

視點與焦點：《四聲猿》體現的嘉靖戲劇新變

王靜

摘要

曾永義提出中國戲劇在 1550 年前後有新變但並未解釋原因。余德余等學者進一步闡釋，認定越中曲派曾輻射江浙乃至影響全國，是新變中的核心團體，並追認徐渭為越中曲派之祖，但仍未解釋新變之因。實際上，當時的畫論等文本顯示出了對舊載體表現力的不滿，劇、畫、詩等載體也都有了在社交網絡中建構個人形象的新作用。徐渭表現自我時的載體採擇與改造就體現了這一變化的跡象。本文以徐渭劇作為例，試從《四聲猿》的視點、焦點入手，探討「新變」實質。

關鍵詞

徐渭 《四聲猿》 形象載體 擬戲劇化 視點

一、前言：「新變」的證據與問題

嘉靖年間戲劇有「新變」是曾永義統計雜劇得出的結論。曾認為，成化（1465-1487）以前 120 年（1368-1487）間，作品共 168 種，改變元人科範者約佔 19.54%，弘治（1488-1505）至嘉靖（1522-1566）約 80 年間，作品共 28 種，改變元人科範者約佔 78.57%。¹上述斷代提出於 1979 年，似是在回應史學界由魏斐德（Frederic Evans Wakeman, Jr., 1937-

¹ 參見曾永義：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979），頁 73-84。暫未見曾永義或相關學者對此論點有所跟進。此數據未能窮盡現存雜劇，且略過了有價值的存目。傅惜華《元代雜劇全目》錄作家 80 餘人、作品 700 餘種、現存一百六七十種，而明雜劇作家計 125 人、作品 500 餘種、現存 290 餘種，傳奇作家 277 人、作品 950 種。拋開了傳奇的規則並不適用於此時段內的所有戲劇，似有修正空間。參見莊一拂：《古典戲曲存目匯考》（上海：上海古籍出版社，1982），趙興勤等人作了考補；趙景深、邵曾祺：《元明北雜劇總目考略》（鄭州：中州古籍出版社，1985）。

2006) 於 1975 年²提出的「(中國) 從 1550 年代到 1930 年代的這段時間乃是一個連貫的整體」的觀點, 並試由 1550 這個時間點入手, 觀察戲劇方面的變化。但曾永義只是陳述了數據, 並未解釋此「新變」的原因, 而後來的學者大多由曾的結論直接跳到徐渭(1521-1593) 引領「越中曲派」、影響江浙戲劇風格並輻射全國這個結論,³跳過了對徐渭劇作中體制新變原因的解釋, 也忽視了徐渭「越中曲派之祖」身份的建構過程, 略過了對變化根本性質及原因的解釋。

就越中地區看, 此時期確實出現了戲劇創作風潮,⁴並在劇作用處方面產生了巨大變化——不用來搬演的劇本比例增加。從傳播的角度加以考量, 「新變」其實是因為劇本成為了讀本: 相當多的劇本僅在交游圈中傳播,⁵劇本具有了作為自我形象載體的新功能。表現自我的過程中, 蘊含着對載體不滿而不斷改造、選擇的過程。創作中也體現了在對同一事物進行連續性、多角度呈現的願望下, 從對載體添加視點元素到最終認定戲劇為最優體裁的過程。下面, 本文以徐渭作品為例, 試對「新變」實質作出分析。

二、「書貌」觀與《楞嚴經》背景下視點組的隱喻義

現有研究對劇作「新變」的認識停留在與元代戲劇比較下體制的不同, 對徐渭劇作的解讀也是基於文本內部分析的情感態度判斷, 較少結合史料。實際上, 如果考慮劇作的功能, 結合此時期社交網絡中表現自我的風氣, 就會發現, 沒有大規模刻印的作品多流傳於交際圈內, 作為交際網絡中自我形象呈現的載體。而《四聲猿》只是徐渭表現自我形象時利用的一系列載體(小像、〈自書小像贊〉、〈自為墓志銘〉⁶與相關詩作等)中的一種。

