

# 「四聲猿」、「續四聲猿」與

## 「後四聲猿」研究

沈惠如

徐渭的「四聲猿」，誠為明代劇壇的異數，以其磅礴的才情，掩蓋了使元劇規矩蕩然無存的缺失，甚至因此解放了戲曲的體式，而後世曲家的紛紛仿效，更奠定了其在曲壇的地位。文人喜愛模仿，古今中外皆然，尤其是受各方肯定的佳作，例如金元好問的「論詩絕句三十首」，託旨深遠、含蘊精純，故有清代王漁洋、袁枚、錢謙益、趙執信等人的仿作。這種現象，一方面是文人逞才爭勝的結果，一方面是遊戲心態造成的，却也成為文學領域中的特殊景象。「四聲猿」這部作品，自是不能倖免。它開創了合數個故事成一劇的風氣，致使後人眼進，更有甚者，承襲其作劇動機，擷明了為其續篇，即清代張船的「續四聲猿」與桂馥的「後四聲猿」。這兩部曲作無疑地在取材上與徐渭「四聲猿」異曲同工，也明顯地欲步趨徐作，而在清代雜劇之中，都有不錯的評價。究竟這三部題名為「四聲猿」的曲作，它們的成就為何？缺失在那裏？在中國古典戲曲中代表什麼意義？這是有待分析評鑑的。

### 一、寫作動機與主題意識

巴峽哀猿，曾賺過多少遊子的熱淚，傳聞猿喪子時，啼三聲腸已寸斷，更何況是四聲！清顧公燮的「滄夏閑記」言徐文長的「四聲猿」是「有感而發焉，皆不得意於時之所為也。」可知徐渭作劇的動機是發牢騷！徐渭幼年家貧，又迭遭變

故，出生甫百日便喪父、十四歲失嫡母、二十歲次兄卒、二十五歲長兄卒、二十六歲喪妻，功名上亦是連受挫折，甚至陰錯陽差地失去求取功名的機會，中年雖得胡宗憲、唐順之等人的知遇，但終究是為人作嫁。在胡氏受彈劾後，文長精神不平衡，以致犯罪入獄，共七年之久，晚年長子不肖、遊手好閒，又使他絕望哀傷，可謂嘗遍了人間甘苦，因此在寫作時，更能劄腸軋心，驚天地、泣鬼神了。而張輯在他的「續四聲猿」題辭中言：「猿啼三聲腸已寸斷，豈更有第四聲，況續以四聲哉，但物不得其平則鳴，胸中無限牢騷，恐巴江巫峽間應有兩岸猿聲啼不住耳，徐生莫道我饒舌也。」可見他是有意承襲徐文長「四聲猿」作劇的動機，而且必定也是遭遇了不少委屈，欲發出不平之鳴，可惜的是他的生平事跡不可考，我們無從印證。至於桂馥，為乾隆五十五年進士，任雲南永平縣知縣，他以不世之才，奪得功名，應是很得意的，但為什麼也寫了「後四聲猿」呢？據王定桂序中言其「遠官天末，簿書雜項背，又文法束縛，無由徜徉自快意。山城如斗，蒲棘雜庭隔間。先生才如長吉，望如東坡，齒髮衰白如香山，意落落不自得，乃則三君軼事，引宮掖節，吐臆抒感，與青藤爭霸風雅。獨題園壁一折，意於感申交游間，當有所感；而先生曰無之。要其為猿聲一也。」官居偏遠的雲南，對一個進士而言，確實並不如意，所以藉著短命的李賀、遭貶的蘇軾等人發抒感慨，倒也說得過去。不過王定桂在這篇「後四聲猿」序中所言曾予人附會之譏，他說徐渭「四聲猿」的翠鄉夢是「弔寺僧也」、木蘭女是「悼翠翹也」、女狀元是「悲繼室張氏也」，然而據吳梅考證的結果，純屬無稽，因此他在「顧曲塵談」中說王定桂之言「不可深信」。由王定桂喜穿鑿附會的情形來看，他所說的桂馥寫「後四聲猿」的用意亦不一定完全正確，或許桂馥只是想繼文長之後，再寫一本足堪媲美之作呢！所以我們只能對他的作劇動機暫且存疑。

關於「四聲猿」的主題意識，可以分為三部分來探討：狂鼓史為一種、翠鄉夢為一種、雌木蘭與女狀元又為另一種。明代是一個絕對君主獨裁的時代，不僅廢除處理國政的宰相，並且不惜以嚴刑酷罰來對待士大夫，因為他們認為讀書人較會干擾政治，所以廣事封建，擴大王室勢力，使士子匍匐於王室的積威，只為王室用而不為王室患，於是一些有思想、有抱負的文人都被犧牲，只有那些能對皇室歌功頌德、與世推移的文人才獲得榮華富貴。另一方面，明代重視科舉，尤其是英宗順天以後，非進士不入翰林，非翰林不入內閣，然而却是以八股文學士，造成若干陋儒，更扼殺了才華洋溢士子的前

