

戲曲《牡丹亭》中體現的文化內涵

廖抱一

臺北市立體育學院

摘 要

本文主旨在以明代著名戲曲《牡丹亭》為例，剖析戲曲中所蘊涵的文化內涵，並進一步論述該內涵乃屬於中國哲學與美學發展脈絡中的一環。透過戲曲文本的分析及匯整相關學者的論述，本文發現，《牡丹亭》的文化內涵，包括對「至情」的重視、對「理想」的追尋、「理想」與「現實」的衝突、及如何協調該衝突而得以「圓夢」等四大層次。而此四大層次，又源於中國哲學美學發展脈絡中，所具有的儒家「情」與「性」、道家「虛實相生」、佛家「尚空」等思惟觀點。

關鍵詞：牡丹亭、虛實相生、情至、圓夢、尚空

壹、導論

歷史文化與舞蹈創作間，存在著一種一體兩面的關係。透過舞蹈，可以呈顯出特定的歷史文化內涵；不同的歷史文化背景，也會影響舞蹈而產生出不同的創作成品。舞蹈（藝術）與文化兩者間的聯結與互動，在許多事例的檢視分析中，皆已有所闡明。例如，彩陶時代的農業文化，對天候氣象的變化非常敏感，因此在彩陶的圖畫紋飾上，才可見許多象徵著彩虹、雲氣形態、或水中生物的線條；漢代的盤鼓舞，在西漢崇尚黃老仙術，及天文曆法特別發達的文化背景下，其所呈顯的，即是由舞者所象徵的羽化成仙而在日月星辰中飛翔的理想境界；唐代的宴樂舞，對照唐代對異民族的開放與平等態度，及領土涵蓋、交通聯絡所及之遼闊，顯現出一種大方而有氣度的、剛健有力的、或優美典雅的精神內涵與體態形式。為更清楚的剖析這個立論，本研究以明代湯顯祖之戲曲《牡丹亭》為例，首先針對《牡丹亭》故事文本所涉的各種內涵進行分析，其次再闡明這些內涵所牽涉的中國哲學與美學脈絡。

學者專家對於《牡丹亭》的討論非常多；從明清之際的文士，以三兩句至數段之短篇幅來評賞其情節角色，至現代學者以論文體例來申論其要旨，皆顯示出《牡丹亭》的內涵豐厚，耐人一再探尋。在議論之外，更將《牡丹亭》改編演出者，為數亦眾。即以近幾年來說，2004 年有由海峽兩岸的著名學者專家合力製作的崑曲《青春版牡丹亭》，2005 年有由編舞者蕭君玲編作的舞蹈《姽紫嫣紅》。

要探察《牡丹亭》文本的相關內涵，則可從上述諸種材料中獲得助力。本文特別又將焦點放在文本之角色性格及情節發展，所呈顯出內涵上，因此從上述材料中，暫捨了分析特定思想概念、文字訓詁、戲曲技法等之專論，而篩選出與角色情節較有直接關聯的討論，來進行分析與申論。這樣的參考材料，例如：《姽紫嫣紅牡丹亭》、《牡丹還魂》、《笛聲何處》、《昆曲表演藝術論》。《姽紫嫣紅牡丹亭》這本書收錄了明清兩代文士有關《牡丹亭》的文獻，回顧了一九一一年以來《牡丹亭》的演出，並有關於作者湯顯祖及寫作地崑曲之鄉蘇州的介紹，書中還包括有《青春版牡丹亭》的完整劇本¹及曲譜選錄。《牡丹還魂》一書則收錄了《青春版牡丹亭》編劇暨製作人員的思惟自述，以及兩岸三地，包括來自白先勇、許倬雲、奚淞、曾永義、周秦、葉長海、辛意雲、張淑香、李惠綿、江巨榮、鄭培凱…等學者專家的評論賞析。《笛聲何處》是余秋雨關於崑曲的藝術內涵與歷史發展的專論。《昆曲表演藝術論》更對崑曲表演的細節有專論分析。以下即藉助於這些書籍文獻，考察《牡丹亭》之文本所具有之內涵。

貳、《牡丹亭》的故事文本及其內涵

《牡丹亭》的故事，是描述南宋時有一位時任南安太守的杜寶，其女杜麗娘靜雅嬌美，但受到禮法之約束，平日無有發揮情志之機。一日偶遊後花園，見到滿園春花齊開，引發心緒波動；後做一夢，夢中與持柳枝情郎於牡丹亭畔熱戀交歡，醒來後為情所傷，終於鬱鬱而死，死前叮囑將自己埋於後花園的梅樹根下，並將自己的容顏畫卷，藏於湖山石邊，題詩「不在柳邊在梅邊」。日後，果然有書生名叫柳夢梅者，從嶺南赴臨安考試途中，經過南安，落腳在由杜麗娘埋身處所改建之梅花觀，於是發現了杜麗娘的畫像，並且愛上了畫中人。杜麗娘與柳夢梅一陰一陽，兩相繾綣，終於穿透陰陽隔閡，柳夢梅為愛開墳，杜麗娘為愛還世，兩人於焉成婚。其後，柳夢梅赴臨安考試，在未放榜時，藉機尋找岳父母。是時杜寶正駐師淮安並已打敗李全叛軍。慶功中，柳夢梅求見，杜寶不相信杜麗娘重生，不認柳夢梅這個女婿，並拷問其原委。幸好這時放榜訊息傳來，柳夢梅高中狀元。於是杜寶、柳夢梅、杜麗娘、杜母等一齊來到金鑾殿。最後由皇帝明判，終於一家相認團聚，並圓了柳夢梅與杜麗娘的愛情夢。

分析起來，可以有以下四個主要面向：對「情」的重視、以「夢」象徵理想、以「情」與「理」的衝突象徵現實之艱難、如何圓夢。

¹ 《青春版牡丹亭》由華瑋、張淑香、辛意雲、白先勇共同改編。

一、對「情」的重視

湯顯祖在《牡丹亭題詞》中，對這樣的故事，自己點出「情至」乃為其核心主旨：

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……人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相格耳！第云理之所必無，安知情之所必有耶！²

白先勇即是體悟並掌握到了上述要旨，於是將《牡丹亭》原作五十五齣整編為《青春版牡丹亭》二十七齣，並分為「夢中情」、「人鬼情」、「人間情」三層結構，益使「情至」的主旨更精粹的表現出來。白先勇回顧：

