

舊事風流說南唐： 吳梅村《秣陵春》的歷史隱喻與古玩懷舊

孫承娟^{*}

摘 要

本文從歷史隱喻及古玩懷舊兩個角度解讀吳梅村（1609-1672）《秣陵春》傳奇，旨在探討吳梅村及清初其他劇作家如何成功實現「借古人杯酒澆今人塊壘」，以歷史題材書寫世變，曲折卻強烈地表達其歷史判斷、建構歷史記憶，此外兼論晚明長物熱在明亡之後的演變與文學表現。導論部份略述清初戲劇借古喻今的共性，由此引出《秣陵春》構思上的巧妙。文中第二節結合清初遺民史家的著述，試分析《秣陵處》中南唐諸意象、李煜詞作的隱喻色彩和歷史內涵。第三節從《秣陵春》對晚明古玩熱細緻入微的描寫入手，考察賞鑑、鍾情古玩這種文人的審美趣尚、品格標榜於鼎革之後，如何轉變為作家筆下懷舊的對象和載體，寄旨遙深。

關鍵詞：吳梅村、《秣陵春》、南唐、古玩懷舊

^{*}美國 Kenyon 大學現代語言與文學系助理教授。

一、導論

《秣陵春》是吳梅村在明亡數年後完成的一部傳奇作品。這部作品常常與他的兩部雜劇《臨春閣》和《通天臺》並列，被視為反映作者鼎革之後心路歷程的重要作品。尤侗的《梅村詞序》曰：「所譜《通天台》、《臨春閣》、《秣陵春》諸曲，亦於興亡盛衰之感，三致意焉：蓋先生之遇為之也。」¹《秣陵春》故事設定在南唐亡國之后的第十二年。²全文以姻緣寫興亡，圍繞四件南唐寶玩展開，深有寄託。本文試將《秣陵春》置於清初戲劇、明季史論和晚明骨董文化的背景中，探討它的時代意義和歷史隱喻，兼論晚明長物熱在世變之後的演變與文學表現。

（一）《秣陵春》故事梗概

南唐徐鉉之子徐適，不願仕進，在金陵城中骨董鋪間消磨日子。他的近鄰、即李後主宮妃黃保儀的兄長、外戚黃將軍，家中收藏有兩件前朝舊物——一是宮中所用過的宜官寶鏡，一是後主保儀收藏過的幾幅晉、唐法帖，為了法帖，徐適不惜以家傳于闐玉杯和祖產宜官閣交換，並決定去洛陽投奔曾受過他父親知遇之恩的獨孤榮，不想獨孤榮不僅霸佔了半幅法帖，並將徐適逐出洛陽。這時，他與展娘的愛情故事也逐漸展開，李煜、保儀之靈借耿夫人的神通，讓徐適在寶鏡中看到展娘的影子，讓展娘在玉杯中看到徐適的影子，然後攝展娘之魂，與被引入幽冥之境的徐適婚配，並將另一件南唐至寶燒槽琵琶一並贈與他們。可惜幽冥之境不是久留之地，回到人間不久，徐適被誣偷竊內庫中的燒槽琵琶，展娘之魂也在驚嚇之下，飄搖回了家鄉。後天子憐才，授徐適狀元，徐適返鄉尋找展娘，夫婦團聚，感念舊恩，重修了攝山寺的李煜祠堂。

（二）清初的歷史劇

關於清初戲劇，王璦玲在〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化〉一文中，有詳盡的論述，³這裡就不一一重覆了，只想就清初戲劇的共性和《秣陵

¹ [清]吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》（下）（上海：上海古籍出版社，1990），附錄三，頁1494。

² 《秣陵春》的故事發生在南唐亡國（975年）以後十數年間。第三出《閨授》中提到開寶五年（972年），後主臨幸黃家，見到剛出生數月的展娘，許諾將來要為其擇婿，展娘現已十六歲（卷61，頁1239）。第四十出《真婚》中黃濟慨嘆「十八年前李皇爺的說話」應驗了（卷62，頁1352）。可此可推斷《秣陵春》故事設定在987年到990年之間。

³ 王璦玲：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》第24期（2004），頁39-103。

春》的特點再試論一二。

王文中所提到的清初戲劇無一例外地都是歷史劇，以古喻今，深具時代特點。《千忠錄》作於順治二年，蘇州劇作家李玉（1591?-1671?）以明初「靖難之役」為題材，謳歌殉難忠臣的節義，控訴燕王鏊除異己的血腥殘忍，以曲筆寫清軍屠戮江南的時事。王夫之（1619-1692）的雜劇《龍舟會》學者多認為作於順治九年，取材於唐傳奇《謝小娥傳》，劇中反復渲染謝小娥有勇有謀，堅韌不拔、不怕犧牲的復仇精神，讓人不禁想起船山先生對反清復明的矢志不渝。丁耀亢（1599-1669）順治六年所作的傳奇《赤松游》，以漢朝張子房為主角，講述了他為韓報仇，錐秦失敗之後輔佐漢朝滅秦、功成身退的故事，也帶有強烈的政治隱喻色彩。而丁在順治十年所作的《西湖扇》不僅創作時間上與吳梅村的《秣陵春》最為接近，而且也是以鼎革後的才子佳人故事為題材。⁴

耐人尋味的是《西湖扇》原型本是明清易代之際的名妓宋媧與士人曹爾堪的亂世情緣，為甚麼丁耀亢要將故事時間移到南宋，變現實題材為歷史題材呢？為甚麼清初劇作家不約而同地選擇歷史劇，隱晦曲折而非直接地表現民族情緒和興亡感嘆呢？王璦玲將此歸結為清初「高壓文網」的威懾，並援引科場案和文字獄為例。可是上述作品創作之時，科場案（順治 14 年）與文字獄（康熙朝）尚未發生，因此這一理由似乎不足以解釋傳奇作家對歷史題材的鍾情。另外，清初對歷史的格外用心並不局限於戲劇創作，也體現在史論及史書編纂方面，比如悄然興起的對元朝歷史、南唐歷史的興趣，都是借古人杯酒澆今人塊壘的做法。⁵據此可以推斷選擇歷史題材不僅僅是應對高壓文網的無奈之舉，而更是一種有意識的選擇。以清初對元史的關注為例，其動機一方面當然是以清朝類比元朝，探究外族統治下漢族士大夫的生存狀態以為借鑒，另一方面則是通過強調漢傳統與文化在元蒙統治下並沒有中斷而是巍然大觀，達到一種心理補償及心理暗示，為滿清治下前明文人進退出處的抉擇提供歷史依據、文化使命感及合理性。⁶無論是傳奇故事還是史傳史論，都是通過對歷史材料有選擇性地重組、闡發與解讀一步一步地推導出

