

紙上氍毹——《審音鑑古錄》 作為閱讀文本的美學意義

陳凱莘

美國史丹福大學亞洲語言學系博士生

前言：探索《審音鑑古錄》

作為「舞臺藝術實踐指南」之外的可能性

清代乾隆（1736～1795）、嘉慶（1796～1820）兩朝在中國戲曲發展史上具有相當關鍵的意義。周貽白在其《中國戲劇史》一書中稱乾、嘉二朝為戲劇生態巨變的時代，見證了劇場上花部亂彈諸腔勃興，與雅部崑腔爭勝的風潮¹。崑劇在花雅之爭中看似屈居劣勢，然而這並不代表其藝術發展上的衰退。陸萼庭在《崑劇演出史稿》中即對日本學者青木正兒所稱「崑劇的餘勢時代」提出不同意見，認為乾嘉時代的崑劇反而因為新子戲表演形式的全面發展而達到了新的藝術高峰，「開啓了近代崑劇的新頁」²。在這個時期中，戲劇藝術的創作主體逐漸由劇作家轉移到演員身上³。面對日受歡迎的花部諸腔的競爭，

¹ 周貽白：〈清代戲劇的轉變〉，《中國戲劇史》（上海：中華書局，1953年），第八章。

² 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家出版社，2002年），頁261-263。

³ 有關清代戲劇藝術創作主體由劇作家轉移至表演者原因之討論，參見Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The

崑劇演員無不致力於充實演出內容以及提升表演藝術層次⁴。本時期崑劇折子戲藝術的高度發展與演員面臨的挑戰是互為因果的：以演員為主體的藝術加工著重於豐富人物形象與細節上的刻畫，折子戲篇幅精巧，正好提供了一個最理想的創造單位；另一方面，折子戲通常以特定腳色的表演為藝術呈現的重心，長期下來各行腳色漸次累積起自己家門的本工戲。日漸精密完備的表演藝術體系所奠下的基礎，無疑地成為崑劇演員表演藝術背後的重要支柱，使其面對風起雲湧的劇壇變化時仍能從容應付，綽有餘裕。

清初中葉的戲曲選本具體而微地反映了本時期劇藝創作主體逐漸由劇作家轉移到演員的嬗變過程。從明萬曆前後起，戲曲作品即依閱讀群眾的需求，以不同的形式出版與流傳。由現存晚明崑曲劇本的刊刻形式來看，無論是散齣選本或是完整劇作合刊本，共同的特徵是刊刻體製似更宜於案頭清賞雅玩，是否忠實反應舞臺上真實演出情況則非編者的主要考量⁵。與晚明選本相比，清初中葉崑曲選本的編排體例明顯地呈現對於場上表演的高度關注，例如收錄花雅二部戲曲散齣之著名選集《綴白裘》所收錄劇本，即多為當時演員場上演出所用之演出本，在情節科白部分與原作相較差距甚大。需要提出的是清初

University of Michigan), 18, 113；華生：〈中國戲劇文化的一大嬗變——從劇作家中心制到演員中心制〉，《文藝研究》第6期（1991年），頁85-92。華生以為1689年的「長生殿事件」對於日後文人對創作新戲的態度有決定性的影響。

⁴ 關於乾嘉時期崑劇藝人面對劇場生態巨變的回應與努力，詳見汪景珣：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》（臺北：學海出版社，2000年）。

⁵ 萬曆時期諸多戲曲選本均只錄曲文，不錄賓白，反應本時期編者重視戲曲文本可讀性與文學價值的心理傾向。相關討論見王安祈：《明代戲曲五論》（臺北：大安出版社，1990年），頁14。

中葉時期除了如《醉怡情》、《綴白裘》之類近似「演出臺本」⁶的戲曲選本風行市肆之外，劇作家創作的原始劇本的出版與流傳亦從未間斷。正如史凱悌所言，各色各樣的戲劇出版品「反映了崑劇文本傳承的兩重並行脈絡：一重是雅的，菁英取向的；另一重則是通俗的，劇場取向的」⁷。無論是「雅」是「俗」，可以肯定的是，崑劇愛好者在這一波出版風潮中扮演關鍵的角色：在閱讀與收藏相關作品以外，部分曲家或是業餘愛好者甚至擔任編撰者，刪編出版舊作以創造自己理想中的戲曲選本。究竟以「演出臺本」為底本的戲曲選本如何改變讀者的閱讀經驗？對熟悉場上演出的愛好崑劇的文人雅士而言，豐富的觀戲經驗在他們閱讀或甚至編排類似的戲曲選本時扮演了怎樣的角色？

本文藉由檢驗清中葉著名崑劇散齣選本《審音鑑古錄》來探討上述問題。《審音鑑古錄》約成書於乾隆年間，獨樹一格的編排體例使其在清代崑劇演出史的研究上占有獨特的地位。除了收錄乾、嘉至道光年間流行的崑劇折子戲的演出臺本以外，《審音鑑古錄》中所收錄各劇均附有大量的評批按語，詳注穿關、表演技法、角色形象、內在情感詮釋方法等，於旋律周折處加注板眼工尺，紀錄特定演員著名表演片段的身段步法，並對演出時弊提出指正。由書名可看出編選者對當時流行於劇壇上的演出成例已不甚滿意，出版《審音鑑古錄》，或許是希望藉由經典化前輩藝人「二度創造」的成果，來保存甚至延續崑劇的藝術傳統。

對戲曲史學者而言，《審音鑑古錄》在學術上的價值是具

⁶ 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》，頁276。

⁷ Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The University of Michigan), 101.

有多重面向的。首先，內容包羅萬象的舞臺演出指示提供了探索乾嘉時期崑劇表演藝術發展的鮮活例證。其次，對於各折子戲整體表演藝術風格與人物形象塑造的討論，亦反映了本時期崑劇愛好者的藝術偏好與品味。長期以來戲曲學者在探討清中葉崑劇藝術與表演美學的發展時，均大量援引《審音鑑古錄》；然而，對於本書的性質以及其所設定的讀者群為何，似仍未有定論⁸。歷來學者在研究《審音鑑古錄》時，大都將其歸類為「身段譜」或是「導演臺本」⁹。然而，趙景深、史凱悌與汪詩珮均已指出《審音鑑古錄》與逐字逐句記載表演身段

⁸ 郭亮 1961 年文章以表演角度研究《審音鑑古錄》，稱其為「演出創造成品的舞臺形象紀錄」，文中並依評註按語之格式分為五類，分別探討其作為舞臺指示之功能。郭亮於 1986 年二度探討《審音鑑古錄》之文章中修正自己原來的論證，重新以戲曲導演學的角度檢閱本書，探討舞臺指示與評註按語如何反應當時導演的藝術思維。葉長海以演出臺本的角度檢視《審音鑑古錄》，但將探討重心放在崑劇演員創造特殊人物形象之成就上。李惠綿以《審音鑑古錄》中《琵琶記》與《荆釵記》之選齣為例，探討清中葉崑劇之表演美學。陳凱莘藉分析《審音鑑古錄》中的評註按語探討清中葉崑劇藝術之發展。見郭亮：〈崑曲表演藝術的一代範本——《審音鑑古錄》〉，《戲劇報》第 19-20 期（1961 年 10 月），頁 54-59；郭亮：〈戲曲導演藝術的歷史畫卷——《審音鑑古錄》〉，《藝術研究》第 1 期（1985 年 7 月），頁 241-274；葉長海：《中國戲劇學史稿》（上海：上海文藝出版社，1986 年），頁 409-423；李惠綿：〈從《荆釵記》、《琵琶記》臺本析探《審音鑑古錄》的表演美學〉，《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998 年），頁 669-714；陳凱莘：〈清中葉崑劇表演藝術之再現——《審音鑑古錄》析論〉，《復興劇藝學刊》第 23 期（1998 年），頁 71-96。

