

試論《牡丹亭》之藝術成就

—以戲劇結構和人物形象塑造為主

彭壽綺

【摘要】

湯顯祖的《牡丹亭》為有明一代的偉大戲劇創作，其藝術結構宏大複雜，跳脫一般明清傳奇「私訂終身後花園，落難公子中狀元，奉旨完婚大團圓」的戲劇公式，劇末雖仍以圓滿的團圓作收場，但卻別開生面的未以男主角金榜題名作為解決問題的戲劇高潮，結局令人有「柳暗花明」之感。另外，人物形象的塑造在此亦得到相當高的成就，尤其對女主角形象的塑造，作者適應戲劇衝突的特殊性，著重對其豐富、流動的內心世界作剖析和刻劃，使人物的形象更加地鮮明、飽滿。所以本文欲通過《牡丹亭》在戲劇性的結構及人物形象的塑造，探討其在藝術上取得的輝煌成就。

關鍵詞：牡丹亭、李漁、杜麗娘、柳夢梅、杜寶、結構、人物形象

國立中興大學 

National Chung Hsing University

壹、前言

湯顯祖（1550~1617）是我國明代晚期傑出的戲曲作家。明代中葉，戲曲的發展邁向新的里程，而當時以沈璟為首的格律派，卻專門講求宮調音韻，對戲劇之結構、思想內容毫不注意。湯氏則挺身而出，以自己創作的輝煌的藝術成就和豐富的思想內容—《牡丹亭》一劇，來反對形式主義的格律派，並為戲劇的發展做出了傑出的貢獻。

由於《牡丹亭》反映了現實問題，塑造了鮮明的藝術形象，表達了先進的思想，如此高的藝術成就，使它一出現就震驚了整個文壇。沈德符《顧曲雜言》說：

湯義仍《牡丹亭》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價¹。

致使與他為對立的格律派，也不得不承認他的成功。如王驥德在《曲律》中說：

布格既新，遣詞復俊。其掇拾本色，參錯麗語，境往神來，巧湊妙合，又視元人別一谿徑，技出天縱，匪由人造……可令前無作者，後鮮來哲，二百年來，一人而已²。

湯顯祖的戲曲作品除早年的《紫簫記》外，主要是《牡丹亭》、《紫釵記》、《南柯記》、《邯鄲記》，合稱“臨川四夢”。而「一生四夢，得意處惟在《牡丹》」。《牡丹亭》代表了作者的最高成就，它是明代傳奇最優秀的作品，也是我國戲曲史上的一部浪漫主義傑作。

中國戲曲文學的藝術特徵，大部份是通過結構的穿插變化、人物的形象塑造、曲詞的優美以及對白的活潑等綜合藝術的形式因素體現出來的。《牡丹亭》撲朔迷離的語言風格，歷來不乏學者解釋、傳誦，而優美出色的曲詞賓白，雖是《牡丹亭》的語言成就及特色，但這些描寫仍是為劇中所創造的典型人物服務；且李漁於其戲曲理論著作《閒情偶寄·詞曲部》中，亦將結構置於首位，可見出結構之重要性。故本文茲就《牡丹亭》之戲劇結構及人物形象的藝術形式因素，將優美生動的曲文賓白融於其中，來探討《牡丹亭》的藝術成就。

貳、《牡丹亭》之藝術成就

一、《牡丹亭》之戲劇結構

¹ 楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第4冊，頁206。

² 同上註，頁165。

戲劇結構的問題，在清初著名的戲曲理論家李漁之戲曲理論中，佔有突出地位。在《閑情偶寄》中，他提出了“結構第一”的觀點：「填詞首重音律，而予獨先結構。」他以為戲曲發展到清初，音律已不再是曲論的主要內容：

至於「結構」二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始³。

《牡丹亭》在多樣而統一的結構上，達到了很高的成就。劇中發揮浪漫主義的手法，不僅由生活事件的進展揭示人物性格的變化，而且以人物心靈上的結合及其相互作用為基礎所形成的夢幻生死的變化，寫出形象之間的內部聯繫，由是而形成和諧統一的完整結構。

（一）、以虛運實的情節描寫

《牡丹亭》一齣，是強調“情”的作用，而“夢”為其戲的表現手法。所有發展都由此“夢”而來，此正所謂「麗娘一夢，《還魂》皆活」（《衡曲塵譚》）。故陳繼儒《牡丹亭題詞》指出：

臨川老人括男女之思，而托之於夢⁴。

並說湯顯祖運用夢境宣揚「情至」思想，此即王驥德《曲律》所說：

戲劇之道，出之貴實而用之貴虛。……《還魂》、《二夢》，以虛而用實者也。以實而用實也易，以虛而用實也難⁵。

《牡丹亭》的開場〈標目〉，沿用傳奇的家門⁶，說明全劇的故事梗概。而〈言懷〉中，全劇的男主角（即生角柳夢梅）首次出場，並藉一首曲子和開場詩來表達情感，此為「沖場」⁷。〈言懷〉加上〈訓女〉兩齣，分別介紹男女主角的家

³ 李漁《閑情偶寄·詞曲部·結構第一》，頁4。

⁴ 蔡毅《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊：卷10，頁1227。

⁵ 同註1，頁154。

⁶ 李漁《閑情偶寄·詞曲部·格局第六》（相當於西方文評中的「結構」），曾論及傳奇的五個結構單位：1、家門（序言）；2、沖場（通常為開場第二齣）；3、出腳色（人物出場序列）；4、小收煞；5、大收煞。頁59。

⁷ 在「家門」與「沖場」兩個開端部份，不僅情節摘要與男主角的情感狀態必須以精確的說明先透露，主要的演員如生、旦以及他們的雙親（外與老旦）還必須儘早出場以迅速樹立其舞臺中心人物的形象。至於那些在第十齣以後才首次出場的人物則「如遇行路之人」；他們的名字與具體表現通常容易被觀眾所忽略。

