

以元劇為方法：再論《牡丹亭》之經典性

汪詩珮*

提 要

明清曲家常將《牡丹亭》與《西廂記》並列。以《西廂》對照《牡丹》的喻象，正在於《西廂》本身所代表的「元劇地位」與「北曲傳統」。因之，《牡丹亭》顯然被視為新時代、傳奇體製的「新經典」。元曲被明人奉為書寫圭臬與曲體典範，故於明清文人心中，越能描摹、接近於元劇形神的作品，必具相當高度。《牡丹》之於《西廂》的連結，實隱喻明清文人以北曲、元劇之眼光，對《牡丹亭》進行批評與接受。本文將結合「作者」與「批評者」之文字，觀察明清曲家如何透視湯顯祖鑄元劇特色於書寫之技、藝，對《牡丹亭》得為明傳奇之經典，提出另一新視角。

關鍵詞：經典、西廂記、明傳奇、牡丹亭、湯顯祖

本文於 106.09.21 收稿，107.05.16 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系副教授。

DOI:10.6281/NTUCL.201806_(61).0005

Taking Yuan Drama as a Method: Re-examining the Classicality of *The Peony Pavilion*

Wang, Shih-Pe*

Abstract

Ming-Qing *qū* writers usually compared *The Peony Pavilion* with *The Story of the Western Wing* (hereafter *The Western Wing*) at the same level as the masterpieces. This comparison matters because *The Western Wing* represents the best Yuan play and inherits from the northern *qū* tradition. It symbolizes that *The Peony Pavilion* was viewed as the “new classic” of *chuanqi* plays in the new era of Ming dynasty. In the eyes of Ming-Qing literati, Yuan *qū* was treated as the model of playwriting and thus considered having the highest status in comparison with other dramatic styles, so the closer to Yuan *qū*’s shape and spirit, the closer to the height of the classics. The connection between *The Peony Pavilion* and *The West Wing* implies that the Ming-Qing literati provided their opinions and understanding of the two plays from the angle of the Yuan drama and the northern *qū*. This article will combine the playwright’s text with some critics’ opinions in order to observe how Tang Xianzu’s contemporaries regarded his writing strategy as a way of absorption and transformation from the Yuan drama, and thus provide an alternative view to interpret *The Peony Pavilion* as a classic of Ming drama.

Keywords: Classics, *The Story of the Western Wing*, Ming *chuanqi*,
The Peony Pavilion, Tang Xianzu

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

以元劇為方法：再論《牡丹亭》之經典性

汪 詩 珮

一、前言：從《西廂記》到《牡丹亭》

文學作品從誕生到被視為經典這段「經典化」的過程，既是一段被接受與被評價的過程，同時也是一段讀者／觀眾對其進行知識建構以確立歷史位置的過程。一部歷經不間斷「閱讀／批評」之鑑定而被譽為經典者，往往呈現兩種層次的書寫及批評現象：其一，它與此前的「經典譜系」有所關涉、聯結，形成經典與經典間相互承繼之繫鏈；同時，它亦能於前代經典的基礎上，開創新界，並成為啟發後代經典之樞紐。其二，它既可承受以「前代經典」為評價標準的針砭、試煉，也能因應其所處時代的變化，將自身的文學技法與意境，化為同代文類、作品的點評標準，引領下一個世代的流行與眼光；於焉，其所創新的手眼技法，足以被普及化、範例化，日久將化此「新意」為另一套「傳統」與「評價」，用來檢視其後的文學作品，驗證其能否入於經典之列。前者關乎「作者」的書寫才情與天分（genius），後者關乎「批評者」（critics）的眼光。因此，經典作品常出現「經典蘊含經典」、「經典中的用典」現象，代表作者文心的鎔鑄與出新，也是同代／異代「知音讀者」所亟欲辨識、乃至深析細評的眼力所在。

古典戲劇中最早眾口交譽、目為經典之作，當為《西廂記》。即便《錄鬼簿》對王實甫的形容僅九字，¹元末明初的賈仲明（1343-1422）卻為之幻化

¹ 元·鍾嗣成著：《錄鬼簿》（天一閣本），《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第2輯，頁109：「王實甫，名德信，大都人。」

出五十三字的「弔詞」，²代表元末明初一整個世代的高度讚譽，特以「天下奪魁」四字總結。明代如王世貞（1526-1590）「北曲當以《西廂》壓卷」之說，³王驥德（1540-1623）因「實甫《西廂》，千古絕技，微詞奧旨，未易窺測」而為之校注，⁴可知《西廂》於明人眼中元劇之首的地位。另一值得注意的現象，是明傳奇中向被稱道的《牡丹亭》，明清曲家常將之與《西廂記》並列。二者彼此相繫除「情」之主題外，另有一條潛伏脈絡：如臧懋循（1550-1620）不滿臨川音韻之舛而改寫、刪訂「臨川四夢」，⁵但他〈玉茗堂傳奇引〉所標舉的初衷，卻是使《牡丹亭》能與《西廂記》並駕齊驅：⁶

² 同前註，見天一閣本《錄鬼簿》弔詞，頁173：「風月營密匝匝列旌旗，鶯花寨明颼颼排劍戟，翠紅鄉雄赳赳施謀智。作詞章，風韻美，士林中等輩伏低。新雜劇，舊傳奇，《西廂記》天下奪魁。」前三句鼎足對分別形容《西廂》的三位主角：張生、鶯鶯、紅娘；後幾句全圍繞著《西廂》而發，因王實甫其餘雜劇作品自明代以來評價絕不如《西廂》，故知整段弔詞之讚譽皆有確指。

³ 明·王世貞：《藝苑卮言（附錄）》，收入《弇州山人四部稿選》，卷13，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年），第115冊，頁115-324。

⁴ 明·王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4輯，「雜論第三十九下」，頁181。

⁵ 相關著作參考 Catherine C. Swatek, *Peony Pavillion Onstage: Four Centuries in the Career of A Chinese Drama* (Ann Arbor: The University of Michigan, 2002)。陳富容：〈臧懋循批改本《還魂記》之評析〉，《逢甲人文社會學報》第4期（2002年5月）。林書萍：《湯顯祖《牡丹亭》及晚明時期改作與仿作之研究》（臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2005年，蔡欣欣先生指導）。朱萬曙：〈明人對《牡丹亭》的評點批評及其傳播功用〉，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343-366。朱恆夫：〈論雕蟲館版臧懋循評改《牡丹亭》〉，《戲劇藝術》第3期（2006年6月）。趙天為：〈古代戲曲選本中的《牡丹亭》改編〉，《中國戲曲學院學報》第27卷第1期（2006年2月）。趙天為：《《牡丹亭》改本研究》（長春：吉林人民出版社，2007年）。陳慧珍：《明代《牡丹亭》批評與改編之研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學系碩士論文，2007年，曾永義先生指導）。（加）史愷娣著，殷小鑒譯：〈臧懋循與馮夢龍：音樂基礎上的改本〉，《文化藝術研究》第3卷第4期（2010年7月）。陳凱莘：《從案頭到氍毹：《牡丹亭》明清文人之詮釋改編與舞臺藝術之遞進》（臺北：臺大出版中心，2013年）。

⁶ 明·臧懋循：〈玉茗堂傳奇引〉，收入趙紅娟點校：《臧懋循集》（杭州：浙江古籍出版社，2012年），頁121。

予病後，一切圖史悉已謝棄，閒取四記，為之反覆刪訂。事必麗情，音必諧曲，使聞者快心而觀者忘倦，即與王實甫《西廂》諸劇並傳樂府可矣。沈德符（1578-1642）《萬曆野獲編》載《牡丹亭》之流行，以《西廂》對照：⁷

湯義仍《牡丹亭夢》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價。

祁彪佳（1602-1645）《劇品》論孟稱舜劇作，將《西廂》與《牡丹》並列：⁸

《花前一笑》：……此劇結胎於《西廂》，得氣於《牡丹亭》，故觸目俱是俊語。

明末張琦《衡曲塵譚》以《西廂》為標準，認為《牡丹》可爭勝之：⁹

臨川學士旗鼓詞壇，今玉茗堂諸曲，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……。

清初《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》附錄〈還魂記或問〉，才媛將《西廂》、《牡丹》各視為北曲、南曲之魁首：¹⁰

或問曰：「有明一代之曲，有工于《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。」

上述呼之欲出的觀點為：由元劇經典的標準視之，《牡丹亭》儼然被視為代表明代南曲傳奇的「新經典」。換言之，以《西廂》對照《牡丹》的喻象，正在於《西廂》本身所代表的「元劇地位」與「北曲傳統」——此即明清文人折服於《牡丹》筆力之一端。元雜劇在明代的演出，雖無法凌駕於南戲／傳奇體

⁷ 明·沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1997年），卷25，「詞曲·填詞名手」，頁643。

⁸ 明·祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6輯，頁171。

⁹ 關於張琦的研究，可參考黃莘瑜：〈晚明「情種」說之文化意涵及多重向度〉，《臺大中文學報》第41期（2013年6月）。明·張琦：《衡曲塵譚》（崇禎十年〔1637〕《吳騷合編》附刻本），收入《中國古典戲曲論著集成》，第4輯，頁270。

¹⁰ 清·陳同、談則、錢宜：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，收入北京大學圖書館編輯：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》（北京：學苑出版社，2003年），第6冊，頁447-448。

製，¹¹但其文學價值卻成為明人創作、品評之標竿，如程芸〈明代曲學復古與元曲的經典化〉所言：

明代曲家推尊正音、崇尚本色、宗法元人，又試圖以北曲之宮調、韻律為參照系來重整南曲體制，體現出明顯的復古傾向。¹²

明代曲學的「尊體」大略而言，以推尊北曲為先導，然後波及南曲；或者說，南曲的功能與意義是在與北曲（尤其是元代北曲）的比較中得以確立的。¹³

因元曲被奉為書寫圭臬與文類典範，故於明清文人心中，越能描摹、接近於元劇形神的作品，必具相當高度。筆者以為，《牡丹》之於《西廂》的連結，實隱喻明清文人以北曲、元劇之眼光，對《牡丹亭》進行批評與接受。本文將結合「作者」與「批評者」之文字，¹⁴觀察明清曲家如何透視湯顯祖（1550-1616）鎔鑄元劇特色於書寫之技、藝，對《牡丹亭》得為明傳奇之經典，提出另一新視角。¹⁵

¹¹ 沈德符《萬曆野獲編》卷 25「詞曲·絃索入曲」：「嘉隆間度曲知音者，有松江何元朗，畜家僮習唱，一時優人俱避舍。然所唱俱北詞，尚得金元蒜酪遺風。予幼時，猶見老樂工二三人，其歌童也俱善絃索，今絕響矣……」，頁 641。同卷「詞曲·北詞傳授」：「自吳人重南曲，皆祖崑山魏良輔，而北調幾廢……」，頁 646。

¹² 程芸：〈明代曲學復古與元曲的經典化〉，《文藝理論研究》2014 年第 2 期，頁 163-170。

¹³ 同前註，頁 164。

¹⁴ 參見朱萬曙：〈明人對《牡丹亭》的評點批評及其傳播功用〉，頁 366：「一方面，它本身的優秀吸引著文壇的目光，另外一方面，文人們對它的推崇和評點進一步擴大了它的影響，推動了它在當時的傳播，從而完成了作品的經典建構。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一個重要環節。」

¹⁵ 研究《牡丹亭》之論著積累數量頗多，二十世紀的研究文獻評述可參見雍繁星：〈20 世紀以來湯顯祖研究的回顧與反思〉，《文學遺產》2016 年第 3 期，頁 35-46。進入二十一世紀，則以華瑋主編《湯顯祖與牡丹亭》為重要研究成果彙編，輯錄兩岸三地、歐美與日本學者研究《牡丹亭》之學術論文。華瑋於「導言」頁 1-2 指出：「這部中國古典戲曲的經典名著，曾被鄭振鐸先生譽為明傳奇中『危岩的孤松、綠波上獨有的一株芙蕖』，從問世之初到現在，評論者無數，引發廣泛回響之外，也引起許多爭議。」由此可知，以「經典」視角看待《牡丹亭》，為當今學界之共識。本文希冀提出另一視角，再證《牡丹亭》的經典性。

二、《牡丹亭》中的北曲：何必讓元人？¹⁶

明代元雜劇的專論、鈔刊與出版，從未間斷，從《太和正音譜》、《盛世新聲》、《雍熙樂府》、《詞林摘豔》、《改定元賢傳奇》、諸多坊刻本元雜劇選集、乃至「脈望館鈔校本雜劇」等，皆與內廷關係密切。這條明代元曲傳播與接受徑路的集大成者，當屬萬曆 43、44 年（1615-1616）改訂百種元人雜劇出版的臧懋循；¹⁷ 其《元曲選》之輯刊，為明代的元劇流行做出總結式的彙編，也代表明代文人評賞元劇的高峰。