途。這是外在的因素。就徐渭本身而言，他曾是山陰縣學廩膳生員，朝中李芳春慕他文名而招他到京師工作，便請假北上，次年暮春回到山陰，李芳春頗為不滿，以言詞恐嚇，逼文長再度入京，以致誤了這一年的考期，而廩膳生員之資格也被奪了，至此與科舉絕緣，這是受迫於朝中權貴的結果。「狂鼓史」一劇，是敘述東漢末年文士禰衡擊鼓罵曹操的故事，彌衡懷抱經世的大才，却不得意於人間，其境遇與徐文長相同，所以文長用以自況。另外以曹操當時的權勢，反被一失意文士羞辱，誠為一大諷刺，徐文長被朝中權貴害得斷絕仕途，因此藉此劇抒忿，亦聊以自慰。這就是文長此劇寫來遒勁激越、痛快淋漓的緣故。「翠鄉夢」是一齣情節妙絕之劇，改編自明嘉靖二十六年田汝成編「西湖遊覽志」所載之柳翠傳說，敘述水月寺玉通和尚未去參見新任府尹柳宜教，府尹便遣娼婦紅蓮誘惑他，使他破戒，玉通受不住良心苛責，便自殺，其怨魂投入柳宜教夫人腹中，成為其女柳翠，柳宜教死後，柳翠淪為娼婦，經玉通的師兄月明和尚點化後出家。這是一個因果報應的故事，玉通的遭遇令人惋惜，月明的點化又發人深省，文長藉這個故事闡揚佛教思想，說明色即是空、空即是色，有真性情、真道德才能得道升天。這是他早期的作品，應可代表他早年的信念。至於「雌木蘭」和「女狀元」，均是女扮男裝獲得成就的故事。花木蘭替父從軍十二年，立功後凱歌還，又得配良緣；黃崇徽幼失父母，為獨立支持家計，男裝應科舉，結果狀元及第，丞相周岸欲招之為婿，得知真相後，便娶為子婦。徐文長這二劇，頗有伸張女權的意味，為什麼文長會有這種思想呢？中國傳統社會，是以男性為中心，自宋元而下，此風尤甚，更以明代禮教束縛得最厲害，湯顯祖的「牡丹亭」就是對這種現象的反抗。徐文長早歲喪父，得力於嫡母苗宜人的教養，令他終身感念。而元配潘氏，深得文長賞愛，伉儷情深，予他幸福充實之感，岳父栽培、賢妻伴讀、紅袖添香，奠定了文長學識的基礎。其後文長兩次續娶，均因氣味不相投而難諧琴瑟，另外，當時江浙沿海許多婦女毫無抵抗地被倭寇擄去，因此，他並不贊成「女子無才便是德」。加上中年，他曾誤殺張氏妻，其自責更增加了他對女性的尊重。花木蘭是一個武藝超群、勇敢堅毅的奇女子，黃崇徽則貌若天仙、才德兼具，徐渭藉此二人表彰女性，並在「女狀元」的下場詩說道：「世間好事屬何人？不在男兒在女子！」其「女狀元」、「雌木蘭」二劇寫作的用意，也就昭然若揭了。綜合而言，「四聲猿」的主題意識，是作者對自身遭遇及社會現象的反動，杜甫詩云：「聽猿實下三聲淚」，徐渭則要我們滴下凄切的第四聲淚啊！

「續四聲猿」包括霸王廟、荊州道、木蘭詩、清平調四劇。「霸王廟」敘述杜默下第，行經霸王廟，觸景傷情，不僅哭訴自己的不遇，並替項王打抱不平，結果項王的神像亦感動落淚。此劇承襲自沈自徵「霸王廟」，抒發文人懷才不遇的感慨。「荊州道」敘述梁山泊神行太保戴宗奉宋江的命令到荊州尋訪公孫勝，李逵硬要隨行，戴宗便在途中以甲馬法作弄李逵，使李逵不再搗蛋。此劇純粹以門法的内容取勝，看不出什麼悲憤感慨之情，倒是有戲耍弄撞漢子的快感。「木蘭詩」則是王播的故事：王播在落拓時投賣木蘭院，受盡僧侶的岐視，便懷忿題詩兩句而去。二十年後官拜鹽鐵使，按臨揚州，住持害怕，便將題詩用絳紗籠罩著，以示尊重，王播心知僧家勢利，補題兩句詩加以諷刺。「上堂已了各西東，慚愧闍黎飯後鐘，二十年來塵撲面，于今始得絳紗籠。」真是道盡了「一舉成名天下知」前的心酸。「清平調」描寫李白受唐明皇禮遇，請他寫清平詞時意氣風發之狀。「天子調羹、貴妃捧硯、力士脫靴」，羨煞多少文士，張翥寫此劇，無異為失意文人建造空中樓閣，聊堪慰藉而已。大略而言，「續四聲猿」在主題上，除「霸王廟」和「木蘭詩」較為痛切外，其餘在感慨上並不明顯，雖然有心仿效文長，却總有言不盡意之憾。

「後四聲猿」包括放楊枝、題園壁、謁府帥、投園中四則故事。「放楊枝」敘述白居易年老貧病，想放歌伎樊素回家尋找終身幸福，並擬賣馬，尋找新王，結果馬兒昂首悲鳴，樊素亦不願離去，只有繼續留住他們。全劇充滿了白居易對老病的感嘆，以及對無情命運的無奈、矛盾。「題園壁」是陸游和唐婉悲歡離合的故事，因為母親的反對，拆散了一段好姻緣，「紅酥手、黃藤酒，滿城春色宮牆柳」，一曲「釵頭鳳」，道盡了多少心酸，讀之令人愴然。「謁府帥」敘述蘇東坡任鳳翔判官，每逢朔望當謁見陳希亮府帥，然而却受到陳希亮的拒見以及守門人的奚落，頗覺氣惱，只好作詩發洩。「投園中」則敘述才子李賀有個中表親戚嫉妒他的才情，趁他幸召上白玉樓記時將他的詩稿全部投入廁所中，天帝便派閻羅冥判此事。「後四聲猿」四劇，均是取材自文人軼事，而且是失意文人在各方面不同的際遇，也是三種四聲猿作品中形式最整齊的一種，顯見斧鑿痕跡，就文人劇而言，是精緻而雋永，但就戲劇而言，缺乏曲折生動的「戲味」。

