

湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、 《南柯》、《邯鄲》述評（上）—— 湯顯祖《牡丹亭》二論

曾永義*

〔摘要〕

本人對於湯顯祖劇作之研究已有五篇：

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

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

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

名家輩出，眾聲眾聲嚙塔之際之際，亦能效一得之愚。

關鍵詞：湯顯祖、《牡丹亭》、《紫釵記》、《南柯記》、《邯鄲記》

導論

一、湯顯祖生平與著作

湯顯祖，字義仍，號海若士，又號若士，別署清遠道人，江西臨川人。生於明世宗嘉靖二十九年（1550），卒於明神宗萬曆四十四年（1616），享年六十七歲。雖出身書香世家，但上輩幾代不曾仕宦。五歲能屬對，十四歲進學，二十一歲中舉。其後屢舉春試不第。據《明史》本傳及其他相關資料，因不阿附首相張居正，拒絕與其子交游，而遭排斥。直到張居正去世的第二年（萬曆十一年，1583），他三十四歲時才中進士。由於性情耿介，不與權貴朋黨同流，歷仕南京太常寺博士、詹事府主簿、禮部祠祭司主事等閒職。而繼張居正執政的宰輔申時行、王錫爵等，更是一蟹不如一蟹，阻塞言路，巧取逢迎而使朝政日益腐朽。他這時正與顧憲成、高攀龍、鄒元標等東林黨人交往，便在詩文中多所譏刺，乃於萬曆十九年（1591）上〈論輔臣科臣疏〉，揭露朝政與吏治的黑暗，言語甚為激切。他因此被貶到廣東雷州半島的徐聞縣去任典史，而申時行和其爪牙楊文舉、胡汝寧等，也因他這義憤一擊而遭斥逐。兩年後（萬曆二十一年，1593）的春天，他先回臨川，於四月一日在遂昌開始視事任知縣，他廉潔自持，因百姓所欲而施政，興辦書院，關心農事，勇於除夕遣囚、縱囚，組織群眾滅虎，深得民心。五年後（萬曆二十六年春，1598），因神宗皇帝所派遣的礦稅使宦官曹金將到浙江搜刮民財，他便藉赴京上計述職而告歸。於萬曆二十九年（1601）吏部外察，他以「不羈」的罪名被追論削籍。從此斷絕仕途，鄉居玉茗堂中，寫作讀書，直到老死，凡十有八年。

湯顯祖在〈李超無問劍集序〉中說：「吾師明德夫子而友達觀。」又〈答管東溟〉說：「見以可上人之雄，聽以李百泉之傑。尋其吐屬，如獲美劍。」¹羅明德即羅汝芳，可上人即達觀，李百泉即李贄，字卓吾。他一生確實受羅汝芳、可上人和李贄的影響很大。羅汝芳是泰州學派的創立者王艮的三傳弟子，反對程朱理學，發揮陽明學說的左派思想，他少年之時即受業其門下，後來又多次隨之外出講學，所受影響自然很深。可上人達觀又稱紫柏禪師，他壯年四十一歲時在南

¹ [明]湯顯祖：〈李超無問劍集序〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊（北京：北京古籍出版社，1998年），詩文卷31，頁1109。〈答管東溟〉，收入《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷44，頁1295。本文所引湯顯祖之詩、文、劇本，皆據《湯顯祖全集》。

京所結識。達觀聰明機變，積極入世，舍生無畏，雄心霸氣，認為「死生關頭須直過為得耳」，礦稅不停不止，乃只「救世一大負」。²李贄則是一位崇尚釋理，非毀孔孟，被時人目為邪說之尤的怪異之士；但在他看來則是思想穎異不群的傑出之雄。他尊之為「卓老」，在〈寄石楚陽蘇州〉中說：「有李百泉先生者，見其《焚書》，畸人也，肯為求其書，寄我駘蕩否！」³可見其心儀之殷。他們三人，卻都因反對鉗錮人心的禮教，都主張人性本然的自由，而使得羅汝芳下獄，達觀被捕死於獄中，李贄在獄中自殺。雖然，他們對湯顯祖《四夢》的思想旨趣，必然產生鉅大的影響。

湯顯祖著述甚為宏富，明人韓敬為他編輯的《玉茗堂全集》收有文 108 篇、詩 1860 首、賦 27 篇、尺牘 447 目，其中各體類幾於該備。今人徐朔方先生校箋《湯顯祖詩文集》，其第五十卷為〈補遺〉，又收有逸篇三十有四。其內容涵括極廣，涉及政治、社會、哲學、宗教、文學、藝術、教育等方面。可見其多才多藝與學識之淵博。他顯然不是以戲曲作為主要的專業創作，可能只是「游藝於心」；然而他的《臨川四夢》：《紫釵記》、《牡丹亭》、《南柯記》、《邯鄲記》卻使得他享大名，其輝光永遠普照大千世界。

二、湯顯祖之地位與研究

湯顯祖是學者公認的明代第一大戲曲家，其《牡丹亭》可以與元人無名氏《北西廂》抗衡；於其後之明清傳奇，甚至可以說「君臨群倫」。至其影響之遠大，則可肯定為「古今無雙」。而由於其生存年代與英國大戲劇家莎士比亞同時，往往被稱作「中國莎士比亞」。但若加上學養之淵博與各體類文學之豐富與成就，則莎士比亞實不能望其項背。

有關湯顯祖的研究，近數十年來已蔚然成為「湯學」，不止有「中國湯顯祖研究會」，湯氏故鄉江西撫州和他曾仕知縣五年的浙江遂昌，都儼然成為湯顯祖研究的兩大中心；而兩岸學界為《牡丹亭》和湯顯祖舉辦的學術研討會已不知凡幾，其所涉及之論題堪稱鉅細靡遺，篇章與專書之多，更目不暇接。

² [明]釋德清：〈塔銘·徑山達觀可禪師塔銘〉，收入《憨山老人夢遊集》，併入曹越主編：《明清四大高僧文集》第 2 冊（北京：北京圖書館出版社，2005 年），卷 14，頁 494、496。

³ [明]湯顯祖：〈寄石楚陽蘇州〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 44，頁 1325。

三、本文之旨趣與內涵

本人對於湯顯祖劇作之研究已有五篇：

- 其一〈論說「拗折天下人嗓子」〉⁴
- 其二〈再說「拗折天下人嗓子」〉⁵
- 其三〈《牡丹亭》是「戲文」還是「傳奇」〉⁶
- 其四〈《牡丹亭》之「排場」三要素〉⁷
- 其五〈「拗折天下人嗓子」評議〉⁸

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

⁴ 曾永義：〈論說「拗折天下人嗓子」〉，《王叔岷先生八十壽慶論文集》（臺北：大安出版社，1993年），頁379-406。

⁵ 曾永義：〈再說「拗折天下人嗓子」〉，2004年4月發表於「湯顯祖與《牡丹亭》國際學術研討會」，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），頁1-70。

⁶ 曾永義：〈《牡丹亭》是「戲文」還是「傳奇」〉，2009年5月發表於「澳門中國戲曲藝術國際研討會研討會——2009湯顯祖專題」，刊於《湯顯祖研究通訊》2009年第1期，頁1-12。又收入鄭培凱、趙天為主編：《文苑奇葩湯顯祖：中國戲曲藝術國際研討會文集(2009)》（桂林：廣西師範大學出版社，2012年），頁106-129。

⁷ 曾永義：〈《牡丹亭》之「排場」三要素〉，《湯顯祖研究通訊》2010年第2期，頁1-21。

⁸ 曾永義：〈「拗折天下人嗓子」評議〉，《戲曲研究》2016年第1期，頁24-54。

一得之愚。

而由於有關《牡丹亭》研究之篇章，已汗牛充棟、浩瀚四海，本人實無法遍閱，亦無暇更無能論其得失，〈三論〉從而取其所長以印證或糾正本人所著之篇章。因之，本文但為表述一己之觀點，以效野人獻曝之義；若或有與前賢時俊雷同之觀點，請惠予包容，目之為「英雄所見」，諒其絕無抄襲竊取之意；若有早被解決之疑難，而余尚嘵嘵不休者，則請鄙而棄之，視為孤陋寡聞。讀者鑑之。

壹、《牡丹亭》概論

引言

《牡丹亭》創作年代，根據湯顯祖〈牡丹亭題詞〉所署「萬曆戊戌秋」，可知當是萬曆二十六年（1598）秋天，那時他甫自遂昌解官歸里，移居沙井巷玉茗堂，所以《牡丹亭》第一齣〈標目〉【蝶戀花】有「玉茗堂前朝復暮」之句。這年八月十四日他值五十初度，在萬曆三十一年（1603）〈生日詩戲劉君東〉的〈序〉中說：「余五十歲大張樂，坐賓筵者十餘日。」⁹「大張樂」所搬演的應當就是《牡丹亭》。

一、《牡丹亭》之題材本事、關目布置與腳色運用

（一）《牡丹亭》之題材本事

《牡丹亭》的本事並非憑空杜撰，湯顯祖在〈題詞〉裡說：

傳杜太守事者，彷彿晉武都守李仲文、廣州守馮孝將兒女事。予稍為更而演之。至於杜守收考柳生，亦如漢睢陽王收考談生也。¹⁰

乍看之下，湯氏所自謂《牡丹亭》之本事是根據《太平廣記》卷 319 引《法苑珠林》〈張子長〉所記載晉武都太守李仲文所喪女之鬼魂與其繼任太守張世之之男子子長者幽媾事和《太平廣記》卷 276 引《幽明錄》〈馮孝將〉所記東晉廣州太守馮孝將之兒名馬子者，與前太守北海徐元方早亡之女幽媾事，又加上《太平廣記》卷 316 引《列異傳》之〈談生〉與睢陽王亡女幽媾事，談生因持女袍求市，為王收烤。前二事所記，皆有發棺事。湯氏即據此三則筆記敷演而成。

⁹ [明]湯顯祖〈生日詩戲劉君東序〉：「余五十歲大張樂，坐賓筵者十餘日。而東君乃云，度六十避客不出。何遽不出耶？云病足，不能答拜。能止客無拜耶？明年七月予更當過餘樓為君東滿六十。因其婿王生試歸，口占讖之。」徐朔方箋校此詩作於萬曆三十一年癸卯（1603）家居，湯顯祖五十四歲，時劉君東（1544-1614）五十九歲。見徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 1 冊，詩文卷 15，頁 633。

¹⁰ [明]湯顯祖：〈牡丹亭記題詞〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 33，頁 1153。

但是明話本有《杜麗娘記》，又題《杜麗娘慕色還魂》，或題《杜麗娘牡丹亭還魂記》。徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》謂大約作於弘治到嘉靖初年，¹¹年代早湯氏《牡丹亭》約五十年。且《牡丹亭》之重要關目如〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈鬧殤〉、〈拾畫〉、〈玩真〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉、〈回生〉等出，雖精粗有別，而皆已見諸《話本》，則湯氏《牡丹亭》之本事直接出諸《杜麗娘記》，未知湯氏何故，但舉彷彿其事之前代筆記而忽略同代之話本。以至於連吳梅《中國戲曲概論》也說：「臨川諸作，《還魂》最傳人口，顧事由臆造，遣詞命意，皆可自由。其餘三夢，皆依唐小說為本。」¹²因為吳氏沒見過此明人話本，就很容易被湯氏〈題詞〉所誤導。然而許其〈題詞〉中「傳杜太守事者」一語正就當時流行之《話本》而言，如係果然可作如此解，則是唐突了古人。¹³

《牡丹亭》之重要關目，除上舉筆記與話本《杜麗娘》敷演之外，前人所舉尚有元雜劇無名氏《碧桃花》，其中情節有與〈幽媾〉、〈冥判〉近似者，《牡丹亭》之〈玩真〉實脫胎於《太平廣記》卷 286〈畫工〉之真真故事；而元人喬吉《兩世姻緣》雜劇中玉簫臨終之寫真一幅與作詞一首，以及劇末之「御前斷案」，似乎皆為湯氏〈寫真〉與〈圓駕〉之所本。

但是湯氏縱使於前人作品有所取鑒，當其化用之際，總是給予藝術的加工和渲染。譬如就他取材最多的話本而言，徐扶明先生在其《湯顯祖與牡丹亭》云：

話本的時代背景，乃是南宋光宗朝（1190-1194），而《牡丹亭》卻改在民族危機嚴重的南宋紹興年間（1131-1162）。它把高宗偏安江南，金兵南侵，杜寶奉命鎮守江淮，作為全劇時代背景。此其一。在話本裡，柳、杜兩人的父親，都是現任太守，門當戶對，所以雙方締結婚姻，沒有任何波折，結局也很幸福，柳夢梅升到臨安府尹，杜麗娘生二子俱顯宦，夫貴妻榮，

¹¹ 徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁 18-19。

¹² 吳梅：《中國戲曲概論》，收入王衛民編校：《吳梅全集：理論卷上》（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁 285。

¹³ 湯顯祖〈邯鄲夢記題詞〉云：「《邯鄲夢》記盧生遇仙旅舍，授枕而得婦遇主，因入以開元時人物事勢，通漕於陝，拓地於番，讒構而流，讒亡而相。於中寵辱得喪生死之情甚具。大率推廣焦湖祝枕事為之耳。」收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 33，頁 1159。《邯鄲夢》明顯根據唐人沈既濟〈枕中記〉敷演，而湯氏卻但舉其本事根源《幽明錄·焦湖廟祝》而言。或者這是湯氏行文的慣例，《牡丹記》也是如此。

天年而終。看來，這話本只是一個單純的愛情故事。再看《牡丹亭》，柳夢梅是白衣秀才，與杜麗娘相愛，一再遭到阻撓。杜寶不僅是個太守，而且升到同平章軍國事，成為勢焰煊赫的封建大僚，又是個「古執」的封建家長的典型。此其二。老學究陳最良、苗舜賓、胡判官、花神、石道姑、癩頭龜、郭駝等等，都是劇中新出現的人物，豐富了內容，增強了思想性和藝術性。此其三。話本沒有寫及肇慶、廣州、澳門、徐聞諸地的南方風物，而《牡丹亭》中對此加以渲染，乃是湯顯祖南行的深刻感受。此其四。¹⁴

