

「艱危九死盡臣心，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

王瓊玲*

〔摘要〕

在中國戲曲史上，蔣士銓（1725-1785）的劇作素享盛名，日本學者青木正兒即曾在其論著《中國近世戲曲史》中推崇他為乾隆曲家第一；而在詩歌方面，蔣氏亦與同時袁枚（1716-1797）、趙翼（1727-1814）齊名，稱「乾隆三大家」。事實上，有清一代，能於詩歌、戲曲兼擅者未多，而蔣士銓乃其中一人。鑒於蔣氏戲曲作品中猶有甚多精義尚待掘發，本文以蔣士銓劇作為對象，探討其藉戲曲形式所展現之屬於個體所可擁有之生命情境與忠節意識。論文首先論析蔣士銓的創作理念與實踐，並探討蔣士銓之「性情」論與其戲曲教化觀。其次，則是以此為基礎，進一步解讀其《臨川夢》中所蘊含之主體投射與道德理想、《冬青樹》中之價值抉擇與忠節意識，以及《桂林霜》中所描繪之集體殉難之義涵。結論中指出，本文所敘《冬青樹》與《桂林霜》中有關文天祥（1236-1283）、馬雄鎮（1633-1677）之例，都觸及了宋元、明清的易代之際所謂「盡忠」或「死節」的倫理抉擇與生命處境問題。蔣士銓的這種對於價值抉擇與生命情境的看待，就哲學意涵而言，一方面是確立了人在自我生命實踐的過程中，其價值抉擇的直覺性；另一方面，則是確立了「社會」作為精神群體的「性情感應」的特質。而就宗教或價值信仰的層次來說，則是將事變的虛幻性，與精神本質的真實性，作出一種特殊的連結；

*中央研究院中國文哲研究所研究員

以構成湯顯祖所謂「情世界」。至於「藝術性」的部分，論者強調蔣氏不但兼具史官之才、學、識，並兼擅畫家皴、瘦、透筆法之妙，其表現的方式，主要在於建構一種以「性情」為主體的「事態敘寫」。此種「事態敘寫」之特點，就結構來說，主要在於主要角色「主體性」之呈顯，其技巧包括次要人物的襯托與對比，也包括抒情性語言之運用；以及整體場景「社會性」的鋪陳。其技巧在於以「點染」的方式，將所涉及的「人情網絡」加以提示。就整體布置的思維來說，則是以「主題意識」所期待之觀賞反應作為設計原則。作者認為蔣氏所發展的這種具有明確主題的創作，由於其特殊社會視野與哲學觀點的結合，成功地為乾隆曲壇創造了一種新的戲曲形態；也為同一主題的表現，提供了屬於「意義」上的新詮釋；值得學界關注。

關鍵詞：蔣士銓、忠節、性情、主體性、乾隆、明清

一、「談忠說孝氣嶙峋，卅卷詩詞化了此身」——蔣士銓的忠節意識與其創作實踐

在中國戲曲史上，蔣士銓（1725-1785）的劇作素享盛名，日本學者青木正兒即曾在其論著《中國近世戲曲史》中推崇他為乾隆曲家第一，指出：「崑曲自乾隆末葉以來，漸趨頹勢，故以乾隆末年，劃為一期，即以康熙中葉以後至此時之期間為餘勢時代。此時期中作品可觀者尚不少，或有比諸極盛時代之作家毫無愧色者。然就大勢論之，不可不謂為已趨下沈之勢也。……（蔣士銓）當可推為乾隆曲家第一，其後無能追蹤之者，其享盛名也亦宜哉！」¹並於《中國文學概說》一書中，稱許他為繼孔尚任、洪昇之後的戲曲殿軍。²而在詩歌方面，蔣氏亦與同時袁枚（1716-1797）、趙翼（1727-1814）齊名，稱「乾隆三大家」；或「江右三大家」。有清一代，能於詩歌、戲曲兼擅者未多，而蔣士銓為其中一人。

蔣士銓，字心餘（亦作莘畚、心畚、辛予、辛愚，星漁等），一字荅生，別署中子、雁沙等。號清容，晚號定甫；南昌故居名藏園，又稱藏園居士；北京書齋曰離垢庵，故亦署離垢居士。生於清雍正三年（1725），卒於乾隆五十年（1785）。其先為錢氏，明末自浙江長興遷至江西鉛山，始改蔣姓。士銓父蔣堅，字非磷，精法家言，游幕一生，歷山右、漢陽、嶺南、薊門、河洛諸郡，扶貧救難之事跡甚多。其俠義行為及利世濟民、講求實用的思想，對士銓的性格養成，有著顯著的影響。士銓自幼讀書有博名，多遊歷，詩文操筆立就，稱奇才。乾隆十一年（1746）應童子試，學官奇之，補撥弟子員，稱「孤鳳凰」，次年舉於鄉，然三度公車均落第。十九年（1754）由舉人官內閣中書，二十二年（1757）始中進士，改庶吉士；二十五年（1760）授翰林院編修，充武英殿纂修官。居官七年，其間聲名動京師，名公卿相爭以識面為快。然士銓為人剛正凜節，不阿權貴，不通權變，或面斥人惡，故不為上司所喜。乾隆二十九年（1764），同鄉名宦裘師穎薦其至景山為內伶填詞，士銓力拒不從。次年（1765）士銓即乞假養母南歸。歷任紹興蕺山、杭州崇文、揚州安定三書院山長，築藏園，奉母居。十餘年後，母死，貧無所立，因乾隆南巡曾提及名士蔣士銓之名，士銓同鄉同年進士彭元京，時任內閣學士，遂為其引見。乃於乾隆四十三年（1778）入京為國史院纂修，記名御史。此時士銓

¹ 青木正兒著，王古魯譯：《中國近世戲曲史》，頁376，409。

² 青木正兒著，隋樹森譯：《中國文學概說》，頁141。

痾累纏身，遂於四十六年（1781）以病歸。乾隆四十八年（1783）患風痺偏癱，二年後病逝，享年六十一歲。³李祖陶於《忠雅堂文錄·引》中曾言及士銓，文中有「儒生而抱康濟之志，文苑而兼任俠之風」⁴之語，可謂即是他一生真實的寫照。

士銓作為乾隆時期文壇的大家，雖才穎早露，但一生科場屢挫，仕途蹇礙，是以傾全力於著作。他不但工詩、文，詞、曲亦擅，並負海內盛名；而其中以詩名最盛。如袁枚即云：

君有所餘于詩之外，故能有所立于詩之中，其搖筆措意，橫出銳入，凡境為之一空。⁵

這段評讚之語，不但是以方家評方家，謂其造境超絕流俗，且說出了他所以卓出的原因，在於詩外之本領。至於士銓所填院本，「朝綴筆翰，夕登氈瑜」，則亦是直造元人堂奧。梁廷楠（1796-1861）、李調元（1734-1802）在各自的《曲話》中，對蔣士銓戲曲的獨特風格與成就，亦有極高的評價。梁氏《藤花亭曲話》云：

蔣心餘太史士銓曲九種，吐屬清婉，自是詩人本色，不以矜才使氣為能，故近數十年作者，亦無以尚之。⁶

而李氏《雨村曲話》則說：

鉛山編修蔣士銓曲為近時第一。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。⁷

³ 參見《清容居士行年錄》，蔣士銓著，邵海青校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》（上海：上海古籍出版社，1993年），第4冊，頁2467-2485。

⁴ 李祖陶：《忠雅堂文錄·引》，收入〔清〕李祖陶輯：《國朝文錄》（上海：上海古籍出版社，1995年《續四庫全書》影印清道光十九年〔1839〕經訓堂刻本），序頁1b，總頁560。

⁵ 〔清〕袁枚：〈蔣心餘藏園詩序〉，見袁枚撰，周本淳標校：《小倉山房詩文集》（上海：上海古籍出版社，1988年），第3冊，頁1758。

⁶ 〔清〕梁廷楠：《藤花亭曲話》，收入中國戲劇研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1980年），第8冊，頁272。

⁷ 〔清〕李調元：《雨村曲話》，《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁27。

梁、李二人的評語，顯示對於當時許多兼涉詩、詞、曲的讀者來說，士銓之以「詩人本色」為曲，與李漁（1611-1680）輩之以場上為重的曲家，是有著顯著不同的審美趣味的。在他們來看，這種因為詩人吐屬所多出的「蘊藉」，清婉而不黏著，真是非比尋常。他一生著有《忠雅堂文集》、《忠雅堂詩集》及《銅弦詞》等。所作戲曲十六種，兼工南、北曲，其中雜劇八種，傳奇八種。其後他合刊了《一片石》、《第二碑》、《四絃秋》、《空谷香》、《桂林霜》、《雪中人》、《臨川夢》、《香祖樓》、《冬青樹》等，名之曰：《藏園九種曲》。另外則尚有散曲《南北雜曲》等若干卷。

除了同為詩人的朋友們對他所作的評賞之外，《清史稿》對他，則另有一番評價，《稿》云：

士銓性悱惻，以古賢者自勵，急人之難如不及。詩詞雄傑，至敘述節烈，能使讀者感泣。⁸

所謂「敘述節烈，能使讀者感泣」，說的不是一種對於曲文蘊藉之美的感動，而是指其藉由敘述之筆，將節烈之事，說得動人，以至於能使讀者感泣。事實上，士銓一生為人重德尚義，對於忠孝節烈之宣揚不遺餘力，曾謂：「願書忠孝字，朝夕語侯芭」，⁹「說孝談忠猶耿耿，傷離感逝自沈沈」。¹⁰可見在他心靈深處，對於忠孝之情，確實有一種與之相契的涵蓄靈機；觸之即發。他所謂：「根觸平生忠孝淚，一生牙板一潺湲」，¹¹這種出自內心深刻的人性體驗，使士銓的劇作，具有極大的感染力。¹²他早年編撰《南昌縣志》時，每遇節烈敘傳，必特為鄭重，焚香膜拜，而後書之。可見其敬謹的態度。在他來說，纂作地方志所以應重節烈，特別是「節孝」，是因「地域」、「人物」、「風習」三者密切相關，門庭中的事蹟感人最深。他

⁸ [清]趙爾巽（1844-1927）等撰：《清史稿》（北京：中華書局，1977年），第44冊，卷485〈蔣士銓傳〉，頁13389。

⁹ 蔣士銓：〈戴山書院〉，《忠雅堂集校箋》，第2冊，頁1105。

¹⁰ 蔣士銓：〈病中生日感作〉之二，《忠雅堂集校箋》，第2冊，頁1186。

¹¹ 蔣士銓：〈董恒巖太守《芝龕記》題詞榕〉，《忠雅堂集校箋》，第1冊，頁308。

¹² 王昶《蒲褐山房詩話》曾云：「（蔣氏）遇忠孝節烈事，輒長歌以紀之，淒鏘激楚，使人雪涕。」見[清]王昶著，周維德輯校：《蒲褐山房詩話新編》（濟南：齊魯書社，1988年），頁82。

說：

地輿乃設官出治所基，人物尤世道人心之鑒。彼忠義之士，史書於其人已有定論者，不必別加褒貶，以供快談；而節孝一門，尤為全書扼要，苟且濫列，既得罪於名教，若猜疑預橫於胸，是先存不欲成人之美，意見微論，君子不為，實足傷害吾儒忠厚，惟有嚴密審慎，以求不愧幽顯而已。¹³

士銓此處所謂「地輿乃設官出治所基，人物尤世道人心之鑒」，不僅點出了治道所以當重風俗之理，且凸出「地輿」作為政治與社會發展場域的重要；並說明其所以形成風俗的特殊性，實際乃是由於社會作為一種「人倫結構」與「人情網絡」的特質。因此從一個地域性政治結構中產生的「人物」，其透過鄉里群聚所產生的倫理效應，與留存於「群體記憶」中的意識影響，其實是極為重大的。我們若能將其中特殊人物的特殊事蹟，加以敘記，讓人感覺其中動人的真實性，便可將這種「群體記憶」中的意識影響延伸。也正是因此，地方志有了它極重要的文獻功能。對於史家而言，其間關係重大的人倫事件，如何加以細心體察，既不浮濫，亦不預橫猜疑於胸中，便須有嚴密審慎之功，以求無愧於幽顯。如此褒揚才具有意義。

士銓此種因議敘地方志而發的風教觀點，相較於一般只從原則性「價值」意義討論社會教化的論述，顯然多出了重要的，具有時、空結構的「社會」觀察角度。這種觀察角度，不僅具有「史」的意義，亦在其中蘊含了一種特殊的與人倫相關的「敘事」觀點。

何以說士銓此種因議敘地方志而發的風教觀點，在其落實於記述書寫時，同時蘊含了一種特殊的與人倫相關的「敘事」觀點？這是因為就宏觀的「歷史」角度而言，歷史人物的重要性，必是在他的政治性表現；因而只要為史家所關切的，必然皆有一種與此一歷史人物相關的「政治性網絡」的鋪陳。而這些都不是地方志的人物傳記所當專注的。故士銓嘗云：「史書於其人已有定論者，不必別加褒貶，以供快談」。地方志的人物傳記所當措意的，反應是有關於人物個人成長的歷程，乃至其與家族、家庭間的關係，所以「節孝」一門，便成為了他所關注的重點。

而也正因為士銓對於「人物」存在於社會的這種「社會性」、「倫理性」價值

¹³ 蔣士銓：〈南昌志局約言代〉，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2455。

的認識，使得他對於「事件存在」，發展出一種「戲劇化的想象」。無論於史書中的人物敘記，或戲劇中的歷史敘記，事件如何造成「實質性的感動」？如何經過轉述而於集體記憶中保留？凡此皆是他從事以各種方式，書寫曾經發生過的感人事蹟時，建構其文本的基礎。

士銓一生致力於宣揚節義，對於節行的認知，主要集中於「忠」與「孝」兩點；舉凡他在文學的創作中，對於各種節行的敘記，皆是以此為核心。他在蕺山書院時，就曾書寫「竭忠盡孝」四字於屋壁；而在幾處書院講學時，他的主要內容，其中之一，亦即是闡揚名教為己任，即所謂：「書院為講習之地，所以講明聖賢身心之學，致君澤民之道」。¹⁴而平居之日，與士子、山農乃至妻子「談忠說孝」，也構成了蔣氏生活中的重要組成部分。

正由於他對於節義行為的社會性影響，有頗為強烈的感受，與獨到的看法，因而「忠孝」二字不時出現於他的詩文中，如云：「說孝談忠猶耿耿，傷離感逝自沈沈」；¹⁵「苦樂乘除夢已多，談忠說孝又蹉跎」；¹⁶「敢當盛世侶樵漁，暫與山農說忠孝」。¹⁷他教導兒子讀書，也以忠孝之文為題材，「雜錄忠孝文，孳孳教兒讀。至言每傷懷，舉家相向哭」。¹⁸他曾有感於明寧王朱宸濠的妃子婁氏的節烈，懇請布政史、藩臺為婁妃立碑、修墓，並分別於乾隆十六年作雜劇《一片石》、乾隆四十二年（1777）作雜劇《第二碑》、乾隆四十六年作傳奇《采樵圖》，記其事蹟。對於這樣一件並非關係重大的歷史事件，士銓竟也能念念不忘，歷三十年之久，可見其悱惻出於天性，絕非矯作。他的《藏園九種曲》中，有八種是以忠節為主題的，如《一片石》寫婁妃的賢烈，《空谷香》寫姚姬的貞烈，《桂林霜》寫馬雄鎮的忠義，《冬青樹》寫文天祥、謝枋得的忠貞。這些劇作，塑造了一系列具有忠義節烈、寧死不屈與不附權貴之品節的人物形象。至於《四弦秋》，雖說沒有明顯的忠節敘寫，但忠臣獲愆，懷才不遇的情緒，卻描寫十分透徹，所以也是間接地敘寫著忠貞之志。不僅戲曲之作如此，其詩歌亦然。趙甌北評其詩，嘗云：「談忠說孝氣嶙峋，卅卷詩詞了此生。」可謂切中其一生作品的特色。朱庭珍《筱園詩

