

「詞場正史，千載口碑香」 ——《清忠譜》歷史記憶的變遷

謝朗寧

摘要

李玉取材於晚明時事而作《清忠譜》，是個人與「集體記憶」的具體化，自清初完成後一直上演、傳唱不絕。本文以此劇為主軸，從歷時性的角度，重新檢視《清忠譜》衍生出的種種周邊現象，循着劇本在不同時期不同文人著述中的觀看反應和重新詮釋，以及案頭本和演出本的流行變化，來探討這部劇作的歷史記憶在錯綜複雜的歷史進程與文化政治網路中發生着怎樣的變遷。

關鍵詞

李玉 《清忠譜》 歷史記憶

一、前言

在明代「傳奇十部九相思」¹的創作潮流中，李玉（約 1591-1671）²跳脫出才子佳人、悲歡離合的窠臼，取材於時事而作《清忠譜》，「在戲曲舞台上表現了新題材、新人物、新

¹ （清）李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，載佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992），第4冊，頁110。

² 李玉，字玄玉，後因避康熙皇帝玄燁之諱，改作元玉，別署蘇門嘯侶、一笠庵主人。明末蘇州府吳縣人。其出身不顯，事蹟多零落。李玉才學俱佳，卻不得意於科舉，直到明末方中副車。且不久遭逢「甲申之變」，明亡後，絕意仕進，專門從事戲曲創作。一生所撰傳奇約三十三種（今存十九種），為蘇州派代表人物。

主題」，³這些特質使得《清忠譜》成為後來研究明清之際歷史劇、時事劇的學者所不能迴避的一部作品，與此劇相關的研究成果也十分豐富。

劇述天啓年間，魏忠賢（1568-1627）等權奸蔽日，罷官鄉居的周順昌（1584-1626），不懼魏黨淫威，與因彈劾魏闖而被逮捕的東林黨人魏大中（1575-1625）聯姻。閹黨徒毛一鷺、李實此時在蘇州為魏忠賢建造生祠，周順昌隻身衝進祠堂罵像，歷數魏闖罪狀，因而被捕下獄，慘遭極刑，囊首身死。因周順昌清名久著，士庶欽心，彼時校尉前來蘇州提捉時，義民顏佩韋、楊念如等五人，率領闔城百姓，聲援保留周順昌，鬧詔抗旨，打死校尉，爾後慷慨就義。逮崇禎帝（明思宗朱由檢，1611-1644，1627-1644 在位）即位，肅清朝政，閹黨遭誅，周順昌諸臣慘死之冤情，始得昭雪，顏佩韋等五位義士亦受到人們的祭奠。

如果說書寫是記憶的外延，那麼《清忠譜》即是李玉對晚明時事「開讀之變」⁴歷史記憶的具體化。因而本文想從歷時性的角度探討，成稿於清初的《清忠譜》，其歷史記憶在錯綜複雜的歷史進程與文化政治網路中是否保持不變。重新檢視《清忠譜》衍生出的種種周邊現象，我們意外地發現在文人著述與版本的變化中隱藏着歷史記憶的變遷。作者、時人、後人在與劇作的互動中，依據自身經歷與需要，「將作品中的『過去』、作品創作時的『當下』，以及此刻重新閱讀時的『現在』，合而為一」，⁵不停地改造着《清忠譜》的歷史記憶。那麼，這些記憶的共通性、差異性何在？在他們的文字記錄中保留了怎樣的《清忠譜》歷史記憶？又被剔除了什麼？其次，我們嘗試通過對比清初《清忠譜》案頭本和乾隆年間演出本的差異，釐清這些記憶最終流向何方，體現了觀眾怎樣的取向。

范世彥曾於《磨忠記》自序中云：「嘗見里中父老，言及魏監事，便刺刺不啻欲啖其肉。」⁶「逆案既布」後，出於對魏忠賢的公憤，一時之間社會上以其為題材的劇作蠶起疊現。然而，此類劇作數量雖多，但內容上卻被批駁失實。⁷逮入清後，「絕意仕進」⁸的李玉「溯從前詞曲少全篇，歌聲咽」，⁹又「思往事，心欲裂」。¹⁰無論是出於對忠臣義士孝子事跡零落的個人憂懼，還是出於遺民新身份對舊朝的責任感，他都認為這一事件未被世人充分認知，決定要再次書寫這一段歷史。在這樣的創作動機的激發下，李玉以史作劇，「清忠譜，詞場

³ 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：丹青圖書有限公司，1985），第2冊，頁130。

⁴ 明天啟六年（1626）三月十八日，蘇州市民萬餘人聚集雨中，魏闖緹騎到蘇州逮捕東林黨人周順昌，蘇州群眾極為憤慨，緹騎方開讀假詔時，以顏佩韋為代表的蘇州市民，擊斃緹騎二人，聲稱為東林黨人伸冤，史稱「開讀之變」。

⁵ 王瓊玲：〈「實踐的過去」——論清初劇作中之末世書寫與精神轉化〉，頁170。

⁶ （明）范世彥：《魏監磨忠記》，載古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊二集》（上海：商務印書館，1955），頁1。

