

有情以終滅爲驗

——湯顯祖制藝中的時間意識與 《紫簫記》中的生命哲學*

胡梓穎

提 要

湯顯祖的制藝和傳奇是研究其思想的雙璧，惟前者的價值卻長期備受低估。制藝旨在“代聖人立言”。從小接受制藝訓練，讓湯氏慣於代入孔、孟哲人的角度思考問題。其制藝常援引釋、道思想與理學展開對話，補充儒學未有論及的領域，闡發其生命之思。明季論者常詬病湯氏制藝思想不純。這些以理學爲標準的批評，除了說明湯氏思想與當時主流思想相左，還能給今人帶來什麼啟示？制藝是通向湯顯祖早年思想世界的一扇門。如果說制藝書寫給予湯氏思考生命的空間，那麼傳奇的虛擬世界便是他剖析和展現其生命之思的場域。本文以湯顯祖早年的制藝和《紫簫記》爲研究對象，比對前者的理性思考和後者的感性書寫，剖析湯氏的時間意識，並重新勘察《紫簫記》的價值。

關鍵詞：湯顯祖 紫簫記 制藝 時間意識 生命哲學

* 本文的英文初稿，曾於2021年8月24日宣讀於歐洲漢學學會（EACS）、德國萊比錫大學（Leipzig University）合辦的“2021年歐洲漢學學會雙年”，並獲與會學者不吝指正。另承蒙業師華瑋教授，以及趙山林教授、張健教授、嚴志雄教授、陳煒舜教授、陳雅新教授和兩位隱名評審賜予寶貴意見。謹在此一併致謝。

諸有以太虛爲宗,而不能空諸有也,著即爲偏。

有情以終滅爲驗,而不能遺其情也,留即爲礙。

——湯顯祖《身有所忿》

一、緒 論

湯顯祖(1550—1616)的作品總離不開對情的探索。探索情在人生中的意義,免不了觸及人生若寄的命題。這命題是構成湯顯祖時間觀的重要元素。在湯氏早年的制藝《身有所忿》中,作者已意識到“有情以終滅爲驗”的宿命。“有情”乃佛家語,是梵語 *sattva* 的意譯,意指一切有識的人和動物。湯顯祖指出,虛空是萬物之本,若以爲萬物能有所著落,只是偏執。同樣地,人總是免不了歸於幻滅,而人的情感亦會隨著身死而消散。不能擺脫情感的牽累是人生最大的障礙。從湯顯祖的論述,可知“有情”一語的吊詭之處——即人與生驅來便富於情感,但情感卻是人生一切痛苦的根源。痛苦乃是人生的本質。湯顯祖擅於寫情。即使在“代聖人立言”的制藝中,他依然能將聖賢的情感變化刻劃得細緻入微。¹其中所謂情感變化,自然牽涉人物的經驗累積,關係到時間的推移和處境的改變。是故在湯顯祖的戲曲世界裏,有情衆生的情感刻劃往往是透過時間的推移和空間的變換而得以呈現。《紫釵記》(1587)中相隔千里的霍小玉和李益、《牡丹亭》(1598)中人鬼殊途的杜麗娘和柳夢梅,都能突破時空界限以保守情真。至於《南柯夢記》(1600)的淳于棼和《邯鄲夢記》(1601)的盧生,更是透過夢裏夢外的時空轉換而悟出人生的虛幻。湯顯祖寫情,時間總是起著決定性的作用。

現代論者早已從湯顯祖的劇作察覺他對時間尤其敏感。夏志清指出,湯氏特別關注歲月流逝對人的摧殘。如《紫簫記》(1577)就是透過年輕貌美的霍小玉與遲暮的樂妓作對照,凸顯時間流逝的無情。夏氏認爲明代大思想家對

1 拙文:《能於筆墨之外言所欲言者——湯顯祖嘉隆時期應試制藝研究》,《湯顯祖學刊》第8、9輯合刊(北京:商務印書館,2021年),頁118—119。

時間與永恒的問題並不關心，故相信湯氏是受到中國文學傳統中人生若寄的思想影響。² 齊欣榮指出時間運行本有基本規律，但湯劇中的時間長短、時序變化卻是由作者的主觀意願駕馭。劇中對時間的剪裁、銜接和組合，往往寄托著湯氏對人生的沉思、對世俗的感慨。³ 翁敏華則提出，湯顯祖創作《紫釵記》時關注到季節變化，富於生命意識，而部份季節與情節之間的對應與《紫簫記》一脈相承。⁴ 至於業師華瑋則在夏志清時間對照的基礎上，指出湯氏有意識地在劇中新增“超情節人物”——唐代樂妓杜秋娘。湯顯祖巧妙地以霍小玉拾簫的情節，與唐代杜牧（803—852）《杜秋》詩繫連，營造出兩者重疊交錯的影像聯想。⁵ 歸納起來，《紫簫記》所展現的時間，包括衆生有情與時間無情的張力、季節時令與情節推展的關聯，以及角色之間的年齡對照。

從論者的意見可知，湯顯祖早在創作《紫簫記》時已高度關注情和時間的關係。⁶ 惟他撰寫該劇時年僅二十來歲。筆者相信，他對人生、時間的深刻體會，除了受傳統文學影響，大概還跟他青年時代師從理學家徐良傅（1505—1565）、心學家羅汝芳（1515—1588）有關。⁷ 從小研習“四書五經”是湯顯祖哲學思考的起點，而其制藝則表現了他對聖人之學的理解。制藝題目總離不開哲學、倫理、政治和宗教的範疇，而這四端都是《紫簫記》和“臨川四夢”所探

2 Hsia Chih-ting, "Time and the Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tsu", in Wm. Theodore de Bary and the Conference of Ming Thought, ed., *Self and Society in Ming Thought* (New York & London: Columbia University Press, 1970), p. 252.

3 齊氏把湯劇的時間結構形式分為三類：第一類為雙重並列的時間結構，如《南柯夢記》設置了人間時間和蟻國時間。第二類為古今合一的時間結構，如《南柯夢記》的衙役、《牡丹亭》的石道姑分別為唐、宋人物，但二人的賓白都提及《大明律》。這種手法能貫穿了台上角色和台下觀眾的時代，造成插科打諢的效果。第三類是流而不逝的時間結構，以《牡丹亭》中的杜麗娘和柳夢梅為例，麗娘從《驚夢》《寫真》《幽媾》《冥誓》到劇末的《圓駕》，超越生死，而其芳齡始終保持著“二八年華”。然而，柳夢梅在《言懷》中才“二十過頭”，但在《僕偵》中卻已是“三十不上”了。齊氏指出，湯顯祖是以浪漫主義手法來設定杜麗娘的芳齡，藉以表達他對美好青春的強烈留戀。齊欣榮：《論湯顯祖戲劇對時間的處理》，《西南師範大學學報（哲學社會科學版）》1995年第4期，頁96—98。

4 翁敏華：《〈紫釵記〉的季節感與生命意識》，《上海戲劇》2009年第3期，頁48。

5 華瑋：《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》，《走近湯顯祖》（上海：上海人民出版社，2015年），頁24—32。

6 據徐朔方考證，《紫簫記》的創作時間約是萬曆五年（1577）至七年（1579）。徐朔方：《〈紫簫記〉考證》，《湯顯祖年譜》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁231。

7 徐朔方：《湯顯祖評傳》（南京：南京大學出版社，2001年），頁11。

討的重要課題。湯顯祖的戲曲總是熔鑄他對人生的思考,惟他終究不是哲學家。誠如夏志清指出的,如果硬要將戲劇中富於哲理的生命之思體系化,其結果必然是極為平庸無奇的哲學,甚至讓人誤解其戲曲所表現的思想。夏氏又認為,湯顯祖在首部劇作《紫簫記》中已展現宗教意味。⁸除了戲曲,湯氏制藝亦以和諧融合儒、釋、道三家思想見長。晚明論者常詬病湯氏的制藝思想不純。這些以理學為標準的批評,除了說明湯氏思想與當時主流思想相左,還展示了其思想的獨特性。湯顯祖在撰寫制藝的過程中,逐漸培養出其多角度思考的能力,並影響及其戲劇的創作構思。如果說制藝書寫給予湯氏思考生命的空間,那麼傳奇的虛擬世界便是他“實踐”生命之思的場域。他透過安排劇中各式上場人物的不同際遇,呈現衆生有情和時間無情之間的張力。

在前人的研究成果上,筆者認為《紫簫記》還有三方面的問題值得探討。首先,《紫簫記》中季節設置的具體情況目前仍缺乏討論。其二,湯顯祖制藝中表現的三教思想,到底在何等程度上影響其戲劇時間的構思?其三,《紫簫記》既以“紫簫”繫連霍小玉和杜秋娘的兩線劇情,故事核心理應聚焦在霍小玉身上。耐人尋味的是,《紫簫記·開宗》的劇情概述卻把李益設為整部傳奇的核心理人物:

【鳳凰臺上憶吹簫】李益才人,王孫愛女,詩媒十字相招。喜華清玉琯,暗脫元宵。殿試十郎榮耀,參軍去七夕銀橋。歸來後,和親出塞,戰苦天驕。嬌嬈,漢春徐女,與十郎作小,同受飄搖。起無端貝錦,賣了瓊簫。急相逢天涯好友,幸生還一品當朝。因緣好。從前癡妬,一筆勾消。⁹

8 Hsia Chih-ting, “Time and the Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tsu”, pp. 251 – 253.

9 第一齣《開宗》。湯顯祖:《紫簫記》,湯顯祖著,錢南揚點校:《湯顯祖戲曲集》(上海:上海古籍出版社,2012年),冊下,頁861。

劇情概述圍繞著李益來推展，霍小玉的重要性則被大大削弱，甚至連姓氏、名字都未有出現，仿佛成了李益的陪襯。湯顯祖有意識地把故事重心從霍小玉轉移到李益身上，除了考慮到傳奇重生角的慣例外，到底還希望傳遞什麼信息？由於《紫簫記》的構思與後來“臨川四夢”的創作關係密切，因此本文將以《紫簫記》為主要討論對象，透過爬梳潛藏在其早年制藝中的時間意識，以期能更全面剖析湯劇所展現的時間意識、所探討的生命哲學，以及所具備的藝術價值。

二、《紫簫記》的時間設置

《紫簫記》的創作靈感源自唐代蔣防(792—835)的《霍小玉傳》，但劇情與原著差異明顯，¹⁰其中不少首創情節後來被提煉並再現於“臨川四夢”之中。¹¹《紫簫記》在湯氏文學生涯中的重要性，大概在後來“更為刪潤”的《紫釵記》之上。¹²明清文人批評《紫簫記》不宜於舞臺搬演之餘，往往激賞該劇辭藻華美。¹³部份現代論者則指出，該劇的文學思想和藝術技巧均未臻成熟：¹⁴情節發展緩慢冗長、曲文堆砌，且缺乏戲劇衝突和批判社會的主題意識。¹⁵在古今論者的毀譽之間，呈現了兩種截然不同的審美標準，標準的差異正展現明清曲家對文人傳奇的偏愛。《紫簫記》的撰寫，在觥籌交錯的宴席間開始，在避免捲入影射內

10 徐朔方指出，霍小玉夫婦在華清宮外觀燈失散，後因拾得紫簫而得以重逢的情節，乃改編自《大宋宣和遺事》亨集的一段故事。徐朔方：《湯顯祖評傳》，頁32。參見佚名：《新刊大宋宣和遺事》（臺北藏明金陵王氏洛川校刊本），亨集，頁40a—41a。

11 夏志清認為《紫簫記·皈依》是《南柯記》和《邯鄲記》的縮影。Hsia Chih-ting, “Time and the Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tsu”, p.259. 華瑋則認為對《紫簫記》的整體理解有助了解《臨川四夢》的思想與藝術。華瑋：《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》，《走近湯顯祖》（上海：上海人民出版社，2015年），頁21。

12 湯顯祖自言《紫釵記》是由《紫簫記》的基礎上“更為刪潤”而成。湯顯祖：《紫釵記題詞》，湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖集全編》（上海：上海古籍出版社，2016年），冊3，卷33，頁1558。

