

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

陳凱莘◎著



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

陳凱莘◎著

國家圖書館出版品預行編目資料

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 / 陳凱莘著。

--初版--臺北市：國立臺灣大學出版中心 2013 [民 102]

269 面；15 * 21 公分。(東亞文明研究叢書；98)

含名詞索引及人名索引

ISBN: 978-986-03-9923-3 (精裝)

1. 明清戲曲 2. 戲曲評論

820.9406

102026871

統一編號 1010203528

東亞文明研究叢書 98 主編：黃俊傑 編輯委員：蔡振豐、陳昭瑛
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

著 者：陳凱莘

策 劃 者：國立臺灣大學人文社會高等研究院

「東亞儒學」研究計畫 (<http://www.eastasia.ntu.edu.tw>)

出 版 者：國立臺灣大學出版中心

發 行 人：楊泮池

發 行 所：國立臺灣大學出版中心 (<http://www.press.ntu.edu.tw>)

法律顧問：賴文智律師

展 售 處：國立臺灣大學出版中心

10617 臺北市羅斯福路四段 1 號

電話：02-23659286 傳真：02-23636905

E-mail：ntuprs@ntu.edu.tw

國家書店松江門市 電話：(02) 2518-0207

國家網路書店 <http://www.govbooks.com.tw>

五南文化廣場 電話：(04) 2226-0330

執行編輯：金葉明

助理編輯：彭之洵

責任編輯：吳明峰

封面設計：申朗創意

出版時間：2013 年 12 月初版

定 價：新臺幣 250 元整

GPN: 1010203528

ISBN: 978-986-03-9923-3 (精裝)

著作權所有・翻印必究

誌謝

從二十歲初入崑劇殿堂開始，我即為崑劇搬演《牡丹亭》在文采、音樂與表演上之細膩完美的結合深為震懾。大學及研究所幾年中，陸續學了〈游園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉幾齣戲，扮演過杜麗娘、春香以及「各式各樣」的花神，總覺得自己笨拙的肢體與生疏的唱腔不能表現其超逸之美感於萬一，然對於探究崑劇表演藝術如何詮釋《牡丹亭》之興趣依然不減。這本書以我在碩士班時代的研究結果為底本，兼及近十多年來崑曲研究以及崑劇搬演《牡丹亭》之發展，在保留個人研究階段性歷程之餘，也試圖以一更宏觀的角度出發，探索戲曲劇種在全球化浪潮之下安身立命的可能途徑。

師長親友的鼓勵與支持，成為我在構思到寫作本書期間，心理上溫暖堅實的後盾。感謝曾永義、王靖宇、林鶴宜、李惠綿、洪惟助、胡耀恆、王安祈、孫崇濤、丁汝芹、Wilt Idema、Catherine Swatek 等諸位老師在戲曲學方面的指導啟發，以及 George Washington 大學東亞系和亞洲研究中心同仁在教學研究各方面的相互切磋與鼓勵。本書資料蒐集期間，曾蒙中華發展基金會資助赴大陸研究。南京大學吳新雷老師熱心提供豐富的文獻資料索引並協助解決煩瑣的公文往返；朱家潛、胡忌、顧篤璜、徐朔方、劉致中、王奉梅、岳美緹、梁谷音等諸位老師，或慨借手稿，或分享個人演出經驗，在此一併致謝。

本書寫作修改的最後階段，感謝臺灣大學人文社會高等研究院提供國外駐點訪問學者的機會，讓我得以運用臺大的各項研究資源。蔡振家、張東圻以及兩位審稿者為本書的修改提供

了寶貴的意見；臺大高等研究院東亞叢書編輯部主任金葉明、編輯彭之洵與吳明峰協助處理書稿審校以及刊印，種種均是本書得以順利完成的重要因素，僅能藉此寥寥數語表達我最真摯的謝意。