¹⁴ 蔣士銓：《杭州崇文書院訓士七則》之〈教與學之陋習〉。

¹⁵ 蔣士銓：〈自題認影圖〉，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁895。

¹⁶ 蔣士銓：〈病中生日感作〉，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁1186。

¹⁷ 蔣士銓：〈饒霽南前輩春雨深耕小照〉。

¹⁸ 蔣士銓：〈課兒〉，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁1052。

話》云：「江西詩家，以蔣心餘爲第一。……又善敘事，每遇節婦烈女，忠臣孝子，則行以古文傳記之法，不惟敘述其事，並將姓氏、年月、地名之類，或順或逆，或前後後，一一點出。其敘事既勃勃有生氣，而點其世族、名字、居址、時地，又錯綜參差，具見守法，真大手筆也。」¹⁹可以代表論者的共同意見。

事實上，在蔣士銓現存的十六部劇作中，他的選題，不僅完全掃除了傳奇寫作「十部九相思」的模式，無論是取材於歷史、取材於現實，或是類比虛構，他的劇作，大都有一集中的主題，即是以褒揚忠烈節義爲主。誠如江式在〈讀忠雅堂詩〉中所說的：

寫忠還寫孝，摹史更摹經。辭有韓蘇樹，音無鄭衛聽。²⁰

所謂「寫忠還寫孝」，是因全忠之節，必關涉重大，而「孝」則是鄉里日行，學者關心史勢，必重忠義，但若自「地輿」著眼，如前面所言，則節孝事行，尤其是風俗所繫。至於江式稱他「摹史更摹經」，則是點出他在「敘事」與「彰義」兩面，一摹史一摹經，皆有根柢；故能做到「辭有韓蘇樹，音無鄭衛聽」。而士銓本人在《臨川夢·了夢》【尾聲】中也指出：

腐儒談理俗難醫，下士言情格苦卑。苟合皆無持正想，流連爭賞誨淫詞。

21

「腐儒談理俗難醫，下士言情格苦卑」，這兩句中，「理」與「情」相對爲言，顯示在士銓的眼中，「理」與「情」分而論之，各有其「正」，對於儒士而言，非「正」之難，「持正」爲難。談之、寫之，已常見有難醫之俗，卑下之格，而曲文之作，兼見「情」「理」，交相爲用，亦交相爲累，如無「應予持正」之想，則更易流爲誨淫。此種誨淫之詞，即博眾賞，亦不過爲鄭衛之聽，終無足觀。

士銓這種「情、理交相爲用，並應持正」的觀念，顯然是建立於文論中「談理不應空泛，言情必須格高」的「情理一體」的立場之上。他既不滿「言情」一

¹⁹ 引自錢仲聯主編：《清詩紀事》（上海：上海古籍出版社，1989年），九，頁5702。

²⁰ 江式：《悔學堂集》。

²¹ 蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁286。

派的佻達，也不滿「談理」一派的迂腐，而是希冀在「戲曲之文」的創作上，將「情」與「理」的相需與相成，作出具體的呈現。事實上，在這種高度上，「道」是真正導引的觀念。故士銓曾在《倪文貞公全集·序》中特別強調：

學以明道，文以載道，生以達道，死以殉道。道也者，德業文章、功名氣節之所由出也。²²

依此所言，可見在士銓心目中，「道」的存在，是根源性的存在，而非一種被呈現的事實樣態。學、文、生、死，件件不同，件件皆不離於道；其間的巧妙，在於須辨「微」、「顯」。士銓在《胡秀才簡麓詩·序》中說：

詩之為用，微之可以格鬼神而享天祖，顯之可已移風俗而厚人倫，雅頌所得，人心和平，則天地之道通焉。²³

所謂「微之」，是作者由自己心性的發展，對於人性的議題不斷進行深刻的領略，由此而將自身提升到一種感格天地，近乎宗教性的境界；而「顯之」，則是藉文學的「感通」形式，將作者的所得，作出最大程度的披露與擴散。舉凡一切社會中可有的文化功能，皆是經由此種「己心」與「人心」的互動與諒解而獲得，故謂「人心和平則天地之道通焉」。

士銓文中，既認為人心之得於詩而感通，可以貫通天地而得其中正，因而他在〈上陳榕門太傅書〉一文中，表明了他自己的為學態度。他說：

以某駑鈍，平居非有關於世道人心之書，未敢涉獵。²⁴

又說：

竊見聖賢教人為學，本以明體達道、濟物利人。²⁵

²² 蔣士銓：《倪文貞公全集·序》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁1996。

²³ 蔣士銓：《胡秀才簡麓詩·序》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2015。

²⁴ 蔣士銓：〈上陳榕門太傅書〉，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2310。

事實上，力求創作「有關於世道人心」，可說是士銓創作觀的核心理念，而這種理念在其戲曲中有更集中的體現。

二、「人倫關至性，問學契高情」——蔣士銓之「性情」論與戲曲教化觀

蔣士銓不僅講究戲曲之題材內容，對於戲曲的藝術性——即如何將忠孝節烈的感人故事，運用戲劇的敘事與展演手法生動地演繹出來，亦是高度重視。他的戲劇手法與藝術表現，楊恩壽（1835-1891）在《詞餘叢話》中有一段中肯的評論，他說：

藏園九種，為乾隆時一大著作，專以性靈為宗，具史官才學識之長，兼畫家皴瘦透之妙，洋洋灑灑，筆無停機。乍讀之，幾疑發洩無餘，似少餘味，究竟無語不鍊，無意不新，無調不諧，無韻不響。虎步龍驤，仍復周規折矩，非鳧西、笠翁所敢望其肩背。其詩之盛唐乎？²⁶

楊氏文中以「專以性靈為宗」，「具史官才、學、識之長」，「兼畫家皴、瘦、透之妙」三點來點評士銓的劇作。其中第一點，涉及美學理念，乃是表明士銓對於明以來美學思潮之繼承；第三點涉及士銓劇作之藝術表現，是以其所展示之「戲劇性」成就為論。至於第二點，所謂士銓「兼具史官才、學、識之長」，其實應即是針對士銓「以史傳作曲」之事而說。有些地方要「細」（描繪），有些地方要「省」（關目），避免容冗沓，有些地方則要「傳神」（透）。

關於士銓作劇「專以性靈為宗」這一點，其實與其詩論「以性情為本」的主張是相呼應的。一方面，他強調「文章本性情，不在面目同」、「氣質出天稟，旨趣根心胸」，²⁷認為唯有真性情的詩歌才能流傳久遠，他說：

古今人各有性情，其所以藉見于天下後世者，于詩為最著。性情之薄者無

²⁵ 同前註。

²⁶ [清]楊恩壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁251。

²⁷ 蔣士銓：〈文字〉四首之一，《忠雅堂集校箋》，第2冊，頁986。

以自見，唯務規模格調，摭拾藻繪，以巧文其卑陋庸鄙之真。²⁸

顯然，蔣氏是將性情視為詩歌的本質，認為性情是詩歌創作的第一要素。因此，張道源《忠雅堂文集·序》云：

每得太史（士銓）詩筆，余誦之不能釋手。間舉良工辛苦處，謂空諸依傍，獨抒性情。太史領之，許以知言。²⁹

張道源以「獨抒性情」來評價蔣士銓的創作，蔣氏本人也許為知言，認為這才是真正瞭解其詩歌創作的旨意。當然，這一點也側面印證了士銓主性情的詩學主張。

然而，蔣氏所講的「性情」，與同時代袁枚的主張，是有所不同的。袁枚論詩首破「溫柔敦厚」之說，以為「性情遭際，人人有我在焉」，³⁰重在獨特的個性與真情實感；蔣氏則對「性情」進行了重新詮釋，在他看來，忠孝乃「真性情」的重要內容，是詩歌應著重表現的主題，因此他在〈題秦樹峰為書經圖舊照〉裡寫道：「人倫關至性，問學契高情」，³¹稱道詩人的性情與人倫相關，要求將自己的性情納入風雅比興的傳統之內，納入溫柔敦厚的「詩教」規範之中，要求「事不出倫紀之間，道不出治平之內」，並在評價袁叔倫時強調：「性靈獨到刪常語，比興兼存見國風」，³²指出詩歌必須具風騷之趣，兼雅頌之體，才是所謂真正的「性靈詩」。

這種合「名教」與「性情」的「性靈」說，可視為即是蔣氏心性觀點與藝術主張的結合。他在〈鍾叔梧秀才詩序〉中曾說：

唐宋諸賢，不必相襲，寓目即書，直達所見。其人品學術，隱然躍躍于其間，所謂忠孝義烈之心，溫柔敦厚之旨則一焉。³³

²⁸ 蔣士銓：《鍾叔梧秀才詩·序》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2013。

²⁹ 張道源：《忠雅堂文集·序》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2505。

³⁰ 袁枚：〈答沈大宗伯論詩書〉，《小倉山房詩文集》，第3冊，頁1502。

³¹ 蔣士銓：〈題秦樹峰為書經圖舊照〉，《忠雅堂集校箋》，第2冊，頁758。

³² 蔣士銓：〈懷袁叔倫〉，《忠雅堂集校箋》，第2冊，頁995-996。

³³ 蔣士銓：《鍾叔梧秀才詩·序》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2013。

在這裡，他將「溫柔敦厚」的藝術表現，推究為乃是人品學術的表顯。可見在士銓的觀念中，「性情」的敦厚，即是道德的根源，亦是藝術感動的基礎。故「寓目即書，直達所見」，即能感人，不必憑藉他人。

不過在這裡，我們有一需要分辨之處，即是楊氏文中所謂「專以性靈為宗」。依前論所分析，事實上，這應是針對士銓以其所主張「詩之為用，微之可以格鬼神而享天祖，顯之可已移風俗而厚人倫，雅頌所得，人心和平則天地之道通焉」之觀點，將之付諸於戲曲創作而得之結果而說。如楊氏之說無誤，則在「詩」與「曲」之間，所謂「以性靈為宗」，士銓是否乃是遵循「同一軌則」而無分別？不能不加討論。

我們若回顧張道源《忠雅堂文集·序》中之論，他之以士銓「空諸依傍」為良工辛苦之所得，本是兼指「詩」、「筆」二體而說。他這種反對藻繪，而又以「空諸依傍」為「良工辛苦」之說，對於詩論而言，雖然曲折，非不可通。因就詩而言，工之極而得真，必空諸依傍，這本即是詩家論「空靈」所講究。然而曲與詩為體不同，道源之強調士銓具史官才、學、識之長，兼畫家皴、瘦、透之妙，洋洋灑灑，筆無停機，自是就曲中之敘筆而言。如此，則事象不破，已非「空諸依傍」，又何以能為空且靈？此一評判，必有其特殊的著眼。

今如以詩教為比擬，嘗試為道源之說作解，即是：詩人之美、刺，於義常是「賦」而兼用「比」「興」，故在事而言事，雖若不能無怨，但其怨以群，其怨無己，如波平而無痕，仍是可說為不落形跡。正如良史之筆，曲盡情事，潛德以顯，而已無纖析之預。此種史筆，寫物之態，達人之心，句句皆是描摹，句句皆是代言，而亦句句可以還其自然。看似有依傍，實則無依傍，故其高卓者，儘可以無害於空靈。

總括來說，以上所分析於士銓之「性情」論，在本質上，仍可歸屬為儒家傳統的詩教觀，然卻在文學批評的意義上，有了重要的延伸。這種延伸，一面展現「言志」與「緣情」兩條美學發展之脈絡，在明清「情理」觀的發展下，仍不斷有各種企圖以詩教傳統加以綜括的努力；士銓亦其中一人。另一方面，則是涉及到中國文學發展中，各類文體間，由於創作者藝術思維之營造，因而產生的相互滲透與影響。在這一點上，士銓的貢獻，在於透過「微」與「顯」的理念運用與藝術作為，將所謂「詩教」影響下的儒家道德化社會想像，具體地建構於一種可以為社會分享、體驗的精神境界之上。

而也正因為士銓論藝術功能時之「微」「顯」說，同時具備了有關人性的哲學

性理解，以及對於社會如何成爲精神性之「想像的共同體」的一種觀察，他所特別強調的「性情之正」，³⁴所謂「忠孝義烈之心，溫柔敦厚之旨」，具有明顯地將「個人」聯繫於「社會」的思維角度。這種觀點，如拿來與袁枚、趙翼「性靈」之說相較，其中似乎也隱含著他對於他們說法有所「糾偏」的意味。袁枚對「性情」理解，重在獨特的個性與真情實感，而士銓則不僅將個體的位置放於群體之中，亦將群體的「他者」經驗，融入於自己的同情之內。這使他的詩文創作，兼具了「現實」與「空靈」的雙重性，避免了性靈派浮薄滑易的通病。而正因在「性情」內涵的具體界定上，他與袁、趙二人存在著根本性的差異，所以「乾隆三大家」雖然聲氣相通，終究亦是「和而不同」。

依照以上所分析，士銓強調創作應據至性以寫真情，其實是兼具詩人與史家雙重的立場。故他認爲真正的「性情」之作，必須根植於「性」與「道」，歸於「雅正」，如此才能使作品傳世久遠，從而達至「性真所積一進露，氣韻風神接磊鈎」的境地。而從另一面說，天地之間，亦正需要有如此符合詩教之文，然後所謂「君子」的精神理想，與所謂「聖人之道行」的社會期待，始具有真實的意義。他說道：

夫詩上通乎道德，下止乎禮義，放其言之文，君子以興；循其道之序，聖人以成。³⁵

他這種詩道乃「君子以興」、「聖人以成」所依賴的教化論，可謂已將「言志」、「緣情」與「載道」三者結合於一體的運用之中。他說：

變化古人詩法而獨抒性真之所至，故其微言大義，感發乎忠孝，激昂乎古今，……天理人情之必至，……蓋俊傑之士而深于情者也。³⁶

在這裡，他以「俊傑之志而深于情」的說法，不僅將「作者之道」與「聖人制作之道」結合，他之言「感發乎忠孝，激昂于古今」，亦是將「讀者之道」與「儒者

³⁴ 蔣士銓：《香祖樓·自序》，《蔣士銓戲曲集》，頁 541。

³⁵ 蔣士銓：《邊隨園遺集·序》，《忠雅堂集校箋》，第 4 冊，頁 2002。

³⁶ 蔣士銓：《胡秀才簡麓詩·序》，《忠雅堂集校箋》，第 4 冊，頁 2014-2015。

義理之道」相結合。在這裡我們看到了他對於「性真」的一種獨到的見解。

正因「作者之道」通於聖人，「讀者之道」通於義理，所以他特別推崇其恩師金檜門的一段詩學見解：

自古作者本諸性識，發為文章，類皆自開生面，各不相襲。變化神明於規矩之間，使天下後世謳吟，可以知其襟懷品詣之所在，人與言乃因之而不朽。³⁷

士銓文中所宣示的這種「不朽」論，並非建安時代人的翰墨觀，而是一種「經教論」，故他曾說：

作詩何異作《春秋》，三千餘歲上下古。

而也正因如此，士銓主張詩人「惟務多讀書，以養其氣；于古人經邦政治之略，咸孜孜焉」，期使詩歌能達到善國政、正風俗、厚人倫的淑世目的。所以，他總強調著「事不出倫紀之間，道不出治平之內」，特別重視詩歌的社會教化功能。《忠雅堂集》中收錄了大量「合乎風騷之旨」³⁸的作品，無論關心民生疾苦，批判現實，還是頌歌節烈，皆具有極豐富的熱情。

