戲劇研究　第30期
Journal of Theater Studies
2022年7月　頁1-36
DOI: 10.6257/JOTS.202207_(30).001

詩筆與史筆：論蔣士銓《一片石》雜劇的詩體淵源及其歷史反思*

邱嘉耀
香港中文大學中國語言及文學系博士候選人

引言

吳梅（1884-1939）論清代自開國至乾、嘉之世，戲曲創作整體上呈現凋敝的態勢，並提出兩個原因加以解釋：「開國之初，沿明季餘習，雅尚詞章，其時人士，皆用力於詩文，而曲非所習，一也。乾嘉以還，經術昌明，名物訓詁，研鑽深造，曲家末藝，等諸自鄶，一也」。[1]可以說，這兩個原因其一是文學史的，其二是學術史的，都與時代的環境與風氣有關。誠然，歷史氛圍是探討戲曲史發展的重要因素，但從上述吳氏所論可見，內在於人的能動性（agency）同樣是關鍵。蓋「曲非所習」固然屬於技術層面的問題，而「用力」與否，卻是爲與不爲的問題，而此問題則關乎其時文人對不同文體的選擇與取捨。同理，學術思潮（如吳氏所指的乾嘉樸學）所及，身預其中的文人之思想觀念，如對文藝與學術之間的關係、不同文體的作用和功能，乃至各種文體相互形成的價值層級和秩

* 拙文構想階段，嘗與王素韻、駱倩鳴、張錦泉諸君討論，獲益甚多。初稿既成，蒙嚴志雄教授悉心批閱。修訂過程中，二位匿名審查先生惠賜教言，學友王棕琦先生提供協助。在此謹致以深切謝忱。感謝業師華瑋教授長年的教導。

1 吳梅撰，江巨榮導讀：《顧曲麈談．中國戲曲概論》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁176。

臺灣大學學術期刊資料庫

序，當有一定程度的影響。但若我們承認作者的主體性和能動性，則未宜誇大時代政局等外部條件對文學創作的制約力，[2]尤其當我們的視野由宏觀的歷史圖景，轉而聚焦於種種創作實踐的時候。乾隆年間蔣士銓（1725-1785）的戲曲創作即爲值得深入探討的例子。

對照吳梅對清初以來戲曲發展的觀察，蔣士銓可謂時代的異數。一方面，蔣士銓兼善衆體，無論是詩歌或戲曲創作，皆受到時人推崇。其劇作被譽爲「近時第一」，[3]其詩則與袁枚（1716-1798）、趙翼（1727-1814）齊名。[4]另一方面，蔣士銓詆訾經學，崇尚經世致用，視考據爲雕蟲刻篆之事。[5]身爲乾隆年間乃至有清一代的重要戲曲家，[6]蔣士銓跨越文類的創作實踐，以及異於時流的學術興趣，並不衝擊吳梅就此一時期所勾勒的總體印象。反之，蔣士銓數量豐富的傳世劇作，[7]以及關乎其人其作的大量「周邊證據」（circumstantial evidence）和「副文本」（paratext），[8]均爲我們提供另類的視角，考察戲曲與其他文體，乃至當

2 如杜桂萍認爲清雜劇得以轉型的主因，乃在於文體內部對變化的要求，外部條件如文學和文化觀念，不過是文體轉型過程的語境。杜桂萍：〈清雜劇之研究及其戲曲史定位〉，《文藝研究》2003年第4期，頁97。

3 〔清〕李調元：《雨村曲話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁27。

4 蔣、袁、趙三家並稱，見於袁枚《隨園詩話》：「趙雲松觀察謂余曰：『我本欲占人間第一流，而無如總作第三人。』蓋雲松辛巳探花，而于詩只推服心餘與隨園故也。」〔清〕袁枚著，顧學頡校點：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1982年），冊上，卷14，頁491。又見於趙翼〈袁子才輓詩〉其二。該詩首聯「三家旗鼓各相當，十載何堪兩告亡」，趙氏自注曰：「謂君與蔣心餘。」〔清〕趙翼著，李學穎、曹光甫校點：《甌北集》（上海：上海古籍出版社，1997年），冊下，卷39，頁959-960。其後尚鎔（1785-1835）《三家詩話》即以蔣、袁、趙三人爲論述對象。

5 這種經世致用的志向，於其去世前一年所作的〈述懷〉詩可見。該詩開首即云：「憶昔誦書史，恥與經生侔。苦懷經濟心，學問潛操修。」全詩見〔清〕蔣士銓著，邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》第3冊（上海：上海古籍出版社，1993年），頁1759-1760。

6 如日本學者青木正兒（1887-1964）將蔣士銓視爲清代戲曲的「殿軍」，他說：「乾隆年間蔣士銓之《藏園九種曲》中，佳作不少，然戲曲以他爲殿軍，從此轉向衰運，沒有可觀之作了。」〔日〕青木正兒著，隋樹森譯：《中國文學概說》（臺北：開明書店，1947年），頁134。

7 蔣士銓傳世劇作合共十六種，以創作時間爲序，雜劇有《一片石》、《康衢樂》、《忉利天》、《長生籙》、《昇平瑞》（以上四種合稱《西江祝嘏》）、《四絃秋》、《第二碑》及《廬山會》，傳奇有《空谷香》、《桂林霜》、《雪中人》、《香祖樓》、《臨川夢》、《冬青樹》、《採樵圖》及《采石磯》。

8 所謂「周邊證據」，包括創作當時的政治、歷史事件，也與作者的行實、遭際有關。參嚴志雄：〈導論〉，《錢謙益〈病榻消寒雜咏〉論釋》（臺北：聯經出版事業股份有限公

臺灣大學學術期刊資料庫

時社會、文化、思想之間的互動情形。

以往研究者對蔣士銓強烈的史官意識，以及其劇作普遍取材歷史故實的現象，著眼已多。蔣士銓的歷史意識甚至成爲探討其戲曲創作的前提。[9]事實上，其自署「史院塡詞」所意味的，不僅關乎創作動機或身分認同，其中更蘊含著多個饒有意義的論題：文學如何書寫歷史？如何「文學地」書寫歷史？歷史題材作爲豐富的文化資源，爲諸種文體如史傳、詩歌、小說所共享。相對而言，當蔣士銓的「史筆」施之於戲曲文體，有何種特殊的藝術呈現？同爲書寫歷史，「以曲寫史」所以異於其他文體的特色何在？凡此種種，現有研究仍相當有限。在戲曲史學者的觀察中，蔣士銓一方面被視爲文人劇「餘勢期」[10]之代表作家，另一方面，其劇作又往往被歸入「道德教化」的類別，[11]面目仍然模糊不清。

觀乎清代學者對藏園戲曲的評價，他們已稍稍觸及「戲曲詩歌化」的議題。這些敏銳的評語雖涉及詩體與曲體之間的關係，卻往往點到即止，尚有待補充闡發。如與蔣士銓同時的李調元（1734-1803）就說：「鉛山編修蔣士銓，曲爲近時第一。以腹有詩書，故隨手拈來，無不蘊藉，不似笠翁輩一味優伶俳語也。」[12]在李調元眼中，語言風格的深沉蘊藉是其劇作勝於同輩作家的關鍵。此處蔣士銓的參照對象是以李漁爲代表的商業劇作家。細讀此段評論，其判斷高下的標準有三。首先是語言風格的雅俗，李調元認爲，相較於「優伶俳語」，蘊藉的曲風顯然更勝一籌；而蘊藉的風格，則有賴於作家個人的學識，即所謂「腹有詩書」。第二是語言的兼融並蓄。玩味李氏「不似笠翁輩一味優伶俳語」一句，優人專主諧謔而有欠莊重的言辭雖爲其非議，卻不表示通俗語言並非曲體所可容納。結合上一點來看，李氏認爲藏園劇作意味深長，深得曲體勝義，相對而言，他劇語言一旦涉及謔虐，而未予以平衡（此即「一味」），即落入下乘。此與詞

司，2012年），頁15。有關蔣士銓劇作周遭，如序、跋、題詞等「副文本」的研究，參杜桂萍：〈序跋題詞與蔣士銓的戲曲創作〉，《文藝理論研究》2011年第6期，頁81-88。

9 例子如熊澄宇：《蔣士銓劇作研究》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁107-114；徐國華：《蔣士銓研究》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁70-79。

10 詳見〔日〕青木正兒著，王古魯譯：《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958年），上冊，頁376。

11 陳芳按照寫作目的和主題思想，將蔣士銓的戲曲作品分爲「頌祝類」、「教化類」和「抒懷類」，並將《一片石》歸入「教化類」。陳芳：《乾隆時期北京劇壇研究》（北京：文化藝術出版社，2001年），頁243-246。

12 〔清〕李調元：《雨村曲話》，頁 27。

臺灣大學學術期刊資料庫

彙、修辭、語體等元素有關。再次，語言所呈現的狀態是否自然。這個觀點從「隨手拈來」可以看見。語言風格與知識的積累相關，如何應用、調度個人既有的文化、文學資源，則跳出「腹中詩書」之有無的實然層面，轉而牽涉到修辭、造句等文學技巧的問題，而此美學表現則又與詩人的審美傾向相關。

活躍於道、咸年間的梁廷枏（1796-1861）對藏園戲曲的評論同樣著眼於語言範疇，可與李說互參。他說：「蔣心餘太史士銓九種曲，吐屬清婉，自是詩人本色，不以矜才使氣爲能，故近數十年作者，亦無以尚之。」[13]同樣推許其戲曲乃一時之選，並從語言風格的角度予以肯定，與李調元的評價不無相通之處。「清婉」與「蘊藉」相關，均以含蓄而不直露爲高。「不以矜才使氣爲能」亦與李氏不落斧鑿痕跡的說法（「隨手拈來」）一貫。「才」、「氣」的自然呈現，亦與上引文「腹有詩書」所強調的個人修養有相類處。然而，梁說卻更進一步，指出其戲曲語言與詩歌有著同樣的風格呈現（「自是詩人本色」）。如此一來，詩歌不僅是涵養劇作家的衆多養分之一，且直接影響其戲曲的具體語言風格。

文人創作詩歌抑戲曲所牽涉的是文體選擇的問題。然而，從文學實踐的層面而論，此二種文體卻有彼此交融、匯通的可能，如李調元、梁廷枏都從蔣士銓戲曲看到詩歌語言的影響（詩歌語言也同時成爲戲曲的評價標準），而後者的「詩人本色」說，更啓發我們考察詩體之於曲體的滲透力。學界對此議題討論深度不一。狩野直喜（1868-1947）從文體變遷的角度，指出明代以來雜劇曲文多用唐宋詩句，並著力分析蔣士銓《四絃秋》的情節與白居易〈琵琶行〉詩句的承襲關係。[14]熊澄宇從「詩曲同源」的立場出發，認爲蔣士銓繼承了詩歌的抒情言志傳統，並表現於曲文、定場白、上下場詩等層面。[15]杜桂萍則認爲「戲曲詩歌化」是清雜劇普遍的文體特色，具體而言即是從敘事轉向抒情，並往詩騷傳統靠攏。[16]其他相關研究，尚有許金榜獨闢〈蔣士銓悲慨清婉的詩化劇作〉一節討論此問題的《中國戲曲文學史》。[17]可以說，在他們看來，「戲曲詩歌化」的特徵

13 〔清〕梁廷枏：《曲話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁272。

14 〔日〕狩野直喜：《清朝の制度と文學》第四章〈劇詩〉（東京：みすず書房，1984年），頁212-216。

15 熊澄宇：《蔣士銓劇作研究》，頁114-124。

16 杜桂萍：〈清雜劇之研究及其戲曲史定位〉，頁97；杜桂萍：〈抒情原則之確立與明清雜劇的文體嬗變〉，《文學遺產》2014年第6期，頁93。

17 許金榜：《中國戲曲文學史》（北京：中國文學出版社，1994年），頁437-444。

臺灣大學學術期刊資料庫

主要體現於語言的運用、風格的呈現，以及作者主體聲音的突出。

前人相關研究爲我們繼續思考詩體與曲體的交涉互融，提供相當的啓示。不難發現，上述學者在探討「戲曲詩歌化」此一「破體」或「跨文類」現象的可能原因時，往往側重於內容題材和語言風格的層面；[18]相對而言，形式範疇諸如結構等因素如何影響文體質地的形塑，並沒有被充分考慮。[19]創作於乾隆十六年（1752）的《一片石》是探究清代文人劇如何承襲並轉化詩歌傳統的絕佳案例。其所以特具意義，不僅因爲它是蔣士銓創作的首部劇作，更由於此劇借鑒自詩歌傳統尤其是「懷古詩」的書寫模式，並因應戲曲自身的文體特性，別開新面。敘述角度的多元並置是《一片石》異於登覽懷古一類詩歌的根本原因。隨著敘述角度的改變，議論、敘事、抒情於劇中彼此交織，也因而呈現出獨特的審美效果。

一、由「尋春」到「弔古」：《一片石．夢樓》中的情境營造

蔣士銓《一片石》雜劇對古典詩歌傳統的借用或曰嫁接，首先在於拋棄戲曲小說慣用的「溯源式」開場陳套，轉而佈置一種詩性的場面，或曰情境，引導讀者進入故事。第一齣〈夢樓〉如此開場：