感謝我最親愛的父母親還有凱芸。感謝 Alexa，讓我在多年以後，又能以更深刻的角度重新理解杜麗娘因夢而重生的意義。這本書獻給你。

序

萬曆二十六年，湯顯祖《還魂記牡丹亭》（以下簡稱《牡丹亭》）初行，¹即以其「驚奇瓌壯，幽艷淡沲」的特殊美學風格深深撼動人心。²劇作內容取材自明代《杜麗娘慕色還魂》話本，描述宋代南雄知府杜寶女兒麗娘，偶游花園，心有所感，返家倦臥，卻在夢中遇一俊雅書生，與其共成歡會。麗娘醒後對夢中人輾轉難忘，自題畫像寄寓一段幽思，而後竟懷春慕色而亡，葬後花園梅樹下。新任府尹柳恩之子夢梅於花園拾得麗娘寫真，對畫中人傾慕至極，朝夕嘆賞。麗娘因與柳生有宿世姻緣，死後一靈不滅，更自訪柳生，與之幽歡竟夜。其後柳生將麗娘事稟明父母，發墳救其回生，二人成婚，與杜寶夫婦團圓。麗娘與夢梅二人「夫榮妻貴，享天年而終」。《牡丹亭》雖然以話本中典型的才子佳人故事為雛形，在湯顯祖慧心巧思的改編創造之下，卻使劇作煥發出獨到的生命力量。如同〈作者題辭〉中所言：「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，復能溟漠中求得其所夢者而生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。」湯顯祖以極大的熱情、極細膩的筆觸刻畫了女主腳杜麗娘的形象：在〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈鬧殤〉、〈魂游〉、〈冥

¹ 湯顯祖《牡丹亭題詞》後署「萬曆戊戌秋，清遠道人題」（按：清遠道人為湯顯祖自號），據此推定《牡丹亭》定稿於萬曆二十六年秋。關於《牡丹亭》成書年代之爭議以及考證，見吳書蔭：〈《牡丹亭》不可能成書於萬曆十六年——與〈《牡丹亭》成書年代新考〉作者商榷〉，《文學遺產》，第5期（2011年），頁106-112。

² 毛先舒：《毛稚黃十四種詩辯坻》，卷四〈詞曲〉條。

誓〉以至〈回生〉的一系列關目中，深刻完整地具現了其「情不知所起，一往而深」，為追尋夢中情人不惜生死以之的至情；在麗娘回生之後，描寫其努力突破環境限制，勇於向現實世界爭取對自己無媒而婚之祝福與認同，更使《牡丹亭》突破了話本中才子佳人終局之典型模式，對「情」之探索達到了更深遠寬廣的境界。

現代學者在論及湯顯祖與其劇作在戲曲史上佔有的地位與意義時，往往將之與莎士比亞在歐美戲劇史中所扮演的角色相提並論。³如同莎士比亞的許多劇作一般，湯顯祖的《牡丹亭》被公認為具備「獨邁時流，卓越千古」之經典意義，⁴這一點在歷代學者的相關論述中已成為定評。清代女詩人林以寧以為《牡丹亭》之文采、意境直逼元人作品：「今玉茗《還魂記》，其禪理文訣，遠駕《西廂》之上，而奇文雋味，真足益人神智，風雅之儔所當耽玩，此可以毀元稹、董、王之作者也。」⁵《牡丹亭》之「經典」地位也明白展現在對其同時以及後世戲曲活動之深遠影響上面：首先，以文本角度而言，《牡丹亭》可謂

3 如青木正兒考證二人之生卒年，謂「東西曲壇偉人，同出其時，亦一奇也。」見青木正兒（著）：《中國近世戲曲史》，王古魯（譯）（臺北：臺灣商務印書館，1988年），頁230；徐朔方則就二人在戲劇創作型式、舞臺演出、與當時思潮之關係等各項異同加以論述。見徐朔方：《論湯顯祖與其他》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁73-90。莎士比亞與湯顯祖比較研究之文化意義，見Alexander Huang, *Chinese Shakespeares* (New York: Columbia UP, 2009), pp. 62-63.