因此，臧晉叔的《元曲選·序》可視為其闡揚元劇造詣與建立理想規範的宣言，文中談論北曲、雜劇及當時曲壇現象，而湯顯祖的傳奇作品竟被點名與高調對待：¹⁸

湯義仍《紫釵》四記，中間北曲，駸駸乎涉其藩矣；獨音韻少諧，不無鐵綽板唱「大江東去」之病。南曲絕無才情，若出兩手，何也？

晉叔高度讚賞臨川創作才情，關注其作的北曲特色，相較之下，他刻意貶低湯氏南曲才情，雖是對照，亦頗不公，王驥德已予批駁。¹⁹ 臧氏將臨川置於與元劇同秤之天平，意味在他眼裏，湯顯祖確為同代最重要的「北曲名手」。正因他極欣賞臨川北曲，又極在意其「音韻少諧」與「南曲之憾」，晉叔才會於病後、歿前的 1618 年，反覆刪訂「四夢」，另賦改編之曲。

¹⁶ 朱萬曙：〈明人對《牡丹亭》的評點批評及其傳播功用〉第四節「『不讓元人』——對語言藝術的評價」（頁 362-365），首先注意此問題。該文主要論述評點者對《牡丹亭》語言藝術的見解，與本節分析《牡丹亭》北曲的評點文字，關注焦點不同。

¹⁷ 參見王驥德《曲律》卷 4「雜論第三十九下」，頁 170：「近吳興臧博士校刻元劇，上下部共百種。自有雜劇以來，選刻之富，無踰此。」

¹⁸ 臧懋循：《元曲選·序》，《臧懋循集》，頁 114。

¹⁹ 王驥德《曲律》卷 4「雜論第三十九下」，頁 170：「又謂：『臨川南曲，絕無才情。』夫臨川所詘者，法耳；若才情，正是其勝場，此言亦非公論。」

因此，若要理解《牡丹亭》內蘊的元劇形神，可從自詡為臨川知音的晉叔入手，²⁰究其刪改、眉批、評點，以「晉叔之眼」觀「臨川北曲」如何臨摹元人；據其書信，亦知臨川收藏相當數量元劇：²¹

還從麻城，於錦衣劉延伯家得抄本雜劇三百餘種，世所稱元人詞盡是矣，其去取出湯義仍手。然止二十餘種稍佳，餘甚鄙俚不足觀，反不如坊間諸刻，皆其最工者也……。

道出湯氏得摹元人之源。故吳梅（1884-1939）便精準點出臨川之法：²²

余嘗謂學玉茗者，須多讀元曲，不可單讀《四夢》，所謂取法乎上，僅得乎中者也……。

以下試析晉叔刪改《牡丹》之文字、批評，折射臨川北曲之造詣。

（一）《牡丹亭》著名北套之一，為〈冥判〉（臨川本第23齣，晉叔改為第13折）胡判官的【仙呂】套；晉叔特意讚賞其中兩曲，即判官乍見杜麗娘驚為天人的剎那：²³

²⁰ 明·湯顯祖原著，臧懋循刪改：《臨川四夢·新編繡像還魂記》（國家圖書館善本書室藏明末吳郡書業堂刻本）。國家圖書館館藏目錄網頁載其為「明末吳郡書業堂翻刻六十種曲本」，誤。此本非《六十種曲》本，而是晉叔刪改本。參見書中幾處晉叔眉批口吻：「使臨川有知，必以予為功臣矣。」（36b）、「聖天子語正是元劇體，臨川亦當絕倒。」（43b）、「此曲改竄頗多，使臨川聞之，亦當擊節嘆賞。」（62b）。

²¹ 見臧懋循：〈寄謝在杭書〉，《臧懋循集》，頁151。另參見徐朔方：〈湯顯祖和《金瓶梅》〉，《論《金瓶梅》的成書及其他》（濟南：齊魯書社，1988年），頁25-27；如頁27：「他（按：指湯顯祖）是元代雜劇的最大收藏者之一，也只能從同時人的記載中證實這一點。」

²² 吳梅：《顧曲塵談》，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），第四章「談曲」，頁157。

²³ 以下表格內，「臨川本」引自徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局，1995年）。「臧改本」引自臧懋循刪訂《新編繡像還魂記》。後文引用二書文字時，僅標明頁數。

臨川本	【天下樂】猛見了蕩地驚天女俊才，<u>哈也麼哈</u>，來俺裏來。血盆中叫苦觀自在。則你那小鬼頭<u>胡亂篩</u>，俺判官頭何處買。是不曾見他粉油頭忒弄色。 【那吒令】<u>瞧了你潤風風粉腮</u>，<u>到花臺、酒臺？溜些些短釵</u>，<u>過歌臺、舞臺？</u>笑微微美懷，住秦臺、楚臺？因甚的病患來？是誰家嫡支派？這顏色不像似在泉臺。（150-151）
臧改本	【天下樂】猛見了蕩地驚天女俊才，<u>他來那裏來</u>。血盆中叫苦觀自在。則你那小鬼頭<u>口亂開</u>，俺判官頭何處買。世不曾見□粉油頭忒弄色。 【那吒令】<u>覷了你汗津津粉腮</u>，<u>向花臺、酒臺？溜些些短釵</u>，<u>上歌臺、舞臺？</u>笑微微美懷，住秦臺、楚臺？因甚的病患來？是誰家嫡枝派？這顏色不似在泉臺。（48b）

臨川原文「哈也麼哈，來俺裏來」，判官乍見佳人而竊喜的情緒躍然紙上，活潑生動；晉叔改為「他來那裏來」，變成平凡的問句。晉叔將「瞧了你潤風風粉腮」改為「覷了你汗津津粉腮」，使麗娘的紅頰從「豐腴」變為「香汗淋漓」，稍欠韻味。值得注意的是，晉叔即便改動文字，仍讚譽臨川手筆：

【天下樂】、【那吒令】一曲，即元人無以加之，予謂臨川為南北詞若出兩手。今臨川已矣，恨不及面共評隲也。

以「即元人無以加之」，拔高臨川北曲寫作技法的超越性。確實，臨川文字的鮮活強烈（如「猛見了蕩地驚天女俊才」），可與元劇相匹敵。試對照李開先（1502-1568）《詞謔·詞套》極力稱讚的元曲名家鄭光祖，²⁴其名劇《王粲登樓》第一折【天下樂】、【那吒令】之運筆：²⁵

²⁴ 明·李開先著：《詞謔》，收入路工輯校：《李開先全集》（北京：中華書局，1959年），頁952：「鄭德輝作《王粲登樓》雜劇，四折俱優，渾成慷慨，蒼老雄奇。」

²⁵ 引自鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962年），頁446。

元鈔校本	【天下樂】因此上時復挑燈把劍看。那的每酸寒，怎挂眼。都待要論黃數黑在筆硯間。他教童蒙數子頑，我輔皇朝萬姓安，枉將人一例看。 【那吒令】我怎肯空隱在嚴子陵釣灘，我怎肯甘老在班定遠玉關，我則待大走上韓元帥將壇。我雖貧呵，樂有餘，心無憚，脫不得二字飢寒。
------	--

此二曲豪氣干雲有之、牢騷滿腹有之，描繪王粲英雄氣短，確為高作；然若撇開人物描寫，單以「曲辭力度」對照，臨川之詞似更為崢嶸，如「花臺、酒臺、歌臺、舞臺、秦臺、楚臺、泉臺」，連用七個臺字，韻腳複沓卻自然而生，才氣睥睨縱橫，晉叔全數沿用。

（二）臨川本第 53 齣，晉叔改為第 33 折的〈硬拷〉（南北合套），當中一支曲、白夾雜的【折桂令】：

【折桂令】你道證明師一軸春容。（外）這春容分明是殉葬的。（生）可知是蒼苔石縫，迸坼雲蹤。（外）快招來。（生）我一謎的承供，供的是開棺見喜，攬煞逢凶。（外）壙中還有玉魚、金碗，都在那裏。（生）有金碗呵，兩口兒同匙受用；玉魚呵，和我九泉下比目和同。（外）可知道。（生）玉碾的玲瓏，金鎖的玎玲。（外）都是那石道姑窩藏這賊來。（生）則那石姑姑他識趣通情，卻不似你杜爺爺逞拿賊威風。（59a）

此曲晉叔幾未改動，為柳夢梅與杜寶對峙，唱述開棺發墓之事，一一數說墓中陪葬；柳氏視為真情見證，杜寶卻看作偷盜實據；末處以石道姑歸結，她雖是中性「石女」，卻包納這看似無理的陰陽之戀，比親身父親更解情。兩人一來一往，一談情、一論理，交鋒相當精采，晉叔眉批：

使臨川為曲多似此首，則予當拜下風，敢妄加筆削耶？

對照臧氏《元曲選·序》為己修改元劇辯護：

若曰妄加筆削，自附元人功臣，則吾豈敢。²⁶

²⁶ 明·臧懋循：《元曲選》（杭州：浙江古籍出版社影印涵芬樓本，1988 年），頁 2。

向以元曲改手自詡的晉叔，兩次使用「妄加筆削」，於《元曲選》以否定語氣表示當仁不讓的自信，面對臨川此曲卻轉為甘拜下風的自謙，堪可玩味。他歿於 1620 年，湯氏歿於 1616 年，兩位生前無緣共論北曲，晉叔批語可謂致敬之意。

（三）臨川本 55 齣，晉叔刪改為 35 折的〈圓駕〉。於此總結之齣，臨川以南北合套，展現杜麗娘一人（唱北曲）舌戰皇上、父親、夫君與老師（唱南曲）。旦上場的首曲【醉花陰】，自述首次登臨金鑾殿的驚恐：

【北黃鍾醉花陰】平鋪著金殿琉璃翠鴛瓦，響鳴梢半天兒刮刺。（淨丑唱介）甚的婦人衝上御道？拿了！（旦驚介）似這般猙獰漢，叫喳喳。在閻浮殿見了些青面獠牙，也不似今番怕……。（69b）

活靈神現將人間最高仲裁所，對照麗娘被押至地府審案（〈冥判〉）的經歷，充滿譏諷；「人間」看門禁卒倚仗權勢，比「陰間」的青面獠牙更可怕，影射世間不公義更甚於虛妄的地府。晉叔評點：

「在閻浮殿見了些青面獠牙，也不似今番怕」，如此等語何必讓元人。以「何必讓元人」比喻臨川超越元人北曲的氣勢。同齣最後，柳夢梅與杜寶兩人始終彆扭，不願和好，杜麗娘氣忿不過，對兩人及一旁觀看的陳最良發飆：

【北水仙子】呀呀呀，你好差。（扯生介）好好好，點著你玉帶腰身把玉手叉。（生）他曾打我桃條哩。（旦）拜拜拜，拜荊條曾下馬。（扯外介）扯扯扯，做泰山倒了架。（指生介）他他他，點黃錢聘了咱，俺俺俺逗寒食喫了他茶。（指末介）你你你，待求官，報信把嘴皮喳。（指副淨介）是是是，是他開棺見榔喳除罷。（指外介）爹爹爹，你忍下的悶殺俺女嬌娃。（74a-b）

妙筆寫下的結尾戲，竟是翁婿彼此有氣的「勉強團圓」，場面頗似鬧劇，見晉叔此齣開頭總評：

傳奇至底板，其間情意已竭盡無餘矣。獨此折夫妻父子俱不識認，又做一番公案，當是千古絕調。

點出臨川不拘傳奇襲套的新創。此曲眉批曰：

臨川詞若俱如【水仙雙聲子】（按：即【北水仙子】），便北曲入室，南亦升堂矣。

雖不無挖苦之意，亦是讚揚其北曲文境之高、聲口尚似與結尾創意。

（四）臨川本 53 齣，晉叔改為 33 折的〈硬拷〉，有一曲雙調【新水令】：

【新水令】則俺這怯書生劍氣吐長虹，原來丞相府十分尊重，聲息兒忒洶湧。咱禮數缺通融，曲曲躬躬，他那裏半擡身全不動。（57b）

柳夢梅面對傲慢不答腔的杜寶，不失禮數地招呼「岳丈大人拜揖」，自道「人將禮樂為先」，卻迎來杜寶冷笑與衙役呼喝，故夢梅展現骨氣、一吐怨氣，以酸語回應「丞相」。晉叔眉批讚賞：

「原來丞相府十分尊重」，元人作曲專以此等語為當行，不在藻麗，即詩詞家亦然。

此處晉叔認為臨川摹擬的「元人當行」，為柳氏挑明對當朝丞相欺壓書生的直白嘲諷，不拐彎抹角，不藻麗修飾，著實描繪夢梅理直不屈的傲氣神情。試對照元刊本《趙氏孤兒》第四折第二曲，成年後身為屠岸賈義子的趙孤（程勃），其年少氣盛與野心畢露：

【醉春風】俺待反故主晉靈公，助新君屠岸賈。交平天冠、碧玉帶、袞龍服。別換個主、主。問甚君聖臣賢？既然父慈子孝，管甚主憂臣辱。²⁷一副摩拳擦掌，意欲犯上作亂模樣。晉叔言「元人作曲專以『此等語』為當行」，其「此等語」意，帶有人物性格之不畏、不懼、淋漓暢快之氣，故臨川藉此元曲當行語氣描摹柳夢梅的書生氣度。

