

情緣總歸虛幻——《長生殿》的「情」觀

王瓊玲*

善寫兒女的離合之情，是傳奇的特點與優勝處；藉兒女之情，鼓吹「情至」觀念，更是晚明傳奇的傳統。然而，在動蕩不安、風雷激變的明清易代之際，這類「言情」之作固已不盡切合時代的氣氛與觀眾渴望受到更大刺激的需求。因此取材於現實中政治性的事件，創作時事新劇，便成為可以與男女情愛相結合之新路向。當然若只純就題材之構築言，明代傳奇中梁辰魚(1519-1591)的《浣紗記》已是情愛與史事合寫，然而在傳奇的創作中，真正以晚明「情至」觀念將明末清初以來敘寫男女離合與歷史興亡的主題確實融合，互相生發，而獲得極大成就的，當推洪昇(1645-1704)為第一人；此後孔尚任(1648-1718)接踵而來，遂使此種創作方法在戲曲史上大放異彩，並影響到後來小說等的創作。

洪昇在《長生殿》序言中曾提及他作該劇是「斷章取義，借天寶遺事，綴成此劇」^①。「斷章取義」四字若就詩學傳統言，自古詩人借樂府舊題抒寫新意，本即常有，乍看亦若不足為奇。但在洪昇口中說出此四字，則有不同之意義，蓋樂府詩由「借題」發展至於「敘事」^②，重點已有由詩歌「述志」的傳統，走向就事言情之趨向。但以詩歌的體製言，必欲在短小的篇幅中建立獨特的主題，若無「史詩」(epic)的深厚傳統，事實上有其困難。故樂府詩即是以「言情」為一層，「諷喻」為另一層。戲曲發展則不然，戲曲而至於傳奇，體製既有大幅的拓展，人物刻畫之條件亦已具備，故一旦將主題提昇，便可形成戲劇中自有之「主腦」，洪昇所謂

* 本所副研究員。

- ① [清]洪昇撰，吳人評點，閻福玲校：《長生殿》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁1。
- ② 參見拙著：“Dramatic Elements in the Narrative Poetry of Bo Juyi (772-846) and Yuan Zhen (779-831)” ，《中國文哲研究集刊》第5期（1994年9月），頁195-272。

「取義」，就形式言，正是沿續明代傳奇中此一重要的途徑發展。論劇者，所當密切注意者，則是其所謂「義」，是否全同於晚明湯顯祖之「情至」主張，抑在相近之中，亦有不同？

湯顯祖《牡丹亭》一劇，其重點在專寫杜麗娘一人，與金批《西廂》謂精神全在雙文，皆是以正旦之角色為中心。此種類似處，顯示在舊社會的生活中，男性固常是男女命運所繫的核心，但情愛之深摯與細膩，必於女子乃易見出。故傳奇劇之才子佳人戲雖是生、旦對手，生在演出份量上未減少，但深刻處必在於旦。洪昇於寫作畢生大戲《長生殿》之先，先有《四嬋娟》之作，有意識地將情愛戲之重點放置於女性身上，即是一明確的創作意念的宣示。唯在此有一重要的進展，必須注意，即是湯氏所謂「情至」，重點在情，情之可貴在其為人之真，而人之可貴，在於其情之真；「情」係與「人」為一。但既是因情見人，於人見情，人的特殊便不能不加強調，湯氏謂若杜麗娘則可謂「奇女子」，只是說得人中的一個，若杜麗娘固可謂之為奇，天下奇女子則不必皆如杜麗娘，乃至《西廂》中所見之雙文；倘天下女子之奇，亦不過如此，則女子之真情必只能於委曲中見，委曲與女子性情終不可分，抒寫若多，則不免將轉類似於社會寫實之劇。故洪昇將才子佳人戲結合於歷史劇，重新定義「嬋娟」之義，正是要人將女性與男子等量齊看，看出嬋娟之為嬋娟，正在做為「人」的意義上，才量、胸襟毫不遜色，男子眼中必見出此種女子之好，然後愛之慕之與女子之愛慕男子同，寫一女子，即是寫盡天下之男女。若然，則「才」不必盡歸男子，「貌」不必盡歸女子；夫妻以情契，既是知心，亦是知音，此乃始是「唱」「隨」之義。

