

## 〈秋胡戲妻〉雜劇結構分析

黃敬欽\*

### 摘 要

〈秋胡戲妻〉描寫秋胡離家從軍，多年後返家與妻子相遇不識，調戲其妻於桑園的故事。此一故事在不同時代中分別以詩、小說、戲劇等不同文體表現輾轉演化，最後發展為一種典型性的故事情節。本文期以〈秋胡戲妻〉雜劇為討論核心，從結構上探討不同時代作品的精神意涵。大抵而言，〈秋胡戲妻〉雜劇呈現二元對立的結構方式，本文分別從以下三點切入：1、透過各個不同時代文學作品的時間描寫，分析作者賦予劇中人物的性格特徵。2、透過場景安排，揭示劇中人物的性格屬性，並特別強調模糊地帶所引起的禁忌行為。3、透過一而再、再而三的試煉，鞏固劇中人物性格。最後分析因觀眾喜愛大團圓結局的心態，所形成的由悲劇轉為喜劇的轉變過程，同時也因為此一轉變，使此劇的二元對立結構呈現鬆散的現象，生與死、移節與貞守的對立關係趨緩，戲劇衝突減弱，代之以妥協圓滿的中和情境。整個戲劇由嚴肅的贊美貞節的意旨，轉而為調笑娛樂的休閒色彩，變化可謂大矣。

**關鍵詞：**秋胡、結構、桑園、邪侮、堅貞

---

\* 逢甲大學中國文學系專任教授

## 壹、前言

石君寶〈魯大夫秋胡戲妻〉雜劇，描寫秋胡婚後從軍，十年後返家，與妻子相遇不識，調戲於桑園中，其妻守志不從的故事。故事情節簡單，是單純的夫妻重逢劇，不過此劇以「戲妻」作為相逢的方式，卻使單純的內容衝突性升高，戲劇之眼頓時擦亮。久別重逢，人間樂事，何況夫妻至愛，其情節不感人也難。悖論的是，可以期待之感人的喜悅場面，如果果然呈現，觀眾期望之眼正可以早早打包回府。期待絕不因可以期待而滿足，不可期待的才是觀眾所熱切期盼的。準此，此劇籠上一層沉甸甸的悲鬱陰霾的色彩，乃是作者所精心設計的。單從梅英守志不二，以及秋胡無再娶或拋棄髮妻之情節看來，久別重逢是令人歡欣的情緒高潮，不幸的是秋胡在重逢之際浮露調戲己妻的浪蕩邪侮行徑，為這次團圓留下一點遺憾，此一轉折，使整個戲劇儼然成為負心劇的類型，一種詭譎模糊的負心劇。將高潮由單純亢奮歡欣的情境，攜入危機與潰決的隄岸邊。進言之，這種充滿危機，瀕臨潰決的相逢方式，反而騷入後世編劇家的心靈深處，爭相蹈襲，逐漸暈染成一種典型的戲劇結構模式。本文擬自結構的角度探析此劇所呈現的文化意涵，以了解其流行不輟的原因。

秋胡故事最早出現於西漢劉向的《列女傳》與晉葛洪的《西京雜記》。晉傅玄曾以相和歌辭清調曲作〈秋胡行〉二首，唐高適則有〈秋胡行〉一首。《敦煌變文》亦有殘缺之〈秋胡變文〉。顯然從兩漢魏晉至唐，秋胡故事即廣受文學家之重視，不只秋胡題材文學作品非常豐富，以此故事母題為軸，往外蔓衍，亦孳生許多極美的文學作品<sup>1</sup>，它們不全然由秋胡故事演化而來，卻與之共生。如相和歌辭〈陌上桑〉，按〈陌上桑〉一曰〈豔歌羅敷行〉，崔豹《古今注》曰<sup>2</sup>：

〈陌上桑〉者，出秦氏女子。秦氏邯鄲人有女名羅敷，為邑人千乘王仁妻。王仁後為趙王家令。羅敷出採桑於陌上，趙王登臺見而悅之，因置酒欲奪焉。羅敷巧彈箏，乃作〈陌上桑〉之歌以自明，趙王乃止。

<sup>1</sup> 有關秋胡故事母題演化情形，汪志勇先生於《度柳翠翠鄉夢與紅蓮債三劇的比較》一書中已提及，可參見之。見汪志勇《度柳翠翠鄉夢與紅蓮債三劇的比較》，學生書局，民國 69 年 11 月初版，頁 5--8。

<sup>2</sup> 見《樂府詩集》二十八卷·〈相和歌辭三〉，宋·郭茂倩編撰，里仁書局，民國 73 年 9 月，

〈陌上桑〉中羅敷與使君的關係與秋胡故事雖有差異，但是基本上都是貞節婦女在桑野拒絕誘惑的故事基型。王筠〈陌上桑〉有「秋胡始停馬，羅敷未滿筐」句，甚至認為使君就是秋胡，李白〈陌上桑〉也提到「使君且不顧，況復論秋胡。」二作之焦孟關係由是可見<sup>3</sup>。

另外花部崛起之後，與秋胡故事母題相近的又有秋胡戲妻雜劇轉變的〈桑園會〉，敘述薛平貴返家的〈武家坡〉，以及敘述薛仁貴返家的〈汾河灣〉。即使由五代史所發展出來的劉智遠故事，整體的故事類型也有值得作為參考的方向。就戲妻題旨而言，〈大劈棺〉的莊子試妻，未嘗不也有值得參考比較之處<sup>4</sup>。因此探討〈魯大夫秋胡戲妻〉雜劇，必須先將觸角伸遠，就諸多面向觀照心靈中羞澀的最初，始能傲然接受作者隱藏之意圖。