⁷ （清）張岱（1597-約1680）《陶庵夢憶》「冰山記」條云：「魏璫敗，好事作傳奇十數本，多失實，余為刪改之，仍名《冰山》。」參張岱：《陶庵夢憶》（北京：中華書局，1985），頁65。

⁸ （清）吳偉業：〈北詞廣正譜序〉，載陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004），下冊，頁1787。

⁹ （清）李玉：《清忠譜》，載陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004），下冊，頁1291。

¹⁰ （清）李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1291。

正史，千載口碑香」，¹¹為故國、故臣、故民存信史；另一方面，以劇作史，有「更鋤奸律呂作陽秋，鋒如鐵」，¹²寓春秋褒貶之義，貫徹道德教化的勸世功用，可以「為萬世植綱常」。¹³此外，「清忠譜，詞場正史，千載口碑香」之句，除了留存信史外，在某種意義上，同時展現了李玉期待憑藉自身親歷或見聞的個人記憶召喚建立在社會共同認知上的「集體記憶」(collective memory)¹⁴的野心。

據吳偉業(1609-1672)的〈清忠譜序〉所記：「文肅推時重望，訟公(周順昌)冤獨力，至今邦邑人士逮於婦稚，咸識公名，稱述遺事如當日者，以文肅為之友，而表之於後也。」¹⁵這透顯出民眾對於《清忠譜》本事的熟稔程度，以及李玉、吳偉業、「邦邑人士」在同一歷史記憶上呈現的同步性。此外，從目前可見的多種鈔本和刻本，說明此劇自清初寫成之後，便已上演、傳唱不絕。¹⁶

李玉邀請吳偉業為其作序，吳偉業作為李玉的朋友，又同為明遺民，雙重身份下所作之序成為分析此劇歷史記憶的一條重要脈絡。李玉將序納入刻本中，意味着他默許吳氏代其言未言之情，發未發之志，引導讀／觀者看向和他們一致的方向，賦予《清忠譜》更加廣闊的內涵。吳偉業在序的開篇點明：

先朝有國二百八十餘年，其間被寺人禍者凡三：王振、劉瑾專恣於前，魏忠賢擅竊於後，馴致流毒天下，而國家遂亡。¹⁷

道破了《清忠譜》總結明朝亡國歷史教訓的創作意圖。¹⁸《清忠譜》記述的史事距離明亡還有十幾年，從時間的角度上看，魏忠賢與明亡似乎不能建立直接的聯繫，故而在劇中李玉並未如吳偉業一般直言，但字裏行間借劇中人物之口隱然给出了一些線索：

更可異者，魏賊練兵禁內，置帥九邊；定然大肆逆謀，指日潛移國祚。¹⁹

¹¹ (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1291。

¹² (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1291。

¹³ 關於清初的南明歷史書寫，詳參陳永明：〈從「為故國存信史」到「為萬世植綱常」：清初的南明史書寫〉，載氏著：《清代前期的政治認同與歷史書寫》(上海：上海古籍出版社，2011)，頁105-148。

¹⁴ [法]莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs, 1877-1945)著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》(上海：上海人民出版社，2002)，頁39-40。

¹⁵ (清)吳偉業：〈清忠譜序〉，載《李玉戲曲集》，下冊，頁1790。

¹⁶ 《清忠譜》有多種版本傳世。鈔本有周貽白藏本、南京圖書館藏本(即吳梅題記本)、中國戲曲學院藏本(亦稱舊鈔本)；刻本有清順治年間蘇州樹滋堂的原刻本(即傅惜華藏本)、清康熙蘇州霜英堂據原刻翻印本，現為國家圖書館所藏。參李宗媛〈李玉《清忠譜》研究〉(揚州大學碩士學位論文，2016)，頁13。以上為主要流傳版本，另有建國後刊印的本子。

¹⁷ (清)吳偉業：〈清忠譜序〉，《李玉戲曲集》，下冊，頁1790。

¹⁸ 郭英德與王璦玲都在他們的著作中談到此點。參郭英德：《明清傳奇史》(南京：江蘇古籍出版社，1999)，頁366；王璦玲：〈「用當世手筆，譜當前情事」——論明末清初時事劇中之現實意識與歷史書寫〉，頁271。

¹⁹ (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1292。

那魏賊的罪惡呵！寫、寫不盡他肆凶威，題、題不盡他欺君罪，奏、奏不盡他佔江山的深深禍機。²⁰

入清後的李玉和吳偉業作為遺民，追維既往，向歷史尋求故朝興亡的解釋，在此過程中他們意識到禍機遠在天啓年間就已埋下，遂寫下《清忠譜》與〈清忠譜序〉，反思前朝的利弊得失。至此，《清忠譜》在「存信史」、「植綱常」的雙重內涵之餘，藉着吳偉業〈清忠譜序〉的鋪陳增添了一層遺民底色，引領着讀／觀者對明亡之因的思考，也最終完成對《清忠譜》記憶、情感、價值觀的鑄鑄。

