

牡丹亭

前言

對於香港的年青人來說，中國戲曲也許是爺爺奶奶的「老套」事，不過，只要我們靜下心來，認真地閱讀一些優秀作品，就會發現戲曲是我國文化中非常精彩的部分。再者，古典戲曲中的許多人情物事，跟我們成長過程的微妙心理、待人處事的態度，以至今天的生活面貌，竟如出一轍。

明朝湯顯祖（1550－1616）寫於1598年的《牡丹亭》正是這樣優秀的中國古典戲曲作品。

湯顯祖是何許人

湯顯祖是甚麼人？只要老師帶領學生到圖書館去，找一找《中國大百科全書 戲曲 曲藝卷》；又或者翻一翻戲曲史，例如上海古籍出版社周貽白先生的《中國戲曲發展史綱要》；再不然，找一些劇本選、文學辭典之類，就會有一些諸如「湯顯祖，字義仍，號海若、若士、清遠道人，臨川人（今江西撫州市人），萬曆十一年（1583）進士」等的介紹。

這些資料，或許有用，但並不活潑，未必能夠幫助學生進入湯顯祖的世界。

要使學生對湯顯祖產生興趣，也許應由他們與這位作者的聯繫入手。下面是一些建議，教師也可根據實際情況，構思具有個人特色的教學方法。

學生也許沒有看過任劍輝、白雪仙主演的《紫釵記》，但總會聽過他們二人的名字，聽過這個作品。當中，以中國琵琶曲《春江花月夜》借調而成的一場李益與霍小玉重逢戲，更是粵曲中的經典。「霧月夜抱泣落紅，險些破碎了燈釵夢」文字淒美，情景交融，就是不懂粵曲，也許亦能聲隨樂轉，哼一小段。

《紫釵記》是香港粵劇作家唐滌生根據湯顯祖原作改編的。

湯顯祖的《牡丹亭》、《紫釵記》、《南柯記》、《邯鄲記》，合稱為「臨川四夢」，或者「玉茗堂四夢」，因為四個作品，都與夢有關。成語裡的「南柯一夢」，就與《南柯記》有關。

湯顯祖出生的年代，中國戲曲發展非常蓬勃，有趣的是，與他差不多同時，在西方亦有一個戲劇發展蓬勃的時期，在英國，這段時間叫「伊利莎伯時期」，這時期最偉大的劇作家是莎士比亞（Shakespeare, 1556 – 1616）。細心比較一下湯顯祖與莎士比亞兩人的生卒，雖不是同年生，卻是同年死。1616，這年份使我們有非常美麗的聯想：世界文化史，是不是有某些規律？巧合背後，是否有某些天機？

從中國戲劇發展看《牡丹亭》

要使學生對某一作品產生興趣，除了由作品本身入手之外，也可以從文學發展的脈絡去掌握作品的特色。

《牡丹亭》是明朝的作品，我們知道，在文類上，它是屬於「傳奇」，讀文學史，我們知道，唐朝亦有所謂「傳奇」，那麼，唐朝的「傳奇」跟明朝的「傳奇」有甚麼分別呢？

是文類的分別。

唐「傳奇」是小說，明「傳奇」是戲劇。戲劇和小說，前者以角色扮演為主，後者以敘述故事為主，敘事方式很不相同。不過，中國古典戲劇，由於其發展的特殊軌跡，亦跟西方十九世紀末的寫實主義戲劇（realistic drama）不同，中國古典戲劇亦有一些敘述成分，有時，角色會「自報家門」，敘述自己的身世，甚至性格。這些手法，其實是頗為經濟的，是約定俗成的藝術手法，因此，中國戲曲往往是「敘述體」與「代言體」（演員演繹角色）的交替。

中國戲劇第一個黃金時期是在元朝，當時的戲劇稱為「雜劇」，那麼，元朝雜劇跟明朝傳奇有甚麼關係呢？是名稱的不同，抑或是有根本的分別呢？

「雜劇」與「傳奇」是體裁不同的戲劇。

我們讀一些著名的元雜劇，例如關漢卿的《竇娥冤》馬致遠的《漢宮秋》，都會發覺在結構上，它們都採用「四折一楔子」的體制。所謂「折」，可以跟西方戲劇的幕（act）與場（scene）作比較。不過，「折」並不是幕，更不是場，因為一折戲中，有時會有許多場面，而細心分析不同「折」的內容，亦會發覺它們對應著不同的情態，並不同於西方戲劇中所謂的「戲劇行動」（dramatic action）。

元朝雜劇一般由主要演員一人演唱，如果是男主角唱，則叫「末本」，女主角唱的叫「旦本」。「末」與「旦」是雜劇的行當。所謂行當，是中國戲曲的主要特點，是介乎演員與人物中間的一種舞台形象類分。中國戲曲有生、旦、淨、丑等四種主要行當，但在發展過程，不同行當亦有自己的枝葉。

