

# 張岱散文創作中的夢戲與夢史

劉珊珊

## 摘要

晚明士風受到佛、道熏陶，加之政局動盪，在文學戲曲中多呈現出人生如夢如戲的幻滅感和遊戲人生的態度。但是，明亡後，清初士人從生活方式到回憶著錄裏都透出愧、悔、責、罪的心態，士風也由晚明的活潑開放轉向清代的樸素平實。本文選取兼有文學家、史學家與遺民身份的張岱作為個案人物來考察和分析其散文書寫中「夢」、「戲」、「史」的交織與並行。

## 關鍵詞

張岱 夢戲 夢史

## 一、緒論

張岱（1597-1689？），字宗子，別號石公、陶庵、蝶庵等，出身望族，從遊歷繁華的紈袴少年於亂世傾頹的浮光掠影中成長轉變為一個遺世獨立的遺民士人。兼具史學家、文學家與遺民等多重身份的他，通曉凡百諸藝，以際遇之浮沉、個性之獨特、橫溢之才華在晚明任情放誕的江南士林中獨樹一幟。學界對張岱生平、史學、文學創作等不同方面皆有深入研究，但張岱的散文中滲透出強烈的「夢」意識與「戲」元素，可做聯結而非割裂的考察。另外，當今張岱研究的傳統始於「五四」時期周作人發表《中國新文學的源流》（1932），因此張岱長期被貼上「個人的」「言志派」角色標籤，但在其小品文中，張岱以「夢」之名灌注「史」的反思，不能僅從文學視野視之，還應關注其史家書寫意識的運用，對張岱「夢」與「史」交織融合的散文創作做進一步探討。

## 二、夢戲

晚明以來，與夢相關的戲曲小說大行於世，<sup>1</sup>晚明文人也樂於將夢與戲做相關探討，如湯顯祖（1550-1616）說「因情成夢，因夢成戲」。<sup>2</sup>更有將夢與戲等同視之者，如趙士麟（1629-1698）《江花樂府序》所言：「夢之為言，幻也；劇之為言，戲也，即幻也。夢與戲有二乎哉？……不以戲為戲，而以為天下事為戲為最真；不以夢為夢，而以為天下事為夢為至實。故能識夢也戲也幻也，能形諸詠歌也。」<sup>3</sup>廖騰葉認為這種觀點補充了夢與戲皆具備幻的特質。<sup>4</sup>由此觀之，晚明以來的文學語境中，幻作為夢與戲的共通性，聯結著兩者，無論是表達人生如戲還是人生如夢，都難以離開幻的敘述。李惠儀曾以張岱《陶庵夢憶·金山夜戲》為節點，開啟對晚明文人營造幻的美學語境創作的論述。崇禎二年（1629）中秋後一日，張岱領戲班在去往兗州的途中經鎮江，當夜移舟金山寺，當時戲癡大發，不顧夜深人靜，喚小僕攜帶戲具，「唱韓蕡王金山及長江戰諸劇」<sup>5</sup>——唱的是南宋民抗金名將韓世忠的故事，劇碼透出張岱深沉的歷史意識。山中寺僧驚起，「目送久之，不知是人是怪是鬼」。<sup>6</sup>在張岱讓僧人進入一個戲劇幻境同時，自身也已進入這個幻境之中。<sup>7</sup>首先，作者借〈金山夜戲〉說明夢幻的場景是人為營造的，它是一種關於夢境、想象或是對自我記憶的象徵。其次，創造幻境與成為幻境中的一部分，這兩者之間的分界，十分狹窄，<sup>8</sup>即不是站在以我觀物的旁觀立場，而是將製造幻境者置於幻境中。

晚明政治形勢風雨飄搖，異族入侵的狼煙四起，戰亂流離的悲苦哀痛與江南的偏安狂歡形成鮮明對比。王朝的沒落及榮光的褪去讓明季文人的價值信仰和人生體認不同於別代士人：「山川人物，皆屬幻景，山川不改，人生卻忽忽一世而已」，<sup>9</sup>再如袁宏道（1568-1610）的「天地一排場，誰分旦與醜」，<sup>10</sup>所謂「大地梨園，人生傀儡，但使登場扮演，無論悲歡離合，務使各盡關目，曲終人散而後止」，<sup>11</sup>虞淳熙（1553-1621）給袁宏道《解

<sup>1</sup> 關於明清以「夢」為主題的戲曲之統計，詳見廖騰葉：《中國夢戲研究》（臺北：學思出版社，2000），頁 329-359。

<sup>2</sup> （明）湯顯祖：〈復甘義麓〉，《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999），第 2 集，〈詩文〉卷 36，頁 1221。又參廖肇亨：《中邊·詩禪·夢戲——明末清初佛教文化論述的呈現與開展》（臺北：允晨文化，2008），頁 436。

<sup>3</sup> 張毅：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989），轉引自廖騰葉：《中國夢戲研究》，頁 13。

<sup>4</sup> 同上注。

<sup>5</sup> （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》（上海：上海古籍出版社，2012），頁 11。

<sup>6</sup> 同上注，頁 12。

<sup>7</sup> 李惠儀的原文是：“There is self-enchantment in drawing another into an illusion, and the sense of power and control in manipulating an illusion is itself illusory; even as Chang Tai overwhelms the monks with theatrical illusion, he himself already enters into it.” 詳見 Wai-Yee Lim, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), 48.