世及其教養。以下劇情分三大段向前演進：第一段寫杜麗娘之情感變化，由〈閨塾〉、〈肅苑〉而至〈驚夢〉、〈尋夢〉，〈驚夢〉是全劇的“主腦”⁸，全劇的許多矛盾皆由它派生出來。正如湯氏在作者題詞中所說的：

天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎！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。如麗娘者，乃可謂之有情人耳⁹。

杜麗娘是因夢而亡，又因夢而復生的，她生生死死的戀情都和這個夢有關。之後，現實人物杜麗娘從夢境中找到她夢寐以求的理想人物柳夢梅，遂「綢繆顧盼，如遇平生」。而全劇之主要人物至此亦全部出場。所以說〈驚夢〉為全劇的關目，貫穿全劇始終。此後，〈尋夢〉、〈寫真〉、〈詰病〉而至〈鬧殤〉等一系列情節，寫杜麗娘不甘心愛情的幻滅，特用「自手生描」她的二八春容，使「精神出現留與後人標」。達到劇中第一個高潮。

第二段主要描寫柳夢梅，由〈旅寄〉、〈拾畫〉、〈玩真〉、〈幽媾〉而至〈冥誓〉，杜麗娘問明冥府判官，得知和柳夢梅有「姻緣之分」，遂到紅梅閣中，「趁此良宵，完其前夢」，並言「勿負奴心」，雙方突破生死幽明的界線。劇情到此達到第二個高潮。

第三段由〈回生〉、〈婚走〉、〈遇母〉直至〈聞喜〉、〈圓駕〉，則寫人物之間的相互作用—柳夢梅、杜麗娘正式與杜寶展開面對面的衝突，一個回合又一個回合，愈來愈激烈而至高潮頂點，然後全劇結束。

《牡丹亭》的劇情描寫固然精彩絕倫，但並非毫無缺失。總結全劇來看，〈回生〉之前，結構緊湊，富有戲劇性；〈回生〉之後，亦有精華，如〈鬧宴〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉等齣，突出柳夢梅的戲，進一步深化了反禮教、封建的主題，但其結構，則顯得有些拖沓了。

（二）、主副兩線的情節進行

由於明傳奇篇幅較長，展現生活的天地比較廣闊，所以，一本戲往往安排兩條情節線索，主線與副線，兩相結合，融為整體。《牡丹亭》亦是如此。主線是杜麗娘由生到死、由死而復生及與柳夢梅的戀愛過程，自首貫串到底；副線是寫杜寶抗金報國，南征北戰，最後升任宰相。副線共有九齣，即〈虜謀〉、〈牝賊〉、

⁸ 李漁《閑情偶記·詞曲部·立主腦》：「主腦非他，即作者立言之本意。……一本戲中，有無數人名……只為一人而設；即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，……此一人一事，即作傳奇之主腦也。」頁8。

⁹ 湯顯祖《牡丹亭·作者題詞》，頁1。

〈繕備〉、〈淮警〉、〈移鎮〉、〈禦准〉、〈寇間〉、〈折寇〉、〈圍釋〉，與主線相聯繫，交替出現。這兩條線索雖也有聯繫交替出現（如杜麗娘遊園是趁杜寶不在家出去“勸農”之機），但基本上是平行的。

作者爲什麼要安排這條副線？一是作爲故事發生的時代背景，襯托現實，以宋金戰爭交代時代背景，亦藉以諷刺當時朝政；二是基於沒有所謂絕對的正反面人物，對恪守封建禮教的杜寶，亦肯定其抗金行動；三是爲情節的發展，提供合理性。比如，杜寶奉命前往淮揚鎮守，才能有柳夢梅與杜麗娘鬼魂在杜府後花園浪漫的相逢；四是增入武場，調劑文武場的變換。如在〈歡撓〉、〈冥誓〉之間加上武場〈繕備〉，在高潮迭起的〈回生〉、〈婚走〉和漸趨收場的〈遇母〉、〈榜下〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉等幾戲中加上〈淮警〉、〈移鎮〉、〈禦准〉、〈寇間〉、〈折寇〉、〈圍釋〉等幾齣武場戲。可見，這條副線的安排，是有其作用和意義的。

明清傳奇長篇體制的宏大結構，長處在於能夠比較廣闊地再現生活，但相對的就出現了排場較爲鬆散的缺失。《牡丹亭》亦不例外。湯顯祖依南戲每個角色必爲其佈置一到數齣戲的慣例，爲杜寶和陳最良各特寫專場戲八齣，亦爲杜母特寫四場戲。其它如韓才子、苗舜賓、郭駝、老道姑以及李全、楊婆夫婦等各有專場戲三至五齣，這些游離在主線外的枝節關目，應可附帶提及，盡量做到「立主腦」之外「減頭緒」¹⁰的要求，如此集中經煉，才能寫成完整精粹的作品。雖然有這些琢磨未盡的瑕疵，但仍掩不住主副線所發出的光彩，《牡丹亭》終不失爲一代輝煌的傑作。

（三）、水到渠成、不落俗套的團圓收場

《牡丹亭》的喜劇結構事實上是環繞著全劇所有主要角色的逐漸團聚而產生的。在此劇中，我們似乎看到了喜劇結構的真正藝術，它達到一種自然的結尾而毋須設計一種手段來讓人物團聚，亦即李漁所謂的「水到渠成」¹¹。

就團圓角度而言，《牡丹亭》中發生的小收煞（即第二十八齣中柳夢梅與杜麗娘鬼魂的團聚）的事件，是相當細膩的設計，亦達到了李漁“小收煞”所謂「宜緊、忌寬、宜熱、忌冷」的要求¹²。第三十五齣杜麗娘的復活與第三十六齣中年輕愛侶的完婚，並未立即把全劇帶向結局。因爲這對新人還有義務找回杜家二老