至於在「自開生面」的部分，士銓的創作，因配合著他所秉持的教化觀，故在關目上，他摒棄了男女情愛的風流題材，專寫激揚忠義的史實，或當時社會的真人真事。他在劇作《空谷香·自序》與《桂林霜·自序》中曾一再表達出這種立場。他說道：

天下事有可風者，與為俗儒潦倒傳誦，曷若播之愚賤耳目間，尚足觀感勸懲，冀裨風教。³⁹

所謂「天下事有可風者」，係指人情事理中具有展現人性中可貴的成分，而足以觸

³⁷ 蔣士銓：《金檜門先生遺詩·後序》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2000。

³⁸ 蔣士銓：《邊隨園遺集·序》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2002。

³⁹ 蔣士銓：《空谷香傳奇·自序》引王宗之語，《蔣士銓戲曲集》，頁434。

動人的故事。這種故事的流播，由於在憑藉文字時，受限於識字階級，因此無法普及。而所謂識字階級，亦不是皆能闡揚其義。因此與其「為俗儒潦倒傳誦」，不如將之展現為能為一切通俗階級所耳聞目見的戲曲，「尚足觀感勸懲，冀裨風教」。士銓這種能由藝術形式、品賞方式與觀聽群體為著眼的「曲教」觀，以今日而言，雖若無足為奇，但以當日而言，仍是展現了一種可貴的識見。他在別處，對於此有更為詳細的闡述：

天下之治亂，國之興衰，莫不起於匹夫匹婦之心，莫不成於其耳目之所感觸。感之善則善，感之惡則惡，感之正則正，感之邪則邪。感之既久，則風俗成而國政亦因之固焉。故欲善國政，莫如先善風俗；欲善風俗，莫如先善曲本。曲本者，匹夫匹婦所感觸易入之地，而心之所由生，即國之興衰之根源也。⁴⁰

在士銓看來，文藝作品對於國之治亂興衰、與社會之風俗良窳關係至鉅。透過戲曲這個特殊藝術媒介的審美效果，更能充分發揮他種媒介所不易達至的教化功能，故主張「善國政莫如先善曲本」。而所以「善曲本」之原因，即在於曲是「匹夫匹婦之心」及「愚賤耳目」的「感觸易入之地」。也因此，對於他來說，如何利用戲曲形象的直觀性、迫近性與臨場感，使忠孝義烈之行，更真切地深入人心，便成為戲曲藝術思維的核心。士銓說道：

愚民忽於天性，必須感發乃堅，此有心世道者往往即遊戲作菩提，藉謳歌為木鐸也。⁴¹

所謂民眾「必須感發乃堅」，顯示在社會教育的層面，「藝術」，尤其是戲曲，具有其它教化手段所遠遠不及之處。而也為了適合「匹夫匹婦」的審美趣味，因此在創作「崇雅歸正」的作品時，仍必須以「貼近現實」的方式將其呈顯；不能脫離實際生活經驗所易於容受的形態。

⁴⁰ 轉引自佚名：《觀戲記》，收入阿英（1900-1977）編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（北京：中華書局，1960年），卷1，頁72。

⁴¹ 蔣士銓：〈題詞〉，《蘆花絮》，《古柏堂戲曲》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁45。

而也是出於這種欲藉「審美」以帶動「價值導引」的美學思惟，使士銓在欲突出「忠」、「義」等道德主題時，注意及於敘事時所應凸顯的「寫實性要求」。他在整體藝術設計時，不僅將道德人物的「節操」與「才德」，分敘為「跡」與「所以跡」；且強調二者間，必有一不能少之環節，則是人物之「情」之「真」。蓋就道德之實言，必情真而後事真，事真而後德真；所謂「有情者為忠臣義子，仁人義士；無情者為亂臣賊子，鄙夫忍人。」⁴²而若就道德之事之所以感人而言，則「情」乃人人所有，人人可感，無別乎士、庶。君子之德亦必須是匹夫匹婦所「可有而未有」，然後聽聞之者，莫不可以感發。因此，如何貼近匹夫匹婦之所常有，而終及於其所未曾有，便是敘事之筆，所可以變化而神之的所在。士銓於《一片石》中寫婁妃的賢烈，於《空谷香》中寫姚姬的貞烈，於《桂林霜》中寫馬雄鎮的節義，於《冬青樹》中寫文天祥、謝枋得的忠忱，皆是秉此而為，塑造了一批鮮明而可以想見其人的道德人物之親切形象，故能使人由其「跡」，以達於其「所以跡」，從而動人深切。

三、「臨川一生大節，是忠孝完人也」——《臨川夢》中之主體投射與道德理想

士銓自幼受父親影響，胸懷利濟天下之心。他反對空談心性，鄙夷那些「高談道學能欺世，才見方隅敢著書」的俗士，用世之心頗切。而他自小有一最大心願，即是願為古之「丈夫」，而不希望他人將自己僅視為一詩人或詞人。他在〈輓楊鐸仲〉中說道：

悲風畫卷銘旌字，題作詩人恨有餘！⁴³

然而生性耿直的他，在官場中難免鬱鬱不得志，結果是「才多畢竟歸才盡，宦薄終難望宦成」，利濟之懷一直未能舒展；只能借詩句來一抒胸臆。在〈五十初度漫成〉中，他感慨「文章報國誰能稱，菽水承歡亦可憐」，自嘆「壯心奇節等雲烟」，

⁴² 蔣士銓：《香祖樓·錄功》，《蔣士銓戲曲集》，頁 579。

⁴³ 蔣士銓：《忠雅堂集校箋》，第 1 冊，頁 234。

認為「一事無成由宿命」，不由得「暗中垂涕感茲辰」。⁴⁴他在《臨川夢》劇中評湯顯祖（1550-1616）道：

大凡人之性情氣節，文字中再掩不住，我看這本詞曲，雖是他遊戲之文，然其中感慨激昂，是一個有血性的丈夫。⁴⁵

而在《采石磯·自序》中評李白（701-762）則云：

後世誦其文者，皆以詩人目之，淺之乎丈夫矣！⁴⁶

不過對於士銓來說，丈夫之性情氣節，並不應僅止於表現為一種感慨激昂之情。他曾在乾隆四十九年（1784）作詩云：

憶昔誦書史，恥與經生侔。苦懷經濟心，學問潛操修。⁴⁷

而他在給他人的信中亦寫道：

平居非有關於世道人心之書，未敢涉獵，……蓋自識字後，竊見聖賢教人為學，本以明體達用，濟物利人，未嘗令人專心剽竊無用之言，苟求富貴，言念及此，身世渺然。……此志士不樂為文人，而懼空言之無益於實用也。⁴⁸

也就是說，志士之期有用，本欲以淑世，非求富貴，因此即使是身世渺然，亦當篤學以修潛操，而不應剽竊無用之言以苟求富貴。然而有時丈夫之性情氣節，不得不託於遊戲之文、雕蟲之術。這種胸懷實是難得解人，故他晚年曾作詩云：

⁴⁴ 蔣士銓：《忠雅堂集校箋》，第3冊，頁1428-1429。

⁴⁵ 蔣士銓：《臨川夢·想夢》，《蔣士銓戲曲集》，頁232。

⁴⁶ 蔣士銓：《采石磯傳奇·自序》，《蔣士銓戲曲集》，頁163。

⁴⁷ 蔣士銓：〈述懷〉，《忠雅堂集校箋》，第3冊，頁1759。

⁴⁸ 蔣士銓：〈上陳榕門太傅書〉，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2310。

空許平生稷契身，何須班管別金銀？誰憐閒卻經綸手，喚作雕蟲篆刻人。

49

「空許平生稷契身」是他對於自己原本的期待，然而空存濟世之心，難以施展懷抱，只能終老詞場。他在這裡，借用了揚雄（53B.C.-18）「雕蟲小技壯夫不為」的典故，以表心跡。而「誰憐」二字，更說明了在他劇作中始終貫穿著一種「懷才不遇」的憤懣之情。此中酸辛，溢於言表。這幾句詩實際上是他對自己一生的總評。

不過不同於臨川，士銓對於退一步的「化世」事業，他有一種不同於臨川只看重「情深」的見解。這種見解，即是前文所提到的由「詩教」延伸而為的「曲教」說。基於這種說法，他企圖將儒家經典如《大學》裡標示出的「修身、齊家、治國、平天下」的理念，以「人物證成」的方式，將之敘說為一種「道德英雄」的展現。

所謂「道德英雄」，不是一種藉著機緣的配合，幸運地將功業成就的人；而是在經歷了充滿了崎嶇坎坷的社會現實處境之後，始將人人心中所含藏的可貴特質，經由生命的試煉而加以展示的人。這種展示，有時成就節烈，感人熱淚；有時卻只是簡單的「不易其操」。士銓在《四絃秋》中，寫出「熱官遷謫，冷署蕭條」的慨嘆，在《冬青樹》中寫出「嘆英雄流落，痛人力與天心相左」的悲哀，而他晚年所作之《第二碑》中，更透過劇中人說道：

早脫朝衫，遂衣初服。幾根病骨，人間事事難勝；一片天真，腹內空空無有。閒中著眼，熱鬧之極，終歸冷淡收場；靜裡尋思，欠缺儘多，那得完全結局。為此得過且過，竟成槁木形骸，因而居貧耐貧，不想浮雲富貴。

50

這種可以「冷淡收場」的天真之人，雖若只剩幾根病骨，難勝人間事事，卻仍是世間的「丈夫」。他這種透過「同情」而展現的「知音」之懷，使我們看到了作者在為這些劇作中的主人翁立傳的同時，實際上亦是將他自己所體悟的一種精神人

⁴⁹ 蔣士銓：〈自題觀河面皴圖·疊韻再題〉，《忠雅堂集校箋》，第3冊，頁1708。

⁵⁰ 蔣士銓撰，周妙中點校：〈尋詩〉，《第二碑》，《蔣士銓戲曲集》，頁396-397。

格，加以理想化與客觀化，因而成就此種書寫。

事實上，在士銓劇作中，最能展現其有關人之精神主體的塑造，並能以一種劇情化之方式予以客觀化呈顯的代表作，可謂乃是《臨川夢》一劇。該劇作於乾隆三十九年（1774）春，而自序則寫於當年上巳日。全劇之劇情，係根據湯顯祖一生的重要經歷，以及傳說中婁江俞二姑因慕顯祖才華，終則以身殉情的故事寫成。這一實一虛的兩條線索，巧妙地穿插在一起，使臨川《四夢》中的人物，一一再現於舞臺，構思極為新穎。

劇情略謂江西臨川人湯顯祖，字義仍，萬曆五年（1577）入京會試，因拒絕張居正（1525-1582）的籠絡，名落孫山；從而絕意仕途。歸鄉六年後，譜就《牡丹亭》傳奇。婁江女子俞二姑讀之，感嘆成疾，竟至斷腸而死。時顯祖已及第，卻又因為不願攀附當朝宰輔張四維（1526?-1585）、申時行（1535-1614）而遭棄置閒曹，任南京太常博士。萬曆十九（1587）年，顯祖又因借星變之機上〈論輔臣科臣疏〉而遭貶謫至廣東徐聞。在徐聞，湯顯祖創立貴生書院，教化愚蒙，移風易俗，受到當地黎庶的愛戴。未久，量移浙江遂昌，於任上滅虎縱囚，施行善政，且續撰《邯鄲夢》、《南柯夢》二劇。一日，顯祖睡玉茗堂中，得見俞二姑之魂，乃至其劇中種種角色，共聚一堂，各訴襟抱。全劇以「虛」、「實」之法，會集古今人物之精神，使之同在，極具創意。

《臨川夢》之寫成，除係以《明史·湯顯祖傳》及《玉茗堂集》為本，並雜采諸說部。而劇中除了彰顯湯氏之絕代才華外，亦特著眼於湯氏「氣節如山搖不動」的高風亮節，詳敘其「一生大節」，將湯顯祖塑造成一「忠孝完人」。⁵¹士銓之才之望，與顯祖頗相類，二人遭際亦相彷彿。士銓二十三歲中舉，三度公車，皆名落孫山，又因堅持「惟親與師不可假俟」，不肯拜於權貴門下，因此備嘗科場辛酸，至三十三歲方始入第；登籍後，在京為官，雖詩名大振，名公卿爭以識面為快，卻居官不遷；所謂「俯首雙轅沒巷泥，疲驃瘦蹇仰天嘶。何人解惜弛驅苦，別寫偷閒八馬蹄」。⁵²他雖對官場黑暗極為不滿，然而閉門索居，「雖權貴不能干以私」，且曾「面斥達官」，因而留任翰林八年，迄未調升，終以母老乞歸。俟其五十四歲再度入京，為候補御史，三年亦無所遇，乃托瘋痺之症歸里。晚歲家居，遂以戲曲寄情。兩人相較，其困蹇於舉業、官場似，拒斥籠絡因以得罪於權貴亦

⁵¹ 蔣士銓：《臨川夢·自序》，《蔣士銓戲曲集》，頁209-210。

⁵² 李夢生、邵海青校箋：《忠雅堂集校箋》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁877。

似。⁵³而兩人最大的共同處，還在於辭官歸里之後，皆以詩文詞曲自遣，抒寫一己之襟抱。這種相似，當然使士銓在心中對於湯顯祖產生了極大的同情。然而除了同情，更重要的，他是希望將兩人同有的這種精神處境中所可能蘊含的普遍性價值，以一種「展現」的方式，傳達出來。

在士銓看來，他之於湯氏，二人同樣以詩文名，以傳奇名，卻又自認「經濟自常體，著述乃餘事」。⁵⁴這些類似處，皆還只是屬於「跡」的部分。在「跡」的背後，更有著一種「丈夫」的氣度。這方是他們足以與古人相通之處。故他之譜顯祖事跡，特要將此意傳達。他不僅在《臨川夢》卷首，附上了〈玉茗先生傳〉與湯顯祖萬曆十九年寫的〈論輔臣科臣疏〉，且又在《臨川夢·自序》中極力稱揚湯顯祖。他說道：

嗚呼！臨川一生大節，不遜權貴。遞為執政所抑，一官僚倒，里居二十年，白首事親，哀毀而卒，是忠孝完人也。觀其〈星變〉一疏，使為臺諫，則朱雲、陽城矣。徐聞之講學明道，遂昌之滅虎縱囚，為經師，為循吏，又文翁、韓延壽、劉平、趙瑤、鍾離意、呂元膺、唐臨之流也。詞人云乎哉？……「夢了為覺，情了為佛，境有廣狹，力有強劣而已。」嗚呼！其視古今四海，一枕竅蟻穴耳。在夢言夢，他計何焉。予恐天下如客者多矣，乃雜採各書，及《玉茗集》中所載種種情事，譜為《臨川夢》一劇，摹繪先生人品，現身場上，庶幾痴人不以先生為詞人也歟！⁵⁵

此序中所謂「其視古今四海，一枕竅蟻穴耳，在夢言夢，他何計焉」，由湯顯祖之感慨激昂，說到了他的境外之悟。這種「立境掃境」的說法，何嘗不即是士銓自身「說夢解夢」的自敘？士銓在該劇〈提綱〉中，藉〈蝶戀花〉一曲總結云：

【蝶戀花】氣節如山搖不動。玉茗堂中，說透癡人夢。鐵板銅絃隨手弄，婁江有個人知重。喚做詞人心骨痛，史冊彈文，後世誰能誦。醒眼觀場當

⁵³ 有關湯顯祖之行年事蹟，參見徐朔方（1923-2007）：《湯顯祖年譜》（上海：上海古籍出版社，1980年）。

⁵⁴ 湯顯祖：〈夕佳樓贈來參知四首〉其三，〔明〕湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，2001年），第1冊，頁570。

