

國立臺灣大學文學院中國文學系  
碩士論文



Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

論吳偉業的遺民製作——《臨春閣》與《秣陵春》劇作中的  
「物」、「才女」與「離魂」

The Making of Wu Weiye's Loyalist's Identity : Material Objects,  
Talented Ladies and Departure of Soul in *Linchun Hall* and  
*Moling Spring*

楊中薇

Chung-Wei Yang

指導教授：鄭毓瑜博士

Advisor: Yu-yu Cheng, Ph.D.

中華民國 103 年 4 月

April, 2014\_

## 摘要



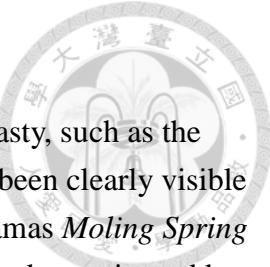
晚明才女、物和情文化等流行文化現象的影響力，在吳偉業的《臨春閣》與《秣陵春》中人物形象、情節模式乃至細節鋪陳上，歷歷可見。它們成為一種可供援用的資源體系，因為這些文化現象不單是作者的親身體驗，同時也是當時讀者所熟悉的生活經驗。吳偉業操作這個體系，便彷彿拉起了一個大家所共同理解的網絡，向讀者傳達出自己在明清之際的個人身分認同。而他在操作過程中如何挪用調動和轉化這些文化現象的特點，讓讀者婉轉地理解他的目的？

《臨春閣》中，才女雖可堪憐愛，但她們卓越的才華不能完全視為晚明文人肯定才女文化影響下，對性別偏見的突破。她們的才能被置放在危機重重的政治環境中，只是一個未能實現的理想。物的賞鑑在《秣陵春》中也不再只是文人的娛樂消遣或審美生活的一部分，交換流通的過程中，引出的更多是如何保留遺民身分的焦慮感。而在離魂傳統上，兩個劇本雖然皆承襲了這個敘事模式，對背後一往情深的態度卻始終帶有一絲猶疑甚至拒斥。此外，吳偉業將離魂女性魂魄的柔弱性作為遺民彷徨心境、以及文化傳續困難度的隱喻，為晚明離魂傳統增添了變異性。這些都很可能是世變的政治衝擊，在吳偉業的文學想像中所發揮的作用。

因此，本論文從文化闡釋的研究視角出發，正是試圖補充目前吳偉業戲曲研究中，僅著重於文本本身的人物情節和語言修辭的封閉現象。期待這個視角不僅讓我們更能深入認識吳偉業調適自己立場以面對亡國創傷的複雜心迹，亦可觀察出兩個劇本如何體現在明清的時代轉折中，新舊文化與精神彼此牽連又有所轉化的明顯特質。

**關鍵詞：**物 才女 離魂 文人文化 遺民意識

## Abstract



The influence of the popular cultural phenomena in late Ming dynasty, such as the culture of talented women, of material objects and the cult of *qing*, has been clearly visible in the character figures, plots and detailed narrations of Wu Weiye's dramas *Moling Spring* and *Linchun Hall*. These cultural phenomena were not only witnessed and experienced by the author but also part of life familiar for the readers of the time. In the works of Wu Weiye, they became therefore a mobilizable system of resources, by which Wu conveyed his loyal identity at the Ming-Qing transition in composing a meaningful network commonly comprehensible for his contemporary readers. And during this process, a further question is that: How did he mobilize and transform the features of these late Ming cultural phenomena to enable tactfully his readers to understand his purpose?

First, in *Linchun Hall*, although the women of talent were adorable, their outstanding talents could not be viewed only as a breakthrough in gender bias under the influence of the recognized talented women culture in late Ming. Rather, their talents placed in a political environment full of crisis represented the ideals unable to be realized. Second, in *Moling Spring*, the material object appreciation was not only part of the literati's leisure or aesthetic life, but also invoked Wu Weiye's anxiety on how to keep the loyalist identity through object exchange and circulation. Third, both plays adopted the narrative model of the departure of the soul, but still maintained a slight hesitation or even rejection in regard to the authenticity of *qing* connoted in this model. Furthermore, the fragility of female ghosts departing from the bodies was used as a metaphor for the uncertain feelings as a loyalist and the difficulty of cultural inheritance, which increased more variety in the literary tradition of the departure of the soul in late Ming. Such observations may reveal the political impacts of the dynastic transition on Wu Weiye's literary imaginations.

To conclude, written from the perspective of cultural interpretations, this thesis attempts to supplement the current research on Wu Weiye's dramas, exclusively focusing on characters, plots and rhetoric. This new perspective helps us to better capture the dynamic process of Wu Weiye's political identity transformation during the dynastic transition and, meanwhile, to discern how both dramas reflect the distinctive features of the relationship between the old and new culture and spirit, not only closely tied but constantly changing, during the Ming-Qing transition.

**Key word:** material objects talented ladies departure of soul literati's cultural phenomena loyalists' mentality

## 目錄

<b>第一章 緒論</b>	1
第一節 前言：官修史傳與文學間的罅隙——吳偉業的生平經歷	1
第二節 何謂遺民意識？	4
第三節 研究文獻回顧	6
第四節 一個文化闡釋的視角：研究範圍與方法	9
<b>第二章 世變中的才女：《臨春閣》中的性別意識與政治焦慮</b>	17
第一節 前言	17
第二節 張麗華：史傳與文學傳統形象的轉化	18
一、從尤物禍國到才女救國	18
二、女性文藝之才的政治化	22
第三節 頌揚與限制：婦女之才的矛盾	30
第四節 女性情誼的反諷與救贖	37
第五節 小結	43
<b>第三章 流轉與賞鑑：《秣陵春》中文人的玩物世界</b>	46
第一節 前言	46
第二節 從逸樂、責諷到感懷——吳偉業詩詞中的物(1639-1648)	48
第三節 自我認同與背叛——《秣陵春》中的玩物活動與交流	55
一、玉杯：自我認同的調適	55
二、法帖：背叛與忠誠議題	63
三、賞鑑：遺民身分的建立	66
第四節 小結	74
<b>第四章 離魂：論《秣陵春》對《牡丹亭》的挪借與轉化</b>	76
第一節 前言	76
第二節 美人影像的迷戀：從至情中醒悟	81
第三節 佳人形象的轉化	86
一、弱化佳人欲望	87
二、文化佳人的故國象徵	90
第四節 幽魂想像的新詮釋	97
一、成為幽魂的驅動力	97
二、幽魂狀態的隱喻	104
第五節 小結	108
<b>第五章 結論/餘論</b>	111
第一節 晚明遺緒與清初新想像	111
第二節 魂散——從《臨春閣》到《秣陵春》的文化轉向	114
<b>參考文獻</b>	123



## 第一章

## 緒論



## 第一節 前言：官修史傳與文學間的罅隙——吳偉業的生平經歷

吳偉業生於明萬曆三十七年（1609），卒於清順治二十九年（1672），他的一生曾光華滿路，二十三歲科考時，崇禎親自批閱他的試卷、授翰林院編修，並給假歸娶；但這許多文人眼中看似輕易得到的榮寵，很快便被掩沒在愈發錯綜複雜的歷史局勢之中。萬曆後期，明朝在各方面已顯露出衰相。曾為吳偉業編寫年譜的葉君遠，曾形容吳偉業生年所趕上的是一個「矛盾空前尖銳複雜的時代」。<sup>1</sup>朝廷外有女真族的威脅，內則黨爭不斷，吳偉業身為復社的主要領袖，他承襲東林黨喜愛針砭人物的風骨，朝廷上彈劾或為同朝官員辯護，多次被捲入政治鬥爭之中。在各方黨派權力鬥爭的運作下，崇禎十四年（1641），吳偉業隱居江南太倉，決意從此遠離仕途。三年後，李自成攻陷北京，崇禎自縊於煤山，他的身分從一介瀟灑的隱士忽然成為亡國遺民。懷著激憤之情和復興南明的一絲希望，吳偉業再度出仕，前往南京擔任南明小朝廷的少詹事。不過，他很快便看清南明朝臣諸如馬士英、阮大鋮只為私利、沉湎於酒色的本性，不到一年的時間，辭歸退隱。一直要到十年後，順治十年（1653）才又因再仕新朝的友人於順治帝前的刻意推薦而被迫重回官場。受薦復出，任官於大清順治朝，讓吳偉業身分再度出現轉折——自忠君愛國的遺民變成失節的貳臣，這個轉折，從此成為被後人放大檢視與指責的污點。

<sup>1</sup> 引自葉君遠（選注）：《吳偉業詩選·前言》（北京：人民文學出版社，2009年），頁1。



關於吳偉業更詳細的生平，年譜和評傳中已有更清楚的細節考據，此處不再詳述。<sup>2</sup>不過，吳偉業幾度出仕、幾度退隱，上述的生平介紹，已大致勾勒出一個以國家政治為己任的傳統士人，在歷史脈絡中的定位和成就。然而，人的一生是否可以這樣單純地被政治化敘述？仕途的進退徘徊，的確是士人生命最重要的標記，但如果史書傳記中只以仕宦的因果歷程，作為記錄個人完整的生命圖像，便不得不令人好奇這個傳記能夠在多大程度上貼合傳述對象的一生。《清史列傳·貳臣傳》這樣描述吳偉業：

吳偉業，江南太倉人。明崇禎四年一甲二名進士，授編修。十年，大學士溫體仁罷，張至發柄國，極頌體仁孤執不欺。偉業疏言體仁性陰險，學無經術，狎暱小人。繼之者正宜力反所為，乃轉盛其美，勢必因私踵陋，盡襲前人所為，將公忠正直之風何以復見，海內禍患何時得平？疏入不報。尋充東宮講讀官，又遷南京國子監司業，轉左庶子。福王時，授少詹事。與大學士馬士英、尚書阮大鋮不合，請假歸。本朝順治九年，兩江總督馬國柱遵旨舉地方品行著聞及才學優長者，疏薦偉業來京。十年，吏部侍郎孫承澤薦偉業學問淵深，器宇凝弘，東南人才，無出其右，堪備顧問之選。十一年，大學士馮銓複薦其才品足資啟沃。俱下部知之。尋詔授秘書侍講。十二年，恭纂《太祖、太宗聖訓》，以偉業充纂修官。十三年，遷國子監祭酒。尋丁母憂歸。康熙十年卒。<sup>3</sup>

可以注意到，全傳敘述的重點，不外乎是吳偉業在科舉上的成功和在官場上的起伏經歷，關於他的性格、志趣和創作，隻字未提。學者林學儀在檢討清代史書中

<sup>2</sup> 可見馮其庸、葉君遠：《吳梅村年譜》（北京：文化藝術出版社，2007年）；葉君遠：《吳偉業評傳》（北京：首都師範大學出版社，1999年）。

<sup>3</sup> 見吳偉業，李學穎（集評標點校勘）：《吳偉業全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁1410。本論文所引關於他人為吳偉業所作的生平傳記資料等，或吳偉業本身創作的詩、詞、文、戲曲等文學作品，皆以此版本為出處，凡出自本書者，僅在引文後注明頁數，不另加註。



錢謙益的貳臣形象時，同時也指出吳偉業在《清史列傳·貳臣傳》中的文化生活被完全忽略的特殊現象。這種刪略，在與當時文人私下為吳偉業所作的其它傳記和祭文的對照下更加明確——例如陳廷敬〈吳梅村先生墓表〉、程慕衡〈婁東耆舊傳吳偉業傳〉、王昶〈吳偉業傳〉和尤侗〈祭吳祭酒文〉中皆出現相當份量的篇幅，描寫吳偉業的文學成就。<sup>4</sup>林學儀認為，《清史列傳·貳臣傳》中刻意不提吳偉業的文學成就，很可能是乾隆藉著《清史列傳》的編纂，刻意將貳臣塑造能成隨政治環境變動，秉持投機主義的政治客（opportunistic politician），<sup>5</sup>強調這樣能隨遇而安的選擇才是明智之舉。此外，若考慮到吳偉業常以文學作品作為抒發對故明眷戀，或個人面對政治變動時、吐露心迹的媒介，並且即使在仕清後，書寫口吻與態度仍彷若遺民；乾隆不願《清史列傳》提及他的文學成就，箇中緣由也是可以想像的。那麼，吳偉業個人又是如何定位自己的生命姿態呢？顧湄的〈吳梅村先生行狀〉曾提及吳偉業在臨終遺囑中，曾囑咐兒孫：「吾死後，斂以僧裝，葬吾於鄧尉、靈巖相近，墓前立一圓石，曰：『詩人吳梅村之墓。』」（頁 1406）吳偉業希望能以「詩人」，而非任何頭銜的身分留名歷史，一方面說明他對自己在文學成就上的自信；另一方面，更可能委婉地說明文學創作或許較任何職位，更能傳達出他對政治和自我的認同。既然他希望以文學創作者的身分讓後人認識，究竟期待後人從他的作品中，解讀出什麼樣不同於官史傳記中的自我認同呢？《清史列傳·貳臣傳》藉由抹去吳偉業的文化成就以加強「塑造」他的貳臣形象，而吳偉業本人又將文學創作視為個人成就中，最值得被記憶的方式。若欲探究這個官史與個人建構之間的裂縫，將吳偉業的形象自歷史上將之定位為貳臣的單一歸類中釋放

<sup>4</sup> 〔清〕陳廷敬：〈吳梅村先生墓表〉中提到：「先生既無意功名，年力尚強，閉戶著數千百言，而尤以詩自鳴，悲歌感激，有不得於中者，悉寓於詩。」，頁 1407-1409；〔清〕程慕衡：〈婁東耆舊傳吳偉業傳〉：「所著《梅村詩文集》、《春秋地理志》、《春秋氏族志》、《綏寇紀略》及其他樂府、詩話行世。其詩排比興亡，搜揚掌故，篇無虛咏，近古罕儼焉。」，頁 1411-1413；〔清〕王昶：〈吳偉業傳〉：「為文瑰偉宏富，詩尤擅勝，取明季遺事，用王、楊、元、白體詠之，蒼涼淒麗，曲折詳盡，咸有黍離麥秀之感，稱為絕調。」，頁 1414-1415；〔清〕尤侗：〈祭吳祭酒文〉：「嗚呼！先生之文，如江如海；先生之詩，如雲如霞；先生之詞與曲，爛兮若錦，灼兮如花。」，頁 1419-1420。

<sup>5</sup> See Lin, Hsueh-Yi, "In the name of honor: Qian Qianyi (1582-1664) and the politics of loyalty in late imperial China," Ph.D. diss. (Princeton University, 2010), p.344.

出來，重新審視吳偉業的文學作品是絕對必要的。



## 第二節 何謂遺民意識？

自我認同，在當代各種社會與文化論述中都是備受關注的焦點，自國家政治到性別、種族等各種力量拉扯抗衡的場域中，原來的自我被挑戰，產生重新認識自己的危機感，因此所談論的不外乎是人之如何得以在世界中安放自己的一種尋找與確認過程的開啟。對於中國古代的士人階層而言，最劇烈的刺激和困境無疑是朝代更替的失國危機。吳偉業和無數身處明清之際的士人一樣，面對清人入主中原，他們自我定位的方式，不再是傳統士人學之有成即出仕以行道，將治國、平天下視為己任。他們對於定義自我更複雜的認識，可說是建立在明亡後一連串的生/死、仕/不仕的抉擇之上：在明朝覆亡後是否應殉國而死？若未殉國而死者，該以何種理由解釋自己的存活，而之後又應該以何種姿態存活下來？頑強抵抗或明哲保身？保身可以選擇隱逸不仕或再仕新朝，不論隱逸或再仕，在異族的統治下生存，皆可能隨時處於新舊價值、華夷文化和滿漢種族的碰撞與衝突之中。如吳偉業在國亡時既未殉死，而好友願雲和尚曾勸他一同入山，他也未依約隱逸出家，<sup>6</sup>在明亡十年後又未堅持不仕，從此被刻下貳臣的烙印。

吳偉業儘管再仕清朝僅兩年的時間，然而他在政治的抉擇上，顯然不是任何一個當時的氣節烈士會作出的決定。當時固然不乏認為他身不由己的同情聲音，但吳偉業亦自知必定免不了歷史的負面評價和他人的指責。在他生命將盡時，所寫下的遺囑〈與子璟疏〉中，即指稱自己是「天下大苦人」：

吾同事諸君多不免，而吾猶優遊晚節，人皆以為後福，而不知吾一生遭際，萬事憂危，無一刻不歷艱難，無一境不嘗辛苦，今心力俱枯，一至於此，

<sup>6</sup> 關於吳偉業曾考慮出家一事，可見葉君遠：《吳偉業評傳》，頁 95。



職是故也。歲月日更，兒子又小，恐無人識吾前事者，故書其大略，明吾為天下大苦人，俾諸兒知之而已。（頁 1133）

吳偉業明言寫遺囑之目的是「恐無人識吾前事者」，害怕後代將他曲折的一生「前事」遺忘，即是害怕後世忽略或簡化他所作的政治抉擇背後種種的壓力和挑戰。因此，他一再刻劃自己「萬事憂危」、「艱難」與「辛苦」的「大苦人」心境，指的應不只是鼎革之際兵荒馬亂的戰亂之苦，而是在新舊秩序交替間，如何尋找與確認自我的難題。例如他如何對別人詮釋一個既不殉國而死，又不遵守出世承諾的自己？甚至如何給予自己不得不再仕的命運一個暫時的解釋和定位？

類此還原遺民複雜性的個案探討，對遺民/貳臣的定義與分類重新反省提問的方式，其實正是近來學術界研究明清轉接時期的新取向。<sup>7</sup>研究者開始發掘遺民與貳臣個別的複雜度，在過去將反清士人視為遺民，而將降清士人視作貳臣的分類中所忽略的個體差異性描繪出來。例如同是遺民，對於忠貞定義可能各有不同見解，而同是貳臣，降清的緣由和心態也未必一樣。本論文之所以將題名定為針對「遺民意識」的探討，亦是一次力欲打破將吳偉業列入《清史列傳・貳臣傳》之官方歷史評價的嘗試。

故必須特別指出的是，論文標題使用「遺民意識」一詞並非在政治抉擇上，預先特指吳偉業自南明辭退直到再仕清朝前的時間限定中，堅持隱逸不出世的具體行為和態度。這裡「遺民意識」的用法，或許更近於趙園於檢討遺民概念時，所提出關於明遺民的思考，她認為：

「遺民人生」是有待營造的」，遺民是由各方面自覺營造出這一生存方式的

<sup>7</sup> 近來之遺民研究從對貳臣與遺民之政治選擇的簡單劃分，轉而注意個人情境對於士人進退出處的特殊性。在文學研究上，則特別著重於在作品中勾勒出朝代更替下，作者是否游移於抗拒/接納之間的心靈軌跡，以取代貶貳臣、褒遺民一刀二分的價值判斷。如嚴志雄提出「明遺民詩學」（Ming loyalist poetics），以士人的文字和言辭表達作為判斷對明朝是否忠誠的依據，欲重新檢討遺民與貳臣作品的複雜性。See Lawrence C.H. Yim, *Qian Qianyi's Theory of Shishi during the Ming-Qing Transition* (Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, 2005) ,pp.1-2.



努力。這也是遺民的自我認同逐漸強化的過程。明遺民構成清初社會的特殊族群，充分呈現了其作為時間現象，而又以特殊形態，表現了士的一般面貌：士對生存的道德意義的注重，士在與其時其世、與當代政治的關係中自我界定的努力。<sup>8</sup>

因此，「遺民意識」可能與明清之際士人是否在政治上為「遺民」身分無必要相關，所強調的是明清之際士人所「自覺營造」出遺民身分的意識。遺民選擇替自己營造遺民形象的方式十分多樣化，以生存方式表態是一種，例如逃禪、衣冠、髮制、葬制等；各種藝術表達方式又是另一種，例如文學、史書編纂、繪畫、篆刻等。王瓊玲曾論及清初文人在詩文創作以外，特別喜愛以戲曲作為易代之際解釋個人抉擇的主要表現形式。<sup>9</sup>吳偉業以卓越的文學成就活躍於當時的文化圈，尤其在戲曲上，不僅美學技巧備受肯定，透過明末歷史事件作為題材，融合個人身世際遇，個人的遺民形象也在其中浮現。本論文即選擇自此角度切入，探討吳偉業在明亡後，如何在戲曲作品中，為自己「自覺營造」出一個認同效忠於明朝故國的遺民形象。

### 第三節 研究文獻回顧

目前根據吳偉業的詩歌作品來分析遺民意識的相關研究已相當豐富，而他的戲曲創作同樣也以遺民認同的寓託長期為研究者所注目。王瓊玲〈「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉<sup>10</sup>

<sup>8</sup> 引自趙園：《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999年），頁256。

<sup>9</sup> 見王瓊玲：〈「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉，《中國文哲研究集刊》，第39期（2011年），頁41-43。

<sup>10</sup> 見王瓊玲：〈「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉，頁41-102。



和〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化〉<sup>11</sup>兩篇文章皆將吳偉業的三齣劇作放在清初文人戲曲的行列之中審視。她認為吳偉業如同當時許多文人，在歷經鼎革世變後，習於將戲曲作為抒發己志的載體，故劇作中帶有濃厚的「前朝意識」。兩文分別以自我存在和記憶編織作為主題，但由於皆力圖自劇作的情節設計中找到吳偉業的「自我」藏身其中的線索，在研究方法上不脫以吳偉業的身世與劇中人物和情節相比附、對照的方式。而王于飛〈從《臨春閣》到《秣陵春》——吳梅村劇作與清初士人心態的變遷〉，<sup>12</sup>則將吳偉業的劇作視為「作者特定内心世界的反映」，嘗試以吳偉業於清初的政治際遇，自情節中勾勒出自「悲憤無處說」直到「尋求解救之道」的心迹變化。至於杜桂萍〈論吳偉業對戲曲文體的選擇〉<sup>13</sup>在眾多只針對戲曲內涵討論的文章中，特別指出吳偉業選擇戲曲的文體形式以傳達作者遺民意識的外在因素，可能出於生活的江南太倉地區戲曲演出頻繁、交遊往來之人皆戲曲同好等緣由。但文中未確切指出遺民意識何需以戲曲承載之間的關係，且在三齣戲曲內容的具體討論上，仍著重於劇情之人和事件分析如何展現「內心的真實景觀」。其餘研究成果，如沈亞麗〈吳梅村仕清心態新探——以其戲劇作品為中心〉<sup>14</sup>、楊澤琴〈吳偉業戲曲創作心態發微〉<sup>15</sup>等，自內容圍繞著「心態新探」、「心態發微」，即可得知論文主旨亦圍繞著吳偉業如何藉戲曲一澆身世塊壘的發抒。

上述研究成果皆豐富地描繪出劇作文本與作者個人之間的密切關係，並為吳偉業的劇作，在晚明清初具強烈自傳意味特色的文人戲曲中，找到一個擺放的位置。然而，這種近似中國傳統中「知人論世」的文學評論方法，參照作者生平以抉發情節事件和人物言論行為與作者的相似性，特意偏重於文本中自我敘寫痕跡

<sup>11</sup> 見王瓊玲：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化〉，收入《中國文哲研究集刊》，第24期（2004年），頁39-103。

<sup>12</sup> 見王于飛：〈從《臨春閣》到《秣陵春》——吳梅村劇作與清初士人心態的變遷〉，《浙江學刊》，第2期（2001年），頁111-117。

<sup>13</sup> 見杜桂萍：〈論吳偉業對戲曲文體的選擇〉，《江漢論壇》，第6期（2003年），頁81-85。

<sup>14</sup> 見沈亞麗：〈吳梅村仕清心態新探——以其戲劇作品為中心〉，《宿州教育學院學報》，第13卷第2期（2010年4月），頁16-18。

<sup>15</sup> 見楊澤琴：〈吳偉業戲曲創作心態發微〉，《社科縱橫》，第21卷第7期（2006年7月），頁112-113。



的結果，也可能出現幾個值得疑慮的問題：第一，選取分析的文本段落過於集中。為對照作者生平，文中所分析的對象多集中於易代背景中與主角任官選擇相關的情節、或主角對於君王與政治所發表的言論看法。如此所得出的詮釋結果相似度甚高，突顯出此研究進路的侷限性。第二，文學性分析的關注不足。論者雖已針對文本中人物和情節分析，然而在詮釋上仍著重於作者自我的投射。「自我——書寫」之間距離太近的結果，似乎忽略了戲曲「如何」在自我和書寫之間所建立的渠道，亦即其作為以語言為媒介之文學文本的修辭特性和結構技巧。

因此，以敘事技巧和語言修辭為討論焦點的研究篇章，或許能自另一個角度補足吳偉業戲曲作為文學文本的特殊性。江合友〈論吳梅村戲曲的多重混成情境〉<sup>16</sup>言明文章將針對吳偉業戲曲中時間與空間的敘事結構，觀察他如何藉由神幻/現實、歷史/虛構等的轉換，突出王朝興衰、世事皆如夢幻的虛無感。而另一篇他與胡憲麗合撰的〈情感的雙聲重奏——論吳梅村《秣陵春》傳奇的隱喻修辭〉<sup>17</sup>則以語言修辭為切入角度，主要分析《秣陵春》中時間與空間「隱喻」所呈現作者「寄慨興亡」的意圖。賀國強〈惆悵興亡寄綺羅——吳梅村戲曲的藝術特色和思想內涵〉<sup>18</sup>則討論吳偉業三齣戲曲中超時空的心理時間/空間。從以上這些篇章的討論中，可看見論者在討論吳偉業戲曲中的敘事結構和修辭時，皆不約而同地目光放在文本的時空分析上。然而不論是將時空視為一種結構或隱喻，都因為三劇劇情各自獨立且題材各異，難以在相同的立足點上比較歸納，故最終僅能籠統地將吳偉業戲曲中的時空交錯手法，歸結在吳偉業因王朝更替而夢幻迷茫的心境上，無法作更進一步的詮釋。Dietrich Tschanz 則嘗試克服這道侷限，因此在〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉<sup>19</sup>一文中，他將分析的文本對象集中在三齣劇作的結

<sup>16</sup> 見江合友：〈論吳梅村戲曲的多重混成情境〉，《藝術百家》，第3期（2006年），頁32-35。

<sup>17</sup> 見江合友、胡憲麗：〈情感的雙聲重奏——論吳梅村《秣陵春》傳奇的隱喻修辭〉，《西南交通大學學報》（社會科學版），第5期（2006年），頁43-47。

<sup>18</sup> 見賀國強：〈惆悵興亡寄綺羅——吳梅村戲曲的藝術特色和思想內涵〉，《貴州文史叢刊》，第1期（2003年），頁17-20。

<sup>19</sup> 見 Dietrich Tschanz：〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉，《中國文哲研究通訊》，第9卷第4期（1999年），頁117-126。



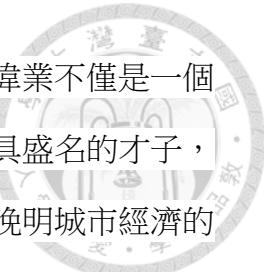
尾上。如此，觀察出三劇的劇作結尾皆設置了一個具昇華力量的建築，使主角在其中超越生死、時空而達成對歷史的覺悟（enlightenment），認為這個設計形成吳偉業獨特的世變美學，在吳偉業劇作的文學與美學價值的探析上格外具說服力。

#### 第四節 一個文化闡釋的視角：研究範圍與方法

上述近年的研究成果雖無法概括學界對吳偉業戲曲研究所有的篇章，難免掛一漏萬，但自以上的討論可大略窺探出兩條隱然浮現的研究路線。一則以人物言論與情節具體事件為討論重心，一則以敘事修辭與結構作為切入角度，兩條路線雖有所辦別和互補作用，終極關懷皆不外乎透過在語言作為媒介所編織的文本中，探尋語言論述背後的動機和情感態度。對吳偉業而言，製造這些語言論述文本的最大動機，即是對故明的遺民情感聯繫。在以探尋吳偉業的遺民意識為共同目標的前提下，不論是人物情節或修辭結構，皆是文本中自覺為「遺民」憑藉以自我認同且為人所辨識的一系列符號方式。<sup>20</sup>不過，當我們發現遺民對自我身分界定的複雜性，因而想拋棄歷史評價的政治性分界，以營造、建構等更為彈性的方式來檢視遺民如何透過與他者——其它文人、生活型態、社會文化等——的互動來自我界定時，「遺民」與當時外界環境之間的關係便變得益加重要。而上述探討戲曲的兩種符號方式，雖的確提供了世人更進一步觸碰到吳偉業對自我界定的努力；但對於吳偉業如何在與當世的關係形式上表露自己的遺民身分這點似乎較無觸及。

若欲完整想像吳偉業與當世環境的關係形式，便不能僅考慮到他的仕宦經歷與所處的社會環境。崇禎十五年（1642）至明亡前，吳偉業因黨派鬥爭而辭退隱居後，旅居杭浙。他在杭浙一帶旅遊訪友，交遊來往之人如冒襄、錢謙益、陳子龍和侯方域等，皆是明末首屈一指的名人才士。他們共遊山水園林、觀賞戲曲、

<sup>20</sup> 見趙園：《明清之際士大夫研究》，頁 289。



飲酒賦詩或品賞書畫等文化活動，甚至相約冶遊狎妓。因此，吳偉業不僅是一個以國家政治為己任的傳統士人，也是復社的主要成員、文壇上頗具盛名的才子，以其出色的文學造詣，活躍於明末江南文人文化圈的網絡之中。晚明城市經濟的快速發展，扭轉了知識階層對逸樂文化的負面看法。江南地區尤其繁盛，旅遊勝地風行、酒肆妓院大增、書畫文物等藝術品形成廣大的買賣市場，文人在這些場所消費享受，創造出不同於以往的生活型態。可以說，吳偉業與當世的關係，相當程度是建立在這個交遊網絡的文人文化之中，作品中也多紀錄或歌頌這些文化活動的參與。他的作品是參與這股文人文化的產物，而作品的廣泛流傳又反過來為晚明文化潮流推波助瀾，兩相作用下，吳偉業無疑是推動與支持晚明文人文化最具盛名的文人之一。因此，當我們省視文本中吳偉業如何透過與外界的互動而建構起自己的遺民身分時，其實很難忽略他在文本裡所呈現的生活型態或自現實生活中挪借的文化現象。

而在進一步闡釋各種文化因素如何在文本中產生作用的過程以前，這裡想先針對以下欲分析的文本對象作比較詳細的說明。吳偉業一生共完成三部戲曲，第一齣《臨春閣》寫於 1645-1647 年間，是一本共 4 韻的雜劇，人物和內容取材自《陳書·張貴妃傳》和《隋書·譙國夫人傳》。劇情背景定於陳朝即將滅亡的前夕，嶺南節度使洗夫人於戰場上安撫異族/國有功。為嘉賞洗夫人功勞，陳後主於臨春閣賜臨春宴，張麗華在宴會上賦詩稱頌洗夫人。不久，隋軍攻陷陳朝宮廷，洗夫人欲起兵救援，途中暫宿越王台，夢張麗華前來訴苦。夢醒後，得知後主已降，張麗華被斬首，全劇以陳朝覆亡為最終結局。至 1649 年，吳偉業再次嘗試雜劇體裁，寫下《通天臺》，但僅有 2 韵，劇情更加單純。《通天臺》內容取材《南史·沈炯傳》，以梁朝左丞沈炯為主角，梁亡後沈炯被北擄至西魏，內心思念故國，登通天臺於夢中對漢武帝憑弔身世。清楊恩壽《詞餘叢話》以為吳偉業：「借沈初明流落窮邊，傷心弔古，以自寫其身也！」<sup>21</sup>全劇以沈炯抒發心緒的大量獨唱唱詞最引人

<sup>21</sup> 引自中國戲曲研究院（編）：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982 年），第



注目，被青木正兒評為：「字字鳴杜鵑血之聲。」<sup>22</sup>

1653年，吳偉業在戲曲的體裁上開始新的嘗試。他參考《南唐書》、《宋史》等史傳材料，以才子佳人喜劇傳奇的形式創作《秣陵春》，寫下以南唐學士徐鉉之子徐邁與南唐後主外甥女黃展娘為主角、南唐滅亡後的北宋金陵為背景的愛情故事。徐鉉與展娘因故交換了李煜賞賜的玉杯和寶鏡，在南唐後主和嬪妃之亡靈的幫助下藉由兩件古物見到彼此，幾經波折，最後終於得以圓滿完婚。《秣陵春》中兩人的愛情一如才子佳人傳奇中的談情模式，自一見鍾情至團圓結局之中歷經各種難關，而徐邁與展娘的感情波折又牽涉到南唐故國皇室幽靈的介入。劇情不僅較前兩齣雜劇複雜，比起一般才子佳人傳奇亦格外曲折離奇。不過，自吳偉業的三齣劇作仍可看出幾個共通的特點，例如在主角的設計上多利用史傳人物來作變化或改寫。而時空背景的設定，三劇無一意外地皆涉及到朝代更迭之際，突顯吳偉業對易代交接這個歷史關鍵時期的關懷。三劇中的歷史劇變，無疑是明清之際歷史情境的再現，吳偉業如何調整史傳人物來面對劇中變動中的歷史情境，明顯反映出他「抒其禾黍飼駝之怨」以自況的企圖。由於吳偉業的戲曲創作以發抒個人於國亡後的自我認同的焦慮為主要目的，在戲劇演出的排場安排上較不重視，且唱詞說白援引典故歷歷，有案頭化的傾向，三劇中唯有《秣陵春》曾全本演出。

<sup>23</sup>不論閱讀或觀賞演出，今留下關於吳偉業劇作的當時評論，多出於遺民文人之手，可見其戲曲中所傳達之遺民意識的真切和感染性，易喚起具相似身世遭遇之遺民文人的共鳴。如尤侗（1618-1704）在〈梅村詞序〉中評：「及所譜《通天臺》、《臨春閣》、《秣陵春》諸曲，亦于興亡盛衰之感，三致意焉：蓋先生之遇為之也。」而他在致意吳偉業的一首詞中，引了黃東崖評吳偉業詞作的兩句詩，來說明當時

<sup>22</sup> 9冊，頁266。

<sup>22</sup> 引自青木正兒（著）、王古魯（譯）：《中國近世戲曲史》（臺北：臺灣商務印書館，1958年），上冊，頁332。

<sup>23</sup> 見王永健：〈大詩人的崑曲情結〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》，第4期（2009年7月），頁107-108。



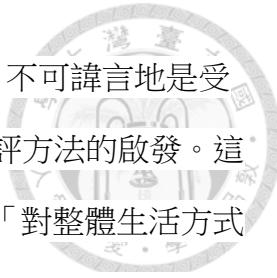
讀者在閱讀吳偉業三部戲曲時的反應：「徵書鄭重眠餐損，法曲淒涼涕淚橫。」<sup>24</sup>讀者對「興亡盛衰之感」的「涕淚橫」，正反映他們對劇中朝代滅亡的相似情境能感同身受的反應。

綜觀吳偉業的三齣戲曲，其中《通天台》共 2 齣的劇情圍繞著主角一人在舞台上對眾「醉哭通天台」，<sup>25</sup>戲劇性較淡，頗似著重個人情志聲音抒發的「詩劇」，較少對於文化活動或生活方面的描述。相對之下，《臨春閣》和《秣陵春》兩個劇本不僅在篇幅上分別為 4 齣與 41 齣，篇幅上較《通天台》僅 2 齣為長。兩劇對於各個主角生活型態及彼此間的交遊互動的描述，皆較有著墨的餘力，情節中所承載牽涉的文化現象也因此較有詮釋空間。尤其注意到《臨春閣》和《秣陵春》的創作時間分別為 1645-1647 年與 1653 年，前者對應的是吳偉業甫經世變時空處境，後者是他面臨出仕清朝前夕，兩劇恰好創作於他一生中最艱難的兩個轉捩點。因此，在研究範圍的選擇上，本論文以《臨春閣》與《秣陵春》作為文本分析對象，一方面，透過兩劇的探析，恰可自明初亡直至即將再仕前的兩端，對照出吳偉業所「自覺營造」出的遺民身份在這十年間的發展歷程，形成一條可供重新審視吳偉業在自遺民成為貳臣過程中，如何自我調適的研究方向。另一方面，這樣的文本選擇，自然與本論文以吳偉業如何營造「遺民意識」的主題，因而特別關注他在戲曲作品中如何透過與當世生存環境互動，來建構自己的遺民身分此點有關。兩劇曲折豐富的情節設計和人物活動，處處展現晚明清初的文化精神，的確遠較《通天台》細緻複雜地透露出吳偉業與當時社會文化互動的痕跡，特別適宜作為本論文的文本分析對象。

不過，須解釋的是，本論文雖然以兩齣劇作中吳偉業所參與的文化環境作為探究其遺民意識的切入點，但並不意味著須將他的戲曲視作是時代精神或社會文化結構的完整反映。而是注意到目前研究成果僅以人物情節和語言修辭等文本內部材料，作為對照吳偉業情感意識之分析對象的侷限性，因而期待自一個較寬廣

<sup>24</sup> 見尤侗：〈梅村詞序〉，頁 1494。

<sup>25</sup> 引自吳偉業《通天臺》劇本首齣開場詩，頁 1388。



的眼光將文本生產的環境涵括進來共同討論。這樣的閱讀策略，不可諱言地是受到 1960 年代以來英美文化研究（cultural studies）對學界文學批評方法的啟發。這股文化研究的潮流在 1970 年代自雷蒙·威廉斯定義文化分析為「對整體生活方式中各種因素之間關係的研究」<sup>26</sup>後，奠定了文化研究的理論基礎。他認為文化最有價值的部份不僅由語言和文學所承載，文化研究實踐在任何對藝術或思想的文本分析上，皆應當「和對它們所從出的社會制度和結構的分析結合起來」。<sup>27</sup>雷蒙·威廉斯所強調的文化必須從生活方式出發，何種歷史、制度和地域使得作者擁有某種生活方式、置身於某種文化當中，對他都會形成「無可取代」的經驗而可能在文本的生產過程中發生作用。因此，文化研究指出了一條如何將文本生產的歷史、社會環境拉進文學研究的方向，仍然值得作為突破目前吳偉業戲曲研究成果，重新檢視他如何與所處的環境互動以建構遺民意識的一種嘗試。在吳偉業的劇本中，文化可能是經語言再現的一系列當時社會背景、生活型態和價值觀念等彼此交錯複雜的關係。為求清晰論述，本論文擬將討論焦點集中於兩齣劇作中，吳偉業自當時生活環境中明顯挪借的三種文化現象：

### 1) 才女之才的理想性：

討論晚明以降的社會文化現象，決不可忽視女性在文人的社交與文藝活動中所扮演的特殊性。尤其明末的江南，在高度城市與商業化的經濟發展下，女性受教育的機會倍增，大量能詩會文的才女湧現。<sup>28</sup>對於中國傳統女性而言，中國社會與文化給予她們最大的性別規範，無非是男外女內與三從四德的觀念。然而隨著學界對十七世紀以來才女們從事文藝活動的歷史與文學作品的發掘研究，發現當時的才女們不僅突破立身於內的文化教養，公開參與男性場合；

<sup>26</sup> 引自雷蒙·威廉斯：〈文化分析〉，收於羅鋼、劉象愚（編）：《文化研究讀本》（北京：中國社會科學出版社，2000 年），頁 125-126。

<sup>27</sup> 引自羅鋼、劉象愚（編）：〈前言：文化研究的歷史、理論與方法〉，《文化研究讀本》，頁 7-8。

<sup>28</sup> 關於晚明至清代的才女現象和形成因素，可參高彥頤（著）、李志生（譯）：《閨塾師》（江蘇：江蘇人民出版社，2005 年），頁 21-25；胡曉真：〈藝文生命與身體政治——清代婦女文學史研究趨勢與展望〉，《近代婦女史研究》，第 13 期（2005 年 12 月），頁 30-31。



甚至展現出過人的文學才華，出版詩、詞、文集，填補了中國文學史上的女性空白。《臨春閣》中在文藝創作上展現才華的張麗華和《秣陵春》中擁有卓越文化鑑賞力的黃展娘，皆反映出吳偉業對於晚明才女文化的欣賞和支持。兩人美好的形象和展才行動，在劇本中各自衍生出饒富意味的象徵意義。

## 2) 物的新興角色：

中國文人傳統受到道家「不滯於物」的精神影響甚深。在道家價值的浸淫下，物被視為與心靈相對的世俗欲望，是外在世界對心靈的束縛。晚明文人卻視物為文人生活情趣的來源，他們細究物名、瞭解物性並欣賞珍視萬物，這股新興的物觀與晚明社會背景的轉變息息相關。明末城市經濟繁盛，物品的購買流通便易。加上明代中葉後人口倍增的結果，科舉上升的管道日漸狹窄，<sup>29</sup>朝廷內部又黨爭激烈。科舉或仕途受挫的文人逐漸將人生目標自儒家價值轉移至生活美學的實踐，玩物成為他們寄情的文化活動。《秣陵春》中，男性文人主角們對物的收藏、鑑賞和交換的話語在文本中留下晚明玩物文化潮流的痕跡，即處處流露出吳偉業對賞物知識的熟稔和興趣。<sup>30</sup>

## 3) 離魂傳統與情文化：

魂魄離開肉身形體的現象，自漢魏六朝的筆記小說至明清才子佳人小說、戲曲中並不陌生。明清以降，離魂更成為戲曲小說中的經典情節並明顯出現幾個特色，例如離魂的主體多為美麗、才華洋溢的女性，且不可忽略的是，這些女性幽魂總是經常以敏感多情的形象出現。美麗有才的描繪，自然是當時才女

<sup>29</sup> 見李孝悌：《戀戀紅塵：中國的城市、欲望與生活》（臺北：一方出版社，2002年），頁104。

<sup>30</sup> 此處必須說明的是，使用「玩物」一詞與文中「賞物」一詞所指涉的概念其實是一致的。《康熙字典》引《御訂駢字類編》說明：「賞，一曰玩也。」事實上，過去學者在討論晚明物與遺民記憶時，亦多「賞」與「玩」二詞混用的情況。例如李惠儀〈世變與玩物：略論清初文人的審美風尚〉一文，通篇即使用「玩物」與「賞鑑」二詞作為同義詞。見李惠儀，〈世變與玩物：略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》第33期（2008年9月）：頁35-76。



文化環境下的產物，而多情的性格所反映的則是晚明尚情思潮的風行。<sup>31</sup>年輕女子被觸動敏感的情思以致魂魄離開肉身，跨越閨閣的束縛，魂飛他方尋求愛人，無疑是晚明情至論的最佳體現。《秣陵春》即是一齣以佳人離魂為主軸的才子佳人傳奇，女主角黃展娘見才子徐適的杯中倒影，離魂現身於徐適的寶鏡之中。《臨春閣》雖不以離魂尋求愛人作為主體情節架構，然而在末齣安排張麗華幽魂穿山越嶺至越王台尋找洗夫人，同樣可看出離魂的情節模式。兩劇中的女性皆超越肉體的侷限，展現有情的執著力量，透露出吳偉業對情的迷戀和關注。

如果說遺民的自我認同感須透過文本所營造出的符號來傳達，等待世人理解和給予解釋；吳偉業所描述的文化現象，在劇作中所引發的聯想若非與政治有所勾連，便是充滿對個人命運的焦慮情緒，的確是頗具可令人深思與詮釋空間的符號系統。本文即欲將才女、物和離魂情觀三項文化視為符號化的象徵世界，在以下三章中分別嘗試揭示出吳偉業如何建立與轉化這套文化符號以建立遺民認同的過程，以彌補過去吳偉業戲曲中一直少被學界重視的文化層面的問題。

李惠儀曾在〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉這篇論文當中，試圖透過晚明的玩物文化來討論晚明遺民在清初的處境。<sup>32</sup>不過，李惠儀主要談論的是遺民和貳臣群體的交往如何透過玩物來淡化消弭彼此之間的政治矛盾。即使談論到了個人玩物所寄託的出處問題，也是著重在玩物如何承載歷史和文化傳承的意義，並因此達其作為對於文人出仕新朝的一種心理補償的方法。但是除了單純的補償之外，文人出處進退的抉擇和認同的形成，中間需要一個更複雜的協商和調適過程。而這個過程，也只有將焦點聚集在文本個案身上，並仔細地爬梳，才得以察見。本文即是在李惠儀的研究基礎上，進一步透過《臨春閣》和《秣陵春》

<sup>31</sup> See Judith T. Zeitlin, *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), p.13.