¹⁰ 李漁《閑情偶寄·詞曲部·減頭緒》：「頭緒繁多，傳奇之大病也。」頁12。

¹¹ 李漁《閑情偶寄·詞曲部·大收煞》：「全本收場名爲「大收煞」。此折之難，在無包括之痕，而有團圓之趣。」頁63。

¹² 李漁《閑情偶寄·詞曲部·小收煞》：「上半部之末出，暫撮情形，略收鑼鼓，名爲「小收煞」」。頁63。

（杜家二老在杜寶出任將領的內戰期間，被不可抗拒之外力給拆散了），而此時的杜、柳二人，亦開始在劇中慢慢走往社會認同的道路。

李漁所謂「大收煞」（團圓場面）的理想形式正足以形容《牡丹亭》喜劇結構的成就：

先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極、信極而反致驚疑……所謂有團圓之趣者也¹³。

《牡丹亭》的團圓過程主要是基於一系列杜寶與其女婿柳夢梅之間的誤解而複雜化。其趣味是因被擢升為宰相的老丈人對女婿的羞辱而提昇的作為一個「理性」的人，杜寶不能不把柳夢梅這個荒唐地聲稱是他死去閨女之丈夫的傢伙視為騙子、盜墓者，而柳夢梅擁有杜麗娘自畫像的事實更是他罪行的最好證明。結果，對柳夢梅而言是合法性的最佳證物，卻變成讓杜寶告他的最有力證據。即使後來連皇帝都開始維護柳夢梅的正直，而且強調他是當今科舉的狀元，杜寶仍然堅持己見。此時杜寶懷疑的不是柳生的正直與否，而是死去女兒復活一事之真偽。只有在證實女兒是一活人而非鬼魂後，他才願意認杜麗娘。

截至此時，所有其他主要角色都以重新齊聚在第五十五齣。早些時，當柳夢梅考完秋試前往揚州尋找杜寶時，杜麗娘與母親及侍女春香終在京城相遇（第四十八齣與第四十九齣），而只有在聽到柳夢梅終於找到杜寶—未得一番道賀反而被痛毆一頓的消息之後，杜麗娘與母親才由春香陪同趕去與杜寶相聚。

所有這些有趣而複雜的場景，都使得結尾的團圓顯得較具說服力而不覺突兀。湯顯祖用其高超的技巧將精密的人際關係（劇情線索）做一完整的組織¹⁴，早在〈沖場〉（第二齣）柳夢梅就被刻畫為一個敏感、浪漫、好作白日夢的年輕人，正是此種浪漫本質使柳生面對嚴酷現實時，心理基礎顯得不足，而終使團圓的過程變得日趨複雜。重要的是，所有在全劇開場出現的重要人物（即杜麗娘、柳夢梅、杜寶、老夫人、陳最良以及侍女春香）都順暢而毫不牽強地被帶到結局相聚一堂。也就是說，所有細節都經過精心設計與操控，使整部戲顯得十分自然。李漁的戲劇結構原理確可視為是《牡丹亭》結構的詮釋。

另外，《牡丹亭》的結局，是很有特點的。明代傳奇大都是以中狀元→解決問題→大團圓這一模式作為結局，但在《牡丹亭》裏，中狀元並非柳夢梅與杜麗娘結合的條件，即使柳夢梅後來中了狀元，杜寶亦未承認他為女婿，而遭了一頓拷打。可是柳夢梅只有中狀元，才能有與杜寶抗衡的地位。所以到〈圓駕〉時，杜寶、柳夢梅、杜麗娘仍各有其堅持，互不相讓。雖經皇帝一詔公斷，但杜寶仍

¹³ 李漁《閑情偶寄·詞曲部·大收煞》，頁63。

¹⁴ 即李漁所謂「密針線」。李漁《閑情偶記·詞曲部·密針線》：「一節偶疏，全篇之破綻出矣。……照映、埋伏，不只照映一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此、後此所說之語，節節俱要想到。」頁10。

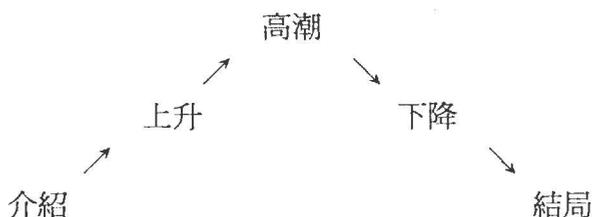
未明確表態，因此這並未真正解決僵局。臧懋循評曰：

傳奇至底板，其間情意以竭盡無餘矣，獨此折夫妻父女，俱不認識，又做一番公案，當是千古絕調¹⁵。

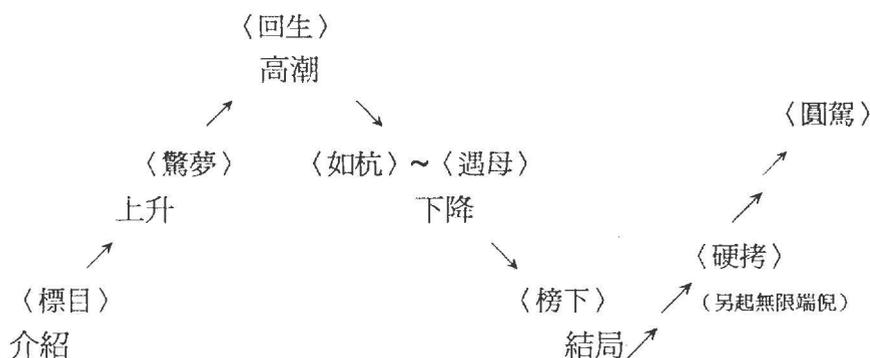
吳吳山三婦評曰：

傳奇收場，多是結了前案。此獨夫妻、父女，各不相認，另起無限端倪¹⁶。

《牡丹亭》末齣名曰〈圓駕〉，其實就是大團圓作結。但它的大團圓卻別開生面，不落俗套。西方戲劇理論中著名的金字塔公式把戲劇結構分為五大部份並連成一個金字塔型¹⁷，如下圖：