⁴ 《秣陵春》的寫作時間目前學界尚無定論。有學者據顧師軾《梅村先生年譜》、徐鉉《詞苑叢談》及李宜之的《秣陵春》序，認為《秣陵春》創作於順治十年；也有學者據蔣瑞藻《花朝生筆記》和沈自晉《重訂南九宮詞譜》中所引的《秣陵春》曲文，推斷《秣陵春》創作於順治四年。參見孫書磊：〈《秣陵春》創作時間辨〉，《明末清初戲劇研究》（北京：社會科學文獻出版社，2007），頁291-294；〈吳梅村年譜〉，《吳梅村全集》，同註1，附錄二，頁1459-1460；王璦玲〈記憶與敘事〉，同註3，頁62。筆者傾向於第一種意見。因為據《花朝生筆記》，吳梅村見夏完淳《大哀賦》後大哭三日，遂作《秣陵春》，這表明《秣》創作時間肯定晚於《大哀賦》，即順治四年；而《重訂南九宮詞譜》雖然修訂工作在順治二年至順治四年之間，卻是刊於順治十二年。《秣陵春》篇幅較長，其創作似乎不太可能一蹴而就，據此我推斷《重訂南九宮詞譜》裡的引文也許是後加的。我在後文中會指出，順治十年的時代背景也與《秣陵春》文本中的一些細節更為吻合。

⁵ 關於清初對元朝歷史的興趣以及其肇因，參見 John D. Langlois, JR., "Chinese Culturalism and the Yuan Analogy: Seventeenth-Century Perspectives," in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 40.2 (Dec., 1980): pp. 355-398.

⁶ 同前註，頁 356，397-398。

讓作者自身和讀者都能認可的歷史判斷與歷史記憶，希望以此來面對他們當下改朝換代、天崩地坼的局面。

（三）《秣陵春》的自傳性

與上述幾部清初戲劇相比，《秣》最大的不同在於它的自傳性。雖然不能簡單地將男主人公徐適等同於作者吳梅村，但是故事情節常暗合作者的身世際遇。吳梅村受崇禎帝恩遇甚厚，崇禎四年吳梅村參加會試，被取為第一名，卻因卷入黨社之爭，被質疑其會元殊榮乃考官徇私，幸得崇禎帝閱卷後御批八個字：「正大博雅，足式詭靡」（附錄二，頁 1434）肯定吳的才華，方才化險為夷；不久，又獲欽賜歸娶，一時風光無兩，正如張溥〈送吳駿公歸娶詩〉中所寫：「人間好事皆歸子」（附錄二，頁 1434）。⁷《秣陵春》中徐適同樣也是深受君恩，先被後主拜為中軍元帥，殺退尋釁的劉銀，又蒙賜婚展娘，臨別之際，再獲贈汴梁城外宅院。〈宮餞〉一出徐適感恩惜別，情辭格外懇切，應是作者的肺腑之言。梅村科舉高中，旋入翰林院，躊躇滿志，制詞曰：「陸機詞賦，早年獨冠江東」（附錄二，頁 1434）。劇中徐適也自比陸機，甫一出場就引前賢明志：「陸士衡當弱冠而吳滅，閉戶十年」（卷 61，頁 1236）。吳梅村作詞逸興遄飛之際，怎能想到也會有步陸機後塵做亡國之臣的一天，更令人唏噓的是吳梅村順治十年被迫應召北上，竟也與陸機太康十年北上洛陽驚人的相似！假使我們可以據李宜之的序將《秣陵春》完成時間定於順治十年北上之前的話，這裡的「閉戶十年」當可以看做是吳梅村跟遺民生涯話別的一處隱筆。徐適後來在出處之間掙扎搖擺，也是所有碩儒俊彥在清廷強硬徵召下面臨的共同困境。上述種種使《秣陵春》傳奇不可避免地帶有強烈的「夫子自道」的色彩。那麼吳梅村會選擇將故事設定在 987 年到 989 年之間，亦即宋滅南唐（975 年）十載前後，也就順理成章了。

（四）《秣陵春》的惆悵興亡

另外，與其他傳奇不同，《秣》的故事不是關於正在展開的激烈政治鬥爭或恩仇糾葛，而是悼亡傷逝，塵埃落定後的尾聲餘響，所以戲劇衝突並不尖銳，缺乏《千忠錄》、《龍舟會》、《赤松游》中忠奸、正邪、善惡的直接對立，取而代之的是賢愚、真假、雅俗的區分，非關忠孝節義、大是大非，不做道德判斷，而以審美趣尚為準的。沒有復仇的情結，卻以感懷傷悼為主。而論寫亡國之恨、俯仰身世，南唐後主李煜的詞堪稱千古絕唱；不僅如此，李煜詞中關於春恨秋愁閨怨相思的種種也營造出一個綺羅香

⁷ 參見葉君遠：《吳梅村評傳》（北京：首都師範大學出版社，1999），頁27。

艷的世界，與《秣陵春》「惆悵興亡寄綺羅」的總體構思恰相吻合。這點也可以視作吳梅村對南唐產生興趣的原因之一。《秣陵春》第六出〈賞音〉寫道南唐樂工曹善才流落江南，一日演琵琶時，櫟括了數首李後主的詞：

【北罵玉郎帶上小樓】小殿笙歌春日閒，恰是無人處，整翠鬟。樓頭吹徹玉笙寒，注沈檀。低低語，影在秋千。柳絲長易攀，柳絲長易攀。玉鈎手卷珠簾，又東風乍還，又東風乍還。閒思想朱顏凋換，禁不住淚珠何限。知猶在玉砌雕闌，知猶在玉砌雕闌，正月明回首，春事闌珊。一重山，兩重山，想故國依然。沒亂煞許多愁，向春江怎轉。

【前腔】山遠天高煙水寒，留得相思苦，楓葉丹。別時容易見時難，莫憑闌，遙望見，初雁飛還。聽花邊漏殘，聽花邊漏殘。夢中一餉貪歡，嘆羅衾正寒，嘆羅衾正寒。迴想著嬪妃魚貫，寂寞鎖梧桐深院。現隔那無限江山，現隔那無限江山，嘆落花流水，天上人間。菊花開，菊花殘，雙淚潸潸。幾時得舊紅妝花前再看（卷61，頁1249-1250）。

