戲劇研究　第5期
Journal of Theater Studies
2010年1月　頁1-26

唱一個殘夢到黃粱
——論《邯鄲夢》的飲食和語言*

華　瑋
香港中文大學中國語言及文學系教授

一、「字字俱費經營」

湯顯祖（1550-1616）對戲曲語言的重視，在他〈與宜伶羅章二〉的短信中清楚可見：「《牡丹亭記》，要依我原本，其呂家改的，切不可從。雖是增減一二字以便俗唱，卻與我原做的意趣大不同了。」[1]此處「意趣」二字，亦即他在〈答呂姜山〉中所言「凡文以意趣神色爲主」的「意趣」[2]。顯然，「意趣神色」是湯顯祖創作戲曲時，念茲在茲、孜孜以求的目標，以致於他明知戲曲搬演有不同於案頭的要求，卻連「增減一二字以便俗唱」都堅決反對。在〈見改竄《牡丹》詞者失笑〉詩中，他爲自己的原作辯解：「醉漢瓊筵風味殊，通仙鐵笛海雲孤。總饒割就時人景，卻媿王維舊雪圖。」[3]如同王維畫夏日芭蕉於冬景之中，湯顯祖透露出他藝術創作的苦心孤詣，不計常理。與一般強調聲律和演唱的

* 本文初稿曾於澳門基金會與香港城市大學聯合主辦的「中國戲曲藝術國際學術研討會——2009湯顯祖專題會議」（2009年5月）上宣讀，並蒙《戲劇研究》兩位匿名審查人提供寶貴意見，謹在此表達誠摯的謝意。

1 〔明〕湯顯祖：〈與宜伶羅章二〉，徐朔方（1923-2007）箋校：《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999年），〈詩文〉卷49〈尺牘之六〉，頁1519。

3 湯顯祖：〈答呂姜山〉：「寄吳中曲論良是。『唱曲當知，作曲不盡當知也』，此語大可軒渠。凡文以意趣神色爲主。四者到時，或有麗詞俊音可用。爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯迸拽之苦，恐不能成句矣。……」同前註，〈詩文〉卷44〈尺牘之一〉，頁1302。按：沈際飛評「凡文以意趣神色爲主」六句云：「作四劇得力處。」可以參考。

臺灣文學學術期刊資料庫

戲曲家不同，他認爲「曲意」，即文字所表達的思想，遠比「曲律」更爲重要。他在回答友人的信中寫道：「弟在此自謂知曲意者，筆懶韻落，時時有之，正不妨拗折天下人嗓子。」[4]話說得斬釘截鐵，幾乎有點義無反顧的味道。難怪王驥德會說：「臨川湯奉常之曲，當置『法』字無論，盡是案頭異書」[5]。

李漁（1611-1680）在其《閒情偶記・詞曲部・詞采》中，曾以《牡丹亭・驚夢》爲例，對湯氏的戲曲語言有如下精敏的觀察：

> 凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絕妙好詞；不問而知爲今曲，非元曲也。……無論其他，即湯若士《還魂》一劇，世以配饗元人，宜也。問其精華所在，則以〈驚夢〉、〈尋夢〉二折對。予謂二折雖佳，猶是今曲，非元曲也。〈驚夢〉首句云：「裊晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線。」以遊絲一縷，逗起情絲，發端一語，即費如許深心，可謂慘澹經營矣。然聽歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否？若謂製曲初心並不在此，不過因所見以起興，則瞥見遊絲，不妨直說，何須曲而又曲，由晴絲而說及春，由春與晴絲而悟其如線也？若云作此原有深心，則恐索解人不易得矣。索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同聞而共見乎？其餘「停半晌，整花鈿，沒揣菱花、偷人半面」及「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」，「遍青山、啼紅了杜鵑」等語，字字俱費經營，字字皆欠明爽。此等妙語，止可作文字觀，不得作傳奇觀。[6]

「深思而後得其意之所在」、「費如許深心」、「慘澹經營」、「曲而又曲」、「字字俱費經營」，「可作文字觀」，這些引文中的詞句，率皆指向湯氏看重戲曲語言以及曲意的事實。雖然同爲傳奇作家，李漁與湯氏在戲劇觀以及戲曲之語言藝術的標準上，認知頗有差距。李漁作劇以娛人爲主要考量，故他認爲傳奇既奏之場上，雅俗共賞，語言就該意深詞淺，無一毫書本氣；毋須像湯顯祖一樣，字字俱費如許深心，「索解人不易得」。儘管如此，上段引文的字裡行間，依然可見他對湯氏「文字」、「妙語」的津津索解與讚賞。

---

[4] 湯顯祖：〈答孫俟居〉，同前註，〈詩文〉卷46〈尺牘之三〉，頁1392。

[5] 語見〔明〕王驥德（?-1623）：《曲律・雜論第三十九上》，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，1959年），第4冊，卷4，頁165。

[6] 〔清〕李漁：《閒情偶記・詞曲部・詞采》，引自江巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶記》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁34。

臺灣博碩學術期刊資料庫

時至今日，湯顯祖對戲曲語言藝術的重視，早已爲學界所普遍認同，但論者泰半是從聲律的角度，或「湯沈之爭」（即戲曲創作「聲律」、「辭采」孰者爲先）的戲曲史角度展開論述[7]。相對而言，對其劇作中語言具體運用的關注則較爲少見。就有，也多集中於《牡丹亭》一劇[8]。因此，本文擬以湯氏生平的最後一部劇作《邯鄲夢》爲焦點，首先探討劇中重出的飲食意象的意義，其次解析劇中的語言文字遊戲的思想意蘊，以見出「飲食」和「語言」此二母題的凸顯，不僅是湯顯祖對其劇作本事，小說《枕中記》的再創造成果[9]，並且反映出晚明文人相較於元人，在創作劇本時所看重的「文學性」與「閱讀性」的審美追求。需要說明的是，本文中所謂語言，其實是指廣義的包括書寫文字在內的語言現象，無論是「雙關語」所涉及的聽覺的語言，還是「迴文詞」與「字形離合體」所牽涉的視覺的文字組合排列，都包括在內。本文最後擬簡評湯顯祖在戲曲語言上不斷進行實驗、琢磨的創新精神。

二、飲食、欲望與人生

（一）「黃粱」夢：浮生的象徵

《邯鄲夢》敘寫盧生被道教八仙之一，呂洞賓點化入道事，全劇之關鍵在於「黃粱一夢」。靠種田爲生的未遇士子盧生，在呂所授磁枕上做夢，經歷了五十餘年宦海浮沉，最終受封趙國公，食邑五千戶，享盡人間富貴榮華；然而壽終夢醒，卻發現店主人爲他烹煮的黃粱飯，尚饒一把火才能炊熟。此刻，洞賓提醒他夢前所懷生平大志：

（呂）你說：「大丈夫當建功樹名，出將入相，列鼎而食，選聲而聽，使

[7] 例見曾永義：〈再說「拗折天下人嗓子」〉；周秦：〈沈湯之爭的歷史觀照〉，華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁1-70，781-802。

[8] 例見Wai-yee Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1993), Chapter 2, pp. 47-83; Catherine Swatek, *Peony Pavilion on Stage: Four Centuries in the Career of a Chinese Drama* (Ann Arbor: University of Michigan, 2002), Chapter 3, pp. 68-98.