承上，熟稔元曲風格的晉叔，於眉批中細加點拈《牡丹亭》之不讓元人專美，不啻為臨川的北曲創作高度插旗立竿。²⁸

²⁷ 參見鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》，頁 174。

²⁸ 參見朱萬曙：〈明人對《牡丹亭》的評點批評及其傳播功用〉，頁 363：「將《牡丹亭》的語言與元人雜劇相提並論，無疑是對湯顯祖語言藝術的推崇。因為在晚明戲曲批評家心目中，元人雜劇是戲曲藝術的典範。」他並簡述沈際飛、茅瑛、王思任對湯顯祖語言（南曲）的讚賞，見頁 364-365。

三、《牡丹亭》中的南曲：以元曲為師

若《牡丹亭》如晉叔所言，「南曲絕無才情」、「若出兩手」，僅靠當中的「北曲」造就經典之作，則令人不可思議。因「臨川四夢」全為「南曲傳奇」，當中的北曲份量與南曲相比，微不足道。所幸尚有客觀持平者，如呂天成（1580-1618）《曲品》：²⁹

湯奉常，絕世奇才，冠世博學。周旋狂社，坎坷宦途。……熟拈元劇，故琢調之妍媚賞心；妙選生題，致賦景之新奇悅目。（213）

《拜月》：……元人詞手，製為南詞，天然本色之句，往往見寶，遂開臨川玉茗之派……。 （頁 224）

他以「熟拈元劇」形容臨川信手取來的功夫，另於品評南戲《拜月亭》時，將此劇「元人詞手，製為南詞」之法，作為「臨川玉茗」的先驅。在呂天成眼裏，臨川表面上寫的是南曲，當中運化的正是元曲手眼，其一脈相承者即為天然本色；元曲於明人眼中，正是本色與自然的最佳代表。³⁰「本色」二字，也是王驥德《曲律》稱許臨川之特色：

於本色一家，亦惟是奉常一人。其才情在淺深、濃淡、雅俗之間，為獨得三昧……。 （頁 170）

以「深、濃、雅」形容臨川文字，看似與本色意涵並不甚合，然驥德深諳其味，特指出其亦有「淺、淡、俗」之處，能出入其間，於恰當處安置合適語。臨川獨到手眼，與元人筆法有異曲同工之妙，如朱彝尊（1629-1709）《靜志居詩話》：³¹

²⁹ 明·呂天成：《曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6輯。

³⁰ 參考李惠綿：《戲曲批評概念史考論》（臺北：國家出版社，2009年），第三章「當行本色論」。

³¹ 清·朱彝尊：《靜志居詩話》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），第1698冊，卷15，頁364。

義仍填詞，妙絕一時；語雖斬新，源實出于關、馬、鄭、白。其《牡丹亭》曲本，尤極情摯。人或勸之講學，笑答曰：「諸公所講者『性』，僕所言者『情』也。」

點明臨川創新之源，乃化用元人手筆（出於關、馬、鄭、白），以元曲為方法譜寫南曲，情真意摯。又如吳梅《曲學通論》第十二章「家數」：³²

自玉茗「四夢」，以北詞之法作南詞，而倂越規矩者多……。

同樣以「北詞之法作南詞」形容臨川四夢。從前人評論之啟發，可知作品內在的筋骨肌理，對其外在形貌有重要影響。《牡丹亭》的主體是南曲，臨川「以北曲作手寫南曲」，遂使明傳奇與元曲產生連結、得其真諦。由此觀之，湯顯祖在戲劇史上的重要成就之一，即融合南、北曲之「形容氣韻」，使明中葉後呈衰微之勢的北曲「借屍還魂」，在新興的南曲體裁中尋得新生，也使南曲技法擺脫形式之麗、道德教化的風格，如同「以詩作詞」的東坡，使南曲傳奇的文學性提升至一定的高度，化北為南、以南繫北。

緣此，出乎意料地，臧晉叔雖於《元曲選·序》中數落臨川南曲，但其刪改本《還魂記》的眉批，卻有為數不少品評為佳之批語。本節將由此出發，探查臨川南曲如何取法乎北、再創發為南。

（一）元語、口語、本色語

晉叔眼裏，臨川不乏具元曲特質的南曲文字，如臨川本 47 齣，晉叔改為 29 折的〈圍釋〉：

臨川本	【出隊子】一天之下，南北分開兩事家。 <u>中間</u> 放著個蓼兒注，明助著番家打漢家。通事中間，撥嘴撩牙。（286-287）
臧改本	【出隊子】一天之下， <u>一天之下</u> ，南北分開兩事家。 <u>無端</u> 放著個蓼兒注，明助番家打漢家，通事中間，撥嘴料牙。（37a）

³² 吳梅：《曲學通論》，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 230。

據徐朔方註釋，「蓼兒洼」於元雜劇指「梁山泊」，可用作山寨代稱，意指劇中叛賊李全。³³ 端詳文意，「中間」比臧改本的「無端」更清楚。晉叔於此處眉批：

「無端放著個蓼兒洼，明助番家打漢家」，疑元人有此語，為臨川拾得。其意為「拾得現成元人語」，應出於此詞淺顯直接、明白如話的比喻方式。再如臨川本第 8 齣，臧改本刪訂為第 4 折的〈勸農〉，描寫杜寶任南安府太守，春天下鄉勸農；【孝白歌】乃農夫唱「田歌」給杜寶聽：

臨川本	【孝白歌】泥滑喇，腳支沙，短耙長犁滑律的拏。夜雨撒菰麻，天晴出糞渣，香風腌鮓。（外）歌的好。「夜雨撒菰麻，天晴出糞渣，香風腌鮓」，是說那糞臭。父老呵，他卻不知這糞是香的。有詩為證：「焚香列鼎奉君王，饌玉炊金飽即妨。直到飢時聞飯過，龍涎不及糞渣香。」
臧改本	【孝元歌】泥滑喇，腳支沙，短耙長犁滑律的拿。夜雨撒菰麻，天晴出糞渣，香風餽鮓。 <u>待到秋成黃雲遍，野簫鼓雞豚，共賽粉榆社。</u> （外）歌的好， <u>歌的好</u> 。他說「夜雨撒菰麻，天晴出糞渣」，父老，你知道這糞渣是香的。有詩為證：「焚香列鼎奉君王，饌玉炊金飽即妨。直到饑時聞飯過，龍涎不及糞渣香。」

杜寶聽到「（糞渣）香風」，未親自鋤荷下田的他，欲引詩比喻，然詩中之意卻隱含譏刺：享用宮廷精饌的富貴者，難知真正肚餓的滋味。此喻且迂且趣，杜寶雖會背詩卻不諳隱喻，無意間形成自我嘲諷。³⁴ 晉叔評曰：

³³ 徐朔方校注：《牡丹亭》，頁 292。

³⁴ 田曉菲：〈「田」與「園」之間的張力——關於《牡丹亭·勸農》〉，收入華璋主編：《湯顯祖與牡丹亭》，頁 334 的分析極具參考價值：「大多數人……都會從自己的實際生活經驗出發，『知道』龍涎香才是香的，糞渣才是臭的，哪怕飢餓的時候，也絕無認為糞渣好聞的道理。杜寶的判斷，就像『有詩為證』的套話所顯示的那樣，代表了一種來源於詩歌、來源於書本、更來源於主觀意識型態的『知識』與『證據』，排除了感官的體會，與實際生活經驗背道而馳。」

「糞渣香」等詩正得元曲體，今人罕知此者。

正因「糞渣香」的質樸語及民間性，合乎明人認定的元人風味——口語、本色，故晉叔於南曲中看到了「元曲之體」。

晉叔衡量「元人語」的標準之一既為口語化，甚至「以口語入話」，則〈圍釋〉中一段北朝使者與李全夫妻的對話，透過「通事」翻譯胡漢語言，傳達當中的誤會與趣味，亦為佳例：

（貼丑舉手介）（淨不回介）都兒都兒。（丑問小生介）這怎的說？（小生）他道惱哩。（淨指丑介）鐵力溫都答喇。（丑問小生介）怎說？（小生）他道且不說，只是殺。（丑）這怎了？（淨做看貼笑介）忽伶忽伶。（小生）道娘娘生的好。（淨）克老克老兀該打喇。（小生）要燒羊肉。（丑分付介）快取羊肉、馬乳酒來。（老旦持羊肉、酒上）（淨灑酒取刀割肉吃，作醉介）一六兀刺的。（小生）他道醉了不惱了。（淨擺手倒地介）阿來阿來。（小生）這便是唱喏。（淨點頭招貼介）哈撒哈撒。（小生）要問娘娘。（貼）問什麼？（淨招貼介）兀該毛克喇毛克喇。（貼笑問小生介）怎說？（小生作搖頭介）問娘娘討件東西。（貼笑介）討什麼？（小生）通事不敢說。（淨笑倒介）古魯古魯。（丑背問小生介）他要娘娘什麼東西？古魯古魯不住的？（小生）這件東西是要不得的。（丑）什麼東西要不得的？（小生）他要娘娘有毛的所在。（丑作惱介）這臊子好大胆也！（38a-39b）³⁵

晉叔於此眉批：

以胡語作諢語，謂非中國人所習聞也，元朝中亦有此。

嘉許臨川能用「元人古法」，直以胡語音、義的陌生化與粗俗之趣為笑鬧科白。吳梅《顧曲塵談》「論北曲作法」也稱：

湯若士於胡元方言極熟，故北詞直入元人堂奧，諸家皆不能及。³⁶

³⁵ 臧晉叔刪改不少此處湯顯祖的對白，顯然以「精簡」、「不犯重」為考量，但在音譯胡語的趣味上仍保留湯之發明。

³⁶ 吳梅：《顧曲塵談》，頁70。

此處設計之巧，在於利用胡漢語言的不通與鬧場，瓦解李全與金人的聯盟，可謂「以胡制胡」，是故文字之本色尚屬表層，更深的造境乃情節編造之功。

再如臨川本 50 齣，晉叔改為 31 折的〈鬧宴〉，其中雙調【金蕉葉】：

【金蕉葉】窮愁客愁，正搖落雁飛時候。帽兒光整頓從頭，還則怕未分明的門楣認否？（48b）

暗蘊俗語「頭兒光光，今夜作個新郎；帽兒窄窄，今夜作個嬌客」，情境卻與「作東床」截然相反。此齣柳夢梅將遭丈人之拏而當場落難，但不知情的他偏怕衣衫襤褸損及認婿形象。語雖平淺，意卻宛折。晉叔眉批：

「帽兒光整頓從頭」、「還只怕未分明門楣認否」，此曲中本色語也。正是以「本色」伏後文情節妙處。

再如臨川本 16 齣，臧改本刪訂為第 8 折的〈詰病〉，杜母上場時哭訴女兒病重之曲：

【三登樂】今生怎生，偏只是紅顏薄命，眼見的孤苦伶仃。掌上珠，心頭肉，淚珠兒暗傾。天那，別人家七子團圓，我一個女孩兒廝病。（27a）

晉叔評曰：

「別人家七子團圓，我一個女孩兒廝病」，如此等句頗淺，然必非吳人所能。

欣賞臨川以「淺語」將杜母心痛形象化的抒寫，認為此等句詞「必非吳人所能」。「吳人」乃以地域代專名，指南曲、崑曲——意謂以淺化深之語，一般南曲作家難及，言下之意此即為北曲本色。再如臨川本 36 齣，臧改本刪訂為 22 折的〈婚走〉，寫柳、杜二人連夜搭舟離開南安府（梅花觀）時，麗娘的心情：

【急板令】別南安孤帆夜開，走臨安把雙飛路排。歎從此天涯，歎從此天涯。三年此居，三年此埋，死不能歸，活了纔回。問今夕何夕，此來、魂脈脈，意哈哈。（18b）

生動敘寫麗娘臨別感懷，正是深情淺出的佳例，晉叔評曰：

「三年此居」四字，皆尋常口頭語，入曲自佳。

「尋常口頭語」五字，精準點出以下「三年此埋」、「從此天涯」、「死不能

歸」、「活了纔回」、「今夕何夕」等四字成語「言淺意深」的妙用。

晉叔看法，為李漁（1610-1680）所繼承。李漁《閒情偶寄·詞采第二》論「曲文」與「詩文」詞采不同，後者貴典雅、蘊藉，前者要俚俗、分明，舉《牡丹亭·驚夢》「裊晴絲吹來閒庭院」為例，³⁷認為臨川作曲過於深心，難索解人。不過：

至如末幅「似蟲兒般蠢動，把風情掄」，與「恨不得肉兒般團成片也，逗得箇日下胭脂兩上鮮」；〈尋夢〉曲云「明放著白日青天，猛教人抓不到夢魂前」、「是這答兒壓黃金釧扁」，此等曲則去元人不遠矣。（19）其稱譽的「去元人不遠」，與晉叔相仿，亦是言淺意深（「日下胭脂」、「白日青天」）與形象鮮明（「似蟲兒般」、「肉兒般團成片」）。他進一步論述：而予最賞心者，不專在〈驚夢〉、〈尋夢〉二折。謂其心花筆蕊，散見於前後各折之中。〈診祟〉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？病來只送得箇虛虛的你。做行雲，先渴倒在巫陽會」、「又不是困人天氣，中酒心期，魑魍的常如醉」、「承尊覲，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。（19）

