

# 湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、 《南柯》、《邯鄲》述評（下）—— 湯顯祖《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》述評

曾永義\*

〔摘要〕

本人對於湯顯祖劇作之研究已有五篇：

- 其一〈論說「拗折天下人嗓子」〉
- 其二〈再說「拗折天下人嗓子」〉
- 其三〈《牡丹亭》是「戲文」還是「傳奇」〉
- 其四〈《牡丹亭》之「排場」三要素〉
- 其五〈「拗折天下人嗓子」評議〉

近日本人又重讀《臨川四夢》，將探討《牡丹亭》之心得撰為〈《牡丹亭》概論〉，又將以上舊作五篇，重新改寫，合為〈從論說「拗折天下人嗓子」探討《牡丹亭》是「傳奇」還是「南戲」〉。又因為認為《牡丹亭》所反映湯氏之「至情說」，實由其主題之「三生路」所完成，因又以舊作〈傳統中國愛情觀〉加以刪節濃縮作為基礎，撰成〈從傳統中國愛情觀說到《牡丹亭》之主題「三生路」〉。用此〈《牡丹亭》三論〉，以見本人對於《牡丹亭》在戲曲文學藝術上成就之見解；對於《牡丹亭》主題思想之看法，以及對曲家非議《牡丹亭》乃至《四夢》音律之剖析與解釋。至於湯氏其他「三記」：《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》則分別就其文學與藝術，大抵從其題材本事、主題思想、關目布置、腳色運用、排場處理、曲文語言等方面加以「述評」。從而將全文總題為〈湯顯祖《牡丹亭》

---

\*中央研究院院士、世新大學中國文學系講座教授、國立臺灣大學中國文學系特聘研究講座教授。

三論及其《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》述評〉，希望本人在「湯顯祖研究」，名家輩出，眾聲嗒 嗒之際，亦能效一得之愚。

關鍵詞：湯顯祖、《牡丹亭》、《紫釵記》、《南柯記》、《邯鄲記》

## 引言

湯顯祖（1550-1616）《臨川四夢》，論者多以《牡丹亭》為第一，故以三章詳論如上；其他《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》三記，論者亦多依次為序，故合而述評。其《紫釵》之寫「情」，堪為《牡丹》之先聲，格調亦為接近；《南柯》、《邯鄲》夢涉佛道，二者，理趣風格亦頗為近似。然而各有特色，不可一概而論。而《紫釵記》的前身是《紫簫記》，兩者雖題材相同，但實質內涵亦有別。由於是湯顯祖的青壯之作，技法尚擺脫不了駢綺派「新南戲」的影響。故成就不高。

### 一、《紫釵記》述評

#### （一）《紫簫記》與《紫釵記》

湯顯祖取材唐代蔣防（792？-？）〈霍小玉傳〉創作的劇本，前後有《紫簫記》和《紫釵記》。

《紫簫記》創作於萬曆七年（1579）他三十歲居鄉之時，劇本只寫到第三十四齣，據其首齣〈開宗〉，後面還有許多情節，並未完成。<sup>1</sup>原因是寫作之時，就已經「是非蜂起，訛言四方」，而他的朋友們因為「有危心」，乃「略取所草具詞梓之，明無所與於時也」，所以「《記》初名《紫簫》，實未成」<sup>2</sup>。而據劇本首齣〈開宗〉【西江月】所云：「點綴紅泉舊本，標題玉茗新詞。」<sup>3</sup>可見《紫簫》作於「玉茗」。按「紅泉」、「玉茗」皆湯氏書房之名。萬曆三年（1575）湯顯祖二十六歲時，他的第一本詩集問世，題名《紅泉逸草》；其《紫簫記》最早刊本為明金陵富春堂刻，亦題名「臨川紅泉館編」。

《紫釵記》於萬曆十五年（1587）湯顯祖三十八歲前後寫成，那時他在南京

<sup>1</sup> [明]呂天成：〈新傳奇〉云：「《紫簫》……向傳先生做酒色財氣四犯，有所諷刺，是非頓起，作此以掩之，僅成半本而罷。」《曲品》卷下，《中國古典戲曲論著集成》第6冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁230。

<sup>2</sup> 以上引文見[明]湯顯祖：〈紫釵記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊（北京：北京古籍出版社，1998年），詩文卷33，頁1157。

<sup>3</sup> [明]湯顯祖：〈本傳開宗〉，《紫釵記》，第1齣，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第3冊（北京：北京古籍出版社，1998年），頁1875。本文據此版本，後簡明示之。

任太常博士。因為官職清閒，朋友認為《紫簫》「此案頭之書，非台上之曲也。」<sup>4</sup>他乃把它加以刪潤，改作「紫釵記」。雖然改作後，仍被批評為「《紫釵》，猶然案頭之書也，可為台上之曲乎？」<sup>5</sup>但是在情節人物思想上已有相當大的改變。

蔣防〈霍小玉傳〉雖屬創作的傳奇小說，但是小說男主腳李益，實為「大歷十才子」之一，其《舊唐書》本傳，說他「少有癡病而多猜忌，防閑妻妾，過為苛酷。」<sup>6</sup>所以「時謂『妒癡』為『李益癡』。」這種傳聞在當時一定很盛行，蔣防也把它寫入小說之中。湯氏《紫簫記》從已寫成的部分看來，內容與小說很不相同，不止刪去其「癡病」，單就人物來說，其「紫簫」來歷，得諸拾取，終為郭娘娘所賜，李益三友花卿、石雄、尚子毗，及丞相杜黃裳、四空和尚、杜秋娘等皆為小說所無之新增人物；則其關涉之情節，多為出諸杜撰添設，可想而知。而《紫釵》之於《紫簫》，則規模之宏大、敷演之冗煩堪稱兩相比倫，曲文之晦澀、賓白之藻麗亦如出一轍；此外，《紫釵》無論在主題思想、人物塑造上較諸《紫簫》都可見明顯向上提升。

## （二）《紫釵記》之關目排場

明代《柳浪館批評玉茗堂紫釵記·總評》云：

一部《紫釵》，都無關目，實實填詞，呆呆度曲，有何波瀾？有何趣味？

又云：

傳奇自有曲白介諱，《紫釵》止有曲耳，白殊可厭也！諱間有之，不能開人笑口。若所謂介，作者尚未夢見在。可恨！可恨！

又云：

---

<sup>4</sup> [明]湯顯祖：〈紫釵記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷33，頁1157。

<sup>5</sup> [明]柳浪館：〈紫釵記總評〉，《柳浪館批評玉茗堂紫釵記》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁438。

<sup>6</sup> [後晉]劉昫等傳：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年），卷137，頁3771。

凡樂府家，詞是肉，介是筋骨，白諱是顏色。如《紫簫》者，第有肉耳，如何轉動？却不是一塊肉尸而何？此詞家所大忌也。不意臨川乃亦犯此。<sup>7</sup>

看來《紫釵》在關目情節的布置上，恐怕依舊沿襲《紫簫》的冗煩，甚至有過之而無不及。因為《紫釵》如上舉柳浪館所批評，之所以不宜於場上搬演，其根本原因即在曲文過繁、關目單薄，支離瑣碎，以致白介諱難以附麗生發。試想唱工疲累的演員，焉有餘力作機趣橫生的表演。而《紫釵》故事又如此單薄平凡，不過是夫妻久別，阻於權奸，難於相見；而卻大費周章，枝蔓繁衍為五十有三齣，於南戲、傳奇中已屬鮮見。而就中九、十、十一、十四、十八、二十、三十、三十五等八齣關涉主題不多，幾乎可以刪除，二十九、三十一與四十一、四十二、四十三之間，每見重複，亦可刪併；而用曲之多：〈劍合釵圓〉24支，〈佳期議允〉23支，〈花前遇俠〉21支，〈墮釵燈影〉17支，〈花朝合卺〉、〈折柳陽關〉、〈淚燭裁詩〉均15支，〈花院盟香〉、〈醉俠閒評〉均13支，〈女俠輕財〉、〈凍賣珠釵〉均12支；凡此皆不免關目情景難稱、唱工繁重難當之累。也因此，清梁廷柅（1796-1861）《曲話》卷3云：「（《紫釵記》）既有〈門楣絮別〉矣，接下〈折柳陽關〉，便多重疊，且墮惡套。」<sup>8</sup>清末王季烈（1873-1952）《螭廬曲談·論作曲》云：

玉茗《四夢》，排場俱欠斟酌。《邯鄲》、《南柯》稍善，而《紫釵》排場最不妥洽。蓋《紫釵》為《紫簫》之改本，若士祇顧存其曲文，遂至雜揉重疊，曲多而劇情反不得要領。今日《紫釵》中祇有〈折柳陽關〉一折（本系一折，今人析為二折）登之劇場，其餘均無人唱演，蓋實不能演也。<sup>9</sup>

吳梅（1884-1939）《顧曲塵談》亦云：

<sup>7</sup> [明]柳浪館：〈紫釵記總評〉，《柳浪館批評玉茗堂紫釵記》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊，頁438。

<sup>8</sup> [清]梁廷柅：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁276。

<sup>9</sup> 王季烈：《螭廬曲談》（上海：商務印書館，1928年），頁31。

填詞者，當知優伶之勞逸。如上一折以生為主腳，則下一折再不可用生腳矣。……他腳色亦然。此其故有二也：一則優伶更番執役，不致十分過勞；二則衣飾裙釵更換，頗費時間……文人填詞，能歌者已少，能知此理者，非曾經串演不能，故尤少也。往讀名家傳奇，此失獨多。湯若士之《紫釵記》……更多是病。此所以不能通常開演也。<sup>10</sup>

而為了使《紫釵記》能登場演出，明人臧懋循（1550-1620）便大加刪削，王季烈也加以節改其中十四齣，收入其《螭廬曲譜》之中。雖然，若論其齣中之排場轉換，如〈墮釵燈影〉、〈得鮑成言〉、〈妝台巧絮〉、〈花朝合巹〉、〈花院盟香〉、〈門楣絮別〉、〈折柳陽關〉、〈節鎮還朝〉、〈計哨訛傳〉、〈婉拒強婚〉、〈凍賣珠釵〉、〈怨撒金錢〉、〈花前遇俠〉等十三齣之各分前後場，〈佳期議允〉與〈劍合釵圓〉二齣之同分五場；期間排場之轉移，均頗為分明。則其關目聯套之配搭運用，便不能說沒有章法。

### （三）《紫釵記》之人物塑造

明沈際飛（?-?）對《紫釵記》揄揚備至，其〈題《紫釵記》〉云：

《紫釵》之能，在筆不在舌，在實不在虛，在渾成不在變化。以筆為舌，以實為虛，以渾成為變化，非臨川之不欲與於斯也，而《紫釵》則否。小玉愚，李郎怯，薛（鮑）家姬勤，黃衫人敢，盧太尉莽，崔、韋二子忠，筆筆實，筆筆渾成，難言其乖於大雅也。惟詠物評花，傷景譽色，穠縟曼衍，皆《花間》、《蘭畹》之餘，碧簫紅牙之拍。自古閱今，不必癡於小玉，才於李郎，婉於薛（鮑）姬，而皆可有其端委，有其托喻。此《紫釵記》所以止有筆有實有渾成耳也。<sup>11</sup>

沈氏認為湯臨川《紫釵記》的能事在於妙筆生花，敷陳故實，渾然天成，所以能夠將人物塑造得栩栩如生，宛然在目，各如其分；其詠物評花、傷春慕色，又能出諸穠縟曼衍，有如《花間》、《蘭畹》之詞華，碧簫紅牙之高韻，不失風雅之道。

<sup>10</sup> 吳梅：〈制曲〉，《顧曲塵談》第二章，收入王衛民編校：《吳梅全集：理論卷上》（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁96。

<sup>11</sup> [明]沈際飛：〈題《紫釵記》〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊，頁439。

乃因為他藉古事以觀今世，自見其端委，而有所托喻在其間，故不必以筆為舌，以實為虛，以渾成為變化，那樣煞費苦心的運用寫作技法。只要筆筆緣實寫來，就可以達到筆筆渾成的境界。

沈氏對《紫釵記》的總體觀照，說是「筆筆實，筆筆渾成。」恐怕未必。因為其布關設目、填詞造境之累贅蕪雜，有如上所述，若此焉能謂之「渾成」？其評斷人物之質性，看似言簡意賅，但仔細推敲，則「黃衫人敢，盧太尉莽，崔、韋二子忠」，皆有可議。

湯氏在此記〈題詞〉中說：「霍小玉能作有情癡，黃衣客能作無名豪。餘人微各有致。第如李生者，何足道哉！」<sup>12</sup>可見他極力要塑造的兩個人物是霍小玉的「有情癡」和黃衫客的「無名豪」。湯氏所以鄙棄李益，在於李益性格過於怯懦，劇本中也把李益刻畫得淋漓盡致；只是為了劇本旨趣在「至情之實現」，所以李益堅守對小玉「永不相棄」的底線。

