

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



明清之際傳奇敘事手法的時空表現——  
以遺民為觀點的考察

A Study on Spatio-Temporal Narratives of Chuanqi during  
the Ming-Qing Transition from the Perspective of Loyalist  
Consciousness

謝雲陞

Yun-Sheng Hsieh

指導教授：林智莉 博士

Advisor: Chih-Li Lin, Ph.D.

中華民國 112 年 8 月

August 2023



## 謝 辭



對遺民論題的興趣與關注自入學以來始，起先是為施如芳《快雪時晴》中「哪兒疼我，哪兒就是我的家」深深動容，後讀孔尚任《桃花扇》，著手研究，至今仍是我最喜愛的傳奇劇本。遺民生之於世的矛盾與複雜性雖痛楚不堪卻極具魅力，特別是明清之際那種斷裂的逸樂。本論文發源於對這群迷人的身分如何建構與形塑的求知，賴於政權的崩毀締造了自鳴的舞臺，他們是時代，時代同時也是他們。於是，想引述我鍾愛的詩人洛夫，獻給這群從未死去的人們——「歷史睡了而時間醒著／世界睡了而你我醒著」。

本論文的完成首要感謝林智莉師，我從入學兩年半來每門課皆未錯過，著實可謂「門生」，也正是在智莉師課堂中啟迪我進行古典戲曲研究、專注遺民討論，獲取偌大的學術養分與對問題意識的敏感度。智莉師的指導總是直指核心、對症下藥，卻從不讓我感到喪志，除對研究抑或對生活的適度關心，也有未來職涯發展的建議，每每會談結束都能感到一股持續書寫、持續進步的能量欲動，倍感溫暖。智莉師百忙之中仍不辭辛勤，撥空批閱我無數的修改稿件與回應提問，對此再表謝忱。

接著，感謝兩位口試委員汪詩珮師、李佳蓮師，雖在學術的道路上未能實際受教，卻也經常拜讀兩位研究成果，對拙作影響甚鉅。銘謝詩珮師、佳蓮師對拙作理論不足、敘述不清處多有指正，更協助釐定命題，得以聚焦所欲研討的主軸，使拙作更臻完備。同時，我亦受惠於詩珮師、佳蓮師的肯定與回饋，令我對不免自疑的研究成果增強信心。

本論文的完成尚需感念過去的訓練與累積，無論是中國或臺灣戲劇的紮根、西方文哲的思辯，或跨文化劇場的比較與研讀，感謝本系林鶴宜師、林于湘師、謝篠玖師。感激甫退休的中文系李惠綿師，惠綿師的古典戲曲創作理論課堂給予我非常豐厚的學術基礎，在仍未成熟的寫作時期，惠綿師不惜耗費心神，以通話方式字斟句酌，助我重建論述格局，惠我良多。此外，得益於中文系陳翠英師明清小說專題課程引介巴赫汀小說理論，纔有今日一系列關於時空一體的想法與探索。

感謝協助處理學分與繁雜學生事務的系辦劉怡麟助教，還有研究所夥伴徐妙凡的諸多提點與問候。本論文的完成絕非易事，亦真誠希望能替有心研究遺民議題之來者盡絲薄之力，更期許自我未來能裨補闕漏，再耕耘學術。

最終，謹將此論文獻給一路支持我的、最重要的家人——廖晴如、林素卿、謝柏宏、廖本國，與正晝寢於側的小貓 OPPA。



## 摘要



遺民是極富時間與空間特性的群體，他們活在一個特殊的時間點，面臨空間的改易、政權的轉移，遺民中的劇作家往往會藉由具備時空本質的戲曲為媒介，以角色代言，抒發個人對時代的傷懷以及對新／舊兩朝的態度。本論文認為時空無法分割，須視為一個整體，只討論時間或空間的單一面向是不足的，時空在敘事文學中交織成事件與情節，分析時空表現得以掌握其戲劇意義，更能延伸觀察到社會關係與歷史背景。

本論文著重文本分析，以「遺民」為觀點，首先關注明清之際傳奇敘事手法中的時空表現類型，試圖歸納其藝術特色。再者，探究劇作家在運用時空相關的敘事技巧、套式中，可能流露的「遺民意識」與時代感知。

本研究的第一部分借重「時空體」(Chronotope) 概念，分析李玉《千鍾祿》與朱佐朝《漁家樂》兩部傳奇中有關「出逃」的情節鋪排與象徵意義，觀察出劇作家以時空佈局所暗含的時代隱喻。研究的第二部分，關注丁耀亢《化人遊》與《赤松遊》中兩種不同的敘事策略——「時間的空間化」與「空間的時間化」，探討時間與空間兩元素雖有所顯、隱仍能相互調配、影響的特質，揭示劇作家在兩劇中藉時空以敘事所表露的懷舊心緒。研究的第三部分嘗試以「地方」(Place) 的概念，針對吳偉業《秣陵春》提出新的時空假設，觀察到該劇在時空表現上是「真實」與「想像」並具的，反思異族統治之際個人的仕／隱抉擇與心態依歸，在過去多認為遺民不得不然的兩元對反的生存結果之外，展現不同的面向與可能。

關鍵詞：傳奇、遺民、時空表現、《千鍾祿》、《漁家樂》、《化人遊》、《赤松遊》、《秣陵春》



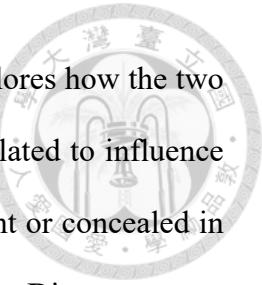
## Abstract



Loyalists are a group characterized by a strong sense of both time and space; they live in a unique time point, during which they face changes to their environment and political space. The playwrights within the loyalist community often use traditional Chinese drama, which possesses inherent temporal and spatial qualities, as a medium, and they express their personal feelings of sorrow regarding the era and their attitudes toward the transitions from an old to a new dynasty or period through their characters. This study argues that time and space cannot be separated and must be viewed as an interconnected whole. Merely discussing the individual aspect of time or space is insufficient. In narrative literature, time and space intertwine to form events and plots, and analyzing their representation allows us to understand their significance in the works and can extend observations on social relationships and historical backgrounds.

This study focuses on textual analysis. Adopting the “loyalist” perspective, this study examines the various types of temporal and spatial representations used as part of the Chuanqi narrative techniques during the Ming–Qing transition, with the aim of summarizing the artistic characteristics. Additionally, the “loyalist consciousness” and zeitgeist perception that the playwrights revealed through their application of time- and space-related narrative techniques and patterns is explored.

The first part of this research draws on the concept of “Chronotope” to analyze the plot arrangement and symbolic significance of the “escape”-oriented plot in two Chuanqi plays, namely Li Yu’s “Qian Zhong Lu” and Zhu Zuo-Chao’s “Yu Jia Le,” and to determine how playwrights use temporal and spatial arrangements to convey hidden zeitgeist metaphors. The second part of the study focuses on Ding Yao-Kang’s “Hua Ren You” and “Chi Song You” and examines two distinct narrative strategies, namely the



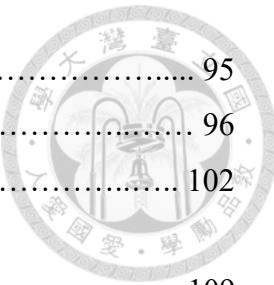
“spatialization of time” and “temporalization of space.” The study explores how the two elements of time and space can be paired with each other and manipulated to influence each other even when one of these two elements may be more apparent or concealed in specific parts of a play in order to discern the nostalgic sentiments that Ding expresses through narratives with temporal and spatial elements in these two plays. The third part of the study discusses a proposed temporal and spatial hypothesis based on the concept of “Place” and focuses on Wu Wei-Ye’s “Mo Ling Chun.” “Reality” and “imagination” are co-presented as temporal and spatial representations in this play, reflecting the individual choice and sense of belonging of the characters in the play concerning being an official or a recluse under the rule of a foreign ethnic group. The play goes beyond the traditional binary attitude concerning the end result of loyalists, presenting diverse elements and possibilities.

**Keywords:** Chuanqi, loyalist, temporal and spatial representations, “Qian Zhong Lu”, “Yu Jia Le”, “Hua Ren You”, “Chi Song You”, “Mo Ling Chun”

# 目 錄



<b>第一章 緒論 .....</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機 .....	1
第二節 前人研究成果概述 .....	6
一、明清之際遺民文化研究 .....	6
二、明清之際遺民傳奇研究 .....	8
三、傳奇時間、空間研究 .....	12
第三節 研究界義與範圍 .....	17
一、界義「明清之際」 .....	17
二、界義「遺民」 .....	19
三、界義「時空表現」 .....	23
四、研究素材劃定 .....	28
第四節 研究方法與架構 .....	30
<b>第二章 出逃的隱喻——《千鍾祿》、《漁家樂》情節的時空佈局 .....</b>	<b>35</b>
第一節 機遇與生活：《千鍾祿》的「傳奇時間」與「世俗時間」 .....	37
第二節 《千鍾祿》傳奇時空的情節意義 .....	43
一、出逃歷程的隱喻：門檻與道路 .....	43
二、錯置到整合：相逢／分離、辨認／不識 .....	49
第三節 《漁家樂》傳奇中的「出逃」 .....	54
第四節 對話的可能：傳奇時空與明清遺民時空 .....	58
一、「出逃」的遺民話語 .....	58
二、結局再論：對遺民所歸的暗示 .....	61
<b>第三章 回憶的復現——《化人遊》、《赤松遊》的時空調度 .....</b>	<b>69</b>
第一節 時間的空間化：《化人遊》狂遊筆觸的虛與實 .....	71
一、魚腹之前：虛渺的空間基調 .....	71
二、魚腹之內：細微的空間感知與建構 .....	73
三、魚腹之後：始／終相對的空間意義 .....	78
第二節 空間的時間化：《赤松遊》歷史敘事的拼貼與凝斂 .....	80
一、「時間化」的兩種模式 .....	81
二、再談「故鄉」 .....	90



第三節 回憶的復現：丁耀亢的思古情懷與出處抉擇 .....	95
一、古國／人間的空間暗喻 .....	96
二、回憶的心結／新解：時間的焦慮 .....	102
<b>第四章 真實與想像——《秣陵春》的「第三時空」 .....</b>	<b>109</b>
第一節 「秣陵」的地方性 .....	110
第二節 《秣陵春》的「第三」時空 .....	117
一、《秣陵春》的「現實時空」與「虛擬時空」.....	117
二、「第三時空」的可能 .....	121
第三節 形／影之外：「第三時空」的遺民意義 .....	126
一、「第三時空」的形／影 .....	126
二、形／影之外：裊烟的「罔兩性」.....	132
<b>第五章 結論 .....</b>	<b>139</b>
第一節 明清之際遺民傳奇敘事中的時空表現特色 .....	140
一、以時為裡，以空為表：異境的創設 .....	140
二、非寫實性的時空調度：成長旅程的基礎 .....	141
第二節 時空表現中的遺民意識：成長、認同與隱喻 .....	142
一、異境成長旅程 .....	142
二、新／舊的認同表述 .....	144
三、出／處的隱喻 .....	145
<b>參考文獻 .....</b>	<b>147</b>

## 圖表目錄



- 圖 2-1 《千鍾祿》齣目時空分類表 ..... 42
- 圖 2-2 時空體描繪視界／現實世界示意圖 ..... 58
- 表 3-1 《赤松遊》中卷齣目分類表 ..... 84
- 圖 4-1 《秣陵春》生、旦情節各齣空間表 ..... 118



## 第一章

### 緒論



#### 第一節 研究動機

遺民本是一種時間現象。「遺民時空」出諸假定，又被作為了遺民賴以存在的條件。時間中的遺民命運，遺民為時間所剝蝕，或許是其作為現象的最悲愴的一面。

——趙園〈時間中的遺民現象〉<sup>1</sup>

明崇禎十七年（1644）政局革遷，李自成（1606-1645）率軍攻陷北京，崇禎皇帝（1611-1644）自縊煤山，清軍乘勢攻入山海關，追剿李自成大順軍，入主中原。對時人而言，無非是一場天崩地坼的驚懼災禍，尤其是以儒家道統承傳為志的博學鴻儒，還有徜徉於晚明逸樂中的雅士騷人。蒙受「以夷變夏」的衝擊，他們首先要考慮仕或不仕的操守兩難，出，則冠以「貳臣」汙名千古；處，則猶如伯夷、叔齊餓死首陽，生計問題之為大矣。

面對易代之際煙硝四起，親朋離散禍死，那些舊朝遺民所要肩負的，應是累月經年的困頓與痛楚，還有生存抑或毀滅的難題。譬如張岱（1597-1684）正有感於此，其《陶庵夢憶》自序中所示：

陶庵國破家亡，無所歸止，披髮入山，駔駔（按：通「駭」）為野人，故舊見之，如毒藥猛獸，愕窒不敢與接。作自輓詩，每欲引決。……  
雞鳴枕上，夜氣方回，因想余生平，繁華靡麗，過眼皆空，五十年來，總成

<sup>1</sup> 趙園：〈時間中的遺民現象〉，《明清之際士大夫研究：作為一種現象的遺民》（北京：北京師範大學出版社，2014年），頁156。



一夢。……

昔有西陵腳夫，為人擔酒，失足破其甕，念無所償，癡坐佇想曰：「得是夢便好。」一寒士鄉試中式，方赴鹿鳴宴，恍然猶意非真，自囁其臂曰：「莫是夢否？」一夢耳，惟恐其非夢，又惟恐其是夢，其為癡人則一也。<sup>2</sup>

張岱處於國破家亡之際，窘迫潦倒，以「夢」近乎真實、然則虛幻的恍惚本質形容遺民心緒，一種轉瞬易逝、如露如電的感慨，宛如西陵腳夫、寒士中第，多麼希望所遭為假，揭露遺民對易代事實的逃避與心靈拉鋸。

不只是張岱，當時許多文人將目前的顛沛失據、憤懣與憾恨，譜曲、填詞，創製成戲曲作品，清代鄒式金（1596-1677）《雜劇三集·小引》所說：

邇來世變滄桑，人多懷感，或抑鬱幽憂，抒其禾黍銅駝之怨；或憤懣激烈，寫其擊壺彈鋏之思；或月露風雲，寄其飲醇近婦之情；或蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢。<sup>3</sup>

其實無論雜劇或傳奇體製，劇作家以戲曲特有的形式、多元化的題材類型及藝術呈現，承載著感時傷慟的遺民情懷。法國哲學家巴舍拉（Gaston Bachelard）說：「一個世界在我們的夢想中形成，這是一個屬於我們的世界。這個夢幻的世界向我們揭示出在這屬於我們的天地宇宙中拓展我們的生存空間的可能性。」<sup>4</sup>他從現象學角度剖析夢想與詩學，指出「作品」在詩人的心中萌發，並左右著其一生。「詩能將夢境、幻境與回憶凝聚再一起」<sup>5</sup>，對活在夢境與回憶的遺民而言，「戲曲」是他們的詩，他們意識的反映與慰藉。誠如王瓊玲所闡述：

<sup>2</sup> 明·張岱著，朱劍芒考：〈自序〉，《陶庵夢憶》（上海：上海書店，1982年），頁3-4。

<sup>3</sup> 清·鄒式金編：〈小引〉，《雜劇三集》（合肥：黃山書社，1992年），頁5。

<sup>4</sup> [法]加斯東·巴什拉（Gaston Bachelard）著，劉自強譯：《夢想的詩學》（北京：三聯書店，1996年），頁11。

<sup>5</sup> 同前註，頁13-14。



戲曲創作，因其舞臺演出的再現形式、代言體的話語特徵，以及將「歷史記憶」轉化為「藝術時空」的表現策略，也使這一藝術形式，成為了此一時期作家們意欲同時書寫「個人情志」與「集體記憶」的最佳載體。<sup>6</sup>

再以清代李漁（1616-1679）為印證：

予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟於製曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，憮為之解，且嘗僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此。未有真境之為所欲為，能出幻境縱橫之上者。<sup>7</sup>

李漁選擇借助戲曲創作寄託鬱悒之情，運用戲曲創作中「設幻造境」的虛擬，想像一個最樂、昇平的時代。也就是說，「戲曲」是劇作家紓解個人感懷的媒介，透過這媒介中虛擬的藝術本質，轉化為歷史時空的載體，而眾多劇作家的眾多創作將形成一個流露遺民記憶的集體。

以「戲曲」為紓緒的遺民，其實活在漫漫無果、遙迢無終的時間中，正如開篇徵引趙園〈時間中的遺民現象〉所云，遺民之為遺民，緣世變所強加而無法分離的特殊時間性，然而，「清世不但是遺民故事得以敷衍的舞臺，也是遺民行為發生作用的具體時空」<sup>8</sup>，他們究竟得活在「當下」、依附著「當下」，卻又以「過去」為念，多麼諷刺且悽愴。

趙園曾提出遺民的「恢復期待」與「失節夢魘」的遺民「時間性」現象，其實涵納著「遺民意識」<sup>9</sup>，彰顯明清「之際」<sup>10</sup>的特殊性，筆者認為這才是明遺民之為

<sup>6</sup> 王瓊玲：〈「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉，《中國文哲研究集刊》第39期（2011年9月），頁42。

<sup>7</sup> 清·李漁著，陳多注釋：《李笠翁曲話》（長沙：湖南人民出版社，1980年），頁85。

<sup>8</sup> 趙園：〈時間中的遺民現象〉，《明清之際士大夫研究：作為一種現象的遺民》，頁184。

<sup>9</sup> 有關「遺民意識」的界義，請參本章第三節，頁19。

<sup>10</sup> 有關「明清之際」與「明末清初」的擇義，請參本章第三節，頁17。



明遺民的價值。首先，遺民的時間焦慮盼望以更多的戰事「光復正統」，然更多的戰事隨之而來的是「厭亂」的哀戚，遺民以此自欺，終當「待」無可「待」，趙園說：「時間剝奪著遺民的生存意義，不只於使其『待』落空，而且使其生存依據虛偽化。」<sup>11</sup>遺民的信念隨著時間流逝不斷轉移，原本「期待恢復」只好降居「期待後王」，遺民不斷在故國、新朝之間拉鋸，如吳偉業（1609-1671）《秣陵春》傳奇中將「新主」、「故君」安排在現實、幽冥兩個不同的空間，主角徐適（故臣）效力新朝，新主既不諱言前朝君王恩德，甚至鼓勵祭祀故君，這樣本應對立不容的情節設計在其劇作中，充分體現吳氏本人在「恢復」的「時間焦慮」上，面對新、舊的拉扯與自我價值交戰。再者，文人對於「失節」的憂懼在時間沖洗後，「節操」的持守將日趨艱難，「遺民是如此難以保有而易於失去的一種品行」<sup>12</sup>。以丁耀亢（1599-1669）為例，其《化人遊詞曲》、《赤松遊》、《西湖扇》、《新編楊椒山表忠蚺蛇膽》四部傳奇中可以明顯觀察出丁耀亢在「守節」觀點上轉化的有機性。丁耀亢從一開始堅決不仕、固守忠孝，中期開始出現仕隱矛盾，到最後積極轉向清朝輸誠、表忠，體現遺民處在「時間」中轉變的可能與不得不然的大勢所趨。

本論文除關注遺民的時間性，尚有一重要前提，即時間必然連涉「空間」的概念，便是「滄海化桑田」亦隱含時間軸線於其中，是「時間」與「空間」共構了遺民的自我認同與存在依憑。例如李孝悌曾以孔尚任《桃花扇》、余懷《板橋雜記》為研究對象，敘述明遺民安處金陵，原頹靡繁華的日常、富庶的物質享受，一夕風雲變色，該研究還原文本細節，重構末世空間的人事與風貌，再現彼時士人生活的甜美與哀淒，流露遺民逸樂驟然斷裂的時間與空間性。<sup>13</sup>

總此，筆者認為，遺民是極富時間與空間特性的群體，他們活在一個特殊的時間點，面臨空間的改易、政權的轉移，遺民中的劇作家往往會藉具時空本質的戲曲為媒介，以茲代言、感時哀事，抒發個人悼懷與認同表態，故本論文意圖探究遺民

<sup>11</sup> 趙園：〈時間中的遺民現象〉，《明清之際士大夫研究：作為一種現象的遺民》，頁162。

<sup>12</sup> 同前註，頁165。

<sup>13</sup> 李孝悌：〈桃花扇底送南朝：斷裂的逸樂〉，《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》（臺北：聯經出版，2008年），頁25-79。



傳奇劇作時空敘事策略有其重要且必要性。

然而，目前學者多將時間、空間的命題分開談論，或針對個別劇作家，或針對個別作品，而針對「遺民」的「時空綜合研究」更是少之又少，尤其聚焦遺民如何運用戲曲媒介與時空敘事策略者亦不多見。戲曲以「演故事」為本質，勢必嵌入時間與空間的維度，那麼，本論文將以兼含時間、空間的角度，觀察突逢鉅變的遺民將如何以戲曲創作寄寓此際的傷懷？本身即隱括時、空特性的遺民群體所創設出的戲曲作品，又將展現何種時、空的敘事現象？抑或時空的敘事如何作為一種手段，以營造戲劇情境、鋪置情事或供劇作家表志抒憤？

既然明清之際的遺民身處如此時空背景，尚有諸多疑惑待解決、釐清，以「遺民」為觀點，關注傳奇敘事手法中的「時空表現」，正是本論文所欲貢獻的價值所在。因此，研究的目標有二：

其一，分析明清之際的劇作家於傳奇劇作之敘事策略中的時空表現類型及手法，歸納其藝術特色。

其二，探究劇作家在運用時空相關的敘事技法、套式中，可能流露的「遺民意識」與時代感知。

補充說明本論文以「傳奇」體製為主要研究對象，係因明清之際正好是戲曲中的傳奇體製由「生長風行期」到「發展繁盛期」的重要過渡階段。郭英德指出，當時有兩股貌似相逆、實則相成的文化思潮，一是表現故國之思和興亡之嘆的積極入世，另一則是表現風流之趣和世外之情的消極出世，兩股思潮看似不甚和諧，卻激發了傳奇劇作家深沉的感傷情懷，從而深化了傳奇的文化內涵。<sup>14</sup>因此，傳奇體製相較於雜劇，似乎更具備承載遺民心事的能力，並非否定雜劇體製，而是雜劇與傳奇在本質上頗為不同，若混為一談則須考慮體製規律等形式問題，亦必然影響其內容表現，故本論文主要以「傳奇」體製的劇作為主要討論範圍。

<sup>14</sup> 依據郭英德的分類，明萬曆十五年（1587）至清順治八年（1651）屬傳奇的風行階段，亦即生長期。清順治九年（1652）至康熙五十七年（1718）則是傳奇的繁盛階段，即發展期。郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年），頁131、309。



## 第二節 前人研究成果概述

明清之際遺民研究涉及政治、經濟、社會文化、文學與藝術等諸多層面，無法盡載，事實上，前賢與本論文研究相關的領域多圍繞在明清之際遺民社會與文化相關研究、明清之際遺民劇作家傳奇研究，乃至於以時、空探討傳奇作品的研究，皆對本論文的撰寫有重要影響。因此，本節將以上述研究領域為界限，分類概述前人研究成果。

### 一、明清之際遺民文化研究

遺民研究應從歷史學門始，早在 1960 年代就已有諸多西方漢學家關注明清之際對中國思想的重要影響。

歷史學者王成勉曾於 1986 年發表〈明末士人之抉擇——論近年明清轉接時期之研究〉，整理 1960 至 1980 年代先後國際漢學對明清轉接時期的相關研究，諸如牟復禮 (Frederick Mote)、藍德彰 (John D. Langlois, Jr.)、魏斐德 (Frederic Wakeman Jr.)、張春樹、駱雪倫等人，他們討論主題包括：對「遺民」一詞的命義、遺民的選擇與分類、遺民對清朝文治的反應，或從「文化主義」觀點解讀遺民看待異族入主中國的心理狀態。王成勉的資料回顧，有助於當時研究者縱覽遺民研究的向度與侷限。<sup>15</sup>從 1960 年代起的這段時期，研究特色是開啟了明清交接的士人身分的界定與生存處世之道的導介，然史料繁多、缺乏足夠研究，學者未能顧及更細微的遺民議題。

約二十年後，王成勉將視野擴及兩岸學界，再撰〈再論明末士人的抉擇——近二十年的研究與創新〉，重新界劃諸學者對「遺民」的定義。<sup>16</sup>此外，有別於早期針

<sup>15</sup> 王成勉：〈明末士人之抉擇——論近年明清轉接時期之研究〉，原刊於《食貨月刊》第 15 卷第 9-10 期（1986 年 4 月），後收入王成勉：《氣節與變節：明末清初士人的處境與抉擇》（臺北：黎明文化，2012 年），頁 1-14。

<sup>16</sup> 有關「遺民」一詞的界定，請參本章第三節。



對遺民「個人」的研究，近年已推展到家庭、交遊、區域群體等子題，而遺民主體的研究更為細膩，不僅留意到遺民階段性的出處矛盾，對「貳臣」的理解與評判也更加多元。學者多著眼於不同研究領域的觀點，像是創傷研究、記憶與敘事、身分認同與塑造、社經背景、性別研究，乃至於受現代性浪潮影響的「後遺民」，學界始以紛呈視角再度審視「遺民」概念，或同理、或檢討、或顛覆。<sup>17</sup>

眾多遺民研究中，與本論文關聯最鉅者，應屬「學術思想」領域與「社會文化史」領域，兩大領域所涉及的現象或事實，皆對士大夫或非正統文人出身的遺民在創作上有決定性的影響。以下試舉幾本重要著作為例：

從「學術思想」角度導入遺民研究者，如何冠彪《明末清初學術思想研究》<sup>18</sup>是一本論文輯，談論明末清初思想家對經學、理學的辨析、明遺民子弟的出試，還有張岱、邵廷采（1648-1711）、戴名世（1653-1713）等個別研究，可見何書並非只討論遺民群體，亦涵括了許多世變後出生的文人。其中〈明遺民之出處〉一文是最多學者援引的材料，此文對顧炎武、黃宗羲等重要思想家以及貳臣面臨易代的選擇有深入討論。其他著作中涉及遺民意識，但不直接與本論文相關，反而是透過遺民身分的文士的學術成就、政治理想或行動，突顯一個時代的價值觀，如汪學群《明代遺民思想研究》<sup>19</sup>以「人」為單位，詳盡引介當時修正、復甦王學、朱子理學與張載之學，甚至以先秦儒學思想為溯的遺民群體中的重要思想家；王汎森《晚明清初思想十論》<sup>20</sup>也從哲學的角度切進歷史，處理明末清初思想家的道德、心態、社會角色的爭議與分裂。

從「社會文化史」觀察者，有趙園《明清之際士大夫研究》<sup>21</sup>、《制度·言論·心態——明清之際士大夫研究續編》<sup>22</sup>，其中數篇依主題整理後，出版《明清之際

<sup>17</sup> 王成勉：〈再論明末士人的抉擇——近二十年的研究與創新〉，收入《氣節與變節：明末清初士人的處境與抉擇》，頁 15-31。

<sup>18</sup> 何冠彪：《明末清初學術思想研究》（臺北：臺灣學生，1991 年）。

<sup>19</sup> 汪學群：《明代遺民思想研究》（北京：中國社會科學出版社，2012 年）。

<sup>20</sup> 王汎森：《晚明清初思想十論》（北京：北京師範大學出版社，2020 年）。

<sup>21</sup> 趙園：《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999 年）。

<sup>22</sup> 趙園：《制度·言論·心態——明清之際士大夫研究續編》（北京：北京大學出版社，2006 年）。



士大夫研究：作為一種現象的遺民》與《明清之際士大夫研究：士風與士論》<sup>23</sup>兩本選輯，與本論文密切相關，其中〈遺民論〉、〈遺民生存方式〉、〈時間中的遺民現象〉數篇，可謂是筆者著手遺民研究的起始點。趙園對明清之際遺民社會與文化現象的觀察獨出機杼，善於在客觀文獻資料中串插主觀的、抒情的解讀，不致失焦且能引導讀者對當時情境懇切反省，是遺民文化研究核心著作；趙園尚有《想像與敘述》<sup>24</sup>一書，是據講學紀錄重新設計而成，從甲申事變（1644年）談起，作為一個歷史瞬間如何影響忠義與遺民的故事，該書揭示在當代談論「遺民」，都需經由「想像」、「敘述」的建構與塑造，涉及了歷史情境、個人經驗、觀看角度。孔定芳《清初遺民社會：滿漢異質文化整合視野下的歷史考察》<sup>25</sup>以「族群的調融與衝突」為主軸，認識明末清初的政治與社會秩序，整部研究其實也反映了遺民的時間性，孔定芳從遺民的抗爭，談到鬆動與分化，最後論及遺民的淡出，宛如明遺民猶有一部興亡史，其中對「遺民」、「遺民意識」也有界義。與遺民「文學」研究相關者，有李瑄《明遺民群體心態與文學思想研究》<sup>26</sup>，本書前半部仍關注遺民社會、個人理想與現實困境的問題，最後一章則闡述遺民「詩學」背後的理學思想、儒學關懷與其藝術特色，不過，李瑄的研究討論的對象是詩，並非明清戲曲。

## 二、明清之際遺民傳奇研究

遺民與遺民傳奇相關研究不勝枚舉，主題廣泛，可能關係劇作家生平、劇作內涵、舞臺搬演、人物形象或文類變遷，其中具有遺民意識且與本論文相關者，依年份分述如下：

1970年代末至1990年代初的研究，多以「個別劇作家」為主，如：丁昌援《尤

<sup>23</sup> 趙園：《明清之際士大夫研究：士風與士論》（桃園：昌明文化，2017年）。

<sup>24</sup> 趙園：《想像與敘述》（北京：人民文學出版社，2009年）。

<sup>25</sup> 孔定芳：《清初遺民社會：滿漢異質文化整合視野下的歷史考察》（武漢：湖北人民出版社，2009年）。

<sup>26</sup> 李瑄：《明遺民群體心態與文學思想研究》（成都：巴蜀書社，2008年）。



侗之生平暨作品》(1978)、王安祈《李玄玉劇曲十三種研究》(1980)、歐陽岑美《吳梅村及其三種曲研究》(1980)、沈惠如《尤侗西堂樂府研究》(1986)；這段期間也有橫向觀察不同劇作家展露的歷史意識者，如：康逸藍《明末清初劇作家之歷史關懷——以李玉、洪昇、孔尚任為主》(1993)，不過，其中孔尚任(1648-1718)、洪昇(1645-1704)<sup>27</sup>不屬於本論文所界定的遺民身分，康氏所聚焦的重點反是他們「以劇為史」的關懷。

2000 年代以後，則是遺民傳奇研究的繁盛期。

首先，李佳蓮《清初蘇州劇作家研究》(2001)<sup>28</sup>針對活躍於蘇州地區非正統文人（如：李玉、朱素臣等）與正統文人（如：吳偉業、尤侗）的劇作思想主題、情節佈局及其藝術特色皆有詳實的歸納與整理，雖然李佳蓮的視角並非鎖定遺民身分，然其著作中涉及的劇作家多屬本論文所關注的對象，對本論文在劃定與考究上有極大的幫助；朱亮潔《李漁新論——遺民觀點的考察》(2005)<sup>29</sup>不同於前人的李漁研究多聚焦其極富工巧的編劇技法或戲劇理論，而改以「遺民」的角度探視《笠翁十種曲》中的易代省思與李漁的園林生活，內文對「遺民意識」、遺民的「時間現象」等本論文所欲關注議題也有反思；同年，賴慧娟《丁耀亢戲曲傳承與創新之研究》(2005)<sup>30</sup>以四章分論丁耀亢劇作四種，針對其遺民意識、人生抉擇，以及劇作的承繼改寫、藝術手法皆有所討論，第二章〈論化人遊荒誕虛幻之藝術手法與比興寄託〉中，以對「時間意象」、「空間意象」所呈顯的意義有基礎的討論，而第三章〈從赤松記與赤松遊論張良形象之轉變與寄託意涵〉中分析明代《赤松記》傳奇與丁耀亢《赤松遊》傳奇在「積極謀略」與「消極避世」的人生抉擇轉變，最後結合丁耀亢生平，談論其易代之際出處的迷惑與掙扎。

<sup>27</sup> 孔尚任、洪昇不屬於本論文所界定的「遺民」身分，請參本章第三節，故以下文獻回顧不錄相關研究。然而，孔尚任、洪昇劇作中所流露的「遺民情懷」仍是許多研究者關注的主題。

<sup>28</sup> 李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》(臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2001 年)。

<sup>29</sup> 朱亮潔：《李漁新論——遺民觀點的考察》(桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2005 年)。

<sup>30</sup> 賴慧娟：《丁耀亢戲曲傳承與創新之研究》(高雄：國立中山大學中國語文學系研究所碩士論文，2005 年)。



王瓊玲《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》(2005)中，〈明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構想〉與〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉<sup>31</sup>兩篇對於遺民傳奇研究有關鍵提示。前者說明當時部分文人有感於歷史興替，卻採取迴避敏感政治題材，選擇關注世俗生活、敘寫男女戀情，試圖「借風月之事，抒心中抑鬱」；後者證明在歷史材料的選擇與改造層次，劇作家的主體意識將發揮強烈的支配作用，因此在「託寓」的手法上，有虛寫側喻、正面實喻兩類，辯證「虛實相生」實是歷史事件、時代意識與創作規律的融合。王瓊玲尚有〈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〉(2004)<sup>32</sup>與〈亂離與歸屬——清初文人劇作家之意識變遷與跨界想像〉(2009)<sup>33</sup>兩篇期刊論文，前者探討李玉(1596?-1681?)、王夫之(1619-1692)、吳偉業、丁耀亢、孔尚任如何將世變記憶寄託於「敘事」，分為四種記憶敘事轉化的類型；後者則以丁耀亢、黃周星(1611-1680)、尤侗(1618-1704)為例，著重於劇作中的精神思緒、書寫的跨界想像，王瓊玲的結論已觸及時、空跨域的議題。

2010 年以後，遺民傳奇研究跳脫以往視野，大量出現多元的研究徑路，如沈惠如〈試論明傳奇《千鍾祿》的離散書寫〉(2010)<sup>34</sup>從「離散」(diaspora)觀看《千鍾祿》傳奇的時代氛圍、書寫方式與演出效應，提出建文帝的遭遇，足以作為明末遺民離散飄零心態的投射，重新觀看建文帝的「形象」對於遺民劇作家的意義；王瓊玲〈魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉(2011)<sup>35</sup>主要聚焦在黃周星自敘、懺悔與劇作中的勸善意識；郭英德〈新戲生成、女性閱讀與遺民意識：朱素臣《秦樓月》傳奇寫作與刊刻的前因後

<sup>31</sup> 王瓊玲：〈明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構想〉、〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，收入《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》(臺北：中研院文哲所，2005年)，頁107-167、169-285。

<sup>32</sup> 王瓊玲：〈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。

<sup>33</sup> 王瓊玲：〈亂離與歸屬——清初文人劇作家之意識變遷與跨界想像〉，《文與哲》第14期(2009年6月)，頁159-226。

<sup>34</sup> 沈惠如：〈試論明傳奇千鍾祿的離散書寫〉，《戲曲學報》第7期(2010年6月)，頁162-184。

<sup>35</sup> 王瓊玲：〈「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉，《中國文哲研究集刊》第39期(2011年9月)，頁41-102。



果》(2011)<sup>36</sup>從劇作家的創作動機談到才女的閱讀、接收，最終論述江南文人協力刊刻《秦樓月》的文化活動，寄託了深層的「遺民意識」；楊中薇《論吳偉業的遺民製作——臨春閣與秣陵春劇作中的「物」、「才女」與「離魂」》(2014)<sup>37</sup>分別從「性別意識」、「玩物文化」與「離魂傳統」三種角度切入吳偉業劇作，除了拈出吳偉業彷徨於新／舊之際的脆弱心境，更對明清之際文化有細緻的勾勒；劉瓊云〈清初《千忠錄》裡的身體、聲情與忠臣記憶〉(2016)<sup>38</sup>從身體姿態、血腥、戰爭的意象切入，梳理感官氛圍與戰亂記憶間的關係，藉此分析方孝孺、隨建文帝流亡之臣與嚴震直三種不同的「忠臣形象」，實為新穎；林小涵〈真幻之間——黃周星的宗教書寫與遺民意識〉(2016)<sup>39</sup>從黃周星虛構的園林文學《將就園記》討論到其自傳性質的傳奇《人天樂》，表現遺民的家園想像與自我安頓過程；王若嫻〈以劇佐史、以劇序志——清初李玉《清忠譜》公憤之寫作底蘊〉(2017)<sup>40</sup>乃自史傳、自序傳統分析《清忠譜》及〈清忠譜序〉，並提出劇中影射阮大鋮(1587-1646)、溫體仁(1573-1638)的假設；林智莉〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉(2016)<sup>41</sup>、〈明末清初落難女子題詩與文人託喻：論丁耀亢《西湖扇》的寓意寫生〉(2018)<sup>42</sup>兩篇，前者從書信、詩作等文獻推敲丁耀亢傳奇的情節意義與思想主題，以獨特的研究徑路（如：度脫、證道），論述劇作思想內容與丁耀亢個人生命轉變與價值信念。後者則以「歷史」的角度分析《西湖扇》傳奇，提出「雙美」的寓意，詮釋丁耀亢在易代之際對所擇的寬慰與解套，兩文皆未從「敘事」著

<sup>36</sup> 郭英德：〈新戲生成、女性閱讀與遺民意識：朱素臣《秦樓月》傳奇寫作與刊刻的前因後果〉，《戲劇研究》第7期（2011年1月），頁37-64。

<sup>37</sup> 楊中薇：《論吳偉業的遺民製作——臨春閣與秣陵春劇作中的「物」、「才女」與「離魂」》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2014年）。

<sup>38</sup> 劉瓊云：〈清初《千忠錄》裡的身體、聲情與忠臣記憶〉，《戲劇研究》第17期（2016年1月），頁1-40。

<sup>39</sup> 林小涵：〈真幻之間——黃周星的宗教書寫與遺民意識〉，《漢學研究》第34卷第2期（2016年6月），頁73-106。

<sup>40</sup> 王若嫻〈以劇佐史、以劇序志——清初李玉《清忠譜》公憤之寫作底蘊〉，《國立彰化師範大學文學院學報》第16期（2017年9月），頁73-100。

<sup>41</sup> 林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，《儀式·信仰·文化：明清宗教戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2019年），頁297-339。

<sup>42</sup> 林智莉：〈明末清初落難女子題詩與文人託喻：論丁耀亢《西湖扇》的寓意寫生〉，《戲劇研究》第22期（2018年7月），頁1-34。



手，仍能對傳奇作品中的社會文化、遺民行動有深刻剖析，頗具示範意義。

以上研究僅是遺民傳奇研究的一隅，雖未能盡窺全豹，所舉前賢論著皆涉及明清之際遺民劇作家的「遺民意識」，綜觀該領域研究情況，將發現研究對象多半圍繞在李玉、吳偉業、尤侗、黃周星、丁耀亢、孔尚任，偶及朱素臣、王夫之、李漁等，學者以紛呈觀點契入探究，以敘事研究為主，歷史、文化研究次要。然而，在明清傳奇的研究範疇中，亦有鎖定時間、空間的討論，不過成果稀缺，針對前節已述及具時、空性質的遺民群體所創製的傳奇有「敘事策略」上的討論者更少。譬如賴慧娟分析《化人遊》亦是將時間、空間分開談論，掌握意象呈顯的意義，卻未能將「時空」視為一個整體，視為劇作家所精心佈局的敘事策略；王瓊玲言「記憶與敘事」、「跨界想像」已然觸及時間、空間，然王瓊玲的討論始終聚焦在劇作家個人生命經驗與劇作主題意識的結合，並未以時空為敘事策略論究，這正是本論文所要關注、所能補足之處。

### 三、傳奇時間、空間研究

單獨討論戲曲中「時間」的文章多屬通論性質，如：朱凌雲〈中國古典戲曲時間操作方式初探〉(1998)<sup>43</sup>文中比較戲曲的「表演時間」與「故事時間」，區分四種時間操作方式：省略（故事時間無限長於表演時間，表演時間為零）、虛擬（故事時間長於表演時間）、模擬（故事時間大致等於表演時間）、延展（故事時間短於表演時間）。朱凌雲以「後設觀點」辨別劇作家編制情節、調度場面之用心，為後來分析戲曲「時間」的研究提供一個分類、科學化的理論視角；曹廣濤〈中國古典戲曲中的時間問題〉(2005)<sup>44</sup>則整理戲曲中常見的「物理時間」、測時方法與報時方法，進而分析戲曲中「計時」的審美意趣，其中最具啟發的是曹氏觀察到戲曲一

<sup>43</sup> 朱凌雲：〈中國古典戲曲時間操作方式初探〉，《新余高專學報》第3卷第2期（1998年6月），頁11-13。

<sup>44</sup> 曹廣濤：〈中國古典戲曲中的時間問題〉，《韶關學院學報（社會科學版）》第26卷第2期（2005年2月），頁53-58。



—特別是才子佳人劇對於愛情時間的感受——具備一種超時間、或近似時間相對論的「人性化時間」。

至於討論「傳奇」體製中的「時間」研究不多，學位論文有鄧淑華《論湯顯祖玉茗堂四夢之時間意識與其文本設計》(2004)<sup>45</sup>，論述湯顯祖劇作四種的本事來源與戲劇承繼後時間意識的強化，並分析劇中情節設計所表露的時間意識及其藝術呈現。期刊論文則有高禎臨〈銘刻永恆——明清女性劇作中的時間藝術與生命體悟〉(2019)<sup>46</sup>，論述明清時期女性劇作常見的生死、輪迴、歷險等情節的藝術手法與時間意義，展現女性劇作家對於生命易逝的傷感焦慮以及垂名永恆的渴望。

傳奇的「空間」研究較為豐富，持續關注「空間」議題的學者是李佳蓮，近年有〈剩水殘山視域下的尋親實踐——論李玉《萬里圓》中的黍離之悲〉(2016)<sup>47</sup>、〈歷史化的空間——論清初李玉《清忠譜》中的蘇州地景書寫〉(2019)<sup>48</sup>、〈論明清傳奇解難報恩主題「贈寶」情節與戲曲文本之空間建構〉(2021)<sup>49</sup>、〈戲曲空間運用之文本構思與演出實際——以李漁《風箏誤》及其梨園本為觀照〉(2022)<sup>50</sup>諸文。李佳蓮延續其於學位論文中對蘇州地域劇作家的研究與洞見，不僅分析劇作家於案頭文本的地景描繪與所反映的空間隱喻，其研究素材更擴及戲曲表演改本，將視野推廣至舞臺實踐層次，以觀察由文本到演出實際狀況的空間運用。更為關鍵的是，李佳蓮為傳奇的「空間研究」供予雙向的研究徑路，即：可自戲曲文本透析空間如何建構，亦可藉由空間彰顯戲曲的文類本質。

在傳奇的「空間」研究中，較常被研究的劇作家同為李玉，除李佳蓮外，侯淑

<sup>45</sup> 鄧淑華：《論湯顯祖《玉茗堂四夢》之時間意識與其文本設計》(臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所，2004年)。

<sup>46</sup> 高禎臨：〈銘刻永恆——明清女性劇作中的時間藝術與生命體悟〉，《臺北大學中文學報》第26期(2019年9月)，頁281-321。

<sup>47</sup> 李佳蓮：〈「剩水殘山」視域下的尋親實踐——論李玉《萬里圓》中的黍離之悲〉，《東海中文學報》第31期(2016年6月)，頁77-112。

<sup>48</sup> 李佳蓮：〈歷史化的空間——論清初李玉《清忠譜》中的蘇州地景書寫〉，《成大中文學報》第64期(2019年3月)，頁211-254。

<sup>49</sup> 李佳蓮：〈論明清傳奇解難報恩主題「贈寶」情節與戲曲文本之空間建構〉，《靜宜中文學報》第20期(2021年12月)，頁1-40。

<sup>50</sup> 李佳蓮：〈戲曲空間運用之文本構思與演出實際——以李漁《風箏誤》及其梨園本為觀照〉，《北市大語文學報》第26期(2022年6月)，頁83-116。



娟〈由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現〉(2010)<sup>51</sup>亦從戲劇事件具體地理方位觀察人物、情節離合的局勢與差異；郭英德〈多重空間的形構、並置與演繹——李玉《萬里圓》傳奇的「空間」解讀〉(2013)<sup>52</sup>從李玉《萬里圓》傳奇的敘事空間、表演空間、想像空間、對話空間的刪裁、生成與拓展，觀看該劇以尋親旅程為主軸，令多元空間並置而生發的文化意義；馬思聰〈明末清初史劇宗教場域的性別指歸——以李玉史劇的「廟觀」空間為例〉(2013)<sup>53</sup>則以性別角度切入，論述李玉傳奇作品中的廟宇、道觀兩種空間，前者保留了女性的空間參與性，甚至可能讓女性由私室領域進入公共領域，而後者較屬於背離方外清淨的男性權力空間，常涉及動亂、不安的戲劇情節，世俗性更為強烈。此外，「江南」地區亦是明末清初的社會文化史常討論的重點區域，如前揭李孝悌〈桃花扇底送南朝：斷裂的逸樂〉(2008)一文；徐汀〈想象與歷史的空間——論明末清初傳奇作品中的「江南」書寫〉(2021)<sup>54</sup>則關照「江南」被傳奇作品人格化後的多樣性，譬如：閨閣氣質的柔弱易逝、笙歌頽廢的靡爛腐敗、殘山剩水的故國記憶，徐汀更指出文人對江南的記憶與整體社會氛圍，更影響了清廷後來的政策與禁令。

在「時空兼述」的相關研究中，泰半跳脫「傳奇」類別，而以「戲曲」整體綜論，目前多為中國學者期刊論文，如：鄭傳寅〈古典戲曲時空意識論〉(1998)<sup>55</sup>、韓軍〈古代戲曲敘事結構中的時空處理〉(1999)<sup>56</sup>、韓麗霞〈中國古代戲曲的敘事時空〉(2004)<sup>57</sup>，這些文章多以中、西劇場互較，論述時間與空間在戲曲中的特殊性，他們的觀察並不是立基於戲劇的「故事時空」而是「敘事時空」，即「劇作家

<sup>51</sup> 侯淑娟：〈由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現〉，《東吳中文線上學術論文》第9期（2010年3月），頁1-22。

<sup>52</sup> 郭英德：〈多重空間的形構、並置與演繹——李玉《萬里圓》傳奇的「空間」解讀〉，《文學評論》第4期（2013年），頁143-152。

<sup>53</sup> 馬思聰：〈明末清初史劇宗教場域的性別指歸——以李玉史劇的「廟觀」空間為例〉，《勵耘學刊》第1期（2013年），頁85-99。

<sup>54</sup> 徐汀：〈想象與歷史的空間——論明末清初傳奇作品中的「江南」書寫〉，《戲劇之家》總第404期（2021年第32期），頁3-6。

<sup>55</sup> 鄭傳寅：〈古典戲曲時空意識論〉，《文藝研究》第6期（1998年），頁72-77。

<sup>56</sup> 韓軍：〈古代戲曲敘事結構中的時空處理〉，《藝術百家》第2期（1999年），頁33-39。

<sup>57</sup> 韓麗霞：〈中國古代戲曲的敘事時空〉，《藝術百家》第2期（2004年），頁70-72。



對故事時空的處理而表現出來的舞臺時間與空間」<sup>58</sup>。因此，前賢所謂的「敘事時空」多與「舞臺時間與空間」有關，有別於其他敘事文類，戲曲有「場隨人移，景隨口出」、「同時異地、異時同地」的舞臺切割（所謂「戲曲蒙太奇」<sup>59</sup>）等戲曲習套，說明敘事時空的移轉。除了以舞臺畫面為時空區分外，韓麗霞更將戲曲敘事手段分為「追敘、概要、間斷」三類，並提到「傳奇生旦雙線結構」對戲曲敘事「線索性」時空的影響。<sup>60</sup>事實上，這些戲曲時空現象都已是臺灣學界熟習的理論，如所謂「間斷」的敘事，即王安祈所云戲曲的「點線結構」<sup>61</sup>；至於「傳奇生旦雙線結構」實與程式化的情節設計相關，林鶴宜《規律與變異：明清戲曲學辨疑》一書對「明清傳奇敘事程式」已有精闢且詳盡的歸納與分析。<sup>62</sup>不過，上述研究成果使筆者注意到一重要事實，即戲曲敘事手法中的時空鋪置與安排，與程式、結構、排場等概念息息相關，是劇作家用心的參考基礎。本論文雖關注「敘事策略」，以文本細讀為研究方法，但在解析文本時，依然將結構、章法等元素納入觀看視野。