我們將《牡丹亭》定調為一則「愛情神話」，所以我們編劇的主軸便完全圍繞著一個「情」字在下功夫。一個民族的神話，尤其是愛情神話，往往是代代相傳的，杜麗娘出生入死對愛情的追求，其實就是湯顯祖「情至」觀的一則寓言……青春版《牡丹亭》在台北、香港、蘇州上演的時候，年輕觀眾，尤其是大學生，幾近狂熱的反應，便證實了我的看法。³

「情」到底有什麼意義或重要性呢？朱棟霖闡述，情乃是人的自然本性：

湯顯祖以杜麗娘「驚夢」顯示這「情」乃是天然的，天然的愛情與欲望是任何力量也遏制不住的。「驚夢」使潛藏於杜麗娘內心深處的情一下子全面覺醒了。與其說杜麗娘在夢中相識了一個「人」，不如說這個「人」讓她感受到了情的熱辣辣的魔力；與其說夢醒後她要尋找這個「人」，不如說杜麗娘要尋找那令她銘心刻骨的「情」。⁴

這種天然能力的覺醒，能使一個人直接而真實的面對這個生活世界，而不是躲在玄想的虛幻世界中自以為是。以《牡丹亭》的故事來說，情之覺醒於夢中，使夢境比不切實際的玄想現實，反倒來得更真實。張淑香亦有同樣的觀點，她先指出杜麗娘去逛後花園而看到春意滿園時，「自然之美與愛帶來『情』的啟蒙，喚醒她的靈魂，使她發現了自我所失去欠缺的自然生命」⁵，接著深入分析：

愛情本為人類最激烈而又最精微的經驗，它的深刻性會激發出生命全部的原力能量，啟發人感情、心智與性格的成長。愛情的追尋，與其他人生理想的追求無異，同樣足以表現崇高的人性精神，成就生命大事業。但傳統禮教規範是一種偏重社會功能與服從理法權威的統一專制，個人生命與愛

² 轉引自許倬雲，〈大夢何嘗醒〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 9。

³ 白先勇，〈牡丹亭還魂記〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁 25-26。

⁴ 朱棟霖，〈牡丹亭的魅力〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 30。

⁵ 張淑香，〈捕捉愛情神話的春影〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 105。

情全遭漠視壓抑……湯顯祖在當時理法稱霸的現實社會，高唱「情至」的浪漫異調，深意正在於以「唯情」的生機灌溉「唯理」的危機。只有至情能夠帶來愛的救贖。⁶

情不只能使人真實面對生活，更能進一步建構出人的價值世界來。呼應這個觀點，辛意雲申論：「『愛』與『情』，古人並不認為只是個人的私情，它同時也是天地宇宙間的共同大道，是宇宙生命的內在核心。」⁷華瑋則特別點出，「《牡丹亭》表現的是湯顯祖對情的一種深長之思，這裡的『情』在愛慕繾綣之外，還包括了承諾、責任、犧牲、受苦與無怨無悔。」⁸

上述這些學者的觀點，皆剖析了《牡丹亭》在「情」的面向上，所能帶給人的體悟。其要義，即在以情來體會自己的生命價值，以情來體察週遭的人際關係。

二、以「夢」象徵理想

在現實生活中，去愛上一個夢中或畫像中的人物，不是任誰聽了，都會覺著不可思議、帶著些許荒謬的意味嗎？那麼，為何湯顯祖卻把「情」的覺醒與執著，藉由「夢」、「畫」、「人鬼情」來表現呢？《青春版牡丹亭》的總導演汪世瑜談到：「作者要表現的，是對理想愛情的追求，或是對愛情的一種理想——一種美好的願望，而以夢象徵之。」⁹同樣的觀點，見於鄭培凱《湯顯祖與晚明文化》一書，他闡述：

湯顯祖希望藉著對「情」的描繪，創造一個真摯的理想世界……假如藝術想像是心理實存的投射，則想像的美好世界或許也有其超越的真實性……對明清婦女來說，杜麗娘的還魂情節當然是不實際的，無法模仿。但杜麗娘的執著與百折不撓的信念，卻是當時婦女內心嚮往的最鮮亮榜樣。¹⁰

許倬雲一文，所轉引的陳寅恪的一席談話，更是精闢：

情之最上者，世無其人，懸空設想，而甘為之死，如《牡丹亭》之杜麗娘是也。與其人交識有素，而未嘗共衾枕者，次之，如寶、黛等，及中國未嫁之貞女也。又次之，則曾一度枕席，而永久紀念不忘，如司棋與潘又安，及中國之寡婦是也。又次之，則為夫婦終身而無外遇者。最下者，隨處接合惟欲是圖而無所謂情矣。¹¹

許倬雲因而分析，以夢象徵理想，是因為如杜麗娘那樣的情至、真善，恐怕世間少有；

⁶ 張淑香，〈捕捉愛情神話的春影〉，《姮紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁108-9。

⁷ 辛意雲，〈築夢〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁160。

⁸ 華瑋，〈情的堅持〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁155。

⁹ 轉引自古兆申，〈為情而死，為情而生，為情而活〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁113。

¹⁰ 轉引自鄭培凱，〈玉茗堂前朝復暮〉，《姮紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁24-5。

¹¹ 許倬雲，〈以純美表現純情〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁183。

從現實中找例子，只怕免不了受到具體的時空制約，就不那麼純粹、理想了。從許倬雲、陳寅恪的話來省思，《牡丹亭》的情愛或夢，是一種至高的人生價值，甚至可說，是湯顯祖、白先勇、學者專家們，以及世世代代受感動的人們，所探尋的完美人生境界。反觀自身，塵世中的吾人們，那個沒有心中潛藏的梦想或理想、秘密珍惜的永恆時刻呢？於此，又呼應了湯顯祖所說的「第云理之所必無，安知情之所必有耶」。

三、以「情」與「理」的衝突象徵現實之艱難

就像前面華瑋所說，「情」的理想除了涉及愛慕繾綣之外，還包括了承諾、責任、犧牲、受苦與無怨無悔。換言之，理想的實踐必得解決現實的問題。《牡丹亭》的情節所寓含的人生體觸之一向面，即是現實的艱難。