徐先生所言確是能深中肯綮的看出湯顯祖所以敷演的用心。湯氏所增加之人物，如陳最良之為腐儒學究、苗舜賓之為荒唐判官，固然可以豐富內容，增加其嘲弄諷刺的思想性和藝術性；但其他如小道姑、李全夫妻、癩頭龜、郭駝等，除了使情節有所串合外，於全劇之要旨實無明顯功能；也因此，如〈淮警〉(38)、〈如杭〉(39)、〈僕偵〉(40)、〈耽試〉(41)、〈移鎮〉(42)、〈禦淮〉(43)、〈急難〉(44)、〈寇間〉(45)、〈折寇〉(46)一連九出便都教人感到繁瑣細碎，難以卒讀。也因此，馮夢龍改本《風流夢》，即將〈淮警〉、〈如杭〉、〈僕偵〉、〈急難〉四出刪去。又如〈詰病〉(16)、〈道覲〉(17)、〈診崇〉(18)三出均寫麗娘病情，為過場小戲，而筆墨過濃、排場拖沓，所以馮改本就將〈詰病〉、〈道覲〉合為〈慈母祈福〉。

(二)《牡丹亭》之關目布置

縱觀《牡丹亭》之關目布置，從其推展層次看來，可分為五個段落：

第一個段落首出〈標目〉至六出〈悵眺〉，除「虛籠大意」與「彙括本事」外，主要在介紹劇中人物。其中柳夢梅為書生追求功名，頗有湯氏影子；陳最良一方面藉為湯氏嘲諷之腐儒，一方面也用其聲口罵盡世情。杜寶、柳夢梅自稱杜甫、柳宗元之後，又拉上丑腳扮飾的韓子才為韓愈之裔，就屬湊合。

第二個段落自七出〈閨塾〉至二十出〈鬧殤〉，其中〈虜諒〉、〈牝賊〉為故事時代背景。插入〈勸農〉既寫劇中杜寶線情節之發端，亦以表彰湯氏官遂昌知縣之政績；又插入〈訣謁〉另用為柳夢梅線之發端，亦以見湯氏早年仕途之坎坷。其他十出主寫杜麗娘由生入死之「夢中情」，而以〈閨塾〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈鬧殤〉為膾炙人口之主要戲出。

¹⁴ 徐扶明：《湯顯祖與牡丹亭》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁55-56。

第三個段落有二十一出〈謁遇〉至三十五出〈回生〉，其中〈謁遇〉、〈旅寄〉、〈拾畫〉、〈玩真〉主寫柳夢梅；其〈冥判〉、〈魂遊〉主寫杜麗娘；〈幽媾〉、〈懽撓〉、〈冥誓〉同寫杜、柳，而其生旦戲分已由旦轉為以生為主。其間加上〈旁疑〉、〈秘議〉、〈詞藥〉三出過場，和〈回生〉一起正以完成杜麗娘由死而生的全部歷程。此外，插入〈繕備〉作為時代背景，同時用以避免杜寶線斷絕過久。此段落以〈拾畫〉、〈玩真〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉、〈回生〉為名出；其〈拾畫〉、〈玩真〉更為小生精工之折子。然其〈幽媾〉中小生一口氣唱【香遍滿】等十曲，雖曲詞豔異流麗，極詩情畫意，但過於繁重，因而被臧晉叔改本刪去九曲只存【懶畫眉】一曲。

第四個段落自三十六出〈婚走〉至四十八出〈遇母〉，寫杜麗娘回生後與柳夢梅成親，到臨安赴試，世局變化流離，夢梅赴淮揚探親，麗娘竟於客舍與母親、梅香邂逅相逢。其同寫杜、柳者僅〈婚走〉、〈如杭〉、〈急難〉三出，寫柳者只〈耽試〉，寫杜者只〈遇母〉各一出；其〈淮警〉、〈移鎮〉、〈禦淮〉、〈寇間〉、〈折寇〉、〈圍釋〉六出，皆與杜寶線相關之宋金和戰之背景過場戲；其〈駭變〉、〈僕偵〉二出，則為丑腳人物之過場戲；為此亦使劇情顯得繁雜。

第五個段落自四十九出〈淮泊〉至五十五出〈圓駕〉，主寫杜寶與柳夢梅間翁媪之正面衝突：其首度衝突在〈鬧宴〉，二度衝突在〈硬拷〉，三度衝突在〈圓駕〉。其他〈淮泊〉為端緒，〈榜下〉、〈索元〉、〈聞喜〉三出為過脈。生旦戲各止〈淮泊〉、〈聞喜〉一出。

《牡丹亭》之關目，相對於話本《杜麗娘記》而言，其第四、五兩個段落為話本所無，顯然為湯氏所創意增加。而我們知道，傳奇關目，高潮已極，就應當見好就收，戛然而止，不應當別生枝節，再添蛇足。「杜麗娘慕色還魂」，至「回生」，可謂已極其致；何以湯氏尚欲費二十出之筆墨以敷衍回生後之現實世界呢？湯氏是否別具用心呢？在下以為湯氏是為了具現他所謂之至情，縱使必須歷經「三生」，都要鏗而不舍的使之達成，才算圓滿。對此，乃從〈中國傳統的愛情觀〉，作全面的觀察，請詳為此而別立之專章。

然而湯氏為了呈現其「三生情」，卻以二十出兩大情節段落來敷衍，由於現世的事務繁多紛擾，不得不增加邊腳人物，關合線索；卻因此「喧賓奪主」，使得生旦冷落，少有可觀之戲與可賞之曲，難收戲曲「豹尾」之效，反致冗雜之譏；雖收之桑榆，卻失之東隅；不免得失互見。

再就劇場實際演出，乾隆間《綴白氈》所見而言，其初集卷 2 有〈冥判〉、

〈拾畫〉、〈叫畫〉三折，其四集卷 2 有〈學堂〉、〈遊園·驚夢〉、〈尋夢〉、〈圓駕〉四折，其第五集卷 3 有〈勸農〉一折，十二集卷 1 有〈離魂〉、〈問路〉、〈弔打〉三折，總共才十二折。即此，亦可見《牡丹亭》就關目之布置而言，實有精簡之必要。

(三)《牡丹亭》之腳色運用

《牡丹亭》計用末、生、外、老旦、貼、旦、丑、淨、眾等十種腳色，眾所扮飾者，皆為侍從、士卒或群眾等不重要人物，雖亦有任唱者，但唱工必輕微。生旦為男女主腳，唱工自較其他腳色為繁重。而腳色之運用講求勞逸均衡。著者作全劇各門腳色出場與任唱統計如下：

- 生：出場 22 齣，主唱 12 齣，陪唱 9 齣，不任唱 1 齣。
- 旦：出場 22 齣，主唱 14 齣，陪唱 6 齣，不任唱 2 齣。
- 淨：出場 31 齣，主唱 10 齣，陪唱 20 齣，不任唱 1 齣。
- 末：出場 23 齣，主唱 5 齣，陪唱 15 齣，不任唱 3 齣。
- 丑：出場 21 齣，主唱 1 齣，陪唱 13 齣，不任唱 7 齣。
- 外：出場 18 齣，主唱 5 齣，陪唱 11 齣，不任唱 2 齣。
- 老旦：出場 16 齣，主唱 5 齣，陪唱 8 齣，不任唱 3 齣。
- 貼旦：出場 22 齣，無主唱，陪唱 20 齣，不任唱 2 齣。
- 眾：出場 16 齣，無主唱，陪唱 7 齣，不任唱 9 齣。

其主扮人物：生柳夢梅，旦杜麗娘，淨石道姑、李全、郭駝、欽差苗舜賓，末陳最良，丑楊婆，外杜寶，老旦杜母，貼旦春香。由以上之統計觀之，主腳生旦堪稱大抵銖兩悉稱；因為旦雖主唱多兩齣，但生陪唱則多三齣。其他次要腳色，淨明顯較為繁重，不止扮飾人物有田夫、番王完顏亮、石道姑、溜金王李全、欽差苗舜賓、胡判官、郭駝、武官等八種身分之人物，而且主唱十齣，陪唱二十二齣，又其第 50、51、52、53、54、55 連番出場六齣，第 17、18、19、20、21 連番出場五齣，第 33、34、35、36 連番出場四齣，第 29、30、31 三齣，不論其改扮人物或唱做念打，均不免過勞矣。其次為末、外，老旦、貼旦、丑又其次。再就其出場腳色數觀之：

- 九門腳色盡出者：一，8（勸農，大場）。
- 八門腳色：四，43（禦淮，文武正場）、50（鬧宴，大場）、53（硬拷，大場）、55（圓駕，大場）。
- 六門腳色：四，21（謁遇，群戲正場）、36（婚走，大場）、42（移鎮，正場）、54（聞喜，大場）。
- 五門腳色：七，5（延師，正場）、20（悼殤，大場）、23（冥判，大場）、35（回生，群戲正場）、41（耽試，群戲正場）、45（寇間，半過場）、52（索元，群戲過場）。
- 四門腳色：八，3（訓女，正場）、10（驚夢，大場）、18（診祟，正場）、27（魂游，正場）、30（權撓，正場）、31（繕備，正場）、47（圓釋，大場）、48（遇母，正場）。
- 三門腳色：八，7（閨塾，正場）、9（肅苑，正場）、16（詰病，正場）、19（牝賊，過場）、25（憶女，過場）、29（旁疑，短場）、46（折寇，正場）、51（榜下，過場）。
- 二門腳色：十八，4（腐嘆，過場）、11（慈戒，過場）、12（尋夢，大場）、13（訣謁，過場）、14（寫真，正場）、15（虜諜，過場）、17（道覲，過場）、22（旅寄，短場）、24（拾畫，正場）、28（幽媾，大場）、32（冥誓，大場）、33（祕議，正場）、34（詞藥，過場）、38（淮警，過場）、39（如杭，正場）、40（僕偵，半過場）、44（急難，正場）、49（淮泊，半過場）。
- 一門腳色：1（標目，開場）、2（言懷，正場）、26（玩真，正場）、37（駭變，短場）。

由以上可見：每場腳色以二門最多，三、四、五門者其次，六、八門者又其次，一門者又其次，各門腳色出齊者只有第八齣〈勸農〉。腳色出多者往往會是大場或群戲，但如 12〈尋夢〉、28〈幽媾〉、32〈冥誓〉三齣雖皆僅二門腳色，但皆為關目最緊要處，又當場者亦皆為男女生旦主腳，唱做繁重，故亦能構成大場。

二、《牡丹亭》之套數建構與排場處理

(一) 所謂排場

1987年，著者有〈說「排場」〉，給「排場」下的定義是：所謂「排場」是指戲曲腳色在「場上」所表演的一個段落，它是以關目情節的輕重為基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱作念打而展現出來。就關目情節的高低潮以及其對主題表現所關涉的程度而分，有大場、正場、短場、過場四種類型；就表演形式的類型而言，有文場、武場、文武全場、同場、羣戲之別；就所顯現的戲劇氣氛而言則有歡樂、游覽、悲哀、幽怨、行動、訴情等六種情調；後二者其實是依存於前者之中。因之標示「排場」當斟酌這三種狀況，方能充分的描述出該排場的特質。而戲曲真正的結構藝術是在「排場」。¹⁵

2002年及門李惠綿教授《戲曲批評概念史考論·論「排場」》之〈結語〉云：

元代「排場」與戲曲發生關聯是從劇場及表演開始，轉用於戲曲作品之排場藝術，肇於鍾嗣成、賈仲明《錄鬼簿》對鮑天祐、趙子祥雜劇作品的評賞，從而開啟明清以來運用排場品評雜劇、傳奇的風氣。清代初期，排場藝術轉為戲曲創作的美學理念。另一方面，明代萬曆年間至清代初中葉，大約一百年左右的時間，當戲曲家實際運用排場品評劇作時，其間有孫鑛、王驥德、李漁三家的戲曲理論實已蘊含排場概念。如果說孫鑛提出十要作為排場理論的基址間架，李漁可說是運斤揮斧構築了其中的廳堂棟樑。以排場術語品評雜劇傳奇和以排場為概念形成的理論，兩條路徑交錯發展，到了清末民初由許之衡正式建構排場理論。其後由張師清徽、曾師永義充分開展，實際運用於分析劇作，代表排場理論完全成熟。

當古典戲曲以排場的藝術觀點賞析時，才能真正異於小說文本閱讀的方法，而回歸戲劇當行的閱讀與欣賞。這是民國以來許之衡、王季烈、張師清徽、曾師永義先後充實建構排場戲曲理論，從而用於賞讀雜劇、傳奇作品，給予後學最大的啟發。戲曲批評術語的美學意義，也因為運用於戲曲文學而更加凸顯。¹⁶

¹⁵ 曾永義：《詩歌與戲曲》（台北：聯經出版公司，1988年），頁396。

¹⁶ 李惠綿：《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局，2002年），頁405-406。

由以上可見戲曲之「排場」，其實就是戲曲的內在結構，也就是說「戲曲結構」有內外之分，「外在結構」即是戲曲劇種所發展完成的體製規律，它做為與其他劇種在外表的形式區別；而內在結構之所謂「排場」，則是劇作家以文學藝術之修為內涵的機杼獨運，其成就之多少厚薄，端看劇作家修為的高低深淺。一般說來，外在結構對內在結構有絕對的制約性，劇作家即在此制約下建構「排場」。如就「排場」之定義分析，其建構基礎有以下五點：

1. 關目情節的輕重
2. 腳色人物的主從
3. 套數聲情的配合
4. 科介表演的繁簡
5. 穿關砌末的運用

而事實上以前三者為主要，亦即關目情節的布置、腳色人物的運用與套數排場的處理為戲曲藝術手法的三要素。

（二）《牡丹亭》套數之建構

吳梅《顧曲塵談·論南詞作法》和《曲學通論》¹⁷認為《牡丹亭》在聯套上有出宮犯調、聯套失序、句法錯亂等毛病，王季烈《螭廬曲談》亦謂其失宮犯調、句法無度、排場不妥。

以下我們就《牡丹亭》來檢驗是否果然如此。

第二出〈言懷〉【真珠簾】，葉堂《納書楹曲譜》改作【遶池簾】。

第三出〈訓女〉【玉山頹】，沈自晉《南詞新譜》作【玉山供】，謂【玉抱肚】犯【五供養】。吳梅《南詞簡譜》題【玉山頹】，乃據呂士雄《南詞定律》，亦作【玉抱肚】犯【五供養】。

