

※學術會議※

「湯顯祖與《牡丹亭》國際學術研討會」 會議紀錄

李佳蓮、李相美*整理 華瑋**編校

「湯顯祖與《牡丹亭》國際學術研討會」由中央研究院中國文哲研究所、臺灣大學文學院中文系、戲劇系、國立傳統藝術中心、美國加州大學聖塔芭芭拉分校東亞系等單位主辦，漢學研究中心、國立中正文化中心、聯合報副刊、聯合文學等單位合辦，蔣經國國際學術交流基金會贊助，於二〇〇四年四月二十七、二十八日在臺北國家圖書館國際會議廳舉行。會議邀請三十位國內外戲曲研究學者與古典文學專家，發表專題論文，分別針對《牡丹亭》的主題「情」、《牡丹亭》的接受與傳播、《牡丹亭》的文學淵源與影響、《牡丹亭》與崑曲藝術、湯顯祖的文藝與創作觀、湯顯祖與晚明思想、文化、政治等中心議題進行討論。四月二十七日上午九時開幕式，由中研院文哲所王靖獻所長主持，並邀請中研院李遠哲院長、臺灣大學陳維昭校長致辭。王所長主持時指出，這次會議的籌備不僅有很多單位共襄盛舉，也能與青春版崑劇《牡丹亭》的演出彼此輝映，對於學術與社會之間的交流互動，相信會有很大的助益。李遠哲院長則從愛情的力量、文學的傳播與接受、崑劇藝術以及湯顯祖對社會的影響等多方面，肯定《牡丹亭》的研究意義。陳維昭校長將湯顯祖與莎士比亞相提並論，認為《牡丹亭》的價值絕不比世界名著遜色，其「至情」若能帶給大家心靈上的感動，就是莫大的成功。

兩日共計八場學術討論，其內容如下：

* 李佳蓮、李相美，臺灣大學中文研究所博士生。

** 華瑋，本所研究員。

第一場由中央研究院許倬雲院士主持，三位主講人宣讀文章：

一、曾永義教授（臺灣大學）：〈再說「拗折天下人嗓子」〉

二、宇文所安(Stephen Owen) 教授（美國哈佛大學）：“The Return of *Peony Pavilion* in *Peach Blossom Fan*”

三、葉長海教授（上海戲劇學院）：〈理無情有說湯翁〉

曾永義教授表示，這篇文章的題目是學界爭論已久的問題，名為「再說」乃因一九九二年曾發表〈論說「拗折天下人嗓子」〉，該文是完全站在湯顯祖的立場進行論述；而本文則試圖從當時反對湯顯祖的「諸家」立場，再論湯顯祖合律與否的問題。首先歸納「諸家」非議《牡丹亭》的大要有五點：（一）字句平仄四聲不合聲調律；（二）韻協混用不合協韻律；（三）加襯不得其法；（四）宮調舛錯、曲牌訛亂、聯套失序；（五）難於用吳中崑山腔演唱。以上五條，前四條可以說是「因」，後一條可以說是「果」，而無論是「因」是「果」，其實都是站在以崑山水磨調作為腔調的「傳奇」律法之基準來論說的。何以諸批評家要如此非議湯顯祖？乃因湯顯祖創作的《牡丹亭》從嚴格意義上來說，還不算作「傳奇」，因為真正的傳奇必待「三化」，即北曲化、文士化、崑腔化，始能成立。《牡丹亭》只能說是「新戲文」，若從聲調律發展到相當精緻細微的水磨調的標準檢視，當然不合乎嚴格的崑律。然而，若因此就說湯顯祖不明音律，其《牡丹亭》「胡作非為」，則亦非事實。湯顯祖的戲曲觀，乃至於文學藝術觀，無不以自然臻於高妙為旨歸，所以當譜律家所斤斤三尺的「人工音律」，無法讓他馳聘筆墨時，他只好棄繯絕轡的運用他所了悟的「自然音律」，以他所重視的「歌永言，聲依永」而達成發乎「情志」的妙境。無論是從平仄律、協韻律、單雙句式、增字減字、聯套形式乃至於移宮換調、排場轉移等諸多面向來看，湯顯祖不僅不是不懂音律，甚至可說是精於音律，更善於掌握句式、變化句法。他被指責的，其實不過就在運用「自然音律」這方面。如果我們也來檢驗他拘守韻律的地方，則比比皆是，換句話說，他既能講求人工音律，也能合乎吳江譜法；但因他更講求自然臻於高妙，所以不免以自我體悟之自然音律隨意揮灑，乃致使講究崑山曲律的譜法家有所批評。

宇文所安教授的論文探討的是《牡丹亭》在《桃花扇》裏的「回歸」。他因為臨時的緊急校務會議未能來臺，故由哈佛大學田曉菲教授代為宣讀論文綱要。宇文教授的論文首先提出的問題是「學」——當一個哲學話語被通俗使用之後，會有不

同而非常有趣的情形。「學」在白話的意義上是表示「模仿」，學習的對象在新儒家與通俗之間是不同的，儒家教育的常規是學生背誦課文，演員則是記誦唱詞；前者為陶冶性情，後者僅在於「如何以假成真」。《牡丹亭·閨塾》與《桃花扇·傳歌》一前一後分別提出女主角表面上背誦的一份文本，在根本上，此二位均將文本看得很嚴肅，但杜麗娘在〈關雎〉中讀到了自然的理解，她把文本當真，完全消化吸收了她從文本所得到的觀念和價值；李香君也當真地吸收了她所學習的《牡丹亭·驚夢》曲文的價值觀，而非簡單的記誦文本。此種嚴肅的態度與輕鬆的背誦不同，表演者也許是心口合一的，故社會所承認的「學」反而被推翻了，而社會上所承認的表演反而被當作認真的「學」。至於「幻象」在兩劇中的展現，《牡丹亭》中的人工幻象、劇場幻想與現實社會變得很複雜，杜麗娘以幻象開始，憑藉意志力使之變成了現實。《桃花扇》是十七世紀最偉大的戲劇作品之一，是對《牡丹亭》的回讀，李香君學習杜麗娘，幾乎也使夢想成真，但結果還是失敗了，因為那幫助幻象成真的現實社會被摧毀了。此二劇中，主觀幻象均成為現實社會，《桃花扇》中處處有《牡丹亭》的影子，這也是李香君對於杜麗娘的另一種「學習」，她以複雜的方式，尊重杜麗娘為浪漫藝術的化身，這都是「學」，從這個角度來看，李香君再度重複了杜麗娘。如果說《牡丹亭》關心的是「真」，那麼，《桃花扇》的戲劇化世界關心的便是「如真」。

葉長海教授的論文旨在闡析湯顯祖的情理觀。論文首先提及，自從王思任〈批點《玉茗堂牡丹亭》敘〉謂「《牡丹亭》，情也」之後，湯顯祖筆下的「情」乃至於「理」的涵義便是諸家討論的焦點。葉教授認為，人世間的情與理、理學家的情與理、以及佛家的情與理，都在湯顯祖心中出沒著、混和著，有時互相矛盾，有時又彼此相容，它們共同構成了湯顯祖藝術創造精神的獨特之處。在《牡丹亭》中，作者的「情」與作者筆下杜麗娘的「情」是兩回事，杜麗娘的情最可貴之處在於她所表現的個性解放、率意追求。由於湯顯祖深受他的老師——王學左派代表人物羅汝芳的影響，崇尚自然天性的人性論，因此把人性本然的「情」引入宋明理學的人性論中，認為情是人與生俱來的東西；但湯顯祖同時又深研佛理，當他從佛教的立場看待情時，對情又是摒棄的，所謂「情有者理必無，理有者情必無」。於是他試圖調和「情」、「理」，使之一體化，但這不是一位入世的、「為情作使」的藝術家所能達到的，所以他始終在情、理之辨中搖擺矛盾。總而言之，湯顯祖創作《牡丹亭》時所極力標舉的「情」，既宣揚了生命存在的絕對合理，也宣告了人格獨

立、意志自由的不容侵犯，同時表示了戲曲創作超越時空界限的巨大力量和極大自由。在論及世事時，他認為人各有志，志有所偏，鑽研倫物者「言理」，著意政經者「言勢」，癡心文藝者「言情」。但在研求佛學教義時，他又深知「理有情無」一說乃為佛家至理，因此又時而否定自己對情的認識和態度。但當他從事戲劇創作時，則試圖將佛學超越塵凡的說教與普世的人情貫通起來。湯顯祖在情與理這對關係中表現出如此矛盾，顯示了思想歷程的曲折無邊，他終其一生經歷疊宕起伏，只有從他的生活經歷和思想理念的全面考察中來體悟他的藝術精神，才能真切理解其作品的獨創性與複雜性。

三篇文章宣讀完畢之後，即開放現場與會來賓發言討論。首先是臺灣大學中文系柯慶明教授對於宇文所安教授的論文提出兩點意見，柯教授認為該文從「學」入手，彰顯「覺」、「效」同時發生在「文人」與「優伶」之上，是非常深入的觀點，當時的「文人」溺於八股，只有「效」而無「覺」，反而是「優伶」或者如戲中的女主角杜麗娘、李香君能由「學」而「覺」。但是，她們的「覺」不正是劇作者自己的觀點或體悟嗎？因此，作者通過作品表達自我意識的參與性是否需要列入考慮？另外，杜麗娘是小說虛構的人物，而李香君在歷史上實有其人，這一點會不會影響到此處的基本論述？柯教授的問題提出之後，田曉菲教授表示將代為轉達。緊接著，主持人許倬雲院士請此次會議和演出的靈魂人物白先勇先生發表意見，白先生便請曾永義教授從各個角度評價湯顯祖《牡丹亭》的成就，並與《長生殿》的比較作詳細說明。曾教授表示，兩部鉅製的成就是無法詳細說明的，然而若就全面性的考察來說，則戲曲到了傳奇精緻的程度，評價劇作勢必考量兩個方面：一為文學，一為藝術。洪昇嘗自言「文采不逮臨川」，這是事實，但洪昇不似湯顯祖那般好耍學問，故若就文辭的雅俗來說，洪昇可能優於湯顯祖；至於表演藝術，以關目情節的繁簡輕重為要，再配合音樂、穿戴、角色勞逸均衡等綜合條件即為排場，全本戲中排場必經藝術性的組合，有所冷熱調適、前後呼應才好，洪昇對此布置應是最周密的；就音樂方面來說，洪昇是音樂家，《長生殿》中可傳唱的曲子是多於《牡丹亭》的，《牡丹亭》若未經鈕格、葉堂、馮起鳳等人以「集曲」的方式來格正，可傳唱者堪稱少數，但「集曲」實已破壞曲牌音樂的精神。只因《牡丹亭》的文字實在很美，人不忍棄，故總體而言，《牡丹亭》的文學造詣是比較高的；再就主題思想而言，則《長生殿》恐怕只可說是《牡丹亭》的翻版；但若再從戲劇結構來說，《牡丹亭》中李全作亂一線卻有結構鬆散的缺點，因此，站在整體考量上來

