

# 目 錄

緒 論	1
第一節 研究動機、範圍與方法 . . . . .	1
第二節 史傳曹操形象分析4—植基於「正統論」與「善惡論」 的價值定位 . . . . .	4
第三節 《三國演義》曹操形象分析—奸雄輪廓的勾勒與完 成 . . . . .	14
第一章 雜劇傳奇中曹操的舞台形象	23
第一節 曹操舞台生命的初始—元代三國戲 . . . . .	24
第二節 明清三國戲—以雜劇、傳奇為考察對象 . . . . .	39
第二章 京劇中的曹操形象—白臉曹操的定型化	55
第一節 京劇中以曹操為主的劇目 . . . . .	56
第二節 京劇曹操的人物形象塑造 . . . . .	63
第三節 京劇曹操的表演藝術—以「曹操」的詮釋者為例(黃 潤甫、侯喜瑞、郝壽臣、袁世海) . . . . .	70

<b>第三章</b>	<b>為曹操翻案—郭沫若的話劇《蔡文姬》</b>	<b>80</b>
第一節	從《文姬歸漢》到《蔡文姬》 . . . . .	81
第二節	歷史真實與藝術真實的融合—話劇《蔡文姬》	87
第三節	《蔡文姬》引起的曹操翻案風 . . . . .	106
<b>第四章</b>	<b>80 年代的藝術精品—《曹操與楊修》</b>	<b>113</b>
第一節	《曹操與楊修》之情節結構分析 . . . . .	119
第二節	《曹操與楊修》之人物性格塑造與主題呈現 .	131
第三節	《曹操與楊修》之表導演及舞台美術設計 . . .	139
<b>第五章</b>	<b>90 年代的新編「曹操戲」</b>	<b>149</b>
第一節	權勢與人格的對決—話劇《捉刀人》 . . . . .	151
第二節	權勢與親情的徘徊—京劇《曹操父子》與話劇《天之驕子》 . . . . .	164
第三節	曹操多元形象的打造 . . . . .	180
<b>結 論</b>	<b>：由曹操形象的嬗變看當代戲曲的現代化進程</b>	<b>196</b>
<b>參考書目</b>		<b>199</b>

# 章 節 細 目

緒 論	1
第一節 研究動機、範圍與方法	1
一、研究動機	1
二、研究範圍	2
三、研究方法	2
第二節 史傳曹操形象分析4—植基於「正統論」與「善惡論」的價值定位	4
一、統治者對曹操形象的雕塑—以史書為考察範本	4
(一) 尊魏排劉的《三國志》	4
(二) 蒐羅褒貶的《三國志注》	5
(三) 長短併陳的《後漢書》	6
(四) 以「擁曹」為主流的唐代史學論爭	7
(五) 《資治通鑑》與《通鑑綱目》的正統觀	7
(六) 金元時代的「帝魏寇蜀」觀	8
二、民間對曹操的勾畫—以民間文學作品、表演藝術為對象	9
(一) 來自民間的文字資料	9
(二) 民間表演藝術裡的曹操	10
第三節 《三國演義》曹操形象分析—奸雄輪廓的勾勒與完成	14
一、沾染民間色彩的《全相三國志平話》	14
二、以實作虛的羅本《三國志通俗演義》	14
(一) 縱橫全書的主題思想—尊劉抑曹	15

(二) 塑造人物的指南針—兼收並蓄、抑揚參半 .....	15
(三) 三國演義之曹操形象分類 .....	15
(四) 曹操類型化藝術典型的建立 .....	16
三、李卓吾評點《三國演義》的人倫觀點 .....	17
四、強調蜀漢正統的毛本《三國演義》 .....	18

## 第一章 雜劇傳奇中曹操的舞台形象 23

第一節 曹操舞台生命的初始—元代三國戲 .....	24
一、元代以前的三國故事表演 .....	24
二、元代的三國戲 .....	25
(一) 元雜劇之三國劇目考 .....	25
(二) 元雜劇裡的曹操形象 .....	29
第二節 明清三國戲—以雜劇、傳奇為考察對象 .....	39
一、明清雜劇之「曹操戲」析論 .....	39
(一)「禰衡罵曹」系列 .....	39
(二)「蔡文姬」系列 .....	43
二、明清傳奇之「曹操戲」析論 .....	45
(一)《古城記》 .....	45
(二)《草廬記》 .....	46
(三)《連環記》 .....	46
(四)《青虹嘯》 .....	47
(五)《小江東》 .....	48
(六)《後琵琶》 .....	48
(七) 亡佚傳奇中的曹操故事 .....	49
三、明清傳奇裡的曹操形象 .....	50

(一) 傳奇腳色論 .....	50
(二) 傳奇之人物造型 .....	50
四、清宮大戲—《鼎峙春秋》 .....	53
結語：史傳、小說與戲曲的孳乳關係 .....	54

## 第二章 京劇中的曹操形象—白臉曹操的定型化 55

第一節 京劇中以曹操為主的劇目 .....	56
一、早期京劇的三國戲演出 .....	56
二、現存京劇之三國戲 .....	57
三、曹操於京劇中的幾個面向 .....	58
(一) 集奸惡酷虐之大成的「白臉曹操」 .....	58
(二) 曹操與關公 .....	60
(三) 戰場上的曹操 .....	61
(四) 曹操的正面詮釋 .....	62
第二節 京劇曹操的人物形象塑造 .....	63
一、京劇中曹操的扮相 .....	63
(一) 臉譜 .....	63
(二) 服飾穿戴 .....	64
(三) 砌末 .....	64
二、曹操之腳色行當 .....	65
(一) 淨腳的衍化 .....	65
(二) 淨腳的舞台地位 .....	67
(三) 「白臉曹操」的成形因素 .....	68
第三節 京劇曹操的表演藝術—以「曹操」的詮釋者為例 (黃	

潤甫、侯喜瑞、郝壽臣、袁世海)	70
一、由內向外開拓的黃潤甫	70
(一) 黃潤甫的表演特質—以白口和做工見長	71
二、銅錘架子兩門抱的郝壽臣	71
(一) 臉譜表意功能的強化	72
(二) 走「圓音」路線的唱念特色	72
(三) 渾身是戲的表演身段	73
(四) 與生腳的同台切磋	73
三、發於內而形於外的侯喜瑞	74
(一) 形神俱似的創作原則	74
(二) 走「沙音」與「炸音」路線的唱念特色	75
(三) 勁力之美的工架做表	76
(四) 析辨劇中人物的個別差異	76
四、以人物性格為表演核心的袁世海	77
(一) 念白與唱腔的開拓	77
(二) 以心理層次為收放依據的做表特色	78
結語：由「性格化符號」邁向「符號化性格」的京劇曹操	79

### 第三章 為曹操翻案—郭沫若的話劇《蔡文姬》 80

第一節 從《文姬歸漢》到《蔡文姬》	81
一、文姬戲曲裡的曹操形象分析	81
二、郭沫若與《蔡文姬》—結合歷史與藝術的文人劇	82
(一) 郭沫若的史劇觀	82
(二) 《蔡文姬》的創作動機—唯物史觀與人物新詮	85
第二節 歷史真實與藝術真實的融合-話劇《蔡文姬》	87

一、《蔡文姬》之情節結構分析 . . . . .	87
(一) 劇情大意與場次區分 .....	87
(二) 衝突的堆砌與串連 .....	88
二、《蔡文姬》之人物塑造 . . . . .	94
(一) 全方位的曹操形象塑造 .....	94
(二) 眾星的拱月作用—其他人物的形象塑造 .....	98
三、勇於向戲曲借鑑—《蔡文姬》的表演藝術 . . . . .	99
(一) 「話劇民族化」的具體實踐—導演的處理原則 .....	100
(二) 兼顧歷史原貌與表演需要的人物裝扮 .....	100
(三) 兼具生活化與象徵性的表演手段 .....	101
(四) 音樂的抒情作用 .....	102
(五) 形神兼備的舞美設計 .....	103
四、《文姬歸漢》與《蔡文姬》的比較 . . . . .	104
第三節 《蔡文姬》引起的曹操翻案風 . . . . .	106
一、為曹操翻案風揭開序幕—《赤壁之戰》與《蔡文姬》的曹 操形象改良 . . . . .	106
二、曹操翻案風 . . . . .	107
(一) 曹操翻案風的起因 .....	107
(二) 曹操論戰 .....	109
結語：《蔡文姬》之曹操形象創新-理性與感性的綜合體	112

一、1958 至 1989 年的劇壇生態 . . . . .	114
二、《曹操與楊修》的躍登舞台 . . . . .	116
第一節 《曹操與楊修》之情節結構分析 . . . . .	119
一、場次佈局與場名綱目的內在意涵 . . . . .	119
(一) 場次佈局 .....	119
(二) 分場大綱的內在意涵 .....	120
二、點線結構的深化運用—情節高潮與情感高潮的交互呈現 . . . . .	122
(一) 本劇的點線結構 .....	125
(二) 情節高潮與情感高潮的交叉運用 .....	125
三、疏密相間的節奏步調 . . . . .	126
四、戲內與局外的游離穿梭—招賢者的針線作用 . . . . .	127
(一) 戲裡的曹操代言人 .....	129
(二) 戲外的觀眾代言人 .....	129
(三) 劇情的總結與暗示 .....	129
第二節 《曹操與楊修》之人物性格塑造與主題呈現 . . . . .	131
一、曹操其人—權勢的化身 . . . . .	131
二、楊修其人—智能的代碼 . . . . .	133
三、曹楊對看—權勢與智能的對決 . . . . .	135
四、從腳色屬性看曹操與配角的對應關係 . . . . .	137
(一) 曹操的基本配備—曹營八將 .....	137
(二) 曹楊性格的對照組—孔聞岱、公孫涵與蔣幹 .....	138
(三) 曹操內在情感的共鳴—倩娘和鹿鳴女 .....	138
第三節 《曹操與楊修》之表導演及舞台美術設計 . . . . .	139



一、導演的二度創造	139
(一) 導演於劇本上的簡鍊與集中	139
(二) 震盪起伏的進行節奏—導演的情節佈局	140
(三) 突破窠臼的演員調度	141
二、超越行當的表演程式	142
(一) 全能演員的唱念做打—以尚長榮飾演的曹操為例	142
(二) 跨行當的操作手法—以孔融與孔聞岱為例	144
(三) 創造激情—劇中人物與演員的生命一體	145
三、舞台美術設計	145
四、音樂的幫襯作用	147
結語：《曹操與楊修》於戲曲現代化之里程碑意義	148

## 第五章 90 年代的新編「曹操戲」 149

### 第一節 權勢與人格的對決—話劇《捉刀人》 151

#### 一、《捉刀人》之情節結構分析—曹操與崔琰的性格角力 151

- (一) 歷史事件與作者命意的揉合 151
- (二) 以人物性格表徵牽動情節發展 152

#### 二、《捉刀人》之人物性格塑造—人類行為的性格決定論 158

- (一) 「權勢」的虔誠信徒—曹操的偉大與渺小 158
- (二) 「人格」的光輝典範—崔琰的謙抑與高貴 159
- (三) 隨風搖擺的牆頭草—華歆與楊訓 160

#### 三、導演功力對《捉刀人》的意蘊捕捉—虛實相生，意象相契

..... 161

第二節    權勢與親情的徘徊—京劇《曹操父子》與話劇《天之驕子》	164
一、京劇《曹操父子》	164
(一)《曹操父子》之情節結構分析	
—以中心事件導引人物性格特徵	164
(二)《曹操父子》之人物性格塑造	
—以情節鋪敘為塑造人物的手段	169
二、話劇《天之驕子》	172
(一)《天之驕子》之情節結構分析與人物形塑	172
(二)話劇本與京劇本的對照—劇作家創作意識的深度展現	177
第三節    曹操多元形象的打造	180
一、《捉放曹》又一章—京劇《曹操與陳宮》	180
(一)《曹操與陳宮》之情節結構與主題意識	180
(二)《曹操與陳宮》之人物性格塑造	185
(三)劇作家個人風格的建立—陳亞先的「碰撞理論」	186
二、《文姬歸漢》又一章—京劇《胡笳》	188
(一)《胡笳》之情節結構分析	188
(二)《胡笳》之人物性格塑造	190
(三)《胡笳》之舞台藝術	192
(四)從《文姬歸漢》、《蔡文姬》到《胡笳》	193
結語：90年代新編曹操戲的整體表現	195

結    論：由曹操形象的嬗變看當代戲曲的現代化進程	196
----------------------------	-----

參考書目	199
------	-----



# 緒 論

## 第一節 研究動機、範圍與方法

### 一、研究動機

一提到曹操，人們的腦海就浮現京劇裡那個白粉塗面，勾三角眼、棒槌眉，機警奸詐的「白臉曹操」。在戲臺子旁聽歷史、看演義的人們可以從備受民間歡迎的三國戲裡數落出一堆關於曹操的「不是」，於是「婦人、孺子、牧豎、販夫，無不知曹操之為奸。」三國故事流行於宋朝之後，曹操這個人物也從史書上跳出，成為說書材料裡的人物之一。<sup>1</sup>

曹操躍登戲曲舞臺之後，元雜劇裡的曹操作為一個舞臺上的配角，多以外末、沖末的腳色上場，以襯托、導引出當時的民間偶像—關羽、張飛的英勇無匹。明清傳奇裡的曹操由淨、副淨扮演，一方面延續雜劇裡的陪襯腳色，一方面已開始顯現專權跋扈、作惡多端的奸臣形象。

清末民初的京戲，曹操在舞臺上的份量日益加重，他的臉愈抹愈白，人物性格愈來愈狡詐，成為淨行裡的「粉白奸臉」，也樹立了戲曲裡的反面藝術形象。歷史上對於曹操的是非功過評論甚多，對於他的性格，他在政治、軍事、文學上的功績均有著墨，唯獨戲曲上的曹操形象，取其狡詐權謀之亂世奸雄片段，將他畫成一個大白臉。

1959 年，打著「為曹操翻案」旗號的郭沫若創作了話劇《蔡文姬》，曹操的「好」從舞臺上其他人物的口中傳到觀眾耳裡，引起了關於曹操歷史定位與藝術價值的熱烈討論，也開啟了觀看曹操的多元視角。

1987 年，陳亞先的新編歷史劇《曹操與楊修》，上演之後贏得滿堂彩，傳

---

<sup>1</sup> 蘇軾《東坡志林》卷六：「王彭嘗云：塗巷中小兒薄劣，其家所厭苦，輒與錢，令聚坐聽說古語。至說三國事，聞劉玄德敗，頻蹙，有出涕者；聞曹操敗，即喜唱快。」中華書局，1962。  
孟元老《東京夢華錄》卷五 京瓦伎藝篇：「崇觀以來，在京瓦肆伎藝 霍四究說三分，尹常賣五代史。」中華書局，1962。

統戲曲裡的「白臉曹操」至此已暈染了其他的顏色，世人唾罵的奸雄、漢賊其實是個懷抱理想性格、充滿生命矛盾的「人」。

90 年代以後，以曹操為主角的新戲不斷，無論是以話劇或京劇的形式表現，劇作家都嘗試在歷史史實中挖掘、重塑曹操的各種形貌。舞臺上的曹操形象益發豐富，觀眾在白了千年的奸臉之下，看見一個個在進退中掙扎、在取捨中矛盾，面貌不一的曹操。

本文希冀透過自元雜劇、明傳奇以來，至近代、現代及當代的戲曲和話劇作品，從劇本文學及表演藝術裡，對戲劇中曹操形象的嬗變作一整體觀察與探討。

## 二、研究範圍

史書的記載是曹操形象刻畫的起點，爾後文學、藝術層面的相繼渲染、生發，使曹操形象在虛實之間不斷衍化、派生。本文將依循戲曲發展的時序與脈絡，對於傳統戲曲及新編戲劇裡的曹操形象進行探索與分析。由於明清戲曲資料雖然繁多，然而其中對於曹操形象的差異不大，因此筆者以重點資料呈現曹操的形象，而不針對劇目做個別析論。本文研究的目的是觀察戲劇中曹操形象的嬗變，因此以近代（晚清至五四運動）現代（五四運動至 1949 年）及當代（1949 年以後迄今）的作品作為主要論述的重點。傳統戲曲包括元明雜劇、明清傳奇至京劇裡以曹操為主的三國戲，現、當代的作品則同時納入 1949 年以來的新編戲曲作品和話劇作品。

## 三、研究方法

歷史上的曹操見於正史《後漢書》、《三國志》及一些野史；小說《三國志通俗演義》裡的曹操、元明雜劇裡的曹操則是小說、民間故事與戲曲相互孳乳的結果。本文於緒論中先行闡述曹操於史書及小說中所建立的形象。第一章則針對元明雜劇及明清傳奇裡的曹操形象進行探討，以瞭解曹操於古代戲曲舞台上的腳色型態及史書、小說與戲曲三者之間相互因襲、承啟的關係。

第二章以京劇作為主要的考察對象，由此繼續觀察戲劇中曹操形象的嬗變。「白臉曹操」的形成與定型是本章主要探討的重點，筆者將從劇本思想內容及曹操一腳在表演上的藝術表現進行討論。

第三章以 1959 年郭沫若的話劇《蔡文姬》為主，探討郭沫若以唯物

史觀的觀點，透過話劇《蔡文姬》為曹操翻案的開創性意義，以及此劇掀起的關於曹操歷史評價與戲劇腳色定位的論戰。

第四章則是以陳亞先《曹操與楊修》作為 80 年代曹操戲劇創作的代表。本劇首演之時，站在觀眾面前的曹操，在與楊修的對應中，呈現一個理想性格濃厚、內心世界百轉千迴的人性化形象，這是劇作家對曹操的深度詮釋。同時，表演藝術的精緻化、現代化，也是讓這齣戲叫好又叫座的原因。本章擬從劇本文學及表演藝術的層面剖析此劇，以闡明本劇所形塑的曹操形象及揭露的主題意識，以明本劇在當代戲曲發展史上的地位。

第五章擬從 90 年代曹操戲的創作中探討劇作家對曹操的多元詮釋，以呈現今日舞台上紛然的曹操樣貌。而這一波熾烈的曹操戲創作高潮，除了湧現一個又一個的「新曹操」之外，戲劇界也透過曹操戲逐步完成戲曲創新與改革的任務。

本文即是沿著戲曲的發展脈絡，從元明雜劇、明清傳奇到京戲，以及現、當代的新編戲曲、話劇，對戲劇中的曹操形象做一縱向的觀察與探討。透過對戲劇中曹操形象之嬗變歷程的考察，一併檢視戲曲的現代化進程。

## 第二節 史傳曹操形象分析

### —植基於「正統論」與「善惡論」的價值定位

歷史的再現必須透過各方史材的羅列、整合與評比，將這些紀錄與描述置於當時歷史時空的氛圍中，從而模擬史實發展的可能軌徑。欲考察歷史人物的形象亦必須從歷史資料下手，旁及記錄者為文造書的背景和當時的外在條件，以勾勒出其樣貌。從以下這些資料可以得知曹操於歷史上的初步形象，以及其形象發展的變因。本節將從官方及民間兩大系統分論曹操早期（自魏晉至宋）的形象。

#### 一、統治者對曹操形象的雕塑—以史書為考察範本

東漢末年的黃巾之亂（西元 184 年）是群雄並起、逐鹿天下的發端。其後，孫權移治建業（西元 212 年）曹操自立為魏公（西元 213 年）劉備自領益州牧（西元 214 年），三分天下之局於焉形成。三國之間近百年的紛擾襲奪、分散聚合，直至西晉滅吳（西元 280 年），一統天下方歇。三國時代以其歷史時空的特殊性、軍事征戰的複雜奇詭以及人物的姿態萬千等特質，不僅成為史家關注、研究的對象，也是民眾津津樂道、百讀不厭的故事，更是文學家、戲劇家創作的資材。歷來對於三國的研究業已累積相當豐碩的成果，其所探討的層面亦相當廣泛。筆者將從這些豐碩的研究成果中，針對與本論文主旨相關的部分—曹操的形象，進行文獻上的整理與回顧。

##### （一）尊魏排劉的《三國志》

曹操其人其事於正史上的記載首見於西晉陳壽《三國志》。陳壽私自修史，以官方說法尊魏為正統，曹操列入帝紀，劉備、孫權則入列傳。他所記錄的曹操是一個具有軍事謀略、治國才能、胸懷寬大的「非常之人，超世之傑」。

太祖運籌演謀，鞭撻宇內，攬申、商之法術，該韓、白之奇策，官方授材，各因其器，矯情任算，不念舊惡，終能總御皇機，克成洪業者，惟其明略最優也；抑可謂非常之人，超世之傑矣。<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> 《新校三國志注》 魏書 武帝紀第一，（晉）陳壽著，（劉宋）裴松之注。世界書局，1978。頁 55。

是書中，對於曹操一生的描寫以其軍事及政治上的表現著墨最多。曹操的性格特質僅一句帶過—「太祖少機警，有權數，而任俠放蕩，不治行業，故世人未之奇也。」而這樣一個小時不甚了了的曹操，僅有少數慧眼知其「異」。

玄（喬玄）謂太祖曰：「天下將亂，非命世之才不能濟也，能安之者，其在君乎！」<sup>3</sup>

關於曹操努力平亂是基於為漢家天子效命，還是打造魏家王朝？陳壽在魏書中以天子對曹操的厚賞與感激，說明曹操的動機屬於前者。建安十八年五月，天子使御史大夫郗慮持節策命曹操為魏公，詔文中有如是之語。

君有定天下之功，重之以明德，班敘海內，宣美風俗，旁施勤教，恤慎刑獄，吏無苛政，民無懷慝；敦崇帝族，表繼絕世，舊德前功，罔不咸秩；雖伊尹格于皇天，周公光于四海，方之蔑如也。

朕以眇眇之身，託於兆民之上，永思厥艱，若涉淵冰，非君攸濟，朕無任焉。

陳壽轉錄天子對曹操的推崇之語，說明曹操是戮力王室的忠臣，他得到種種特別待遇—「贊拜不名，入朝不趨，劍履上殿」，「使魏公位在諸侯王上，改受金璽、赤紱、遠遊冠」等等。這些資料顯現曹操的地位實為「一人之下，萬人之上」。而其最為後人所詬病的竄弑之心，於此則毫無所見。

陳壽《三國志》所描繪的曹操是一幅勇者的畫像，是亂世中的奇才。在政治、軍事上建功無數，於民生、刑法、文學上亦有優良擘畫。《三國志》反映當時的統治階級對曹操的推崇，反映了官方尊曹的態勢。

## （二）蒐羅褒貶的《三國志注》

劉宋裴松之受詔為《三國志》作注，他廣搜各方資料，如司馬彪《九州春秋》、袁曄《獻帝春秋》、孫盛《魏氏春秋》和《異同雜語》、習鑿齒《漢晉春秋》、郭班《世語》，作者不詳的《曹瞞傳》、《魏武故事》和《英雄記》等等，多達二百一十種。裴氏將這些正史、雜史、雜錄中的材料加以揀選、摘錄，以補《三國志》

---

<sup>3</sup> 同註 2。頁 2。



的缺漏。這些材料有些已具有傳奇故事的性質，雖不純然是史實，但卻保留當時的可貴資料，以供後代參考，也反映了時人對三國人物的不同觀點。

裴注延續陳壽的作法，以魏為正統，曹操的英雄形象及政治功績沒有受到太大的否定。然而加入一些曹操故事，呈現了曹操的性格面，陳壽於《三國志》中極力修飾、雕塑的曹操「完人」形象開始剝落。如《三國志》中記曹操不願與董卓狼狽為奸，變易姓名而逃一事，僅說他「出關，過中牟，為亭長所疑，執詣縣，邑中或竊識之，為請得解。」裴注卻補上三條資料<sup>4</sup>：

魏書曰：太祖以卓終必覆敗，遂不就拜，逃歸鄉里。從數騎過故人成皋呂伯奢；伯奢不在，其子與賓客共劫太祖，取馬及物，太祖手刃擊殺數人。

世語曰：太祖過伯奢。伯奢出行，五子皆在，備賓主禮。太祖自以背卓命，疑其圖己，手劍夜殺八人而去。

孫盛雜記曰：太祖聞食器聲，以為圖己，遂夜殺之。繼而悽愴曰：「寧我負人，毋人負我！」遂行。

這三條同述一事而來源各異的資料，於陳壽僅止於事蹟記錄的基礎上，進一步予以故事化，顯現曹操多疑酷殺的性格面。

由這個例子可知，裴注內容數倍於《三國志》其來有自，它所收集、吸納的三國資料，不但使《三國志注》較為豐富，保留大量故事，它所呈現的曹操形象也較為多樣化。此時的曹操是毀譽參半，擁護者與貶抑者各有擅場。《魏書》《魏武故事》和《曹瞞傳》、《漢晉春秋》正是擁曹與反曹兩種極端的代表。前者極力頌揚曹操的豐功偉業，後者則是極盡貶抑曹操之能事，專寫曹操酷虐狡詐的一面。裴注彙整了於魏晉時代他所能見的各種材料，包括官方史籍、民間野史及雜錄等等，《三國志注》一書所呈現的曹操是個雄才大略的政治家、軍事家，也是一個性格機警狡詐，善於玩弄權術的投機份子。