³⁷ 李漁：「元人非不讀書，而所製之曲，絕無一毫書本氣，以其有書而不用，非當用而無書也。後人之曲，則滿紙皆書矣。元人非不深心，而所填之詞，皆覺過於淺近，以其深而出之以淺，非借淺以文其不深也。後人之詞，則心口皆深矣。無論其他，即湯若士《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：『裊晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線』，以遊絲一縷，逗起情絲，發端一語，即費如許深心，可謂慘澹經營矣。然聽歌《牡丹亭》者，百人之中，有一二人解出此意否？」清·李漁：《閒情偶寄》（臺北：長安出版社，1992年），頁18-19。

他欣賞《牡丹亭》中「意深詞淺」之句，甚至評為「純乎元人」、「置之《百種》前後，幾不能辨」，乃以元曲神氣比喻臨川南曲。李漁例中，「承尊覲，何時何日，來看這女顏回？」晉叔改為「藥怎知？權迴避，明朝再看女顏回（34a）」，評為：

「明朝再看女顏回」，此元人語也。

兩者皆激賞「女顏回」三字，喻杜麗娘之聰明慧心與早夭可惜，用典精妙。

反過來說，晉叔亦因過度看重平淺、口語，往往刪改、削弱臨川的文氣、雅句，如下例（臧改本 29 折〈圍釋〉）：

臨川本	（集唐）干戈未定各為君，龍鬪雌雄勢已分。獨把一麾江海去，莫將弓箭射官軍。（292）
臧改本	聖天子百靈咸助，大將軍四面威風。活強盜一時解散，老秀才八字亨通。（43a）

《牡丹亭》「集唐」下場詩是臨川的精心製作，晉叔對此批評甚劇，見改本第 1 折〈言懷〉眉批：

凡戲落場詩宜用成語，為諧俚耳也。臨川往往集唐，句殊乏趣，故改竄為多。

兩相對照，晉叔以「聖天子、大將軍、活強盜、老秀才」入詩，平淺道出人物形象，然臨川刻意「集唐」，其意乃揮灑自身逞才之不羈。晉叔所刪改者，反是臨川深心用典處。有趣的是，晉叔對此甚為得意：

「聖天子語」正是元劇體，臨川亦當絕倒。

或許，臨川非但不會絕倒，反會笑他把元劇看得太簡單了：淺顯、口語、本色，固是元劇文字長處，然元劇亦有深邃處，如元刊本《死生交范張雞黍》第二折，范式表達己身不遇、期獲明君賞識之心情：³⁸

【牧羊關】生不遇天時，爾道不行呵，予命也。咱人子審的這出處是的

³⁸ 參見鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》，頁 323。

便是英傑。伊尹起呵，萬姓俱安。巢由隱呵，一身自潔。光武量唐虞比，子陵傲古今絕。非子陵無以表光武大包天地，非光武無以知子陵名高日月。

文辭並不淺顯，兼具典故與氣勢，一吐文人悶懷。如此看來，臨川當較晉叔更懂元曲，深淺並重且不拘一體。

（二）文雅語、用典語、詩餘語

正如元曲有豪放派、清麗派，有本色粗放語、亦不乏典雅清麗語。³⁹《牡丹亭》摹仿元曲處，亦有偏於文、雅者。晉叔並非全然不能欣賞臨川之「文」。如《牡丹亭》第10齣〈驚夢〉，臧改本刪訂為第5折的〈遊園〉，晉叔於【皂羅袍】點評：

「錦屏人忒看的韶光賤」，此當家語也。

「錦屏人」意指深閨少女，前此唱詞「朝飛暮捲，雲霞翠軒，雨絲風片，煙波畫船」，既可謂花園實景，也是麗娘心內想像的虛景，亦可視為錦屏繪出之景。閨中少女竟把春光等閒視之，錯過自然本色的生命情緣。「當家語」三字，即為晉叔對此總結麗娘心事雅句的肯定。後段作夢時，柳夢梅所唱【山桃紅】：

只為你如花美眷，似水流年，是答兒閒尋遍，在幽閨自憐。轉過這芍藥欄前，緊靠著湖山石邊。把領扣鬆，衣帶寬，袖梢兒揜著牙兒戰也。只待你忍耐溫存一餉眠。是那處曾相見，相看儼然，早難道相逢無一言。

（18b）

晉叔再怎麼不滿臨川南曲、再怎麼不喜其文氣，面對這段佳句，亦不容置喙、無法刪改，僅能評曰：

詞起結皆佳。

³⁹ 如明·朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》，第3輯，「古今羣英樂府格勢」，評馬致遠「其詞典雅清麗」、評張可久「其詞清而且麗，華而不豔」、評李壽卿「其詞雍容典雅」，頁16-17。

承認臨川南曲之高妙，直白處有之，文雅處亦有之。再如臧改本第 15 折〈魂遊〉，麗娘魂首次回轉人世的描繪：

【水紅花】剛下得望鄉臺如夢俏魂靈，夜熒熒、墓門人靜。原來是賺花陰小犬吠春星。冷冥冥，梨花春影。呀，轉過牡丹亭、芍藥闌，都荒廢盡了。傷感煞斷垣荒逕。望中何處也？鬼燈青。兀的有人聲也囉。

文詞典雅，晉叔評為：

此曲佳而穩，無一字點竄。

亦是難得的不加點竄之曲，認可此處清麗文采，與豔鬼口吻得當。

《牡丹亭》「用典」之妙，見臨川本 28 齣，臧改本刪訂為 17 折的〈幽媾〉。柳夢梅寅夜開門，乍見嬌娃，驚詫非常，與麗娘魂身對唱：

【紅衲襖】莫不是莽張騫犯了你星漢槎，莫不是小梁清夜走天曹罰？是人家彩鳳暗隨鴉？敢甚處裏綠楊曾繫馬？若不是認陶潛眼挫的花，敢則是走臨邛道數兒差？可是你夜行無燭也，因此上待要紅袖分燈向碧紗？

【前腔】俺不為度仙香空散花，也不為讀書燈閒濡蠟。俺不似趙飛卿舊有瑕，也不似卓文君新守寡。你也曾隨蝶夢迷花下。俺因此上弄鶯簧赴柳衙。若問俺妝臺何處也，不遠哩，剛則在宋玉東鄰第幾家。（190-191）

此二曲幾乎句句用典，晉叔竟未甚改動，無疑認可此時才子佳人的魂身邂逅，需以風雅傳達委婉情味。眉批曰：

「敢則見走臨邛道數差」、「剛則在宋玉東鄰第幾家」，皆佳句也。

由衷欣賞臨川結合「典故」與「麗文」形容人物心情之筆。

臨川的文雅清麗，除有所承繼於北曲外，亦化用「詩餘」入曲，形成宋詞、元曲、南曲同登堂奧的效果。如臨川本 44 齣，臧改本修為 28 折〈急難〉：

【出隊子】詞場湊巧，無奈兵戈起禍苗。泥金賺煞玉多嬌，他待地窟裏隨人上九霄。一脈離魂，江雲暮潮。（24b）

描寫柳杜新婚生活與動亂危難的交織，前兩句敘事，中間兩句敘人（麗娘），末兩句寫景，可謂「情景交融」。此曲晉叔幾未修改，批語寫道：

「一脈離魂，江雲暮潮」，是詩餘語也，以入曲亦佳。

讚賞臨川於南曲化用「詩餘語」。「一脈離魂，江雲暮潮」兩句，可連結姜夔（1155-1209）〈踏莎行〉（燕燕輕盈）中的「離魂暗逐郎行遠」，皆寫女子深情，不遠千里逐郎而去；一個走水路——「江雲暮潮」，一個走陸路——「淮南皓月冷千山」，比起陸路，水路更添旖旎纏綿柔情。「江雲暮潮」令人聯想「江闊雲低」、「暮靄沈沈楚天闊」等詞中水景之繪。再如臧改本第九折〈寫真〉：

【齊破陣】徑曲夢迴人杳，閨深珮冷魂銷。似霧濛花，如雲漏月，一點幽情動早。……（30a）

眉批為：

「似霧濛花，如雲漏月」，此語置詩餘中不復辨，誰謂臨川非詞曲手也。「似霧濛花」句，令人聯想晏殊（991-1055）〈踏莎行〉（小徑紅稀），除「春風不解禁楊花，濛濛亂撲行人面」近似「濛花」，「小徑紅稀」、「一場愁夢酒醒時」，也與「徑曲夢迴」情境相仿。「如雲漏月」，化用張先（990-1078）〈天仙子〉（水調數聲持酒聽）之「雲破月來」，轉化詞中慣常的寫景意象，以總結「幽情動早」之「情」。⁴⁰ 晉叔慧眼識破，以「詞曲手」形容臨川雅技。其實，湯顯祖嫺熟元曲，亦深好詩餘，評有《花間詞》，見〈《玉茗堂評花間集》序〉：⁴¹

自三百篇降而騷賦，騷賦不便入樂；降而古樂府，樂府不入俗；降而以絕句為樂府，絕句少宛轉；則又降而為詞，故宋人遂以為詞者詩之餘也。……《花間集》久失其傳。正德初楊用修遊昭覺寺，寺故孟氏宣華宮故址，始得其本行於南方。詩餘流徧人間，棗梨充棟，而譏評賞鑒之者亦復稱是，不若留心《花間》者之寥寥也。余於《牡丹亭》、「二夢」之暇，結習不忘，試取而點次之，評賞之，期世之有志風雅者與詩餘互賞，而唐調之反，而樂府、而騷賦、而三百篇也，詩其不亡也夫！詩其

⁴⁰ 此兩處與詩餘語的連結、賞析，筆者特向中央大學中文系李宜學教授請教。

⁴¹ 此序題於萬曆乙卯（1615）年，收入明·湯顯祖著，徐朔方校訂：《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999年），「詩文卷51」，頁1648。

不亡也夫！

道出其創作傳奇閒暇，不忘點評、賞析詞集，可謂將詞曲共評、共賞、鎔鑄筆下。於焉，湯顯祖於傳奇上的創發，除承繼元曲外，亦展現對詞之意象的融會貫通、運化創造。

（三）情節技法之化用

晉叔注意到《牡丹亭》的科白趣味和情節轉折，並點出其手法出於元劇。如臨川本 20 齣，臧改本刪訂為 11 折的〈悼殤〉，在排場上結合了「杜麗娘之死」與「杜寶陞任安撫使，需即日起程」兩樁事件，杜寶夫婦正為女兒傷慟之際，立被催逼上路，情緒轉折極大：

【前腔（紅衲襖）】夫人，不是你坐孤辰把子宿翼，則是我坐公堂冤業報。較不似老倉公多女好，撞不著賽盧醫他一病蹠。天，天，似俺頭白中年呵，便做了大家緣何處消？見放著小門楣生折倒！夫人，你且自保重。便做你寸常千斷了也，則怕女兒呵，他望帝魂歸不可招。（丑扮院公上）「人間舊恨驚鴉去，天上新恩喜鵲來。」稟老爺，朝報高陞。（外看報介）吏部一本，奉聖旨：「金寇南窺，南安知府杜寶，可陞安撫使，鎮守淮揚。即日起程，不得違誤。欽此。」（歎介）夫人，朝旨催人北往，女喪不便西歸。院子，請陳齋長講話……。（126）

於院公上報消息的對白處，臧氏眉批：

此技卻從《西廂》變化。

意謂同齣內「排場」出現轉折，《西廂記》為最佳示範。此指《西廂記》第二本第一折〈寺警〉，即李漁所謂「白馬解圍」。⁴²開頭為孫飛虎圍寺、法本慌

⁴² 李漁：《閒情偶寄》，「詞曲部·結構第一·立主腦」，頁 10：「一部《西廂》，止為張君瑞一人，而張君瑞一人，又止為白馬解圍一事，其餘枝節皆從此一事而生。夫人之許婚，張生之望配，紅娘之勇於作合，鶯鶯之敢於失身，與鄭恒之力爭原配而不得，皆由於此，是「白馬解圍」四字，即作《西廂記》之主腦也……。」

報老夫人，接下來鏡頭卻轉至鶯鶯閨房，以「落紅成陣，風飄萬點正愁人」唱段，描寫鶯鶯於法會見到張生後，神魂蕩漾、情思不快的春愁症候；緊接著又是法本與夫人驚慌商議的緊張場面；最後，鶯鶯提出以婚事尋求退敵英雄，張生「鼓掌而上」，信心滿懷地獻策；下一折遂得以解圍。《西廂》之示範，乃將「抒情唱段」與「戲劇場面」前後交揉，於同折中轉換排場、情節，使觀者生發出乎意料的變化。同樣地，臨川先鋪排麗娘之死，而後杜寶夫婦方抒哀慟，排場立即轉換，讓杜寶匆匆陞官北往，情緒變化強烈。這一事件對後來劇情影響為：後花園改建為「梅花庵觀」，得以容納落難秀才柳夢梅，從而使麗娘魂媾、秀才挖墳、夫妻舟遁、腐儒張盜等事皆有所本，確為特意安排的轉折。此一可上承自《西廂》的情節發展，正如晉叔所言，顯現臨川嫻熟元劇、化用其技之調度。