本論文鎖定「明清之際遺民」，關注其「傳奇」敘事手法中的「時空表現」，前賢論著中明確涵蓋三大向度者，有漢學家詹富國（Dietrich Tschanz）〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉（1999）<sup>63</sup>一文，詹氏以短小的篇幅分析吳偉業《臨春閣》、《通天臺》、《秣陵春》的時間、地點所反映的「世變美學」，頗具啟發性，該文實為以時空為眼界切入明清傳奇創作研究之先河。王瓊玲〈以情造境：明清戲曲

<sup>58</sup> 同前註，頁 70。

<sup>59</sup> 「蒙太奇」（Montage）原是電影術語，中國學者陳多藉此提出「戲曲蒙太奇」的概念：「（戲曲藝術）不但『場』與『場』的銜接上採用了『轉場戲的形式』；就是在一場戲、一小段戲中，也時常不斷靈活改變觀察劇中人的時間、空間、距離、角度。由於這些實踐的積累與豐富，戲曲就不僅是使用了『內心視象鏡頭』，還必然地有畫面的剪輯與組合的『蒙太奇』藝術手段。」見陳多：《陳多戲曲美學論——由媒介論看戲曲美的構成》（臺北：國家出版社，2006 年），頁 294。

<sup>60</sup> 韓麗霞：〈中國古代戲曲的敘事時空〉，頁 70-72。

<sup>61</sup> 王安祈曾以范鈞宏《春草闌堂》為例，提出「點線結構」：「『線』是戲劇情節的推演前進，『點』是霎那情感的停頓、醞蓄、誇張、深掘。『點線結構』原用來分析整齣戲的布局，……當情節快速緊湊的推行至最緊張的時刻，編劇突然『凝結著時空』，以唱把此刻的情緒作淋漓盡致的抒發，觀眾的目光焦距仍維持在春草身上，情節的高潮得以持續延宕而不致一閃即逝。」見王安祈：〈演員劇場向編劇中心的過渡——大陸戲曲改革效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲研究集刊》第 19 期（2001 年 9 月），頁 278。

<sup>62</sup> 林鶴宜將明清傳奇的敘事程式的內涵分為「結構性程式」、「環節性程式」和「修飾性程式」。見林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁，2003 年），頁 75-103。

<sup>63</sup> 詹富國（Dietrich Tschanz）：〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉，《中國文哲研究通訊》第 9 卷第 4 期（1999 年 12 月），頁 117-126。



中之敘事與時空想像》(2003)<sup>64</sup>與〈論清初劇作時空建構中所呈現之意識、認同與跨界想像〉(2009)<sup>65</sup>兩篇，也是茲題的重要著作。前者開宗明義：「戲劇是一種不僅在空間中開展，且在時間延續中流逝的綜合藝術。」談論戲曲「以情造境」的本質，並說明劇作家透過「時空想像」得以造境，舉丁耀亢《化人遊》、吳偉業《秣陵春》與孔尚任《桃花扇》為例，研討情境如何反映敘事者心境，分析「金陵」如何成為故國之思的原型。歷史學者林麗月對此提出了一個耐人尋思的問題：

這些特定時空（明清鼎革／江南）的劇作家個人的遺民情結與創作思緒，是否比劇作家有意地以個人記憶形塑集體記憶更切近實情？換言之，遺民戲的記憶編織，究竟是劇作家在操弄歷史？還是歷史（明清鼎革）操弄了劇作家（遺民／貳臣）和戲曲（遺民戲）？<sup>66</sup>

這也是筆者所關注的「時代」與「遺民」劇作家之間的關係問題，在如此特別的時空環境，這群擁有特別身分與心緒的文人，會如何特別地表述？自覺抑不自覺？王瓊玲另一文從清初劇作家的易代情結談起，再論其記憶敘寫與時空想像，拈出「六朝自古傷心地」的南京／金陵／秣陵除是特定空間區域外，更承載時間性的歷史記憶。然而，後文所論素材幾與前文相同，且所觸議題甚廣，兼談主體於砌末、物件的客體化，也論作者、評者與觀者位置差異，以致專注「時空建構」的論述略為模糊，但王瓊玲的懇切關注實則提示了劇作中的「時空」表現，與劇作家的遺民身分及「自我認同」大有關聯。

綜覽明清之際遺民傳奇研究成果，面對「明清之際」此般獨特的時空，身處於其中的遺民群體本身亦涵有時間、空間的易變、移轉性質，他們所投之以藝術的傳

<sup>64</sup> 王瓊玲：〈以情造境：明清戲曲中之敘事與時空想像〉，收入熊秉真編：《睹物思人》（臺北：麥田出版，2003年），頁91。

<sup>65</sup> 王瓊玲：〈論清初劇作時空建構中所呈現之意識、認同與跨界想像〉，收入王瓊玲主編：《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》（臺北：漢學研究中心，2009年），頁75-142。

<sup>66</sup> 林麗月：〈對話〉，同前註，頁181。



奇創作實是一種時空藝術，其間必然蘊藏著自我對時空的感知，然而，針對時、空如何影響傳奇敘事的研究卻寥寥無幾，有者雖開了時空研究的先河，卻有許多問題仍待解決：時、空如何綜合並述？時空表現有無類型之分？時空在傳奇敘事之中如何化為藝術表現？劇作家有意操弄著時、空抑或無意？傳奇中時空敘事策略如何反映時代氛圍？劇作家如何藉時、空包裝「遺民意識」？關於時空表現的研究，能否有與前賢不同的論述方法？本論文擬回歸敘事學基礎，著重研析時空如何在文本、情節、程式等細微處生發效用，進而擴展到明清之際的遺民時空的社會與文化層面，相與對話。

### 第三節 研究界義與範圍

#### 一、界義「明清之際」

「明末清初」與「明清之際」關懷的重點略有不同，根據曹淑娟的研究，「前者偏重文化問題跨越兩朝的綿延性，後者強調明清易代的政局變動」<sup>67</sup>，本論文延續此說，選擇以「明清之際」為界義語彙，是因為比起長時間、連續性的「明末清初」，「明清之際」指涉世變的特定時間點，即明崇禎十七年（1644）李自成攻陷北京，崇禎皇帝自縊，時於遼東自立帝國的大清攻入山海關，剿滅李自成大順軍，定都北京，是為清順治元年（1644）。本論文特別關注那些歷經西元1644年事變的遺民，在生活驟然斷裂後將如何藉戲曲創作以自處，故使用「明清之際」一詞。

學者多以西元1644年作為「清代前期」的起始點，但很多學者對清初斷代的釐定有所不同，如李佳蓮《清初蘇州劇作家研究》界定「清初時期」即康熙朝中葉以前的順、康時期（約1644-1692），認為這段時期具有「上承明代遺緒而力求突破發展，下開清代地方戲曲滋生興起」的關鍵性，是當時劇作家主要的創作年代。<sup>68</sup>

<sup>67</sup> 曹淑娟：《在勞績中安居——晚明園林文學與文化》臺北：國立臺灣大學人文社會高等研究院東亞儒學研究中心，2019年），頁15-16。

<sup>68</sup> 李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》，頁1-6。



秦華生《清代戲曲文化論》則將「清代前期」劃定為順治、康熙年間（1644-1722），其認為康熙平定三藩之亂、收復臺灣，清朝自戰亂動盪恢復生產、復甦經濟，並採取相對寬鬆的文化政策，意欲籠絡士人階層，創作更為自由，迥異於後來雍正、乾隆時期（1723-1795）在文化上的極權專制，故將「清代前期」囊括整個康熙王朝（1654-1722）。<sup>69</sup>

林忠德討論「清代前期」遺民的「話本」，承襲徐志平說法，明確指出康熙二十二年（1683）是當時政治、學術風氣的轉捩點，認為康熙初在位的二十二年與順治統清十八年動亂、破壞的局勢並無太大改變，學界亦仍由明代遺老主持。待到老成凋謝，後起之秀對故國的情懷、新朝的仇隙逐漸淡化，在政局趨於穩定後，學術界始有變化，遂以康熙二十二年為中點，將順治元年到康熙二十二年間的四十年劃定為「清初前期」（1644-1683）。<sup>70</sup>

要言之，無論李佳蓮、秦華生、林忠德所劃定的清初範圍為何，重要的是，他們的論述皆涉及文化以及遺民心態的問題，文化與心態是一種認同的延長，「明清之際」較「明末清初」更強調世變的影響力如何震撼變後的遺民。「明清之際」的背後尚廣義包含遺民在瞬間「轉換」的際遇、態度。李瑄曾指出，遺民活動的時間範圍約是崇禎十七年（1644）到康熙三十年（1692），到康熙中葉後生活漸安，遺民面臨的主要問題則從生存與復國，轉成保持晚節。<sup>71</sup>李彥蓉〈清初遺民心態的嬗變〉則將遺民的心理歷程歸納為三個層次：激烈反抗、失落徬徨、反思認同，康熙後期因應懷柔與徵召，士人態度從骨鯁不屈陸續轉向親附友善，原以「遺民」自居的身分認同隨著時序推移而生發質變。<sup>72</sup>趙園也認為「明清之際更突出『轉換』一義」<sup>73</sup>，更重要的是：

<sup>69</sup> 秦華生：《清代戲曲文化論》（臺北：國家，2012年），頁25、36。

<sup>70</sup> 林忠德：《清初前期遺民話本作家及其性別意識研究》（嘉義：國立中正大學中國文學系碩士論文，2017年），頁4-5。

<sup>71</sup> 李瑄：《明遺民群體心態與文學思想研究》，頁5-6。

<sup>72</sup> 李彥蓉：〈清初遺民心態的嬗變〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》第5期（2012年），頁158-160。

<sup>73</sup> 趙園：《想像與敘述》，頁180。



借助於「明清之際」這一歷史瞬間的特定性，其對於士人命運的影響，有助於在兩個方面的入深：人，與歷史。人在這一時刻的反應，處這一時刻的姿態，其中正有我所感興趣的「人的世界」的豐富性。這種豐富性確也在一個瞬間、時刻集中而廣闊地展開。<sup>74</sup>

也就是說，「明清之際」的劃分是專屬於「遺民」的，本論文所揭「明清之際」尤以強調遺民群體位於兩朝交接邊緣的時空特殊性，涵有轉換、抵抗、容受或抉擇等刺激與反應。

## 二、界義「遺民」

究竟什麼樣的人可以被稱作「遺民」？「明清之際」的「遺民」群體之身分緣何界義？本論文在使用「遺民」一詞界劃明清之際某一特定群體時，主張「遺民身分的確認」與「遺民意識的擴充」兩大向度。

關於「遺民身分」的確認，廣義且客觀而言，但凡「歷經明崇禎十七年／清順治元年（1644）世變」者，皆屬「遺民」。前輩學者常以「仕清」與否，界定「明遺民」身分，何冠彪認為：「廣義指明亡後不再干謁祿位的人，而不狹義指因忠於前朝而退隱者。」<sup>75</sup>然而，何冠彪亦舉清人施閏章（1619-1683）為例，說明施氏直至康熙十七年（1678）才迫於無奈參加博學宏辭科試，因其「一日未仕清」仍被何冠彪視為遺民。張兵反對何冠彪過於寬泛的定義，他認為即便「有過短暫出仕新朝經歷的人，我們只能將其歸入貳臣行列」<sup>76</sup>，否則將會失去明遺民的價值，於是張兵提出「在新朝必不應科舉、更不能出仕」與「內心深處必須懷有較強烈的遺民意

<sup>74</sup> 同前註，頁146。

<sup>75</sup> 何冠彪：〈論明遺民之出處〉，《明末清初學術思想研究》，頁105，註2。

<sup>76</sup> 張兵：〈遺民與遺民詩之流變〉，《西北師大學報（社會科學版）》第35卷第4期（1998年7月），頁8-9。



識」兩點關鍵。李瑄的看法與上述相去不遠，他梳理「遺民」一詞從商周到明清時期常用的五個義項，如今簡化為二：「亡國或亂離後遺留下來的子民」、「易代之際懷有強烈的故國之思、不肯出仕新朝的士人」，而先前的「後裔」、「前一時代遺留之人」、「隱士」義項已逐漸弱化。<sup>77</sup>

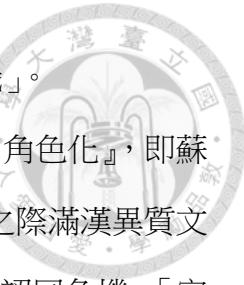
美國漢學家裴德生（Willard J. Peterson）曾提出兩種以「仕清」與否作為判準的狀況須特別留意：第一，某些被認為拒絕仕清而被視為遺民者，早在明末已掛冠歸隱，他們的隱逸（eremitism）行為竟在 1644 年後成為「遺民式」的忠誠，這些明覆前即退隱的士大夫較近於道教傳統的歸隱，如今卻因政局易變被視為理學忠義道統的延續。第二，有些拒絕仕清的人，在 1644 年時仍處孩童階段，他們過去未曾任職於明朝，如今隱逸不仕實因雙親亡於明亂，是出於孝道（filial piety）而非對舊統治者的忠誠。裴氏認為，義務隱逸（compulsory eremitism）、抗爭的隱逸（eremitism of protest）、道教退隱（Taoist withdrawal）與孝道的元素，取決於個人性格與情況，將不同程度地呈現在不仕清朝者的行為動機中，因此「明遺民」可說是「在明統治下已成年且拒絕參與清朝徵召者」，反之則是清朝的官方屬民。<sup>78</sup>

行文至此，得見「遺民」身分之界義何其複雜，唯獨能肯定的是以年份為斷的資格認覈，即「成年後歷經 1644 年世變者」。諸家學者以「仕清與否」為準，反窄化「遺民」身分的可能性，已將「貳臣」與「遺民」的二元對立視為前提。然筆者認為「貳臣」也是一種「遺民」，應將「遺民」的界義向上提昇一層，至於「仕清與否」則出之於個人選擇，遑論出或處盡屬「遺民」範疇，畢竟以「人」為主體的背後，恆充滿未知與趙園所謂的「豐富性」。

此說固然會引起泛泛質疑，捐棄遺民的華夏風骨及忠於明的特殊性，更何況針對「成年後歷經 1644 年世變者」，如何定義「成年」？豈知沒有青少年時期目睹家國慘劇而心生悲愴者？遺民處境的「豐富性」表現在何處？貳臣因何也能被視為遺

<sup>77</sup> 李瑄：《明遺民群體心態與文學思想研究》，頁 18。

<sup>78</sup> Willard J. Peterson, “The Life of Ku Yen-Wu (1613-1682)” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 28 (1968): 144.



民？種種逸出與不確定，在在牽涉部分學者已關注到的「遺民意識」。

孔定芳論「遺民意識」的發軔，他認為：「遺民的身分認同和『角色化』，即蘇格拉底所謂『認識你自己』，就是一種遺民意識的覺醒。」<sup>79</sup>當明清之際滿漢異質文化深層碰撞與衝突後，將浮現「角色身分的混亂」與「我是誰」的認同危機、「家園感」的喪失，乃至於漂泊遺民「群體」的身分認同與覺醒。林忠德遂以「遺民意識」界義「遺民」：「在明末或是鼎革之際出生，以遺民意識為基礎，且對於新朝具有行為準則之人。」<sup>80</sup>可惜未能講明「對於新朝具有行為準則」的核心意義。

王瓊玲並未使用「遺民意識」一詞，而是將遺民的情感焦慮分為兩種：剝奪現實經驗、真實感的「前朝意識」，與企圖認定自我遺民身分，並要求他人予以接受或同情的「遺民情結」。<sup>81</sup>王瓊玲跳脫年份的界定，討論此一時期劇作家的創作動機與意識狀態，以「自覺」界義遺民：

凡自覺為「遺民」，或自覺對前代應有一種「效忠」之情操者，不論其是否為當時社會或後代史家定義為「遺民」，皆屬在內。<sup>82</sup>

王瓊玲的「自覺」界定其實包納「遺民意識」於其中，不過卻含括「1644 年仍未成年者」，像洪昇（1645-1704）<sup>83</sup>、孔尚任（1648-1718）<sup>84</sup>，他們在明亡時仍未出世，但他們膾炙人口的傳奇《長生殿》中卻寫李龜年抱琵琶哀唱著名的【南呂一枝花】：「不提防餘年值亂離，逼拶的歧路遭窮敗。」<sup>85</sup>《桃花扇》更不用說，「南朝興

<sup>79</sup> 孔定芳：《清初遺民社會：滿漢異質文化整合視野下的歷史考察》，頁 50。

<sup>80</sup> 林忠德：《清初前期遺民話本作家及其性別意識研究》，頁 8。

<sup>81</sup> 王瓊玲：〈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〉，頁 40。

<sup>82</sup> 同前註，註 2。

<sup>83</sup> 徐朔方：「洪昇，字昉思，出生在一六四五年八月二十一日，……那是明朝滅亡後的第二年，……一七〇四年（康熙四十三年）七月二日，……他不幸在浙西烏鎮落水而死。」清·洪昇原著，徐朔方校注：〈前言〉，《長生殿》（臺北：里仁書局，1996 年），頁 1-2。

<sup>84</sup> 王季思：「孔尚任字聘之，又字季重，號東塘，別號岸堂，字號云亭山人。公元一六四八年，生於山東曲阜縣。……在康熙五十七年戊戌，即公元一七一八年的春天，死於曲阜石門山家中，年七十歲。」清·孔尚任原著，王季思、蘇寰中、楊德平校注：〈前言〉，《桃花扇》（臺北：里仁書局，1996 年），頁 21-23。

<sup>85</sup> 清·洪昇原著，徐朔方校注：〈彈詞〉，《長生殿》第 38 韻，頁 235。



亡，遂繫之桃花扇底」<sup>86</sup>，直是一部南明盛衰史。洪、孔於客觀上並非遺民，他們沒有體驗、目睹過易代之際的創痛，〈桃花扇本末〉、〈桃花扇考據〉證明孔尚任實是耳聞自族中熟悉弘光朝遺事的耆老，考據諸家碑記撰成，清初應不乏如洪、孔對遺民情事具通覺共感的文人。

王成勉批評王瓊玲「自覺」說雖能解決裴德生所揭的兩種例外，但以「自我認定」判定是否為遺民則會喪失「公認」的標準。<sup>87</sup>王成勉遂自己定義：「在明末或是鼎革之際出生，但拒絕認同新朝的人。而不認同的方法可以很多元，也很豐富的來表達。」<sup>88</sup>弔詭的是，王說便會出現裴德生所提醒的「鼎革之際出生」者心智年齡是否足以感知、認同遺民困境的問題，且後半定義態度模稜，實際上仍不脫「拒絕仕清」的要件。

遺民是一種時間現象，洪、孔的例子證明「遺民」有其限度，亦有其無限。趙園亦曾討論遺民子弟「不世襲」的身分問題，引用徐狷石（1626-1698）所云：「吾輩不能永錮其子弟以世襲遺民也。」<sup>89</sup>正是深曉明清之際遺民身分的有限性，錢穆對此痛切感悟：「既已國亡政奪，光復無機，潛移默運，雖以諸老之抵死支撐，而其親黨子姓，終不免而屈膝奴顏於異族之前。此亦情勢之至可悲而可畏者。」<sup>90</sup>遺民一代的孤寂、殘存與焦慮隨著不斷望前的時間之流向內銘刻，既帶不走也蛻不去，然有意思的是，洪昇與孔尚任繼志述事的選擇，正是王瓊玲所謂的「自覺為遺民」。不過，筆者卻認為洪、孔乍看富有「故國之思、易代感懷的遺民意識」實是一種「遺民情懷」，有必要先以「1644 年」為資格劃定，區分「意識」與「情懷」兩者，「意識」意味著自我感知，洪、孔則失於「經驗」，充其量屬於遺民經驗的再製與念想，倒更接近王德威所稱「後遺民」：「就算沒有前朝和正統，後遺民的邏輯

<sup>86</sup> 清·孔尚任原著，王季思、蘇寰中、楊德平校注：〈桃花扇本末〉，《桃花扇》，頁 5。

<sup>87</sup> 王成勉：〈再論明末士人的抉擇——近二十年的研究與創新〉，頁 17。

<sup>88</sup> 同前註。

<sup>89</sup> 徐介，字狷石。此段文字出自全祖望《題徐狷石傳後》，引錄自趙園：〈時間中的遺民現象〉，《明清之際士大夫研究：作為一種現象的遺民》，頁 172。

<sup>90</sup> 錢穆：《中國近三百年學術史》（北京：商務印書館，1997 年），頁 79。



也能無中生有，串聯出一個可以追懷或恢復的歷史，不，欲望，對象。」<sup>91</sup>

所以本論文同意「遺民意識」包括了故國之思、易代感懷與自我認同，大抵是在王瓊玲定義「自覺」的基礎上，限縮了遺民的資格。而本論文在以時、空為主要觀察時，有必要擴大「遺民意識」的向度，不再以「仕清」與否、「效忠」與否來界說「遺民」，須看見遺民在時間過程中的自我掙扎與變化，這些同樣也屬於遺民的行動、遺民的軌跡。

總此，本節梳理歷來「遺民」一詞的命義，提出「成年後歷經 1644 年世變且無論仕清與否，但凡抱有故國之思、易代感懷、自我認同、掙扎或轉向等遺民意識者」皆屬「遺民」，此說或有寬泛之嫌，卻能明確體現遺民之為「人」的變化與選擇的特殊時間性，亦影響本論文在選材、劃定討論範圍時的視野。

### 三、界義「時空表現」

不同族群與文化對於「時間」的感知大有異處，對於「時間」的觀念將影響著群體的心理與行動，正如心理學家勞勃·勒范恩（Robert Levine）所說：「我們的生活步調主宰著我們對於時間流動的感受，我們在時間流逝中的行動方式，追根究柢，也就是我們的生活方式。」<sup>92</sup>對於時間的感知、生活方式必然影響著創作者在敘事上自覺或不自覺的意識流動，「無論是作家創作過程中賦予文本的潛時間，還是讀者將文本潛時間具體化為作品的文學時間，都和人的日常時間經驗有著千絲萬縷的關係」<sup>93</sup>，亦即建立在現實時間的基礎上，創作者、讀者在交流過程中可依不同形式或需求任意拓展，正因敘事「能夠展示『通常不為我們所見的時間的形

<sup>91</sup> 王德威：〈時間與記憶的政治學〉，《後遺民寫作》（臺北：麥田出版，2007 年），頁 7。

<sup>92</sup> [美]勞勃·勒范恩（Robert Levine）著，馮克芸譯：《時間地圖：不同時代與民族對時間不同的解釋》（臺北：臺灣商務，1997 年），頁 11。

<sup>93</sup> 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：《文學時間研究》（北京：中國社會科學出版社，2008 年），頁 21。按：本書各章分別探討懷舊文學的時間形態、悲劇的時間結構、歷史敘事中的時間觀、小說時間與意識形態等敘事文學中的「時間」命題，本論文對「時間」的理解頗受該書啟迪。



式』，它也就為我們提供了全新的時間體驗」<sup>94</sup>，也就是說，時間可以是跨域的、跨文化或跨生活形態的。在敘事學中，楊義將「時間」視為中國敘事學必須解讀的文化密碼，他認為時間「儲存在中國人的潛隱的精神結構之中，並自覺或不自覺地滲透於中國人對世界的感覺方式和敘事形態之中」<sup>95</sup>。

「空間」概念複雜多元，人類對於空間的感知與探究，根據不同的尺度、方法切入，便會有不同的空間以及在空間中展開的人類活動產生。<sup>96</sup>當我們觀察空間概念時，最重要的是「空間概念之形成如何與自我概念之形成彼此糾結不分」<sup>97</sup>，它可能同樣依賴著語言、文化等集體感知而塑形，正如愛因斯坦(Albert Einstein)所說：「我們使用的語言——我們表達的概念和我們提出的問題——在決定我們能看見的空間是哪一種。」<sup>98</sup>而「空間」如何反映在敘事學之中？巴舍拉曾示範探討空間的人文價值，他以家屋、閣樓、角落、巢、殼等空間，分析「幸福空間（espace heureux）意象」<sup>99</sup>，提出「空間」蘊涵各種想像與記憶，自成一種詩學，證明「空間」可坐實於記憶、意象等敘事手段。

在人文地理學中，「空間」(Space)在受到人類長時間的生活、依附後，逐漸形成群體的共同經驗而產生意義(meaning)，形成「地方」(Place)。換言之，「空間」確然與前述「記憶」與「意象」息息相關。英國人文地理學者提姆·克雷斯威爾(Tim Cresswell)說：

空間因而有別於地方，被視為缺乏意義的領域——是「生活事實」，跟時間一樣，構成人類生活的基本座標。當人將意義投注於局部空間，然後以某種

<sup>94</sup> 同前註。

<sup>95</sup> 楊義：《中國敘事學》(嘉義：南華管理學院，1998年)，頁139。

<sup>96</sup> 可參考〔英〕弗蘭克斯·彭茨(François Penz)等編，馬光亭、章紹增譯：《空間》(北京：華夏出版社，2006年)。其中以不同學科領域切入空間研究，如神經科學、語言學、建築學、藝術、科技、政治學、歷史學，乃至天文學都有專精的討論。

<sup>97</sup> 〔澳〕瑪格麗特·魏特罕(Margaret Wertheim)著，薛絢譯：《空間地圖：從但丁的空間到網路的空間》(臺北：臺灣商務，1999年)，頁20。

<sup>98</sup> 引錄自魏特罕，同前註，頁251。

<sup>99</sup> 〔法〕加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》(臺北：張老師，2003年)，頁55。

方式（命名是一種方式）依附其上，空間就成了地方。<sup>100</sup>



傳統地理學中看待空間與地方有兩種不同的模式，第一種是可測量、描繪的客觀事實，第二種是再現與想像的主觀感知，為了挑戰傳統兩元對立的類型區分，美國地理學者愛德華·索雅 (Edward Soja) 提出「第三空間」(thirdspace)，第三空間是一種不同的思考方式，又稱「生活的空間」(lived space)。第三空間是人類所實踐及生活的空間，而不僅是物質或心靈感知的空間，以供思考基於作為生活、實踐與居住空間之「地方」的地方政治。<sup>101</sup>本論文頗受索雅針對真實／想像二元的消解所提出第三可能的概念影響，在分析「空間」時不應僅限於區位 (location)，更該看見歷時流行的象徵符號、文化風俗影響構成的「地方」，甚至雜糅真實與想像的生活經驗。本論文第四章即轉化此觀點分析吳偉業《秣陵春》的特殊時空。

然而，在敘事的研究中，時間經常佔有著主導地位，因為敘事作為講述方式本身具有明顯的時間性，空間並不如時間。美國敘事學者蘇珊·弗里德曼 (Susan Friedman) 主張突出空間，「將空間恢復到與時間完全合作的關係，一起構成敘事發生的力量，能使閱讀在策略上集中於時空的對話性互相作用，共同作為人類思維和中介組成成分。」<sup>102</sup>她認為空間並非被動、靜止的，敘事反而是一種積極的、能動的空間軌跡，產生於歷史之中、隨時而變的社會建構場所。<sup>103</sup>又如英國地理學者多琳·瑪西 (Doreen Massey) 亦認為「對空間的定義離不開時間，必須要從時空的角度來思考」<sup>104</sup>，進而提出「空間是『延伸』的社會關係」<sup>105</sup>，而社會關係是動態絕非靜止的，這種觀點從不斷變化的社會／權力關係思考，建構了「真正的時空

<sup>100</sup> [英]提姆·克雷斯威爾 (Tim Cresswell) 著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》(臺北：群學，2006年)，頁19。

<sup>101</sup> 同前註，頁64-65。

<sup>102</sup> [美]蘇珊·弗里德曼 (Susan Friedman)，寧一中譯：〈空間詩學與阿蘭達蒂·洛伊的《微物之神》〉，收入[美]詹姆斯·費倫 (James Phelan)、彼得·拉比諾維茨 (Peter Rabinowitz) 主編，申丹等譯：《當代敘事理論指南》(北京：北京大學出版社，2007年)，頁209。

<sup>103</sup> 同前註，頁210。

<sup>104</sup> [英]多琳·瑪西 (Doreen Massey) 著，毛彩鳳、袁久紅、丁乙譯：《空間、地方與性別》(北京：首都師範大學出版社，2018年)，頁5。

<sup>105</sup> 同前註。



多樣性觀點」<sup>106</sup>。

對應弗里德曼、瑪西所論「時空影響社會關係的建構」，日據臺灣哲學家曾霄容（1910-2007）亦曾引用巡政民（Meguri Masatami）所提出「社會的場」（social field）理論，揭示時、空對於社會關係的重大影響：

在一定時間，以物與人所構成的生活空間，在人類世界構成為「社會的場」。

一個社會的場形成為一個全體。當作一個全體的「構造的統一體」的成立，即是其構成員作互相依存的「關係」的形成。……一個社會的場中的生活空間並非靜態的，而是動態性質的。……現在、過去、未來形成場的連續之間的系列（過去、現在、未來的系列中的場的連續）。一定時的場內的現在含有對於過去與未來的時間的展望。總之，空間形成場的橫斷面（個人與環境的互相作用的場面），而時間形成場的縱斷面（過去、現在、未來的連續系列）。社會的場不斷地在進行著時間的歷史的流動。<sup>107</sup>

說明時間、空間共構了一個社會關係的「場」，是個人與環境處在過去、現在與未來的時間動態的連續中相互作用的場所。在社會的場上，帶有歷史的、發展的動態性，「文化的場」即生成而出。對於「文化」而言，社會是其空間橫斷面，歷史成為其時間的縱斷面。<sup>108</sup>換言之，文化的現象深具時空特性，舉凡繪畫、音樂、文學等藝術形式皆與時間、空間的知覺有關，運用各種物質媒介，在社會與歷史雙軸上表達精神層次的文化。

本論文對「時空整體」在敘事文學裡的展現，得益於俄國學者巴赫汀（Mikhail Bakhtin）對於時空的洞察，他同樣認為時間與空間的概念是無法分割的（時間是

<sup>106</sup> 同前註，頁 7。

<sup>107</sup> 曾霄容：《時空論》（臺北：青文出版社，1972 年），頁 473-474。此段文字為曾霄容引介巡政民的「場」理論。巡政民（Meguri Masatami）資料不詳，原書以日語寫成，見巡政民：《場の哲学と現代社会学：哲学・教育学から社会学へ》（東京：春秋社，1968 年）。

<sup>108</sup> 同前註，頁 481。



空間的第四維），他針對文學作品中藝術性的把握時間與空間關係的重要聯繫，提出「時空體」（Chronotope）<sup>109</sup>的概念。巴赫汀秉著「時空乃一個整體」的觀念，分析小說中的「情節」意義：

情節事件在時空體中得到具體化，變得有血有肉。一個事件，可以告知，可以介紹；這時也可以確切地指出事件發生的地點和時間。但是事件卻不會變成形象。而時空體則可以提供重要的基礎來展現和描繪事件。達到這一點，恰恰是靠在一定的空間裡把時間各種特徵特別地渲染並具體化，這個時間特徵就是指人類生活的時間、歷史的時間。<sup>110</sup>

換言之，「時空體」是時間在空間裡的物質化，原本抽象的時間以多樣的特徵具象化於空間中，恰好讓「事件」得以透過這樣的時、空交互作用被表達出來，時空體成為小說中具體描繪、體現情節與事件的核心。巴赫汀亦補充小說中所有抽象的因素，如哲理思想、因果關係等都脫離不了「時空體」的性質，於是巴赫汀接續以希臘、羅馬到文藝復興時期等小說為示範，分析各式相異的「時空體」的情節意義。

巴赫汀雖以小說為討論對象，他卻表明「任何的一個文學形象，都具有時空體的性質」<sup>111</sup>，戲劇學者居振容便借「時空體」的概念分析現代劇場：

戲劇相對於其他藝術形式，正在於其複雜交錯的時空重疊現象。……其藝術之時空型與觀眾所處的真實時空具體地、感知地交融、撞擊、並置。顯而易見地，戲劇演出的形式更能貼切地解讀巴氏的時空型學說，直言之，戲劇就是時空型藝術（chronotopic art）。<sup>112</sup>

<sup>109</sup> [俄]巴赫金（Mikhail Bakhtin）著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，《小說理論》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁274。

<sup>110</sup> 同前註，頁451-452。

<sup>111</sup> 同前註，頁452。

<sup>112</sup> 居振容：〈羅伯·勒帕吉戲劇中時空型的原理〉，《中外文學》第28卷第9期（2000年2月），頁32。按：該文譯「時空型」，等同於本章所謂「時空體」。



而在中國敘事學中，尤以戲曲、小說文類呈現「流動性敘事」，轉換自由，即由若干個「點」（敘事單元）連綴、串接起一條「線」（敘事過程）——即前文述及的「點線結構」（在證明與時、空相關）——揭示敘事過程（時間）是線性的，同時強調了敘事「空間」的流動性。<sup>113</sup>亦即，中國戲曲的敘事由時間、空間交織而成，「演故事」為本質的戲曲原帶有時空成素，即「故事時空」；而它的結構、關目或排場等一切劇作家構思「如何」演故事的方法，屬「敘事時空」的性質。劇作家以戲曲這種時空藝術為藉，在傳奇中敷演故事，將原有的故事時空轉化為敘事時空，在敘事時空中透過時間、空間的書寫，共構一個文化的「場」，可資讀者／觀眾端詳出劇作家所處時空的社會動態、歷史環境。

#### 四、研究素材劃定

在爬梳前賢研究成果與界義時空表現的涵括層面後，本論文發現傳奇中的時空表現，是遺民劇作中極具特色的敘事手法，前賢雖已有論述，仍有許多地方值得深究：時空如何共構戲劇事件？劇作家如何藉時空以表心跡？時空如何呈現一個文化的「場」以突顯時代背景、社會關係或集體記憶？諸如此類的問題皆是本論文所關注並試圖解決的。

然而，按前文對「遺民」身分的界定，明清之際實有眾多具「遺民」身分的劇作家，當時傳奇創作成果豐碩，其中必然不乏善用時空以表現者，本論文之所以選定此四位劇作家（李玉、朱佐朝、丁耀亢、吳偉業）的五部傳奇（《千鍾祿》、《漁家樂》、《化人遊》、《赤松遊》、《秣陵春》）為討論對象，主要從兩個面向考量：一為題材類型，一為遺民類型。以題材類型而言，敘事手法藉由時間、空間表現，本就有據實與幻設的可能，《千鍾祿》、《漁家樂》、《赤松遊》於題材屬歷史劇，《化人

<sup>113</sup> 董上德：《古代戲曲小說敘事研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2011年），頁45。



遊》架空歷史脈絡以編造異境則可歸為奇幻劇，而《秣陵春》雖是婚戀喜劇，卻兼有史實餘緒及虛構成素，或可視為歷史與奇幻劇的結合。類型的區別固然武斷且非絕對兩分，但此三種劇題種類正好得以透顯劇作家如何拿捏、斟酌時空或真或幻的性質以演故事。

以遺民類型而言，遺民身分具有多元性，本論文以「遺民」為觀點，關注其於明清之際的心態轉換或選擇依歸。明清時期的劇作家出身背景不同，自然會影響對創作的認知與態度，暗藏不同的遺民意識。李玉、朱佐朝、丁耀亢、吳偉業四位劇作家正好呈示遺民的兩種類型：李玉、朱佐朝同屬「蘇州派」<sup>114</sup>劇作家，社會地位較低，不仕清朝，縱有應舉亦不第。蘇州派劇作多能雅俗共賞，在案頭與場上皆有非凡表現，而兩位蘇州派劇作家的兩部傳奇《千鍾祿》與《漁家樂》皆涉及「帝王出逃」的情節，當有值得析較之處；丁耀亢、吳偉業則出身文人官僚體系，創作不僅限於戲曲，更有詩歌與小說等聞名於世，明朝覆滅後屢受清廷徵召，兩人卻有迥異的抉擇與心路歷程，丁耀亢從《化人遊》到《赤松遊》兩部劇作展現心路歷程之轉變，而吳偉業於順治十年（1653）完成《秣陵春》，年初往秣陵謁江南總督，意圖辭退徵召，年底即因「逼迫萬狀，老親俱禍，流涕催裝」<sup>115</sup>遽然北上，從單一劇作流露遺民即刻處境的矛盾與拉鋸。職是，分析此四位劇作家及其創作，得以觀察出「遺民」自處的多種可能。總此，本論文雖要討論明清之際遺民劇作家的傳奇劇作，範圍廣闊，慮及時空本身真幻性質的表現與遺民身分的多元性，據小觀大，揀擇此五部劇作為討論對象，以期掌握明清之際傳奇以時空為敘事策略的規範與樣態。

《千鍾祿》為靖難之變後建文帝（1377-?）與程濟（?）「出逃」的故事，《漁家樂》也是講述東漢清河王劉蒜（?-147）被迫「出逃」一事，「出逃」行為歷經諸多

<sup>114</sup> 「大部分清初蘇州劇作家，應該多是這樣一群出身平民、社會地位不高、接觸民間生活的曲家。也正因為如此，他們的作品，或者反映較多的時代氣息，或者著墨更多的民間樣貌，或者抒寫失意文人的鬱悶與惆悵，但整體而言，大多呈現出相對之下文人氣息較少的劇作風格。」有關蘇州派以地域作為「派別」的界定，可參李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》，頁49。

<sup>115</sup> 清·吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁1132。



劫難與體驗本身便有特殊的時空規則與意義，所以本論文試圖分析「出逃」過程中的時空表現，藉此揭示「出逃」情節所隱含的主題意旨。

再如《化人遊》敘寫何野航召集名士、仙姝乘舟同遊，偶然墮入魚腹，其中自成一國且有奇遇，最終醒覺得道；《赤松遊》則寫張良從擊秦、仕漢到辭官而從赤松子歸隱修仙的過程。歷來學者較少針對文本本身透露的時空訊息分析，而兩部劇作各有明顯的「空間」與「時間」的敘事特徵，《化》劇自墮入魚腹始便有奇幻且跳躍的空間騰挪，《赤》劇則相反，沒有顯著且過多的空間特色，卻針對過去、此刻與未來三種不同時間段有相當的呈現，兩劇皆寄託了丁耀亢的遺民意識，而手法截然不同，有何意義？

至於《秣陵春》最引筆者注意之處有二，其一是全劇以「秣陵」為題，實際發生在秣陵的齣目卻不多，反倒集中在雒陽、汴梁，還有與已故南唐後主李煜共存的真幻不明的世界；其二是主角徐適在離開秣陵、前往雒陽後，進入那個真幻不明的世界卻絲毫未察覺，且在其中歷經了如邯鄲夢般的變泰過程，這段特異的時空亦非夢境，那麼究竟為何？有無其它象徵的深層意涵？皆是本論文所欲探究的。

#### 第四節 研究方法與架構

本論文擬從明清之際遺民的傳奇作品中，分析其時空藝術呈現手法，以一種微觀、細讀的方式，觀察文本字句或關目編置，並適當參酌中外時空相關理論，以時空為濾器（filter），讀解傳奇文本敘事中的時空表現所蘊藏的社會、文化意義。

雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）曾指出「文化」有三種定義：「理想的」定義、「文獻式」定義、「社會」定義。「理想的」文化定義假設文化是人類完善的一種狀態或過程，其文化分析的本質是對生活或作品中永恆秩序、普遍人情的發現與描寫；「文獻式」定義使得文化分析成為批評活動，描寫與評價思想、語言的性質與細節；「社會」定義將文化視為一種特殊生活方式，表現藝術、學問、制度、日



常行為中的價值與意義。<sup>116</sup>威廉斯說：「任何充分的文化理論必須包括這些定義所指向的三個事實領域。」<sup>117</sup>同樣地，本論文在研究方法上意圖使文本、理論與社會現象對話，建構一種「文化」的闡述。

然而，套用威廉斯的術語，當明清之際那種專屬於一個時期、一個群體的「感覺結構」(Structures of Feeling)<sup>118</sup>不再為我們所感同身受，以狹隘的方式存留在文獻資料當中，我們亦無法徹底還原、追尋。每一個時期的不同世代的人，無一不變化，來者因為某種感知、價值系統的喪失永遠無法同理前人，同樣地，來者也擁有自己的世代的感覺結構，傳統文化正逐漸消亡、亦逐漸形成。我們「只能通過選擇出來的作品來接近這種感覺」<sup>119</sup>，於是乎以「文本」為路徑，透過遺民群體於感覺結構中所留下的符碼，重建時代與他們之間的關係，不失為觸及遺民集體記憶的必要方法。

本論文以敘事研究為主要方法。中國敘事學者胡亞敏圈畫敘事學主要的研究範圍：敘事方式（表達的形式）、敘事結構（內容的形式）、敘事學的閱讀（形式與意義的關係）。<sup>120</sup>然而，胡亞敏關注的是「敘事文」，與「戲劇文學」是分立的，胡氏認為「戲劇文學只有人物臺詞和舞臺說明沒有敘述者」<sup>121</sup>，與本論文基礎大不相同，本論文關注劇作家所處的文化背景如何影響作品敘事，須將劇作家視為「敘述者」，更何況，戲曲有「代言」傳統，劇作家筆下的主人物何嘗不屬「敘述者」？不過，胡氏提出的三大範圍，仍可供本論文討論時空表現的方向。

<sup>116</sup> [英]雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)著，趙國新譯：〈文化分析〉，收入羅鋼、劉象愚主編：《文化研究讀本》(北京：中國社會科學出版社，2000年)，頁125-126。

<sup>117</sup> 同前註，頁127。

<sup>118</sup> 雷蒙·威廉斯：「『文化模式』是對利益和活動的一種選擇和構形，而且是對它們的一種特殊評價，產生了一個獨特的組織，一種『生活方式』。而當我們將它們復原的時候，即使這些通常也是抽象的。可是，我們很有可能獲得對一種更為常見的因素的感知，這種因素既不是特徵也不是模式，而是它們在某種程度上借以存活的實際經驗。……當我們注意到從不以『同一種語言』交談的各代人之間的對比的時候，或當我們讀到社群之外的人對我們的生活的描述時，或當我們在學習我們的方式、但未在這種方式中長大的人身上觀察到言語或行為風格的細小差異，我們通常深刻地認識到這一點。……我建議用以描述它的術語是『感覺的結構』，……在某種意義上，這種感覺的結構是一個時期的文化：它是一般組織中所有因素產生的特殊的現存結果。」同前註，頁132。

<sup>119</sup> 同前註，頁134。

<sup>120</sup> 胡亞敏：《敘事學》(武漢：華中師範大學出版社，2004年)，頁14。

<sup>121</sup> 同前註，頁11。



除此三大範圍外，傅修延《中國敘事學》中提醒「敘事」與「抒情」是一對並列的範疇，強調不應將「敘事」和「抒情」強行分開，反對以西方敘事學的模式窄化「中國敘事學」的界義。本論文並不反對歷來學者所論「抒情傳統」，然傅修延的論述與筆者所欲分析敘事中時空表現時的立場頗為相像：

敘事學語境中的「敘事」是一個捲入因素與涉及層面更多的能指，人們在用包括語言文字在內的各種媒介「講」故事時，除了傳遞事件信息外，還會或隱或顯地披露立場觀點，或多或少地發表議論感慨，或詳或略地介紹人物與時空環境，等等。不言而喻，除了有意為之的「零度敘事」外（實際上很難做到），這些活動都有可能伴隨著一定程度的情感抒發，「抒情」實際上附麗於「敘事」之中，兩者之間為「毛」與「皮」的關係。<sup>122</sup>

本論文選取時間、空間為契入維度，關注兩者在傳奇中的敘事呈現、藝術特色，且將時空視為一個整體，藉傳奇「敘事」突顯「明清之際」這一特定歷史時刻與場域中，遺民群體的「社會關係」與「文化現象」，勢必連涉劇作家在此中寄寓的情思與悲憤、掙扎。也就是說，本論文的「敘事研究」廣義包含了「敘事」、「抒情」層次，並不單專注於「敘事」的形式、內容的意義關係，對於劇作家深切的時代關懷應予以相當的討論。

如前所述，本論文關注「細讀」文本之後所發掘的作品深層意涵，是故本論文的章節佈局遂採取個別劇作為單元分析，再於結論時歸納其敘事策略之共通性。各章節研究徑路如下：

第一部分「《千鍾祿》、《漁家樂》情節的時空佈局」，擬藉由俄國文學理論家巴赫汀所提出「時空體」概念，分析兩部傳奇劇作中有關「出逃」的情節鋪排與象徵意義，再將劇作時空與劇作家身處的明清交接時空對話，觀察出劇作家以時空佈局

<sup>122</sup> 傅修延：〈導論：從西方敘事學到中國敘事學〉，《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，2015年），頁17。



所暗含的時代隱喻。

第二部分「《化人遊》、《赤松遊》的時空調度」關注兩種不同的敘事策略：「時間的空間化」與「空間的時間化」，探討時間與空間兩元素雖有所顯隱仍能相互調配、影響的特質，並拈出劇作家在兩部劇作中假時空以敘事所表露的懷舊心緒，與其對於過去、此刻、未來的不同思考。

第三部分「《秣陵春》的『第三時空』」嘗試提出一個新的時空概念，根據地理學對於特定空間——地方（Place）的定義，觀察到《秣陵春》一劇在時空表現上非但具有「真實性」，亦兼有「想像」的成分。此一「真實與想像並具」的理路提供劇作家反思異族統治之際個人的出／處抉擇與心態依歸，在以往多認為明遺民不得不然的兩元對反的生存結果之外，展現不同的面向與可能。

結論，本論文將統整對各文本的觀察，歸納明清之際遺民傳奇在敘事中所展現的時空特色，進而探究遺民劇作家於家亡國破時，或要彰顯、或埋藏、或告訴、或代言的遺民意識。





## 第二章

### 出逃的隱喻

#### ——《千鍾祿》、《漁家樂》情節的時空佈局

如趙園所言，遺民是一種時間現象，時間又常與空間的形式同出現在敘事作品中，時空應被視為一個整體，藉此一時空整體可反映出遺民社會文化的關係與時代關懷。因此，本章首要關注遺民劇作中「時空整體」、「時空定規」的具體呈現，而在《千鍾祿》、《漁家樂》兩部傳奇中皆有表顯出此一時空敘事傾向。李玉（1596?-1681?）<sup>1</sup>《千鍾祿》<sup>2</sup>傳奇敘寫明建文皇帝朱允炆（1377-?）即位後，削諸藩王，燕王朱棣（1360-1424）遂起兵發動「靖難」而建文皇帝出逃一事。朱佐朝（?）<sup>3</sup>《漁

<sup>1</sup> 李玉生卒年不詳，各家學者說法不一，如王安祈據李玉於明崇禎時已有戲曲傳世，推測生年大約是萬曆中晚期，明亡後仍專心於戲曲創作，到康熙六年尚在世，見王安祈：《李玄玉劇曲十三種研究》，頁3-6；蘇寧認為李玉生於萬曆二十四年（1596年），卒於康熙十五年（1676年），見蘇寧：《李玉和清忠譜》（北京：中華書局，1980年），頁1-2；顏長珂、周傳家亦認為李玉生卒年不詳，約生於明萬曆末年，卒於康熙二十年（1681）左右，見顏長珂、周傳家：《李玉評傳》，頁3。

<sup>2</sup> 《千鍾祿》又名《千忠戮》、《千忠會》、《千鍾粟》、《千忠錄》、《琉璃塔》，見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁536。關於《千鍾祿》的作者，眾說紛紛，歷來學者已有諸多討論，主要有李玉、徐子超、王吉武三說，因缺乏直接證據，目前學界仍多認定李玉為作者。有關李玉作者說，見鄭振鐸《插圖本中國文學史》（北京：文學古籍刊行社，1959年），頁1009。王安祈：《李玄玉劇曲十三種研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年），頁252。顏長珂、周傳家：《李玉評傳》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁10。吳新雷：〈李玉生平、交遊、作品考〉，《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996年），頁131-145。郭英德《明清傳奇綜錄》，頁536-538。李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2001年），頁213。鄭志良：〈《千忠錄》作者考辨——兼與劉致中先生商榷〉，《文學遺產》第4期（2003年9月），頁96-101。王瓊玲：〈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45。沈惠如：〈試論明傳奇《千鍾祿》的離散書寫〉，《戲曲學報》第7期（2010年6月），頁163。劉瓊云：〈清初《千忠錄》裡的身體、聲情與忠臣記憶〉，《戲劇研究》第17期（2016年1月），頁2-3；徐子超作者說，見周妙中點校：《千忠錄》（北京：中華書局，1989年），頁1-5；王吉武作者說，見劉致中：〈《千忠錄》作者考〉，《文學遺產》第4期（2003年9月），頁94-101、144。劉致中：〈讀〈千忠錄作者考辨〉——答鄭志良先生〉，《文學遺產》第4期（2009年9月），頁101-108。以上資料綜整自王瓊玲、沈惠如、劉瓊云文章腳註，故不逐一附參考文獻，僅羅列於此供參。

