

# 「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付洑瀾」 ——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖

王瓊玲

中央研究院中國文哲研究所研究員

## 一、「深悔從事之晚」——清初文人創作戲曲之文類抉擇與自我表述

戲曲之創作與理論，發展至清初，其所以呈現較前蓬勃之發展局面，原因雖非一端，但從作家創作主體的角度來看，有相當部分是與作家冀望藉文學作品以抒發故國之思、亡國之痛與生存之感的創作動機相關。對於明代劇作家而言，借他人酒杯澆自己之塊壘，雖已成為創作中習見的思維與手法，然而以明清鼎革世變之際的文人來說，選擇以「戲曲」作為創作媒介，無論是抒懷寫憤的短篇雜劇，抑或敷演虛構的長篇傳奇，其實在相當程度上，顯示了劇作家在文體抉擇與敘述策略上的清楚自覺與銳意運用。詩文創作固然是清初寄託遺民情懷的主要表現形式，戲曲的再現性、代言性、展演性，與藉敘事以抒情之特性，亦深獲作家們的青睞。他們中有不少擅長戲曲的作家，往往藉雜劇或傳奇，創作出一種風貌特殊的作品，藉以發抒內心的感慨。所謂「文變染乎世情，興廢繫乎時序」<sup>1</sup>，這段時期的文人，他們因世變所引生的情感焦慮、憤懣與痛楚，無論是屬於具有普遍意義的「前朝意識」，還是具有特殊屬性的「遺民情結／意識」，皆已成為一種複雜的存在感受<sup>2</sup>。親歷易代世變的情感內

<sup>1</sup> [南朝梁] 劉勰撰，范文瀾註：〈時序〉，《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，2006年），卷9，頁675。

<sup>2</sup> 此處所謂「前朝意識」，指的是一種基於前代歷史記憶所引生的一種與現實經驗不相

涵，無疑成了戲曲表達的最佳素材；而這類劇作之所以展現出一種特有的魅力，亦與作者自身複雜的處境與際遇，密切相關。或者說，正是遺民，或「類遺民」自身幽微而難言的心緒，賦予了其劇作更豐富的內蘊。而「戲曲」透過虛構性故事情節的公開展演，以及隱喻、象徵，甚至以整部劇作作為一種「寓言」(allegory) 的形式，所可能傳達的豐富意涵，吸引著大量的觀眾與讀者，使戲曲迅速成為一種「風尚」；甚或成為劇作家「自我形塑」(self-fashioning) 的工具。此外，戲曲創作，因其舞臺演出的再現形式、代言體的話語特徵，以及將「歷史記憶」轉化為「藝術時空」的表現策略，也使這一藝術形式，成為了此一時期作家們意欲同時書寫「個人情志」與「集體記憶」的最佳載體。

事實上，就創作形式與媒介的抉擇而言，戲曲的藝術性，不僅在相當程度上，促使當時文人得以透過舞臺觀演表達幽微的心事與深刻的人生體驗；同時也提供了他們以「遊戲態度」對抗「動亂現實」的另一種人生策略。甚至可以說，「戲曲」這種被傳統文人視為無關乎高文典冊的「小道」、「末技」，恰成為了他們在易代世變動盪的歷史時空中，得以暫時避禍、隱遁或徜徉的天地；只要投入這一結合音樂、舞蹈與敘事所構築的「藝術時空」，或此一虛構性時空之想像，一切無法排遣之焦慮與憂懣，皆可獲得令人快慰的紓解；甚至在某種程度上，產生對於其故國淪亡之精神創痛的「集體治療」。

對於那些在才性上偏近於「詩」，或於理念上堅持「詩教」的特定劇作家而言，他們之所以也對戲曲如此熱衷，是因「戲曲」確實具有一般詩詞所無法表現的藝術特性。詩文中所表現的「主體」與「意識」，這兩者在意義層次上雖有所區別，但它們彼此之間，在多數的狀況中，是同步連結與表現的；而這也就構成了詩詞作品在我們閱讀時所具有的那種直覺性與感發力。但戲曲所提供的，則有不同。

對於以「言志」為意圖的劇作家而言，他是有意地將「意識的現實感」與「主體的內在性」作出意義層次與表現層次上的切割。也就是說，在劇作中所

---

協調的生活意識。這種意識，具有剝奪現實經驗「真實感」的作用；它可使當事之人，始終生活在價值的矛盾與衝突中。至於「遺民情結」，則是企圖對自己是否屬於「遺民」，作出一種符合其歷史感的價值認定，並要求他人以同樣的眼光加以看待，甚至對於其情感上的徘徊、依違給予同情。「前朝意識」、「遺民情結」這兩種心理狀態，雖相關連，但並非一致。我們在分析它們實際影響的時候，必須有一種既能分辨，又能綜括的論述。參見拙作：〈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〉，《中國文哲研究集刊》第 24 期（2004 年 3 月），頁 39-103。

有劇中人的當下意識，都是與劇中人物的行動及其身分相結合的。對於作者而言，他賦予此種意識呈現的意義，必須透過整部劇作的哲學性意涵而加以定位。因而就整部劇作與作者的關係而言，它所呈現的作者主體，是透過一種複雜的感受與解讀，相互交織而成。這種交織的形成，在第一層的要件上，是由作者自我呈現的渴望，以及其藝術構思所支配的。這是屬於「作者之心」的部分。然而就「劇」之為「劇」的第二層而言，它必須透過舞臺展現與觀者的介入，從而形成其藝術實踐。因而就觀者的觀賞而言，他的意識，是隨著戲劇情節的展演，隨著劇中人物的表現而波動的。這種波動，有部分係屬於作者所能預期，也有部分是作者所無法事先揣想的。然而，透過哲學性的分析，作者與觀者的「心」與「感」，在評者的批評語境中，被賦予了種種想像的詮釋，因而呈顯出一項可以重複反省的「共構意義」。清初劇作家之所以極用心於關目的營造，且刻意對自己的作品加以一種「創作意念」的宣示，並極看重當時觀眾的感受與戲曲同行的批評，正是凸顯出在其創作時，對於劇作中所存在的這一種「差異成分」之組合的理解。故從戲曲的發展來說，這種藝術作品的「哲學性理解」，正是清初這類劇作所以能開創出新境界的原因。

然而除了上述陳義較高的「言志」內容外，明清易代之際，文人亦常有些感慨，並未涉及家國之痛，而僅是抒發一己之憤懣；為的是讓「天地生才之意與古今愛才之心不少慰」，因而成為自我「抒懷寫憤」的一種補償。誠如清初戲曲家李漁（1611-1680）所云：

予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟於製曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，慍為之解，且常僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此。未有真境之為所欲為，能出幻境縱橫之上者：我欲做官，則頃刻之間便臻榮貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙成佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭篋之上。<sup>3</sup>

對於明清之際，類如李漁這種「生憂患之中，處落魄之境」的文人而言，最能抒鬱解慍而使自身臻於「至樂」之境者，莫過於「製曲填詞」一事了。雖則這種通過「戲劇」的虛構性，以模糊化「理想」與「真實」的作法，在意義層次

<sup>3</sup> [清]李漁著，單錦珩點校：《閒情偶寄》，收入《李漁全集》第三卷（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁47。

上，終究因無法區隔「欲求中的理想」與純粹屬於「價值」之理想，從而不能透過歷史感的強化，將命題的意義層次昇高，最終只能回歸到現實生活的層面。然而就心理層面的意義來說，這些作者，其所以「徬徨」的癥結，乃源自其意欲為「身體的自我」，尋求一「精神之定位」，故在許多劇本裏，我們看到了作者有意識地將「現實」與戲劇的「虛構」融合時，所表現出的一種「嚴肅而又不嚴肅」的嘲諷態度；亦即在「嚴肅」的價值對比之外，作者其實不願真正「嚴肅」地碰觸自己所難以面對的問題。這種巧妙地運用戲劇的「虛構因素」，將一切事相背後的「真實成分」加以模糊化的處理，使得這種以「自嘲嘲人」方式「抒懷寫憤」的劇作，仍具有一定的哲學高度。

由於戲曲獨具特色的「代言體」敘事方式，能夠如前所言，充分地表達艱困年代的劇作家那些複雜幽微、難於言說的個體情感，為他們排遣內心憤懣提供了相對通暢的管道，故在「藝術性」的融通上，「詩」與「劇」取得了一種協調。

而也正因「戲曲」對於清初的遺民作家們而言，除了承擔原本屬於「詩體」之「言志」功能之外，更有了這種可以於「詩體」之外，以新的「藝術之豐富性」，將自身委曲的心事，作出更為細緻的表達的便利，故有不少詩人於明亡之後，涉足於此，將「戲曲」提昇至一個新的境界。其中如理學大家王夫之（1619-1692），以其醇儒之身分，戲曲創作並非其所專擅，若非對於南明抗清無力之絕望，以及內心所抱持「復國無期」的無奈，他可能不會產生創作戲曲的動機；即使創作，可能也不會如此鍾情於「復仇」的題材。而其劇作當然也就未必會如《龍舟會》般慷慨激昂，痛切陳辭了。對於戲曲創作不同於詩詞的虛構性、再現性與感染力，王夫之曾在其〈念奴嬌·影戲影〉詞中有一番生動的描繪。他寫道：

笑啼俱假，但綽約風流，依稀還似。半壁粉牆低映月，賣弄佳人才子。情絲牽引，清光回照，漫道傷心死。猛然覷破，原來情薄一紙。應是縹渺飛仙，當年竊藥，落在銀蟾裏。半面人間高處望，傳與霓裳歌吹。有意留仙，難禁夜短，還怕鐙花墜。迷樓吐燄，倩誰挽住香袂。<sup>4</sup>

文中所謂「笑啼俱假，但綽約風流，依稀還似」、「情絲牽引，清光回照」、「迷樓吐燄，倩誰挽住香袂」，均點出了戲劇創作的虛構筆法，及生動的展演性與

<sup>4</sup> [清]王夫之：《鼓棹二集》，收入船山全書編輯委員會編校：《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1996年），第15冊，頁771。

感染力；也凸顯了戲劇營造情境的藝術特質。

當然，製作戲曲與演劇之所以能於一時之間蔚為風潮，形成清初極為特殊的文化景觀，本是與「戲曲」作為表演藝術的效應有關：一方面是因戲劇作為現場演出，模糊了現實與作者敘事詮釋間的疆界；戲劇透過舞臺的即時性視聽效應，以想像的真實性，取代了現實的真實性。另一面，則是由於戲劇時空建構中的想像機制，能成功且迅速地轉換觀者的意識感受，將觀者的潛意識帶入一種奇幻的精神之旅。這種特殊的以「時間」消納「空間」的欣賞方式，使整部劇成為了一種文學批評家口中所說的「神話」(myth) 或「傳奇」(legend)。

## 二、「誤盡平生是一官，棄家容易變名難」——吳偉業的貳臣身分與遺民情結

清初這段時期，由於「遺民情結」的激勵，對於更為廣大的士人群體而言，他們即使並未自我承擔「遺民」的社會責任，直接面對「義死」還是「苟生」的抉擇，但此一「應然」的召喚，其實還是形成了普遍的內心壓力。甚至對於某些個人而言，成為了始終揮之不去的深沈焦慮。這種焦慮，對於他們的自我定位與身分歸屬而言，不知不覺擴大為對於「價值」意義的剖辨，與對於「生命存在樣態之合理性」的論證；甚至成為了一種「存在焦慮」(existential anxiety)<sup>5</sup>。所謂「慷慨仗節易，從容就義難」<sup>6</sup>，明清士夫以身殉國，不僅有「慷慨」與「從容」之別<sup>7</sup>，更有「難」「易」之分。在「死之義」與「不死之

<sup>5</sup> 此處所指之「存在焦慮」之概念，源自十九世紀丹麥存在主義哲學家祁克果 (Søren A. Kierkegaard, 1813-1855)。在其論述中，所謂「焦慮」，是人面臨自由抉擇時，對於「抉擇」所可能引發的後果，所產生之「非集中式」的恐懼。然而「焦慮」也是保存人性的一種方式。它告訴我們「選擇的多樣可能」，我們所擁有的「自覺」，以及屬於個人的責任；並將我們從「非自覺」的狀態，即刻帶入「自覺的反省」。參見 Søren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety: A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin* (Kierkegaard's Writings, VIII) (v. 8), ed. and trans. Reidar Thomte, Albert Anderson (Collaborator) (Princeton Princeton University Press, 1981)。

<sup>6</sup> [清] 計六奇：《明季北略》(北京：中華書局，1984年)，下冊，卷21上，頁545。

<sup>7</sup> 何冠彪曾對此加以說明：『慷慨仗節』之所以易，乃因人在意氣激昂或情緒悲慟之時，無暇兼顧及其他，所以能勇往直前，容易犧牲生命。『從容就義』之所以難，是因為人處與舒緩不迫的狀態下，又或在激動的情緒平服後，思前想後，繫戀日多，所以難於捐棄生命。因此，如果殉國者選擇『從容就義』的方式而死，求死的過程愈

義」，「死之難」與「生之不易」的思維糾結中，不少文人與儒者，面對了有關自己人生的存有價值的反省與考驗。事實上，關於「死」的抉擇思維，在當時許多人的著作篇章中，甚至成為了終生討論的話題<sup>8</sup>。這種屬於「主體價值」層次的反省，與屬於「當下意識」層次的自我調節，在在顯示了易代世變對於當時身歷其境的士人來說，其衝擊與震撼竟是如此之強烈！

易代之際人的經歷是很複雜的，士人身跨二代，在代表性的「抗爭」、「隱遁」與「仕新」的三種行為中，或行其一而終，或行其二，甚或亦有俱行其三者；凡此皆當分段論之。且在「仕新朝」上，亦有「主動」與「被動」之別。這種文人士夫「表忠」一事之複雜性的增加，使得後人對於「忠節」的評價，也難於簡化看待。

然而殘酷的是，史家對於清初士人出處進退之評價，多以「抗爭」、「隱居」為嚴取的標準；對於「仕清」者，一律視之為貳臣，即使未厲言指斥，在內心亦是不會輕易予以認同的<sup>9</sup>。不過我們如從當時若干代表性人物的處境，與他人對他的觀看角度來細加分析，則可以發現，在傳統的「名教」要求之外，另一種對於人內在品德的理解，亦已在當時悄然出現。這種理解，特別表現在一些「不盡理想」的事例之中。其中最受時人注意的，為錢謙益 (1582-1664) 與吳偉業 (1609-1671) 二人。

在吳偉業之前，多少人易服薙髮，除洪承疇 (1593-1665)、吳三桂 (1612-1678) 之外，比他更有文名的錢謙益等人早已成為了貳臣。但也有相當多的人以身殉國，或奮起抗爭。深受明室皇恩的偉業，苟活殘存，已使他自覺罪孽；當時的氣氛，卻又要他去事奉新朝。與錢謙益相比，其實只不過五十步與百步之差。蓋偉業以會元榜眼及第，累遷至宮詹學士，才高名大，既是復社領

---

長，所受的痛苦愈多。」參見何冠彪：《生與死：明季士大夫的抉擇》（臺北：聯經出版事業公司，1997年），頁140-142。

<sup>8</sup> 有關明清之際文人之末世書寫，參見拙作：〈「實踐的過去」——論清初劇作中之末世書寫與精神轉化〉，《中國文學學報》創刊號（2010年12月），頁125-172。

<sup>9</sup> 所謂「遺民」一詞，依使用者之不同，大致可分為兩類：一類為歷史研究者對於遺民現象的取擇，如指亡國之民，或改朝換代後不仕新朝之人，其關鍵在於是否持有積極或消極的不合作或抵抗的政治立場；一類為當時身處易代之際或稍後的知識分子，對於此一「遺民」身分之認定。本文因討論的重點，在於劇作家之創作動機及其意識狀態，故其定義屬於第二類；大致應指凡自覺為「遺民」，或自覺對於前代應有一種「效忠」之情操者，而不論其是否為當時社會或後代史家定義為「遺民」。有關遺民之「遺」的辨析、界定與意義，及遺民史述說的討論，可參看趙園：〈遺民論〉，《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁257-288。

袖，又是詩壇鉅子；曾主湖廣鄉試，曾貳南雍，門生故舊半天下，在錢謙益降清之後，儼然成了「海內賢士大夫領袖」<sup>10</sup>。因此，在清人新王朝建立初期需要鞏固統治的這一特定環境下，偉業理所當然地成為了新朝必須籠絡，或逼令就範的對象。於此之時，偉業的內心，對於明王朝，尤其是對於崇禎皇帝的知遇之恩，其實是一直深懷著感激之情的。而偉業於明亡後「祈死未死」，入清後隱居多年，亦曾有甘為「遺民」的打算。因此無法抗壓而仕清，對他而言，自是一倍加痛苦之事。偉業終其一生，以「自苦」為極，發為聲詩，寫為劇作，「若天廣而無以覆，地厚而無以載」，讀之令人「歔歔煩醒，執簡流涕」<sup>11</sup>。因此，若以一種「知所懺悔」的角度來理解他，亦多少讓人有「失節猶若未失」的同情。這種藉文學而呈現的曲折，顯示了人心自求淨化的一種渴望與艱難。

當然，吳偉業與顧炎武（1613-1682）、黃宗羲（1610-1695）等著名明遺民的區分，亦不僅僅在於他接受了徵辟而顧、黃則否；他們之間，另一屬於「氣節理解」的差異，在於顧、黃對東林、復社的「忠義氣節」進行了反思，提出「天下之治亂，不在一姓之興亡，而在萬民之憂樂」<sup>12</sup>，將一姓之「國家」與萬民之「天下」判別開來，強調附著於一朝一姓「為肉食者謀」的忠臣氣節，與「保天下者，匹夫之賤，與有責焉」的民族氣節，是不同的<sup>13</sup>。這一層，影響了顧、黃等人對於自身出處的細緻考量，也賦予了他們更多一層屬於價值感的支撐。他們成為了新的「遺民典型」。相對於此，如偉業者，則由於缺乏類似於此的義理高度，無法以一種堅實的「歷史感」，豐富個體生命中的存在感覺，激勵自身向前；從而不免如多數名士般，始終掙扎於「仕」與「不仕」的抉擇之中，依違躊躇。然而也正因為以偉業為例的一些文人或學者，他們性格中的「善」與「脆弱」，反映出了世俗人情中，自我主體所可能經歷的一種難於面對道德自我的複雜變化，不僅值得世人之借鏡，亦在其真誠的表露中，產生了一種令人同情的動人力量。

<sup>10</sup> 侯方域：〈與吳駿公書〉，收入〔清〕侯方域撰，何法周主編，王樹林校箋：《侯方域集校箋》（鄭州：中州古籍出版社，1992年），上冊，頁157。

<sup>11</sup> 〔清〕顧湄：〈吳梅村先生行狀〉，收入〔清〕吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），下冊，頁1406。

<sup>12</sup> 〔清〕黃宗羲：〈原臣〉，《明夷待訪錄》，收入沈善洪主編：《黃宗羲全集》（杭州：浙江古籍出版社，2005年），第1冊，頁5。

<sup>13</sup> 〔清〕顧炎武著，黃汝成集釋，樂保章等校點：《日知錄集釋》（上海：上海古籍出版社，2010年），卷13，頁757。

吳偉業，字駿公，號梅村，別署灌隱主人、大雲居士；江蘇太倉人。明崇禎四年（1631）進士，授翰林院編修。福王監國，拜少詹事，與馬士英（1591?-1646）、阮大鍼（1587-1644）等人論事不合，乞假歸田。入清後杜門不出。順治十年（1653），應詔赴京，官至國子祭酒。十四年（1657），以母病辭官，家居終老。從他的生命歷程觀之，特殊的恩寵榮辱，非常的時代磨難，使這位出仕二代的文人，一生充滿了「悲劇」的色彩。偉業的祖籍雖為崑山望族，其先世數代皆曾仕宦為官，然至祖父時，家道實已中落。其父吳琨僅係一介秀才，故偉業之得中一甲二名，就其門庭而言，為家聲之重振。且偉業所應崇禎四年一科，適逢周延儒（1593-1644）考案，其試卷經取用為參劾之證，以故得崇禎皇帝親書「正大博雅，足式詭靡」之語，予以嘉勉；並獲蓮燭賜婚<sup>14</sup>。對於崇禎皇帝這份非同一般的知遇之恩，偉業也一直銘刻在心。偉業直至臨終之時，仍抱持的「受恩欠債」之感，其源蓋出於此。

偉業於崇禎朝先後任編修、東宮侍講、中允諭德、左庶子等職，得近天顏，是他一生中最為光輝的時期。甲申之變，李自成（1506-1645）率兵入京，崇禎縊死煤山，當時託故里居的偉業，「聞國變訊，號慟欲自縊」，後為家人所覺。朱太淑人抱持泣曰：「兒死，其如老人何？」乃已。自此舊痾彌劇，病牀兩月，幾不自支<sup>15</sup>。而後他雖常懷著哀婉悽愴的情感思念明朝舊恩，悲痛國變，也抱持著匡復社稷，重整山河的決心，並應南京弘光朝之詔，出任少詹事，然而卻受到權臣馬士英、阮大鍼之流的排擠。於是他假病辭歸，潛居不出，專志寫作。

惟鼎革之後，世變滄桑，順治九年（1652）偉業因負天下重名，在有司薦舉的催逼下，強令出仕，再加上「老親懼禍，流涕催裝」<sup>16</sup>，終使偉業未能堅守其志，於次年扶病出任秘書院侍講；並於其後升任國子監祭酒。這一出仕，使得他痛失名節，悲恨以終。事實上，偉業一生也因身仕異代而歷盡滄桑。依據偉業自己的看法，他人生失誤的兩大關口，一是鼎革之際未能殉國，一是入清後不該事奉新朝。面臨抉擇時的一念之差，成為偉業晚年悔恨無已的創傷，直至臨終未曾停歇。他在〈琵琶行〉中難掩哀傷地詠歎道：「我亦承明侍至