[9] 參見李曉、金文京校注：《邯鄲夢記校注・本事考》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁245-255。

臺灣大學學術期刊資料庫

宗族茂盛而家用肥饒，然後可言得意。」如子所遇，豈不然乎？此際尋思，得意何在？

（生想介）便是呢，黃粱飯好香也。

（呂）子方列鼎而食，希罕此黃粱飯乎？[10]

這段對話的目的，無疑是在刻意地把我們帶回此劇初始的情境，也是盧生與洞賓的對話：

（生忽起，自看破裘歎介）大丈夫生世不諧，而窮困如是乎？

（呂）觀子肌膚極腧，體胖無恙，談諧方暢，而歎窮困者，何也？……

（生）老翁說我談諧得意，吾此苟生耳，何得意之有！

（呂）此而不得意，何等爲得意乎？

（生）大丈夫當建功樹名，出將入相，列鼎而食，選聲而聽，使宗族茂盛而家用肥饒，然後可言得意也。……

（生作癡介）我一時困倦起來了。

（丑）想是饑乏了，小人炊黃粱爲君一飯。

（生）待我榻上打個盹。（睡介）[11]

當劇近尾聲，盧生一覺醒來，呂洞賓要他尋思的對象，當然就是本劇中心夢境所表現的，世俗欲望的虛妄。但盧生醒悟的契機，或者說，他表達對人生有了不同體會的方式，竟是這一句：「黃粱飯好香也。」這裡是戲劇的高潮，我們看見，食物的意象（「黃粱飯」和「列鼎而食」的對比）、煮黃粱飯的時間與夢裡人生近六十年的反襯，明顯地成為作者結構全劇，使之前後照應的巧妙設計。事實還不僅如此。在距此前二齣的〈極欲〉中，盧生初封趙國公，皇恩賜與仙音院女樂二十四名。家宴慶賀之際，女樂唱的唱，舞的舞，文本中突然出現這麼一段：

（樂）……把我這截雲霄不住的歌喉放，唱一個殘夢到黃粱。

（生）怎說起黃粱？

（眾）不是，唱一個殘韻繞虹梁。[12]

黃粱在夢中出現，是呂洞賓導演、盧生演出的夢境即將結束的先兆。盧生之問，是作者設計，旨在對此劇觀眾、讀者突出黃粱夢將醒的事實。而樂人的立即否

[10] 湯顯祖：《邯鄲記》，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，第29齣〈生寤〉，頁2557-2558。
[11] 同前註，第4齣〈入夢〉，頁2455-2456。
[12] 同前註，第27齣〈極欲〉，頁2547。

臺灣大學學術期刊資料庫

認，則可以從心理分析的角度理解成盧生還不願醒覺，所以在夢中把「殘夢到黃粱」故意想成是「殘韻繞虹梁」。「黃粱」聯繫夢裏夢外，成爲統一全劇的象徵。

我們可以想像，如果舞臺分爲二區，在盧生「演出」人生重大之婚宦經歷的同時，舞臺的另一個角落，黃粱飯正默默地炊煮著。然而，黃粱飯的意義絕對超出「結構戲劇時間」的層面。更重要的，黃粱之未熟，反襯出人世之倏忽，引發了盧生對「宇宙鴻蒙的時間境界（cosmological time）」[13]與人生眞諦的重新思考：

> 【簇御林】風流帳，難算場。死生情空跳浪，埋頭午夢人胡撞。剛等得花陰過窗，雞聲過牆，說什麼張燈喫飯纔停當？罷了，功名身外事，俺都不去料理他，只拜了師父罷。（拜介）似黃粱，浮生稊米，都付與滾鍋湯。[14]

這裏的情感與馬致遠（約1260-1325）【雙調・夜行船】〈秋思〉所說：「百歲光陰一夢蝶，重回首往事堪嗟」[15]如出一轍。回想著夢中的人生閱歷，讓他看清了塵世間的「大事」，包括眷屬、寵辱、得喪、功名、生死，皆如枕中的世界虛空一片，而一切既非永恆，何需執著？此時的盧生對人生已有新的體會：「似黃粱，浮生稊米，都付與滾鍋湯」，意謂浮生好比稊米、黃粱在湯鍋裡翻滾——這個煮食的意象恰似凡人在塵世打滾、汲汲營營、瑣碎無謂的生活寫照。一旦他能解脫世俗價值的枷鎖打開心理的空間，從有限的桎梏中跳出擁抱無限，他就已眞的浮生夢覺，黃粱夢醒。因此當他準備離開，店主人告訴他可喫了黃粱飯再去，他的拒絕，難說沒有象徵的意味：「罷了，罷了，待你熟黃粱，又把俺那一枕遊仙擔誤的廣。」以「黃粱」與「遊仙」對，前者的意義不言而喻。由此可知，黃粱於此劇中的意義既是結構的，也是主題的，它是浮生的象徵，度脫的觸媒。黃粱在鍋中燒煮的意象生動，等於是把世人在人生的翻滾浮沉予以具象

---

13 王德威：〈遊園驚夢，古典愛情——現代中國文學的兩度「還魂」〉，華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》，頁679。“Cosmological time”的說法見C. T. Hsia, “Time and the Human Condition in the Plays of T’ang Hsien-tsu,” in *C. T. Hsia on Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 102-131.

14 同前註，第29齣〈生寤〉，頁2558。

15 見隋樹森輯：《全元散曲》（北京：中華書局，2000年），頁269。

臺灣大學學術期刊資料庫

化，成爲衆人容易感知拋棄的俗世凡塵。《莊子・知北遊》有云：道在稊稗[16]，黃粱夢似乎坐實了這個道理，因爲就在微不足道的黃粱中，盧生頓悟見道。盧生最終跟隨呂洞賓，「草衣木食，露宿風餐」[17]，在蓬萊仙山當一位掃花人，恬靜自適。木食風餐，即辟穀絕粒，不食人間煙火。道教修煉成仙方法中有「辟穀」之說，如人不食五穀，則體內之三屍無法生存。三屍是欲望產生的根源，毒害人體的邪魔，在人體內靠穀氣生存，道教經典中，《雲笈七籤》有《神仙絕穀食氣經》可證[18]。呂洞賓在〈入夢〉齣有云：「一粒『粟』中藏世界，半升鐺裡煮乾坤」[19]，此劇末齣〈合仙〉，盧生唱道：「除了籍、看『秫黍』邯鄲縣人，著了役、掃桃花閬苑童身。」粱、粟、秫、黍等穀物的意象不僅在《邯鄲夢》中貫串前後情節、聯繫重要角色（度人者與被度者），甚且成爲全劇書寫並解脫塵世生活與欲望的象徵。

（二）「朝家茶飯」的反諷

盧生的夢醒悟道，乃戲劇情節發展的必然，有唐人小說《枕中記》的本事依據，但飲食的意象貫串全劇，映照主題，卻不能不歸功於湯顯祖的精心構造。除了上述炊煮黃粱的主要意象，劇中「飲酒進食」的意象也重複出現，箇中意蘊耐人尋味。據《說文解字》，「盧，飯器也。」[20]依此，此劇以「食」的意象作爲盧生故事的特點頗爲恰當。盧姓爲唐代五大姓之一，盧生這位源自前人小說的主角，正因沒有名字，使他多了分普遍性的意義，或可視爲晚明諸多未遇士子的寫照[21]。湯顯祖嘗云：「人之大致，惟俠與儒。而人生大患，莫急于有生而無食，尤莫急于有士才而蒙世難。」[22]盧生初上場自報家門，他言道：「小生乃山

16 此語出自莊子與東郭子的對話。參見〔清〕郭慶藩：《莊子集釋・知北遊第二十二》（北京：中華書局，1961年），卷7下，頁749-750。

17 湯顯祖：《邯鄲記》，第29齣〈生寤〉，頁2559。

18 參見張志哲主編：《道教文化辭典》（南京：江蘇古籍出版社，1994年），頁822；張君房纂輯，蔣力生等校注：《雲笈七籤》（北京：華夏出版社，1996年）。

19 湯顯祖：《邯鄲記》，第4齣〈入夢〉，頁2455-56。

20 《說文解字》卷五〈皿部〉：「盧，飯器也。」

21 與湯顯祖同時代的臧晉叔有云：「臨川傳奇，好爲傷世之語，亦如今士子作舉業，往往入時事。」引自周育德：〈「臨川四夢」中的明代社會〉，《湯顯祖論稿》（北京：文化藝術出版社，1991年），頁195。

22 湯顯祖：〈蘄水朱康侯行義記〉，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，〈詩文〉卷34〈文之七・記〉，頁1168。

臺灣大學學術期刊資料庫

東盧生是也。始祖籍貫范陽郡，土長根生；先父流移邯鄲縣，村居『草食』」，可知他家道中落耕田爲生。他感歎自己：「人無氣勢精神減，家少衣『糧』應對微。所賴有數畝荒田，正值秋風禾黍」[23]；由貧困出發，他追求建功樹名時聯想起的，就是「列鼎而食」的富貴氣象很容易理解。順著這條思路，由現實跳入夢境，盧生欲望的滿足、命運的起落，往往亦伴隨著飲食的意象。比如說，他在夢中被宇文融陷害，差點死在法場，刑前有感而發，一句：「朝家茶飯，罪臣也喫夠了。」帶來巨大的藝術震撼：

（下鑼下鼓，插旗介）

（生）蓬席之下，酒筵爲何而設？

（眾）光祿寺擺有御賜囚筵，一樣插花茶飯。

（生）是了，這旗呵，當了引魂旛，帽插宮花。鑼鼓呵，他當了引路笙歌赴晚衙。這席面呵，當了個施燄口的功臣筵上鮓。

（眾）趁早受用些，是時候了。

（生）朝家茶飯，罪臣也吃夠了。則黃泉無酒店，沽酒向誰人？罪臣跪領聖恩一杯酒。（跪飲介）怎咽下也！[24]