在前論的基礎上細審此劇，成功召喚「集體記憶」的同時，李玉和吳偉業又建構、編織了更加帶有主觀情感，以及社會權力關係下的「集體記憶」。李玉交往的對象大多為東林、復社人士，生活地點也是復社興起並多次舉行大會的蘇州，李玉在劇中屢次透過不同的人物為東林發聲。而吳偉業作為復社領袖，與閹黨素有嫌隙，再將前文中的〈清忠譜序〉和閹黨「潛移國祚」的觀點合併讀之，《清忠譜》流露出與東林學派、復社人士一致的政治傾向，即將國家招致覆滅的原因歸咎於宦官。在清朝還未正式修《明史》之前，關於明亡原因的討論眾聲喧嘩，²¹所以《清忠譜》的流行還有另一個訊號，如巫仁恕所言：「當時流行劇本中的情節，是經過劇作家的編創與觀眾考驗下的成果，其中最受歡迎的劇本內容多少也反映了當時下層民眾的觀念與看法，或至少它也是代表當時民眾所能接受的觀念。」²²可以檢視觀眾對《清忠譜》這一歷史記憶的偏好。《清忠譜》為明亡問題提供戲曲場域的角度，補充亡於宦官這一明亡之因在觀眾心中所佔的份量。另一方面，戲曲作為承載、轉化歷史記憶的媒介，與其他野史、小說等敘事文本相比有着不受智識限制的天然優勢，上至文人群體，下至匹夫匹婦，皆為其受眾，李玉和吳偉業的立場藉戲曲由個人層面擴展到更廣大的人群中，與其他明亡之因相抗衡，同時意味着與後世廣大觀看此劇的觀眾分享這一原因。《清忠譜》作為流行戲曲，「會通過其建立的文化領導權，直接左右社會對該段歷史的集體回憶」，²³不只是影響當下的民眾，亦深化、固定後世對明亡之因的理解，特別是對明清易代陌生的讀者／觀眾而言，極易被此一看法所影響。

李玉和吳偉業共構了此劇的遺民內涵，並藉由作品讓同時代和後來者，分享他們的觀點，《清忠譜》成了「給舊王朝送葬的一首首輓歌」。²⁴這導致讀者跨入《清忠譜》的戲曲世界時，不可避免地被二人的立場所影響，在還未閱讀前便有了心理預設，特別是對於經歷易代事變的遺民，更易加深對閹黨的仇恨，產生對故國、故君的思念。但是《清忠譜》這份

²⁰ (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1364。

²¹ 楊正顯：〈「明亡之因」的追論與議定〉，《明代研究》第26期（2016年6月），頁44。

²² 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第31期（1999年6月），頁26。

²³ 陳永明：《清代前期的政治認同與歷史書寫》，頁146。

²⁴ 康保成：《蘇州劇派研究》（廣州：花城出版社，1993），頁18。

遺民記憶並非穩定的代代相傳，而是與其他兩大內涵「存信史」與「植綱常」在不同的時空中呈現此消彼長的態勢。

二、《清忠譜正案》與唐英 ——從歷史記憶到傲惡懲奸的道德消費

隨着時間的推演，《清忠譜》衍生的歷史記憶也在發生着量變與質變。

乾隆十九年（1754），唐英（1682-1756）增補《清忠譜》，作《清忠譜正案》，僅有一齣〈陰勸〉。他首先以讀／觀者身份理解作品，因對原劇中李玉處理的閹黨結局不滿，遂產生填補詮釋的意向，重新寫定「補恨」之作。²⁵唐英的續作將《清忠譜》從原本的歷史中解放出來，「成為一種當代的存在」，²⁶建構了解讀此劇的另一個方向。

唐英生於清康熙二十一年（1682），年十六即供奉內庭，據記載：「前後供奉三十餘年，曾無一日少懈。聖祖仁皇帝車駕所臨，無不扈從。凡山之高，江之深，絕塞之廣漠，先生悉勇往弗怠。」²⁷可見他對清皇室的忠心，並且在詩作中還常常表達「盛朝高厚難言報」²⁸、「總為恩深難報稱」²⁹渴望以身酬清朝國恩的情緒，這種現象表明他對故明感情不可能十分深厚，明朝於他而言已是一段無關痛癢的歷史。那麼以他之眼看《清忠譜》，以他之手續寫《清忠譜》，所懷的動機與李玉相比出現變化。但唐英因秉性耿介，為人所忌，故一生未為顯宦。職業生涯基本與督陶、榷關相始終，因職務貼近藝術，多與政治無關，唐英常常自嘲為「半野半官」³⁰之身，表露出懷才不遇、時不我予的遺憾。³¹又因有與陶民接觸的經驗，唐英明白「曲本者，匹夫匹婦耳目所感觸易入之地」，³²於是利用戲曲的教化功能，將他牧民的理想，寓於劇作之中，作為無法施展經世之略的一種轉移。他的劇作合集《燈月閒情》收錄的十七部作品，有半數以上都明顯表達了戲曲教化群眾的訴求，³³除個人訴求外，當時的時代特點也是不可忽視的因素，在清代程朱理學成為朝廷信仰的中心，支配和制約着文學