<sup>32</sup> 見李惠儀：〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》，頁35-76。

文本中所呈現的才女、物和離魂情觀三種文化現象，來觀察這個不是即刻性的調適過程。

此外，由於本文的出發點是藉由吳偉業戲曲文本內容所表露的文化現象，來探討其遺民意識的營造，故將特別重視劇本作為文本的文本性。對於劇本中或劇本外可能牽涉到的劇場表演元素，暫且不在本文的討論主題之內。而若欲闡釋文本中的文化，必得承認中間所經過語言再現的階段，文本的修辭與敘事結構正是符號組織的基本架構。因此，這個揭示的過程，並不表示須將文本的敘事修辭或情節結構隔絕在外。在實際操作方法上，本論文將採取細讀的方式，建立在劇本中語言修辭與結構的理解上，讀出對晚明文化精神的承續以及更重要的裂變痕跡。最後再將其間的承續和裂變，放回吳偉業創作時可能面對的政治和個人處境，期待在朝代更迭之際，能觀察出吳偉業如何調適自我的曲折路徑。





## 第二章

### 世變中的才女：《臨春閣》中的性別意識與政治焦慮

#### 第一節 前言

在吳偉業的三齣戲曲中，以 1645-1647 年所作的《臨春閣》創作時間最早。劇中情節以陳朝史事為主軸，主要人物張麗華、洗夫人的形象塑造分別取材自《陳書·張貴妃傳》和《隋書·譙國夫人傳》，全劇共分四齣。第一齣描述嶺南節度使洗夫人於戰場上安撫異族/國有功。第二齣將場景轉移至陳朝宮內，陳後主為嘉賞洗夫人功勞，於臨春閣賜臨春宴，張麗華在宴會上賦詩稱頌洗夫人。第三齣，張麗華與洗夫人共赴青溪廟聽智勝禪師講經，禪師預言陳朝將亡。末齣則描述隋軍攻陷陳朝宮廷，洗夫人欲起兵救援，途中暫宿越王台，夢張麗華前來訴苦。夢醒後，得知後主已降，張麗華被斬首，陳朝覆亡。

劇中情節圍繞著陳朝走向覆亡的事跡，又以定都南京的陳朝為背景，明顯影射的是於明清之際偏安南京的南明政治，有對照吳偉業當時處境的意味。明亡後，由福王朱由崧所成立的南明政權一直延續至 1662 年，1645 年清兵渡長江後，南京弘光朝覆滅，朱由崧被處死。南明政權雖在之後仍苟延殘喘，但 1646 年清兵再度南下後，魯王朱以海逃亡海上後實已失去復明的勢力。<sup>33</sup>《臨春閣》是三齣戲曲中唯一創作於南明尚未失去勢力前所作的作品，且於時間點上最接近明朝覆亡的時刻。亡國衝擊最為直接，應最能從中窺見吳偉業在一個故國尚有一線生機、而清朝政權尚未穩定的交替時期，究竟如何看待南明這個繼承「正朔」的南渡政權。

<sup>33</sup> 關於南明朝歷史更詳盡的分析，可參司徒琳對南明史料的討論。見司徒琳：《南明史》（上海：上海古籍出版社，1992 年）。



本章將自性別角度審視《臨春閣》女性人物，藉以探討吳偉業在國亡之初的遺民處境和政治態度。劇中兩個女主角張麗華和洗夫人皆才華卓越，為滿朝文武大臣所不能及，吳偉業對於女性理想形象的塑造，在某種程度上賦予她們超越傳統女性限制的特質。不論是張麗華或洗夫人，兩人都不是一個傳統女性無論在身體行動或職責義務上都須「正位其內」的理想典型。吳偉業為何選擇突破傳統，在劇本中選擇頌揚兩個不「正位其內」的女性作為批判朝政的手法？目前的研究僅指出吳偉業透過對兩人的讚頌，可能對男性的無能有強烈批判之意，<sup>34</sup>卻未進一步探究這種突破是如何產生的。事實上，在作品中描繪出張、洗如此理想化的女性，若考慮到當時江南女性走出閨閣取代男性角色的現象、女性文藝創作之風的盛行，或許便很容易讓人理解吳偉業對女性展才的寬容度。本章將嘗試把《臨春閣》放入當時的才女文化脈絡之中，觀察吳偉業如何運用與轉化這股文化潮流，成為他傳達明亡後的遺民心緒和政治態度的有效媒介。

## 第二節 張麗華：史傳與文學傳統形象的轉化

### 一、從尤物禍國到才女救國

張麗華與陳朝的衰亡，自唐代姚思廉撰《陳書》將兩者聯繫起來之後，張麗華為女寵禍國的形象，成為許多作家筆下的既定符碼。陳後主與張麗華居住的「結綺閣」、「臨春閣」等空間，伴隨張麗華的禍國形象在後世作品中不斷出現。《陳書·張貴妃傳》為張麗華作傳，便先自陳叔寶與張麗華等嬪妃所居住的三座閣樓描述起：

<sup>34</sup> 可見王星琦、姜愛軍：〈「白髮填詞吳祭酒」——吳梅村戲曲創作論略〉，《藝術百家》，第4期（1992年），頁109；王永健：〈大詩人的昆曲情結——論吳偉業的戲曲創作〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》，頁106-107。

至德二年，乃於光照殿前起臨春、結綺、望仙三閣。閣高數丈，竝數十間。

其窗牖、壁帶、縣楣、欄檻之類，竝以沉檀香木為之。又飾以金玉，間以

珠翠，外施珠簾。內有寶牀、寶帳，其服玩之屬，瑰奇珍麗，近古所未有。

每微風暫至，香聞數里；朝日初照，光暎後庭。其下積石為山，引水為池，

植以奇樹，雜以花藥。後主自居臨春閣，張貴妃居結綺閣，襄、孔二貴嬪

居望仙閣，竝復道交相往來。<sup>35</sup>

陳後主為張麗華等嬪妃所建的臨春、結綺、望仙閣樓不但壯闊，沉檀香、金玉、珠翠等裝飾將樓閣點綴得富麗堂皇。陳後主雅好文學，與朝臣飲酒賦詩，形成文學史上著名的宮廷文學集團。閣樓中收藏美女和「瑰奇珍麗」的珍品，陳後主與眾朝臣狎客在其中譜寫〈玉樹後庭花〉、〈臨春樂〉等詞曲以「美張貴妃、孔貴妃之容色」，<sup>36</sup>三閣樓形成引人作情色聯想的隱喻空間。

陳朝的荒淫事蹟自歷史延伸至文學作品中。唐朝詩人杜牧寫〈泊秦淮〉即利用〈後庭花〉引出讀者對張麗華的聯想：「煙籠寒水月籠沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花。」<sup>37</sup>詩人聽見秦淮河畔兩岸酒家內的歌舞唱起〈後庭花〉，暗諷當時人只顧放浪酒色，不問國家前途。詩中將陳後主稱美張麗華等嬪妃的歌曲〈後庭花〉作為亡國之音的象徵，明顯視陳後主與張麗華為批判與諷喻的對象，之後多數援引陳、張兩人相關典故的文學作品，亦多如杜牧循著女色亡國的詮釋脈絡。比方說，劉禹錫於金陵寫下共六首懷古詩，其中一首〈台城〉：「台城六代競豪華，結綺臨春事最奢。萬戶千門成野草，只緣一曲後庭花。」

<sup>38</sup>詩中敘述詩人佇足自南朝以來作為歷朝宮城的金陵「台城」遺址，看見眼前已是一片荒蕪、「成野草」的景象，他不禁幻想起當初國勢繁盛時，宮城壯闊的榮景。而在興疊起落的各朝宮城中，他獨選陳朝的臨春閣和結綺閣作為他感嘆興懷

<sup>35</sup> 引自〔唐〕姚思廉：《陳書》卷7「皇后」，〈張貴妃〉（北京：中華書局，1972年），頁132。

<sup>36</sup> 引自〔唐〕姚思廉：《陳書》卷7「皇后」，〈張貴妃〉，頁132。

<sup>37</sup> 引自〔唐〕杜牧：《杜牧全集》（上海：上海古籍出版社，1997年），頁45。

<sup>38</sup> 引自〔唐〕劉禹錫：《劉禹錫全集》（上海：上海古籍出版社，1997年），頁172。



的指標建築，一方面自然是因兩閣分別為陳後主和張麗華居住之所，有意特指兩人間的情色沉湎。而另一方面，兩閣樓奢華的空間描述已深植人心，他以「事最奢」的兩閣樓對比當下野草荒蕪的景象，形成強烈反差，再將宮城與朝代衰敗的原因歸諸於「一曲後庭花」，以此達到諷喻的效果。感嘆中不無詩人對當代政治社會的焦慮與關切，讓讀者體會到，若當朝君王官員不勵經圖治，詩中的懷古便不僅是對往昔的憑弔，可能淪為歷史循環重演的先兆。

相較於杜牧等人藉陳、張典故表達出的諷喻和感嘆，至盛清袁枚(1716-1797)所寫的〈張麗華〉詩，由結綺閣所引發對張麗華的想像，則出現了與女寵亡國脈絡完全不同的樣貌。〈張麗華〉：「結綺樓邊花怨春，青溪柵上月傷神。可憐褒姐逢君子，都是周南夢裡人。」<sup>39</sup>詩開首仍以「結綺樓」作為敘事開場的象徵，而次句將地點轉換成「青溪」，此地點在《陳書·張貴妃傳》的描述中，是陳朝覆亡，張麗華被隋軍處決之地：「及隋軍陷臺城，妃與後主俱入于井，隋軍出之，晉王廣命斬貴妃，榜於青溪中橋。」<sup>40</sup>袁枚挑選了兩個與張麗華密切相關的地方，從首句備受恩寵的「結綺樓」到次句身首異處之地「青溪」，在字數有限的絕句中快速點出陳朝的興衰。但值得注意的是，杜牧和劉禹錫的諷喻與感嘆，建立在張麗華之女色導致陳朝自興盛以至衰亡的前提之上；而〈張麗華〉詩中鋪陳陳朝興衰的悵然非但不指向張麗華的罪咎，反而以張麗華為中心，將陳朝衰亡的時代背景看作是造成張麗華悲劇命運的原因。詩中首句「結綺樓邊花怨春」將史書中居住於結綺樓的張麗華比擬作花朵，以花的自然特質與閣樓的奢華人工相照映，而這花朵卻只能開在閣樓之上，無法享受外頭春天的美好。字句間不僅翻轉了結綺閣作為張麗華展現美色，誘惑君王之處的傳統象徵，更注意到作為張麗華可能有的主觀感受，即她不願身為嬪妃、埋怨著自己被深鎖在華麗宮中徒費春光/青春的無奈。這樣的張麗華儼然是一個深受其害的怨婦，而非主動與陳後主共享淫

<sup>39</sup> 引自〔清〕袁枚（著）、王英志（主編）：《袁枚全集壹》（江蘇：江蘇古籍社，1993年），頁28

<sup>40</sup> 引自〔唐〕姚思廉：《陳書》，卷7「皇后」，〈張貴妃〉，頁131。。



樂的禍水。第三、四句中，袁枚更進一步將她與褒姒、妲己併比，認為這三個宮中美女是所遇非人，若她們遇到明君，那麼亦有可能完全改變禍水的命運，成為如《詩經·周南》中賢淑的后妃，名留青史。袁枚刻意不取史傳或傳統論述中將結綺閣描寫成放縱情色的空間，而是將之描繪成鎖住張麗華的牢籠，並把陳朝亡國的責任推予陳後主一人，張麗華只是所遇非人，讓〈張麗華〉成為一首強烈扭轉張麗華女禍形象的翻案詩。

若將吳偉業在《臨春閣》中對張麗華的坦護與翻案同時納入考量，或許可以提出一個疑問：張麗華的文學形象，為何在明末清初以後的袁枚和吳偉業手中同時出現如此大的逆轉？如緒論中已略有述及，明末清初以降，男性文人在看待婦女的文藝創作上，態度與以往出現了極大的轉變。江南城市化、經濟化的發展，促使得越來越多婦女開始接受文字教育、出版活動蓬勃發展。女性識字能文後未有如男性參加科考的機會，在閨閣中即可進行的詩文創作，是讓她們大展才能的空間。才女們活躍地發揮文才、創作頻繁。而在這股才女文化的發展過程中，男性文人扮演了不可或缺的角色。<sup>41</sup>隨著才媛輩出，當時對於才女們德/才是否相礙的各方面肯定與批評討論的聲浪亦蓬勃熱烈，成為明清獨特的文化現象之一。<sup>42</sup>袁枚身邊總是聚集了眾多的女弟子，指導她們的詩文創作，他本人即是肯定女子可才/德兼具之觀點中，最具代表性的清朝文人之一。<sup>43</sup>儘管袁枚在〈張麗華〉詩

<sup>41</sup> 以明清有才女性作為明清學術探討對象，已有許多歷史與文學研究著作的累積。關於明清時期女子教育的狀況討論，詳見高彥頤（著）、李志生（譯）：《閨塾師》（江蘇：江蘇人民出版社，2005年），頁24-25；曼素恩（著）、楊雅婷（譯）：《蘭閨寶錄》（臺北：左岸文化，2005年），頁182-241；而對於同時期女性文學創作的作品與現象詮釋，可見孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合出版社，1999年）。另外，胡曉真指出晚明至清代婦女研究「從20世紀九十年代進入21世紀，儼然已是一門顯學」，曾針對晚近十年（1995-2005）對清代女性的研究成果，作出值得參考的綜述和總評，可參胡曉真：〈藝文生命與身體政治——清代婦女文學史研究趨勢與展望〉，《近代婦女史研究》，第13期（2005年12月），頁30-31。

<sup>42</sup> 雖然在儒家傳統中，對女性的要求絕大多數仍是抱持著德本才末觀，如作為中國婦女重要的女教讀本《女誠》，即明言在理想女性所必有的「四德」條件中，「才」絕對被列為次等，但這個概念在明清時已明顯出現了挑戰的聲音。見劉詠聰：〈中國傳統才德觀及清代前期女性才德論〉，《德·才·色·權》（臺北：麥田出版社，1998年），頁165-251。

<sup>43</sup> 袁枚特別欣賞女性能詩的文才，認為女性之詩作保有了男性所缺乏的純淨和靈氣。他鼓勵並指導當時許多才女的創作，以自己的名號替她們出版《隨園女弟子詩選》。然而，袁枚雖肯定女性在創作上的才華，但他所編選的《隨園女弟子詩選》序中亦曾提及：「聖朝文教昌明，坤貞協吉，名門大家，皆沐『二南』之化。」句中仍以端莊妻子作為理想女性的典範，可見



中並無特意針對張麗華有無詩才的部分進行翻案，而是將《詩經·周南》中的賢淑后妃，設定為張麗華可能成為的理想典範，<sup>44</sup>但他對張麗華的同情應可視為這股對婦女地位給予重視與肯定熱潮中的一個例子。

吳偉業亦曾親身參與才女文化，不僅融入江南當地土人與才女名妓交相酬唱的文化圈，與才女們往來酬和也留下不少相關作品。不過，同樣是處於才女文化影響的脈絡中，在袁枚〈張麗華〉詩的對照下，兩人所翻案的張麗華形象，顯現出相當的差異性。〈張麗華〉以《詩經·周南》中賢淑的后妃作為張麗華若遇明君時，應可被陶養出的理想典型，明顯是將其才的發揮保留在扶持丈夫、教育兒子等的家庭功能之內。而《臨春閣》第二齣的劇情則幾乎圍繞著張麗華的文才而發展，花費長達一齣的篇幅描繪張麗華賦詩、作敕書大展文才，介入陳朝宮廷事務的情形。袁枚點出有德的才女對於家庭乃至社會秩序的維護功能，吳偉業則特別著重聰慧女性在文藝之才的發揮，他以女性之文才作為張麗華翻案的切入點，不僅顛覆了她的情色形象，使其成為明末清初才女文化的代表，在歷來文學作品對張麗華的想像中也顯得相當特殊。

## 二、女性文藝之才的政治化

相較於文學傳統脈絡中的張麗華，吳偉業在《臨春閣》中的確為張麗華開啟了一個新的想像，而接著或可繼續探問：張麗華在文才上的具體展現，如何展現出明末清初才女文化的特殊性？或者是，明末清初的才女風氣如何涉入及影響及吳偉業筆下張麗華？《陳書·張貴妃傳》的記錄中，張麗華本來即是一個頗有才

他亦不排斥以端莊賢淑的形象，來合理化女性展才之正當性。可參曼素恩（著）、楊雅婷（譯）：《蘭闈寶錄》，頁 201-204。

<sup>44</sup> 《詩經·周南》共十一篇，在〈詩序〉中皆被闡釋為是后妃應遵守的規範，如認為〈關雎〉講述的是：「後妃之德也。風之始也，所以風天下而正夫婦也。」〈葛覃〉則是：「後妃之本也。後妃在父母家，則志在於女功之事，躬儉節用，服潛擢之……」而〈螽斯〉的寓意是：「後妃子孫眾多也。言螽斯不妬忌，則子孫眾多也。」引自〔漢〕毛公傳，鄭元箋、〔唐〕孔穎達等正義、周何分段標點：《十三經注疏·毛詩正義（上）》（臺北：新文豐出版社，2001 年），頁 34、73、92。

能的女子：



而張貴妃髮長七尺，鬢黑如漆，其光可鑑。特聰慧，有神采，進止閑暇，  
容色端麗。每瞻視盼睞，光采溢目，照映左右。常於閣上覩粧，臨于軒檻，  
宮中遙望，飄若神仙。才辯彊記，善候人主顏色。<sup>45</sup>

傳中對於張麗華個人特質的描述主要有兩個重點，一為美麗的容貌，形容她「髮長七尺，鬢黑如漆，其光可鑑」、「宮中遙望，飄若神仙」。另一焦點則著重在天資才智上，如兩次形容她的「聰慧」：「性聰慧，甚被寵遇」、「特聰慧，有神采，進止閑華」，而這樣的天資落實在具體表現上則是「才辯強記，善候人主顏色」。傳記稱讚張麗華的聰明才智，但對於她的才華描述，仍僅是運用在善於察言觀色、奉承君主等意欲取得君王信任以干涉國事之上。甚至在傳中特意提及張麗華「又好厭魅之術，假鬼道以惑後主。置淫祀于宮中，聚諸妖巫使之鼓舞」<sup>46</sup>，點出她「工厭魅之術，假鬼道以惑後主」的誘惑力，並使「後主怠於政事」等禍國結果。尤其若細看史家如何於傳記末段安排張麗華在國事上施展才華，對於她的「聰慧」之才很難說帶有任何一點稱許的意味：

百司啓奏，竝因宦者蔡脫兒、李善度進請，後主置張貴妃於膝上共決之。  
李、蔡所不能記者，貴妃竝為條疏，無所遺脫。由是益加寵異，冠絕後庭……  
於是張、孔之勢，熏灼四方。大臣執政，亦從風而靡。閹宦便佞之徒，內  
外交結，轉相引進。賄賂公行，賞罰無常，綱紀瞀亂矣。<sup>47</sup>

張麗華不僅有共輔國家大事的能力，於膝上與陳後主共同決策；連宦官們來不及

<sup>45</sup> 引自〔唐〕姚思廉：《陳書》，卷7「皇后」，〈張貴妃〉，頁132。

<sup>46</sup> 引自〔唐〕姚思廉：《陳書》，卷7「皇后」，〈張貴妃〉，頁131。

<sup>47</sup> 引自〔唐〕姚思廉：《陳書》，卷7「皇后」，〈張貴妃〉，頁132。



記下的奏言，她卻有能力「並為疏條，無所遺脫」。故傳中雖未直言斥責，然而細讀引文中，史家先強調她的聰慧，再敘述張麗華如何能將權力自管理後宮之事延伸至外朝原屬男性的政治領域。進而述說張麗華在得到「益加寵異」後，如何再將外戚引入朝中共同干政，使國家綱紀紊亂、最後導至衰亡的過程。按照傳中敘述的方式推演，若非她擁有「聰慧」之才，這一切將不可能發生。史家對張麗華之才的特意著墨，似乎就是為了鋪排這一段女性之才可導致亂政的亡國歷程。因此，傳記雖不受制於歷來女禍的禍水史觀，而抹煞女性有足以參與政治的天資才能，卻仍隱然將女性之才置於負面的亡國論述之中。張麗華處處不吝於展現出「聰慧」的處事能力，顯然已經違反了女子「不必才明絕異」、「工巧過人」的婦學傳統，<sup>48</sup>況且她的「聰慧」甚還延伸至男性專權的政治領域，史家書寫自然不可能輕易寬恕她的一展長才。

吳偉業雖未留下文字說明《陳書·張貴妃傳》是《臨春閣》的參考資料，但由於此傳是史傳中記載張麗華事蹟最詳的歷史資料，再加以吳偉業對史書的熟悉程度，《陳書·張貴妃傳》極有可能即是他改編入戲曲的參考材料。<sup>49</sup>《臨春閣》中，張麗華的才能表現主要集中於第二齣，張麗華先於結綺閣中作詩，並和由老旦所扮演的女學士袁大捨討論即將舉行的臨春宴，接著場景便轉向臨春閣，展開與陳後主在臨春閣賜宴洗夫人的宴會場合。她出場自報家門時，首先以正在沉吟作詩的姿態現身：「梳洗纔畢，且把昨日應制的詩推敲一番。【粉蝶兒】花動吟眸，思遲遲曉鶯催就。粉搓成沈謝曹劉。玉纖寒，香篆永，瑣牕（窗）清晝。只為管領春愁，折倒個詠花人替花消瘦。」（頁1368）唱詞中詳細地呈現出一幅佳人對

<sup>48</sup> 班昭於《女誠》中談論女性四行時，便強調女性「不必才明絕異」，辦理事情不須求「工巧過人」。見〔東漢〕范曄：《後漢書》（北京：中華書局，1973年），卷84「列女傳第七十四」，〈曹世叔妻傳〉，頁2789。

<sup>49</sup> 吳偉業自年少時即愛閱讀史書資料，清顧渭撰〈吳梅村先生行狀〉中曾提及：「時經生家崇尚俗學，先生獨好三史，西銘張公溥見而嘆曰：『文章正印，其在子矣！』因留受業，相率為通經博古之學。」，頁1403。〈清史稿文苑傳〉也曾記載：「偉業學問博贍，或從質經史疑義及朝章國故，無不洞悉原委。」，頁1409。此外，吳偉業於崇禎四年考取進士後，任翰林院纂修官，後又多次擔任實錄纂修史官，參與修史工作，關於吳偉業修史的工作經歷，見徐世中：〈論史官心態對吳梅村戲曲創作的影響〉，《贛南師範學院學報》，第2期（2010年），頁87。



窗思索、執筆詠花的美人畫，透露出張麗華展現詩才時，對自我姿態的自覺與自賞。雖然張麗華在〈張貴妃傳〉與《臨春閣》中都是一個頗有才能的女子，但傳中對於張麗華「聰慧」的著墨，主要在於鋪敘她主動干涉政治的野心，例如強調她善於察言觀色，以及「才辯強記」等利於干政的特質。吳偉業則是自張麗華一上場開始，即將她的「聰慧」轉移到文才的發揮上，使她不僅具備「吟詩作賦」之才，美好外貌也透過沉吟書寫的動作呈現出來，她對自己作詩過程流動姿態的細描，同時間接投射了男性作者本身觀看女性創作姿態的迷戀眼光。

在明清以降文人的眼中，才女從內涵到外在姿容都仿如珍品一般，值得欣賞正視。這種觀看的角度，和晚明「情」觀所引發的巨大迴響有關，文人開始欣賞女性作品中所散發出不同於男性作品的女性特質與美感，他們不僅注視到女性因被拒絕於科舉仕進之外，在作品中展現出不帶功利性的真情流露，甚至將這種欣賞眼光延伸至對女性透過創作所展現之姿態的憐愛上。清初李漁在其散文集《閒情偶寄·聲容部》中，專論女性習技的美感時，即提出佳人書寫時「案攤書本，手捏柔毫，坐于綠窗翠箔之下」<sup>50</sup>的樣態最迷人的看法。這種觀看女性的角度雖不免因視女性對文化的學習為一種表演，而受到僅為滿足男性觀看慾望的批判；然而卻也可見出當時不乏男性文人對這種女性魅力抱持著賞愛之情。如果傳記中張麗華的美貌和聰慧才智是她被指責禍國亂政的主因，吳偉業透過對張麗華文才與展現文才時之姿態的刻意著墨，即是為了將她在史傳中具干政野心的禍水形象，扭轉成為可堪當時男性文人讀者憐賞的才女。且可以注意到的是，她的展才動機多半被描繪為在陳後主命令下的行動，如此較能引起認同與同情，透露出吳偉業不願讓讀者/觀眾對他筆下的張麗華產生尤物禍國聯想的意圖。

結綺閣中，張麗華無疑是個惹人憐愛的才女，但當她離開結綺樓的閨閣後，她的文才便不僅是才女在閨房中自娛怡情的創作。臨春宴上，她公開參與在宴會上所舉行的詩賽、作敕書，展現出明末清初才女創作橫跨公、私領域的多元面貌。

<sup>50</sup> 見〔明〕李漁：《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1991年），卷11《閒情偶寄·聲容部》，頁145。



<sup>51</sup>這場臨春宴的舉行，很容易令人聯想到《陳書·張貴妃傳》中記載君臣眾狎客在臨春閣中遊宴賦詩、作〈玉樹後庭花〉、〈臨春樂〉等曲的宴會場合。不過劇中對臨春宴的著意描寫，主要仍是一個讓張麗華文才得以展現的場合。臨春宴上，陳後主命袁大捨宣讀張麗華所寫的敕書內容：

詔曰：朕為銅柱風微，珠崖日遠，凡諸袴褶，咸負旌麾。桓元子之聲恨雌，曲逆侯之容雖美。徒勞繞涿，漫衣繡裾諸于；何似吹簫，反勝健兒快馬。彼丈夫也，有婦人焉。咨爾譙國夫人洗氏，家出當熊之裔，人居馴象之邦，才過蕭娘，名高呂母。曹娥江輕舟遠泝，杜姥宅油壁來朝。朕用嘉爾忠貞，酬其庸績，特加嶺南都護府大將軍，一切所屬文武將吏，先斬後奏，便宜行事。（頁 1370）

敕書中，張麗華代後主的口吻，文中徵引各種典故，以大將軍桓溫聲音輕柔女性化、陳平「為人長美色」，但卻分別為東晉和西漢立下衛國大功的歷史事蹟，來顛覆具有女性特質代表柔弱的偏見。而蕭娘、呂母、曹娥等女子皆是突破傳統性別特質，承擔男性原應擔當職務的歷代女性典範。敕書句句引典的目的，自然為的是頌揚洗夫人超越婦人角色所展現出的女英雄形象。若這篇敕書確為陳後主所寫，他能不受性別限制，只以「忠貞」為標準重用洗夫人，頗有識人之明，呈現的敕書內容本對陳後主不無褒揚的效果。弔詭的是，吳偉業利用張麗華的文才，讓她掌握這個書寫權力，使敕書中透過典故比擬所展現出對洗夫人才能的理解，成為女嬪妃對女將軍的賞識，而非明君因對將領的明識而重用、表揚。因此，張麗華文才的發揮大幅削弱了陳後主利用臨春閣獎勵人才的德政效果，宴會上僅見張麗華的敕書、賦詩，甚至代替陳後主以賜酒「推輪」來表示對將領的禮遇，反

<sup>51</sup> 孫康宜指出明清才女不論生活與創作等各方面，皆漸漸出現男性文化的特殊現象。尤其在書寫創作上，才女們以刻意模仿男性詩風為樂，內容涵蓋公私領域，光自創作內容來看，許多作品已難以區別作者性別。見孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合出版社，1999年），頁 74。



加強了對陳後主僅下令舉辦宴會，卻缺乏身為君王應有實際作為的斥責之意。

臨春宴上除宣讀了張麗華所作的敕書，張麗華與張、孔學士兩個男性文人先後輪流賦詩，讚頌洗夫人的軍事才能。張麗華不僅脫離了禍國尤物的刻板印象，她的文才跨越閨閣的疆界，已可執行男性應負責的政治職務。在眾人的注視下，張麗華完成讚頌洗夫人軍事才能的一首絕句：「征衫窄窄越羅香，細骨清軀好急裝。軍駐小姑吹夜角，江山不復屬周郎。」（頁 1372）賦詩完畢後，陳後主與洗夫人共同稱許她：「名非謬。難為他獸環鴛鴦，又尋思金騎長鞦。」「獸環」為門上用以扣敲門的獸形門環，「鴛鴦」為裝飾華麗的庭院之井，兩詞彙形容女性的活動範圍僅能深鎖在門後庭園之中的限制。而張麗華卻能超越她僅能在宮中活動的空間限制，在詩中想像洗夫人駐軍的情況，因此得到文名非謬的讚賞。張麗華的文才不但跨越了自女性以詩詞為主的文類傳統，為陳後主代作敕書；在詩的書寫內容上也跳脫了脂粉氣的幽閨自憐，而有更貼近政治公領域的主題展現。

更特別的是，得到陳後主和洗夫人的讚賞後，張麗華謙虛地稱許陳後主的詩才：「陛下休得取笑。【耍孩兒】俺不過湘娥含笑相拋鬪，怎及你陳王八斗。正遇著兔園高會柏梁遊，待詩成笑傲糟丘。」（頁 1372）「兔園」為漢朝梁孝王劉武所建的園囿，作為劉武與文人們遊賞賦詩之用，而「柏梁」則是漢武帝大宴文人的柏梁宴，句中所引的典故，皆暗示著當時在宮中尋歡賦詩的狎客文學集團。《陳書·張貴妃傳》描述他們創作的情形：「後主每引賓客對貴妃等遊宴，則使諸貴人及女學士與狎客共賦新詩，互相贈答，採其尤艷麗者以為曲詞」<sup>52</sup>，所創作出的作品自然多以遊宴和豔情題材為主，此類作品是這個宮廷文學集團在詩歌藝術上最大的成就。<sup>53</sup>因此，本有權力發揮政治影響力的男性只以遊宴和豔情詩的創作被稱讚，而女性的文才卻發揮政治作用，使張麗華對陳後主「陳王八斗」的稱讚，其實充滿了嘲諷和揶揄的意味。

<sup>52</sup> 引自〔唐〕姚思廉：《陳書》，卷 7「皇后」，〈張貴妃〉，頁 132。

<sup>53</sup> 見嵇發根：〈陳叔寶及其皇室文人論述〉，《湖州職業技術學院學報》，第 4 期（2004 年 12 月），頁 72-75；見楊淑敏：〈陳叔寶詩歌風貌論〉，《內蒙古農業大學學報（社會科學版）》，第 6 卷第 8 期（2009 年），頁 358-359。



張麗華在臨春宴上，不再如史傳或歷來的文學作品皆將之視作君臣狎客們文才所描繪的客體對象；相反地，她才是展才的主體，並且發揮出以文字為國家讚頌女將、保留下女將的英勇戰績等政治功能。張麗華聰慧能文，在創作中書寫政事內容的種種表現，是明末清初以前不太可能見到的突破，在當時實有其現實的社會脈絡作為吳偉業想像的基礎。吳偉業曾為才女黃媛介（1620-1669）詩集作〈黃媛介詩序〉（1650）讚頌她宛如「名士」的文才表現。黃媛介一生的經歷坎坷，於鼎革之際遭清兵劫略、流徙失所，對於國家喪亂與人民苦痛別有體會，作品自詩、詞至賦文中都可見她憂國憂民的關懷。<sup>54</sup>在經難歸鄉後，她憑著詩、畫才能走出閨閣，巡遊江南尋求贊助、擔任閨塾師職務。詩序敘述黃媛介從女性應操持的女紅家務，轉向讀書文字的情形：「從此女兒鄉裏，恨結羅衣；乃聞新婦山頭，妝開石鏡。惟長楊曾經獻賦，而深柳可以讀書。」（頁 713）句中以揚雄獻〈長楊賦〉勸諫於長楊宮狩獵的武帝之典故和她讀書創作的行為並觀，一方面以長楊宮楊柳深植的空間景象比擬黃媛介所居的「深柳堂」；另一方面，暗示黃媛介的作品不只是閨閣之作，而有如男性文人的作品，亦具有政治關懷，對黃媛介不無推崇之意。詩序特別提到：「共傳得婦傾城，翻為名士；卻令家人竊視，笑似諸生。所攜唯書卷自隨，相見乃鉛華不禦。發其舊篋，爰出新篇，即其春日之詩，別仿元和之體，可為妙製，允矣妍辭。」（頁 713）句中描述她倚賴文才為業維持家中經濟，以隨身攜帶「書卷」取代對塗抹「鉛華」的重視，出可與男性文人談文賦詩，甚至刻意在創作上學仿男性大家的風格，無論在身體行動與書寫上皆突破了社會性別的設限。<sup>55</sup>吳偉業更大方讚譽她的詩作表現：「別倣元和之體，可為妙製」（頁 713），對於她倣作原屬男性書寫傳統中以體察社會現實為主要內涵的元和體，表現出欣賞的態度。可以想像的是，在現實生活與創作上，如黃媛介一般跨出閨閣束縛、一展長才的才女們，很可能即是吳偉業改寫張麗華

<sup>54</sup> 關於黃媛介在明清之際的生平經歷和作品分析，見周淑舫：〈林下風者——論明清鼎革之際金闈兔苑才的黃媛介〉，《嘉興學院學報》，第 25 卷第 1 期（2003 年 1 月），頁 5-11。

<sup>55</sup> 孫康宜特別提出「男女雙性」（androgyny）一詞，來形容女性在各方面呈現文人化的有趣現象。可參孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》，頁 74。



和洗夫人的靈感來源。

然而，即使注意到劇中的人物塑造方向，在吳偉業的生活中可能有可供參考的原型，但《臨春閣》仍不只是晚明才女文化情境的一個文本再現而已。現實生活中如黃媛介等才女雖在創作上關懷國事，但作品仍不脫以文藝活動作為娛樂分享的一環，即使被出版傳頌，她們的文才卻從來不曾直接進入政治體系產生過實際影響。可以說，吳偉業利用當時對女性創作的寬容風氣，再加以誇大這種逾越性，讓張麗華在文才上的僭越可直接發揮政治的影響力，使她的文才成為解救陳朝的希望，徹底顛覆了她與陳朝盛衰之間的因果關係。這個女子以才救國的狂想，可能與吳偉業初至南京時對南明所寄予的期待密切相關。

1644年4月，李自成攻入北京，崇禎帝自縊，明朝大臣在南京另立與崇禎血統最近的福王為帝，所成立的南明弘光小朝廷成為承繼明朝的正統政權，曾廣招明朝有才之遺民湊成朝班。陳子龍《兵垣奏議·薦舉人才疏》紀錄當時任用的人才：「已補者如錢謙益、黃道周、涂汎、吳偉業、楊廷麟等，皆一時人望，宜速令補闕。」<sup>56</sup>陳子龍於疏後還附語：「人才宜乘時徵用，說的是，錢謙益等速催來京。」自陳子龍的語氣中，對於當時徵召來的這批人才實深具厚望，似乎迫不及待與這些「一時人望」共同施展才能，在弘光朝中共謀復興大業。吳偉業在此名單之列，被授予擔任少詹事的重任，<sup>57</sup>一開始也將這個以完成「中興大業」為立朝大計的政權，視為國族復興的唯一生機。他初到南京時，曾掩不住興奮地寫下「王氣東南自郁盤」的句子，可見出他對明朝勢力自「東南」再起的期待。吳偉業誇大女性文才成為挽救頽敗朝政希望的狂想，除諷刺當朝掌權者以外，張麗華以個人創作的才華參與國事，實傳達出吳偉業力欲以貢獻才能於國家政治、延續明朝正朔的強烈渴望。

<sup>56</sup> 引自〔清〕陳子龍：《兵垣奏議·薦舉人才疏》，收入陳子龍（著）、王英志（編纂校點）：《陳子龍全集下》（北京：人民文學出版社，2011年6月），頁1517。

<sup>57</sup> 《北游錄·紀郵上》中，吳偉業猜測自己將被弘光朝召拜為少詹事，而後果真如他所預料：「叨一第，年二十三，意歷詹事，不越二十年，未嘗躡進。及甲申夏，蒙召，謂且詹事我也，果如之。」〔清〕談遷：《北游錄·紀郵上》（北京：線裝書局，2003年），頁3976。



### 第三節 頌揚與限制：婦女之才的矛盾

自上述討論中，吳偉業在《臨春閣》中似乎給予女性充分發揮才能的機會，充滿性別倒置的開放和挑戰性。有學者即認為，《臨春閣》明顯受到當時文人批判男尊女卑、宣揚男女平等的新思想的影響。<sup>58</sup>才女的出現，和當時的文化息息相關，晚明對婦女整體而言較開放與進步的思想，的確提供了作者對女性懷有無限想像的資源。故影響所及，女性在社會上嶄露頭角的故事在各種小說、戲曲中不斷湧現。才女們公開參與男性場合，並出外尋求自己謀生的職業，等於背離了傳統女性應立身於內的文化教養。而她們公開出版原屬男性公共領域才有所需求的文類，以及以書寫論及國家大事等，也的確超越了女子受教育以在家中輔佐丈夫並教養兒子的目的。然而，即使當時許多男性展現出對於才女的欣賞、甚至給予鼓勵贊助，這是否即能代表全體男性的意見，顯示社會對女性展才風氣的包容和助長？若不先預設一種肯定晚明文化的眼光，而重新省視《臨春閣》中的女性人物呈現，或許能自一個新的角度來詮釋《臨春閣》這個以往一貫被視為宣揚女才的文本。

劇中人物如陳後主、洗夫人等人物雖對張麗華文才的大力讚頌，不過，若仔細觀察張麗華面對自己得以於朝廷展才和眾人稱許的態度，她公開表現出的反應卻不是滿足暢快，反而時常顯露出鬱鬱寡歡的心情。例如第二齣在結綺閣內和袁大捨討論洗夫人時，她對於洗夫人能跨出閨閣以外，在戰場上一展才能，特別表達出她的欣羨之情，她對袁大捨唱著：