## 貳、分流時間中的人物顯影

時間為故事發展的縱軸，秋胡故事在時間軸線上有兩個重要的座標，一是離家，一是返家。整個故事繫於一個順向之時間軸上，離家情節位近故事起點，細分之，復可區隔為離家時與離家後，離家後由於秋胡與妻梅英身隔兩地，必須花開兩枝，各自逞色。返家情節為故事關鍵，必須有較為精緻之處理，動作可分解為啓行、相逢、歸家三個步驟，啓行係往上承接離家後之情節，嚴格論之，離家後與啓行前自寬廣義觀察乃重疊時間，在時間位階上，離家後近起始原點，敘述時必須不斷顧盼原點，以呈現人物在流動時間下心性之異同。啓行前則係經過長時間疏離後，新的敘述的開始，其主要任務在於接繼即將斷線的時間，使故事具一貫性。由於此際二人仍然處於分離狀態，仍然必須採用分敘處境的方式，直至桑園之會，二流匯川，焦距調整回來，目光又集聚於一處，因此，相逢成為整個故事情節的核心所在，秋胡調戲己妻的邪侮行徑，成為此劇特有的戲味，也是故事的脊幹，不宜作太大的更動。歸家之後是秋胡夫妻第二度的重逢，揭露了秋胡的醜行，進而釀成自殺的悲劇。此一故事基架，隨時代之變遷，迭有增添。結局也隨著讀者與觀眾的心理需求，不斷的作調整，〈秋胡戲妻〉雜劇就調整為團圓的喜劇收場。

首先從離家之情節觀之，不外乎幾個描述方向：離家時間久暫、離家原因、離家意願、離家時的情境、離家後的心情。如果從時間久暫作為起點加以探索，

頁 410。

<sup>3</sup> 王筠與李白詩同見註 2，頁 413。

<sup>4</sup> 〈桑園會〉、〈武家坡〉、〈汾河灣〉、〈大劈棺〉四戲分別見《戲考大全》第一冊，頁 341、頁 645、頁 1187、頁 790。《戲考大全》，上海書店，1990 年 12 月第一版，按〈武家坡〉一戲《戲考大全》作〈五家坡〉。

可以發現有兩處有關時間的切入點，一處是究竟秋胡結婚多久之後離家？一處是離家之後經過多久才返家。《列女傳》記載其事為：「既納之五日去，而宦於陳，五年乃歸。」《西京雜記》云：「魯人秋胡，娶妻三月，而遊宦三年。」而晉傅玄僅言其結婚離家之時間：「三日會行」、「三日官他鄉」。〈秋胡戲妻〉雜劇則是結婚三日喜筵場上被勾軍，離家時間為十年。〈秋胡變文〉雖然沒有明確寫出結婚多久後離家，卻表明秋胡妻是少年新婦，而離家時間為九年。不管三日、五日、三月作者想要透露的訊息是新婚未久，夫妻感情基礎還十分薄弱。另一方面，三年、五年、九年、十年，無非是要強調離家甚久的意旨，一極言其短，一極言其長。極言其短、極言其長對秋胡與梅英兩人而言各具不同意義，透過這些時間背景亦更能襯托出二人不同之性格。

秋胡娶妻不久即出遠門，此舉令人深感不惑，既然準備長時間離家求取功名，何必要急急結婚，徒行不義曠置其妻？既然娶妻，又何必急急求宦於外？求宦之舉迫在眉睫，就不應娶妻，娶妻之舉迫在眉睫，就不應求宦，二者必有一失。何況，求宦之舉係出自自由意願，非外力使然。可以理解的秋胡娶妻之後求宦，安家意義居大，娶妻可以放心外出求宦，夫妻情誼落入第二義。以〈秋胡變文〉為例，秋母極力反對此舉，秋胡仍執意出行，凸顯出整個行為的主導色彩，因此透過秋胡行為揣想其內心之欲想，線索脈絡十分清晰。秋胡娶妻與出遠門時間相距之短，正是用以說明秋胡之寡情，呼應後段戲妻行為，成為統一的寡情寡義的性格。石君寶〈秋胡戲妻〉雜劇想要製造喜劇效果，便不能不改造秋胡的性格，在娶妻不久遠行的情節上，他大幅度的改動，以勾軍的外力因素，讓秋胡成為無奈離家的情境。因此儘管秋胡娶妻時間距離離家時間甚短，並無損其情義。

相反地，〈秋胡變文〉中的秋胡有許多負面的言行，諸如：秋胡欲出外時告訴其母：「三、二年間，定當歸舍」可是返家卻是在九年之後。秋胡徵詢母親意見時，其母並不十分情願，而當他把遠行事告訴妻子時卻是「今蒙孃教，聽從遊學」這些小地方說明了秋胡的不可信的特色。秋胡性格的定位，在短短的時間內便已成形。數年後，秋胡返家，又出現了一個時間的參考點，少則三年，多則十年，這段相當長的時間，拉遠了秋胡對家的情感，離家越長表示秋胡對家的情感越為淡薄，另一方面，對秋胡妻梅英而言，時間越長越能展現她堅貞不移的操守，時間對他們夫妻兩人都是一種考驗，考驗的結果他們的情感一個是負向的成長一個是正向的成長。隨著時光的牽移，人駐定要幻化入時間之流裏，有的人覽盡榮華富貴之後，開始追求永恆的存在，希冀立德、立功、立言。有的則沉溺於物慾之流中、載浮載沉。從離家自返鄉秋胡功名成就，地位上不斷的在高升，一切都在變化，包括他的感情，秋胡站在時間變化的一端，有著多變的性格。秋胡妻梅英則守住家庭，數年來生活變化不大，感情始終如一。她在變動的時間與物象中，掌握了最可貴的永恆不變的品性，篤守僅僅三、五日夫妻相