13 同上。

14 徐朔方：《湯顯祖評傳》，頁32—33。

15 陳美雪：《湯顯祖的戲曲藝術》（臺北：臺灣學生書局，1977年），頁62—72。

閣首輔張居正(1525—1582)的政治漩渦下結束。¹⁶明清文人慣於把滿意之作付梓,把失敗之作焚燬。《紫簫記》在“是非蜂起,訛言四方”的情況下,不僅逃過被焚稿的厄運,還得以付梓流傳。¹⁷在湯顯祖選擇保存劇本的背後,除了表明自己無意於政治影射,更說明該劇在其心目中別具意義。

中國傳統戲曲的特色,是在敘事架構之上展現抒情的精神。王安祈指出,傳統戲曲家在“點線組合”的結構上,一般較傾向發揮情感而非鋪陳事件。¹⁸換言之,戲曲中的時間設置,是同時包含敘事和抒情功能的“戲劇時間”,並不同於現實生活中的時間。明代戲曲家李開先(1502—1568)於《詞謔》中提及時人稱《西廂記》為“崔氏春秋”的緣由:“《西廂記》謂之‘春秋’,以會合以春,別離以秋云耳”,¹⁹可見季節變化是《西廂記》敘事和抒情的依據之一。在《紫簫記》中,湯顯祖亦花了不少心力在營造“戲劇時間”之上。此劇雖是湯氏的試筆之作,但作者已繼承戲曲按季節變化敘事的傳統。劇敘李益與霍小玉邂逅於孟春、離別於仲春、相思於季春、重逢於孟秋。除了季節變化,湯氏亦關注到時令節日與情節發展的關聯。李益初次上場於元旦,正值一年伊始。²⁰霍王遊仙於人日,乃有感於李益的登高詩,²¹而登高賦詩正是人日的傳統習俗。霍小玉與李益於元宵佳節先失散後重逢,²²正值長安民衆人月兩圓之時。霍小玉與杜秋娘等女眷會面於西王母誕,²³而西王母正是代表女性的神祇。李益夫婦重逢

16 論者普遍認為,杜黃裳一角乃影射明代萬曆五年(1577)“奪情”的內閣首輔張居正(1525—1582)。據《萬曆野獲編·詞曲》“填詞有他意”條所載:“又聞湯義仍之《紫簫》,亦指當時秉國首揆,纔成其半,即為人所議,因改為《紫釵》。”沈德符:《萬曆野獲編》(北京:中華書局,1959年),冊中,卷25,頁644。雖然湯氏否認其事,但依然“訛言四方”,致使他被逼擱筆避嫌。同注13。筆者認為,基於湯顯祖本人否認其事,這件影射公案根本無法證實。若過分強調杜黃裳出家的政治影射,將大大貶低作品本身的價值。

17 湯顯祖:《紫釵記題詞》,湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊3,卷33,頁1558。

18 王安祈:《中國傳統戲曲的藝術精神》,《傳統戲曲的現代表現》(臺北:里仁書局,1996年),頁189。

19 李開先:《詞謔》,俞為民、孫蓉蓉編:《歷代曲話彙編·明代編》(合肥:黃山書社,2009年),第一集,頁280。

20 第二齣《友集》。湯顯祖:《紫簫記》,頁863。

21 第七齣《遊仙》。同上,頁886—889。

22 第十七齣《拾簫》。同上,頁934—936。

23 第二十九齣《心香》。同上,頁979。

於七夕，²⁴亦讓人聯想到牛郎織女的重逢。以季節變化、時令節日敘事來帶動情節推展、襯托人物的心理變化，能引起觀眾讀者的聯想與共鳴。

《紫簫記》幾乎每齣都清楚交代事件發生的日子和晝夜時分。部分齣數直接標示年月日或時令節日，部分則以“前兩日”、“昨日”、“明日”、“明後天”等間接標示。至於劇情的關鍵事件則往往佔去數齣的篇幅。例如敘李益婚聘霍小玉事便跨越了《下定》《捧盒》《納聘》三齣，分述婢女櫻桃於日間假扮鮑四娘的女兒去試探李益、午間捧著李益的聘禮在長安御道上巧遇鮑四娘，以及於傍晚抵達霍府紅樓向霍小玉報喜。劇中透過櫻桃的語言行動，側面把小玉的心事與對婚姻的憂慮展現於觀眾讀者眼前。至於霍小玉於元宵燈會拾得紫玉簫被捕、於長清宮受審並於破曉時分獲釋抵家之事，則由《拾簫》《賜簫》和《詔歸》三齣分述。如此詳細地交代宮中之物紫玉簫的來歷，大概是後來小玉“賣了瓊簫”的伏筆。還有李益出塞前與眾人話別，亦由《惜別》《話別》和《送別》三齣分述。《惜別》交代李益出征前夕與花卿、尚子毗和石雄話別並各奔前程，把有關功名的四線故事繫連；《話別》則透過小玉母親鄭六娘和櫻桃的夜半對話，把六娘、小玉、櫻桃三線婚戀故事聯結；至於《送別》則敘述李益與霍小玉在陽關灞橋驛分別，把功名、愛情兩線主題聯繫。由此可知，湯顯祖把全劇的敘事重心傾向李益，意在突破《霍小玉傳》僅以愛情為主題的藩籬。從《紫簫記》的時間設置和分齣情況，又可見湯顯祖擅於對事件作多角度的敘述，以呈現角色的多重心理狀況。

《紫簫記》中的年號紀年尤其值得注意。李益(746—829)史有其人。²⁵《霍小玉傳》把故事時間設定於唐代宗大曆(766—779)中期，²⁶與史實中李益中舉的時間吻合。然而，湯顯祖卻刻意把《紫簫記》的故事後推近半個世紀，將時間起點定於唐憲宗元和十四年(819)。²⁷筆者認為，湯氏把時間重新設置絕非隨

24 第三十四齣《巧合》。同上，頁 1005。

25 見李益本傳。劉昫等撰：《舊唐書》(北京：中華書局，1975年)，卷 137，頁 3771。

26 汪辟疆：《唐人小說》(上海：上海古籍出版社，1978年)，頁 77。

27 清人董康指出，《紫簫記》“插入唐時人物，不拘年代先後，隨機布置”，又言“太和初，以禮部尚書致仕，是益未嘗登第，其出仕亦不應至元和十四年”。董康著，北嬰補編：《曲海總目提要》(北京：人民文學出版社，2014年)，冊上，卷 6，頁 249、253。

意。首先,《開宗》的下場詩早已預示“尚子毗開圍救友,唐公主出塞還朝”的結局。再者,在《縱姬》中郭子儀的後人郭鋒又述說其姊“生下太和公主”。²⁸ 還有,在《話別》中鄭六娘提及:“俺聽得朔方之地,西邊是吐蕃,西北邊是回紇。這兩國回子,爭戰往來,常在朔方。”²⁹ 將這三個情節結合起來,便可知《紫簫記》時間設置乃借鑑唐憲宗女兒太和公主先和親、後還朝的史事。至於《捧盒》和《納聘》二齣,重複點出李益婚聘霍小玉的銅鏡鑄造於“唐玄宗天寶五年(746)五月五日”。³⁰ 天寶時期正值回紇興起之時,後又逢安史之亂郭子儀向回紇借兵,而五月五日則是紀念屈原的端午節。這些與民族、戰爭有關的情節,與《開宗》預示“歸來後,和親出塞,戰苦天驕”的情節呼應。雖然《紫簫記》是未完之作,但從湯氏對年號的重視,便可知他有意透過重設時間來建構全劇的背景框架。

透過自報家門交代角色人物的身分背景,本是戲曲常套。惟湯顯祖在《紫簫記》中不厭其煩地交代各式人物的年齡,則顯得耐人尋味。劇中歲數可考的角色包括:霍小玉(16歲)、李益(19歲)、善才(20餘歲)、杜秋娘(約40歲)、鄭六娘(約40歲)、鮑四娘(約40歲)、尚子毗(40餘歲)、杜黃裳(60歲)及四空禪師(108歲)。其餘未有交代實際年齡的角色,包括已步入暮年的霍王和花卿。至於石雄,劇中雖未明言其年歲,但他在《友集》中跟花卿、尚子毗上場時,李益指“三君年紀不同”,³¹ 由此可推知石雄與李益年紀相若。如此細緻地交代劇中人物的年齡,有些人物甚至在劇中一再強調自身的年歲,³² 實在有點不尋常。筆者認為,湯顯祖刻意以劇中人的年齡作為解讀《紫簫記》的“提示標記”。劇中除了透過人物的年齡設置來抒寫歲月催人的主題,更有意識地透過年齡來規劃《紫簫記》的敘事結構。然而,湯顯祖創作《紫簫記》時僅是二十來

28 第五齣《縱姬》。湯顯祖:《紫簫記》,頁878。

29 第二十三齣《話別》。同上,頁962。

30 第十二齣《捧盒》。同上,頁910。

31 第二齣《友集》。同上,頁864。

32 譬如霍小玉在第三齣《探春》首次上場時,鄭六娘指出小玉“年方二八”。在第十齣《巧探》中,鮑六娘又說小玉是“二八一十六歲的女孩兒”。後來在第二十齣《勝遊》,霍小玉送別李益時又說:“妾年十八,君年二十。”湯顯祖:《紫簫記》,湯顯祖著,錢南揚點校:《湯顯祖戲曲集》,冊下,頁869、898及953。

歲的年輕人，他對時間的執著到底是受到什麼因素影響，而這份執著又如何影響到《紫簫記》的結構布局？以下將透過湯顯祖早年的制藝，探討劇中年齡標記背後的含義。

三、時間與情的衝突——湯顯祖制藝中的時間意識

《紫簫記》人物的年齡設置既是解讀該劇的“提示標記”，進一步的問題就是湯顯祖到底希望給觀眾讀者什麼“提示”？這些提示又能否有系統地呈現他的生命之思？湯顯祖擅於寫情，要了解他的思想，自然應從他的詩文入手。其早年詩集《紅泉逸草》（1561—1574）雖有以歲時節日紀事抒情之作，³³但卻鮮有表現歲月催人的命題，更枉論展現其生命哲學的思想系統。至於其早年的制藝，不僅論及年齡與人生規劃的關係，還闡釋有限生命與有情世界之間的張力。職是之故，本節將以湯顯祖早期的制藝為切入點，追溯其生命哲學，以便後文進一步探討《紫簫記》如何透過“時間”抒情和敘事。

萬曆初年正值陽明心學勃興，不少士人都熱衷於重新詮釋儒家思想。陽明心學本融合了佛家思想，³⁴其修養工夫亦借鑑佛教禪定、明心見性的體驗方法，³⁵因此王門後學多深受佛學薰陶。影響所及，當時士子亦常援引佛道思想入制藝。³⁶譬如泰州學派的羅汝芳便常以禪入儒，³⁷“學亦近釋”，³⁸其思想深深影響其門下弟子的思想乃至制藝風格，諸如名列明代“舉業八大家”的楊起元（1547—1599）和湯顯祖。³⁹

現代論者常假定制藝的形式、內容束縛士子的心靈。惟湯顯祖的制藝卻

33 翁敏華：《湯顯祖詩作中的歲時節日及其在劇作中的投影》，《湯顯祖學刊》第8、9輯合刊（北京：商務印書館，2021年），頁222—223。

34 陳永革：《陽明學派與晚明佛教》（北京：中國人民大學出版社，2009年），頁3。

35 陳來：《宋明儒學論》（香港：三聯書店，2008年），頁178。

36 孔慶茂：《八股文史》（南京：鳳凰出版社，2008年），頁133—135。

37 楊天石：《泰州學派》（北京：中華書局，1980年），頁105—106。

38 張廷玉等撰：《明史》（北京：中華書局，1974年），卷286，頁7276。

39 Benjamin Elman, *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China*. (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2000), p. 415.