<sup>14</sup> 參見馮其庸、葉君遠：《吳梅村年譜》（南京：江蘇古籍出版社，1990年），頁42。

<sup>15</sup> 同前註，頁135、140。

<sup>16</sup> 同前註，頁263。



尊，止聞古樂奏〈雲門〉，「江南遍地〈南鄉子〉，鐵笛哀歌何處尋？」<sup>17</sup>而在病危時刻，除了絕命詩外，他還賦了一首滿懷追恨的〈賀新郎〉一詞。詞云：

吾病難將醫藥治，耿耿胸中熱血。待灑向，西風殘月。剖卻心肝今置地，問華陀解我腸千結。追往恨，倍淒咽。……人世事，幾完缺？<sup>18</sup>

直至偉業去世前一個月，在他寫給兒子的遺書中，偉業雖充滿內心的糾結與矛盾，但文中對他身仕兩代的無奈，仍作出了自我的辯解。他說道：

改革後吾閉門不通人物，然虛名在人，每東南有一獄，長慮收者在門，及詩禍史禍，惴惴莫保。十年，危疑稍定，謂可養親終身，不意薦剡牽連，逼迫萬狀。老親懼禍，流涕催裝，同事者有借吾為剡矢，吾遂落穀中，不能白衣而返矣。……惟是吾以草茅諸生，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。……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，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。<sup>19</sup>

文中所謂「老親懼禍，流涕催裝，同事者有借吾為剡矢，吾遂落穀中，不能白衣而返」，點出了老親的催逼，加上陳名夏（1601-1654）、陳之遴（1605-1666）等前朝好友的心計運作，乃使違業無法堅持自己的初衷，遂致棄守。然而抉擇在己，非關他人，緊要關頭，堅毅不足，一旦失節，便成了千古遺退；於是悔恨至終，心力以是俱枯。

事實上，偉業被兩江總督馬國柱薦舉為秘書院侍讀的消息傳出，好友侯方域曾立即致書勸阻說：「海內典型淪沒殆盡，萬代瞻仰，僅有學士」，強調：「學士之出處將自此分，天下後世之觀望學士者，亦自此分矣」；並申述吳氏之出仕有所謂「三不可」：

學士以弱冠未娶之年，蒙昔日天子殊遇，舉科名第一人，其不可者一也；後不數歲，而仕至宮詹學士，身列大臣，其不可者二也；清修重德，不肯隨時俯仰，為海內賢士大夫領袖。人生富貴榮華，不過舉第一人，官學士足矣！學士少年皆已為之，今即再出，能過之乎？奈何以轉眼浮雲，喪我

<sup>17</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈琵琶行〉，《吳梅村全集》，上冊，頁57。

<sup>18</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈賀新郎〉，同前註，中冊，頁585。

<sup>19</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈與子暉疏〉，同前註，下冊，頁1132-1133。

故吾。其不可者三也。<sup>20</sup>

對於侯方域的殷殷提醒，偉業幾乎未多考慮就斬釘截鐵地「慷慨自矢」，以「誓死不出」作為回應，不但呈遞了〈辭薦揭〉，而且還於順治十年四月親赴南京，面陳力辭，以表達他堅定不出的決心<sup>21</sup>。然而這「三不可」，正是清政府極力拉他入仕的原因。蓋一旦作為遺民典型之代表性人物都出仕了本朝，則其所隸屬之士大夫階層的精神潰堤，便指日可待了。清廷「徵辟」本來就未必是為了網羅人才，更多的是，要摧毀漢族士夫的精神節操。偉業也曾上書馬國柱，以「清羸善病，即今在京同鄉諸老共所矜諒」<sup>22</sup>為由，陳述少年咳血，久治不癒等困劣之狀，蜿蜒相辭，但卻都未被接受。其中內在的原因，自然是清廷的一種堅決的政策。在此嚴峻的催逼下，他不得不低下頭來。事實上，偉業始終依違於節義之難中。他處在這樣一個「丈夫失時命，無以辭碌碌」<sup>23</sup>的時代，忠於無可忠之世，逆乎不可逆之勢；出不得濟天下，隱不得善其身；死不能盡其孝，生不能持其節，只能在無盡的自我鞭撻中，苟延殘喘。其內心煎熬與痛苦之深鉅，是遠遠超乎我們想像的。

偉業在彌留之際，曾寫下〈臨終詩〉四首，這組〈臨終詩〉，其言真、其情切、其聲哀，是偉業即將臨終之際，對自己一生所作的反思與懺悔。其詩云：

忍死偷生廿載餘，而今罪孽怎消除。受恩欠債應填補，總比鴻毛也不如。

豈有才名比照隣，發狂惡疾總傷情。丈夫遭際須身受，留取軒渠付後生。

胸中惡氣久漫漫，觸事難平任結蟠。魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付沈瀾。

姦黨刊章謗告天，事成糜爛豈徒然。聖朝反坐無冤獄，縱死深恩荷保全。<sup>24</sup>

細究此詩，可知偉業內心始終無法釋懷的痛苦，在於「受恩欠債應填補」的罪過，而不僅是世間對他侍奉異代人品的批評。對他而言，既沒有顧炎武關於「亡國」、「亡天下」的理性認知；對於鼎革變故，亦非如王夫之般，堅決以「華夷之不相變」作為價值考慮的核心。而只能縮限在「受恩圖報」的層次，不斷地提醒自己。這種「退無可退」的愧悔，顯示了所謂「忠節」，在他尚有

<sup>20</sup> 侯方域撰，何法周主編，王樹林校箋：《侯方域集校箋》，上冊，頁156-157。

<sup>21</sup> 李學穎：〈前言〉，收入吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》，上冊，頁6。

<sup>22</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈上馬制府書〉，同前註，下冊，頁1092。

<sup>23</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈毛子晉齋中讀吳匏庵手抄宋謝翱〈西臺慟哭記〉〉，同前註，上冊，頁11。

<sup>24</sup> 吳偉業著：李學穎集評標校：〈臨終詩〉，同前註，中冊，頁531-532。

「邦國之義」與「受恩欠債之義」的差別。天命之不謀，事有勢之必至，故舊朝之糜爛，卒為勝代所易。士居其時，不能為人間之典型，猶有可恕；然以深受前朝之皇恩，而背之如此，則罪責難逭。偉業之深痛在此。而這一步踏空，便鑄成了難以挽回的大錯。隨之而來的，自是無邊的痛苦、悔恨與自責。所謂「丈夫遭際須身受，留取軒渠付後生」，意謂此生的遭際乃自取受，只得任憑後人論議。可憐偉業只能把痛苦深埋心底，因為這種難言的悔恨旁人是無法理解的，故云「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付洑瀾」，只能用淚水沖刷心中的苦楚。人在臨終前，總是期望能求得安寧與解脫；然而此時此刻，偉業想到的，只有「忍死偷生」、「罪孽」、「胸中惡氣」與「魂壘」等等。沈重的自我負罪感，讓他深覺生不如死。

不過，這中間值得注意的，是偉業對於故君雖有無限的哀思，對於新朝的態度，卻頗耐人尋味。所謂「聖朝反坐無冤獄，縱死深恩荷保全」兩句，雖是言出有因，然亦顯示出他依違游離於新與舊、變與常、仕與隱、去與住之間的矛盾心緒——懦弱的性格加上「懼禍」的心態，使他在輕重的拿捏上，失了分寸。這種種「悔中仍不能無懼」的言語，在在反映了偉業內心的糾結與惶恐。而也因此，偉業可說是在矛盾、動搖、罪悔與悲苦的層層束縛與包圍中，度過了痛苦的後半生；用創作為自己勾勒了一幅「天下大苦人」的自畫像。

康熙十年（1672）十二月二十四日偉業辭世，年六十四歲，其臨終遺囑所云：

吾一生遭際，萬事憂危，無一刻不歷艱難，無一境不嘗辛苦，實為天下大苦人。吾死後，斂以僧裝，葬吾於鄧尉、靈巖相近，墓前立一圓石，題曰「詩人吳梅村之墓」，勿作祠堂，勿乞銘於人。<sup>25</sup>

可謂蘊含深意。蓋甲申變後，王翰國（即願雲和尚）曾多次與偉業相約出家，但王翰國痛哭別廟，焚書出家，偉業卻以不捨家人為由，失約未行。因此偉業叮囑死後要「斂以僧裝」。一則是為了了卻他生前的願望，以表示自己將「不負吾師言，十年踐前諾」<sup>26</sup>；一則以出家表示自己愧罪懺悔的心情，顯示自己即使不能以明朝衣冠入葬，至少也可用僧服裝斂，以表其不忘故明之忠忱。而墓前圓石題「詩人吳梅村之墓」，則是要以詩人形象傳世，雖不幸淪為「天下大苦人」，但「詩」是永恆的原鄉，也是永恆的歸宿。偉業身為貳臣，大節有

<sup>25</sup> 顧湄：〈吳梅村先生行狀〉，頁1406。

<sup>26</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈贈願雲師〉，同前註，上冊，頁17。

虧，對他而言乃一生之奇恥大辱，他不願在墓碑上刻寫官銜，讓後人唾罵，這種難言之隱，是完全可以理解的。至於「詩」，則是他與世界的關連，是他傾訴自我的管道；而成為「詩人」，則是他留給世人的一份記憶。至於「遺命着裝」，尤侗 (1618-1704) 在〈祭吳祭酒文〉中說出了其事的原委。他說道：

吾聞先生遺命，殮以觀音兜、長領衣，殆將返其初服，逃軒冕而即韋布乎！<sup>27</sup>

句中指出偉業臨終「逃軒冕而即韋布」，其實是有著種種的考量；而這種精心的安排，其實亦是出自一種無奈。

我們若把偉業這段遺囑與其臨終詩加以對照，可以發現兩者之間存在著某種內在的聯繫。偉業於生命垂危之際，回首往事，感今撫昔，愴然涕下，這四首〈臨終詩〉就是當時心境的袒露，表達他內心的痛苦與悔恨之情。他毫不留情地解剖自己，表明他深感羞愧的乃是甲申事變之後，「忍死偷生」二十餘年，從對明朝不忠開始，淪落至名毀節失，其「罪孽」之深重，至死也無法消除。其志可哀，其言可悲，吾人於數百年後讀之，不能不為之一掬同情之淚。平心而論，偉業入清之後，曾一度閉門謝客，遁居鄉里，過著半隱居式的生活。然在鄉居長達十年之後，由於性格的軟弱，再加上抵擋不住環境之逼迫，終又出仕清廷。正如韓琦 (1008-1075) 所說：「保初節易，保晚節難。」<sup>28</sup>一個人要在一生之中始終以節操為重，做到「寧為蘭摧玉折，不作蕭敷艾榮」<sup>29</sup>，談何容易！

正緣於此，歷史上有關吳偉業的評論，差異甚鉅。根據今人的研究，這些評論，大致可畫分為兩種意見：一種意見，可以尤侗《艮齋雜說》所云為代表：

梅村文采風流，照映一時。及入本朝，迫于徵辟，復有北山之移。予讀其詩詞樂府，故君之思，流連言外，臨終一詞云：「故人慷慨多奇節，為當年沉吟不斷，草間偷活……脫屣妻孥非易事，竟一錢不值何須說」，其恨恨可知矣。論者略其跡，諒其心可也。<sup>30</sup>

<sup>27</sup> [清] 尤侗：〈祭吳祭酒文〉，收入同前註，下冊，頁 1420。

<sup>28</sup> 見 [宋] 朱熹：《三朝名臣言行錄》，收入朱傑人等主編：《朱子全書》（上海：上海古籍出版社，2002 年），第 12 冊，頁 371。

<sup>29</sup> [南朝宋] 劉義慶著，[南朝梁] 劉孝標注，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》修訂本（上海：上海古籍出版社，1993 年），上冊，頁 148。

<sup>30</sup> 尤侗撰，李肇翔等整理：《艮齋雜說·續說·看鑑偶評》（北京：中華書局，1992 年），頁 99。

尤侗所謂：「論者略其跡，諒其心可也」，對於節義的標準而言，雖是難於如此假借，然而「失節」非即「無品」。其愧悔之真切，即證其私衷，仍有可諒之處。否則何以動人？

而另一種意見，則可取蔣超伯（1821-1875）的評論為代表。蔣超伯《通齋詩話》指出：

吳梅村詩，於明末國初事，措語抑揚，暗占身份。然亦有失當者。〈江上〉詩云「但虞莊（躋）〔躋〕爭南郡，不信孫恩到蔡州。」以永曆比莊（躋）〔躋〕，以鄭成功（1624-1662）例孫恩（?-402），此豈遺臣之口吻耶？〈送友人往閩中〉云：「胡床對刻招虞寄，羽扇揮兵逐呂嘉。」成功亦非嘉比。如梅村者。列之「貳臣傳」，不冤也。<sup>31</sup>

蔣超伯所舉二詩〈江上〉、〈送友人往閩中〉，皆偉業仕清後所作；他以此二詩為例，說明偉業仕清之後政治態度有了急遽的轉變。因為他在詩中，把永曆皇帝與鄭成功比作了歷史上造反作亂的莊躋、孫恩與呂嘉。這顯然不是一個先朝遺臣該作的類比。至於偉業有些詩作中蓄意的抑揚，蔣氏則認為那不過是「暗占身份」，作作姿態罷了<sup>32</sup>。

事實上，偉業雖沒有為明朝殉節，對明王朝畢竟有著難捨的懷念。此種感情，隨著隱居鄉間難捱的寂寥苦悶而日益強烈；似乎只有藉著創作才能將之痛快地宣洩出來。清人趙翼（1727-1814）〈題《元遺山集》〉曾云：「國家不幸詩家幸，賦到滄桑句便工。」<sup>33</sup>這兩句話，用來說明偉業的一生，可說至為貼切。蓋自偉業習詩之時起，他所看到的明朝國事，便充滿了危機。此後十餘年，明政權在泥淖中越陷越深，漸成滅頂覆亡之勢。及至偉業歷經國破家亡的鉅痛，鬱結於胸中的興亡感慨與悲憤之情，使他不能自己；尤其是從乙西南都崩潰，到順治十年被迫出仕新朝前。在這期間，吳氏曾有機會在江南渡過八年的隱逸生活。他的戲曲創作《臨春閣》、《通天臺》與《秣陵春》，皆是他在這段時期宣洩苦悶，抒發衷懷的作品。《花朝生筆記》曾說，夏完淳（1631-1647）〈大哀賦〉流佈後，「吳梅村見之，大哭三日，《秣陵春》傳奇之所由作也」<sup>34</sup>。

<sup>31</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>32</sup> 參見葉君遠：〈論吳梅村仕清後的政治態度〉，《中國韻文學刊》1987年總第1期，頁138-139。

<sup>33</sup> [清]趙翼著，李學穎、曹光甫校點：《甌北集》（上海：上海古籍出版社，1997年），下冊，頁772。

<sup>34</sup> 引自蔣瑞藻編，江竹虛標校：《小說考證》（上海：上海古籍出版社，1984年），卷5，

我們可以想像，當偉業眼見著清人控制的局面日漸鞏固，復國無望，身之所歷，目之所見，耳之所聞，幾乎事事物物都會引發他無限的感傷，更產生了他不吐不快的創作衝動。而弘光朝滅亡後的幾年內，偉業創作力空前旺盛，一大批反映易代之變、詠歎黍離之悲，格調激越蒼涼的作品，宣洩而出；使他在藝術創作上，有著極驚人的表現。這些都值得我們仔細加以評析。尤其是他的戲曲創作，更蘊含著一種「戲劇性」的敘寫特質，足以照映出其本人內心複雜的發展歷程。

### 三、「喜新詞，初填就，無限恨，斷人腸」——吳偉業戲曲創作中之痛苦、徬徨與無奈

吳偉業創作戲曲，主要集中於順治九年（1652）。這正是他出山歸順清廷的前一年，也是偉業個人生命中極為關鍵的一年。此時清廷正大規模籠絡明遺民，以「高壓」與「懷柔」兩種手段，迫使他們為新朝服務。順治元年，攝政睿親王多爾袞（1612-1650）明申「經綸方始，治理需人，歸順官員，既經擢用，不必苛求」的政策，對流寓或在籍的明官員，以及「隱逸賢良」，一併要求吏部「確覈才品，即予起用」<sup>35</sup>。順治九年清廷下詔舉薦各地「遺逸」人才，像偉業這樣一位「名滿區宇」且門生故舊半天下的先朝遺臣、文壇宗主，自然更是清廷為鞏固政權所竭力網羅的對象。而一些已出仕清廷的故交，如陳之遴、陳名夏等，也力邀他復出，以分擔其自身的愧疚之感。偉業遭逢如此進退兩難的困局，既難以忘懷故國舊君的恩寵，又不敢拒絕當時新朝的徵召<sup>36</sup>，內心充滿了前所未有的矛盾與痛苦。在現實壓力的內外交攻與催逼下，偉業終於在順治十年九月赴京受職。此種難以在詩文中表達的窘迫心緒，促使偉業在

頁 153-154 「《秣陵春》第九十一」。

<sup>35</sup> [清] 蔣良騏撰，林樹惠等校點：《東華錄》（北京：中華書局，1980年），頁 64。

<sup>36</sup> 順治九年，清帝「詔起遺逸」。正當吳氏杜門撰作《秣陵春》之際，兩江總督馬國柱，遵旨舉地方品行著聞、才學優秀者，遂書薦吳偉業。吳氏聞之，立修〈上馬制府書〉，以病婉辭此「殊榮」，其事方休。惟翌年初，吳氏又再被當事書薦於清帝，格於當時政治形勢，以及其他個人考慮，吳偉業此次無法開脫，乃於九月扶病出山，應召入都。當是時，吳氏方寫就寄託遙深的《秣陵春》。參見馮其庸、葉君遠著：《吳梅村年譜》，頁 226-275。

出仕的前夕，選擇於戲曲創作中，尋求寄託。他為鄒式金（1596-1677）《雜劇三集》作序時曾說：

余以為曲亦有道也：世路悠悠，人生如夢，終身顛倒，何假何真？若其當場演劇，謂假似真，謂真實假，真假之間，禪家三昧，惟曉人可與言之。<sup>37</sup>

偉業此處標出「世路悠悠」、「人生如夢」之句，強調人生之虛幻，在於人事糾結中「世路」之似真而實幻。故「顛倒」者一路癡迷，欲覺難覺；乃至終身。以「癡迷」而言，不感其真，則無以癡迷；以「夢幻」而言，不覺其假，則無所悵然。且以哀切之人，處世路之中，即自知顛倒，猶不能不真事假作，故倍覺人生之常空。文中不以戲之「似真」，與人生之「實假」，相互對比，正是見出他在說出其為「假」之同時，內心痛苦之「真切」。文中「禪家三昧，惟曉人可與言之」之語，對偉業而言，蓋欲即以「劇」之影「事」者，得所謂「真亦假」「假亦真」之三昧，於「真」「假」之際。這種欲以「禪幾」寓之於解劇的理念，與偉業自身創作時，別有所謂「往事酒杯來夢裏，心聲歌板出花前」<sup>38</sup>的用心，實顯示了他欲以「戲曲」形式摹寫自身之苦時的雙重性。

偉業因自身大節將毀而產生的精神壓力，雖於意識的初階中，僅若是出自名節的保全，然而隨著「不得不作出抉擇」後精神處境的變化，卻讓他經歷了「情境」本身的試煉。這種試煉之所以顯得如此嚴酷與無奈，一方面在於「後果」之「不可逆料」；另一方面，則是在於面對自我認同之「一致性要求」時，一種自知無法於現實中予以貫徹的痛苦。對於具有「價值堅持」的信仰者來說，這種經由「實踐」所產生之意識狀態中之矛盾，使得原本不應發生的「自我認同」之分裂，卻在實質的心境中，時時割裂著自我。而也就是為了這種撕裂，偉業在其後來的餘生中，不得不選擇以「懺悔」的贖罪方式，企圖度過自身「身分認同」上的危機，來維繫他自我心靈的完整性。

此處我們所以將類如吳偉業的懺悔行為，說為是解決一種「身分認同」上的危機，主要是因為在他身上出現了「價值認同」與「自我認同」的不一致性。而這也是當時許多具有「遺民意識」而不免在人生抉擇上徬徨的人，所共同身陷的一種處境。

我們此處所說的「認同」(identification)，是指人們在一定的意義上，對於

<sup>37</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《雜劇三集·序》，《吳梅村全集》，下冊，頁1212。

<sup>38</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《觀蜀鵲啼劇有感四首并序》其三，同前註，上冊，頁473。

自身同一特性的自覺，或一種內在的界定<sup>39</sup>。學界並將基本認同方式，畫分為「個人身分」(personal identity)之認同，與「社會身分」(social identity)之認同，兩個面向。「個人認同」，係指個體對於自己所具有之一定的獨特性之認知，從而使個體於時空上，確立自己係同一個人，而非他人。而「社會認同」，則是個體對於自己所歸屬的一定社會群體、社會類別或社會範疇 (social category) 之認知，從而使個體意識到，並進而強化自己在一定社會範疇上與其他一部分人，同一或類似；而與另一部分人，則存在差異。換言之，在這裏，「社會認同」指的是個人藉自己（或他人）在某社群的成員資格，把自己（或他人）與其他人區分開來；且將該社群內典型成員的特徵，冠於自己（或他人）身上，讓自己（或他人）的特性，等同於社群內典型成員的特性。

跨代文人在「懷舊」與「附新」之間，無論最終選擇「抗爭」、「隱遁」還是「出仕」，其實無法避免「個人認同」與「社會認同」的雙重需求與壓力。他們除了須確認自我的獨特性，還須在易代世變的時空變動中，尋求自己與其他人的認同，或區別出與他人的差異。在這段游離徬徨的歷程中，所謂「新」與「舊」／「常」與「變」，實際上並不必然帶有價值的正面或負面意義。這些跨代文人，或是對於自己的身分有一番辯證，或是為自己的仕清轉向，尋求「自我合理化」的解釋，或超越。此一「自我辨明」的歷程，除了在作者內心翻騰，當它被轉化成作品呈現時，也成為一種尋求「社會認同」的途徑。這種在作者自我敘寫的過程中，所展現之「自我辨明」，或「自我導正」(self-reclamation)<sup>40</sup>，目的即是為了讓自己能被社群中的其他成員所認同，或是賦予

<sup>39</sup> 自我意識的出現，是人之所以為人的最初根據，同樣也是社會歷史形成的最初根據。而「身分」作為人類社會組織活動形成的反映，是一種典型的社會行為符號。在現實生活中，個人對社會的意義、個人對其他社會成員的意義，都是通過自己的身分表現出來的。人與人的關係，變成了一種角色與角色的關係，亦即是符號與符號的關係。換言之，個體與社會結構的關係，以「角色認同」為紐帶。一方面，社會文化因素通過角色認同，對個體起著限定與規制作用；而另一方面，個體亦在角色認同中建構「理想化自我」的概念，從而發揮能動性。至於 identification 一詞，在社會科學的中文文獻中多被譯作「認同」。「認」字有「識別」、「承認」與「當作」之意，含有 identify 在英文中「鑑別、辨認」與「等同」的兩重意義；「同」字則有「相同」之意，即 identify 之第二義。進而言之，北美學界關注的基本認同方式主要是「角色認同」(role identity)，即個體對自己在社會結構中所處之一定的「社會位置」(social position) 的意識或內在界定。

<sup>40</sup> Cf. Owen Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life* (New York: Oxford University Press, 1996), pp. 65-83.