## 二、關目佈置與結構體製

這三種「四聲猿」系列作品，一共有十二個故事，每個故事均有所本，並非憑空杜撰。而正因為這些故事大多耳熟能詳，故在情節安排上，如何能推陳出新、產生不同的效果，正是作者功力的一種考驗。「四聲猿」中的「狂鼓史」，將後漢書彌衡傳中彌衡擊鼓、罵曹兩件事合而為一，並把背景移至地獄，此時的曹操是被閻王定讞的罪犯，彌衡即將被上帝徵用為修文郎，因不久要上天，判官便把曹操放出，讓他們演述舊日罵座的情狀，以便「留在陰司中做個千古的話靶」。作者如此安排的用意，即是劇中彌衡對判官所說：「小生罵座之時，那曹操罪惡尚未如此之多，罵將來冷淡寂寥，不甚好聽。今日要罵呵，須直搗到銅雀臺分香賣履，方痛快人心。」爲了將情節發揮到極致，爲了使全劇氣勢磅礴，徐文長不顧全劇失去了真實感以及緊張氣氛，做了這樣的安排，實是別有用心。不僅如此，穿插女樂唱曲，內容也是罵曹，顯得別緻熱鬧；而判官在內中揮科打諢，也是一絕，如曹操聽疲倦了，在座上打盹，判官還叫手下打他一百鐵鞭，像這些都是徐文長爲加強戲劇性，使全劇沈痛激昂中不失活潑氣氛的手法。「離木蘭」劇本於「木蘭辭」，但將木蘭辭中先徵得父親同意、再購置行頭的次序顛倒，成爲先買軍裝、演習武藝。如此一來，雖然強調了木蘭的決心，却在後面與父母說明時減少了曲折。因爲在古代，以女子扮男裝代父從軍，頗不尋常，木蘭和家人必有一番爭論，而本劇木蘭的母親在得知木蘭的意思後竟無半點驚訝，只是說：「兒！俺曉得你的本事，去倒去得。（哭介）只是俺老兩口兒怎麼捨得你去？又一棒，便去呵，你又是個女孩兒。千鄉萬里，同行搭伴，朝餐暮宿，你保得不露出那話兒麼？這成什麼勾當！」木蘭則回答：「娘！你儘放心！還你一個閨女兒回來。」如此便結束了。其實這一段應可大肆發揮，寫出木蘭父母的矛盾與無奈，以及木蘭據理力爭的情狀，更能顯出木蘭的孝心和膽識。另外，把木蘭寫成了裹小腳的女子，亦是不倫不類，既然纏腳，如何學習武藝？何況小腳係李後主時代的產物，時值北魏，恐無此風氣，這是徐文長失察之處。再者結局落入了俗套，安排木蘭回家後立即下嫁給一個甫獲功名的夫婿，顯然是大團圓及才子佳人結合的窠臼，這也是徐文長在此劇中未能突破的地方。至於「女狀元」共有五齣，首齣寫決意扮男裝赴考，二齣寫科場應考，三齣敘述其審案的經過，四齣試文筆，五齣成婚。其中二、三、五齣均極力突顯其文才，似嫌重複，使得全劇欠緊湊。不過文長之所以這麼寫，主要是爲了藉題發揮。例如在第二齣應試時，黃崇嘏與賈驥、胡顏一起考試，通常戲曲在考試情節中，均會穿插一個打諢的人物，以製造笑料、襯托主角或諷

刺時事，胡頹就是這樣的人物。他在主考官一再批評他「胡言」及「不押韻」時說：「韻有什麼正經，詩韻就是命運一般。宗師說他韻好，這韻不叶的也是叶的；宗師說他韻不好，這韻是叶的也是不叶的。運在宗師，不在胡頹。所以說『文章自古無憑據，惟願朱衣暗點頭』。」主考官聽了說：「也要合天下的公論。」胡頹接說：「咳！宗師差了！若重在公論，又不消說『不願文章中天下，只願文章中試官』了。」徐文長是個考場失意的人，其藉著胡頹之口諷刺科舉的意圖十分明顯。另外第四齣中周丞相爲了選婿，要以文藝中事面試黃崇嘏，徐文長便藉機賣弄書法常識，如：

〔梁州序〕（外）石銘瘦鶴，銀鈎作畫，畢竟楷書難大。子雲一字，專亭取挂蕭齋。誰似你劉深款識，鐵屈珊瑚，幾撇斜披蓮。指尖尤有力壓磨崖，絕稱泥金穆綠牌。（旦）籠章蕤成頭白，門生焉敢學王郎怪，題麟閣還要了相公債。