這兩段唱詞櫟括了後主的小令〈阮郎歸〉、〈一斛珠〉、〈更漏子〉、〈虞美人〉、〈長相思〉、〈浪濤沙〉、〈玉樓春〉以及〈山花子〉（又名〈蝶戀花〉，一般認為是中主李璟所作）。⁸最後一句「幾時得舊紅妝花前再看。」非出自李煜詞作，應是作者自創，點明了櫟括、連綴這些詞句的內在邏輯。使寫情人思致的閨中小令，如〈浣溪沙〉、〈一斛珠〉、〈更漏子〉，變為亡國之君思念宮娥之詞，過去的笙歌鼎沸，反襯如今的蒼涼，「相思」的對象不再是有情人而是故國的無限江山。吳梅村的「惆悵興亡寄綺羅」的構思也許是受了李煜詞的啟發，但是上面的櫟括詞更多體現了吳梅村對原始材料的選擇與加工，從而達到強化自己戲劇構思的目的，通過連綴李煜的亡國詞和閨怨詞，使重新編排過的李煜詞句成為這種二元結構的完美載體。

二、南唐的歷史隱喻

⁸ 這幾首小令的全文見〔南唐〕李璟、李煜著，王仲聞校訂：《南唐二主詞校訂》（北京：中華書局，2007），頁46、15、86、11、85、65、54、6、8。

為甚麼《秣陵春》會選材南唐？答案似乎顯而易見，吳梅村欲借南唐來影射南明，尤其是其中也定都於南京的弘光政權。但我們不能據此認為《秣陵春》傳奇就是唱給南明的輓歌。明亡以後，梅村曾官拜弘光朝少詹事，但是僅兩個月就知事不可為，掛冠歸隱。⁹也許他曾對其寄予厚望，但是旋即幻滅，據此很難想像南明是他感慨銅駝荊棘時的主要對象，所以我們不應將《秣》中的南唐草草坐實到南明。

其實，《秣陵春》傳奇的題目即暗示了吳所傷悼的對象是大明朝。秣陵即南京，大明皇朝興起於此、亦終結於此。1368年太祖開國，定都應天府南京，後雖成祖遷都北京，它仍然是陪都，直到1645年，南京城破弘光帝被俘，明朝覆亡遂成定局。「江南佳麗地，金陵帝王洲，」明朝的江南不僅是文化淵藪、也是王朝的經濟中心，這使金陵地位更為重要，對江南士人來說，這裡就是明朝的象徵，是他們遺民情懷的寄託。余懷（1616-1696）的《板橋雜記》，梅村的《臨春閣》、《秣陵春》，包括後來孔尚任的《桃花扇》都是以南京為背景，吳梅村順治十年往游南京時，也曾以金陵古蹟創作了〈鐘山〉、〈台城〉、〈雞鳴寺〉、〈玄武湖〉、〈秣陵口號〉等數首七律，黍離麥秀之情，躍然紙上。

既然《秣陵春》中的歷史隱喻從大處落墨，並非僅限於南明，這就可以解釋為何《秣陵春》常常混稱南唐和李唐，實際上吳梅村是以李唐的盛衰喻示朱明皇朝的興亡。第一出〈塵引〉提綱劇情的唱詞裡就有「舊事風流說李唐」一句（卷61，頁1236）。南唐國主自稱唐憲宗後裔，因此稱南唐為李唐也不算指代不當。可是《秣陵春》中有關唐朝的典故無處不在，甚至有喧賓奪主之勢，這就值得推敲了。例如最後一出用來收束全文的七律中，用典多指李唐，竟無一處與南唐相關：

詞客哀吟石子岡，鷓鴣清怨月如霜。西宮舊事餘殘夢，南內新辭總斷腸。漫濕青衫陪白傅，好吹玉笛問寧王。重翻天寶梨園曲，減字偷聲柳七郎。（卷62，頁1360）

第一聯點明金陵，第二聯中的「西宮」、「南內」指唐長安的太極宮與興慶宮，據下一聯看，這裡應語出白居易〈長恨歌〉的「西宮南內多秋草」一句。興慶宮是唐玄宗作太子時的宮殿，登基以後擴建成為「南內」。葉君遠指出在吳梅村詩中，「南內」一詞都是代指南京的明故宮。¹⁰第三聯中寧王一句似脫於溫庭筠〈彈箏人〉：「天寶年中

⁹ [清]吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》，同註1，附錄二〈梅村先生年譜〉，頁1450。

¹⁰ 葉君遠：《吳梅村評傳》，同註7，頁111，121。

事玉皇，曾將新曲教寧王。」¹¹最後一句應是吳梅村自指，在他的〈金人捧露盤·觀演秣陵春〉一詞中也有類似的句子：「喜新詞，初填就，無限恨，斷人腸。為知音、仔細思量。偷聲減字，畫堂高燭弄絲簧。」（卷 21，頁 560）綜上可見，吳梅村對《秣陵春》的創作用心甚篤，不僅在度曲填詞上反復推敲，自比柳永，而且在構思上師法白居易〈長恨歌〉，借離合之情寫興亡之感。在此終場七律中，唐天寶遺事比比皆然，這不是作者用典不當，離題萬里，而是暗示了在吳看來，南唐不只是五代十國各方割據中一個三世而亡的短命政權，並且也是大唐皇統與文化的延續。

吳梅村的這一看法在關注南唐歷史的明遺民當中頗具代表性。對史家來說，五代十國的正朔劃分一直是個棘手的問題，宋朝承後周，為了保證宋王朝的正統性，新舊《五代史》都以五代為正統、十國為僭偽。但是五代中後梁是篡唐的亂臣賊子，而後唐、後晉、後漢的君主都非漢人，所以「宋承天命於五代」這樣的結論既不符合「天命說」道德上的要求，也違背了漢統的基礎。於此相對的，南唐君主自稱是唐憲宗後代，以復興李唐為己任，所以常有史家認為以南唐上承唐統、下接宋朝這樣的正統論更合理。值得注意的是持這種看法的史家往往並不是單純地為南唐張目，而多是受到了他們所處的時代環境的觸動，實際上是借古喻今，有感而發。¹²

這種名為談論南唐，實則另有寄託的現象在明遺民史家中尤為突出。明遺民吳筵在《三唐傳國編年》一書中大力宣揚元朝戚光所提出的「三唐說」，¹³提出因為後唐、南唐「猶奉唐」，「然則唐亡而未亡矣。」¹⁴而他提出的理由尤為意味深長：「名者，聖人不輕假人者也。假其名稍近於正者，姑予焉。此春秋之大法也。」¹⁵他引用了《左傳·成公二年》所引孔子的「唯器與名，不可以假人」的主張，¹⁶但借題發揮，進一步提出

