戲劇研究　第2期
2008年7月　頁81～122

譜歷史事義，見古人情性

——論楊潮觀《吟風閣雜劇》之詠史特質與戲劇構思

王瓊玲
中央研究院中國文哲研究所研究員

一、「納千里於尺幅」——明清雜劇中單折短劇之體製特點

中國戲曲發展至明代，乘宋元南戲復興之勢而勃起的傳奇，其初雖多沿南戲之舊，體製卻日漸趨於整、善。明中葉以後，尤在文采的追求，與曲律之講究上，表現出一種棄俗從雅、刻意求工的趨勢。當時崑腔風靡一時，伶工樂戶，專習南曲；故北曲南腔，音律不免混淆。而受到傳奇的影響，繼「憲王新樂府」之後的雜劇一體，在藝術體製上，亦不斷發生愈益明顯的變異，不復昔日元雜劇之舊觀[1]。此時雜劇由於形製上的革新[2]，雜劇作家，完全可以不守元人格律，因而出現南、北兼用的新體[3]。其中最重要的發展，即是逐漸從元雜劇四折一楔

1 關於明雜劇體製之綜合討論，參見曾永義：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979年），頁44-73。

2 據傅惜華（1907-1970）：《明代雜劇全目》（北京：人民文學出版社，1959年）著錄，明雜劇劇目共五百二十三種（其中有姓名可考者三百四十九種，無名氏一百七十四種），現存劇本約一百五十多種；而《清代雜劇全目》（北京：人民文學出版社，1981年），則更有一千三百種著錄（其中姓名可考者五百五十種，無名氏七百五十種），現存劇本四百多種，其數量更超過元、明二代。由此可見明、清雜劇創作之盛。

3 元劇結構通例，有類文章之章法，講究「起、承、轉、合」，第一折必是閒戲，第二折劇情逐漸推進，第三折發展至高潮，到了第四折全劇終結。從戲劇衝突的角度觀之，此種結構即是以衝突之發生、開展、轉折與解決爲進程。不過由於在早期創作中，戲曲中強烈傳達的抒情性，與戲劇自然產生的戲劇化要求，尚未充分融合，故戲曲中最具抒情性的關目，往往未必即是戲劇衝突的高潮。如元劇第四折即常因作者本身對於戲劇性發展之認識不足而未予重視，使戲情趨於平淡，此即臧晉叔：「至第四折往往彊弩之末矣」（〔明〕

臺灣博碩士學術期刊資料庫

子的體製，發展出特定的「短劇」形式[4]。王國維（1877-1927）跋《盛明雜劇初集》，對於明雜劇此一體製上的變化，論之甚詳。他說：

> 元人雜劇止于四折，或加楔子，唯紀君祥之《趙氏孤兒》，張時起之《賽花月秋千記》多至六折，實非通例。至于不及四折者，更未之前聞，亦無雜以南曲者。（《錄鬼簿》謂：「南北合腔，自沈和甫始，如《瀟湘八景》、《歡喜冤家》等曲，極爲工巧。」乃散套，非雜劇也。）憲王雜劇如《呂洞賓花月神仙會》，雜以南曲，殊失體裁。至明中葉後，不知北劇與南曲之分，但以長者爲傳奇，短者爲雜劇。……獨康對山《中山狼》四折，確守元人家法。餘如沈君庸等，雖用北曲，而折數次第，均失元人之舊。……信乎文章之事，一代自有一代之長，不能以常理論也。[5]

此處王氏所說明雜劇對於元雜劇的突破，即是一種形製上的自由化，以及曲韻上的「南曲化」。其劇作長度，較爲多數的例子是一、二折的「短劇」，而且取消

臧懋循：《元曲選．序》，《元曲選》〔北京：中華書局，1989年〕，第1冊，頁3）一語之所指。此外，元雜劇每折的曲數有定數，正末或正旦必須依規定唱完這些曲子。此種一人主唱的樂曲安排，雖有助於主要人物的塑造，卻不利於多層次、多角度地塑造不同人物，而有時亦難免出現冗贅的曲子，將情節導向偏離主題的方向發展，故元代關漢卿、王實甫、紀君祥、劉唐卿等作家，已企圖對此種四折一楔子的結構體製，嘗試作某種程度的突破。

4 「短劇」的體製，可溯源於金元院本，凡此今雖皆未傳，但可考知內容大抵雜採市井細事，以詼諧調笑爲主，形式偏重唸誦對白，以一場了事，不作多場情節貫串。「短劇」一名的定位，始見於鄭振鐸（1898-1958）《清人雜劇初集》序文（1931），又見於盧前（1905-1951）《明清戲曲史》。盧前於其書中，首立「短劇」一章，討論了短劇的始末，略謂：「『短劇』云者，指單折之雜劇而言。……單折劇之製作，實在明正德嘉靖之世。其時徐渭、汪道昆之徒……各有短劇，以一折，譜一事，此短劇流行之初期也。」（參見盧前：《明清戲曲史》，收入《盧前曲學四種》〔北京：中華書局，2006年〕，頁61），曾永義則進一步對「短劇」一詞提出廣、狹二義之界說，他指出：「廣義的短劇是與傳奇相對待而言的，亦即上文所說的廣義的南雜劇，因爲它較之傳奇，只是長短的不同而已。狹義的短劇則專指折數在三折以下的雜劇，因爲它比起一般觀念中四折的雜劇是更爲短小了。」（參見曾永義：《明雜劇概論》，頁83）至於「短劇」這種新興體裁的來歷，最早可見的，是元末明初詹時雨（署名「晚進王生」）的《圍棋闖局》（一名《補〈西廂〉弈棋》）一折，其作用本是爲補充元雜劇《西廂記》的劇情而有，大意在敘寫鶯鶯與紅娘下棋取樂，張生逾牆偷窺之事。而它長期以來也一直以「附錄」的形式保存於明代一些《西廂記》的刊本中（如弘治本）。這齣單折短劇，全劇僅用十支曲調，似乎是作者隨意而發所填製的片斷描寫，猶如小說之外的素描、隨筆，只是偶然的存在，故少受注意。我們在元雜劇中，也未見有其他類似的作品。

5 王國維：《盛明雜劇初集．跋》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯出版社，1989年），第1冊，頁463-464。

臺灣大學學術期刊資料庫

楔子；但也有少數長達七、八折，甚至十折以上的。因短劇主要是南曲聯套，曲數多寡並無限制，且又有「集曲」之法，有一曲長至數百字者。故往往一折，即相當於元劇三數折。而且以一折譜一事，獨立成章，就雜劇體製而言，無異是一種新的形式；尤其以多折演數事而合爲一集，冠以總名，則更屬未之前見。最著之例，即是徐渭（1512-1593）的《四聲猿》[6]。至於在宮調上，雜劇作家受到傳奇的影響，以寫傳奇的方式來創作雜劇，曲調的採用，非常自由：可全用南曲，如王驥德（？-1623）的雜劇即是，故稱「南雜劇」[7]；也可以用南北合套，聲律兼南北之長，以增強藝術感染力[8]，如賈仲明《昇仙夢》，正末用北曲，正旦用南曲，剛柔結合。而在唱曲上，此類雜劇亦已打破由一個主角主唱到底的定式。一如傳奇，所有登場腳色，均安排唱詞，且類型多樣，可以由幾人分唱、對唱或合唱。此種體製形式上的自由，是雜劇藝術的一大突破，亦是南北曲長期交流融合的結果[9]。至於伴隨體製之變化而塑造極富特色的誇謔語言，與詩化的抒情氣氛，則更是具有一定的審美價值。

論家所謂「單折短劇」，顧名思義，即是折數僅有一折的雜劇。就元雜劇

---

[6] 也有的情形，一折裡沒有曲文只有說白，類似獨幕話劇。有的則把楔子改爲「副末開場」，簡介劇情。也有的劇末取消題目正名，或用四句下場詩煞尾，或改置劇首，標明「正名」、「正目」等。

[7] 張全恭論明南雜劇云：「『南雜劇』一名，出自明胡文煥的《群音類選》，蓋指明中葉以後，以南曲填製的雜劇。明襲元祚，明初北雜劇的餘勢仍佔劇壇；所謂北雜劇，即是以北曲填製的雜劇，大抵指元代以至明初的雜劇而言。」參見張全恭：〈明代的南雜劇〉，《嶺南學報》第6卷第1期（1937年5月），頁2。曾永義在《明雜劇概論》中，則進一步指出，「南雜劇」一詞，其界說有廣、狹二義：「狹義的南雜劇，是指每本四折，全用南曲，呂天成所謂『自我作祖』的劇體，其形式和元人北雜劇正是南北相反；廣義的南雜劇，則指凡用南曲填詞，或以南曲爲主而偶雜北曲、合套，折數在十一折之內任取長短的劇體。」參見曾永義：《明雜劇概論》，頁83。

[8] 如王驥德在《曲律》卷四所述：「余昔譜《男后》劇，曲用北調，而白不純用北體，爲南人設也。已爲《離魂》，並用南調。鬱藍生謂：『自爾作祖，當一變劇體。』既遂有相繼以南詞作劇者。……知北劇之不復行於今日也。」參見王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第4冊，頁179。

[9] 誠如周貽白（1900-1977）所說：「這種形式的促成，也許是當時有此需要，因爲短短地幾折，無論在撰作上或演出上，都較傳奇來得便利。假使能用適當的佈局，扼要的安排，以一個故事的精彩部分，予人以戲劇的認識，其所得的效果，或者比平鋪直敘動輒數十齣的傳奇較爲顯著。在撰作者既無須窮年累月地慘淡經營，而舞臺上也無須夜以繼日地全部演出。」參見周貽白：《中國戲劇史》（上海：中華書局，1954年），中冊，頁445-446。

臺灣人文學術期刊資料庫

本有的體製說，雜劇一般均由不同宮調的四套曲文構成，即所謂「元曲四大套者」，後世稱爲「四折」。這種戲劇結構既與音樂結構相對應，同時在情節發展上，一折又是一個相對完整的段落，這就使日後一折一劇成爲可能[10]。誠如近人盧前所指出的：

> 夫雜劇至明已衰，于清益墮。惟南劇究屬自我作古，未可淺視。然進而言之，足當創制者，仍惟短劇，不獨氣格之變，亦與海西獨幕之體相暗合也。[11]

在世界戲劇史上，獨幕劇雛形之出現，要遲至十八世紀的歐洲劇場，即所謂的「開場戲」（curtain raiser）與「尾戲」（after piece）。而且這類戲多半是爲了消磨時間，娛樂觀衆，不具有嚴肅社會意義的「滑稽劇」或「鬧劇」。直到十九世紀的小劇場運動中，歐洲獨幕劇才發展成爲一種獨立的劇種，不再屬於開場與尾戲的性質[12]。故所謂「與海西獨幕之體相暗合」，中國戲曲中的單折短劇的出現，不僅較歐洲提早了三百年，事實上，中國戲曲之單折短劇，作者在戲劇創作上追求情節完整、內容緊湊不拖沓，在音樂結構上不拘傳奇與雜劇格式的新型戲劇形式，可說有著更成熟的發展。

短劇獨立發展的創始者，可以推說至明中葉的王九思（1468-1551）。自王九思《中山狼》以單折短劇形式創例之後，正德、嘉靖年間的楊愼（1488-1559），便撰寫了大量的短劇。其劇作《太合記》六本，劇名看似一本傳奇，實則爲單折短劇的「合集」，其中每事一折，按月令排列，共二十四折[13]。

事實上，自明代中葉以後，由於過長的傳奇難免使觀衆疲累，在戲劇體製上遂產生了以四折短劇合成一部雜劇，或數種以至十數種短劇合成一部傳奇的作法。如徐渭的《四聲猿》雜劇、沈璟（1553-1610）的《博孝記》傳奇等皆是。鄭振鐸（1898-1558）曾指出，其中各家以徐渭對於雜劇的影響最大[14]。蓋徐渭不僅在體製上，突破了雜劇一本四折，一人主唱的限制，確立了不拘南北、不拘短長的短劇體制，形式上比較自由靈活，在語言上，本色與文采相兼，全用本

---

10 關於清代單折短劇研究，可參徐文凱：〈清代文人單折短劇研究〉，《戲劇藝術》2003年第4期，頁90-102。

11 盧前：《明清戲曲史》，頁47。

12 亦見徐文凱：〈清代文人單折短劇研究〉，頁91。

13 同前註。

14 參見鄭振鐸：《插圖本中國文學史》（北京：作家出版社，1957年），頁897。

臺灣大學學術期刊資料庫

色者較少；更在題材上，選擇適切的文人故事以抒懷寫憤，爲明清短劇起了先導作用[15]。事實上，從徐渭《四聲猿》以四折短劇之組合開創了「組劇」之風，從明末至清初，以單折短劇之「組劇」見志之作品所在多有，如張韜之《續四聲猿》、桂馥（1736-1805）之《後四聲猿》、嵇永仁（1627-1676）之《續離騷》、洪昇（1645-1704）之《四嬋娟》、車江英之《四名家傳奇摘齣》、黃之雋（1668-1748）之《四才子》、曹錫黼（1678-1736）之《四色石》、周樂清之《補天石傳奇》、石韞玉（1756-1837）之《花間九奏》、徐爔（1732-1807）之《寫心雜劇》、吳鎬之《紅樓夢散套》等，都是組合幾個，乃至幾十個不同故事爲一本，可分可合，既無傳奇冗長、繁瑣之弊，又避免了雜劇呆板單調的缺陷，在很多方面已很難界定是「雜劇」抑或是「傳奇」。這些短劇，在曲類與唱法上，與傳奇沒有什麼區別，非常豐富多彩，可謂「不逾於法亦不局於法」。而清中葉以後，戲曲體製更趨自由，如本文將探討之楊潮觀（1710-1788）《吟風閣雜劇》，即由二十八種短劇合成一部傳奇，後來又逐漸增加至三十二種，就是一極爲突出的例子。

清代戲劇往往被論者稱爲乃明代戲劇之餘緒，它也的確是在許多方面繼承了明代戲劇的特徵，但它在劇作內涵與藝術形式上，仍有屬於自身的突破。其中短劇創作之表現，亦是極有成就的例子，形成了單折短劇的高峰期。事實上，在清雜劇作品中，折數爲一折的短劇，引人注目地佔了相當高的比例。據學者研究，清雜劇中，單折之劇幾佔二分之一強，甚至有的作家專事此種短劇的寫作，這是一未可輕忽的現象。