當日個憑高西望白蘋洲，金彈打斑鳩。驀地裏聽烏飛黃鵠斷磯頭。銅雀鎖

<sup>58</sup> 王永健認為《臨春閣》歌頌洗夫人和張麗華，「作者的這種神來之筆，明顯地受到了李卓吾、徐渭等批判男尊女卑，宣揚男女平等的新思想的影響。」引自王永健：〈大詩人的昆曲情結——論吳偉業的戲曲創作〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》，第 11 卷第 4 期（2009 年 7 月），頁 106-107。

諮謀。情思悠悠，深宮閒卻磨崖手，鎮無聊花月吟謳，埋沒咱能文會武君王后，明教讓女伴覓封侯。……東閣看花，西園射柳，早則是軟玉籠腰，鸞靴踏蹬，寶馬輕裘。比似我擁羅綢，護衣襷，幾聲咳嗽，看這張軟彌弓添些傭愁。（頁 1369）



張麗華將自己在閣樓中登高遠眺、以彈弓「打斑鳩」的生活，與洗夫人「鸞靴踏蹬」於馬上射敵的生活相比擬，整段唱詞透露出彷如才子懷才不遇的鬱悶。尤其透過詞中幾個典故的自喻，張麗華清楚地哀嘆著自己宛如深宮怨婦的生活，唱詞用典如「銅雀」、「磨崖手」、「君王后」字字圍繞著才能無法完全獲得施展的遺憾。根據《三國志》記載，銅雀台建於建安十五年，本作為為曹操擊敗袁紹後，慶功紀念的建築。成為後世文人在詩作中吟詠憑弔的地點後，漸為史實增添枝葉，銅雀臺漸被美化為曹操擊敗袁紹後，為了在死後安置他的妾與伎人之目的而建。<sup>59</sup>羅貫中在《三國演義》中便讓諸葛亮引用〈銅雀台賦〉來說服周瑜實現他聯吳抗魏的計畫，引用賦中「攬二喬於東南兮，樂朝夕之與共」兩句主要說明曹操當時沉迷女色的現狀，以爭取周瑜聯合抵抗曹操。<sup>60</sup>因此，張麗華在哀嘆中以「銅雀鎖諮謀」自喻，實有暗示自己具治國的「諮謀」，但卻僅能被深鎖於銅雀台上作為男性欲望對象的含意。而她自稱具有「磨崖手」的「磨崖」一詞則出自唐代顏真卿的作品，顏真卿篆刻元結所作的〈中興頌〉於磨崖碑上，被後世公認為是可作為顏真卿代表的書法佳作。〈中興頌〉的寫作目的是元結為慶頌當時安史亂後，唐肅宗收復兩京，迎接太上皇回京師時所作，內容大略是元結對大唐再度中興的

<sup>59</sup> 見〔晉〕陳壽著，裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，1979 年），卷 1，頁 32。而後銅雀臺逐漸成為詩人吟詠的對象與樂府歌辭中的傳統題目，《樂府詩集》即指出詩人對銅雀臺的興趣是因「後人悲其意，而為之詠也。」陳朝張正見寫下樂府詩〈銅雀臺〉，所引《鄴都故事》中所提供之一段故事敘述，或可作為後世文人為何將銅雀臺和曹操之妾與妓人相連結的源頭：「武帝遺命諸子曰：『吾死之後，葬於鄴中 西崗上，與西門豹祠相近，無藏金玉珠寶。餘香可分諸夫人，不命祭吾。妾與伎人，皆著銅雀台，臺上施六尺床，下總帳，朝晡上酒脯餚之屬。每月朝十五，輒向帳 前作伎。汝等時登臺，望吾西陵墓田。』」見〔漢〕郭茂倩：《樂府詩集》，（北京：中華書局，1979 年），卷 31，頁 454。

<sup>60</sup> 見〔元〕羅貫中：《三國演義》，（臺北：三民書局，1991 年），第 44 回，頁 275。



稱頌。<sup>61</sup>另外，「君王后」指的則是戰國時代田齊齊襄王的王后。據《戰國策》記載，齊襄王剛持朝政時，這位「君王后」輔佐丈夫執政，在丈夫死後再協助兒子田建執政，輔政四十年間，國勢太平。<sup>62</sup>張麗華在陳朝危急之際，稱自己為有「磨崖手」的「君王后」，實展現出對自己才華的強烈自信，暗示若自己的才能若能完善發揮，必能使陳朝如大唐再度中興、或如田齊的王后能使國勢安定。

不過，張麗華期待自己能發揮才能、拯救安定國家的抱負卻未能實現，她的「磨崖手」被「閒卻」，媲美「君王后」的才華也被「埋沒」了。因此，可以推測的是，陳後主在臨春宴上讓張麗華一展長才的機會僅是曇花一現，在多數的時間裡，她只能在閣樓內玩彈弓、吟花月、欣賞華美綢裳等，以無益於政事的閨閣娛樂消遣度日。而更可能的是，即使她能如臨春宴上作敕書、賦詩稱頌女將，或日常幫陳後主批改奏章等在政治場合中發揮功用，都還不是張麗華真正的抱負所在。她更期待的是能直接改變陳後主的荒淫行徑，以有效挽救國家即將敗亡的局面。當張麗華被斬首後，幽魂來到越王臺向洗夫人抱怨朝政日衰、她成為朝中上下指責的眾矢之的，洗夫人為其辯解時，透露了張麗華的苦心：

（小旦）你不曉得，左班官兒見勢頭不好，便說女寵亂朝，都推在俺一人

身上罷了。（旦惱介）【鬼三台】娘娘，你雖是風流種，世不曾將官家弄。

要則要閒談冷諷。老君王作啞妝聲，好夫妻耽驚受恐。知他從也未必從，

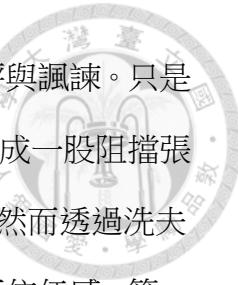
便從了，那外邊官兒同也未必同。甜話兒把官裏趨承，轉關兒將女娘作頌。

（頁 1383）

洗夫人認為陳朝衰亡的禍因並不是因為張麗華亂政，恰恰相反地，藉由洗夫人之

<sup>61</sup> 《大唐中興頌》碑文可見〔清〕王昶：《金石萃編》（臺北：新文豐出版社，1977 年），卷 96，〈大唐中興頌〉，頁 1602。

<sup>62</sup> 《戰國策箋證》：「（君王后）事秦謹，與諸侯信，以故建立（田齊）四十有餘年不受兵。」引自〔西漢〕劉向〔集錄〕、范祥雍〔箋證〕：《戰國策箋證·齊策六·齊閔王之遇殺》（上海：上海古籍出版社，2006 年），冊上，頁 738。



□可得知，張麗華曾聰慧地以開玩笑的言辭手段對陳後主進行批評與諷諫。只是陳後主「作啞妝聾」不願採納，加上難以得到朝中大臣的認可，形成一股阻擋張麗華展才的力量。他們表面「將女娘作頌」，稱讚張麗華的才華，然而透過洗夫人所觀察的實際情形，整體官僚體系透露出的是對女性的輕視與不信任感。第一齣中，洗夫人為張麗華的文才辯護，或許可以作為另一個佐證的例子。洗夫人在邊關召見部落首長時，接到陳後主與張麗華的手詔與賞賜之物，底下官員便對張麗華提出質疑：「夫人功高賞重，下官何敢仰窺萬一？只是張娘娘兩通手詔，難道也會做文字來？（夫人笑道）你道做女人的，就喫不得紅綾餅宴，中不得進士麼？他才學儘看得過哩！」（頁 1364-1365）男性官員話中對女性可能擁才的輕蔑口氣，說明了女性展才可能將遇到的困難。

上述的困難在洗夫人身上也明顯可見，男性官員雖在洗夫人面前奉承、誇獎她「功高賞重」，但讀者從更多地方皆可感受到她所面對的性別壓力。例如第二齣描述洗夫人即將入宮參與臨春宴，張麗華手下宦官蔡臨兒便不服氣地叨念道：「今日萬歲爺呼喚，要娘娘做嶺南節度使的敕書，好笑這官兒也是個女人。我想娘娘有俺家伏侍，做節度使的，手下幾萬人馬，難道都是內官家兒？那個官一定被下人撮弄去了。」（頁 1368）可見洗夫人除了才能上可能因性別而受到質疑外，身處在男性專擅的沙場上，尚有貞操的考驗，處境較處於宮中的張麗華更加艱難。吳偉業對於女性才能的看法因此呈現矛盾的衝突。洗夫人以身體行動突破男外女內的期待，投入男子的領域保家衛國。吳偉業一面頌讚其英勇的軍事能力，卻又處處洩露出她難保貞節的質疑；而張麗華的才氣在吳偉業的描述中是救國的希望，但身為女性，她的才能註定無法發揮作用。吳偉業在《臨春閣》所展現出對兩人才能的矛盾之處，暗示出晚明清初文人對婦女問題的態度，可能是更加複雜且充滿自我衝突的。

男性文人對於女才的焦慮，在明清之際許多描繪才女處境的例子中皆可以看出。當時堪稱當時最出色的才女王端淑，在享譽盛名的同時，她的作品所揭示出



自己可能面對的挑戰，即是一個隨手可得的例子。王端淑的〈出門難〉詩中，便透露出兄長們對她以文才取得職業並與男性交涉往來，所感到的焦慮質疑：「長兄詰小妹，匆匆何負笈。昆弟無所求，但問諸友執，且父海內外，如何人儕立。兄等制衣裳，各弟出供給，舍此去倚誰，睹悲氣亦咄。」<sup>63</sup>王端淑家中的男性擔心她的拋頭露面，可能損害父親所建立起來的家族名聲，將她的價值建立在「制衣裳」此類傳統女性應擔任的家庭職務上。這種憂慮反映了反對女性走出閨閣展才的一派聲音，如不少批評家以王端淑任意出入男性領域，不僅貶低她的作品價值，更暗諷她的舉止有失婦道，隱含女子失貞的隱憂。<sup>64</sup>然而令人感到意外的是，王端淑的兄長們即使有所憂慮，最終卻仍支助了她的出版並為她寫下序言，當時男性文人對女性展才時既擔憂又憐愛的內心衝突由此可見。《臨春閣》中對女才的矛盾態度呈現，無疑對應的是這股晚明清初文人對於婦女之才的爭論。不過，當一個普遍存在之社會文化的衝突性在文學文本中再現時，便不應僅被視作是時代氛圍的反映。作者將這種衝突有意或無意納入作品中後，進入文本結構的社會現象如何在作品中勾連出的價值和閱讀效果，正是作品的新意所在。吳偉業是否有利用女才矛盾以達到某種閱讀效果的企圖？

在回答上述問題前，晚明徐渭（1521-1593）的雜劇《雌木蘭》和《女狀元》，或許可以提供一個觀察讀者/觀眾在閱讀/觀看劇作中女性才能的參照角度。《雌木蘭》有花木蘭女代父出征，在戰場上英勇殺敵，凱旋而歸；《女狀元》有黃崇嘏在考場上取得功名，大展文才。徐渭藉著女性在一文一武上的展才經歷，批判當時由男性所掌控的政治與國家無能衰腐，與《臨春閣》頗有聲氣相通之處。在結局的安排上，木蘭與崇嘏不論在公領域中如何才華卓越，最終回歸為賢妻良母是她們短暫踰越性別界線後的結局。而《臨春閣》以張麗華始終抱著懷才不遇的鬱悶被斬首而死，洗夫人最終則是須退隱山林，將權力交還給男性作為結局。可見

<sup>63</sup> 引自〔清〕王端淑：《映然子吟紅集》，收於《清代詩文集彙編》編纂委員會（編）：《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁5-6。

<sup>64</sup> 見高彥頤（著）、李志生（譯）：《閨塾師》，頁138-143。



吳偉業對於張麗華與洗夫人逾越性別規範的描寫，與徐渭筆下的木蘭與崇嘏固然有諸多不同之處，但四位女性角色的例子都不約而同地顯示，女性在明清雖然已透露顛覆性別角色的潛力，然而徹底的角色顛覆，或牽涉到任何女性主義的平權問題都仍只是空想。

才女於明清即便已展現出蓬勃的活力，但如前所提及的，對於女性擁才的爭論從來未曾稍歇。徐渭和吳偉業皆處在這樣的一個時代，對於這個現象有所關注，但他們在作品中對女性才能的頌揚，目的畢竟並非為鼓勵女性發揮家庭之外的個人事業、或對女性的創作才華表達支持。才女的卓越表現，可以說僅是用來突顯出他們（男性）所關懷之政治社會問題的文學表述手段而已。根據當時的讀者/觀眾反應可知，《雌木蘭》和《女狀元》在當時演出後，因玩弄性別與身份轉換所造成的新奇感，不僅受到上層文人的青睞，也是非常受到普遍大眾歡迎與具娛樂效果的喜劇。<sup>65</sup>然而可注意到的是，達到娛樂效果的前提，必定是須讓對女性角色徹底顛覆仍有所疑慮的讀者/觀眾不感到其中的威脅性。徐渭若讓女性真正威脅到父權體系的規範，可能非但達不到批判當權政治的痛快和嘲笑之感，劇中的女性角色反而可能讓觀眾感到不安與厭惡。而木蘭與崇嘏在執行男性任務時，屢屢對回歸閨房內的婚姻生活，展現出迫不及待和以之為生命依歸的嚮往，很可能也是考量到讀者/觀眾反應的安排。

《臨春閣》中。洗夫人和張麗華的才華在被肯定的同時，伴隨著文本內的頌揚聲音，對張麗華的才能、洗夫人貞節的質疑和嘲笑不斷浮現，在某種程度上也可能沖淡性別顛覆所帶來的不安和威脅。徐渭順應社會風氣，對才女開放與保守的態度斟酌利用，成功製造出嘲笑無能男性的喜劇感；《臨春閣》對女性展才的矛盾，卻似乎被激發出了完全相反的閱讀效果。吳偉業寫下戲曲的動機，雖為排托自己內心的遺民之恨，但根據清初所留下對吳偉業劇作的許多評語來看，明亡

<sup>65</sup> Shiamin Kwa 認為徐渭「四聲猿」雜劇的研究，因長期以來對於劇中寓意的強調，而忽略了劇本在被閱讀/演出時受大眾歡迎的程度，以及為大眾所帶來的娛樂性。See Shiamin Kwa, “Songs of Ourselves: Xu Wei’s (1521-1593) Four Cries of a Gibbon (Sisheng yuan” Ph.D. diss. (Harvard University, 2008) ,pp.29-37.



後，他的三齣劇作不但與這些成為遺民的友人共享，且在明末的江南文化圈中引起極大的迴響。<sup>66</sup>葉君遠即認為吳偉業劇作文辭太雅，只適合文人閱讀，又寫出遺民困境，故容易引起遺民文人的共鳴。而這些預設的文人讀者(*implied readers*)對於才女風氣與當時的女性才能論爭應也相當熟悉。<sup>67</sup>吳偉業在《臨春閣》中將國族危機歸咎於男性政權的衰落，而這一危機解除的方式，又須仰賴女性發揮才能。換言之，吳偉業一面在情節發展中給予讀者得以挽救衰頹國勢的希望，另一方面，當時早已熟悉才女論爭的讀者在感受到希望之時，也可能在閱讀時一再地提醒著自己，女性展才救國這個希望最終不可能達成的虛幻性。因此，關於女性展才救國的想像越不穩定，讀者越明白陳朝衰頹局面被拯救的希望越渺茫，而他們只能隨著情節發展，一步步眼見才女們無計可施、陳朝走向滅亡一途。對於這些曾對南明有所寄望的遺民文人，吳偉業利用不斷頌揚/限制女性才能，傳達出一股國家似有一線希望、卻又眼見希望破滅的無力感，除觸動他們亡國之痛的共同情感以外，更可能喚起他們眼見南明滅亡卻愛莫能助的憾恨。

徐渭與吳偉業不約而同地在劇作中頌揚女性的文韜武略，無疑是晚明才女文化推波助瀾下的反映。不過，徐渭同時不忘透露出這種性別顛覆的暫時性，讓觀眾舒適地享受到這種暫時性越界所帶來的喜劇感；而吳偉業的《臨春閣》則因讀者群多侷限為遺民文人，且劇中的女性才能直接涉及的是國家的存亡關鍵，性別顛覆僅能維持的暫時性，反為他的文本製造出一股對政治無能為力的悲劇性。藉由觀察兩人文本中女才矛盾態度所掀起的不同閱讀反應，不僅證明了文學文本反

<sup>66</sup> 例如余懷觀賞完《秣陵春》後，寫下〈至婁東，吳駿公宮尹留飲廓然堂，同周子倅劇飲四首之四〉：「枯樹猶如此，皇天照恨人。愁深滄海月，醉殺秣陵春。」見〔清〕余懷（著），李金堂（編校）：《余懷全集·詩集》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁108-109。冒襄捧讀《秣陵春》劇本後，也發出感嘆：「去夏偶得刻本，讀之喜心倒極，字字皆駁人之珠。」見冒襄〈步和許漱雪先生觀小優演吳梅村祭酒《秣陵春》十斷句原韻〉第九首自注，引自〔清〕冒襄：《同人集》，收於《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化，1997年），集385，卷10，頁449。

<sup>67</sup> 例如余懷於《板橋雜記》中不乏稱許秦淮歌妓才華之篇章和段落，而冒襄的《影梅庵憶語》在悼念本為秦淮名妓的愛妻董小宛時，對於女性之才亦頗多讚賞之語，兩人皆是晚明江南才女文化潮流的重要參與者。見〔清〕余懷：《板橋雜記三卷》，收於《原刻影印百部叢書集成》，32冊（臺北：藝文印書館，1970年）；〔清〕冒襄：《影梅庵憶語》，收於《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化，1997年），集385，卷6。

映文化真實性的價值，更在彼此的襯托下，顯示出不同文本對同一文化現象所展現出各自獨有的創造性。

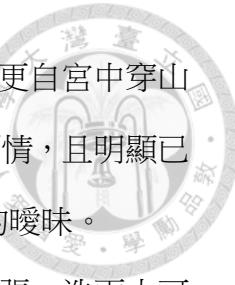


#### 第四節 女性情誼的反諷與救贖

在《臨春閣》中，女性才能的施展似乎充滿了矛盾性。張麗華雖被以文才被誇獎，卻又稱自己能使朝代中興的「磨崖手」被埋沒；而洗夫人雖戰功彪炳，卻也透露出男性部屬對她可能失貞的疑慮。有趣的是，兩人在男性的父權世界中所受到的壓抑與挫折，反而輾轉成為她們之間情誼發展的契機。關於兩人在劇中的特殊互動，洗夫人在得知隋軍入宮、陳朝已敗亡時，曾感嘆：「我費十載辛勤，收拾這支人馬，豈忍一朝散去？只是張娘娘待我厚，今見他國亡身死，不能相救，我有何面目復立三軍之上乎？」（頁 1385-1386）有研究者已注意到，陳朝滅亡，而洗夫人話中卻只提能真心欣賞自己才能的張麗華，她愧疚歸隱的原因也是由於未能保護張麗華，而非陳後主的自責。研究者認為，這個忠誠對象的移轉，反映出的是吳偉業對崇禎帝的個人情感。<sup>68</sup>吳偉業於崇禎朝中高中會試第一名，崇禎授予他翰林院編修，又賜假准他返鄉娶親，他在多首詩中皆表達了對崇禎知遇之恩的感念。<sup>69</sup>崇禎縊死後，他本欲殉君自殺，但因母親尚在，只好選擇苟活歸隱，故將洗夫人上述一段話視為吳偉業對崇禎的愧疚，自有其道理。然而不可忽略的是，張麗華和洗夫人之間的情感並非在陳朝滅亡後才開始被描繪鋪展。第一齣中，洗夫人於戰場上收到張麗華賞賜的錦袍和綉段，洗夫人力誇讚她的文才和女工。至第二齣，藉由張麗華為洗夫人作敕書和賞賜，兩人對彼此才華的欣賞已相當明顯。第三齣，張、洗兩人在青溪廟中共同接受智勝禪師的度化開悟後，臨別之際

<sup>68</sup> 見王于飛：〈從《臨春閣》到《秣陵春》——吳梅村劇作與清初士人心態的變遷〉，《浙江學刊》，第 2 期（2001 年），頁 112。

<sup>69</sup> 吳偉業於 1672 年過世前一個月，寫下〈與子曝疏〉中提及：「蒙先朝巍科拔擢，世運既更，分宜不仕，而牽戀骨肉，逡巡失身，此吾萬古慚愧，無面目以見烈皇帝及伯祥諸君子，而為後世儒者所笑也。」，頁 1132-1133。又如〈臨終詩〉：「受恩欠債應補償，總比鴻毛也不如。」，頁 531。



兩人離情依依。第四齣隋軍攻入陳朝宮中處死張麗華後，她的幽魂更自宮中穿山越嶺，飄飛至越王臺尋找洗夫人訴苦。兩人的情誼貫串全劇四齣劇情，且明顯已超越一位嬪妃與女將之間應有的互動，甚至透露出一絲難以寬解的曖昧。

《陳書·張貴妃傳》和《隋書·譙國夫人傳》皆未曾留下任何張、洗兩人可能曾經相遇或往來的記錄，但吳偉業卻將她們彼此刻劃為對方唯一的抒發對象，對兩人互動的描繪不論在篇幅或劇情的重要性上，皆大肆發揮。因此，令人好奇的是，除了將洗夫人自責無法救張麗華的特殊性，歸咎於吳偉業個人對於崇禎的君臣情感投射外；吳偉業為何牽合史傳中兩個原本互不相干的女性，並刻意描繪兩人的女性情誼為主線貫穿全劇共四齣的劇情？而他特意設計一段曖昧的女性情誼（sisterhood）<sup>70</sup>與陳朝衰亡的過程交織並進，在一個探討家國政治的文本中又有何特殊作用？

張、洗兩人之間曖昧的特殊情感，在目前學界的討論中似乎尚未受到重視。事實上，在作品中大膽地描寫女性情誼並不是吳偉業獨有的創意，受到晚明情觀至上風氣的推波助攏，情能凌駕一切的力量成為同性之愛合理化的條件，學界一般認為同性情誼的題材在明清文學中較能以寬容與欣賞的眼光視之。<sup>71</sup>對於女性而言，明末清初女性情誼的風行，還須加上當時越來越多中上階層的婦女接受教育的現實條件。這些能詩會文的女性才華洋溢，她們藉由書信往來或詩詞互贈，穿越閨閣的空間限制，與彼此密切交流。而特別的是，當時許多女性在互通感情時，「常以描寫愛情的方式來抒發女性間的情誼」，<sup>72</sup>這個特殊現象說明了當時女

<sup>70</sup> 本章以女性情誼（sisterhood）一詞來形容洗夫人和張麗華之間的友誼，主要援引自學者高彥頤對明清女性交遊情況的研究。高彥頤以女性情誼這個詞彙來定義明清時期女性之間的情感交流，因為此交流大多在才女友人的互通，也可能包含家族中母女、姊妹等女性親屬，展現出女性創作與其在社交圈的活力。當中最令人注目的，即是在同性之間的友愛中，有近乎愛情的表現，從許多作品中皆可見她們的情感尺度遊走於友情與愛情之間。而《臨春閣》中對洗、張之間友誼的描寫，顯然已超越一位嬪妃與女將之間應有的互動。這種曖昧既超越了單純的友情，但又未見兩人間有任何同性間的肉體關係，因此若以「女同性戀」（lesbian）來定義兩人並不恰當，故本章將沿用女性情誼作為以下討論的論述詞彙。見高彥頤（著）、李志生（譯）：《閨塾師》，頁 280-289。

<sup>71</sup> 見黃衛總（著）、章蘊爽（譯）：《中華帝國晚期的欲望與小說》（江蘇：江蘇人民出版社，2010 年），頁 158。

<sup>72</sup> 見孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》，頁 122。

性之間某種情誼的曖昧性。

《臨春閣》第一齣描述洗夫人於邊關征戰，收到張麗華的手詔和賞賜的衣飾後，透露出對張麗華才能的欣賞之情：



【鵲踏板】他本是玉天仙，飛下的錦文箋，字帶著璧月瓊花，筆掃著瘴雨蠻烟。就把俺兩人對看起來，我讓他紅樓銀管，他讓我白馬金丸。你看這個錦袍，也是張娘娘手製的。【寄生草】瑟瑟裙，黃金釧，猩猩袍，紫玉蟬。這是他春機自選春蠶繭，春朝自送春風剪，春江自捏春花染。(頁1365)

洗夫人形容張麗華的文字是「字帶著璧月瓊花，筆掃著瘴雨蠻烟」。「瘴雨蠻烟」在字面上為含有瘴癘之氣的蠻荒之地，在此處則比喻邊疆地區未受文化開化的景況。洗夫人暗指張麗華雖然在表面上作「璧月瓊花」的應制文字，以提供陳後主等狎客娛樂之用，但張麗華也以文才代理後主批閱奏章、下敕書等政治公務，自洗夫人的話中，暗示張麗華期待以文筆為政治盡心，將教化與文明帶到邊疆的抱負。洗夫人不單是誇獎張麗華文字、女紅的才華，仔細想像張麗華為她製錦袍的過程，吳偉業在此處更刻意強調出她對張麗華性情抱負的了解。

洗夫人對張麗華的讚美，恰與第二齣張麗華和袁大捨討論洗夫人的段落相照映。在與袁大捨的談話中，張麗華曾以稱賞洗夫人馳騁馬上的技藝，抒發自己僅能在閨閣中懷才不遇的感嘆。張麗華雖然受到陳後主的重用，但陳後主和她明顯在對國家的關懷態度上並不相合，他對於張麗華的諷諫只是「作啞妝聲」。張麗華對國家政治的憂慮，只有洗夫人最了解。當隋軍攻陷，情勢緊張時，洗夫人在梅嶺邊越王臺上休憩，待天明時赴金陵救駕，內心仍忍不住為宮中的張麗華操心：

鼉鼓逢逢，邊聲洶洶。俺這裏信不通，他那裏圍幾重。唬醒了瞌睡官家，



驚壞你風流愛寵。我想萬歲爺終日沉醉，這些光景，張娘娘一雙俊眼兒，有甚麼瞧不出來？【紫花兒序】她雖在人兒裏打哄，圖個被兒裏情濃，索是意兒裏玲瓏。昨兒個臨春排宴，怎生般酒釀花穠。匆匆。為甚的執手臨歧落紅。我曉得他意兒了。說不出君王懵懂。猛見了點點青山，蹙損了淡淡眉峯。（頁 1382）

因戰爭切斷了兩人可以通信的管道，洗夫人話語中充滿對張麗華的擔憂之情。她想像隋軍入侵的猛烈戰況，必定驚擾了朝中君臣，而這樣的景況是張麗華無力改變陳後主「終日沉醉」的無奈下，「一雙俊眼兒」早已經可以預見的。洗夫人回想臨春宴那天，雖然宴會上「酒釀花穠」，氣氛歡欣熱鬧，但張麗華彷彿懷有心事。宴會的放縱正是陳朝走向衰亡的原因，吳偉業細膩地寫出了張麗華在熱鬧的宴會後，與洗夫人「執手」相看的這一幕。在滿朝耽溺於宴會享樂時，只有洗夫人觀察到張麗華見「青山」而皺眉的細微神情，由「青山」聯想到國家江山，因而知心地猜測到張麗華是為了國家社稷而擔憂。

不論是洗夫人對張麗華政治抱負的理解，或是張麗華表現對洗夫人馳騁戰場的欣慕與讚賞之情，她甚至公開在臨春宴上賦詩稱頌洗夫人的軍功，兩人如知己般彼此了解對方的心靈和才能，與劇中男性對她們的眼光和態度恰成為強烈的對比。張麗華即使文才卓越，仍是被眾男性官員視為「將女娘作誦」的賞玩對象；而須於戰場上與軍中部屬日夜相處的洗夫人，更明顯地透露出被男性視為欲望對象的現象。第一齣中，當洗夫人欲巡視關門時，卻被部屬以認為由官兵執行即可而阻擋，眾部屬於舞台上唱頌：

【後庭花】（眾唱）若不是硬彌弓輕帶轉，早則把嫩腰枝一會兒喘。且看那繡甲鬆裁便，幾曾旱蓮腮將微汗湔。起初漫俄延，纔上馬香塵兒成片，風吹得步步遠，全不見半星兒靚腆。（頁 1365）



當時舞台上出現的除洗夫人外，舞台指示「（眾唱）」之「眾」即指包含刺史等男性官員。在他們眼中，認為如果洗夫人沒有運用技巧來使用原應屬於男性才有足夠氣力使用的「硬彌弓」，以她「嫩腰枝」柔弱的樣子，恐怕已是氣喘吁吁。接著又感嘆幸虧盔甲在她身上顯得寬鬆，否則她如蓮花般的臉頰可能香汗淋漓，甚而想像她上馬奔馳，女性的香味將隨風傳送。「嫩腰枝」、「旱蓮腮」或「香塵兒」，都突顯出男性觀看洗夫人帶兵樣貌的眼光已極端情欲化（erotic）。在男性眼中，洗夫人在外貌上不時流露出的女性特質是柔弱的象徵，也是造成他們不願尊重、服從的主因。洗夫人在官位裝束與生理性別（sex）間之衝突感所引起的質疑，是她欲展才時所須克服的障礙，眾人情欲化的歌頌之後，她仍執意帶領刺史前往關門，作為對性別偏見的抵抗。

因此，吳偉業在張、洗兩人情誼的描繪上，刻意著墨於她們在困境中對彼此才能上的相知相惜、理想抱負的透徹理解，對在南明飽受挫折的吳偉業，無疑都帶有政治受挫後的一種心靈補償和安慰意義。據《吳梅村年譜》的記錄，1646年，吳偉業自南明朝辭退後隔年，曾與姜垓密切往來。兩人因避禍而相隔兩地，來往贈詩的現實情誼，或許可以作為理解《臨春閣》中這段同性相知情誼的參考對照。姜垓為崇禎進士，明亡後與吳偉業同為南明徵召的對象，但與阮大鋮結有宿仇，即便想從事南明，也不得不隱退避禍。自姜垓與吳偉業在南明亡後密切的贈詩詩作看來，內容多是相互抒發懷才不遇、痛惜緬懷故國的心聲。如姜垓〈寄吳駿公學士三首其二〉：「振衣想高躅，邈矣斯難攀。海宇寡儔侶，潛德遂所安。」姜垓於詩中直白地透露出想「高躅」實現抱負卻實現不得，又少有可以感同身受的知音「儔侶」，他與吳偉業間熱切的通信，也間接暗示了吳偉業正是他視為少數能吐露心事的知音之一。而吳偉業回寄〈姜知須從越中寄詩次韻〉：「南菊逢人懷故國，西窗聽雨話陪京（弘光朝）。不堪兄弟頻回首，落木蕭蕭非世情。」（頁143）句中提起兩人曾於窗邊相聚、共懷故國，並可能論及彼此出仕南京弘光朝



期間的那段回憶。可見兩人都冀望能與「儔侶」和「兄弟」互相取暖，即使分別兩地，也須借詩歌傳達對彼此才華的理解和安慰。吳偉業不被弘光朝廷真正看重與賞識，正有如張、洗兩人懷才不能伸的處境；而她們的補償性情誼，因此可和吳偉業與其它遺民文人之間的相知相惜作對照性的閱讀，是他渴求有知音理解自己的沮喪和孤寂之理想投射。另一方面，吳偉業絲毫不觸及情感中可能包含的欲望成分，使張、洗相知相惜的女性情誼，在與男性僅將女性視為情欲對象的對照下，同時也達到了一種反諷和譴責的作用——畢竟陳朝君臣對情欲的耽溺，正是造成陳朝衰亡不可忽略的主因。

不過，值得注意的是，張、洗兩人間的女性情誼雖看似濃烈，吳偉業卻在結局將這段情誼放置在出世的框架中。第三齣中，當張麗華與洗夫人在青溪廟中必須分別時，兩人離情依依地攜手道別，談話中所用的詞彙如「瞻戀」、「眷戀」等字眼，透露出超出友誼程度的感情羈絆。尤其張麗華明白地說出自己對洗夫人似乎已超出了對「臣寮」應有的感情，她對自己的熱烈情感似乎也感到疑惑，因此希望智勝禪師開示：「（小旦）若論愛根難拔，當為佛祖所呵。像俺眷戀臣寮，法師有何指示？（外）這是夙因前果，非關別緒離情。貧僧已曾道破幾分，娘娘未能當機立悟。」（頁 1379）智勝在此處將兩人難拔的「愛根」歸咎於她們的「夙因前果」，而兩人的前世因果，其實在她們一進入寺廟時，早已藉由青溪廟中的神像揭露出來。當張麗華和洗夫人看見廟中張女郎神像，先疑惑和張麗華同樣姓張的巧合，洗夫人也點出張女郎神像和一旁立著捧劍侍女「恰似做君臣」的樣態，只是兩人仍不知神像與自己之間的關係。直到張、洗離去後，廟中老道人才驚訝地道出她們應是神像轉世化身的因緣：「老道擡頭一看，貴妃娘娘的面貌與張女郎一些不差的。捧劍的就是洗夫人，執書的竟是袁學士。把老道登時嚇死。」（頁 1379）張、洗間熱烈的情感來源，原來來自於前世女神與侍女的關係。

事實上，女性情誼風氣的盛行本是晚明尚情觀主導的產物，當時小說與戲曲中對女性情誼的熱烈讚頌，也是出自於對個人情感力量可超越性別的理想和信心。



而在《臨春閣》中吳偉業將張、洗兩人纏綿的感情根源歸諸於因果輪迴的宗教思想，情的力量來源頓時被一股更強大的宗教因果所取代，吳偉業對情根源詮釋的巨大逆轉，頗值得深思。

在政治和個人才能受挫的過程中，張麗華和洗夫人透過女性情誼取得救贖和補償性。但最後在宗教框架的設置下，藉由智深的點化，個人「別緒離情」的自主情感，最終亦須讓步給因果循環，這股情對政治補償與救贖，似乎僅具暫時性的作用。此外，出家的結局不僅是對女性情誼力量的削減，吳偉業更推而廣之，劇中再藉智深之口，將陳朝的衰亡歸於「眾生業果，非關一姓興衰」（頁 1379）——將皇室「一姓」導致國亡的過錯歸結至「業果」。如此一來，將陳朝上下耽溺情欲的個人情感根源皆納入宗教因果的框架內，朝廷上下因個人放縱情欲以至亡國的力量，在宗教的詮釋下而被削減，也意味著晚明以來情可使人生、死，甚至使國亡的巨大力量不再那麼強烈。足見吳偉業在寫下《臨春閣》時期，明朝的覆亡加上南明弘光朝的復明失敗對他的打擊之大，情之力量不足以達到有效的撫慰和補償；對於當時的吳偉業而言，以因果循環作為朝代更替的歷史解釋，應是緩和個人亡國傷痛衝擊的一種自我調適。

## 第五節 小結

晚明清初時期，隨著政治現實和社會風氣的轉變，女性創作數量大增，才女頻出，蔚為風氣。許多以往未曾注意的性別現象也因此逐漸浮現。《臨春閣》可說是一個反映並進而借用當時性別議題，以作為遺民自我表述手段的文本。吳偉業對劇中女性歷史人物的新想像，大膽且顛覆傳統，令讀者不得不令人好奇其中女性形象的創作動機，以及應如何進一步解讀吳偉業筆下作為自我表述工具的女性形象。

本章將《臨春閣》帶入當時文化環境中思考後，嘗試對上述問題提出幾點看



法。首先，在與史傳的對照之下，吳偉業明顯地將張麗華的「聰慧」自史傳記載中干預政治的優異表現，轉為吟詩作賦之才，特意以勾勒出她作詩時的美好姿容取代原來誘惑性十足的美貌。更重要的是，張麗華的展才不再是野心勃勃的逞才，而多是作之自娛、或在陳後主命令下的被動行為。在當時特別賞愛女性詩才、與從事文藝活動時流露出女性魅力的氛圍中，張麗華一步步被自禍國尤物成功地轉化為文人眼中可堪憐愛的才女，顛覆了她的禍國形象，和洗夫人一文一武成為挽救陳朝的希望。

而才女雖可堪憐愛，明末清初之際的社會，對於女性展才卻也出現有違閨範的斥責之聲。尤其女性展才一旦牽涉至政治的公領域，或為人所見，便有拋頭露面、有礙婦德之嫌。因此，張、洗可救國的才能註定無法發揮效用，才女如此懷才不遇的遭遇顯然與吳偉業在南明的處境有相互照映的作用。吳偉業不僅運用男性文人對才女或揚或抑的矛盾來寓寫自傳，這股瀰漫於社會氛圍之中既頌揚又限制女性才能的矛盾，在閱讀效果上，必定也令當時讀者輕易地感受到兩者拉扯間所傳達出救國無望的無力感。

晚明情觀至上，能較寬容接受並頌揚具超越性別界限力量的同性之情。加上晚明以降愈多女性能詩會文的情況下，以書信或詩詞互通情感，有助於她們跨越閨閣的限制。《臨春閣》中張、洗兩人超越君臣的女性情誼，可以說即是在女性的情感和才能得到一定發展的環境之下，得以被想像與渲染的成果。兩人關係的特別之處，在於吳偉業忽略她們對彼此肉體上的欲望，突顯出兩人相知相惜的精神層面。有才女性得不到男性重視，因而曲折地發展出同性間的補償性情感，而這種情誼又特意著墨於如知己般在精神層面相通的美好。因此，在頌揚女才以為諷刺男性無才的對照之外，吳偉業寫一段美好情誼一方面暗示自己渴求知音安慰的心境；另一方面顯然亦有意藉著同性間精神性的情感描寫，作為批判陳朝/南明男性僅耽溺於女色情欲、不知才而用以致誤國的書寫策略。

只是，女性情誼無論作為是補償或譴責，都須歸於因果循環框架的結局，最

終只能透露出一股情之力量在朝代更替下，將一切訴諸宗教、無能為力的悲觀情緒。





### 第三章

#### 流轉與賞鑑：《秣陵春》中文人的玩物世界

##### 第一節 前言

《秣陵春》寫於順治十年（1653），這一年是吳偉業不論在個人定位或歷史評價上的轉捩點。甲申之變前，吳偉業得崇禎特殊恩寵，授翰林院編修。鼎革後，清廷於清初極力攏絡漢族士人，具收攏人心的意圖。順治十年至十四年間，身為名士的吳偉業逃不過徵召的命運，先後出任秘書院侍講與國子監祭酒。這一短暫出仕，使他被列名於《清史列傳·貳臣傳》中，終其一身不斷於緬懷明崇禎帝與悔恨自己痛失名節中反覆自省。<sup>73</sup>

《秣陵春》寫於此再仕前夕的敏感時刻，劇中才子佳人題材暗寓了當下面對政治抉擇的心理轉折。如同劇末頗具點題作用的唱詞「惆悵興亡繫綺羅」一句所點出的，「綺羅」既是愛情的象徵，「綺羅」本身亦可視為一種物質性隱喻。才子佳人型傳奇中，以物作為男女定情、傳情之用是典型模式，《秣陵春》對物的描繪或運用，又編織得更具複雜性與詮釋空間，故唱詞實雙關「惆悵興亡」的遺民情感與愛情、物質間的寄託關係。物在《秣陵春》中不僅擔任男女之間情意的寄託，更將讀者帶入一種品賞生活的文化氛圍，此在晚明以前的小說與傳奇是不易見的。因劇中對物質迷戀賞玩的傾向，明顯牽涉到的是明中葉以後快速變遷的社會文化，晚明消費社會的誕生，才是使此時期前所未有的重視物、賞物、用物到

<sup>73</sup> 吳偉業仕清之背景與動機充滿了政治複雜性。在清朝本有意籠絡漢族士人的政風之下，北方政客孫承澤與馮銓力薦吳偉業，實有向清世祖宣告南北漢族士大夫對立已不存在的政治表態意味。而吳偉業的出仕又可增加在朝貳臣之勢力，多方政治力量運作下，使得吳偉業不得不出仕，其于新/舊朝間的掙扎僅能抒發于文學作品之中。關於吳偉業仕清之曲折過程，參鄭吉雄：〈讀《清史列傳》對吳偉業仕清背景之擬測〉，《臺大中文學報》第 10 期（1998 年 5 月），頁 1-25。



不厭精細程度的重要背景，晚明以降李漁的小說與戲曲、蘭陵笑笑生的《金瓶梅》等對此現象皆有如實的反映。<sup>74</sup>因此，即使《秣陵春》的朝代背景設定於南唐與北宋之際，而實際上吳偉業欲指涉之情境，對應的應是當下明清之際的時空。將自己於易代的個人遭際結合玩物潮流，形成當時表現遺民意識的戲曲中一種頗為特殊的書寫手法。

吳偉業對於物的特殊關注不僅具現於《秣陵春》之中，其詩、詞作品也表現出以物作為書寫材料的興趣。不過，卻極少研究者以物為切入角度，主題性地探討吳偉業在詩、詞作品中的物書寫，<sup>75</sup>而《秣陵春》中的物亦多僅被視為故國懷舊的象徵，<sup>76</sup>忽略了其中所反映的遺民心境之複雜性。事實上，吳偉業對書寫物的偏愛，自然與晚明江南消費文化興盛、名士聚集密切相關，物是繁華生活不可缺少的裝飾，也是文人社群交遊的共同娛樂對象。明亡後，江南與其所代表的物質生活，成為許多文人遺民重新思考明代盛衰變化的角度，他們在不同時期如何書寫物，實反映出對明清劇烈變化的生活型態和政治局勢的心境調整。

李惠儀曾透過分析明末清初的詩文作品，指出任性恣情的生命情調、對審美

<sup>74</sup> 李漁於散文中對物的迷戀與運用，亦展現在小說與戲曲之中。例如小說〈萃雅樓〉中，官員嚴世藩即是透過交易骨董的機會，屢次接近美少年權汝修，使權汝修具被物化之意味，而劇中幾位男性主角於骨董店中私與男通的行為，和骨董的高雅成為反諷的對比。情節可參〔明〕李漁：《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1991年），卷9，頁128-143。《金瓶梅》如何反映明代消費社會，展演人對物欲和享樂的追求，以及前人相關研究的整理，見呂怡秀：《金瓶梅中的物質文化與頽廢生活》（臺北：臺灣大學中國文學系碩士論文，2012年），頁13-56。

<sup>75</sup> 目前吳偉業物書寫較集中的討論，僅見於 Wai-yee Li “History and Memory in Wu Weiye’s Poetry”一文。文中共兩小節‘Poetic Encounters with the Past: Places, Persons, Possessions’、‘Aesthetic Meditation’述及吳偉業數首以物為描述重心的詩，敏銳地指出吳偉業以物作為書寫策略的偏好，認為多以前朝遺物（remnants of the fallen dynasty）和藝術品（aesthetic objects）入詩，是他刻意用來批判或理解歷史的選擇結果。不過由於此文以歷史與記憶為主題，物書寫僅是闡釋中之一小部分，文體僅限於詩，亦未溯及 1644 年甲申之變前的作品。See Wai-yee Li, “History and Memory in Wu Weiye’s Poetry,” in *Trama and Trancendence in Early Qing Literature*, ed. Wilt L. Idema, Wai-yee Li, and Ellen Widmer (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2006), p. 121-145。

<sup>76</sup> 如江合友認為劇中的舊物，因「今國亡物在，它們就成為故國的象徵，寄託著遺民的哀思。」見江合友：〈情感的雙聲重奏——論吳梅村《秣陵春》的隱喻修辭〉，《西南交通大學學報社會科學版》，第 5 期，（2006 年 10 月），頁 45。王瓊玲則指出，劇中兩件前朝舊物玉杯和法帖，「既是徐邁、展娘婚姻的媒介與信證，亦是『舊朝恩惠』的象徵。」見王瓊玲：〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，收於《晚清明初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005 年），頁 213-214。兩人皆點出劇中之物與故國之連結，表達「哀思」和感念，不過並無進一步對劇中之物的流通、及所寄託之遺民情感進行分析和探討。



的耽溺態度等晚明精神皆可自玩物文化中觀其端倪，<sup>77</sup>然而在明清易代之後，明季的賞物文化於清初則出現了逐漸「政治化」的趨向。<sup>78</sup>物承載了個人記憶、歷史反省和文化傳承等豐富的意義，使得清初文人在使用物的鑑賞和收藏語彙時，往往與其在明末清初的進退出處之抉擇緊密相關。而出處的抉擇和認同的形成，需要一個協商和確認的過程，絕非是即刻性的。在前人的研究基礎上，本論文以吳偉業自早期詩詞到較晚的戲曲創作中的物書寫作為個案研究，即是希望能觀察清初文人在明亡後如何形成身分認同這個充滿游移性的協商過程。故為更準確地勾勒出吳偉業於《秣陵春》中寄託於玩物態度的遺民心境，本文擬先探討吳偉業在崇禎年間到鼎革之初，即明亡前後四至五年左右，以物作為書寫材料的詩詞作品，繼之再深入《秣陵春》中的玩物世界。透過觀察系列書寫中對玩物態度的調整，應更能突顯出吳偉業於 1653 年所面對政治難題時的個人心境。

## 第二節 從逸樂、責諷到感懷——吳偉業詩詞中的「物」（1639-1648）

吳偉業於北京居官朝廷時，行為端謹，早期詩作以政治詩居多。自崇禎十二年（1639）離京，本受朝廷之命前往開封主持延津、孟津二王的封王典禮，後得母病消息返回江南。<sup>79</sup>先任南京國子監司業，後辭官閒居，遠離朝廷政治中心後，才漸融於江南文人社群的詩酒生活中。吳偉業早期詠物之作，多作於這段返江南後，沉醉於文酒佳麗的時光。徐釚《本事詩後集》即形容吳偉業對晚明逸樂生活的參與及創作的景況：「梅村先生躡履東山，縱情聲色。當歌對酒，隻字流傳，人爭購寫。」<sup>80</sup>此時期的創作風格以艷情書寫為主，<sup>81</sup>所開展的相關物質描寫多

<sup>77</sup> See Wai-yee Li, “The Collector, the Connoisseur, and Late-Ming Sensibility,” pp.269-302.