⁵⁵ 蔣士銓：《臨川夢·自序》，《蔣士銓戲曲集》，頁209-210。

自訟，古來才大難為用。⁵⁶

依於此曲之意，解人說夢，是破癡人之癡；婁江之女因說而醒，從而知重，豈止是愛才而已？士銓見得臨川與自己相似，方知「古來才大難為用」，只此一點，已是讓人覺然有醒。而曲中，字裡行間所流露出來的一股抑鬱不平之氣，既是為湯顯祖抱不平，亦是蔣氏自己志不獲聘，傾瀉出來的一腔激憤之情。士銓之誦臨川，正是可以以此自誦。

在這篇曲文中，士銓說到「史冊彈文，後世誰能誦」，可見得在他心目中，彈文之敘事，與史冊雖不同，在某種意義上，卻是應予並重的兩種方式。這種對比，顯示在重視「歷史性真實」的傳統之外，士銓對於「以文作史」所能達到的「詩學性真實」，也有另一番重要的認知。他這種不以事跡取人，而必要見出人內心深處「才情所鍾」的「真實」觀，特別在《臨川夢》一劇中有所凸顯。士銓認為，湯顯祖之所以傳世，固在其才有所見，但「才」、「情」一體，必要見出作品背後寫作之人的「性情」，方是達到曲文敘寫功能的極至。在劇中，他所以要將「四夢」中的人物一一幻化出場，與作者同臺，正是要表明人的精神自覺，其實一直是伴隨著自身的自我想像；這種「自我的伴隨」，建構了我們的精神主體。所謂「說夢」與「解夢」，正是傳達了這種認識。作者之存在，並非真只是完成了一種遊戲文字，做成了個「詞人」而已。他在劇中藉湯顯祖的知音婁江女子俞二姑點出了此意。他說：

看他文字之中，意旨之外，情絲結網，恨淚成河。我想，此君胸次，必有萬分感嘆，各種傷懷。乃以美人香草，寄托幽情。所謂嬉笑怒罵皆是微詞。咳！非我佳人，莫之能解。湯君哪湯君，你有這等性情了悟，豈是雕蟲篆刻之輩。世上那些蠢材，看了此曲，不以為淫，必譏其豔。說你不過是一個詞章之士。何異癡人說夢，那裡曉得你的文章，都是《國風》、《小雅》之變相來啣。⁵⁷

又說：

⁵⁶ 蔣士銓：《臨川夢·提綱》，《蔣士銓戲曲集》，頁218。

⁵⁷ 蔣士銓：《臨川夢·想夢》，《蔣士銓戲曲集》，頁230。

大凡人之性情氣節，文字中再掩不住。我看這本詞曲，雖是他遊戲之文，然其中感慨激昂，是一個有血性的丈夫。他寫杜女痴情，至死不變，正是借以自況，所謂其愚不可及也。⁵⁸

而也正因為「四夢」之劇背後，有一種「詩學之真」，因此其所寫之劇中人，言語笑貌方能動人如此。他在劇中將湯氏劇中之人一一請入湯氏之夢境，即是欲以此方式「傳湯氏之心」。

《臨川夢》一劇的情節，主要係圍繞著湯顯祖的個人經歷，與他的「四夢」，予以開展。蔣氏摘取了湯顯祖一生中帶有關鍵性的幾件大事：萬曆五年，推拒權臣之邀，進士落選；萬曆十九年，星變上書，被謫徐聞；以及萬曆二十五年，遂昌任上之略試抱負。這幾件事，成為了貫串全劇的經線，突出地反映了湯顯祖的節操。如第一齣〈拒弋〉，寫湯顯祖拒絕權相張居正的羅致，說道：

士各有志，無容相強，太翁不必瑣瑣了。……

公相自寶其權，匹夫獨守其志。我湯顯祖即使終身窮困而死，斷斷不羨那《鬱輪袍》之富貴也。⁵⁹

士銓在劇中敘寫的湯顯祖這種不阿權貴、拒絕枉道從勢所表現出的「鐵心腸，江西佬，倔強難纏」的剛烈性格，其實不也正是他本人的自況。

除了借湯顯祖的人生際遇寄託自己對於精神存在的理想之外，士銓還通過俞二姑之線索，牽入「覺華自在王」的一番「借題說法」，將整個寓意，作出了提示。在〈集夢〉、〈說夢〉、〈了夢〉三齣中，士銓將「四夢」中的主要人物全都提調上場，與湯顯祖於夢中相會。其間士銓借自在天王之口，對《牡丹亭》的人物一一點評，以見他對於「事中之理」的理解。如他認為霍小玉受李十郎負心之報的原因，乃在於「大凡男女婚姻，必須父母之命，方得其正。你燈前留盼，花下墜釵，罰等牽情，罰宜飲恨。」⁶⁰而俞二姑為《牡丹亭》斷腸而死，他則評道：

⁵⁸ 同前註，頁 232。

⁵⁹ 蔣士銓：《臨川夢·拒弋》，《蔣士銓戲曲集》，頁 220-221。

⁶⁰ 蔣士銓：《臨川夢·說夢》，《蔣士銓戲曲集》，頁 280。

那《牡丹亭》內柳秀才，雖是假相，你倒是個真正嶺南人，因不該與那假杜麗娘有苟合之行，故爾今生仍為此事斷腸而死。⁶¹

就連對湯顯祖本人，士銓雖然讚其為「忠孝完人」，卻又如此評斷：

畢竟是桃李春風舊門牆，怎好把帷薄私情向筆下揚。他平生罪孽這詞章。因他有此口過，是以畢世沉淪，不能大用。⁶²

若依這樣一種評斷，即使如臨川之解夢，夢中說夢，情之深者，依舊是妄，說夢者猶不免「口過」。必須說盡夢境，俄而為覺，乃始是「醒眼觀場」。這種「夢中說夢，猶不免於妄」的說法，士銓在〈說夢〉一齣，藉劇中覺華宮自在天王灑灑千言的【混江龍】一曲，將之充分發露。劇中，天王為了「喚醒群迷，打開大夢」，特召盧生、淳于棼、霍小玉及俞二姑一同前來聽講。天王先提點眾人：

爾等以生為夢，豈知死亦非覺。以鬼為覺，豈知仙亦是夢。⁶³

而後歷數了夫婦兒女、功名勳業、世態人情及身後褒貶、來生果報等種種物事的虛妄。其中一節，則是如此看待著青史：

青史也是夢。訂幾本大賬簿，記載些好本紀、窮世家、混列傳，輪流著邪正君臣填注腳；打一回長算盤，扣除了壞心腸、劣皮毛、醜嘴臉，準折出聖賢忠孝細分腮。

64

但是天王認為「天地也是無可奈何，所以造出這些圈套，盡世上的人跳去。設下這千鐘粟、九品官，牢籠定是十萬八千才智愚蒙，一堆兒同掙扎」。依這種說法，人生種種富貴貧賤，其實皆是天地為人設計的功課，非人所能實有。雖則如此，

⁶¹ 同前註，頁 279。

⁶² 蔣士銓：《臨川夢·集夢》，《蔣士銓戲曲集》，頁 272。

⁶³ 蔣士銓：《臨川夢·說夢》，《蔣士銓戲曲集》，頁 276。

⁶⁴ 同前註，頁 278。

透過歷史的回顧，我們將自身放置在「觀夢」的角色，則所謂「青史也是夢」的這種「幻」，其實是「夢幻而夢夢者不幻」，故「扣除了壞心腸、劣皮毛、醜嘴臉」，還能「準折出聖賢忠孝細分腮」。

士銓在說盡了一切「幻」與「非幻」之後，又另跳出一層「解脫」之境。因而當眾人問道：「天王何以修為，成此解脫？」天王說道：

俺的參悟，好不苦也！哭一聲，歌刺刺，驚得個揭諦神落了銅叉；笑一聲，谷都都，嚇得個彌勒佛躲入布袋。嘆口氣，走進了蟻兒般的戲場中，發個狠，跳出了雞蛋大的乾坤外。翻筋斗，撞破了女媧氏補的天；轉喉嚨，吸乾了精衛兒填的海。硬睜著大眼孔，生怕老天瞞；肯鑽入悶葫蘆，浪被時人跽。真豪傑，腔子內都忘了生死窮通；大英雄，夢兒中肯露出輸贏成敗。這便是俺覺華王領受了天封拜。俺與你和盤托出，您可也徹底丟該。⁶⁵

所謂「真豪傑，腔子內都忘了生死窮通」，「大英雄，夢兒中肯露出輸贏成敗」，則是「由夢而覺」，必是修到由世情勘破世情、由界內跳出界外，方能領封而「自在為王」。天王最後歸結說道：

掀翻造化爐，打開閻浮界。渡過了茫茫黑海，一任把五岳三山盤內擺，葬神仙是我收埋。覺華宮醒眼頻擡。看不盡混沌彌縫又鑿開，夢酣時自在，夢迴時無奈。虧了你老臨川，將一個夢中身跳出夢兒來。⁶⁶

所謂「夢酣時自在」，非真自在，乃自以為自在。其實乃是酣夢。故一旦夢迴時，僅能無奈。故以人情說事理，一種是夢迴者說夢，一種是夢覺者說夢。夢覺者醒眼說夢，近悟非悟，說破不破，於是乃混沌彌縫中鑿開一種耳目，令酣夢者感泣，迴夢者低回。此即是「老臨川」所以「老於劇」之處。

上述士銓劇中覺華宮自在天王灑灑千言的【混江龍】，既參用了佛理，也借用了《莊子》書中的譬喻，義旨頗為精深。而就其核心的義旨來說，妄中之不妄，幻中之不幻，仍在一心之真、一念之仁，人必由此而得超脫自在；義仍歸於儒家。

⁶⁵ 同前註，頁 279。

⁶⁶ 同前註，頁 279，281。

所以士銓於劇末尾曲仍不忘強調：「鋤奸擊佞，詞鋒自豪，談空說有，禪心自超。文章旨趣歸忠孝。」⁶⁷三教對於士銓而言，其合一處，仍是所謂萬事皆空而一心之惻怛不空。

四、「大節不奪公之忠，一代正氣持其終」——《冬青樹》中之價值抉擇與節烈死義

上文提及楊恩壽《詞餘叢話》評士銓劇作，稱許其「具史官才、學、識之長」。士銓這種所謂「聊將史筆寫家門」⁶⁸的創作主張，其實是前有所承的。誠如吳梅在《中國戲曲概論》一書中，談及清代劇壇風尚轉變時云：

二家（洪、孔）既出，於是詞人各以徵實為尚，不復為鑿空之談。所謂陋巷言懷，人人青紫。閒閨寄怨，字字桑濮者，此風幾乎革盡。⁶⁹

洪昇（1645-1704）的《長生殿》與孔尚任（1648-1708）的《桃花扇》這兩部歷史劇是清初劇壇之南北雙璧。尤其《桃花扇》對於史實，不僅考究翔實，作者更於書末附「考據」一項，對劇中所布置的情節，一一標舉其所據的文獻細目。受此種強調「事有所本，言必有據」之「述史」風氣的影響，以史作曲，以曲為史，成為後來戲曲家的自覺追求。士銓作劇，由於他所秉持的「曲教」觀，則在同一風氣中，又有了屬於他個人的特殊主張。

士銓的劇本，除了五個祝壽戲與《一片石》、《第二碑》兩部紀事劇之外，其他九個劇本，無論是敘史還是述今，皆係圍繞一主要人物的生平事蹟而展開，並依時序剪裁安排而成。如《空谷香》中的姚夢蘭，《桂林霜》中的馬雄鎮，《雪中人》中的吳六奇，《臨川夢》中的湯顯祖，《臨川夢》中的湯顯祖，《香祖樓》中的李若蘭，《採樵圖》中的婁妃，《冬青樹》中的文天祥，《采石磯》中的李白等皆是。關於士銓以歷史傳志作曲的特色，《鉛山縣志》評之云：

⁶⁷ 同前註，頁 285。

⁶⁸ 蔣士銓：《空谷香·香圓》，《蔣士銓戲曲集》，頁 539。

⁶⁹ 吳梅：《中國戲曲概論》，《吳梅戲曲論文集》，頁 177。

其寫忠節事，運龍門紀傳體于古樂府音節中，詳明賅洽，仍自伸縮變化，則尤為獨開生面，前無古人。⁷⁰

所謂「龍門紀傳體于古樂府音節中」，即是說明在整個劇作的創作中，士銓既有一種依時、空而佈置的史家紀敘之法，得之於「紀傳」之體之啓示，亦在內容之聚焦上，能充分運用太史公藉事態之描繪「凸出人物」的技巧，參用了屬於「列傳」之體的所長。在這中間，他所表現最為特殊之處，則在於所謂「伸縮變化」。「伸縮變化」，若以士銓所表現者分析，以「實」的部分而言，包括兩項：一是取事之存菁去蕪，一是描摹之輕重。以「虛」的部分而言，亦包括兩項：一是情節的適度誇大，一是情節的虛構增添。例如他寫姚夢蘭，從其待嫁、應聘、抗暴、完婚到染疫、產子、病逝；寫湯顯祖，從其科考拒、星變上疏、徐聞講學、遂昌施政到譜寫四夢，歸鄉養親等；寫李白，從其酒市會友，金殿題詩，氣凌宦官到遭妒戍邊、捉月身亡等等，皆是以一核心人物之生平事序為基準，再加上一種有意乎為之的戲劇轉化。

值得注意的是，此種以一人為主的「紀傳體」戲曲形式，結合了士銓「寫忠還寫孝，摹史更摹經」的企圖，在士銓劇作中，不僅是一般的作傳，而是將敘寫的對象，發展成爲一種表達其心目中理想精神主體的歷史想像，並把這一理想的主體，投入於特定的事變場域之中。也就是除了一個想像的精神主體的理想建構，以此道德英雄為中心之外，士銓亦著力於其周邊社會氛圍與人物集體圖像的敘寫。而且此種人物與其周邊集體圖像的綜合鋪敘，乃是以個人生命實踐所可能有的崇高精神樣態，作為理想化精神主體之依據。此種主體的樣態，對於敘述者而言，是以一種欣羨的方式與之結合，並希冀此種理想的精神主體，能感動觀眾或讀者，使得他亦成爲他們所欣羨仰慕的道德英雄，並進而有所效則。以上這些，就是士銓「曲教」說立意之所在。

士銓劇作所摹寫的「道德英雄」圖像，雖是結合了想像，卻也同時具有一種「可實踐性」的現實期待。這也是他必須認真地取材於歷史或社會真實事件的原因。而也是基於這種「現實可感」的需求，劇中「人」與「境」的處置，必須有一種「互動」上的合理性；作者必須在這項標準下，去揣摩一個理想人物在這樣

⁷⁰ [清]張廷珩修，華祝山纂：《同治鉛山縣志》（南京：江蘇古籍出版社，1996年《中國地方志集成·江西府縣志輯》），卷15〈人物·儒林〉，頁56a，總頁318。

的處境下，應有什麼樣的反應。而這也就成爲士銓塑造整個場景的目標。換言之，此處所強調的「理想性」，並不是一種「發生」上的真實性，而是一種「存在」上的真實性。在這種真實意義上，人性的「崇高可能」，成爲了可以爲人人理解，並加以實現的道德精神。