鄭振鐸於《清人雜劇初集》中，曾將清代雜劇之進展，分爲四期：即順康期、雍乾期、嘉咸期與同光期[16]。就單折短劇而言，其數量既豐，繁盛時期也就相對增長。從順治到嘉慶，皆不時有佳作出現。如順、康二朝，這是清代雜劇的始盛期，此一期的單折短劇作家，如徐石麒、尤侗（1618-1704）、嵇永仁、張韜等，皆有佳篇。其取材，大致以抒寫文人遭逢世變之顛沛流離的感懷爲主，作品中流露出無限黍離麥秀之悲。至於雍、乾，則堪稱爲清雜劇的全盛期。此一時期，單折短劇的主要作家，如楊潮觀、桂馥、曹錫黼、唐英（1682-1755）、陳

15 參見王璦玲：〈明清抒懷寫憤雜劇之劇構特質與審美形態〉，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁287-383。

16 鄭振鐸：《清人雜劇初集．序》，《清人雜劇初集》（香港：龍門書局，1969年），頁4。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

繼輅、韓錫胙（1716-1776）、汪柱等，其劇作在形式與內涵上，雖類近於順、康期劇作，但其中頗有創新，如楊潮觀的《吟風閣雜劇》，不僅在劇作形製上有所變異，且其內容多半是藉詠史事以諷世，展現了不同的歷史視野與批判性，在藝術的構思與內涵特質之展現上，皆有可稱述。

爲了凸顯雜劇全盛時期，乾隆年間單折短劇的藝術特色與成就，本文以下所分析，將以楊潮觀《吟風閣雜劇》之詠史特質與其藝術構思爲核心，針對下列議題進行探討：其一，《吟風閣雜劇》之形製創新與其詠史特質；其二，《吟風閣雜劇》中所蘊含之立義主張、道德自覺與社會意識；其三，《吟風閣雜劇》中之用事、取境與性情敘寫；其四，《吟風閣雜劇》劇作起結之戲劇性構思與演劇特質。以下當依次分敘之。

二、「比興諷喻，猶詠史之變體也」——《吟風閣雜劇》之形製創新與其詠史特質

楊潮觀，字宏度，號笠湖，江蘇常州金匱（今無錫）人，生於清康熙四十九年（1710），卒於乾隆五十三年（1788）。少時聰慧好學，頗負文名。雍正三年（1725）江蘇布政使鄂爾泰（1677-1745）禮致所轄七郡名賢文士於蘇州春風亭雅集，年僅十六歲的楊潮觀亦在受邀之列，與名儒耆宿沈德潛（1673-1769）、華希閔等同席，所賦詩文甚獲與會者賞識。乾隆元年（1736），楊潮觀得中恩科舉人，時年二十五歲。同年秋被舉薦參加博學鴻詞科考試，惜未獲錄取，不久選入實錄館供職，期滿後外任縣令。據袁枚（1716-1797）所作傳記與方志所載，潮觀於乾隆初年任山西文水縣令，乾隆十五年（1750）補授河南林縣令，乾隆十八（1753）年調任固始，乾隆二十二年（1757）轉任杞縣，乾隆二十九年（1764）改官四川簡州知州，不久又因政績卓著陞四川邛州知州。乾隆四十四年（1779），又爲朝廷調任瀘州知州，時楊潮觀年已屆七十，本因年老不欲往，後聞瀘州災饉，潮觀於接獲「赴瀘就職賑災」調令後，乃慨然嘆曰：「見義不爲無勇也。」遂毅然前往赴任[17]。到任後，即以官府閒款分設三粥廠以施賑，並慷慨解囊捐出一己俸祿。結果不滿百日，濟活飢民凡五十九萬七千人。此外，他還廣

[17] 趙山林：〈楊潮觀年譜〉，《中國古典戲劇論稿》（合肥：安徽文藝出版社，1998年），頁278-302。

臺灣大學學術期刊資料庫

置學田，修義渡，設養濟院，扶植地方慈善事業。諸事既畢，他笑曰：「吾事畢矣。」隨即告老還鄉，結束了四十年的仕宦生涯[18]。晚年好禪學。乾隆五十三年卒於浙江臺州太平縣其子楊掄縣署中。

潮觀爲人「性和易，而爲政廉敏有聲」。他對吏治政務素感興趣，二十歲時撰成《古今治平匯要》十四卷，探討「古今政治之得失，學術之異同」，對吏治表現出相當的關注與思考；步入仕途後，更是努力實踐自己的「循吏」理想[19]，嘗自言：「居官信心而行，投艱不辭，理繁不亂。」[20]所謂「信心而行」，顯示出他的一種直截簡易的道德精神。

潮觀生當康乾盛世，但此時的清王朝，已值全盛期的末節，所謂「盛世」，其實是清王朝開始步入國勢衰微前的迴光返照；政局表面的繁榮，已掩飾不了社會內在隱藏已然滋長的貪弊與腐朽。這從當時一大批像楊潮觀一樣的文人，如袁枚、趙翼（1727-1814）、王文治（1630-1802）、鄭板橋（1693-1765）、張問陶（1764-1804）等在費盡辛苦登上仕途之後卻又急流勇退、絕意仕進的悲觀狀況，即可以看出。雖則如此，潮觀爲官，清廉正直，律己甚嚴，且總不忘體恤民情，躬行德政[21]，因此袁枚於〈楊潮觀傳〉中稱贊他說：「一以禔躬澤物爲務」，「能仁其民」，可見其忠厚仁愛的風範。

潮觀雖勤於政務，卻仍不廢吟詠，一生著述頗豐，於詩文、戲曲、繪畫、書法無所不精。其中尤以善於度曲馳名，詩文也頗享時譽。乾隆二十九年（1764），楊潮觀任邛州知州時，曾於相傳爲卓文君妝樓的舊址上築屋三椽，命名曰「吟風閣」，廣邀名人吟詠其間，並召集藝人演唱。潮觀於公餘之暇，常在此揮毫著述，將古今可歌可泣之事，撰成劇作。當時正值他創作的顛峰期，其劇作大都是在此修訂完成的，故以《吟風閣雜劇》爲其劇集之名。其中以《寇萊公思親罷宴》最爲膾炙人口，今歌場猶盛唱〈罷宴〉一折。其他如《窮阮籍醉罵財

18 〔清〕袁枚：〈楊潮觀傳〉，胡士瑩（1901-1979）校注：《吟風閣雜劇．附錄》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁242。

19 如潮觀之姪孫楊慤在談到《吟風閣雜劇》時指出：「公嚴氣正性，學道愛人，從宦豫署，郡邑俎豆；爲學人，爲循吏，著作甚富。」參見〈楊序〉，《吟風閣雜劇》，頁244。

20 同註18，頁243。

21 然而，在潮觀四十年仕宦生涯中，有兩件事讓他深感遺憾。在杞縣回署路上一大批飢民求賑，其中有一人光著身子攀上他的車子，被衙役趕了下去，潮觀沒能及時救濟，翌晨竟發現此人凍死雪中。此外，在瀘州時營兵借穀，所送民冊上漏造防汛者姓名，其後潮觀又因病忘記補遺。這兩件事使他時感有愧於心。同前註。

臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

神》、《偷桃捉住東方朔》等，亦頗爲大衆喜愛。除劇作外，潮觀尚著有《周禮指掌》、《左鑑》、《易象舉隅》、《家語貫珠》、《吟風閣詩鈔》、《吟風閣詞稿》、《心經指月》、《金剛寶箴》等書。

《吟風閣雜劇》所集三十二劇，非成於一時；其中二十八種作於乾隆二十九年以前，另四種則成於乾隆二十九至三十九年（1774）間。全書至乾隆三十九年始彙刊成集，爲最早之刊本。嘉慶年間，其姪重刊之於蜀中，後又有吳氏寫韻樓鈔本，近人胡士瑩校注本[22]。全書概分爲四卷，包括三十二齣篇幅短小、結構精巧的短劇，每劇僅一折，形製類如話劇中的獨幕劇。這些短劇，雖各自取事，非有整體的結構，但在創作動機上，卻皆環繞於一自覺的主旨，即是他在〈題詞〉中所自說的：「借丹青舊事，偶加渲染，漁樵閒話，粗與平章。」在這裡，我們要注意的有兩點：一是他所取材的，都是歷史上所曾有之事，或是見於史籍之事，這是出於一種刻意的選擇。然而在鋪陳其事之時，他添加了自己的藝術處理，這即是所謂「渲染」。其次，他的創作目的，雖有寄託，但他並非藉古人之酒杯澆自己心中的壘塊，藉以紓悶。而是將觀看者、敘說者的立場，放置在一不切己的「平常人」的立場，所謂「漁樵閒話」，而大略地評論古人之事的是非得失，所謂「粗與平章」。正是因爲如此，所以他的劇作具有某種創新性。陳俠君序《吟風閣雜劇》曾云：

> 將朝野隔閡，國富民貧，重重積弊，生生道破；心摹神追，寄託遙深，別具一副手眼。文情豔麗，科白滑稽，光怪陸離，獨標新義，掃盡浮詞，不落前人窠臼，似非尋常隨腔按譜填曲編白可比也。[23]

所謂「將朝野隔閡，國富民貧，重重積弊，生生道破」，說的是一種藉雜劇表現的敘筆，在此敘筆中有作者論事的見解，這種見解展現著作者的價值觀點。不僅如此，在敘筆中也有作者對於歷史情境的想像，這種想像，將歷史與當前融結爲一體；故又說「心摹神追，寄託遙深」。而這些皆是作者「別具手眼」之處。不過在這裡，陳序用了傳統詩學中的「寄託」二字，與潮觀本人所自稱的「漁樵閒話」，多少仍是有所差距。事實上對於潮觀寫劇的作意，他曾自有說明，潮觀在〈自序〉中曾說：

> 《吟風》之曲，往年行役公餘，遣興爲之。其天籟耶？人籟耶？殊不自

[22] 趙山林：〈楊潮觀年譜〉，《中國古典戲劇論稿》，頁278-302。
[23] 〔清〕陳俠君：〈序〉，《吟風閣雜劇》，頁245。

臺灣大學學術期刊資料庫

知。年來與知音商榷次第，被諸管弦，至茲始獲刊定。夫哀樂相感，聲中有詩，此亦人事得失之林也。士大夫詩而不歌久矣，風月無邊，江山如畫，能不以之興懷。惟是香山樂府，止期老媼皆知；安石陶情，不免兒輩亦覺矣。時乾隆甲午之秋。[24]

潮觀所謂「聲中有詩，此亦人事得失之林也」，可見他確是以寫詩的態度來寫劇，但他哀樂相感的，是來自「人事之得失」，這種情感即使有所「諷喻」，應也是一種藉感嘆歷史而表現的社會關懷，屬於「詠史」類的寄興，而非孤憤的寓懷。也正因此，他選擇了老媼、兒輩亦皆能解的戲曲，作爲表現形式。其文中以香山、安石作比，正是著眼於此。

不僅如此，潮觀之寄興之具有一種社會的視野，若由深處談，則應是有一放置於「觀物」立場之角度，故其序文中乃以「其天籟耶？人籟耶？」之方式自問。這些都可以作爲潮觀劇作非「自紓其憤懣」作證。而究論潮觀之於「人」中說「天」，他亦自有說明。他曾自道：

自家陶寫性中天，閒評跋。[25]

又在〈題詞〉中說道：

【滿江紅】……百年事，千秋筆，兒女淚，英雄血。數蒼茫世代，斷殘碑碣，今古難磨眞面目，江山不盡閒風月。有暮鼓晨鐘送君邊，聽清切。

【沁園春】美景良辰，賞心樂事，人生幾場？自新聲鄭衛，淫哇競起，悲歌燕趙，感慨多傷。大雅云遙，陽春絕少，子孝臣忠闕幾章。移情處，風

24 楊潮觀：〈自序〉，《吟風閣雜劇》，頁1。

25 據趙山林的研究，潮觀這種戲劇觀，其實頗受到其師金德瑛（1701-1762）之影響。金德瑛係浙江仁和人，乾隆元年（1736）狀元。潮觀於乾隆元年順天鄉試中舉，德瑛即是同考官之一。乾隆二十五年（1760），潮觀入京，德瑛錄己作〈觀劇絕句三十首〉贈潮觀。這三十首絕句分詠《單刀會》、《鳴鳳記》、《浣紗記》、《邯鄲夢》、《人獸關》、《長生殿》、《桃花扇》等名劇，表達其戲劇觀點。在〈序〉中明確表達了他對戲劇作用的看法。一是有教育作用，即「稗官院本，虛實雜陳，美惡觀感，易於通俗」。而他自己這些詠劇之詩，也是「比興諷喻，猶詠史之變體也」。可見他認識到戲劇與歷史之不同，戲劇是「借端節取，實實虛虛」，點出了藝術眞實與歷史眞實的聯繫與區別。二是有娛樂作用，可以「假梨園以娛賓，衰年賴絲竹爲陶寫」。這些對潮觀的戲劇觀點有一定的影響。參見趙山林：《中國古典戲劇論稿》，頁181-182。時人對金德瑛之觀劇詩評價頗高，認爲「觀劇詩雖近閑情，要有詠史遺風方推能事。蓋詩通於史，爲其可以明乎得失之故也。總憲公（金德瑛）諸首，語重心長，莊雅不佻……洵堪作藝林圭臬。」引見〔清〕金德瑛撰，葉德輝（1864-1967）輯：《觀劇絕句》（上海：上海書店出版社，1994年《叢書集成續編》），上卷，頁6b，總頁166。

臺灣文獻學術期刊資料庫

流宏獎，別譜絲簧。自家陶寫性中天，閒評跋。[26]

所謂「性中天」，指的是在人情的發展中，有一出自於人共同稟負的天性，須人去發掘，他的雜劇之文，正是在這一點上想作一種不具個人目的的評跋。此意大致與前文所引的意思相發。至於後文則有進一步的闡釋。蓋所謂「悲歌燕趙，感慨多傷」，就感慨者來說，是以今人之無關於古而懷古，不必自有辛酸。而人之所以有這樣的感慨，實是因放眼於普遍的人生境遇，可堪歡愉者少，艱難者多，故人常羨慕於子孝臣忠之可貴。對他來說，能以或許亦不免於寥落之篇章，代替斷碑殘碣來敘寫今古難磨之眞性，正是如暮鼓晨鐘般的可貴，與尋常戲曲之以新聲鄭衛娛人不同。必要如此移人情懷，才算得上可獎的風流。

潮觀這種欲以雜劇之創製弘揚大雅的主張，在創作之靈感上，有一啓示的來源，即是白居易（772-846）的《新樂府》。因此他仿白居易《新樂府》之例，在每劇前添加一段小序，來闡明自己的創作意圖與劇作主旨。因爲白居易的所謂「新樂府」，亦是以一種用新的樂府形式，來作爲一種其意圖復興大雅的手段[27]。關於潮觀的這種作法，清人姚燮（1805-1864）《今樂考證》中，曾特爲提出，他說：