而小玉之「有情癡」在求神問卜與疏財買訊的行為上，也幾近於「愚」；但也用此寫其情之深、意之厚。湯氏在首齣〈本傳開宗〉【西江月】有句云：「點綴紅泉舊本，標題玉茗新詞。人間何處說相思？我輩鍾情似此。」<sup>13</sup>除了說明《紫釵》改編自《紫簫》，更特意標榜兩記旨趣，均在彰顯人間的至情。而這「至情」，則集中筆力在小玉身上。而為了彰顯此「至情」，也用「紫釵」作為象徵之物，並使之一再出現於第三、六、七、四十四、四十五、四十六等六齣戲中。

而黃衫客，在劇本首齣【沁園春】虛籠大意裏，更付之與「回生起死，釵玉永重暉」<sup>14</sup>的關鍵性作用，他行俠仗義，氣象宏闊，湯氏也能如同小說一般，使之實副「無名豪」而為天地正氣的化身。然而令人遺憾的是在劇本最後，卻讓他「暗通宮掖」，貶斥盧太尉，用此化解了小玉與李益團圓的障礙；可是為此卻令人有草率收場之感，而且對黃衫客之人格也有前後矛盾的缺憾。

至於盧太尉其人，很明顯的是用來影射張居正、申時行等當時權相，湯氏耿介不阿的性格，有如劇中李益之不依附豪門權貴的行徑一般；他們為此都遭受長年排斥的困頓，湯氏就是利用盧太尉這一反面人物來予以呈現。另外，被沈際飛稱之為「忠」的崔允明、韋夏卿，則韋夏卿實有其人，新舊《唐書》皆有傳，任

<sup>12</sup> [明]湯顯祖：〈紫釵記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷33，頁1157。

<sup>13</sup> [明]湯顯祖：〈本傳開宗〉，《紫釵記》，第1齣，頁1875。

<sup>14</sup> 同前註。

官有政聲，由吏部侍郎轉京兆尹，累官至工部尚書，東都留守；但他卻與字里未詳的崔允明同作劇中的針線人物，穿梭其間；雖號稱李益密友，卻不推辭小玉的銀錢資助，行跡幾近「幫閒」，實難謂之為「忠」。

#### (四)《紫釵記》之曲辭

沈氏又謂《紫釵記》曲辭「穠縟曼衍」，此語可視之為明清曲家的共評。如明王驥德（?-1623）《曲律·雜論》：「《紫簫》、《紫釵》第脩藻艷，語多瑣屑，不成篇章。」<sup>15</sup>呂天成（1580-1618）《曲品》卷下〈新傳奇〉：「《紫簫》：琢調鮮美，鍊白駢麗。……《紫釵》：仍《紫簫》者得不多，然猶帶靡縟。描寫閨婦怨夫之情，備極嬌苦，真堪下淚。絕技也。」<sup>16</sup>祁彪佳（1602-1645）《遠山堂曲品·艷品·紫釵記》：「先生手筆超異，即元人後塵，亦不屑步。會景切事之詞，往往悠然獨至。然傳情處太覺刻露，終是文字脫落不盡耳。故題之以『艷』字。」<sup>17</sup>清焦循（1763-1820）《劇說》卷5：「《彩毫》、《紫釵》、《南柯》三傳，俱出屠、湯手筆，而往往以學問為長，徒令人驚離續滿眼耳。」<sup>18</sup>近人吳梅〈《紫釵記》跋〉：「（《紫釵》）詞藻精警，遠出《香囊》、《玉玦》之上，《四夢》中以此為頑艷矣。余嘗謂：工詞者或不能本色，工白描者或不能作艷詞。惟此記穠麗處，實合玉溪詩、夢窗詞為一手；疏雋處又似貫酸齋、喬夢符諸公。或云刻畫太露，要非知言。蓋小玉事非趙五娘、錢玉蓮可比。若如《琵琶》、《荆釵》筆法，亦有何風趣？」<sup>19</sup>

以上諸家對於《紫釵記》曲辭的批評，王驥德最為中肯，焦循亦得其實；呂天成、祁彪佳，既見其利亦見其弊，均不失公允。惟獨吳梅不止艷稱其穠麗，又大賞其疏雋，可謂揄揚備至。如果我們不顧慮其穠麗中存在的瑣屑和靡縟刻露，則吳氏之所云似亦可自圓其說，而其劇中之所謂「疏雋處」，不知吳氏何所指，

<sup>15</sup> [明]王驥德：〈雜論〉，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁165。

<sup>16</sup> [明]呂天成：〈新傳奇〉，《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊，頁230。

<sup>17</sup> [明]祁彪佳：〈艷品·紫釵記〉，《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁17。

<sup>18</sup> [清]焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁182。

<sup>19</sup> 吳梅：〈《紫釵記》跋〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊，頁442。



如是指少用典或雖用典而不致艱澀而言，則如六齣【鳳凰閣引】、十齣【駐馬聽】、十六齣【畫眉序】、廿五齣【解三醒】、廿六齣【朝元歌】、卅一齣【漿水令】、卅三齣【念奴嬌】、四十齣【刮鼓令】、五十齣【江頭金桂】、五十二齣【山坡羊】等曲應可稱是；而若要像《牡丹亭》中那些「俗中帶雅」、機趣雋永那樣的妙曲，則此時湯氏筆墨，恐未造此境地。茲舉三曲如下，以見一斑；如：

中呂過曲【駐馬聽】出入唯驢，實少銀鞍照路衢。待做這乘龍快婿，騏驎才郎，少的駟馬高車。花邊徒步意躊躇，嘶風弄影知何處。（合）後擁前驅，教一時光彩生門戶。<sup>20</sup>

此曲為第十齣〈回求僕馬〉，生扮李益向其友人崔允中說明客中寒素，有驢無馬，難壯行色。【駐馬聽】為小曲，第三四五句須鼎足稱對，六七兩句亦須七言對仗；此曲但用俗典，語言明朗，聲情詞情為之相得益彰。又如：

仙呂過曲【解三醒】恨鎖着、滿庭花雨，愁籠着、蘸水烟蕪。也不管鴛鴦隔南浦，花枝外、影踟躕。俺待把釵敲側喚鸚哥語，被疊慵窺素女圖。新人故，一霎時眼中人去，鏡裏鸞孤。<sup>21</sup>

此曲為第二十五齣〈折柳陽關〉，旦扮霍小玉於陽關送別李益時所唱。【解三醒】音調優美，首二句對偶，第四句六字折腰，七八二句亦須對偶。此調本有「換頭」一體，套中例用二支為度。自《紫釵》此齣疊用六支後，詞壇多有效法者。除「南浦」、「素女圖」用俗典外，其他語句雖雅，未及雕琢。再如：

商調過曲【山坡羊】冷清清遭值這般星運，鬧氳氳攪人的方寸。虛飄飄耽捱了己身，軟哈哈沒個他丰韻。浣紗呵！病的昏，問你個春幾分。睡也睡也睡不穩，過眼花殘，斷頭香盡。傷神，病在心頭一個人。消魂，人似風中一片雲。<sup>22</sup>

<sup>20</sup> [明]湯顯祖：〈回求僕馬〉，《紫釵記》，第10齣，頁1906。

<sup>21</sup> [明]湯顯祖：〈折柳陽關〉，《紫釵記》，第25齣，頁1949。

<sup>22</sup> [明]湯顯祖：〈劍合釵圓〉，《紫釵記》，第52齣，頁2047。

上曲為第五十二齣〈劍合釵圓〉旦扮霍小玉於臥病經年，心念李益所唱。曲中鄰句或作扇面對或逢雙對，語法整飭，而用白描無典故，蓋以【山坡羊】源自北曲，故湯氏造語，亦以元人為宗。

以上所舉三曲，雖於《紫釵記》非為穠縟之典型；就曲律而言，可見湯氏其實頗遵調法。只是其韻協，齊微、支思、魚模，先天、寒山，廉纖、監咸，其彼此之間每有混用現象，與湯氏其他三記相同。而第六齣〈墮釵燈影〉，用韻較奇特，其用家麻者曲雅，用車遮者曲俗多瀾有如此調。其末後集曲【六犯清音】與【尾聲】改協齊微混支思、魚模，更為隨意。

### 小結

由以上可見《紫簫記》是湯顯祖的第一部戲曲劇作，那時他三十歲。由於寫作之際已物議連連，「是非蜂起」，他便在第三十六齣輟筆，先予梓行，以消弭「訛言」。直到萬曆十五年（1587）他三十八歲前後，在南京任閒職太常博士時，才改前作寫成《紫釵記》五十三齣，同樣取材唐蔣防〈霍小玉傳〉。就戲曲文學和藝術而論，《紫釵記》的成就不高，故事單薄平凡，關目支離瑣碎，排場亦不妥貼穩洽。人物之塑造李益「怯懦」、小玉「癡愚」，黃衫客亦難稱「無名豪」；其曲辭之「穠縟曼衍」亦不過新南戲駢綺派之韻調。所以總體說來，論者置為《四夢》之末，是有其道理的。

## 二、《南柯記》述評

### 小引

萬曆二十八年（1600）夏至，湯顯祖作〈《南柯記》題詞〉，徐朔方〈玉茗堂傳奇創作年代考〉以是年完成《南柯記》，翌年又完成《邯鄲記》。由於〈南柯〉、〈邯鄲〉事關佛道，論者便或合稱《二記》，以與前所完成同寫愛情之《紫釵》、《牡丹》合稱《二夢》對舉，認為湯顯祖所表現的思想有轉變之別。對此，在本〈述評〉中，也略敘所見。

#### （一）《南柯記》的題材本事和關目排場

《南柯記》寫游俠之士淳于棼夢入槐安國為南柯太守的故事。事本唐李公佐

（770?-850?）傳奇小說《南柯太守傳》。或謂湯氏寫作時，應當還受其他近似之作如《搜神記·審雨堂》、南朝劉宋劉義慶（403-444）《幽明錄·焦湖廟祝》、唐沈既濟（750?-797?）《枕中記》、唐段成式（803?-863?）《酉陽雜俎·守宮》的影響。但無論如何，李公佐《南柯太守傳》才是《南柯記》最直接的依據。湯氏自然不是依樣畫葫蘆，而有許多藝術加工和改造。對此，王安庭在〈《南柯記》本事及版本考述〉，認為有以下幾方面：

首先，精減了部分次要人物，以利於舞台演出。

其次，改變了某些人物的性格特徵，豐富了主題的內涵。

第三，改變了人物活動的時空範圍，極大地豐富了故事情節。<sup>23</sup>

王氏所舉之例為刪去〈傳〉中華陽姑、青溪姑、上仙子、下仙子而保留靈芝、瓊英、上真子三人。誠然如所云，即此已足以運用他們來色誘淳于棼。對於「其次」之例，王氏但舉瓊英三人色誘事與右相殷功由扁平之使臣人物，變成陽奉陰違，妒賢害能，等同《紫釵》之盧太尉、《邯鄲》之宇文融的奸相模樣，使之有現實中張居正、申時行的影子。而其實湯顯祖用筆墨渲染最多的，莫過於對主腳淳于棼的塑造和描寫，他除了將一個落拓俠士驟得富貴美眷的驚疑喜悅，與在權勢中墮落酒色淫慾的不歸之路描繪得活靈活現外，也將他寫成夫妻情深，對百姓子愛的封疆循吏。前者是一般由失意而得意官場的士子共相，後者則實有濃厚的湯氏自我寫照，其〈風謠〉、〈臥轍〉二齣，如同《牡丹》〈勸農〉，都流露了湯氏在遂昌任上父母官的形貌和經驗。其次對於旦腳金枝公主，雖然筆墨不能與生腳等量齊觀，但較諸傳奇小說中，其〈宮訓〉、〈尚主〉、〈得翁〉、〈拜郡〉、〈御餞〉、〈之郡〉、〈玩月〉、〈閨警〉、〈圍釋〉、〈召還〉等十齣都上場演出，尤其〈玩月〉之敘三五之夜，夫妻清賞，〈閨警〉、〈圍釋〉之寫抵禦檀蘿入侵，均為湯氏所生發之關目。此外，蟻王、蟻后、周弁、田子華、檀蘿四太子等，各付以威儀、慈愛、粗豪、清慎等性格，也是超越其本〈傳〉的地方。

而若論全劇之關目布置，則前後共有五段：前段交代故事端緒，後段為寄託旨趣，中間三段主寫主人翁淳于棼之入贅蟻國公主、赴任南柯太守、還朝恣欲遭

<sup>23</sup> 王安庭：〈《南柯記》本事及版本考述〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁276-277。