> 【鳳凰閣】（生巾服、雜舟子搖船同上）春隨人去，又被江山圍住。角巾如此費支吾。一任蒼天分付。繫船何處？緊靠了垂楊半株。（雜）相公，此地是江西省城隆興觀塘了。夥計，把橛打穩些，晚上有風起呢！（暗下）[20]

與同樣處理歷史題材的清代傳奇相比較，此劇開場的特色方才突顯。創作於一六八八年的《長生殿》第二齣〈定情〉：

---

18 以熊澄宇爲例，其對蔣士銓的戲曲風格的歸納，與審美特徵相關，更與題材內容相關。他認爲藏園戲曲所展現的「悲憤之情」、「丈夫之氣」乃至「慷慨悲壯、沉鬱頓挫的風格」，都由特定題材所達致。換言之，題材內容規限著美學效果的形成。熊澄宇：《蔣士銓劇作研究》，頁116。

19 錢鍾書（1910-1998）論中國傳統文學的「得體」與「失體」之辨，亦側重於語言文字和內容題材二端。詳見錢鍾書：〈中國文學小史序論〉，《人生邊上的邊上》（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2002年），頁94-96。

20 〔清〕蔣士銓：《一片石》，收入北京大學圖書館編輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》第22冊（北京：學苑出版社，2003年），頁1a-1b，總頁29-30。案：本文所引《一片石》均出自此一版本。惟《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》偶有缺頁、漏印的情況，脫落的文字將根據周妙中點校的《蔣士銓戲曲集》（北京：中華書局，1993年）補上。下文不一一說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

【東風第一枝】（生扮唐明皇引二內侍上）端冕中天，垂衣南面，山河一統皇唐。層霄雨露回春，深宮草木齊芳。昇平早奏，韶華好，行樂何妨。願此生終老溫柔，白雲不羨仙鄉。[21]

同爲先唱曲後唸白，[22]《長生殿》的開場還是因襲了「溯源式」的程式窠臼，曲辭內容無非自敘人物的生平、身分，或展現其志節和抱負。《桃花扇》（1699）的開場方式與《一片石》則相對接近：

【戀芳春】（生儒扮上）孫楚樓邊，莫愁湖上，又添幾樹垂楊。偏是江山勝處，酒賣斜陽，勾引遊人醉賞，學金粉南朝模樣。暗思想，那些鶯顛燕狂，關甚興亡！[23]

然而，當我們仔細玩味【鳳凰閣】和【戀芳春】，二曲還是微有差別。同爲「有我之境」，前曲的演唱者／敘述者（生角薛天目）的主體色彩顯然更強烈。「角巾」點出人物隱逸之士的身分，「繫船何處」則指涉其具體行動，可以說，【鳳凰閣】塑造了一個情境：暮春時節，一個無根的遊子在行旅間抒發感慨。相比之下，《桃花扇》開場曲的敘述者卻克制得多：篇中「景語」諸如「孫楚樓」、「莫愁湖」、「幾樹垂楊」，幾乎全是起興，只爲末尾那三句沉著的議論作鋪陳和渲染。

與「溯源式」的自敘不同，《一片石》的開場以相對緩慢的敘述速度，[24]著力塑造出暮春三月淒清冷淡的意境，奠定全劇的情感基調。王興吾對【鳳凰閣】的眉批「一往情深，幾番惆悵」[25]切中肯綮：「情」字確爲賞鑒此劇的鑰匙。比較閱讀依然是考察此劇獨特之處的有效途徑。同以情境的呈現開場，《桃花扇》和《一片石》卻分別展現出截然不同的面貌。於此，敘述角度發揮著關鍵的作用。克制冷靜的敘述語調其實不僅在【戀芳春】一曲展現，更延伸、貫徹《桃花

21 〔清〕洪昇著，徐朔方校注：《長生殿》（北京：人民文學出版社，2005年），頁4。

22 按元人體制，雜劇人物登場，當先唸白後唱曲。《一片石》受明代以降南雜劇影響，形式上已改爲先曲後白。

23 第一齣〈聽稗〉，〔清〕孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》（北京：人民文學出版社，1982年），頁5。

24 趙毅衡論中國小說發展，以爲較之晚清小說和傳統白話小說，五四小說的其中一個突破在於敘述速度的減緩。緩慢的敘述速度由「敘述加工造成的高度省略」達成，而以「場面描寫」取代「溯源式」開場則是其具體表現。趙毅衡：《苦惱的敘述者》（成都：四川文藝出版社，2013年），頁148。

25 第一齣〈夢樓〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁1a，總頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

扇》全劇。同樣是一劇之開場，〈聽稗〉所敘述的是侯方域等人以相對旁觀的態度，聆賞柳敬亭頗有自我隱喻意味的說書表演，《一片石．夢樓》則敘述了薛天目矢志尋訪婁妃的墓地。二劇恰形成一冷一熱，理性與感性的強烈對比。

戲曲作爲代言體，往往與屬於敘述體的小說區別開來。然而，從敘事學的角度而言，每一個敘述行爲都意味著敘述者的存在，戲曲裡被代言的從事唸白、唱曲等行動的一衆人物，實則都是以第一人稱出發的敘述者。因此，敘事學的理論框架或概念術語，在某程度上仍然適用。敘事學家對「敘述角度」有如此的說明：「特定敘述角度把敘述者對故事的感知經驗局限於某一個局部主體意識，從而把整個敘述置於這個局部主體意識的能力範圍之內」。[26]因此在理論上，不同敘述者實爲各自獨立的敘述主體，擁有各自獨特的聲音、語調、感官、知識、好惡以及認知的界限和範圍，戲曲中的亦莫能外。戲曲以其代言的緣故，人物與敘述者合而爲一。然而，在腳色行當的規範下，劇中人物（敘述主體）多少印刻著所屬行當類型的特徵，並非完全自主。就此而言，又與一般小說不盡相同。釐清這一點後，回顧上述《桃花扇》開場「暗思想，那些鶯顚燕狂，關甚興亡」數句，可視爲作爲敘述者的侯方域，以相對疏離的位置，對冶游人衆的南京予以評論。這裡的敘述主體冷峻嚴肅，這從他由目下情景聯想到一千多年前紙醉金迷的南朝興衰史可見。

相對而言，《一片石．夢樓》中的薛天目卻感性得多。若按排場劃分，〈夢樓〉一齣大概可分爲三場。首場「尋春」，敘薛天目來到江西省城，登上酒樓閒眺，有感前明寧王宸濠（1476-1521）亂事，醉中得七絕二首，並題詩壁上。次場「夢妃」，寧王貴妃婁氏自敘沉江殉義後，蒙上帝敕賜仙籍，總制豫章河道。因聞薛生呼喚，讀壁上新詩，感而自傷身世，遂入夢囑其代訪遺坵。再次「訪墓」一場，敘薛天目訪墓經過，可惜所託非人，引起連串誤會，落得無限悵惘。「尋訪」作爲《一片石》的母題，已在首齣屢被強調。上引【鳳凰閣】「繫船何處，緊靠了垂楊半株」二句，是尋春的浪蕩子的自我反詰：難題的表面意義是不知當下艤船何處，實則寄寓著如何覓得人生歸宿的大哉問。不過，此時薛天目所關懷的仍與自家相關。嗣後他登樓弔古，醉而吟詩，婁妃現身入夢，薛天目的視線便由當下投向前明的歷史，也從如何安身立命的個人煩惱，轉向「爲南昌土人

[26] 趙毅衡：《當說者被說的時候》（成都：四川文藝出版社，2013年），頁126。

臺灣大學學術期刊資料庫

私葬，廢壠只在咫尺」的婁妃墓。[27]作爲主要戲劇行動的「尋訪」，因而交織著時間與空間的維度，劇作格局爲之一闊。同時，個人與歷史之間，亦形成一種由個人感懷到現實踐履的意義聯繫。其後，在「訪墓」場次裡，古道熱腸的酒保（丑扮）與穩婆劉娘娘（中淨扮）聯袂上演一場荒謬庸俗的「錯認」戲碼。值得留意的是，蔣士銓顯然意識到，戲曲文體藉由科諢呈現詼諧戲謔效果，從而調劑劇場的冷熱時，對劇作「主題」可能造成的偏離或破壞。故他在此仍安插【黃鶯兒】[28]一曲予以平衡，努力維持劇作懷古的主調。這種嚴肅的態度也在齣末由落寞的薛天目道出：「這樣事，原不該向俗人採訪。此間方伯籛公，襟懷風雅，極肯表識古蹟，明早以此告之，求他着一官兒細訪，自然明白。」[29]

由尋春到訪墓，我們甚至可視之爲一個道德主體的建立過程。學者嘗指出，對地方記憶的建構和民間情感的反映，是《一片石》一大特色。[30]此說甚是。乾隆十五年（1750），蔣士銓以彭家屏（？-1757）薦舉故，應南昌令顧錫麐聘請，擔任《南昌縣志》總纂一職，並代顧氏作〈南昌志局約言〉。[31]翌年，蔣士銓應江西民衆所請，作《西江祝嘏》雜劇四種爲皇太后祝壽。[32]同年又編寫《一片石》雜劇。蔣士銓晚年自撰的《清容居士行年錄》敘此事始末甚詳：

> 三月，因蔡書存正笏進士之言，往求婁妃墓，得之。婁妃者，嘗諫宸濠勿爲逆，及事敗，自投於江，屍逆流至德勝門外，土人瘞之江滸。故有碑，歲久碑仆，尚遺一趺。予步訪，得於上饒、新建兩漕倉之間，以告彭方伯。時方伯調任滇南，行有日矣，以余慫恿，故爲短碑立趺前，而自往祭之。祭甫畢，有二人伏道側叩首謝，詢之，則妃乃其高祖姑也。出懷中明季券據以呈，視之，朱墨灼如。予爲填《一片石》新詞四首。[33]

當我們考慮以上蔣士銓種種與地方息息相關的行止，以及其作品中舉目皆是的江

27 第一齣〈夢樓〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁3b，總頁34。

28 此曲云：「貞魄怨狂夫。麝蘭香散綠蕪。當時枉勸公無渡。鴉巢樹古，魚罾浪粗，亂帆高下收前浦。怪樵蘇。松楸代盡，碑斷尚存無？」同前註，頁4b，總頁36。

29 同前註，頁5b，總頁38。

30 華瑋：〈演史與詠史中的自我——論蔣士銓的三部婁妃劇〉，《明清戲曲中的女性聲音與歷史記憶》（臺北：國家出版社，2013年），頁368-369。

31 〔清〕蔣士銓：《清容居士行年錄》，收入邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》第4冊，頁2475。

32 參熊澄宇：〈蔣士銓年譜〉，《蔣士銓劇作研究》，頁152-153。

33 〔清〕蔣士銓：《清容居士行年錄》，頁2477。

臺灣大學學術期刊資料庫

西風物題材，可知學者以「江右情結」爲其精神世界的概括，堪稱恰如其分。[34]然而，《行年錄》所敘創作緣起，在蔣士銓的筆下，並無一一衍變爲具體的情節。訪墓立碑的本事在劇中得到戲劇性的改寫，劇作的意義也因而變得深邃。

首先是對劇中人物知音關係的建構。《行年錄》敘蔡書存（乾隆四年進士）報訊云云，亦見載於〈一片石自序〉。觀乎〈一片石自序〉「聞朱赤谷老人言，婁妃有墓，在城外隆興觀側」的記載，[35]可知現實中蔣士銓請託彭家屏訪墓，乃由於蔡氏的轉述。《一片石》第二齣〈訪墓〉敷演縣中訓導奉命尋訪婁妃古墓，其本事即是〈自序〉中彭家屏「急遣吏訪得其處」的歷史事實。然而劇中促成此事者，則與蔡書存完全無關，而有賴於獲得婁妃報夢之薛天目的進言。

蔣士銓向以史家自命，弔詭的是，其劇作情節卻多有神道設教的元素。這恰與批評「神仙幽怪」「瑣碎不堪觀」[36]的《琵琶記》作者形成對照。對此，蔣氏顯然有著自覺的意識，在〈一片石自序〉，他就曾預先爲此辯護：「其間稍設神道附會，精誠所感，又何必不爾耶？」[37]至於其劇作中的仙、佛、鬼、怪，亦往往寄寓著作者的深意，《一片石．夢樓》所虛構的仙凡感應情節，亦屬此類。

本文認爲，〈夢樓〉安排婁妃粉墨登場，除了是此劇所以異於普通「懷古詩」的關鍵環節（詳第三節），更是蔣士銓思考「作者—讀者」關係的戲劇化呈現。上文已指出〈夢樓〉一齣，場次環環緊扣，「夢妃」是促成薛天目由「尋春」轉而「訪墓」的重要關目。而婁妃之入夢，則由於深受薛生吟詩弔古的深情感動。故此一「仙凡感應」的情節，實則意味著作爲詩歌讀者的婁妃，以知音的身分和姿態，穿越天人界限，對作者薛天目予以回應。婁妃以「靈慈英烈貞妃」現身說法，寄寓了蔣士銓爲歷史人物補恨的意圖，固無可疑。更重要的是，婁妃與薛生的相知相賞，象徵著「作者—讀者」之間的理想關係。由此觀之，婁妃「念前詩掩泣介」，繼而唱出「一聲河滿，潸然紅淚成珠」，[38]不但可視爲對劇中的書寫者之肯定，似乎還隱喻著蔣士銓對書寫行爲的價值判斷。