笠湖此劇，每折各自製解題於首，意蓋緣古事以鐸世耳。[28]

所謂「緣古事以鐸世」，即是以戲曲通於教化之意。不過他是透過一種較爲嚴肅的歷史概念，來取用古事，故在藝術的處理上，他有特殊的考量，與一般戲曲將古人古事敷演成劇，有所不同。具有特別的藝術表現上的價值。

潮觀之撰劇，最特殊之處，在於他是以短劇的形式分段寫史，而將它們合成組劇。就形式來說，這些劇的體製，介在傳奇與雜劇之間，而兼取了二者的優點。卷首有題詞，末上唱【滿江紅】、【沁園春】曲，然後演正戲，曲牌南北並用，唱曲者不限一個劇中人，這是傳奇的特點。然而特別的是，此三十二折合起來是個整體，分開來也可以各自獨立演出。此種體製乃是從楊愼《太和記》、徐渭《四聲猿》、洪昇《四嬋娟》等雜劇之聯合形式發展而來。全本可以連演幾

26　楊潮觀：〈題詞〉，《吟風閣雜劇》，頁1。

27　白居易《新樂府》，不僅內容以譏刺時政、關懷民瘼爲主，其表現形式，則多是以史筆作爲敘寫的參照（關於白居易《新樂府》的特質，可參考葛曉音：〈新樂府的緣起與界定〉，《中國社會科學》1995年第3期，頁161-173）。不過在白居易詩集的門類中，仍是將之歸之於「諷喻」，這顯示在傳統的詩學中，即使是這種近於史筆的詩歌寫法，在意義上仍是被認爲與「諷喻」之義相關。

28　〔清〕姚燮：《今樂考證》，《中國古典戲曲論著集成》第10冊，頁178。

臺灣大學學術期刊資料庫

天，但也可以任意選擇搭配，只演幾個時辰。總之，既無傳奇冗長的毛病，也避免了原雜劇不夠靈活的缺點。不過，更重要的是，他選取這種形式，是與其想表達的內容，有著密切的關聯，必須鄭重提出。這項關連，即他是企圖以簡潔的「詠史」方式，來創作一種新形態的雜劇，這種企圖與明清一般以宏偉的傳奇形式來寫歷史劇，頗有不同。

詩中所謂「詠史」，係指面對具有文本載記而爲衆所周知的歷史事實，發抒一種後人的感嘆。在讀者與作者的聯繫上，兩者的共同基礎，其實是歷史的敘述文本。作者其實是並不另製造一個新的歷史文本，以爲依據。故清人何焯（1661-1722）曾說：

詠史者，不過美其事而詠歎之，檃括本傳，不加藻飾，此正體也。[29]

所謂「檃括本傳，不加藻飾」，其實便是以改造爲大忌。詠史者的重點，應僅限於「美其事而詠歎之」，如此方是「正體」。在這裡，何焯所謂的「正體」詠史，其實是一種「詩化的史傳」，我們不妨稱之爲「傳體詠史」，其典型之作當屬班固（32-92）那首發詠史詩題之端的〈詠史〉詩。從形式觀之，班固顯然是按照記傳史書的創作方法來創作〈詠史〉的，其慣用形式是先鋪陳史事，然後在篇末發表議論。從思想內容上看，早期詠史詩雖有爲個人失意作排遣、找寄託的成分，然創作者主要還是取法於以道德倫理評判歷史的史學觀，以倫理道德作爲篇末發論的依據與出發點。

不過到了後來的左思（？-305），他之所以能「拔萃於〈詠史〉」[30]，則是緣於他沿用詠史詩題開創了一類「名爲詠史，實爲詠懷」的新體詠史詩。他的詠史打破了以往詠史詩「專事專詠」之寫法，而且對所詠史事的發生、發展與結束過程已不很重視，改而強調所詠人物所處的境遇；並且，是重個體抒情輕客觀描述。左思之前，文人創作詠史詩多半習於把自己置於旁觀者的位置，儘量客觀地鋪陳史事，這就造成了史事之凸顯而己意之相對隱晦。左思「多攄胸臆」之詠史詩所以爲「變體」，即在於其創作過程中力圖打破此種藝術結構，而使所詠的古人古事更多地帶上作者主觀感情色彩，營造出詠史與抒情有機統一的整體。換言之，作者不「專詠一人，專詠一事」，從而達到故事的模糊與故事性的削弱，反

29 〔清〕何焯著，崔高維點校：《義門讀書記》（北京：中華書局，1987年），下冊，卷46，頁893。

30 〔南朝梁〕劉勰著，范文瀾註（1893-1969）：〈才略〉篇，《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，1978年），頁700。

臺灣大學學術期刊資料庫

而彰顯了歷史與現實層面的概括性，個體的抒情也因此獲得極大的開展。

清人張玉穀在分析詠史詩時，將詠史作者與所詠史事之關係分爲四類，即：「或先述己意，而以史事證之；或先述史事，而以己意斷之；或止述己意，而史事暗合；或止述史事，而己亦默寓。」[31]不過對於楊潮觀來說，由於他是透過白居易的啓示而有此創意，因而在「詠史」的基本原則上，仍應是渲染而不失其實。也是基於這一個原則，潮觀之作劇，在基本的前提上，仍是期待運用詠史詩於原生階段所強調於讀者與作者的基本聯繫。在這點上，可以說，潮觀劇作之爲「詠史」的變體，乃是在戲曲形製上，在精神上，他仍是有一種類似於何焯「正體」的看法。故他以劇詠史時，他所作的小序，不僅提點劇名，且各篇皆以「思」字明示全劇主旨。如「新豐店，思行可也」[32]；「下江南，思武德也」[33]；「葬金釵，思補遺也」[34]；「罷宴，思罔極也」[35]等等。並在首句之後，常針對劇中所敘人事加以評騭，有如史傳之「贊」。每序皆然，無一例外。如此便構成了他劇作的一大特點。

三、「因事立義，不主故常」——《吟風閣雜劇》中所蘊含之立義主張、道德自覺與社會意識

潮觀之「緣古事以鐸世」，在這一企圖上，當然是具有一種風教觀。而以戲曲進行倫理教化，寓教於樂，所謂：「不關風化體，縱好也徒然」[36]，認爲戲曲之功能貴在「關係風化」，則是自元末高明《琵琶記》以來戲曲創作的一個傳統，也是清中葉劇壇的一個重要創作傾向。吳梅（1884-1939）所云：

> 蓋自藏園標下筆關風化之旨，而作者皆衿慎屬稿，無青衿挑達之事。[37]

---

31 〔清〕張玉穀：《古詩賞析》（上海：上海古籍出版社，1997年《續修四庫全書》），卷11，頁6b，總頁4。

32 楊潮觀：《新豐店馬周獨酌》，《吟風閣雜劇》，頁1。

33 楊潮觀：《下江南曹彬誓眾》，《吟風閣雜劇》，頁141。

34 楊潮觀：《信陵君義葬金釵》，《吟風閣雜劇》，頁164。

35 楊潮觀：《寇萊公司親罷宴》，《吟風閣雜劇》，頁211。

36 〔元〕高明撰，錢南揚（1899-1987）校注：《元本琵琶記校注》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁1。

37 吳梅：《中國戲曲概論》，收入王衛民編：《吳梅戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1983年），頁185。

臺灣大學學術期刊資料庫

這正道出了當時的實況。此一時期的戲曲創作，出現了以內廷大戲爲代表的宣揚倫理道德的御用之作。不過這些劇作雖場面熱鬧，規模宏大，其中不少冗沓、因襲之作，僅在爲教化張目。如張照《勸善金科》穿插李希烈、朱泚（742-784）的叛亂與顏眞卿（709-785）、段秀實（719-783）的殉節，旨在教忠、勸善；《昇平寶筏》借西天取經故事，宣傳對朝廷的忠心；而周祥鈺《忠義璇圖》寫水滸故事，則是強調忠義思想。這些劇作從選材構思、情節設計到人物塑造，都只堪稱爲倫理教化觀念的圖解具現。而同樣以「闡揚忠孝節義」，「惟期與倫常有補，風化無頗」的劇本，還有董榕（1711-？）的《芝龕記》、吳恆宣（1727-1780）的《義貞記》、承恩（1727-1805）的《漪園四種》。就連這一時期成就最高的蔣士銓（1725-1785），也有感於「腐儒談理俗難醫，下士言情格苦卑」[38]。

不過儘管如此，在清代，這種戲曲風教觀，在其眞正的創作意義上，藉著佳作的出現，仍有其重要的發展：即是作品道德內容的「審美化」，與傳奇劇情敘寫的「世情化」兩項。所謂作品道德內容的審美化，是指劇作家以倫理道德作爲戲曲創作的主旨，指導劇作中的題材選擇、結構情節、人物塑造等等，借劇作闡釋一種人生的價值理想，以其對社會產生好的影響。

對於楊潮觀而言，教化之爲教化，必須能化，否則只有教條而不能動人，何以言化？因此必須回到「大雅」的標準。而也正因能產生具有社會上普遍的認知。他之所以以「詠史」的態度寫劇，且在意義上遵循著「詠史」的「正體」，便是基於這樣的考慮。他在前引的〈題詞〉中說：

> 大雅云遙，陽春絕少，子孝臣忠闕幾章。……顚倒看來，胡盧提起，青史何人姓氏香。[39]

文中所謂「陽春絕少」，說的不是內容的形態，而是曲境的高下。陳君俠之稱他爲「別具一副手眼」，也是在這種企圖下所經營出的作爲。

由於欲以「詠史」的態度寫劇，重點必要在以少許勝多許，故潮觀作劇，必須先經過一番對於事理結構的精鍊。他必須在人情與世事的網絡中，深入挖掘事相背後所內蘊情理的曲折，尤其是人處於「道德難題」時內心所可能面臨的困境，以及其最終產生實踐意志之心理根源。因此表面觀之，潮觀在其雜劇創作中

[38] 〔清〕蔣士銓：《臨川夢．了夢》，蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》（北京：中華書局，1993年），頁286。

[39] 楊潮觀：〈題詞〉，《吟風閣雜劇》，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

通過修改再造古人古事張揚德行，教化人心，只是一般性的作爲，但不同於其他多數倫理教化劇作者的陳腐，他銳意創新，嘗試透過精簡的戲劇情境，將歷史情境以一種「召喚」的方式，帶到觀衆的眼前，向觀衆傾訴。此即是他於〈題詞〉中所說的「有晨鐘暮鼓送君邊，聽清切」。

也正因爲此種理念，他企圖證明「詠史」的方式，在雜劇的形式上是可能的。他透過作者與觀衆共享的某些歷史記憶，將複雜的現實情境與人物心態，作出單點式的聚焦，有意識地從事件的某一角度切入「人」與「事境」交會的關鍵時刻，深入挖掘其內蘊的情、理、道、義，以有效地凸顯人物理想價值與現實衝突所產生的激盪。將劇情壓力以最迅速的戲劇性方式凝聚，由此帶動戲劇情境的感染力，讓人強烈地感受，並於激動之後，以一種歷史的感嘆，將之釋放，因而產生迴盪不已的效果。甚而爲了「詩學的眞理性」的需求，採取某些世俗信仰的神話性情節，或是將史事作出潤色或修改，亦屬不違背他的初衷。

對於潮觀而言，由於風雅的意義，在於：以感動人的方式，達成勸誘人的目的，最忌陳套，因此需要一種劇情選擇的能力。他之作劇，有一基本的原則，即是：「因事立義，不主故常」。因此「事」必須有具有戲劇性，而「義」則是主軸。在兩者不能兼備之時，則寧取事之背「經」，而於其間，加上一種權變之理，用「以權行經」的方式，來加以協調。如《晉陽城》一劇，本事係據《晉書．溫嶠傳》編寫。《晉書．溫嶠傳》云：「初，嶠欲將命，其母崔氏固止之，嶠絕裾而去。」[40]此一故事，爲後世人所熟知，但潮觀之劇中所敘，卻作了一種「立義」上所需的調整，加以渲染，改變了史書所載的原貌。劇演西晉末年，洛陽殘破，司空劉琨（270-317）命溫嶠（288-329）奉表歸命江東。嶠因老母在堂，不敢遠離。嶠母知悉其心意，責之赴國難。嶠臨別牽衣不捨，母乃命割一衣襟，以留紀念。

劇作家首先改變了原記載對溫母形象的描繪，把她做爲母親的常人之態，改變爲顧大局、識大體的道德支柱，並透過這一形象，表現出「事理普在人心」的道理。劇作透過人物臨危授命時對於親情的難捨，與母親力勸其子以國事爲重又不免眷戀兒子的情感反差，揭示了人在「忠」、「孝」的道德實踐過程中因其無法兩全所可能遭逢的困境。這種兩難，構成了全劇戲劇張力的來源，推動著劇情的發展。

[40] 〔唐〕房玄齡（578-648）等撰：《晉書》（北京：中華書局，1974年），卷67，頁1786。

臺灣大學學術期刊資料庫

作品並非對「忠」、「孝」作空洞的說教或孤立、靜止的闡釋，而是將人物置於特定的「設定情境」（given circumstance）——朝綱不振、外患緊急以及男主角母親年邁體弱中，以凸顯於「忠」與「孝」間作價值權衡時所可能有的矛盾掙扎。這「忠」的實踐，指的是劇中人在國家民族存亡的關鍵時刻，能毅然捨棄個人的私情，顧全大局，勇赴國難。沒有這個忠，就沒有無數生靈的安寧、和平，也最終談不到親人之團聚與幸福，所以這又是某種意義的「大孝」，是對養育與生息之故土的奉獻。如劇中一段戲表現男主人翁辭別老母心痛不已與母親既鼓勵孩兒捨孝就忠、勇赴國難又眷戀不捨、悲戚難當的情懷，就多次利用「合唱」的形式道出雙方「辭親目中，思親夢中」、「去兒懷中，思兒夢中」以及「割愛分離，肝腸忍痛」[41]。這些描寫不僅渲染了戲劇濃烈的氣氛，也展示了人物豐富的情感，深化了「忠孝難兩全」的作品主題，使其更具有眞實性與震撼力；而將這種訣別置於「一派兵戈塞上傳烽」[42]的嚴酷境遇中，其生離死別的悲傷與壯烈就更加感人肺腑，催人淚下。愈鋪陳血緣親情之濃郁深厚，就愈顯出割捨的痛苦與艱難，亦愈烘托出人物品格與精神的高尚可貴。當劇中老母爲了國家大局毅然割捨親情鼓勵其子勇赴國難時，其情操的高尚自然也就顯現出來，因此能令人盪氣迴腸。