若依此圖，則《牡丹亭》在應該是下降到結局的部份，卻出人意的向上揚起，「另起無限端倪」—〈硬拷〉，柳夢梅金榜題名時緊跟而來的不是洞房花燭，而是挨一頓桃條，如此既是為了進一步強調「情」（杜、柳的自由戀愛）與「理」（封建禮教的尖銳衝突）的相對，也是為了更好的突出杜寶和柳生的性格特徵。若依金字塔公式，則《牡丹亭》的戲劇結構是：



¹⁵ 徐扶明《湯顯祖與牡丹亭》，頁84。

¹⁶ 〈論吳吳山三婦合評本《牡丹亭》及其評語〉，轉引自王永健《湯顯祖與明清傳奇研究》，頁96。

¹⁷ 弗萊泰格《戲劇的技巧》，轉引自郭英德《明清文人傳奇研究》，頁210。

《牡丹亭》的戲劇衝突為何？歷來有不同的理解。西方戲劇家把衝突視為戲劇的核心，甚至往往認為戲劇的審美價值就在於衝突。若依此理論，則《牡丹亭》的戲劇衝突是杜麗娘、柳夢梅和以杜寶為代表的封建勢力的對立、矛盾與抗爭。但劇作的藝術實際是，杜、柳與杜寶發生正面衝突時，戲已過去了一大半，接近高潮和結局了。但湯顯祖的著眼點並不在此，他強調的是“情至”觀念與封建制度的不合理的抗爭，因而杜麗娘與封建禮教的衝突，主要表現在於她內心的矛盾掙扎，構成了《牡丹亭》的戲劇衝突—〈回生〉。

從〈標目〉到〈回生〉，三十五齣戲過去了，但男女主角與代表封建勢力的杜寶，卻仍未發生正面的衝突。杜寶得知麗娘因遊園而傷春成病，雖然隱約知道女兒之病起因於兒女之情，但女兒在夢中談情說愛，他卻無法干預、施壓。從表面上看似似乎並不存在“情至”與封建禮教的矛盾衝突，其實，在杜麗娘因夢而亡，為情而生的過程內，她的內心充滿著“情至”與封建禮教的抗爭。所以自始至終，她從未放棄追求愛情，最後，她得到她想要的，獲得了勝利—復活，此構成了前半部份纏綿感人、意蘊深刻的戲文，而〈回生〉遂成為《牡丹亭》一劇的高潮。至於杜、柳與杜寶面對面衝突，直到最後在皇帝面前才正式展開，故〈圓駕〉是高潮部份的高潮，當杜、柳這對“生生死死為情多”的情痴，終於突破封建主義的桎梏時，矛盾解決，全劇便結束了。

對於《牡丹亭》的精彩收場，三婦在批語中作了精闢的解說：

無數層次疊嶂，以一詔為結斷，莫敢或違。設使冰玉早自怡然，則杜公為狀元動也，柳生為平章屈也，一世俗事矣！必如此而杜之「執古」、柳之「不屈」，始兩得之¹⁸。

《牡丹亭》的結尾是別開生面，跳脫大團圓的俗套。湯顯祖精湛的藝術性結局，可謂有掉尾一振之力，而無強弩之末通病。

二、《牡丹亭》人物形象之塑造

《牡丹亭》的藝術成就，首先表現在劇中人物形象的塑造上，在《牡丹亭》裏，大約有三十多個人物，其中杜麗娘、柳夢梅、杜寶、陳最良、老夫人、春香等，個性鮮明，栩栩如生，富有強烈的藝術感染力。概括來說，此劇的人物塑造，主要有五個特點：

（一）、集中刻畫，塑造典型性格

《牡丹亭》中一些主要人物和次要人物，各有鮮明的性格特徵。這一點前人

¹⁸同註 16。

早已提出。王思任在《批點玉茗堂牡丹亭敘》中有一段精彩、貼切的描述：

杜麗娘之妖也，柳夢梅之痴也，老夫人之軟也，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¹⁹。

沈際飛《牡丹亭題詞》亦云：

柳生呆絕，杜女妖絕，杜翁方絕，陳老迂絕，甄母愁絕，春香韻絕……，非臨川飛神吹氣為之，而其人遁矣²⁰。

特別值得一提的，是說杜麗娘之「妖」。這個「妖」字，可從兩方面來理解：一方面是說她的「豔麗」，即「沈魚落雁鳥驚喧」、「羞花閉月花愁顫」的儀態和美好的青春；另一方面是說她的叛逆性，即一靈咬住「梅」、「柳」二字，衝決生與死、人與鬼、世間與冥府的種種界線，追求人的自然嚮往的美好境界。當然，人物個性並不是靜止的，而是隨著生活的變化而有所改變。比如，作為大家閨秀的杜麗娘，賢淑端莊，“嫩臉嬌羞”（〈肅苑〉）；待她作了鬼，擺脫了一切世俗禮法的拘束，大膽熱情的追尋自己的夢中情人柳夢梅，與之結合。及至金殿論爭時，面對頑固父親所堅持的門當戶對，她笑著說：

爹娘，人家白日裡高結彩樓，招不出個官婿。你女兒睡夢裡、鬼窟裡選著個狀元郎，還說門當戶對！

—〈圓駕〉

這一段表白是多麼辛辣犀利，表現出對婚姻制度的不滿的和嘲諷。所以，杜麗娘這個人物顯得血肉豐滿，多采多姿，給人留下深刻的印象。

另外，如王思任所說杜寶之「古執」、老夫人之「軟」、陳最良之「霧」、春香之「賊牢」，也都很有啟發性。特別是一個「霧」字，把「滿口塾書，一身穢氣」的老儒生的迂腐、糊塗、缺少個人情感的特點表達出來了。《牡丹亭》對陳最良的描寫幾乎是定型的，這個人物沒有什麼發展。他在戲曲中不是重要人物，沒有太多詳盡的描寫。但是，關於他的幾個片段，如〈腐歎〉〈閨塾〉〈旅寄〉〈駭變〉，都是很生動的。在那個時代的現實社會裡，《牡丹亭》裏的人物最常常出現的就屬陳最良了。他炫耀自己：