### （三）長短併陳的《後漢書》

繼之而起的范曄《後漢書》，對曹操的評語則藉由許劭之口透露：

---

<sup>4</sup> 同註 2。頁 5。

曹操微時，常卑辭厚禮，求為己目。劭鄙其人而不肯對，操乃伺隙脅劭，劭不得已，曰：「君清平之姦賊，亂世之英雄。」

5

范曄觀看曹操的角度顯然較為進步，他能將人物的表現放在歷史環境中，曹操的特質會因為處在治世、亂世而得到不同的激發，產生不同的表現。范曄承繼裴松之併陳曹操長短處的態度，認為曹操是奸賊與英雄的綜合體，隨著環境的替換而變易。

#### （四）以「擁曹」為主流的唐代史學論爭

迄至唐代，統治階級心目中的曹操仍然是明主的象徵，神勇無匹。因此唐太宗讚揚曹操「匡正之功，異於往代」；亦有以「神武同魏祖」之語稱頌太宗者。而杜甫《丹青引贈曹將軍霸》<sup>6</sup>一詩，首句即以「將軍魏武之子孫」作為讚揚曹門之辭。由此可見，曹操在唐人心目中的地位甚高。

即使統治者的傾向十分明確，史學界的意見卻不一定一致。劉知幾《史通》批評陳壽《三國志》是「曲稱曹美而虛說劉非」，他對於習鑿齒《漢晉春秋》深表認同，可見得他的傾向是尊漢抑曹。然而即使偶有異議之聲出現，但對曹操的熱情擁護仍是唐代的主流。

#### （五）《資治通鑑》與《通鑑綱目》的正統觀

北宋的統治者或文壇的領導人秉持「帝魏寇蜀」觀念者居多。從政治領導人的觀點，曹操被視為明主，他善於識才、馭才的能力頗得人賞識。

魏武帝既勝烏桓，曰：「吾所以勝者，幸也。前諫我者，萬全之計也。」乃賞諫者，曰：「后勿難言。」袁紹既敗於官渡，曰：「諸人聞吾敗，必相哀；為田別駕不然，當幸其言之中也。」乃殺豐。為明主謀而不忠，不惟無罪，乃有賞；為庸主謀而忠，賞固不可得，而禍隨之：乃知本初、孟德所以興亡者。<sup>7</sup>

<sup>5</sup> 《後漢書》卷六十八，郭、符、許列傳第五十八。北京：中華書局，1965。頁2235。

<sup>6</sup> 《杜詩鏡銓》卷十一。楊倫編輯，藝文印書館，1978。

<sup>7</sup> （宋）蘇軾《東坡志林》卷三。中華書局，1962。

曹操為漢鬼蜮，君子所不道，然知人善任使，實後世之所難及。<sup>8</sup>

曹操因為賞罰有度而被視為明主，他善於用人的能力並沒有因為其位不正而被抹煞。此外，歐陽修、蘇軾等人也都曾經作文承認曹魏的正統地位。司馬光更是在編修《資治通鑑》時，以魏編年，落實其「帝魏寇蜀」的理念。

迄至南宋，朱熹主張以蜀漢為正統，以吳、魏為僭國，其《通鑑綱目》以蜀漢的年號編年，反映「黜魏而以章武之元繼漢」的思想。南宋詩人王十朋、陸游等人也都在其詩作中表現對蜀漢人物的企慕。尊漢抑曹的傾向於此有逐漸擴大之勢，取代一直居於主導地位的「帝魏寇蜀」思想。

## （六）金元時代的「帝魏寇蜀」觀

非漢人政權的金人和元人，本無承繼朝祚的問題，但是統治階級基於為一己權力服務，仍然必須對歷史採取一個較為有利的立場。金人纂修遼史和金史時，反映其「帝魏寇蜀」的觀念。：

金泰和之議，以靖康為游魂餘魄，比之昭烈在蜀。<sup>9</sup>

這段敘述足見其對蜀漢的認同度和評價俱不高。而《鶴林玉露》所載北人祭掃曹操之墓一事，亦可說明金人對曹操的尊敬。

漳河上有七十二塚，相傳云：「曹操疑塚也」，北人歲封之。

元朝在詔修宋、遼、金三史時，也曾出現正統論爭。而由他們的論戰之中可以發現：統治者「地處函夏，人傳正朔」的觀念極為強烈，他們也是支持「帝魏寇蜀」的思想。

曹操雖然無法於生前稱帝，然而曹魏政權確實是他一手打出來的。曹操之人與曹魏政權是一體相關、無法分論的。因此，對曹魏政權的認同或否定就等於對曹操的褒揚或貶損。歷朝歷代執政者對三國時代孰為正統的選擇，對曹操的歷史

---

<sup>8</sup> 《三國演義資料匯編》引（宋）洪邁《容齋隨筆》卷十二 曹操用人。朱一玄、劉毓忱編，百花文藝，1983。

<sup>9</sup> 陶宗儀《輟耕錄》引楊維禎 宋遼金正統辨，藝文印書館，1966。

定位產生莫大的影響。由以上的論述可知，「尊漢抑曹」和「尊曹抑漢」的對立態度其實一直並排於歷史上，各自有其擁護者。然而官方的主導強勢直接干涉史籍的著書立場，而文字工作又泰半掌握在統治者手裡，統治者對文壇的影響力亦不容小覷。在此情形下，統治者的思想傾向就成為主流思想。

自魏晉至北宋，甚至是金、元這些外來政權，「尊曹抑漢」是由於統治者的擁護而成為主流思想。於南宋時期，「尊漢抑曹」的思想方才漸漸扭轉而居於上風。然而基於正統論而扶植出來的曹操形象並不強調曹操個人人格特質，而是依憑於他的政權是否得到承認。在此前提下，論贊之語並不一定指涉曹操本人，對曹操的謳歌或詆毀也可能隨著「帝魏寇蜀」或「帝蜀寇魏」而上下搖擺。當統治者不再熱情擁護時，曹操的人物屬性就由明主轉為漢賊。取其為漢賊者，以其位不正，動機不純，而曹操的個人特質、稟性皆成為其惡德惡行之註腳。

## 二、民間對曹操的勾畫——以民間文學作品、表演藝術為考察對象

儘管統治階級的正統論左右了曹操的形象，然而民間的發展卻不盡然順應官方的態度。在政治力量干預有限的民間系統裡，曹操又是個什麼模樣？本節將分別從民間文學作品及民間表演藝術的資料記載中，進行曹操民間形象的探索。

### （一）來自民間的文字資料

#### 1. 被吸納入史的稗官野史

裴松之《三國志注》中所徵引的資料，有一部份即是民間的稗史、雜錄，如《曹瞞傳》，甚至連作者姓名亦不可考，而其書名直呼曹瞞的作法，與陳壽撰史屢稱太祖的恭敬態度大相逕庭，《曹瞞傳》對於曹操的鄙視與輕賤居然可知。這些資料雖然後來被納進史書裡，但仍沾染一些傳奇故事的色彩，反映了一定程度的民間性。值得注意的是許多正史未記的曹操軼事，於這些資料中被發掘。於是陳壽《三國志》裡的曹操就顯得文飾太過，幾乎是一個完人。曹操的性格面以及平日作為於此民間流傳的作品中有較多的刻劃。

#### 2. 《世說新語》的人物品評

南朝宋劉義慶的《世說新語》是魏晉時人的言行記錄，反映當時的社會風氣

及品評人物的準式。《世說》中對曹操的描寫重點在於強調其「假譎」及「忿狷」。「夜劫新婦」、「望梅止渴」、「眠中斫人」<sup>10</sup>、「惡殺歌妓」<sup>11</sup>的故事在在表現其心意曲折、行事詭譎的一面；「床頭捉刀人」<sup>12</sup>描寫曹操對於個人外貌的自卑和性格的乖戾。

《世說》間或以曹操為配角，藉以襯托他人的優點。如「絕妙好詞」<sup>13</sup>的故事是以曹操的才華有限來彰顯楊修的聰敏；而魏武帝輒言隱語，又往往只有楊德祖能解箇中奧秘<sup>14</sup>。這些事蹟著墨於楊修的機智過人、善於體察上意，曹操反倒成了一個行事婉轉、難以伺候的君王。

識鑒 第七，喬玄言曹操乃「亂世之英雄，治世之姦賊」<sup>15</sup>，這是對曹操比較公允的看法，把曹操的所做所為放在客觀的歷史環境中檢視，強調其性格特質與外在環境的互動、對應關係。可惜的是書中其他證據都強調曹操奸賊的一面，亂世之英雄遂成為讀者心中的一個問號。《世說》的紀錄反映魏晉名士對曹操的評價，著重於揭露其性格上較為陰暗的一面。

由以上可知，曹操形象在魏晉時期就已經產生分歧。在統治者的心中，曹操是個才智過人、功德無匹的一代君王；在常人的眼裡，在傳奇故事中，曹操已是一個性格狡詐、行事暴虐的反派人物了。然而，作為一個備受爭議、評價兩極的歷史人物，此時的曹操形象仍然展現了褒貶並具的持平之論。

## （二）民間表演藝術裡的曹操

三國故事以其人物眾多且形象鮮明，以其情勢錯綜複雜及瞬息萬變的特色，一直是膾炙人口的故事題材，也是民間表演藝術的取材來源。隋煬帝「觀水飾」時，裡頭就有「曹瞞浴譙水擊水蛟」的故事。唐朝小兒「歸來學客面」，學的是「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」<sup>16</sup>。由此可知，三國故事的傳播由來已久，它與表演藝術的關係也是很早就開始了。

<sup>10</sup> 《世說新語箋疏》，（南朝宋）劉義慶著，（南朝梁）劉孝標注，余嘉錫箋疏。上海古籍出版社，1993。此三則分別見於 假譎 第二十七，第一、二、四條，頁 851、852。

<sup>11</sup> 同註 10。見於 忿狷 第三十一，第一條，頁 886。

<sup>12</sup> 同註 10。見於 容止 第十四，第一條，頁 605。

<sup>13</sup> 同註 10。見於 捷悟 第十一，第三條，頁 579。

<sup>14</sup> 同註 10。見於 捷悟 第十一，第一、二、四條，頁 578、579、581。

<sup>15</sup> 同註 10。見於 識鑒 第七，第一條，頁 382。

<sup>16</sup> 李商隱 驕兒詩：「門有長者來，造次請先出。客前問所須，含意不吐實。歸來學客面，敗秉爺笏。或謔張飛胡，或笑鄧艾吃。」《李義山詩集》，台灣：學生，1967。

## 1. 宋代說話藝術

宋代「說話」風氣的盛行，使得三國故事、三國人物藉由說書人的引介、塑造，成為家喻戶曉的歷史故事和人物。孟元老《東京夢華錄》記載當時的景況：

崇、觀以來，在京瓦肆伎藝。霍四究說《三分》。尹常賣《五代史》。

透過「講史」之助，三國故事因此而普及黎庶，亦由此而衍生許多枝節。說書人的話本僅是故事粗略的紀錄，說書人必須憑著能言善道、加油添醋的專業本領使情節生動起伏、使人物神靈活現。因此，說書人雖無文字記錄，但是他們對人物的塑造有一定的作用。即使曹操在北宋當朝統治者心中的地位不減，但在流傳於街坊巷弄的故事裡，藉由說書人的揣摩、詮釋，對一般尋常百姓而言，他已經是人人唾之而後快的惡人表徵，曹操的形象已經開始呈現一面倒向奸惡的狀態。

王彭嘗云：「塗巷中小兒薄劣，其家所厭苦，輒與錢令聚坐聽說古話，至說三國事，聞劉玄德敗，輒蹙有出涕者，聞曹操敗，即喜唱快。以是知君子小人之澤，百世不斬。」<sup>17</sup>

聽眾情感愛憎的投射如此分明，曹操與劉備分屬於善與惡、正義與邪惡的民間形象顯然可見。

## 2. 影戲與優人的表演

三國故事不僅是說話人的熱門話題，影戲中也有據此創作者。

宋朝仁宗時，市人有能談三國事者，或采其說加緣飾作影人，始為魏、蜀、吳三分戰爭之像。<sup>18</sup>

以下這則記載呈現了觀看影戲的觀眾對於劇中人物的情感認同：

京師有富家子 甚好看影戲。每弄至斬關某，輒為之泣下，

<sup>17</sup> 見（宋）蘇軾《東坡志林》卷一 懷古 塗巷小兒聽說三國話。中華書局，1962。

<sup>18</sup> （宋）高承《事物紀原》。藝文印書館，1966。

囑弄者且緩之。<sup>19</sup>

由此可見關羽在當時已經具有相當崇高的地位，時人對他懷有敬重之意。

三國人物除了以影戲的型態出現，也有以優人扮演的情況。宋徽宗時，開封府就受理過這樣一個案件：

中旨鞠享澤村民謀逆，純禮問其故，此民入戲場觀優，歸途見匠者作桶，取而戴於首曰：「與劉先主如何？」遂為匠擒。

<sup>20</sup>

村民看完表演，學扮劇中人物而獲罪，可見得三國戲是當時的通俗戲劇，三國人物是大家耳熟能詳的。

從以上資料可知，三國故事一直是民間表演藝術流行的主題之一。無論是隋朝的水戲，宋代的影戲或優人表演，無論是唐代的說三國故事者或宋代的說話講史，都有三國故事及人物的蹤跡出現。而從宋代的資料進一步發現，劉備、關羽在時人心目中具有較高地位，贏得觀眾的感情認同，曹操則是做為觀眾負面情緒的投射對象。由此可以推斷此時民間的思想走向，民間對三國故事的喜好一直偏重於劉備集團，諸葛亮、桃園三結義一直是故事的主角，人民心目中的傳奇英雄。這些正面腳色所傳達的正是人民嚮往的理想品格，是倫理道德的最佳示範者。曹操作為劉備集團的敵人，作為惡德的化身，自然難以得到人民青睞。

從魏晉至北宋，曹操的歷史形象、文學形象都具有善的一面、惡的一面。南宋時，曹操的歷史形象逐漸被歸結於竄逆一途；而其文學形象、藝術形象則因為民間故事憎曹傾向的一再強調、擴大，因為說書人對曹操的一再醜化，奸惡的曹操儼然成形。至此，曹操得不到官方的肯定，得不到史學家的認同，而其知名度隨著話本、小說，以一個反面的形象深入尋常百姓家。

## 小結

自魏晉至宋，曹操的形象演變大致可以分為兩條路線。其一是統治當局對曹操的歷史定位。這一點可以由官方所主導的史書系統看出來。承襲魏代而來的晉

<sup>19</sup>（宋）耐得翁《都城紀勝》引張耒《續明道雜誌》。武林掌故叢編本。

<sup>20</sup>《宋史》卷三百十四，列傳第七十三 范純仁傳。（元）脫脫撰，台灣：鼎文，1980。

朝，透過陳壽的《三國志》，首開謳歌曹操之先聲；裴松之《三國志注》雖然加入一些不利於曹操完美形象的軼史、傳聞，但仍以公平的態度保留曹操的政治功業和偉大事蹟。降及北宋，司馬光修《資治通鑑》以曹魏編年，顯示他對陳壽以曹魏為正統的作法，並沒有太大的異議。然而南宋朱熹《通鑑綱目》改以蜀漢編年，卻透露了曹操歷史地位的大幅轉向。曹魏政權是否得到史家的承認，直接影響史家對曹操功過是非的評論。曹操作為東漢政權的終結者，作為曹魏政權的開拓者，他的評價離不開政治因素的干預。因此他的形象也就因正統論而擺盪在善與惡之間。認同曹氏政權者，即肯定其作為於歷史上的正面意義；反對曹氏政權且目之為竄漢賊臣者，即側重其心之險惡，其術之詭譎來加以否定。

曹操形象演變的第二條路線是屬於來自傳說、故事以及宋代說話的民間系統。不同於官修的史籍，得之於道聽途說、耆老傳述的資料，以稗官野史或是口耳相傳的形式流存下來。類似《曹瞞傳》、《魏武故事》或《世說新語》等等這類的私人作品呈現了不同於史書所描繪的曹操風貌，這些素材可能是作者採集於民間，復以文字記錄的方式再度流傳於民間。三國故事另一個傳播的媒介是表演藝術的援引與運用。隋唐時代已有以三國故事為題材或以三國人物為對象的表演活動。民間系統所反映的曹操呈現了較史書更為豐富的樣貌，將觀看曹操的角度由政治、軍事面擴展至品德、性格面。



### 第三節 《三國演義》曹操形象分析

#### —奸雄輪廓的勾勒與完成

羅貫中集結來自官方史書、民間軼史、話本的一切資料，以小說的方式將三國事寫成《三國志通俗演義》。透過通俗文字的傳播及小說藝術的引人入勝，使得三國故事加速流行。尤有甚者，羅貫中樹立了三國人物的藝術典型，此典型對曹操的形象發展，對戲曲的人物詮釋具有舉足輕重的影響。本節將從《全相三國志平話》、元末明初之羅貫中《三國志通俗演義》及清毛氏父子修訂之《三國志通俗演義》，論述曹操藝術形象典型化的發展軌跡。

#### 一、沾染民間色彩的《全相三國志平話》

宋代說話的流行，加速三國故事的流佈，三國人物的基本形象已在人們心中勾勒出大致的輪廓。做為說書人底本的《全相三國志平話》，由元至治年間新安虞氏所刊，雖然在情節、結構上俱不嚴謹、完備，在人物的塑造上也略顯粗糙，文辭也顯得拙劣，尤其一些荒誕神怪的內容更反映其民間傳說的風貌。但這簡略的故事敘述已經透露曹操在民間藝術腳色裡的不討喜，民眾對曹劉的好惡極其明顯。如鄭振鐸所言：「這部小說對於曹操已是沒有好感，只是著力寫他幾次狼狽的失敗。」然而此書代表民間自宋以來肯定劉備的傳統，並影響後人將此傳統於後世作品中延續。

至羅貫中《三國志通俗演義》出，他的作品中仍保有平話的痕跡，在思想內容上，他刪去迷信、荒誕的情節；凸顯「愛劉憎曹」、「向蜀背魏」的傾向。在藝術層面，他豐富小說內容、加強人物刻劃、提高語言水平。羅貫中將原本有如說書草稿，文字俚俗駁雜的平話修整為一文學鉅著。他對曹操的態度雖然是繼承民間「擁劉反曹」的思想，但是在人物的刻劃與描寫上，基於藝術美的要求，他反而確立了曹操在文學上的藝術典型。

#### 二、以實作虛的羅本《三國志通俗演義》

「七分實事、三分虛構」是羅氏的創作方針。三國演義裡的曹操故事，除了採擷自史書之外，稗官野史及市井流傳之傳奇、話本，都是羅氏著書之來源。而史書的縫隙正是作者任由一己之想像、推測，將軼史瑣事加以鑲嵌的所在。這是虛構的第一個作用點，使故事情節更為飽滿。虛構的第二個作用點是作者對人物

預設的形貌、姿態，情節的安排、文字的形容俱用以架設人物，使人物更為靈活。因此其人物典型的成形關鍵當然是羅氏所選擇的描寫角度及方式。

## （一）縱橫全書的主題思想—尊劉抑曹

羅貫中繼承民間文學尊漢抑曹的傳統，加上他個人的史觀認同，他在《三國志通俗演義》的主題思想十分明確，也就是從屬於「帝蜀寇魏」的原則。在這樣的原則下，他在作品中流露對蜀漢集團的擁護與同情，故事情節與人物描寫也以蜀漢集團著墨最多。站在蜀漢集團對立面的曹魏集團，無論在故事或人物上或多或少受到冷落。以正統觀定位曹操與劉備，曹操是奉行利己主義、假行仁義的典型剝削階級，而與此相對的則是劉、關、張、孔明等人所反映的典型，他們反映人民的要求與願望，展現勇敢、智慧、憎恨邪惡等高貴的品性。

## （二）塑造人物的指南針—兼收並蓄、抑揚參半

即使三國演義是羅貫中為其尊漢抑曹之思想背書的文學作品，但他並未因此而扭曲曹操的各種表現與質性，將其做同一色調的塗抹。劉敬圻 嘉靖本《三國志通俗演義》中的曹操形象<sup>21</sup>一文中認為曹操在羅貫中筆下依然是個「叱吒風雲的地主階級家、軍事家。」他詳舉三國演義裡的描述文字說明曹操在小說中所展現的英雄形象，而這形象是藉由作者「通過生動感人的情節場面，有時還借助“特別說出來”的方式，抒發對曹操的讚賞之情，以及若干直抒胸臆、熱情褒揚曹操的詩詞論贊等。」

這一個曹操具有下列光明的特質：生機勃發、勇於進取的政治家風貌；唯才是舉、隨能任使的博大胸襟；賞功罰罪、嚴正不苟的法治觀念；體恤百姓、保護農業的民本思想；不畏人言、不憚風險的精神。然而羅貫中也在小說中描繪了曹操為人所詬病、唾罵的陰暗特質，如「專權僭越，用法峻急，玩弄權術，虐殺無辜，驕盈自矜」等等。劉敬圻的看法較為客觀，肯定羅貫中著書「愛而能知其醜，憎而不掩其善」的人性化原則。人物的塑造方不致陷落于非善即惡、非忠即奸的窄門裡。羅貫中承繼了南宋以來「擁劉反曹」的主流思想，但是又不願在此思想的侷限下，將曹操寫成一個無惡不作的壞蛋，因此他一方面在小說中表明其尊劉抑曹的姿態，一方面將各個時代、各家各派對曹操的評論雜陳於書中，從而「使他的曹操形象具有一種兼收並蓄、抑揚參半的獨特面貌」。

## （三）三國演義之曹操形象分類

<sup>21</sup> 收於《三國演義研究論文集》，河南省社會科學院文學研究所編，北京：中華書局，1991。

綜觀三國演義一書，可以將曹操出現在書中的形象及故事加以分類如下，以明曹操在小說中的人物典型。

### 1. 戰場上的曹操—通曉兵法卻屢屢敗戰

三國演義中戰爭場面甚多，從漢末平黃巾之亂，討董卓，至魏、蜀、吳三國相征等等戰事頻仍。曹操作為軍事將領的描寫自是一大重點。雖然他在道德上難以與劉、關、張三人相提並論，又沒有諸葛亮的神機妙算，屢見敗於蜀漢集團，然而曹操的兵法、權術還是值得一書，他打天下的本領在三國豪傑中算是名列前茅。

### 2. 曹操的性格描寫—善使權謀，得理不讓

第一回，曹操甫一出場即描寫曹操相貌「身長七尺，細眼長鬚」，旁記曹操幼時裝病以中傷叔父一事。第四回，記曹操獻刀、與陳宮相遇、殺呂伯奢一家諸事。曹操「有權謀，多機變」的特質於此展露無遺，他機敏通變的性格每每讓他化險為夷。他的「寧教我負天下人，休教天下人負我」成為其性格的註腳。這些故事本見於其他資料，只是透過小說的情節渲染、言語點化，使得故事更為完整，人物性格益發突出。而這些描寫所呈現的多是曹操性格的缺陷。因為這些缺陷，使得整個三國演義中只有曹操招致謾罵與嘲笑，第二三回的禰衡罵曹，第三六回的徐母罵曹，第六八回的左慈戲曹，皆是其例。

### 3. 曹操與賢才的對應—既愛才亦嫉才

曹操對於人中豪傑的賞識與敬愛，從他對關羽的愛重之心與頻頻籠絡的殷勤舉動顯露無遺。第二五、二六、二七回，第五十回俱是曹操與關公兩兩對應的故事，表現曹操識英雄的慧眼，惜英雄的氣度。曹操對於人才的猜忌與妒殺，在三國演義中亦是隨處可見。第七十、七十一回，細數曹操惡楊修、殺楊修之始末，顯現曹操對於楊修之才的嫉妒，以及對楊修越俎代庖的難以容忍。

由此可知，縱然三國演義中仍不乏曹操光明的形象，然而他在軍事、政治上的才能，他的文學造詣、王者氣象，都不如他性格上的嗜殺、酷虐來得令人震撼而印象深刻。

## （四）曹操類型化藝術典型的建立

羅貫中所塑造的曹操之所以能成為後世不朽的典範，乃因三國演義樹立了曹操的「類型化藝術典型」。傅繼馥先生認為類型化典型是「為一般而找特殊，共性對個性佔有突出的優勢，直接地以比較純淨的形態呈現」；而性格化典型則是「在特殊中顯示一般，著重表現個性的獨特、豐富和複雜，而共性則隱蔽地滲透於個性之中。」<sup>22</sup>