當然，在這裡，我們要問的是：「移孝作忠」本是中國典型的道德主張，如必要以此爲題，無論史實與傳說，或由小說家或劇作家加以虛構，皆有垂手可得之故事，何須定以溫嶠之事改作？這裡可有一種解釋，乃是因溫嶠故事爲大家所熟知，以此爲題而翻案，有其特殊的效果。這在「詠史」詩中，正是有此一格；如歷來詩家之詠明妃者是。且在「翻案」的作法中，讀者實際上是保留者原案的舊事；「翻案」的意旨，是藉兩者的對比凸顯的。所以對不熟悉史事的人來說，只須正面理解此劇。但對於明瞭舊案的人來說，將艱難的溫母，替換容易的溫嶠，正是將雙方的角色同時作了提昇，顯示出實事中可有的性情，到了詩學的表現中，可以有更引之向上的一境。潮觀在這裡，正是沿用了「詠史」文學的特色。

潮觀久歷宦途，熟悉官場生活，對朝政吏治中許多令人痛心的現象，多所理解，因此《吟風閣雜劇》中最好的作品，在一定程度上反映了他對於政治的觀

41 楊潮觀：《溫太眞晉陽分別》，《吟風閣雜劇》，頁52。
42 同前註，頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

點。對於他來說，他所感受的，不是個人的窮通際遇，所關切的，亦非難伸的抱負。而是從一種民胞物與的胸懷，觀看著官場的種種人性表現。觀諸潮觀劇本之多以「外」，而非常例中以「生」作主角，即是顯示其著重敘寫修好吏治之艱難，反映官場生活中士大夫在關鍵時刻依違於「公理」與「私情」的躊躇與掙扎，以勸善懲惡，對整飭吏治有所刺激。關於此點，潮觀之姪孫楊慤在談到《吟風閣雜劇》時指出：

> 公嚴氣正性，學道愛人，從宦豫蜀，郡邑俎豆，爲學人，爲循吏，著作豐富。公餘之暇，復取古人忠孝節義足以動天地泣鬼神者，傳之金石，播之笙歌，假伶倫之聲容，闡聖賢之風教，因事立義，不主故常，務使聞者動心，觀者泣下，鏗鏘鼓舞，淒入心脾，立懦頑廉，而不自覺。刻成，因以吟風閣名之。以是知公之用心良苦，公之勸世良切也。[43]

楊慤強調潮觀之「嚴氣正性，學道愛人」，兼有學人與循吏之風範，其作劇乃是「假伶倫之聲容，闡聖賢之風教」，而其劇作特點在於前文所說的「因事立義，不主故常」。所謂「立義」，是指在關鍵時刻有一貫徹道德實踐之意志力。然而潮觀劇作之立義，不是從抽象面虛寫所謂的「義理」，而是透過人情世事的鋪敘，尤其是人性情之細緻幽微處加以勾勒詮解。

潮觀在其部分劇作中宣揚寬仁，主張尊重人的生存權利與人的生命價值，而其手法，則是透過情理衝突的進退兩難的情境去敘寫人性情之微妙變化。其入手處，常有令人耳目一新的感覺。

如《夜香臺持齋訓子》一劇，乃據《漢書．雋不疑傳》敷演而成，實際是一齣「雋母教子」戲。劇寫漢京兆尹雋不疑天性嚴猛，專以擊斷爲威。其母年過七旬，因「在衙日聞敲撲之聲，歲閱屠戮之慘」，每日聽到公堂鞭打棍敲人哭之聲，她寢食不安，總是擔心兒子濫用刑罰導致冤獄，遂每夜於夜香臺焚香告天，爲兒子懺除罪過。然雋不疑猶自以爲是，雋母遂厲聲訓兒，以虞舜時掌管獄訟的皋陶斷子絕孫來警戒兒子，希望他能行善積德。在訓示中，雋母甚至引用《春秋》書法「褒則稱字，貶則稱名」來論功過，提醒兒子莫施酷刑。全劇劇情以母子敘說家常間展開，在子的一面，敬母事親，克盡孝道；在母的一面，則是推己及人，諄諄勸誡。雋母之賢，在於能不以衣食豐足、含飴弄孫爲足，而能體恤百姓甘苦，誘導兒子推己及人，體貼民情。她先爲兒子擔憂，繼而怒斥之嚴酷。最

[43] 楊慤：〈楊序〉，《吟風閣雜劇》，頁244。

臺灣大學學術期刊資料庫

終則在聞說兒子爲民平反了一件舊有的冤獄，活人上千，她又不勝欣喜地言道：

我自到官衙，食不下咽，今日這事，勝似五鼎三牲供奉我也！[44]

此劇將雋母的心理狀態刻畫入微，由憂而愁，而怒而喜，情事雖簡單，感情發展卻極有層次，令人動容。如劇中雋不疑慶幸得與年邁母親於官衙團聚，勸母親勿以自己之公事爲念，此時雋母卻由自家母子團聚之境，與身陷囹圄之犯人作比，提醒兒子當哀矜體恤百姓，執法寧寬勿峻，雋母曰：

咳！你只曉得自家骨肉是要團聚的，常言道：一事到官，十室牽纏；一人入獄，一家盡哭。你知道也不知道？你散衙餘高堂將進酒，怎不想一室歡娛百室愁。似你連日出巡，我尚牽腸掛肚；那些在官人犯呵，誰沒有娘親倚定門兒守，無投奔淚橫流。你這裡妻孥笑語相酬勸，他那裏敢哭倒長城恨未休。難消受，天堂僭福，地獄分愁。

並且諄諄告誡，切不可因執法過苛而造成冤案：

你道護嘉禾要除稂莠，險些兒去莠傷苗事過頭。[45]

雋母這番話，在殷切之忱中透著絲絲寬厚仁慈，情眞意切，詞暢理順。把深切的愛子之私，昇華爲一種仁愛天下蒼生的慈悲情懷，具有深刻的感染力。雋母不僅仁慈爲懷，且又深明事理，是作者心目中理想的母親形象，代表著「慈」與「智」的同體。而在雋不疑身上，作者又寄託了爲官之道的理想。這在當時，是具有深刻社會文化意涵的。楊潮觀在小序中曾道出本劇主旨，他說道：

思慎罰也。武宣之際，吏事刻深，不疑亦快吏也，史稱其嚴而不殘，訓由賢母，獲以功名終。[46]

潮觀在此提出「嚴而不殘」的理念，正也是他從政自守的準則。潮觀在其所寫的小序中，亦提及了漢代酷吏嚴延年，嚴氏任河南太守時：

冬月，傳屬縣囚，會論府上，流血數里，河南號曰「屠伯」。……延年母從東海來，……適見報囚，便止都亭，不肯入府。……因數責延年……謂延年曰：「天道神明，人不可獨殺，我不意老當見壯子被刑戮也。行矣，去女東歸，掃除墓地耳。」遂去。……後歲餘，果敗。東海莫不賢知其母。[47]

44 楊潮觀：《夜香臺持齋訓子》，《吟風閣雜劇》，頁85。
45 同前註，頁84。
46 楊潮觀：《夜香臺持齋訓子．序》，《吟風閣雜劇》，頁83。
47 〔漢〕班固：《漢書．酷吏傳》（北京：中華書局，1962年），卷90，頁3669-3672。

臺灣大學學術期刊資料庫

對此，潮觀感嘆道：「若夫嚴延年母雖賢，曾莫救其子之惡，悲夫！」[48]所以他捨棄嚴母而獨取雋母，因爲雋母能救其子免於成爲濫施酷刑的惡吏。

所謂「嚴而不殘」，這個觀念的核心是「仁」，即以人爲中心，故能執法公正，無所偏私。法律的意義在於維護公理正義與社會秩序，保證其正常運作與發展，確定社會成員行爲的準則與規範，保護人民正當的權益不受損害。爲了實現這些目的，必須維護法律的尊嚴與權威，違法必究，犯罪必懲。但在執法的過程中，必須不枉法、不害法。這就是作者所提出的「嚴」。但是法律的基礎是人，制訂法律，實施法律當以人爲本，亦須顧及到人世間的情理。楊潮觀仕宦近四十載，對政治官場的善惡，多所體察，其「嚴而不察」的主張，自非無病呻吟。應自當時的社會與政治文化，善加體察。

潮觀創作此劇之背景，最明顯的一點，即是清初的統治局面。清人以異族入主中原，他們爲了強化統治，當然會對漢族及其他少數民族進行嚴酷的壓迫。康熙年間開始，歷雍正朝，至乾隆時期而愈演愈烈的文字獄，株連甚衆，爲害極廣，如潮觀的恩師鄂爾泰，曾經是雍正、乾隆兩朝鮮顯赫一時的宰輔大臣，也在死後因門人胡中藻（？-1755）的文字獄而被追咎「植黨」之罪，「撤出賢良祠」（事在乾隆二十年）。鄂爾泰之姪鄂昌（1700-1755）也因與胡中藻唱和而坐譴。再如與潮觀一道參加春風亭之會的沈德潛，曾經是很受寵信的文學侍從，也在死後被牽入文字獄，而被奪謚[49]。事實上，刑制發展至乾隆朝，已有所擴大並加重，除繼續沿用笞、杖、徒、流、死五刑外，又增添了遷徙、充軍、發遣、梟首等項。而在大清律中，「謀反」、「謀大逆」、「不義」均一律處以極刑。在這樣的嚴酷律令下，一般百姓所遭受的冤獄之深廣，受害之慘烈，也就可想而知。作爲地方長官的楊潮觀深知官府內幕，用刑過酷，冤獄必成，所以以雋不疑爲榜樣審愼斷案，深得民心。對於這些狀況，潮觀當然不能明顯指責，於是只好借古喻今，要求各級官吏在使用刑罰時格外愼重，莫要株連過廣。

潮觀體恤百姓的仁愛精神，還表現在他的「非戰」思想上。清朝從立國之初以至乾隆晚年，戰爭頻仍，連綿不斷，其間被戰爭奪去生命的百姓，數量無法統計。而正因爲廣大的人民需要過平靜的生活，反對戰爭，潮觀創作了一些戰爭題材的劇本，但皆以非戰爲宗旨。他不讚揚武功，不讚美戰爭英雄，他的敘事，都

48　楊潮觀：《夜香臺持齋訓子．序》，《吟風閣雜劇》，頁83。
49　參見趙山林：《中國古典戲劇論稿》，頁181-182。

臺灣大學學術期刊資料庫

是從保民、安民的角度去討論當事者的功過。

《下江南曹彬誓眾》一劇，宣揚的就是「武德」。該劇本事出自《宋史．曹彬傳》以及王陶的《談淵》。劇本塑造了一個對人民生命財產非常關心的老將軍，宋將曹彬（931-999）。他奉命出征，統率十萬軍南下，將個南京城團團圍住。而正在勝利唾手可得之際，曹彬卻陷入了深重的矛盾。他唯恐破城之日玉石不分，於是謊稱身體有恙，一應軍情，暫不受理。當時四員大將同到榻前請安，曹彬卻在此時，說出了自己的心病：「不愁金陵不破，只愁城破之後，千萬生靈塗炭」。眾部將急欲出兵拼殺，曹彬乃與諸將焚香立誓：

> 一、克城之日，不得妄殺一人。二、不得擄掠居民子女玉帛。三、不得發掘居民塚墓。再李煜一門，不得擅行加害。

並謂克踐盟言，病自當勿藥而愈。諸將從命而行[50]。結果，曹軍大獲全勝。從其斬釘截鐵的誓言看來，置於第一位的是保民安民，甚至對窮途末路的李後主一家也要加以保護，可見其仁人之心明如天日。正式靠著這幾條約法，宋軍秋毫無犯，順利地接收南京城。正如《宋史．曹彬傳》所云：

> 自出師至凱旋，士眾畏服，無輕肆者。及入見，刺稱「奉敕江南幹事回」，其謙恭不伐如此。[51]

曹彬愛民如子，不妄殺無辜，其保護城池不受損害，其動機正如他的一段唱詞所說的那般：

> 他困猶鬬，非有仇，情堪宥，少不得若崩厥角咸稽首，若一人妄殺天不祐。[52]

曹彬以德征服金陵，金陵百姓受到寬宥不殺之殊遇，少不得心裡感激，大家都想給他磕一個響頭。潮觀小序云：

> 思武德也。夫武，禁暴戢兵，安民和眾。宋初，李煜出降，錢氏納土，皆以全取勝，東南之民晏然。孰知百年而後，東南即其子孫獲以偏安處也。曹彬之後當昌，又其小焉者爾。[53]

他在這裡，點出了「禁暴戢兵，安民和眾」的仁義思想，表達了修文偃武的政

---

50 楊潮觀：《下江南曹彬誓眾》，《吟風閣雜劇》頁143-144。元明無名氏有《存仁心曹彬下江南》雜劇，亦演此事。

51 〔元〕脫脫（1314-1355）等撰：《宋史》（北京：中華書局，1977年），卷258，頁8980。

52 楊潮觀：《下江南曹彬誓眾》，《吟風閣雜劇》，頁143。

53 同前註，頁141。

臺灣大學學術期刊資料庫

治憧憬。爲了彰顯這種理念，作者運用多種戲劇表現方法突出重點，強化主體意識。如主人翁曹彬曾在不同場合言道：「一字止戈爲武，萬里義聲先路。」[54]「聖主以生靈爲重，老夫奉命而來，義在弔民，原非耀武。」[55]正點名了此劇的主題。並以「合唱」形式反覆吟詠「人千萬，懸吾手，崑岡火焰誰相救？那玉石難分剖」[56]，以此渲染劇情，烘托氣氛，同時表達對背棄仁愛、奉行暴虐的憂慮。戲劇結構力戒平淡無奇，先言曹彬擔憂城破之際將士濫殺擄掠，百姓蒙難；再寫將領視城池陷落、生靈塗炭爲兒戲遭到曹氏嚴厲痛斥，劇情出現波瀾；最後敘說曹氏經教誨而將領欽敬，上下同心的歡樂。作品謳歌「去暴依仁」，宣揚尊重人的生存權利，珍愛人的生命與重視人的價值的思想。它源於儒家「仁」、「義」精神。這種性情正如孟子所言：「非由外鑠我也，我固有之也」[57]；發乎情，本於心。因而曹氏的禮遇降敵既非權宜之策，更少虛情假意。作者透過戲劇創作宣揚、鼓吹關心百姓安危、禁暴戢兵的仁愛思想，固有其深刻而積極的意義。值得注意的是，作者的仁愛思想並非僅限於意識層次，在潮觀幾十年的仕宦生涯中始終躬耕厲行。清代袁枚〈楊潮觀傳〉讚他：「一以徨躬澤物爲務」、「能仁其民」，並記載他年逾七十仍奉命赴瀘州救濟百姓，「不滿百日，凡活五十九萬七千人」之事跡，其忠厚仁愛之情操於此可見。