<sup>3</sup> 朱佐朝，據郭英德載生卒年不詳，與朱確為兄弟，而朱確約生於明天啟年間（1621-1627），筆者推測朱佐朝生年應不遠於此時。見郭英德編著：《明清傳奇綜錄》，頁635、664。李佳蓮考據朱佐朝生年亦不詳，卒年約於1690年，且朱佐朝「與李玉、葉稚斐交善」，朱氏的遺民身份應無庸置疑。見李佳蓮：〈附錄一：清初蘇州劇作家生平資料彙整〉，《清初蘇州劇作家研究》，頁186。目前學界對朱佐朝的研究極少，專書僅羅旭舟：《朱佐朝戲曲考論》（揚州：廣陵書社，2016年）。學位論文有馬春曉：《朱佐朝劇作研究》（南昌：江西師範大學文學院碩士論文，2021年）。並無



家樂》傳奇寫東漢梁冀（?-159）弑君篡位，清河王劉蒜（?-147）被迫出逃一事。兩部傳奇皆涉及帝王「出逃」的情節，而「出逃」的歷程本身即帶有大幅跨越的時間性，以及許多的空間經驗，觀看兩部劇作的時空佈局以寄寓情節深層的時代、文化意義，則有其代表性。

首章提及巴赫汀所提出的「時空體」（Chronotope）<sup>4</sup>概念，正好提供了一個啟發性的觀點。他在有關時空體的論述中，分析了一種「傳奇世俗小說」。「傳奇世俗小說」是「傳奇時間」（adventure-time）<sup>5</sup>與「世俗生活時間」（everyday time）的結合，包含兩種時間（時空）的性質。

「傳奇時間」的本質是在情節的出發點與終結點是現實時間裡「相鄰」的兩個時間點，而小說的「情節」就建立在兩點之間的空白、間隔或停頓，亦即中間的「傳奇時間」，可以無限延長，情節在此展開。「傳奇時間」基本是由「機遇、巧合」所組織而成，這些奇遇在傳奇時間裡可以不斷地發生，巴赫汀解釋說：

「突然間」和「無巧不成書」，最貼切地說明了整個這種時間，因為這一時間開始時或產生作用時，一般總是正常的用常理和原因能夠解釋的情況被打斷而中止，出現了純粹的偶然性及其獨特的邏輯。這種邏輯就是偶然的巧合，也就是偶然地同處一時，和偶然的分離，即偶然地各處異時。<sup>6</sup>

單一研究《漁家樂》者，學者多關注朱佐朝另一《血影石》傳奇，如劉瓊云：〈女夷救忠臣——《血影石》中的性別、疆界與華夷辯證〉，《嶺南學報》復刊第13輯（2020年），頁183-214。林傳鈞：〈朱佐朝《血影石傳奇》的女性形塑〉，《有鳳初鳴年刊》第13期（2017年5月），頁171-193。

<sup>4</sup> [俄]巴赫金（Mikhail Bakhtin）著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，《小說理論》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁274。

<sup>5</sup> 巴赫汀提出「傳奇時間」，其本質是在情節的出發點與終結點之間的空白中，展開全部的情節。巴赫汀以古希臘羅馬小說為例，說明該出發點與終結點是現實時間裡「相鄰」的兩個時間點，小說的「情節」建立在兩點之間的空白、間隔或停頓，亦即中間的「傳奇時間」可以無限延長，而這段歷程並不影響現實時間序列，最終回歸現實時間卻彷彿什麼都沒有發生。他分析道：「希臘小說的整個情節，情節中的一切事件和奇遇，全都既不進入歷史時間，也不進入日常生活的時間，又不進入傳記時間和起碼的生理上年歲上的時間。」同前註，頁281。此外，「傳奇時間」又可譯作「冒險時間」，見劉康：〈小說話語與眾聲喧嘩——一種文化轉型的理論〉，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（臺北：麥田，2005年），頁241。按：此處雖言「時間」，實際上「傳奇時間」已是一種時、空具內在聯繫的時空體類型。

<sup>6</sup> [俄]巴赫金著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，頁282。



正是「偶然」得以彰顯時空體的性質，巴赫汀將「偶然」視為一種非理性的力量干涉預著人類的生活，可能是命運、天意或是神秘恩人等等。

有別於「傳奇時間」，另一種「世俗生活時間」則強調出發點與終迄點中間延展的「過程」，將在人物身上留下不可漫滅的深刻印記，其間人物發生的、歷經的所有事件都將使其轉變、成長，獲得新的意義。巴赫汀說：「小說首先一個特點，是人的生活道路（指其基本的轉折關頭）同他的實際的空間旅程即他的流浪，融合到了一起。」<sup>7</sup>也就是說，在這一時空體類型中，空間的移動與人物的歷程息息相關。學者熊宗慧曾同以「傳奇時間」、「世俗生活時間」兩種時間的結合分析俄國電影《潛行者》（*Stalker*）中運用的時空體，提示「傳奇時間與現實時間並非只有一種聯繫模式，而是依據作品主旨進行有機的組合」<sup>8</sup>，本章深受啟發，發現《千鍾祿》、《漁家樂》傳奇共有的「帝王出逃」情節，同時兼備著「傳奇時間」中機遇與偶然的同時性，亦包含「世俗生活時間」中成長與經驗。

## 第一節 機遇與生活：《千鍾祿》的「傳奇時間」與「世俗時間」

《千鍾祿》傳奇共二十五齣，前三齣已佚，所缺齣目內容依劇本所載為「史仲彬夫妻，私論燕王舉動，會程濟來，遂以女許仲彬子」和「燕王兵起，尹昌隆勸建文讓燕王，建文下昌隆獄」等事。<sup>9</sup>本劇自第六齣始，皆以建文帝與程濟出逃為主要頭緒，會合史仲彬、吳成學、牛景先、嚴震直等人，終至建文帝回歸（第二十四齣〈歸宮〉）、程濟小女與史仲彬子聯姻（第二十五齣〈團圓〉）完滿收場。傳奇中見建文帝自京城、史仲彬府、襄陽城、湖廣要道、野寺古塚、鶻摩山與鶻慶山，沿

<sup>7</sup> 同前註，頁313。

<sup>8</sup> 熊宗慧：〈往房間的旅程：塔可夫斯基《潛行者》中的時空體〉，《中外文學》第43卷第4期（2014年4月），頁102。

<sup>9</sup> 清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《千鍾祿》，《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁1015。本章所引《千鍾祿》文字，皆同此版本，故不再贅註。



路到追兵活逮，<sup>10</sup>《千鍾祿》具體可見建文帝出逃歷程的「空間變化」，而這一連串的「空間」也是建文帝十二年逃亡、四年深山避隱的「時間」經驗體現，證明建文帝的「出逃」實是「時空」不可分割的歷程。而「建文帝出逃的時空」正具備「傳奇時間」的性質，出現了偶然性及獨特性的邏輯。

這些「偶然」，皆與「空間」緊密聯繫著，但人物、情節與空間的關係並不是真正的有機運動，而僅僅是純粹創作的需求與技術上的相關，展現出「空間上的離散性」<sup>11</sup>。《千鍾祿》便建構了建文帝出逃的移動空間：

京城(5)→奉先殿(6)→史仲彬府(9)→襄陽城、湖廣要道、野寺(10  
<慘睹>)→武崗州鵠摩山(11<劫裝>)→古廟(12<廟遇>)→古塚(13  
<雙忠>)→雲南鶴慶山(17<虎救>、18<搜山>)→押解上路(19<打車>)  
→甘肅莊浪(23<遇赦>)→京城(24<歸宮>)<sup>12</sup>

第六齣建文帝（生）於「奉先殿」開太祖遺篋，「奉先殿」乃明朝祭祀家廟，太祖遺篋藏於此處合乎情理，此時「空間」仍在劇作中發揮空間本身與社會、文化相關的內在聯繫，但當建文帝出逃、進入「傳奇時間」後，所行經的種種空間，都不具有特定實質的涵義與必然聯繫，因為「傳奇時間」裡的事件取決於機遇，亦即取決於空間中發生的諸種偶然。

此齣建文帝眼看京城已燬，萬念俱灰、意圖自盡，此時程濟（小生）想起當年明太祖聽劉文成密奏，臨終前留有一秘篋，囑咐建文帝大難再發，如今開遺篋：「乍開函心驚悸，先天大數應非細，嘆前知定策真奇秘。」<sup>13</sup>建文帝因有此奇秘的「機

<sup>10</sup> 有關《千鍾祿》作為歷史劇的虛實問題，非本論文重點，故不詳論。參考郭英德：《明清傳奇綜錄》，頁537。劉瓊云：〈帝王還魂——明代建文帝流亡敘事的衍異〉，《新史學》第23卷4期（2012年12月）。

<sup>11</sup> 巴赫汀說：「傳奇時間，需要一種抽象的空間上的離散性。」見〔俄〕巴赫金著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，頁290。

<sup>12</sup> 齣數簡要以羅馬數字表示，而《千鍾祿》第5、6、9齣僅有齣數，無齣目。

<sup>13</sup> 《千鍾祿》第6齣，頁1028。



遇」，方有後續剃度出逃的關目。此外，又如第十一齣〈劫裝〉，建文帝與程濟裝扮一僧一道行經武崗州鵠摩山，正好程濟外出化緣，建文帝待在原地卻遭人行搶，行李衣束盡被劫掠，留下建文帝徒呼：「無端遇惡魔，劫衣裝可奈何？」<sup>14</sup>意欲跳崖自盡，所幸又遇程濟歸來，捷救建文帝一命。第十二齣〈廟遇〉，吳成學（末）、牛景先（付）同樣裝扮一僧一道出尋建文帝，大雪之際寄居古廟，而建文帝與程濟正好路過，於此落腳，雙方「巧相逢在蕭寺殘夜」<sup>15</sup>，遂有後齣吳、牛佯裝建文帝與程濟代死的情節。再如〈虎救〉齣，史仲彬（外）進入建文帝出逃的傳奇時間，到雲南鶴慶山尋訪失蹤的建文帝，詎料史仲彬遇貝戎（付）、賽時遷（丑）舉刀操棍、攔路劫財，倏然「虎上，趕丑、付下；外倒地」<sup>16</sup>，猛虎竄出突救史仲彬，卻再也未出現於劇作中，猛虎營救作為一次奇遇，使建文帝、程濟順利與史氏相逢，充分體現巴赫汀所說「偶然的同時性」。

必須先釐清的是，當以「時空體」概念分析《千鍾祿》時，並不涉及我們所處的現實時空裡的歷史片斷，據劉瓊云考證：「雲南、貴州、四川、嶺南、浙江、湖湘、河南都是傳說中建文駐足之地。」<sup>17</sup>然而，儘管劇作家在創作過程中多少參考這些積傳已久的街談野史，將這些地點寫進劇作之中，作為設計建文帝流亡空間的靈感來源，但在劇作家描繪的世界中，此一出逃的「傳奇時間」並不相容於讀者所處的時空，亦不同等於劇作家的時空，後文將再詳論。

以上空間的安置，在「傳奇時間」裡發揮極大的作用，因為要在戲劇情節裡展現劫持、逃跑、追趕、搜尋等，便需要博大而多樣的空間。譬如，建文帝被燕王麾下眾將追趕時，他勢必要躲藏到舊識忠良的宅第（史仲彬府）保全性命；當鞏化龍追兵趕及，建文帝與程濟「知風先遁」<sup>18</sup>，被迫逃至更遙遠且杳無人跡的所在；途經其他城池（襄陽城），卻因「此處湖廣要道，京中往來公幹人，恐有識認，禍生

<sup>14</sup> 〈劫裝〉，《千鍾祿》第 11 齣，頁 1050。

<sup>15</sup> 〈廟遇〉，《千鍾祿》第 12 齣，頁 1054。

<sup>16</sup> 〈虎救〉，《千鍾祿》第 17 齣，頁 1075。

<sup>17</sup> 劉瓊云：〈帝王還魂——明代建文帝流亡敘事的衍異〉，頁 85-86。

<sup>18</sup> 《千鍾祿》第 9 齣，頁 1041。



不測」<sup>19</sup>的恐懼，迫使登山（武崗州鶻摩山）覓處留宿；途中遭賊奪掠，危機的發生激起「山僻之處，難以停留，天又晚了，沒奈何，挨過嶺去尋個歇處變了」<sup>20</sup>的念頭，繼續移動；後又於落腳處（古廟）與吳、牛舊識偶遇，正值張玉帶兵追緝，建、程潛避於「內空虛，儘可容身」<sup>21</sup>的空間中，化險為夷；建、程為避追兵，只得逃亡至另一空間（雲南鶴慶山），於此又巧遇史仲彬，程濟為送史仲彬下山，與建文帝分手，遂讓嚴震直伺機劫持建文帝，「劫持」的情節是用以建文帝帶往不可預期的另一空間，程濟必須移動、沿路搜尋，方能於某處「道路」相逢；危機解除後，兩人相安久居遠鄉（雲南鶴慶山），後因尋訪貶謫另一迢遙空間（莊浪）的史仲彬，遂又開始移動。綜觀以上，括弧中的實際地點位於何處，其實並不構成影響事件的因素，它們具有「移易性」（interchangeability）<sup>22</sup>，非但空間可以置換，連時間序列也可錯移。也就是說，建文帝出逃過程中的機遇不必依固有的安排，不一定要移動至襄陽城、武崗州或是雲南鶴慶山，只要足夠僻遠且適於藏身避禍，建文帝、程濟因受緝捕而被迫不斷移動，空間不斷變化，加上機遇般的情節出現的各個時間點，便可構成「出逃」的傳奇時空體。而在建文帝、程濟出逃的傳奇空間歷程中，某些可移易的空間，人物處於其中的「歷時性」被彰顯出來，空間變得更為具體，其中充塞更為重要的時間：

空間充滿實在的生活意義，變得對主人公及其命運至關重要。由於這一時空體內涵充實，所以像相逢、分別、相遇、逃跑等因素在其中都具有了新的意義，比過去遠為具體的意義，遠為深刻的時空體的意義。<sup>23</sup>

此即「世俗生活時間」的特性，「新的意義」指的是建文帝、程濟在因受緝捕而頻

<sup>19</sup> 〈慘睹〉，《千鍾祿》第 10 韵，頁 1046。

<sup>20</sup> 〈劫裝〉，《千鍾祿》第 11 韵，頁 1050。

<sup>21</sup> 〈雙忠〉，《千鍾祿》第 13 韵，頁 1058。

<sup>22</sup> [俄]巴赫金著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，頁 291。

<sup>23</sup> 同前註，頁 314。



頻流徙的危險狀態中，脫離原生環境、本來面目，從「宮廷」一路愈行愈遠、愈行愈苦，雖然眾多的空間都有移易性，並無特定實質的意義，卻足夠讓建文帝在不穩定的時空背景下，歷經劫難，獲得新的成長。劇中可見建文帝從靖難初始「事已至此，還要想甚的，我只是一死而已」<sup>24</sup>的絕望，到「添悲愴，泣忠魂飄揚，羞殺我獨存一息泣斜陽」<sup>25</sup>的自責愧悔，最終徹悟「一瓢一笠名姓韜，野鶴閑雲物外遙」<sup>26</sup>的境地。而程濟則是從「護潛龍萬千勞攘」<sup>27</sup>的赤膽忠忱，一路保全、陪伴建文帝到最後，卻選擇掛冠歸隱。一介帝王與忠臣流露價值觀念的變化，最後竟有全然相異的結局，他們的轉變、成長將在〈慘睹〉與〈打車〉兩齣被具體展現出來，下節將再詳細分析。

《千鍾祿》中的「傳奇時間」雖服膺於受「機遇」組構的邏輯，卻無法否認「世俗生活時間」對人物造成的影響。例如，建文帝出逃前獲取遺篋雖是機遇使然，但當他捐棄輕生的念頭，轉向「既如此，快披剃起來」<sup>28</sup>的毅然決然，流露人物的生命積極性。歷險後，建文帝「急欲奔歸，入朝自首，生死置之度外」<sup>29</sup>的態度，更是出諸個人抉擇，由此，人物形象在傳奇時間裡發生轉化，這趟出逃的傳奇旅程對主人物而言更具成長意義。

總體而論，《千鍾祿》建文帝出逃的傳奇時空中兼有「傳奇時間」與「世俗生活時間」的性質。除此以外，劇中尚有獨立於出逃的傳奇時空的「現實時空」，亦即獨立於建文帝、程濟出逃的情節主線，主要以燕王朱棣、慶成公主、程濟之女與史仲彬一家之事為支脈。全劇齣目若依「現實時空」、「傳奇時空」（展現傳奇時間與世俗生活時間特性）區分，可略以下圖示意：

<sup>24</sup> 《千鍾祿》第6齣，頁1027。

<sup>25</sup> 〈慘睹〉，《千鍾祿》第10齣，頁1044。

<sup>26</sup> 〈歸宮〉，《千鍾祿》第24齣，頁1104。

<sup>27</sup> 〈打車〉，《千鍾祿》第19齣，頁1083。

<sup>28</sup> 《千鍾祿》第6齣，頁1028。

<sup>29</sup> 〈遇赦〉，《千鍾祿》第23齣，頁1102。

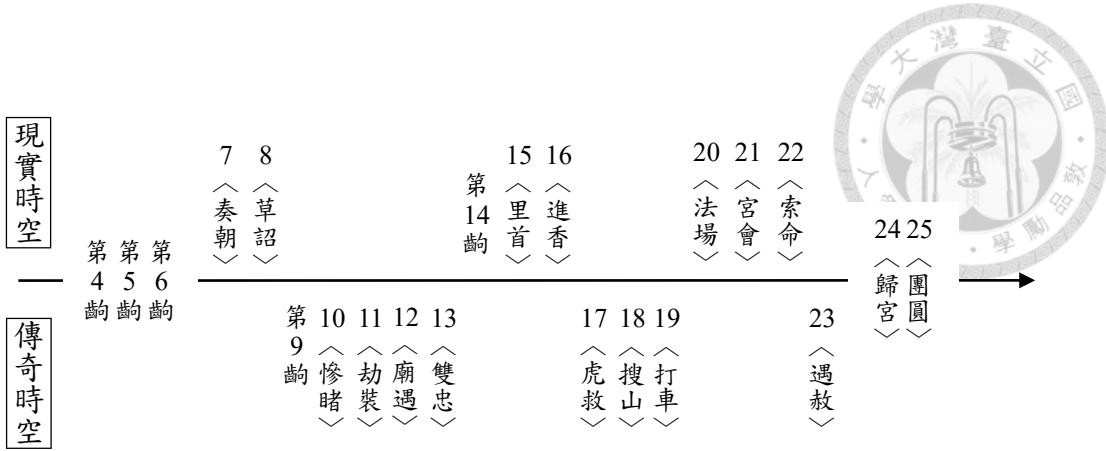


圖 2-1 《千鍾祿》齋目時空分類表

由圖可知，建文帝、程濟於第六齣末選擇披剃扮僧出逃，進入傳奇時空，最終於第二十四齣、第二十五齣兩人分別重回現實時空，傳奇時空的出逃歷程於焉回歸現實。在傳奇時間中不斷被追趕、被迫移動的歷險是《千鍾祿》傳奇敘事的骨幹，串插著現實時空發生的事件，無論是燕王派兵緝拿建文帝，或慶成公主屢次救護忠良親眷，皆與建文帝一行人有關，這些人可能從現實時空進入出逃的傳奇時間中，對傳奇時間中的建文帝或程濟產生直接或間接的影響。譬如〈雙忠〉、〈打車〉兩齣借張玉、嚴震直進入出逃時空，追捕建文帝，面對前朝朝臣的叛變而遭逢危機，建文帝得以強健心理素質，人格信念亦有所發展。如〈進香〉齣，明成祖胞姊妹慶成公主（貼）進香途中，遇見被押解赴京的程濟之女（旦），果斷將程女接納入宮；〈法場〉齣抄斬史仲彬全家，慶成公主亦入宮面奏請求減刑，將史仲彬父子流放，史妻文氏則入宮服役。慶成公主雖然從未進入建文帝的「出逃」情節，卻一再救護前朝忠臣與其親屬，程濟之女、史仲彬對建文帝與程濟的出逃終始亦有深刻影響，全要歸功於慶成在旁支情節線的相助。現實時空中或許僅存慶成公主反對靖難，當地方官錢百清（淨）說：「知縣纔接憲牌，說奉旨着各府州縣，排門挨戶，緝捕程濟、建文。」慶成公主回覆：「吓！你怎麼也稱建文？該斬！」<sup>30</sup>可見公主心中的正朔仍屬建文帝，在出逃以外的現實時空延續著對故君的情懷。

<sup>30</sup> 〈進香〉，《千鍾祿》第 16 韵，頁 1071。



## 第二節 《千鍾祿》傳奇時空的情節意義

### 一、出逃歷程的隱喻：門檻與道路

巴赫汀認為「情節糾葛形成於時空體中，也解決於時空體中。不妨乾脆說，時空體承擔著基本的組織情節的作用」<sup>31</sup>，時空體在文學中承載著佈局、結構的情節功能，常常伴隨著特定的套式與隱喻意義，在不同時代、類型的創作都可能觀察到近似的時空體要素。然在古典戲曲中，不乏運用前節述及的巧合、機遇鋪陳關目的寫作手法，而本論文關注的「時空表現」正好得藉「時空體」概念對「情節」組構邏輯有新的察覺與分析，像是《千鍾祿》「出逃」的過程中，即可見富含時間、空間特性的時空體情節隱喻——「門檻」與「道路」，與人物的成長有著重要的連結。

#### (一) 門檻

「門檻」便是一項極其細微卻帶有強烈情感價值的時空體，「門檻」代表著危機、生活驟變與轉折，從物理上的跨越到心靈層次的超越，或臨坎壈阻隔於前，躊躇不決、懼怕改變，成為「門檻時空體」的情感象徵。巴赫汀說：

門檻和與其相鄰的階梯、穿堂、走廊等時空體，還有相繼而來的大街和廣場時空體，是情節出現的主要場所，是危機、墮落、復活、更新、徹悟、左右人整個一生的決定等等事件發生的場所。<sup>32</sup>

門檻具有起始意義，連接生活的道路，「門檻時空體」發生的時間不過僅僅是一瞬間，在長長的時間序列裡可能佔有小部分但決定性的影響能力。

<sup>31</sup> [俄]巴赫金著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，頁451。

<sup>32</sup> 同前註，頁450。



在《千鍾祿》中最劇烈的改變，無非是建文帝決心出逃的傳奇時空開展。當第六齣建文帝開啟遺篋，獲有僧裝、剃刀外，尚有白金、度牒與朱書一紙，錄有「應文從鬼門而出」<sup>33</sup>字，此「鬼門」並非指戲曲舞臺幕間的通道，程濟接連表示：「宮中地下暗溝，名為鬼門，直通後河。」<sup>34</sup>這一小小的「鬼門」即「門檻時空體」的具象，它標識著分離、救贖或不可預期的關口，建文帝即將逃出奉先殿，拜辭歷皇先祖，高唱：「拜別了龍櫨鳳幃，從今後海角天涯。」<sup>35</sup>緊隨著「相逢／分離」的情節意義，象徵著一旦跨越這道門檻，便可能是永遠的分離，不僅與大明王朝，更是與建文帝舊有的生活與環境訣別。《千鍾祿》舞臺提示以桌為「鬼門」，眾人「向桌下，內喊介」且「付頭領火把」，眾人相攏於「桌鑽下」<sup>36</sup>，示意進入鬼門，劇作家於細節處展現匠心，運用戲曲文類「寫意」的舞臺設計，使「門檻時空體」得具體呈現在讀者或觀眾眼前。較特出的是，當程濟穿越鬼門時，唱著「脫離煩惱，跳出污泥」<sup>37</sup>一句，「脫離、跳出」的行動頗符「門檻」的形象，惟程濟要度過的是「煩惱、污泥」，此處已顯示建文帝與程濟在跨越門檻、脫離原有生活後，有關價值信念的不同抉擇。

## (二) 道路

「道路」同樣具隱喻意義，但凡與時間流動有關的概念常取譬於「道路」，如生活道路、心靈道路或歷史道路等等。巴赫汀解釋：「這裡是事件起始之點和事件結束之處，這裡時間注入了空間，並在空間上流動（形成道路）。」<sup>38</sup>換言之，「道路」同樣具備時空體的性質，「道路時空體」亦常聯繫著「相逢」情節成為各色人物邂逅、偶遇的場所。巴赫汀說：

<sup>33</sup> 《千鍾祿》第6齣，頁1028。

<sup>34</sup> 同前註。

<sup>35</sup> 同前註，頁1028-1029。

<sup>36</sup> 同前註。

<sup>37</sup> 同前註，頁1029。

<sup>38</sup> [俄]巴赫金著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，頁445。



在道路中的一個時間和空間點上，有許多各色人物的空間路途和時間進程。交錯相遇；這裡有一切階層、身份、信仰、民族、年齡的代表。在這裡，通常被社會等級和遙遠空間分隔的人，可能偶然相遇到一起；在這裡，任何人與物都能形成相反的對照，不同的命運會相遇一處相互交織。在這裡，人們命運和生活的空間系列和時間系列，帶著複雜而具體的社會性隔閡，不同一般地被結合起來；社會性隔閱在這裡得到了克服。<sup>39</sup>

在《千鍾祿》中的〈慘睹〉、〈打車〉兩齣正體現了巴赫汀「道路時空體」所說，不同命運在一處相互交織，社會性隔閱在此被克服的情節意義。

〈慘睹〉因別樹一幟的曲牌格律、撼動肺腑的寫實筆調，堪稱一套明清世變之際的社會輓歌，也是歷來學者討論最多的一齣。<sup>40</sup>全齣由八支曲子組成，皆為【玉芙蓉】犯調，每支曲子皆以「陽」字詞組落韻，又被稱為「八陽」。<sup>41</sup>八陽曲首支【傾杯玉芙蓉】即俗語「家家收拾起，戶戶不提防」原出處，整支曲子係建文帝出逃扮裝、漫漫路途之所思所感：

【傾杯玉芙蓉】(生唱)收拾起大地山河一擔裝，(小生合唱)四大皆空相。歷盡了渺渺程途，漠漠平林，壘壘高山，滾滾長江。……(生唱)但見那寒雲慘霧和愁織，受不盡苦雨淒風帶怨長。……雄城壯，看江山無恙，誰識我一瓢

<sup>39</sup> 同前註，頁444-445。

<sup>40</sup> 如王瓊玲分析〈慘睹〉中具代表性的數支曲子，細究劇作家流露出的亡國之慨與清兵南下屠城的罪惡影射，見王瓊玲：〈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〉，頁49-52。劉瓊云則從身體生死不同狀態對照出看待忠臣的兩種眼光，理解「表忠」心志與「運屍」情節的戲劇張力，見劉瓊云：〈清初《千忠錄》裡的身體、聲情與忠臣記憶〉，頁20-21。

<sup>41</sup> 根據王安祈的研究，【傾盆玉芙蓉】又名【傾盆賞芙蓉】，為【傾盆序】犯【玉芙蓉】。【刷子芙蓉】即【刷子帶芙蓉】，為【刷子序】犯【玉芙蓉】；【錦芙蓉】為【錦纏道】犯【玉芙蓉】；【雁兒落】當為【雁芙蓉】，為【雁過聲】犯【玉芙蓉】。【桃紅芙蓉】又名【小桃映芙蓉】，為【小桃紅】犯【玉芙蓉】；【普天芙蓉】為【普天樂】犯【玉芙蓉】；【朱奴芙蓉】為【朱奴兒】犯【玉芙蓉】，全以【玉芙蓉】之犯調組場。見王安祈：《李玄玉劇曲十三種研究》，頁257。



一笠到襄陽？<sup>42</sup>

此處「空間」的換移隱含著「時間」的推進，隨傳奇時間冒險的征旅而來的是堂堂帝王顛簸山野的離騷，整趟歷程的「空間」宛若被建文帝包裝起的一擔行囊，馱負前行，這是建文帝宏擴視野的開端，也是成長「道路」的起點。此曲中的愁苦怨懣不為別人，是建文帝私人的情感表述，他行經襄陽城，仍見「雄城壯」與「江山無恙」，而故君喬裝流落江湖卻無人能識，令建文帝歎歎不已。意料之外，在這條城中要道上，匯聚了許多不忍卒覩的社會悲劇實況。首先經過的是填滿忠臣首級的囚車，建文帝目睹殘酷景象，心生悲愴：「咳！都為我一人，以致連累萬民性命，是我累及他們了！」<sup>43</sup>接著，差官押解成群忠臣妻女經過此道，這些「囚婦」或絞殺喪命、或流落作妓，因殃及無辜，建文帝由泣轉怒：「縱然是天災降，也消不得誅屠恁廣，恨少個裸衣撾鼓罵漁陽！」<sup>44</sup>最後，那些趁亂棄隱山林的官吏亦被逮補問罪，眼看「普天受枉、忠良盡喪」<sup>45</sup>，一介君王竟深感「勸冠裳罷想，倒不如躬耕隴畝臥南陽」<sup>46</sup>。同一時間、同一地點，建文帝三睹民間疾難，各色身份、地位、職屬的人雜遝於道路上，從日到夜，空間裡注入了流動的時間，帝王與眾庶之間的隔閡在此消解，建文帝的關懷由「私」化「公」。這條「道路」不僅是亂離時代下世間劫難影像的載體，更是在具備世俗生活時間性質的傳奇時空體中，主人物有所感悟、有所成長的心靈軌跡。

程濟的反應甚是耐人尋味，在【傾杯玉芙蓉】中引出「四大皆空相」的佛家價值思維，又當建文帝三睹慘狀、哀慟未已時，程濟盡言「大師，走罷，不要睬他們的事了」、「大師，路上往來人多，不要講了，走罷」、「大師，走罷，天色已暮，快趕到前面，尋一寺院歇宿便好」<sup>47</sup>。當鐘聲響起，程濟警醒建文帝：「這是野寺晚

<sup>42</sup> 〈慘睹〉，《千鍾祿》第 10 齣，頁 1043。

<sup>43</sup> 同前註，頁 1044。

<sup>44</sup> 同前註，頁 1045。

<sup>45</sup> 同前註。

<sup>46</sup> 同前註。

<sup>47</sup> 同前註，頁 1044-1045。



鐘，非景陽鐘也。」<sup>48</sup>景陽鐘乃宮廷宣告早朝的響鐘，程濟頻繁將建文帝從感性之情拽回理性現實，到底是無情？抑或超脫？他深明己職，護主心切，或許早已透徹現象空幻，也同樣預示了功成身隱的個人結局。

下卷〈打車〉事發於〈搜山〉後，程濟攔截嚴震直軍馬，尋索建文帝。在這條道路上，程濟試圖援救建文帝，質責嚴震直竟覲顏事仇，可惜嚴氏不悔，程濟以理說之未遂，轉而動之以情：

(生白)……阿呀，我那聖上吓！(哭介)

【雁兒落帶得勝令】痛殺你奉高皇仁孝揚，痛殺你君天下臣民仰，痛殺你睹妻兒盡被傷，痛殺你拋母弟身俱喪。……呀，痛殺你受萬苦千辛仍喪亡！恨殺那吠堯厖！我恨不得生啖你那奸回肉，罷，管教千秋醜惡彰！阿呀，聖上吓！蒼蒼，忍坐視含冤喪？雙雙，傍君魂入冥鄉！傍君魂入夢鄉！(倒地哭介)<sup>49</sup>

程濟先憶起建文帝在朝臣民敬仰、仁孝兼備的治政，再述建文帝自靖難以來家破人亡的淒涼境遇，數年來摩頂放踵的出逃保命，最終竟落得含冤喪亡，教人怎能不憤不恨？護主忠良甘願懲創奸佞，與君共赴黃泉，程濟一片至誠居然動搖群兵，個個棄甲歸鄉也不肯戕害恩主。嚴震直見狀，自慚形穢，遂「拜吾君恕愚臣不良，謝良朋忠言正匡」<sup>50</sup>，打車、自刎於道。在此「道路」上，同一時空有忠奸對比、主臣對比，容納高低社會階層的聲音，同樣消弭了隔閡，提供各色人物「選擇」與「發表」的機會。

嚴氏自裁後，建文帝驚魂未定，問：「如今往那裏去好？」<sup>51</sup>不但是問物理向量的方位，或許更是問：爾後如何處世？如何度日？生活又將變成什麼樣子？在傳奇

<sup>48</sup> 同前註，頁1046。

<sup>49</sup> 〈打車〉，《千鍾祿》第19齣，頁1084-1085。

<sup>50</sup> 同前註，頁1086。

<sup>51</sup> 同前註。



時空體中出逃甚久，建文帝遭遇不少劫難，如今這一問，是下一趟歷程的起始，也是對這險象環生的旅途的階段性總結。程濟以一曲應對：

【沽美酒帶太平令】我和你主和臣性命幫、主和臣性命幫，弟和師形骸傍。  
顧不得歷盡艱危道路長；離虎窟、走羊腸、龍投海、鳳棲篁。急趁着雲飛風揚。  
踏遍了萬峰千障，怕聽那樵歌牧唱；俺呵，早覓取仙鄉、帝鄉，天堂、  
福堂；呀，隱避着揭天風浪。<sup>52</sup>

此曲又見「道路」隱喻，表面上談空間，實則蘊有「現在」與「未來」的時間性意義，預伏著建文帝與程濟到〈歸宮〉、〈團圓〉結局之前的暗場，當建文帝最終選擇回朝時，程濟卻是毅然歸隱山林。

值得注意的是，上卷（第一齣至第十三齣）以建文帝為生、以程濟扮小生，下卷（第十四齣至第二十五齣）則改以程濟為生、建文帝改換小生。《千鍾祿》未載明行當改扮的緣由，不過建文帝與程濟於上、下卷的角色出場份量誠屬有異，而腳色的變易或也提醒讀者，觀看此二齣的焦點應當有所轉移。〈慘睹〉屬於上卷、〈打車〉屬於下卷，兩齣正好是兩大主角分別於「道路時空體」開展情節、充分描繪人物性格與成長的所在。

綜上述，「道路時空體」包含了空間與社會關係的聯繫，多琳·瑪西（Doreen Massey）對當代地理學的觀察，或可作為參照：「將空間看成一個時刻，一個各種社會關係（而不是一個絕對的維度）交匯處的時刻，意味著它不可能是靜態的。不可能把流動（時間）和即時關係的水平表面（空間）二者割裂開來。」<sup>53</sup>證明了時間、空間，更涵括各級社會關係的複聲與建構，正如發生在〈慘睹〉與〈打車〉兩齣建文帝與程濟所見所感的情節意義。

<sup>52</sup> 同前註。

<sup>53</sup> [英]多琳·瑪西（Doreen Massey）著，毛彩鳳、袁久紅、丁乙譯：《空間、地方與性別》（北京：首都師範大學出版社，2018年），頁350。



## 二、錯置到整合：相逢／分離、辨認／不識

除了具有隱喻意義的時空體情節外，時空作為一個整體，有固定的規則。《千鍾祿》對於時間或空間、同與不同的掌握，運用「相逢／分離」、「辨認／不識」的情節，使得人物之間從「錯置」到「整合」，成為敘事過程中極具戲劇張力的情節表現。

### (一) 「相逢／分離」

在《千鍾祿》的傳奇時間中，「相逢」情節佔全劇大宗，建文帝與程濟的歷程伴隨著巧合與機遇，在同一時間、同一地點的定規之下，與其他劇中人物在同一時空相逢，生發情節、敷陳故事。

如〈廟遇〉齣開場，建文帝（生）與程濟（小生）途經雪山，登場唱一支【絳都春序】後，旋即下場。稍後輪換吳成學（末）扮雪庵和尚、牛景先（付）扮東湖樵道人登場，唱【出隊子】，值「雪夜天寒山陡絕，望隱隱招提，今宵暫歇」<sup>54</sup>，偶覓得古廟留宿避寒。此時兩組人馬在同一傳奇時空體中，同時間，卻身處於不同空間。吳成學苦思：「我兩人在此苦楚，不知大師在那裏？（唱）痛雙雙途畔，泣孤臣腸斷，想君王珠淚流血，睡昏昏向黑甜憩者。」<sup>55</sup>正因期盼之殷，建文帝與程濟越嶺而來，於同一時間、同一地點舊臣與故君重逢，彰明傳奇時間「機遇」掌弄安排的力量。此次相逢，吳、牛二人進入出逃時空，渲染建文帝舊朝忠良情懷，思君念君傷君之情切，「相認」的情節涉及雙方原有記憶上的核認、辨識，相遇當下意識的醒覺與互通，同樣可置於時空體定規中，當吳、牛猛覺尋覓久的故君即在眼

<sup>54</sup> 〈廟遇〉，《千鍾祿》第 12 齣，頁 1052。

<sup>55</sup> 同前註。



前，高呼：「呀！驚開淚睫。果然是師行天外停車轍，巧相逢在蕭寺殘夜。」<sup>56</sup>兩人連忙「痛萬里天涯叩謁」<sup>57</sup>，此際建、程恍然大悟：「（生）聽說罷、聽說罷，神魂震越。（集唱）重凝觀、重凝觀，悲愁變悅。（小生）原來他二人來了。」<sup>58</sup>無論是物理上的故人再會，抑或心理上的相認辨主，《千鍾祿》細膩刻劃相逢情節中的情緒波瀾，皆隱含時間、空間從「錯置」到「整合」的過程。

除此以外，吳、牛尚從現實時空捎來情報，協助傳奇時空中的建文帝掌握追兵形勢，促使程濟仰觀星象吉凶，落得「主星雖能脫免，但輔弼二星昏暗」<sup>59</sup>的悲劇伏筆。巴赫汀說：「相逢時空體在文學中實現著佈局結構的功能，即作為開端，偶而是作為高潮，或者甚至作為情節的收尾（結局）。」<sup>60</sup>〈廟遇〉齣是「相逢」時空體在出逃傳奇歷程的首次體現，預示〈雙忠〉齣捎來的情節高潮，而〈雙忠〉齣正是「分離」時空體的具現，兩齣之間互有佈局結構的重要功能。

〈雙忠〉齣，龍驤大將軍張玉（淨）帶兵追緝建文帝，吳、牛佯裝建文帝與程濟以圖瞞天過海，真正的建、程暫藏古塚。四人從「古廟」的相遇到「古塚」的分別，從同時間、不同空間，轉向同一空間的相逢（〈廟遇〉），如今又錯落於不同空間——在「同一時間裡、分處不同空間」是「分離」情節的時空體規則。首次分離即吳、牛考量建文帝與程濟若未被擒將有無窮後患，遂決意假扮，自願受俘，以絕建文帝後顧之憂。對此，建文帝回應：

（生）阿呀，只是為我一人，又害你二命。阿呀，於心何忍！（末、付）漢朝紀信誑楚，高帝時韓成代死，都是臣子分內之事，何須齒及！（生）吓，如此忠臣，世之罕有，二位賢徒請上，受我一拜！……（小生）我也有一拜！

【紅芍藥】言凜凜忠義堪褒，氣昂昂——（末、付白）阿呀，大師，可不折殺了

<sup>56</sup> 同前註，頁1054。

<sup>57</sup> 同前註。

<sup>58</sup> 同前註。

<sup>59</sup> 同前註，頁1055。

<sup>60</sup> [俄]巴赫金著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，頁288。



臣等！（生、小生對唱）命棄鴻毛。似紀信千秋作同調，比韓成郿陽功浩。（末、付跪介）阿呀，君王，半路苦頓拋，兩遊魂緊隨昏曉。（合唱，攬起介）痛酸心異地相遭，灑血淚生死途杳。<sup>61</sup>

分離之際，吳、牛以紀信、韓成自況，言「代死」乃賢臣義務，建文帝也深明忠臣赴死之舉罕有，雙方相互感念，達到君臣諧和、共諒時艱的境地，不由得令人熱耳酸心。吳、牛早已領略情勢所逼、大限將至，所願「兩遊魂緊隨昏曉」，即便化作冥界幽靈，與君「異地」仍要伴君偕行，同時預言著陰陽兩隔的結局。第二次「分離」則發生於吳、牛自刎就義，躲在古塚目睹慘劇而驚駭的建文帝（生）、程濟（小生）有著鮮明的舞臺指示與曲詞：

（小生先在桌下鑽出，兩看，抖介〔又立直抖介〕，後生扯出。小生白）大師，大師！站定了，站定了。他兩個多已自刎了。（生）在那裏？（小生）這不是！（生）吓！阿呀，吳、牛二徒吓！（小生）阿呀，二位師兄吓！

【越恁好】（合）看血流衰草、血流衰草，骸骨暴荒郊。忠肝義膽，鐵錚錚罵賊笑冷刀。（生唱）羞殺我偷生餘息逐浪飄，（同拜介）報顏悲悼！（生白，背包）阿呀，徒弟阿！將他二人屍骸掩埋了纔好。（小生）少不得有地方官來埋葬，快些走罷！（生唱）拋伊去，痛殺殺心如搗。（扯走，搜一段）回頭望，淚滾滾腸如絞。<sup>62</sup>

面對昔日忠良賢臣的屍首，建文帝不由得悲痛哀懼，此次分離更帶出了故朝舊友之間的革命情感，惋惜的是處於流徙之際，不得安葬便須急於逃亡趕路，以免被緝兵追殺，令吳、牛的犧牲徒勞，程濟儘管慟絕卻深明此理，空留建文帝痛心疾首。兩次「分離」背後皆寄寓著君臣之間的赤忱相惜及自願捨身救主的忠舉，也在建文帝

<sup>61</sup> 〈雙忠〉，《千鍾祿》第13齣，頁1059。

<sup>62</sup> 同前註，頁1060-1061。



出逃的歷程中成為生離死別的一大經驗，對於建文帝最終得以鼓起勇氣面對危難的成長與改變，必有相當影響。

## (二) 「辨認／不識」

吳、牛佯裝建、程之計所以成功，實賴於「辨認／不識」的情節設計，它與「相逢／分離」的時空體邏輯是相同的，兩類情節也彼此緊密聯繫著，循著「相逢」的情節邏輯，可知無論情節是「辨認」或「不識」，皆須時間、空間要素的統一，亦即「辨認」須雙方在時空體中同一時間、同一空間之中產生鏈接或關係，它尋求的是「特定的交會點」，在個體與個體的時空發展中重疊，倘某一成素受到否定（正同「分離」的情節邏輯），將有「不識」的情況產生，可能配搭著「未曾相見」、「誤會」或「記憶衰退或喪失」等情節，平添故事的繁複曲折程度。〈雙忠〉中吳成學明瞭「那張玉從不認得大師之面，必認我為真，喝兵擒捉」<sup>63</sup>，便是掌握了張玉「不識」建文帝的前提，吳氏知道張玉的時空中未嘗與建文帝交集，在張玉看著吳成學假冒的建文帝，托出「什麼出家人？你是建文君罷了」<sup>64</sup>語，益加確認張玉之「不識」，吳成學隨應：「吓！你認得我是建文君，怎麼不跪？這等無禮！」<sup>65</sup>吳成學不僅喬裝建文帝，更喬裝這場「辨認」成功，順利賺哄張玉，目的在於使建文帝得以脫身。

相同情節複製於〈搜山〉齣，建文帝山中落單，嚴震直（末）追緝茅庵，建文帝復以僧人裝束掩人耳目，豈意嚴震直「辨認」出建文帝：「什麼出家人？你是建文君罷了！」建文帝不甘示弱：「吓！你既認得我是建文君，難道我不認得你是嚴震直麼？」<sup>66</sup>此處與〈雙忠〉齣形成有趣的對照，兩齣以重複字句鋪陳張玉「以假為真」與嚴震直「識真辨假」的橋段，再度玩弄「辨認／不認」的情節。然而，這

<sup>63</sup> 〈雙忠〉，《千鍾祿》第13齣，頁1058。

<sup>64</sup> 同前註，頁1059。

<sup>65</sup> 同前註。

<sup>66</sup> 〈搜山〉，《千鍾祿》第18齣，頁1079。



次建文帝雖孤立無援，卻無畏脅迫勢力，肆意罵賊，甘於受縛，彌見建文帝人格成長進程。

不只如此，《千鍾祿》在〈歸宮〉齣再度策畫「辨認／不識」的情節，當建文帝（小生）決意回歸宣德朝時，朝臣（老）已不識眼前老僧，於是禮請舊朝群臣前來相認建文帝：

（老白）奉聖旨：雖經面供，未得實據；即着向在建文朝歷仕諸臣入殿，識認果否真偽回奏。

【前腔】（末、外、生、淨官帶、白鬚上）臣僚，衰齡耋耄，溯當日曾經、歷仕前朝。（老白）細細廝認，果係何人？（末、眾）摩挲老眼，認不得夙昔黃袍。（小生白）你們既為我臣子，怎麼認不得我？（末、眾）當年未經為內曹，怎強指龍蛇黑白淆？（向外場跪唱）天高，望另懸秦鏡光昭。<sup>67</sup>

此處明言「辨認／不識」，所欲「溯當日曾經」引出情節的時間性，群臣卻因「當年未經為內曹」而「認不得」建文帝，時、空要素在此遭受否定，群臣與建文帝的時空體未曾相交，如今要「辨認」出建文帝，事非小可，無法篤定。於是，群臣延請舊朝內監吳亮（丑）登場辨認，吳亮不識建文帝，連帶否認自己的身份，惹得建文帝驟言：「怎麼不是吳亮？我那年御便殿食子鵝，棄片肉在地，汝執壺跪倒，作狗餕而食之，難道就忘了？」<sup>68</sup>召喚往昔曾與吳亮於時空中交會過的「片斷」，成功使得「不識」的危機因時空體的聯繫，轉圜為「辨認」得成。

「辨認／不識」的情節不啻強化戲劇張力，在曠日費時、無間奔遷的出逃傳奇時間中，利用時空體的性質，有意識地延展時、空因素而編置關目，伴隨著主人物的巧合與奇遇，在冒險與危機環伺的緊迫之下，流露出具體而微的時空徵象。除此之外，張玉、群臣的目不識君實則隱含了時間流逝的感慨，一代帝王竟在被迫流亡

<sup>67</sup> 〈歸宮〉，《千鍾祿》第24齣，頁1104。

<sup>68</sup> 同前註，頁1105。



後，成為自己國家的「遺民」，即使連認得故君的嚴震直都與君為敵，建文帝所處時空的無依無助，也藉「辨認／不識」情節呈現出來。

### 第三節 《漁家樂》傳奇中的「出逃」

在借「時空體」概念透析《千鍾祿》後，亦能以同樣視野閱讀具「出逃」情節的《漁家樂》傳奇。<sup>69</sup>《漁家樂》傳奇演述東漢梁冀弑君篡位，清河王劉蒜被迫出逃，途中，梁冀緝兵流矢擊殺鄖姓漁翁，鄖女飛霞協助劉蒜漁舟中避禍。另一主線敘都御史馬融與女兒馬瑤草爭論「由人」或「由命」的難題，遂憤將女兒嫁給窮書生簡人同，豈料梁冀強娶馬瑤草，簡人同正好與鄖飛霞是舊識，鄖飛霞代馬瑤草入宮，伺機以九天玄女寶針刺殺梁冀，為父報仇。最終劉蒜投奔簡人同叔父、河東節度使簡章，簡章起義造反成功，劉蒜重回君位。

《漁家樂》與《千鍾祿》不同，《千鍾祿》明顯以建文帝、程濟為主角，而《漁家樂》卻不僅以清河王劉蒜（小生）為主，其他角色如馬瑤草（正旦）、簡人同（老生）、觀相師萬家春（丑）、漁女鄖飛霞（貼）等人戲份均重。<sup>70</sup>因此，《漁家樂》因主線分歧、生旦體制弱化使得出逃歷程的「時空體」特徵不如《千鍾祿》般明顯。

《漁家樂》雖主腦明確，卻因頭緒分散，清河王劉蒜由逃犯到復登帝位的這段過程中，「世俗時間」的成長性亦不夠鮮明，然而，仍可在《漁家樂》中找到「傳奇時間」的特質。事實上，筆者認為觀看劉蒜「出逃」歷程的同時，必須將漁女鄖飛霞一併納入，因劉蒜的出逃受鄖飛霞極大的幫助，可以說沒有鄖飛霞這位底層角色，便無法成全劉蒜的出逃。此外，鄖飛霞更是將馬瑤草、簡人同一線串綴起來的