4 郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁184。

5 見《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》之〈還魂記題序〉。湯顯祖（著），陳同、談則、錢宜（合評）：《吳吳山三婦合評牡丹亭》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁144。

備受讀者喜愛，由沈德符《顧曲雜言》云「湯義仍《牡丹亭夢》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價。」可見一斑，更多有女性讀者為之心醉神馳，甚至情傷而終者。在晚明女性讀者的閱讀活動中，《牡丹亭》扮演的是一個被「神話化」的關鍵性角色，影響了她們對於自我認知的型塑。女性閱讀群體積極參與了評點該作，而「評點」之完成過程在某種程度上也延續了劇作與閱讀活動共同構築出來的傳奇性。⁶其次，戲曲作家、理論家對《牡丹亭》之評價，往往反應在自身的創作或戲曲理論之研究發展上，或因認同而攀附，如明末至清中葉所掀起的戲曲創作「活剝湯義仍，生吞《牡丹亭》」旋風，⁷吳炳、孟稱舜等模倣湯氏風格之劇作家在後世屢被歸類為「臨川派」，清代傳奇鉅作洪昇之《長生殿》、孔尚任之《桃花扇》亦受《牡丹亭》之影響等；或因質疑、殊異而顯壑，如沈璟等人批評《牡丹亭》中戲曲語言之不合格律而為後人歸為與臨川對峙之「吳江派」，李漁批評〈驚夢〉曲文含意過深，「索解人不易得」，大張「通俗」旗幟等。甚至在其他文類的創作中《牡丹亭》之影響也無所不在，試看《紅樓夢》中林黛玉在梨香院外聆聽家伶演習〈驚夢〉，不覺慟倒湖山石畔一段，即是《牡丹亭》劇作魅力的最

6 吳吳山三婦合評本《牡丹亭》在卷首吳人、談則和錢宜所寫之序文、記事中，詳細地記載了三婦評本成書的曲折過程。Judith T. Zeitlin 認為三婦評本成書之傳奇性經歷在象徵意義上可以說是對《牡丹亭》原作內容之再現。見 Judith T. Zeitlin, "Shared Dreams: The Story of the Three Wives' Commentary on *The Peony Pavilion*," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54, 1 (June 1994), pp. 127-179. 相關討論亦見 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1994), pp. 61-112.

7 《墨憨齋新定酒雪堂傳奇》第三折批語。

佳寫照。⁸

《牡丹亭》之所以成為戲曲中的「經典」作品，不僅僅如上述所言，以一個案頭文本的姿態存在，受到讀者的歡迎，事實上自從明代萬曆年間開始《牡丹亭》即一直是歌樓舞筵中膾炙人口之劇目。目前的研究對於湯顯祖初作《牡丹亭》，是否專門針對某一特定南戲聲腔而作，並未得到明白之定論，⁹然而

8 《紅樓夢》第二十三回「西廂記妙辭通戲語 牡丹亭艷曲警芳心」：「……正欲回房，剛走到梨香院牆角外，只聽見牆內笛韻悠揚，歌聲婉轉。林黛玉便知是那十二個女子演習戲文。雖未留心去聽，偶然兩句吹到耳內，明明白白，一字不落，道『原來是姣紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。』林黛玉聽了，倒也十分感慨纏綿，……又唱道是『良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。』聽了這兩句，不覺點頭自嘆，心下自思：『原來戲上也有好文章。可惜世人只知看戲，未必能領略其中的趣味。』……再聽時，恰唱到：『只為你如花美眷，似水流年。』黛玉聽了這兩句，不覺心動神搖。又聽道『你在幽閨自憐』等句，越發如醉如癡，站立不住，便一蹲身坐在一塊山子石上，細嚼『如花美眷，似水流年』八個字的滋味。……仔細忖度，不覺心痛神馳，眼中落淚。」