⁹ 相關討論見汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，頁 217。如傅雪漪即將其歸類為身宮譜。見傅雪漪：〈繪情繪聲為後世法——談崑曲身宮譜〉，《戲曲藝術》第 70 期（1997 年），頁 11-16。

地步的「身段譜」相異之處¹⁰；史凱悌與汪詩珮更進一步探討了《審音鑑古錄》編選者選擇的出版媒介背後所蘊含的意義：現存清代的身段譜均以手抄本的形式流傳，而《審音鑑古錄》卻為一「刻印本」，不僅刊刻精美，各折之前並附有提示該折表演內容之插圖¹¹。編者／出版者精心安排的出版形式，以及其意欲透過《審音鑑古錄》之流傳建立崑劇表演美學典範的用心，顯示其出版對象應為雅好崑腔，熟悉崑劇文本和場上演出的文人雅士，而非一般泛泛大眾。

本文擬進一步以閱讀文本的角度探索《審音鑑古錄》的美學意義。除了做為舞臺藝術的實踐指南之外，《審音鑑古錄》做為一文學讀本所帶給讀者獨特的美感經驗亦值得深入探討。以下的討論分為兩部分：第一部分討論《審音鑑古錄》中與場上演出相關之評註按語。具體而微的舞臺指示除可供表演者實

¹⁰ Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The University of Michigan), 131。趙景深比較了《審音鑑古錄》與新近出版，紀錄徐凌雲表演藝術精華之《崑劇表演一得》，認為「《審音鑑古錄》除《荊釵記·上路》記老藝人孫九皋的身段較繁以外，一般都非常簡略，不像本書（按：指《崑劇表演一得》）逐字逐句，都有詳細的說明。」因而對將《審音鑑古錄》歸類為身段譜是否恰當或有疑問。見徐凌雲演述，管際安、陸兼之記錄整理：《崑劇表演一得》（蘇州：蘇州大學出版社，1993年），趙景深序，頁6-10。汪詩珮《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》中比較了《崑曲身段譜甲集》中所錄，乾嘉時期藝人陳金雀之〈書館〉身段譜抄本與《審音鑑古錄》中〈書館〉之異同，可做參考。見汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，頁224-249。

¹¹ Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The University of Michigan), 153；汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，頁219。

際演出時參考借鑑之外，亦提供讀者一想像空間，化紙上文字為聲色俱足的舞臺呈現。第二部分在明清戲曲插畫發展的脈絡底下檢視《審音鑑古錄》中的版畫插圖。《審音鑑古錄》的版畫設計在構圖上多做前朝作品，未見特出之處，然而在細節處理（如人物衣飾、場面調度）上卻可見畫工意欲呈現一舞臺表演視角的用心。文字和圖像以不同的角度建構起一紙上舞臺，在閱讀文本的同時，讀者也如同經歷了一場聲色俱足的演出。

一、文字敘述中的演出重現

——《審音鑑古錄》評註按語的視覺性

《審音鑑古錄》原始版本成書時間不詳，根據相關資料推斷其出版年代最早應可推至乾隆中末葉¹²。道光十四年（1834）琴隱翁為《審音鑑古錄》所作序中謂東鄉王繼善於京師偶得《審音鑑古錄》一編，新版乃其根據原版稍事補讎而成，藉此圓其先人未竟之志¹³。道光版《審音鑑古錄》共收錄

¹² 郭亮：〈崑曲表演藝術的一代範本——《審音鑑古錄》〉。《審音鑑古錄》中《荊釵記·上路》一折尾批云本齣身段乃孫九皋所創。據《揚州畫舫錄》卷五記載，孫九皋為乾隆中揚州「老徐班」成員。依此推斷《審音鑑古錄》之出版最早應在乾隆中葉以後。

¹³ 琴隱翁序言：「東鄉王子繼善，偶於京師得《審音鑑古錄》一編……繼善念其尊人瓊圃翁生平音律最深，每嘆時優率易紕謬，欲手定一譜，兼訓聲容，著為準則，惜未成而逝；既獲此本，喜與乃翁素志相侔也。爰輾轉購得原版，攜歸江南，稍事補讎，便公同好。」現今所見之《審音鑑古錄》多為道光年間出版之版本。值得一提的是吳新雷新近所發現，約於1855年左右出版，根據道光王繼善本重印的咸豐版本（藏於南京圖書館）。咸豐版出版者王世珍謂新版改正了道光本中的一些錯誤。吳新雷比對後發現除了少部分評註按語的更動之外，二版本並無顯著的差異。見吳新雷：〈《審音鑑古錄》的道光本和咸豐本〉，見

六十五齣時下流行的崑劇折子戲；由年代較早劇作如《荊釵記》、《琵琶記》中選出的折子戲在數量上超過了後期劇作，反映了編者意圖強調的表演藝術的承繼傳統¹⁴。如李惠綿所言，本書書名顧名思義為「審定音律鑑別古本的著錄」¹⁵；我以為「鑑古」亦可作「以古為鑑」解，著者意在肯定前輩崑劇藝術家的貢獻，並以他們辛勤勞動所積累的成果為當今崑劇表演藝術發展之基礎。書中所收《荊釵記·上路》一折即為最佳範例：本折特出之處在於對於身段動作的記載極為詳盡，幾乎到了逐字逐句的地步。本折尾批云「此齣乃孫九皋首創，身段雖繁，俱係畫景，唯恐失傳，故載身段」，按孫九皋為乾隆中葉揚州「老徐班」著名藝人，以表演細膩感人聞名¹⁶。明確地來說，編撰者期望自己心目中理想的審美標準能為藝界同行甚至一般觀眾所接受，最有效的方式莫過於藉由特定演出版本舞臺實錄的出版與流傳，確保後輩藝術工作者能遵循自己所認同的，前輩藝人所樹立的表演典範來演出。

這是我們將《審音鑑古錄》歸類為「身段譜」或「導演臺

吳敢等編：《古代戲曲論壇》（南京：江蘇古籍出版社，2001年），頁119-121。本文參考了以下三種道光版本之《審音鑑古錄》：(1)文本部分，參考《審音鑑古錄》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1987年）第5輯；(2)插圖部分，參考哈佛大學燕京圖書館所藏道光（1834）年本（本書缺《牡丹亭·驚夢》插圖）；(3)《牡丹亭·驚夢》插圖，見上海辭書出版社所藏《審音鑑古錄》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995-2002年），第1781卷。

¹⁴ Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The University of Michigan), 132.