歸三組重要關目群。

其前段舖排故事端緒，足足用了十一齣，首先以〈俠概〉（2）、〈謾遣〉（6）二齣介紹男主腳淳于棼之遭遇情懷：棄官落魄，懷才不遇，思鄉念家之憂愁苦煩；請來幫閒溜二沙三，幫忙解悶，引發孝感寺孟蘭會聽講的興致。其次介紹女主腳一家，以〈樹國〉（3）寫大槐安國建立，蟻王與群臣喜慶游賞；以〈宮訓〉（5）寫槐安國國母對公主瑤芳和侄女瓊英的訓誡。其三以〈禪請〉（4）敘揚州孝感寺和禪智寺兩住持率僧俗人眾，渡江至潤州甘露寺，延請契玄禪師赴揚州孟蘭會講經說法。作為故事背景；更以〈偶見〉（7）承接〈宮訓〉和〈謾遣〉寫瓊英等與淳于棼在禪智寺邂逅相遇，緊接〈情著〉寫瓊英施奉契玄法師瑤芳公主之金釵鈿盒，引發淳于棼對公主的思慕。其後承接〈決婿〉（9），遙承〈宮訓〉，寫蟻后聽瓊英復命，決定擇淳于棼為婿。於是寫淳于棼夢中〈就徵〉（10）槐安國暫居東華館，〈引謁〉（11）蟻王，由人間落魄士子過脈一變為槐安蟻國駙馬。在這一段落裏，如〈謾遣〉可以併入〈俠概〉，〈宮訓〉可以融合〈樹國〉，〈偶見〉、〈情著〉可濃縮為一，〈就徵〉、〈引謁〉可排場銜接，凡此皆可化繁就簡。

其次段進入本傳正文，以六齣敷演淳于棼入贅蟻國之生活。〈貳館〉（12）寫淳于棼由東華館移居修儀宮，緊接〈尚主〉（13）寫淳于棼在修儀宮與瑤芳公主成婚。其後插入〈伏戎〉（14）寫檀蘿國隱懷憤怨，伺機作亂。照映上齣，以群臣〈侍獵〉（15）龜山，以畋獵備戰南柯郡之警。其後以〈得翁〉（16）寫公主體貼夫婿思親之苦，答應寄書尋父，上接〈尚主〉，遙承〈引謁〉。其後〈議守〉（17）寫蟻王接受公主之請，排除右相之議，命淳于棼出守南柯。以上六齣，〈貳館〉實可併入〈尚主〉，〈伏戎〉、〈議守〉亦可作〈侍獵〉與其下〈拜郡〉之端緒。

其第三段為全劇核心，為《南柯記》主文，以十七齣演淳于棼出為南柯太守，偕公主履任二十年間之種種事蹟。開首緊承上段後二齣寫公主為夫寄家書、求官職後，淳于棼既得家書、又復拜為南柯太守，乃向蟻王〈薦佐〉（19）田子華、周弁二人。於是蟻王蟻后大排〈御餞〉（20）送公主與淳于赴任南柯。而南柯代理官〈錄事〉（21）及其書吏為迎接新太守手忙腳亂，也流露貪腐現象。同時寫淳于、公主〈之郡〉（22）途中即景感懷之情景。其下，時間大跳接，以蟻后〈念女〉（23）寫二十年後公主因生產過多，臥病塹江城，派紫衣人送《血盆經》給公主解厄消災。紫衣人途中聽聞南柯百姓〈風謠〉（24），反映淳于、公主政清民樂的政績，也傳達了作者在遂倉任內的經驗。又寫淳于、公主在新築瑤臺城〈玩

月〉（25），以寫南柯太守公暇之餘夫妻閒暢的生活。而也因公主避暑瑤臺遭檀蘿四太子覬覦，引發〈啓寇〉（26）之心。其後〈閨警〉（27）寫公主臥病思夫，驚聞檀蘿入寇，遣長子到南柯報駙馬，並督率城中男女守城。緊接〈雨陣〉（28）既寫淳于棼在郡廳「聽雨堂」聽雨，又寫聞公主警報，調集軍隊，操練陣法的情景。承轉其後，由檀蘿四太子兵圍瑤臺城，公主登城與之對話，駙馬馳援而〈圍釋〉（29），排場凡三易。而南柯司憲周弁奉命分軍救塹江城，因醉酒而軍覆〈帥北〉（30），單槍匹馬，逃回南柯，淳于棼將之拘禁下獄，〈繫帥〉（31）朝廷處置。為此蟻王與右相〈朝議〉（32），令淳于回京待命，對周弁則責其立功贖罪。淳于棼聞〈召還〉（33），送臥病之公主還朝。而淳于之離南柯，父老百姓〈臥轍〉（34），遮道攀轅，極寫受愛戴之情景；此亦為湯氏遂昌廉政之反映。而公主赴京途中，即〈芳隕〉（35）亡故，蟻王蟻后聞訊傷痛欲絕。以上〈薦佐〉可併入〈拜郡〉，〈錄攝〉可合〈之郡〉為一齣，〈帥北〉亦可作〈繫帥〉之引場。

第四段用十齣寫淳于恣欲放縱而遭歸故里。先寫淳于〈還朝〉（36），議決葬公主於「蟠龍岡」，並敘國戚朝官爭宴駙馬情況，以見其彼此間之賄賂勾結。緊接〈絜誘〉（37）寫瓊英、上真和靈芝三人設計引誘淳于。〈生恣〉（38）寫淳于在瓊英三人色誘下恣情淫樂。於是天象變異示警，右相趁機參奏，淳于因而〈象譴〉（39），遂被軟禁。淳于亦因之〈疑懼〉（40）不安，紫衣人宣召上朝。蟻王以淳于「壞法多端」、「憑依貴勢干天象」<sup>24</sup>，乃與蟻后為之餞別〈遣生〉（41）。

第五段以三齣寫淳于夢醒，擺脫情障，使親友、眾蟻生天。先承上寫淳于被紫衣人送返故里，午夢乍醒，友人沙三、溜二與僕人山鷓在側，三人共往掘古槐開蟻穴，以〈尋寤〉（42），而夢中情景，歷歷在目。乃向契玄法師請示原委，求得解脫，契玄作法，使之〈轉情〉（43），在水路道場上，契玄使淳于見到亡父、亡妻及槐安南柯諸人，而契玄一劍破除淳于「情障」而為之〈情盡〉（44）了悟：「笑空花眼角無根繫」，「普天下夢南柯人似蟻。」<sup>25</sup>

《南柯記》關目布置的大筋大節和情節的承轉脈絡如上所敘。其分五大段設計劇情，前後兩段作為起結，中三段寫《南柯》主題，大體井然有序，只是起段

<sup>24</sup> [明]湯顯祖：〈遣生〉，《南柯記》，第41齣，【鷓鴣天】，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第4冊（北京：北京古籍出版社，1998年），頁2415。本文據此版本，後簡明示之。

<sup>25</sup> [明]湯顯祖：〈情盡〉，《南柯記》，第44齣，北【清江引】，頁2436。

過於繁瑣，中間三段情節，如運用壓縮法與排場轉移法，亦可省略頗多累贅，也就是說《南柯》和《紫釵》、《還魂》一樣，都犯了關目蕪雜繁瑣的毛病，這恐怕與湯氏之逞才飾奇，不忍割捨有所關聯。

然而就其關目針線起伏之照映，則臨川技法卻是細密妥貼。對此，上舉王安庭先生《南柯記》評注之〈短評〉分析已詳，茲舉其三例以見一斑：

〈俠概〉做為全劇開端，最突出的特點就是「落筆落得着」。諸如「庭有古槐樹一株」、「鬼精靈庭空翠幽」<sup>26</sup>，勾畫了全劇的背景；「十八般武藝吾家有，氣沖天楚尾吳頭。一官半職懶踟躕，三言兩語難生受。」<sup>27</sup>交代了淳于棼在大槐安國出將入相的思想基礎；周弁、田子華的出場，也都為下文起開了端緒。

〈引謁〉雖為過場戲，但作為全劇的有機組成部分，不可或缺。尤其是幾位人物的出場，起着上下照應的作用。諸如周弁的出場，上應第二齣〈俠概〉中的離去，下啓十九齣〈薦佐〉中出任南柯郡司憲。再如蟻王的上場，遠承第三齣〈樹國〉，近接第十五齣〈侍獵〉，前後鈎連，賴此齣轉承。即就右丞相殷功的引謁淳于棼而言，也為三十九齣〈象譴〉的參劾埋下伏筆。

〈情盡〉作為全劇最後一齣，其最大特點有兩方面：一是照應，全劇中的主要人物一一出場亮相；前面的未了情節也一一了斷，給人結構完整、神完氣足的藝術感受。二是點明了主題，使人們在得到戲曲形象的愉悅之後，進一步觀照社會人生，在理性的思考中，受到深刻的教育。

針線的埋伏照應是傳奇很講究的「技法」。而傳奇的體製規律，就《南柯記》與《邯鄲記》而言，較諸其前之《紫釵》、《還魂》「二夢」之尚為「南戲」，雖然在協韻律、曲牌格律、聯套章法上已進一大步向「傳奇」前進，但其生腳開場仍未用「大場」，全劇亦未分上下卷而有「小收煞」與「大收煞」之別。然而《南柯記》之協韻基本上已向《中原音韻》靠攏；只是先、寒，魚、齊，歌、家、車之鄰韻間，尚偶然混押；又如二十二、二十三連押先天，二十四至二十七接連四齣同押歌戈，亦有待檢點。

其聯套用曲，自以南曲為主，其用北曲者有〈禪請〉（4）、〈圍釋〉（29）、〈轉情〉（43）三齣；用合套者有〈繫帥〉（31）、〈情盡〉（44）二齣。其排場變動轉移皆有章法，其一齣中分二場者有〈情著〉、〈拜郡〉、〈召還〉、〈還

<sup>26</sup> [明]湯顯祖：〈俠概〉，《南柯記》，第2齣，頁2287。

<sup>27</sup> 同前註，【玉交枝】，頁2288。

朝〉、〈生態〉、〈遣生〉、〈轉情〉、〈情盡〉等八齣，其分三場者有〈偶見〉、〈就徵〉、〈閨警〉、〈疑懼〉等四齣。而其大場則分布於〈尚主〉（13）、〈餞別〉（20）、〈繫帥〉（31）、〈臥轍〉（34）、〈情盡〉（44）等五齣，使整體結構波瀾起伏。

## （二）《南柯記》的思想旨趣

若說李公佐原〈傳〉的思想旨趣，則其〈傳〉末藉李肇〈贊〉云：「貴極祿位，權傾國都；達人視此，蟻聚何殊。」<sup>28</sup>意思已經說得很明白：人們的汲汲營營和螞蟻群的忙忙碌碌有何分別？湯顯祖在〈南柯夢記題詞〉中亦引用李肇這四句贊，並說：「天下忽然而有唐，有淮南郡；槐之中忽然而有國，有南柯。此何異天下之中有魏，魏之中有王也。」<sup>29</sup>可見他認為：天下與古槐何異，淮南郡與南柯郡何殊，魏王與蟻王何別？則生於天下之人與棲於槐中之蟻豈不等同？只是人們之視蟻，「細碎營營，去不知所為，行不知所往，意之皆為居食事耳。見其怒而酣鬥，豈不哂然而笑曰：『何為者耶？』」<sup>30</sup>而卻不知「世人妄以眷屬富貴影像，執為吾想。」那種謀求爭競的樣子，其實與眼下群蟻有什麼兩樣。但人處六道輪迴，無法拋閃的是「情」，而人執此「情」，一往而深，便為「情」所攝；而人生如夢，「夢了為覺，情了為佛」<sup>31</sup>，一旦夢了情了，則「人間君臣眷屬，螻蟻何殊？一切若樂興哀，南柯無二。」<sup>32</sup>那麼在劇本最末的「法場」上，人們與螻蟻，又焉不可一齊生天！

而明清曲批家對於《南柯記》主題思想的想法，又是如何呢？明呂天成《曲品·新傳奇》云：

《南柯夢》酒色武夫，迺從夢境證佛，此先生妙旨也。<sup>33</sup>

<sup>28</sup> [唐]李公佐：〈南柯太守傳〉，收入〔宋〕李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，1961年），頁3915。

<sup>29</sup> [明]湯顯祖：〈南柯夢記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷33，頁1156。

<sup>30</sup> 同前註。

<sup>31</sup> 同前註，頁1157。

<sup>32</sup> [明]湯顯祖：〈情盡〉，《南柯記》，第44齣，頁2435。

<sup>33</sup> [明]呂天成：〈新傳奇〉，《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊，頁230。

明沈際飛〈題《南柯夢》〉云：

臨川有慨於不及情之人。而樂說乎至微至細之蟻；又有慨於溺情之人，而託喻乎醉醒醒醉之淳于生。淳于未醒，無情而之有情也；淳于既醒，有情而之無情也。惟情至，可以造立世界；惟情盡，可以不壞虛空。而要非情至之人，未堪語乎情盡也。世人覺中假，故不情；淳于夢中真，故鍾情。既覺而猶戀戀因緣，依依眷屬，一往信心，了無退轉。此立雪斷臂上根，決不教眼光落地。即槐國螻蟻，各有深情，同生切利，豈偶然哉？彼夫儼然人也，而君父、男女、民物，咸悠悠如夢，不如淳于，并不如蟻矣，并不可歸于螻蟻之鄉矣。《賢愚經》云，長者須達為佛，起立精舍，見地中蟻子，舍利弗言，此蟻子經今九十一劫，受一種身，不得解脫，是殆不情之蟻乎？斯臨川言外意也。<sup>34</sup>

獨身居本《南柯記》〈總評〉云：

此亦一種度世之書也。螻蟻尚且生天可以，人而不如乎蟻？……余嘗謂情了為佛，理盡為聖。君子不但要無情，還要無理。又恐無忌憚之人藉口蘊，不敢言不意。此旨《南柯記》中躍躍言之。<sup>35</sup>