說，《牡丹亭》與《長生殿》可說是各有千秋，但《長生殿》實不愧為戲曲藝術之集大成。曾教授回應之後，白先勇先生補充說明：他在編劇之前以為李全夫婦是岔出去的枝節，但編劇之後認為它可以和生旦戲相輔相成，因為他們也有愛情戲可以發揮，同時增添部分趣味而成為湯顯祖寫「情」的一部分。接下來，高雄師範大學國文系陳貞吟教授提出：部分戲曲史以湯顯祖為「以情抗理」，請問葉長海教授同意與否？葉教授的回應是：將湯顯祖《牡丹亭》的反封建視為「以情抗理」是主流的說法，但他以為這種說法還不夠全面，因為湯氏在儒、釋、道等方面的學識修養極為豐富，本身的思想情感也很複雜甚且矛盾，這些都不是單純且單一的。

第二場由美國加州大學聖塔芭芭拉分校白先勇教授主持，四位主講人宣讀文章：

- 一、柯慶明教授（臺灣大學）：〈愛情與時代的辯證——《牡丹亭》中的憂患意識〉
- 二、雷威安(André Lévy)教授（法國波爾多第三大學）：〈《牡丹亭》與時俱進的聲譽〉
- 三、劉夢溪教授（中國藝術研究院中國文化研究所）：〈《牡丹亭》與《紅樓夢》——他們怎樣寫情〉
- 四、王德威教授（美國哥倫比亞大學）：〈遊園驚夢，古典愛情——現代中國文學的兩度「還魂」〉

柯慶明教授的論文從《牡丹亭》女主角的生死歷程；男主角的由窮而達之命運轉變；以及父輩的禦寇圖釋過程，這些深具時代特徵的現象，來和男女主角的愛情永恆的神話相互對照，以探討其正反相生的辯證關係。首先談到閨女還魂的內在底蘊。與西方著名童話「白雪公主」相較，此類深閨少女死而復生，實代表愛情追尋、情欲復活的歷程。杜麗娘所處禮教規範已形成嚴格禁制的傳統社會，儼然是芳華虛度、生命與愛情全然落空的生命困境，她在受社會化壓抑的表面之下，真正的精神卻是「自在若飛仙」，渴望自由而追求自我的實現，因此劇中賦予麗娘「仙」的象徵，她的「還魂」、「更生」就不僅是性愛渴望的壓抑與解除，同時更具有與讚頌花月的「聖婚」崇拜相關的自然神祇在季節變化中的「死亡」與「再生」的意蘊，並再三與象徵青春生命的「春」與「梅」意象扣合。其病經春夏而死於中秋，「回生」又歷經設廟、祭祀、再生、分離、俗婚等過程，遂與大地春回「寒食」之鑽燧改火慶典儀式等種種「植物神靈」之季節循環祭儀相關，至此，杜麗娘的「慕

色」、「有情」，便昇華為熱愛生命、大地回春的真諦。更重要的是，此「入死出生」的歷程，不僅是個人尋愛的經歷，同時更成爲一種多義的象徵：一方面是科考制度下「寒儒」祈求發跡的「春夢」；一方面是江山半壁、充滿內憂外患的時局背景中，祈望家國「恢復」、「更生」的深悲大願。前者見諸柳夢梅由窮而達的命運轉變：在《牡丹亭》中由湯顯祖主持的科考，從不曉得傷春遊園的道學腐儒陳最良十五次不第，而柳夢梅因爲能夠實現真情交感的「聖婚」，拯救了威權「俗婚」所帶來的社會墮落與陷溺，成爲能使大地回春的執行者而一舉中第，對他而言，「登科」正等同於「還魂」。後者見諸劇中體現的內憂外患、國家命脈延續的問題：劇中的策問直接緊扣時務，並提出戰、守、和三法，不僅將宋、金關係與杜麗娘命運相提並論，也在湯顯祖加入了海盜等情節之後，反映出他對家國與時代的憂患意識，由此，《牡丹亭》不再只是重述一則永恆的「愛情」神話而已。

雷威安教授的論文探討的是《牡丹亭》與時俱進的聲譽。雷教授首先談到，二〇〇一年「聯合國教科文組織」將崑劇列爲全世界排名第一的「口述與非物質文化遺產」，認爲若是沒有《牡丹亭》，恐怕聯合國未必會承認崑劇的重要性。《牡丹亭》的表演打破了歐美人士對中國戲曲普遍的三種偏見：刺耳的傳統音樂、折子戲片段不成氣候、用雜技表演討好觀眾。《牡丹亭》的結構與文字非常好，它是一種既有娛樂價值、又有歷史性文藝價值的作品。湯顯祖在〈題詞〉裏說：「情不知所起，一往而深。」「情」的概念內容非常複雜，在中國傳統思想歷史上經過了好幾次變遷，友情、愛情、同情都是「情」，它是一種相當廣泛的概念，對於這類感情，笛卡爾用法文*passions*，斯賓諾莎用拉丁文*affectiones*。思考過這個問題之後，Paolo Santangelo 選了英文*emotions*。在他最新提出的「情崇拜」說法裏，他把湯顯祖的《牡丹亭》當作一種「至情」的宣言書。正因如此，《牡丹亭》之美在今天世界上還有那麼大的影響，不會是一種偶然，它是深入人類情感、令人目不暇給的成就。

劉夢溪教授以爲《紅樓夢》堪稱《牡丹亭》的「後世知音」，他的論文從「情」的角度分析兩大鉅作寫「情」之不同：《牡丹亭》所寫之情是美麗、圓融而又比較容易舒解之情，杜麗娘和柳夢梅的愛情過程是「前係幽歡，後成婚配」，還魂之後皆大團圓，他們的愛情所以有折磨而少苦痛，就因爲有現成的圓滿結局等待著他們，甚至地獄的判官、人間的皇帝都可以幫助他們成其好事，故《牡丹亭》的男女之情是情和欲、靈和肉、情愛和性愛、愛情和婚姻能夠結合爲一而不分離；但《紅樓夢》則是充

滿著分離而不能結合的苦痛。《紅樓夢》裏面的婚姻大都是失敗的、殘缺的；既寫有愛情而不能結合的「痛」，又寫有情愛而不能實現性愛的「苦」，還有大量的既無情愛又無性愛的「悲」。在曹雪芹眼裏，真正的愛情是永遠無法結合在一起的，不過是一種空幻，「情」甚且是「家事消亡」的「首罪、宿孽」，所以他寧願塑造賈寶玉為「好色而知情，知情而不淫」的「意淫」形象。由於湯顯祖與曹雪芹身處不同的歷史環境：天啓、萬曆年間的明代社會物質條件充盈、王學後勁恣肆，知識分子有較大的精神空間，「談情說愛」成爲時尚，所以《牡丹亭》暢意地寫情愛與婚姻結合的男女之情，並難能可貴地寫出了男女之間的「至情」；曹雪芹則身處文化禁錮遠超過任何時代的清乾隆時期，《紅樓夢》嚮往自由的愛情、嚮往人格的獨立，但卻是籠罩在封建大綱中的嚮往，現實世界中無法得到實現，故只好寫被壓抑的、「變態的」愛情。總而言之，《牡丹亭》之情輕快而偏於喜，是讓人感到滿足的單色愛情；《紅樓夢》之情則沈重而偏於悲，是讓人感到缺憾的複調愛情。

王德威教授的論文以白先勇《遊園驚夢》和余華《古典愛情》兩篇小說爲例，回顧現當代作家如何與以《牡丹亭》爲主軸的還魂敘事戲曲傳統對話。他選擇兩項議題作爲討論焦點：首先是《牡丹亭》還魂的意旨在現代文學面對時間的崩裂、歷史的廢墟時，魂歸何處的問題。湯顯祖《牡丹亭》倡言情之所至，能夠超越線性時間的局限，進而包容死生、成全慾望，但白先勇《遊園驚夢》所表現的，卻是時間的斷裂潰散，而非轉圓。《遊》中的愛情已經先自萎頓，歷史事件的介入，無非坐實了美好事物的稍縱即逝——甚或從不存在，它之所以感人，在於彰顯著一輩作家面對時間、尤其是「現代」時間的形上焦慮；余華《古典愛情》以暴力和荒謬的場景改寫傳統，也許他意在指出歷史的非理性力量是人爲的救贖從來難以企及的。如果說，白先勇《遊》面對現代歷史的「斷井頽垣」，是指國共內戰所造成的文化荒原，《古》則必須處理文化大革命後的精神廢墟；白先勇對於傳統仍然投以深情回顧，《遊》裏傳統的召喚餘音裊裊、一唱三嘆，余華則不然，《古》避談當下，它所呈現的時間觀點混淆慵懶，若回頭看四百年前《牡丹亭》所提倡生生不息的「情至」論，可發現余華的敘事也提出一種時間循環，但這一循環無非是一種重複死亡的機制，《古》的還魂不帶來生機，反而暗示尼采式的、死亡的永劫回歸。其次的議題是《牡丹亭》開啓了近現代有關情的表演與文本的對話傳統。湯顯祖的「因情成夢、因夢成戲」到了現代文學有了「因戲生夢、因夢成情」的重新解讀。《牡丹亭》中抒情主體追尋的「還魂」高潮，輾轉由「情至」被翻轉爲「情殤」。白先勇

《遊》中藍田玉最後的驚夢帶著此恨綿綿的徬徨，余華更進一步將「古典愛情」當作物化對象，甚且端上臺面大卸八塊。相對於《牡丹亭》所展現的情與生命的憧憬，情與死亡的陰影私下蔓延，抒情成爲一種悼亡的、自我消解的姿態，白先勇、余華因此承續了由魯迅示範的「憂鬱書寫」。最後，王教授認爲，在臺灣的杜、柳故事將進入一個新的表演輪迴，但環顧此時此地的島上文化正朝捨離傳統的方向發展，則我們所嚮往的「姍紫嫣紅」是什麼？所要面對的「斷井頽垣」又是什麼？

論文宣讀完畢之後，現場對於各篇論文均提出不同的問題討論，首先是華璋教授以湯顯祖自云「《牡丹亭》人知其樂，不知其悲」請教劉夢溪教授如何理解《牡丹亭》、《紅樓夢》的喜劇、悲劇意味？劉教授則認爲他的文章是從靈肉、情欲、婚姻與愛情的角度而認爲二劇自有不同，當然《牡丹亭》也有悲傷，也有對社會的批評，但那是深邃的憂傷，是平和的批評。接著，政治大學中文所博士生林智莉請教柯教授關於杜麗娘的「仙格」與傳統謫仙思想之異同及其特點。柯教授回應：在《牡丹亭》中杜麗娘被當成「植物神」，在中秋死去、在春天復活，不僅滋潤自己、滋潤柳夢梅，還滋潤了整個被禮教燒烤乾涸的社會，故她不是「天仙」而是屬於「地仙」系統；至於爲何如此安排，因爲當時社會有內憂外患，是需要滋潤的不安定環境。最後，由臺大哲學系郭文夫教授提出一個請雷威安教授回答的問題：在西方的語彙中，哪一個字適合用來表示湯顯祖原文中的「情」？是 *passions*？*affections*？還是 *emotions*？雷教授說都不是。上述字彙的原意在各方面本就不同，再加上中西翻譯之後的差異就更大了，故找不到合適的字眼。緊接著白先勇教授、哈佛大學田曉菲教授等人均參與討論並表贊同，芝加哥大學蔡九迪教授最後表示 *feeling* 太淡、*passion* 太重而偏於慾望，恐怕是 *desire* 比較能呈現一種類似於「情」的「氛圍」(aura)。