某種典型的特性；如「遺民」或「故臣」等<sup>41</sup>。

《秣陵春》一劇，撰於順治九年至十年春季之間。關於該劇的創作緣起，劇本卷首〈自序〉言之甚明：

余端居無憯，中心煩懣，有所徬徨，感慕髣髴，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。是編也，果有託而然耶？果無託而然耶？即余亦不得而知也。<sup>42</sup>

所謂「無憯」，即是無所依從，艱於選擇，故深感「煩懣」、「徬徨」。吳氏為寬慰自己，所以編造了一個主人翁徐適從容裕如於故主、新君之間的故事。他在敘寫之際，不僅歆慕隨之，且恍惚以為「若真有其事」。可見吳氏在創作時，雖是敘寫一「他者」之事，但此一「以主觀客」的態度，正是將反覆矛盾中的自我，投入角色，且依時依境加以節節言之；而又假設出一最終「解決」的出路。故謂「感慕髣髴，庶幾而將遇之，而足將從之」。這種虛幻的沈醉，對於他而言，其痛苦的程度，其實較之放聲一哭，哀慟更甚！

偉業三劇，以《秣陵春》的思想內容最精，亦最為複雜。全劇長達四十一齣，情節假託子虛烏有，以南唐既滅，南朝故學士徐鉉（916-991）之子徐適，與南唐後主外甥女展娘之情愛故事為主脈。二人情緣，係以徐適所藏後主所賜先人于闐玉杯，與展娘家藏宜官寶鏡與鍾王真跡為信物，而藉已登仙界之李後主及其寵妃黃保儀為旁助。其事大要，乃敘一日徐適偕友出遊試茶，以于闐玉杯，交易宜官寶鏡與鍾王真跡於展娘之父。又因李後主昔日曾許展娘為其擇婿，故令展娘於玉杯中窺視徐適幻象。展娘一見鍾情，魂魄一縷乃自飛蕩，其軀遂病。而徐適亦於寶鏡之中瞥見展娘倩影，萬分愛戀。後主與保儀乃助二人魂魄於陰間成婚；徐適且受後主拔擢為中軍元帥，以戰漢王劉銀之鬼卒。其後，徐適、展娘攜後主所贈燒槽琵琶回至陽世。一日展娘乘閒奏彈琵琶，真琦偕南唐樂師曹善才至汴京，偶聞之，曹識為燒槽琵琶之音。真琦遂告之於官，

<sup>41</sup> 此種歷程，就心理層面來說，可以分為兩種形態：第一種，是基於澄清誤解或提出防衛而進行之辨明；這時壓力來自外部，主體本身沒有「自我」身分上的認同危機。另一種，則是主體自身面臨對於自己「連續性人格」是否可為自己所接受之認同危機；壓力主要來自內部。而這種「辨明」的需求，在將之付諸實踐的過程中，皆逼迫從事「辨明」的主體，進行無法逃避的「自我敘述」。也就是說，「敘述」成為了確認自我的一種方式。也是因為如此，透過「敘述」而展開的戲曲創作本身，也就成為了跨越「時空阻隔」的最佳想像媒介。同前註。

<sup>42</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·序》，《吳梅村全集》，中冊，頁728。

拘捕徐適。展娘之魂懼而遁，歸金陵家中，與其軀體合為一，病遂癒。至於徐適入京，則遭太監張見構陷，誣為內庫之賊。幸徐適舊友蔡游，時任刑科都給事，審此案，乃上奏為之辯冤。宋帝不唯不加之罪，且命徐適草〈琵琶賦〉。賦成，帝嘉其才學，特擢為狀元郎。徐適推辭不獲，只得奉詔，且又終與展娘真身團聚。二人深感後主恩德，乃同往後主奉祠進香。而於廟中，巧逢南唐仙音院琵琶樂工曹善才，曹為彈唱前朝事。此時忽然仙樂四起，祠主顯靈，徐適、展娘因憶及魂合之事，相對歎噓。最後，全劇乃於善才感念舊朝之琵琶曲聲中落幕。

《秣》劇以歷史名人之眷屬遭遇為事因，依性質，若欲藉搬演古人古事，以敘寫男女情愛，則「情緣聚合」自是唯一重點。然若從情節安排觀之，全劇實欲借「離合之情」，以寫「興亡之感」。此一用意，從題材之選取，關目之安排，以至曲辭念白，其痕跡隨處可見。而本劇名為「秣稜春」，將劇情之主要場景，設置於南京，亦透露出憑弔故國的明顯用意。且依史而言，徐鉉無子，徐適則乃是北宋末年徐徽言(1093-1129)之從孫，祖、孫二人均因抗金殉國<sup>43</sup>；並非徐鉉之子。金、清同源，偉業將殉國之徐適移前，正是欲將實事幻化為虛。而徐適於展娘之愛，亦可釋為乃偉業忠君之思之表現。而他們之間的姻緣，則是透過南唐遺物與後主的亡靈所玉成。這種「依物為用」、「依魂識為用」的具象化表徵，可謂乃是作者運用記憶中深刻的部分，經由精心布置而創為的一種巧妙設計。

《秣》劇除情節之安排具有深意外，人物之刻畫，亦是作者極所措意之處；尤其是「徐適」這一角色。蓋在劇中，徐適既是南唐大臣之子，對舊朝有著深厚的情感，也因如此，易代之後，他並無出仕的打算。但是當他與展娘結成仙侶，重返人間之後，因真琦陷害，展娘之魂受驚嚇而失散，他本人亦遭官府緝捕，遂不得不與新朝發生牽連；而人生之抉擇，亦從此出現了變化。劇中作者寫李後主對徐適仕途的種種幫助，寫李後主對徐適與展娘婚姻的撮合，都暗寓了偉業自己對崇禎帝的感激之情。然而，偉業於劇中所表現的，不僅僅是「懷舊」，更為強調的，是新朝天子對故國遺臣的籠絡，以及在此種境遇中，凡為遺臣者企圖保持忠節之艱難。正因如此，在「仕」與「不仕」中作出抉擇

<sup>43</sup> 參見〔元〕脫脫等撰：《宋史》（北京：中華書局，1981年），第37冊，卷441，頁13044-13049；第38冊，卷447，頁13190-13194。

時，才顯得格外地矛盾與痛苦。這種心理的轉折，在劇中有深刻的鋪陳。而在《秣》劇劇情中導致他在政治上轉向新朝的關鍵，除了故君後主的提攜，還在於新君宋帝的寬厚。〈特試〉一齣中，徐適、展娘攜後主所贈燒槽琵琶返回陽世，卻為太監張見誣陷為偷盜前朝故物，欲置之死地。然宋帝愛惜人才無意治罪，對於「誣陷良善」的真琦，則施以嚴懲。宋帝這種寬仁的態度，雖未使徐適遽改初衷，然徐適對於新朝，仍是心存感激。此即所謂「銀鐺苦辛，荷天恩得昭覆盆」<sup>44</sup>。

而在〈辭元〉一齣中，宋帝又特擢徐適為狀元郎，以示信賴與倚重。徐適原本因「孤身落魄」，「妻子失散」，無興做官，一上場即表明了自己不忘舊恩，不願出仕新朝的心跡，堅決辭去恩寵：

昨夜客卿有信傳來，說聖上御筆親題，特賜狀元及第。咳！我徐適孤身落魄，配合婚姻；負罪羈囚，遭逢科第，也算是非常奇遇了。只是我妻子失散，那裏還有興做官？況兼李皇也是一代官家，他把幼女弱息，託付于我。若不棄職追尋，他日重見李皇，有何面目？大丈夫名義所在，性命也不顧，區區一個狀元，于我有何輕重？為此做就本章，乘今日傳臚，即便啓奏。<sup>45</sup>

然而，正如劇中再仕宋朝的舊朝人物盧多遜所言：

老夫同竇年兄是天成四年的進士，整過了五十年頭，還在這裏做官，你新中狀元，就要回去，怕沒有這樣事。<sup>46</sup>

在那樣一個高壓與懷柔兼具的時代氛圍中，要想保持名節，要想採取不與新朝合作的態度，又是何等的艱難！因此，「似你趙家催得慌，誰替我李皇前圓個謊？」的矛盾與憂心，也就自然而生。於是在眾臣規勸之下，聖旨又詔：「徐適不准辭官」，違命治罪，且將象徵舊朝恩典的燒槽琵琶正式賜給徐適，又特擢他為狀元郎，以示賞識與倚重。這一來，使曾立誓不與新朝合作的徐適深感知遇，遂打消辭意，從此歸順新朝。曲文中一語：「謝當今聖上寬洪量，把一個不伏氣的書生欵欵降」<sup>47</sup>，點出了潛藏在內心的一種選擇上的困難。這也正是偉業自己內心矛盾的反映。這種外在環境的壓力，與當事者對故國故君的深

<sup>44</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·特試》，《吳梅村全集》，下冊，頁1318。

<sup>45</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·辭元》，同前註，頁1324。

<sup>46</sup> 同前註，頁1326。

<sup>47</sup> 同前註，頁1328。

情眷戀的尖銳衝突，使偉業出也難，處也難；允也難，拒也難。欲說而不敢說，欲為亦不能為。此種難言之隱，發諸筆端，便形成了全劇欲言又止，欲說還休的委婉隱晦風格，與依違徬徨、迷離惆恍的藝術氛圍。

徐適的徬徨與最終的轉折，呈顯出偉業當時不少文人內心的處境。他刻意地模糊了在歷史轉折的過程中，所存在的家國之恨，而只接受它作為歷史命運的結果。所謂「故國之思」，對於徐適這樣一個前朝之臣之子來說，只是懷念、傷感，而無仇恨。這在戲劇情節上說，是合理的。然而在現實上，當時不少文人，包括偉業，卻不只是前朝之臣之後，而是前朝之臣。偉業將「新君」、「故主」，分別安置於兩個不同的「世界」；故君在幽冥，新君在現實。他們彼此並不相互對立，也不相互干預。對徐、黃二人來說，故主促成了二人的「仙婚」，新君則完成了二人的「真婚」。不僅如此，李後主還鼓勵徐適前往新朝求取功名<sup>48</sup>。作為故君，他以一種接受歷史的態度，贊成舊屬之臣效力於新朝。而劇中的李後主，在形象上，雖是一懦弱無能之主，卻是一生性善良的多情才子；有著「匡復社稷」的願望，卻又乏「回天」之力。他一上場就宣稱：

夙世謬稱詞客，前身誤做人王。<sup>49</sup>

並且諷刺的是，即使到了冥間，地僻一方，李後主在劇中都還不能保境安民，而是需要到陽世招募能帥來抵禦強鄰的侵擾。他甚至對徐適說起：

咳，不要說書生……社稷江山都不在意，只生平幾件寶玩，畢竟放他不下。<sup>50</sup>

亡國之君沈溺若此，誠然令人感嘆與同情！耐人尋味的是，勝代之君宋帝亦不避言前代君主之德，不唯不禁止臣民懷舊，甚至還主動命令徐適等營造祭祀後主的「仙祠」<sup>51</sup>。而正是由於劇本對故君、新君這種奇特關係的安排，使得劇中「感念故主、故國」與「臣服新君、新朝」，這兩種原本絕然對立之作為與情感，被作者以一種巧妙的方式彌縫於一處。

作者透過南唐李後主於陰間撮合徐適與其甥女展娘婚姻的一段浪漫故事，不僅描寫了已故舊主對於孤臣孽子的恩眷；亦鋪敘了故國遺民在改朝換代的窘境中，所實然而有的複雜情感；乃至新朝天子種種「寬容」的舉措，對於他們

<sup>48</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·宮錢》，同前註，頁 1309。

<sup>49</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·決婿》，同前註，頁 1269。

<sup>50</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·宮錢》，同前註，頁 1309。

<sup>51</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·仙祠》，同前註，頁 1355-1360。

心理所造成的影響。而也就是在這種宣示新朝「不以夷變夏」的文化政策，及重視舊朝「多士」的號召下，讓偉業決定了接受徵召。他在出仕前夕，寫作此劇，假徐適以自比，蓋即是此意。而也因如此，偉業讓劇中樂工曹善才評價漢王劉銀與李後主在陰間的爭戰時，說到：

老劉，你好不癡也。只看如今的世界，四海江山都姓趙，鬪甚英豪？嚇着鬼做黃巢。<sup>52</sup>

這段話可以看作偉業對於南明朝廷之間爭正統的批評，也反映了偉業對於明清易代的思維——既然天下歸於一統，新朝已是天命所屬，再反抗也是徒勞。尤其劇中徐適在陰間接受李後主的詔封，任中軍元帥，率領鬼兵殺退漢王劉銀，保住了李後主的墓道，這似乎也暗喻偉業認為自己為挽救舊朝已竭盡全力，舊朝之恩典雖不敢忘懷，但大廈將傾，獨木難撐，應不致成為歷史罪人。

《秣陵春》劇之創作，是偉業第一次通過戲劇，來書寫興亡之感與黍黍離之悲。這固然有嘗試運用一種新文體，以表現自己多方文才之意。但更主要的，恐怕還是在運用「託寓」的手法，在掩飾「真我」的過程中，為自己作一番辯解；並在虛構的自我形塑中，找到某種安慰與解脫。偉業必定發現，於戲劇中借歷史人物「代己言志」，其實更有詩文所無法達至的自由度與方便性。因為傳奇結構龐大，允許情節與人物之虛擬變化，對於表達難以言宣、無比深沈的憂憤，與起伏的情感波瀾，較之其他文體，更能使作者游刃有餘，盡情鋪敘。然而也因如此，在某種程度上，對於自己游離於「私情」與「公義」進退兩難的困窘心緒，有了欲掩彌彰的效應。《秣陵春》寫就之後，正式搬上舞臺，偉業特製一詞〈金人捧露盤·觀演《秣陵春》〉，致意於知音：

喜新詞，初填就，無限恨，斷人腸。為知音，仔細思量。偷聲減字，畫堂高燭弄絲簧。<sup>53</sup>

詞中一種殷切期盼「世有知音」的情感，溢於言表。此劇的深刻意蘊，非出於哲理玄思，而係源自作者的哀切之情。此一個人遭際的投射，使本劇所刻畫的人世滄桑之感，分外動人。所謂「無限恨」，若區別出其間「憾恨之人」、「憾恨之情」與「所憾恨之事」，則有「憾恨之情」，即有「所憾恨之事」；情不真，則「所憾恨之事」，言之者俱成矯作；亦將無情、無事。必是情真而不

<sup>52</sup> 同前註，頁 1357。

<sup>53</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈金人捧露盤·觀演《秣陵春》〉，同前註，中冊，頁 560。

忘，始有所謂「難消之憾恨」。而若又乃於「所憾恨之事」，不能以「憾恨之情」直接面對，而必須「曲折」回互，則「情真而不忘」之中，即生糾結；而所謂「憾恨之情」，遂因「憾恨之人」內心歷程之委曲，而愈益難消、難解，遂成所謂「無限之恨」。偉業之欲以「半真」之事，影說己心，而期盼知音之能曉，即是緣出於此。

總之，吳偉業之以一種「敘事代言」的手法，多側面地表達了內心的糾結，遂使《秣陵春》劇帶有了一種明顯的「自我抒懷」的詩化傾向；而這也是吳氏劇作異於他人的一個重要特點。偉業晚年給冒襄(1611-1693)的信中提及：

小詞《秣陵春》近演於豫章滄浪亭，江右諸公皆有篇詠，不識曾見之否？<sup>54</sup>

此事之起因，是因他獲悉此劇在江西的友人處演出，頗感興奮與自豪，信中多少有向冒襄炫耀的意味；可見偉業在世之時，此劇確有演出的機會。雖則此劇文辭典雅，能為賞音者，多屬士大夫階層，然而由於此劇是入清後第一部表達亡國之恨，反映故國之思的劇作，因此得到了士夫階層普遍的讚譽與共鳴。如冒襄稱此劇：「字字皆鮫人之珠」，又云：

先生寄託遙深，詞場獨擅，前有元人四家，後與臨川作勍敵矣。<sup>55</sup>

不僅表明深悉作者之用心，且將偉業與元曲四家，乃至湯顯祖(1550-1616)，相提並論。

而在偉業創作《秣陵春》大約同一年，他撰寫了《通天臺》雜劇；同樣「借沈初明(沈炯)流落窮邊，傷今弔古，以自寫其身世」<sup>56</sup>。劇中人物沈炯原任職於梁朝，官至左丞，然於梁亡金陵遭毀之後，被擄北上。西魏雖以禮相待，也難寬免其去國之思，終日鬱悶愁苦，杜門不出，絕意仕進。劇中第一齣寫某日沈炯來到長安郊野，藉游消愁，偶過當年漢武帝所造用以求仙之通天臺古蹟，登臺思古，想起武帝當年駐居甘泉宮，坐擁萬騎，何等威風，而如今茂陵石馬秋草，卻如此衰敗荒涼，不禁嘆道：

<sup>54</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈與冒辟疆書之六〉，同前註，下冊，頁1177。

<sup>55</sup> 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〉，見〔清〕冒襄輯：《同人集》(臺南：莊嚴文化事業公司，1997年《四庫全書存目叢書·集部》第385冊，影印康熙間冒氏水繪庵刻本)，卷10，頁67a(總頁449)。

<sup>56</sup> 〔清〕楊恩壽：《詞餘叢話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》(北京：中國戲劇出版社，1982年)，第9冊，頁266。

早知道通天臺斜風細雨，省多少柏梁宴浪酒閒茶。<sup>57</sup>

由漢武帝自然念起自己曾效忠過的梁朝開國君主梁武帝，心中哀痛，不禁嘆道：

今日價兩代銅駝，都化作一抔黃土。<sup>58</sup>

他又從「天涯衰白，故國蒼茫」，想到了自己才學過人而遭忌，滿腔心事，說不盡坎坷，於是乃草書奏章，於通天臺上祭奠漢武帝之靈；之後，又遙向南天哭祭梁武，最後竟在臺上酒醉睡去。此際值得玩味的是他對漢武帝的禱詞：

武皇，我如今在三條九陌，騎著一疋青驢，眼看他們田、竇豪華，衛、霍矜誇，僮僕槎枒，歌笑淫哇。俺這一個不尷不尬的沈初明站在那裏，好像個坎井蝦蟆，霜後壺瓜。<sup>59</sup>

這段文字乃沈炯原〈表〉所無，當是作者真實的內心獨白。但這樣的苦悶，該向誰去訴說呢？正如沈炯所自嘆：「漢武是異代帝皇，難道自家主人翁倒不去告他？」<sup>60</sup>不難體會，隨著先朝之傾，沈炯對於「自家主人翁」的信心與希望，也已消逝。然而，舊勢雖改，臣下對主上的精神依附，總仍要有所依託。

第二齣藉助夢境，以「反襯」手法，進一步敘寫沈炯對於故國的眷戀之情。沈炯醉臥間，夢漢武帝為其〈表〉文中孤臣涕泗的一片忠忱所感，於是邀沈炯上殿。漢武帝告知梁武乃西方古佛，並以天命輪迴的觀念，勸說沈炯不必為蕭氏王朝悲悼。至於漢武本人，雖說雄才大略，功業顯赫，但結果也不過剩下這斜陽荒臺，悲風蕭蕭。武帝說他已是華胥國主，而此通天臺正是國廷所在，世事如此，何足多恨？劇中漢武欲授沈炯以官職，沈炯堅辭不就，表明自己對梁之忠心，且不忘其留在南方的老母，因而乞歸江南。漢武帝遂讓他在通天臺上遙望江南家鄉，抒發故園之思。最後並親自送他出關。沈炯出了函谷關，猛然驚醒，方覺所遇一切，皆出於夢幻，自身仍在通天臺下一酒店中。不久，沈炯果然得以放歸。通觀全劇，作者欲藉沈炯自況，以寫其流滯北京期間之羈旅悲愁，用意甚顯。劇中沈炯所說：