也就依據了上述的理念，戲劇敘寫此種性情時，它的目標，實際上是在塑造一個具有「寓言」意義的道德英雄，企圖將偉大人物之事蹟，從內在的精神層面去勾勒，成爲一個英雄內在精神主體在多變的世情中不斷建構發展的故事。而其所不同於傳奇性作品中的「寓言性」，則是在於：此種劇作，非僅是寓言，亦是某種「可能的歷史事實」；一切皆是透過歷史啓示所延伸的人性想像，去建構一足以展現作者心目中理想精神主體的具體人物圖象。此種「道德英雄」，我們如以巴赫金（M. M. Bakhtin, 1895-1975）之傳記理論作爲參照，就某方面而言，亦多少類近於巴氏所說的「冒險英雄型」（adventurous-heroic）傳記之主人翁。即他須符合「特殊的價值標準」，如勇敢、誠實、寬容、慷慨等等，「具體實現了的道德」。而上述之美德，往往「能克服自發而無所謂好壞的自然存在，爲的是獲得價值的存在（他性的存在），文化的存在，歷史的存在」。⁷¹

以士銓《冬青樹》一劇爲例，該劇係據《宋史》本傳，敘寫南宋末年文天祥奔波救國，義不降元，最後壯烈就戮，堅貞節烈的事跡。此劇作於乾隆四十六年秋，時士銓五十七歲，乃其最後一部劇作。對於文天祥這樣一位忠貞豪傑之事，士銓在其《忠雅堂詩集》中有〈書宋史宰相傳後〉第四首，〈題文信國遺像詩〉，〈文

⁷¹ 依巴赫金的看法，隨著傳記世界展現意涵與價值語境的廣度不同，隨著權威他性所具有的性質不同，以傳記價值來感受與加工生活，傳記可能發展成兩種基本類型：第一類稱作「冒險英雄型」（adventurous-heroic），第二類稱爲「社會生活型」（social quotidian）。第一類英雄型傳記，主人翁須符合特殊的價值標準，也就是傳記生平的美德：勇敢、誠實、寬容、慷慨等等，是具體實現了的道德。上述美德能克服自發而無所謂好壞的自然存在，爲的是獲得價值的存在（他性的存在），文化的存在，與歷史的存在。而第二類社會生活型傳記，其主人翁得以參與他人之集體，並生活於其中，而非以歷史作爲組建生活的力量。換言之，此種社會型傳記之傳主，不是從歷史脈絡上展現的「歷史人物」，而是從社會層面上展現的「社會人物」。Cf. M.M.Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M.Bakhtin (Austin: University of Texas Press, 1990), p.151-152；或參見〔俄〕巴赫金著，曉河、賈澤林、張杰、樊錦鑫等譯：《哲學美學》，收入《巴赫金全集》（石家莊：河北教育出版社，1998年），第1冊，頁253-259。

信國琴詩〉詩，〈真州懷古詩〉諸作；文集中則有〈跋文信國畫像〉及〈重修儀徵文信國祠諸賢配享儀〉等。可見其長久以來對於文天祥仰慕之深。⁷²其〈題文信國遺像詩〉云：

遺世獨立公之容，大節不奪公之忠。天已厭宋猶生公，一代正氣持其終。

73

此詩謂「公之容」則遺世而獨立，「公之忠」則凜然正氣，扣住「忠」、「節」二字，將文天祥生平事跡之重點，具體凝聚，說明蔣氏在作劇前，這種敘述的理念早已成竹在胸。因此，亦可說他是將多年積蘊心中的歷史感懷，譜成《冬青樹》一劇。蔣士銓友人張三禮曾謂：

蒼生太史氣和而性烈，每與談史事，目光射人，唏噓壯激，聲錚錚不可遏。

74

士銓以儒者真性與史家慧眼所選取的，多是具有崇高精神境界與人格魅力的節烈之士，對於這些人、事，他不僅自己歎佩不已，在敘寫時，也往往是「行以勁氣，出以深情」，⁷⁵猶如江河決口，不可抑止。他在此劇自序中，述說了他的景仰與評價。他說道：

竊觀往代孤忠，當國步已移，尚間關忍死于萬無可為之時，志存恢復，耿耿丹衷，卒完大節，以結國家數百年養士之局。如吾鄉文、謝兩公者。嗚呼，難矣哉！秋夜蕭然，不能成寐，剪燈譜《冬青樹》院本三十八首，三日而畢。摭拾附會，連綴成文，慷慨歌呼，不能自己。庾信之賦〈哀江南〉曰：「惟以悲哀為主」，殆或似之。《經》曰：「歲寒，然後知松柏。」若兩公者，即以為冬青之樹，誰曰不宜？辛丑八月離垢居士書。⁷⁶

⁷² 參見周妙中：〈蔣士銓與他的十六種戲曲〉，《蔣士銓戲曲集》，頁7。

⁷³ 蔣士銓：〈題文信國遺像〉，《忠雅堂集校箋》，第2冊，頁1219。

⁷⁴ 〔清〕張三禮：《桂林霜·序》，《蔣士銓戲曲集》，頁81。

⁷⁵ 〔清〕廖炳奎：《忠雅堂古文·跋》，《忠雅堂集校箋》，第4冊，頁2504。

⁷⁶ 蔣士銓：《冬青樹·自序》，《蔣士銓戲曲集》，頁2。

可見士銓創作此劇的目的，是爲了表彰文天祥、謝翱兩公於國運已頹，萬無可爲之時仍然百折不撓，志存恢復的「耿耿丹忠」；故劇末詩云：「填詞擬并表忠碑」。其中文天祥之所以正氣凜然，氣勢浩蕩，即在其處於國家危亡之時，卻「知其不可而爲」，始終心繫君國，置個人死生於度外。他赴元營談判，僥倖於鎮江逃脫，到了揚州卻遭懷疑通敵。此後又幾經艱辛，間關忍死，卻仍志存恢復，轉戰閩贛，直至戰敗被擒。此時宋室已亡，他身繫獄中，依然浩歌正氣，志節凜凜，堅守自身對於大宋朝廷的耿耿孤忠，終於在柴市慷慨就義，以身殉國，成就大節。文天祥捨生取義的壯舉，令士銓感喟不已，故以「冬青樹」爲名。士銓寫作此劇時已五十七歲，而寫時的天候，則是令人「不能成寐」的蕭然秋夜。此時年近花甲的士銓，仍爲文、謝二公的事跡所感動，「慷慨歌呼，不能自己」，因此慨然成書，「三日而畢」。作者還將自己之作，比之於庾信之賦〈哀江南〉。蔣瑞藻《小說考據》曾指出《冬青樹》「事事實錄，語語沈痛，足與《桃花扇》抗手，先生殆不無故國之思，故托之詞曲，一抒其哀與怨。」⁷⁷所謂「故國之思」云云，於士銓雖未必貼切，然詠史而嘆，亦可有一種「身在當時」之感，則哀之以同情，正不必實有其事。

在具體的敘事方面，士銓有意仿效孔尚任《桃花扇》，故他寫《冬青樹》，劇中文天祥（1236-1282）、謝枋得（1226-1289），謝、全二后、唐珙、王炎午、汪元量、王青惠等主要人物的關係，事件的發生順序，衝突的因果變化，以及主要人物的最終結局等大關目；悉是依據史書所載編撰，件件有所依憑。可以說，全劇除了在個別次要的地方作了一些增飾，整部戲大體情節仍是依照史實而作鋪敘。在一些劇作之前，他甚至先根據史實，直接寫出人物傳記，然後按傳鋪敘，結構情節，刻畫人物，撰爲傳奇。如《桂林霜》之前所附的〈馬文毅公傳〉，《臨川夢》之前附加的〈玉茗先生傳〉，《雪中人》之前附加的〈鐵丐傳〉，皆是其例。也可以說，前文所說的「伸縮變化」，其實是以「虛不破實」爲原則的。

《冬青樹》全劇分爲三十八齣，主要擷取宋幼主德祐元年（1275）文天祥奉詔勤王，至元至元十九年（1282）英勇就義這一段特殊的史事，前後共七年。劇敘南宋末年，元軍長驅直入，逼近宋都臨安，朝廷危在旦夕。度宗病薨，恭帝繼位，太皇太后下〈哀痛詔〉，號召各地勤王。文天祥應詔，盡輸家產，入衛臨安。德祐二年，元軍進駐皋亭山，文天祥以右丞相兼樞密使，赴元營談判，力勸北兵

⁷⁷ 蔣士銓撰，邵海清校註：《冬青樹》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁261。

撤退，且對南宋叛將進行嚴厲斥責，結果為敵所扣不得南歸。文天祥於押解途中，由鎮江逃脫，抵真州，欲與州守計議圖事，然遭讒言所阻，遂不得入。不得已抱憾離去，於元軍的圍捕下，幾經艱辛，後乃浮海至福州。奉命開府延平，轉戰閩、贛。先則戰於江西空坑，妻子遭擄，後則轉戰廣東五坡嶺，終至戰敗被執，押往大都。元相博羅，叛臣劉夢炎等來勸，為文天祥所拒，並於獄中作〈正氣歌〉以明志，大義凜然，終於柴市從容就義。其同時，謝枋得亦恪守氣節，辭卻舉薦，拒不事元，絕粒而死。全劇並最後虛擬文天祥死後，奉上帝敕旨，逐一勘問南宋奸相之事，以之作結。

全劇除第一齣〈題綱〉與〈夢報〉、〈勘獄〉二齣，通過鬼神來表達懲惡揚善的願望外，其他三十五齣，俱可徵實。第二齣〈勤王〉寫度宗病死後，恭帝繼位，太皇太后謝道清下詔，號召各路起勤王之師。文天祥身為江西安撫使兼權兵部侍郎，應詔起兵，入衛臨安。第四齣〈留營〉，寫恭帝德佑二年（1276），元軍進駐皋亭山，上命文天祥使元，為元人所拘。第十二齣〈局逃〉、第十三齣〈得朋〉與第十四齣〈疑逐〉，則寫文天祥於押解途中逃脫，抵達真州，真州守苗再成得兩淮制置史李庭芝密書，疑文天祥密降敵營，故扼之於真州城外。第十六齣〈航海〉，寫臨安失陷，謝太后降旨降元。宋端宗即位福州，文天祥自通州前往覲見。第十九齣〈開府〉則寫端宗死後，趙昺於碭州繼立，文天祥奉命開府延平，續與元軍抗衡。第二十齣〈轉戰〉，寫文天祥與敵帥張宏範周旋於江西、廣東一帶，終於兵敗被俘。第二十四齣〈抗節〉、第二十六齣〈小樓〉與第二十七齣〈浩歌〉，寫文天祥自殺未成，被解往大都，作〈正氣歌〉以明心跡。第二十九齣〈柴市〉，則寫文天祥之終完大節。⁷⁸

值得注意的是，全文除了以文天祥為本的這條主線之外，還同時描繪了環繞於當時整個歷史氛圍中的其他人物。劇中所敘之事，如謝枋得賣卜、餓殉，謝太后畫像、辭宮、庵祭，武午生祭、西臺野哭，汪元量題驛、碎琴，唐珙護陵、私葬，以及趙孟頫燕雀隨唱等，陸續進場的歷史人物，就多達五十餘位。這種烘托，

⁷⁸ 其中〈勤王〉、〈留營〉、〈急遁〉、〈航海〉、〈開府〉、〈轉戰〉、〈崖山〉、〈抗節〉、〈浩歌〉、〈小樓〉、〈柴市〉、〈歸櫬〉諸齣，均依《宋史》本傳及趙弼所撰〈文信公傳〉，其他寫謝、全二后，謝枋得、唐珙、王炎午、汪元量、王清惠以及陳宜中，留夢炎、賈餘慶、趙孟頫等人的諸齣，皆可從《宋史》本傳、《元史》本傳、《指南錄序》、《宋遺民錄》、《南村輟耕錄》、《文文山集》、《青浦縣志》、《汪水雲詩集序》等書中找到根據。參見熊澄宇：《蔣士銓劇作研究》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁108-109。

提供了具體的歷史氛圍，也於同時，塑造了可與主要人物呼應的集體性精神圖像。

79

另一值得注意的特點，則是士銓在劇中，並非只是抽象地歌詠文天祥的耿耿氣節，或選取一些呈現人情事理的片段或側面，來敘寫其道德形象，而是以史事連結的手法，將文天祥這個人物放置於一複雜的現實情境之中，將他與其存在的背景，對照起來，從而使其精神的真實性獲得強化。至於最後穿插死後之蒙封受賞於帝天，則只是一種「以虛就實」的潤飾。整體來說，士銓著重的，是在鋪敘文天祥於世情網絡中，爲了實踐或完成其道德價值所可能經歷的掙扎與歷練，以彰顯人面臨「道德抉擇」時所可能遭遇的困境；以及其「發動意志」時之心理樣態。如史傳載文天祥於元軍壓境，謝后下詔勤王，宋室大廈將傾之際，散盡家財，提兵破敵，此時即曾慨然言道：

第國家養育臣庶三百餘年，一旦有急，徵天下兵，無一人一騎入關者，吾深恨於此，故不自量力，而以身徇之。⁸⁰

本於此，全劇起始的〈勤王〉一齣，突出了文天祥在國家將亡之際，「知其不可而爲之」的一股凌雲之氣。士銓將文天祥置於元軍大舉南下，宋朝瀕臨滅亡的背景之中，「官樹牙旗，志存馬革」的文天祥接到皇上所頒的勤王召令後，立即吩咐下

⁷⁹ 正因為本劇上場的歷史人物多達五十餘位，頭緒紛繁，吳梅曾評斷該劇爲蔣士銓九種曲中之「最下」者（參見吳梅：《中國戲曲概論》，《吳梅戲曲論文集》，頁182）。至於青木正兒（1887-1964），亦於贊同吳氏看法之同時，評論道：「《冬青樹》於九種中，最爲蔣晚年之作，以描寫文天祥與謝枋得之忠節爲主，演南宋滅亡之事，結構極紛亂，瑣碎之宋末事蹟如走馬燈馳過，冗雜不堪，枝葉繁茂而蔽本幹，實犯李笠翁所謂未能確定一劇之『主腦』者，而文天祥不屈元朝殉節後始末之冗長與《桂林霜》同病。蓋爲九種作品中最劣者。吳梅評之曰：『《冬青樹》最下』（原注：《戲曲概論》卷下），確論也。」（〔日〕青木正兒著，王古魯〔1901-1958〕譯：《中國近世戲曲史》〔北京：作家出版社，1958年〕，上冊，第11章，頁416）實則士銓此劇，乃是藉傳奇之鴻製，數寫一具有現實感之歷史劇作，有其藝術考量，應仔細品味，與雜劇之常見僅以歷史之時空線索作為人物活動之背景者不同，具有重要之傳奇發展史上之重要性。吳氏與青木正兒之所評，執一而論，未必即是。

⁸⁰ 〔元〕脫脫等撰：《宋史》（北京：中華書局，1985年），第36冊，卷418〈文天祥傳〉，頁12534。

人將所有家財「一半賞現在家卒」，「一半招募新兵」，星夜馳赴臨安勤王，由此拉開了其抗元復宋、以身殉國悲壯的人生序幕。第四齣〈留營〉，使元被扣後，北朝元帥唆都駐皋亭山下，城中官兵紛紛往降，而文天祥卻抱定了「一死報國」之心。他憑著一腔正氣，不卑不亢地質問唆都：

我朝與北國，分掌人民，誼同兄弟。歲幣無虛，聘問不絕。何以虔劉我邊陲，塗毒我黎庶？使我九廟震驚，三宮駭異。請問來意，還是希圖爭奪江山，還是志在金帛子女？幸為明告。⁸¹

