戲劇研究　第23期
Journal of Theater Studies
2019年1月　頁35-72
DOI: 10.6257/JOTS.201901_(23).035

敘事表現、心靈書寫與情理之辯：孟稱舜《嬌紅記》的寫作承襲及其對戲曲愛情劇的開創*

林鶴宜
國立臺灣大學戲劇學系教授

前言

晚明清初的文人戲曲創作，相較於明代中葉以前，有不少突破性的發展。除了文類本身的內在規律，更與當時通俗文藝盛行密切關連。許多文人透過參與非主流的通俗文學的編纂和創作，表達他們對禮教的反思。[1]同屬敘事文學，小說一向是戲曲取材的主要來源之一，在這樣背景下，兩者的交流和相互影響更是前所未見。其下龐大的讀者群也相互交錯重疊。有不少作者甚至同時寫作小說與戲曲，較具代表性者，如：梅鼎祚、馮夢龍、呂天成、淩濛初、丁耀亢、李漁等人。

陳平原曾指出，「嘉靖到萬曆」是小說發展至關重要的一百年。尤其在晚明

* 本文爲科技部專題研究計畫「晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響」（MOST 105-2410-H-002-126 -MY2）研究成果。在論文投稿過程中，得到審稿人諸多寶貴意見，謹在此表達誠摯的感謝。

1 晚明清初文人之投身通俗文藝，是以資本主義萌芽，市民階層興起爲條件。思想背景則是王陽明「心學」被發揚光大。論者甚多，如郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：北京師大，1992年），第三章〈明清文人傳奇的時代主題〉第四、五節，頁108-120。廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原：山西教育，2000年），第三卷下編第五章第一節〈萬曆戲劇思潮〉，頁294-301。齊裕焜：《明代小說史》（杭州：浙江古籍，1997年），第一章第二節〈在市民文化沃土上成長的明代小說〉，頁7-15。

臺灣大學學術期刊資料庫

時期，文人對寫作小說的觀念發生巨大的變化，[2]進一步改變了它的實質內涵。這段時期的小說發展出不少新的品類，[3]雖然並未直接促使戲曲產生相應的品類，卻對文人傳奇戲曲多所啓發，從而豐富了文人傳奇戲曲的關注面向、寫作技巧和藝術風格。孟稱舜（約1599-1684）《嬌紅記》[4]傳奇便是在這樣一個時代文藝脈絡下的產物。

申純與嬌娘的愛情故事，時代背景爲南、北宋之交，地點在四川成都府和鄰近的眉州等地，最早可能是流傳於當地的民間傳說，元代宋遠（字梅洞，生卒年不詳，生存於宋末元初）[5]首先據之寫成一萬八千餘言的中篇文言小說《嬌紅記》（或名《嬌紅傳》、《擁爐嬌紅》）[6]。這部小說在元、明廣爲流傳，不僅與《西廂記》同爲青年男女的典範讀物，[7]更帶動衆多的仿效者，發展出一脈相承、自成體系的「中篇傳奇小說」，並直接促成晚明清初「才子佳人」和「艷情」中長篇白話小說的出現。[8]

將《嬌紅記》故事譜寫爲戲曲者頗不乏其人，[9]孟稱舜《嬌紅記》在衆多改

---

2 陳平原：《中國散文小說史》（臺北：二魚文化，2005年），第十二章〈兒女與社會：以文人想像爲主體〉，頁340。

3 筆者所知，例如：「世情」小說、「才子佳人」小說、「艷情」小說等，以及「公案」小說和「俠義」小說的萌芽。

4 本文討論的版本爲中國國家圖書館藏明末刊本（陳洪綬評點），有《古本戲曲叢刊二集》影印本，歐陽光注釋：《嬌紅記》（上海：上海古籍，1988年）用的就是這個本子，並加以校訂。臺灣故宮博物院另收藏有崇禎間刊本，據金雯：〈節義鴛鴦塚嬌紅記研究〉（嘉義：嘉義大學中文所碩士論文，2010年）的比對，故宮藏本缺陳洪綬〈節義鴛鴦塚嬌紅記序〉，且因原書壞損，許多地方有所缺漏，頁46。

5 小說《嬌紅記》的作者又有虞集或李詡的說法，皆不可信。參見伊藤漱平著，謝碧霞譯：〈「嬌紅記」成書經緯：其變遷及流傳過程〉，《中外文學》156期（1985年5月），頁90-111。陳益源：〈《嬌紅記》新論〉，收在《從〈嬌紅記〉到〈紅樓夢〉》（瀋陽：遼寧古籍，1996年），頁77-106。

6 宋梅洞《嬌紅記》又名《嬌紅傳》，據陳益源前引文，《嬌紅記》應該是原名。版本可分兩個系統，一爲林近陽《燕居筆記》本，題爲《擁爐嬌紅》；一爲《艷異編》本，題爲《嬌紅記》。參見〔明〕王世貞編，孫葆貞等校點：《艷異編》（瀋陽：春風文藝，1988年）；〔明〕林近陽增編：《燕居筆記》（上海：上海古籍，1994年）。本文以《艷異編》本所錄，參酌《燕居筆記》本。以下引用此書文字時不再一一標注，僅以頁數表示。

7 參見伊藤漱平前引文。

8 參見陳益源：《元明中篇傳奇小說研究》（香港：學峰，1997年），第十八章〈結論〉，頁303-317。

9 見於著錄者，包括元代王實甫，明代郘經、劉兌、湯式、金文質、沈受先、孟稱舜，清代許逸等，另有閩南七子班遺存的南曲【薔薇序】套曲十支。而只有劉東生《金童玉女嬌紅

臺灣大學學術期刊資料庫

編中獨步同流，[10]創作當時即受到肯定，獲名士陳洪綬（號老蓮，1598-1652）作序、評點，並爲繪製嬌娘圖像四幀。陳洪綬評此劇爲「古今一部怨譜」（第五十齣〈仙圓〉評語），又指出，孟作不僅「鑄詞冶句，超凡入聖」，「較湯若士欲拗折天下人嗓子者，又進一格」，文詞音律雙美。（陳洪綬〈節義鴛鴦塚嬌紅記序〉）。王業浩（？-1643）則許之爲「情史中第一佳案」（王業浩〈鴛鴦塚序〉）。

一九八〇年代王季思（1906-1996）選編《中國十大古典悲劇集》，將《嬌紅記》從繁如星海的古典戲曲作品中，拔擢進入「十大」，更喚起今人對此劇的重視。[11]王季思在〈前言〉提到他選入《嬌紅記》的理由：

> 《牡丹亭》以後，劇壇上繼續出現的許多愛情戲大都情節雷同，語言陳舊，其中比較引人注目的是孟稱舜的《節義鴛鴦塚嬌紅記》。[12]

「傳奇十部九相思」（李漁《憐香伴》第三十六齣〈歡聚〉下場詩），愛情戲曲爲數甚多，《嬌紅記》究竟如何超越《牡丹亭》以後的同時代作品，引起注目呢？此書〈後記〉[13]進一步提出諸多具體的肯定，例如，認爲王嬌娘「同心子」愛情觀，將《西廂記》以來「郎才女貌」的設定，大大推進了一步；認爲申純重愛情、輕功名的思想，是《紅樓夢》男主人公賈寶玉的雛形；甚至推崇此劇是「介於《牡丹亭》與《紅樓夢》之間的過渡作品」。這些肯定廣被接受，並且在

記》、孟稱舜《節義鴛鴦塚嬌紅記》、許遶《兩鍾情》留下全本。除了元代王實甫，其他可信皆以流通廣遠的小說《嬌紅記》爲本。參見前引陳益源：〈《嬌紅記》新論〉，頁92。

10 前引陳益源：〈《嬌紅記》新論〉指出，劉兌《金童玉女嬌紅記》雜劇與元明神仙道化劇的戲法如出一轍，而且落入團圓收場的俗套，嚴重斫傷了原作的感人力量。頁94-95。金雯前引文第二章第三節「沈壽先與孟稱舜比較」，頁60-75。比對沈受先殘齣與孟作，指出，就文字部分來看，兩者完全不同，孟稱舜在創作上並未受沈作影響，（頁66）且沈作在文學性和技巧方面都不如孟。（頁75）又，韓昌：〈「嬌紅」故事研究〉（嘉義：中正大學中文所碩士論文，2007年）第三章第四節「許遶《兩鍾情》傳奇」，分析許作「關目配置混亂無章」，且「文才不足，弱化原著」，頁96-103。

11 前引陳益源：〈《嬌紅記》新論〉；許金榜：〈《嬌紅記》的新成就與繼往開來的地位〉，《山東師大學報》1989年第3期，頁61-67；鄭尚憲、張冬菜：〈《嬌紅記》三論〉〉，《戲劇文學》2002年第12期，頁64-68，皆強調入選「十大」對《嬌紅記》的肯定。

12 參見王季思編：《中國十大古典悲劇集》（上海：上海文藝，1982年），頁12。

13 這篇〈後記〉最早出自歐陽光之筆，見於署名「中山大學戲曲史師資培訓班」的〈《玉簪記》《綠牡丹》《嬌紅記》的思想意義和藝術特徵〉一文「《嬌紅記》校評後記」一節，《文藝理論研究》1981年第3期，頁71-76。

臺灣大學學術期刊資料庫

其後許多研究中，一再被引用。

〈後記〉同時提到，孟稱舜此作是「一部成功的現實主義作品」，但其所謂「現實主義」，強調的只是劇中人如何和「封建勢力」對抗的論調，對小說原著卻極端忽略。孟稱舜《嬌紅記》係根據宋梅洞小說編創而成，若不能與小說並看，實無法理解其如何透過情節的採用，同時吸收小說敘事手法，造就出文人戲曲新樣貌。

另一方面，也有因爲全劇人物及主要情節幾乎都來自小說，便認爲「孟稱舜不過是忠實的將小說改編爲戲劇」，不應該過分肯定；[14]又或者，因爲戲曲中存在著「直接把小說的原段原句錄入戲曲中的現象」，便認爲「體現於戲曲中的卓越心理描寫並非他的創作」，孟稱舜只是「把小說的這些心理描寫採入戲曲時，作了一些較爲合理的改編」。[15]同樣值得再思。

本文首先援引小說相關研究，分析孟稱舜《嬌紅記》如何承襲宋梅洞中篇文言小說，以「工筆重彩」細膩刻劃發生在「庭院式」侷限空間的連串小事件，建立眞實感；並發揮戲曲做爲「韻文學」的優勢，轉化小說「穿插詩詞」的寫作格套，以曲文抒發人物情感，進而**開創戲曲愛情劇別開生面的敘事風貌**。其次，指出孟作對原著小說人物言談舉止和行爲反應或大或小的調整，**關鍵性的重塑並提升了人物的思想和形象，使之能與孟氏提出的「情」觀相呼應**。最後，說明從小說故事進入文人傳奇戲曲舞台「敘事程式」的規範，[16]孟稱舜如何重新取捨、安置情節，雖見襲用《西廂記》和《牡丹亭》的字句段落，甚至諧仿其戲劇場景，卻能**在《西廂記》寫「情」、《牡丹亭》兼顧「情」與「慾」之上，寫進了人物的「心靈」**。同時，透過辯證，訴說「情」與「理」的對立與包容，對於愛情的完成提出一己的詮釋。

一、別開生面的敘事表現

《嬌紅記》堪稱繼《西廂記》、《牡丹亭》之後，戲曲愛情劇文學成就的一

14 李夢生：〈對孟稱舜嬌紅記的新剖析〉，《廣播電視大學學報》1998年第2期，頁12-17。

15 武影：〈《嬌紅記》：小說與戲曲辨〉，《宜賓學院學報》第4期（2004年7月），頁63-67。

16 參見林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁，2003年），頁63-126。

臺灣大學學術期刊資料庫

個新的里程碑。首先引起注意的是它在敘事上所開展的全新風貌，不同於其前文人戲曲常見的概念化戲劇情境，和對此情境的詩化敘事，**《嬌紅記》呈現的都是日常的生活場景，透過一連串發生在庭院、閨閣等侷促空間場景中的細瑣事件，帶來眞實感**，刻劃人物對愛情：渴慕、試探、追求、猜忌、欣喜、失落等心理轉折。這樣的敘事在過去的愛情戲曲中前所未見。**此一敘事風貌的「陡然」出現，不能不說，直接承襲自宋梅洞爲中篇傳奇小說所確立的那種細寫人物及瑣事的文人筆調**。

孟氏並以五十齣的充裕篇幅，發揮「劇詩」抒情特長，透過人物自我表述，建立形象、推動劇情，刻劃情感，並扭轉宋梅洞濃媚露骨的艷情傾向，而爲清新溫婉的心靈觀照。

（一）從「大事件」到「小細節」：細膩敘事營造的真實感

王業浩〈鴛鴦塚序〉稱孟稱舜《嬌紅記》「據事而不幻」。這句話不僅僅可以理解爲，《嬌紅記》見不到《牡丹亭》「死三年矣，復能溟莫中求得其所夢者而生」的那種「理之所必無」的情節；更可以理解爲，它在敘事上，沒有《西廂記》「張生遊普救寺」（第一本第一折）所見「遊藝中原，腳根無線如蓬轉」通篇抒發心志、游離於情節外的詠頌。《嬌紅記》的情節都是生活中很日常的小事件，它的曲文則是立基於人物互動細節的心理描寫。