今者天涯衰白，故國蒼茫，才士輾軻，一朝至此。正是往時文彩動人主，此日饑寒趨路旁，豈不可嘆！<sup>61</sup>

<sup>57</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《通天臺》，《吳梅村全集》，下冊，頁 1390。

<sup>58</sup> 同前註。

<sup>59</sup> 同前註，頁 1393。

<sup>60</sup> 同前註。

<sup>61</sup> 同前註，頁 1392。

正是作者北上後自我心情的表白。蓋偉業的性格中，有軟弱的一面，也有其積極入世的一面：偉業入仕之初，即參劾吏部尚書蔡奕琛，後又先後劾奏首輔張至發、吏部尚書田唯嘉、太僕寺卿史某等，甚至為了替著名理學家黃道周(1585-1646)申理，而差一點惹上大獄之災。這其中雖夾雜著朋黨之氣，但畢竟也反映了偉業性格中的一面。因此，在《通天臺》劇中，武帝有意封官，偉業一方面借沈炯之口表述了自己不願再仕的決心：

臣炯負義苟活之人，豈可受上客之禮，以忘老母哉？……沈炯國破家亡，蒙恩不死，為幸多矣，陛下縱憐而爵我，我獨不愧於心乎？如必不得已，情願劾死，刎頸於前。<sup>62</sup>

懇求武帝早日把他放回：

臣一望家鄉，心如摧割，求陛下速加矜允，早就歸程。<sup>63</sup>

另一方面，「有志不獲聘」的悲鬱之情，又時時縈繞於心。劇中一夢醒來的沈炯，雖有一番徹悟：

那見得玉匣珠襦，便勝着金戈鐵馬。總付之一江流水罷了。便是我沈初明，若使遭遇太平，出入將相；今日流離喪亂，困頓饑寒。到頭來總是一場扯淡，何分得失，有甚爭差？倒為他攪亂心腸，搥胸跌腳，豈不可笑！<sup>64</sup>

然而這番徹悟，所徹悟的僅是：「才」、「遇」的「相值」與否，本是無常，以「相值」為「得」，「不相值」為「失」，其實乃是「無益損乎其真，而喜怒由之」。故「搥胸跌腳」實為可笑。然而此中所可苦者，在於「漢」非亡梁者，劇中之「辭漢」，無解於現實中終須面對的「仕清」。在戲劇的虛構中，沈炯因「虛」「實」之相破，已獲得精神上的寬解；而偉業卻不能自脫免於身仕二代的困局。對於偉業而言，這已不單是單純的「仕」與「隱」的矛盾，更是深刻地糾結於明清易代之際特定人物所共有的一種內心的掙扎。

事實上，本劇可謂是偉業之「自傷自悼」。劇一開場，偉業就透過主人公沈炯的視線，極寫長安郊野荒臺秋色的淒涼，並以景托情，層層深入，敷陳了全劇的傷感氛圍。如第一齣開場詞云：

(生扮沈左丞上)【憶秦娥】愁脈脈，江山滿目傷心客。傷心客。長干夢

<sup>62</sup> 同前註，頁 1397。

<sup>63</sup> 同前註，頁 1398。

<sup>64</sup> 同前註，頁 1400。



斷，灞橋聞笛。天涯夢斷看衰白，秦川對酒青衫濕。青衫濕。冷猿悲雁，暮雲蕭瑟。<sup>65</sup>

詞中以真情實感，抒發亡國之痛，可謂沈鬱悲涼，籠罩全篇。而在通天臺前，沈炯由眼前的百尺高臺，想起了不可一世的一代雄主漢武帝，再憶及不得善終的故主梁武帝，不禁仰天長嘆：

便是兩個武帝，聰明才智，那一件不是同的？畢竟我蕭公是苦行修持，那漢武還雄心瀟灑；這一個落得個收場結果，那一個為甚的破國亡家？<sup>66</sup>

透過今昔與南北景物與人事的鋪敘，沈炯對比了兩代帝王的生前苦樂與死後榮辱，把感情明顯地傾注在國破家亡的梁武帝身上。荒臺深秋，本易觸發騷人墨客的感情，作者把人物安置於高臺的場面前，使此刻的通天臺，更具有了貫通古今、生死、神人的功能。這使我們想起了謝翱（1249-1295）的慟哭西臺。南宋末年，謝翱於富春江嚴子陵釣臺上，曾遙祭文天祥（1236-1283），寫下了著名的〈登西臺慟哭記〉。沈炯之哭梁，正類同於謝翱之哭宋，其實也就是作者本人之哭明。正如沈炯由通天臺望見南京後所唱：

呀！漢武是異代帝皇，難道自家主人翁倒不去告訴他？你看雲山萬壘，我的臺城宮闕不知在那裏，只得望南一拜。（生拜介）【賺煞尾】則想那山遠故宮，寒潮向空城打，杜鵑血揀南枝直下。偏是俺立盡西風搔白髮，只落得哭向天涯。傷心地付與啼鴉，誰向江頭問荻花？難道我的眼呵，盼不到石頭車駕，我的淚呵，洒不上修陵松檟，只是年年秋月聽悲笳。<sup>67</sup>

身為亡國遺民，沈炯無時無刻不思念故國風華，鎮日想像著故宮淒清冷寂，杜鵑聲啼血之景象。可憐他去國經年，白頭日稀，而今立盡西風，卻只落得哭向天涯；遙望故國，亦只聽到令人斷腸的悲笳，聲聲哀惋，痛人心扉。此處作者藉景抒情，一表其自身孤臣孽子之心，令人為之鼻酸。無怪青木正兒（1887-1964）評之曰：

字字鳴杜鵑血之聲。<sup>68</sup>

正緣於此，漢武帝對沈炯的勸說與賜爵，都難以動搖孤臣遊子的鄉情。江南遙望，若近若遠，麗人清音，轉添憂愁；這些情景敘寫的細節，都表現出主人公

<sup>65</sup> 同前註，頁 1388。

<sup>66</sup> 同前註，頁 1390。

<sup>67</sup> 同前註，頁 1393。

<sup>68</sup> 青木正兒原著，王古魯譯著：《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958 年），上冊，頁 332。

的故國情懷。而耐人尋味的是，站在通天臺上，遠眺江南，除了跨越時間上的古與今，還可以超越空間的南與北。劇中漢武帝憐憫沈炯「受遇兩朝，違鄉萬里，悲愁侘傺」<sup>69</sup>，並勸慰他：

沈卿，我這臺上，那江南光景，儘望得見來。【沈醉東風】這一帶半天嵩少，那一搭兩點金焦。(生)果然是江南風景。好風吹夢落廣陵潮，聽鐘聲敲破匡廬曉。沈卿你看，都是些澹烟衰草。(生)好感傷也！只怕你故國鶯花總寂寥。若回去呵，可憐煞斷鴻縹緲。(生)臣一望家鄉，心如摧割。求陛下速加矜允，早就歸程。<sup>70</sup>

於是通天臺成了「望鄉臺」。只是故國江南一片淡煙衰草，花木寂寥的景象，更增添了遺民遊子的思鄉愁緒，令沈炯心如摧割，益加沈痛。物質意義上的「家」之毀於戰火，固然傷感，但文化生存意義上的「精神家園」的喪失——精神漂泊與靈魂流浪，才真成了遺民的心頭之痛。沈炯的通天臺之遊，乃是憑弔之旅，是隱藏於遺民式漂泊雲遊背後的幽懷。藉「遊」以宣洩鬱結於心的「遺民之悲」，亦顯示出了「遺民之遊」的獨特。

偉業除上敘兩劇之外，尚有一本《臨春閣》雜劇；與《通天臺》一樣，是「借古人之歌呼笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷」<sup>71</sup>的典型。《臨春閣》，係依據《隋書·譙國夫人傳》的史實，並牽合《陳書·張貴妃傳》，寫南朝之陳的亡國故事<sup>72</sup>。偉業之選擇陳亡之事，係緣於：清兵入關，明朝滅亡後，福王南渡，稱帝金陵，建立了弘光小朝廷。小朝廷創立之始，大敵當前，本當臥薪嘗膽，以圖匡復故國故土。但朝廷上下卻罔顧國家大計，爭權奪利，狂歌醉舞，靡有終日，終於快速地步上覆亡之途。此一情形，頗類於南朝齊、陳之亡。故此劇寫陳亡，實即影射南明之覆亡。正因如此，故劇中人物情節與歷史記載頗有出入。蓋欲以此為對應。《隋書·譙國夫人傳》云：

譙國夫人者，高涼洗氏之女也。世為南越首領，跨據山洞，部落十餘萬家。夫人幼賢明，多籌略，在父母家，撫循部眾，能行軍用師，壓服諸越。……

<sup>69</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《通天臺》，頁 1397。

<sup>70</sup> 同前註，頁 1397-1398。

<sup>71</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈北詞廣正譜·序〉，《吳梅村全集》，下冊，頁 1213。

<sup>72</sup> 該劇劇情略謂：嶺南節度使、譙國夫人洗氏功績卓著，陳後主為嘉其功，賜宴臨春閣，命張麗華貴妃陪侍。翌日，洗、張共赴張女郎廟聽智勝禪師講經，禪師暗喻陳朝將亡。洗氏南歸後，聞知隋軍攻陳，起兵救援。途中宿越王臺下，夢張麗華。醒來得急報，知後主出降，張麗華自盡，遂遣散軍隊，入山修道。

後遇陳國亡，嶺南未有所附，數郡共奉夫人，號為聖母，保境安民。<sup>73</sup>

譙國夫人冼氏所處的陳隋之際，與偉業所經歷的明清易代的政治情勢有相似之處，作者以此取材，除了借陳之亡以隱喻弘光朝的覆滅，主要的用意，還在借張麗華與冼夫人的一番遇合，抒一腔怨憤，罵一世庸人；對亡國衰況作一刻畫。劇中分別塑造了文、武各擅的兩個女中豪傑，兩相對照，一方面藉由冼夫人的英武威權，諷刺鬚眉之氣短無能；另一方面，則敷寫貴妃張麗華草詔賦詩的詩情文采，借其口，斥盡江總、孔范之流；並藉之一申己志，所謂「外頭全然不濟」，「儘文章弓馬，我輩占風流」<sup>74</sup>。但自第三齣開始，高僧智勝，點出張、冼二人的遇合因緣，及「江南王氣將終，眾生劫因已至」之形勢，以下則接寫隋軍過江，陳後主投降，張麗華含恨殞命，而冼夫人則悵然入山修道之事<sup>75</sup>，以為結局。透露出「人」與「事」之各有當盡，始合而終分。

本劇開場即寫冼夫人盛陳朝廷詔賜，自表其忠忱，顯然其題旨應在頌揚「忠節」。隨著劇情的開展，張、冼之間的「君臣知遇，生死交情」，逐漸成了全劇表現的重心，且這其中充滿著朋友相知的溫馨情意，卻少有君臣之間的忠忱義氣。冼夫人雖為女流，但身為六州節度使，乃國家重臣，卻因謠言與僧語，毅然將一支最有實力的軍隊遣散，「隨征錢糧數十萬，盡數散與諸軍。有思想家鄉的，另圖官職的，各聽自便」。她說：

我費十載辛勤，收拾這枝人馬，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？<sup>76</sup>

這番話聽起來雖滿是知恩圖報的義氣，實際上卻有失人臣之份位。按理冼夫人之職位乃陳後主所賜，她首當報答的應是陳後主，而非張娘娘。但陳亡後，她悵悵不已的卻只是：「張娘娘待我厚，今見他國亡身死，不能相救」；而陳後主的投降，大陳江山的傾覆，竟全不在其思慮之中。她雖身經家國喪亂，亡國的哀傷，似乎遠不及其個人情感創痛來得深鉅。此處冼夫人似乎只是為自己入山修道，保全個人性命找一個合理的藉口罷了。如果說偉業是為「女寵誤國」翻案而肯定張麗華，此處也不免隱含著某種程度的無奈：國家危亡時，若至無復可為，則也只好將個人出處進退之抉擇，付之於天命了。

<sup>73</sup> [唐]魏徵等：《隋書》（北京：中華書局，1973年），第6冊，卷80，頁1800-1802。

<sup>74</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《臨春閣》，頁1371。

<sup>75</sup> 同前註，頁1376-1379。

<sup>76</sup> 同前註，頁1385-1386。

以往論者每將陳亡歸咎於張麗華等女寵，偉業則力翻舊案，為張麗華鳴不平，強調：「他鎖著雕房玉櫳，五言詩怎賣盧龍？我醒眼看人弄醉翁，推說道裏頭張孔」，「聞得眾文武說兩個貴妃許多不是，（且）都是這班人把江山壞了，借題目說這樣話兒。」<sup>77</sup>徹底否定了「女色誤國」之說。然而，偉業創作此劇的主旨，並不僅僅是為了稱頌女子之才德，更主要的，是藉由對女性的推崇，反襯出陳後主與滿朝文武的昏庸無能，並藉以暗寓南明君臣的荒淫與腐敗。劇中陳國朝政垂危，文武臣僚一片頹唐，誠如陳後主所言：

孤家想起來，偌大一個陳國，兩班臣子，無一個出色的。<sup>78</sup>

陳國不僅朝中無人，那些文武臣僚一見勢頭不好，便藉口女寵亂朝，將亡國毀廟的責任一股腦全推到貴妃身上。最不堪的是皇帝本人，眼看敵軍大兵壓境，江上文書緊急，卻仍終日沈淪於歡歌宴舞，還得意地自稱：「南朝天子號無愁」，滿心奢望著：

今日得貴妃做詞學近臣，冼氏任邊關大將。你兩人一為我看詳奏章，一為我巡視山河。朕日與二三狎客，飲酒賦詩，好不快活也！<sup>79</sup>

總之，陳王朝頹勢已定，在劫難逃，劇末冼夫人無奈號呼：「畢竟婦人家難決雌雄，則願你決雌雄的放出個男兒勇」<sup>80</sup>之語，在絕望與悲憤交織中，透露出偉業對所有畏敵如虎的弘光朝鎮將痛快淋漓的嘲諷，也寄寓了偉業深沈的黍離之悲與亡國之痛。

易代世變之際，面對「舊巢既覆，新枝難安」的殘酷現實，人心的游移是普遍的，這使得「懷舊」、「履新」、「順時」或「化世」，這些看似牴觸之思慮與抉擇，可以共存於當時士人之不同意識層面；也在不同時期與條件下各自顯隱，互為消長。這些在在顯示了當時士子處境的艱難，與心緒之複雜。偉業三部劇作的背景，皆有類於「由明入清」的易代之際，主人翁也都是為人臣屬之輩。偉業在開始創作戲曲之前經歷了政治黨爭、鼎革易代、兵荒馬亂等非常之際遇，在頗多作品中，皆發抒了國家興亡與個人流離之感，又深深自責未能報答崇禎知遇之恩，愧悔未能自堅其志而仕清，只落得悲恨以終。然而耐人尋味的是，三部劇作中的主人翁，在亡國之後，最關注的，還是個人自身的命運，

<sup>77</sup> 同前註，頁 1385、1384。

<sup>78</sup> 同前註，頁 1370。

<sup>79</sup> 同前註，頁 1369-1370。

<sup>80</sup> 同前註，頁 1386。

並未思考如何來光復先皇國家大業，更遑論政治上有何積極的企圖與作為。劇中主角最有力的藉口，是國家氣數已盡，個人難於回天。如《臨春閣》第三齣，智勝和尚也說：「俺觀江南王氣將終。」<sup>81</sup>《通天臺》第一齣沈炯則說：「只是興亡大事，理數昭然」，又說：「天下事那一樣不是僥倖來的？」<sup>82</sup>《秣陵春》第八齣老旦也說，南唐國主「一念牽纏，辜負了百般點化。這是天緣無分，王氣將終」，又說她自己孕過皇子，只因「唐家運去，招受不起，混元皇帝抱上天去，做天男天女了」<sup>83</sup>。所以，個人對國家命運的責任感也變得輕微許多。也因此，偉業劇中人對於亡國固有哀悼之情，但更多哀嘆的，是自身流離失所所遭受的苦難。如《秣陵春》中的徐適，先是「浪跡金陵，放情山水」，後遭獨孤榮騙害，陷入絕境。要擺脫苦難，他懂得仍要依賴皇權，故說：

若說起功名，難道丟了皇上，走到別處，另有個際遇麼？就是外戚避嫌，那閒散官職也還做得。<sup>84</sup>

蔡客卿在勸說他接受特賜時替他分析得更直接：

次樂兄，你不肯再娶也罷了。只是你被那中官誣陷，若不是聖恩寬釋，你的身子也顧不得，怎能殼跟尋家眷？如今賜你做狀元，有甚難爲了你？倒這樣推掉起來。可不負皇上的知遇麼！<sup>85</sup>

而在蔡客卿的勸說下，徐適無言以辯，因為他自己心裏也明白：只有這樣，才能將自己拔離於所深陷的困境。

由上論所分析可知，偉業創作戲曲時，常採取一種較為迂迴曲折的方式，運用「託喻」與「隱喻」的手法，作為一種自我的間接投射。他在劇中所希望凸顯的，是在易代鼎革的動盪情勢中，士人所面臨的窘迫與失落，以及在此窘境中為執著於自我追求所付出的艱辛。在偉業劇作中，我們看到了作者寫作時所明顯陷入的「焦慮」狀態。這種焦慮，顯示作者對於如何建立「自我」與「作品」的關係，有著自我評價上的困難。此一困難的根源在於：作者在某種意義上，看重自己在歷史上的地位，企圖在「自我敘寫」的回顧與省思中，對

<sup>81</sup> 同前註，頁 1376。

<sup>82</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《通天臺》，同前註，頁 1390-1391。

<sup>83</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·僮媒》，同前註，頁 1255。

<sup>84</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·宮錢》，同前註，頁 1308。

<sup>85</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：《秣陵春·辭元》，同前註，頁 1325。

自己生命中的某些抉擇，作出一種自我辯解，為自己重新定位。但在他面對「自我認知」與「自我呈現」的雙重壓力時，他們無法以簡單的「寄託」方式，將自己的「寓意」與「情節」之鋪陳作出關連。於是劇作在個人「焦慮」的引領下，被驅迫導向一種多重結構的情節設計之中。這種佈置構想的複雜化，不僅繫乎作者對自己在歷史、社會中的地位的認知，同時亦有時成為作者「自我合理化」的焦點所在。所謂「自我合理化」，是以一個虛擬的敘述者的聲音，企圖藉著「自我敘寫」的方式，重塑自身對於自我的記憶，乃至自我的評價，以使原本存在的愧疚，在意識中不再成為無法承擔。換言之，作者選擇某種具有「自我敘寫」意義的創作方式寫作，最初的動機，不必然是想挖掘自我生命的真相以昭告世人；而或許是冀求被自己與他人所接受，為自我的掙扎，尋找一個心靈的出口。種種脫解之詞，所蘊含的，其實已是對於自身當下「軟弱」的憾恨。這種「明知將悔而猶冀得恕」的複雜心緒，造成了偉業劇中，「意涵」上的「多層次性」。

事實上，在偉業的劇作中，存在著一種詭譎未明之處，即是他在敘述新朝之寬容之時，只表現出個人的「知遇」與天命的無奈。但在現實中的「新朝」，其勵精圖治，誠遠勝於明末朝綱崩解時之混亂失序；然於此同時，此一新朝，卻亦以一種看不見的權勢之網，罩在人人心頭。而這也正是偉業等人不敢不出的原因。偉業專藉梁與南唐之事為比，刻意隱去這一分別，正是他們真正可悲之處！偉業創作《秣陵春》的同一時期，曾對復社友人說道：

今海內方定，兵革已息，而求之九州之內，有方千里之境，其士人習詩書，其小民力耕作，煙火晏然，無鳴吠之警者，未有如江之南北、浙之東西者也。屬當國家右文之治，繇制藝取進者，既自力於功名之途；而故老遺黎，優游寬大，亦得以考故實而徵文獻。蓋地之晏安而時之極盛，可謂兼之矣。諸君子之為斯社，所以樂昇平之化，而潤色其鴻庥也，豈不美哉！<sup>86</sup>

文中「豈不美哉」四字，出自思念故朝如偉業之口，誠為可嘆！偉業「惜才」、「惜情」，亦惜一死，不僅惜之，亦自知之，故雖欲寫此劇以自脫，終亦無得而脫之。這一點恐怕他本人亦未嘗不知，前文所引「真之」、「假之」之語，正是透露此點。

<sup>86</sup> 吳偉業著，李學穎集評標校：〈致孚社諸子書〉，同前註，下冊，頁 1086。

總之，吳偉業的三部劇作均創作於順治十年之前，以抒寫胸臆、感慨興亡為創作目的，屬於清朝最早寫出「亡國之憾」的一批劇作，容易得到士大夫的共鳴；也確曾對清初遺民戲與時事劇創作產生過深刻的影響。偉業成功之處，在於他透過以戲劇的敘事結構，來編織記憶，重新建構一個可以面對世人與自己的自我，並以多元面相互見的方式呈現。劇中他將自己依時間的維度分割成可連貫，但又看似「不一致」的個體，而透過與「此一時」截然不同之「彼一時」的虛擬情境中，他得以重新經驗了他自己，並且將它展示出來。然而他的這番「明知將悔而猶冀得恕」的複雜心緒，在他終於出山之後，卻將自己打入了「痛苦」的萬丈深淵；使他終其一生都必須在無窮盡的「懺悔」中度過。

