

作者入戲 尋找崑曲

王安祈*

摘要

本論文以「作者入戲，尋找崑曲」為題，探討崑劇由前世轉入今生之後，如何在當代追尋本色之路。一九五六年《十五貫》一齣戲救活一個劇種之時，板腔體的京劇早已成為第一大劇種，復活後的崑劇不僅表演受到京劇影響，劇本的敘事結構亦被京劇滲透，《十五貫》可稱為「新結構觀」的代表。崑劇救活之後，找回崑劇本色成為當務之急，本文歸納為三種作法：其一，以「謹守音樂格律」作為展現崑劇正宗的不二法門；其二，從敘事結構着眼，全本復原的《牡丹亭》《長生殿》等長篇巨帙，展示屬於崑劇傳奇的傳統「點線串珠」結構，以別於《十五貫》以降與板腔體互滲的新結構；其三，不強調結構的古與新，除了謹遵格律，最重要的是找回崑劇的「氣韻意境」。本論文以第三種為重點，以中國大陸當代劇作家張弘、羅周的四部劇作為例，分析其如何借鑒古典、搜抉靈根，找回專屬於崑劇的「氣韻意境」。這四部戲正好皆有「作者入戲」，一旦有作者入戲，劇本便適於設置兩層時空，展開三層對話；即古劇的文人作者，劇中人物，及新劇作者之間的對話，正可發揮崑劇「潛入內心、勾抉幽微」的優勢。

關鍵字：羅周、新崑劇、張弘、浮生六記、春江花月夜

*臺灣大學講座教授退休，獲選為臺灣大學名譽教授。

A Study About How Did Modern Playwrights Retrieve the Artistic Conception of Traditional Kun Opera.

Wang, An-Chi*

Abstract

Kun Opera (崑劇) had been reborn since 1956. The playwrights of Kun Opera try their best to find it's features back in modern Times. The playwrights of Kun Opera use three ways to do this. The first way is following metrical pattern of traditional Kun Opera in the plays. The second way is restoring narrative structure of traditional Kun Opera in the plays. The third way is retrieving the artistic conception of traditional Kun Opera in the plays. This paper will study how did *Zhang Hong* (張弘) and *Luo Zhou* (羅周)'s four plays retrieve the artistic conception of traditional Kun Opera. The plots of the four plays were adapted from the scripts of traditional Kun Opera, or other kinds of Chinese literature. But *Zhang Hong* and *Luo Zhou* made the original author be a character in their plays. So, playwrights in Modern times, authors in ancient times, and all characters in their plays, could express their opinions at the same time. That's how *Zhang Hong* and *Luo Zhou* retrieve the artistic conception of traditional Kun Opera in their plays.

Keywords : *Zhang Hong*, *Luo Zhou*, Modern Kun Opera, Six Chapters of a Floating Life (浮生六記), A Moonlit Night On The Spring River (春江花月夜)

*An-Chi Wang is a Professor Emeritus at National Taiwan University. Before retirement, she was a Chair Professor at National Taiwan University.

作者入戲 尋找崑曲

王安祈

一、前言

本文以《十五貫》一齣戲救活一個劇種、崑劇復活之後，有心人如何找回崑劇「清幽杳渺、勾挾入微」的本色／優勢為研究目的，具體舉出幾部「作者入戲」的新編崑劇，作為筆者心目中找到崑劇本質的成功例證，因此以「作者入戲 尋找崑曲」為題。

不過首先要強調，「作者入戲」和崑劇本質未必有直接關係，「作者入戲」的成功例子也不限於崑劇（例如近期頗受矚目的作者入戲佳作《光華之君》即是歌仔戲），「作者入戲 尋找崑曲」並非一個命題，而是筆者心目中貼近崑劇本色的成功例子剛好都是「作者入戲」之作，所以聚焦於此，具體討論張弘的《梁伯龍夜品女兒紅》、《臨川四夢湯顯祖》，羅周的《春江花月夜》、《浮生六記》，總共四部。觀劇名即可知這四部新崑劇裡會出現梁伯龍、湯顯祖、張若虛、沈復這四位「作者」，他們當場後設、回望自身，潛入內心、勾挾幽微，戲不止於抒情，更深化至「心靈書寫」；情調看似浪漫唯美，其實是逼視內心的自我叩問，由此展現崑劇本色，也挖掘崑劇深度，更試圖探索崑劇的無限可能。

而這條尋找之路，要從曾永義老師「《十五貫》是崑劇嗎？」的質疑說起。

二、尋回崑劇本色的三條途徑

曾永義老師在許多場合多次質疑《十五貫》，認為此劇之走紅全因政

治，藝術上未能謹守崑劇的曲牌聯套和曲律格式，就「腔調劇種」的定義來看，不能算是崑劇。此一質疑拋出了問題。

就戲曲發展史而言，如果沒有《十五貫》，崑劇不可能在前世已矣之後重啟今生，進入「新崑劇」或說「當代崑劇」時期。¹《十五貫》的貢獻是歷史事實，不容否認，但救活的是真正的崑劇嗎？復活，或許正是追尋之旅的起步。

有心人士以不同方式追尋崑劇的本質，據筆者觀察，共有以下三條途徑。第一是曾永義老師，一邊批評《十五貫》等新崑劇不合規律，一邊親自動筆編劇示範，以謹守音樂格律作為展現崑劇正宗的不二法門。曾老師為曲學大師泰斗，對崑曲格律有深入研究，每部戲之編寫，不僅考慮劇情、結構、人物，更重視詞情與聲情之配合，動筆之初即根據角色之敘事或抒情，決定各齣該用甚麼宮調甚麼曲牌，曲牌順序必根據聯套規律，填詞也必然遵守曲牌的句數、字數、平仄、韻協、對偶、句式。音樂結構全局在胸，長期合作的蘇州周秦先生拿到的是標準崑劇劇本，當下即可直接譜曲。演出時字幕不僅標示宮調曲牌，更以大小字嚴分正襯，對觀眾展示曲律之嚴謹。出版劇本集《曾永義戲曲劇本彙編》時，其中五種崑劇（《梁祝》、《孟姜女》、《李香君》、《楊妃夢》、《蔡文姬》）都附上周秦先生的曲譜。²這是當代尋找崑劇的第一種作法，謹守音律規範展現崑劇「腔調劇種」的本質，態度嚴謹，極為扎實。

-
1. 王守泰提出「新崑劇」說法：《十五貫》的改編上演，確是崑劇發展史上一件大事，是改革傳統崑劇的第一步。由《浣紗記》時代起，可稱為「舊崑劇」時代；自改編的《十五貫》起，開啟「新崑劇」時代。見《崑曲格律》（南京：江蘇人民出版社，1982年），頁270-271。又例如胡忌、劉致中指出「崑劇之新意」：「自改編本《十五貫》上演以來，相繼成立的各個崑劇團體，除了上演的傳統折子戲和少數由折子戲串連而成的小本戲之外，整理、改編、創作的大小型劇目早已超過百數。這許多戲都有『新』意，甚至同一題材的戲，各個本子有出入很大的對『新』的理解和付諸實踐的過程」。見胡忌、劉致中：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁707。
 2. 曾永義：《曾永義戲曲劇本彙編》（臺北：國家出版社，2016年）。其中五本崑劇劇本《蓬瀛五弄》附周秦曲譜。

第二種做法要從敘事結構來觀察。必須從《十五貫》展開論述，直到全本復原風氣開啟。

個人認為《十五貫》雖不合崑劇音樂規律，但它在藝術上的成功，主要關鍵有二，第一是掌握且彰顯了崑劇「家門」不同於其他劇種的深度與特色。³第二是展現了崑劇的新結構觀。而這點又須從正反兩面觀察。