第五出〈延師〉【浣沙溪】，《納書楹曲譜》改作【搗練子】。《南詞定律》、《南詞簡譜》作【浣溪紗】。此止用前半四句。【鎖南枝】，《納書楹曲譜》改作【孝南枝】，謂【孝順歌】犯【鎖南枝】。《南詞定律》、《南詞簡譜》引《琵琶記》曲，此合之。

¹⁷ 其說詳第三章〈論說「拗折天下人嗓子」〉。

第六出〈悵眺〉【番卜算】，《九宮大成》、《南詞簡譜》作【卜運算元】。簡譜云：「此與詩餘同。舊譜又有【番卜算】一體，句法與此同，不當別立一格。」又【鎖寒窗】，《南詞新譜》云：「【鎖窗寒】與詩餘不同，今作【鎖寒窗】，非也。」

第七出〈閨塾〉【掉角兒】，《南詞簡譜》中的南仙呂過曲即引此曲作為例證，作【掉角兒序】。

第八出〈勸農〉之聯套如下：（雙調引子）【夜遊朝】外—【前腔】生、末—（雙調過曲）【普賢歌】丑、老旦—（羽調過曲）【排歌】外—（仙呂過曲）【八聲甘州】外—【前腔】外—（雙調過曲）【孝白歌】淨、合一【前腔】丑、合一【前腔】旦、老旦、合一【前腔】老旦、丑—（北借作南尾）【清江引】眾合。計用雙調、羽調、仙呂、雙調等四個宮調。《南詞簡譜》引此【孝白歌】第四支作式，題作【孝金歌】為集曲。按此出排場類似《長生殿》〈禊遊〉，而《長生殿》但用仙呂入雙調【夜行船序】套，不入其他宮調。又【夜遊朝】，徐朔方箋校謂當作【夜遊湖】；又《南詞簡譜》收【孝白歌】第四支改題【孝金歌】，以【孝順歌】犯【金字令】。

第十出〈驚夢〉之聯套如下：（商調引子）【遶地遊】旦、貼—（雙調過曲）【步步嬌】旦—（仙呂過曲）【醉扶歸】旦—【皂羅袍】旦、合一（雙調過曲）【好姐姐】旦、合一【隔尾】—（商調過曲）【山坡羊】旦—（越調集曲）【山桃紅】生—（中呂過曲）【鮑老催】末—（越調集曲）【山桃紅】生、旦合一（越調過曲）【綿搭絮】—旦【尾聲】旦。計用雙調、仙呂宮、商調、越調等四個宮調。其間排場有所轉折。

第十四出〈寫真〉，首用正宮過曲【刷子序犯】，至【玉芙蓉】轉入越調集曲【山桃紅】，再轉入中呂過曲【尾犯序】，計用三個宮調。其間排場無轉折。

第十五出〈虜諜〉用北曲南呂【一枝花】、雙調【北二犯江兒水】，【北尾】成套。按北南呂套、以【一枝花】、【梁州第七】、【尾聲】為基本形式，散套中使用極多，但劇套無用之者，曲太短故也。【一枝花】之後接以【梁州第七】，例外甚少；此另作【二犯江兒水】，雖可南調北唱，為若士始創，但宮調畢竟不同。

第二十出〈鬧蕩〉之聯套如下：（雙調引子）【金瓊璫】貼—（仙呂引子）【鵲橋仙】旦—（商調過曲）【集賢賓】旦—【前腔】貼—【前腔】旦—【前腔】老旦—【轉林鶯】老旦—【前腔】老旦—（仙呂入雙調）【玉鶯兒】旦—【前腔】

旦一（越調集曲）【憶鶯兒】外、老旦一【尾聲】旦一（南呂過曲）【紅衲襖】貼一【前腔】淨一【前腔】老旦一【前腔】外一【意不盡】外。按此出用曲兩套，商調套混入仙呂入雙調【玉鶯兒】二支，排場未轉折，又加入越調集曲【憶鶯兒】寫杜麗娘臨終，訣別父母，因其為集曲，有獨立排場之作用。

第二十一出〈謁過〉用仙呂過曲【光光乍】、越調過曲【亭前柳】、中呂過曲【駐雲飛】、南呂過曲【三學士】，計用宮調四種，無關排場轉換。

第二十三出〈冥判〉用北曲仙呂【點絳脣】套，計十曲，大抵合北曲聯套規矩；惟其中【混江龍】、【後庭花滾】運用增句滾調，衍為長篇，以逞才情，為若士所創；此後《長生殿·覓魂》，尤侗《讀離騷》首折，蔣士銓《臨川夢·說夢》、黃韻珊《帝女花·散花》，吳錫麒《有正味齋》散曲「中元夕觀盂蘭會」仙呂【點絳脣】套，皆為模倣〈冥判〉之作。

第二十四出〈拾畫〉用中呂過曲【好事近】、正宮過曲【錦纏道】、中呂過曲【千秋歲】聯套。不合章法。

第二十六出〈玩真〉次曲商調過曲【二郎神慢】按聯套章法，應作首曲，其後【鶯啼序】與【集賢賓】連用，吳梅《南詞簡譜》謂「【鶯啼序】與【集賢賓】腔格相似，凡用【集賢賓】者不必再聯用【鶯啼序】」。

第二十七出〈魂游〉用商調過曲【水紅花】接越調過曲【小桃紅】諸曲由旦唱，不合章法。

第二十八出〈幽媾〉在南呂套曲【懶畫眉】與【浣沙溪】之間插入商調過曲【二犯梧桐樹】，不合章法。又南呂過曲【宜春令】之後，轉入中呂過曲【耍鮑老】接黃鐘過曲【滴滴金】，均不合章法。

第二十九出〈旁疑〉雙調過曲【步步嬌】二支，接中呂過曲【剔銀燈】二支，再接仙呂過曲【一封書】，其間排場無明顯轉折，不合章法。【一封書】《南詞簡譜》引此，作黃鐘集曲【畫眉帶一封】。

第三十出〈歡撓〉南呂過曲【稱人心】、【繡帶兒】下接正宮過曲【白練序】等曲，其間排場未轉折，不合章法。

第三十七出〈駭變〉南呂過曲【朝天子】下接正宮過曲【普天樂】，不合章法。

第四十出〈僕偵〉南呂過曲【金錢花】下接中呂過曲【尾犯序】，不合章法。

第四十一出〈耽試〉，聯套作：（商調引子）【鳳凰閣】淨一（仙呂過曲）【一封書】淨一（黃鐘過曲）【神仗兒】生一（中呂集曲）【馬蹄花】生一【前

腔】淨一（黃鐘過曲）【滴溜子】外一【前腔】淨。由黃鐘宮轉入中呂宮，排場未轉，不合章法；但中呂之後再轉入黃鐘則排場已轉，合章法。

第四十六出〈折寇〉聯套如下：（黃鐘過曲）【破陣子】外一（仙呂集曲）【玉桂枝】外一（南呂過曲）【浣溪沙】末一（仙呂集曲）【玉桂枝】外一（中呂集曲）【榴花泣】外、末一【尾聲】末。排場未轉而宮調四用，不合章法。

第四十九出〈淮泊〉聯套如下：（南呂引子）【三登樂】生一（正宮過曲）【錦纏道】生一（仙呂過曲）【皂羅袍】丑一【前腔】丑一（商調集曲）【鶯皂袍】生。仙呂以下排場無明顯改變，不合章法。

以上舉二、三、五、六、七等五出以「窺豹一斑」，見其在曲牌方面之可議者。此後至五十五出，其宮調舛錯、聯套失序者，居然有十七出之多，也難怪吳梅有那樣的批評。大抵說來，《牡丹亭》之聯套，亦如明人戲文，以一般異調聯套和疊腔聯套為主要；只是其套中所用曲牌每忽略同宮調同管色之基本法則，以故導致宮調舛錯之譏。

（三）《牡丹亭》之排場處理

在分析評論《牡丹亭》之關目布置、腳色運用、套式建構之得失後，再根據張師清徽（敬）《明清傳奇導論》之〈牡丹亭分場簡表〉來總體關照《牡丹亭》排場之現象。清徽師〈牡丹亭分場簡表〉¹⁸如下：

第一齣	標目	末	正末引場
第二齣	言懷	生	文細正場
第三齣	訓女	外、老旦、貼、旦	文靜正場
第四齣	腐歎	末、丑	過場
第五齣	延師	外、貼、丑、旦、末	中細正場
第六齣	悵眺	丑、生	過場

¹⁸ 張敬：《明清傳奇導論》（臺北：華正書局，1986年），頁122-125。

第七齣	閨塾	旦、貼、末	文靜諧場
第八齣	勸農	外、淨、貼、生、末、眾、丑、旦、 老旦	群戲大場
第九齣	肅苑	末、貼、丑	中細正場
第十齣	驚夢	旦、貼、生、末	神怪大場
第十一齣	慈戒	老旦、旦	過場
第十二齣	尋夢	旦、貼	文細大場
第十三齣	訣謁	生、淨	中細小過場
第十四齣	寫真	旦、貼	文細正場
第十五齣	虜謀	淨、眾	過場
第十六齣	詰病	老旦、貼、外	中細正場
第十七齣	道覲	淨、丑	過場
第十八齣	診祟	貼、旦、末、淨	文細正場
第十九齣	牝賊	淨、眾、丑	武過場
第廿齣	悼殤	貼、旦、老旦、淨、外	文細大場
第廿一齣	謁遇	老旦、淨、外、生、末、丑	群戲正場
第廿二齣	旅寄	生、末	中細短場
第廿三齣	冥判	淨、丑、貼、旦、末	神怪北口大場
第廿四齣	拾畫	生、淨	文細正場
第廿五齣	憶女	貼、老旦	小過場

第廿六齣	玩真	生	文細正場
第廿七齣	魂遊	淨、貼、丑、旦	神怪正場
第廿八齣	幽媾	生、旦	神怪大場
第廿九齣	旁疑	淨、貼、末	中細短場
第卅齣	懽撓	生、旦、淨、貼	神怪正場
第卅一齣	繕備	末、淨、眾、外	文武正場
第卅二齣	冥誓	生、旦	文細大場
第卅三齣	秘議	淨、生	粗細正場
第卅四齣	詞藥	淨、末	過場
第卅五齣	回生	丑、淨、生、旦、眾	群戲正場
第卅六齣	婚走	淨、旦、生、末、外、眾	文靜大場
第卅七齣	駭變	末	文靜短場
第卅八齣	淮警	淨、眾	武場
第卅九齣	如杭	生、旦	文細正場
第四十齣	僕偵	淨、丑	半過場
第四一齣	耽試	淨、丑、生、外、眾	群戲正場
第四二齣	移鎮	外、老旦、貼、末、丑、眾	文靜正場
第四三齣	禦淮	外、生、末、眾、淨、丑、老旦	文武正場
第四四齣	急難	旦、生	文細正場
第四五齣	寇間	老旦、外、末、淨、丑	粗細半過場

第四六齣	折寇	外、眾、末	文武正場
第四七齣	圍釋	淨、眾、末、丑	文武大場
第四八齣	遇母	旦、淨、老旦、貼	中細正場
第四九齣	淮泊	生、丑	半過場
第五十齣	鬧宴	外、丑、眾、旦、貼、生、末、淨	群戲大場
第五一齣	榜下	外、淨、末	半過場
第五二齣	索元	淨、老旦、丑、貼、眾	群戲過場
第五三齣	硬拷	生、淨、丑、末、外、眾、老旦、貼	南北大場
第五四齣	聞喜	貼、旦、淨、老旦、外、丑	群戲大場
第五五齣	圓駕	末、外、生、旦、老旦、淨、丑、眾	南北大場

首先說明傳奇場上的幾項特點，清徽師《明清傳奇導論·結論》云：

- 第一：各場面目，不可重複。正場與大場必須相間配用，但正場次數必多於大場。
- 第二：全部傳奇，祇規定幾個大場，插用的位置或隔幾個正場插一個大場，或在最後結束全戲階段中連用兩三個大場，以抓緊觀眾的注意力，凡此都看故事發展的關鍵而定，未可拘於一格。
- 第三：無論大場和正場，或文或武，或鬧或靜，或唱或做的特色，都不可連場不變。譬如《琵琶記》廿齣〈吃糠〉與廿二齣〈荷池〉，皆屬文細場面，以唱工為勝，廿七齣〈賞月〉、廿八齣〈尋夫〉、廿九齣〈盤夫〉，皆重唱工，未免沉悶，聽眾實難支持了。
- 第四：各場的場面，必須與故事關目的分量扣得緊湊，扣得妥貼。假使不是重大情節，或不強調熱鬧的場面，決不可以配組大場；沒有佳勝的詞章和名曲，亦不可濫組大場。

第五：場面的配搭，須要顧到腳色的分量，否則便不能達成組場的任務。¹⁹

據此，則《牡丹亭》：

全劇五十五折，分開場一，正場二十三，過場十五，大場十三，短場三。其中正場含文細七、文靜二、中細三，其他為文武三、神怪二、群戲三，文諧、粗細各一；其文場共十三場。過場含普通過場六、半過場四、武過場二、中細小過場、群戲、小過場各一。其文場共十三場。其短場三齣皆為文戲。其大場含文細、群戲各三，文細、南北各二，神怪、文靜、文武各一，其文場共十二場。總計全劇共有文場四十一，可見文場，尤其是正場是傳奇之骨幹與主調。但《牡丹亭》似乎多了些。

《牡丹亭》有大場十三，分布於八、十、十二、二十、廿三、廿八、卅二、卅六、四十、五十、五十三、五十四、五十五等折，其總數嫌太多，其前二十三折有五個大場，後五折有三個大場，都嫌太密。而其文場連用亦太多，如第廿四折至第三十七折皆用文場。