所謂：「爲臣者，食君祿，報君恩」，但此處無罪盧生自稱「罪臣」，死前「跪領聖『恩』一杯酒」，無非是極大的反諷——原來這「朝家茶飯」竟需以性命換取！儘管如盧生般開河平邊，功業彪炳，其下場亦猶如此。後來盧生遠竄煙方，嚐盡辛酸，自我表達心情的唱辭：「喫盡了南州青橄欖，似忠臣苦帶餘甘」[25]，令人想起盧妻崔氏對盧生的性格曾有「頗好『功名』兩字生折磨」的評語[26]，回頭再看此時，湯顯祖以當地橄欖之回味，寫其建功樹名之心依然如舊縈繞心懷。他以獨特的食物意象與簡約的筆觸，勾勒出盧生欲望的韌性，並順帶爲其命運的「苦盡甘來」埋下伏筆。《邯鄲》由頭至尾，飲食意象隨手拈來運用巧妙，亦且引人深思，由此可見一斑。

此劇本事的《枕中記》，乃文言小說，它沒有像《邯鄲夢》裡「朝家茶飯」或「青橄欖」的反思，更沒有湯顯祖爲戲劇關目排場，所精心設置的筵席場景。

23 湯顯祖：《邯鄲記》，第2齣〈行田〉，頁2445。

24 同前註，第20齣〈死竄〉，頁2517-2518。

25 同前註，第25齣〈召還〉，頁2539。

26 同前註，第18齣〈閨喜〉：「則爲他人才得過，聰明，又頗好功名兩字生折磨」，頁2508。

臺灣大學學術期刊資料庫

「每逢出現筵席，盧生的欲望都獲得了實現，甚至達到了極點，但同時也是遭遇挫折的時候，高低起伏，都在其中。」[27]換言之，酒食彷彿是他仕宦浮沉、充滿欲望的一生的註腳。如第八齣〈驕宴〉，盧生新中狀元參加瓊林宴，卻在宴席間得罪宇文融。此齣由丑角扮光祿寺廚役，開場有一大段關於食物的道白，說什麼「饅頭摩得光泛，線麵打得條直。千層起的潑鬆，八珍配得整飭。何止五肉七菜，無非喫一看十。……」，他還打諢道：「秀才們一個個飽病難醫，待與他燥些脾胃」（頁2470），用喜劇的嘲諷，暗示盧生等士人欲望的過剩。之後，第十四齣〈東巡〉，盧生開河成功，皇上巡遊，盧以妻名，獻牙盤一千品，並進酒上壽，引得龍心大悅，爲他加官進爵；仕途扶搖直上的同時，也埋下日後被宇文融讒害的因子。後至第二十齣〈死竄〉，已晉升爲定西侯的盧生正與其妻飲酒作樂，突被抓至雲陽法場，命運急轉直下，卻又臨刑獲救，免死投荒。二十四齣〈功白〉又是飲宴的場面：御筵上，諸番侍子進酒，皇上賜錦，盧生因吐蕃侍子辯冤、其妻以迴文詞請願，被赦回朝；宇文融被誅。其後第二十七齣〈極欲〉，盧生、崔氏與女樂等在家飲宴享樂，盧生「選聲而聽」的欲望達成，但卻引發縱欲傷身的下場。總之，由〈驕宴〉到〈極欲〉，由廚役談「食」到盧生論「色」[28]，由「列鼎而食」到「選聲而聽」，這一連串飲宴的片段無疑描繪出盧生夢寐以求的「得意」人生；但是，「福兮，禍之所伏」[29]，朝家飲宴的歡樂背後，往往閃耀著刀光劍影。

（三）「酒色財氣」的仙凡觀照

《邯鄲》劇中盧生的故事之外，還有一齣類似敷演欲望與悟道主題的戲，那就是第三齣〈度世〉。此齣取名頗含深意，內容敘述呂洞賓在岳陽樓飲酒，與二

---

27 郭詠豪：〈《邯鄲記》的飲食意象〉，香港中文大學中文系「文學史專題」學期論文（未正式發表）。此文把《邯鄲》關於飲食的意象分爲三類：一、飽餓意象與食物意象；二、進食意象；三、煮食意象。

28 「（生）尋常女子，有色無聲，名爲啞色。其次有聲而未必有色，能舞而未必能歌。……老子曰：五色令人目盲，五音令人耳聾。所以小人戒色，須戒其足。君子戒色，須戒其眼。相似這等女樂，咱人再也不可近他。」湯顯祖：《邯鄲記》，第27齣〈極欲〉，頁2546-2547。

29 語出《道德經》：「禍兮，福之所倚；福兮，禍之所伏。孰知其極？其無正也。正復爲奇，善復爲妖。」見朱謙之：《老子校釋・老子德經》（北京：中華書局，1984年），第58章，頁235-237。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

酒客議論「酒色財氣」，藉以凸顯仙凡對人生看法的巨大差異，可視爲全劇的綱領。如果說，士子盧生受功名利祿所誘惑，一般人就爲酒色財氣所役使。洞賓因隨身攜有葫蘆，故有以下的曲文：

> 【鬥鵪鶉】（呂）你笑他盛酒的葫蘆，須有些不著緊的信物。硬擎著你七尺之軀，俺老先生看汝：（客）看什麼子？無過是酒色財氣，人之本等哩。（呂）你說是人之本等，則見使酒的爛了脅肚，（客）氣呢？（呂）使氣的腆破胸脯，（客）財呢？（呂）急財的守著家兄，（客）色呢？（呂）急色的守著院主。
>
> 【上小樓】（呂）這四般兒非親者故，四般兒爲人造畜。（客）難道。人有了君臣，纔是富貴；有兒女家小，纔快活。都是酒色財氣上來的，怎生住的手？（呂）你道是對面君臣，一胞兒女，帖肉妻夫。則那一口氣不遂了心，來處來？去從何處去？俺替你愁，俺替你想，敢四般兒那時纔住。[30]

這裡的意思很清楚地指向道家清心寡欲、養生出世的思想。「飲食男女，人之大欲存焉。」換成酒客的話就是：「酒色財氣，人之本等」，「人有了君臣，纔是富貴；有兒女家小，纔快活。都是酒色財氣上來的，怎生住的手？」洞賓的反詰，顯然是從宇宙時間和空間的高度，俯看人生。人在世間生命短暫，不該再浪費在酒色財氣的無謂追逐。

湯顯祖編寫《邯鄲夢》劇，特點之一係以飲食說法，帶領衆生反思人性、欲望與人生的理想歸結。如果說，盧生是士人階層的代表，岳陽樓的酒客就代表著其他的社會階層。湯顯祖慣於在同一劇中呈現不同階級的人的同型經驗，以組成多重聲音的交響，以加強劇作思想的普遍性意義。《牡丹亭》中春香與花郎在〈肅苑〉裏的調笑，尤其是花郎唱的這曲【梨花兒】：「（丑）小花郎看盡了花成浪，則春姐花沁的水洸浪。和你這日高頭偷眼眼，嗏，好花枝乾鱉了作麼朗！」[31]曲詞的意思不正接近下一齣〈驚夢〉裡柳夢梅的「則爲你如花美眷，似水流年」嗎？相對於〈驚夢〉柳杜的談情，以花郎與春香爲主的〈肅苑〉在語言與人物階級身份上都構成了一種「平行下移」的陪襯，爲全劇在情欲主題的呈現

30 湯顯祖：《邯鄲記》，第3齣〈度世〉，頁2450。

31 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（北京：人民文學出版社，1984年），第9齣〈肅苑〉，頁40。

臺灣大學學術期刊資料庫

上增加了令人讚賞的豐富性與複雜度。

《南詞敘錄・宋元舊篇》著錄有《呂洞賓三醉岳陽樓》[32]，〔元〕馬致遠有同名雜劇[33]。流傳最廣的呂洞賓事蹟包括呂洞賓過岳陽樓，唯有城南老樹視其爲神仙，以及呂洞賓過沈東老家飲酒題詩，二者都與酒有關[34]。湯顯祖安排呂仙岳陽樓度世，從破除酒色財氣入手，這與他對元劇的熟悉以及「酒色財氣」乃當時流行的政治文化話語有關[35]。呂洞賓與酒客溝通的失敗，一方面顯示出度世的困難，另一方面反襯出他與盧生在下一齣戲裏的投緣，也標誌著盧生與衆不同的「半仙之分」[36]。恰好呂仙的「葫蘆」，予人「盧」的聲音聯想，前者可用來盛酒，後者乃盛飯之器，暗示二者在本質上有可相通之處。洞賓在岳陽樓飲酒，與下齣盧生在邯鄲縣吃飯，兩者無形中又構成前後場面對應的關係。我們因此可以說，呂仙與酒、盧生與飯，飲食的意象在此劇中不僅令人聯想起這對主角，也拉近了仙道與塵凡的距離，而酒客與盧生一反一正的選擇，則標示出作者所希望傳達給讀者、觀衆的思想指引。