徐渭本來就關注譜錄, 畫作為最直觀的載體更為其所重視。他發展了「臥游」的概念, 並曾多次記錄騎驢採風的經歷。但他對很多時候畫只能提供單一視點是不滿的。為此, 他提出配合圖畫的「書貌」概念, 改變題畫小序的書寫常規, 建構線性視點組作為補充。〈自書小像二首〉贊就用時間敘述彌補了圖的不足: 「吾生而肥, 弱冠而羸不勝衣。既立而復

² 參見 F. Wakeman Jr, "Introduction," in F. Wakeman Jr and C. Grant, eds., *Conflict and Control in Late Imperial China* (Berkeley: University of California Press, 1975), p.18. 但魏斐德提出的指標是經濟方面的。

³ 相關學者只是論述, 實際上未提及原因。參見余德余: 《越中曲派研究》(北京: 中國文聯出版社, 2000)。也有從傳奇、組劇角度開展的研究, 也未提及原因。參見高禎臨: 《明傳奇六十種曲戲劇情節研究》(東海大學中國文學系碩士學位論文, 2004); 陳嫣: 《明代組劇簡論》(北京大學碩士學位論文, 2008)。

⁴ 見〈明末清初越中曲家作品存佚及版本情況一覽表〉, 李燦朝: 《越水悲歌: 明末清初越中文人及文學研究》(南京: 南京大學出版社, 2011), 頁 264。

⁵ 參見楊培紅: 《徐渭〈四聲猿〉在明清的接受研究》(香港中文大學哲學碩士學位論文, 2013)。

⁶ 〈自為墓志銘〉還曾引起仿作風潮。參見陳秋宏: 〈〈自為墓志銘〉的自我書寫——以徐渭、張岱為探討對象〉, 《有鳳初鳴年刊》第 3 期(2007 年 10 月), 頁 175-185。

⁷ 徐渭: 〈雪中騎驢〉, 《徐渭集》(北京: 中華書局, 1983), 頁 147。

漸以肥，乃至於若斯圖之癡癡也」。⁸但面對作為信息載體的圖畫，如認知「白鹿」形象時，〈代初進白牝鹿表〉、〈代初進白鹿賜寶紗綵段謝表〉、〈代再進白鹿表〉與〈代再進白鹿賜一品俸謝表〉，⁹則體現了矛盾的態度。面對作為共識的「傳中載記」與所謂近世顯靈下描繪的新形象，徐渭表現出不願拘泥於圖畫的態度。

綜觀徐渭作品，他利用更多的是非線性視點。¹⁰談到自己時，認為「年以歷於知非」，把知道自己的過錯看作時間增長的標記。還認為「貌予多矣，歷知非年」——令自己外貌發生變化的因素非常多，但如果真的像自己這樣經歷過，就知道，並不是時間令人變老。勾稽徐渭所有文本，能發現一組表現這種非線性時間觀的跨文體視點組：「偶（戲劇角色）——紙鳶——鳥類——猿類」。

徐渭喜歡觀劇，多次提到傀儡、偶戲。徐唯一的戲劇作品，題名為《四聲猿》。從「要知猿叫腸堪斷，除非儂身自作猿」¹¹看，徐渭是在強調視角的重要性：換位才能知道「猿」的指代——利用不同視點才能知道真正的含義。傀儡、紙鳶的隱喻又是相連的：「一方紙鷁一絲提，四箇金剛四塊泥」。¹²頻繁出現的鳥類¹³視點與聆聽¹⁴狀態的「猿」視點，是宗教物象，但更與當時士人廣泛閱讀的《楞嚴經》相關。「猿類——鳥類」視點在經書中有「重為毛群，輕為羽族」的對應，是「情多想少」的懲罰：「流入橫生……七情三想，沉下水輪，生於火際，受氣猛火……九情一想，下洞火輪，身入風火二交過地，輕生有間重生無間二種地獄，純情即沉入阿鼻獄」。¹⁵

了解了這層隱喻我們就能明白，猿、鳥視點呈現的根本不是虛構情節或物象吟詠，而是徐渭對自身所處環境認知的隱喻。《四聲猿》與《楞嚴經》關於世界觀的設定相同，但無論視點怎麼移動，哪怕主角經歷坐化後，回到的也還是先前的生活環境。「猿」也顯示了無法脫出環境、「情多想少」的苦悶，似乎反映了徐渭不認同記室身份¹⁶卻又無法脫離