9 有關討論湯顯祖《牡丹亭》劇作腔調之相關論辯，始於徐朔方於其1957年《湯顯祖年譜》以及1962年《湯顯祖集》〈宜黃縣戲神清源師廟記〉箋語中提出湯顯祖劇作「其不協律處一曲或數見，蓋原為便宜伶，不便吳優也，協宜黃之律，而無意協崑腔之律也。」所謂的「宜黃之律」，徐朔方舉證認為是海鹽腔傳入江西，再受弋陽腔影響形成之「宜黃腔」。錢南揚於1963年提出〈湯顯祖劇作的腔調問題〉一文，反對徐氏說法，以為徐氏所謂「宜黃腔」並無確鑿根據，並以湯顯祖尺牘中對自己「生非吳越通」之「謙詞」，以及當時戲曲理論家並奉湯顯祖、沈璟為詞壇巨擘等事實，以為湯作合乎崑山腔規律。1981年徐朔方於其〈再論湯顯祖戲曲的腔調問題〉一文（刊於《戲劇論叢》1981年第3期，收錄於徐朔方《論湯顯祖及其他》一書中），再度以戲曲史料與湯顯祖本人的詩文資料，論證湯顯祖戲曲腔調為宜黃腔而非崑山腔；並以聲腔劇種在地方流播的規律、臧懋循等人之批語推論宜黃腔應為受江西弋陽腔影響的海鹽腔。1996年徐朔方於〈湯顯祖戲曲的腔調和他的時代〉專題講稿中，舉例論證在湯氏生時，即使在蘇州崑腔亦

不可否認，與《牡丹亭》搬演歷史最為密切者，莫過於發源自吳中一帶之崑山腔水磨調。萬曆年間蓄養家庭崑班之名流富紳已以演出全本《牡丹亭》自豪；最早出現較完整的對《牡丹亭》表演之評論也是針對崑腔演員而發。¹⁰清初至清中葉崑劇表演藝術不斷精進發展，終於躍升主流劇種之地位，《牡丹亭》中的許多個別齣目，如〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈拾畫·叫畫〉等，也以折子戲的型態被保留下來，並且在戲曲藝人的不斷加工之下，發展出各自獨特的演出風格，甚至成為崑劇「無聲不歌，無動不舞」劇種特色之代言者。影響所及，各地方劇種演出《牡丹亭》多有擷取崑劇之表演精華者，如京劇之〈春香鬧學〉、〈游園驚夢〉、川劇〈春香鬧學〉、楚劇〈鬧鬻門〉、徽劇〈游園驚夢〉均是；豫劇、贛劇、粵劇、秦腔亦均有《牡丹亭》之演出。

本書以《牡丹亭》舞臺藝術之演進為探討重點，觀察同一文本在不同演出模式的遞嬗中詮釋重心的變化。崑山腔表演藝術既對《牡丹亭》舞臺美學風格之形成有關鍵性之影響，故全書探討重心首要即以崑腔搬演《牡丹亭》之發展演變為主。因應明清兩代及當今演出條件與審美趣味的迥異，大多數崑腔傳

非唯一之流行劇種，湯顯祖堅持南戲曲律的民間傳統自是合理。由於缺乏證據說明湯顯祖時代所謂「宜黃腔」之實際面貌，對於湯顯祖戲曲「協宜黃之律」的論點仍有待進一步之探究；由吳中曲家對湯顯祖劇作的批評，也可以看出湯氏劇作的音律運用與吳中曲家認定之崑腔格律有一定之差距。周育德《湯顯祖論稿》中以為湯顯祖是參考南曲戲文與北曲雜劇中較有把握的格式模倣創作，並不是專為某一種聲腔撰寫劇本，可備一說。

10 如與湯顯祖同時之戲曲評論家潘之恆即寫下〈情痴——觀演《牡丹亭還魂記》書贈二孺〉、〈贈吳亦史〉等詩文，評論其所見家班演員演出崑腔之《牡丹亭》，並且對演員應如何詮釋劇中人物加以探討，見《驚嘯小品》卷三。