第三齣〈度世〉之後，酒的意象在劇中不斷出現：如第八齣〈驕宴〉，曲江宴上，「（淨送酒介）……皇封御酒，玳筵中如醉，日邊紅杏。（生）崢嶸，想像平生，這一舉成名天幸。（外末）拚歡娛『酒』淹衫袖，帽斜花勝」（頁2471）。第十四齣〈東巡〉，唐玄宗面前，盧生進酒，唱道：「金盞酌仙桃，滴金莖湛露膏」云云（頁2491）。第二十齣〈死竄〉，崔氏開了皇封御酒與盧生共飲，盧生道：「這是酒瀉金莖露涓滴」（頁2515）。第二十七齣〈極欲〉，

32 〔明〕徐渭（1521-1593）：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，頁251。

33 〔元〕馬致遠：《呂洞賓三醉岳陽樓》，收入王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學出版社，1999年），第2卷，頁157-186。此劇以明臧懋循《元曲選》本最爲流行，另有脈望館藏《古名家雜劇》本存世。

34 見尹志華：〈呂洞賓生平事蹟考〉，《中國道教》2007年第4期，頁50-54。

35 明萬曆十七年（1589）冬十二月，大理寺左評事雒于仁曾上〈酒色財氣四箴疏〉，事見《明神宗實錄》。中央研究院歷史語言研究所輯校：《明實錄》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964-1966年），〈神宗〉卷218，頁4088。徐朔方〈《紫簫記》考證〉第四節〈《紫簫記》與所謂酒色財氣四犯〉及文末〈《明實錄》雒于仁四箴記事〉亦論及此事，收入徐朔方：《晚明曲家年譜・湯顯祖年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年），附錄丙，頁492-495。

36 第4齣〈入夢〉，呂洞賓說：「貧道打從岳陽樓上，望見一縷青氣，竟接邯鄲。……貧道即從人中覷見盧生相貌，精奇古怪，眞有半仙之分，便待引見而度之。」徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，頁2454。

臺灣古籍學術期刊資料庫

盧生四子冠帶進酒，唱：「列桂捧瓊觴，滿冠蓋青雲成浪。」同齣，盧生唱：「（做酒翻濕袖介）笑的來酒影花枝，酒搖燈暈，酒生袍浪……」，女樂唱：「笑笑笑人生幾百歲，醉煞錦雲鄉。」下場詩亦云：「昇平元老醉金杯」等（頁2546-2549）。總之，《邯鄲夢》中先酒，次黃粱，其次飲宴，再加上劇首和劇尾提到的、超越塵凡經驗的仙界「蟠桃宴」[37]，這些飲食意象的運用，明顯有其層次和設計的用心，與重要的主題意義——背後是湯顯祖對人性、人生與世俗欲望的反思，以及度世的苦心。

附表：《邯鄲夢》中出現的飲食場面

齣名	地點	主要人物
第三齣度世	岳陽樓前酒店	呂洞賓、二酒客
第四齣入夢	邯鄲縣趙州橋北飯店	盧生、呂洞賓、飯店主人
第八齣驕宴	長安東南曲江池	盧生、宇文融、光祿寺廚役、女妓
第十四齣東巡	陝州永濟河舟上	盧生、宇文融、唐玄宗
第二十齣死竄	盧生府第	盧生、崔氏
第二十四齣功白	宮殿	唐玄宗、諸番侍子、宇文融
第二十七齣極欲	盧生府第	盧生、崔氏、女樂
第二十九齣生寤	邯鄲縣趙州橋北飯店	盧生、呂洞賓、飯店主人

三、語言、認知與意義的重組

有關《邯鄲夢》的語言，一般學者都認爲湯顯祖在此劇的曲詞創作，「樸實無華，返歸本色」，體現了他文風的轉變[38]。但王驥德的概括：「掇拾本色，參錯麗語，境往神來，巧湊妙合，又視元人別一谿徑」[39]，指出了本色與駢麗的合揉，以及湯顯祖相對於元人的創新。個人以爲，王氏的觀點更完善地反映出此劇的語言特色。不過，我不擬於此處討論語言風格的問題，只想說明：湯顯祖在《邯鄲夢》中嘗試展現多元的語言表述，其最終目的，在打破世俗僵化的、故步自封的思維方式。我還認爲，相較於先前處理度脫題材的元雜劇，《邯鄲夢》明

37 第3齣〈度世〉，何仙姑在呂洞賓離開蓬萊前問：「只此去未知何處度人？蟠桃宴可趕的上也？」（頁2448）；第30齣〈合仙〉，洞賓領盧生回來，呂對何說：「恰好蟠桃宴時節哩。」（頁2563）。

38 李曉：〈前言〉，李曉、金文京校注：《邯鄲夢記校注》，頁7。

39 王驥德：《曲律・雜論第三十九下》，《中國古典戲曲論著集成》，卷4，頁165。

臺灣大學學術期刊資料庫

顯的多了一層屬於明清文人傳奇的審美趣味，這可由以下討論的雙關語、倒句、迴文、離合體等語言或文字的特殊用法見其端倪。

（一）雙關語

「雙關語」乃運用文字同音異義，或一字數義的關係所作的巧妙語詞。劇一開始，呂洞賓要來人間度人，下場時他說：「不免將此磁枕、搭袱，駕雲而去也。枕是頭邊枕，磁爲心上慈」。「磁／慈」，一音多義耐人尋味。此枕係此劇之重要砌末，初出現用雙關語引人好奇之餘，可加深聽眾（觀眾）印象，但其用處未明。等洞賓到達岳陽樓，酒客們與他言不投機，直欲打碎磁枕，他才道出此枕的好處：「好消息在其中，但枕著都有個回心處。」[40]洞賓自號「回道人」，傳道度人，慈心接物，所以說「磁枕」即「慈枕」。再舉一個更有深意的例子：此劇末齣〈合仙〉，呂洞賓帶領盧生前往蓬萊，兩人途中唱【混江龍】曲，盧生說起：「弟子一生耽閣了個『情』字」，洞賓因而接唱：

> 蚤則是火傳薪半竈的燒殘情榾柮，卻怎生風鼓鞴一鍋兒吹醒睡餛飩？也因你有半仙之分能消受，遇著我大道其間細講論。[41]

這前兩句，不禁讓人想起前述李漁所評，「晴絲／情思」、「字字俱費經營」的話來。很顯然，「燒殘情榾柮」對「吹醒睡餛飩」，「榾柮」是短木，「餛飩」一語雙關，「混沌」是也。這裡用了鍋煮餛飩的意象比喻人生：情是木柴，未點燃燒透前，鍋裡的水不能滾，而人則如睡躺在鍋底的餛飩，醒活不過來。這說明盧生因爲在夢裡早已把情銷磨殆盡，故能從人生混沌的睡眠狀態中醒覺。《邯鄲》劇雖亦言情，但此情已非《牡丹亭》中超越形骸生死、可歌可泣之情，而是世俗之「惡情」[42]，是人生混沌受其役使，以故不能逍遙自在的欲望，所以盧生自己才說：「一生耽閣了個『情』字」。今有《邯鄲》的現代版本把「餛飩」逕改作「混沌」，雖然抓住了作者的意旨，卻很可惜地沒有考慮到湯氏此劇慣用食物意象的用心，把原本「餛飩」二字的生動意象取消了。事實上，我們如果閱讀

40　湯顯祖：《邯鄲記》，第3齣〈度世〉，頁2451。

41　同前註，第30齣〈合仙〉，頁2563。

42　參見湯顯祖：〈復甘義麓〉：「弟之愛宜伶學『二夢』，道學也。性無善無惡，情有之。因情成夢，因夢成戲。戲有極善極惡，總與伶無與。伶因錢學夢耳。弟以爲似道。憐之以付仁兄慧心者。」徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，〈詩文〉卷47〈尺牘之二〉，頁1464。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