現實有多難呢？學者們有不同的考察、觸發與體會。朱棟霖分析了對杜麗娘來說的環境桎梏：

《牡丹亭》表現「情」與「理」的衝突。杜寶、杜母、陳最良等人的活動構成了杜麗娘生活的外部環境，這一外部生活環境的理念是「理」，「存天理滅人欲」之理。杜寶、杜母、陳最良對杜麗娘的態度雖然表現有別，他們的出發點都是一個：「用封建禮教來規範杜麗娘」，以致於他們都無視杜麗娘內心發生的激烈變化。杜麗娘也只是獨自在心靈中幻想著、掙扎著。在那樣的外部環境的壓抑下，她無法表現與付諸行動，她對愛情的幻想與追求只能在自我內心劇烈地衝突、掙扎與煎熬著。¹²

如此的環境桎梏壓抑了杜麗娘的生命活力。但對她的生活發展，影響到什麼程度呢？余秋雨有更進一層的分析：

誠然，杜麗娘是從父母親的訓示下奔突出來，從老學究的書桌前逃逸出來，奔向夢境、奔向理想的。但從此之後，父母親和老學究並沒有成為她和柳夢梅結合的實際阻力。她的死，並非為他們所逼，她的復活和她與柳夢梅的結婚，都發生在他們不知道的情況下。¹³

余秋雨因此說，這是一種角色性格與環境的「內在衝突」，而不顯現為一種「外在的劍拔弩張、勢均力敵、不可開交的場面」。從余秋雨的話來思考，可以說吾人若能看透杜麗娘與其身邊角色的特殊現實關係，則能體悟到的，是一層更普同性的人生之難：即一個人的性格及內心企圖所蘊養的可能性，與環境條件所產生的侷限性，兩者的衝突。杜麗娘的遭遇只是這種內在衝突的一個事例而已，而吾人可以在各自的生活經驗中，找到更多其他的具體事例。

除了上述普同性的人生之難，《牡丹亭》也象徵著較為具體的時代環境。湯顯祖完成該劇寫作約於明神宗萬曆二十六年（西元一五九八年）。是時前後，正好是明代晚期變革較巨

¹² 朱棟霖，〈牡丹亭的魅力〉，《姮紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁 31。

¹³ 余秋雨，《笛聲何處》（蘇州市：古吳軒出版社，2004），頁 91。

的年代。明世宗嘉靖帝迷信方術丹道，將國政若即若離的交給了內閣去處理，致使大臣們有較自由的權力空間可以施展抱負，也使地方發展有了些許突破，如鄭培凱所說，

在高壓皇權與意識型態逐漸鬆綁的氣候下，中國東南半壁及沿交通幹線（特別是大運河）地區，商品經濟高速發展，一些人先富起來，造就了消費文化，也刺激了戲曲文娛的急速發展。¹⁴

一代名相張居正，就在這背景中站上歷史舞台，在穆宗、神宗兩位皇帝的統治下任職內閣首輔，推動了許多政治改革，提升了國力。然而，權力的鬆動雖然帶來表達的自由與改革的空間，卻也產生了朋黨之弊。湯顯祖不願被納為張居正的相府貴客，因此四次科考，皆名落孫山，直到張居正於萬曆十年（西元一五八二年）死後之次年，第五次科考，才中了進士。但在萬曆十九年（西元一五九一年），終因看不下去官場的黨派與貪黷作風，上了奏疏，並受到貶謫。

如此在表達的自由與朋黨的專斷之間，在社會進步的憧憬與世事起伏的滄桑之間，湯顯祖經歷了一個飽含能量的大時代。《牡丹亭》所象徵的時代艱難，就是如何身處大時代變動的難。

不論是理想與現實所交織的、普同性的人生之難，或身處大時代環境變動的難，《牡丹亭》所能喚起的，確實是每個人身邊都可能會有有的體觸。

四、如何圓夢

如何讓至情的理想，得以在現實的艱難中實現呢？《牡丹亭》其實有一層最深的寓意。古兆申提到：

怎樣使這段「生死之情」維持下去的問題。在作者生活的時代，這個問題是不可能徹底解決的，最後只好由皇帝出來「恩准」。但解決並不是最重要的，重要的是面對現實問題的勇氣。¹⁵

然而，有勇氣就能解決嗎？恐怕未必。換了明朝以外的任何一個時代，問題就有徹底解決的可能了嗎？亦恐未必。若不能解決問題而空以有勇氣自居，未免有些迂腐。因此，勇氣之為用，不徒然以面對問題而已，必在他處。

勇氣用在什麼他處呢？本文以為，即是能以勇氣，來承擔一種超越時空限制的大我的、生命的總體視角。而這個生命的總體視角，在《牡丹亭》中乃由皇帝出來「恩准」所象徵。劉述先曾提出質疑，《牡丹亭》以杜麗娘反叛世俗禮法約束做為開頭，但「結尾卻又回到了才子佳人、帝王將相的老路，雖可以讓一般觀眾心滿意足，卻不免令人留下一種悵然若有所失的感覺。」¹⁶的確，若皇帝之恩准不另具有象徵意義的話，那麼《牡丹亭》的結尾，本

¹⁴ 鄭培凱，〈玉茗堂前朝復暮〉，《姮紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁20。

¹⁵ 古兆申，〈為情而死，為情而生，為情而活〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁114。

¹⁶ 劉述先，〈唯美浪漫的崑曲夢〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁197。

文亦贊同劉述先的質疑。然而，以湯顯祖的寫作功力（證諸以湯顯祖在前面諸折子的鋪陳）來判斷，他有可能在這裡留下這樣的一個俗套遺憾嗎？似乎不然。

因此，「皇帝的恩准」值得推敲。在表演藝術界的學者們尚無人針對此問題提出討論。本文謹援引中國哲學與史學的研究，對之分析如下。「皇帝」在傳統稱謂上可另稱為「天子」，而「天」在中國傳統思惟中所代表的意涵，依馮友蘭《中國哲學史》之分析歸類，約可有五種涵義：

在中國文字中，所謂天有五義：曰物質之天，即與地相對之天。曰主宰之天，即所謂皇天上帝，有人格的天、帝。曰運命之天，乃指人生中吾人所無奈何者，如《孟子》所謂『若夫成功則天也』之天是也。曰自然之天，乃指自然之運行，如《荀子·天運》所說之天是也。曰義理之天，乃謂宇宙之最高原理，如《中庸》所說『天命之謂性』之天是也。¹⁷