<sup>78</sup> 清初賞物活動政治化的相關討論，見李惠儀：〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》，頁 35-76。

<sup>79</sup> 關於吳偉業此段離京至江南較詳細的生平經歷，見葉君遠：《吳偉業評傳》，頁 60-67。

<sup>80</sup> 見〔清〕徐釚：《本事詩後集》，收於《四庫禁毀叢書》，（北京：北京出版社，2000 年），集部第 94 冊，頁 611。

<sup>81</sup> 根據研究者的統計與觀察，吳偉業在近 90 首的詩歌少作中，即有 40 首左右的艷情詩，近乎總量的半數。見王于飛：〈吳偉業早期艷體詩略論〉，《重慶工商大學學報社會科學版》第 20



不挾帶多餘的歷史情感，不要求寄物以言他的深度，而以象徵男女之情和煽動感官的印象為能事。例如〈子夜歌〉詩十三首雖不專為詠物而作，十三首其五卻藉物之典故與形貌來象徵自己與歌妓卞玉京間的愛情：「雙纏五色縷，與歡相連愛。尚有宛轉絲，織成合歡帶。」<sup>82</sup>「五色縷」典出晉葛洪《西京雜記》第三卷，第三卷第七十七條記載漢朝宮中樂事，七月七日，戚夫人皆會演奏于闐樂曲，奏完將自己與高祖「以五色縷相羈，謂之『相連受』」。<sup>83</sup>吳偉業將宮廷慶典儀式之物移化為私人狎妓的情感表達，並想像五色縷中的絲線應為「宛轉」，即柔軟盤曲的視覺和觸感，欲將之織成繫在衣服上的絲帶，紀念兩人間的愛情。絲線雙纏的情態頗有情慾暗示的意味，清人孫鋐評此詩僅有四字：「纏綿無盡。」（頁195）

而這個時期的詠物詞更展現了類此的纏綿風情，如〈南柯子・涼枕〉：「頰印紅多暈，釵橫響易尋。美人一覺在花陰，怕是耳珠鈞住鬢雲侵。有分投湘簾，無緣伴錦衾……」（頁551）此首詠物詞，詠涼枕卻寫盡女子情態，描寫涼枕留下印上脂粉的痕跡、女子翻身時與之碰撞的簪釵餘響。前半雖寫物，模擬欣賞的卻是男性看待物、亦即看待女性的目光。後半轉換視角，將自己的立場投射於物，感嘆涼枕得以與竹蓆相親，卻無緣親近美人的衣裳，更明顯投射出男性的慾望，顯然亦是風月生活的產物。晚明以降視情為生命基調的潮流，不論江南的娼妓文化或奢靡氛圍，文人參與之而得以不受批判，隨之而來趨向物質化生活的吟詠也顯得理所當然。不過，當曾是晚明文化精緻象徵的物質生活，被認為是政體頽亡的主因時，物所牽連出的女性、欲望、歡樂和逸足等想像，不得不蒙上一層陰影。

甲申之變後，吳偉業曾短暫地為南明政權服務。1644年十月，吳偉業於南京出任南明弘光朝的少詹事職務，<sup>84</sup>本意氣風發欲有所作為，卻發現弘光朝廷由上到下皆荒淫崇奢。陳子龍曾沉痛地形容，弘光朝的享樂生活於國家危急之際是：

卷第2期（2003年2月），頁8。這時期的詞作也以艷情為主，見葉君遠：《吳梅村評傳》，頁329。

<sup>82</sup> 《子夜歌》組詩應是崇禎十六年（1643），吳偉業結識名妓卞玉京後，為她所作。見王于飛：〈吳偉業早期艷體詩略論〉，頁8。

<sup>83</sup> [晉]葛洪（著）、周天游（校注）：《西京雜記》（西安：三秦出版社，2006年），頁146。

<sup>84</sup> 見葉君遠：《吳偉業評傳》，頁104。



「清歌漏舟之中，痛飲焚屋之內。」<sup>85</sup>這個腐敗政體，想必讓原本視之為明朝正統延續的吳偉業，從滿懷期待中深深地失望了。<sup>86</sup>1645年，吳偉業寫下〈望江南〉詞共十八首，以江南為主題，靳榮藩評論時，即指出：「蓋南渡之時，上下嬉遊……梅村親見其事，故直筆書之，以代長言詠嘆。」<sup>87</sup>不過，初讀〈望江南〉的文字內容，十八首寫盡江南風光，較難看出直筆詠嘆之意。《國朝名家詩餘·梅村詞》即引尤悔庵云：「合十八首可作一部《江南景物畧》，亦可作風俗通。」<sup>88</sup>每首詞中陳列出歲食、習俗、食品、衣飾、戲具等物質性描述，宛若一個收藏家，將共構江南氛圍的各類物品收集展示。不過，若將〈望江南〉中的物質描寫和同樣以生活細節感懷江南的《陶庵夢憶》相參照，或更可突顯出〈望江南〉的慨歎之情。

靳榮藩認為〈望江南〉「十八首皆詩史也，可當《東京夢華錄》一部」、「或認作烟花帳簿，恐沒作者苦心矣。」<sup>89</sup>將〈望江南〉比附為《東京夢華錄》一類的感舊文學傳統，除因兩者皆有記錄一地歷史文化的作用；《東京夢華錄》以斷裂的筆記片段呈現北宋末年的開封，孟元老對開封回憶的重現，極大部分來自日常生活瑣碎之物的捕捉，或許亦是靳榮藩將兩者相比的原因之一。此類以文本作為收藏與展示物的場所之寫作傳統，至明末清初，當以張岱（1597-1679）的《陶庵夢憶》為代表。張岱與吳偉業曾同為晚明江南風流名士的一員，明亡後，江南的一景一物成為他們於文本中述說與收集的對象。透過文本的收藏與展示，兩人各自如何展現出國亡後看待江南的眼光？Susan M. Pearce在進行物品收集之研究時，自博物館陳列的收集行為中，觀察到收集本身與主體之間密切的關係意義：「雖然收集者（collector）不生產物，但他/她會塑造出一個私人的符號指涉系

<sup>85</sup> [清]計六奇：《明季南略》（北京：中華書局，1984年），卷2，頁93。

<sup>86</sup> 關於南明朝野的腐敗情況，可參司徒琳：《南明史》（上海：上海古籍出版社，1992年）。而弘光朝廷上下，包含弘光帝與權臣阮大鋮與馬士英選妓征歌的生活，不僅史有記載，孔尚任戲曲《桃花扇》中亦有深刻的鋪演和批判，如〈選優〉、〈媚座〉等齣。見〔清〕孔尚任：《桃花扇》（臺北：三民書局，2000年），頁208-215、177-185。

<sup>87</sup> 見〔清〕靳榮藩：《吳詩集覽》（臺北：臺灣中華書局，1970年），卷19上，頁5。

<sup>88</sup> 見〔清〕孫默編：《國朝名家詩餘·梅村詞》（上海：上海圖書館藏，清康熙刊本），頁1112。

<sup>89</sup> 見〔清〕靳榮藩：《吳詩集覽》，頁5。



統——一種私人的話語（personal discourse），在透過揀選、指名、排列和展示的收集過程中形成。」<sup>90</sup>張岱與吳偉業雖算不上坐擁古物珍玩的真正收藏家，然Pearce對博物陳列的研究，卻可提供一個觀察角度。當兩人於作品中有計劃地擺入江南各類物件時，書寫本身未嘗不是一種揀選展示的收集過程：作者為收集者，文本為陳列館，以物質描述營造出的明末江南，透露出兩人私人對於江南生活的省視態度。

《陶庵夢憶》與《東京夢華錄》一脈相承，兩者皆以「夢」定名即透露了內容相當程度的個人性。《陶庵夢憶》的私密特質尤為明顯，每述一物幾乎皆可見作者「余」的影子側身其間。例如〈閔老子茶〉是「余」到南京親訪閔汶水所親嘗，而〈天硯〉中描寫的製硯石和作者密切相關。這塊製硯石曾與「余」失之交臂，後落至「余」的友人手中製成天硯後，「余」前往索看並為之作銘。可見《陶庵夢憶》所揀選的可食、可用、可賞之物，皆曾親歷親見，由張岱宛如夢囁回憶的口吻娓娓吐出。更特別的如〈世美堂燈〉指名「世美堂」是因張岱自己善用燈來串劇，才使眾人皆以張岱家廳堂名「世美堂」來稱美燈事之盛。<sup>91</sup>可以留意到的是，每一物皆有「余」回憶中獨屬的故事，且在標題皆指名詳盡。閔老子茶和「余」所拜訪的閔老子密切相關，絕非任何一種茶可替代；天硯也是從「余」手中錯過的那塊硯石，只能有一塊，張岱精確地在《陶庵夢憶》中構築出一個擬真的、僅屬於他個人的江南。這種展示手法或許和張岱想透過這種對於物的私密性收藏，以重新擁有明末江南生活的渴望相關。<sup>92</sup>即便張岱於序言中提到自己「遙思往事，憶即書之，持向佛前，一一懺悔」，但很明顯地，集物書寫是他藉之以緬懷江南的一種方式，其中透露出想重新擁有的欲望遠勝過於懊悔和排斥。

而在吳偉業筆下的〈望江南〉，寫物以懷舊顯然不是他的重點，他不厭其煩、

<sup>90</sup> See Susan M. Pearce, *Museums, Objects and Collections* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993), pp.68-88.

<sup>91</sup> 見〔明〕張岱：《陶庵夢憶》（上海：上海古籍出版社，2001年），頁18、47、68。

<sup>92</sup> 李惠儀認為，1644年，明朝的滅亡分裂了很多文人的世界，透過書寫以重新擁有的嘗試，對他們而言是一種自由、自主去作夢、想像和記憶自己的象徵。See Wai-yee Li, "The Collector, the Connoisseur, and Late-Ming Sensibility," *T'oung Pao* 通報, Vol. LXXXI (1995), pp.296.



彷彿有許多閒情般細膩地描寫各種物，將江南點綴得精緻富麗。〈望江南〉中第三、第十六與第十五首在這點上表現得最明顯：

江南好，博古舊家風。宣廟乳爐三代上，元人手卷四家中，廠盒鬥鷄鍾。

（第三首，頁533）

江南好，巧技棘為猴。髹漆湘筠香墊几，餞金螺鈿酒承舟，銕鏤匠心搜。

（第十六首，頁537）

江南好，繡帥出針神。雲鬢湘君波窈窕，雲幢大士月空明，刻畫類天成。

（第十五首，頁537）

〈望江南〉十八首皆以「江南好」開頭，繼之第二句是對以下詞句的總評。第三首總評「博古舊家風」，稱許江南許多家族世代收藏古物的現象，是菁英文化傳承的象徵。而以下收集列舉為代表的文物，皆未必是吳偉業所親自觀賞或接觸過的：宣德年間所煉製的仿上古三代的銅香爐、元代四大畫家的手卷、廠盒與鬥鷄鍾，它們數量不少，且可能落在任何文人世家之中，為任何人之有。第十六首在「江南好」後，以「巧技棘為猴」一句對以下的物件作出稱許，讚嘆江南擁有精工的造物技術。列舉之物為「香墊几」和「酒承舟」，前者為焚香用之小几，小几上有以「髹漆」這種以漆塗物的技法塗畫上的湘妃竹；後者為盛放酒具的承盤，承盤上有嵌金圖案以及加工作裝飾之用的螺貝。吳偉業清晰地勾勒出兩物華麗的樣貌，然而即便描寫細緻仿若可見，但這樣的指名仍不夠精確，兩物可以是任何兩件精緻的小几和承盤，不必特屬於記憶中的某人某地。而第十五首先讚嘆江南繡工技藝高超，第三、四、五句進入物質性描述後，更連物的輪廓都模糊不清。詩中描述繡工生動地繡出了女神濃密的鬢髮和姿態，襯托菩薩的雲形、儀仗和月光等圖樣，但卻無從得知詞中這些圖樣究竟是屬於一件或兩件物品？所描述之物是衣裳、幕簾或床飾一類？眼前只餘生動的細節描述，細碎的圖樣將江南糊成一



片精麗的世界。

如果張岱於《陶庵夢憶》中對物的揀選、指名和展示過程，所形成的個人話語暗示的是一種透過私人化擬真，而可重新擁有的渴望，吳偉業在〈望江南〉中則是將整個江南化為一種只剩精巧、瑣碎、認不出事物輪廓的空間。而這種對物的收集和展示策略若與反覆稱頌的「江南好」合觀，則更顯諷刺。事實上，江南不僅是風流的奢華之地，更是歷朝定都的中心，和財賦政事緊密相連的象徵空間。吳偉業於1644年初抵南京時，曾作〈甲申十月南中作〉描述自己所看到的江南景象：「六師長奉翠華歡，王氣東南自鬱盤。起殿榜還標太極，御船名亦號長安。湖吞鐵鎖三山動，旗遶金莖萬馬看。開府揚州真漢相，軍書十道取材官。」（頁137）詩中提及江南具山河形勢的優勝，且描寫具「王氣」即點出歷代作為都城的政治性，接著寫到弘光朝在南京所建的宮殿、遊船，吳偉業興奮地將之比為唐初的太極宮和孫權名為「長安」的乘船，都反映了吳偉業對於南明於南京復興的期望。而〈望江南〉中，吳偉業屢強調「江南好」，卻只給予讀者一個籠統細碎的江南印象，應是他出任南京一段時日後，眼見理應利用南京局勢、豪壯有為的弘光朝，卻沉溺於聲色物質後的深刻反省。若細觀〈望江南〉第三首，最後所展示之物「廠盒鬥鷄鍾」或許更明顯地帶有玩物禍國的暗示。關於「廠盒」原可能只是一般的漆盒，但明末宣宗以酷愛蟋蟀聞名，他以「廠盒」作為裝蟋蟀的容器，使得「廠盒」於明末常與鬥蟋蟀活動敏感相連，吳偉業即曾作〈宣宗御用餽金蟋蟀盆歌〉：「秘閣圖書遇兵火，廠盒宣窑賤如土。」<sup>93</sup>（頁62）詩中描寫明宣宗酷愛蟋蟀，明亡後，不僅宮閣內圖書付之兵火，裝蟋蟀的廠盒也被賤視的情景。〈望江南〉第三首末句以「廠盒」與上刻有鬥鷄圖形的酒鍾排列併置，而「鬥鷄」自唐代以來亦帶著濃厚亡國象徵。故以此兩物作結，實為詞中前幾句所列文物的古雅打上問號，形成對前述總評稱頌「博古舊家風」此種好藏古物的一種質疑。好古與愛物既可以視作文化閒雅，亦大有可能是荒嬉亂政的禍因。

<sup>93</sup> 關於此詩的詳解，可參 Wai-yee Li, "History and Memory in Wu Weiye's Poetry," pp.131-134.



在張岱的對照中，吳偉業以物質描述作為反諷的企圖和力道，遠超過夢憶般的懷舊與蒼涼，此應是吳偉業曾親自參與並親見南明政權一味追求享樂，而過於沉痛之故。不過，明亡後，吳偉業於清初談物，雖難再以單純的審美眼光欣賞，古物在其作品中未必一定帶有亂政的責諷意味，有時亦可化為寄寓家國之痛的書寫對象。1648年，距甲申變後三年，吳偉業作詩〈毛子晉齋中讀吳匏庵手抄宋謝翹西臺慟哭記〉記錄自己至常熟毛子晉家中，賞看明代書法家吳匏庵手抄宋遺民謝翹之文〈西臺慟哭記〉手稿的經驗。毛子晉是明清之際著名的藏書家和出版家，吳偉業曾作〈汲古閣歌〉讚嘆毛子晉於汲古閣藏書樓中收藏的珍本秘集之多，提到「君獲奇書好示人」、「讀書到死苦不足」（頁69），稱許毛子晉樂於與人共享的慷慨和愛書成癡的嗜好。〈毛子晉齋中讀吳匏庵手抄宋謝翹西臺慟哭記〉起首數句寫自己讀到此手稿的緣由：「扁舟訪奇書，夜月南湖宿。主人開東軒，磊落三萬軸。別度加收藏，前賢矜手錄。」（頁10-11）吳偉業遠搭扁舟前往毛子晉家中，即是為看被形容為「奇書」的吳匏庵手稿，而他特別提及主人對於這類前代名人的手抄本格外珍重，另闢空間置放的珍藏行為，足見抄本之難得。詩句至此，此次的行程似乎和明亡前吳偉業於江南常賞玩珍奇書畫的經驗相似，然而吳偉業筆鋒一轉，自寫到「言過富春渚，登望文山哭」（頁10），即開始觸及謝翹登西臺哭弔文天祥的抄本內容後，以下就藉其內容延伸開展，鋪敘謝翹散盡家財、募兵參與文天祥抗元義軍的事蹟，幾佔全文篇幅的一半。

謝翹與文天祥力圖為頽弱的南宋抵抗元軍，最後雖壯志未酬，但兩人對國家的至誠和力挽狂瀾的情感，顯然讓吳偉業極為震動。詩中專注地敘述著兩人的故事，直至詩末，才將時空拉回觀賞的當下：「主人更命酒，哀吟同擊筑。四坐皆涕零，霜風激羣木。嗟乎誠義士，已矣不忍讀！」（頁11）詩中花費大篇幅地深入描繪謝翹與文天祥事蹟，對於眾遺民共同閱讀的情景與詳細情形並無任何描述，對書法與文學內涵的審美欣賞亦未置之一詞。只在詩末幾句之中，描繪出吳偉業與前來觀賞的眾多明遺民，共同沉浸一本手稿所激盪出的哀慟情緒。可以推想



的是，謝翹在文天祥從容就義後仍苟存成為異族新民，自然將具有相似亡國經驗和身分轉折的這群遺民帶入書中，產生共鳴。於是賞書、哀吟與擊筑不須明說地將毛子晉的藏書場所轉換成遺民相濡以沫的空間。慷慨的情緒掩蓋了玩賞應有的審美情趣，在此空間中，藉由共同賞物的活動，這群明遺民得以暫時疏離外在已天崩地裂的政治新局，留連在緬懷前朝的氛圍中。收集者的古物收藏嗜好，不只是為了好古搜奇，尚具有交流故國情感的作用；而鑑賞的目的所關注的也不在單純審美的反饋上，藝術的張力在詩中化為安慰遺民群體的能量。

吳偉業早期所寫之物不外乎是其逸樂生活的妝點和反映，然明朝初亡的幾年間，吳偉業親見南明朝政的奢靡，對於昔日聲色玩物的生活態度出現曖昧的游移。他既不正面批判江南物質生活與禍國間的關係，如當時的顧炎武強烈指責明末浮靡的士風；<sup>94</sup>卻也不再以物作為紀錄聲色的書寫材料，而是一面帶著反諷的幽微語氣「歌頌」江南的物質生活，一面將玩物活動化為遺民逃離政治壓力的寄託。如此，曾享受明末江南逸樂生活的吳偉業，既對自己應感愧疚的立場保留了餘地；無形中將賞物與故國連繫起關係的書寫方式，亦合理化了玩物的正當性。此間所隱伏的矛盾心思，在距離明亡近十年後，面對逐漸穩定的新政體與不同的人事變化，自然不可能維持一模一樣的姿態。以下將以《秣陵春》為主要分析文本，觀察1653年，吳偉業在《秣陵春》的賞物觀又表現出什麼樣的轉變。

### 第三節 自我認同與背叛——《秣陵春》中的玩物活動與交流

#### 一、玉杯：自我認同的調適

<sup>94</sup> 顧炎武認為明朝文人不識經術，文章華而不實，譬如「巧言」，又虛談心性，有如魏晉清談，有亡天下之虞。〔清〕顧炎武（著）、〔清〕黃汝成（集釋）：《日知錄集釋》（鄭州：中州古籍出版社，1990年），卷19，頁450-451。至十八世紀，四庫全書的編者，對晚明對物質的話語開始用比較輕視的保留語氣後，這些編者便引顧炎武對晚明士風的批評，強調收藏、鑒賞和明朝衰亡之間的關係。See Wai-yee Li, "The Collector, the Connoisseur, and Late-Ming Sensibility," p.299.



《秣陵春》的故事時間設定在南唐亡國不久後的北宋。北宋初年，已故南唐大學士徐炫之子徐適，因家道中落而被排拒於官場之外、只能隱居於舊宅之中，並寄情於骨董鑑賞與收藏。為了離家嘗試尋找出仕的機會，徐適不顧眾人反對，將曾在南唐擔任大學士的父親所留下的玉杯連同祖先遺留的產業「宜官閣」，與南唐將軍黃濟換取便於攜帶的晉、唐法帖。玉杯原是李後主大宴群臣的場合中所用之杯。李後主賞賜給徐鉉，成為徐家家傳之寶。而法帖則是曾經為李後主與保儀鑑賞過，並留有徐鉉題字為記。徐適以玉杯交換法帖之後，帶著法帖到洛陽拜訪父親的學生、現下任官新朝的獨孤榮，希望獲得引薦。但是，獨孤榮不但沒有為徐適引薦，反而騙走法帖。正當徐適落寞時，南唐李後主和他的妃子保儀的魂魄讓徐適得到黃濟之女黃展娘使用過的寶鏡，再從中施法，一面讓徐適自寶鏡中見到展娘，一面使黃展娘手中的玉杯出現徐適的倒影，兩人因此一見鍾情。最後，後主與保儀幫助兩人於陰間成婚，徐適回到陽世後順利出仕新朝。

《秣陵春》自第二齣〈話玉〉開始，即展現了文人風雅的玩物生活，南唐才子徐適和友人蔡游玩賞玉杯，並討論到何處尋覓書畫真跡。至第四齣〈恨嘲〉兩人同至舊朝將軍黃濟家請看法帖，接著於第七齣〈惜杯〉中描述徐適考慮是否欲和黃將軍作法帖與玉杯（及宜官閣）的買賣交換。第十二齣〈誤謁〉和第十九齣〈醉逐〉是徐適拜謁獨孤榮並被騙法帖的過程。藉由對此換物事件的詳細描繪，《秣陵春》一開始將讀者帶進一種品賞生活的文化氛圍。才子佳人型小說或傳奇中，由於才子與文人間的相似性，使作者若欲選擇自我代言的發言人（*persona*），才子通常是承擔此寄託的角色。《秣陵春》中，毫無疑問地，徐適於新舊朝間的矛盾以及個人才情與作者吳偉業最為貼近，頗具自傳寓託的意味。由徐適為中心所開展的物交換情節，與吳偉業個人在此時期所面臨到的政治難題之間，因此別具值得仔細檢視的關連。自徐適角色的身世、交遊與心境談起，第二齣即由生角自報家門，徐適這樣介紹自己：

小生姓徐，名適，表字次樂，廣陵人也。先集賢官知制誥、右內史，望重中書。家國飄零，市朝遷改。澄心堂內，無復故遊；朱雀桁邊，猶存舊業。因此浪跡金陵，放情山水。陸士衡當弱冠而吳滅，閉戶十年；陶元亮以先世為晉臣，高眠五柳。（頁 1236）

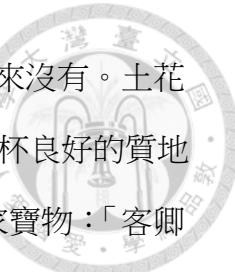


在介紹自己的姓字與籍貫後，徐適緊接著即報出父祖於南唐任官的譜系，而因南唐易宋，此官職譜系到徐適即中斷了。對於徐適來說，當初李後主喜大宴臣僕的澄心堂如今無法再有機會一遊，應是極大的遺憾。故徐適自報家門後出現的唱詞，唱出了落寞不得志的氛圍和情緒，如「春去愁來矣」、「耽寂寞、漫沉吟」、「愁向寒樓控玉笙」、「索莫無聊」，一連串形容不脫「愁」、「寂寞」和「無聊」，託出改朝換代下，遺民後代因家道中落而被排拒於官場之外，落魄無從的心態。此亦解釋了徐適為何「浪跡金陵」，在自報家門中引陸機和陶淵明之典自比志節。陸機在吳國亡後與弟陸雲至洛陽，隱居十年不仕新朝；<sup>95</sup>陶淵明歸隱田園，不為五斗米折腰的隱士形象已成典範。然有趣的是，徐適雖自比陸機與陶淵明兩隱士，「浪跡」的作為既非如陸機隱居著書，亦不是陶淵明歸隱田園，反而頗為驕傲地自言：

棲遲不仕，索莫無聊；倒著腳在骨董行中，自揣有幾分眼力，識得幾件正路收藏，別人看來極沒要緊，吾自家別有一番議論，一番好尚，儘足消磨日子。（頁 1236）

徐適理所當然以選擇寄情於「骨董」行作為「消磨日子」的不仕選擇，且頗堪自傲。這在明末以前儒家「玩物喪志」的傳統中不太可能，卻真實地反映了晚明社會視賞物為風雅的潮流。不過，吳偉業不僅欲描寫才子的風雅，尚具有將徐適個人複雜心境寄託玩物之中的用心。第二齣〈話玉〉中，蔡游至徐適家中品杯，蔡

<sup>95</sup> 見尹軍：《陸機陸雲評傳》（上海：上海古籍出版社，2011 年），頁 36。



游唱誇道：「雲雷篆，子母螭，羨良工昆刀切泥。那包漿侵法，從來沒有。土花如砌，雪膚鈿粟瓊膏膩。點櫻桃丹井砂紅，染空青越州磁翠。」玉杯良好的質地和色澤再現的是他們心中最嚮往的往昔時刻，徐適忍不住讚嘆自家寶物：「客卿兄，我想此杯初賜出的時節，先學士方在恩榮，南唐朝正當明盛，好不光彩也！」玉杯的來源在第四齣〈賞音〉中有完整交待：「小周后撥燒槽琵琶，皇爺自吹玉笛，酌于闌白玉杯，極歡而罷。」兩人賞玩的玉杯原是徐適父親徐炫任南唐大學士時，在澄心堂李後主大宴，君臣同歡的場合中所用之杯，後李後主賞賜給徐鉉，成為徐家家傳之寶。故「光彩」二字雙關玉杯外觀和南唐國勢，玉杯所閃耀著的是徐適家族歷史的榮光，也是南唐國勢最盛的輝煌；不過顯然地，徐適雖擁有御賜玉杯，距離玉杯的象徵榮耀去之已遠，徐適隨即如此感嘆：

【前腔】司徒鹵，尚父彝，拜恩迴朱衣捧持。到今日呵，錦茵雕几，一朝零落蠶恥。河如帶趙玉今完，甌無缺柴窯同碎。（頁 1237）

句中的「司徒」為主管教化之官名，「尚父」為後世用以稱尊禮大臣的稱號，而「鹵」是中型酒尊，「彝」則是古代青銅器的統稱。因此，徐適將玉杯比作教育大臣「司徒」之鹵、尊禮大臣「尚父」之彝，即將南唐盛世的禮教文化皆凝縮在玉杯上了。而今昔對比下，當初製作玉杯的器具與生產窯爐都隨著南唐的傾覆而崩壞了。在兩人的感嘆間，吳偉業似乎重現了〈毛子晉齋中讀吳匏庵手抄宋謝翹西臺慟哭記〉中，藉由對物的收藏與珍賞，遺民文人間彼此共懷前朝的抒發和安慰。不過，細觀對玉杯的描述，此物的處境折射的是徐適尷尬的自況，玉杯被製作生產的根源已毀，如同徐適欲將自己歸諸於祖先所屬的前朝舊民譜系之中，然盛世傾覆而父祖已亡。玉杯是遺民後代緬懷故國榮耀，認同前朝遺民的象徵；但徐適一再強調今日玉杯光彩根源的毀壞，敘述中又缺乏堅持力守此玉杯的決心，玉杯似乎已轉為暗示南唐盛世已過的剩餘物。如果對物的收集和欣賞，在明覆亡

之初是吳偉業認為可對前朝的懷戀表現，《秣陵春》之物已不單純地被珍愛眷賞，甚至已涉及到物是否過時與應捨棄與否的難題。

第七齣〈惜杯〉，徐適便決意不顧眾人反對，欲捨棄玉杯，並附上父祖於朱雀桁邊所遺留的舊業「宜官閣」，換取黃濟家的法帖，以便至洛陽打秋豐取得出仕機會。根據徐適自言，法帖本身令人「寢食都廢」的藝術性，以及法帖後留有徐適父親所題之標題是深深吸引他的原因。不過出換玉杯與換入法帖之間，徐適對法帖後「先公遺墨」的眷戀並未強調其和朝代盛衰之間的聯繫，反而是在惋惜玉杯的修辭中，巧妙地透露徐適於新/舊朝之間的調適過程。例如〈惜杯〉中徐適對玉杯的不捨與愛惜，決定出換後，不再如〈話玉〉中大篇幅描述玉杯外觀及來源，轉而聚焦於其實用性：

（生）咳！這杯兒委實可愛人也！聽蕉，我想有這杯也要享用他。

【集賢賓】晴窗小几傾玉甌，遇花發南樓。百斛清泉新雨後，聽松風活火床頭。茶烟半透，閒伴著圖書清畫，嘗數口，好溫潤我家良友。（頁 1252）

在出換玉杯前夕，徐適命僕僮聽蕉將玉杯取來「享用」。不論是在窗畔小几旁以杯澆花，花與玉杯的光彩兩相輝映；或以之煮茶看煙，邊喝茶邊愜意地讀書看畫，玉杯至此的象徵明顯已游離了和南唐榮光時刻連結的比喻關係，徐適重溫並哀悼的是捨棄之後可能再也無法「享用」的功能意義。當聽蕉勸說：「相公，想這樣受用，怎生換與別人？」（頁 1253）徐適竟回答：「雖然如此，這般享用，還覺得太寂寞些，必得個女客，唱隻曲兒，箏條般指頭捧來，纔是快活。」（頁 1253）不僅當下受用，徐適還期待美人捧杯的畫面，玉杯亦提供了對未來「快活」享受的想像空間。徐適自心心念念著往昔至著眼當下，乃至對未來可能想像的心境轉折，具體落實在對物之敘事焦點的挪轉上。而既然玉杯與舊朝的連結已不再濃烈，捨棄玉杯的結果只是無法再享用它，出換遂顯得不那麼愧疚，毋寧暗示著一種心



理調適並自我安慰的轉折。

徐適執意以玉杯和自家宅子換法帖，在任何人眼裡都是一件不公平的交易。如僮僕聽蕉所言：「相公，好端端一個宅子送與別人，換這幾張紙頭兒，還要貼上個白玉杯。」（頁 1252）蔡游也以「世情可知，未必得意，不如守舊是個上策」（頁 1254）勸徐適不要輕將玉杯和祖先遺業換與黃濟，守舊才是上策。此處徐適的形象已較一般才子的風雅更為瘋狂，近乎晚明嗜、癖型人物了。<sup>96</sup>〈惜杯〉一開頭以「馬癖曾聞換麗人，詩名不惜碎胡琴。」來形容徐適為事物極度鍾情的性格特質，不過晚明強調嗜、癖，主要為突出文人對物深情專注的「情真」。而徐適強烈的癡人行逕，除情真外，亦以之暗示他走向新朝意願強度，他對於此次交易有多堅持，決意要改變沉浸古玩的舊生活之意願即有多深。故徐適至洛陽拜訪獨孤榮，願賣唯一的棲息之處「宜官閣」，可見其力圖走向新環境的決心，徐適說服蔡游：

（生怒介）……這杯雖是我極愛的，反覆思之：圖書筆墨，是書生常分；珠玉寶玩，非貧士所宜。況我浪跡江湖，得無以懷璧為罪。我主意已定，不消再講了。你看這杯呵。（頁 1254）

法帖和玉杯，徐適在衡量此兩物的價值時，最後著重的是與文人較貼近的筆墨，反映文人特別珍視書畫的價值觀，也透露了徐適一再將自己定位為「書生」、「貧士」之「士」的潛在意圖，對故國雖不無眷戀，但仍在意身為「士」應致仕的使命擔當，此處所謂「浪跡江湖」即是嘗試出仕機會的打秋風旅程。句中「懷璧為罪」典出《左傳·桓公十年》，春秋諸侯虞公之弟虞叔擁有一塊珍貴寶玉，虞公要求虞叔獻之，虞叔自覺此玉不獻，將為自己招來禍患，感嘆「匹夫無罪，懷璧

<sup>96</sup> 晚明文人相當注重人對事物鍾情的狀態，以「嗜」、「癖」作為這種狀態深度的用語，可用於各類物象的對待上，例如梅嗜、石嗜、詩癖、煙霞癖等，可見出晚明文人在審美態度上所特意表現的非理性特質。參毛文芳：《晚明閒賞文學》（臺北：臺灣學生書局，2000 年），頁 23-25。



其罪」。<sup>97</sup>徐適以「璧」喻玉杯，意指在客遊尋求出仕機會的旅途中，擁有如玉杯的寶物容易招來禍患。這既是對長期旅途的安危考量，亦暗喻玉杯所承載的歷史記憶雖珍貴，但不能再珍藏，或許更暗喻吳偉業個人走向新朝後，若還念念不忘舊記憶可能會帶來的危機。總之至此，玉杯已成為一個遺民後代向前瞭望的負累，必得拋棄，才能逐漸相應於時代翻覆後的新處境，玉杯完整地展演一個朝代更替下自我認同的失落過程。

玉杯的象徵轉換表達出徐適走向新認同的勢所必然，但作為一個父祖深受前朝榮寵的遺民後代，毫無留戀地出仕新朝談何容易，當〈惜杯〉齣末的散場詩再次提起玉杯，便洩漏了此矛盾心跡：

遺業淒涼近故都，敢論松竹久荒蕪。逢君買酒因成醉，一片冰心在玉壺。

(頁 1254)

傳奇之散場詩多習於採集現成詩句，挪用其意為己用，欲了解作者選擇用以點明此齣的意圖，須返回原典。這首散場詩除首句並未用典以外，其它皆摘自他人作品。首句指出祖輩遺業「宜官閣」在「故國」都城——金陵，在之後徐適需前往洛陽和汴梁以求發展的襯托下，「淒涼」二字顯然是政治重心轉移後的感嘆，必得捨棄舊業才得不再淒涼。次句出自杜甫〈將赴成都草堂途中有作先寄嚴鄭公五首〉第一首，此組詩作於廣德二年（764），背景大致為徐知道據成都叛亂，杜甫被迫離開成都草堂避難，後亂稍平，新任成都尹兼劍南節度使的嚴武來信邀其再回成都任官，杜甫於返成都途中寫下此詩，引詩之上下文為：「但使閨閣還揖讓，敢論松竹久荒蕪。」<sup>98</sup>詩中奔赴友人、即將到成都任官的情境，<sup>99</sup>與徐適即將出

<sup>97</sup> 《左傳·桓公十年》：「初，虞叔有玉，虞公求旃弗獻，既而悔之曰：『周諺有之：「匹夫無罪，懷璧其罪。吾焉用此，其以貢害也。』」見〔周〕左丘明（傳）、〔晉〕杜預（注）、〔唐〕孔穎達（疏）、〔唐〕陸德明（音義）：《春秋左傳注疏》（臺北：臺灣商務，1983年），頁143-153。

<sup>98</sup> 見〔唐〕杜甫（著）、〔清〕仇兆鰲（注）：《杜詩詳註》（北京：中華書局，1979年），頁1105-1106。

<sup>99</sup> 此詩末句為「幾回書札待潛夫」。仇兆鰲注：「知嚴入蜀時便有書見招矣。」可見杜甫作此詩



發奔赴仕途頗有相似之處。此外，不可忽略的是，杜甫上句即誇讚嚴武是懂得揖讓而化天下者，<sup>100</sup>下句接著認為此次的奔赴，必能使自己在成都草堂的松竹不再荒蕪，「敢論松竹久荒蕪」一句實表現出對即將奔赴者的信任和期待。故散場詩的引句不得不令人想起原典中即將出仕的欣悅和對新執政的期待。若將散場詩的首句與次句連讀，徐適舊業之淒涼，彷彿在徐適一旦出仕後，可稍減去舊居與家族落寞的情勢。於此，守住舊身分與仕新朝便不是抉斷的二分概念，仕新朝不完全等於背叛，反具使家業不再「淒涼」與「松竹荒蕪」的作用，此時的徐適似乎已作好認同轉化的緩衝準備了。繼之第三句引蔡希寂〈洛陽客舍逢祖詠留宴〉陳述以玉杯與友人飲酒的情形，末句則以王昌齡〈芙蓉樓送辛漸〉之名句「一片冰心在玉壺」<sup>101</sup>作結。此句原為王昌齡南謫江寧時，堅持自己為官清廉如白玉之心，用以宣告自己將不畏眾人流言蜚語。這裡雖不同於原詩的語境，但在徐適似已接受新朝的語氣脈絡下，吳偉業最後仍不忘以「玉壺」喻玉杯，「冰心」在此似指內心深處仍保有對昔日的認同，再次替徐適申明雖將玉杯出換，但其並未完全遺忘前朝與祖輩，決心捨棄玉杯，卻又再利用玉杯與舊朝的連繫以表忠心，實洩漏了吳偉業輾轉於新舊朝代間的不安。