¹⁵ 李惠綿：〈《審音鑑古錄·牡丹亭》折子戲的改編與表演〉，「湯顯祖與牡丹亭國際學術研討會」，2004年4月27~28日，頁2。

¹⁶ 《揚州畫舫錄》卷五載「老外孫九皋，年九十餘演《琵琶記·遺囑》，令人欲死」。

本」之前，必須體認的事實：這部戲曲選本的編輯與出版反映了部分崑劇愛好者對當時劇場文化的不滿，期望藉由本書來宣揚他們對於崑劇表演的美學理念。如琴隱翁序言中所暗示，崑劇演員如能依照本書提供的美學準則演出，或可避免鑑賞家的嚴厲批評¹⁷。事實上，指正時下演出弊端正是本書編者展現自己美學品味常用的手法之一；在曲文與賓白旁注中常見「莫做俗樣」、「以訛傳訛焉能再改」等類似批語。這些批語一方面為追求更高藝術境界的職業演員和業餘票友提供實用的建議，一方面卻也反映了康熙末葉以來知識分子審美偏好與實際劇場生態漸行漸遠的事實¹⁸。顏長珂、陸萼庭即指出，崑劇發展的後二百年，知識分子基本上「已經從崑劇的基本觀眾中退出來」¹⁹。知識分子/鑑賞家評價、肯定某些特定演出流派，甚至將其經典化的行動，其背後隱含著對於崑劇優雅細膩的特質，終將在職業劇團通俗化的藝術取向下，逐漸消失的擔憂。

我們很難估計《審音鑑古錄》的出版與流傳對於職業劇團表演藝術的走向產生什麼直接的影響，畢竟本時期職業演員藝術的養成大部分是透過師徒之間的口傳心授²⁰。由編排體例來看，《審音鑑古錄》的設計似乎更符合文人雅士的閱讀習慣。郭亮分析《審音鑑古錄》曲文賓白前後所附提示演出技巧的「按語」，將其分為「首批」、「尾批」、「眉批」與「夾注、旁

¹⁷ 「庶乎黜毖之上，無慮周郎之顧矣」，見《審音鑑古錄》琴隱翁序。

¹⁸ Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The University of Michigan), 158-159.

¹⁹ 陸萼庭：〈談崑劇的雅和俗〉，《戲曲研究》第38期（1991年），頁19-33。

²⁰ Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The University of Michigan), 131.

注」數類，各類功能不同²¹。編者援引了一般文人讀者熟悉的評點模式，旨在使自己對於場上演出的詮釋能更有效地為讀者所接受。明清通俗小說的評點與插圖通常扮演了提升讀者想像空間，化平面文字為立體呈現的功能²²。然而，閱讀戲曲選本與閱讀通俗小說時，所產生的內心活動的向度應該是不同的，尤其對於熟悉場上演出的讀者而言，觀賞一場精彩演出所留下的印象在某種程度上必定制約了日後閱讀相對應文本時產生的視覺想像；即使未曾看過某文本的場上演出，在閱讀該文本時，讀者也極可能根據自己對演出慣例的理解以及觀賞類似情節演出的經驗，建構對文本的立體想像。從閱讀的角度來看，《審音鑑古錄》的評註按語如同創造了一個新的想像空間，舞臺表演脫離了真實劇場的框架，而與讀者閱讀文本時所產生的視覺想像相互對話。

《審音鑑古錄》的眉批在讀者閱讀本書時「視覺想像」的創造活動中扮演了關鍵的角色。眉批在本書中的主要功能在於揭示劇中人物之基本形象，包括年齡、家世地位、性格情態等；對於唱曲之曲理曲情與念白之節奏、舞臺場面調度之處理、端正時弊（如平仄、工尺板眼、曲文之訛誤等）的相關評語亦常置於曲文賓白上緣。眉批出現的位置通常是一折當中情

²¹ 郭亮將《審》本中評註文字分為五類：(1)置於行間，闡示特定舞臺身段動作之科介說明；(2)曲文旁之小字旁注，說明人物當下之心境、態度或思緒；(3)人物上場之按語，主要說明人物性格氣度與外在形象（如穿扮等）；(4)眉批，對於人物具體舞臺行動與基本形象之解釋；(5)總批，分析各折子戲的藝術特質、比較各演員詮釋特定腳色之優劣等。見郭亮：〈崑曲表演藝術的一代範本——《審音鑑古錄》〉；相關討論亦見李惠綿：〈從《荊釵記》、《琵琶記》臺本析探《審音鑑古錄》的表演美學〉，頁 672-673。

²² Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1998), 322-323.

節緊要，演員著意發揮唱做之處。文字敘述很難完整表達舞臺上應展現的曲情與戲情；除了揭示具體口法、身法的運用訣竅之外，在《審音鑑古錄》的眉批中亦常見編者以意象化的語言描摩提示場上表演的情態。《鳴鳳記·河套》中淨扮嚴嵩，被外扮夏言激怒以後的「三笑」是常為學者所援引的例子：本折中，嚴嵩與夏言議論收復河套事。在本劇中，嚴嵩被塑造為狡猾、陰沉、城府深，集各種負面性格於一身的奸相形象。在夏言力辯應收復河套，批評嚴嵩忠邪莫辨時，夾批說明淨扮嚴嵩應「鼻中冷笑」；其後夏言直斥嚴嵩為奸臣時，曲文、賓白與相對應眉批、夾注之內容如下：

第一笑如海底雷 鳴（懣）第二笑 巨風擊浪（發） 第三笑魚躍波花 （收）	（外）則、則你、你就是閉門修齋的王欽若！ （小生、末）老太師請息怒。（淨）嘎！（急怒）哈哈！（高）哈哈！呵呵呵！列公， （小生、末）太師，（淨）老太師把下官比做王欽若，嘎哈哈！罷麼，我甘心認了王欽若，哎呀！只是老太師，不該謗毀明君嘎！ ——《鳴鳳記·河套》
---	---

夏言以北宋「癭相」王欽若暗諷嚴嵩之奸邪險偽，使嚴嵩極為震怒。顧及嚴嵩喜怒不形於色的陰險形象，在本折演出中嚴嵩所展現的各種情緒，如輕蔑、怨恨、對他人意見的不認同等，出人意料之外地均以「笑」來表達，這一段中的「急怒」也不例外。根據眉批的闡示，嚴嵩這一「笑」共有三轉折，分別代表其所被引發之內心憤怒的不同層次：「第一笑如海底雷鳴」旁有小字註明此笑所表達的情緒基調為「懣」，陸萼庭謂此第一笑為「氣極的反常」²³，或表現亟欲發作卻又須顧及場

²³ 見陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》，頁299。

面及自身身分的壓抑；「第二笑巨風擊浪」旁小字註「發」，則是將憤怒情緒藉笑來全力傾洩；「第三笑魚躍波花」旁小字註「收」，根據陸萼庭解釋則為「餘怒的散射」。以閱讀的角度來說，這一段的眉批與曲文、賓白之配合可謂相得益彰。曲白對於這一段關於嚴嵩性格表現的敘述本身並不具有感染力，僅以擬態語表現的笑聲，並無法展現嚴嵩此三笑之間的細膩轉折與其獨特性。眉批中的「海底雷鳴」、「巨風擊浪」以及「魚躍波花」，巧妙地以與水有關的視覺意象比擬聲音質感，啟發了讀者對舞臺上演員所表達不同情緒層次的笑聲之想像，原本平面的文字敘述亦因此而立體起來。藉由視覺意象的操作運用，《審音鑑古錄》的評註者呈現了自己心目中對這一段演出最理想的詮釋方式，並且希望進一步影響讀者自身對文本的視覺想像。文本與評註創造了文字、視覺與聽覺的多層次空間，並且牽涉了對於場上演出的想像，對讀者來說應是相當新奇的閱讀經驗。