王季烈《螻廬曲談》云：

義仍晚年，懺綺情而耽仙佛，儻然有出世之思。……《南柯》之〈情盡〉、《邯鄲》之〈生寤〉，洵足發人深省。一洗尋常詞曲家綺語矣！<sup>36</sup>

吳梅《中國戲曲概論》云：

---

<sup>34</sup> [明]沈際飛：〈題《南柯夢》〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊，頁307。

<sup>35</sup> 獨身居本〈南柯記總評〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊，頁307。

<sup>36</sup> 王季烈：《螻廬曲談》，頁15。



此記（《南柯記》）暢演玄風，為臨川度世之作，亦為見道之言……《四夢》中惟此最為高貴。蓋臨川有慨於不及情之人，而藉至微至細之蟻，為一切有情物說法。又有慨于溺情之人，而托喻乎沉醉落魄之淳于生，以寄其感喟。淳于未醒，無情而之有情也；淳于既醒，有情而之無情也。此臨川填詞之旨也。……《紫釵》之夢怨，離合悲歡，尚屬傳奇本色；《邯鄲》之夢逸，而科名封拜，本與兒女團圓相附屬，也易逞曲子師長技；獨《南柯》之夢，則夢入於幻，從螻蟻社會殺青。雖同一兒女悲歡，官途升降，而必言之有物，語不離宗，庶與尋常科譚有間。使鈍根人為之，雖用盡心力終不能得一字；而臨川乃因難見巧，處處不離螻蟻着想。奇情壯采，反欲突出三夢之上，天才洵不可及也。<sup>37</sup>

劉世珩（1875-1926）〈《南柯記》跋〉云：

靜志居云：「此記悟徹人天、勘破蟻虱，言外示幻，居中點迷，直與大藏宗門相吻合。」此為見道之作，亦清遠度世之文也。<sup>38</sup>

以上由湯顯祖本人所序旨趣和諸家論說所見看來，湯氏不止要以其《南柯記》警醒示人：人們對富貴功名苦心兢兢的追求和螻蟻為居食謀生細碎營營的勞碌，是多麼的相似；但他的《南柯記》也沒有悖離他一向「至情」的主張。他涵藏其中的這「至情說」，被沈際飛發抒得淋漓盡致；而一般人多如呂天成和王季烈、劉世珩等人都只看了湯氏原本於李公佐〈南柯太守傳〉的「警世說」；只有吳梅慧眼獨具，既看出了《南柯記》之「暢演玄風」，為臨川度世之作，亦為見道之言。同時也能接受沈際飛的啓示而發揮了臨川的「情至說」。

而如上文所云，我們知道，湯顯祖平生受到三個人很深的影響，其一是羅汝芳，他因此受到泰州學派極深的沾溉，終生推崇奉行其思想，並傾心佩服該派傑出人物李贄和從禪宗出發反對程朱理學的達觀和尚。他們同樣崇尚真性情，反對假道學，因此主張人性本然的自由，排斥鉗錮人心的禮教。我們雖然從湯氏一生

<sup>37</sup> 吳梅：《中國戲曲概論》，收入王衛民編校：《吳梅全集：理論卷上》（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁285-286。

<sup>38</sup> 劉世珩：〈南柯記跋〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊，頁307-308。

行事，所看到還是一般士子循序漸進追求功名的行徑，看不到他深入佛道的作為。但是當他在萬曆二十六年（1599），看破官場腐敗險惡，毅然棄官返鄉閒居以後，心境思想有所改變也是很自然的事。而這時影響他最深的應當是達觀和尚。

湯顯祖於萬曆十八年（1590）四十一歲之十二月初會達觀（紫柏）禪師於南刑部鄒元標舍中，顯祖受記於達觀，法號「寸虛」，達觀欲勸顯祖出家。於萬曆二十三年（1595）四十六歲在遂昌知縣任上之秋冬間，達觀來訪，暫寓濟川橋頭之妙智禪堂，與之同往唐山寺參謁禪月大師遺跡。於萬曆二十六年（1599）四十九歲返故里臨川之十二月歲除，達觀又來訪。於翌年正月初，送達觀訪白雲、石門，往從姑弔羅汝芳，正月十五日，送達觀去南昌。二月望夕，夢達觀來書。夢中書呼之為「廣虛」，詩亦有「自書海若士」<sup>39</sup>之句。此後顯祖乃以「海若士」為號，一作「若士」。

以上可見達觀與顯祖關係頗為密切，一見顯祖即拜為師，並受號為「寸虛」；二度千里迢迢來訪；尤其顯祖辭官鄉居之一年，追陪杖履衣鉢，盤桓白雲、石門、南昌等地多日，別後又夢見來書，呼顯祖為「廣虛」，又賜號「海若士」，如果說湯氏不受達觀禪學影響是不可能的。而翌年（萬曆二十八年〔1600〕）夏至湯氏就完成了《南柯記》，其所受達觀禪學出世之思想，便很自然的反映在劇中。而湯氏的「至情觀」也是根深柢固的，所以也將之反映在淳于棼與螻蟻身上，因為皆屬有情，所以同樣都可高生切利天。如此說來，《南柯記》的主題，既不是單純的佛家出世思想，也不是湯氏《牡丹亭》「情至說」的延續；而是兩者揉雜一起，既情且佛的思想。

### （三）《南柯記》的曲辭和賓白

對於湯氏《四夢》的文學成就和特色，舉過明清曲家臧晉叔等人的意見，大抵以王驥德《曲律》所云《紫簫》、《紫釵》「第修藻豔」，《還魂》「奇麗動人」，《南柯》、《邯鄲》「掇拾本色，參錯麗語」較為中肯。<sup>40</sup>但戲曲曲文賓白除了敘述推動情節場景外，也在塑造描繪人物的性格作為；所以為了呈現人物的各自氣質格調，自然要有各自的聲口舉止，才能使之「當行本色」，即使光就「腳色」所具的人物類型而言，也要「生旦有生旦之口，淨丑有淨丑之腔」。對此，

<sup>39</sup> [明]湯顯祖：〈夢覺篇〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第1冊（北京：北京古籍出版社，1998年），詩文卷14，頁564。

<sup>40</sup> [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁165。

湯氏以其高才，在《南柯記》也同樣是做得到的。譬如其對「淳于棼」之塑造與描繪：

雙調  
過曲【玉交枝】風雲識透，破千金、賢豪浪游。十八般武藝吾家有，氣冲天、楚尾吳頭。一官半職懶踟躕，三言兩語難生受。悶嘈嘈、尊前罷休，恨叨叨、君前訴休。

【前腔】把大槐根究，鬼精靈、庭空翠幽。恨天涯搖落三杯酒，似飄零、落葉知秋。怕雨中妝點的望中稠，幾年間馬蹄終日因君驟。論知心、英雄對愁，遇知音、英雄散愁。<sup>41</sup>

二曲出諸〈俠概〉，寫淳于棼餞送至友周弁、田子華，置酒庭前古槐下，抒懷寫抱，英雄散愁。用筆簡淡凝練，而情景交融。再看〈尚主〉之一曲：

雙調  
過曲【錦堂月】帽插金蟬，釵簪寶鳳，英雄配合嬋娟。點染宮袍，翠拂畫眉輕淺。君王命，即日承筐，嫦娥面、今宵却扇。（合）拈金盞，看綠蟻香浮，這翠槐宮院。<sup>42</sup>

此曲寫淳于與公主成婚，滿懷喜悅得意之情，用詞藻麗，切合宮中場景。曲末眾人合唱，由寫酒之「綠蟻」而點出「蟻」，由宮院而點出「槐」，一語雙關，亦見靈妙。再看〈玩月〉一曲：

正宮  
過曲【普天樂犯】踞光華，城一座，把溫太真、裝砌的嵯峨。自王姬、寶殿生來，配太守、玉堂深坐。瑞烟微，香百和；紅雲度、花千朵。有甚的不朱顏笑呵。眼見的眉峰皺破對清光，滿斟一杯香糯。<sup>43</sup>

此曲寫淳于與公主在瑤台城上賞月，雖用典而不晦澀，但添繁華典麗、安雅愜意之情。又如〈雨陣〉【啼鶯兒】二支之寫「夜雨」，先從「聽雨」寫其聲響之如「玉

<sup>41</sup> [明]湯顯祖：〈俠概〉，《南柯記》，第2齣，頁2288。

<sup>42</sup> [明]湯顯祖：〈尚主〉，《南柯記》，第13齣，頁2325。

<sup>43</sup> [明]湯顯祖：〈玩月〉，《南柯記》，第25齣，頁2359。

馬叮噹」、「冰壺溜亮」；再從「既觀雨且聽雨」寫其「倒簷花碎影琳琅，敲鴛瓦跳珠兒定蕩。」「銀河溼雲流素光，點滴翠荷盤上。吉瑋瑋打鴨銀塘，撒喇喇破萍分浪。清切在梧桐井床，颯答在芭蕉翠幌。」<sup>44</sup>其景況鮮明，歷歷如繪。再看〈臥轍〉之一曲：

中呂過曲【紅繡鞋】扶輪滿路遮攔，遮攔。東風回首淚彈，淚彈。長亭外，畫橋灣，齊叩首，捧慈顏。賢太守，錦衣還。<sup>45</sup>

此曲寫淳于棼奉召還朝，南柯郡父老臥轍挽留，不得已辭別而去時所唱，曲文節奏明快，語言質樸自然，切合無奈而決絕的場景，我們如果回顧〈之郡〉齣之寫淳于與公主，新婚燕爾，赴任南柯，沿途風景秀麗，心境得意非凡之【甘州歌】四曲，更可以看出來李公佐小說之所以以〈南柯太守傳〉為題名，而湯氏亦以《南柯》為劇目的原因。再看〈生恣〉之一曲：

仙呂過曲【解三醒犯】則為那漢宮春那人生打當，似咱這迤逗多嬌粉面郎。用盡心兒想，用盡心兒想，暝然沈睡倚紗窗。閑打忙，小宮鴉把咱叫的情悒快。羞帶酒，懶添香。則這恨天長，來暫借佳人錦瑟傍。無承望，酒盞兒擎着仔細端詳。<sup>46</sup>

此曲寫淳于棼在瓊英、靈芝、上真三人引誘下，在宴席上眉來眼去互相調情的樣子，語言清麗，聲情悠揚，其如醉如痴，令人遐想。

以上是依據劇本次序，舉其較為重要的齣目中較具代表性的曲子，以觀作者之塑造淳于棼，我們從中可大略看到作者在不同階段不同環境不同遭遇下，淳于棼在襟抱人格性情呈現在其所事所為的變化；使他由一位遭逢不偶，以酒澆愁的士人，乍逢奇遇，頓成駙馬，驕貴得意無比；然後出典大郡，夫妻相得賞月，友人聽雨品酒；政通人和，奉召還朝，父老臥轍。然而公主香消玉殞，自己酒色恣縱，難於自拔。在湯氏的生花妙筆之下，使我們耳聞目睹其聲聞聲咳與容貌鬚眉。

<sup>44</sup> [明]湯顯祖：〈雨陣〉，《南柯記》，第28齣，頁2369。

<sup>45</sup> [明]湯顯祖：〈臥轍〉，《南柯記》，第34齣，頁2394。

<sup>46</sup> [明]湯顯祖：〈生恣〉，《南柯記》，第38齣，頁2406-2407。

其他人物之用筆雖然不及淳于棼許多，但也能夠勾畫輪廓，即見其特徵、顯其精神。如〈圍釋〉之寫公主在瑤臺城被檀蘿四太子領兵包圍，以北曲【南呂一枝花】套寫公主上城與四太子打話，表現公主天真、善良與受辱憤怒之情景，其中【涼州第七】云：

怎便把顛嵬嵬兜整平戴，且先脫下這軟設設的繡襪弓鞋。小靴尖忒逼的金蓮窄。把盃纓一拍，臂鞦雙抬。宮羅細揣，這繡甲鬆裁。明晃晃護心鏡、月偃分排，齊臻臻茜血裙、風影吹開。少不得女天魔、排陣勢，撒連連、金鎖槍樞；女由基、扣雕弓，廝琅琅、金泥箭袋；女孫臧、施號令，明朗朗的金字旗牌。奇哉！你待喝采。小宮腰控着獅蠻帶，粉將軍把旗勢擺，你看我一朵紅雲上將臺，他望眼孩哈。<sup>47</sup>

此曲仔細描寫公主披掛妝裹為女將軍，光彩亮麗照人，於緊張之陣前，平添趣味，使得檀蘿四太子大笑讚嘆道：「妙也！妙也！真乃是月殿姮娥，雲端裏觀世音。」<sup>48</sup>而公主的形象也更加活現。

又如〈繫帥〉以南北合套，周弁獨唱北曲；南曲由田子華唱一支【滴滴金】外，其餘諸曲均由淳于棼所唱，演周弁因酒醉兵敗塹江城，匹馬單槍逃回南柯，淳于棼欲行軍法，周弁使酒搪塞，撒潑蠻纏，充分顯示其強詞奪理、桀驁不馴的性格和形象。譬如周弁用「為甚俺裸肩揚臂」，是因為「熱天頭助喊揚威」<sup>49</sup>；自己和軍士們已喝了半萬瓶會叫人醉得軟趴趴的「泥頭酒」，剩下半萬瓶丟在戰場之上，把敵人戰馬一個個都絆倒了，因此要淳于棼對泥頭酒「記他一功，贖他一罪，道的個君當恕人之醉。」又說「漢樊噲，三國周公瑾、關雲長，都也貪杯。」<sup>50</sup>當淳于棼叱令將他斬首時，他唱了北【刮地風】：