古物在劇中所扮演的角色，遠遠超過單純與故國連結的懷舊象徵。放棄玉杯，意味著即將出仕的決定，故玉杯與法帖的賞玩與交換，應被比喻式地閱讀為士人面對鼎革後的調適歷程。玉杯的刻畫極為主觀地投射了徐適在面對個人處境抉擇時，百轉千迴的心思：自煥發出家族與國家榮光的驕傲，到突出它已失光彩根源的剩餘感，再轉而專注於其實用性，最後被喻為危險的負擔，而在終將拋棄時，卻又回頭寄予它表態的任務。每一次象徵意義的轉換，皆是徐適對個人主體認同

時，已深知自己即將被嚴武見招任官而充滿喜悅。見〔唐〕杜甫（著）、〔清〕仇兆鰲（注）：《杜詩詳註》，頁 1106。

<sup>100</sup> 詩中杜甫表現出要前往依附「文翁」，即對嚴武的信任。誇讚嚴武雖出自「閨閣」民間，卻如孔子口中誇讚的統治者典範：「揖讓而天下化者」，必能以禮樂治理成都，使自己得以安穩定居成都，草堂的松竹必不再荒蕪。

<sup>101</sup> 〔唐〕王昌齡（著）、胡問濤、羅琴（校注）《王昌齡編年校注》（成都：巴蜀書社出版，2000 年），頁 455。

的調整。此調適過程的流動和複雜性凝聚在小小的玉杯之上，證明遺民無論堅持守舊、或認新，皆不是一件簡單而單向的選擇，其中的心理周折可能隨時動搖且繚繞的。轉仕新朝未必就能與前朝情感一刀兩斷，始終堅持遺民身分也不表示沒有一時一刻萌生苟且的念頭，吳偉業透過對物的著墨，將徐適與吳偉業個人，與眾多面對時代轉折的士人在走向新朝時徘徊流動的情感掙扎，具體化呈現讀者眼前。

## 二、法帖：背叛與忠誠的隱喻

如果換出玉杯的決定暗示的是新認同最後的勢所必然，那麼換入的法帖則扮演了對新認同過於融入，只求私利以遭致懲罰的象徵物件。徐適得了法帖之後，偕同僮僕聽蕉前往雒陽拜謁獨孤榮，第十二齣〈誤謁〉即描寫兩人的謁見情況。此齣一開頭，獨孤榮利用角色自報家門的開場詞交代出與徐適父親的關係：

獨孤榮，字華仲，秦州人也。先世仕宦毘陵，因家白下。遭遇徐鉉學士知舉，忝中開寶五年進士。只因唐亡，未經授官。……歷叨要任，新陞節度，留守雒陽。每念徐氏後人，欲加尋訪。(頁 1267)

獨孤榮於南唐朝中得到進士，乃因得到徐鉉的薦舉，此由後來徐適向獨孤榮下屬自稱「老爺座師的兒子」可再次印證。足見徐適決意放棄家業，前來謁見獨孤榮的自信，倚恃的是父親曾對獨孤榮仕途上的恩惠。獨孤榮任北宋節度使，亦明瞭自己「居重鎮」的職位來自徐鉉的提拔，透露出欲尋訪徐家後人以報恩的念頭。不過，相對於徐適自報家門時，以較長的篇幅溯及家族仕官之譜系，又於玩賞玉杯的過程中，屢屢提及父親與後主之間的宴飲場合；獨孤榮與前朝關係的自覺顯得薄弱許多。他更關心的，是自己於新朝中的位置，故當朝廷欲向民間收集書帖，

獨孤榮決定迎合朝廷：

聞得朝廷命王著搜集古今法書，倒是個絕好的機會。我想雒陽好古的人家最多，何不尋些晉、唐墨蹟，做一本獻上。一者見留意詞章，二者明有心進奉。(頁 1267)



不論「留意詞章」或「有心進奉」，獨孤榮對墨蹟法帖絲毫無玩賞的心意可言，法書對他僅是博得名聲、對北宋「獻些殷勤」的工具。當徐適上門拜訪，獨孤榮根本不在意或詢問徐適上門緣由，而是著意於徐家「遺產必多」上。故徐適說出自己新得晉、唐法帖真蹟時，獨孤榮隨即以賞玩之名要來看，實際上是欲占為己有，獻入朝廷：「我正要晉、唐真蹟，白白裏送上門來，甚是湊巧。若果然看得過，把椿小分上打發他起身便了。」(頁 1267) 第十九齣〈醉逐〉中，徐適想拿回借與獨孤榮的半本法帖，卻遭驅逐，僮僕聽蕉又被囚。徐適氣得大罵：「獨孤榮，多謝你了。千里相投，這場結果。通家誼，師弟情，多蒙荷。」(頁 1288) 徐適以兩家過往的情誼指責獨孤榮的背情忘義。若考慮到法帖中的文字，這場「人情翻覆」便不僅是私交的背叛。關於法帖的詳細內容，事實上在文本中並沒有透露多少予讀者知道，至第十九齣，讀者所獲得的線索即是在晉唐真蹟之後，因李後主與保儀鑑賞過，故留有徐鉉題字為其留下記錄的筆跡。而更值得注意的是，此齣以前，雖亦提到法帖後具有徐鉉題字的內容，法帖與徐鉉之間的連結意涵，直至這裡才真正發揮。若徐炫的題字是經李後主賞鑑後的紀錄，在此脈絡下，獨孤榮搶奪並利用後主賞鑑過的法帖討好新朝，代表的不只是對徐鉉的辜負，亦象徵性地指涉對前朝君主的嚴重背叛。

獨孤榮所提及搜集法書的官員王著，史有其人。吳偉業一向善用朝代更替中的歷史人物以寄託己志，並加深作品的詮釋層次，如《秣陵春》中的徐鉉、徐適



等皆是史書上有所記載的人物，<sup>102</sup>更別提李後主、小周后、保儀等赫赫有名的帝王后妃。即便王著僅被提起一次，應非隨意安插的人物，細察王著生平，他曾任北宋翰林學士，又極擅書法，應是吳偉業設計以此人物作為蒐集法帖之人的主要條件之一。但不可忽略的是王著曾歷仕後漢、後周和北宋三朝的經歷，而其醉酒思念故主的軼事最廣為人知。<sup>103</sup>王著於宋太祖設宴招待群臣時，因醉酒而放肆暢言思念後周故主的心情，並於屏風後痛哭失聲，太祖非但不嚴懲，且放任王著繼續痛哭。由於王著此人於劇本中僅出現一次，讀者無從深入了解吳偉業對王著與宋太祖之間互動的歷史判斷，不過這則有名的軼事至少暗示了吳偉業在引用王著作為劇中人物時，亦必涵納了王著輾轉於新/舊朝之間的情感矛盾。

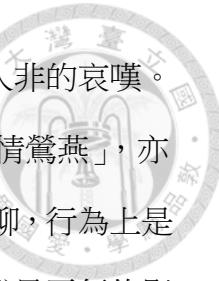
一為新朝收法帖，一為新朝獻法帖，王著雖與獨孤榮同於朝代更迭下服務於新朝，但其內心尚存故國之思，利用獨孤榮之口託出王著之名，恰與獨孤榮搶奪徐適法帖的行為形成反諷。值得一提的是，吳偉業雖常借詩歌為自己不願仕清的心情表態，卻一向極少對仕清貳臣提出異議，然同《秣陵春》於 1653 年寫下的〈新蒲綠詩〉其一中，卻暗寓其對貳臣在新朝中汲汲營營的批判：「有恨山川空歲改，無情鶯燕亦春忙。」<sup>104</sup>鄭吉雄指出，詩題「新蒲綠」應典出杜甫〈哀江頭〉「江頭宮殿鎖千門，細柳新蒲為誰綠？」<sup>105</sup>杜甫詩描述一個國亡後，人去樓空的

<sup>102</sup> 據《宋史·徐徽言傳》記載，徐適為北宋末年徐徽言之從孫，兩人皆因抗金而殉國。而《宋史·徐鉉傳》中，徐鉉為南唐官員，擅書畫，曾為李後主編輯其法帖作品，後成為吳偉業將之改寫為南唐大學士，為李後主貼身記錄宮廷事與提供娛樂的文學侍臣之材料。且北宋拘留李後主於南京時，唯徐鉉敢於前往宋師求和，被後主讚為：「時危見臣節，汝有知之矣。」故徐鉉雖在之後仍出仕北宋，有失節之實，但對故君的忠誠仍史有記載。徐適與徐鉉皆處於朝代更迭之際，卻仍展現出對故國與故君的忠誠，應是吳偉業擇取作為劇中人物的重要原因。而吳偉業不因徐鉉的失節而忽略他曾有的忠君史實，劇中著力描繪他與李後主間的親密互動，亦流露出對自己的辯護之情。關於徐適生平史料，可見〔元〕脫脫（撰）：《宋史·徐徽言傳》（北京：中華書局，1981 年），第 38 冊，卷 441，頁 13194。而徐鉉生平，可見〔元〕脫脫（撰）：《宋史·徐鉉傳》，第 38 冊，卷 441，頁 13045。

<sup>103</sup> 《宋人軼事彙編》：「太祖嘗曲宴，翰林學士王著乘醉喧嘩……明日或奏曰：『王著逼宮門大慟，思念世宗。』太祖曰：『此酒徒也。』在世宗幕府，吾所素諳。況一書生哭世宗，何能為也。」後人多引此軼事作為趙匡胤認為文臣較易控制，政策制定偏向重文偃武的佐證。見丁傳靖（輯）：《宋人軼事彙編》（北京：中華書局，2003 年），頁 9。

<sup>104</sup> 〈新蒲綠詩〉全詩為：「白髮禪僧到講堂，衲衣錫杖拜先皇。半杯松葉長陵飯，一炷沉煙寢廟香。有恨山川空歲改，無情鶯燕亦春忙。欲知遺老傷心處，月下鐘樓照萬方。」見馬導源（編）：《吳梅村年譜》（臺北：文海出版社，1935 年），頁 59。

<sup>105</sup> 見〔唐〕杜甫（著）、〔清〕仇兆鰲（注）：《杜詩詳註》，頁 329；關於詩題「新蒲綠」與杜



淒涼場景，而蒲柳不解人事，仍兀自不知為誰而綠，本呈現出物是人非的哀嘆。但蒲柳在吳偉業筆下卻帶嘲弄意味，詩題為蒲柳即暗指詩中的「無情鶯燕」，亦即那些家國滅亡而仍不知為誰奔忙仕清貳臣們，不僅志節柔弱如蒲柳，行為上是對前朝的「無情」叛義。因此，獨孤榮背情而謀私利的情節雖不能說是平行的影射，然而以獨孤榮為私利獻法帖於新朝，對照當時貳臣獻吳偉業於新朝的情況；吳偉業於此時期因有感於朝中貳臣為派系利益，逼迫自己仕清的敏感，<sup>106</sup>便使得獨孤榮為積極融入新朝、搏得晉升機會的殷勤，有著更大的想像空間。

### 三、賞鑒：遺民身分的建立

承上述第一、二節所論，《秣陵春》對物件運用的豐富性，或呈現在寄託當時文人的認同斷裂與情感矛盾上，或演繹貳臣忠誠與忘恩背叛的敏感議題。而若進一步細觀文本中文人們對於玩物之態度和鑑賞能力，可發現玩物不僅消極地反映文人游移於抗拒/接納的中間狀態、對背叛議題的敏感，更可被積極地當作一種建立自我認同空間的方式。

文人對於物逐漸提高的關注眼光，是整體社會經濟發展的結果。明中葉後，經濟生產力漸從元明之際的戰火破壞中恢復，對外貿易逐漸擴張，消費社會於晚明誕生，物質流動達至前所未有的高峰。柯律格（Craig Clunas）認為，晚明用來標誌身分地位的標籤已從土地財富，轉為對奢侈品的收藏，尤其是古物。<sup>107</sup>平民或商人皆可以金錢購買得，士大夫更是以古物的收藏作為風雅的象徵。因此，對古物的迷戀非但不是傳統儒家所認為的喪志與敗家，反成為文人、士大夫普遍

甫《哀江頭》之間的關係，見鄭吉雄：〈讀《清史列傳》對吳偉業仕清背景之擬測〉，《臺大中文學報》，頁 293。

<sup>106</sup> 吳偉業的仕清壓力，與朝中貳臣間派系利益不脫干係。關於當時清廷朝中的派系鬥爭情形與吳偉業之仕清關係，可參註 69 的詳述。薦舉的在朝貳臣中，不少皆是吳偉業舊友，如陳名夏、孫承澤等，然而吳偉業曾寫〈辭薦揭〉，文中描寫自己之病重，懇求在朝諸老讓他於家中養病。又於赴京時寫下組詩〈將至京師寄當事諸老〉，再次哀懇，然在朝貳臣不念交情，仍逼其出仕。

<sup>107</sup> See Craig Clunas, *Superfluous things: Material Culture and Social Status in Early Modern China* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1991), pp. 116-165.



標榜自我的方式。這或許能解釋何以在距國亡世變不久的時間點上，徐適將生命寄情於骨董中而反引以自傲。因為骨董可說是他在無法得官展志之下，對自己作為文人或士身分的唯一憑恃。處在朝代更迭不久的時空中，徐適家道中落而仕途受阻，沉迷於古董間是有些無奈的選擇，感嘆中卻明顯不無藉由對骨董的講究，將自己與友人蔡游和「世人」區分的意圖：

（生嘆介）吾想世人求田問舍，奔波勞苦；我兩人沒甚要緊，終日講究骨董，旁人聞之，豈不可笑。春愁沒箇安排處，閒向縹緲簡舊題。（末）還不如酒熟茶香數舉杯。（頁1238）

在特意點名「世人求田問舍」的庸俗後，徐適「講究骨董」的「可笑」中便是自嘲，也帶有一種自我標榜的意味了。畢竟自嘲後，徐適和蔡游依然興致勃勃地拜訪黃濟家，繼續沉醉於「縹緲」書卷與品茶賞杯之中。不過，《秣陵春》不僅欲以徐適對骨董的講究區別於大眾「世人」，描寫圍繞著物之流轉和交換的情節中，對於主角的鑑賞眼光也頗有著墨。而如何鑑賞，實是晚明以降文人在收藏、購買古物之外，所迫切需要面對的另一個重要議題。明代由於經濟物力逐漸豐饒，大眾在滿足提高生活水準的物質層面後，始注重文化消費，尤時代愈推近晚明，古物愈成為流行消費活動。如同徐適以「講究骨董」區分自己與他人，賞物亦是許多文人以之界定自己文士身分的手段，然而當品賞古物不再是文人群體的特殊品味展現，每個階層皆可透過消費收藏物來取得和他們同等階層的認定時，文人與他人無「差異」的焦慮感油然而生，他們將如何進一步界定自己身分的憑恃？柯律格即指出，鑑賞知識的重要性，是當時文人紓緩身分焦慮的方向。<sup>108</sup>為使其它階層所共有的賞物系統成為「異己的敘述」，如《長物志》此類「物」鑑賞教學手冊的出現，即是文人以雅/俗（狹/精、奇/巧）等分類來形塑品味的方法之一，

<sup>108</sup> See Craig Clunas, *Superfluous things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, pp. 116-165.



進一步和其它附庸風雅的階層區分開來，塑造「差異」來確認自己文人群體身分的解決方法。擁有某些物品已不再稀奇，能不能準確鑒賞，並將這些物品作適當的運用，才能突顯出物的特殊性和自己的不凡身分、品味，例如晚明文人發展出帶有銘刻文字的「文人化家具」、<sup>109</sup>或堅持鑑賞知識中所規定的文物收藏與擺放規則等。<sup>110</sup>《秣陵春》中文人對於物的鑒賞和品味的反覆描繪，一方面的確反映了這股文人的身分焦慮，例如〈杯影〉中，徐適出換「宜官閣」予黃濟後，黃濟與女兒展娘一家入住，展娘即自樓閣環境判斷徐適的名流風調：

（旦）裊烟，我自移徐家小閣，疏窗文砌，種種宜人；花藥紛披，房廊窈窕。就是壁間屬詠，石上留題，落筆皆妙楷名篇，聯句亦高人雅士……名流行徑，自是不凡。以此思之，徐君風調定可人也。（頁1259）

展娘與徐適未曾謀面，然透過銘刻於壁上、石上的題詠品質，以及種種設計、擺設的「宜人」，此樓閣有了徐適個人特殊化的印記，她辨認出徐適必不同於他人「不凡」的差異之處，增加其對徐適的傾慕之情，使此齣接下來自杯中因情之所至而看見徐適之影顯得理所當然。然而另一方面，比起晚明文人群體欲將自己區隔於其它階層的焦慮感，自晚明跨入清初的吳偉業所面對的身分問題更加複雜。他不僅共同感受到晚明以來玩物熱所對文人產生的壓力，1653寫下《秣陵春》時適逢他被迫出仕之際，對其更加困擾的，應是當下「政治身分」（清朝官員）和「想像身分」（明朝官員）的彼此拉扯與較量。

如果「立言」發聲是他可自行想像、定義身分的唯一管道，在文本空間中

<sup>109</sup> 文人士大夫在精緻的高級家具外，常透過在書房家具上留下詩文或署名，彰顯物的特殊化和自己別於俗的高雅品味。見巫仁恕：〈第五章——物的商品化與特殊化——以家具文化為例〉，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，頁205-246。

<sup>110</sup> 文人常據特定的鑒賞知識和規則，表露出對於僅會消費而不懂文物文化價值之俗人的鄙視。例如張岱以幽默的口吻，講述歙縣商人買了價值不菲的古董青銅花瓶，卻將之擺放在祠堂的供桌上，言談間不無嘲笑其不懂文物擺設的意味，這則故事可適當地反映出文人對於自己能掌握鑒賞知識的自信。見〔明〕張岱：《陶庵夢憶》，頁60。



其更欲建立的應是自己想像的遺民身分。如清代學者蔣超伯（1821-1875）於《通齋詩話》言：「吳梅村詩，於明末國初事，措語抑揚，暗占身份。」<sup>111</sup>認為吳偉業詩中論及明清之際的歷史事件時，雖然每以遺臣口吻書寫，但亦有抑明揚清的言論，故遺臣口吻僅是「暗占身分」的造作而已，此評頗有貶意。吳偉業於作品中對明朝的眷戀是否真誠，各有說法，然而確定的是，他偶爾雖表現出擺盪於新舊朝之間的認同困難，不過一再借由書寫，將自己定位為遺民身分的意圖，自詩詞至戲曲創作仍是很明顯的。《秣陵春》中，不論是賞鑒、搶奪或偷竊，細觀劇中幾個經手古物流通的文人，蔡游、真琦與獨孤榮皆是有心積極出仕或已仕新朝之士。一向習於以創作來舒緩自己政治失節愧疚的吳偉業，該如何平衡徐適仕新朝的舉動，為劇中自己的代言人——徐適保留一方可召喚舊身分的空間？

徐適在劇中最特出的專長即是他對骨董的賞鑒能力。徐適在第二齣自報家門中頗自傲於能「識得幾件正路收藏，別人看來極沒要緊，吾自家別有一番議論」（頁1236）的眼光，讓他在文人階層中是具有賞鑒目光的佼佼者，其評論好友蔡游的賞物能力：

左近有個蔡客卿，他胸中抱負，頗是不凡，只因落魄家貧，也便在骨董裏邊混帳度日，雖然也曉得些銅玉，那墨跡畫片，還未當行。（頁1236）

語氣中，「墨跡畫片」的賞識能力顯然須高於「銅玉」古玩，此處固然透露出吳偉業自身對於書畫的愛好，<sup>112</sup>也一併顯示出將徐適與蔡游的層次區別出來的意圖。其次，真琦這個貫串全劇的喜劇角色，除提供笑料以外，其最重要的功能之一，即是形成與徐適相反的對襯性人物，例如徐適家境困窘，真琦的家世卻被塑造成

<sup>111</sup> 轉引自周天：《長恨歌箋說稿》（西安：陝西人民出版社，1983年），頁38。

<sup>112</sup> 吳偉業長於繪畫，多幅畫作收於明清畫冊之中。《國朝畫徵錄》言吳偉業之畫：「山水得董、黃法，清疏韶秀，風神自足貴也。」見《國朝畫徵錄》，收於〔清〕陶南望（輯）：《草韻彙編》（台南縣：莊嚴文化，1995年），頁1111。吳偉業的文學作品亦多見以賞玩書畫為題材，或流露出對書畫的愛好之情，如〈毛子晉齋中讀吳匏庵手抄謝翹西臺痛哭記〉、〈項黃中家觀萬歲通天法帖〉、〈京江送遠圖歌〉等，頁10-11、73-74、271-272。

「鴉飛不過，市南金谷園」般擁有誇張巨富。又如真琦欲偷展娘寶鏡之際而寶鏡已被鏡神盜走，交付耿大娘贈與徐適。然兩人最具反諷意味的差異仍是對骨董的鑑別能力，第四齣〈恨嘲〉中副淨真琦與僕人阿寄兩人對話：



（副淨）他（徐適）飯米沒得在家，倒在冷器店裏尋甚麼骨董。我也看了幾件，那店主人見我在行，說道：「大爺是真古董。」阿寄，我想這名兒倒好，我認真叫他何如？（小丑）大爺叫了，自然是好的。（副淨）嘢，徐次樂鑽心古董，做人透骨時樣，我無一蘇意，吃得這個譸名，又被人笑話了。（頁1241）

真琦雖嘲笑徐適寧不吃飯也要賞玩骨董的癡癖，卻也模仿徐適到「冷器店」中看骨董的風雅行為，以玩物作為流行於當時可見一斑。而自劇情的描述，真琦對於古董實一竅不通，如〈恨嘲〉中其與徐適、蔡游於黃濟家前相遇，徐、蔡乃為借賞法帖而去，真琦卻只調戲前來應門的婢女裊烟，絲毫不問法帖之事。對於宦官寶鏡之興趣，亦在於誤認寶鏡擁有可將人照得俏起來的法力，以及想作弄裊烟的欲望，只思以竊盜之法據為己有，全無透露賞玩之欲望。故談話中，骨董店主人呼其名為「真古董」顯然出自於奉承與嘲笑之意。而最具反諷意味的，莫過於真琦以長篇玩物術語形容自己的醜陋面貌：

（副淨）你不曉得，我生出來血侵厭勝，長成是土繡辟邪。鸚鵡眼、黃鱔肚皮，夔龍紋、蝴蝶獸面。判官耳，把蜻蜓調轉，還是蜓蛉；獅子頭，將脰骨伸長，逼真螭虎。填漆牙齒，裏向多應是金胎；哥窯腳根，四邊少不得鐵足。黃鬚鬚有如火燄，黑精神渾似漆浸。湛楞楞爆起橫筋，依稀浮走；骨瀝瀝滾下汙水，竟是包漿。（小丑）如今女客家還要舊玉新做，大爺何不用些皂莢水，烏梅湯刷爆刷爆（手部）。（副淨指面介）你看我這東西，

臘查地一片水銀古，石榴皮幾搭硃砂斑。芝麻皴、鬼面皴、蟹殼皴，烟薰舊畫；梅花斷、蛇腹斷、牛皮斷，黑漆斷紋。冷金硬黃，再增子雙勾填墨；龍青粉白，還經得五彩裝花。那裏尋得一個做手來？（小丑）我看見街上賣骨董的，極低個貨，拿紫檀匣子，舊錦包袱裹好，就擡子價錢。大爺何弗做幾件道地海青，華一華，品一品？就是小人跟出去，也有光彩哩。（頁1242）

前半段如「血浸」、「土繡」直至「金胎」、「鐵足」，一一對照人的外型、五官和四肢等部分，古董形狀、材質等術語成為描繪身體的形容。後半段細寫毛髮、皮膚與汗水部分，以「火燶」、「橫筋」、「包漿」、「芝麻皴」、「梅花斷」等突出凹凸不平，並充滿雜質的製作質地來描述外表容貌。一方面實可見作者極力塑造當時玩物之風盛行的背景，連對賞鑒毫無興趣與眼光的真琦皆可隨手拈來眾多術語。另一方面，真琦自身長得像骨董又被喚為「真古董」，卻只知嘴上堆疊術語而不懂得實際運用，作者玩弄真、假的名實不符，反令賞鑒術語的使用成為對他最大的揶揄。而以丑角出現的僮僕阿寄提議主人，既然長相不佳，不如作幾件「地道」的海青袍，即寬袖的長袍禮服穿，增添光彩，反映出江南地區在明中葉以後，可以金錢消費為自己打造出區別於眾人的服飾，彰顯自己品味與身分的時尚環境。<sup>113</sup>不過，明顯地，真琦若以海青袍作為長相不佳的彌補，即宛如阿寄所比喻的，像街上所見「賣骨董的」以包裝「極低個貨」來哄抬價錢。字裡行間揭示出若想藉服飾或骨董來形塑品味、抬高身分，也必須要有與消費能力相符的鑒賞眼光，否則在明末因市場蓬勃而贗品充斥的環境裡，<sup>114</sup>若僅是附庸

<sup>113</sup> 明代前期，政府仍限定各個階層須遵守穿戴特定服飾的禁令，1560年代以後，禁令失去效力。尤在極度商業化的江南，不論士紳或平民同樣穿戴著奢華服飾，在私人宅第和公眾場合中展示時尚。見卜正民（Timothy Brook）（著）、方駿等（譯）：《縱樂的困惑：明代的商業與文化》（北京：三聯書店，2004年），頁298。

<sup>114</sup> 明末由於商業消費繁盛，社會地位競爭激烈，贗品充斥市場，如利瑪竇（Matteo Ricci）描寫南京的中國人時，寫道：「（他們）用很大的技巧和創造力來仿造古物，使不太在行的人在花費了高價買到商品後，最後卻發現原來商品一文不值。」故買賣古物常需倚靠文人雅士的鑒



風雅地妝點自己，很可能將自己變成贗品，反成笑料。

有趣的是，在真琦這段運用術語所作的長篇自述中，宣德爐的影子隱現其中。宣德爐是明宣宗於宣德三年(1428年)所特製的一批銅器，因爐底多鑄有「大明宣德年製」的款樣而得名。真琦在自述中所提到的「判官耳」、「石榴皮」和「硃砂斑」等，其實都是典型對宣德爐、或仿宣德爐的宣德款香爐之外型和材質花色的描述。<sup>115</sup>宣德爐原先製作的目的即是為提供宮廷祭祀的禮器，但在明末清初以後，宣德爐的用途愈加廣泛，仿作也愈多。宣德爐開始大量進入平民的日常生活中，並且失去了它的獨特性，宣德爐的名稱已逐漸被用作為一般香爐的代稱。如真琦一般僅能辨識和欣賞當時已多是仿製之古物的人越來越多，吳偉業在此處讓真琦以形容宣德爐的術語來描述自己，似乎也是在暗示著當時一般民眾已不是那麼在乎、或已經根本沒有賞鑑真正古物能力的情形。如同宣德爐在明末清初以後漸漸失去作為明朝政權祭祀禮器的正統地位，真琦低劣的鑑賞能力讓他亦脫離了和舊朝政權的聯繫，和他緊密相連的，只是世俗和日常化後的仿作銅器。真琦這個只認得假貨的態度，恰好陪襯出徐適對於古物真偽的重視，以及對前朝文化正統的在意之情。

最後，如前節所論及，獨孤榮搶奪徐適法帖亦非出自賞玩的目的，自〈醉逐〉中拒還法帖的言辭可窺探獨孤榮的玩物態度：

（淨怒介）咁！這廝放刁可惡。我老爺在這裏做官，一清如水。多少鄉紳大老，送我金銀幣帛，一些也不受，希罕你家這幾幅破紙兒。……（淨低唱）這籌停妥。蘭亭巧賺，妙計誰過。……（生怒介）呀！這法帖是你要借看，我著小廝送進衙裏的，如何說沒有？（頁1287-88）

賞知識，而文人則常透露出他們對於僅有財富而乏眼光者的鄙視。引文譯自 Clunas, “Connoisseurs and Aficionados: The Real and the Fake in Ming China(1368-1644),” in *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, ed. Mark Jones (London: British Museum Press, 1992), p.151.

<sup>115</sup> 關於宣德爐的製造過程，以及流傳和仿製情形，見王光堯：〈淺談宣德爐的鑄造與仿製〉，《紫禁城》，第4期(1994年)，頁28-29。



原來徐適所想像獨孤榮欲借法帖之目的為「借看」，即出於鑑賞收藏的愛好，一如當初徐適向黃濟借看法帖，為晚明以降喜愛收藏的文人，彼此間交流往來的活動之一。<sup>116</sup>如裊烟形容黃濟對物的收藏心態「他有舊朝名玩，既是有意收藏，也要人來看」，最可說明收藏家或炫示、或樂於分享的心情。而獨孤榮卻將自己與徐適的交流扭曲為賄賂的交易，將「破紙兒」（法帖）和「金銀幣帛」合觀，並以「蘭亭巧賺」的比喻讓法帖成為與金錢享有同樣價值的「商品」，已失去了對賞物的審美價值追求。

吳偉業一一將劇本中所有具文人身分主角之賞鑒力擺置於次於徐適的位置，認真經營並分辨出徐適與這些文人的差異，無非是欲使自己的代言人徐適成為文人中唯一和前朝文化緊密相繫之人。在選擇以「南唐——北宋」作為明清更迭背景的喻示下，南唐以復興與傳承李唐的豐厚文化自任，<sup>117</sup>加以李後主一代詞人的文學成就，使南唐瀰漫著文藝之風的象徵性。因此《秣陵春》的古玩世界中，北宋新建之「現時」背景使「古」與「南唐」間具時間的連結性，「古玩」之「古」成為與前朝相繫連的符碼；而「玩」即「物」則承載著南唐美好的文化想像。吳偉業用戲劇作為具「自傳性」的寄託，戲劇中其它人物如蔡游、真琦、獨孤榮，成為經選擇性取材以突顯代言主角徐適、亦即作者自我的刻意安排。如果說對物的鑑賞是晚明文人以之確認階級身分差異的憑恃，那麼徐適在劇中與其它「群體」的差異，實展現出文人反映於物的身分焦慮已漸漸自雅/俗階級的劃分，涵括至「遺民身分」空間能否保留的問題。如此一來，徐適絕佳的賞鑒能力，在劇作中由始至末皆具有與故國的聯繫力量，是為徐適，亦是作者吳偉業將仕新朝的另類

<sup>116</sup> 關於晚明文人喜愛收藏與賞物的交遊活動之討論，See Wai-yee Li, “The Collector, the Connoisseur, and Late-Ming Sensibility.”

<sup>117</sup> 陸游《南唐書》記載李後主與大周后得到唐朝《霓裳》舊譜，遍訪江南，令「天寶之音，復傳於世。」此段史事在《秣陵春》中亦有引用和改寫，〈賞音〉中曹善才自言曾參與此事，回憶道：「後主李爺以《霓裳》舊譜遭亂失傳，遍訪江南，得某于梨園樂籍，道是善才嫡派，即賜名善才……」此外，馬令《南唐書·儒林傳》亦讚許南唐好儒之風類唐為：「江左三十年間文物，有元和之風。」見〔宋〕陸游：《南唐書》（《影印文淵閣四庫全書》），卷 16，頁 3b。〔宋〕馬令：《南唐書》（《影印文淵閣四庫全書》），卷 13，頁 1b。

辯解，幽微地傳達出其對前朝割捨不下的情感。

#### 第四節 小結



1653年，順治十年，是吳偉業決定如何面對自己與後人品評的關鍵時刻，當年九月前往京師途中，吳偉業曾留下詩作〈將至京師寄當事諸老〉其四：

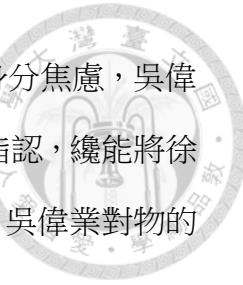
平生蹤跡儘繇天，世事浮名總棄捐。不召豈能逃聖代？無官敢即傲高眠？

匹夫志在何難奪，君相恩深自見憐。記送鐵崖詩句好，白衣宣至白衣還。

（頁402）

詩中透露出他早有預感，依順治十年左右明朝遺臣陸續被薦舉的情勢，吳偉業自知此次被召，出仕之路已在所難免。故於詩中以「逃」形容自己不願出仕的不可奪之志，不斷表達自己已棄捐「浮名」，希望朝廷「當事諸老」能瞭解，自己得以白衣——即以平民身分還鄉。其呼喊的聲音愈強烈，愈顯出他了解即將面對再仕的處境應難避免的自知之明。在此氛圍下，此詩與同年寫下的《秣陵春》，實可同視作吳偉業出仕前的提前表態。如果吳偉業在明亡之初的物質書寫因急於政治化賞物，而少了一些情趣，《秣陵春》中的物質書寫則較為複雜。審美的情趣與政治意味在劇中情節巧妙共存而不衝突，一方面此時的吳偉業對物已有審美品賞的餘裕，另一方面則展現出不同於先前作品中政治化的方向。在即將出仕的壓力下，可發現《秣陵春》中的玉杯與法帖不再只是收藏以作為亡國反諷或慰藉的物件，它們分別進入該如何捨棄的抉擇與忠誠考驗的象徵之中，前者委婉地透露出仕新朝的認同調適之難，後者則表達了作者對當時貳臣行為的敏感。

明亡之初，吳偉業於毛子晉齋中，透過對手抄書的共賞，與明朝遺老們和書中的南宋遺民謝翹同聲悲泣，理所當然地融入遺民群體的亡國哀慟中。而在《秣



陵春》中，遺民間不須多言的共鳴已出現危機。面對即將失節的身分焦慮，吳偉業孜孜營造徐適不同於其他貳臣文人對物的賞鑑力，他必須奮力指認，纔能將徐適與自己劃歸為遺民群體的一部分，表達內心對前朝的真正認同，吳偉業對物的賞鑑和迷戀至此正向地成為遺民身分的形塑過程。



## 第四章

### 離魂：論《秣陵春》對《牡丹亭》的挪借與轉化

#### 第一節 前言

吳偉業自 1645 年後，接連創作出《臨春閣》、《通天臺》和《秣陵春》三部戲曲，其中 1653 年所寫下的《秣陵春》不僅長度最長，也以劇情之虛幻曲折的複雜程度最為人所稱道。劇中佳人形影相離的曲折過程，明顯挪借自《牡丹亭》的離/還魂情節。徐扶明編輯《牡丹亭》相關資料時，即將《秣陵春》收於〈續編〉中，明白指出「此劇有些地方，如《攬鏡》、《鏡影》諸齣，就是學《牡丹亭》的。」<sup>118</sup>《牡丹亭》作為經典自問世以來，流傳與風靡之廣，清初為《吳吳山三婦牡丹亭還魂記》題序的林以寧即指出：「書（《牡丹亭》）初出之時，文人學士，案頭無不置一冊。」<sup>119</sup>掀起晚明清初一陣改寫風潮，如《墜釵記》、《人鬼夫妻》、《夢花酣》等劇作，皆是回顧《牡丹亭》所孳生的龐大文本群。<sup>120</sup>儘管情節內容有所差異，但皆挪借了《牡丹亭》中佳人離魂而後還魂復生的核心情節。《秣陵春》躋身於這批文本之中，最明顯的特殊性，應在於吳偉業將離/還魂情節放置於朝代更迭之際的時間脈絡之中，劇中才子佳人皆為前朝所遺落的遺民後代。這些安排使《秣陵春》成為一齣如眾所公認的，借男女離合之情寫興亡之感，深具遺民意識的作品。

《秣陵春》劇情描述徐適與黃展娘兩人的情緣藉徐適所藏父祖輩的玉杯，與展娘家所藏的寶鏡、晉、唐法帖為物信而展開，已成仙之李後主及其寵妃黃保儀、

<sup>118</sup> 見徐扶明（編著）：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987 年），頁 339。

<sup>119</sup> [清]林以寧：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》（清芬閣同治庚午重刊本）。

<sup>120</sup> 《牡丹亭》後所產生的眾多相關文本，見徐扶明（編著）：《牡丹亭研究資料考釋》。



耿先生在一旁協助。耿先生施法先讓展娘於徐家的玉杯中窺視徐適幻象，展娘因而一見鍾情、病而離魂，隨後再讓徐適自黃家的寶鏡中見到展娘。徐適和展娘透過影像而互相愛慕，後主與保儀遂助兩人於陰間成婚。婚後，兩人攜後主所贈的琵琶回至陽世，某日展娘彈奏琵琶，與徐適聊及昔日離魂往事時，真琦偕南唐樂師曹善才至汴京，曹善才認出展娘所奏琵琶聲為北宋內庫所丟琵琶之音。真琦告官、拘捕徐適，展娘魂被一驚而散，歸金陵家中，與其軀體合一。徐適入京後，被認為內庫之賊，幸徐適舊友蔡游已任刑科都給事，出手相救，宋皇帝不但不加罪於徐適，且命其作〈琵琶賦〉，擢為狀元郎。後陰錯陽差娶了展娘婢女裊烟，並與展娘真身團聚。徐適與展娘感念後主恩惠，往後主祠進香，巧逢昔日南唐宮廷樂工曹善才，曹為其彈唱前朝事，引來李後主等人的幽魂，最終全劇在送別南唐皇室魂靈中落幕。

研究者均指出，《秣陵春》以南唐玉杯和寶鏡作為才子佳人離魂現影相遇時的依恃之物，又安排南唐後主亡靈撮合兩人姻緣，在擔任傳情功能的物和媒人角色之設計上，寄託了吳偉業懷念故國的用意。<sup>121</sup>然而除此之外，對於劇中遺民意識的探討，論者多將焦點置於與吳偉業個人生平密切相關的出仕問題上。因此對於討論的文本取材，多以能表現出作者代言人徐適在面臨新主籠絡，以及舊主恩惠之間兩難的情節為主，特別是針對〈特試〉、〈辭元〉、〈縣聾〉和〈仙祠〉幾齣的探析。劇中牽涉仕途的描寫，明顯是作者身世情懷的寄託，此點並無疑問。但令人好奇的是，論者在討論關於真正牽引戲曲情節發展的才子佳人主線如何反映遺民議題時，除點出作者賦予才子佳人遺民後代的身份，以及傳情之物和媒人角色的設計得以較明顯和遺民情境相連之外，才子佳人間的愛情本身究竟如何與作者遺民情感結合，似乎尚未受到關注。其實，在明清易代世變的衝擊下，如同《秣

<sup>121</sup> 如王瓊玲指出，劇中藉以離魂傳情的前朝舊物玉杯和法帖，「既是徐適、展娘婚姻的媒介與信證，亦是『舊朝恩惠』的象徵。」見王瓊玲：〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，收於《晚清明初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁213-214。王于飛亦認為劇中李後主、黃保儀與耿先生對徐適與黃展娘姻緣的幫助，「既可看作作者對前朝的追念，又可看作是對殘明勢力的幾許期望。」見王于飛：〈從《臨春閣》到《秣陵春》——吳梅村劇作與清初士人心態的變遷〉，頁112。



《秣陵春》在清初以遺民意識作為抒發主題的戲曲不在少數，其中不乏以才子佳人傳奇作為體裁的作品。例如同樣在 1653 年丁耀亢的《西湖扇》和孟稱舜《貞文記》兩部傳奇，即不約而同地以才子佳人愛情的發展、逆轉和結果，與當時的歷史意識緊密挽合，寄寓了作者對個人出處與新舊價值轉換等遺民議題上的關懷。其中《西湖扇》和《貞文記》前皆無明顯所本，《秣陵春》挪借以頌揚才子佳人至情為題旨之《牡丹亭》的部分情節，便恰好提供了一個特殊的角度，觀察清初文人如何建構起「才子佳人愛情——遺民情感」兩端的脈絡。並且藉由與《牡丹亭》的對照細讀，亦可進一步探討《秣陵春》如何利用《牡丹亭》中才子佳人相遇、結合之離/還魂模式的獨特性，這些皆將是本章的關懷所在。