從不囿於一家思想。⁴⁰現存湯顯祖唯一的制藝選集《湯海若先生制義》所收錄的作品,大都是其早年的練習之作。⁴¹由於這些作品不受考試規範,故其中所表現的思想亦不受程朱理學約束。比較這批制藝和《四書章句集注》之內容,朱熹與湯氏思想的差異便清晰可見。思想差異固然有乖制藝“代聖人立言”的標準,但卻能反映湯氏早年的思考模式和思想特徵。其制藝常援引釋道思想與理學展開對話,以闡發其生命之思。湯顯祖的制藝雖然已超越了應付科舉考試的基本功能,但其制藝內容始終以理學為座標。他援引佛、道思想入制藝的目的是驗證理學,而非意在顛覆理學的正統地位。

湯顯祖雖非哲學家,但他對各家思想一向留心。翻開湯氏早期的制藝,可知他對時間的關注與中國哲學的宇宙觀密切相關。“宇”是無限的空間,“宙”是無盡的時間,⁴²可見宇宙觀是建基於空間和時間的概念上。中國文化所形塑的“時間”概念源自人的知覺,指涉與人類主觀感覺息息相關的“人文時間”,有別於直觀性的科學時間。⁴³時間既是從生命哲學的脈絡發展而來,⁴⁴故人們能以主體感受覺知時間流逝。⁴⁵雖然儒家對時間的鑽研並不如墨、道二家深刻,⁴⁶但孔子對時間流逝同樣有“逝者如斯乎!不舍晝夜”的感知。⁴⁷儒家的宇宙觀是以“天下”為場域,強調君子必須以修身、齊家、治國、平天下為己任,⁴⁸可見儒家的時間觀念比較關注在有限生命中的實踐。⁴⁹即便追求超越個人生命的“三不朽”,也有賴後世的評價和繼承,其精神還是超越不了人類的經驗世界。

40 拙文:《能於筆墨之外言所欲言者——湯顯祖嘉隆時期應試制藝研究》,頁118—119。

41 陳氏所錄篇章大多是湯顯祖於萬曆十一年(1583)進士及第前所作。湯顯祖:《湯海若先生制藝》,陳名夏編:《國朝大家制義》(北京:中國國家圖書館藏,明末陳氏石雲居刻本)。

42 劉文英:《中國古代時空觀念的產生和發展》(上海:上海人民出版社,1980年),頁20。

43 黃俊傑:《儒家思想與中國歷史思維》(臺北:臺灣大學出版中心,2014年),頁33。

44 劉述先:《從發展觀點看〈周易〉時間哲學與歷史哲學的形成》,《臺大歷史學報》第27期(2001年6月),頁16。

45 劉文英:《中國古代時空觀念的產生和發展》(上海:上海人民出版社,1980年),頁38。

46 同上,頁24。

47 朱熹:《四書章句集注》(北京:中華書局,1983年),卷5,頁113。

48 同上,頁54。

49 杜保瑞:《中國哲學的宇宙論思維》,《第三屆中國文哲之當代詮釋學術研討會會前論文集》(臺北:臺北大學中國語文學系,2007年),頁150—152。

(一) 年齡規矩與人生規劃

宇宙無盡，生命有限，因此生死問題便成為中國哲學的核心議題之一。惟儒家少有論及生死問題。從孔子“未知生，焉知死”、“未能事人，焉能事鬼”的觀點，⁵⁰可知儒家的時間觀念基本上只關涉人類的經驗世界，與道家追求長生不老、佛家追求擺脫輪迴之苦的時間觀念形成強烈反差。⁵¹雖然“四書”均沒有刻意探討時空的問題，但《論語·為政》卻引述孔子晚年回顧自己一生修養心性的不同階段：“吾十有五而志於學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不踰矩。”⁵²湯顯祖的制藝《吾十有五》據此闡析孔子從十五歲就學到七十歲“從心所欲”的不同階段，反映儒者修養心性的過程是與人生不同階段對應。此篇開首即交代孔子按階段為學之緣由：

(破題) 聖人由學達天，亦未有不俟其機者也。

(承題) 夫天之道浸微，由志學至從心，機有不容速者。聖人能無次第乎。

(起講) 其自言以告有志者若曰：天有命於人也，無往而不為矩；人之學斯矩也，無往而不從心。蓋至於從心，然後為天之命也。吾其幾矣乎。我非生而知之，學而知之者也。道以功深，吾必有以循其道；機以年熟，吾必有以逗其機。

(入題) 蓋修路之悠長，而悟門之非頓也。⁵³

湯顯祖指出儒者為學必須按部就班，呼應朱注“惟志乎聖人所示之學，循其序而進焉”的觀點。⁵⁴其中“無往而不為矩”、“人之學斯矩也”二句，呼應孔子提出的“不踰矩”。“矩”就是規矩之意，展示儒門學士為學時間和步驟皆在規矩法度

50 朱熹：《四書章句集注》，卷6，頁125。

51 杜保瑞：《中國哲學的宇宙論思維》，頁147。

52 朱熹：《四書章句集注》，卷1，頁54。

53 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖集全編》，冊4，卷50，頁2071—2072。

54 朱熹：《四書章句集注》，卷1，頁54—55。

之中;超越此“矩”則難以達道。有意思的是,湯氏在入題處即透過儒、釋不同的修養模式,帶出二家時間概念的差異。相比禪宗的頓悟成佛,儒家的修養功夫則隨年齡變化逐漸領悟。前者所需時間長短不一,著眼點並不囿於有限的現世;後者時間長達數十年,關注的始終離不開有限的人生。湯氏透過比較儒、釋兩家的修養過程,展現儒家規矩之中的時間概念。

孔子一生修養的時間規矩,被歷代儒士視為規劃人生的典範。儒家提倡自我修養的目的,在於達致齊家、治國、平天下的理想。惟能完成儒家理想人生的人終究是少數。到底如何才能達成?湯顯祖在制藝《君子有三戒》中就代入孔子的角度,探討有關“君子養其志氣”的問題:

(中二股)少即有所戒矣,其戒在色。或感思於時物,或流想於風人,君子之所不絕也,而不至於淫。蓋年少之人非期於色也。血氣之未定使然也。君子有以定之矣。

壯亦有所戒矣,其戒在鬪。或激烈於同仇,或感憤於時事,亦君子之所不平也,而不至於俠。蓋壯年之心亦非期於鬪也,血氣之方剛使然也。君子有以柔之矣。

(過接) 凡皆血氣之盛時也。至於衰而宜戒者復有在矣。精華漸敝,亦無好色之心;意氣俱銷,絕少爭雄之興。惟有得而已矣。

(出題) 蓋近死之心已不足以自持,而備嘗之艱又將以為後慮。天下嘗有抗潔於當年,而隳心於末路者。此固君子之所必由戒也。⁵⁵

文中將修養的過程分為“少”、“壯”、“衰”三個階段,指出血氣會隨著年齡變化。所謂“血氣”,即血液和氣息。古人以為二者乃人類體內維持生命的兩種要素,儒、道、釋三家都有類似說法。《禮記·三年問》有云:“凡生天地之間者,

55 湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊4,卷50,頁2094—2095。

有血氣之屬，必有知；有知之屬，莫不知愛其類。”⁵⁶ 儒家認爲生者必有血氣，有血氣即有知覺、有知覺即有憐愛他者之心，也就是認爲人類生而有情。道家則以血氣聚散解釋人之生死。在《黃帝內經·靈樞集注·天年》中，黃帝與岐伯論及“失神者死，得神者生”的問題。岐伯指出：“血氣已和，榮衛已通，五臟已成，神氣舍心，魂魄畢具，乃成爲人。”⁵⁷ 所謂“榮”就是血的循環，“衛”則意指氣的周流。道家相信人是由魂和魄組成，而魂魄是源於血氣。當血氣調和、流通時，便會形成五臟，然後神和氣寄於心臟，於是魂和魄俱備，便成爲人。佛家思想亦與道家相近。如《觀無量壽佛經義疏》有云：“云凡人之生，血氣所聚，假名爲身。及乎死去，百骸潰散，一切歸空。”⁵⁸ 佛家認爲世上萬物本是“無名”，凡有名者，都是人類安設的“假名”。人因血氣聚合而生，本是無名，只是人類將之假名爲身體。血氣散失就是身死之時，身體便會潰散還原，復歸虛空。

相對於道、佛二家以血氣來解釋萬物生、死的兩種狀態，儒家更加強調人生而有情。湯氏發揮朱注的論述：“聖人同於人者血氣也，異於人者志氣也；血氣有時而衰，志氣則無時而衰也。”⁵⁹ 朱子認爲君子必須透過戒色、戒鬪、戒得以蓄養志氣。湯顯祖在朱注的基礎上，指出個人處於不同的人生階段，血氣變化會影響到修養功夫。修養心性是基于血氣變化，血氣隨著年紀增長轉變，因而影響性情。湯顯祖少時已經熟知“君子有三戒”的內涵，然而知易行難。⁶⁰ 湯氏認爲自己少時的狂狷性格乃血氣使然。⁶¹ 其自身經驗正說明處於人生不同階

56 鄭玄注，孔穎達等正義，黃侃句讀：《禮記正義》（上海：上海古籍出版社，1990年），卷58，頁959—960。

57 佚名：《黃帝內經靈樞》，卷8，《叢書集成初編》（北京：中華書局，1991年），頁253。

58 釋元照：《觀無量壽佛經義疏》，第1750經，卷中，《日本大正新修大藏經正篇》（臺北：中華佛教文化館大藏經委員會，1955—1959年），冊37，頁285中。

59 朱熹：《四書章句集注》，卷8，頁172。

60 湯氏在《秀才說》中記述自己十三歲隨羅汝芳學習，當時“血氣未定，讀非聖之書。所遊四方，輒交其義氣之士，蹈厲靡衍，幾失其性”。湯顯祖：《秀才說》，湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖集全編》，冊3，卷37，頁1647。

61 左東嶺指出，湯氏在《鄆水朱康侯行義記》中所言“人之大致，惟俠與儒”，其中俠、儒之精神“乃是指俠視天下爲一人之扶困濟危，與‘儒仁者與萬物一體’之救世濟人，以常語論則可歸之爲人之‘血性’，亦即義仍所言之‘至情’也”。左東嶺：《王學與中晚明士人心態》（北京：商務印書館，2014年），頁470—478。

段,人對生命的追求自有轉變,而隨著年紀增長,血氣愈加穩定,修養心性的工夫亦因而有所進益。

(二) 有情世界與有限生命

時間流逝、生命有限是衆生無法逃避的問題。儒家修養心性主張循序漸進,而人生不同階段的血氣變化又影響到修養的功夫,因此時間便成爲修養心性的決定性因素。在制藝《身有所忿》中,湯顯祖論及有關“修身在正其心”的問題。他依據《大學章句》指出心存喜、怒、憂、懼往往妨礙修身:

(起講) 且夫身以形用者也,容有所不修,而心則以神用者也,何有所不正。所謂正者,非正而正之也。心不離其心,則得其所以爲正;心不失其正,則得其所以爲心。正者,心之自體也。而有不得其正者,身之有所累之也。蓋動而愈出者心也,有何所而可置;吾之無虛而不居者亦心也,又何所而可以立吾之有?