聚之情，達數年之久，堅貞的品德散放出人性的光輝。時間提供了變與不變的可能，讓我們抉擇，那些事不得不變？那些事不可變易？那些事操之於天？那些事又是操之於我？操之於天的如何面對？操之於人的如何抉擇？這些都需要正確的判斷力，而正確的判斷力與學識無關，與經驗亦無關，學識豐富、經驗老到的秋胡選擇載浮載沉，被時間操控的生活，變成一個不受歡迎的多變性格的人。秋胡妻則囿限在狹隘的家庭範圍中，卻不受時間操控，堅守不移。時間的變與不變刻鑄了兩人不同的性格，同時也擦撞出衝突的故事情節，此一衝突情節出現在任何秋胡故事文學作品中，因此秋胡故事整個架構在時間變與不變的樑柱之下。

進一步以觀眾之期許來觀察離家、返家兩個重要的時間參考點，一是由內而外，由短而長的起點，一是由外而內，由長而促的止點。在整個情節發展過程中，觀眾的文化習性是必須有一個莊嚴隆重的跨界儀式，諸如〈漢宮秋〉劇的祖餞儀式場面，以紓解離家的複雜心緒，或者以隆重的洗塵儀式迎接出遠門的家人返家。〈秋胡戲妻〉雜劇以勾軍匆促渡過觀眾離家儀式的期待，復以輕率的戲弄行為略過返家的儀式期待。觀眾無從看到跨界儀式的進行，進而產生情緒的焦慮，這是戲劇衝突的原動力，也是「戲妻」之「戲」字成為劇眼的主因，而跨界儀式以不莊嚴的形式進行，不只是對妻子戲弄而已，甚至是對於整個文化道德意識的嘲弄，亦暴露出人性深層的幽闇意識，時間猶如一張試紙人性之酸鹼無所遁形。

### 參、模糊地帶的人性衝突

戲劇離不了舞臺，因此編劇者十分重視場景的設計。〈秋胡戲妻〉雜劇為標準的四折戲，沒有楔子，第一折場景為秋胡家，第二折場景李大戶家及秋胡家，第三折場景桑園，第四折場景亦為秋胡家。整個雜劇故事發展是以秋胡家為主軸，旁及於近郊的桑園，以及一個與故事發展關聯不大的李大戶家。其中桑園場景雖然只出現一折，卻是戲劇高潮所在的第三折，寓意最深，也是本文討論的一個重點。

如果仔細的審視石君寶的〈秋胡戲妻〉雜劇，可以從題目正名明顯的看出作者的創作意圖，題目「貞烈婦梅英守志」是劇旨，在此劇旨之後隱藏了試煉的創作模式。正名「魯大夫秋胡戲妻」，則暗中轉化悲劇為喜劇。想要化悲劇為喜劇秋胡在性格上決不能有太多的污點，因此「魯大夫」三字便發揮了很大的扭轉作用，在《樂府詩集》、《西京雜記》、《列女傳》、《敦煌變文》中都提到了秋胡遊宦一事，有的沒有標示地點，有的含糊的說出「官他鄉」，並用「精誠馳萬里」顯示其遙遠。《列女傳》則清清楚楚的說出「宦於陳」、高適亦指出「遊宦從陳汝」。〈秋胡變文〉因文有訛誤，變成投「魏國」卻進見「陳王」的奇怪現象。以上資

料雖各有出入，但是卻沒有一個資料明確的說出秋胡宦宦之地是在魯國，標明遊宦之地的大部份都與陳國發生關聯。不管秋胡遊宦之國是在陳或魏，或在遙遠的他鄉，石君寶企圖扭轉的觀念是消除異鄉、異國的空間問題，讓秋胡故事縮小在魯國本國的範圍內。此一想法作者在遊宦動機的處理上，更是有別於雜劇以前的資料。一般而言遊宦的目的，不外乎求取功名富貴，積極上進之外，多少帶著一點功利的心態。〈秋胡戲妻〉雜劇第一折則安排勾軍的情節，秋胡不是主動的積極的遊宦四方，而是被動的無奈的因勾軍不得不去從軍，離家動機上有天壤之別。不同的安排顯現出對「家庭」向心力的不同，畢竟離家求取功名與孝養母親是一種兩難的處境，〈秋胡變文〉中的秋母對秋胡遊學一事即表現出心不甘情不願的態度。她說<sup>5</sup>：

吾與汝母子，恩□義重，吾不辭放汝遊學。今在家習學，何愁伎藝不成？縱放汝尋師□起，即立成宦宦，汝不如忍意在家，深耕淺種，廣作蠶功，三餘讀書，豈不得達？好與孃團圓，又與少年新婦常相見，好即共有，惡即自知，語笑同歡，情羞作用，阻隔孃孃，孤惻寂寂，徒步含啼。縱汝在外得達，迴日□豈得與汝相見？汝今再三，棄吾遊學，努力勲心，早須歸舍，莫遣吾憂。