另一牽涉「科白」與「場景」的技法，出於臨川本 48 齣，臧改本刪訂為 30 折的〈遇母〉。柳夢梅赴考，麗娘與石道姑居於旅邸，恰巧杜母與春香從江北相扶逃難而來，入屋詢問住處。夜裏漆黑，石道姑暫去借油點燈，麗娘獨坐黑暗，甫打照面，雙方如遇親人，但杜母與春香因死生相隔，誤為撞鬼，害怕驚慌。此處臧改本改動不多：

（旦）這聲音一發廝像，必然是我的母親。（向前認介）我的母親。（老旦避介）敢是女孩兒出現？春香，昨日餘剩的紙錢，快丟、快丟。（貼丟紙錢介）（旦）娘，是女兒，不是鬼。（老旦）不是鬼，我叫你三聲，要你應我一聲高如一聲。（做三叫三應，聲漸低介）（老旦）是鬼、是鬼。（旦）母親，你女兒有話講。（旦扯，老旦又作怕介）（老旦哭介）兒，你這手恁般冷。（貼）可知哩，鬼手是冷的。（老旦）兒，不曾廣超度你，都是你父親古執。（旦哭介）母親，你這等害怕，女孩兒死也不放你去了。（46a-b）

母女生離死別後，首度的相逢相認，竟似滑稽鬧劇。如此安排，既可沖淡哀哭場面的感傷，也是宋金雜劇院本乃至元雜劇一脈相承的——於正經嚴肅戲情中，穿插「喜劇性調劑」（comic relief）的路數。關於臨川喜於劇中穿插「譚

趣」，梁廷枏（1796-1861）《曲話》有論：⁴³

《牡丹亭》對宋人說《大明律》，《春燕記》楚國王二竟有「不怕府縣三司作」之句，作者故為此不通語，駭人聞聽；然插科打諢，正自有趣，可以令人捧腹，不妨略一見之。至若元人雜劇，凡駕唱多自稱廟諱，如漢某帝、唐某宗之類，真堪噴飯矣。

劇情看似謬鬧，稱得上是摹擬元劇，以插科打諢之法自娛娛人。晉叔於這番人鬼相見之景評曰：

此從元劇中來。

既指「錯認」科諢，也指元劇常有主角還魂轉世後，與親人、愛人相見的場景。如焦循（1763-1820）《劇說》點出：⁴⁴

明人南曲多本元人雜劇，如《殺狗》、《八義》之類，則直用其事；玉茗之《還魂記》，亦本《碧桃花》、《倩女離魂》而為之者也。

《碧桃花》女主角「借屍還魂」，《倩女離魂》女主角「同身還魂」，皆於生身、魂魄合體後，與親人、愛人相見。更指「一聲低如一聲」（三叫三應，聲漸低）的套式；杜母吩咐「一聲高如一聲」，麗娘卻反其道而行，嚇得杜母以為是鬼。此與元劇《桃花女破法嫁周公》楔子中，石母辨識其子是人是鬼的應答方式相同（其子故意哄母親，一聲低似一聲）。故臨川在科諢與場景上的諧趣，源於熟讀元劇，設計上則有過之而無不及。

（四）「引子」與【尾聲】

作為開頭之曲的「引子」、結尾之曲的【尾聲】，亦是臨川編技長處。王驥德《曲律》「論引子第三十一」言及：

引子，須以自己之腎腸，帶他人之口吻。蓋一人登場，必有幾句緊要說

⁴³ 清·梁廷枏：《曲話》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8輯，卷三，頁276。

⁴⁴ 清·焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8輯，卷二，頁113。

話。我設以身處其地，摸寫其似。卻調停句法，點檢字面，使一折之事頭，先以數語該括盡之，勿晦勿泛，此是上諦。……近惟《還魂》、「二夢」之引，時有最俏而最當行者，以從元人劇中打勘出來故也。（138）

直接點名臨川之「引」於口吻尚似、俏趣本色上的長處，乃從元劇打勘而出。關於北曲寫法，陶宗儀（1329-1412）《南村輟耕錄》「作今樂府法」引：⁴⁵

喬孟符吉博學多能，以樂府稱。嘗云：「作樂府亦有法，曰：鳳頭、豬肚、豹尾六字是也」大概起要美麗，中要浩蕩，結要響亮……。

元代稱曲為（今）樂府，其範圍不限小令，也涵蓋套曲（散套、劇套）。⁴⁶「鳳頭」，有令人眼睛一亮之喻。對照吳梅《曲學通論》第11章「十知」：

《還魂》、《紫釵》各引，時見警策，此因若士寢饋元詞至深，故有此境。（218）

以「時見警策」形容語句辭義發人深省，並歸結於「寢饋元詞至深」。試看柳夢梅出場引子【真珠簾】（第2齣〈言懷〉）：

河東舊族、柳氏名門最。論星宿，連張帶鬼。幾葉到寒儒，受雨打風吹。謾說書中能富貴，顏如玉，和黃金那裏？貧薄把人灰，且養就這浩然之氣。（3）

夢梅為柳宗元後人，故以河東舊族、先祖出身，對比寒儒現況，自我調侃；讀書至今無利沾身，只好養就浩然之氣，亦引儒典自嘲。「引子」描繪文士情狀之餘，亦帶譏刺之趣。再如杜寶出場引子【滿庭芳】（第3齣〈訓女〉）：

⁴⁵ 元·陶宗儀著，文灝點校：《南村輟耕錄》（北京：文化藝術出版社，1998年），卷8，「作今樂府法」，頁116。

⁴⁶ 元·周德清：《中原音韻·自序》，《中國古典戲曲論著集成》，第1輯，頁175：「樂府之盛、之備、之難，莫如今時。其盛，則自摺紳及閭閻歌咏者眾；其備，則自關、鄭、馬、白一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調。觀其所述，曰忠、曰孝、有補於世。其難則有六字三韻，『忽聽、一聲、猛驚』是也。」所舉「忽聽、一聲、猛驚」出自《西廂記》，故知「樂府」並未排除套曲。另「正語作詞起例」所舉之例，亦涵蓋雜劇（如《剛王莽》、《周公攝政》等）、套曲（如馬致遠【雙調夜行船】套）。

西蜀名儒，南安太守，幾番廊廟江湖。紫袍金帶，功業未全無。華髮不堪回首。意抽簪萬里橋西，還只怕君恩未許，五馬欲踟躕。（9）

《吳吳山三婦評本》眉批認為：

以名儒自命便見一生古執。（49）

引曲道出杜寶意欲隱退，但對照其後官運的平步青雲，以名儒自居的「裝腔」隱然透露端倪。再看這兩位翁婿對峙的 53 齣，柳夢梅上場時的引子【風入松慢】：

無端雀角土牢中。是什麼孔雀屏風？一杯水飯東牀用，草牀頭繡褥芙蓉。天呵，繫頸的是定昏店，赤繩羈鳳；領解的是藍橋驛，配遞乘龍。（325）

羈中仍以東床快婿自詡，然周遭不般配的囚具，夢梅摸不著頭緒卻又自然流露的浩然之氣令人莞爾，其後與「古執」岳父的對立也更令人期待。

北曲【尾聲】於元代已相當看重，李開先《詞謔·詞尾》對喬吉（1280？-1345）「豹尾說」有所引伸：

詞尾，世稱詩頭曲尾，又稱豹尾，必須急併響亮，含有餘不盡之意。作詞者安得豹尾？滿目皆狗尾耳，況所續者又非貂耶……。詩人多而好句尚少，詞尾不尤為難事耶？……（996）

以中麓所見，曲中之尾佳者並不多見。臨川之作的【尾聲】，卻獲得晚明以來的普遍讚譽，如凌濛初（1580-1644）《譚曲雜劄》：⁴⁷

近世作家如湯義仍，頗能模倣元人，運以俏思，儘有酷肖處，而尾聲尤佳……。（254）

尾聲，元人尤加之意，而末句最緊要。北曲尚矣，南曲如《拜月》，可見一斑，大都以詞、意俱若不盡者為上，詞盡而意不盡者次之……。湯義仍更多妙者，難以僂舉……。（256）

凌氏認為湯顯祖能摹仿元人，【尾聲】尤佳、「妙處之多，難以僂舉」；依其

⁴⁷ 明·凌濛初：《譚曲雜劄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4輯。

「以詞、意俱不盡者為上」的標準，顯見臨川詞、意雙美。吳梅《曲學通論》云：⁴⁸

【尾聲】結束一篇之曲，須是愈著精神，末句尤須以極俊語收之方妙。凡北曲【煞尾】定佳。作南曲者往往潦草收場，徒取完局，戲曲中佳者絕少。惟湯若士「四夢」中【尾聲】，首首皆佳，顧又多襯字。如《紫釵·釵圓》折云：「再替俺燒一炷誓盟香，寫向烏絲闌湊尾」，竟如北詞，亦不病也。

認為南曲作手中，臨川四夢【尾聲】首首皆佳，貌似北詞。以下試以「臧改本」中被晉叔點名眉批的【尾聲】之曲觀察。

如臨川本第 10 齣〈驚夢〉，臧改本刪改為第 5 折的〈遊園〉：

臨川本	【尾聲】 <u>困春心遊賞倦</u> ， <u>也不索香薰繡被眠</u> 。 <u>天呵</u> ， <u>有心情那夢兒還去不遠</u> 。（63）
臧改本	【尾聲】 <u>春心困只待眠</u> ， <u>那夢兒還去不遠</u> ， <u>可能勾再與纏綿</u> 。（20a）

抒寫麗娘亟欲藉入睡續夢的心情，晉叔之挪移刪改，相較臨川原文並不高明。究其原因，其改動乃基於腔調不協的考量：

「那夢兒還去不遠」句，絕似元人，惜首尾不合調耳。

雖不合調，他仍不掠美，認為此句「絕似元人」，韻味深遠。若與張可久【中呂粉蝶兒】〈春思〉套【尾聲】對照：⁴⁹

【尾聲】嘆春歸人未歸，盼佳期未有期。要相逢料無別計，則除是一枕餘香夢兒裏。

臨川才筆確實絕似，甚至韻味更深。

再看臨川本 27 齣，臧改本刪改為 15 折的〈魂遊〉。杜麗娘魂魄返回已改

⁴⁸ 見吳梅：《曲學通論》，第 11 章，「十知」，頁 219。

⁴⁹ 參見李開先：《詞諺·詞尾》所收錄，頁 998。

為「梅花庵觀」的後花園，見石道姑與小道姑設道場超度自己，又聽聞遠遠傳來秀才叫畫之聲；因斗轉參橫，不敢久停，下場前唱【尾聲】：

臨川本	【尾聲】為甚麼閃搖搖春殿燈？一弄兒繡旂飄迴，則這幾點落花風是俺杜麗娘身後影。（183）
臧改本	【尾聲】春燈閃閃光無定。一弄兒繡旂飄迴，只這幾點落花風是俺杜麗娘身後影。（58b）

抒寫麗娘鬼身輕飄穿梭於花影燈幡間，陰風陣陣的效果。晉叔評為：

尾絕似北調，然亦無妨。

絕似北調之譽，若以情景相若的《迷青瑣倩女離魂》第四折【尾聲】相較之：⁵⁰

陌地心回猛然省，兀良，草店上一盞孤燈蚤，子照不見伴人清瘦影。

兩者兼具餘韻，亦如凌濛初所言，「詞、意俱若不盡」。

既然討論「餘韻不盡」，則最後一折〈圓駕〉的【尾聲】在設計上最應著力，需標誌出全戲的旌獎團圓，同時點出後續綿延與想像：⁵¹

【尾聲】把牡丹亭夢影雙描畫。虧殺你南枝挨暖北枝花。則普天下做鬼的有情誰似咱。（75a）

回顧全戲以「夢／畫」、「影／魂」為情節推進的軸線，譜寫南枝（嶺南柳夢梅）與北花（西蜀杜麗娘）的愛情，最後一句更是畫龍點睛，直指戲裏穿越人鬼陰陽的至情。晉叔力讚：

「則普天下做鬼的有情誰似咱」，與《西廂》「願普天下害相思的都成了眷屬」，不妨雙美。若梁伯龍《浣紗記》「願普天下做夫妻都是咱共你」，直令人作嘔耳。

⁵⁰ 引自明·趙琦美輯校：《脈望館鈔校本古今雜劇》之《古名家雜劇》本，《古本戲曲叢刊四集》（上海：商務印書館，1958年）。

⁵¹ 臨川本為：「從今後把牡丹亭夢影雙描畫，虧殺你南枝挨暖俺北枝花，則普天下做鬼的有情誰似咱。」頁349。晉叔改動之處相當有限。

將《牡丹亭》與《西廂記》的結尾視為雙璧，表達劇中角色卓異的情感，也為「普天下」之群體抒發情思。最令人絕倒者，晉叔特用《浣紗記》結尾作為兩者反例之襯，強調絕非寫有「普天下」三字即是佳作，其劇末尾西施、范蠡強扭團圓，他直指為「令人作嘔」之舉。當代王安祈評點羅懷臻劇作《西施歸越》的看法，⁵²頗可視為晉叔此一見地的知音。