此一敘事新貌的出現，來自小說「工筆重彩」筆法的承襲。程毅中分析宋梅洞《嬌紅記》的藝術成就說：

> 《嬌紅記》除了女鬼冒名迷惑申純那一段插曲之外，基本上都是符合生活眞實的描寫。它是融合了某些通俗小說藝術成分的文人作品，……在「工筆重彩」的手法上，它有了新的突破。可以說代表了言情小說從短篇向長篇發展的方向。[17]

孟稱舜《嬌紅記》之前，戲曲愛情劇並非沒有「小事件」的描述，但多只是依附「大事件」的背景或過脈。孟稱舜以五十齣的長篇，將小說搬上舞台，並以「串珠式」的「單齣」將一次次的人物情感互動獨立起來，精雕細琢，呈現細節的動人之處，如此，便讓「小事件」成爲全劇的主體。以下將與申純、嬌娘直接

[17] 程毅中：〈《嬌紅記》在小說藝術發展中的歷史價值〉，《許昌師專學報（社會科學版）》1990年第2期，頁15-20。

臺灣大學學術期刊資料庫

相關的各齣情節，依序概述，以見其貌：（括弧內爲齣次）

申純出發探舅。（2）申純、嬌娘初見，相互傾心。（3）嬌娘獨倚繡床，申純前來攀話，嬌自去。（4）「惜花軒」相遇，申純出詩二首，嬌袖下。（6）嬌娘到申純書房，見西窗壁上題詩，和詩。（7）申純以謝詩爲名到嬌娘繡房，欲訴衷腸，嬌將所蓄燈燼分贈，申以「留以爲贄」戲之，嬌怒，申離去。（9）嬌娘在暖閣中擁火，申純折梨花一枝擲於地，引嬌娘發問，藉以告白。（10）嬌娘約申純「熙春堂」相會，未料大雨傾盆，不得前往。（12）嬌娘前往申純書房扣門，申純睡著未應，嬌娘疑心。（14）申純被招返成都守城，兩人話別，方才互道心意。（15）申純思念嬌娘成疾，以求醫爲名，再度前往眉州。（17）申純二度來到舅家，與嬌娘約定幽會地點。（18）兩人幽會。（20）申家院子促歸，申純返家後，申父主動提及爲純聘嬌，請媒人提親。（21） 王文瑞拒絕申家婚事。（22）申純偕友到舊識丁憐憐家，醉後無意中將二人事說出，丁求嬌繡鞋。（23）媒覆婚事被拒。（24）申純裝病請師婆禳解，指示「到西南方數百里外躲避」。（25）申純三度來到舅家。（26）申純竊嬌娘繡鞋，飛紅見鞋取回，嬌誤會二人有私。（27）飛紅與申純在園中撲蝶，嬌娘撞見，怒斥飛紅。（28）申純在花園拾得飛紅【青玉案】詞詢問嬌娘何時所作，嬌誤會益深。（29）誤會冰釋，申純與嬌娘後花園立誓。（31）申純與嬌娘花園相會，飛紅故意引來妗母撞見二人。（32）申純愧別。（33）王文瑞眉州任滿他調經成都，申純抄小路趕會嬌娘，獲贈同心結香佩。（35）申家兄弟赴試。（36）兄弟皆高中獲官。（37）申純受舅召，四度訪舅，被安排在堂外僻室。（38）女鬼化爲嬌娘模樣與申純幽會。（39）飛紅使計喚申純至中堂，令嬌娘問明原委。（40）飛紅與妗母夜半探申純，鬼遁。（41）〔妗母病亡，舅父剛與申家說定親事，帥府派人至王府說親，王父迫於權勢許之。（42）〕[18]申純離開王家。（43）嬌娘病重將危，飛紅喚申純至河下，扶嬌娘往舟中相會。（45）嬌娘求退婚，王文瑞要飛紅取帥公子圖影勸嬌娘。（46）嬌娘氣絕。（47）申純自縊獲救後絕食而亡。（48）二人合葬。（49）清明祭祀，雙人塚出現鴛鴦飛翔上下。

[18] 此齣當歸屬於「對立情節線」，描述幫閒威脅利誘的嘴臉，申、嬌之事只以對白交代。詳下文。

臺灣大學學術期刊資料庫

（50）

與申、嬌直接相關的四十齣情節，[19]筆墨集中刻劃兩人曲曲折折的互動。因爲中表關係，容許申純一再造訪，去而復來，小說中，他五至舅家（不含舟會），戲曲改爲四度訪舅。且因爲是「家人」（第三齣妗母語）不設防，得以自由親近。他們不像其他古典愛情劇裡的有情人，須等待機會相遇，再想方設法，親近對方，這已耗去許多氣力，因此一旦親近，往往便要「私訂終身」。

申、嬌一開始便越過社會禮教造成的空間隔閡，他們朝夕相處，卻不知對方的想法，因而他們的愛情試探，一開始就直指內心。

在確認申純心意之前，嬌娘的表現是：「似眞似假，如迎如拒，去之則邇，即之復遠」（第六齣〈題花〉）。矜持謹愼，不輕易相許。待申純深情告白，打動芳心後，嬌娘即以「若事不濟，當以死相謝」的巨大熱情回報。兩心互許，情意濃烈，過程中，仍少不了猜忌。例如第十四齣〈私帳〉寫嬌娘夜探申純，彈窗低喚，不料申純因醉酒沈睡，未加回應，立刻令嬌娘生疑。孟稱舜以【玉芙蓉】一曲寫風敲翠竹，更添寂寥，「我當初怎把眞情訴他？猛提起，自心疼。」極寫嬌娘失落的心情。第十五齣〈盟別〉嬌娘贈申純離別詩，只因「綠葉蔭濃花正稀」一句，便令申純不滿，問她是否有「別嫁東風」的想法。又，第二十六齣〈三謁〉申家提親遭拒，申純想盡辦法三訪舅家，嬌娘有「兄來此何幹」之問，也引發申純大大不快，質問嬌娘：「日月未久，何爾相忘？百計重來，以尋舊約，乃有再來何幹之詞，我之失計，不以甚乎？」至於第二十七齣〈絮鞋〉申純竊取嬌娘繡鞋，又被飛紅竊回，引發嬌娘懷疑二人有私，不僅怒責飛紅，更與申純冷戰月餘，也同樣是愛情中的猜忌。其後，兩人誤會冰釋，在明靈王廟前立下大誓，申純爲恐嬌娘不悅，疏遠飛紅，引來飛紅的報復，至使申純倉惶離開王家。[20]

正是這樣的猜忌，集中表現了戀愛中人的複雜心理。因爲在乎對方，眼裡容不了一粒細砂，往往不斷要求確認彼此的心意，喜樂憂戚、情緒起伏，皆受牽絆。對多數人而言，愛情的眞相，正是由無數的甜蜜和猜忌串連而成的小情小愛。這些小情小愛，眞正貼近了眞實世界男女愛情發生的場景，跟讀者（觀眾）

19 另有第1齣家門，以及描述帥公子求美人的第5、19、30、34、44等齣，及鋪陳武戲的8、11、13、16等齣。詳下文。

20 這些主要情節皆見於小說《嬌紅記》。孟稱舜以曲牌聯套和說白將小說搬上舞台，並在關鍵處調整了人物的言行舉止和對事件的反應，詳本文第二節。

臺灣大學學術期刊資料庫

幾乎零距離。

（二）庭院愛情故事的侷限空間和人物關係

宋梅洞《嬌紅記》首開文言中篇小說寫作的先河，對後世的影響極大。[21]其中一個鮮明的特徵是，這個前後歷經數年的愛情故事，其主要事件幾乎都發生在侷限的私人庭院場景中。**這也爲戲曲《嬌紅記》的戲劇場景帶來不同於其前戲曲愛情劇的重大改變**，以下將申純、嬌娘直接相關的各齣情節發生地點，依序標出，以見其貌：（括弧內爲齣次）

> 申家。（2）王家廳堂。（3）小廊→嬌娘繡房。（4）「惜花軒」。（6）中堂→中庭→申純書房。（7）嬌娘繡房。（9）暖閣。（10）嬌娘繡房→申純書房。（12）嬌娘繡房→申純書房外。（14）廳堂。（15）申家。（17）王家嬌娘繡房→申純書房外廡。（18）嬌娘繡房。（20）申家。（21）王家廳堂。（22）丁憐憐家。（23）申家。（24）申家。（25）王家「秀溪亭」→中堂。（26）嬌娘繡房→申純書房。（27）花園。（28）花園→「熙春堂」→申純書房。（29）嬌娘繡房→後園中池。（31）「百花軒」。（32）申純書房→庭畔。（33）成都郊外。（35）赴試途中。（36）申家。（37）王文瑞任所廳堂→廳事東靜室。（38）廳事東靜室。（39） 中堂。（40）廳事東靜室。（41）廳堂。（42）中堂。（43）濯錦江畔。（45）王家。（46）王家。（47）申家。（48）王家嬌娘靈位。（49）王家妝樓→濯錦江墳塚。（50）

陳國軍將宋梅洞《嬌紅記》中所見的「以閨閣、庭院作爲情節的展開空間」的描寫，稱爲「庭院式言情情節範型」，認爲這是宋梅洞爲中篇小說在敘事上確立的三個特點之一：[22]

> 元明四十部中篇傳奇小說的敘事時空和內容，基本定格在閨閣和花園之中。軒亭、台閣，池畔、花前，完成了小說情節的伸展和廣延。融合爲小說不可分割的有機整體。閨閣與花園，成爲小說男女兩性表情達意的主要

[21] 參見前引陳益源：《元明中篇傳奇小說研究》，第十八章〈結論〉。

[22] 陳國軍：《明代志怪傳奇小說研究》（天津：天津古籍，2006年），〈緒論〉，頁1-18。這三個敘事特點爲：庭院式言情情節範型、以詩爲媒的敘事語言體制、漸趨規範的中篇傳奇小說體制。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 場合，成爲小說男女靈肉契合的獨特環境，也成爲後世愛情小說——尤其是才子佳人小說、家庭小說——不可或缺的內在標示。[23]

空間的侷限，縮短了人物間的物理距離。**戲曲《嬌紅記》承襲小說所建立的情節場景**，常見申純出現在嬌娘繡房，嬌娘也往往輕易的便進入申純書房，幾乎沒有「男女之防」。例如第四齣〈晚繡〉，申純潛入嬌娘繡房，問她：「你倚床長嘆，將有思乎？」。第七齣〈和詩〉嬌娘與飛紅在中庭閒步，走著走著，就走進了申純的書舍。第九齣〈分燼〉申純以謝詩爲名至嬌娘繡房，時嬌娘「恰起理妝」。第三十一齣〈要盟〉嬌娘與申生冷戰月餘，在繡房內自傷，倚床睡去。申純更是直至繡房，見嬌娘睡去，還撫背問她：「何晝寢於此？」

兩人的密約偷期，同樣得利於空間的侷限與不設防。小說中，嬌娘指示申純：「君自寢所逾外窗，度荼蘼架，至『熙春堂』下」，因嬌娘繡房有一窗正對「熙春堂」，逾窗便可進入。到了幽會當天夜裡，小說寫道：

> 生乃逾外窗繞堂後數百步至荼蘼架側，久求門不得，生頗恐。久之，尋路得至熙春堂。堂廣夜深，寂無人聲。生大恐，因疾趨入，見嬌方開窗倚几而坐……（頁265）

從以上兩處引文看來，申純書房和嬌娘繡房中間，隔著「荼蘼架」和「熙春堂」，若從正門出入，須彎彎曲曲的經過花園廊道，且容易引人察覺。若「逾窗」，則只要穿過這兩處，再「逾窗」，便可進入嬌娘繡房。戲曲第二十齣〈斷袖〉完全依照以上的空間設計鋪陳。

活動空間有所限制，固然方便兩人親近，另一方面，卻很容易被爲數不少的奴僕所察覺。第十八齣〈密約〉寫申純因病再度來到舅家求醫，幾日見不到嬌娘，拖著病體在書房外廡佇望，嬌娘果然便出現了。申純情不自禁「牽旦衣介」「旦推介」說道：「此廣庭也，十目所視，休得如此。」這段描述完全翻寫自小說。道出了相互傾慕的兩人，無時不處在「十目所視」的壓力中。

兩人約會月餘，小說描述「豈期欲火所迷，俱無避忌，舅之侍女曰飛紅、曰湘娥，皆有所覺，所不知者，嬌之父母而已。」戲曲則將兩人漸不避人耳目，終被奴僕發覺，改寫爲初次幽會之前，即被湘娥、飛紅知覺，取笑一番：「我們且不要說破他，夜間看他怎麼。」申純離開嬌娘繡房之際，更遭到二人包圍，三人嘻鬧了一陣。（第二十齣〈斷袖〉）