全本傳奇結構的基礎前提是「點線組合」，⁴「點」是抒情片段，「線」是情節推衍。每一齣幾乎只有一個戲劇動作、主要情節（有些齣的主情節還是「祝壽、賞月」等，抒情淺淡，僅止於介紹人物或簡單敘述），情節線經常被抒情唱曲打斷，不僅主要人物隨時透過唱曲抒情，配角也很多唱，而「事隨人走」又是傳奇敘事重要程式，⁵主角主導情節主軸，配角另外引領多條副線，結構「多元開展」，各行腳色均有心情抒發，觀賞時無法一線直貫追逐劇情，必須耐心聆聽每一個人物（不論主配）的心聲，而傳奇結構又不以「嚴實」（邏輯嚴密）為標準，「溢」出來的（溢出於劇情之外的）情節或情感隨處可見，編劇自身的人生感悟也隨時滲入劇中人口中，未必處處扣緊劇情。整體觀之，正寫、側描、對照、映襯、旁溢、互滲，諸多筆法相映成趣，呈現人生多面向。

這是專屬於傳奇崑劇的結構，正反兼備，而這樣的布局，是以全本四、

-
3. 以巾生為本工的周傳瑛，飾演況鍾掛上髯口，仍是一身書卷氣，嗓音稍啞，卻正可避開包青天刻板形象，體現耿介剛直的書生本色。後來各崑團多由老生飾演況鍾，性格塑造都不及周傳瑛的文人氣。周忱與過于執的形象也扣緊了崑劇「外」與「副」的人物質性與表演特色。筆者於〈古老崑劇在臺灣的現代意義〉一文中，曾用《十五貫》京劇版的角色安設和崑劇做一比較，京劇改周忱為大花臉淨角，過于執用丑角，即無法體現「老於世故，但求無過」與「主觀臆斷、自以為是」的性格細膩處，京劇版「黃鐘大呂」的周忱性格趨於單一，〈見都〉一場的趣味只剩下老生與淨角的「快板對口」；而京劇丑角的過于執，更和一般的貪官污吏形象接近。由此反觀，三名官吏的性格塑造深刻是崑劇《十五貫》成功的基礎。王安祈：〈古老崑劇在臺灣的現代意義〉收入王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁268。
 4. 沈亮：〈戲曲結構的美學特徵〉，《戲曲美學論文集》（臺北：丹青出版社，1986年），頁4。
 5. 馬也：〈中國傳統戲曲結構特徵三題〉，《戲曲研究》第10輯（1983年9月），頁119。林鶴宜：〈明清傳奇敘事的程式性〉，《明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁書局，2003年），頁71。

五十齣的劇幅為前提。而1956年整個演劇習慣已受板腔體（以京劇為主）影響，演劇時間以三小時為常態，不再動輒四、五十齣。劇幅一縮短，結構勢必重組，也必然牽動曲牌聯套，《十五貫》正展現了崑劇的新結構觀。而這種不同於傳奇崑劇的新敘事結構也不是1950年代才開始，筆者以為，崑劇結構先後受到兩種劇壇因素的影響，一是清乾嘉以降流行的板腔體戲曲，二是1950年代以來大陸的「戲曲改革」。

板腔體戲曲和傳奇結構不同，板腔體戲曲產生之初未必有全本，片段的劇情也足以構成一齣完整的戲（板腔體「齣」的意義和傳奇也不同）。因為一開頭即未必有全本，因此在板腔體演出史上，「摘全本為單齣折子」的動作遠不及崑劇普遍，甚至很多戲還是反向「由單齣串聯補足為全本」，所以編劇技法和崑劇有很大不同，例如原本無頭無尾的單齣，普遍善用「倒敘、回溯」等技法，而當這些原本無完整情節的戲在增益首尾補足為全本時，情節線的走向會隨著原來已有的鮮明表演重點而布局。⁶ 早在清代板腔體盛行之後，部分崑劇的結構就有隨之轉移的傾向。⁷

而在「戲曲改革」政策後，板腔體本身受到全面強烈影響，結構追求精鍊嚴整，無論衝突矛盾的強化，或是對比逆轉的設計，技法普遍趨於複雜，「情節高潮」的追求取代原本的「情感高潮」，眾編劇都擅長將各類矛盾糾葛交織成板塊，營造戲劇張力，與傳統點線串珠已有很大不同。⁸

《十五貫》就是展現新結構觀的代表。這部新崑劇新結構的最大特點，就是減少原來傳奇的大量敘述、表白自述，緊緊掌握情節推進的主軸，人物性格在事件的推演中點滴流露，「情節、情緒、性格」三者涵融交會，抒情

-
6. 王安祈：〈兼扮、雙演、代角、反串——關於演員、腳色和劇中人三者關係的幾點考察〉，《明清戲曲國際學術研討會論文集》（臺北：中央研究院文哲所，1998年）頁625-668。
 7. 王安祈：〈關於京劇劇本來源的幾點考察〉，收入王安祈：《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年6月），頁177-250。亦見於《海內外中國戲劇史家自選集·王安祈卷》（鄭州：大象出版社，2017年12月），頁253-295。
 8. 王安祈：〈演員劇場向編劇中心的過渡——大陸戲曲改革效應與當代戲曲質性轉變的觀察〉，原載《中國文哲集刊》19期（2001年9月），頁251-316。收入王安祈：《當代戲曲》。

唱曲並未用於「自剖心境」而造成情節的停頓，大部分的唱都是當下情緒的反應，劇中人也在藉唱表達「情緒波動→矛盾糾纏→抉擇決定」的過程中，持續著情節的進行也體現性格。這種形塑人物的方式以及全劇結構，不同於傳統崑劇，而是對板腔體借鑒的結果。

1956年被救活的新崑劇，敘事結構已被當時流行的板腔體滲透，形成嶄新樣態，但這麼一來，傳奇崑劇原來的精神氣韻必有改變。而2004年以來以白先勇先生青春版《牡丹亭》為代表的「復原全本」，同步尋回了傳奇崑劇原本的敘事結構。

不過2004年《牡丹亭》復原全本的大製作有更大的企圖，絕不只局限在敘事結構，而是要使雖已被救活但仍冷澹的崑劇浮出地表，借古典名作，借青春演員，從兩岸登上國際，捲起旋風，造成文化盛事，讓世人看見崑劇，更使古老的崑劇儼然時尚。白先勇完成了「一個人的崑劇復興」，牡丹還魂。而回到本論文脈絡，觀察焦點只在敘事結構。

《十五貫》救活崑劇後、全本復原之前，《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等名作都曾重新整理為小全本搬上當代舞台，但若是一天三小時的演出，勢必不可能回到湯顯祖、洪昇、孔尚任原本的結構。洪昇「生前／死後」的對照，曾被北崑改為藉〈彈詞〉九轉串起回憶，三小時的《桃花扇》也無法經過原來的「相框結構」表達歷史人生的虛妄荒蕪，於是張弘、王海清的改編本結尾全新構思，讓侯李兩人當場隔牆對話，表達不同的人生態度，這是按著男女主角的性格發展出來的劇情，最後的擦身錯過是性格之必然。侯李兩條情節線在各自平行許久之後，最後終於有了交集，重點就在交集，受板腔體結構影響的新崑劇擅長運用交集，而非各自表述。孔尚任原著的最後，兩位主角雖見面卻沒有交織，沒有性格上的對話，僅一齊覆蓋於宏大的興亡之嘆，枉費了前半本對侯李兩人不同性格的塑造。筆者認為張弘、王海清的新崑劇《桃花扇》是在三小時劇幅內所能想出的最好安排。而這不是傳奇原來的敘事結構。