洪昇《四嬋娟》一劇，劈頭寫謝道蘊，便點出「休道一搦女嬰孩，兀良是天生異彩。的的有奇才」之旨^③，次寫衛夫人，則實實以鬚眉俯首作例，三寫趙則誠、李易安，則借趙氏口說出世間必得「才貌并佳」「情緣兩得」（同前，頁 771）乃始是天下第一等夫妻之義。最終一折寫管仲姬、趙子昂則又細寫「知音」「合鳴」種種景況，白口中子昂有「世無真知我者，因此無心干祿，雅意逃禪」句（同前，頁 776），回應前文管氏「我想你才擅風華，官居清要，〔……〕今日優遊林壑，付著這湖中簑笠，絕勝朝內風波，到大來好瀟閒灑落也」（同前，頁 774）之言，正是表明知音

^③ 洪昇：《四嬋娟》，收入劉輝校箋：《洪昇集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁 751。

者即在眼前之意。洪昇一生仕途蹭蹬，得賢妻黃氏，對於男女本有他一番體會，故作文取義，能見出旁人所不及，讀其劇者，固應由此著眼。

洪昇《四嬋娟》劇中借趙則誠之口，分天下好夫妻為「美滿夫妻」、「恩愛夫妻」、「生死夫妻」與自身之「模範夫妻」四種（同前，頁 768-771）。中間頗有倫次，其中最可感人者為「生死夫妻」，蓋模範可遇非可求，尋常人美滿、恩愛即成佳話，必若經生、死，則愛至精誠，乃有以不渙散，最能達出「情至」之境，所謂：

都生難遂，死要償，嚙住一點真情，歷盡千魔障，縱到九地輪迴也不忘；博得個終隨唱，盡占斷人間天上。（同前，頁 769）

洪昇後取明皇、楊妃事敷陳一段生死姻緣，便是緣此取作。

「情至」既須以人物之精誠為條件，而此精誠之中又須有人物的性情，故劇中人物之純粹為必要之義。然明皇、貴妃事本多佚聞，流傳既久，染指者多，眾家每以博趣為旨，污穢滿紙，故洪氏取事不得不立標準，其〈例言〉中云：「若一涉穢跡，恐妨風教，決不闖入」（《長生殿·例言》，頁 1）。這種「取義崇雅，情在寫真」（同前，頁 1）的態度，便是他結構設計之第一步。

洪昇因欲將傳統才子佳人戲融入一更為廣闊的歷史的社會情境之中，將男女愛戀之情之意義擴大，成為更為廣義的人與人之間的結合，故在其戲劇的設計中，他做了一個極富創意的設計，即是借用宗教上靈魂體的概念將「性格」的意義提昇，使人的精神自我被賦予一絕對超越的本質。此種意義的賦予乃是象徵性的藝術表達，以所謂才人之心皆是謫仙化現的方式呈現，並不真具有宗教上的意涵。精神自我之主體性既經此建立，則俗世中之假我與內心世界之真我依此可以區分，於是凡人物心中可以扭轉的部份與不可扭轉的部份，亦可混寫而不造成意義界定上之混亂。洪昇《長生殿》一劇編成，其友人棠村相國（梁清標）曾評之為「一部鬧熱《牡丹亭》」（《長生殿·例言》，頁 2）。將之比為《牡丹亭》，是因就主旨上說，《長生殿》主眼仍在寫情，所謂「吾儕取義翻宮徵，借《太真外傳》譜新詞，情而已」（《長生殿·傳概》第一，頁 1），與《牡丹亭》無異。至於說其為「鬧熱」，則是指洪昇將原本閨中始有之情，放置於偌大一個歷史情境中說，卻又不令人感到支離，只覺得更為熱鬧。