¹¹ [唐]溫庭筠著，劉學鍇校注：《彈箏人》，《溫庭筠全集校注》（北京：中華書局，2007），中冊，卷 5，頁 474。

¹² [宋]陸游所著《南唐書》沿用《史記》的體例，用「本紀」來指稱南唐三主的部分。《四庫提要》卻認定這只是「藉口」，並揣度真正的原因應該是「得非以南渡偏安，事勢相近，有所左袒於其間乎？」見《影印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983），冊 464，頁 385，《南唐書目錄》頁 4。因為南宋正如南唐一樣偏安一隅，靖康之恥也與李後主入宋後的遭際相似。如此種種使陸游偏袒南唐，所以有此名實不符的指稱。元蒙重臣趙世延在為重刊的陸游《南唐書》寫的序中表示，希望刊行此書能對將來史館編纂宋、遼、金三史有所裨益。（見《影印文淵閣四庫全書》，頁 386，《南唐書原序》，頁 2）他代表了蒙元學者的立場，不願意以宋為正，以宋年號紀年，貶遼與金為閏，主張為它們分別各自編纂一部史書。正如《南唐書》只是一部別史而非正史。

¹³ 元人戚光編纂金陵志，訪得陸游的《南唐書》，為其作《音釋》，並首次提出了所謂「三唐」的說法，獨闢蹊徑，從五代十國中遴選出他認為是延續唐統的政權，並以它們的年號列出完整的世系，以後唐承唐統，南唐承後唐，後周承南唐，宋承後周。見[元]戚光：《唐年世總釋》，《南唐書音釋》，收入陸游：《南唐書》附錄，《影印文淵閣四庫全書》，頁 493-494，戚音釋頁 4-5。

¹⁴ [明]吳非：《三唐傳國圖》，《三唐傳國編年》（上海：上海書店，1994，《叢書集成續編》，史部，編年類，22），卷 1，頁 1a。

¹⁵ 同前註。

¹⁶ 楊伯峻編著：《春秋左傳注》（北京：中華書局，1981），第二冊，頁 788。

假其名的政權也應該被承認的觀點，表面上在說唐祚未亡，實際上暗示明祚未亡，取譬南唐，實指南明。在此基礎上他提出了一個近乎悖論的說法：「夫誰曰偏據者不正乎？」¹⁷吳筵與其從兄吳應箕都是復社重要成員，他在明亡以後改名為吳非，取「覺今是而昨非」之意。¹⁸《三唐》一書署名吳非，可見是他明亡以後的著述。劉世珩1909年為此書作的跋中指出明亡以後吳非發憤著書，於《編年》一書「用心尤篤」，他感慨道：「嗚呼，先生之志，其果於存唐乎哉？」¹⁹正是點明吳非對南唐的議論實際上是有的放矢、另有懷抱。另一明季著名遺民李清也持相同的看法，他在〈南唐書年世總釋前論〉中稱，「夫欲早正宋，宜直承南唐。」²⁰丘鍾仁（康熙年舉人）在〈南唐承唐統論〉也表達了同樣的看法。²¹上述三人的論述都被收入周在浚《南唐書注》（凡例作於1695年）的附錄中。周最後引楊維禎〈正統論〉「則宋統繼唐不優於繼周繼漢乎？」²²可是故意不引後文中的轉折「但五代皆閏也，吾無取其統。」²³更是寧可斷章取義，也要立陳南唐的正統性。

肯定南唐，倒並不等於認可或者歌頌眾多南明小朝廷；實際上肯定的是它在唐亡以後依然奉唐為尊，這宛轉卻深沈地表露了明遺民難忘前朝的情結。吳梅村顯然也從這一角度看待南唐，但是作為一位文學家，吳梅村最關心的不是名實之辯，而是如何將微言大義通過人物塑造和意象表達出來。在吳看來，南唐的意義不僅僅是延續唐祚，更重要的是對其藝術文化的傳承。南唐存亡絕續，不僅自稱唐憲宗後裔，而且文化上不墮唐風。比如後主、大周后曾訪得《霓裳》殘譜，使「天寶之音，復傳於世。」²⁴馬令《南唐書·儒林傳》中也稱道南唐累世好儒，「江左三十年間文物，有元和之風。」（元是唐憲宗年號，當時憲宗治國有方，勵精圖治，史稱元和中興）²⁵吳梅村在《秣陵春》中反復渲染它的典籍文物，力圖打造一個文化南唐的形象。

體現在人物塑造上，男女主人公一是徐鉉之子，一是黃保儀的姪女。徐鉉以文章學問著稱於世，他的《徐騎省集》是唯一保存完整的南唐文集，後主李煜的墓誌銘亦由他撰寫。黃保儀不僅僅是後主嬪妃之一，《秣陵春》中著重強調的是她前朝法帖掌管者的

¹⁷ 同註 14，頁 1b。

¹⁸ 見〔清〕劉世珩（1875-1926）：〈三國傳國編年跋〉，《貴池先哲遺書》第二十一（劉氏唐石籙，1898-1920，傲宋刊本），頁 668，卷 5，頁 8。

¹⁹ 同前註。

²⁰ 〔清〕周在浚：《南唐書注》（上海：上海古籍出版社，1995-1999，續修四庫全書，影印民國四年劉氏嘉業堂刻本），第 333 冊，頁 528，卷 18，頁 23。

²¹ 丘鍾仁〈南唐承唐統論〉，收於周在浚：《南唐書注》，同前註，頁 24-26。

²² 同前註，頁 21。

²³ 〔元〕楊維禎：《東維子集》（《影印文淵閣四庫全書》），卷首，6b。

²⁴ 〔宋〕陸游：《南唐書》（《影印文淵閣四庫全書》），卷 16，頁 3b。

²⁵ 〔宋〕馬令：《南唐書》（《影印文淵閣四庫全書》），卷 13，頁 1b。

身份，雖然在前人筆記詩話中很少被提及，遠不及大小周后有名，但她「工書札」，在宮中掌管典籍及李璟、李煜所得的鍾、王墨帖。由此可見吳梅村的目的不僅僅是敷演又一個才子佳人的故事，而是以徐黃聯姻寄望於創造一個能最大程度上保留南唐文藝之風的理想家園。吳梅村一再強調展娘、徐適如何承繼家學，傳承南唐的文化。展娘雖然不像《桃花扇》中的李香君一樣被賦予強烈的政治立場，但被著力塑造成一位工書善文的才女，是南唐內廷書法及唐內廷音樂的傳人。《秣陵春》中有這樣的情節，在仙冥幽境中後主囑保儀傳授展娘數曲琵琶。而在其它地方也提到李後主、大周后對天寶年間〈霓裳曲〉的鈎沈輯佚之功，所以展娘也可以看成是歷史悠久的唐樂的傳人。