而在全本復原之後，《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》、《南柯夢》陸續回到崑劇本色，原本已經滲透的板腔體矛盾交織、板塊推進新結構法，一一從崑劇中移出，恢復點線串珠。這是從敘事的結構上找回崑劇本色，是本文所說「尋找崑劇」的第二條途徑。觀眾不僅看到典雅文辭、音樂格律，也體會到了和當代一般不同的說故事方法。

而這樣的策略有效嗎？即以《南柯夢》而論，上下兩本長篇鉅製，直到第二本中段公主死後戲才進入狀況，在此之前幾乎都是平鋪直敘，更因劇情原要夢中歷經一生的升沉浮降，所以許多情節都只敘述，直到最後要求禪師普度蟻國眾生時才形成情感高潮，同樣的，青春版《牡丹亭》演到第三本，雖然在哲理上有完成「情理相融」的必要，但無論情節或情感，都遠不及前兩本。傳奇崑劇的傳統敘事結構，未必能緊緊掌握觀賞情緒。因此筆者早有論文表達全本復原未必要成為常態，板腔體結構之融入崑劇未必不能強化抒情敘事。⁹

尋找崑劇的第三種作法是本文重點，不強調結構的古與新，視謹遵格律為當然，最重要的是找回崑劇的氣韻意境，認清崑劇的優勢是其他劇種都比不上的書卷氣，而書卷氣不是掉書袋堆砌詞藻典故，而是骨子裡的文人氣韻，不只是文辭優美典雅，更要潛入幽微，思慮轉深，超越抒情自剖而至於「心靈書寫」。

文人氣韻不僅在曲文唱詞，更從選題材開始就切合崑劇本性，幽渺超逸，一曲微茫。就筆者的觀賞經驗而言，最欣賞的是羅周的《春江花月夜》與《浮生六記》，而這兩戲剛好都是作者入戲，故本文以「作者入戲 尋找崑曲」為題。並不是說作者入戲才能體現崑劇氣質，而是羅周正好利用這兩部作者入戲的新編戲，完美展現了甚麼是崑劇，筆者以為這位青年編劇能做到「搜抉靈根，搖漾性情，內旋深掘，潛入幽微」專屬於崑劇的特質，而在

9. 王安祈：〈如何檢測崑劇全本復原的意義〉，收入華璋主編：《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中研院文哲所，2005年），頁887-920。

創作上對羅周有深刻影響啟發的資深前輩編劇張弘，也有《梁伯龍夜品女兒紅》、《湯顯祖臨川四夢》兩部作者入戲佳作，同列為第三類，這四部戲巧妙的以文人作者為主角，探悉他們的困惑與追尋，張弘、羅周這兩位作者的心境也投射其中，不只是說個文人故事，而是深入自剖，層層叩問，對於浩渺時空裡的人情流動有深入感悟，對於個人生命與永恆文學有警策的啟發。是筆者興趣之所在，以下兩節即介紹這四部劇作，視為找回崑劇本質的代表。

三、作者入戲 三層對話——論張弘兩部新崑劇

（一）《梁伯龍夜品女兒紅》寫給自己的戲

江蘇省崑劇院一級編劇張弘，與妻子崑劇小生石小梅，共同創造了多個當代崑劇傑出人物形象，徐繼祖（《白羅衫》）、侯方域（《桃花扇》）尤為代表，戲曲界常稱張弘為「書生背後的書生」。前一個書生，指石小梅在崑劇舞臺上所塑造的古代書生；後一個書生，就是幕後的編劇張弘。石小梅自江蘇省崑劇院退休後，2011年成立「石小梅的崑曲工作室」，夫妻二人持續的創作更能展現崑劇氣韻。本節扣緊題目，介紹張弘兩部作者入戲的劇作《梁伯龍夜品女兒紅》與《臨川四夢湯顯祖》。

從劇名看來，這兩部戲同樣給人似陌生又熟悉的感覺，梁伯龍、湯顯祖是赫赫有名的劇作家，「臨川四夢」自是湯顯祖名作四種，但《臨川四夢湯顯祖》卻是全新劇目。《梁伯龍夜品女兒紅》也是如此，細讀內容，一半是張弘的創作，一半是傳奇文本，但這不是《浣紗記》的改編本、濃縮本，也不是以崑劇形式編寫的梁伯龍傳記。梁伯龍的《浣紗記》與張弘的《梁伯龍夜品女兒紅》互為文本，湯顯祖「臨川四夢」又與張弘的《臨川四夢湯顯祖》文本干涉，張弘利用古典傳奇進行他筆下的梁伯龍、湯顯祖的思慮辯證

與性格塑造，這兩戲的意義是在與《浣紗記》、「臨川四夢」交互指涉的過程中產生的。張弘通過當代崑劇的創作，安排設計了三層對話關係，既是編劇梁伯龍、湯顯祖，也是梁伯龍、湯顯祖筆下的范蠡、伍子胥、淳于棼、盧生與柳夢梅，更是當代崑劇的編劇張弘。

張弘《梁伯龍夜品女兒紅》和明代梁伯龍的《浣紗記》有不可分割的關係。從這部崑劇的編寫，首先可看出張弘對於《浣紗記》傳奇有獨到的審美眼光，而他更進一步把審美的感受化為當代崑劇創作的思想底蘊。張弘說，一般人讀《浣紗記》關注者有三，一是君王之道，即句踐復國；二是士女之情，謂范蠡與西施；三是忠奸之爭，指伍子胥與伯嚭之糾纏對立。而他在梁伯龍筆下，卻讀到了第四點：進與退，伍子胥的「進」，范蠡的「退」。伍子胥身負家仇、去楚奔吳，臣事闔閭與夫差兩代君王，最終被讒而死。這是史書有傳的伍子胥生平，¹⁰梁伯龍編《浣紗記》時對於伍子胥的結局也大致按照歷史處理，而張弘關心的是，《浣紗記》如何抒伍子胥之情？《浣紗記》裡的伍子胥在面對進退生死抉擇關鍵有沒有猶豫矛盾徬徨？既是夫差昏聩，君負於臣，伍子胥大可拂袖而去、終老林泉，何必殺身殞命？梁伯龍在《浣紗記》裡安排了一齣〈談義〉（第十二齣），讓伍子胥在和公孫聖對談之後，清楚了自己的出處進退。〈談義〉這齣裡公孫聖這番話是關鍵：「當初既仗吳之先王得盡孝道，今日即棄吳之後主不竭忠誠，則是貪生怕死、背義忘恩，乃小丈夫之所為，竊為吾弟不取。」¹¹梁伯龍這樣的安排，使他筆下的伍子胥有進無退，但他的進不是少機變，而是大忠義；不是真愚頑，而是大智慧。「他用死，立住君子之德。」¹²同時，張弘對於范蠡的結局〈泛湖〉的安排特別有感觸，范蠡明白兔死狗烹、鳥盡弓藏，共貧賤易、共富貴

10. 關於伍子胥的生平，紀錄最詳的是《史記》卷六十六〈伍子胥列傳〉。見〔漢〕司馬遷撰，〔宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》（北京：中華書局，1997年），頁551-554。