以此觀之，羅貫中筆下的要角都是某一共性的表徵，都象徵著某一道德品質，如曹操的奸、諸葛亮的忠、關羽的義、劉備的仁等等。他集中所有火力刻劃曹操「奸」的品格質性，所有的表現都從屬於這一主要的品質，所有的行為都是此品質的附註與證明。這就是提高共性以掩蓋個性，人物是為共性的價值而服務的。因此，曹操與劉備、孔明的對決就成為奸（低劣品格）與仁、忠（理想品格）的對決。一旦人物肩負起代言某一道德品質的任務，便必須在小說中取得一致性，在政治鬥爭、軍事征戰裡如此，在家庭生活、親屬關係裡亦需如此，意即人物的生活、社會關係，感情的流露與變化，都必須服從人物的共性。正是因為人物共性的地位提高，成為總括一切的指導原則，類型化的藝術典型於焉確立。

回頭看看曹操在三國演義裡的表現，他的智巧機謀和真情真意全因為其位不正、其心可議而流於「術」的運用，成為「奸」的表現。他的故事、他的行為均指向其異於常人的奸惡，自然他就成為奸中之雄。曹操的類型化典型一旦確立，「奸」成為識別曹操的符碼之後，曹操性格化的獨特面遂不得見。益以此類型化之後的特徵並不存在著人物內部的衝突與矛盾，「其語言、動作和心裡便常常是程式化的」。具有形式之美、又能以部分關鍵代替整體的程式，使得後世戲曲可以由此輕易挪用腳色。亦即戲曲裡的白臉曹操正是為此類型化之曹操藝術典型的光芒所照，並且加以發揚光大的結果。

### 三、李卓吾評點《三國演義》的人倫觀點

至於明代文人對曹操的看法，仍然未脫正統論的局限，曹操所以受到撻伐的原因仍然是他的「不正」。

曹瞞雖有遠圖，而志不在社稷，假忠欺世，卒為身謀，雖得之，必失之，萬古賊奸，僅能逃其不殺而已，固不足論。<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 參閱傅繼馥《三國》人物是類型化典型的光輝範本一文，收於《三國演義研究論文集》。河南省社會科學院文學研究所編，北京：中華書局，1991。

<sup>23</sup> 《三國演義資料匯編》引（明）蔣大器《三國志通俗演義序》。頁269-270。朱一玄、劉毓忱編，百花文藝出版社，1983。

然吳、魏僭竊，竟不能與蜀共居正統，固知神器有主，不可以智力奸也。<sup>24</sup>

而明末李卓吾評點羅本《三國志通俗演義》時，如此描繪曹操：

操小時便搬弄叔父於股掌，如弄嬰兒，是人也，豈有君父者乎？

曹操被視為缺乏君臣之義、父子之愛，無血無肉之人。於素來重視倫理道德的中國傳統社會中，這是何等嚴厲的指責。而李氏的眉批反映曹操形象的翻轉是朝向奸中求奸、惡中求惡的這一面。

#### 四、強調蜀漢正統的毛本《三國演義》

清人毛綸、毛宗崗父子於康熙年間將嘉靖本做了一番修改、增刪，成為之後流傳的毛本《三國志通俗演義》。透過嘉靖本和毛本的比較，可以發現他們雖然同樣以「擁劉反曹」為基調，但其立足點是很不同的，毛氏顯然更強化了這樣的政治傾向。徐中偉 不可等量齊觀的兩部“三國”——嘉靖本與毛本“擁劉反曹”之不同<sup>25</sup>一文中論述了羅氏與毛氏的觀點差異。

羅貫中認為劉備可以「代正統而即帝位」，乃因劉備是「有德者」；而毛宗崗則是以「漢室宗親」作為劉備承續正統的依據。因此，毛本更易羅貫中天下唯有德者居之的觀念，在在強調蜀漢政權的合法性。

陳壽著三國志不辨正、僭。司馬光《通鑑》以正統與魏，論地以中原為主。紫陽《綱目》以正統與蜀，論理則以劉氏為主。以蜀為帝室之胄，在所當與。魏為竄國之賊，在所當奪。

<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> 《三國演義資料匯編》引（明）李祥 三國志傳序。頁 272。朱一玄、劉毓忱編，百花文藝出版社，1983。

<sup>25</sup> 收於《三國演義研究論文集》，河南省社會科學院文學研究所編。中華書局。1991 年。

<sup>26</sup> 《三國演義資料匯編》引（清）毛宗崗 讀三國志法。頁 293。朱一玄、劉毓忱編，百花文藝出版社，1983。

其次，羅本雖是擁劉反曹，但仍盡量如實呈現人物的樣貌。他質疑曹操政權，卻對曹操的仁義美德亦有著墨；他擁護劉備，但對他性格上的缺陷亦不隱諱。這是羅貫中作為一歷史小說家的持平之舉。反觀毛氏則不然。徐氏的論文中詳列毛本對嘉靖本的更易之處，顯見毛宗崗基於曹乃漢賊，劉為皇叔的正統觀，於行文間對曹操的詆毀與劉備的積極美化。蜀漢集團和曹魏集團也因此而享有不同待遇。以曹操於羅本中第一次出現為例，

為首閃出一個好英雄，身長七尺，細眼長髯，膽量過人，機謀出眾，笑齊桓、晉文無匡扶之才，論趙高、王莽少縱橫之策，用兵彷彿孫吳，胸內熟諳韜略。

而這些熱情洋溢的美辭於毛本中被簡化成「為首閃出一將，身長七尺，細眼長髯」。羅氏與毛氏對曹操的差別待遇由此可見一斑。毛氏順劉者則褒，逆劉者則貶的修訂態度乃是因於其所屬政治勢力的差異而帶來的不同評比標準，這在羅本中並不十分顯著。羅貫中以個人的德行做為立書的標準，不因其政治風向而影響其人格；毛宗崗顯然對曹操流露極為厭惡的傾向。

毛宗崗認為三國有三奇、三絕—賢相諸葛孔明、名將關雲長及奸雄曹操。他在《讀三國志法》中對曹操之人做如是語：

歷稽載籍，奸雄接踵，而智足以攬人才而欺天下者莫如曹操。聽荀彧勤王之說而自比周文，則有似乎忠；黜袁術僭號之非，而願為曹侯，則有似乎順；不殺陳琳兒愛其才，則有似乎寬；不追關公以全其志，則有似乎義。是古今來奸雄中第一奇人。<sup>27</sup>

曹操的假譎自此顯露無遺，他近似於「忠」、「順」、「寬」、「義」的美德俱是一種手段，而這種種包裹著美名的手段其實是他行竄逆之實的工具。他在《三國志演義回評》如此評論曹操：

乃一心口如一之小人（評第四回）

曹操一生，無所不用其借 借之謀愈奇，借之術欲幻，是千

---

<sup>27</sup> 同註 26。

古第一奸雄。（評第十七回）

曹操一生奸偽，如鬼如蜮，忽然遇著堂堂正正，凜凜烈烈，皎若青天，明若白日之一人，亦自有珠玉在前，覺吾形穢之愧，遂不覺愛之敬之，不忍殺之。此非曹操之仁，有以容納關公，乃關公之義，有以折服曹操耳。（評第二十六回）

高帝”善駕馭”，曹操”善接納”。”其術不同，而其能用人則同也。光武焚書以安反側，是恕之于人心既定之后；曹操焚書以靖眾疑，是忍之于人心未定之時。一則有度量、一則有權謀。”（帝王氣象與奸雄心事）

毛宗崗對曹操的贊語將曹操推向奸雄之極致。此古今第一奸雄不僅覬覦國家神器，亦毫不掩飾其狡詐性格與權謀的善用，即使是對關公的愛慕之情也是因為為關公的仁義所感召，曹操是由裡到外、徹徹底底的一號奸雄人物。曹操做為奸之典型於羅貫中小說裡確立，而在毛宗崗的大筆揮灑之下，以極其雄偉奪人的姿態矗立歷史百餘年。

毛氏修訂的《三國志通俗演義》一直是通俗小說中的流行刊物，他所打造的曹操形象也藉此傳布，奸雄曹操遂成為一個典型。晚清時期已有人為曹操所背負的種種惡名大抱不平，三國演義有所偏頗的詮釋角度醜化了歷史上的曹操。

書中人物最幸者，莫如關壯繆；最不幸者，莫如魏武帝。  
若魏武之名，則幾與窮奇、檮杌、桀、紂、幽、厲同為惡德之代表。<sup>28</sup>

民國以後，小說作為文學的一種文類，不再是不登大雅之堂的閒餘讀物，對於小說作品已能進一步以研究的態度深探，而對於檢視歷史的態度，也因為各種史觀的加入而不再侷限於舊有的視野。至此，關於曹操的討論也開始有了新的角度與新的思考。歷史曹操與文學曹操重新被放在天平上衡量：

曹孟德，陳《志》裴注言其手格猛虎，而演義竟將他說成手

<sup>28</sup> 《三國演義資料匯編》據阿英《晚清文學叢鈔》，小說戲曲研究卷》轉錄，黃人 小說小話。頁747。朱一玄、劉毓忱編，百花文藝出版社，1983。

無縛雞之力。說阿瞞之奸，亦逾其分量。孟德一代英雄，何至如演義所說之不堪？<sup>29</sup>

魯迅甚至以較客觀的態度區隔歷史曹操與文學曹操，他認為三國演義既是「七分事實，三分虛構」的作品，歷史曹操與三國演義裡的曹操自不能完全相等。他進一步指出三國演義在塑造腳色上的缺點是「描寫過實」：

寫好的人，簡直一點壞處都沒有；而寫不好的人，又是一點好處都沒有。<sup>30</sup>

魯迅一語道出三國演義在腳色塑造上的缺失，而顯然的是曹操是屬於「一點好處都沒有」的那個「不好的人」。魯迅的評論也點出三國演義在塑造人物上的缺失，即是當人物為某一品質的代表時，此品質就成為人物的主要面貌，人物因此而脫離真實人性與現實生活，而成為藝術上的腳色。就像代表理想品格的劉備、關公、諸葛亮等人，其形象被過份美化而接近於「半神」<sup>31</sup>般的崇高；曹操也因為其負面形象的被過份誇飾而接近於奸惡詭詐的「半魔」狀態。即使隨著時代的進步，三國演義對於曹操的形象塑造已有較公允的見解，然而書對於戲曲中曹操形象的影響力卻不容忽視，而一旦舞台上的曹操典型建立之後，也不是史觀或文學理論的進步就能夠輕易顛覆的。

## 小結

本節從元《全相三國志平話》、羅貫中《三國志通俗演義》及清毛宗崗的三國演義看曹操文學形象的演變與發展。從政治的角度而言，作者的政治維護傾向仍是作為小說創作的指標之一，做為人物優劣的一項分類標準。然而，向來依附於史傳典籍的曹操，也是從此樹立其類型化的藝術典型。這個藝術典型的成立雖不全是憑空捏造，但是在作者有意為之的操作之下，在民眾的愛憎投射之下，透過小說虛構、誇飾、渲染等技巧性的加工，曹操作為一個奸雄的典範於焉成立。李厚基先生引用法國大雕塑家羅丹的話語：「在自然中一般人所謂『醜』，在藝術中能變成非常的美。」<sup>32</sup>以此說明曹操性格上的醜，透過創作者的集中呈

<sup>29</sup> 《三國演義資料匯編》引陳樹德《國故談苑》卷四，近代小說糾繆。朱一玄、劉毓忱編，百花文藝出版社，1983。

<sup>30</sup> 魯迅 中國小說的歷史的變遷，《魯迅全集》第九卷。北京：人民文學，1981。

<sup>31</sup> 魯迅認為中國小說「從神話演進，故事漸近於人性，出現的大抵是『半神』。」

<sup>32</sup> 李厚基 曹操——一個醜轉化為美的不朽的藝術典型。收於《三國演義研究論文集》。河南省社會科學院文學研究所編。中華書局。1991年。



現，並予以典型化，受盡世人的嘲諷、鞭撻和唾罵，最終成就一個藝術上難以磨滅的不朽典型。即使以藝術的角度說明曹操以「醜」以「奸」奪得藝術地位，在人民心中佔有一席之地，但這仍是一種失之於偏、忽略性格複雜面的人物刻劃。曹操的臉一旦敷上白粉之後就再也難以洗去，這張粉白奸臉一塗就是數百年。

# 第一章 雜劇傳奇中曹操的舞台形象

曹操生於東漢桓帝永壽元年（西元 155 年），卒於漢獻帝建安二十五年（西元 220 年），六十六年的生命造就一個形象矛盾、備具爭議的歷史人物。史書《三國志》是他在歷史記錄上的首度現身。此後，曹操之名，曹操其人在史家及文人的筆墨之間不停流轉；在說書人的口中，在戲劇舞台上幾度登場。羅貫中《三國志通俗演義》於元末明初問世，在通俗小說的推波助瀾之下，益以民間戲劇的蓬勃發展，三國人物的形象深植人心，曹操一腳也因此朝向類型化發展。在探討過史傳及小說中的曹操形象之後，本章將進一步剖析雜劇、傳奇裡的曹操形象，以見曹操形象在清代以前的演變與發展。

第一節將以元明雜劇作為研究的對象，分別從劇目及腳色進行相關論述，由此觀察曹操一腳初登舞台的表現，以及元明雜劇與平話、小說相互孳乳的關係。第二節則以明清傳奇作為研究的範圍，從劇目及腳色的衍化觀察曹操於傳奇中的戲劇形象。

## 第一節 曹操舞台生命的初始—元代三國戲

自東漢末年群雄並起，爾後魏、蜀、吳三分天下，至西晉統一，雖不過近百年的歷史，卻因其動盪紛擾、分合聚散的局面乃前所未見，而一時豪傑進出天下也是空前的景況。這是三國事一直為人所津津樂道的原因所在。尤其在民間講史、說書人的口中一再流傳，民眾百聽不厭、十分投入的熱烈反應更促使三國故事的流傳及衍生。除了藉助文字的流傳，民間表演藝術對於三國故事的推廣與變形亦有相當的貢獻。

### 一、元代以前的三國故事表演

在民間表演藝術的發展歷程上，三國故事佔有一席之地。最早可遠溯至隋代以水利機械操作的木偶表演—水飾。隋煬帝曾「會群臣於曲水，以觀水飾。」其中就有「瞞浴譙水，擊水蛟」的故事演出<sup>33</sup>。曹操的形象初始仍以擊水蛟的英勇姿態展現。唐代，三國故事已成為說歷史故事的題材。《驕兒詩》中「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃 忽復學參軍，按聲呼蒼鶻。」張飛以黑鬍子的扮相出現，可見得此時已非是單純的說故事而已，已經有腳色的模仿與扮演，具備戲劇演出的雛形。迄至北宋，由《東坡志林》及《東京夢華錄》的記載可知，「說三分」已是流行的說話藝人的故事。此時曹操已不得人心，曹敗劉勝成為聽眾心中的期望。曹操與劉備、關羽的崇高地位更是無法比擬。

金院本<sup>34</sup>中亦有三國戲的演出，據陶宗儀《輟耕錄》記錄院本名目有六百九十種，其中敷演三國故事者有六種

諸雜大小院本：《十樣錦》、《赤壁鏖兵》、《刺董卓》

拴搐豔段：《襄陽會》、《大劉備》、《罵呂布》

唯史料缺乏而不得見其詳，內容罔聞。而諸宮調中也有說唱三國故事的，元人石君寶《風月紫雲亭》有這麼一段：

（混江龍） 我勾欄里把戲得四五迴鐵騎，到家來卻有六

<sup>33</sup> 李昉等編《太平廣記》，卷二二六。台北：文史哲，1987。

<sup>34</sup> 王國維《宋元戲曲史》第六章：「院本者，太和正音譜云：『行院之本也。』則行院者，大抵金元人謂娼妓所居，其所演唱之本，即謂之院本云爾。」台灣商務，1968。

七場刀兵。我唱的是三國志先饒十大曲，俺娘便五代史續添八陽經。

戲文中亦有敷演三國事的，依莊一拂《古典戲曲存目匯考》所載，《宦門子弟錯立身》詠傳奇名《踏鵲枝》中有《劉先主跳檀溪》，與金院本之《襄陽會》、《大劉備》屬同一題材。尚有《貂蟬女》、《周小郎月夜戲小喬》等等，惜均未見著錄。

雖然宋金演劇已較唐代歌舞戲及滑稽劇進步許多，然而由於其本不存，因此筆者將以元雜劇做為曹操舞台形象的考察起點。

## 二、元代的三國戲

就像詩之於唐代，詞之於宋代，曲在元代的蓬勃發展使它成為此時期的主流文類。元代劇曲由於已經具備劇本、腳色分類以及曲文、科（動作）、賓白等戲劇的基本元素，因此元代雜劇比起往昔之民間表演藝術已有長足之進步與成熟，屬於真正的「大戲」。元代三國戲的現存資料也是目前所能見三國戲最早的劇本及腳色說明，金院本及南戲中雖然也有三國題材的戲劇，但俱不傳。是故筆者以元代雜劇做為考察曹操舞台形象的濫觴。

### （一）元雜劇之三國劇目考

筆者參考傅惜華《元代雜劇全目》、《明代雜劇全目》及莊一拂《古典戲曲存目彙考》，將雜劇裡的三國戲劇目有文可考者整理如下，而僅存劇名，內容亡佚之戲曲，由於缺乏劇情及腳色資料作為分析依據，則不在本文論述之列。

#### 1. 現存元雜劇三國戲

##### （1）元明雜劇

關漢卿	《關大王單刀會》	（元刊古今雜劇三十種）
關漢卿	《關張雙赴西蜀夢》	（元刊古今雜劇三十種）
高文秀	《劉玄德獨赴襄陽會》	（脈望館鈔校內府附穿關本）
鄭光祖	《虎牢關三戰呂布》	（脈望館鈔校本）
朱有燬	《關雲長義勇辭金》	（宣德間周藩刻本）

## (2) 元明間無名氏雜劇

《劉玄德醉走黃鶴樓》	(脈望館鈔校本)
《諸葛亮博望燒屯》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《錦雲堂美女連環記》	(《元曲選》本)
《關雲長千里獨行》	(脈望館鈔校本)
《兩軍師隔江鬥智》	(《元曲選》本)
《走鳳雛龐統四郡》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《周公瑾得志娶小喬》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《劉關張桃園三結義》	(脈望館鈔校本)
《關雲長單刀劈四寇》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《壽亭侯怒斬關平》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《張翼德大破杏林莊》	(脈望館鈔校本)
《張翼德單戰呂布》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《張翼德三出小沛》	(脈望館鈔校本)
《莽張飛大鬧石榴園》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《陽平關五馬破曹》	(脈望館鈔校內府附穿關本)
《曹操夜走陳倉路》	(脈望館鈔校本)
《慶冬至共享太平宴》	(脈望館鈔校本)

《關雲長大破蚩尤》<sup>35</sup>、《十樣錦諸葛論功》、《醉思鄉王粲登樓》、《大轉輪》<sup>36</sup>等劇由於與三國歷史史實無關，多是後人臆測神化之作，故不再論述之列。

由這些劇目所示，不難發現元代三國戲的幾個重心：

1. 主角人物以蜀漢集團為主，關羽、張飛、諸葛亮都是焦點人物。二十一個劇目裡，蜀漢集團就囊括了 14 個，佔了三分之二。
2. 情節上以爭戰為主，意在凸顯群雄兼併、集團之間的合縱與分化。

在這些劇目當中僅「陽平關五馬破曹」與「曹操夜走陳倉路」二齣是曹操故事。究竟曹操在雜劇裡的地位為何，僅就以下說明之。以上列出的劇目中，有曹操出現的劇目共 12 個。其腳色配置如表 1-1。

<sup>35</sup> 此劇由山西運城民間流行之神話改編而成，史無可載。

<sup>36</sup> 此劇事本《三國志平話》，敘司馬貌斷獄之事，秉因果輪迴觀念而加以杜撰。

表 1-1

劇名	曹操腳色名目 及上場場次	本劇正末 及其他要角	曹操形象
張翼德大破杏林莊	曹操（第一、二、三折）	正末張飛 外張角 淨張表、張寶	曹太守與諸人在張飛率領下討黃巾賊
虎牢關三戰呂布	外（第一、二、三折） 沖末（第四折）	正末張飛 淨孫堅（與丑相類）	曹為隨軍參謀，保薦劉、關、張。屬正派人物。
張翼德單戰呂布	外（第一、四折）	正末張飛	
張翼德三出小沛	曹操（楔子、第四折）	正末張飛	曹丞相借兵與張飛
莽張飛大鬧石榴園	沖末（第一、三、四折）	第一折正末：簡雍 第二、四折正末：張飛 第三折正末：楊修	曹操使計害玄德
關雲長千里獨行	沖末（楔子、第一、二、三折）	甘、糜二夫人為正旦、小旦。關羽為關末。	曹操設下三計以擒關羽。小人面貌—曹賊、奸雄。
關雲長義勇辭金	外（第三折、楔子）	正末關羽（第一、二、四折） 報喜探子（第三折）	曹操贈袍，以「人各為其主」釋關羽。王者風範。
劉玄德獨赴襄陽會	曹操（第三折）	第一折正末：劉琦 第二折正末：王孫 正末徐庶（楔子、第三折、楔子、第四折）	劉備大破曹軍

關雲長單刀劈四寇	曹操（楔子、第五折）	正末呂布（第一折、第二折、楔子） 正末關羽（第三折、楔子、第四、五折）	薦舉之功
曹操夜走陳倉路	沖末（第一、三、四折、楔子）	正末張飛（第一、二折） 正末楊修（第三、四折） 正末馬超（楔子、第五折）	劉曹對決 五虎將圍攻曹操
陽平關五馬破曹	沖末（楔子、第三折、楔子）	正末黃忠（楔子、第一折） 正末馬超（第二折、楔子、第四折） 正末楊修（第三折）	劉曹對決 五虎將圍攻曹操
諸葛亮博望燒屯	曹操（第二、四折）	正末諸葛亮	

## 2. 元明雜劇本事考

考察元明雜劇的本事之所由，可以得知元明雜劇與小說《三國志平話》及《三國志通俗演義》的關係密切。筆者將元明雜劇的本事出處整理如下（包含現存及亡佚之雜劇）：

本事出於《三國志平話》者，計 13 種——《劉玄德獨赴襄陽會》、《關雲長義勇辭金》、《關雲長千里獨行》、《兩軍師隔江鬥智》、《走鳳雛龐統四郡》、《周公瑾得志娶小喬》、《張翼德大破杏林莊》、《張翼德單戰呂布》、《張翼德三出小沛》、《陽平關五馬破曹》、《破黃巾》、《相府院曹公勸吉平》、《馬孟起奮勇大報讎》。

本事出於《三國志通俗演義》者，計 1 種——《壽亭侯五關斬將》。

本事俱見於《三國志平話》與《三國志通俗演義》者，計 10 種——《關大王單刀

會》、《虎牢關三戰呂布》、《劉關張桃園三結義》、《莽張飛大鬧石榴園》、《曹操夜走陳倉路》、《白門樓斬呂布》、《諸葛亮掛印氣張飛》、《諸葛亮赤壁 兵》、《諸葛亮火燒戰船》、《諸葛亮石伏陸遜》。

本事見於正史者，計 3 種—《周瑜謁魯肅》、《蔡琰還朝》、《禰正平》。

本事出於民間故事者，計 2 種—《關雲長大破蚩尤》、《志登仙左慈飛盃》。

事無所本者，計 4 種—《關張雙赴西蜀夢》、《關雲長單刀劈四寇》、《壽亭侯怒斬關平》、《張翼德力扶雷安天》。

由此可知，元明雜劇與小說《三國志平話》及《三國志通俗演義》的關係密切，尤其是《三國志平話》的故事內容與元明三國劇的敷演內容，二者的相似度極大。而《三國志通俗演義》與元明雜劇的關係由於其小說成書時間較晚，不能斷言其對元明雜劇的影響力，然而羅貫中著書源於《三國志平話》，亦吸收戲曲材料而完成此書，亦足以證明《三國志通俗演義》與元明戲曲的血親關係。