全曲充滿了書法的術語和典故。徐文長藝術上的造詣不輸文學，所以一有機會，他都不忘露一手。而「後四聲猿」的「題圓壁」，既是敘述陸游、唐琬凄美的愛情故事，用的是南曲，却偏以陸游獨唱，陸游又是在全劇的後半才見到唐琬，匆匆寫下釵頭鳳便下場，唐琬見到後也沒有回一闕她所和的釵頭鳳，以致全劇缺乏感人的氣氛。這個故事之所以膾炙人口，關鍵就在那兩闕釵頭鳳，如今全劇未能著重此處，不僅唐琬有才不得發揮，她的情緒也沒有完全表達，徒然減少了此劇的感染力。至於「投匭中」，寫的是李賀的恨事，但却發生在他升天之後，以至於懷抱不平的是李藩，屬於側寫，由旁處襯托，而全劇著重在判官嚴憲忌才的黃居難，則遺憾之情相對減少，與其說爲了登抒不平之鳴，倒不如說是彌補憾恨。其他如「四聲猿」的「翠縵夢」、「續四聲猿」及「後四聲猿」的「放楊枝」、「謁府帥」，均依本事衍述劇情，沒有獨特之處。由以上的分析得知：徐文長在「四聲猿」的關目佈置上，確實花費了心力，非張貽、桂馥能比，雖然亦有缺失，但終究不可能十全十美，其精采處仍值得讚許。而「續四聲猿」和「後四聲猿」的劇情安排，相對的就顯得平淡無奇了。

當元代雜劇盛行時，南方的南戲也正在蘊釀、產生，這就是明清傳奇的前身。由於南戲無論在形式、音律、結構各方面都較雜劇自由、活潑，因此明代以後傳奇漸漸發達，寫雜劇的人，也不再墨守雜劇的成規，而是融合雜劇傳奇的優點，成爲南雜劇或短劇，甚至完全打破雜劇傳奇的藩籬，徐渭就是一個典型。「四聲猿」結構之奇特，無人能出其右，以四個

劇本合一個總題，雖然不是從他開始，但是却是由他形成風氣。「四聲猿」四劇的結構非常不整齊，「狂鼓史」只有一折，但分爲兩個場面，先用一套仙呂點絳脣，組成罵曹的主要場面，內容慷慨激昂，而在寄生草和六么序中間穿插女樂唱的三支小曲，使氣氛稍爲緩和。驟然之後，借般涉調耍孩兒四支加尾聲組成彌衡升天的場面，先由彌衡、金童、玉女分唱，再由衆人合唱，形成一派仙音，也突破了北曲一人獨唱到底的原則。唯一值得商榷的是仙呂套中並無葫蘆草混這隻曲子，不知徐文長如何將它聯入套中。「翠鄉夢」分兩齣，首齣紅蓮誘玉通，次齣月明度柳翠，排場分明。兩齣均是用雙調新水令和步步嬌的南北合套，只是所用的曲子並不完全相同，這又是一項創舉。而在唱法上也頗特殊，首齣由生扮玉通獨唱，但每支曲子的最末一句由旦扮紅蓮接唱；次齣先由旦扮柳翠獨唱，至最後一曲收江南才由外扮月明和旦分唱、合唱與輪唱。「雌木蘭」亦分爲兩齣，首齣分爲木蘭購買兵備、稟告父母、出征首途三個場面，均融合在北曲仙呂點絳脣套中，其中稟告父母一段全用白口，夾在兩支寄生草么篇當中，是本齣較奇特的部分，其餘唱法等均符合北曲格式，在「四聲猿」中屬較規矩的一折。第二齣的總套方式又有變化，在木蘭擒賊立功、受官返鄉等換女裝之前的劇情連用七支清江引來表現，清江引是散板曲，可以用作引子、尾聲，但不宜連用，徐渭如此作，完全是因爲這一部分場子太瑣碎，又有外扮元帥唱、衆唱、二軍唱、木蘭唱，只有隻曲才可任意變動排場，由各角色來唱，因此徐渭用南曲聯套中的疊用隻曲組場來安排這一段。至於木蘭改換女裝及與王郎成婚的場次，則用耍孩兒四支加尾聲組場，木蘭一人獨唱，此齣結構雖然紊亂，然如此處理，排場尙屬清晰，唯耍孩兒煞尾通常都是三煞、二煞；倒數，此齣却用二煞、三煞；，不知是否文長刻意標新立意？「女狀元」共有五齣，其中一、三、四齣均是由引子及隻曲疊用組場，其用意與「雌木蘭」第二齣相同，唯此齣第二齣以北江兒水隻曲疊用，把南曲聯套的方式運用在北曲上，又是一種創意。第五齣則純爲南曲聯套。綜觀本劇的結構，各齣聯套方式類似，鮮少變化，並不是很理想。徐渭組套之大膽，可謂絕無僅有，但經由分析得知他並不是不懂格律，而是企圖打破局限，隨心所欲地運用。這種用法一般人不敢輕易嚐試，因爲必須有傑出的才情做後盾，才不會予人不守律之譏。這也是後代少有繼起者的原因，使得「四聲猿」的結構在中國古典戲曲中獨樹一格。

戲曲發展到了清代，除了長篇鉅製的傳奇繼續盛行外，雜劇已傾向於精緻、短小，內容更是以純粹的文人劇居多，幾

乎成了案頭小品，而「續四聲猿」及「後四聲猿」便是依這種體製，並承續「四聲猿」的立意而產生的。「續四聲猿」是由四齣短劇組成，「霸亭廟」、「蘄州道」、「木蘭詩」均為一折，而且均是雙調新水令套，「清平調」則是一個楔子加一折仙呂點絳脣套，結構非常的單純與單調。「後四聲猿」則稍有變化，「放楊枝」為北雙調新水令一套，「題圓壁」是南曲一齣，「謁府帥」為北曲仙呂一套，「投園中」則亦南曲一齣。不過有幾處缺失，如「題圓壁」首曲生唱光光乍，光光乍本為淨丑所唱的曲子，不適合生唱；又「謁府帥」首曲翠裙腰，本為仙呂散套的首曲，不能用在劇套上。由以上的分析，我們可以明顯地得知「續四聲猿」及「後四聲猿」在體製結構上沿用成套，缺乏新意，不若「四聲猿」作者花下的心思及勇於突破的魄力。