第三場由中央研究院中國文哲研究所王靖獻所長主持，三位主講人宣讀文章：

- 一、趙山林教授（華東師範大學）：〈試論《臨川四夢》的文學淵源〉
- 二、蔡九迪 (Judith Zeitlin) 教授（美國芝加哥大學）：“Doubling and Splitting the Phantom Heroine in Early Seventeenth-Century Drama”
- 三、大木康教授（日本東京大學東洋文化研究所）：〈蔣士銓筆下的湯顯祖與江南文人——讀《臨川夢》〉

趙山林教授對於湯顯祖「臨川四夢」的文學淵源，分別從情感內涵、創作精神、故事情節以及戲曲語言等方面進行探討，並以時代先後為順序加以論述。首先談到魏晉文學，就情感方面來說，魏晉人重情，並常與妙賞相聯繫，這點充分影響湯顯祖並體現在他的戲劇作品中，如《牡丹亭》中杜、柳的心靈世界，正是深情與妙賞的完滿結合。其次是唐代文學對臨川的影響，也正表現在「情」上，安史亂後唐詩的情感表現漸趨細膩，類似李商隱詩善於運用新巧的比喻，對細膩複雜的情感作絕妙的描摩，與《牡丹亭》的寫情極為神似。唐詩的「奇」與「神」也對湯顯祖產生影響，使他善於運用熟悉的傳奇故事而又獨出機杼，成為獨特藝術創造的有機部分，而非一般用典而已。唐代文學的「麗」也表現在湯顯祖驚人的文采之上，《牡丹亭》還充分吸收唐詩豐富的養料如「集唐詩」。再其次是五代、宋代文學的代表「詞」，詞以要眇宜修、長於言情為特色，與重在寫情的「臨川四夢」自然氣息相通，從諸多例證中可以發現湯顯祖對於詞的運用，能別有用心、自有創造。最後提到離湯顯祖時代最近、影響也最直接的元代文學。湯顯祖對於元曲的學習，絕不僅限於「模仿」而能得其精神，除了具體情節上的直用其事並加以創造之外，湯顯祖更強調作家的主體精神和藝術創造個性。總而言之，「臨川四夢」的文學淵源，在情感內涵上表現為對「魏晉風流」、「陳隋風流」、「唐人風流」的繼承，對於人生中美妙賞、醜的否定；在創作精神上表現為對唐人才情的讚美，對元曲意趣神色的妙悟；在故事情節上對於魏晉志怪、唐人傳奇、宋人話本、元人雜劇的內容選擇吸收，而又精心鑄造，以達情節曲折、人物形象豐滿；在戲曲語言上則對唐詩、宋詞、元曲均能融會貫通，創造既本色又富文采的戲曲語言。凡此，湯顯祖均能做到以我為主、為我所用，從而創造出「臨川四夢」獨特的風格面貌。

蔡九迪教授的論文談的是「重身與分身：十七世紀前期中國戲劇中的『魂旦』」。有關鬼魂的愛情故事是中國小說和戲劇所共有的主題。由於女性亡靈一般由旦腳擔任，故名曰「魂旦」(phantom heroine)。「魂旦」從未發展成爲一個獨立的腳色類型，且與「正旦」由同一個演員扮演，這種腳色分派的有利之處在於它把「鬼魂是對不在原型的複製」這一概念通過戲劇表演中的「重身」(double)——即一個演員扮演兩個角色——轉化爲舞臺演出的規範。同時，魂旦又從不複製她所取代的正旦，而是必須顯示出明顯的不同。這種既相同又相異的特性說明了魂旦之所以發展爲一個特殊的「從屬角色」(sub-role)，有著自己的一套動作、音響效果、戲裝以及唱詞等。本文據此觀念，討論一組六個相互關聯的戲劇作品，其中五種成文於萬曆晚期至崇禎

年間(1607-1642)，正是《牡丹亭》達到高潮的時期。此五劇（《墜釵記》、《人鬼夫妻》、《西園記》、《灑雪堂》、《夢花酣》）也深深受到《牡丹亭》的影響，但這些劇情的發展多以兩位女主角如姊妹的對立競爭為主線，一者的生存和婚姻必須以另一者的死亡為前提，至此，《牡丹亭》中死者復生的簡單補償方法不再能夠圓滿地解決魂旦所產生的身體與靈魂分離、錯位的問題，因為出現了一個「多餘的鬼魂」。這些劇中的「多餘亡靈」和她們命運的非對稱性導致了生死循環中的不平衡，因此要求更複雜的戲劇解決辦法，一般運用兩種手法：一為神秘的或禮儀的手法，使亡靈脫離鬼域，昇華為神仙；一為喜劇的方式，劇情中身體與靈魂的不斷互相取代最終導致所有女性角色的普遍置換性。

大木康教授以清乾隆間劇作家蔣士銓所作，一部以湯顯祖為主角的戲曲作品《臨川夢》為研究對象，首先探討蔣士銓的創作動機：大木教授發現蔣士銓身為江西人，創作不少以江西人或與江西有關的戲曲作品，但他以湯顯祖為主人公，並將湯作品中的主要人物幾乎都寫進《臨川夢》，可能不僅出於同鄉的緣故。湯顯祖在仕途上飽受風霜，恰與蔣士銓因「耿介剛正的性格」而仕途多舛頗為接近，故《臨川夢》中湯顯祖的形象可以說是蔣士銓本身的投射，此由第三折〈譜夢〉中將湯的落第與撰著《牡丹亭》結合在一起來看，便可知蔣士銓的創作動機。其次談到《臨川夢》中塑造了最大的反面角色陳繼儒，並多處寫出他與湯顯祖的針鋒相對，此為蔣士銓根據部分傳說而寫成，但大木教授對此考據，認為湯、陳二人的真實關係是否有如劇中的尖銳對立是值得懷疑的。與此相關的，或謂蔣士銓創造陳繼儒的反面形象，實際上是用來影射袁枚的，也有人認為湯顯祖當時創作《牡丹亭》可能是用來諷刺王錫爵之女曇陽子，並因此與陳繼儒交惡，對於這些說法，大木教授均進行分析並在最後持保留態度。接著他談到《臨川夢》將湯顯祖「臨川四夢」中的主要人物，如《邯鄲夢》盧生、《南柯夢》淳于棼、《紫釵記》霍小玉等均搬上舞臺，青木正兒持反對意見，認為這種非現實人物的出現，與全劇以「湯顯祖傳」繫其微細年月的現實結構「極不調和」，恐有破壞全劇調子之虞。大木教授對此認為值得商榷，他說明自己雖然沒有看過《臨川夢》的演出，但認為此種非現實關目的安排在舞臺上是被允許，甚至可能是非常精彩有意思的，青木前輩的評價應該是受到近代西方現實主義的影響才會持反對的意見。

論文宣讀完畢之後，三篇不同面向的文章引發了熱烈的討論，首先是柯慶明教授分別就三位主講人提出討論：第一個問題請教蔡九迪教授，自從漢代司馬談即已

提出「形神離則死」的說法，留下來的「形」往往仍具個性，如此便出現類似「多重人格」的情形，多重人格常來自於遭遇困境，在受壓抑的原有人格之外，另外滋生出新人格以自壓抑中解放，並由此產生出滑稽、諧趣，是否可以從這個角度加以探討？第二個問題請教趙山林教授，湯顯祖和種種淵源的關係，到底是「點鐵成金」還是「借屍還魂」？第三個問題認為大木康教授的論文對於歷史背景的考證比較詳盡，故請大木教授談談個人對於《臨川夢》的藝術評價。問題提出後，先是蔡教授回答：以“play with life”（化用生命）為主題，但不是胡鬧，也不是無意義的，是和「失落」有關係的「還魂」。接著趙山林教授的回應是：本文所述「淵源」不只是文學上的用事用典或者故事情節的承襲，更包括著情感內涵與藝術精神，前代文學種種到了湯顯祖手中，仍有不同的藝術創造，絕非過去簡單的重複，而是賦予了時代思想與個人情感，故恐怕大部分是「點鐵成金」而不只是「借屍還魂」。再接著是大木教授的回應，他認為《臨川夢》中非現實人物的出場是很有意思的，但對此青木前輩以現實主義的眼光加以批評，恐怕是受到時代的局限，《臨川夢》的藝術特色是很精彩有趣的。其次是華璋教授請教趙山林教授：湯顯祖劇作例如《牡丹亭·冥判》中的「數花名」段落，有無受到民間文學的影響？趙教授答道，這篇論文沒有提到這點，但他認為是有的。因為湯顯祖學問淵博，豐富的文學藝術資源，無論是來自前輩文人或者民間，應該都可以讓湯顯祖信手拈來、隨心運用，從這一點也可以反映出中國戲曲雅俗共賞的傳統。接著是王瓊玲教授承續柯慶明教授所謂「形神分離」時性格有所不同的問題，請教蔡九迪教授關於《長生殿》中魂旦與尸身合一復活後土地爺高唱「真性假骷髏」，靈魂因懺悔而得到淨化之後，復活的楊貴妃已有了「真性」，因此有所謂“play with infinity”（化用無限）的觀念，若以此種宗教上靈體不滅的概念來看，是否更具深意？如此是否可以解釋復活前後性格改變的問題？蔡教授的回應是：《長生殿》對《牡丹亭》有所吸收並受其影響是不容忽視的，而宗教上的說法非常有趣也值得探討。接下來則是哥倫比亞大學商偉教授發言：清代以後的學者對於《臨川夢》多集中在「湯顯祖傳」這一角度來閱讀，但這恐怕是有所偏差的，因為在劇中湯顯祖不僅是四夢的作者，他本人也是夢中之人，在結尾處，他必須聽人說法而大夢初醒，因此，湯顯祖是蔣士銓筆下的一個人物，幫助他完成《臨川夢》的整體構思。這種結尾讓人聯想到《桃花扇》的結尾處，請大木康教授談談該劇是否受到《桃花扇》的影響？大木教授回應道：關於《臨川夢》前後承續的問題，他並沒有注意到；但是該劇的創作動

機確實是，一來因為湯顯祖是蔣士銓的同鄉前輩；二來蔣士銓有意借湯顯祖的形象進行創作。接下來，美國奧勒岡大學桑梓蘭教授針對蔡九迪教授提出十七世紀流行魂旦的戲劇，若從劇場效果或觀眾反應來說，魂旦之表演藝術特色為何？何以如此吸引觀眾興趣？蔡教授回應認為，十七世紀文人觀眾對於「還魂」特別有興趣，乃因傳統表演程式對此有所喜愛；然而到了現代，如《長生殿》中楊貴妃的回生和《牡丹亭》杜麗娘的還魂卻很少演出，可能是觀眾認為單獨演此「不太吉利」；至於魂旦的藝術特色當然是有的，例如「作鬼聲」之類的表演即是。臺灣大學中文系張淑香教授則接續發言道，鬼很有魅力，乃因心理上的吸引力，死亡可視為生命的另一種出口、解放與自由，因此死亡作鬼反而變得更具力量(powerful)，可以去做任何事情，就這點來說，對於觀眾是很具吸引力的。至於《臨川夢》是非常後現代的，但作者的「意向(intention)」究竟是什麼？如果從「抒發鬱悶」這點解釋，恐怕容易落入既有的思考模式，我們更應該試著去想這些人物放在舞臺上，究竟是要作什麼？能作什麼？張教授發言完畢之後，本場討論會限於時間，就此結束。