⁸ 徐渭：《徐渭集》，頁 585。

⁹ 徐渭：《徐渭集》，頁 430、431、432、433。

¹⁰ 徐渭：〈今日歌二首〉，《徐渭集》，頁 121。

¹¹ 王瓊玲將此處的「猿」解釋為徐渭因作品遭到批判而「悲憤悲傷」。王瓊玲：《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），頁 67。但筆者認為似有不妥，首先，倪某在求徐渭題辭。其次，徐渭對此事的記錄並無憤怒，見〈倪某別有三絕見遺〉。另外，徐渭提到的「妄喧妄叫」不是「亂喊亂叫」的意思，記錄是「倪詩以黃祖諷我，猶喜曾無江夏權」、「又以幕客諷我」，相關內容是和當時山人的風氣相關的。

¹² 〈郭恕先為富人子作風鳶圖〉，徐渭：《徐渭集》，頁 415。

¹³ 多次書寫白鷗：〈白鷗殤〉、〈白鷗〉、〈白鷗詩〉、〈白鷗〉。徐渭：《徐渭集》，頁 88、89、137、179。

¹⁴ 如：「自知一夜忘身念，不及朝朝聽法猿」、「猿歸帶講心」。參徐渭：《徐渭集》，頁 233、177。

¹⁵ 〈宋〉釋祖派述：《大佛頂如來萬行首楞嚴經》，載小野玄妙等校勘：《大正新修大藏經》（臺北：新文豐出版社，1924），第 19 卷，No. 945，第 8 卷，頁 142。

¹⁶ 徐渭常表達慾望始終被壓抑，參見〈口中〉，徐渭：《徐渭集》，頁 110。此外，「情鍾此輩非關癖，猿鶴年來一壑情」一詩（〈建陽李君寄馴鷗俄瘴野狸信至燕哀以三曲〉其三，徐渭：《徐渭集》，頁 298）有隱喻的說明：因為讀杜甫詠鸚鵡的「世人憐復損，何用羽毛奇」與雍陶（789-873）的「秋來見月興歸思，自起開籠放白鷗」（原作「多歸思」）得到靈感。徐渭常以「鸚鵡」隱喻尚未剖白的狀

的狀態。「猿」還有追溯師承¹⁷的含義：「為狐為猿，予則莫察。各具佛性，而聽說法。桃實以獻，乞師轉語。不昧因果，免墮野狐」，¹⁸反映出的是一種冷靜的形象，與《畸譜》¹⁹、〈紀師〉²⁰中追述季本（1485-1563）、王畿（1498-1583）的形象相類，與現有解讀中「狂人」²¹的說法截然相反。

三、同題複現與載體優選的需求

除了視點組角度（詞彙—語義層面，語義視點結構），元素複現帶來的視點密集化（語篇層面，並列、互文、複現）在作品中表現也較多。徐渭曾設想三個角色：鶴、鵲雛、鷹，寫詩討論看到的它們的打鬥：〈鶴攫鵲雛，鷹黨翻然來救〉²²，並從各個主體出發，擬出對話。又由此記敘三年前看到的同類事件：〈感鷹活鵲雛事，因憶曩衛衙梓巢鶴，父死於弩，頃之眾擁一雄來匹其母，母哀鳴百拒之。雄卻盡啄殺其四雛，母益哀頓以死，群凶乃挾其雄逸去〉²³。針對兩首詩中的爭鬥，徐渭還虛擬第三者提出詰問：鳥為什麼不吃魚蝦而非要同類相殘，並代替魚蝦說話，寫下〈設為魚蝦所詰〉。直接把不同視點編為類似小劇的對話。

視點密集化的嘗試在組詩、組畫的創作中體現得更為明顯。徐渭由《風鳶圖》故事引發靈感，畫《擬鳶圖》，並作了 25 首七絕合成的組詩：

郭恕先為富人子作《風鳶圖》，償平生酒肉之餉，富人子以其謾己，謝絕之。意其圖必立遭毀裂，為蝴蝶化去久矣。予慕而擬作之。噫，童子知羨烏獲之鼎，不知其不可扛也……每一圖必隨景悲歌一首，並張打油叫街語也，亦取其意而已矣。²⁴