在眉批之外，置於行間，說明具體身段動作的夾注、旁注，對文本內容的影像化呈現亦至為重要。以讀者的角度而言，記載具體表演身段步法的舞臺指南，猶如其他文學作品字裏行間的點評一般，提供一個針對特定文本的個人詮釋。曲文、賓白間的夾注所記錄的身段動作反映了人物的基本性格以及特定情境下的心境思緒。透過曲文間夾、旁注對於演出動作的一系列重構，讀者（特別是從未觀賞過該齣之演出的讀者）如同經歷一場紙上演，延伸了視覺想像的可能性。

以《荊釵記·參相》為例，這是《審音鑑古錄》中另一齣廣泛為學者所討論的例子。本齣描述王十朋（小生扮）中狀元後，與眾新科進士赴相府參謁時，為萬俟卨宰相逼婚，十朋謂自己已娶，斷然拒絕之事。本齣折子戲表現的重心在於淨扮的萬俟卨宰相身上：

(淨)(旁²⁴：意趣著力式)這箇，咳，老夫年過(旁：右手托鬚)五旬，止生一女，小字多嬌。我欲招你為婿，(旁：小生低首式)不用選財納禮，(旁：小生悄看淨介)目今(旁：淨偷覷小生介)便要完婚。(鼻笑科。小生會意重做正色)深蒙(旁：淨弄茶挑看杯內介)老師相不棄微賤，感德多矣！(淨看杯中笑弄茶匙式)哎呀呀！(小生)奈晚生已有寒荊在家，不敢奉命。(淨聽，停茶匙，提高，落茶匙，落右手在右膝，衝身看生式)噯？殿元有了尊閨了？(小生)是。(淨仰身乏趣狀)好噯……(對小生一頓式)咳殿元，(低聲曲意式)只是還有一講，你是讀書之人，何故見疑？自古道(旁：拈茶匙旋連身搖帶笑看小生介)「富易交、貴易妻」，此乃(旁：捏匙擊杯三下科)人情也！

如李惠綿所言，這一場「飲茶招親」的二人對話中，砌末(在此為茶杯、茶匙)於人物手中運用之方式，成為「傳達其幽微情緒變化的媒介」²⁵。萬俟宰相提親時顯然自信滿滿，雖然之前招待王十朋等人入座敘談時表面上一派謙和有禮，但「不用選才納禮，目今便要完婚」等言，顯見其「請求」實為「命令」，實意料不到王十朋會拒絕提親。其後王十朋回答時，淨角自顧自地「弄茶挑看杯內」、「笑弄茶匙」等動作，更鮮明立體地呈現了萬俟一方面成竹在胸，一方面又力圖掩飾自己必須紆尊降貴請求王十朋同意的不自在心態。之後王十朋拒絕宰相之提議，萬俟雖然是「低聲曲意」力圖挽回，但其句尾「捏匙擊杯三下」強調所謂「人情」時，明顯地已含不忿責備十朋之

²⁴ 引文中凡注「旁」字者，指原文中曲文右方之小字旁注。

²⁵ 參見李惠綿：〈從《荆釵記》、《琵琶記》臺本析探《審音鑑古錄》的表演美學〉，頁703。

意。這一段中對於小生舞臺動作之註解相對來說較淨角為少，即使是淨角的動作也非逐字逐句註解，而僅在情緒轉折之關鍵處著意發揮。如此，舞臺指示對曲文、賓白可謂發揮了畫龍點睛之效，延伸了閱讀的想像空間。

二、圖像敘述中的演出重現

——《審音鑑古錄》的插畫設計

近來對於《審音鑑古錄》的研究大部分均著眼於曲文、賓白以及評註文字，至於其版畫插圖則少見探討。明中末期以來，附有精美版畫插圖戲曲作品的編輯與出版蔚然成風，如同鄭振鐸所言，「明刊劇本幾於無曲不圖」²⁶。清代戲曲作品的情況則大不相同：除了早期出版的劇作之外，《審音鑑古錄》似乎是目前所見清代中期前後出版的戲曲選本中，唯一附有經過精心設計的版畫插圖的本子。就圖文相映的編排方式來說，《審音鑑古錄》可說是繼承了晚明戲曲出版文化的餘緒，然而更值得我們探索玩味的在於編者對於場上表演的高度關照，對於本書的版畫設計究竟產生了怎樣的影響。

與傳統的敘事畫相較，戲曲選本的版畫設計牽涉了一個更為複雜的過程，出版選本所假想的讀者對象顯然是影響插畫設計走向的重要因素。以明萬曆早期的戲曲選本為例：作為服務劇場觀眾的表演指南²⁷，選本中的版畫設計自然不能不將實際場上演出情況納入考量，然而平面媒介究竟無法忠實呈現具體

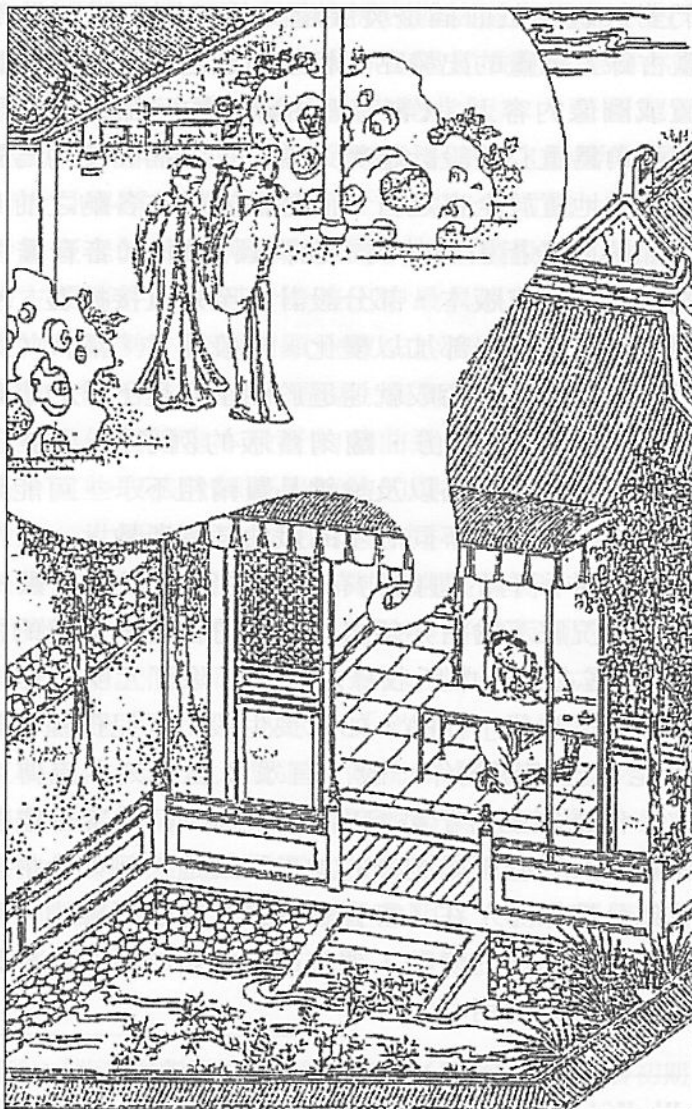
²⁶ 鄭振鐸：〈《中國版畫史圖錄》自序〉。原書未見，轉引自馬孟晶：〈耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視覺性的關注〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第30期（2002年），頁211。