四、《牡丹亭》之神魂氣韻：直探元劇意境

形式上，元雜劇一本四折，《牡丹亭》頭尾共 55 齣，即便有上述文詞、賓白、情節等例證，以及明清批評家讚譽臨川於北曲、南曲才情皆能摹寫元人之妙，但分屬不同體製，《牡丹亭》以元劇為方法，能深入到何種地步？筆者以為，兩者關係可用荷蘭畫家林布蘭（Rembrandt, 1606-1669）對著名前輩義大利畫家提香（Titian, ca.1485/90-1576）的摹仿看待：⁵³

在當時的阿姆斯特丹人眼中，他（按：指林布蘭）對提香這幅肖像的刻意模仿，大概就與兩百年後布拉姆斯在他的第一號交響曲呼應貝多芬的作品一樣地顯而易見。不過林布蘭這麼做的意義，還不只是在表面上向一幅文藝復興盛期的經典之作借鏡。當時一般人咸信提香這幅畫作是在描繪卓越的費拉拉（Ferrara，義大利北部城市，譯註）詩人阿里奧斯托（Ludovico Ariosto）。有人因此推斷林布蘭模仿這幅畫的目的，除了刻意與昔日的繪畫大師一爭高下，也想藉此與阿里奧斯托攀關係，進而宣告繪畫和文學這兩門藝術的地位不分軒輊。

經典作品在繼承前代經典與傳統時，除摹擬、化用外，更重要是藉其「具」以表己身之「意」。作家所欲追步舊經典的「文學深髓」與「藝術真實」，多出

⁵² 參見王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002 年），頁 57-59。

⁵³ Christopher White 著·黃珮玲譯：《林布蘭》（臺北：遠流出版公司，1995 年），頁 90。

自全然主觀，常超越舊有認知與常識理解。同理，湯顯祖對元雜劇最高層級的承繼，乃在「神魂氣韻」上的跟隨，直探元人之「意」，再化為傳奇之「境」。若僅用「表面似不似」來論《牡丹亭》對元劇的借鑑，便已落入次一義。《吳山三婦評本》「《還魂記》或問」的講解最能脫卻舊思維：

或曰：「子論《牡丹亭》之工，可得聞乎？」吳山曰：「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、調語，《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，不可以是四者名之，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，然皆若若士之自造，不得指之為唐、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』本於柳七，故凡為文者有佳句可指，皆非工於文者也。」（448-449）

後兩者（吞剝坊言調語、專事雕章逸辭）顯為貶意，前兩者卻代表「南戲／傳奇」體制在《牡丹亭》前一階段所達到的高度——如《琵琶記》標榜既要「動人」、也要「樂人」；⁵⁴或《荊釵記》以樸實情切取勝，音律亦諧和。但《牡丹》之妙，遠非此四種解法可析出，不全是文辭、音律上的好壞可以掌握。吳人（1657？-1704後）以「其妙在神情之際」，道出它無法言喻的樣態與氣質；臨川以元曲（唐詩、宋詞）為師，卻自鑄「偉／麗」詞以出新，而非直接挪用。換言之，《牡丹亭》可視為傳奇運化元劇之「道」的最高境界，須以近似於「意會」而非「言傳」的方式，方能看破臨川文心。

欲理解此一層次，可先從「反面例證」說明。《牡丹亭》甫出便遭致音韻不合之譏，負面評價往往就此生發。⁵⁵於是相當罕見地，與臨川同代之文人曲

⁵⁴ 元·高明：《琵琶記》（臺北：學海出版社，1980年），第一出【水調歌頭】頁1：「論傳奇，樂人易，動人難……。」

⁵⁵ 如臧懋循：〈元曲選後集序〉，《臧懋循集》，頁116：「豫章湯義仍庶幾近之，而識乏通方之見，學罕協律之功，所下句字，往往乖謬，其失也疎……。」

家，紛紛著手改寫《牡丹亭》以糾正其音律、情節之謬誤，形成《牡丹亭》傳播史上的「改寫」（revising）風潮。除晉叔改本外，較為有名者，尚有臨川友人呂玉繩（1560-？）、名曲家沈璟（1553-1610）、馮夢龍（1574-1646）、及《六十種曲》內的碩園刪定本。⁵⁶其中兩種改本訂於湯氏生前，臨川遂得皆置。對於「呂家改本」，臨川反應：⁵⁷

不佞《牡丹亭記》，大受呂玉繩改竄，云便吳歌。不佞啞然笑曰，昔有人嫌摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。其中駘蕩淫夷，轉在筆墨之外耳。

為反擊改編者刻意追求聲韻或情節上的正確性與合理性，臨川以「畫境」比喻「曲境」。中國水墨最精妙者，向來不勾勒寫實景物，而看重「取象於筆墨之外」、「脫銜勒而抒性靈」，如元代黃公望（1269-1354）取意嚴子陵之風的「富春山居圖」。⁵⁸文中提及王維（701-761）「雪景芭蕉圖」，見於沈括（1031-1095）《夢溪筆談》卷17「書畫」：⁵⁹

書畫之妙，當以神會，難可能形器求也。世之觀畫者，多能指摘其間象位置、彩色瑕疵而已，至於奧理冥造者，罕見其人。如彥遠《畫評》言：王維畫物，多不問四時，如畫花往往以桃、杏、芙蓉、蓮花同畫一景。

⁵⁶ 參見曾永義先生：〈論說「拗折天下人嗓子」〉，《王叔岷先生八十慶壽論文集》（臺北：大安出版社，1993年），頁379-406。以及本文註5之論著。

⁵⁷ 湯顯祖：〈答凌初成〉，《湯顯祖全集》，頁1442。徐朔方：〈關於湯顯祖沈璟關係的一些事實〉，《徐朔方集》（杭州：浙江古籍出版社，1993年），認為所謂「呂玉繩改本」實際上是「沈璟改本」，因呂將沈之名隱去後拿給湯顯祖，令湯氏誤會。不過，周育德：〈「呂家改的」及其他〉，《湯顯祖論稿》（北京：文化藝術出版社，1991年），則支持「呂玉繩改本」之說。因呂氏改本今已不存，沈璟改本僅餘二曲，故學界暫無定論。

⁵⁸ 參考拙作：〈曲境、畫境、意境：《七里灘》與「富春山居圖」〉，《中正漢學研究》第21期（2013年6月）。

⁵⁹ 宋·沈括：《夢溪筆談》，收入《夢溪筆談（二）》，《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985年），頁107。

予家所藏摩詰畫《袁安臥雪圖》，有雪中芭蕉，此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迥得天意。此難可與俗人論也。

特別注意其中「得心應手」、「意到便成」、「造理入神」、「迥得天意」四句，簡直可視為臨川奪胎換骨之自詡。在臨川之前，「雪蕉圖」曾由著名北曲作手徐渭（1521-1593）所發揚、摹畫，⁶⁰ 徐渭甚至繪有「雪裏荷花」，題詞：⁶¹

六月初三大雪飛，碧翁卻為竇娥奇。近來天道也私曲，莫怪筆底有差池。把畫境與元劇《竇娥冤》相聯繫，以反常理之劇情說明景物筆墨外的「意」。故此，臨川以「雪蕉圖」反詰具三重意義：其一，諷刺改作不曉文學藝術虛實相間之妙；其二，不解曲筆在此，曲意在彼的神理；其三，道出文學藝術的經典傳承（王維、徐渭、元劇）。其文最值得揣摩的語彙，是「駘蕩淫夷」四字，展現一種無所拘束、恣意發揮、自由出入的意象，著力全在「筆墨之外」；若我們直盯「筆墨之內」，將被方圓所拘，難以理解臨川得魚忘筌、出入曲海悠游之理。

對於沈璟改本，臨川批評更有名：⁶²

曲譜諸刻，其論良快。久玩之，要非大了者。……弟在此自謂知曲意者，筆懶韻落，時時有之，正不妨拗折天下人嗓子。

寫出「駘蕩淫夷」四字的湯顯祖，自然不把曲律、音韻、格式等曲譜規範的錙銖必較放在眼裏，對沈璟長處先褒後貶，先說「其（曲）論良快」，再批評「久玩之，要非大了者」；其「大小」的對比，既是文采與格律的對比，也是文心與匠心、才情縱橫馳騁紙上與字斟句酌不敢出格的對比。臨川用「懶、落」形容不願受限，以「拗折嗓子」示其絕決之姿。故晉叔批評臨川：⁶³

論者曰：「此案頭之書，非筵上之曲。」夫既謂之曲矣，而不可奏於筵

⁶⁰ 參考孫明道：〈徐渭的繪畫與王維的傳說〉，《書畫藝術學刊》第11期（2011年12月）。

⁶¹ 同上註，引自頁241。

⁶² 湯顯祖：〈答孫侯居〉，《湯顯祖全集》，頁1392。

⁶³ 臧懋循：〈玉茗堂傳奇引〉，《臧懋循集》，頁121。

上，則又安取彼哉？

認為《牡丹亭》只宜閱讀難以演唱，故致力改寫「四夢」，使案頭場上兼美：⁶⁴

竭俳優之力，以悅當筵之耳。

稍後改寫為《風流夢》的馮夢龍也持相同看法：⁶⁵

獨其填詞不用韻，不按律……。欲付當場敷演，即欲不稍加竄改而不可得也。

他們念茲在茲者，即其概念中的曲之應然，如同芭蕉應置於夏景之內的框限，與臨川構思已分屬兩重不同標準。

事實上，當世之時及後代伶人、曲家們早已證明，無論是呂、臧、沈、馮，皆非真懂場上之人；他們以為《牡丹亭》音律拗口有損演出，欲以改正之姿，強扭臨川才詞為表演服務，於當世便證實效果不大。現存晚明選本中，四部選集錄有《牡丹亭》折子：《珊瑚集》（序於1616）、《月露音》（序於1616）、《詞林逸響》（序於1623）、《怡春錦》（崇禎刻本）。⁶⁶由其挑選的內容看來，四部選本所收幾皆為臨川原文，⁶⁷上述文人改寫之作無法取代臨川之筆。至明末清初，唯一收錄幾位文人改本的，只有沈家自己人、沈璟姪

⁶⁴ 引自臧懋循改訂本《臨川四夢·紫釵記》最後一頁（57b）的眉批，國家圖書館善本書室藏吳郡書業堂刻本。

⁶⁵ 馮夢龍：「墨憨齋重定三會親風流夢小引」，《墨憨齋定本傳奇》，收入明·馮夢龍，魏同賢主編：《馮夢龍全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），頁1047。

⁶⁶ 皆收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1987年）。

⁶⁷ 《珊瑚集》卷4收〈言懷〉。《月露音》卷1、2、3分別收有〈硬拷〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈玩真〉、〈幽媾〉、〈寫真〉、〈鬧蕩〉、〈魂遊〉。《怡春錦》禮集、射集分別收有〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈幽會（幽媾）〉。《詞林逸響》月卷收有〈驚夢〉、〈尋夢〉。除《怡春錦》所收〈尋夢〉後半部有少許更動外（但亦不遵從現存所有的文人改寫本），其餘所收曲文除極少數個別字的增減外，都與臨川本完全相同。詳細的表格比對說明，參見 Shih-pe Wang, "Revising *Peony Pavilion*: Audience Reception in Presenting Tang Xianzu's Text" (in Tian Yuan Tan, Paul Edmondson and Shih-Pe Wang ed., *1616: Shakespeare and Tang Xianzu's China*. London: Bloomsbury, 2016), pp. 186-187.

