

論戲曲題材的「再創造」—以莊周戲曲為例

沈惠如
經國管理暨健康學院

摘要

新編戲曲的題材，不外乎描述古代生活或現代生活，描述古代生活的新編古代戲，又可區分為新編歷史劇和新編故事劇兩種。新編歷史劇是根據歷史典籍記載的材料，以真實的歷史人物和歷史事件為依據進行創作；而新編故事劇，則是依古代小說、民間傳說、傳統劇目加以改寫，或依典籍中透露的蛛絲馬跡加以創編。在新編故事劇中，「改編傳統劇目」這一項較為特殊，因為它是將別人已經用過的戲曲題材重新「翻炒」，若使用不當，無法跳脫原劇的藩籬，那麼「翻炒」便沒有意義，可謂不易討好；但從另一個角度來看，隨著劇種不同、演員不同、劇作者切入的角度不同以及時代觀念的不同，同樣的題材，卻可作不同的詮釋，對劇作家而言，挑戰性極大。著名的戲曲學者張庚則說：「改編可以說是一種再創造」，本文為釐清敘述範圍，特別沿用張庚的文字，將這種針對傳統劇目的改編，稱為戲曲題材的「再創造」。

就中國戲曲而言，「再創造」的現象尤其普遍，不過，嘗試為舊作脫胎換骨並不是一件容易的事，為了具體說明同一素材的重塑、改造方法，本文選定了從元雜劇至當代戲曲都有刻畫的莊周戲作為範例，因為莊周夢蝶或試妻的題材人人耳熟能詳，卻仍一再被編劇青睞，連2000年諾貝爾文學獎得主高行健也不放過它，足見其膾炙人口又極具可塑性，因此藉由這一系列劇本的分析，當可對古典戲曲「再創造」歸納出明確、實用的法則。

關鍵字：戲曲題材、再創造、蝴蝶夢、莊周試妻

"Recreation" of Drama Material-On the Drama of Chuang Chou

Shen Hui—Ju
Ching Kuo Institute of Manscement and Health

Abstract

The adaptation of drama material is either a story of ancient times or a description of modern lives. Drama adapted from ancient times can be categorized as historical and fictional. A new historical version is based on real characters and events in history; while a new fictional version is rewritten based on ancient novels, folklores, traditional drama, or bits and pieces from related literatures. Among fictional daptation, "neo-traditional drama" is more challenging. If the adaptation can not breathe new life into the old storyline, the reinterpretation is meaningless. However, with a different genre and cast, the playwright can introduce the drama from a different viewpoint. Therefore, the writer uses the same drama material with a new interpretation. A renowned drama scholar Chang Jeng once said, "an adaptation is indeed a recreation." This article will use Chang Jeng's word "Recreation" to name this type of adaptation from traditional drama.

"Recreation" is very popular in Chinese Drama. This article chooses the dramas of Chuang Chou to exemplify the process of rebuilding raw materials. The popular "Butterfly Dream" and "Testing the Wife" of Chuang Chou were adapted numerous times. From Yuan Dynasty's "Za Chu" show to Nobel Prize winner Gao Xingjian, Chuang Chou's drama has been one of writers' favorite. The present study attempts, through analyses on the series of scripts, to sort out concise and practical rules for the "Recreation" of classical drama .

Keywords: drama material, recreation, butterfly dream, Chuang Chou's testing the wife

一、前言——「再創造」之必然性

新編戲曲的題材，不外乎描述古代生活或現代生活，描述古代生活的新編古代戲，又可區分為新編歷史劇和新編故事劇兩種。新編歷史劇是根據歷史典籍記載的材料，以真實的歷史人物和歷史事件為依據進行創作；而新編故事劇，則是依古代小說、民間傳說、傳統劇目加以改寫，或依典籍中透露的蛛絲馬跡加以創編¹。在新編故事劇中，「改編傳統劇目」這一項較為特殊，因為它是將別人已經用過的戲曲題材重新「翻炒」，若使用不當，無法跳脫原劇的藩籬，那麼「翻炒」便沒有意義，可謂不易討好；但從另一個角度來看，隨著劇種不同、演員不同、劇作者切入的角度不同以及時代觀念的不同，同樣的題材，卻可作不同的詮釋，對劇作家而言，挑戰性極大。周傳家等人在《戲曲編劇概論》中說：「整理改編是一項創作」²，著名的戲曲學者張庚則說：「改編可以說是一種再創造」³，而西方文學理論對於這種現象也有一個相似的名詞「再現」（Reproduce），本文為釐清敘述範圍，特別沿用張庚的文字，將這種針對傳統劇目的改編，稱為戲曲題材的「再創造」。

對傳統題材加以改編，一向是中外戲劇創作不同於其他藝術形式的一個特殊現象，因為戲劇創作除了文字的呈現外，還包括各種舞台藝術的展現，如果是一個完全新鮮的人、事、物，往往會分去觀眾的注意力，相對的要討好觀眾就不容易。德國文藝理論家萊辛（Lessing, Gottold Ephraim）在《拉奧孔》一文中說：

事實上詩人如果運用熟悉的故事和熟悉的人物，就是搶先走了一大步。這樣他就可以放過許多枯燥的細節，而在不是用熟悉的故事和人物時，這些細節對於全體的瞭解就是不能放過的；詩人能愈快的使聽眾瞭解，也就能愈快的引起聽眾的興趣。⁴

萊辛的說法後來成為六〇年代文學批評界的重要理論——接受美學（Reception Theory）的先驅，而接受美學的一個主要理論家姚斯（Jauss, Hans Robert）就曾提出這樣的說法：

首先，通過熟悉的方式或這種風格固有的詩意；其次，透過文學史上熟悉的作品之潛在聯繫；再次，經由虛構與現實的對立、詩意與語言的實際作用的對立，這種對立在閱讀中作為一種比較而影響讀者總是靠得住的。⁵

可見一個作品的新鮮成分和可理解的成分應佔有適當的比例，全然熟悉則太過陳舊，全然新鮮又太過陌生，詩作如此，小說如此，戲劇更是如此。莎士比亞現存的三十七個劇本，除兩三個外，幾乎都是根據「老戲」或前人的故事傳說改編，例如《哈姆雷特》根

¹ 《戲曲編劇概論》第一章第三節（周傳家、王安葵、胡世鈞、吳瓊、奎生等編著，浙江美術學院出版社，1991年8月，頁17）。

² 同註1，頁214。

³ 引自《新編聊齋戲曲集》的序文（山東：齊魯書社，1981年3月），頁3。

⁴ 轉引自《戲曲編劇概論》第一章第二節（同上，頁14）。

⁵ 《接受美學理論》第三章（Robert C. Holub 著，董之林譯，台北：駱駝出版社，1994年6月，頁64）。

據十六世紀英國佚名作家同名悲劇改編、《威尼斯商人》根據同時代劇作家馬洛的《馬爾他島的猶太人》一劇改編、《奧賽羅》是根據義大利作家欽蒂奧的小說《百日談》改編、《羅蜜歐與茱麗葉》是根據十五世紀流傳的故事和一首名為《羅蜜歐與茱麗葉的哀史》的詩改編⁶，足以證明承襲、改編一樣能寫出好作品。

就中國戲曲而言，這種現象尤其普遍，周貽白在《中國戲劇發展史》中說：

中國戲劇的取材，始終跳不出歷史故事的範圍，很少專為戲劇而憑空結撰者。甚至同一故事，作而又作，不惜重翻舊案，蹈襲前人……而雜劇沿襲南戲，傳奇復取材雜劇，皮黃劇更從雜劇傳奇而改編……這風氣，直到現在還活躍著⁷

其實，只要從羅錦堂的《元人雜劇本事考》（順先出版社，1976年4月）、《古典戲曲存目彙考》（木鐸出版社，1986年9月）以及陶君起的《平劇劇目初探》（明文書局，1982年7月）等書對戲曲本事的查考中，便可發現古典戲曲的劇目幾乎都是「有所本」的。從觀眾的角度而言，他們既期待新奇的故事，又對熟悉的人物有興趣；既喜歡曲折離奇的故事，卻又更在意演員的唱念作打。而從創作者的角度而言，借重熟悉的人、事可省去介紹性的筆墨，轉而集中精力去塑造人物，撰寫抒情的唱詞、挖掘人物的內心，讓演員發揮表演特長。因此，「炒作」舊題材也就無可厚非了。

然而，藝術作品畢竟是要推陳出新的，否則陳腐俗套，徒然扼殺藝術生命！題材的新舊與否並不重要，關鍵是在於「立意要新」，如果立意是新的，即使是常見的人物或題材，也會給人新奇的感受！福建省的一級編劇鄭懷興說：「對傳統劇目的整理改編，有兩條路子可走，一條是注重主題的提煉，一條是注重表演形式的運用。」⁸湖南省一級編劇陳亞先也提到要有「獨到的視角」才能建立處理題材的信心⁹，這些論點，都是在揭示「推陳出新」的原則，也就是說，必須經過「再創造」的過程，才能使舊有題材別具新意！不過，嘗試為舊作脫胎換骨並不是一件容易的事，為了具體說明同一素材的重塑、改造方法，本文選定了從元雜劇至當代戲曲都有刻畫的莊周戲作為範例，因為莊周夢蝶或試妻的題材人人耳熟能詳，卻仍一再被編劇青睞，連2000年諾貝爾文學獎得主高行健也不放過它，足見其膾炙人口又極具可塑性，因此藉由這一系列劇本的分析，當可對古典戲曲「再創造」歸納出明確、實用的法則。

二、題材的重新檢視——莊周故事的來源與演變

（一）原典的剖析：《史記·老莊申韓列傳》及《莊子》書

若要瞭解莊子的一生，《史記·老莊申韓列傳》及《莊子》一書無疑是最直接的資

⁶ 〈「推陳出新是我的無上的訣竅」——淺論莎士比亞是如何推陳出新的〉（盧嘉著，廣東：戲劇藝術資料第四輯），轉引自《戲曲編劇概論》第一章第一節（同注2，頁7）。

⁷ 《中國戲劇發展史》附錄「中國戲劇本事取材之沿襲」（周貽白著，台北：學藝出版社，1980年4月，頁765）。

⁸ 《戲曲編劇理論與實踐》第二講（鄭懷興著，台北：文津出版社，2000年10月，頁63）。

⁹ 《戲曲編劇淺談》第一章第三節（陳亞先著，台北：文津出版社，1999年8月，頁22）。

料。史記列傳記載他的生平只用了兩百多字，歸納其重點，不外乎：

- 1、莊子名周，蒙人，曾做過漆園吏，與梁惠王、齊宣王同一時代。
- 2、他的理論源自老子學說，為文的目的是「詆訾孔子之徒，以明老子之術。」
- 3、他的言論不太見容於當時的諸侯，即便有楚威王看中他，他也拒絕做官，寧願不受牽絆、逍遙自在。

這些當然可視作莊周生平的基本資料。至於《莊子》一書，目前所傳的郭象本共三十三篇（內篇七、外篇十五、雜篇十一），學者普遍的認知是：內七篇為莊子所著，外、雜篇的文字，雖不是出於一人的手筆，但卻是重要的莊學論集。然而，無論是不是莊子親筆所寫，內篇或外雜篇都有後人或莊子所寫的片段穿插其中，亦即都可作為莊子思想的參考。

就拿莊子的個性來說，從《莊子》一書的記載中，我們即可對莊子有進一步的瞭解。莊子的個性，距離當時的現實社會很遠，他獨與天地精神相往來，不與世俗處，不過，他卻是個充滿感情的人。例如莊子有一次經過惠施的墳墓，便對隨從人員講了一個故事，他說郢地有個人把石灰塗在鼻尖，讓揮動斧頭像風那樣快的匠石隨手砍去，結果石灰掉了，鼻尖卻沒有損傷。宋元君聽說後命匠石表演給他看，匠石說：「那是需要對手的，而我的對手已經死很久了。」¹⁰莊子拿這個故事來說明他和惠施之間的感情，雖然惠施生前他們常常爭辯，但自從惠施死後他就覺得沒有談話對象了，這種對亡友的哀痛及落寞情懷，足證莊子的至情至性！

莊子一生貧窮、不求富貴。他住的是「窮閭陋巷」，瘦成「槁項黃馘」，困窘到只靠著「織屨」（編草鞋）以維持生計。他曾向監河侯借貸，監河侯姿態頗高，他還引用了一個「涸轍之鮒」的故事把他諷刺了一頓，十足傲骨嶙峋的模樣。¹¹

他輕視富貴的原因，一方面是因為他對大環境徹底失望，另一方面則是他驕傲的性格使然。有一天，他穿著滿是補釘的大褂，拖著沒有後跟的破鞋去看魏王，魏王問他為什麼這麼狼狽？他說讀書人不能躬行道德才是狼狽，我穿著破衣破鞋是貧窮而已，那是因為我沒有遇到好時代。他說，爬樹的猴子手抓樹枝盪啊盪的，多麼神氣！但是當處在有棘的壞樹上時，牠只有縮著身子發抖，這就是因為情勢讓牠無法施展才能的緣故啊！¹²可見莊子對於當時的環境情勢多麼不滿！

莊子的性格非常直率，據說宋國有個曹商，宋王派他出使秦國，秦王很喜歡他，賜他隨從車輛一百乘。他回到宋國遇到莊子，自不免誇耀一番，莊子說：「我聽說秦王有腫毒的毛病，命醫師醫治，凡是能夠破膿消腫的給車一乘，用舌頭舔痔瘡的給車五乘，難道你是替秦王治療痔瘡的嗎？怎麼能得到這麼多車子呢？」¹³能說出這樣狠毒又幽默的話語，莊子的性格就可見一斑了。

莊子要死的時候，他的門徒們想「厚葬」他，莊子反對，他說「吾以天地為棺槨，以日月為連璧，星辰為珠璣，萬物為齋送，吾葬具豈不備耶？何以加此？」弟子們說：「我們是怕烏鴉子吃你呀。」莊子說：「露天葬讓烏鴉和鷄子吃，土葬呢，讓螻蛄和螞

¹⁰ 事見《莊子·徐無鬼》。

¹¹ 事見《莊子·外物》。

¹² 事見《莊子·山木》。

¹³ 事見《莊子·列禦寇》。

蟻吃；一定要從烏鴉和鶴子嘴裡搶過來，送給螻蛄和螞蟻，未免太不公平了！」¹⁴可見莊子看待生死和世間萬物，多麼的豁達逍遙！

以上都是出自莊子的原典，而這些正是認識莊子為人及生平事蹟的最基本資料。

(二) 養分的汲取：莊子寓言中的虛實世界

在《莊子》一書中，寓言佔了很重要的部分，這是他賴以闡述理念的最有效方法之一。「寓言」一詞，最早也是見於莊子，意思是「有所寄託之言」。莊子寓言多採用民間故事（包括一些動物故事）為題材，大量運用擬人化手法，想像豐富、誇張大膽、語彙富麗、風格浪漫，而寓言的內容，有些是虛構新創，有些是沿襲傳說，有些「有我」，有些「無我」。在那些「有我」的寓言中，無論真實也好、虛幻也好，都可以做為戲曲故事最直接的養分。

莊子寓言約有兩百則¹⁵，最常被戲曲運用的為：〈齊物論〉「莊周夢蝶」¹⁶、〈至樂〉「妻死鼓盆」、〈至樂〉「莊子夢髑髏」、〈秋水〉「楚之神龜」、〈秋水〉「鵪鶉之志」、〈秋水〉「儵魚之樂」、〈外物〉「涸轍之鮒」、〈說劍〉「莊子三劍」等，這些寓言的寓意及在戲曲中的運用方式，會在下列劇目的分析中加以探討。

事實上，莊子寓言中還有大量未被發掘、使用的，例如在〈德充符〉篇中，他塑造了一些奇幻人物，如兀者（指斷腳）王骀、兀者申屠嘉、兀者叔山無趾、惡人（指面貌醜陋）哀駘它、闔跂（指拐腳）支離（指駝背）無脹（指無唇）、甕央大瘿（指脖子上長大瘤），這些四體不全，奇形怪相的假想人物，在莊子說來，都是比仲尼、子產還要高超、神妙、不可思議；使婦女愛他們，使人民愛他們，使國君愛他們，使愛他們的人肯為他們犧牲一切；而視一般四體周正、不奇不怪的人反而是奇形怪相。莊子的意思是說絕對的精神超越相對的形體，所謂「德有所長而形有所忘」，得道之謂德，道德充實之徵，使惡化為美，缺化為全，這便是所謂「德充之符」。據說後來民間傳說中的神仙中人，多半是奇形怪相的寶貝，從繪畫上也可看出來，這就是受莊子的影響。這樣的寓言，多麼富有戲劇意味啊！

一九九一年花山文藝出版社（蘭州）出版了一本《莊子傳》，作者王新民即是以《莊子》一書為材料，將所有寓言融入莊周的生平當中，不參雜其後民間傳說。全書共分八章，章目分別為「率性任真，非毀禮法」、「南游楚越，探訪古風」、「傲視王侯，與天為一」、「浪跡有終，漆園為吏」、「退隱江湖，寓言傳道」、「困窘織屨，適意人生」、「著書七篇，所以窮年」、「大夢一覺，視死如歸」，完全以文學傳記的形式闡發莊周的人品與學問，讀來豐富有趣。可見單憑原典和寓言，就足夠塑造一個多采多姿的莊周故事了。