三、古玩與懷舊

《秣陵春》另一個突出的特點就是反復渲染前朝舊物：戲中四件南唐寶玩在結構上貫穿始終，既是情節發展的主要推動力，也是戲劇衝突的中心。對雅物的鐘情執著是晚明長物熱的忠實寫照，《秣陵春》雖只是敷衍而成的傳奇，但卻以其具體而微的描寫豐富了我們對晚明古玩世界的認識，更重要的是《秣陵春》反映了晚明長物熱在明亡以後的演變。英國學者 Craig Clunas 的專著 *Superfluous Things: Material Cultural and Social Status in Early Modern China* 詳盡論述了晚明奢靡風尚，在結論部分提到了長物熱在清初的降溫。他重申「消費行為不是社會嬗變的結果，而是動因」的主要觀點，並且指出「消費行為尤其會隨著文化價值的變化而變化，甚至會受到政治事件的直接影響。」據此他認為，1644 年明清易代以後，競營古玩不再是風尚，即使沒有完全消失，文化精英們也不再視其為應予以關注的對象，談物論物成了多餘的贅疣（superfluous）。²⁶而美國學者李惠儀在〈世變與玩物—略論清初文人的審美風尚〉一文中，通過考察清初詩文中關於物的書寫，提出了不同的見解：

²⁶ Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Cultural and Social Status in Early Modern China* (Hawaii: University of Hawaii Press, 2004), pp.173: "Consumption as a motor of change, rather than a result of it, is particularly vulnerable to changes in cultural values, and even to direct political intervention, such as took place in China after 1644. Consumption went out of fashion; not that it ceased to exist, but it ceased to be a legitimate topic of concern for the elite, an object of discourse able to act as a site of power. Talking about things had become superfluous."

「聲華玩物代表耽溺、瑣細與荒嬉。但據本文初步的探索，清初對晚明文化的反思，並不見得強調玩物喪志的弊端……物通過與個人記憶、歷史反思、文化傳承的關係而具備一種『救贖性』。」²⁷

《秣陵春》傳奇印證了後者的觀點，清初文學並不諱談玩物，相反地常常借物抒情，玩物在詩文戲曲中非但沒有被斥為多餘或者禍根乃至邊緣化，而是成為懷舊的對象，有時甚至佔據作品的中心地位。下文將考察《秣陵春》對晚明古董風尚的再現，進而討論玩物與明遺民出處抉擇與歷史反思的關係。

如果說吳梅村的雜劇《臨春閣》駁斥了「女禍亡國」的謬論的話，那麼《秣陵春》就是對「玩物喪志」這一說法的翻案。《尚書》曰：「玩人尚德，玩物喪志。」這種觀點由來已久，後主李煜也常因玩物喪志而被人詬病，吳梅村卻沒有附和這種看法。第二十六出〈宮錢〉中，李煜感嘆道：「咳！不要說書生見識，愛的是書畫；就是孤家，社稷江山都不在意，只生平幾件寶玩，畢竟放他不下。」（卷 62，頁 1309）劇中李煜的「冥頑不靈」正體現了吳的翻案態度。吳梅村這種不同流俗的看法，顯然受了晚明古玩文化的影響。董其昌（1555-1636）的《骨董十三說》中批評抱有「玩物喪志」這種看法的人：「拘謹之人視為無用之物，斥去不蓄，恐人耽於玩好，廢時失事，流為游惰而無成也，其敝失於鄙俗而止。」²⁸他稱雖然骨董是玩物，可是又強調「玩禮樂之器可以進德，玩墨跡舊刻可以精藝，居今之世可與古人相見在此也。助我進德成藝，垂之永久，動後人傾慕在此也。」²⁹他將形而下的器與形而上的道聯繫起來，並指出其有助於精進技藝。吳梅村對玩物的肯定雖然並不是出於完全相同的理由，但是支持的立場是一脈相承的。李煜雖身死國亡其猶未悔，似乎被塑造成一個昏君，可是縱觀全文，作者並沒有流露出一絲批判他本末倒置，將江山等閒視之的意思，而是一再為賞玩骨董張目。

一般而言，戲曲傳奇會有一、二物件貫穿始終，《秣陵春》中這樣的道具卻有四件之多—晉唐法帖、燒槽琵琶、于闐玉杯和宜官寶鏡。這四件寶玩不僅在結構上佔據中心地位，其細部描寫和構思也處處都是晚明骨董賞玩、鑒賞、買賣、流通的真實寫照。

《秣陵春》第一出即開宗明義，點出四件古玩。除了燒槽琵琶出現在二十六出，時間上稍晚以外，其餘三件完全決定了前十九出情節的展開發展。它們在結構上的重要性從各出標題即可見一斑：「話玉」、「攬鏡」、「惜杯」、「杯影」、「鏡影」、「思鏡」、「杯圓」。古玩不僅與《秣陵春》的結構、情節緊密相關，更是塑造人物的重要

²⁷ 李惠儀：〈世變與玩物——略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》第 33 期（2008），頁 35-76，引文見頁 68-69。

²⁸ [明]董其昌：《骨董十三說》（海鹽沈光榮監筆編輯，1918，《靜園叢書》），頁 2b。

²⁹ 同前註，頁 9。

手段。第二出〈話玉〉介紹男主人公，點出玉杯；第三出〈閨授〉介紹女主人公，點出寶鏡和法帖，第四出〈解嘲〉鋪排骨董賞鑑行話術語來描寫反面人物真琦。例如開篇徐適自比陶潛和陸機，心念舊朝，高棲不仕，隱於骨董行中，「自揣有幾分眼力，識得幾件正路收藏，別人看來極沒要緊，吾自家別有一番議論，一番好尚，儘足消磨日子。」（卷 61，1236）這裡強調的是他不流於俗的眼光識見，從側面勾勒出他堅持自己的取捨標準以及獨善其身的決心。可見在《秣陵春》裡，這些古玩並不是可有可無的身外之物，而是用來定義男女主人公和反角的性格、地位、才情、修養的重要道具。