[23] 同前註，頁7-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

庭院侷限空間對於敘事書寫的影響，首先是「敘事鏡頭」必然十分貼近描寫對象，聚焦兩人世界，刻劃人物氣性品格、愛情觀、對彼此的感覺等。再者，因爲空間有限，場景必然常見重複，情節也由發生在侷限空間中的細微物事串連而成。此外，戀愛中的主角面臨的第一波壓力，必然來自同處於狹小空間的奴僕們，兩人愛情是否順利，取決於能否得到這些人的支持。他們態度的改變，也成爲故事發展的關鍵因素，代表人物是飛紅。[24]嬌娘曾因怒斥飛紅，引起她的報復，後來爲了和申純相會，不惜委曲自己「屈事飛紅」，討其歡心。小說《嬌紅記》更強調申純如何「厚賄舅之左右」。

庭院閨閣本來就是戲曲愛情劇中常見的場景，但通常只佔通篇情節描寫的一部分，未有像**戲曲**《嬌紅記》這般纏綿於庭院閨閣。空間場景的侷限改變了敘事的風貌，這和事件的瑣碎化和細膩化是相應的。

（三）超越小說原著的曲詞創作

做爲不同的文類，小說長於敘事；戲曲則結合敘事與抒情於一身，既能鋪陳故事，又長於抒情。因而就譜寫愛情題材而言，戲曲有其先天的優勢。

陳益源指出，宋梅洞《嬌紅記》的「長篇化」和「散文中穿插韻文」的手法，替文言小說另闢了蹊徑，明代中篇傳奇小說幾乎都奉之爲圭臬。[25]宋氏所以在事件敘事中穿插大量的詩詞創作，筆者以爲，除了炫才，更爲了彌補小說「抒情性」的不足，每當主角人物（特別是男主角的申生）心有所感，便吟詩賦詞，以表心跡。總計全文詩詞創作竟有六十首之多。[26]這些詩詞創作絕多數出自申純，少數爲嬌娘所作，飛紅亦有一首。令人驚訝的是，孟稱舜只採用九處詩詞，共詞四首，詩九首。如下：

第三齣〈會嬌〉，申純作【摸魚兒】詠眉州好風景。

第七齣〈和詩〉，嬌讀申純之前在西窗寫下的絕句，並和詩一首。

---

24 小說中，又有嬌娘因事觸怒小鬟綠英，綠英懷恨將二人所爲從實告舅，事跡敗露一事，被孟刪去不用。

25 前引陳益源：〈《嬌紅記》新論〉，頁95。

26 《艷異編》本有30首詩，30闋詞和一封書信。（無【步蟾宮】、【臨江仙】、【晝夜樂】三詞）；《燕居筆記》本有29首詩，31闋詞和一封書信。（無【滿庭芳】、【再團圓】二詞、「門帳春寒」一律）參見前引陳益源：〈《嬌紅記》新論〉第三節「嬌紅記的版本及其故事內容」，頁27-32。

臺灣大學學術期刊資料庫

第十五齣〈盟別〉，嬌作二詩送行。

第二十四齣〈媒覆〉，嬌有【滿庭芳】詞及詩二絕。詞被採用，詩不提。

第二十九齣〈詰詞〉，申拾獲飛紅所作【青玉案】詞。

第三十一齣〈要盟〉，嬌與申冷戰月餘，申一夕逕造嬌室，見窗上有絕句一章。

第三十三齣〈愧別〉，嬌娘以【一剪梅】詞送別。

第三十五齣〈贈佩〉，舅眉州任滿經成都，申純闖其便曳窗挽車與嬌語，嬌占詩一首贈生。

第四十三齣〈生離〉，嬌歌【一叢花】曲，戲曲不言嬌娘善歌，據以改寫化入【小桃紅】曲文。

第四十八齣〈雙逝〉，申純作一詩別父母，一詩別兄。

第五十齣〈仙圓〉，申純與嬌娘同葬後，魂魄同遊嬌娘妝樓，題詩壁上。

換言之，小說以人物吟詩賦詞彌補抒情性的不足，超過四分之三不被戲曲採用。[27]被採用的詩詞大都與情節的推進有關，且多出自嬌娘。

戲曲既能鋪陳故事，又長於抒情，最適合用來敷演愛情故事。是否因爲《嬌紅記》曲文已足以滿足敘事及抒情之需，所以用不上小說中那些出現過於頻繁的詩詞？

答案當然是肯定的，卻又似乎不完全如此。文人傳奇主角人物在第一次上場時，照例要用較長（正式）的「上場詩」，通常是詞，偶見用古風。戲曲《嬌紅記》或因炫才之故，生、旦每次上場，多有上場詩，且偏好長短句的「上場詞」，例如第二齣【鷓鴣天】（生）、第四齣【畫堂春】（旦）、第七齣【訴衷情】（旦）、第九齣【浣紗溪】（旦）、第十齣【菩薩蠻】（旦、老旦）、第十七齣【踏莎行】（生）、第二十六齣【青門引】（旦）、第三十一齣【清平

[27] 依戲曲的各齣對應小說情節，不採用的詩詞包括：（括弧內表對應之齣次）申【點絳唇】（4）、申【喜遷鶯】及二絕（6）、申【滅字木蘭花】、申【西江月】（9）、申【石州引】（10）、申【玉樓春】（12）、申【小梁州】、嬌【蔔運算元】及一詩（15）、申【擷芳詞】（18）、申、嬌【菩薩蠻】二闋（20）、申【永遇樂】（21）、申「天上人」詩（23）、申【鷓鴣天】（26）、申【青玉案】（27）、嬌「再圍圓」詞、申「白牡丹」詞（31）、申【漁家傲】（32）、申無名詞（35）、申「相思會」詞（38）、申詩二首（39）、申「於飛樂」、嬌詩十首（40）、申【望江南】（41）、申【內家嬌】（42）、申【好事近】（43）、嬌口占一詞一絕（45）、嬌口占二詩（47）、申【憶瑤姬】（48）。

臺灣大學學術期刊資料庫

樂】（旦）、第三十二齣【搗練子】（旦）、第四十五齣【烏夜啼】（旦、貼）等，有十處之多，皆爲新製，並不採用小說現成文字。

從分量偏重的這些上場詩、詞來看，孟稱舜和宋梅洞一樣，都有藉詩詞逞才的傾向。其所以不採用小說既有的詩詞，其實是因爲兩位作者抒情的著眼點和文字風格有相當大的差異。大抵來說，宋梅洞的詩詞較爲濃媚；孟稱舜較爲清新。宋梅洞留意艷情；孟稱舜側重心靈。

以兩人首次私會爲例，是夜幽歡已畢，嬌娘令申純歸室，小說寫道：

> 歡會之際，不覺血漬生衣袖。嬌乃剪其袖而收之，曰：「留此爲他日之驗。」生笑而從之。有頃，雞聲催曉，虬漏將闌，嬌令生歸室，因視生曰：「此後日間相遇，幸無以前言爲戲，懼他人之耳目長也。」因口占《菩薩蠻》詞以贈生：「**夜深偷展窗紗綠；小桃枝上留鶯宿。花嫩不禁抽，春風卒未休。千金身已破，脈脈愁無那。特地祝檀郎，人前口謹防。**」生亦口占答之：「**綠窗深佇傾城色，燈花送喜秋波溢。一笑入羅幃，春心不自持。雲雨情散亂，弱體羞還顫。從此問雲英，何須上玉京。**」（頁265-266）

這兩闋詞都不被孟稱舜採用，戲曲《嬌紅記》第二十齣〈斷袖〉對於這段情景是這樣呈現的：

> 〔旦〕更漏將盡，怕人知覺，你且去罷。〔生〕怎忍去也。【前腔】燈影下，多嬌妊。〔摟介〕痛相憐，情傾意洽。〔旦指袖介〕認取這點胭脂，春生衣袖。〔剪袖介〕留此爲他日之驗，願你後日呵，休忘卻今夕韶華。妾女子也，情牽意惑，殊乖禮法，幸稍秘之。囑檀郎莫向人絮刮，輕輕的葬送兒家，空留做風流話把。〔生〕小生怎敢，雞聲催曉，虬漏已殘，如今只得告去。〔旦〕來宵呵，則和你早相會在那花陰月影簾下。〔旦下〕

同是密會偷期的場面，風格全然不同。小說失之露骨冶艷；戲曲較爲含蓄溫婉。

除了文采風格的差異，比對相同場景在小說和戲曲中的表現，尤能凸顯戲曲的優美文采和成功刻劃。經典的例子是第十齣〈擁爐〉，主角申純在此展開了最動人亦最具創意的告白。孟稱舜保留了小說原著的對白，而在對白空隙間插入了曲文，讓整個場面鮮活靈動，情致盎然，如下：（劃底線處爲原著小說對白）

> 〔生手執花枝上〕……〔見旦〕〔旦坐不起〕〔生擲花〕〔旦驚視，徐起拾花介，云〕<u>兄爲甚棄擲此花？</u>〔生〕<u>花淚盈掌，知其意何在？故棄之。</u>
>
> 【喜梧桐】將好花，折在手，未識花心可也得似人心否？撇下花枝，和你

臺灣大學學術期刊資料庫

兩休休。你果若無情呵，免爲你添僝僽。從今後再不、再不向花間走。〔旦〕東皇故自有主，夜屏一枝，以供玩好足矣，兄何索之深也。

【前腔】花淚盈，花枝瘦。知他也爲關情，害得這伶仃瘦。人面花容，一樣兩悠悠。還怕道人心不似花容久，風吹的零落、零落在黃昏後。〔生〕幸蒙見諾，無得翻悔。〔旦笑云〕諾甚麼？〔生〕姐姐自想。〔旦〕春風甚勁，兄可坐此共火。〔生坐介〕〔旦〕兄衣厚否？恐寒威相迸呵。

【金梧桐】春寒悲翠衣，獨坐消清晝。怕你客中人，容易傷春瘦。〔生〕我客衣常苦單，您相念情何厚。則我這寸斷柔腸，你可還也相憐否？〔旦笑介〕何事斷腸？妾當爲兄謀之。你斷腸爲甚，索與從頭剖。〔生〕姐姐無戲言。我自遇姐姐後，魂飛魄揚，不能著體。夜更苦長，終夕不寐，求一訴衷情而不可得。我每細察姐姐，言語態度，亦似非無情者。及言深情味，則變色以拒我。豈眞不諳世事而故爲此？諒孱謬之質，不足當雅意，深藏自秘，將有售也。今日一言之後，小生只索西騎了。〔淚介〕

更極端的例子是第十二齣〈期阻〉。〈擁爐〉告白後，申純一早到嬌娘窗外，嬌娘正隔窗理妝，遂約申純當夜若晴霽，便在「熙春堂」相會。小說的文字如下：

生聞之，欣然自得，惟俟日暮，得諧所願。至晚，不覺暴雨大作，花蔭浸潤，不復可期，生悵恨不已，因作【玉樓春】詞。（頁264）

孟稱舜捨棄【玉樓春】詞，將這寥寥數句，以【豆葉黃】、【園林好】、【江兒水】等曲牌鋪陳申純焦躁的等待日落，唱喏、下跪、下拜皆無效，最後竟潑罵起來。這一段很明顯是從《西廂記》第三本第二折末尾張君瑞盼日落的自白發展而來。妙的是，好不容易夕陽西下，不想一時間竟烏雲密布：

【三月海棠】我這裡凝望眼，將東欄西角都憑遍。甫能得紅輪斂彩，呀，兀的不是雲上也，又早見潑墨生煙。堪怨，雨腳雲頭驀地轉，把重幃障住嫦娥面，兀的不是雨來哩，痛煞風波，倏起平川，將漁郎阻隔桃花岸。看這雨呵，珠連玉散飄千伙，瀉甕翻盆下一宵。急的是翠岩前一派寒泉噴，猛的是繡旗下數面征鼙操。一陣陣打梨花葉落，一聲聲滴愁人心碎。偏生昨日不雨，明日不雨，恰好今宵下的恁急也。

孟稱舜接著以【三月海棠】、【江兒水】、【玉肚交】、【川撥棹】、【前腔】、【尾聲】數曲，寫大雨滂沱，夜不成眠，而以「要做一好夢無緣」雙關，感嘆好事多磨。

要之，孟氏《嬌紅記》雖根據小說譜寫而成，許多地方甚至「直接把小說的

臺灣大學學術期刊資料庫

原段原句錄入戲曲中」[28]，由於風格上改濃媚而爲清新；品味上從留意艷情轉而爲側重心靈，思想也得到提高。加上戲曲原較小說適於抒情，許多場情加上曲文後，更加生動立體起來，其創作成績是不容忽視的。歷來根據宋梅洞《嬌紅記》小說改編的戲曲雖然有九種之多，卻只有孟稱舜《嬌紅記》憑藉著卓越的才情和充裕的篇幅，眞正能較完整的承襲宋梅洞爲文言中篇小說樹立的成就，甚至轉化、超越原著，因而能夠獨步同流，發出耀眼的光芒。