## （二）元雜劇裡的曹操形象

曹操身為三國歷史的重要人物，三國戲劇中自然也少不了他的位子，筆者將從雜劇的腳色名目、人物身份及劇情內容分別探討曹操於元明雜劇舞台的形象。

### 1. 腳色名目

腳色一詞之名義，曾永義於《中國古典戲劇腳色概說》<sup>37</sup>中曾詳細論述，其大意为：「腳色」一詞始見於南宋理宗時趙升所撰之朝野類要卷三「入仕欄」，指名銜或簡單的身家履歷。南宋戲文張協狀元之開場中所述的「後行腳色」，則指戲劇之腳色而言。除此之外，在宋朝，戲劇腳色或稱「色」，或稱「腳」。「色」源於宋教坊之十三部色，稱「部」稱「色」，原是表明教坊中各種伎樂的類別，而「散樂傳學教坊十三部，為以雜劇為正色」，則宋雜劇中由具有各種不同技藝之演員所扮飾的類型人物，亦以「色」稱之。以「腳」為戲劇之意的「腳色」，則有元末夏伯和《青樓集》之「外腳」及王驥德《曲律》之「雜腳」等。「腳」、「色」二字分稱已表戲劇腳色之意，合為一詞，其義自明。

演員、腳色與劇中人物的關係極其密切。劇中人物依其類型、特質而劃歸於

<sup>37</sup> 收於曾永義《說俗文學》一書。台北：聯經，1984。頁 233 296。



某腳色，演員依據該腳色的表演方法與藝術要求進行劇中人物的詮釋工作。王安祈於此亦有論述：「它（腳色）對於劇中人來說，是象徵其所具備的類型和特質；對演員來說，是說明其所應具備的藝術造詣和劇團中之地位。」<sup>38</sup>因此，透過腳色進行對劇中人物的考察，是認識劇中人物的類型與特質的一項重要手段。

### （1）雜劇之腳色分類與其功能、地位

元雜劇的腳色分為三門：末、旦、淨。末指的是男性腳色，旦指的是女性，淨則扮演滑稽詼諧的市井小民或扮奸邪人物。元雜劇的腳色體制乃是以專門演唱的那一人為主角，司此職者非正旦即正末，他掌握整個劇情的發展與舞台表演。除正末之外，依曾永義先生於《元雜劇體制規律的淵源與形成》<sup>39</sup>一文中的分類，在元雜劇中出現的末行腳色名目尚有：

《元刊本》：正末、外末、駕末、外孤、小末、孤末、外。

《元曲選》：正末、沖末、外、小末、副末、眾外。

在這些名目當中，正末的主要任務是唱，因此正末可以說是全劇的主要人物，或是必須藉由唱來表現的次要人物。而其他沖末、外末、副末等腳色就是次要的男配角了。當人物眾多時，甚至直書名姓而不分配腳色，尤其在三國戲裡人物滋繁，名目的分配甚為耗時、瑣細，多直接以名姓呼之。

### （2）曹操在元雜劇中的腳色名目

由表 1-1 看來，曹操多以沖末（4 次）、外（3 次）及曹操（5 次）名目出現。曹操擔任沖末，其一是因為男配角的劇中地位，其二是曹操往往擔任第一個上場的腳色，沖末即衝末（衝場之末）也。元雜劇裡的正末多由蜀漢集團的人擔任，且多是正派腳色。曹操麾下僅楊修擔任過正末，他在元三國戲裡的形象是足智多謀，又曾於《莽張飛大鬧石榴園》中暗助過劉玄德，他也是屬於正派人物。曹操此時雖已躍登舞台，卻從來不是主角，他從未擔任正末，開口主唱過。在《陽平關五馬破曹》、《曹操夜走陳倉路》這兩劇中，曹操戲份雖重，然而他只能說不能唱，內容講的又是曹操落敗的窘樣，敗軍之將不言勇，更甯提成為男主角了。然而曹操在元雜劇中還不完全屬於奸邪一類，他不是十惡不赦的大反派，也有好的一面。

<sup>38</sup> 王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》，台灣學生書局，1987。頁 224。

<sup>39</sup> 收於曾永義先生所著《參軍戲與元雜劇》一書，台北聯經出版社，1992。頁 155、222。

## 2. 曹操劇中身份

曹操劇中身份以及他的形象可由曹操自述及他人言論中略窺一二。

### (1) 正面人物—曹太守、曹參軍

《張翼德大破杏林莊》一劇中，漢末黃巾賊作亂，據兗州府杏林莊，兗州府殿頭官聚各路諸侯商議破敵之策，最後由劉關張三人合力擒賊，而三人之中又以張飛衝鋒陷陣，功勞最大，表現最為精彩。此劇著重描繪正末張飛的勇猛，而淨角（張表、張寶）、外角（張角）是眾人討伐的對象，屬反派人物。曹操於此劇中是各路諸侯之一，凡皇甫嵩聚諸侯議事時，曹操（兗州太守）即是場上一角，屬於討賊的正義一方，他是「今因黃巾賊作亂，奉聖人的命，四方招安賢士征討」。

《虎牢關三戰呂布》《張翼德單戰呂布》演的是冀王聚集十八路諸侯討伐依附董卓的呂布，雙方相持於虎牢關，遲遲不能敗呂布。後由曹操保薦劉關張三人奮勇殺敵，大獲全勝。這兩本戲的正末均由張飛擔任，他的英勇退敵、戰功彪炳是全劇的重點。與正末對弈的腳色則屬眾人的矢呂布與處處非難張飛的淨角孫堅。曹操（隨軍參謀）由於識才，薦舉劉關張三人有功，當劉關張三人立功之時，曹操也因識才而獲得掌聲。

《張翼德三出小沛》一劇描寫呂布侵佔徐州，張飛向曹操借兵以收復失土的過程。正末張飛仍然縱橫全場，曹操（丞相）於張飛的勝利有扶助之功，張飛凱旋而歸時，于慶功宴上盛讚：「（駐馬聽）托著俺二位家兄，丞相威權八面風」，曹操亦屬正面人物。而本劇反派則非那「擾黎民，荒淫貪欲」的呂溫侯莫屬。

《關雲長單刀劈四寇》記西涼府四寇替董卓報仇之後，變本加厲欲挾持皇帝，適關羽應國舅董承、太守曹操之請殺退四寇。本劇前半以四寇之勇猛無敵為描繪重心，四寇作亂，無人能敵，待關羽於第三折一出場，即以青龍偃月刀力劈四寇平亂，顯現其英雄氣概凌駕四寇許多。曹操（兗州太守）此時與劉關張三人甚為友善，由於前日在虎牢關戰役的薦舉之功，曹操便「與他弟兄每結為昆仲」，值戰事凝滯之時巧逢關羽相助，他對關羽是欽佩不已，「雲長義勇忠良持，天下聞名大丈夫」。

在上述諸劇中，曹操均以正面人物的形象出現，此時他與正義同一陣線。值漢末群雄併起之際，天下三分之勢猶未成形，曹操作為漢家官臣，自當盡力於掃平亂事。討黃巾賊、討逆臣董卓、呂布，曹操此時與各方正義之士結盟，曹劉共

同合作。但是他的頂上光環仍然比不上劉關張三人。關羽的智勇過人，張飛的驍勇善戰是戲劇搬演的主題，是觀眾心之所繫。曹操正面形象一方面來自其身為漢朝官員，討賊弭亂的身份與責任，一方面乃因保薦劉關張三人有功而被歸類於正義的一方。

## (2) 反派人物—曹賊、奸雄

三分之勢尚未形成時，曹劉尚能合作以禦亂臣賊子，漢室傾危，曹、劉、孫三強鼎足局面形成之後，曹劉的對決於焉開始。曹操的形象也開始轉變。

《莽張飛大鬧石榴園》敘述曹操自白門樓斬呂布之後，收劉關張三人於麾下，劉關張不候差遣，曹操視之為「無禮」而欲定計擒之。劉備依約赴宴，困於凝翠樓之時，幸關張前來接應，平安離去。此劇是典型的擁劉反曹之作。劉備與曹操是正與反的象徵。當曹操以劉關張三人難以駕馭，而與張遼商議設宴誘擎玄德時，玄德雖有簡雍加以提醒，仍一派天真的依約赴恩人宴，曹之狡詐與劉之坦蕩立判。宴席上曹劉論英雄，沒有結論，卻是兩人第一次交鋒，纏鬥之始。

第三折正末楊修的表現更是劇作家安排用以揚劉抑曹的棋子。楊修是曹營重要人物，他卻以「玄德公是仁德之人」反而灌醉曹操，遭曹操鞭笞四十大板。楊修不為其主，而以仁德為行事準則義助劉備，劇作家之意甚為顯明。末了，曹操懼於張飛的威嚇，放了三人走。他還為自己的舉動下了一個無奈而困窘的註腳「遲了，我的也。用盡自己心，笑破他人口。」本劇中，劉備因為是仁德之人而得到所有的援助，曹操的鋪謀定計以及計陷玄德不成，落得以窘迫收場使曹操成為一個巧使心機、陷害忠良的反面人物。

《劉玄德獨赴襄陽會》、《諸葛亮博望燒囤》、《曹操夜走陳倉路》、《陽平關五馬破曹》，講的都是曹劉對決，劉勝曹敗的故事。這些戲裡，腳色的正、反分明。蜀漢集團擁有正性的力量，一定得到最終的勝利；曹操集團為負性力量的淵藪，失敗也是必然的結果。前兩齣戲曹操戲份不多，後兩齣是曹操故事，曹操戲份雖重，然而曹操是反面人物，仍然無法居於正末地位。劇中大力描寫曹操慘敗、落荒而逃的糗樣，正末皆是蜀漢集團的人物，他們是正義的化身，理想品格的代言人，他們口口聲聲罵的是曹賊、奸雄。

《曹操夜走陳倉路》第一折正末張飛唱的是：

（點絳脣）那曹操待不軌謀為相戰鬥施權勢。

（混江龍）俺哥哥合當繼承，他是那漢家枝葉理合宜，孫權他仗父兄之力，曹操他竊命朝儀。

《陽平關五馬破曹》第一折正末黃忠唱：

（油葫蘆）我直殺的天愁地怒鬼神嚎，只因您那奸雄孟德行殘暴也，是你年該月值災星照。

第四折正末馬超唱：

（太平令）曹丞相混戰中脫袍換騎解不迭鎧甲頭盔，俺殺的他更衣改袂，競殘生脫身之計，俺可使逢賊戰敵施逞我這虎威。

曹操其位不正（竊命朝儀）圖謀不軌、行為殘暴，設宴誘使劉備、戰敗割鬚棄袍的換身動作更顯其狡詐。這是他的敵人對他的認識與描述。尤有甚者，劇作家雖然每每在曹操自云時寫出其優點，而這些智巧、學問經綸、圖大業之雄心，完全不敵劉備的仁德。

《陽平關五馬破曹》楔子曹操自云：

幼習韜略展經綸，除危定亂立功勳，常驅鐵甲軍百萬，官封九錫掌權衡。

《劉玄德獨赴襄陽會》第三折曹操自云：

善變風雲曉六韜 率師選將用英豪 旗旛輕捲征塵退 馬到時間勝鼓敲。

曹操所缺，劉備所有的一項品質關鍵就是「人和」。楊修曾經指出這個重點，《陽平關五馬破曹》第三折正末楊修唱：

（醉春風）赤壁下將戰船焚，更和那渭河邊軍將損，怎禁那諸葛手策會拏雲我心下忖忖，一來是命運不通二來是皇天不佑三來是人心不順。

《走鳳雛龐統四郡》龐統也曾對周瑜預言魏、蜀、吳的未來，將是曹操「亂中原七十二處力取人心恨」，東吳是「占江東八十一郡地險民心穩」，劉關張則是「治西川五十四郡法正天心順」。

「人和」是劉備得天下之利器，是曹操屢受挫於劉備的關鍵。元雜劇中這樣的因素一直出現。蜀漢集團多是正面人物，居於正末腳色，擔任舞台重要工作者比比皆是，他們或是驍勇善戰的武將，或是「有仁人君子的心胸 有英雄慷慨慷慨的量品 有義士忠臣節存」的諸葛亮。反觀曹操麾下，除了推崇劉備、諸葛亮的楊修，必須藉其口彰顯劉、諸葛之優點而擔任正末之外，其他腳色不是無足輕重的末角，就是插科打諢，長他人志氣，滅自己威風的淨角或雜扮。

《關雲長千里獨行》與《關雲長義勇辭金》是故事相類的兩齣戲。演的都是曹操打敗劉備與張飛，當二人下落不明時，曹操使計賺開徐州門，並以劉家妻小迫關羽歸順，關羽為保護二位嫂嫂而接受曹操安置，一旦知曉劉備下落，即刻掛印封金而去，曹操再三挽留仍不得其人。而此兩劇對曹操的詮釋差異頗大，《關雲長千里獨行》是元明間無名氏的作品，《關雲長義勇辭金》是明朱有燉的作品，前者表現的是曹操設三計擒留關羽，完全小人作風；後者表現的是曹操惜才愛才，不為己用則寬宏任去的王者風範。

《關雲長千里獨行》以正旦、小旦（甘夫人、糜夫人）主唱，實則是以烘托法襯關公之忠義。當關羽護送二位夫人尋劉備去時，曹操接受張文遠所獻三計：丞相假意下馬相送，趁雲長下馬之時擒拿；丞相與雲長遞一盃酒，酒中下毒；贈西川錦袍與關羽，待其下馬著袍而取之。曹操接受張遼之計並云：

我驅兵領將逞英豪，我這三餘妙計他決難逃，擒住雲長必殺壞，方顯曹公智量高。

曹操的用心計較在兩位夫人視透其「歹意」而小心提防下，並未成功。關羽自始至終不曾下馬，毒酒以敬曹之意請丞相先飲，錦袍則以刀尖挑上。這一段曹關對決顯現的是關羽的忠義與智勇，不為狡詐的曹操所奪。而曹操使盡心機反被關羽將了一軍，他只好消遣自己「正是使碎自己心，笑破他人口」，並且回去點就百萬大兵與劉關張交鋒以報此仇。曹操的小人心懷與關羽光明磊落的胸懷真是強烈的對比。曹操的小人動作（接收密報使劉張襲曹營撲了個空，使計賺開徐州城門，以劉家妻小要脅關羽，封侯賜金陷關羽於不義，使奸計擒劉關羽）縱貫全劇，使

他成為本劇的反派人物。

《關雲長義勇辭金》一改《關雲長千里獨行》中曹操的小人面貌。除第三折藉由探子所扮正末側寫關羽之神勇外，其餘由關羽擔任正末，主唱全劇。與《關雲長千里獨行》最大的不同在於關羽辭曹而去時，曹操麾下以猶如「放虎」恐遺後患的顧慮，建議曹操追趕，曹操屢屢以「人各為其主」的理由不但不加以追趕，反以厚禮相贈。然而曹操於此劇中雖不是小人面目，曹操的寬宏大量仍是關羽的功勞。關羽於劇中自云：

人接說曹攻堅雄，他雖詐，豈敢害了忠良之人。我的信義達於天地，通於神明，量他奸雄小智，必不敢害我。

這是朱有燉的反襯手法。他安排曹操寬宏待士以見關羽的忠義配天，關羽的至德得到天地的護持，自是小人無法加以侵害。

夫曹瞞之心，奸雄殘忍，又非虎與虜輩之可比矣。然而雲長卒能遂其忠義之願，而操不忍加害者，非操有英雄之量，若漢高祖唐太宗之為也。乃雲長忠義之心，精誠所致。（關雲長義勇辭金傳奇引）

《關雲長義勇辭金》的曹操雖然不若《關雲長千里獨行》裡的曹操那般小人心意、小人行止，但是他的友善之舉乃是出於關羽的理想品格是無法撼動的，曹操作為奸雄的形象、身份未變，然而將曹操在此情境下的一點點良知放大，較諸其他劇作，是比較溫和而中庸的寫法。

### 3. 曹操於雜劇中的服飾穿戴

脈望館鈔校古今雜劇中有些附有「穿關」。馮沅君《孤本元明雜劇鈔本題記》如此解釋穿關之義：

「穿」應是穿戴之穿，「關」或如「穿關」之關，大約因為其中所臚列的衣冠都與該劇的「穿關」有關，所以名為「穿關」。

曾永義則認為：「穿關是指串演關目的各類腳色，其所穿戴的冠服和所執的器械

或其他物品。」<sup>40</sup>

「穿關」乃是考察元明雜劇中人物裝扮的重要線索，而當時已經出現各個腳色的「妝裹」原則，裝扮的作用乃是「表明劇中人物的身份、性別和年齡，而且有助於人物性格的刻畫。」<sup>41</sup>

在表 1-1 的 12 個劇作中，附曹操穿關的有：《張翼德單戰呂布》、《劉玄德獨赴襄陽會》《關雲長單刀劈四寇》《張翼德單戰呂布》《莽張飛大鬧石榴園》《陽平關五馬破曹》七劇。元明雜劇中曹操的穿關皆是：

兔兒角 頭 補子圓領 帶 帶劍 三髭髯

這是曹操在元雜劇裡的一貫造型。頭或盔是文官與武官的分別，曹操擔任過的職位有太守、隨軍參謀及丞相，皆是屬於文官之職。補子圓領就是官衣，胸前背後皆繡花。兔兒角 頭、補子圓領、帶，皆反映曹操高級文官的身份。

「帶劍」是曹操的一項配飾，筆者並未在劇本中看過曹操使用刀劍的科介，應指的是配劍於身上。然而曹操雖是文官，處於烽火連天的亂世，帶兵打仗，配劍可以顯現其征戰首領的特性。

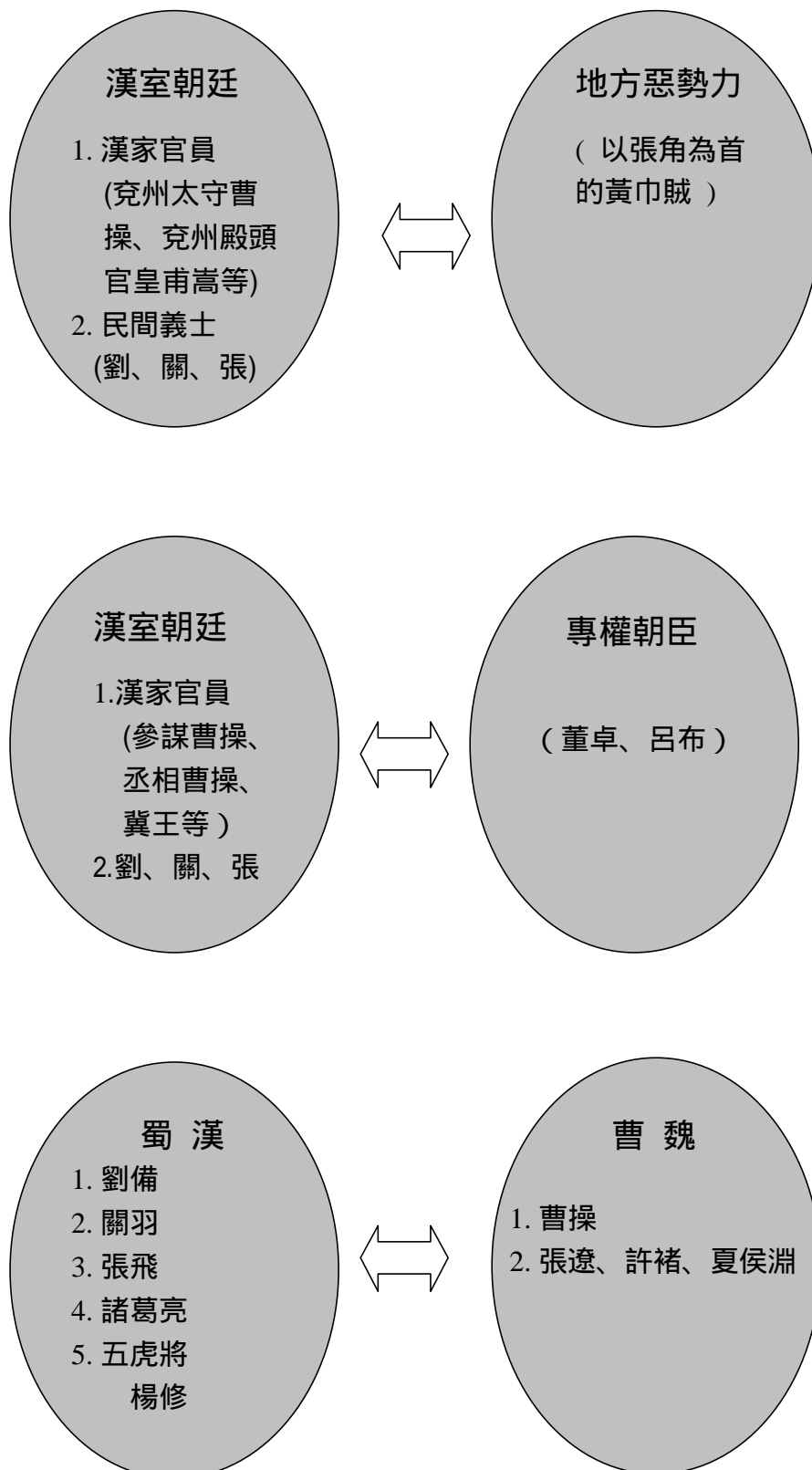
由以上論述可知，元三國戲裡的人物類型雖沒有被腳色名目所嚴格限定，但人物仍是好壞分明，戲劇的主旨也一定是邪不勝正的喜劇收場。曹操在三國戲裡雖然不若劉關張、諸葛亮那般受到重視，然其在歷史上的地位也使他在舞台上佔有一席之地。而他在元明雜劇裡的舞台形象依憑於他和劉備集團的關係。如表 1-2 所示。

<sup>40</sup> 見曾永義《元人雜劇的搬演》一文。頁 195-202。收於《中國古典戲劇論集》，台北：幼獅，1985。

<sup>41</sup> 王安祈《明代傳奇之劇場及藝術》引黎新《論戲曲服裝的演變與發展》一文。頁 258。

## 正派人物

## 反派人物





由表 1-2 可知，劇中的正未必定來自於正派人物，反派人物則多以末、沖末、外或者淨應工。這樣的腳色名目分類與戲份多寡不一定有關，而是誰主導舞台上的發言權和表演權。正派腳色負責說明、演唱劇中忠孝節義的主旨，而反派人物僅能藉由寥寥數語顯露其負面性格。

其次，蜀漢集團是永遠的「正派人物」，劉、關、張是不變的英雄理想典型。方曹操與劉關張結盟之時，曹操識其才、用其才，劉備也曾以恩人視曹操，張飛也曾誇讚曹丞相的威權八面風，曹劉同屬正義的一方，同受人歌頌。當曹、劉自立門戶之後，曹斥劉無禮，不知感恩，劉以「四百年宗和祖」的漢室血統自居，視曹操為奪位奸賊而討之。劉備是正統之尊，曹操就肩負起反派腳色，以曹之「不正」襯托劉備之「正」，以曹之「奸佞」襯托劉備之「仁德」，以曹操下屬之「愚弱」襯托劉備屬下之「武勇」。總之，以曹操之「全壞」襯托劉備之「全好」。至此，元三國戲之創作者的創作傾向甚明，他們承襲民間一貫擁護劉備、推崇關羽、張飛、諸葛亮的傾向，以這些人為主角，再琢磨史實，配入與其敵對而能發揮主角美好質性的反面腳色。這樣的詮釋方法與三國志平話如出一轍。

## 小結

曹操在戲曲舞台上的發展明顯的比蜀漢集團的那些典型理想人物遲緩了許多。元明雜劇裡的曹操尚未呈現一個完整而固定的面貌，大抵是隨著戲的外部情境（某一特定歷史事件），主角人物的內在品格（某一理想道德）而做一配合性的調動。亦即在以頌揚蜀漢集團為核心的戲劇中，王霸氣候未成的曹操可以是劉關張的盟友，一起對抗惡勢力，也因此而博得一點美名；三強分立之後，曹操就成為正義之師所對抗的惡勢力了。總而言之，元明雜劇中的曹操形象，具有漢室官員和奸賊的雙重身份；在善惡的屬性上，有時正派，有時反派；在人品上，有愛才、識才的一面，也有狡詐酷虐的一面。

## 第二節 明清三國戲—以雜劇、傳奇為考察對象

元雜劇中的三國戲已經甚為可觀，明代承繼前朝風氣，三國戲劇的發展未曾停歇。雜劇方面有《關雲長義勇辭金》及《慶冬至共享太平宴》兩劇傳世，尚有十餘種僅存劇目而內容不傳之劇<sup>42</sup>。十四世紀末至十五世紀初，南戲漸漸盛行。有別於雜劇的「雄勁悲激」，南戲的音樂曲文特色傾向於「流麗穩協」。傳奇中的三國戲計有 15 種，茲列舉如下。

王濟《連環記》、劉藍生《雙忠孝》、鄒玉卿《青虹嘯》、沈璟《十孝記》及無名氏之作：《古城記》、《草廬記》、《錦囊記》、《四郡記》、《赤壁記》、《射鹿記》、《七勝記》、《貂蟬女》、《保主記》、《荊州記》、《試劍記》。