11. 梁辰魚撰，張忱石、鍾文、劉尚榮、樓志偉校注：《浣紗記校注》（北京：中華書局，1994年），頁68。

12. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》（北京：中華書局，2013年），頁288。

難之理，因而功成身退、飄然避禍。張弘認為《浣紗記》寫出了范蠡的智慧：「若說是『進』成全了伍子胥，成全范蠡的便是『退』字。」「一個退的瀟灑，一個進得悲壯，大義大智都在這二人的進退之中。」進與退，是張弘在梁伯龍筆下讀到的最深切的感觸。但他在《梁伯龍夜品女兒紅》裡要緊寫的，還不是伍子胥和范蠡，而是梁伯龍，以及梁伯龍背後他自己。

這部兩小時左右的新戲，劇本集裡從頭連貫而下，並未分折，不過內含四個段落：「伯龍之惑，子胥之進，范蠡之退，伯龍之悟」。演出時雖沒有明顯分折，但背景幕的水墨動畫投影字幕也標出了四個段落：「惑，進，退，悟」。第一、四段落是張弘的創作，二、三段落分別取自《浣紗記》第十二齣〈談義〉和四十五齣〈泛湖〉，但並非傳奇原本節選照搬，而是略加改寫，便於入戲，也扣緊本戲之主題。女兒紅是美酒，也是美人。有了她，梁伯龍能表現出他全然真實與放鬆的一面，既不必遮遮掩掩，也不必正襟危坐，進與退便不是一個「理念」，而多了幾分趣致柔情。

《梁伯龍夜品女兒紅》不是傳奇的恢復重現，也不是改寫或濃縮節選，一切處理指向編劇自己，所謂編劇，既是古代傳奇原本的編劇梁伯龍，更是當下崑劇的編劇張弘，一古一今兩位編劇交互對話。戲一開始，張弘把梁伯龍放在山陰道上，放在他畢生唯一一次有機會入仕的當口，¹³先要他為是否前往胡宗憲幕府而舉棋不定，再讓他回顧《浣紗記》，他自己創作的《浣紗記》，從自己對伍子胥與范蠡二子進退之處理，反觀自身。

於是梁伯龍《浣紗記》的〈談義〉和〈泛湖〉兩個折子被節選在張弘的《梁伯龍夜品女兒紅》裡，但不只是「戲中戲」的穿插，而是互為文本，張弘讓梁伯龍通過自己的創作為自己當下人生處境作出抉擇，最後張弘讓梁伯龍回到了「文墨天地」，在創作裡安頓自我。梁伯龍作了決定的當下，張弘

13. 據郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁56。吳書蔭編輯校點《梁辰魚集》（上海古籍出版社，1998年），前言第2頁。梁伯龍於嘉靖四十一年為浙江總督胡宗憲聘為書記，旋因胡攀附嚴嵩下獄，隨即歸鄉。張弘編劇時卻把梁伯龍出處進退的考慮，時間點挪前。

也藉古人衣冠「交付了自己」。張弘說這部崑劇是「寫給自己的戲」，正是「藉古人衣冠，抒我之胸臆」。¹⁴

《梁伯龍夜品女兒紅》從劇名到內容都鮮明體現了當代崑劇和它的源頭明代傳奇之間的關係，如果沒有《浣紗記》，出不了《梁伯龍夜品女兒紅》；如果不引梁伯龍筆下的〈談義〉和〈泛湖〉兩個折子，梁伯龍在張弘的戲裡做不了決定。明代傳奇《浣紗記》是當代崑劇《梁伯龍夜品女兒紅》創作的依據與內涵，而誰也不能否認《梁伯龍夜品女兒紅》是完整的創作，是當代崑劇編劇張弘的完整創作，甚至是編劇心境的投射與心靈的安頓，是張弘寫給自己的戲。明代的傳奇，不僅成為當代崑劇的一部份內容，更成為當代創作的心靈依歸與返思源頭，這比純粹的「恢復古典、重現古典」更有意義，這部戲屬於當代劇壇，屬於當代文壇。

（二）《臨川四夢湯顯祖》尋不到的尋找

而和古代傳奇的編劇展開對話，並不是只有《梁伯龍夜品女兒紅》，《臨川四夢湯顯祖》也是如此。

張弘說 2007年香港「進念·二十面體」邀他為「湯顯祖其人」編一部崑劇，張弘沒有採傳記式寫法，而選擇「客途中的四夢」。

張弘說四夢總共182折，斷無可能在一部戲中敷演全部情節，至多也只好不偏不倚地四戲各選一折子，但，怎麼選？選什麼？如果挑四夢最膾炙人口的段落搬上舞臺，那只是「湯顯祖劇作折子戲專場」，而非以湯顯祖為主題的寫作；若是「俠、情、仙、佛」各一，那也只是湯氏四夢的主旨提綱，並非張弘筆下的湯顯祖，稱不上張弘的創作。張弘認為，「像湯顯祖這樣的文人，他寫來寫去，終究是寫他自己」。¹⁵於是，四塊戲既需是每一夢的關

14. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》，頁289。

15. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》，頁249。

鍵段落，也需是湯顯祖思想情感的重要組成，二者其實為一。於是，張弘選擇了「湯先生正在尋找自己的一方墓地」為情節開端，¹⁶ 意指湯先生在找自己的歸宿。這是極為精彩的構想，全劇主旨乃在藉湯顯祖探討一位編劇、作家一生追尋的最終歸宿。而當整部戲討論的是創作指向何方時，最可能的答案是：創作可以安頓心靈。但張弘又不是如此簡單的認定，他讓湯氏尋尋覓覓，途中與自己筆下的人物一一對話，最終在墓碑之上但刻「臨川四夢」四字，而這並不只是說湯氏一生文學成就盡在此四劇，那是後世文學家、理論家的總結，對湯自己而言，四夢不是最終歸宿，創作是尋找。寫戲是心靈的依歸，一生都在找歸宿的旅途中，一生都在路上，卻從未抵達。¹⁷ 張弘是這樣理解湯氏一生的創作，「尋不到的尋找」是說湯先生，也在說自己，一生都在路上，卻從未抵達，創作是尋找的過程，而非終站。《紫釵記》與《牡丹亭》寫入情之深，《南柯記》與《邯鄲記》寫「情」與「去情」之間的掙扎，割捨是掙扎，消解也是掙扎，〈情盡〉中見情之難盡，〈生寤〉中寫悟之難悟。但是，《南柯》寫情盡，未必是湯氏情盡；《邯鄲》寫盧生之悟，未必指湯氏已悟。若果真能盡能悟，「所謂歸宿，那個可以好好安置他身軀與靈魂之所在，可以撫慰他所有痛苦、解答他全部迷惑之所在，便可找到」，但，張弘要問這個歸宿真存在於凡塵之中嗎？¹⁸ 張弘從創作者立場，指出創作未必是人生的解答，盧生之悟、淳于之盡，未必等於湯氏之悟、湯氏之盡，最後盧生夢醒時，張弘先讓湯氏感同身受的說：「湯某早就醒悟了」，而後卻讓呂洞賓當下追問：「先生若是仕圖暢達、宦海風順，還會棄官嗎？還歸隱嗎？還會垂釣嗎？還會逍遙嗎？」湯氏無法作答，但覺冷汗淋漓。¹⁹ 〈情盡〉〈生寤〉終究只是淳于、只是盧生，而非創造淳于、盧生的湯氏。湯氏在彼岸觀察到筆下人物心境的轉折，他做不到的決定，他筆下人替他做了，「好像兩岸之間，隔著滾滾的江流，湯顯祖站在這一端，嚙指歛

16. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》，頁251、256。

17. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》，頁251。

18. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》，頁252。

19. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》，頁282。

噓，淳于棼廬生卻連衣袍都不掀，蹣跚著水便過去了。他們本是湯顯祖心中的一部份，這一去，等於將一部份的他也帶到了彼端。」²⁰寫戲是精神的需求，是尋覓答案的需求，是被短暫拯救的需求，張弘是這樣理解創作，所以《臨川四夢湯顯祖》讓湯先生尋找墓地，四夢盤根錯節穿插於尋找墓地的戲劇動作中，湯氏「借人衣冠，訴己肺腑」，張弘也藉湯氏，體悟到了創作的目的不是安頓，創作的魅力在於尋找。張弘所理解的湯氏之可貴，正在於並不因找不到而不找，此劇乃較《梁伯龍夜品女兒紅》有更複雜深層的對話。梁伯龍通過子胥與范蠡，為自己的人生解惑，而《臨川四夢湯顯祖》主旨更抽象，張弘藉湯顯祖討論什麼是創作，什麼是編劇的價值？創作讓自己透過筆下人物擴大人生經驗與體悟，卻未必能解惑。

那麼，何以先寫《臨川四夢湯顯祖》之後又有《梁伯龍夜品女兒紅》？一方面是有受邀寫作的客觀創作背景，另一方面，張弘雖讓梁伯龍獲得明確的解惑答案，但因為這答案是安頓於「文墨天地」，所以一切兜轉回頭，返回來與《臨川四夢湯顯祖》相聯繫，又進入「尋不到的尋找」的無盡軌道，兩劇的主旨並無衝突，而張弘的劇本集也終究選擇「尋不到的尋找」作為書名。

四、搜抉靈根 找回崑曲——論羅周兩部新崑劇

（一）《春江花月夜》以暮色寫時間

崑劇《春江花月夜》源自初唐張若虛同名長詩，羅周引張若虛入戲，為他虛構了一個穿越陰陽的故事，最後以張若虛當場吟《春江花月夜》詩作結。劇情頗具巧思，起於「暮色」，更引人深思的，卻是「時間」。

此劇劇本首先披露於2011年「首期全國青年劇作家高級研修班」成果

20. 張弘：《尋不到的尋找——張弘話戲》，頁252。

展，筆者為評審之一，當即關注此劇，並將劇本列入台灣大學戲劇研究所「戲曲編劇」課教材，2016年此劇在台北上演時也鼓勵同學觀賞。很多同學問道：「明月橋頭，男女主角才見一面，未交一言，竟跨越生死，追尋五十年，情感基礎何在？」我可以這樣回答：「傳統小說戲曲一律一見鍾情，不必有情感基礎。」但我不想這麼回答，因為《春江花月夜》絕非一般才子佳人生死相許，這是「男版《牡丹亭》」，以張若虛為核心的《牡丹亭》。《牡丹亭》也沒有任何戀愛基礎，湯顯祖要說的是「情不知其所起，一往而深」，情根自在於人心，羅周《春江花月夜》更要藉「暮色」寫「時間」，探討在浩瀚宇宙與歲月流光之中，「人情」的位置。「浩渺宇宙，流動人情」為其主題。

羅周將張若虛置身於澄明浩渺的空闊境界中，一開場，他與書法家張旭江邊相遇，一同流連於春夜花林。張若虛問道：「上元夜曼妙絕倫，以何為最？」是江波流銀？皓月高照？花林錦簇？春夜撩人？都是，也都不是，「春、江、花、月、夜雖好，若無你我遊騁之眼、賞娛之心，皆為虛設！」若無人情點染，江山枉自風流。

《春江花月夜》通過時間的流動，探索人情之痴狂與真摯。江水長流，月落日升，輪迴循環，永恆不滅，而人生短暫，人情無常。「須臾」與「長存」的對照，是人生最大憾恨，也是文人浩嘆的緣由，歷來多少篇章以此為主題，而羅周這部崑劇，卻是「宇宙意識」與「人間情意」一筆雙寫，其間未必只有對比，更多交相滲染。

這樣的戲劇結構，其實正呼應著張若虛《春江花月夜》原詩本身的結構。

張若虛的詩從宇宙寫起，下半轉為人情。上半以「人生代代無窮已，江月年年望相似」為警策，自「誰家今夜扁舟子？何處相思明月樓」以下，轉為遊子思婦，而將人間相思置放於春、江、花、月、夜浩瀚宇宙間，收束

於「落月搖情滿江樹」，看似隔山隔水，實則卻因大自然的永恆循環而透出希望與欣慰。癡心一點，江山更增嫵媚。幾番日落月升，映照於瀲灩江波，生生不息的時光之流裡，終將有似曾相識的歸來重逢。如果沒有前半的天道悠邈，此詩所寫只是遊子思婦，但張若虛從宇宙意識重探人生，人情愈發靈透。

羅周的戲為張若虛之作詩動機揣想了一個故事，因此戲與原詩的結構一致，詩像是戲中戲，迴還照映，交織互文。開場，明月橋頭，女子辛夷端立，與張若虛遙相呼應，竟像是「江畔何人初見月」之場景。但誰為月？誰為人？何為永恆？何者無常？彼此之間卻幾度換位。一開始辛夷像是與大自然融合為一的至美形象，最後，白髮銀絲的辛夷，步上橋頭，此刻因死亡而停駐時間之流的張若虛，竟像永恆之眼，目睹花凋江逝幾番寥落。而人情之可貴，正在於無常，在於會老，會變。宇宙恆常，人情流動，歲月流光裡的無可奈何與似曾相識，令人感嘆，欣慰，珍惜。

曹娥，更是對於永恆嚮往又卻步的代表。

修行五百年，就在即將位列仙班之際，孽鏡台前偶然照見花枝，竟不覺暗自惆悵、感嘆孤伶。隨即張若虛一聲「水靈俊俏」，更使她一陣心慌，「想奴修行幾世，從未聞得這般言語」，當下決定，寧可折損五百年，甘心為張生往返仙山，向淮南王求得仙藥，幫助張生還陽，再見美人一面。

淮南王出現於戲中，也是妙絕。煉丹服藥、潛心求仙、已納入永恆的淮南王，一眼看透曹娥心思，調侃卻也動容，還拉進穆天子與西王母，以為參證。最後曹娥離去時，淮南王還說了句：「五百年後在此等你」，拋下戲劇性伏筆。五百年後的曹娥是甘心進入永恆軌道，還是將再一次為情所動？而編劇選擇至孝的曹娥「慕色動情」，更令人玩味。

曹娥幫助張若虛還陽，明月橋頭二度見辛夷，此時辛夷已嫁，卻在江邊悼張生。羅周拈出「阮步兵之哭兵家女」，堪稱當代戲曲中最精準、貼切、

動人的典故運用。張若虛與辛夷，曹娥之於張若虛，豈止限於男女戀情？其實皆為「慕色」，皆為「遊騁之眼、賞娛之心」。羅周藉「慕色」寫「時間」，觀照宇宙與人生。

正如《牡丹亭》不只是男女相思，《春江花月夜》早早超越一見鍾情。

而羅周絕非模仿《牡丹亭》，同樣的人文深度，羅周下筆卻是當代敘事技法，三小時翻迭天地人三界，神觀飛越、浮想聯翩。不僅止於直線敷衍、長篇自述，更能在對話裡展現機鋒與詼諧幽默，極富戲劇性。錦繡華章，卻空靈綿渺，更兼哲思搖曳，餘韻無窮，劇本格局之大，對生死、宇宙、人生的思考足以發人深省，空靈幽杳的意境氣韻，不僅展現崑劇特質，更為崑劇在當代開創新局。