兒沈自晉（1583-1665）所編《南詞新譜》（原書舊稿為沈璟所寫），⁶⁸但沈、臧、馮三人加總篇幅仍不及臨川本。⁶⁹《三婦評本》站在臨川粉絲立場，已譏其侷限，⁷⁰吳梅〈怡府本《牡丹亭還魂記》〉亦言：⁷¹

玉茗以善用元詞，各記中以北詞法填南詞，其精處直駕元人而上之。自有詞家，無人能敵也。呂玉繩、臧懋循以南詞法繩之，又何怪鑿柄也。

而世人不知玉茗之所自，交口言其舛律，此少雅所以為之訂譜歟？

與臨川同代的潘之恆（1536-1621）於觀賞、評點家班演出《牡丹亭》時，也著意提及：⁷²

同社吳越石，家有歌兒，令演是記，能飄飄忽忽，令翻一局於縹緲之餘，以淒愴於聲調之外，一字無遺，無微不極。

以「一字無遺」形容臨川文辭如何被觀眾、伶人所「珍視」，以飄忽、縹緲寓其表演蘊含與文字匹配之氤氳境界。最終，被文人譏刺的音律之外，晚明清初的兩位曲家，鈕少雅（1564-1651 後）與葉堂（1724 ? -1797 ?），致力以訂譜專業為臨川作全劇曲譜。⁷³葉堂名言，更道出「活在曲壇、場上之人」的心

⁶⁸ 清·沈自晉編：《南詞新譜》，收入《善本戲曲叢刊》，第3輯，卷16及卷22分別收有沈璟《同夢記》的〈遇母〉（【蠻山憶】）及〈言懷〉（【真珠簾】）；卷18收有馮夢龍《風流夢》〈杜女回生〉（【鶯啼集御林】）；卷22收有臧懋循《改本還魂》〈冥誓〉（【畫錦畫眉】）。諷刺的是，現存臧改本〈冥誓〉所譜為【錦堂犯】，沈自晉不僅改動曲牌名，內中文字也改動甚多。

⁶⁹ 《南詞新譜》卷12、14、16、18、22、23收有臨川本〈幽媾〉、〈憶女〉、〈遇母〉（收兩支【番山虎】）、〈鬧殤〉、〈勸農〉、〈訣謁〉。

⁷⁰ 錢宜〈吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·序〉：「又呂、臧、沈、馮改本四冊，則臨川所譏割蕉加梅，冬則冬矣，非王摩詰冬景也……」，頁6。

⁷¹ 吳梅：〈怡府本《牡丹亭還魂記》〉，收入《讀曲記》，《吳梅全集（理論卷中）》，頁838。

⁷² 明·潘之恆：〈情痴——觀演《牡丹亭還魂記》書贈二孺〉，汪效倚校注：《潘之恆曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁72。

⁷³ 參考清·鈕少雅：《格正還魂記詞調》，收入劉世珩彙編：《暖紅室彙刻臨川四夢》（揚州：廣陵古籍刻印社，1981年）。清·葉堂：《納書楹四夢全譜》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年）。關於葉堂的研究，參考林佳儀：

聲：⁷⁴

特以文辭精妙，不敢妄易，輒宛轉就之。

意謂惟有臨川的筆墨文心是無法被取代的；既然「文不能就曲」，就讓「曲腔宛轉以就文」。於是，改本文人以為的「可唱性」與「可演性」準則，因著臨川才筆，竟使「文學性」凌駕「舞臺表演性」之上，使伶人以折子摘錦之法，曲家以宛轉之法，成就一代經典及場上傳奇。天才豈能以尺規限之？恰如劉世珩（1874-1926）〈玉茗堂紫釵記跋〉所言：⁷⁵

是曲驚才絕艷，壓倒元人，言南曲者奉為圭臬，文章之工詎必繩趨尺步耶？惜原刻本不可得。臧晉叔刻本改削泰半，往往點金成鐵……，抑知元文之妙，政可解不可解；如此改法，豈非黑漆斷紋琴乎？

湯顯祖的「冬景芭蕉」，正是以文學之「意」立足於場上「曲／劇」的創造。

上述「大」與「小」的對比，還在於情節安排上的兩種觀點。《牡丹亭》共 55 齣，看似支脈雜蕪，⁷⁶如石道姑出場的長篇「千字文」，胡判官以「筆」作「嵌字體」，及其與花神「數花名」的文字遊戲，或令人感到拖沓冗贅，文字卻別有滋味與趣味。又，情節前後照應並不周延，如第 2 齣〈言懷〉，生上場自道作夢，夢中有一美人；然直到第 10 齣〈驚夢〉才描繪杜麗娘遊園後感懷入夢，與書生相媾；兩人經歷幽媾、回生、成親，至 39 齣〈如杭〉才把原委道破：

（生）……一向不曾話及：當初只說你是西鄰女子，誰知感動幽冥，匆匆成其夫婦。一路而來，到今不曾請教。小姐可是見小生於道院西頭？因何詩句上「不是梅邊是柳邊」，就指定了小生姓名？這靈通委是怎

《《納書楹曲譜》研究——以《四夢全譜》訂譜作法為核心》（新北：花木蘭文化出版社，2012 年）。

⁷⁴ 葉堂：《納書楹四夢全譜·凡例》，《續修四庫全書》，第 1757 冊，頁 170。

⁷⁵ 劉世珩彙編：《暖紅室彙刻臨川玉茗堂紫釵記》，卷下「跋」，頁 95b。

⁷⁶ 如王驥德「雜論第三十九下」頁 165 評價：「《還魂》妙處種種，奇麗動人，然無奈腐木敗草，時時纏繞筆端。」

的？（旦笑介）柳郎，俺說見你於道院西頭是假，我前生呵！

【江兒水】偶和你後花園曾夢來，擎一朵柳絲兒要俺把詩篇賽。奴正題詠間，便和你牡丹亭上去了。（生笑介）可好哩？（旦笑介）咳，正好中間，落花驚醒。此後神情不定，一病奄奄。這是聰明反被聰明帶，真誠不得真誠在，冤親做下這冤親債。一點色情難壞，再世為人，話做了兩頭分拍。（248-249）

此夢是緊要關節，但臨川的情節安排並不連貫，難以確認兩人所作之夢是同時或異時？是同夢或異夢？故沈璟與馮夢龍改本均針對此「憾」更動，特意強調杜麗娘與柳夢梅乃「同夢」。⁷⁷相較於沈、馮「坐實」情節，《吳吳山三婦評本》的評點可謂透析臨川用意。觀其第2齣眉批：

淡淡數筆述夢，便足與後文麗娘入夢有詳畧之妙。（47）

柳生此夢麗娘不知也，後麗娘之夢柳生不知也。各自有情，各自做夢，各不自以為夢，各遂得真。（48）

及第10齣〈驚夢〉【山桃紅】眉批：

楚楚之中，忽作一片夢境迷離語，非謂柳生梅花樹下夢見也。（99-100）夢已為「虛」，何必非要「坐實」看待？三婦認為兩夢不一定「同夢」，卻又無妨於「情真」。同理，臨川洋洋灑灑摹寫55齣，逞才之意甚濃，卻非毫無照應，試以幾處《三婦評本》眉批舉隅：

此書前後以花樹作連綴，故先以橐駝種樹引起。（第2齣〈言懷〉，47）

藥店為還魂湯伏案。（第4齣〈腐嘆〉，56）

此段大有關目，非科譚也。蓋春香不瞧園，麗娘何由遊春？不遊春那得感夢？一部情緣隱隱從微處逗起。（第7齣〈閨塾〉，75）

⁷⁷ 沈璟改本已佚，但馮夢龍證實：「梅柳一段因緣，全在互夢，故沈伯英題曰《合夢》，而余則題為《風流夢》云。」見馮夢龍：「墨憨齋重定三會親風流夢小引」，《墨憨齋定本傳奇》，頁1047-1048。另參見趙天為：〈《同夢記》及其背景〉，《藝術百家》2006年1期。

花神為〈冥判〉折伏案。（第10齣〈遊園〉，100）

暗擊〈玩真〉一折。（第14齣〈寫真〉，128）

癩頭龜為啟墳伏案。（第17齣〈道觀〉，145）

不說明是柳是梅為後案。（第23齣〈冥判〉，198）

《牡丹》劇雖長篇，「伏案」處處，迤邐行來，暗藏景色，臨川譜寫並非小家後院，而是生氣盎然的大觀園。如柳浪館⁷⁸《紫釵記總評》視其筆法：

元之大家，必胸中先具一大結構，玲瓏瓏，變變化化，然後下筆，方得一齣變幻一齣，令觀者不可端倪，乃為作手。今《紫釵》亦有此乎？以玲瓏、變化藏於胸中，故觀者「不可立見端倪」，但最終仍是雲開見月、柳暗花明；柳浪館將臨川技法與「元之大家」相繫相生，可知前文一路析論至此，臨川之重「意」不重「事」、重「幻」不重「實」，其道理還是從元劇而來。

王國維（1877-1927）《宋元戲曲考》慧眼指出元劇長處：⁷⁹

蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山，傳之其人之意也。彼以意興之所至為之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也。彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而真摯之理，與秀傑之氣，時流露於期間。故謂元曲為中國最自然之文學，無不可也。若其文字之自然，則又為其必然之結果，抑其次也。

元曲家以「意興之所至」寫劇，與臨川「冬景芭蕉」之說合拍，兩者皆不「深究」關目、人物，乃以劇為代言、為隱喻、為委曲心聲之抒發，⁸⁰故「寫心」重於「寫事」。王國維以整體元代時勢、文人際遇來解讀元劇，提出元人寫戲乃為

⁷⁸ 鄭振鐸認為「柳浪館」乃袁于令（1599-1674），鄭志良：〈袁于令與柳浪館評點「臨川四夢」〉，《文獻》第3期（2007年7月），對此有翔實的文獻考證。

⁷⁹ 王國維著，黃仕忠講評：《宋元戲曲史》（上海：鳳凰出版社，2010年），頁116-117。

⁸⁰ 參見拙作：〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王粲登樓》的視界〉，《漢學研究》第28卷第1期（2010年3月），頁125-155。

摹寫胸中及時代情狀，文字蘊含真摯之理與秀傑之氣，特以「意境」品評之：

然元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣……。明以後，其思想結構盡有勝於前人者，唯意境則為元人所獨擅。（117）

靜安否定「明以後」，認為明劇雖於思想結構取勝，「意境」上卻遠遜於元；然而，筆者以為，獨獨「妙在神情之際」的《牡丹亭》例外。試觀〈驚夢〉、〈尋夢〉之歷世成誦，絕非緣於情節、事理、結構，正如靜安所言，在於「文章之妙」，緣於其中的抒情造境、妙詞警句。臨川正是運用元人技法，特以文字作為推動核心，一部《牡丹亭》，從遊園入夢、傷春自傷、癡心一片而來；〈驚夢〉關乎情根之種，〈尋夢〉關乎情根之生，然其情節本身僅為一度與二度遊園。故知臨川作劇之內在神魂，尚似元劇以意興、文章、意境為考量，此即〈題詞〉所曰：

夢中之情，何必非真？……第云理之所必無，安知情之所必有耶！

以「何必非真」駁斥以實事、理性（夏景芭蕉）為依歸的文學觀，以「理之所必無」標舉文學戲劇的超越性（冬景芭蕉）。亞里斯多德（384-322B.C.）《詩學》第九章有類似之見：⁸¹

詩人的職責不在於描述已經發生的事，而在於描述可能發生的事，即根據可然或必然的原則可能發生的事。

這一點，正與臨川及元人作劇技法合拍。

五、餘言：不平之氣與經典之立

《牡丹亭》所以能得元人生氣，與湯顯祖撰寫此劇的「歷時期程」緊密關連。「臨川四夢」中，寫作時間最早的《紫簫記》、《紫釵記》，主要寫成於

⁸¹（希臘）亞里斯多德著，陳中梅譯註：《詩學》（臺北：臺灣商務印書館，2001年），頁81。

家鄉臨川，及南京任職時期；⁸²時代較晚的《南柯記》與《邯鄲記》則作於罷官歸隱之後。⁸³獨獨《牡丹亭》的寫作過程，與湯顯祖萬曆 19 年（1591）上〈論輔臣科臣疏〉而遭禍的過程，一路「相伴相隨」：上〈疏〉兩月後，湯氏遭貶廣東徐聞，擔任未入流的「典史」，萬曆 21 年（1593）再量移至浙江遂昌任知縣，萬曆 26 年罷官回鄉；《牡丹亭·題詞》即作於此年。⁸⁴湯顯祖的風骨，早在張居正（1525-1582）欲延為其子西席時，已充分表明；⁸⁵上〈疏〉時，或有心理準備。然竟貶至徐聞僻地，對他是一大打擊，⁸⁶胸中必滿溢不平

⁸² 參考徐朔方：〈玉茗堂傳奇創作年代考〉，《徐朔方集》，卷四，頁 481-484 的考證。據《紫釵記·題詞》，可知其寫定、刊刻年代為萬曆 23 年（1595）。亦可參考黃仕忠：〈「玉茗堂四夢」各劇題詞的寫作時間考〉，《文學遺產》2011 年第 5 期，頁 113。

⁸³ 據黃仕忠：〈「玉茗堂四夢」各劇題詞的寫作時間考〉，頁 114-18，《南柯記》應寫成於萬曆 28 年（1600），《邯鄲記》則更晚，應於萬曆 29-34 年（1601-1606）寫成（「題詞」寫於萬曆 34 年）。據徐朔方：《湯顯祖年譜》，《徐朔方集》，卷四，頁 574-575，湯顯祖從遂昌知縣罷歸，為萬曆 26 年（1598）。

⁸⁴ 參考黃仕忠：〈「玉茗堂四夢」各劇題詞的寫作時間考〉，頁 115-116：「湯顯祖在萬曆十九年（1591）貶官廣東徐聞，途經廣州、澳門等地……。他在粵地所見人情風物，後來還被寫進了《牡丹亭》中，如第六出〈悵眺〉欽差識寶使臣苗舜賓到香山鑿多寶寺賽寶；第二十一出〈謁遇〉述及『香山鑿裏巴』，即澳門的三巴寺；第二十二出〈旋寄〉中，柳夢梅又提到『香山鑿裏打包來』、『五羊城一葉過南韶』；〈圓駕〉出提到『嶺南人吃檳榔』等；又將《杜麗娘慕色還魂記》中的四川成都府人柳夢梅，改為廣東廣州人，可知《牡丹亭》一劇必作於貶官徐聞之後。」徐朔方：〈論《牡丹亭》〉，《徐朔方集》，卷一，頁 392-393：「作者（按：湯顯祖）借助自己出任遂昌知縣的生活經驗，描寫杜寶勤政愛民的品質。他有時甚至公而忘私，國而忘家，不失大臣風度。」可知徐聞與遂昌的經歷，均融入戲中人物、情節、場景。

