

遊園·今夢

王音潔*



〈牡丹亭〉扇面 （寧銳繪）

本文以“風景”為切入點，比較小說《看得見風景的房間》，對古典戲曲《牡丹亭·驚夢》一折加以重讀。重點聚焦於“遊園”中對風景的描述，借助“線條”這一中國繪畫的基本構成元素論證〈驚夢〉中“風景”描繪對杜麗娘這一抒情主體的建構的重要性，以及這種視覺方式背後的傳統文化心理，強調傳統的突破、情愛的突圍使主體衝破總體象徵秩序所帶來

*王音潔，浙江工商大學藝術學院副教授，中國美術學院美術學博士，專攻領域在視覺文化，研究繪畫、雕塑、戲劇、電影等一切藝術類型中的抽象性視覺因素，關注當代藝術中的觀念流變及其後的政治傳播學策動。

的思想能量。從第一部分遊園中主體的復甦，到第二部分主體的陷落，再到第三部分之抒情主體的重建，論述杜麗娘這一人物塑造的獨特性，以及湯顯祖在《牡丹亭·驚夢》一折裡顯現的創作觀與察世之道，意在闡明湯顯祖獨特的觀察方式背後繁複的思想脈絡——中國文化“抒情的傳統”和“以情反理”的自由意志表達。浪漫情愛叙事何以成為經典文本彰顯思想的能量，視覺表現又如何上昇為知覺的問題進而成為真理的表達，湯顯祖的“至情”說，在現代文本的印照下，又能在何種意義上燭穿觀念裡的敘述神話而自明？此處援引西方現代話語資源，希圖在中國傳統文論的本體論批評方法之外另闢蹊徑，在現代思潮印證下比對考量，承接傳統畫論研究之方法，貫通視覺與文論，激發我們對於古典文藝思想的重新認識。

杜麗娘在春色中遊園，驚覺生命力的湧動，繼而驚夢，繼而傷逝。她在自己身上發現了真理，感到一種智性的好奇。她在夢中那般動用了身體，因而知道冒出了一些新意，這好像是第一次，主體注入身體之中，獲得一種新鮮感，那就是自由。而激情的身體則意味着：積極參與到這個我原來的的身體沒夠到的新的身體的各種後果中。湯顯祖十分充分地捕捉到這一點可貴的自由，並且繼續推進這充滿奇想的事件，接下來的幽媾就合情入理了。遊園之後，充滿新意的身體於焉到來。

但這種新意是怎樣到來的呢？它如何能通過一場遊賞抵達身體中並成就新的身體呢？這並非杜麗娘成年後（年已及笄）經受的第一個春天，而這花園春光也不單為她一人勝放，為何獨對她具有如此魔力？討論到《牡丹亭》中的〈驚夢〉這一折時，人們通常會提及自然與杜麗娘之間的呼應交融，並談到杜麗娘生命意識的喚醒；又或者將之置於晚明“有情論”⁽¹⁾的宏大視域裡。然而，凡事一以“生命”二字定論，難免空泛（雖然這麼做在大多數人的心中不會引起甚麼詫異，反而相當適應），加之“情教論”的一套說辭，更使得它合情合理。但如果不從傳統中有所萃取提煉，不試圖辨析內中隱沒的語義，不與當下語境有所印證與抉發，它的正確就反而成為一種思考的羈絆，是一個有明顯結構的母式，而不是真有時代的創見和思想的突破的獨特藝術品，因而反顯本體化批評語境之蒼白。假設在過去的情境下祇能以“生命”一詞冠之，那麼到了今天全球

化的語境裡，景觀主義（the theory of spectacle，尤其指向今日媒介與資本和政治全面勾連，形成意識形態客體的當下）全面興盛的今天⁽²⁾，顯然可以談論得更深入些，特別是針對那些被習慣定式拘囿而未能充分顯露問題的曖昧灰暗部分。從情景交融到托物比興，我們的文化傳統裡充溢這樣的對景觀的表述，但對今天的情境來說，怎樣充分使用自然風景（landscape），怎樣穿透全面的景觀化而使抒情主體凸顯，使主體衝破總體象徵秩序來彰顯思想光芒，我以為這是〈驚夢〉一折對於當下的境況特別具有意義之處。

凝視的線條

〈驚夢〉一折，甫一出場，杜麗娘唱：

【繞地遊】[旦上] 夢回鶯轉，亂煞年光過。人立小庭深院。[貼上] 炷盡沉煙，拋殘繡線，恁今春關情似去年？

【步步嬌】[旦] 媚晴絲吹來閒庭院，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。步香閨怎便把全身現！

【醉扶歸】[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。不提防沉魚落雁鳥驚喧，則怕的羞花閉月花愁顫。

【皂羅袍】[旦] 原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。朝飛暮卷，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船，錦屏人

忒看的這韶光賤！

【好姐姐】[旦] 遍青山啼紅了杜鵑，茶蘼外煙絲醉軟。春香呵，牡丹雖好，他春歸怎佔的先？[合] 閑凝眄，生生燕語明如剪，嚶嚶鶯歌溜的圓。⁽³⁾

身在深閨中的杜麗娘，行為路線全是父母所規定，祇要她“但略識周公禮數”，“不枉了銀娘玉姐”，“謝女班姬女校書”⁽⁴⁾，或僅是“香閨坐，拈花剪朵”，“琴書外自由好騰那”⁽⁵⁾。除刺繡識字外，時代和社會地位命定她無所事事，無非是別人替她選擇的生活樣式。由於活在其中，走到哪裡，都不會感到矛盾衝突。因為在同一種基調的景觀裡，各種東西都可以並置，行為舉止也全在控制之中。這情形類似美國電影《楚門的世界》(The Truman Show)，影片中的那位一出生就放置在大攝影棚構造的“假定生活”裡，供電視媒體製作真人秀的楚門，被整套高度虛擬、程式化的展示性生活(圖像流)欺瞞而至帶走一切現實感。生活中流動的速度和節奏完全是由別人來控制，如果沒留一絲裂縫，讓身處其中的人去懷疑，去戳穿這種高度虛假下的人生，他就祇能喘氣不及地跟着這個嚴絲合縫、自成邏輯卻極其矛盾的景象走，永久地屈服於它。