<sup>8</sup> 由此，李惠儀提出相關的重要問題：誰是鑄夢者？誰又是被做夢者（成為他者想象中的虛構成分，做了一場被他人定義與控制的夢）？應該如何看待 Disenchantment 與 Enchantment 的辯證關係？同時，聯繫著 Disenchantment 與 Enchantment 的辯證關係，結合懷舊與感傷的情緒看，張岱的作品可以代表晚明時期創作者的一種困擾，即自我表達與真實書寫之間的矛盾。詳見 Wai-Yee Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, 48-49.

<sup>9</sup> 毛文芳：《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》（臺北：台灣學生書局，2001），頁 262。

<sup>10</sup> 〈湖上別同方子公賦〉，見（明）袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，1983），頁 411。

<sup>11</sup> （明）程文林：〈病中留別寧野四兄〉，見（清）周在浚等輯：《賴古堂明賢尺牘新鈔·三選結鄰集》，《四庫禁毀書叢刊》本（北京：北京出版社，2000），卷 12，頁 19，總頁 692。

脫集》所作之序亦曰：「大地，一梨園也，曰生，曰旦，曰外，曰末，曰醜，曰淨。古今，六詞客也」。<sup>12</sup>正是由於經歷了時代的滄桑沉浮，晚明文人時時傳達出人生如戲的創作觀。他們就像天地舞臺上不由自主的演員，按照已然設定好的劇本情節，各自演繹著人生悲喜，生命的長度決定了這出戲落幕的時間。清初畫僧髡殘（1612-1692）曾說：「人生墮地來，便上了此一本戲文，有悲有歡，有離有合。」<sup>13</sup>這種由於時代境遇造成的被命運擺弄的體認感普遍存在於明季士人心中，影響著其觀看自我與世界的方式，以戲劇觀照人生並滲入文學的創作意識，體現在張岱身上及其作品中，呈現出幻真錯疊、夢醒交織的特點。

### 三、晚明戲曲發展及其對張岱散文創作的影響

追溯張岱與戲曲藝術的淵源，可從時代風氣、地域風俗、家庭環境和個人交遊等因素來考察。

張岱在戲曲藝術上的精湛造詣與其所處的時代風氣密不可分。張岱生於萬曆二十五年（1597），這一年袁宏道發現了徐渭，次年湯顯祖完成了他最得意之作——《牡丹亭》。<sup>14</sup>在中國戲曲史上，晚明是繼元代以後戲曲發展的第二個黃金時期，此時戲曲藝術已臻成熟：曲壇流派紛呈，名家輩出，戲曲理論的探索得到了空前發展。

利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）曾寫道：

我相信這個民族是太愛好戲曲表演了。……這個國家有極大數目的年輕人從事這種活動。有些人組成旅行戲班，他們的旅程遍及全國各地，另有一些戲班則經常住在大城市，忙於公眾或私家的演出。……凡盛大宴會都要雇用這些戲班。<sup>15</sup>

利瑪竇所說的是中國江浙一帶的崑曲。晚明的江南，人們在物質上較為富足，於是在精神上產生了享樂欲求。士大夫家班便是這種欲求的產物。同時市民文化發展，產生了類似虎丘山曲會、揚州清明等富有民間特色的民俗節日活動，戲曲演出自然不可或缺。百姓熱衷於觀賞戲曲，文人亦積極創編戲劇。市民文化和士林文化達成契合。

紹興是張岱的家鄉，亦是晚明戲曲的淵藪。這裏湧現出像徐渭（1521-1593）、祁彪佳（1602-1645）、孟稱舜（1559-1684）這樣的戲曲名家，形成了吳江派和臨川派之外的越中曲派。<sup>16</sup>張岱生於一個戲曲藝術氛圍濃厚的簪纓世家。高、曾祖與明雜劇的代表人

<sup>12</sup>（明）袁宏道：《袁宏道集箋校》，頁1689。

<sup>13</sup>（明）髡殘：〈與陳原舒居士〉，見（清）周在浚等輯：《賴古堂明賢尺牘新鈔·二選藏棄集》，《四庫禁毀書叢刊》本（北京：北京出版社，2000），卷11，頁17-18，總頁401。

<sup>14</sup>張則桐：〈張岱與戲曲藝術論〉，《鹽城師範學院學報》（人文社會科學版）2003年第3期，頁35。

<sup>15</sup>（意）利瑪竇：《利瑪竇中國札記》（北京：中華書局，1983），頁24。

<sup>16</sup>越中曲派是以地域命名的戲曲流派，「越中」主要指明朝紹興府所管轄的上虞、山陰、餘姚、會稽、蕭山等八個縣的範圍。越中曲派的存在時間主要在明朝嘉靖中期到清朝前期，約有百餘年歷史。越中曲派這一概念最早現於王驥德《曲律》中，其寫道「吾越故有詞派」，並在其中提出越中曲派的淵源可上溯至春秋吳越時期。徐渭是越中曲派的奠基人，徐渭提出「本色論」，越中曲家繼承這一主張並且不斷賦予它新的理論內涵。「本色」不僅指戲曲語言通俗易懂，而且指語言要具個性化，符合所描

物徐渭相交甚篤，受其影響，祖父張汝霖於萬曆年間始蓄養戲班。張家班先後共有六個：可餐、武陵、梯仙、吳郡、蘇小小、茂苑。<sup>17</sup>張岱的父叔輩熱衷於聽戲評戲。在戲曲氛圍濃厚的家庭環境中成長，自幼耳濡目染的張岱，養成對戲曲深切的喜愛之情。