---

34 相關研究見徐國華：《湯顯祖與蔣士銓》第三章第二節〈蔣士銓的江西地域文化意識〉（南昌：江西高校出版社，2016年），頁87-95、徐國華：《蔣士銓研究》第二章第一節〈蔣士銓戲曲與江右文化〉，頁21-58。

35 〔清〕蔣士銓：〈一片石自序〉，《一片石》，頁1a，總頁3。

36 〔元〕高明著，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁1。

37 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁2a，總頁5。

38 第一齣〈夢樓〉，同前註，頁3a-3b，總頁33-34。

臺灣大學學術期刊資料庫

其次，與託夢情節相關，《一片石》另一個饒有深意的設計在於作者的隱身。所謂隱身，並非指作者意識未有貫注劇作其間，或其意圖得以完全隱匿於文本。事實上，以往研究已指出此劇「自我反顧」的傾向。[39]按此劇創作背景，蔡書存、蔣士銓、彭家屏及婁妃後代鍾氏四人，於重立婁妃墓碑一事，均發揮著關鍵的作用。蔡氏作爲報訊者的功能爲劇中婁妃所取代，上文已有析述。鍾氏爲婁妃宗嗣，劇中則以末角扮演。蔣士銓未以他角代之，或由於對婁妃後人心存敬意，也可能有意藉此闢謠辯誣。[40]故劇中鍾氏一角促使眾人覓得婁妃荒墳並舉行祭祀，不僅於敘事上有所推進，更象徵著去僞存眞的特殊意義。然而，蔣士銓和彭家屏未被譜進此劇卻值得深思。重讀上引《行年錄》「時方伯調任滇南，行有日矣，以余慫恿，故爲短碑立趺前，而自往祭之」一段文字，蔣、彭二人於立碑一事同爲重要的行動者（agent）。劇中分別以薛天目（小生扮）和籛繼鏗（生扮）兩個虛構人物改扮，雖是戲曲文體慣常做法，[41]不得不指出，此一藝術上的虛構點染，使得《一片石》獲得更廣闊的意義詮釋空間。

相對於籛繼鏗，薛天目明顯較具象徵的意味。這從二人的出場白可見一斑。籛繼鏗於第三齣〈祭碑〉登場時自道：

> 弱冠射金門之策，早蜚名士之聲。黑頭總江國之藩，望重价人之寄。盡心爲政，一時春遍茅簷。餘事作詩，到處紗籠筆陣。[42]

所述正與彭家屏的地位、身分相合。[43]復觀薛天目的登場白：

39　華瑋：〈演史與詠史中的自我——論蔣士銓的三部婁妃劇〉，頁383。

40　從〈一片石自序〉可見，對於婁妃墓孰眞孰假，江西民眾並未完全信服。蔣士銓於自序以大篇幅予以駁斥，文情激烈，理據卻不免牽強。如：「或疑妃沉樵舍，有順流西下皖江耳，安得逆溯城闕？是獨不聞曹孝娥、叔先雄之故事乎？夫貞烈之鬼，皮骨苟存，……精氣不泯，可動天日。區區河伯，敢不迴既倒狂瀾，成賢妃首邱之志？」在時人如汪軔看來，此劇確實發揮著闢謠辯誣的功能，其題詞曰：「才人片石托傳奇，欲破黃溪渡口疑。驅逐青蠅全白璧，解嘲弭謗應如斯。」謝逢泰「新詞傳得千秋信，一洗鄉人穢語污」、蔣婉貞「謗語傳訛今始雪，受他貞魂拜詞人」，意亦與汪氏同。〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁1b、5b-6a、7b、10b，總頁4、18-19、22、27。

41　清中葉徐爔（1732-1807）《寫心雜劇》中的人物以「徐爔」命名，可謂戲曲史上絕無僅有的例外。杜桂萍認爲《寫心雜劇》作爲文人呈才寫心的代表，乃廖燕（1644-1705）《柴舟雜劇》以後最具「範式意義」的一組劇作。杜桂萍：〈抒情原則之確立與明清雜劇的文體嬗變〉，頁94。

42　〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁16b-17a，總頁60-61

43　《楚辭補注》引《神仙傳》曰：「彭祖姓籛名鏗，帝顓頊之玄孫。」劇中籛繼鏗無疑是彭家屏的化身。〔宋〕洪興祖：《楚辭補注》（北京：中華書局，1983年），頁116。

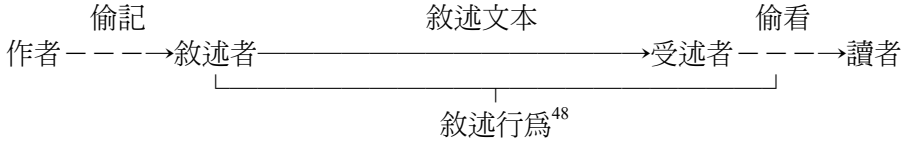
臺灣大學學術期刊資料庫

> 小生薛天目。少遊海嶽，深知行路之難。小閱滄桑，始信讀書之樂。賭酒受雙鬟之拜，聊復風流。典衣裝百寶之刀，頗能豪俠。家在紅鵝山下，客居青雀舟中。偶逐東皇，暫停南浦。[44]

蔣士銓強烈的地方意識，以及重視地方志的風教作用，已有學者指出。[45]爲江西前賢立碑立傳，更構成了蔣士銓撰寫此劇的動機。然而，與蔣氏有著對應關係的薛天目，在劇中卻以亦儒亦俠的遊子身分登場，「賭酒受雙鬟之拜」、「典衣裝百寶之刀」等自述，更與蔣士銓晚年所撰《行年錄》中的自我形象，差異甚大。如果說，蔣士銓所以「慫恿」彭家屏爲婁妃立碑，乃出於江西的地方認同，劇中薛天目之尋坵訪墓，則出於偶然，也就是其登場白所說的「偶逐東皇，暫停南浦」。總而言之，儘管劇中人物與劇作家有著某程度的重合（如蔣士銓年少時嘗隨同父母遊歷「燕、秦、趙、魏、齊、梁、吳、楚間」，[46]而與「少遊海嶽，深知行路之難」的薛天目相彷彿），《一片石》對本事的虛構點染和戲劇化處理，讀者未宜將此劇視爲時事的實錄或再現。[47]此外，在閱讀劇作之際，也應意識到「眞實作者」與劇中人物（即使是帶有自喻性的薛天目）之間的距離。事實上，此劇的抒情空間和「歷史感」，正由於作者意識分化於一衆人物而得以開拓。

二、《一片石》的懷古模式及其詩體淵源

在具體討論《一片石》對詩歌傳統的承繼和轉化前，必須簡單說明一下戲曲中的敘述者與隱含作者之間的關係。敘事學家對「敘述行爲」有如此的表述：



44 第一齣〈夢樓〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁1b，總頁30

45 王璦玲：〈「艱危九死蓋臣心，譜出新詞淚滿襟」——論蔣士銓劇作中所展現之忠節意識與生命情境〉，《文與哲》第18期（2011年6月），頁551-552。

46 〔清〕蔣士銓：〈鳴機夜課圖記〉，邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》第4冊，頁2048。

47 儘管如此，時人仍有將此劇視爲實錄時事者。熊爲霖〈題詞〉：「酒樓謌扇近清明，爲弔婁妃悶聽鶯。小掐檀痕記天寶，仙才襍褫蔣苕生。」從末聯可見熊氏認爲此劇堪比「推見至隱，殆無遺事」（孟榮語）的杜詩，而蔣士銓（蔣苕生）即如「詩史」杜甫。〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁9b，總頁26。

48 趙毅衡：《當說者被說的時候》，頁10。

臺灣大學學術期刊資料庫

如果說《一片石》這個故事（敘述文本）是由劇中屬於同一敘述層次的各個人物共同敘述出來的話，那麼這個由不同人物一起敘述的故事，其實是由地位更超然的作者所紀錄。準確地說，這部劇作乃由作爲隱含作者的「蔣士銓」偷偷地「紀錄」，越出敘述行爲的眞實作者並不參與敘事。敘事學理論認爲，隱含作者是作品價值觀的「意識之源」。所謂價值觀，也就是在敘述過程體現的「道德的、習俗的、心理的、審美的價值與觀念之集合」。[49]因此，在作爲敘述文本的《一片石》中，不同人物（敘述者）的敘述角度，其實經過隱含作者的修飾、調整和重新定位——即使是與現實有著對應關係的人物，如婁妃後人鍾氏，亦不能排除在外。換言之，劇中一衆人物諸如薛天目、錢繼鏗、吳彩鸞、麻姑乃至位列仙班的婁妃本人，雖然各自從自身的視角去觀看、描寫、敘述由當下回顧的「歷史」，這個不無主觀色彩的「歷史」建構過程，都受到作爲隱含作者（而非現實作者）「蔣士銓」的規限和制約。因此，劇中不同人物的敘述角度，以及由此反映的審美傾向或價值觀念的異同，便是值得探討的現象。考察《一片石》，我們甚至可以看到由於詩歌與戲曲截然不同的文體特質，即使具體文本同樣沿用了所謂「懷古模式」的敘事結構，在審美效果上卻產生出巨大的差異。

先從古典詩歌傳統中的懷古模式說起。模式意味著變量的減少或結構的相對穩定，因而往往與規律、步驟、秩序相關。當一種模式被廣泛認可，就形成典範。陳子昂（650?-700?）的〈峴山懷古〉堪稱方回（1227-1305）眼中「懷古詩」的典範：

> 秣馬臨荒甸，登高覽舊都。猶悲墮淚碣，尚想臥龍圖。城邑遙分楚，山川半入吳。丘陵徒自出，賢聖已凋枯。野樹蒼煙斷，津樓晚氣孤。誰知萬里客，懷古正踟躕。[50]

方回就「懷古類」詩寫下的小序對我們理解「懷古詩」傳統有一定幫助，他說：

> 懷古者，見古跡，思古人，其事無他，興亡賢愚而已。可以爲法而不之法，可以爲戒而不之戒，則又以悲夫後之人也。[51]

懷古之「古」指的是古跡、古人，亦與「興亡賢愚」等歷史事件有關。以上小序，方回主要就詩歌書寫的題材而言，但仍指出懷古詩的審美傾向：一種對往

49　同前註，頁11。

50　〔元〕方回選評，李慶甲集評點校：《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，1986年），上冊，卷3，頁79。

51　同前註，頁78。

臺灣大學學術期刊資料庫

昔無可挽回的失落感。然而，同樣是抒發「思古之幽情」，不難發現〈峴山懷古〉與相傳同爲陳子昂所作的〈登幽州臺歌〉[52]微有不同：後詩直抒胸臆，近於呼告，前詩卻在敘述一個登臨弔古的故事——對登覽行爲的描述是詩歌的重要成分。〈峴山懷古〉所敘述的故事是這樣開始的：敘述者在跋涉長途中停下，稍事歇息，一任馬兒在荒郊吃草，「我」登臨遠眺，看到峴山下古舊的都城，浮想聯翩……縱使主語在傳統詩歌中多被省略，我們仍可推斷詩中有一個敘述主體，也就是「臨」、「登」、「覽」、「悲」、「想」等一連串行動的執行者。從末聯的暗示，可知這個敘述者是羈旅在外的遊子，而踟躕不前，既是懷古的結果，也似乎象徵著他當下的生命情態。「懷古」屬於時間維度，「登臨」屬於空間維度，二者緊密結合。這從《瀛奎律髓》卷一「登覽類」的序言可見：「登高能賦，於《傳》識之。名山大川，絕景極目，能言者衆矣。」[53]〈峴山懷古〉就是陳子昂登名山、覽絕景而賦就的詩篇。事實上，《瀛奎律髓》分類蕪雜繁瑣，早爲古人垢病。[54]方回似乎也意識到懷古、登覽往往糅合交融，難以截然二分，這從他爲對「登覽類」首篇〈度荊門望楚〉的評論可見：

> 陳拾遺子昂，唐之詩祖也。不但《感遇》詩三十八首爲古體之祖，其律詩亦近體之祖也。〈白帝〉、〈峴山〉二首極佳，已入「懷古類」，今揭此一詩，爲諸選之冠。[55]

玩味此數語，未將〈峴山懷古〉歸入「登覽類」，方回認爲是需要說明的。

蕭馳（1947-2021）的研究對我們理解懷古詩的特徵深具啓發。雖然，他是將懷古、弔古一類詩歌放在「詠史詩」的脈絡去談的，但這並不妨礙我們認識此類詩歌的審美意趣和結構形式。[56]蕭馳以藝術功能爲標準，將「詠史詩」的發展

---

52 有關〈登幽州臺歌〉的作者，陳尚君質疑或非陳子昂所作。李最欣承其說並加以考辨。參陳尚君：〈《登幽州臺歌》獻疑〉，《東方早報》第B13版（隨筆），2014年11月23日；李最欣：〈《登幽州臺歌》非陳子昂詩考論〉，《臺州學院學報》第38卷第1期（2016年2月），頁30-35。