而一趟母親口中“恁般景致，再不提起”的後花園之行，卻行出了別樣天地。在這次遊園中，真相衝進了秩序裡，其光芒蓋住並破壞了秩序。因而有贊曰：“〈驚夢〉中的遊園和緊接着的〈尋夢〉是她一生中僅有的實際行動，是值得大書特書的歷險記。”⁽⁶⁾

那麼，在那僅有的幾段描繪後花園的文字裡，我們究竟看到了甚麼？

徐朔方在〈《牡丹亭》解說〉裡點評道：

——深閨中的人祇能在若有若無的遊絲中窺見春的消息。同時這也是她春情萌發的象徵。一年中最美好的春天，一生中最美好的青春，以及青春的覺醒，三者合一是〈驚夢〉的妙用。

細看〈遊園〉這幾句曲詞，不難發現觀賞者(杜麗娘或湯顯祖)對於風景的凝視。曲詞中更有“閑凝眄，生生燕語明如剪，嚶嚶鶯歌溜的圓”一句，是久視至斜睨的恍惚。這種凝視究竟使情境催生了怎樣一種不同的效果呢？不妨從〈驚夢〉首句“嫋晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線”談起。李漁曾在《閒情偶寄》卷一〈詞采〉中評道：

以遊絲一縷，逗起晴絲(情絲)。發端一語，即費如許深心。可謂慘澹經營矣。

製曲初心，不過因所見以起興，則瞥見遊絲，(……)由晴絲而說及春，由春與晴絲而悟其如線也。⁽⁷⁾

李漁本意在於批駁湯顯祖曲辭的曲折難解，卻帶給我們窺解湯顯祖創作〈驚夢〉的重要線索。試想湯顯祖制曲之初，抬頭瞥見窗前柳條，將之置入詞曲，發端吟詠。以柳絲替晴絲，以晴絲喻情思。然後走筆至：“朝飛暮卷，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船……”在杜麗娘的眼裡，或說是湯顯祖的眼裡，春光以最具體且細微的如縷如絲的狀態展示於人前。繚亂的春光到處彌散，佳美天氣裡飄蕩着晴絲、煙絲和一霎的雨絲。萬千的線條儼然是春光、青春、春情的素



實景多媒體戲劇《遊園今夢》之杜麗娘
昆曲楊崑與舞者小珂(劉洋拍攝)

描，撩亂了杜麗娘的心智，同樣也穿透文字，到達看客的心底。

無獨有偶，畫家吳冠中就曾畫墨彩〈春如線〉並撰文：

曾看俞振飛表演《遊園驚夢》，其中一句唱詞給我留下深刻印象：“春如線。”“剪不斷，理還亂。”李煜之情也絲絲入線；“藕斷絲連”，線，形象地表達了情之纏綿。我的繪畫經常墜入線之羅網，從巨象的紫藤之糾葛發展到抽象的“情結”，縱橫交錯，上下遨遊。⁽⁸⁾

他因此用線來繪寫青春，表現春光的消逝。曲詞家以視覺構成元素描繪場景；畫家則經由文辭，同樣觸發對視覺的狀繪。兩廂印證，足可看出“線條”這一視覺語言的重要性。

貢布里希在《藝術的故事》裡指出，中國的繪畫喜歡使用起伏的線條，賦予畫面一種運動感。⁽⁹⁾唐君毅也說過：“中國藝術中所崇尚之優美之極至，在能盡飄帶精神。極優遊回環虛實相生之妙，而亦可通於壯美。”⁽¹⁰⁾他們在此談到的，已超出單純情緒的表達，而指向中國繪畫中更核心的話題：筆法。中國繪畫六法之中有“骨法用筆”，指的就是用筆法把捉物的骨氣以表現生命動象。氣韻、風神須由骨法來體現。《文心雕龍·風骨》云：“怱悵述情，必始乎風；沈吟鋪辭，莫先於骨。”而“練於骨者，析辭必精；深乎風者，述情必顯”。文論和畫論一致，用骨法來指內心的感受和蘊蓄。中國畫的線條帶起飛動姿態的節奏和韻律，呈現出來，就是物之骨。

湯顯祖深諳此道，先鉤取物象輪廓，“夢回鶯囀，亂煞年光遍。人立小庭深院。”接着“嫋情絲吹來閒庭院，搖漾春如線”。從遠景到近景，由虛到實，再經極緊密連綿的繁筆“翠生生出落得裙衫兒茜，豔晶晶花簪八寶填”，回環往復，及至“良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院？”，由遠及近，由物及人，全部景象籠罩在無邊的太息和追思裡。

傳統繪畫的觀察方式所捕獲到的，不再是一種尋常風景，而是經由人的遊目與凝視而來的內在風景。湯顯祖由線條下筆，把捉春光之“骨”，也祇有這樣的春光能擔得一份重任，使杜麗娘對青春和生命的追求，對愛情的熱望，能在遊園中得到酣暢的表現。而凝視作為一種有力的“看見”，直接將後花園的物象凝結在某一時刻。讓呂克·南西在《圖像之根基》(The ground of the Image) 中形容道：

觀賞者停住了腳步，他(她)的雙腳變成圓規，給空間標以角度和廣度。就在這個臺階和門檻前，凝視才成為凝視。雙腳所立之處，是一座新廟的地基，定義了物的出現秩序：鳥、雲彩和閃電從中經過；風景就是這樣一座新廟(波德賴爾曾一再說：自然是一座神廟)。⁽¹¹⁾

這是一雙“外師造化，中得心源”的凝視之眼，一雙彷彿已洞察不可見的內心王國的錯覺的眼睛，一雙為萬物定序的眼。它曾經逗留於展子虔的〈遊春圖〉中，徘徊在范寬的〈溪山行旅圖〉裡，迤邐在郭熙的〈早春圖〉上，也被〈蘭亭集序〉書寫成典範：“是日也，天朗氣清，惠風和暢。仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。”這是一種一致的觀察能力。這種獨特的“移人之情”的視力，一路逡巡，“滌洄委曲，綢繆往復”，可以“一觴一詠，足以暢叙幽情”，也可以使杜麗娘“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生”，“雖世殊事異，所以興懷，其致一也。”

而“線條”這一視覺語言在其中的運用，其功效不是在於能幫助藝術家創造錯覺，而是指得力於它，在一個偉大的藝術家手中，物象從此具有了半透明性，終使我們得以清新之眼，觀察並使用風景，或寫作，或狀繪。那道森嚴而封閉的景觀之門，景觀那種關於“自身統治秩序的不間