二、人物個性的張揚與思想的深化

除了別開生面的敘事表現，戲曲《嬌紅記》在思想上亦是大有開拓。

小說《嬌紅記》所以能夠在元明時期受到廣大讀者的眷顧，嬌娘、申純及飛紅三個人物形象的創造性成就，功不可沒。孟稱舜在「舞台立體化」這三個人物的過程中，又做了許多關鍵性的調整，大篇幅的透過對話，圓滿、並深化人物，在很多地方甚至「重塑」了人物。使他們的形象更爲清晰，思想更爲深刻。同時，也指向孟稱舜在這個艷情故事上所欲強化的心靈書寫。[29]

（一）嬌娘：更多的發言權和主導性

小說《嬌紅記》從申純訪舅寫起，在兩人戀情尚未明朗之前，筆墨都集中在申純所見，[30]以「探索」的視角，描寫他如何與嬌娘相遇，如何觀察嬌娘的一舉一動，如何展開試探和追求，並以簡單數語交代嬌娘的回應，再由申純賦詩抒懷，結成段落。有如明初劉東生《金童玉女嬌紅記》，採取的是元雜劇「正末一人主唱」的寫法，嬌娘和其他人物都只是對應性的存在。

孟稱舜一反其道，在戀情展開的初始，就選擇聚焦在嬌娘身上。第三齣〈會嬌〉、第四齣〈晚繡〉、第七齣〈和詩〉，皆用「重筆」寫嬌娘。刻劃她的心路

28　前引武影語。

29　孟稱舜：〈《嬌紅記》題詞〉強調「篤於其性，發於其情」、「性情所衷，莫深於男女」。詳下文。

30　李瑞春、李艷如：〈《嬌紅記》的敘事策略〉分析宋梅洞小說的「敘事視角」說：「小說雖然是第三人稱，但此時是從申純的眼光去觀察嬌，因而更多地展示了申純的內心世界，而對嬌的情感卻不甚瞭解。」（頁46）《廣播電視大學學報（哲學社會科學版）》2012年第1期，頁44-47。

臺灣大學學術期刊資料庫

歷程，寫她如何欣賞申純出眾的人才，寫她對愛情不同凡俗的見解，以及因爲不能確定申純心意，而表現得如迎還拒，難以捉摸。

嬌娘初聞表哥來到，未曾妝束，就被母親催促出堂會見這個久未謀面的「三哥」。她並非只做爲被觀看的對象，進入華堂前，她先在門外偷覷：「呀！是個玉面翩裘楚楚郎。」接下來，孟稱舜連用數曲，寫二人相互窺看，彼此留情，不只申純爲看嬌娘「佯整搔頭」，而把杯酒打翻在青衫上，嬌娘亦被申純出眾的人材吸引，忍不住讚嘆：

> 〔旦〕申家哥哥好一表人材也。【前腔】神清玉朗，轉明眸流輝滿堂。他雖是當筵醉飲葡萄釀，全不露半米兒疏狂。淹潤溫和性格良，盡風流都在他身上。不爭他顯崢嶸，珠宮畫廊，也不枉巧溫存，錦幃繡床。（第三齣〈會嬌〉）

兩人初見，嬌娘即表現了「品評人物」的自主性和獨到的眼光。引起她注意的是申純即使喝醉了，仍然氣質清新，不露一點疏狂，認爲如此風流俊朗，是內在良善溫潤性格與過人才華的外顯，從此心上眷眷，若有所繫。

第四齣〈晚繡〉，嬌娘上場，大段「紅顏失配，抱恨難言」的自白，很顯然呼應《牡丹亭．驚夢》杜麗娘的遊園自嘆，而「吾今年已及笄，未獲良緣，光陰荏苒，如同過隙」等文字更直接從中拈出。重頭戲在飛紅前來探問心事：「要甚樣姐夫纔好？」嬌娘既不要「潑天價富貴的子弟」，也不願「只揀個讀書的才子」。她認爲：「便說那才子，也有不同」。「聰明人自古多情劣」。她想望的是：「但得個同心子，死共穴，生同舍，便做連枝共塚、共塚我也心歡悅」。這便是著名的「同心子」說。光是「有才」尚稱不足，嬌娘要求有情人必須能「同心」，眞誠相待，相知、相重，果能如此，那麼就算爲此付出生命也在所不惜。**小說中只有嬌娘贈與申純「同心結」一事，並未對背後的義涵提出解釋**。孟稱舜據以提出「同心子」的理想，這就使得男女之「情」的詮釋，從外在才貌的吸引，提升到「心靈的契合」高度。[31]這是孟稱舜對嬌娘這一人物最大的創發之一。

---

[31] 研究者對「同心」說多有關注，如歐陽光前引文、許金榜前引文、龍緒江：〈試論《嬌紅記》的現實主義成就及其在文學史上的地位〉，《湘潭師範學院學報》14卷5期（1993年10月），頁38-42。季小燕、齊建華：〈孟稱舜及其代表作《嬌紅記》〉，《當代戲劇》1987年第2期，頁56-58。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思〉，《中國文哲研究集刊》18期（2001年3月），頁139-188等。

臺灣大學學術期刊資料庫

滿腔心事無人傾訴，只見嬌娘「看花脈脈嬌無語，對景悠悠暗自吁」（第六齣〈題花〉【不是路】），申純試之以言，或贈之以詩，嬌娘幾度欲言不言，徐步而去。申純花間贈詩之後，嬌娘心中更是放不下他，一腔心事難訴說。最後因與飛紅閒步中庭，至申純書舍見綠窗題詩，在飛紅慫恿下，和詩而去。（第七齣〈和詩〉）

甚至到了最著名的第十齣〈擁爐〉，亦先寫嬌娘面對天眞無邪的小慧，心事無人投訴。感嘆婚姻不自由，怕錯配鴛鴦偶，盼望與申純半晌綢繆，諸多描寫，申純才上場。

如果說擁爐的重頭戲在申純，那麼第十四齣〈私悵〉，則筆墨又回到嬌娘身上。〈期阻〉之後，嬌娘允諾「乘間當別圖之」，隔夜嬌娘打發了家人，到申純書房外扣門，又低喚多次，皆無回應。「他直恁睡著了？」嬌娘又氣又急，孟稱舜以【玉芙蓉】寫風聲，更添淒冷，嬌娘疑心申純的心意，對自己表露眞情後悔不已。

> 【催拍】他做不的會藍橋水淹的尾生，我做了赴元宵留鞋的月英。想癡心女兒，想癡心女兒，錯認文君，許奔長卿。薄幸無端，辜負初盟，掙脫了錦片前程。我當初怎便把眞情訴他？猛提起，自心疼。

小說裡的幾句話，到了戲曲往往成了一齣齣以嬌娘爲核心的重頭戲。嬌娘對「情」的追求有高度的自覺，也有著近似精神潔癖般的要求。這幾齣戲書寫嬌娘心靈，對於這場愛情的「情」之確立十分緊要。

除了小說「留白」的填補，有些關鍵場次書寫的調整，對人物形象的淨化也至關重要。小說中的嬌娘「持重少言」，幾處性格表現卻十分激烈。例如兩人曾一同望月，申純以言語相狎犯，嬌娘立刻促步下階相逼。又如嬌娘約申純逾窗幽會，申純頗有顧慮，「嬌變色曰：『事至若此，君何畏？人生如白駒過隙，復有鍾情如吾二人者乎？事敗當以死繼之。』」這些都被孟稱舜刪除不用。

至如兩人幽歡之情狀，小說描寫申純進入嬌娘繡房後，兩人先是「並坐窗下」，之後：

> 嬌謂生曰：「夜漏過半，幸會難逢，可就枕矣。」欣然與生相攜素手，共入羅帳之中。解衣並枕間，嬌曰：「妾年幼，殊不諸世事，枕席之上，望兄見憐。」（頁265）

兩人互動中，嬌娘顯得較申純迫切，跟之後「望兄見憐」的話語大不相襯。相較之下，戲曲《嬌紅記》二十齣〈斷袖〉中的嬌娘，則含蓄溫婉：

臺灣大學學術期刊資料庫

【繡帶兒】【前腔】〔旦〕嗟呀，小兒女婚姻事大，可怎生輕輕的窺宋鄰家？都只爲貪戀多才，全不顧禮法相差。〔生〕**夜漏過半，幸會難逢，可就枕也**。〔旦〕年華，如今弱小剛二八，曉甚麼風流調法。消停坐，同看月華，喜的是桂影嫦娥，伴人幽暇。〔生牽旦，旦推介〕〔生〕

【前腔】堪誇，燈兒下嬌嬌恰恰，似相逢夢裏巫峽。妝點煞錦繡鴛幃，鎮風流花月窗紗。嬌娃，夜深更永花睡罷，且和你效綢繆鳳鸞同跨。定婚店紅絲暗加，早則是殢玉留香，恣情歡洽。〔牽旦衣行介〕〔旦〕

【隔尾】小文君初把香車駕。〔低介〕奴年幼不諳世事，您俏相如呵，休將人認做了夜奔臨邛素有瑕。〔生〕不待多言，俺則與你細探著這一朵葉底風藏藕子花。〔下〕

凡此種種，多能見到戲曲對嬌娘這一人物的重塑。故事後半殉情的描寫，同樣在這樣的脈絡下進行。（詳下文）

（二）申純：更具說服力的深情形象

「擁爐告白」是申、嬌愛情故事的經典場景，成功的塑造了申純深情的形象。（詳上引）其打動人心，不只因爲「棄擲梨花」這個動作的帥氣和創意，更因申純「討一絕決」的那種積極尋求突破的魄力，誠摯可感。

這在兩人關係產生最大危機的〈絮鞋〉事件時，同樣發揮了作用。爲了竊鞋一事，嬌娘誤會申純與飛紅有私，與之「形跡頓疏」。不料申純又拾獲飛紅「春怨」詞【青平案】，持問嬌娘何時所作。自此嬌娘與之相會愈疏，私下每痛心申純「轉眼負心」。冷戰月餘之後，申純再次直接走向嬌娘繡房，問她「討個明白」。在第三十一齣〈要盟〉，孟稱舜將這場愛的辯解，從一段平板的對話，加上了許多生活行動，繫之以情緒轉折，顯得情致動人：

〔生上〕……〔行介〕往時到此，小姐喜笑相逢。今空幃冷落，想他還只睡著也。呀，窗上有詩在此。〔讀介〕灰篆香殘炷，風花影易移。徘徊無恨意，空作斷腸詩。〔嘆介〕小姐呵，【黃鶯兒】你詩賦斷腸篇，淚斑斑，成翠鈿。歡娛剛好生悲怨，香銷篆煙，花飄錦鈿。俺衷腸萬折應難辨。問蒼天何緣間阻，風浪起平川。〔撫旦背介〕姐姐，何晝寢於此？〔旦起怒介〕此乃妹子臥室，兄無事何以到此！〔生揖云〕是小生得罪了。小生一言請問：再會以來，多蒙厚愛。邇日形跡間，不能不爲所棄，何今昔異志乎？〔旦不答介〕〔生〕小生既爲所棄，自分薄劣，不敢再造妝台。但見棄之因，亦乞明示。〔旦淚介〕妾昔與兄恩情不薄，不道一旦遂成捐棄。今者君棄妾耳，妾何敢棄君。

臺灣大學學術期刊資料庫

申純力辯，嬌娘只是不信：「天下偶然之事，何多之甚耶？」申純只得約嬌娘「當於靈神前，賭下一個大誓如何？」終於搏得佳人一燦，兩人對著明靈大王之祠，立下了生死之約，自是情好倍甚。

同樣的，有些關鍵點的調整創造，不只豐富了情致，甚至從根本扭轉人物形象。這在申純身上尤其明顯。小說中，嬌娘得知父親再許帥府，夜持帥書至申純房中，問申純：「兄何以爲計？」申純回答：「事在他日，當徐圖之。」便繼續留住王家數月。嬌娘自此見申純愈密，「生平生嗜好有不能致者，嬌廣用金玉，售以遺生。」後來，嬌娘因事觸怒小鬟綠英，綠英懷恨將二人所爲從實告舅，事跡敗露，申純方生歸去之念。

戲曲對此處做了重要的改寫創造，在第四十三齣〈生離〉，面對兩人婚事破滅這樣晴天霹靂的消息，申純的反應便大爲不同。他是在睡夢中被嬌娘喚醒的。聽到舅父將嬌娘再許帥家，他大驚：

> 【章台柳】哎呀，潑天風浪凶，打鴛鴦何處逢？你爹前日呵，早許結姻親，兩姓通，我准備做東床魚水同。爲甚平地裡堆成太華峰，生隔斷兩西東？〔泣介〕猛教我淚珠湧，只今日把人輕送。