其腳色之運用，亦未盡得體，如生腳在前廿一折中，只出場五次，其主場者亦不過三折；旦腳在卅七折之後的十九折中只出場六次，其主場者不過三折。都有失主腳之身分。

《牡丹亭》之排場，雖然諸多可議，但其被演為折子戲之後，由於伶工精心打造，就成為膾炙人口的戲齣，在此不必提《遊園·驚夢》等通行劇場的折子，但就其末折〈圓駕〉而言，清徽師在其〈南曲聯套述例〉中云：此齣〈圓駕〉，係以群戲圓場，用北【醉花陰】、南【畫眉序】合套為骨幹，以加重生旦唱做，但為求場面紛華，故前加用北【引】兩支，配以噴吶，使朝廷莊嚴富麗氣氛十分透足。又恐北【引】增多，厭人聆賞，故加長白於其間，引白前冠以集唐詩句，使黃門有表演機會，引白後再疊接【點絳脣】，去噴吶，以調節聆賞，再加較長對白，一方面使副角有機會表演動作，另一方面導引高潮場面。進入【醉花陰】主套後，便即縮簡對白，使支支曲牌緊接唱出，以求唱做緊湊，場面火熾；末【雙聲子】、北【尾】之聲省用夾白，緊接聯唱，所以求得暢洩高潮戛然而止之境：正是作劇者之著意安排，不宜放過之處。清徽師說：「從此實例，可以領悟曲套形

¹⁹ 同上註，頁 129-130。

式不是機械性的，怎樣用法，還賴慧心。」²⁰

總而言之，《牡丹亭》在戲曲藝術上確是可以批評的，但因其才華橫溢，有如絕妙美人，雖粗服亂髮而畢竟不掩其國色。

三、《牡丹亭》之曲詞語言與人物塑造

(一) 明清曲家論《牡丹亭》之曲詞語言

明清人論戲曲，多半從曲文與格律著眼。《牡丹亭》之失宮舛調，不惜「拗折天下人嗓子」，論者幾於眾口一致，本人別有看法，請留作下文別立專章討論。至於其曲詞語言，則大抵有口皆碑：明人梅鼎祚謂「《還魂》，麗事奇文，相望蔚起。」²¹呂天成（1580-1618）謂「《還魂》杜麗娘事，甚奇。而著意發揮懷春慕色之情，驚心動魄。且巧妙疊出，無境不新，真堪千古矣。」²²潘之恆（約 1536-1621）謂「臨川筆端，真欲戲弄造化，水田豪舉，且將凌轢塵寰，足以鼓吹大雅，品藻藝林矣。」²³袁宏道（1568-1610）謂「《還魂》，筆無不展之鋒，文無不酣之興，真是文人妙來無過熟也。」²⁴王驥德（約 1560-1623）謂「《還魂》妙處種種，奇麗動人；然無奈腐木敗草，時時纏綿筆端。」²⁵沈德符（1578-1642）謂「湯義仍新作《牡丹亭記》，真是一種奇文，未知於王實甫、施君美如何？恐斷非近日諸賢所能辦也。」²⁶凌濛初（1580-1644）謂「近世作家，如湯義仍，頗能模仿元人，運以俏思，盡有酷肖處，而尾聲尤佳。」²⁷張岱（1597-1679）謂「《還魂》靈奇高妙，已到極處。」²⁸清人李漁（1611-1680）謂「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、吹來閑庭院，搖漾春如線。」以遊絲一縷，逗起情絲，發端一語，即費如許深心，可謂慘淡經營矣。然聽歌《牡

²⁰ 張敬：《清徽學術論文集》（臺北：華正書局，1993年），頁51。

²¹ 收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁82。

²² 同上註，頁82。

²³ 同上註，頁83。

²⁴ 同上註。

²⁵ 同上註，頁84。

²⁶ 同上註，頁85。

²⁷ 同上註，頁86。

²⁸ 同上註，頁87。

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。至如末幅「似蟲兒般蠢動，把風情扇」，與「恨不得肉兒般團成片也，逗的個日下胭脂雨上鮮」，〈尋夢〉曲云：「明放著白日青天，猛教人抓不到夢魂前」，「是這答兒壓黃金釧匾」，此等曲，則去元人不遠矣。而予最賞心者，不專在〈驚夢〉、〈尋夢〉二折，調其心花筆蕊，散見於前後各折之中。〈珍崇〉曲云：「看你春歸何處歸，春睡何曾睡，氣絲兒，怎度的長天日。」「夢去知他實實誰，病來只送得個虛虛的你。做行雲，先渴倒在巫陽會。」「又不得困人天氣，中酒心期，魇魇的常如醉。」「承尊覷，何時何日，來看這女顏回？」〈憶女〉曲云：「地老天昏，沒處把老娘安頓。」「你怎撇得下萬里無兒白髮親。」「賞春香還是你舊羅裙。」〈玩真〉曲云：「如愁欲語，只少口氣兒呵。」「叫的你噴嚏似天花唾。動凌波，盈盈欲下，不見影兒那。」此等曲，則純乎元人，置之《百種》前後，幾不能辨，以其意深詞淺，全無一毫書本氣也。」²⁹吳山（清人，生卒不詳）謂「或問曰：有明一代之曲，有工於《牡丹亭》者乎？曰：明之工南曲，猶元之工北曲也。元曲傳者無不工，而獨推《西廂記》為第一。明曲有工有不工，《牡丹亭》自在無雙之目矣。或曰：子論《牡丹亭》之工，可得聞乎？查繼佐謂「詞家如湯臨川，思致邈越，《北西廂》後一書也。」³⁰昭槿（1776-1830）謂「湯若士《四夢》，其詞雋秀典雅，久已膾炙人口矣。」³¹薛奮生（生卒不詳）謂「元人傳奇之妙，全是一派天機，情淡而真，詞香而豔，變化多端，不留痕跡，是以擅揚，千古後有作者莫敢望其肩項。歷數百年有湯若士《牡丹亭》、盧次楸《想當然》二冊，摹景填詞，差足追美前人，余皆碌碌，未之數也。」³²近人吳梅謂「玉茗《四夢》，其文字之佳，直是趙璧隋珠，一語一字，皆耐人尋味。」³³其與《北

²⁹ 同上註，頁 89-90。

³⁰ 同上註，頁 96。

³¹ 同上註，頁 97。

³² 同上註，頁 101。

³³ 同上註，頁 104。

西廂》者，如王應奎（1684-約 1759）謂「王實甫《西廂》，湯若士《還魂》，詞曲之最工者也。」³⁴孟稱舜（1599-1684）謂「《西廂記》和《牡丹亭》，皆為傳情絕調。」³⁵張琦（約 1586-？）謂「臨川學士，旗鼓詞壇，今玉茗諸曲，爭膾人口，其最者杜麗娘一劇，上薄風騷，下奪屈宋，可與實甫《西廂》交勝。」³⁶沈德符（1578-1642）謂「湯義仍《牡丹亭夢》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價。」³⁷林以寧（清，生卒不詳）謂「今玉茗《還魂記》，其禪理文訣，遠駕《西廂》之上，而奇文雋味，真足益人神智，風雅之儔，所當耽玩，此可以毀元稹、董、王之作者也。」³⁸

以上所舉明清以至近人對《牡丹亭》曲文格調之批評，除李漁舉例並稍作說明以見其「意深詞淺」之主張和林以寧舉以與《北西廂》比較外，其餘皆採筆記「曲話」式三言兩語印象性之評語，至多教人知其褒貶而已，於作品文學之所以高下之故，實無多大意義。

可是在眾口交響聲中，卻也有臧懋循（1550-1620）〈元曲選序〉說湯氏「南曲絕無才情」，又其〈元曲選序二〉謂他「識乏通方之見，學罕協律之功，所下句字，往往乖謬，其失也疏。」³⁹楊懋建（清，生卒不詳）《夢華瑣簿》謂凌廷堪（1757-1809）在揚州曲局定金元明人南北曲，論定別裁，於明曲謂「《四夢》中以《牡丹亭》為最下，其中北曲尚有疏快之作，南曲多不入格，至於〈驚夢〉、〈尋夢〉諸出，世人所瓣香頂禮者，乃幾如躍冶之金矣！」⁴⁰《牡丹亭》乖音舛律，另當別論；但論其文學成就之嚴苛，如臧、凌二氏，實為少見。只是嚴格說來，《牡丹亭》始開集唐下場詩，而無不自縛手腳。其詩情之自然如未出「千愁萬恨過花時，人去人來酒一卮。唱盡新詞權不見，數聲嘯鳥上花枝。」四句不止足以總收全劇，而且更與首出「白日消磨斷腸句，世間只有情難訴。」「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路。」相為呼應，但類此者，則絕無僅有。另外，其曲文中之韻腳字詞，亦頗有湊合勉強之處，也是其白璧之瑕。

³⁴ 同上註，頁 105。

³⁵ 同上註。

³⁶ 同上註，頁 105-106。

³⁷ 同上註，頁 106。

³⁸ 同上註。

³⁹ 同上註，頁 81。

⁴⁰ 同上註，頁 98。

然而明人王思任(1574-1646)〈批點玉茗堂《牡丹亭》敘〉則云：

文冶丹融，詞珠露合，古今雅俗，泚筆皆佳。沛公殆天授，非人力乎！若夫綽影布橋，食肉帶刺，冷哨打世，邊鼓搗人，不疼不癢處，皆文人空四海，墳五嶽，習氣所在，不足為若士病也。往見吾鄉文長批其卷首曰：「此牛有萬夫之稟。」雖為妒語，大覺癩心。而若士曾語盧氏李恒嶠云：「《四聲猿》乃詞場飛將，輒為之唱演數通。安得生致文長，自拔其舌。」其相引重如此。⁴¹

徐文長(1521-1593)和湯若士相互欣賞、彼此推重，成了明代劇壇佳話。劇評家王思任更推崇他的文學成就就是先天稟賦，非人力所能達成；同時也看出他在劇中蘊含許多的諷時譏世之意。

又清人吳山在三婦評本《牡丹亭》卷首所載吳山〈還魂記或問十七條〉中認為「明之工南曲，猶元之工北曲也。元曲傳者無不工，而獨推《西廂記》為第一。明曲有工有不工，《牡丹亭》自在無雙之目矣！」⁴²其理由是：

為曲者有四類。深入情思，文質互見，《琵琶》、《拜月》其尚也。審音協律，雅尚本色，《荊釵》、《牧羊》其次也。吞剝坊言瀾語，《白兔》、《殺狗》之流也，專事雕章逸辭，《曇花》、《玉合》之亞也。案頭場上，交相為譏，下此無足觀矣。《牡丹亭》之工，不可以此四者名之，其妙在神情之際。試觀《記》中佳句，非唐詩即宋詞，非宋詞即元曲。然皆若士之自造，不得指為唐為宋為元也。宋人作詞，以運化唐詩為難。元人作曲亦然。商女〈後庭〉，出自牧之；「曉風殘月」，本于柳七。故凡為文者，有佳句可指，皆非工于文者也。⁴³

可見吳山認為《牡丹亭》更高於《琵琶》、《拜月》的緣故，乃是湯氏能鎔鑄唐詩宋詞元曲為一鑪，而達成「其妙在神情之際」、「奪造化之工」的境界。

⁴¹ 同上註，頁 68。

⁴² 同上註，頁 92。

⁴³ 同上註，頁 93。

總體看來，臧晉叔和凌廷堪之否定湯顯祖在戲曲文學上的成就，畢竟孤掌難鳴。王思任、吳山之論，縱有溢美，卻令人較能接受。

那麼，戲曲語言應當如何才是「本色」呢？李漁認為戲曲既作與雅人俗子共見，則曲文就不應當教人索解不易得。這種說法，看似合理；但戲曲所塑造人物，要盡其百態；所描寫景象，要如在眼前；所發抒情懷，要宛同口出。也因此要能隨物賦形，要能賦與聲聞。如此一來，曲文賓白之雅與俗，藻飾偶儷與白描散說，焉能一致？惟當使其人物、景象、情懷，恰如其分，自然揮灑；方是天機妙趣，「當行本色」。⁴⁴

（二）《牡丹亭》南曲曲詞之語言運用與人物塑造

就《牡丹亭》語言運用來觀察，其不能免除明代駢儷戲文習染糝類的地方還算不少：譬如〈肅苑〉春香和花郎科譚之【梨花兒】二曲，〈道覲〉石道姑上場白白套用《千字文》，自嘲生理缺陷。〈診崇〉陳最良套用《詩經》開處方。〈謁遇〉苗舜賓【駐雲飛】之指名寶物。〈冥判〉胡判官審問花神三十九種。〈旁疑〉老道姑與小道姑相謔用道家語，陳最良相助用儒家語。〈詞藥〉石道姑與陳最良調謔。〈如杭〉【小措大】用一到十、十到一之「嵌字體」。凡此皆為逞才飾奇，不是落入隱晦難解，就是淪為庸俗淫穢。甚至〈硬拷〉【雁兒落帶得勝令】柳夢梅向丈人杜寶敘說救活杜麗娘經過，居然唱出這樣的句子：「我為他禮春容、叫的凶，我為他展幽期、耽怕恐，我為他點神香、開墓封。我為他唾靈丹、活心孔。我為他猥鬚的、體酥融，我為他洗發的、神清瑩，我為他度情腸、款款通，我為他啓玉肱、輕輕送，我為他軟溫香把陽氣攻，我為他搶性命把陰程迸。神通，醫的他女孩兒、能活動。通也麼通，到如今風月兩無功。」⁴⁵看樣子，湯氏樂此不疲。

此外，湯氏合乎人物聲口，擅於摹景寫懷的俊語佳句，則俯拾皆是。先就旦所扮杜麗娘所主唱之曲來說，其最膾炙人口，令人耳熟能詳的，莫過於〈驚夢〉、〈尋夢〉諸曲：其〈驚夢〉中，【繞池遊】、【步步嬌】、【醉扶歸】三曲寫杜麗娘曉夢初醒，乍見春光，晨粧時空庭飄來游絲，勾起春思縷縷，不禁使她愛好