而當唆都以「欲代為整頓乾綱，挽回天步」為辯之時，文天祥則義正辭言地說道：

既然如此，唆都當退兵平江，靜待區處，以成兩國舊好。不然，禍結兵連，恐非爾利。我乃天朝堂堂狀元宰相，只欠一死，刀鋸鼎鑊，豈足懼哉！⁸²

唆都深受撼動，連連感嘆說：「真真是個男子心！」⁸³文天祥面對敵人的逼迫，從容不迫，表明了自己寧死不屈的決心。戲中極力以語言的感染力，強化一種堅貞的情操，期待讓觀讀者內心的價值認同，因而被激起。當然為了使整個觀賞的氣氛，能隨著情節的進行，逐步實現，作者必須將所有的角色，放置於一個合理的「行動場域」，讓所有的事件，成為真實的人物行動的結果。故凡劇作中所有的情節結構、人物塑造等，即使經過「戲劇化」的處理，亦不能脫離一種「詩學意義」的真實性。如接下來，作者以文天祥被押解途中設計脫逃、與真州太守苗再成相遇繼被疑，最後星夜逃遁等情節，表現出文天祥雖歷萬千艱險而始終不改其志的堅毅不屈；而從通州至延平，在轉戰空坑終至五坡嶺兵敗被俘的經過，更加強化了此一性格。為了表達自己的耿耿丹衷，保全自己的忠節，文天祥屢次自殺而未果，被囚於大都三年而不降，最後慷慨就義於柴市，於是一個「不事二主」的「忠臣」形象，就在情節的鋪墊下，隨劇情自然而然地呈現於讀者或觀眾之前。

正緣在戲劇考量的要求下，要合理地塑造文天祥之節烈，作者必須在高不可

⁸¹ 蔣士銓：《冬青樹·留營》，《蔣士銓戲曲集》，頁10。

⁸² 同前註，頁11。

⁸³ 同前註。

及的「道德英雄」與觀讀者之間，建立可以產生「立足點認同」的橋樑，使觀讀者之情緒，能於瞬間被打動。在這裡，士銓採取了與大段歷史鋪陳相反的「細節鋪墊法」，以英雄面對親情關懷時的脆弱，來拉近他與觀讀者間的距離。如此便可將劇作中所描繪的道德英雄，合理地建構為一社會中「可企及的」現實英雄，而非超出世間的神話性英雄。如〈勤王〉一齣，他一面「愁無奈，聽貔貅漸來」，一面像老萊子著彩衣娛親一樣「喚家樂承值」，為母親祝壽，承歡膝下，以展示的「一生忠孝情懷」。又如〈小樓〉一齣中，文天祥遭元兵拘禁於兵馬司，蹲踞在地廣八尺，深可三尋的牢房裡，同鄉張千載攜帶酒食來探視，他首先打聽的是妻子兒女的下落。而當張千載說起：「自丞相潮陽之敗，小姐們同死亂軍中，只夫人北來，又不知栖遲何處」時，文天祥頓時痛哭流涕，並哀嘆道：

一家藁葬喪無地，飄飄真媿杜陵妻。

又云：

張兄，我創建文山一所，花木竹石，頗具邱壑之美，當年與朋友宴游甚樂。今日局脊小樓，夢繞家山，好生惆悵也！菟裘數畝剩荒基，鶴聲空向華亭喚。⁸⁴

這種貼近人情的寫法，將人物的真實性藉細微的描摹，頓時呈現，就氣氛言，在場面上極富渲染之力。

又如二十九齣〈柴市〉，鋪陳文天祥就義時心境的一段唱曲，慷慨悲壯之餘，亦有一種藉肢體之微而有的敘寫：

【北黃鐘·醉花陰】三載淹留事才了，展愁眉仰天而笑。眼睜睜天柱折，地維搖，舊江山瓦解兵銷。問安身那家好？急煎煎盼到今朝，剛得向轉輪邊頭一掉。

所謂「眉」、「眼」如何如何，是一種肢體動作，亦是一種身體語言。在這裡，我

⁸⁴ 蔣士銓：《冬青樹·小樓》，《蔣士銓戲曲集》，頁52。

們看到了劇作家經營人物時的形象化處理。而文天祥臨終前的一段遺言，則又是一種透過語言而達成的激情的宣洩：

（淨）丞相有什麼遺言，告訴下官，少刻代你奏上。（生大笑介）你怎知俺的就裡來。

【水仙子】呀呀呀，呀你舌苦饒，俺俺俺，俺與你那皇爺有甚瓜和葛？囑囑囑，囑咐他宵旰勤勞，切切切，切莫要荒淫無道，休休休，休似那前車覆轍，庶庶庶，庶不致依然送掉，那那那，那裡有萬歲千秋神器牢？算算算，算唐虞到此多移調。但但但，但能勾承天眷，便永宗祧。（雜）時刻已到，請丞相歸天吧！（生大笑介）俺文天祥死得好明白也！

【尾煞】幸不到灰囊撲面排牆倒，須知俺萬苦千辛才領這一刀。休笑俺箇送頭顱的文少保。（押下斬介）⁸⁵

文天祥就義前以「笑介」伴隨之「莫要荒淫無道」、「休似那前車覆轍」諸語，以憤激之腔，勸說與己無瓜葛之君，只此一刻，便見得君有君道，臣有臣道，忠君本出於愛民，救亡亦但盡心而已，天命自有其理，雖唐虞之勾承天眷，到此亦只能移調，何來萬歲千秋神器之可保？故正氣之於天地，不能皆以成功為算。他這番似諷似勸，卻又非諷非勸的話，超出了「民族」的意識，而以公理為說，以士銓的時代而言，正是有他一番體會。而劇中寫文天祥於死前，爽然一笑，發出「俺文天祥死得好明白也」；「須知俺萬苦千辛才領這一刀，休笑俺箇送頭顱的文少保」⁸⁶之豪語，則道盡了普天下殉節盡忠的臣子臨終一刻時，一腔節烈之心！這種寫法，情深而達理，正可代表「遺民不再」之後，士人對於「忠」字的理解與態度。

此外，又如第二十七齣〈浩歌〉中，文天祥面對獄中「諸氣相侵」的困境，道出了水氣、土氣、日氣、火氣、米氣、人氣、屍氣形成的原因，且將自己「居然無恙」，歸因於「我善養吾浩然之氣」。嗣即吟誦他傳世之名作〈正氣歌〉；並請來探視的張千載，將之譜成〈拘幽操〉。曲文云：

上為星日，下為河岳，凝結氤氳今在我。張椎董筆，嚴頭嵇血云何！是天

⁸⁵ 蔣士銓：《冬青樹·柴市》，《蔣士銓戲曲集》，頁 57-58。

⁸⁶ 同前註，頁 58。

柱坤維資繫絡，要調理陰陽旁薄。安和，這園扉居然安樂行窩。⁸⁷

作者於此將〈正氣歌〉原文數百言，化爲區區四十餘字，而意旨俱在，頗見才力，既展示出文天祥忠臣形象形成的重要原因，又可以使人感覺到他才華橫溢、瀟灑豪放的個性特點。

士銓寫文信國之動人，除了敘明其「忠」外，著眼更在「節烈」二字。所謂「節烈」，是指道德精神之剛烈。這種剛烈之烈之所以動人，不僅在於其所可能表現出的驚人樣態，具有震撼力，同時也是因其所以能如此，是本於一種經得起試煉的堅貞。事實上，史家對於殉命是否即可評定爲是一種值得頌揚的「忠義節行」，往往有不同程度與等級的認定。清初的陳子龍（1608-1647）即把「殉節」分成數等，他說：

事當橫流，以身殉難者多矣，或迫於勢地，計無復之；又或激發，乘一時之氣，起若足下素所蓄積，捨命不渝、如履常蹈和者哉！⁸⁸

陳子龍在這裡將爲國死難，區分爲三類：一種是「迫於勢地，計無復之」；一種是「因激發而乘一時之氣」；另一種則是「素所蓄積，捨命不渝、如履常蹈」。其中真正足以感人而可稱爲「殉節」者，唯在第三類。事實上，士銓劇中透過文天祥的生命情境，對於所謂「忠」、「忠君」的內涵——即如何才是「盡忠」？要如何「忠君」？「忠」什麼「君」？其實有一番深刻的反思。如〈抗節〉一齣，元相博羅前往獄中勸文天祥降順，兩人展開了關於「忠」的對象，與如何「盡忠」的問題有一番論辯。博羅首先問道：「少保，我且問你：古有以宗廟土地與人，而復逃走者乎？」文天祥答曰：

奉國與人，是賣國賊臣，有所利而為之，必不肯去；肯去者，必非賣國之臣也。我前除宰相不拜，軍前旋被拘執。既而有賊臣獻國，國亡當死，所以不死者，以度宗二子在浙，老母在廣故耳。【琢木兒】燕雲地，十六州，白送江山誰出手！為君親

⁸⁷ 蔣士銓：《冬青樹·浩歌》，《蔣士銓戲曲集》，頁54。

⁸⁸ 陳子龍：〈報夏考功書〉，見〔明〕陳子龍撰，談蓓芳整理：《陳子龍集》（海口：海南國際出版中心，1996年《傳世藏書·集部·別集》），頁404。

一息猶存，盡忠孝平生不苟。⁸⁹

博羅又問：「棄德祐而立二王，可謂忠乎？」文天祥答曰：

社稷為重君為輕。立二王，為宗廟計也。從懷、愍而北者非忠，從元帝為忠；從徽、欽而北者非忠，從高宗乃為忠也。飴甥自為宗社守，張良肯被炎劉誘，怎肯做捨義貪生繞指柔。⁹⁰

博羅以度宗歿後，宋臣隨即立恭帝與端宗來質問如此是否稱得上是「忠」？文天祥則認為「立二王」，是為「宗廟計」。而其所以選擇不死，絕非捨義貪生，而是為了「君親一息猶存」，他仍是「盡忠孝平生不苟」的。這段話與文天祥被扣北營時，回答唆都吉王、信王何必遠去的一段話可相呼應：「宗廟社稷所官，豈是細事。北朝待皇帝好，則二王為人臣。若有差池，就別有皇帝出來了。」⁹¹在這裡，我們看到了士銓對於「君王」、「宗廟」、「社稷」三者關係的一種詮釋，而這三者的分別，也使得我們知道，在他所謂「忠」的背後，事實上是連結著所謂「義」的問題。

關於忠臣「可死之義」的一番省思，士銓在《冬青樹》第二十三齣〈生祭〉與第三十四齣〈野哭〉中有一番鋪陳，頗值注意。〈生祭〉一齣寫文天祥尚在囚中之時，有王炎午者，撰寫祭文，望其必死，文中表現出一種悲壯熱切的期待，而劇中所編詞曲，內容則亦從王炎午〈生祭文丞相〉中轉化而來。王炎午乃文天祥同里，較之少十七歲，自年輕時起即對文天祥十分仰慕。咸淳九年，補太學上舍生。德祐元年，文天祥起兵勤王，年僅二十四歲的王炎午，持牘謁軍門，向文天祥獻策，文氏頗為讚許，欲留置幕府，授職從戎。然炎午以親病危，不能隨軍遠征。雖則如此，他仍時刻關心著文天祥的抗元志業，期盼接獲收復失土的捷報。根據他的看法，元軍已經佔領全國，崖山行朝已經滅亡，兵敗被俘，惟有以死殉國才能保住大家對於正義氣節的信心；這便是他作〈生祭文丞相〉一文的由來。在祭文中，王炎午歷陳文天祥有可死之義，又反覆說明古今忠臣所以死節之道，

⁸⁹ 蔣士銓：《冬青樹·抗節》，《蔣士銓戲曲集》，頁48。

⁹⁰ 同前註，頁48-49。

⁹¹ 蔣士銓：《冬青樹·留營》，《蔣士銓戲曲集》，頁11。

希望文天祥能以死節之忠，為萬世立綱常之表。全文情摯辭切，激昂奮發，令人動容。此文特別之處，在於「生祭」二字中所寄寓的痛苦情感，與所反應的社會集體性焦慮。⁹²此種「勸死」之文，可謂古今難得一見。劇中王炎午寫就此生祭文後，曾請友人劉堯舉閱讀一過，還評曰：「創格文章，義正辭嚴考辨詳。那丞相之死，豈待他人勸解？已辦從容就義，慷慨捐軀，永遠流芳。」王炎午答曰：

我欲將此文謄寫數十本，自贛州至南昌，水駟山牆，沿途粘貼。幸冀丞相一見，庶幾不負此心耳。以見我書生志節不尋常，要他孤臣氣魄留天壤，日月爭光，精靈一點，依舊無恙。⁹³

劇中敘說炎午之作此生祭文以「勸死」，是以抄貼的方式，自贛至洪，廣布於驛途、水肆、山牆、店壁，為的是「幸冀丞相一見，庶幾不負此心」。士銓這一寫法，明顯地是欲將文天祥個人行為之「必須」意義，以社會整體之精神內涵加以詮釋。至於劇本寫文天祥殉節就義後四年，王炎午感念文天祥之死，時時哭之，且作〈望祭文丞相文〉以達其情，亦是詞真意切，堪稱「淚溢江河，聲滿天地」。⁹⁴這種面對集體性精神創傷時，一種藉「想像性救贖」之情感宣洩，而達成的價值保全，對於中國歷來於艱危時刻所強調的「繫天下之望於一人」，有了一種頗為戲劇化的詮釋。

本劇名為「冬青樹」，除了士銓在〈自序〉中所指象徵文、謝二公的高尚品格外，似乎尚另有一層寓意，即是劇中唐珣等義士收葬陵骨並「移取故宮前冬青一樹栽向冢上，以為表識」⁹⁵一事之寄託。蓋南宋帝陵之遭盜掘，不僅是元至元年間發生於江南的一件大事，而且是讓漢人憤恨與蒙羞的一大恥辱。當時及後來的文人，對此事有過大量的記述與歌詠，正史也曾加以記載。如《元史·釋老傳》載：「有楊璉真伽者，世祖用為江南釋教總統，發掘故宋趙氏諸陵之在錢塘、紹興者，及其大臣冢墓，凡一百一所。」因此士銓於《冬青樹》一劇，專闢〈發陵〉一齣，刻意敘寫天一寺住持西山、剡中頭陀允澤獻陵，楊璉真伽不僅「奉旨發掘宋陵」，

⁹² 蔣士銓：《冬青樹·生祭》，《蔣士銓戲曲集》，頁46。

⁹³ 同前註，頁47。

⁹⁴ 蔣士銓：《冬青樹·野哭》，《蔣士銓戲曲集》，頁67。

⁹⁵ 蔣士銓：《冬青樹·收骨》，《蔣士銓戲曲集》，頁25。

且將理宗「顱骨帶去，鑲爲飲器供佛」，並安排了允澤腳踢理宗骨骸，痛得跌地滾叫的插曲。劇中還交代「合計杭城內外，共掘一百一所」，最後寫明楊璉真伽「將這些骨殖，雜以牛馬枯骸，搗爛和泥，建造六合浮屠一十三文」，目的是爲了「鎮壓臨安王氣」。⁹⁶就全劇情節發展言，〈發陵〉一齣乃是承上啓下、推動情節發展的關鍵關目。若無此齣，唐珏等人的收骨便無從寫起，此後林景熙等人的私葬，亦無從敘及，「植冬青樹」一事自然無從落實；而欲藉「冬青樹」，以展現雙重寓意的創作目的，亦將無法達成。