反倒是嬌娘勸他休埋怨爹爹，申純說：「帥子既來求婚，親期料應不遠，小生便當告別。……你去勉事新君。」嬌娘怒斥「堂堂七尺之軀，不能謀一婦人。」極表堅心相許，二人相擁慟哭，申純說不忍留下來面對嬌娘的出嫁，「如今欲不去呵，怎忍的。**生察察看花飛別紅**。」（【江神子】）又不忍離去，失去一切希望。「欲去呵，**怎忍的煞刺刺眼底飄蓬**。」（【江神子】）正巧申家以申父患病遣院子促歸，申純只得啓程歸家。

不同於小說無可如何，只待「徐圖之」，繼續享受眼前歡愛，戲曲的「不忍見」，又「不忍別」，刻劃申純對嬌娘的一片深情。

相對於嬌娘的「從一而終」，申純的專情其實是帶著「成長」痕跡的。在與嬌娘相遇之前，申純與成都府角妓丁憐憐是「舊識」；與嬌娘相戀之後，還時與飛紅調笑，讓飛紅有「兩下甚是關情」（第二十七齣〈絮鞋〉）的認知。但漸漸他明白嬌娘的想法和用情之深，也願以眞心回報。其後飛紅叫喚，爲恐嬌娘不悅，竟佯裝不聞，刻意疏遠。只有鬼魅幻化的「假嬌娘」能令他痴迷。最後，嬌娘爲他殉情，使他「不忍獨生」，（第四十五齣〈泣舟〉）意志堅定的結束了自

臺灣大學學術期刊資料庫

己的生命。[32]

換言之，申純對嬌娘的眞摯情感，是成爲嬌娘的「同心子」——愛情上的「知己」後，一步步發展、建立起來的，其間有相當大的成分，是對嬌娘深情的回報。由此更足見孟作在戲曲前半以重筆寫嬌娘的必要性。

（三）飛紅：人性的展現與戲劇張力

飛紅引起的關注不下於申純。原因在於她以婢女身分在申、嬌愛情中發揮了舉足輕重的助力，卻又能超出《西廂記》「紅娘」角色的功能性存在，而擁有強烈的愛、恨和想法，甚至因此和男女主角產生衝突。

如果說孟稱舜在一些關鍵點的調整，「重塑」了嬌娘和申純的形象，那麼，飛紅這個形象則是到了戲曲《嬌紅記》，才完整的被建立。[33]這一人物塑造的成功，大大的增加了此劇的眞實感和戲劇張力，配角人物同樣擁有七情六慾，其高度的自主意識，更和主角人物取得一致。

小說中，飛紅自申純第一次訪舅家，舅「命侍女飛紅呼嬌娘出見」、「飛紅附耳語妗」之後，便告缺席。申、嬌兩人情感發展得曲曲折折，柳暗花明，飛紅皆未參與。一直到申純第三次來到舅家，竊取嬌娘繡鞋，飛紅才再度出場，並得到較詳細的介紹。宋梅洞以「嬌娘」、「飛紅」各取一字爲此故事命名，這種命題方式廣被後世所取法，[34]但小說對飛紅，卻似乎一開始就充滿了貶損之意。文中以和嬌娘對比的方式介紹這個人物：

> 舅之侍女飛紅者，顏色雖美，而遠出嬌下，惟雙彎與嬌無大小之別，常互鞋而行，其寫染詩詞與嬌相埒。嬌不在側，亦佳麗也。（頁269）

飛紅的小腳裹得和嬌娘一般大小，文才也與嬌娘相當，但只有當「嬌不在側」，她才算得上佳麗。她到底有多麼「遠出嬌下」，也就不言可喻。至於飛紅的性情，與嬌娘更是貴賤立判：

---

32 徐朔方、孫秋克曾指出，小說中申純與飛紅、丁憐憐的關係有損申純的形象，女鬼化爲嬌娘也是橫生枝節。戲曲《嬌紅記》全盤接受了小說的缺點，「不僅沒有改進，某些缺點的表現，如申生同飛紅的關係，甚至變本加厲。」頁450。徐朔方、孫秋克：《明代文學史》（杭州：浙江大學，2006年）。

33 賴利明：〈飛紅論〉，《貴州教育學院學報》1999年3期，頁65-68。即指出：「到了孟稱舜手裡，飛紅這個人物形象才眞正站立起來，和嬌娘相映成趣」，頁65。

34 參見伊藤漱平前引文，頁95。

臺灣大學學術期刊資料庫

紅尤**喜謔浪**，善應對，快談論，生雖不與語，亦必求事以與生言。（頁269）

嬌娘的個性恰恰相反：

嬌則清麗瘦怯，**持重少言**，佇視動輒移日。每相遇，生不問，嬌則不答，戲狎一笑，則使人魂魄俱飛揚。（頁269）

一個是「善應對，快談論」；一個是「佇視動輒移日……生不問，嬌則不答」，然而，飛紅必須「求事以與生言」，才能引起申純回應；嬌娘卻只要偶然的戲狎一笑，便足以令申純「魂魄俱飛揚」。

不同於小說，戲曲《嬌紅記》在一開始，就讓飛紅站穩一席之地。她是唯一在申、嬌兩人初見面，就看出他們「玳筵前情意長」（第三齣〈會嬌〉【川撥棹】）的人。她還注意到嬌娘「自一見申家哥哥之後，于心忽忽若有所繫」。在她的探問下，嬌娘對她傾訴「同心子」的想望，（第四齣〈晚繡〉）更在她的鼓勵下，應和申純在綠窗上的詩句。嬌娘的一切情緒變化，與申純的幽會偷歡，飛紅都看在眼裡。

第七齣〈和詩〉飛紅自述：

俺飛紅頗饒姿色，兼通文翰，不幸落身侍女隊中，出入老爺房闥之內。奶奶素性嚴妒，俺與老爺，名雖親近，實未沾身。今年二八，與小姐同庚同月而生。

戲曲強調飛紅「與小姐同庚同月而生」，顯然出自對這一人物的同情。她與嬌娘一般的擁有美貌和才情，只因身分低下，不得不處於「陪房」侍女的尷尬地位。她並陳述自己對嬌娘「才色兩全」的欣賞，觀察到嬌娘對申純「獨種深情」，自願「做紅娘」，從旁相助。然而，畢竟青春年少，年方二八，行到花園，也不由自嘆：「看此春色如許，便鐵石人怎不情動也」。

她對於一表人才的申純也有著強烈的好感：

俺看申家哥哥，果然性格聰明，儀容俊雅，休道小姐愛他，便我見了，也自留情。今日老爺不在家，奶奶又睡著，且到中堂瞧他去。（第七齣〈和詩〉）

她心裡其實和嬌娘一樣，丟不下申純。第二十七齣〈絮鞋〉一開場，飛紅便自言心裡念著申純，又自認「我每與他中庭相遇，語言調笑，兩下更是關情。」因爲申純竊取嬌娘繡鞋，卻由飛紅歸還，使嬌娘疑心申純「私通於紅」，沒料到：

一日，見飛紅與生戲於窗外，捉蝴蝶，因大怒詬紅。（頁269）

臺灣大學學術期刊資料庫

小說中這十九個字，被孟稱舜擴大鋪寫成爲第二十八齣〈詬紅〉。盛怒中的嬌娘，對飛紅厲聲責罵。飛紅反問：「如此春光，教人怎不閒耍那。」「難道女人家不是人那？」逼得嬌娘端出自己官家千金的威風，句句以飛紅的「丫鬟」身分打壓她：

> 【三段催】〔旦〕……你丫鬟們呵，止不過房中刺繡添針綫。〔貼〕再呢？〔旦〕妝台拂鏡除香膩。誰許你遊月下，笑星前，看花底，春情一片閒挑起，將漁郎賺入在桃源裡。則怕奶奶知道呵，把粗棍兒，**敲殺你丫環輩**。

受到這樣指責，飛紅不僅不甘示弱，甚至一頓搶白（【三段催前腔】），指桑罵槐，暗譏嬌娘「狂行亂爲」、「言清行虧」，（【歸朝歡】）嬌娘只好搬出老夫人：「還虧你說，我去告知奶奶打你下半截來。」飛紅這才才認罪：「告姐姐，**權饒過丫鬟輩**」。（【三段催前腔】）

這一場責罵踐踏了飛紅的自尊心，也撕裂了兩人的友誼， 加以其後申純爲恐嬌娘不悅，自此不與飛紅一語，飛紅於是趁著兩人花園約會，以「牡丹盛開」爲名，引夫人前來，撞見二人攜手，逼得申純狼狽離開王家。（三十二齣〈紅構〉）

至於其後嬌娘爲了與申純相會而「屈事飛紅」，孟稱舜選擇跳過小說的大肆鋪陳，[35]僅在申、嬌的自白中一筆帶過。（詳下文）飛紅之出賣申、嬌，不僅因爲愛慕申純遭到挫敗，更因「自顧才貌不下于人，寄身侍妾」，不甘心受到嬌娘的打壓和申純的倨落。故而嬌娘之屈己以事，形同向飛紅告罪求饒，這對嬌娘而言是愛情的付出；對飛紅而言，正是解開心中憾恨之鑰。而更重要的是，嬌娘的一片眞心，不只感動了申純，也感動了飛紅。第四十二齣〈帥媾〉之後，轉向申、嬌愛情的悲劇結局，飛紅便開始扮演起居間奔走、串連的「紅娘」，只是這位「紅娘」曾經捲入三人的情感漩渦，之後激流勇退，成爲申、嬌在希望破滅，生命殞落的過程中，淚眼相送的知音人。

孟稱舜對於申、嬌二人的重塑，重在強調他們的「心靈」相交。嬌娘追求能和她「同心」的愛侶，對申純「獨種深情」，申純亦能以誠相報，兩人的外在行動，完全扣合著他們對「情」的追求。飛紅的才貌和自主性在戲曲中透過高度

[35] 小說中有侍女小慧提出她見嬌娘「屈事飛紅」，日久不能平，一一舉例說明嬌娘平日的「負氣」、「愛身」、「重言」，認爲她委千金之身於申生，若棄敝屣，又下事飛紅，簡直「喪盡名節」，嬌娘則以「必得生而後已」回應。

臺灣大學學術期刊資料庫

參與申、嬌愛情而得到強化，然而這些卻正好說明「申、嬌之戀」超越才與貌的吸引，追求「心靈相契」，故能眞愛無悔，更反過來感動因情場失意而作梗的飛紅。

三、愛情的辯證和完成

如前所言，小說與戲曲爲不同文類。如何把小說情節納入傳奇的「敘事程式」之中，是孟稱舜寫作《嬌紅記》面臨的第一個課題，面對宋梅洞這一萬八千餘言的鉅製，許多改動是爲了順應傳奇敘事的慣例，而更多則是出於企圖對「情」提出一番詮釋，這也是他最大的成就處。

（一）情節安置與取捨

戲曲《嬌紅記》順應傳奇寫作套路最鮮明的例子，要算是將「帥府求婚」一事大加渲染，甚至「無中生有」，寫成第五齣〈訪麗〉、第十九齣〈歸圖〉、第三十齣〈玩圖〉、第三十四齣〈客請〉、第四十二齣〈帥媾〉、第四十四齣〈演喜〉的一條「**對立情節線**」；以及第八齣〈番釁〉、第十一齣〈防番〉、第十三齣〈遣召〉、第十六齣〈城守〉的一條「**武戲情節線**」。[36]

「對立情節線」的作用在於與「主情節線」形成「正」與「反」的張力，情節如下：（括弧內爲齣次）

> 帥公子命心腹幫閒尋找成都十郡內絕色女子，畫爲美人圖。（5）帥公子心腹尋得九美人圖畫回報。（19）帥公子展看美人圖。（30）帥公子臥病，帥太尉問明原因。（34）帥府派人至王家說親，王父迫於權勢許之。（42）帥公子找丁憐憐演練拜堂及洞房。（44）

其中，第五齣〈訪麗〉及第十九齣〈歸圖〉，實由小說中丁憐憐向申純講的一小段話擴大而來。有關帥府的直接描寫，小說中只出現了一次，即帥子招丁憐憐問畫中人一段，卻被孟稱舜憑空添增了帥公子「玩畫」、「叫畫」的場面，寫成第三十齣〈玩圖〉。帥、丁對話後，「帥子遂令親信懇告其父，求婚於王」。這

[36] 參見前引林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉。指出，傳奇劇本大體上由生、旦兩條相互配合而對稱的主線，加上「正面人物輔助線」，或「反面人物對立線」、「武戲情節線」等交錯穿梭，構成整部劇作。頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

十四字被寫爲獨立的第三十四齣〈客請〉，小說同一段文字接著以簡單數句寫求親，則被寫成第四十二齣〈帥媾〉。第四十四齣〈演喜〉更完全是無中生有。此齣寫帥公子召來丁憐憐演練拜堂和洞房之事，頗墮戲曲謔鬧之惡趣。