時看到「餛飩」二字，會因其突兀而使閱讀的速度放慢，對文本反而會由被動的接受，轉爲尋求主動的理解，如此一來，一方面可增加閱讀的投入感，另一方面又擴大了理性思考的時間和空間。如果是演出時聽到「餛飩／混沌」，我們的聽覺也會因受到刺激而在兩個詞語中往復進行意義的挑選，而加深所得。

戲曲採用雙關語並非湯顯祖的特例，但他往往精心設計，使它的意義超過其所存在的局部（local）範圍，而具有較全面而且深刻的意涵。以「裊晴絲／裊情思」寫「情不知所起」即絕佳證明，「睡餛飩／睡混沌」也同樣映帶主題。再舉最後一個更複雜的例子：第二十三齣〈織恨〉敷演盧生罪投煙瘴後，妻子崔氏沒入機坊，只剩丫鬟相伴，日以繼夜織錦，邊織邊思，盼望盧生被赦生還。唐人小說《枕中記》原無此情節。就《邯鄲夢》情節而論，這是爲下齣〈功白〉作鋪墊，解釋錦上迴文詞的由來。就戲劇氣氛來看，此齣前靜後動，轉換處在於機坊大使官陪同掌管織造太監的到來，他們的目的無他，幫宇文融凌辱崔氏而已，因此此齣既有濃厚的抒情意味，又有由人物衝突所帶出的對官府權臣的批判。湯顯祖在此齣的中心場面是這樣表現的：

> （內喝介）（貼）催錦的官兒將到，夫人趲起些。
>
> 【麻婆子】（旦）織就織就官錦上，辭兒受苦辛。蟋蟀蟋蟀天將冷，停梭悵遠人。穿花錦滴淚眸昏，一勾絲到得天涯盡。（內喝介）（合）促織人催緊，愁殺病官身。（末同丑嚮道上）[43]

此處用了三個雙關語：一是「絲／思」；「一勾絲到得天涯盡」，明顯將崔氏手中之「絲」與心中之「思」相連，寫她一針一線懷想遠人之意切，情境動人。二是「促織／促・織」；蟋蟀一名「促織」，因此「促織人催緊」的意思可以是呼應前句「蟋蟀蟋蟀天將冷」，寫促織之叫聲令她心煩——此齣最後，崔氏唱詞中有「聒殺人那促織兒聲韻」可證——也可以是指前來促織（督促其織錦）的二位官員讓她心急氣躁，暗含批評之意。三是「催緊／催錦」；由丫鬟的道白：「催『錦』的官兒將到」一句，可見「促織人催緊」中的「催緊」二字，意含「催錦」，一語雙關。由此，「促織人催緊」就有幾層意思的可能：「促織（指蟋蟀）、人催緊」、「促織人（指官員）、催緊」、「促織人、催錦」，甚至合起來還有「促織、人、催緊（催錦）」之意：蟋蟀與官員，兩者一起催錦催得人緊繃。正由於以上這幾個雙關語的運用，湯顯祖得以簡約而傳神地刻畫出崔氏身處

[43] 湯顯祖：《邯鄲記》，第23齣〈織恨〉，頁2531。

臺灣大學學術期刊資料庫

困境的心理狀態。同時，他巧妙地運用此一戲劇情境中，昆蟲與官員前後出現皆爲促織的聯想，讓官員的身份、聲口、權勢在讀者與聽者、觀者的心目中無比微小化[44]。反觀〔明〕馮夢龍（1574-1646）在《墨憨齋重定邯鄲夢傳奇》中，對湯氏同一段落的改寫：

> （內喝介）（貼）催錦的官兒將次到來，夫人趲起些罷。
>
> 【麻婆子】織成織成宮花樣，晨昏受苦辛。蟋蟀蟋蟀床間語，淒涼不忍聞。停梭望得我兩眸昏，牽絲引得我寸腸盡。（內）儹工快織，老公公下坊來了。（旦）促織促織人催緊，急得我愁緒亂紛紜。（丑同末響道上）[45]

馮夢龍把原本的「一勾絲到得天涯盡」改成了「牽絲引得我寸腸盡」；把「促織人催緊」改成了「促織促織人催緊」。原本的「一勾絲」是整句的主語，可以解釋成「我一勾起絲線」，也可以解釋爲「我的一勾思念」。到了馮氏手中，由於「牽絲」「牽」這個動詞的強調，使得主語隱然成了「我」，而「絲」這個賓語詞義的解釋也就跟著固定化；使得由「絲（線）」而「思（念）」的聯想，需要加上另一動詞「引得」作中介，即以「牽絲『引得』我寸腸盡」表達出來。因此，也就遠遠不如「一勾絲（思）到得天涯盡」來得直截不做作、感性、動人。

其次，「促織促織人催緊」中「促織」一語的重複，表面上好像加強了表達的力度，卻正因爲加強了「促織」二字使得解讀的自由度縮小：它或者是按上下文，指的是由內傳來之「儹工快織」聲——請注意原著僅作「內喝介」，未具體化。或者指的是蟋蟀的叫聲，與此曲中「蟋蟀蟋蟀床間語，淒涼不忍聞」對照。所謂：「趨織（促織）鳴，嬾婦驚是也」[46]。馮夢龍的用意，或許是要把曲文改

---

44 周育德的說法可以間接支持我的論點：他指出明末織造一律由宦官管理，南京、蘇、杭都設有提督織造太監一員。「織造中官，貪橫殊甚，無惡不作」，「《邯鄲夢》之〈織恨〉，是對織造的直接描寫。……湯顯祖的目的正是揭露明代織造擾民的罪惡和反映織户們痛苦的生活。」見《湯顯祖論稿》，頁209-10。

45 馮夢龍編著，俞爲民校點：《墨憨齋定本傳奇・邯鄲夢・機坊被逼》，《馮夢龍全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），冊13，頁1242。按：有關此曲的字詞改動，馮氏並未具體說明其原因。但在此劇〈總評〉中，他寫道：「通記極苦極樂，極癡極醒，描摩盡興，而點綴處亦復熱鬧。關目甚緊，吾無間然。惟填詞落調及失韻處，不得不爲一竄耳。」頁1175。

46 〔晉〕郭璞（276-324）注，〔宋〕邢昺（932-1010）疏：《爾雅注疏・釋蟲》，收入〔清〕阮元（1764-1849）校勘：《十三經注疏》（上海：上海古籍出版社，1997年據世界書局縮印阮刻本影印），卷9，頁2639。

臺灣學術期刊資料庫

得較明白通俗易懂，接近觀眾，但「一勾絲到得天涯盡」與「促織人催緊」這兩句的雙關語原意，或消失，或簡化了[47]。同時不容忽視的，不論有意無意，馮夢龍也淡化了湯氏原著對官員隱含的嘲諷與批評，思想上顯得較爲保守。如此一來，眞是：「雖增減一二字以便俗唱」，卻與湯氏「原做的意趣大不同了」[48]。

（二）離合體、倒句、迴文

如果說，湯顯祖在《邯鄲夢》中藉助語言的特性及其運用，豐富了戲曲表達主題及構造情境的手段，這絕不爲過。前述的飲食意象、語帶雙關，讓我們充分體會到「味覺」與「聽覺」的《邯鄲》魅力。但是，《邯鄲》語言的豐富性還不止於此，它包含有另外的「視覺」層面。值得注意的是，在湯顯祖愈來愈精通戲曲場上之道，而《邯鄲》也被譽爲「四夢」中結構第一的同時，此劇中的有些段落竟似專爲案頭賞玩而設的視覺性文字。由此我們可以清楚看見文人傳奇家對其作品「可演、可傳」的雙重藝術追求，也看見湯顯祖對戲曲語言藝術不斷進行實驗、琢磨的創新精神。

首先是「字形離合體」的出現，在湯氏先前的劇作中沒有過。《邯鄲》末齣〈合仙〉，八仙之一的張果老請眾仙將盧生夢中之境一一點醒，然後自己對盧生的一生進行總結。在他的二十四句的道白中有這幾句：「垂目睡加工水汞，自心息把東金鍊齊。心生性吾心自悟，一二三主人住持。」[49]這幾句在全段道白甚至全劇中都顯得神秘玄妙。若純粹用聽的方式而不看文本，恐怕不僅一下子會不過意，也無法看清湯顯祖鍊字造句的功夫。湯氏用了「睡」、「汞」、「息」、「鍊」、「性」、「悟」、「三」、「住」等字，將它們先離後合以成文，所謂拆字見義，因此「睡」就成了「垂目睡」，「汞」就成了「工水汞」，以此類推。根據今人的解說，道教煉丹術以汞、東金爲藥，前二句謂「入道須無晝夜靜心煉丹」。後二句則表示「修道須拋棄塵念，抱一守一，皈依教主」（道教有三