此外尚有篇幅短小之短劇<sup>43</sup>，如徐渭《狂鼓史漁陽三弄》、汪道昆《洛水悲》。

迄至清代，各個劇種均有三國戲的演出。雜劇體制的戲曲雖然已經不流行，但仍有創作十餘種<sup>44</sup>。其中最值得注意的是為曹操翻案意味濃厚的鄭瑜《鸚鵡洲》。而乾隆年間之《鼎峙春秋》，則是一部長篇鉅製的戲曲作品。明雜劇遺留至今的傳本中，僅《關雲長義勇辭金》一劇與曹操有關，筆者基於處理上的需要，已在第一章第一節論述過此劇，故此處不再覆述。本節將從明傳奇、清雜劇及《鼎峙春秋》探討曹操在這些作品中的舞台形象演變。為了論述方便，筆者不以作品創作時間為序，而以故事型態做為論述時的分類依據。

### 一、明清雜劇之「曹操戲」析論

#### （一）「禰衡罵曹」系列

元雜劇有《勘吉平》，明雜劇有《禰正平》，惜均已亡佚。三國演義第二十三回有「禰正平裸衣罵賊，吉太醫下毒遭刑」。明徐渭短劇《狂鼓史漁陽三弄》的劇情構想即來自於此。而清鄭瑜《鸚鵡洲》雖不是搬演禰衡罵曹的故事，卻是藉由禰衡和鸚鵡的對話來表達作者為曹操翻案的心聲。

<sup>42</sup> 梁美意碩士論文《三國故事戲曲研究》，頁 21。詳列於今不傳之明雜劇三國戲劇目。

<sup>43</sup> 「短劇」的定義於曾永義《明雜劇概論》一書中有詳盡的研究。廣義的短劇是與傳奇相對而言的，亦即廣義的南雜劇，與傳奇僅是長短有別。狹義的短劇專指折數在三折以下的雜劇。徐渭《狂鼓史漁陽三弄》僅一折，蓋屬後者。台北：學海，1979。

<sup>44</sup> 梁美意碩士論文《三國故事戲曲研究》，頁 22。詳列清雜劇三國戲劇目。

## 1. 《狂鼓史漁陽三弄》

屬徐渭四聲猿雜劇第一種，僅一折。此劇敘述上帝欲召修文郎，文采超群的禰衡亦在受召之列。陰曹判官請禰衡演述當日罵曹舊景，一併放出曹操魂共扮。禰衡裸衣擊鼓，一一指數曹操罪狀。禰衡本事見於後漢書禰衡傳，禰衡不肯在孔融的引薦下拜見曹操，又屢出恣言而得罪曹操。曹操懷忿在心，以招鼓吏之名而趁機羞辱他，禰衡反藉此機會作「漁陽參搥」，辱罵曹操。三國演義所述大抵與史實相去不遠。然而此劇之敷衍顛倒史實，乃作者藉禰衡一腳抒發心中抑鬱，劇中受盡辱罵的千古罪人曹操正是那明奸臣嚴嵩之流的化身。

### (1) 主題思想

本劇主旨誠如判官所言：

善惡到頭來，撒不得賴，就如那少債的，會躲也躲不得幾多時，卻從來沒有不還的債。

本劇的善惡二元論十分清楚，而惡者所必須付出的代價又是必然的。禰衡是善，曹操就是惡。戲中戲搬演禰衡罵曹舊景，曹丞相仍舊一派威風、驕矜，禰生仍舊正義凜然、句句鏗鏘，把曹操一生罪狀細數。從逼獻帝遷都、謀害伏后與董承，欺壓孫權、劉備，使計竄奪皇位，甚至殺害楊德祖、孔融這般的賢良，當然還包括曹操對自己的侮辱與誘殺。他說曹操是：

(寄生草) 饞貓哭一會慈悲詐，饞鷹饒半截肝腸掛，兇屠放片刻豬羊假，你如今還要哄誰人？就還魂改不過精油滑。

他對曹操的憤恨讓他把鼓皮當曹操身兒打，鼓槌裝作曹操肘兒下肋巴，釘孔是曹操心窩裡毛竅，板仗是曹操嘴上撩牙。禰衡對曹操的憤恨之深已經到達情感的高點，幾近於狂。如此本劇所指射的曹操自然就沒有什麼好的面貌可言，是一個惡名遠播至天上地下、眾人唾棄的反派人物。然而，由於本劇是作者藉文字、歷史人物寓意其中，他所依據的歷史因子成分不多，而劇本僅文辭可賞，在結構上亦顯貧弱，作者的情感導向明顯地凌駕於其理性思維導向，禰衡罵的精彩，卻只是以一家之言、一面之詞說曹操壞話，曹操只是個「惡」的代碼，沒有什麼血肉。

### (2) 腳色配置

本劇由生扮禰衡，淨扮曹操。主角禰衡主唱全劇十三支曲子，此外，小生金童以及旦角玉女、外角判官也都各唱一曲，判官和禰衡共唱尾曲。由此可見，禰衡是本劇的主角，腳色的混唱、輪唱顯現表演權、發言權已經逐漸向其他腳色釋出，而不在流於一人專門。然而仍舊沒有曹操唱份。徐渭以淨的名目分付曹操一腳，曹操於此劇中夾雜著丞相的驕傲、壞人的醜惡面貌，受禰衡辱罵的狡辯之辭以及被判官處罰一百鐵鞭的求饒語，倒是呈現了幾分丑樣。

## 2. 清鄭瑜《鸚鵡洲》

與徐渭作劇是為個人發聲的立意相同，《鸚鵡洲》也是個虛構的一折短劇。禰衡的魂魄復返當年葬身之處，當年「骯髒牢騷、招非惹事」的打鼓人如今是以一支玉笛「描寫適怨清和」的自由人。他在鸚鵡洲巧逢昔日哀其逝，三日不食而死的鸚鵡。禰衡與鸚鵡設為問答，在一來一往的問答中，禰衡把曹操事細說重頭。

本劇中，鸚鵡乃世俗之見的代表，禰衡則透過其口表揚曹操，實乃為曹操翻案之作。作者的最大企圖莫過於用禰衡之口為曹操背負許久的罪惡澄清。以受害人的角度盛讚加害者，自是最強而有力的辯駁。

劇中禰衡從下列角度為曹操翻案：

(1) 禰衡自認生前擊鼓罵曹，非恨曹、惡曹也。乃是昧了心、狠了心的微言大義之舉。

(白) 我一則來見那些幕下之士

(勝葫蘆) 都是些暮冀朝荊覬事戎 那劉貞 又忘了隆準舊華宗。那些從軍公宴詩，專用著諂語諛言多乞頌。因此上雖則相逢未嫁，忍把明珠擲碎，不忍廁微躬。

禰衡擊鼓不是罵曹，乃是愛之深、責之切的表現。

(2) 禰衡認為曹操是心口如一的真英雄。

(白) 千古罵曹公的是，寧我負天下人，不使天下人負我兩句話。不知這兩句話呵，(唱) 惟有真正的英雄，方肯在口角頭明宣誦，若遇聖賢人，只放在心坎中牢牢的奉。

此處點出人本有不盡完美之處，曹操有勇氣承認內心的想法，比起那些道貌岸然的假聖賢是可愛的多了。

### (3) 關於幾個歷史公案，禰衡一一為曹操辯護。

劇中尚提及關於赤壁之戰、劉備與曹操煮酒論英雄、銅雀春深鎖二喬等等故事，禰衡駁斥舊有觀點，一一為曹操辯護。甚至對於曹操為何不阻止曹丕篡漢一事，禰衡以史為鑑說明「父子那裡相顧得」？個人的因果個人了，曹丕的行為不能算在曹操的帳面上。

### (4) 以文采與徐渭一較長短

鄭瑜藉禰衡之口為曹操翻案，劇本的論辯意味濃厚。他還直接指陳徐渭《狂鼓史漁陽三弄》是「借他人酒盃，澆自己壘」。徐渭作品中的禰衡暢快淋漓的痛罵曹操，文字鏗鏘；鄭瑜作品中的禰衡褒揚曹操亦是句句飛躍：

（青哥兒）他是個間生天上種？說不盡他蓋世豪雄，絕世聰明，治世純忠，亂世奇功，名世宗工，應世靈通。濟世朦朧，救世參芎，澤世神龍，儀世飛鴻，貫世長虹，警世豐（雨隆），振世金鏞，威世彤弓，下世虛沖，包世涵容，礪世磨（石龍），華世璜琮，肩世枏松，振世衡嵩。

這大段曲文是曹操有史以來最高的評價了，與徐渭《狂鼓史漁陽三弄》對曹操的謾罵分居至善與至惡的極端。狂劇中的禰衡擊鼓，鸚劇中的禰衡吹笛，一個激越憤慨，一個快意瀟灑，他們口中的曹操自然呈現不同的樣貌。

## 3. 《狂鼓史漁陽三弄》與《鸚鵡洲》的曹操比較

這兩本戲的結構都是作者透過人物魂魄的再現重劃歷史，就藝術的角度來說，他們都突破歷史劇按照史實宣科的限制，而另起時空讓人物回溯既往，人物對過往陳跡的反思正是作者心意的出口。徐渭藉禰衡罵曹來抒發心中的怨氣，鄭瑜藉禰衡誇曹表達他對徐渭之作的不同認同。這兩個曹操舞台形象雖然仍未脫離不是大好就是大壞的分類法則，然而這說明了：

### (1) 曹操性格的獨異性。

曹操性格上的特質以及有別於一般道德準式的行事風格，使他成為爭議性的人物，他的舞台形象也因此出現歧異。

## (2) 劇作家獨立意識的零星展現。

在這兩劇中，雖然劇中所述之事仍有所本，然而，演劇中心並不在敷演史事，而是以少數腳色進行議論。《狂》劇中的禰衡主唱，曹操應答，判官評斷；《鸚》劇中的鸚鵡提問，禰衡訴說。作者的創作動機明顯，意有所指，徐氏撻伐曹操的不是，鄭氏則是全力為曹操辯護。雖然未能完全突破曹操於元雜劇既有的舞台形象，然而曹操已作為主要的討論對象。在《狂》劇中曹操仍然處於舞台弱勢，鄭瑜則大大提高曹操地位，雖然他未曾出現在舞台上，然而透過禰衡之口，曹操完美的偉大形象已經展現。

劇本的思想內容、人物的形象塑造都是為作者的創作意圖服務的，歷史材料也僅是提供論述的主題，論述的意涵與價值都是由作者操控的。因此，劇作家的獨立意識受限於史觀，尚未完全超越好壞二元論，曹操臉上的面具不是白的，就是紅的，然而戲曲主題意識的展現，並且以此原則塑造人物，也是一大進步。而這也是明清「文人劇」、「案頭劇」的最大特色。

## (二)「蔡文姬」系列

### 1. 《文姬入塞》

陳與郊《文姬入塞》記曹操遣人持金贖文姬回漢。全劇未分折。劇中以生扮護送文姬歸漢的小黃門官，旦扮蔡文姬，小旦金冠抹額扮小王子，尚有貼及卒。全劇重心在蔡文姬嫁與左賢王為妻，於番邦忍辱偷生，今終於得以換回漢裝返中原的心路歷程及文姬母子的親情刻劃，戲只演到文姬入玉門關為止。然而促成文姬歸鄉的卻是曹操。曹操經過一驛，見壁上有蔡琰入胡時所題之詩，充滿離仇幽恨。曹丞相「傷其流落」，欲將落難胡地，猶如「糞上之英」的蔡琰接回中原，希望藉其長才續成青史。本劇雖不見曹操登場，然而透過其下小官的旁述，可知曹操感念蔡邕，一併疼惜其女。此外，蔡琰的文才也是曹操意欲重用的原因。

(生白)曹丞相因念先君是絕代儒宗，夫人是名公愛子，不忍埋沒這白草黃雲之外。

### 2. 《中郎女》

清南山逸史《中郎女》講的是同樣的故事。

## (1) 劇情大要

本劇第一齣 贖姬 詳述曹操贖姬的動機是：

向來國史尚未纂修，自孟堅以還，遂成絕響。孤家若不早擇耆宿名賢，撰成信史，不特特把光武來二百年治亂賢奸，付之模糊影響。就是孤家一片翊漢安劉苦心，豈不被後來輕薄書生，東塗西抹壞了。

曹操為修國史，在史書資料毀于兵燹的情況下，只得請文姬回朝修史。第二齣 歸漢 記述漢使赴胡地求文姬的情形。第三齣 完婚 寫曹操將文姬與董祀婚配，以及文姬修史的情形。曹操與文姬的史觀是一致的，曹操主動命文姬修史，是鑑於漢末歷史的混亂，怕他人之筆失於偏頗，而文姬對曹操自是感懷在心。

俺蔡琰蒙魏王揮金異域，振旅殊方，怨魄生還，斷絃再續，賚予時沐恩波，夫婿共沾榮顯。

對於漢末亂象，她一面指責亂臣賊子，一面歸美曹操。

事至今日，沛澤蛇號，鼎湖龍去。山林斬木揭竿，藩鎮攻城掠地，驕將挾乘輿以鷹，賊相弄大寶而虎視。若非魏王英明睿智，聖武神文，虎帳談兵。龍旗下士，那一線漢祚，半壁炎天，不知幾人稱帝，幾人稱王矣。

## (2) 人物腳色

本劇曹操以外扮，其造型是「蒼鬚金 頭蟒玉」，鬚子黑白相間，顯示其年紀；金 頭蟒玉顯示其丞相身份，此時曹操的戲服已經是「蟒」這種高級官服。在元明雜劇中曾以正末應工，舞台地位高於曹操的楊修，於此劇卻以丑應工，劉楨則以淨應工。這兩人並且在第三齣前往諷笑文姬，說他是「中華棄婦」、「胡地殘花」，憑什麼修史。由腳色的配置可知本劇人物的類型：曹操是愛護晚輩的長者，也是關心國家、替國家延攬修史人才的重臣，這樣的特質也反映在他的服飾裝扮上。丑與淨兩人一組，則是發揮略帶滑稽、略帶奸邪的小人嘴臉。至於旦腳自是本劇的核心蔡琰，她是文采斐然的人中女流，劉楨與楊修的嘲諷最後成了自取其辱，更顯得蔡琰的見識不凡、不讓鬚眉。而此女中豪傑於公於私皆對曹操稱

頌有加，益發彰顯曹操的聖主形象。正如本劇劇前的正名所云：

重文學的老奸瞞輕財全友，讀父書的俊文姬女作男工，受孤  
恹的懦賢王拋妻割愛，落便宜的窮董祀婦貴夫榮。

這段話將劇中主要人物的形象作了扼要而持重的描述。

## 二、明清傳奇之「曹操戲」析論

傳奇的體製浩大，所敷衍的內容情節甚繁。現存十二種明清傳奇中，曹操登場的有這幾齣，以下將先分別論述之，再進行曹操形象的考察。

### （一）《古城記》

明無名氏撰。本劇所述之事略近於雜劇《關雲長千里獨行》。共 29 出。雖由生扮劉備，但關羽才是全劇的中心。本劇之曹操未註明腳色，然觀其劇中表現可知，曹操對關公的欣賞、愛惜之情與《關雲長義勇辭金》的描寫較為接近。

本劇以第十八、十九出對曹操著墨最多。第十八齣 辭曹，曹操按張遼之計故意不開門見關公，關公無法表達辭意。第十九出 議餞，曹操見關羽掛印封金而去，甚是欽佩：

雲長真乃世之大夫，來得清清，去得明明，這樣人我甚是相敬他。

第二十出 受錦 寫曹操知關羽去意已堅，乃於灞橋以酒餞別、以絳紅袍相贈。而酒中下毒一事乃許褚私意妄為，非曹操授意。本劇的曹操並沒有小人作為。

第十五齣 賜馬 曹操唱：

（出隊子）中原宰相中原宰相，凜凜威風震四方，挾令天子把名揚，八路諸侯皆喪膽，策機有誰比方。

曹操的狂妄不言而喻，甚至明言自己是「挾令天子」，他不怕別人議論、不畏後人清算的勇氣異於常人。然而在第三出 興師，又說曹操欲征劉備，乃是出於劉備受封官位（豫州牧左將軍監儀廷侯）高過自己（兗州牧右將軍），這又



顯得曹操的器量不足。

## （二）《草廬記》

明無名氏撰。全劇共 53 齣。自劉備三顧草廬說起，至其西川稱帝止，乃是以諸葛亮的事蹟為主線，穿插許多軍事戰役的場面。諸葛亮是全劇的主要人物，由小生扮演。本劇中的曹操以外扮，主要現身於曹劉相戰的情節中，是個次要腳色，相較於諸葛亮的上通天文、下知地理，運籌帷幄、神機妙算，相較於劉備的得天命，相較於關公的義勇，張飛的猛直，曹操在本劇是個用心打仗，卻老打不過蜀漢集團的將領。

第十二折曹操唱：

（四邊靜）吾深有意圖天下，籌謀日無暇，挾漢令諸侯威名震天下。

此言點明曹操心意與動機。自第二十一出至第四十三出俱寫赤壁之戰，曹操是一路戰、一路敗。百萬大軍僅存一十八騎，一路上被趙雲、張飛追殺，直至華容道遇上關羽，方以忠義說服關羽而逃。本劇以諸葛亮的智力神機為主，曹操是個敗仗之將。

## （三）《連環記》

王濟撰，據元闕名雜劇《錦雲堂美女連環計》而粉飾之，情節關目相互轉換，與正史合者多。本劇敷演王允計誅董卓，屢次失敗，後因以貂蟬為反間而成功之事。全劇共 30 出，王允為主角，以生應工，淨扮董卓。曹操以副扮，出現於密謀刺董卓的戲中，第十一出 議劍，第十二出 獻劍 尤其是曹操之擅場。這兩出將曹操的機智描寫極為深刻。

王允召見曹操，曹操甚是有禮。王允以城門失火、殃及池魚作喻，以劍試曹操，曹操查知王允話中之意，表達自己願意執行此項任務。

實不相瞞，老大人，僕非池中之物。為見董卓肆志無已，幾欲招集義兵，必須明正其罪。

曹操並非真的義不容辭，他是識時務的俊傑，是懂得鑽門縫的投機份子。

（前腔）承顏順志忘疑訝，我曹操謙謙實為詐。兵甲蘊胸中，眉睫仰人下。

於董卓處拔劍行刺之時，鏡中反照洩漏其密，曹操靈光一轉，以劍獻董卓，後藉試馬而遁逃。曹操隨機應變的能力由此可見。

由於傳奇體制龐大，演完全劇耗費數日，後來有擇選其中精彩片段演出者，名為折子戲。清玩花主人所輯的綴白裘，收錄明清時期流行的折子戲劇目，其中就有幾出奪胎自連環記。與曹操有關的則有 議劍 一出。

#### （四）《青虹嘯》

明鄒玉卿撰，凡三十出。全劇寫董承受獻帝血詔誅曹操一事，後因事敗而全家被抄。本劇雜揉演義裡的故事與作者虛構的成分，以董氏父子（董承、董圓）為主線。值得注意的是本劇中曹操早期的表現令人髮指，而其下場則是惡有惡報。曹操於第三折「議疏」中即展現竊位之心，並且開始積極佈線運作。他自云：

位列三台，官居一品，挾天子之威名，令諸侯之臣服，出將入相，為詭詐之班頭。罔上欺君，作奸雄之領袖。

他自曝竊弒之心，甚至期望曹丕受禪。

第五折 畋獵，許田射鹿之時，曹操借帝弓射鹿而中，眾將士以為帝中而高呼萬歲，曹操竟立於帝前接受百官歡呼萬歲，其膽大妄為、目中無人的態度顯露其異心。此後，曹操做盡壞事，遣人密探宮中動靜，佯頭風以勸欲下毒毒害自己的吉平，杖斃伏后、絞死董妃，逼獻帝封其為魏王等等。

作者於第二十五折安排 陰殛 一出，虛構曹操病中，董妃、伏后、吉平等諸鬼魂飄忽身旁，拘牽其命而去。曹操至此方才悔悟：

我想起來當初主意原差了。只要圖王霸業，為子孫之謀，欺

君弒后，誅戮忠良。我今日到此地位，雄將千員，兒孫繞膝，任呼不至。位居極品，不免一死，反落得竄弒之名。我做陰司怎生做得我過。

本劇曹操已淨扮，是一票奸人之首，無君臣之義，無惻隱之心，陰狠毒辣，不擇手段。第二出董承言曹操「掌握朝權，謀臣如市，戰將如雲。上殿不名，入宮劍履，欺君罔上」，正是曹操本劇形象的最佳註腳。作者安排曹操末了為自己的惡行付出代價，以滿足眾人之憤慨。曹操是個徹徹底底的大反派，其結局亦符合善惡到頭終有報的教化觀念。

## （五）《小江東》

清范希哲撰，又名《補天記》，共三十六出，乃一虛構故事。劇情言伏后以曹操之惡，訴于女媧，女媧使睹操受地獄之苦，以彰果報。劇中曹操以副淨扮。作者自序中云作劇目地是為了翻《單刀赴會》舊劇的案，題為《小江東》，亦在嘲諷孫吳君臣「局量狹隘，志氣卑藐」。本劇雖意在孫吳，然而作者以劉備為明君雄主，以曹操為逼宮賊臣的立場十分明確。

第九出 告天，死於曹操之手的伏后將曹瞞的惡形惡狀一一向女媧秉告。第三十二出 果報，女媧領伏后觀看曹操死後於冥間「吞鐵丸抽腸鞭朴」的悲慘下場。由這一段虛構的安排，不難想見作者對於曹操的深惡痛絕，假借伏后之口訴說其難逭之罪，復以冥間殘酷的懲罰手段以明天理公道。

## （六）《後琵琶》

清曹寅撰，凡三十五出，亦名《續琵琶》。寫蔡琰事蹟。大意以蔡文姬之配偶為離合。備寫蔡邕應徵而出，驚傷董死。並文姬被擄，曹操追念蔡邕，命曹彰兵臨塞外，脅贖以歸。皆真實典故。劇情與元雜劇—金仁傑《蔡琰還朝》、明雜劇—陳與郊《文姬入塞》、清南山逸史《中郎女》相類。本劇的曹操以外扮，意在宣揚曹操贖回蔡琰的義舉，是基於朋友道義，也是基於愛才之心。林逢源《三國故事劇研究》<sup>45</sup>引劉廷璣在園曲志云：

<sup>45</sup> 林逢源博士論文《三國故事劇研究》，政治大學，民國71年6月。

用外扮孟德，不塗粉墨。說者以銀臺（曹寅）同性，故為遮飾。不知古今來之大奸大惡，豈無一二嘉言善行，足以動人興感者。由其罪惡重大，故小善不堪掛齒。然士君子衡量其生平，大惡固不勝誅，小善亦不忍滅，而於中有輕重區別之權焉。夫此一節，亦孟德篤念故友，憐才尚義豪舉。銀臺表而出之，實寓勸懲微旨。雖惡如阿瞞，而一善猶足改頭換面，人胡不勉而為善哉。

## （七）亡佚傳奇中的曹操故事

亡佚的傳奇或僅存劇名，或僅能從曲海總目提要中略窺其情節大意，或從曲品及劇評中揣測，然而這些線索或多或少透露曹操的形象一二。

### 1. 《射鹿記》

無名氏撰。據《曲海總目提要》所云，本劇演曹操許田射鹿一事，以劉備、馬超為要角。明祁彪佳遠山堂《曲品》著錄並如此做評：「曹操之殺董妃，令人憤；馬超之敗阿瞞，令人喜。」

### 2. 《十孝記》之徐庶故事

明沈璟撰，共十出，一事一出，全衍孝子故事。第十劇為徐庶孝義事，今未見傳本。然據高奕新傳奇品云：「末段徐庶返漢，曹操被擒，大快人意。」

據莊一拂《古典戲曲存目彙考》一書所載，傳奇中的三國戲，僅存其目而傳本亡佚或未見著錄者尚有黃粹吾《胡笳記》及張瘦桐《中郎女》<sup>46</sup>；維庵居士《三國志》<sup>47</sup>；闕名作品《青銅嘯》<sup>48</sup>及《西川圖》。