斷的演講，永不停止的自我讚美的獨白，其自身生活所有方面專極權管理的自畫像”的格式化一切的能力就戛然而止。在制式化的權力社會裡，人的語言被放到一個隔離區，語言成為“閨塾”裡陳最良那一套自我運行的教條，人成為失去了語言的動物。這種景象在資本和消費時代被又一次印證，這一路的亡魂再次附身於大眾傳媒或消費之上。而顯然，逃脫人的被捕捉、被裝置化祇有一種方式，人的主體的突圍。正如杜麗娘的驚覺，她對既定的人生路徑和社會角色，對死亡，宣告了她的勝利。湯顯祖則用她拆解、打碎了戕害人性的禮教的桎梏。

空的失陷

質言之，這種貫通於古典戲曲、詩、書、畫中的觀察之道，妨稱之為中國藝術的“抒情傳統”。

最早提出此一說的是陳世驥。他例舉文學而言，指出“中國文學的榮耀並不在史詩，它的光榮在別處，在抒情的傳統裡”。他繼而論到“以字的音樂做組織和內心自白做意旨是抒情詩的兩大要素”⁽¹²⁾。以《楚辭》和《詩經》為源頭，中國文學創作的主流是在這個抒情的傳統裡強勁發展起來的。高友工則將陳世驥的“抒情的傳統”推行至整個中國藝術中來論：

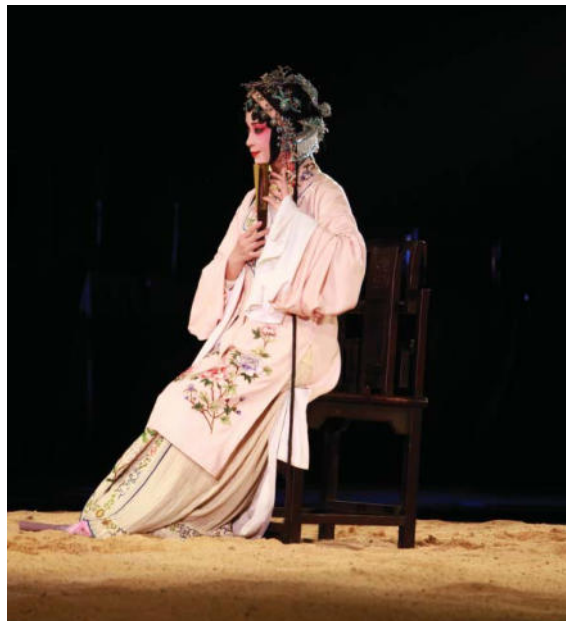
抒情傳統在本文中試專指中國自有史來以抒情詩為主所形成的一個傳統。這也許被認為一個文學史中的一部分現象。但我以為這個傳統所含蘊的抒情精神卻是無往不入、浸潤深廣的，因此自中國傳統的雅樂以迄後來的書法、繪畫都體現了此種抒情精神而成為此一抒情傳統的中流砥柱。⁽¹³⁾

與陳世驥的“內心自白意旨”類同，他認為中國“抒情美典”的核心是“創造者的內在經驗”，而美典的原則是要回答“創造者的目的和達此一目的的手段”。“抒情”着意之處，正是“在

結構中體現生命經驗之圓滿自足”，以形式美感召喚“人生意義的一種洞見和覺悟”。

王德威在〈“有情”的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉一文中梳理了“五四”以降海內外學者對中國抒情論述的風潮。文中寫道：“抒情”不僅標示為一種文類風格，更指向一組政教論述、知識方法、感官符號、生存情境的編碼形式，因此對西方啟蒙、浪漫主義以降的情感論述可以提供極大的對話餘地。現代西方定義下的主體和個人，恰恰是傳統“抒情”話語所致力化解，而非建構的主題之一。而世紀中期從沈從文、陳世驥外加唐君毅、徐復觀、胡蘭成、高友工等人的抒情論述其實應該視為20世紀中期中國文學史的一場重要事件。王德威更指出，在一片“史詩”的宏大敘事裡，這些有心人反其道而行，召喚“抒情傳統”，顯示了“抒情”作為一種文類，一種“情感結構”，一種史觀的嚮往，充滿了辯證的潛力。⁽¹⁴⁾

湯顯祖這個在傳統中浸淫的文人，顯然受益於這一整套抒情的編碼，這一點極易檢驗。從



實景多媒體戲劇《遊園今夢》劇照
杜麗娘扮演者浙江昆劇團楊崑（劉洋拍攝）

〈驚夢〉到〈尋夢〉，由〈寫真〉而〈離魂〉，湯顯祖將杜麗娘放置在庭院裡，由“嫋晴絲吹來閒庭院”，至“錦屏人忒看得這韶光賤！”融和的春光激發起愛情的渴望，遂產生對行將消逝的青春和生命的依戀，是此時靈光一現的獨特體會。在“詩情畫意的某一瞬間上，時間化為審美式的空間。古典和今事，逝去的和現存的，兩相照應，形成感性的統合”⁽¹⁵⁾，但縱是統合了，還嫌不夠，“遊園”的步履止於“閑凝眄”，是“生生燕語明如剪，嚶嚶鶯歌溜的圓”，恍惚於春情中的杜麗娘，凝視着，微合眼臉，之前種種對風景的描述消失了，取而代之的是“燕語”、“鶯歌”。“‘閑凝眄’，祇見其聲而不見其形，正好寫出杜麗娘的悵惘”⁽¹⁶⁾。可為參照的是，李商隱〈暮秋獨遊曲江〉詩云：荷葉生時春恨生，荷葉枯時秋恨成。深知身在情長在，悵望江頭江水聲。劉學鍇評末句曰：“‘江頭江水聲’不曰‘聽’而曰‘望’，似無理，卻傳出悵然茫然神態，特具神味。”⁽¹⁷⁾ 兩人的獨遊，或春或秋，但同其為視而不見、聽而不聞的失神狀態。景物消失了，祇有聲音，作為主體的人凝視空無，不再施與動作，而人與境同，人與物化。