Craig Clunas 和很多中外學者都已指出，晚明時，骨董成為商人階層熱衷的文化消費，文人不得已標榜自己的知識品味來顯示不同流俗，所以才會有屠隆的《考槃餘事》、高濂的《遵生八箋》、文震亨的《長物志》等書的問世。這一雅俗之辨在《秣陵春》中主要體現在真琦與徐適的對比上。真琦家中富貴：「三輩兒齊天福氣，一家中撒地橫財」（卷 61，頁 1241），因為在勾欄院和賭場屢屢受挫，所以要「另尋一樣玩耍」做「真骨董」（卷 61，頁 1241），而徐適雖然家道凋零，但眼光獨到，識得正路的收藏。據當時的審美取向，真琦雖然財力雄厚，但因為品味低下，一樣只能淪為笑柄。所以真琦內心極為嫉妒徐適，他的這種態度比較典型地反映了晚明古玩界中高官富賈階層對清貧寒士把持風尚取向的忿懣。

吳梅村雖從未以賞玩或收藏骨董聞名，但他博聞強記，顯然對骨董行術語爛熟於胸，運用自如。這尤其體現在對反面角色真琦外貌的刻劃上。真琦自稱：「我生出來血侵厭勝，長成是土繡闌邪。」（卷 61，頁 1242）他的一張醜面被比作山水畫中皴法和古琴上的斷紋，汗珠被比作「包漿」（卷 61，頁 1242），穿衣服好像「窯變」（卷 61，頁 1242），臉被展娘婢女譏為「頃刻碑」（卷 61，頁 1244），真琦不滿地抗議道：「只為我生落是個傳世古怪，不得不把別人逐樣賞鑒。正是滿面有如張旭草，渾身卻是戴嵩牛。」（卷 61，頁 1242）幾乎整整一出都是如此鋪採摛文的描寫，靈活運用古玩賞鑑術語，使真琦的醜陋粗鄙躍然紙上。俗語說「物似主人形」，對物境的經營歷來被視為物主品格的彰顯，吳卻反其道而行之，用物化的手法刻畫真琦的外貌，不僅製造了令人捧腹的喜劇效果，也反映出當時高度發達及專門化的骨董文化。由於市場需要和商人逐利的驅動，晚明文物作偽大行其道，這點也可以從上述擬物化的描寫中一窺端倪。例如：玉器上的血侵、陶瓷器上的土繡以及古琴上的斷紋都是由於時代久遠自然形成的，常被作為判斷古玩年代與價值的重要指標，因此成為偽造贗品的技術關鍵。這些詞的反覆出現再次印證了《秣陵春》對晚明賞鑒文化的細緻真實的再現。

文中的其它一些細節也是晚明古玩界風尚的真實寫照，有些出人意表的地方如果置於晚明社會文化情境中考察的話就顯得合情合理了。《秣陵春》開篇不久，就寫到徐適

決定用價值千金的玉杯和祖產宜官閣去換取兩幅晉唐法帖，這樣的交易看似草率，其實深符晚明古董的市場價值。晚明文人對書畫十分珍視。相對於「珠玉寶玩」，書畫被視為清物雅玩，為士大夫推重，交易頻繁，獲利豐厚。李日華（1565-1635）在品評古玩時，將晉唐法書列於第一，其價值凌駕於繪畫、青銅器、玉器等其他各類型古玩之上。³⁰董其昌《骨董十三說》也宣揚「文士之精神存於翰墨」。³¹十二出〈誤謁〉中指出獨孤榮騙取徐適的法帖不是為了據為己有，而是為了以法帖行賄，媚上邀寵。據學者的研究，明代後期，書畫成為所謂的「雅賄」，是「政治場域中權力網絡經營的重要媒介。」³²清趙翼（1727-1814）《廿二史劄記》記載道：「嘉（靖 1522-1566）、隆（慶 1567-1572）以後，人皆貪墨以奉上司，於是吏治日媮。」³³士大夫之間爭購法帖名畫甚至成為官場傾軋的肇因之一。³⁴另外，當時很多貧士棄儒從商，經營書畫生意，他們常常自稱「山人」、「徵士」，以一種「大隱隱市朝」的姿態進行商業交易來逐利。³⁵這就不難理解為甚麼《秣陵春》中不願出仕新朝的徐適並沒有避居山林或者歸耕田園，而是選擇浸淫在骨董行中，這些情節的安排無不脫胎於晚明社會現實。

當然與晚明不同，在《秣陵春》傳奇中，摩挲把玩骨董不再是為了標榜高雅的生活品味或者象徵社會身份，而是用這些前朝舊物來寄託感懷故國的情思。《秣陵春》中後主及南唐舊臣執著於古玩，不止是文人的審美情趣，更是對家國的執著和懷念。晚明賞物玩物的情深思苦轉變為對故國的不渝之志。如最後一出曹善才答謝徐適相贈燒槽琵琶時說：「長則是將他斜抱，同著他睡覺，緊緊的守在僧寮。」（卷 62，頁 1358）表達自己將珍而重之，與之終老的誓願。

值得注意的是由前朝舊物引發的懷舊具有其鮮明的特點。研究俄國文學懷舊現象的學者 Svetlana Boym 指出這樣的故物永遠伴隨著懷舊情結，其巨大的感發力使人淚眼婆娑卻又聲嘶氣促、難以表達，因此往往會遮蔽對過去評判性的反思。言外之意即這種懷舊往往是感性大於理性，不利於形成歷史思辨。³⁶不僅如此，由物而發的懷舊因為強調審美與文化認同，往往淡化政治分歧。正如李惠儀在考察清初世變與玩物的關係時指出：

³⁰ [明] 李日華：《味水軒日記》（北京：文物出版社，1982 年），卷 8，頁 4b-5a。

³¹ [明] 董其昌：《骨董十三說》，同註 28，9b。

³² 王琬婷：《明代後期（1522-1644）書畫交易探析：以江南地區為中心》（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2011），頁 29-40。

³³ [清] 趙翼：《廿二史劄記》（北京：中華書局，1985 年，《叢書集成初編》第 3551 冊），卷 33，頁 694。

³⁴ [明] 沈德符（1578-1642）：《萬歷野獲編》（臺北：偉文書局，1976 年），卷 8，頁 2202-2203。

³⁵ 王琬婷：《明代後期（1522-1644）書畫交易探析：以江南地區為中心》，同註 32，見第三章〈明代後期文人的書畫治生〉，頁 72-88。

³⁶ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2002), pp.4: "the music of home, whether a rustic cantilena or a pop song, is the permanent accompaniment of nostalgia—its ineffable charm that makes the nostalgic teary-eyed and tongue-tied and often clouds critical reflection on the subject."