奇劇本的演出均經歷三種基本模式：

一、「傳統全本戲」之演出：即以完整之傳奇原著為藍本，經由戲曲藝人針對舞臺演出需求對原作內容適度改編之後搬上舞臺。全本戲在明末清初為崑劇演出之主流型式，清中葉以後漸為折子戲演出模式取代。

二、「折子戲」之演出：即摘取原著中唱念表演、舞臺呈現最為精緻動人，足堪獨立欣賞的片段（折子）演出。以乾隆三十五年（1770）玩花主人編選之《綴白裘》折子戲總集作為折子戲全面取代全本戲而成為主流演出模式之年限。近代至當代折子戲仍為崑劇演出之重要型式之一。

三、「新編全本戲」之演出：基本上是萃取原著傳奇中與主要情節線密切關連、表演上較具可看性的段落演出，保留了全本戲模式故事的完整性以及折子戲模式表演的精緻度。清末民初「全福班」時代已對新編全本戲相當重視，民國以後至當今之演出則蔚為風行。¹¹

以這三種模式檢視崑劇《牡丹亭》舞臺藝術之演進：首先，以「傳統全本戲」而言，大部分的崑腔傳奇劇本在演出時均經過戲曲藝人的改動，原因不外乎戲曲藝人在舞臺演出中長期與觀眾互動，自然對觀眾的喜惡了然於心，因而藝人的改編當較原著有更好的觀演效果。《牡丹亭》全本戲型態的上演歷史中，卻不斷出現各種文人主導的改編版本，可以說是較為特殊的現象。依據改編模式之不同可以區分為二類：其一為針對原作文賓白、聯套安排以至劇作結構全面加以改寫、刪併、整編之

¹¹ 對於清末以來崑劇由折子戲再發展出新編全本戲之歷程以及對新編全本戲「重視情節完整性」觀念之討論，見王安祈：〈從折子戲到全本戲——民國以來崑劇發展的一種方式〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁1-57。

「文本改編」類型，目前可見之晚明文人改本以及清乾隆年間冰絲館刊刻本大多均以此種模式進行改編；其二為意圖完整保留原作的曲文內容，以集曲方式重新整編原作音樂結構之「音律改編」類型，如清初鈕少雅《按對大元九宮詞譜格正全本還魂記詞調》、乾隆五十四年馮起鳳《吟香堂曲譜》以及乾隆五十七年葉堂之《納書楹玉茗堂四夢全譜》均是。這兩種類型之改編版本之基本動機其實是相同的，無論「改詞就調」或是「改調就詞」，總是希望藉此解決《牡丹亭》在崑腔演出模式底下文詞與旋律之間有所扞格的問題。其中，第二類「音律改編」類型改本得以完整保留湯作曲文所展現之意趣，並且在當時崑山腔音樂技巧的高度發展之下，為前人所謂不合崑腔音律的原作曲文編訂適宜妥貼之音樂旋律，成為後代之演出或清唱之依據，可說使明、清兩代文人之改編活動畫下完美之句點，在崑劇演出《牡丹亭》之演進史中自有關鍵性之重要影響。然而我以為第一類「文本改編」類型改本改編手法之下所呈現之各種《牡丹亭》全本戲之樣貌亦深具討論價值，而又以晚明文人群起改編《牡丹亭》之活動為最。

晚明在《牡丹亭》初搬上崑劇舞臺的過程中，絕無僅有地引起吳中地區擁戴崑山腔水磨調的文人雅士之注意，競相為其進行改編之工作。由現今所見之戲曲文獻資料來看，至今仍然保留下來，或已散佚僅見諸文獻記載之晚明《牡丹亭》文人改本，即有六種之多。《牡丹亭》之所以備受吳中文人「關愛」而掀起改編之風潮，其中包含諸多複雜之因素：表面上來看，是將非以崑山腔水磨調格律撰寫之《牡丹亭》原作，重新編寫曲文內容並縮減演出幅度，使其符合當時崑腔演出慣例的需求；進一步探索，則將發現《牡丹亭》劇作本質中所具原創性之風格，包括故事本身之意涵與背後蘊藏之哲思、對戲曲語言