(三) 神化的軌跡：玄學與宗教對莊周的改造

後世將莊子宗教化與神格化，是有軌跡可循的。道家思想開始「變質」之後，連帶的也改變了莊子的形象。

莊子的學說，一直對後世影響很大。宋代思想家葉適曾說：「自周之書出，世之悅

¹⁴ 事見《莊子·列禦寇》。

¹⁵ 《寓言文學理論、歷史與應用》（陳蒲清著，台北：駱駝出版社，1992年10月，頁200）中說約兩百則，《莊子寓言研究》（葉程義著，義聲出版社，1981年）中說一百九十二則，此處取其大約的數據。《中國古代寓言史》（陳蒲清著，台北：駱駝出版社，1987年8月，頁45）中統計為一八一則。

¹⁶ 本論文之莊子原文均引自《莊子纂箋》（錢穆著，台北：三民書局，1985年）

而好之者有四焉。好文者資其辭，求道者意其妙，泊俗者遣其累，好邪者濟其欲。」¹⁷的確，莊子的「無為」思想，對漢初的文景之治起了很大的作用；莊子的哲學理論，也被魏晉玄學汲取，並且一直影響到宋明理學；莊子回歸自然的人生理論，成為許多文人的精神指標；更有甚者，道教竟將莊子理論質變為神仙道術；可見不同心態的人，在面對莊子的學說時，會產生不同的詮釋。而這些差異，也促成了莊周面目的多樣化。

1、黃老思想的出現

道家的老子、莊子均曾提出「無為」的主張，老子說：「為無為，事無事」¹⁸、「我無為而民自化」¹⁹、「道常無為而無不為」²⁰，莊子說：「上必無為，而用天下。下必有為，為天下用。」²¹這種「無為而治」的思想，到了西漢時代正式被統治者使用，然而卻被稱作「黃老之術」或「黃老無為思想」，為什麼？原來，《莊子》中有許多地方假託黃帝之言探討學道得道及治理天下的事，例如〈齊物論〉篇瞿鴿子問長梧子說：「我聽孔夫子講過，聖人不從事具體事務，不圖利，不懼怕禍害，不喜歡貪求，不拘泥於道的形跡，不說話等於說了，說了話等於沒說，悠遊於塵俗之外。孔夫子認為這是無稽之談，我卻以為是合於妙道的行為，你覺得呢？」長梧子說：「這些話黃帝聽了也會疑惑，孔丘如何懂得這些呢？」²²〈大宗師〉篇意而子說：「無莊忘記了自己的美貌，據梁忘記了自己的力氣，黃帝忘記了自己的聰明，這些都是陶冶鍛鍊而成的。」²³〈在宥〉篇黃帝在位十九年的時候，政令通行天下，聽說廣成子（老子的別號）在空同山上，所以前往求見，並問他養生至道。廣成子很快的坐起身來說：「問得好！來，我告訴你至道的境界。至道是無窮無盡的，它窈窈冥冥，無聲無形；至道極其深奧，它昏昏默默，看不見又聽不到。要得到它必須精神專一、清靜無為，則形體自然端正。而且必定要靜神，必定要清心，不要勞動你的形體，不要搖盪你的精神，就可以長生了。我專一心志處於恬淡中和的境地，所以我已活了一千兩百歲，形體還沒有衰老的現象。」黃帝深拜叩頭說：「廣成子可以說是和天同體了。」廣成子說：「得了我的道，在上可以為皇，在下可以為王，可以進入無窮的門徑，遊於無極的原野，我和日月同樣光明，和天地同樣久長。」²⁴從這些記載，我們知道黃帝是逍遙於塵垢之外、得道而忘掉聖智的人物。他並且得到修道一千兩百年的廣成子的衣鉢，清靜無為，成了至人、神人、天人。由於這些假托，

¹⁷ 《中國思想通史》第一卷（侯外廬著，水心文集），轉引自《莊子評傳——南華夢覺話逍遙》（汪國棟著，廣西教育出版社，1996年11月，頁145）

¹⁸ 見《老子》第六十三章。本論文之老子原文均引自《老子釋譯》（朱謙之、任繼愈著，台北：里仁書局，1985年3月）。

¹⁹ 見《老子》第五十七章。

²⁰ 見《老子》第三十七章。

²¹ 見《莊子·天道》。

²² 原文為：「瞿鴿子問乎長梧子曰：『吾聞諸夫子，聖人不從事於務，不就利，不違害，不喜求，不緣道；無謂有謂，有謂無謂，而遊乎塵垢之外。夫子以為孟浪之言，而我以為妙道之行也。吾子以為奚若？』長梧子曰：『是黃帝之所聽熒也，而丘也何足以知之！』」

²³ 原文為：「意而子曰：『夫無莊之失其美，據梁之失其力，黃帝之亡其知，皆在鑪捶之間耳。』」

²⁴ 原文為：「黃帝立為天子十九年，令行天下，聞廣成子在於空同之上，故往見之……曰：『聞吾子達於至道，敢問，治身奈何而可以長久？』廣成子蹶然而起，曰：『善哉問乎！來！吾語女至道。至道之精，窈窈冥冥；至道之極，昏昏默默。無視無聽，抱神以靜，形將自正。必靜必清，無勞女行，無搖女精，乃可以長生。……我守其一，以處其和，故我修身千二百歲矣，吾形未嘗衰。』黃帝再拜稽首曰：『……得吾道者，上為皇而下為王……入無窮之門，以遊無極之野。吾與日月參光，吾與天地為常……』」

從戰國末年、秦漢之際的道家，便將黃帝和老子並提，可見黃老思想是承繼道家思想而來。西漢建國後，封劉氏子孫為王，曹參作劉邦庶長子齊王肥的丞相，常向黃老學者膠西蓋公求問治理天下的道理，蓋公告訴他：「治道貴清靜而民自定。」曹參依計而行，頗見成效。²⁵漢惠帝二年，曹參作惠帝的丞相，又把清靜無為的思想帶進朝廷，從此以後黃老思想得到漢惠帝、高皇后、漢文帝、漢景帝、竇太后的支持，左右漢初朝政六十年。

根據這種黃老清靜無為思想，漢統治者實行與民休息的政策，「惠帝垂拱，高后女王稱制，政不出戶，天下晏然。」²⁶不多生事，不擾民，讓人民休養生息，安居樂業。在這「上無為、下有為」的政策下，終於出現了「文景之治」，漢朝政權得以穩固。不過到了漢武帝，一改前制，罷黜百家，獨尊儒術，結束了漢初黃老思想的統治地位，道家因而衰落。雖然如此，道家思想已化身黃老思想在西漢初年風光了一陣子，而老子、莊子的形象也變成如黃帝一般成為虛幻的神仙之流了。

2、道家思想的玄學化

東漢末年，戰亂頻仍、群雄割據，曹丕稱帝以後，曹魏宗室與司馬氏爭權，水火不容。在這種情勢下，老莊思想重新抬頭，出現了帶有自然無為色彩的「正始玄風」。《文心雕龍·論說》篇說：「迄至正始，務欲守文，何晏之徒，始盛玄論。於是聃周當路，與尼父爭塗矣。」《晉書·王衍傳》說：「魏正始中，何晏、王弼等祖述老莊。」所謂「聃周當路」、「祖述老莊」，都表明了老子、莊子在玄學中的地位。玄學家把《莊子》、《老子》都當作玄學的經典，時人稱《老子》、《莊子》、《易經》為三玄，然而玄學家並非一味的依照道家的意涵，而是「取其所需」。

例如老莊所講的「道」，就和玄學的「道」不同，老子說：「道之為物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精。」²⁷他的道既是「有」，又是「無」，是「有」與「無」的統一。莊子也說：「夫道，有情有信，無為無形」²⁸、「有名有實，是物之居，無名無實，是物之虛」²⁹可見莊子也把「道」看做是「有情有信」的真實存在，並且是「有形」與「無形」的統一，道並不是「虛無」，而是「物之虛」，是物的一種表現型態。不過玄學家何晏、王弼對「道」的看法就不一樣了，他們「修正」了老子、莊子的宇宙生成理論，提出玄學「貴無論」。³⁰

何晏認為「道」是「無」，是「虛無」，他說：「夫道者，惟無所有者也。自天地以來，皆有所有矣，然猶謂之道者，以能復用無所有者。」³¹而且他認為這「虛無」是天地萬物之本，所以說：「無也者，開物成務，無往而不存者也。陰陽恃以化生，萬物恃以成形，賢者恃以成德，不肖恃以免身。故無之為用，無爵而貴矣。」³²陰陽恃無以化生，萬物恃無以成形，這主張與老子的生成理論有距離，老子說：「道生之，德畜之，

²⁵ 《史記·曹參世家》。

²⁶ 《史記·呂后本紀》。

²⁷ 見《老子》第二十一章。

²⁸ 見《莊子·大宗師》。

²⁹ 見《莊子·則陽》。

³⁰ 《莊子評傳——南華夢覺話逍遙》（汪國棟著，廣西教育出版社，1996年11月，頁149）

³¹ 何晏《無名論》，《列子·仲尼篇》張湛注所引。

³² 見《晉書·王衍傳》。

物形之，勢成之」³³不論是「道」或「無」，都沒有概括生成而言，而何晏的「無」，不但「有」恃「無」以生，「事」也是「由無以成」的，生與成皆出於無，使得從生到成的意義顯現不出來，因此何晏的理論，只是從本體的體悟中拖帶出來的玄談。³⁴

王弼也跟何晏一樣，視「無」為玄學最根本的概念，他說：「道者，無之稱也，無不通也，無不由也，況之曰道，寂然無體，不可為象」³⁵、「萬物萬形，其歸一也，何由致一？由於無也。」³⁶他明確的指出「道」就是「無」，而且這種「無」，「寂然無體，不可為象」，所以是「虛無」。可見何晏、王弼的祖述老莊，只是表面上的形式，實際上則改變了老莊的「道」的性質。何晏、王弼雖然也承認「有」，但他們所講的「有」與老莊的「有」不同，老莊講的「有」是相對於「無」而言，「有」謂有名、有形，「無」謂無名、無形，「有」和「無」都是「道」的表現形式。而何晏、王弼的「有」和「無」是本與末的關係，例如王弼說：「凡有皆始於無」³⁷、「天下之物，皆以有為生，有之所始，以無為本。將欲全有，必反於無也。」³⁸他把「有」的客觀存在看作表象，或者說「有」只是「無」的影子，有了「無」才能產生「有」，所以「無」是根本。因此他主張「崇本以息末」，完全改變了老莊「無」和「有」的本意。

就人生哲學而言，莊子逍遙於太虛之境、塵垢之外，漠然於功名利祿，憧憬「素樸」、「天放」的人生，反璞歸真，一切順乎自然。然而玄學家的人生哲學往往是標榜曠達，實際卻是追求利祿，在層次上與莊子的回歸自然思想是完全不同的。老莊的道家，不管他的思想是如何詭譎，整體上來說依然為人生開出了一條奮鬥的途徑，這一點，何晏、王弼沒有提出相對應的貢獻，純是概念的遊戲而已，因而對當時放蕩乖誕的風氣無法免責，「竹林七賢」即是一個代表。³⁹因此，在經過「玄風」的洗禮之後，道家思想已然變質，而莊周的面目，也就漸漸改變了。

3、莊周的宗教化與神格化

由於老子、莊子以「道」為學說的核心，老子說「道」是「玄之又玄」的「眾妙之門」⁴⁰，莊子也說「道不可聞，聞而非也；道不可見，見而非也；道不可言，言而非也」⁴¹，彷彿道是神秘莫測的，再加上主張清靜無為，強調「養生」和「長生」，於是被有心人士加以運用，建立了中國土生土長的宗教——道教。

道教形成於東漢末年，它是在原始宗教巫術和秦漢以來神仙方術的基礎上發展起來的。東漢末年有太平道和五斗米道，他們利用符水治病為手段，開展活動，建立道教組織，但當時還未形成完整而定型的宗教理論和儀式。後來由於社會動亂，一批知識份子參加進來，這些人從理論上加以充實，使道教逐步發展定型。到了唐朝，由於唐王姓李，為提高李氏宗族的門望，尊封老子李耳為「太上玄元皇帝」，明令各州縣建立道觀，使

³³ 見《老子》第五十一章。

³⁴ 《中國思想史》第十七章（韋政通著，台北：大林出版社，1982年11月10日，頁630）。

³⁵ 《論語釋疑》，邢昺《論語注疏正義》述而章所引。

³⁶ 見王弼《老子》第四十二章注文。

³⁷ 見王弼《老子》第二十一章注文。

³⁸ 見王弼《老子》第四十四章注文。

³⁹ 《中國思想史》第十七章（韋政通著，台北大林出版社，1982年11月10日，頁640）。

⁴⁰ 見《老子》第一章。

⁴¹ 見《莊子·知北遊》。

道教得到極大的發展，成為與儒教、佛教鼎足的中國三大教派之一。⁴²

老莊學說如何被道教「利用」？我們可以從三方面來看，第一，將「道」神秘化；第二，「肉身成仙」的理論；第三、超人間、超自然的能力。

首先，道教將老莊的「道」神秘化，把「道」改造成具有人格屬性的至上神「三清尊神」，即所謂「元始天尊」、「靈寶天尊」、「道德天尊」，其中「道德天尊」就是「太上老君」——老子，道教還利用《莊子》中所謂「真人」、「神人」、「聖人」，發展成神仙的等級理論。《太平經》說天上神仙有六個等級：一為神人，二為真人，三為仙人，四為道人，五為聖人，六為賢人。⁴³他們還參照《莊子·大宗師》中所謂「以聖人之道，告聖人之才」的學道模式，編造出神仙晉級的理論，認為只要不停的在修道上下功夫，就可以依次晉升。「賢而不止，乃得次聖；聖而不止，乃得深知真道；守道而不止，乃得仙不死；仙而不止，乃得成真；真而不止，乃得成神；神而不止，乃得與天比其德。」⁴⁴按照這種神仙理論，唐朝封莊子為「南華真人」，這是第二個等級的神仙，如此一來，老子、莊子分別成了道教中的太上老君、南華真人，也就是說，他們都已從「人」變成「神仙」了。

其次，莊子認為處於昏亂的時代中，不能有所作為，只有逍遙遊才能求得全生和長生，因此主張「不以物累形」，不因貪求功名利祿而殘生損性，追求「乘雲氣，騎日月」，以遊於無窮的、逍遙的理想境界，甚至幻想作一名「無待」的仙人。道教將這一思想加以改造利用，建立「肉身成仙」的宗教理論，並把「長生不死」、「肉身成仙」當作道教的根本教義，可以說是完全歪曲了莊子思想的原貌。⁴⁵

第三，既然道教把莊子理論神仙化，那麼接下來便更進一步尋求「長生不死」的方法，也就是能夠超人間、超自然的能力。

莊子對生死的看法是「齊生死」、「生死如一」，所以主張快樂的面對死亡，例如他在〈知北遊〉中借黃帝之口說：

生也死之徒，死也生之始，孰知其紀！人之生，氣之聚也；聚則為生，散則為死。若死生為徒，吾又何患！

強調生與死的過程不過是氣的聚與散而已，死生既是一體，又何必憂慮？然而一般人為什麼害怕死亡呢？他又借老聃之口說：

人生天地之間，若白駒之過郤，忽然而已。注然勃然，莫不出焉；油然漻然，莫不入焉。已化而生，又化而死，生物哀之，人類悲之。解其天弢，墮其天袂，紛乎宛乎，魂魄將往，乃身從之，乃大歸乎！不形之形，形之不形，是人之所同知也，非將至之所務也，此眾人之所同論也。彼至則不論，論則不至。明見無值，辯不若默。道不可聞，聞不若塞。此之謂大得。

⁴² 《莊子評傳——南華夢覺話逍遙》（汪國棟著，廣西教育出版社，1996年11月，頁152）

⁴³ 見《太平經合校》卷七十一（漢·于吉編撰，台北：鼎文書局，1979年）。

⁴⁴ 見《太平經合校》卷四十（漢·于吉編撰，台北：鼎文書局，1979年）。

⁴⁵ 《莊子評傳——南華夢覺話逍遙》（汪國棟著，廣西教育出版社，1996年11月，頁152）。

原來人生在世，短暫得猶如白駒過隙，不知不覺中死亡就會降臨，因此人們往往擔憂、悲傷和恐懼。但是莊子能體認生死的本質，他認為從「道」的觀點來看，「死」是某種天然束縛的解脫，是一種還原的過程：從「無形」變為「有形」，又從「有形」變為「無形」。既然生死變化如此快速，世人難以真正弄清其內涵，故應該不論不辯，自然的體會「道」，合於「道」，這才是真正透悟生死的途徑。⁴⁶不過死亡哲學有兩個層面，一是人生觀和價值觀的意義，一是世界觀和本體論