沿著〈發陵〉此一線索，士銓又以〈收骨〉一齣，敘寫唐珏知悉「變起山陵，有賊髡楊璉真伽，將列聖墳墓蕩圯墟，至斷殘支體而去」，滿懷悲憤，遂變賣家產，告貸他人，約里中年少十數人，「託他們身背籐筐，手提竹筴，趁此昏月之下，收拾諸陵骸骨，標識不亂，明日私葬蘭亭生下」，以「表我草莽孤臣一點義氣」！⁹⁷唐珏事先還準備好牛馬豬羊之骨作爲替換，「免得楊賊明日尋究」，並備妥六個鐵函，央請眾人「將此陵骨歸於六個鐵函內，葬向蘭亭山上」，並不忘「求移取故宮前冬青一樹，栽向冢上，以爲表識」。⁹⁸此後〈私葬〉一齣，又寫林錦熙變賣琴書，助唐珏改葬，二人將裝有骨殖的六個鐵函葬於蘭亭山下，並虔誠奠祭，於墳前栽植表記之木。有關唐、林以鐵函盛骨之事，不僅於史有據，士銓且曾親往查訪。如其〈天章寺尋六函葬處〉即寫道：「六陵寶玉一時收，飲器公然用骷髏。月下爭拋牛馬骨，函中尙留帝王頭。青天不返龍荒蛻，白浪空沈海國舟。此是趙家乾淨土，四門宮樹起鴛鴦。」⁹⁹而這也說明了士銓創作《冬青樹》，確是歷經長時間的醞釀，並非偶意爲之。

五、「三十八人俱死殉，風操凜凜激情商」¹⁰⁰——《桂林霜》中之集體殉難與忠門演義

前文曾謂士銓在整體藝術設計時，不僅將道德人物的「節操」與「才德」，分

⁹⁶ 蔣士銓：《冬青樹·發陵》，《蔣士銓戲曲集》，頁 23。

⁹⁷ 蔣士銓：《冬青樹·收骨》，《蔣士銓戲曲集》，頁 24。

⁹⁸ 同前註，頁 25。

⁹⁹ 引自《清詩紀事》，第九卷，頁 5736。

¹⁰⁰ 江昱：《桂林霜·題詞》。

敘為「跡」與「所以跡」；且強調二者間，必有一不能少之環節，則是人物之「情」之「真」。此種「情真足證性真」之說，大體言之，可追溯於明。唯在明清二代，本於文論而主「尚情」，除強調「以情為本」、「以情絜理」，將「情感」的討論，由主體論提昇至本體論，企圖與理學家的「理、欲」之辨相抗衡者之外，亦有一種重新著重「情、理合一」的趨向。這種轉折，隨著議題的聚焦與深度之增強，在文學藝術創作領域中，亦生發了重要的影響。明末以至清初的戲曲劇論家，如王思任（1574-1646）、孟稱舜（約 1599-1684 後）、李漁與金聖嘆等人，對「情」的理解，呈現出一種近似「歸復於性理」的傾向；即是以「性情者，禮義之根柢」¹⁰¹或「道學、風流合而為一」¹⁰²作為宣示的立場。這種美學思潮的內部調整，也同時影響了劇作的表現。只不過由於美學理論上之轉變，與作家實際的創作，並非必然地發生於同一軸線；因此此種呼應式的發展，亦僅是概略的，而非嚴格一致的。

清代部分劇論家這種追求「情、理合一」的潛勢，我們若從深一層分析，亦可將之解釋為：劇作家在此所意欲表現的，其實不是「事實上所常有的」，而是「情理上所可以有的」。這種「情理上所可以有的」思維，在「理想」與「現實」的對立中，提供了一種「意願上的調和」。這對於中國傳統文人一方面承受道德規範的壓力，總想在思想、或言行上超脫名教的束縛，然而在骨子裏卻總感覺無法，甚至於也是不願掙脫的心態言，意義是頗為重大的。也正是在清代以來此種「情理合一」的文藝思潮之基礎上，士銓提出了他的「情之正、變」說。士銓在其《香祖樓》傳奇中，有一段著名的有關於「情」的言論。他說道：

這情字包羅天地，把三才穿貫總無遺。情光彩是雲霞日月，情慘戚是雨雪風雷，情厚重是泰華崧衡搖不動，情活潑是江淮河海挽難回。情變換是陰陽寒暑，情反覆是治亂安危。情順逆是征誅揖讓，情忠敬是夾輔維持。情剛直是臣工龍比，情友愛是兄弟夷齊，情中倫是顏曾父子，情合式是梁孟夫妻，情結納是綈

¹⁰¹ [明]陳洪綬：《嬌紅記·序》，見[明]孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1985年），第21函第139種，陳序頁1a。

¹⁰² 李漁撰，[清]匡廬居士、雲間木叟合評：〈送遠第二〉，《慎鷺交》，收入《笠翁傳奇十種》（下），《李漁全集》，第4卷，頁424。

袍墓劍，情感載是敝蓋車帷。¹⁰³

顯然，士銓的這個「情」字，就其整體的哲學意義而言，已不僅是指男女之情，也超越了個人的意志發展，或社會群體生活的紛雜樣態；甚至超出了馮夢龍所提出之「情教」觀之「情」的範圍。而是將它視為是天地變化之本質性內涵。在它的自然展現中，舉凡天地人之一切雲行雨施、征誅揖讓、夾輔維持，以及各種個體生活中人倫關係等，全都成了可有的表現形式。這種將天地之物質性存在與其間生命之精神活動，俱以「情」字為論的說法，真可謂「別開生面」。士銓在《臨川夢》中寫道：

情將萬物羈，情將三塗繫。《小雅》、《離騷》，結就情天地。娘子，這麗娘與柳生，是夫妻愛戀之情；那杜老和夫人，是兒女哀痛之情。就是腐儒、石姑，亦有趨炎附勢之情。推而至於盜賊蟲蟻，無不各有貪嗔癡愛之情。¹⁰⁴

又云：

萬物性含于中，情見于外。男女之情，乃情天中一件勾當。大凡五倫百行，皆起於情。有情者為孝子忠臣、仁人義士，無情者為亂臣賊子、鄙夫忍人。¹⁰⁵

所謂「情將萬物繫，情將三塗繫」，就它的哲理來說，是將「情」作為建構世界的規律。這種觀點，極似臨川建構「情世界」之說。不過臨川重在「情真」，「真」即所以成「正」；是一種唯情論。而他則是主張以「情」為天地存在實體之具體體現，其中既有「感性」一面，亦有其「理性」之一面。故情有變、正，亦有順、逆。「順」即是有情，「逆」即是無情。「變」即是貪嗔癡愛，「正」即是孝忠仁義。故又說：

¹⁰³ 蔣士銓：《香祖樓·錄功》，《蔣士銓戲曲集》，頁 580。

¹⁰⁴ 蔣士銓：《臨川夢·譜夢》，《蔣士銓戲曲集》，頁 227-228。

¹⁰⁵ 蔣士銓：《香祖樓·錄功》，《蔣士銓戲曲集》，頁 579。

情之正有堯舜軒義，有桀辛幽厲。情之正有禹稷皋夔，情之變有廉來巢羿。更有那蹇叔祁奚、申公伯詬、聶政要離、汪錡鉏麂、妲己褒姒、呂雉驪姬。數不盡豺生烏喙，狐首蛾眉。一半是有情痴，一半是無情鬼。一班兒形骸髮齒，一班兒胎卵毛皮。¹⁰⁶

士銓此說，與臨川「性無善無惡，情有之」¹⁰⁷的論點，雖說類似，但臨川主張情之誠，必須先能深，深而後正，故極寫情痴。至於情中之事，則緣起緣滅，俱是夢幻。此所以其劇以「夢」為題。而士銓則不然。士銓所強調，在於情之「正」、「變」，乃於其肇端即有分異；正猶如「形骸髮齒」、「胎卵毛皮」，在其物種之初即已分化，並非情之深而後始有得失。故「無情」固是成惡之原始，「情痴」亦是煩惱之根苗。士銓這種「情」分「正」、「變」的觀點，並非是一種倫理學意義的規範性思維，而是追尋到根源上，去設想精神存在的理想性根源，而將這種原理性之規律性，放置入於情變之世事網絡中。

也正是士銓這種包羅天地的情之正變論，使得士銓在觀看一個英雄人物的道德呈現時，他是具有一種以「事變」為「情變」的宏觀角度的。這種宏觀角度，配合著他的史學訓練，發展成為前文所說的作劇時之「社會視野」。即是在這種思維下，他在敘述英雄人物的節烈行動時，有意地將英雄放置於一「行動的場域」中加以試煉；在展現英雄面對「道德抉擇」之煎熬的同時，也常鋪陳其周遭的群體精神圖像。這種寫作方式，尤以《桂林霜》一劇最為明顯。

《桂林霜》一劇，士銓作於乾隆三十六年（1771）。該劇情節，基本上是根據〈馬文毅公傳〉寫成。全劇係以清康熙十三年（1674）的「三藩之亂」為背景，表彰廣西巡撫馬雄鎮的一門忠烈。生於「忠義之家」的馬雄鎮，忠於大清，在叛賊作亂之時，面對吳三桂「驕恣日形，略無顧忌」，¹⁰⁸誓不與賊共生，認為「大丈夫臨事，當有奮勇不可奪之大節」。其時廣西將軍孫延齡陰與三桂通，欲脅雄鎮降吳，不從，遂將之囚於土室之中，凡四年。其間親人、奴婢相繼死於飢寒者，計十九人。¹⁰⁹後三桂遣其孫世倬收兩粵，斬延齡，而欲以三邊總制印，誘雄鎮降，

¹⁰⁶ 同前註，頁 580。

¹⁰⁷ 湯顯祖：〈復甘義麓〉，《湯顯祖全集》，第 2 冊，頁 1464。

¹⁰⁸ 蔣士銓：《桂林霜·家祭》，《蔣士銓戲曲集》，頁 124。

¹⁰⁹ 蔣士銓：《桂林霜·釋帖》，《蔣士銓戲曲集》，頁 124。

雄鎮不屈，當筵辱罵，世倥將其押至烏金鋪，使人執其兩幼子相挾制，雄鎮罵不絕口，世倥乃殺二子，雄鎮奪二子頭擊賊，遂被害。時年四十四。隨行之僕皆慘遭屠戮。時眷屬尚羈別室，聞噩耗，長媳董氏先投繯，妾顧氏、劉氏，女二姐、五姐，子世濟妾苗氏，皆以次縊。夫人李氏坐觀之，使各就衾殮，然後北向九叩，從容自盡。諸僕婢亦皆殉焉。守兵二人感之，私記各屍，焚而埋於廣福寺後。吳將趙天元，見雄鎮與二子等殘尸暴露於野，亦殮葬寺側。事聞於京，乃謚雄鎮文毅公，授世濟光祿寺卿。綜馬氏一族，除二子外逃，闔家三十九口先後殉難，事跡至為壯烈。士銓選擇以劇作的形式，為馬雄鎮以至其侍妾、家人慘烈的集體殉難，作生動的描寫，亦使馬氏一門慷慨赴義的忠節事蹟，經過戲劇形式的擴散，得以彰顯。

士銓之寫此劇，事緣士銓於乾隆三十六年主持紹興戢山書院時，一日由戢山赴越州途中，路經一西興古驛，與驛丞攀談後，得知此人即馬雄鎮之子馬宏壘。士銓目睹馬宏壘「久困一衿，鰥居二十年，家壁立，乞升斗微祿養子女」的無奈困境，感慨不已，曰：「於戲，忠義之門，顧亦官此耶！」¹¹⁰乃作《桂林霜》二十四齣。士銓之論此事云：

半載空衙，四年土室，凍骸餓殍，縱橫階所間。虎俵雉媒、魃沙魚餌，日陳左右，而屹然不動，卒至噴血常山，旋飄柴市，偕四十口薰葬尸陀。嗚呼，可謂極其難矣！¹¹¹

在士銓心目中，馬雄鎮一門殉節，在中國歷史上乃是同類型忠烈事件中的「極其難者」，不僅給他極大的衝擊，根據士銓自述，撰寫此劇還治癒了他的瘡疾。¹¹²

事實上，本劇最動人心魄的，就是作者對於殉死場面的敘寫與鋪敘。¹¹³作者在第六齣，即寫馬雄鎮妻李氏因夜夢祖姑趙太夫人端坐堂中，朗吟：「入井三千尺，升天六十春。門題忠節字，又喜見完人。」¹¹⁴言畢駕雲而去，正猜度是何緣故，

¹¹⁰ 蔣士銓：《桂林霜傳奇·自序》，《蔣士銓戲曲集》，頁79。

¹¹¹ 同前註，頁79-80。

¹¹² 同前註，頁80。

¹¹³ 參見司徒秀英：〈血染桂林霜——蔣士銓筆下的忠門演義〉，《藝術百家》（2004年）第5期，總第79期，頁66-68。

¹¹⁴ 蔣士銓：《桂林霜·閨戒》，《蔣士銓戲曲集》，頁102。

因媳婦問起，乃爲之縷述六十年前趙太夫人率領馬家婦女四十餘人殉節的經過，令人觸目驚心：

其自縊者則三叔祖母魏氏，及孀母羅氏、王氏。還有四孀母胡氏，則剖腹而死。祖姑適田門者，觸柱而死。適王門者，排墻而死。姑母適卞門者，噬喉而死。痛捐軀一家，痛捐軀一家，或投繯同掛，或磨笄自殺，等泥沙。¹¹⁵

此一先人夢境所示家族集體殉節的追述，慘烈無比，然在同時，也給了他們一種精神上的激勵。此後劇情細寫馬雄鎮一家遭孫延齡幽囚土室之四年間，乃至吳世倬破城敗孫之後，馬氏連同兒子家僕等十二人前往烏金舖完忠殉節，妻子與女兒侍妾等三十八人在土室殉節之情節，較之夢境所顯，猶有過之。而〈完忠〉一齣，寫馬雄鎮之痛斥反賊，不唯謂其祖吳三桂乃「流寇之遺，亂賊之魁。十餘年苟且偷生，不顧倫彝」，且將之描繪爲「三截人，四體帶毛皮，兩朝官，一味無廉恥」，¹¹⁶鮮活地展現了馬氏大義凜然，「鐵錚錚烈丈夫」¹¹⁷的忠烈形象。而在吳世倬以雄鎮之幼兒脅降時，馬雄鎮一方面要應付吳世倬的威逼，一方面又要保護一雙「嫩生生」的嬌兒，使得馬雄鎮在完忠殉節前，還要面臨「公義私情難兩全」的試煉。在這樣危急的時刻，馬雄鎮必須立即在忠臣與慈父的角色間作一抉擇。當不知忠義爲何物的兒子害怕地懇求他：「若是降了不妨事，就降了罷」，馬雄鎮更是面臨莫大的煎熬與痛苦。儘管兒子不斷掙扎著跪求拉扯，他痛苦萬分地「踢開」又「洒脫」他們，等到他說出：「你那吳三桂捨得父親，難道我馬雄鎮反捨不得兒子！」¹¹⁸這般懾人心魄的言語，他已作出了公義與私情之間無奈的抉擇。眼看兒子遭難，馬雄鎮悲憤交集，劇本只用十二字科介提示：「生拭淚，看首級，奪首級，打中淨」¹¹⁹即生動地描摹出一個慈父的悲痛與憤怒。馬雄鎮隨即爲賊人所擒，然而他更憤而躍唱道：

¹¹⁵ 同前註，頁 102。

¹¹⁶ 蔣士銓：《桂林霜·完忠》，《蔣士銓戲曲集》，頁 132。

¹¹⁷ 同前註，頁 134。

¹¹⁸ 同前註。

¹¹⁹ 同前註。

四雙眼看爺不閉，兩顆頭擊賊雙提。小身材忠臣賢裔，小性命童年厲鬼。
俺呵，效花雲無兒有兒，便奴儕也勝你。呀！纔把這七尺軀交還天地。¹²⁰

無論是幼兒的「四雙眼看爺不閉」，還是「小身材忠臣賢裔」，「小性命童年厲鬼」，皆是馬雄鎮慷慨殉節前烙印在其腦海中的難忘影像。這段遺言，道盡了一個慈父的錐心痛楚，也鮮活地展現了忠臣完成大義前所可能面臨的親情煎熬，與道德困境。令人動容。然接續而來的，更有〈烈殉〉一齣所寫馬家婦女的集體殉死。誠如張三禮所云：