⁸⁵ 參考徐朔方：《湯顯祖年譜》，頁 244-261，及〈論《牡丹亭》〉，頁 399：「當他二十八歲（1577 年）到北京赴考時，首相張居正吩咐他的兒子和湯顯祖去結交。在一般人看來，這正是做官的捷徑，但是他一再加以拒絕，因此沒有被錄取。」

⁸⁶ 參考《湯顯祖年譜》，頁 321，降遷命令下來前，湯顯祖於〈答張起潛先生〉言：「睹時事上疏一通。或曰上震怒甚。今待罪三月不下，弟子不精不神蓋可知矣。」同年，徐朔方於降徐聞一事後列的條目為「抵家，病瘡。」（頁 321-323）

之氣。因此，如何將忿謾化為平靜，既是他在徐聞、遂昌兩地的功課，也成為他創作《牡丹亭》的養分。臨川的生命困境與心境轉折，實與元劇作者們或宦途不順、或人生多舛，由此轉為隱遁或玩世之姿，以書寫澆胸中塊壘，隱然相仿。寫戲本身，就是一種療癒，如臨川〈答李乃始〉：

詞家四種，里巷兒童之技，人知其樂，不知其悲。大者不傳，或傳其小者。（1411）

潛伏於團圓樂音內的悲聲，在小道中蘊含的大道，正是臨川以不平之氣書寫傳奇曲體的思考與體悟。王國維雖認定元人雜劇意境，後世無法仿效，⁸⁷然臨川不是模仿，他是忽忽跌入此境，遂無法自脫，終至放棄仕途，尋求身心安頓。也因此，伴隨他生命幽暗低谷寫成的《牡丹亭》，乃成「四夢」代表作，明傳奇的經典。元明兩代，「曲」與「失意文人世界」之關係，形成曲體特質之一端，⁸⁸然並非遭逢命運折損者必然寫就鉅作。以臨川而言，他兼具天才、彩筆、北曲文心，但若非適逢仕途忽遭頓挫，若非其遇謫旅程與創作時程重疊，或許《牡丹亭》未必能卓然立乎其他三夢之上。緣此，經典之寫就，亦有天意奧秘藏乎其中。

走筆至末，再觀臨川如何看待己作。其詩〈見改竄牡丹詞者失笑〉曰：

醉漢瓊筵風味殊，通仙鐵笛海雲孤。總饒割就時人景，卻媿王維舊雪圖。⁸⁹

以王維「雪圖」喻改寫者不明意境，前文已論；值得注意的是，他以「瓊筵醉漢」與「通仙鐵笛」喻己，前者為元劇作家代表關漢卿（1234 前 -ca.1300），

⁸⁷ 王國維著，黃仕忠講評：《宋元戲曲史·自序》，頁1：「往者讀元人雜劇而善之，以為能道人情，狀物態，詞采俊拔，而出乎自然，蓋古所未有，而後人所不能彷彿也。」

⁸⁸ 參見拙作：〈書評：Tian Yuan Tan, *Songs of Contentment and Transgression: Discharged Officials and Literati Communities in Sixteenth-Century North China*〉，《漢學研究》第30卷第3期（2012年9月），頁375-382。

⁸⁹ 參見徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，第一冊，頁682。

《太和正音譜》評為「瓊筵醉客」，⁹⁰後者為元末詩文大家楊維禎（1296-1370，字廉夫，號鐵崖，另號鐵笛道人）。從元初關漢卿，到元末楊鐵笛，可見湯顯祖對已作足以上溯「元代形神」的孤傲睥睨之姿。

經典，有其特殊的韻味、神理，使其跨越一時一地的限制，卓然而不凡。其中，作家的生命情境亦是重要的催化劑，如元劇作者因時代使然，縱其生平事蹟多模糊不清，然劇作的氣度與境界便說明一切。明傳奇發展至湯顯祖，終於開拓一條承上啟下之徑，《牡丹亭》之所以能出於元曲、鎔鑄元氣、創造新境，其才情與生命經歷缺一不可；此足以說明經典何以難求，又為何珍貴。

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

一、傳統文獻

宋·沈括：《夢溪筆談》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。

元·周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第1集。

元·陶宗儀著，文灝點校：《南村輟耕錄》，北京：文化藝術出版社，1998年。

元·高明：《琵琶記》，臺北：學海出版社，1980年。

元·鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第2集。

明·朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第3集。

⁹⁰ 朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》，第3集，頁17，「古今羣英樂府格勢」：「關漢卿之詞，如瓊筵醉客。觀其詞語，乃可上可下之才，蓋所以取者，初為雜劇之始，故卓以前列。」

- 明・李開先著，路工輯校：《李開先全集》，北京：中華書局，1959年。
- 明・王世貞：《弇州山人四部稿選》，《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年，第115冊。
- 明・湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，臺北：里仁書局，1995年。
- 明・湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社，1999年。
- 明・湯顯祖原著，臧懋循刪訂：《臨川四夢》，國家圖書館善本書室藏明末吳郡書業堂刻本。
- 明・臧懋循著，趙紅娟點校：《臧懋循集》，杭州：浙江古籍出版社，2012年。
- 明・臧懋循：《元曲選》，杭州：浙江古籍出版社影印涵芬樓本，1988年。
- 明・王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第4集。
- 明・呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第6集。
- 明・沈德符：《萬曆野獲編》，北京：中華書局，1997年。
- 明・趙琦美輯校：《脈望館鈔校本古今雜劇》，《古本戲曲叢刊四集》，上海：商務印書館，1958年。
- 明・馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》，南京：江蘇古籍出版社，1993年，第12-13冊。
- 明・潘之恆著，汪效倚校注：《潘之恆曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 明・周之標：《珊瑚集》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1987年，第14卷。
- 明・凌虛子：《月露音》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1987年，第15-16卷。
- 明・冲和居士：《怡春錦》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生

- 書局，1987年，第19-20卷。
- 明·許宇：《詞林逸響》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1987年，第17-18卷。
- 明·祁彪佳：《遠山堂劇品》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第6集。
- 明·張琦：《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第4集。
- 明·凌濛初：《譚曲雜割》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第4集。
- 清·沈自晉編：《南詞新譜》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年，第3輯。
- 清·李玉編：《北詞廣正譜》，王秋桂輯：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1987年，第6輯。
- 清·鈕少雅：《格正還魂記詞調》，劉世珩彙編：《暖紅室彙刻臨川四夢》，揚州：廣陵古籍刻印社，1981年。
- 清·朱彝尊：《靜志居詩話》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年，第1698冊。
- 清·李漁：《閒情偶寄》，臺北：長安出版社，1992年。
- 清·陳同、談則、錢宜：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》，北京：學苑出版社，2003年，第6冊。
- 清·葉堂：《納書楹四夢全譜》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年，第1756-1757冊。
- 清·焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第8集。
- 清·梁廷枏：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982年，第8集。
- 吳 梅：《曲學通論》，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。

吳 梅：《顧曲塵談》，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。

吳 梅：《讀曲記》，王衛民編校：《吳梅全集（理論卷中）》，石家莊：河北教育出版社，2002 年。

鄭 騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962 年。

二、近人論著

* 王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002 年。

* 王國維著，黃仕忠講評：《宋元戲曲史》，上海：鳳凰出版社，2010 年。

* 田曉菲：〈「田」與「園」之間的張力——關於《牡丹亭·勸農》〉，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。

朱恆夫：〈論雕蟲館版臧懋循評改《牡丹亭》〉，《戲劇藝術》第 3 期（2006 年 6 月）。

* 朱萬曙：〈明人對《牡丹亭》的評點批評及其傳播功用〉，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。

李惠綿：《戲曲批評概念史考論》，臺北：國家出版社，2009 年。

汪詩珮：〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王粲登樓》的視界〉，《漢學研究》第 28 卷第 1 期（2010 年 3 月）。DOI:10.6770/CS.201003.0125

汪詩珮：〈曲境、畫境、意境：《七里灘》與「富春山居圖」〉，《中正漢學研究》第 21 期（2013 年 6 月）。

汪詩珮：〈書評：Tian Yuan Tan, *Songs of Contentment and Transgression: Discharged Officials and Literati Communities in Sixteen-Century North China*〉，《漢學研究》第 30 卷第 3 期（2012 年 9 月）。DOI:10.6770/CS.201003.0125

* 周育德：《湯顯祖論稿》，北京：文化藝術出版社，1991 年。

- 林佳儀：《《納書楹曲譜》研究——以《四夢全譜》訂譜作法為核心》，新北：花木蘭文化出版社，2012年。
- 林書萍：《湯顯祖《牡丹亭》及晚明時期改作與仿作之研究》，臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2005年，蔡欣欣先生指導。
- 孫明道：〈徐渭的繪畫與王維的傳說〉，《書畫藝術學刊》第11期（2011年12月）。DOI:10.29831/TDPC.201112.0010
- * 徐朔方：《徐朔方集》，杭州：浙江古籍出版社，1993年。
- 徐朔方：《論《金瓶梅》的成書及其他》，濟南：齊魯書社，1988年。
- 陳凱莘：《從案頭到氍毹：《牡丹亭》明清文人之詮釋改編與舞臺藝術之遞進》，臺北：臺大出版中心，2013年。
- 陳富容：〈臧懋循批改本《還魂記》之評析〉，《逢甲人文社會學報》第4期（2002年5月）。
- 陳慧珍：《明代《牡丹亭》批評與改編之研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學系碩士論文，2007年，曾永義先生指導。
- 曾永義：〈論說「拗折天下人嗓子」〉，收入《王叔岷先生八十慶壽論文集》，臺北：大安出版社，1993年。
- * 程 芸：〈明代曲學復古與元曲的經典化〉，《文藝理論研究》2014年第2期。
- * 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。
- * 黃仕忠：〈「玉茗堂四夢」各劇題詞的寫作時間考〉，《文學遺產》2011年第5期。
- 黃莘瑜：〈晚明「情種」說之文化意涵及多重向度〉，《臺大中文學報》第41期（2013年6月）。DOI:10.6281/NTUCL.2013.41.05
- 雍繁星：〈20世紀以來湯顯祖研究的回顧與反思〉，《文學遺產》2016年第3期。
- 趙天為：〈《同夢記》及其背景〉，《藝術百家》2006年1期。

- 趙天為：〈古代戲曲選本中的《牡丹亭》改編〉，《中國戲曲學院學報》第27期第1卷（2006年2月）。
- 趙天為：《《牡丹亭》改本研究》，長春：吉林人民出版社，2007年。
- 劉世珩：《暖紅室彙刻臨川玉茗堂紫釵記》，揚州：廣陵古籍刻印社，1981年。
- * 鄭志良：〈袁于令與柳浪館評點「臨川四夢」〉，《文獻》第3期（2007年7月）。
- （希臘）亞里斯多德著，陳中梅譯註：《詩學》，臺北：臺灣商務印書館，2001年。（加）史愷娣著，殷小鑒譯：〈臧懋循與馮夢龍：音樂基礎上的改本〉，《文化藝術研究》第3卷第4期（2010年7月）。
- Wang, Sh.-P. (2016). Revising *Peony Pavilion*: Audience reception in presenting Tang Xianzu's text. In T. -Y. Tan, P. Edmondson and Sh.-P. Wang (Eds.), *1616: Shakespeare and Tang Xianzu's China*. London: Bloomsbury.
- Swatek, C. C. (2002). *Peony Pavilion onstage: Four centuries in the career of a Chinese drama*. Ann Arbor: The University of Michigan.
- White, Christopher 著，黃珮玲譯：《林布蘭》，臺北：遠流出版公司，1995年。
- （說明：書目前標示*號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Cheng, Y. (2014). The restoration of Ming qū and the canonization of Yuan qū. *Theoretical Studies in Literature and Art*, 2, 163-170.
- Hua, W. (Ed.). (2005). *Tang Xianzu and the Peony Pavilion*. Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy at Academia Sinica.
- Huang, Sh.-Zh. (2011). The textual research on the time sequence of the prefaces of 'Yumingtang Four Dreams.' *Literary Heritage*, 5, 113-118.
- Tian, X.-F. (2005). The tension between 'Fields' and 'Garden' in 'exhorting the farmers' of *The Peony Pavilion*. In W. Hua (Ed.), *Tang Xianzu and The Peony Pavilion* (pp. 313-342). Taipei: Institute of Chinese Literature

and Philosophy at Academia Sinica.

Wang, A.-Ch. (2002). *Contemporary xiqu*. Taipei: San Min Book Co.

Wang, G.-W. Commented by Huang, Sh.-Zh. (2010). *The history of Chinese drama in the Song and Yuan Dynasty*. Shanghai: Phoenix Publishing.

Xu, Sh.-F. (1993). *The collection of Xu Shuofang*. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House.

Zhu, W.-S. (2005). Ming literati's critics on *The Peony Pavilion* and its transmission. In W. Hua (Ed.), *Tang Xianzu and The Peony Pavilion* (pp.343-366). Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy at Academia Sinica.

Zhou, Y.-D. (1991). *Research on Tang Xianzu*. Beijing: Culture and Art Publishing House.

Zheng, Zh.-L. (2007). Yuan Yuling and Liu Langguan's critics on 'Linchuan Simeng.' *The Documentation*, 3, 51-58.