另外，張岱及時放下應試不第之累，攜一身天賦才華，嬉遊山水以悅目，徜徉市井以博聞，與晚明曲壇名家袁於令（1599-1674）、彭天錫、阮大鍼（1587-1646）等往來頻密，和祁彪佳、祁豸佳（1594-1683）等聲氣相投，經常一起觀戲評戲，甚至串戲切磋。張岱喜愛民間文藝，經常外出看戲班表演，與諸多民間品技皆絕的藝人交誼深厚。廣泛的交遊與觀摩讓張岱對戲曲藝術審美有著獨特敏銳的鑒賞力。

### （一）張岱戲曲理論觀中幻與真的辯證關係

1665年，六十九歲的張岱寫下了〈自為墓誌銘〉，以回憶自身繁華享樂的前半生：「好精舍，好美婢，好嬖童，好美食，好駿馬，好華燈，好煙火，好梨園，好鼓吹，好古董，好花鳥，兼以茶淫橘虐，書蠹詩魔。」<sup>18</sup>可見「好梨園」的張岱，除史家和文人身份之外，還是一位資深戲迷，其曾自云：「余嘗見一出好戲，恨不得法錦包裹，傳之不朽；嘗比之天上一夜好月，與得火候一杯好茶，只可供一刻受用，其實珍惜之不盡也。」<sup>19</sup>足見其對戲曲的癡愛。

張岱在劇本創作、唱腔賞鑒、演員訓練和舞臺指導等方面均有不凡造詣，並親身參與戲曲活動，在實踐中形成了個人獨特審美情韻的戲曲理論觀點。

〈答袁蔞庵〉是張岱專論戲曲問題的一篇文章。在信中，張岱表示反對當時晚明曲壇「只求熱鬧，不問根由；但求出奇，不顧文理」的一味求奇求怪的創作風氣，並直言戲曲家袁於令所作《合浦珠》亦患此病。<sup>20</sup>張岱強調「布帛菽粟之中，自有許多滋味，咀嚼不盡。傳之永遠，愈久愈新，愈淡愈遠」，並引蘇東坡(1037-1101)之言「凡人文字，務使和平知足」來說明戲曲創作應該注重以平凡真實為依歸，提出凡動人者，皆出於人情本身的觀點。<sup>21</sup>張岱還引袁於令所作的《西樓》為例，認為不必寫太多脫離故事主線的怪異情節，只要「情理所有」，何必「節外生枝，屋上起屋」？<sup>22</sup>即藝術作品不能一味追求怪幻而脫離生活，否則只能曇花一現。這說明張岱提倡幻中求真、以情動人的創作旨歸，如他在〈贈俞戩季〉所說：「莫言鬻笑尋常事，繪出前人真性情」。<sup>23</sup>張岱以《牡丹亭》為例說明其之所以「靈氣之妙，已到極處」<sup>24</sup>是因為湯顯祖把握好了真與幻的分寸，死而復生之奇未脫離情的真切，而《紫釵記》與《邯鄲記》及《南柯記》不是不及就是太過，皆沒有將真實與虛幻處理得恰到好處。另一方面，信中又稱讚了創作求奇求鬧的戲曲家李漁（1610-1680）和阮大鍼，可見張岱並非反對「奇」「幻」，而是站在一個戲曲藝術與藝術真實的平衡制高點去探討戲曲創作。胡益民指出張岱將真實與虛構、平

述人物的性格與思想，更指戲曲要重視本質，不偏離主題。詳見郝達〈崑曲前身「越中曲派」的發展前景及研究〉，《考試周刊》2013年第100期，頁21-22。

<sup>17</sup>（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁70。

<sup>18</sup>（明）張岱：《瑯嬛文集》（長沙：嶽麓書社，1985），卷5，頁199。

<sup>19</sup>（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁93。

<sup>20</sup>（明）張岱著，夏咸淳輯校：《張岱詩文集》（上海：上海古籍出版社，2014），頁315。

<sup>21</sup>同上注，頁315-316。

<sup>22</sup>同上注，頁316。

<sup>23</sup>（明）張岱：《張岱詩文集》，頁53。

<sup>24</sup>同上注，頁316。

淡與新奇的辯證關係表達得十分清楚。<sup>25</sup>

## （二）張岱散文中的戲曲創作視角

徐渭曾寫過一幅戲臺對聯：「隨緣設法，自有大地眾生；作戲逢場，原屬人生本色。」<sup>26</sup>其實，不惟人生體認，戲曲文化觀照視角也滲透在晚明文人的景物描摹和社會書寫中。例如袁宏道〈遊高梁橋記〉中，山水人物轉換為戲劇場景，再如王思任（1575-1646）在〈滿井遊記〉中以大量筆墨描繪社會眾生百態，重在表現晚明時期「更有喇唬恣橫，強取人衣物，或狎人妻女，又有從旁不平，鬥毆血流，折傷至死者」的「一國惑狂」之狀態，結尾以「予與張友買酌葦蓋之下，看盡把戲乃還」表達出作者作為旁觀者看戲後的喟歎。<sup>27</sup>