以各樣筆法摹寫群貞，使各種心口情形，活現曲盡，龍門能事，至詞句奇關，又不待言。¹²¹

馬家的妻妾群貞中，由媳婦董氏首先殉節，而後姬人顧氏、劉氏、馬公子妾苗氏，亦相繼上吊赴死。馬雄鎮的兩名女兒，十八歲的二姐與十五歲的五姐，也依次隨姨嫂們上吊。這種殉節的方式，不僅凸顯了「倫理性思維」在意志抉擇中所扮演的角色，亦顯示了一種冷靜的堅貞。其中只有孩童的唱詞：「只當秋千並作登仙戲，夏五同沉競渡波。」¹²²顯示出天真的無知，聞之令人鼻酸。馬雄鎮之妻李氏則在女兒殉節後，將親人屍身安頓妥當，最後亦慷慨殉節；死前悲痛地回顧馬家歷史，展現了一種婦人節義的閭範。

士銓的細緻史筆，將本劇一門殉難的「集體圖像」，尤其是馬雄鎮引領家人僕婢一步步慨然赴死歷程的模擬展現，不僅凸顯了中國社會以倫常維繫的世情網絡，此種戲曲史上罕見的「一門殉命」的場景，也開拓了倫理劇獨特的社會視野與審美效應。更重要的是，士銓雖寫馬雄鎮一門忠烈，但其重點，則在突出馬雄鎮的忠貞不二，與孫延齡的倒戈相向；兩個判若雲泥的價值觀，在特定時空下，形成極為強烈的對比。這些衝突，同時也反映了馬雄鎮作為四兒、二女、一孫的父親及祖父，如何面對家庭成員因他的道德選擇而相繼殉死的痛苦。士銓在《桂林霜》一劇中所欲凸顯的那種忠節，並不是純粹一個巡撫個人的忠義精神，而是

¹²⁰ 同前註。

¹²¹ [清]張三禮：〈完忠〉批語，《桂林霜》，《紅雪樓十二種填詞》，收入北京大學圖書館編輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》（北京：學苑出版社，2003年），第21冊，頁136。

¹²² 蔣士銓：《桂林霜·烈殉》，《蔣士銓戲曲集》，頁137。

一個身兼丈夫、父親、主人於一身的士子，親自帶領家人一步步走上絕路的悲痛與淒絕。劇本第一齣〈家祭〉與第六齣〈閨戒〉所反覆提示的「大難當前，殉節為先」，毋寧可說是馬雄鎮家族的精神指標，這一門忠烈，踐履的是先人所遺「出自實踐所得」的家訓，因此分外動人。

正緣於此，張三禮在序中即說出他閱讀本劇時的震撼與感動，他說：

予讀于乙夜，乃知為馬文毅合家殉廣西之難而作，揆勢揣聲，如見其人，如聞其語，以至性寫奇人，故宜如是。予咏歎之餘，嗚咽不能卒讀。而家人僮婢咸倚壁拭涕，不勝悲哽。其所感又何摯歟！¹²³

正因為戲曲可以透過「優孟寫生」的舞台表演再現如此「殉節」場景，故其忠烈堅貞之精神可動人心脾，感人至深，其有裨于教化亦有超乎想像之處。因此，張三禮進一步強調：「然特觀之紙上，誦之燈前耳。假使優孟寫生，聲容曲肖，其感發懲創之有裨于風教也，又可之矣。」¹²⁴儘管士銓當初撰寫此劇時，或只是為了「療傷」，然而讀者面對此劇時，卻充分感受到一種對於「可貴人性」的召喚。

六、結語

以上所敘蔣士銓有關文天祥、馬雄鎮之劇例，都觸及了宋元、明清的易代之際所謂「盡忠」或「死節」的倫理抉擇與生命處境問題。文天祥的超拔之處，在於值此興亡交替、價值異化之際，以強烈的責任感與堅定的道德意識，自脫於希世取寵、苟容偷合的士風。他在忠孝難以兩全、出處不能兼容的取舍中，不是出於一時的激憤，而是實踐所謂「慷慨赴死易，從容就義難」之難。¹²⁵《冬青樹》

¹²³ 張三禮：《桂林霜·序》，《蔣士銓戲曲集》，頁81。

¹²⁴ 同前註。

¹²⁵ 如陳確（1604-1677）在其〈死節論〉中指出：「甲申以來，死者尤眾，豈曰不義？然非義之義，大人勿為。且人之賢不肖，生平俱在。……今士動稱末後一著，遂使奸盜優倡同登節義，濁亂無紀未有若死節一案者，真可痛也。」在陳確看來，死節中尚有「非義之義」，大人君子勿輕易為之，否則必然使死節之事「濁亂無紀」，令人痛心。顧炎武亦曰：「天下之事，有殺身以成仁者，有可以死，可以無死，而死之不足以成我仁者。」參見〔清〕陳確：〈死節論〉，《陳確集》（北京：中華書局，1979年），頁154；顧炎武：

在寫文天祥時，曾以兩個變節文人作對比，即是趙孟頫與留夢炎。對於後者，作者在〈柴市〉一齣中，借他人之口點出留夢炎在文天祥受刑前送來筵席，被文天祥踢翻在地，怒斥狀元宰相的留夢炎為「賊子」，其所用筆墨，僅此而已。然而對於趙孟頫，士銓在寫他與留夢炎一樣也送來筵席而被文天祥斥之為「棄先塋，忘舊族，也修降表。圖一個美官銜，學士高。全不管萬千遺臭名標」¹²⁶的同時，還用〈畫壁〉整整一齣的篇幅，寫了他偕夫人管道昇遊覽天聖寺並合作〈瀟湘聽雨圖〉的情景。作為宗室王孫，趙孟頫置家國興亡於腦後，當聽到元兵將至杭州，文天祥領兵勤王、離湖州僅有百里的消息時，管夫人尚且擔憂「如何是好」，趙孟頫則竟已說道：「此乃天數，自有當局者任，夫人不必介意」。¹²⁷完全一副事不關己、置身局外的面孔，甘願「作虛堂厭卻還隨唱」，最終失節仕元。士銓刻意選擇了易代交替的兩則感人事蹟，又在其中作出這種刺激性的對比，對於士銓來說，是有著特殊意義的。因為以士銓的觀點來說，文人無行的根源，常在於文人之有才，才華即是文人的家當。士銓本身即是一富有才華之人，故對此必知之甚深。然而有了家當，便生出種種貪愛不捨，趙孟頫如是，錢謙益何嘗不是？劇中趙孟頫所謂「天數」云云，其實乃是無數圖藉超脫之言，以掩飾內心惜死之情的事例之一。士銓在本齣劇末藉孟頫之口唱出：

中原逐鹿場，遞興亡，籌邊樓上誰凝望。長城將，異姓王，憂時相。歎楸枰黑白無人講，五陵佳氣看猶旺。慙無弧矢射天狼，做虛堂燕雀還隨唱。

128

這一段曲文，中間正有不少感慨。顧炎武（1613-1682）在《日知錄》中曾提出有名的「亡國」、「亡天下」之辨，他說：

有亡國，有亡天下。亡國與亡天下奚辨？曰：易姓改號，謂之亡國；仁義充塞，而至於率獸食人，人將相食，謂之亡天下。魏晉人之清談，何以亡天下？是孟子所謂楊、墨之言，至于使天下無父無君，而入于禽獸也。……

〈與李中孚書〉，《顧亭林詩文集》（北京：中華書局，1959年），頁86。

¹²⁶ 蔣士銓：《桂林霜·柴市》，《蔣士銓戲曲集》，頁57。

¹²⁷ 蔣士銓：《桂林霜·畫壁》，《蔣士銓戲曲集》，頁9。

¹²⁸ 同前註。

是故知保天下，然後知保其國。保國者，其君其臣，肉食者謀之；保天下者，匹夫之賤與有責焉耳矣。¹²⁹

而對於士銓來說，「亡國」已是久遠之事，士銓亦無以明清易代即是「天下沈淪」的感慨，然而天下之「可亡」，在於「心」。所謂「《小雅》、《離騷》，結就情天地」，正是要以此維繫天綱於不墜。所謂「情之正有堯舜軒羲，有桀辛幽厲。情之正有禹稷皋夔，情之變有廉來冝羿。更有那蹇叔祁奚、申公伯詒、聶政要離、汪錡鉅鬲、姐己褒姒、呂雉驪姬。數不盡豺生烏喙，狐首蛾眉。一半是有情痴，一半是無情鬼。一班兒形骸髮齒，一班兒胎卵毛皮」，正是要以此「情痴」轉化世間之「無情」，然後為「醒夢者之說夢」。

士銓的這種對於價值抉擇與生命處境的看待，就哲學意涵而言，一方面是確立了人在自我生命實踐的過程中，其價值抉擇的直覺性；另一方面，則是確立了「社會」作為精神群體的「性情感應」的特質。而就宗教或價值信仰的層次來說，則是將事變的虛幻性，與精神本質的真實性，作出一種特殊的連結；以構成其藉湯顯祖的語言所說的所謂「情世界」。這些都是屬於意義的部分。至於「藝術性」的部分，論者所強調於士銓之具史官才、學、識之長，與兼畫家皺、瘦、透之妙，其表現的方式，主要在於建構一種以「性情」為主體的「事態敘寫」。此種「事態敘寫」之特點，就結構來說，主要在於主要角色「主體性」之呈顯，其技巧包括次要人物的襯托與對比，也包括抒情性語言之運用；以及整體場景「社會性」的鋪陳。其技巧在於以「點染」的方式，將所涉及的「人情網絡」加以提示。就整體布置之思維來說，則是以「主題意識」所期待之觀賞反應，作為設計之原則。

綜合而論，士銓所發展的這種具有明確主題的創作，由於其特殊的社會視野與哲學視野的結合，成功地為乾隆曲壇創造了的一種新的戲曲形態，也為同一主題的表現，提供了屬於「意義」的新詮釋；值得學界之關注。

¹²⁹ 顧炎武《日知錄·正始》云：「有亡國，有亡天下。亡國與亡天下悉辨？曰：易姓改號，謂之亡國；仁義充塞，而至於率獸食人，人將相食，謂之亡天下。……是故知保天下，然後知保其國。保國者，其君其臣，肉食者謀之；保天下者，匹夫之賤與有責焉耳矣。」〔清〕顧炎武著，黃汝成集釋：《日知錄集釋》（臺北：臺灣中華書局，1966年《四部備要》，卷13〈正始〉，頁5。

引用文獻

- 巴赫金著，曉河、賈澤林、張杰、樊錦鑫等譯：《哲學美學》，收入《巴赫金全集》第1冊，石家莊：河北教育出版社，1998年。
- 司徒秀英：〈血染桂林霜——蔣士銓筆下的忠門演義〉，《藝術百家》（2004年）第5期，總第79期，頁66-68。
- 佚名：《觀戲記》，收入阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，北京：中華書局，1960年。
- 江式：《悔學堂集》，清同治年間刻本。
- 江昱：《桂林霜·題詞》，蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，北京：中華書局，1993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。
- 李廷楠：《藤花亭曲話》，收入中國戲劇研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，北京：中國戲劇出版社，1980年。
- 李祖陶：《忠雅堂文錄·引》，李祖陶輯：《國朝文錄》，收入《續修四庫全書》，第1669冊，上海：上海古籍出版社，1995年，影印清道光十九年（1839）經訓堂刻本。
- 李漁撰，匡廬居士、雲間木叟合評：《慎鸞交》，收入《笠翁傳奇十種》（下），《李漁全集》，第4卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- 李調元：《雨村曲話》，收入中國戲劇研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第8冊。
- 周妙中：〈蔣士銓與他的十六種戲曲〉，莊士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》。
- 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。
- 青木正兒著，隋樹森譯：《中國文學概說》，臺北：臺灣開明書店，1959年。
- 徐朔方：《湯顯祖年譜》，上海：上海古籍出版社，1980年。
- 袁枚撰，周本淳標校：《小倉山房詩文集》，第3冊，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 張三禮：〈完忠〉批語，《桂林霜》，《紅雪樓十二種填詞》，收入北京大學圖書館編輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》，第21冊，北京：學苑出版社，2003年。
- 張三禮：《桂林霜·序》，莊士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》。

- 張廷珩修，華祝山纂：《同治鉛山縣志》，收入《中國地方志集成·江西府縣志輯》，南京：江蘇古籍出版社，1996年。
- 張道源：《忠雅堂文集·序》，蔣士銓撰，邵海青校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》，第4冊。
- 脫脫等撰：〈文天祥傳〉，《宋史》，第36冊，北京：中華書局，1985年。
- 陳子龍：〈報夏考功書〉，陳子龍撰，談蓓芳整理：《陳子龍集》，收入《傳世藏書·集部·別集》10，海口：海南國際出版中心，1996年。
- 陳洪綬：《嬌紅記·序》，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，第21函第139種，臺北：天一出版社，1985年。
- 陳確：〈死節論〉，《陳確集》，北京：中華書局，1979年。
- 湯顯祖：〈夕佳樓贈來參知四首〉其三，湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，第1冊，北京：北京古籍出版社，2001年。
- 楊恩壽：《詞餘叢話》，收入中國戲劇研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第9冊。
- 廖炳奎：《忠雅堂古文·跋》，蔣士銓撰，邵海青校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》，第4冊。
- 熊澄宇：《蔣士銓劇作研究》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 趙爾巽等撰：〈蔣士銓傳〉，《清史稿》，第44冊，北京：中華書局，1977年。
- 蔣士銓：《蘆花絮·題詞》，唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 蔣士銓撰，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，北京：中華書局，1993年。
- 蔣士銓撰，邵海青校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 蔣士銓撰，邵海清校註：《冬青樹》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 蔣士銓編，蔣立仁補編：《清容居士行年錄》，蔣士銓著，邵海青校，李夢生箋：《忠雅堂集校箋》，第4冊。
- 錢仲聯主編：《清詩紀事》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 顧炎武：〈與李中孚書〉，《顧亭林詩文集》，北京：中華書局，1959年。
- 顧炎武著，黃汝成集釋：《日知錄集釋》，臺北：臺灣中華書局，1966年。
- Bakhtin, M.M. "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability*:

Early Philosophical Essays by M.M.Bakhtin. Austin: University of Texas Press, 1990.

The Life Situations and Consciousness of Loyalty and Chastity Presented in Jiang Shiquan's Plays

Wang, Ay-ling*

[Abstract]

This paper aims to explore the life situations and consciousness of loyalty and chastity presented in the Qing poet and dramatist Jiang Shiquan's (1725-1785) plays. The author first analyzes Jiang Shiquan's own consciousness of loyalty and chastity which is relevant to his practice of creative writing, and then discusses Jiang's concept of *xingqing* and didacticism in drama. At the basis of the above discussion, the author further analyzes the subjective projection and moral idealism implied in Jiang's play *Linchuan meng*, the choices of life value and the loyalists' suicide presented in the play *Dongqingshu*, together with the collective martyrdom and the loyalists' family legend dramatized in the play *Guilin shuang*. Since the historical characters such as Wen Tianxiang (1236-1283) and Ma Xiongzhen (1633-1677) narrated in these plays are all exemplary heroic figures of loyalty facing their ethical choices at critical situations during the dynastic transition period of Sung-Yuan or Ming-Qing, Jiang Shiquan's philosophical horizon and artistic treatment shown in these plays is significant and valuable which not only promotes effectively a new type of dramatic form but inspires a new kind of interpretative method in the theatrical world as well.

* Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica.

Keywords: Jiang Shiquan, loyalty and chastity, xingqing, subjectivity, Qianlong, Ming-Qing