²⁵ 沈惠如：〈中國古典戲曲中的「翻案補恨」思想〉，載國立清華大學人文社會學院中國語文學系主編：《小說戲曲研究第二集》（臺北：聯經出版事業公司，1989），頁 291。

²⁶ 〔德〕H. R. 姚斯（Hans Robert）、〔美〕R. C. 霍拉勃（Jauss Robert C. Holub）著，周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987），頁 26。

²⁷ （清）沙上鶴（未知）：〈瀋陽唐叔子蝸寄先生傳〉，載（清）唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987），頁 615。

²⁸ （清）唐英：〈寄顧德淵〉，載張發穎、刁云展整理：《唐英集》（瀋陽：遼瀋書社，1991），頁 69。

²⁹ （清）唐英：〈即事〉，載張發穎、刁云展整理：《唐英集》（瀋陽：遼瀋書社，1991），頁 70。

³⁰ （清）唐英：〈暮秋獨坐口占三首〉（其二），載張發穎、刁云展整理：《唐英集》（瀋陽：遼瀋書社，1991），頁 195。

³¹ 丘慧瑩：《唐英戲曲研究——在花雅爭勝期一個劇作家的考察》（臺北：花木蘭文化出版社，2010），頁 11。

³² 無涯生：〈觀戲記〉，載陳多、葉長海選註：《中國歷代劇論選註》（長沙：湖南文藝出版社，1987），頁 413。

³³ 丘慧瑩：《唐英戲曲研究——在花雅爭勝期一個劇作家的考察》，頁 105。

創作，³⁴清廷正視到戲曲足以影響民風的問題，雍正三年（1725）和乾隆五年（1740）反復重申禁止搬做雜劇律例，禁令說明為政者利用政治力量引導和控制戲曲搬演和創作的方向。戲曲風化觀³⁵憑藉着統治者的權力在這一時期呈上升狀態，可見在這樣背景下創作的《清忠譜正案》，其濃郁的教化色彩並非偶然。

李玉在《清忠譜》鈔本和傳藏本的開篇都強調劇作為「詞場正史」，³⁶他有意控制超現實世界在劇本中的比重，處理閹黨結局時只述及現實世界中對他們的處置，以免出現之前敘寫閹黨時事劇的弊病「說神說鬼，去本色愈遠矣」。³⁷現實之中忠臣義士屈死已成事實，然而李玉無法逃脫審美效果上「戲劇正義」和內容義涵上「社會正義」的要求，³⁸以及文學作品一以貫之的對大團圓的嚮往，³⁹於是在超現實世界裏封周順昌為應天城隍，顏佩韋等五人為城隍部下五方功曹，但是他堅持自己的創作信條，淺嘗輒止地着墨閹黨的終極審判：鈔本〈封神〉中周順昌和五位義士未提及復仇之事，〈後拿〉一齣也只簡單交代魏忠賢縊死在涿州，毛一鷺、李實被扭解進京，梟首示眾。⁴⁰距離本事發生已一百年後的唐英，看到眾閹黨「毫髮無差」，⁴¹實覺忠臣可憐、奸佞可恨，而這樣的缺憾並非只是唐英一人所有，董榕（1711-1760）在《清忠譜正案》前的題詞中也寫道：

忠臣血噴見高帝，義士掌□歸山丘。未幾人與國俱滅，百年事□余沙鷗。當時誅賞未快意，鸞梟同盡天悠悠。吳閩社賽演歌舞，榮僂亦未傳真誨。徒令觀者氣填臆，酸鼻洒涕枯雙眸。⁴²

觀眾的反應被保留下來，眾人觀看《清忠譜》時也同樣忿憤不平，認為「陰報」和「陽賞」未能盡如人意，⁴³是一個未臻完滿的「小團圓」。李玉為踐行「詞場正史」的創作要求，將虛構的成分以及冤冤相報的氣氛收束住，而後世的觀眾更在意的是奸人是否得到懲處和自己內心的「道德期待」是否得到滿足，⁴⁴觀賞心態與創作心態之間的落差，使得作品召喚出

³⁴ 郭英德：《明清傳奇史》，頁 514。

³⁵ 「戲曲風化觀主要表現為道德內容審美化和傳奇藝術道德化兩種傾向。」參郭英德：《明清傳奇史》，頁 514-515。

³⁶ （清）李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁 1291。

³⁷ 祁彪佳《遠山堂曲品》評《磨忠記》，轉引自郭英德：《明清傳奇史》，頁 307。

³⁸ 王璦玲：〈洗冤補恨——清初公案劇之發展主軸與其文化意涵〉，載氏著：《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 498。