母親的不情願態度，透發出讓讀者省思的訊息，就秋胡而言，外在功名的誘因，超越他對家庭的向心力，如此安排有助於塑造秋胡寡情的人物類型，進而導致悲劇的發生。〈秋胡戲妻〉雜劇由於被勾軍不得已的情況下離家，沒有兩難的抉擇，作者可以在秋胡離家時，勾繪其無限眷戀之情，呈現出一種充滿無奈的有情人的造型。

離家動機固然可以呈現主角的感情特色，空間處理也是一種很好的表現手段。〈秋胡戲妻〉雜劇中的秋胡是在魯國從軍，為魯大夫，不離本國，在空間觀念上並不十分遙遠。與《列女傳》、〈秋胡變文〉、高適詩的遊宦於陳，或投魏國，在空間觀念上截然不同。陳、魏意謂著異地異國、是野外的野蠻的象徵。秋胡的

<sup>5</sup> 見《敦煌變文·秋胡變文》頁 154。《敦煌變文》，楊家駱編，世界書局，民國 58 年 4 月三版。

求取功名，不但不是邁向文明，反而是向野蠻靠攏。如果從秋胡寡情的一端去思考，秋胡從離家的一刻開始，便負向的趨近於野性，便漸漸染上原始的、貪婪的習性，此一習性在桑園相逢情節中終於暴顯出來。一個完整的野外、住居附近與家的空間結構，因石君寶改爲從軍魯國而受到影響，但是此一改動對喜劇的團圓結局而言，卻是成功的，更具說服力的。

此處所以提出完整的野外、住居附近與家的空間結構，是因為在此完整的結構下才能凸顯第三折戲桑園場景的重要性。從秋胡的行爲上來觀察，求取功名可以是文化素質的提昇，不過從空間的定位上來看，走向野地，追求狂野，其實也可以看成是一種原始的慾望的追求。正面的追求文明的過程中，隱藏著負向的慾望的成長。〈秋胡戲妻〉雜劇爲了達成喜劇效果，改動了層次分明的空間結構，無形中也使空間變化所隱藏的意旨消失了，如孟子所告誡的求取「放心」的寓意更趨淺淡。但是作爲戲劇衝突的主要場景-----桑園，在各種不同類型文學作品中均未曾改動，作者所以重視此一場景，亦必有所寄意。桑園場景在整個故事結構中有兩層意義：其一是以秋胡妻梅英的工作場所之義呈現，其二是以住居附近之義，與野外、家庭結合成嚴密的結構模式。

從秋胡妻梅英的角度來觀察，桑園是工作的場所，她在桑園出現是理所當然的，在一個合理的空間中出現自然呈現穩態的結構，也標示出其內心的穩定性。此不同於秋胡，秋胡返家，卻歧入桑園，在不該出現的空間中，做出不該出現的行爲，錯置的空間裏，表露了錯置的情感。梅英對桑園的工作義遠超出其感情義，她對工作的執著與堅持，其實也是一種感情執著的表現，因此在桑園中仍然顯露出始終如一的家庭觀念。相反地，遠行的秋胡將外地的貪婪的、野蠻的習性帶回家居，就在充滿禁忌的模糊地帶----桑園，進行戲妻的不軌行爲。就秋胡而言，遠行、求取功名抑或從軍，都是一種「放心」的過程，野放的內心在充滿禁忌的家居附近狂野的展開，越是家居附近，越是充滿危險、越具有挑戰性。一旦打破禁忌，自然磨搓成難以彌補的遺憾，沒有悲劇的結局便無以呈現禁忌之神聖與可畏。石君寶在〈秋胡戲妻〉雜劇中，不想讓一個偶發的「戲妻」行爲，付出太大的代價，何況該負責的也不是秋胡妻，因此他必須讓偶發事件更像偶發事件，才會有喜劇的結局。然而《列女傳》以及樂府詩作的意旨卻大多放在禁忌之神聖不可侵犯的教訓意義上。不管悲劇或喜劇收場，此一故事之所以戲劇性高，就是在於禁忌的挑戰。梅英所面臨的是自己人的侵犯，一個在模糊地帶內心尋不到歸所的自己人，而模糊地帶正是試煉人性的最佳場所<sup>6</sup>。

<sup>6</sup> 李維史陀認為語言的系譜軸，亦即其分類系統。此分類過程的核心是一個他稱爲二元對立 (binary apposition) 的結構，二元對立是一個由兩組相關連的類目所組成的系統，它以最單純的形式包含萬物。然而有一些類目是不能二分的，在二元界線間造成一個模糊地帶，強力抗拒二元對立。文中的桑園爲居家與原野，亦即文明與自然的模糊地帶。參見《傳播符號學理論》John fiske 著 張錦華等譯 遠流出版事業股份有限公司 1995年3月初版，頁155--162。

〈秋胡戲妻〉雜劇是典型的以家居附近作為試煉人性的場所。之後膾炙人口的京劇〈武家坡〉也是同樣的安排方式，同樣是遠離家門，同樣是輕佻的丈夫，同樣在家居附近採桑相遇，成為一種夫妻久別相遇的模式。石君寶以喜劇收場，影響及以後的戲劇作品。〈武家坡〉中的王寶釧具有相府千金的富貴身份，十八年的寒窯受苦是極苦的磨難，而薛平貴返家的身份則又是極富，戲劇衝突性尤大。極富身份掩蓋其輕佻的行為，同時也使王寶釧所受的傷害得到最大的補償，這也就是此一戲劇日後取代秋胡戲妻故事，成為最受觀眾歡迎的原因。觀眾逐漸忘卻嚴肅的道德譴責的宗旨，從而轉向休閒文化中的戲弄生活，「戲妻」變成輕鬆的、偶而失軌的浪漫行為，尤其一個有權力者的戲弄行為，更能滿足觀眾內心權力慾望的追求，歷來以皇帝為主角的宮廷戲盛行不衰不是沒有原因的。〈武家坡〉的薛平貴之戲妻、〈梅龍鎮〉中的戲鳳，都是環繞著有權力者的戲弄行為發揮的。秋胡故事中原始的女性堅持的美德不見了，「戲妻」行為沒有受到懲罰<sup>7</sup>，甚至最低限度的內心懲罰都沒有，這其間石君寶的〈秋胡戲妻〉是重要的轉捩點。