的意義，前者即指人生短暫、生命有限的認知，後者則是樹立正確的死亡意識，達到無古今、無生死的哲學思維境界。⁴⁷因此，莊子不強調生命個體與天地之間的對立性，而注重生命體與天地的一體性，故效法「道」的精神追求心中的逍遙境地。⁴⁸

然而，生命有時而盡，身軀終究消亡，如何面對生死大限，使生命延長，建立更廣大的人生觀？這往往是宗教的「任務」。呂大吉在《宗教學通論》中說：

宗教是把支配人們日常生活的外部力量幻想地反映為超人間、超自然的力量的一種社會意識，以及因此而對之表示信仰和崇拜的行為，是綜合這種意識和行為並使之規範化的社會文化體系。⁴⁹

而中國的道教，便把莊子思想中以心靈的豁達去面對生死問題，轉變為身軀上的實踐——擁有超人間、超自然的能力——飛天入地、長生不老。

其實，在《莊子》一書中，確實也記載了一些養生長壽的方法，例如〈刻意〉篇中說：「吹呼吸，吐故納新，熊經鳥申，為壽而已矣；此道引之士，養形之人，彭祖壽考者之所好也。」以及他在〈大宗師〉篇所提到的「坐忘」的方法：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」只不過這些原本是心性修養的層次，卻被道教作為信奉神仙、追求長生不死的內修功法。⁵⁰

晉人葛洪的《抱朴子內篇》，是神仙道教理論與實踐的經典著作，他認為世俗人們都可以通過服食、修煉、禮拜神仙而成仙得道，進入神仙境界，所以煉得金丹和服食金丹是成仙的絕對、必要條件。《抱朴子內篇》中有〈金丹〉、〈黃白〉等篇章詳細列舉各種仙丹的配置、冶煉方法，而這種丹藥也成了後世戲曲中莊子幻化成仙的靈丹妙藥。

既然道教冀求長生不老，莊子在道教的經典中就變成了神仙的化身。《玄品錄》中介紹莊子時說：「寂漠無形，變化無常，死與生與，天地並與，神明往與。茫乎何之？忽乎何適？萬物畢羅，莫足以歸。古之道術有在於是，莊周聞其風而悅。」⁵¹在這裡，莊子效法學習超自然的法術，希望自我的身軀能脫離人間，飛昇入天，所以他「獨與天

⁴⁶ 《中國死亡智慧》（鄭曉江著，台北：東大出版社，1994年，頁51-52）。

⁴⁷ 《死亡哲學》（段德智著，台北：洪葉文化公司，1994年8月，頁7）。

⁴⁸ 《莊子的生命哲學》緒論（葉海煙著，台北：東大出版社，1990年）。

⁴⁹ 《宗教學通論》（呂大吉主編，台北：東大出版社，1993年，頁97）。

⁵⁰ 關於中國「長生不死」觀念的演進，可參閱《死亡之思》第三章第三節（張三夕著，台北：洪葉文化公司，1996年3月，頁91-109）。

⁵¹ 《真仙歷世體道通鑑》（元·趙道一著，道藏洞真部025，台北：藝文出版社，1962年）、《玄元十子圖》（元·趙孟頫著，道藏洞真部013，台北：藝文出版社，1962年）亦有介紹莊子，但以《玄品錄》（元·張天雨著，道藏洞神部098，台北：藝文出版社，1962年）一書最為詳盡。

地精神往來，而不教倪於萬物」、「上與造物者遊，而下與外生死無終始者為友」，是一個身心俱逍遙物外的方外之人。

經由宗教的「洗禮」，莊子由原本的「人」轉入道教中的「神」，然而對於戲曲而言，這種廣大無邊的能耐，反倒給予劇作家無限的詮釋空間。

(四) 傳說的定型：小說對莊周形象的重塑

將「先秦思想家」莊周、「宗教化、神格化」莊周以及民間傳說的莊周合而為一，形成一個形象統一、內容完整的莊周故事，當屬明代馮夢龍的短篇小說〈莊子休鼓盆成大道〉。

馮夢龍是明代的通俗小說家，他最有名的著作是「三言」：《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恆言》，而〈莊子休鼓盆成大道〉即見於《警世通言》第二卷。《警世通言》共分四十卷，馮氏在編撰時，有少部分是他本人就前人筆記所載，以及耳目所見所聞而演化出來的故事；大部分則是根據宋元話本、文人擬話本為資料，或全盤收錄、或增刪改寫而成。由於據考證較有可能為馮氏自作的篇章並無〈莊子休鼓盆成大道〉這一篇，⁵²所以此篇應該是根據話本或擬話本改寫，也就是說，這個故事已從宋代開始流傳，而馮氏此篇可謂將傳說定型，成為一個明確、完整的莊周民間故事。

故事在例行的話本小說開場白模式——主題闡釋之後展開，約可分為三部分：一、莊周的前世今生，二、田氏撕扇抗辯，三、試妻了結夫妻緣。第一部份敘述莊周師事道教之祖老子李耳，由於莊周不時夢到蝴蝶，於是老子指出莊子的前世是一隻白蝴蝶，採百花之精，奪日月之秀，因此得以長生不死。後來在瑤池偷了蟠桃花蕊，被王母娘娘的守花鳥青鸞啄死，結果投胎變成莊周。被老子點破前生後，莊周把世情榮枯得喪看作行雲流水一般，老子見他大悟，把《道德經》五千言傾囊相授，莊周誦習修煉，遂能分身隱形、出神變化。

第二部分是莊周不願受楚威王的聘任，偕妻歸隱於曹州南華山。一日莊周出遊山下，見一渾身縞素的少婦持扇搗墳，莊周怪而問之，始知婦人急欲搗乾墳土好再嫁他人，莊周雖然感慨，仍施展法術助她完成心願。婦人感激之餘贈釵贈扇，莊周推卻銀釵、接受紈扇，回家將經過告訴妻子田氏，並慨嘆「知人知面不之心」。田氏不齒婦人的行為，莊周卻認為自己若死田氏亦未必守節，結果惹惱田氏出言抗辯，並奪下紈扇撕個粉碎！

第三部分是莊子假裝病死，並幻化為俊美的楚王孫勾引田氏，田氏果然心動，在莊子死後還未滿百日、且未下葬之時即向楚王孫主僕提議成親。新婚之夜，楚王孫發病，要以生人腦髓醫治，於是田氏深夜劈棺欲取莊周腦髓，不料棺材裂開後，莊周竟從棺木中坐起，田氏本欲掩飾，莊周便以分身隱形之法戳破田氏謊言，田氏羞愧之餘懸梁自縊，莊子鼓盆而歌，將棺木、草堂燒成灰燼，只留下《道德經》和《南華經》，遨遊四方而去。

馮夢龍的小說觀可歸納為兩點，一是「通俗」，一是「教化」。他在《古今小說序》中說：「大抵唐人選言，入於文心，宋人通俗，諧於里耳，則小說之資於選言者少，而

⁵² 較有可能為馮氏自作的為三十八卷〈老門生三世報恩〉、三十三卷〈杜十娘怒沈百寶箱〉、二十三卷〈樂小舍拼生覓喜順〉、二十二卷〈宋小官團圓破甌笠〉、二十四卷〈玉堂春落難逢夫〉、三十卷〈金明池吳清逢愛愛〉、三十一卷〈趙春兒重旺曹家莊〉、三十四卷〈玉嬌鸞百年長恨〉。詳見《警世通言》考證（徐文助校訂，台北：三民書局，1983年10月，頁3-5）。

資於通俗者多……雖日誦孝經、論語，其感人未必如是之捷且深也。噫！不通俗而能之乎！」他認為小說獨具的通俗特性，和六經相比，以為小說對於民心維繫、社會群治的貢獻，不遑多讓。至於「教化」方面，他編撰小說，擬作小說，都以達到社會的功能為目標，凌濛初在《拍案驚奇自序》評馮氏說：「龍子猷氏所輯《喻世》等諸言，頗存雅道，時著良規，一破今時陋習。」可見馮氏編撰「三言」的動機和態度，這從「三言」的命名也可看出來。從這樣的寫作動機來看，這篇〈莊子休鼓盆成大道〉的主題就很明顯了。

在一開始，便有一首【西江月】，說明「眼前骨肉亦非真，恩愛翻成仇恨」，勸世人要割斷迷情，逍遙自在：「清心寡慾脫凡塵，快樂風光本分」。作者並說這個故事不是要唆使人夫妻不睦，而是要人辨出賢愚，參破真假，放下念頭，六根清靜。所以在田氏死後，莊周唱的「鼓盆歌」說：「大塊無心兮，生我與伊。我非伊夫兮，伊非我妻。偶然邂逅兮，一室同居。大限既終兮，有合有離。人之無良兮，生死情移。真情既見兮，不死何為！」莊周把夫妻結合看做是偶然的邂逅，並沒有生命依存的关系，一旦情感有變，也就沒有什麼好留戀的了。可見莊子認為愛情是脆弱的、不堪一擊的，勘破愛情就如同勘破生死，是可以得道成仙的。

在這篇小說裡，有幾點值得我們注意：

1、莊子已徹底的道教化，試妻是道心修練的一部分

小說中的老子和莊子，都是道教中人，而且莊子還會分身隱形的法術。他為了幫助寡婦搗墳，「行起道法，舉手照塚頂連搗數搗，水氣都盡，其土頓乾」，他為了試妻，幻化成楚王孫主僕二人，而且還可以當著田氏的面表演：「莊生用手將外面一指，婆娘回頭而看，只見楚王孫和老蒼頭躡將進來。婆娘喫了一驚。轉身不見了莊生；再回頭時，連楚王孫主僕都不見了。」可見在此處，莊子是個有法術的道教中人，早已脫離了一般「人」的範疇。莊子運用法術來試妻，他的動機是考驗妻子有沒有口不應心，實際上也反映出莊周對女性的不信任，而懷疑、試驗的結果，讓他體會出「六根清靜方為稻（道），退步原來是向前」的道裡，也迫使他真正的絕夫婦之倫，去追求道家修練的更高境界。可見整個故事充滿了宗教意味。

2、「曲解」莊子寓言，將「鼓盆而歌」世俗化、合理（情）化

莊周試妻的故事，是從《莊子·至樂篇》中莊子妻死、鼓盆而歌的寓言發展出來的。莊周鼓盆而歌的原意是要人看透生死，不要執著於生之喜、死之悲，然而因為太過悖離常情，不免讓人懷疑莊周夫妻感情不睦，因而有莊周試妻的故事產生。莊周的妻子是何人？史上並無記載，若《莊子·至樂篇》敘述屬實，那麼惠子所說的「與人居，長子老身」的莊周妻子可就措了千百年的黑鍋了。然而，這個故事能如此膾炙人口，當與前面所述馮夢龍的「通俗」小說觀有關，因為世間男女本有太多過不了的情關、解不開的情結，人們總希望伴侶對自己從一而終，卻忽略了個人的情慾自主，這個故事提醒「莊周」不可太過執迷情緣、強加試煉，否則終究幻滅；同時也警告「田氏」認清自我，不要一味栽入世俗道德觀的框架，最後卻作繭自縛。相信世間的「莊周」們、「田氏」們讀了這個故事後應當都各有感觸和體悟，這也就是通俗文學的功能之一啊！

3、田氏的內心世界

在這個故事中，爭議最大的就屬田氏了。許多人讀了這個故事後，都認為田氏是個不守婦道、表裡不一的淫蕩婦人，事實上，若我們仔細深究田氏的言語、探討田氏的內心世界，當會發現隱藏在事實背後令人慨嘆的真相。

田氏在這篇小說中有兩段精彩的對話，第一段是莊子替寡婦煽乾墳土回家後，看著那把紈扇嘆氣，田氏向前詢問，莊子將經過敘述一遍，引發田氏大罵寡婦，莊周看田氏十分激動，反問田氏如果是自己死了，她難道能熬過三年五載？田氏氣得大罵莊周沒仁沒義，並將紈扇扯碎。這一段爭吵其實是有層次的。首先，在莊周說了「此扇即搗土之物，因我助力，以此相贈」之後，田氏「忽發忿然之色」，然後罵寡婦「千不賢，萬不賢」、「如此薄情之婦，世間少有」，可知田氏罵寡婦，有一個潛藏的動機，即嫉妒丈夫替寡婦搗墳，寡婦還以紈扇相贈！田氏對寡婦的嫉妒是不可明說的，說出來會被認為無理取鬧，但實際上以女性的纖細敏感，對丈夫幫助別的女人一事多少有些吃味兒，所以她刻意辱罵寡婦，企圖以貶損對方來掩飾自己的妒意。這一點可以在後面得到印證。田氏為了消除楚王孫的疑慮，說出莊子其實沒有那麼賢德，她說「前月獨行山下，遇一寡婦，將扇搗墳，待墳土乾燥，方才嫁人，拙夫就與她調戲，奪她紈扇，替她搗土，將那把紈扇帶回，是我扯碎了，臨死前幾日還為他淘了一場氣……」可見田氏心中對那把扇子的來歷充滿疑懼，才會藉故吵鬧，並加以扯碎。

然而莊周那能體察其中奧妙？只覺田氏太過激動，於是提醒她話不要說得太滿，此舉自然引發田氏怒意，認為莊周膽敢拿自己和寡婦相提並論，於是氣憤的說「人類雖同，賢愚不等」、「夢兒裡也還有三分志氣」。其實，莊周旨在言語試探，儘管對田氏之言存疑，倒也不必追根究底，豈料他有思想家的求證精神，卻缺乏做丈夫的溫存，仍一味的懷疑道：「難說難說！」終於惹得田氏惱羞成怒，出口罵他「死了一個又討一個，出了一個又納一個」。原來，田氏是莊周的第三任妻子，莊周的第一任妻子得病身亡，第二任妻子有過被休，因此田氏才有此言。此時的莊周，代表的是禮教的化身，男人出妻再娶理所當然，女人則必須從一而終，田氏出言抗辯，實是勇敢的與世俗禮教相抗衡，她把寡婦「犯罪的證據」——紈扇撕個粉碎，不正是為世間的不平發出怒吼！

田氏的確是個不平凡的女性，他主動透過老蒼頭向楚王孫求親的一段，足可證明她追求愛情的勇氣。例如楚王孫怕有亂倫的嫌疑，她說他們只是口頭之約，沒有師生之實；楚王孫怕靈堂不吉利，她便把棺木移往後院空房；楚王孫怕破壞莊周賢明，她說莊周根本是空有虛名；楚王孫說沒有聘禮，她說自有積蓄籌辦婚禮，不需要聘禮。相較於楚王孫的畏首畏尾，田氏顯得大方得多了。

其實，馮氏小說對田氏的塑造十分鮮活，可惜在他「教化」的文學觀之下，扼殺了田氏的生路。試想以田氏這樣的性格，當他知道莊子存心試驗之後，大可據理力爭，反抗到底，然而她二話不說，「解腰間繡帶，懸梁自縊」。他真的是「自覺無顏」嗎？難道不會是因為一段自主婚姻的幻滅？或者苦於莊周這個道德化身像緊箍咒一般揮之不去？在馮夢龍的筆下，田氏的爭辯頓成狡辯，後來許多劇作都亦步亦趨追隨馮氏的腳步，實際上從以上的分析，我們可以發現，田氏的內心值得再深入挖掘，而這段故事的詮釋，也仍是有極大的思考空間的。

三、雜劇傳奇中莊周故事的題材處理

從上一章對莊周題材的重新檢視，我們發現自戰國時代的莊周到明代小說的莊周，事蹟多變，形象萬千，加上他自己塑造的豐富多彩的寓言世界與虛幻境界，使得戲曲作者各取所需、任意揮灑，形成了為數不少的以莊周故事為主題的莊周戲曲系列。就以宋元南戲、元明雜劇和明清傳奇等「體製劇種」來說，即有如下表所列十一種之多：

宋元戲文			
《蝴蝶夢》	宋元之際·闕名	《宋元戲曲輯佚》本存 殘曲三支	殘存
元雜劇			
《鼓盆歌莊子嘆骷髏》	元·李壽卿	《錄鬼簿》著錄 《元人雜劇鈎沈》輯存 【仙呂宮】一套	殘存
《老莊周一枕蝴蝶夢》 (又名《破鶯燕蜂蝶莊周夢》) (簡稱《莊周夢》)	元·史九敬先	《錄鬼簿》著錄 脈望館抄校本 《孤本元明雜劇》本	
《莊周半世蝴蝶夢》	元明之際·闕名	《今樂考證》著錄 《也是園書目》著錄 《曲錄》著錄	佚
《鼓盆歌》	元明之際·闕名	遠山堂《劇品》著錄 《讀書樓目錄》著錄	佚
明雜劇			
《衍莊新調》 (又名《逍遙遊》)	明·王應遴	《今樂考證》著錄 明天啟間原刊本 《盛明雜劇》本	
《衍莊》	明·冶城老人	遠山堂《劇品》著錄	佚
明傳奇			
《蝴蝶夢》	明·闕名	明崇禎間山水鄰刻《四大癡傳奇》本「色卷」	
《蝴蝶夢》(又名《蟠桃讌》)	明·謝弘儀	遠山堂《曲品》著錄 明崇禎間拄笏齋刊本 《古本戲曲叢刊三集》 本	
《蝴蝶夢》	明·陳一球	《浙江省文獻展覽會》 著錄 抄本	未見
清傳奇			
《蝴蝶夢》(又名《蟠桃讌》)	清·嚴鑄	《今樂考證》著錄 《曲考》著錄 《曲海目》著錄 《曲海總目題要》著錄	疑即《綴白裘》本