與李商隱一樣，湯顯祖如此真切地描寫了杜麗娘在生命的某一節點上在時間中的失陷。從對“現實時間”的春與秋的體悟（李商隱是“荷葉生時春恨生，荷葉枯時秋恨成”；杜麗娘則道“常觀詩詞樂府，古之女子，因春感情，遇秋成恨，誠不謬矣”⁽¹⁸⁾），忽而降到無窮盡的哀恨中，人的世界和自然的世界的對映，在無限的時空流動裡結合起來。湧上他們心頭的和我們自身的，都是那一種對於人生在無限世界中的意義之沉思與默念之悵惘，“深知身在情長在”，“可惜妾身顏色如花，豈料命如一葉乎！”

在這裡，花園作為“一個時間的地點”⁽¹⁹⁾，遊園這個行為在惘然的瞬間成為面對巨大未知的敞開，成為在有限中定義無限的嘗試，它因此掙脫了具體的因果連貫，被寫入“宇宙時間”（或說時間寓意）裡。杜麗娘在“我”和“現在”之

間低聲吟唱着，這兩個詞之間的意味無盡延宕，這一刻的空則更令我們於靜動死生間之流轉，有所嘗味，命運感油然而生。這段花園裡的獨白以其即興性、瞬間性、主觀性，棲居於短暫和有限中，象徵一種永恆和無限，將主體昇華到更高的命運刻度上，更是在藝術上完成了對既有抒情編碼形式的突破。而更令當下的創作者驚羨之處，應該是杜麗娘作為抒情主體這一刻達到的圓滿與自足。站在後現代的旋流中，王德威曾慨歎現代作家所面臨的慾望對象的消逝，象意、質化系統的潰散⁽²⁰⁾，這樣的歎息聲敲打在現代諸多創作文本上，對於那個至關重要的抒情主體的逃遁虛化，縱使用盡心力也祇剩徒然喟歎的尷尬，作為當下的我們，應是體會良多。

愛是一種思想

貢布里希在〈藝術中的視覺分析〉一文中討論了“純真之眼”之不可能。他認為，人類社會不存在拋開一切記憶與傳統獨立的“純真之眼”，藝術一時一刻也不能擺脫程式或視覺經驗。這一種先期存在，和“抒情的傳統”其實是有相似處的，因為正如湯顯祖創作《牡丹亭·遊園》，這樣的一種能力不僅僅在於眼睛看見，在於一種天才心靈的純真的被動性，而更有其它的心靈支撐使然。既然有先於西方藝術家存在的藝術母題與傳統，也就不奇怪有先於中國文人藝術家存在的抒情編碼。問題在於，如果秉持這一說法，那就宣佈了後世一切努力之不必要，陷入哲學上的無限倒退（infinite regress）：任何事物的解釋祇要依循從前的概念。貢布里希因而極為肯定那些成功的革新家，稱道他們不僅嘗試拋棄傳統，也拋開“純真之眼”，克服那促使他依照已知的圖畫去看母題的心理定向。在“觀看”（seeing）和“知道”（knowing）之間，有藝術家不停揭開習慣面紗的努力。⁽²¹⁾

那麼這種努力是否也體現在《牡丹亭》裡呢？除了傳統的延續與滋養，《牡丹亭》還揭示甚麼呢？《中國文學史》裡有此的評價：

這種從愛情的角度上表現的“情”與“理”的衝突，與明中葉的進步思想家反對程朱理學以擺脫禮教的束縛的衝突，是一脈相通、遙相呼應的。⁽²²⁾

有學者言，明代“主情”文藝思潮席卷文壇，文人開始意識到文學本身所特有的藝術價值，而獨立的文學主體意識的覺醒，帶動了創作的自覺與深化。他們宣導以人的“非理性主體”為核心的創作理論，深刻促進了晚明文學自我意識的覺醒，對於文學觀念與審美形態的變革具有重大而深遠的影響。⁽²³⁾也就是說，《牡丹亭》這樣一個“才子佳人浪漫傳奇的最成功體現”⁽²⁴⁾，絕不單是扮演了一出浪漫愛情戲之功能，它自有思想的份量。吳梅認為湯顯祖言情，是對談性理的偽君子的鄙棄，並認為湯顯祖筆下的“至情”，可以超越時空，永生不滅。⁽²⁵⁾葉長海在〈理無情有說湯翁〉一文則直接提出“情是思想（主觀精神）”，情愛作為一種思想的力量而存在。

有趣的是，蘇格拉底也說“愛是一種思想”⁽²⁶⁾，如果不算對它的誤用的話，我們不妨認為，這是情愛作為思想的另一條佐證。但這同樣是相當令人困惑的說法，因為通常認為，愛是身體，是慾望，是情感，它絕不是理性的表達因而向來不賦予重要性。譬如我們知道，如若《牡丹亭》僅限於對個人情慾的肯定，就同一時期的作品而言，它的藍本《杜麗娘慕色還魂》，比它有份量的多，為何獨前者影響巨大？這令我們聯想到阿蘭·巴迪歐在《愛的多重奏》裡提到的柏拉圖對愛的論述：在愛的衝動之中，有着共相（普遍）的某種萌芽。因此他認為，愛的體驗是一種衝動，朝向柏拉圖稱為理念的東西。因為當你祇是簡單愛慕某個身體時，已然置身於朝向美的觀念之途。⁽²⁷⁾他進而把愛稱作“通向真理的步驟”，是一種體驗，在這體驗裡某種類型真理被建構起來。那麼，《牡丹亭》之重要性，是否因為它顯現了這種愛之真理呢？

不妨再參照一個文本。1908年，E. M. 福斯特出版了小說《看得見風景的房間》（*A Room with a View*，簡稱《風景》）。雖世易時移，但在描寫一個封閉環境中長成的上層女性的自我覺醒，描寫人物在特定地點被特定情境喚醒這一點上，與《牡丹亭》有頗多呼應。

英國的中產小姐露西來到風氣熱烈開放的意大利，雖一再壓抑情感，卻在一次群體性出遊中解放了自己，與喬治·艾默森先生在紫羅蘭臺地裡親吻。又經過種種誤認，相愛的人走到一起。其中定情的一幕，福斯特同湯顯祖一樣，運用了風景的元素。他不以露西的觀察，而以對周遭風景的再現來展示客觀環境：

就在這時，她腳下的地面塌下去，她不由叫了一聲，從林子裡摔出來。她給籠罩在陽光與美景之中。她掉在一片沒有遮攔的小臺地上，整片臺地從這一頭到那一頭都鋪滿了紫羅蘭。（……）