#### 四、「老寡婦豈堪再嫁」——黃周星的遺民情結與戲曲理念

與吳偉業、王夫之同時的著名遺民詩人黃周星（1611-1680），亦是於明亡以後，遲至晚年六十六歲（1676）時，才開始從事戲曲創作。他甚至對自己親近戲曲之晚，深感遺憾。他曾說：

余自就傳時，即喜拈弄筆墨，大抵皆詩詞古文耳。忽忽至六旬，始思作傳奇。然頗厭其拘苦，屢作屢輟。如是者又數年，今始毅然成此（《人天樂》）一種。蓋由生得熟，駸駸乎漸入佳境，仍深悔從事之晚。將來尚欲續成數種，因思：六十年前，安得有此？王法護曰：「人固不可以無年。」每誦斯言，為之三嘆。<sup>87</sup>

周星此番話，說明他因從事戲曲創作較晚，故「由生得熟」，頗為費力，而他何以晚年於此一體，念念不忘，則頗耐人尋味。這段文字，表明了他對於新接觸的「戲曲」創作形式的認同與熱情；而他所創作的劇作，或寄寓其身世之感，或抒發其理想與憤懣，皆有可觀。

黃周星字景明、景虞，又號九煙、圃庵、而庵，別署笑蒼子、笑蒼道人、將就主人等，生於明萬曆三十九年（1611），卒於清康熙十九年（1680）。關於其姓氏，史上記載頗有異說。或謂其本姓黃，曾寄養於周氏，後歸於本宗；或謂其姓周，因與其族人不合，於是晚年易姓為黃。依據近人《明清進士題名碑錄

<sup>87</sup> [清]黃周星：《製曲枝語》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁121。

索引》，崇禎十三年（1640）庚辰二甲進士的榜名中，黃周星係以「周星」之名載錄<sup>88</sup>。登第後次年，他奔赴湘潭，為其父周逢泰之喪弔祭守制。然崇禎十七年任戶部主事後，他上〈復姓疏〉，奏明南明戶部，疏請復姓黃氏，「以歸於本源」。然周星為表不忘周氏撫育之恩，「不以黃易周，但冠於其上」，遂以「周星」為名。此文使周星身世之謎得以解開，知其原籍本為應天府上元人（今江蘇南京），本姓黃氏，因自幼育於湘潭周氏，故早年名為周星。故曾自謂：「余雖非楚人，而亦嘗寄籍湖南。」<sup>89</sup>這段獨特的人生經歷，在周星晚年的《人天樂》傳奇第三折〈述懷〉中，曾借主人翁之口再次表達：

小生覆姓軒轅，名載，號冠霞，生長鍾山草堂之間，遍歷東西南北之境，初撫汝南之異姓，後歸江夏之本宗。<sup>90</sup>

汝南指周姓，江夏為黃姓，長期生活於南京左近，皆符合周星身世。

周星自幼天資聰穎，於鄉里有「神童」之譽。六歲能詩文，八歲臨〈蘭亭〉、〈曹娥〉，「端勁風逸有二王筆意」<sup>91</sup>。九歲臨〈樂毅〉、《黃庭》二帖，已見出絕人稟賦。十二歲，以文采出眾而入選南京國子監。崇禎三年（1630），以第二名選貢於應天府。六年，中北闈鄉試舉人。十三年，登進士，十七年（1644）授官戶部主事。

周星早歲雖有科名之盛，但生逢世變，一生輾轉流離，備嘗艱辛，常懷抑鬱不平之氣；再加中年遭逢家國喪亂，激憤尤甚。其〈選《唐詩快》自序〉云：

僕生不辰，窮愁拂鬱，倔彊支離，雖倖竊早歲之科名，無救於中年之貧賤。生平著述等身，積稿滿屋，曾未得一遇。<sup>92</sup>

鼎革後，他曾由浙入閩，於南明隆武朝任禮科給事中。他目睹清兵入關，南都陷落，對於異族入侵的戰亂，與南明弘光王朝的腐敗，感到萬念俱灰。南明迅速瓦解覆滅後，周星棄官，亡國之痛使其常懷悲憤，曾羈留建州，再由閩入吳、越，於浙西一帶漂泊。這一年，他三十五歲，「當路雅慕公名」，共謀薦舉

<sup>88</sup> 朱保炯，謝沛霖編：《明清進士題名碑錄索引》（上海：上海古籍出版社，1980年），下冊，頁2224。

<sup>89</sup> 黃周星：〈陶密菴詩序〉，《九煙先生遺集》（上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》，第1399冊），卷1，頁16a（總頁391）。

<sup>90</sup> 黃周星：《夏為堂人天樂傳奇》，收入古本戲曲編輯委員會編：《古本戲曲叢刊三集》（北京：文學古籍刊印社，1957年），上冊，卷上，頁9a。以下簡稱《人天樂》。

<sup>91</sup> 〔清〕周系英：〈九煙先生傳畧〉，收入黃周星：《九煙先生遺集》，卷首，傳畧頁3a（總頁382）。

<sup>92</sup> 黃周星：〈選《唐詩快》自序〉，同前註，卷1，頁12a（總頁389）。



他入仕，但都遭到他婉言謝絕：

某自問樗材，素無宦情，遭逢鼎革，所以不死者，上念老親獨子，嫡嗣未舉，偷生苟活，存黃氏一綫耳，敢冀宦達乎？<sup>93</sup>

這番話語中，實已透露出其終將殉國之意。從此四十年不仕，披髮大荒，遁跡山林。以亡國遺民，遂字略似，號半非道人，並作〈自改名號〉詩，其中有句云：「略似人形已半非，道人久與世相違。」他曾寓居浙江嘉善，以坐館授經，「佣書鬻文」為生；樂善好施，而自奉甚約。康熙九年（1670），舉家定居湖州南潯鎮。周星特立獨行，行事迥異流俗。居湖州時，他「布衣素冠，寒暑不易，殆畸人也」<sup>94</sup>。葉夢珠為周星作傳，稱他：

幼敏而嗜古，質直而抗爽，讀書目數行下，詩宗李、杜，書兼蘇、米，性喜真率，厭繁文，素以節義自許。其與人也，樂引後進，以詩請正者，必為之斟酌參訂，務俾盡善而止。<sup>95</sup>

周星性情豪放真率，憤世嫉俗，以善罵名於時，但交遊頗廣，又好濟人利物。曾自詡與正人君子、鬼神仙佛相知，而與眾人多不合。其自刻印章云：「性剛骨傲，腸熱心慈」，可謂真實寫照<sup>96</sup>。他生平以朋友為性命，以文章道義為骨肉，以山水為肝腸，曾呼夕陽為老友，稱江水為淡友，又以江外數峰為遠友，並各投贈以詩（〈江上三友詩序〉）。他尤好以詩文會友，所謂「投之以詩者必和，是以所著詩詞古文日富」。作品脫稿後「每為坊刻購去，梓以行世」，「海內仰慕公名如慕上古異人」<sup>97</sup>。

周星多才，詩文、書法、篆刻均所擅長，亦精於戲曲。康熙十八年（1679），周星以坊本選唐詩平庸不鮮，遂編輯《唐詩快》十六卷行世；書分「驚天」、「泣鬼」、「移人」三集，寓評論於編選中，脫盡當時李攀龍（1514-1570）《唐詩選》、鍾惺（1574-1624）《唐詩歸》窠臼，在眾多唐詩選本中，可謂別出心裁。

周星雖生逢亂世，生活坎坷，卻自早年即勤於著述，唯不幸於明清之交兩

<sup>93</sup> [清] 葉夢珠撰，來新夏點校：《閩世編》（北京：中華書局，2007年），卷4〈名節一〉，頁121。

<sup>94</sup> 見[清] 鄧顯鶴編纂，歐陽楠點校：《沅湘耆舊集》（長沙：嶽麓書社，2007年），第2冊，卷27，頁566。

<sup>95</sup> 葉夢珠撰，來新夏點校：《閩世編》，卷4〈名節一〉，頁119。

<sup>96</sup> 周系英：〈九煙先生傳畧〉，卷首，傳畧頁2a（總頁382）。

<sup>97</sup> 葉夢珠撰，來新夏點校：《閩世編》，卷4〈名節一〉，頁121。

次慘遭劫掠，著述喪失殆盡；現存者絕大部分為入清後所作。其鼎革以後詩作，人多目之以「屈〈騷〉」<sup>98</sup>。其戲曲著述，則以《製曲枝語》流傳最廣，知之者甚多。所著《芻狗齋集》今已不傳；現存者為《夏為堂集》、《夏為堂別集》及雜劇《試官述懷》、《惜花報》，傳奇《人天樂》。至於其詩作，較易覓得者，除《沅湘耆舊集》卷二十七所錄十三首之外，道光揚州刻本《九煙先生遺集》卷三、卷四所收為一百九十八首，雖非其詩作之全部，然從中亦可略見周星詩作風貌之大概<sup>99</sup>。

於明諸遺民之中，周星之遺民情結最深，且當時以「節義」著稱於時。他在遭逢世變的情形下，將滿腔的感憤、怨懟與不平，都託付之於詩酒；其詩亦如其人，豪放恣肆，感慨淋漓。曾作詩云：

天醉地醉人皆醉，丈夫獨醒空憔悴。……與爾痛飲三萬六千觴，下視金銀玉帛皆糞土。<sup>100</sup>

而他所結交，雖不盡遺民，而以遺民居多。當時著名的文士，如張潮（1650-?）、董說（1620-1686）、汪淇（1604-?）以及尤侗、呂留良（1629-1683）等，皆為摯友，常往來切磋詩文，相互品評，對於當時學人之互通聲氣，多有影響。

周星於詩文之外，又通曉音律，尤擅戲曲，著有戲曲理論著作、傳奇與雜劇等傳世。其曲詞亦如詩文，筆鋒離奇詭怪，恣肆酣暢。於眾多前人的劇作中，周星尤稱賞於湯顯祖之《臨川四夢》與李漁之《笠翁十種曲》。曾謂李漁之作乃「情文俱妙，允稱當行」<sup>101</sup>。對他來說，身陷國變家難的絕境，使得他只有沈浸於創作之中，以尋求精神的寄託。當一切都感到幻滅之後，唯有向想像中的「幻境」尋找解脫之道；而也是在這種需求下，他選擇了「戲曲」的虛構營造，作為依託的工具。在《人天樂·自序》中，他曾說道：

僕久處賤貧，備嘗艱險，自喪亂以來，萬念俱灰，獨著作之志不衰。邇來此念亦灰，獨神仙之志不衰耳。然天上無凡俗神仙，必欲蛻凡祛俗，則又

<sup>98</sup> 如卓爾堪《明遺民詩：黃周星》即云：「今所存皆鼎革以後所作，頗近於〈騷〉，素懷靈均之志。」（〔清〕卓爾堪選輯：《明遺民詩》〔北京：中華書局，1961年〕，頁1），這種師承屈〈騷〉遺風的現象，於明遺民詩中，所在多有；亦可以說是明遺民詩的一大特點。但效靈均之志，投水自沉，則在遺民詩人中較為特出。參見張兵：〈清初湖南四家遺民詩概論〉，《求索》1997年第4期，頁103。

<sup>99</sup> 同前註。

<sup>100</sup> 黃周星：〈楚州酒人歌〉，《九煙先生遺集》，卷3，頁7b-8a（總頁428-429）。

<sup>101</sup> 黃周星：《製曲枝語》，頁121。

非文字不可。于是不得已而出于詞曲之一途。少陵云：「文章一小技，于道未為尊」，況詞曲又文章中之卑卑不足數者。然果出文人之手，則傳者十常八九。試觀王寔甫、高東嘉之戲劇，婦孺輩皆能言之，而名公鉅卿之鴻編大集，或畢世不入經生之目，則其他可知矣。雖詞曲一道，其難十倍于詩文，而欲求流傳近遠，斷斷非此不可，此僕之傳奇所為作也。<sup>102</sup>

此處他所說的「神仙之志不衰」，其實乃是在一種痛苦之下，精神尋求「超脫」的渴望。而他所謂「天上無凡俗神仙，必欲蛻凡祛俗，則又非文字不可」，則明顯是欲藉「文學創作」，淨化自我的心靈。所謂「非此不可」，即是表露了「創作」過程中所能產生之「因敘述而得治療」的效果。對於他來說，這種有所寄寓的傾吐，是帶著一種「期待被他人理解與同情」的；故說「欲求流傳近遠，斷斷非此不可」。

年過六旬之際，周星以一生萬事傷心，撰傳奇《人天樂》，曲中愍人世之頓於勞苦，沒於貨利，欲以軒轅生之羽化飛升，引導士人解脫。然而神仙之夢，終究只是一場虛空玄想，再怎麼用戲劇手法虛構、變幻、敷演與鋪陳，畢竟只能演夢於黃梁，終未能使他擺脫精神上的極度痛苦。康熙十九年（1680），他年屆七十，感愴於懷，自撰〈墓志銘〉、〈解蛻吟〉，與妻兒訣別，在慷慨命酒，酩酊大醉之後，便追踵屈原之後，於湖州南潯投水自盡；但親朋謹護，終究不遂。此後，家人防範愈密，周星卻死志益堅。五月五日，又賦〈絕命詞〉覓水，遇救得免。六月十六日，再次深夜赴水，又為人所救。至七月十七日夜半，乘間復蹈清流，家人再次奔救；此後他便自絕飲食，至二十三日辭世<sup>103</sup>。其〈解蛻吟〉自序云：

昔傅奕自銘其墓曰：「傅奕者，青山白雲人也，以醉死。」余竊慕其風，以為醉死殊勝餓死。<sup>104</sup>

周星雖以為「醉死」勝於「餓死」，但可憐他最終仍是絕粒而卒。他臨終曾嘆

<sup>102</sup> 黃周星：《人天樂·自序》，上冊，卷首，自序頁 1b-2a。

<sup>103</sup> 葉夢珠撰，來新夏點校：《閩世編》，卷4〈名節一〉，頁122。關於黃周星之死的相關討論，可參見趙興勤：〈黃周星之死及其他〉，《古典文學知識》2009年第5期，頁129-132；吳書蔭：〈明代戲曲作家作品考略〉，《戲曲研究》第十二輯（北京：文化藝術出版社，1984年），頁190-192；吳書蔭：〈《明遺民黃周星及其佚曲》的補正〉，《文學遺產》2003年第5期，頁128-130；龍華：〈試論黃周星及其《人天樂傳奇》〉，《中國文學研究》1985年第1期，頁11-23。

<sup>104</sup> 見黃周星：《夏為堂別集》（上海：上海古籍出版社，2010年《清代詩文集彙編》第37冊，影印康熙二十七年刻本），解蛻吟頁4a（總頁77）。

道：

吾苟活三十七年矣，老寡婦其堪再嫁乎？<sup>105</sup>

他所謂的「老寡再嫁」，即是指仕於新朝。其實在此前兩年，亦即康熙十七年(1678)，地方以博學宏儒薦舉，他曾避走湘潭。至十九年，有司又迫遣之，辭意更堅，甚至有了死志。

周星在《人天樂》傳奇第三折〈述懷〉中曾表白：

弱冠而登賢書，壯齡而叨甲第。一官纔授，自知素無宦情；九鼎俄遷，誰道頓遭世變。因此籬邊采菊，藏典午之衣冠；井底函經，畱本穴之世界。素貧賤而行貧賤，農圃何妨；志聖賢而希聖賢，簞瓢可樂。這也罷了，只是小生賦命不辰，與世寡合，本書種復兼情種，嘆裴航獨少奇緣，是文魔更帶詩魔，恨虞翻絕無知己。人道我性剛骨傲，未肯和光而同塵，我自信腸熱心慈，最喜濟人而利物，奈何一身多難，四海無家。喪亂以來，家口散盡。唯有室人朱氏，相隨患難，井白親操。向來因未有子息，所以上為祖宗一脉，權且忍恥偷生。<sup>106</sup>

這番話可說是周星最真切的自我表述。他直言自己是「書種復兼情種」、「文魔更帶詩魔」；而且「自信腸熱心慈，最喜濟人而利物」。而在茫茫亂世中，「一身多難，四海無家」，又與世寡合，難覓知音，他仍矢志忠於明朝，至死不渝。他臨沉江前漫書道：

謝疊山宋室忠臣，止欠一死，吾今不死復何待！<sup>107</sup>

並賦〈絕命詞〉云：

成仁取義本尋常，嬰杵何分晷晚亾。三十七季慚後死，今朝始得殉先皇。<sup>108</sup>

表明了他堅不與世俗同流，願為明皇殉難的遺民氣節。這種精神力量，亦影響及於他所創造出的藝術風格。誠如鄧顯鶴在《沅湘耆舊集》中所評：

性狷介，詩文奇偉，慷慨激昂，略似其人。嘗選《唐詩快》三集行世。國變後，變姓名曰黃人，字略似，喬寓湖州，布衣素冠，寒暑不易，殆畸人也。……詩才橫逸，歌行尤獨開生面。今所傳〈姑山草堂歌〉、〈楚州酒人

<sup>105</sup> [清] 瞿源洙：〈黃周星傳〉，[清] 李桓輯：《國朝耆獻類徵》，卷 473 〈隱逸十三〉，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985 年），第 189 冊，頁 273。

<sup>106</sup> 黃周星：《人天樂·述懷》，上冊，卷上，頁 9a-b。

<sup>107</sup> 見 [清] 范鍇：《淞谿紀事詩》，（《清代詩文集彙編》第 480 冊，影印清道光十五年烏程范氏刻本），卷下，頁 9b（總頁 316）。

<sup>108</sup> 同前註，卷下，頁 10a（總頁 316）。

歌〉等作，縱橫跌宕，一往奔放，風馳雨驟，不可端倪。<sup>109</sup>

所謂「縱橫跌宕，一往奔放，風馳雨驟，不可端倪」，正表顯出周星雖身陷於艱困難耐的痛苦深淵中，其內心實有一種極為澎湃的動力。他晚年之轉向戲曲創作，正是期待以更為豐富恢弘的體製，來表達他憤懣的心緒與對於現實社會的批判，並展現出他對生命理想的追求與企望。所以他的「死」，從某一方面而言，雖是因殘酷的現實，使他身心俱疲，痛苦不堪，最終只有一死才能使他獲得徹底的解脫；然而從另一方面說，無論是以「無奈的心情」，在虛構的幻境中追尋宗教上的淨土，或是自我選擇以「殉節」的方式結束生命，都是來自一種極為堅強的精神與意志，並非價值或信念的崩解。周星在〈黃童歌六十自壽〉詩中云：

癸未乙酉再破家，生死毫釐判凶吉。松菊琴書掃地無，從此流離同蝨蛄。  
間關轉徙浙閩鄉，烽煙匝地兵戈密。零丁洋裏惶恐灘，驚鳥喪狗時顛蹶。  
四十羈栖攜李郊，五十奔馳棠泗駟。萍飄蓬轉遍荆吳，相逢人類多魑獍。  
途窮往往被揶揄，側身天地籌殫畢。悄如閉口磨兜堅，怯如忍辱波羅蜜。  
疆（按：應作「疆」）顏苟活爲宗祧，孤竹吁嗟鮮弟姪。倔強支離半百餘，  
艱險備嘗難縷悉。<sup>110</sup>

這是周星六十年來生活經歷的追憶與總結。尤其是國變家破以後流離失所，備嘗艱險生活的描述，真實地表現了明遺民的淒慘遭際與深沈痛苦。而他敘述的文字中，不僅字字血淚，且亦蘊含著一種「風馳雨驟」的感人力量。

周星的《人天樂》傳奇，至遲作於清康熙十七年（1678）以前。磨崖漫士〈題詞〉云：

戊午秋，笑蒼子與余別二十五年，一旦返金陵，出《人天樂》示余。<sup>111</sup>

而上引《製曲枝語》中說：「忽忽至六旬，始思作傳。」據其說，周星應係於康熙九年（1670）始作戲曲。而《人天樂》劇末散場詩有云：

閒過春風六六年，世間那得寄愁天。一生忍耻居人後，萬事傷心在目前。  
但把文章供傀儡，不將富貴換神仙。酒爐若問軒轅子，只在齊州幾點邊。<sup>112</sup>

<sup>109</sup> 鄧顯鶴編纂，歐陽楠點校：《沅湘耆舊集》，第2冊，卷27，頁566-567。

<sup>110</sup> 黃周星：《前身散見集編年詩續抄》，收入《南林叢刊次集》（杭州：杭州古舊書店，1982年），頁31b。

<sup>111</sup> 磨崖漫士：《人天樂·題詞》，上冊，卷首，題詞頁2b。

<sup>112</sup> 黃周星：《人天樂·仙圓》，下冊，卷下，頁83b-84a。

依此而計，周星乃於康熙十五年（1676）完成此劇；時年六十六。這是他一生飽經憂患後，步入人生晚期階段的作品。

此後周星不遺餘力地提倡戲曲，除了撰寫《人天樂》傳奇外，還續作了雜劇《試官抒懷》與《惜花報》等；並對戲曲提出許多重要的論述。他認為戲曲乃「最下之文字，實最上之工力也」<sup>113</sup>，並強調戲曲的「教化」功能；認為這種教化功能，絕非建立在對忠孝節義的概念鋪陳上，而是立於「感人」的基礎上。他說：