若深究《秣陵春》中才子佳人離魂情節一向未受關注的原因，此部分劇情之細緻與藝術性不若《牡丹亭》，乃至經常被視為僅是模擬才子佳人的俗套，又將離魂之事模擬得太過曲折，應皆是未被深入探討的主要因素。<sup>122</sup>例如葉君遠即指出吳梅村作品「迥不及湯顯祖處」在於戲劇性，像是《秣陵春》一齣的才子佳人情節「過於離奇」<sup>123</sup>。言下之意即是認為《秣陵春》在佳人離魂之外，另還安排南唐幽魂介入和至陰間完成姻緣等，比起《牡丹亭》的離魂情節太迂迴虛幻，不夠有說服力。而徐扶明則對清初徐釚對《秣陵春》可媲美《牡丹亭》的讚賞不以為然，明白指出兩劇的高下之分：「徐釚說此劇『直奪湯臨川之座』，未免是溢美之詞。」認為徐釚將《秣陵春》和湯顯祖的《牡丹亭》兩劇的藝術成就併相比較是過於誇大《秣陵春》之好。<sup>124</sup>

不論《秣陵春》比諸《牡丹亭》的評價如何，它作為清初文人繼承《牡丹亭》經典並改造成寓託個人經歷世變後的心境，其本身即具有反映歷史和時代的特殊

<sup>122</sup> 如孫康宜雖承認吳偉業的《秣陵春》正刻劃著「舊朝既亡，天回地劫」的重要命題，但也認為驟觀此劇的離魂情節：「無非『倩女離魂』舊題新寫；生旦分屬『才子佳人』浪漫典型，或無深刻意義可言。」見孫康宜（著）、嚴志雄（譯）：〈隱情與「面具」——吳梅村詩試說〉，收於樂黛雲、陳理（主編）：《北美中國古典文學研究各家十年文選》（江蘇：江蘇人民出版社，1996 年），頁 215。

<sup>123</sup> 見葉君遠：〈略論吳梅村的戲曲理論與戲曲創作〉，《清代詩壇第一家》（北京：中華書局，2002 年），頁 100。

<sup>124</sup> 見徐扶明（編著）：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 339。



性。《牡丹亭》提供了這樣一個適當的參照點，讓本文藉著檢視《秣陵春》與《牡丹亭》之間的文本關聯，觀察吳偉業在有意識地經營個人託寓時，愛情如何在才子佳人的敘事模式上被解讀為世變後的家國情感。不過，這並不意味著《秣陵春》只是工整地承襲《牡丹亭》的主要情節，《秣陵春》固然多處可見《牡丹亭》的影子，但它不是一個完全根據《牡丹亭》整體文本情節的仿擬改造本。因此，以下在針對文本的取材進行對照探討時，將特別專注在兩者繼承關連性最明確的幾齣情節內容，亦即在兩劇劇情結構中，暗示出才子佳人劇中愛情主旨的離/還魂相關情節進行討論——《牡丹亭》以〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈玩真〉、〈幽媾〉為主，《秣陵春》則是〈攬鏡〉、〈杯影〉、〈鏡影〉、〈思鏡〉、〈影現〉。上述幾齣具體內容皆包括佳人照鏡抒發閨怨、相思成病而離魂、才子玩賞美人影像等橋段，內容架構大致相仿。然由齣目由「夢」、「寫真」變為「杯影」、「鏡影」的字眼，即可看出兩劇所運用離魂方式的最大差異，此差異在《秣陵春》第十齣〈示要〉中一段繼承《牡丹亭》最明顯的互文證據中，已清楚地指明：

（老旦上）但與展娘雖定婚姻，還分形影。用是假閨閣之玉杯，與軒轅之寶鏡，因其變化，示我神通。投朱李于帶邊，無煩夢寐；遇玉蕭于帳裏，不假丹青。假假真真，寧云錯認；生生死死，匪曰還魂。（頁1261）

引文中飾演耿先生的老旦是李後主之妾，史有其人，擅長道教法術。<sup>125</sup>劇中她受李後主之命，施展法術神通，撮合徐適與黃展娘的姻緣，故上場召喚鏡神。所謂「無煩夢寐」、「不假丹青」，意味著她將使用「玉杯」和「寶鏡」，使徐適之影倒映在展娘所得到之「玉杯」中，而展娘之影倒映於「寶鏡」中。以此分別取代《牡丹亭》中杜麗娘於「夢寐」中見到柳夢梅，以及柳夢梅於「丹青」中見杜麗娘的相遇方式。「寧云」、「匪曰」兩句明白指出，作者寧借形影相隔的虛幻性，玩弄

<sup>125</sup> 根據〔宋〕馬令《南唐書》：「女冠耿先生，鳥爪玉貌，宛然神仙。保大中遊金陵，以道術修鍊為事。見〔宋〕馬令：《南唐書》（《影印文淵閣四庫全書》），卷24，頁4b-5a。」



往後將橫亘於徐適與展娘間「真真假假」的身分確認問題，也不願讓展娘如麗娘般上演死而復生的「還魂」記，其中《牡丹亭》又名《還魂記》在引文末句中明顯具有直接的指涉意味。

因此有趣的是，耿先生對即將展開的法術說明，同時也平行透露了作者的書寫策略，可說是《秣陵春》全劇對承繼《牡丹亭》文本指陳最直接的一段，卻也指出作者刻意疏離的意圖。《秣陵春》中不論語言、場景結構和角色描繪，挪借與偏離《牡丹亭》之細節所在多有，吳偉業為何獨對「夢寐」與「丹青」的情節如此敏感而強烈地指名拒絕？一個最具體且明顯的理由，應是夢與畫為分別導致杜麗娘與柳夢梅兩場幽媾的關鍵。麗娘遊花園後，春情蕩漾，花園內入夢而睡，夢中遇柳生有雲雨之歡。麗娘死後，自畫像為柳生拾得，麗娘聽見柳生叫畫，來到柳生房中自薦枕蓆。上述夢與畫引發的系列情節，皆以女性欲望所主導的男女歡會收場，而這種將女性欲望描述得過於露骨張揚的情節，是吳偉業在世變後的作品中較不願觸及的，關於吳偉業在《秣陵春》中對女性欲望的敏感和壓抑現象，於第三節將再更詳細討論。除此之外，吳偉業借耿先生之口，以拒絕《牡丹亭》的核心情節作為自己開創的契機，此間強烈的否定和表明，一方面或可合理解釋為作家對經典的影響焦慮，故有必要說明自身筆下的開新之處。另一方面，吳偉業對這個離/還魂過程的重新利用和詮釋，正是他發揮創意以傳達個人寄託的表現方式，因而有意強調這個棄夢與畫而改換成杯影與鏡影後的轉捩點，也是合理的推測之一。

由於佳人離魂的過程一向是離魂傳統的敘述重點，《秣陵春》對《牡丹亭》的語言和情節承續脈絡也集中於此部分。因此，本文檢視《秣陵春》與離/還魂的相關情節時，將再縮小觀察吳偉業在捨棄「丹青」而改用鏡影後，於佳人離/還魂過程的敘寫中所展現的新意。而這種新意可能落實於才子對佳人鏡影的反應、佳人於鏡中呈現的形象與狀態、和佳人如何離魂現身於鏡中的情節前奏與動力等描寫的主軸上。透過在這個主軸上與《牡丹亭》的對照細讀，吳偉業如何利用才子佳

人愛情傳達對於個人遺民處境的抒發；以及在這個與經典對話的過程中，《秣陵春》如何於清初政治文化的歷史脈絡下，對晚明經典文化進行接受與再創造，將是本文以下期待進一步探討的兩個面向。



## 第二節 美人影像的迷戀——從至情中醒悟

《牡丹亭》中杜麗娘遊花園，驚喜於旖旎春光卻也同時被點醒美好生命的易逝。她敏感地察覺到生命的有限性，感嘆「原來奩紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣」，選擇自描「寫真」作為留存青春的方式。臨死前，她特意叮嚀春香將這幅「寫真」埋在她遺體身邊，以待情人拾得與欣賞。因此，麗娘「寫真」在抒發春情閨怨外，還帶有傳情的功能，她如何描繪這幅死後唯一代表自己的畫像，而之後拾得的柳生又如何欣賞畫像中的美人，形成推動與詮釋兩人感情發展的關鍵。自第二十六齣〈玩真〉中柳夢梅的形容，讀者可稍窺視畫像真容：「春山翠拖，春煙淡和。相看四目誰輕可！恁橫波，來回顧影、不住的眼兒睃。」<sup>126</sup>畫中的麗娘眉眼間神韻，充滿了多情的靈動姿態，柳夢梅在房中展畫欣賞，覺得這樣的畫中美人並不陌生：

成驚愕，似曾相識，向俺心頭摸。待俺瞧是畫工臨的，還是美人自手描的？  
問丹青何處嬌娥，片月影光生豪末？似恁般一箇人兒，早見了百花低躲。  
總天然意態難摸，誰近得把春雲淡破？想來畫工怎能到此！多敢他自己能  
描會脫？<sup>127</sup>

柳生雖於第二齣〈言懷〉中曾夢見梅樹下「立著箇美人」，但由上述字句中可知，他一時間尚認不出畫中與夢中美人的連結，只震懾於麗娘讓「百花低躲」的美貌。

<sup>126</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》（臺北：三民書局，2011年），頁190。

<sup>127</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁189。



重要的是，柳生在此所注意到的美貌不僅是表相之美，而是她個人獨特的「天然意態」。「天然」即非假，作畫人居然能把最難捉摸的「天然意態」——不經裝飾造作的靈動神態表現出來，是畫中美人之所以美麗的原因，也是這幅容貌讓柳生「驚愕」引起彷彿「似曾相識」的熟悉感。回溯麗娘的作畫過程，事實上當時麗娘實際的容顏，已是因思念夢中情人而「憔悴」不堪的樣貌，她照鏡時甚至感嘆：「俺往日艷冶輕盈，奈何一瘦至此？」<sup>128</sup>然而，她臨鏡自描，畫出的形象卻是靈動美麗，有學者將之解釋為她的畫像是主體對自我的想像，所繪的是她自己理想中的「多情」面貌。<sup>129</sup>的確，若觀察最早自唐代以來此類「畫中美人」系列故事，美人通常皆由一「善畫」畫工所繪；<sup>130</sup>《牡丹亭》的美人是畫中人同時亦是作畫人的轉變，明顯將畫工「善畫」而使之成真的動因，轉移到麗娘自畫所注入情的力量。而這也意味著，麗娘自畫的理想面貌不僅是為自己而繪，心中亦已有了一個能理解畫中情感的對象設定。因此，柳夢梅對美人感到「似曾相識」後，隨即判認出應是美人自畫的結論，不僅表達出對畫的讚美，更暗示出柳生確實接收到麗娘寄託於畫像的「多情」，「多敢他自己能描會脫」不啻為一種識畫的回應。

柳夢梅玩賞美人像時，美人美貌與情之間的連繫與回應，到了吳偉葉筆下，卻輾轉成為一場才子自哀自憐的戲碼。〈鏡影〉徐適取得鏡子返回旅館，初見展娘的樣貌在鏡中出現時亦覺熟悉：

這個面龐，我眼裏似曾見來。（想介）記得前日在郊外呵，垂楊巷陌藏鴉，趁鞭梢白鼻。美婦人便撞著了幾個，那裏有這樣標致的。雙鬟佇立，粉人家，倡條冶葉，鉏車羅帕，誰曾見箇人嬌奼？你看這般丰神舉止，不要說

<sup>128</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁 92。

<sup>129</sup> 見王德威：〈遊園驚夢，古典愛情——現代中國小說的兩度「還魂」〉，《後遺民寫作》（臺北：麥田出版社，2010 年 5 月），頁 120。

<sup>130</sup> 張靜二指出，目前載籍可見的「畫中人」故事要以唐杜荀鶴《松窗雜記·畫工》上的載述最早，《牡丹亭》為系列故事中最曲折細膩的巔峰之作。而張靜二：〈「畫中人」故事系列中的「畫」與「情」——從美人畫說起〉，收於《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中研院文哲所，1998 年），頁 490-493。根據《松窗雜記·畫工》原文推斷，美人由畫工所畫。見〔宋〕李昉等（奉敕撰）：《太平廣記·畫工》（《影印文淵閣四庫全書》），卷 286，頁 10a-11a。

花街柳巷沒有，就是尋常閨秀，急切裏尋不出這個人來。多應生長好官衙，為甚來此行踏？（頁 1273）



徐適覺「似曾見來」，應是到黃濟家看法帖時「偷睛佯欲進」，曾窺見黃展娘的緣故，而和柳生相同，徐適也認不出自己曾見過美人影像的機緣，只覺得熟悉。他因而自從前遇到的「美婦人」開始猜測，聯想到他過去現實經驗中所見過的各種女子。《牡丹亭》中柳生所描繪自己對美人「似曾相識」的美貌，強調的是美人自畫時內在渴望的「多情」自我，以及柳生對此訊息的順利接收。然而對吳偉業而言，直透美人內在與對情的逼視似乎並不那麼重要，一方面，他選擇以被動映射的鏡影而非自畫寫真來呈現女子美好的容貌，已相當程度地削弱了女子自我描畫所寄託的情感欲望。另一方面，徐適對美人「似曾見來」面貌的猜想，僅停留在世俗價值認定的美麗，因此他所作出的反應，是轉向現實世界曾見過的女子中尋找比較的線索。當柳生始終專心全意地沉醉於畫中美人時，徐適由鏡影美人的「標致」判斷是「美婦人」、「花街柳巷」或「尋常閨秀」所不能及的標準，似乎是為了推論出美人應「生長好官衙」的出身背景，並由此結論才能迅速地將焦點暫時轉向自己。他接著立即感嘆：

小姐，你既是官宦人家，住的是深宅大院，我徐次樂正眼也不敢瞧一瞧兒。如今在鏡子裏，憑俺飽看，畢竟是天緣注定的了。（頁 1273）

說了一會，鏡裏並無半句言語。嘎！我曉得了。他是幽閒女子，還待央媒說合，纔肯成婚。只是你一到家中，知道是甚樣門楣，爹娘便要拿班作勢，須是害死了小生也。燕子樓頭鎖麗華，等閒不近喧嘩。那時我要見你一面，有心擲眼梅香罵；便是你思量我，無事顰眉阿母查。（頁 1274）



美人不平凡的家世是他們之間現實的隔閡，藉由鏡子，徐適在虛幻世界中才能穿越「門楣」而「飽看」容顏，若要在現實中結良緣，必定會受到美人父母的阻撓。「門楣」問題將徐適自鏡像中的沉迷短暫地拖曳出來，回歸現實，這種不時打斷的短暫醒悟一直在觀影的過程中持續著，即使最後在聽蕉也受不了徐適對鏡影的迷戀，以「今日喚美人，明日喚小姐，莫非失心風」（頁 1283）來形容徐適時，徐適仍一面盯著美人一面卻擔心地問著鏡影：「美人，美人，你須不是勢利眼，看不上徐次樂的。」（頁 1283）徐適所困擾的婚姻問題，實暗示著徐適時時刻刻對自我家世和地位的警醒，和《牡丹亭》中柳生對美人徹底忘我的迷戀不同，吳偉業和湯顯祖對才子迷戀美人的敘述方式顯然有所差異。

其實細察徐適的家世，早在第二齣自報家門時，徐適即指出自家祖輩「先集賢官知制誥、右內史，望重中書。」（頁 1236）徐適父親徐鉉更是李後主跟前的南唐大學士，獲得李後主欽賜玉杯，備受榮寵，與官家小姐應是門當戶對。徐適所憂心與鏡中女子之間存在隔閡，完全是朝代更迭下的無奈結果。回溯〈鏡影〉一開始，徐適即因南唐傾覆、父祖已亡，家道中落而選擇旅居雒陽，投靠在新朝侍奉的獨孤榮。在這樣的背景下，徐適自述：「小生自到雒陽，旅困無聊」（頁 1272）、「只有晉、唐法帖，是我時常愛玩的，被獨孤華仲借去上卷，恐怕他又來借看，匣藏下卷，不便臨摹。寓中無可消遣，有李王廟前買得鏡子在此。」（頁 1272）可見他得以看到鏡影的機緣，乃因獨孤榮不念舊情又搶奪法帖的行為所形成無聊困頓的窘境。徐適因南唐至宋的朝代更迭而失去婚配的機會，可以令人回想到，吳偉業對崇禎最感念之處，即在於他於崇禎四年（1631 年）高中會試第一名後，崇禎帝親授翰林院編修，隨即又賜假讓他回鄉娶親，一時間「天下榮之」。<sup>131</sup>然而明朝覆亡後，這份他所引以自傲的榮寵也隨之消失。可以說，徐適這種在國亡後，前溯前朝的榮寵已不再，在新朝中又找不到安身之所的失落，無疑反映出了吳偉

<sup>131</sup> 崇禎帝授予吳偉業翰林院編修、賜假娶親的經歷，可見馮其庸、葉君遠：《吳梅村年譜》，頁 35-48。吳偉業滿心感念崇禎的恩惠，所寫下的遺囑〈與子璟疏〉中亦提對這段娶親之事的感念，〈與子璟疏〉見頁 1131-1133。

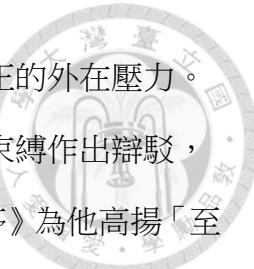


業個人以及許多清初遺民的處境。因此，對於柳生而言，破壞他情迷畫中的最大困擾，不過就是「待留仙帕殺風兒刮，粘嵌著錦邊牙。怕刮損他，再尋箇高手臨他一幅兒。」<sup>132</sup>一陣風起，美人畫可能被吹走或刮損的驚恐而已。但吳偉業筆下的徐適，在國已亡而家族崩毀的震痛下，浮現腦海的煩惱已不在美人影像本身是否會受損不見，而是轉向和美人能不能成婚的現實，徐適本在婚姻中可依恃的家族名望和關係，在朝代更迭的這個空缺中皆徹底崩毀，從家勢鼎盛到無可依恃，讓他在對美人動情時不由得掛念在心而感歎，顯然比柳生多了一分對自我處境的自覺。而徐適的自覺並非杞人憂天，杜麗娘在柳生對畫的癡情凝望與叫喚下，最終自畫走下；而黃展娘在〈影現〉一齣最末終於即將成真並說出話來時，卻被聽蕉闖入破壞，讓徐適大罵：

真古董父親現任，就去拜訪；我飛不得張單帖兒。世情可恨，也索由他。  
只是今日鏡裏的小姐，差不多說出話來，被聽蕉一聲驚散，好不懊悔。(頁  
1283)

聽蕉闖入，乃為誤報了獨孤榮要來訪的消息。原來在徐適到雒陽不久後，真琦也「動了紗帽的興」(頁 1311)，來到雒陽尋找獨孤榮打秋風，且兩人於雒陽就住在隔壁。獨孤榮因真琦父親在新朝的權勢，選擇拜訪真琦而漠視徐適。聽蕉正是將獨孤榮前來的消息，誤認為是為回訪徐適，才驚散了展娘鏡影。如果《牡丹亭》畫中的麗娘最終自畫走下，是才子與佳人彼此間情意交融的結果，那麼這股情可混合真幻、使佳人成真的力量，在吳偉業筆下已非如此。展娘在徐適的凝望與叫喚下，即將成真之際，卻被來自外在現實的聲音給破壞殆盡，而此誤報破壞的訊息中，涵藏一股前朝遺民在新時代難以立足的難堪。這似乎暗示著，在吳偉業所生存的時代，專注於對情的追求，已無法像從前一樣有效地達到情的境界，像吳

<sup>132</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁 205。



偉業這樣的清初遺民，須面對的，可能是更多不可抗拒且未必公正的外在壓力。

湯顯祖將晚明以來對情的讚賞發揮極致，對不盡合理的名教束縛作出辯駁，藉對情的力度以凸顯與完成他個人的自我價值和定義。<sup>133</sup>《牡丹亭》為他高揚「至情」的代表作，《牡丹亭·題辭》寫道：「天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。」<sup>134</sup>題辭中點出了杜麗娘病後自留「手畫」實是展現「有情」的重要情節，而柳夢梅的玩畫，更是在全劇對於他所擁有情感主動力的描寫，遠不如杜麗娘的情況下，最能展現他「有情」的部分。吳偉業於《秣陵春》便選擇仿擬此最「有情」的情節段落，來鋪陳徐適與黃展娘的相遇，不過，吳偉業筆下的徐適與柳生一樣沉溺於美人影像，欲展現情的魅力，但卻偏偏讓他保持著片刻對現實的警醒，最終又拒絕讓影像成真，透露出作者身為遺民那份無可依恃的不安全感，時時都可能動搖他對「至情」的信心。自晚明至清初，經歷世變的摧殘，《秣陵春》的徐適所面對的已不是《牡丹亭》中一個尚有可為的時代。柳夢梅仍可以在現實中藉著參與宋金之戰，得到取得功名、迎娶佳人的機會，而徐適所身處的，卻是朝代更迭之後，遺民們進退失據的現實。這個現實如此切身與逼近，看似可超越俗世、甚至跨越生死的「至情」是否還能成為完成自我價值的最終依歸，似乎不再是個確定的答案。時代與政治壓力縈繞在心，當吳偉業的才子代言人徐適所迷戀癡幻的世界被暫時打斷，無法再單純賞美人而言情，也幽微地暗示著晚明這股對情的沉溺和信心，在清初已出現了游移的雜音。

### 第三節 佳人形象的轉化

<sup>133</sup> 關於晚明文人對情的癡迷風氣，以及在這個潮流下《牡丹亭》對於情的想像發揮，許多學者皆已有深入的討論。See Wai-Yi Li, *Enchantment and Dischantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton University Press, 1993), pp.50-58；王瓊玲：〈論湯顯祖劇作與劇論中之情、理、勢〉，收入華瑋（主編）：《湯顯祖與牡丹亭上》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁171-21；艾梅蘭（著）、羅琳（譯）：《競爭的話語》（江蘇：江蘇人民出版社，2005年），頁49-95；黃衛總（著）、章蘊爽（譯）：《中華帝國晚期的欲望與小說》，頁20-47。除此之外，學者研究成果甚豐，在此不一一舉例。

<sup>134</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁1。



## 一、弱化佳人欲望

《牡丹亭》別開生面的特色之一，即是將大多數以男性為欲望主體的描繪方式挪移到女性身上。杜麗娘從在花園動春心、自畫寫真以讓情人觀賞、走下畫中自薦枕蓆等，杜麗娘都是欲望的中心。<sup>135</sup>湯顯祖將杜麗娘刻劃得生機勃勃，充滿蓄勢待發的激情，但這樣的佳人角色在吳偉業筆下卻起了變化。《秣陵春》在〈攬鏡〉中描寫黃展娘因春傷情、對鏡自憐的片段，頗見《牡丹亭》痕跡，不過細看兩者賞春的情景和心情轉折卻有些許差異。杜麗娘遊園時春光正好，為花園中百花盛開的美景驚喜不已，正如許多學者已指出，花園既外於歸屬禮教管理駕馭的閨房與書房，又與之連接的空間特質，是女性受壓抑的情欲難得可稍微鬆綁的空間。園中生命蓬勃的花草生物除帶給女性不同於日常的體驗，更是撩撥起女性自然欲望的關鍵。<sup>136</sup>花園中春意盎然帶給杜麗娘的自然不僅是浪漫的愛情想像，杜鵑的「啼紅」、荼靡花絲的「醉軟」等，皆讓她思索起才子佳人「密約偷期」<sup>137</sup>、充滿欲望的歡會故事。故當麗娘體會到「奩紫嫣紅」與「斷井殘垣」<sup>138</sup>僅是一線之隔時，流淚感嘆的不僅是春光消逝，還有自己來不及實現的欲望：

（淚介）可惜妾身顏色如花，豈料命如一葉乎！沒亂裏春情難遣，驀地裏懷人幽怨。……俺的睡情誰見？則索因循覬覦。想幽夢誰邊？和春光暗流

<sup>135</sup> 史愷悌認為《牡丹亭》突破了中國文學傳統中多以男性欲望為敘事中心的模式，「讓杜麗娘的欲望成了其劇作的中心，並在長長的劇情展開時，對麗娘欲望的描寫也沒有屈從於男性的權威。」這樣的突破甚至讓許多男性文人感到焦慮不安。見史愷悌：〈挑燈閒看馮小青——論兩部馮小青戲曲對《牡丹亭》的「拈借」〉，收入華瑋（主編）：《湯顯祖與牡丹亭下》（臺北：中央研究院中國哲學研究所，2005年），頁558-559，頁565。

<sup>136</sup> 關於花園與情欲之間的文化意涵討論，見 Keith McMahon, *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction* (Leiden, N.Y.: E.J. Brill, 1988)；而《牡丹亭》中花園對杜麗娘整體生命的象徵意義，見張淑香：〈杜麗娘在花園——一個時間的地點〉，收入華瑋（主編）：《湯顯祖與牡丹亭上》，頁261-288。

<sup>137</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁64。

<sup>138</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁62。



轉？<sup>139</sup>

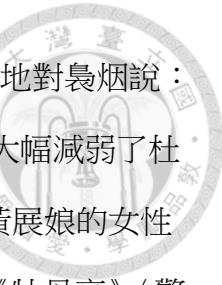
自驚喜至傷春的情感高度轉折中，杜麗娘也透露出欲望未被滿足的失落。她在可惜自己「顏色如花」後，隨即感嘆「睡情」無情人見，「幽夢」無情人共享。用語中大膽地直指自己未被滿足的情欲，情人的身影處處可見於句中，「春光暗流轉」一句更明白帶有情色暗示。而吳偉業筆下的佳人已經沒有可漫步的花園，由第五齣〈攬鏡〉中「曉閣圖書清潤，窗前好鳥喚芳辰。」（頁 1245）可知，展娘僅能從閨房窗前向外一覽春光，麗娘漫步花園所被大自然撩撥起的情色啟蒙意味已消減不少，而值得注意的是，展娘一開始所傷之春情即已接近尾聲：

（旦）裊烟，你看夭桃一樹，俯映清池，落處依枝，飛還入水。恰似妝臺曉鏡，戀惜流光。煞是可憐人也。薄暖輕寒清明近，正是愁時分（頁 1245）

吳偉業讓筆下的黃展娘直接面對已近「清明」，晚春落花的寥落情景，一方面延續了第三齣〈閨授〉中，黃濟望著李皇家的寶鏡與法帖，哀傷妹妹保儀與李後主「人亡物在」所鋪敘的惆悵情緒。此外，春之時間點的後移，除貫連戲中愁緒外，更重要的是少了燦爛春情來挑動她的情欲，自然沒有欲望不被滿足的失落，故可見展娘對凋落入水桃花的憐惜雖亦是自憐，但她的閨怨已是內向而含蓄——沒有欲望的暗示，甚至在傷春話語中看不到情人的任何身影。

弔春後，杜麗娘攬鏡時急於自畫要「寄與情人」，展現出想將自己帶至情人身邊的強烈欲望。而這樣的描寫，在展娘身上也隨即被轉化為自足的自我安慰，展娘攬鏡照看，僅言：「淒涼憔悴，今日遇見那鏡中人，同愁共笑，形影相知，也索殼了。我憐卿送笑殷勤，卿憐我相看薄命。」（頁 1246）吳偉業放大了展娘自憐自愛的情緒，將期待的對象從虛空的情人轉向她自己的鏡像，她將自己倒映的鏡像

<sup>139</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁 64。



視作「他者」——「鏡中人」，因此便得到滿足。展娘甚至自我安慰地對裊烟說：「還是鏡裡人兒相見得穩」（頁 1247），這個保守的修改痕跡，無疑大幅減弱了杜麗娘那股為自己向外追求情慾滿足的蓬勃生命力。吳偉業刻意壓抑黃展娘的女性欲望展現，任何在麗娘眼中帶有情色意味的意象也被扭轉改寫，如《牡丹亭》〈驚夢〉中紅衣花神上場，為杜麗娘與柳夢梅兩人歡愛的場景增添了調皮的諧趣，花神在場觀看，任務是使兩人盡興：「咱花神專掌惜玉憐香，竟來保護他，要他雲雨十分歡幸也。」並撒花提醒出夢的時機：「他夢酣春透了怎留連？拈花閃碎的紅如片。」<sup>140</sup>花神拈撒紅花，後來成為勾起杜麗娘對那場夢縹緲懷念的關鍵意象：

夢到正好時節，甚花片兒弔下來也！他興心兒僅嚙嚙，嗚著咱香肩。俺可也慢掂掂做意兒周旋。又。等閒間把一箇照人兒昏善，那般形現，忑一片撒花心的紅影兒弔將來半天……<sup>141</sup>

「花片兒弔下來」的印象，揭開杜麗娘回憶夢中兩人身體相親的過程。而這個亂紅紛飛的場景在展娘眼中卻是：

花花落向人，閒捲羅衫，將亂紅微襯。為我惜花心，花被人憂損。……（旦）  
咳！我看此落花時節，心緒無聊，若比他池上衰紅，安能保我樓頭凝黛。（頁 1245- 1246）

不但沒有紅衣花神作為男女歡情合理化的護衛，同樣紅花片片的場景引起佳人想到的不是充滿欲望滿足的回憶。展娘將情感投射於將成「衰紅」的「亂紅」上，只能望著窗外的「亂紅」，感傷自己將逝的青春。《秣陵春》在情節安排和語言上，將展娘對情人的渴望描寫得保守許多。吳偉業將抒發閨怨的空間自花園移進窗邊，

<sup>140</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁 68。

<sup>141</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁 80。



時間自春光爛漫後推至清明時節，由上述諸例可看出，《秣陵春》雖挪借杜麗娘傷春自憐的閨怨情節，吳偉業整個敘事姿態都顯示出他對《牡丹亭》張揚女性欲望的不安與壓抑。相對地，吳偉業對於男性欲望的表達則寬容許多，如柳夢梅對麗娘美色垂涎的描述，在徐適對展娘鏡影的凝視場景中從不缺少，當徐適看見美人鏡影越加靈動、彷彿成真時，甚至忍不住對鏡誠實吐露出自己「金屋夜情懼讌」（頁1283）的想像。因此，讀者應該如何解釋吳偉業單對於女性欲望的敏感和弱化之原因？或更進一步追問，弱化女性欲望對於全劇的主題呈現是否存在著什麼樣必要的關連性？

## 二、文化佳人的故國象徵

如果仔細看吳偉業削減黃展娘欲望的改寫之處，將發現展娘在《秣陵春》中被弱化的欲望，其實並非只是單純地被抹去而已，許多改寫之處其實都透露出吳偉業力圖將女性欲望轉化為文化素養的痕跡。第三齣〈閨授〉中，描述黃保儀留下的宦官寶鏡和法帖引起黃濟思念南唐故國的哀傷，黃濟將寶鏡與法帖給予女兒黃展娘，特別交代：「你姑娘雖是女流，專工筆墨，後主教他掌管鍾、王法帖真蹟。傳流二本，尚在我家，後面題跋，都是你姑娘親筆。孩兒，你也臨一臨。」（頁1240）因而在第五齣〈攬鏡〉，出現展娘題跋法帖的情節，此情節取代了杜麗娘自畫的重要性，題跋與自畫分別是展娘與麗娘對鏡自憐後，接續為自己留下痕跡的創作活動。然而，杜麗娘自畫時自言乃為「寄與情人」的目的性，而展娘對於自己的字跡是否會給男子看到卻十分介意，當婢女裊烟問：「小姐為何不下筆？」展娘回道：「女兒識字塗鴉嫩，怕真個借與東鄰。」（頁1247）還義正詞嚴地斥責裊烟要她多寫幾句，以便給徐適看見的建議：「閒譚論，小孩家無定准。」（頁1247）可見吳偉業在此並不強調展娘抒發閨怨後對情人的渴望，讓她留下題跋是為了使她的形象與南唐文化聯繫得更加緊密，與麗娘自畫寫真的目的已大不相同。而細看展娘



留下題跋時的上下語境，展娘在書寫前，自己先特意強調出法帖曾經「李主與保儀姑娘薦賞」過的歷史，她自己的字跡自然是留在大學士徐鉉為兩人賞鑒所留下的題字之後；再考慮到黃保儀與展娘間的姨姪關係，此續題頗有兩代間傳承延續故國文化的意味。

黃展娘的形象與故國南唐之間的關係，在與杜麗娘對比之下的影像呈現上更為明顯。在寫真與鏡影中，麗娘與展娘兩人皆以絕美的典型佳人形象出現，卻在一個重要的地方突顯出兩人形象的巨大差異。《牡丹亭》中麗娘以手上拿著青梅的樣態出現，柳夢梅這麼形容：

卻怎半枝青梅在手，活似提掇小生一般？他青梅在手詩細哦，逗春心一點蹉跎。小生待畫餅充饑，小姐似望梅止渴。小姐，小姐，未曾開半點么荷，含笑處朱唇淡抹，韻情多。如愁欲語，只少口氣兒呵。<sup>142</sup>

而《秣陵春》中，展娘手上拿的則是徐適已和黃家交換的玉杯，徐適嘆道：

呀！美人手裏擎著一隻玉杯，竟像是我的。嘆，前日蔡客卿將去換黃將軍家法帖，原說他有個女兒，難道美人竟是黃家小姐不成？近來蘇州清客說，男子漢都不在行，倒虧幾個大家宅眷，僅有眼力，肯出價錢。只看我的玉杯，包漿玉情，一發熟脫了，這是真正收藏家。（頁 1282）

不論《牡丹亭》或《秣陵春》中，觀畫的才子們皆驚訝且不失興奮地指出美人手上之物與自己的聯結。杜麗娘手上的「青梅」自然雙關柳夢梅之「梅」，麗娘在〈尋夢〉中將花園的「梅」樹視為柳夢梅的化身，要求死後可葬在梅樹邊。而另可注意的是，「梅」自《詩經·召南·摽有梅》始，即被視作女子等待愛情的比喻，屈

<sup>142</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁 190-192。



萬里在《詩經選注》中認為此詩反映了「女子遲婚」的心思。<sup>143</sup>杜麗娘多次以「梅」自喻，寄託自己如「梅」果實般已成熟的青春，「梅」一則在畫中代表懷春欲望，一則結合對柳夢梅的雙關之意，「望梅止渴」的撲梅形象無疑是與女性渴望之間最露骨的比喻。在這樣的情欲張力下，麗娘「只少口氣兒」的渴望，一方面在表面敘事上暗示後續情節：柳生將酒與藥水注入麗娘屍體之口，使之起死回生。另一方面，也引人聯想到男性將精液賦予女性的情色意涵，<sup>144</sup>麗娘張嘴含笑的意態，因而頗有期待之意的大膽暗示。由美人持梅而引生出這一連串描繪女性欲望的想像，在《秣陵春》中則因改寫為美人持杯，敘述的重點出現轉變。

徐適因看見玉杯而回憶起自己以玉杯和黃濟換來法帖的過程，眼前可能是「黃家小姐」的美人正是促成交易成功的關鍵。因此，展娘持杯的形象暗示的是她擁有連男子都不及的「眼力」，而此種鑒賞古物的「眼力」，如前章所論，在《秣陵春》中具有與故國即南唐的聯繫力量。不僅是古物，展娘對於各種文化才能的卓越眼力，皆與南唐皇室密切相關，例如第六齣〈賞音〉中，南唐樂工曹善才以琵琶彈唱李後主小令，展娘是在場唯一能認出後主詞作之人：「都是李後主小令，櫂括成歌，嘈嘈切切，使我聞之不覺淚下。」讓真琦當場讚嘆：「我聽了半日，只覺彭彭響，不曉得一句。怎小姐偏識詞中意思，比俺老真更覺知音些。」（頁1250）明清以降，男性對於女子是否能作為自己的情感和知識伴侶越加要求，「知音」在明清才子佳人傳統中，多指在精神上有所共鳴的理想男女關係。<sup>145</sup>不過，在《秣陵春》中，「知音」一詞卻不指稱展娘與徐適之間的愛情，而是象徵女性與故國君王的理解和共鳴。吳偉業將佳人之才如此用心地與故國相連，展娘持杯的鏡影，實最具體而微地點出他欲將黃展娘打造成帶有故國文化隱喻的女性形象。他修改了麗娘持梅最具挑逗誘惑象徵的部分，將麗娘自身不亞於男性的欲望，替

<sup>143</sup> 見柯慶明：〈愛情與時代的辯證——《牡丹亭》中的憂患意識〉，收入華璋主編：《湯顯祖與牡丹亭上》，頁227-228。

<sup>144</sup> See Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion Onstage: Four Centuries in the Career of a Chinese Drama* (Michigan: The University of Michigan Ann Arbor, 2002), p.92.