<sup>69</sup> 《古典戲曲存目彙考》中《漁家樂》傳奇條目來自《古本戲曲叢刊三集》鈔本，然而，《古本戲曲叢刊三集》中的《漁家樂》傳奇實是「懷古堂新編後漁家樂傳奇」，齣目與劇情皆與所載提要不符。後筆者於《昆劇手抄曲本》中找到《漁家樂》傳奇，共二十八齣，齣目與內容皆同提要中所錄「清河王劉蒜」事，故本節所引《漁家樂》傳奇文字，皆出自此版本。清·朱佐朝：《漁家樂》，收入中國崑曲博物館編：《昆劇手抄曲本一百冊》第27、28冊（揚州：廣陵書社，2009年）。

<sup>70</sup> 蘇州派研究者康保成曾指出，朱佐朝是蘇州派代表性作家，而蘇州派擅長描寫小人物，與明代後期蘇州一帶的市民階層興起有關。見康保成：〈朱佐朝、葉時章評傳〉，《藝術百家》第1期（1992年），頁90。



樞紐人物，將鄖飛霞包含到論題當中，更能掌握劇作家命義與匠心。

而《漁家樂》同樣可以觀察到傳奇時間中「機遇」的性質，劉蒜因梁冀奪權篡位，被迫「效晉重耳一事，速改換衣裝，出奔外州，以避其鋒」<sup>71</sup>，緝兵追捕劉蒜時，「不想有一騎尉趕上前來，追至大林之所，暗放一箭，那林內有一堆漁人在彼賞端陽，誰知這一箭反射死了一個老漁翁」<sup>72</sup>，敘述中的「不想」、「誰知」與「反」可推知，誤殺鄖漁翁實屬「巧合」。《漁家樂》設計劉蒜奔亡過程中恰好藏匿於空無一人的鄖家漁船，令劉蒜與鄖飛霞兩時空產生交集，劉蒜暫且過著漁民生活，應驗了萬家春說劉蒜「此去龍門須跳卻，當知別有漁家樂」<sup>73</sup>的諷語，鄖飛霞則因緣際會與將來的帝王結識，同樣實現了萬家春對鄖飛霞「眉輪上有貴人星發現」<sup>74</sup>的預言。劉蒜與鄖飛霞出逃時空的「機遇」實則具現了《漁家樂》全劇旨趣，也就是馬瑤草與其父馬融爭論不休的「須知由命不由人」<sup>75</sup>的天命觀念。整部傳奇皆在「機運」、「命數」的基礎上開展，如〈亭相〉齣，萬家春觀劉蒜相貌，預言劉蒜與其弟渤海王劉纘（貼），前者「神光散而浮，故登位遲」、「有脫籠走網之象」<sup>76</sup>，後者則「雙眸神炯，必主早年登位」、「籠中必有虎狼眠」<sup>77</sup>，從劇初便以宣告人物情節走向；〈賜針〉齣，九天玄女（老旦）下凡喬裝市場販婆，賜寶針給鄖飛霞，「此針後來大事，俱在他身上」<sup>78</sup>，以神力埋下了日後刺殺梁冀的伏筆；在〈議本〉齣中的朝廷上，竟有「鬼上叫，即下」、「蛇上去，下」<sup>79</sup>的舞臺指示，驚駭眾人，樞密右相張陵（外）解釋道：「赤蛇離穴，必有人君走失之象。」<sup>80</sup>以上諸例，不僅使全劇籠罩在天命論的基調上，呼應「由命不由人」的全劇意旨，強化整部劇作時空的機遇、巧合性質，可以說《漁家樂》的出逃實是一傳奇時空體的歷程。

<sup>71</sup> 〈逃宮〉，《漁家樂》第 11 齣，《昆劇手抄曲本百冊》第 27 冊，頁 52。

<sup>72</sup> 〈路逢〉，《漁家樂》第 18 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 28 冊，頁 13。

<sup>73</sup> 〈亭相〉，《漁家樂》第 2 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 27 冊，頁 5。

<sup>74</sup> 〈魚錢〉，《漁家樂》第 12 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 27 冊，頁 55。

<sup>75</sup> 〈題詩／辯命〉，《漁家樂》第 7 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 27 冊，頁 25。

<sup>76</sup> 〈亭相〉，《漁家樂》第 2 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 27 冊，頁 5。

<sup>77</sup> 同前註，頁 4。

<sup>78</sup> 〈賜針〉，《漁家樂》第 4 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 27 冊，頁 14。

<sup>79</sup> 〈議本〉，《漁家樂》第 5 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 27 冊，頁 19。

<sup>80</sup> 同前註。



《漁家樂》出逃時空的「門檻時空體」並未如《千鍾祿》裡的「鬼門」這般明確，然仍可以觀察到一個象徵性的「門檻」，這個「門檻」雖無明顯的「跨越」，卻象徵著歷程的起點與終點，即劇中「夏門亭」一處。劇初〈亭相〉，萬家春途經夏門亭，「此已是夏門亭，不免就在石欄杆邊睡他一覺」<sup>81</sup>，而劉蒜、劉纘兄弟也因夏門亭的好景致而在此歇息，萬家春與劉氏兄弟相遇，遂有了「觀相」的關目，正是此處的預言開啟了出逃歷程的序幕，未來逐一應驗。而「夏門亭」如何被視為起點與終點？它的重要性在最末齣〈祭圓〉被點了出來：

（末）老太尉，聖上先祭靖難諸臣，為何有個鄆漁翁的牌位，這是那一個？

（外）是鄆娘娘的父親，當今的國丈。（末）他有何功勞？（外）聖上避難時節，有一甲士追趕聖上，卻射一箭，那鄆漁翁代受而死，此乃有功也。（末）為何要到夏門亭來祭？（外）當初為太子時節，太后召回進宮，偶在夏門亭觀玩，恰逢相士萬先生，相聖上有許多不利之言，無不應驗（按：驗），故爾今日登位，原到夏門亭，想必有感懷之故耳。<sup>82</sup>

這段簡單（末）、張陵（外）旁觀者的對話，對於整段出逃歷程的始、終有很詳盡的說明，這場祭祀辦在夏門亭，是旅程的「終點」，也使得夏門亭這一空間有了「起點」的時間意義，同樣是「門檻時空體」的具體展現。

劇中同樣也能觀察到不少「相逢／分離」、「辨認／不識」的情節鋪置，前節已述及兩類情節隱含時空的定規，如〈路逢〉齣，張陵為尋找出逃奔亡的劉蒜，改扮道人（《千鍾祿》中牛景先、程濟亦有改扮道裝的設定），潛心訪蹤，兩人最終得以相逢。不過，「相逢」情節有賴兩人的時、空成規雙向核可，若有一方的成素受到否定便相逢不成，張、劉便憑著劉蒜刻於樹上的「漁家樂」三字，沿途尋覓，方得以「相逢」，換言之，「漁家樂」三字不唯是兩人時、空交會的核心依據，更是劇作

<sup>81</sup> 〈亭相〉，《漁家樂》第2齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第27冊，頁3-4。

<sup>82</sup> 〈祭圓〉，《漁家樂》第28齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第28冊，頁60。



家從主題就開始埋藏的伏線，善用時空邏輯，設計一個「相逢」情節，比起憑空讓兩人無端相逢，更能彰顯劇作家始終未忘、有心經營的巧思；後一〈遇駕〉齣，兩人決意到起兵反梁冀的河東節度使簡章（末）麾下，另起河山。正好在「道路」上巧遇簡章移兵的車馬，本次「相逢」融合了「辨認／不識」的情節，增加劇情緊張氛圍，當道人裝束的張陵阻於道前，簡章的反應是：「（末哆）本帥今日出兵，所忌者道人、婦女，你敢在此窺探，可是奸細？」<sup>83</sup>面對簡章的「不識」，張陵問：「元帥難道不認得老夫了？」<sup>84</sup>所幸張陵自報家門後，簡章旋即賠過不是，並拜會殿下劉蒜，一行人終得相聚。

前文將劉蒜、鄖飛霞視為出逃時空的主人物，而在鄖飛霞的情節線上亦有「相逢／分離」情節的鋪陳。全劇後半，因應梁冀欲強娶馬瑤草，馬瑤草（正旦）喬裝鄖飛霞、鄖飛霞改扮馬瑤草，以「冒名」<sup>85</sup>情節化險為夷。在〈接差〉齣中差官奉劉蒜命令要來接取鄖飛霞，此時扮鄖的馬瑤草被接走，同行的乳娘（老旦）因至他處覓食而強行與馬瑤草「分離」，又有差官奉簡人同命接取其妻馬瑤草，扮馬的鄖飛霞被接走，同行的萬家春（丑）因出恭而強行與鄖氏「分離」。兩班人馬兩度「分離」，延續了「冒名」的設計，因「誤認」而被迫「分離」，時空定規受到否定，平添戲劇張力。更有意思的是，劇中的甘草人物乳娘、萬家春因與馬、鄖「分離」而得以「相逢」，開啟了另外一段逗趣的因緣。下齣〈營會〉承續「冒名」的身份調換，不讓鄖、馬與營中劉蒜、簡人同四人齊會，反是簡人同要求：「鄖氏進營，臣應當迴避。」<sup>86</sup>這一「分離」情節製造了「相認錯位」的關鍵，使扮鄖的馬瑤草與劉蒜相會訴衷，才驚覺鄖、馬身份調換，眼前人並非心中人，強化戲劇曲折性。先是「分離」，再「相逢」，最終三組角色（鄖、劉；馬、簡；乳娘與萬家春）得以「成

<sup>83</sup> 〈遇駕〉，《漁家樂》第 19 齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第 28 冊，頁 16。

<sup>84</sup> 同前註。

<sup>85</sup> 馬春曉：「冒名是明清傳奇安排情節的重要手段之一。朱佐朝可以說是使用這一手法的高手現存的朱氏劇作中，有近一半（按：據馬春曉整理，共九部）使用了冒名的手法構設情節。冒名這一手法的巧妙使用，可以使情節更加起伏曲折，給作者更好地結構劇情創造更多的可能。同時，冒名又讓情節出現誤會，帶來意料之外的戲劇效果，增強戲劇的吸引力。」見馬春曉：《朱佐朝劇作研究》，頁 28-29。

<sup>86</sup> 〈營會〉，《漁家樂》第 25 齗，《昆劇手抄曲本一百冊》第 28 冊，頁 45。



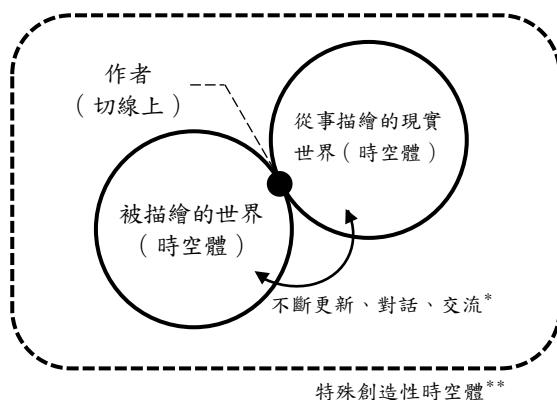
婚」，前節提過「結婚」情節與「相逢」情節屬同一時空邏輯關係，此齣實也操弄了時空規則，使整段出逃歷程有了迂迴而完滿的結果。「相逢／分離」、「辨認／不識」的情節其實是戲曲編劇習套，不過從時空的表現分析其邏輯，更能把握劇作家設計的命意，亦能領會蘇州派劇作家善用複雜情節線索，精心交織而成戲劇效果跌宕有致的作品。

#### 第四節 對話的可能：傳奇時空與明清遺民時空

##### 一、「出逃」的遺民話語

巴赫汀討論「時空體」，有一重要提醒：即便作者是否將自己視為作品中第一人稱的投射，或其所描繪的世界以作者的現實世界為藍本，無論多麼真實、具象，都不與作者筆下的世界等同。

然而，作者並非遠距於作品之外，他位於時空體的切線上，儘管「從事描繪的現實世界」與「被描繪出來的世界」的界限不能取消，兩者仍然相互聯繫著，處於不斷的交流過程之中。意即，作品及其中描繪出來的世界，進入到現實世界中並豐富這個現實世界，現實世界也進入作品及其描繪出的世界<sup>87</sup>，如下圖所示：



\* 這個交流的過程本身就具有時空體的性質，因為它首先發生在歷史發展中的社會性世界裡，卻又不脫離不斷變化著的歷史空間。( 頁 456 )

\*\* 不妨說存在一種特殊的創造性的時空體，在這個時空體裡實現著作品與生活的交流，體現著作品特殊的生活。( 頁 456 )

圖 2-2 時空體描繪視界／現實世界示意圖<sup>88</sup>

<sup>87</sup> [俄]巴赫金著，白春仁、曉河譯：〈小說的時間形式和時空體形式〉，頁 455-458。

<sup>88</sup> 圖為筆者自繪，星號註腳內容則引自前註，頁 456。



如李玉在《千鍾祿·團圓》的最末，眾人同唱：

【尾】詞填往事神悲壯，描寫忠臣生氣莽，休錯認野老無稽稗史荒。<sup>89</sup>

此處極其突兀的轉換聲口，眾人合唱著與本齣無關的內容，卻像在說明整部《千鍾祿》的寫作態度與要旨，劇作家李玉於收尾強行介入，使人不得不聯想李玉以劇述志、甚或端正歷史的可能。事實上，李玉在其他傳奇中也常透露此寫作傾向。<sup>90</sup>不只是李玉，朱佐朝在劇作中也經常展現「褒忠斥奸」、「勸懲教化」、「道德宣教」的題旨。<sup>91</sup>但本節要釐清的是，即使是劇作家的介入，亦不等於與劇作本身處於同一時空，所以當本文以「時空體」的概念析究《千鍾祿》、《漁家樂》傳奇時，劇作中的傳奇時空體（出逃情節）與現實時空體（出逃以外的情節線），皆不能等同於劇作家李玉與朱佐朝於明清之際的現實時空，必須分而視之。亦即，劇作家在書寫的當下，劇作本身已有「獨立」的時空範疇，在「從事描繪的現實世界」與「被描繪出來的世界」之間有著明確的原則與界限。

因此，應以「對話」的角度觀看《千鍾祿》、《漁家樂》的時空體與李玉、朱佐朝所處的時空體，《千鍾祿》所描繪的時空畢竟是明初靖難（不代表《千鍾祿》的明初時空體與現實時空的明初等同），《漁家樂》則是東漢亂世，李、朱則處於明清交接時期，本原有異。但若以「世變」的觀點契入，在劇中追隨舊統治者的忠臣（甚至是舊統治者其人）與明清之際中感念舊朝的志士，都是廣泛的遺民，李玉、朱佐朝又如何站在自己所處的未完結的當代生活切點，描繪出另一個遺民的時空？

建、程的「出逃」，或可借用趙園對明清遺民「逃禪」現象的觀察：「逃禪，其最簡單的動機，即逃生，此亦其時人好說的『不得已』。」<sup>92</sup>建文帝雖不如逃禪者避

<sup>89</sup> 同前註。

<sup>90</sup> 如《清忠譜》敘周順昌與蘇州五義士事，明確指出「《清忠譜》，詞壇正史，千載口碑香」的寫作期許與定位，見清·李玉著，王毅校注：《清忠譜》（北京：人民文學出版社，1990年），頁1。

<sup>91</sup> 孫俊士：〈論朱佐朝劇作的時代主題〉，《中華戲曲》第2期（2004年），頁293-308。

<sup>92</sup> 趙園：〈遺民生存方式〉，《明清之際士大夫研究——作為一種現象的遺民》（北京：北京師範大學出版社，2014年），頁41。



於空門，披剃扮僧只是臨時逃亡的手段，「逃生」才是建文帝首要之務，冀望「遵先訓，脫險巇；願此後佛日重暉，法輪再禮」<sup>93</sup>，盼有朝一日能再操舊業，復登帝位。惋惜出逃日久，危機層出，〈打車〉齣建文帝一句「如今往那裏去好？」充滿了迷惘與失落，程濟一曲【沽美酒帶太平令】則道出決心歸隱之悟，向往對於「恢復」的期待隨著時間逐漸磨蝕、消亡，正如趙園所說：

時間，剝奪著遺民的生存意義，不止於使其『待』落空，而且使其生存依據虛偽化。……遺民對「遺民」作為時間現象的確認，表明了他們的成熟性，他們對「意義」邊界的感知，他們對自己處在歷史的特定時刻、歷史過程中特定位置的意識——清醒的反思正賴此時空知覺而進行。<sup>94</sup>

建、程得知天下易主之速，失去光復的念想，也失去賴以維生的精神支柱，方徹悟世事虛幻的本質，不僅是時間，建文帝與程濟在傳奇時空體中的經歷的人格、意識的成長，端賴個體對身份的確認、對時空的自覺——「如今往那裏去好？」令建文帝反思，最終在〈遇赦〉、〈歸宮〉中找到解答。整部《千鍾祿》的傳奇時空體關係著「焦慮」與「走出、超越」的命題，同時也是諸如李玉的明清遺民個人在「意義邊界」感知的進程寫照。

《漁家樂》雖也寫「出逃」情節，同樣具有「機遇」、「巧合」的特性，所談論的主題與對象或有不同，重點不在劉蒜出逃歷險後的人格成長，劉蒜的出逃最終雖得以大團圓、復登帝位，其實全賴他人的巧遇、冒名、賜針，都是天命使然。「出逃」情節似乎是一種戲劇手法，宣揚著在於「由命不由人」的業報觀念，唯有行不由徑的正義，才能讓艱苦多難的出逃歷程得以善終。《漁家樂》「出逃」的遺民話語或許不是在寬慰世變之下的個人心靈，而是要以此勸戒、諷刺某些為求生而因循苟且的群體。

<sup>93</sup> 《千鍾祿》第6齣，頁1028。

<sup>94</sup> 趙園：〈時間中的遺民現象〉，《明清之際士大夫研究——作為一種現象的遺民》，頁162-163。



## 二、結局再論：對遺民所歸的暗示

### (一) 《千鍾錄》：「三逢史仲彬」與建、程的抉擇

在建文帝與程濟的出逃中，除吳成學、牛景先外，最重要的「相逢」便是史仲彬（外）一角。據佚失的前三齣綱要，程濟之女與史仲彬之子史晟（貼）締姻，程濟與史仲彬不單是朝臣同僚，更是姻親關係。建文帝披剃後，一行人暫避史府，又因追兵趕至，遯逃入山。〈虎救〉齣史仲彬尋覓建文帝十二載，終於雲南鶴慶山相遇，史氏甫入山即遇強盜，又有猛虎突竄搭救，後遇程濟（生）接引前往茅庵與建文帝（小生）會面。因此，史仲彬與建文帝、程濟於下卷中的三次相逢，對於《千鍾祿》兩位主角的結局有不同卻頗為重要的意義。

首次亂後相逢，即在〈虎救〉齣，程、史互訴：「說不盡萬種心機；思維，棄微軀弃族夷，誓完却我的臣節不虧。」<sup>95</sup>兩臣不能亦不願安居，全心欲服侍流亡故君，昭顯忠良氣骨非凡。所惜建文帝不肯拖累史仲彬，堅決命程濟送其下山，史仲彬眷戀不捨：

（外）大師吓！（哭介）【尾】相逢乍爾又說分離矣，越教人淚雨如珠心慘淒。

（小生）罷，罷！（合唱）早訂了再世君臣魚共水。<sup>96</sup>

此處挑明「相逢／分離」情節，且同樣與吳成學、牛景先「兩遊魂縛隨昏曉」生死不渝的耿耿忠心，帶出君臣之間今生不得、來世再會的時空訊息，程、史與建文帝的這場暫別，促成全劇第二次高潮，即〈搜山〉齣中嚴震直捕捉建文帝，具備關目結構上的銜接功能。

<sup>95</sup> 〈虎救〉，《千鍾祿》第 17 齣，頁 1076。

<sup>96</sup> 同前註，頁 1077。



史仲彬離開出逃的傳奇時空體、回歸現實時空，同妻子文氏（老旦）、獨子史晟被陳瑛（淨）判斬，所幸慶成公主法場回護，父子發放邊疆莊浪，文氏則入宮侍奉公主，方逃過死劫。

三年日苦，程、史再度相逢已是〈遇赦〉齣，建文帝與程濟久居山林，決定遠行莊浪，尋訪史氏喬梓。相逢後不免訴說當年遭遇，時值明成祖榆木川駕崩、明仁宗（洪熙）即位，令建文帝不禁喟嘆「我身尚在，他已早亡」<sup>97</sup>。俄頃間，軍士來告洪熙皇帝駕崩，明宣宗（宣德）即位，大赦史仲彬，史氏被「扯下」<sup>98</sup>場，回朝點召，如此設計使此齣得以迅速收束，避免流於滔滔不絕的閒話家常。留駐場上的建文帝、程濟因此次的「相逢」，獲知朝中新氣象，哀歌「改元旋知祚，半載兩登基。創守相傳俱不久，又何必骨肉相殘肆毒威」<sup>99</sup>，不勝唏噓。建文帝徹悟世事虛幻無常，此際做出人生重大抉擇，無懼生死，落葉終要歸根，於是建文帝決意隻身離山、回朝：

【尾】（同唱）從來成事惟天意，受盡流離顛沛。（小生）羞殺我白首闔黎入禁扉。

（白）世事已同雲影幻，（生）禪心一任浪頭高，  
（小生）萬物盡空空萬物，（生）嘆他華表伏歸巢。（下）<sup>100</sup>

一曲尾聲與下場詩傾瀉出易主之速、眷念之長與蕉鹿之悟的哀戚，而全齣僅以商調集曲【十二紅】加【尾】組成，十二支集曲夾白，兼及抒情與敘事推進，故在內容與形式上，無不體現時間的流動感，劇作更深層的思想旨趣昭然若揭。

程濟與史仲彬的第三次相逢在末齣〈團圓〉，回歸傳奇固有敘事程式<sup>101</sup>，完聚

<sup>97</sup> 〈遇赦〉，《千鍾祿》第23齣，頁1102。

<sup>98</sup> 同前註。

<sup>99</sup> 同前註。

<sup>100</sup> 同前註，頁1103。

<sup>101</sup> 「團圓、賜婚、榮封、旌獎是傳奇的必然結局，也是最能突顯傳奇封建性格的敘事程式。……如此一來，不管什麼樣的人生，都一一被納入封建的機制之內。這一方面反映了文人一生最大的



史仲彬之子與程濟之女的聯姻。事實上，「結婚」情節與「相逢」情節也是同一時空體的邏輯。程史締姻於劇初，過程中因亂而顛沛散亡，打破「結婚」時間、空間須兼具的定規，雙方因時、空任一成素遭到否定而「結婚不成」，劇末終得統整時空，兩家團圓。然《千鍾祿》並不打算止於此，程濟離開出逃傳奇時空體後，當「君王歸舊邦，心事完天壤」<sup>102</sup>，他回歸現實時空體中，參與小女婚宴卻身著道裝，史仲彬因問其故，程濟答覆：

（生）咳，老親翁！向日小弟不與方、黃（按：方孝孺、黃子澄）同死，止圖輔佐君王；今大事不成，君已歸宮，弟之不死於君前，亦恐傷君之心耳。今日此來，一則會親翁以全朋友之誼，二則見小女以完父女之情。我事已完，即當長往入山，不聞人間事矣！<sup>103</sup>

從山居出訪莊浪始，建、程已逐漸脫離傳奇時空體，終至建文帝回歸京城、程濟歸山，塵埃落定，全劇收束於此。程濟的回應扣合著從前而來的人物設定，性格冷靜沉著，萬事以君為重，永矢弗諼，他是建文帝出逃歷程的重要導師，最終卻選擇與建文帝截然不同的結局。

相逢史仲彬情節所拈出的建文帝、程濟結局走向——歸朝或歸隱——提示了兩種面臨新朝的迥異選擇。建文帝有感於「流落江湖幾十秋，蕭蕭白髮已盈頭；乾坤有恨家何在？江漢無情水自流」<sup>104</sup>，影響建文帝最終決定的關鍵即是「根苗，怎空拋骸骨荒郊」<sup>105</sup>的家國之思，身為大明故君、從奉先殿出逃的建文帝，仍須回歸宮廷、回歸「家」，故土終究難捨。至於程濟謹守職分，護主半生，事成後不願回朝，畢竟他的「舊朝」專屬於建文帝，他的歸隱也昭示著他的忠誠。

渴求；另方面與中國戲曲一向熱鬧歡慶的演出環境和世俗對戲曲教化風俗的期待有很大的關係。」見林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁，2003年），頁81-82。

<sup>102</sup> 〈團圓〉，《千鍾祿》第25齣，頁1111。

<sup>103</sup> 同前註，頁1112。

<sup>104</sup> 〈歸宮〉，《千鍾祿》第24齣，頁1104。

<sup>105</sup> 同前註。



出／處的兩難同樣困擾著明清遺民，而身為作者的李玉在被描繪的世界與現實世界兩個時空體切線上的態度稍微曖昧，李玉其他劇作中亦表現出「忠臣歸隱的集體潛意識」<sup>106</sup>，《千鍾祿》卻在「歸隱」主張中，同時描繪著「歸朝」的異音。當然，建文帝固然不能等同明清遺民的處境，《千鍾祿》面對的是人君的易換，明清遺民則是整個族群、朝代的鼎革，難以全面概括。此外，建文帝身為「國君」的身份，也讓整個出／處議題相形複雜，興許建文帝歌唱著的「人生聚散天心巧，天與團圓在一朝，願從此歡娛直到老」<sup>107</sup>才是李玉真正的弘願也未可知。

因著時空體的獨立特性，本章並非將李玉等同於建文帝或程濟，而是尋找兩個時空體中可映照之處。顯而易見的是，李玉透過書寫建文帝目睹靖難慘狀，試圖與遭逢清兵掃蕩的戰爭遺民對話，再借程濟、嚴震直的論辯與降清叛臣交流。如〈打車〉中程濟批判嚴氏：「你也曾立朝端首領駕行，食祿千鍾，紫綬金章，頓忘了聖德汪洋。到如今反顏事敵，轉眼恩忘。」<sup>108</sup>貳臣以「不止俺一人」為說詞，尋求認同感，從「千鍾祿」到「千忠戮」，為非作惡，幸有眾兵感化：「阿呀，我們那一個不是建文皇帝子民？那一個不吃建文皇帝的糧餉？今日倒幫向別個，拿他去送性命。天理何在？」<sup>109</sup>整段對白令讀者難以不聯想至李玉身在紛亂之際，據此向眾多明清遺民叩問、感化的可能。

## (二) 《漁家樂》：「由命不由人」觀念與南明政治

《漁家樂》中出逃情節線終於第二十五齣〈營會〉，劉蒜、簡人同在營中與鄔飛霞、馬瑤草相會，攜手馬瑤草乳娘、萬家春團聚、成婚，第二十七齣〈羞父〉則

<sup>106</sup> 「忠臣歸隱的集體潛意識」語出沈惠如：〈試論明傳奇《千鍾祿》的離散書寫〉，頁174。按：如《眉山秀》傳奇以秦觀、蘇小妹的才子佳人故事為基礎，串插王安石變法、佛印度化東坡等情事，其中雜有鄭俠以《流民圖》上神宗事，變法遂息，而鄭俠「急急換卻道家粧束，跳出名利場中，無是無非，逍遙自在」。見清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《眉山秀》，《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁976。

<sup>107</sup> 〈歸宮〉，《千鍾祿》第24齣，頁1108。

<sup>108</sup> 〈打車〉，《千鍾祿》第19齣，頁1084。

<sup>109</sup> 同前註，頁1085。



寫馬融(付)在梁冀被刺後頓時失勢，只得投奔劉蒜，向女兒馬瑤草賠罪，肯認「由命不由人」的正義思維，貫徹全劇。最末齣〈祭圓〉奠祀殉難諸臣與鄆漁翁，以告慰在劉蒜出逃過程中而身亡的靈魂，一曲【水仙子】可為劇末高潮：

【水仙子】呀呀呀，把眉對開，呀呀呀，把眉對開。想想想，夏門亭，今做了去思臺。見見見，見落紅迎笑點蒼苔。聽聽聽，聽啼鴉古塚傍林哀。恨恨恨，恨讒臣無父無君在。狠狠狠，狠牙爪助惡助狼豺。苦苦苦，苦忠良枉把經綸賣。做做做，做了杜鵑啼血五更牌。早早早，早又是公卿奮赴鎮入垓。休休休，休再提往事攬心怪。<sup>110</sup>

全曲一氣呵成，慷慨激越，不但指明為虎作倀的讒臣與爪牙，也惋惜忠良冤枉而落得殉死的悲慘下場，呼應全劇勸善懲惡的旨趣，又再度點出具「門檻」隱喻的「夏門亭」，證明該空間在劇中的始末意義。

若以「對話」的角度，觀照《漁家樂》時空與劇作家朱佐朝的時空，劇中雖未有明確指涉明清之際遺民處境的文字或情節，故不能斷然將《漁家樂》視為遺民流現「遺民意識」的創作。然而，其中不乏有一些文句或設定，著實令人聯想到明清之際的社會實況。特別是馬融、馬瑤草父女之間的爭執，馬瑤草看不慣父親為了夤緣權貴、與梁冀共謀篡位的行徑，做題壁詩一首致父：「居官何苦自昏昏，祿位由來可害身。我欲生時我欲死，須知由命不由人。」<sup>111</sup>馬瑤草的觀點是「古來大奸大詐，後來無不冰消瓦解」<sup>112</sup>、「自古及今，多少趨炎附勢的多不能善終」<sup>113</sup>的天命決定論，是全劇旨歸，最終亦應驗了預言，落得梁冀被刺、馬融失勢的下場。至於馬融的立場是「由人不由命」，他以【桂枝香】一曲，說明「操持權柄，俱是人謀

<sup>110</sup> 〈祭圓〉，《漁家樂》第28齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第28冊，頁64。

<sup>111</sup> 〈題詩／辯命〉，《漁家樂》第7齣，《昆劇手抄曲本一百冊》第27冊，頁25。

<sup>112</sup> 同前註，頁24。

<sup>113</sup> 同前註，頁26。



捷徑，說甚麼富貴違天，落得個眼前歡慶」<sup>114</sup>的價值觀，父女兩人的論點形成饒富深意的對應，前者所謂「由命」乍聞態度消極，卻是劇作家在創作中所秉持的核心思維，它所標舉的並非是人類的無所作為，而是「選擇正道」才是順應天理的積極行動，後者「由人」貌似具備能動性，卻作惡多端自然會受到業報，《漁家樂》在這一「由命／由人」的論題背後，隱藏的其實是「善／惡」的選擇，並將範圍限縮到「政治選擇」上，鎖定那些「大奸大惡、趨炎附勢」的人。《漁家樂》專刺奸臣權貴，若將劇作與劇作家朱佐朝的明清之際時空「對話」，南明、清初亂世確實出現不少《漁家樂》中所欲諷喻的對象，是否有所影射，引人覃思。

此外，《漁家樂》虛實相生，劉蒜（?-147）、張陵（?）、梁冀（?-159）等在歷史上確有其人，而馬瑤草、鄖飛霞、簡人同等純屬虛構，且歷史中的梁冀並未被刺殺，卒年更晚於劉蒜，更助立漢桓帝劉志（132-168）登基，與本劇情節不同。作者設計劉蒜最終得以復位，梁冀被刺而亡的關目，明顯是要扣緊「由命不由人」的價值正義。而本劇題旨的宣揚者馬瑤草，據載，馬融（79-166）並未有女名曰馬瑤草，李調元《劇話》對此有說明：

《漁家樂》劇，馬融女馬瑤草事。按《後漢書》，融女有三：長女不可考；其一字倫，為袁隗妻；一女名芝，女有才義，少喪親，長而追感，作〈申情賦〉。今劇場所演云馬瑤草者，未知何屬。袁氏世為三公，隗少歷顯官，富奢特甚，馬氏裝遣亦極珍麗，與劇場簡生事相反。其子（編者註：似應作「季」）久稽良匹，或不為融所受（編者註：似應作「愛」）乎？然瑤草字與「芝」義合，疑所指為芝。<sup>115</sup>

李調元指出，馬瑤草可能是史書中記載的馬芝，根據姓名轉化而來，否則對照馬融

<sup>114</sup> 同前註，頁 26-27。

<sup>115</sup> 清·李調元：《劇話》，收入中國戲曲研究院編：《古典戲曲論著集成（八）》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 51。



三女的生平紀錄，未有女婿像劇中簡人同一般窮魄潦倒。不過，筆者倒認為馬瑤草的姓名取得並不一般，亦非戲曲中常見習套名字，以「馬芝」為角色亦無不可，何以要另取「馬瑤草」？「馬瑤草」則不免令人聯想到南明弘光王朝著名的權奸馬士英（1596-1647）。馬士英，號瑤草，與阮大鋮（1587-1646）等人同為閹黨，與東林黨、復社對立，崇禎死後，馬士英協助福王即位，權傾一時。

值得注意的是，學者陳紅、吳之邨在嘉慶年間華廣生編《白雪遺音》中的「馬頭調」發現〈太子逃難〉、〈藏舟〉兩支曲調，該篇論文卻隻字未提及本事全然相符的《漁家樂》傳奇。學者推論：「無名氏〈太子逃難〉、〈藏舟〉所載『馬瑤草』逸曲，必係戲劇化或曰藝術化的南明福王權相馬士英『興起帝王家』史事。」<sup>116</sup>直接將「梁冀追太子」一事中的「馬瑤草」與「馬士英」劃上等號，他們的觀點來自陳垣評價「士英實為弘光朝最後奮戰之一人」，順治十八年後隱匿道院，外加馬士英可能與當時江右巨族簡氏通婚，於是坐實故事中編設的馬瑤草與簡人同一對，指涉馬士英的成分更高，顯示民間戲曲可能打破《桃花扇》以來對馬士英的汙衊。筆者以為該文論證雖有諸多不清，卻可提供對於看待《漁家樂》中「馬瑤草」的另一角度。

雖然單憑姓名三字相同並不能肯定劇作家以劇諷喻的事實，但若以此與《漁家樂》對話，倘劇作家真有借馬士英字號創作之意，再藉由劇中的馬瑤草說出「古來大奸大詐，後來無不冰消瓦解」的正義嚴辭，不正與明清之際的現實政治亂象形成耐人尋味的襯映？抑或正如學者所言，清初對馬士英的看法竟與以往熟知的負評有所出入，那麼《漁家樂》傳奇將提供給大眾另一解讀南明歷史的管道。

<sup>116</sup> 「興起帝王家」一語出自《白雪遺音》中《馬頭調·藏舟》載：「馬瑤草匹配簡仁同，夫妻雙雙來救駕，興起帝王家。」該文考證簡氏家族有「仁」字輩傳統，與《漁家樂》中所用「人」字有所差異。陳紅、吳之邨：〈馬瑤草逸劇初考（上）——馬士英晚節考稿〉，《貴州文史叢刊》第3期（2014年），頁4-13。





### 第三章

#### 回憶的復現

#### ——《化人遊》、《赤松遊》的時空調度

前一章節分析「出逃」情節在遺民劇作中的重要意義，並指出時空的不可分割性。但時空雖是一個整體，卻經常在劇作中的「時間」特性突顯過於「空間」，或某研究單以「時間」或「空間」為主軸，專注於劇作中任一向度的表現，忽略了時空整體的潛在定規。那麼，又能如何解釋時、空特性的不定的顯隱呢？許多遺民劇作並不如前章所論「時空體」有時空均衡的特性，卻體現出「時間的空間化」或「空間的時間化」偏一的敘事傾向，例如丁耀亢（1599-1669）<sup>1</sup>的傳奇作品即是顯例。

丁耀亢，字西生，號野鶴，是明末清初重要劇作家，<sup>2</sup>可見劇目有十三種，現存《化人遊詞曲》（以下略稱《化人遊》）、《赤松遊》、《西湖扇》、《新編楊椒山表忠

<sup>1</sup> 賴慧娟列舉歷來有關丁耀亢生卒年的四種說法：「第一，魯迅《中國小說史略》認為是 1620-1691 年。第二，鄭騫〈善本傳奇十種提要〉則考定為 1599-1670 年。第三，譚正璧《中國文學家大辭典》則記為 1607-1678 年，莊一拂《古典戲曲存目彙考》亦採用此說。第四，陳金陵以為是 1589-1669 年。」賴慧娟則自行考證：「據丁氏所作〈自述年譜以代挽歌〉一詩首句云：『自余有生，明季己亥』，己亥為明萬曆 27 年（1599）。……丁耀亢臨終前之情景，其子（丁慎行）言曰「己酉，年七十一」，當是最可信之資料。……由此可知耀亢大約是病逝於康熙八年（1669）多。」本章係從賴慧娟考定之結果。見賴慧娟：《丁耀亢戲曲傳承與創新之研究》（高雄：中山大學中國文學研究所碩士論文，2006 年），頁 9-11。

<sup>2</sup> 專研丁耀亢戲曲創作專著不多，學位論文有賴慧娟：《丁耀亢戲曲傳承與創新之研究》。中國的學位論文有胡達菲：《丁耀亢戲曲創作研究》（漳州：閩南師範大學文學學位論文，2013 年）、徐煥娣：《丁耀亢戲曲作品研究》（臨汾：山西師範大學研究生學位論文，2018 年），兩本大同小異，泛談丁耀亢劇作四種及其藝術特色，並未如賴慧娟有明確的問題意識與探析方法。有關丁耀亢研究的單篇論文，有陳美林、吳秀華：〈試論丁耀亢的戲曲創作〉、黃霖：〈略談丁耀亢的戲曲觀〉、孔繁信：〈丁野鶴戲曲創作簡論〉、石玲：〈丁耀亢劇作論〉四篇，以上多據丁耀亢個人生命經驗著手，討論劇作展現之「遺民情結」，或從丁耀亢的戲曲理論試解其創作觀念，或針對其劇作四種爬梳故事梗概，分析劇作旨趣、主題思想，收入李增坡主編：《丁耀亢研究——海峽兩岸丁耀亢學術研討會論文集》（鄭州：中州古籍出版社，1998 年）；秦華生：〈丁耀亢劇作劇論初探〉則結合丁耀亢生平，從四種劇作中提出其「強烈外化」的主體意識、佈局手法、歷史際遇及其宗教思想的觀察，見秦華生：《清代戲曲文化論》（臺北：國家，2012 年），頁 89-127；伊維德（Wilt L. Idema）的研究則引介丁耀亢生平，分述前三種劇作的創作背景，並提出許多精闢特立的疑問與觀點，見 Wilt L. Idema, “‘Crossing the Sea in a Leaking Boat’: Three Plays by Ding Yaokang.” *Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*. Ed. Wilt L. Idema, Wai-yee Li, Ellen Widmer. (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 387-426.



蚺蛇膽》(以下略稱《蚺蛇膽》)四種。<sup>3</sup>《化人遊》寫於順治四年(1647),《赤松遊》完成於順治六年(1649),《西湖扇》作於順治十年(1653),《蚺蛇膽》則明確點明「今當順治十四年」<sup>4</sup>(1657)。<sup>5</sup>其中《赤松遊》「作於明之癸未(1643),成於今之己丑(1649)」,於崇禎十六年時著手構思,歷時七年方脫稿完成。據學者考證,丁耀亢約在順治五年(1648)或六年(1649)仕清。<sup>6</sup>也就是說,歷經世變之際的丁耀亢,面臨出處的兩難與徬徨失據的困頓,《化人遊》<sup>7</sup>與《赤松遊》<sup>8</sup>這兩部劇作的草擬與編創,正足以彰顯這段心路歷程的跨越,多數學者如石玲、王瓊玲等皆已提出此一觀察,但作為遺民劇作家的丁耀亢,究竟如何透過劇作表現他的遺民意識,筆者發現「時空」同樣是其重要的表述手法。

前賢研究中少有以「時空」為著力點觀看《化》、《赤》兩劇者,然林智莉曾指出《化》、《赤》劇有一重要的觀看點:「皆以『遊』為劇名,以『遊』為情節主軸寫證道求仙之事,……丁耀亢大喇喇標舉『遊』之名,顯然有透過『遊』宣達某些

<sup>3</sup> 本章以下所引丁耀亢劇作,皆出自李增坡主編,張清吉校點:《丁耀亢全集》(鄭州:中州古籍出版社,1999年),故不再贅註。

<sup>4</sup> 〈贈蔭〉,《新編楊椒山表忠蚺蛇膽》第36齣,頁1005。

<sup>5</sup> 上述作品成劇年代之考證,賴慧娟、石玲、王瓊玲、林智莉所考皆同,本文故不再考。

<sup>6</sup> 如林智莉:「順治四年(1647)南遊淮、揚間,本欲定居於此,未果,翌年(1648)由利津渡海,越天津,抵達京都,在友人幫助下,由順天籍拔貢充任鑲白旗教習。」見林智莉:〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉,《儀式·信仰·文化:明清宗教戲曲景觀》(臺北:國家出版社,2019年),頁298。賴慧娟:「丁耀亢於順治五年(1648)入京謀職,開始他為期十年的仕宦生涯。……順治六年(己丑,1649)三月,丁耀亢以順天籍拔貢充任鑲白旗教習。」見賴慧娟:《丁耀亢戲曲傳承與創新之研究》,頁18。

<sup>7</sup> 對《化人遊》傳奇的研究,有石玲:〈蛇神牛鬼,發其問天遊仙之夢——化人遊初探〉,《山東師大學報(社會科學版)》第3期(1990年),頁86-89,內容後來修編而成〈丁耀亢劇作論〉,收錄於李增坡主編的論文合輯中;凌筱嶠從《化人遊》中的各齣文人附評契入,凌氏認為這是種「集體閱讀行為(communal reading practice)」,展現出「戲曲刻本的閱讀空間(textual space)和文人閱讀中構想的表演空間(performance space, or virtual stage)交叉互動」,藉此多重閱讀與分析《化人遊》的情節意義,見〔美〕凌筱嶠:〈逍遙、證道與家園——丁耀亢《化人遊》中之「化」與「遊」〉,收入杜桂萍主編:《辨疑與新說:古典戲曲回思錄》(哈爾濱:黑龍江大學出版社,2013年),頁192-214;劉曉玲則從詩文考據丁耀亢家族事蹟對他的影響及其創作《化人遊》時的心理背景,然而,該文最大的問題是「順治四年(1647)也就是其作為貳臣降清以後」的論點,甚至以茲為前提,闡發《化人遊》反映的貳臣困境,劉曉玲文中並未提及該論點中的時間憑據何來,更與其他研究者的成果不同,或有謬誤,見劉曉玲:〈化人遊與丁耀亢心路歷程之關係研究〉,《濰坊學院學報》第17卷第1期(2017年2月),頁9-12。

<sup>8</sup> 有關《赤松遊》傳奇的研究,多散見於丁耀亢劇作綜論中,個別研究僅彭靜、章軍華〈丁耀亢戲劇《赤松遊》的創作風格與特色〉一篇,該文淺述《赤松遊》的主題、敘事風格與藝術特色,見彭靜、章軍華:〈丁耀亢戲劇《赤松遊》的創作風格與特色〉,《重慶科技學院學報(社會科學版)》第23期(2010年),頁118-119。



思想之喻意。」<sup>9</sup>本章雖非探討「遊」的求仙經過，卻視「遊」為一時空歷程，「歷程」時間、空間敘事的研究則是必然且重要的。本章透過丁耀亢兩部劇作，進一步討論遺民劇作家如何藉「歷程」中的時、空以敘事，並觀察出兩劇有著「時間的空間化」、「空間的時間化」的敘事差異。在「時間的空間化」與「空間的時間化」兩種時空調度的背後，隱涵了一種「懷古」的共性，體現出丁耀亢意圖藉由時、空敘事，以復現世變之前的美好生活，流露交接時期的遺民心事。

## 第一節 時間的空間化：《化人遊》狂遊筆觸的虛與實

### 一、魚腹之前：虛渺的空間基調

《化人遊》僅十齣，故事講述浙中吳山人何皋（字野航）欲召集英流、名姝共舟同遊，東海琴仙成連、武陵漁人玄真子為度化何生登仙，扮作共遊舟客。適逢左慈、王陽兩仙奉旨，也要接引何生出世，選召桃葉凌波、趙飛燕、張麗華、西施、薛濤、盧莫愁、曹植、劉禎、李白、杜甫、東方朔、陸羽、易牙等古今異人一齊登船。何生因風狂浪急，暫停大船，改乘一小舟垂釣，何生狂遊進犯龍宮邊界，鯨將軍遂吞食何生小船。何生進入不見天日的魚腹中，決心不尋舊路，負船而行。原魚腹裡自成一國，何生在此得遇屈原，共剖一大桔，中有兩老對坐圍棋，後兩老與屈原接連消失。何生驚駭之餘，見沿途許多魚骨，蛻化為大廟，途中遇西洋番僧惠廣禪師指點前往鐵船峰，後又遇西施扮作道姑接引。忽聞左慈驚喚：「何生，何生！你夢好醒也。」<sup>10</sup>何生從魚腹得出，往昔大船與名士仍在，何生醒覺得道。後途經東海龍宮，眾人停留宴聚笙歌，何生終感悟「遊興已窮，虛舟自返」<sup>11</sup>與諸客話別後，玄真子宣告何生「身已登岸」<sup>12</sup>，證道已成。

<sup>9</sup> 林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁301-302。

<sup>10</sup> 〈知津得渡〉，《化人遊》第8齣，頁731。

<sup>11</sup> 〈舟歸蓬海〉，《化人遊》第10齣，頁735。

<sup>12</sup> 同前註，頁736。

《化人遊》以「遊」為本質，具有顯著的空間變化，試列舉如下：



海岸（1）→仙凡交界（2）→仙舟；航經須彌山（鰲魚骨脊）、九曲星宿海（鵬鳥毛翎）、暫泊雲台；目標往東、尋弱水（3）→弱水；仙舟駐東山；鯨魚腹中（4）→魚腹國；屈原道院（5）→魚腹國；荒荒沙漠、漫漫桑田（6）→潮州魚骨大廟；蒼梧畫境；覓鐵船峰（7）→仙舟；往蓬萊（8）→仙舟；蓬萊山下；東海龍宮（9）→海岸（10）<sup>13</sup>

綜觀整部《化人遊》，充滿「汗漫離奇」<sup>14</sup>的狂遊綺想，短短十齣藉由小舟途經許多仙幻場景，其中四齣何野航更身處魚腹之國，迷惑不識。然而，劇作家對於如此躍換空間的狀寫，著力亦有所不同。前、後三齣對何野航而言是清醒的意識世界，以仙舟為主要載體，卻多在空間的描繪上採用虛渺筆法。例如：首齣〈買舟逢幻〉僅就一「海岸」欲招攬名士齊遊，何野航、左慈（淨）、王陽（丑）上船後，左慈一曲【寄生草】中夾白：「何生，你看天地在玄海中，瀛海又在天地中，就是四大部洲，也只是海中粒米。堪笑世人，豈非醯鷄芥蟻乎？」<sup>15</sup>這是舟遊歷程初始對於所見空間的描述，左慈點出仙幻世界天外有天的相對空間，藉以堪比世俗凡界的渺小，其實已為後續的魚腹之國、知津得渡等關目鋪下基調。左慈唱完【寄生草】後接問：「選客徵歌，定於何日？大家分頭去請，以便登舟長往。」何生方應：「正要借重。」<sup>16</sup>可見何生猶未能悟，心念著與名士舟遊，也讓這艘仙舟的航行成為何生必渡的關卡；第二齣〈徵友追姝〉將場景設置在眾名姝所在的仙界，透過張麗華（小旦）「只見下界煙開，金光一線」<sup>17</sup>的描寫，及何生對於「一路行來，雲氣濛濛，星光隱隱，花香韻美，仙樂風飄」<sup>18</sup>的驚疑，跨越仙／凡界線；第三齣〈仙舟放遊〉