上述旁觀看戲的創作視角被張岱繼承，運用於民俗活動的描寫中。如〈虎丘中秋夜〉：

虎丘八月半，土著流寓，士夫眷屬，女樂聲伎，曲中名妓戲婆，民間少婦好女，崽子嬰童，及遊冶惡少、清客幫閑、僮僕走空之輩，無不鱗集。……更定，鼓鏡漸歇，絲管繁興，雜以歌唱，皆「錦帆開」、「澄湖萬頃」同場大麩，蹲踏和鑼絲竹肉聲，不辨拍煞。……一夫登場，高坐石上，不簫不拍，聲如出絲，裂石穿雲，串度抑揚，一字一刻。聽者尋入針芥，心血為枯，不敢擊節，惟有點頭。然此時雁比而坐者，猶存百十人焉。<sup>28</sup>

作者將千人同唱和一夫登場的大小兩個舞臺對比，由「不辨拍煞」到曲高和寡，運用旁觀戲劇視角，得以全面描繪虎丘中秋夜戲曲會的生動百態。

除了上述觀照他者的戲劇視角去行文，張岱在文本中還傾向於運用「自望自」（在文本中將自身抽離，再以上帝視角觀望自己）的視角進行散文創作。

〈海志〉記張岱遊普陀山，路途中在海上的奇幻經歷令人眼界大開，文中有一句：

坐閣上視山腳，如俯瞰絕壑，舟如芥，人如豆……私念少頃舟過，余亦芥中豆也。

<sup>29</sup>

造物主生山河大地，為天然舞臺，芸芸眾生如同芥子，在這舞臺中搬演著人世浮沉。張岱想到自己亦如芥中豆，這種先跳脫審視外物他者，後「自望自」表演的書寫與〈金山夜戲〉異曲同工。〈金山夜戲〉中因唱戲讓山僧「不知是人是怪是鬼」<sup>30</sup>的張岱既是幻境的製造者，又是幻境的組成者之一，表演與自我審視實質上是聯結共通的。

張岱融合了戲劇中觀照他者與「自望自」的視角，轉化移用於散文創作中。而被觀望的自我，可以是當下的自我，也可以是記憶中的自我。例如〈西湖七月半〉就是一出西湖魅影的戲劇。全篇以西湖的湖光月色為舞臺背景，有「西湖七月半，一無可看，只

<sup>25</sup> 胡益民：《張岱評傳》（南京：南京大學出版社，2011），頁214。

<sup>26</sup> （明）徐渭：《徐渭集》（北京：中華書局，1983），頁1106。

<sup>27</sup> （明）王思任：《滄菴文飯小品》（長沙：嶽麓書社，1989），頁244。

<sup>28</sup> （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁85。

<sup>29</sup> （明）張岱：《張岱詩文集》，頁246。

<sup>30</sup> （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁12。

可看看七月半之人」的開端；<sup>31</sup>有各色看月之人的生動百態的發展——作者先將鏡頭分割成五個共時性的分鏡頭，以交代空間的轉移為銜接線索，分別對五類西湖看月之人加以描摹，各色人等有序登場，然後作者以時間的歷時性為線索，將二鼓十分化為分界點；有二鼓時分以前的人聲鼎沸的高潮；也有「吾輩縱舟，酣睡於十里荷花之中，香氣拍人，清夢甚愜」的餘韻。<sup>32</sup>黃明理認為「吾輩」非實人，而是張岱自擬精魂，「轉換敘述觀點，站到虛擬的立場，統觀芸芸眾生（包括現實自我在內）。」<sup>33</sup>愛西湖成癡的張岱仿佛一個西湖老魅，夢憶西湖舊世界，身處夢醒時空，恰似一個從夢中世界消逝的精魂，看著入境的「看七月半之人」，以冷觀者角度進行遠距離鏡頭的刻畫與描繪，山河改易，戲內的「吾輩」正是戲外的亡魂，現在的自己作為新世界的局外人，審視著過去生活的世界和自己。這種「自望自」的敘述打破了時空隔閡，使得看戲與被看交織融合。

#### 四、夢史

《陶庵夢憶》和《西湖夢尋》（以下簡稱「兩夢」）的考察是張岱研究的熱點，研究者津津樂道於「兩夢」中寄滄桑於空靈的美學意境。但是，筆者在細讀「兩夢」的基礎上，通過閱讀相關研究文獻，發現治史講求「事必求真，語務必確」<sup>34</sup>的張岱將這種信條毫無保留地移植運用到其散文創作中。加拿大學者卜正民（Timothy James Brook）指出：

張岱是我們了解明王朝最後幾十年杭州動盪歲月的最好的嚮導之一。他寫於明朝覆亡之後的冠之以『夢』的著作中滿是被痛苦的失落感強化了的，或者可以說扭曲了的回憶。<sup>35</sup>

張岱的「兩夢」所記述的前朝人事呈現出個人獨特深沉的易代傷感與深刻的真實感，可見「兩夢」是夢囈與真實合體後的作品。

##### （一）晚明清初「夢憶體」的興起

清初，明朝遺民士人對前朝的記憶仍難以磨滅，並且會因亡國而產生反省、追憶、悔恨和捨棄的意識，同時對晚明學風進行反省與檢討。王汎森認為明末清初士人的「感情結構」（structure of feeling）<sup>36</sup>發生改變，導致他們的生活方式亦產生變化：由晚明的活潑開放演變為清代的樸素平實。<sup>37</sup>這樣的變化圍繞著悼念前朝這一核心信念，體現在