⁴⁴ 著者有〈從明人「當行本色」論說「評騭戲曲」應有之態度與方法〉，《文與哲》第26期（2015年6月），頁1-84。

⁴⁵ [明]湯顯祖：《牡丹亭》第53齣〈硬拷〉，【雁兒落帶得勝令】，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第3冊（北京：北京古籍出版社，1999年據明刻懷德堂本為底本點校），頁2262。本文據此版本，後簡明示之。

天然的美麗容顏，引起陣陣的嬌羞猶疑。其描摹少女幽微的情懷極為細膩。【皂羅袍】、【好姐姐】二曲從杜麗娘眼中耳中寫出春景花鳥的明媚嬌柔和雲霞的燦爛飛捲，但也因花開在斷垣之間，畫船在煙雨之際，引發了他許多的惆悵和傷感。其情景交融，運筆清新明麗，更與人物格調相得益彰。其〈尋夢〉中【品令】、【荳葉黃】二曲重新檢點、仔細追尋〈驚夢〉時與柳生歡會的情景，真個「怕天瞧見」、「美滿幽香不可言」；真個「他興心兒緊嚙嚙」，「俺可也慢拈拈做意兒周旋」。寫得柔情萬種，春色無邊。但眼前卻是「這等荒涼地面」，⁴⁶忽見一顆大梅樹依依可人，頓起悲涼，唱道：

【江兒水】偶然間、心似繸，梅樹邊。這般花草草由人戀，生生死死隨人願，便酸酸楚楚無人怨。待打并香魂一片，陰雨梅天。守的個梅根相見。⁴⁷

其酸楚綿綿，令人無法卒讀。據說明崇禎間杭州商小玲以色藝稱，擅演《還魂記》。嘗有所屬意，而勢不得通，一日演〈尋夢〉，唱至「待打并香魂一片，陰雨梅天。守的個梅根相見。」⁴⁸淚盈滿面，隨聲倚地，已殞絕矣。可見此曲淒惻感人之深。

其他如〈鬧殤〉之【鵲橋仙】、【集賢賓】四曲，寫杜麗娘臨終時值中秋，以蕭疏冷落的景物，襯托心情的哀悽；「世間何物似情濃，整一片斷魂心痛。」「甚西風吹夢無蹤，人去難逢。」「剪西風淚雨梧桐」，「趨程期是那天外哀鴻。」⁴⁹又如〈魂游〉【小桃紅】寫游魂飄忽，景況幽寒；【醉歸遲】、【黑麻令】寫游魂聽見柳生呼叫美人圖，用筆素淡，反覺雅致橫生。其【黑麻令】云：

不由俺無情有情，湊着叫的人三聲兩聲。冷惺忪紅淚飄零。怕不是夢人兒梅柳柳。俺記着這花亭水亭，趁的這風清月清。則這鬼宿前程，盼得上三星四星。⁵⁰

此曲疊字疊韻為定格，聲情為之悠揚悲悽錯落，正合乎杜麗娘此時情境。

⁴⁶ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第12齣〈尋夢〉，【品令】、【荳葉黃】、【玉交枝】，頁2105-2106。

⁴⁷ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第12齣〈尋夢〉，頁2107。

⁴⁸ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第12齣〈尋夢〉，【江兒水】，頁2107。

⁴⁹ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第20齣〈鬧殤〉，【鵲橋仙】、【集賢賓】，頁2130-2131。

⁵⁰ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第27齣〈魂游〉，頁2163。

比起杜麗娘來，生扮飾柳夢梅的戲分雖然有 20 齣，較諸杜麗娘十九齣還多一齣，但傳播舞台的折子戲，生卻止於〈拾畫〉、〈玩真〉。其〈拾畫〉【錦纏道】之寫景，〈玩真〉之寫柳夢梅端詳美人圖情景，與杜麗娘之〈寫真〉相為映照。其【黃鶯兒】云：

空影落纖蛾，動春蕉、散綺羅，春心只在眉間瑣。春山翠拖，春煙淡和，相看四目誰輕可。恁橫波，來回顧影，不住的眼兒暖。⁵¹

寫畫中美人眼目之美麗靈動，造語韶秀、清新自然。其【鶯啼序】寫美人雙唇，「未曾開、半點么荷，含笑處、朱唇淡抹。暈情多。如愁欲語，只少口氣兒呵。」【簇御林】寫對美人百般呼叫，「向真真啼血你知麼！叫的你噴嚏似天花唾。動凌波，盈盈欲下，不見影兒那。」⁵²也都是白描中樸素自然的俊語。

其他外扮之杜寶，其所唱之曲，大抵四平八穩，合乎君子、循吏、良將之形象；方其淮揚為帥時，也能唱出【夜游朝】「西風揚子津頭樹，望長淮、渺渺愁予。枕障江南，鉤連塞北，如此江山幾處。」⁵³那樣悲涼勝概；也能於〈移鎮〉時，以【長拍】唱出渡淮時一派秋江清景的閒適：「移畫舸，浸蓬壺，報潮生，風氣肅。浪花飛吐，點點白鷗飛近渡。風定也落日搖帆映綠蒲，白雲秋翠的鳴簫鼓。何處菱歌，喚起江湖。」⁵⁴可見湯氏筆墨是隨物賦形，緣景生情的。

其末扮陳最良，以〈腐嘆〉專為他寫照，活畫出彼時失意老秀才的模樣：衣食單薄，頭巾破了修，靴頭綻了兜。也藉他之口，道盡世情：鄉邦好說話、通關節、撞太歲、穿他門子管家、改竄文卷、別處吹噓進身、下頭官兒怕他、家裏騙人等七事，抒發了湯氏對社會惡習的不滿。〈駭變〉專寫他發現杜麗娘墳塋被掘的大為驚駭，【朝天子】寫其見狀憤激之情，而他卻說：「先師云：虎兕出於柙，龜玉毀于櫝中，典守者不得辭其責。」⁵⁵腐儒憨態，溢於言表，他也因此星夜趕往淮揚報知杜老先生。

其貼所扮之春香，在〈閨塾〉中，顯得潑辣爽朗、機趣活潑，用來對比和調

⁵¹ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第 26 齣〈玩真〉，頁 2158。

⁵² [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第 26 齣〈玩真〉，【鶯啼序】、【簇御林】，頁 2158。

⁵³ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第 42 齣〈移鎮〉，頁 2216。

⁵⁴ 同上註，頁 2217。

⁵⁵ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第 37 齣〈駭變〉，頁 2201。

侃陳最良的滿口風化、無邪的迂腐說教，其形象之可人，不下於《北西廂》之紅娘；但即此而外，無論於杜麗娘或杜夫人，都不過丫環本色。老旦所扮之杜夫人，亦止於傳統之賢妻良母。而淨丑多是扮演邊腳人物，主要在滑稽調謔，或作針線穿插，用以調劑排場和縮合關目，但湯氏亦每蹈時人習染，出以淫穢惡謔，有如上所述。其淨或扮番王、判官、李全，湯氏常用北隻曲【一枝花】、【二犯江兒水】、【點絳脣】等，以見其粗豪。

(三)《牡丹亭》之北套合套、曲白相生與人物塑造

《牡丹亭》之運用北曲套數和合腔、合套，其北套見〈冥判〉，由淨扮判官獨唱【北仙呂點絳脣】套；見〈硬拷〉，由生扮柳夢梅獨唱【北雙調折桂令】套，外唱南【步步嬌】、【江兒水】，淨唱南曲【僥僥犯】；其合套見末齣〈圓駕〉，由旦扮杜麗娘唱【北黃鐘醉花陰】全套北曲，其南曲套由其他腳色分唱。湯氏擅長北曲，為論者所揄揚，如臧懋循謂「湯義仍《紫釵》四記，中間北曲，駸駸乎涉其藩矣。」⁵⁶凌濛初謂「湯義仍，頗能模仿元人，運以俏思，盡有酷肖處，而尾聲尤佳。」⁵⁷李漁謂「湯若士《還魂》一劇，世以配饗元人，宜也。」⁵⁸以及前文所引薛奮生之語，⁵⁹標舉元曲以論比《牡丹亭》為明清曲家「崇元」之理念，而觀其北曲，果然有一股蕭疏莽爽之氣流貫其間，這在南戲北曲化後，是不容易看到的。

曲白相生，順理成章，則可以強化詞情。楊恩壽（1835-1891）《詞餘叢談》云：

凡詞曲皆非浪填。胸中情不可說、眼前景不可見者，則借詞曲以詠之。若敘事，非賓白不能醒目也。使僅以詞曲敘事，不插賓白，匪獨事之眉目不清，即曲之口吻亦不合。即如《牡丹亭》寫杜麗娘游園之時，便道「不到園林，怎知春色如許也！」緊接「原來托紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣」。若不用賓白呼起，則「原來」二字不見精神。此下敘亭館之勝，於陸則「朝飛暮卷，雲霞翠軒」，於水則「兩絲風片，煙波畫船」，而此

⁵⁶ [明]臧懋循：〈元曲選序〉，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 81

⁵⁷ [明]凌濛初：《譚曲雜筭》，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 86。

⁵⁸ [清]李漁：〈詞曲部上·詞采第二〉，《閑情偶寄》（北京：中華書局，2007 年），頁 34。

⁵⁹ [清]薛奮生：〈秋虎丘序〉，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 101。

調尚有三字兩句。若再寫園景，便嫌蛇足。故插賓白云：「好景致，老奶奶怎不提也！」結便以「錦屏人忒看韶光賤」反詰之筆足之。即景抒情，不見呆相。究竟此支詞曲之妙，皆由賓白之妙也。⁶⁰

李漁《笠翁曲話》也說：「常有因得一句好白，而引起無限曲情，又有因填一首好詞，而生出無窮話柄者。」⁶¹更進一步說明了「曲白相生」而「相得益彰」的道理。楊氏正從這細微處，舉例說明了湯氏《牡丹亭》文學的高妙技法。則《牡丹亭》之文學成就，在語言之運用上，可以說是鉅細兼顧的。

而曲詞賓白的高妙，和腳色人物的塑造，自然產生密切的關係。也因此，《牡丹亭》人物塑造的成功，也成為其在戲曲文學藝術的重要成就。前文已有所論及，這裏補充前人論述，如上舉王思任〈批點玉茗堂《牡丹亭》敘〉更云：

其款置數人，笑者真笑，笑即有聲；唬者真唬，唬即有淚；歎者真歎，歎即有氣。杜麗娘之妖也，柳夢梅之癡也，老夫人之輓也，杜安撫之古執也，陳最良之霧也，春香之賊牢也，無不從筋節竅髓，以探其七情生動之微也。杜麗娘雋過言鳥，觸似羚羊；月可沉，天可瘦，泉臺可暝，獠牙判髮可狎而處，而「梅」、「柳」二字，一靈咬住，必不肯使劫灰燒失。柳生見鬼見神，痛叫頑紙；滿心滿意，只要插花。老夫人智是血描，腸鄰斷草；捨得珠還，蔗不陪燮。杜安撫搖頭山屹，強笑河清；一味做官，半言難入。陳教授滿口塾書，一身襍氣；小要便益，大經險怪。春香眨眼即知，錐心必盡；亦文亦史，亦敗亦成。如此等人，皆若士玄空中增減朽塑，而以毫鋒吹氣生活之者也。⁶²

王氏以「妖」、「癡」、「輓」、「古執」、「霧」、「賊牢」來概括《牡丹亭》中杜麗娘、柳夢梅、老夫人、杜安撫、陳最良、春香等兩位主要人物和四個配腳的人物造型和性格，可說「言簡意賅」、「畫龍點睛」；其進一步的剖析，也堪稱「入木三分」、「中其肯綮」。

⁶⁰ [清]楊恩壽：《詞餘叢談》，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 101-102。

⁶¹ [清]李漁：〈詞曲部下·賓白第四〉，收入《閑情偶寄》，頁 70。

⁶² 收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 67-68。

而同時沈際飛（明，生卒不詳）〈牡丹亭題詞〉亦云：

柳生駿絕，杜女妖絕，杜翁方絕，陳老迂絕，甄母愁絕，春香韻絕；石姑之妥，老駝之勤，小癩之密，使君之識，牝賊之機；非臨川飛神吹氣為之，而其人遁矣。若乃真中覓假，呆處藏黠，繹其指歸，□□則柳生未嘗癡也，陳老未嘗腐也，杜翁未嘗忍也，杜女未嘗怪也。理於此確，道於此玄，為臨川下一轉語。⁶³

沈氏觀點顯然繼承王氏而來；他所謂「真中覓假，呆處藏黠」，也應當是受王氏「綽影布橋」諸語的啟發。而這些必須衍繹的指歸，不知與著者上文的看法牟合多少。

小結

誠如本文〈前言〉所云，對於《牡丹亭》研究之論文簡直可以用「汗牛充棟」難計其數來形容；本人無意於一點評，也無心於含茹諸家英華，再撰周沿謹嚴之論文。只是個人閱讀探討之際，略具心得，乃敝帚自珍，於《牡丹亭》之得失，勇於抒發所見，提供參考而已。本章從三方面八個子題概論《牡丹亭》之戲曲文學與藝術之成就得失。而認為《牡丹亭》主題思想「情至」、「三生路」，與湯氏憤然所云「不妨拗折天下人嗓子」為《牡丹亭》研究之兩大課題，而自以為頗具所見，乃敢特為別出，以專章深入探討。讀者鑒之。

至於《牡丹亭》之整體，就「傳奇」這一體類而論，其優劣良窳、是非功過，實難避免見仁見智，各是其所是，各非其所非。譬如「裊晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線。」你到底要愛其聲口天然，還是恨其平仄失調呢？你是賞其細膩婉轉？還是嫌其深屈晦澀呢？我想重其文學的，無不吟味有加；偏其搬演者無不斥為非場上之曲。於是《牡丹亭》之「評價」將永遠分為兩途，難於歸趨完璧。而這也正是明人改本之有六種之多，而今日復有青春版《牡丹亭》之緣故了。