綜合上述，在亡佚傳奇作品中仍然找不到言說曹操之好的有力證據，由《射鹿記》及《十孝記》之徐庶故事的劇評來看，曹操作惡多端，人神共憤，他頹敗的下場是眾人共同的期待。

<sup>46</sup> 此二劇依劇名判斷，劇演蔡琰故事。

<sup>47</sup> 此戲未見著錄。與周祥鈺所藏之《三國志》同名而不同本，周氏所藏乃《鼎峙春秋》之另種。

<sup>48</sup> 莊一拂《古典戲曲存目彙考》云此劇演馬超事。超欲殺曹操，故劍鋒嘯躍，操為超軍所逼，至割鬚棄袍。

### 三、明清傳奇裡的曹操形象

#### （一）傳奇腳色論

腳色的分化，自宋金雜劇院本的末、淨二類，至元雜劇的末、旦、淨三門，於南戲傳奇則加上生、丑而五綱底定。這五大綱之下又再依劇中地位及專業劇藝而分化。明傳奇的腳色分化於王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》論文中有詳細的考察與敘述。今掇要於下：

南戲腳色名目載於徐渭「南詞敘錄」中的有生、旦、外、貼、丑、淨、末。外之下則有小生。至王驥德「曲律」，腳色則有正生、貼生（或小生）、正旦、貼旦、老旦、小旦、外、末、淨、丑（即中淨）、小丑（即小淨）。

其中淨角的發展已與元雜劇有異。元雜劇的淨，或扮滑稽詼諧的市井小民，或扮奸邪人物。南戲之淨則例扮閒雜人物，與末或丑搭配，做插科打諢式的表演。然而於此之外，仍有某一類型的人物隸屬淨行，卻令闢表演特質。他們承繼元雜劇淨行奸邪一面的特質，予以強化，並逐漸擺脫滑稽小人物的形象。這是南戲淨的第二種。還有一種淨是由外角或末角轉化而來，專飾正派英雄，由於此類人物的表演豪放，以外或末扮不免趨於平和文細，遂以淨應工。

王安祈更進一步舉例說明，傳奇中忠奸對立的戲碼，幾乎都是由淨飾反派，外飾正派。反派之淨自元雜劇具奸邪特質之淨而來，正派之淨則是外或末的強化。而南戲中的「副淨」、「大淨」、「中淨」、「小淨」、「小丑」、「丑」，其演劇作用大抵是扮演詼諧的喜劇人物或猥屑卑鄙的小人。然副淨與丑若扮反派人物，皆不為主角。大奸大惡者非淨莫屬。

外為外末之省。元雜劇中的外有趨向官員或老漢意味。傳奇中的外也多飾老漢。

#### （二）傳奇之人物造型

元雜劇的主角是末，因此其臉部藝術主要表現在末行身上。而演員的面部化妝於明傳奇已有很大的發展，隨著腳色的特質而做象徵性的暗示。丑、與丑角相似的淨，都是花面。至於擔任主角的淨都是整臉，正派人物以紅、黑為主，如項

羽、關羽；反派人物則勾白臉。劇說云：

陳玉陽文姬入塞一折，南山逸史亦作中郎女雜劇，曹瞞不用粉面，以外扮，取其片善之意。

由此推論，曹操慣常的扮相可能是粉面白臉。至此，勾臉藝術已入淨行，成為表現人物特質的一項手段。

掌握雜劇及傳奇腳色的分工之後，我們再來看看曹操的舞台任務。由表 1-3 可知，相較於元雜劇腳色名目分配上的模糊，曹操一腳在明清雜劇及傳奇所編派的腳色已較為清楚。

表 1-3 明清劇壇之曹操腳色

劇 名	劇 種	腳 色	扮 相
狂鼓史漁陽三弄	明雜劇	淨	
中郎女	清雜劇	外	✓
古城記	明傳奇	曹操	
連環記	明傳奇	副	
草廬記	明傳奇	外	
青虹嘯	明傳奇	淨	
後琵琶	清傳奇	外	
小江東	清傳奇	副淨	

除了《鸚鵡洲》及《文姬入塞》，曹操是個舞台隱形人物，於劇情發展中曹操有一定的地位，但是在演員表演的層面，他完全沒有現身，他是演員口中的話題人物。文姬故事中，《中郎女》以及《後琵琶》，曹操皆以外扮，他在《中郎女》的扮相「蒼鬚金頭蟒玉」，蟒玉象徵魏王身份，黑白相間的鬚子標示年紀，再加上他在劇中與旦角蔡琰的對應關係。曹操以外扮正顯示其疼愛文姬有如老父一般。

《草廬記》的曹操也以外扮，蓋此劇中，主角諸葛亮以生扮，諸葛亮的軍事對手—周瑜、曹操均以外應工。本劇中的曹操屢戰屢敗，沒有深刻的奸邪臉孔，只是展現智、技皆不如諸葛亮的窘態而已。

《連環記》的曹操居於副淨，此時的曹操是奸邪輩的新人，本劇的淨派給了大奸大惡的權臣董卓，曹操年紀尚輕，做惡的資歷尚淺，只能算是反派中的小兒科，故以副飾之。

將曹操與淨中的反派特質徹底結合的則是《狂鼓史漁陽三弄》及《青虹嘯》。《狂》劇的正邪對立明顯，禰衡既是正派的生，曹操就是反派的淨。《青》劇更是著力寫曹操之惡。密謀為漢獻帝清君側的董成、董圓父子各為生與小生，屬正派人物。壞事做盡的曹操則非淨莫屬，屬於反派中的首腦人物。

以此觀之，綜合明清雜劇與明清傳奇的曹操舞台形象，無論以演劇內容的人物性格分析，還是由腳色名目及其扮相來看，曹操在淨行的反派奸相權臣一類已經佔有一席之地，他已經作為淨行反派此一人物類型的代表人物之一。

在這些劇目當中，詞采曲文較為可取者是文人做劇，而曲詞鄙俚、雜調混用者，大抵是民間流行搬演的故事。王安祈在「明代傳奇之劇場及其藝術」一書中詳述明傳奇的演出場合及劇場形製。她認為戲劇題材受到演出場合及劇場形製的影響，在「戲棚」及「氍毹」<sup>49</sup>這兩大表演場合，其搬演的戲劇就有差異。前者多由職業藝人擔綱，對象是一般百姓；後者的演員包括家樂與職業戲子，觀眾多為文人雅士。由於演出場地及觀眾社群的影響，「戲棚」演出的戲劇必須具備內容通俗、排場熱鬧、宗教性濃厚、曲文質樸及風月淫穢的特質；「氍毹」演出的劇目則以文士愛情、吉祥慶賀或文人自作劇為主，細膩委婉、典雅精緻為其特色。

以此觀之，三國戲自是「戲棚」劇目的上選。它具備各色人物、熱鬧的武打場面、又是眾人耳熟能詳的故事，宗教教化的意味也很濃厚。由此可見三國戲與民間的關係密切。三國戲來自於民間，復以廣大群眾作為其傳播的對象，舞台上曹操形象的轉變，看戲的觀眾也是導致轉變的因素之一。他們的反應與回饋就是對戲劇的淘選，而人物形象的發展軌徑也會因此由多元而逐漸趨於一途。此外，文人做劇雖然對於曹操形象會因其命意不同而表現殊異，然而「案頭劇」與「場上劇」不同，與民間品戲口味較為貼近的戲碼泰半呈現曹操的奸邪面，這反映了民間惡曹的傳統，未曾因為文人劇的加入而有所調整改變，流行趨勢還是主導了曹操臉上的顏色。

<sup>49</sup> 據王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》一書的分析，凡在勾欄、廣場、祠廟等處臨時搭台架棚，或利用固定舞台者，屬於「戲棚」；凡於家宅、酒肆、茶坊、妓院等地張宴備戲，就地鋪氍毹作場者，屬於「氍毹」。

## 四、清宮大戲——《鼎峙春秋》

宮廷演戲歷史久遠，明朝時曾設立鐘鼓司負責其事。清代宮廷演劇初由南府掌管，後由昇平署掌管。乾隆初年，為了「以備樂部演習，各節皆相時奏演。」乃下詔命按照諸院本編製大戲。這種宮廷大戲往往排場巨大，演員、砌末俱多，且需歷時數日方能演完全本，或僅擇要演出。宮中演劇大抵可以分成九九大慶（太后、皇帝誕辰時演出）、法宮雅奏、月令承應及朔望承應四種。以演三國事為主的傳奇本《鼎峙春秋》即成於此時。

《鼎峙春秋》為周祥鈺與鄒金生據《草蘆記》等傳奇改編而成。析為十本，每本二十四出，共二百四十出，篇幅較明傳奇擴大不少。此劇依三國演義的情節敷演，齣目亦仿照演義回目。其做劇主旨是「當今聖主軫念愚蒙，欲申懲勸借場中傀儡，為振聵啟聵之方」，「要使普天下愚夫愚婦看了這本傳奇，莫不革薄從忠尊君親上」。此劇的基調既是具有勸善懲惡的教化意義，其忠奸對立的情勢必然明顯，其人物形象的或正或反亦是一目了然。

《鼎峙春秋》承襲「帝蜀寇魏」的觀念，人物的描述重心仍落在蜀漢集團，且多是正面的描寫。曹魏集團著墨最多的是曹操，卻是個奸惡之人。

這本傳奇原編的是漢末故事，當初獻帝懦弱，權勢下移，官官有蔽日之威，黃巾有燎原燎原之勢，欲平內亂因召外藩，孫不滿原申約，忽然背約，卓還繼操，拒奸適以迎奸。天子不保其后妃，朝士盡遭其荼毒，猶幸中山有後，與關張共誓生死，並無尺土可依，向孫曹互爭雄長，雖身經百戰艱窘備嘗而名播四方、勳庸懋建。（第一本、第二出，三分演義題綱）

本劇亦加入教化思想，強調善惡到頭終有報的因果觀念。因此第十本，第十六出、第十七出、第十八出，這三出都是寫以曹操為首的一夥奸佞，為受害者之鬼魂所執，前往酆都受審。第二十一出則寫閻君與王允等忠臣會審曹操。最後的結局是忠臣義士得昇天府，亂賊奸臣接入轉輪藏，變為禽獸昆蟲。本劇的輪迴觀念甚為明顯，而曹操的下場更說明了在這種教化戲中，他一定是屬於惡的一邊，做進壞事而自嘗苦果。



## 結語：史傳、小說與戲曲的孳乳關係

曹操在史傳、小說乃至元明戲曲的形象熱鬧紛然，難以一言以蔽之。史傳曹操受到戲曲曹操的影響不大，乃因正史必須有信有據的條件，難容帶有大量虛構成份的戲曲故事。而史傳曹操對於戲曲曹操的影響則是原始情節與人物的提供。

小說與戲曲的關係密不可分。他們之間共同點是尊劉抑曹的傾向，關羽、張飛、諸葛亮都是正面的光明人物，腳色地位高；曹操扮正面人物時，只是拱月的眾星之一，當他戲份吃重的時候，往往是他扮演反派人物或落魄人物之時。就時間上而言，元代及元末無名氏雜劇晚於平話，早於羅本三國演義；元明無名氏雜劇作品則晚於平話，約與三國演義同時。因此，元雜劇與三國志平話同樣吸納民間傳說故事而成型，也可能因為時代相同而互相借用、影響。三國演義時代較晚，他對於三國志平話和元雜劇的內容皆有所承繼，然而其對清代以後的戲曲卻有莫大的影響力。

## 第二章 京劇中的曹操形象

### —白臉曹操的定型化

十八世紀末徽班進京祝壽演出，其後在京城取得表演優勢，形成花雅競奏、崑亂並彈的局面。徽戲能夠凌駕當時的正劇—崑劇，其來有自。據《中國京劇發展史》<sup>50</sup>一書的分析，京戲成為一時風潮的原因如下：內緣因素是徽戲善於融匯其他劇種的特色，包括漢戲（楚調）、梆子戲（秦腔）的藝人在北京都曾搭徽班演出，而徽戲本身也吸納了某些崑劇的特質。諸多藝術條件的融匯、調和，使得新的劇種—皮黃戲（京劇）得以產生。其藝術上的特質是雜揉各家之長，在聲腔上呈現多元化，除了基本的西皮、二黃曲式之外，尚運用更多的聲腔，甚至借其他劇種的聲腔來表達各式的情感；臨場演出又經過上自王公貴族，下至平民百姓各階層觀眾的層層考驗；在曲文賓白上調和崑劇的雅正艱深和地方戲的鄙俚通俗。巧妙融合各地方戲劇的特色，並且在表演藝術上力求革新，力求規範化、程式化，終於成為流行的娛樂事業。再經過長期改良與深研，遂成為天子與庶民共賞的娛樂—國劇。

京戲成熟的外緣因素是朝廷皇帝的喜好，開啟地方戲進駐京城的契機，也提供戲班發展的有利物質條件；民間文人雅士、凡夫俗子對於戲劇的愛好及捧場，使京劇迅速成為休閒娛樂的重要一環。而他們又分別對戲劇的發展起了一定的作用。戲劇是活的藝術，是動的藝術，必須在觀眾的掌聲與喝采中才能存其價值，觀眾的回饋是戲曲發展走向的因子之一，是戲曲能夠具備通俗化與親和力；而文人雅士的支持除了提高戲曲的地位，他們運用自身的文學素養改造劇本，也增加了戲曲的藝術水平。京劇藝術的孕育與形成當是 1790 年至 1880 的事，其成熟期約在 1880 至 1917 之間，此後一直至 1938 年抗日戰爭發生前，是京劇的鼎盛時期，京劇是戲壇裡的一枝獨秀。

<sup>50</sup> 《中國京劇發展史》，馬少波等編，台北商鼎文化，1991。

## 第一節 京劇中以曹操為主的劇目

### 一、早期京劇的三國戲演出

四大徽班進京之後，便留在京城繼續發展。當時有「三慶的軸子，四喜的曲子，和春的把子，春台的孩子」之說。此說專指各家特色。其中四喜以崑曲演出享負盛名，春台則因多演反映生活氣息的「三小戲」及伶工多為青少年之故而得此名。較長搬演三國故事的是三慶班及春和班。

三慶的軸子指的是三慶擅演連台本戲。本戲是相對於折子戲及民間小戲而言的，演的是完整的故事。因此，三慶的演出本子多取材於小說《三國演義》及《水滸傳》，兼及崑本《鼎峙春秋》、《忠義璇圖》等等改編而成。本戲情節完整而繁複，人物眾多雜蕪，而劇情題材又以歷史俠義為主，劇中需要大量的男性腳色，除了原有的主角生之外，其他的男配角，如老生、花臉等也因為戲曲演出的需要而得到藝術拓展的機會，在唱工、做表上都必須力求精進。

和春的把子指的是和春擅演武戲。武戲受歡迎雖是拜社會風氣之賜，當時對於極權統治的反彈日深，反抗威權的義事四起。崇武尚義、推翻壓迫者的風潮也吹向戲園子。而武打戲熱鬧，節奏飛快的表演特質也很具有娛樂性，滿足觀眾看戲的慾望。《夢華瑣簿》記載：「和春曰『把子』。每日亭午，必演《三國》、《水滸》諸小說，名『中軸子』，工技擊者各出其技。」

由此可知，早期徽班在京城就以演三國故事成名。這是徽戲本身的代表劇。一來可以看出小說《三國演義》已經成為三國戲的取材樣本，三慶班的本戲既然承繼《鼎峙春秋》而來，其詮釋角度大抵相去不遠，可能只是聲腔的差異而已。而和春的例子則說明了三國戲的流行程度。

十九世紀初漢戲進京之後，漢、徽融合於焉開始。除了聲腔上的融合之外，漢戲本身以生角戲最多，這也使得原先以旦角戲為主的劇壇產生變化。徽調、漢戲、秦腔、崑曲彼此融合產生新劇種之後，京劇以其獨有的藝術特色開始蓬勃發展。1840至1860年間，京劇已經成形，其專有劇目業已出現。據《中國京劇發展史》一書所羅列的劇目可知<sup>51</sup>，當時，《罵曹》、《捉放曹》、《陽平關》、《華容

<sup>51</sup> 《中國京劇發展史》根據《都門紀略》、《花天塵夢錄》、《清昇平署檔案新輯》史料所載劇目。

道》等等皆是流行劇目。而盧勝奎承繼漢劇《祭風臺》，參考小說三國演義所編的《三國志》，「自躍馬過檀溪至取南郡止，共四十本」，對後世的影響尤大，至今京劇常演劇目的《群英會》、《借東風》、《赤壁鏖兵》即是據此而來。

戲劇演出題材由才子佳人轉移到英雄豪傑，一方面固是社會環境使然，國族受外侮的情緒投射到劇中的英雄典範，一方面觀眾族群的擴大，崑曲已經無法滿足觀眾，流行於社會的說部作品遂成為戲曲取材對象，宮中的崑、劇本，如鼎峙春秋，也被改編成京劇的形式演出，流傳至民間。三國戲因此而成為京劇劇目中的一項重要題材。而在這些流行的三國戲中，仍是以生戲為多。

道光二十五年的《都門紀略》記載當時北京七個著名戲班<sup>52</sup>的演員陣容及其擅長的劇目<sup>53</sup>。綜觀這些記錄可以發現，除了大景和班以任花臉為領班之外，其餘六班均是以老生為領班人。老生領銜主演的老生戲自是劇團的招牌戲。在這些劇團的代表作中，不乏三國戲，而其主戲往往集中在生腳上。如三慶班的程長庚和和春班的王洪貴、新興金鈺班的薛印軒均擅長詮釋《讓成都》的劉璋，四喜班的張二奎和春台班的余三勝、新興金鈺班的薛印軒均以演《捉放曹》的陳宮見長，和春班的王洪貴、嵩祝班的福官皆以演《擊鼓罵曹》的禰衡聞名，以上這些都是老生戲。在這些三國戲當中，俱是由正面人物領銜主演，如陳宮、劉璋、禰衡、黃忠這一類的老生，或是呂布、趙雲這一類的小生，曹操居于要腳的《陽平關》一劇，是春台班淨腳朱大麻子的擅長劇目。由此不難窺見此時曹操一腳的舞台地位：1.在《捉放曹》、《擊鼓罵曹》等老生戲中居于次要腳色，與主要生腳對戲。且均飾演與正色人物相對的反派人物。2.《陽平關》雖以曹操為主角，然而此劇中的曹操是個戰敗的曹操，也稱不上是正面人物。

## 二、傳統京劇之三國戲

現存傳統京劇劇目所反映的情形又是如何？本文的討論即依據陶君起《京劇劇目初探》以及《戲考》、《國劇大成》、《京劇劇目辭典》所收集的資料為主。在這些劇目中，同一劇目往往同時見於皮黃戲及地方劇種，其內容大同小異，僅是演員的詮釋與表演因劇種不同而互異。在這些劇目中可以發現這些劇目皆有所承，可以在雜劇、傳奇中找到相連的因子。

---

馬少波等編，台北商鼎文化，1991。

<sup>52</sup> 三慶班、和春班、四喜班、春台班、大景和班、嵩祝班及新興金鈺班。

<sup>53</sup> 見《中國京劇發展史》，頁 89 至頁 92。馬少波等編，台北商鼎文化，1991。

百分之九十九的劇目皆能於小說三國演義中考其本事，顯現三國演義對後世戲曲的影響深遠。他不僅提供演劇資材，更以其人物的類型化而亦為戲劇所沿用。有些承襲自以前的戲曲。如《三結義》與孤本元明雜劇《劉關張桃園結義》有關，《蘆花蕩》出自明傳奇《草廬記》、《獻劍》出自《連環記》，《斬熊虎》奪胎自《鼎峙春秋》，《群英會》與漢劇《祭風臺》有血緣關係等等不勝枚舉。而承繼自各個劇種，地方戲味濃厚的作品則反映了民間歷史故事的思想意向。

### 三、曹操於京劇中的幾個面向

#### （一）集奸惡酷虐之大成的「白臉曹操」

曹操的奸惡形象來自於戲劇對曹操幾個黑暗面的極力刻畫。

##### 1. 挑戰皇權的曹操

曹操其位不正、藐視君王一直是他在君臣倫理上的一項缺陷，為人所詬病。《許田射鹿》<sup>54</sup>（衣帶詔）寫曹操目中無君，驕矜跋扈。獻帝與董承密謀誅曹不成。本劇的曹操是個毫無君臣倫理的竄逆之徒，用盡心機迫害獻帝及其忠臣。《逍遙津》<sup>55</sup>（白逼宮）則是曹操逼宮，並且殺害伏后一家。這兩齣戲將曹操亂臣賊子的醜態顯露無遺。為了權力與王位，曹操使盡奸巧，明著來、暗著來，毫不避諱。為免後患，他將漢室血脈消除盡淨，其殘忍與歷來竄弑之徒無異。為了鞏固一己權力，為了追求個人高位而不擇手段、罔顧人倫的逆臣曹操，在素來重視三綱五常的中國傳統社會裡，是人人得而誅之的對象。戲臺上著重曹操的這一項污點，無疑將他推上奸臣之列。

然而細看《逍遙津》一劇，曹操固然戴劍上殿，公然挑釁、行刺漢獻帝，然而曹操取代君位的念頭並不是自發的。第一場，張遼邀眾大人聚會，以獻帝懦弱，無以治國為由，「欲將龍床推倒，扶保曹丞相登極」。華歆更是鼓勵曹操「脫去紅袍換黃袍」。曹操一開始拒不接受，只願死後得個漢大將軍之名。曹操態度的轉變起因於第三場，獻帝不關心國事，激怒曹操，曹操拔劍刺之而被群臣擋下，後遂有獻帝書血詔之事。事泄之後，曹操心頭憤恨而殺伏氏全家，然而趕盡殺絕、斬草除根的是華歆，曹操與之相較尚存一點仁厚。

<sup>54</sup> 此劇本收於《戲考大全》第三冊，頁 557—590。編者不詳，上海：上海書店，1990 年一版，1995 年再版。

<sup>55</sup> 此劇本收於《戲考大全》第一冊，頁 473—487。編者不詳，上海：上海書店，1990 年一版，1995 年再版。

## 2. 曹操的負面性格

曹操性格上的多疑、陰鷙、兇狠也是他成為反派腳色的緣由之一。

《捉放曹》<sup>56</sup>（中牟縣、陳宮計）裡的曹操是個酷殺之徒，僅僅因疑呂伯奢家人圖己性命而滅其全家，也因此失去陳宮原先對曹操的敬意。這也反映曹操的成就取向與利己主義。凡有礙於他圖天下大業之目標者，一律斬除，毫無人情血性可言。《捉放曹》一劇中老生扮陳宮，淨扮曹操。本劇對曹操的性格有較多的著墨。當曹操被陳宮手下擒住，往見陳宮時，曹操拒不下跪，態度倨傲的說：「我這雙金膝，上跪天子，下跪父母，豈肯跪你這小小縣令？」表面上說的堂皇，實際上曹操心裡驚恐萬分。

（曹唱西皮流水板）聽他言嚇得我心似刀割，心問口，口問心，自己揣摩，說幾句，巧言語，將他哄過，管叫他，棄縣令，隨我逃走。

其表裡不一的表現，不只證明他的冷靜沈著，也顯現其見機行事的智巧。明明是個亡路之徒，卻冠以「我有意奔走天涯，頒來五路諸侯，滅卻董卓」這樣的藉口，逞其口才說動陳宮一起逃亡。曹操的小心謹慎從他歇息之處「馬不下鞍」可知，而他的多疑則在全劇高潮「殺呂」一段迸露。只因為聽到後院刀聲響亮，只因為聽到廚子喊「我們把他捆而殺之」，就拿起劍殺死呂氏一家。為了「做事乾淨」，把沽酒回來、一片待客熱誠的父執輩呂伯奢一併殺了。這就顯出曹操的狠毒。而面對陳宮的指責，曹操還頻頻狡辯「寧可我負天下人，不叫天下人負我」。本劇藉由曹操逃亡的情節，透過質樸老生呂伯奢，仁義老生陳宮的烘托、導引，將曹操的性格揭露。

《拷打吉平》一劇是吉平毒殺曹操的事跡敗露，曹操拷打吉平以求供出同謀者，手段極其殘忍。

曹操性格上的狡猾與投機與他詭譎的行為一致。《戰宛城》<sup>57</sup>（張繡刺孀、

<sup>56</sup>此劇本收於《戲考大全》第一冊，頁42-54。編者不詳，上海：上海書店，1990年一版，1995年再版。仍常見於今之舞台演出，是膾炙人口的劇碼。

<sup>57</sup>此劇本收於《戲考大全》第二冊，頁131-145。編者不詳，上海：上海書店，1990年一版，1995年再版。

割髮代首)裡割髮代首的故事，曹操下令不准士兵踐踏青苗，所乘之馬受驚之後踏壞青苗，曹操割髮代首自懲。顯現曹操帶兵軍令如山，也顯現曹操的狡猾，玩弄軍令於股掌之間。《反西涼》曹操敗於馬超，為了躲避馬超的擒拿，他割鬚棄袍使得逃脫。這兩劇中的曹操於敗戰的窘樣之外，又添了幾筆狡詐與滑頭。