四、「曲以詮情性之微，戲以節作止之序」——《吟風閣雜劇》中之用事、取境與情性敘寫

明人程羽文序《盛明雜劇》，曾謂這類劇作「可興可觀，可懲可勸」，「皆才人韻士，以遊戲作佛事，現身而爲說法者也。至於詞白之工，科介之趣，熱腸罵世，冷板敲人，才各成才，韻各成韻」[58]；相較於傳奇這類戲曲的「八股大乘」，雜劇則只可「當尺幅小品」。故又說之云：

54 同前註。

55 同前註，頁143。

56 同前註。

57 《孟子．告子上》，見〔宋〕朱熹（1130-1200）撰：《四書章句集註》（北京：中華書局，1983年），頁328。

58 〔明〕程羽文：《盛明雜劇．序》，見〔明〕沈泰等編：《盛明雜劇》（臺北：廣文書局，1979年），初集，上冊，程序頁4a-5b。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 今海內盛行元本，而我明全本亦已不減，獨雜劇一種，耳目寥寥。予嘗欲選勝搜奇，爲昭代文人吐氣，以全本當八股大乘，以雜劇當尺幅小品。笥藏頗廣，未命棗梨。而吾友沈林宗，顧曲周郎，觀樂吳子，遂先有此舉。其點校、評論，又一一傳作者之面目，而遡之爲作者之精神。然則覩是編者，當知曲以詮情性之微，不爲曲解；戲以節作止之序，不同戲觀；樂其可知矣。[59]

程羽文在此論中所謂「詮情不爲曲解」，乃是說明雜劇於「曲解」「戲觀」之中，別有精微，有待抉發。只此一點，雜劇雖不必如全本之可以聲勢奪人，但已有了可以吐氣揚眉之處。然亦正因如此，爲求積蘊處足以動人，避免人直從作者個人聲貌處輕易求之，故切忌「直寫」與「莊語」，而是必須加以「曲摹」與「戲喻」。這是此類短劇切要講求之處。程羽文之說，其實揭示了明代尺幅短劇在創作歷程中，所特重的審美特質。文中所謂「詮情性之微」與「節作止之序」，除了「點明作者」的正意外，也可以經由作意與辭情的融通，兼指短劇情感深刻面的呈顯，與戲劇節奏的調節推展。

正因爲短劇務要在「尺幅」之地，「詮情性」「節作止」，因此「篩汰」「精鍊」成了最大的技巧之所在。緣於此，潮觀短劇創作之一大特色，即在於他雖援用古人古事作爲其劇作之本事，並以戲劇的敘事框架來加以鋪陳與渲染，但亦不著重敘寫史事之發生、發展與結束，而是聚焦於個人在此一事件中所處的境遇。換言之，他所著重鋪陳的，是個人如何在文化氛圍與社會處境之中，確立自我之位置。而所謂「確立自我」，就最高境界的意義言，即是所謂「德」。這種自足性的德，它之成爲一種與「外」相聯精神狀態，透過戲劇情境的感染，觀衆或讀者可以以一種審美的方式將自己投入其中。潮觀自謂其作劇是爲了呈顯今古難磨的「眞面目」，是陶寫「性中天」，即是緣於人之性情有其變，會因人生不同遭遇而有不同的表顯，但在這些種種「人籟」之中，仍有其共同的價值依據，即是所謂「天籟」。問題只是，如何藉有限的篇幅，有效地塑造出具有強烈感染力而生動的戲劇人物與情境？潮觀以劇作敘寫古人，並刻意選擇了「短劇」的形製，即是著重在揀選出一關鍵情節之「當下情境」作一呈現，在此情境中，主人翁面臨人生的關鍵時刻，在理智與情感的交戰下，他是如何思維，如何考量，最後作出抉擇的？這些才是劇情的焦點。換言之，劇作所凸顯的，不是事件的結

[59] 同前註，頁5b-6a。

臺灣大學學術期刊資料庫

果，而是透過這段內外情境交相激盪的歷程來敘寫人物；作者看重的，不是某個歷史人物在歷史事件中所完成的意義，或此人物的歷史定位與最終評價，而是在事件中，「個人在人情世事的網絡中爲了實踐或完成其理想價值所可能經歷的掙扎與歷練」。人物的性格與情性描寫，對於一切戲劇形式的構成，都是必要的重要成分。但是否有可能只在關鍵的情節中，將它全部可有的張力，或感染力，一次渲洩出來？這對作家來說，確實是一大考驗。

在此必須指出的是，單折短劇這種完成於明代而興盛於清代的獨特形式，有著極具創意的發展，爲當時人所發現，並非無意間所形成，誠如盧前所說：

> 一折成劇，簡短精悍，如齊梁之小樂府，如唐詩之絕句，出岫無心，回甘有味，別開戲曲之一途。[60]

比之於小樂府，比之於絕句，都是說明「短劇」之足以成體。只是在所謂「出岫無心，回甘有味」的描述上，終究劇與詩不同，盧說不必然貼切。

明清雜劇作家之致力於四折以下短劇的創作，其特色明顯表現於題材之選擇。大別有兩類：第一類，即是以劇中人之心境，用爲作者凝聚審美感染力的場合。這一類屬於「取境」。第二類，則以劇中人之「事境」，作爲作者鋪陳「事義」的框架。此則屬於「用事」的作法。「用事」一類的劇作，雖是常借用歷史人物，歷史故事來抒發作意，但他們不像一般傳奇劇作家那樣就事鋪敘，演繹歷史，而是發揮了「片言可以明百意，坐馳可以役萬景」[61]的「馭事明意」的手段。在這裡，因爲短劇的體製窄小，可以迴旋之地不大，因此爲了達到「借彼異蹟，吐我奇氣」[62]的目的，在「馭事明意」的同時，必須達到同時抒情的效果，方能稱職。也正因此，在此類雜劇的結構特點中，常可見到作者將複雜的情節壓縮，以高度凝練的場面轉換之際，加配了極爲強烈的語言表現，以呈現情感的激盪。且在選材上，常常截取發展過程中的某一個剖面，借特定的情境，將人物的性格特徵，作出凸出的敘寫。這種人、事、義的安排，其所以能用事少，取義宏，而達到「動人」的效果，其實依賴的，都是社會共有的文化認知中，所延伸而出的「比義」作用。

例如李白（699-762）救郭子儀（697-781）的故事，歷來傳爲美談。《新唐

60　盧前：《明清戲曲史》，頁6。

61　〔唐〕劉禹錫（772-842）撰，瞿宣穎（1894-1973）箋證：〈董氏武陵集記〉，《劉禹錫集箋證》（上海：上海古籍出版社，1989年），中冊，頁516。

62　〔明〕澂道人：《四聲猿．引》，《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，頁865。

臺灣大學學術期刊資料庫

書》卷二百零二〈李白傳〉的記載極爲簡略：「起兵，逃至彭澤，敗當誅。初，白游并州，見郭子儀，奇之。子儀嘗犯法，白爲救免。至是子儀請解官以贖，有詔長流夜郎。」[63]明屠隆（1542-1605）《彩毫記》第十一齣〈預識汾陽〉及《警世通言》中的〈李謫仙醉草嚇蠻書〉均言及此故事，但都比較簡單，不見精彩。潮觀《賀蘭山謫仙贈帶》一劇之敘此事，則專寫李白上表歸田後，遨遊天下，抵賀蘭山，遇故人鎮守邊關，流連詩酒。一日，於演武場見押綁軍犯郭子儀，白見其氣宇非凡，乃出面救之，並解御賜玉帶爲贈。與〈預識汾陽〉一齣相比，潮觀此劇在題材上作了以下的更動與創造。首先，是加強全劇情境氣氛的渲染。潮觀在劇中極寫「賀蘭山翠，一帶連雲，萬里黃河，奔流出峽，兩邊襟帶，遙拱神京」[64]的絕塞雄藩氣象，讓李白面對這大好河山，盡情抒發內心澎湃的激情。所有這些，都成爲烘托李白豪放瀟灑形象、惜才愛才胸懷與政治遠見的戲劇場景，讓觀眾流連不已。其次，則是高度豐富了李白內心世界的描寫。李白固然恃才傲物，目空一切，但同時也是急民所急，愛才若渴。因此劇中刻意把李白此時此地見才而憐的心情，與他平日糞土王侯的氣概對照起來，如此一個轉折，便使得李白人格的深刻面，頓時被曲詞的曲折彰顯出來。而他的人物形象，也似於霎然之間，豐富了起來。作者通過李白書僮之口，作了這樣的對比：

> 你平日把一朝高貴，奴隸看承，如今遇著一個該死囚徒，這樣見神見鬼起來，老爺，想是你宿酒未醒，眼花哩！[65]

這就引出了李白的一段抒情：

> 你見我飛揚跋扈，痛飲狂歌，目空一代，怎知我惜惺惺，不是猛見胡猜。這是個架海金鰲困曝鰓，則怪那醉天公恁地安排。今日個是滕公相遇，蕭相相逢，國士相哀。[66]

兩相對比，使李白愛才敬賢的高尚胸懷顯得非常突出。其次，把李白此時此地愛才若渴的心情與他對國事的深沈憂慮結合起來寫。潮觀並進一步深入李白的內心世界，寫出了李白對時局的敏銳觀察：

> 我等如今受享承平，其實是宴安鴆毒。別事休提，只看如今，女寵亂政，

63 〔宋〕歐陽修（1007-1072）撰：《新唐書．李白傳》（北京：中華書局，1975年），卷202，頁5763。

64 楊潮觀：《賀蘭山謫仙贈帶》，《吟風閣雜劇》，頁70。

65 同前註，頁67。

66 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

武備久弛。又偏任蕃將統兵，全無節制，一日狼子野心，禍發非小，今日之憂，莫甚於此。[67]

因此他千方百計救出郭子儀，並明確表示對他的期望：

他日國家有難，身寄安危，俺雖在海國天涯，也只盼著你也。[68]

這就展露了李白卓越的政治遠見，使他愛才惜才之眼光與胸襟表現出特定的時代感。尤其難得的是，人物形象的豐滿性是在情節的曲折變化中逐步呈現的。劇中李白解救郭子儀的過程寫來頗爲曲折。李白向節度使說：

我想古人，遇變不動，見難不辭，知危不懼，臨大節而不奪，都從這等心胸上做出來的。不是下官親見，怎得知道。大夫須要替國家愛惜人材才是。[69]

節度使卻回答：「學士是在局外愛才，老夫是在軍中愛法，一言有犯，令在必行。」李白聽了，非常氣憤：

據如此說，老大夫是必不肯赦此人者。下官惟有親到法場，與他決別，將他抱頭痛哭一回，再把下官血淚澆天禱告他早早生天，及時出世，好替我國家出力。自古道：烈士在難，饑不及餐。下官今番不能解救得他，就是平生一樁大恨事了。今日呵，還有甚心情吃此酒也！下官就此告辭。[70]

這一番慷慨陳詞，把李白愛才惜才的胸懷與豪邁不羈的個性特質表現得非常鮮明。

全劇以十一支曲子把李白的思想感情抒發的淋漓盡致。劇中李白與節度使的一段對話，更寫出了李白狂放、豪飲的個性特質：

（節度使）學士既是這樣憐才，老夫也只得暫時屈法。教他將功折罪便了。

（李白）除了死法，豈無活法？

（節度使）只是今日呵，要我軍令旗下赦出一人，須要才子口中多飲十斗。

（李白）但蒙一諾，百罰何辭。

（節度使）左右，可將令箭，提那綁出二人，都且停刑，帶來發放。

67　同前註，頁69。
68　同前註，頁71。
69　同前註，頁68。
70　同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

〔眾〕得令。

（李白作大笑介）今日我李白好不快心也！[71]

這段場景讓李白的豪放瀟灑情性表露無遺，也可看出潮觀在題材鍛鍊上的用心。潮觀小序言此劇乃是「思知己之難遇，而賢者忠愛之至也」。劇中寫汾陽偉人，太白奇士，透過劇中情事之渲染，人物之情性鮮明形象生動，讀者／觀衆「思其事，想見其爲人」，則古人古事歷歷如在目前，此即潮觀所謂「慨當以慷，庶幾乎登場遇之」[72]之境界。

又如《寇萊公思親罷宴》寫北宋寇準（961-1023）的故事。寇準曾兩任宰相，封爲萊國公，故世稱寇萊公。據《宋史．寇準傳》記載：「準少年富貴，性豪侈，喜劇飲。每宴賓客，多闔扉脫驂。家未嘗爇油燈。雖庖匽所在，必然炬燭。」[73]但後來卻有所改變。他將所「得月俸置堂上，有老媼泣曰：『太夫人捐館時，家貧，欲絹一匹作衣衾不可得。不及公之今日也！』公聞之大慟，故居家儉素。」楊潮觀取之敷演成劇，借古事以告誡當時那些發跡變態的新貴們：應貴不忘親，富不忘儉，不可以富貴驕人。本劇主題意蘊豐富，潮觀小序曰：

> 罷宴，思罔極也。長言不足而嗟歎之，不自知其淚痕漬紙。哀絲急管，風木增聲，恐聽者與〈蓼莪〉俱廢爾。[74]

全劇從劇目、小序與中心內容觀之，勸孝是第一層次的意念。從始而籌壽、終而罷宴情節來看，崇儉是其第二層涵意。從寇萊公慶壽的目的與意志來看，戒驕是其第三層的寓意。一折短劇，卻有如此豐富而深刻的內涵，無怪乎陳俠君在其《吟風閣雜劇．序》中說潮觀作品「寄託遙深，別具一副手眼」[75]。

本劇之一大特點，即在於其多側面的心理描寫。全劇寫寇萊公從驕奢到感悟的轉變過程，是通過對人物的認識、情感、意志等心理過程的描寫來揭示的。寫相府籌壽的鋪張，就從家奴口中道出了「貴人誇耀」的得意心理。寫劉婆話舊，使寇丞相「聞言悲感，煩惱頓消」，在情感心理上起了很大變化。特別是觀畫後突然哭倒，他還「只當我自家怨艾也」[76]！他有忘親縱欲的切身之悔，有欲報無從的終天之憾，有死後邀榮的虛妄之悲。而其歡娛、煩惱、悲傷、內疚、怨悔、