「武戲情節線」的作用在於和傳奇主體的文戲形成「鬧、靜」的反差，以調劑場面。情節如下：（括弧內爲齣次）

> 西番國主率眾搶劫西川地方。（8）帥節鎮率兵抵敵。（11）申父命申兄寄書召回申純。（13）申純與諸秀才守成都城，番兵掠奪至成都界上而去。（16）

在小說「帥府」和「帥子」求婚的情節基礎上。孟稱舜設想帥父爲姓帥的西川節鎮，既爲節鎮則必有武事，因而設想了西番國主到川西搶劫挑釁，帥節鎮帶兵禦敵，寫成「武戲情節線」。第八、十一、十六齣皆無中生有。第十三齣申純被召回家，在小說中原爲「生收家書以從父晉納粟補閬州武職，以生便弓馬，取生歸侍行。」但申純回家後，「從父以他故不果行」，事情不了了之。戲曲將這次的歸家理由，改爲番兵犯境，帥節鎮下令官民人等三丁抽一，上城防守。申父認爲申純「熟諳弓馬，得他上城防守爲便」，一方面順應小說情節，一方面透過〈城守〉刻劃申純臨危不亂，文武全才。

「對立情節線」和「武戲情節線」都是傳奇的敘事慣例，有時頗有僵化的顧慮。但也有論者認爲，這麼做「在一開始就爲全劇定下了悲劇性的基調」，免除了小說中人爲安排的突兀感。[37]也有認爲這些武戲反映了明末的戰亂。[38]

此外，例如第七齣〈和詩〉寫嬌娘的傷春心緒，先安排丫頭嬉鬧場面。第二十齣〈斷袖〉寫幽會，令申、嬌先下場，由丫鬟在一旁竊聽、評論帶過。第二十五齣〈病禳〉張師婆和其子以嬉鬧方式作法爲申純禳解治病。第五十齣〈仙圓〉清明祭祀，申、嬌二人化爲鴛鴦後，有「東華帝君引仙從上」，封贈一番。這些也都是明顯的傳奇敘事套路。[39]

「人物類型化」亦爲戲曲「行當」分工所必然。戲曲一向以「丑腳」來扮演與「生腳」競爭的愛情對手，《嬌紅記》也不例外。此劇以「丑」扮演小說中著墨不多的帥子，把他寫成標準的「花花太歲」，極盡醜化之能事。卻又保留了小

---

37 武影前引文，頁66。

38 何宗美：《明末清初文人結社研究》（天津：南開，2004年），頁271。金雯前引書第三章第四節第貳小節「反映社會現實」，頁111-118。

39 參見前引林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

說中對帥子「端方俊拔」的形容，雖然前後不一，相較於過去愛情戲中，才子的競爭者，只能是像「鄭恆」（《西廂記》）、「馬文才」（《柳蔭記》）、「林大」（《荔枝記》）一類的痴蠢之輩，也算是一個突破。

劇中的「氣質媒婆」也有同樣的問題，她談吐得體，反應靈活，明察秋毫，卻也只能以「丑」角應工。

除了順應戲曲敘事程式所做的情節安置，本文第二節曾提到幾處來自對《西廂記》和《牡丹亭》段落的「套用」文字。**而更值得注意的，則是對《牡丹亭》的「諧仿」**。其一是第五齣〈訪麗〉，帥公子第一次出場。作者用了【一江風】曲牌六支，寫帥公子和兩個幫閒馬小三和戈小十的對話。諧仿了《牡丹亭》第九齣〈肅苑〉小春香和陳最良的對話。兩組曲不僅同用「江陽」韻，曲文也有對應之趣：[40]

> 【一江風】小春香，一種在人奴上，畫閣裏從嬌養。侍娘行，弄粉調朱，貼翠拈花，慣向妝臺傍。陪他理繡牀，陪他燒夜香。小苗條喫的是夫人杖。（春香）
>
> 【一江風】小兒郎，富貴天生相，出殼從嬌養。仗爺娘，心頭愛惜，掌上奇擎，當做珍珠樣。不須紙半張，不須字半行，生小兒腳踏在人頭上。（帥公子）

其二是第三十齣〈玩圖〉，小說的原文是帥公子喚丁憐憐入府，對著衆美人畫，問丁：「天下果有如此婦人呼？」孟稱舜在人物對談之前，加入了帥公子對九幅美人圖「玩畫」、「叫畫」，帥公子不斷「自應笑介」的場面，明顯來自《牡丹亭》〈玩眞〉。

再就是第三十九齣〈妖迷〉。小說先交代有前任州官之子婦因得暴疾亡，葬於申純居室東側修竹外。接著寫二更時分，申純忽見「嬌娘」來會，實爲女妖所化，凡此月餘。這原是文言小說「女鬼夜誘書生」的制式描寫，孟稱舜將之立體化爲〈妖迷〉一齣，卻諧仿了《牡丹亭》〈幽媾〉，讓女鬼（魂旦）先上場自訴：因申純思慕嬌娘，受到申純「色心所感，使奴不能忘情」，遂假充嬌娘，夜訪申純。「伴著個俊臉兒書生幽悽煞，惹得俺心魂不住、不住把他牽掛。」女鬼甚至有一套把自己和嬌娘「等同」的論述：

> 奴與那小姐，此心原則相同也。**他那裏朝思暮想也只爲他，我這裡魂勞意攘也只**

[40] 徐朔方、孫秋克前引書引此例，認爲是「模擬得較好的例子」。頁452。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲他。雖然是依花附草形兒假，人和鬼兩女娃，眞情一點不爭差。（【醉羅歌】）

其意雖然自己的外形是假冒來的，但她和嬌娘對申純都是「眞情」，沒有差別。申純與之互動，也宛如柳夢梅之與杜麗娘鬼魂。

徐朔方（1923-2007）曾批評《嬌紅記》對《牡丹亭》的「模擬」，認爲「不管模擬的效果如何，都不值得提倡，這是對孟稱舜的劇作評價不宜過高的原因。」[41]若以「諧仿」來理解，那麼，〈訪麗〉和〈玩圖〉是刻意製造喜感，至於是否能投觀眾之所好，還須看演員的表演創造。〈妖迷〉則大有發揮，尤其女鬼對自己行爲的合理化解釋，頗得其妙。萬物之有情，不僅止於人，只要「情眞」，並無高下之分。這可以說不但闡發湯顯祖「情至」的思想，還不經意的提升了「書生女鬼交合」故事母題的思想高度。[42]陳洪綬稱〈玩圖〉「寫來令人噴飯」；並稱女妖爲「情鬼」。[43]孟稱舜同時代人吳炳（1595-1648）曾在《畫中人》以〈玩畫〉、〈呼畫〉、〈畫現〉與〈畫生〉正面追摹湯顯祖《牡丹亭》的經典場面；孟稱舜則選擇以「諧仿」提出新的對話角度。

戲曲《嬌紅記》的情節雖然絕大部分來自小說，但並非照單全收，有些地方爲了減少支蔓而加以省略；[44]又有一些小改動，例如申純往妓院見丁憐憐，透露了與嬌娘的私情，戲曲將時間調到媒婆回覆說親失敗之前，以降低申純思慮欠周的缺失；[45]再如將舅父改調他處，經成都，留住申家三日，改爲兩家人約在城外郵亭相見，嬌娘已先被打發前行，以強化二人遭受阻隔的痛苦；又如嬌娘與申純舟中訣別，添增小慧上場，訴說嬌娘病危枯槁之態；又，將申純離開王家前，嬌娘咽倒申純懷中，改到泣舟相別之時，強化死別之傷情。又，將二女望申純飛舟遠去，改爲嬌娘聞父歸，先行離去，申純才悵然登舟。都可以見到孟稱舜思慮的

41 徐朔方、孫秋克前引書，頁453。

42 「人鬼戀」故事的文化因素討論可參考嚴明、孫愛玲：《東亞視野中的明清小說》（臺北：聖環，2006年）第三篇第一章〈文言小說人鬼戀故事模式的成因探索〉的相關討論，頁319-344。

43 前引陳洪綬評點。

44 例如「惜花軒」試探之前，（第6齣〈題花〉）原有他甥來訪，嬌娘阻止舅妗勸申純飲酒的情節。第9齣〈分燼〉之前夜，小說原有嬌娘以髮釵「理餘香」，申純以嬌娘所和之詩句「春愁壓夢苦難醒」嘲之，激怒嬌娘，促步下階相逼的情節，孟稱舜都不予採用。又，嬌娘死後，申純先後收到訣別詩和死訊，在戲曲中則改爲同時收到。

45 小說中申家說親既遭王父拒絕，申純又說出與嬌娘之私情，不免傷及嬌娘名節。

臺灣大學學術期刊資訊庫

細密，連小地方都不放過。

最要緊的，是透過情節取捨和著墨輕重的改變，調整申、嬌之戀的追求方向。除前面提到的例子，又如申純被鬼妖迷惑之際，十餘日不入中堂，嬌娘思念至極，吟詩多達九首，表露心志，吟罷即仆倒於地等。凡此，都被戲曲刻意忽略。

孟稱舜的方向其實很清楚，那即是：節制小說中對兩人歡愛的描寫，降低「艷情」色彩，而更多的側重「眞情」的表現，舉其大者言之：

申純第三次拜訪舅家，時申家已向王家提出親事遭到拒絕。小說自申純至舅家寫起，嬌因問「復來何幹？」引發申純不滿，爲愧謝申純，嬌娘「因相與歡」，至晚，舅妗方歸。戲曲在第二十六齣〈三謁〉從嬌娘思念盼望申純寫起，兩人相見，正攜手同行，舅妗突回，嬌娘即迴避而去。

二人立誓後，情好深篤。一日申純閒步至牡丹叢畔，忽遇嬌娘先已在彼。兩人同行至「百花軒」，申純情不自禁，思欲「百花影裡交鴛頸」，因嬌娘提到「但慮雨雲初交，歡會方密，情狀昏迷，萬一卒有人至，使妾無容身之地」而罷。孟稱舜在之後加入申純提出「以夫妻相稱」的建議，兩人只能在無人處低聲互喚，現實卻是申家提親已遭拒絕。申純見嬌娘淚下，不禁也流下眼淚。「我則在淒涼盡處思歡慶」極寫申純情眞。（第三十二齣〈紅構〉）

申純四度至舅家，爲妖所迷，幸嬌娘對其眷眷不忘而獲救。申純移入中堂後，生活起居皆在宅內，小說描寫嬌娘與之「歡愛如平日，或至生室連夕，妗亦不知也」。妗母病逝後，在小說中，申純曾一度返家，飛紅專寵於舅，宛轉爲嬌媒，力勸王文瑞再三拉申純前來同理家事。兩個月後，舅爲再調任計外出，申純因得「與嬌絕無間隔，……玉枕相挨，鸞鳳并翼，或時朱闌共倚，舉盞飛觴，嬉笑嘔吟，曲盡人間之樂。」過半年，王文瑞方歸。因爲申純「厚賄舅之左右」，舅歸家後，「左右得生之賂，加以事大體重，無敢言及之者，唯於舅前爲生延譽。」這使得王文瑞「悔向日背親之謀」，向申家說定兩人婚事。

戲曲刻意跳過上述兩人縱情歡愛的描寫，在第四十一齣〈明妖〉鬼遁之後，直接來到四十二齣〈帥媾〉，王文瑞上場，說明數月前老妻因病身亡，又提到已說定申純與嬌娘二人婚事，「專待擇日遣聘」。話剛說完，帥家就來提親，在威脅與利誘下，王文瑞又將嬌娘改許帥家。

又，小說多次提到「金錢」在申純、嬌娘和飛紅三人關係中的作用。這也使得申、嬌之戀蒙上重重的世俗色彩，讓我們嗅到了些許「士人妓女戀愛故事」的

臺灣大學學術期刊資料庫

氣味。在「屈事飛紅」一事上，小說寫道：

> 平日玩好珍奇之物，紅一開口，則舉而贈之，錦繡綾羅，金銀珠翠，惟紅所欲，人皆呼之爲紅娘子。紅見嬌之待己厚也，漸釋舊憾，與嬌稔密，嬌結之愈至。（頁275）

不止對飛紅，嬌娘還曾兩度出資提供申純花用。第一次是申純高中，造訪舅父任所，卻被安排在堂外僻室，兩人不得親近。嬌娘勸申純耐心等待：

> 出袖中黃金二十兩與生，曰：「恐兄到此，或有用度，衣服有不堪者，宜令左右以工直持來，當與兄修治也。」（頁274）

第二次是嬌父毀約，將嬌娘改聘帥子。嬌娘不僅自是見生愈密，申純「平生嗜好有不能致者，嬌廣用金玉，售以遺生。」另外，小說三度提到申純「厚賂巫者」、「生厚賂舅之左右，莫不歡悅」、「生厚賂左右，欲一見嬌」。這些都被孟稱舜刻意忽略。

宋梅洞留意艷情；孟稱舜側重心靈，這在文詞表現和情節取捨上是一致的。刻意降低愛慾與物慾的描寫，相對的便提高了「心靈」的高度和「情」的純粹性。而這其實正反映晚明清初，在崇尚「情至」的同時，出現的另一種企圖調和「情」與「理」的逆轉。[46]