若以明清以後流行於各地的「聲腔劇種」⁵³戲曲劇本來看，更是多得勝枚舉⁵⁴。因此本文便以三、四、五三章，分別依時代順序，將雜劇傳奇、地方戲曲以及新編戲曲中對莊周題材的處理方式加以分析，以便做出結論。

首先，就現存的四五本雜劇傳奇來看，其內容主題大異其趣，茲將其歸納為「傳道度人展現宗教風情」及「試妻成為修道了悟的課題」兩類，分別審視各劇的中心主旨及題材的選取與運用。

(一) 傳道度人展現宗教風情：元雜劇《莊周夢》與明雜劇

《逍遙遊》

戲曲反映現實，這是無庸置疑的，而戲曲順應時勢潮流，也是不遑多讓的。明初寧獻王朱權（涵虛子），在《太和正音譜》中將元雜劇分為十二科，而第一科就是「神仙道化」，也就是清木正兒在《中國近世戲曲史》中所稱的「度脫劇」。元代為什麼會有這麼多神仙道化劇呢？這是因為當時的知識份子處在階級、民族雙重壓迫的社會之中，為了掙脫、逃避內心的痛苦，很容易就走上隱居、修練、求仙的道路，而在元代日漸興盛的道教，適時地給予了脆弱的心靈撫慰與依附。

宋金之際的道教分為南北二宗，北宗由王重陽創立，他的傳人丘處機（長春）曾被成吉思汗召見於雪山，且被尊奉為國師，統管全國教徒，漸漸的道教對元代社會產生了極大的影響，雜劇作品也給予了相對的回應。最擅長寫神仙道化劇的是馬致遠，他利用雜劇宣揚道教教義和自己對人世的看法，其餘的劇作家也共襄盛舉，而早已被道教「升格」為神仙的莊周自然成了書寫的對象。

史九敬先的《莊周夢》雜劇，敘述大羅神仙因嘲笑金童玉女執幢旛寶蓋，被玉帝貶至四川莊氏門中，名為莊周。莊周遊學杭州，深愛花酒，於是蓬壺仙帶著風花雪月四仙女先把莊周迷住，等待太白金星來點化他。太白金星分別幻化成知音老者、山中道士、李府尹來點化他，其間還有擅長琴棋書畫的鶯燕蜂蝶四女子勸他戒除酒色財氣，最後是太白金星陪伴莊周煉丹，而桃柳竹石四仙女又因為迷戀莊周被玉帝捉拿，太白金星再化為李府尹向莊周要人，才讓莊周頓悟浮生若夢、世事無常，終於不再思凡，回到天上。

這齣戲運用神格化的莊周思凡下界、最後又被點化的手法，完全不出「度脫劇」的範疇，而屢屢用四仙女來迷惑或勸誡莊周，也是元代「度脫劇」常用的方法，因為情慾往往是一個關卡，是昇仙得道的阻礙，也是任何宗教想要禁絕的，因此像元雜劇中的《張天師斷風花雪月》、《蘇東坡花間四友》等，都有類似的情節。而這個部分恰巧暗合前一節所述〈莊子休鼓盆成大道〉小說中所寫的莊子的前世——偷蟠桃花蕊而被啄死的「採花」形象。雖然馮夢龍的小說寫在明代，但係改編宋元傳說而來，所以這未嘗不是當時流行的說法。

元代神仙道化劇通常會利用「象徵」這種藝術手法，來再現故事背後的深層意義，尤其是這齣《莊周夢》，由於與莊周有關的材料很多，使得全劇的意象更為豐富。例如「蝴蝶」、「夢」、「蟠桃」、「仙丹」等意象。莊周夢蝶固然是莊子的寓言，但在此處已成

⁵³ 「體製劇種」與「聲腔劇種」的定義及詳細分野，參看曾師永義的〈論說戲曲劇種〉一文（收錄在《論說戲曲》一書，台北：聯經出版社，1997年，頁239）。

⁵⁴ 聲腔劇種部分詳見下一章節。

了一隻大「仙蝶」了，這是結合《莊子·逍遙遊》裡描述鯤鵬的誇張手法、再加上莊子前世是那個「翅如車輪」的大蝴蝶傳說而來，更巧妙的是作者套用了王和卿散曲【醉中天】的曲文，融合得恰到好處：

〔生醒科云〕適夢中見蝴蝶變化，好一個大蝴蝶也。

〔末云〕十分蝴蝶大，我有個大蝴蝶詞。

〔生云〕你唱。〔末唱〕

【醉中天】撐破莊周夢，兩翅駕東風，五百處名園一掃一個空。難道風流種。唬煞群芳蜜蜂，輕輕飛動，把一個賣花人掬過橋東。⁵⁵

王和卿原本是個擅長描寫奇特事物的散曲作家，這首利用莊周夢蝶的典故描寫大蝴蝶的小令，竟然被史九敬先拿來「反利用」，可見本齣雜劇的取材多樣化。

至於「夢」，道教的神仙人物都有使人入夢的本領，因此在神仙道化劇中常常用「夢」來啟迪人心。太白金星一上場便唱【仙呂點絳脣】：「飛下天宮，將帝宣欽奉。因他宿緣重。但得相逢，是一枕蝴蝶夢。」想要利用「夢」來主導度化工作，顯而易見。本齣戲中莊周只要一喝醉就睡，一睡就有夢，在睡夢中，太白金星一直變化身份，神仙彼此的對話也在莊周的睡夢中進行，所以「夢」不僅是一個總體象徵意象，還是一個切換場景的結構方式。

另外一個常在神仙道化劇出現的意象是「蟠桃」。馮夢龍的小說中提到莊周是在仙界偷摘蟠桃花蕊，因而犯了禁忌，所以「蟠桃」這個仙果，成了阻礙莊周成仙的惡果。不過它畢竟是仙界的象徵，因此在太白金星或仙女的唱念裡，常常出現「蟠桃」字眼，如「俺那裡靈芝常種，蟠桃初紅」、「海山銀闕宴蟠桃」等。

如果說蟠桃是仙人的象徵，是道教精神凝聚，那麼「煉丹術」則是凡人成仙的進階，是道教修練中的必要手段。《抱朴子》雖有〈金丹〉篇說明煉丹所用的藥物及方法，但我認為在煉丹的艱辛過程中修身養性，是煉丹的另一個目的之一。試看本劇桃柳竹石教莊周煉丹時的唱詞：

【柳搖金】汞鉛丹灶，能平善消，火候最難調。便誘的心猿順，怎防著意馬驕，奴不如金丹修練，差誤在分毫。……

【前腔】陰汞能飛走，陽鉛會伏調，緊收拾頑猿劣馬，休放半分毫。心如止水，情通九霄。堅牢溫養，溫養堅牢。溫養堅牢，管取寶珠光耀。

由此可知「煉丹術」亦可成為得道成仙的「內功心法」。

事實上，「夢」、「蟠桃」、「煉丹術」等意象不獨在本劇出現，許多神仙道化劇都有類似的情形，這可以說是一種道教「符號」的運用。英國戲劇學家 J.L. 史泰恩 (Styan) 在《戲劇中的符號》裡談到：「在詩歌實踐中，一個言語符號試圖喚起的情感與思想比

⁵⁵ 本文中《莊周夢》一劇的引文皆出自《元曲選外編》(隋樹森編，台北：宏業書局，1982年3月，頁379)

這些語詞在通常情況下所具有的情感與思想要強烈和豐富。」⁵⁶因此神仙道化劇用這些意象喚起強烈的修道動機與情感，是一種符號功能的展現。

明雜劇《逍遙遊》也是一本度脫劇，作者為王應遴。該劇本名為《衍莊新調》，是依據冶城老人的《衍莊》雜劇重新編寫，可惜《衍莊》一劇已佚。⁵⁷所謂「衍莊」，顧名思義就是敷衍莊周故事。本劇內容敘述莊周帶領道童，要到淮安府度化名利纏身的鹽城縣尹梁棟，途中莊周見道童身上帶著骷髏，驚而問之，原來道童貪財，想要挖取骷髏嘴中含的銅錢，莊周勸說不聽，命道童將骷髏按照人形排列，再用楊柳三枝補上肋骨，然後取仙丹一粒放在骷髏口中，倒水進去，骷髏隨即復活。道童將骷髏口中掉落的銅錢拾起，骷髏則搶道童的雨傘包袱，結果驚動了縣尹梁棟，在升堂審理的過程中，莊周將骷髏人變回骷髏，趁機度化了梁棟，而梁棟再點化道童，莊周則在道童的提問中又了悟了佛法。

《遠山堂劇品》中評這齣戲說：「長嘆數調，於生死關頭，幾於勘透矣，而脫離之道安在？當問之雲來老人。」雲來老人就是指作者王應遴。原來據《紹興府志》記載，王應遴在明熹宗魏璫亂政時曾觸怒魏璫，被廷杖一百，幸而被救免死。後來他還遇到賊寇、受到酷刑，死時雙足俱已潰爛。由於王應遴有如此的親身經歷，因此他能看淡生死。而《逍遙遊》一劇也就是藉著莊子夢骷髏的寓言，加上劇作家本身的經驗創造出來的。⁵⁸

本劇所使用的主要素材是〈至樂〉篇的莊子夢髑髏寓言，然而內容卻完全不同。〈至樂〉篇是髑髏入莊子夢中說明死的好處、死的快樂，莊子起初還不信，說如果讓他復活，父母鄉里俱在好不好，髑髏想想還是拒絕，寧可當死人。莊子用這個故事來打破世人生喜死悲的觀念，而王應遴則利用這個寓言裡的骷髏死而復活，作為莊子度人的工具。《逍遙遊》中的骷髏，吃了莊子的方三元丹而復活，他不但不是個享受死亡的人，還因跟道童發生爭執而說謊誣告。雖然形象離〈至樂〉篇的寓言甚遠，但作用仍是相同，甚至因為「骷髏」與「人」互相變換，還可創造出舞台趣味。

儘管《莊周夢》和《逍遙遊》同屬度脫劇，但由於作者的動機、筆法以及時代的不同，所呈現出的樣貌並不一致，以下分四點加以比較：

1、明代度脫劇的傳承與嬗變

度脫劇從元代入明，其基本思想是由「憤世」轉向「崇道」。前面說過元代度脫劇產生的原因與時代背景有關，所以大部分是從感嘆人生無常，進而獨善其身。而明代度脫劇的宗教意識更加濃厚，這是因為知識份子已恢復了宋以前的地位，並沒有那麼悲情，反而因明代統治者對神仙思想的提倡，使得度脫劇本成了宗教的附屬物。試看《大明律》的規定：「凡樂人搬做雜劇戲文，不許裝扮歷代帝王后妃、忠臣烈士先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令裝扮者與同罪。其神仙道扮，及義夫節婦，孝子順孫，勸人為善者，不在禁限。」這雖然是對演出者的限制，但難免影響劇作者的走向。

以《莊周夢》和《逍遙遊》來說，最大的不同在於前者莊周被度，後者莊周度人；

⁵⁶ 出自史泰恩的《現代戲劇理論與實踐》第二卷（英國劍橋大學1981年英文版），轉引自《道教與戲劇》（詹石窗著，台北：文津出版社，1997年5月，頁169）

⁵⁷ 《古典戲曲存目彙考》（莊一拂編著，台北：木鐸出版社，1986年9月，頁479）

⁵⁸ 《莊周夢蝶之戲曲研究》（呂蓓蓓著，文化中所碩士論文，1995年，頁36）

前者莊周已成仙，後者則是一名道士。明顯的可以看出，前者是莊周成仙過程中的小小試煉，後者則是莊周純粹以教義度人，在度人的過程中展現作者的宗教觀，這一點，是和上述元、明度脫劇的特質暗合的。

比較特別的是，明雜劇《逍遙遊》的宗教意識，已從元雜劇《莊周夢》的道教轉為儒釋道三教合一。試看劇中莊周和道童的對白⁵⁹：

〔生作沈思頓足介〕是了是了，我省得了，長生不若無生，此是佛教超於道教。

欲免輪迴，須了生死，修持有法，解脫有門，若論捷徑，無如專持名號，一念皈依，求生淨土，是於生死海中，撈個津筏，並將名利分外，拋卻筌蹄矣。

〔丑背對小生〕古怪古怪，師父是個道人，怎麼適纔說的話，又像似佛教中人了。

〔生〕咳！我只為勸化你們，所以做這個骷髏的伎倆，只為究竟你們，所以指這個淨土的路頭，釋道雖分二途，與儒門總歸一理，但做心性工夫，三教豈分同異。

「三教合一」可謂我國宗教的特徵，魯迅《中國小說史略》說，中國長期流行的是一種「混同之教」，「特緣混同之教，流行來久，故其著作，乃亦釋迦與老君同流，真性與元神雜出。使三教之徒，皆得隨宜附會而已。」梁啟超《評非宗教同盟》在談到近代下層社會的宗教生活時說：「和尚廟裡頭，會供關帝供財神，呂祖濟公的乩壇，日日有釋迦耶穌來降乩說法。」儒釋道在中唐以前因爭寵而屢生衝突，但那多半是社會上層的事，對下層群眾來說，修仙和念佛事一回事，釋迦牟尼和太上老君、觀音菩薩和王母娘娘都是差不多的神靈。而戲曲對這樣一種宗教生活作了最真實的反應。元雜劇中賈仲明的《昇仙夢》中神仙呂洞賓說：「髮短髯長本自然，半為羅漢半為仙，胸中自有吾夫子，到底三家總一天。」楊景賢《劉行首》中神仙馬丹陽這樣描述自己的扮相：「我身穿著百衲袍，腰纏著綠簌條，頭直上丫髻三角，任東西散誕逍遙。」穿著和尚的百衲衣，卻又留著道士的髮髻，典型的不僧不道、亦僧亦道。鄭廷玉《忍字記》中的羅漢動思凡之心，可是佛祖對他的懲罰，不是打入佛教的阿鼻地獄，而是罰往道教的酆都。范子安《竹葉舟》讓道教的神仙呂洞賓到佛教的寺廟去度脫人登仙。⁶⁰可見戲曲中處處在描繪「三教合一」的景象，而《逍遙遊》中的「釋道雖分二途，與儒門總歸一理，但做心性工夫，三教豈分同異。」應當是說得最明白、表現最直接的一齣！

2、度人者與被度者的質疑與辯證

在元雜劇《莊周夢》中，被度者莊周對度人者太白金星所說的話，多半採溫和的反抗，例如第一折太白金星化身老者對莊周說：「莊先生，看你趁這等標緻身軀，眉眼動盪，修行去吧。」莊周則回答：「老人家，你若富貴，無這話說，如今窮了，有這異端之心，你自修行去。」第二折鶯燕蜂蝶四仙女叫莊周戒酒色財氣，莊周說：「學生戒不得酒色，戒不得財氣。」莊周沒有用強烈的質疑態度去反抗，因而全劇就較為缺

⁵⁹ 本文中明雜劇《逍遙遊》的引文出自《全明雜劇》第八冊（台北：鼎文書局）。

⁶⁰ 《傳統文化與古典戲曲》第三章「宗教文化與古典戲曲」（鄭傳寅著，台北：揚智文化公司，1995年1月，頁232）

乏說服力。反觀明雜劇《逍遙遊》，它是用一個調皮搗蛋的道童來質疑莊周的想法，看似無理取鬧，實則包含高深的哲理辯證，非常犀利、精彩。例如道童出場時的一段念白就極為諷刺：

幾曾見五十隻牛做的釣餌，幾曾見三隻腳的雞公，幾曾見蔭庇千里的樹，幾曾見翼若泰山的鵬，幾曾見五十一歲不聞道的孔子，幾曾見五個月會說話的孩童，幾曾見長於蛇的烏龜、白于雪的黑狗，又幾曾見燒不熱的火、能與蛇兩個講話的風。哪裡捱經傍註，真個有影無蹤。後來那些文人才子秀才相公，偷得他幾句殘言剩語，一嵌嵌在那文字之中，便道筆力遒勁，稱他是詞匠文宗。咳！不知教盡了世間多少人荒唐為志，又不知變盡了普天下多少人狂誕成風。

這段話，不僅把莊子寓言中所舉的怪現象拿來嘲弄了一番，更把後世文人奉莊子為主臬的狀況批判一番。一出場就用如此尖銳的言語，自然而然帶動了全劇辯證的氣氛。當莊周懇求道童不要打破骷髏取口中銅錢，免得他子孫怪罪時，道童說：「世間只有老惜小，哪裡有小惜老？你說我打破了這骷髏，他祖父怪我，還有些繩墨，若說他子孫怪我，是萬萬沒有的事。世間作子孫的哪一個不怨祖父遺他的銅錢欠多，便是這一文含錢，也該留與子孫買豆腐吃，我如今倘挖了這一文錢，送與他子孫，豈不喜歡我？」看似在強加狡辯，實則把不敬老尊賢的世道人心譏刺了一番。