從這五種涵義來引申。「物質天」與「自然天」可能與《牡丹亭》較不相干。「主宰天」可說是「天子」的直接表面意涵，將皇帝提升為天帝，從掌管皇帝一個人生命長度所及的人間事，提升為掌管超越數世代生命長度、聯貫及總體的人間事。於此，「超越數世代生命長度」即是「天」、「天子」的重要象徵性意涵。「命運天」所代表的，即是生命的目標、生命的結果，換句話說，某個人或若干世代的生命總歷程，將會達成什麼樣的結果呢？這是命運，是「皇帝的恩准」所允諾實現的目標。「義理天」代表的，更是總體的生命經驗，在一個人或數世代的生命歷程中，所顯現的道理是什麼呢？「皇帝的恩准」即象徵性的將此中的道理揭露出來。

綜合說來，「皇帝的恩准」即是「主宰天」、「命運天」、「義理天」，象徵著某一種人生的義理或生命的境界，或需要聯貫數世代的生命歷程，才得以實現，得以總結。檢視《牡丹亭》的情節內容，杜麗娘覺察到情愛時，柳夢梅尚未出現；柳夢梅出現後，杜麗娘卻已逝。這就好比兩個世代的生命歷程，而至情至愛的理想，竟未能在這兩個階段實現。直到另一個奇特的時空來到，在這個時空中，死者可以復生，生者可以赴死，一切理想才得以最終實現。這三段生命歷程的總合，正印證了上述的象徵性義涵。前面古兆申所說的「勇氣」，深刻來說，即應是能不將理想侷限於自己一生的勇氣，能將視野開闊到足以洞穿世代的智慧，及能寄託大我生命的勇氣吧！

這種穿越世代的時空觀，其實正是中國歷史所獨特的一種歷史性。錢穆闡述了什麼叫做「事件」：

事情有大有小。一件大事之內，可包括許多小事。許多小事，會合成一件大事。如讀史，漢高祖楚霸王相爭，此是件大事。鴻門之宴，垓下之圍，都是其間小事。但小事中還可分出小事……如此分析下去，在一件事中，不曉得有幾多小事可說……諸位又當知，並非是許多事積成了歷史，乃是由歷史演出許多事。正如人之生命，並非由許多次的呼吸飲食等積成此生命，

¹⁷ 馮友蘭，《中國哲學史》（香港：太平洋圖書公司影印本，1970），頁 55。

乃是由此生命演出了無窮無限的呼吸與飲食……一部歷史只是一件大事，中華民族此五千年來，也只是一件大事，而分著這件那件各別的小事寫上歷史了，而又有不寫上的……要瞭解歷史，只是要瞭解自己這一個民族，這一條縣延著四五千年來的大生命。有此大生命，才有我們今天各自的小生命。¹⁸

蘊涵在「事件」中的，則是「時間」：

一個真實的時間，並不能脫離一切事物而獨立……歷史時間亦必附屬在一件歷史的事情上，如：此刻我在此講演，這是一件事……現我已開始講了五分鐘，但此五分鐘卻並沒有過去。假使這五分鐘過去了，諸位將聽不懂我下一句所講……一切過去，都該能保留在未來中，不要認為過去的已過去了，當知過去可以永遠保留。未來的可以早侵入到過去，過去的也可早控制著未來。¹⁹

從這樣的時空觀來看，杜麗娘與柳夢梅的至情理想只是一事，正因為他們兩人皆覺悟到此，才使此一事情能分成三段小事來一步步體現。而《牡丹亭》的至愛一事，也成為中國總體人文精神這一大事的其中一小事例，如此對白先勇所說的「將《牡丹亭》定調為一則愛情神話」、「一個民族的神話，尤其是愛情神話，往往是代代相傳的」，方能有深切的體會。

以上所論的四個面向，即是圍繞著《牡丹亭》的文本，所能供人探索體察的內涵。其中，不但蘊藏著以「情」來透析人世中各種人際關係的哲理，同時在情節的鋪陳中，更象徵出一種至高的人生理想境界，以及一種人所共通的人生境遇之難。總體來說，《牡丹亭》還呈現一種中國特有的時空觀，一種特殊的實踐理想的智慧。這就使《牡丹亭》從一個特殊的、個別的言情故事，昇華到一個闡明從小我到大我、天人合一，如此之人類生命全貌的故事。

參、歷史脈絡中的哲學與美學

戲曲故事的文本，是一種特殊的事例；人情世故的體會，也因應著個人生活時空的不同而有其特殊性。雖然如此，每一個特例，仍然是歷史的大脈絡中的一環，無可出其外者。如梁啟超《中國歷史研究法》中所言，「凡屬史的範圍之事實，必其於橫的方面，最少亦與他事實有若干之聯帶關係；於縱的方面，最少亦為前事實一部分之果或為後事實一部分之因。」²⁰梁啟超這裡所說的，是任一件事，總可與相關他事，構成「蘊涵關係」或「因果關係」。特別是「蘊涵關係」，舉例來說，「則有所謂民族心理或社會心理者，其物實為個人心

¹⁸ 錢穆，《史學導言》（台北市：中央日報社，1981），頁 54，60，61，62。

¹⁹ 錢穆，《史學導言》（台北市：中央日報社，1981），頁 44，47。

²⁰ 梁啟超，《中國歷史研究法》（台北市：台灣書房，2008），頁 165。

理之擴大化合物，而復借個人之行動以為之表現。」²¹

從這樣的觀點來看，上節所分析的《牡丹亭》諸般意涵，可以說即為中國文化的大脈絡，所涵有的哲學與美學之一特殊表現。若欲對《牡丹亭》再進一步深究，則必得回到該文化脈絡、哲學與美學中來加以體察。那麼，從中國傳統文化脈絡中，到底可以汲取什麼哲學與美學呢？以下本文即從經典中直接提出分析，並以學者專家的話以為佐證。

一、開啟性情之學的儒家

「情至」的理想，早在初期儒家，²²就將之視為一種修為境界。「情」最先在西周以前，只是被認知為人所具有的一種喜怒哀樂的天然表現，並沒有多加注意。一直到孔子，才首先強調了情的重要性。