可以看到她腳下的斜坡十分陡峭，大片紫羅蘭像小河、小溪與瀑布般往下沖，用一片藍色澆灌着山坡，（……）這片臺地是泉源，美就是從這個主要源頭湧出來灌溉大地的。（……）

喬治聽見她到來便轉過身來，他一時打量着她，好像她是突然從天上掉下來似的。他看出她容光煥發，花朵像一陣陣藍色的波浪衝擊着她的衣裙。他們頭頂上的樹叢閉合着。他快步走向前去吻了她。⁽²⁸⁾

相應的，導致情感致命轉折的一幕，在《牡丹亭》裡是發生在〈驚夢〉一折：

【山桃紅】則為你如花美眷，似水流年。是答兒閑尋遍，在幽閨自憐。轉過這芍藥欄前，緊靠着湖山石邊。和你把領扣松，衣頻寬，袖梢兒揜着牙兒苦也，則待你忍耐溫存一晌眠。是那處曾相見，相看儼然，早難道這好處相逢無一言？



實景多媒體戲劇《遊園今夢》劇照
杜麗娘扮演者浙江昆劇團楊崑（劉洋拍攝）

【鮑老催】單則是混陽烝變，看他似蟲兒般蠢動把風情扇，一般兒嬌凝翠綻魂兒顫。這是景上緣，想內成，因中見。淫邪展汗了花臺殿。

【山桃紅】這一霎天留人便，草藉花眠。則把雲鬟點，紅松翠偏。見了你緊相偎，慢廝連，恨不得肉兒般團成片也，逗的個日下胭脂雨上鮮。⁽²⁹⁾

假若說在《牡丹亭》裡，湯顯祖動用了一個中國或者說東方藝術的“抒情傳統”來幫助他的女主人公完成一場自我的冒險（也有論者言之為“女英雄冒險追尋自我完成的內在旅程此一神話原型主軸”⁽³⁰⁾），那麼福斯特也調動了一個龐大的西方語境裡自我解放的老話題。他的女主人公露西小姐結結實實地遭遇了所處階層的保守秩序與自我情感的劇烈衝突。幸運的是，喬治出場了，一個勞工階層的年輕男性，作為露西內心真實的那一面，挾着意大利的風物與人情，幫助露西一起發現自我。“福斯特把他關注的焦點從審

美的空洞和無私的罪過轉向了一個年輕女子對愛與藝術真實性更加當代化的追求中”（羅森鮑姆 Rosenbaum）⁽³¹⁾。這與杜麗娘既有一致性，又有實質的不同——細想之下我們知道，其實，杜麗娘至死沒有見過真的異性，柳夢梅祇是一個虛構，整個愛情故事純屬杜麗娘的自我想像，自我沉潛，自我滿足。而幸運的露西小姐，則是在意大利文藝復興的餘波脈動裡，在真實的邂逅中，喚醒內心。杜府花園和菲耶索萊（Fiesole）的紫羅蘭臺地，造就兩位女性的生命轉折，在關鍵的場域內，杜麗娘失陷於花園，露西則遭逢生命的靜默（the silence of life）。

我們可見到一個有趣的對比：兩位女性享用的教育資源。一位可沉浸於貝多芬的音樂中，祇要“一打開鋼琴，就進入一個比較扎實的世界，不再百依百順，也不屈尊俯就，不再叛逆，也不再是個奴隸。”這是露西獲享的自由。一位則受教於老學究陳最良，〈閨塾〉一折雖被授予“詩經”，但〈關關雎鳩〉一篇都被曲解得血肉全無。假如按照盧曼的看法，親密性是生產出來的，由語義構成的話，那麼生活於19世紀末20世紀初的英國中產階級小姐露西，她獲得親密的情感就比12世紀末的杜麗娘要容易得多，最起碼，她的受教經歷創造出不少掌握親密語義的可能。而女性作為社會語境裡被動的一隅，對先在的社會符碼的依賴性遠超男性。兩相對照之下，或可更令我們明白徐朔方的論斷：“杜麗娘不是死於愛情的被破壞，而是死於對愛情的徒然渴望。”露西所處的社會環境提供了這種親昵的情感需要的結構：與家人的關係、音樂、出遊的機會。反觀杜麗娘，則處於高度被掌控制製的社會空間裡（在私密的家庭生活裡，親密也蕩然無存，總不過是為“他日到了人家，知書知禮，父母光輝”而做的一套程式。），個人情感的釋放祇有靠自然（遊園）給予，是生活惟一的光亮處。

遊園之後的綺夢裡，杜麗娘遭遇了吉登斯在《親密關係的變革——現代社會的性、愛和愛欲》一書裡言及的“激情之愛”（passionate love）：

它是愛意和性之間的紐帶，伴隨的是一種急於從平淡的常軌中解脫出來的意願。它又是如此的動人心弦，以致具有宗教般的熱忱。眼前的一切忽然為之一振，而個體則從庸碌的生活中連根拔起，令人欣然為之付出代價，做出偏激之舉或是重大的犧牲。⁽³²⁾

毫無疑問它是危險的，它的無根無由使之不能指向未來，卻有極大的破壞力，是個無法處理的難題，是堅持到底的冒險，因而杜麗娘祇有死亡。

與“激情之愛”對舉，吉登斯拈出另一個“浪漫之愛”(romantic love)。這個看似熟常的情感名詞背後另有深長的淵源。在吉登斯看來，在歐洲，與基督教道德價值緊密相關的愛情理想出現了。人要認識上帝，就要將自己交與上帝並通過這種方式自我認知，這成為男女之間神秘結合的組成部分。經由此途，短暫而理想化的對他者的激情之愛，與一種更長久的感情——面向被愛的客體之情聯繫起來。同時，伴隨着18世紀以來盛行的浪漫主義思潮影響，人們的情感需求裡出現了“講述”(narrative)的需要，欲將個人的生活與社會性的視角結合，因而有了“浪漫”(romance)這樣一種新發現的敘述方式。理性精神下，人們無法忍受個人情感的無所依傍，要為它尋找依據，將其秩序化且命名之，“浪漫”裡因而預含了對崇高性的追求。在這個意義上，“浪漫”不再像通常認為的那樣是不真實且指向虛構的，反而成為人們掌控未來的潛在路徑。⁽³³⁾