<sup>47</sup> [明]湯顯祖：〈圍釋〉，《南柯記》，第29齣，頁2373。

<sup>48</sup> [明]湯顯祖：〈圍釋〉，《南柯記》，第29齣，頁2373。

<sup>49</sup> [明]湯顯祖：〈繫帥〉，《南柯記》，第31齣，北【喜遷鶯】，頁2381。

<sup>50</sup> 同前註，頁2383。

呀！忽地波怒叫叫壞臉皮，那些兒劉備張飛？大槐安國內君王婿，誰不知倚勢施爲？便做着你正堂尊貴，俺可也不性命低微。俺怎生般透賊圍，掙得這首級歸，你剗口兒閑胡戲。你便申軍法，俺怎遵依，斬字兒，你可也再休題。<sup>51</sup>

湯氏以北曲見長，故能明白如周弁之口所出，以此加上其狡辯之能，不止見周弁的舌燦蓮花，也從其無理中橫生機趣，教人忍俊不禁。

至於溜二、沙三等雜色人物之小丑聲口，如見於〈謾遣〉之【字字雙】、【好姐姐】，〈謁見〉之【普賢歌】、〈錄攝〉之【字字雙】、〈啓寇〉之【梨花兒】、〈圍釋〉之【金錢花】、〈臥轍〉之【浪淘沙】，莫不為各宮調之雜曲小調，本質上就非滑稽詼諧不可。對此，湯氏《四夢》都能恰如其分。其腳色人物之賓白亦皆能相應，以見滑稽者有之，但涉及穢褻者亦不乏其例。

然而湯氏在戲曲創作裏，畢竟難免文士化駢綺化的習染，所以縱使被曲家如上文所舉之明人王驥德之所云，以及清人梁廷柅《曲話》卷3之所云：「《南柯》〈情著〉一折，以【法華】、【普門品】入曲，毫無勉強，毫無遺漏，可稱傑構。」<sup>52</sup>但事實上如〈樹國〉蟻王自報家門，用長篇之駢文，有些典故也過於艱澀難解。同樣的毛病也隨即出現在〈禪請〉開頭的賓白，不止過於冗長，而且談禪說理，教人如二丈金剛。即如〈啓寇〉之大量運用地方俗語口語，以突出貼旦所扮之探子之鶻伶口吻，雖稱合乎人物身分，但其中不免有費解之語。凡此皆有背戲曲「耳聞即詳」之道。至於其每齣重要腳色或人物，引子之後必用詞牌作「韻白」；或不用詞牌，必用律絕一首；類此亦幾為明人南戲駢綺化後之「能事」，使戲曲集詩詞曲韻文學之大成，則皆為文士作家炫才逞能所致，不必為此責湯氏等之過分雅化。

## 小結

由以上所論，可知《南柯記》成於萬曆二十八年。萬曆十八年歲末他初識達觀禪師，萬曆二十三年十二月至二十七年二月間，達觀兩度來訪，尤其二十六年十二月至翌年二月歷時三個月，過從相當緊密，湯氏因此也以「海若士」為號，而他在萬曆二十八年夏至就有〈南柯夢記題詞〉，明顯可以看出此記之作，其中

<sup>51</sup> 同前註，頁 2382。

<sup>52</sup> [清]梁廷柅：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，卷3，頁276。

佛家之思想，應當受到達觀頗深的影響；但由於湯氏少時受到羅汝芳和李贄的薰陶感染更加根深柢固，所以《紫釵》、《還魂》的「情觀」，也自然不能擺脫。所以若說《南柯》的主題思想，應當兼具情與佛。

在情節關目之架構與布置上，雖然以起結兩段加上核心「南柯太守」三段為五段並峙，但首段十一齣過於冗長，其核心三段亦不免有蕪雜之弊；因之總體而言，其關目可壓縮刪簡之空間，尚有多處；但若就其針線組織之埋伏照映觀察，則堪稱頗為嚴密。而其排場之建構轉換，所用之南曲、北曲、合套，乃至韻協與曲律之規範，則已向官話化和崑山水磨調化大為靠攏，其吳江諸家所認為之「舛格乖律」現象，已大為改善；所以被詬詈之語，也和《邯鄲》一樣，不似《還魂》之橫飛交加而至。

至於其語言藝術、曲文特色，雖然尚未能完全擺脫南戲駢綺化之累贅，但已如同王驥德《曲律》所云，如同其後的《邯鄲》一般，頗能「掇拾本色，參錯麗語，境往神來，巧湊妙合，又視元人別一谿徑。」<sup>53</sup>使湯氏劇作，在《牡丹亭》之外又添可以相為頡頏的兩鉅著。

### 三、《邯鄲記》述評

#### 小引

湯顯祖《邯鄲記》是他《四夢》的最後一部作品，完成於萬曆二十九年（1601），他五十歲，在他棄官返臨川的第三年。那時他已經歷科場蹭蹬，備嘗宦海浮沉，閱盡官場腐敗。在思想上也由儒家的濟世化成，轉入道家的清虛無為和佛家的絕世空靈中猶疑徬徨而始終沒有歸依。

#### （一）《邯鄲夢》之題材與內容

《邯鄲記》本事，據湯顯祖〈邯鄲夢記題詞〉云：

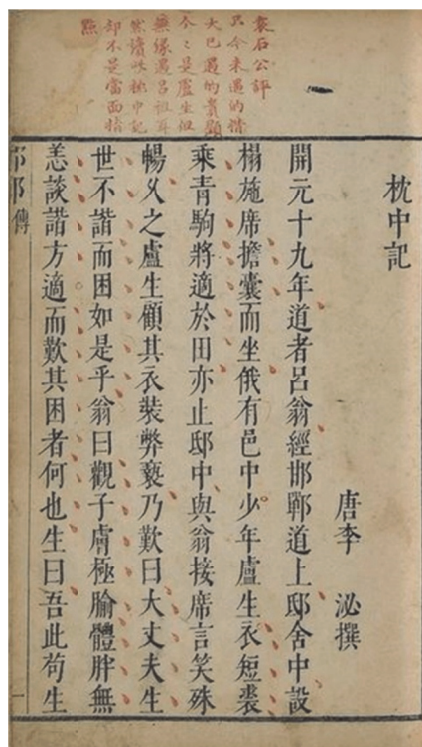
<sup>53</sup> [明]王驥德：〈雜論〉，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁165。

《邯鄲夢》記盧生遇仙旅舍，授枕而得婦遇主，因入以開元時人物事勢，通漕於陝，拓地於番，讒構而流，讒亡而相。於中寵辱得喪生死之情甚具。大率推廣焦湖祝枕事為之耳。<sup>54</sup>

若據此，則《邯鄲記》本事是以劉義慶《幽明錄·楊林》所記入枕中一夢，婚宦發達加以推廣敷演而成的，但事實上湯氏是直接從唐人沈既濟〈枕中記〉進一步經營改編的。他自己在《虞初記》中對〈枕中記〉之評語也說：「舉世方熟邯鄲一夢，予故演付伶人以歌舞之。」<sup>55</sup>

湯氏在〈題詞〉中謂所撰《邯鄲記》情節有「得婦遇主」與「以開元時人物事勢」二事，前者可能取自唐人任蕃（?-?）《夢游錄·櫻桃青衣》<sup>56</sup>，後者則與《新唐書·李泌傳》之經理吐番、鑿山開道，為藍本所及諸事相類；因為〈枕中記〉曾被誤作李泌（722-789）所撰（參見書影）。<sup>57</sup>湯氏〈題詞〉在上文所引錄之後，接云：

世傳李鄴侯泌作，不可知。然史傳泌少好神仙之學，不屑昏宦，為世主所強，頗有幹濟之業。觀察邲虢，鑿山開道，至三門集，以便餉漕。又數經理吐番西事。元載疾其寵，天子至不能庇之，為匿泌於魏少游所。載誅，召泌。懶殘所謂「勿多言，領取十年宰相」是也。〈枕



<sup>54</sup> [明]湯顯祖：〈邯鄲夢記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷33，頁1155。

<sup>55</sup> [明]袁宏道參評：《虞初記》（上海：掃葉山房，1928年），卷3，頁6。

<sup>56</sup> [唐]任蕃：〈櫻桃青衣〉，《夢游錄》，收入《叢書集成新編》第82冊（臺北：新文豐出版公司，1985年），頁132。

<sup>57</sup> 書影為明天啟元年（1621）閔光瑜刻朱墨本《邯鄲夢》，附載〈枕中記〉即題李泌撰，見《古本戲曲叢刊初集》（上海：商務印書館，1954年，據北京圖書館藏明朱墨刊本影印），頁1。



中〉所記，殆必自謂乎？唐人高泌於魯連、范蠡，非止其功，亦有其意焉。<sup>58</sup>

可見湯氏雖不敢斷然說〈枕中記〉為唐人在肅宗、代宗、德宗三朝間出將入相、爵封「鄴侯」的李泌所作，但其實是趨向於〈枕中記〉簡直就是李泌的自傳。因為〈枕中記〉的盧生事跡和史傳上的李泌生平頗為近似。

但無論如何，湯氏是憑藉小說〈枕中記〉的主要故事情節，加以重新布置、渲染、強化、充實創作而成的。他寫的雖是唐代事，而反映的卻是明代嘉靖、隆慶、萬曆間，他親眼目睹，切身經歷過的腐敗朝政之下的科舉和吏治，他給予嚴厲的批判和否定。而這些，他都託之一枕黃粱夢境，所以雖「幻」而實「真」；雖嘲弄的是盧生夢中的虛幻，而批判的則是虛幻中所反映的現實。譬如六齣〈贈試〉，盧生與崔氏之說「科場舞弊」，盧生說：「翰林苑不看文章。沒氣力頭白功名紙半張，直那等豪門貴黨。」<sup>59</sup>崔氏說：「有家兄打圓就方，非奴家數白論黃。少他呵！紫閣金門路渺茫，上天梯有了他氣長。」<sup>60</sup>家兄者，錢也。崔氏四門親戚多在要津，有錢有勢，何愁盧生不「泥金早傳唱」。<sup>61</sup>於是七齣〈奪元〉中，盧生鑽刺滿朝權貴，高力士也被買通了，連皇帝也將他從落選的卷中選拔為頭名狀元了。又如十三齣〈望幸〉假淨丑笑謔科諷，驛丞之偷選、分例、刺字替身以見下屬吏役之貪贓枉法，襯托出十四齣〈東巡〉盧生之築天橋、備龍舟、獻牙盤、唱菱歌等「迎駕功夫」，以寫盧生官場鑽營術，實已功夫十足。又如二十六齣〈雜慶〉用側筆寫盧生之窮奢極欲，至二十七齣〈極欲〉更用正筆直寫，已官爵均臻極至，四子同時榮封受蔭，皇帝又賜二十四名女樂，供其享樂，他不敢「虛君之賜」，就將二十四房「掛燈游歇」、「倘有高興，兩人三人臨期聽用」<sup>62</sup>也可。二十八齣〈友嘆〉又進而寫其富貴極欲之餘，「止想長生一路」，<sup>63</sup>竟將二十四名女

<sup>58</sup> [明]湯顯祖：〈邯鄲夢記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷33，頁1155。

<sup>59</sup> [明]湯顯祖：〈贈試〉，《邯鄲記》，第6齣，【朱奴兒】，頁2464-2465。

<sup>60</sup> 同前註，【（朱奴兒）前腔】，頁2465。

<sup>61</sup> 同前註，【雁來紅】，頁2465。

<sup>62</sup> [明]湯顯祖：〈極欲〉，《邯鄲記》，第27齣，頁2549。

<sup>63</sup> [明]湯顯祖：〈友嘆〉，《邯鄲記》，第28齣，頁2551。

樂用作「采戰長生之術」；而二十九齣〈生寤〉之前半，除承上文之榮寵，寫皇帝為他建醮祈禱，大小官員四千餘人問安，高力士奉詔省候外，其寫盧生采戰臨死不悔，仍說：「我也則是圖些壽算，看護子孫，難道是瞞着你取樂。」<sup>64</sup>其「偽道」嘴臉，令人生厭。而他臨死之際，猶癡迷不悟有五：一是一生功績，孰心國史漏編；二是身後諡號如何；三是為幼子再討蔭襲；四是用鍾繇法帖恭寫遺表，留與大唐作鎮世之表；五是解朝衣朝冠，收於客堂供後代子孫供瞻。真是將世人追求之富貴權勢榮名，諷刺嘲謔得淋漓盡致。諸如此類的內容，才是湯氏假盧生夢中的「現世真實」所要呈現的明代士子、科舉和官場。而我們知道湯氏本人因拒絕過張居正、申時行的籠絡，他又奮而上〈論輔臣科臣書〉揭露朝政與吏治的黑暗，言語甚為激切，因而被貶官徐聞。這些他「仕宦生涯」中的經驗，自然會反映在劇作《四夢》之中。譬如《紫釵》之盧太尉、《南柯》之右相殷功、《邯鄲》之宰相宇文融，都有張居正、<sup>65</sup>申時行明顯的影子；但這並不表示其對應之李益、淳于棼、盧生也有湯氏本人的成分。又如湯氏所處之明代嘉隆、萬曆間，北方邊患頻仍，所以《紫釵》、《邯鄲》之吐番，《牡丹》之李全、《南柯》之檀蘿也都成了劇中的背景。