### 三、舞臺藝術與曲譜分析

戲曲的成敗與否，在於搬演的效果，因此劇作家在這方面的功力與觀念相當重要。由於古代沒有錄影錄音技術，要研究劇本的演出成果，只有靠內容的揣摩和曲譜的分析了。戲曲的文字與其他韻文不同，詩詞有婉約、豪放、淺白等特色形成個人各種不同的風格，而戲曲則須依劇中人的身分、程度做不同的表現，要能俚俗，也要能典雅。在「四聲猿」系列作品中，由於三位作者都是極具才華的文士，因此在文詞上均能充分發揮，我們不妨選擇一些代表性例子來看：

(一)「狂鼓史」福衡唱寄生草一曲，痛快淋漓，充分表現出「怒」的情緒：

（寄生草）你狠求賢為自家，讓三州直什麼大！缸中去幾粒芝麻罷，饑貓哭一會慈悲詐，飢鷹饒半截肝腸掛，冤屠放片刻豬羊假。你如今還要哄誰人？就還魂改不過精油滑！

(二)「翠鄉夢」第一齣收江南，傳達了玉通和尚的「悔」：

（收江南）則教你戴毛衣成大畜道，變蟲蛆與百鳥餐，巧計好心直便到日月天。俺今來這番，俺今來這番，又幾回筋斗透針關。透針關，幾時圓滿？面著壁少林北嶽，停著舟普陀東岸，投著胎錦江西畔，到如今轉添業緣，說什麼涅槃寂圓。則一靈兒先到柳家庭院……



曰「蝶木蘭」第一齣混江龍曲木蘭唱出了父親年老無法上陣的「嘆」：

〔混江龍〕軍書十卷，書書卷卷把俺爺來填。他年華已老，衰病多纏。想當初搭箭追鵬穿白羽，今日呵扶藜看鶻數青天。呼雞餵狗，守堡看田。調鷹手軟，打兔腰拳。捉搦嚙姊妹，梳掠嚙丫鬟。見對鏡添粧開口笑，聽提刀斷殺把眉攢。長嗟嘆道：兩口兒北邙近也，女孩兒東坦蕭然。

四「女狀元」第四齣周丞相所唱的梁州序第三支，稱讚黃崇緝的詩，其詞句充滿了「勁」道：

〔前腔〕琥珀盞未了三杯，珍珠船又來一載。鐵絲桐送響，出墓田黃菜。看音調這般淒楚呵，真個是清明杜宇，寒食棠梨，愁殺他春山黛，一堆紅粉塊。得你這一首詩呵，恨不葬琴臺，說什麼采石江邊用古才。……

以上是徐文長「四聲猿」一部分。陳棟在「北涇草堂曲論」中言：「其詞如怒龍挾語，騰躍霄漢間，千古來不可無一，不能有二。」顧公燮「消夏閑記」亦言：「徐文長四聲猿，膾炙人口久矣。其詞雄邁豪俊，直入元人之室。」可見「四聲猿」文詞上的成就頗高。至於張翰「續四聲猿」，鄭振鐸稱其「雋豔奔放；意境高妙」，而稱程馥「後四聲猿」則為「風格逾逸，辭藻綉麗」，可知這兩部劇作的曲詞亦屬佳品。如：

〔水仙子〕他醉時節迷離五色眼光瞭，怒時節亂抹千行殺氣沖，睡來呵拋殘半壁神魂悄，比似您看將來塵土同，狂了人嘔出心胸，鐵日價織成錦繡都無用，到太來著破麻衣待至公，弄得俺呆打孩孩散囊空。（「續四聲猿」霸王廟）

〔六么令〕官卑枉戴烏紗帽，低眉就下，仰面攀高，強顏陪笑，傷心折腰，這般苦那得覆盆朗照，切切寄人籬下敢稱豪。（「後四聲猿」謁府節）

運筆白描，音韻鏗鏘，不失風骨，頗得元人之味。觀「四聲猿」系列作品，確實可謂賞心悅目。

關於唸白部分，徐文長的作品最為精采，張翰之作較無特色，桂馥之作又更次之。徐作中常有俗語、諺語的運用，予人親切之感，如「狂鼓史」中判官所言：「豈不是踢弄乾坤，捉大傀儡的一場奇觀。」校尉見彌衡脫衣羞辱曹操，便喝道：「却不道驢臊子朝東，馬臊子朝西。」（案：臊子即陰莖，此為罵人的粗話。）又「翠鄉夢」玉通和向上場的一段偈語

：「此乃趁電穿針，一毫不錯；飢王嚼蜡，百味俱空。」差人對懶道人言：「你們師父精華頭救火，著了手。我且被裨匠贖橫披，去回話去。」第二齣月明和尚上場曰：「一絲不挂，終成透無邊的蘿葛荒藤；萬慮徒空，管堆起幾座好山河大地。」離木蘭第二齣花母道：「你兩口兒似生銅鑄賴象，也鐵大了。」另外，巧妙地設計對白，也是文長拿手的，如「翠鄉夢」中玉通上了紅蓮的當後猛然醒悟的一段對話：