（二）「情」與「理」當前：問世間情是何物？

孟稱舜在〈《嬌紅記》題詞〉中說：

> 性情所鍾，莫深於男女，而女子之情，則更無藉詩書理義之文以諷諭之，而不自知其所至，故所至者若此。

相對於讀書人，婦人女子沒有那麼多來自詩書理義的牽絆和包袱，故女子之情更易於說明情之本於性，發乎自然。湯顯祖和孟稱舜都選擇靈慧而出身官家（受較多禮教束縛）的女子做爲論述的代言人。《嬌紅記》不僅在一開始就用重筆寫嬌娘，更在故事尾聲，透過嬌娘展開一場「情理之辯」。

申純因嬌娘改聘帥子而離開王家，甫半月，嬌娘便已病體沈重，芳容頓改，

---

[46] 參見前引王瓊玲：〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，頁147。又，該文指出，「此一時期才子佳人劇的作者往往在劇作中努力將屬於『欲』的部分淨化，將之昇華爲『情』。」「這些劇作家儘管不諱言色欲，……也反對過度縱慾」，「他們尋找到了藉由男女契合而達致的超越一般情欲的精神滿足。」頁169。

臺灣大學學術期刊資料庫

將至不起。在飛紅的安排之下，兩人於濯錦江舟中一會。嬌娘心知是最後一面，取出珍藏的「斷袖」作別，申純見嬌娘「病已到這等」，連忙以「既迫嚴父之命，便暫從他事也罷了」勸慰，嬌娘卻要申純「記取笑擲梨花，擁爐時節」。（第四十五齣〈泣舟〉）那一晚，申純的眞情告白打動了芳心，爲此初衷，嬌娘寧爲申純憔悴而死，毫無怨悔，不改其志。

第四十七齣〈芳殞〉，孟稱舜透過飛紅勸導嬌娘的二人對話，爲這段「申、嬌之戀」面對世俗價值和道德觀可能遭到的責難，提出解釋。小說中，飛紅之勸導完全出自其意志，孟稱舜則刻意以四十六齣〈詢紅〉，強調王文瑞囑咐飛紅「將帥官人圖影，拿去小姐看」。這使得飛紅之勸，背後多了一個「父親」的影子，成了「父權」和「情至」的對話。

一開始，孟稱舜即提出「孝」道觀念來討論。（小說無）

〔貼〕小姐讀書知禮，豈不聞女子未嫁，當從父命。今乃故生執拗，豈得稱爲孝乎？

〔旦〕飛紅你有所不知。我始遇申生，雖則未獲老爺之命，自念婚姻事大，古來多少佳人，匹配匪才，鬱鬱而終。與其悔之於後，豈若擇之於始。至於中間，兩要婚議，老爺業有成言。今乃一旦改許他氏，是負義之愆，不在我了。昔荀氏毀容截髮，以抗親命，後人不謂非孝。我今安得強從父命，自背初盟也。

「擇之於始」重申了〈晚繡〉中提到的，「寧爲卓文君之自求良偶，無學李易安之終託匪材」。對於嬌娘來說，「兩『情』既愜」，就算「身葬荒丘，情種來世，亦所不恨。」這一切皆出於對「情」的重視，不惜違背禮教。而父親許婚申純在前，又負義改許他氏，是嬌娘不從父命的原因。她更以古代婦女爲抗再嫁之命，毀容截髮爲例，反駁自己這麼做不爲不孝。

飛紅接著出示帥子圖影，就家世、人才和申純相比較：

〔貼〕……小姐始遇申生，也只愛其才貌。今帥家富貴極矣，帥官人端方俊拔，殆過申生。

〔旦〕【集賢賓前腔】**種情人自古誰似此，生和死，沒個休時。隨著他甚樣風流豪貴子，俺怎生生撇却人兒，重跟別氏？做夫妻全無終始，空恁的顛倒了鴛鴦雙字。**

臺灣大學學術期刊資料庫

嬌娘提出「種情」[47]之深的個中關鍵，（小說無）呼應第四齣〈晚繡〉提到的「情種來世，亦所不恨」，以及第七齣〈和詩〉提到的「獨種深情」。嬌娘自言對申純的情意之深，無可比擬，超越生死，沒有終了之時。不管帥子如何具備優勢，「**隨著他甚樣風流豪貴子**」（【集賢賓前腔】）嬌娘都撇不下申純。因而推開帥子圖影不願觀看。問道：「那人便美煞，與我何干？」

飛紅只能以「今聞申生歸去，已議親貴族」來誆騙嬌娘，甚至假託申生：「他現將你所遺香佩，結以破環只釵，寄還小姐」。嬌娘一見香佩，潸然淚下，但哭的不是申純變心，而是她相信：「相從數年，申生心事，我豈不知？他聞我病甚，將有他故，故以此開釋我」。嬌娘甚至說：「休道申生不是那樣人，自嗟咨，便道郎心已改，我也只想望郎時。」（【簇御林】）就算申純變心別娶，只要自己心裡一直記得愛著他的初衷，便不在意。（小說無）

飛紅以「他既負心，我亦改意」勸嬌娘。嬌娘對飛紅說出心意，同時解釋自己的行爲：

> 〔旦〕我始以不正遇申生，今又改而之他，則我之淫蕩甚矣。既不克其始，則當有其終。

嬌娘用「不正」二字，訴說自己與申生踰越禮教的相戀。「不克其始，則當有其終」則是在禮教的框架下尋得的安身之道，可以視爲是嬌娘的「貞操觀」。因爲愛火熾熱，不能以「守貞」開始，定要能從一而終。

聽到這樣的表白，小說中，飛紅「遂不復言」。戲曲卻將這一段辯證推到極至。飛紅說：

> 小姐呵，便道申生今未別娶，倘你果有不幸，難道他當眞休了不成？那時你則欽恨於荒塚黃泉之下，他卻追歡於瑤台華席之中，悔也悔不迭了。

嬌娘回道：「我甘心一死渾無二，怎做得浪蕊狂枝。」（【黃鶯學畫眉】）飛紅反問，即然如此堅持，爲何不在老爺許婚帥家之初，就說個明白呢？嬌娘此時方說出自己的心理歷程：

> 我自那日已只辦的一死，兒女恩情從此永休。俺爹爹自背前言，我雖言之亦必不聽。況我與申生私遇，此事怎向爹爹跟前說的也呵。

爲免「紅顏失配，抱恨難言」，嬌娘勇敢「自求良偶」。但其實她心裡十分明白，在「父母之命，媒妁之言」的社會規範下，追求「同心子」談何容易？嬌娘

[47] 歐陽詢校注本將「種情」改爲「鍾情」，此依原刻本。

臺灣大學學術期刊資料庫

自忖與申生的愛情係踰「禮」的「私遇」，當王文瑞再許帥府的那一天，便選擇一死以對。**這與其說是她消極的接受命運，毋寧理解爲她以「殉情」的方式，積極完成「從一而終」的想望。**

〈芳殞〉結束在嬌娘悶絕甦醒後，強自掙扎，向悲哭的老父告別：「爹爹，孩兒拜謝你了。」她怨怪自己做女兒無終始，只能到黃泉下奉侍母親。嬌娘的自責，正與一開始飛紅以孝道質問相呼應。

同樣的，孟稱舜也將小說中申純自言哀慟之因：「佳人難再得」，在第四十八齣〈雙逝〉一齣做了關鍵性的改動。自濯錦江畔與嬌娘相會後不久，傳來嬌娘死訊，申純一時悶絕，醒後即以嬌娘所贈、原本打算用在婚禮的紅絲緞上吊自縊。自縊前，在寫給父母和兄長的詩句，申純即提到父母的「生育深恩俱未報」。孟稱舜在此強調了人倫中最不容捨棄的責任，也就是孝道。申綸先以「吾弟讀書知禮，萬宜自節」、「男兒志在四方」等相勸，又說：

〔小生〕【二郎神前腔】……你覷著兩爹娘呵，年衰爲汝淚雙枯。倘你眞個不保，痛怨煞這兩白頭爹娘，究竟何如？

面對兄長責備，父母悲哭。申純說：

二親之言，孩兒亦豈不曉？但事已到此，兒**即欲自主，也不能勻**。

我與嬌娘，**情深義重，百劫難休**。他既爲我而死，我亦何容獨生？

只爲嬌娘情深義重，申純聽聞死訊，「胸懷千裂，肝腸寸斷」，自感無法獨活於世。即使他再理解做爲知識分子的責任，再明白父母兄長之眷愛，他的靈魂已隨嬌娘而去：

【二鶯兒】難語，我身軀在此，我魂靈兒早去。想當日呵，**有的是死死生生月下書，神明鑒取應難負**。〔哭介〕爹娘、哥哥，我都顧不得你了。**我一行行淚枯，我一絲絲氣無，不如早些兒死去，也同歸一所**。

此時，離開人世已成了申純唯一的解脫。孟稱舜寫二人的離世，把筆墨停留在他們如何撇下家人的這個最艱難的關口。極力爲二人解釋，什麼樣的愛情，使他們忍心拋下鍾愛自己的父母和手足。又以義理雖明，不能自主，來寫照愛情的深摯。

〈芳殞〉和〈雙逝〉所見的情理之辯是此劇超越小說的重大創發處，藉由飛紅和申綸之口，提出世俗角度的總總質疑，又藉純、嬌之口，對此一一回應。表達了孟稱舜所處的明末時期，「情」與「理」觀念的改變。不僅大大不同於元代（宋梅洞）強調的「才」與「貌」，也不同於萬曆時期湯顯祖「第云理之所

臺灣大學學術期刊資料庫

必無，安知情之所必有」的「情」「理」對立， 而是將「情」歸復於「性」、「理」，找到兩者之間的調和。[48]

申純與嬌娘「至死不悔」的愛情，正因「篤於其性，發於其情」，先有諸於中而發諸於外，「不自知其所至，故所至若此。」（孟稱舜《嬌紅記．題詞》）作者雖爲這個故事冠上「節」、「義」二字，從他在〈芳殞〉和〈雙逝〉展開的辯證來看，「情」是超越「理」的，「理」則根基於「情」。也就是陳洪綬說的：「蓋性情者，理義之根柢也。」（《嬌紅記．序》）而從情節取捨和鋪陳方向來看，他所謂的「節」——烈女、「義」——貞夫，都是以「情」來定義的。說到底，他還是一個「情至論」者。[49]

又，值得注意的是，《嬌紅記》（崇禎十二年王業浩、陳洪綬序）之後，孟氏又有《貞文記》（全名「張玉娘閨房三清鸚鵡墓貞文記」，有崇禎十六年作者題詞），《二胥記》（有順治元年宋之繩序）之作，更進一步將「情」與忠孝節義等道德連繫起來，無論情節或思想，都相當露骨的表現「教化」的色彩。反映了作者因國事紛紜的心情變化，[50]筆者以爲不可與《嬌紅記》一概而論。

結語

本文以敘事表現、心靈書寫和情理辯證三個方面，論析孟稱舜《嬌紅記》如何轉換小說養分，開創戲曲新局。其所以能掌握刻劃愛情題材的新途徑和新手法，並非偶然，實乃根源自晚明通俗文藝全面發展下，小說流行品類對戲曲創作的啓發。

宋梅洞以「工筆重彩」（程毅中言）呈現生活眞實，又「以閨閣、庭院作爲情節的展開空間」（陳國軍言），確立了中篇小說在敘事上的特徵。侷限的空間

48 前引王瓊玲：〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉指出，晚明到清初這一時期，許多愛情劇繼承了湯顯祖謳歌「至情」的傳統，而於此同時，出現另一逆轉，王思任、孟稱舜、李漁和金聖嘆等人，都力圖把情與禮、情與理、情與性折衷的會統起來。頁146-147。

49 王瓊玲前引文曾指出，晚明清初作家力圖「把情和禮、情與理、情與性折衷地會統起來」，「逐漸消融於情理交融、情理合一的調和論調之中」，頁139-188。從《嬌紅記》〈芳殞〉和〈雙逝〉展開的辯證來看，仍是「情」勝於「理」。

50 王漢民、周曉蘭校點：《孟稱舜戲曲集》（成都：巴蜀書社，2006年），〈前言〉，頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

場景和細膩敘事是相呼應的，對於「說故事」的影響，是「敘事鏡頭」的貼近，以及以重複空間場景細膩呈現人物的心理及情緒反應，並因而左右了人物的關係和情節的構設。這些都使得孟稱舜《嬌紅記》以別開生面的敘事，超越了其前文人戲曲常見的概念化戲劇情境和詩意描繪，營造了前所未見的眞實感，賦予戲曲愛情劇嶄新的面貌。

宋梅洞在散文中穿插韻文的手法，廣被仿效，成爲後來中篇文言小說的寫作特色。然而，他爲男女主角所創作的六十首詩詞，卻有超過四分之三不被孟稱舜採用，只保留了情節推展上所必須的九處。這固然因爲文類的差異，更因兩人風格、品味及對愛情詮釋的不同。從文學整體表現來說，宋梅洞的詩詞較爲濃媚；孟稱舜較清新。宋梅洞留意艷情；孟稱舜側重心靈。