47 又，本文匿名審查人之一還提醒：根據〔明〕沈璟（1553-1610）《增定南九宮曲譜》，【中呂・麻婆子】的倒數第二句格律應作五字句，沈璟特別指出又增二字爲「可厭」；馮夢龍增爲七字句，正是沈璟所不以爲然者。參見沈璟：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年），第27冊，頁301。

48 湯顯祖：〈與宜伶羅章二〉，頁1519。

49 湯顯祖：《邯鄲記》，第30齣〈合仙〉，頁2565。

臺灣大學學術期刊資料庫

洞教主，即「三住持」，指的是元始天尊、靈寶天尊和道德天尊）[50]。這四句離合體的內容頗能符合張果老的道教神仙身份。另一方面，離合體的形式帶有文字遊戲的性質，彷彿隨意可將文字拆解組合，形成新意，表現出看待現實的一種個人創造性想像與不拘泥的自由心態，所以在張果老的道白中，接下來還有這句：「叫鐵拐子把思凡枕葫蘆提拄碎」，指示盧生要破除執念後，才能遊仙逍遙。

其次是「倒句」、「迴文」的運用，這也是湯氏先前的劇作中沒有出現過的。盧生於第二齣〈行田〉上場，自報家門時，湯顯祖特意填了這首【菩薩蠻倒句】：

> 客驚秋色山東宅，宅東山色秋驚客。盧姓舊家儒，儒家舊姓盧。　隱名何借問，問借何名隱。生小誤癡情，情癡誤小生。[51]

若與湯氏第一部劇作《紫簫記》，才子李益於第二齣的上場詩：「帝里新元會，天門拂曙開。瑞雲生寶鼎，暖吹度靈臺。萬戶宜春帖，千官獻壽杯。丹墀多計吏，搦管問賢才。」[52]相比，我們會發現，到了《邯鄲記》，湯氏用語言塑造人物，已達到先聲奪人，一上場就能抓住觀眾讀者注意力的地步。【菩薩蠻】，唐教坊曲，用作詞調，四十四字，上下片各四句，二仄韻二平韻，平仄遞轉，共易四韻。盧生唐時人，用此調頗合時代背景。但爲何用「倒句」且刻意標出，湯顯祖的動機頗耐人尋味。可能很多人會以爲他是爲了顯才才如此——像蘇軾就創作過數首知名的【菩薩蠻（倒句）】[53]。但爲何不在別劇中使用？可見我們必須具體地從倒句於此劇的效果來考量它的意義。

這首【菩薩蠻倒句】因爲是兩句一組，下句是上句的倒讀，故只用了一半的字數，再加上文字淺白，語意多有重複，故令人印象深刻。首二句點出時序、地點，而由「客」到「宅」，再由「宅」到「客」的文字往返，彷彿預示盧生由邯鄲飯店入夢中崔氏宅，又循原路走出之戲劇動作。而「盧」、「儒」的反覆，標誌著盧生強烈的家族感與士人的身份認同。「癡情」、「情癡」的重複，則點出

50　李曉、金文京校注：《邯鄲夢記校注》，頁236-237。

51　湯顯祖：《邯鄲記》，第2齣〈行田〉，頁2445。

52　見《紫簫記》第2齣〈友集〉，胡士瑩校注：《紫釵記》（北京：人民文學出版社，1982年），頁222。

53　舉〈四季閨怨・春〉爲例：「落花閒院春衫薄，薄衫春院閒花落。遲日恨依依，依依恨日遲。　夢回鶯舌弄，弄舌鶯回夢。郵便問人羞，羞人問便郵。」〔宋〕蘇軾（1037-1101）：〈菩薩蠻〉，唐圭璋輯：《全宋詞》（北京：中華書局，1979年），頁304-305。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

他不斷反思的人生主題。換言之，這首【菩薩蠻倒句】很形象地表現出盧生「思前想後」的過程：思想隨字字往前，但又循原路倒轉回到原點；彷彿在一圓圈中打轉，先順時鐘，再逆時鐘繞回。難怪下兩齣呂洞賓會說：「此人沉障久深，心神難定」了[54]。

再從語言模式與人物身份性格配合的角度來看，湯顯祖運用「倒句」遊戲的性質、富有機趣的形式，來凸顯盧生的與眾不同——他的「半仙之分」。他上場唱的引子：「【破齊陣】極目雲霄有路，驚心歲月無涯。白屋三間，紅塵一榻，放頓愁腸不下。展秋窗腐草無螢火，盼古道垂楊有暮鴉，西風吹鬢華。」[55]以突出的意象表現「有無」的對比、浩渺時空的想像與侷促現實的對照，亦令人感到他雖身處困頓貧窮之境，心靈上卻已顯露開闊、自由、解脫的可能性。既然語言的表達與思維的方式相關，「倒句」的形式似在暗示其使用者能夠逆向思考，不會執守於正面一方，因而也就有超然物外的可能。引申來說，「反者，道之動」，道往往是用相反相成的方式進行、運作，任何一方面不能孤立存在而須相互依存；就像【菩薩蠻倒句】用了四組的一句一回（可視爲一正一反句），合起來才符合整個詞牌所需句數，組成一整體，換言之，沒有反句就不成此詞。事實上，正與反並列（X不X，X無X，X非X）的語言模式，在盧生接下來的自敘賓白中一再出現。例如：

> ……遇不遇兮二十六歲……衣冠欠整，稂不稂，莠不莠，人看處面目可憎；……穿扮得衣無衣，褐無褐，不湊膝短裘敝貂；往三家店兒，乘坐著馬非馬，驢非驢，略搭腳青駒似狗。……[56]

這段語言的遊戲性質在於其意義的模稜兩可，即表面上是X，又好像非X。純就形式而言，這樣的語言模式令人聯想起《老子》六十三章：「爲無爲，事無事，味無味」[57]，或者《莊子・齊物論》：「物無非彼，物無非是」[58]。在《牡丹亭》裡我們已經見到特殊的語言使用與人物塑造的關係密不可分：陳最良的腐儒形象是與他尋章摘句、食古不化的言語特色分不開的[59]；而石道姑上場用〈千字

54 湯顯祖：《邯鄲記》，第4齣〈入夢〉，頁2454。
55 湯顯祖：《邯鄲記》，第2齣〈行田〉，頁2445。
56 同前註，第2齣〈行田〉，頁2445。
57 朱謙之：《老子校釋・老子德經》，第63章，頁256。
58 郭慶藩：《莊子集釋・齊物論第二》，卷1下，頁66。
59 舉例言之，陳爲麗娘看病時不是正經八百地說過：「《毛詩》病用《毛詩》去醫」嗎？見

臺灣大學學術期刊資料庫

文〉釋其出身，語帶雙關，自報新婚性糗事，也同樣令人發噱難忘[60]。論者如臧晉叔雖以爲「惡趣」，我們卻大可從「平行下移」的角度歸結湯氏寫「情」，涵蓋理想浪漫與世俗寫實的複雜深刻。在湯顯祖筆下有半仙之分的盧生、八仙中的呂洞賓、張果老，還有石道姑，這些與道教有關的人物，他們使用語言的方式，往往體現出遊戲調笑的性質，這是與亦步亦趨跟隨儒家經典「昔氏賢文」者如陳最良輩，明顯有所區別的。

盧生顛來倒去的【菩薩蠻倒句】雖然是文字遊戲，但它的意思在演出時還容易被觀眾所理解，可是，我們最後要討論的二首【菩薩蠻迴文】一方面詞義相當複雜，一方面又翻來覆去共有四首之多，恐怕就多半只能是文人讀者案頭賞玩的對象。正因如此，關於這二首【菩薩蠻迴文】演出時的處理，馮夢龍寫道：「全詞太煩，演者只用後一詞可也。」[61]就語言風格論，這兩首【菩薩蠻迴文】刻意的與盧生的【菩薩蠻倒句】相異。王驥德所云：《邯鄲記》「掇拾本色，參錯麗語」，若拿【菩薩蠻倒句】爲本色之例，「麗語」的最佳表現就是崔氏的【菩薩蠻迴文】了：

（一）梅題遠色春歸得，遲鄉瘴嶺過愁客。孤影雁回斜，峰寒逼翠紗。窗殘拋錦室，織急還催織。錦官當夕情，啼斷望河明。

（二）還生赦泣人天望，雙成錦匹孤鸞悵。獨泣見誰憐，流人苦瘴煙？生親還棄杼，鴛配關河戍。遠心天未知，人道赦來時。[62]