<sup>31</sup> 同上注，頁 112。

<sup>32</sup> 同上注。

<sup>33</sup> 黃明理：〈精魅觀點——論《西湖七月半》的敘述主體〉，《國文學報》第 47 期（2010 年 6 月），頁 257。

<sup>34</sup> （明）張岱：《石匱論贊》（北京：故宮出版社，2014），頁 3。

<sup>35</sup> （加）卜正民著，方駿、王秀麗、羅天佑譯：《縱樂的困惑縱：明代的商業與文化》（北京：三聯書店，2004），頁 271。

<sup>36</sup> Raymond Williams, *The Long Revolution* (London: Hograth, 1961), 45-48. 作者認為在研究過去時，最難把握的是一種貫穿於生活世界的感情結構。一個世界的「感情結構」雖不一致，但在居主導地位的群體身上表現得尤為明顯。

<sup>37</sup> 王汎森：《晚明清初思想十論》（上海：復旦大學出版社，2004），頁 189。

諸多方面，有涉及物質身體層面的，例如手系明代銅錢，再如把網巾（明代成年男子用來束法的網子）畫在頭上；也有體現在精神層面的，其中之一便是文體上興起了「夢憶體」，例如《談往》、《遺事瑣談》、《閑思往事》、《憶記》、《陶庵夢憶》等。<sup>38</sup>這些「夢憶體」興起的動因，是個人在追思亡國、夢憶舊朝之餘內心深刻的愧、悔、責的心態，清季楊鳳苞（1757-1816）在歷覽明末清初文獻後，表示清初士人對前朝舊君的負疚之感是「大江以南無地無之」，<sup>39</sup>正如張岱《陶庵夢憶·自序》中所言：「遙思往事，憶及書之，持向佛前，一一懺悔。」<sup>40</sup>本著此種心態，張岱將少壯穠華化為夢境，在回首個人史的命運中滲透國家史的浮沉。

## （二）張岱的夢覺

王文革認為，夢是人類特殊的精神活動，具有超凡性和神秘性，同時與現實生活關聯。夢中的情感、情緒會從夢中延續到醒來之後。以夢為主題的文學思想源遠流長，夢與文學具有天然聯繫，「站在文學的角度，夢既是文學創作的一種手法，也是文學的內容」，「文學夢是表情達意、塑造人物形象的方式，它可以說是人物的心靈在自己展現自己。」<sup>41</sup>

張岱晚年號「蝶庵」，應該也是取回首歲月恰如莊周夢蝶之意，莊子分不清蝴蝶之夢與自我之夢，而明朝萬曆三高僧之一的雲棲株宏（1535-1615）嘗論夢曰：

古詩云：「枕上片時春夢中，行盡江南數千里」。今被利名牽，往返於萬里者，豈必枕上為然也！故知莊生夢蝶，其未夢蝴蝶時，亦夢也。夫子夢周公，其未夢周公時，亦夢也。曠大劫來，無一時一刻而不在夢中也。破盡無明，朗然大覺。<sup>42</sup>

雲棲株宏舉莊周夢蝶，孔子夢周公，言道儒皆不如佛，人生無時無刻不在夢中，夢終成空，這與張岱《陶庵夢憶·自序》中的「雞鳴枕上，夜氣方回，因想餘生平，繁華靡麗，過眼皆空，50年來，總成一夢。今當蜀黍黃梁，車旅蟻穴，當作如何？」<sup>43</sup>形成呼應。晚明叢林論夢、談夢之風大盛，自小受家族崇佛之風薰陶、一生與佛門交遊廣泛的張岱應該會在心靈上得到佛旨禪理的浸潤。但是，雲棲株宏說夢是無明，實指黑暗的無盡旅行，而「覺」則是夢的對立面，眾生處於昏暗迷夢中，「覺者」代表光明境界。<sup>44</sup>筆者認為這與張岱「夢憶」作品中以虛夢寫實史的特點存在差異，並且晚明的禪者也不再認為「夢」「覺」對立，而把之前「隔岸對峙的景況改造成覺夢一如的形態」<sup>45</sup>。例如湛然圓澄（1561-1626）曾說：「世人徒以夢為夢，以覺為覺，而不知覺即夢、夢即覺也。」<sup>46</sup>可

<sup>38</sup> 謝國楨（1901-1982）：《晚明史籍考》（上海：上海古籍出版社，1981），頁952、940、945、948。

<sup>39</sup> 原文：「明社既屋，士之憔悴失職高稻而能文者，相率結為詩社，以抒寫其舊國、舊君之感，大江以南五地無之……」見（清）楊鳳苞：《書南山草堂遺集後》，《秋室集》，《湖州叢書》本，卷1，頁15-16。轉引自王汎森：《晚明清初思想十論》，頁191。

<sup>40</sup> （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁3。

<sup>41</sup> 王文革：《文學夢的審美分析》（武漢：華中師範大學出版社，2006），頁1-7。

<sup>42</sup> （明）雲棲株宏：《雲棲法彙·竹窗三筆·世夢》，載《嘉興大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1987），冊33，頁70。

<sup>43</sup> （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁3。

<sup>44</sup> 廖肇亨：《中邊·詩禪·夢戲——明末清初佛教文化論述的呈現與開展》，頁439。

<sup>45</sup> 同上注，頁441。

<sup>46</sup> （明）圓澄說，明凡錄，丁元公、祁俊佳編：《會稽雲門湛然禪師語錄》，載《嘉興大藏經》，冊25，

見晚明禪者更重視夢的價值，提倡「在追求覺醒的過程中，必須更專注而深入地思考夢的意義與可能。」<sup>47</sup>夢覺一體觀雖來自佛家，但也是晚明的時代風氣。筆者以為可以此觀照張岱的「兩夢」，作品以夢之名集結文章，將個人的生活史投射到前朝傾沒後的場域中，書寫記憶中的真實，以覺醒、懺悔和反思為歸宿，以虛見實，先夢而後覺。