第四場由臺灣大學中文系柯慶明教授主持，四位主講人宣讀文章：

- 一、伊維德(Wilt Idema)教授(美國哈佛大學)：“‘What Eyes May Light Upon My Sleeping Form?’ Bridal Du, Briar-Rose, and the Trouble with Doting Fathers”
- 二、鄭培凱教授(香港城市大學)：〈梅蘭芳對《牡丹亭》的詮釋〉
- 三、張淑香教授(臺灣大學)：〈杜麗娘在花園——一個時間的地點〉
- 四、王瓊玲教授(中央研究院中國文哲研究所)：〈論湯顯祖劇作與劇論中之情、理、勢〉

伊維德教授的論文以《牡丹亭》中的一句話「睡情誰見？」和西方經典童話「睡美人」故事相提並論，認為《牡丹亭》中非常重要的幾段結構，如：〈遊園〉、〈驚夢〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉等，尤其是「花園」的部分，很容易和「睡美人」產生聯想，因為這兩個故事都是描寫一個少女在花園中進入夢的狀態而有了性經驗。「睡美人」一般知道是格林童話，童話中所描寫的小女孩對於性的認知是很空泛的，要等到她沈睡很長一段時間，並且長大之後才有性的活動。而《牡丹亭》一般都拿來和莎士比亞的《羅蜜歐與朱麗葉》相比較，但若從另一角度思考，這兩個

題材除了都是以「愛情」為主之外，其他相似的部分是比較少的，所以本篇論文是將《牡丹亭》和各種「睡美人」類型的童話故事作比較。《牡丹亭》主要取材來源〈杜麗娘慕色還魂〉話本，它的情節結構比較簡單，一般不太受人注意，甚且認為話本寫得不太好，值得注意的是湯顯祖如何運用這個題材，而將《牡丹亭》與〈杜麗娘慕色還魂〉話本改編得很不一樣，尤其是故事的結尾，該劇將焦點放置在女婿與丈人之間的衝突上的創新之處。原本話本中柳夢梅是太守之子，他與父母一同參與杜麗娘的開棺還魂，並在父母安排下與麗娘完婚。至於格林童話「睡美人」，是王子親吻公主之後就馬上結婚，也是異於一般需要經過父母的同意與安排。伊教授指出，應該將杜太守理解為一個寵愛孩子的父親，而非一個力行儒家教條的紀律者，而佛洛伊德家庭情結的概念，或許有助於闡明《牡丹亭》後半部分的一些情節及意象。

鄭培凱教授的論文探討「伶界大王」梅蘭芳對《牡丹亭》的詮釋。梅蘭芳演過無數次〈遊園驚夢〉，深有心得與感受，到了晚年還把心得記錄下來甚且拍成電影，由此可以見出梅蘭芳不斷深化他對《牡丹亭》的認識，我們也因而可以探討他在不同時代對於〈遊園驚夢〉的不同詮釋。梅蘭芳從小對於崑劇就有一定的認識，當他二十多歲真正要演唱崑劇時，他發現他學京劇的背景不能全然瞭解崑劇細膩的細節之處，尤其當時的北方京盛崑衰，風華正茂的他居然產生強烈的危機感，梅蘭芳認為，崑劇的衰落不只是一個劇種的衰落及其表演方式的消亡，而是幾百年來中國戲曲藝術所凝聚精華的喪失，因此，他積極認真地向俞振飛學習最常上演的崑劇，劇目約有三十多齣，其中最常上演的當屬〈遊園驚夢〉。當時一九二九年的他早已有「伶界大王」的盛譽，他為何要如此「回頭」學習崑劇？由此可見梅蘭芳對於崑劇是如何的重視。梅蘭芳詮釋《牡丹亭》的過程，是十分漫長的。從他幼年學戲，到青年時期初演崑曲，主要是根據前輩的口傳心授，繼承了北方崑曲累積的藝術傳承。在他接觸南方曲家之後，開始有了強烈的自我意識的學習與詮釋，不再囿於傳統北派、南派之分。之後，他對於湯顯祖《牡丹亭》原文的文學意境有了進一步的認識，開始從文學意境所提供的美感經驗，來提昇自己的審美境界以及表演美學的境界，這在當時戲曲界是一重大突破，也代表梅蘭芳進行戲曲雅化的大轉折。關於這一點，我們可以結合梅蘭芳的演劇生涯中不斷雅化京劇，把京劇的通俗娛樂性質提高到雅俗共賞，甚且再進一步追尋舞臺表演藝術的極致，思考兩者之間存在的關係。乃至於到了晚年，梅蘭芳要將演了一生的〈遊園驚夢〉拍成電影，關於電

影對於戲曲有如何的取益，不同類別的藝術形式如何結合的問題，梅蘭芳可說是使出了渾身解數。他強調的是任何的改動有沒有違背湯顯祖的本質，能不能適切地捕捉到湯顯祖藝術世界中的意趣神色，可見出梅蘭芳對於湯顯祖的崇拜。總結來說，經典之物必將有所傳承，而在此傳承中，二十世紀的梅蘭芳對於《牡丹亭》的詮釋作了諸多的貢獻。

張淑香教授提到夏志清教授曾從「時間」這個要旨緊扼湯氏劇作的精神關鍵，她的這篇論文則是要談「空間」，而且是「在時間中的空間」。杜麗娘超越死生的愛情神話，基本上是以「花園」為核心，但進入花園之前最重要的空間是書房和閨房，這兩處都是父權文化對女性的規範性空間，也是文化上的制約，但這種制約反而被小春香顛覆了，猶如孫悟空的一泡尿，顛覆了所有的權威，並隱含性別抗爭的暗潮，杜麗娘介於春香與陳最良之間衝突的夾縫，微妙地成為杜麗娘人格心理的暗喻——徘徊在「原我」與「超自我」之間的懸盪。相對於繡房與學堂的空間制約符號，花園既封閉又開放的複雜性質，成了自然流蕩的生香活色與文明裝飾實用的樣式形模並置的所在。杜麗娘從踏入花園、接受啓蒙，經歷驚夢、尋夢、寫真與死亡，她都活在花園之中，這個花園是隱藏著她熾烈的春情春夢的秘密花園，一個生命的地點。隨著她的死亡，花園變道觀，她在道觀裏繼續愛的追尋，經歷魂遊、幽媾、冥誓、回生與婚禮種種儀式，始終也沒有離開花園。由花園到道觀，是由俗臻聖之路，杜麗娘的生死死生，都必須歸結到花園，花園是她靈魂之愛冒險追尋的出發點與回歸點，從啓蒙、受苦、死亡到復活，歷經一個完整的英雄冒險的追尋週期，學習超越慾望轉化為成長的恩慈，展現她內在英雄氣質的生命情操。她的靈魂之旅，就是在花園之中完成了一個內在的旅程，從封閉到開放，從凡俗到神聖，花園是內在世界的中心，心靈深處的永恆體驗，一個完成自我靈魂內在成長的地方。但從生命持續前進的意義上來說，花園經驗是杜麗娘生命中的一個通道，而通道本身，意味著一個門檻的重要跨越，並不是一條直線，而是一個區域，一個介於時間與空間的中間地帶，杜麗娘在完成自我靈魂的冒險之旅之後，不可避免地必須離開花園，走出自我的局限和固執，走入人群，走向世界，重續回歸世界的關係，由自我之愛開展為人類之愛，這是英雄對世界的擁抱與恩慈，自我心智的再度擴大與成長，真正的靈魂自由之道，這也是杜麗娘靈魂之愛歷險的精神意義。

王瓊玲教授的論文從晚明席捲文壇的「主情」思潮開始，探討湯顯祖作為劇作家兼劇論家時對於「戲劇創作本質」之反省，並且特別標出湯氏討論「情」、「理」對

峙時所言及的「勢」，以在較高的理論層次上確認湯氏的重要性。湯氏在其作〈弋說序〉中將天下之事的發展，分析為由「理」、「勢」與「情」三者所構成，他以劇作「寫情」，其實是提出一個如何使戲劇產生「戲劇性」的根源問題——當「情」與「理」交會時，無論是「以理格情」、「以情抗理」抑或「以情通理」，其作為人心的一種可能呈現，事態發展有其某種必然性與偶然性的趨向，這就是一種「勢」。湯顯祖在《牡丹亭》中所演繹的理念認知，是圍繞著「情理衝突」的中心思想來安排事件與結構全劇，但不同於一般「主情」論者常有的「任情」主張，湯顯祖將「情」、「理」關係放置於「勢」的架構之中，他決心要在「理之所無」之形勢中，造出「夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能冥莫中求得其所夢者而生」之情節，正是要在人人心中將一切「條件」打消，問出一個「什麼叫真情」的問題，可見必要破除生、死，然後「理」乃情之理，「勢」乃情之勢，「情」、「理」、「勢」三者可以「並露而周施」。至於《南柯記》之夢所以不同於《牡丹亭》之夢，在於《牡丹亭》中杜、柳之夢意在「示真」，而《南柯記》淳于之夢則專為「說幻」。從《南柯記》的總體架構來看，劇情在縱向展開過程中給我們提供了議題式的「色」與「空」之對比，而在橫向開展上，則是「情」、「欲」在「勢」的促動下的一種「非自律」狀態。至於《邯鄲夢》中盧生宦海浮沈的一生，本非皆不得已，但他缺乏抽象意義的價值感，故在「勢」的波動中，他只有追逐，只能浮沈，所以湯氏在「勢」的設計上，刻意的將人生遭遇的種種極端之例，一一在他身上顯現，以呈現一種「荒誕」感。湯顯祖的「四夢」，其實是一種以劇述說「夢中之夢」的作品，是最貼切、最生動地展示出湯顯祖在面對自身存在時，所企圖達到的人生省思。

四篇論文宣讀結束之後，現場與會來賓提出諸多討論：首先是佛光大學研究生李宜芳對於張淑香教授的論文以西方觀點解釋「花園」，提出「花園是否僅為戲曲中一個場景(location)的提供？」的疑問；哈佛大學田曉菲教授則從吳爾芙(Virginia Woolf)《自己的房間》來看，認為張教授的論文非常有趣，且是否可進一步思考〈勸農〉中走入「田園」所代表的意義。張淑香教授的回應是認為「花園」所代表的意義已隨著杜麗娘在此「空間」中所做的事情而改變，所以不再只是單純的「空間」甚至「場景」而已，至於〈勸農〉是生活性、現實性的，而「花園」成為「內在的風景」，成為高度抒情的抒情靈視(lyrical vision)，已不是現實層面的意義了。接著，上海戲劇學院葉長海教授對於王瓊玲教授認為「勢」是劇作者推動劇情的運勢提出不同看法，而認為推動情節發展的是「情」。王瓊玲教授