《論語·子路》篇中記載了一個故事：「葉公語孔子曰：吾黨有直躬者，其父攘羊，而子證之。孔子曰：吾黨之直者異於是，父為子隱，子為父隱，直在其中矣。」²³在這個故事中，雖然做兒子的以為父親偷羊是不義的行為，因而去檢舉他，但是孔子卻以為依親情而相庇護是人之常情，親情乃應該先被考量，這比一味遵循某種義理來得重要。而真正算的上「直」者，是出自於內心的真實感受與價值。若此，孔子對「情」所提出的一個觀點，是強調「情」真實地發自內心之重要性。

當然，「情」會有偏差的時候，因此孔子說：「質勝文則野；文勝質則史。文質彬彬，然後君子」。²⁴「質」在此為未經掩飾的情感表達，「文」為依禮所做的修飾，整句話的意涵，在說必須要「質」、「文」相配合，才不會粗率（即「野」），或過度文飾浮誇（即「史」）。

然而，「情」要是真偏差了，要怎麼辦呢？《論語·子路》又言：「不得中行而與之，必也狂狷乎。狂者進取；狷者有所不為也」，²⁵《論語·陽貨》亦言：「鄉原（愿），德之賊也」。²⁶如此，孔子主張，狂與狷雖然是過與不及，至少仍是依「情」而行，而不是死守空洞義理的鄉愿。

自孔子以後，從春秋末葉到戰國中期，「情」似乎可說是一個檢驗標準，來衡量言行舉止或藝術的表現，是否紮實、是否真誠地出自內心。這可從同一時期的幾個經典中得證。如《樂記》即闡述了情在樂舞中所能產生的正反效果：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲」、「夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也。於是有悖逆詐為之心，有淫泆作亂之事。」²⁷《郭店楚簡》中亦勾勒出「情」上可承「性」，下可達「道」的思惟體系：「性自命出，命自天降。道始於情，情生

²¹ 梁啟超，《中國歷史研究法》（台北市：台灣書房，2008），頁 188。

²² 陳榮捷，〈初期儒家〉，《中國上古史待定稿，第四本，兩周篇之二：思想與文化》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1985），頁 199。文中對春秋戰國時期的儒家，提出了精細的整理與釐清。所謂「初期儒家」，「是指春秋末期的儒家。即是孔子的第二三四代，剛在孟子之前，大概從紀元前五百年到三百五十年之間」。

²³ 《論語》（臺北：藝文印書館四書集註版，2007），頁 336。

²⁴ 《論語》（臺北：藝文印書館四書集註版，2007），頁 209。

²⁵ 《論語》（臺北：藝文印書館四書集註版，2007），頁 338。

²⁶ 《論語》（臺北：藝文印書館四書集註版，2007），頁 408。

²⁷ 《禮記》（臺北：藝文印書館十三經注疏版，1956），第十九，〈樂記〉，頁 662-666。

於性。」²⁸《中庸》則提出以「情」「致中和」的理想境界：「喜怒哀樂之未發，謂之中。發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也。和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。」²⁹

然而自戰國中葉以後，從孟子「性善」、荀子「性惡」之心性論，一直到宋明之心學與理學，儒家論述的焦點就不在「情」上了。而「情」似乎更有了一層負面的涵義，隱指好惡無節等情狀。這些歷史發展的細節與原由，恕不在本文之討論範圍內。但本文所要指出的，是「情至」原來本是儒家學說中的一個核心議題。

《牡丹亭》的要旨是「情至」，而杜麗娘與柳夢梅的人鬼相戀與環境桎梏，何嘗不可視做是「質」（情愛）與「文」（禮法）不能相輔相成的情形，以致於整個故事，必經異乎人世、別於常情之遭遇，才能圓夢。這就呼應了孔子所說的「必也狂狷乎」了！比湯顯祖年代稍晚的明代文學大家張岱曾批評當代傳奇劇本的通病：「傳奇至今日怪幻極矣……但要出奇，不顧文理……於開場一出，便欲異人，乃裝神扮鬼，作怪與妖」，³⁰但對於《牡丹亭》，余秋雨完全同意張岱的讚賞，「他〔張岱〕認為《琵琶記》、《西廂記》是不“出奇”而合乎情理的……既“出奇”而又合乎情理，就艱難得多了，他認為处理好這兩者關係的典範就是湯顯祖的《牡丹亭》……《牡丹亭》則『靈奇高妙，已到極處』。」³¹

許倬雲考察了《牡丹亭》著作的時代背景，指出湯顯祖受到的影響，其實是當時流行在中國南方的泰州學派：

明代中葉，王陽明心學興起，一反理學性理為主體，而提出了『心』的自主性。王學門下，王艮的泰州學派，尤其重視人心，以人心為本體即是自然……王艮後學何心隱尤其強調盡天之性，即是自然，反對壓制人的情感欲念。泰州學派中，最為激烈的人士則是李贄；他以為人即道，道即人，一切欲望，如好色、好貨、好勤學、好進取，都是人之常情，自然之理，而人的本性，乃是絕假存真的真心，即所謂『童心』。這些思想家的思想，其實還揉入了佛道的成份。³²

泰州學派是王陽明心學的一個支脈，雖然它與初期儒家之論「情」與「欲」的觀點有所不同，也融入了部分佛道思惟，但卻是少數漢唐以後的儒學思想中，能夠再重視「情」的議題者。「湯顯祖即是承受這一思潮，而發抒其思想於《牡丹亭》等創作。

類似於許倬雲的考證，精研中國哲學與美學的辛意雲也將《牡丹亭》的「情至」主旨聯繫到了初期儒家、甚至更早的易經的宇宙觀。辛意雲引述《中庸》的話：「君子之道，造端乎夫婦」，及《易·繫辭》：「天地絪縕，萬物化醇；男女構精，萬物化生」，闡示湯顯祖

²⁸ 涂宗流、劉祖信，《郭店楚簡先秦儒家佚書校釋》（臺北：萬卷樓圖書，2001），頁144。

²⁹ 《中庸》（臺北：藝文印書館四書集註版，2007），頁47-48。

³⁰ 轉引自余秋雨，《笛聲何處》（蘇州市：古吳軒出版社，2004），頁81-82。

³¹ 余秋雨，《笛聲何處》（蘇州市：古吳軒出版社，2004），頁82。

³² 許倬雲，《大夢何嘗醒》，《姽婁紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁8。

乃是「以『情』作為他徹底反省與思索生命的課題與學說主張。」³³

二、從虛實相生中體證理想的道家

《牡丹亭》中人鬼相戀、超越陰陽的奇幻境界，正呼應了道家關於虛與實的哲學。虛實的概念，已見於老子與莊子的論述中。同時，虛實相生，亦是中國藝術中，很早就有之表述法。在綱要上，老莊道家的先秦哲學認為，「虛」與「實」，俱是「真」，莫不得即以虛為幻為假。若論細節，則「虛」與「實」可有以下幾層涵義。³⁴