露西的情感，我們不妨稱之為“浪漫之愛”：它遠沒有《牡丹亭》中那麼突然與極端。在露西情感經驗的養成裡，有作為清教徒背景下的規制與壓制，整個文化也服膺於對“‘克服自然狀態’，擺脫不理智衝動的支配，擺脫人對塵世及自然的依賴”⁽³⁴⁾的教益的絕對信賴。但在露西的心中，某些東西還是引起激蕩，她被喬治吸引，他們親吻，這個過程則令她的生命與自由和自我實現融匯貫通，結成新的紐帶。

停留在命名裡的比較仍是表面化的，我們應該看向更深處——動情之一霎後，兩段情感裡的女性的內心反應，它們是如此不同，值得再三思量。在《風景》中，紫羅蘭臺地的親吻以後，露西不停地和表姐訴說悔恨之意，並深深地歎息着。她想象的完美畫面是“怎樣去描述這事，那種種感受、陣陣迸發的勇氣、有時感到的莫名其妙的歡樂、說不清楚地自我滿足，都應該細緻地在她表姐的面前和盤托出，然後對這一切進行清理並作出解釋。”⁽³⁵⁾正如吉登斯所言，她那極端的自我暴露裡“藏着某種自我審視的方式：我覺得別人怎樣？別人覺得我怎樣？我們的感情是否‘深厚’，能支撐長久的依戀嗎？”⁽³⁶⁾敘事的觀念進入了個體的生命中。露西此刻懵懂着想借道宗教、傳統和文化，借道周遭環境來生產出或逃避掉自己的意義和真理。當然最後她仍依從內心作出選擇。愛使主體走出反動和曖昧，成為露西走出黑暗大軍的惟一動力，因此克勞德·薩墨斯才認為“靠着驚人的藝術勇氣，福斯特把浪漫主義素材轉變成了思想小說”⁽³⁷⁾。

對於杜麗娘來說，花園的意義太為獨特，它是她產生情慾的泉源，也是生命裡親密感的惟一來源。但這種親密情感的獲得方式對於我們現代人來說顯然有着全然的陌生感。孤獨的杜麗娘在驚夢後，支開春香，再一次到花園尋夢。“那一答可是湖山石邊？這一答似牡丹亭畔”，但“來時荏苒，去也遷延”，“昨日今朝，眼下心前，陽臺一座登時變”。羞於承認的交歡場景，她在尋夢中一一追憶，最後在“尋來尋去，都不見了”的傷感的哀歎裡將一腔情思投注於梅樹，愛人的化身。既使幾百年過去，相對於後世的人們，這樣的行動仍堪稱壯舉，因為那是對自己情慾的確認，不躲閃，也不需要另外的東西來映襯和解釋，與道德無關，直達真理。現代社會以來人們最匱乏的能力，是去擁有這種純然屬於自己的脫離社會共同眼光考量的親密感，這種親密感給予人真正的思想的力量，因為它使人重新變得溫柔、脆弱與敏感，敏感地回到我們共同的創造

的源頭，敏感地成為一個果決於自己命運的人。

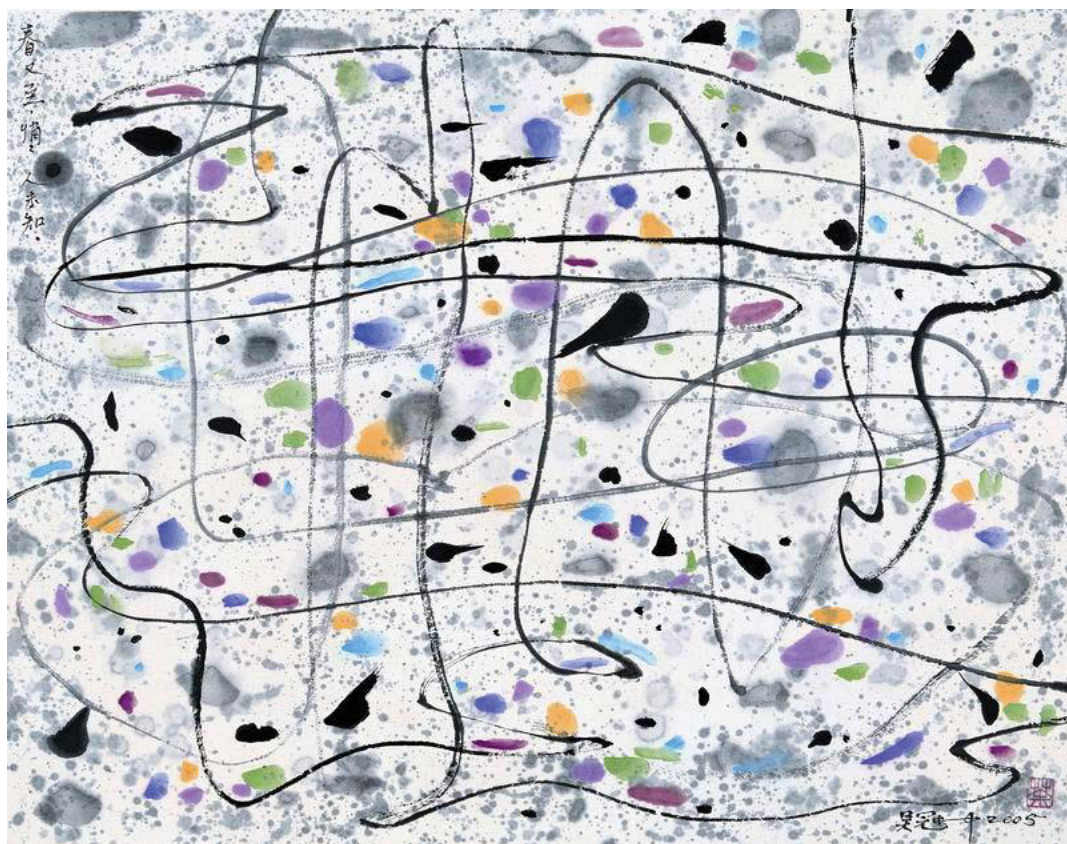
阿蘭·巴迪歐《當代藝術十五講》裡提出：

甚麼是藝術的真理？藝術真理不同於科學真理、政治真理或其他類的真理。藝術真理總是關於知覺的真理，它是感性的概要。這不是靜態的知覺傳達。藝術真理不是感性世界的臨摹或者靜態的感性表達。我的定義，藝術真理是理念自身在感性世界中的事件。它是關於我們和世界的感性關聯的新定義。