的回應則認為湯顯祖之所以區別於一般的史家、哲學家，乃在於「勢」對於敘述家來說是工具性的，在她的論文最後也提出湯顯祖的「四夢」是要呈現四種樣態，但湯氏終究以「寫情、言情」名世而有看不破的地方，他也「身在勢中，不在勢外」，所以她的說法未必和葉教授的看法有所不同。鄭培凱教授則認為「勢」有現實中或者虛構性的兩種，湯顯祖寫後二夢就是寫「以理超情」，所以他對於「理」的認識是前後不同的，同樣的，此「勢」也會因不同時代而有不同情形。緊接著，臺灣大學張以仁教授針對鄭培凱教授論文最後提到梅蘭芳用心還原湯顯祖原著的精神，提出「梅蘭芳細膩的身段動作是否能趕上湯顯祖對於情感的追求」的疑問。鄭教授的回應是梅蘭芳的演出有很多細膩的東西，尤其能表現大家閨秀的風度，但因他晚年相信電影藝術比舞臺更能流傳後世，故投入電影紀錄片的製作，但如此一來，很多舞臺上細膩的身段動作就在電影的鏡頭下不見了，所以舞臺上的呈現和電影的拍攝剪接是不一樣的。華瑋教授接著補充說明，這次會議另有一篇由已故崑劇史專家陸萼庭先生所撰寫之論文〈《遊園驚夢》集說〉，可提供大家作為參考。

第五場由臺灣大學中文系葉國良主任主持，四位主講人宣讀文章：

- 一、吳書蔭教授（北京語言大學）：〈湯顯祖交遊和詩文創作年代考略〉
- 二、周秦教授（蘇州大學）：〈沈湯之爭的歷史觀照〉
- 三、根々山徹教授（日本山口大學）：〈徐肅穎刪潤《玉茗堂丹青記》新探〉
- 四、李惠綿教授（臺灣大學）：〈《審音鑑古錄·牡丹亭》折子戲的改編與表演〉

吳書蔭教授表示他曾經寫過一篇〈《湯顯祖全集》箋注補正〉，對於湯氏的交遊與作品有所拾遺補缺，這篇論文再多考訂交遊四十七人，詩文編年四十首。所考訂出的交遊者，不是湯顯祖的進士同年好友和師長門生，就是當時的詩文名家，或以名節為重的中央和地方官員。茲舉一例說明：在《湯顯祖全集》第四十八卷第一四七九頁收有〈與吳伯霖〉一文，吳伯霖者誰？大家均不甚清楚。吳教授考證發現他和《再生緣》作者吳大山為「江皋二俊」，關係密切。吳伯霖名之金，字柏霖，參加科舉屢次不第，直到萬曆三十七年始中舉人，並到江西擔任縣令，不久死於任上。他曾著有《遙草園初集》一書、《紅雨樓書目》著錄一卷，據吳教授於北京圖書館所見乃有殘本十一卷，其中透露相當多的重要資料，如：吳伯霖曾與屠隆交往，寫有《彩毫記》小引、《再生緣》題詞等。另外，吳伯霖還著有一篇〈《玉茗

堂樂府》總序〉，是我們從未得見者。此文作於何時？吳教授推測是作於萬曆三十五年比較恰當，因為直到萬曆三十四年吳伯霖都還在應付科舉，此序不可能作於考試之前，也不可能作於三十七年赴考之際，加之以湯顯祖的作品雖然至今留下很多萬曆年間刊本，但究竟刊於何時不甚清楚，直到萬曆二十九年湯顯祖都還以抄本《牡丹亭》、《南柯記》贈與友人，直到萬曆三十三年五月，黃汝亨到北京上任禮部主事之前他路經臨川，湯顯祖才託他贈送《四夢》刻本給錢熙言，此事說明了湯顯祖作品刻本出現於三十二年冬天、三十三年五月之前，也因此，吳伯霖此序應寫於三十五年。此篇總序的發現極有價值，一則可以考訂證明湯顯祖幾個劇本寫作的年代；二則此篇可能是湯顯祖《四夢》最早合集的序。

周秦教授以其來自崑曲發源地蘇州，於是從崑曲的角度研究《牡丹亭》。他指出崑曲沒有了《牡丹亭》，還有其他的好戲名齣，但《牡丹亭》離不開崑曲。今日所見《牡丹亭》是明萬曆年間湯學和沈（璟）學爭論之後的成果。編刻於清乾隆二十九年至三十九年間的《重訂綴白裘新集合編》收錄當時崑曲戲場經常搬演的《牡丹亭》折子戲，計有〈學堂〉、〈勸農〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉等十二齣，比照湯顯祖原作傳奇齣目，實為十一齣，約占全劇的五分之一。大約七十多年之後的道光年間，《審音鑑古錄》記載的《牡丹亭》常演劇目有〈學堂〉等十齣，比照原著，實為八齣。又過七十多年，清末民初全福班戲碼中所見《牡丹亭》常演折子為〈學堂〉等十齣，比照原著，仍是八齣，故從十八世紀中葉以迄二十世紀初的一百五十年間，《牡丹亭》的常演齣目雖有小異，實無顯著變化。周秦教授強調，無論是鈕少雅的《格正還魂記詞調》五十多處的改動，還是葉堂《納書楹曲譜》七十多處的改動，對於《牡丹亭》全部四百多支曲子來說都是很微小的，可見說湯顯祖的戲曲是弋陽腔、宜黃腔是不對的。湯顯祖這樣高妙的文學造詣，必是用極雅致的崑曲來唱才可以傳之久遠，我們絕不能忽視四百年來是崑曲唱紅了《牡丹亭》的歷史現實，也不能無視現存三百六十多個劇種中只有崑曲演唱《牡丹亭》的文化現實。

根ヶ山徹教授的論文針對明代徐肅穎刪潤《玉茗堂丹青記》的內容作一探討，並對《牡丹亭還魂記》的傳播及明末的戲曲劇本出版的特徵加以考察。論文透過對於評論、刪潤、校閱者及版式、刻工、畫工等方面的版本比對，首先判斷《玉茗堂丹青記》實際上就是《二刻六合同春》本的《留真記》，進而認為在《牡丹亭》四個版本系列之中，《玉茗堂丹青記》是屬於根據沈璟《增定查補南九宮十三調曲譜》進行修訂的第二類系統，繼而發現《玉茗堂丹青記》有的部分人名、集句詩有

微小的改變，這些改變應是爲了使劇本看來像新的一樣而故意玩弄的手法。綜合上面的比對與考察，根ヶ山教授認爲在現存湯顯祖《牡丹亭還魂記》的衆多修訂本中，《玉茗堂丹青記》並沒有占據重要的位置，因爲在曲辭和賓白方面，不但援用了先前版本的修訂本，而且還偽裝成新創作的作品，將登場人物的名字以及集句詩進行部分改變，這就是梁臺卿評論「併其本來面目而易之矣」的原因。其襲用石林居士刻本插圖，又說明這個刪潤本是匆忙間刻板的事實。戲曲選集《二刻六合同春》標榜由「陳繼儒批評、徐肅穎刪潤」，同時又將改名爲《玉茗堂丹青記》的《留眞記》加進去，在過程中概因種種不得已的情況，才出現上述杜撰似的改編。可以說，明末戲曲劇本出版的一個側面於此得以窺見。徐肅穎參與的刪改潤色，若從重視曲意的湯顯祖的立場看，本來是互不相容的，但修訂本《玉茗堂丹青記》儼然存在的事實，又是探索《牡丹亭還魂記》流傳史時不可忽視的一個側面。

李惠綿教授的論文從「表演」的視角詮釋《審音鑑古錄·牡丹亭》「改編」本的內在意義，從而凸顯折子戲表演的藝術性、戲劇性、舞臺性與文學性。由於清代中葉在花雅之爭的風潮下，出現《綴白裘》與《審音鑑古錄》兩部極具代表性的戲曲選本，但《審》相較於《綴》，不僅獨具身段譜特質，更看得出有首有尾的連貫性續選意義，兩者自有差異。因此這篇文章的觀察點，即以《審音鑑古錄》選錄《牡丹亭》折子戲與湯顯祖原著對照比較，從角色行當之發展變化、齣目結構之挪移分隔、關目情節之刪除減裁、唱詞賓白之精簡調整、歌舞演唱之豐富變化、排場舞臺之調度設計、唱作身段之繁複細膩等七個觀點分析。李教授強調，這七點必是崑劇流行之後始可能出現，例如《審音鑑古錄》對於原著第九齣〈肅苑〉開場挪移到第七齣〈閨塾〉之前，並將齣目改曰〈學堂〉，〈學堂〉在齣目結構上挪移合併、增補賓白，在傳奇體製與表演史上具有多重意義，直到近代觀賞此齣，乃至崑劇演員著錄的身段譜，大抵承襲《審音鑑古錄》這個版本，可見其影響之深。再如《審音鑑古錄》將一齣分割成兩齣的是第十齣〈驚夢〉分爲〈遊園〉與〈驚夢〉，它以杜麗娘入夢與柳夢梅歡會爲分隔點，爲填補杜、柳歡會時舞臺上的空白，於是加上「堆花」，即由六對男女花神依次上場，分兩旁站立，一大花神站立舞臺中央，衆花神合唱三支曲子表示他們在百花爭豔中簇擁守護才子佳人的纏綿繾綣，這就是現在舞臺上有名的「十二花神」。對於目前學術界尚不能解答《牡丹亭》是爲崑山腔或海鹽腔或宜黃腔而寫的疑問，李教授認爲，原著經過生腔定譜，再經由晚明盛演，歷經清代乾嘉、道光時期以崑山腔傳唱下來，《審》本應該能夠旁證湯顯

祖《牡丹亭》在明代萬曆年間用崑山腔演唱的傳統。從這個角度也可以彰顯《審音鑑古錄》在戲曲史上的地位。

四篇論文宣讀完畢之後，首先由中研院文哲所華瑋教授提出一綜合性的問題：白先勇先生所謂《牡丹亭》「人鬼情」即「中本」由〈冥判〉到〈回生〉的部分，似乎《審音鑑古錄》或者《綴白裘》都沒有演出的流傳紀錄，原因何在？接著她也請教對湯顯祖生年素有研究的吳書蔭教授有關湯顯祖的婚姻史實。其次，臺大中文系柯慶明教授從文學的傳播與接受這一角度，認為這場討論會所發表的論文能提供寶貴資訊，讓我們更認識到《牡丹亭》被創作時的文化環境及歷史氛圍，及其被傳播、被接受的過程。文本要如何被看待才能夠更具包容性是必須思考的問題。接下來，華東師範大學趙山林教授對於根ヶ山徹教授的論文提出問題：既言陳眉公批評《西廂記》、《琵琶記》是假託的，則陳對於《牡丹亭》的評點究竟是不是真的？若不是真的，那陳眉公有沒有其他的《牡丹亭》評點？上述問題提出之後，四位論文發表人相繼提出回應：吳書蔭教授表示徐朔方先生認為湯顯祖是得花柳病死的，但他不太同意，晚明文人較為風流是在所難免，他對於這方面沒有關注太多，而較關注於湯顯祖在政治鬥爭中的活動，湯顯祖曾經上書抨擊時政，這在當時並非孤立的現象。周秦教授指出：（一）崑山腔產生於元明之際，但目前我們所唱的是明嘉靖年間經魏良輔等音樂家改良的崑山水磨調；（二）崑曲到了清中葉以後成為折子戲的天下，有些是無意識的，但有些是為市場所需，其優點可以取代全本戲的冗長而有獨立存在的可能性；根ヶ山教授說明：陳眉公據他所知，並沒有批評《牡丹亭》的作品，只有「陳眉公批評、徐肅穎刪潤」的《玉茗堂丹青記》。李惠綿教授對於華教授的問題，說明事實上在清代各個戲曲演出的著錄之中，的確不見「中本」各齣，原因為何，暫無答案，所以特別期待觀賞這次「中本」的演出。「下本」中，〈吊打〉、〈圓駕〉等齣倒是仍在上演的。