首先，虛代表了動態之始，即萬物衍化之始。《莊子·天道》有言：

夫虛靜恬淡寂寞無為者，天地之平而道德之至，故帝王聖人休焉。休則虛，虛則實，實則倫矣。虛則靜，靜則動，動則得矣。靜則無為，無為也，則任事者責矣……夫虛靜恬淡，寂寞無為者，萬物之本也……靜而聖，動而王，無為也而尊，樸素而天下莫能與之爭美。³⁵

從這樣的哲學出發，在藝術中即產生了特定的象徵法，以「留白」或「空場」來象徵一種無窮可能性的總集與初始，更深一層又象徵著生生不息、初而復始的涵義，有如習稱的「歸零」，或老子學說中之歸於一：「道生一，一生二，二生三，三生萬物」、「抱一」。³⁶

其次，虛代表了一種內在的心之所向、心意、感情。而人若有智慧，則心意情感就能見微知著、為大於其細、綜觀全局，這即已不受限並超脫了現時現地事物發展階段之形貌與不完備，而俱有一種大我總體觀。朱志榮《中國藝術哲學》中提到：

藝術的虛實統一、虛實相生如果從物我的關係上看，應該是感性形象為實，主體情感為虛。藝術所表現的，並不只是甚至主要不是山川草木造化自然的實境，而是因心造境，以手運心的虛境，通過虛而為實，便構成了審美的境界。³⁷

在這裡，「因心造境」之「虛」乃是被強調者。所造之境，換言之，即人心所悟之一種理想境地。於此，王國維《人間詞話》中已有立論：

有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分。然二者頗難分別。因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，亦必鄰於理想故也……自然中之物，互相關係，互相限制。然其寫之於文學及美術中也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家，亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，

³³ 辛意雲，〈築夢〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁 160。

³⁴ 研究者曾於〈美的來源與本質——從初期儒家、初期道家、佛家核心義理以立論〉（《北體舞蹈》，第八期，2009）一文，論述中國美學之特質，以下所論虛實之義，即從該文中摘取重點，重述於此。

³⁵ 《莊子》（臺北：藝文印書館，2007），第五卷，〈天道〉，頁 262。

³⁶ 《老子註》（台北：藝文印書館，2001），頁 18，89。

³⁷ 朱志榮，《中國藝術哲學》（東北師範大學出版社，1998），頁 101。

而其構造，亦必從自然之法則。故雖理想家，亦寫實家也。³⁸

總而言之，虛與實，既是一種哲學觀念，亦是一種美，即對虛與實的相映交錯，能產生一種妙賞。³⁹實者，為人世間之現實樣態與事物當下之情狀，常有陰晴圓缺而未能以總體成就觀之。虛者，則為理想與成就之總觀。其不限於一時一地之現實，常超乎肉身之可及，而為心意之所向；常超乎小我一心之可悟，而為大我集體之智慧。而虛實相生也成為一種表述的技法。既突顯現實中的理想性，亦勾勒理想得以體現的現實進程。這即是先賢的智慧。

鄭培凱即提到他在《牡丹亭》中所觀照到的虛實相對的人生問題：

現實中有太多的壓制與桎梏，有太多的悲慘與不平，只有通過意識的拓展，通過想像世界裡的追求，才能在夢中實現理想的幸福。這是不是緣木求魚，這是不是自相矛盾？這到底是不是完全的虛幻與自欺？還是在真幻之間追索一條未來的道路？⁴⁰

朱棟霖則提到他在《牡丹亭》中所觀照到的、能讓虛實相融的契機：

杜麗娘以情為真，不計虛實，她開始了對夢中真情的苦苦追尋的歷程……牡丹亭意象最早起於夢中，因夢生情，因情而成為現實，由虛生實，由實再生情。正是湯顯祖在〈牡丹亭題詞〉中所說的：情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。」它是湯顯祖「情」的理念的戲曲與美學的呈現。

41

另外，趙山林也提到了他在《牡丹亭》中所觀照到的妙賞：

湯顯祖筆下杜麗娘的心靈世界，正是深情與妙賞的完滿結合。她在〈驚夢〉一齣中說「可知我常一生兒愛好是天然」，是對自己青春的妙賞；「原來姽紫嫣紅開遍」，是對大好春光的妙賞；在〈尋夢〉一齣說「美滿幽香不可言」，是對愛情的妙賞。柳夢梅也是如此。他在〈驚夢〉一齣說「則為妳如花美眷，似水流年，是答兒閒尋遍」；在〈玩真〉一齣說「則被妳有影無形盼煞我」，都是對心中人的妙賞。⁴²

³⁸ 王國維，《人間詞話》（臺北：宏範書局，1975），頁1，3。

³⁹ 妙賞，如馮友蘭在〈論風流〉一文中所說：「真風流底人，必須有妙賞，所謂妙賞就是對於美的深切底感覺。《世說新語》中底名士，有些行為，初看似乎是很奇怪，但從妙賞的觀點，這些行為，亦是可瞭解底。」轉引自趙山林〈「深情」「妙賞」《牡丹亭》〉《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁262。

⁴⁰ 鄭培凱，〈玉茗堂前朝復暮〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁25。

⁴¹ 朱棟霖，〈《牡丹亭》的魅力〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁32，35。

⁴² 趙山林〈「深情」「妙賞」《牡丹亭》〉《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁263。

三、看透死生後尋找到意義的佛家

《牡丹亭》奇幻的情節，不免總引人對世事滄桑多變故有所感懷，如同〈遊園〉中一段：「原來姍紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣；良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」，寫出了湯顯祖自己的感懷。這種感懷，應和了佛家「空」的哲學。