（二）《浮生六記》由「死可以生」翻轉至「生可以死」

從作者入戲這角度來看，《浮生六記》較《春江花月夜》更進一步。《春江花月夜》是羅周為「孤篇壓全唐」的長詩作者張若虛新編了一個故事當作創作動機，全劇最後當場唱詩。《浮生六記》卻有更多層次，以動人的敘事推出這樣的主題：文學之筆不僅「死可以生」，更可翻轉至於「生可以死」。羅周兩部崑劇直接自《牡丹亭》搜抉靈根，體現崑劇幽邈意境，找回崑劇本色，更開發出當代崑劇無限可能。

《浮生六記》是清代沈復（字三白）自傳體筆記式散文，紀錄他和妻子芸娘的生活點滴和坎坷遭際，江南景觀與文化為其背景，貼近崑劇氣質，何況書中所記是沈復對往日生活的回憶，「悼亡」情緒註定戲中將有現實與回憶兩層時空，縹緲如夢、淒幻迷離的氛圍最適於崑劇。上海大劇院和江蘇省演藝集團將此題材委託羅周時，對於「文人氣韻」原已信心十足，但羅周的思考極深入，她並不想只以優美典雅的文辭把《浮生六記》原書內容作崑曲化演繹，羅周新編的崑劇《浮生六記》，在大幕拉開的那一刻，芸娘已然辭

世，茫茫寰宇，只留沈復孤單一人，飽嘗悼亡之痛。回煞之日，他熱切盼望芸娘魂兮歸來，可等了又等、盼了又盼，卻連這點兒願望也落了空。直到沈復用飽蘸情感的文筆，將亡妻與自己共度的歲月付諸翰墨，寫到生動處，一聲「沈郎」，芸娘出現了，鮮鮮活活回來了，不僅出現在沈復筆下，更出現在沈復眼前。

羅周讓沈復以文字創造了一個芸娘，進而更創造出一個世界，仿佛真實世界的倒影，永存於歲月之河。

舞臺上有兩個時空，一個是沈復的現實世界，包括續絃；一個是沈復的文筆創造的世界。虛實共構、真幻莫辨，這最適合崑曲。

這樣的敘事結構，羅周有清楚的想法，她說沈復《浮生六記》原著最打動她的，不是文中他所記與芸娘點點滴滴的生活情趣，也不是這對恩愛夫妻的坎坷遭際，而是文字背後、沈復書寫時的至喜至悲、悲喜交織。這樣一對夫妻的相處和情感，世間可有千千万萬，而記錄下這情感的《浮生六記》，卻是世上之唯一。這是沈復《浮生六記》一書之獨一無二，這部崑劇要寫的，就是這「獨一無二」。通過書寫，紀錄下過往一切，使失落的重被拾起，遠去的再度歸來，化短暫為永恆，沈復芸娘所有甜蜜的、悲傷的時光，被永遠地留存在《浮生六記》書中，跨越了生死鴻溝。

是文字的力量、書寫的力量，喚回了芸娘。芸娘不是沈復回憶或夢境中的幻象，她是筆底之影，書中之人。情至真，幻亦真。

而現實和書寫創造的世界虛實共構於一台，觀眾會不會糊塗呢？

其實不只觀眾會有一陣子糊塗，劇中的沈復也陷入迷惘。芸娘喚一聲沈郎，沈復不知是她回煞還是他入夢；兩人同遊，路遇母親和文友，更使沈復虛實不解。而這就是趣味所在也是精采之所在，羅周說她希望全劇能帶給觀眾一點懸疑感，不在一開頭就揭開真相，要讓沈復之眼成為引領觀眾凝視之眼，使沈復之心做為引領觀眾解謎之心。五折一餘韻，現實生活與書中世界

始終齊頭並進又相互映照。直到後半，觀眾漸次撥開迷霧，劇中的芸娘也明白了自己的存在狀態，觀眾始終追隨。

這是羅周的敘事策略，不僅演沈復芸娘的生活點滴，更要演沈復如何寫他們的生活點滴。然而，寫到最後，芸娘病重，沈復寫不下去了。一旦寫下病逝，芸娘即將離開，沈復遲遲無法下筆。而他若不落筆寫下芸娘之死，他所創造的芸娘就永遠被困在垂死的那一天，輾轉病榻卻無法「死去」，最後沈復實不忍她「柔纖纖怎禁得無邊轉輾」，終於斷念，狠心「紀歿」，芸娘這才走出閉鎖的時間迴圈，消失於舞臺。

觀眾看到了文學的力量，先是「死可以生」，而後「生可以死」。

但若只是沈復單方面寫或不寫的猶豫，那麼芸娘的角色是否過於被動？羅周不是簡單的思考，她讓兩人都陷入困惑掙扎。

芸娘自知病重，不忍拋下沈復獨自承受思念之苦，垂死時殷殷寄望來世，但「盼來……來、來世」猶未出口，沈復已自縮筆，幾番循環輾轉，芸娘不斷死又不斷生、不斷生而不斷死，憔悴頹靡至極，而後由看見凋殘落花紛紛重上枝頭，察覺光陰不斷逆流、時分幾回倒轉，才知自己的存在竟是「煙墨為髮、雲箋為膚，筆劃為骨骼、章句為聲息」，而她甘於「卷中綢繆、書裡繾綣」，沈復對於她以病弱之軀，困於死別之日的「永無絕期」無限疼惜，她卻回應「永無絕期，豈不是好？」倘若一日一死，能免沈郎相思，她也甘心情願。

芸 娘 沈郎孤零，奴家怎忍？
 沈 復 芸姊病痛，沈復何安！
 芸 娘 奴傾心郎君，情願忍死！
 沈 復 我鍾情姐姐，怎忍不記？

兩人的深情摯愛以及彼此的疼惜，形成強烈的情感撞擊與戲劇張力。作為筆下人物的芸娘在劇中並非全然被動，她與作者沈復的情感強度不僅勢

均力敵而且相互激發，是芸娘之情願忍死，反激沈復提筆紀歿，而提筆又自躊躇時，芸娘先放手，叫一聲癡兒：「奴家研墨，你將奴摟在懷中，腮貼身傍，細細記來。」沈復這才寫下芸娘死，隨即芸娘消失。

而紀歿是兩人的永訣嗎？芸娘永遠從沈復身邊消失了嗎？羅周劇本沒有這麼簡單。〈餘韻〉一折芸娘再度登場，為「接引沈郎」而來，接引病重的沈郎。迢迢咫尺，展卷重逢，舞台指示寫道：「沈復、芸娘攜手走向舞臺深處。」雙雙走進書裡，走進《浮生六記》。

這是五折之後的〈餘韻〉，不只是全劇的餘情迴盪，更是主題之翻轉與完成。羅周說：「《牡丹亭》之杜麗娘死而復生，可生命仍有盡頭；《春江花月夜》之張若虛回生後，不過補上三日之壽，就要重歸幽冥。在這些作品裡，死亡終究會再次襲來，把生命撲滅。在《浮生六記》裡，沈復用他的書寫成就了和芸娘的永恆，他們所有甜蜜、悲傷的時光，都被永遠地留存在文字裡，他用文字實現了永遠不會被撲滅的『生』。」²¹ 羅周想表達的是文學和至情對於死別的超越。沈復這位作者，用他的文字成就了和芸娘的永恆，實現了永遠不會被撲滅的「生」，而在這部崑劇裡創造沈復的作者羅周，她說自己也化身入戲，「我就是半夏」。