### 3. 罵曹之聲

曹操的罪惡藉由他人之口說出，又是另一種嚴厲的指控。《禰衡罵曹》<sup>58</sup>演鬚生禰衡裸衣擊鼓，辱罵曹操。細繹此劇，禰衡往見曹操之前，並沒有惡曹之意，他也希望自己才有所用。是曹操「輕賢慢士」的無理態度惹惱了他，才有後來擊鼓辱曹的那段戲。他自許為清潔君子，曹操是那混濁小人。即使他罵的義憤填膺、狗血淋頭，然而只是因為曹操不欣賞他，這未免顯得禰衡也是個狂妄自大的人。

《徐母罵曹》<sup>59</sup>則是徐庶之母被曹操騙至許昌，知曹操心術不正，大罵曹操，復以硯擊之。不管是禰衡，或是徐母，罵曹的重點都是 1.曹操是漢賊。2.曹操行事奸詐。禰衡與徐母成為觀眾惡曹的代言人，觀眾對曹操的憎恨情緒藉由這些正腳的剴切陳詞、痛罵厲言而得到抒解。曹操成為萬惡的化身，任由千夫所指。他的臉只有更白了。

此外，還有《左慈罵曹》、《張松罵曹》及《反難楊修》等劇，也都是編劇家意有所指，借劇中腳色進行對曹操行為、品性的詰難。

## (二) 曹操與關公

曹操與關公之間的情誼於元明雜劇—《關雲長千里讀行》《關雲長義勇辭金》已有所著墨。至皮黃戲曲仍是搬演的主題之一。唯其以關公為主的重心並未改變，曹操的愛才、惜才、留才之舉都是襯托關公的仁義風範。關羽的地位已經從英雄而神格化至人民膜拜的神，其戲劇腳色也以開拓出自己的專門行當—「紅生」戲。而曹操則一直是側寫關羽的配角。

《溫酒斬華雄》(汜水關)裡的曹操會同十八路諸侯討董卓，幸賴關羽出戰得勝而回。雖是以關羽的勇猛善戰為主，然曹操惜才，斟酒獎勵的氣度亦有所展現。《屯土山》演關羽困於土山，為保護劉備夫人而有條件的降曹，關羽權衡輕

<sup>58</sup> 此劇本收於《戲考大全》第一冊，頁 33 41。編者不詳，上海：上海書店，1990 年一版，1995 年再版。

<sup>59</sup> 此劇本收於《經點京劇劇本全編》，頁 110 114。陳予一主編，北京：國際文化，1996。

重、不失忠義的作法令人欽佩，而曹操雖然是基於籠絡人才的心而留下關羽，然而其手段卻顯得不光明磊落。

《贈袍賜馬》<sup>60</sup>、《灞橋挑袍》寫曹操對關羽的賞識與餽贈，曹操愛才之心展露無遺，然而以物質作為籠絡手段，其格調遠不如劉備品行上的厚德而獲得人心歸附。因此，關羽雖然也感激曹操的賞識，卻絲毫不減其奔向劉備的心。

《白馬坡》、《戰延津》則是關羽對曹操的回饋，他替曹操誅顏良、文醜，關羽受曹操涓滴，報以湧泉，也是高尚美德的表現。《華容道》<sup>61</sup>關羽義釋曹操尤為後人所津津樂道。曹操遭四方夾殺，剩十八騎人馬落難至華容道，對關羽動之以舊情，曉以舊義，遂得狼狽而逃。這也是關羽報恩的表現。

曹操與關羽的故事雖然讓曹操蒙受愛才美名。然而卻未見對於曹操此一美好德行的大力讚揚。除了曹操已是個典型的大反派，他的一點點善也難以扭轉其在眾人眼中的惡。而其愛才帶著功利主義、帶著行巧取詐也是原因之一。曹操有識人的本領，有用人的才能，卻不一定讓人心服口服。他施巧計，以紅袍、赤兔馬籠絡關羽，甚至封他為壽亭侯，曹操愛重關羽是真，然而其作法又充滿功利色彩。正足以襯托劉備以德服人，以及關公寄人籬下仍知所進退 不屈志節的風範高標。

曹操如此對待關羽是關羽能為其所用，劉備做為曹操的政治對手，就得不到曹操的敬重了。《青梅煮酒論英雄》演曹操邀宴劉備，共論英雄。曹操並非以惺惺相惜之情識劉備，他是借酒試探劉備的圖天下的雄心何在。曹關相應，曹操不改奸雄用盡心機的本色，然而他的愛才雖然只是關羽故事的一項陪襯，卻也是他白臉上難得一見的一抹紅暈。

### （三）戰場上的曹操

曹操是一個傑出的軍事家，工於心計，善用謀略。然而曹操優異的兵法戰術卻因為曹操地位不如劉備、諸葛亮而得不到公評，只落的個狡詐之名。衡諸歷史，三國相爭，互有勝敗。而三國劇中搬演的戰事場面卻以曹軍敗、劉軍勝為多。戲臺上的曹操皆是一副狼狽落難模樣，這當然也滿足觀眾看戲的期望，滿足觀眾對劉備的支持與對曹操的唾棄，曹操的軍事才能也就淹沒在「民意」之中。

<sup>60</sup>此劇本收於《戲考大全》第二冊，頁611。編者不詳，上海：上海書店，1990年一版，1995年再版。

<sup>61</sup>此劇本收於《戲考大全》第一冊，頁247-250。編者不詳，上海：上海書店，1990年一版，1995年再版。



《戰濮陽》<sup>62</sup>（濮陽城、哭喪計）描寫曹操戰敗。《博望坡》、《火燒新野》、《群英會》、《借東風》、《火燒戰船》、《陽平關》俱是魏蜀相爭的軍事場面，也以蜀勝魏敗者居多。曹操在歷史上所展現的軍事才能並沒有在戲劇中呈現，舞台上對他這一面的描寫不夠客觀，完全是為劉正曹反的分類所害。

#### （四）曹操的正面詮釋

三國劇中的白臉曹操是最長見的曹操形象，幾乎已經成為飾演曹操的範本。偶有例外卻是一些較不著名的劇目，這跟淨腳的地位一直不如生、旦，沒有自己的招牌戲有關。

《橫槊賦詩》曹操置酒設樂於船上，大宴諸將，慷慨作詩。

《銅雀臺》曹操於銅雀台落成之時，大宴群臣，武將比射，各賜錦袍，文官則作詩稱頌曹操。這兩出戲劇是以曹操為主戲，也都著重曹操的正面形象。前者寫曹操的文采風流，後者寫曹魏集團的極盛時期以及曹操的功業彪炳。這兩劇展現曹操的文士風采以及君王氣象，可惜俱不是當時極受歡迎的戲碼。

《文姬歸漢》曹操憐惜蔡琰遭遇，千金將其自番邦贖回。曹操不僅愛才，也展現長者對晚輩的愛護之情。可惜周仲蓀編、程硯秋主演的《文姬歸漢》是個旦本戲，對於曹操即使沒有排斥、沒有攻擊，甚至有點滴感激話語，然而終究是一顆石子掉入沙堆裡，激起的聲音極其微小。

由以上劇目的分類及分析來看，曹操的奸雄形象於皮黃戲中已經樹立，並且成為一個類型化的戲劇腳色。這跟小說三國演義有很大的關係。於第一章第二節，筆者業已分析過三國演義所塑造的曹操已經是一個類型化的小說人物。他所有的特質都從屬於他被賦予應該集中表現的某一特質——奸，而曹操又是奸中之雄，其所作所為必是集奸惡之大成，而足以成為此項特質的代表人物。因此，京劇便集中刻畫曹操的這一共性，並且透過劇情、透過與劇中其他腳色的關係對應，將這一共性發揮到極致，而成為一個類型、一個典範。白臉曹操的內蘊意涵就是這樣被打造、填補起來的。在這樣的基本調性上，透過京劇的藝術特質，透作演員既定的表演程式，白臉曹操的外部形象也逐漸規範化、定型化。

<sup>62</sup>此劇本收於《戲考大全》第二冊，頁108—117。編者不詳，上海：上海書店，1990年一版，1995年再版。

## 第二節 京劇曹操的人物形象塑造

上一節以京劇的發展及劇目內容分析曹操成為白臉反派的因由。本節將進一步從京劇表演藝術的角度，論述奸惡曹操與白淨行當徹底結合而互為表裡的定型過程。

### 一、京劇中曹操的扮相

#### （一）臉譜

臉譜藝術於京劇中已經臻於成熟且定型，顏色已具有一定的象徵意義，如黑色多表剛正不阿，像包拯這一類；紅色表赤膽忠心，如關羽一流；白色則表奸詐狠毒，曹操屬之。大致的勾畫原則不變，而配合演員個人的特徵或對腳色人物的詮釋有別而稍有差異。京劇中的曹操一腳人稱大花面（或名花臉），蓋從其臉譜特徵而得名。京劇中的曹操整臉以白粉和水抹在臉上，一來表示他虛偽矯情的程度已經掩蓋其真實面目，令人高深莫測，真假難辨，二來表示其冷酷無情，面無血色；勾細長三角眼，時稱“疑目”，表示其生性多疑，不易信任他人；眼角描畫奸紋，顯現其城府深沈、性格狡詐。

然而臉譜會隨著劇中人的身份而有所變異，最顯著的例子是當曹操尚未得勢、發跡之時，他在《虎牢關》、《獻劍》等戲中仍是勾腰子臉（即三花臉），於時他並不是劇中的奸惡之首。臉譜的另一項功能是表示腳色的年齡及其地位、狀態。以曹操為例，《捉放曹》是壯年時期，《罵曹》、《群英會》、《戰宛城》是中年時期，《陽平關》、《逍遙津》則是老年時期。以郝壽臣飾演不同年齡之曹操的劇照加以比較，益之以郝氏個人的自述<sup>63</sup>，可以發現其差異。青年時期的曹操臉譜要勾得高，才顯得「精神俊朗，奮發揚厲」，壯年時期則勾得略低一些，表現曹操已經「成就一番事業」，眉宇間也較為「凝練穩重」；老年時期勾得更低，眉毛摻了灰色，眼窩加細，紋裡多偏垂曲。（附圖一）

由此可知，同樣是曹操，年輕時候的他略帶英氣，中年時候帶點盛氣，老年時則是於老態之中透著奸險。曹操的腳色基調不變，然而透過演員的匠心獨運，曹操展現的風貌並不捱板，而能隨著劇情有所轉圜。曹操所掛之髯由黑滿而摻滿，除了反應其生理年齡之外，也照顧到表演上的需要，當其演《捉放曹》時，

<sup>63</sup> 郝壽臣 我怎樣修改曹操的扮相，收於《中國戲曲臉譜文集》中國戲劇出版社，1994。

由於是個年紀輕輕的亡命之徒，動作頻繁，因此掛「尾子滿」，方便耍胡。

曹操在京劇中屬於白淨行當，當曹操這個腳色一站上舞台，尚未藉由表演對劇中人物進行詮釋時，他的臉譜已經向觀眾預告了他的性格特徵。

## （二）服飾穿戴

穿戴與服飾是人物的象徵符號，透過這一類外部的象徵隱喻，人物的性格與社會身份地位讓人一目了然。戲園中有「寧穿破、不穿錯」的名言，可知戲曲服飾穿戴雖不侷限於朝代的差異性，然而服裝具有一定的表意功能，是刻畫腳色的輔助工具，因此不能張冠李戴。

曹操於皮黃戲中的服飾穿戴亦可作為考察曹操形象的依據。《戰宛城》、《群英會》中的曹操頂戴黑相紗，掛黑滿髯，身著紅蟒。表示他的身份是丞相，而服飾顏色與水白臉所造成的強烈反差，更顯現此一人物的複雜與矛盾、衝突，其奸詐、表裡不一的特徵顯露無遺。

然而郝壽臣演《捉放曹》時，曹操上身穿紫緞素箭衣，腰繫杏黃鸞帶，外罩藍緞素褶子，下身則穿紅綢彩褲，腳蹬厚底靴子。頭上戴的是風帽，手持寶劍與馬鞭。這樣的裝扮除了反映劇中人物的年齡，方便演員肢體動作，也顯現他逃亡之路的風塵僕僕。

## （三）砌末

曹操的道具，除了軍事場面中，以馬鞭象徵騎馬，他最常配戴的就是刀劍。曹丞相雖是文官身份，卻老帶著一把劍，一方面顯現其文武雙全（曹操原崛起於討黃巾賊的官兵行列），利用智謀與武力打天下，另一方面，曹操動不動就殺人的酷虐行徑，也從劍這項配飾上予人驚悚之感。

除了像《捉放曹》這類青年曹操的腳色之外，曹操得勢之後，他在舞台上的排場是很盛大的，足證其來頭不小。劇本中常常可見「四龍套四大鎧曹仁李典徐晃夏侯惇樂進許褚曹洪程昱荀攸曹操同上」、「四隨侍引曹操上」、「四軍士引曹操上」、「四校尉，曹操上」，曹操位高權重的身份藉其排場的熱鬧、壯盛可見。即使在《華容道》一劇中，敗戰落魄的曹操元氣大傷，仍舊由手下四大將先行出場，曹操再緩步上場。

## 二、曹操之腳色行當

劇本上的人物必須透過演員的表演、詮釋，方能活化為舞台上的人物。演員本身的專門技藝、屬於腳色行當的表演程式則是演員再現劇中人的工具與媒介。京劇的腳色行當發展已趨於成熟。它是以徽戲、漢戲的行當劃分為基礎，並且參照崑曲的腳色行當，最後形成這九個行當：生、旦、淨、丑、雜、武、流<sup>64</sup>。幾經變化之後，後三色不再另立，男性腳色歸為生、淨、丑三行，女性腳色則派入旦行。而各行之中又因人物屬性的不同，意欲表達的秉性、氣質、性格不同而有所細分。在淨行中，可以分為注重唱工的銅錘花臉、注重做表的架子花臉，以及擅長武打的武花臉。審理陰陽的包拯屬於銅錘花臉，以飾演奸臣權相為主的白淨就是屬於架子花臉，張飛、周倉這類腳色就屬於武花臉。腳色行當既已確立，人物即可依其特性尋求相配的行當，透過固定而具有象徵意義的表演程式將人物「演」出來。由京劇中曹操的扮相來看，即使各家演員的詮釋互有短長，然而其扮相卻是大同小異，皆在於表現其性格特質。

曹操在皮黃戲中以架子花應工，架子花屬淨行，此時的淨行其意義為何？他所表徵的是什麼樣的人物？欲知其所由，則不得不自淨腳的衍化談起。

### （一）淨腳的衍化

根據曾永義先生在「前賢『腳色論』評述」<sup>65</sup>一文中的闡釋，淨應當是參軍的促音「靚」同音假借而來，又兼取其「傅粉墨」之意。因此，淨當起源於隋唐以前的參軍戲，由一人扮賊官，伶人侮弄之。唐末時，參軍與蒼鶻演對手戲，參軍照例扮演道德有缺陷的庸官、賊官，蒼鶻則對參軍進行嘲諷調弄。參軍是淨的發展原型。

以下轉引鄭黛瓊於「中國戲劇之淨腳研究」<sup>66</sup>所製的「淨腳發展一覽表」，並依此分析淨腳的衍化。見圖 2-1。

<sup>64</sup>見張庚、余從主編《中國京劇藝術》，第三章「京劇的行當、演員與流派」。

徽戲共有九個行當：末、生、小生、外、旦、貼、夫、淨、丑。漢戲共有十個行當：末、淨、生、旦、丑、外、小、貼、夫、雜。崑曲共有十二個行當：副末、老生、正生、老外、大面、二面、三面、老旦、正旦、小旦、貼旦、雜。

<sup>65</sup>收於《說俗文學》一書，頁 297-324。台北：聯經，1984。

<sup>66</sup>鄭黛瓊《中國戲劇之淨腳研究》，民國七十七年。中國文化大學藝術研究所碩士論文。

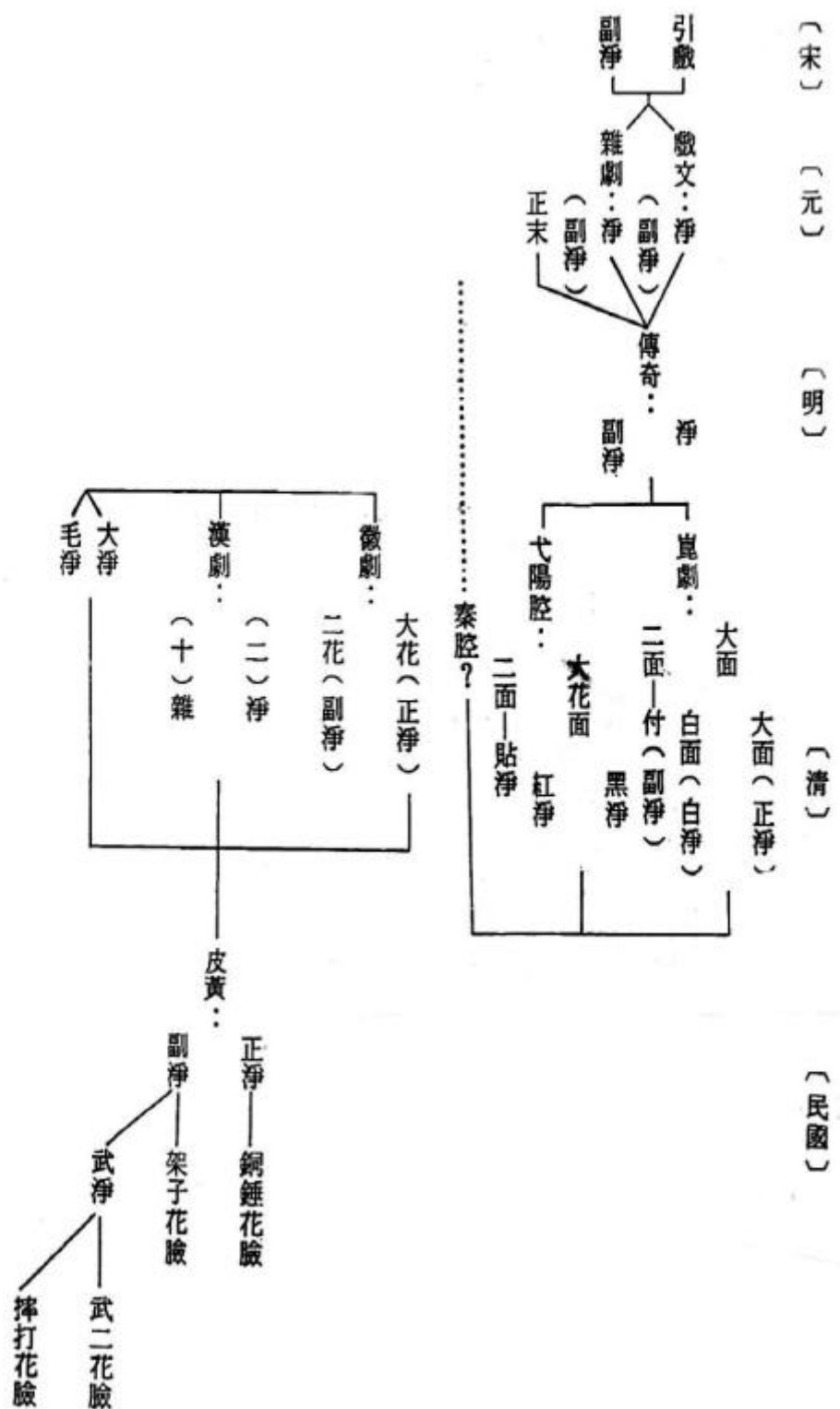


圖 2-1：淨腳發展一覽表

繼唐代參軍之後，宋雜劇發展出引戲與副淨。戲外參軍跳出戲外，主導引舞引戲，演戲的任務則交由副淨負責，此副淨於是逐漸在戲劇內跨大形成腳色化的行當。元雜劇的副淨（或省稱淨）即是自宋雜劇的副淨而來，副淨在過往的滑稽戲中是主角，然而再以正末為主角的元雜劇中，副淨是陪賓的腳色，奸佞反面人物或近似於丑的滑稽人物泰半由淨扮。

明傳奇中的淨已分化為正淨、副淨，正淨中又可分為正面人物與反面人物，二者俱是稟賦「過」於常人的異人，前者如性格豪邁、勇猛剛毅的英雄，由外、正末過渡而來，後者則是強化奸邪特質，而為奸中之奸。副淨則是小奸小邪之人或滑稽小人。降及崑劇，淨又依其表演特質及面部化妝的特徵而衍化成大面、二面，大面之中又分為大面與白面。白面所扮者蓋為奸雄佞幸。其表演特質據揚州畫舫錄（卷五）載：

馬文觀。字務功。為白面。兼工副淨。以河套參相遊殿議劍諸劇擅長。白面之難。聲音氣局。必極其勝。沈雄之氣寓於嬉笑怒罵者。均於粉光中透出。

「大面中的白面，很可能是崑山腔的一大創造。」這是中國戲通史的推論。嘉靖後，明末文人莫不以崑山腔做劇，也創立許多白面的典型。曹操在崑劇中一開始並不是白面，而是由付轉淨。連環記中的議劍，斬華雄及獻刀諸劇，在崑曲中皆由付（二面，次於淨的副淨）扮演。其身份地位不如白面，其奸詐亦不如白面。迄有清一代，板腔體取代了聯曲體而興，皮黃戲的發展前身—秦腔、漢調、徽調於淨腳上皆各有發展。秦腔分為大淨—類似皮黃中的銅錘花臉、毛淨。漢劇則有二淨（唱重於做，似京劇中的銅錘與黑頭）、十雜（似京劇中的架子花與摔打）。徽劇則分為大花（正淨）與二花（副淨）。至於皮黃中淨腳的分類則相當確定，各司其職，各有擅場。正淨走銅錘花臉的路線，副淨則分為架子花臉與武淨。然而戲劇人物的劃分明確，表演手段卻常常轉用、套用，端視演員的個人條件而定。因此，京劇中淨腳常有兼工的情形，亦即所謂的銅錘、架子兩門抱。

誠如鄭氏一文所言，今日淨腳的共相是：1.外型高大魁梧、粗獷的男性。2.性格豐富且異於常人，或是剛毅正直，或是殘暴不仁、暴躁好鬥。3.淨色多為「宏噪、蔚跂」，正淨重氣局，副淨則介乎淨、丑之間，溫（日敦）近丑，氣局亞於淨。4.音樂上多使用直言快語的板式，如原板、流水、快板等等。

## （二）淨腳的舞台地位

淨腳在劇團中的地位，只有在滑稽戲當道之時，淨是主角。此後不論南戲北劇，均以唱曲情形定腳色主次之位，北劇重正末、正旦，南戲以生、旦為主。至皮黃戲成熟之後，淨行地位提高，足以與老生、青衣、武生並列。

當京劇的創作主體由最初的「集體制」，於成熟時期逐漸演變成以演員為中心的「名角挑班制」。「集體制」時期，演員的個人特色與地位並不明顯，按照一定的劇本、表演程式搬演。到了「名角挑班制」時期，名角對藝術的高度追求，使得演員的地位提高，不但名角總是演最後一齣戲，與之相配的次要腳色、琴師、鼓師都有專門的合作對象，甚至有專門的演出劇本。名角挑班並且在藝術上的深造與奠定是日後流派形成的基礎。

行當的發展此時已經相當完備，並且各自尋求藝術的翻新。但是擔當頭牌，能夠演壓軸、大軸的還是非生即旦，淨、丑皆沒有挑大樑的機會，仍只是二路的次要腳色。京劇早期以前三傑、後三傑為標竿，京劇成熟期仍是以生本戲、旦本戲為主，流派藝術成風之後，生、旦流派佔了多數，其他行當雖然也各自有所師成，一脈相傳，但仍不是主要的腳色。因此，白臉曹操的形象雖然已經是自成一派，有自己的路數，但仍非舞台上的主角。即使如此，著名演員對曹操一腳的藝術深化仍是曹操能夠成為舞台上一代奸雄的得力功臣。

袁世海與徐城北的對話錄集結成《京劇架子花與中國文化》<sup>67</sup>一書，是書中袁將架子花的發展分為三個階段：黃潤甫時代是「諸侯式」的第一階段，黃即使在藝術層次上技藝精湛，然而其演出劇碼仍稱不上「對兒戲」，無法與生、旦等頭牌相比。第二階段是以侯喜瑞、郝壽臣、金少山為代表的「王霸式」階段，此時郝已掙得二牌地位，侯儘管仍採「傍人」演出，然而其表演功夫贏得頭牌的尊敬，而有主動相約配戲者。直至四〇年代，袁世海時代，演員在劇目裡的排列順序是依照戲份的輕重大小劃分的，與過往取決於行當的劃分法不同，這代表進入以「人」為最高標準的第三階段，架子花也能「獨挑唱大戲」。