態，如：「隴山鸚鵡未呼人」（〈綠牡丹〉，徐渭：《徐渭集》，頁 276）；「雪隱鷺鷥飛始見，柳藏鸚鵡語方知」（〈狂鼓史〉，徐渭：《徐渭集》，頁 1177）。徐渭不滿於幕府生活，詳細考辨參見王靜：〈徐渭入幕時期的心態新探〉，《文史知識》2018 年第 5 期，頁 43-47。

¹⁷ 方祖猷重視徐渭，將其認為王畿的重要傳人，但並未深入論述。張藝曦反對，也未舉出論據。王煜曾涉及相關內容但只談了宗教方面。參見方祖猷：《王畿評傳》（南京：南京大學出版社，2001）；張藝曦：〈《王畿評傳》書評〉，《漢學研究》第 20 卷第 1 期（2002 年 6 月），頁 453-456；王煜：〈王畿表弟徐渭的三教因緣〉，《哲學與文化》第 17 卷第 4 期（1990 年 4 月），頁 290-304；梁一成：〈徐渭著作考〉，《書目季刊》第 9 卷第 3 期（1975 年 12 月），頁 37-44。

¹⁸ 〈猿獻果羅漢畫〉，徐渭：《徐渭集》，頁 984。

¹⁹ 徐渭：《徐渭集》，頁 1325。

²⁰ 徐渭：《徐渭集》，頁 1331。

²¹ 參見陳秀芬：〈「診斷」徐渭：晚明社會對於狂與病的多元理解〉，《明代研究》第 27 期（2016 年 12 月），頁 71-121。

²² 徐渭：《徐渭集》，頁 101。

²³ 徐渭：《徐渭集》，頁 101。

²⁴ 徐渭：《徐渭集》，頁 411-412。

現存《擬鳶圖》上題有八首，詩中視點更多，有紙鳶、孩子、春風、看鴨人等，非常類似一部小劇。

《四聲猿》所涉元素，徐渭的詩文創作中有大量同題複現：

徐渭詩文中 10 次提到與〈狂鼓史〉有關的禰衡（173-198）罵曹故事，4 次明確比喻沈煉（1506-1557），還有 4 次是自比，以沈煉、自身、旁觀者等視點談了對沈煉事件的看法。

〈玉禪師〉和〈曇陽〉²⁵也是同題複現。《玉禪師翠鄉一夢》只籠統說二人是「西天古佛」，從西天下凡，在竹林峰修行。²⁶但〈涉江賦〉就談及了具體來源：「目觀空華，起滅天外。爰有一物，無罣無礙，在小匪細，在大匪泥。」²⁷詩文中還有對「竹林峰」的具體描述，在〈法相寺看「活」石〉中，徐渭寫道：「蓮花不在水²⁸，分葉簇青山。徑折雖能入，峰迷不可還。取蒲量石長，問竹到溪灣。莫恠淹斜日，明朝恐未閒」。還暗示紅蓮、柳翠的名字其實是「一物而兩呼，兩呼只一物……誰云只是你，安知不是我。」²⁹又從觀看視點：「善哉聽白佛，夢已熟黃梁」，暗合《玉禪師翠鄉一夢》一劇的標題。

《女狀元》中，黃春桃（即黃崇嘏，883-924）生活狀態，只以一支化用杜甫（712-770）〈佳人〉的【女冠子】帶過。〈補屋〉詩則補充了很多細節。另外，三個角色「賦樂府」時提到的內容，徐渭也都寫過。「典鸛鶴裘」提到數次：「自古陰晴誰料得，莫辭連夜典鸛裘」；³⁰「打棗」：「牆頭赤棗杵兒斑，打棗竿長二十拳。塞北紅裙爭打棗」，³¹「棗葉雙扉詢翠袖」；³²「賦櫻桃」則與《櫻桃館集》暗合，審案提到的內容與徐渭經歷的「毛氏迂屋之變」也暗合。視點在不同角色間的跳動也體現了類似劇作中不同角色視點轉變的特點。