³⁹ 謝柏梁：《中國悲劇美學史》（臺北：國家出版社，2010），頁 384。

⁴⁰ 和吳梅鈔本相較，傳藏本中〈報敗〉一折對閹黨結局有一些增補，但也是事俱按實的書寫朝廷對眾閹黨的處置結果。

⁴¹ （清）唐英：《清忠譜正案》，頁 86。

⁴² （清）董榕：〈清忠譜正案題詞〉，載（清）唐英：《燈月閒情》（《續修四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1995），頁 141。

⁴³ 曾永義：〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉，載氏著：《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997），頁 29。

⁴⁴ 王璦玲：〈洗冤補恨——清初公案劇之發展主軸與其文化意涵〉，頁 498。

可被填補的空白，⁴⁵於是唐英代眾人生發出「抱不平人心添此段」的創作心理，⁴⁶在劇作結尾處寫道「懲奸旌善天心斷，了結清忠案」⁴⁷表露他的心跡：搬演傳播許久的《清忠譜》一直沒有真正完全了結，到《清忠譜正案》〈陰勘〉一齣補上，惡人得到惡報，故事才算真正畫上句號，從「小團圓」達至「大團圓」。

從劇本情節的編排上來看，鈔本《清忠譜》中魏忠賢的形象隱而不現，形象的建構由他人口述其惡行而成，《清忠譜正案》改變原劇的處理方式，易魏忠賢的暗場角色為明場角色，重複交代《清忠譜》中所列魏忠賢的罪行以顯示其行為的大奸大惡外，又刻畫其厚顏無恥之貌，進一步深化了他的奸臣形象。唐英在其詩作與劇作中也有不少對貪官污吏的書寫，⁴⁸主題與此處不謀而合，筆者不禁猜想，身居廟堂的唐英和普通百姓的李玉相比，對奸臣在情緒上更加厭惡。明清社會功過格一類書籍的流行，唐英本人也曾為《太上感應經》、《功過格》作序，「相信感應，強調果報」。⁴⁹在這樣雙重思想的催發下，唐英將增補的一齣界定在超現實的陰司中，使用了更細緻的筆墨對李玉沒有言及的陰司審判進行鋪述。唐英還設定魏大中、楊漣為「東岳考察善惡司主」，⁵⁰二人的使命是「巡行宇內，考察忠奸。忠者，福其子孫；奸者，殃其後裔。用彰賞罰，以證報施」。⁵¹這意味着對閹黨的懲處還其彼身是不夠的，還要蔓延殃及他們的後裔，以見陰司報應的厲害。並且全劇篇幅不長卻出現八處輪迴報應類的詞語，這樣的反復強調正不斷彰顯作者的意圖，深化作者教化之目的。因為廣大的民眾相信鬼神世界，是人生最後的審判所在。在那裏，今生的不平與冤屈可以得到宣訴，受創的公理正義也得以重申。唐英利用民眾對未知世界的敬畏，警示戲外的觀眾。如此安排，大快人心之餘，又教化人們為善去惡。

此外，董榕記述的觀眾反應「徒令觀者氣填臆，酸鼻洒涕枯雙眸」，⁵²盛清的觀眾生活新的知識和情感語境中，因為缺少情感上的連結，明朝對於他們來說已無私人情緒所帶來的特殊性，多是「他者」的經歷，所以在他們的身上並不能見到那份遺民所有的惆悵，更多的是源自內心樸素的正義所產生出的對《清忠譜》忠臣奸佞賞善罰惡內容比重失衡的憤怒，面對劇本不圓滿結局其「道德期待」落空而為之一掬氣憤同情之淚。從唐英、董榕的角度來看，〈清忠譜正案題詞〉提及：「笙簧典籍闡心性，鼓吹史傳宣鴻猷。此事不以屬郊島，恐彼寒瘦思難抽。君其體此作正案，以告萬世為國謀。」⁵³《清忠譜》與《清忠譜正案》的內

⁴⁵ [德]沃·伊瑟爾 (Wolfgang Iser, 1922-2007) 著，金惠敏、張云鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》（長沙：湖南文藝出版社，1991），頁 207-298。

⁴⁶ (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 92。

⁴⁷ (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 92。

⁴⁸ 張發穎、刁云展：〈整理者序言〉，載張發穎、刁云展整理：《唐英集》，頁 6-8。

⁴⁹ (清)唐英：《陶人心語》，載唐英撰，張發穎主編：《唐英全集》（北京：學苑出版社，2008），卷 6，頁 87-89；施慧玲：〈論唐英的戲曲創作——以其花雅融合與砌末為探究範疇〉，《有鳳初鳴年刊》第 7 期（2011 年 7 月），頁 242。