<sup>145</sup> 艾梅蘭指出，明清時期強調婦女作為男性伴侶式知音的現象逐漸顯著，強調婚姻中有一種「真誠的智性和精神交流的友誼關係的理想。」艾梅蘭（著），羅琳（譯）：《競爭的話語》，頁71。



代成展娘不亞於「男子漢」的鑒賞能力。即使以鑒賞力自傲的徐適，都不及展娘在角色塑造上所展現的那股與南唐文化之間的緊密相連程度。

其實，黃展娘為南唐將軍黃濟之女，徐適為南唐大學士徐鉉之子，《秣陵春》開頭第二、三齣分別以徐適和黃濟並列感嘆國亡而家族沒落，揭開全劇感傷基調的序幕，讓展娘看似與徐適同為詮釋清初遺民處境的角色。然而吳偉業卻巧妙地將展娘的多才多藝，刻劃成不能單以寫實角度衡量的角色，她繼承保儀掌管南唐文藝的職務、<sup>146</sup>題跋故國法帖、辨認出並受到南唐後主詞作而感動、具有鑒賞故國玉杯的眼力，種種才華皆遠超越典型佳人懷才的美好特質，甚至沒有一個男性遺民文人能及，實已上升為一個象徵意味濃厚的角色。展娘多才典雅的形象塑造，應與吳偉業在劇中對南唐的描繪偏重其文藝之風密切相關。南唐皇室在秣陵（南京）頻繁的游宴生活，在野史中頗皆有記載，《南唐拾遺記》序：「予觀李後主雅好儒學，善文章，繼統江南，屢有美政，惜其智略不優而喜游宴」<sup>147</sup>字句中點出後主「智略不優而喜游宴」此類亡國之君的特徵，不過，李後主的文人性格使他的游宴場合不豪奢儉俗，《秣陵春》中，每可看見游宴中每伴隨著藝文活動進行的情景描述：「後主皇爺以霓裳舊譜遭亂失傳，遍訪江南，得某于梨園樂籍……那時御製〈阮郎歸〉初成，命某按節而歌，小周后撥燒槽琵琶，皇爺自吹玉笛，酌于闌玉杯，極歡而罷。」（頁 1248）不論是訪舊譜、作詞、彈唱吹奏、對古董飲食器具的講究等，皆十分風雅與文人化。值得注意的是，這些游宴場景皆藉由南唐遺民樂工曹善才之口，以充滿懷舊的口吻而非斥責地敘述出來，很難不令人聯想及吳偉業對晚明江南文化薈萃的懷念。

明亡後，吳偉業不僅一次在作品中，稱頌與緬懷描繪江南繁盛時期的文人活

<sup>146</sup> [宋]陸游：《南唐書》：「後主保儀黃氏，江夏人，父守忠……其書學伎能出於天性。後主第以掌墨寶而已……初元宗後主皆妙於筆札，博收古書有獻者厚賞之。宮中圖籍萬卷，尤多鍾王墨跡，皆繫保儀所掌。」見[宋]陸游：《南唐書》（《影印文淵閣四庫全書》），卷 6，頁 11a-11b。《秣陵春》中，李後主對文藝的喜好和薦賞，是南唐文化昌盛的象徵，法帖由李後主交與保儀掌管，而如今法帖再由黃濟交付與展娘，黃展娘顯然被塑造成南唐文化保存的繼承人。

<sup>147</sup> 引自[清]曹容、陶越增訂，《南唐拾遺記》，收於《百部叢書集成》，第 184 號，《學海類編》6（據道光十一年六安晁氏活字印本影印）（臺北：臺灣文源書局，1964 年），頁 1a。



動。1649 年，吳偉業於〈項黃中家觀萬歲通天法帖〉，描述自己到南京項鼎鉉家中，欣賞王羲之寫下的通天法帖。詩中借著稱許項家在江東的「書畫聲名」可堪與王羲之一家媲美，吳偉業以提供王家父子足以發揮文采的環境——昇平安樂的魏晉江南，比擬在清兵入侵江南前，江南文化鼎盛的狀況：「江東無事富山水，興來灑筆臨池樂。足知文采賴昇平，父子優游擅家學。」（頁 73-74）並感嘆「稽山越水烽烟作」後，「萬卷青箱付朔風」（頁 74）等文物喪失、文藝活動無法再繼續的情形。而項家善於收藏逃過「劫火」的法帖，才得以使他在世變後尚有「即今看書畫與金石」的機會，為江南文藝活動保持其延續性。直至 1670 年，吳偉業重新獲得曾祖父吳愈在吳中的友人為送別他即將前往徐州任職，所共同創作的「京江送遠圖」時，吳偉業再度利用這幅圖的歷史來源，寫下〈京江送遠圖歌并序〉緬懷明中葉江南的繁盛時期。詩序中點出〈京江送遠圖〉由畫家沈周所畫、書法家祝允明作序、文徵明留題，以及數個吳中「詞翰著名」（頁 272）的詩人於畫上作詩，使得這幅本已散失的家族收藏品，儼然是明中葉時江南吳中地區文化繁盛的縮影。而詩中「吾吳儒雅傾當代，歲月悠悠習俗非」（頁 273）兩句，明顯是藉著圖畫完成當時吳地「傾當代」的精緻文藝，與世變之後重獲圖的當下對比，委婉地道出在異族統治下，以往江南的文藝之風已「習俗非」的惋惜。從吳偉業上述的詩歌作品中，可察覺到自甲申變後直到晚年，吳偉業對江南文化始終有著無限緬懷，他選擇以南唐亡國後的南京作為創作《秣陵春》時空背景應非偶然。對於南唐與明朝遺民而言，以南京為主的江南地區，是前朝國勢與文化皆達巔峰的象徵之地，在這個脈絡下，黃展娘留於南京的遺民後代身分，實暗示著她卓越的風雅才華不只符合了南唐文化風采的想像，同時也是明朝江南文藝之風的具體化身。

黃展娘甚超越劇中所有男性遺民文人角色，而成為故國文化的象徵，這種將女性刻劃為與家國世變關係緊密纏繞的想像，是吳偉業眾多詩作中常用的書寫策略。不過，若檢視吳偉業歷來詩歌作品，將發現吳偉業於明末所作與女性相關之詩歌，多是與江南文人社群彼此唱和的「縱情聲色」之作，女性是他們欲望投射



的客體、也是晚明文人逸樂文化的象徵。<sup>148</sup>在世變之後，吳偉業作品中的女性描寫才出現了戲劇化的轉變。吳偉業於明亡後陸續於 1645 年寫下〈永和宮詞〉、1651 年〈聽女道士卞玉京彈琴歌〉、〈圓圓曲〉等作品，皆以女性為歌詠主題，詩中女性身分若非宮廷女眷，即是青樓女妓。皇室女眷在朝代更迭中直接面臨國亡家亡的衝擊，和本無家族庇護的女妓，兩者皆是在戰亂中最容易被推出閨外的受害者。例如，〈永和宮詞〉借崇禎寵妃田貴妃在宮中的際遇和事件，帶出崇禎朝自勵精圖治到急遽衰落的過程。<sup>149</sup>〈聽女道士卞玉京彈琴歌〉中詩人聆聽於世變後出家的名妓卞玉京唱歌，她娓娓唱出中山公子徐青君之女，在南京陷落後為清兵擄劫北去的悲慘遭遇，歌詞既對中山女、亦對自己表達了哀悼和同情。<sup>150</sup>〈圓圓曲〉則藉由描述陳圓圓的遭遇和心境，重新反省滿清入關的歷史因果。<sup>151</sup>在這些作品中，處於明清之際的女性角色在歷史上真確有其人，且皆被賦予了相當特殊的功能地位。她們或見證或被迫捲入朝代興亡的歷史過程中，反映的正是吳偉業在經歷世變的數年內，亟欲透過書寫來抒發國亡的傷痛和對發生不久之歷史事件的反覆思索。孫康宜即敏銳地指出吳偉業經常借以歷史人物為人所知的公眾性，來發揮戲劇性的「面具」(mask) 功能，代替作者發抒心聲的手法。<sup>152</sup>可見易代之後，這些女性歷史人物在吳偉業的文學想像中，已自欲望的對象轉化為他表述自己政治關懷的「面具」。

《秣陵春》刻意壓抑黃展娘在性的欲望表現上，而將她塑造為故國知音的形象，在女性與故國的連結性上，展娘顯然也是吳偉業在世變後一抒己懷的「面具」之

<sup>148</sup> 關於吳偉業於晚明「縱情聲色」之作的討論，可參本論文第二章〈流轉與賞鑑：《秣陵春》中文字人的玩物世界〉第二節「從逸樂、責諷到感懷——吳偉業詩詞中的『物』(1639-1648)」，頁 36-37。

<sup>149</sup> 吳偉業：〈永和宮詞〉，頁 52-55。

<sup>150</sup> 吳偉業：〈聽女道士卞玉京彈琴歌〉，頁 63-65。孫康宜針對此詩有精彩的論述，可見孫康宜(著)、嚴志雄(譯)：〈隱情與「面具」——吳梅村詩試說〉，收於樂黛雲、陳理(主編)：《北美中國古典文學研究各家十年文選》，頁 213-232。

<sup>151</sup> 吳偉業：〈圓圓曲〉，頁 78-80。關於此詩如何藉由陳圓圓來發抒對明末清初時局的看法，李惠儀有精闢的分析。見李惠儀：〈禍水、薄命、女英雄——作為明亡表徵之清代文學女性群像〉，收入胡曉真(主編)：《世變與維新——晚明與晚清的文學藝術》(臺北市：中研院文哲所籌備處，2001 年)，頁 304-307。

<sup>152</sup> 見孫康宜(著)、嚴志雄(譯)：〈隱情與「面具」——吳梅村詩試說〉，收於樂黛雲、陳理(主編)：《北美中國古典文學研究各家十年文選》，頁 213-232。



一，符合他於明亡後的書寫傾向。但這副「面具」卻不具公眾性，她不但是《秣陵春》的諸多主角中唯一一位不自歷史取材的自創人物，放在吳偉業慣以女性歷史人物為主角的書寫脈絡中也相當特殊。如果吳偉業在 1645-1651 年間在作品中密集利用明清易代間女性的離合興衰，作為對明末變局的重新省視；《秣陵春》的展娘是一個創新且象徵性極高的人物，且一出場即是遺民後代，不涉及易代之際的任何風波，這點其實頗值得深思，應與《秣陵春》創作的特殊時間點有關。《秣陵春》作於 1653 年，清朝勢力逐漸走向穩定，朝中漢族士大夫為鞏固自己勢力，紛紛薦舉自南明朝辭退、被視為清流的吳偉業以抬高自己的聲望。<sup>153</sup>因此，在清朝勢力已成定局且即將被迫出仕的情況下，檢討與反思易代間朝代興衰的歷史因果，不再是吳偉業苦苦執著的主題，而是改以用眷懷的眼光回望著晚明文化的巔峰。故展娘超越一般美好佳人典型、擁有多項文化素養的形象，實是一個被昇華美化的晚明文化象徵，異於他作品中一向擔任公眾性見證意義的女性角色。而劇中作者代言人徐適對展娘的愛戀與追求，則暗示著吳偉業走向新朝前，對故國美好文化記憶最後的召喚和眷戀，增添了吳偉業對女性在文學想像運用上的豐富性。

若能理解吳偉業將展娘形象與故國文化連結的用心，或許也就不難解釋為何他雖以《牡丹亭》為前文本，借男女之情來寄託個人懷抱，卻自閨怨開始，即處處對杜麗娘高張的情欲描寫感到不安。值得一提的是，細察明末清初對《牡丹亭》的反應中可得知，《牡丹亭》中杜麗娘已超乎一般才子佳人性別典範中對佳人的期待，她熱烈而主動地追求自己的愛情，<sup>154</sup>吳偉業並不是第一個為此感到焦慮的男性文人。明末馮夢龍因對於《牡丹亭》中一些突顯杜麗娘之情欲的意象感到不安，

<sup>153</sup> 吳偉業在明朝受崇禎殊遇，在明亡後又是復社僅存的領袖之一，以其卓越的文學造詣在文壇上享有盛名。如清初文人侯方域即稱吳偉業：「萬代瞻仰，僅有學士」，點出他若出仕對明遺民復明士氣的影響力非同小可，勸他堅持清白、不可出仕。見〔清〕侯方域：〈寄吳詹事〉，收於《四憶堂詩集》，卷 6。關於吳偉業仕清之曲折過程，參註 69。

<sup>154</sup> 史愷蒂認為《牡丹亭》中對杜麗娘自主追求柳夢梅的描寫，不符合言情傳奇中典型的兩性範式（gender paradigm），因為「在典型的範式中，男性主體的需要和欲望（科場得意、就姻名門、琴瑟和諧）總是佔據最突出的位置。」見史愷悌：〈挑燈閒看馮小青——論兩部馮小青戲曲對《牡丹亭》的「拈借」〉，收入華璋（主編）：《湯顯祖與牡丹亭下》，頁 558-559。



將《牡丹亭》改編為《風流夢》，即是企圖重新書寫這種範式。史愷蒂即曾以《牡丹亭》中極具象徵意涵的梅樹意象為例，認為梅樹代表麗娘對情人的想像與追求，而梅樹的許多特質也比喻式地指向麗娘浮顯的性欲（emerging sexuality），例如湯顯祖捨棄當時詩作中最喜愛的白色梅花，而選擇紅色梅花，乃是為了將掉落的紅花瓣與處女失貞建立起連結意義。而馮夢龍在《風流夢》中則刻意忽略梅樹的紅花，轉而描述象徵社會連結（social links）的樹根和樹枝，將杜麗娘的性欲暗示移至突顯出對社會責任的自覺，以此壓制欲望在《風流夢》中竄流的力量。史愷蒂將馮夢龍的改寫動機，歸咎於他個人對創作才子佳人作品的理念，不願使女性情欲主題凌駕於社會秩序之上。<sup>155</sup>

馮夢龍將對將佳人形象書寫得更具道德自覺性，使這個才子佳人故事更符合當時社會秩序，形成對應《牡丹亭》經典一種新的書寫範式。而吳偉業亦嘗試弱化杜麗娘角色的女性欲望，但他將佳人形象寫得文藝典雅，更可能出於他敏感的遺民身分意識。這種意識主導了他對《牡丹亭》的重新閱讀與再詮釋，讓《秣陵春》不僅在清初作為最早寫出「亡國之憾」的劇作之一而別具意義；<sup>156</sup>將之放置於承繼《牡丹亭》的對話脈絡中來看，佳人形象的改寫新意，也為《牡丹亭》的經典改寫，增添了另一種對故明江南文化充滿緬懷之意的書寫風貌。

#### 第四節 幽魂想像的新詮釋

##### 一、成為幽魂的驅動力

<sup>155</sup> 馮夢龍在《風流夢》許多場景中對梅樹形象的改寫，皆透露出他欲使《牡丹亭》更接近符合他對才子佳人傳奇喜劇的期待：不允許才子佳人傳奇的情愛私人性壓過對社會價值和和諧的公眾性。See Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion Onstage: Four Centuries in the Career of a Chinese Drama*, p.82

<sup>156</sup> 吳偉業的三齣戲曲皆作於順治十年以前，屬於清初最早以遺民議題為題的戲曲，對之後大量的遺民戲和時事劇創作產生深遠的影響。見王瓊玲：〈「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉，收於《中國文哲研究集刊》，頁71。



《牡丹亭》與《秣陵春》中，麗娘與展娘離魂，再以幽魂姿態介入人間完成愛情的作祟方式，讓讀者得以看見僅以寫實情節難以描繪的面向——分別是因太過強烈而於禮教不容的男女情慾，以及在時代變遷的壓力下過於敏感的政治處境等寄託。而在兩齣劇的幽魂想像中，幽魂如何離開軀體，從生人跨越界限成為鬼魂而作祟？幽魂又以何種面貌出現作祟？這兩個設計環節，尤其特別與兩劇作者間無法直言的情感寄託密切關聯，有耐人尋味之處。

杜麗娘在夢中遇柳夢梅而初嘗愛情滋味。夢醒後，眷戀成疾，死後直到柳夢梅挖棺助其復生以前，麗娘一直以魂魄的狀態現身。細察麗娘這段病而離魂的經驗，病榻上，掛念的仍是自己被埋沒的青春容貌。她流淚自畫真容，並對春香吐露自己忘不掉夢與柳生歡好的回憶：「我自春遊一夢，臥病如今。不癢不疼，如癡如醉，知他怎生？」當春香苦勸「夢兒裏事，想他則甚」時，麗娘回道：「你教我怎生不想！貪他半晌癡，賺了多情泥。待不思量，怎不思量得？」<sup>157</sup>即使相思病重，麗娘仍對柳生的感情仍無法抑止。臨死前更自覺地記得交待將自己埋在梅樹下、並將自己的寫真埋於太湖石底，期待死後能被情人「知重」珍惜，她的死亡與離魂實展現出相當的自覺與自主性。夏志清在討論杜麗娘的離魂時，特別指出杜麗娘所身處的兩種時間觀：一種是世俗的時間，另一種是超越世俗的宇宙鴻蒙超時間 (cosmological time)。世俗的時間框架逃不過禮教的侷限，只有在後者的時間境界中，她才有實現「至情」的可能，而超時間狀態又只能在處於幽魂的境界才可得，<sup>158</sup>她的死因而渲染著一股「一往而深」的浪漫性。

黃展娘雖未經歷死亡，但她的離魂情境與杜麗娘頗有相似之處。杜麗娘與黃展娘皆在傷春之後與情人相見，麗娘於夢中遇柳生，展娘則自杯影中見徐適，相見後隨即陷入將離魂前病懨懨的症狀。不過，兩人離魂的表現方式卻朝著相反的方向發展。《牡丹亭》裡，杜麗娘即使病重恍惚中，她對自己的情感與寄情對象十

<sup>157</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁123。

<sup>158</sup> See C.T. Hsia, "Time and Human Condition in the Plays of T'ang Hsien-tsu," *C.T. Hsia on Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 2004), pp.102-131.

分明確，黃展娘對自己的相思病症卻不自覺為何而起，第十二齣〈思鏡〉：

(旦)阿呀！我虛飄飄一個身子，不知怎麼，正像鏡子裏一般。……(貼)  
呀！這樣，小姐眼裏邊見什麼人了？(旦)我也記不得那個。我夢遶游絲  
難記省，知道他誰家薄倖。一枕暗魂驚，不耐煩聽人喚作卿卿。(頁 1276)

展娘因現身在徐適手上的寶鏡之中，而出現恍惚症狀。雖然已自玉杯中見過徐適，但自「知道他誰家薄倖」的回答可知，她認不出鏡外即是所思念的徐適，對於自己的情感對象和症狀起因仍恍惚而一無所知。《牡丹亭》的杜麗娘在病中迷離之際，仍帶著有一天可被情人發現的期待，強烈而確切地思念與呼喚柳生。王德威在引用西方學界對於「幽靈論」的思考，來詮釋中國離/還魂敘事傳統的論述時，曾有一個有趣的描述。他形容《牡丹亭》中杜麗娘處於肉身與想像，真實與虛妄間的階段是一個由「愛情」所形成的「浮動的閥域」，<sup>159</sup>亦即啟動真實與虛妄間分離的驅動力，在於對情的自覺和積極性。吳偉業有意承襲《牡丹亭》的離魂傳統，卻將黃展娘對自身的離魂過程寫得糊里糊塗。令人好奇的是，吳偉業為何剝奪去展娘對自己離魂的自覺和主動性？這能否視為他發揮創意之處，而他又希望讀者作出何種解讀？幾個問題將在下節詳細論述。這裡欲先探討的是，失去對愛情的主動追求性，吳偉業該以什麼來取代這股動力，驅使他筆下的佳人離開肉身，完成與才子碰面的姻緣？

細察展娘離魂的情節脈絡，前朝故主李後主在陰間默默為兩人的情緣牽線，任命懂道教法術的妃子耿先生施法作媒。耿先生於是施法偷走黃濟傳予展娘保管的寶鏡，設計轉賣給徐適，讓展娘除了因為思念徐適在玉杯所現之影而病之餘，還加上思鏡，故婢女裊烟相勸：「小姐，你今日疑惑玉杯，明日思量寶鏡，教他老年人怎放得下？」(頁 1276)自裊烟口中卻多增加因思鏡而離魂的緣由，在徐適口

<sup>159</sup> 見王德威：〈遊園驚夢，古典愛情——現代中國小說的兩度「還魂」〉，《後遺民寫作》，頁 112。



中又再強調了一回，〈鏡影〉中徐適看著美人鏡影猜測道：「那鏡子一定是這小姐心上極愛的，流落在我手中，他心頭牽掛，逗出個影。」（頁 1273）尤其由鋪敘展娘病症的第十五齣名命名為〈思鏡〉等種種現象看來，似乎已暗示出展娘因思鏡而病的重要性遠大過思情人。《牡丹亭》中麗娘離魂那種充滿思念情人的自主性，在展娘身上幾乎不見痕跡。此所牽涉到的，看似為了展娘之後現身鏡影的情節敘事發展需要，其實已透露出吳偉業對於整體離魂傳統的理解和詮釋角度的改變。

若自吳偉業自己為《秣陵春》所作之序觀察起，〈秣陵春序〉的寫作目的和敘事方式，幾乎很難令人不聯想起湯顯祖為《牡丹亭》作的〈牡丹亭還魂記題辭〉。首先，湯顯祖與吳偉業兩人皆展現出為自己所創作的戲曲作品之虛幻性，作出嚴正辯護的態度。離魂的情節事涉荒誕，面對讀者可能不予取信的預設立場，〈牡丹亭還魂記題辭〉中，湯顯祖的回應方式是：

夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶？必因落枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也。傳杜太守事者，彷彿晉武都守李仲文、廣州守馮孝將兒女事。予稍為更而演之。至於杜守收拷柳生，亦如漢睢陽王收拷談生也。嗟夫！人世之事，非人世所可書。<sup>160</sup>

湯顯祖將那些堅持必定要等到「落枕而成親」、「掛冠而為密」的言論，貶至較精神更低一層的「形骸之論」中，是為辯解《牡丹亭》因有「情」的貫串，夢中幽媾、死而復生的系列情節本即可超脫形骸，未必「非真」。接著並列舉〈李仲文女〉、〈馮孝將男〉、〈談生〉等自《搜神記》、《搜神後記》和《幽明錄》所收有關離魂幽媾之漢魏六朝志怪小說作為背書，說明《牡丹亭》是在其基礎上「更而演之」。前有所本，以證「人世之事」一如小說怪奇，有時不是人世可輕易參透的，總言之，「情」的力量可使志怪、乃至《牡丹亭》中的離魂虛幻情節變得合理。而吳偉

<sup>160</sup> 引自〔元〕湯顯祖：《牡丹亭》，頁 1。

業的〈秣陵春序〉全篇以答客問的形式展開，在開頭亦將六朝志怪小說《虞初》、《諾皋》與《秣陵春》並列相較，不過他對解釋自己創作離魂一類怪奇情節的動機開始，便展現出與湯顯祖之間的差異：



彼夫文人才士，放誕窮愁，怨女貞姬，憂思鬱結，惝兮若有所亡，恍兮若有所見，杳矣冥矣，縹渺無所不之矣。況乎侯王則陵廟丘墟，妃主既容華消歇，蕭條乎原野，寥落乎悲風，鬼呑（合字）魈之與鄰，狐兔之與居，其平生圖書玩好、歌舞戰鬪之娛，雖化為飄塵灌莽，不能有以磨滅也。（頁728）

由這段文字來看，吳偉業先點出「文人才士」和「怨女貞姬」因不被見用、受寵而陷入愁與憂思的精神來回應。認為恍惚的精神能讓人「惝兮若有所亡，恍兮若有所見。」在此已將人進入恍惚可與幽魂相接之精神狀態的緣由，自湯顯祖所強調的浪漫愛情推而廣之，延伸至君臣與姬妾關係之間，首先表現出他不願狹隘理解離魂現象的企圖。其次，由「況乎」二字以下，直接切入針對《秣陵春》離魂情節創作目的後，吳偉業強調的仍非才子佳人的愛情，而是「侯王妃主」。在時間的推移下，君王諸侯的「陵廟」可能化為「丘墟」，后妃的「容華」可能「消歇」，尤其點出君王曾玩物、歌舞朝中與英勇爭戰的情景，在時間的催蝕下總會成為「飄塵灌莽」，字句中透露出對時間將一個朝代極盛時期帶至衰亡的傷感。緊接著，吳偉業舉出兩則「神異僧人」可以法術再現過去物與景的典故：

於是神僧異人從而取之以出其變化，李少君之帳中，佛圖澄之掌上，皆是物也，而又何疑於余之說乎？（頁728）

為說服「客」對自己的創作的疑慮，李少君與佛圖澄成為他對自己作為創作者的



自喻。西漢方士李少君曾辨認出漢武帝所持的銅器，在春秋時期，曾放置在齊桓公的床頭邊；<sup>161</sup>而晉朝高僧佛圖澄則曾在劉曜死後，於掌中重現西晉帝石勒殺劉曜的實景。<sup>162</sup>吳偉業在兩典故之下接續「而又何疑於余之說乎」，字裡行間透露出以典故作喻，暗示自己作為創作者，能如「神異僧人」般能以文字再現時間上不可能的情景。值得注意的是，自時間的傷感到典故列舉之間，吳偉業特別點出「不能有以磨滅也」。換言之，吳偉業之所以能於創作中再現過去，因為過去可能在心理與記憶中始終不曾消逝。當人感懷追昔時，任何真幻難辨的事皆可能發生，他要「客」不可以常理懷疑之。

吳偉業在序中不談愛情而轉強調時間，尤其是朝代盛衰的悵然之情，體現於戲中，展娘的離魂居然是因思鏡而起的增動，便不難理解。因為若仔細考慮到寶鏡其實為南唐前朝「過時」（頁 1249）遺物，<sup>163</sup>而思寶鏡即象徵著思過去。展娘的離魂偏離了傳統專為思情人而起的設計，是這股思往昔之情有助於將她的魂魄召喚離軀體。換言之，若《牡丹亭》中愛情是驅動力，促使杜麗娘成為幽魂；吳偉業在序中將為《秣陵春》作辯護的離魂虛幻情節，引入時光再現的法術中，即昭示著自己的改動意圖——《秣陵春》中啟動黃展娘魂魄成為幽魂的力量，已是對時間的悵然之情。

回溯湯顯祖於《牡丹亭·題辭》中提及取材淵源為「晉武都守李仲文，廣州守馮孝將兒女事」前句文本出自《搜神後記》，後句出自《幽明錄》，兩者皆是以離魂掀起故事高潮的漢魏六朝筆記小說。〈李仲文女〉敘述李仲文女兒早亡，此女幽魂夜至書生張子長處，對其言「心相愛樂，故來相就」，兩人幽媾時為李仲文所

<sup>161</sup> 〈李少君〉：「又少君見武帝有故銅器，因識之曰：『齊桓公常陳此器於寢座。帝按言觀其刻字，果齊之故器也，因知少君是數百歲人矣。』」見〔宋〕李昉等（奉敕撰）：《太平廣記》（上海：上海古籍出版社，1990 年），卷 9，神仙 9，〈搜神記·李少君〉，頁 333。

<sup>162</sup> 大藏經刊行會編：《大正藏》（台北：新文豐出版社，1983 年），第 50 冊，卷 9，《高僧傳·佛圖澄一》，頁 383-387。

<sup>163</sup> 《秣陵春》第六齣〈賞音〉中，曾任南唐李後主樂工的曹善才自嘲：「老夫是過時的人」，若曹善才是「過時」之人，寶鏡南唐遺留下來，其實亦是「過時」之遺物。

撞見，開棺視之「女體已生肉，姿顏如故」。<sup>164</sup>〈馮孝將男〉則述馮孝將兒子馬子夢一女，此女告訴馬子自己被鬼枉殺，自問「還為君妻，能見聘否？」<sup>165</sup>雖然兩則離魂故事最後是否達到靈肉合一、起死回生的結局不一，但女子自主性地追求自己婚姻愛情的主題卻毋須多言。由情節看來，自漢魏六朝筆記小說再到明傳奇《牡丹亭》，佳人對愛情自主的描寫顯然越加細膩，將情的力量發揮得淋漓盡致。而《秣陵春》沿襲才子佳人傳統，鋪敘了佳人展現愛情欲求前的閨怨、與才子相見卻不能遂願的細節，卻悄悄將離魂絕大的驅動力分予思鏡的惜往昔之情。自六朝志怪小說以來強調愛情的離魂傳統至吳偉業手上，可說被賦予了不同於以往的新詮釋。

吳偉業的新詮釋，除出於個人對故明的思念，更反映出當時清初文人對晚明情文化的矛盾態度。正如許多學者所指出的，晚明尊情思潮與當時才子名妓間的浪漫愛情緊密相連，<sup>166</sup>吳偉業自 1639 年離京，後返回江南參與江南文人群體的詩酒生活開始，出現大量以兒女之情入題的作品。尤其紀錄與名妓卞玉京之間浪漫的愛情軼事，字句中對女性才色愛慕的細描，對情愛歌頌的大膽，吳偉業與其作品本身正是晚明情文化的縮影。他特意選擇一個才子佳人傳奇的類型題材以抒發遺民情懷，尤其仿擬的對象是晚明情教之代表作《牡丹亭》。在文類與題材的選擇上，《秣陵春》的創作，應可視為明亡後，吳偉業對晚明情文化一種緬懷與眷戀。對於吳偉業和無數清初曾參與過江南逸樂的文人遺民們而言，晚明對情的重視，是文人文化發展高峰的重要面向，成為他們筆下弔懷明朝的燦爛象徵，顯得理所當然。不過，重情觀在入清後檢討明亡的論述中，也是養成人欲橫流的惡習、導

<sup>164</sup> 見上海古籍出版社（編），《漢魏六朝筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，1999 年），《搜神後記·李仲文女》，頁 458。

<sup>165</sup> 見上海古籍出版社（編），《漢魏六朝筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，1999 年），《幽明錄·馮孝將男》，頁 730。

<sup>166</sup> 晚明清初江南經濟繁盛，文人流連於水榭歌樓，與歌妓之間的愛情和詩作酬唱成為名士風流的一部分，晚明重情思想可視作歌妓文化的產物。見孫康宜：《陳子龍柳如是詩詞情緣》（臺北：允晨文化股份有限公司，1992 年），頁 59-83。



致明朝衰亡的原因，<sup>167</sup>這讓許多曾流連於江南聲色世界的清初文人在緬懷之餘，不免陷入道德批判的愧疚之中。自這個角度看來，吳偉業深知自己是在一個已然建立的愛情離魂傳統脈絡中寫作，卻特意自情愛主題中偏離；《秣陵春》對離魂傳統的繼承與迴避，或許在視作是為抒發遺民思往昔之情而翻新的動機之外，亦反映出曾縱情後的清初文人，對晚明重情文化既眷戀、又無法再沉溺的矛盾態度。

## 二、幽魂狀態的隱喻

吳偉業對時間特別產生悵然之情，對照寫下〈秣陵春序〉與劇的時間點，應是他面臨再仕新朝處境時，對明朝已成故國的改換格外敏感與感慨之故。《秣陵春》將離魂動力交予時間，吳偉業讓它的離魂模式不僅只是《牡丹亭》傳奇的流風餘緒，包括離魂後關於幽魂狀態的描寫，皆反映出吳偉業對時代交迭的敏感和當時的精神狀況。關於戲曲中幽魂狀態的身體特質，蔡九迪在討論中國戲曲傳統中的女性鬼魂身體時曾指出：

對女性幽魂的身體柔弱性（physical weakness）和害羞程度的強調，與志怪文學傳統對表現恐怖的興趣逐漸減弱有關，尤其在晚明與清初更為彰顯。女性幽魂的膽怯（timidity）和神經質（nervousness）的特質，其實在元代雜劇中已經很明顯，而明清戲曲中也承繼了這種特質。例如《牡丹亭》中的舞台指示中，暗示女主角「內犬吠，旦驚介」和「內作丁冬聲，旦驚介」。

168

<sup>167</sup> 關於清初後認為重情觀是否是明亡之因的討論，以及在清初小說、戲曲等文本的反映，可見黃衛總（著），章蘊爽（譯）：《中華帝國晚期的欲望與小說》，頁48-74；胡曉真：《才女徹夜未眠》（臺北市：麥田出版社，2003年），頁343-352。

<sup>168</sup> 引文譯自 See Judith T. Zeitlin, *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), p.27.



蔡九迪認為明清傳奇戲曲中女性鬼魂的比例較元雜劇已高出許多，蔚為潮流。<sup>169</sup>又因晚明清初以後，鬼魂自為達到嚇人的恐怖目的，反轉而成為自身容易受驚的特質，使得女性在身體上相較於男性的脆弱性，成為描寫女幽魂所發揮之處，這點於明清之際表現得尤為明顯。《牡丹亭》的杜麗娘成為幽魂後，常因一點聲響即作出「驚介」的舞台動作，暗示她在舞台上的鬼魂身份。不過值得注意的是，杜麗娘的「膽怯」與「神經質」描寫，並沒有在情節敘事上發揮效用，也看不出特殊意義；主要仍是為了突出她在角色上不同於生人的生理特質，以符合自元代以降戲曲中對女性幽魂的典範想像。事實上，當麗娘的魂魄聽見柳生叫畫，主動自言「待展香魂去近他」，一步步說服柳生接受自己的鬼魂身份，並一手指導他掘墓使自己重生，表現出強烈的個人主體意識。<sup>170</sup>即使僅為魂魄，卻是一個自主性更勝活人的幽魂，除偶爾受到外在聲響驚嚇以外，她的幽魂並不令讀者感到特別脆弱。死亡與離魂雖非麗娘所願，杜麗娘的幽魂卻時時展現出相當的自主與自覺性，幽魂介於生死間的不穩定性，反襯托出她在精神上對情之追求的堅定，也難怪當柳生看見麗娘單獨一身來到自己的房中，便忍不住驚訝地誇讚：「虧殺你走花陰不害些兒怕，點蒼苔不溜些兒滑，背萱親不受些兒嚇，認書生不著些而差。」相較之下，《秣陵春》中的黃展娘無論是身體或精神狀態，她的膽怯無助皆被加強渲染，在徐適和展娘將返人間時，黃保儀與李後主悉心交代徐適需好好照顧展娘：

<sup>169</sup> 於明清傳奇中，女性鬼魂的比例較元雜劇高出許多，綜合各論者歸納之原因大致可分為兩個：其一為明清之際戲曲，對愛情主題的興趣增加，女性鬼魂又與敏感而多情的形象相互聯繫（例如馮夢龍的《情史》中多達三十八個以情鬼為主題的故事，並不包含任何男性鬼魂），情之所至，可超越生死。其二為《牡丹亭》中女主角杜麗娘以鬼魂的形式出現在多達五齣戲中，女性鬼魂的重要性明顯增加，成為許多十七世紀傳奇作家仿效的模式。See Judith T. Zeitlin, *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*, pp.13-16,134-140. Anthony Yu, "Rest, Rest, Perturbed Spirit!" *Harvard Journal of Asiatic Studies* Vol. 47, No. 2 (Dec., 1987) : 429.

<sup>170</sup> 鄭培凱曾透過《墻頭馬上》、《西廂記》和《牡丹亭》三齣戲的文本對照，觀察其中所呈現的戀愛過程，認為《牡丹亭》中的杜麗娘顯然展現出不同於其它兩文本，對自身情欲有特別的自主性思考。見鄭培凱：〈誰的主體意識？湯顯祖？還是杜麗娘？〉，收入王瓊玲（主編）《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年），頁214-250。



(小旦淚介) 展兒，你果然要去麼？徐郎，我有一句話分付你：我的女兒身子輕弱，虛飄飄的，擎在手掌裏，還怕一陣風吹去。你須刻刻看守著，不可放他獨對個影兒，無人相伴。(小生) 正是，他膽兒極小，怕有人驚嚇了他。(小生、小旦)【鬪黑麻】他玉骨娉婷，瘦來一圍。愁穿薄羅裳，又怕風吹。形共影，是耶非。似削如描，躊躇欲飛。(頁 1310)

展娘魂魄於第十七齣〈影現〉中，出現於徐適買得之寶鏡內時，自言：

奴家著牀鬼病，死沒騰那，懶設設扶起頭梢，虛飄飄不知腳步。猛可裏添些害怕，落來的一會淒涼。這是甚麼所在？連裊烟也不見跟來。(頁 1281)

由上述段落可知，展娘不僅「身子輕弱」，她自己也總是顯得怯懦膽顫、不知自己在何處，嘴上常掛著「騰那」、「淒涼」、「虛飄飄」、「害怕」等詞語，而這或許與展娘幽魂狀態的轉變每來自外力而非自己密切相關。《牡丹亭》的杜麗娘即使自知將因思念而死亡，卻仍無法抑止夢中對柳生的感情，臨死前更自覺地交待春香將寫真埋於自己遺體旁，期待死後能被情人「知重」珍惜，比起對死亡的畏懼，她對自己將死的執著和準備似乎更勝過對生的眷戀，可以說她本身即是自己離魂的動力。而黃展娘對離魂的感情對象和起因卻是朦朧無知，在不知不覺的狀態中，被耿先生所派之鏡神召喚：

(末同侍衛上) 銀纏辟惡呪，翠結定婚符。俺鏡神，奉耿先生律令，攝黃展娘魂兒與徐次樂成親，不免走遭。……展娘，展娘！隨吾神去也。(頁 1277)

展娘於恍惚中跟隨鏡神而走，陸續出現鏡中，並至陰間與黃保儀會面。值得注意的是，相對於麗娘成功地使自己起死回生，展娘中間還經歷了一次魂散的危險經



歷才得以還魂。第二十七齣〈敍影〉中，展娘以李後主所贈之琵琶彈唱與徐適相遇的過往時，北宋官員聽見認出是北宋朝廷內庫所失之琵琶，闖入搜尋因而將展娘之魂給一驚而散，展娘魂因此四處遊蕩。後再得耿先生幫助，終於與肉身相合還魂，並和徐適重聚。不論是屬南唐皇室的耿先生，抑或是北宋官員，展娘的幽魂在離/還魂過程中，不斷受到新/舊政治力量的干擾介入，瀰漫著一股被隨意操控的不自主性，很難不令人聯想到吳偉業置身於明/清之間徘徊的時代氛圍。

自甲申之變以來，吳偉業於作品中不論傾訴個人遭遇，或刻劃人物處境即不時透露出一股身不由己的無奈。如前所述及，他於崇禎四年（1631）高中會試第一名後，崇禎帝對他的榮寵備至，<sup>171</sup>這份恩寵在明亡後，仍持續籠罩著他，成為使他終其一生感到罪疚的力量。如〈過淮陰有感其二〉中，吳偉業自言：「浮生所欠止一死，塵世無繇識九還。我本淮王舊雞犬，不隨仙去落人間。」（頁 398）以「淮王舊雞犬」自喻，對自己為母親尚在而未殉崇禎而死耿耿於懷，對「落人間」的苟活而感到羞愧。本已有慚愧的陰影縈繞於心，明亡隱居八年後，1653 年又在清初朝廷各方政治力量的運作下，不得不出仕新朝，因此慨歎：「同事者有借吾為剝矢，吾遂落穀中，不能白衣爾返矣。」不論是無法殉明的「落人間」或無法保持名節的「落穀中」，皆透露出在鼎革易代之際，個人命運無法由自己左右的無奈。由此看來，《秣陵春》中格外強調離/還魂的被動性應非偶然，展娘被牽引成為幽魂後的狀態描寫，充分反映出吳偉業在這種情境下的心境。〈秣陵春序〉中首段即曾描述《秣陵春》的幽魂為「非形非影，為有為無」之間，而於末段將自己對離魂情節的創作動機歸於當時的精神狀況：

余端居無憊，中心煩懣，有所徧徨感慕，鬢髮庶幾而將遇之，而足將從之，若真有其事者，一唱三歎，於是乎作焉。（頁 728）

<sup>171</sup> 關於吳偉業的仕宦經歷，見註 11。



「徬徨」、「鬚鬚」、「無憊」此類游移不定的感覺形容，正是 1653 年序與劇完成時，吳偉業面臨再仕新朝處境，徘徊於新/舊朝之間的精神狀況，與他對展娘幽魂因處於形/影、有/無兩端之間而脆弱不安的強調互相呼應。其實，吳偉業以介乎生死間的狀態來形容自己於清初時代氛圍中的惶恐心境，不僅在戲曲中可見，在詩作〈悲歌贈吳寄子〉中，他即曾以「山非山兮水非水，生非生兮死非死！」<sup>172</sup>來描述當時自己和吳兆騫等明遺民，在清朝高壓與籠絡並施的權勢之網下，宛若非生非死的生存處境。因此，吳偉業對幽魂狀態的詮釋，實已超出因晚明清初戲曲不再欲以幽魂手法表現恐怖，轉而強調女性幽魂之柔弱性的推論。吳偉業雖有意繼承《牡丹亭》的離/還魂傳統，卻充分發揮女性幽魂的「膽怯」與「神經質」，使黃展娘的幽魂形象在杜麗娘的對照下，顯得一被動一主動、一恍惚一自主，透露出他欲進一步運用幽魂飄忽柔弱的特質，作為清初遺民徬徨心境之隱喻的企圖。

## 第五節 小結

《秣陵春》一連串離魂的情節，不僅是因為將遺民議題的創作動機，建立在才子佳人設計為遺民後代的身份或朝代變動的時空背景上，而具有其特殊意義。藉由檢視《秣陵春》對《牡丹亭》離魂相關情節的改造，更可清晰地勾勒出晚明至清初在離魂模式上的新想像，觀察吳偉業個人於 1653 年受召出仕前的心境轉折，以及其中所牽涉到的關於晚明至清初文化情境的轉變。

首先，吳偉業對情的游移態度，使他避免《牡丹亭》在佳人影像成真後的幽媾場景。在人物上也前後照應地將《牡丹亭》中主動且不忌於表露欲望的杜麗娘，

<sup>172</sup> 順治十四年（1657）江南發生鄉試舞弊案，主因為主考官方猶等人舞弊，又接連引發生員的集體抗議事件。清初朝廷一方面籠絡遺民，一方面本即有意重挫遺民勢力，這場「丁酉科場案」成為清廷順勢壓制遺民志氣的機會，受牽連的範圍極廣，蔓延全國。清初遺民吳兆騫剛踏入仕途，即因「丁酉科場案」而受牽連，於順治十四年被流放寧古塔。吳兆騫為吳偉業之友，吳偉業有感於遺民於新朝的殘酷處境，作〈悲歌贈吳寄子〉悼之。見吳偉業：〈悲歌贈吳寄子〉，頁 257。有關科場案的事件發生細節，見〈科場案〉，收於《明清史論著集刊》（北京：中華書局，1984 年二版），下冊，頁 391-433。



描繪成保守含蓄的黃展娘。更重要的是，他一步步以與故國相連結的鑑賞力等文化素養，取代杜麗娘具懷春欲望的鮮明特質，將黃展娘塑造為明末江南薈萃文化的象徵。在出仕新朝以前，吳偉業一改往常向歷史人物借靈光的書寫慣例，發揮想像創造出一個完美理想的女性角色，寄託他對晚明江南燦爛文化的緬懷，從情感層面來說，這無疑是他在踏入新朝前，對故國最深情的最後一瞥。而若與上一章對吳偉業在《秣陵春》中以物的文化鑑賞力作為身分認同的討論合觀，在應召前夕描繪出一個追求帶有故國文化象徵意義之佳人的故事，無疑也可視作他在即將失節前的一種表態。

另外值得注意的是，《秣陵春》的整個離魂過程中，不僅是在情節和人物展現出迥異於經典的新意，吳偉業也賦予了幽魂這個曖昧狀態的想像一種特殊的詮釋性。《牡丹亭》中愛情是「浮動的閟域」，驅使杜麗娘介於生與死、真實與虛誕、精神與肉體間的中間狀態；《秣陵春》中開啟展娘魂魄的「閟域」，則是對時間的眷戀。在吳偉業有意的設計下，此時間特指與「北宋」（現在）平行的「南唐」（過去）。若說《牡丹亭》的杜麗娘的離魂，是如夏志清所言為抵達與世俗禮教相對的「超時間」以便尋愛；黃展娘則是為了達到與現時（北宋）相對的往昔（南唐），離魂是她與現實時間脫節的唯一方法，才能在幽靈的世界中完成她的姻緣。不過，當她與徐適在幽靈世界成婚後，李後主最終命兩人返人間的決定：「只是此處不是久留之地，速宜送他回去。我想玉杯鏡子，畢竟水月空花。」（頁1308）卻透露出吳偉業對幽魂狀態具時間有限性的自覺。展娘仍須還魂返回陽間得到肉身後，與徐適於北宋的現實世界中再次成婚，以作為才子佳人傳奇的喜劇結局。可以說，吳偉業透過對《牡丹亭》離魂情節的挪借而使劇中主角得以返回一個往昔的幽靈世界，是他心懷故國的感情寄託。但不可否認地，這個幽靈世界已成過去，如李後主所言「此處不是久留之地」。畢竟全劇情節所發生的當下已是北宋而非南唐，如同他所處的時空已是政局逐漸穩定的清廷而非故明。過去的幽魂與現實的肉身兩種狀態，因此分別成為對舊/新朝心理認同的隱喻。吳偉業利用幽魂僅是「水月



空花」而最終仍須還魂返回現實的不穩定性，似乎暗示著他對故國雖有無限緬懷，但也須承認那只是暫時性的想像歸依。他最終仍須逐漸放下過去、接納穩定的新世界，故徐適與展娘必定得回到現實，在新朝的時空下再次成婚才得以團圓長久。只是這個接納的過程並不容易，其間徘徊無依的精神狀態正藉由對幽魂飄忽無助的特質傳達出來。吳偉業將明清戲曲中原本僅是突顯女性幽魂的鬼魂身分而在生理上描繪得脆弱的傳統想像，推向更幽微的心理縱深層面，展現出他別具心裁的巧思。