正是在“感性即為藝術真理，愛即為一種思想”這樣的驚人一致性裡，在創造並呈現“不知何起，一往而深，生者可以死，死可以生”這樣新的人類“感性表達”意義上，我們給予愛情以思想的分量。因為唯有真正的愛情帶來行動的勇氣，導向真的行動力。而這種行動裡，有真的革

命——相愛的人拿出勇氣，超越秩序，改變常規，通過超越性來達到對愛的力量的把握。因此“愛成為政治，從兩個人的愛出發，去到集體中追求‘平等地一起創造’”⁽³⁸⁾。真的愛情就是政治，因為它們都通向真理，包容差異，實現創造。女性拿出了行動力，杜麗娘來到花園，父權的封建禮教轟然坍塌；她抑鬱擇死（杜麗娘“奴命不中孤月照，殘生今夜雨中休”），更是彰顯自由意志的勝利；露西則隱約覺得，在得到她所愛的人的同時，她也將為世界爭取到一些東西。⁽³⁹⁾

寫作或是繪畫，是為了將人類的真正姿態，那種特殊的存在（special being）認領出來。杜麗娘在幾百年前某個春日裡的閑凝眄，喚醒了生命的親密感，某種強大的感性能量。它促發的偉力，使人類的遭遇達到相當大的張力。這張力將人類的命運放到迴旋加速器上，使我們隨她一起，獨特、原創、深刻地活着。這樣的感性，就



〈春如線〉吳冠中繪（來自畫冊掃描）

是思想本身。擁有這一罕見能量的主人公，才能將“至情”狀態徹底完整地呈現出來，成就抒情主體的圓滿自足，才能彰顯湯顯祖之“以情反理”的當然合法性。

結語：衝破秩序的抒情主體

《牡丹亭·驚夢》一折，意蘊極為豐富，這裡單單拈出“遊園”之風景部分，既為比較觀察事物之方式，也是試圖從藝術史論角度，給湯顯祖研究注入一點新意。作為一個獨特的人物形象，杜麗娘被詠頌至今，但她身上之女性情慾與理想追求，並不祇為“衝破封建”四字所能夠概括無遺。那麼，獨特性何來？可否不僅僅止步於“獨特”之名號，而深入抉發下去呢？

本文重點論述了湯顯祖在《牡丹亭·驚夢》一則裡顯現的創作觀與察世之道，意在闡明湯顯祖獨特的觀察方式背後繁複的思想脈絡——中國文化“抒情的傳統”、傳統之突破性和自由真理的體現。“情感”這一議題在當今古典文學的研究框架裡重出疊現，價值何在？這裡就不得不談到另一個話題：來自他者世界的衝擊與燭照。〈驚夢〉裡有風景的再發現，隨即是人的再發現。而當今時代，隨着政治、資本與大眾傳媒的勾連日深，與“景觀主義”（the theory of spectacle）相關的話題被觸及的頻率也日益增多，加上現實生活中“事功”一面的壯大，傳媒社會的全面景觀化現象幾乎有為當代生活命名之危險，舉目已無風景可言，祇有景觀。此處援引西學，以居伊·德波的“景觀主義”為批判的話語資源，同時以阿蘭·巴迪歐對於“真愛”的言說作進一步拓展話題，是想另闢蹊徑，在中國傳統文論的本體論批評方法之外，在現代思潮印證下比對考量，反思我們對於古典文藝思想的認識和再創作中的新生機。王德威在論述這一問題時認為：抒情傳統所召喚的歷史意識必須持續於時空經驗裡，與“當下此刻”相互印證。因此出現的駁雜動機和變數，就有待我們的檢視反省。⁽⁴⁰⁾ 本文的寫作也

算是對“當下此刻”印證的呼應，期望以這種形式，於“人間偶然中勘出審美和倫理的秩序”，既為重新溫習那一組一組政教論述、知識方法、感官符號、生存情境的編碼形式，而非僅僅聽憑西方理論佔據話語資源，在我們豐沛的文化土壤裡扞格不合，也是以西方理論來貫通新的視角，激發生機。但比較的危險也在於此。我們對於傳統的文論、古典的研究有深植土壤裡扎實豐沛的資源，且面向當下，更因如阿多諾所言“在個體分崩離析的時代，才有了對群體盛世的崇拜”⁽⁴¹⁾而添增的幾分自恃，又如何言明比較的必要，併合情入理地賦予新詞？每當一場討論變得錯綜複雜、難解難分的時候，回過頭來追本溯源，總是不無裨益的。無論如何，情感之肇源應在對“事功”的超越中，這是根本的。但如何超越？借助於怎樣的藝術語言來完成超越？無論是線條還是線條中的風景，它們均是度量有限之無限的刻度。我們面對它們來闡釋，定須仰賴史觀的辯證與自省，也定須先釐清觀念裡的敘述神話，而非關“詩性”、“生命”、“情理”等泛泛之辭了。

【註】

- (1) 晚明文藝思想論述甚多，無須贅言。從李贄“童心”說到公安派三袁的“性靈說”，到馮夢龍的“情真”、“情教”說，到湯顯祖的“主情說”，隱然呼應建構晚明意識形態領域反對封建禮教、提倡個性解放的“有情論”思想。
- (2) 景觀主義要義，是居伊·德波爾在《景觀社會》一書中所說的：直接存在的一切全都轉化為一個表象（everything that was directly lived has moved away into a representation.）。spectacle 指的是將資本主義經濟物化現實已經抽離為一幅與物質生產過程分離的、由資本主義意識形態構成並再現的視覺圖景。而經工業資本主義經濟關係物化了的人與人的勞動關係，也再次被虛化為商業性影像表象中呈現的一具偽慾望引導結構。人們沉迷於這種景觀的“被製造性”裡無法自拔，而忘記了本真的社會存在。作為社會的一部分時，景觀是全部視覺和全部意識的焦點。但由於這種分離（這裡的分離指與直接存在 being 的分離），景觀才成了錯覺和偽意識的領地，而它的統一也不過是一種普遍分離的官方語言。德波爾指出，景觀並不僅指資本主義工業化後的情境，它根植於最古老的社會專門化——權力的專門化之中，景觀就是一種代表其他活動而表現