(入題) 惟以身爲血氣心知之屬,遂使心有喜怒憂懼之依。

(起二股) 其來也,身之所不能已也。雖不能已,而安得緣於其所不已。

其去也,身之所不能忘也。雖不能忘,而安得倚於其所不忘。⁶²

湯顯祖指出身是心之所依,而喜怒憂懼皆以心爲依歸。情緒的變化皆與“血氣”有關。血氣來時影響情緒,自非人力所能控制。至於血氣去時,已被掀動的情緒依然難以平伏,可見“正其心”絕非易事。事實上,朱注本未提及“血氣”的問題。對照前述《君子有三戒》,湯氏闡明“血氣”變化有礙修養心性。可見湯顯祖此處乃以經解經,借用《論語》中“血氣”的概念,對“修身”與“正心”之間的關係加以補充。過度至中二股,湯氏突然筆鋒一轉,以佛理繼續闡釋有限生命與人情之間的衝突:

⁶² 湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊4,卷50,頁2047—2048。

(中二股)諸有以太虛為宗,而不能空諸有也,着即為偏。

有情以終滅為驗,而不能遺其情也,留即為礙。⁶³

“諸有”指一切,“有情”指有情眾生,皆為佛教語。“太虛”則語出自《莊子·知北游》:“是以不過乎崑崙,不遊乎太虛。”⁶⁴意謂空寂玄奧之境。湯氏指出人終歸於寂滅,而人的情感亦會隨著身死而消散。對人情的留戀乃是修養心性的障礙。湯氏在文末慨嘆修養之難:“嗟夫!小身立而大身亡,妄心遊而照心隱,則人之生祇見其難矣。”⁶⁵所謂“小身”、“大身”本於《佛說觀無量壽佛經》:“或現大身滿虛空中;或現小身丈六八尺。”⁶⁶可見“小身”、“大身”,皆是佛的化身,大小有別,但本質上並無不同。“妄心”意指妄生分別之心,⁶⁷語出自《大乘起信論》:“依一切眾生以有妄心念念分別。”⁶⁸“妄心”、“照心”皆是心體,只是動與不動之別,本質亦無異。換句話說,修養心性之難都是源於心體的變化不定。湯顯祖引用大量佛道觀念來闡釋修養心性的問題,明顯是受到陽明心學“心即理”的思想影響。惟他真正關心的,並非心學的“心即理”,亦非理學的“正心以修身”,而是心性為何難以修養的問題。湯氏於《身有所忿》中援引佛、道思想,旨在闡釋人的情感是修養心性的最大障礙,也是人生苦痛的源頭。佛家所言修養心性本是為了擺脫生離死別之苦;而情愛欲望則是痛苦輪迴的源頭。正如《四十二章經》引錄佛言:“人為道亦苦,不為道亦苦。惟人自生至老,自老至病,自病至死,其苦無量。心惱積罪,生死不息,其苦難說。”又言:“人從愛欲生憂,從憂生畏。無愛即無憂,不憂即無畏。”⁶⁹人生本是苦,而人的苦難憂懼皆源自各種情愛欲望。只有做到忘情棄愛、無欲無求,才能擺脫

63 湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊4,卷50,頁2047—2048。

64 郭慶藩撰,王孝魚點校:《莊子集釋》(北京:中華書局,1961年),冊中,卷7下,頁754。

65 湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊4,卷50,頁2047—2048。

66 晁良耶舍譯:《佛說觀無量壽佛經》,第365經,卷1,《日本大正新修大藏經正篇》,冊23,頁344下。

67 鄧克銘:《王陽明思想觀念研究》(臺北:臺灣大學出版中心,2010年),頁174。

68 馬鳴菩薩造,真諦譯:《大乘起信論》,第1666經,卷1,《日本大正新修大藏經正篇》,冊64,頁576中。

69 迦葉摩騰共法蘭譯:《四十二章經》,第784經,卷1,《日本大正新修大藏經正篇》,冊34,頁723下。

人生的種種苦痛。

論者常認為湯顯祖的佛道因緣與其中晚年仕途、家庭不幸有關。⁷⁰事實上，三教思想在湯氏早年的制藝中已和諧結合，說明早於認識紫柏真可(達觀，1543—1603)前，他已深受佛學影響。其制藝以佛、道思想重新詮釋儒家經典，固然是受心學啟發，但其思想本質卻更近於魏晉玄學。玄學的思想核心在於探討萬物本末有無之理。⁷¹湯氏制藝透過佛道思想展現時間無情與衆生有情的衝突。天下衆生都無法超越人情，因而無法擺脫痛苦；人既無法逃避生死，因此情到最後還是會煙消雲散。此正呼應“有情以終滅為驗，不能遺其情也”的思想。總括而言，湯顯祖制藝展現的時間意識，共有兩層生命思考：第一層就著儒家的年齡矩範與人生規劃的角度，指出君子必須依循孔子“吾十有五而志于學”的人生矩範，並注意“少”年戒色、“壯”年戒鬪、“衰”年戒得的忠告，始能達到修身、齊家、治國、平天下之境。第二層以儒家與佛、道二家的生命哲學互相觀照，對有情世界和有限生命之間的張力提出詰問。與無限宇宙(太虛)相對，人(有情)的生命是短促的、有限的；對生命、對情愛的依戀，是人生種種苦惱的源頭，奈何無人能倖免。依據湯顯祖這兩層生命思考，以下將進一步探討湯顯祖在《紫簫記》中如何透過設置年齡“提示標記”，以呈現他的生命之思。

四、《紫簫記》中的時間對照

“時間”在《紫簫記》中的功能有二：其一是抒發情感和生命之思，其二是組織多線敘事結構。戲曲中以時間抒情的作品，比比皆是；但以時間組織多線敘事結構，《紫簫記》大概是首例。回到湯顯祖撰寫《紫簫記》的萬曆初年，傳奇劇情多以生、旦雙線發展，情節以“點線組合”推演，即所謂“結構性敘事程式”。當時曲家尚未深入探討戲曲結構的問題。在李漁(1611—1680)《閒情偶寄》

70 樓宇烈：《湯顯祖哲學思想初探》，《湯顯祖研究論文集》（北京：中國戲劇出版社，1984年），頁162。

71 湯用彤：《魏晉玄學論稿》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年），頁48—49。

(1671)提出“結構第一”前,⁷²探討戲曲結構的曲家寥寥無幾。論者普遍認為,李漁的戲曲敘事觀念是在“沈湯之爭”的基礎上發展而來,但卻鮮有指出湯顯祖是中國戲曲史上第一位提出戲曲“結構”的曲家。他在《焚香記總評》中稱讚該劇“獨妙於串插結構”,⁷³大概是“結構”一詞出現於曲論之首例。雖然湯顯祖並沒有提出具體的結構理論,但他明顯意識到“結構”對戲曲創作甚為重要。筆者認為,他的“結構”意識最早體現於《紫簫記》之中。

湯顯祖對時間的關注,並不止於傳統的“戲劇時間”,還將人類現實生活感知的時間融入《紫簫記》中。從湯顯祖制藝對人生不同階段的闡釋,可知他是受到儒家“少”、“壯”、“衰”的年齡分段框架影響。借鑑此框架來重新勘察《紫簫記》中各式人物的年齡“提示標記”,全劇的結構脈絡便清晰可見。他嘗試以多生多旦的多線結構鋪展全劇,打破傳統戲曲中一生、一旦雙線結構的窠臼。多生多旦的結構,乃依據人類現實生活感知的“少”、“壯”、“衰”三個階段來構建,形成該劇異常複雜的結構體系。劇中各式人物分別處於不同的年齡階段,對愛情、功名乃至人生各有感嘆,構成多層抒情的格局。湯氏有意識地把劇中人物的人生際遇與時間掛鉤,揭示時間在生命中的主導地位,展現各式人物生命之思的光譜。

湯顯祖寫情,往往透過多重時間框架相互觀照,賦予觀眾讀者多向思考的空間。在《友集》中,李益“自報家門”交代自己少時性好佛老,無意於功名,對重利輕義、不學無術的儒者甚為鄙視。至於他後來應制科舉,只是不奈“朋友彈冠,郡縣勸駕”而已。⁷⁴在《友集》的尾聲,李益巧遇教坊們向他索新詞:

[教坊]教坊們供奉都有時節,且求眼下急用新詞:霍王府裏,最重人日登高;皇帝御前,首要元宵設宴。請相公先揮寸管,見借二詞。[花卿]十郎便可揮與他去。[十郎]使得。[十郎做吟哦寫介][付與教坊介]

72 李漁著,江巨榮、盧壽榮校注:《閑情偶寄》(上海:上海古籍出版社,2000年),頁15。

73 湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊4,卷51,頁2184。

74 第二齣《友集》。湯顯祖:《紫簫記》,頁863。

人日詞可用【宜春令】譜之,元宵曲可用【探春燈】譜之。⁷⁵

李益的人日詞後來見於第七齣《遊仙》:

【宜春令】慶靈辰,接誦椒,翦春人金屏阿嬌。鈿筐銀粟,花窗點綴靈妃笑。裊行雲翠帶香繒,曳生烟青蕤彩蠹。

【前腔】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。⁷⁶

此詞描述歲月對人的摧殘,縱有美人和財帛,歡愉的時光卻在不知不覺間流逝。至於見於《拾簫》的元宵詞,則描述國泰民安的太平盛世:

【黃龍探春燈】鵲鳩風新,芙蓉宵近,昇平萬年光運。明霞秀色,明霞秀色,玉燭調輝,冰壺寫暈。照山河國泰民安,謝天地風調雨順。璧月度歌塵,長春聖人,長春聖人。

【前腔】縹緲紅雲,青鸞成陣,鬧蟬玉梅風韻。紗籠半隱,紗籠半隱,笑語遙分,衣香暗認。謾挨擔細骨腰輕,解縱送迴波眼俊。璧月度歌塵,長春聖人,長春聖人。⁷⁷

此詞上闋寫家國昇平,下闋則言愛情得意,入世的思想與【宜春令】的出世之思對照,展現出李益潛藏思想的兩個面向。隨著年齡增長和環境轉變,原本性好佛老、無心應舉的少年李益,逐漸走向儒家追求功名和愛情的理想人生道路。劇中的“超情節人物”杜秋娘,⁷⁸與霍王共同構成劇情的副線,與李霍愛情平衡

75 第二齣《友集》。同上,頁 867。

76 第七齣《遊仙》。同上,頁 886—887。

77 第十七齣《拾簫》。同上,頁 936。

78 第十七齣《拾簫》。同上,頁 24—25。

發展，“表現了男女之情由‘情真而深’至‘情了’的轉變”。⁷⁹筆者認爲，杜秋娘並非劇中唯一的“超情節人物”。與《霍小玉傳》對照，湯顯祖不僅將小說中原已身死的霍王搬上舞台，還在劇中新增杜黃裳、花卿、尚子毗三角。劇中安排這四位“超情節人物”與李益互相觀照，構成《紫簫記》多線故事平行發展的結構，從不同層面帶出情愛、功名終歸幻滅的主題。

（一）愛情的追求與棄絕——李益與霍王

李益與小玉父霍王在劇中素未謀面。湯顯祖巧妙地以宋玉（約前 298—前 222）的《高唐賦》把兩線故事繫連。《高唐賦》見於蕭統（501—531）《昭明文選》（下稱“文選”）賦類，敘述楚頃襄王半橫（前 329—前 263）的先祖與神女於巫山歡會的故事。⁸⁰蕭統在《文選》賦類之下設有“情”的子類屬，收錄了“高唐”、“神女”、“好色”、“洛神”四賦。在《紫簫記·下定》中，湯顯祖透過一覺醒來的李益論述這幾篇情賦：

昨日到鮑四娘閒亭，許爲媒求霍郡主小玉。歸來春宵枕上，睡得不沈，醒得不快，是真是假，且把《昭明文選》來醒眼。〔番書介〕呀！好采頭，就番着第十九卷一個“情”字。過了便是《高唐賦》，第二篇《神女賦》，第三篇《好色賦》，第四篇《洛神賦》。呀！由來才子，都是這般有情。⁸¹

接著李益爲這四賦各度一曲【皂羅袍】。想到與霍小玉婚就之事仍未定約，李益唯有就四賦的愛情故事，幻想與小玉姻緣生發的場景以解憂思。他最終“也學高唐晝寢”，不覺入睡，夢見一位佳人，卻被霍家婢女櫻桃的咳嗽聲驚醒。李益醒後不期然吐出後主詞道：“真個‘夢裏不知身是客’。”⁸²李益回想到夢裏之

79 華璋：《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》，頁 27。

80 蕭統編，李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，2019 年），冊 2，卷 19，頁 889—918。

81 第十一齣《下定》。湯顯祖：《紫簫記》，頁 903—904。

82 第十一齣《下定》。同上，頁 904—905。

事仿佛真實,然而“夢中之情,何必非真”?⁸³夢裏夢外之情豈可截然二分?夢醒後的李益不但未有醒悟情愛的虛無,反而更加熱烈地享受他與霍小玉的愛情。雖然《紫簫記》並未鋪寫李益夢中的情節,但是李益述夢的一段賓白,反映湯顯祖早年已意識到“情”與“夢”的關係,而這亦是他後來構思“臨川四夢”的基礎。