靠天也六十來歲，從不曉得傷個春，從不曾遊個花園。

—〈肅苑〉

¹⁹ 同註4，頁1228。

²⁰ 同註4，頁1227。

他信奉封建禮教不及杜寶那樣頑固，他之所以如此，不過是除封建禮教外，確實一無所知而已。

(二)、從生活出發，按人性的複雜面描繪

湯顯祖寫《牡丹亭》，並非簡單地把人物劃分為正反兩面，而是從生活出發，按照人物本來的複雜面貌描繪。杜麗娘敢於觸犯封建禮教，執著追求愛情，但她卻又不忘“人須實禮”，在還魂後當柳夢梅正式向她提出成親的要求時，仍搬出古老的教條——必待父母之命，媒妁之言，說：「待成親少個官媒，結盞的要高堂人在。」這樣的說詞與之前那個“為情而死，因情而生”的杜麗娘似乎前後矛盾，但湯顯祖在作者題詞中曾明確表明：

如麗娘者，乃可為之有情人耳。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²¹。

顯而易見杜麗娘的由生而死，又由死而復生，是《牡丹亭》全部藝術構思的完整的組成部份，共同顯示著作者對生活的認識與評價。如果說作為“鬼”的杜麗娘主要表現了作者張揚感性生命力，張揚個體的存在意識，表現生命的真實性的一面的話，那麼，作為“人”的杜麗娘則更多地體現了另一種真實——歷史環境的真實。因為只要一回到現實生活中，她就不得不戴起面具，表現出「老成尊重」的樣子，以便重新得到社會的承認，使自己的婚姻取得「名正言順」的地位。這種情形，在湯顯祖的時代可以說具有一定的普遍意義。因此，杜麗娘矛盾、複雜的性格，正是作者在主體與環境的深刻矛盾之中，寫出了一個深刻的、豐富的杜麗娘，而不是一個淺薄的、虛偽的杜麗娘。

柳夢梅，一個藐視禮法、滿腔熱情的年輕人，這從〈硬拷〉〈圓駕〉兩齣中他對丈人的態度可以看得出來。杜寶因女兒回答「母喪門」、「女夜叉」保親送親而罵女兒胡為時，他便頂撞道：「這是陰陽配合正理。」他對愛情是忠誠的，在第三十二齣〈冥誓〉中，當杜麗娘的鬼魂道出了自己的真面目時，雖明知她「是小鬼頭人半截」，竟無絲毫害怕，且積極使杜麗娘還魂，使「死去三年」的杜麗娘「為鍾情一點，幽契重生」（〈婚走〉），所以王思任評他以「痴」，一則表現為對所愛的「痴心」；二則表現對科舉功名的「痴迷不誤」。這位來自現實世界的熱衷功名的書生，和富有理想的杜麗娘是不相同的。視科舉為唯一出路、達到“夫榮妻貴”的願望，仍寓存在他的頭腦中，為了自己的前途，不惜出之於走江湖打秋風，甚至自誇到像個賣膏藥耍武藝的。這樣的刻畫，卻仍然沒有貶低柳夢梅之作為才子的聲譽，湯氏筆下的才子，不是一般傳奇中所謂「潘安般貌，子建般才，宋玉般情」的「無疵可摘」的才子，而是如實地描出具有一般俊勁的封

²¹ 同註9。

建社會的窮書生。

杜寶，是禮教的代表，當時士大夫間的所謂正派人物。封建思想並不是外加在他身上的東西，他本能地反對與此相抵觸的事物。他一出場就責怪女兒杜麗娘：「妳白日眠睡是何道理？」爲了把女兒養成「古今賢淑」，「我請陳齋長教書，要她拘束身心」（〈詰病〉）。他深信只有一個安身立命的標準，絲毫沒有不安的感覺。

由太守到安撫使以至同平章軍國大事，杜寶的性格在不斷改變。如果當初還殘留著比較迂腐的書獃子的味道，後來就逐漸由世故的官僚習氣所代替了。他只有「做官」兩字，效忠愛國、精於吏治；但不能從人情出發，靈活地對待獨生女兒的戀愛和婚姻問題，不僅因而出現了兩代人之間的「代溝」，而且導致了愛女的因情而亡，造成了自己的家庭悲劇。作者對這個人物不是一般地、浮面地刻畫描寫。作者筆下的杜寶是一個當時所謂「正統」的人物，所以他做官是「清廉忠直」的。也正是這樣，對他的揭露和批評，更具有普遍的意義。

人是複雜、多樣的。《牡丹亭》中杜麗娘、柳夢梅成爲肯定人物，杜寶、陳最良爲被批判人物，並不是因爲他們日常生活中的每一句話，每一個行動都合於肯定或被批判的涵義，而是基於他們性格最基本的特徵。

（三）、運用對照手法，突顯人物性格

湯顯祖對《牡丹亭》中各色人物性格的刻畫，還運用了各種藝術手法，如：對照、映襯、褒貶、譏諷等，而對照爲其中使用最出色之處。在《牡丹亭》裏，杜麗娘作爲官宦人家小姐，自然有個丫鬟春香，但這個丫鬟並非紅娘型一爲顯示崔鶯鶯的軟弱的，而是與《西廂記》的情形恰恰相反。春香天真的心中飄過一點思想，杜麗娘瞭如指掌；而杜麗娘自己的秘密，卻一點兒沒有讓春香知道。春香對小姐的牡丹亭一夢，直到〈寫真〉時才知道，但對於只是個“夢”的小姐的愛情，是無能爲力的，起不了“紅娘”的橋樑作用。