與音樂旋律不同流俗之駕馭、對人物之刻畫、戲劇結構之設計與戲劇行動之安排——種種為戲曲史公認《牡丹亭》之所以成為「經典」之元素——似乎才是引起晚明文人的注目，從而改編《牡丹亭》的內在動機。再就當時崑腔表演藝術之發展而言，雖然「水磨調」新聲地位已確立，戲曲作家對於如何掌握各項劇作元素，以完整表現崑腔劇種之藝術特質，卻仍在不斷摸索當中，因而吳中文人對於《牡丹亭》之重新詮釋，也具有藉此建構崑腔傳奇典範之意圖。就理論史的角度而言，晚明文人對《牡丹亭》改編活動引發了湯顯祖本人和以沈璟為首的吳中曲家對於曲律運用不同認知的爭議、以及其後理論家對於戲曲創作「文采」或「音律」孰輕孰重之論辯；再就表演史而言，部份文人改本確實曾經成為晚明場上演出之藍本，並且對《牡丹亭》之「折子戲」甚至「新編全本戲」的表演模式有直接或間接之影響。故而在描摹「全本戲」時期《牡丹亭》之演出樣貌時，對晚明文人改編本之討論研究成為必不可少的一個部份。

其次，以折子戲表演模式而言，「折子戲」為相對於「全本戲」的一種中國戲曲獨特的演出型態。折子戲之演出在明代中葉以後即已見諸戲曲舞臺，然而直到清代以後折子戲演出模式方對崑劇表演藝術之發展產生重大影響。清代中葉以後對崑劇藝術在文本創作的質量上不斷衰退減少，逐漸為戲曲藝人在舞臺表演上推陳出新的創造活動所取代。折子戲作為主流之演出模式，所呈現之美學意趣與全本戲截然不同，不以劇作故事性為重，在乎的是演員如何細膩地詮釋一個特定片段中的細節，更進一步發展為具獨特藝術風格的完整作品。《牡丹亭》被保留下來的折子戲數量相當多，在表演風格上不斷演變，逐漸形成今日唱作可觀之演出面貌；此外，《牡丹亭》的折子戲在主要情節關鍵齣目的保留上可謂相當完整，故而許多「新編

全本戲」中的表演設計均是在折子戲基礎之上的發明創造，甚至純粹連綴折子戲之表演即可成為情節意義、份量相當完整之新編全本戲。¹²如此說來，「折子戲」表演內容演變之探討，對《牡丹亭》舞臺藝術演進史而言，也是不可或缺的一個部份。

基於上述之考量，本書以「傳統全本戲」和「折子戲」模式中《牡丹亭》之舞臺樣貌為探討焦點。「傳統全本戲」與「折子戲」演出模式底下所得到之成果即為「新編全本戲」據以發展之基礎。如此說來，對《牡丹亭》在這兩種演出模式中表演藝術發展演變之探索與瞭解，當有助於對當代《牡丹亭》「新編全本戲」演出全貌之再認識。

本書立論架構之依據，在上述對《牡丹亭》舞臺藝術演進歷程之認知基礎上，區分為三個部份。第一部份中，以湯顯祖原作《牡丹亭》文本為出發點，就主題、架構、語言、人物塑造、排場設計等五個層面全面探索《牡丹亭》獨樹一幟之劇作風格，並且試圖以舞臺表演的角度出發，勾勒在湯顯祖的設計中《牡丹亭》在戲曲舞臺上所展現之面貌。第二部份則探討晚明文人对《牡丹亭》崑腔化之文本改編活動，並將其中最具代表性之馮夢龍《三會親風流夢》單獨提出，以第一部份中的研究結果為對照基點，歸納馮改本在劇作主題、敘事模式、音樂、語言、舞臺藝術等各方面之改編狀況，以探索《牡丹亭》在搬上崑劇舞臺之歷程中演出面貌之變化，以及文人改編活動之成果對後世《牡丹亭》舞臺藝術之影響。第三部份則以歷代