再回到空間的主題上，模糊地帶所以帶有禁忌意味，是其「似是而非」的模糊性格所導致，桑園一方面緊鄰家居，有著家庭的堅持而空間上更為開放，一方面遙接野地，有著野地的狂野而空間格局上卻頗為小品。遠行返家的秋胡置身於此一空間中，心情上也是有著由野性返向禮教的適應上的困難。越接近家居，越是近鄉情怯，心中的焦慮也隨著家居的逼近而遞增。在桑園他看到一個自認為「似是而非」的身影，在此一模糊地帶中，他的焦慮與不安藉著戲弄行為釋放開來，潛在不願歸返禮教的想法，在桑園中肆無忌憚的再投回狂野的懷抱。很不幸的秋胡認為「似是而非」的，卻是「似非而是」。模糊的人物觀察、模糊的空間關係，使第三折戲極有利於製造戲劇衝突，而秋胡的挑戰禁忌終於釀成悲劇。喜歡喜劇收場的，總是將道德譴責輕描淡寫，以偶發行為為秋胡辯明，以「百日之勞，一日之樂」來看待秋胡的輕佻之行。可是梅英所堅持的、所痛心的，是偶發事件背後所潛藏的劣根性，那是一座冷酷的冰山，永遠也無法解凍的冰山，梅英藉模糊地帶窺伺到秋胡貪饞的本性，桑園使秋胡的本性解放，也使梅英篤守的信念瓦解，兩條寄望廝纏一生的電線因一次無情的擦撞而短路。

<sup>7</sup> 張燕瑾〈羅敷秋胡桑園會〉一文提到〈桑園會〉戲中秋胡已問知采桑婦為其妻羅敷，為了試探妻子是否貞節，開始「試妻」，把原來的「戲妻」改成了「試妻」。並引元·趙孟頫〈題秋胡戲妻圖〉：「相逢桑下說黃金，料得秋胡用計深，不是別來渾未識，黃金聊試別來心。」說明「試」的說法其來有自。〈羅敷秋胡桑園會〉一文，見《中國戲曲史論集》，張燕瑾，北京燕山出版社，1995年3月第一版。頁243--頁259。



## 肆、意志的試煉

從喜劇角度重新審視秋胡故事的意涵，是石君寶創作〈秋胡戲妻〉雜劇的一大突破，他不想再以嚴肅認真的態度看待秋胡的邪侮行爲。爲了替秋胡的浪蕩行爲開脫，他在第一折戲故意安排喜筵場面，歡樂的氣氛中突然出現勾軍一事，兩相對比之下，被勾的秋胡成爲無奈而值得同情的角色。而其妻梅英仍然是貞婦的形象，所不同於先前文學作品的是，梅英的貞潔透過完整的試煉過程，形象更爲肯定，更爲偉大。第二折是作者添增的劇情，整折戲都是在試煉梅英的貞節，有糧食、有田地、有金銀、有寶鈔的李大戶利用梅英父親羅大戶欠糧未還，作爲要脅，想要娶梅英爲妻。於是透過羅大戶騙秋胡母喝肯酒收紅定。而穿著樸素，苦心侍候婆婆的梅英貞心絲毫不爲動搖，嚴詞譴責其父與李大戶的不當行爲，充分表現女子凜然不可侵犯貞節烈行，爲下一折戲的戲妻反應鋪路。

丈夫遠行，妻子在家遭受磨難的情節，也是一種典型的模式。例如：《荆釵記》中的錢玉蓮在王十朋遠宦他鄉家書被阻的情況下，逼嫁孫汝權憤而投江，以全貞節。《白兔記》中的李三娘在劉智遠轉戰各地音訊斷絕時，歷經磨難，逼嫁不成，磨米挑水受盡苦辛，甚而磨房產子。《琵琶記》中的趙五娘在蔡伯喈上京赴試求宦時，家鄉遇到荒旱，吞食糟糠，奉養公婆，公婆死後，賣髮安葬，背其骨殖上京尋夫，元末明初這種丈夫遠行，妻子在家遭受磨難情節極爲普遍，〈秋胡戲妻〉所增添的第二折戲，就是此一類型戲的先聲。秋胡妻所遭受的壓力來自自己的父親羅大戶、有錢有勢的李大戶以及被騙誤喝肯酒接紅定而充滿無奈的婆婆。全家沒有一個人可以作爲她的支柱，她必須獨力奮戰，堅持自己的貞節。而她的堅持背後的力量，就是對丈夫的期待。在桑園斥退軍爺，也是倚賴這股力量、這股信心，短短幾天的婚期，對梅英卻能產生數年的堅持的偉大力量。因此可想而知的，當梅英知道那個拿準備奉養母親的一餅黃金去調戲他的軍爺，竟是日夜所期盼的丈夫秋胡時，她的信心消失了，希望破滅了，再沒有甚麼可以依賴的力量，最後只有走向死亡一途。石君寶只有憐憫一個可敬的善良的女子的不幸，不忍其死。卻未能彌補她內心的缺憾，讓她不得不接受一個不值得信任的，毋寧說，這種結局也是殘酷的。