白先勇在編修《牡丹亭》時，也興起了類似的感嘆。白先勇的朋友，也是著名作家奚淞記述：「〔白先勇〕曾歡喜感嘆道：『就像一朵絕美的牡丹花，在好風吹拂下，看它綻放盛開……』但他也擔憂：『如何才能使這朵牡丹長開、不凋呢？』心懷復興崑劇使命的先勇，真有『唯恐深夜花落去，猶持燈燭照紅粧』的情懷。」奚淞另外還提到了明末高僧達觀和尚，也為湯顯祖的《牡丹亭》寫下了一偈：「假借四大以為身，心本無生因境有；前念若無心亦無，罪福如幻起還滅。」⁴³這些都是對「空」的體觸。

那麼什麼是「空」呢？⁴⁴佛家之「空」，與儒家或道家一樣，是對人世因緣和合之變幻莫測，感覺苦楚，因而提出問題，所產生的觀點，但儒家及道家尚不會因此而把人世間之事物，盡當成假而幻，相反的，儒家及道家還提出了「尚真」及「至善」以做為人世之固有價值；「虛實相生」以做為聯繫理想與現實差距的方法。而佛家，卻即提出了「空」的視角及觀點，以一切變幻和合之事為假為幻。《般若波羅蜜多心經》一開頭即指出：

五蘊皆空……色不異空，空不異色；色即是空，空即是色；受想行識，亦復如是……是諸法空相，不生不滅、不垢不淨、不增不減。是故空中、無色、無受想行識、無眼耳鼻舌身意、無色聲香味觸法；無眼界，乃至無意識界；無無明，亦無無明盡，乃至無老死，亦無老死盡；無苦集滅道，無智亦無得；以無所得故。⁴⁵

儒家道家「尚真」，而佛家則「尚空」。又此「空」，不只是指萬般事物皆空，甚至「空」這個道理本身，也是空的。龍樹《大智度論》中闡述：

空，破一切法，唯有空在。空，破一切法已，空亦應捨；以是故，須是空空。復次，空緣一切法，空空但緣空。如一健兒破一切賊，復更有人，能破此健人；空空亦如是。又如服藥；藥能破病，病已得破，藥亦應出。若藥不出，則復是病。以空滅諸煩惱病，恐空復為患，是故以空捨空，是名空空。⁴⁶

依上述哲理，佛家所發展出的美學觀，即重視空靈的境界。在這種境界中，除了能透視事物變幻莫名的各種情狀外，尚能更進一步的體悟到「空」，於是在心境上即對事物的體觸似有若無，與事物的互動若即若離，整個世界，處於一種未定的、甚至是虛（如道家所

⁴³ 奚淞，〈花開見情在〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁 188，190。

⁴⁴ 研究者曾於〈美的來源與本質——從初期儒家、初期道家、佛家核心義理以立論〉（《北體舞蹈》，第八期，2009），論述中國美學特質，以下所論佛家之義，即從該文中摘取重點，重述於此。

⁴⁵ 《心經抉隱》（臺北：慈濟文化志業中心，2003），頁 8。

⁴⁶ 龍樹《大智度論》（臺南：和裕出版社，2002），第二冊之第三十一卷，頁 1190-1。

指之虛實)、是幻(即不真之假)的境地。佛家的美學觀即以為美就是這種空靈的體悟與境界。

《牡丹亭》可以引發人對於「空」有所感懷，但《牡丹亭》最終的要旨是「空」嗎？應該不是。許倬雲分析：「湯顯祖的四夢，《南柯》、《邯鄲》、《紫釵》三記都是從唐代傳奇舊事新編。傳達的思想大致也不外戳破人生的窮通盛衰，歸之一枕黃粱，未能脫出佛道的人生態度。《牡丹亭》則與一般不同。」⁴⁷許倬雲指出，湯顯祖的主旨即在表現「情至」可以超脫生生、超脫「空」。奚淞亦於比較《紅樓夢》與《牡丹亭》後，對其結局之不同所象徵的不同寓意，做了分析：

要償還人間情債，如《紅樓夢》結尾，但於撲面茫茫雪花中，見披大紅斗篷的出家寶玉人影，匆匆四拜，消失於雪地——「落一片白茫茫大地真乾淨」。這是曹雪芹歸彼大荒的解決方案。對湯顯祖而言，就要選擇「生可以死，死而再生」的不斷輪迴了。⁴⁸

如此看來，《牡丹亭》的主旨，還是要回歸到如儒家所闡揚的生命意義上來。因此劇本安排讓杜麗娘與柳夢梅在一個超越世代的奇幻歷程中，得以實現理想，而有一個完美的大團圓結局，既呼應了儒家對「情」的重視，也呼應了中國所特有的歷史時空觀。

然而，佛家的義理仍能讓人斟酌再三。許倬雲思索著：

湯顯祖的前三夢，都明白揭出世事不過一夢，所標明者，「色即是空」；但在《牡丹亭》，大夢之中的夢，有夢醒之時，而大夢本身，則儼然若真；是在大夢中，生可以為死，死可以為生！湯氏故佈疑陣，留下大夢，不說到夢醒，只為了暗示「空即是色」！所謂「圓駕」，也不過是大夢覺醒前的一剎那而已。還須由枝頭幾聲角鳴，方才是夢覺的情景。如此解夢，不知是否又是一番夢話？⁴⁹

對於儒家、道家、佛家的義理所互相勾勒而建構出來的中國文化脈絡，研究者在〈美的來源與本質——從初期儒家、初期道家、佛家核心義理以立論〉有一段話，或可做為一小結，茲錄如下：

不論是儒家充滿理想與夢想的人生世界，或是道家富藏了天地萬象的自然世界，乃至佛家空靈虛幻的空無境界，都是美。而這個美，都屬於是一種人生意義的顯現。就算是佛家的空空，其立意也不是在否定人生之意義，而是從人生意義出發，教人不固著於一義，藉以解脫因為意義轉變、未得實現，而致的痛苦。⁵⁰