⁶³ 同上註，頁 70。

貳、從傳統中國愛情觀說到《牡丹亭》之主題「三生路」

引言

我認為最富有的人，不在名位、不在金錢；而是享有親情、享有愛情、享有友情、享有人情。這「四情」具備的人生，那是名位換得來？那是金錢買得到？其生命的豐富圓滿，豈止無價，豈止無愧無憾而已。然而就中最教人信守不移，而低迴纏綿，而熱烈奔放，而死生以之的，則莫過於「愛情」。

「愛情」有說不完的故事，有寫不盡的題材。然而什麼才是真正的「愛情」呢？我想古今中外，言人人殊，難有定準。因為愛情雖發於本性，但有思想的導引，有禮俗的制約，思想、禮俗又因時因地而易，所以要說出古往今來普天下人皆認同的愛情觀，簡直不可能。然而我們都浸浴五千年的中國文化，如果回顧傳統中國的愛情觀，那麼得其梗概，應當是可能的。

可是歷史悠久，幅員廣闊的中國，欲探其傳統的愛情觀，又將如何著手呢？我想所謂「傳統」，應當是中國文化已經逐漸形成統緒的時候，我認為孔子以後，民國五四以前這二千數百年是儒釋道思想影響最大的時候，這其間的愛情觀，可以看作是傳統中國的。但是愛情發於人性本然，所以在敘述傳統中國愛情之前，如果先來觀察孔子之前的《詩經·國風》，應該可以看出人性本然的愛情現象；而在現代，既已跳脫傳統，也應當有自己的愛情觀，所以乃敢不揣簡陋的說說自己「愛情三部曲」的看法，作為結論。而在論述傳統愛情觀被儒釋道三家思想影響時，之所以舉出詩歌中、民族故事中，乃至於文學名著中的愛情故事，乃因為文學和故事最能突破傳統禮教的箝制，呈現著人們最本然的愛情性格，最可以看出人們最嚮往的愛情世界。那其實也正是人們內心深處所認知的愛情觀念。

而就中最教人驚魂動魄、深中人心的，莫過於湯顯祖《牡丹亭》所揭櫫的「三生路」。

一、傳統中國愛情觀

我曾經觀察「傳統中國的愛情觀」，⁶⁴從《詩經·國風》，除了「搶婚」的習

⁶⁴ 拙作〈傳統中國的愛情觀〉，發表於2011年5月13-14日世新大學「情、婚姻暨異文化跨界研究國際學術研討會」之首場「主題講演」，原載該會議論文集，後收入拙著：《戲曲與偶戲》（臺北：國家出版社，2013年），頁519-555。以下撮其要旨，其所據原典出處，不再注明，

俗外，無論男女之相悅、相思之苦，堅定不移的誓言，乃至於男女勇於表達愛意，與今日我等，無大差異，可見《詩經·國風》所反映的愛情內涵，是古今人同此心，心同此理的普遍現象。

就儒釋道三家而言，儒家承認七情六慾是與生俱來的本性，但必須用先王所制定的禮來規範。男女愛情必須遵循禮教制約，譬如男女授受不親，婚姻要父母之命、媒妁之言，要按照「六禮」的程序舉行。因為有「不孝有三，無後為大」根深柢固的觀念，大丈夫三妻四妾便理所當然。所以《牡丹亭》中杜夫人因生不出一男半子，便主動要為杜寶置妾。加上《禮記·內則》、班昭《女誡》，乃至於宋明理學「存天理，滅人欲」、「餓死事小，失節事大」等等訓誡，因而造就了歷朝歷代，許許多多的「烈女」和樹立了許許多多的「貞節牌坊」。如此一來，男女「發乎情」的戀愛，越來越少；而「止乎禮」的忌憚，越來越多。於是乎在禮教下的人間夫妻，便是「舉案齊眉，相敬如賓」，丈夫才德功名，榮妻蔭子；妻子貞靜嫺淑，相夫教子；然後雙雙白頭偕老，才是福祿壽俱全。

儒家以「禮」來制約男女的「情」；佛家則用「因緣」來說明人海中一男一女的遇合，所謂「三世因果，輪迴轉生」，「前世造業，後世遭殃」那樣的話語成為人們的口頭禪；於是男女「姻緣天註定」的觀念也使人深信不移；男女是否結為夫妻，只因「有緣」、「無緣」；雖然為之失去不少轟轟烈烈的愛情故事，但也因此避免大大小小的悲劇發生。

儒家「止乎禮」和佛家「緣定」的理念，似乎可以使中國傳統社會中的男男女女無視愛情之為何物的「相安無事」了；然而以莊子為代表的道家，則主張「達於情而遂於命」，講究「法天貴真，不拘於俗」的思想，以此來反對儒家的「矯情」，批判儒家用禮法來壓抑人們的「真情」。《莊子·漁父》所倡言重真心、重真情的「貴真說」，可說是一股解除禮教桎梏心靈的復活清涼劑，使得中國，像漢代古詩，仍會出現像〈涉江采芙蓉〉、〈明月皎夜光〉、〈冉冉孤生竹〉、〈庭中有奇樹〉、〈迢迢牽牛星〉、〈凜凜歲云暮〉、〈孟冬寒氣至〉、〈客從遠方來〉、〈明月何皎皎〉，以及樂府詩〈艷歌何嘗行〉、〈傷歌行〉等等那樣率真熱烈而纏綿的愛情詩歌；也才会有唐宋詩人體會愛情的精闢言語，諸如盧照鄰「得成比目何辭死，願作鴛鴦不羨仙。」元稹「曾經滄海難為水，除却巫山不是雲。」白居易「在天願作比翼鳥，在地願為連理枝。」李商隱「春蠶到死絲方

盡，蠟炬成灰淚始乾。」「身無彩鳳雙飛翼，心有靈犀一點通。」晏殊「滿目山河空念遠，落花風雨更傷春。」歐陽脩「人生自是有情痴，此恨不關風與月」柳永「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。」秦觀「郴江幸自繞郴山，為誰流下瀟湘去。」李清照「此情無計可消除，才下眉頭，卻上心頭。」等等人們口傳心授的愛情佳句；也才會有《九歌》、〈越人歌〉、〈烏鵲歌〉、〈垓下歌〉、〈孔雀東南飛〉、〈華山畿〉等悽惻感人的愛情詩篇。

〈九歌〉是一組戰國時代荊楚之野的祭歌，已屬「小戲群」，描寫人神之間浪漫的眷戀情懷，這種情懷可以將禮教置於身外，抒發人們閉塞的心靈。〈越人歌〉寫越人船家女愛慕楚王子的無奈之情；其中最動人的句子是：「山有木兮木有枝，心悅君兮君不知。」〈烏鵲歌〉寫戰國時宋康王舍人韓凭妻何氏很美麗，夫妻抗拒康王奪何氏的淫威，雙雙自殺的故事。何氏做了兩首〈烏鵲歌〉來表達她的心志。歌云：「南山有烏，北山張羅。烏自高飛，羅當奈何。」「烏鵲雙飛，不樂鳳凰。妾是庶人，不樂宋王。」歌辭極樸實，而堅貞之意極明確。〈垓下歌〉即京劇所演〈霸王別姬〉。項羽英雄末路，對美人百般不捨之酸楚，盡在「虞兮虞兮奈若何」之中。〈孔雀東南飛〉寫漢末建安中廬江府小吏焦仲卿妻劉氏，不得婆婆歡心，被趕回娘家，娘家逼她改嫁，她投水而死，仲卿也自縊於庭樹。當時人為之傳唱這首長詩。詩有 329 句 1754 字，很顯然作者出自民間藝人，以講唱傳播各地。其中極感人的情節是「君當作磐石，妾當作蒲葦。蒲葦纫如絲，磐石無轉移。」「兩家求合葬，合葬華山旁。東西植松柏，左右種梧桐；枝枝相覆蓋，葉葉相交通。中有雙飛鳥，自名為鴛鴦。仰頭相向鳴，夜夜達五更。」其寫焦、劉彼此守著堅貞的節操，形雖變而神不變的完成愛情於禽鳥之中，以此來補償人間無奈的憾恨，非常的動人。〈華山畿〉寫劉宋少帝時南徐士子鍾情於華山畿客舍女子，竟害相思而死。葬時柩車至女門，運棺車的牛不肯前進，打拍也不動分毫。這時女子妝點沐浴，從客舍出來，唱著這樣的歌：「華山畿，君既為儂死，獨活為誰施？歡若見憐時，棺木為儂開。」於是棺木應聲開啟，女子進入棺中，家人扣打，毫無辦法，只好把他們合葬，叫「神女塚」。這故事雖然神奇，但歌聲之一往而深，情逾死生，焉能不使人感嘆驚奇而處處傳聞。

這幾個愛情故事，除了〈垓下歌〉之為英雄美人，容易傳諸千古之外，其餘或託諸人神的自我宣洩，或阻於男女授受不親的難於言詮，或囿於權勢人物的掠奪，或受制於家長的脅迫，可以說都是儒家禮教下產生的悲劇。他們一身的力量縱使微薄，但彼此激揚出來的愛情意志是何等的偉大，他們都不惜一死，因為他

們都相信，死後就能完成愛情，再也沒有人能加以阻擋。

而真正能呈現傳統中國的愛情現象，就庶民百姓而言，莫過於我在拙著《俗文學概論》中所說的一些「民族故事」，諸如牛女、西施、昭君、楊妃、孟姜、梁祝、白蛇，其中西施、昭君、楊妃關涉歷史，牛女、孟姜、梁祝、白蛇純為傳說。就士大夫而言，大抵見諸戲曲小說的名篇，諸如《西廂記》、《琵琶記》、《嬌紅記》、《牡丹亭》、《長生殿》、《紅樓夢》。

在庶民百姓長年積累而成的民族故事中，牛郎織女雖由神話而仙話而傳說，但原本所反映的是人們在威權的家長制下，欲求男耕女織的簡單愛情生活而不可得，夫妻終於被生生撕離，只能每年七夕相會鵲橋的痛苦。孟姜女除了塑造一位堅貞節烈的婦女典型外，也反映了暴政苦民賦役，拆散恩愛夫妻的悲情。而她那一哭，呼天搶地，感鬼泣神，轟轟烈烈，長城為之崩毀，則抒發了數千年的邊塞之苦與生民之痛。梁祝融歷代愛情故事於一爐，有古代女子恨不為男兒身的惆悵和熱切求學的慾望，有耳鬢廝磨油然生發而不可遏抑而生死以之而墓烈同埋的深情與節烈。而人們讚嘆他們死生至愛，哀悼他們有情人不能成為眷屬，而莊生既然可以化為栩栩然的蝴蝶，為什麼不可以教他們的「貞魂」兩翅駕東風，成雙作對，翩躚於天地之間？白蛇雖涉神怪，而物我合一的理念亦頗明顯。她勇於奮鬥爭取愛情，而人們既感念她的犧牲無悔，悲憫她的遭殃受難；而她有子夢蛟，為什麼不可以教他高中狀元，衣錦祭塔，超脫她於苦難？

在文人名著中，所舉的《琵琶記》雖是唯一的作品，但它的「嫡子嫡孫」，其實「族繁不及備載」，因為它是戲曲「寓教於樂」的開山祖師爺，它明白倡導「子孝共妻賢」，「非關風化體，縱好也徒然。」完全是儒家教化的傳聲筒。

西施雖吳越爭戰中史無其人，但她承載著古代美人禍水如褒姒亡國的觀念和「興滅國，繼絕世」的女間諜重任，厭惡她的人便教她落得「各種不得好死」；喜歡她的人，則教她功成名就，隨著心愛的范蠡作五湖之遊。昭君是漢元帝後宮良家子，在和親政策下，嫁給呼韓邪、雕陶莫皋兩位南匈奴父子單于，生兒養女，過了一輩子。但在民族意識、思想、情感、理念的「作祟」下，卻使昭君成了貌為「後宮第一」，能退十萬雄兵，卻投黑龍江而死的節烈美人，在文人心目中也把她當作「香草美人」來賦詩吟詠，來寄託心志。楊妃本為壽王妃，被唐明皇度為女道士，入宮冊為貴妃，真是一齣堂而皇之的「公公奪媳婦」醜劇。杜甫〈北征〉用「不聞夏殷衰，中自誅褒姒」兩句詩，把她定讞為挑起安史之亂的「罪魁禍首」，司馬光《資治通鑑》更捉風捕影的污衊她與安祿山「穢亂後宮」；所幸

白居易〈長恨歌〉說她是蓬萊仙子，晚唐以後，她也逐漸成為「月殿嫦娥」，清人洪昇《長生殿》更用五十齣寫她與唐明皇的生死至愛。

《西廂記》有南戲北劇，以號稱王實甫之北劇膾炙人口。其題材取自唐人小說元稹〈鶯鶯傳〉，它和蔣防〈霍小玉傳〉一樣，它們原本寫的是唐代士大夫戀愛的實際情況，只能在不被禮教管轄的女道士或樂戶歌妓中去尋找沒有拘束的愛情，然後予以拋棄，再去選取名門閨秀成婚，以此提高自己的社會地位，並為家族盡傳宗接代的責任。但演為戲曲改作團圓之後，就成了許多才子佳人故事的典型，這其間的情境，就成為人們要衝破禮教牢籠，達成自由戀愛和婚姻的嚮往。劉兌《嬌紅記》根據元人宋海洞〈嬌紅傳〉敷演，也將悲劇改為喜劇，寫申純與王嬌娘的戀愛，由一見相欣相賞，經誤會化解而相知，而勇於衝破禮教，終於誓同生死的歷程。他們的愛情和一般才子佳人的戲曲小說不一樣，主要在於肉慾的渴求少，而精神的契合多。像這種講求心靈契合的戀愛，小說《紅樓夢》中的林黛玉，可以說最具典型。她只求惺惺相惜與相知，只求彼此人格的信賴與完整，因此他不重慾也不重功名，較諸《西廂記》的崔鶯鶯與《牡丹亭》的杜麗娘之情味與境界，真不可以道理計。平心而論，那被稱為「淫魔」的賈寶玉怎能和她匹配。