上面二首詞，以迴文讀之就成爲：

（三）明河望斷啼情夕，當官錦織催還急[63]。織室錦拋殘，窗紗翠逼寒[64]。峰斜回雁影，孤客愁過嶺。瘴鄉遲得歸，春色遠題梅。

（四）時來赦道人知未？天心遠戍河關配。鴛杼棄還親，生煙瘴苦人。流憐誰見泣？獨悵鸞孤匹。錦成雙望天，人泣赦生還。[65]

這四首詞反覆抒寫崔氏懷念盧生，並盼望皇上大赦的心情。但我認爲，抒情不是

《牡丹亭》第18齣〈診祟〉，頁84。

60 見《牡丹亭》第17齣〈道覡〉，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁75-78。

61 馮夢龍編著，俞爲民校點：《墨憨齋定本傳奇・邯鄲夢》，頁1247。

62 湯顯祖：《邯鄲記》，第24齣〈功白〉，頁2537。

63 按：此句在《湯顯祖全集》原作「當官錦織還催急」，今改，以合迴文體。

64 按：此句在《湯顯祖全集》原作「窗紗逼翠寒」，今改，以合迴文體。

65 湯顯祖：《邯鄲記》，第24齣〈功白〉，頁2537。

臺灣大學學術期刊資料庫

湯顯祖寫作的唯一或主要目的，湯顯祖寫迴文詞，一方面是戲劇情節發展的需要，盧生與崔氏命運休戚相關，崔氏的迴文詞帶來二人命運的轉捩點。另一方面是突出此劇的「語言」母題。皇帝在金鑾殿自己唸出第一、二首詞，再聽大臣唸出第三、四首，這無疑是讓文字（語言）成爲此齣的中心與注目的焦點。《邯鄲夢》全劇對語言的重視，或者說對語言意義的彰顯，在此齣〈功白〉中可以說有了最「戲劇性」的展現。因爲就因「迴文」的巧妙，玄宗重新注意、回想、並赦免了盧生：「（上）奇哉，奇哉。看錦尾必有名姓。是了，外織作坊機戶臣妾清河崔氏造進。呀，清河崔氏，何人也？（裴）前征西節度使盧生之妻。（上）呀，原來盧生家口，入官爲奴。傷哉此情，可以赦之。」[66]

盧生與崔氏既爲夫妻，盧生用【菩薩蠻倒句】，崔氏用【菩薩蠻迴文】，互相呼應，頗得結構之法。而且崔氏是夢中幻相，可視作盧生欲望的投影，她與他的思維方式相類也十分合理[67]。盧生倒句在夢外，崔氏迴文在夢裡，給我們的印象一清晰一模糊，製造出夢與現實有異，夢裡虛幻的效果。盧生的倒句是雙句迴文，崔氏的則是通體迴文，創作起來複雜得多，這可以解釋爲盧生夢酣，正夢至其功名欲望最是纏繞其心之際，因此回還往復，週而復始。前述之「喫盡了南州青橄欖，似忠臣苦帶餘甘」出現在第二十五齣〈召還〉，在時間點上正與崔氏回文連成一氣彼此呼應。要之，盧生的「倒句」與崔氏的「迴文」凸顯了「逆向思考」的可行性及其豐富的衍生意義。而如果正反可以顛倒，人生豈不亦如文字遊戲，其意義的曼衍多元，純靠有識者的巧妙認知，心領神會！而人一旦能同時看見事物的正反兩面，就能跳脫固定的價值枷鎖。因此，我以爲湯顯祖在《邯鄲夢》中不同模式的語言表述的實驗，其最重要的意義應是：思想如果從語言出發，語言用法的多元多變，無疑就代表著思想的可以解放、可以超越，可以帶領我們認知到存在的多元形態及其意義。

四、餘論：有意義的「多餘」

湯顯祖的戲曲中有一個往往被大家所忽略的「主角」，那就是「語言」。他的作品被讚賞最多卻也批評最烈的，也是「語言」。吳梅（1884-1939）曾說：

66 同前註。

67 盧生夢醒後，呂洞賓告訴他，崔氏是他胯下青驢所變。見第29齣〈生寤〉，頁2558。

臺灣大學學術期刊資料庫

「『玉茗四夢』，其文字之佳，直是趙璧隋珠。一語一字，皆耐人尋味。」[68]湯顯祖把戲曲語言當作藝術，按李漁的說法，「字字俱費經營」，他的興趣、他的考究，皆在於此。

然而，湯顯祖也絕非單純是「爲語言而語言」。從《紫簫記》裡霍王聽曲後決心出家入道[69]，《紫釵記》裡李益因詩句被盧太尉挾制[70]，《牡丹亭》裡杜麗娘讀到〈關雎〉：「窈窕淑女，君子好逑」而廢書興嘆[71]，到《南柯夢》中淳于棼錯聽「蟻子轉身」爲「女子轉身」[72]，再到《邯鄲夢》裡盧生聽呂洞賓背誦〈岳陽樓記〉[73]以及玄宗讀崔氏迴文，我們清楚看到「語言」（包含文字）在湯氏劇作中對人物的影響，以及它所扮演的推動情節發展的重要角色。在別的傳奇戲曲家筆下，似乎並不存在這樣的現象，這或許也是湯顯祖特別重視戲曲語言的一種反映吧。從上述關於《邯鄲》的討論我們發現：飲食意象、語言遊戲、人物塑造、主題表現，交相爲用，相互映帶；劇中飲食意象之豐富、語言表述方式之多元，是與全劇旨在傳達的窒欲達道的思想以及文字的雅俗之趣，緊密相連的。

晚明戲曲理論家王驥德評論湯顯祖曾說：

> 臨川湯奉常之曲，當置「法」字無論，盡是案頭異書。所作五傳，《紫簫》、《紫釵》第脩藻艷，語多瑣屑，不成篇章；《還魂》妙處種種，奇麗動人，然無奈腐木敗草，時時纏繞筆端；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，又視元人別一谿徑，技出天縱，匪由人造。使其約

---

68 吳梅：《顧曲麈談》第1章第3節「論南曲作法」，王衛民編：《吳梅戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1983年），頁30。引文之後，吳梅就批評道：「惟其宮調舛錯，音韻乖方，動輒皆是。一折之中，出宮犯調至少終有一、二處。」

69 見第7齣〈遊仙〉，此曲是李益所作：「日初長，年暗消，空襟塵花填酒澆。饒他王母，依然白髮啼青鳥。日輪中逐日人忙，人世上愁人日老。」胡士瑩校注：《紫釵記・附錄》，頁243。

70 此詩爲：「日日醉涼州，笙歌卒未休，感恩知有地，不上望京樓。」（第31齣〈避暑〉）正因爲詩中的後二句有怨望之意，所以李益才畏懼盧太尉，不敢反抗。見第52齣〈釵圓〉，《紫釵記》，頁206。

71 見第9齣〈肅苑〉中春香所言，《牡丹亭》，頁38。

72 見第8齣〈情著〉，契玄禪師請觀音座前的白鸚哥叫「蟻子轉身，蟻子轉身」提醒淳于，但他聽成了「女子轉身，女子轉身」。見湯顯祖著，錢南揚校注：《南柯夢記》（北京：人民文學出版社，1981年），頁34。

73 見第4齣〈入夢〉，盧生和呂洞賓的對話是從〈岳陽樓記〉開始的。唐人讀宋文，犯了時代錯誤，卻更加引人注意。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 束和鸞，稍閑聲律，汰其賸字累語，規之全瑜，可令前無作者，後鮮來詰，二百年來，一人而已。[74]

這段引文時常被人引用。王氏所提的意見，包括：湯顯祖作劇不守聲律、文字偶有氾濫累贅（如論《牡丹亭》之「腐木敗草」、「剩字累語」）、他與元人相比有所創新、各部劇作成就有異、他有極高的藝術天分等，其中我只對「腐木敗草」、「剩字累語」之說略有保留，其他全部同意。王氏既已準確地看出湯氏戲曲「盡是案頭異書」，不能以場上搬演的一般法則來論，那麼何謂「腐木敗草」？何謂「剩字累語」？就有商榷的餘地。有時候某人眼中的「腐木敗草」，會是別人眼中的有意義的「多餘」；「腐木敗草」可能不適合演出，但對湯顯祖精心構造的戲曲世界而言，我認爲卻經常有其作用。《牡丹亭》如此，《邯鄲夢》亦然。