第六場由美國哈佛大學伊維德(Wilt Idema)教授主持，三位主講人宣讀文章：

- 一、朱萬曙教授（安徽大學徽學中心）：〈明人對《牡丹亭》的批評及其傳播功用〉
- 二、史愷悌(Catherine Swatek)教授（加拿大英屬哥倫比亞大學）：“Reading Feng Xiaoqing Plays as Responses to *Mudan ting*”
- 三、田曉菲教授（美國哈佛大學）：〈「田」與「園」之間的張力：關於《牡丹亭·勸農》〉

朱萬曙教授的論文是從明代衆多《牡丹亭》評點本及其批評內容，探討明人對《牡丹亭》的批評及其傳播作用。從類型上看，明代《牡丹亭》評點本可分為改評本和評點本兩種。屬於改評本者有二：一為臧懋循改評本；一為馮夢龍改評本。臧改本和馮改本的出發點都是爲了讓《牡丹亭》便於舞臺演出，所以對於湯顯祖原作有較大的改動。明代《牡丹亭》評點批評的貢獻，朱教授提出了四點：（一）「情譜」——對寫「情」主題的把握：王思任用「情譜」概括《牡丹亭》這部作品，可謂代表他本人以及其他評點批評家對作品寫「情」主題的深入認識。（二）「從無討有，從空挨實」——對浪漫主義手法的揭示：明人認爲《牡丹亭》浪漫主義的手法是爲了達到藝術假想的真實。（三）「象者像也」——對人物形象及塑造方法的評論：明人常對《牡丹亭》中的人物形象及性格特點進行「概括」，如王思任分別用「妖」、「痴」、「軟」、「古執」、「霧」、「賊牢」概括杜麗娘、柳夢梅、杜夫人、杜寶、陳最良和春香的性格特徵。王思任這些概括也爲沈際飛吸收。（四）「不讓元人」——對語言藝術的評價：他們以元雜劇爲最高語言規範，認爲《牡丹亭》語言追步元人雜劇，並以當行本色對湯顯祖作出評價，這無疑是對湯顯祖語言藝術的推崇。明人評點與《牡丹亭》之傳播關係密切，明代評點家們的關注，進一步引起對《牡丹亭》的「聚焦」效應。首先，評點批評家們的身分多是晚明名士，非常引人注目。其次，明代中葉以後，刻書業迅速發達，在刊刻作品時附著明人評點，已經成爲明代中葉書商「促銷」書籍的手段。王思任等人的評點態度多是認真的，他們以自己真實的社會影響批點《牡丹亭》，無疑對作品的傳播起到了推波助瀾的作用，從而完成作品的經典建構。在《牡丹亭》傳播史和批評史上，明代的評點批評是不能忽視的重要環節。

史愷悌教授的論文考察了晚明徐士俊《春波影》和朱京藩《風流院》這兩部描述馮小青生活的劇本，探討其是否可被視爲《牡丹亭》「幽暗的替代」。馮小青和杜麗娘一樣都是情感強烈、才貌雙全的年輕女子，也都在妙齡時便香消玉殞，但在後出的兩部戲中，焦點已不再是小青，而是隱在這些戲後面的作者。兩位作者通過改造湯顯祖戲劇中的關鍵人物和事件，頗具興味地改變了中心女性人物的形象。《春波影》中馮小青如同杜麗娘，在自己病危時畫下真容，並將它視爲自己的遺言，從這點來看兩人非常相似，但仍有不同。因爲馮小青的真容不是自描的而是請畫工畫的；而且在畫好之後，她把畫送給知己楊夫人保管。史教授討論兩部戲劇中的真容在修辭學上含義的不同，並引用西方學者伊莉莎白·布蘭芬(Elisabeth Bronfen)《艷屍幽魂》(*Over Her Dead Body*)一書的分析——此書考察了西方女

主角表演死亡所蘊含的美學特徵。《風流院》中情節雖與《牡丹亭》類似，但作者對「離魂」的處理截然不同。《春》與《風》都是對《牡丹亭》的回應，史教授最後引魏愛蓮教授(Ellen Widmer)的說法，認為關於小青的敘事作品，反映了男性作者對於女性躋身文學這一洶湧如潮之社會現象不無焦慮的回應。二劇對湯顯祖所創造，在美學上稍稍偏離傳統的超前女性形象加以重新改造，以符合傳統的表現型態；女性既是男性凝視的物件，也是他們自我表達的手段。

田曉菲教授的論文以《牡丹亭·勸農》為探討對象，分析劇中所呈現的「田」與「園」之間的張力。田教授從明清戲曲選本對〈勸農〉的選錄與否，發現該齣從明代被斥為「庸板可刪」到成為清代最常上演的折子戲之一，認為從被視為對杜寶政績的歌頌以及劇作家本身政治理想的表述，到被視為對勸農儀式的幽默調侃，〈勸農〉展示了另一種價值觀念體系。接著田教授分析「勸農」在歷代詩文中的刻畫，從西晉束皙的〈勸農賦〉、東晉陶淵明〈勸農詩〉，到宋代蘇轍、羅大經的記載，認為「勸農」這一題目包含多面性，也看到了「勸農」與笑聲的關聯。至於戲曲中的「勸農」，自《五倫全備記》到《趙氏孤兒記》再到《八義記》，「勸農」的再現逐漸從嚴肅向喜劇化轉移，而笑聲的對象，永遠是農人。勸農官的形象越來越高大，鄉村生活也越來越被理想化，湯顯祖的〈勸農〉就是建立在這一表現傳統之上而又有所變形。杜寶的勸農，和杜麗娘的春遊構成了平行對照：麗娘欣賞的是「園」，而杜寶欣賞的是「田」，田園在這裏被分成兩半，一半代表私人空間，一半代表了公共空間。此差別不僅體現在空間上，也體現在時間框架上：農人對於時間的緊迫感是循環往復的，而深閨少女對時間的緊迫感是直線型的，空間和時間意識的差異，定義了《牡丹亭》中兩個不同的世界：它們是平行的，沒有機會交叉。杜寶為履行地方官職責而勸農的田野，與杜麗娘的園林，代表了兩種截然不同的價值觀念系統，而杜麗娘的園林，正建立在前者的基礎上，也就是說，杜麗娘的浪漫語境被放置在一個更為廣大的現實語境裏，兩種敘事層次的平行對比，給《牡丹亭》帶來了厚度和複雜性。因此，田教授認為《牡丹亭·勸農》更重要的作用，是在「田」與「園」之間創造出一種張力，兩者代表兩種不同的價值取向，如果我們只看到園中春夢，而忽略了夢之外、園之外，一個更為廣大的語境而刪去了〈勸農〉，我們也將簡化了《牡丹亭》。

三篇論文宣讀完畢之後，柯慶明教授提出了兩大方面的問題討論，其一是關於田曉菲教授的論文。首先柯教授談到文中所謂〈勸農〉的幽默性與喜劇性，但他認

爲此牽涉到「喜劇」的定義，「喜劇」未必是幽默、諷刺，也可能是單純的快樂欣喜，此非讀者決定而是由作者所決定，故他可以肯定〈勸農〉是喜劇性的，但未必能同意它是諷刺的；至於「田」與「園」之間張力的思考是很好的，但文章中既然認爲〈勸農〉是春天的儀式，則它的喜劇意識爲何？仍待進一步分析。其二是關於朱萬曙教授的論文。柯教授問到論文中認爲「王思任批點本」是比較好的本子，因他提出「情譜」概念，但多一「譜」字，其意義與差別究竟何在？另外，王本也以「妖」、「賊牢」等詞概括劇中人物性格，但究爲何義？好在哪裏？問題之後，論文發表人相繼提出回應：史愷悌教授認爲她同意田教授分析杜寶「勸農」表現了他嚴肅外表下別有溫暖的感覺，但她也承認「勸農」作爲古時典禮，具有深厚的復古意味。田曉菲教授則回應說明能夠認同柯教授所謂「勸農」爲春天儀式的一部分，甚至她認爲此種儀式還富含「性」的意味，但是杜寶卻好像沒有以身作則。因此，〈勸農〉中的「笑」是很複雜的，它能激起各種不同的笑，那和「笑的觀眾」的身分、背景條件有關。朱萬曙教授的回應是：明代戲曲評點和清代不可同日而語。同時成爲文化和文學的現象，真正具有文學價值的評點在清代。在此背景之下，《牡丹亭》能在書一出版之後就有八種評點，可說是很不錯的，但其評價未必能有很高的成就，因此王評本是在相對之下比較好的一種。至於「妖」、「賊牢」應不是客觀而是比較主觀的評價，至少杜麗娘的出生入死可能在性格上予人飄動的感覺。

第七場由上海戲劇學院戲文系葉長海教授主持，四位主講人宣讀文章：

- 一、奚如谷(Stephen West)教授(美國加州柏克萊大學)：“The *Caizi Mudan ting* Notes to the *Story of the Western Wing*”
- 二、江巨榮教授(上海復旦大學)：〈《才子牡丹亭》對理學賢文的哲學、歷史和文學批判〉
- 三、商偉教授(美國哥倫比亞大學)：〈一陰一陽之謂道：《才子牡丹亭》的評注話語及其顛覆性〉
- 四、華璋教授(中央研究院中國文哲研究所)：〈從《續牡丹亭》看清初對《牡丹亭》的接受〉

奚如谷教授的論文探討《才子牡丹亭》如何對《西廂記》作出理解和釋義。他共提出七點討論：(一)關於《才子牡丹亭》對於《西廂記》的評論，是由兩部分組

成，其一為對《西廂記》中詞彙的特別解釋，多採用情色的術語，這可視作閱讀該書時穿過文本詮釋的迷宮的目標，更是評論本書時標誌著文本地形的地標。（二）《才》評本提到「與毛大可批本參看更明」的話，毛奇齡自身的評論跨越了兩個評論的範圍，對於《才》評本來說，毛奇齡的評本更重要的是他雖然採用金聖歎敘事學評論的技巧，也常常和金聖歎產生爭辯，但爭辯的焦點往往是金聖歎對於鶯鶯行為過分道學化的闡釋。毛奇齡反而賦予鶯鶯行動的自由以及戀愛的主體性。（三）金聖歎的評論其實並沒有駁斥情欲或將情欲與才能分開，而是將它們審美化了。（四）《才》評本並不滿於金本的過度審美化、道德化，而更關注色情與賢文的作用，《才》評本對於儒家道德並沒有做出什麼批評，反而極力表明在道德規範與性愛激情之間並沒有什麼衝突，兩者都有可以開展的空間。（五）《才》評本更加注重探討肉體與精神渴求的整體性與完整性，例如在《西廂記》第三本中利用書信往來互相誘惑的場景，金聖歎極力表現出其中心理複雜的情況，故安排紅娘退場以偷聽鶯鶯心事，在《才》評本中將此處理得更加明確。（六）對比於金聖歎在此誘惑場景中將鶯鶯塑造造成不苟顏色的被動性格，《才》評本將她改為完全主動的參與者，這可視為毛奇齡將鶯鶯塑造為主動角色的合理展開。（七）《才》評本將才情與肉體、賢文與激情連在一起的解釋，已然開展對《西廂記》進行這種闡釋的可能性空間。我們可將《才》評本視為金聖歎、毛奇齡評本的後續發展，即將戲曲作為敘事性文本的重新概念化，不僅取代了早期零散性的短語批評，而且將焦點從戲曲結構性的因素如舞臺技巧、音樂等等，轉移到性格發展、人際關係、心理因素等敘事性開展。就《才子牡丹亭》對於《牡丹亭》、《西廂記》的評點來說，其中那些被視為過度發展的特質，事實上是早已存在於之前的評論之中，《才》評本不過是它們的進一步開展。