<sup>13</sup> 括弧內為齣數，以分號標示同齣內的空間變化，框線標示則為魚腹幻境。

<sup>14</sup> 清·宋琬：〈總評〉，《化人遊》，頁706。

<sup>15</sup> 〈買舟逢幻〉，《化人遊》第1齣，頁712。

<sup>16</sup> 同前註。

<sup>17</sup> 〈徵友追姝〉，《化人遊》第2齣，頁713。

<sup>18</sup> 同前註。



借舟子（丑）說明「鰐魚翻背，霎時間波濤海沸湧出一座須彌山，卻原來是一條骨脊；鵬鳥伸頭，忽然間日暗天昏遮了九曲星宿海，也只是兩片毛翎」<sup>19</sup>，富有無邊時空想像的航行光景，宛如莊子「逍遙遊」中的鯤鵬形喻，卻就此止停，「且休說海中變化，只講這船上風光」<sup>20</sup>，後文以鋪張華靡的筆墨記錄舟中筵會的飲饌、弦歌之盛。仙舟所嚮從來無關緊要，重點在於邀請名士仙姬泛海狂遊、酌酒聯句與射覆娛情的酣暢痛快，對何生與讀者來說，此際歡愉才是真正的「逍遙遊」，仙舟「只管任風而行，自有所止」<sup>21</sup>。本齣以空間的「不知所極」反映舟中樂園的極奢、極樂，等於宣告著無論過程如何發展，自會抵達終點，模糊了歷程的時間性，同時也呼應首齣成連（淨）「使其遍閱古今之美，窮極聲色之樂，然後息其狂性，復返仙真」<sup>22</sup>的設想。在何生真正的「遊」之前，以曖昧不明的基調鋪采摛文，為的除是敘陳仙遊奇遇的綺麗非凡，也是相襯未來何生墮入魚腹後更細緻的空間感知。

## 二、魚腹之內：細微的空間感知與建構

全劇中間四齣是何生度脫歷程的主幹，鯨魚吞舟一事相較於「意識」層次，原應是虛幻不實的情節，而劇作家卻運用更細微的文字呈現何生的空間感知。例如第四齣〈吞舟魚腹〉作為「惡境頭」<sup>23</sup>的開端，先藉鰐精（淨）、蝦蟹（丑）拈出蓬萊山「上通帝座，下接玄關，是天地之尾間，陰陽之督脈」<sup>24</sup>的地理特性，此處「萬水來朝，盡皆下陷，過此千里，又復上升」<sup>25</sup>的險惡形貌，稱為「弱水」，乃所謂「玄牝」。「玄牝」一詞出自《老子》第六章：「谷神不死，是為玄牝。玄牝之門，是謂

<sup>19</sup> 〈仙舟放遊〉，《化人遊》第3齣，頁716-717。

<sup>20</sup> 同前註，頁717。

<sup>21</sup> 同前註，頁719。

<sup>22</sup> 〈買舟逢幻〉，《化人遊》第1齣，頁709。

<sup>23</sup> 林智莉：「《化人遊》的『鯨魚吞舟』正是伊利亞德（Mircea Eliade）所謂生命透過腹部或洞穴等黑暗儀式所重生的意象，也正如同元明度脫劇一般，總有一個惡境頭，讓被度者於此經歷生死交關的覺悟，重新再回到正常或現實的世界，亦或升登仙境。」見林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁315。

<sup>24</sup> 〈吞舟魚腹〉，《化人遊》第4齣，頁720。

<sup>25</sup> 同前註。



天地根。縵縵若存，用之不勤。」<sup>26</sup>據王弼注釋，「玄牝」具有「無形無影，無逆無違，處卑不動，守靜不衰」<sup>27</sup>的本質，「與太極同體，故謂之天地之根」<sup>28</sup>。亦即此處係滋生萬物本源所在，為保本源，水中精怪阻擋何生一千人等狂遊進犯，合乎情理。大船因著弱水域境的特性暫泊東山根下，使得何生換乘小舟垂釣，方有後續鯨魚吞舟的核心關目。若說「吞舟」是度脫歷程的惡境頭，何生在象徵著重生的魚腹中覺悟，同樣作為「天地根源」的「弱水」一帶便有了若合符契的空間意義。何生落入不見天日、星斗淹沉的魚腹後：

【牧羊關】(生)他暗黑全無日，陰幽未有涯。你看這嶮嶒白骨亂杈枒，怎能夠破天昏撞出光華？又不見繩纏鎖亞，只俺這肉皮囊已困在酆都下，好一似縮金丹坐化楞伽。鬼門關空占卦。忽然又有一陣風來，只聽得吹吹打打，想此中呼吸有來天大，是乾坤第一家。<sup>29</sup>

賴慧娟曾指出「嶮嶒白骨」、「酆都」、「鬼門關」皆是死亡的意象，死亡與再生是啟悟過程中的關鍵。<sup>30</sup>

若從「空間」角度談起，何生如何建構魚腹中的空間？既是「暗黑無日」，又怎能「看」、「見」週遭的環境？美國地理學者段義孚（Yi-Fu Tuan）的這段話可以提供啟發：

人類如何獲得在諸如不熟悉的城市街道這樣的陌生環境中找到道路的能力？視覺提示是首要的，但是人們並沒有他們可能認識到的那樣依賴於視覺形象，……沃納·布朗（Warner Brown）的實驗工作表明，人科動物能夠通過

<sup>26</sup> 魏·王弼等著：《老子四種》（臺北：臺大出版中心，2016年），頁5。

<sup>27</sup> 同前註。

<sup>28</sup> 同前註。

<sup>29</sup> 〈吞舟魚腹〉，《化人遊》第4齣，頁722。

<sup>30</sup> 賴慧娟：《丁耀亢戲曲傳承與創新之研究》，頁50。



集中一系列觸覺動覺模式學會適應迷宮，他們學習一系列活動而非一種空間布局或者一張地圖。<sup>31</sup>

也就是說，當視覺感官被限制時，何生可以運用的是觸覺、聽覺感知空間的規模與自身處地。何生可以觸摸到周圍白骨橫陳、窒礙難步，感覺到猶如天來大的呼吸風聲，聆聽到鯨魚呼吸所造成的響聲，逐漸適應現下所在的環境。於是，何生開始尋找唯一與他墮入魚腹中的小船，劇作家設計了「生作摸船得遇科」的舞臺指示，同樣留心於何生僅能透過觸覺感知事物的細微狀態。何生尋回小舟後：

船既在此，不免還尋舊路。撐回大海，再覓故人。即不能前入仙山，也還可不迷舊路。<sup>32</sup>

短短道白，卻是何生內心意識的一大轉捩，何生原要「尋舊路」、「覓故人」，卻於進退失據之際轉念，不得前行，更不可迷於舊路，空間與時間在此展現不可違逆的特性，何生遂「作駕舟復止科」<sup>33</sup>、「伏側介」<sup>34</sup>，因為過去與未來無可期，只得轉身專注於「現在」而修行。何生的修行可以【哭皇天】曲概述：

【哭皇天】不能勾溯流光赤壁艤，不能勾泛山陰白雪槎。俺待要鑿混沌，超凌谷，閉日月，煉丹砂。呀呀呀。那時節船見人見不怕，找尋故道，面目無差。有一日鯨飛鵬化，俺自能運火生芽，把俺夫餌投竿，一件件說與他。這得是龍宮朗朗，須不是魚骨巴巴。<sup>35</sup>

<sup>31</sup> [美]段義孚 (Yi-Fu Tuan) 著，王志標譯：《空間與地方：經驗的視角》(北京：中國人民大學出版社，2017年)，頁58。

<sup>32</sup> 〈吞舟魚腹〉，《化人遊》第4齣，頁722。

<sup>33</sup> 同前註。

<sup>34</sup> 同前註，頁723。

<sup>35</sup> 同前註，頁722-723。



本齣雖有許多空間的狀寫，「那時節」、「有一日」隱隱述及何生在魚腹中修行時間的流逝，直至左慈（淨）過場拋出一句：「何生大道已成。」<sup>36</sup>話語中的「已」字證成了何生駐足魚腹的修行果實。本齣的時間感受是模糊的、跨幅極大而濃縮的，何生自白：「初進此中，只見船小地寬，今日忽然船寬地小。」<sup>37</sup>僅僅是經過傳奇中一齣戲的時空，竟有如此體悟與變化，第四齣〈吞舟魚腹〉的時空描寫凝斂了何生修仙的過程，貌似大道已成，實則埋下何生仍攜船而走、假舟而固我執的種子，而【哭皇天】末句「這得是龍宮朗朗，須不是魚骨巴巴」更暗示了傳奇後半從第八齣〈知津得渡〉到第九齣〈龍會仙筵〉，從「魚骨」到「龍宮」空間的轉銜。

魚腹內的恍惚時間感同樣現於第五、六、七齣，諸如何生自云「小生在此不計年月」<sup>38</sup>；與屈原（末）共剖大桔而驚見兩老弈棋，興發「何處賭輸贏，須臾爛柯柄」<sup>39</sup>倏忽即逝卻渾然未覺的時間流動，而兩老對弈賭注竟是「你輸我蓬壺一座，閨院三山，三千年後須當還我」、「待東海揚塵，卻來勾賬」<sup>40</sup>，彷彿以永恆的時間為呼盧喝雉的籌碼，操弄於股掌；當何生決意負小舟、覓大船，卻「行了半日，只見一片荒荒沙漠，漫漫桑田，那大海重巒都不見了」<sup>41</sup>，因為眼前景狀的換移，使何生膚受時序推進，《化人遊》中「模糊的時間感」正寄於「空間」的騰挪，藉何生的移動與空間衍換，劇作家愈是具體的空間指示，愈能使讀者感知到「歷程」的線性流動，無論是何生的物理旅程或心靈躍升，皆有「時間的空間化」敘事傾向。

當魚腸劍士（丑）刺殺何生未果，引介同存於魚腹之國內的屈原，何生決心前往拜謁，「來此見一所道院，甚是清幽」<sup>42</sup>；而在屈原與弈棋兩老驟然消失後，何生吁嗟「一路行來，只見一堆魚骨，蛻為大廟」<sup>43</sup>；何生委棄小舟後「只見一片荒荒

<sup>36</sup> 同前註，頁723。

<sup>37</sup> 同前註。

<sup>38</sup> 〈幻中訪幻〉，《化人遊》第5齣，頁724。

<sup>39</sup> 同前註，頁726。

<sup>40</sup> 同前註。

<sup>41</sup> 〈舟外尋舟〉，《化人遊》第6齣，頁727。

<sup>42</sup> 〈幻中訪幻〉，《化人遊》第5齣，頁725。

<sup>43</sup> 同前註，頁726。



沙漠，漫漫桑田，那大海重巒都不見了」<sup>44</sup>，卻「一路行來，海枯天盡，來此南海地方，遠遠見一古刹」<sup>45</sup>；後又於「魚骨大廟」得惠廣禪師、道姑指示，尋索「有可人到此，鐵船自動」<sup>46</sup>的「鐵船峰」。凡此種種，皆在揭示《化人遊》「尋路」的重要命題，何生「尋路」的行動藉空間的駐足、移動，暗含著歷程的時間性，與「時間的空間化」敘事密切相關，不僅整部《化人遊》是一個空間化的歷程，何生的被度化也是，作為自悟仙緣的「尋路」行動也是。除此以外，凌筱嶠將劇中頻繁出現的「船」也視為一個「空間」，認為：「作為度脫劇，《化人遊》將何生所乘坐的船隻演繹為一個變幻莫測的空間（仙舟、大船、小舟、孤舟、虛舟、渡海鐵船），不斷挑戰何生的認知。」<sup>47</sup>那麼，何生的悟道正是假「船」的得獲、離捨，且是在一個空間化的時間歷程中進行的：

【一煞】嘆空身，兩手拳，想前船與後船，海枯舟失無牽絆。楚君客苦思亡屢，蜀帝春心託杜鵑。道法真難見。俺待去無中覓有，又何須缺處求全？  
俺何生今日大船不見，小船已拋，連海也是不見得了。赤手空拳難回故國，只得向前尋覓便了。

【煞尾】如沉醉，似失顛。俺待把神州赤縣追尋遍，只怕歧路亡羊認道偏。<sup>48</sup>

何生從「捨仙舟、上小舟」，被鯨吞而在闐黑中「摸小船、尋舊路」，到決心「不尋舊路、不前入仙山」，再到「負小舟、尋舊路、找覓大船」，最終選擇委棄小船。【一煞】曲中呈現何生尋到荒海蕪田，海枯舟失，方明白「無中」才得「覓有」，體悟到「缺處」才可「求全」，捨離我執、欲念（小船）才能找到本來面目、大道（大

<sup>44</sup> 〈舟外尋舟〉，《化人遊》第6齣，頁727。

<sup>45</sup> 〈再晤仙源〉，《化人遊》第7齣，頁729。

<sup>46</sup> 同前註，頁730。

<sup>47</sup> [美]凌筱嶠：〈逍遙、證道與家園——丁耀亢《化人遊》中之「化」與「遊」〉，頁195。

<sup>48</sup> 〈舟外尋舟〉，《化人遊》第6齣，頁728。



船）<sup>49</sup>，「找到大道」即是「尋路」命題的延伸，而「楚君」<sup>50</sup>、「蜀帝」則化用楚昭王檢拾亡屨、蜀帝杜宇化為鵩鳥的典故，表達不願捨棄、珍惜故舊的情思，流露出何生思歸的稠密心緒，只是「赤手空拳難回故國」，往昔是回不得了，只能專注在當下的自我存在，縱使尋盡神州赤縣，卻因掉失所向與目標，未來何在？何生究竟要往哪裡去？時間中過去、現在、未來的線性敘事在此復被「空間化」。

### 三、魚腹之後：始／終相對的空間意義

第九齣〈龍會仙筵〉接續在何生從魚腹得出後，始悟真幻之理，與左慈、崑崙奴重登仙舟，航向蓬萊。仙船途經東海龍宮，龍神招待得道高仙何生與同行名士登殿享宴，整部傳奇回歸歡愉基調，凌筱嶠曾指出，此齣描寫何生悟道後的「遊」和大多數的度脫劇仙圓的程序極有不同，她的解釋是：

《化人遊》畢竟是丁耀亢受李小有的曲折經歷啟發，<sup>51</sup>並借以發泄自己漂泊之苦的牢騷之作，因此在何生證道前有必要加上一齣，讓深刻了解坐冷板凳滋味的讀者能夠通過何生間接性地過一回備受禮遇的癮。<sup>52</sup>

筆者以為要理解本齣龍宮奢宴的構劇動機或用意，可從最後一齣〈舟歸蓬海〉得道的何生回望，或有相當的啟發。自空間的角度觀，魚腹內「由真到幻」的空間化歷

<sup>49</sup> 林智莉：「劇中原乘大船或指來處、本心、大道、本來面目；小船則為世俗、欲念、小乘、我執。」見林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁318。

<sup>50</sup> 「昔楚昭王與吳人戰，楚軍敗，昭王走，屨決皆而行失之。行三十步，復旋取屨。及至於隋，左右問曰：『王何曾惜一踦屨乎？』昭王曰：『楚國雖貧，豈愛一踦屨哉？思與偕反也。』自是之後，楚國之俗無相棄者。」漢·賈誼著，盧文弨校：〈諭誠〉，《賈誼新書》第七卷（上海：上海古籍出版社，1989年），頁54。

<sup>51</sup> 有關李小有與《化人遊》的關係，凌氏解釋：「丁耀亢除了創作《化人遊詞曲》以外還有一首相應的長詩，題為《化人遊歌寄李小有先生先生困於遊寓言飢驅明月諸篇因作化遊以廣之》，收錄在丁耀亢詩集《逍遙遊·吳陵遊》中。……丁耀亢與李小有過從甚厚，而其化遊詩、曲都是有感於李盤（李小有）和自身顛沛流離的經歷而發。」見〔美〕凌筱嶠：〈逍遙、證道與家園——丁耀亢《化人遊》中之「化」與「遊」〉，頁193-194。

<sup>52</sup> 同前註，頁209。



程，實令何生領悟「走了些風風水水、曲曲灣灣。到如今萬頃茫然，波平不動，帆影高懸」<sup>53</sup>的灑脫自適，即便海底龍宮多麼富麗堂貴、笙歌鬧樂，何生秉著「我進得去，便出得來」<sup>54</sup>的自悟證果，消弭起點與終點、入口與出口的絕對界限。也就是說，當何生悟道後，無論是修行的魚腹或奢華的龍宮，何生皆已不陷於其中。何生在龍宮聽歌觀舞、瞧見蝦蟹鱗魚，憶起「十年前」<sup>55</sup>吞舟一事，又遇當年吞舟鯨精：「(生日鯨精科)你，莫非前日吞舟故人乎？」<sup>56</sup>本齣其實已同〈吞舟魚腹〉齣形成始／終、入／出的對映，「我進得去，便出得來」，具體在龍宮筵會上藉「相逢鯨精」的行動展現，此一相逢除是呼應魚腹劫難一事，證明何生已從魚腹裡出，更是何生「放下」的最好憑據，此時的何生非但在凡／仙身份有所轉換，心境也隨著始／終完整的歷程而轉換了。

同樣的始／終時空邏輯，觀照最末齣的仙船散席，何生逕自登岸告別：

(丑扮舟子)相公，你身已登岸，這船也是用不著得了。(指介)你看那壁廂，主人翁來也。(生上岸回頭看，丑下不見介)呀，如何連船也不見了？  
【清江引】(生)世間苦海如波卷，萬物浮漚散。仙舟何處來，仙客常相伴？  
一天秋俱付與明月管！<sup>57</sup>

當何生唱出最終曲【清江引】，便是醒覺到世間萬物——連「最初」的仙舟、仙客與過去深思高舉的自我——盡是如露如電的空幻，用不著得了。旅程的起點在於何生海岸買舟，終點在何生登岸而船竟消無，整部《化人遊》空間化的時間敘事，結構首尾呼應，始／終相對，皆以「空間」作為具象的歷時性體現，串綴全劇。「空間」不僅提供《化人遊》創作上拿捏虛與實的筆法，敘事過程中何生「空間」的存

<sup>53</sup> 〈舟歸蓬海〉，《化人遊》第10齣，頁735。

<sup>54</sup> 〈知津得渡〉，《化人遊》第8齣，頁731。

<sup>55</sup> 「(丑扮蝦婆舞上)……我且問你：當初十年前，曾記你吞下一舟，連人都吃在肚裡，後來變成大恭，還是一泡尿尿了？」〈龍會仙筵〉，《化人遊》第9齣，頁732。

<sup>56</sup> 同前註，頁733。

<sup>57</sup> 〈舟歸蓬海〉，《化人遊》第10齣，頁736。



留出入，皆反映著人物內在取捨、得失的成長，那些路途的奇險與求索，同時也是劇作家丁耀亢藉以抒懷、療傷的機制，第三節將進一步說明。

## 第二節 空間的時間化：《赤松遊》歷史敘事的拼貼與凝斂

《赤松遊》傳奇相對於《化人遊》，更著重各個空間變換中的歷時性，亦即「時間化」。因為《赤松遊》本事並非丁耀亢虛擬人物以自喻，而是藉歷史中確有的人物張良（262 B.C. - 186 B.C.）一生鋪敘戲劇情節。所謂「空間的時間化」，亦即《赤松遊》傳奇因獨特的歷史敘事而有濃厚的時間感受，反而空間描繪較為薄弱。《赤松遊》傳奇分上、中、下三卷，上卷（共 16 韻）寫張良為報韓國之仇，椎擊秦始皇未果而遁逃，遇赤松子扮黃石公授奇書諸事，中卷（共 16 韵）寫張良入劉邦漢營，楚漢相爭，助高祖得天下的歷史發展，下卷（共 14 韵）則多有創發，秉著張良辭官修仙的動機，鋪陳張良追隨赤松子的過程。

丁耀亢在〈本末〉中明顯提到因悼故友王子房（1588-1643）殉鬪賊之亂，而王子房傾慕張良，自號「子房」，丁耀亢遂作《赤松遊》以明其志：

因讀史至《留侯傳》。太史公摹擬椎秦、授書大關節處，鬚眉衣褶勃勃，欲動頰上三毛矣。千古傳奇之妙，安有如太史公者？何假別作註腳，登場扮演乎？每念子房第一人品，第一事功，俠矣而不死，宦矣而不溺，勇矣而不武，仙矣而不詭。三代而下，唯鴟夷（按：范蠡）與留侯二人蹤跡略似。然彼攜姝載寶而去者，仍嫌其霸氣、賈心，何如留侯之見首而不見尾也？<sup>58</sup>

丁耀亢《赤松遊》本事源於《史記·留侯世家》，把握住太史公描繪張良生動的人物形象，以傳奇形式重敘張良事蹟的原因在於，丁耀亢深肯張良「見首不見尾」的

<sup>58</sup> 〈赤松遊本末〉，《赤松遊》，頁 805。



結局，《史記·留侯世家》中記載：

留侯乃稱曰：「家世相韓。及韓滅，不愛萬金之資，為韓報讎彊秦，天下振動。今以三寸舌，為帝者師，封萬戶，位列侯。此布衣之極，於良足矣。願棄人間事，欲從赤松子游耳。」<sup>59</sup>

丁耀亢感佩張良至老仍持「為韓報讎彊秦」的故國之思，並從史傳中取材「欲從赤松子游」一說，將之敷演成一段布衣卿相、功成身隱的戲劇，切合〈本末〉中「勉忠孝，抒憤懣，作福基，長道力」<sup>60</sup>的題旨。學者亦曾深思何以為「張良」，提出處於世變之際有志難伸的儒人志士，因應時代「英雄回首即神仙」的出世思潮，張良的人物原型正好足以作為代表。<sup>61</sup>

不同於《化人遊》「時間的空間化」敘事是將何生證道的歷程之過去、現在、未來轉化與鋪設成奇幻迷離的空間形式，得以具體展現在傳奇作品之中。在《赤松遊》中，劇作家並未刻意打造獨特的空間，反倒以張良故事原型的脈絡拈出「時間性」的命題，以時間意識建構文本、回憶的場景與空間。弔詭的是，人類對於時間的感知往往來自於空間，依賴於視覺經驗，以所見景物人事的變化體察時間的流動，因此，「空間被時間化」的現象反不如「時間的空間化」容易被表現，那麼還能以何種角度接近時間化的敘事，以領略其背後的空間意義？

## 一、「時間化」的兩種模式

中國敘事學者龍迪勇曾提出「圖像敘事」的三種處理方式：單一場景敘述、綱要式敘述、循環式敘述。龍迪勇雖是討論圖像（包含照片、繪畫），卻結合敘事學

<sup>59</sup> [日]瀧川龜太郎著：〈留侯世家第二十五〉，《史記會注考證》卷 55（東京：東方文化學院東京研究所，1932 年），頁 28-29。

<sup>60</sup> 〈赤松遊本末〉，《赤松遊》，頁 805。

<sup>61</sup> 林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁 328。



中再現完整動作、歷程的「摹仿」本質，說明空間性的圖像（本身即被視為一種空間藝術）必須進入「時間」的流程之中才能達到敘事的目的。<sup>62</sup>是故，同樣是「空間的時間化」敘事，前兩種敘事模式可應用在文學領域，後一種則被明確點出「在文學敘述中可以說是毫無意義」<sup>63</sup>。「單一場景敘述」源自於德國萊辛（Gotthold Lessing）《拉奧孔：詩與畫的界限》（*Laocoön: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*）提出的「最富孕育性的頃刻」概念，龍迪勇詮釋：「把『最富於孕育性的頃刻』通過某個單一場景表現出來，以暗示出事件的前因後果，從而讓觀者在意識中完成一個敘事過程。」<sup>64</sup>那是最耐人尋味、最富想像力的片刻，包涵了無盡的敘事可能。至於「綱要式敘述」即「把不同時間點上的場景或事件要素挑取重要者『並置』在同一個畫幅上」<sup>65</sup>，亦可稱為「綜合性敘述」。

取徑圖像敘事的研究，在《赤松遊》傳奇上、中卷內可見「綱要式敘述」，而下卷則放慢時間步調，呈現「單一場景敘述」的時間化敘事模式，雖與圖像的理解不可等量齊觀，卻是兩個富有啟迪性的觀點。

### （一）「綱要式敘述」的蒙太奇

傳奇雖與圖像的介質不同，無論不同時間點或相同時間點的場景或事件，重要的是將「瞬間」提萃出來「並置」於同一場面，擴大戲曲在以齣為單位的形式上所能包容的空間，並延展時間，進而豐厚敘事的能力。「綱要式敘述」可謂電影理論中的「蒙太奇」（montage）手法，即剪接、拼貼或組合的技術，中國學者陳多亦曾借用蒙太奇的概念提出「戲曲蒙太奇」<sup>66</sup>的時空自由邏輯。「綱要式敘述」實是將場景視為可切割的時間段，改變原有的歷史發展的脈絡或日常狀態，將若干時間序列

<sup>62</sup> 龍迪勇：〈圖像敘事：空間的時間化〉，《江西社會科學》第9期（2007年），頁44。

<sup>63</sup> 同前註，頁51。

<sup>64</sup> 同前註，頁45。

<sup>65</sup> 同前註，頁48。

<sup>66</sup> 陳多：《陳多戲曲美學論——由媒介論看戲曲美的構成》（臺北：國家出版社，2006年），頁279-333。



集中、綜合以輔助敘事。《赤松遊》演義的本事繁重，須以「綱要式敘述」的時間化手段處理結構，然上、中兩卷的敘事模式亦有所差異。

上卷〈擊秦〉齣寫張良、力士博浪沙椎擊秦始皇一事，全齣依上、下場分，共有五場，首先以力士（淨）、張良（生）相會陽武山為始；二有宮女（旦）、內侍與甲士（雜）抬轎登場，項羽（外）於會稽城遠送皇駕；三則寫秦始皇（中淨）、李斯（小淨）、趙高（丑）登場遇神人贈璧，有字「明年祖龍死」的讖語，卻不以為意；四扮劉邦（末）迎秦皇途經彭城；五敘本齣核心關目，秦軍夜行，張良與力士舞錘擊車未遂的行動。〈擊秦〉將不同時間點的事件，以秦始皇出巡隊伍為核心串接不同空間的畫面，採用「跳躍式銜接」<sup>67</sup>的手法劃為五場，令戲劇節奏緊湊、富有張力。此外，每場主要敘事者不同，對整起事件的觀察鏡頭亦有轉換，像張良與力士「破天謀，衝鸞駕，倒騎龍，探頷下」<sup>68</sup>的決心、項羽「如有奇人，秦王可襲取也」<sup>69</sup>的暗示，或劉邦「莫言大寶原無定，只在英雄自主張」<sup>70</sup>的鬼胎，簡短一齣〈擊秦〉濃縮時間，紛顯秦皇政權的搖搖欲墜以及伺機而動的眾家勢力。至於上卷最末齣〈起沛〉同樣運用「綱要式敘述」的並置技法，以「淨扮項羽白面虬鬚領眾旗旗上」、「丑外眾持梃上」、「末扮漢王巾幘大袖戎服領眾上」<sup>71</sup>輪番登場，卻未下場，意欲在場上拼貼出秦朝覆亡後，各家在不同地點、平行發展的鼎立態勢，作為上卷收束也頗為磅礴激昂。

中卷敘事策略有變，以楚漢相爭為大頭腦，輔以張良入世封侯與亡秦遺事，重要事件無一不漏，點到輒止，堪稱一部楚漢簡史。若將中卷各齣依情節線索分類：

張良線	漢（劉邦）線	楚（項羽）線	秦線
17〈出山〉			
			18〈入海〉

<sup>67</sup> 同前註，頁302。

<sup>68</sup> 〈擊秦〉，《赤松遊》第7齣，頁818。

<sup>69</sup> 同前註，頁819。

<sup>70</sup> 同前註。

<sup>71</sup> 〈起沛〉，《赤松遊》第16齣，頁836。



19〈遇留〉		
		20〈誅奸〉
		21〈冥算〉
	22〈入關〉	
		23〈碎斗〉
	24〈洗足〉	
		25〈虞悲〉
		26〈散楚〉
		27〈烏江〉
	28〈尊帝〉	
29〈封留〉		
	30〈寵姬〉	
	31〈呂劫〉	
	32〈扶祚〉	

表 3-1 《赤松遊》中卷齣目分類表<sup>72</sup>

由上表可知，中卷集中描寫楚、漢事跡，主人物張良卻僅以三齣交代，更嵌進〈入海〉、〈諸奸〉、〈冥算〉的關目，作為暴秦無道的結局與業報懲罰。這樣的書寫策略是極為特殊的，重心既不在張良身上，亦偶爾分岔時間序列。若將中卷視為一個整體，四線並置的「綱要式敘述」是一種時間化、歷史化的敘事模式，這些在真實歷史發展的脈絡上極為重要的「瞬間」被提取出來，挪移到戲曲文本與舞臺，這個切割、提取的敘事選擇與動作，即是改變了時間秩序，使原有現實時間陌生化，如馬大康等《文學時間研究》中所謂的「陌生化效果」：

通過對敘述、對話和描寫的交織混合，一個敘述不但使它所反映的事物陌生化了，而且引導讀者意識到了閱讀時間和實際時間之間的對應的韻律。作為寫作手法的「敘述」往往要對被敘述對象的時間進行壓縮。……作家正是利

<sup>72</sup> 本表僅以「主線」為分類依據，不代表角色絕對不會交互登場，例如〈碎斗〉、〈散楚〉齣中張良亦登場，然二齣講述楚營大事，與張良本身的出處、遊仙歷程無關，故仍歸於楚線。

用不同的寫作手法來創造敘事節奏，實現陌生化效果。<sup>73</sup>



無論是中卷之於整部《赤松遊》，抑或是張良線、秦線之於楚、漢線，對於敘事時間與節奏的調整，使讀者（或觀眾）意識到敘事與歷史之間的斷裂與差距，透過剪貼、拼合的手法演繹這段過程，或能使讀者用更客觀、抽離的視野觀看，而筆者認為相較於中卷楚、漢主線，佔比不多的張良線與亡秦支線更值得令人注意。

〈出山〉、〈遇留〉、〈封留〉寫的是張良無名、發跡、變泰的過程，串插在中卷的前後，中間漢、楚陣營發生的諸多事件實際上都是張良的心志的試驗，劇作家揀擇、芟裁歷史後的敘事與演劇，令讀者親證、共享張良在政治、戰爭險境中的歷歷見聞，或可回應林智莉所說：「(下卷)〈祀石〉、〈訪松〉、〈辟穀〉、〈歸山〉及〈雙旌〉等幾齣，但這幾齣沒有堅定信仰的試煉情節，沒有惡境頭的顯現，更沒有生死交關的關鍵覺悟。」<sup>74</sup>雖然下卷見不到張良的修仙試煉過程，但若從「時間化」的敘事觀察，整部中卷時空所壓縮的、並置的歷史進程，可謂是張良「惡境頭」的開端，也就是說，正因中卷各方政治角力的鋪陳，始有下卷〈嘆功〉「人生在世，韶光轉瞬，那少年場中爭名奪利，分明是三春花柳，一轉眼間有多少興亡，如九秋霜雪，草木凋零了」<sup>75</sup>的覺悟。對照〈入海〉一齣，演述奉秦皇求仙之命的徐福（小生）海上漂泊數載，決意避世琉球，另闢桃源。伊維德（Wilt L. Idema）提醒：「任何人的旅程都或許含有政治的維度。」<sup>76</sup>不唯徐福出逃，張良最終「難明，蝸角頭利與名；休爭，棋枰中死與生」<sup>77</sup>的徹悟，正與當初徐福「算將來，別有乾坤，更何用爭蝸鬥蟻」<sup>78</sup>的決絕形成當然的照應。「逃秦」與「逃漢」是一體兩面，丁耀亢以闖賊喻暴秦、以漢家擬大清，凡張良在中卷經歷的種種，催化下卷終未明言「逃漢」卻以「辭隱」包裝的行動，與徐福出逃一樣別具政治意義。

<sup>73</sup> 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：《文學時間研究》（北京：中國社會科學出版社，2008年），頁239。

<sup>74</sup> 林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁333-334。

<sup>75</sup> 〈嘆功〉，《赤松遊》第34齣，頁877。

<sup>76</sup> Wilt L. Idema, “‘Crossing the Sea in a Leaking Boat’: Three Plays by Ding Yaokang.” p. 416.

<sup>77</sup> 〈嘆功〉，《赤松遊》第34齣，頁878。

<sup>78</sup> 〈入海〉，《赤松遊》第18齣，頁841。



## (二) 「單一場景敘述」的凝斂

上、中兩卷頭緒繁多，時間跨越幅度極大，中卷甚至須交代亡秦遺事、楚漢相爭、烏江自刎、呂后與戚姬等等，將著名歷史事件搬運到傳奇文本。《赤松遊》的大頭腦——張良個人遭遇與心境的變換——則安置在下卷。下卷敘事方法與前兩卷大有差異，相較於緊湊、紛雜的拼貼，下卷更為凝斂、集中，多專注於場景的細節與人物內在心靈，如同〈祀石〉、〈訪松〉兩齣。

〈祀石〉揭開張良求道赤松子的旅程序幕，首先到穀城山下尋訪黃石蹤跡，眼見「細柳含風，短莎弄碧，遙山黛染，近水煙籠」<sup>79</sup>的勝景，張良慨嘆「久在煩惱場中，如此光景都錯過了」<sup>80</sup>，空間被寓託時間感知，對「自然」的描繪則是張良身處於政治亂象的此刻，追悼已逝的過去，望向未來的美好可能。上、中卷以三十二齣鋪墊張良的「煩惱場」，下卷則拋卻窮忙勞苦，始見週遭光景，〈祀石〉以七支生、旦輪唱的【香柳娘】串插農人、牧童、樵夫、漁翁的山歌小曲與科譚，娓娓鋪述鄉野生活：

【南呂過曲香柳娘】(生)軟莎鋪繡茵，軟莎鋪繡茵，馬啼青印，溪雲瀟灑能多韻，畫橋邊野村。畫橋邊野村，風颺酒簾新，紅杏遮不盡。聽鷓鴣聲緊，聽鷄鳩聲緊，柳拂衣痕，花縈絲鬢。

(雜扮打牛耕田上)(山歌)朝也耕來暮也耕，年年耕種不消停。有時力軟筋疲難閼閼，將來好煮作一鍋羹。(下)

【前腔】(旦)這農歌乍聞，這農歌乍聞，分明古訓，勵名老牯應同盡。[...]  
...

(雜扮兩牧童吹笛舞鞭上)(山歌)牛背橫騎到草坡，群眠互枕下鋪著蓑。夜夜做個

<sup>79</sup> 〈祀石〉，《赤松遊》第39齣，頁889。

<sup>80</sup> 同前註。



招駙馬的夢，想來真真富貴不過夢南柯。自古自在不似富貴人勞苦，爭如我終日笑呵呵！（吹笛舞鞭下）

【前腔】（生）羨逍遙牧人，羨逍遙牧人，橫笛短引，比金戈鐵馬誰勞頓。  
聽丁丁遠林，聽丁丁遠林，麋鹿與同群，卉罷從柯盡。

[……]

（生）仔細尋訪到山下去。呀，忽見黃石一片，想是我仙師了！（拂石拜介）

【前腔】（生）喜黃石果存，喜黃石果存，翻成悲悽。想雲蹤弱水三千遁。  
記相逢那晨，記相逢那晨，跪受赤霄文，坐聆玄微論。敬摩挲斷魂，敬摩挲  
斷魂。空見一片雲根，有疑莫訊。<sup>81</sup>

張良與妻子馬車徐行的單一場景，正是下卷「最富孕育性的頃刻」，橫掃過往烏煙瘴氣的苦難局面，逐漸邁向漱流枕石的歸隱生活。這一「頃刻」特別的是，不只是視覺感受，更大量運用了聽覺官能以描繪場景。阿根廷作家波赫士（Jorge Luis Borges）對於聽覺與時間的理解，或可作為詮釋：

讓我們設想，我們只有一個而不是五個感官，這一感官是聽覺。於是，可視世界消失了，就是說蒼穹、星星……都不見了。[……]留下的只是聽覺。我們在這樣的世界裏可能不需要空間。[……]我們不妨設想存在一種與我們使用的語言相同或更加複雜的語言，一種通過音樂表達的語言。[……]於是，我們有了一個與我們現有的世界同樣複雜的世界，一個由個人知覺和音樂構成的世界。正如叔本華所說，音樂不是某種附加給世界的東西；音樂本身就是一個世界。然而，在那個世界裏我們永遠會擁有時間，因為時間是延續不斷的。<sup>82</sup>

<sup>81</sup> 同前註，頁890-891。

<sup>82</sup> [阿根廷]波赫士（Jorge Luis Borges）著，林一安等譯：《波赫士全集 IV：魔幻寫實的文學迷宮（1975-1988）》（臺北：臺灣商務，2002年），頁268。



也就是說，可以從聽覺官能感知音樂性的語言，與綿延不絕的時間相關，分析聽覺或有助於掌握空間的時間化敘事。早在多倫多大學教授梅爾巴·卡迪-基恩（Melba Cuddy-Keane）便以提出「對聽覺主體的新的敘事描寫」，卡迪-基恩倡議使用「聽診」（auscultation）、「聽診化」（auscultize）、「聽診器」（auscultator）詞彙，並行於現存的「聚焦」（focalization）、「聚焦化」（focalize）和「聚焦器」（focalizer）等術語，主張通過聲學而非語義學的閱讀，感知的而非概念的閱讀，找到理解敘事意義的新方式。<sup>83</sup>中國敘事學者傅修延則認為應將「聽診」翻譯為「聆察」，「聚焦」改為「觀察」，比起原本的醫學、光學概念，更接近人文學科的應用。他補充：

視角與敘述的關係是敘事學中的核心話題，「看」到什麼自然會影響到「說」（敘述）些什麼，有了「聆察」概念之後，人們便無法否認「視角」之外還有一種「聽角」（「聆察」角度）存在，「聽」到什麼無疑也會影響到「說」，視聽各自引發的敘述顯然不能等量齊觀。<sup>84</sup>

總此，以聽覺的角度聆察〈祀石〉齣的敘事如何成為「最富孕育性的頃刻」，聲聞如何同眼觀的敘事得以望向過去、未來，建構完整的敘事過程，有其必要性。

【香柳娘】曲中以「馬蹄青印，溪雲瀟灑能多韻」開啟春和景明的巡遊，達達的馬蹄聲踏印在柔軟如茵的碧草上，配搭瀟灑韻致的溪流聲，暗示著緩緩移動與時光之流的推進。又「聽鷓鴣聲緊」，可對比第五齣〈憶遠〉中張良妻姬氏（旦）聽聞「山空叫鷄鳩，鏡奩孤、夜夢驚啼繞樹鳥」<sup>85</sup>的閨思與惶恐，相傳鷄鳩鳥的啼聲乍聞像是「行不得也哥哥」，面對張良出遠刺殺秦皇的下落不明，鷄鳩的鳴啼更覺

<sup>83</sup> [加]梅爾巴·卡迪-基恩（Melba Cuddy-Keane）著，陳永國譯：〈現代主義音景與智性的聆聽：聽覺感知的敘事研究〉，收入〔美〕詹姆斯·費倫（James Phelan）彼得·拉比諾維茨（Peter Rabinowitz）主編，申丹等譯：《當代敘事理論指南》（北京：北京大學出版社，2007年），頁445、458。

<sup>84</sup> 傅修延：〈聽覺敘事發微〉，《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，2015年），頁245。

<sup>85</sup> 〈憶遠〉，《赤松遊》第5齣，頁816。



淒厲不安。〈祀石〉中張良聞得鶴鳩鳥，此際伴隨而來的卻是「柳拂衣痕，花繁絲鬢」的視覺、觸覺舒適感受，絲毫沒有退縮、行不得的憂懼。張良夫婦聽聞農歌與山歌，體會朝暮躬耕的恬靜，那是一種即使精疲力竭也只為了一鍋羹而努力的生活，反倒牧童做著南柯一夢，想像富貴顯達的生活，卻能領悟「自古自在不似富貴人勞苦，爭如我終日笑呵呵」的自適，儼然是一席招隱的話語。張良聽到了，他開始欽羨農人的逍遙，聽著短笛樂聲的悠揚指引、清脆的丁丁伐木聲，對比金戈鐵馬的錚鏗，或許樵於渚之上而友麋鹿的嚮往與願景，才是他內心真正的且不斷追尋的聲音。張良終於見到了穀城山下的黃石群，耳畔憶起當年「跪受赤霄文，坐聆玄微論」的光景，揚起赤松子的呢喃教誨，上承〈授書〉，下啟〈訪松〉。

〈訪松〉接續〈祀石〉韻，黃石群一夜盡消，徒留石壁題詩：「黃石誰知即赤松，海東萬里下天風。君知欲覓長生訣，幽壑茅廬虎撞鐘。」<sup>86</sup>此韻以南呂過曲【懶畫眉】、【懶針線】、【醉宜春】、【繡帶引】、【秋夜花】、【瑣窗秀】數曲中的視覺、聽覺細節鋪墊環境基調，共構「圖景」(landscape) 與「音景」(soundscape)，並以「鐘聲」為線索，串連尋訪赤松子的歷程。在「音景」層次中，山鷄、猿啼、鳥嘯與淙淙溪流同樣作為「定調音」(keynote sound)，確定整幅音景的調性，勾勒、支撐整體音響背景的基本輪廓。<sup>87</sup>特別的是，在寂靜空山敲響的「鐘聲」，在音景中有「信號音」(signal sound) 的功能，吸引張良的注意，並循著「信號音」途經山腰、幽溪、灌莽、茅屋等地景，聽得鐘聲尚在隔崦，最終「喜鐘聲峰頭近撞」<sup>88</sup>，抵達荒涼古廟。聆察音景有助於想像環境的氛圍，而那些實際存在的地景在文本中亦有少許描繪，例如「隨猿深入白雲鄉，度山腰百折峰峰向」、「幽溪何處有瓊漿，盡揜着花源尋訪」、「驀忽地，林牽灌莽，盤旋幾步踉蹌」、「翠微裡野竹分青，高崖邊古桂

<sup>86</sup> 〈訪松〉，《赤松遊》第 40 韵，頁 892。

<sup>87</sup> 聲學意義上的「音景」有三個層次：一是「定調音」(keynote sound)，它確定整幅「音景」的調性，形象地說它支撐起或勾勒出整個音響背景的基本輪廓；二是「信號音」(signal sound)，就像「背景」(background)之上還有「前景」(foreground)一樣，有些聲音在「音景」中因個性鮮明而特別容易引起注意，如口哨、鈴聲和鐘聲等；三是「標誌音」(soundmark)，這個概念由「地標」(landmark) 演繹而來，是構成「音景」特徵的標誌性聲音。見傅修延：〈聽覺敘事發微〉，《中國敘事學》(北京：北京大學出版社，2015 年)，頁 250。

<sup>88</sup> 〈訪松〉，《赤松遊》第 40 韵，頁 893。



流黃」、「忽然間路轉石梁，隱隱疏林露院堂」<sup>89</sup>，對於「空間」的視覺感知雖描述不多卻常結合「行動」，突顯人物持續前行與尋覓之驚喜，佐以聽覺訊息，更能掌握「單一場景敘述」的細節與動態感。

張良在〈祀石〉與〈訪松〉齣穀城山中尋訪赤松子的歷程，是《赤松遊》「最富孕育性的頃刻」，承接了過往的前因與未來的後果，延續張良夫婦所欲脫離政壇泥淖的想望，以「單一場景」為切面，專注於聆察、體感鄉野山林的澹泊逍遙，預示了修行證道的際遇。於是，以「空間」為根基所組織的敘事產生「時間」流動的意識，在書寫上，凝斂、孕育並著重描繪「單一場景」的「此刻」，其價值與意義則繼承「過往」遺緒、向「未來」延衍，展現「空間的時間化」敘事特色。

## 二、再談「故鄉」

當張良的歷史故事一旦成為劇作家化的題材，那麼劇作家如何切割、挪動與編置情節內容，則彰顯出劇作家所關切的、所顧念的價值思維：

一旦時間轉化為歷史時間，意識形態就潛入時間經驗之中了。歷史時間源於人對現實活動和社會歷史發展變化的體現、認識和解釋，它必然受到意識形態的制約，打上了意識形態的印記。<sup>90</sup>

因此，三卷之分是劇作家有意識地編排內容而來，然筆者觀察到《赤松遊》前兩卷的始末皆屬「行／止結構」，如：上卷始於張良「望見豐沛之間，王氣甚盛」<sup>91</sup>，意欲辭家結客，以酬大志，終於擊秦不成，與妻遁逃下邳，方得遇圯橋黃石公；中卷始於項伯告天下局勢群雄蠭起，張良決意乘機大展鴻猷，前往留縣，出佐劉邦，最

<sup>89</sup> 同前註，頁892-893。

<sup>90</sup> 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：《文學時間研究》，頁30-31。

<sup>91</sup> 〈辭家〉，《赤松遊》第2齣，頁810。



終「移家關中」<sup>92</sup>，過著「煙塵四靜，市井安然，春光明媚」<sup>93</sup>的太平生活。下卷卻獨異於前二卷，屬於「止／行結構」，張良因「漢王殺戮功臣，韓、彭俱滅，若不辭榮而隱，更待何時」，決心歸隱深林，登途返鄉以修葺韓陵、祭祀黃石，並入山尋訪赤松子以求證道。也就是說，下卷以「止／行結構」作為全劇的核心，張良由「止」到「行」的心境轉換正是《赤松遊》中「遊」的起始，激起張良對於曲折人生過程時空的感悟，而這段經歷正聯繫著「故鄉」的原型意象、時空意義。

在第三十五齣〈勸隱〉中，當張妻姬氏（旦）登樓憑欄感嘆功臣遭戮，意欲勸說張良辭官退隱時，張良因蕭何勤政卻入獄而不平，忿然登場，其妻寬慰：

（旦）相公免慮，皇上自有處分，不必掛懷。且與相公憑欄閒眺以舒憂悶？只見蒼蒼茫茫，不辨是何地面，乞相公指點！（生指唱介）

【下山虎】（生）這是崔嵬廊廟，那裡鞏固河嶠。這宮殿雲霞繞，勢接重霄。  
（旦）那南山土歸然獨存者何處？（生）秦表南山以為闕，楚王火不曾及。闕表南山，僅這楚灰未燎。（旦）那山下是甚麼所在？（生唱）是口窟驪山秦塚高。也落得  
石碑埋蔓草。（旦）這雕牆峻宇一帶是甚去處？（生）是朱邸王侯棨戟。（旦）如  
韓、彭、英、陳之屬，帝都皆有邸第，而今在否？（生）瘞骨黃沙野，怎問一枝鷦  
鷯。（旦）怎不見鄼侯（按：蕭何）甲第何處？（生嘆介）那城隅僻巷陋室便是。垣  
屋無心甘寂寥。

（旦）想當日即位之時，皇上謂得天下乃三人之力。今日韓侯已死，蕭公下獄，喜相  
公獨得平安，也當預計！<sup>94</sup>

張良登高遠眺，細數眼前山河宮闕，過往記憶仍歷歷在目，一片蒼茫之中，獨存的秦宮、秦塚竟都得以躲過煙硝兵燹，反觀昔日戰友卻瘞埋黃沙，徒留棨戟搖掛的宅

<sup>92</sup> 〈封留〉，《赤松遊》第 29 齣，頁 864。

<sup>93</sup> 同前註。

<sup>94</sup> 〈勸隱〉，《赤松遊》第 35 齗，頁 880。



邸，這些空間都被「時間化」，被賦予「而今安在哉」的時間流動過程，充分體現昔今對比的歷史意識。宇文所安（Stephen Owen）曾以孟浩然（689-740）〈與諸子登峴山〉為例，其中一句「羊公碑尚在，讀罷淚沾襟」，孟浩然讀到襄陽百姓為羊祜（221-278）所立的石碑，為之動容，宇文所安詮釋這段接收的過程：「在朗讀碑文時，人們回憶起了（被）回憶者。孟浩然告訴我們，他是怎樣回憶起（被）回憶者的，而他自己有把自己回憶的行為銘刻在他的詩裡，對我們讀詩者來說，他又成了（被）回憶者。」<sup>95</sup>當張良逐一辨認曩昔曾存的空間時，他其實已經在回憶著那些被回憶的景物人事，而當《赤松遊》的讀者再透過丁耀亢的書寫重返回憶的現場時，其間又跨越了多少層時間性的厚度？「空間」作為回憶的對象，被視為過去、現在、未來時間序列的體現，明顯有「空間時間化」特性，由此切進、觀看人物覺知與感受更有啟發，宇文所安說：

場景和典籍是回憶得以藏身和施展身手的地方，它們是有一定疆界的空間，  
人的歷史充仞其間，人性在其中錯綜交織，構成一個複雜的混合體，人的閱  
歷由此而得到集中體現。<sup>96</sup>