## （二）《邯鄲記》之思想旨趣

但若就思想旨趣而言，一般都把《邯鄲記》看作是道家劇。因為劇本三四齣有呂洞賓出場〈度世〉和以枕導引盧生入夢的情節，劇本末兩齣也有盧生醒寤和洞賓等八仙同迎盧生歸入仙班的排場。其劇末下場詩更云：

莫醉笙歌掩畫堂，暮年初信夢中長。  
如今暗與心相約，靜對高齋一炷香。<sup>66</sup>

可見湯氏在辭官返鄉的「暮年」裏，已體悟到繁華如夢，心境已趨向道家的清虛。

<sup>64</sup> [明]湯顯祖：〈生寤〉，《邯鄲記》，第29齣，頁2553。

<sup>65</sup> 徐朔方《湯顯祖年譜》「萬曆十年六月丙午，張居正卒」下據《明史紀事本末》卷61、《明史》卷213〈張居正傳〉所記張居正臨終時朝廷百官與張居正本人之舉措，徐氏下按語云：「湯顯祖《邯鄲記》傳奇雖非隱射某人，然二十八、二十九齣所寫盧生彌留狀，似以張居正之死為模特兒。」見徐朔方：《湯顯祖年譜》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁51。

<sup>66</sup> [明]湯顯祖：〈合仙〉，《邯鄲記》，第30齣，頁2566。

他在〈《邯鄲夢記》題詞〉裏，也有這樣的話語：

士方窮苦無聊，倏然而與語出將入相之事，未嘗不憮然太息，庶幾一遇之也。及夫身都將相，飽厭濃醞之奉，迫束形勢之務，倏然而語以神仙之道，清微閒曠，又未嘗不欣然而嘆，倘然若有遺，暫若清泉之活其目，而涼風之拂其軀也。又況乎有不意之憂，難言之事者乎？回首神仙，蓋亦英雄之大致矣！<sup>67</sup>

湯氏認為讀書人都希望能夠「出將入相」，可是一旦經歷了「富貴榮華」，困迫於其中之諸多束縛，卻忽然嚮往神仙境界的清虛自在。縱使英雄人物，到頭來，也都會如此。他最終以劇中所演情事，如此感嘆道：

獨嘆〈枕中〉生于於世法影中，沉酣吟嚙，以至於死，一哭而醒。夢死可醒，真死何及。或曰：按〈記〉則邊功河功，蓋古今取奇之二竅矣！談者殆不必了人。至乃山河影路，萬古歷然，未應悉成夢具。曰，既云影跡，何容歷然。岸谷滄桑，亦豈常醒之物耶？第概云如夢，則醒復何存？所知者，知夢游醒，必非枕孔中所能辨耳。<sup>68</sup>

湯氏所感嘆的是人生如夢，有誰真能醒悟。盧生的枕中境界，正反映了人世虛幻的情景。所云邊功河功，是古今獵取功業富貴的兩大法門，人人所竭力追求；而縱使遠謫邊荒，備嘗坎坷偃蹇之苦，也難於醒覺；因為沉酣其中，有如盧生，既不知夢，則焉能辨寤？

對此，呂天成《曲品》卷下〈上品〉云：

《邯鄲夢》窮士得意，興盡可仙。先生提醒普天下措大，功德不淺。即夢中苦樂之致，猶令觀者神搖，莫能自主。<sup>69</sup>

<sup>67</sup> [明]湯顯祖：〈邯鄲夢記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷33，頁1154-1155。

<sup>68</sup> 同前註，頁1155。

<sup>69</sup> [明]呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊，頁231。

明劉志禪（?-?）〈《邯鄲夢》記題辭〉云：

余為客言：「釋家以酒色財氣為四賊，然非此四者，亦別無道。所謂從地蹶還從地起。舍是則必為旁門，為剪徑矣。臨川早識此者，將四條正路布於《邯鄲》一部中，指引證人悟時自度，詎謂渠為戲劇？」<sup>70</sup>

明王思任（1574-1646）〈指點玉茗堂《牡丹亭》敘〉云：

而其立意神指：《邯鄲》，仙也；《南柯》，佛也；《紫釵》，俠也；《牡丹亭》，情也。<sup>71</sup>

明閔光瑜（?-?）〈《邯鄲記》小引〉云：

若《邯鄲》，若《南柯》，托仙托佛，等世界於一夢。從名利熱場一再展讀，如滾油鍋中一滴清涼露。乃知臨川許大慈悲，許大功德。<sup>72</sup>

明沈際飛〈題《邯鄲夢》〉云：

人生如夢，惟悲歡離合，夢有凶吉爾。邯鄲生忽而香水堂、曲江池，忽而鄭州城、祁連山，忽而雲陽市、鬼門道、翠華樓，極悲、極歡、極離、極合，無之非枕也。狀頭可奪，司戶可答，夢中之炎涼也。鑿郟行謀，置牛起城，夢中之經濟也。君奩喪元，諸番賜錦，夢中之治亂也。遠竄以酬悉那，死讒以報宇文，夢中之輪回也。臨川公能以筆毫墨瀋，繪夢境為真境，繪驛使、番兒、織女輩之真境為盧生夢境。臨川之筆花矣。若曰：死生，大夢覺也；夢覺，小生死也。不夢即生，不覺即夢，百年一瞬耳。奈何不

---

<sup>70</sup> [明]劉志禪：〈《邯鄲夢》記題辭〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊，頁741。

<sup>71</sup> [明]王思任：〈指點玉茗堂《牡丹亭》敘〉，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁68。

<sup>72</sup> [明]閔光瑜：〈《邯鄲記》小引〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊，頁741。

泯恩怨，忘寵辱，等悲歡離合於漚心泡影，領取趙州橋面目乎？嗟乎！盧生蔗蘗八（應作六）十年，躑躅數千里，不離趙州寸步。又烏知夫諸仙眾非即我眷屬跳弄，而蓬萊島猶是香水堂、曲江池、翠華樓之變現乎？凡亦夢，仙亦夢，凡覺亦夢，仙夢亦覺。微乎！微呼！臨川教我矣。<sup>73</sup>

以上五家，沈際飛從《邯鄲》情節內容，發揮他由夢而仙的感悟。劉志禪則從「酒色才氣」四大癡之充斥於《邯鄲》之中，論釋道其實合而為一，臨川藉此勸人自度。而呂、王二氏都說《邯鄲記》旨在論「仙」，卻都沒有進一步說明，閔氏則指出了湯氏以此警世之意。湯氏在〈和大父游城西魏夫人壇故址詩·小序〉說道「家君恒督我以儒檢，大父輒要我以仙游。」<sup>74</sup>可知他曾從他祖父那裏接受道家思想，可是從他生平行事看來，對他影響並不深。而就《邯鄲記》看來，他所要表達的也不過是一般人所感慨的「富貴功名等同一場大夢，爭它做甚！」所演八仙也只是劇末排場效法元人雜劇以呼應〈枕中記〉之度脫，而劉、沈二氏不過加以發揮而已。

### （三）《邯鄲記》之關目布置與排場變動

在這樣的內涵旨趣下，湯氏《邯鄲記》除首齣〈標引〉為虛攏大意與概括本事外，其餘二十九齣之關目布置分為以下七大段落：

第一段：第二齣〈行田〉、三齣〈度世〉共兩齣為全劇緣起。

第二段：第四齣〈入世〉、五齣〈招賢〉、六齣〈贈試〉、七齣〈奪元〉、八齣〈驕宴〉共五齣寫盧生賄賂奪元。

第三段：第九齣〈虜動〉、十齣〈外補〉、十一齣〈鑿邲〉、十二齣〈邊急〉、十三齣〈望幸〉、十四齣〈東巡〉共六齣寫盧生建功樹名。

第四段：第十五齣〈西諜〉、十六齣〈大捷〉、十七齣〈勒攻〉、十八齣〈閨喜〉共四齣寫盧生功業輝煌出將封侯。

第五段：第十九齣〈飛語〉、二十齣〈死竄〉、廿一齣〈讒快〉、廿二齣〈備苦〉、廿三齣〈織恨〉、廿四齣〈功白〉、廿五齣〈召還〉共七齣

<sup>73</sup> [明]沈際飛：〈題《邯鄲夢》〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊，頁743。

<sup>74</sup> [明]湯顯祖：〈和大父游城西魏夫人壇故址詩·小序〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第1冊，詩文卷2，頁23。

寫盧生流竄蠻荒，妻妾受苦受難，功白召還。

第六段：第廿六齣〈雜慶〉、廿七齣〈極欲〉、廿八齣〈友嘆〉、廿九齣〈生寤〉共四齣寫盧生官至極品，窮奢極欲。

第七段：第三十齣〈合仙〉為全劇終結。

可見全劇二十九齣首尾起結外，其間二十六齣分五段落寫盧生一世「功名事業」，鋪敘的正是〈枕中記〉中盧生對呂翁所說的「大丈夫之適」和《邯鄲記》中盧生對呂洞賓所說的「大丈夫之得意」，那就是「當建功樹名，出將入相，列鼎而食，選聲而聽，使宗族茂盛而家用肥饒。」<sup>75</sup>也因此關目布置便以盧生行事為主脈，成單線式發展，其他人物事件只作襯托，而為之波瀾起伏，不枝不蔓，於《四夢》中最为佳構。吳梅《中國戲曲概論》卷中論〈邯鄲〉所見亦如此：

臨川傳奇頗傷冗雜。惟此《記》與《南柯》皆本唐人小說為之，直捷了當，無一泛語。增一折不得，刪一折不得。非張鳳翼、梅禹金輩所及也。<sup>76</sup>

再就其針線照映來觀察：〈度世〉齣對「酒色財氣」的否定。客云：「酒色財氣，人之本等。」呂洞賓則云：「使酒的爛了鴛鴦。」「使氣的腫破胸脯」，「急財的守着家兄」，「急色的守着院主」。<sup>77</sup>「這四般兒非親者故。四般兒為人造畜。」<sup>78</sup>作者此《記》，讓盧生佔盡「酒色財氣」，以夢醒之而度脫盧生，則題旨於此亦揭示已盡了。因此，這齣戲可以看作是全記的「戲眼」。而且此齣處處設下埋伏的針線，使其後情節的展開自然與之照映。如何仙姑由〈合仙〉齣照映，度得掃花人來。其「酒色財氣」，由〈贈試〉、〈驕宴〉、〈極欲〉等齣照映，在情節描寫進行中再予以否定。寫磁枕的兩頭窟窿，與盧生〈入夢〉齣照映；寫「一道清氣，貫於燕之南，趙之北」，<sup>79</sup>與邯鄲道遇盧生照映；「度的是有緣人人何處？」<sup>80</sup>也就緊接的引出有緣人盧生來了。<sup>81</sup>又如〈入夢〉齣，如前文所云，透過盧生感嘆「生世不諧」、

<sup>75</sup> [明]湯顯祖：〈入夢〉，《邯鄲記》，第4齣，頁2456。

<sup>76</sup> 吳梅：《中國戲曲概論》，收入王衛民編校：《吳梅全集：理論卷上》，頁285。

<sup>77</sup> [明]湯顯祖：〈度世〉，《邯鄲記》，第3齣，【鬪鶴鶩】，頁2450。

<sup>78</sup> 同前註，【上小樓】，頁2450。

<sup>79</sup> [明]湯顯祖：〈度世〉，《邯鄲記》，第3齣，頁2452。

<sup>80</sup> 同前註，【快活三】，頁2451。

<sup>81</sup> 參見李曉：〈短評〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊，頁487。

「窮困如是」所引發的「得意之願」，於是一部《邯鄲記》便在他一枕黃粱夢中逐次的鋪展開來。又如〈外補〉齣由盧生向崔氏道出〈奪元〉因由，即與前文〈贈試〉照映。又如〈邊急〉齣雖為過場武戲，但上與〈虜動〉照映，下與〈東巡〉對比。又如〈大捷〉齣盧生釋放熱龍蟒一條生路，埋伏下宇文融讒害盧生之禍根。又如〈織恨〉齣，開頭即提示西番十六國侍子來朝，以備揭宇文融帛書之誣；又由高力士代崔市面呈崔氏織錦回文，向皇帝隱訴冤情；於是其後〈功白〉便水到渠成。<sup>82</sup>即此，皆可見湯氏《邯鄲記》針線之細密，實有助於全記關目布置之靈動得體。