從本文的討論，我們覺察到「味覺」、「聽覺」和「視覺」的《邯鄲》文字魅力，具體顯現出湯顯祖作爲戲曲家對語言文字的執著，對不斷嘗試創新風格以及新的表達方式的努力。從《紫簫》時的「第脩藻豔」到《邯鄲》的「掇拾本色，參錯麗語」，雅俗兼融，勾勒出湯顯祖由寫作案頭之曲，成長到當行戲曲家的清晰軌跡。馮夢龍對《邯鄲夢》有評：「玉茗堂諸作，《紫釵》、《牡丹亭》以情，《南柯》以幻，獨此因情入道，即幻悟眞。閱之令凡夫濁子，俱有厭薄塵埃之想，『四夢』中當推第一。」[75]姑且不論「四夢」中何爲第一的論斷，這段引文中論《邯鄲夢》「因情入道，即幻悟眞」，鞭辟入裡，亦彰顯出湯顯祖作爲戲曲家的特點實與其不斷推翻自己，在「四夢」中對「情」進行了多元視點的思想探索分不開[76]。然而歸根結柢，我以爲湯氏劇作能夠超越衆人的原因還得歸功於他的語言藝術。清初金聖歎批《西廂》，首度將一向被視爲小道的戲曲提升爲「才子之文」，如此接受戲曲雖有一定的偏差，卻強調出戲曲家在中國文學傳統中的藝術成就，而湯顯祖正可謂其中顯例。他堅持「凡文以意趣神色爲主」，戲

---

74 王驥德：《曲律・雜論第三十九下》，頁165。有關王氏之戲曲理論（包括創作論、作家作品論、聲律、修辭論）及其戲曲史意義，可參考葉長海：《王驥德《曲律》研究》（北京：中國戲劇出版社，1983年）。

75 馮夢龍：《墨憨齋重定邯鄲夢傳奇・總評》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，冊13，頁1175。

76 可參考鄒元江：《湯顯祖的情與夢》（南京：南京出版社，1998年）一書之第5、6章，頁216-301。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲也不例外；聚焦到《邯鄲夢》，像盧生【菩薩蠻倒句】之「意」，呂洞賓「睡餛飩」、崔氏「促織」等雙關語之「趣」，張果老離合體之「神」，還有崔氏【菩薩蠻迴文】之「色」，加上通篇頻頻出現的飲食意象，《邯鄲夢》的佳處、湯顯祖的用力處、不爲衆戲曲家所及處，豈不正在於這些「有意義的多餘」，或者說，「多餘的意義」！

臺灣大學學術期刊資料庫

唱一個殘夢到黃粱
——論《邯鄲夢》的飲食和語言

華　瑋

香港中文大學中國語言及文學系教授

「意趣神色」乃湯顯祖創作戲曲時孜孜以求的目標。湯顯祖對戲曲語言藝術的重視，雖曾在明清二代遭受批評，但今日早已爲學界認同，唯論者多從聲律的角度，或「湯沈之爭」的戲曲史角度，展開論述。對其劇作語言的文學性分析，則較爲少見。就有，也多集中於《牡丹亭》一劇。鑑此，本文乃以湯氏最後劇作《邯鄲夢》爲焦點，探討劇中重出的飲食意象的意義，並解析劇中語言文字遊戲的思想意蘊。本文指出，「飲食」、「語言」此二母題的凸顯，不僅對《邯鄲夢》之人物塑造與主題呈現有其重要意義，且是湯顯祖對其劇作本事精心再創造的成果，並反映出晚明文人在創作劇本時，所看重之「文學性」與「閱讀性」的審美追求。《邯鄲夢》中先酒，次黃粱，其次朝家飲宴，反襯劇前劇尾提到的仙家「蟠桃宴」，這些飲食意象的運用，明顯有其層次，表現出作者對人生與世俗欲望的反思，以及度世的苦心。湯氏在此劇中更以味覺、聽覺、和視覺的文字遊戲，展現出多元的語言表述，意在打破世俗僵化、故步自封的思維方式。本文最後簡評了湯顯祖在戲曲語言上不斷進行實驗、琢磨的創新精神。

關鍵詞：湯顯祖　《邯鄲夢》　飲食　語言　晚明戲曲

臺灣大學學術期刊資料庫

Sing the Remnant of the Yellow Millet Dream: A Study of Food, Drink and Language in *Handan meng*

Wei HUA
Professor, Department of Chinese Language and Literature
The Chinese University of Hong Kong

"Gist, fun, spirit, and color" are what Tang Xianzu deems most important in playwriting. His emphasis on linguistic rather than prosodic excellence, though criticized in the Ming and the Qing, has won the approval of contemporary scholars. However, most have discussed his use of language either from the formal angle of euphonic regularities or from the historical angle of his debate with Shen Jing. Few have analyzed from a literary perspective his use of language other than that in the *Peony Pavilion*. Therefore, I have chosen the *Handan Dream* as an example to explicate his art of language. This paper demonstrates the significance of the recurring images of "food and drink," as well as the meaning of his wordplay design. In addition to the great contribution to character portrayal and thematic representation of the *Handan Dream*, both the motif of "food and drink" and that of "language" represent Tang's artistic recreation of his source tale. They, in turn, exemplify the aesthetic pursuits of literary essence and the pleasure of reading by the late Ming playwrights. In the *Handan Dream*, wine, yellow millet, and court banquets reflect the successive and incremental development of the images of "food and drink." This is meant to contrast with the "feast of flat pears" enjoyed by the Daoist immortals at the beginning and the end of the play. Tang carefully employed these images of "food and drink" to express his thoughts on human life and worldly desire in order to encourage spiritual transcendence. With this purpose in mind, he also invented gustatory, auditory, as well as visual wordplay and displayed multifarious ways of expression so as to break the stagnant way of thinking of his time. To conclude, this paper briefly appraises Tang's continuous efforts in experimenting with language in his playwriting career.

Key Words: Tang Xianzu　*Handan meng*　food and drink　language　late Ming drama

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

中央研究院歷史語言研究所輯校：《明實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1964-1966年。

尹志華：〈呂洞賓生平事蹟考〉，《中國道教》2007年第4期，頁50-54。

王德威：〈遊園驚夢，古典愛情——現代中國文學的兩度「還魂」〉，收入華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。

王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

朱謙之：《老子校釋》，北京：中華書局，1984年。

吳梅：《顧曲麈談》，收入王衛民編：《吳梅戲曲論文集》，北京：中國戲劇出版社，1983年。

李漁著，江巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶記》，上海：上海古籍出版社，2000年。

沈璟：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第27冊，臺北：臺灣學生書局，1984年。

周育德：《湯顯祖論稿》，北京：文化藝術出版社，1991年。

周秦：〈沈湯之爭的歷史觀照〉，收入《湯顯祖與牡丹亭》。

唐圭璋輯：《全宋詞》，北京：中華書局，1979年。

徐朔方：〈《紫簫記》考證〉，《晚明曲家年譜．湯顯祖年譜》附錄丙，杭州：浙江古籍出版社，1993年。

徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊。

馬致遠：《呂洞賓三醉岳陽樓》，收入王季思主編：《全元戲曲》第2卷，北京：人民文學出版社，1999年。

張君房纂輯，蔣力生等校注：《雲笈七籤》，北京：華夏出版社，1996年。

張志哲主編：《道教文化辭典》，南京：江蘇古籍出版社，1994年。

郭慶藩：《莊子集釋》，北京：中華書局，1961年。

曾永義：〈再說「拗折天下人嗓子」〉，收入《湯顯祖與牡丹亭》。

馮夢龍編著，俞爲民校點：《墨憨齋定本傳奇．邯鄲夢》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，南京：江蘇古籍出版社，1993年。

葉長海：《王驥德《曲律》研究》，北京：中國戲劇出版社，1983年。

湯顯祖著，李曉、金文京校注：《邯鄲夢記校注》，上海：上海古籍出版社，2004年。

_____，胡士瑩校注：《紫釵記》，北京：人民文學出版社，1982年。

_____，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社，1999年。

_____，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，北京：人民文學出版社，1984年。

_____，錢南揚校注：《南柯夢記》，北京：人民文學出版社，1981年。

隋樹森輯：《全元散曲》，北京：中華書局，2000年。

鄒元江：《湯顯祖的情與夢》，南京：南京出版社，1998年。

臺灣大學學術期刊資料庫

Hsia, C. T. “Time and the Human Condition in the Plays of T’ang Hsien-tsu.” *C. T. Hsia on Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2004. 102-31.

Li, Wai-yee. *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

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

臺灣大學學術期刊資料庫