洪昇依其特有的性情觀重新塑造明皇、貴妃的人物性格，他以劇中人物本身內心的掙扎的敘寫，由沈溺於情欲的「情欲」階段，發展到由誤致悔的「情悔」階

段，再由「情悔」而祈求一種自我的「救贖」，最後則達到「情緣總歸虛幻」（《長生殿·自序》，頁1）的徹悟，來呈現「真我」與「假我」之間的矛盾與衝突，最後則在生、死的歷煉中完成自我的純淨^④。並說明此種自我純淨的力量，實是來自人與人間心心相契的一種精誠之愛。這種意旨，正藉著明皇與貴妃一種不尋常的身分與一種戲劇化的命運來凸顯，故在藝術的表現上可以達到豐滿的效果。

由於洪昇在《長生殿》一劇中所提出的「精誠」之愛，在觀念中係以精神之絕對自我為出發，故包含了湯氏在其劇中所未曾強調的內容。洪昇在第一齣《傳概》的第一曲【滿江紅】中曾說：

今古情場，問誰個真心到底？但果有精誠不散，終成連理。萬里何愁南共北，兩心那論生和死。笑人間兒女悵緣慳，無情耳。

感金石，回天地，昭白日，垂青史。看臣忠子孝，總由情至。先聖不曾刪鄭衛，吾儕取義翻宮徵。借太真外傳譜新詞，情而已。（《長生殿·傳概》，頁1）

「精誠不散」不僅是提起不放，因提起不放，性為情移，仍是會轉。若明皇、貴妃在富貴中，何嘗不愛？然愛即生欲，欲多則流，何以區別愛之與欲？必待生死一番，浮緣都盡，乃始見出我心中依然有此愛不變，此方是「精誠不散」處。湯劇中與杜麗娘對敵之人，皆是別人，故其衝突乃是人與我之衝突，我一旦明白自家方是主人，即能成就自我。洪昇之劇，則更深一層抒寫，欲人明白，若做到了帝王家，何人尚能欺我，然我亦不能自見。必待人人棄我而去，凡我所有者皆潰爛不可收拾，然後死之生之，見出一個本來自我，本自清靜。自我如此，不唯男女姻緣，即天地間一切「感金石，回天地」的「臣忠子孝」，亦皆是由此真我之一番真誠而起。這種人世間的真誠，即是性，亦即是道。誠如王廷謨在《長生殿·序》中所分析的：

雖然，何其多情也！多情而出於性，殆將有悟於道耶。然歡娛之詞少，悲哀之詞多，昉思其深情而將至忘情，以悟情之即性即道耶。噫嘻異哉！此所謂心合乎天而發於真者耶。」（《長生殿·序》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1590）

固然此處有一當分別之處，即是：既悟有「精誠之愛」，何以尚云：恩之與愛，畢竟成空？此則因就「愛」與「緣」相較，愛真而緣虛。何以言之？洪昇〈自序〉

^④ 關於《長生殿》中明皇與貴妃「情愛昇華」的四階段，詳拙著：〈明清傳奇名作中主題意識之深化與其結構設計〉，《中國文哲研究集刊》第7期（1995年9月），頁367-370。

云：

古今來逞侈心而窮人欲，禍敗隨之，未有不悔者也。玉環傾國，卒至殞身。死而有知，情悔何極？苟非怨艾之深，尚何證仙之與有。〔……〕要之廣寒聽曲之時，即遊仙上生之日。雙星作合，生切利天，情緣總歸虛幻，夫亦可以遽然夢覺矣。（《長生殿·自序》，頁1）

蓋情緣即是俗緣，俗緣有條件，條件取消，緣即消失；故所謂精誠，是見得自心如此，不是在「緣」上求成，否則如麗娘之死而復生，生即能不死耶？故雙星作合，同悟此道，即此便是「心合於天」，不必在緣上執著。《長生殿·重圓》一齣點出「金枷」「玉鎖」，並謂唯有「跳出痴迷洞，割斷相思鞵」《長生殿·重圓》（第五十，頁211），方得自心，此段所寫即是說明由深情之至以至「忘情」之境。這種看似矛盾而並非矛盾的說法，若以哲學的方式闡釋，即是情到至真之處，亦不為情累之義。