### （三）《陶庵夢憶》中的歷史意識

#### 1. 不惟繁華追憶

《陶庵夢憶》中，張岱著一「夢」字，將記憶中前朝廣闊的社會場景置於個人化的塑造中，構成一幅清晰的晚明士人生活圖，使「其生活不僅是一種個人化的狹小視閥，反倒折透出晚明的敗亡氣息。」<sup>48</sup>很多篇目是他個人生活的追憶，這種描述性的回憶可看作是以文學方式來記錄的史料。作者敘述得愈是真切，讀者愈能感受到強烈的現場感，轉而聯想作者所處的清朝時空，造成一種往昔生活歷歷在目至今卻無法把握的隔膜感，便會體味出更深一層的悲幻感。

我們在閱讀《陶庵夢憶》時不應只將其視為易代傷感的憶記，更應結合張岱史學家的身份來看。當他的生活需要以文學的方式來表達時，其深厚的史學涵養又會提供他怎樣的心靈體驗呢？《陶庵夢憶》以悼亡為核心，此基調已奠定其悲劇美的品格，它是張岱在修史之外，假借夢囈語，成其立言之志的另一種踐行——為國家史而寫就的個人史。

#### 2. 夢與史交

首先，從敘述內容層面看《陶庵夢憶》的夢與史。首篇〈鐘山〉以明太祖朱元璋（1326-1389，1368-1398 在位）墳起，末篇〈琅嬛福地〉（不包括「補遺」部分）用張岱之生墳終篇，首尾呼應。〈鐘山〉裏太祖朱元璋選陵時人仍在世，〈琅嬛福地〉中張岱造福地，人亦在世，且以夢作為動因：「陶庵夢有夙因，常至一石廠」。<sup>49</sup>內容上，國家史的話語是說陵，個人史的話語是說造墳，悼亡明朝意味明顯，在生時尋身後安所，透出生來死去，恍若一夢的宿命感。如此謀篇佈局，足見作者匠心。

另外，〈冰山記〉寫道：「魏璫敗，好事者作傳奇十數本，多失實，余為刪改之，仍名〈冰山〉。城隍廟揚臺，觀者數萬人，臺址鱗比，擠至大門外。」<sup>50</sup>張岱認為「好事者」<sup>51</sup>創作的傳奇大多失實，故自己重作一出，公演時達到了萬人空巷的效果。張岱結合史實，改編劇本，藉由戲曲與文字讓歷史深入人心，正如其言：「聽鄭聲而思淫，聽鼓鼙而思勇，情以境遷，人緣物感。」<sup>52</sup>

其次，可從結構功能層面上考察。〈祁世培〉一篇，張岱以春秋筆法交代了背景。順治二年（1645），清兵攻陷南京，張國維（1595-1646）等迎魯王朱以海（1618-1662）於紹興，稱監國，次年即陷落，魯王流亡海上。張岱意識到時勢難回，選擇通過寫下忠魂託夢的故事來表達自己的放棄。這忠魂來自乙酉年（1645）清兵攻陷杭州後，拒絕貝勒之聘，作成絕命詞後，自沉寓園水池的祁彪佳：

頁 642。

<sup>47</sup> 廖肇亨：《中邊·詩禪·夢戲——明末清初佛教文化論述的呈現與開展》，頁 442。

<sup>48</sup> 張海新：《張岱及其詩文研究》（復旦大學博士學位論文，2011），頁 284。

<sup>49</sup> （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁 139。

<sup>50</sup> 同上注，頁 123。

<sup>51</sup> 同上注。

<sup>52</sup> （明）張岱：〈古今義列傳自序〉，《張岱詩文集》，頁 409。



世培曰：「爾自知之矣。天下事至此，已不可為矣。爾試觀天象。」拉余起，下階西南望，見大小星墮落如雨，崩裂有聲。世培曰：「天數如此，奈何！奈何！宗老，爾速還山，隨爾高手，到後來只好下我這著！」起，出門附耳曰：「完《石匱書》。」灑然竟去。<sup>53</sup>

弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）把夢看做一種「擬語言」（quasi-language），即像語言一樣有自身的結構和語法。他將夢的結構分為「夢的顯意」（manifest content）和「夢的隱意」（latent content）兩個層次。兩者之間存在語法關係：「顯意」是被化裝了的「隱意」，前者是譯本，後者是原文。<sup>54</sup>張岱夢中的祁彪佳忠魂說天象已變，實際上是張岱認為大勢已去的心理暗示，忠魂托夢只是佛洛伊德所說的「顯意」，張岱對反清復明事業的放棄則是「隱意」。關於文學文本中的夢與實的關係，「作品中的現實時空和夢幻時空在敘述的線性流動中先後展開，兩個時空差異明顯，但卻互相滲透，互相生髮。」<sup>55</sup>「余夢中知其已死」，加之祁彪佳在夢中的忠告在現實中得到應驗，張岱運用託夢結構行文，展現了夢的邏輯和層次，虛實相滲，推動情節發展，構建了文本中「夢中實，實中夢」的廣延時空。