論曲之妙無他，不過三字盡之，曰：「能感人」而已。感人者，喜則欲歌、欲舞，悲則欲泣、欲訴，怒則欲殺、欲割：生趣勃勃，生氣凜凜之謂也。噫，興觀群怨，盡在於斯，豈獨詞曲為然耶！<sup>114</sup>

所謂「興觀群怨，盡在於斯」，即是將戲曲的審美，等同於詩的審美。對於詩而言，由於乃直接抒情敘志，故所謂「文章不朽必本性情」<sup>115</sup>，讀者所面對的，即是作者；所謂「別趣」，自有詩的講究。至於「戲曲」，則是由於它特有的藝術形式，所以「感人」的方式與歷程，與詩不同。周星所謂「生趣勃勃，生氣凜凜」，即是說明基於戲曲現場演出的動態性與感染性，所能產生的「激動人心」的效應與氛圍。而他之所以能注意到「戲曲」的審美特質，則是他他在「詩」的體裁中，曾於前人所述說的審美效果之外，另發現了一種因「快」而「感人」的形態。故他在〈選《唐詩快》自序〉中說道：

僕今者《詩快》之選，則不惟其世而惟其人，不惟其人而惟其詩，又不惟其詩而惟其快於中，釐為三集：曰驚天，曰泣鬼，曰移人。移人則人快，驚天則天快，泣鬼則鬼亦快。而且人快則移人者尤快，天快則驚天者尤快，鬼快則泣鬼者尤快，蓋一快則無不快也。其為選則虛公平直，毫不敢以成心偏見參之，不問濃淡淺深，惟一以性情為斷。<sup>116</sup>

此處所謂「不惟其世而惟其人，不惟其人而惟其詩，又不惟其詩而惟其快於中」，專在「快」之一境上，辨之為「驚天」、「泣鬼」、「移人」，可說是歷來評詩罕有的取徑；而其選錄的標準，則亦是立基於此而以「性情」為斷。此種觀點的建立，若推究其來源，實與前所文所提及周星的性情有關。而正也是因

<sup>113</sup> 黃周星：《製曲枝語》，頁119。

<sup>114</sup> 同前註，頁120。

<sup>115</sup> 黃周星：〈逋草自敘〉，《九煙先生遺集》，卷1，頁27a（總頁397）。

<sup>116</sup> 黃周星：〈選《唐詩快》自序〉，卷1，頁11a（總頁389）。

此，他發覺了「戲曲」一體在這方面同有的長處。

除此之外，周星亦認為，戲曲能感人，除作者所自有的性情，與賦予人物的內在豐滿性外，另一條件，即是戲曲作為藝術形式之特有的「趣」。他說道：

製曲之訣，雖盡於「雅俗共賞」四字，仍可以一字括之，曰：「趣。」古云：「詩有別趣」，曲為詩之流派，且被之絃歌，自當專以趣勝。今人遇情境之可喜者，輒曰：「有趣！有趣！」則一切語言文字，未有無趣而可以感人者。趣非獨於詩酒花月中見之，凡屬有情，如聖賢豪傑之人，無非趣人；忠孝廉潔之事，無非趣事。知此者，可與論曲。<sup>117</sup>

此所謂「趣」，就賞劇者而言，本僅以指「情境之可喜」，然而周星卻從賞劇者所覺「情境之可喜」，進一步分析此中因觀劇而得之所謂「喜」在審美意義上的性質。依他的說法，「喜」即是「得趣」；而此趣，因「情」而有，因「事」而有，因「善於編排、摹寫」而有，而非專以諧趣而言。故聖賢豪傑之人，可以為「趣人」；忠孝廉潔之事，可以為「趣事」。

以「趣」為戲曲感人的主要特質，此說前人本有論述，非周星獨創，如湯顯祖論曲，曾強調「意趣神色」；而李漁亦提出過「重機趣」的戲曲創作原則。然而周星由嚴羽《滄浪詩話》：「夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也」<sup>118</sup>之言，點出了「劇」的特殊審美趣味與美感作用，謂「聖賢豪傑之人，無非趣人；忠孝廉潔之事，無非趣事」，則仍有其極為特殊的見解。

而正因黃周星認為「聖賢豪傑之人，無非趣人；忠孝廉潔之事，無非趣事」，故戲曲創作要「以趣感人」，使人能脫凡祛俗，必須使「聖賢豪傑」皆於戲曲中呈現其所以為有情之人之所在；而非僅將「情」的敘寫，約限於才子佳人的歡愛。不僅如此，他為了將「脫凡祛俗」的意旨，於劇中以「行動」加以刻畫，因而亦凸出了「神仙人物」所佔有的角色意義。如他在〈擬作雜劇四種〉詩中即有云：

美人才子與英雄，更著神仙四座中，演作傳奇隨意唱，柳枝風月大江東。<sup>119</sup>

「神仙道化」雖屬「曲之別趣」，然而隨藝術之需要而能「隨意唱」，即顯工夫。故為「感動人心」之上乘。至於他論中所謂「興、觀、群、怨」，由於亦是依「戲曲」的形式為論，因而也可見出一些新意。他在《人天樂》自序中，

<sup>117</sup> 黃周星：《製曲枝語》，頁 120-121。

<sup>118</sup> [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話》（北京：人民文學出版社，1961年），頁 26。

<sup>119</sup> 黃周星：《前身散見集編年詩續抄》，頁 9a。

曾說此劇：

若置之案頭，演之場上，人人皆當生歡喜之心，動修省之念，其于世道人心，或亦不無小補。<sup>120</sup>

周星此種戲曲的教化觀，其實是清初文壇「文貴益世」思潮在曲學中的一種反映；正因如此，他一方面在「情」、「趣」上灌注了聖賢豪傑、忠孝廉潔乃至宗教意涵，另一方面，亦強調戲曲所可能產生的社會教化的意涵，反對淫詞豔曲。他在《人天樂》傳奇中即以劇中的人物「成爰斗」，表達出此一立場。在故事中，成爰斗嘗以《金瓶梅詞話》中李瓶兒之事，撰成《翡翠軒》傳奇；於其觀念中，認為閱讀稗官野史、《西廂》等非聖賢之書亦可「觸發聰明，增益意智」，「能活文機」。這種觀點，其實正是影射明末以來欲以「情欲解放」探討人性的思潮，然卻遭到劇中主角軒轅載的反對；認為作者雖務求作品動人，仍應持守儒、釋、道三家所合成的十善之戒，不能涉足「淫」、「豔」：

那風花雪月詞，《繡榻》龍陽史，偏能使雒陽紙貴，無翼而飛，更有《迷樓》妖豔誇隋帝，寢殿風流繪玉妃，多穠麗，似花叢錦堆，只愁他到頭難免墮泥犁。<sup>121</sup>

可見在周星「情」與「趣」的思想中，必以「發乎情，止乎禮義」為核心。他對於「豔情」，乃至「色情」，是明確加以排斥的。

正是基於此種教化觀點，周星於《人天樂·自序》中，曾道出其創作該劇的宗旨，除了「哀窮悼屈」之外，更為的是「勸善醒迷」。他說道：

茲僕所作《人天樂》，蓋一為吾生哀窮悼屈，一為世人勸善醒迷。事理本自顯淺，不煩詮譯。<sup>122</sup>

而其故交馭雲仙子亦在〈純陽呂祖命序〉中指出：

笑蒼子憊人世之勞苦，汨沒于聲色貨利中，無有已時。因假軒轅生之名，現身說法，演為《人天樂》一書，以畧述夫力善之槩。非徒自覺，欲以覺人也。<sup>123</sup>

然而既是「理本自顯淺，不煩詮譯」，周星又如何能於「平常」之中，將之以一種結合「情」與「趣」的方式，表現得「動人」，而不至陳腐？這中間便有

<sup>120</sup> 黃周星：《人天樂·自序》，上冊，卷首，自序頁 2b。

<sup>121</sup> 黃周星：《人天樂·淨口》，上冊，卷上，頁 69a。

<sup>122</sup> 黃周星：《人天樂·自序》，上冊，卷首，自序頁 2b。

<sup>123</sup> 馭雲仙子：〈純陽呂祖命序〉，收入同前註，上冊，卷首，序頁 2a-b。



了一種「藝術建構」上的可貴。而且既是「自覺」之後，方始「覺人」，對於周星來說，乃須是經歷了一番痛苦而後獲得的覺悟，才能以之為劇。他之假軒轅生之名，現身說法，在「非徒自覺，欲以覺人」的過程中，顯然是有其「著力而為」的一面的。

## 五、墨莊幻景——「將就園」中之秩序建構與烏托邦理想

周周一生度過了改朝換代的大變動，親眼目睹了世變所帶來的家國喪亂與社會動盪。在《人天樂》這部晚年的劇作中，他真實地再現了文人士子在易代世變時的痛苦生活與悲慘遭遇。現實生活既然如此淒苦無助，周星轉而在《人天樂》中營造自己的理想世界。這與他之前的兩篇文章〈鬱單越頌〉與〈將就園記〉有著密切的關係。

周星家中並無園林，然而卻於康熙十三年（1674）作了一篇〈將就園記〉。他以極豐富的想像力，構築了他所說的「將」、「就」二園。這雖屬虛空中苦心營造的「墨莊幻景」，「遊戲文字」，但經他娓娓道來，鉅細靡遺，不僅巧思處處，若按圖索驥，竟如出實境<sup>124</sup>。據周星〈仙舫紀略〉所說：「余之將、就兩園，經始于庚戌之冬，落成于甲寅之春。」<sup>125</sup>可見他這項心靈構築，是從康熙九年（1670）至康熙十三年，前後歷時近四年，且之前醞釀的時間極長。故他在〈將就園記〉中云：「吾自有生以來求之，數十年而後得之，未易為世人道也」<sup>126</sup>，並藉「賓主答問」的方式，詳述兩園之概觀。

〈將就園記〉全文共分八篇，包含〈將就園小引〉一篇，〈將就園記〉內文四篇，〈將園十景〉、〈就園十景〉及〈將就園記跋〉各一篇。其中〈小引〉及〈跋〉為周星好友張潮所作。雖說此二園，是一「幻想之園」，但周星一開

<sup>124</sup> 根據黃周星的友人葉夢珠所寫的《閩世編》記載，〈將就園記〉當初是稱作〈將就園圖記〉（葉夢珠撰，來新夏點校：《閩世編》，卷4〈名節一〉，頁121），可見當初黃周星苦心擘畫的成果，曾分別以圖畫和文字被呈現出來，只是今日圖已亡佚罷了。而參驗〈將就園記〉中對於山水景致與樓臺橋榭佈置之細密，其間的相對位置與瀏覽路線皆言之鑿鑿，必定是先有圖才依其所繪進行陳述。有關此作幻想之園的考察，可參見趙夏：〈「將就園」尋踪：關於明末清初一座典型文人「幻想」之園的考察〉，《清史研究》2007年第3期，頁26-32。

<sup>125</sup> 黃周星：〈仙舫紀略〉，《九煙先生遺集》，卷5，頁1a-b（總頁449）。

<sup>126</sup> 黃周星：〈將就園記〉其一，同前註，卷2，頁3a（總頁400）。

始就以「實」、「虛」並著的方式，說明了將就園之佳勝。這種以「實」領「虛」的手法，很明顯繼承了道、釋二家傳統中對於「他境」的處置。周星在〈將就園記〉中起始云：

自古園以人傳，人亦以園傳。……吾園無定所，謂擇四天下山水最勝之處爲之。所謂最佳勝之處者，亦在世間亦在世外，亦非世間亦非世外。<sup>127</sup>

要能「人以記園而傳」，勢須於四天下山水說出一最佳勝之處。就周星而言，此園之佳，即緣於此園「亦在世間亦在世外，亦非世間亦非世外」。其寫將就園，座落於縹緲仙境的佳山勝水中，園之四周皆為「崇山峻嶺，匝環抱，如蓮花城」，左右兩山，左曰「將」，右曰「就」，山高數千仞，可謂「隔絕塵世，無徑可通」。這一寫法，略似陶淵明筆下的「桃花源」。故云「就山之腰西南隩有一穴，僅可容身，穴自上而下蜿蜒登降，瞑行數百步，乃通洞口，口外有澗，亦可通人間谿谷」<sup>128</sup>。但由於「洞口纔大如井，而山巔有泉飛流直下，搖曳為瀑布，正當洞口，四時不竭，狀若懸簾。自非衝瀑出入，絕不知其為洞，故終古無問津者」<sup>129</sup>。這段頗富興味的陳述，要點在於「界隔」。也就是說，在周星所謂「亦在世間亦在世外，亦非世間亦非世外」的界定中，「他世」之虛，須有此世之「實」，然後「虛」能導「實」。否則此種「世外」之想，僅成其為「他世」，對於「此世」，不產生啟示。故其所敘二園者，實於我所居同一「世界」而有所相望。倘得其關鍵而入，此世即有他世。

「將就園」，依周星之說，由東、西二園組成；東近將山曰「將園」，西近就山曰「就園」，而「統名曰將就園」。而園之外皆溪流環之，中復有一溪委迤更流互南北，形如太極，實為兩園之界。而中溪居將園之外，就園之中，兩者不相連屬。中溪之上水、陸各一門，但啟閉以時，並非始終相通。而溪上一橋，橋上設亭，此橋即名為將就橋。

周星此番精心的構想，處處皆似「有所寓意」，並非草率而成。他雖自稱「慘澹經營」，實勝意在於「部署不俗」<sup>130</sup>。蓋此園雖為想像中的園林，但幅圓甚廣，如就園桃花潭廣可二畝，潭畔石波可容千人坐，而將園至樂湖則有二十畝。唯有如此開闊的空間，才能任園主縱橫恣肆，並運用巧思，變化出無限

<sup>127</sup> 同前註。

<sup>128</sup> 同前註，卷2，頁3b（總頁400）。

<sup>129</sup> 同前註。

<sup>130</sup> 黃周星：〈仙乩紀略〉，卷5，頁1a-b（總頁449）。

佳妙。一方面，兩園各有千秋，如將園多水，而就園多山，然又非絕然分屬。山、水之相配，一隱、一顯，處處皆有安排之巧思與匠心。故以佈局而言，他以陰陽合為「太極」的理念，設計了這座處處表現為「對立中見出互補」的將、就二園。將園中「左丹右堊，以象陰陽之義」<sup>131</sup>的吞夢、飛天二樓，「日就」、「月將」二書齋，乃至就園中「日就」、「雲將」兩峰，都是基於此種哲學理念而衍生。此外，「雲將」峰之上「挾山臺」的五字碑「揮手謝時人」<sup>132</sup>，則是點出了他所承繼的文學中的「游仙」傳統。

將就園本身強調了兩園各自獨立的概念：「將曠而就幽，將疏而就密，將風流而就古穆，將富貴而就高閒，四時之中，將宜夏就宜冬」<sup>133</sup>，但周星也明言，這種「對比」並非絕對，江、就二園的特色，如「將有梅花數畝，兩樓面南，暄燠可臨湖看雪」，使其「亦未嘗不宜冬」；而「就之岩壑幽深，竹樹森艷，能使六月無暑，亦未嘗不宜夏。若春秋佳日，則無一不宜矣。將之東面為將山，其上珠泉百道，四時飛瀑，就之西面為就山，其下平疇萬頃，終古斜陽，此兩園所見之不同也」<sup>134</sup>。然而另一方面，周星亦強調「兩園分而實合，合而實分」；亦即整體佈局，工整有序，內部設計又變化萬千，層次分明。如中溪與水、陸兩門的出現，使園既分割又相連。再如兩園景觀雖各有偏重，但兩園相比，爭奇競秀，回互生姿，不僅層次清晰，且能處處照應。真可謂「兩美必合，相得益彰」。事實上，黃氏以太極二元的形上概念，落實於將就園中的山、水兩大主題，山剛水柔，而剛柔之間又幻化出眾景。因此，園中景觀的配置與命名亦體現了「相依相輔」的意念；將園之中有「日就」與「月將」二書齋，就園之中有「日就」與「雲將」兩秀峰，二者相合，即是「將就之中又有將就」，兩園實為一園，而主人之寓意可知矣。

而將就園中的「將園十勝」，亦包括「鬱越堂」一勝。文云：

鬱越堂，鬱單越洲有自然衣食，宮殿隨身，堂名義蓋取此。因稍更袁石公句為聯，懸堂中，云：「笑看東震旦，坐撫北俱廬。」俱洲即鬱單越也。

恨不身生鬱越洲，化宮衣食足優游。而今別有花天地，誰復埋憂與寄愁？<sup>135</sup>

<sup>131</sup> 黃周星：〈將就園記〉其二，同前註，卷2，頁5a（總頁401）。

<sup>132</sup> 黃周星：〈將就園記〉其三，同前註，卷2，頁7b（總頁402）。

<sup>133</sup> 黃周星：〈將就園記〉其四，卷2，頁9a（總頁403）。

<sup>134</sup> 同前註，卷2，頁9a-b（總頁403）。

<sup>135</sup> 黃周星：〈將園十勝〉，同前註，卷2，頁11a-b（總頁404）。

「鬱越堂」義取「鬱單越洲」。依佛經，身生俱盧，「自然衣食，宮殿隨身」，自在優遊，無憂無愁；取義於此，明顯乃是欲以人間而作幻化之遊，在此想像之背後，其實隱藏了作者極深的寓意。周星於其〈鬱單越頌〉一文，開首就道出他創作此文的動機。文云：

向聞衲子述俱盧洲之樂云：「自然衣食，宮殿隨身。」窮愁中每思此二語，輒為神往。頃見《法苑珠林》所載《長阿含經》一篇，始得其詳。因釐為七則，喜而頌之，不復問其真妄也。<sup>136</sup>

所謂「不復問其真妄」，其實已點明這是他在窮愁中的一種「熱切想望」。在〈鬱單越頌〉一文爭，周星的理想世界已初具雛形。全文以《長阿含經》中描述鬱單越洲的情景為主軸，分為七個部分，七則中六則頌人事，如天地人、自然食、樹曲躬、諸香樹、兒有神、壽千歲，最後一則為總述<sup>137</sup>。此後他神遊其間，將這種想望，越益描繪得清晰。故雖說是「小小遊戲文字」，但他寫來如出實境，彷彿果真建立起一「墨莊幻影」的「將」、「就」二園。〈將就園記〉寫就之後，好友張潮為之作〈小引〉和〈跋〉兩篇，言其扶乩得聞仙諭：「文昌聞而樂之，遂命所屬如其記而構之崑崙之顛。」<sup>138</sup>觀其前引後跋反復記之不倦，言之鑿鑿，或黃氏意欲藉他人之口為證而取信於讀者耶？

「將就」二字，本由周星想像建構，「將」者，「言意之所至，若將有之也」；「就」者，「言隨遇而安，可就則就也」<sup>139</sup>。對於文人而言，「想像」或許即是其於困途中，獲得解脫的一種途徑。渺茫、虛幻中的希望，也許最能反映文人複雜難言的心境，同時也暗含著文人對於人生的一些期待。周星此篇〈將就園記〉與劇作《人天樂》，觸因雖是當時造園活動與戲曲文學的興盛，然而藉此而譜心曲，則是周星一生「幻境人生」的具體反映。所謂「演作傳奇隨意唱，柳枝風月大江東」，除了聊以自娛的「墨莊幻影」，更突出的，是對於人生

<sup>136</sup> 黃周星：〈鬱單越頌〉，同前註，卷5，頁5a（總頁451）。

<sup>137</sup> 據《佛祖統紀》，世界係以須彌山為中心，分為東西南北四洲，東稱弗于逮洲（又名勝身洲），西稱俱耶尼洲（又稱牛貨洲），南稱閻浮提洲（又稱瞻部洲），北為鬱單越洲（又稱俱盧洲）。鬱單越洲的人民是四洲之中生活最安逸，壽命最長，同時也是最無欲的。鬱單越洲是四洲中最好的一洲，是必須經過前世修得十善行才能輪迴到達之境。參見〔宋〕志磐：《佛祖統紀》，卷31，見《大正新脩大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1973年），第49冊，頁305a-306a。《大正新脩大藏經》以下簡稱《大正藏》。

<sup>138</sup> 〔清〕張潮：〈將就園記小引〉，收入黃周星：《九煙先生遺集》，卷2，頁1b（總頁399）。

<sup>139</sup> 黃周星：〈將就園記〉其四，卷2，頁9b（總頁403）。

真境的追求。這座充滿出世之想的幻想之園，其實是綜合了許多「烏托邦」的特點。首先，此園與世隔絕，且「終古無人問津」；其次，其境內之景極似陶淵明筆下的「世外桃源」，而且周遭山環水繞，形同一座「蓮花城」。其中將園至樂湖的營造，有東海蓬萊、方丈、瀛洲之境呈現；而將園美人賓客讌集的鬱越堂，則取義於聖地北俱盧洲。最後，甚至藉助著神力，作者且將此二園之完成，幻築於崑崙之顛。