劇中與李益“鍾情”狀態相對的是霍王的“忘情”。李益自身雖未因夢醒而悟道,但他創作的兩首【宜春令】詞卻啟發霍王覺醒入道。在《遊仙》中,霍王從鄭六娘、杜秋娘口中得聞李益的詞作後,便興起入道的念頭。霍王從中明白到“愛海千層,浮生一了”,徹悟到遊仙“勝高唐閒夢,洛浦空挑”。⁸⁴其中“閒”、“空”二字,說明在霍王眼中,男女之情早已變得微不足道,與渴望愛情的李益相互對照。此時的霍王正處於“精華漸敝,亦無好色之心”的衰年。⁸⁵佛經常言“無有受生不歸滅者”、⁸⁶“悟世無常生必歸滅”,⁸⁷即一切有情衆生最終都不免歸於寂滅。明此理,就可知再深的情感終有一天亦會幻滅。人對情感的執著是修身的障礙。踏入衰年的霍王覺知人生大限將至,他的忘情棄愛,與“有情以終滅爲驗,而不能遺其情也,留即爲礙”的思想呼應。⁸⁸從情愛中醒悟的霍王與仍然沉溺於高唐夢的李益,形成強烈反差。作者巧妙地安排霍王通過李益之詞得以悟道,暗示在李益的意識中也潛藏著出世之思。今天的李益,就是昔日的霍王;今天的霍王,則是明天的李益。兩人只是處於不同的人生階段,殊途而同歸。

劇中李益與霍王的對照,並未因霍王入道而終止。在《勝遊》中,李益與霍小玉同遊華山駐春樓。此樓乃霍王昔時所建。小玉憶述其父王昔日於此“招司馬,進仲宣,晴窗檢點白雲篇”的光景。下樓時,李益突然提到巫峽和瀟湘:

83 湯顯祖:《牡丹亭記題詞》,湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊3,卷33,頁1552。

84 第七齣《遊仙》。湯顯祖:《紫簫記》,頁886—887。

85 湯顯祖:《君子有三戒》,湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊4,卷50,頁2094—2095。

86 法顯譯:《大般涅槃經》,第7經,卷2,《日本大正新修大藏經正篇》,冊1,頁199中。

87 玄奘譯:《大般若波羅蜜多經》,第220經,卷571,《日本大正新修大藏經正篇》(臺北:中華佛教文化館大藏經委員會據,1955—1959年),冊14,頁950中。

88 湯顯祖:《身有所忿》,湯顯祖著,徐朔方箋校:《湯顯祖集全編》,冊4,卷50,頁2047。

[小玉]說甚麼巫峽瀟湘。[十郎]巫峽，楚王會神女之處；瀟湘，是說虞舜學道入九嶷山，二妃不得相從，一似令尊父王學道入華山，令堂不得相從一般。⁸⁹

“巫峽”固然是再次呼應《高唐賦》，而“瀟湘”則出自《山海經·中山經》的“帝之二女居之，是常游于江淵，澧沅之風，交瀟湘之淵”。⁹⁰李善注《文選·新亭渚別范零陵》的“洞庭張樂池，瀟湘帝子遊”句時，引王逸注曰：“娥皇女英隨舜不返，死於湘水。”⁹¹此處李益將霍王、杜秋娘和鄭六娘比作帝舜與娥皇、女英，並非隨意比附。《紫簫記》雖是未完之作，但第一齣《開宗》已交代全劇大略：“嬌嬈，漢春徐女，與十郎作小，同受飄搖。”⁹²可見湯顯祖構思《紫簫記》時，特意給李益增一侍妾。霍王與二妃今天的結局，正預視著李益與小玉、徐女的未來。

(二) 功名的追求與棄絕——李益與杜黃裳

劇中另一與李益對應的角色爲位極人臣的杜黃裳(738—808)。⁹³二人分別代表追求和棄絕功名的人生態度。杜黃裳乃李益的上級，歷事唐代宗、德宗、順宗三帝，⁹⁴“出將入相”，⁹⁵屢立軍功。其人生軌跡與在朔方“苦戰天驕”、歸來後“一品當朝”的李益，⁹⁶如出一轍。他在《皈依》中表明願出家爲僧，與霍王組成一僧一道的雙線結構。湯顯祖透過杜黃裳之口，向四空禪師請教百歲修行之法；禪師就把人生百歲的歷程述說一遍：

【耍孩兒】只見人生十歲，孩兒的顏如薜華美，終朝遊戲薄昏歸。二十歲駿馬光車，盈盈的高談雅麗。三十歲舉鼎干雲氣欲飛，一心在功名地。

89 第二十齣《勝遊》。湯顯祖：《紫簫記》，頁951。

90 郭璞注，畢沅校：《山海經》（上海：上海古籍出版社，1990年），卷5，頁77。

91 謝朓：《新亭渚別范零陵》，蕭統編，李善注：《文選》，冊3，卷20，頁999。

92 第一齣《開宗》。湯顯祖：《紫簫記》，頁861。

93 見杜黃裳本傳。劉昫等：《舊唐書》，卷147，頁3973—3975。

94 第二十六齣《抵塞》。湯顯祖：《紫簫記》，頁971。

95 第三十齣《留鎮》。同上，頁986。

96 第一齣《開宗》。同上，頁861。

四十連州跨郡,垂璫出入皇闈。

【五煞】幢旒五十時,歌舞羅金翠。婀娜六十成家計。容顏七十無歡趣,明鏡清波懶得窺。八十歲聰明去,記不得前言往事,致政懸車。

【四煞】九十時日告衰,那些形體是志意。非言多謬,誤心多悸。平生感念交垂淚,孫子前來或問誰?人百歲全無味,眼兒裏矇矓濁鏡,口兒裏唾息涎垂。⁹⁷

這三首曲的創作靈感乃源自陸機(261—303)的《百年歌》。⁹⁸ 陸氏的時間意識與晉代動蕩社會下生命無常的現實有關。如前所述,湯顯祖在《吾十有五》闡釋人生從十五歲到七十歲的修身歷程,展示智慧不斷昇華的過程。至於《百年歌》則揭示步入七十歲後身心的衰退之象,補充了儒家未有涉及之處。南北朝時期,佛教為便利傳教就把“十二緣生”的生命發展與《百年歌》融合,⁹⁹創作出多種與《百年歌》相近的詩文作品。¹⁰⁰明代王陽明的追隨者黃省曾(1496—1546)亦曾創作《效陸士衡百年歌十首》。¹⁰¹因此,湯顯祖透過四空禪師訴說人生百年的歷程,正體現明代儒釋思想融會的社會現象。如果劇中沒有禪師這番話語,杜黃裳的出家只不過是個人獨特的(particular)因緣際遇,但加插了禪師的解說,杜氏的出世思想則頓然轉化成普世的(universal)人生思考。杜黃裳聽罷四空禪師的講解,不禁發出人生如寄之嘆:“聖賢不能度,何得久存我。”¹⁰²語出自《古詩十九首·驅車上東門》的“聖賢莫能度”,¹⁰³與湯顯祖《身有所忿》中“有情以終滅為驗”的思想呼應。

97 第三十一齣《皈依》。同上,頁 992。

98 陸機:《陸士衡集》(北京:中華書局,1985年),卷7,頁40—41。華璋:《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》,《走近湯顯祖》,頁35。

99 “十二緣生”即:無明、行、識、名色、六入、觸、受、愛、取、有、生、老死。施護譯:《佛說法集名數經》,第764經,卷1,《日本大正新修大藏經正篇》,冊34,頁660中、下。

100 陳自力:《從陸機〈百年歌〉到敦煌〈九想觀〉詩》,《敦煌研究》2001年第3期,頁130—133。

101 黃省曾:《五嶽山人集》(臺北:藏明嘉靖間吳郡黃氏家刊本),卷9,頁4—6。

102 第三十一齣《皈依》。湯顯祖:《紫簫記》,頁993。

103 蕭統編,李善注:《文選》,冊3,卷29,頁1377。

夏志清從人物塑造的角度指出，杜黃裳的皈依缺乏精神上的啟蒙，¹⁰⁴批評中肯。然而，從平行人物的角度設想，杜氏的不戀功名、霍王的不慕情愛，或許是初嘗功名與愛情的李益之啟蒙者。杜黃裳選擇到章敬寺出家，並向朝廷辭官擺脫塵世間的牽累：

〔黃裳〕下官想人生少不得輪迴諸苦，今日便解取玉帶一條，乞取名香一瓣，向佛王懺悔。明日上表辭官，還山禮佛。只怕遲了，濟不得生死大事。¹⁰⁵

隨著歲月流逝，年屆花甲的杜黃裳感知到“生死大事”將近。他位極人臣，實踐了儒家治國、平天下的理想，而霍王則家庭美滿，完成了修身、齊家的理想，兩人皆奉行儒家理想的人生軌跡。惟儒家的時間觀念始終關注有限生命中的實踐，並未突破人類經驗世界的樊籬。霍、杜相繼選擇出世，說明在經歷儒家的理想人生後，人還是免不了面對“終滅為驗”的人生課題。在有盡的人生面前，二人皆認識到情愛、功名終歸虛幻，故才走向佛道以求超脫。步入衰年的一僧一道，與年輕李益的主線故事平行發展。彼此不同的人生階段，觀照出生命之思會隨時間流逝而轉變。霍王與杜黃裳走向忘情，而李益則仍處於有情的狀態。有情的狀態正是李益省悟人生的障礙，與《身有所忿》中“不能遺其情也，留即為礙”的思想呼應。李益與霍王、杜黃裳的命運在同一時空下重疊，呈現了今昔之間的時間流動。若把杜黃裳視為獨立的角色，他的皈依確是如夏志清所說欠缺啟蒙。惟從“超情節人物”的角度觀之，就可知杜黃裳與李益的人生軌跡之間的互補性——今天的李益，就是昔日的杜黃裳。值得注意的是，《紫簫記》脚色上場、科誦的安排，並非按傳統的生、旦、淨、末、丑來標示，而是直接以角色名稱來注明，如“十郎上”、“霍王笑介”、“衆擁黃裳上”等。究其原因，此舉應與劇中安排的“超情節人物”、多生多旦結構有關，¹⁰⁶側面證明《紫簫記》的

104 Hsia Chih-ting, "Time and the Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tsu", p. 259.

105 第三十一齣《皈依》。湯顯祖：《紫簫記》，頁 993。

106 在“臨川四夢”中，脚色安排則沿用“生上”、“旦哭介”的傳統標示模式。

結構模式。

(三) 功名的追求與愛情的棄絕——李益與花卿

花卿同樣是《紫簫記》的新增角色。他跟李益是忘年交，年紀與霍王、杜黃裳比較接近。劇中花卿是繼李益之後的第一位上場人物。後來李益與霍小玉成婚，亦有賴於花卿的姬妾鮑四娘作媒。¹⁰⁷花卿因心繫功名，“偌大年紀，要換馬邊疆立功”，¹⁰⁸爲了得到郭小侯的良駒，竟以鮑四娘爲換馬條件。¹⁰⁹花卿甘願捨棄與鮑四娘的多年恩情，就連李益也爲之動容：“既生人世，誰能無情？笑殺花卿，你有這般可人，卻沒緣沒故將去換馬。那四娘去時，何等有情！啼聲一市俱愁絕，回首千門別恨生。”¹¹⁰除了追求自身的功名，花卿也關心友人李益的前途。在《協賀》中，他又囑咐剛完婚的霍小玉不要耽誤李益的功名前程：“〔花卿〕罷酒，老夫一言：十郎和俺們游俠長安，功名在邇。郡主可勸教十郎，努力前程。休得貪歡，費此白日。”¹¹¹對於即將踏入暮年的花卿來說，博取功名是人生第一要義。他勸勉李益珍惜時間“休得貪歡”，大概是悔恨昔日自己與四娘“少年遊冶”的日子，¹¹²虛度了爭取功名的光陰。