從藝術表現的角度看，春香雖然也起到促進戲劇情節發展的作用，但更主要的作用，還在於提供形象和性格的對照或襯托，即所謂“明寫春香，暗寫麗娘”。如春香鬧學受杜麗娘責罵，正是天大冤枉，杜麗娘並不比春香循規蹈矩，不過她內心深沈，她的社會地位不允許她像春香一樣無拘無束，同樣不滿意陳最良教書的陳腐，春香以嘲笑出之，杜麗娘卻只冷冷的說得一句：「依註解書，學生自會。」（〈閨塾〉）彬彬有禮，含而不露地透出一絲不滿。她不是要春香跪下責認一遭嗎？她要春香「手不許把鞦韆索拿，腳不許把花園路踏。」然而接著陪她遊園的卻正是春香。可見她的責備是違心之論，是爲了照顧老師陳最良的面子和禮貌而不得不來這一套的。她們各自的個性對照鮮明、相映成趣。如果說遊園前春香還有比杜麗娘大膽的一面，而杜麗娘的整個思想卻遠遠超出春香之上。她是自己的思想和行動的主宰。因此，在〈鬧學〉、〈遊園〉之後，春香在戲曲中是越來越不受重視了。

如果說杜寶是享有高官厚祿的上層知識份子，陳最良則是非常可憐的一個小

人物。一個“祖父行醫，自幼習儒，一十五次觀場不中”的落魄秀才；一個精神空虛、頑固不化，只知“詩云、子曰”的老學究，他書讀得很少，對現實生活一竅不通。《牡丹亭》說白的運用在陳最良身上顯出了自己的特色，如：

昨日聽見本府杜太守，有箇小姐，要請先生。好些奔競的鑽去。他可為甚的？鄉邦好說話，一也；通關節，二也；撞太歲²²，三也；穿他門子管家，改竄文卷，四也；別處吹噓進身，五也；下頭官兒怕他，六也；家裏騙人，七也。為此七事，沒了頭要去。

—〈腐歎〉

又如：

（生）救人！救人！（末）我陳最良，為求館衝寒到此，彩頭兒恰遇著弔水之人，且由他去。

—〈旅寄〉

〈腐歎〉、〈閨塾〉、〈旅寄〉等描寫陳最良的幾段說白，語言通俗精鍊，將他窮酸、迂腐、鑽營的個性表露無遺。這一形象的成功塑造，不但加重了杜麗娘孤寂無聊的生活氛圍，且貫穿全劇，有著穿針引線的媒介作用；而陳最良的遭遇及性格特徵，突出的反映了封建科舉制度腐蝕人心和封建禮教的窒息人性，因而增加了作品思想內容的深度和廣度。

另外，杜麗娘生前死後的兩個世界，是完全迥異的。生前的杜麗娘，在封建禮教、父母、私塾教師的重重壓力與拘束下，她是一個壓抑自我、老成持重的大家閨秀；而在她為了追尋夢中情人而香消玉殞後，雖然來到了現實的陽世衙門和封建社會的縮影—地府，見了陰司，卻因胡判官和花神對她的同情及幫助，使她得以和柳夢梅這對有情人終成眷屬。難怪〈圓駕〉中死後復生的杜麗娘將上金鑾寶殿時說：「似這般猙獰漢（指近衛將軍），叫喳喳，在閻浮殿見了些青面獠牙，也不似今番怕。」鬼哭神號的地府還不及朝廷及封建社會那樣令人膽顫心驚呢！在此，作家以陰司對照陽世的手法，意味深長地寫出對封建社會的不滿和憤怒。

（四）、人物塑造賦以浪漫主義色彩

湯顯祖對《牡丹亭》中有些人物的塑造，乃是在生活基礎上馳騁想像，賦以浪漫主義的色彩。比如，作為太守之女的杜麗娘，竟因遊園傷春，一病而亡。但在她死後卻更為大膽的追求其生前沒有得到的愛情，在〈魂遊〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉過程中，宛如活著一般，青春煥發，容貌豔麗，為了追求自由的愛情，表現

²² 「依託官府，賺人錢財」之意。

得更無拘無束，更爲積極、主動且熱情，進而還魂、重生，與柳夢梅成爲堂堂正正的夫妻。這一連串的行動，不但使「生生死死爲情多」的杜麗娘所一心追求的愛情有了結果，而且在思想性格上，也有了很大的變化和提昇。顯然，這是作者的奇妙創造。

另外，《牡丹亭》中的花神與胡判官，都是湯顯祖筆下想像的馳騁。尤其“胡判官”可算是《牡丹亭》裏最獨特的一個人物，更是藝術想像的創造。他和杜寶、陳最良有著同樣的迂腐和固執，被玉帝看作「正直聰明」的他也照樣「要潤筆，十錠金，十貫鈔，紙陌錢財。」但他卻比杜寶之流坦率，他有更多的風趣。他一見杜麗娘鬼魂來到地獄，才看了一眼就暗地裡對自己說：「這女鬼倒有幾分顏色！」接著他唱道：

〔天下樂〕猛見了蕩地驚天女俊才，哈也麼哈，來俺裏來。（杜麗娘叫苦介）（判官）血盆中叫苦觀自在。（小鬼耳語介）判爺權收做個後房夫人。（判官）哇，有天條，擅用囚婦者斬。則你那小鬼頭胡亂飾，俺判官頭何處買？

—〈冥判〉

因爲他對杜麗娘的同情，所以對她不加任何拘束，任她隨風遊戲，尋找夢中情人，因此杜麗娘感激地說：「喜遇老判，哀憐放假」，稱他爲「重生父母」（〈冥判〉）。這個陰間判官，是個個性複雜的喜劇人物。作者塑造這個人物，既馳騁想像，又賦以人的個性，並寄託著作者對世情的嘲諷。這個從想像中創造出來的超現實的角色，或許是只有在對封建社會的不滿和憤怒達到無法以一般描寫來表達時，才有可能使作家採取這種光怪陸離的手法。