以上這些構想與巧思，不僅是周星對「未來」理想歸宿的幻想；它其實亦是周星在現實世界中無法實現的理想社會的空間重構，亦即「再現的空間」(the representational space)<sup>140</sup>。事實上，在文學書寫中，往往是藉由「遊」與「臥遊」，來再現此種可望而不可及的「他者性空間」(space of otherness)。從意義上來說，烏托邦的呈現，其實往往是作者藉由一個來自新世界的「他者」視野，展開對舊世界的「自我」，或對於本身社會的批判。而這種「理想社會」(ideal society) 的建構，乃是藉助「空間詩學」(poetics of space) 的操作與建構，透過一種虛構的敘事，把當下的社會結構，挪移、重構，以重塑一個新的社會。事實上，烏托邦的特殊魅力，即在於它所虛構之「他者性空間」所具有之「可望而不可及」的特質；以及此種理想世界與現實之間，時時映照與拉拒的張力。因「熟悉的空間」，對於人們而言，習以為常，缺乏吸引力；但「完全陌生的空間」，又不具親和力，且易令人不安；因此，文學敘事所銳意打造的「新的、陌生的、遙遠的、理想的、想像的空間」，必須與「舊的、熟悉的、日常的、現實的空間」相互聯結對照，形成一種熟悉中的「異化」(defamiliarization)，或陌生中的「歸化」(naturalization)，才能喚起人們追尋它的欲望與動力<sup>141</sup>。換言之，理想的「烏托邦空間」，乃介於「現實」與「理

<sup>140</sup> 當代法國學者勒斐伏爾 (Henri Lefebvre, 1905-1991) 在《空間的生產》(*The Production of Space*) 中提出兩個概念，「空間的再現」(the representation of space) 與「再現的空間」(the representational space)。按照勒斐伏爾的說法，前者指與「空間生產關係」及這種生產關係置於其中的秩序有關，並且因此而與知識、符號、符碼以及「正面的」關係有關；後者則將複雜的象徵具體化了，有時與社會生活中的隱密的或隱晦方面的編碼有關，有時則無關。勒斐伏爾主要是從社會學角度出發闡釋空間的生產與再生產過程及其機制。若將「空間的再現」定義為透過文本與話語被再現出來的空間，而「再現的空間」指作者意圖與動機等是如何透過敘事策略與修辭手段再現出來，則兩者之間的關係是互為表裏，相輔相成的。參見 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford & Cambridge: Blackwell, 1984), pp. 1-67；張德明：〈旅行文學、烏托邦敘事與空間表徵〉，《國外文學》2010年第2期（總第118期），頁58-65。

<sup>141</sup> 同前註。

想」、「異化」與「歸化」二者之間，且為一種同中有異，異中有同，既熟悉又陌生，既具寫實性又具幻想性的空間；透過此種重構的空間，建構起作者心目中未來理想社會的藍圖<sup>142</sup>。然而烏托邦的偉大，不在於它的和諧，而在於它的緊張；這種緊張，來自於一種持續想像、不斷生發的幻景。而也正是這種「烏托邦」式的幻景體驗，緊緊地抓住了周星。

進一步依性質來說，「烏托邦」既是一個話語與文本的建構，也是一種空間的表徵。在此建構與表徵的過程中，文學之「遊」，發揮了不可替代的敘事功能。作家藉助本人與「虛構的他者」的游歷經驗，透過「隱喻」與「換喻」的修辭策略，在「現實」與「理想」之間，建立起微妙的對應關係；與此同時，也通過手法，為其本人所處的兩難境地，提供了虛擬的解決之道。

人的一個基本特點，就是對於「秩序」與「和諧」的需要與渴求。而這種渴求，在一個動盪不安，顛沛流離的「失序」的年代，勢必更加強烈。周星的〈將就園記〉，以「陰陽對立」的原則作為構思設計的基礎，他所展現與完成的，不僅是「想像的空間建構」，同時也是一種「時空秩序的建構」；或者說是「心靈秩序的重構」。歷史學家艾理克·沃格林 (Eric Voegelin, 1901-1985) 在其著作《秩序與歷史》(*Order and History*) 中將「秩序與歷史之關係」概括為：

歷史的秩序，源於秩序的歷史。每個社會，在其具體條件下，都擔負著創造秩序的任務，這種秩序，將依據神與人的目的，賦予它的「存在」這個事實以意義。<sup>143</sup>

這種神聖的秩序，證明人進行「秩序化」的一切努力。在明清易代的非常時代，要獲得一種靜態的，處於一定的位置，有條理、有規則、不紊亂的秩序，從而表現出結構上的恒定性與一致性，以形成一個「統一和諧」的整體，似乎是一種奢望。在那樣動盪的時代，「秩序的追尋」已轉化成變化的過程中表現出來的一種精神狀態。從理論上來說，秩序，在社會層面代表一種社會權威，一個意義的保護結構，一種主導的意識形態。從心理層面言，世

<sup>142</sup> 有關十六至十七世紀英國「烏托邦」書寫中，對於「烏托邦」對照於其他「理想社會」所具有之特質的討論，參見 J. C. Davis, *Utopia and the Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516-1700* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)。

<sup>143</sup> Eric Voegelin, Preface to *Israel and Revelation*, *The Collected Works of Eric Voegelin*, vol. 14, ed. Maurice P. Hogan (Columbia: University of Missouri Press, c2000), p. 19.

人對自身內心安全與自由的感知，是理想人性的確立。但從更基本的角度考量，人追求的秩序，超出並高於對這種或那種在歷史上創造出來的秩序的表徵；人追求秩序的行為，來自人對於價值之信賴。因此，人類尋求秩序的活動，不僅是期待營構社會意義、權威與內在心理的平衡，而是企圖在動態的變化中，發現「意義」，並在「自己」與「世界」之間，取得「和諧」。

## 六、幻中之幻的「濟世慈航」——《人天樂》中的自敘、懺悔與勸善意識

周星由〈鬱單越頌〉與〈將就園記〉二文，進一步發展至《人天樂》傳奇。在《人天樂》一劇中，他所呈現的，已不再只是靜態地描述理想世界的美景，而是開始探索通往理想世界的道路。該劇劇情略謂：鍾山人軒轅載，號冠霞，初撫於汝南異姓，後歸江夏本宗。中庚辰進士，甫登仕籍，即逢易鼎，偕妻宋氏流寓四方。因慕鬱單越洲之樂，乃持十善之戒，家不殺生。掘地取泥補牆，得藏金，分文不取，以土掩之。假巨族郊園讀書，鄰婦十二芸，園主之妾卞小越，皆欲與之私，軒轅堅拒之，遂遷他寓。軒轅生好行善事，他人毀謗污讟，恬然不嗔。游揚州時，解囊濟助貧士周生、孝子李生及同年吳孝廉、劉大年。揚州皮青與東方望結怨，軒轅載力勸兩姓和解。過三衢，出資助贖宦婦何氏與毛侍御女。途遇賣子者，亦為贖還。嘗撰〈將就園記〉，敘軒轅載依將山、就山為將、就二園，各有十勝，皆空中樓閣。乩者阮玉衡索觀稱善，上達文昌帝君，即依此記於崑崙頂造成天園。軒轅載二子旭、朔並中鼎甲，欽召載為翰林，不受。呂祖下降，欲度載為仙，先引其游鬱單越洲，後送入崑崙為將就園主人。未幾闔家飛昇，至園中團圓<sup>144</sup>。

主人公軒轅載，於劇中被周星塑造為聰穎正直，積德行仁，勤於修持的士子。他少負才名，早登科第，原有濟世安民、定邦匡時之志，然而突發的世變，摧毀了他原本順遂的一生。劇本主要描述他苦守清貧，又遭時不遇，過著八方流離、四海為家，多愁多難的難民生活，卻仍不改其素志。在第三折〈述懷〉中，軒轅載說道：

<sup>144</sup> 參見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），上冊，頁600-601。

讀書的人，第一得意的便是做官了，若不得官做，只好處館。若再不得館處，只好入道觀之中做個道士。若還連道士沒得做，只好學齊人東郭求乞耳。<sup>145</sup>

此處所謂「官」、「館」、「觀」、「郭」的說法，不僅道盡了文人身處亂世的淒涼景況，其實這何嘗不是作者自身運命的多舛與無奈？劇中軒轅載逢亂流離，生計無依。他說：

我想古人處亂世的，只有兩策，一則躬耕隴畝，一則教授生徒。我今無田可耕，須得尋一個館地，教授幾個生徒，以為餬口之計方好。<sup>146</sup>

為了餬口，他只好尋館授徒，但所得聘資，卻又遭人盜走。不僅如此，他在末路窮途之際，竟又被人無端欺謗，逼迫著他只好攜眷流浪，忍辱偷生。這段流離失所，生計蕭條，備嘗艱險的描述，其實皆是周星自身遭遇的寫照，表現了明遺民在世變亂離中的淒楚與痛苦。

此劇以佛經所載鬱單越洲之眾生為「人樂」，而道家所稱中海崑崙者為「天樂」，合之故名《人天樂》。主人公軒轅載之名姓，「軒轅」影指「黃」，「載」影指「周星」，明顯隱含欲以此劇「自況」之本意。而第十三折〈不嗔〉則寫道：

（小生）更有一事，關繫冠翁一生名義的，也被小人顛倒汗蟻，尤為可恨，小弟聞之，甚是不平。（生）何事？（小生）就是冠翁復姓一事。冠翁初撫他姓，後歸本宗。原因本宗多男，他姓艱嗣，故彼家為此曖昧掩襲之事。誰知後來他姓反倒多男，本宗倒反無嗣，此宗祧絕續所關，豈得不歸本宗？故此冠翁具疏，奉旨復姓，乃是天經地義，千聖不易之理。叵耐這些小人，不說冠翁舍他姓而歸本生為大孝，反說舍本生而認他姓為不孝。<sup>147</sup>

更是點出「復姓」一事作者所受的冤屈。這種直接的「投射」，與吳偉業劇作中所採用的「隱喻」，形成了一種藝術表現手段上的對比。

周星之劇，分上、下卷，共三十六折。上卷第一折〈開關〉，末上開場，剖辨了全劇作為「虛擬之事」的性質：

人都道四天下未必有單越洲，四天下未必無軒轅子。我轉道四天下未必無單

<sup>145</sup> 黃周星：《人天樂》，上冊，卷上，頁10b。

<sup>146</sup> 同前註。

<sup>147</sup> 黃周星：《人天樂·不嗔》，上冊，卷上，頁53a-b。



越洲，四天下未必有軒轅子。<sup>148</sup>

所謂「人都道四天下未必有單越洲」，是因此洲「無所繫屬」，「無有我所」，「壽命千年」，非人敢奢望；因此不信其為有。至於所謂「四天下未必無軒轅子」，則是因軒轅子之苦，人人可以想見；即不得其十，亦得其一。因此覺得乃現實中所可有。然而對於作者而言，現實中的「軒轅子」，既可託之為真，亦可說之為假。蓋以「虛擬」為「真」，有兩重：一是「假可有」；即是仍不脫「俗見」之「以為真」。而另一，則是「真可無」，即是以「真」本幻有，所謂「真」，在「能變」，不在「所變」；故不必執「假可有」之「真」為「真」。因而，如以「以為真」之層次意義分析，一心之念，若集中於理想中的「單越洲」，就極困頓、極窮愁之人而言，可一洗可哀可嘆的塵勞，而得「可以趨淨」的心地；若以「不必執『假可有』之『真』為『真』」之人而言，以「梵行」轉業報，方是實有。這一由「俗」義轉「真」義的相攝，遂構成了此劇在「總解」(anagogy) 層次上的寓義。

至於劇分的安排，第二折〈定位〉，由小外所扮演的「天」<sup>149</sup>，出場演說四天下「四洲」之事，並帶出「軒轅載」此一人物。自第三折至第十八折，則係以軒轅載的行事，與有關鬱單越洲實況的描寫，兩相交錯，次第鋪陳。因而劇情的發展，基本上，係分雙線進行，將「實」與「虛」交織並陳：一條線索，寫軒轅載在塵世的生活，戒十惡修十善<sup>150</sup>，如〈不殺〉、〈不盜〉、〈不淫〉、〈不貪〉、〈不嗔〉、〈不邪〉等折，俱為全劇的核心；而另一線索，則寫俱盧洲人的福地生活等，如〈福綱〉、〈天殿〉、〈天食〉、〈天衣〉、〈天娛〉、〈天合〉、〈天育〉、〈天壽〉等，以說明須前世修行十善，才能得此種種妙勝之報。而最終，則以軒轅載之「得道」作結。

全劇為了以「淨」映「濁」，將佛教經義中對於北俱盧洲的敘寫，一一加以細說。在這種描寫中，我們看到了作者因己身的遭遇，對於人生之「本質

<sup>148</sup> 黃周星：《人天樂·開闢》，上冊，卷上，頁1b。

<sup>149</sup> 「天」這一角色，在本劇中是以「小兒」形象表現，有關此小兒形象與「天」之意義在劇中的特殊關連，可參見張玲瑜：〈黃周星及其戲曲研究〉（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2008年），頁93。

<sup>150</sup> 所謂「十善」是指「三身業」（不殺生、不偷盜、不邪淫）、「四語業」（不妄語、不兩舌、不惡口、不綺語），以及「三意業」（不貪欲、不瞋恚、不邪見），又稱「十善道」、「十善根本業道」。參見〔隋〕瞿曇法智譯：《佛為首迦長者說業報差別經》，見《大正藏》，第1冊，頁893a-b。此《人天樂》上卷數折即據此為題。

苦」的一種體會。這一點，成了本劇極為特殊之處。

北俱盧洲在佛教中的敘寫中，被描繪為一無貧富差距、無衣食之憂，且男女平等的國度；較之須彌山下的東、南、西其他三洲，屬「第一好了」。那裏「四面八方好林丘，花鳥長春不識秋」<sup>151</sup>，而且是「好山林，如樓閣，但快樂，無災禍」<sup>152</sup>的聖妙之境。而單越洲的聖妙，又皆因「前生修十善而得」。與鬱單越洲對比的，則是南瞻部洲，而這也是兩個世界的對比。從一方面來說，鬱單越洲人民生活無虞，欲求無憾，瞻部洲人則沈溺於殺生、盜財、好色、貪財，兩舌等惡習。然而從另一方面說，「無虞」不生「欲求」，「境淨」未必「心淨」，以有「種子」在。因此在描繪鬱單越洲裏的鬱越堂之殊勝時，周星又道出了佛經中所謂「勝中之難」的道理。如第二折〈定位〉中，造化主人云：

鬱單越為八難之一，因其人壽樂，不受教化，一者聖人一生其地，二者章馱只在三洲感應，再不到他那一洲。因其不得見佛聞法，故名為難。<sup>153</sup>

而第三十三折〈仙引〉中，呂洞賓亦點化軒轅載說：

那俱盧洲雖然勝于東西南三洲，但他也不過是凡夫，受享千年之後，依然一樣輪迴，這豈是成仙了道之處？<sup>154</sup>

所謂「其人壽樂，不受教化」，根本處，便是「溺樂難生善心」的事實。若反過來說，則是人「可因受難而得懺悔」的道理。如從這一點體悟，則人之苦，雖是苦，無得說之為樂；然而「苦」中可種「不苦」之因。這種「苦中所種不苦之因」，由於乃是心之淨種，緣懺而得，故不離苦而非苦。於是在此意義上，作者將主題從「修善」轉到了「具善」。而這便是「將就園」之勝。

「將」、「就」二字，雖就心理之現象而言，皆在幻象之中。然而「將」「就」相連，一為「意之所至」，一為「隨遇而安」，則成了「心之所向」與「心之所止」的一種具有哲學意涵的動態發展。周星在〈將就園記〉中，對於「將就園」之「將」、「就」二字的解釋是：

將者，言意之所至，若將有之也；就者，言隨遇而安，可就則就也。故將山高，就山卑，正如俗諺所云：「將高就低」之義。且將園之中，其二齋

<sup>151</sup> 黃周星：《人天樂·定位》，上冊，卷上，頁 7a、5b。

<sup>152</sup> 黃周星：《人天樂·述懷》，上冊，卷上，頁 12a。

<sup>153</sup> 黃周星：《人天樂·定位》，上冊，卷上，頁 7a-b。

<sup>154</sup> 黃周星：《人天樂·仙引》，下冊，卷下，頁 66b-67a。

曰「日就」、「月將」；就園之中，其兩峯曰：「日就」、「雲將」，將就之中又有將就焉，則主人之寓意可知矣。<sup>155</sup>

在這裏，周星將「隨遇而安」四字，作出了不同於儒、道二家以往的解釋。對於儒家而言，「隨遇而安」等同於「無入而不自得」；因此而「安」。對於道家而言，「隨遇而安」等同於「去健、羨之心」；因此而「安」。而周星則是欲將他心中的兩個世界，一「在世而世」，一「在世而出世」，作出某種意義的分別與結合。周星把二園「將」、「就」並舉，目的在於強調「心之嚮往」與「遇之可安」兩者的分別。前者出於「出世之志」，修德而不祈適然之福；在此過程中，意之所至，「將」有未有，乃是一動態的修行經歷；而後者，則是「入世」的「隨遇而安」，可「就」則就。這兩種境界，若畫分成二截，則所嚮往者不能得，而所處之境，又常不能脫；雖不欲隨俗，其實與「隨波逐流」，無太大分別。因此必須一方面，「在世而世」，「有所祈向」而又能有所「安頓」；另方面，則必須「在世而出世」，「有所安頓」而又能「有所祈向」。如此才能「於將就之中又有將就焉」。

對於周星而言，這種想法的表達，雖是痛苦中不得不然的構畫，但卻是一種可行的安排。因此劇中特地寫明軒轅子之〈將就園記〉寫就之後，為人呈現於文昌帝君，帝君為其文所感動，「欲索原本細覽批閱，以作不朽之奇觀」，遂命天神「按圖構造」，建造二園於崑崙之顛，一作自己「世上別業」，一作「諸仙往玩并作騷壇」<sup>156</sup>。軒轅子則更受文昌帝之封，成為了「將就園主人」。帝君並謂：

你從此就是此兩園主人，任你朝夕遊玩，無所不可，少不得時時還有仙侶往來，處處還有仙姬陪侍。那瑤草琪花，珍禽奇獸，種種不可名狀。<sup>157</sup>

當然所謂「從此就是此兩園主人，任你朝夕遊玩，無所不可」，由「虛」而就「實」，顯示出作者這種理想，對於他而言，仍只是一種「幻中之幻」的心願。作者並不能「智及之，仁亦能守之」。也因其如此，故劇情的後續發展，僅是將就園主人得以與家人團聚，並與道教賢人呂洞賓同遊二園；算是一個圓滿的結局。

我們如果對於周星所提出的「將」「就」二字，作深入一層的探討，便會

<sup>155</sup> 黃周星：〈將就園記〉其四，卷2，頁9b-10a（總頁403）。

<sup>156</sup> 黃周星：《人天樂·天園》，下冊，卷下，頁42a-b。

<sup>157</sup> 黃周星：《人天樂·天樂》，下冊，卷下，頁75a。

發現：在「心之所向」與「心之所止」的交錯意涵中，二者的「動態連續」，其中實際上，尚有著「可分」的界域；因此而別為兩園。亦即是：在理論上，「在世而世」與「在世而出世」，本是一種具有高度哲學意涵的相攝觀念；真正的實踐，即等同於禪修。然而在我們現實的煩惱中，其實我們難於遽然達至此境。因此在生命的歷程中，我們事實上需要一種屬於生活形態的「停頓」。這種「停頓」，是靜思，是反省，也可以是默默的懺悔。若換一個方式說，則是「休憩」。「將」、「就」之各自成園而可「朝夕遊焉」之故，在此。故「將園」之中所謂「二齋」，曰「日就」、「月將」，一則以日，一則以月。而「就園」之中，其兩峰曰：「日就」、「雲將」，一則以日，一則以雲。以「日」、「月」者，無懈怠。而以「日」、「雲」者，有歇息。而也因為有歇息而不懈怠，故說是「將就之中又有將就焉」。而正因「日」、「雲」者，僅可歇息，所以「福」可得而不可求。這一層，換一個說法，即是「以德修福而不祈福」。故周星又曰：

苟竊極兩園之勝，雖什伯不為多，而主人自以德涼福薄，惟恐太奢侈以犯造物之忌。故每園僅節取其最勝，為目各十，以小詩紀而傳之，非敢言園也，亦云「將就」而已，此則吾園之始終也。<sup>158</sup>

作者於此講明「德」、「福」之間的因果，便是要說明「福厚」乃因「積德」而有；以福為可享，侈於淫欲，即是種下「背德」之因。而這也說明了，在「不究竟」的修行層次中，「將」、「就」二字，或「德」、「福」二字，所以必須分說的原因。

當然，以上所說，僅是在最高的陳義中，我們可以替作者作出的一種衍義。在整部劇作的種種鋪陳之中，我們其實也可處處發現作者隱藏在內心深處，種種患得患失的隱憂，與虛空幻滅之感。正如劇中阮方龍問軒轅生何故憑空發此造園異想時，軒轅生答道：

這個也原有所本。昔日文待詔的停雲館，就在法帖圖章之上。劉南坦的神樓，就在文衡山的畫中，和楊升菴的曲裏，也都是此意。只是他不過徒存其名，未必如此之真切耳。我小弟五嶽有志，四海無家，若不作此遊戲，何以遣遣悶懷乎。【古輪臺】……休道是丘壑胸中高高下下，便空中樓閣也楂枒。……免向俗人誇，知音寡。將就園且將就些兒罷。<sup>159</sup>

<sup>158</sup> 黃周星：《將就園記》其四，卷2，頁10a（總頁403）。

<sup>159</sup> 黃周星：《人天樂·意園》，下冊，卷下，頁38a-39a。

在這裏，我們感受到了作者文中「將就園且將就些兒罷」中「且將就」三個字的無奈與消極。而這便是「將就園」中隱含的一層「晦闇」的意識。這層「晦闇」的意識，似乎不斷地侵蝕著說話的人。這種複雜的心緒，表顯了周星身當亂世，潦倒窮愁，又乏知音的一種孤寂的失意。他一邊苦心執意地構想著心中的「理想花園」與「理想世界」，期盼著有朝一日「假園忽作真園建」<sup>160</sup>；但另一方面，他也清醒地認識到這不過是一場人生的虛妄與悲劇，因此不免慨嘆：「園名將就本虛無，天上誰容將就乎？」<sup>161</sup>