江巨榮教授的研究對象也是《才子牡丹亭》，但是從對《牡丹亭·閨塾》「昔氏賢文，把人禁殺」的批評切入議題，討論該書怎樣對理學、對儒家教條以及對封建思想和制度所作的哲學、史學和文學的批判。文章首先指出《才子》這部深奧複雜的書，在內容方面有兩大特色：（一）文史哲、三教九流、醫卜星相等廣泛的知識都被寫入評語。（二）對於當時的社會問題，舉凡政治、婚姻、戰爭等方面都有強烈的批判色彩。因此，吳震生、程瓊夫婦之批《牡丹亭》，是從很廣泛的意義上去看待「昔氏賢文」的，不限於陳最良的道德說教或任何一種格言讀本，而是古代聖賢思想和道德文章的總稱，即泛指種種性理、倫理之學和道德說教，而「昔氏賢文，把人禁殺」無疑就是湯顯祖借曲詞反對宋明理學傾向最明顯的表露。接著，文

章從三個層面進行分析：（一）自然人性論——哲學批判的理論基礎：該書借〈冥判〉的曲詞闡述了「天公開花論」，肯定了情欲的合理性並認為整部《牡丹亭》張揚的就是自然情色論，批者引述佛家《圓覺經》之說，論愛欲與生命、與世界的關係；借助王陽明學說——特別是王龍溪的哲學，強調萬物並存的寬容觀念，在禁欲的環境裏肯定人的自然情欲。（二）史實舉證——對理學賢文的歷史批判：吳程夫婦對賢文的歷史批判幾乎貫通整部古代歷史，從周文王到明末的帝王諸侯、文臣武將、后妃公主、名流縉紳，舉凡一切冠冕華衰下的穢行，都結合著《牡丹亭》情節、人物、詞句的批註，無情地加以揭露。對於統治者用儒家的道德論和道德教條，包庇自己、壓制平民的正當情感，給予了強烈的批判。（三）情色文學論——與儒教文學論的尖銳對立：該書以情色論的創作批評理念來否定儒家的道德說教，並臚列徵引歷朝歷代各式詩詞歌賦、戲曲小說，用以證明詩詞源於情，文學藝術源於情，以建立文學情色論。綜而論之，《才子牡丹亭》通過批點，對傳統儒家和理學作出深入而大膽的哲學、歷史與文學的批判。

同樣是探討《才子牡丹亭》，但關注面不同，商偉教授的論文從情色方面探討《才子牡丹亭》特殊的評注話語及其顛覆性。該書的評注將性慾一一標出，即便《牡丹亭》本身並無一字涉及性事的片段，在箋注者筆下卻處處與性有關。為什麼以這種方式詮釋《牡丹亭》？具有什麼意義？商教授指出，在中國詩評詞話的傳統中，政治寓言與愛情索隱式的解讀由來已久，然而，類似《才子牡丹亭》的「尋根工程」卻似乎在傳統的詩詞小說戲曲批評中找不到先例。此書淵源應該是隱含在晚明以後的戲曲小說中，如馮夢龍編輯的【掛枝兒】、【山歌】、乃至於《金瓶梅詞話》，這些作品常把日常生活的景觀借物取譬，述寫男女私情。《才子牡丹亭》雖然以《牡丹亭》的箋注為主，卻包含了其他作品，它從一篇關於《西遊記》的文字開始，類似全書的緒論，上欄則是長短不一的附錄，包括《西廂記》、《四聲猿》和《南柯夢》等戲曲評論、俗曲和評點，以及對《水滸傳》的解讀，不僅證實了《才子》的雜集性質，同時也說明它是一部不同尋常的著作，因為它將性詮釋的模式推而廣之，重新繹解戲曲小說的經典之作。它之出現於清雍正時期，正表明了晚明思潮到十八世紀上半葉仍然餘波蕩漾，事實上，它的情色詮釋是以王學為內在動力和思想資源的，標誌著王學的邏輯極致。它的表述形式雖然出自戲曲小說的箋注傳統，也深受晚明日常生活和公共話語的影響，呈現出百科全書兼雜集的特色。總括而言，本文通過對《才子》這部戲曲小說的箋注雜集的個案研究，探討晚明文化

思潮在十八世紀初期的影響，同時，也試圖嘗試一種恰當的方式，來把握《才子》這樣不同於「讀法」類的小說戲曲的評注形式及其意義，也就是將它的情色詮釋置於晚明以來的敘述母題、寫作模式、隱喻結構之中，以及評注與文學實踐的相生和互動的關係中來解讀，並且反過來理解它所依賴的這些結構和關係，由此所獲得的收穫將遠遠超過《才子》本身。

華瑋教授的論文以《牡丹亭》的續作《續牡丹亭》為中心，討論清初對《牡丹亭》文本的接受，並提供清初對晚明文化反思的實例。在清初福建戲曲家陳軾的《續牡丹亭》傳奇中，由情場入仕途的柳夢梅成了主角，原本女性情慾的主題隨著杜麗娘出嫁從夫角色的轉變而隱然退位。由清到當代，對《續牡丹亭》的寫作動機皆認係「因湯顯祖載柳夢梅乃極佻達之人，作者欲反而歸之於正」，但華教授提出更進一步的詮釋，她認為此書「續法」與作者的遺民身分密切相關。陳軾乃明崇禎進士，曾參加唐王、桂王的政治鬥爭，入清未仕。《續牡丹亭》對原著人物思想的再造工程，主要表現在幾個方面：（一）情理重組，公私易位；（二）忠奸、義利之辨；（三）仕隱的抉擇；（四）漢族與異族的關係。值得注意的是，《續》書創造了一位傜族女將來輔佐柳夢梅平定蠻亂，似乎顯示陳軾心中思索的漢滿關係，並不真像「反清復明」那樣簡單的「攘夷」口號所能概括。文章最後總結認為，清初對《牡丹亭》文本的接受，相較於晚明，開展了兩個比較重要的面向：首先，《牡丹亭》由劇本成為文學經典、才子書，它的參照物已變。其次，對於《牡丹亭》主題「情」的詮釋，不僅熱潮未退，而且越來越深密而多元，例如《三婦評本》重情、思悟，《才子牡丹亭》重色、抗禮，而《續牡丹亭》則強調情的道德意涵，說理、論政，標舉「君臣、夫婦，原無二道」。陳軾的明遺民意識，主導了他對這部經典的閱讀與詮釋，它的「續法」集中於道德倫理的層面，呼應時代脈動的表現明顯而突出，可視為政治、文化環境改變下的清初，對《牡丹亭》文本開始有了新的接受視角的絕好證明，也讓我們理解到明末清初文化可算是承續，也可算是裂變的複雜現象。

四篇論文宣讀完畢之後，對於文章所引發的多面向議題，現場開啓了各式討論：首先是朱萬曙教授提到《西廂》、《琵琶》及《牡丹亭》三大名劇到了清代出現更詳細、更有深度的評點，恰是合乎邏輯的發展；但要討論的是，吳程夫婦均生長於程朱理學流行的重鎮——徽州，如何在此文化土壤下於評點中談「色」談「性」？對此，江巨榮教授認為，壓抑得越嚴重，反抗與不滿就會越嚴重，同時這也和明代後期的社會風氣有明顯的關係。劉夢溪教授則對於華教授論文問道：相較於《紅樓夢》以女性

觀點期望男性如賈寶玉般「知情而不淫」，《牡丹亭》似乎採取男性視角，期望天下女子如杜麗娘一般真情對待男子，若果然如此，則在《續牡丹亭》中是否也有所表現？華教授的回應是：湯顯祖以男性劇作家將女性心理描寫得如此細膩，實屬難能可貴，反觀陳軾在《續》劇，則暴露出他書寫女性的弱點。但《牡丹亭》更重要的是，它以「包含卻又超越了男、女的性別視角」去描寫多層面的、非單一的，而是複雜深邃的「情」與自我、與社會的關係。接著，臺北藝術大學傳統藝術研究所李殿魁教授提出：在《續牡丹亭》中春香成了柳夢梅的妾，如同《西廂記》中的紅娘、《紅樓夢》中的平兒，令人聯想起王璦玲教授的論文談「勢」是勢所必然、勢當如此，春香的歸宿恐怕也是「勢」的問題，至於陳最良配石道姑，恐怕就是戲謔了！臺灣大學哲學系郭文夫教授則以哲學的觀點，認為商偉教授以《易經》中的「一陰一陽之謂道」妙解《才子牡丹亭》「尋根文學」的評注話語，堪稱特具膽識，但不知在西方文學作品中，是否有可資互相比較者？商教授的回應是：若從歷史語境去看，應該可以進行中西比較，包括以軍事語言去描寫性事，並不是沒有淵源的。承此議題，田曉菲教授提出，雖然《才子牡丹亭》如此系統化地用「性」闡釋文本是史無前例的創舉，但類似的闡釋模式卻是一直存在的，例如以「政治」的眼光去解讀一個文本，希望主講人能將《才子牡丹亭》放在清代語境中與大家多談一談。江巨榮教授回應：明末思潮與清初思潮的關係是很重要的，清初對於明末「頹廢」的思想有很大的批判，但那是很難釐清彼此的，尤其是文化方面，《才子》也和晚明很多作品一樣帶有情色的眼光，這確實絕非作者一個人的情形。葉長海教授接著提出：若從「性」去分析每一部作品，有些是很難讓人接受的，然而接不接受是一回事，重要的是將它視為一個現象，並思考其中之因由與意義。

第八場由臺灣大學文學院彭鏡禧院長主持，四位主講人宣讀文章：

- 一、洪惟助教授（中央大學）：〈從撓喉掖嚔到歌稱繞樑的《牡丹亭》〉
- 二、古兆申教授（香港大學）：〈《牡丹亭》的淨、末、丑〉
- 三、王安祈教授（清華大學）：〈如何檢測崑劇全本復原的意義〉
- 四、林鶴宜教授（臺灣大學）：〈從〈驚夢〉、〈尋夢〉到《如夢之夢》——談古今劇場兩個居然照應的時空觀〉