²⁷ 耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視

表演的每一個環節。畫工們的折衷辦法是在插畫中納入某些具有「舞臺效果」之元素，使讀者在觀賞插畫時能自然而然地聯想到場上的演出。蕭麗玲研究世德堂版本《琵琶記》插畫設計，提出萬曆早期戲曲版畫受到舞臺演出之影響的四項具體特徵：(1)折目與題句置於畫面正上方與左右兩側，其概念可能來自當時舞臺上的帳額與對聯裝置；(2)版畫設計的敘事焦點由選齣中的主要事件轉移到實際演出中最具娛樂效果的片段；(3)插畫中人物的姿勢、情態明顯地取法於演員的身段與表演；(4)插畫中人物大部分均以正面呈現，與舞臺表演類似²⁸。萬曆年間尚有一些模仿世德堂本設計的戲曲選本，其插畫設計均呈現類似風格。這些取法於舞臺表演的選本顯然是以一般讀者為出版的對象。世德堂以後的晚明選本逐漸往精緻案頭讀本的方向發展，圖像與文字之間的連結則愈來愈薄弱。如馬孟晶所言，二者之間漸行漸遠的關係首先反映在整體版面的設計上：插圖不再附於各齣之間，而是自成一組，置於全書之首。在插圖內容方面，則是「抒情」取代了「敘事」，畫工不再著重呈現選齣的主要事件，而是大量運用傳統山水或花鳥題材，藉以傳達各選齣內蘊之戲情。此外，裝飾性因素（如圖紋、邊框）的繁複變化也是本時期戲曲插圖的特色。閔其伋刊本《西廂記》插圖中各種設框取景的巧思，則是晚明文人士對於視覺文化高度重視的最佳例證²⁹。

²⁸ 蕭麗玲：〈版畫與劇場：從世德堂刊本《琵琶記》看萬曆初期戲曲版畫之特色〉，《藝術學》第五期（1991年3月），頁133-184。

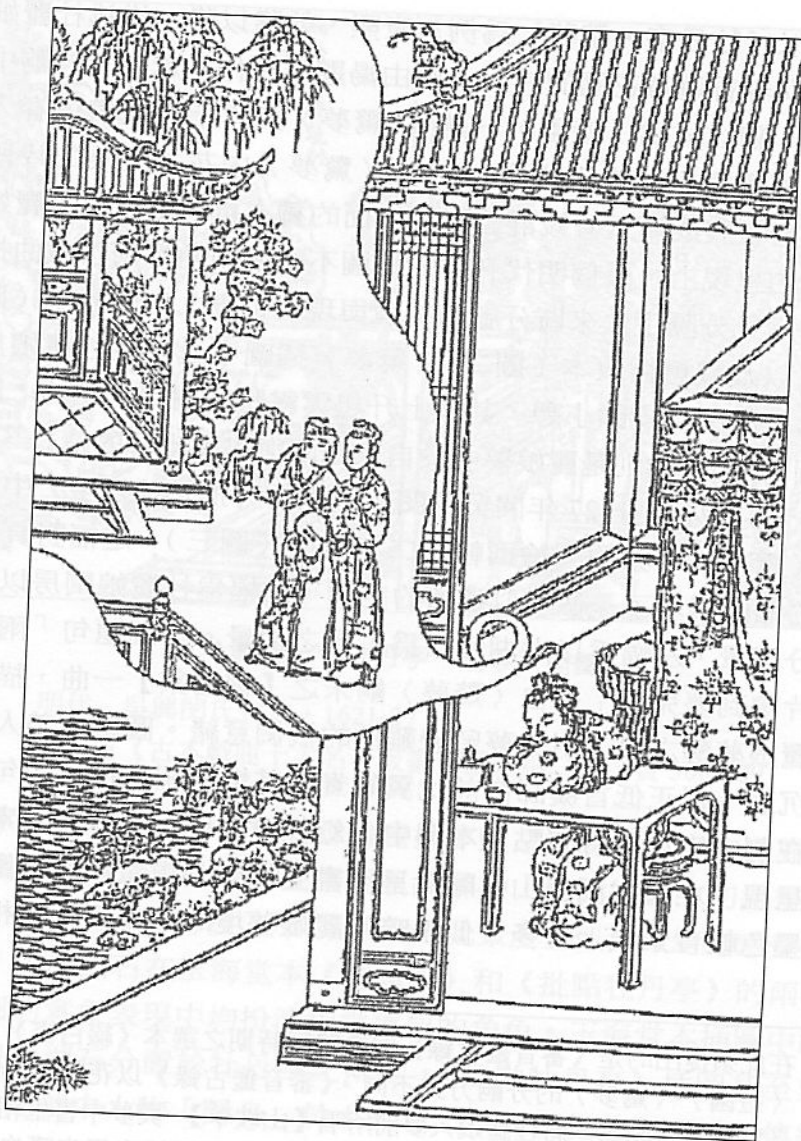
²⁹ 對於晚明戲曲小說版畫裝飾性因素的探討，參見馬孟晶：〈耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視覺性的關注〉，頁224-228。有關閔其伋刊本《西廂記》之介紹以及其設框取景之構圖所產生視覺上的後設效果，分見 Dawn Ho Delblanco, "The Romance of the Western Chamber: Min Qiji's Album in Cologne," *Orientations* 14.6 (1983):



▲圖一 《還魂記·驚夢》插圖

明代 玉海堂刊本，1573-1619

轉印自《古本戲曲十大名著版畫全編》第二冊，頁 266



▲圖二 《牡丹亭·驚夢》插圖

明代 臧懋循改本《牡丹亭》

轉印自《古本戲曲十大名著版畫全編》第二冊，頁 365

以《牡丹亭·驚夢》為例：康熙、乾隆以降，描述杜麗娘與侍女春香遊賞花園的片段，已由湯顯祖原作〈驚夢〉一齣中分出，獨立成為〈遊園〉一齣，〈驚夢〉則專指杜麗娘傷春入夢與夢會書生的後半段³¹。此外，〈驚夢〉中花神表演的片段也逐漸發展成為具繁複群體歌舞場面的獨立折子戲。在杜麗娘夢境的呈現上，幾個明代刊本的插圖不約而同地採用了戲曲插畫中常見分隔手法來區分虛幻夢境與現實世界：玉海堂本（圖一）以及臧懋循改本（圖二）〈驚夢〉插圖中，均見杜麗娘於閨房桌前閉目支頤小憩，其頭上升起雲霧狀的內框框出的「圖中圖」，描繪的則是麗娘夢中於自家花園與書生幽會的情景³²。另一種 1621 至 1627 年間吳興閔氏出版的《批點牡丹亭》中，對〈驚夢〉一景的圖繪則較前二者不同（圖三）。這幅對頁連式的插圖展現了一個看似延續的空間，右幅為杜麗娘閨房以及部分園景，左幅為以太湖山石為主景之園景。本圖題句「雨香雲片纔到夢兒邊」引自〈驚夢〉齣末之【綿搭絮】一曲，描述杜麗娘夢醒之後，對美夢留戀難捨的悵惘意緒。圖繪中美人憑欄沉思，似正低首凝睇窗前比翼鴛鴦，其情態相當符合題句曲文在劇中出現的時間點。本圖中虛幻夢境與現實世界之因素交錯呈現：左幅太湖石山中隱隱呈現書生與佳人親暱互擁圖像，其墨色較背景淡上許多，似乎暗示麗娘夢境的虛幻不實；相較