這種夢境與現實交疊的敘述方式將張岱內心欲忠於南明卻又無奈放棄的掙扎、被南明權奸所要挾的心酸有力地呈現於文本。張岱用夢中的祁世培出門離去時附耳的那句「完《石匱書》」呼應了國破家亡後的陶庵「作自挽詩，每欲引決，因《石匱書》未成，尚視息人世」，<sup>56</sup>為明朝治史的志向通過夢的書寫形式表達得更加強烈堅定。

#### （四）《西湖夢尋》中的舊朝夢域

##### 1. 夢非虛無

西湖之於張岱，是心靈的故鄉。自六歲其隨祖父張汝霖遊訪錢塘，張岱一生流連西湖四十餘年，西湖的山水草木、人文典故早已化入張岱的錦心繡口。戰亂流離讓他闊別西湖二十八載，「然西湖無日不入吾夢中，而夢中之西湖，未嘗一日別余也。」<sup>57</sup>西湖作為張岱的精神家園，從來不曾遠離。可是當這位湖上佳客於入清後重遊舊地，發現劫後的西湖殘敗不堪，見「余夢中所有者，反為西湖所無」，<sup>58</sup>已非自己夢中明媚優雅的靈魂眷屬之地。今昔對比的懸殊讓張岱「急急走避」，<sup>59</sup>不願接受現實的他寧願讓舊夢長駐心間，於是便有了「反不若保我夢中之西湖，尚得完全無恙也」<sup>60</sup>的夢尋故事。

入清後的張岱面對新西湖，夢與現實的關係顛倒，現實成為一片虛無，夢是張岱所懷想的西湖模樣，是一個完美無恙的精神場域。張岱夢尋的是西湖在歷史中的剪影，《西湖夢尋》呈現的是舊朝夢域——既然在現實中已然破碎頹敗，那就通過鑄夢來掙脫逃避，

<sup>53</sup>（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁143。

<sup>54</sup>參看王一川：《西方文論史教程》（北京：北京大學出版社，2009），頁146-147。

<sup>55</sup>王文革：《文學夢的審美分析》（武漢：華中師範大學出版社，2006），頁1-7。

<sup>56</sup>（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁3。

<sup>57</sup>同上注，頁147。

<sup>58</sup>同上注。

<sup>59</sup>同上注。

<sup>60</sup>同上注。

再復原內心的理想世界並沉浸其中。有學者分析遺民心態時，曾提及對於遺民，遭亡國之變，情勢無法挽回，而自己又不知所措，很自然的只有借夢來自欺，寧可作癡人，兀自盼望是身在夢中。筆者認為這個「癡」頗能反映作為遺民的張岱對舊西湖舊世界的感情。<sup>61</sup>

## 2. 遺民心緒

有學者認為，「明祚即覆，忠臣義士的結局，不外三種：殉國、起義、歸隱。」<sup>62</sup>但是筆者認同何冠彪對上述觀點提出的異議，即起義本身並不是一種結局，而是一種選擇。實質上明季<sup>63</sup>士大夫所面臨的是一連串關於家國性命的抉擇。他們最先必須選擇的是，殉國或不殉國。殉國者保全了氣節，不殉國者隨即面對反抗或不反抗的抉擇。<sup>64</sup>張岱的好友祁彪佳在第一道抉擇題時選擇了殉國，張岱則是完成了所有的選擇，且每一次抉擇都倍感艱難，最終他作為亡明的遺民成為大清事實上的「子民」。這樣的身份決定了張岱悼念故國的方式之一是在確保生存的基礎上通過著述，曲折表達其不屈的心志，即所謂「於惟國破，名園如毀，雖則如毀，意猶楚楚」。<sup>65</sup>

《西湖夢尋》中不乏流露亡國之思的作品。筆者在閱讀基礎上，參考相關研究成果，將涉及作品分為「寫易代滄桑」、「寄黍離之悲」和「揚忠烈廉直」三類。

「寫易代滄桑」者如〈小蓬萊〉，張岱回憶幼時隨祖父拜訪黃汝亨（1558-1626），見過小蓬萊清幽雅致之景與先生待客「無貴賤」<sup>66</sup>之道。天啟六年（1626），三十歲的張岱來到寓林，見「亭榭傾圮」，傷歎人琴俱亡，慟悼亡人。此為年歲蹉跎之傷懷。清順治十四年（1657），六十一歲的張岱再次來訪，見以往園林竟成一片瓦礫，欲重修而不得，昔日桃源盛景「蕩為冷煙」。此為易代之滄桑。過去的勝景仙境隨著易代之變如夢般逝去，只能再付之於夢中去懷想尋覓，這是張岱寫到故國的繁盛之景時常流露出的遺民傷感。再如〈柳州亭〉，張岱更是連串用典寄託了自己的黍離之悲：

李文叔作〈洛陽名園記〉，謂至以名園之興廢，卜洛陽之盛衰；以洛陽之盛衰，卜天下之治亂。誠載言也！余於甲午年，偶涉於此，故宮離黍，荊棘銅駝，感慨悲傷，幾效桑苧翁之遊苕溪，夜必慟哭而返。<sup>67</sup>

清順治十一年（1654），張岱見祖父的寄園與其他園林都毀於戰亂，想起李格非（約1045-約1105）之作，聯繫自身，生發共鳴，以一亭之興衰來表達自己對時移世易國事興亡的慨歎。禾黍之悲，荊棘銅駝，皆喻亡國，張岱借陸羽「闔門著書，或獨行野中，誦