⁵⁰ (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 90。

⁵¹ (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 91。

⁵² (清)董榕：〈清忠譜正案題詞〉，頁 141。

⁵³ (清)董榕：〈清忠譜正案題詞〉，頁 143-144。

容在新的朝代被唐英與董榕從清朝的角度出發所現實化，這段歷史的續寫和再現成為純粹的歷史興廢的忠奸教訓。「為國謀」的「國」不再是李玉、吳偉業的明「國」，在圖與乍換後變遷為唐英、董榕的清「國」，《清忠譜》中滲透的「個人經歷」與「家國末世記憶」的書寫經過時間的流轉，至乾隆時期唐英的《清忠譜正案》，已完全不見「遺民式」的情結。李玉、吳偉業「既生有明之後，安可不知有明之事」⁵⁴的記憶與情感未能延續，最終「遺民世代」也因清之盛運的到來，走入歷史。可是並非所有的初心都被遺忘，李玉的創作動機仍然被部分的保留下來，如〈譜概〉所傳達的，李玉希望自己的作品如刀劍般「鋒如鐵」，「更鋤奸律呂作陽秋」，寓史鑑於劇中，力臻褒貶勸懲，這點被唐英繼承發揚，他將所把握到的歷史意蘊，反過來啟發清代。在這裏，《清忠譜》已不單純是過去時代的記載，已經是獲得清代現實理解的劇作，《清忠譜》昇華成具有普世性價值的勸懲作品，與漢唐時期的宦官之禍並舉，成為歷史教訓的範本，通過書寫「忠臣樣子」、奸臣樣子來遺勸後人，奠安社稷，以免重蹈覆轍。並且在時間上明朝距離清朝更近，故事的許多細節更為清晰，作為歷史教訓更具有效性，因此在題詞最後董榕不禁喟嘆：「賢者快心頑者懼，不覺忠孝生油油。余埋案牘塵眼暗，對此開朗聞琅球。漢書黨錮傳可削，幾番浮白千番謳。」⁵⁵

三、《清忠譜》與《綴白裘》——歷史記憶的轉移

康熙末葉以迄乾（乾隆，1736-1795）嘉（嘉慶，1796-1820）之際，整個劇壇基本上為折子戲演出風習所籠罩。為了適應新風尚的需要，社會上出現了許多戲曲選本。⁵⁶在眾多選本中，乾隆時期蘇州錢德蒼編選的《綴白裘》（1764-1774 編成）風行一時，⁵⁷一方面，《綴白裘》「以觀眾的好惡為依歸」，收錄了許多當時劇場經常演出的流行的單折戲，忠實的記錄當時舞台的情況；另一方面，《綴白裘》「成為雅俗共賞的暢銷讀物」，促使其所收錄的折子戲在劇場演出盛行不衰。⁵⁸因此，我們可以把《綴白裘》視為尋繹《清忠譜》在劇場搬演情況的重要渠道。

《綴白裘》共收錄《清忠譜》六折戲，分別是〈書鬧〉、〈訪文〉、〈罵祠〉、〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉。內容上，這六折在鈔本和傳藏本的基礎上進行整合和改編，有些微的變動。唱詞基本沒有變化，吸收精簡了鈔本的賓白元素，甚至加入鈔本、傳藏本都未收錄的

⁵⁴ （清）萬斯同（1638-1702）：〈寄范筆山書〉，《石園文集》，卷7，頁135。轉引自王若嫻：〈以劇佐史、以劇序志——清初李玉《清忠譜》公憤之寫作底蘊〉，頁77。

⁵⁵ （清）董榕：〈清忠譜正案題詞〉，頁144-145。

⁵⁶ 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家出版社，2002），頁261-280。

⁵⁷ 根據洪惟助主編的《崑曲辭典》中〈折子戲劇目表〉的統計，《清忠譜》的折子戲在《綴白裘》和《納書楹曲譜》中都有收錄，兩本書皆為當時的流行戲曲選本，可由此追溯《清忠譜》的演出情況。參洪惟助編：《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003），頁1193-1127。因《納書楹曲譜》只有唱詞而無賓白且影響傳播範圍和時間都不及《綴白裘》，因此這部分以《綴白裘》為歷史記憶變化的討論對象。

⁵⁸ 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》，頁276。

《東林點將錄》的史實。除《東林點將錄》的補充外，大量穿插的賓白和科諢，其實與抗擊閹黨的故事核心關聯甚微，如《綴白裘·訪文》保留鈔本中坐轎人和抬轎人的對話，坐轎人所唱的曲子比鈔本更俚俗，這三位人物和曲子內容對主線的推動也無很大裨益，雖然幽默的言語確實可博觀眾一笑，然而這樣的設置卻會轉移讀者／觀者的注意力，所以傳藏本中並不見這一情節，梨園藝人也許是為了因應觀眾的審美，沒有和傳藏本一樣進行刪減。此外，如果將折子戲放回原著中考察，會發現有一些不相吻合之處，鈔本〈訪文〉中將西岩長老塑造成為一個面目可憎的和尚，矛盾的是當時文震孟得罪魏忠賢被削官歸家，在璫焰熏天的情勢下，趨炎附勢之人是不會在這個時候去求文震孟（1574-1636）和周順昌賜字的，可見鈔本的設置並沒有經過細密的考量，何況後來周順昌被捕時，還惦念西岩長老的請託，「紛紜當此際，慷慨踐僧期」，⁵⁹提筆為他寫下「小雲棲」匾額。如果只是滿足一個和尚對名人字畫的嗜好，那麼這個細節便失去了意義，所以傳藏本在〈述璫〉折中對此做出人物形象的改動。⁶⁰而《綴白裘》的演出本並未承繼傳藏本的刪改卻沿用鈔本中這一不合理的設置，筆者推測，大抵是因為欲求得「雅俗同歡，智愚共賞」⁶¹的觀賞效果，折子戲就要將有限的舞台時空運用到矛盾衝突激烈的地方和有表演特色的地方，西岩長老的負面形象和無賴科諢正好切中這一需求。插科打諢雖被視為末技，卻實實在在是看戲人之參湯，「養精益神，使人不倦，全在於此」。⁶²何況折子戲遊離於全本之外，不需要再考慮作品的前後呼應。觀眾看不到全本戲，所以在不合理的細節與戲劇衝突帶來的出彩舞台效果兩個選擇中，演出本選擇了後者。