洪昇在《長生殿》一劇除在主題表現上有一哲學性的構思外，在劇中人物「情」的敘寫上，亦極見工夫。尤侗評此劇云：「計其離合姻緣，備極人生哀樂之至」^⑤，即是稱賞其離合之彌縫處。所謂「離」「合」若從劇本的客觀敘寫結構來看，整部《長生殿》的情節結構主線即是建構在上述「情愛昇華」的四階段進程——即「情欲」（起）、「情悔」（承）、「救贖」（轉）、「情償」（合）之上，以展現男女主角內在心靈逐步淨化，以及兩人間情愛境界的逐漸提昇。分別說來，第一階段，所寫之明皇與貴妃，本皆是不明自身「本相」^⑥的俗人。明皇之風流，在此時亦不過是輕薄之風流，故出場即說：「昇平早奏，韶華好，行樂何妨，願此生終老溫柔，白雲不羨仙鄉。」（《長生殿·定情》第二，頁3）至於楊妃，雖是麗質天生，亦尚不見有真精神處。特在此時，一天子一貴妃雖是沈浸於塵念之中，紫宸玉食所養，終亦不是粗鄙之人，故洪昇在《長生殿·例言》中說：

近唱演家改換有必不可從者，如增號國承寵，楊妃憤爭一段，作三家村婦醜態，既失蘊藉，尤不耐觀。」（《長生殿·例言》，頁2）

^⑤ 尤侗：《長生殿·序》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1584。

^⑥ 《長生殿·重圓》一齣中透過天孫之口點明明皇與楊妃原係天上孔昇真人、蓬萊仙子，「偶因小譴，暫住人間」，須待謫限期滿，方能重返天庭。參見《長生殿·重圓》第五十，頁209。

蓋此帝、妃若真是粗鄙無蘊藉，便是鉛銅之物，任是日後如何燒煉，亦無成金可能。楊貴妃與虢國夫人，梅妃江采蘋之爭，只是點明宮闈之愛，本即是建立在「君心無定」的基礎上發展。劇中不將楊妃與虢國夫人、梅妃爭寵之事寫成村婦模樣，僅是含蓄地以〈獻髮〉、〈絮閣〉等關目打理，正是凸顯俗情中之一種雍容。剪青絲、還釵鈿則已漸漸顯露出楊妃心中細膩惹憐之一面，最後終於贏回薄倖君主之情意，明皇遂唱出如下之曲文：

情雙好，情雙好，縱百歲猶嫌少，怎說到，怎說到，平白地分開了。總朕錯，
總朕錯，請莫惱，請莫惱。（《長生殿·絮閣》第十九，頁 79）

前寫楊妃，因彼本是民女，故不能稍作村婦態，此寫君王，則正不嫌情同凡夫，方顯君王之心確被打動。然而此種以佔有欲為本質的「俗世之愛」(worldly love)，縱然充滿著熱情與痴迷，愛欲終是一體；即便是七夕的「密誓」：「願生生世世，共為夫婦，永不分離」（《長生殿·密誓》第二十二，頁 91），亦只代表情意投合所激起的誓盟。當然這種具有特定歷史內容，「逞侈心而窮人欲」的帝妃愛情，就情愛所依存的環境來說，即沒有馬嵬事變之類驚天動地的鉅變，這中間本來就充滿著引人墮落的陷阱，楊妃在她所生活的特定環境中，一方面須面對宮廷內部爭權爭寵的局面；另一方面，「內侍貴妃之寵」的楊國忠與「暗藏奸詐」的安祿山之間的「權哄」，亦使她一步步被形勢推移，因而陷入逆境，終在「天地塵昏九鼎危」的安史之亂中，鑄成「一代紅顏為君盡」（《長生殿·埋玉》，頁 102）的悲劇，而她與明皇的塵世情緣亦在歷史的風雲突變中經受了嚴厲的考驗。