53 〔元〕方回選評，李慶甲集評點校：《瀛奎律髓彙評》，上冊，卷1，頁1。

54 四庫館臣就認爲明朱升所編《風林類選小詩》「分類頗爲瑣屑，有似於《瀛奎律髓》」。〔清〕紀昀：《四庫全書總目提要》（石家莊：河北人民出版社，2000年），卷191〈總集類存目一〉，頁5229。

55 〔元〕方回選評，李慶甲集評點校：《瀛奎律髓彙評》，上冊，卷1，頁1-2。

56 對於詠史詩和懷古詩的分野以及分類標準，學界歷來多有關注和討論。施蟄存的論述相對扼要，謂懷古詩介於詠懷與詠史之間，「詠史詩是有感於某一歷史事實，懷古詩是有感於某一歷史遺跡」。後來陳文華認爲詠史詩乃「以某一（或某幾個）歷史人物或事件爲

臺灣大學學術期刊論文範例

過程劃分爲「述史」、「詠懷」到「史論」三個階段。以安史之亂爲分水嶺，「詠懷」一類詩歌又分前後二期，而各自呈現出不同的審美意趣。蕭氏認爲，就藝術境界而言，以陳子昂爲代表前期「懷古詩」側重「個人命運的哀嘆」和「一己遭遇的憂憤」，後期即中唐以後的詩作則傾向抒發「冰冷的滄桑感」，也就是所謂「歷史的感喟」。結構形式方面，蕭馳敏銳地觀察到，按詩意懷古詩又可區分爲「肯定結構」與「否定結構」二種，前者態度積極，後者情意頹唐。[57]證以古人相關言論，沈德潛（1673-1769）有「懷古必切時地」[58]的主張，王夫之（1619-1692）的說法尤其精闢：

> 弔古詩必如此乃有我位，乃有當時現量情景。不爾，預擬一詩，入廟粘上，饒伊議論英卓，只是措大燈牕下鑽故紙物事……。[59]

所謂「現量」，即「詩人應在其有所懷來之當下，於流動洋溢之天地間『取景』，取景應不加追敘、不假思量、不參虛妄，而顯現其體相之本來如此」。[60]要之，弔古懷古一類詩歌對歷史長河中種種人、物、事的感受，肇端於詩人對當下空間的觀察，強調「思古之幽情」當出於「我」現在、此際、當刻的體悟。

題材，對之進行歌詠、評論、藉以抒泄感情、發表見解的詩歌」，懷古詩則是「詩人遊覽古跡，爲一時興會所觸而作」，「詩中往往離不開對其他景物的描繪、對古今變化的感慨」。劉學鍇謂懷古詩「多因景生情，撫跡寄慨，所抒者多爲今夕盛衰、人事滄桑之慨」，詠史詩則「多因事興感，撫事寄慨，所寓者多爲對歷史人事的見解態度或歷史鑒戒」。二人所論中肯，皆值得參考。施蟄存：《唐詩百話》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁239；陳文華：〈論中晚唐詠史詩的三大體式〉，《文學遺產》1989年第5期，頁68；劉學鍇：〈李商隱詠史詩的主要特徵及其對古代詠史詩的發展〉，《文學遺產》1991年第1期，頁47。然而，儘管詠史詩和懷古詩各有其基本的內容和形式特徵，在詩歌發展史上卻有合流的傾向，如廖振富認爲相較於六朝，唐代詠史詩由於從「讀史而詠」擴大至因古跡觸發而作，因而造成與懷古詩交融的現象，廖振富：《唐代詠史詩之發展與特質》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1989年），頁333。

57 蕭馳：〈歷史興亡的詠嘆——詠史詩藝術的發展〉，《中國詩歌美學》（北京：北京大學出版社，1986年），頁124-144。柳惠英承蕭馳所論，認爲「肯定結構」與「否定結構」乃盛唐懷古詩的主要表現形式。柳惠英：《唐代懷古詩研究》（新北：花木蘭出版社，2009年），頁81-90。事實上，觀乎柳氏對唐代詩歌史的考察，中、晚唐懷古詩仍不出肯定和否定二種結構，只是進而由不同的詩歌體式加以展現，並發展出不同的意象和美感意識。故此，蕭馳的歸納當有相當普遍性。

58 〔清〕沈德潛著，霍松林校注：《說詩晬語》（北京：人民文學出版社，1979年），卷下，頁244。

59 〔清〕王夫之：《明詩評選》，收入船山全書編輯委員會編校：《船山全書》第14冊（長沙：嶽麓書社，1996年），卷4，皇甫涍〈伍子胥廟〉評語，頁1321。

60 蕭馳：《聖道與詩心》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年），頁67。

臺灣大學學術期刊資料庫

懷古詩的痕跡在《一片石》中歷歷可見。相對於表層面貌的相彷彿，如所運用的字面、修辭或典故，《一片石》與傳統懷古詩歌的契合，更在於精神層面和結構形式。就前者而言，儘管懷古精神看似虛無縹緲，觀乎此劇的開場詞，當可約略感受得到：

> 【蝶戀花】青青踏遍天涯路。剔蘚捫蘿，多少低徊處。死死生生心事苦。神仙如怨還如訴。　　碑墨纔乾方伯去。鳳管香檀，聽唱銷魂句。春水綠波人緩渡。題詩且上婁妃墓。[61]

開場詞普遍有概括情節和自述作意兩大功能，此闋卻介乎二者之間。觀乎詞中「剔蘚捫蘿」、「題詩且上婁妃墓」，既可指向劇中人物薛天目的行爲，不無提綱挈領的作用，同時亦不妨理解爲眞實作者蔣士銓本人的行徑——尤其當我們考慮到「碑墨纔乾方伯去」明顯指涉彭家屏遠赴雲南匆匆赴任的事實。[62]這種曖昧模糊是故事「底本」和「述本」[63]大幅度重疊的結果。然而，此詞追懷往昔的懷古調子幾乎噴薄而出，顯然與懷古詩的精神意蘊一以貫之。

其實，懷古意識亦幾乎見於《一片石》劇中所有人物。惜春探春的薛天目固不待言，在第三齣〈祭碑〉主持祭禮的籛繼鏗，開場之際即自稱好古之徒，曰：「吊古人於雲物，先生感且無窮。尋舊跡於江山，老夫興復不淺也。」[64]這種對歷史懷舊之情，不僅貫徹於劇中農人朗朗上口、代代相傳的秧歌，還見於諸神仙對往事的追憶和記認。前者見於〈訪墓〉：

> （中淨）你們唱的歌兒甚好，是誰做的？（小生）……當日婁娘娘愛聽秧歌，故此墾出這一帶水田，每到插秧時候，即向梳妝樓上，憑欄聽歌。後來想是嫌農夫們唱得不好，乃親自做了幾十首秧歌，傳出宮來，教我們祖宗學唱。所以農夫們自小兒就把來當書讀熟了。每年種田時，大家都要溫溫的。[65]

---

61 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁1a，總頁29。

62 彭家屏爲此劇所作題詞有云：「標識匆匆去此都，那知好事有吾徒。」所敘即其立碑後趕赴雲南就任之事。同前註，頁1a，總頁9。

63 「底本」（pre-narrated text）和「述本」（narrated text）是趙毅衡提出的一組對應概念，他認爲「述本」（敘述文本）是經由敘述者對「底本」加工而成的產物，「敘述者對底本作了種種易位、限制、挑選、刪節等等，並且給予文字形式，從而產生述本。敘述者的這些工作，我可以稱之爲『加工』」。趙毅衡：《當說者被說的時候》，頁22-26。

64 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁16b-17a，總頁60-61。

65 第二齣〈訪墓〉，同前註，頁8a，總頁43。

臺灣大學學術期刊資料庫

宸濠謀反事敗後，婁妃同遭誅連削籍。堂堂寧王貴妃，於《明史》僅留下「其妃婁氏嘗諫」寥寥數筆的記載。[66]然而在《一片石》中，與她相關的事跡卻以掌故軼聞的形式，連同相傳由她創作的秧歌，形成江西農民的集體記憶，代代溫習、流傳。

至於位列仙階的吳彩鸞、麻姑乃至婁妃自己，即使飛升天界，仍保留著現世情懷。第四齣〈宴閣〉，時值端陽佳節，她們同往滕王閣觀看龍舟競渡：

> 【前腔換頭（夜行船序）】（丑副送酒）（合）如此。桂檝蘭旗。混魚龍，爭奪錦標波裡。招魂遠，應笑靈均無知。（旦）猶疑。鷁首煙迷，刁斗夜鳴，螢弧風起誰知？宛轉箇人魂，一樣永沉江底。（掩泣介）[67]

「如此」數句所蘊含的反諷意味，在後代詩人王闓運（1833-1916）的詩句「靈均枉自傷心死，卻與閑人作令辰」[68]有著更激烈的表現。無論是對習俗內容背離節日原意的評價，抑或觸景傷懷、以投江自沉的屈原自況的婁妃，都以懷古精神爲基礎。

與此相關，懷古更牽涉到歷史判斷，也就是如何看歷史的問題。《一片石》劇中人物深具懷古意識，如麻姑等神仙對人間世的關注，使之近於所謂的人格神。她們有七情六慾，有各自的關懷，對已然消逝的歷史也有著不盡相同的態度和判斷。譬如就屈原此一歷史人物而言，婁妃由此聯想到個人身世，與麻姑、吳氏二人相對泛泛的感受就截然不同。這是敘述角度的差異使然。如果說，瀰漫《一片石》全劇的懷古精神與懷古詩傳統一脈相承、意蘊相通；此劇卻在結構層面超越了「懷古詩」相對固定的模式和相對單調的視角，體現了「戲曲詩歌化」於繼承詩歌審美情趣的同時，在形式上的開拓和突破。此與戲曲文體對不同人物的敘述角度的兼容並包，有莫大關係。

記憶的重新召喚之於歷史的再建構，意義殊爲重大。從上述農民歌唱秧歌的例子可見，寓含政治寄託的秧歌，一方面確立婁妃作爲政治人物的歷史定位，另一方面則展現其沉江殉義以外的形象。縱使敘述行爲本身必然經過人爲的加工，

---

66 婁妃相關事跡在《明史》中少有記載，最「詳細」的紀錄爲〈諸王二列傳〉：「初，宸濠謀逆，其妃婁氏嘗諫。及敗，歎曰：『昔紂用婦言亡，我以不用婦言亡，悔何及。』」〔清〕張廷玉：《明史》（北京：中華書局，1974年），卷117，頁3596。

67 〔清〕蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁372。

68 〔清〕王闓運：〈端午有感〉，馬積高主編：《湘綺樓詩文集》第3冊（長沙：嶽麓書社，1996年），詩第17卷，頁1736。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀乎《一片石》所呈現婁妃形象，獨立自主，情感豐沛，因而區別於其他歷史敘述；而賦予其形象以血肉骨骼，並使之躍然紙上所以成爲可能，某程度上是戲曲文體代言與敘述相重疊，也就是人物與敘述者合一所致。作爲人物，亦作爲一行動主體的婁妃的獨特意義，必須被置於某個情境下被判斷。準此，歷史的目光因而變得特別重要，在評價以史官自命的蔣士銓的劇作時，尤其應該如此。

婁妃崇高的道德價值，在蔣士銓眼中，即在宸濠叛亂這一歷史語境中體現出來。婁妃究竟如何進入蔣士銓的視野？第二齣〈訪墓〉：

> （內作風雨聲介）（眾）呀，雨來了！（外、末、小生遮頭四散跑下）（丑打傘亂跑）（中淨遮頭急走，入廟立住氣喘介）（丑）老爺，這箇祠堂好不好？（中淨打丑）（丑撐傘縮入桌下不出）（中淨氣介）哎喲喲！好狗才，淋得我一身透濕。回衙門去與你計較。（脫衣掛傘上，除紗帽揩乾復戴介）（場上預掛祠匾、香燭、招牌等物）待我看是什廟？（看介）王陽明先生祠。呀！原來是文成公。（揖介）我想宸濠之亂，婁妃苦諫於前，先生智擒於後，竭忠全節，實可同揆。乃先生千秋廟食，賢妃抔土無存，豈非恨事！[69]

這一段語言莊諧並重，科介生動活潑，令人擊節。從敘事功能而言，此段文字敘眾人從荒町走到室內，上承農人對婁妃的追憶感戴，下啓廟中巧遇婁妃後裔的情節，標誌著場景和關目的轉換。筆者認爲，此處「從意外到發現」的情境摹擬，不僅起著渲染氣氛的效果，且別具象徵的意味。意外往往使人重新體認日常的意義和價值，對中淨所扮的南昌訓導來說亦復如此。一場意外的驟雨，門斗（丑扮）棄主逃竄，中淨狼狽避雨，雙雙誤入一座古廟。一段荒唐的科諢結束後，敘述速度倏地變得緩慢：詳細的科介提示和中淨的自問自答，似乎向讀者暗示後續情節的重要性。接著，中淨虔敬地對王陽明神像作揖，並就婁妃與王氏的遭際抒發感慨。首先他仍將婁妃視爲政治人物，宸濠之亂則是評價其人的背景。王陽明（1472-1529）於平定宸濠亂事，居功至偉，《明史》本傳記載甚詳。[70]萬曆年間，王氏更配祀文廟，史載「終明之世，從祀者止守仁等四人」，[71]堪稱無上殊榮。在南昌訓導看來，婁妃的參照對象始終是王陽明，對於將二人相提並論本身，並無疑義。值得注意的是，他認爲二人「竭忠全節，實可同揆」，體現出