從劇目的選擇上看，經過時間和觀眾的篩淘，被選中的〈書鬧〉、〈訪文〉、〈罵祠〉、〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉六折大抵是全劇中的精彩關目所在。從劇目名中的鬧、罵、拉、鞭、打就可初步窺見這幾折的熱鬧氣氛，特別是〈拉眾〉和〈打尉〉突破生旦體制，表現了戲曲中少有的群眾場面，各色人物上下場的頻繁穿插、前後台的彼此呼應、舞台上急遽的奔跑動作和各種聲響，滿足了廣大觀眾對演出手法多樣性的欣賞要求。所選擇的劇目也透露出對原作思想傾向的改變，《清忠譜》本身是以周順昌為主角的忠臣戲，五位義士的見義勇為只是作為副線穿插在周順昌抗擊閹黨的主線中，鈔本以五義士為主角的有〈結盟〉、〈拉眾〉、〈散香〉、〈打尉〉、〈騙捉〉、〈法場〉，比例為 6:26；傳藏本以五義士為主角的有〈書鬧〉、〈義憤〉、〈鬧詔〉、〈捕義〉、〈戮義〉，比例為 5:25；而《綴白裘》收錄的〈書鬧〉、〈拉眾〉、〈打尉〉都是以五義士為核心人物，比例為 3:6，一半劇目都是在搬演五位義士的故事，這幾折中周順昌已化為背景式的人物，而原屬邊緣的顏佩韋等人則反成為中心，體現了義民戲的向度。〈訪文〉和〈罵祠〉雖然可以反映周順昌的廉潔、勇敢，但對話更多的是揭露閹黨的惡行，可見後世觀眾關注的轉移。這樣的轉移在《清忠譜》中是有跡可循的，李玉作為被平民意識所吸引的布衣之士，他的寫作視角在《清忠譜》之前的劇

⁵⁹ (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁 1334。

⁶⁰ 王毅：《〈清忠譜〉南京圖書館藏本與傳惜華藏本的比較》，《文獻》1985 年第 4 期（12 月），頁 7。

⁶¹ (清)李漁著，單錦珩校點：《閒情偶寄》（杭州：浙江古籍出版社，1985），頁 50。

⁶² (清)李漁著，單錦珩校點：《閒情偶寄》，頁 50。

作中就已經透露出從士大夫階層轉移到市民階層上來的傾向。但是在很長一段時間裏義士和百姓們的俠義精神只是作為忠臣的附屬品，並非是《清忠譜》謳歌的重點，《綴白裘》保留的這幾折義民戲徹底表現了底層百姓的慷慨壯烈不遜於忠臣，在清官缺席、忠臣良將於保國救民無能為力時，唯有這些義士挺身而出，成為底層社會公道正義的維護者。劇場中的觀眾多為普通百姓，在觀看社會地位相同的人物的英雄事蹟，更容易有代入感和共鳴，引發觀眾對自己所處地位的自我滿足和自我認同，形成一種心理上的同盟。另一方面，〈綴白裘合集序〉中談到「擷翠尋芳，匯成金壁，既可怡情悅目，兼能善勸惡懲」，⁶³透露其編選宗旨是有審美和教化兩個維度的。接續前面所提及的，觀看者對平民英雄的認同會帶來一種積極向上的牽引力和模仿其行為的動力，教化的使命也就得以完成。由此可見，《綴白裘》中所保留的六折戲，並非全然以觀眾的喜好為考量，而是一種雙向的選擇，百姓出於身份認同和感官刺激進行選擇，編者出於審美和教化目的進行選擇，而這兩種選擇正好達成了一致的共識。