此外，以莊子原文來質疑莊子的地方很多，例如被度的縣尹梁棟說：「依師父說，這名是虛的了，但師父南華經中也說『必持其名』，又說『以收名聲』，難道名盡是師父所不取的麼？」莊周說：「我所不取的名，乃是好名的、沽名的、釣名的、買名的、盜名的、要名的、假名的，你豈不曉得名是實之賓，若以實成名，名垂千古，豈可為避虛名，便將實事都不做了。」像這樣的辯證，給予讀者或觀眾的說服力是很大的，同時也增加了全劇的深度。

3、度人的工具和方法

元雜劇《莊周夢》中太白金星曾用一盆值一萬兩的花來度化莊周，因這盆花「頃刻結果，食用可充飢渴」，太白金星一共讓它結果六次，然後悲傷落淚，並唱道：「今日是一個青春年少子，明日作了白髮老仙翁，豈不聞百年隨手過，萬事轉頭空。」企圖以光陰的瞬息萬變讓莊周體悟人生，這一招有一點效果，莊周說：「當的煩惱，光陰瞬息，不覺的老了也。」然而「冥頑不靈」的莊周並沒有因此幡然醒悟。

明雜劇《逍遙遊》也用了類似的方法，莊子用仙丹使骷髏死而復活，又復死而變回骷髏，這一招在這裡倒很管用，梁棟思索之後，向莊周說：「弟子凡夫肉眼，不認真人，適來萬千唐突，乞賜恕饒，從今情願棄官出家，一念皈依，稱為弟子，仰祈大師俯納。」或許是「時候到了」，全劇也辯證得差不多了，所以骷髏度人有了好的效果，而元雜劇《莊周夢》中的莊周，觸犯的是貪戀花酒的忌諱，所以「解鈴還需繫鈴人」，最後由四仙女被抓來點醒莊周。

不過明雜劇《逍遙遊》的度化也不是一次就成功，像莊周隨身帶的度化工具「漁鼓

簡板」，本希望「漁鼓響咚咚，這竹簡是枯筇，一聲敲破景陽鐘，只怕棒打破頭不覺痛，焦鹿成空。」藉由聲響代替當頭棒喝，不過在此劇中並無發揮作用。可見度人需靠耐心，且循循善誘，並不是一蹴可及的。

4、頓悟的理由

由被度者頓悟的理由不同，可看出全劇主旨的差異。元雜劇《莊周夢》的癡結在「色」，所以莊周頓悟是因為「哪裡取笙歌月夜筵，哪裡取桃李春風面，這的是浮生夢一場，世態雲千變。」頗有「十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名」的味道。而明雜劇《逍遙遊》中被點化的梁棟、道童，則是解開了「名利」結。梁棟說：「我想人為骷髏，骷髏為人，人又復為骷髏，生死輪迴，只在轉盼……我想人生在世，何殊石火電光，碌碌浮名，真如蝸角，戀戀火宅，何異夢中？我一時滿腔熱腸，化為冰冷，這關楔子豈待他人撥動，此處不回頭，等待何時？」而道童則是因梁棟的一句話：「我做官是極要趁錢的主意，如今一會兒，就丟開罷了，你適纔何故為這一文錢，卻與那骷髏爭論？」道童當下頓悟。

名韁利鎖、生死愛欲，都是世間人們難以掙脫的桎梏，而這些便是神仙道化劇可資運用的最佳題材。

(二) 試妻成為修道了悟的課題：明傳奇《蝴蝶夢》與《四大癡·色卷》

正式將馮夢龍小說中莊周試妻的故事搬上戲曲舞台的，就是明傳奇《蝴蝶夢》與《四大癡·色卷》（為求行文方便，以下簡稱《色癡》）。所不同的是：《色癡》的情節完全依照小說而來，而《蝴蝶夢》則是嘗試將試妻戲與度脫劇結合，形成一個「度化妻子」的嶄新主題。

《四大癡》分為四卷，由酒、色、財、氣四個不同的故事組合而成，主旨是希望世人戒除這四種習性，其中〈色卷〉即是敘述莊周試妻的故事，作者貶抑田氏犯了色戒的寫作動機便昭然若揭了。《色癡》共分九折，依序為〈搗墳〉、〈毀扇〉、〈病訣〉、〈□俊〉、〈露衷〉、〈決嫁〉、〈假塚〉、〈劈棺〉、〈陰妒〉，幾乎完全依照小說的故事進行，唯有第九折〈陰妒〉是小說所沒有，這一折是敘述田氏的陰魂死後歸罪於搗墳寡婦，於是在她再婚的迎親途中加以捉弄。這不僅是為了全劇首尾呼應而添加，而且還對故事中兩個出軌的女人都予以懲罰，以符合「戒除色欲」的主旨。

然而這齣戲絕不是只以懲戒不守婦道的婦人為主，因為藉由婦人犯戒的行為，讓劇中的主人公莊周有所了悟，這才是全劇進一步的主題。本劇莊周一上場時，就已表露了「將世情得喪，看做流水行雲，萬念俱灰，一絲不掛」的虛無人生觀，他唱道：

【北新水令】鋒鋒功烈一時休，向崆峒尋師覓友，利與名輕撇，手韁與鎖早全收，
恁看世路悠悠，恁看世路悠悠，笑時人枉自向那紅塵奔走。

可見作者塑造的莊周是早已將名利視為牢籠、不願被世事利害牽絆的人。莊周既有此出世思想，因此當他看到寡婦搗墳時，曾和她有一番對於「不顧節義，只顧成就自我利益」的思想論辯。莊周問搗墳婦為何急著再嫁？婦人答以為「身衣口食」，不顧「含羞遺臭」，莊子反問他「那節義如何？」，婦人回答說：

先生差矣，莫道婦人能存節義，便是古今來有多少做丈夫的受了國家高官大爵，也是望著勢頭，朝秦暮楚，忘君事讎，儘多著哩。

可見女子失節（貞節）與丈夫失節（節操），是同樣情況，憑什麼大驚小怪！這對莊周來說是一大震撼，莊周本已是看透世事的人了，卻還執著於寡婦失節這一道德關卡，可見他並沒有真正悟透。所以當他試妻之後，他終於可以拋開夫妻人倫的枷鎖，潛心修道、不問世事，可悲的是那兩個雖然力求掙脫道德牽絆、卻終究逃不開道德良心懲戒的婦人，最後仍成為莊周乃至眾人悟道的犧牲品，可見全劇的意旨，實是提醒世人：不要墮入紅塵俗世這個永無止境的罪惡淵藪中。

從以上分析，我們發現《色癡》的宗教意識仍然很強，佛教的輪迴、道家的虛無甚至儒家的禮教，此劇終是跳脫不出度脫的範疇。

至於明傳奇《蝴蝶夢》，幾乎就是前述莊周故事演變過程中，所有事件的集大成，包括第二章所述的常用莊周寓言、道教中的煉丹術以及莊周試妻的故事。從體製上來說，傳奇動輒四、五十齣，在內容上，的確需要大量的事件加以串連，這是《蝴蝶夢》傳奇與其他幾齣戲不同的地方，不過，在全劇的主旨上，仍是有一個單一而明確的主題的。

傳奇的第一齣，通常會有全劇大意，此劇也不例外。一開始末上唱【西江月】⁶¹：

不住年光似箭，從來世事如棋。朝元有路最便宜，只在當身認取。更向真中認假，須知信處從疑。凡情汰盡逗玄機，穩踏朵雲龍轡。

此段話道出劇作者認為年光似箭、世事如棋，應當走向宗教的朝元之路，所以「宗教入世救贖」仍是此劇的重要觀點。

至於劇中的莊周，仍被設定在「最終歸為道教的仙人」，例如第四齣〈會真〉，敘述十洲三島仙靈，以及三天真官眾聖，赴西池王母蟠桃之會，會中長桑仙子啟奏王母娘娘：「今有凡間奉道弟子莊周，道行清高，性地開朗，堪以接引。」王母回答：「既莊周根器不凡，即當轉奏，就著本仙接引指授，道成之日，另有銓除。」可見長桑公子下凡接引莊周，是全劇一個重要骨架，而莊子本身的修道過程，就是全劇的血脈，一切事件都是為了成全莊周的道行而發生。

在《蝴蝶夢》傳奇裡，作者穿插了許多莊子寓言故事，然而為了符合莊周修道的意旨，這些故事都與《莊子》書中的原意有些許不同。例如第二齣〈蝶夢〉，莊周在夢蝶後唱道：

栩栩一夢，化蝶趁青郊，為蝶為夢渾未曉，休將幻相認堅牢。

此處莊子只將夢蝶一事當作幻境，與《莊子》物化的觀點不同。把夢蝶視為幻境的目的，是希望人不要因幻境而失去自我的「本來面目」，所以第十六齣〈遇師〉中，長桑公子告訴莊周：

⁶¹ 本文中明傳奇《蝴蝶夢》引文出自《全明傳奇》（台北：天一出版社）。

世間諸樂皆是幻境，我有我之樂，爾有爾之樂，骷髏有骷髏之樂，仙真有仙真之樂，南面王有南面王之樂，各不相貸。以骷髏之樂與爾，爾未必樂，以南面王之樂與我，我未必樂，因汝欣厭未除，故認幻為樂，一真既湛，諸幻皆空。

認為莊子會受別人影響，以別人之樂為樂（如觀魚、夢骷髏等），這是因為「欣厭未除」，沒有找到自我的本來面目，所以仙道中人應該要追求「無生無死，亦無無生無無死，恬淡無為，一返自然」，如此便能找到自我的本真。

長桑公子在接引莊周的過程中，教他許多修道的方法和觀念，譬如第十九齣〈悟道〉中提到煉丹：「煉金便是外丹，食氣便是內丹，得內丹者，可以延年，得外丹者，可以昇天，合而修之，仙道畢矣。」所以在此劇中，煉丹也是重要關目之一。然而在這一齣中長桑公子提及「汝妻韓氏（按：此劇改田氏為韓氏），素植慧因，合證仙果，但金沙未汰，塵念尚存，恐他日半途退轉，需下一番死功夫，淘洗磨練，方得成就也。」這是爾後莊周試妻的「動機」，也就是韓氏修成正果前的必經磨難。

有了這個動機，當韓氏破棺，被莊周說了一頓之後便昏倒了，莊周趕緊將她救起，無太多責怪言詞，並勸說她一起修道，韓氏也覺悟，因而潛心修道。不僅是韓氏，全劇最後連惠施、監河侯都被莊周度化。可見此劇的宗教企圖，雖然試妻一事被納入情節之中，但那只是在修道框架中的試煉之一，與《色癡》專以情慾了悟為主題是迥然不同的。

四、京崑及地方戲曲中的莊周戲

雜劇傳奇由於體製的嚴謹（四、五十齣或四折一人獨唱）、時代背景的反映（宗教度脫的作用）以及作劇的目地（文人理念抒發的案頭劇）等因素，往往牽制著情節與內容。而聲腔劇種——京崑及地方戲，均是以場上演出作為生存的要件，於是在情節的安排、唱詞的編寫、身段的設計、主題的彰顯等方面就益發以觀眾為依歸，不過，就題材的取用上來說，承續元明劇作仍是無可避免，而且是必要的養分來源。由於不同劇種有不同特色，且在同劇種同題材的情況下有其「再創造」的功能意義，因此，本章將分為崑劇、京劇及其他地方戲中的莊周戲來討論，再以「小結」做各劇種間的比較。

（一）崑劇中的莊周戲——從《綴白裘》本到《新蝴蝶夢》

《綴白裘》是清代刊印的戲曲劇本選集，收錄當時劇場經常演出的崑曲和花部亂彈的折子戲，由錢德蒼根據玩花主人的舊編本增刪改定，自乾隆二十八年至三十九年（1763—1774）陸續編成。由於錢德蒼是清代的名士，對戲曲十分愛好與熟悉，因此這個選本具有「演出腳本」的特色，從中可以一窺當時舞台上的演出實錄。《綴白裘》雖是以收錄折子戲為主，但也有全本收錄的，其中《蝴蝶夢》一劇收錄〈嘆骷〉、〈搗墳〉、〈毀扇〉、〈病幻〉、〈弔孝〉、〈說親〉、〈回話〉、〈做親〉、〈劈棺〉，一般認為這應該就是《蝴蝶夢》的舞台演出全本⁶²。這個本子有可能是明末清初嚴鑄所著的《蝴蝶夢》的演出本，而情節則是從明謝弘儀的傳奇《蝴蝶夢》而來。例如第一齣〈嘆骷〉，即脫胎自明傳奇《蝴蝶夢》的第十一齣〈夢疑〉，不過劇中有一偈語：「滿眼貪生怕死期，死中樂

⁶² 《上海崑劇志》（方家驥、朱建明主編，上海文化出版社，1998年10月），頁82。

處有誰知？先生要免無常路，除是長桑公子知。」⁶³這裡的長桑公子等於「無中生有」，不像明傳奇《蝴蝶夢》中長桑公子是接引莊子上天的人，可見〈嘆骷〉是以折子戲的身分存在的。〈嘆骷〉一折開頭有個骷髏舞，在舞台上演出時應該是很有看頭的。

不同於元明雜劇傳奇的情節，第二折〈搗墳〉裡提到那個小寡婦是觀音變的，觀音是因為「此生雖有本心，但他妻室孽債未完，如何得脫啊？也罷，吾如今變一婦人，搗墳求嫁，莊子休必來相助，待吾賜他齊紈一柄，點醒其妻便了。」這是此劇較為特殊之處。

《綴白裘》本《蝴蝶夢》，至今仍活躍在舞台上的折子是〈說親〉和〈回話〉，這兩折是田氏和楚王孫身邊老蒼頭的對手戲，脫胎自馮夢龍小說中田氏向蒼頭主動提親的精彩對話。由於此本中莊周將兩隻蝴蝶幻化為楚王孫身邊的蒼頭和書僮，本就極有趣味，再加上蒼頭是一個喝醉酒的糊塗老翁，似醉似醒，與田氏來往交談頗具機鋒，因此很有看頭。此劇的結尾是田氏自盡，莊周欲尋訪長桑公子，最後騎蝴蝶而下，也是滿特別的手法。

根據民國九年的《申報》紀錄，蘇州崑劇藝人組成的「全福班」在這年的年初到上海「新舞台」演出，其中一個戲碼是全本《蝴蝶夢》，包括〈嘆骷〉、〈搗墳〉、〈歸家〉、〈脫殼〉、〈收扇〉、〈訪師〉、〈吊奠〉、〈弔孝〉、〈說親〉、〈回話〉、〈成親〉、〈劈棺〉十一折，而在「傳」字輩的戲目單中，也有全本《蝴蝶夢》⁶⁴。之後，上海崑劇團曾做了兩次改編演出，第一次為陸兼之改編，沒有正面表現「嘆骷」、「搗墳」的情節，只保留了〈說親〉和〈回話〉等傳統折子，但立意和原本不同。主要表現田氏是個個性解放、對自由愛情熱烈渴望的人，在莊周惡作劇式的戲弄下，田氏氣憤而絕望的死去。其中〈劈棺〉一折利用北曲聯套表達田氏的控訴，是重點改寫的場次。改編本看似把男權主義的主題導向批判封建制度，實際上從某方面來說，兩者仍是有很大的重疊性。

1990年，陳西汀又將此劇改寫，稱為《新蝴蝶夢》。《新蝴蝶夢》共有五場，演莊子修道於崑崙，回家探望妻子，途中打睡，夢見寡婦搗墳，頓悟女人應該享有夫妻歡樂。到家後欲說服妻子放棄自己，但妻子不允，於是幻化為楚王孫加以迷惑。田氏劈棺取腦，莊周復生，向田氏告別，田氏以愛恨交織的心情目送他遠去。《新蝴蝶夢》雖然仍採用原作從〈搗墳〉到〈劈棺〉等場次，但內容全部改寫。全劇以莊周為關鍵人物，表現他從一個修道者的角度，體察到「世間萬物，各有本性」、「神仙以逍遙為樂，女人以歡愛為悅」，劇中說明試妻動機的念白是這樣寫的：

唉呀且住！看田氏這等所為，定要纏我不放，十年不見，她還是這樣花容月貌，恩愛纏綿，春心蕩漾，唉，世間萬物，各有本性。我是一個神仙，她是一個女人，神仙以逍遙為樂，女人以歡愛為樂。神仙叫女人守寡，于心難安，這……看起來，若不使出破釜沈舟之計，斷難使她割捨夫妻情愛，