〈秋胡戲妻〉雜劇僅管在第一折中以被勾軍的情節，爲秋胡塑造出有家庭感的形象，然而，第三折戲爲了加強戲劇衝突，凸顯梅英的堅貞，只好使化身軍爺的秋胡充分表現邪惡的一面。這是戲劇上的兩難情節，尤其負心戲更爲常見，南戲〈張協狀元〉中爲凸顯貧女的不幸，只有使張協更爲狠毒，不但不承認其妻，甚至欲置之死地而後已，因此結局欲以團圓收場時，變成難以收拾的困境。〈瀟湘夜雨〉雜劇爲強調張翠鸞的不幸，使崔文通變成薄倖的男子，甚而黥

其臉發配充軍，結局欲以團圓收場時，也有相同的困境。男主角不極顯其惡，女主角便無以極現其悲，二者相牽引之下，必然是悲劇的下場，因此負心戲的困境，實因作者強欲扭悲劇為喜劇所造成，此一情節再怎麼扭轉也無法改變男主角邪惡的本質，所以秋胡在石君寶的開脫下，第一折固然具有家庭感的形象，卻在第三折中被瓦解無遺，《西京雜記》、《列女傳》、《樂府詩集》中的秋胡都只是簡簡單單的以一句利誘的言語調撥之，而雜劇中的秋胡在一再調撥不成之餘，還惱羞成怒惡狠狠的說出<sup>8</sup>：

小娘子休這等說，你若還不肯呵，我如今一不做二不休，拚的打死

你也。

惡毒至此固然收到試煉梅英堅貞的目的，卻使喜劇結局蒙上一層揮之不去的陰影，這是永遠無法彌補的缺憾，畢竟偶一為之的戲弄行為的背後實是內心黑暗的真实寫照，女性的直覺是最為敏銳的，秋胡妻一眼看透秋胡內心的黑暗世界，也看到深沉的悲哀。

石君寶不忍心看到歷經試煉堅貞不移的秋胡妻，竟然以悲劇收場，也不忍心看到偶一不慎失軌的秋胡返家後，遭遇到妻子為他而死的嚴重懲罰，才選擇團圓的結局，這是作者的仁心所導致，他把堅貞不移的女德作為整劇歌頌的宗旨。魏晉南北朝民歌時代〈公無渡河〉、〈秋胡行〉透發出的信念的堅持，所暈染出的深沉悲哀，只剩下一片表面上無風無雨的湖面。人類深沉的內心世界依舊是波濤洶湧，這是〈秋胡戲妻〉所未能解決的問題，但是使傷痕纍纍的皮膚表層重新煥發出光彩，也能彌平觀眾一時的傷痛，發揮同情心、憐憫心，未嘗不也是一大收穫。

## 伍、悲喜的轉折

〈秋胡戲妻〉雜劇在故事成形之際，具有極為嚴肅悲壯的主題意義，如前所述之〈公無渡河〉詩，透發出亙古的哀慟，而秋胡妻所表露的堅持與執著，是素樸的完美道德形象，標識出傳統女性「貞」的特質。戲妻動作用來凸顯其無法撼動的貞德，但是就戲劇性一端而論，過度表現道德意識之戲劇，亦無法滿足觀眾的審美要求，因此在故事發展過程中，不斷的調整方向，由單純的悲劇漸漸

<sup>8</sup> 見〈魯大夫秋胡戲妻〉雜劇，收於《元曲選校注》第二冊，王學奇主編，河北教育出版社，1994年6月第一版，頁1516。

走向喜劇的娛樂傾向。

樂府詩時代所描述的秋胡妻並不重視外表顏色之描繪，只用素樸的語句點出秋胡妻的美，如傅玄之「攘腕採柔桑，素手尋繁枝，落葉不盈筐，羅衣翳玉體，回目采流章。」高適之「三月垂楊蠶未眠，攜籠結侶南陌邊。」簡單的敘述採桑動作，不刻意在外形、容貌、體態上作文章。此種寫作手法與〈陌上桑〉有絕大的不同，試看古辭〈陌上桑〉所描寫的秦羅敷：

羅敷喜蠶桑，採桑城南隅。青絲為籠係，桂枝為籠鉤，頭上倭墮  
髻，耳中明月珠。緗綺為下裙，紫綺為上襦。行者見羅敷，下擔將  
罷鬚，少年見羅敷，脫帽著幘頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。來婦  
相怨怒，但坐觀羅敷。

作者驕力描繪羅敷髮飾、器飾、耳飾、服飾之美，以及行者、少年、耕者、來婦觀看羅敷的失神之態。就是刻意透過文字表現羅敷之美，整首詩的重點不全然在羅敷婉拒使君之貞行上，羅敷美色的描繪使全詩帶著美的律動。即使秋胡行與陌上桑有相當密切的關聯性，但是文字描寫方向的差異，使題旨走向也漸生區隔。同時透過其間的區隔，反視秋胡故事，更能看出此劇對內德的重視。