《綴白裘》的出現已是歷史記憶轉移的表徵，而此後它所經歷的版本變化又進一步強化了這種轉移。乾隆二十九年（1764）寶仁堂第一次刊出《綴白裘》，至乾隆三十九年（1774）寶仁堂將十二編合刊行世。寶仁堂編刊的《綴白裘》流行之後，被競相翻刻，照寶仁堂原樣翻刻的有乾隆三十五年（1770）鴻文堂的六編本，影響更大的是乾隆四十二年（1777）刊行的四教堂本，四教堂本為了便利讀者的查閱，摒棄了寶仁堂複雜的分集方式，因此乾隆四十六年（1781）、四十七年（1782）集古堂和共賞齋皆仿照四教堂本翻刻，乾隆四十七年（1782）學耕堂翻刻，版面體式依照寶仁堂，選目編排參照四教堂本，仿此而行的還有乾隆五十二年（1787）的增利堂本和嘉慶十五年（1810）的五柳居本，清末民初，書局都按照四教堂本、集古堂本、共賞齋本這個系統排印。⁶⁴可見《綴白裘》主要是以四教堂本的形式流行，就《清忠譜》而言，四教堂本刪寶仁堂本所收〈訪文〉、〈罵祠〉，保留〈書閫〉、〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉，主角周順昌的戲份幾乎完全消失。

從整本中先析出六折，繼而四折，主角周順昌在《清忠譜》的實際演出中被遺忘，而原本屬於次要角色的五位義士站在了舞台的中央，成為表演的重點。因為折子戲無法展現原著的全貌，所以不同的節取和演出方式會「傳達不同的社會含義」，⁶⁵在社會背景、人物形象、戲劇結構通通被肢解的情況下，演出時的碎片化也意味着接受的碎片化，所以觀眾對《清忠譜》所敘事件和人物形象的把握也會因此而變得不完整。主角配角的倒置，用來凸顯義民俠義精神的劇情，對於那些對此段歷史陌生而又不知全本的觀眾來說，極易產生一個誤會，即錯以為五位義士才是《清忠譜》表達的內核，進而偏離對整部劇的理解，實際演出的效果與原作大相徑庭了。另一方面，演出本出於對觀眾的重視而增加的賓白和科諢則意味着犧牲了

⁶³ （清）程大衡：〈《綴白裘》合集序〉，載吳毓華編：《中國古代戲曲序跋集》（北京：中國戲劇出版社，1990），頁497。

⁶⁴ 吳新雷：〈舞台演出本選集《綴白裘》的來龍去脈〉，載吳新雷著：《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁208-216。

⁶⁵ [美]郭安瑞（Andrea S. Goldman）著，郭安瑞、朱星威譯：《文化中的政治——戲曲表演與清都社會》（北京：社會科學文獻出版社，2018），頁5。

《清忠譜》思考明亡原因、以史為鑑這種嚴肅意義的敘述，《清忠譜》原來蘊含的讓李玉與吳偉業可恨可痛的歷史記憶在《綴白裘》的演出本裏轉化成娛樂大眾的手段。在走向民間通俗化的趨勢中，劇中故國憂思的沈重色彩被濾去。這場《清忠譜》歷史記憶的變遷中，如果說吳偉業、唐英還在李玉預設的歷史記憶軌道上行駛的話，那麼到《綴白裘》則完全偏離主幹道，其記憶的焦點跟隨清朝觀眾的步伐朝着意料之外的方向走去。

四、結論

本文以《清忠譜》為主軸，從歷時性的角度，首先探討清初李玉撰寫此劇的用意，指出在「存信史」、「植綱常」之外，李玉藉助了吳偉業〈清忠譜序〉點撥出《清忠譜》思考明亡原因之深層動機，共構了此劇的遺民內涵，既抒發對閹黨的憤懣，又寄寓着故國之思。乾隆朝唐英續寫《清忠譜》，時間的力量在歷史記憶的變化中徹底顯現出來。作為清人，他不可能以情感共鳴的方式觀看《清忠譜》，而是以教化者的心態來消費《清忠譜》歷史記憶中儆惡揚善的道德成分，在新的詮釋中放大因果報應，以行警世勸懲之用。這一時期的觀眾亦然，因為缺乏與明朝情感上的連結，對於《清忠譜》更多的是單純源自內心樸素的正義所生發出的對忠臣奸佞、賞善罰惡內容比重失衡的憤怒，在他們身上並不能見到那份遺民所有的惆悵。至此，《清忠譜》的遺民內涵在後人的記憶中消失殆盡。

此外，清代劇場裏《清忠譜》的歷史記憶呈現別樣的景觀，《綴白裘》作為流行劇目的集結，體現了當時大眾審美的取向，其收錄的折子戲大部分圍繞着五位義士，主角周順昌處於陪襯地位，顛覆了原有的結構，《清忠譜》的歷史記憶從忠臣下移至義民。忠臣、義民戲份的消長明滅也使我們看到《清忠譜》的歷史記憶走向與原作大相徑庭的方向。其實，關於《清忠譜》的歷史記憶到今天還沒有結束，這部經典劇作仍然在召喚、建構人們對於晚明的認知，結合京劇中的《五人義》的線索，《五人義》為第十折〈義憤〉和第十一折〈鬧詔〉（也就是〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉）合併而成，可見舞台演出的折子戲由《綴白裘》的六折、四折，最終向兩折的趨勢發展，這其中還有可以繼續探討的空間。