⁴⁷ 許倬雲，〈大夢何嘗醒〉，《姽紫媽紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁9。

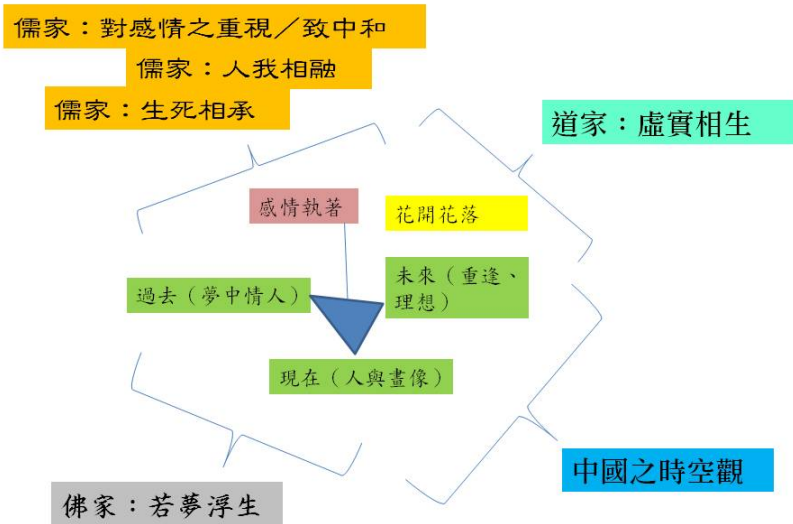
⁴⁸ 奚淞，〈花開見情在〉，《牡丹還魂》（台北市：時報文化，2004），頁190。

⁴⁹ 許倬雲，〈大夢何嘗醒〉，《姽紫媽紅牡丹亭》（台北市：遠流出版社，2004），頁11，12。

⁵⁰ 廖抱一，〈美的來源與本質——從初期儒家、初期道家、佛家核心義理以立論〉，《北體舞蹈》，第八期，2009），

肆、結論

《牡丹亭》的故事文本，經由上述的分析，可以歸結為下圖：



在四個括號之間的，即是故事文本所涉及各種人生處境與生命內涵。而在括號外圍的，即是故事文本所處的歷史文化大脈絡。這兩個層次互相包圍、相互滲透，換言之，歷史恆常的價值，透過《牡丹亭》這個時代特例來體現。這種關係，即小我與大我之關聯。

這種戲曲舞蹈內涵與文化脈絡間的關係，一位編舞者若能於編創新作之前，即能加以考察與探索，將可更加有力的使其作品厚實化。以蕭君玲為例，她在編《姽婳紅》時，即將與《牡丹亭》相關的論述，進行廣泛的閱讀與體會，並且涉略了基本的中國哲學與美學。以下即以蕭君玲對於文化脈絡的發展、舞作內涵的新創，及編創方式的體悟，來作為對於本文結論的一個應和：

中國舞蹈隨著歷史的進展，同時經歷了創造與改變，這些改變是與中國文化進程同步發展的。舊有的舞蹈形式、內容及精神象徵朝向文化內層而深化，進入了文化積澱的核心層，每一次的深化都如一道道的跡象成了文化深層的印記……這就是歷史、文化不斷發展而其根源不斷向內隱匿的現象。此現象雖隱藏於無意識層次但它卻作用在意識層，每一作用後的跡象又退行至無意識層次，這種反覆變動的相互依存，來回滲透的作用力量，是中國舞蹈審美意象形成的主要能量。個體不自覺地受到這種能量的引導，進而引發創作或表演時的審美意象，這是包含著無意識層次與意識層次二種新舊的情感表現，這是有文化根基的動態藝術。⁵¹

頁 12-22。

⁵¹ 蕭君玲，《中國舞蹈審美》（台北市：文史哲出版社，2007），頁 163-164。

參考書目

一、經典文獻

- 《中庸》，臺北：藝文印書館四書集註版，2007。
《心經抉隱》，臺北：慈濟文化志業，2003。
《老子註》，臺北：藝文印書館，2001。
《莊子》，臺北：藝文印書館，2007。
《論語》，臺北：藝文印書館四書集註版，2007。
《禮記》，臺北：藝文印書館十三經注疏版，1956。

二、一般文獻

- 王國維，《人間詞話》，臺北：宏範書局，1975。
古兆申，〈為情而死，為情而生，為情而活〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
白先勇，〈牡丹亭還魂記〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
朱志榮，《中國藝術哲學》，東北師範大學出版社，1998。
朱棟霖，〈牡丹亭的魅力〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》，台北市：遠流出版社，2004。
余秋雨，《笛聲何處》，蘇州市：古吳軒出版社，2004。
辛意雲，〈築夢〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
奚淞，〈花開見情在〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
涂宗流、劉祖信，《郭店楚簡先秦儒家佚書校釋》，臺北：萬卷樓圖書，2001。
張淑香，〈捕捉愛情神話的春影〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》，台北市：遠流出版社，2004。
梁啟超，《中國歷史研究法》，台北市：台灣書房，2008。
許倬雲，〈大夢何嘗醒〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》，台北市：遠流出版社，2004。
許倬雲，〈以純美表現純情〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
陳榮捷，〈初期儒家〉，《中國上古史待定稿，第四本，兩周篇之二：思想與文化》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1985。
華璋，〈情的堅持〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
馮友蘭，《中國哲學史》，香港：太平洋圖書公司影印本，1970。
廖抱一，〈美的來源與本質——從初期儒家、初期道家、佛家核心義理以立論〉，《北體舞蹈》，第八期，2009。
趙山林，〈「深情」「妙賞」《牡丹亭》〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
劉述先，〈唯美浪漫的崑曲夢〉，《牡丹還魂》，台北市：時報文化，2004。
鄭培凱，〈玉茗堂前朝復暮〉，《姽紫嫣紅牡丹亭》，台北市：遠流出版社，2004。
蕭君玲，《中國舞蹈審美》，台北市：文史哲出版社，2007。
錢穆，《史學導言》，台北市：中央日報社，1981。
龍樹，《大智度論》，臺南：和裕出版社，2002。

An Analysis of the Cultural Heritage Embodied in the Traditional Chinese Drama “Mu-Dan-Ting”

Pao-Yi Liao

Taipei Physical Education College

Abstract

This research explores the significances as the cultural heritage embodied in the traditional Chinese drama “Mu-Dan-Ting”, and contextualizes it in the development of Chinese philosophy and aesthetics. This research finds that, there are four layers in the significances of “Mu-Dan-Ting”: the emphasis of emotion, the pursuit of ideal, the conflict between ideal and reality, and the fulfillment of ideal. This research also analyses that, the above layers may be seen as derived from the Confucian viewpoint of emotion, Taoist viewpoint of virtual reality, and Buddhist viewpoint of emptiness.

Keywords: Mu-Dan-Ting, virtual reality, emotion, embodiment, emptiness