透過「心靈書寫」和人物個性的張揚，孟稱舜在立體化嬌娘、申純和飛紅三個人物時，做了重要的調整和重塑。

他在戲劇一開始，便用「重筆」寫嬌娘，調整了小說一開頭全以申純爲本位的視角，許多地方改從嬌娘的眼睛觀看。小說裡的幾句話，到了劇中往往成了一齣齣以娘嬌爲核心的重頭戲。嬌娘對「情」的追求有高度的自覺，也有著近似精神潔癖般的要求。〈會嬌〉、〈晚繡〉、〈和詩〉等幾齣獨寫嬌娘心靈，對於申、嬌之間「情」的確立十分緊要，以至於有其後的〈分燼〉和〈擁爐〉。故事後半殉情的描寫，同樣在這樣的脈絡下進行。除了小說「留白」的填補，有些關鍵場次的調整，對人物形象的淨化也至關重要。

「擁爐告白」是申、嬌愛情故事的經典場景，成功的塑造了申純深情的形象。戲曲生動刻劃並延續其勇於面對、「討一絕決」的眞誠性格。而有些關鍵點的調整創造，不只豐富了情致，甚至從根本扭轉人物印象。這在申純身上尤其明顯。第四十三齣〈生離〉以「不忍見」又「不忍別」取代小說中以「徐圖之」逃避現實，繼續貪歡的反應，刻劃申純用情之深。

飛紅這個形象更是到了戲曲《嬌紅記》才被完整建立。這一人物塑造的成功，大大的增加了此劇的眞實感和戲劇張力，配角人物的自主意識，和主角人物取得一致的高度，是《嬌紅記》勝過其他愛情劇之處。

人物的重塑使他們更能夠爲孟稱舜所提出的「情」觀代言。不僅不同於宋梅洞時代只強調外在的才和貌，更調和了湯顯祖「情至論」的情、理對立。

爲了順應戲曲敘事格套，孟稱舜對情節安置做了必要的改動和創造，最具代表性的莫過於將小說中僅出現一小段的帥公子事蹟，大加渲染，甚至「無中生

臺灣大學學術期刊資料庫

有」，寫成和「主情節線」形成「正」與「反」張力的「對立情節線」，以及和傳奇主體文戲形成「鬧、靜」反差，以調劑場面的「武戲情節線」。

而除了對《西廂記》和《牡丹亭》文字或場面的套用，戲曲《嬌紅記》更對《牡丹亭》進行多處諧仿，有些只是製造笑料，〈妖迷〉一齣則不但闡發湯顯祖「情至」的思想，還不經意的提升了「書生女鬼交合」故事母題的思想高度。

孟稱舜對情節取捨和筆墨輕重調整的方向其實很清楚，那即是：節制小說中對兩人歡愛的描寫，降低「艷情」色彩，而更多的側重「眞情」的表現。在〈芳殞〉和〈雙逝〉兩齣，透過旁人之「勸」，爲這段「申、嬌之戀」面對世俗價值和道德觀可能遭到的責難提出解釋。兩人寧可捨棄年輕的生命也不願悖離初衷，透過「情」和「理」一往一來的辯證，成功的堆疊出強烈的沈痛感。也以「情」之眞、之純、之至，爲「節」和「義」提出的新的定義，調和了「情」和「理」的對立。

《燕居筆記》本《擁爐嬌紅》後有一段作者宋梅洞的評論，提出「謀之於始」的看法：「相期諧老，必先以此，如謀之于嬌娘，然後以其實事告於二家之父母。」他感嘆二人「舍此不務，留連光景，貪于私樂。數載之間，惶惶不暇，卒至窮迫而死，誠可哀也」。這樣的評論，正是湯顯祖在〈《牡丹亭》題詞〉中所謂的「恆以『理』相格耳」，世間男女面對「情之所起」，很多道理是講不清的，就算將問題一一攤開來辯證，亦無可如何。正如同申純所言：「**事已到此，即欲自主，也不能勾**」。

孟稱舜將「節」、「義」及其他道德關懷（「理」）納入「情」的追求中。這些道德實際是被「情」所定義出來的，如此，便把「情」推向新的高度。續《嬌紅記》之後，孟氏又有《貞文記》傳奇，情節與《嬌紅記》框架相類，卻以金童玉女貫串全劇，帶著明顯的說教意味，更加強烈的宣揚「節」與「義」。論者認爲是湯顯祖以來，「以情爲主、情理對立的人性觀念在明末清初發生了深層的倒退。」[51]甚至有人批評「作者不可逆轉地由反禮教的鼓吹者，一變而爲正統節烈觀的衛道士。」[52]筆者以爲《貞文》和《二胥》作於明亡之際，如前所述，所映的是作者的心境，與《嬌紅記》不可並論。

陳益源曾列表說明「元明中篇傳奇小說成爲元明清三代戲曲取材的淵藪」。

51 參見郭英德：《明清傳奇史》（上海：江蘇古籍，1999年），頁341。

52 參見徐朔方、孫秋克前引書，頁451。

臺灣大學學術期刊資料庫

共有根據八部中篇傳奇小說編創的二十四部戲曲作品。[53]而除了孟稱舜的《嬌紅記》廣受肯定，其餘的流傳度都不高。這多少說明中篇傳奇小說過重的文人色彩，若非熟諳戲劇技巧的掌控，很容易止於案頭，成爲小說的附庸。

初讀《嬌紅記》，很難不被作者對主角人物深刻的心靈關照和那別開生面的細膩敘事吸引。然而，申純去而復來，幾多曲折，至〈妖迷〉，已覺筆端纏繞，直到〈生離〉方有柳暗花明又一村之感。這是因爲孟稱舜順著小說的情節鋪陳，接受了小說「娓娓道來」的節奏，若不能細細品味其間細膩的心靈刻劃，觀察諧仿、辯證背後的用意，確實容易以「冗長」爲病。[54]

《集粹曲譜》收有《嬌紅記》〈晚繡〉、〈芳殞〉、〈雙逝〉三齣，正是「書寫心靈」和「情理之辯」的重頭戲，相當能夠反映這部戲曲的動人之處。

53 陳益源：《元明中篇傳奇小說研究》，第十八章〈結論〉，頁310。除了七種根據小說《嬌紅記》編創的戲曲，還有根據《鍾情麗集》編創的《畫鶯記》；根據《賈雲華還魂記》編創的同名戲文，以及《指腹記》、《分釵記》、《姻緣記》、《金鳳釵》、《灑雪堂》；根據《懷春雅集》編創的《忠節記》、《懷春記》、《忠烈記》；根據《花神三妙傳》編創的《三妙傳》；根據《尋芳雅集》編創的《鴛鸞記》、《三奇緣》；根據《天緣奇遇》編創的《玉香記》、《玉如意記》；根據《劉生覓蓮記》編創的《覓蓮記》、《想當然》傳奇等。

54 參見前引《中國十大古典悲劇集》《嬌紅記》〈後記〉指出：「作品長達五十出，冗長枝蔓」。

臺灣大學學術期刊資料庫

敘事表現、心靈書寫與情理之辯：孟稱舜《嬌紅記》的寫作承襲及其對戲曲愛情劇的開創

林鶴宜

國立臺灣大學戲劇學系教授

孟稱舜《嬌紅記》堪稱繼《西廂記》、《牡丹亭》之後，戲曲愛情劇的新里程碑。孟作承襲了元代宋梅洞同名小說以「工筆重彩」細膩刻劃發生在「庭院式」侷限空間細瑣事件的手法，建立眞實感；並轉化小說「穿插詩詞」的寫作格套，以戲曲曲文充分抒發人物情感，因而能夠開創戲曲愛情劇別開生面的敘事風貌。孟作對原著人物的調整，關鍵性的重塑並提升了人物的思想和形象，使之能與孟氏提出的「情」觀相呼應。從小說進入文人傳奇戲曲「敘事程式」的規範，孟稱舜重新取捨、安置情節，在《西廂記》寫「情」、《牡丹亭》兼顧「情」與「慾」之上，寫進了人物的「心靈」。同時，透過辯證，訴說「情」與「理」的調和與包容，對愛情的完成提出一己的詮釋。

關鍵字：孟稱舜　嬌紅記　情理之辯　心靈　敘事

臺灣大學學術期刊資料庫

Narrative Expression, Writing of Inner-Self, and the Debate of Love/Rationality: On Meng Chengshun's *Jiaohong ji*, Its Literary Heritage and Innovation of Romance Drama

Ho-yi LIN

Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Jiaohong ji by Meng Chengshun has been hailed as a new milestone of Romance Drama, succeeding *The West Chamber* and *Peony Pavillion*. Adopting techniques from Song Meidong of the Yuan dynasty, who authored a fiction of the same title, Meng Chengshun's drama depicts rich, minute details of miscellany occurring in the limited indoor space to build up a sense of actuality. He also converts the fiction convention of interpolating verses into arias sung in a drama to fully demonstrate the character's sentiments. In this innovation, he opens up new narrative possibilities for romance drama. Meng's reworking of characters from the original fiction significantly revises their images and enhances the characters' thinking, so as to correspond to the concept of "*qing*" raised by Meng himself. To adjust to the narrative convention of literati's *chuanqi* drama, Meng Chengshun preselects and shuffles the plotline of the original fiction. Beyond the *West Chamber*'s emphasis on *qing*, and the *Peony Pavilion*'s attention on both *qing* and desire, Meng Chengshun deliberates on the characters' inner self. Through dialectics of the reconciliation and compliance of love and rationality, Meng Chengshun gives his own interpretation of the fulfilment of love.

Keywords: Meng Chengshun　*Jiaohong ji*　debate of love/rationality　inner self　narrative

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

中山大學戲曲史師資培訓班：〈《玉簪記》《綠牡丹》《嬌紅記》的思想意義和藝術特徵〉，《文藝理論研究》1981年第3期，頁71-76。

王世貞編，孫葆貞等校點：《艷異編》，瀋陽：春風文藝，1988年。

王漢民、周曉蘭校點：《孟稱舜戲曲集》，成都：巴蜀書社，2006年

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思〉，《中國文哲研究集刊》18期，2001年3月，頁139-188。

伊藤漱平著，謝碧霞譯：〈「嬌紅記」成書經緯：其變遷及流傳過程〉，《中外文學》156期，1985年5月，頁90-111。

何宗美：《明末清初文人結社研究》，天津：南開，2004年。

李瑞春、李艷如：〈《嬌紅記》的敘事策略〉，《廣播電視大學學報（哲學社會科學版）》2012年第1期，頁44-47。

李夢生：〈對孟稱舜嬌紅記的新剖析〉，《廣播電視大學學報》1998年第2期，頁12-17。

季小燕、齊建華：〈孟稱舜及其代表作《嬌紅記》〉，《當代戲劇》1987年第2期，頁56-58。

林近陽增編：《燕居筆記》，上海：上海古籍，1994年。

林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁，2003年。

武影：〈《嬌紅記》：小說與戲曲辨〉，《宜賓學院學報》第4期，2004年7月，頁63-67。

金雯：〈節義鴛鴦塚嬌紅記研究〉，嘉義：嘉義大學中文所碩士論文，2010年。

徐朔方、孫秋克：《明代文學史》，杭州：浙江大學，2006年。

許金榜：〈《嬌紅記》的新成就與繼往開來的地位〉，《山東師大學報》1989年第3期，頁61-67。

郭英德：《明清文人傳奇研究》，北京：北京師大，1992年。

_____：《明清傳奇史》，上海：江蘇古籍，1999年。

陳平原：《中國散文小說史》，臺北：二魚文化，2005年。

陳益源：《從〈嬌紅記〉到〈紅樓夢〉》，瀋陽：遼寧古籍，1996年。

_____：《元明中篇傳奇小說研究》，香港：學峰，1997年。

陳國軍：《明代志怪傳奇小說研究》，天津：天津古籍，2006年。

程毅中：〈《嬌紅記》在小說藝術發展中的歷史價值〉，《許昌師專學報（社會科學版）》1990年第2期，頁15-20。

廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育，2000年。

齊裕焜：《明代小說史》，杭州：浙江古籍，1997年。

歐陽光注釋：《嬌紅記》，上海：上海古籍，1988年。

鄭尚憲、張冬菜：〈《嬌紅記》三論〉，《戲劇文學》2002年第12期，頁64-68。

賴利明：〈飛紅論〉，《貴州教育學院學報》1999年第3期，頁65-68。

臺灣大學學術期刊資料庫

龍緒江：〈試論《嬌紅記》的現實主義成就及其在文學史上的地位〉，《湘潭師範學院學報》14卷第5期，1993年10月，頁38-42。

韓昌：〈「嬌紅」故事研究〉，嘉義：中正大學中文所碩士論文，2007年。

嚴明、孫愛玲：《東亞視野中的明清小說》，臺北：聖環，2006年。

臺灣大學學術期刊資料庫