登高場景與《赤松遊》的撰寫，回憶在張良的神思與丁耀亢的筆墨之中醱酵，雖有特定時空的局限，兩者實有重疊共感，且將隨著時代延伸、衍異，不同的生命經驗將在此相依相喻，獲得體現。回到〈勸隱〉齣，對於張良登高眺遠的黯然神傷，其妻以「想當日」、「今日」的時間定位較積極的勸慰張良仍得以全身的幸運，復以前腔【下山虎】再度說解：「鳥盡弓藏誠，古今顯昭。廢興存亡，都是湯雪燭毛。況已報秦仇憤氣消，那韓家呵，葉逐西風杳，淒涼故巢。」<sup>97</sup>姬氏認為，狡兔死而走狗烹是「自古皆然」的道理，延續至「今日」亦不足怪，朝代的興替更迭都只是輕

<sup>95</sup> [美]宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》（臺北：聯經，2006年），頁39。

<sup>96</sup> 同前註，頁40。

<sup>97</sup> 〈勸隱〉，《赤松遊》第35齣，頁880。



若鴻毛、轉瞬之間的事，姬氏這番話的關鍵在於引出「韓家故巢」的線索，與其緬懷那些已經逝去的、亙古不變的分合的常規，未如憶起淒涼故鄉，這也提供了張良決心修築韓國陵墓的構想。

〈修韓〉齣的空間設定在韓國舊址，「韓家陵墓」對《赤松遊》的意義在於揭出「新／舊」時間意識的重要命題，遍佈全局。例如張良（生）的定場詩：「朱邸新開金馬門，故園瓊樹幸猶存。青山不改韓家土，白髮爭看相國孫。」<sup>98</sup>其中「新開」、「白髮」提示著光陰的推進，「故園」、「猶存」、「不改」則明顯表露未被時間巨流淘洗殆盡的掙扎與一絲所幸。抵達故居後，眼見「綠繆金泥，匾題塵滿，玉堂香舍，逕戶塵封，雖然新歸可喜，奈看舊景生悲」<sup>99</sup>，此處將感官所及與新／舊主題融匯，興發物換星移的悵惘情緒。故韓遺民以「既扶新主，不忘舊恩」、「既佐漢而滅秦，又修韓而念故」<sup>100</sup>稱許張良善舉，至此「新／舊」命題有了另一層政治含義，結合了全劇訴求「忠孝」<sup>101</sup>的題旨，既忠於漢室又孝於韓家，張良兩全兼美的品德為時人頌讚。若與丁耀亢所處的時空對話，他在崇禎末期構創此劇，到順治六年成劇而呼「我大清入而掃除秦寇，真有漢高入關之遺風」<sup>102</sup>的輸誠話語，正是張良忠於新主的對應，那麼「不忘舊恩」既是丁耀亢眷念故明的殘影，也是自我說服與寬慰的宣言。因此，「新／舊」、「新主／故國」的概念在《赤松遊》中顯得更為重要，它不僅是劇中人的心靈拉鋸，更是劇作家與自我、時代對話的一種渠道。於是，觀看〈修韓〉中【玉絳眉】曲，便折映出丁耀亢在世變之際面臨彼黍離離的心靈創傷：

<sup>98</sup> 〈修韓〉，《赤松遊》第37齣，頁883。

<sup>99</sup> 同前註，頁884。

<sup>100</sup> 同前註，頁885。

<sup>101</sup> 見最末齣〈雙旌〉，強調「根基道行唯忠孝，臣報君恩子報親」、「忠孝是神仙根腳」、「不需煉藥與燒鉛，忠孝便是神仙路」。見〈雙旌〉，《赤松遊》第46齣，頁906。林智莉亦指出：「封侯是為新朝盡忠，歸里修陵則是不忘故國之孝，此孝非個人之小孝，而是另一種為國效忠之大孝。」見林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁333。

<sup>102</sup> 〈赤松遊本末〉，《赤松遊》，頁805。



【玉絳眉】(外)園陵氣黯，最堪憐故國淪亡夷殄。松柏摧殘，無恙河山圖  
鼎換。愁聽麥秀歌，黍離怨，笑鹿走、漫道能奔，畢竟與黃鸝同殲。蒼天不  
肯從人願，空落沉泉幽苑。<sup>103</sup>

故鄉切割出新／舊、現在／過去的時間意義，而張良最終在新主／故國之間，選擇了「歸隱」一途，消解掉過去、現在的時間價值，暗示「未來」將有更好的選擇。

下齣〈歌風〉同樣借題「故鄉」，以劉邦（末）歸沛縣為本事，開場由沛縣父老（丑）道白：「當初東村住的劉太公兒子劉邦，一生不知做莊農，只是喫酒好嫖，狂口罵人，專說滔天大話。……不料如今弄成大事，真真實實做起皇帝來了。」<sup>104</sup>敘述的基調全然與韓國遺老對張良的評價不同，後來沛縣鄉親皆攜禮帶酒迎接劉邦，略有奉承的意味，不禁令人質疑，丁耀亢若將劉邦比喻為大清王朝，那麼毀譽並兼的表忠背後意義或有多重。

〈歌風〉並無〈修韓〉齣具有明顯「時間化」的敘事特色，而鋪排劉邦醉後入夢的關目，夢見被戮功臣英布、韓信投奔項羽，而項羽圍攻漢營，惹得劉邦：

（末睡大叫醒科）走、走、走、走、走！嚇死我也。韓信哪裡？英布哪裡？  
項王來了！是了，是了，好一場大殺也！寡人同父老醉歡，不覺沉倦。偶然  
夢去，只見項王與俺大戰垓下，一敗不支。韓信、英布投楚而去，幾乎遭他  
毒手。正是：雄心未死存敵國，往事堪傷憶舊臣。<sup>105</sup>

進出「夢」可視為「空間」的轉換，這一夢的本質是時間化的「回憶」，亦即劉邦的夢魘其實是「回憶」的偷襲，〈歌風〉齣以「夢」的敘事作為劉邦生命倒轉的凝結時刻，自白：「寡人起兵以來，與韓、彭共事。今死亡將盡，遊子悲故鄉，寡人

<sup>103</sup> 〈修韓〉，《赤松遊》第37齣，頁885。

<sup>104</sup> 〈歌風〉，《赤松遊》第38齣，頁886。

<sup>105</sup> 同前註，頁888。



千秋，魂魄終不忘此，好痛人也！」<sup>106</sup>訴說對於誅殺有功英傑的懊悔與罪疚。宇文所安說：「回憶是來自過去的斷裂的碎片；它闖入正在發展中的現實裡，要求我們對它加以注意：我們沉湎於其中。」<sup>107</sup>同是「故鄉」，作用在張良與劉邦身上卻有不同的時空意義與感受：張良感悟新／舊推移，家國雖歿，但鄉親仍存，找到政治的絜矩之道；劉邦則深陷憾恨，興起「故國山陽更有誰」<sup>108</sup>的悲涼，家鄉雖在，身旁卻已非當年人事。

### 第三節 回憶的復現：丁耀亢的思古情懷與出處抉擇

藉由「時間的空間化」或「空間的時間化」的敘事模式，丁耀亢的創作兩種皆流露出「懷舊」的共通性，但卻分別表現出對故國／古國美好的想望，以及對時間流逝的焦慮不安。《化人遊》以「懷古」為由，招攬名士狂遊，希冀回到過去的美好情景，而《赤松遊》本身則以歷史為題材，不斷透過「回憶」把握與故國殘存的連結，最終選擇「積極」逃避——辭隱修仙。這不僅是劇中人在敘事過程中帶有「懷舊」的設置，同時也是劇作家丁耀亢表露「懷舊」心緒的寫照。第二章曾論及傳奇的敘事時空與劇作家的時空彼此的獨立性，並以「時空體」概念契入討論，相互對話，然本章則有所不同，因眾多學者已指出丁耀亢與其創作的自喻關係：「丁耀亢生平好道家言，時見於著述，而遭逢喪亂，半生不偶，奇情鬱氣，無所寄託，此劇乃其自為寫照，故何生字野航，著者即題名野航居士」<sup>109</sup>；「張良這一角色可以說是作者的化身，對故國的懷念正反映了劇作家的愛國情懷與民族意識」<sup>110</sup>；「從順治四年到順治十四年間，丁氏所撰之四部劇作正反映出他思想的變化歷程，清晰地顯示出他逐漸解脫遺民情結轉向誠心效忠新朝統治的思想演變軌跡」<sup>111</sup>。因此，可

<sup>106</sup> 同前註，頁 889。

<sup>107</sup> [美]宇文所安著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 143。

<sup>108</sup> 〈歌風〉，《赤松遊》第 38 韵，頁 889。

<sup>109</sup> 鄭騫：〈善本傳奇十種提要〉，《燕京學報》第 24 期（1938 年 12 月），頁 143-144。

<sup>110</sup> 彭靜、章軍華：〈丁耀亢戲劇《赤松遊》的創作風格與特色〉，頁 119。

<sup>111</sup> 王瓊玲：〈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》



以說《化人遊》與《赤松遊》中所呈現的「懷舊」傾向，是何生、張良角色本身的心理動機，並轉化而成具體戲劇行動，其實也是丁耀亢以茲代言，寄寓、表露個人情懷的方式，密不可分，而兩者之間借時、空敘事對於「懷舊」的差異，正能彰顯丁耀亢在遺民意識上的轉變。

## 一、古國／人間的空間暗喻

在《化人遊》首齣〈買舟逢幻〉中，何生登場旋有一段道白：

自家姓何名皋，表字野航，本貫浙中吳山人也。生來志不猶人，氣能蓋世，十年花筆夢江淹，徒愧知名雞社。千里芒鞋尋馬史，但令寄跡鷗盟。黃石林間秘授，竟失仙期；青萍幕下談兵，堪羞吏隱。但世人本是一樣密糊糊的眼界，空勞遍訪高人。天下無非一片亂昏昏的排場，何苦獨尋樂地！只是懷古情深，恨不起英雄於紙上，遂使憤時腸熱，覺難容骯髒於人間。何生，何生！你好呆也。只今雄心未死，國士投人逸興難消，名花著想，便欲狂遊江海，遍集英流。<sup>112</sup>

何生自述「懷古情深」，他活在過去英雄豪傑躍然的時代，批評如今「人間」的眾生眼界模糊，且天下紛亂，何生所欲遍訪高人、獨尋樂地都只是自己無謂的一廂情願。何生厭倦憤慨的情緒，宛如屈原「寧赴湘流，葬於江魚之腹中，安能以皓皓之白，而蒙世俗之塵埃乎」<sup>113</sup>的潔身自持，何生仕／隱皆不遂，將惆悵與嚮往託付紙上英雄，實現「大造若容收得轉，合將今古入歡場」<sup>114</sup>的時空想像。丁耀亢託何生馳騁想像，其「懷古情深」背後的心理可能來自：

第24期（2004年3月），頁72。

<sup>112</sup> 〈買舟逢幻〉，《化人遊》第1齣，頁709。

<sup>113</sup> 宋·洪興祖著：《楚辭補注》（臺北：臺大出版中心，2016年），頁278。

<sup>114</sup> 〈買舟逢幻〉，《化人遊》第1齣，頁709。



懷舊既起因於內心缺憾，又與精神自戀相關。人總是與生活中的種種經歷建立起拉扯不斷的情感紐帶，隨時間流逝，這一切都是被無情地推落於過去之中，再也不能復現了。……當我們意欲切斷時間同過去的一切，諸如童年、情人、故交、故鄉、故國、自然、文明告別的時候，我們實際上正經歷著與「原初的看護者」分離的恐懼。<sup>115</sup>

這份缺憾源於「如今世上找不出這班人來」<sup>116</sup>的孤獨，由衷的孤獨，表面上講的是群體認同，實則是自我認同的匱乏。何生與丁耀亢的焦慮其實也是當時文人集體的末世心得，正如陸玄升、張詞臣、邱海石、邱柴村、宋琬、鍾一士、海屏，他們有類似的苦悶，以至於有《化人遊》的「集體閱讀」<sup>117</sup>行為，聊以遣憂。然而，當一切成為「過去」之後，就真的「再也不能復現」了嗎？或者，應將問題聚焦於「如何」復現回憶？

荷蘭學者杜威·佛克馬（Douwe Fokkema）曾說：

懷舊往往是對彼時彼所的嚮往，有時暗含社會批評，但是某種因對現實境遇不滿而需要獲得補償的心理機制有可能引發懷舊。……懷舊的再現從來不是寫實的，而是作者利用熟悉的文學文本、經典文學或文學套語建構的想像。

118

這個時間明白切割「古國」與「人間」，「古國」源於「懷古情深」的文化念想，包括著古典中的人事，並透過熟悉的、經典的「空間」鋪展開來。何生延攬曹植、劉

<sup>115</sup> 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：《文學時間研究》，頁 59-60。

<sup>116</sup> 〈買舟逢幻〉，《化人遊》第 1 韵，頁 710。

<sup>117</sup> [美]凌筱嶠：〈逍遙、證道與家園——丁耀亢《化人遊》中之「化」與「遊」〉，頁 214。

<sup>118</sup> [荷]杜威·佛克馬（Douwe Fokkema）著，王浩譯：〈無望的懷舊 重寫的凱旋〉，《雲南大學學報（社會科學版）》第 3 卷第 5 期（2004 年），頁 71。



禎、李白、杜甫——「這些人原是死不得的」<sup>119</sup>——還有東方朔、陸羽、易牙等古代名士，滿足孤高氣傲的遄飛逸興，正是佛克馬所謂的經典文學想像。也正是丁耀亢創製《化人遊》的事實，因著戲曲「造境」與「文學」紀錄的性質，充分體現前文所引宇文所安說的：「場景和典籍是回憶得以藏身和施展身手的地方。」同時製造出「場景」與「典籍」的空間。在〈徵友追殊〉齣中，眾名士所唱的【二犯江兒水】則彰顯末世文人「回憶」的虛幻本真：

【二犯江兒水】(李)天門供奉，蕭索了天門供奉，仙風環珮冷。(劉)正人間矯火，天上沉星，劫灰重，丘陵聳。(曹)洛浦賦空神，(朔)霜沉長樂鐘。  
(李)我想漢唐諸君子，或被黨錮之禍，或遭兵燹之危，到不如你我身名尚瓦全。只道是浮雲泡影，終於幻化。誰想慧業生天，果有今日。(杜)夜郎蠻境，(生)蜀道蠶叢。(李)醉淋漓，問誰行將宮硯捧。(朔)柏梁故宮，那裡是柏梁故宮？  
(李)昭陵新隴，何處是昭陵新隴？(合)嘆浮生，倩金仙把甘露檠。<sup>120</sup>

此處大量運用名士典故中的「空間」，如洛浦、長樂、夜郎、蜀道、柏梁故宮、昭陵新隴等，追憶過往，其中李白所言「被黨錮之禍，或遭兵燹之危」的諸君子，不免令人聯想到明清之際同具黨爭、戰亂的社會背景。順治四年（1647）創作《化人遊》的丁耀亢尚未降清，也算是以「身名尚瓦全」自我寬慰，藉由書寫，他領悟到一切現象世界終將是蕉鹿幻影。再一曲前腔【二犯江兒水】則由眾旦唱念，同樣也有瑤臺、昭陽、金屋、響屨廊、景陽等「空間」事典。丁耀亢《化人遊》疊合古今異人掌故的「空間」以鋪陳、復現、還原古典中國情境，古國其實也是故國，指向丁耀亢藉狂遊之旅的書寫以緬懷舊有河山的想望。

丁耀亢運用「時間的空間化」技法，堆砌空間，復現故國中的文化榮景，在大量「空間」疊合的背後，對於時間的處理原只有古／今二分。丁耀亢隨後將不同朝

<sup>119</sup> 〈徵友追殊〉，《化人遊》第2齣，頁714。

<sup>120</sup> 同前註。



代與地域的知名男女搬到戲曲文本／舞臺之上，相互交流、爭執、遊戲，以製造異化的時空。這些男女本就帶有時間的差異性，但在《化人遊》之中，時間的差異被消弭了，原具時間差異性的古人在此齊聚一堂：

時差設計需要借助被敘述對象本身所處時間的確定性，他們往往是歷史上的著名人物、藝術作品中的典型，他們身上打著鮮明的時代印記，這些或真實或虛構的人物已經深入人心。當作品將他們囊括於同一敘事時間內，處在同一舞臺上的時候，他們也就同時將各自所處的語境和各人具有的意識形態特徵帶入作品中來，相互交織、重合、對比、較量，時空似乎就被折疊起來，像顯示不同時期的岩層一般，……而敘述時間則因吞噬了眾多不同的被敘述對象的時間而被撐脹了，扭曲了，變得豐富、厚重而詭異，因此造成了既虛幻、怪誕又真切的效果。<sup>121</sup>

每位異人帶著原有的性格、身份而來，在這趟狂遊的旅程中佔有一席之地，不但有懂得舞文弄墨的文人，也有善於烹飪的易牙、善於煮茶的陸羽、善於射覆的東方朔與一班能歌善舞的名姝，「丁耀亢《化人遊》所刻畫描繪的正如實呈現了晚明的舟遊行樂景象」<sup>122</sup>，正是一種對古國／故國美好的「復現」，利用時差與空間疊合的設計，非但滿足了「懷古情深」的想望，更重現了晚明文人昔日斷裂的逸樂。已有學者關注到 1985 年魏明倫編劇的《潘金蓮》與《化人遊》採用相同的「疊合」手法，「作者特邀古今中外人物跨朝越國而來，與潘金蓮比較命運、交流感情、評論是非」，同樣是打破了時空的界限，《化人遊》的「汗漫離奇」與《潘金蓮》的「荒誕」在本質上或有可比的內涵。<sup>123</sup>

墮入魚腹的黑暗摸索正是丁耀亢遭逢易代劇變的試探與摸索，如同前述，已經

<sup>121</sup> 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：《文學時間研究》，頁 234-235。

<sup>122</sup> 林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁 313。

<sup>123</sup> 劉曉玲：〈化人遊和潘金蓮：相隔 300 多年的心靈共鳴〉，《濰坊學院學報》第 12 卷第 1 期（2012 年 2 月），頁 44。



無法再以視覺官能面對家國變異的丁耀亢，在漆黑如魚腹的山河動盪中試著重新體悟「新國」的意義。崇禎十五年（1642 年），清兵大舉攻入山東諸城縣，丁耀亢出逃，其弟丁耀心與姪兒丁大谷因而喪生，崇禎十七年（1644 年）李自成大順軍起義，丁耀亢逃往海島，漂泊兩年才回歸中土。<sup>124</sup>若再類推何生遭遇，何生孤身異地的無助，實是丁耀亢漂浪不得歸的經歷再現。是故，當何生「大船不見，小船已拋，連海也是不見得了，赤手空拳難回故國，只得向前尋覓便了」<sup>125</sup>，當古國想望煙消雲散，故國更無依無憑回去不得，只能無奈前行。

此外，〈再晤仙源〉齣中，惠廣禪師（淨）的定場詩：「禪林月出山河白，大海潮回天地青。」<sup>126</sup>伊維德將「山河」詮釋為帝國，皎皎月光與包覆著潔白的帝國（山河），推測是哀悼明朝的意象，次句則以「青」諧音「清」，暗示當今屬「清」的政權，正如大海或洪流的摧毀。<sup>127</sup>伊維德雖有過度聯想之虞，但筆者認為可以考慮惠廣禪師的異鄉身份，他是「來遊中國」者，藉西域番僧之眼似乎更能以抽離的視角旁觀中國政權的沖刷與遞嬗，更何況，大海與「青」若從字形會意為「清」亦無不可，此一如偈的定場詩富有政治意義，同樣有丁耀亢投射自涉處境的線索。隨後一曲【滿江紅】更直接訴起對故國的衷情：

【滿江紅】(生上)陵谷遷移，如夢覺逢人堪弔。向青磁方枕，來尋故道。

遼鶴已歸城郭變，林鳥空匝南枝。繞芒鞋千里訪孤航，煙波渺。<sup>128</sup>

原是尋舟，如今已成「尋道」，而「尋道」的雙層涵義，不言而喻。感傷的是，無論尋「故道」或尋遷移後的「故國」，都只能在夢中實現，歸來又驚覺時空人事的變化，連「胡馬依北風，越鳥巢南枝」都只剩「林鳥空匝」，此處用了西漢遼東高

<sup>124</sup> 可參考石玲：〈丁耀亢劇作論〉，頁 220。

<sup>125</sup> 〈舟外尋舟〉，《化人遊》第 6 齣，頁 728。

<sup>126</sup> 〈再晤仙源〉，《化人遊》第 7 齣，頁 728。

<sup>127</sup> Wilt L. Idema, “‘Crossing the Sea in a Leaking Boat’: Three Plays by Ding Yaokang.” p. 420.

<sup>128</sup> 〈再晤仙源〉，《化人遊》第 7 齣，頁 729。



士丁令威「駕鶴飛昇」<sup>129</sup>的典故，只是城郭已變，丁耀亢「回不去」的孤寂與渺茫躍然於紙上。在〈龍會仙筵〉下場詩：「（淨）應知滿座煙霞客，（生）中有遼陽鶴姓丁。」<sup>130</sup>丁耀亢再次「偷渡」丁令威，學者已指出：「丁耀亢多次在詩作中將自己比作丁令威的後代。」<sup>131</sup>不過，丁令威尚且可以超脫飛昇，扣緊著《化人遊》中何生的旅程，對應著劇末「我進得去，便出得來」的覺悟，顯然是丁耀亢面對易代初期，「人間」已骯髒難容，只好保持豁然與樂天的應對，所以他寧以「古國」文化的盛況復現快意，藉茲遙想故國生活，對於己身流亡徙移的遭遇，試圖以創作自我慰勸。因此，丁氏筆下的「空間」置換或尋訪，都是個人心靈的跳躍與追索，並藉「懷古」以自擬，融匯至傳奇創作中，好像一再提醒讀者莫忘自己的存在，宇文所安說：

作家們復現他們自己。他們在心裡反覆進行同樣的運動，一遍又一遍地講述同樣的故事。他們用於掩飾他們的復現，使其有所變化的智巧，使我們了解到他們是多麼強烈地渴望建立能夠擺脫重複，能夠找到某種完整地結束這個故事、得到某些新東西的途徑。然而，一但我們在新故事的表面之下發現老故事又出現了的時候，我們就認識到，這裡有某種他們無法捨棄的東西，某個他們既不能解決也不能忘卻的問題。<sup>132</sup>

丁耀亢或許沒有渴望「擺脫重複」，反倒頻繁地「復現」自我，堪稱流瀉思古情懷的同時，亦在表述著自我的處遇與認同。

<sup>129</sup> 參《搜神後記》第1則：「丁令威，本遼東人，學道於靈虛山。後化鶴歸遼，集城門華表柱。時有少年，舉弓欲射之。鶴乃飛，徘徊空中而言曰：『有鳥有鳥丁令威，去家千年今始歸。城郭如故人民非，何不學仙冢壘壘。』遂高上沖天。今遼東諸丁云其先世有升仙者，但不知名字耳。」晉·陶潛撰，汪紹楹校注：《搜神後記》(北京：中華書局，1981年)，頁1。

<sup>130</sup> 〈龍會仙筵〉，《化人遊》第9齣，頁734。

<sup>131</sup> [美]凌筱嶠：〈逍遙、證道與家園——丁耀亢《化人遊》中之「化」與「遊」〉，頁210，註3。

<sup>132</sup> [美]宇文所安著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁140。



## 二、回憶的心結／新解：時間的焦慮

《赤松遊》運用「空間的時間化」技法，相較《化人遊》更不諱對「過去」的念想，張良自始至終全心「存韓」，為故國報仇：「痛韓亡故國傷殘，更孤羽遭時淹蹇，欲傾家報主，怕失機先。」<sup>133</sup>當韓已亡、國已故，時代在張良的生命體驗中刻下甚鉅的傷痕，故於椎秦行動失敗後，與妻偕隱下邳。隱居多時，俟〈出山〉齣張良方覺：「自離家山，不覺數載，雖有隱居待時之志，徒負傾家報國之心，四方兵起，未知所從，奈何？」<sup>134</sup>對張良而言，「傾家報國」是首要之務，「隱居待時」則次居，雖言「隱居」，但最終目的仍是等待時機、大展長才。既知丁耀亢於崇禎十六年（1643）發想《赤松遊》，成於順治六年（1649），此劇可謂見證著丁耀亢平生從逃到降的過程，而張良從存韓到扶漢的選擇，也是丁耀亢後來政治傾向轉變的類喻。劇中張良甘願只受封留縣，是因「扶漢功成，存韓未遂……辭三萬而不受，自願封留，仍有遠圖」<sup>135</sup>，然張良（或丁耀亢）的「遠圖」所指為何？以下兩曲或有提及：

【黃鐘過曲降黃龍】（生）故國煙埋，懷志圖存，非榮冠蓋。想當日擊秦之時，俺好狠也。干戈滿地，犯虎狼奇險，驪領蜂蠻。先見滄海君，勸俺圯下避跡，因而得遇黃石公，才有今日之過（按：疑作「遇」）。難猜！圯橋人在，因得遇靈文秘解。那時漢王有事在留，俺亦起兵往留經過，因而許以共事。總天授，賢臣聖主，一時相待。

【前腔換頭】（旦）英材！草昧風霾。意外遭逢，天為紹介。相公，這幾年輔漢成功，也不同小可。扶顛助危，為國家依舊八年於外。今日封留，自是當然。雖是扶漢滅秦，也盡了報韓一念。存衰！晉陵煙靄，償了個嬴秦崩壞。喜功成，

<sup>133</sup> 〈俠逢〉，《赤松遊》第4齣，頁815。

<sup>134</sup> 〈出山〉，《赤松遊》第17齣，頁838。

<sup>135</sup> 〈封留〉，《赤松遊》第29齣，頁865。



玉魚金馬，已消秦債。<sup>136</sup>

在【降黃龍】曲中仍未分曉張良的「遠圖」實指，唯一能確認的是與「故鄉」息息相關，並非當今的榮華冠蓋，於是張良開始「回憶」今日成果的諸種際遇。從張妻所述，為的也是「報韓」、「償秦」、「消秦債」，依然沒有具體解釋封留「遠圖」的意義。此時的張良雖「志不在祿」，但尚未展現出長揖歸田廬的念想，甚至連下場詩也不忘故國：「三萬辭封意已深，始終不負為韓心。」<sup>137</sup>字句慮及故國，家鄉的空間同被賦予時間意義。然而，隨後幾齣〈寵姬〉、〈呂劫〉、〈扶祚〉、〈藏弓〉，猶隻字未提其「遠圖」實指，待到張良驚覺功臣紛紛受戮，始決心歸隱山林：

(生便服上)【仙呂入雙調過曲步步嬌】落葉蕭蕭埋秋徑，高閣晨煙暝，啼  
歸杜宇聲。塞雁孤征，寒蟬露冷。嘆功名，世間蠻觸何時定？

[……]

【仙呂過曲醉扶歸】冷淒淒風雨空庭靜，淅楞楞秋蛩繞砌鳴。傲殘霜籬滿菊花馨，弄寒聲葉墜梧桐井。那重城一帶俱是秋聲，聽秋砧敲徹遠歸情，怕長征  
夢斷深閨影。<sup>138</sup>

此處又大量運用聽覺的摹寫，以「秋聲」作為「定調音」，一連串的蕭蕭落葉、秋蛩、寒蟬、塞雁都是構成秋日音景的「標誌音」，最鮮明的「信號音」莫過於杜鵑鳥「不如歸去」的啼聲以及砧杵敲擊的聲音，令人心生歸思。〈嘆功〉運用聆聽效果製造想像，放在〈勸隱〉前再合適不過，身處如此音景的張良，惴惴不安，外加彭越受醢刑的突發事件成為最後一根稻草，激起張良辭隱的念頭。「故鄉」的描摹成為「最富孕育性的頃刻」，醞釀著對新／舊、現在／過去的告別，充滿對未來惶

<sup>136</sup> 同前註。

<sup>137</sup> 同前註，頁866。

<sup>138</sup> 〈嘆功〉，《赤松遊》第34齣，頁877。



惑驚疑的焦慮。

筆者更關注的是，丁耀亢給了張良一個「遠圖」的說辭，與「故鄉」鏈結，卻在張良決心尋訪赤松子後，「遠圖」已被模糊。寫劇至此，這「遠圖」實指對丁耀亢（或張良）來說不重要了，「遠圖」的消亡或緣面對政治的殘忍，昔日寤寐思服的故國念想仍存，並行著對新朝從信任、失望到瓦解，〈嘆功〉中的張良恍然徹悟過去與現在的「遠圖」已不可期，同樣的處境也是丁耀亢位於新舊交接時，站立在時間線上進退維谷的心靈拉鋸與時間焦慮。對此，張良選擇了「逃避」。學者段義孚認為，中國文化是「逃避主義」式的，他所謂的「逃避」並不是負面意義，而是一種價值思維的集體現象，他說：

壓力是文化自身發展的必然結果，文化就是我們逃避自然的願望以及實現這種願望的能力。……我們希望逃向的地方不再是自然，而是「自然」這一迷人的概念，這一概念是人們經驗與歷史（或文化）的產物。儘管這聽起來似乎有點自相矛盾，但是，「逃向自然」的確是一項文化事業，是一種被掩飾起來的「逃避自然」。<sup>139</sup>

人類文明本來是從「逃避自然」，亦即躲避天災的動機出發，當「逃避自然」形成一種自然與人類彼此和諧、崇敬關係的文化後，「自然」從令人畏懼的對象被「人文化」，成為了世外桃源，「逃向自然」正立基於「逃避自然」的基礎，「逃避」成為一種文化集體活動，也就不難理解段義孚所謂的「文化事業」。也就是說，逃避的過程即是一種創造與傳衍文化的過程，呼應林智莉從「遊」的歷程性審視兩部傳奇的結論：「若說《化人遊》寫的是仙事，是作者意識流的瑰麗表現；《赤松遊》寫的則較接近人事，無論劇作表現形式與思想都有回歸傳統的傾向。」<sup>140</sup>所謂「回歸

<sup>139</sup> [美]段義孚(Yi-Fu Tuan)著，周尚意、張春梅譯：《逃避主義》(臺北：立緒文化，2006年)，頁23。

<sup>140</sup> 林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，頁338。



傳統」不只是儒家教忠教孝的價值觀念，也指張良最終仍舊選擇「文化事業」般的辭隱。

既知《赤松遊》以「忠孝」為修仙根本，然而，不禁令人要問張良掛冠歸隱的逃避，何以稱得上「忠」？最末齣〈雙旌〉張良修仙果成，仙童、仙女（小生、小旦）登臺定場詩：「根基道行唯忠孝，臣報君恩子報親。」<sup>141</sup>張良所報漢室的「君恩」究竟何在？【越恁好】曲張良（生）唱：「回頭想利名場，險做浮雲碎。」<sup>142</sup>其妻（旦）也唱：「何必人間世，惹是非，浮名累。」<sup>143</sup>在強調那個讓張良功成名就的「漢家」係是非、浮名所在，張良決心歸隱的契機更是在慘睹劉邦屠殺功臣後，所以張良的忠於漢室或許只是幌子，他所要盡「忠」盡「孝」的始終都只是故國（韓國）。於是，重審丁耀亢「我大清入而掃除秦寇，真有漢高入關之遺風」的表忠語氣，將大清比為漢室，丁耀亢藉張良代言的效忠與後來仕清的抉擇，或許都只是生存、權宜之計，從《赤松遊》向內窺視，丁耀亢對於故明的思念反而溢於言表。可嘆的是，只能藉由創作與想像「復現」記憶，他所運用的時空調度來自於對作為「過去」的故國念想，與「現在」正發生的新朝遭遇不斷的拉扯：

想像像是我們逃避的唯一方式。逃到哪裡去？逃到所謂的「美好」當中——也許是一種更好的生活，或是一處更好的地方。<sup>144</sup>

丁耀亢對於「懷舊」的表達，正是有感於「現在」的虛幻、不可捉摸：

誰也無法把握「現在」，真正佔有「現在」。也正是「現在」，潛伏著重重危機，它暗示著競爭、變化、動盪、危險和隱沒消失，唯有「過去」才是確定

<sup>141</sup> 〈雙旌〉，《赤松遊》第 46 齣，頁 906。

<sup>142</sup> 同前註，頁 907。

<sup>143</sup> 同前註。

<sup>144</sup> [美]段義孚著，周尚意、張春梅譯：《逃避主義》，頁 169。



的、可靠的，懷舊讓人重返過去，以此獲得精神上的安定感和安全感。<sup>145</sup>

丁耀亢筆下的張良體驗了拉鋸的時間，「過去」的美善與「現在」的不安衝撞，所以他們具有忘不掉故國的心結，故國活在「回憶」裡頭，使得他們在政治惡勢或世變流離之際，情願選擇「逃避」。然而，張良可以逃往穀城山，尋訪赤松子以修仙證道，得以全身而退，丁耀亢認同張良的決定，無論是徐福的「逃秦」或張良的「逃漢」，都是丁耀亢對「逃」的心理投射，但此際的他或許已逃不了，只能透過文字書寫，寄託、想像張良的「見首不見尾」。

《赤松遊》較《化人遊》更表現出丁耀亢濃厚的時間焦慮，藉由創作，透過「綱要式敘述」濃縮時間，將歷史長河快轉，速速提攜讀者／觀眾重回歷史片刻，將張良從韓到漢的顛撲經歷與大環境，視為一種「興亡之感」的經驗法則與表述，同時也是丁耀亢個人對縗長而痛苦的戰事動亂、政權鼎革——「惡境頭」——的另類再現。隨後，再藉「單一場景」中「最富孕育性」的時刻，大量摹繪自然、書寫隱世樂趣，張良聆聽到的曼妙「頃刻」，是否也是丁耀亢費心揣想的美好時刻？凡此種種，皆突顯丁耀亢對過去／現在的反思，然而，他的「回憶」已不單停留在《化人遊》來去自如的行樂想像，對古國歷史的書寫也從來不是《赤松遊》的核心，故鄉與故國都已無需執著，更要緊的是對於「未來」、對於生存抉擇的茫然不安。

時間與空間敘事都是編寫「回憶」的技法，而對故國的回憶正是遺民共同的心思，無論《化人遊》的「空間」或《赤松遊》的「時間」都以獨特的敘事手段作「回憶的復現」，還原、想像一個已逝的存在，前者寫何生召集異人狂遊以回歸美好時代，企圖追尋與自我共鳴的體驗，意外落入異次元時空，對真／幻的現象世界有所覺悟；後者則是以歷史為媒材，本身即帶有獨特的時空性質與意識形態的處理，描述在新／舊節點上的張良歷經挫折、發跡、磨難，最終歸山的迂曲過程。兩部傳奇的「懷舊」之情不僅是丁耀亢與時空對抗、自身回憶的再現，若以更宏觀的視野看

<sup>145</sup> 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：《文學時間研究》，頁 61。



待，丁耀亢從易代初期「我進得去，便出得來」的怡然到「世間蠻觸何時定」的倉皇無依，從《化人遊》尚能思古漫遊的情懷到《赤松遊》不得不的現實抉擇，其中不斷展現時、空敘事的調度與回憶、懷舊之間的關係，也彰顯了遺民的身份主體隨著時空「變動」的特殊性。





## 第四章

### 真實與想像

#### ——《秣陵春》的「第三時空」

第二章以「時空體」概念分析傳奇，將時、空視為「表達的形式」，是一種隱喻的情節邏輯、規則；第三章分析遺民劇作家如何調度「時間的空間化」、「空間的時間化」的敘事手法，藉以懷舊、憶想與企圖再現往昔時光，並流露出對未來的焦慮，則是將時、空視為「內容的形式」，時、空本身在傳奇中有結構與關目編置的作用，並透過「時間化」、「空間化」偏一的敘事特性顯現。然而，若時、空本身即為傳奇創作內容的重要命題，以「特定的時空場域」為發端，在時空的敘事層次上會否有不同表露？吳偉業（1609-1672）的《秣陵春》傳奇<sup>1</sup>即是一例。

《秣陵春》約寫於順治十年（1653），題為「秣陵」，即今南京。南京係六朝古都，亦稱「金陵」。學者江合友曾引《晉陽秋》記載，說明「金」表尊貴，「秣」原意指飼用草，表輕微，「一字之別，既表示貴賤懸殊，也隱喻王氣的暫歇」<sup>2</sup>，從「金陵」到「秣陵」，暗示著一個王朝的盛衰，而「春」則在特定情境中「經常隱喻繁華的短暫，理想的必將破滅」<sup>3</sup>。因此，《秣陵春》傳奇表面雖寫徐適（生）與黃展娘（旦）的婚戀喜劇，實則藉此喻彼，主人物身處南唐易主為宋的轉接時期，吳偉業假戲暗擬晚明王朝的悲劇。

然值得注意的是，以「秣陵」為題的《秣陵春》傳奇中，有大半的場次發生於

<sup>1</sup> 吳偉業研究的專著繁多，不及備載，多論其詩文。有關其戲曲創作者，學位論文僅楊中薇：《論吳偉業的遺民製作——《臨春閣》與《秣陵春》劇作中的「物」「才女」與「離魂」》（臺北：臺灣大學中國文學系碩士論文，2014年），以三項子題分析《臨春閣》雜劇、《秣陵春》傳奇，說解明清時期文人流行文化現象，與吳偉業面對世變衝擊可能寄寓其中的遺民心態。

<sup>2</sup> 《藝文類聚》卷十引孫盛《晉陽秋》曰：「秦始皇時，望氣者言：『五百年後，金陵之地，有天子氣。』於是改金陵曰秣陵，塋北山，以絕其勢。」見江合友、胡憲麗：〈情感的雙聲重奏——論吳梅村《秣陵春》傳奇的隱喻修辭〉，《西南交通大學學報（社會科學版）》第7卷第5期（2006年10月），頁44。

<sup>3</sup> 同前註。



西京雒陽、東京汴梁，乃至陰陽交隔、虛實不分的所在，徐邁自秣陵啟程，為訪獨孤榮（淨）而前往雒陽，因緣際會又赴汴梁應試、任官，最終返回秣陵與黃展娘圓成婚。若以時空的角度審視《秣陵春》，僅貫串於首、尾的「秣陵」，其場域的特殊性何在？<sup>4</sup>偶有李後主（小生）、黃保儀（小旦）、劉鋗（淨）等已逝魂靈登場，真幻融匯，《秣陵春》究竟處於一個怎麼樣的時空？吳偉業如何借「秣陵」意圖抒解與前朝的關係？本章將借人文地理學的概念與理論，說明「秣陵」作為一個客觀地理與主觀情感兼具的「地方」（place），如何牽引《秣陵春》的時、空敘事，並提出劇中除現實時空、虛擬時空外，尚有「第三時空」影響著吳偉業的遺民表述。

## 第一節 「秣陵」的地方性

前賢研究中多聚焦於探究《秣陵春》中于闐白玉杯、鍾王墨跡、宦官寶鏡與燒槽琵琶四件古物的歷史隱喻、懷舊意義，劇中人「執迷於古玩，不止是古人的審美情趣，更是對家國的執著與懷念」<sup>5</sup>。較少學者分析《秣陵春》中別具一格的時空意涵，最具啟發性的是漢學家詹富國（Dietrich Tschanz）〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉一文，詹氏齊論《臨春閣》、《通天臺》雜劇、《秣陵春》傳奇，各節雖篇幅短小，卻精要點明《秣陵春》劇末的「李王廟」<sup>6</sup>與「金陵」的特殊象徵

<sup>4</sup> 承蒙口試委員東海大學中國文學系李佳蓮教授提示，特致謝忱。「秣陵」至明清之際除是飽經盛衰的古都，甚至成為反清復明基地，已然具有重要的遺民意義與精神指標性，《秣陵春》以「秣陵」為題或有這層考量。可參李孝悌：「在明末的中國城市中，南京具有一種特別的氣質。一方面，它雖不像北京那樣，具有強烈的政治色彩，但由於太祖曾建都於此，而在成祖遷都北京後，南京仍保留了部分中央政府的建置，所以政治性並未完全抹煞。在明末激烈的黨社鬥爭中，這種政治性格特別得到彰顯，為南方的士大夫提供了重要的政治舞臺。」李孝悌：〈桃花扇底送南朝：斷裂的逸樂〉，《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》（臺北：聯經出版，2008年），頁25。

<sup>5</sup> 孫承娟：〈舊事風流說南唐：吳梅村《秣陵春》的歷史隱喻與古玩懷舊〉，《中正大學中文學術年刊》總第18期（2011年12月），頁86。

<sup>6</sup> 詹富國（Dietrich Tschanz）認為「李公廟是聯結人世與冥間之所，它和越王臺、通天臺的不同在於：此祠是新造的，而非遺跡；此祠是可讓人居住的；其坐落之處是金陵。……它對人鬼之間的危險關係加以整頓，使之穩定化。……越王臺和通天臺在現實中皆為可登而不可居之所，但李公廟卻成為曹善才的歸宿。他以李後主的伴侶自居，並使這一祠堂充滿了他的記憶。雖然曹還在人世，但他的地位已介乎生死之間。似乎他已象徵性地和他死去的舊主葬在一處。」詹富國：〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉，《中國文哲研究通訊》第9卷第4期（1999年12月），頁122-123。



意義，最終歸納出吳偉業「世變美學」的三項特徵。「以金陵為精神中心」是其美學的第二要素，「側重於金陵，可以說既是對一個失去的文化世界的惆悵，也是對曾經沉溺其間的一種自我批判」<sup>7</sup>。詹氏的見解提醒筆者，此地歷經政治遷變、飽寓文化感懷，「秣陵」不只是一個空間（space），它極富時間感，本身即帶有一種特殊的歷程性，借用人文地理學的概念，應以「地方」（place）的視野評估、理解秣陵的存在意義。

英國學者提姆·克雷斯威爾（Tim Cresswell）曾說明：

是什麼使它們成為地方（place）？有個答案是，它們都是人類創造的有意義空間。它們都是人以某種方式而依附其中的空間。這是最直接且常見的地方定義——有意義的區位（a meaningful location）。<sup>8</sup>

他接著引用政治地理學家阿格紐（John Agnew）所勾勒出「有意義的區位」的三個基本面向：區位、場所（locate）、地方感。「區位」標誌著空間的基礎，也就是在哪裡的具體事實，「場所」代表它是連動著社會關係的一個物質環境，「地方感」最為重要，是人類對於地方主觀和情感上的依附。<sup>9</sup>換言之，「空間」與「地方」的差異在人類生活於此地的事實之外，置身其中的情感與社會關係的意義建構。

宇文所安（Stephen Owen）在〈地：金陵懷古〉（*Place: Meditation on the Past at Chin-ling*）一文中，梳理了建業／建康／金陵／秣陵／南京的歷史進程，並下了一個洞中肯綮的註解：「這是一個有著漫長而又痛苦的歷史的城市，每一次的光榮和每一次的恐懼都存在於過去的光榮與過去的恐懼的陰影之中。」<sup>10</sup>宇文所安在一系列關於此地的詩歌中，發現了重要的規律，也是無法避免的事實：

<sup>7</sup> 同前註，頁124。

<sup>8</sup> [英]提姆·克雷斯威爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學，2006年），頁14。

<sup>9</sup> 同前註。

<sup>10</sup> [美]宇文所安（Stephen Owen）著，陳躍紅、王軍譯：〈地：金陵懷古〉，收入樂黛雲、陳珏編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》（南京：江蘇人民出版社，1996年），頁140。



照片與電影的時代之前，一個地方主要是通過文本以它們程式化的意象而被知曉、被記住並成為值得追憶的。……一個好的故事，一個人的傳說，或是一個城市的意象會比事實活得更久。好的文章創造了一個地方。<sup>11</sup>

宇文所安提舉了一個有力的論據，替金陵（原文多稱金陵）詩歌立定基調與核心意象的詩人是劉禹錫（772-842），其詩〈西塞山懷古〉、〈烏衣巷〉、〈石頭城〉、〈金陵懷古〉、〈金陵五題〉令許多詩人望洋興嘆，白居易（772-846）讀劉詩甚有「吾知後之詩人不復措詞矣」的評價。然而，宇文所安認為適與白居易的讚譽相反，劉禹錫所建立的金陵意象使得此地一再被寫作，但某種程度而言，確也如白氏所憂慮的，後來的詩人都不脫劉禹錫創造的金陵原型。更有意思的是，劉禹錫本人從未到過金陵，從未看見他所狀寫的黯然王朝的衝擊，「這純粹是頭腦中的幻象，應該是詩歌的金陵，關於這座城市的這些最著名和最有影響力的，沒有一個金陵後來的遊者所能忽視的詩歌，是純粹的詩的想像」<sup>12</sup>。此一觀察遙遙呼應克雷斯威爾在人文地理學的見解：「我們有必要將地方理解為與世界之間的具體關係（embodied relationship）。地方是由行事之人建構出來的，就此意義而言，地方從來都是未『完成』，而是不斷有人予以操演。」<sup>13</sup>換言之，長此以往詩歌與文學所建立的意象正是人們承襲、展延、構造「地方」的一個媒介，文學影響著文人內心的城市景觀，內心的城市景觀也持續影響著文學，此一無論真實與想像的空間，其意義在時間之流中被記起、被書寫、被操演。

而《秣陵春》同樣體現秣陵作為「地方」，延續、接收那些宇文所安所謂「不容忽視」的金陵印象。譬如第六齣〈賞音〉，吳偉業根據唐代著名樂師曹善才、穆善才的聲名與形象，創擬一位南唐宮廷樂師，同名曹善才，《秣陵春》背景發生在

<sup>11</sup> 同前註。

<sup>12</sup> 同前註，頁152。

<sup>13</sup> [英]提姆·克雷斯威爾著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，頁64。



甫滅南唐的北宋，曹善才（外）自然成為追憶前朝舊事的重要人物。吳偉業表寫南唐到宋的轉捩，實喻由明入清的遷變，學者多已有所闡發<sup>14</sup>，然吳氏原鄉蘇州，明朝陷落以後，數度被清廷籠絡、徵召，終於被迫匆遽北上，途經秣陵時，同樣留下一連串的懷古詩歌。學者秦天認為：

南京是明朝的舊都，吳偉業在此曾歷任崇禎、弘光兩朝，雖然沒有親眼目睹開國的恢弘與破城的慘烈，但面對失去王者氣象的金陵，再次身臨舊朝的遺跡，他仍然發出了黍離麥秀的興亡悲慨。<sup>15</sup>

因此，再回到〈賞音〉齣細究曹善才吟詠的滿懷南唐之念的曲詞，都是吳偉業藉以哀悼秣陵、弔唁故明的殷殷表述。曹善才（外）於齣首唱道：

【仙呂過曲·青歌兒】霓裳部當年第一，五陵游舊人誰識。空梁燕子傍人飛，呢喃欲語，不自知何世。<sup>16</sup>

這首【青歌兒】後半部化用宋代周邦彥〈西河·金陵懷古〉：「燕子不知何世。向尋常、巷陌人家，相對如說興亡，斜陽裡。」<sup>17</sup>而周邦彥筆下的燕子正是源於劉禹錫詩中那些揭露社會階層盛衰境遇的燕子，當它們在周詞之中被賦予「說興亡」的任務時，「這些燕子不再是自然界的中立的構件，它們有了意義並由此能夠被構想為

<sup>14</sup> 如王瓊玲：「它（金陵）既代表典雅的六朝風華，又是朝代興衰的象徵。尤其在明清之際，金陵亦直接提醒了人們異族入侵的亡國之痛。……吳偉業的《秣陵春》，借景於北宋初年，假托原南唐學士徐鉉（917-992）之子徐適與南唐臨淮將軍黃濟之女黃展娘的愛情故事，同時穿插已故成仙的南唐後主李煜（937-978）的相關情節，曲折書寫對朱明王朝的故國之思與亡國之痛，是清代最早反映家國興亡之感的傳奇。」見王瓊玲：〈論清初劇作時空建構中所呈現之意識、認同與跨界想像〉，王瓊玲主編：《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》（臺北：漢學研究中心，2009年），頁94-95。

<sup>15</sup> 秦天：〈吳偉業的悼亡情緒和遺民心態——以金陵懷古詩與北上感懷詩為例〉，《山西師大學報（社會科學版）》第33卷第3期（2006年5月），頁80。

<sup>16</sup> 清·吳偉業著，李學穎集評標校：〈賞音〉，《秣陵春》第6齣，《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁1248。本章所引《秣陵春》文字，皆同此版本，故不再贅註。