在《惜別》中，花卿與同爲功名奔波的李益、石雄，以及追求隱逸生活的尚子毗道別時，感嘆自己年事已高：“〔花卿〕尚君西歸，終有南來之日；石子英年壯立功，周旋尚早；只有老夫日暮途遠，恐當沒齒邊陲，星星白髮，無相見期矣！”¹¹³踏入衰年的花卿，雖然感知生死大限逼近，但由於功名未就，希望趁此殘年完成儒家的理想人生，故無法像霍王和杜黃裳般選擇出世。花卿的人生，似乎完全脫離了儒家“少年戒色”、“壯成戒鬪”、“衰年戒得”的理想修養框架，以致衰年功名未就之餘，逼不得已把愛情也放下。花卿既未能修身、齊家，更枉論

107 第九齣《託媒》。湯顯祖：《紫簫記》，頁 895。

108 第五齣《縱姬》。同上，頁 878。

109 第四齣《換馬》。同上，頁 875。

110 第八齣《訪舊》。同上，頁 891。

111 第十六齣《協賀》。同上，頁 932。

112 第九齣《託媒》。同上，頁 894。

113 第二十二齣《惜別》。同上，頁 959。

治國、平天下。縱然他希望能作出補救，但在劇中卻不斷暗示其補救功夫爲時已晚，¹¹⁴終致他功名與愛情皆失意，既沒有機會像霍王和杜黃裳那樣“戒得”，同時與功名、愛情兼得的年輕李益形成強烈反差。

(四) 功名與愛情皆棄絕——李益與尚子毗

長期受到論者忽略的尚子毗，亦是《紫簫記》的新增人物。湯顯祖在首齣《開宗》的下場詩中，早已預告“尚子毗開圍救友”的情節。黃仕忠認爲，湯氏透過尚子毗、霍王和杜黃裳三個角色，一再展現消極出世的思想。¹¹⁵然而，從本文所論的人生階段觀之，正值壯年的尚子毗，較已步入暮年的霍王及杜黃裳年輕近二十歲，何以卻不約而同選擇出世一途？在《惜別》中，尚子毗跟李益道別時提及自己的去向：

[尚子毗] 十郎，你說條支再睹西王使，是望俺重到中國了。豈知小弟之意，留戀泰華，只是爲使臣的，義當反命。俺到國中，多隱居崑崙山下、不婚不宦，恐不得重與三兄相聞了。¹¹⁶

他告訴李益自己意欲隱居崑崙山下，本屬常事，但在送別的場合，無端強調自己“不婚不宦”，則有點耐人尋味。後來尚子毗在《出山》中再度上場始自報家門道：

自家尚子毗是也。本姓沒盧，名贊心牙，羊同國人，世爲吐蕃貴相。先贊普時，曾從父親尚結贊入朝賀問，唐憲宗皇帝愛俺年少，送游太學，備觀丘索之書，頗習干旄之舞。……家居崑崙山中，道書數卷，琴歌幾絃，長

114 除了花卿自言“沒齒邊陲”，綺心與贊普討論軍情時亦言：“守將花卿，其人已老，似可圖也。”第二十八齣《夷証》。同上，頁 977。由此可以預見花卿的結局。

115 黃仕忠、陳旭耀評述：《共攀桃李出精神——〈紫簫記〉述評》，《閩江學院學報》2012 年第 6 期，頁 47。

116 第二十二齣《惜別》。湯顯祖：《紫簫記》，頁 959。

揖東王,乞丹西母。若時事羈縲,不能自脫;橐鞬相遇,即當避舍。……
俺今年過四十,雖然讀書不仕,能無嘯柱長悲。看咱衰鬢,已似秋天。¹¹⁷

沒盧贊心牙,史有其人。據《新唐書·吐蕃傳》記載,沒盧氏為羊同國人(今西藏境內),其漢名為“尚婢婢”,乃吐蕃鄯州節度使。¹¹⁸湯顯祖把沒盧氏的名字漢化為“尚子毗”。劇中敘述他與李益都是國子監生,但對於功名與愛情卻毫不在乎。尚子毗乃外族貴公子,由於對漢文化的熱愛,他博覽漢人汲冢典籍《八索》《九丘》,還學習撫琴和干旄儀仗。尚子毗在國子監期間曾讀到韓愈(768—824)的作品,雖然“中國秀才都傳誦他文字”,但尚氏卻對這些“載道”文章不感興趣。¹¹⁹當贊普安排他出山攻打大唐時,他即推搪說:

子毗不婚不宦,年將半百。坐崑崙,顧禪海。茫茫白烟,霏霏黑點,俱是塵中。子毗懶性狂態,與世相違。又少游唐國,好習華風。機務之司,嫌疑當避,不敢奉命。……[背云]俺卻無求於世了。¹²⁰

此處尚子毗再次強調自己“不婚不宦”,並自言“無求於世”,與當時功名愛情皆得意的李益形成強烈的對比。尚子毗不婚不宦是其人生抉擇。他能自主人生大概與其外族身份有關。沒有儒家“以天下為己任”的觀念束縛,傳宗接代、光宗耀祖的責任與煩惱自然大減。可惜他後來還是被贊普所迫出山入唐。他最終勉為其難出山非為功名,只不過想到“萬一得到唐朝,再見李十郎、石大郎、花驍騎,亦未可知”。¹²¹他明言自己“不敢受贊普的品級”,可見功名對他來說是一種負累。

尚子毗的人生可說是李益的一面鏡子。尚子毗與少時性好佛老的李益本性相近,後來子毗不婚不宦,十郎則既婚且宦。李益實踐的是儒家的理想人生,

117 第三十三齣《出山》。同上,頁 1000。

118 見《吐蕃傳》。歐陽修、宋祁撰:《新唐書》(北京:中華書局,1975年),卷 216 下,頁 6105。

119 第三十三齣《出山》。湯顯祖:《紫簫記》,頁 1001。

120 同上,頁 1002—1003。

121 同上。

而尚子毗則實踐了道家的理想人生。湯顯祖以時間為虛線，暗中把李益的主線故事與霍王、杜黃裳、花卿及尚子毗的副線故事連繫，從不同角度觀照以李益為代表的儒家理想人生，同時展現出人生的多種可能性。

五、“既生人世，誰能無情”—— 《紫簫記》中的命運交織

相對於李益與霍王、杜黃裳、花卿、尚子毗的虛線相連，李益與霍小玉的相遇則是實線的命運交織。人與人之間的命運交織是觸發情的源頭。湯氏將《紫簫記》的敘事焦點集中在李益身上，以貫連功名、情愛兩線主題，而在功名與情愛之間，李益明顯側重於前者。因此有關“情”的論述，則多由霍小玉一角分擔。下文將把討論焦點轉向以霍小玉為首的一眾女性角色，進一步探討湯顯祖如何處理“情”與“時間”的問題。

（一）婦女的婚戀態度與命運軌跡

對於霍小玉的主線故事，湯顯祖同樣是以時間為虛線串聯起鄭六娘、杜秋娘、鮑四娘和櫻桃等副線故事。霍小玉和杜秋娘皆是“情癡”的化身。¹²²湯顯祖刻意新增的“超情節人物”杜秋娘，¹²³把霍、杜二人設為書寫情觀的核心人物，構成一經一緯兩組比較架構。其中經線貫穿三位來自不同年齡層的女性角色——霍小玉、善才和杜秋娘，旨在表現女性處於人生不同階段時情愛觀念的轉化。至於緯線則貫穿三位年齡相若但際遇不同的女性——杜秋娘、鄭六娘和鮑四娘，旨在表現三人“做婦人四十前後”不同的人生態度。相對於霍王與杜黃裳的棄愛與忘情，劇中各式女性人物幾乎都處於“礙於有情”的階段，展現出各式各樣的憂思與困苦。

《紫簫記》中的男性角色往往較女性享有更多的自主權，而女性的不幸幾乎都是肇因於男性。李益志在功名，遠征朔方，使霍小玉肝腸寸斷；霍王忘情入

122 華瑋：《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》，頁2。

123 同上，頁24—25。

道,他的兩位姬妾鄭六娘和杜秋娘分別以“淚眼”和“哽咽”與他道別,¹²⁴說明她倆願意“一同修道”皆是逼不得已,並非真有出家之志。至於花卿,爲了得到郭鋒的駿馬,竟輕易把姬妾鮑四娘作爲交換條件。他的薄情傷透了鮑四娘的心。¹²⁵除了“不婚不宦”的尚子毗外,劇中的男性角色幾乎都對女性造成不同程度的心靈傷害。正如鄭六娘在《話別》中感嘆李益的出塞:“【尾聲】男兒意氣本驕奢,怎顧得俺香娃小姐。只落得畫眉樓上遠山遮。”¹²⁶如前所述,湯顯祖分別以《惜別》《話別》《送別》鋪寫李益遠赴朔方前的道別之情。李十郎先在《惜別》拜別功名之友,後於《送別》與妻子小玉話別,兩次送別貫串了功名、愛情兩線主題。

耐人尋味的是,作者在“兩別”之間再加插《話別》。此齣透過鄭六娘與婢女櫻桃的對話,交代鄭六娘對女兒霍小玉的憂心與痛心。朔方一地“戰爭往來”、“兵機勞險”,萬一女婿一去不返,小玉便將由新婦淪爲寡婦,側面抒寫霍小玉的憂懼。早前霍王突然棄下姬妾女兒入道求仙,安排六娘與小玉居於紅樓,六娘的生活其實已與寡婦無異。六娘之悲,固然是爲女兒而悲,同時也是自傷自憐。正值六娘悲傷之際,身旁的櫻桃也哭將起來:“〔櫻桃〕老夫人,李老爺去,俺的青兒夫也去了。〔啼介〕”¹²⁷青兒乃李益的僕人,同時亦是櫻桃的新婚丈夫。六娘與小玉之悲或者是個人際遇,但加上櫻桃之悲,以至秋娘之悲、四娘之悲,則普天下婦女在婚戀上從來都是不能自主。即使霍小玉與李益鶼鶼情深,還是因李益追求功名而免不了分離。二人離別,觸動了劇中衆女角的情感,讓她們再次陷入自身婚戀變故的回憶中。霍小玉今日與夫離別,既是其命運變化之始,亦同時重演了秋娘、六娘、四娘昔日被夫婿所棄的命運。霍小玉之悲,實際上也是天下女子之悲。然而,與“如今也懶提起前事”的杜秋娘對照,¹²⁸便可知小玉今天的悲傷,亦會隨著時光流逝而煙消雲散。《紫簫記》中同

124 第七齣《遊仙》。湯顯祖:《紫簫記》,頁 889—890。

125 第四齣《換馬》。同上,頁 872—877。

126 第二十三齣《話別》。同上,頁 963。

127 第二十三齣《話別》。同上,頁 963。

128 第二十九齣《心香》。同上,頁 980。

時展現情深、情了，兩種境界互為融合，增加了該劇藝術的深度與廣度。¹²⁹正如霍小玉在《心香》中唱道：“無憑，半為風流誤此生。”¹³⁰其中“誤”字，同時帶有耽誤和迷惑之義。¹³¹生於人世，緣起緣滅本是常態，實在沒有什麼值得悲哀。

杜秋娘與霍小玉的今昔對比，在呈現時間對人的摧殘之餘，亦展示了時間的流動性。所謂過去、現在、未來，只是客觀相對的概念。以李益為中心的多線故事，呈現了男性命運的多種可能性。相對來說，以霍小玉為中心的多線故事，則展現了女性不同的婚戀態度。霍小玉下嫁李益後，李益的一生榮辱便成為小玉命運的決定性因素。霍小玉與李益的命運交織只是有情世界中的一例，而劇中霍王與杜秋娘、鄭六娘、花卿與鮑四娘、青兒與櫻桃等，亦有各自的婚戀故事。湯顯祖透過不同婚戀故事相互觀照，立體地呈現出人世間各種各樣的婚戀結局。

《紫簫記》雖然是未完之作，但在今本最後一齣《巧合》中，作者還是安排了李益於七夕與小玉重會的情節。¹³²七夕相會，寓意著二人像牛郎和織女般不斷地分離與重逢，象徵著二人愛情的永恆，正符合儒家的循環時間觀。¹³³正如《朱子語類·理氣上》所載：