的專門化活動。對於其自身而言，景觀是等級社會的大使，在這一社會中，它發佈官方資訊並禁止其他話語。因此就這一點來說，構成景觀化的最現代的元素與封建專制體制下的社會有共通之處，杜麗娘身處的社會環境與當下的環境就更有相印證之處。也正是從這點出發，我們來談這種同一秩序下的突破問題，人的自我發現問題。Guy Debord (1931- 1994), *The Society of the Spectacle*, translated by Donald Nicholson-Smith, Brooklyn, NY, 1994. 國內譯有《景觀社會》，王昭風譯，南京大學出版社，2006年。

- (3) (4) (5) (18) 湯顯祖：《牡丹亭》，徐朔方、楊笑梅校註，人民文學出版社，1963年版，頁42-43；頁9；頁50；頁44
- (6) (16) 徐朔方：〈牡丹亭解說〉，《徐朔方集·第一卷 曲論稗論》，浙江古籍出版社，1990年版，頁407；頁415，
- (7) 李漁撰，杜書瀛評註：〈詞采〉，《閒情偶寄》卷一，頁11，中華書局出版社，2007年版。
- (8) 吳冠中，《畫外話·吳冠中卷》頁29，人民文學出版社，2000年版。
- (9) 貢布里希著，范景中、林夕譯：《藝術的故事》頁148，三聯書店，1999年版。
- (10) 唐君毅：《中國文化之精神價值》，頁256，廣西師範大學出版社，2005年版。
- (11) 讓—呂克·南西 (Jean-Luc Nancy), *The Ground of the Image*, translated by Jeff Ford, p. 62, Fordham University Press, 2005.
- (12) 陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》，頁2，遼寧教育出版社，1998年版。
- (13) 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《美典：中國文學研究論集》，頁91，北京三聯書店，2008年版。早在1965年，徐復觀在臺灣致力寫出《中國藝術精神》，也從音樂、書法、繪畫、詩論縱橫來論中國傳統美學的關鍵。
- (14) 王德威：〈“有情”的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，第三十三期，頁77-137，臺北中央研究院中國文哲研究所，2008年版。
- (15) 王德威：〈遊園驚夢，古典愛情——現代中國文學的兩度“離魂”〉，見華瑋主編《湯顯祖與牡丹亭》，頁679，臺北中央研究院中國文哲研究所，2005年版。
- (17) 劉學鐸：《匯評本李商隱詩》，頁302，上海社會科學院出版社，2002年版。
- (19) 張淑香：〈杜麗娘在花園——一個時間的地點〉，《湯顯祖與牡丹亭》，華瑋主編，頁259-288，中央研究院中國文哲研究所，臺北，2005年。
- (20) 王德威：〈遊園驚夢，古典愛情——現代中國文學的兩度“還魂”〉，《湯顯祖與牡丹亭》，華瑋主編，頁691，中央研究院中國文哲研究所，臺北，2005年。
- (21) 貢布里希：〈藝術中的視覺分析〉，《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》，頁236-238，林夕 李本正 范景中譯，湖南科學技術出版社2004年版。
- (22) 中國科學院文學研究所中國文學史稿編寫組編寫：《中國文學史》，人民文學出版社，1963年版，第三冊，頁956。
- (23) 王瑗玲：〈論湯顯祖劇作與劇論中之情、理、勢〉，《湯顯祖與牡丹亭》，華瑋主編，頁171，中央研究院中國文哲研究所，臺北，2005年。
- (24) 宇文所安：〈《牡丹亭》在《桃花扇》中的回歸〉，《湯顯祖與牡丹亭》，華瑋主編，頁507，中央研究院中國文哲研究所，臺北，2005年。
- (25) 吳梅在《四夢跋》裡提出：“明之中葉，士大夫好談性理，而多矯飾，科第利祿之見，深入骨髓。若士一切鄙棄，故假曼倩詠諧，東坡笑罵，為色壯中熱者，下一針砭。其自言曰：‘他人言性，我言情。’”
- (26) 阿蘭·巴迪歐在《愛的多重奏》中翻譯並引用柏拉圖《理想國》中蘇格拉底的對話：“我可愛的年輕人，事情就是這樣的。我們總是做不到，如同偉大的葡萄牙詩人佩索阿那樣認識到這個真理，即‘愛是一種思想’。年輕人，讓我告訴你們：誰若不由愛出發，誰就永遠不會明白甚麼是哲學”。參見《理想國》475B-D。但該書譯者鄧剛認為巴迪歐此處做了很大的改譯，已經面目全非，難以辨認。《愛的多重奏》，鄧剛譯，華東師範大學出版社，2012年9月版。
- (27) 阿蘭·巴迪歐：《愛的多重奏》，頁48。
- (28) E. M. 福斯特：《看的見風景的房間》，頁35，巫漪雲譯，上海譯文出版社，2007年版。
- (29) 湯顯祖：《牡丹亭》，頁44-45，徐朔方、楊笑梅校註，人民文學出版社，1963年版。
- (30) 張淑香：〈杜麗娘在花園——一個時間的地點〉，見華瑋主編《湯顯祖與牡丹亭》，頁262，臺北中央研究院中國文史研究所，2005年版。
- (31) (37) 許姪：〈從喬托壁畫到自然風光——《看得見風景的房間》中的遊客凝視和身份建構〉，《外國文學》2012年5月，第3期，頁69。
- (32) (33) (36) Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Society*, Stanford University Press, 1992. p. 38; pp.39-41; p. 44.
- (34) 馬克斯·韋伯著，彭強、黃曉京譯：《新教倫理與資本主義精神》，第102頁，陝西師範大學出版社，2005年版。
- (35) (39) 《看得見風景的房間》，頁88。
- (38) 陸興華：〈愛帶給我們行動的勇氣〉，《愛的多重奏·推薦序》，頁5，華東師範大學出版社，2012年版。
- (40) 王德威：〈“有情”的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，第33期，頁129，臺北中央研究院中國文哲研究所，2006年9月。
- (41) Theodor W. Adorno, “On Lyric Poetry and Society”, in *Notes to Literature*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Shierry Weber Nicholsen, Vol. 1, New York: Columbia University Press, 1992, p. 45.