明朝與清朝都有雜劇，不過，一人主唱的體制似乎局限了戲劇的表現，因而出現了傳奇。在傳奇裡，不同部分可以有不同的演唱樣式，獨唱、合唱、多部輪唱都可出現，而獨唱者，亦只限主角一人。

傳奇許多時是長篇戲劇，往往長至三、五十齣，要是足本演出，一般要演三數天。

《牡丹亭》就有五十五齣。

要理解《牡丹亭》，或許先要從這個戲的佈局入手。

《牡丹亭》的內容與佈局

《牡丹亭》是一個非常特別的愛情故事，因為在男女主人翁柳夢梅與杜麗娘相遇時，他們竟是一陰一陽，杜麗娘已死去多年。我想，這正是作者湯顯祖寫這個故事的出發點，因此他在《作者題詞》中，開宗明義地說：

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，復能溟莫中求其所夢者而

生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。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。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶！

湯顯祖寫《牡丹亭》，執著於一個「情」字，並且是以青年女子的春情自感，具體而細緻地描述成長過程的心理與生理狀況。就這一點來說，《牡丹亭》是非常有現代感的一個古典戲劇，就是今天慣於出入卡拉 OK，看港產片、電視連續劇的年青人，也可以感同身受。

於是分析《牡丹亭》的佈局，亦必須要由「情」字入手。

我們常常說「兩情相悅」、「緣份」，但兩個人由邂逅到相悅，相悅到歡喜，歡喜到愛戀，到產生情訂永遠，情義交心，究竟愛情的發展是如何的呢？

《牡丹亭》為我們提供了一個別具戲劇性，卻又很真實的流程。

在開首的十齣戲，男主角柳夢梅首先出場，自報家門，說自己試場連連得手，但家道中落，身世飄零，不免飢寒，之後，卻直入主題，說自己「每日情思昏昏」，夢見一美人立於梅樹下，叫喚其名字，因而改名為「夢梅」。

從戲劇角度看，當我們看到男主角出場之後，繼而再看到女主角杜麗娘出場（第三齣），我們或多或少會產生一種想像，並帶著這份想像去看往後的戲。

《牡丹亭》在戲劇開首不久就建立了柳夢梅與杜麗娘的愛情線索。之後的好幾齣戲，我們看到杜麗娘所身處的禮教環境，以及她老師的迂腐，到了第十齣「驚夢」，就別具戲劇意味了。

在分析戲劇佈局時，西方戲劇理論會用「戲劇行動」（dramatic action）這概念，意謂整個戲推進過程的內在邏輯，這概念也可借用來看《牡丹亭》。在第十齣「驚夢」裡，我們看到一位古代少女，長守閨房，在春光明媚的一個平常日子，大著膽子，步到花園，體會到天地間那份生命力，身體與心靈的

起伏，使她不禁衍生自然的綺夢來。這一筆，既非常寫實地把一位少女在成長過程中的心理表達出來，亦把《牡丹亭》這個戲的張力拉緊了。

柳夢梅曾經夢見一美少女，杜麗娘亦夢見一美少年，兩個夢、兩個人，互相不認識，卻又互相在夢中出現，並有綺思。《牡丹亭》的「戲劇行動」展開了。

此後第十一齣「慈戒」，第十二齣「尋夢」是展現杜麗娘的內外壓力與夢想，之後她幽思成病，病而為自己畫下肖像，到魂歸，便使整個戲有了一個大懸念（suspension），令讀者很想知道這個戲如何發展下去，一個愛情故事，怎可以沒有了女主角呢？在第二十齣「鬧殤」杜麗娘死去了，而第二十一齣「謁遇」柳夢梅馬上上場，究竟這對男女的情緣，有沒有可能圓呢？

正正是帶著這份心情，我們看到由「旅寄」到「拾畫」到「玩真」到「幽媾」的情節。這亦是「死可以生」的情。

一個生者對一幅肖像的愛慕，到朝思暮念的地步，而推動著我們去接受人鬼之間，只要有情愛，一切阻隔都可衝破的劇情。

由第二十八齣「幽媾」到第三十五齣「回生」，是柳夢梅、杜麗娘二人之間的一道情關，這關並不難闖過。

但是，由第三十六齣到整個戲的結束（五十五齣），還有二十齣戲，為甚麼《牡丹亭》這故事在杜麗娘回生時並未結束呢？並且作者湯顯祖還花這許多篇幅寫往後的事呢？往後的戲又有甚麼具體內容呢？

要解答這些問題，就可了解到湯顯祖寫這個戲，除了要說明情愛的力量之外，更要把這故事寫成為對禮教的一種挑戰。

正因如此，一對男女，在那個非常講究父母之命的年代，私自訂定終身，無論人鬼陰陽都未得到社會的認同，但到他們共同經歷社會種種挑戰、反對，並爭取得圓滿結果後，則二人恩義才得以確立。