〈秋胡戲妻〉雜劇接繼秋胡行中秋胡妻對感情的嚴肅認真的態度，整體氣氛也是凝重的。而〈陌上桑〉輕揚活潑的氣息，亦從旁予以不少的啓發<sup>9</sup>，石君寶於是大膽的改變故事結局以大團圓收場，由悲而喜產生極大的轉折。轉折過程中秋胡妻也由毫不妥協的貞烈性格，改為可以妥協的。另一方面，「戲妻」二字已經點出秋胡的輕佻行爲，作者固然不贊成此等輕佻行爲，但也沒有大肆撻伐。尤其當其妻嚴詞指責他是否「曾逗人家女人來麼？」時，裝蒜的反問：「梅英，我幾曾逗人來？」當問及「你可曾逗人家婦人來麼？」時，迴避的說：「你好多心也！」一味的閃爍其詞，這就是他事先已準備好的「我自有主意」的逃避作法。但是一肚子怒氣的梅英，對於他的裝蒜，一點都不鬆懈。直至秋胡母親求情，道「妳若不肯認我孩兒呵，我尋個死處。」才勉強與秋胡妥協。雖是妥協，卻有相當的堅持，既表達了貞節的理念，也使故事有了圓滿的結局。

<sup>9</sup> 張燕瑾認為〈秋胡戲妻〉雜劇受〈陌上桑〉影響頗大，並引朱子《語類》語，言羅敷故事似從秋胡故事演變，卻從悲劇變為喜劇。〈秋胡戲妻〉雜劇反過來卻又感染〈陌上桑〉的喜劇色彩，甚至秋胡妻羅梅英，姓羅亦取自羅敷。參見《中國戲曲史論集》頁 256。

畢竟〈秋胡戲妻〉雜劇還處於由悲而喜的分界地帶，悲劇成份仍然很重，由悲而喜的轉折仍十分生硬<sup>10</sup>。就結局而言，悲感消失了，但喜感尚未完全建立，娛樂效果亦受到影響。但是此一故事敷演成京戲的〈桑園會〉就大大的不同，秋胡返家在桑園遇其妻，秋胡已經看出她的身份，只是不敢冒然相認。他唱道：「見一位大嫂手攀桑，前影好似羅氏女，後影好似我妻房。本當下馬將妻認，錯認民妻錯非常。」秋胡是在已知其妻的大前提之下，調戲其妻。因此調戲行為並沒有邪侮的行徑，一切都是故意的安排，秋胡的浪蕩行為轉而為夫妻之間的打情罵俏的情趣。明知其妻故意調戲與不知何人興起淫心加以調戲，在「戲」的性質上有絕大的不同。興淫心而調戲，對秋胡妻而言是不可原諒的，秋胡的浮浪行為使他一生的期待破滅，只有走向死亡一途，即使石君寶以大團圓加以補救，仍無法彌補秋胡行為的缺憾，喜劇中仍帶著濃濃的悲感。

〈桑園會〉的轉變加強了此一戲劇的喜劇效果，所以秋胡在確認其妻身份後，仍云：「想我秋胡，離家二十餘載，不知他貞節如何，看這桑田，四下無人，我不免調戲他一番，就是這個主意。」調戲中有試煉的意味，而秋胡妻嚴詞拒絕之後。秋胡復云：「哎呀且住，調戲了他半日，並無半點春心。這便怎麼。有了，不免取出馬蹄金一錠，倒要試試她的貞節。」一而再，再而三的試煉，與其說是對其妻的不信任，不如說是延展「戲弄」的時間，使秋胡戲妻的「戲」字的意味更為濃厚。觀眾與秋胡都是同處於全知的觀點，只有秋胡妻一直處於不知的狀態。

如果就男女兩性的立場來看，此劇為極富男性主義色彩的作品，秋胡以權位，以錢財操控女性的一生。堅持悲劇收場者，不屈服於權勢與錢財，甚至不惜以死亡表明自己的心志。但是〈秋胡戲妻〉雜劇之後便已經由悲劇轉為喜劇，整個戲劇的嚴肅性減低，趣味性增加，所以秋胡妻的行為表現也略有調整。〈秋胡戲妻〉雜劇中秋胡仍然迷信於權勢與錢財的操控力，所以當他被妻子一再逼問是否曾逗人來時，極力裝蒜耍賴。及至李大戶搶親時，立即大發官威，讓梅英大開眼界，轉移了他的視點。〈武家坡〉劇貪慕榮華富貴的觀念更為強烈，薛平貴跪在寒窯前乞求王寶釧寬恕其調戲行為，王寶釧將薛平貴扶起，衝頭便問：「十八年作的什麼官？」而當薛平貴取出番王寶證明自己的身份時，王寶釧立即「邁步撩衣忙跪倒，君王面前討封誥。」卑躬屈膝的下跪討取封號。在權位與豪勢之下，王寶釧全然失去了自己的尊嚴，一而再，再而三的討封，甚至在薛平貴說明西涼國有一個代戰女之後，還卑屈的說出：「他為正來奴為偏。」王寶

<sup>10</sup> 鄭尚憲在《中國戲曲史》中認為：秋胡在桑園裏調戲自己的妻子，演出了一場荒唐至極的鬧劇，作者獨具匠心地安排了初見、動心、挑逗、威脅、利誘等幾個層次，步步深入，迭起波瀾，每一回合都是一個非常有趣的喜劇細節，如剝筍抽絲一般，將秋胡荒淫無恥的嘴臉徹底暴露在其妻子和觀眾面前，從而產生絕妙的喜劇效果。顯然隗芾將秋胡置於已知羅梅英為己妻的情況下討論與元雜劇中的情境略有出入。鄭文見《中國喜劇史》，隗芾主編，汕頭大學出

釧的人格素質與秋胡妻產生大幅度的轉變，後來〈武家坡〉一劇廣為流行，可以看出觀眾的偏好，已由贊美一位始終如一的貞烈女性的要求，轉而為夫妻間的調弄情趣的欣賞，整體故事內容呈現由悲轉喜的轉折。