---

71 同前註。

72 楊潮觀：《賀蘭山謫仙贈帶．序》，《吟風閣雜劇》，頁66。

73 脫脫等撰：〈寇準傳〉，《宋史》，卷281，頁9534。

74 楊潮觀：《寇萊公思親罷宴》，《吟風閣雜劇》，頁211。

75 陳俠君：〈陳序〉，《吟風閣雜劇》，頁245。

76 楊潮觀：《寇萊公思親罷宴》，《吟風閣雜劇》，頁215。

臺灣大學學術期刊資料庫

遺憾與痛苦等諸般複雜的心理過程，無一不是從客觀與主觀兩方面，從聽覺、視覺、感覺等不同的側面，彷彿多稜鏡似地反映出來。如此一來，就清晰地表現出一個忘親縱欲而又孝思不匱的孝子形象。而老婢劉婆，亦是作者刻意塑造的鮮活的老嫗典型。劉婆雖是一介老婢，其智慧見識並不下於前文所提及的溫母及雋母。如劇中寫寇準因生日盛宴爲採辦家人所誤，怒氣沖沖要殺人，此時劉婆被滿地燭油滑倒在地，哭出聲來，驚動了寇準。劉婆藉機抓住燈燭這一件事，作了一番寇府的今昔對比：

> 那時節燈火寒窗，停針課讀，就是你讀書的燈油，都是太夫人十指上做出來供應你的，你如今功成名遂，富貴榮華，每夜府中輝煌燦爛，四壁廂高燒絳燭，遍地裡蠟淚成堆。眞那彼一時此一時，可憐當日太夫人的苦楚，竟不曾受享你一日！[77]

一番話說得寇准內心悲感莫名，怒氣頓消，於是即刻吩咐將綁出的家人押回，另行發放。接著，劉婆又將寇母當年含辛茹苦地撫孤成人，又因操勞過度而早逝的辛苦情狀講述一番，進一步勾起寇準對往事的回憶，並吩咐：「一應賀儀賀客，俱免傳宣。壽樂壽筵，概停伺候。」[78]最後，劉婆又拿出寇母撫孤的遺像，並提醒寇寇母臨終遺訓，使得寇準驚覺自己「忘親縱欲」的過失，不但躬身自責，還懇切要求劉婆「把我盡盡數說一番」[79]。劇本如此敘寫劉婆這位老婢，既能深刻了解寇母的胸懷，又能準確把握寇準的性格，因而苦口婆心，對主人既曉之以理，更動之以情，終使寇準因思親而罷宴，而人物情感之矛盾與衝突的揭示與解決亦交織其中，自然轉進，毫不做作。

尤值一提者，本劇沒有描寫社會衝突的場面，也沒有引人入勝的情節，它只是運用了一種以感情歷程爲基礎的結構與多色調的語言，以製造感人的戲劇效果。爲了表現寇萊公由忘親轉爲思親，由豪奢轉爲節儉。作者截取了他貴而驕、驕而悔的心緒轉折的剖面，別開生面地安排了一個老婢帶著醉意勸諫寇丞相的場面。通過老婢的哭主、話舊與示像三個情節與【滿庭芳】、【快活三】等五隻曲子，讓她聲淚俱下，淋漓盡致地將寇母生前撫孤的辛苦情狀與臨終託孤的辛酸往事娓娓道出，使人物感情逐步激化，戲劇衝突發展至高潮，又以淒然罷宴爲結局，這樣一來，整個戲都充溢著濃郁的悲劇情調，讓人低迴不已。

77　同前註，頁213。
78　同前註，頁214。
79　同前註，頁215。

臺灣大學學術期刊資料庫

要之，不論「取境」、「用事」，其共同點，可謂皆是欲以「少」爭「多」，潮觀之以「詠史」理念作劇，正也是短劇共通特質，在特殊創作目的上的一種發揮。蓋「少」而能善用，反能成就「無盡」。此點若就敘事言，不必爲眞；就抒情言，則詩體正用此法，故袁幔亭《盛明雜劇．序》曾極力推崇明代短劇此種以「無盡」爲「有神」之佳妙：

> 善采菌者於其含苞，如卵取味全也。至擎張如蓋，昧者以爲形成，識士知其神散。全部傳奇，如養之蕈也。雜劇小記，在苞之蕈也。繪事亦然。文章以無盡爲神，以似盡爲形。袁中郎詩有「小石含山意」一語，予甚嘉之。如畫石竟而可旁添片墨，非畫矣。天柱地首之嵯峨，唯卷石能收之，雜劇之謂也。[80]

據於此言，有明一代這類短劇，正如在苞之蕈之「含苞味全」，以其神聚，故能取味無盡。此處所謂「神」，在藝術論上可視爲一概括作品總體精神與風貌的指涉辭。戲曲作品的「神」，除了表現爲生動的作品形象，同時還富有強烈的戲劇「感染力」，其魅力超越於聲調字句之外，使人感到「攬之不得，挹之不盡」，因而產生「令人神蕩」、「令人斷腸」的藝術效果。

五、「盤旋起伏，動人心目」——《吟風閣雜劇》劇作之戲劇性構思與其演劇特質

上文曾說短劇的「取境」與「用事」，分屬兩種手段，但即就一劇之中，這兩種手段亦是可以結合的。只是在結合時，應如何搭配？這便有了結構佈局上的講究。就戲劇體製而言，明清傳奇相對於宋元南戲與後來的雜劇，由於採用了開放式結構類型，使劇本容量大增，在佈局安排、角色分配與樂調選擇等方面，亦有了較大的發揮空間，有利於從不同角度、多層次地塑造人物形象，展開戲劇衝突，表現多樣而複雜的情節內涵。但這種類型的傳奇，也因此易於發生劇本冗長、拖沓、頭緒紛繁等弊病。如清代劇論家兼劇作家李漁（1611-1680）即有感於傳奇此種戲劇體製在演出中常有的弊端，主張要創造一種「短而有尾」[81]的新

---

80 沈泰編：《盛明雜劇》，二集，上冊，袁序頁1a-2a。

81 李漁《閒情偶寄》曰：「予嘗謂：好戲若逢貴客，必受腰斬之刑。雖屬謔言，然實事也。與其長而不終，無寧短而有尾，故作傳奇付優人，必先示以可長可短之法。」參見〔清〕李漁：《閒情偶寄．詞曲部》，收入《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），

國家圖書館學術期刊資料庫

戲劇形式。長篇鉅製的傳奇，固然能表現豐富複雜的思想內容，能細緻地描繪人物形象，但就作者而言，短劇卻便於發抒一己的懷抱，或表達專注於一義的興寄；在文字描寫上，也容易集中表現，不易散漫。此處所說的「短劇」，正是可以滿足這種要求。這種南北混合的簡潔形製，對於特殊內容言，顯然可以創造出與傳奇不同的工具性。盧前便曾說：

> 雜劇之起爲四折，終而至於有四十齣之傳奇，物極必反，繁者亦必日益就簡，短劇之作，良有以也。[82]

除此之外，短劇在題材方面，亦有其特點。這種短劇之所以適於抒懷，或表單純之義，正是因此類題材並不追求劇情的複雜與體製的宏富，而只是根據情感抒發、劇作主旨，或寓意的需要，作出重點式的呈現。此種短劇最利於文人表達直接與作者密切相關的感慨，或諷喻，故可以逕稱之爲「文人劇」。這種形式，由於它的方便性，所以在明、清兩代，頗有它 流行的空間。

單折短劇篇幅雖短，創作卻不易。吳梅曾分析過短劇在結構上的所面臨的挑戰，其言曰：

> 短劇之難，有非人所盡知者。一劇之作，必有所寄。傳奇反覆詳審，可逐折求其言外之意。短劇止千言左右耳，作者之旨，輒鬱而未宣，其難一也。王宰之作畫也，納千里於尺幅，短劇雖短，而波瀾曲折，尤必盤旋起伏，動人心目。「十日畫山，五日畫石」之說，可爲短劇喻也。其難二也。若夫分宮配調，較長劇爲尤難。[83]

吳氏指出短劇之作，在分宮調配上，較長劇尤難，而其難有二：一是短劇由於篇幅短小，作者之主旨往往鬱而未宣，不比傳奇可以反覆詳閱審度，逐折探索其言外之意，此其一。短劇貴在採用「納千里於尺幅」的手法，使其結構嚴謹密實，讓讀者觀衆在短小的篇幅裡，照樣感受到其中「波瀾曲折，盤旋起伏，動人心目」的豐富性，此其二。吳梅還分析了文人劇的一些毛病，他指出：

> 以作文之法作曲，未有不誤者也。何也？全劇結構可用文法，至滑稽調笑，神采飛動之處，非熟於人情世態者不能，此豈易易哉！[84]

面對以上所敘短劇之難，我們可以說，潮觀是摸索出了一些創作的門道。他採用

第3冊，頁71。

82 盧前：《明清戲曲史》，頁72。

83 吳梅：〈鄭西諦輯《清人雜劇》二集敘〉，《吳梅戲曲集》，頁484。

84 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

了「納千里於尺幅」的手法，使結構嚴密而有聚散之用，讓讀者、觀眾在篇幅短小的劇作裡，依然能感受到豐富的內容與強大的張力。戲劇衝突是有利於緊湊結構的，而全戲的整體構思與佈局更爲重要。欲完成此一特點，主要是不正面用典用事，避免將事件之首尾全盤納入一短劇之中，以免「所抒寫亦益近于傳記而少所出入」[85]，其中至少採用了以下幾種手法：其一，擷取生活片段，以「點」示「面」地表現人物與主題。此種方法並非將劇情所依據之事情原委作正面展開，而係將全劇中心事件產生前的前緣發展僅在開場略作交代就單刀直入，從接近高潮的情節入手，直接將表現衝突的場面鋪陳開來。如此一來，場景變化少，人物集中，在短時間內即可快速激化矛盾，不僅使結構緊湊、篇幅儉省，且可因節奏感之促動，激起人們對中心事件「前過程」的記憶與想像。如此一來，不僅製造了懸念，又不失故事之完整性，點面交錯，重心突出，形成一種輕重緩促協調的節奏，足以令觀眾自然入戲而迴盪不已。其二，在藝術眞實的基礎上，對一些細節進行增刪，尤其是適當地插入提示性的精彩典故與民間傳說，使短劇內容更爲充實。戲劇情節結構，貴在頭緒清晰，主次分明，短劇尤其如此。劇情設計繁簡適宜，才能曲折動人，其結果才能避免「非迫促而乏悠久之思，即牽率而多迂緩之事」[86]。其三，運用插敘手法來補充故事內容，銜接前後情節。這些插敘在不同場合出現，從表面觀之，情節線索似乎時斷時續，其實卻是明斷暗連。透過上述手法，可以把長時間跨度之情事，濃縮於短時間內表現，既予觀眾以緊湊之感，又補充了情節不足之處，同時也活躍了形式。鄒式金《雜劇三集．引》所謂：

> 雜劇足以極一時之致，辟之狹卷短兵，殺人如草。[87]

即是說明短劇之獨特性，即在於可以發揮迅捷之用，即時建功。

尋常舊事，若再以常規寫來，不僅沒有新意，而且平淡乏味，很難引起人們濃厚的興趣，在戲曲創新的過程中，這是個值得注意的問題。爲了求得作品富於新意與新貌，楊潮觀之作雜劇，往往注重選擇好的描寫視角展開劇情，並力求關目設計之新穎、獨特，與情節構思之新奇、巧妙。這樣出現在戲劇中的古人古事，便可不同於史籍中乾枯的描述，而給人以一種新奇感的帶動，便於進入情境。

---

85 鄭振鐸：《花間九奏．跋》，《清人雜劇初集》，頁315。
86 臧懋循：《紫釵記》批語（明萬曆吳興臧氏原刻本）。
87 〔清〕鄒式金：《雜劇三集．引》（合肥：黃山書社，1992年），頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

此外，戲曲創作由於具有不變的代言性、直觀性，故在進行精鍊的過程中，仍然應善用這些藝術表現的特點，在技巧上加以變化。因爲沒有了這方面的翻新求變，觀衆便無感覺上的愉悅與心理上的滿足，進而影響劇作內容及意義的深入理解。正是因爲領略出戲曲的這一系列特點，楊潮觀的劇作，雖援引古人古事爲題材，其詠史雜劇在提煉古人古事之新意時，甚爲著意於劇中人物的互動性，以及語言對答性，必要藉這些手段來使整部戲的謀篇佈局、情節構造能在極短促的篇幅內，產生波爛的效果。使舊事跡舊人物，能經過這一番形式的加工，翻改出一種新面貌。一些傳統的題材，在楊潮觀手上，有了全新的處理與演繹。相對於戲曲創作至清中葉庸作中所出現的模式化傾向，以及雜劇的走向言志抒情，楊潮觀之另闢蹊徑，實亦有他別開生面的一番表現。

例如潮觀的《信陵君義葬金釵》一劇，取材於史上「信陵君救趙」的著名事蹟，本事出自《史記．信陵君傳》。其中「如姬竊符」乃是一動人的事段，但對於如姬的結局，《史記》中並無進一步的交待。明代張鳳翼（1527-1613）《竊符記》即敷演此事，唯所敘在於如姬的出身、竊符與救趙始末的穿插銜接，最後止於「千里邊槍無戰鬥，一家骨肉慶團圓」的勝利結局。對於如姬竊符後的命運，則只作了一番世俗化的處理。魏王認爲他「因親犯法，情有可矜」，並不加罪於她，甚至引咎自責：「寡人原許你報仇，後來罪人未獲，此寡人之食言也。」一段千古義舉所可能引動的動人結局，就這般被世俗的理路規範化了。不免予人以平淡而落套之感，殊爲可惜。

潮觀《葬金釵》則獨出機杼，跳出《竊符記》「君臣夫婦大會合」的模式化結局，劇演戰國時趙邯鄲爲秦兵所圍。魏使大將晉鄙救援，觀望不進。信陵君用侯生計，請如姬盜取兵符，使朱亥椎殺晉鄙，奪其兵權，破秦兵，留趙不歸。如姬盜符後，竟遭魏王拷問，伏劍而死。十年後，秦又伐魏，信陵君率兵往救，逐秦軍至函谷關。班師歸魏之日，夜夢如姬鬼魂泣訴往事，於是乃封侯生之墓，吊晉鄙之魂，而爲如姬發喪，撿得如姬金釵，以立虛塚，如姬等鬼魂方安。值得注意的是，潮觀捨卻信陵君救趙與如姬竊符的情節，不按歷史記載或事件發展的正常順序敘寫，而是選擇了一個新的描寫角度，即設想當日竊符之事敗露，魏王爲追索兵符而拷打宮女內侍，如姬挺身而出，承擔竊符之責，坦然伏劍而死，並添加有關殘暴的魏王把其殘屍碎骨拋入滾滾黃河之情節。信陵君由趙歸魏，必定爲如姬發哀立塚，故戲劇的場景選擇在信陵君班師回程紮營於黃河邊上，在夜色的烘托下，如姬的鬼魂夜訪中軍帳下，使全劇染上一種悲壯淒美的色彩。