³¹ 在此須提出的是《審音鑑古錄》與約略同時期之選本《綴白裘》對於〈遊園〉、〈驚夢〉的分齣方式不同。《審音鑑古錄》以花神上場作為〈驚夢〉之開頭，將杜麗娘入夢前所唱【山坡羊】、與夢中書生相見首曲【山桃紅】歸入〈遊園〉中；《綴白裘》以杜麗娘自思自嘆之獨白「驀地遊春轉，小試宜春面」為〈驚夢〉一折之起頭。當今演出多照後者之區分模式。

³² 關於傳統版畫插圖中表現人物作夢情景慣例之討論，參見 Robert E. Hegel，頁 224。



▲圖三 《牡丹亭·驚夢》插圖

明代 吳興閔氏刊本，1621-27

轉印自《古本戲曲十大名著版畫全編》第二冊，頁 308-309

之下，右幅圖中所展現的應為麗娘夢醒之後的「現實」世界，然而繪者刻意安排房中圓桌上瓶插柳枝（杜麗娘夢中初遇書生時，其手上即持柳枝），則令讀者對此景產生似真似幻的感受。

太湖山石在玉海堂本《還魂記》和《批點牡丹亭》的兩幅插圖的意象表現中均扮演相當重要的角色。玉海堂本插圖中的兩組太湖石分置於牡丹亭之兩側，《批點牡丹亭》插圖甚至刻意營造夢中人物「隱身」於太湖石山中的視覺效果。這種傳統園林中常見的裝飾造景在《牡丹亭》原劇的意象經營中有特殊的意義：杜麗娘的夢中書生「作牽衣介」³³，邀麗娘隨其「轉

³³ 臧改本〈驚夢〉插圖中即描繪「生牽旦衣」一景。見圖二。

過這芍藥欄前，緊靠著湖山石邊」，太湖山石畔是杜麗娘夢中與書生歡會的地點。蔡九迪（Judith Zeitlin）指出太湖石意象與女主角私密情慾經驗的連結，在〈驚夢〉之後仍不斷增強³⁴。第十二齣〈尋夢〉中，杜麗娘重返花園印證夢中景象，首先尋找的對象即是湖山石³⁵；第二十齣〈鬧殤〉中，麗娘命春香在她死後將春容「盛著紫檀匣兒，藏在太湖石底」。以上所討論〈驚夢〉之二幅版畫構圖呼應了文本中太湖石所隱含的情慾象徵，然而太湖石在圖中同時也有遮飾歡會場景的效果，在《批點牡丹亭》插圖中尤然。

在《審音鑑古錄》之〈驚夢〉插圖（圖四）中，可以發現花神取代了前述明版插畫中的太湖山石，成為歡會場景的屏障與保護。設計者不再向繪畫傳統中尋求與戲情相應之因素，而是轉向舞臺表演尋求靈感。《審音鑑古錄》之〈驚夢〉插圖反映了清代中葉場上演出的實際情況。在原劇敘事脈絡中，花神專職「惜玉憐香」，是杜麗娘與夢中書生雲雨歡幸的保護者³⁶；就舞臺功能而言，花神出現的作用則在於填補生旦歡會下場時這一段舞臺上的空白³⁷。清代中葉花神表演的篇幅不斷擴張，

³⁴ Judith T. Zeitlin, "The Secret Life of Rocks: Objects and Collectors in the Ming and Qing Imagination," *Orientations* 30.5 (1999): 42.

³⁵ 十二齣〈尋夢〉，【忒忒令】：「那一答可是湖山石邊，這一答似牡丹亭畔。」

³⁶ 有關花神在《牡丹亭》中扮演杜麗娘自主愛情保護者的角色，及其與湯顯祖所欲表達「情」的意涵之間的關係，參見華瑋：〈則為你如花美眷，似水流年——《牡丹亭·驚夢》的詮釋及演出〉，《臺灣戲專學刊》第7期（2003年7月），頁91-103。

³⁷ 《南西廂·佳期》與《玉簪記·詞媾》中均見類似安排。相關討論見陳凱莘：《崑劇《牡丹亭》舞臺藝術演進之探討——以《牡丹亭》晚明文改編本及折子戲為探討對象》（國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，1999年），頁179-180。



▲圖四 《審音鑑古錄》 《牡丹亭·驚夢》插圖

清代 王繼善刊本

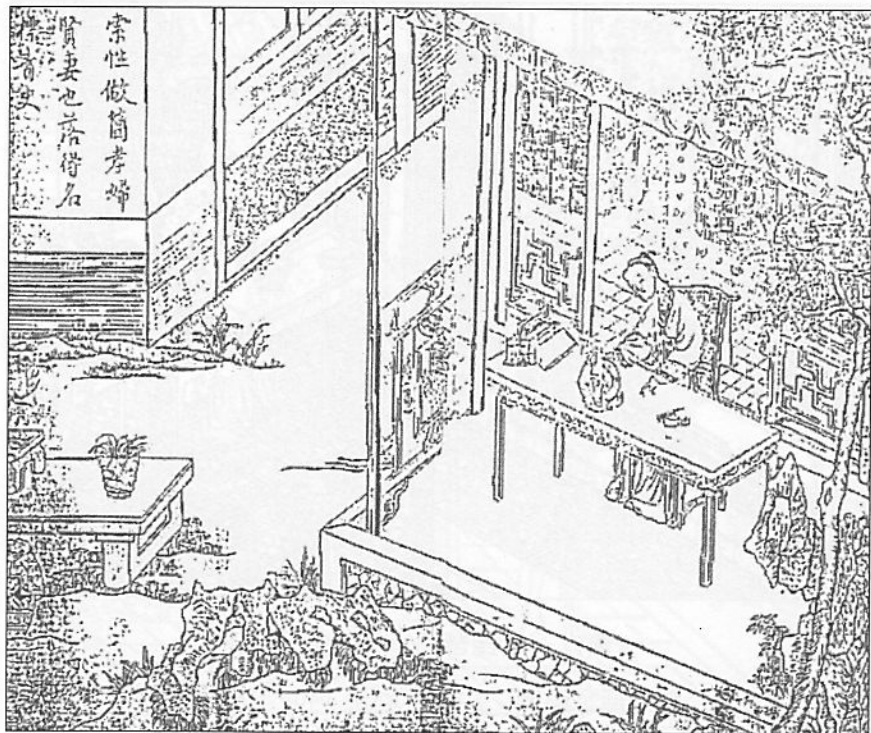
已由原作中末扮花神唱【鮑老催】曲，增加為多位花神上場唱五至六支曲子，甚至發展為〈堆花〉，以獨立折子的形式存在³⁸，表演的重心則由表現劇情轉向呈現複雜的舞蹈排場與華麗的穿關布景。李斗《揚州畫舫錄》紀錄本時期七大內班之一的小張班在置辦花神服裝上的龐大花費：「小張班，十二月花神，衣