戲劇是視點最密集的載體。同題複現與視點密集化造成的並列結構，在《四聲猿》中最为典型。四部劇都是嵌套結構，徐渭將同題複現元素均勻地放在了結構中。角色都經歷了初始狀態（視點 1）——嵌套狀態（視點 2）——初始狀態（返回視點 1）的過程（表中視點均在「階段」欄中用 1、2 標示）：

²⁵ 徐渭：《徐渭集》，頁 111。

²⁶ 徐渭：《徐渭集》，頁 1186。

²⁷ 徐渭：《徐渭集》，頁 36。

²⁸ 談紅蓮的警示作用還有〈詠觀音蓮〉。「紅蓮」形象具體來源，見藍吉富：〈「摩登伽女事件」的史料學考察〉，《妙心雜誌》第 140 期（2014 年 3 月），妙心全球資訊網，〈<http://www.mst.org.tw>〉，[檢索日期：2016 年 12 月 1 日]。

²⁹ 徐渭：《徐渭集》，頁 111。

³⁰ 〈十六日霽，與張長治伯仲集城隅，次長治韻〉，徐渭：《徐渭集》，頁 242。徐渭文集中多次提到典裘經歷，所以此處不能僅看作用典。

³¹ 〈邊詞廿六首〉，徐渭：《徐渭集》，頁 361。

³² 〈徐州〉，徐渭：《徐渭集》，頁 245。

表 1：《狂鼓史漁陽三弄》

階段	情節	事件
1 本相 (鬼)	察幽審案	請禰衡
2 變相 (人)	擊鼓	罵曹
	女樂	說因果
	擊鼓	罵曹
1 本相 (鬼)	察幽結案	送禰衡

表 2：《玉禪師翠鄉一夢》

階段		身份
1 本相 (佛)		西天古佛
2 變相 (男)	今身	玉通
	轉世	柳翠
2 變相 (女)	戲中戲：月明啞謎	
1 本相 (佛)		西天古佛

表 3：《雌木蘭代父從軍》

階段	狀態	〈木蘭詩〉	〈雌木蘭〉
1 本相 (女)	在家	當戶織	自表才能
2 變相 (男)	置辦	馬具	無
	演武	無	馬刀槍弓
	成就	壯士十年歸	擒豹子皮
1 本相 (女)	回家	見父母	成婚

表 4：《女狀元辭凰得鳳》

序號	《玉溪編事》	〈女狀元〉
1 本相 (女)	無	〈佳人〉
2 變相 (男)	入獄	試賦樂府
	獻詩	審案
	嫁女 (自表)	試婿題詠
1 本相 (女)	隱居	成婚

在不斷敘述的需求下，同題複現體現的視點密集化藉助戲劇得到了很好的表現。戲劇是最優載體，「新變」則是為了貼合敘述需求的載體改造。

四、舊套解構、視點重構下的焦點：新變實質

戲劇是最優載體，視點最為密集。雖然四部劇中故事新編、套路改造也屬於「新變」³³，但因選題實為當時的時興題材，組合也是當時的說法程式，所以所謂「套路」³⁴還需要解構。徐渭利用非線性視點，對四部劇的本事作了徹底的改造，劇情結構成了逞才的容器。真正的新變是視點的重構與焦點的出現。徐渭只截取逞才一刻作為焦點，把公案、度化、文人發跡套路中原本會用大篇幅去書寫的要素：偵破關鍵的獲得、度化過程、發跡前的困窘生活大幅壓縮。

《女狀元》中提到「世間好事屬何人」，顯示了對黃春桃經歷的羨慕。徐渭在嘉靖四十四年（1565）撰寫的〈陳山人墓表〉中，對陳鶴（?-1560）的描寫，正體現了這樣的形象。徐渭這樣描述陳鶴：