<sup>61</sup> 王成勉：〈從張岱文集看明代文史的互通〉，載中國明代研究學會編：《明人文集與明代研究》（臺北：中國明代研究學會，2001），頁255。

<sup>62</sup> 高陽：《明末四公子》（臺北：秋景出版社，1977），頁24。

<sup>63</sup> 筆者贊同何冠彪關於「明季」一詞的界定，即崇禎一朝（1628-1644）及南明時期（1644-1662），參看何冠彪：《生與死：明季士大夫的抉擇》（臺北：聯經出版公司，1997），頁1。

<sup>64</sup> 同上注，頁6。

<sup>65</sup> （明）張岱：《張岱詩文集》，頁1。

<sup>66</sup> 同上注，頁248。

<sup>67</sup> 同上注，頁238。

詩擊木，徘徊不得意，或慟哭而歸，故時謂今接輿也」<sup>68</sup>的典故來抒發自身作為苦隱者的痛楚。

另外，〈于墳〉中記述了于謙（1398-1457）忠魂託夢借目還目的故事，<sup>69</sup>張岱再次運用託夢的方式來書寫忠臣之魂能得天之感應，蔭庇其遺孀，夾雜了幾分悲壯。張岱借西湖為載體，抒發了對忠義廉直者的讚揚，寫的是一段歷史人文風光。

《西湖夢尋》託為夢尋，實載名教忠烈之內核，這與張岱在《石匱書》中通過為英雄人物和貞烈婦女立傳以宣傳正統思想殊途同歸。正如張禮所言：「感時事之旋易，嗟景光之頓殊，託為夢尋，言寄斯慨，以目接之景作魂交之遊。」<sup>70</sup>這是張岱通過鑄造夢域來展示他理想精神中山水名教合流的一方世界。

《西湖夢尋》諸序中也有對張岱的勸慰之語。例如清康熙刻本《西湖夢尋》中釋道隱序曰：

佛言世間凡事大小，皆繇心造。若見為大，則芥子須彌矣；若見為小，則黃龍蠅蜨矣。……莊生所言鯤背鵬翼，千里而遙，鵬之視人，亦何異人之視蟻？……而若只以舊夢是尋，尚在杯水浮芥中往來盤礴，何足與於寥廓之觀。<sup>71</sup>

釋道隱從佛道相對之觀點來勸解張岱，不要陷入舊夢執念。但張岱所尋的夢正是他筆下的舊西湖，是使其內心自得的舊世界。張岱沉溺於夢中，卻又把夢寫實，他將現實和理想一起塞進夢裏，其夢不遠歷史，其夢未曾虛無。

## 五、結論

近年來學界關於張岱的研究，大都傾向於融合其文學家、史學家和遺民等角色來綜合考量與分析，試圖還原一個真實而全面的張岱。筆者認同上述研究方向，張岱在二十世紀 30 年代起因周作人的大力提倡以晚明「性靈」「閒適」小品大家進入現代文學視野，直至今日談及張岱，首推「兩夢」中的閒適名篇小品。然而名士閑情也好，冰雪之氣也罷，都不能試圖從一個對立統一的角度去全面呈現經歷易代背景的張岱。張岱自稱「稱之以指智慧人可，稱之以愚蠢人亦可，稱之以強項人可，稱之一柔弱人亦可」。<sup>72</sup>這種自認與自謙的統一反映了其從自視點與外視點的交匯來審視解剖自我。

乾隆《紹興府志》的〈張岱傳〉評論張岱云：「語及少壯秣華，自謂夢境。著書十餘種，率以夢名」。<sup>73</sup>研究張岱，有一個無法忽略的主題便是「夢」。張岱〈自題小像〉曰：

<sup>68</sup>（宋）歐陽修（1007-1072）、（宋）宋祁（998-1061）撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975），卷 196，〈隱逸·陸羽傳〉，頁 5611。

<sup>69</sup>（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁 333-338。

<sup>70</sup>張禮：〈西湖夢尋凡例〉，（明）張岱：《張岱詩文集》，頁 508。

<sup>71</sup>（明）張岱：《張岱詩文集》，頁 506。

<sup>72</sup>（明）張岱著，云告點校：《琅嬛文集》（長沙：嶽麓書社，1985），卷 5，頁 199。

<sup>73</sup>（明）張岱：《張岱詩文集》，頁 506。

功名邪落空，富貴邪如夢，忠臣邪怕痛，鋤頭邪怕重，著書二十年邪而僅堪覆甕，之人邪有用沒用？<sup>74</sup>

張岱用一「夢」字概括前半生的紈綺歲月，且指出自己因懦弱未曾殉國，入清後又無法自力躬耕，反問堅持一生的著史工作是否有用。這般自嘲自剖，於筆者看來，在散文創作中鑄造夢的書寫幻境之餘，張岱表達的是其作為遺民內心的鬥爭與掙扎，是為醒覺的拷問書寫。

晚明文學語境中，人生如夢如戲的觀點影響著明季士人並體現在其詩文創作中。張岱在散文創作中通過鑄造「夢」語境與「戲」觀照來回憶書寫，以排遣其溺於明亡的癡人心態與懺悔意識，融合「史」家反思。通過「夢」、「戲」、「史」三條交織融合的線索，我們可以逐漸清晰地勾勒出另一個不惟文人或史家的張岱形象——一位清醒的造夢者。

---

<sup>74</sup>（明）張岱：《琅嬛文集》，卷5，頁246。