「審美文化是文人的共識，透過審美視野的共有空間，政治矛盾可以淡化。詳審清初遺民與「貳臣」的交往，往往與離不開文酒之會及聲華玩物的「審美活動」……鑒賞與收藏界定一種文化空間與審美空間。在此空間裏，政治抉擇的分歧可以擱置，文酒社集之交誼可以持續。」³⁷這一點尤為體現在《秣陵春》戲劇衝突的設定上。《秣陵春》全劇所有矛盾衝突都不是由政治立場不同引起的，比如，獨孤榮對徐適的驅逐是因為貪圖徐的法帖，真琦陷害徐適是出於妒忌他對骨董在行，而黃將軍跟徐適的分歧更微不足道，只是骨董交易買賣雙方間的討價還價。文中沒有一次將效忠南唐與效忠新朝這兩種立場放到衝突的對立面上，取而代之的是由幾件古玩引發的矛盾齟齬。也因此雖然《秣陵春》寫的是亡國題材，但是缺乏戲劇性和激烈的情感衝突，取而代之的是一股濃厚、驅之不去的懷舊感傷之情。

《秣陵春》將故事設定在南唐與淡化衝突這點似乎也不無關係。宋滅南唐意味著割據局面的結束和一個大一統王朝的建立，不牽涉以夷變夏的焦慮和恥辱。這樣的背景設定，在很大程度上降低了出處抉擇的艱難，與渲染古玩與懷舊一樣，也起到了沖淡政治鬥爭的效果。

儘管如此，寄託於物的懷舊並不等於宣揚變節和妥協，「聲華玩物」的審美空間顯然也不能完全超脫於政局之外。伴隨著征伐而來的往往是禮器古玩的易主。昔日收藏大家劫餘之後的命運，不僅要看運氣，更取決於對新朝的態度。反清或堅不出仕的家業衰落，風流雲散，其收藏自然為降清的新貴們所得。《秣陵春》中選擇守志的徐適無力捍衛晉唐法帖，遭改仕新朝的獨孤榮強取豪奪，就反映了現實的無奈心酸，吳梅村對此感受頗深。順治五年，吳梅村曾往常熟，再次過訪東皋草堂，目睹其門庭荒蕪、好友瞿式耜昔年貯藏的名家畫作散佚一空，感慨萬千，寫道：「可憐雙戟中丞家，門帖淒涼題賣宅」。³⁸擁立桂王堅持抗清的瞿式耜注定不能保全其畢生心血，這與降清後身居高位的孫承澤形成鮮明對比。鼎革之後，孫積極收羅積聚書畫古玩，其收藏之富從其所作《庚子銷夏錄》即可見一斑。後孫辭官歸隱，吳梅村曾為其作〈退谷歌〉，其中「非朝非市非沈淪」一句與《秣陵春》開篇時徐適著腳於古董行中的描寫遙相呼應，是吳梅村假想中一種超脫出處之間的理想狀態。³⁹由此可見，吳梅村並非對政局視而不見，只是更醉心於以舊物營造一個可以恣情懷舊的審美空間。

最後筆者還想就物的書寫談談《秣陵春》的主旨。一般認為《秣》作於順治十年的學者往往傾向於將其視為吳梅村的自辯之詞。例如王于飛就提出：「吳梅村順治十年刻

³⁷ 同註 27，頁 50。

³⁸ 參見葉君遠：《吳偉業評傳》，同註 7，頁 140-142。

³⁹ 詳細論述，參考李惠儀：〈世變與玩物〉，同註 27，頁 50-52。

印《秣陵春》行世，適與其應召出山同時，當不是無意的巧合。」⁴⁰但是我們不應忽視《秣陵春》中對新朝的游離、質疑甚至對抗之情緒。王璦玲指出「唯依史而言，徐鉉無子，徐適則乃是北宋末年徐徽言之從孫，祖孫二人均因抗金殉國，並非徐鉉之子。」⁴¹這一人物塑造上的移花接木耐人尋味。不僅如此，徐鉉在劇中狀元及第，大小登科的情節在很大程度上是受制於傳奇題材大團圓結局的限制，不應就此認定作者的政治態度。對此，吳梅村在戲的最後借曹善才之口點出：「則我看世上姻緣，無過是影兒般照。一任你金屋好藏嬌，受用殺笙歌珠翠繞，脫不得這風流底稿。」（卷 62，頁 1359）另外，對徐適否極泰來，得新主賞識的轉折，吳梅村寫得極為突兀與敷衍。徐鉉被天子要求以燒槽琵琶為題，殿前作賦，因此受到賞識，但是出人意表的是這篇關鍵的作品與《秣陵春》的唱詞相比，黯然失色，毫無出彩之處，不過是有關琵琶掌故的羅列。尤其是其中的第二句和第三句：「公輸之制同卻月，阮咸之弄若鳴泉。仲容則竹林佳宴，季倫有金谷名園。」（卷 62，頁 1318）仲榮容即阮咸的字，阮咸善彈琵琶，但這裡竟然連用兩次，實在是敷衍之極。雖然賦體與詩詞不同，長於體物而非抒情，但是如此敗筆，似在暗示吳梅村對改仕新朝抱有並不熱切甚至抵觸的情緒，因此以《秣》為貳臣自辨飾非之詞的論斷值得商榷。

四、結論

吳梅村入清數年之後創作了《秣陵春》，其故事背景設置在南唐新亡之後，實是寄託良深。當時遺民史家常借南唐之名，試圖重新詮釋何為正統，為南明小朝廷在歷史上爭一席之地，為延續明祚不遺餘力。這種背景設置在與吳梅村同時代的讀者心中引發強烈的代入感，令這部作品具備了強大的感召力。錢謙益（1582-1664）詩曰：「《牡丹亭》苦唱情多，其奈新聲水調何。誰解梅村愁絕處，秣陵春是隔江歌。」⁴²冒襄（1611-1693）贊《秣陵春》曰：「字字皆鮫之珠，先生寄託遙深。」⁴³他們都從主題、思想性的角度對《秣》大加讚賞。吳對南唐的興趣還在於南唐亡國之音的千古遺韻，反映了他對

⁴⁰ 王于飛：〈從《臨春閣》到《秣陵春》——吳梅村劇作與清初士人心態的變遷〉，《浙江學刊》2001年第2期，頁111-117。Dietrich Tschanz也提出類似的觀點，參見“Wu Weiye's Dramatic Works and His Aesthetics of Dynastic Transition,” in *Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*, ed. Wilt L. Idema, Wai-ye Li, and Ellen Widmer (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2006), pp.427-453.