³⁸ 有關清代《牡丹亭》中花神演出發展之討論，見陳凱莘：〈《牡丹亭·驚夢》之花神演出考〉，《國立編譯館館刊》第 27 期第 2 卷（2000 年），頁 97-112。

價至萬金」即是具體的例證。《審音鑑古錄》〈驚夢〉之構圖幾以花神爲重心，圖中對於各花神服色以及手執花束均有相當細膩的描繪，與他折插圖中人物簡潔粗略的線條大異其趣。杜麗娘被安排在左葉下方，其支頤睡姿與明版插圖大同小異。最耐人尋味的是本圖中夢境的表現方式：畫工仍以雲霧狀內框的傳統手法表現麗娘夢境，只是如果讀者仔細觀察，即可發現夢境的生發處——亦即雲霧狀內框之源頭——不再指向杜麗娘自身，而是指向右葉左下角處睡魔神手執的兩面銅鏡之間。以睡魔神引人入夢是戲曲中常見的表現手法³⁹，湯顯祖原作中未見睡魔神一角，〈驚夢〉演出中增入睡魔神亦不確定起於何時，然在《審音鑑古錄》與《綴白裘》中均已見睡魔神在杜麗娘睡著之後上場，手執日月鏡，自謂因杜麗娘與柳夢梅有姻緣之分，奉花神之命前來「勾取二人魂魄入夢」，其後引生上場使生旦相見。明版〈驚夢〉插圖之敘事均忠於《牡丹亭》原始文本，將夢境的發源指向麗娘，以之爲其遊賞花園、感慕春情之後內心動念之結果。《審音鑑古錄》之〈驚夢〉插圖則明顯呈現了演出者的考量與視角：睡魔神一角出現之後，舞臺上的幻境與現實世界即判然二分，不致於使觀眾混淆不清⁴⁰；這樣的構圖卻也暗示著睡魔神並非麗娘夢境的一部分，而是超然於夢境之外，甚至可說是整個夢境的促動者、引發者。在此，繪圖的功能不僅僅是作爲舞臺表演的視覺參照，更進一步替文本下了註腳，傳達文本中隱而未現的理趣。

³⁹ 類似安排如明鄭若庸《玉玦記》第三十四齣〈陰判〉，有「睡魔引生冠舉上」；采芝客《鴛鴦夢》第十六齣〈合夢〉有雜扮夢神上，引出秦璧與崔嬌蓮夢境。

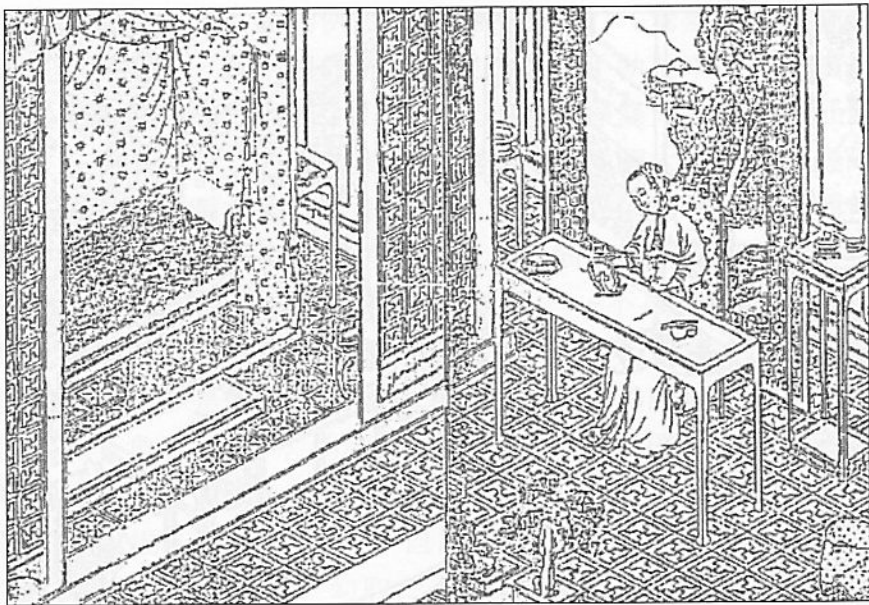
⁴⁰ 有關「睡魔神」出場的功能意義，參考李惠綿：〈《審音鑑古錄·牡丹亭》折子戲的改編與表演〉，頁20。



▲圖五 《審音鑑古錄》 《琵琶記·鏡嘆》插圖

清代 王繼善刊本

《審》本其他插圖中，也可看到如明萬曆早期戲曲插圖一般，在視覺效果上追求靠近觀賞舞臺表演經驗的例子。部分《審》本插圖傾向將室內景改成朝向觀眾／讀者開放的半室外景，《琵琶記·鏡嘆》即為其中一例（圖五）。《審音鑑古錄》中《琵琶記》選齣插圖之設計明顯地以 1597 年徽州玩虎軒版，黃一楷繪刻之《重校元本大板釋義全像音釋琵琶記》為範本，不同之處在於《審》本省略了玩虎軒版甚具特色，於版壁、床沿等各處空間充填制式花紋的繁複處理（圖六）。《審》本〈鏡嘆〉插圖右葉主景呈現趙五娘坐於妝臺前，對鏡憶往。



▲圖六 《琵琶記·鏡嘆》插圖

明代 黃一楷等繪刻，玩虎軒刊本 1597

轉印自《古本戲曲十大名著版畫全編》第二冊，頁 47

對照玩虎軒版本同齣插畫，其中妝臺擺放的位置、人物坐姿情態等均極為相似，不同之處在於玩虎軒版呈現的為一室內景，視角的處理使讀者如同與畫中人物處於同一封閉空間；《審》本〈鏡嘆〉插圖中，開放式的空間面對著戶外的園庭景色，讀者則如同由室外高處俯瞰全景；五娘的妝臺則是置於一微微隆起的平臺上，在視覺效果上提示了以劇場演出角度閱讀的可能性。《琵琶記·囑別》插圖中亦可見類似的「虛擬劇場」的處理（圖七）。