⁶³ 明傳奇的原文是「滿眼貪生怖死兒，死中有樂盡人疑，世間買賣誰能解，除是長桑公子知。」本文中《綴白裘》本《蝴蝶夢》引文出自《綴白裘》第六集（台灣中華書局）。

⁶⁴ 參見王安祈〈從折子戲到全本戲〉一文，引自《傳統戲曲的現代表現》（台北：里仁書局，1996年10月30日），頁1。

兩下分開。⁶⁵

遂以妙法使「兩下分開，各得其所」。然而當田氏劈棺後，得知莊周即王孫、王孫即莊周時，堅持不放莊周走，於是莊周說：

田氏啊！我一片苦心，不遠萬里，趕了回來，放你自由，讓你改嫁，想這眼前世上，可還有這第二個莊周？你卻偏偏執迷不悟，甘心守寡，我來問你，你要我這個水中月鏡中花的丈夫何用？我一旦升天而去，你怎樣了此一生？瘋婆娘，放你出籠你不走，辜負莊周一片心！今日王孫梅止渴，明朝便是意中人，那王孫在等著你，快去吧，去吧！

作者力圖「在荒誕中求真實，在無情中寫有情」，不是讓莊周站在封建主義立場上對女子進行貶斥，而是描摩歷史上一個偉大哲人的身影⁶⁶。不過這種寫法能不能讓觀眾習慣或接受，仍是見仁見智，但是他力求在原著荒誕的情節中拓展新意的作法，是值得稱許的。

（二）京劇中的莊周戲——《大劈棺》及其改編本

京劇舊本《大劈棺》，收錄在《戲考大全》第一冊⁶⁷，這個劇本的作者已不可考，但小翠花曾於1934年7月1日在北平華樂戲院演出一次，名為《蝴蝶夢》；1946年左右，坤伶吳素秋、童芷苓等人演時改名《大劈棺》⁶⁸。這個劇本省去「搗墳」那一段，直接從莊周歸家開始，接著是詐死、童兒買棺材、莊周點化童男、楚王孫勾引、田氏提親、劈棺、莊周離家。全劇一氣呵成，十分精簡。這個劇本有兩個個特色，一是塑造了田氏和莊周打情罵俏的形象，當莊周歸家，田氏迎向前說：「先生你看你臉上的塵，身上的土，鬚鬚凍成冰了，待為妻與你哈哈。」莊周一本正經地回說：「不要厭氣」，田氏接著說：「唉呀唉呀，你又不是十七，我也不是十八，誰離不開誰，既如此，離你遠遠的，省得討你那個厭氣。」莊周立即低聲下氣賠罪，田氏則回說：「不是甜氏是苦氏。」童兒也在一旁打趣說：「師父你等我走後，你與師娘下跪吧。」此處的通俗逗趣，是上述劇本所沒有的，這或許就是「花部」的特色。其次，這齣戲塑造了紙人舞的表演特色，莊周死後童兒買棺材，順便買了童男童女兩個紙人，由於童男用二百五十錢買來，故名為二百五，後來莊周點化他成人形，就有許多紙人舞身段。二百五與童兒在劇中負責插科打諢，的確有很好的戲劇效果。

舊本《大劈棺》一劇曾遭「禁演」，1951年下半年，中央文化部依據政務院〈五五指示〉「對人民有重要毒害的戲曲必須禁演者，應由中央文化部統一處理，各地不得擅自禁演」的規定，通令全國「對含有嚴重封建毒素和迷信、色情、野蠻形象的《大劈棺》，在未改好前，全國各地，均應暫予停演。」《大劈棺》一劇就在當時被禁演。到了1957年5月17日，文化部發出了〈關於開放「禁戲」問題的通知〉，〈通知〉中說：「現在決

⁶⁵ 本文中陳西汀《新蝴蝶夢》引文出自《上海劇稿》（上海市藝術創作中心編，1991年第11期）。

⁶⁶ 《上海崑劇志》（方家驥、朱建明主編，上海文化出版社，1998年10月），頁121。

⁶⁷ 上海書店出版，1990年12月。

⁶⁸ 《魏子雲戲曲集（一）》莊周試妻本事（魏子雲著，台北：學生書局，1989年1月），頁9。

定以前所有禁演劇目，一律開放。今後各地對過去曾經禁演過的劇目，或者經過修改後上演，或者原本演出，或這經過內部試演後上演，或者進行公開演出，都由各地劇團及藝人參酌當地情況自行掌握。」從此經過修改後的《大劈棺》又可上演了，於是各劇種都嘗試修編《大劈棺》。

八〇年代，海峽兩岸各有一本《大劈棺》的修編本，一本是北京京劇院編劇汪曾祺所編的《大劈棺》（於1989年8月登載於《人民文學》），另一本是魏子雲先生所編的《莊子試妻》（一名《蝴蝶夢》，1988年3月登載於《聯合文學》第四卷第五期）。試與舊本分析比較如下：

汪曾祺編的《大劈棺》共分七場，有一個觀音與小鬼開場，以及一個眾人歌舞的尾聲。舊本《大劈棺》的場次顯然精簡多了，因為少婦搗墳一段是由莊周口述，並無明場演出。舊本中少婦送給莊周的扇子上有一首詩：「道人行路在路旁，你搗墳來好心酸，但等莊子死故後，你妻比我大不賢」，嚴格說來這應該是一首偈語，然而此處卻寫得粗略、直接而沒有文采，於是汪曾祺改為「夫妻本是同林鳥，莫笑奴家搗新墳。先生要解其中意，回家試問眼前人。」既含蓄又語帶玄機，符合全劇的氛圍。舊本中田氏沒有撕扇，只有對天發誓，汪劇則有撕扇一節。汪劇延續舊本的買棺材和童男（二百五）、童女情節，並依據紙人的特色，運用偶劇的原理安排了許多身段⁶⁹，如轉眼珠、伸手臂、點頭、搖頭等，十分逗趣。

汪劇《大劈棺》的最大特色，在於第二場「撕扇」田氏心境的描述及第五場「懷春」中二人心理的掙扎。第二場田氏一上場的身段是「簪花、照鏡、顧影自憐。扔花、摔鏡」，接著在唱詞中對婚姻生活有種種埋怨，包括莊周脾氣拗，不願為官，以致家貧；莊周「直餓得面黃肌瘦，有什麼力氣枕上綢繆」，可見田氏的情慾無法得到滿足。甚至這裡還安插了一段小鬼抬花轎而過，唱著新婚俗曲，引逗田氏的遐思。而第五場田氏夜探楚王孫，汪曾祺安排田氏和莊周對唱的方式各自抒懷，田氏是「我待要上前敲門，知道他肯不肯？我身上一時熱，一時冷。腳底下一步兒重，一步兒輕。停停走走，走走停停」，對於自己大膽前進卻不知對方領不領情的內心掙扎有細膩描述。莊周則唱「婦人家水性，天生來一段柔情。這一場惡作劇，未免過份。罷罷罷，得饒人處且饒人，不為己甚。且容她猛回頭，深自省」，這是在所有莊周試妻劇中少見的「莊周後悔」的心情寫照。一般人總以為莊周是以為人丈夫的高姿態來「捉姦」，此處卻細膩道出莊周內心的不安，可見汪曾祺對揣摩人物內心有其獨到之處。

關於結局，許多地方戲曲本延續馮夢龍的結局：田氏自殺，莊周鼓盆而歌，京劇舊本則否，是莊周大笑下場，田氏呼喚「先生你回來，先生你回來，不不不好了」，然後唱四句「一見先生他去了，怎不叫人膽戰驚，將身回在靈堂進，但不知先生幾時回來」，接著念「我好悔也」下場。汪劇的結尾則是田氏欲持斧自刎，莊周則奪過斧頭，安慰她說：「細思量不是你的錯，原來人都很脆弱，誰也經不起誘惑」、「老夫少妻，豈能強湊合？倒不如鬆開枷鎖各顧各」、「我這就打點行囊包裹，浪跡天涯，神遊六合。你也解脫，我也解脫」，於是拿出一柄紙扇送給田氏做紀念，並說「扇一扇，可也是日麗風和」，然後翩然而下，留下田氏展扇輕搗。莊周對夫妻情感有所覺悟，願放過田氏，顯示他已超

⁶⁹ 舊劇中的「紙人舞」為其特色，魏子雲言「捨紙人舞外，幾無可取之處」，出處同上註。

脫俗世情感，修道有成。汪劇在序場與尾聲的舞蹈中，有一段歌詞，應可做為全劇主題：

宇宙洪荒，開天闢地。或為聖賢，或為螻蟻。賦氣成形，偶然而已。誰也沒有什麼了不起。你是誰，誰是你，人應該認識自己。⁷⁰

由此可知，汪曾祺做此劇，當是依循道家齊物論的宗旨而來。

附帶一提，汪劇序場上「觀音」，實屬奇特，因莊周向被定位為道教中人，怎會出現佛家的觀世音菩薩？事實上舊本《大劈棺》也是如此，莊周一身道士打扮，卻口稱「無量佛」，這應該是受元明戲曲中「三教合一」的影響吧⁷¹！

魏子雲先生的《莊子試妻》，其寫作動機則是有感於「蝴蝶夢」這個故事既是基於《莊子·齊物論》敷衍而來，其戲劇就應該抒發莊子的哲學層次，因此他的《莊子試妻》，除了傳承既有的故事情節，還注入了莊子「蝶夢」的哲思，並在「試妻」情景中渲染了神話色彩，使本劇在人生現實中，時時浮現了虛幻的境界，企圖把人生的現實生活與人生意識中的夢幻交融起來，合而為一。⁷²

《莊子試妻》共分六場，即〈嘆骷〉、〈搗墳〉、〈撕扇〉、〈妙化〉、〈情孽〉、〈夢蝶〉。故事植根於莊周好學，疏淡了夫婦之愛，惹得田氏怨懟，然而莊周修道亦未臻物化之境，所以第一場〈嘆骷〉中有一骷髏無名氏點化莊周向深處遠處實處去了悟人生，而第二場〈搗墳〉又有九天玄女化身寡婦搗墳，來點化莊周洞澈夫婦情愛應建築在自然情慾上，到了第三場〈撕扇〉，莊周便裝病返家訴說寡婦搗墳之事，田氏怒而撕扇，莊周旋即死亡。第四場〈妙化〉莊周便安排一個玄妙夢境意圖度化妻子，以致後來田氏移情、利斧劈棺，最後夢醒，田氏與莊周一同修道。這齣戲的主題與明傳奇《蝴蝶夢》近似，均是以幻境作為手段達到點化妻子的目的，只是《莊子試妻》更扣緊「夢」的主題，全劇幾乎是建立在三個夢境之上。第一個夢是「夢骷髏」，醒後莊周感悟到「生時為人應為人，莫為榮辱付虛情。宇宙本是自然體，超然物外自在身。」第二個夢是「妙化紙人成書童」，讓紙人有生命，陪同化為楚王孫的莊周去弔孝；第三個夢就是「蝶夢」，整個試妻之事都在一場大夢境之中，夢醒後便與莊周「共參人生」去了。

這齣戲的情節安排，因為全是夢境，無形中削弱了戲劇性，不過作者的理由是「中國的傳統戲曲，若訴諸於舞台演出，應以歌舞為藝術主題，是以故事不可太濃，情節不可複雜，但結構則必須嚴實。」⁷³誠然如作者所說，這齣戲較精彩的部分是舞台藝術，例如第一場的骷髏舞，第二場協助搗墳的「撒火彩」以及下場時的鳥喧蝶舞，第四場先是一丑一旦跳雙蝴蝶舞，然後幻化成童男童女又有紙人舞，最後一場劈棺後田氏在燈光幻變中做躲閃妖魔的驚恐狀，還有跪求、翻滾身段，另外莊周「以扇搗起地上板斧舞躍，變成蝴蝶介」，這些舞台動作、燈光都有待導演、舞美的二度創作，同時也可看出魏子

⁷⁰ 本文中汪曾祺《大劈棺》引文出自《汪曾祺文選·戲曲劇本卷》（江蘇文藝出版社，1994年1月）。

⁷¹ 元明戲曲中的「三教合一」現象，可參考《傳統文化與古典戲曲》第三章〈宗教文化與古典戲曲〉（鄭傳寅著，台北：揚智出版社，1995年1月），頁232。

⁷² 參見魏子雲〈莊周「夢蝶」與傳說「試妻」的人生哲思——自剖劇作《蝴蝶夢》的傳承與創新〉，見於《古典文學》第十集（中國古典文學研究會主編，台北：學生書局，1988年12月），頁65。

⁷³ 同上註，頁68。

雲先生在劇本結構設計上的用心。

(三) 地方戲中的莊周戲——川劇《田姐與莊周》「化腐朽為神奇」

自從《大劈棺》的禁令開放後，各地方劇種均有改編之作出現，其中最引人注目的，當屬川劇《田姐與莊周》。《田姐與莊周》一劇曾獲大陸第四屆全國優秀劇本獎，是四川才女徐茶以及胡成德所編寫。此劇初稿完成於1986年12月，1987年2月完成二稿，8月舉行首演，1988年1月完成四稿，到了1989年8月為參加中國第二屆藝術節四川分會場及「雙慶」演出再予以修改，因此，我們目前見到的劇本可說是千錘百鍊的結果。前述幾種莊周試妻戲中，不論是加強莊周、田氏的內心轉折，或是結局有所更動，但情節都不脫馮夢龍小說「搗墳」、「撕扇」、「試妻」、「說親」、「劈棺」的模式，但是在這篇副標題為「一個大男子和一個小婦人無所稽考的荒唐故事」的《田姐與莊周》劇本中，於情節的安排上便開始突破。

全劇共分五場，第一場田氏捧茶伺候莊周修道，楚國王孫前來請莊周到楚國當丞相，田氏說莊周申時才能見客，正好鄰居丑姑邀田氏一起逛廟會，於是楚王孫要求田氏帶他和童子一起去。第二場，莊周修道完畢，不見田氏，便到郊外散心，看到小寡婦搗墳，感慨少年寡婦被亡夫約束，於是施展法力幫她搗墳。而另一方面楚王孫和田氏也享受了一段同遊郊外之樂。第三場，楚王孫再度前來請莊周出任，為莊周所拒。楚王孫離開南華堂時遇見田氏，田氏欲留楚王孫住下，楚王孫禮貌性拒絕，拉扯之間，楚王孫留下一紉白扇而去。莊周告知田氏小寡婦搗墳之事，田氏以為精通仙術的莊周看穿她的心思，故意編故事試探他，結果神昏意亂而昏倒。莊周發現田氏袖中紉扇，懷疑她和楚王孫有私情，於是裝死試探田氏。第四場，莊周扮的楚王孫情挑田氏，田氏和莊周都各自陷入掙扎，最後田氏允婚，莊周又裝病，試探田氏會不會劈他的腦殼。第五場，田氏劈棺，莊周現身，願給田氏休書，讓她改嫁楚王孫，然而田氏十分羞愧，於是上吊自殺。莊周意謂自己逼死妻子而悲憤鼓盆起舞。

這齣戲最大的突破在於設計楚王孫為真實人物，由於先跟田氏有曖昧情愫，於是在莊周死後迅速發展情誼，合乎常情。此外，莊周形象在本劇中也有改變。以下分三點說明⁷⁴：

1、心理背景的不同

同樣是幫小寡婦搗墳，馮夢龍的小說是「心下不平」，嗟嘆再三，從而痛罵世間婦女是「畫龍畫虎難畫骨，知人知面不知心」，因此激起試妻的念頭。而在明清傳奇或京劇舊本中，雖不致有如此激烈的父權主義反應，但多少抱持對妻子懷疑的態度，進而試妻。川劇則不同。眼見少婦搗墳，莊周並無半點非議，反而說：「人死歸於大道，生者順其自然，定什麼遺訓來約束這年少寡婦，真是愚頑極了。」⁷⁵所以當他與田氏議及此事時，便脫口而出：「有朝一日倘若我莊周死去，你不必搗墳便可改嫁」，甚至可以「臨終之前給你一紙修書」，以絕後患，這完全是一個豁達自然的哲理思維。

2、試妻緣由的差異

⁷⁴ 參考《中國當代戲曲文學史》第三十章（謝柏樑著，北京：中國社會科學出版社，1995年11月），頁401。

⁷⁵ 本文中川劇《田姐與莊周》引文，出自《徐茶戲曲選》（北京：中國戲劇出版社，1990年）。

小說中莊周因與妻子一言不合，立刻裝死來試探，不僅太過突兀，動機也頗陰狠。明傳奇《蝴蝶夢》改為韓氏塵念未脫，故莊周以此點醒妻子，目的是度化她一同修道。川劇中則是因好言相慰時見田氏語不由衷、昏倒在地，並從袖中露出楚王孫白扇，這才心生妒疑：「莫非她墜入了愛河情網？莫非她失檢點山野路上？莫非她有密約私奔楚鄉？」由於前有二人逛廟會，後又發現白扇，如此引出莊子對田氏言行失態的懷疑，使得莊子一怒之下佯死試妻顯得合情合理。川劇的莊周較有人性，也是他修道過程中的一項試煉，經此事件之後，更加領悟道理。