跨諸貴游，似東方朔；才敏似劉穆之；其為瑣細藝劇，忽整衣幘談理道，辨世務，又大類曹植見許淳事……則三人者互有所短，而山人獨兼之。³⁵

而陳鶴的相關經歷，包含了《四聲猿》中談經、諧謔、罵座、表演、寫詩文³⁶等所有因素：

酒酣言洽，山人為起舞，已而復坐，歌嘯諧謔，一座盡傾。……對客論說，其言一氣萬類，儒行玄釋，凌跨恢弘。既足以撼當世學士。而其所作為古詩文，若騷賦詞曲草書圖畫，能盡效諸名家，既已間出己意，工贍絕倫。其所自娛戲，雖瑣至吳歛越曲，綠章釋梵，巫史祝咒，櫂歌菱唱，伐木挽石，薤辭懶逐，侏儒伶倡，萬舞偶劇，投壺博戲，酒政闍籌，稗官小說，與一切四方之語言，樂師蒙瞶，口誦而手奏者，一遇興至，身親為之，靡不窮態極調。³⁷

《四聲猿》容納了上述因素，但也在改造舊套和本事：

《狂鼓史》是公案劇，但開篇僅簡單帶過傳統公案套路中尋找證據的內容，而把篇幅

³³ 詳見王靜：〈《四聲猿》：故事新編與舊套改造〉（北京大學學士學位論文，2014）。

³⁴ 現有研究中歸納的戲劇最小情節單元。參見徐大軍：《中國古代小說與戲曲關係史》（北京：人民文學出版社，2010）。

³⁵ 徐渭：《徐渭集》，頁 642。

³⁶ 《明史·文苑列傳》及相關傳記也有大量表述。不自認為是山人的人，甚至厭惡山人的人也有同樣表現。參見林宜蓉：〈流離與歸返——中晚明狂士生命形態的展現〉，《中國古典文學研究》第 9 期（2003 年 6 月），頁 65-96。

³⁷ 徐渭：《徐渭集》，頁 641。

集中在禰衡論說、罵座上。且拋開史實，只以編寫罵詞為主。當時罵座是風氣，徐渭還有〈予作花十二種，多風勢，中有榴花，題其卷首曰「石醋醋罵座」〉³⁸，也寫罵座。改寫「洛陽崔處士」故事，假設石榴花仙罵座時，也是只以「初來競唱迎姨曲，轉眼翻為罵座人」帶過罵座原因，之後大篇幅突顯自己編的罵詞。

《玉禪師》也捨去了度化套路常見的對度化難度的大篇幅書寫。以講《楞嚴經》開場，反寫「阿難被菩薩救走」，以玉通為「老阿難」並說出「菩薩也不護持」，走爐坐化，後還讓人物賣嘴，令事件產生諧謔感。談經也是山人喜歡做的事。

《雌木蘭》、《女狀元》中，發跡套路常見的努力部分並無表現：沒有花木蘭征戰、擒獲匪首「豹子皮」的具體情節，也沒有黃春桃為仕進的努力。最大篇幅放在了木蘭演武、賣嘴與黃春桃飲酒、賦詩、畫畫、彈琴、下棋、斷案的部分，而這些和本事完全不相關的活動實際都是山人的日常活動：

每值山人飲，旅者行者，舉爵持俎，載筆素以進。山人則振髯握管，須臾為一擲數幅或數十丈，各愜其所乞而後止。而往復箋札，接酢去留，目營心記，口對手書，又雜以論說娛戲，如前所云者，一時雜陳，燦然畢舉。³⁹

徐渭也有類似陳鶴的言說慾望，但無法達到陳鶴那樣的影響。因此，以戲劇為載體，徐渭實際上塑造出了群體中的虛擬人格，達成了在紙上逞才的慾望。這樣看，戲劇的「新變」是功能變化帶來的。

五、結論：載體聯動下「新變」階段的反思

從視點的設置，到同題複現、載體選擇、焦點重構與體現出的劇作新變，選用視點更密集的載體來表現自我的傾向不斷增強。反映的實質是創作者從對用來傳播自我形象的載體的不滿到嘗試增加文本功能，再到直接選擇、改造載體以便更好地傳播自我形象的過程，是戲劇讀本「交遊功能」帶來的變化。嘉靖時期，因為在交遊圈中層累虛擬形象的嘗試，劇作創作有群體性的體式改變。而且似乎是諸多載體的聯動，並不僅發生在戲劇中。綜上，曾永義等學者提出的「新變」確實存在。但階段如何劃分、形式如何界定，似乎仍需進一步探討。

³⁸ 徐渭：《徐渭集》，頁 150。

³⁹ 徐渭：《徐渭集》，頁 641。