由以上可見，愛情在傳播廣遠的民族故事和戲曲小說名篇中，其主要人物，都成了某種愛情類別的樣本。像牛女的愛而被撕離，孟姜節烈的感天格地，西施的捨愛報國，昭君的志節，趙五娘的「有貞有烈」，梁祝的生死不渝，明皇貴妃的長恨，白蛇為愛奮鬥的一往無悔。就中雖然加入不少民族意識、思想、感情和理念的成分，含有更多的意義和內涵，但剖析其維繫愛情力量的核心，則實在也脫離不了「真心」所生發出來的「真情」。

二、後世轉精的愛情境界：《牡丹亭》的「三生路」

即此又使我發現到，莊子「貴真說」遠大的影響，更在一代高似一代對愛情境界的提升。據我觀察，儘管有的理念前人已涉及，但把它當作認知來發揮的應當是秦觀、元好問、湯顯祖、洪昇四家，他們可以作為宋元明清四朝的代表。

秦觀歌詠牛郎織女鵲橋會說：「兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮。」元好問讚嘆殉情的鴻雁，開頭就「問世間情是何物，直教生死相許。」湯顯祖《牡丹亭·題詞》云：「天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎？……情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」

夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶！必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也。」

洪昇《長生殿·傳概·滿江紅》云：「今古情場，問誰個真心到底？但果有、精誠不散，終成連理。萬里何愁南共北，兩心那論生和死。笑人間、兒女悵緣慳，無情耳。感金石，回天地，昭白日，垂青史。看臣忠子孝，總由情至。先聖不曾刪鄭衛，吾儕取義翻宮徵。借太真外傳譜新詞，情而已。」

秦觀認為真正的愛情，並不在隨時隨地的親密，而要能超越廣遠時空的阻隔和考驗。他顯然是要將人間形貌相悅的戀愛提升到柏拉圖式的精神境界。

元好問則進一步將愛情提升到死生不渝、超越生死的境地。因為好生惡死是人之常情，而一旦能視生死於無懼的一對男女，其愛情往往十分真誠十分感人。

湯顯祖又頗為周延的發揮了生死至愛的情境，他認為「生者可以死，死可以生」才稱得上「一往而深」的至情。也就是說他積極的認為愛情非終於完成不可，其努力的辛勤過程，就是「出生入死」亦所不惜。

而洪昇則更加完密的建構愛情的境域，他幾乎是綜合以上三家的觀點，並遙承莊子貴真的理念。認為真誠不散的真心是愛情的基礎，有此基礎必然有緣成為佳偶，而且可以超越時空，超越生死那樣的永生不渝。他甚至於認為愛情的力量可以使金石為開，天地回旋，光耀白日，永垂青史。連那儒家所倡導的臣忠子孝，也是從至情生發出來的。則洪昇的至情說，其實是調和儒家「倫理」、佛家「緣分」、道家「精誠」而成就的圓滿。

我們知道明萬曆間，為了挑戰理學家的「存天理，滅人欲」，彰顯莊子的「貴真」，而有李贄「童心」、湯顯祖「情至」、袁宏道「性靈」、馮夢龍「情教」等主張。湯顯祖的「情至」表現在《牡丹亭》之中。但我們細繹《牡丹亭》的「情至」，卻似乎只存在於杜麗娘的「夢魂」和「鬼魂」，而其間之「情」，又似乎「情慾」為多。她雖然經歷了由生入死、從死復生；而一旦回歸人間，柳夢梅要與她成親時，她便搬出了「必待父母之命，媒妁之言」的儒家禮教規範，和「前夕鬼也，今日人也。鬼可虛情，人需實體」的看法。可見湯顯祖其實只在他「人生如夢」的虛幻中去肆無忌憚的破除理學家禁慾的樊籬，而在現實的世界上，他還是像杜寶、陳最良那樣的要守住儒家傳統的禮法。他在《牡丹亭·標目·蝶戀花》中也揭櫫「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路。」又在〈言懷〉中藉柳夢梅之口說到：「夢到一園，梅花樹下，立著個美人……說道：『柳生！柳生！遇俺方有姻緣之分，發跡之期。』因此改名夢梅。」於〈冥判〉中也由判官觀看冥府

姻緣簿，然後向杜麗娘說新科狀元柳夢梅和她有姻緣之分。則湯氏顯然也相信佛家姻緣之說。若此，湯氏《牡丹亭》還是同受儒釋道三家的影響。洪昇基本上雖和他一樣，也同樣說夢說鬼，但是洪昇以「精誠不散的真心」為根本來論述愛情，看來更為周密圓融，這其間也正合乎了「後出轉精」之義。然而湯洪所講究之「情」，不也正是莊子「歸真」的發揮和推演嗎？

以上對《牡丹亭》和《長生殿》劇本開頭各自所提出「旨趣」的說明，是我初步的看法。現在進一步探討，發現湯氏更有深度，而洪昇《長生殿》其實是對湯氏《牡丹亭》的模擬。

清人洪昇之女洪之則，記其父對摯友吳山評《牡丹亭》云：

大人云：肯綮在死生之際，記中〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈診祟〉、〈寫真〉、〈悼殤〉五折，自生而之死；〈魂游〉、〈幽媾〉、〈歡撓〉、〈冥誓〉、〈回生〉五折，自死而之生。其中搜抉靈根，掀翻情窟，能使赫蹄為大塊，踰糜為造化，不律為真宰，撰精魂而通變之。⁶⁵

其「赫蹄」謂極薄小之紙張，「踰糜」謂極短暫之時間，「不律」為「筆」之促音。意謂湯氏《牡丹亭》寫杜麗娘自生而之死、自死而之生的至情，因為他從心靈深處去搜羅探觸，從人性至意來觀照剖析；所以能使其中之至微細至短暫，恢宏為有如大地無盡之廣載，有如自然運行之永恆。而這些都從他筆下最真切的心靈，結撰為最純粹的情思，天衣無縫般的流露展現出來。吳山當下未及聽罷，即拍案叫絕。若此，則洪昇和吳山所激賞的《牡丹亭》，止於劇中杜麗娘「自生而之死」與「自死而之生」兩個段落，並未及於其「回生」以後。

而由上文所錄之湯氏〈題詞〉，可說是他假藉劇中人杜麗娘來傳達他的「情觀」和「至情觀」。他認為「情」是從心中不假造作的油然生發，而且不可遏抑的與日俱深，這樣的人如杜麗娘，也才稱得上是「有情人」。而這種「一往而深」的「情」，生者可以為之而死，死者也可以為之而生；也就是說可以「出入生死」，否則就達不到「至情」的境界。他又認為人世間的事物非常龐雜，不是人們知慧所可以完全了解，因之「道理」中所無的，也許正是「情感」上所必有的。道理

⁶⁵ [清]洪之則：〈吳山《三婦評牡丹亭札記》跋〉，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁91。

上認為「夢中事是虛幻的」，可是夢中都認為「那是真的」；而一般人所認定的男女肌體「親密」，也往往是形骸之表象而已，是無法探究到「真情」與「至情」的根本內涵。看來杜麗娘的「至生而之死」與「至死而之生」，正合乎他在這裏所宣稱的「至情」觀；即使是湯氏本人，同樣沒涉及「回生」以後的「人間事」。

又《牡丹亭》第一齣〈標目〉【蝶戀花】云：

忙處拋人閑處住，百計思量，沒個為歡處。白日消磨腸斷句，世間惟有情難訴。玉茗堂前朝復暮，紅燭迎人，俊得江山助。但是相思莫相負，牡丹亭上三生路。⁶⁶

上文說過《牡丹亭》成於萬曆二十六年（1598）秋，那時他剛解遂昌知縣任，回到家鄉臨川，移居玉茗堂。他因閒居無聊，乃創作《牡丹亭》，用令人斷腸的詞句來呈現世間人最難訴說的情懷；他寫作時暢快得好似受到江山靈氣的助益一般。他認為只要有情人真心相愛，不辜負對方，就會像《牡丹亭》劇中的杜麗娘和柳夢梅一般，不止姻緣前訂，而且縱使歷盡艱難，而且也會走上「三生」之路，達成「至情」美滿。這裡的「三生路」，除了如一般意謂情緣前訂之外，應當還指涉杜麗娘在《牡丹亭》中的「夢中情」、「魂游情」、「現世情」之「三情」歷程而言。⁶⁷因為在「夢中情」，杜麗娘感春之情油然而起，一往情深，形諸夢寐之中；在「魂游情」，則主動積極，自在奔放，在心魂意志上求取愛情；而一回到「現世情」卻滿口父母之命，媒妁之言，不免受制於禮法。如果湯氏的所謂「三生路」果然含有「現世情」，那麼他以兩個段落二十齣的大篇幅來鋪敘，就言之成理；因為他要強調「現世情」其實最為艱難，最被當時「吃人的禮教」所束縛，而也唯有突破這重重束縛，他所主張的「至情」才算真正的完成；也因此他安排一連串的邊亂

⁶⁶ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第1齣〈標目〉，頁2067。

⁶⁷ 本文完稿之後，憶及觀賞白先勇製作風行海內外之青春版《牡丹亭》，有類似「三情」之說。原來其編劇之一，臺灣大學中文系同仁張淑香教授，早在其〈捕捉愛情神話的春影——青春版《牡丹亭》的詮釋與整編〉即謂所改編之《牡丹亭》三本，上中下，分別為「愛得死去」、「愛得活來」、「愛得完成」，全文收入《姪紫嫣紅《牡丹亭》：四百年青春之夢》（臺北：遠流出版社，2004年），頁104-111。而這三層的結構關聯，白先勇先生美其名為「夢中情」、「人鬼情」、「人間情」。可見我的「三情說」顯然在意識上受到白先生的「潛移默化」；只是白先生是就杜、柳兩人之情而言的，而我是單就杜麗娘之情來說的。

作為故事的背景，一則用以嘲弄當時塞北邊事，以杜寶之賄貨李全之妻招降，影射邊將王崇古、吳克、方逢時、鄭洛之利用三娘子招降蒙古俺答；他們因此官至兵部尚書，也如同杜寶輕易的升遷同平章軍國事。二則用來使劇中人物顛沛流離，父母夫妻難於團聚。而又由於柳夢梅之窮酸未達，杜寶之聲勢煊赫；加上杜寶、柳夢梅性格古執與純真的極大差異，終使翁婿正面連番三次衝突，一次甚於一次，甚至在最後一齣〈圓駕〉裏，皇帝下詔褒封團圓，杜寶還向麗娘提出：「離異了柳夢梅，回去認你！」柳夢梅在杜麗娘勸說下，仍不伏輸認杜寶為丈人。杜麗娘則明白向他父親說：「叫俺回杜家，趟了柳衙。便作你杜鵑花，也叫不轉子規紅淚灑。」⁶⁸直接堅決的回絕。彰顯她始終敢於以情抗禮，追求並完成了她的「至情」。她和柳夢梅在劇末最後一支曲子裏這樣的對唱：

【北尾】（生）從今後把牡丹亭夢影雙描畫，（旦）虧殺你（南枝）挨暖俺、北枝花，則（普天下）做鬼的有情誰似咱。⁶⁹

末句以「有情」點醒題旨，也和《北西廂記》末句「願普天下有情的都成了眷屬」⁷⁰相呼應。因為「有情眷屬」是人們共同的願望。

可見湯氏所要寫的「情」是兼具「夢中情」、「魂游情」、「現世情」的。前二種情看似虛幻，卻是「一往情深」的自然體現，是存在於人們靈根情窟之中的；但是「現世情」，則須求諸現實俗世，其間重重禮教，窒礙難當，反而不一而足；而在湯氏看來，也惟有鏗而不捨，逐一突破化解，終於成就「有情眷屬」，才真正是「至情」的圓滿完成。

湯氏生存的明嘉靖、萬曆間，正是上文說過的程朱理學被統治者極力推崇提倡的時代，天下橫流著「存天理、滅人欲」的思想；而那時王陽明心學左派泰州學派正流行，認為飲食男女乃自然本性的要求，倡導「天理即在人欲之中」。湯顯祖深受影響，雖然不反對天理，卻肯定人欲；而他更主張情是人欲的體現，文學從情生發而來。所以他在〈耳伯麻姑游詩序〉說：「世總為情，情生詩歌，而

⁶⁸ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第55齣〈圓駕〉，北【四門子】，頁2276。

⁶⁹ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第55齣〈圓駕〉，北【尾】，頁2277。

⁷⁰ [元]王實甫：《西廂記·衣錦還鄉》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁564。

行於神。」⁷¹又在〈學餘園初集序〉說：「昔人常因其情之卓絕而為此，固足以傳。」⁷²在〈宜黃縣戲神清源師廟記〉更說：「人情之大寶」能「生天生地，生鬼生神，極人物之萬途，攢古今之千變。」⁷³凡此皆可見其《牡丹亭》「至情說」觀點的根源，而他是以「夢中情、魂游情、現世情」的「三生路」來體現的。而他在心裏卻深深感受到，要體現「至情」，縱使是出生入死，鏗而不捨的追求，是多麼的艱難困頓，所以他在創作《牡丹亭》，起初即「白日消磨斷腸句」，⁷⁴劇本完成時還是「千愁萬恨過花時，人去人來酒一卮；唱盡新詞歡不見，數聲啼鳥上花枝。」⁷⁵充滿著無限的失意和惆悵；而這其間是否也流露了一位才智之士，空懷滿腹經綸，遠大理想，而努力追求，費盡一生半世，而終於落拓無歸的悲願呢！因為至情的達成，豈不象徵著理想的實現。若此，湯氏費盡筆墨所建構的杜麗娘「夢中、魂游、現世」的「三生路」之「至情」，豈不實質上止於「空中樓閣」而已。

而我之所以又認為洪昇《長生殿》乃在模擬湯氏《牡丹亭》，是因為其創作旨趣雖與秦觀、元好問相合外，於湯氏之主要旨趣更如出一轍。湯氏以「夢中、魂游、現世」之「三生路」來體現杜麗娘的「至情」，洪氏也以「現世情、魂游情、天上情」來完成楊玉環的「至情」，除了程序上以「前實後虛」易湯氏之「前虛後實」外，其「三生情」並無二致。但因為《長生殿》有史實之種種窒礙，其所謂「三生情」，反不如《牡丹亭》憑空生發之自然。