[69] 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁9b-10a，總頁46-48。

[70] 詳參〔清〕張廷玉：《明史》，卷195〈王守仁傳〉，頁5159-5170。

[71] 同前註，頁5169。

臺灣大學學術期刊資料庫

同樣的道德價值，然而彼此身後或「千秋廟食」，或「抔土無存」，如此強烈對比，實已埋伏了劇作後來對立德不朽的質疑。這一點，在後節還會詳述。

從〈夢樓〉到〈訪墓〉，婁妃經過層層敘述，形象漸次豐滿。不同敘述者紀念婁妃的視角時有重疊，也偶有差異。薛天目、南昌訓導從歷史事件中追認婁妃，鍾氏則以其作爲婁氏後裔的特定身分和角度，重述祖輩生前身後的種種經歷。他們在敘述時或抒情或冷靜，聲口不一，語調各異。《一片石》不同敘述角度的平行並置，使其迥異於視點單一、強調「乃有我位」的傳統懷古詩歌。與此相關，由於劇中敘述主體各有性情好惡（如果從隱含作者掌控全局的角度看，不同敘述者亦各有其功能），懷古詩強調抒情和側重感性的審美特徵，一方面被薛天目等人物繼承和發揚，而此類詩歌較少見的敷陳其事，卻由鍾氏等次要人物承擔，詠懷、敘事並行而不悖。如果說詩歌史上從詠史詩到懷古詩，是一個由「比體」轉爲「興體」的發展過程，[72]《一片石》卻將兩種審美效果截然不同的藝術手法，兼收並蓄。這與戲曲自身文備衆體的文體特質有莫大關係。[73]

值得留意的是，〈夢樓〉、〈訪墓〉、〈祭碑〉恰恰分別對應學者所歸納的「懷古詩」常見的三種書寫模式：「登山臨水」、「訪謁祠廟」和「憑弔墓塚」。[74] 除了場景的雷同，更重要的是，這幾齣的情節都涉及「尋找」這個懷古詩的常見母題。這一點從各齣的命名可證。反過來說，《一片石》一浪接一浪而來的「歷史感」，正有賴於劇中反覆不斷地營造可供追懷弔唁的抒情空間。學者借用宇文所安（Stephen Owen）「斷片」的概念，說明《一片石》中婁妃墓殘破的碑趺無異於「連結前朝歷史記憶的紐帶」。[75]理解碑趺作爲「物」的特殊意義，無疑要追溯到晉代的羊祜（221-278）。《晉書．羊祜列傳》：

祜樂山水，每風景，必造峴山，置酒言詠，終日不倦。嘗慨然歎息，顧謂

72 蕭馳：〈歷史興亡的詠嘆——詠史詩藝術的發展〉，頁135。朱自清認爲在中國傳統詩歌中，屬「比體詩」者有四：詠史、游仙、艷情和詠物。凡此皆承繼了《楚辭》「引類譬喻」的特色。說詳朱自清：《詩言志辨》（桂林：廣西師範大學出版社，2004年），頁71-73。

73 戲曲文備衆體的文體特點，孔尚任（1648-1718）的說法很有代表性，他在〈桃花扇小引〉中說：「傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說家，無體不備。至於摹寫鬚眉，點染景物，乃兼畫苑矣。其旨趣實本於《三百篇》，而義則《春秋》，用筆行文，又《左》、《國》、太史公也。」〔清〕孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》，頁1。

74 蕭馳：〈歷史興亡的詠嘆——詠史詩藝術的發展〉，頁131。

75 華瑋：〈演史與詠史中的自我——論蔣士銓的三部婁妃劇〉，頁363-364

臺灣大學學術期刊資料庫

> 從事中郎鄒湛等曰：「自有宇宙，便有此山。由來賢達勝士，登此遠望，如我與卿者多矣！皆湮滅無聞，使人悲傷。如百歲後有知，魂魄猶應登此也。」湛曰：「公德冠四海，道嗣前哲，令聞令望，必與此山俱傳。至若湛輩，乃當如公言耳。」……襄陽百姓於峴山祜平生游憩之所建碑立廟，歲時饗祭焉。望其碑者莫不流涕，杜預因名爲墮淚碑。[76]

這是「墮淚碑」典故的由來。登峴山而追懷「由來賢達勝士」，羊祜是古往今來眾多懷古者之一。及其逝世，當日懷古之人卻成爲被後世懷念的對象（〈峴山懷古〉的作者陳子昂也是其中一人），墮淚碑此一存在於特定空間的「物」，既寄寓了情感，更成爲接通古今時間的媒介。《晉書》這段記載影響蔣士銓極深。墮淚碑不但是他習用的典故，在《一片石》中更賦予婁妃墓的斷趺以更深刻的歷史意涵。第三齣〈祭碑〉中籤繼鏗叮囑居住婁妃墓旁民眾，曰：「朱媪，這塊墓碑，再休教人損壞。前朝墮淚碑，交與你挑燈照。今宵落花堆，須防他帶月瞧。」[77]斷趺殘碑，彷彿包藏萬千世界。「人生非金石，豈能長壽考」，正因金石永恆不朽，因而觸發懷古者從客觀物件延伸、聯想到必將腐朽敗壞的自身。凡此種種對歷史的思考，以及人生意義的叩問，成就了此劇在思想上的深刻性。

三、以書寫對抗時間：《一片石》的歷史思考

「懷古」本身就意味著對歷史的省思。與作爲反省對象的歷史相比，此一短語的動賓結構已天然規定追懷者的主體地位。懷古詩同樣保留了這既定的框架，詩人也就是敘述主體的性情被推至臺前，蕭馳的說法可以參考：「如果說以往的詠史是詩人投影到歷史人物中去，那麼，在懷古詩中我們則看到詩人開始直接把自身的現實也作爲一種歷史存在來反思了」。[78]《一片石》繼承懷古詩的精神意蘊，於結構形式上推陳出新，同時以戲劇形式借助劇中人物呈現出深刻的歷史反思。文體形式與主題內容如何相輔相成，仍有待考察析論。

上引《晉書．羊祜列傳》一段，其實已包括「懷古詩」常見的兩種結構。「肯定結構」主張「走進永恆的山水自然，同自然山水一同呼吸，獲得永恆的生

[76] 〔唐〕房玄齡等：《晉書》（北京：中華書局，1974年），卷34，頁1020-1022。
[77] 第三齣〈祭碑〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁19a，總頁65。
[78] 蕭馳：〈歷史興亡的詠嘆——詠史詩藝術的發展〉，頁135。

臺灣大學學術期刊資料庫

命」，與鄒湛所說的「令聞令望，必與此山俱傳」對應。「否定結構」卻強調「作爲無限力量的江山和自然生命對主體具有敵意和壓迫感」，即羊祜對「賢達勝士」盡皆「湮滅無聞」的長嘆。[79]要之，有限的個體生命對永恆的自然山水的回應，構成了懷古詩的基本詩旨。至於時間不可逆、壽命不可期、功名不可恃則成爲此類詩歌的基本主題。當詩人面臨亙古長存的大自然，個體的脆弱渺小在對比中被無限放大，如何在天地之間措置自己，便成爲省思的對象。就個體與自然的關係而言，《一片石》中的思想徘徊於肯定與否定之間，情意繾綣。在此一極其複雜而富有張力的角力過程中，儒家「三不朽」的價值體系瀕臨瓦解，身外之「物」卻成爲救贖的關鍵。同時，劇中人物婁妃以其獨特身分，以及特殊的觀看角度，成爲與旁觀前代歷史的薛天目截然不同的「自我弔古者」，此劇的後設意味亦隨之突顯。

碑趺此一意象始終貫徹全劇，其臥豎廢興，甚至構成《一片石》的主要情節線索。作爲前朝遺物，碑趺在「懷古模式」中至關重要。一方面，它作爲歷史遺跡的一部分，是被懷念和弔唁的對象。[80]另一方面，它在由懷古而興發的種種省思中，擺盪於個人與自然之間，隨人賦義。所謂隨人賦義，是指碑趺在本質上的含混模糊。它既出於大自然，卻又歷經人工的斧鑿雕刻。因此它可說是一種不自然的自然物。從不變的角度觀之，它與天地萬物相終始，歷久而不衰，具有永恆的價值。從變的角度看，碑趺或爲雷電所擊，或遭風雨侵蝕，碑上的文字乃至碑石本身，仍歸於漫漶滅絕。元雜劇《薦福碑》就敷演了書生張鎬在人格化的大自然無情的打壓下「自我生命價值的徹底幻滅」的荒誕故事。[81]以下略論碑趺在劇本中的意義流轉，以及其在肯定與否定結構二者之間擺盪徘徊的象徵意涵。

先看斷趺是如何被發現的。婁妃墓的發現過程本來就頗爲荒謬。第二齣〈訪墓〉敘驟雨初歇，鍾氏引領眾人訪墓，途中與三名祈禳趕煞的道士衝撞，南昌訓導因而跌倒地上。由「尋魂」到「尋墳」，本來嚴肅的情節已被插科打諢抹上荒誕色彩。及至墓地，荒誕又爲虛誕所取代：

79　同前註，頁131-134。

80　饒有意味的是，在1644年，清兵入主中原的關鍵戰役就發生在一片石關隘（位於今遼寧綏中縣），史稱「一片石之戰」。清廷官方相關敘述，見〔清〕張廷玉：《明史》，卷309〈流賊列傳〉，頁7966。

81　李惠綿：〈從「荒誕性」析論元代文士劇——以「破衫兒」雜劇爲論述〉，《戲劇研究》第16期（2015年7月），頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

（生）這就是古墳。（末）老師，正是這箇所在。這不是碑趺麼？（中淨）呀！

【一封羅】花磚斷尚留，碧苔斑，一寸浮。殘堆破未修，竈舡塵，一角丟。……（末）……老師，這箇碑趺呵，似沉沙鐵戟，重磨隴頭；似潛江龍劍，雙騰碧流。……（中淨）鍾年兄，我們去罷。看林端數堞斜暉透。舟人指點到今疑，誰在誰亡兩不知。（末）細路獨來當此夕，秋墳鬼唱鮑家詩。（中淨生末分下）[82]

曲文藉著仔細描畫碑趺的殘缺破敗，反覆渲染蒼涼的氛圍。一邊著意營造淒清的意境，如「看林端數堞斜暉透」，另一邊借助典故暗示婁妃的悲慘遭際，如「秋墳鬼唱鮑家詩」。[83]〈訪墓〉一齣以荒唐開始，[84]以蒼涼作結，本來的暮春氣象被注入由弔古而生發的強烈感情色彩。

然而，碑趺的意義還是被劇中眾人肯定。第三齣〈祭碑〉敘錢繼鏗爲婁妃墓重新立碑，錢氏酹酒後所唱的【北折桂令】尤可注意：

想當日火雲開、方陣齊燒。檣櫓灰飛，甲士紛逃。閃芳姿、踴躍驚濤。七尺香軀，繩結千條。……到今日骨掩蓬蒿，氣薄雲霄。這一片新碑呵，煞強如馬嵬坡半樹梨花，也抵得玉門關一堆青草。[85]

「想當日」數句顯然敷衍自《明史．王守仁傳》「以小舟載薪，乘風縱火，焚其副舟，妃婁氏以下皆投水死」。[86]「到今日」而下，則見錢氏對重立新碑的態度，以爲新碑既立，不無補恨表彰的積極意義。值得注意的是，「骨掩蓬蒿，氣薄雲霄」背後思路，無異於鄒湛「公德冠四海，道嗣前哲，令聞令望，必與此山俱傳」的言論。此亦即蕭馳所言之「肯定結構」。類近的例子亦見於同齣鍾氏「碧海生塵，青山含笑」或薛天目「新詩忙換藁，舊墓喜重標」等句，語義更明確者，則數齣末錢氏一段壯言：「古今代謝，滿眼蓬蒿，節義光昭，雖死若生矣」。[87]

然而，在薛天目頌揚錢氏「彰微闡幽之功」的同時，代表著懷古詩「否定結

82 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁15a-15b，總頁57-58

83 「鮑家詩」或指鮑照〈代蒿里行〉，該詩「同盡無貴賤，殊願有窮伸」、「齎我長恨意，歸爲狐兔塵」等句，正與本劇主題相近。〔南朝宋〕鮑照著，錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》（上海：上海古籍出版社，1980年），卷3，頁140。

84 此齣首曲【字字雙】就著力刻劃官員的貪腐形象。參〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁6a，總頁39。

85 同前註，頁18a，總頁63。

86 〔清〕張廷玉：《明史》，卷195，頁5164。

87 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁17b、19a、20b，總頁62、65、68。

臺灣大學學術期刊資料庫

構」的雜音已交錯其間，形成一股相頡頏的潛流。[88]這種相對消極頹唐的傾向，在接續的〈宴閣〉一齣大放異彩。〈宴閣〉敘婁妃設宴滕王閣，邀請仙女麻姑、吳彩鸞同觀龍舟競渡。設宴滕王閣，本來就頗有深意。滕王閣地處江西，切於婁妃「豫章河督」的身分。此外，更重要的是滕王閣與〈滕王閣序〉的聯繫。不難發現，無論所書寫的題材或抒發的感嘆，婁妃與王勃（650-676）這篇「登高作賦」的典範，都有著隱約的關聯：