3、悲劇結局的變調

小說中莊周破棺而出後，面對妻子委屈求歡之態，冷冷說出「若重與妳做夫妻，怕妳巨斧劈開天靈蓋」等話，逼得田氏羞愧自縊，而且直待他氣絕之後才「解將下來」，有蓄意逼殺之嫌。部分京劇或崑劇雖已改成莊周拂袖而去，田氏未必上吊，但羞辱已然造成。川劇莊周則在田氏昏厥之後，好意撫慰勸解，並坦承幻化楚王孫試探的原委，而且將休書遞給田氏，放他追尋真愛。豈料田氏受不了道德良心的譴責自縊身亡，莊周不禁痛心疾首地吶喊：「田氏田氏，我真心放妳走，妳為何尋死，為何尋死呀？」此處是無意中導致田氏的死亡，悲情中更見無奈。

《田姐與莊周》不僅在莊子形象及試妻故事的處理有所突破，更在人物內心的轉折與刻畫上迭有佳績。例如當莊周幻化為楚王孫勾引田氏時，看到田氏為情掙扎，內心有四層反應，一是「啊！你看她兩眼閃光，似秋波蕩漾；顏面生輝，似三月桃花……哈哈！她原本是我的女人啊。莊周啊莊周，你前世積下什麼功德，今生娶著這樣的絕色女子，真是豔福不淺……哈哈哈哈哈。」這是站在欣賞的角度旁觀自己的妻子。繼而轉念一想，這個神色並不是針對他而來，於是進入到第二層「她那明亮的秋波是為王孫而蕩漾，她那嬌豔的容貌是為王孫而泛彩……莊周啊莊周，都怪你這個會使仙術的混蛋！誰叫你變著法兒在她面前唱什麼淫詞豔曲，裝什麼風流情種！她一個年紀輕輕的女子，怎禁得一個俊美少年的百般引誘！都怪你！都怪你！」這是憤怒之後懊惱的情緒反應。接下來，他又轉為自我安慰：「不不不！你看她，含淚之眼不見歡樂，淒惶之態哪有喜色。她心裡分明還在念著我……那楚王孫算得什麼？不過油頭粉面、虛有其表。怎比我莊先生德高望重，世人共仰。我何苦疑神疑鬼，試來試去。不試了，不試了。」莊周原本像要放棄試妻，但對田氏的眼神仍充滿疑慮，於是思緒轉進第四層：「……她到底是在留戀我的舊情，還是在貪戀王孫的新愛？莊周，你既要試妻，怎可半途而止？若不弄個明白，又如何放心得下？」終於，莊周打消放棄的念頭，甚至一發不可收拾地逼田氏娶親人腦髓。這樣一個複雜的心理轉折，透過劇作家的生花妙筆，使得莊周試妻的動機心態更加明顯，一些不近情理的猜測與行為也都予以合理化。

除了莊周外，田氏的內心世界也常被人忽略。尤其是為了新歡而去取舊愛的腦髓一事，做得太狠太絕，使得她最後的自殺或羞辱變成因果報應，甚至印證了「最毒婦人心」的傳統封建思想。《田姐與莊周》便在取腦髓之處做了心理詮釋。當她高舉斧頭出現時的心情是：「眼未乾淚，心又滴血，舊恩未了，新情又迫，受不完無邊苦難重疊疊。」接著在精靈們的攔阻之下，她斧頭鬆落，心想和莊周結褵兩載：「雖無情愛似甘露，也曾關心問冷熱。如今他長眠不知日和夜，怎忍心劈棺取腦恩義絕。」當耳邊傳來王孫呼

痛聲時，已舉起斧頭的田氏卻又想起鄉鄰對寡婦的訓誡：「都說婦人須守禮，綱常規矩反不得，改嫁原當受譴責，豈可劈棺驚屍骸。」然而場內王孫呼痛聲不斷，田氏內心煎熬異常：「他聲聲呼痛，似支支利箭把我射……他頭痛，我心痛，他受折磨我遭劫。情難丟，愛難捨，難將王孫永拋別……乞天宥，求地赦，乞求先生莫見責……你曾講人死靈魂升天去，空留下世俗之軀不是惜。你如今無知無覺自去也，他尚且有情有愛在我側。求先生救他復救我，發慈悲容我劈棺免災厄。」在百般的思索及祈求原諒之後，田氏才舉斧劈下，這樣的心裡掙扎，既生動又深刻，如此對田氏內心深入的探索，是超越其他劇本的。

《田姐與莊周》在舞台效果的呈現上與劇本象徵性的運用上也有其獨到之處，例如眾多精靈的適時加入舞蹈，童兒、丑姑的紙人、木偶身段，還有紅杏出牆的象徵（田氏摘紅杏，莊周不許，而楚王孫卻摘下紅杏送給田氏）、白扇的洩漏情愫（小寡婦的扇子、楚王孫的紈扇），這些編劇技巧的加入，使得全劇精彩而動人。徐棻的《田姐與莊周》，是朝著探討婦女的命運、對封建道德文化的批判及肯定人性價值的多層次內涵進行挖掘，並且獲得了極大的成就，對於《大劈棺》這個故事，可謂做了「化腐朽為神奇」的改編⁷⁶。

五、新編莊周戲曲的另類思考——高行健《冥城》

在新編莊周戲曲當中，高行健的《冥城》不宜被忽略。儘管這位2000年諾貝爾文學獎得主的劇作多半以話劇為主，但是《冥城》卻是以傳統戲曲手法呈現。本劇試圖將傳統劇目《大劈棺》改造成現代戲劇，但是又保留戲曲中唱念做打各種表演手段。作者高行健自己認為《冥城》「難以納入哪種現成的戲劇樣式」，所以姑且稱之為「東方式的現代歌舞戲劇」⁷⁷，他雖企圖解脫戲曲的一切程式，包括音樂、歌舞、唱腔和服裝的程式，卻保留戲曲各種表演技巧，包括變臉、雜技等。事實上，我們檢視劇本中標示的唱腔板式及鑼鼓點，便可發現此劇套用板腔體音樂、尤其是京劇曲調的痕跡至為明顯，更由於高行健另有一本純然的京劇劇本《八月雪》，我們更可確定高行健駕馭戲曲劇本的能力，從而大膽地對這本實驗性的劇作以戲曲的角度加以剖析。

《冥城》分上下兩闕及尾聲三個部分，上闕敘述莊周長年修道在外，一時興起，買通巫師佯裝暴病身亡，並變幻成俊美的楚王孫勾引妻子，原本只是惡作劇的試探，不料妻子劈棺得知真相後，羞憤的舉斧自斃。下闕莊妻魂魄進入陰間，陰差帶領她經過望鄉台、奈何橋，並將她踢落奈何橋下，後來被捉拿到判官面前，她原本期盼陰間為官清明、斷案公正，不料判官只判死鬼，不判活人，一味追究他劈棺、謀夫、自斃之罪，結果判官判她割舌，莊妻無奈又闖入冥王殿上告，昏庸的冥王叫雷公用寶鏡照她，莊妻只得逃入煉獄之中，上刀山弄得遍體鱗傷，最後腹中扯出血紅的寸寸柔腸。至於尾聲，則是莊周盤坐一瓦盆前，持箸擊缶，高歌而終。

（一）全劇主旨擴大為對「人」的問題的探討

⁷⁶ 見齊建華〈新時期戲曲文學內容與形式的探索〉（《劇本》雜誌429期，2001年4月），頁47。

⁷⁷ 高行健〈我的戲劇和我的鑰匙〉，引自《沒有主義》（台北：聯經出版社，2001年1月），頁274。在台北帝教出版社出版的《高行健戲劇六種第二集》《冥城》之後亦有引用此文。

不同於度脫劇的宗教意識及試妻戲的情慾探討，《冥城》提出了更具超越性的問題，如人之情欲、人之自我、人之命運和人之生死等。人的痛苦根源多半是從情念和慾望而來，所以這齣戲從剪不斷、理還亂的情慾為出發點，讓莊周夫妻受制於自我的情欲，以致在試驗的遊戲中一發不可收拾。當然，會引發這場試驗的原因，在於人與人之間的不信任、夫妻間的不安全感，如此缺乏溝通又充滿猜疑的人際關係，注定釀成一場巨禍。在《冥城》〈下關〉中，作者透過了黑白無常、眾母夜叉和男女歌隊們道出了這樣的感慨：

黑白無常和眾母夜叉：(唱) 人哪人啊人哪人，這公案全都人自找，做鬼
才脫盡風流，做人只徒尋煩惱。(p.53)⁷⁸

一男人：(唱) 人啊人，你好糊塗。

一女人：(唱) 人啊人，你好混濁。(p.59)

眾男女：(女聲) 啊，活著，活著都是痛苦…… (p.61)

除了人與自我的關係之外，此劇也透露了人際中互相猜忌、懷疑的外在成因，即社會機制。由於人在社會裡，會受典章制度的規範、道德禮法的束縛、統治階層的權勢欺壓，因此劇中設定莊妻遭到夫妻法統裡最嚴峻的考驗，而且即便死後到了冥城，也因法律的條文遭受嚴刑處置，這是一種控訴，也是一種無奈。作者藉由莊妻的遭遇，不僅告訴我們人生的痛苦，而且死後亦未必能夠解脫，這就是人的悲哀。高行健在〈關於演出《冥城》的若干說明與建議〉中第六項說：「本劇中冥城的景象並非來自印度佛教的教義，而是長江流域漢民族的原始巫術和道教在民間長期演變形成的一種樸素的宗教信仰。因此，不必給劇中的冥城塗上因果報應轉世輪迴的佛教色彩……」⁷⁹既然如此，那麼人之所以成為人，是否注定了痛苦、消極，連宗教也不能解決？事實上，高行健是把這個故事提昇到哲學層次，他在〈尾聲〉中讓莊周擊缶唱出：「生之猶死，死之亦生，生生死死，了了不知」(p.64)，這是更進一步將道家思想的「死生如一」推向極致，認為生不足以為喜，死也不盡然不悲，人無論生死，都有可能受到牽制，且命運掌握在別人手裡，那麼，又何必執著於是生是死呢？

高行健企圖為「人」的痛苦尋求哲學層面、精神層面的安慰，這是他的創作基調，也是《冥城》一劇有別於其他莊周試妻或度脫劇之處。

(二) 藉由夢蝶寓言探討死後靈魂的歸宿

莊周夢蝶的寓言，本在凸顯「物化」這一學說主旨，但卻可以衍生出另一個話題，即莊周夢到的為什麼是蝴蝶而不是其他東西？這就牽扯到蝴蝶的意象了。蝴蝶是美好事物的象徵，是自由自在、無拘無束的，當然也是莊周心嚮往之的境界，於是，本劇首先利用這樣的意象，以蝴蝶比喻美好的外貌與心靈，相對的，便以蝎子比喻醜陋與惡毒。我們看到在〈上關〉中莊周幻化成楚王孫挑逗妻子，而妻子正在半推半就時，莊周說：

⁷⁸ 本劇引文皆來自高行健戲劇六種第二集《冥城》(帝教出版社，1995年9月30日)，因全劇段落太大，故於引文後直接標明頁數，以免逐一註解。

⁷⁹ 高行健戲劇六種第二集《冥城》(帝教出版社，1995年9月30日)，頁66。

「看似一隻蝴蝶，其實是隻蝎子。」這當然是指其妻美貌純潔的外表下，其實情慾蠢蠢欲動。然而莊周做這樣的試驗，自己不也是「小人之心」嗎？所以他接著以旁白的口吻說：「也不知毒的是蝎子，還是他莊周自己。」(p.22) 當莊妻死後，巫師和眾幫手繞著棺材唱魂靈之歌，莊周對著眾人指著妻子的屍體說：「一隻蝴蝶」，然後指指自己說：「一隻蝎子」，並對眾人嘻笑：「情也罷，慾也罷，人皆在做戲。」(p.29) 可見莊周對自己試妻的行為亦覺惡毒與荒唐。不過，當眾人繼續唱著「魂靈歌」時，莊周又突然大叫：「汝為蝎子，吾為蝴蝶」，然後狂笑不已 (p.30)，這裡已將單純的蝴蝶意象又轉入了「物我同一」的哲學境界，所以接下來，莊周在笑聲止住後，說了這樣一段念白：

莫非作夢吧？夢耶非耶？吾莊周夢為蝴蝶抑或蝴蝶夢為莊周？抑或莊周夢為蝴蝶乃蝴蝶之夢？抑或蝴蝶夢為莊周乃莊周之夢？抑或莊周之夢為蝴蝶乃蝴蝶之夢為莊周，抑或蝴蝶之夢為莊周乃莊周之夢為蝴蝶？抑或莊周之夢為蝴蝶乃蝴蝶之夢為莊周而非莊周之夢乃蝴蝶之夢，抑或……
(p.30~31)

這一段就是《莊子》中蝴蝶夢境的申述，高行健塑造了夢境與現實的模糊，是要藉此寓言揭櫫肉體與靈魂之間的關係。巫師在「魂靈歌」中企圖替靈魂找歸宿，然而就算亡魂走入冥城也得不到補償，看來只有在小小的「堂屋」裡，仍然伴隨著肉身。

(三) 將人物內心具象化

高行健的劇作在塑造人物時，並不刻意去描繪性格，因為他認為給人物所謂的性格，其實是將人物簡單化，將豐富的活人格式化，所以他說：「在我的劇中，是由人物在現實環境中的舉止和他內心活動的舞台形象兩者構成。而同一個人物形象的完成也還包括他在別人眼中的形象。」⁸⁰基於這樣的理念，他在人物描述上便常運用自白和旁白兩部分，將人物內心的思想外放。以莊周為例，當莊妻決定脫下鞋子讓楚王孫（莊周）看時，莊周說：「（自白）你莊周那怕是假作戲，真試妻，到了這節骨眼，一不做，二不休，那顧得那許多體面！（旁白）且不管這會兒身為莊周，還是扮的公子哥兒耍風流，也弄不清調戲的是自個家結髮夫妻，還是別人家的浪蕩女子，全豁出去了！」(p.21) 像此處運用自言自語的「自白」（類似戲曲中的打背供）或第三人稱的「旁白」，把莊周內心的想法直接吐露；又如莊妻在楚王孫的挑逗之下，自白說：「看這廝好生情急，惹得我又恨又憐。今兒個，偏叫他堂堂公子，斯文掃地，拜倒在我女子石榴裙前。」(p.20) 而在說這話的同時，她的動作是「退步收足，步步逗他」，從這段自白中，我們看出莊妻化被動為主動，展開一場兩性情慾的攻防遊戲，這一方面是內心的情慾被挑起，一方面也是多情的個性使然。

除此之外，藉他人眼中的形象突出人物，在本劇中更是常見。例如莊妻眼中的莊周是：「夫君一味遊山玩水，終年在外，丟下個小嬌娘成日價無聊奈。」(p.7) 到了陰間白無常嘴裡則是：「噢，那主兒，一不種田，二不當官，滿世界遊蕩，無所事事，信口雌

⁸⁰ 《對另一種戲的追求》（高行健，中國戲劇出版社），頁181~182。

黃，全不著邊際，成日價莫名其妙，只會胡思亂想，號稱天底下最有學問的一位哲人。」(p.54)可見在莊妻及鬼神的眼裡，莊周是個不負責任的丈夫，其哲人的形象受到嚴重質疑。

以上將人物內心具象化及藉由他人眼睛突出形象，這就是高行健慣用的塑造人物手法。

(四) 中西表演藝術的融合：史詩劇場、儼舞面具及歌隊

《冥城》的開頭，於正戲開始之前，扮演莊周的演員有一段獨白：「那是一個古老的時代，本是個陳舊又陳舊的故事。說的是至賢先哲莊子同他年輕美貌的妻子，開了個荒唐愚蠢一發而不可收拾的玩笑，便做出了這難以置信、叫人瞠目結舌、慘不忍睹、連鬼神都驚動了的戲劇，同今人當然全然沒有關係。」這頗類似布莱希特(Bertolt Brecht, 1898-1956)史詩劇場的介紹和前言，尤其是布莱希特的《高加索灰欄記》。這種誇張式的疏離，是刺激觀眾思考的一種手段，甚至造成古人和今人，因這種「疏離」而更為接近。

除了西方史詩劇場的手法運用之外，中國戲曲中的儼舞、變臉技巧也被融合運用，例如在莊周妻子自殺之後，「男人們」唱完一段，便「戴上臉殼，扮成巫師和眾幫手」，一取下臉殼，又變成男人們，這就是儼舞面具的運用。而劇中判官的扮相是「陰陽臉」，這就是利用戲曲中的臉譜藝術所製造的效果，當他收受賄賂，「心情」好時，就以白臉那一面示人，反之則為黑臉。另外，像黑白無常的「拖長舌，踩高蹺」，是民間遊藝的運用，冥王看到雷公鏡中的妖精(莊妻)時赤臉變金臉，是川劇「變臉」的運用等等，均可看出高行健對戲劇元素的掌握。他在本劇後面〈關於演出《冥城》的若干說明與建議〉中第五項說：「本劇在劇場中排除環境與人物的真實感的時候，運用了儼舞面具、京劇臉譜、川劇變臉、民間遊藝的高蹺，以及鑼鼓點、打擊樂中的板眼，濃裝重采和雜耍與魔術，極盡誇張之能事，為的是恢復現代戲劇喪失了的娛樂和遊戲的功效。」⁸¹可見他選擇運用戲劇元素的目的，仍是在誇張的疏離效果及娛樂功能上。不過關於這一點，戲劇學者胡耀恆有不同的解讀，他認為《冥城》的題材如此嚴肅，莊妻的命運又如此悲慘，深刻瞭解劇本的觀眾，恐怕很難盡情參與這場娛樂和遊戲。他甚至懷疑這些舞台景觀會產生完全相反的功能，即「更增加了劇情的力量」。⁸²無論是否僅止於娛樂效果，至少，對於本劇的演出效果均有正向的幫助。