至其聯套排場，全劇二十九齣有十齣排場變動，簡述如下：

三齣〈度世〉首用賓白與北仙呂賞花時帶么篇協魚模韻，由呂洞賓、何仙姑引場；其後呂洞賓唱北中呂【粉蝶兒】套協家麻韻醉飲岳陽樓。

四齣〈入夢〉首用賓白與疊用雙調【鎖南枝】三支加尾聲協蕭豪韻寫呂洞賓度盧生於邯鄲旅店；轉入盧生因枕入夢，用南呂【懶畫眉】、【朝天子】各三支協家麻。再接【不是路】四支與【賀新郎】、【節節高】各二支加【尾聲】續寫夢中婚配崔氏。按【不是路】又稱【賺】，於曲套中例作排場承上啟下，但無疊用四支者。

十一齣〈鑿邾〉首由淨丑各唱雙調小曲【普賢歌】、【字字雙】分協歌戈、家麻科譚引場。其下盧生與部眾鑿河主場用中呂過曲【縷縷金】、雙調過曲【江兒水】二支、仙呂過曲【桂枝香】二支、南呂過曲【大迓鼓】、【尾聲】，雖同協皆來韻，但聯套幾同「雜綴」。

十四齣〈東巡〉前面主場用商調套十四曲協蕭豪韻，演皇上東巡之盛大場面，兼及盧生奉命西征；其後崔氏、梅香唱大石套四曲協齊微韻演探訪盧生不遇。朱墨本《邯鄲記》臧懋循批此齣云：

此折共十四曲，覺太雜，今改定。蓋【太常引】、【遠池遊】為上場引子，【望吾鄉】、【出隊子】二曲皆御駕在途，眾合唱至生進牙盤，始用【鶯畫眉】慢板起調，【滴滴金】、【啄木兒】則以中板接之，卒報唱【滴溜

<sup>82</sup> 同前註。

子】，盧生賜袍，眾唱【鮑老催】，皆最緊板也。如此，不惟曲有次第，而上場亦整整可觀。<sup>83</sup>

也因此，臧氏改本便刪去了四曲。

十六齣〈大捷〉用北曲，分兩場：前場淨扮龍莽唱南呂【一枝花】、雙調【二犯江兒水】、【北尾】三曲，協皆來韻；後場淨唱正宮【脫布衫】、眾唱中呂【小梁州】淨唱【么篇】、般涉【耍孩兒】、【煞尾】協蕭豪韻。其北曲聯套亦簡直「雜綴」，毫無章法。

二十齣〈死竄〉，由生旦以賓白和二支北仙呂【賞花時】協家麻韻演盧生夫妻歡宴為引場；緊接以黃鍾【醉花陰】合套，協家麻韻，生獨唱北曲，旦、眾、裴光庭等分唱南曲演青天霹靂，盧生獲罪，法場候斬，貶斥邊荒。此齣崑劇折子演出，稱之〈雲陽法場〉，為老生重頭戲。

二十三齣〈織恨〉演崔氏與梅香織作坊受苦，排場三轉：首用中呂【漁家傲】四首寫崔氏回文織錦，次用正宮集曲【普天樂犯】寫崔氏受機坊大使打罵，三用正宮集曲【朱奴兒犯】與【尾聲】寫高力士救解。通齣協真文韻，後半用集曲組場。

二十五齣〈召還〉分兩場，前場南呂【紅衲襖】二曲寫盧生受辱於崖州司戶，後場中呂【縷縷金】套六曲寫使臣欽取盧生回朝。通齣協監咸韻。朱墨本臧懋循評此齣，對【步蟾宮】、【紅衲襖】二曲極為欣賞，謂「此詩家所謂險韻也。臨川此詞頗佳，而起句尤爽快。」<sup>84</sup>所言甚是，足見湯氏才情。

二十七齣〈極欲〉開首旦、貼唱【感皇恩】引場。其後生下朝歸府家宴，女樂歌舞，唱中呂【粉蝶兒】合套，由生、貼、女樂等分唱，未守北曲由一腳獨唱之例。所用合套曲牌，蓋湯氏所創。通齣協江陽韻。

二十九齣〈生寤〉分四場：羽調【勝如花】以前盧生極欲生病；黃鍾【急板令】以前盧生病死；其下【二郎神】寫盧生從夢中醒寤，呂洞賓度脫。但前三曲屬商調，後二曲【啄木兒】、【滴溜子】屬黃鐘宮。通齣用江陽韻。

三十齣〈合仙〉，開首北雙調【清江引】三支由鍾離、曹舅、鐵拐、采和、

<sup>83</sup> [明]湯顯祖：《邯鄲夢記》，《古本戲曲叢刊初集》（上海：商務印書館，1954年，據北京圖書館藏明朱墨刊本影印），卷下，臧懋循批語，頁1。

<sup>84</sup> 同前註，頁10-11。



韓湘、何姑六仙引場，其下北仙呂【點絳脣】、【混江龍】二曲由呂洞賓獨唱；其後果老唱北調【清江引】再度引場插入南曲越調【浪陶沙】六支，由六仙責問點化盧生，結以生唱南雙調【沉醉東風】四支，由呂洞賓與眾仙接唱，並合唱【清江引】、【尾聲】總結全劇。通齣協真文韻。其間排場三轉折。

由以上可見，湯氏於聯套排場，雖知其法度，但亦有宮調、曲牌隨興調配，為論者所詬病者。

#### （四）《邯鄲記》之人物塑造與曲文書寫

《邯鄲記》以二十六齣寫盧生的「一枕黃粱」，目的實在是概括的要反映湯氏所處時代的政治情況，那就是權臣彼此勾結，明爭暗鬥，利慾熏心；使整個朝廷顯得帝昏臣庸，淫亂荒唐。而這些行徑幾乎都集中在盧生一人身上展現出來。劇本首先寫黃榜招賢，盧生但憑其妻崔氏謀畫，安排鑽刺，便從落後之卷而御筆親點狀元。盧生乃自恃天子門生，未依附權相宇文融，由此結下宿怨，用計使盧生貶往陝州，但卻因此意外的使盧生開河開邊，僥倖成功，贏得天子東巡嘉勉，命裴光庭作《鐵牛頌》，彰顯其河功；他自己又在天山勒石以記其開邊事業，還怕莓苔風雨，石崩山裂，泯沒功勞。他臨死之時更耽心其一生功績不被載入國史。凡此皆寫盧生功名之心如同痴狂。而當他被宇文所讒，雖幾死雲陽；貶斥邊荒，雖極盡流離之苦、冷酷之辱；而一但冤白返朝，仍舊相門尊崇，窮奢極慾，至死不悟。湯氏藉盧生來刻劃當時官僚之追求出將入相的種種企圖心和嘴臉，堪稱入木三分，鬚眉畢張；而可笑的是湯氏寫盧生善於巴結四門要津的妻子崔氏和同光門楣的榮寵五子，竟然都是他胯下的蹇驢和邯鄲店中的雞兒狗兒幻化的。則他所苦心癡求的大丈夫之「得意」，其實也只是與禽獸為伍而已。而也因此，這些雞兒狗兒和蹇驢所幻化的人物，在劇中也都無須多著筆墨，縱使由旦腳扮飾的夫人崔氏，也只在〈入夢〉（4）、〈贈試〉（6）、〈外補〉（10）、〈閨喜〉（18）、〈死竄〉（20）、〈織恨〉（23）、〈極欲〉（27）七齣上場，而且戲分少得可憐，只有〈織恨〉一齣，算是主場腳色。為此，湯氏還在十五齣〈西諜〉請旦腳改扮探子小軍獨唱三支北曲，用來和主帥盧生演對手戲。這樣的「腳色運用」雖然大大違背南戲傳奇的「排場體例」；但也因此突顯了湯氏《邯鄲記》集中筆力在塑造盧生。夫人旦腳已如此冷落，其他腳色人物自然除了「類型」表現外，就更難有個性可言了。

《邯鄲記》的曲文，在王驥德眼中較諸《紫簫》、《紫釵》之「第修藻豔，語多瑣屑，不成篇章。」《還魂》之「妙處種種，奇麗動人，然無奈腐木敗草，時時纏繞筆端」不同，<sup>85</sup>他在《曲律·第三十九上雜論》說：

至《南柯》、《邯鄲》二記，則漸削蕪類，俛就矩度，布格既新，遣詞復俊，其掇拾本色，參錯麗語，境往神來，巧湊妙合，又視元人一別蹊徑，技出天縱，匪由人造。使其約束和鸞，稍閑聲律，汰其贅字累語，規之全瑜，可令前無作者，後鮮來哲，二百年來，一人而已。<sup>86</sup>

可見王氏極賞《南柯》、《邯鄲》二記，「掇拾本色，參錯麗語」，遣詞之俊逸；而其技法也能「境往神來，巧湊妙合」，較諸元人，已別開蹊徑。可是在音律上還有「剩字累語」的毛病。所謂「剩字累語」，是指他在曲句中所添加的襯字和增字太多，使歌者趕不上板眼，以致拗折口舌。而據著者觀察，《邯鄲記》中韻協第十、二十四兩齣混用寒山、先天外，其他都合《中原》分韻準則，其「官話化」可說大進一步。至於二十一、二十二齣之連用家麻，第二十六、七、九齣之並用江陽，如果能避免重覆會更好。而其二十五齣之協「監咸」險韻，驅遣自如，則可見其才情矣。

以下舉其曲文，且先看〈勒功〉，生、眾所唱曲子：

**【惜奴嬌序】**（生）大展龍韜，看長城之外、沙塞飄搖。（眾）將軍令，驟雨驚風來到。迢迢，千里邊城，到處插上了大唐旗號。不小，看圖畫上秦關漢塞，廣長多少。<sup>87</sup>

再看〈死竄〉旦、生對唱的兩支曲子：

南**【鮑老催】**唏唏嚇嚇，戰兢兢把不住臺盤滑，摸生生遍體上寒毛乍。吸廝廝也哭的聲乾啞。眼中兒女空鈎搭，腳頭夫婦難安札。同死去，做一榻。

<sup>85</sup> [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁165。

<sup>86</sup> 同前註。

<sup>87</sup> [明]湯顯祖：〈勒功〉，《邯鄲記》，第17齣，頁2504。

北【水仙子】呀呀呀！呀哭壞了他，扯扯扯，扯起他且休把望夫山立着化。苦苦苦，苦的這男女煎渣。痛痛痛，痛的俺肝腸激刮。我我我，我瘴江邊、死沒了渣。你你你，你做夫人、權守着生寡。罷罷罷，罷兒女場中替不的咱。好好好，好這三言半語告了君王假。去去去，去那無雁處、海天涯。<sup>88</sup>

以上諸曲真是「掇拾本色，遣詞復俊。」而其所以能如此，應當就是含茹元人英華，而能別開蹊徑。

對此，明人一再言及。臧懋循《元曲選·序》云：

湯義仍《紫釵》四記，中間北曲，駸駸乎涉其藩矣。<sup>89</sup>

姚士麟（1559-?）《見只編》云：

湯海若妙于音律，酷嗜元人院本。自言篋中收藏，多世不常有，已至千種，有《太和正音譜》所不載者。比問其各本佳處，一一能口誦之。<sup>90</sup>

也因此，王驥德《曲律·雜論》也說湯氏力學元人，「其才情在淺深、濃淡、雅俗之間，為獨得三昧。」<sup>91</sup>而這種因人因事而出諸或淺或深，或濃或淡，或雅或俗的修為和技法，也才是真正的「當行本色」。清人朱彝尊（1629-1709）《靜志居詩話》亦云：「義仍填詞，妙絕一時。語雖嶄新，源實出於關馬鄭白。」<sup>92</sup>

### 小結

湯氏《南柯》、《邯鄲》二記，假唐人傳奇名篇以敷演，確實有警醒世人的作用，所以「浮生若夢」、「黃粱夢醒」、「南柯一夢」，更因此成為人們的口

<sup>88</sup> [明]湯顯祖：〈死竄〉，《邯鄲記》，第20齣，頁2520。

<sup>89</sup> [明]臧懋循：〈元曲選序〉，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁81

<sup>90</sup> [明]姚士麟：《見只編》，收入《叢書集成新編》第119冊（臺北：新文豐出版公司，1985年），卷中，頁80。

<sup>91</sup> [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁170。

<sup>92</sup> [清]朱彝尊：《靜志居詩話》（北京：人民文學出版社，1990年），頁461。

頭禪。《二記》在《四夢》中，雖在文辭上以文人觀點，難於比肩甚或躡《牡丹》而上之。但若就整體戲曲藝術文學而言，《邯鄲》之整飾謹嚴、雅俗同賞而言，則《邯鄲記》就不敢多讓。請先看明清人對於《四夢》成就高下的看法：

明張岱（1597-1684？）《螭嬛文集·答袁籜庵》云：

湯海若初作《紫釵》，尚多痕跡。及作《還魂》，靈奇高妙，已到極處。《蟻夢》、《邯鄲》，比之前劇，更能蛻化一番，學問較前更進，而詞學較前反為削色。蓋《紫釵》則不及，而《二夢》則太過；過猶不及，故總於《還魂》遜美也。<sup>93</sup>