（五）、於情節發展中揭示人物性格（形象）

《牡丹亭》在人物形象塑造上，有特別值得注意的。首先，不是靜止的描寫，而是在發展中揭示的。人物性格和情節事件密切結合，情節的變化促使了性格的發展；性格的變化，又促成新的情節的產生。這樣一步步地把人物塑成一個完美的形象。如杜麗娘，從〈訓女〉、〈閨塾〉到〈驚夢〉、〈尋夢〉到〈圓駕〉的過程，即是從閨秀到反禮教的經歷。這種層層深入、步步提高的方法，使得人物真實而生動，也使得她反禮教的挑戰堅實而有力。在這方面，即使在細節上作者都是堅持了這種方法的。如〈驚夢〉一折敘述深閨中的杜麗娘讀了《詩經·關雎》後動情憑欄遠眺、準備遊園的心裡描寫就十分細膩：

（旦）裏晴絲吹來閑庭院，搖漾春如線。停半晌，整花鈿。沒揣菱花，偷人半面，迤逗的彩雲偏。（行介）步香閨怎便把全身現！

—〔步步嬌〕

曲中“偷”字最為傳神。從這一“偷”字，見出她是在無意中發覺了自我才引起她意外的驚奇，從而熱愛起自己的青春也就溢於言外。又如：

（旦）你道翠生生出落的裙衫兒茜，豔晶晶花簪八寶填，可知我常一生兒愛好是天然。恰三春好處無人見。不提防沈魚落雁鳥驚諺，則怕的羞花閉月花愁顛。

—〔醉扶歸〕

這支曲把一個懷春少女那微妙複雜的心理寫得活靈活現，也申述她由自我覺醒而至於自我欣賞熱愛的過程。她為自己的美貌自負，卻有著少女的羞澀與千金閨秀的矜持，經過一番矛盾掙扎，她才步出閨閣，來到春色如許的園林：

（唱）原來托紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！（恁般景致，我老爺和奶奶，再不提起。）（合）朝飛暮捲，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船一錦屏人忒看的這韶光賤！

—〔皂羅袍〕

文字的絢爛多彩和它所描寫的客觀世界是一致的，而對心理上的刻畫更是深入，達到了情景交融的境界。當杜麗娘驚覺於自己青春被埋沒時，她開始渴望並追求愛情，而當愛情在現實中無法實現時，她便〈尋夢〉去了：

最撩人春色是今年。少甚麼低就高來粉畫垣，元來春心無處不飛懸。
（絳介）唉，睡茶蘼抓住裙衩線，恰便是花似人心好處牽。

—〔懶畫眉〕

杜麗娘對愛情的渴望是和她周圍的景色一起傳達出來了。寫景是為寫情，依靠景色的烘托，作家揭示出杜麗娘內心深處的秘密，而又無損於她的身份，可見這些描寫是出色地為創造典型服務的。

由以上所舉〈驚夢〉〈尋夢〉之曲文描述，見出杜麗娘先是對自然美的贊頌，繼而聯想到自己的處境，便感嘆青春，不滿自己囚徒的生活，接著是私自地、大膽地反抗行動，性格的發展是循序漸進且清清楚楚的。所以杜麗娘經歷了現實—夢幻—幽冥—現實四個階段，在情節的進展中先後描寫了杜麗娘個人的思想的掙扎和封建思想的壓迫、挑戰，刻畫了她思想性格的發展。另外，在描寫人物性格的發展時，作者極其注意社會畫面的展開。人物的一言一行與環境的描寫是相稱的。如杜麗娘遊園驚夢竟引起了她青春的覺醒，在一般的情況下似乎不好理解，但是在作者的環境中是合情合理的。只有這樣，才愈加顯得杜麗娘性格的光輝，當時禮教的不合理。

由於形象描寫的成功，所以王思任評《牡丹亭》中的各色人物：

笑者真笑，笑即有聲；啼者真啼，啼即有淚；嘆者真嘆，嘆即有氣²³。

活靈活現，各有靈魂。湯顯祖對《牡丹亭》中人物的感情與動作描寫都很生動，讀來如聞其聲，如見其淚，如覺其氣，達到作者、劇中角色、讀者息息相通的境界。

參、結語

吳人吳山曾說：

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²⁴！

明末張琦在他的《衡曲塵譚》裏，盛讚杜麗娘一劇，說：

上薄《風》《騷》，下奪屈、宋，可與實甫西廂交勝²⁵。

他們都認為《牡丹亭》「自在無雙之目」，可見《牡丹亭》不僅在當時受到推崇和喜愛，它在戲劇上的成功，使得後來孟稱舜、吳炳、洪昇、孔尚任等人的劇作在思想、情節、語言方面都力求學習《牡丹亭》，足以說明批評家、劇作家對此劇的喜愛。

《牡丹亭》是湯顯祖戲劇創作的最高成就，湯氏運用各階層觀眾所熟悉喜愛的素材—《杜麗娘慕色還魂》故事框架，重新注入了時代思潮的心血，賦予了新的藝術生命，使《牡丹亭》一劇成為明代中晚期追求脫離人性的桎梏和敘寫人間情愛的文學融匯的結晶。《牡丹亭》的藝術成就是更遠遠超出同時代其它傳奇之上。其情節構思曲折離奇，具有濃郁的浪漫色彩。其結構錯綜複雜，依層次向前進展，卻多樣而統一，且兼顧文武場的穿插，使其更適合舞臺演出。尤其不落俗套的團圓結局，在一波既平時，另生一波瀾，不但出人意表，驚奇無限，且進一步地強調了「情」與「理」的衝突，使其反應時代思潮的目的更加突顯；其次，

²³ 同註4。

²⁴ 同註4，頁1245。

²⁵ 同註一，頁270。

對於人物形象的刻劃更加細緻、豐滿，有力地促使形象鮮明，而作者以詩的語言、抒情的筆觸刻劃人物，描寫景緻，點染氣氛，且對人物微妙複雜的內心世界，描繪得更加細膩、深入。如〈驚夢〉一折中的〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕幾曲，藉著景的不斷展開、變動，使情也不斷隨之變化，一步步的揭開女主角杜麗娘的內心世界。江山如畫的描寫，人物心裡曲折變化的刻畫，已達到了情景交融、爐火純青的地步了。