> （〔旦〕掩泣介）（小旦、貼）賢妃爲何傷感？（旦）我想屈原直諫不行，沉江見志。千載之下，東南吊者，遂以成俗。妾身遭逢不幸，大抵相同，生無〈離騷〉之經，死乏〈大招〉之曲。茫茫人代，何以爲情？[89]

婁妃這番因觀賞競渡而發的感慨，堪作王〈序〉「時運不齊，命途多舛」[90]的注腳。微有異者，與王勃以「君子見機，達人知命」[91]自寬不同，婁妃最終平息忿懣，卻由於他者的慰藉：

> （小旦、貼）賢妃說那裡話來！你題畫一詩，神人共鑒。擘窠遺墨，輝映人間。況有籛公重表墓門，薛生長歌相弔，〈離騷〉〈大招〉，足以並傳矣。[92]

可以說，此劇對歷史的思考，以及人生意義的叩問，是藉由並置於同一敘述層中不同敘述主體之間的對話而完成。譬如說，此處從「否定結構」到「肯定結構」的過渡，即有賴於二仙對婁妃的寬慰。

對於《一片石》中部分敘述者的自傷自憐，敏銳的學者注意到這些若隱若現的情感流動，興許與蔣士銓的現實遭遇有關，並指出此劇的後設意味和「自我反顧」（self-reflexivity）特質。[93]然而，要確立人物與作者互爲指涉的關係——也就是證明「敘述主體」與「眞實作者」之間有著密切聯繫，仍需更縝密的論證。

先論此劇的自我反顧傾向。此劇的「自反性」在於對「書寫主體」的高度自

---

88 如籛氏【北收江南】曲中幸與不幸的對比，就稍稍觸及到天道無常的議題：「幸天留尺土賜嬌嬈。想同時宮衣，多少赴江潮。問誰哀細腰？問誰哀細腰？只有那津頭殘柳一條條。」第三齣〈祭碑〉，同前註，頁19b-20a，總頁66-67。

89 〔清〕蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁372。

90 〔唐〕王勃：〈秋日登洪府滕王閣餞別序〉，〔清〕蔣清翊註：《王子安集注》（上海：上海古籍出版社，1995年），卷8，頁233。

91 同前註。

92 〔清〕蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁372。

93 華瑋：〈演史與詠史中的自我——論蔣士銓的三部婁妃劇〉，頁368-369、383。

臺灣大學學術期刊資料庫

覺，尤其是作爲「書寫主體」其中一類的歷史撰述者。《一片石》無疑對「書寫者」此一身分有著極其深刻的省思。兩種常見的懷古者的思考模式在此劇交替出現。無論是「節義光昭，雖死若生」展現的肯定態度，婁妃借屈原自況自憐，還是吳彩鸞、麻姑二妃寬慰婁妃，曰題畫詩、籛公表、薛生歌足以與《楚辭》並傳，在在可見書寫的巨大力量。「書寫」元素不僅見於衆人的身分，更見於婁妃對於「立言」的態度：

> （旦）既承兩仙子宏獎，敢請麻姑賜撰墓志，吳娘妙筆書丹，鐫以玉版，護之琅函。即使陵谷變遷，翰墨精華，藏我幽宅，終難泯沒矣！[94]

「陵谷變遷」典出《詩經》「高岸爲谷，深谷爲陵」，[95]婁妃倩請二仙「賜撰墓志」、「妙筆書丹」，正是儒家立言不朽理想的體現。[96]如此，二仙的撰作無異於籛公爲婁妃新立之碑，獲得與天地同壽的永恆價值。面對撰志的請託，麻姑例作推辭，婁妃以下言論，不無指桑罵槐，自我作古之意：

> 麻姑休得過謙，此閣自王子安作賦之後，惡札紛紛，無以解穢。今得麻姑染翰，大是佳話。使人知古今作者，俱有眞仙。彼下士蠅聲，自當卻走也。要藉你筆陣森嚴，痛洗那詞流泥滓。[97]

蔣士銓作劇本意，豈不是借助史家「森嚴」的筆法，爲婁妃辯誣釋疑，去僞存眞？《一片石》的創作緣起，本來就與地方志的編纂有關，如蔣氏〈自序〉即云：「余時撰《南昌縣志》，乃紀其事，參雜志中。以地屬新建故，〈祠墓〉篇中，例不得載，尙竊懼其弗播人口。」[98]此外，從諸家的題詞以及時人別集，在在可見蔣士銓藉搬演此劇以傳播婁妃事跡的良苦用心。[99]

---

94 第四齣〈宴閣〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁26b，總頁78。

95 〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏：《小雅．十月之交》，《毛詩正義》（北京：北京大學出版社，2000年），卷12，頁846。

96 《左傳．襄公二十四年》：「大上有立德，其次有立功，其次有立言。雖久不廢，此之謂不朽。」〔周〕孔丘明傳，〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達正義：《春秋左傳正義》（北京：北京大學出版社，2000年），卷35，頁1152。

97 第四齣〈宴閣〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁26b，總頁78。

98 〔清〕蔣士銓：〈一片石自序〉，同前註，頁2a，總頁5。

99 杜桂萍曾指出蔣士銓「將序跋詩詞視爲作品的有機組成部分，努力通過這些『文外之旨』達成自我與戲曲文本、自我與接受者的互動」，並認爲這種對創作的孜孜經營，於戲曲史上頗爲罕見。杜桂萍：〈序跋題詞與蔣士銓的戲曲創作〉，頁86。蔣士銓戲曲「副文本」之盛，張敬早已有所留意。她說：「每曲刊有作者自序，記其寫作之動機及寄慨之大略，並附一時群彥題詩題詞或序文，各抒慨歎詠贊之辭，足徵當時蔣氏文壇聲譽之隆，及各劇傳閱之盛。」張敬：〈蔣士銓「藏園九種曲」析論〉，《書目季刊》9卷1期（1975年6

臺灣大學學術期刊資料庫

立言不朽是劇中一衆書寫者的自我認同，這一點殆無可議。麻姑自言筆下文字「豈尋常諛墓酬應文字」，吳彩鸞在【錦衣香】末韻，更標舉書法家的「作者權」，唱出「親書上書丹仙史，彩鸞吳氏」。[100]可以說，這兩個人物都各自分享了蔣士銓對文人身分的部分看法或認同。蔣士銓顯然有意將戲曲納入儒家「三不朽」中「立言」的框架。這從劇中屢見的雙關語如「大招之曲」、「箜篌傳樂府」可見，[101]而衆人題詞如「不看新碑看法曲，卷端消得蔡邕題」（王興吾）、「才人妙筆神仙志，不要嬋娟諛墓金」（蔣溥）、「暫將才子生花筆，寫作貞妃表墓辭」（宋樹穀）、「等出筆頭花一朵，烏絲闌上寫銘旌」（龔起）等，均將此劇比作立意嚴肅的碑誌文章，[102]亦爲另一明證。由此可以推斷，在作者意中，《一片石》與爲楚王招魂的〈大招〉同揆，[103]亦無異於傳說中的〈公無渡河〉。[104]蔣士銓只不過改以雜劇體制創作而已。

本文認爲，《一片石》「自我反顧」之深刻還在於對書寫意義的叩問。在蔣士銓看來，文章（包括戲曲）自有其特殊的意義，然而其意義之完成不在書寫的當下，而有賴讀者的閱讀和傳播。故劇中不惟肯定書寫的意義，更強調「彰微闡幽之功」。無論是刻於碑上的紀念性文字，或以文字寫就的《一片石》，其間潛藏的意義，必須經過辨認、閱讀、流傳方可顯發。蔣士銓在其題詞表達了這個主張：

月），頁3。敘及此劇搬演情況之詩詞作品，數量頗多，如饒學曙〈題詞〉云：「席上填詞掌上謳，纔離兔穎入鶯喉。哀絲苦竹愁人劇，博得靈妃破涕不。」同前註，頁4a，總頁15。除了隨劇刊行的諸家題詞，與蔣士銓同時的張九鉞（1721-1803）亦作有〈一片石歌〉以紀其事。又，其〈金縷曲〉詞序云：「聞蔣苕生孝廉，既表婁妃墓碣，復譜其事，作樂府名《一片石》，付豫章諸伶開場演之，再依前韻，以艷其事。」〔清〕張九鉞：《紫峴山人全集》，《續修四庫全書》集部第1443、1444冊（上海：上海古籍出版社，1995年），詩集卷5、詩餘卷上，頁15a-16a、5b，總頁597-588、273。

100 第四齣〈宴閣〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁27a-27b，總頁79-80

101 〔清〕蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁372。

102 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁1b、3a-3b、7a，總頁10、13-14、21。

103 諸家題詞中，屢有強調此劇「招魂」功能者，如盧明楷「珊珊環珮是耶非，唱得香魂冉冉歸」、汪軔「料得水仙開口笑，一縑一字謝苕生」、徐曇「按辭忍唱黃金縷，字字〈離騷〉屈宋心」、于發祥「驀唱一聲〈河滿子〉，燈前招出水邊魂」皆是。同前註，頁5b-6b、8b，總頁18-20、24。

104 事見晉崔豹《古今注．音樂第三》：「《箜篌引》，朝鮮津卒霍里子高妻麗玉所作也。子高晨起，刺船而濯。有一白首狂夫，被髮提壺，亂河流而渡。其妻隨而止之，不及，遂墮河水死。於是援箜篌而鼓之，作〈公無渡河〉之歌，聲甚淒愴。曲終，自投河而死。」〔晉〕崔豹撰，牟華林校箋：《古今注校箋》（北京：線裝書局，2015年），頁71。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 遺坵盡就免傳訛，藝苑應摹陸法和。不許碑陰牛礪角，詞人經此定摩挲。[105]

據《文體明辨序說》，在碑背作題記等文字始於唐代。[106]碑記的意義在於文字，而非石頭本身，蔣士銓此處許下「詞人經此定摩挲」的壯言，既展現出以曲補史的自我認同，亦反映其對此劇廣泛流傳的期許。[107]這種對文字現世意義的強調，同時見於第三齣一段曲文：

> 【北沽美酒帶太平令】……雍門淚，糊塗空老。牛山涕，痴蠢無聊。扮傀儡，厭看棚倒。走邯鄲，怕聞雞叫。俺呵，向鬼神心勞力勞，也只爲表綱常名高行高。[108]

此時祭禮完成，空中揚起一片樂聲，反而引起籛繼鏗一番感慨。以上連用數個典故，無非暗示人生稍縱即逝，不過是一場虛設的傀儡戲，一個空幻的邯鄲夢，故王興吾批曰：「萬象皆空。」[109]然而，作爲眾多書寫者之一的籛氏發展出另一種思路，「向鬼神心勞力勞，也只爲表綱常名高行高」，自身的不朽可藉由發掘深埋泉壤的道德人物而達成。此劇將「立言」的內容限定於「道德人物」及其相關事跡，文學尚未能夠取得自足的意義。雖然如此，此劇卻展現了一種特別的思路，認爲道德的意義必需文字記載、承傳，傳統「德」與「言」之間懸殊的差距因而收窄。此觀點亦同時反映於本劇對詩人、文章家、書法家等「書寫者」的肯定。

至於《一片石》的「後設性」，並非體現戲曲形式本身，而是在於作品的題材上，故此劇並非所謂「後設戲劇」。所謂「後設」（meta，又名「元」）是指「對某個系統深層控制規律的探研」。[110]然而，《一片石》並非「關於戲曲的戲

105 〔清〕蔣士銓：《一片石》，總頁8。

106 「凡碑面曰陽，背曰陰。碑陰文者，爲文而刻之碑背面也，亦謂之記。古無此體，至唐始有之。」〔明〕徐師曾著，于北山、羅根澤校點：《文體明辨序說》（北京：人民文學出版社，1962年），頁145。

107 後世婦女對婁妃的認識或即來自蔣士銓此劇。《名媛詩話》卷四載：「文人筆墨，皆喜迴護同類，亦自占身分，閨閣亦然。……吾鄉戴衣仙〈讀明史〉云：『三傑孤危八虎強，對山能不救三楊。攤書更讀婁妃傳，一曲淒清片石荒。』」戴詩末二句的「一曲」當指《一片石》。〔清〕沈善寶：《名媛詩話》，收入杜松柏主編：《清詩話訪佚初編》第9冊（臺北：新文豐出版公司，1987年），卷4，頁198-199。

108 第三齣〈祭碑〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁20a-20b，總頁67-68。

109 同前註，頁20b，總頁68。

110 趙毅衡：《當說者被說的時候》，頁283。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲」，它並沒有把戲曲本身當作思辨的對象。《一片石》的「後設性」體現於對歷史書寫規律的探討。此劇以「如何書寫歷史」爲重要題材，同時意識到書寫行爲本身的虛構性質和人爲干預，從而與以「史院塡詞」自居的現實作者蔣士銓構成影射或指涉的關係。釐清這一點非常重要，這從根本上排除此劇顚覆戲曲的體制或形式的可能，其深刻性反而在於對歷史書寫的反省——縱然其思考的深度有賴於戲曲文體的形式。