臺灣大學學術期刊資料庫

如姬上場時已是一宮妝披髮的冤魂，可憐她自到陰司，即「遍遊地府」。三曹對案之後，冥王將她送入枉死城，枉死城不收，理由是：「這女子，背主忘恩，死不爲枉，應該送入地獄。」誰知地獄又不收，只因爲：「這女子，報父仇，救國難，徇義捐生，是個又忠又孝的，地獄中沒有這樣人，應該上送天堂。」誰知天堂又不收，只緣於：「這女子，善惡相關，恩仇念重，還上不到天堂去。」可連她「上天無路，入地無門，從此遊魂浪蕩，只得訴哀於幽冥教主」。教主教她：「只等公子回來，自當有你見天之日。」[88]於是她來至黃河邊上，夜入信陵夢中，雖然幽明路隔，她仍有一番悲戚的傾訴：

> 公子，想起你爲人，眞乃神欽鬼服，就是妾身，爲你而死，也不能埋怨於你。……但是，咱死時受的苦楚，公子，你在軍中，怎得知道！[89]

她更幽怨地唱出含冤而死屍身碎裂的苦楚：

> 這一會說不盡傷心話，卻不是索命冤家債主家，只可憐生前淚血沾羅帕！若還念我負疚非他，萬古無加，卻還有半股金釵，跌落在鬧沙灘下！[90]

劇中如姬之死雖著墨不多，但感染力十足：

> 活的是酷吏訊囚，死去又是酆都拷鬼。那佳人，天生麗質，就像一朵鮮花，霎時間，揉得個粉碎，你道可憐也不可慘！[91]

作者不以通俗的果報觀念來平反冤屈，而是對如姬之死作一種「詩化」的敘寫。尤其今昔對照，如今這披髮的冤魂，當日在宮中的光景乃是：「他名花在上陽，備承恩寵雲想衣裳。」而今卻淪落至「金釵折斷誰承望，幸十年埋沒尚堅剛」[92]的慘境。一個女流之輩，竟能捨身殉義，上紓國難，下報父仇，這是何等人物！所恨者名節未彰，冤魂無依，於是信陵君乃爲她發哀立塚，並於碑面親題：「忠孝如姬之墓」[93]，好教千載流芳。如此一來，歷史人物的冤屈昇華爲一種永恆的悲劇美感。劇中歷史與現實、眞景與虛境、陰界與陽界交替出現，作者以豐富奇特的想像設計出幽明兩界人鬼之情的交流，史實雖化虛，虛中卻更見眞情，使一段烈女殉義壯烈犧牲的歷史通過人物的訴說得以再現，人物情感的抒發也因此具有了歷史時空的開闊與縱深，而如姬爲國捐軀的壯麗氣概，信陵君重義敬賢的高

88 楊潮觀：《信陵君義葬金釵》，《吟風閣雜劇》，頁166。
89 同前註。
90 同前註，頁167。
91 同前註，頁168。
92 同前註，頁169。
93 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

尙品格亦躍然紙上。作者小序云：

> 《葬金釵》，思補遺也。當日信陵破秦歸魏，封侯生之墓，弔晉鄙之魂，而爲如姬發哀，蓋情事之所必有，而史不及載，輒用悲歌以補之。[94]

爲了「補遺」，作者敷陳了「情事之所必有，而史不及載」的一段歷史上的恩義情仇，全劇以信陵君重歸故國、往事不堪回首的無限哀痛與如姬鬼魂復出的悲怨爲基調，而以含怨訴苦的幽恨不絕作結，使全劇自始至終充滿一種濃郁的悲劇氣氛，悽愴動人，餘味無窮。

本劇之創新還在於全劇情境的虛構，戲劇「情境」的虛實，其實牽涉劇本結構上的「起」、「結」與「收」、「放」問題。就傳奇言，由於傳奇的體製宏偉，戲劇情節的作結，必須分段「收煞」，方始爲佳。故李漁於《閒情偶寄》中提出所謂「小」、「大」之說。李漁說：

> 上半部之末齣，暫攝情形，略收鑼鼓，名爲「小收煞」。宜緊忌寬，宜熱忌冷，宜作鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何結果。……全本收場，名爲「大收煞」，此折之難，在無包括之痕，而有圍圓之趣。……其會合之故，須要自然而然，水到渠成。[95]

此種「收」「放」之妙，全需傳奇體製，方能爲辦，且依李漁之意，所謂自然收煞，無論「小」「大」，又必須是令人意想不到，才許爲好。凡此種種，皆非短劇所能奏功，故欲在此點上達成「欲境不盡」，須另有營造。最常見之法，即是採取詩筆中「盪開」之法，將怨懣之情普遍化成爲世情的「感慨」。「感慨」本是因事，但深刻化的感慨，事實上是透解到人生普遍可見的「價值錯置」的無奈。劇中之情如能因一己之憤懣，步步纏入，卻在關鍵一刻，豁然而解，則就劇中之事言，即可以不結而結，不收而收。此亦成了「收結」之另一種方法。

身爲地方官的楊潮觀，所到之處都受到百姓的擁戴與歡迎，其仁民愛物之心也清楚地表現在其劇作中。如《汲長孺矯詔發倉》取材於《史記．汲黯傳》，寫漢武帝時黃門給事汲黯（？-112B.C.）爲救河南飢民生命毅然矯旨發倉。楊潮觀仰慕這位古賢，要爲他樹碑立傳，宣傳他的這種解民倒懸、勇擔風險的仁義精神，要讓更多的父母官爲之感動，體恤民情，愛護百姓。劇敘漢武帝時，河南一帶，連年災荒，赤地千里，流民載道，掙扎在飢餓、死亡線上。朝廷與地方對此

94　楊潮觀：《信陵君義葬金釵．序》，《吟風閣雜劇》，頁164。

95　李漁：《閒情偶寄．詞曲部》，頁63。

臺灣大學學術期刊資料庫

不聞不問，皇帝卻寧願派出欽差大臣黃門給事中汲黯，到土沃民饒的河東去撫綏偶爾遭受火災的商賈，沿途差役派伕，騷擾百姓。潮觀在《史記》原史事上，添加了一名河南郡內姓賈的老驛丞，寫他在這大災年頭爲應付車馬差役，急得焦頭爛額。黃門大人又要往河東勘查火災，要車要馬要夫，驛丞更是束手無策，一籌莫展。正在犯愁之際，其女賈天香安慰父親說：「父親請放心，只要孩兒畫起一道靈符，包管禁住他，不得往河東去。」[96]這就開啓了一個懸念，增強了戲劇性，卻原來是她在壁上題詩一首：

龍向河東雨，河南隔岸災；過雲不澤物，空自起塵埃。[97]

下署「洛陽才子賈天香題筆」。這下可驚動了黃門近臣，一疊連聲「叫賈天香」，被召出場。接著作者讓賈天香與汲黯之間展開了一連串的衝突，天香步步進逼，用巧妙的方式向汲黯陳說河南災情之重，數萬家百姓命在旦夕，要求他從權矯詔，持節發倉，先賑濟河南飢民。汲黯深受感動，遂置個人安危於度外，果斷地採納了賈天香的建議，河南萬家百姓因而得救。潮觀在小序中稱該劇主旨是「思可權」[98]，認爲爲政者該兼聽善納，必要時從權行事。在作者看來，爲民父母官者，須時時以國計民生爲念。汲黯勇於負責，從權矯詔，正是體恤民情的表現，表彰他的正義行爲，也抒寫他自己對生命價值的體認。所以作者詠前代史事，表面上寫的是黎民受災之慘，官差之苛酷，政治之窳敗，其實眞正目的是爲了反諷清代的政治現實，揭露康乾「盛世」所隱藏的危機，並嘗試提出解決之道。

戲一開始，即是一愁眉苦臉的老驛丞出場，有趣的是，作者刻意讓他仿擬賈誼（200-168B.C.）〈治安策〉的口吻，發表了一段長白，描述了當時官場的腐敗與人民的苦難：

> 只因荒歉連年，人煙消散。馬草一束千錢，又兼差使越多，軍興旁午，把應付的官馬，盡力奔馳，倒斃者不計其數。今日天上一陣蝗蟲過，明日地下一陣差使過。那公家的田租，遇了旱蝗，或者有蠲有赦，俺驛中私下的例規，倒是常赦不原的。你道此時，民有饑色，怎得庖有肥肉？野有餓殍，怎得廄有肥馬？[99]

96 楊潮觀：《汲長孺矯詔發倉》，《吟風閣雜劇》，頁90。
97 同前註。
98 楊潮觀：《汲長孺矯詔發倉．序》，《吟風閣雜劇》，頁88。
99 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

「荒歉連年、人煙消散」，道出了一片民生凋敝的景象。此時正戲還未開始，劇作家先透過驛丞的哀嘆鋪敘災情，營造出一個具體的社會慘境作爲背景，除了爲劇中人物的行動創造典型的戲劇情境，也加深劇情的歷史縱深，爲後續情節預作鋪墊。作者在此劇中所選擇的戲劇場景——河南郡的一個驛站便是當時社會的一個縮影。劇中的老驛丞如實道出了當年官場百態：

> 從來說：官府不威爪牙威，群狐尾虎來，一虎百虎威。口兒裏蠻言亂喝，手兒裏鞭梢亂掣。……幾番在人面上彌縫，免不得馬口中奪食。我一件件燕子啣泥，一般般針頭削鐵，下不能白手成家，上不能赤心護國。今日一路平地風波，明日一個青天霹靂。來不來都要立馬造橋，動不動急得推車撞壁。任憑哀告，總是個皂白難分；如此饑荒，那管你青黃不接。[100]

楊潮觀借老驛丞之口辛辣地諷刺了貪官酷吏的醜惡行徑，歷數官場中「可爲長歎息者」、「可爲流涕者」而至「可爲痛哭者」的種種罪狀[101]，其言語犀利，層層推進，對如此災情竟無人上報的政治失序現象至爲憤慨。汲黯因目擊驛館壁上之題詩而問罪於賈天香，並由此引起了彼此間一連串的矛盾衝突。

全劇即透過「題詩」、「引經」與「矯詔」三個關鍵戲劇行動的發展，一步步將戲劇衝突推像高峰。然而值得注意的是，劇中戲劇衝突焦點的轉移變化使戲情更顯跌宕起伏：如從優先解救河東抑或河南之難題，轉至河東使臣管轄權是否遍及河南，再轉移至爲官處事應照章辦事或從權達變之考驗。雙方在目的、動機與性格上層層加深的尖銳矛盾，不僅引起汲黯內心強烈的衝擊，戲劇衝突亦隨之升高擴大。小小一齣短劇，卻寫得一波三折，跌宕起伏。劇中的汲黯，一張口就是頌聖德、責長吏、斥驛丞、罪民女，一副典型的儒官模樣；但他的見義勇爲、從善如流與通權達變，又是一般官場循吏所難以迄及的。汲黯的性格，在尋常官吏的「忠」的共性中，不時透出其清官儒士所特有的「直」「恕」，此種鮮明的個體性表徵，使其成爲潮觀劇作中的人物典型。

作者還塑造了一位膽識過人的民間女子——賈天香。賈天香是老驛丞之女，她雖是一名弱女子，但其才情膽識，遠超過朝廷命官，堪稱一民間「奇女子」。她之挺身而出，除了出於爲民請命的「公義」，也還摻雜著爲至親排難的「私情」，這就讓觀眾在讚賞其奇偉義行之同時，又能見出其一番孝思。在大荒之

100　同前註。
101　同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

年，百姓生命垂危之際，她不像父親只會學賈誼等儒者嘆息掉淚，而是見義勇為，挺身而出。河東千家失火，皇帝派黃門侍郎汲黯前往勘察。黃門大人欲過河，要驛站備馬一百，用夫三百，還要多備酒食。而近在咫尺的河南，連年災歉，萬餘家流離失所，父子相食，卻無人過問。機智的賈天香於是攔住持節撫綏的朝廷重臣汲黯的去路，要他留心河南災民的苦情：

> 念河東土沃民饒，物盛災生，偶爾延燒。卻不道比似河南，頻年無麥又無苗。看一望流離載道，哀鴻無處不嗷嗷。[102]

汲黯本不相信河南有災，但為賈天香的言語打動，遂登上北邙考察災情，親睹了「虎牢關外，赤地千里」，「滿目蜚鴻起，愁雲壓虎牢，果然四野無青草」[103]的慘況，證實天香所言不虛，不免發出深沈的感嘆：

> 那官家閉鎖著救倉耗，這生靈險作了溝渠料，兀自把豐登入告。[104]

這不但是對那些隱匿災情、以邀上賞之官吏的控訴，也是對貧富不均現狀的批判。而對於是否救災，兩人所見不同，又起了一番爭執。汲黯堅持先完成河東使命，再上奏朝廷救護此數郡生靈百姓。賈天香警告他說：

> 難得大人肯援之以手，只是等你事畢回來，方去陳奏，此間殘喘遺黎，早都餓死，還就得甚來？[105]

當汲黯以自身乃河東使臣無權管轄豫事為由婉言推託時，賈天香立即直言批評：「大人差矣！你在漢朝，是甚麼閒散冗員，還是甚麼無名小輩？」並當眾責備他：

> 你以忠直鳴於天下，妾雖不出閨門，也如雷貫耳，誰料今日所見不如所聞，就此看來，你忠也不十分忠，直也不十分直。[106]

汲黯只好點頭認責，但仍堅持要面奏朝廷方能行事。賈天香隨即抬出儒家經典，古賢遺訓，加以勸誡：

> 請問大人，你持此節何用？妾身雖不讀書，嘗聞《春秋》之義：大夫出疆，有可以安國家、利社稷者，專之可也。因此上定當責備賢者。[107]