半夏是誰？是《浮生六記》原書沒有，純粹由羅周虛構的角色，身分是沈復續絃，但她其實代表讀者、粉絲，更是《浮生六記》第一個讀者，也是守護者、傳遞者，沈母要她把書稿燒掉，她竟謄寫焚燒，留下原稿，還給沈復（第三折〈還稿〉），最後〈餘韻〉，她見到來接引沈郎的芸娘，問他們從何方而來、要往何方而去？

芸 娘 奴家來處，亦郎君去處。

沈 復 小生去處，是姐姐來處！

21. <https://www.shgtheatre.com/news/buzhiyufuqiqingqushanghaidajuyuanzhebushengliujilihaicangzhezhexixuanji>, 2021年6月10日查詢。

打啞謎似的，三人心照不宣，而值得玩味的是半夏竟「看到了」沈復與芸娘，文字所創造的這個世界，可以被他人、被我們、被觀眾看見。深愛《浮生六記》的作者羅周，說「我就是半夏」，她的意思是自己是粉絲讀者。本劇採取作者、讀者雙重視角，作者藉文學創造了永恆的「生」，由讀者半夏見證。而〈餘韻〉裡，半夏閱讀的《浮生六記》原文，正是第一折〈盼煞〉引述的文字，這便更明顯地形成了一個首尾銜接的環狀圓形。

這首尾銜接的環狀圓形構想從何而來？羅周說她受《土撥鼠之日》、《恐怖遊輪》等時空電影影響，其實近在眼前的例子，當是《牡丹亭》。

《牡丹亭》的環形時空在哪裡？

《牡丹亭》最值得玩味的是，杜麗娘從沒見過柳夢梅，甚至根本不知世上有此一人物，她何以夢見柳生？

《牡丹亭》的愛情寫意而非寫實，不同於《西廂記》張君瑞與崔鶯鶯的一見鍾情，《牡丹亭》的主旨在「情不知所起，一往而深。」強調的是情根內在人心，未必要有特定的真實對象才能啟動。《牡丹亭》劇本有哲學向度，而湯顯祖編劇並非理念先行，他的劇情布局靈氣搖漾，即以夢境的設計而論，設下迷障、朦朧難解，卻吸引觀眾興味盎然的尋蹤覓跡，究竟是誰先夢到誰？

戲一開始，第二齣〈言懷〉柳生第一次出場，就說半月前做了一夢，夢一美人，立於梅樹下，對他說道：「遇俺方有姻緣之分，發跡之期。」夢醒改名為夢梅（原名春卿），一邊在現實世界求取功名，一顆心卻始終惦記此夢，冥冥中持續追尋夢中女子，終於在第十齣〈驚夢〉尋入杜麗娘之夢。

杜麗娘與柳生夢中合歡，夢醒重回花園，尋夢不得，見園中梅樹依依可人，說道：「我杜麗娘若死後得葬於此，幸矣。」。八月中秋，麗娘離魂，葬於梅樹下。魂魄陰間飄盪，向判官大膽說出感夢而亡，判官才告知狀元柳夢梅與她有姻緣之分，放她「隨風遊戲，跟尋此人」，因而才能與柳生「幽

媾」，成就人鬼情。其間當然還有柳夢梅的「拾畫」、「玩真」關鍵。杜麗娘與柳夢梅兩人都在尋夢，而兩條尋夢情節線，既非各自發展，也不是相互對比，湯顯祖設下了環環相扣的圓形結構，首尾銜接，難分先後。

原來柳生夢中所見美人，是葬於梅樹下的杜麗娘鬼魂。就劇本順序而言，柳生述說自己的夢境在前（第二齣），杜麗娘的離魂在後（第二十齣），但全劇時間軸在前世、今生、來世之間，往返迴旋、穿梭流動，兩人不僅「同夢」，還更深一層的因果相循，交互追尋。

羅周把這種結構稱為「互為因果，封閉循環」，²² 如果柳生沒有夢醒改名，深情尋夢，怎會進入杜麗娘之夢？如果不是曾在夢中相遇，怎會說出「小生哪一處不尋訪小姐來，卻在這裡」？如果不是杜小姐親口說過有姻緣之分，柳生怎會見面脫口即說「咱愛殺你哩」？如果麗娘不是夢其人即病，病重彌留之際猶自臨鏡寫真，豈能留下畫像與柳生隔世相認？麗娘若不是大膽在判官面前親口說出因夢而亡，判官怎會查閱婚姻簿，發現與柳狀元有姻緣之分而放她魂魄跟隨此人？如果不是柳生拾畫玩真叫之拜之深情呼喚，麗娘豈能與之幽媾成就人鬼戀情？又何來往後的還魂回生？

這是《牡丹亭》的環狀圓形夢境結構，首尾銜接，難分先後。

羅周在《浮生六記》設定了芸娘最後輾轉循環的「互為因果、閉鎖循環」時空，雖然她說受到電影觸發，但《牡丹亭》可能是更接近的觸發點。而本論文除了追溯閉鎖循環的源頭之外，更重要的是發掘羅周的創意，她並非複製《牡丹亭》的閉鎖時空，她更提出新意：當人陷入不斷迴圈的困境中，必須尋求突破，越過這個關卡，才能真正走向完整的不朽。如何突破？羅周認為，有時竟是割捨放手。

這就不同於《牡丹亭》，《牡丹亭》循環時空之所以能被打破，是因

22. 羅周主講，王潔、羅周整理：〈如花美眷，似水流年——《牡丹亭·驚夢、尋夢》研究〉，
https://mp.weixin.qq.com/s/Lfzlx3Mvvj_MGZd_IuzVNg，2021年6月10日查詢。

為柳夢梅沒有將梅樹下美人的夢全然當做一個飄渺的、不切實際的幻境，反在冥冥之中，將它視作了人生指引，「定佳期盼煞蟾宮桂」，如果柳夢梅沒有從夢中的園子走入現實的梅花觀，那杜麗娘就將永遠被困在梅樹下、困在無邊無際的生死夢中。而《浮生六記》的閉鎖時空是由芸娘的「放手」打破的。這是此劇極精彩的一個段落，借鑒古典，更出新意。病重的芸娘聽沈復說兩人共度的美好時光都已記下，烹茗、焚香、吃粥、題畫、乞巧、中秋，芸娘一一提問，沈復一一作答，但他們都知道兩人的世界是憶一事、記一事；記一事、少一事，最後這一筆，更是不忍記下。芸娘原不忍沈復孑孑子立、淒涼思念，情願自己忍受垂死掙扎之苦。而當她發覺沈復對她的忍死疼惜至極悲痛至極時，她選擇放手：「癡兒……（放手）奴家研墨，你將奴摟在懷中，腮貼身傍，細細記來。」而後舞台提示：「沈復懷中，芸娘消失。」

沈復之筆創造了芸娘死而復生，如果他沒有勇氣面對她的亡故，芸娘將困鎖在無邊無際的生死夢中。是沈復的筆，是《浮生六記》書稿的完成，打破了閉鎖的時空，也才使自己與芸娘雙雙走進書裡永恆不朽。而鼓勵沈復紀歿的，是芸娘，是芸娘的放手。

《浮生六記》與《牡丹亭》有異曲同工之妙，同樣利用環形結構讓主角徘徊於生命迴圈，但羅周另有不同於《牡丹亭》、專屬於自己的全新創發，《浮生六記》不僅寫文學之筆足以「死可以生」創造永恆，更因芸娘「放手」打破生命迴圈，進而翻轉至於「生可以死」，達到主題的完成。