至於劇中最明顯的戲劇手法，應該事扮演「男人們」和「女人們」(有時亦可搬演其他群眾)的這兩組人馬，類似古希臘戲劇裡的歌隊。歌隊的作用，根據布羅凱特《世界戲劇藝術欣賞》中的分析，大致可歸納為六種作用，而這些作用都可以在《冥城》中得到印證，第一、充當戲劇中的一個角色：例如「男人們」也可以是抬棺者、巫師等。第二、設立劇本的一個道德架構：例如莊妻禁不起誘惑時，「女人們」在一旁唱道：「誰玩火便燒死他，玩火便燒死他，燒死他燒死他……」(p.17)第三、幫助建立劇本的氛圍，並使戲劇效果增強：例如楚王孫說出「提取死囚的腦髓作藥」，「女人們」便愕然唱道：「莫不是瘋了？人哪人啊，這真討厭！這真討厭！……」(p.24)增加緊張氣氛。第四、

⁸¹ 同註 78，頁 68。

⁸² 〈百年耕耘的豐收——我對高行健戲劇的賞析〉(胡耀恆著，帝教出版社，1995年9月30日)，頁 26。

增加戲劇的色彩、動作和景觀：例如「女人們」在二人將要親熱的關鍵時刻頻頻以跺腳、搖頭、嘆息示意，使得場面熱鬧非凡。第五、歌隊通常就是理想觀眾，做出劇作家期望於觀眾的反應：例如莊妻中計時，「女人們」唱出：「女人啊女人，啊，你好糊塗，你好不幸，女人啊女人……」（p.17）第六、歌隊具有重要的節律作用：這兩組群眾的適時出現，避免了〈上闕〉只有莊周和妻子兩個角色的單調情境，且適時予以穿插、停頓，使戲劇擁有豐富的節奏感和韻律感。

總之，高行健在北京讀書工作，對中國戲劇的研究有良好的基礎，而在巴黎定居後大量研讀西方戲劇，這使得他在創作上有融合中西戲劇的極大優勢，從以上的例證，當可略窺一二。

（五）「中性演員」的理論與運用

高行健在角色表演的體悟上，曾提出一個「中性演員」的理論，他認為如果細細觀察傳統戲曲演員的表演，不難發現演員進入角色的過程中，還有一個中介，不妨稱之為「中性演員」的身份，亦即演員表演需經過三個層次：自我——演員——角色。他說：「一個素有訓練富有舞台經驗的戲曲演員，在進後台上裝的時候，就開始淨化自我，從他個人日常生活中逐漸超脫出來，進入中性演員的狀態，等他化完臉換上服裝，舉止、聲調、神態同平常的模樣已判若兩人。鑼鼓一響，他便凝神提氣，在音樂聲中作為角色上場。」⁸³演員對所扮演的角色究竟該抱持什麼態度，在西方一直爭論不休，有人主張「入戲」，有人主張「疏離」，高行健的理論便認為演員隨時都在「出戲」、「入戲」，比史坦尼斯拉夫司基（Konstantin S. Stanislavsky, 1863-1938）寫實劇場的「入戲」多了一個向度，比布莱希特史詩劇場的「疏離」清楚明白。⁸⁴所以高行健在〈關於演出《冥城》的若干說明與建議〉中第四項說：「演員在處理本劇的台詞的時候，關鍵在於我、你、他三個人稱的區分，這種區分有助於演員達到本劇所要求的那種三個層次的表演。從而，在劇場中便可以流出今人對古人、演員對他扮演的角色、觀眾對人物進行評價的充分餘地。」⁸⁵我們從《冥城》中便可窺知這個理論的實際運用情形，例如莊周說：「此生，莊周是也。長年在外，爬山涉水。」（p.6）演員在介紹他所扮演的角色，此刻他還是演員，不是角色。又如：「不才，楚公子也。」（p.12）此時演莊周的演員已融入角色。再如：「倘若將這鞋握在手上，由小生把玩把玩……（自白）這該死的念頭！」（p.19）此時又從角色中游離出來，批評他所扮演的角色。這種理論與技巧，就是高行健希望藉由優秀的演員來喚起當代人的期待、失落、徬徨與尊嚴。⁸⁶

總之，《冥城》一劇既無宗教旨趣，也不以調戲煽情為重點，雖然要表達的觀念感情很多，使用的手法也非常複雜，但全劇仍是富於哲學意味與戲曲情調的。

六、結語：戲曲題材「再創造」的手段歸納

自從元代戲曲發展之後，以莊周為主的題材便不斷被應用，這不僅證明莊周

⁸³ 高行健〈我的戲劇和我的鑰匙〉，引自《沒有主義》（台北：聯經出版社，2001年1月），頁267。

⁸⁴ 〈百年耕耘的豐收——我對高行健戲劇的賞析〉（胡耀恆著，帝教出版社，1995年9月30日），頁8。

⁸⁵ 同註78，頁67。

⁸⁶ 〈百年耕耘的豐收——我對高行健戲劇的賞析〉（胡耀恆著，帝教出版社，1995年9月30日），頁10。

故事的膾炙人口，並且顯示這個題材靈活的「可變性」和豐富的「可塑性」，極適合加以「再創造」。從以上的分析，我們可以大致歸納幾個題材走向，做為戲曲題材重塑的方法與原則。

（一）題材與時代趨勢的結合

就元明清三代的莊周故事而言，有的以虛無人生為主旨，有的以逍遙人間為主旨，有的以情緣是幻為主旨，這不僅關涉到劇作者本身的作劇目的，更不能忽視的是時代背景。例如元代的環境讓士人尋求宗教慰藉，道教因而盛行，如此一來，被道教視為仙人的莊周自然容易成為戲劇的主人翁，並且是以度化人心為主。到了明代，一方面禮教束縛過深，一方面馮夢龍的莊周試妻故事成形，因此有的以試妻作為禮教範本，有的則在劇中灌輸反禮教觀念。當然，隨著道教思想的逐漸成熟，有意識的宗教活動也利用莊周故事持續進行。清代以後，女性意識覺醒，試妻被認為迂腐、陳舊，於是在《大劈棺》解禁之後，兩岸的改本紛紛出籠，有的從莊妻田氏的內心出發，有的控訴莊子的不當行為，有的則替莊周辯解，一時之間，這個故事呈現了多種多樣的面貌，直到近兩三年的新編戲曲，都還有運用莊周題材進行創作的劇本，例如1998年6月的《劇本》中，尚有一篇陳牧的新編劇作《夢蝶劈棺》，他在前面「作者的話」中說：「本來是小說家杜撰出來的虛妄故事，卻被人當作真實的存在而流傳了數百餘年……劇作家用他的虛無主義在田氏身上所做的試驗，卻被道家學說中樸素的辯證法俘虜，而使田氏的人性得以復歸。儘管她的女人的本性被有的時代有的人所不容。於是又有了不同思維的田氏大劈棺留給後人評說。」誠然，人的自然本性原是客觀的存在，但人的社會屬性卻帶有更多的主觀因素，兩者綜合於戲劇舞台，自然可激起各種不同的火花，因此，結合現當代意識，是戲曲「再創造」的絕佳手法。

（二）凸顯劇種表演特色

從元代至今，戲曲劇目千百種，能存活在現今舞台上的，按比例來說並不算多。「存活」的要素固然不少，如劇本是否吸引人？是否有優秀的演員、導演加以加工提煉？曲詞深入人心、音樂朗朗上口等等，然而最重要的，是能否凸顯劇種的表演特色，畢竟舞台演出效果，是戲曲立足於舞台的最大關鍵。以崑劇為例，全本《蝴蝶夢》雖迭有修編、演出，但最常被搬上舞台的則是〈說親〉、〈回話〉兩個折子。因為崑劇流麗悠遠的音樂特色，適合傳達細膩的情思，因而田氏擺盪在對楚王孫的愛慕之情及寡婦禮教之間的內心糾葛，便足以發揮得淋漓盡致。再加上〈說親〉、〈回話〉中的老蒼頭，似醉非醉、似癡非癡，不時直指田氏內心，遇到關鍵問題又裝糊塗，是個非常討喜的角色，而舞台上的他一口蘇白，更是凸顯崑劇詼諧的舞台趣味。可見依據劇種特色所設計出的折子段落，絕對會留存在舞台上。再如京劇《大劈棺》中的紙人舞，模仿木偶的動作，是一大特色，所以無論是汪曾祺的改本也好、魏子雲的改本也好，都會保留這一段。依循此種定理，明雜劇《逍遙遊》中骷髏骨頭排列之後，折取三枝枯楊變成人形再予以復活的法術，便可由不同的地方劇種，依據自身的表演藝術特色安插在劇中。因此，劇作家在設定表演劇種後，選取對最能凸顯劇種表演特色的片段加以發揮，是使得該劇流傳下去一大訣竅。

（三）提煉深層共鳴

湖南編劇家陳亞先曾說過：「戲曲能否引起觀眾的共鳴，是檢驗主題能否被觀眾領悟的試金石。」共鳴分淺層共鳴和深層共鳴，所謂的淺層共鳴，是指劇本具有普遍的號召力，屬於淺近的生活道理，大眾易於接受，觀眾也愛看，上演個百場不是問題，然而若只停留在這個層次是不夠的，久而久之觀眾不會滿足，必須在此基礎上開掘主題，達到人格審美的深層共鳴，進而體會出戲曲的意韻。⁸⁷

陳亞先的意思，並非戲曲全然只求深層共鳴，而是要注重由淺入深的主題提煉過程。一個劇本凸顯主題，需在經意和不經意之間，所謂經意，就是作劇原始衝動的「淺層共鳴」，而不經意，就是在提煉的過程中忘掉最初的立意，緊緊抓住人物，真誠地進行人格審美。⁸⁸就莊周戲曲而言，莊周試妻或夢蝶的故事，便足以造成觀眾的興趣，是為淺層共鳴，然而要真正做到挖掘主人翁的心理，可不是一件容易的事情，這一點，新編戲曲都有嘗試去做，川劇《田姐與莊周》便做得很成功。在《田姐與莊周》中作者寫出了靈與肉抵觸矛盾的人物，一個是道貌岸然、卻又一切崇尚豁達自然的莊周，一個是在畸形家庭中嚴守婦道、卻又嚮往自由愛情的田姐，在對情慾的自羈與困惑之中，他們都進入了內心情緒的激變，終至陷入進與退、得與失的漩渦中而不能自拔，使得本劇看來驚心動魄！在這齣戲中，作者提出了「人戰勝自己是十分困難的」哲學難題，讓觀眾不自覺地感嘆、憂思，在精彩的演出之餘，耐人思索而餘味無窮，這是新編戲曲的極高境界，也是戲曲「再創造」的一條康莊大道。

（四）深入原典再行挖掘

在從事戲曲改編的過程中，往往是依據原作加以整編、重組、修繕，或者加強內心的描述，或者讓事件完整化、合理化，但是，許多劇作家都忽略了一種方式，即是「深入原典、再行挖掘」。因為前人的劇本中已對原典有所取捨，再行改編時容易受制於原劇的主題、內容，顯得處處束手束腳，不易發揮。因此，暫時拋開原劇，從原始資料中重新審視，找尋可資再利用的元素，進行補充或穿插，如此一來，新作易與人耳目一新的感覺，不至於像炒冷飯一般。這一點，明雜劇

《逍遙遊》已做了良好的示範。元明兩代，莊周故事不是神仙道化的度脫劇，就是戲弄妻子的試妻戲，鮮少有人意會到莊周的哲人出身，以及莊子書中豐富的寓言故事，於是，作者將這些題材一一放入劇中，並塑造了書僮、骷髏與其對話，言談之中將道家思想的精髓不經意流出，且配合當時代的思維加以嘲諷或驗證，即使它仍屬度脫劇，卻已不只是「度化」這一單一主題了。許多戲曲理論者都說改編其實是一種新創，就是從這個角度出發，因此本文在分析劇作之前，先行就原典加以檢視，並把莊周故事的發展脈絡加以釐清，目的就是要將莊周戲曲做一完整翔實的整理，不僅可歸納出「再創造」的方法，更可留給後續改編者一些參考。

（五）西方文學戲劇手法的融合

在資訊發達、東西文化交流頻繁的現代社會中，儘管保有自己的文化特色，是不容忽視的一環，然而相互取長補短，卻是避免傳統文化遭到淘汰的一種方式，因為現代化、精緻化是必然的趨勢，留住觀眾、發揚光大才是讓它生存的途徑。因此，融合東西方劇

⁸⁷ 《戲曲編劇淺談》（陳亞先著，台北：文津出版社，1999年8月），頁157。

⁸⁸ 同註86，頁161。

場的表現手法，甚至擴大到其他藝文類別（包括各種文學、藝術）的表現方式，都是不錯的選擇。第五章對高行健《冥城》一劇的分析，可知他吸收了史詩劇場的風格及希臘戲劇歌隊的表演形式，企圖開創傳統戲曲的新格局，儘管實驗性很強，成功與否也見仁見智，但至少可以將屬於東方的題材和戲劇推向國際舞台，當代傳奇劇場將沙翁名劇改編成京劇的作法也是一例！更何況，藝術本就無國界，一些西方的藝術手法早在東方戲劇中隱現蹤跡。例如《南天門》一劇，曹尚書一家被魏璫所害，老僕曹福保定小姐曹玉姐星夜逃亡，時值嚴冬，大雪紛飛，曹福將身上衣物披在玉姐身上，行至廣華山，不支倒地，小姐被親戚接走之後，曹福身亡。相傳曹福死後，上帝嘉勉其忠義，遣神仙接引，封為南天門土地。此劇在曹福昏迷之際，被小姐叫醒，曹福突然看到半空中的八洞神仙，還有王母娘娘、金童玉女，於是他邊唱邊笑，終於倒地而亡。此劇即運用了西方現代主義時間停頓、時空交錯的方法，讓尚未斷氣、昇天的曹福看到了天界的景象。另外還有一齣《張古董借妻》（又稱《一匹布》），敘述李天龍之妻周女未婚而病歿，其岳父揚言天龍續娶之日，將認其妻為乾女兒，並移贈財產。天龍的義兄張古董認為有利可圖，便將妻子借給天龍，言明錢財到手會回來，不許在周家過夜。豈料當晚周家不讓他們走，心急的張古董又被關在城門外，是夜李天龍和張妻尷尬過夜，各懷心事，張古董亦睡不穩，於是在兩個不同的空間裡劇作者讓他們有了交集，例如張妻唸道：「想我那把弟正在年少青春，如同乾柴烈火一般」，城門外的張古董則自夢中驚醒道：「唉呀！哪裡失火了？」張妻在房裡呼喚：「把弟呀把弟！」張古董又驚醒說：「要拜把子了嗎？」張妻說：「如此你我一同就拜！」張古董又說：「要拜天地啦！快起來！」像這種運用夫妻分處二地卻似心相通的處理手法，亦有現代主意的影子。

所謂「現代主義」，它的鼎盛時期大概是在1920年代末期，繼承了法國象徵主義運動及英國的唯美派的「為藝術而藝術」的口號，認為藝術要追求真和美，它服膺的不是寫實主義或模仿理論，而是文字的造象功能。現代主義作家是藉著文字去創造一個想像世界，重視語言的創新實驗，在形式上則有時空交錯、象徵、隱喻等手法。另外，在文學素材上，現代主義作家偏好描繪個人的內心世界，像個人內心的衝突、心智的崩潰、自我的追尋等題材屢見不鮮；而在時間觀念上，運用人為的心理努力及想像力，企圖在一剎那之間，任憑想像的神思馳騁，進而透視個人的一生；這也正是意識流小說的立論根據⁸⁹。

齊建華在〈新時期戲曲文學內容與形式的探索〉一文中，曾對《田姐與莊周》做了這樣的評價：「劇本揉合了現代主義的一些表現方法，如荒誕、象徵、表現主義等，自然熨貼的將其組合於劇本結構之中……而這些手法從根本卻又是和中國傳統戲劇的寫意性、虛擬性原則相互貫通的。」可見適度巧妙的掌握中西戲劇的特質，再加以融匯創新，是新編戲曲延續傳統戲曲命脈的有效方法。

在現代多元化的社會中，傳統戲曲能否生存下去，已成為大家的疑惑，從上述的分析中，我們可以看出戲曲的「再創造」，仍是一條可行、甚至更有開創性的創新之路。

⁸⁹ 《從浪漫主義到後現代主義》中的〈從現代主義到後現代主義〉（蔡源煌著，台北：雅典出版社，1990年7月），頁75。