明人呂天成在《曲品》中說：

杜麗娘事，甚奇。而著意發揮，懷春暮色之情，驚心動魄。且巧妙疊出，無境不新，真堪千古矣²⁶。

而吳梅也說：

此劇肯綮在死生之際。記中〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈診祟〉、〈寫真〉、〈悼殤〉五折，自生而之死；〈魂遊〉、〈幽媾〉、〈歡撓〉、〈冥誓〉、〈回生〉五折，自死而之生。其中搜扶靈根，掀翻情窟，為從來填詞家履齒所未及，遂能確踞詞壇，歷千古不朽也²⁷。

他們對《牡丹亭》的高度評價是恰當的。《牡丹亭》之所以具有這樣激動人心的藝術力量，不僅是由於富有反抗性的主題思想，而且更由於它深刻地反映了那一個時代的青年婦女的苦悶。尤其劇中女主角杜麗娘的形象一熱情、勇敢而堅定不移的個性，更成了典型的文學形象。直到今天，幾百年過去了，《牡丹亭》的〈驚夢〉、〈拾畫〉等齣仍在舞臺上演出、傳唱。我們可以說，《牡丹亭》所具有的藝術成就及魅力，是永遠不朽的。

²⁶ 楊家駱主編 《歷代詩史長編二輯》第6冊，頁230。

²⁷ 同註4，頁1256。

參考書目

一. 專書

- 1、楊家駱 歷代詩史長編二輯 臺北：鼎文書局 1974.2。
- 2、姜濤 主編 中國叢書 26 中國文學欣賞全集：曲篇（二）—明代戲曲 臺北：莊嚴出版社 1981.1。
- 3、董每戡 五大名劇論 北京：人民文學出版社 1984.12。
- 4、湯顯祖 牡丹亭 徐朔方、楊笑梅校注 台北：里仁出版社 1986.4。
- 5、葉長海 中國戲劇學史稿 上、下冊 臺北：駱駝出版社 1987.8。
- 6、蔡毅 中國古典戲曲序跋彙編 全四冊 濟南：齊魯出版社 1989.10。
- 7、王永健 中國戲劇文學的瑰寶—明清傳奇 江蘇：江蘇教育出版社 1989.11。
- 8、中國思想寶庫 北京：中國廣播電視出版社 1990.9。
- 9、郭英德 明清文人傳奇研究 臺北：文津出版社 1991.1。
- 10、馬威 戲劇語言 臺北：淑馨出版社 1991.7。
- 11、李漁 李漁全集 第三卷一 閑情偶寄 浙江：浙江古籍出版社 1991.8。
- 12、劉勰 文心雕龍 臺北：文史哲出版社 1991.9。
- 13、郭英德 痴情與幻夢 北京：三聯書店 1992.6。
- 14、廖可斌 復古派與明代文學思潮 臺北：文津出版社 1993.2。
- 15、張燕瑾 中國戲劇史 臺北：文津出版社 1993.7。
- 16、徐扶明 湯顯祖與牡丹亭 上海：上海古籍出版社 1993.11。
- 17、長江文藝出版社編 中國古典文學四大名粹上、下 武漢：長江文藝出版社，1993.12。
- 18、許金榜 中國戲曲文學史 北京：中國文學出版社 1994.5。
- 19、鄭傳寅 中國戲曲文化概論 臺北：志一出版社 1995.4。
- 20、傅謹 戲曲美學 臺北：文津出版社 1995.7。
- 21、王志健 戲曲人情 臺北：文史哲出版社 1995.7。

二. 期刊論文

- 1、李曼立 〈試論《牡丹亭》浪漫主義的特質〉 《中國古代、近代文學研究》 複印報刊資料 頁 29~35 1990.1。
- 2、鄒自振 〈生死夢幻的奇情異彩—湯顯祖與洪昇劇作比較論〉 《文藝理論家》 頁 61~64 1990.2。
- 3、吳根友 〈論《牡丹亭》的時代精神與歷史定位〉 《中國古代、近代文學研究》 複印報刊資料 頁 83~86 1991.3。
- 4、殷彤 〈論李漁的戲劇理論〉 《吉林大學社會科學學報》 頁 89~94

- 1991.5。
- 5、楊文華 〈“情感高潮”與“情節高潮”——中西戲劇高潮比較〉 《山西師大學報》（社會科學版） 頁 79~81 19：1 1992.1。
 - 6、朱偉明 〈“鬼可虛情，人須實禮”——杜麗娘形象的心理學分析〉 《湖北大學學報》（哲學社會科學版） 頁 16~20 1992.5。
 - 7、張海鷗 〈《牡丹亭》的雙重文化題旨〉 《殷都學刊》 頁 76~79 1993.1。
 - 8、楊忠 〈湯顯祖心目中的情與理——湯氏「以情抗理」說辨〉 《中國典籍與文化》 頁 44~50 1993.3。
 - 9、董玉琦 〈中國古典戲曲中的兩朵奇葩——談《西廂記》與《牡丹亭》的結構〉 《江漢大學學報》 頁 66~69 1993.5。
 - 10、孫康宜 〈明傳奇的結構——《琵琶記》與《牡丹亭》的析論〉 《中國文哲研究通訊》 4：1 頁 141~152 1994.3。
 - 11、〈論吳吳山三婦合評本《牡丹亭》及其評語〉 王永健《湯顯祖與明清傳奇研究》 台北：志一出版社 1995.12。
 - 12、王引萍 〈明代後期文學中的婦女形象芻議〉 《寧夏教育學院·銀川師專學報》（社會科學） 頁 34~38 1996.5。
 - 13、陳永標 〈湯顯祖的戲曲觀與晚明心學思潮〉 《復旦學報》（社會科學版） 頁 89~94 1996.5。

國立中興大學 

National Chung Hsing University