三、著者之「愛情觀三部曲」

(一) 相欣相賞是愛情的起點

而說到這裡，如果要我來說說自己對於愛情的看法，我以為，男女之間，如果能以真誠為基礎，始於相欣相賞，繼之相激相勵，終於相顧相成，那麼愛情才會真正的圓滿。也就是說，「相欣相賞」是愛情的起點，「相激相勵」是愛情的

⁷¹ [明]湯顯祖：〈耳伯麻姑游詩序〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷31，頁1110。

⁷² [明]湯顯祖：〈學餘園初集序〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷31，頁1112。

⁷³ [明]湯顯祖：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷34，頁1188。

⁷⁴ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第1齣〈標目〉，【蝶戀花】，頁2067。

⁷⁵ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，第55齣〈圓駕〉，下場詩，頁2278。

過程，「相顧相成」是愛情圓滿的境界。它們雖然有漸進的程序，但結果是同時並存的。因為能「相顧相成」，無不能「相激相勵」與「相欣相賞」。

那麼如何才是「相欣相賞」呢？請注意這個「相」字，是彼此互相的，不是單方面的；也就是兩人之間，我對你感到愉悅感到有所傾慕，而這種愉悅和傾慕絕不帶有一絲一點功利的成分；同樣的，你對我也如此。有這樣純潔的友誼，自然會有心靈的交流和共鳴，那麼愛意也就會逐漸滋生了。羅曼·羅蘭說：

兩顆相愛的心靈，自有一種神祕的交流：彼此都吸引了對方最優秀的部份，為的是要用自己的愛把這個部份加以培養，再把得之對方的還給對方。⁷⁶

羅蘭這段話，其實也說明了愛情的「三部曲」：「彼此都吸引了對方最優秀的部份」，就是「相欣相賞」；「用自己的愛把這個部份加以培養」，就是「相激相勵」；「把得之對方的還給對方」，也有「相顧相成」之意。

對於彼此優秀的部份相欣相賞，在傾慕愉快之中相為融會，必可使身命的力量更加壯大起來。這種境界就好像「雙渠相灌溉，佳木繞通川。」⁷⁷曹丕所看到的只是「芙蓉池」邊的景色，而我們解得相灌溉的雙渠，彼此傾注了身命之流，為之更為浩蕩。林木之所以佳美，乃因為川流之潤澤；而川流之所以益增其姿，乃因為佳木之掩映。雙渠與佳木豈不是有如「相欣相賞」而益增其姿？如果我們身命中能有這麼一位可以「相欣相賞」的人，該有多好？而如果係屬異性能夠相愛，由於愛情所生發的身命合流，該有多麼壯闊！

（二）相激相勵是愛情的進程

然而通過「相欣相賞」，進而使身命的力量合流，似乎尚有所不足；必須再通過「相激相勵」，才能將彼此身命中潛在的力量完全發揮出來。莊子〈徐无鬼〉

⁷⁶ 羅曼·羅蘭(Romain Rolland)：《約翰·克利斯朵夫》，見孫介夫、宋默編：《羅曼·羅蘭語錄 II》（臺北：智慧大學，1996年），頁137。

⁷⁷ [魏]曹丕〈芙蓉池作〉：「乘輦夜行遊，逍遙步西園。雙渠相灌溉，嘉木繞通川。卑枝拂羽蓋，脩條摩蒼天。驚風扶輪轂，飛鳥翔我前。丹霞夾明月，華星出雲間。上天垂光采，五色一何鮮！壽命非松喬，誰能得神仙？遨遊快心意，保己終百年。」詳見[梁]蕭統編，[唐]李善注：《昭明文選》（臺北：藝文印書館，2003年），頁318。

篇裡有這麼一則故事：

莊子送葬，過惠子之墓，顧謂從者曰：「郢人堊漫其鼻端，若蠅翼。使匠石斲之。匠石運斤成風，聽而斲之，盡堊而鼻不傷，郢人立不失容。宋元君聞之，召匠石曰：『嘗試為寡人為之。』匠石曰：『臣則嘗能斲之。雖然，臣之質死久矣。』自夫子之死也，吾無以為質矣，吾無與言之矣。」⁷⁸

莊子一書裡，記載許多莊子和惠施的辯論，它們雖然談得很起勁，但卻從來談不攏。從這一則故事，我們可以深切體會到莊子在惠子死後，所感受的一份落寞。惠子和莊子在哲學思想上儘管有很大的歧異，但也因為彼此的歧異而相激相成。他們是研究學問的好對手，莊子之所以有那麼博大精深的思想理念，有許多是從與惠子的辯論中生發出來的，他們就好像匠石和郢人，如果沒有郢人的「立不失容」，匠石就不能「運斤成風」、「盡堊而鼻不傷」，使他的技巧達到化境；而如果換了宋元君，必然膽顫心搖，匠石必然無從下手，即使勉強運斧，那麼不止鼻端那點白粉不能「斫」去，恐怕整個鼻子，甚至整顆腦袋都不見了；這麼一來，匠石不止不能神乎其技，反而落得手段庸劣，遭致殺身之禍了。莊子過惠子之墓，感傷的是他那一位可以切磋琢磨的好對手「質」已經死了，從此他再要「以卮言為曼衍，以重言為真，以寓言為廣」，恣縱不儻的發表其「謬悠之說、荒唐之言、無端崖之辭」，再也沒有人可以理會了。試想，莊子除了感傷外，內心豈不更籠罩著一分「無端崖」的寂寞？

大哲學家莊子因為惠子死「無以為質」，就從此「無與言之」，可見身命中有個可以「相激相勵」的人是多麼重要；而這個人如果是經由「相欣相賞」的所愛，既能彼此使身命合流，為之豐厚壯闊；又能砥礪切磋，發潛德幽光，使之燦爛輝煌；則身命的能力，庶幾可以施展得淋漓盡致了。

（三）相顧相成是愛情的圓滿

而我又進一步認為，兩個相愛的人，在「相激相勵」，互相完成之際，更應當有「相顧」的體恤和溫馨，因為那是療傷止痛的最佳良方；如此在遭遇挫折之

⁷⁸ [先秦]莊周著，[清]郭慶藩輯：〈徐無鬼第二十四〉，《莊子集釋·雜篇》（臺北：河洛圖書出版社，1974年），頁843。

時，方能感受髮貼再度奮發。也就是說，「相成」必先「相顧」，然後才能真正的「相攜並舉」，形神相親的同時舉起像鴻鵠一般的翅膀，沖上藍天，作千里萬里的飛翔，而休憩於心目中的瑤池閨苑。愛情至此也才真正達到圓滿的境界。所以，我認為相欣相賞、相激相勵、相顧相成，既是達成愛情的「三部曲」，同時也是人間最幸福美滿的愛情境界。

人們追求愛情，是與生俱來的；圓滿的愛情，其滋味是最甜美的。人生在世，最難耐的莫過於寂寞與孤獨，所以誰不希冀有那麼一位真誠的人，與你相欣相賞、進而相激相勵，終於相顧相成而相攜並舉那樣的步步蹴開身命中美麗的蓮花。如果有此一人來相愛，則身命中尚欲何求？只是那人也許是「滿堂兮美人，忽獨與予目成。」那人也許在「燈火闌珊處」，要你「驀然回首」；那人也許「在水一方」，要你「溯迴從之」。而我相信，精誠所至，必然金石為開，那麼「所謂伊人」，也必然「宛在水中央」。願天下至情之人，鑿而不捨，努力以赴。

對於我的「愛情三部曲觀」，止起於現世、行於現世、成於現世；無須出入生死，只要有幸遇合，努力追求，就可如願以償，如果湯、洪二氏泉下有知，未知以為然否？

結語

說到這裡，我們可以明確的說，把愛情的根本建立在「真誠」之上，是顛撲不破的至理。因為「情」的本義就是「真」，像「情知、情愴、情話、情實、情貌」等語詞中的「情」莫不皆然。而只要「真誠」就有無限篤定的力量。上文對於情的根本就是「真誠」，雖已有所說明，現在再舉三首詩來強化它。其一，漢樂府「上邪」那首：

上邪！我欲與君相知，長命無絕衰。山無陵，江水為竭，冬雷震震夏雨雪，
天地合；乃敢與君絕！⁷⁹

這是一首情人的誓詞，他們的相知相愛，要永生永世不斷絕、不減損。只有在高山沒有峰巒、長江之水枯乾、冬天打雷夏天下雪、天和地合在一起的情況下，才

⁷⁹ 佚名：〈上邪〉，收入〔宋〕郭茂倩編撰：《樂府詩集·鼓吹曲辭·漢魏歌十八首》（上海：上海古籍出版社，1998年），卷16，頁201。

會彼此相捨。請問這可能嗎？他們以此來誓守彼此的堅貞。然而一旦真誠有虧、疑慮滋生，就不然了。請看漢樂府「有所思」中的一些句子：

有所思，乃在大海南。何用問遺君，雙珠玳瑁簪，用玉紹繚之。聞君有他心，拉雜摧燒之。摧燒之，當風揚其灰。從今以往，勿復相思。⁸⁰

詩中這位女子，對她的情郎是何等的真誠，她為了表示對他的愛，打算送他一支髮簪，這支髮簪是用高貴的玳瑁製成的，上面不止綴有象徵心意成雙成對的珍珠，還用美玉細心的加以裝飾。可是聽說情郎變心了，她就毫不顧惜的把這支簪子拉雜的加以摧毀，還把它燒了，當著風看它化成灰燼消滅於無形。而從今以後，她不再為他相思了。

可見男女愛情以「真誠」為基礎是最起碼的，而其間的甜蜜與苦澀，也莫不以此為分野。《古詩十九首》中又有這麼一首：

客從遠方來，遺我一端綺。相去萬餘里，故人心尚爾。
文綵雙鴛鴦，裁為合歡被。著以長相思，緣以結不解。
以膠投漆中，誰能別離此？⁸¹

從字裡行間，可見這位女子的得意和感受的溫馨幸福；而這份情懷，只從她情郎託人帶來的一匹絲織品引發出來。她欣喜於情郎雖離別久遠，而真誠之愛一如以往。所以她要把那織有「雙鴛鴦」的錦繡，製成一床「合歡被」，她要把那長長的絲緒和她日夜纏綿的相思，一起放入被中；還要在被緣上縫下永遠解不開的同心結。她想唯有如此，才能報答她情郎的深愛。也因此，她得意洋洋的說：我倆如膠似漆，誰還能把我們分開。像這樣油油然的欣喜，就是因為感染了對方同樣真誠的愛意。

⁸⁰ 佚名：〈有所思〉，收入〔宋〕郭茂倩編撰：《樂府詩集·鼓吹曲辭·漢魏歌十八首》，卷16，頁200。

⁸¹ 〈古詩十九首〉之十八，收入〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注《昭明文選》（臺北：文化圖書公司，1979年），頁404。

徵引書目

- 王實甫：《西廂記》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第9冊，長春：吉林人民出版社，2001年。
- 李惠綿：《戲曲批評概念史考論》，臺北：里仁書局，2002年。
- 李漁：《閑情偶寄》，北京：中華書局，2007年。
- 吳梅：《中國戲曲概論》，收入王衛民編校：《吳梅全集》，石家莊：河北教育出版社，2002年。
- 徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- _____：《湯顯祖與牡丹亭》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 郭茂倩：《樂府詩集》，上海：上海古籍出版社，1998年。
- 莊周著，郭慶藩注：《莊子集釋》，臺北：河洛圖書出版社，1974年。
- 張淑香：〈捕捉愛情神話的春影——青春版《牡丹亭》的詮釋與整編〉，收入《姮紫嫣紅《牡丹亭》：四百年青春之夢》，臺北：遠流出版社，2004年。
- 張敬：《明清傳奇導論》，臺北：華正書局，1986年。
- _____：《清徽學術論文集》，臺北：華正書局，1993年。
- 曾永義：〈論說「拗折天下人嗓子」〉，收入《王叔岷先生八十壽慶論文集》，臺北：大安出版社，1993年。
- _____：《詩歌與戲曲》，台北：聯經出版公司，1988年，頁396。
- _____：〈再說「拗折天下人嗓子」〉，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。
- _____：〈《牡丹亭》是「戲文」還是「傳奇」〉，刊於《湯顯祖研究通訊》2009年第1期，頁1-12。又收入鄭培凱、趙天為主編：《文苑奇葩湯顯祖：中國戲曲藝術國際研討會文集(2009)》，桂林：廣西師範大學出版社，2012年。
- _____：〈《牡丹亭》之「排場」三要素〉，《湯顯祖研究通訊》2010年第2期，頁1-21。
- _____：〈傳統中國的愛情觀〉，發表於2011年5月13-14日世新大學「情、婚姻暨異文化跨界研究國際學術研討會」之首場「主題講演」，原載該會議論文集，後收入《戲曲與偶戲》，臺北：國家出版社，2013年。
- _____：〈從明人「當行本色」論說「評鶯戲曲」應有之態度與方法〉，《文與哲》2015年第26期，頁1-84。

_____：〈「拗折天下人嗓子」評議〉，《戲曲研究》2016年第1期，頁24-54。
湯顯祖撰，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，北京：北京古籍出版社，1998年。

湯顯祖：《牡丹亭》，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第3冊，北京：北京古籍出版社，1999年據明刻懷德堂本為底本點校。

蕭統編，李善注《昭明文選》，臺北：文化圖書公司，1979年；臺北：藝文印書館，2003年。

羅曼·羅蘭(Romain Rolland)：《約翰·克利斯朵夫》，見孫介夫、宋默編：《羅曼·羅蘭語錄II》，臺北：智慧大學，1996年。

釋德清：〈塔銘·徑山達觀可禪師塔銘〉，收入《憨山老人夢遊集》，併入曹越主編：《明清四大高僧文集》第2冊，北京：北京圖書館出版社，2005年。

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

Tseng, Yong-i*

[Abstract]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