洪惟助教授的論文是從音樂方面對於湯顯祖合不合音律的問題作全面的檢視。

全文分四個部分：（一）談拗折天下人嗓子的《牡丹亭》：湯顯祖《牡丹亭》的詞采、意趣，歷來獲得極高評價，然自其問世以來，「不協音律」的批評也未曾間斷，雖有少數人舉湯氏詩作及鄒迪光〈臨川湯先生傳〉以證湯氏是懂音律的，但需注意的是他的作品是很少人唱，很少知音的。（二）易詞就律的改本：由於《牡丹亭》的撓喉捩嗓，於是沈璟、臧懋循、馮夢龍等人便動手改編，改編主要有幾種情形：1.「改詞就調」，即改動詞句以適合於曲牌音樂；2.原詞奧博不易理解，因此改動部分詞句、對白以利舞臺演出；3.刪去部分曲子，移動場次，以使劇情更加緊湊。（三）臧、馮等人的改編並不成功，後代曲家便想到「改調就詞」的方法，即以「集曲」解決，鈕少雅歷十載成《格正牡丹亭還魂記詞調》，該書保存湯顯祖原作，不改動詞句，以集曲方式共格正了六十四曲；葉堂《納書楹牡丹亭全譜》共有集曲四十七曲，但自創者僅六曲，可見葉堂承襲前人成就者頗多。（四）從〈驚夢〉【皂羅袍】曲看《吟香堂》、《納書楹》二譜的音樂處理：本段從「音樂片段」、「平均工尺數」、「小時值工尺」、「襯字」等方面分析，均顯示《納書楹全譜》和馮起鳳《吟香堂曲譜》所收〈驚夢〉的音域很大，產生的感覺極具戲劇性，工尺數也極多，較諸其他劇目更具流動感，小時值工尺極多，產生的音樂張力也很大，遠優於其他劇目。因此，湯顯祖《牡丹亭》不合曲律，歷經沈璟、臧懋循、馮夢龍等人「改詞就調」的不成功，再由鈕格、馮起鳳、葉堂等曲家「改調就詞」，為保存湯顯祖作品的意趣高遠、文辭富豔，在音樂上作琢磨加工，使之成為後代演員、曲家公認的優美音樂，這對我們今後傳統戲曲的訂譜、編腔，具有很大的啓示。

古兆申教授的論文探討《牡丹亭》中的淨、末、丑。古教授強調該劇對於這三門腳色的運用，基本上異於當代崑劇所說的較嚴肅的概念，而是偏向於南戲的特點，即：以滑稽可笑的動作、語言為表演的最佳手段；淨／末、淨／丑、末／丑多成對登場，相互呼應；隨時出入於戲文與現實之間，構成「戲內」與「戲外」雙重的戲劇效果；雖也有唱，但以科白為主。中國人對於戲劇的看法，一直有「遊戲、戲弄、戲謔」之意，所以從早期戲劇如俳優戲、參軍戲乃至明清傳奇，都有科譚戲存在，明清曲家對於科譚情節的運用，即抱肯定態度，若從腳色與人物關係、人物與劇本主題的關係來考慮，則淨、末、丑腳色的運用，在中國戲劇中所產生的作用是值得深入探索的。就《牡丹亭》而言，該劇主題是要天下有情人終成眷屬，愛與現實、愛與家庭之間的問題是人所必言的，但湯顯祖的思考要更超越時代，更超越

一般人，他還探討了「得到愛情之後，如何去發展愛情」的問題，其中有些部分就以「淨、末、丑」這些腳色發揮，例如：郭駝、癩頭龜；大花神、胡判官；陳最良、石道姑；有些從正面書寫，有些從反面著手，如〈診崇〉一齣寫陳最良為麗娘看病，雖是一場末、貼的打諢戲，卻能利用陳最良的道學氣來調侃、批判道學，又能表達湯顯祖自己的思想，發揮戲劇的主題，這種機趣便閃爍著喜劇的智慧。總結《牡丹亭》劇中淨、末、丑運用的優點，則有下列數端：（一）善於處理腳色與人物間的互動關係，使人物在腳色特有的表演程式規範中保留其於現實中的生氣；（二）善於以淨、末、丑的科諢，表達作者的正面訊息，以「戲論」申「正見」；（三）善於設計與主角對照的反襯角色，如：石道姑、楊婆者流。因此，從湯顯祖運用腳色制的成功，可知以腳色配搭來結構戲文、設計人物，實在是中國戲劇藝術一項極其珍貴的文化遺產，值得當代戲劇工作者進一步探討。

王安祈教授以近年來演出的新崑劇全本《桃花扇》、《長生殿》及《牡丹亭》為例，探討崑劇全本復原的意義。論文首先對於今年兩部崑劇作品全本在臺演出表示高度肯定，而若就傳奇的本質來討論傳統美學的結構技法在由折子復原為全本所需思考的問題時，對於全本《牡丹亭》的期待，便在於「愛情主軸是否意象綿延？對照映襯結構是否重現」？王教授認為，劇本豐富的象徵意涵藉由「春」貫穿全局，「春／盎然生機／自由生命／生命自主性」才是真正追求的對象，此一意象的出現，隨著敘事架構的需要，或淺描、或深印，筆觸濃淡不一，層次或深或淺，境界有寬有窄，人物的個性、行為與此主軸之間的關係，因「事隨人走」而多面開展，故此主要軸線之外，更多「旁溢側出」之筆，人物性格多面向，隱顯作用多重，全劇乃在情愛追尋主題之外，兼及人生衆相甚至文化風情多面展示的效果。這樣「多面開展」、「對照襯映」的結構，是在傳奇大篇幅大架構前提下才能完成的，然而，當板腔體「以事件為中心盡量凝聚於一」的結構方式已成為當前戲曲審美的慣性之時，傳奇此種結構方式已漸次被淘汰，當崑劇朝向全本復原的形式演出，則三天將近三十齣的龐大結構，將採何種方式呈現？王教授進而指出，我們一方面興奮期待《牡丹亭》全本的演出，但一方面又必須呼籲：崑劇全本復原的工作不必普遍化，「復原」不應被誤導為簡單的復古，創作永遠是無可取代的。

林鶴宜教授將跨越四百多年的兩個劇本——湯顯祖《牡丹亭》與賴聲川導演《如夢之夢》進行比較，以兩劇同樣提出創新的時空觀念與作者的生命概念，分析它們的敘事結構與表演手法。林教授指出，兩部劇本同樣對於它們所處時代具有重

要意義，兩位作者同樣受到宗教影響進行創作，又同樣藉由特殊的時空觀念，展示追尋以及尋找生命答案的主題，因此引發她將兩劇放在一起討論比較。道教和佛教禪宗思想幫助湯顯祖從儒家入世和務實的思維方式中跳脫開來，超越了明代論世用人受限於「法」、理學家受限於「理」的桎梏，而提出「情」與之相對；《如夢之夢》則以《西藏生死書》的一個故事為起點，全盤托出作者深受密宗思想影響而進行對生命的觀照。《牡丹亭》提出對本然人性的肯定，熱烈讚頌生命的真誠、美好，它的「至情論」有一個辯證的針對對象，即宋、明以來禁錮人心的禮教思想。《如夢之夢》純然是對生命的反省，透過「生命的全景回顧」與「輪迴」觀念，企圖解決人生的疑惑。從時空跨度來看，《牡丹亭》跨越了「現實時空、夢境時空與死亡時空」，但依循著傳奇劇場「極簡」的敘事原則，採取「純線性」的情節進行方式，以「花神、判官、石道姑」作為時空存在的象徵；《如夢之夢》則僅由生到死，但隱含著前世今生的概念，在「戲中戲」的結構中，「線性」情節外又出許多「非線性」情節，並以兩人或以上的演員飾演同一劇中人，加上以觀眾席為圓心的環形劇場，使得舞臺上的演出繁複而多變化。由此可見，二劇在敘事架構和表演形式上有繁簡之別。作為不同時代的戲劇，《牡丹亭》講究的是以身段舞蹈、音樂唱腔等視聽享受，傳達藝術的純粹，美的自身；《如夢之夢》則充分運用劇場和表演形式的創新，呈現令現代觀眾能立即感受到的意涵。

四篇論文宣讀完畢之後，首先由國北師傳統音樂教育研究所研究生林惠美提出一個請教洪惟助教授的問題：這次青春版《牡丹亭》的演出音樂是以葉堂《納書楹全譜》還是馮起鳳《吟香堂曲譜》的版本為主要依據？洪教授回答道《納》是清乾隆間僅點板和中眼的曲譜，連小腔也不甚清楚；目前崑曲譜是以俞宗海編的《粟廬曲譜》最為完備，現代演唱者多據此。第二位提問者為臺北藝術大學戲劇系博士生鍾欣志，針對林鶴直教授的論文提出《如夢之夢》在穿越時空與生命追尋上似乎與湯顯祖《南柯記》更為接近的疑問，林教授的回應是：若就「追尋」此一行動主軸來說，《如夢之夢》是和《牡丹亭》較為接近的，《南柯記》甚至《邯鄲記》雖然也都有「夢」作為穿越時空的界域，但它們都不是在談「追尋」。第三位是臺大中文系張以仁教授提出兩個意見：首先是他認為王安祈教授的文章將《牡丹亭》「春」的意象分析得極為細膩精彩，而這點和他昨天請教鄭培凱教授「梅蘭芳以大家閨秀的形象如何詮釋湯顯祖原著中『春情發展』的層次」？問題是相近的；其次是張教授請問洪教授文中所謂「少數人」認為湯顯祖懂音律，「少數人」為誰？洪教授本身又是否認為湯顯祖懂音

律？對於張教授的問題，洪惟助教授回答道「少數人」雖是少數，仍然「族繁不及備載」，但與大多數相較是少之又少的。至於湯顯祖，洪教授認為他當然是不懂得音律的。接著王安祈教授回應：梅蘭芳的戲會將自我的氣質投射到戲中人物，「自我特質、劇中人物、全劇氣韻」此三合一呈現在唱、念、作、表各方面，而成爲梅派象徵性的意義；但當梅派成爲後學學習的對象時，大家不去鑽研劇中人物的性格特質，而一味地模仿梅蘭芳做出端莊、氣派的樣子，這就反而成了梅派的發展一個很大的阻礙；第四位提出意見交流者爲王瓊玲教授，對於傳奇全本戲要不要演出的問題，她舉出「傳奇者，傳事之奇，事不奇不傳」的「神話」(myth) 特質，認爲傳奇在世情化的發展中，「神話」的部分永遠是其魅力所在，而傳奇的神話結構在全本戲中始能完整呈現，因此希望我們可以永遠持續此種神話的重現、改編與重構。

經過兩天共計八場熱烈的學術研討之後，「湯顯祖與《牡丹亭》國際學術研討會」閉幕式於四月二十八日下午五時二十分舉行，由臺灣大學文學院彭鏡禧院長主持，臺灣大學講座教授曾永義先生擔任總評，美國加州大學聖塔芭芭拉分校榮休教授白先勇先生致辭。彭院長代表主辦單位之一向其他主辦、合辦與贊助單位，大會籌辦人華瑋教授等所有工作人員，以及參與兩天會議的三百多位來賓致謝。曾教授以「猗猗盛哉」讚譽這兩天豐盛的學術饗宴，並歸納此次研討會所開展的多方面向與論文紀要。曾教授總結認爲，這三十篇論文或論《牡丹亭》至情，或說其評點，或述其搬演，或從其他角度切入，而無不如花果競繁，各展丰韻，使得湯顯祖及其《牡丹亭》研究的苑囿裏燦爛輝煌。最後，白先勇教授以雙重身分爲大會致辭，一爲大會的召集人之一，他代表大會向每位與會來賓致上謝意；另一身分爲青春版崑劇《牡丹亭》的製作人。他邀請大家以輕鬆的心情，去看《牡丹亭》在國家劇院的世界首演，讓杜麗娘在臺北「還魂」，讓人間的四月天裏，處處牡丹盛開、青春綻放！