一般認為滿清入關後，在國家政策的制定上逐漸趨於保守，致力於實現儒家的治道，在婦女政策上表彰節婦、提倡貞節觀念、注重家庭價值等，這些政策方向皆可能抑制娼妓文化的發展。而清初在學術發展上，古文運動的盛行，皆是使晚明至清初重視人情與人欲之文化氛圍逐漸轉型的主因。然而藉由《秣陵春》的例子，可更清楚地知悉，不論是情觀的變化、佳人形象的轉化或幽魂狀態的想像，這些趨向保守的改動，其實皆與吳偉業個人的遺民處境息息相關。《秣陵春》的特殊之處，即在於它向讀者展現了一個經歷朝代更迭的遺民，如何在已然形成文學傳統的離魂情節模式中，為表述自我而以個人情感而重新理解這個模式。晚明重情與欲之風氣在清初日漸減退，除官方政策和知識份子之學術趨向的影響外，遺民文人對國亡的自責、對身世的哀慟，皆令他們在對情欲的追求上有所保留。換言之，在解讀《秣陵春》時，與其將它視為清初社會漸趨保守的文化的產物，不如以吳偉業作為一個範例，觀察他歷經明清之際，如何因個人對朝代的情感認同和政治壓力，而共同形塑出我們對於清初在政治文化上漸趨保守的認知。如此，或許不僅可理解吳偉業當時的遺民心境，亦可一窺晚明至清初文化氛圍如何成形的痕跡。

## 第五章

## 結論/餘論



## 第一節 晚明遺緒與清初新想像

前文已指出《臨春閣》和《秣陵春》明顯挪用了三種晚明特殊的文人文化現象——物、才女和情文化。關於上述文化資源，吳偉業如何挪用與再創造這些資源，來界定與調適作者自我與現實政治情況之間的關係？文化資源的轉化所輻射出的意義可大可小，小至可將它視為僅僅是吳偉業個人表述身分認同的一種途徑。大至透過物、才女和情文化三種被轉化的文化面向，它可能折射出的是晚明至清初整體政治社會情境的發展狀況。而無論是從劇本中勾勒吳偉業作為作者的主體性，或是將作品放進一個更寬廣的時代脈絡來看，皆是本論文所要試圖回應和處理的。

首先，才女們在十七世紀的文人社會中蓬勃活躍，無處不發光。明亡前曾流連於江南一段日子的吳偉業曾是才女文化的見證和支持之文人之一，作品中不乏對才女的描繪與稱頌。然而這個需要文人參與推動的才女文化，在經過朝代更迭的一番歷史洗鍊之後，於吳偉業筆下，不僅是一個可單純參與欣賞的社會現象。

《臨春閣》中，他的目光不再只注視於為人賞愛的才女身上，反而那些所嫁非人或乏人賞愛的才女才是他感興趣的對象，並且將她們從家庭閨閣內轉移至政治中心。比方說，張麗華不為丈夫真正了解和賞識的哀怨之情，便因她的嬪妃身分而帶有懷才之士不為君王賞識的第二層詮釋，成為吳偉業等遺民文人在南明懷才不遇的處境象徵。而才女們在以男性為主導的創作和生活中，為彼此支持而發展出的同性情誼，亦被轉化為在不利有才之士一展才能的政治環境下，對掌權者荒淫



朝政的譴責。因此，甲申之變後，吳偉業對女性的展才顯然不再僅能袖手旁觀，明亡之慟與南明的腐敗，讓他急於將自我與這些才女合而為一，以指責縱欲敗政的君臣。

明亡以前，除了與才女們交遊唱和，玩物也是吳偉業於江南時所熱衷的文化活動之一。因此，《秣陵春》以秣陵（南京舊名）為題並非偶然。吳偉業選擇南京，自然與明朝開國初年曾定都於此，以及南明弘光朝以之為都城的緣故密切相關，而以文化昌盛的南京，作為帶領讀者進入劇中賞物之文化氛圍的適得其所，應也是吳偉業的考量之一。讀者藉由他對南京品賞生活的描述，不但可一窺晚明江南的生活面貌，亦可看出在世變一段時間以後，他對明末江南逸樂生活重新檢視的痕跡。明亡之初，亡國的哀慟之情仍然激烈，又親見南明奢靡以致耽誤復國大業的景象，曾是逸樂生活享受者的吳偉業，在此時期的詩詞作品如，〈望江南〉和〈毛子晉齋中讀吳匏庵手抄宋謝翹西臺慟哭記〉中，急於將賞物書寫政治化的心境不難理解。而距甲申變近十年後，當家國覆亡的愴痛不再那麼直接劇烈，復國無望，江南的物質享受反成為遙想故國的繁華印象，《秣陵春》中收藏與賞物的書寫姿態似乎少了些矛盾與扭捏。〈望江南〉中責諷玩物喪國的曖昧，以及〈毛子晉〉將手抄稿的藝術性，昇華為遺民情感寄託的急切感漸漸消減。《秣陵春》開始大方地利用古物賞玩作為情節線索，種類甚至超乎才子佳人型劇所應有的數量，加上文人追逐風雅的細描、賞物術語的大量運用，皆重現了晚明對物品賞的情趣。不僅如此，對物的賞鑑非但不是玩物誤國的禍源，是否擁有賞鑑的能力，甚至正面翻轉為建立遺民身分的辨認方式。

上述無論是對才女或物的沉溺、賞愛，皆可以說是晚明重情傳統的流風遺緒，不過，最能體現情之所至的段落，非玩真與離魂的情節莫屬。若和《牡丹亭》相對照，《秣陵春》明顯也承襲了佳人尋才子的離魂傳統，但《秣陵春》中，徐適對美人影像的玩賞方式，不再如柳夢梅那般全然的忘我沉溺，而是時時刻刻地抽離並回視著自己身為遺民後代、落魄無依而無法與美人匹配的身世。美人在才子



的召喚下，沒有情意相融而幻化成真，晚明對情義無反顧的沉溺、或情之力量可真幻混合的至情表現，在《秣陵春》中顯然緩和且抑制許多。由吳偉業對才子佳人愛情傳奇此文類的選擇和對《牡丹亭》離魂情節的挪借來看，《秣陵春》某種程度仍延續了晚明情教觀。畢竟，徐適與黃展娘的戀情雖未在召喚鏡影的情節中完成，最終也透過各種方式，達成了圓滿愛情的喜劇結尾。可見在距離世變一段時間後，吳偉業不至於再如當初寫下《臨春閣》時，將情的迷戀視為亡國禍首的極端，因而必須以因果輪迴來架空情的力量。此外，《秣陵春》中，他一方面以眷懷的眼光回頭向晚明情文化汲取寫作靈感；另一方面，他同時設計以舊朝皇室幽魂的介入和新朝皇帝最後恩准才子還假娶親，來取代《牡丹亭》中呼喚鏡影成真的情節，幫助才子佳人完成他們的愛情，則暗示著對當時的吳偉業而言，接受新朝似乎已是不得不接受的情勢。

晚明才女、物和情文化等流行文化現象的影響力，在《臨春閣》與《秣陵春》中人物形象、情節模式乃至細節鋪陳上，歷歷可見。它們成為一種可供援用的資源體系，因為這些文化現象不單是作者的親身體驗，同時也是當時讀者所熟悉的生活與文化經驗。吳偉業操作這個體系，彷彿拉起一個大家所共同理解的網絡，當讀者能夠辨認出他如何利用上述文化資源的軌跡時，他便能輕易妥貼地向讀者傳達出自己在朝代更迭之際的心迹。研究吳偉業戲曲作品的學者，多半不會忽略讚賞劇本中如詩般優美的唱詞說白和寓意飽滿的典故援用，這些語言修辭上的造詣固然是吳偉業戲曲作品本身的文學價值所在。然而經由前文的分析，本論文更欲突顯的是吳偉業在操作過程中如何挪用調動和轉化這些文化現象的特點。這個轉化技巧的巧妙操作，更能彰顯兩個劇本在文學史上的特殊價值和意義。比方說，《臨春閣》中，才女雖可堪憐愛，但她們卓越的才華不能完全視為明清文人肯定才女文化影響下，對性別偏見的突破。她們的才能被置放在危機重重的政治環境中，只是一個未能實現的理想，展現了清初文學中才女形象的特殊性。物的賞鑑在《秣陵春》中也不再只是文人的娛樂消遣或審美生活的一部分，交換流通的過程中，引出的是更多如何保留遺民身分的焦慮感。物質在才子佳人故事中，本被用來作為男女定情或傳情的媒介，同時，物質的交換與流轉也是明清小說與戲曲



裡，一種常見的敘事推進的機制。然而吳偉業卻豐富了物在《秣陵春》中的角色，使物的流轉和賞鑑不僅是情意傳遞的媒介、推進故事的敘事機制；更同時結合了他的個人際遇，創造出物質在過去才子佳人小說或戲曲中前所未有的新表現形式。而在離魂傳統上，兩個劇本雖然皆承襲了這個敘事模式，對背後一往情深的態度卻始終帶有一絲猶疑甚至拒斥。此外，吳偉業將離魂女性魂魄的柔弱性作為遺民徬徨心境的隱喻，為晚明離魂傳統增添了變異性，這些都很可能是世變的政治衝擊，在吳偉業的文學想像中所發揮的作用。

本論文從文化史與文學史的研究視角出發，正是試圖補充目前吳偉業戲曲研究中，僅著重於文本本身的人物情節和語言修辭的封閉現象。期待藉著關注吳偉業如何將自己與當時外緣社會文化的互動納入文本之中，發掘出其中改動與變異，深入體察吳偉業轉化、衍伸當時的文化現象以貼切地表述自我的用心。而另一方面，劇本在作者自覺或不自覺下，其實也體現了在時代轉折中，新舊文化與精神彼此牽連又有所轉化的明顯特質。《臨春閣》與《秣陵春》正是在這個轉折的意義上，一面承繼了晚明的文化遺緒，一面展示出清初反視晚明文化後所開啟的新想像，為我們重思吳偉業對自我身分的認同、理解晚明清初的時代氛圍，提供一個新的切入點。

## 第二節 魂散——從《臨春閣》到《秣陵春》的文化轉向

卷軸誇縹緲，孔廟銅犧尊，斑剝填青黃，棄擲草莽間，零落誰收藏。

吳偉業，《遇南廂園叟感賦八十韻》(1653)（頁25）

截至目前為止，前文的討論多將《臨春閣》與《秣陵春》兩個劇本擺入晚明清初這個時代脈絡中，強調它們在一個座標上所突顯出共同的轉折性意義。然而，兩個劇本的創作時間畢竟相差了約十年之久，這之間的落差帶給兩劇本什麼樣發展性的變異？若將《臨春閣》與《秣陵春》併讀，兩劇本分別作於吳偉業甫經世變和將再仕新朝的兩個時間點——1645-1647年和1653年，其實讓兩者的併置與



對照，對於觀察吳偉業個人的處境，頗具代表性的意義。而魂魄的消散，不僅主導了兩劇的劇情發展方向，引起兩人魂散的原因，又都或隱或顯地與政治勢力緊密纏繞。下文擬以女性離魂而魂散的情節作為展開對照性討論的切入點，思考魂散主題在吳偉業不同時期所創作的劇本中所出現的變化，如何展示出他在這段時間之內對於自己政治身分立場的調整與轉換，以補充前文討論的不足之處。

《臨春閣》的魂散情節出現在末齣。隋軍攻陷陳朝皇宮之後，張麗華的魂魄穿山越嶺至越王台尋找正在前線「勤王」的洗夫人。兩人在越王台上一面回憶在臨春閣中的過往，並互訴衷曲時，鼓聲轟然響起：

(小旦)【禿廝兒】臨春閣嘆暮雨淒涼畫棟，後庭花做楚江芙蓉。歌殘玉樹聽曉鴻，少不得綺窗外又東風融融。(內作鼓聲，小旦怕介)這鼓聲，想隋軍追來，俺家去了。青溪山下，後日相見。(旦)這是營中更漏，娘娘為何心驚膽怯，一至於此！(把小旦衣袂留介)(小旦拂衣竟下)(旦仍到寢處作驚起介)呀！張娘娘那裏去了？……轅門上為何擊鼓？如有緊急文書，急遞進來。(軍校上)聞得隋軍過江，陳兵不戰自潰，後主已降，張娘娘壞了。(頁 1384)

從情之所至而離魂的角度來看，張麗華的離魂雖將佳人離魂尋才子的傳統模式，轉為同性間的追尋，毫無疑問的也是一種對至情的渲染。在魂散前夕，她正唱出對以往在臨春閣中彈唱〈後庭花〉等曲目的太平日子的懷念，鼓聲隨即大作，張麗華的吟唱也隨之停止並嚇得魂飛魄散，只留衣袂於越王台上。洗夫人隨後才明瞭鼓聲並非是平日的更漏，而是隋軍已攻進陳朝宮殿、陳已滅亡的戰鼓聲。在許多文學作品中，朝廷中被闖入破壞的歌舞宴會是一個經常出現的主題，這點已有學者提及。<sup>173</sup>藉由戰爭對掌權者縱樂宴席的打斷，是文學對於歷史正義的另類實

<sup>173</sup> 例如李惠儀以小說《遭隋錄》中，韓擒虎帶著軍隊闖進陳朝宮殿時，宮廷內君王與群臣正在



踐。在上述的段落中，張麗華的離魂與魂散雖然並非以宴會的場合作為背景，但一個歌舞遊宴的畫面卻藉著她的吟唱而重現，吟唱被鼓聲響起所猛然打斷的同時，也是魂散的時刻。象徵有情的離魂和縱情的宴會一起被戰鼓聲殘忍地破壞，可以說，魂散似乎暗示著當時剛經歷甲申之變的吳偉業，在朝代更替的政治混亂中，對於離魂所代表的沉浸情欲的態度是激烈拒斥和指責的。

而《秣陵春》中，黃展娘的魂散出現在第二十七齣〈敘影〉，整個魂散過程的描述有較《臨春閣》更加細膩的展現。〈敘影〉描述展娘的魂魄和徐適在陰間成婚後，帶著李後主送的琵琶返回陽間。一日展娘在屋內以琵琶彈吟歌唱，兩人在彈唱中彼此確認自己就是當初曾以杯、鏡影所見的情人。當展娘彈奏燒槽琵琶，屋外的南唐樂工曹善才和真琦，同時正帶領著官員為宋朝琵琶失竊一事大舉搜查探詢，在屋外喧嚷。值得留意的是，黃展娘所彈奏的其實正是曹善才正在尋找自宋朝國庫失竊的那具琵琶。琵琶原屬南唐，是李後主的「希世之寶」，在南唐覆亡後，琵琶被宋朝收入國庫。李後主命令耿先生以法術從國庫中偷出贈與展娘，並令黃保儀傳授展娘如何彈奏。因此，展娘的彈奏及與徐適彼此唱和、互認的聲音傳到門外，引來搜查官員真琦（副淨）及南唐樂工曹善才（外）的注意：

（外、副淨上介）（副淨）這裏怎麼有人彈琵琶？（外）彈頭竟正路。待我到那邊去細聽一聽。（下介）（生）你耳邊有人叫麼？（旦）正是。我問你，你見了鏡子裏的，怎麼樣待他？（生）我那日醉眼乜斜，叫一聲兒小姐。（頁 1312）

在這個段落中，音樂穿透屋內屋外所勾連出一連串的內外互動，相當有趣。當門外的曹善才一面辨認著琵琶彈法是否「正路」，屋內展娘和徐適也正辨別著彼此

宴飲賦詩、尋歡作樂一段為例，說明這是一個小說中常見用以譴責逸樂亡國的情節主題。See Wai-yee Li, "Heroic Transformations: Women and National Trauma in Early Qing Literature," in *Harvard Journal of Asiatic Studies* Vol. 59, No. 2, (1999) : 381.

的身份。而當曹善才認出展娘的彈奏是南唐樂府傳出的「正路」方式，連琵琶音聲也確定是自己當年在李後主跟前彈奏過的燒槽琵琶時，徐邁亦慢慢地認出往昔所見之鏡中人是眼前的展娘：



(外、淨又上)(外)那彈頭不消說起，是俺內府裏傳的。這琵琶的聲音一發奇怪，竟像我當初在御前彈的那燒槽琵琶。(副淨)不要你管，快些報人來拿去！(扯外下)……(生)我幾曾忘來？(笑認旦介)豈非夢耶？如今看者，一般樣兒姐姐。(旦)這樣說，你就把我做鏡中人了。(頁1313)

如果說曹善才以確認琵琶彈法的「正路」，辨認出琵琶樂彈自失竊的南唐燒槽琵琶，而展娘的彈法是傳自黃保儀——那麼此「正路」意味的，很可能正是一種琵琶彈奏方法的正確性，「正路」之「正」暗示著自舊朝所傳承的文化傳統是否「正統」。而倘若注意到黃展娘多才多藝的江南遺民後代身分，帶有吳偉業對明末江南漢族文藝之風的懷念之情——屋裏屋外同時進行的兩種辨認對照，在認音樂與認人之間，黃展娘實體現了吳偉業在世變之後，對於文化傳承之「正統」性的強調與關注，亦即展娘所代表的江南文化才是正統，且有需要被辨認出來的必要性。而這種焦慮感，放在明清易代的背景下，自有其深意。畢竟，明清易代除政治權力的被迫移轉外，還牽涉到華/夷間即漢族/外族的對立。對吳偉業和眾多明朝遺民文人而言，在異族奪取政權後，漢族文化的優越性和不可斷絕是他們時時縈繞在心的牽念。

這股「正統」漢族文化散失的焦慮感，在展娘幽魂與琵琶樂聲間所建立的關聯性中表現得更加明顯。屋外搜查的人聲傳進屋內時，展娘一方面害怕「隔牆有耳」，一方面也因身處於幽魂狀態的虛弱和疲倦，彈奏得戰戰兢兢。先是因琵琶絃走音而暫停彈唱，後她調畢和絃、再度彈唱時，又因害怕屋外有人探聽而停止彈奏，她說：「你聽那邊像有人來了。【尾】隔牆有耳防漏泄，漫消停從頭再說。」



此外，展娘在彈奏中途，自己也因疲憊而想暫停彈奏：「只這一曲琵琶將咱倦了也。」音樂的間歇，讓兩人辨認彼此身分時也斷斷續續、備受干擾。而後曹善才與真琦，帶著北宋官兵（雜）轟然打進屋內：

（副淨）這一家就是。（雜打進，旦驚下介）（生）你們甚麼人？把我娘子打散了。（雜怒介）你是內府裏人犯，倒賴我們還你妻子不成？（縛生介）……（雜）怎說假官旗抄鬧，你看琵琶現在哩，明放著真贓證推調。只是彈琵琶這女人，那裏有這樣躲得快的。這婦人卻好笑，聽得他聲音就不見了。（頁 1314-1315）

展娘被北宋官兵一行「打散」後，魂魄晃蕩在外。如前文所述，展娘幽魂的脆弱性在魂散以前的彈奏中已不斷被強調。魂魄的柔弱和怯懦導致音樂斷斷續續。尤其一段描述和弦的情節，幽魂的脆弱性與琵琶音樂間特殊的連結性，有更明顯的暗示：

（生）你聽得人叫，難道竟不理他罷了？（旦）我那時口裏應了一聲「來了」，身子竟虛飄飄，不知怎麼樣走了出來。（生）女孩兒家，走到那裏去？（旦）這琵琶絃有些走了，待我和了絃，再彈與官人知道。（頁 1313）

展娘對徐適描述自己離魂至鏡中的身體感受時，尚未說完，即因絃走音而暫停下來和絃。她形容自己當時在恍惚間感到虛飄飄後，便「不知怎麼樣走了出來」，此處「走出來」自然指的是魂自身體中「走出來」。而當徐適問「走到哪裏去」時，展娘以琵琶絃「有些走了」取代回應自己魂魄的去向，似乎暗示著琵琶絃音因游離於正確的音調而走音，正如魂魄離開身體而走出的現象。展娘的幽魂身體的虛弱性，和「正統」琵琶音樂易於走調的游移和脆弱性，因此而彼此緊密連結。



在這個脈絡下，女性幽魂的虛弱性實帶有「正統」漢族文化極易散失之脆弱性的意涵。《秣陵春》中雖然對於新朝將已物佔為己有的詳細緣由全無解釋，也並無一語有斥責之意；然而，李後主命妃子自新朝國庫將屬於自己的物品偷回，以及展娘最終因新朝官員勢力而驚散的結果，皆清楚地傳達出吳偉業對於「正統」漢族文化因新朝勢力介入而散失的不平和關注。

自《臨春閣》到《秣陵春》，如何想像魂散的差異，雖是不同的情節脈絡下所發展出來的結果，但更重要的是，這個不同之處所反映出的可能是吳偉業在這兩個時間點上，所關注的課題已產生了變化。1645年清兵分路南下，對弘光朝進擊，弘光朝覆滅後甚至大肆屠殺揚州十日。吳偉業自南明辭退後倉皇避亂，南明政府的貪逸和清兵的殘酷都歷歷在目，他選擇在《臨春閣》中，以戰爭的戰鼓這種激烈暴力的手段來鋪陳魂散情節，表達對縱情縱樂的批判，放在當時的情境中，或許便可以理解。事實上，在吳偉業同期間所創作的詩作中，也能感受到相似的氣氛。1646年，吳偉業仿擬白居易七言歌行〈琵琶行〉，寫下屬於明清之際遺民版本的〈琵琶行〉，原本抒發個人「遷謫意」的琵琶樂，在吳偉業的〈琵琶行〉中，成為具體再現國亡那一殘酷時刻的媒介。詩中先敘述宮中「鳳紙僉名喚樂工」等歌舞昇平的畫面，緊接著是「萬歲山前鼙鼓，九龍池畔悲笳起，移宮換羽總斷腸」（頁57），以鼙鼓、悲笳的聲響起劃破這份琵琶聲，再加上詩中出現一整段琵琶音樂對戰爭聲勢的模擬：「初撥鶯弦秋雨滴，刀劍相磨轂相擊……南山石裂黃河傾，馬蹄逆散車徒行」（頁56），皆令讀者感受到彷彿親身經歷兵臨城下的壓迫感，當時吳偉業作品中所充斥的暴戾之氣，無疑是當下憤恨情緒的立即抒發。

在《秣陵春》中，展娘的魂散與琵琶樂的彈奏緊密依合，相較於張麗華激烈且急促的魂散，黃展娘的幽魂在音樂聲中不斷預示出一種岌岌可危，彷彿隨時將會消散的危險，魂散的整體過程顯得較為和緩。雖然若考慮到琵琶的來歷，展娘的魂散與朝代的更迭之間的政治因素確實有強烈的聯想性。不過，值得注意的是，



造成黃展娘魂魄散失的力量已無關戰爭，而是辨認音樂是否正統的樂工和官兵。可以說，比起國家、民族滅亡的傷痛，朝代更迭間文化是否能順利傳續，在這個時期的創作中，似乎是他所更在意的問題。事實上，最早在鼎革之變前後，吳偉業經歷倉皇避難，對於兵火亂離中故國文物被毀壞的嚴重性已有所體悟。他於 1648 年所作的〈汲古閣歌〉中提到：「當時海內多風塵，石經馬矢高丘陵。已壞書囊縛作袴，復驚木冊摧為薪。」（頁 68-69）戰亂所帶來的文物浩劫顯然令吳偉業感到震驚與痛心。

不過，吳偉業的早期作品如〈汲古閣歌〉中，所傳達的僅是在戰亂下對文物毀壞的痛心，尚未特意點出對「異」族入侵的華/夷差別之敏感性。直到 1650 年代之後的作品中，異族對漢族優越文化的搶奪和破壞性卻屢有暗示。〈京江送遠圖歌并序〉一首中：「歲月悠悠習俗非，江鄉禮數歸時態。縱有丹青老輩存，故家興會知難再。」（頁 273）吳偉業父祖皆是江南吳中的著名文人，<sup>174</sup>詩中「江鄉」、「故家」即江南，意指江南良好的「習俗」和「禮數」等文化，在異族統治下已不再復存的現況。詩句雖未直斥異族文化不及漢族的野蠻性，但華/夷文化的高下之別在描述清朝取得政權二十餘年後，竟使文化薈萃的江南「習俗非」且「禮數歸時態」，其中的貶責之意溢於言表。在明亡多年後，不僅是具體文物的毀壞，隨著時間的流逝，無形中大規模消失的更可能是整體漢族文化的失落，以及文化傳承人、曾見證歷史並保存往昔文化記憶者的日漸凋零。文化傳承的困難受到時間和政治因素的挑戰，吳偉業在《秣陵春》中以黃展娘的魂魄與斷續的琵琶音樂相連繫，透露出他對文化脆弱性的擔憂。使女性幽魂的柔弱感，不僅如本論文第四章中所論述的，可能是一種徘徊於新/舊朝間徘徊心境的隱喻，還指向了文化傳續的難易度，為《秣陵春》中的魂魄狀態的描寫，增添詮釋的豐富性。可以推測，在戰亂逐漸平息而清朝政權日益穩固之後，吳偉業的情緒從震驚到接受新朝統治的事實，漢族習俗和歷史文化等傳承危機問題，成為他日漸關懷的重

<sup>174</sup> 關於吳偉業的父祖與詩中所提及的各個文人之間的關係，以及此詩更詳盡的分析，See Wai-yee Li, "History and Memory in Wu Weiye's Poetry," pp.136-137.



心。

1652 年，吳偉業為友人孫子喬之孫孫孝若的文稿作序時，在〈孫孝若稿序〉即點出：「若謂世經變亂，人物凋喪，雖樸陋如余者，猶遺民佚老之僅存，可以徵舊聞而道掌故。」（頁 745）文中吳偉業將自己身為「遺民佚老」存在的價值，定位在「徵舊聞而道掌故」。尤其在與自己共同見證「變亂」歷史的人多「凋喪」的情況下，殘存的遺民作為劫後零餘之人，更具有延續文化和歷史記憶的責任義務。接著在 1653 年的〈彭燕又五十壽序〉中，吳偉業又將文人遭歷亂離後之書寫價值說得更清楚：「士之能立言者，必需之歲月，以自驗其學問之所至。若夫遭遇亂離，而獨以其身超然於塵寰之表，則筆之於書者，將為天下後世所考正，其平生之學尤可重焉。……遺民佚叟為造物所留以當文獻者，亦往往見焉。」明言他們應「身超然於塵寰之表」（頁 767），將所見證與記憶的一切書寫下來，平生所學才有意義。明清之際，對自我道德嚴厲要求的遺民文人紛紛以死表態，吳偉業對自己未能殉崇禎而死、又未能隨友人願雲和尚出家一直耿耿於懷，曾形容自己在新朝的留存是「草間偷活」。將「遺民佚叟」視為老天「留以當文獻者」，不啻為他在愧疚之下，透過賦予對遺民身分的新定義，為自己找到繼續生存的解釋和價值。尤其，此類將文化、歷史記憶傳承攬為己任的聲明，特別密集地出現在 1650-1653 年間的作品中。這恐怕是他已意會到自己難逃新朝徵召的前夕，面對失節危機，不得不將對國族滅亡的耿耿於懷，轉化為以漢族文化延續為己任的折衷方式。

最後，當我們再重新思考吳偉業臨終以前，遺囑中心心念念選擇以「詩人」的文學身分留名於墓碑之上時，或許可以從中理解到另一層緣由——吳偉業的作品不僅是他傳達遺民意識的媒介，能以字句流傳於後世的文學本身即是一種延續漢族文化的象徵。身為留存當世的「遺民佚叟」，他自己便是此象徵的創造者。因此，魂散，作為一本論文的結束點，似乎恰好帶有一個時代與文化消散的意味，從物、才女一路談到離魂與魂散的主題，自本論文的理路來看，的確有意隱含一



種對晚明文化的哀悼、反視，直到一切灰飛煙滅的次序。但是，全然的煙消雲散並沒有那麼容易，幽魂的縹渺和逸散的文學母題，其實反而成為吳偉業對晚明文化念茲在茲的證據。藉由在作品中持續與明代文化與文學傳統對話，故國的魂靈始終未曾離他遠去。吳偉業在生命將盡以前，以「詩人」——一個故國文化傳承者來定位自己的一生，或許可以說，正是他在幾度出仕、退隱，經歷過遺民、貳臣的身分轉換後，最終為自己死後的魂魄找到的一個安放自身、面對後世人的位置。

## 參考文獻

## 一. 古籍

## 經史部



〔周〕左丘明傳、〔晉〕杜預注、〔唐〕孔穎達疏、〔唐〕陸德明音義：《春秋左傳注疏》（臺北：臺灣商務，1983年）。

〔西漢〕劉向集錄，范祥雍箋證：《戰國策箋證·齊策六·齊閔王之遇殺》冊上，上海：上海古籍出版社，2006年。

〔漢〕毛公傳，鄭元箋，〔唐〕孔穎達等正義，周何分段標點：《十三經注疏·毛詩正義（上）》，臺北：新文豐出版社，2001年。

〔東漢〕范曄：《後漢書》，北京：中華書局，1973年。

〔晉〕陳壽著，裴松之注：《三國志》，北京：中華書局，1979年。

〔唐〕姚思廉：《陳書》，北京：中華書局，1972。

〔宋〕馬令：《南唐書》，收入《影印文淵閣四庫全書》，1983年。

〔元〕脫脫撰：《宋史》，北京：中華書局，1981年。

〔清〕計六奇：《明季南略》，北京：中華書局，1984年。

〔清〕曹容、陶越增訂，《南唐拾遺記》，收錄於《百部叢書集成》，第184號，《學海類編》六（據道光十一年六安晁氏活字印本影印），台北：台灣文源書局，1964年。

〔清〕談遷：《北游錄·紀郵上》，北京：線裝書局，2003年。

## 子集部

〔漢〕郭茂倩，《樂府詩集》，北京：中華書局，1979年。

〔晉〕葛洪撰，周天游校注：《西京雜記》，西安：三秦出版社，2006年。



- 〔唐〕杜牧：《杜牧全集》，上海：上海古籍出版社，1997年。
- 〔唐〕劉禹錫：《劉禹錫全集》，上海：上海古籍出版社，1997年。
- 〔唐〕杜甫著、〔清〕仇兆鰲注：《杜詩詳註》，北京：中華書局，1979年。
- 〔唐〕王昌齡著，胡問濤、羅琴校注《王昌齡編年校注》，成都：巴蜀書社出版，2000年。
- 〔宋〕李昉等奉敕撰：《太平廣記》，上海：上海古籍出版社，1990年。
- 〔元〕湯顯祖，《牡丹亭》，臺北：三民書局，2011年。
- 〔元〕羅貫中，《三國演義》，臺北：三民書局，1991年。
- 〔明〕李漁：《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1991年。
- 〔清〕孔尚任：《桃花扇》（臺北：三民書局，2000）
- 〔清〕王昶撰，《金石萃編》，臺北：新文豐出版社，1977年。
- 〔清〕王端淑：《映然子吟紅集》，收入《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 〔清〕林以寧，《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》，清芬閣同治庚午重刊本。
- 〔清〕吳偉業著，李學穎集評標點校勘：《吳偉業全集》，上海：上海古籍出版社，1990年。
- 〔清〕余懷著，李金堂編校：《余懷全集·詩集》（上海：上海古籍出版社，2011年）。
- 〔清〕孫默編：《國朝名家詩餘·梅村詞》上海：上海圖書館藏，清康熙刊本。
- 〔清〕冒襄：《同人集》，收入《四庫全書存目叢書》集部總集類，卷10，臺南縣：莊嚴文化，1997年。
- 〔清〕袁枚著、王英志主編：《袁枚全集壹》，江蘇：江蘇古籍社，1993。
- 〔清〕徐釚：《本事詩後集》，收於《四庫禁毀叢書》，（北京市：北京出版社，2000年）。
- 〔清〕陳子龍著，王英志編纂校點：《陳子龍全集下》，北京：人民文學出版社，2011年。



- 〔明〕張岱：《陶庵夢憶》，上海：上海古籍出版社，2001年。
- 〔清〕陶南望輯：《草韻彙編》，台南縣：莊嚴文化，1995年。
- 〔清〕靳榮藩：《吳詩集覽》，台北：中華書局，1970年。
- 〔清〕顧炎武著，〔清〕黃汝成集釋：《日知錄集釋》，鄭州：中州古籍出版社，1990年。
- 〔元〕佚名著、河洛圖書出版社編審：《七國春秋平話》，臺北：河洛圖書，1978年。

## 二. 近人著作

### (一) 專著

- 卜正民 (Timothy Brook) 著，方駿等譯：《縱樂的困惑：明代的商業與文化》，北京：三聯書店，2004年。
- 丁傳靖（輯）：《宋人軼事彙編》，北京：中華書局，2003年。
- 毛文芳：《晚明閒賞文學》，臺北：臺灣學生書局，2000年。
- 尹軍：《陸機陸雲評傳》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 王德威，《後遺民寫作》，臺北：麥田出版社，2010年。
- 王瓊玲：《晚清明初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。
- 王瓊玲：〈論湯顯祖劇作與劇論中之情、理、勢〉，收入華瑋主編，《湯顯祖與牡丹亭上》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。
- 中國戲曲研究院（編）：《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 史愷悌：〈挑燈閒看馮小青——論兩部馮小青戲曲對《牡丹亭》的「拈借」〉，收入華瑋：《湯顯祖與牡丹亭下》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。
- 司徒琳：《南明史》，上海：上海古籍出版社，1992年。



- 巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，北京：中華書局，2008年。
- 李孝悌：《戀戀紅塵：中國的城市、欲望與生活》，臺北：一方出版社，2002年。
- 周天：《長恨歌箋說稿》（西安：陝西人民出版社，1983年）。
- 青木正兒，王古魯（譯）：《中國近世戲曲史》，臺北：臺灣商務印書館，1958年。
- 艾梅蘭著，羅琳譯，《競爭的話語》，江蘇：江蘇人民出版社，2005年。
- 柯慶明：〈愛情與時代的辯證——《牡丹亭》中的憂患意識〉，收入華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭上》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。
- 徐扶明編著，《牡丹亭研究資料考釋》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 高彥頤著，李志生譯：《閨塾師》，江蘇：江蘇人民出版社，2005年。
- 孫康宜：《陳子龍柳如是詩詞情緣》，臺北：允晨文化股份有限公司，1992年。
- 孫康宜著，嚴志雄譯：〈隱情與「面具」——吳梅村詩試說〉，收入樂黛雲、陳理主編：《北美中國古典文學研究各家十年文選》，江蘇：江蘇人民出版社，1996年。
- 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》，臺北：聯合出版社，1999年。
- 馬導源編：《吳梅村年譜》（臺北：文海出版社，1935年）
- 曼素恩著，楊雅婷譯：《蘭閨寶錄》，臺北：左岸文化，2005年。
- 張淑香：〈杜麗娘在花園——一個時間的地點〉，收入華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭上》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。
- 張靜二：〈「畫中人」故事系列中的「畫」與「情——從美人畫說起」〉，收入《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中研院文哲所，1998年。
- 胡曉真，《才女徹夜未眠》，臺北市：麥田出版社，2003年。
- 黃衛總著，章蘊爽譯：《中華帝國晚期的欲望與小說》，江蘇：江蘇人民出版社，2010年。
- 馮其庸、葉君遠：《吳梅村年譜》，北京：文化藝術出版社，2007年。
- 雷蒙·威羅鋼，劉象愚（編）：《文化研究讀本》，北京：中國社會科學出版社，



2000 年。

葉君遠，〈略論吳梅村的戲曲理論與戲曲創作〉，收入《清代詩壇第一家》，北京：

中華書局出版，2002 年。

葉君遠：《吳偉業評傳》（北京：首都師範大學出版社，1999）

劉紀蕙：《孤兒、女神、負面意識：文化符號的徵狀式閱讀》（臺北：立緒文化事業公司，2000）

劉詠聰：〈中國傳統才德觀及清代前期女性才德論〉，《德・才・色・權》，臺北：麥田出版社，1998 年。

鄭培凱，〈誰的主體意識？湯顯祖？還是杜麗娘？〉，《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004 年。

Catherine C. Swatek, *Peony Pavilion Onstage: Four Centuries in the Career of a Chinese Drama*. Michigan: The University of Michigan Ann Arbor, 2002.

Craig Clunas, *Superfluous things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1991.

Craig Clunas, “Connoisseurs and Aficionados：The Real and the Fake in Ming China (1368-1644) ,” in *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, ed.

Mark Jones. London: British Museum Press, 1992.

C.T. Hsia, *C.T. Hsia on Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2004.

Diane Bjorklund, *Interpreting Self: Two Hundred Years of American Autobiography*. Hall, Stuart, “Cultural Identity and Diaspora,” in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia UP, 1994.

Judith T. Zeitlin, *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.

Keith McMahon, *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction*. Leiden, N.Y.: E.J. Brill, 1988.

Lawrence C.H. Yim, *Qian Qianyi's Theory of Shishi during the Ming-Qing Transition*.

Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, 2005.

Sing-cheng Lydia Chiang, *Collecting the Self—Body and Identity in Strange Tale*

*Collection of Late Imperial China*. Leiden: Brill Academic Publishers, 2005.

Susan M. Pearce, *Museums, Objects and Collections* . Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993.

Wai-Yi Li, *Enchantment and Dischantment: Love and Illusion in Chinese Literature*.

Princeton NJ: Princeton University Press, 1993.

Wai-yee Li, "History and Memory in Wu Weiye's Poetry," in *Trama and Trancendence in Early Qing Literature*, ed. Wilt L. Idema, Wai-yee Li, and Ellen Widmer. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2006.

## （二）單篇論文

王于飛：〈從《臨春閣》到《秣陵春》——吳梅村劇作與清初士人心態的變遷〉，  
《浙江學刊》，第 2 期，2001 年。

王于飛：〈吳偉業早期艷體詩略論〉，《重慶工商大學學報社會科學版》，第 20 卷第 2 期，（2003 年 2 月）

王永健：〈大詩人的昆曲情結——論吳偉業的戲曲創作〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》第 11 卷第 4 期，2009 年 7 月。

王瓊玲，〈「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付汎瀾」——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖〉，收入《中國文哲研究集刊》，第 39 期，2011 年 9 月。

江合友：〈論吳梅村戲曲的多重混成情境〉，《藝術百家》，第 3 期，2006 年。

江合友、胡憲麗：〈情感的雙聲重奏——論吳梅村《秣陵春》傳奇的隱喻修辭〉，《西南交通大學學報》（社會科學版）第 5 期，2006 年。

杜桂萍：〈論吳偉業對戲曲文體的選擇〉，《江漢論壇》第 6 期，2003 年。



李惠儀：〈禍水、薄命、女英雄——作為明亡表徵之清代文學女性群像〉，收入胡曉真主編：《世變與維新——晚明與晚清的文學藝術》，臺北市：中研院文哲所籌備處，2001年。

李惠儀：〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》第33期，2008年9月。

沈亞麗：〈吳梅村仕清心態新探——以其戲劇作品為中心〉，《宿州教育學院學報》第13卷第2期，2010年4月。

周淑舫：〈林下風者——論明清鼎革之際金闈兔苑才的黃媛介〉，《嘉興學院學報》第25卷第1期，2003年1月。

徐世中：〈論史官心態對吳梅村戲曲創作的影響〉，《贛南師範學院學報》第2期，2010年。

胡曉真：〈藝文生命與身體政治——清代婦女文學史研究趨勢與展望〉，《近代婦女史研究》第13期，2005年12月。

黃果泉：〈執著與彷徨：《秣陵春》傳奇思想內涵的雙重複雜性〉，《河南師範大學學報哲學社會科學版》第4期，1999年4月。

嵇發根：〈陳叔寶及其皇室文人論述〉，《湖州職業技術學院學報》第4期，2004年12月。

賀國強：〈惆悵興亡寄綺羅——吳梅村戲曲的藝術特色和思想內涵〉，《貴州文史叢刊》第1期，2003年。

楊淑敏：〈陳叔寶詩歌風貌論〉，《內蒙古農業大學學報（社會科學版）》第6卷第8期，2009年。

楊澤琴：〈吳偉業戲曲創作心態發微〉，《社科縱橫》第21卷第7期，2006年7月。

鄭吉雄：〈讀《清史列傳》對吳偉業仕清背景之擬測〉，《臺大中文學報》，第10期，1998年5月。

Dietrich Tschanz：〈由時空觀念論吳偉業的梅村樂府三種〉，《中國文哲研究通訊》

第 9 卷第 4 期，1999 年。  
Wai-yee Li, “The Collector, the Connoisseur, and Late-Ming Sensibility,” *T'oung Pao* 通報, Vol. LXXXI (1995)

Wai-yee Li, “Heroic Transformations: Women and National Trauma in Early Qing Literature,” in *Harvard Journal of Asiatic Studies* Vol. 59, No. 2, (1999) : 381.



### （三）學位論文

呂怡秀：《金瓶梅中的物質文化與頽廢生活》，臺北：臺灣大學中國文學系碩士論文，2012 年。

Shiamin Kwa, *Songs of Ourselves: Xu Wei's (1521-1593) Four Cries of a Gibbon (Sisheng yuan)* , Ph.D. diss., Harvard University, 2008.

Lin, Hsueh-Yi , “In the name of honor: Qian Qianyi (1582-1664) and the politics of loyalty in late imperial China,” Ph.D. diss. Princeton University, 2011.