⁴¹ 王璦玲：〈記憶與敘事〉，同註3，頁64；參見《宋史》，卷441，頁3b-6a、卷447，頁9a-10a。

⁴² [明]錢謙益：《牧齋有學集》（上海：上海古籍出版社，1996），卷11，頁522-524。

⁴³ [明]冒襄：《同人集》（濟南：齊魯書社，1997，《四庫全書存目叢書》，北京師範大學圖書館藏清康熙冒氏水繪庵刻本），卷10，頁67a。

王朝覆滅之後如何延續記錄其文化的深刻思考。與他所刻畫的劇中人物一樣，吳心裡守著的不僅是對舊主的依戀，更是舊朝彬彬大盛的衣冠風流。他一方面深覺無力回天，一方面又被深重的使命感驅使發憤著書，以求不朽與救贖。

吳對晚明衣冠文物的念念不忘主要體現在《秣陵春》中對古玩的描寫安排上。劇中對古董買賣、賞玩、爭奪的形容，對雅俗之辨、真偽甄別、官場賄賂的隱射，都是晚明古玩熱的真實寫照。劇中對四件前朝舊物極力渲染，不僅用來結構全篇、推動情節，而且用來刻畫人物，活靈活現，傳神寫照。

從上述種種可以看出，《秣陵春》在當時的成功應該歸因於幾個方面：不僅濃縮了晚明風流自賞、在古玩間悠游的士人文化，而且迎合了遺民故老感懷舊朝的心理需求，營造了一個沈湎故物、懷舊審美的空間。在具體的創作上，選取了在史論上備受關注的歷史階段南唐為題材，以盛行的傳奇文體挑戰新的創作領域，既描寫了亡國哀痛，又在創作上別開生面。《秣》不但是一部深具現實意義，不能忽視的作品，也是我們切實體會明季文化的第一手材料。數十年之後問世的《桃花扇》與《長生殿》進一步完善了傳奇文體與王朝興亡這個主題的結合，成就了清代戲曲的巔峰，在這一點上，吳梅村的《秣陵春》功不可沒。⁴⁴

⁴⁴ 如王瓊玲認為：「事實上，吳偉業這種『惆悵興亡寄綺羅』的藝術方法，也直接啟發了後來孔尚任『借離合之情，寫興亡之感』的寫作。」（同註3，頁85）

引用書目

一、傳統文獻

楊伯峻注：《春秋左傳注》，北京：中華書局，1981年。

〔唐〕溫庭筠著，劉學鍇校注：〈彈箏人〉，《溫庭筠全集校注》，北京：中華書局，2007年。

〔南唐〕李璟、李煜著，王仲聞校訂：《南唐二主詞校訂》，北京：中華書局，2007年。

〔宋〕馬令：《南唐書》，收入《影印文淵閣四庫全書》冊 464，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

〔宋〕陸游：《南唐書》，收入《影印文淵閣四庫全書》冊 464。

〔元〕戚光：《南唐書音釋》，見陸游：《南唐書》附錄，收入《影印文淵閣四庫全書》冊 464。

〔元〕楊維禎：《東維子集》，收入《影印文淵閣四庫全書》冊 1221。

〔明〕董其昌：《骨董十三說》，收入《靜園叢書》，海鹽沈光瑩聽笙編輯，1918年。

〔明〕李日華：《味水軒日記》，北京：文物出版社，1982年。

〔明〕沈德符：《萬歷野獲編》，臺北：偉文書局，1976年。

〔明〕錢謙益：《牧齋有學集》，上海：上海古籍出版社，1996年。

〔明〕冒襄：《同人集》，收入《四庫全書存目叢書》，北京師範大學圖書館藏清康熙冒氏水繪庵刻本，濟南：齊魯書社，1997年。

〔明〕吳非：《三唐傳國編年》，收入《叢書集成續編》，史部，編年類，22，上海：上海書店，1994年。

〔清〕吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》，上海：上海古籍出版社，1990年。

〔清〕周在浚：《南唐書注》，收入《續修四庫全書》第 333 冊，影印民國四年劉氏嘉業堂刻本，上海：上海古籍出版社，1995-1999年。

〔清〕趙翼：《廿二史劄記》，收入《叢書集成初編》第 3551 冊，北京：中華書局，1985年。

〔清〕劉世珩（1875-1926）：〈三國傳國編年跋〉，收入《貴池先哲遺書》第二十一，劉氏唐石移，1898-1920年，仿宋刊本。

二、近人論著

王于飛：〈從《臨春閣》到《秣陵春》—吳梅村劇作與清初士人心態的變遷〉，《浙江學刊》2001年第2期。

王琬婷：《明代後期（1522-1644）書畫交易探析：以江南地區為中心》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2011年。

王璦玲：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》第24期，2004年。

李惠儀：〈世變與玩物—略論清初文人的審美風尚〉，《中國文哲研究集刊》第33期，2008年。

孫書磊：〈《秣陵春》創作時間辨〉，《明末清初戲劇研究》，北京：社會科學文獻出版社，2007年。

葉君遠：《吳梅村評傳》，北京：首都師範大學出版社，1999年。

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2002.

Clunas, Craig. *Superfluous Things: Material Cultural and Social Status in Early Modern China*. Hawaii: University of Hawaii Press, 2004.

Langlois, John D. JR. "Chinese Culturalism and the Yuan Analogy: Seventeenth-Century Perspectives." In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 40.2 (Dec., 1980): 355-398.

Tschanz, Dietrich. "Wu Weiye's Dramatic Works and His Aesthetics of Dynastic Transition." In *Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*. Ed. Wilt L. Idema, Wai-yee Li, and Ellen Widmer. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2006, 427-453.

Historical Metaphors and the Nostalgic Turn of Antique Connoisseurship in Wu Mei-cun's Play *Moling chun*

Sun Cheng-juan^{*}

Abstract

The article aims to examine the metaphorical use of the past in Wu Mei-cun's play *Moling chun*, and to investigate the nostalgic turn of the late Ming craze for antiques in the wake of dynastic turnover as represented in it. In line with early Qing playwrights' tendency of setting their works in the past eras that are perceived to parallel their contemporary history and politics, Wu chooses as his topic the lives of several Southern Tang loyalists. Through analyzing Wu Mei-cun's careful selection, appropriation, and rearrangement of the Southern Tang imagery and its last ruler Li Yu's lyrics, the article sets out to discuss how Wu succeeds in invoking the Southern Tang as a key means of conveying his historical memory and reflection. Wu pays particular attention to the Southern Tang cultural artifacts. It exemplifies that such objects from the fallen dynasty not only evokes a strong sense of nostalgia, but also came to be the center of literary representations of the nostalgia for the fallen dynasty, thus making the conventional denunciation of indulgence in objects as sapping a person's will surprisingly irrelevant in the early Qing literature.

Keywords: Wu Mei-cun, *Moling chun*, the Southern Tang, nostalgia evoked by antiques

^{*} Assistant Professor, Department of Modern Languages and Literatures, Kenyon College, U.S.A.