將就園「記」與「劇」的傳奇構想，代表著周星在極度的壓抑下，渴望尋求一種自我的「救贖」。這種渴望，對於周星而言，有其極為痛苦的一面。事實上，周星曾對友人言：

僕將有靈均遠遊之志，欲發軔于二勞，撰轡于五嶽，放杖于崑崙，泛槎于河漢，然後稅駕於三神山，異人大藥，庶幾遇之。<sup>162</sup>

這種充滿了極度幻想的詞句，極似他《人天樂》劇中的情景。而他這種所謂「胸中空洞無物，惟有山水文章四字」<sup>163</sup>的困境，其實預伏了「不祥」的因子，並非純為一種灑脫。他在《人天樂·自序》中說道：

自喪亂以來，萬念俱灰，獨著作之志不衰，邇來此念亦灰，獨神仙之志不衰耳。然天上無凡俗神仙，必欲蛻凡祛俗，則又非文字不可，于是不得已而出于詞曲之一途。<sup>164</sup>

所謂「一灰再灰」，終不得已而出世，不得已而蛻祛，其實正是他一生文學創作的基本動力；也是他深沈情感的根源。

劇本尾聲，軒轅載蒙仙乩傳示，得知其戲作的將就園已「構造在中海崑崙崙，以待我將來居住」，便道：「這出世之事，似已有七八分了。」<sup>165</sup>所謂「似已有七八分了」，在這裏透出了一種悲涼。作者一方面執著於美好幻境的苦心經營，另一方面，卻又發出如此沈重的嘆息。「將」、「就」二字，本在幻象之中，渺茫、虛幻中的希望，也許最能反映他複雜的心境；同時也暗含著他對人

<sup>160</sup> 黃周星：《人天樂·輯識》，下冊，卷下，頁46a。

<sup>161</sup> 黃周星：《人天樂·天樂》，下冊，卷下，頁76a。

<sup>162</sup> 黃周星：《東汪愴然》，〔清〕徐士俊、汪淇輯評：《分類尺牘新語》，（《四庫全書存目叢書·集部》第396冊），冊11，頁9b（總頁442）。

<sup>163</sup> 黃周星：《墓誌銘》，《夏為堂別集》，墓誌銘頁2a（總頁76）。

<sup>164</sup> 黃周星：《人天樂·自序》，上冊，卷首，自序頁1b-2a。

<sup>165</sup> 黃周星：《人天樂·凡圓》，下冊，卷下，頁57a。

生的無奈。劇末軒轅載與其家人、友人昇天後，周星更透過「天」這個帶有後設意味的角色，以俯瞰人間四界的旁觀角度，重申這種無奈：

（小外扮小兒，紅衣三髻插花上，大笑三聲介）你們這本戲做完了，辛辛苦苦阿！如今讓我來，也唱個曲兒與你們聽者。

【北清江引】平空裏演出個軒轅載，苦行升仙界。人天樂儘多，將就園長在。只怕世上人，當作耳邊風終不保。

【么】俺老小兒，漸覺年華邁，厭看炎涼態。休誇鬱越高，莫管閻浮歹。醉昏昏一任他海變桑田田變海。哈哈！哈哈！<sup>166</sup>

雖然周星希望透過軒轅載「行善昇仙」的故事，勸誡世人修道，但他也深知「世上人當作耳邊風終不保」，不免「漸覺年華邁，厭看炎涼態」，只得「醉昏昏一任他海變桑田田變海」。而在這番美好虛空的幻想當中，周星最終仍走向了「幻滅」一途。事實上，在安排好子女婚約大事後，周星即死志已定。他在七十歲那年，即康熙十九年（1680），感愴於懷，與妻孥訣別，於五月五日自撰墓誌，作〈解蛻吟〉十二章，決志欲「踵三閭大夫之後」，復蹈清流，雖多次獲救，但最終還是於二十三日絕粒而卒。

周星在《人天樂》中選擇了一種特殊的「自傳劇」方式，來書寫自己的懺悔<sup>167</sup>。此種呈現方式，有其極深刻的意義，值得深思。作者選擇「自傳體」的敘寫，不一定是想剖辨己志，以昭告世人；在相當程度上，或許其實是希望被自己接受，為自我的掙扎尋找一個出口。回顧，或是反省、懺悔，或是解脫，都是為了要尋求某種價值的認定，為自己的生命定位。西方傳統中，「自傳

<sup>166</sup> 黃周星：《人天樂·仙圓》，下冊，卷下，頁83a-b。

<sup>167</sup> 在西方聖·奧古斯丁（Saint Augustine, 354-430）的《懺悔錄》（*Confessions*）是第一個彰顯敘寫個人生平的合理性、有效性與迫切性，並找出表現自我及其歷史之話語的例子。正如聖·奧古斯丁所曾自問為何要如此費事地將自己這麼多頭緒紛雜的事情如此有條理地公開呈現？這個可能連他自己在執筆之初都無法確切回答的問題，說明了自傳作者的敘寫衝動可能是理性的，但也有可能是非理性的、衝動的、非邏輯性的、妄想的、重複的、非主動的，卻又是令人無法抗拒的。不過，在此必須指出的是，西方自傳敘述者所面對的「他者」往往是上帝，作為被上帝逐出伊甸園的「我」必然天生「原罪」，如嫉妒（聖·奧古斯丁《懺悔錄》）、偷盜（盧梭 [1712-1778]《懺悔錄》）等。而對於其它的自傳敘述者而言，其所面對的卻往往是「設想中的他者」。有關自傳與懺悔的關連，可參見李有成：〈論自傳〉，《當代》第55期（1990年11月），頁28；Jamer Olrey, “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Biographical Introduction,” in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 24-25。

式」的懺悔，本源自聖·奧古斯丁的《懺悔錄》。他在這部名著中，即是以第一人稱的觀點，創作出關於他生命中不同面相的記載；凸顯了其生命所具有的敘事關聯 (narrative connectedness) 之「多元」(multiplex)。他所記得的事件，就是他個人生命中所有的重要關鍵，而他所經歷的激烈轉變，與他對於自己的期望，皆在其「自我傾訴」的過程中，完成了一個作者心中所認定的「單一自我」(single self) 圖像。所以聖·奧古斯丁性格的複雜度，與他的計畫、目標與心靈渴望的多元性，在某種程度上，雖皆存在著一種不易釐清的狀態，然而當他嘗試以「敘述」的方式呈現自我的時候，他其實已選擇了一個特定的角度；從而作出一番回顧。故此一單一自我之呈現，仍應只是一種「多元性自我」(multiplex self) 的選擇性展示，而且其不同面相間存在著某種「歷時性」(diachronically) 與「共時性」(synchronically) 的緊張<sup>168</sup>；並以一種時時分割，卻又統合為一的完整敘述，將讀者的想像，帶回作者一生所經歷的時空情境，看到不同時、不同地中，不同的那個「他」。世事滄桑難料，也許時移勢遷，千百年之後，繁華逝去，生命已休，但惟有文字長存！

## 七、結語

「懺悔」，就心理現象而言，是人以真誠的方式，對於自己的過往，產生一種反思；從而引發愧疚與懊悔。它與一般性之後悔的最大差異，在於「懺悔」來自生命價值的覺醒；因而「懺悔」本身，就是一個「心靈淨化」的過

<sup>168</sup> 正常的自我是「多元性」的，而非如多重人格失調症 (multiple personality disorder) 病人無法統一其多重自我 (multiple selves) 化身的許多敘事者所敘故事間的連續性，無論他們是真正變成了許多不同的自我，還是有時他們只是陷入某種幻覺與誤解而相信自己就是某些個被模仿或偽裝的那個自我。多重自我在複雜的環境中，對不同的觀眾展示不同部分的敘事。不同的自我為不同的觀眾演出，而不同的觀眾所個別注意到的面相也有所不同。展示其中一個自我讓自己或觀眾視其為敘事的重心，在某種意義上，係創造了一種幻覺：亦即我所展現的不同自我，其實只是包含了許多不同自我之整體與統一敘事的一部分。真正區別「多元性自我」(multiplex self) 與「多重性自我」(multiple selves) 的，是一個多元性自我並非與其他的自我失去聯繫，而是它們可以相互滲透，這是多重性自我所不可能發生的。其次，我透過敘事的重心組合了我的自我，而且透過一個單一集中的敘事中不同自我的彼此配合，我了解了我的自我，即使其中還存在著緊張、混淆與疑惑。將這些自我有意識地交織在一起，讓我的生命擁有了獨特的性格 (unique qualitative character)。論詳 Owen Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life*, p. 66-67, 71。

程。然而「懺悔」也是一個極度「私密性」的行為；它並非對他人的「意思表達」，亦非履行一項義務，亦不對於他人產生「感染」的作用。因而當一個時代出現同一階層的成員在共同的心理壓力下，形成類似或不同型態的「懺悔」作為時，它本身就是一個非常值得觀察的文化現象。

誠如趙園所云：「遺民本是一種時間現象，『遺民時空』出諸假定，又被作為了遺民賴以存在的條件。」<sup>169</sup>在遺民的生命歷程中，易代世變，不僅是一項「時間性」的心理衝擊；他們面對的，也是一種「空間性」的精神界域的崩解。但由於「時間」是一項人所無法掌握的因素，因此在面對如此這般鉅大的改變之時，他們總像是會以一種「空間式」的移動、或以「想像」為基礎的「空間轉移」，來紓解內心的焦慮；有時也為他們構築了一種獨特的「存在樣式」。在吳偉業與黃周星的兩個案例之中，我們看到了他們於詩文之外，同時創作戲曲的共同需求，即是：他們都期待著利用「戲曲」的展演性，來製造一種「時、空的轉移」或「再現的空間」。這種轉移，一方面能緩解內心的壓力，一方面也替自己的焦慮或悔恨，尋找一種精神上的自我療癒。但不同的是，吳偉業中年的依違、徬徨，乃至以「懺悔」終其一生，其所懺悔的，涉及「為所不當為」；因而他的悔恨，則是一種煎熬。他必須經歷這種看似永無休止的煎熬，才能逐漸感覺到自己的存在。他所期待「以此而死」的「詩人」身分，其實即是等同於「我說了我想說的」之一種告白。在這裏他不祈求寬恕，只祈求「被同情地瞭解」。

至於黃周星，其所懺悔的，並不涉及「為所不當為」，而只是「未及時為所當為」。對他來說，最痛苦的，不是「活得不應該」，而是「活得沒有價值」；也就是陷在「將」與「就」的「兩無著落」之中。他所謂「非徒自覺，欲以覺人」，其實是要表明人的存在「無所『將』，則所『就』非就」；必須掌握真實的存在價值，才能無所悔恨地生活。在他的表白中，他無需他人的寬恕，只希望能對此生有所「彌補」。他雖期待「被瞭解」，然而他更希望的是，世人能瞭解他最終所領悟的。

在他們兩個人身上，以及其他「遺民」或「類遺民」的一生，我們看到了一個偉大的「精神世代」的殞落。所謂「殞落」，不表示他們所擁有的精神之衰頹，而只是表示他們的世代無法延續。這個世代的影像，在這些人身上，我

<sup>169</sup> 參見趙園：《明清之際士大夫研究》，頁 373。



們看到的是一抹晚霞。他們的理想或憧憬，已無法在他們的世代，或下一個世代實現；而只能期待某一個黎明的到來。然而他們這道彩霞，是絢爛的，也是感人的。

## 「魂壘怎消醫怎識，惟將痛苦付洑瀾」 ——吳偉業、黃周星劇作中之「存在」焦慮與自我救贖

王瓊玲

在明末清初士人的生命歷程中，易代世變，不僅是一項「時間性」的心理衝擊，也是一種「空間性」的精神界域的崩解。但由於「時間」是一項人所無法掌握的因素，因此在面對如此鉅大的改變之時，他們總像是會以一種「空間式」的移動，或以「想像」為基礎的「空間轉移」，來紓解內心的焦慮；有時也為他們構築了一種獨特的「存在樣式」。在清初著名文人吳偉業與黃周星的兩個案例中，我們看到了他們於詩文之外，同時創作戲曲的共同需求，即是：他們都期待著利用戲曲的展演性來製造一種「時空的轉移」或「再現的空間」。這種轉移，一方面能緩解內心的壓力，一方面也替自己的焦慮與悔恨，尋找一種精神上的自我療癒。但不同的是，吳偉業所焦慮的來自「為所不當為」，因而他日後的悔恨，則是一種煎熬。他必須經歷這種看似永無休止的煎熬，才能逐漸感覺到自己的存在。他所期待「以此而死」的「詩人」身分，其實即是等同於「我說了我想說的」之一種告白。在這裏他不祈求寬恕，只祈求「被同情地瞭解」。至於黃周星，其所懺悔的，並不涉及「為所不當為」，而只是「未及時為所當為」。對他來說，最痛苦的，不是「活得不應該」，而是「活得沒有價值」；他陷在「將」與「就」的「兩無著落」之中。他所謂「非徒自覺，欲以覺人」，其實是要表明人的存在「無所將，則所就非就」；必須掌握真實的存在價值，才能無所悔恨地生活。在黃周星的表白中，他無需他人的寬恕，只希望能有所「彌補」。他雖期待「被瞭解」，他更希望的是，世人能瞭解他最終所領悟的。在吳偉業與黃周星，以及其他「遺民」或「類遺民」身上，我們看到了一個偉大的「精神世代」的殞落。所謂「殞落」，是表示他們的理想或憧憬，已無法在他們的世代，或下一個世代實現；而只能期待某一個黎明的到來。

關鍵詞：明末清初 遺民 吳偉業 黃周星 焦慮 懺悔 救贖

## The Anxiety of Existence and Self-Redemption Presented in Wu Weiye's and Huang Zhouxing's Plays

WANG Ayling

For the late-Ming and early-Qing literati, the dynastic transition from Ming to Qing was not only “temporally” a mental shock, but also “spatially” a spiritual collapse. Since time is an uncontrollable factor, when facing such drastic change, to relieve their inner anxiety the Ming-Qing literati seemed more interested in employing in their works some techniques of “spatial mobility,” based on literary imagination which somehow built up for them a unique mode of existence. In the cases of the two famous early-Qing literati, Wu Weiye and Huang Zhouxing, we witness their common needs for writing drama, besides poetry and prose; i.e., they both expected to exercise the performativity of drama to produce some “temporal or spatial mobility” or “representational space.” This mobility could, on the one hand, alleviate their inner pressure, and on the other hand, secure a kind of spiritual self-treatment for their own remorse. Wu Weiye identified himself as a Ming loyalist; he regarded his having served the Qing court as inexcusable and his nonstop repentance turned into to a lifetime self-torture. The image of “poet” with which Wu Weiye affirmatively identified himself before he died is in fact a wholehearted confession in which he did not ask for exoneration but simply prayed for “sympathetic understanding” from the world. Huang Zhouxing, on the other hand, regretted simply “not having done something right in time,” rather than having done something wrong; the most painful thing was not that “he should not have lived” after the Ming but “kept on living worthlessly” in the Qing. Huang Zhouxing confessed that he did not need others’ forgiveness and he only aspired for spiritual redemption. Though Huang Zhouxing longed to be understood, he hoped more eagerly that the world could appreciate how he was enlightened by religion. These were fallen heroes of a spiritual age, but their fall was not due to weakness, rather to the fact that the world no longer offered any possibility to realize their ideals. Perhaps the possibility would return in succeeding generations?—until then, they could only hope for the arrival of a certain kind of clarity.

**Keywords:** late-Ming and early-Qing loyalists Wu Weiye Huang Zhouxing confession redemption

## 徵引書目

- 尤侗撰，李肇翔等整理：《良齋雜說·續說·看鑑偶評》，北京：中華書局，1992年。
- 王夫之：《鼓棹二集》，收入船山全書編輯委員會編校：《船山全書》，長沙：嶽麓書社，1996年。
- 王璦玲：〈記憶與敘事——論清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》第24期，2004年3月，頁39-103。
- ：〈「實踐的過去」——論清初劇作中之末世書寫與精神轉化〉，《中國文學研究》創刊號，2010年12月，頁125-172。
- 朱保焯，謝沛霖編：《明清進士題名碑錄索引》，上海：上海古籍出版社，1980年。
- 朱熹：《三朝名臣言行錄》，朱傑人等主編：《朱子全書》，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 志磐：《佛祖統紀》，收入《大正新脩大藏經》第49冊，臺北：新文豐出版公司，1973年。
- 何冠彪：《生與死：明季士大夫的抉擇》，臺北：聯經出版事業公司，1997年。
- 吳書蔭：〈《明遺民黃周星及其佚曲》的補正〉，《文學遺產》2003年第5期，頁128-130。
- ：〈明代戲曲作家作品考略〉，《戲曲研究》第12輯，北京：文化藝術出版社，1984年，頁176-192。
- 李桓輯：《國朝耆獻類徵》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》，第189冊，臺北：明文書局，1985年。
- 吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》，上海：上海古籍出版社，1990年。
- 李有成：〈論自傳〉，《當代》第55-56期，1990年11/12月，頁20-29；56-63。
- 李漁著，單錦珩點校：《閒情偶寄》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- 卓爾堪選輯：《明遺民詩》，北京：中華書局，1961年。
- 周天：《長恨歌箋說稿》，西安：陝西人民出版社，1983年。
- 周系英：〈九煙先生傳略〉，《九煙先生遺集》，收入《續修四庫全書》，第1399冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 青木正兒原著，王古魯譯著：《中國近世戲曲史》，北京：作家出版社，1958年。
- 計六奇：《明季北略》，北京：中華書局，1984年。
- 侯方域撰，何法周主編，王樹林校箋：《侯方域集校箋》，鄭州：中州古籍出版社，1992年。
- 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〉，冒襄輯：《同人集》，收入《四庫全書存目叢書·集部》第385冊，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年。
- 徐士俊、汪淇輯評：《分類尺牘新語》，收入《四庫全書存目叢書·集部》第396冊，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年。
- 張兵：〈清初湖南四家遺民詩概論〉，《求索》1997年第4期，頁100-104。
- 張玲瑜：《黃周星及其戲曲研究》，桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2008年。
- 張德明：〈旅行文學、烏托邦敘事與空間表徵〉，《國外文學》2010年第2期＝總第118期，頁58-64。

- 脫脫等：《宋史》，北京：中華書局，1981年。
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。
- 馮其庸、葉君遠：《吳梅村年譜》，南京：江蘇古籍出版社，1990年。
- 黃周星：《人天樂》，收入古本戲曲編輯委員會編：《古本戲曲叢刊三集》，北京：文學古籍刊印社，1957年。
- ：《九煙先生遺集》，收入《續修四庫全書》第1399冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- ：《前身散見集編年詩續抄》，收入《南林叢刊次集》，杭州：杭州古舊書店，1982年。
- ：《製曲枝語》，中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第7冊，北京：中國戲劇出版社。
- 黃宗羲：《明夷待訪錄》，收入沈善洪主編：《黃宗羲全集》，杭州：浙江古籍出版社，2005年。
- 楊恩壽：《詞餘叢話》，中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，1982年。
- 葉君遠：〈論吳梅村仕清後的政治態度〉，《中國韻文學刊》1987年總第1期，頁138-145。
- 葉夢珠撰，來新夏點校：《閩世編》，北京：中華書局，2007年。
- 趙夏：〈「將就園」尋踪：關於明末清初一座典型文人「幻想」之園的考察〉，《清史研究》2007年第3期，頁26-32。
- 趙園：《明清之際士大夫研究》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 趙興勤：〈黃周星之死及其他〉，《古典文學知識》2009年第5期，頁129-132。
- 趙翼著，李學穎、曹光甫校點：《甌北集》，上海：上海古籍出版社，1997年。
- 劉義慶著，劉孝標注，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》修訂本，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，北京：人民文學出版社，2006年。
- 蔣良騏撰，林樹惠等校點：《東華錄》，北京：中華書局，1980年。
- 蔣瑞藻編，江竹虛標校：《小說考證》，上海：上海古籍出版社，1984年。
- 鄧顯鶴編纂，歐陽楠點校：《沅湘耆舊集》，長沙：嶽麓書社，2007年，第2冊。
- 龍華：《湖南戲曲史稿》，長沙：湖南大學出版社，1988年。
- ：〈試論黃周星及其《人天樂傳奇》〉，《中國文學研究》1985年第1期，頁11-23。
- 魏徵等：《隋書》，北京：中華書局，1973年。
- 瞿曇法智譯：《佛為首迦長者說業報差別經》，收入《大正新脩大藏經》第1冊，臺北：新文豐出版公司，1973年。
- 嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話》，北京：人民文學出版社，1961年。
- 顧炎武著，黃汝成集釋，樂保章等校點：《日知錄集釋》，上海：上海古籍出版社，2010年。
- Davis, J. C. *Utopia and the Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Flanagan, Owen. *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life*. New York: Oxford

University Press, 1996.

Kierkegaard, Søren. *The Concept of Anxiety: A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin* (Kierkegaard's Writings, VIII) (v. 8). Ed. and trans. Reidar Thomte, Albert Anderson (Collaborator). Princeton: Princeton University Press, 1981.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1984.

Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Voegelin, Eric. Preface to *Israel and Revelation*. In *The Collected Works of Eric Voegelin*, V. 14. Ed. Maurice P. Hogan. Columbia: University of Missouri Press, c2000.