（生）我且問你，你敢是那個替媽，慣撒奸的紅蓮麼？（紅）我便是，待怎麼？（生）你這紅蓮，敢就是綠柳使你來的麼？（紅）也就是，又怎麼？師父，你怎麼這等明白？（生）我眉毛底下嵌著雙閃電一般的慧眼，怕不知道？

（紅）慧眼慧眼，剛纔漏了幾點？

玉通的悔恨交加，可充分由這段衍生出來。總之，在文詞上，徐文長仍是略勝一籌的。

在音律方面，則是文長最令人詬病之處。這可以從他聯套的紊亂看出。無論北套或南套，其聯套都有一定的法則，而這法則的基礎就在於音律的和諧。徐文長的聯套雖大致符合排場，但音律却失之協調，用韻更是庚青、真文、侵尋不分，寒山、桓歡、先天、監咸相混，有人批評他鄉音太重，寫南曲用蘇州話，寫北曲用官話，然而妙的是他在「南詞絃錄」中却說：「凡唱最忌鄉音，吳人不辨清親侵之韻。」又說：「南曲固無宮調，然曲之次第須用聲相鄰，以為一套，其間亦自有類，不可亂也。」難道文長眼高手低？我想，文長是個豪放不羈的人，其作品絕不可能墨守成規，因此在「南詞絃錄」中他也曾說：「今南九宮不知出於何人意，……最無稽可笑。……永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而為之。本無宮調，亦罕節奏，徒取其時農市女，順口可歌而已。謬所謂隨心令者，即其枝散？間有一二叶音律，終不可以律其餘，烏有所謂九宮？」可知文長承認音律和諧的必要性，但却反對將之格律化，成為填詞者的絆腳石。他不是語音學家，寫作時囿於鄉音，也是在所難免，何況他「南曲用蘇州話，北曲用官話」的方式以及「北曲有宮調，南曲須用聲相鄰」的說法證明他是非常明瞭戲曲演化進展過程的。至於他如此恣意縱橫，和湯顯祖的作品一樣足以「拗折天下人的嗓子」，會不會影響其作品在舞台上的生命呢？答案是否定的。因為現今崑曲舞台上的經典劇，即為專門「拗折天下人嗓子」的湯顯祖的作品——「牡丹亭」中的遊園驚夢。可見只要是好劇本，伶工在打譜時一定會以更動工尺、增減字或易字來奉就，舞台表演因此而能流傳

下來。「四聲猿」中的狂鼓史，至今仍在歌場上傳唱，曲譜名之爲「罵曹」，可知伶人也是不忍對如此精采的劇本割愛的。而「續四聲猿」及「後四聲猿」作者都非常注重格律，尤其桂馥是以精通小學名家，更是注意平仄韻律的諧調，因此這兩劇精潔嚴謹，爲純正之文人劇。

至於身段，三劇亦皆有精采的安排，如「狂鼓史」編衝擊鼓，由現今平劇演出的鼓點子，可推想當日已粗具規模；「雌木蘭」第一齣木蘭有演刀、耍鎗、拉弓、跨馬等演習武藝的身段，演員當具備武功底子；「霸亭廟」杜默有兩段邊下兩邊行路的唱腔，亦須有顛仆的身段配合；「荊州道」中戴宗爲了整李逵，有作法的情節，一會兒李逵無法停止走動，一會兒又讓他無法動彈，此處必有許多逗趣的身段；「放楊枝」中有個角色，是一匹馬，通常在戲曲舞台上都以馬鞭來代替馬，然而在這齣戲中，馬兒有「回首悲鳴」、「昂首悲鳴」、「馬垂首鳴」等標示，僅憑一支馬鞭，恐怕無法表現這些身段，而在戲台上有一種以人戴著動物形狀行頭模仿動物表演的方式，我想此處的馬，應也是用這種方法來表現吧！最後像「投園中」閻羅王懲罰忌才的黃生，又是割舌，又是取腦髓，還有剜眼珠、剜心肝，這些身段都有待特殊設計，方能達成警世的效果。然而最值得一提的是「翠鄉夢」第二齣月明和尚向柳翠說法，是以啞劇的方式演出，月明見到柳翠後，不用言語，完全以手勢表達，柳翠由猜測、明瞭終至醒悟，著實費了一番工夫。由文長的文字敘述，我們可以推想其肢體語言的複雜性，如「手打自頭一下，手粧三尖角作△字，又粧四方角作□字，又粧一圈作月輪介」、「取紗帽自戴，作柳尹怒介。復除帽放桌上，又自戴女面具，向桌跪，叩頭作問答起去介」、「戴女面走數轉，作敲門，却又倒地作肚疼自揉介」、「取淨瓶中柳一枝，又將手作一胎字，雙手印撲在柳枝上介」，其除了手勢外，尚有砌末輔助，頗有看頭，而動作也設計得很好，不會變人完全摸不著頭腦，却也不容易猜出，當然劇中人柳翠也有許多猜錯的情形，使本齣稍有變化。此齣以啞劇方式表演，似有所本。在清代陸次雲「湖壖雜記」中言杭州正月上元燈節有演月明和尚戲柳翠之跳舞風俗，而明末劉侗「帝京景物略」亦云「（正月）八日至十八日集東華門外，日燈市……戴面具，耍大頭和尚」，可見北京也有。近人傅葦子在南金雜誌第十期戲劇號中言此事尚流行於北京，謂「大禿和尚關柳柳翠」，戴和尚與婦人之巨面者二人互相跳躍，「復無歌唱，僅有動作表演，如啞劇然」，可知這是民間節慶一種雜耍式表演，經過潤色搬上舞台，豐富了舞台藝術，也促