論此劇對歷史書寫的反思，不妨從婁妃的特殊身分和視角說起。《一片石》中的婁妃無疑是極其特別的存在。首先，她是劇中人物追懷的對象。紀念婁妃從而爲其墳塚立碑是〈夢樓〉到〈祭碑〉的主要戲劇行動。同時，她又是現身登場的人物，甚至以託夢的形式直接引導懷古者的行動。爲了調和她身分上的矛盾，作者賦予其「靈慈英烈貞妃」的仙界身分。這是戲曲慣用的程式，並不罕見，特別的是伴隨其身分而來的超然的敘述角度，亦即是對相同敘述層的其他敘述者種種行爲的審視。由此竟出現了羊祜所擬想的「如百歲後有知，魂魄猶應登此也」的超現實情況。這個不無弔詭的「今之視昔」的情形，在第四齣〈宴閣〉被搬演到臺前：

> 【漿水令】（小旦）我等欲向賢妃佳城一望，未知可否？（旦）但恐褻尊，敢不引導。（貼）請。（旦）請。（行介）（合）炊烟覆處草離離。說甚烏菟，說甚螻蟻。（旦）這新碑四尺，瓦礫一堆，就是當年墓門也。（小旦、貼合）呀！埋紅淚，讀短碑，怎泉下長眠人似你。[111]

婁妃作爲被弔唁之人，成爲了另一個懷古者，更充當引領其他懷古者的引路人。而她此際憑弔的對象，竟是自己早已枯朽的肉身！類似的情節，已見於《長生殿．尸解》一齣。[112]麻姑、吳氏驚詫於婁妃的「形神離合」[113]是可以理解的，因爲她們彼此締交，乃始於婁妃飛昇天界後。然而，當婁妃俯瞰自己肉身時，意態

111 〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁27b-28a，總頁80-81。

112 感謝其中一名審查人指出這一點。如審查人所言，《一片石．宴閣》中婁妃面對自己屍身的反應，以及土地婆對她的提點，均與《長生殿．尸解》劇情相當接近。〈宴閣〉中婁妃謂「這新碑四尺，瓦礫一堆，就是當年墓門也」，便與〈尸解〉楊妃的自述「這便是我前生宿艷藏香藪」相彷彿。再如下文引述婁妃「看面貌，看面貌，笑吾自癡。尋軀殼，尋軀殼，知他是誰」數句，亦與〈尸解〉中「故吾失久」、「現在自莊周，蝴蝶復何有」的哲思相通。以上《長生殿》相關引文見〔清〕洪昇著，徐朔方校注：《長生殿》，頁167-168。

113 王興吾批語，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁28a，總頁81。

臺灣大學學術期刊資料庫

迷離，情意惝恍，大可玩味。同曲後半云：

> （淨上跪介）土地婆迎接三位娘娘。（旦）起來。我這箇廢塚，今後煩你照管一二。非魂魄好名，亦舊舍難忘耳。（淨）這箇不勞娘娘記念。（旦）看面貌，看面貌，笑吾自癡。尋軀殼，尋軀殼，知他是誰？[114]

「尋訪」這一母題再次出現。當婁妃親睹自己尚存人間的軀殼時，她卻莫名地感到陌生——她認不出自己。「吾」指的是當刻的自己，昨日的我成了空餘軀殼的「他」，而這個「他」卻又如此難以辨認。伴隨著認知失效而來的是歷史瓦解的危機。當自己還認不出自己時，由他者追懷的往昔、書寫的歷史或共同建構的集體回憶又有多少可信性？對此問題，婁妃沒有予以解答，劇末的集唐詩卻透露作者的態度：「莫拋心力作詞人，月夕烟朝幾十春。此是人間斷腸曲，可憐無益費精神。」[115]此詩對書寫意義的消解，顯然與劇本著力呈現的書寫者身分彼此扞格。這或可視爲劇中婁妃和劇外的蔣士銓的共同疑問。

在立言不朽的儒家立場外，《一片石》又隱約瀰漫著一種歷史無意義的無力感。受此影響，被歷史記載的經驗世界備受懷疑——這自然包括了在蔣士銓看來充滿道德光彩的婁妃及其相關事跡。蔣士銓筆下描述了這樣的世界：由遺跡的蒼涼體悟到歷史的無情，由歷史的無情與無力進而衝擊著個人生存意義此一大哉問。質而言之，這是對「三不朽」傳統的詰難：既然當下必然消逝，道德除了在現世建立意義，還有無亙古長存的永恆價值？蔣士銓仍然從儒家主張的「三不朽」裡找到答案：立言，書寫足可不朽。這從劇中種種深含象徵意味的戲劇行動（如薛天目的題詩、籛繼鏗的立碑、麻姑的作序、吳彩鸞的書法）和一眾人物的書寫者身分可以看見，指向眞實作者的「自我反顧性」亦由此得以展現。在蔣士銓看來，書寫雖然無法遏止當下時間的流動，卻是一種對抗性的行爲，使被歷史長河淹沒的人、物、事得以以一種穿越特定時間和空間的方式被保留下來——只要經驗世界還沒有土崩瓦解。因此，縱然此劇展現一定程度的後設意味，卻未從根本上動搖或顚覆歷史本身或敘述歷史的行爲。在傳統儒家以及作者經世的價值觀影響下，此劇若隱若現的顚覆性，因而被沖淡，甚至在某種意義上被消解或吸收。

---

114 同前註，頁28a，總頁81。

115 同前註，頁28b，總頁82

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

明清雜劇的發展大抵有兩項重大的轉折，其一是從敘事向抒情的轉型，其二是從代人立言到自我寫心。[116]在這個發展歷程中，雅俗觀念的影響至爲關鍵，而文人則是左右其遞嬗變遷的重要力量。[117]審美傾向如崇雅避俗或雅俗兼融，與作者的美學傾向相關，其人的身分、地位對創作的約束力，亦不宜忽視。作者的身分、地位往往左右其作品的題材取捨、語言運用或風格呈現。具名創作的文人劇作者，恐怕難以像傳統白話小說作者般，享受著由匿名而帶來的恣肆的自由或逾越的快感。蔣士銓亦莫能外。要言之，蔣士銓的思想體系以道德爲依歸，道德之於事功、文章，始終有著宰制、主導的地位。他所主張的「曲教說」，強調的是戲曲文體於社會層面的教化功能，是一種調和了「德」與「言」之間的張力的詩學理論。因此，他對戲曲文體的理解，亦側重於劇作所敘演之事的「美刺」功能，以及對於不同文體溝通融攝的包容性與承載力。「歷史」因而有著雙重的意義：它既是包括戲曲在內的文學作品之題材，亦兼具指涉當下的美刺功能，承載著重要的道德價值。

考諸〈一片石自序〉、《行年錄》、劇中開場詞【蝶戀花】或其他相關「副文本」，蔣士銓創作《一片石》的緣起既出於道德的感召，亦有拾遺補闕的深意——礙於《南昌縣志》的體例，而未能將婁妃事跡載入其中，顯然是他極大的遺憾。[118]儘管其寫作意圖如此鮮明，當我們細讀此劇，不難發現蔣士銓運其如椽史筆，不僅是爲了傳播與婁妃相關的事跡，更藉著戲曲此一文體探詢道德、人生、歷史乃至書寫等種種命題，並嘗試調解或安頓自己的內心。在這個過程中，懷古詩傳統無疑爲他提供了豐富的養分。相對於字面、修辭或典故的相似，《一片石》對懷古詩的借鑒更在於精神意蘊和結構形式。就精神層面而言，懷古意識幾

116 杜桂萍：〈抒情原則之確立與明清雜劇的文體嬗變〉，頁93。

117 「無論正統觀念承認與否，發軔於民間俗文化傳統中的雜劇顯現的是逐漸向詩騷文學傳統靠攏的發展軌跡，這與文人的大量介入當然關係密切，同時也是雜劇獲得認可所難以回避的生存理路。」杜桂萍：〈清雜劇之研究及其戲曲史定位〉，頁97。這一段論述顯然接受了民國時期學者鄭振鐸（1898-1958）「純正之文人劇」的觀點。鄭氏說：「純正之文人劇，其完成當在清代。嘗觀清代三百年間之劇本，無不力求超脫凡蹊，屏絕俚鄙。故失之雅，失之弱，容或有之。若失之鄙野，則可以免譏矣。」鄭振鐸：〈清人雜劇初集序〉，《鄭振鐸全集》（石家莊：花山文藝出版社，1998年），卷4，頁729。

118 〔清〕蔣士銓：〈一片石自序〉，《一片石》，頁2a，總頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

乎見於劇中所有人物。瀰漫其間的懷古精神，以及對情境的營造，與傳統懷古詩一脈相承。就結構而言，此劇一方面承襲了懷古詩如「登山臨水」、「訪謁祠廟」和「憑弔墓塚」的書寫模式，另一方面，《一片石》突破懷古詩相對單一的視角，借助不同敘述者的視點，反覆追懷弔唁，形成深重的歷史感。這種變化自懷古詩歌的敘述方式，無異於「詩性」的召喚。

蔣士銓在借鑒詩歌的同時，亦充分發揮戲曲文體聲音多元的特質。此劇思想上的深度除了關乎敘述角度，亦得益於戲曲文體自身的形式結構。《一片石》對歷史的深刻思考、書寫者的自我認同，以及人生意義的叩問，乃藉由並置於同一敘述層中的不同敘述主體之間的對話而呈現。這種借助不同敘述主體彼此對話而呈現出來的思想複雜性，顯然得益於戲曲藉由生、旦、淨、末、丑等行當從而爲人物代言的文體特性。然而，必須注意的是，戲曲雖然使多元對話成爲可能，這種文體上的彈性，未必眞正能產生辯論式的思想交鋒。更多時候，隨此而來的是思想上的曖昧、含糊甚至混亂，各種聲音往往並不相容。參與對話的各個敘述主體不但往往未能說服彼此、取得共識或定於一尊，個別敘述主體甚至前言不對後語，自相矛盾。此與巴赫汀（Mikhail M. Bakhtin, 1895-1975）「複調」理論強調的「對話性」有著相當的距離。然而，我們不必將思想的深刻性或系統性視爲評判戲曲作品高下的必要條件，文學作品始終不同哲學論辯。尤其當我們考慮到「詩如其人」的批評原則對中國文人的深刻影響，「眞實作者」與「敘述者」的區分便成了難題，甚至反過來制約劇作家抒情或反思的空間。[119]我們卻不妨將這些由作品呈現出來的曖昧朦朧的思考痕跡，視爲值得珍視的現象。這些曖昧朦朧的思考痕跡，很可能代表著身處特定時代的作者內心掙扎、自我拉鋸而遺留下來的心態史——此劇即爲例子之一。

《一片石》末齣〈宴閣〉，婁妃倩麻姑爲其撰寫墓志，麻姑邊創作邊唱出【黑蠣序換頭】一曲：

> 非戲，結構研思。要摹他往日最苦心事，豈尋常諛墓應酬文字。（寫介）淋漓，行間金薤披，毫端紫電馳。畫蛾眉，活現霜嚴日烈，萬古如斯。[120]

值得注意的是，麻姑意欲借助文字「活現霜嚴日烈」，也就是描摹婁妃「最苦心

[119] 譬如李調元對李漁等人「一味優伶俳語」的批評，其實也是一種出自文人本位、居高臨下的俯瞰。

[120] 第四齣〈宴閣〉，〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁27a，總頁79。

臺灣大學學術期刊資料庫

事」的墓志，並沒有載入劇中（反之，此劇乾隆紅雪樓刻本卷首載有彭家屏的〈墓碑記〉），可見歷史再現並非本劇的重心。乾隆四十一年（1776），蔣士銓作雜劇《第二碑》（又稱《後一片石》）。該劇仍以重修婁妃墓爲敘述的核心，具備紀錄時事的特質。直至乾隆四十六年（1781）所作《採樵圖》十二齣，始以「傳演本事」[121]爲重心，著力敷演明正德十四年（1519）寧王宸濠叛亂，並具體呈現婁妃的歷史形象。

從乾隆十六年（1752）起的三十年間，同一作者就同一歷史人物再三致意，並敷衍成劇，在戲曲史上可謂相當罕見。根據華瑋的研究，這三部劇作不僅形成「重寫本」（palimpsest）的關係，還在呈現歷史的方式上，有著從「詠史之劇」（《一片石》、《第二碑》）到「演史之劇」（《採樵圖》）的變化軌跡。[122]然而，後出的《第二碑》和《採樵圖》，題材與前作或有重疊，作意已有所遞嬗。更重要的是，在這二、三十年間，蔣士銓對戲曲功能的認識已悄然變化。《第二碑》儘管仍以詠史爲主，敘事焦點已從前作的墓主婁妃，轉移至與修墓相關的人事，而呈現出相當的「社交性」。[123]至於作爲演史之劇的《採樵圖》，則可視爲晚年的蔣士銓將自己「對象化」，通過展現特定歷史人物（婁妃和王陽明）的生命情境，進行自我的探尋和再建構。[124]相對而言，《一片石》的創作動機顯然單純得多，劇作的懷古特質以及劇作家的「抒情自我」也更爲突出。如果說，詩性的「偷渡」乃「戲曲詩歌化」的某個重要面向，那麼《一片