¹² 如浙江京崑劇院周世瑞、王奉梅整編，王奉梅飾杜麗娘之《牡丹亭》（上半部），以及江蘇省崑劇院胡忌整理、姚傳薌等導演、張繼青飾杜麗娘之《牡丹亭》（《離魂記》），內容安排上均是以〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈鬧殤〉（〈離魂〉）四折串聯，以旦腳折子戲之表演精華呈現情節主線中麗娘「一夢而亡」之主題。

崑腔曲譜、演出臺本、演出文獻、影音資料為依據，就現今劇場中仍上演不輟之幾齣《牡丹亭》崑劇折子戲，包括〈游園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈拾畫·叫畫〉等，深入探討其演出內容之發展演變以及在藝術風格上的獨到之處，並附帶討論折子戲對「新編全本戲」演出設計所產生之影響。

歷來戲曲學者對《牡丹亭》的研究探索，已經獲致相當豐富的成果。本書則希望在前人研究成果之基礎上，藉由探討《牡丹亭》舞臺藝術之演進提供戲曲文本研究以外的關注。另一方面，探究單一文本在各時代不同演出環境之下的多元化演出模式，也可藉此實際了解戲劇工作如何深入劇本，由其中發掘符合時代脈動之美學趣味，或許也可由此激發如何創造屬於當代之《牡丹亭》的靈感。

【東亞文明研究叢書】

1. 黃俊傑：《東亞儒學史的新視野》
2. 黃俊傑(編)：《中國經典詮釋傳統(一)：通論篇》
3. 李明輝(編)：《中國經典詮釋傳統(二)：儒學篇》
4. 楊儒賓(編)：《中國經典詮釋傳統(三)：文學與道家經典篇》
5. 張寶三、楊儒賓(合編)：《日本漢學研究初探》
6. 鄭吉雄：《易圖象與易詮釋》
7. 甘懷真：《皇權、禮儀與經典詮釋：中國古代政治史研究》
8. 高明士：《東亞古代的政治與教育》
9. 江文也：《孔子的樂論》(楊儒賓譯)
10. 張崑將：《德川日本「忠」「孝」概念的形成與發展——以兵學與陽明學為中心》
11. 李明輝(編)：《儒家經典詮釋方法》
12. 子安宣邦：《東亞儒學：批判與方法》(陳瑋芬譯)
13. 葉國良(編)：《文獻及語言知識與經典詮釋的關係》
14. 黃俊傑(編)：《中日《四書》詮釋傳統初探》(上)(下)
15. 張寶三、徐興慶(合編)：《德川時代日本儒學史論集》
16. 張崑將：《日本德川時代古學派之王道政治論——以伊藤仁齋、荻生徂徠為中心》
17. 戚印平：《東亞近世耶穌會史論集》
18. 高明士(編)：《東亞文化圈的形成與發展：政治法制篇》
19. 高明士(編)：《東亞文化圈的形成與發展：儒家思想篇》
20. 李 兵：《書院教育與科舉關係研究》
21. 黃俊傑(編)：《二十一世紀大學教育的新挑戰》
22. 黃俊傑(編)：《二十一世紀大學教育的新展望》
23. 黃俊傑(編)：《光復初期的臺灣：思想與文化的轉型》
24. 李明輝：《四端與七情：關於道德情感的比較哲學探討》
25. 陳立勝：《王陽明「萬物一體」論：從「身一體」的立場看》
26. 黃俊傑(編)：《東亞儒學研究的回顧與展望》
27. 高明士(編)：《東亞教育史研究的回顧與展望》
28. 陳瑋芬：《近代日本漢學的「關鍵詞」研究：儒學及相關概念的嬗變》
29. 鄭吉雄、張寶三(合編)：《東亞傳世漢籍文獻譯解方法初探》
30. 鄧洪波：《中國書院史》
31. 辻本雅史：《日本德川時代的教育思想與媒體》(張崑將、田世民譯)
32. 黃俊傑(編)：《東亞儒者的四書詮釋》
33. 鄭吉雄(編)：《東亞視域中的近世儒學文獻與思想》
34. 高明士(編)：《東亞傳統教育與法制研究(一)：教育與政治社會》
35. 高明士(編)：《東亞傳統教育與法制研究(二)：唐律諸問題》
36. 高明士(編)：《東亞傳統教育與學禮學規》