《牡丹亭》並不止於兩個人的情愛，因此，儘管一見鍾情，也並不能結束，因為作者要讓這份情愛，成為恩義的表徵，只

有共歷過人生的情愛，才算得上是至善。

閱讀《牡丹亭》的幾個問題

1. 一部《牡丹亭》，洋洋五十五齣，我們要從頭到尾去讀，有時會有疲倦的感覺，為了引發學生的閱讀興趣，老師可以先從最出名的幾齣戲入手，作精細的引導。清代戲劇家李漁在《閒情偶記》中認為第十齣「驚夢」與第十二齣「尋夢」是全劇精華，而許多中國古典戲曲演出，要選演《牡丹亭》某些精彩片段——折子戲時，亦多選此兩齣，所以不妨由這兩齣入手。
 - 甲、當然，「寫真」、「玩真」和「幽媾」三齣，在情感貫串上，在文辭上，亦自有韻味，可以連結一起來看。
 - 乙、任劍輝、白雪仙兩位紅伶，亦有演唱過《牡丹亭》，不過，在「幽媾」一齣上，情味跟原著並不相同，亦可以作比較。
2. 《牡丹亭》涉及的行當有許多，生、旦、淨、丑之外，還有末、貼、外、老旦等等。不過，有時角色的性別與演員的性別並不一定等同，尤其是對於一些道姑、媒人這類角色，或許作者會安排一個大花臉（淨）去演繹，渲染一些氣氛。有興趣的學生，可以在行當與角色的關係上做細心分類，體會一些中國戲曲的美學特點。
3. 我們看戲劇，跟看小說並不相同。我們要通過人物的語言去看戲劇處境。因此，老師要指導學生體會、分析戲裡人物的語言，從而掌握人物的性格、身份、情緒方面的特點。一個好的戲劇，人物的語言是各具特點的，掌握這線索，就能理解整個戲的世界。
4. 讀戲劇要由整體佈局出發，因此，學生一定要思考每一齣戲在整體中的作用，寫下自己的心得。此外，每一個人物，都有他的重要性，都能推動整體的發展，學生亦要細心分析。這些分析，如能結合自己的人生體會，時代觀察，則別具意味。

附錄

關於「戲劇行動」、「幕」、「場」、「序幕」、「楔子」和「折」

西方戲劇分析，很強調「戲劇行動」(dramatic action)。戲劇(drama)的希臘文本義，就有「去做」(to do)的意思。因此一個戲的展開，背後究竟是一個怎樣的行動，這是西方戲劇學的基本問題。「戲劇行動」有不同層次的理解，在人物層面，是某個角色在這個戲中要去做的一件事，例如求愛、復仇、解困等；就戲的整體來說，是推進這個戲展開的動因，例如一個愛情故事，必有一定的起承轉合，由二人在人海中遇見，到思念，到約會，到小吵，到和解，到感情加深，直到情訂永遠。

「戲劇行動」的不同階段，理念上就是「act」，「act」是英國人的用語，有行使某些意志、慾望的語意，譯做「幕」其實並不太準確。一般來說，英國莎士比亞時代的戲都有五幕，亦即是把一個戲劇行動分為五個不同的「acts」，即行動過程的五個階段，或者五個不同的側重等。至於「scene」，中文譯作「場」，是法國人的用語，通常以人物出場入場的變化為依據。如這場戲有張三李四在談情，到趙五出來，在舞台上由二人變為三人，就是另一場；趙五後來走了，還是留下張三李四二人，又是另一場。這種劃分，把人物與場面跟戲劇推進的關係結合來考慮，亦有一定道理。試想，在老師走進課室前與老師進入課室後，情境是否大異其趣呢？

一個戲在正式展開之前，有時會有一小段前奏，讓觀眾進入特定的時代背景，或人物的特定處境，這在西方戲劇學中叫「序幕」(prologue)。在中國傳統戲劇，有時亦會有類似的安排，例如《竇娥冤》中的「楔子」，是七歲竇娥被賣給蔡婆婆當童養媳的介紹，這段戲，將竇娥的身世交代，讓觀眾進入特定情境，就近似「序幕」了。但「楔子」除了置於戲的開頭之外，有時還會置於「折」與「折」之間，它的作用是令整個戲平穩，就如木匠用來穩定不平椅的三角小木塊。例如元雜劇《火燒介子推》的楔子，就是在第三折和第四折中間，因為前三折講介子推與晉文公之間的恩義歷史，而第四折講火燒介子推，

在第三折與第四折之間加了一個小段落，整個戲的發展就更清晰了。

至於「折」，在中國元朝雜劇來說，是一種組織劇情的方式。「折」是對應於一個戲不同階段的情緒、情態，多於針對一個人物的行動。所以，有時一折戲可以經歷了許多事，而另一折戲卻集中在某一事件上。如《竇娥冤》第一折，由蔡婆婆收債到遇上流氓張驢兒父子，被要脅回家；竇娥堅決拒絕張驢兒的逼婚——許多事情發生了；第三折就集中寫竇娥被押赴刑場。無論多少事，情緒主調不變的，還是一折，但情緒主調變了，就發展至下一折了。