121 〔清〕蔣士銓：〈採樵圖傳奇自序〉，《採樵圖》，收入北京大學圖書館編輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》第22冊（北京：學苑出版社，2003年），總頁171。

122 根據華瑋的劃分，「詠史之劇」著力呈現劇中人如何撫今追昔、懷古詠史；「演史之劇」則直接敷演歷史，引領讀者觀眾跳入特定歷史時空。華瑋：〈演史與詠史中的自我——論蔣士銓的三部婁妃劇〉，頁359、399-400。

123 乾隆十六年（1751）訪得婁妃墓後，主事的彭家屏旋即調任雲南，未遑大肆修繕，僅立一短碑於趺前。乾隆四十一年（1776），由於蔣士銓的倡議，重修婁妃墓再次列入地方治理的議程。過程中，方伯吳山鳳、秀才阮見亭和新建縣令伍魁孝居功甚偉，而他們都被譜進《第二碑》，分別對應劇中人物「季延陵」、「阮劍彩」和「伍行先」。劇作以時事爲題材，並敷演相關人物之行事，似乎有向史部靠攏的用意。然而，由於《第二碑》中人物的命名（如阮劍彩之別字「斗墟」化用張華、雷煥典故，喻人才一如寶劍，終將獲得賞識，事見《晉書・張華傳》）及相關人物身分的設置（如季延陵仙官的身分），均有影射、恭維現實中人的特殊用意，因此，《第二碑》之撰作，其實具備一定的「社交性」，而從特定視野觀之，該劇甚至可視作蔣士銓用以表彰和酬酢地方官員和相關主事者的文化產物。限於主題，本文無法就此展開論述。

124 華瑋：〈演史與詠史中的自我——論蔣士銓的三部婁妃劇〉，頁390。

臺灣大學學術期刊資料庫

石》中種種詩化的痕跡，應當符合古代文人的創作實際。不要忘記，此劇是「詩人」蔣士銓涉足戲曲領域，並取得「曲家」身分的初步嘗試。[125]

由《一片石》此一個案，可以進一步探討詩體與曲體彼此滲透互融的複雜情況。張敬指出藏園戲曲大都結構鬆懈，主次不分，並認爲此劇有乖戲曲體制，難以搬演。[126]張氏從「戲劇性」角度加以批評，固有合理之處，卻不免忽略雜劇文體的發展過程。《一片石》情節簡單，甚至稍顯複沓，與學者對清雜劇的判斷一致。然而，張氏對此劇「破體」的批評，尤其值得注意。她說：

> 但《一片石》與《第二碑》詠婁妃之神靈，實無戲文搬演之條件與價值，無寧寫爲古文一篇，或長歌一章，紀諷其事或較精鍊感人也。[127]

相對於戲劇衝突的設計，《一片石》長於情境的塑造、蒼涼氛圍的經營，以及反覆渲染似斷若續、揮之不去的懷古情緒。這種因「戲劇性」不足而顯得拖沓重複的效果，正是蔣士銓借鑒懷古詩傳統所導致。錢鍾書在〈中國文學小史序論〉就指出考鏡不同文類的源流演變的重要性：

> 文章體制，省簡而繁，分化之跡，較然可識。談藝者固當沿流溯源，要不可執著根本之同，而忽略枝葉之異。譬之詞曲雖號出於詩歌……，然既踵事增華，彌復變本加厲，別開生面，勿得以其所自出者概括之。[128]

銳意提升戲曲文體地位的文人劇作家，雖然嘗試將戲曲上接古老的詩歌傳統，但在融合的過程中，卻並未泯去詩歌與戲曲的差異。在《一片石》中，「戲曲詩歌化」的痕跡矚目皆是。在蔣士銓筆下，以往被視爲小道末藝的戲曲，卻如同芥子須彌，無不包納其中。例如，他藉著敘述時間、敘述角度、「對話」形式的靈活運用，或體物寫志，或敘事抒情，充分發揮戲曲文體的特性，並由此產生異於其他文體的審美情趣。這種美學上的突破，是淵源、借鑒於詩歌的結果，其面貌卻非詩歌所能比擬。

---

125 《一片石》與「詩性」的聯繫，還見於蔣士銓對創作情境的自述，〈一片石自序〉：「霪雨溜檐。新蘚上四壁。硯中塵薄若蒙穀。一燈熒熒然。乃起，濡殘墨，衍其事爲《一片石》雜劇。」此中流露而出的抒情性，恰可說明《一片石》何以採取詠史的方式寫成，而不僅僅傳演本事。〔清〕蔣士銓：《一片石》，頁2a，總頁5。

126 張敬：〈蔣士銓「藏園九種曲」析論〉，頁5、22。

127 同前註，頁22。

128 錢鍾書：〈中國文學小史序論〉，頁94。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩筆與史筆：論蔣士銓《一片石》雜劇的詩體淵源及其歷史反思

邱嘉耀
香港中文大學中國語言及文學系博士候選人

「戲曲詩歌化」是有清一代文人劇的常見現象。對此，論者往往從題材內容和語言風格的角度加以探討，卻較少涉及形式範疇。本文通過考察清代戲曲大家蔣士銓（1725-1785）的雜劇《一片石》，探討清代戲曲（曲體）與古典詩歌（詩體）交涉互融的情況。相對於字面、修辭或典故的相彷彿，《一片石》與「懷古詩」傳統的聯繫，更體現在其精神意蘊和結構形式。一方面，此劇承繼了「懷古詩」著力抒情的審美特徵以及其敘事模式（如「登山臨水」、「訪謁祠廟」和「憑弔墓塚」）。另一方面，此劇又突破了「懷古詩」相對單一的視角，轉而借助不同敘述者的視點，反覆追懷弔唁，從而形成深重的歷史感。本文進一步指出，《一片石》之撰作，不僅發揮著傳播先賢事跡、建構地方記憶的功能，更是蔣士銓調解、安頓自己內心的過程。得益於戲曲文體的體制特點，劇作呈現出深刻的歷史反思，也寄寓著劇作家個人對道德與人生、歷史與書寫等命題的探詢。

關鍵字：蔣士銓　清代戲曲　懷古詩　詩體　歷史劇

臺灣大學學術期刊資料庫

Historical Reflection and Poetic Elements in Jiang Shiquan's *Yipian shi*

Ka-yiu YAU
PhD Candidate, Department of Chinese Language and Literature,
The Chinese University of Hong Kong

The poeticization of classical Chinese drama was a prominent feature of Qing literati dramas. Jiang Shiquan 蔣士銓 (1725-1785), a famous late-imperial Chinese playwright, poeticized his plays. Focusing on Jiang's play *Yipian shi* 一片石, this article examines the generic integration and tension in the work. I argue that the lyricism and narrative structure of this play originates from the poetic tradition of "Meditation on the Past" (*huaigu*懷古). Yet it also transcends *huaigu* poetry, which often adopts a single person perspective, by repeatedly meditating on and lamenting the past through the perspectives of different narrators. The creation of this dense historical memory serves a dual purpose: it not only helps construct local memories and spreads the reputation of local historical figures but also settles the playwright's mind. The stylistic characteristics of drama, in other words, carve out a space for the profound reflection on such issues as history, morality, life, writing, and their interrelationships.

Keywords: Jiang Shiquan Qing drama *Huaigu* poetry Classical Poetry Historical drama

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

孔丘明傳，杜預注，孔穎達正義：《春秋左傳正義》，北京：北京大學出版社，2000年。

孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》，北京：人民文學出版社，1982年。

毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏：《毛詩正義》，北京：北京大學出版社，2000年。

王夫之：《明詩評選》，收入船山全書編輯委員會編校：《船山全書》第14冊，長沙：嶽麓書社，1996年。

王勃撰，蔣清翊註：《王子安集注》，上海：上海古籍出版社，1995年。

王闓運撰，馬積高主編：《湘綺樓詩文集》，長沙：嶽麓書社，1996年。

方回選評，李慶甲集評點校：《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，1986年。

王瓊玲：〈「艱危九死盡臣心，譜出新詞 滿襟」——論蔣士銓劇作中所展現之忠節意識與生命情境〉，《文與哲》第18期，2011年6月，頁547-598。

朱自清：《詩言志辨》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年。

沈善寶：《名媛詩話》，收入杜松柏主編：《清詩話訪佚初編》第9冊，臺北：新文豐出版公司，1987年。

沈德潛著，霍松林校注：《說詩晬語》，北京：人民文學出版社，1979年。

吳梅撰，江巨榮導讀：《顧曲麈談．中國戲曲概論》，上海：上海古籍出版社，2011年。

杜桂萍：〈清雜劇之研究及其戲曲史定位〉，《文藝研究》2003年第4期，頁92-100。

_____：〈序跋題詞與蔣士銓的戲曲創作〉，《文藝理論研究》2011年第6期，頁81-88。

_____：〈抒情原則之確立與明清雜劇的文體嬗變〉，《文學遺產》2014年第6期，頁93-104。

李惠綿：〈從「荒誕性」析論元代文士劇——以「破衫兒」雜劇爲論述〉，《戲劇研究》第16期，2015年7月，頁1-50。

李最欣：〈《登幽州臺歌》非陳子昂詩考論〉，《臺州學院學報》第38卷第1期，2016年2月，頁30-35。

李調元：《雨村曲話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

房玄齡等：《晉書》，北京：中華書局，1974年。

洪昇著，徐朔方校注：《長生殿》，北京：人民文學出版社，2005年。

洪興祖：《楚辭補注》，北京：中華書局，1983年。

紀昀：《四庫全書總目提要》，石家莊：河北人民出版社，2000年。

施蟄存：《唐詩百話》，上海：上海古籍出版社，1987年。

柳惠英：《唐代懷古詩研究》，新北：花木蘭出版社，2009年。

袁枚著，顧學頡校點：《隨園詩話》，北京：人民文學出版社，1982年。

陳文華：〈論中晚唐詠史詩的三大體式〉，《文學遺產》1989年第5期，頁67-74。

陳芳：《乾隆時期北京劇壇研究》，北京：文化藝術出版社，2001年。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳尚君：〈《登幽州臺歌》獻疑〉，《東方早報》第B13版（隨筆），2014年11月23日。

高明著，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》，上海：上海古籍出版社，1980年。

徐師曾著，于北山、羅根澤校點：《文體明辨序說》，北京：人民文學出版社，1962年。

徐國華：《蔣士銓研究》，上海：上海古籍出版社，2010年。

_____：《湯顯祖與蔣士銓》，南昌：江西高校出版社，2016年。

張九鉞：《紫峴山人全集》，《續修四庫全書》集部第1443、1444冊，上海：上海古籍出版社，1995年。

張廷玉：《明史》，北京：中華書局，1974年。

崔豹撰，牟華林校箋：《古今注校箋》，北京：線裝書局，2015年。

張敬：〈蔣士銓「藏園九種曲」析論〉，《書目季刊》9卷1期，1975年6月，頁3-25。

梁廷枏：《曲話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

許金榜：《中國戲曲文學史》，北京：中國文學出版社，1994年。

趙翼著，李學穎、曹光甫校點：《甌北集》，上海：上海古籍出版社，1997年。

廖振富：《唐代詠史詩之發展與特質》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1989年。

熊澄宇：《蔣士銓劇作研究》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

鄭振鐸：《鄭振鐸全集》，石家莊：花山文藝出版社，1998年。

趙毅衡：《苦惱的敘述者》，成都：四川文藝出版社，2013年。

_____：《當說者被說的時候》，成都：四川文藝出版社，2013年。

華瑋：〈演史與詠史中的自我——論蔣士銓的三部婁妃劇〉，《明清戲曲中的女性聲音與歷史記憶》，臺北：國家出版社，2013年。

蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，北京：中華書局，1993年。

_____著，邵海清校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》，上海：上海古籍出版社，1993年。

_____：《一片石》，收入北京大學圖書館編輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》第22冊，北京：學苑出版社，2003年。

_____：《採樵圖》，收入北京大學圖書館編輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》第22冊，北京：學苑出版社，2003年。

劉學鍇：〈李商隱詠史詩的主要特徵及其對古代詠史詩的發展〉，《文學遺產》1991年第1期，頁46-55。

鮑照著，錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》，上海：上海古籍出版社，1980年。

蕭馳：〈歷史興亡的詠嘆——詠史詩藝術的發展〉，《中國詩歌美學》，北京：北京大學出版社，1986年。

____：《聖道與詩心》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年。

錢鍾書：〈中國文學小史序論〉，《人生邊上的邊上》，北京：生活．讀書．新知三聯書店，2002 年。

嚴志雄：《錢謙益〈病榻消寒雜咏〉論釋》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年。

臺灣大學學術期刊資料庫

青木正兒著，隋樹森譯：《中國文學概說》，臺北：開明書店，1947 年。
_____著，王古魯譯：《中國近世戲曲史》，北京：作家出版社，1958年。
狩野直喜：《清朝の制度と文學》，東京：みすず書房，1984年。

臺灣大學學術期刊資料庫