<sup>17</sup> 宋·周邦彥著，蔣哲倫校編：《周邦彥集》（南昌：江西人民出版社，1983年），頁69。



表達意義的造物」<sup>18</sup>，也就是說，劉禹錫揣摩的城市意象，確實不息地在後來的筆墨中頻繁再現，周邦彥的金陵是如此，吳偉業的秣陵也是如此。「地方」則倚賴著這些躍然紙上的意象而存在、而被記憶。關於燕子，宇文所安以尼采（Friedrich Nietzsche）為靈感，提供讀者一段具象而浪漫的詮釋：

一次又一次，歷史的這一頁在時間的卷軸中鬆動、脫落並飛去——又突然再一次飛回到人們的一部分行動中。然後這人說「我記得」，並羨慕起那些看到每一時刻真正死亡並沉入永遠熄滅的深夜中，卻又立刻就能遺忘的動物們來。<sup>19</sup>

燕子可以不知何世，飛來的動物彷彿對著那些真正經歷過盛與衰的人們，說著一種自古而然的歷史規律。到吳偉業時，是王謝堂前或尋常百姓家業已不再重要，【青歌兒】裡的燕子依然是劉禹錫、周邦彥的燕子，只是這次它們依傍著人們飛行，依傍著曹善才、吳偉業等世變之際的遺民，燕子從「說興亡」到「呢喃欲語」，《秣陵春》究竟是有意無言，抑或欲說還休，遺民歷經時代規律的不安動盪，那種唯有淚千行的時空悵然之情藉著燕的隱喻，世世被遺民群體共感著。由此可識，吳偉業的秣陵延續運用、再造著該地被賦予的意義，使得所書寫的秣陵之時空充滿真實與想像併具的「地方」特性。

除此以外，《秣陵春》多處融鑄南唐詞作，如〈賞音〉一齣中真琦（副淨）、姚仰溪（丑）、柳愛山（末）赴曹府講技，曹善才以琵琶奏詠的兩支曲子：

【北罵玉郎帶上小樓】小殿笙歌春日閒，恰是無人處，整翠鬟。樓頭吹徹玉笙寒，注沉檀。低低語，影在秋千。柳絲長易攀。玉鈎手捲珠簾，又東風乍遷。閒思想朱顏凋換，禁不住淚珠何限。知猶在玉砌雕闌，正月明回首，春

<sup>18</sup> [美]宇文所安著，陳躍紅、王軍譯：〈地：金陵懷古〉，頁162。

<sup>19</sup> 同前註，頁166。



事闌珊。一重山，兩重山，想故國依然。沒亂煞許多愁，向春江怎挽。

【前腔】山遠天高烟水寒，留得相思苦，楓葉丹。別時容易見時難，莫憑闌，遙望見，初雁飛還。聽花邊漏殘，聽花邊漏殘。夢中一餉貪歡，嘆羅衾正寒，嘆羅衾正寒。回想著嬪妃魚貫，寂寞鎖梧桐深院。現隔那無限江山，現隔那無限江山，嘆落花流水，天上人間。菊花開，菊花殘，雙淚潸潸。幾時得舊紅粧花前再看。<sup>20</sup>

此二曲大量化用南唐後主李煜膾炙人口的詞作，諸如〈虞美人〉、〈浪淘沙〉、〈相見歡〉，在劇中更有黃展娘（旦）湊巧登樓聽曲：「都是李後主小令，櫂括成歌，嘈嘈切切，使我聞之不覺淚下」<sup>21</sup>，劇作家甚至安排展娘令婢女裊烟（貼）詢問曹善才彈唱的新詞是否為後主詞曲合湊而成，此舉一方面是要借展娘對比真琦一千庸俗人等：「我聽了半日，只覺彭彭響，不曉得一句。怎小姐偏識詞中意思，比俺老真更覺知音些。」<sup>22</sup>另一方面，展娘的「知音」除是有淹通詩詞的才情之外，更是對前朝記憶的喚醒與情感認同，是故學者楊中薇從「才女」的觀點切入，說明：

在《秣陵春》中，「知音」一詞卻不指稱展娘與徐適之間的愛情，而是象徵女性與故國君王的理解和共鳴。吳偉業將佳人之才如此用心地與故國相連，展娘持杯的鏡影，實最具體而微地點出他欲將黃展娘打造成帶有故國文化隱喻的女性形象。<sup>23</sup>

事實上，【北罵玉郎】兩曲中不僅有李煜之詞，更鑲嵌中主李璟的兩闋〈攤破浣溪沙〉<sup>24</sup>，因此，曹善才與黃展娘據以懷念的並不只是後主，更是整個南唐時代。

<sup>20</sup> 〈賞音〉，《秣陵春》第6齣，頁1249-1250。

<sup>21</sup> 同前註，頁1250。

<sup>22</sup> 同前註。

<sup>23</sup> 楊中薇：《論吳偉業的遺民製作——〈臨春閣〉與〈秣陵春〉劇作中的「物」「才女」與「離魂」》，頁92。

<sup>24</sup> 〈攤破浣溪沙〉：「手卷真珠上玉鈎，依前春恨鎖重樓。風裡落花誰是主，思悠悠。青鳥不傳雲外



同樣的手法也應用在南唐舊臣徐鉉之子徐適（生）身上，當徐適於第二齣〈話玉〉登場時，以一闋〈鷓鴣天〉定場：「石子岡頭聽曉鶯，芳林園裏醉遊人。南朝子弟多年少，孝穆兒郎總好文。耽寂寞，漫沉吟，今年山色為誰青？一池春水風吹皺，愁向寒樓控玉笙。」<sup>25</sup>此處融合馮延巳、李璟詞作。徐適隨後自報家門，傾訴身世：「家國飄零，市朝遷改。澄心堂內，無復故游；朱雀桁邊，猶存舊業。因此浪跡金陵，放情山水。」<sup>26</sup>澄心堂是南唐君主宴居之處，朱雀桁則是劉禹錫那首家喻戶曉的〈烏衣巷〉所在的朱雀橋。職是，可說吳偉業在《秣陵春》中所構築的秣陵印象是透過舊朝同在秣陵的南唐其主之詞作的種種意象，與素來以史實或詩歌聞名的地景（landscape）形成的。而此種以文學憶起對舊時代的書寫，吳偉業藉以類比故明的用意昭然易見，正也是秣陵作為「地方」，表露同情與共感的一種意義模式。鄭毓瑜的研究則可為此一觀察提供精闢的論述：

文學現象中常見的仿擬與用典，正是透過對於過往經驗的借代與解釋所起的一種情感上的認同作用，「不論擬古或用事，在在顯示出古典作家試圖把時間上的過去拉向現在，使得過去與作家當下的現在具有一種同時代性，並且以此喚起、造就一種文化上的集體意識」。很明顯的，原本「疆域—認同」的紐帶，此時轉為「典律—認同」所取代；書寫無法自外於傳統典籍所建構的支持體系，閱讀、詮釋也同樣共存於這個歷代累積的提供翻查、比對的領域，作者與讀者可以說都是藉助它從而具體地理解彼此，並在其上從事歷代相感相續的意義建構（寫／讀）行動。「地方」，就是古今天情共感的所在；「認同」就在彼此共享的文體語碼中；所謂「國族」觀念成為一連串記憶的

信，丁香空結雨中愁。回首綠波三峽暮，接天流。」另一〈攤破浣溪沙〉（又名〈山花子〉）：「菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間。還與韶光共憔悴，不堪看！細雨夢回雞塞遠，小樓吹徹玉笙寒。多少淚珠何限恨，倚闌干。」五代·李璟、李煜撰，蒲仁、梅龍輯注：《南唐二主詞全集》（北京：中國文聯出版，1997年），頁10、13。

<sup>25</sup> 〈話玉〉，《秣陵春》第2齣，頁1236。

<sup>26</sup> 同前註。



再現與轉譯的過程。<sup>27</sup>

在《秣陵春》中的用典、詩詞轉化，都可以視為「典律—認同」的關係，它是一種操演，是世代的流行積累，是作者與讀者之間塑造與接收的行動過程，在在呼應前文所論，「地方」並不只有真實，還有想像，正是倚靠文學、「典律—認同」的模式建立起該地獨特的時空特性。

## 第二節 《秣陵春》的「第三」時空

### 一、《秣陵春》的「現實時空」與「虛擬時空」

《秣陵春》雖以「秣陵」為題，內容卻不僅發生於秣陵一地，事實上，發生在秣陵的戲劇情節只佔了全劇的少部分，綜觀全劇場景的變化：第二齣〈話玉〉到第七齣〈惜杯〉自秣陵始，有位於三山街、棲霞里的南唐舊臣徐鉉、黃濟與曹善才府第；第十一齣〈廟市〉始，徐適為訪獨孤榮，出酸棗門，向西京雒陽出發，途經東京汴梁李王廟，翌齣方抵達雒陽獨孤榮府第；直至第二十三齣〈影鬱〉到第二十五齣〈婢俠〉才將場景轉換回秣陵黃府，以救出魂不醒的展娘，同時在東京汴梁的徐適因被誣告盜竊燒槽琵琶，誤打誤撞接受特試，傳臚及第；第三十一齣〈辭元〉決定從汴梁返鄉秣陵，此外，展娘的離魂也在第三十二齣〈影歸〉飄蕩回家，於是兩條生、旦主線得以匯合。試以圖 4-1 簡要呈現徐適（生）、展娘（旦）於重點齣目所處的空間對照，在秣陵、雒陽、汴梁等現實時空的實際區位之間，穿插「第三時空」，將於下節詳述：

<sup>27</sup> 鄭毓瑜：〈抒情自我的詮釋脈絡〉，《文本風景：自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版，2005 年），頁 19。

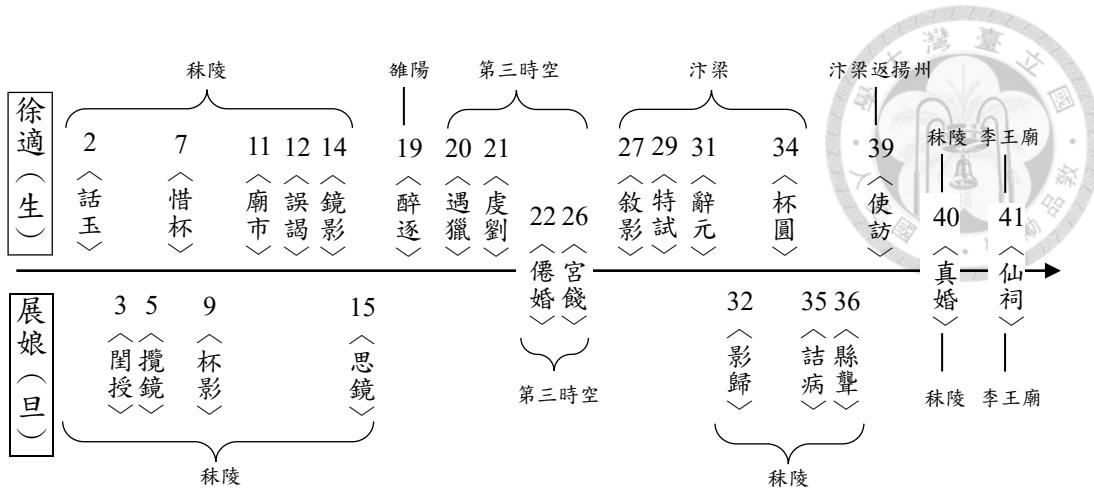


圖 4-1 《秣陵春》生、旦情節各齣空間表

《秣陵春》的戲劇時空同具有「歷程」的性質，以秣陵為起點，中途經歷西京雒陽、東京汴梁的世態冷暖、政治考驗，最終得以「回家」。然而，相比於本論文前兩章述及之具歷程性的傳奇劇作，《秣陵春》的歷程所經時、空更為複雜，尚有陰／陽交錯、虛／實界線不明的模糊場景。學者江合友分析《秣陵春》具有「時間的多重性」與「空間的多維性」特徵，將時間與空間區分成回憶時間／空間、現實時間／空間、虛擬時間／空間，他認為這兩種特徵交錯混成「多重時空之境」，相互滲透：「《秣陵春》中回憶之境、現實之境和虛擬之境犬牙交錯，互相勾連。」<sup>28</sup>江合友所謂的「境」即是將時間、空間視為一體的概念，「現實」與「虛擬」之別固然可以理解，然而，江合友對「回憶」的界定卻稍嫌不清，他說：「從徐適四海漂泊到他中狀元結婚和重修遺廟，其中現實時間和虛擬時間交錯出現，而且常常被引向回憶時間。」<sup>29</sup>接著，羅列諸多齣目並說明「是現實時間，同時伴隨往事的追憶」<sup>30</sup>，他對「回憶」與「現實」的分野並未梳理分明。

《秣陵春》在「現實時空」與「虛擬時空」的劃分無庸置疑，「現實時空」包含發生在秣陵、雒陽、汴梁這些實際的地理區位，而「虛擬時空」則屬李後主、黃保儀陰魂所處的幽冥地界。例如第十三齣〈決婿〉後主陰魂（小生）、黃保儀（小

<sup>28</sup> 江合友：〈論吳梅村戲曲的多重混成情境〉，《藝術百家》總第 89 期（2006 年第 3 期），頁 33。

<sup>29</sup> 同前註。

<sup>30</sup> 同前註。



旦)初登場，論及黃濟將軍託親嫁女一事，由耿先生(老旦)相中徐鉉子徐適，撮合婚姻。歷史上耿先生事蹟不詳，據載是南唐時期女道士<sup>31</sup>，在傳奇中擔綱穿梭兩個時空的媒介人物：

(小生)做親的所在，就在這裏罷。(小旦)阿呀！這是幽冥地界，生人怎結得花燭？(老旦)你不要管，還你佳兒媳婦，都在眼前罷了。(小生)他是仙人，神通變化，你我怎測度得來？(小旦)待我想一想。<sup>32</sup>

此段對話指出「生人」與「幽冥地界」的殊異，也澄清後主、保儀僅係陰魂，而耿先生乃仙人的身分差距，因此耿先生可以在〈示要〉齣中召喚鏡神(末)洞嚇紈袴庸才真琦(副淨)偷盜寶鏡，也能在〈廟市〉齣中幻形為市場婆子，將宜官寶鏡贈送徐適，「在幾件寶玩上，做出個天大的姻緣來」<sup>33</sup>。然而，第二十齣〈遇獵〉後主假託芒山打獵，實則訪賢，攔路甫遭獨孤榮截取寶物的徐適：

(紫對生介)相公幾時到這裏？(生)嘆行藏，孤身落拓風塵況。(紫)原籍可是南邊？(生)家世南朝事李唐。(紫)俺皇爺特請相公到府中去。(生)我與你皇爺從不相識，莫非錯認了？(紫)無差妄，主公門第本是江東望。請來閒講，請來閒講。

(生)既是同鄉，且去走一遭。呀！你看翠柏青松，蒼麟白鹿，朱樓蓋棟，玉砌雕欄，居然帝室王居，彷彿瑤池闕苑。怎麼有這般存在？(紫)這是雒陽離宮。萬歲爺親自臨幸，相公訴換了青袍槐簡，上殿見駕。<sup>34</sup>

<sup>31</sup> 「耿先生者，父雲，軍大校。耿少為女道士，玉貌鳥爪，常著碧霞帔，自稱比丘先生。」宋·陸游著：〈雜藝方士節義列傳第十四〉，《南唐書》卷十七，收入《陸放翁全集》(北京：中國書店，1986年)，頁73。

<sup>32</sup> 〈決婿〉，《秣陵春》第13齣，頁1270。

<sup>33</sup> 同前註。

<sup>34</sup> 〈遇獵〉，《秣陵春》第20齣，頁1290-1291。



明是高崗獵場，卻有樓臺府第於此，明是大宋江山，豈能另有一皇爺在此？徐適竟不足為奇，〈遇獵〉顯然虛擬一場景，卻何等真實，居然令劇中人絲毫不覺，直至第二十六齣〈宮錢〉時，徐適業已戰克敵將劉銀（淨）、仙婚展娘，然幽冥之地不宜生人久留，李後主意欲餞別徐適：

（小生）孤家為送卿回鄉，把酒在長亭餞別。……孤家豈忍捨卿夫婦？只是功名事大，前程路遠，不能久留。（生）呀！若說起功名，難道丢了皇上，走到別處，另有個際遇麼？就是外戚避嫌，那閒散官職也還做得。（小生）咳！卿那裏曉得？不是這個世界了。……（生作退立遲疑介）（小生）卿為何沉吟不語？（生）微臣雒陽城裏流落書生，一朝遭際，本出意外。今日教臣回去，覺往時踪跡也疑惑起來。<sup>35</sup>

徐適的驚疑反應表示他將過去經歷的變泰發跡深信為現實，將後主陰魂與故居舊宮視為真實時間序列上的一環，此際得知「不是這個世界了」，始意識到真／幻世界的混淆。更何況，李後主沒有被賦予耿先生能在陰／陽兩界去來自如的角色設定，那麼吳偉業在《秣陵春》中所設計的、那些徐適的「歷險」，與後主陰魂「共存」的時空，究竟屬於「現實時空」，還是「虛擬時空」？<sup>36</sup>

江合友雖曾提出「現實」與「虛擬」時空，然二元對舉的時空概念，卻未能解決以上問題。江氏確然對《秣陵春》有重要觀察：「〈杯影〉、〈廟市〉、〈鏡影〉、〈思鏡〉、〈影現〉、〈敘影〉、〈仙祠〉諸齣則是現實時間和虛擬時間的融合，人與影、人與魂、人與神可以在同一時間交流對話」<sup>37</sup>，無論他的歸類與區分適切與否，他試圖打破二元的時空概念，暗示新的可能，即「現實」與「虛擬」兩時空擁有可以對

<sup>35</sup> 〈宮錢〉，《秣陵春》第 26 齣，頁 1308-1309。

<sup>36</sup> 承蒙口試委員國立臺灣大學中國文學系汪詩珮教授提示，特致謝忱。事實上，自中國六朝的志怪小說中即有這種真／幻不明的敘事傳統，主角往往身處其中卻渾然不察時間流逝，至清代蒲松齡《聊齋誌異》亦有類似故事。

<sup>37</sup> 江合友：〈論吳梅村戲曲的多重混成情境〉，頁 33。



話、交流的機會。

## 二、「第三時空」的可能

為了要消弭時空上的二元並立，可以導入美國地理學者愛德華·索雅 (Edward Soja) 提挈的「空間性的三元辯證」( trialectics of spatiality ) 概念，其理論出發點正是批判過去地理學核心的二元論空間性。過去地理學所謂「第一空間」係指在經驗上可以測量和描繪的現象，「第二空間」是感知、主觀與再現的空間。<sup>38</sup>而索雅為了要消除空間性上的非黑即白，以法國理論家列斐伏爾 (Henri Lefebvre)《空間之生產》一書為靈感，標舉「生三成異」的邏輯思維：

列斐伏爾總是藉由引入另一個其他( an-Other )項目、提出第三種可能或「要素」，來打破這種二元分類，但他提出的不只是兩方的簡單加總，也不是無所不包的連續體裡的某個「間隙」( in between )位置。這種批判裡的生三成異，是將「非此即彼」( either/or )的範疇化封閉邏輯，轉換為「兩兼其外」( both/and also )的辯證開放邏輯的第一步，也是最重要的一步。……

生三 ( thirding ) 引入了一個重要的「除此之外」( other-than ) 的選擇，這種選擇經由它的他者性 ( otherness ) 來發言和批判。也就是說，這個其他選擇並不是單純加總其二元的前身，而是透過擾亂、解構，以及暫時性的重構它們預設的整體化( totalization )，以便創造一個既相似卻又大不相同的開放性選擇。<sup>39</sup>

索雅提醒封閉的二元結構思考尚有第三種可能，第三種可能並不是鼎立於二元以

<sup>38</sup> [英]提姆·克雷斯威爾著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，頁64-65。

<sup>39</sup> [美]愛德華·索雅 (Edward Soja) 著，王志弘、張華蓀、王玥民譯：《第三空間：航向洛杉磯以及其他真實與想像地方的旅程》(臺北：桂冠，2004年)，頁80-81。



外，而是解構、甚至包涵二元，因而生成的另一開放性選擇。索雅以此檢視討論空間、地方及其實踐的各種方式，索雅說傳統第一視角經常被視為「真實的」，第二視角經常被視為「想像的」<sup>40</sup>，於是提出「第三空間」(third-space)：

汲引了傳統雙元論的物質空間和心靈空間，但是在範圍、實質和意義上超越它們。同時是真實和想像，而且更多對第三空間的探索，可以描述且銘刻於通往「真實與想像兼具」(real-and-imagined) 地方的旅程。<sup>41</sup>

如果說第一空間是感知、測量的，第二空間是符碼、想像的，那麼第三空間則是兼具「真實與想像」的生活空間 (lived space)，索雅取譬普魯斯特 (Proust) 的那塊瑪德蓮 (Madeleine) 蛋糕，以氣味牽引記憶「藉以尋訪失去的空間，記憶—重思—恢復失落的空間……或是根本從未見識的空間」<sup>42</sup>，換言之，對於空間的塑造或再造是記憶伴隨著「真實」與「想像」而成的，第一空間與第二空間的極端忽略了人類生活在空間之中，對於記憶的各種再現的可能性，它不僅是客觀事實，是文學意象或符碼，也可能是蘊有多層次、動態的情感經驗，而這些「空間」的再現模式皆明顯包含「時間」性質。

回顧宇文所安闡釋「三種不同的感知金陵的模式」，竟與索雅論述的「第三空間」概念不謀而合：

第一種是與這個地方「單純」的遭遇，把它看作有著奇異外形而在更仔細地考察中卻是廢墟的一處自然風景。在這種版本裡，金陵基本上是無名的，同時與任何別的被毀滅了的城市相比也沒有什麼不同。第二種感知方式是憑

<sup>40</sup> 「第一空間視角和認識論，主要固著於空間形式的具體物質性，經驗上可以描繪的事物。……第二空間是在有關空間的觀念裡，在深思熟慮的將人類空間性再現於心靈或認知形式裡頭設想。」同前註，頁 12-13。

<sup>41</sup> 同前註。

<sup>42</sup> 同前註，頁 106。



藉導遊或旅遊指南的幫助；在這個情況下，所遇到的每一個地方都是被命名的，並且有著自己的故事。第三種感知這座城市的方式與眾不同：在這種情況下，金陵的遊者已與關於這座城市的詩歌和故事一起生活了多年；他總是已牢固確立在他的想像中的金陵來量度來自自然地點的經驗。<sup>43</sup>

綜上與首節所述，吳偉業在《秣陵春》中建構的秣陵是「真實與想像兼具」的，涵攝實際的地理區位與諸多流布彌久的文化符碼與城市意象，足以體現索雅所謂「第三空間」、「生活的空間」。因此，分析《秣陵春》關目的時空建構，除了「現實時空」、「虛擬時空」外，應存在著第三種可能，本章且稱為「第三時空」。

「第三時空」的存在混融了現實與虛擬的界線，有別於現實的秣陵、符碼的秣陵，它同時擁有現實時空的具體質性，也有虛擬時空的幻覺想像。於是，當徐適動身離開秣陵，途經雒陽、停留汴梁，最終再回秣陵，整趟旅途雖是「家國飄零，市朝遷改」<sup>44</sup>後逃躲不掉的「政治選擇」，其實是「回家」的過程。而「第三時空」也解釋了秣陵作為地方，雖在現實時空中出現的關目甚少，卻彷彿化為一種精神與意象，在傳奇中被寄託在有別於陽世的、後主與保儀的那個世界。〈虔劉〉齣中，徐適戎裝上陣，抵禦南漢劉鋹（淨）進犯，以一曲【撲燈蛾】鋪敘爭戰景況，「我是南唐，你是偽漢」<sup>45</sup>的宣示顯得格外突兀；後〈僂婚〉一齣，徐適、展娘因耿先生聚合成婚，延請西王母娘娘（貼）赴喜筵：「箜篌娘子（按：耿先生）請俺到南唐赴會」<sup>46</sup>，以上皆用「南唐」稱謂此刻發生的時空。然而，緊接著【北粉蝶兒】、【北上小樓】中卻提到「待要過雒陽城，赴碧桃花宴」<sup>47</sup>、「你看那雒陽春色正芳妍，端的是香玉豔藍田」<sup>48</sup>，明確指出西京雒陽的區位，與前述之「南唐」顯然不符。據前一齣〈遇獵〉徐適相逢李後主時，地點正是雒陽，推測徐適此刻步入一個真幻未

<sup>43</sup> [美]宇文所安著，陳躍紅、王軍譯：〈地：金陵懷古〉，頁154。

<sup>44</sup> 〈話玉〉，《秣陵春》第2齣，頁1236。

<sup>45</sup> 〈虔劉〉，《秣陵春》第21齣，頁1293。

<sup>46</sup> 〈僂婚〉，《秣陵春》第22齣，頁1293。

<sup>47</sup> 同前註，頁1294。

<sup>48</sup> 同前註。



明的時空，這個時空具有「第三時空」的特質，其真實面位於雒陽，其想像面則是充滿對「南唐」的記憶與認同，《秣陵春》的「秣陵」作為「地方」，正是倚賴「第三時空」對秣陵之於南唐的真實與想像建構而成的。

因此，在〈僂婚〉歡慶喜賀的氛圍之中，李後主追憶起南唐往事：

(貼)唐天子，你小周后西宮相見時，與今夜差不多兒。(小生)臣也想來。良辰美景，把兩宮陳事思量遍。剗金鞋姊妹前緣，下玉臺兒家姻眷。<sup>49</sup>

值得注意的是，本以為吳偉業藉南唐隱喻明清之際，緬懷故國之用心昭然若揭，但其筆下述現「第三時空」的南唐卻是一種不悲傷、不哀悼的創作基調，然李後主也明瞭「玉杯鏡子，畢竟水月空花」<sup>50</sup>，「第三時空」雖有真實的向度，終究也涵納虛幻於其中，故〈宮餞〉齣務須送走徐邁，而後主所交代「功名事大，前程路遠，不能久留」<sup>51</sup>的深明大義，宛如在寬慰那些活在過去（或言死在過去）的遺民，同為明遺的吳偉業據此揮別、拋下對故國的執著，不卑不亢的筆觸是否已經暗示《秣陵春》後續走向，也象徵吳偉業在「不是這個世界了」<sup>52</sup>的感嘆之餘，尋覓到了另外一種處世解方。美國地理學者段義孚（Yi-Fu Tuan）曾說：

無論何時，只要人們感覺到世界變化太快，他們的特定反應就是會回想起理想化且穩定的過去。……一些人竭力找回過去。相反，另一些人嘗試抹去過去的痕跡，認為它像物質財富一樣是一種負擔。對事物的依戀和對過去的崇拜往往交織在一起。<sup>53</sup>

<sup>49</sup> 同前註，頁1294-1295。

<sup>50</sup> 〈宮餞〉，《秣陵春》第26齣，頁1308。

<sup>51</sup> 同前註。

<sup>52</sup> 同前註，頁1309。

<sup>53</sup> [美]段義孚（Yi-Fu Tuan）著，王志標譯：《空間與地方：經驗的視角》（北京：中國人民出版社，2017年），頁156。



數場南唐情境的重現，彷彿夢回已逝家國，然而，徐適面對後主揭發「第三時空」並非「現實時空」的真相，其反應先是遲疑，後唱道：

【前腔（勝如花）】忙拋閃，忒煞奇。豈料淒涼客裏，驀忽地北府參軍，落可便東床愛婿，又早是西清歸騎。（小生）不必沉吟，日後自然曉得。（生背介）他道俺心知意知，俺却是形疑影疑。魂夢依稀，到紅樓遊戲，怎禁得別離容易。問何年再拜丹墀，問何年再拜丹墀。<sup>54</sup>

徐適所關心的竟不是這個兼併真實與想像時空的崩毀，而是猶如邯鄲一夢，擔憂得來匪易的顯貴榮華會化為泡影，「第三時空」的經歷誠屬一場「紅樓遊戲」，《秣陵春》行筆至此，從劇初曹善才對故國的哀悼、思念，似乎在徐適身上已然轉向到政治考量。徐適即吳偉業自況，學者已多有所論<sup>55</sup>，而《秣陵春》寫就，正值吳偉業仕清之際，故徐適從〈宮餞〉流露出的經世想望，再返現實時空後，到〈特試〉齣因誣盜燒槽琵琶接受皇帝特試而出仕，種種關目的編排當足以被理解為吳偉業居於交接時期出／處的行動抉擇。因此，〈辭元〉齣中徐適因堅持尋覓離魂失散的妻子展娘，意欲修本向上請辭，詎料學士盧多遜（淨）、竇儀（小生）攜官袍牙笏而至，徐適「不穿介」<sup>56</sup>，盧老先生說：「狀元公，老夫同竇年兄是天成四年（按：後唐年號）的進士，整過了五十年頭，還在這裏做官。你新中狀元，就要回去，怕沒有這樣事。」<sup>57</sup>此處輕描淡寫新舊朝易代的事實，盧、竇學士的存在讓「貳臣」變得合理且可能。徐適辭官的奏本詣闈後，皇帝未怒，反詔曰：「徐適不准辭官。其妻子散失，係張見生事害人，好生可惡。着將袍笏親替狀元穿帶，限三日內跟尋還

<sup>54</sup> 〈宮餞〉，《秣陵春》第 26 齣，頁 1309。

<sup>55</sup> 如楊中薇：「毫無疑問地，徐適於新舊朝間的矛盾以及個人才情與作者吳偉業最為貼近，頗具自傳寓託的意味。」楊中薇：〈玩物和遺民意識的形塑：論吳偉業的《秣陵春》〉，《戲劇研究》第 16 期（2015 年 7 月），頁 61。

<sup>56</sup> 〈辭元〉，《秣陵春》第 31 齣，頁 1326。

<sup>57</sup> 同前註。



他，違限治罪。」<sup>58</sup>盧、竇的評論可謂是〈辭元〉的最佳註解：「聖上這樣重賢，狀元非常知遇。」<sup>59</sup>筆者以為，徐適正處於「選家」或「選國」的兩難中游移，甚至這「家」是南唐舊朝配許的婚姻，而「國」則是新主釋出善意的知遇恩德，但「第三時空」真實與想像兼具的特性，實則提醒了家與國的選擇並非二元對立，而是可以同時發生、同時存在的，故徐適才能真誠體察「當今聖上寬洪量，把一個不伏氣的書生欵款（款款）降」<sup>60</sup>的互動過程。黃果泉針對《秣陵春》在徐適出任新朝的描寫上提出幾項可注意之處，其一即是「出仕新朝並不等於背叛故君」，他說：「懷舊與附新並行不悖，這是《秣》劇思想內涵的奇特之處。」<sup>61</sup>事實上，吳偉業透過傳奇創作彌縫遺民的新／舊矛盾，其實早在「時空」的敘事表現中已見端倪。

### 第三節 形／影之外：「第三時空」的遺民意義

#### 一、「第三時空」的形／影

處真實與想像兼具的「第三時空」以來，自〈遇獵〉、〈僂婚〉到〈宮餞〉齣的徐適皆屬原型真身，而黃展娘則從〈思鏡〉始，因寶鏡被盜而抑鬱寡歡，「虛飄飄一個身子，不知怎麼，正像在鏡子裏一般」<sup>62</sup>，入夢後便以「影」的形態存在，包含在「第三時空」與徐適成婚，而展娘真身卻成為「再三叫喚不醒」<sup>63</sup>的病體。夫婦最終與後主、保儀餞別時，保儀尚特別吩咐徐適：「我的女兒身子輕弱，虛飄飄的，擎在手掌裏，還怕一陣風吹去。你須刻刻看守着，不可放他獨對個影兒，無人相伴。」<sup>64</sup>此處實指展娘為一影子，在物理特性上果真有可能會消散，也為後續關

<sup>58</sup> 同前註，頁1327。

<sup>59</sup> 同前註。

<sup>60</sup> 同前註，頁1328。

<sup>61</sup> 黃果泉：〈執著與彷徨：《秣陵春》傳奇思想內涵的雙重複雜性〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第26卷第4期（1999年），頁62-63。

<sup>62</sup> 〈思鏡〉，《秣陵春》第15齣，頁1276。

<sup>63</sup> 同前註，頁1278。

<sup>64</sup> 〈宮餞〉，《秣陵春》第26齣，頁1310。



目伏線。「第三時空」之前，徐適與展娘互在寶鏡、玉杯兩古物中離奇瞥見彼此幻影，而在「第三時空」之後（〈宮餞〉後一齣〈敘影〉），終於讓糊塗來到「第三時空」的徐適與展娘互訴原委，交換「影」的情事。徐適接著說：

（生）這是我兩人天緣註定，故此玉杯、鏡子先弄這許多光景出來。只是我如今還有些疑心。（旦）你疑心甚麼？（生）我見娘子細骨輕軀，就是茶飯也不多幾口，莫不還是影兒走將下來的？（旦）人都說夫妻形影相隨。你是個形，我是個影，但要一步兒不相捨罷了。<sup>65</sup>

這段文字有兩個值得注意的地方，首先，展娘清楚點出了自身為「影」的狀態。有關展娘的人物意義及其「離魂」的動力，楊中薇已有創見。黃展娘一登場即遺民後代，身分定位非常明確，故在吳偉業筆下「展娘超越一般美好佳人典型、擁有多項文化素養的形象，實是一個被昇華美化的晚明文化象徵」<sup>66</sup>，統合徐適即吳偉業自況的事實，那麼「徐適對展娘的愛戀與追求，則暗示著吳偉業走向新朝前，對故國美好文化記憶最後的召喚和眷戀」<sup>67</sup>。此外，楊中薇在探究驅使展娘「離魂」的動力時，對比《牡丹亭》的「離魂」情節傳統：

吳偉業在序中不談愛情而轉強調時間，尤其是朝代盛衰的悵然之情，體現於戲中，展娘的離魂居然是因思鏡而起的增動，便不難理解。因為若仔細考量到寶鏡其實為南唐前朝「過時」遺物，而思寶鏡即象徵著思過去。……換言之，若《牡丹亭》中愛情是驅動力，促使杜麗娘成為幽魂；吳偉業在序中將為《秣陵春》作辯護的離魂虛幻情節，引入時光再現的法術中，即昭示著自己的改動意圖——《秣陵春》中啟動黃展娘魂魄成為幽魂的力量，已是對時

<sup>65</sup> 〈敘影〉，《秣陵春》第 27 齣，頁 1314。

<sup>66</sup> 楊中薇：《論吳偉業的遺民製作——《臨春閣》與《秣陵春》劇作中的「物」「才女」與「離魂」》，頁 96。

<sup>67</sup> 同前註。

間的悵然之情。<sup>68</sup>



楊中薇認為，吳偉業驅動展娘「離魂」情節的力量即來自於〈秣陵春序〉中：

況乎侯王則陵廟丘墟，妃主既容華消歇，蕭條乎原野，漻栗乎悲風，鬼吾魑  
之與隣，狐兔之與居，其平生圖書玩好、歌舞戰鬪之娛，雖化為飄塵灌莽，  
不能有以磨滅也。<sup>69</sup>

那種對於時間洗刷塵世種種的恍然感受，即使漫漶殆盡，真正得以留下的反而是那些遺留的古董舊物及其帶給人們的記憶。吳偉業面對客論其劇作「非形非影，為有為無」<sup>70</sup>之荒誕的提問，也只能應以「果有託而然耶？果無託而然耶？即余亦不得而知也」<sup>71</sup>這一敏感而躊躇的回覆。因此，展娘成為「影」的離魂狀態可謂是吳偉業藉以「情節化」遺民在鼎革時期與記憶產生連結，並有感於時間、空間的推移而體現的一種迷離狀態。然而，徐適與展娘以「一形一影」存在於「第三時空」，上述理解並不能觀察出兩者關係的意義，展娘以「夫妻形影相隨」的傳統價值觀念合理化「一形一影」的設計，乍看隱含二元對立的思維。

事實上，形／影是一種「階序」(hierarchy) 關係，法國人類學者杜蒙 (Louis Dumont) 認為：「階序是一種關係，一種『把對反含括在內』(the encompassing of the contrary) 的關係。」<sup>72</sup>它的特性是「高階含括低階，而低階者必然排除於高階者之外」<sup>73</sup>，諸如男／女、乾／坤、陰／陽等階序都是第一個層次上有和諧，第二

<sup>68</sup> 同前註，頁 102。

<sup>69</sup> 清·吳偉業著，李學穎集評標校：〈秣陵春序〉，《吳梅村全集》，頁 728。

<sup>70</sup> 同前註，頁 727。

<sup>71</sup> 同前註，頁 728。

<sup>72</sup> 本章對於杜蒙理論的理解，乃受性別研究學者劉人鵬研究成果的啟迪。劉人鵬藉杜蒙在《階序人：卡斯特體系及其衍生現象》一書提出的「階序」理論，反思晚清以來對於「男／女平等」口號的實質關係內涵。見劉人鵬：〈傳統階序格局與晚清「男女平等」論〉，《近代中國女權論述——國族、翻譯與性別政治》(臺北：學生書局，2000 年)，頁 4-6。

<sup>73</sup> 同前註，頁 5。



個層次上有等級之別，通常都是前者為高階，後者不但對立於其外，更有較低的階序差異，而「形／影」之間正屬於這種「階序」關係。本章研究視角雖非置放於性別，然《秣陵春》特別在「第三時空」中讓生／且有形／影的狀態之分，遂不得不以「階序」的概念重審吳偉業在其中有意或無意流露的價值取向。也就是說，形與影同出一主體（即吳偉業），卻在敘事中有階序的格局差異，吳偉業宛若自身分離成徐適（形）、展娘（影）又有何象徵意義？

性別研究學者劉人鵬發現傳統對於形／影的指涉，多半是依照男／女的性別設立標準：

有幸在性別社會化的過程中長成標準「對的」男人，他是「形」的世界裏標準可見的主體，語言為「他」而有，文化資源也在於培養更多有用的「他」，或者，規訓更多可能的您<sup>74</sup>成為「他」，甚至，語言裏並沒有其他性別的「他」。……當女性主義的聲音尚未浮起之時，具有陰道的另一性別可能是一種常識中的影子性存在，她尾隨形而出現，但是並沒有屬於自己的「她」字，嫁雞隨雞、嫁狗隨狗是影子的宿命與社會責任及道德規約。<sup>75</sup>

將男／女關係視為形／影的狀態，是長久以來的文化積習，是社會對於性別的標準與要求，它從來不是對等的，在將男性視為「形」而發展的父權社會裡，女性所象徵的「影」往往沒有主體性。就如同展娘於〈箋恨〉齣中自述：

我是不出閨門的女子，睡夢裏被姑娘（按：黃保儀）扯去配了徐郎；如今弄

<sup>74</sup> 關於「您」一字所代表的指稱意義，與「他」「她」字的使用脈絡有關。劉人鵬：「當性別明確的『他』和『她』一起代表了全人類時，性別或性或性慾不在兩性性別體系中的人，反而找不到合適的指稱代名詞。過河卒子無法走回頭路，回到天真無知的『他』字以示男女無別，於是，我們選擇用現今少有人使用的『您』字，指稱逸出兩性規範體系的人。」見劉人鵬：〈「罔兩問景」——男女平等之外的性／別主體〉，《近代中國女權論述——國族、翻譯與性別政治》（臺北：學生書局，2000年），頁206，註5。

<sup>75</sup> 劉人鵬：〈「罔兩問景」——男女平等之外的性／別主體〉，頁208-209。



得似假疑真，如無或有。……

【南呂過曲·繡帶引·繡帶兒】埋冤殺姑娘不是，原來我命如斯。魂飄蕩水上空花，身搖漾風裏游絲。思之。<sup>76</sup>

此時展娘已經還魂，反思遭遇，竟有「影如此，命也如此」的哀嘆。前文已述及展娘所象徵的遺民意義與晚明文化榮景息息相關，回頭細想「魂飄蕩水上空花，身搖漾風裏游絲」的零落狀態，正是明清之際遺民脆弱飄搖的心靈狀態。〈敘影〉齣中徐適與展娘形／影相慰，吳偉業則安排不同的方法俾使他們離開「第三時空」。曹善才（外）與真琦（副淨）聽聞後主贈予徐黃二人的燒槽琵琶彈奏聲，以為徐適盜竊宮中珍寶，遂有吏（雜）急上捉拏徐適，此舉「雜打進，旦驚下」<sup>77</sup>，徐適連忙高呼：「你們甚麼人？把我娘子打散了。」<sup>78</sup>徐適有「形」而就逮，展娘為「影」而消散，除是巧妙對應形／影的特性，更是在「第三時空」境遇後，獨闢蹊徑，增置關目的重要引線，其後徐適、展娘的情節發展，正是遺民的兩種處世之方。

徐適在〈特試〉、〈辭元〉各齣中的經歷，拈出「當今聖上寬洪量，把一個不伏氣的書生欵欵降」的忠誠轉向，可以說徐適的劇情主脈所欲張揚的，即是遺民面臨新朝召喚時，趨附、應聘卻不忘（不能忘）舊朝的「出仕」過程。展娘魂影驚散後，在翌齣〈魂飄〉有簡要的過場，展娘「不知脚步高低，却到了甚麼所在，……打從那一條路去？嗄！我爹娘家在南邊，只得望南走罷了」<sup>79</sup>，作為南唐遺民後裔的展娘只認得「南方」、認得「家」的方向，展娘魂的迷失也是明遺民亂離無依的喻託，對她／他們而言，「回家」是強烈的渴求，一曲【越調近詞·綿搭絮】娓娓唱出被時局震懾到魄散魂飛的群體心聲：

斷魂千里，飛下楚山頭。回首悠悠，見銀河天際流。莫遲留，往事都休。恰

<sup>76</sup> 〈箋恨〉，《秣陵春》第38齣，頁1347。

<sup>77</sup> 〈敘影〉，《秣陵春》第27齣，頁1314。

<sup>78</sup> 同前註。

<sup>79</sup> 〈魂飄〉，《秣陵春》第28齣，頁1315。

似詩邊就夢，畫裏移舟。惱人處，一片江聲，隔岸寒鐘敲暮愁。<sup>80</sup>



此處亦呼應楊中薇所論，驅動展娘「離魂」的動力是吳偉業對時間的悵然愁情。筆者更進一步提出，展娘「還魂」的過程則是「回家」的過程，在〈影歸〉齣中展娘遇揚子江漁翁（丑）擺渡，漁翁詢問展娘居處所在，展娘因而回覆：

【一江風】我家在石城西，朱雀橋邊第，有碧柳千條細。(丑)好順風！(旦)  
蕩蘭橈五尺春潮，幾葉風帆易。(丑)差不多到了。(旦)私心還自疑，私心  
還自疑。歸家待告誰，只好在裊烟面前說一兩句罷了，見爹行說不出風流婿。  
(丑)前面是通濟門了。要到水西門進去，轉過秦淮河，纔是你家裏哩。(旦)我不認  
得，憑着你行罷了。到家情更怯，不敢問來人。<sup>81</sup>

對話中充分展現戲曲「場隨人移，景隨口出」的美學特質，展娘「回家」的沿途所見光景是對秣陵地方記憶的重現，然弔詭的是，明明是回家，展娘何以言「我不認得」？可行的解釋有：一是展娘是閨閣娟秀，不曾出門，那麼該趟「第三時空」的離魂旅程則是展娘對傳統男／女分離領域（separate spheres）的一大突破；二是展娘近鄉情怯的煩擾充寓內心，一旦認得或想起，都是對曾經背井離家的再度傷害與打擊，更何況遺民即使想「回家」，業已回不去了。

徐適的「出仕」與展娘的「回家」反映了兩種遺民生存態度與價值選擇，兩種取向近乎對立，而吳偉業似在《秣陵春》中不斷調和遺民的複調。其實，當吳偉業將徐適、展娘的際遇發展成形／影的關係，「階序」便產生了。當然不能全盤否認吳偉業欲藉展娘所隱含的家國念想，只是形／影貌似平等卻有高、低次序的含括關係，婉轉表露出吳偉業在形／影所代表的價值取向中，更強烈的依歸仍是徐適那條「當今聖上寬洪量，把一個不伏氣的書生欵欵降」的徑路。

<sup>80</sup> 同前註，頁1315-1316。

<sup>81</sup> 〈影歸〉，《秣陵春》第32齣，頁1329。



## 二、形／影之外：裊烟的「罔兩性」

劉人鵬本於莊子「罔兩問景」<sup>82</sup>的寓言，提出「形／影」的二元主體以外，往往忽略在同一空間中有存在於「影外微陰」的「罔兩」，眾罔兩的發問、說話位置也在形與影的平等結構建立後，被遺忘了。事實上，故事中「罔兩」與「影」的對話使得「影」意識到自身相對於「形」的主體性思考，過去以為影待形、罔兩待影而存在的依附關係，在莊子充滿齊物概念的寓言裡被瓦解，亦即「看似甲待乙，乙似是甲的原因，但其實乙亦有所待，並非甲的絕對最後原因或存在條件，而且甲又不止待乙，同時也待丁，甲同時也為丙所待」<sup>83</sup>，無論是形、影，還是罔兩，彼此雖相互關聯卻不絕對依存，三端各自為主體。

在形／影之外的微陰罔兩，頗具第二節所引索雅「生三成異」的解構思維，消弭二元對立的極端化，提出第三種（或涵括前二種）的可能。前文已經說明形／影的生存主體往往會被傳統社會標準化為男／女的性別，然而，在形／影的關係辯證中，罔兩究竟是站在什麼角度發話？劉人鵬認為不應該先行矮化罔兩，而是「考慮罔兩的存在性，罔兩的說話位置，作為影子的影子，而更可能在罔兩的位置上，同時質疑形影不離的存在性」<sup>84</sup>，如此一來，這個經常處於邊緣、被忽視的罔兩，「您很有可能看到了影對形說話的問題性」<sup>85</sup>。因此，劉人鵬提舉一例，引人覃思：

「娼」、「婢」、「妾」的罔兩性也必須在歷史特定論述系統或再現系統下

<sup>82</sup> 《莊子·齊物論》：「罔兩問景曰：『曩子行，今子止；曩子坐，今子起；何其無特操與？』景曰：『吾有待而然者邪！吾所待又有待而然者邪！吾待蛇蜩翼邪！惡識所以然？惡識所以不然？』」；《莊子·寓言》：「眾罔兩問於影曰：『若向也俯而今也仰，向也括撮而今也被髮，向也坐而今也起，向也行而今也止，何也？』影曰：『搜搜也，奚稍問也！予有而不知其所以。予蜩甲也，蛇蛻也，似之而非也。火與日，吾屯也；陰與夜，吾代也。彼吾所以有待邪？而況乎以有待者乎！彼來則我與之來，彼往則我與之往，彼強陽則我與之強陽。強陽者，又何以有問乎！』」轉引自劉人鵬：〈「罔兩問景」——男女平等之外的性／別主體〉，頁203-204。

<sup>83</sup> 同前註，頁204。

<sup>84</sup> 同前註，頁209。

<sup>85</sup> 同前註。



分析，看見這些女體與「才女」、「名妓」、「賢妻良母」同樣是歷史社會裏承載種種不平等的眾價值體系或諸再現系統的主體，只是，每個主體與這些體系的關係，可能有「幸」與「不幸」或「樂」與「不樂」之別。（如果階序社會裏的才女是一個女性能動主體，為什麼階序社會裏的一個婢就不是呢？）<sup>86</sup>

其提問啟發筆者在觀看《秣陵春》傳奇中的才子佳人程式時，在夫／妻或才子／佳人（才女）的二元階序中，「妾」或「妓」往往是強調聲望或道德的敘事體裡，如同罔兩般置於形／影之外的存在。是故，展娘隨側的婢女——裊烟便有了逸出階序格局外的主體性，筆者嘗試透過劉人鵬示範的「不與敘事者同聲氣」<sup>87</sup>的方式閱讀傳奇文本中裊烟可能蘊有的意義。<sup>88</sup>

幾乎沒有研究者關注裊烟（貼）一角，在徐適與展娘的離合故事中，婢女的主體性極為容易汨沒。事實上，《秣陵春》中特有〈婢俠〉齣，事出於真琦（副淨）欲誣害展娘，遂乘機獻媚太監張見（丑），遣吏到黃府帶展娘進宮，然展娘正處於離魂狀態，半生不死，情急之秋，裊烟則說：

（貼背介）我在府中多年，蒙老爺夫人和小姐看顧。今日患難之際，不出身圖報，更

<sup>86</sup> 同前註，頁213。

<sup>87</sup> 劉人鵬以〈劉子暨配誥封淑人孝莊章氏合葬預誌〉為閱讀舉例，示範「不與敘事者同聲氣」的閱讀方式，強調：「不與敘事者同聲氣的閱讀，一方面讀出上階位置的含括，一方面讀出形影不離的結構，另一方面，也在文本中讀出了新的主體——她不一定認同敘事者的價值，她在階序世界裏，做著自己的規劃，但她的主體性，被敘事埋沒了。」同前註，頁219-220。