汲黯身為儒者，也明白事理，天香乘機慫恿道：

---

102 楊潮觀：《汲長孺矯詔發倉》，《吟風閣雜劇》，頁91。
103 同前註。
104 同前註。
105 同前註，頁91-92。
106 同前註，頁92。
107 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 大人既爲親信近臣，就是天子耳目，豈有目擊顚危，坐視不救之理？依妾愚見，你既來到此，竟該從權矯詔，持節發倉，救此數百萬生靈垂死之命，一面便宜行事，一面奏聞天子，請其矯制之罪，聖明在上，必不加誅。就使因而得罪，你把一人的命，換了千萬之人命，也不虧負了你，豈不是一路福星，千秋盛事！那河東，去也罷，不去也罷。妾語不嫌唐突，大人也可不用三思。[108]

賈天香如此慷慨陳詞，其浩然正氣，足以撼動山河，也句句激勵了汲黯體民恤民之情，當下即拍胸表態，一錘定音：

> 不料這妮子有恁般見識，難道我汲黯倒是一個見義不爲無勇之夫？[109]

汲黯至此，已經歷了「信災與否」、「救災與否」以及「如何救災」的心理轉折，他對賈天香的態度也由怪罪而相信，更進而佩服，因此決心從權順變有所作爲，「爲蒼生拚這遭」[110]，而劇情的基本衝突至此亦已獲得解決。汲黯由持節河東轉爲「從權」矯詔河南發倉，拯救數十萬生靈的義舉，乃是賈天香義激的結果；而賈天香由被動轉爲主動，由救父轉爲救災，劇情的層層轉折更使整齣戲張力十足。全劇既未將史有其人的汲黯神化，也未抬高純屬虛構的賈天香，而是透過合理開展的戲劇衝突，讓兩人由分歧、爭辯而達成共識，形成了緊湊有序的情節發展進程。

《發倉》這個劇所反映的內容具有深刻的現實意義，也包含著作者切身的生活經驗與所見所聞。乾隆二十四年（1759），直隸、山東大水，朝廷卻沒有採取必要的救災措施。而潮觀作官的山西、河南等省，更是災荒頻傳。潮觀本人，一如劇中的汲黯般，即曾在任上採取權變措施，以「飢不及餐」的態度救民急難，或者對上司過分的誅求，採取抵制態度。這說明了潮觀寫本劇，不是爲了發思古之幽情，而主要是「藉劇詠史」，兼以抒懷，對社會現實表達其觀察與感慨。證諸以下一些事實，我們可以說潮觀本身就是一個汲黯式的人物：在固始，潮觀收容流民，撫卹孤兒，買地葬無主屍骸，以醫藥濟窮人[111]。在瀘州，「時方大饑，因發倉廩，設粥廠，曲爲調護，活人無算。其餘廣學田，置義渡，修養濟院，

108 同前註。

109 同前註，頁93。

110 同前註。

111 〔清〕謝聘重修，洪亮吉（1746-1809）等纂：《乾隆固始縣志》（中央研究院傅期年圖書館藏清乾隆五十一年〔1786〕刊本），卷19。

臺灣大學學術期刊資料庫

士民至今稱道不衰」[112]。在簡州，「修建城垣，並創修赤水橋」[113]。諸如此類，不勝枚舉。這些政績都足以表明楊潮觀有著崇高的人格，其所作所爲無愧於仁，無辱於儒。以這樣人格、人品與人心來創作雜劇，他的著眼，自有其足以動人之處。

六、結語

近人鄭振鐸評論清雜劇時強調：「純正之文人劇，其完成當在清代」，並指出：

> 雍乾之際，可謂全盛，……短劇完成，應屬此時。風格辭采，以及聲律，並臻絕頂，爲元、明所弗逮。[114]

可見他對於此一時期的短劇，是有著極高的評價。在這類短劇中，劇作家爲了在表現中將欲達之情集中化、深刻化，以促成特殊的審美效果，嘗試在戲劇結構的設計中，以「取境」的方式凝結情感，以「借事」的手法壓縮情節，充分發揮短劇「無盡而有神」、「以無結爲結」的特點。此種「短而有神」的審美特質，對於劇作家完成所謂「稱心而出，如題而止」的表現來說，正是可以凸顯出短劇在形製上的特長。尤其以「寫心」爲目的的劇作來說，更是如此。

然而，同樣的單折短劇，到了楊潮觀的手裡，卻有了大不同於前人的開展。潮觀之撰劇，最特殊之處，依上論的分析來說，是在於他成功地以短劇的形式，分段分題來寫史，而又將它們合成一系列式的組劇。這些劇的體製，介在傳奇與雜劇之間，兼取了兩者的優點，使它在小格局之中，有了可以迴旋、伸展的空間。不過，更重要的是，潮觀選取這種形式，與他所想要表達的內容，有著密切的關係。這層關係，即他是企圖以簡潔的「詠史」方式，來創作一種新形態的雜劇。這種企圖與明清一般以宏偉的傳奇形式來寫歷史劇，無論在創作的態度、審美的期待，乃至意義的表現上，皆有所不同。潮觀作劇之如論者所說「緣古事以鐸世」，表面看來，僅是欲以戲曲的形式通之於教化，但實質上，則是延伸中國

112 〔清〕常明等纂修：《四川通志》（臺北：華文書局，1967年《中國省志彙編》），卷116，頁59b，總頁3604。

113 林志茂修，汪金相等纂：《民國簡陽縣志》（成都：巴蜀書社，1992年《中國地方志集成．四川府縣志輯》），卷6，頁34b，總頁147。

114 鄭振鐸：〈序〉，《清人雜劇初集》，頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

文學中本有的「詠史」傳統，希望透過作者與觀衆間共有的歷史意識，以一種較爲嚴肅的歷史概念，來取用古事，以作爲寄託諷喻的媒介。故在藝術的處理上，有其特殊考量，不同於一般戲曲之將古人古事敷演成篇。整體來說，《吟風閣雜劇》中的短劇，分別來看，篇篇皆有題旨，但各自取事，並無一整體的結構，但在創作動機上，卻皆環繞於一自覺的主旨，以之作爲意義的核心。在這點上，具有套詩的特性。至於其藝術構思的創新性，則可從兩方面觀之：一方面，這些短劇之取材，雖是歷史上所曾有，或曾見於載記之事，但在剪裁上皆是出於潮觀之刻意選擇，並且在鋪陳其事時亦加以適度渲染或變造。另方面，潮觀之創作，雖有所諷喻，但他關注的，並非是一己的窮通利達，亦非是借古人之酒杯以澆自己心中塊壘；而是以一種慈悲的心理，來看待這個社會，來關心整個士人的文化。在寫劇的時候，他是將「觀看者」與「敘說者」的立場，放置在一「第三者」的立場，所謂「漁樵閒話，精與平章」，將他的義理理解，以動人的方式表達出來。而這樣，也就成就了他在雜劇的寫作上，一種極爲特殊的風格，值得我們品味。

臺灣大學學術期刊資料庫

譜歷史事義，見古人情性
——論楊潮觀《吟風閣雜劇》之詠史特質與戲劇構思

王璦玲

就戲劇形式而言，中國戲曲發展至明代，無論是雜劇或傳奇，在體製與技巧上都堪稱規範細密與嚴謹。然自明代中葉以後，在戲劇體製上產生了以四折短劇合成一部雜劇，或數種以至十數種短劇合成一部傳奇的作法，如徐渭之《四聲猿》雜劇、沈璟之《博孝記》傳奇等皆是。而清中葉以後，戲曲體製更趨自由，如本文所探討之楊潮觀《吟風閣雜劇》，即由二十八種短劇合成一部傳奇，後來又逐漸增加至三十二種，就是一極爲突出的例子。《吟風閣雜劇》不僅在劇作形製上有所變異，且其內容多半是藉詠史事以諷世，展現了不同的歷史視野與批判性，在藝術的構思與內涵特質之展現上，皆有可稱述。《吟風閣雜劇》中的短劇，分別來看，篇篇皆有題旨，各自取事，並無一整體的結構，然在創作動機上，卻皆環繞於一自覺的主旨，以之作爲意義的核心，具有套詩的特性。至於其藝術構思之創新性，則可從兩方面觀之：一方面，這些短劇雖取材於歷史人事或載記，在剪裁上皆係出於潮觀之刻意選擇，且在鋪敘時亦加以適度渲染或變造。另方面，潮觀之創作，雖有所諷喻，但其所關注並非一己之窮通利達，亦非借古人之酒杯以澆心中塊壘；而是以一種慈悲心理看待社會，並關心整個士人文化。潮觀作劇時，是將「觀看者」與「敘說者」，置於一「第三者」的立場，所謂「漁樵閒話，粗與平章」，將其義理理解，以動人方式表出。如此也成就了他在雜劇寫作上，一種極爲特殊的風格，值得我們細細品味。職是之故，本文將以楊潮觀《吟風閣雜劇》之詠史特質與其藝術構思爲核心，針對下列議題進行探討：其一，《吟風閣雜劇》之形製創新與其詠史特質；其二，《吟風閣雜劇》中所蘊含之立義主張、道德自覺與社會意識；其三，《吟風閣雜劇》中之用事、取境與性情敘寫；其四，《吟風閣雜劇》劇作起結之戲劇性構思與演劇特質。

關鍵詞：楊潮觀《吟風閣雜劇》　詠史　雜劇　短劇　明清戲曲

臺灣大學學術期刊資料庫

Historical Lyricism and Dramatic Construction in Yang Chaoguan's *Yinfengge zaju*

WANG Ayling

In terms of dramatic form and structure, the Ming *zaju* drama and *chuanqi* drama are strict and meticulous in conventions and techniques. However, since the mid-Ming period, the dramatic forms of *chuanqi* and *zaju* drama developed in some new directions. There appeared *zaju* drama composed of four one-act short plays, and *chuanqi* drama with more than ten one-act short plays, such as Xu Wei's *Sishengyuan zaju* and Shen Jing's *Boxiao ji*. After the mid-Qing period, the dramatic form became even more flexible in length and structure. A distinctive example among these plays was Yang Chaoguan's *Yinfengge zaju* drama which was originally composed of twenty-eight short plays and was gradually expanded into thirty-two plays. In fact, Yang Chaoguan's works are full of creativity not only in their dramatic forms but also in their satirical effect through historical lyricism, conveying the author's unique historical perspectives and insightful critique in dramatic construction and thematic significance. On the whole, the short plays in *Yinfengge zaju*, though without a comprehensive structure among them, have their own respective themes serving as the foci of the plays which imbue them with a quality similar to group poetry (*taoshi*). As for the creativity of dramatic construction, on the one hand, though these short plays adopted stories from previous historical records, they were intentionally selected by Yang Chaoguan for dramatic adaptation and appropriately dramatized by elaboration. On the other hand, while Chaoguan's writing is somewhat satirical, this involves not his own achievement or lamenting his personal frustration, but merciful concern for the welfare of the whole society or even the whole literati culture. When writing drama, he took the roles of "observer" and "narrator" simultaneously at the "third person" position as a lively expression of his philosophical understanding. In this way, he created a unique style of historical lyricism in his dramatic writing, worthy of our special attention. This paper therefore aims to explore the following issues: What characterizes the formal invention and historical lyricism in *Yinfengge zaju*? How should we interpret the thematic propositions, moral awakening and social consciousness embedded in the play? How did the author employ the techniques of allusions, historical context and characterization in his writing? How did the author integrate the thematic construction and the performing arts in the dramatic presentation of the play?

Keywords: Yang Chaoguan *Yinfengge zaju* historical lyricism zaju drama short play Ming-Qing drama

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王國維：《盛明雜劇初集．跋》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》第1冊，濟南：齊魯出版社，1989年。

王瓊玲：〈明清抒懷寫憤雜劇之劇構特質與審美形態〉，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。

王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

朱熹撰：《四書章句集註》，北京：中華書局，1983年。

何焯著，崔高維點校：《義門讀書記》，北京：中華書局，1987年。

吳梅：《中國戲曲概論》，收入王衛民編：《吳梅戲曲論文集》，北京：中國戲劇出版社，1983年。

____：〈鄭西諦輯《清人雜劇》二集敘〉，收入《吳梅戲曲集》。

李漁：《閒情偶寄》，收入《李漁全集》第3冊，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

周貽白：《中國戲劇史》，上海：中華書局，1954年。

房玄齡等撰：《晉書》，北京：中華書局，1974年。

林志茂修，汪金相等纂：《民國簡陽縣志》，收入《中國地方志集成．四川府縣志輯》27，成都：巴蜀書社，1992年。

姚燮：《今樂考證》，收入《中國古典戲曲論著集成》第10冊。

徐文凱：〈清代文人單折短劇研究〉，《戲劇藝術》2003年第4期，頁90-102。

班固：《漢書》，北京：中華書局，1962年。

袁幔亭：《盛明雜劇．序》，收入沈泰編：《盛明雜劇》二集，上冊，臺北：廣文書局，1979年。

高明撰，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》，上海：上海古籍出版社，1980年。

常明等纂修：《嘉慶四川通志》，收入《中國省志彙編》，臺北：華文書局，1967年。

張玉穀：《古詩賞析》，收入《續修四庫全書》第1951-1952冊，上海：上海古籍出版社，2000年。

張全恭：〈明代的南雜劇〉，《嶺南學報》第6卷第1期（1937年5月），頁1-80。

脫脫等撰：《宋史》，北京：中華書局，1977年。

傅惜華：《明代雜劇全目》，北京：人民文學出版社，1959年。

傅惜華：《清代雜劇全目》，北京：人民文學出版社，1981年。

曾永義：《明雜劇概論》，臺北：學海出版社，1979年。

程羽文：《盛明雜劇．序》，見沈泰等編：《盛明雜劇》初集。

楊潮觀撰，胡士瑩校注：《吟風閣雜劇》，上海：上海古籍出版社，1983年。

葛曉音：〈新樂府的緣起與界定〉，《中國社會科學》1995年第3期，頁161-173。

鄒式金：《雜劇三集．引》，《雜劇三集》，合肥：黃山書社，1992年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臧懋循：《元曲選》，北京：中華書局，1989年。
趙山林：《中國古典戲劇論稿》，合肥：安徽文藝出版社，1998年。
劉禹錫撰，瞿宣穎箋證：《劉禹錫集箋證》，上海：上海古籍出版社，1989年。
劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，北京：人民文學出版社，1978年。
歐陽修撰：《新唐書》，北京：中華書局，1975年。
蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，北京：中華書局，1993年。
鄭振鐸：《清人雜劇初集》，香港：龍門書局，1969年。
_____：《插圖本中國文學史》，北京：作家出版社，1957年。
澂道人：《四聲猿．引》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊。
盧前：《明清戲曲史》，收入《盧前曲學四種》，北京：中華書局，2006年。
謝聘重修，洪亮吉等纂：《乾隆固始縣志》，中央研究院傅期年圖書館藏清乾隆五十一年（1786）刊本。

臺灣大學學術期刊資料庫