這種表演繼續流傳，真可謂相得益彰。後來李開先的「打啞禪」院本便完全引用這種方式，通篇以啞劇來表現，不過全齣以此來呈現，會使觀眾失去興趣，因此我們現在只有看到在平劇中偶有啞劇出現，如「斷橋」、「玉堂春」等，確實有別出新裁、出人意料的效果。

在做了舞台藝術的分析後，接著對「四聲猿」系列作品中唯一留下曲譜的「罵曹」加以探討。當劇本搬上舞台時，除了打譜、設計身段外，多少會依實際狀況做些許更動，而從這些變動，便可得知其在舞台搬演的成果。「狂鼓史」在劇場上的名稱是「罵曹」，取其通俗而一目了然，至於曲譜的分析，我們可以從以下三點加以說明：

(一) 增減得宜：

劇本上演，甚少有不被刪節處，其原因可從時間和內容兩方面說明，由於劇作家常在劇本上賣弄才情，以致內容過長，不符合實際演出需要，因此劇本常須刪減部分唱段和自口，一來節省時間，二來節省演員體力，尤以一人獨唱的北曲最為常見，如長生殿「彈詞」為李龜年獨唱，上演時便省去梁州第七和貨郎兒八轉。「罵曹」也是如此。其減省的唱段為青哥兒、寄生草、葫蘆草混、耍孩兒及一煞，由於這樣的減省，連帶地也少掉一個角色，即唱耍孩兒的玉女。事實上耍孩兒以下兩齣升天已屬次要場次，而金童併玉女出場，又各唱一段，頗有喧賓奪主之勢，因此減為一人，只唱一段，場面不敢冗雜。又此劇另外一個重點是擊鼓，原劇本需要擊鼓十一通，使全劇費時甚多，曲譜上便藉著白口的省略縮減為鑼鼓五陣，並設計五種不同的鼓點，變化耳音，增加藝術性與美感。除此之外，有些唸白的減省，不僅是時間問題，還牽涉到內容重複的問題。如判官在上場白中敘述當日兩衙擊鼓罵曹的情景，因全劇即將演出，故予以刪除。天下樂與哪叱令中間一段敘述曹操逼遷漢天子於許昌，因與哪叱令曲詞意思相同，故予以省略。這種曲白意同的情形在古典戲曲中很常見，當為講唱文學的遺留，不過重複總予人不耐煩之感，減化仍有必要。最後在判官和兩衙分別前，有一段客套對白，判官替閻王送禮物給兩衙，兩衙不受，事實上在兩衙罵完曹操後，原文就有閻王鬼使叫判官替他為兩衙餞行，因此後面這段說屬畫蛇添足，在曲譜中，甚至把這兩段都刪去了，大概人世間的虛禮俗套不必在仙界重演吧！當然，雖然後直接上金童宣讀玉旨，則全劇的進行明暢了許多。刪減之外，也免不了增加，如兩衙上場增添了四句上場詩，這是合於舞台規矩的，畢竟兩衙是

主角，悄悄上場，反不易引起觀衆注意。在曲譜中，彌衡每唱一曲前都有個「呀！曹操」的叫頭，這是爲了戲台上提醒文武場吹奏，也是白與唱間一種重要的聯繫。又原文中上場唱小曲的女樂只二位，曲譜中增爲四人，使得場面較爲熱鬧。這些都是增加的部分。可見不論增減，均是非常適宜的。

□更動合理：

原劇本中，曹操和彌衡是一塊兒上場的，但曹是罪犯，這樣安排並不妥當，所以曲譜中曹操後上場，並且由鬼卒帶上。又劇本中彌衡在擊鼓前「脫舊衣，裸體向曹立」，直到校尉喝罵，才「換錦巾繡服扇縑」，這在舞台上不僅不好表現，也不太雅觀，因此曲譜改「脫衣」爲「換衣」，現今平劇舞台上的「擊鼓罵曹」，也是「脫衣」，但却設計一種緊身黑衣代替打赤膊，也不失一種折衷的方法。另外有兩段白口的更動，也各具意義：一是六么序與么篇之間，有曹打鼾睡，判官要手下打他一百鐵鞭的科譚，由於曲譜中這兩支曲子要以接唱的方式處理，但又無法捨去這段前呼後應又逗趣的科譚，於是將之移至六么序之前的白口中。二是青哥兒與寄生草間的一段對話，也頗有趣，然因這兩支曲子均被省略，而這段對話又難以割捨，便將之移到賺煞之前的白口中。舉凡這些更動，均有其道理在，伶工們也必定花費了一番心思。

□工尺妥貼：

「罵曹」用的是仙呂套，仙呂通常可用小工調、凡字調或正工調的管色，曲譜將之分配入正工調，唯小曲和耍孩兒換場面之後改成小工調，可謂穩妥。點絳脣和混江龍爲散板曲，而混江龍後半每句底板下還配合白口有擊鼓的動作，如唸到「這鼓」便敲一下鼓、「這皮」就劃一下鼓皮、「這槌」便擊一下鼓槌、「這釘孔兒」就劃釘、「這板杖兒」就擊鼓倒、「兩頭蒙」便又打鼓，頗有加強音效的作用。油葫蘆第一句爲散板，從「伏后」起爲一板三眼，與天下樂連結，其中「九重天子救不得一渾家」句的子和救二字間的工尺相差有十度之多（3—5），充分表現出天子的悔恨和無奈；「兩個兒」的「個」字一拍之內有五個音符，須要高度技巧，「親骨血」的「血」字同一音頓四次，可充分表現出難以割捨的情懷，「該什麼刑罰」的「刑」字，一個字唱四拍，依廻婉轉，給人無限思想空間。哪叱令爲一板一眼，與鷓鴣踏枝連唱，其中「石人也動心」的「心」字一音頓四次，亦頗令人疼惜，而「癡人也害怕」的「怕」字一字四拍九音，更是曲折廻轉，動