洪昇以馬嵬事變的現實悲劇了結了明皇與楊妃的現世情緣之後，又以「果有精誠不散，終成連理」的主旨為動力，讓現實的悲劇逐漸因二人之「敗而能悔」（《長生殿·自序》，頁 1），終於在幻想世界裏昇華為團圓結局。此處作者重新回到他所編織的「在帝王家罕有」的愛情的基本立場上，敘寫了他們生離死別後，基於事變所產生的無限悔恨與悲戚，以更進一層的悲劇筆力，表現了「天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期」的愛情主題。馬嵬事變之後，貴妃之鬼魂與明皇因於愧悔，開始了他們「情悔」的第二階段。在〈情悔〉（第三十）中，貴妃深悔其以情耽誤了明皇的國事，而明皇亦痛惜其犧牲所愛之性命，乃違背誓言。但在二人的悔恨中，有一不悔一事，則是其情，不但不悔，且又堅貞如初，亟盼能重圓相守。這段情事正如吳舒堯所評：「事事可悔，只有此情不放，才不放，情便生緣」（《長生殿·情悔》批語，頁 124）。此後，〈聞鈴〉（第二十九）、〈哭像〉

（第三十二）、〈見月〉（第四十一）、〈雨夢〉（第四十五）諸齣中，明皇對楊妃的苦苦追懷，〈冥追〉（第二十七）、〈尸解〉（第三十七）、〈寄情〉（第四十八）諸齣中，楊妃對明皇的沉痛思念，以及楊妃的三變——「馬嵬以前，人也；冥追以後，鬼也；尸解以後，仙也」，與明皇的三悔——「馬嵬不能救免，冤情也；幸蜀不能自主，驚魂也；沒後不能再見，愁腸也」（《長生殿·哭像》第三十二批語，頁130），使他們均各自在愛情的「愁城苦海」中飽受痛悔與死別的煎熬。即使在〈重圓〉（第五十）之際，回首往事，這對曾經天人隔絕，歷盡人世滄桑的愛侶，實際感受到的仍脫不去無限的哀傷：「漫回思不勝黯然，再相看不禁淚漣。」（《長生殿·重圓》，頁209）可以說，在這下半部戲中，明皇、楊妃的愛情悲劇，因為鋪敘了天上人間情緣難續的悔恨與悲戚，反而更動人心魄。沒有經過這樣刻骨銘心的懺情與天人相隔的哀思，便不可能使縱欲侈心的世俗情愛徹底淨化與昇華。當情愛一旦達到兩心全然相屬，唯願生死相隨的境地時，情愛事實上已經超越了朝朝暮暮的情欲纏綿，而成爲超越現世時空的不朽心契。

明皇與貴妃的真情愛戀與衷心懺悔終感動上蒼，貴妃終獲其所期盼的「救贖」，於是劇情進入「情愛昇華」的第三階段，尸解復活，重登仙境。然而「悔罪」「登仙」後的楊妃痴守情種愁魂，其「情根」仍未了斷：「沒奈何一時分散，那期間多少相關。死和生割不斷情腸絆，空堆積恨如山。他那裏思牽舊緣愁不了，俺這裏淚滴殘魂血未乾，空嗟嘆」（《長生殿·仙憶》第四十，頁167）。所以吳舒堯評曰：「人不到沒奈何時不肯死心，只一句道盡仙凡苦境。」（《長生殿·仙憶》批語，頁167）的確，對於明皇、楊妃情愛而言，無論虛無飄渺的仙界，還是擾攘喧囂的凡塵，俱是一場雖悔亦無能自拔的無限苦境。故楊妃雖經救贖返登仙籍，仍自道：「倘得情絲再續，情願謫下仙班」（《長生殿·補恨》第四十七，頁197）；此便見出一險處。蓋執妄本即是迷幻之本，悔不至此，必再作沈淪。前此作者運用增強戲劇張力之作法，自第二十五齣〈埋玉〉後，即將兩人各寫一處，勿令相見，正是欲以凸顯相思之苦與執情之妄，然在此，卻作一活路。許其情償補恨，兩人重圓，而在重圓之際，兩人卻因姻緣俱了，悟出情實緣虛之道，遂得因償而解迷。達至「情至」終極之境，吳書堯批此曰：「積業未除，所重在悔，既能知悔，則忘情者自得逍遙，有情者，亦諧夙願。」（《長生殿·重圓》，頁210）所謂「知悔」，即是覺迷，迷而能覺，即有情亦不爲情累，與忘情者同。真誠的懺悔與忘我的犧牲使明皇、楊妃的「俗世之愛」徹底淨化爲「精誠之愛」，