## 陸、尾聲

秋胡戲妻雜劇自故事母題中逐漸蛻化，呈現極為明朗的二元對立結構。顯達/困厄、流亡/安定、男外/女內、夫/妻、異邦/中原、懷疑/堅貞、野外/居家、輕率/莊重、移節/信守、生/死、變化/停滯、過去/現在等對立的因素，然而以團圓的結局收場，卻也使原本完整的對立結構產生鬆動。

此一劇型以男性外求宦顯，女性在內受盡困厄，為對立的主軸。越至發展後期之戲劇，對立性越強烈，顯則極其顯，甚至位極人君。窮則極其窮，不僅生活上三餐不繼，精神上尚須歷盡煎熬，外力威逼源源而來。男的具有流亡屬性，女的則具安定特質，流亡之極則身陷異邦，安定則堅守家園。流亡者具有浮浪、輕率的特色，是變動的、不定性的、對自己缺乏信心，相對的對他人也缺乏信心，懷疑閃爍。居家者則具有堅貞、莊重、安定的特色，不但忠貞自守，抑且信心十足。

兩者對立關係分明，二者各行其是，各自發展其自我屬性。秋胡一路用迷思自我建構，其妻羅梅英一路透過試煉塑造理想的道德形象。二組對立結構在桑園擦撞，產生劇烈的故事衝突，秋胡遭羅梅英嚴拒，在母親面前敗露浮蕩行徑，是否因之徹底悔悟，劇中並無特別著筆<sup>11</sup>。秋胡的迷思在大團圓收場之大前提下，似乎隨返家而安定、而迷霧頓開，不過，這只是觀眾一廂情願的想法。由於二元對立過於強烈，造成融和之不易，不是犧牲秋胡統一的性格特質，使之性格驟轉，幡然悔悟。便是犧牲羅梅英的堅守理念，接受妥協，留下意志鬆垮的缺憾。而且，即使秋胡徹底悔悟，恐怕劇本之中也沒有多少空間，讓秋胡作充分的轉折。

綜言之，此一結局是二元對立結構中所排除的收尾方式，石君寶大膽的嚐試改變，也破壞了原本十分嚴謹的對立結構。完整的對立結構應該還有生死的對照，以秋胡的生對照羅梅英的死，秋胡總括了生之醜陋型態，羅梅英總括了

版社，1998年4月第一版，頁114。

<sup>11</sup>古添洪認為：秋胡一劇中，表現了元人的新女性精神，刻劃出女角梅英從膚淺遐想經過折磨而導致內心的成長，走向成熟的婚姻觀念，達到崇高的感情領域。同時認為經過教訓，秋胡當會剝落一切浮淺的慾念與膚淺的看法，趨向成熟，而與梅英攜手進入婚姻的新世界。古添洪將秋胡描寫成自覺意識相當強烈的人，而把整個戲劇的發展視為劇中人物心理與理念成長的過程，如果單從雜劇所呈現的內容觀察，恐怕未必有如是深刻而複雜的轉折。古添洪〈秋胡戲妻的真實意義〉文見《比較文學·現代詩》，《比較文學·現代詩》，古添洪，國家書店，民國65年11月出版，頁167--頁176。

死之神聖與偉大的型態，標示出女性忠貞不二的崇高美德。因此，羅梅英由死而生的故事轉折，毋寧說對完整的二元對立結構造成小小的缺憾，人情之完整，造成結構之不完整是始料所未及的。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences  
pp. 17-31, No. 1, Nov. 2000  
College of Humanities and Social Sciences  
Feng Chia University

## “Chiou-Who Flirts His Wife”: Structure Analysis

*Ching-Chin Huang\**

### **Abstract**

The story describes Chiou-Who(秋胡) joins in the army and leaves his home for many years. Years after, on his way back home, he meets a beautiful woman and felt attracted by her. Interestingly, this attractive lady that he meets and flirts with in a mulberry field is actually his wife that he fails to recognize. This story has been performed by different genres, poem, novel, drama through different generations and gradually becomes a typical plot.

My essay concentrates on the two important elements- time and space and discusses how the structure of “Chiou-Who Flirts His Wife”(〈秋胡戲妻〉) presents different significance through varies of expressive forms in literature. I characterize this drama as an interesting presentation in dual structure with lots of contrasts and conflicts. Three points will be brought into detail discussion. 1). I review various different descriptions of the same plot, “Chiou-Who Flirts His Wife”(秋胡戲妻), then see how the ‘time’ means significance to woman’s virtue in the different scripts and in relation to that how the characters present their personalities through different generation and by different authors. 2). Through the analysis of the scene-arrangements, I intend to point out an interesting relation between the representation of the ambiguous space and taboo. 3). The personalities of the characters have been repetitively confirmed through various tests in term of either ‘time’ or ‘space’, especially through the moral test for a wife’s virtue in this story.

The dual structure of the drama “Chiou-Who Flirts His Wife”(秋胡戲妻)has its

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University.

original intention, the intention to tell a moral lesson through various inharmonious conflicts. However, this original tragedy drama has been altered with many comedic elements in order to please the audience and satisfy their preferences of comedy. Therefore, the conflicts of life and death, chaste and unfaithful in this drama become soften. The moral lesson about the virtue gradually loses its importance; instead of unsolved conflicts, the drama has been given to a different intention, from a serious moral lecture on woman's virtue to a simple attempt to entertain its audience.

**Keywords:** Chiou-Who, structure, Mulberry field, impudent, chastity