可見張岱是以「靈奇高妙」的「詞學」作為基準來論評《四夢》高下的。他的排序是：《牡丹》、《二記》、《紫釵》。

李漁（1611-1680）《閑情偶記·詞曲部下·科譚第五》，「忌俗惡」云：

湯若士之《四夢》，求其氣長力足者，惟《還魂》一種；其餘三劇，則與《祭花》並肩。<sup>94</sup>

李漁以《牡丹》為第一。

清黃周星（1611-1680）《製曲枝語》云：

曲至元人，尚矣。若近代傳奇，余惟取湯臨川《四夢》；而《四夢》之中，《邯鄲》第一，《南柯》次之，《牡丹亭》又次之；若《紫釵》，不過與《曇花》、《玉合》相伯仲，要非臨川得意之筆也。<sup>95</sup>

黃周星依次為《邯鄲》、《南柯》、《牡丹》、《紫釵》。

李調元（1734-1803）《雨村曲話》卷下：

<sup>93</sup> [明]張岱：〈答袁籜庵〉，《螭嬛文集》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁733。

<sup>94</sup> [清]李漁：〈詞曲部下·科譚第五〉，《閑情偶寄》（北京：中華書局，2007年），頁87。

<sup>95</sup> [清]黃周星：《製曲枝語》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁734。

湯顯祖……所著《玉茗四夢》：《還魂記》、《南柯記》、《邯鄲夢》、《紫釵記》，以《還魂》為第一部，俗呼《牡丹亭》。<sup>96</sup>

李調元依序為：《牡丹》、《南柯》、《邯鄲》、《紫釵》。

清梁廷柅《曲話》卷3云：

《玉茗四夢》，《牡丹亭》最佳，《邯鄲》次之，《南柯》又次之，《紫釵》則強弩之末耳。<sup>97</sup>

看樣子梁廷柅的《四夢》序列：《牡丹》、《邯鄲》、《南柯》、《紫釵》是多數人的看法。但清王文治（1730-1802）《納書楹玉茗堂四夢曲譜》〈序〉卻說：「至《邯鄲》、《南柯》，囊括古今，出入仙佛，詞義幽深，詢玉茗入聖之筆，又玉茗度世之文，而世人絕無知者。」<sup>98</sup>著者亦認為：若就文學藝術整體而言，《牡丹》應讓《邯鄲》為第一。

## 結論

總結對於《牡丹亭》的「三論」和《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》的述評，可知：

《牡丹亭》的成就，主要在戲曲文學上的「靈奇高妙」，迥出古今劇壇；其主題思想的愛情觀，更別開境界，認為「情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」<sup>99</sup>亦即愛情的追求，可以出生入死，一定要使之完成。他所謂「牡丹亭上三生路」，也就包含了劇中

<sup>96</sup> [清]李調元：《雨村曲話》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁734。

<sup>97</sup> [清]梁廷柅：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，卷3，頁276。

<sup>98</sup> [清]王文治：《納書楹玉茗堂四夢曲譜序》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第8冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁736。

<sup>99</sup> [明]湯顯祖：〈牡丹亭記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷33，頁1153。

杜麗娘所呈現的「夢中情」、「魂遊情」、「世間情」。而「夢中情」如幻似真，「魂遊情」奔放自如，「世間情」重重現實制約，必須一一突破，愛情才算真正的完成。也因為這樣的愛情境界和滋味，較之長年深中人心的《北西廂》愛情觀「願普天下有情的都成了眷屬」<sup>100</sup>的真切而平實，要來的更加奇思竊縟，光彩繽紛，從而使天下有情人趨之若鶩。《牡丹亭》也因此燦爛古今。而我更有一番「聯想」；因為愛情的追求與完成，往往有如志士仁人對於生命理想的渴望和實現有異曲同工之致；所以如果以此觸發，那麼《牡丹亭》「三生路」中的「夢中情」是否可以視為人生理想初始追求嚮往的「空中樓閣」呢？而「魂遊情」，是否可以視為追求可預見的理想而全力以赴呢？而「世間情」，就有如愛情可以真切感受，但卻障礙重重，必須一一排除，然後才真正完成，伉儷情深。這也就好像既已擁有人生的理想，但卻制約於現實的環境，無法遂行其淑世濟民的目的，必須突破其層層束縛，然後才能真正實現一般。未知湯氏在官場失意後，回鄉里居之時，是否也有這樣的惆悵和寓意。

但若就戲曲藝術而言，則其關目冗雜、排場未妥、腳色失衡都是不爭的事實。而由於湯氏《四夢》不為時興的崑山水磨調創作，尚用經海鹽腔化的「宜黃腔」歌唱，論劇種仍屬明人「新南戲」（亦稱「舊傳奇」）；而講求水磨調法的吳江聲律家，卻因果顛倒，每以其後之「新傳奇」的水磨調法來檢視《四夢》，尤其是《牡丹亭》的宮調、聯套、曲律，當然就成了他們爭相指斥的對象而缺點累累了。而我們知道，「新南戲」的體製規律，雖然已由宋元南戲經北曲化和文士化，有所演進改革，但其「曲牌八律」尚未完成，其「協韻律」也未及「官話化」而以《中原音韻》為準則；湯顯祖縱使也深諳曲律，但他不死守吳江斤斤三尺的律法，他要琢磨的是「麗詞」中的「俊音」，而這「俊音」並非人工音律所能完全範疇，往往是存在於自然音律的冥然契會之中。這就好像杜甫既能於詩律中更精緻的講求「四聲遞換」，也能故作拗絕，以詰屈聱牙之聲情別見趣味；這也就好像蘇軾既能一音不苟的作《渭城》曲調法，也能「曲子縛不住」<sup>101</sup>的恣縱豪放於詞律一般。請問：李白作不出幾首中規中矩的律詩，而他的樂府詩是多麼的聲情

<sup>100</sup> 〔元〕王實甫：《西廂記·衣錦還鄉》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁564。

<sup>101</sup> 〔宋〕吳曾：《樂府》：「自是曲子中縛不住者。」《能改齋漫錄》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁469。

揚溢，如「大江無風，波浪自湧。」<sup>102</sup>明乎此，我們對於臨川音律，就無須人云亦云的過份苛求了。

至於對《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》之述評：

論其主題，《紫釵》不過如一般才子佳人劇，《南柯》則情佛兼具；而《邯鄲》看似道家度世，其實旨在警示「浮生如夢」，假劇中盧生所追求的富貴功名、出將入相，來反映和諷刺湯氏所親自經歷的明代嘉隆萬間的朝政、科舉和吏治；其現實的意義是更加深切的。

而若論其戲曲藝術，則《紫釵》、《南柯》關目均嫌蕪雜；《紫釵》之排場亦未妥貼，人物殊無可取；而《南柯》則針線頗細密，排場建構轉換已得其法。

《邯鄲》則關目最為明淨，針線亦埋伏照映最為靈動；排場則雖知聯套與轉變之法度，但仍不免宮調曲牌隨意調配的毛病。

更論其曲辭語言，則《紫釵》尚如駢綺派之「藻豔穠麗」，《南柯》、《邯鄲》則已臻「掇拾本色，參錯麗語。」<sup>103</sup>而大抵能因人因事因景因物而淺深濃淡雅俗得宜，但有時仍不免要流露文人逞才飾奇的「本色」。至於《牡丹亭》，則幾於有口皆碑，已臻化境矣。

綜合論者觀點，如偏向戲曲文學，則《四夢》之俊秀排序為：《還魂》、《邯鄲》、《南柯》、《紫釵》是大抵不差的；但如就戲曲文學、藝術及其思想之現實性，則個人以為躋《邯鄲》為第一，取《還魂》而代之，也是有道理的。

<sup>102</sup> [清] 沈德潛選注：《唐詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁183。

<sup>103</sup> [明] 王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁165。

## 徵引書目

### [傳統文獻]

- 〔唐〕任蕃：《夢游錄》，收入《叢書集成新編》第 82 冊，臺北：新文豐出版公司，1985 年。
- 〔後晉〕劉昫等傳：《舊唐書》，北京：中華書局，1975 年。
- 〔宋〕吳曾：《能改齋漫錄》，上海：上海古籍出版社，1979 年。
- 〔宋〕李昉等編：《太平廣記》，北京：中華書局，1961 年。
- 〔元〕王實甫：《西廂記·衣錦還鄉》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 9 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。
- 〔明〕柳浪館：《柳浪館批評玉茗堂紫釵記》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 8 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。
- 〔明〕閔光瑜刻：朱墨本《邯鄲夢》，《古本戲曲叢刊初集》，上海：商務印書館，1954 年，據北京圖書館藏明朱墨刊本影印。
- 〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 〔明〕呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 〔明〕姚士麟：《見只編》，《叢書集成新編》第 119 冊，臺北：新文豐出版公司，1985 年。
- 〔明〕袁宏道參評：《虞初記》，上海：掃葉山房，1928 年。
- 〔明〕張岱：《蠅嬛文集》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 8 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。
- 〔明〕湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 1、2 冊，北京：北京古籍出版社，1998 年。
- 〔明〕\_\_\_\_\_：《邯鄲夢記》，《古本戲曲叢刊初集》，上海：商務印書館，1954 年，據北京圖書館藏明朱墨刊本影印。



- 〔明〕\_\_\_\_\_：《南柯記》，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 4 冊，北京：北京古籍出版社，1998 年。
- 〔明〕\_\_\_\_\_：《紫釵記》，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 3 冊，北京：北京古籍出版社，1998 年。
- 〔清〕王文治：《納書楹玉茗堂四夢曲譜序》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 8 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。
- 〔清〕朱彝尊：《靜志居詩話》，北京：人民文學出版社，1990 年。
- 〔清〕李漁：《閑情偶寄》，北京：中華書局，2007 年。
- 〔清〕李調元：《雨村曲話》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 8 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。
- 〔清〕沈德潛選注：《唐詩別裁集》，上海：上海古籍出版社，1979 年。
- 〔清〕梁廷柅：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 〔清〕焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 〔清〕黃周星：《製曲枝語》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 8 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。

### 〔近人論著〕

- 王安庭：〈《南柯記》本事及版本考述〉，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 9 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。
- 王季烈：《螭廬曲談》，上海：商務印書館，1928 年。
- 吳梅：《中國戲曲概論》，收入王衛民編校：《吳梅全集：理論卷上》，石家莊：河北教育出版社，2002 年。
- \_\_\_\_\_：《顧曲塵談》，收入王衛民編校：《吳梅全集：理論卷上》，石家莊：河北教育出版社，2002 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。
- 徐朔方：《湯顯祖年譜》，上海：上海古籍出版社，1980 年。
- 黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 8、9 冊，長春：吉林人民出版社，2001 年。

Three Discussions on Tang Xian-Zu's  
*Peony Pavilion* with a Narrative  
Commentary on His *Purple Hairpin*,  
*Southern Oak*, and *Handan*

Tseng, Yong-i\*

[Abstract]

I have already had published five studies of mine on Tang Xian-Zu's plays:

First, "Discussing 'Bending the Throats of the People of the Whole World'"

Second, "Discussing Again 'Bending the Throats of the People of the Whole World'"

Third, "Is *The Peony Pavilion* a 'Drama' or a '*Chuanqi* Tale'?"

Fourth, "The Three Essential Elements of *The Peony Pavilion*'s 'Scenes'"

Fifth, "A Commentative Discussion on 'Bending the Throats of the People of the Whole World'"

Recently, I have reread *The Four Dreams of River Lin* and written my investigation results of *The Peony Pavilion* as "An Introduction to *The Peony Pavilion*." I have also combined the above previous articles and rewritten them as "Investigating Whether *The Peony Pavilion* Is a '*Chuanqi* Tale' or a 'Southern Opera' by Discussing 'Bending the Throats of the People of the Whole World.'" Further, I deem that Tang Xian-Zu's "theory of supreme emotion" reflected in his *Peony Pavilion* was actually completed by its theme "the road of three lives," so I have abridged and condensed my previous article "Traditional Chinese Views of Love" into the basis of my next article "Discussing from Traditional Chinese Views of Love to *The Peony Pavilion*'s Theme 'The Road of Three Lives.'" With the "Three Discussions on *The Peony Pavilion*," I demonstrate my opinions on *The Peony Pavilion*'s achievements in Chinese opera

---

\* Chair Professor of Shin Hsin University ; Research Chair Professor of National Taiwan University ; Academician, Academia Sinica.

literature and art, my views on *The Peony Pavilion*'s thematic ideas, and my analyses and explanations of song writers' criticisms on the musics of *The Peony Pavilion* and *The Four Dreams*. As for Tang's other "three accounts": *The Purple Hairpin*, *The Southern Oak*, and *Handan*, I respectively "narrate and comment" them in terms of literature and art, mainly on their subject matters, thematic ideas, plot arrangements, role uses, scene treatments, and lyrics and languages. Therefore, I entitle the article "Three Discussions on Tang Xian-Zu's *Peony Pavilion* with a Narrative Commentary on His *Purple Hairpin*, *Southern Oak*, and *Handan*," hoping to contribute my humble knowledge to the field of "studies on Tang Xian-Zu" when successive groups of famous scholars are involving actively and various voices are resounding loudly in it.

**Keywords:** Tang Xian-Zu, *The Peony Pavilion*, *The Account of the Purple Hairpin*, *The Account of the Southern Oak*, *The Account of Handan*