二人基於死抱痴情、生守前盟的「精誠」，終得償宿願，永證情緣，完成了「情償」的第四階段。

洪昇在主體的表現上，由於係以孔昇真人與蓬萊仙子之貶謫下凡託始，故所謂「情」的四階段發展，基本上是一證成「本有」的過程。在象徵的意義上說，這一種探詢是建立在永恆的主題與價值上，而非做為一個認識世界的起點。這亦是使本劇在表現上，成為一完整的以呈現愛的真諦為主旨的「寓言」，即所謂 "allegory of love"。在這種企圖呈現本有以與虛幻相對的需求下，洪昇更進而創造了一個純淨的永恆仙界，以與擾攘的多變紅塵相對；他強化了牛郎、織女二星在劇中的導引、仲裁、見證的功能，使雙星擔負起做為引渡明皇與貴妃的角色。仙界象徵淨化後的心靈世界，而仙人是永恆「真情」的具象化象徵。透過仙界人物的襄助導引，被貶謫到人世的明皇、貴妃方能在擾攘紅塵沉淪後重返天庭。全劇的情節發展是構築在兩個世界的對比結構中，在塵世中歷劫生死後的情欲自我，經過淨化昇華，終於「跳出痴迷洞，割斷相思韆」，脫卻情緣的枷鎖，「瀟灑到天宮」（《長生殿·重圓》，頁 211）。人間天上的悲歡離合乃因此統一在全劇完整而富於戲劇性的詩化情境中。

不同於《西廂記》、《牡丹亭》中之愛侶，明皇、貴妃展現的是在情愛試煉中的「自我」，這個自我不僅是做為行為的主體，亦是決定「意義」的主體。若以表現的層次來比較，可以說《西廂記》、《牡丹亭》二劇中所刻畫的主人自我，即使說之為「真我」，此一我依然是塵世中血肉的自我，並非宗教義上所謂「純淨」的自我，或哲學上所說的「純粹」的自我。但就洪昇全劇的意旨傳達上來說，他所借用的宗教信仰中「仙」「凡」對比的意象結構，雖亦並非真正站立於宗教的立場看待劇中之人或劇中之事，但劇中的主旨，仍有極厚重的哲學的意義；而特以一種藝術的形式為表達。在中國戲曲中這種超越於習俗的倫理觀念，或自覺的情志而作的哲學義的象徵表達，可以說是前無古人之作，值得特為表出。在這層意義的表示上，由於它本身傳達的觀念是超越的，不真涉及作者對於時代的身世之感，故他在人物的敘寫中，由於歷史劇本身情節需要而加入的政治意識，其實係屬一種「通義」式的描寫，並非真有詩人譏刺之義。但由於中國士人以及以士人為主的文學傳統所造成的觀賞角度，使此劇的演出一開始即被賦予了政治的意義。《長生殿》一劇之編成，不唯在當時即遭到當政者的懷疑，許多人，包括作者，都因此受到貶斥，直至今日，戲劇研究者仍有許多人相信洪昇之寫作此劇有一種民族大義寄寓其

中，與《桃花扇》相近。其實洪昇之寫此劇，在題材之選擇固是受有時代的影響，但他心中其實並無排滿的意識灌輸其間，否則亦不會膽大到敢於將劇本呈獻王府，在王府中首演。這是我們重新細讀他的劇本時，應注意分析的一項要點。