在構圖較精細的部分《審》本插圖中，我們的確可以看見設計者對於呈現舞臺演出細節的用心。這樣的用心不僅僅體現於上述影射舞臺演出硬體形式的構圖，也體現於與該齣劇情相

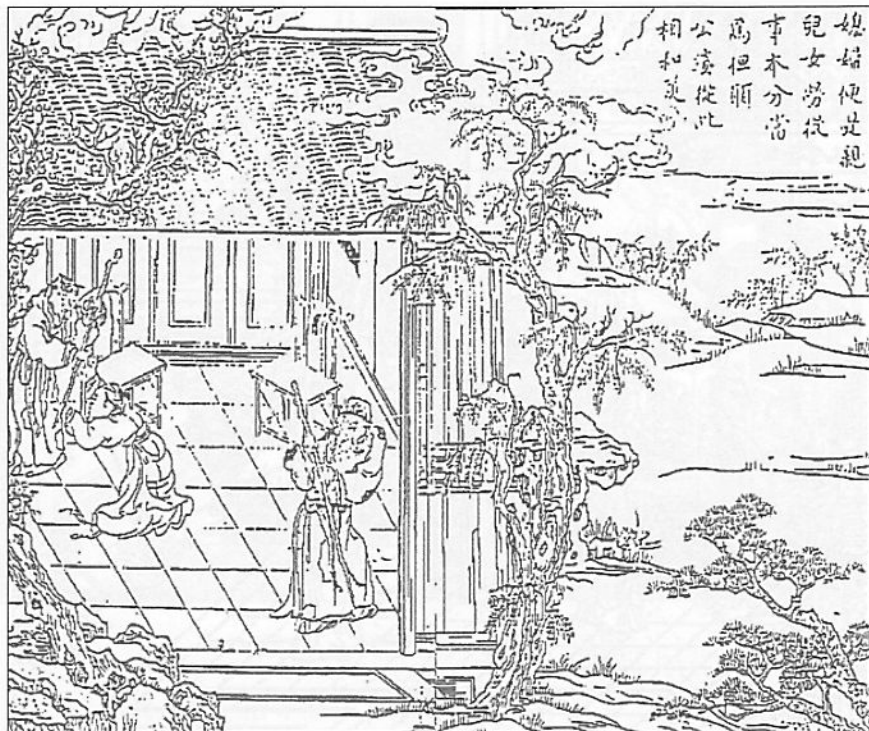


▲圖七 《審音鑑古錄》 《琵琶記·囑別》插圖

清代 王繼善刊本

關的種種演出細節，如人物穿扮、具體戲劇行動的表現等。

《琵琶記·嗟兒》提供了另一範例：本齣寫蔡伯喈離家不久後家鄉遭遇飢荒，蔡婆埋怨蔡公當初不應迫兒赴試，情急處執杖欲打蔡公，五娘苦勸二人平息爭吵。《審》本中蔡公（外扮）蔡婆（副扮）上場之穿戴服色指示分別為「外破長方巾舊帕裹頭，破紬襲（褶），舊紬裙，打腰，拄杖」、「副白髮烏兜，破帕裹頭，破紬襖，打腰裙，亦拄杖」，極盡窮困潦倒之姿。〈嗟兒〉插圖（圖八）中蔡公與蔡婆二人的形象相當傳神地呈現了文本中穿扮指示的細節。本齣圖繪中蔡婆、蔡公的肢體衝突以



▲圖八 《審音鑑古錄》 《琵琶記·嗟兒》插圖

清代 王繼善刊本

及五娘的從中調解是表現的重點，圖文兩相參照，人物的動作神情、舞臺走位與文本中特定節點的舞臺指示若合符節：

【前腔】……（外正旦向副攤手合唱）空爭著閒是閒非。
 （副）哂！（出左手扯外袖）（外做速轉身至左上角打抖）
 （副做扯拽踵右轉身至右下角舉杖打介）（正旦見副扯外
 從中隨出對副跪攔勸介）（副）我偏要爭閒是閒非……。

綜上所述，雖然受到整體大環境的影響，使《審音鑑古錄》之插圖在藝術設計與鐫刻水準上均不如晚明作品，然而設計者在

技術條件許可情形下仍試圖配合編者的理念，以平面圖像具現場上表演之精髓。構圖上《審》本繪者繼承萬曆早期戲曲插圖設計者對舞臺演出外在形式的關注，並且更進一步注意演出細節是否能藉由圖像適切地傳達呈現。相對於晚明諸多戲曲版畫作品，藉由邊框或者各式不同媒介的圖像化運用，以創造閱讀平面插圖的多重可能性，《審》本插圖的視角是單一的、純粹為舞臺觀點服務的。〈驚夢〉插圖對夢境的處理一例中，圖像設計不僅僅承繼了演出臺本的敘事脈絡，更巧扮臺本中舞臺指示的註解者，傳達了氍毹之上的「二度創造」背後對於劇情的獨特詮釋，豐富了臺本作為閱讀文本的意義層次。

結論：「讀」劇之樂

本文藉由分析《審音鑑古錄》的評註文字與選齣前所附插圖探討其作為一個閱讀文本的本質。《審音鑑古錄》究竟是全面反映清代中葉崑曲表演藝術發展成果之「活化石」，抑或是反映少數人依照自己心目中完美崑劇表演的理想而演繹之「藍圖」？可以肯定的是，《審音鑑古錄》之編注者的確花費心思記錄了前輩名家對於某些齣目的詮釋，然而透過臺本的文字評註與圖像之間的互補呈現，編注者也同時創造了一個紙上的理想舞臺，試圖使讀者認同自己心目中的崑劇美學典範：不僅僅是探索「如何演」，同時也希望創造一個觀賞的角度，教育觀眾／讀者「如何看」。如史凱悌所言，《審音鑑古錄》編輯時代屬於戲曲史上活動紛呈、變動性高的一個斷代之末期，在劇場生態上既見花雅爭勝，亦見職業演員與陸萼庭所謂的「業餘戲曲愛好者」——串客們之間密切的交流⁴¹。這些業餘票友們與

⁴¹ Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion On Stage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: Center For Chinese Studies, The

崑劇的基本觀眾——「具有一定文化修養」的官僚文士、醫生商賈等⁴²，扮演於劇場中眾聲喧嘩的詮釋裏審美辨惡的評判者角色，對於舞臺詮釋是否忠實反應原作之理趣，則不再是唯一的關注焦點。

本文中探討了《審音鑑古錄》的版面配置、評註文字與圖像的編輯形式與內容。《審音鑑古錄》中的插圖品質反映了清代通俗小說戲曲中之插畫藝術品質江河日下的事實，然而部分插畫之設計確實試圖提供一個與原始文本截然不同的，屬於場上藝人的詮釋觀點。其評註文字在形式與結構上均與讀者熟悉的戲曲小說評點本相類；就內容上來說，相較於同時期其它身段譜手抄本逐字逐句鉅細靡遺，注重功能性的演出註解，《審》本中描述影音動態的意象文字隱然也照顧了閱讀活動的審美需求，讀者在不知不覺間依照評註者的審美標準觀想了現實中不存在的，對特定文本完美的舞臺詮釋。在花部當道，雅部式微的十九世紀初期，《審音鑑古錄》的出版提供了仍然雅好崑腔的文人串客們另一種「觀」「賞」崑劇的可能性。

University of Michigan), 153.

⁴² 見陸萼庭在《崑劇演出史稿（修訂本）》中對崑劇基本觀眾之分析，頁400-401。

崑曲叢書第二輯 6



洪惟助◎主編

名家論崑曲

【下冊】

國家出版社 印行