問：“自開闢以來，至今未萬年，不知已前如何？”曰：“已前亦須如此一番明白來。”又問：“天地會壞否？”曰：“不會壞。只是相將人無道極了，便一齊打合，混沌一番，人物都盡，又重新起。”¹³⁴

“已前”與“以前”意思相同。朱熹的觀點說明萬物生生不息、宇宙永恆不滅，與《周易》“理一分殊”的思想相通。¹³⁵在《紫簫記》中，隨著花卿與鮑四娘、霍王與

129 華璋：《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》，頁 27。

130 第二十九齣《心香》。同上，頁 983。

131 參“誤”條，《漢語大詞典 3.0 版》光碟版（香港：商務印書館，2014 年）。

132 第三十四齣《巧合》。湯顯祖：《紫簫記》，頁 1005—1009。

133 黃俊傑：《儒家思想與中國歷史思維》，頁 24—26。

134 黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》（北京：中華書局，1986 年），冊 1，卷 1，頁 7。

135 劉述先：《從發展觀點看〈周易〉時間哲學與歷史哲學的形成》，頁 18。

鄭、杜二姬的分離後，便是李益與霍小玉、青兒與櫻桃的結合，與朱熹“人物都盡，又重新起”的思想契合。

《紫簫記》中的婚戀故事幾乎都以分離告終，惟《開宗》的劇情概述卻預示李益與霍小玉最終能夠破鏡重圓。李、霍重逢的結局似乎掉進大團圓結局的窠臼。惟就在霍小玉準備於七夕與李益團聚之際，杜秋娘卻憶起往事：

[秋娘]思憶老身年少時入宮中，一般有穿針樓，那時結願求巧，女伴嬌夸。今日王子游仙，撇老身奉事西王母觀。¹³⁶

秋娘看到小玉今天期待著與李益相聚的情景，想起自己從前與霍王一起的日子，悲、喜頓成對照。從“少”、“壯”、“衰”的人生分段觀念對照，可知《紫簫記》僅計畫敘述李益與霍小玉由“少”而“壯”的人生階段。依據儒家“三十而立”的人生框架，湯顯祖在《勝遊》中將《霍小玉傳》的一段文字改寫：

[小玉]妾年十八，君年二十。願君待三十歲，是妾年二十八矣。此時足下改聘茂陵，永拋蘇蕙。妾死無憾矣。¹³⁷

霍小玉擔憂李益拋棄自己，故希望李益能跟她定立十年的盟誓。即使李益三十歲時再娶，亦無損“三十而立”的人生框架。依據《開宗》的劇情梗概，李益在塞外將娶“漢春徐女”為妾。他還朝後“一品當朝”，走向“治國、平天下”的理想道路；而霍小玉將“從前癡妬，一筆勾消”，側面反映李益終能“齊家”。李益的人生軌跡，與霍王的“齊家”、杜黃裳的“治國”、“平天下”重疊。劇情終結處將是李益由“壯”而“衰”階段的開始。縱然劇情沒有明確交代其最終結局，但霍王和杜秋娘、鄭六娘的婚戀結局，以及杜黃裳的棄官皈依，皆隱喻了李益的未來。李益人日詩的出世思想令霍王意識到人生憂患而遊仙。至於霍小玉所說的“半為風流誤此生”則被杜秋娘評為“蕊仙珠品”。潛藏在李益與小玉內心

136 第三十四齣《巧合》。湯顯祖：《紫簫記》，頁 1006。

137 第二十齣《勝遊》。同上，頁 953。

的出世思想暗地與霍王和杜秋娘聯繫。至於鮑四娘作媒時囑咐李益“不要似花卿這般薄倖”，¹³⁸亦展示了李、霍結局的另一種可能。大團圓結果背後的留白，或許才是湯顯祖真正希望表達的主題。

（二）三教對話與《紫簫記》中的宇宙觀照

《紫簫記·皈依》預言杜黃裳於章敬寺出家，向是引人注意的齣目。論者大多把討論聚焦於杜黃裳是否影射張居正一事，卻鮮有探討其中四空禪師與弟子法雲、法香有關“四空”觀念的討論。筆者認爲，這場看似插科打諢的討論其實是《紫簫記》時空結構的關鍵框架所在，不僅反映湯顯祖對佛教宇宙觀的關注，同時連繫著“有情”的世界與“無情”的宇宙。

佛典經常以龐大的數值描述宇宙現象，¹³⁹諸如時間、距離等。這說明佛教的宇宙觀並不囿於人類的經驗世界，而是著眼於更廣闊的時空。¹⁴⁰所謂“四空”，指的是無色界四處的“空無邊處定”。¹⁴¹至於四大皆空的“四大”，指的是地大、水大、火大、風大。¹⁴²《皈依》敘述法雲、法香謁見四空禪師，二人自稱亦名爲“四空”；於是師徒三人便相繼就酒、色、財、氣四端作偈：

[法香]酒也空，酒保終朝送酒鐘。色也空，龜子終朝辦粉紅。財也空，爐火終朝點白銅。氣也空，把勢終朝撲滾風。……

[法雲]說道：酒也空，酒池魂夢醉鄉中。色也空，月華愁照館娃宮。財也空，郿塢黃金一晒中。氣也空，茂陵無樹起秋風。……

[老僧]依俺說，酒色財氣都不空。酒不空，法酒醍醐甘露濃。色不空，

138 第九齣《託媒》。同上，頁 896。

139 據《阿毘達磨大毘婆沙論》所載，宇宙的數值有“第五十二阿僧企耶數”，意即五十二位數字。五百大阿羅漢等造，玄奘譯：《阿毘達磨大毘婆沙論》，第 1545 經，卷 177，《日本大正新修大藏經正篇》，冊 53，頁 891 上、中。

140 林崇安：《佛教的宇宙觀》，《佛學與科學論文集》（臺北：佛光文化事業有限公司，1998 年），頁 64—65。

141 無色界四處指“空無邊處定”、“識無邊處定”、“無所有處定”及“非想非非想處定”。玄奘譯：《大般若波羅蜜多經》，第 220 經，卷 3，《日本大正新修大藏經正篇》，冊 9，頁 14 上。

142 僧祐：《弘明集》，第 2102 經，卷 5，《日本大正新修大藏經正篇》，冊 52，頁 33 中。

好相華鬢滿月容。財不空，黃金布地寶珠宮。氣不空，降伏魔王號大雄。¹⁴³

法香指出人縱情於酒色財氣後，終究還是一切歸空；法雲在行動上已超脫縱情於酒色財氣的層次。至於老僧的回應，則將酒色財氣納入佛教的討論中。接著他又解釋自己法號“四空”並非指酒色財氣皆空，而是“地火水風，俱生於空”，意即宇宙萬物皆生於空，呼應著《身有所忿》中“諸有以太虛為宗”的思想。湯顯祖透過三人的討論闡釋佛教輪迴的“三界”思想。所謂“三界”，即欲界、色界、無色界。¹⁴⁴“欲界”指的是塵世，包括地獄、人間和六欲天等，以貪欲為特徵。“色界”在欲界以上，無色界以下，雖有精美的物質，但沒有男女間的貪欲。“無色界”是三界中的最高境界，無形體、無物質，但存識心。從四空師徒的討論，可知三人對“四空”各有不同的理解。四空禪師所帶出的三界思想，將《紫簫記》中的人間事設置於無窮無盡的宇宙中。劇中各式人物的悲歡離合，頓然顯得微不足道。

六、結 語

過往論者常批評《紫簫記》結構鬆散、人物過多、劇情零碎，但這不等於湯顯祖缺乏“結構”意識。相反地，湯氏嘗試以“時間”來給《紫簫記》組織出異常龐大、複雜的戲劇結構，致使最後未竟全功，僅留下一部“結構鬆散”的《紫簫記》未完稿。由此可見，在具體的戲曲結構論還沒有面世前，湯顯祖已力求突破生、旦雙線結構的窠臼。劇中繁瑣的情節和人物布置反而提供了解讀該劇的多種線索。本文借鑑湯氏制藝中展現的時間意識，重新梳理《紫簫記》的肌理結構，指出“少”、“壯”、“衰”三個人生階段是該劇分層佈置人物角色的基礎。劇中以少年夫妻李益和霍小玉為主線引領全劇，帶出功名、愛情瞬間即逝

143 第三十一齣《皈依》。湯顯祖：《紫簫記》，頁 991。

144 佛陀耶舍共竺佛念譯：《長阿含經》，第 1 經，卷 20，《日本大正新修大藏經正篇》，冊 1，頁 135 下—136 上。

的主題。功名的主題脈絡以李益爲核心，與霍王、杜黃裳、花卿、尚子毗的副線劇情對照。奉行儒家理想的霍王及杜黃裳皆衰年出世，共同隱喻著李益未來的超脫。脫離儒家理想修養框架的花卿，因失意於功名而無奈放棄愛情，與李益的命運形成反差，發揮著告誡李益（以及觀眾讀者）的作用。至於尚子毗的出世與李益的入世，則構成對照的鏡像效果。湯顯祖透過多線劇情的對比，勾勒出李益人生的諸種可能性。至於愛情的主題脈絡則以霍小玉爲核心，透過與杜秋娘、鄭六娘、鮑四娘的今昔對比，展示女性對愛情流逝的不同態度，引發情與人生意義的多向反思。¹⁴⁵在多線劇情的基礎上，湯氏再以各式婚戀故事把劇中人物的命運相互交織，而各式婚戀故事的對照，便凝聚成立體的“有情”世界。

與“有情世界”相對的是“四空”的無情世界。劇中四空禪師與弟子的對話，令《紫簫記》的時空結構跨出了人類的經驗世界，擴展至時空無窮無盡的宇宙。在宇宙的時空框架裏，“有情世界”的時間觀頓然顯得微不足道。湯顯祖匠心獨運，透過人物的年齡對比、命運交織，以及人世與宇宙的相互觀照，營造了一個多維度的虛擬世界。明人呂天成（1580—1618）提及晚明時流傳湯氏曾“作酒、色、財、氣四記，有所諷刺”，¹⁴⁶但從本文的討論，便可知湯氏認知的“四空”說其實涉及更爲深刻的宇宙觀。儒家思想的宇宙觀，少有超出人類經驗世界的論述，而釋、道二家的宇宙觀，正好補充儒家思想未有涵蓋的領域。湯顯祖後來分別以“臨川四夢”探索情真、情深、情至、情了四個階段，¹⁴⁷但這四個人生階段卻在《紫簫記》一劇中同時展現。由此可知，湯氏當初撰寫《紫簫記》時的構思相當宏大。

湯顯祖最後創作的《南柯夢記》和《邯鄲夢記》，都是透過夢裏、夢外的對比來闡發湯顯祖的生命之思。過往論者普遍認爲二劇分別以佛、道思想爲主題。

145 華璋：《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》，頁 23。

146 呂天成撰，吳書蔭校注：《曲品校注》（北京：中華書局，2006 年），卷下，頁 218—219。除了《紫簫記》，《邯鄲夢記·度世》亦透過呂洞賓和酒客再次討論“酒色財氣”的話題。湯顯祖：《湯顯祖戲曲集》，冊下，頁 713。

147 華璋：《世間只有情難訴——試論湯顯祖的“情”觀與其劇作的關係》，《走近湯顯祖》，頁 5。

然而，兩劇都以夢境為主體，所佔篇幅比例較多；而淳于棼和盧生在夢中得到功名權位，他們的人生追求還不出儒家理想的藩籬。湯氏透過夢裏夢外的相互觀照，展開儒家理想與佛、道思想的對話。夢中的槐安國原來只是微不足道的蟻穴，夢中的八十年光景也較烹黃粱的一瞬短促。湯氏透過時空框格的布置，展示人生之短促、渺小。事實上，“臨川四夢”中的三教對話和時間觀照，最早見於《紫簫記》的構思上。湯顯祖原本打算以數十齣的篇幅完成《紫簫記》，¹⁴⁸但最後“臨川四夢”卻以合共一百八十二齣才完滿地把複雜的架構表現出來。湯氏最終沒有完成《紫簫記》，背後原因不少；惟從《紫簫記》與“臨川四夢”的篇幅對比，便可知構想過於龐大是《紫簫記》未能終篇的重要原因之一。