人心絃。寄生草雖也是一板一眼，但它一板要唱好幾個字，速度顯然加快了。接著換小工調，由女樂唱三支小曲，這三支小曲，有的本子稱作烏悲詞，有的又稱悠悠曲，它們是屬於數板，一字一音，類似「思凡」中的「風吹荷葉煞」，由於是俗曲形式，內容又頗逗趣，尤其最後一句「呀呀一個多烘」竟比全曲平均高八度，如此結束，必是十分討俏的。接下來六么令（案：應爲六么序）恢復正工調，與么篇連結，仍是一板一眼，但在么篇倒數第三及第二句「彩毫端滿紙高聲價，鏡躬身持觴勸酒」唱散，至最末一句又換成一板三眼，這段唱腔，算是變化較多的。至於煞尾，則是散板無疑。改換場面後，要孩兒前兩句一板三眼，而「文光直透俺三台下」之後爲一板一眼，這是金童唱的，連接的二煞改成禰衡唱，第一字忽然拔高，顯見其即將升天的興奮，尾聲當然又恢復爲散板。綜合而言，全劇維持了散板——一板三眼——一板一眼——散板的北曲聯套法則，加上稍許變化，使全劇靈活生動，頗爲可觀。

以上三點均是曲譜較原劇本佳處，然而既有更動，難免也有遺憾之處，如徐文長原先所設計的一些科譚，因白口的省略而變少了；油葫蘆與天下樂間，曹操說：「說著我那一樁事了？」明明是演習當日之事，曹操却不時地起出「現實」。天下樂與哪叱令間，判官說：「這又是狂生說得有理，且請一杯解嘲。」哪叱令和鷓鴣枝間，判官說：「丞相，這却說他不過。」曹操說：「說得他過，我倒不到這田地了。」判官原是扮演曹操的賓客，結果反倒幫禰衡說話，這些都是原劇的噱頭，可惜均被刪去，不過大致而言，曲譜仍是瑕不掩瑜的。

#### 四、結語

「四聲猿」的成就，早已受到各方肯定，而模仿者的作品，也大致榮獲好評，然而經過比對，我們發現後者除了作劇主題思想上完全步趨前者外，其餘各方面均不如前者，歸結其原因，一是徐文長波瀾壯闊的大才，實非常人能及；二是模仿大家作品，本就不易超越，而且稍有閃失，反而落人抄襲之譏，又因毫無新意，讀者生厭惡，實是得不償失。三清代戲曲已非極盛期，除了傳奇尚有可觀外，雜劇已漸入末流，僵化的文人劇形式，已無法幫助作者寫出超凡的作品，運用此種形式模擬，只有更襯托出原作的偉大，相信從「四聲猿」系列作品的研究，定能予創作者重大的啓示。

參考書目

- 四聲猿 徐渭 華正書局  
清人雜劇初、二集 鄭振鐸輯 長樂鄭氏影印本  
三國志 陳壽 鼎文書局  
清史 國防研究院  
清史列傳 中華書局  
清朝詩人徵略 張維屏輯 鼎文書局歷代詩史長編  
和州志 康詒修·齊柯纂 明萬曆三年刊本  
今樂考證 姚燮 鼎文書局歷代詩史長編二輯  
古典戲曲存目彙考 莊一拂 木鐸出版社  
山堂肆考 彭大翼撰、張幼學編 藝文印書館  
曲律易知 許之衡 飲流齋刊本  
崑曲格律 王守泰 排印本  
中原音韻 周德清 學海出版社  
九宮大成南北詞宮譜 莊親王 古書流通處影印本  
南北詞簡譜 吳梅 石印本  
集成曲譜 王季烈、劉富樞同輯 上海商務印書館排印本  
粟廬曲譜 排印本  
北曲新譜 鄭騫 藝文印書館  
納書極曲譜 葉堂 納書極乾隆壬子刻本

「四聲猿」、「續四聲猿」與「後四聲猿」研究

遇雲閣曲譜 文光圖書公司影印本

審音鑑古錄 道光刊本

中樂尋源 童斐 學藝出版社

北曲套式彙錄詳解 鄭壽 藝文印書館

中國古代音樂史稿 楊蔭瀏 丹青圖書公司

古典戲曲聲樂論著叢編 學海出版社

中國文學發展史 劉大杰 華正書局

明清戲曲史 盧前 商務印書館

中國近代戲曲史 青木正兒著·王吉藏譯 商務印書館

中國戲劇發展史 周貽白 學藝出版社

中國戲曲通史 張庚、郭漢誠 丹青圖書公司

中國戲曲概論 吳梅 學海出版社

明雜劇概論 曾師永義 學海出版社

歷代詩史長編二輯 鼎文書局

新曲苑 任中敏編 中華書局排印本

明代的南雜劇 張全恭 嶺南學報六卷一期

紅蓮柳翠故事的轉變 張全恭 嶺南學報五卷二期

徐渭的生平和著作 梁一成 國語日報書和人一一七期

徐文長文集 徐渭 黃汝亨校刊本

徐渭研究 張孝裕 學海出版社