羅周兩部崑劇直接自《牡丹亭》搜抉靈根，搖蕩性情，展現的更是當代崑劇氣韻。

五、餘言

本論文指出崑劇由前世轉入今生之後，追尋本色之路才正起步。1956年

新崑劇開始之時，板腔體的京劇早已成為第一大劇種，復活的崑劇連表演都難免受到京劇影響，²³ 劇本的敘事結構更早被京劇滲透，《十五貫》就是新結構觀的代表。因此崑劇救活之後，有心人士力圖找回崑劇本色。本論文根據筆者觀察提出三種作法，主要想以張弘、羅周四部劇作為例，分享如何借鑒古典、搜抉靈根，找回專屬於崑劇的氣韻意境。剛好這四部戲都有作者入戲，但「作者入戲 尋找崑劇」並不是命題，只是一旦有作者入戲，劇本便適於安設兩層時空，展開三層對話，正可發揮崑劇「潛入內心、勾抉幽微」的優勢。因此全文一方面表達筆者對當代崑劇劇壇大勢的觀察，一方面想介紹這幾部個人很感興趣的劇本。

但最後仍要補充一點，這幾部戲創意精彩，但從理念落實到具體寫作，仍有可斟酌的空間。《臨川四夢湯顯祖》主旨深刻，但主要人物湯顯祖的主動性不足，不如梁伯龍，梁伯龍因思及自己對子胥之進與范蠡之退的創作而反觀自身有所體悟，《臨川四夢湯顯祖》卻因四夢劇中人物紛紛跳出與湯氏對話（甚至指引），而使湯氏顯得被動。不過《梁伯龍夜品女兒紅》亦有可惜之處，一開場時梁伯龍對於進入胡宗憲幕府並無徬徨猶豫，直到張弘安排店小二說出嚴嵩將倒，門生胡宗憲必受牽連，梁伯龍這才開始擔心。但這樣的安排，外部因素過於明顯，出處進退仕隱之辨，便不是純個人生命之抉擇，反像是避禍。全劇通過文本互涉所深入的哲學思辨，便因此而減色。羅周《浮生六記》開創全新敘事，以文學書寫足以突破生死為主題，既深刻又動人，難得的是全劇扣緊「情」字，設計巧妙，款款鋪敘、層層深入，並非理念先行、主題宣告。但是若論文辭，《春江花月夜》更勝一籌，《春江花月夜》無論念白或曲文，才氣縱橫，搖漾性靈，較後出的《浮生六記》更勝。

23. 例如梁谷音老師曾說她的鬼步是向京劇筱翠花學的，用在〈活捉〉，成為崑劇傳統。張銘榮老師也說早在傳字輩學崑劇時，武生武旦都已「缺行」，他的武丑戲多是向京劇學的。計鎮華老師也具體舉例說他的代表作《爛柯山》連京劇的「過門」和「緊打慢唱」都借用了，〈搜山〉〈打車〉更大量吸收京劇馬派麒派身段。王安祈：〈崑劇表演傳承中京劇因子的滲入〉，收入王安祈《崑劇論集》（臺北：大安出版社，2012年），頁337—376。

不過這只是挑剔求全，崑壇自羅周出，觀眾看到未來，信心倍增，她一枝筆足以承擔當代崑劇發展的重任。由張弘至羅周隱隱然看到一條脈絡，張弘指出文學創作意義在「尋找」，未必能療癒、安頓，羅周《浮生六記》對於文學的力量和死生的超越，借鑒《牡丹亭》居然能夠另外自出新意。《牡丹亭》杜麗娘還魂復生，可是生命仍有盡頭；《浮生六記》裡，沈復卻用他的書寫成就了他和芸娘的永恆，實現了永遠不會被撲滅的「生」。而羅周筆下沒有純為達成編劇的創作理念而設的功能性人物，芸娘雖是沈復筆底創造，但她並非全然被動，作者沈復並未操控一切，²⁴最後一筆「紀歿」出自二人相互的體貼疼惜，作者沈復與筆下人物芸娘之間是交流激盪甚且相互生發的。相形之下，張弘劇作的創作理念有時超過劇作成果，羅周無論劇情之設想，結構之布局，人物之塑造，文辭之意境，均有青出於藍之勢，²⁵主題更不斷擴大翻轉，這是當代崑劇可喜的現象，值得繼續觀察。

-
24. 論文開頭曾提到，去年（2020）唐美雲歌仔戲團首演的《光華之君》是頗受矚目的作者入戲作品，關於該劇之討論，洪姿宇：〈寄於渡化重生的道德劇《光華之君》〉，《表演藝術評論台》，2020年11月06日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=63271>）曾針對作者與筆下人物之間的關係，提出以下幾個問題：作者是否能控制自己的作品？作品意義是否可能溢出作者意圖？敘事框架的出現可能影響作品的可信度？頗值得深思，而若以此檢視羅周《浮生六記》，作為筆下人物的芸娘仍有鮮明的主動性，作者沈復並未操控一切。
25. 羅周的「新編崑劇折子戲」也受張弘影響而青出於藍。一般所謂折子戲，都是摘自古典傳奇崑劇，而張弘新編《紅樓夢》折子多齣，卻首開新編折子之例。羅周受其影響，也有《世說新語》折子系列之創作，而《世說新語》較《紅樓夢》更難，羅周的挑戰更勝張弘。對於《紅樓夢》的崑劇創作，張弘選擇折子形式，是想在一般全本紅樓戲寶黛釵戀情主軸之外，另以折子細細刻畫《紅樓夢》小說的各式筆墨情趣，各式人物姿態，意在指出「章回與傳奇，曲異而工同」，更有針對一般全本《紅樓夢》「補遺」的意味。《世說新語》卻不同，原本就只有極短篇幅，有的僅數行，有的只有三言兩語，編劇必須自行設想劇情、架構成戲，揣摩人物口吻，點出主題，更難的是要以逸聞軼事和玄言清談，體現魏晉名士的精神風貌，進而以全新折子系列展現魏晉風流。羅周受張弘啟發，選擇新編折子的形式演繹《世說新語》，難度極高，創作成分更多，羅周的劇作卻能展現高度文學藝術價值，《世說新語》得以崑劇呈現，崑之氣韻也因魏晉風流而更靈動。二者相得益彰。雖然本論文主題並不在此，仍可由此看出羅周受張弘影響而青出於藍。

徵引文獻

1. 王守泰：《崑曲格律》，南京：江蘇人民出版社，1982年。
2. 王安祈：《為京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。
3. 王安祈：《海內外中國戲劇史家自選集•王安祈卷》，鄭州：大象出版社，2017年。
4. 王安祈：《崑劇論集》，臺北：大安出版社，2012年。
5. 王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。
6. 吳書蔭編輯校點：《梁辰魚集》，上海：上海古籍出版社，1998年。
7. 沈堯：《戲曲美學論文集》，臺北：丹青出版社，1986年。
8. 林鶴宜：《明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁書局，2003年。
9. 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1989年。
10. 張弘：《尋不到的尋找—張弘話戲》，北京：中華書局，2013年。
11. 梁辰魚撰，張忱石、鍾文、劉尚榮、樓志偉校注：《浣紗記校注》，北京：中華書局，1994年。
12. 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。
13. 曾永義：《曾永義戲曲劇本彙編》，臺北：國家出版社，2016年。