湯顯祖創作戲曲時總在思考著人生。無論是《紫簫記》《南柯記》《邯鄲記》所表現的佛道出世思想，還是《牡丹亭》對程朱理學的挑戰，都通過宗教和哲學來透視眾生相。湯氏制藝從哲學角度把時間與人生軌跡掛勾，而其戲曲中的虛擬世界則呈現宇宙無限與生命有限間的張力，抒寫歲月催人之嘆。他把士人的哲理引進雅俗共賞的戲曲中，把傳奇從教化提升到思想的層面。戲曲在湯顯祖手裏，漸漸與忠孝節義的教化傳統疏離，走向人生意義的思考。這不禁令人聯想到，古希臘悲劇對人生的思考、對命運的詰問。夏志清曾指出莎士比亞(William Shakespeare, 1564—1616)的戲劇表現出深湛的思想，而認為湯顯祖的戲曲根本不能與之相提並論。¹⁴⁹本文並無意比較莎翁、湯翁的藝術成就，只想說明中外最優秀的劇作幾乎都觸碰到哲學的問題。湯氏在《紫簫記》中塑造一系列由“壯”而“衰”的角色，展現完成儒家修身、齊家、治國、平天下的理想人生後，人還是免不了歲月催人、生命有限的煩惱。儒家時間框架未有給人生有限提出解決方案，湯顯祖就以佛、道思想加以補充，強調放下功名、忘情棄愛是擺脫人生痛苦的唯一出路。反諷的是，劇中芸芸有情眾生，畢竟沒有多少人能擺脫情的牽累和現實生活的枷鎖。《紫簫記》中的三教對話並沒有把人生問題與人類的經驗世界割裂，始終以現世為討論核心。湯顯祖運用佛道思

148 徐朔方依據《紫簫記·開宗》中劇情概述，指出《紫簫記》只寫到第三十四齣，篇幅還未到所預告的一半。徐朔方：《湯顯祖評傳》，頁32。

149 Hsia Chih-ting, “Time and the Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tsu”, p. 252.

想來突顯儒家哲學的限制，並不旨在宣揚宗教思想，而是意在透過戲劇的虛擬世界展現普世的生命之思。“世總為情”，¹⁵⁰《紫簫記》所表現的是有情眾生無法超脫功名、情愛枷鎖的無奈。湯顯祖有意識地透過《紫簫記》表現“有情以終滅為驗，而不能遺其情也，留即為礙”的命題。這命題在後來的《南柯夢記》和《邯鄲夢記》中，不斷迴響。

(作者：香港教育大學文學及文化學系助理教授)

150 湯顯祖：《耳伯麻姑遊詩序》，湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖集全編》，冊3，卷31，頁1497。

引用書目

一、中文

(一) 專書

- 五百大阿羅漢等造,玄奘譯:《阿毘達磨大毘婆沙論》,第1545經,《日本大正新修大藏經正篇》,冊53。臺北:中華佛教文化館大藏經委員會,1955—1959年。
- 孔慶茂:《八股文史》。南京:鳳凰出版社,2008年。
- 王安祈:《傳統戲曲的現代表現》。臺北:里仁書局,1996年。
- 左東嶺:《王學與中晚明士人心態》。北京:商務印書館,2014年。
- 玄奘譯:《大般若波羅蜜多經》,第220經,《日本大正新修大藏經正篇》,冊9—14。臺北:中華佛教文化館大藏經委員會,1955—1959年。
- 朱熹:《四書章句集注》。北京:中華書局,1983年。
- 佚名:《黃帝內經靈樞》,《叢書集成初編》。北京:中華書局,1991年。
- 佚名:《新刊大宋宣和遺事》。臺北藏明金陵王氏洛川校刊本。
- 佛陀耶舍共竺佛念譯:《長阿含經》,第20經,《日本大正新修大藏經正篇》,冊1。臺北:中華佛教文化館大藏經委員會,1955—1959年。
- 呂天成撰,吳書蔭校注:《曲品校注》。北京:中華書局,2006年。
- 李開先:《詞諺》,俞爲民、孫蓉蓉編:《歷代曲話彙編·明代編》。合肥:黃山書社,2009年。
- 李漁著,江巨榮、盧壽榮校注:《閑情偶寄》。上海:上海古籍出版社,2000年。
- 汪辟疆:《唐人小說》。上海:上海古籍出版社,1978年。
- 沈德符:《萬曆野獲編》。北京:中華書局,1959年。
- 法顯譯:《大般涅槃經》,第7經,《日本大正新修大藏經正篇》,冊1。臺北:中華佛教文化館大藏經委員會,1955—1959年。
- 施護譯:《佛說法集名數經》,第764經,《日本大正新修大藏經正篇》,冊34。臺北:中華佛教文化館大藏經委員會,1955—1959年。
- 迦葉摩騰共法蘭譯:《四十二章經》,第784經,《日本大正新修大藏經正篇》,冊34。臺北:中華佛教文化館大藏經委員會,1955—1959年。

- 徐朔方：《湯顯祖年譜》。上海：上海古籍出版社，1980年。
- 徐朔方：《湯顯祖評傳》。南京：南京大學出版社，2001年。
- 馬鳴菩薩造，真諦譯：《大乘起信論》，第1666經，《日本大正新修大藏經正篇》，冊64。臺北：中華佛教文化館大藏經委員會，1955—1959年。
- 張廷玉等：《明史》。北京：中華書局，1974年。
- 郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》。北京：中華書局，1961年。
- 郭璞注，畢沅校：《山海經》。上海：上海古籍出版社，1990年。
- 陳永革：《陽明學派與晚明佛教》。北京：中國人民大學出版社，2009年。
- 陳來：《宋明儒學論》。香港：三聯書店，2008年。
- 陳美雪：《湯顯祖的戲曲藝術》。臺北：臺灣學生書局，1977年。
- 陸機：《陸士衡集》。北京：中華書局，1985年。
- 湯用彤：《魏晉玄學論稿》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年。
- 湯顯祖：《湯海若先生制藝》，陳名夏編：《國朝大家制義》。北京：中國國家圖書館藏，明末陳氏石雲居刻本。
- 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖集全編》。上海：上海古籍出版社，2016年。
- 湯顯祖著，錢南揚點校：《湯顯祖戲曲集》。上海：上海古籍出版社，2012年。
- 華瑋：《走近湯顯祖》。上海：上海人民出版社，2015年。
- 黃俊傑：《儒家思想與中國歷史思維》。臺北：臺灣大學出版中心，2014年。
- 黃省曾：《五嶽山人集》。臺北藏明嘉靖間吳郡黃氏家刊本。
- 楊天石：《泰州學派》。北京：中華書局，1980年。
- 晁良耶舍譯：《佛說觀無量壽佛經》，第365經，《日本大正新修大藏經正篇》，冊23。臺北：中華佛教文化館大藏經委員會，1955—1959年。
- 董康著，北嬰補編：《曲海總目提要》。北京：人民文學出版社，2014年。
- 僧祐：《弘明集》，第2102經，《日本大正新修大藏經正篇》，冊52。臺北：中華佛教文化館大藏經委員會，1955—1959年。
- 劉文英：《中國古代時空觀念的產生和發展》。上海：上海人民出版社，1980年。
- 劉昫等：《舊唐書》。北京：中華書局，1975年。
- 歐陽修、宋祁：《新唐書》。北京：中華書局，1975年。
- 鄧克銘：《王陽明思想觀念研究》。臺北：“國立”臺灣大學出版中心，2010年。
- 鄭玄注，孔穎達等正義，黃侃句讀：《禮記正義》。上海：上海古籍出版社，1990年。
- 黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》。北京：中華書局，1986年。

蕭統編,李善注:《文選》。上海:上海古籍出版社,2019年。

釋元照:《觀無量壽佛經義疏》,《日本大正新修大藏經正篇》,冊37。臺北:中華佛教文化館大藏經委員會,1955—1959年。

(二) 論文

杜保瑞:《中國哲學的宇宙論思維》,《第三屆中國文哲之當代詮釋學術研討會會前論文集》。

臺北:臺北大學中國語文學系,2007年,頁145—162。

林崇安:《佛教的宇宙觀》,《佛學與科學論文集》。臺北:佛光文化事業有限公司,1998年,頁63—91。

胡梓穎:《能於筆墨之外言所欲言者——湯顯祖嘉隆時期應試制藝研究》,《湯顯祖學刊》第8、9輯合刊。北京:商務印書館,2021年,頁104—129。

翁敏華:《〈紫釵記〉的季節感與生命意識》,《上海戲劇》2009年第3期,頁48—51。

翁敏華:《湯顯祖詩作中的歲時節日及其在劇作中的投影》,《湯顯祖學刊》,第8、9輯合刊。北京:商務印書館,2021年,頁222—238。

陳自力:《從陸機〈百年歌〉到敦煌〈九想觀〉詩》,《敦煌研究》2001年第3期,頁130—133。

華瑋:《人世上愁人日老——論〈紫簫記〉與杜秋娘》,《走近湯顯祖》(上海:上海人民出版社,2015年),頁24—32。

黃仕忠、陳旭耀評述:《共攀桃李出精神——〈紫簫記〉述評》,《閩江學院學報》2012年第6期,頁44—47及52。

齊欣榮:《論湯顯祖戲劇對時間的處理》,《西南師範大學學報(哲學社會科學版)》1995年第4期,頁96—98。

劉述先:《從發展觀點看〈周易〉時間哲學與歷史哲學的形成》,《臺大歷史學報》第27期(2001年6月),頁1—20。

樓宇烈:《湯顯祖哲學思想初探》,《湯顯祖研究論文集》(北京:中國戲劇出版社,1984年),頁152—173。

(三) 電子文獻

《漢語大詞典3.0版》光碟版。香港:商務印書館,2014年。

二、外文

(一) 專書

Benjamin Elman, *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2000.

(二) 論文

Hsia Chih-tsing, “Time and the Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tsu”, in Wm. Theodore de Bary and the Conference of Ming Thought, ed., *Self and Society in Ming Thought*. New York & London: Columbia University Press, 1970, pp. 249 – 290.

**All Sentient Beings Eventually Die:
The Consciousness of Time in Tang Xianzu's
Eight-legged Essay and the Philosophy
of Life in *The Purple Flute***

Wu Tsz Wing Giovanna

(Assistant Professor, Department of Literature and Cultural Studies,
The Education University of Hong Kong)

Abstract

Tang Xianzu's (1550 – 1616) eight-legged essays and *chuanqi* dramas are essential in the study of his thoughts, but the value of the former has long remained underestimated. “To speak for the sages” is the aim of composing eight-legged essays. Tang received training in this writing form since his early years; therefore, he became used to thinking in the way of Confucian sages. To fill the lacunae in former Confucian philosophers' discourses, Tang often introduced Buddhist and Daoist thoughts into his eight-legged essays. The dialogues between different thoughts inspired him with alternatives for his exploration of his philosophy of life. For this reason, Tang's thoughts embedded in his eight-legged essays were criticized by his contemporaries for their impurity. These criticisms, which were based on the Cheng-Zhu school of philosophy, reveal that Tang's thoughts contradicted the Confucian orthodoxy. On top of this, do these criticisms inspire today's study of Tang? Eight-legged essays have spotlighted the path through the world of Tang's early thoughts. If we agree that the writing of the eight-legged essays provided Tang with space to re-think the meaning of life, then we should consider applying this thought to the study of his *chuanqi* drama. This paper will focus on Tang's eight-legged essays and his first drama, *The Purple*

Flute. By comparing the rational thinking found in his eight-legged essays to the sentimental “practices” found in his drama, this paper re-interprets Tang’s consciousness of time during his early years and re-evaluates the value of *The Purple Flute*.

Key words: Tang Xianzu; *The Purple Flute*; eight-legged essay; consciousness of time; philosophy of life