<sup>88</sup> 然而，在戲曲文類中探究人物主體性實有其侷限，由於戲曲屬「代言體」形式，如明代曲論家王驥德在《曲律·論引子》中說：「須以自己之腎腸，代他人之口吻。蓋一人登場，必有幾句緊要說話；我設以身處其地，模寫其似。」見明·王驥德著，陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》（長沙：湖南人民出版社，1983年），頁156。清代李漁更針對「設身處地」的概念，提出：「言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。」見清·李漁著，陳多注釋：《李笠翁曲話》（長沙：湖南人民出版社，1980年），頁34。因此，在劇作人物發聲的過程中，說話的不只是人物自身，更是劇作家「設身處地」、「代言」與「立心」後的成果。換言之，《秣陵春》中的各色人物都有機會得以「說話」與「發聲」（不會有角色不登場、不說話），重點應在於多寡，是否被某些結構埋沒、隱藏？戲曲角色背後必定藏有劇作家（敘事者）的影子，無可全面消除，故本節探析文本時，仍須將裊烟一角的舉止言行納入主體性的討論範疇，至於其他相關人物的互動與劇作編置、關目設計等，皆須視為敘事者的體現。



待何時？（轉介）老爺、夫人，若是裊烟替得，情願替小姐前去。

【前腔（商調過曲·山坡轉五更）】生小與娘行同住，嘗把做女兒看覩。沒支持兒家願行，只怕劣根苗認不起爹和姆。（外、老旦）那裏是這樣說？只是難為你一片好心，我也捨你不得。（貼）老爺、夫人，不必躊躇，竟是裊烟去罷。幸喜得小姐年同三五，（院子）那太監曉得小姐通文理的，怕充不過。（貼）這也不妨。但讀書識字，那裏便吟詩賦。（外）只是怕他盤問，不要臨時說了出來。（貼）這是我自己擔承，休要爹娘分付。<sup>89</sup>

敘事者（吳偉業）在此有意彰顯裊烟身為閨秀家婢，卻飽讀詩書、勇於面對危機的勇氣與果敢，且黃濟夫婦（外、老旦）將裊烟視如血親，更翻轉當時階級次第的互動關係。裊烟的替身行動出於自發，是毅然決然的選擇，這一選擇突出了裊烟的主體性，不再只是影外微陰的罔兩。可惜後文裊烟的舉止再度落入影／罔兩的階序格局，他說：「裊烟伏侍小姐一場，一旦分離，寸腸欲斷。小姐有玉杯一隻，是他朝夕愛玩的，老爺夫人若肯付與裊烟做個憶念，見了玉杯，就如見小姐一般。」<sup>90</sup>此時，若以「不與敘事者同聲氣」的閱讀方式考量裊烟索取玉杯的意義，不應停留在千金與家婢的女性情誼，或可看出罔兩的行為背後的可能動機。

關於「玉杯」的時空象徵，楊中薇亦有深刻的分析。此于闐白玉杯是「江南第一骨董」<sup>91</sup>，徐適說：「此杯初賜出的時節，先學士方在恩榮，南唐朝正當明盛，好不光彩也！」<sup>92</sup>所以楊中薇認為：「玉杯是遺民後代緬懷故國榮耀，認同前朝遺民的象徵。」<sup>93</sup>徐適後來情願將白玉杯與鍾王法帖交換，「放棄玉杯，意味著即將出仕的決定，故玉杯與法帖的賞玩與交換，應被比喻式的閱讀為士人面對鼎革後的調適歷程」<sup>94</sup>。然而，楊中薇並未討論到後續玉杯竟到裊烟手中，因宮女遴選額滿，裊

<sup>89</sup> 〈婢俠〉，《秣陵春》第25齣，頁1306。

<sup>90</sup> 同前註。

<sup>91</sup> 〈話玉〉，《秣陵春》第2齣，頁1237。

<sup>92</sup> 同前註。

<sup>93</sup> 楊中薇：〈玩物和遺民意識的形塑：論吳偉業的《秣陵春》〉，頁62。

<sup>94</sup> 同前註，頁66。



烟無緣入宮，太監張見為夤緣當今駙馬，有意將假展娘（真裊烟）送與特試及第後的徐適。張見說：

（丑）這是好去處，管取不悞了你。……消停，須共住江南郡。（貼）同住江南？他是那裏人？（丑）就是你秣陵縣人。（貼）姓甚麼？（丑）叫做徐適。

（貼）【雁過南樓】呀！這人，曾經耳聞，（雜）極標緻的後生呢。（貼）面龐兒俊雅能文。（丑）莫不是你認得的麼？（貼）若是徐適，也略認得。瞧他不真，曾有幾分。（背介）果然是他呵，我心兒肯，口兒難硬。<sup>95</sup>

裊烟仍然記得徐適，您不會不知道徐適與展娘以杯、鏡傳影相會的事，甚至在第九齣〈杯影〉，裊烟早已發現「這杯是徐家的，一定就是十郎的影兒」<sup>96</sup>，而今竟然對徐適萌發一絲男女之情，卻又明瞭徐適與自家小姐的姻緣，陷入「我心兒肯，口兒難硬」的情感兩難。「玉杯」因此成為徐適與裊烟相認的重要砌末，裊烟固然不知徐適與展娘在「第三時空」業已仙婚的事實，所以說出「只是你也不要想前日的夫人了」<sup>97</sup>的衷心訴求，幾經討論後，裊烟亦驚覺「我想起來，你照見小姐的影，小姐照見你的影，不消說天緣注定的了」<sup>98</sup>，卻又插話「我與你也像有些緣分，每常小姐玩這玉杯，我也立在傍邊」<sup>99</sup>，裊烟頻向徐適送秋波，徐適道白：「你是我的妾，那鏡兒裏便照出兩個，却也何妨。」<sup>100</sup>最終兩人竟然走向「共效英皇」<sup>101</sup>的婚姻關係，裊烟以「妾」的姿態再度落入形／影、夫／妻的階序格局，話雖如此，裊烟身處於這種婚姻結構，尚能適時表達自己對徐適的情感，實可視為兩主體性的溢現。

<sup>95</sup> 〈闔誼〉，《秣陵春》第33齣，頁1332。

<sup>96</sup> 〈杯影〉，《秣陵春》第9齣，頁1261。

<sup>97</sup> 〈杯圓〉，《秣陵春》第34齣，頁1335。

<sup>98</sup> 同前註，頁1337。

<sup>99</sup> 同前註。

<sup>100</sup> 同前註。

<sup>101</sup> 「共效英皇」指效法堯、女英共事一夫（帝舜）的婚姻關係。



承續上一節的思路，吳偉業藉「第三時空」中的徐適（形）／展娘（影）表達兩種不同的選擇趨向，筆者認為在形／影階序之外的裊烟（罔兩）或亦象徵著「新朝」對徐適的呼喚。如〈杯圓〉齣，徐適向裊烟解釋「第三時空」的遭遇原委：

（生）我在雒陽城外，遇見李皇打獵，領我回去。就把內侄女配我，有日子、有媒人的，難道不是你家小姐却是誰？（貼）李皇爺、黃保儀都是亡過的人。狀元，你一發搗鬼了。（生沉吟介）啐！都是亡過的人。這等，我白日裏撞見鬼哩。<sup>102</sup>

匪夷所思的是，徐適怎會不知道李後主、黃保儀都是「亡過的人」，還非得要由裊烟揭穿這個事實？如若玉杯是前朝記憶的象徵物件，而帶著玉杯前來相會徐適的裊烟又不斷地向徐適示好，最終以「妾」被納攝於徐適／展娘的夫／妻階序，綜合前文對「第三時空」中兩人在形／影關係上的深層意義論述，展娘是遺民投射回離散家國的心靈寫影，那麼，裊烟作為逸出形／影階序外、「生三成異」的罔兩，彷彿帶有「新朝」對徐適的召喚聲響，警醒沉浸在「第三時空」中的徐適，那些真實與想像並具的地方記憶都已亡過，不復存在，務須遺忘，以這樣的角度回頭理解裊烟所說「你也不要再想前日的夫人了」，始具有微言大義。

劇末團圓，徐適與展娘重回有形人間「真婚」，四大骨董亦盡得返：玉杯遂作合卺杯，宜官寶鏡為同心鏡，鍾王墨蹟為定婚帖，以燒槽琵琶彈【鳳求凰】。徐氏夫婦完婚後，將入洞房：

（副淨）請狀元爺、夫人入洞房。（外）鋪設在閣上。使女們掌燈。（生）原來就是宜官閣。

【賽觀音】綠楊絲，桃花片，那一帶池臺宛然。望咫尺明河非遠，還是咱舊

<sup>102</sup> 〈杯圓〉，《秣陵春》第34齣，頁1336。



日亭園。……

(老旦) 襯烟姐，你的房另鋪在西邊，我送你去睡罷。(貼) 老夫人請自安置。(外)

老旦) 石城看畫錦，戚里羨乘龍。(下)

(貼嘆介) 你看宜官閣上，他兩個美甘甘好睡也。

【前腔(人月圓)】回繡幕羞把衾窩展，十二闌干閒敲遍，愁濃酒惱難消遣。

聽曳雪牽雲人宛轉，吹畫燭、空留得月影，花外團圓。

沒奈何也只得睡了。<sup>103</sup>

在一片歡祥的婚慶中，不得不注意到裯烟喟然而歎的弔場，顯示她仍被排除在傳統夫／妻的階序格局以外，甚至在形／影相隨的關係中更沒有兩容身之處，徐適最終仍選擇了「形」所代表的出仕之舉，但在對於故國舊朝的態度上，依然是展娘所體現的夢縈魂牽，真婚時還是回歸到秣陵，「還是咱舊日亭園」，而做不到如裯烟象徵的那般，真正的忘卻與放下。

因此，《秣陵春》在最末〈仙祠〉齣，將場景特別返回李王廟，這是戲曲創作少有的關目鋪設，往往在生旦團圓後即收場。詹富國提出李王廟是吳偉業世變美學中「具有昇華力量的地點」<sup>104</sup>：「李公祠的設置也表示吳偉業試圖象徵性地和明王朝告別，從而超越朝代的時間凝滯 (suspension of dynastic time)，顯示吳氏似乎不願為明亡和崇禎之死作無限制的哀悼，他也許感覺到他已盡了前朝的義務。」<sup>105</sup>有關李王廟的意義，諸位討論《秣》劇的學者皆有所發，本節無須贅述，只是在梳理完「秣陵」所被建構出的「地方性」意義、劇作中同時蘊涵真實與想像特質的「第三時空」，以及在該時空中所拈出的形／影關係辯證之後，再度回顧曹善才(外)向徐適與展娘所言：「我今日見了舊主人，只恨凡夫俗骨，跟不得上天去，難道這廟兒還守不得麼？……狀元放心，有貧道在這裏呵，憑着你兩個早去做官僚。……

<sup>103</sup> 〈真婚〉，《秣陵春》第40齣，頁1354。

<sup>104</sup> 詹富國 (Dietrich Tschanz)：〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉，頁126。

<sup>105</sup> 同前註。



好一對形影的夫妻直到老。」<sup>106</sup>完全得以更清楚地理解、共感，吳偉業在《秣》劇對秣陵及其象徵的告別，與他不得不然的選擇。

<sup>106</sup> 〈真婚〉，《秣陵春》第40齣，頁135。

## 第五章

### 結論



本論文討論《千鍾祿》、《漁家樂》、《化人遊》、《赤松遊》、《秣陵春》五部遺民傳奇劇作：第二章〈出逃的隱喻——《千鍾祿》、《漁家樂》情節的時空佈局〉分析以「出逃」為主軸的兩部傳奇劇作，其關目情節之中含有機遇與偶然性的「傳奇時空」，亦帶有「世俗生活時間」中的人物成長曲線。《千》、《漁》兩劇皆有大量的巧合設計，皆以時空定規編創相逢／分離、辨認／不識的情節，增添起伏，亦在劇末揭示出／處兩大遺民生存歸趨，與明清之際的遺民對話、感召，甚或諷喻。

第三章〈回憶的復現——《化人遊》、《赤松遊》的時空調度〉指出丁耀亢《化人遊》呈現「時間的空間化」敘事特色，而《赤松遊》則有「空間的時間化」的手法。「時間的空間化」將何生的修行歷程具象為進出魚腹前、後的空間感知，或模糊或鉅細，以昭示「我進得去，便出得來」的有始有終，頗具成長意義；「空間的時間化」擷取、拼貼張良一生中不同時間節點的事件，以聲音集中描繪特定場景其感懷，自當下與此刻重思新／舊兩朝認同的重要命題。兩劇皆流露思古情懷，《化人遊》透過想像還原故國河山，企圖追索過去不得而放下，《赤松遊》則遙念故鄉以追憶舊朝，最終擺脫懷舊的沉溺，放眼未來。

第四章〈真實與想像——《秣陵春》的「第三時空」〉中說明「秣陵」之於吳偉業具有真實與想像兼具的「地方性」，正是透過文學、詩歌的意象建立的。真實與想像並具的特徵亦展現在徐適不自覺跨入的異境之中，是殊異於現實時空與虛擬時空的「第三時空」，吳偉業藉此以混淆虛實，消弭其中對於出／處、家／國的兩元對立，並透過形／影（尚有罔兩）的階序關係表露對於舊朝的心態轉變。

本論文自趙園所提出「時間中的遺民現象」延伸，進一步強調時間、空間需視為不可分割的整體，時空可以突顯出文化現象與社會關係。尤其「明清之際」乃歷史長河中一特殊時間節點，標誌著斷裂、動搖與跨越，倖生的遺民群體常以創作寄



寓情懷、紓解愁悶，這些書寫經常帶有因空間移換而來的種種感懷，是故探析遺民劇作家如何藉「時空」以寄寓則有其必要性。

故本論文著重分析文本中的時空，從賓白曲詞、關目鋪設、人物關係等，以「遺民」為觀點，梳理其傳奇劇作的時空邏輯，歸納出兩種習見時空表現特色：時空幫襯，且具「以時為裡，以空為表」的現象，以及多有「非寫實性」的時空調度。

## 第一節 明清之際遺民傳奇敘事中的時空表現特色

### 一、以時為裡，以空為表：異境的創設

時空為一不可分割的整體，時間與空間在同一維度上相互幫襯、突顯，然因為空間感知多半是視覺性的，故相較於時間的推移，人類對於空間的變換感受力較強，且比起其他體類，戲曲適有分場、齣目的結構，表演上亦有「場隨人移、景隨口出」的美學，使得讀者／觀者對於空間的感知先於時間。

本文所論五部明清之際遺民傳奇劇作悉有強烈的時空特性，其核心命題皆在談論「時間」，卻經常以「空間」來展現。舉凡《千鍾祿》中建文帝、程濟或《漁家樂》中劉蒜的出逃歷險，本身即是一趟長時間的過程，途經許多具移易性（inter-changeability）<sup>1</sup>的空間；《化人遊》中何生的漫漫十年證道，是假鯨魚腹的進出與一連串富象徵意義的空間（魚骨大廟、大桔、鐵船峰）而建立的；《秣陵春》中徐適從秣陵到雒陽，再進入「第三時空」，前往汴梁而後返鄉秣陵。

「以時為裡，以空為表」的敘事手法在展露遺民意識的傳奇中有共同特徵，即劇中主角都有「進」、「出」一個異境時空的橋段，無論明顯與否，皆與劇中原本的現實時空有所區別。如《千鍾祿》與《漁家樂》中具隱喻改變、跨越與決定性影響的「門檻」，主人物一旦經過「門檻」，遂開啟一段濃縮時間序列的成長歷程，直至

<sup>1</sup> 相關論述請參第二章第一節，頁38。



多年後建文帝與劉蒜再次返朝，纔得以結束此趟遺民之旅；《化人遊》中何生乘舟穿越「萬水來朝，盡皆下陷，過此千里，又復上升」的險況即墮入魚腹之中，不斷尋船覓路，忽聞左慈驚喚，何生夢醒從魚腹得出，回到現實時空；《秣陵春》的徐適進入「第三時空」，直到後主明言「不是這個世界了」餞行得去，離開異境。異境以空間為載體，隱含歷時性，類喻遺民活在時間之流中的種種心態與行為層次的轉變，其象徵意義將於下節再詳述。

較特別者如《赤松遊》，該劇沒有突出的異境，而是藉由「單一場景敘述」，專注以聽覺感官描繪當下情境，而聽覺本身即帶有時間的延續性，劇中極力書寫「最富孕育性的頃刻」，而此一頃刻對劇作家而言即富有意義的時空。

## 二、非寫實性的時空調度：成長旅程的基礎

在異境之中，時間、空間的敘事表現往往是非寫實性的，異境裡的時空與現實順行的時空不同，刻意將長時間發生的事件濃縮，譬如《秣陵春》吳偉業以簡短數齣濃縮了徐適人生諸種富貴顯達之經歷；又如丁耀亢《化人遊》中何生與名流共遊仙舟，急轉墮入魚腹之內歷劫，漫長的魚腹的進／出被濃縮成一場夢境，何生再至龍宮仙會，其心境轉換已隔十年。

有時劇作亦有刻意聚焦某一空間，放大特定時間點的特徵，像是《千鍾祿》中運用「道路」使各階層人等在某處相逢，在這條道路上，建文帝得以在短暫時間內親睹各種民間倒懸的慘境；或如《赤松遊》中某些場景專注書寫「最富孕育性的頃刻」，這些時間點沒有戲劇事件發生，缺乏緊湊的情節、時間推移，反多以聽覺感官描繪當下情境，建構人物心靈。

這些非寫實性的敘事除是提供劇作家有效推進劇本的方法，非寫實性敘事任意調度時間與空間，使劇作在形式（關目、章法等）層次令人耳目一新，增添戲劇跌宕效果，更能使得讀者／觀者自覺且更能掌握劇作家所隱藏其中的遺民意識流



動，諸如非寫實性敘事中機遇、巧合、荒誕、怪異的時空規則，正是劇作家藉以重新梳理時代衝擊下自我認同與歸屬的隱喻。

## 第二節 時空表現中的遺民意識：成長、認同與隱喻

敘事中時空的表現發源且立基於時間與空間，卻也提供明清之際遺民一個逸出時間、空間的機會，書寫與創作提供另一個系統，消融具體的時序與節點、邊界與局限，使惶惑不安的心靈得以寄託於所造的新境之中。時間與空間可交織出社會關係的維度，審視遺民在傳奇敘事中的時空表現，必然可覺察到一個斷裂時代的「感覺結構」與「集體記憶」。本論文以「遺民」為考察觀點，回顧首章界定的「遺民意識」，包括故國之思、易代感懷與自我認同，且不論仕清與否、效忠與否等政治選擇，遺民在生之歷程中的掙扎與變化也都算在「遺民意識」的範疇。本論文在剖析傳奇文本敘事、探究不同的時空類型後，於題材、情節及旨趣各殊的文本裡透過時空表現發掘世代共相，或言遺民群體的自覺或意識感知，可總結出三種藉時空體現的遺民意識：異境成長旅程、新／舊的認同表述、出／處的隱喻。

### 一、異境成長旅程

承前節所述，明清之際遺民傳奇劇作的時空表現特色其實共同指向「異境的創設」與「成長旅程的基礎」，亦即遺民經常以「旅程」為典型題材，「旅程」包含空間的挪移與時間的流動，且對空間的描繪往往較時間更為顯著。旅程中的主角常被劇作家拋擲到接連變換的空間之中，可能是具體地點或虛幻想像，無論何種，都是與主角所在的初始場景迥異的情境。主角通常不自覺的進入異境，其間可能會徹悟異境幻而不實的本質，也可能始終不察，然而，正是因為異境所歷之種種，使得主角得以成長，許是思維的昇華、超脫，或是釐清所欲、覓得人生所求。



《化人遊》中的何生墮入魚腹，途經魚骨大廟、鐵船峰到離開魚腹，何生被喚醒，這段經歷使何生領悟「我進得去，便出得來」的道理，從敘事手法上被空間化的時間可知，何生於幻境中一連串的移動皆屬「歷時性」的過程，體會桔中弈棋老者玩弄時間，見證滄海化為桑田，模糊的時間感足以讓何生學會放下執念；《赤松遊》單一場景的集中敘述，對張良而言或也是異境，聆察、漫走周遭，對過去與未來始有新的體悟與趨向；《千鍾祿》中，建文帝與程濟的出逃旅程雖不如魚腹般奇幻，兩人一個個奔走的地點都是實際的區位，不具特殊性，但重要的是，從離開「門檻」開始，就象徵著訣別與跨越，於是出逃冒險的過程也得以視為異境。以時空敘事後設的觀點出發，建、程固然不能意識到流亡十六年的經歷具備「傳奇時空」的性質，但在「道路」上因緣際會的那些人事，都確實讓兩人脫離原生環境並增廣見聞，對於世事終有感悟，像建文帝目睹江湖慘劇，心生悲痛、憤忿與無可如何，時空的定規使得各色人等在此匯聚，消弭了帝王與百姓的隔閡，引導建文帝與程濟做出最終歸朝或隱居的選擇；《漁家樂》中的出逃雖無明顯的角色成長，然觀相或藏舟等運用機遇、巧合使然的情節，在在對應全劇所呼籲的「由命不由人」主題，也使得劇中人對此說更加深信不疑；再如《秣陵春》的徐適，絲毫不覺步入「第三時空」，在其中體驗了戰無不克、加官晉祿的生活，雖被南唐後主告知「不是這個世界了」仍不以為忤，反而是「第三時空」真實與想像兼備的特性，使得徐適逐漸廓清理想與政治抱負。從「紅樓遊戲」到「問何年再拜丹墀」，徐適離開異境後旋赴特試得官，又因尋妻而決意辭官，至終猶服於新朝的勸降，對於出仕一事擁有完整的抗拒與接受曲線。

遺民劇作家以「異境成長旅程」為敘事方法，他們筆下的主角受迫離開原有時空，正如面臨頻仍亂事、國破家亡的遺民群體本身，其生存之道在時間湧流中不斷變動，卻能在傳奇所創造的旅程時空中突顯社會關係並藉之代言，與遺民所在的現實時空對話，使迷失且愴然的自我同時成長，沿路尋索能與世推移的處變態度。



## 二、新／舊的認同表述

許多遺民傳奇所設定的時空背景皆非明清之際，但往往能相與對話，係因時代鉅變皆具共通性，不全然展現在劇作中的時間或空間本身，卻能因時空表現技法的剖析，揭出潛藏在時空規則後的深層意涵，其所標舉的主題意識將更形清晰。部分傳奇劇作家恰能善用時空書寫，在敷演歷史野事的同時，間接投射、表露對於鼎革之際新／舊政權的認同與否，還有個人價值思維的歸趨。

朱佐朝《漁家樂》中劉蒜的出逃歷程實是以機遇、偶然的情節鋪置而來，當馬融高倡「由人不由命」的價值觀與馬瑤草爭論不休時，劇作家在敘事中安排的時空表現業已埋落「命運」的因子。當東漢叛臣梁冀被刺、馬融失恃，天下回歸漢家正統，劇作家將一切歸諸命運使然，而「命運」具備公理正義的評判價值，因此大奸大詐、趨炎附勢的奸佞權貴當然多行不義必自斃。馬瑤草一角可能暗指南明權臣馬士英，若然，劇作家朱佐朝的時空與劇作的時空相互交流，正是要以偶然性建構的機運、天道，呼應全劇旨歸，褒貶新／舊政權的轉移。有趣的是，在明清之際所謂的新／舊交接不僅有清／明兩政權之間的關係，《漁家樂》刺馬士英，彷彿提醒讀者猶有偏安於南，卻高懸正統大纛、亂象環生的弘光王朝，此時劇作家對於新／舊的表述遂轉變為對南明／明的諷喻與認同。

較於《漁家樂》，丁耀亢《赤松遊》聚焦張良身處秦漢兩代的某些節點，下卷關目「止／行結構」的編製，對照上卷與中卷的「行／止結構」，顯然要以下卷作為「遊」的開始。張良在決心歸隱而尋訪赤松子的歷程中，回憶故鄉，在字句中切割出對於新／舊歸屬的焦慮與徬徨。張良究竟不忘故國，對於新朝從信任、失望到瓦解，所以張良最終選擇「逃避」，避迹山林、尋訪仙人，遠離上卷與中卷所揭示的政治紛擾，逃避是種對未來可能的回應或想像，或也是不得已而食清俸的丁耀亢難以效倣的心靈投射。



### 三、出／處的隱喻

遺民生存最甚的兩難莫過於仕／隱的抉擇，出仕關乎操守，效忠異族有損華夏氣節，擔負貳臣罵名、遺臭萬年，群眾對人格的標籤甚至可能影響文學成就；隱居則有生計之困，朝野紛亂已營生弗易，仍得不斷應付朝廷的徵召與籠絡，一旦轉念或變節，繼之而來的惡果不堪想像。出／處的矛盾同樣攬擾著明清之際的遺民劇作家，經常在傳奇創作中寓託出／處抉擇的意向，雖與新／舊的認同表述有近似概念，不過出／處的表達更為複雜，劇作家有時會編創、組織關目以紛呈鐘鼎與山林兩種歸趨，有時則採隱喻手法，由角色代言，以自白、對話、行動等方式暗示最終選擇。時空提供一個掌握遺民劇作家出／處隱喻的路徑，因為在劇作家建構出的時空背後，往往有其所處的現實時空運行著，如此便讓劇作家得以藉事表態。有趣的是，這種表態不是宣告，而是在兩難之間頻繁拉鋸的過程，觀察時空在敘事中的變化與應用，使遺民的思路得以階段性彰顯而出。

再以李玉《千鍾祿》為例，建文帝與程濟劇中三次相逢史仲彬，為建、程兩人揭示了不同層次的成長與心得。首次相逢於建文帝出逃期間，君臣彼此相護，突顯深刻至誠情誼（〈虎救〉）；二次相逢則是建、程隱居山林彌久，遠行莊浪尋訪史仲彬，此次相逢適巧知悉明成祖駕崩消息，建文帝決心回朝（〈遇赦〉）；三次相逢在程史聯姻，程濟著道家裝束出席小女婚禮，完事亦完俗情，避世山林（〈歸隱〉）。整個出逃的過程實是兩個角色、兩種結局的歷時性展現，劇作家卻刻意模糊出／處的選擇意向，劇中沒有固定的主角，生、小生輪流扮演建文帝與程濟，當然也缺乏明確的線索得以深掘劇作家寄託的心志。然而，整部劇中傳奇時空的歷險旅程可說是為了遺民出／處的兩難而存在的，儘管劇作家並未表態，卻很完整地呈現明遺民進退失據的心路與不同選擇的生存結果。

吳偉業在《秣陵春》中較為強烈地表達了個人意志，劇中藉由「第三時空」消弭二元極端，徐適（形）與展娘（影）代表了出仕新朝的欲就還拒，以及回家的渴



求。在夫／妻關係之外，身為妾與婢的裊烟（罔兩）則代表逸出出／處的第三種可能，即是宣告舊日的徹底完結、呼籲忘掉故國。最值得注意的是，吳偉業並沒有墜落單一趨向的陷阱，「第三時空」真實與想像並具的經驗似乎讓他領悟、反思為什麼要選擇？徐適、展娘與裊烟最終返回「秣陵」，共組連理與家庭，同時承攬了三種結果，吳偉業迥異於其他遺民之處正在於焉，他幫自己的出／處兩難找到一套合理的解方與說詞，並行不悖。然而，階序格局的概念指出形／影／罔兩之間，看似互為主體，實則仍有次第關係。職是，儘管吳偉業的出／處隱喻近乎和諧，其中仍有更優先的出仕新朝，更次的是不忘具有故國意義的家園，最末（卻也最難）纔是真正的捨離。分析吳偉業的案例，或可提醒未來研究者，遺民生涯所擇不盡然只是出或處的兩極，處在不斷變動的時空中的遺民，其心志也宛如光譜游移，一部部的傳奇也是遺民劇作家在每一個有所思的生命節點上，一份份真情實感的紀錄。

總體而言，本論文以「遺民」為觀點，以敘事手法中「時空表現」為核心研究視野，試圖以多元領域觀點出發，補充現行多以時間、空間單一元素探討的明清之際遺民傳奇研究，冀望能從「時空」整體出發，歸納出相關文本間的共通特色，並與遺民群體的自我意識對話，再度證明遺民與時空的關係密不可分。

本論文以「文本分析」為路徑，因而對戲曲體類中的另一特色，亦即「舞臺表現」無甚著墨，若能發現更多有關遺民傳奇實際演出的資料，鮮明的時空設定如何透過表演、砌末或排場呈現，當是另一重要觀察角度。此外，本論文藉五部明遺民傳奇文本深究，有其典型特質，亦有侷限，遺民劇作家數量甚多，劇作更是，然其創作不必然與遺民意識的表露有關，本論文分析的五部傳奇皆屬具有較強烈的時空表現與遺民意識之作，其餘文本未能盡舉，以期來者更進一步研究。

## 參考文獻



### 一、古籍

- 漢·賈誼著，盧文弨校：《賈誼新書》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 魏·王弼等著：《老子四種》，臺北：臺大出版中心，2016年。
- 晉·陶潛撰，汪紹楹校注：《搜神後記》，北京：中華書局，1981年。
- 五代·李璟、李煜撰，蒲仁、梅龍輯注：《南唐二主詞全集》，北京：中國文聯出版，1997年。
- 宋·洪興祖著：《楚辭補注》，臺北：臺大出版中心，2016年。
- 宋·周邦彥著，蔣哲倫校編：《周邦彥集》，南昌：江西人民出版社，1983年。
- 宋·陸游著：〈雜藝方士節義列傳第十四〉，《南唐書》卷十七，收入《陸放翁全集》，北京：中國書店，1986年。
- 明·張岱著，朱劍芒考：《陶庵夢憶》，上海：上海書店，1982年。
- 明·王驥德著，陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》，長沙：湖南人民出版社，1983年。
- 清·李漁著，陳多注釋：《李笠翁曲話》，長沙：湖南人民出版社，1980年。
- 清·鄒式金編：《雜劇三集》，合肥：黃山書社，1992年。
- 清·洪昇原著，徐朔方校注：《長生殿》，臺北：里仁書局，1996年。
- 清·孔尚任原著，王季思、蘇寰中、楊德平校注：《桃花扇》，臺北：里仁書局，1996年。
- 清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《千鍾祿》，《李玉戲曲集》，上海：上海古籍出版社，2004年，頁1014-1112。
- 清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《眉山秀》，《李玉戲曲集》，上海：上海古籍出版社，2004年，頁900-1013。



- 清·李玉著，王毅校注：《清忠譜》，北京：人民文學出版社，1990年。
- 清·李調元：《劇話》，收入中國戲曲研究院編：《古典戲曲論著集成（八）》，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·朱佐朝：《漁家樂》，收入中國崑曲博物館編：《昆劇手抄曲本一百冊》第27、28冊，揚州：廣陵書社，2009年。
- 清·丁耀亢著，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊詞曲》、《赤松遊》、《西湖扇》、《新編楊椒山表忠鷙蛇膽》，《丁耀亢全集》，鄭州：中州古籍出版社，1999年。
- 清·吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春》，《吳梅村全集》，上海：上海古籍出版社，1990年，頁1235-1361。
- 〔日〕瀧川龜太郎著：《史記會注考證》，東京：東方文化學院東京研究所，1932年。

## 二、近人專書

- 王成勉：《氣節與變節：明末清初士人的處境與抉擇》，臺北：黎明文化，2012年。
- 王德威：《後遺民寫作》，臺北：麥田出版，2007年。
- 王汎森：《晚明清初思想十論》，北京：北京師範大學出版社，2020年。
- 王瓊玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，臺北：中研院文哲所，2005年。
- 孔定芳：《清初遺民社會：滿漢異質文化整合視野下的歷史考察》，武漢：湖北人民出版社，2009年。
- 李瑄：《明遺民群體心態與文學思想研究》，成都：巴蜀書社，2008年。
- 李孝悌：《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》，臺北：聯經出版，2008年。
- 何冠彪：《明末清初學術思想研究》，臺北：臺灣學生，1991年。
- 汪學群：《明代遺民思想研究》，北京：中國社會科學出版社，2012年。
- 林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁，2003年。



胡亞敏：《敘事學》，武漢：華中師範大學出版社，2004 年。

秦華生：《清代戲曲文化論》，臺北：國家，2012 年。

郭英德：《中國戲曲的藝術精神》，臺北：國家，2007 年。

郭英德：《明清傳奇史》，南京：江蘇古籍出版社，1999 年。

郭英德編著：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997 年。

陳 多：《陳多戲曲美學論——由媒介論看戲曲美的構成》，臺北：國家出版社，2006 年。

馬大康、葉世祥、孫鵬程著：《文學時間研究》，北京：中國社會科學出版社，2008 年。

曹淑娟：《在勞績中安居——晚明園林文學與文化》，臺北：國立臺灣大學人文社會高等研究院東亞儒學研究中心，2019 年。

曾霄容：《時空論》，臺北：青文出版社，1972 年。

傅修延：《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，2015 年。

楊 義：《中國敘事學》，嘉義：南華管理學院，1998 年。

董上德：《古代戲曲小說敘事研究》，廣州：廣東高等教育出版社，2011 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：北京大學出版社，2006 年。

趙 園：《想像與敘述》，北京：人民文學出版社，2009 年。

趙 園：《明清之際士大夫研究：作為一種現象的遺民》，北京：北京師範大學出版社，2014 年。

趙 園：《明清之際士大夫研究：士風與士論》，桃園：昌明文化，2017 年。

鄭毓瑜：《文本風景：自我與空間的相互定義》，臺北：麥田出版，2005 年。

錢 穆：《中國近三百年學術史》，北京：商務印術館，1997 年。

顏長珂、周傳家：《李玉評傳》，北京：中國戲劇出版社，1985 年。



羅旭舟：《朱佐朝戲曲考論》，揚州：廣陵書社，2016年。

蘇 寧：《李玉和清忠譜》，北京：中華書局，1980年。

### 三、單篇論文（含期刊、專書篇章、研討會論文）

王瓊玲：〈「碗壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉，《中國文哲研究集刊》第39期（2011年9月），頁41-102。

王瓊玲：〈以情造境：明清戲曲中之敘事與時空想像〉，收入熊秉真編：《睹物思人》，臺北：麥田出版，2003年，頁91-178。

王瓊玲：〈論清初劇作時空建構中所呈現之意識、認同與跨界想像〉，收入王瓊玲主編：《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》，臺北：漢學研究中心，2009年，頁75-142。

王瓊玲：〈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。

王瓊玲：〈亂離與歸屬——清初文人劇作家之意識變遷與跨界想像〉，《文與哲》第14期（2009年6月），頁159-226。

王若嫻：〈以劇佐史、以劇序志——清初李玉《清忠譜》公憤之寫作底蘊〉，《國立彰化師範大學文學院學報》第16期（2017年9月），頁73-100。

王安祈：〈演員劇場向編劇中心的過渡——大陸戲曲改革效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁251-316。

孔繁信：〈丁野鶴戲曲創作簡論〉，收入李增坡主編：《丁耀亢研究——海峽兩岸丁耀亢學術研討會論文集》，鄭州：中州古籍出版社，1998年。

石 玲：〈丁耀亢劇作論〉，收入李增坡主編：《丁耀亢研究——海峽兩岸丁耀亢學術研討會論文集》，鄭州：中州古籍出版社，1998年。



- 石 玲：〈蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢——化人遊初探〉，《山東師大學報（社會科學版）》第 3 期（1990 年），頁 86-89。
- 江合友：〈論吳梅村戲曲的多重混成情境〉，《藝術百家》總第 89 期（2006 年第 3 期），頁 32-35。
- 江合友、胡憲麗：〈情感的雙聲重奏——論吳梅村《秣陵春》傳奇的隱喻修辭〉，《南交通大學學報（社會科學版）》第 7 卷第 5 期（2006 年 10 月），頁 43-47。
- 朱凌雲：〈中國古典戲曲時間操作方式初探〉，《新余高專學報》第 3 卷第 2 期（1998 年 6 月），頁 11-13。
- 李彥蓉：〈清初遺民心態的嬗變〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》第 5 期（2012 年），頁 158-160。
- 李佳蓮：〈「剩水殘山」視域下的尋親實踐——論李玉《萬里圓》中的黍離之悲〉，《東海中文學報》第 31 期（2016 年 6 月），頁 77-112。
- 李佳蓮：〈歷史化的空間——論清初李玉《清忠譜》中的蘇州地景書寫〉，《成大中文學報》第 64 期（2019 年 3 月），頁 211-254。
- 李佳蓮：〈論明清傳奇解難報恩主題「贈寶」情節與戲曲文本之空間建構〉，《靜宜中文學報》第 20 期（2021 年 12 月），頁 1-40。
- 李佳蓮：〈戲曲空間運用之文本構思與演出實際——以李漁《風箏誤》及其梨園本為觀照〉，《北市大語文學報》第 26 期（2022 年 6 月），頁 83-116。
- 沈惠如：〈試論明傳奇千鍾祿的離散書寫〉，《戲曲學報》第 7 期（2010 年 6 月），頁 162-184。
- 林小涵：〈真幻之間——黃周星的宗教書寫與遺民意識〉，《漢學研究》第 34 卷第 2 期（2016 年 6 月），頁 73-106。
- 林智莉：〈遺民的求仙路——從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙與證道〉，《儀式·信仰·文化：明清宗教戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2019 年），頁 297-339。



- 林智莉：〈明末清初落難女子題詩與文人託喻：論丁耀亢《西湖扇》的寓意寫生〉，《戲劇研究》第 22 期（2018 年 7 月），頁 1-34。
- 居振容：〈羅伯·勒帕吉戲劇中時空型的原理〉，《中外文學》第 28 卷第 9 期（2000 年 2 月），頁 31-54。
- 侯淑娟：〈由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現〉，《東吳中文線上學術論文》第 9 期（2010 年 3 月），頁 1-22。
- 孫俊士：〈論朱佐朝劇作的時代主題〉，《中華戲曲》第 2 期（2004 年），頁 293-308。
- 郭英德：〈新戲生成、女性閱讀與遺民意識：朱素臣《秦樓月》傳奇寫作與刊刻的前因後果〉，《戲劇研究》第 7 期（2011 年 1 月），頁 37-64。
- 郭英德：〈多重空間的形構、並置與演繹——李玉《萬里圓》傳奇的「空間」解讀〉，《文學評論》第 4 期（2013 年），頁 143-152。
- 陳美林、吳秀華：〈試論丁耀亢的戲曲創作〉，收入李增坡主編：《丁耀亢研究——海峽兩岸丁耀亢學術研討會論文集》，鄭州：中州古籍出版社，1998 年。
- 陳紅、吳之邨：〈馬瑤草逸劇初考（上）——馬士英晚節考稿〉，《貴州文史叢刊》第 3 期（2014 年），頁 4-13。
- 孫承娟：〈舊事風流說南唐：吳梅村《秣陵春》的歷史隱喻與古玩懷舊〉，《中正大學中文學術年刊》總第 18 期（2011 年 12 月），頁 75-92。
- 秦天：〈吳偉業的悼亡情緒和遺民心態——以金陵懷古詩與北上感懷詩為例〉，《山西師大學報（社會科學版）》第 33 卷第 3 期（2006 年 5 月），頁 79-82。
- 馬思聰：〈明末清初史劇宗教場域的性別指歸——以李玉史劇的「廟觀」空間為例〉，《勵耘學刊》第 1 期（2013 年），頁 85-99。
- 高禎臨：〈銘刻永恆——明清女性劇作中的時間藝術與生命體悟〉，《臺北大學中文學報》第 26 期（2019 年 9 月），頁 281-321。
- 徐汀：〈想象與歷史的空間——論明末清初傳奇作品中的「江南」書寫〉，《戲劇之家》總第 404 期（2021 年第 32 期），頁 3-6。



- 張 兵：〈遺民與遺民詩之流變〉，《西北師大學報（社會科學版）》第 35 卷第 4 期（1998 年 7 月），頁 7-12。
- 康保成：〈朱佐朝、葉時章評傳〉，《藝術百家》第 1 期（1992 年），頁 88-94。
- 曹廣濤：〈中國古典戲曲中的時間問題〉，《韶關學院學報（社會科學版）》第 26 卷第 2 期（2005 年 2 月），頁 53-58。
- 黃 霖：〈略談丁耀亢的戲曲觀〉，收入李增坡主編：《丁耀亢研究——海峽兩岸丁耀亢學術研討會論文集》，鄭州：中州古籍出版社，1998 年。
- 彭 靜、章軍華：〈丁耀亢戲劇《赤松遊》的創作風格與特色〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》第 23 期（2010 年），頁 118-119。
- 黃果泉：〈執著與彷徨：《秣陵春》傳奇思想內涵的雙重複雜性〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第 26 卷第 4 期（1999 年），頁 60-63。
- 楊中薇：〈玩物和遺民意識的形塑：論吳偉業的《秣陵春》〉，《戲劇研究》第 16 期（2015 年 7 月），頁 51-82。
- 詹富國（Dietrich Tschanz）：〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉，《中國文哲研究通訊》第 9 卷第 4 期（1999 年 12 月），頁 117-126。
- 鄭傳寅：〈古典戲曲時空意識論〉，《文藝研究》第 6 期（1998 年），頁 72-77。
- 鄭 驁：〈善本傳奇十種提要〉，《燕京學報》第 24 期（1938 年 12 月），頁 127-157。
- 熊宗慧：〈往房間的旅程：塔可夫斯基《潛行者》中的時空體〉，《中外文學》第 43 卷第 4 期（2014 年 4 月），頁 95-131。
- 劉瓊云：〈清初《千忠錄》裡的身體、聲情與忠臣記憶〉，《戲劇研究》第 17 期（2016 年 1 月），頁 1-40。
- 劉瓊云：〈帝王還魂——明代建文帝流亡敘事的衍異〉，《新史學》第 23 卷 4 期（2012 年 12 月），頁 61-117。
- 劉曉玲：〈化人遊與丁耀亢心路歷程之關係研究〉，《濰坊學院學報》第 17 卷第 1 期（2017 年 2 月），頁 9-12。



劉曉玲：〈化人遊和潘金蓮：相隔 300 多年的心靈共鳴〉，《濰坊學院學報》第 12 卷第 1 期（2012 年 2 月），頁 42-44。

劉康：〈小說話語與眾聲喧嘩——一種文化轉型的理論〉，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，臺北：麥田，2005 年。

劉人鵬：〈傳統階序格局與晚清「男女平等」論〉，《近代中國女權論述——國族、翻譯與性別政治》（臺北：學生書局，2000 年），頁 1-72。

劉人鵬：〈「罔兩問景」——男女平等之外的性／別主體〉，《近代中國女權論述——國族、翻譯與性別政治》（臺北：學生書局，2000 年），頁 201-226。

龍迪勇：〈圖像敘事：空間的時間化〉，《江西社會科學》第 9 期（2007 年），頁 39-53。

韓軍：〈古代戲曲敘事結構中的時空處理〉，《藝術百家》第 2 期（1999 年），頁 33-39。

韓麗霞：〈中國古代戲曲的敘事時空〉，《藝術百家》第 2 期（2004 年），頁 70-72。  
〔美〕凌筱嶠：〈逍遙、證道與家園——丁耀亢《化人遊》中之「化」與「遊」〉，  
收入杜桂萍主編：《辨疑與新說：古典戲曲回思錄》（哈爾濱：黑龍江大學出  
版社，2013 年），頁 192-214。

#### 四、學位論文

王安祈：《李玄玉劇曲十三種研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，  
1980 年。

朱亮潔：《李漁新論——遺民觀點的考察》，桃園：國立中央大學中國文學研究所碩  
士論文，2005 年。

李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，  
2001 年。



- 林忠德：《清初前期遺民話本作家及其性別意識研究》，嘉義：國立中正大學中國文學系碩士論文，2017年。
- 胡達菲：《丁耀亢戲曲創作研究》，漳州：閩南師範大學文學碩士學位論文，2013年。
- 徐煥娣：《丁耀亢戲曲作品研究》，臨汾：山西師範大學研究生學位論文，2018年。
- 馬春曉：《朱佐朝劇作研究》，南昌：江西師範大學文學院碩士論文，2021年。
- 楊中薇：《論吳偉業的遺民製作——臨春閣與秣陵春劇作中的「物」、「才女」與「離魂」》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2014年。
- 鄧淑華：《論湯顯祖《玉茗堂四夢》之時間意識與其文本設計》，臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所，2004年。
- 賴慧娟：《丁耀亢戲曲傳承與創新之研究》，高雄：國立中山大學中國語文學系研究所碩士論文，2005年。

## 五、外文譯著

- [法]加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard) 著，劉自強譯：《夢想的詩學》，北京：三聯書店，1996年。
- [法]加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard) 著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，臺北：張老師，2003年。
- [英]雷蒙·威廉斯 (Raymond Williams) 著，趙國新譯：〈文化分析〉，收入羅鋼、劉象愚主編：《文化研究讀本》，北京：中國社會科學出版社，2000年。
- [英]多琳·瑪西 (Doreen Massey) 著，毛彩鳳、袁久紅、丁乙譯：《空間、地方與性別》，北京：首都師範大學出版社，2018年。
- [英]弗蘭克斯·彭茨 (François Penz) 等編，馬光亭、章紹增譯：《空間》，北京：華夏出版社，2006年。



- [英] 提姆·克雷斯威爾 (Tim Cresswell) 著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，臺北：群學，2006 年。
- [俄] 巴赫金 (M. M. Bakhtin) 著，白春仁、曉河譯：《小說理論》，石家莊：河北教育出版社，1998 年。
- [美] 勞勃·勒范恩 (Robert Levine) 著，馮克芸譯：《時間地圖：不同時代與民族對時間不同的解釋》，臺北：臺灣商務，1997 年。
- [美] 蘇珊·弗里德曼 (Susan Friedman)，寧一中譯：〈空間詩學與阿蘭達蒂-洛伊的《微物之神》〉，收入 [美] 詹姆斯·費倫 (James Phelan)、彼得·拉比諾維茨 (Peter Rabinowitz) 主編，申丹等譯：《當代敘事理論指南》，北京：北京大學出版社，2007 年，頁 204-221。
- [美] 段義孚 (Yi-Fu Tuan) 著，王志標譯：《空間與地方：經驗的視角》，北京：中國人民大學出版社，2017 年。
- [美] 段義孚 (Yi-Fu Tuan) 著，周尚意、張春梅譯：《逃避主義》，臺北：立緒文化，2006 年。
- [美] 宇文所安 (Stephen Owen) 著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，臺北：聯經，2006 年。
- [美] 宇文所安 (Stephen Owen) 著，陳躍紅、王軍譯：〈地：金陵懷古〉，收入樂黛雲、陳珏編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》，南京：江蘇人民出版社，1996 年，頁 138-168。
- [美] 愛德華·索雅 (Edward Soja) 著，王志弘、張華蓀、王玥民譯：《第三空間：航向洛杉磯以及其他真實與想像地方的旅程》，臺北：桂冠，2004 年。
- [加] 梅爾巴·卡迪-基恩 (Melba Cuddy-Keane) 著，陳永國譯：〈現代主義音景與智性的聆聽：聽覺感知的敘事研究〉，收入 [美] 詹姆斯·費倫 (James Phelan)、彼得·拉比諾維茨 (Peter Rabinowitz) 主編，申丹等譯：《當代敘事理論指南》，北京：北京大學出版社，2007 年，頁 441-459。



[澳]瑪格麗特·魏特罕 (Margaret Wertheim) 著，薛絢譯：《空間地圖：從但丁的空間到網路的空間》，臺北：臺灣商務，1999 年。

[荷]杜威·佛克馬 (Douwe Fokkema) 著，王浩譯：〈無望的懷舊 重寫的凱旋〉，《雲南大學學報（社會科學版）》第 3 卷第 5 期（2004 年），頁 71-80。

[阿根廷]波赫士 (Jorge Luis Borges) 著，林一安等譯：《波赫士全集 IV：魔幻寫實的文學迷宮（1975-1988）》，臺北：臺灣商務，2002 年。

Peterson, Willard J. "The Life of Ku Yen-Wu (1613-1682)" *Harvard Journal of Asiatic Studies* 28 (1968): 114-156.

Idema, Wilt L. “‘Crossing the Sea in a Leaking Boat’: Three Plays by Ding Yaokang.” *Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*. Ed. Wilt L. Idema, Wai-yee Li, Ellen Widmer. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006. 387-426. Print.