37. 楊祖漢：《從當代儒學觀點看韓國儒學的重要論爭》
38. 黃俊傑、江宜樺(合編)：《公私領域新探：東亞與西方觀點之比較》
39. 張寶三、楊儒賓(合編)：《日本漢學研究續探：思想文化篇》
40. 葉國良、陳明姿(合編)：《日本漢學研究續探：文學篇》
41. 陳昭瑛：《臺灣與傳統文化》
42. 陳昭瑛：《儒家美學與經典詮釋》
43. 黃光國：《儒家關係主義：文化反思與典範重建》
44. 李弘祺(編)：《中國教育史英文著作評介》
45. 古偉瀛(編)：《東西交流史的新局：以基督宗教為中心》
46. 高明士(編)：《東亞傳統家禮、教育與國法(一)：家族、家禮與教育》
47. 高明士(編)：《東亞傳統家禮、教育與國法(二)：家內秩序與國法》
48. 高明士：《中國中古的教育與學禮》
49. 林月惠：《良知學的轉折：聶雙江與羅念菴思想之研究》
50. 鄭仁在、黃俊傑(合編)：《韓國江華陽明學研究論集》
51. 吳展良(編)：《東亞近世世界觀的形成》
52. 楊儒賓、祝平次(合編)：《儒學的氣論與工夫論》
53. 鄭毓瑜(編)：《中國文學研究的新趨向：自然、審美與比較研究》
54. 祝平次、楊儒賓(合編)：《天體、身體與國體：迴向世界的漢學》
55. 葉國良、鄭吉雄、徐富昌(合編)：《出土文獻研究方法論文集初集》
56. 李明輝：《儒家視野下的政治思想》
57. 陳昭瑛：《臺灣儒學：起源、發展與轉化》
58. 甘懷真、貴志俊彥、川島真(合編)：《東亞視域中的國籍、移民與認同》
59. 黃俊傑：《德川日本《論語》詮釋史論》
60. 黃俊傑(編)：《東亞視域中的茶山學與朝鮮儒學》
61. 王曉波：《道與法：法家思想和黃老哲學解析》
62. 甘懷真(編)：《東亞歷史上的天下與中國概念》
63. 黃俊傑：《戰後臺灣的轉型及其展望》
64. 張伯偉：《東亞漢籍研究論集》
65. 黃俊傑、林維杰(合編)：《東亞朱子學的同調與異趣》
66. 林啟屏：《從古典到正典：中國古代儒學意識之形成》
67. 黃俊傑：《臺灣意識與臺灣文化》
68. 黃俊傑：《東亞儒學：經典與詮釋的辯證》
69. 張崑將：《德川日本儒學思想的特質：神道、徂徠學與陽明學》
70. 高明士：《東亞傳統教育與法文化》
71. 古偉瀛：《臺灣天主教史研究論集》
72. 徐興慶、陳明姿(合編)：《東亞文化交流：空間·疆界·遷移》
73. 楊國樞、陸洛(合編)：《中國人的自我：心理學的分析》
74. 葉光輝、楊國樞(合編)：《中國人的孝道：心理學的分析》
75. 潘朝陽：《臺灣儒學的傳統與現代》
76. 鍾雲鶯：《清末民初民間儒教對主流儒學的吸收與轉化》