### （三）「白臉曹操」的成形因素

白臉曹操的成形乃是透過下列手段而完成：

#### 1. 善惡分明、正反對立的戲曲基調。

在民間一貫擁劉惡曹的傾向，曹操自然被賦予反面的腳色。而在傳統戲曲

<sup>67</sup> 《京劇架子花與中國文化》，袁世海、徐城北合著。文化藝術出版社。1990。頁7 10。

中又普遍存在著百分之百的好人與百分之百的壞人，這種「純度」使得曹操身上絕無美德的存在。

## 2. 傳統戲曲在人物塑造上，以事件反映人物性格。

曹操故事一律是他嗜血、酷虐、狡詐的行徑，吾不知其行為之所本，只看到他不停的做壞事。

## 3. 透過戲曲表演程式成就曹操形象。

曹操的臉譜、裝扮俱是奸相權臣的表徵。曹操的唱（可見於淨角著力發揮的《捉放曹》）是流水、原板、快板等急促、直接的曲式，顯現其「自反而縮，雖千萬人吾往矣」的企圖心與自信。曹操的念白不是得意洋洋、自信滿滿（《橫槊賦詩》），就是滔滔雄辯、睥睨倨傲（《青梅煮酒論英雄》）。曹操的做工，尤其是塑造腳色最重要的一環。眼神的流轉、手勢的挪移、步伐的揚踏等等無一不洩漏了他複雜的心境與性格。正是在劇情的思想內容與人物塑造的基礎上，方才成就這個縱橫舞台百餘年的白臉曹操。這個形象入人之深，不難由觀眾唾罵之聲不絕於耳的反應得知。



### 第三節 京劇曹操的表演藝術——以「曹操」的詮釋者為例（黃潤甫、侯喜瑞、郝壽臣、袁世海）

討論過曹操戲的劇目及曹操一腳的臉譜、服飾穿戴之後，善於詮釋曹操的京劇演員也是曹操形象建立的功臣。透過他們唱、念、做、打各有擅場的表演程式，曹操成為舞台上一個令人難忘的奸雄。他們在藝術上的專工與精進使曹操在奸雄的框架下，開拓了不同的心理層次。翁偶虹「談京劇花臉流派」<sup>68</sup>一文詳述自晚清咸豐、同治年間至今的花臉流派。翁氏依腳色在唱、念、做、打上的分工輕重有別，而將其分為銅錘、架子、武花、摔打四門。銅錘於表演上的比重依序是唱、念、做；架子於表演上的比重則是做、念、唱。然而這四門的表演並不是絕對侷限於各自的門派中，有專工者，亦有兼工者，端賴演員依據個人條件與詮釋角度而有所選擇。戲曲界有所謂「十生容易得，一淨最難求」的口頭禪<sup>69</sup>，可見得淨行演員的培養不易，然而仍然有一批優秀的花臉演員承繼先輩的絕活，亦以個人的勤快功夫，締造了新的藝術境界。本節即以這些曹操詮釋者的藝術表現論述「白臉曹操」的美學價值，而此美學價值亦是「白臉曹操」成為類型化人物的重要因素。

#### 一、由內向外開拓的黃潤甫

黃潤甫（1840—1916）原是票友，後入「三慶班」，應架子花臉<sup>70</sup>。他接受穆鳳山、何桂山、錢寶峰、慶春圃四派的影響，形成自己的「黃派」，復影響後世的「架子花臉」。他對曹操一腳的詮釋原則是「由內向外拓」。亦即他著意掌握曹操的內部性格，再以表演程式作為工具，於特定的戲境中靈活運用，因而所呈現的曹操是「氣魄宏偉、性格鮮明」。他表演的功力深厚，已經到將演員與劇中人物合為一體的程度，觀眾因此而入戲至真假不分。

黃三（潤甫）在三慶班所推出的全本三國志中扮演曹操，一時有“活曹操”之譽。嘗供奉內廷，與譚鑫培同演《罵曹》。黃演至修書黃祖一節，孝欽后遽傳旨笞仗，仗畢，后賞之，曰：“此伶演奸雄太肖，不得不仗；而演劇如此聰明，又不得

<sup>68</sup> 本文連載於《戲曲藝術》期刊 1982 年第一期，第二期，第三期。

又見於《翁偶虹戲曲論文集》，頁 253—308。上海文藝，1985。

<sup>69</sup> 見《中國京劇發展史》第二冊，頁 445。馬少波等著，台北商鼎，1991。

<sup>70</sup> 《京劇百家譜》，頁 228—229。馮宏來，中國戲劇，1995。

不賞。」<sup>71</sup>

黃三的演劇功力由此可見一斑，因為表演逼真而賞罰並受。

### （一）黃潤甫的表演特質—以白口和做工見長

黃派的唱腔多以「炸音」為主，以「沙音」為輔<sup>72</sup>，唱腔的變化不大。然而黃三卻以念白及做工取代他在唱腔上的單調表現，從而奠定個人的表演特色。他的念白具有「聲慢而文，勁兒足，味兒實」<sup>73</sup>的特色，他的做表則充分落實他「由內向外拓」的原則，舉手投足之間處處流露劇中人物的細微心意。

翁偶虹以黃三在《捉放曹》及《陽平關》的表演為例，說明黃三在既定的表演程式之外，特別著重細部動作以體現人物的心理變化<sup>74</sup>。例如他善於運用眼神的流轉傳達人物內心的狀態。《捉放曹》中當他看到待宰的豬，確知自己錯殺呂伯奢一家之後，面對陳宮的指責，他只是肩膀一聳，銳利之眼輪轉，表現內心的愧怍。《陽平關》裡痛哭夏侯淵之死，不僅歔噓拭淚，還頻頻以眼神暗掃左右將官，其使用權術的智慧展露無遺。

黃三成功地於舞台上詮釋曹操乃是因為他在表演程式的基礎規範下，由曹操這個人物的內部著手，以做表向觀眾訴說曹操內心的圖畫，雖不改其奸，然而卻奸得合情合理。黃潤甫利用自身在念白及做表上的優點，由人物內在紋路出發而擴散至外部活動。他是第一個因為詮釋曹操而贏得掌聲的傑出淨腳演員。

## 二、銅錘架子兩門抱的郝壽臣

郝壽臣（1886—1961）初學銅錘花臉，後來在此基礎上鑽研架子花臉戲，形成他兼工銅錘與架子且運用自如的「郝派」。他雖然沒有正式拜名師學藝，然而他以替名角配戲，扮演配角的方式於舞台上臨場學習，也使得他能夠博採眾家之長而獨創一派，當時著名的花臉演員，如何桂山、金秀山、黃潤甫、劉永春、郎德山等等都是他學習的對象<sup>75</sup>。郝壽臣演過二十餘出的曹操戲，在京劇曹操的詮釋者中，他是質量並具的淨行名角，因此贏得「活孟德」的美稱。以下筆者將就

<sup>71</sup> 轉錄自《三國演義資料彙編》，頁769。朱一玄、劉毓忱編，百花文藝出版社，1983。

<sup>72</sup> 同註70。

<sup>73</sup> 同註70。

<sup>74</sup> 同註68。

<sup>75</sup> 見翁偶虹《郝壽臣的唱念藝術及其他》一文，頁328。收於《翁偶虹戲曲論文集》，上海文藝，1985。

郝壽臣於表演程式上的特殊表現及其於劇目上的開創，論述其詮釋曹操的特出之處。

## （一）臉譜表意功能的強化

勾臉是淨行重要的表演手段之一，透過臉譜一來是突出人物的性格特徵，二來是使演員的表情變化得以彰顯。筆者已於上一節討論過「白臉曹操」的面部化妝，亦一併論述郝壽臣於曹操臉譜的創新之處。郝壽臣對於曹操這個人物的臉譜改造，顯現其對京劇曹操的基本認識。他為了區別曹操是個有才華學識、氣度雍容、風流蘊藉的奸雄，而非一般殘暴、虛偽的奸佞小人，他將曹操白臉的底面積擴大，用乾煙子加重眉色，眼窩勾的比一般細，法令紋、魚尾紋的筆鋒秀而有力，甚至添加了智慧紋。這樣的臉譜兼顧了曹操的「奸」與「雄」，使他在舞台上文官武將的襯托下，不至於顯得猥瑣、小器。這是郝壽臣在曹操臉譜上的努力。

## （二）走「圓音」路線的唱念特色

郝壽臣善於運用口鼻共鳴，吐字行腔，全用圓音，展現雄厚渾圓的音色特質。他時常針對劇中曹操的心裡予以改動唱腔，如在《華容道》、《捉放曹》中揉進哭腔和悲調的演唱方式，前者讓曹操內心的悲悔與怨恨交織展現，後者則表達了曹操身為人子的思親情懷<sup>76</sup>。

郝壽臣的念白與其唱腔風格一致，也是以圓音為主，巧妙地結合了銅錘的「立音」、「順音」與架子花的「橫音」、「炸音」。《青梅煮酒論英雄》展現了他飾演曹操的念白功力，當曹操與劉備共論天下英雄，曹操一大段的英雄論，郝壽臣念的琅琅上口、溫文爾雅，是一個文才與膽略並具的曹操。《捉放曹》的「過關」一段，「我若轉去，反被他人疑我，追而擒之，反而不美」的「美」字及「大丈夫只有向前，哪有後退之理」的「理」字，郝壽臣均以「遏音」表現主人翁果斷絕決、十分強硬的心理狀態<sup>77</sup>。

郝壽臣結合銅錘與架子花的唱念特色，以圓音做為個人唱念的主要表達方式，渾圓之中卻又透著氣力萬均的開闊氣勢。因此，翁偶虹說他創造了「濫觴於銅錘，結穴於架子的圓音架子花」<sup>78</sup>。

<sup>76</sup> 袁世海 憶郝壽臣老師——兼談曹操表演，收於《劇壇》期刊，1985年第三期。

<sup>77</sup> 見翁偶虹 郝壽臣的表演藝術及其傳人 一文，頁342。收於《翁偶虹戲曲論文集》，上海文藝，1985。

<sup>78</sup> 同註77，頁342。

### （三）渾身是戲的表演身段

架子花以做表見長，郝壽臣的做工亦是毫不馬虎。他那充滿智慧的眼神，在大花臉的烘托之下，尤其是他整個表演體系的精髓。例如他演《血帶詔》裡的曹操，當董承捧著暗藏除曹血詔的袍帶，走到宮門遇見曹操時，此時郝氏的表演方式是將滴溜溜的眼神落在董承臉上，從董承的面部表情察覺異狀，而不是直接注視董承犯罪的證據——藏有血詔的袍帶<sup>79</sup>。眼神的落點反映出曹操尋找反叛證據是由人之常情下手，直接挑戰人的誠信，而不是因為他已經聽聞一些風聲。郝氏以眼神表現曹操充滿智慧的猜疑之心，對董承而言，曹操的眼神直如一部測謊機，讓他與獻帝的密詔無所遁形。

又如《逍遙津》一劇，獻帝甫一上台，正要打「引子」時，郝氏演的曹操不等獻帝唸出「引子」來，就已雄厚的嗓音，重重一嗽，獻帝的「引子」立刻縮了回去。獻帝抬眼，怯懦的看了看曹操，曹操紋紋不動，眼睛一斜，激光回射獻帝<sup>80</sup>。郝壽臣運用眼神的「睨」將曹操的跋扈、狂妄與對獻帝的鄙視表露無遺。郝壽臣配合人物的心理活動，靈活運用眼神的目罩、睨、瞪、盯，表現曹操的各個面向。那雙智慧之眼可以說是郝氏表演的利器。

郝壽臣精湛的表演藝術亦得力於身段、步法與眼神的融合運用。對於任何形象姿態的表現，都是經過他精心安排與設計的。《許田射鹿》中，獻帝領百官前往許田射鹿，曹操虎視眈眈地斜眼瞪獻帝，鼻中做「哼」，猛抓一袖，念「大權歸吾掌，誰敢（哼哼兩聲）不遵從」。結合做、念的技巧表現，曹操盛氣凌人、睥睨君王、傲視群臣的驕態一覽無遺。《灞橋挑袍》裡，關羽得勝回營，曹操親自出營迎接並為關羽親手扶鞍，這樣細部的動作，曹操愛才之意躍然呈現。又如《青梅煮酒論英雄》，郝氏扮演的曹操利用揖問的鑼鼓，組成一套攤掌攏袖、目讓頤請、撤身上步、轉身墊步的身段，這一連串的身段動作顯現曹操是個內藏城府、外露鋒芒的奸雄<sup>81</sup>。以上數例說明郝壽臣於詮釋曹操一腳時的整體表現，身段、步法及眼神的配合運用，使曹操這個人物在唱段及念白均不如舞台主角來得吃重的情況下，開啟了另一個表演的窗口。

### （四）與生腳的同台切磋

郝壽臣演過的曹操戲約二十餘出，他曾經在張寶昆以小生飾呂布的《白門樓》

<sup>79</sup> 同註 77。頁 336。

<sup>80</sup> 同註 77。頁 337。

<sup>81</sup> 同註 77。頁 340。

中配演曹操，梅蘭芳則配演貂蟬。他到扶風社與馬連良演「生淨對戲」，《青梅煮酒論英雄》、《捉放曹》是當時他倆合作的名劇。加入慶勝社之後，他與高慶奎先生合作，將單折戲擴充為完整的大型劇目：將《青梅煮酒論英雄》發展為從《許田射鹿》、《血帶詔》演至《斬車胄》止；全本《捉放曹》則與《溫酒斬華雄》連演。除了藝術層面的加工與翻新之外，他還豐富了演劇的題材，於傳統劇目之外，尚與其他生腳合編新劇，如他和楊小樓合編《灞橋挑袍》。

在以生、旦為頭牌的戲曲界，名生或名旦多半有個人的招牌劇，以改編舊劇或新編劇來表現個人的表演風格。淨腳由於一直居於陪襯地位，獨立劇目甚為少見，郝壽臣在劇目上有所開創，雖然仍是與生腳搭配，然而淨腳的地位已經提高不少，他也晉身成為創作的一員。他的演員觀沒有「紅牌獨尊」的架式，強調群體合作的重要性。

花臉是陪著老生、武生的。一台戲，工力悉敵，鬥得起勁兒來，那才是玩意兒。不必自己強出風頭，標榜自己。<sup>82</sup>

與真正技藝精湛的優秀演員同台較勁，各自扮演劇中人物而共同締造戲劇的審美趣味，這才是他演戲的意義所在。也正由於這一份敬業精神及藝術要求，郝壽臣才能利用以劇捧人、以人帶戲的相輔相成關係，締造個人演藝生涯的高峰。

### 三、發於內而形於外的侯喜瑞

侯喜瑞（1891—1983）原於「喜連成」坐科學藝。他學過梆子老生、京劇丑腳，後來才轉入架子花臉和武花臉。他曾經正式向黃潤甫拜師學藝，他的唱法即是承繼「黃派」而來。而他的做表尤其突出，因為他善於從生活中提煉動作，更使他的身段豐富不少。侯喜瑞的天賦條件不像是天生吃淨腳這行飯的人，因為嗓子較差，唱工難以突出，而其體型略微削瘦，使得他的扮相不容易呈現雄壯的氣勢，然而他無礙於這些先天條件的限制，選擇適合個人嗓音的唱法，並且在做表上深磨，善於使用大工架，一樣也走出自己的路子。

#### （一）形神俱似的創作原則

侯喜瑞的創作原則有二，其一是「裝龍像龍」，其二是「發於內而形於外」<sup>83</sup>。

<sup>82</sup> 同註 78。頁 332。

<sup>83</sup> 見張胤德、玉曦 論「侯派」一文，頁 99。收於《侯喜瑞藝術評論集》，張繼雙、張玲編譯。

「裝龍像龍」指的是當他穿上戲衣，披掛上場之後，他即化為劇中人物，而不再是侯喜瑞這個人；「發於內而形於外」意指他從人物的性格、思想、感情出發，運用藝術手段以表現人物的神態。侯喜瑞充分掌握劇中人物的內在精神，亦達到外部的肖似，斯之謂「形似」與「神似」兼而有之。

侯喜瑞一輩子的演劇生涯，豐富的實務經驗讓他琢磨出個人的表演理論——「三三三理論」。「三三三理論」即是他對個人演戲的要求，即「三懂」、「三和」和「三能」<sup>84</sup>。「三懂」即是「懂戲詞」、「懂劇情」及「懂戲理」，這其中包含對戲劇整體架構的理解，也包含自己所飾演的角色在全劇中的定位。「三和」指的是「精、氣、神」三者的相和，這是對於演員操作表演程式的藝術要求，不僅僅是唱、念、做這些技巧的準確表現，還要使這些手段達到美的境界。「三能」則是就演員詮釋人物的廣度而言，不但能演主要人物，也要能演次要人物，還要能演再次要的人物。一個屬性明確、個性突出的主角，演員容易掌握詮釋的重點；一個無足輕重的配角或龍套，沒有明顯的人物特質卻肩負相當的舞台任務，這才是表演的難處。一個敬業的演員應具有收放自如的表演彈性，在劇團中擔當適宜的腳色並且詮釋的恰如其份。

## （二）走「沙音」與「炸音」路線的唱念特色

侯喜瑞的唱與念是利用自己的嗓音條件，以「沙音」和「炸音」為主，一併運用了「橫音」與「軋音」，他的唱念特色明顯受到黃潤甫的影響。在唱法上，侯喜瑞發展了黃派「唱字不唱腔」手法，運用準確的吐字，四聲分明，而創造出具有「性格化、感情化、意境化」的唱腔<sup>85</sup>。《陽平關》的兩段〔西皮搖板〕就是侯喜瑞交互運用「沙音」、「炸音」、「橫音」與「軋音」表現唱工的最佳例子。

侯喜瑞的念白特色是旋律化<sup>86</sup>。在沒有音樂伴奏的情況下，只憑自己的嗓音定調門、做尺寸、出韻律。他的念白在幾個引子中表現得尤其出色，《長板坡》裡曹操坐帳時的念白，亦念亦唱的方式，表達了曹操自鳴得意又威武非常的神態<sup>87</sup>。

---

中國戲劇出版社，1990。

<sup>84</sup> 見翁偶虹 談侯喜瑞的唱念藝術 一文，頁 350。收於《翁偶虹戲曲論文集》，上海文藝，1985。

<sup>85</sup> 同註 84。頁 354。

<sup>86</sup> 見趙曉東 「鐵觀音」茶——侯喜瑞念白淺說 一文，頁 142 143。收於《侯喜瑞藝術評論集》，張繼雙、張玲編譯。中國戲劇出版社，1990。

<sup>87</sup> 趙曉東 「鐵觀音」茶——侯喜瑞念白淺說 及翁偶虹 談侯喜瑞的唱念藝術 兩篇文章皆仔細分析這一段引子，以此作為侯喜瑞念白特色的展現。

### （三）勁力之美的工架做表

侯喜瑞的身材並不魁梧，然而他勉力學習黃派的「立腰」、「長腰」，彌補了體型上的缺陷，一樣顯現了工架的矯健邊式。翁偶虹以他在《戰宛城》馬踏青苗一場的表現為例，說明他如何表顯曹操躊躇滿志的心理狀態<sup>88</sup>。在【北泣顏回】的曲牌聲中，曹操率曹兵策馬行軍。在舞台上曹兵曹將「左雙斜一字」、「右雙斜一字」的襯托之下，侯喜瑞於台前左犄角，加鞭，用「大撕邊」襯托出「長身」、「凜肩」，眼神左右微睨，其志得意滿的神態展露無遺。在這一出戲中的「趟馬」也是高難度的做工表現，用以表現戰馬受驚狂奔的險狀。在這節表演中，侯喜瑞用了敗步、大曲步、小曲步、蹉步等等，步法之中還夾雜著三個臥魚身段，以表示馬腿陷在泥坑中，屢仆屢起的困難情狀<sup>89</sup>。侯喜瑞因為在馬踏青苗裡的優異表現，使得這一場戲成為他的代表作。侯氏力度十足的做表，使他的身段充滿了剛勁之美。

此外，侯喜瑞的面部表情也是相當細膩而傳神的。他認為「眼是心中苗」，而將眼法分為五種：「瞧、看、視、眇、」<sup>90</sup>。其中的「眇」——眼睛微睜，眼神從空隙中看人——就常常出現在曹操戲中，用以表現曹操的驕傲。他還將腳色的哭與笑加以分類<sup>91</sup>，這樣細部的區辨一來顯現侯喜瑞做工上的精緻要求，絕不鬆懈，二來表示他用心研究劇中人物的心理與情感狀態，毫不含糊。

### （四）析辨劇中人物的個別差異

侯喜瑞運用自身對劇中人物的透徹瞭解，善於對同一腳色做差別詮釋。同樣是曹操這個人物，同樣是上山這個身段，在不同的戲碼中就有不同的樣貌。《長（土反）坡》的曹操正值壯年，上山觀戰的他渾身充滿戰鬥的力量，信心滿滿，因此他步法輕健灑脫，姿態挺拔；《陽平關》的曹操已是暮年，心中懷著驟失愛將的痛，他急思為夏侯淵報仇，因此步伐遲重，體態佝僂<sup>92</sup>。由於這兩出戲的曹操在年紀、心境上有所差別，因此侯喜瑞演出時，前者的手法是畫反八字，邁步時是由裡向外掏著走，雙手隨著步子微微搖搖，上身微顫，步伐由慢而快；後者

<sup>88</sup> 見翁偶虹 談侯喜瑞的表演藝術 一文，頁 364 366。收於《翁偶虹戲曲論文集》，上海文藝，1985。

<sup>89</sup> 見 談曹操戲 一文，侯喜瑞口述，張胤德整理。《侯喜瑞藝術評論集》選錄自《學戲和演戲》。頁 155 168。

<sup>90</sup> 同註 83。頁 104 106。

<sup>91</sup> 同註 83。頁 106 110。笑可分為：真笑、假笑、狂笑、怒笑、氣笑、陰笑。哭可分為：真哭、假哭、悲哭、痛哭、泣哭。

<sup>92</sup> 見吳同賓 架子花臉一代之雄 一文，頁 81 82。收於《侯喜瑞藝術評論集》，張繼雙、張玲編譯。中國戲劇出版社，1990。

的手法是往起拔步，提起腳來再往外邁，雙手搖動的幅度較大，上身起伏度較強，拾級而上的步伐是一步比一步吃力<sup>93</sup>。

又如《戰宛城》及《戰濮陽》皆有曹操入城之戲，然而這兩場戲雖然情景相似，曹操的心境卻大不相同，表演手法上亦有所區別。宛城是張繡歸順之後所獻的，得來容易卻得提防其中有詐，因此表演上必須兼具得意與遲疑。侯喜瑞表演時用馬鞭遙指城上匾額，回身發笑，這個動作表現了得意之情；打馬前行幾步之後，又勒馬回頭看著典韋，這個動作表現了曹操害怕誤入埋伏的遲疑之心。入濮陽城時，曹操中了呂布之計，他真的以為濮陽是座空城，因此在表演上他毫無顧忌，不加猶豫就打馬進城<sup>94</sup>。

由此可見，隨著劇中人物的年齡、身份、心境、處境的不同，同樣的動作處理起來仍有差異，這是演員不落俗套的詮釋。侯喜瑞處理腳色的細緻程度，由他同中求異的審慎態度可以得知。

## 四、以人物性格為表演核心的袁世海

袁世海（1916）初學老生，後改習淨行，他曾經拜在郝壽臣門下，學習郝派的獨門功夫。然而他的藝術追求並不囿於此，他吸收郝派的唱、做特色，而其念白及工架則依據個人的條件而發展出新的特色，以此形成「新郝派」（又稱「袁派」）。袁世海詮釋劇中人物的獨到之處是他著重性格化的表演方式。他先掌握人物的典型性格，以此為表演的核心，人物的情感變化、思想起伏即據此而順勢開展。因此，袁世海的曹操戲是突出曹操的性格特徵，緣此性格特徵以推測相應的行為模式，從而選擇足以表現此行為的表演手段。奠基於人物性格的表演特色使袁世海成為刻畫人物的箇中高手，享有「活曹操」的美譽。

### （一）念白與唱腔的開拓

袁世海的念白，「唇、齒、喉、舌、鼻」五音俱暢，「剛、勁、爽、厚、炸」五好俱全<sup>95</sup>，他的發聲與歸韻都相當準確，形成精準清透的風格。而做工與念白的相輔相成更是他表演的精華所在。翁偶虹以《青梅煮酒論英雄》的曹操為例<sup>96</sup>，在劉備說出當世英雄之後，曹操運用不同的聲調、口氣、動作、神情，辯駁劉備

<sup>93</sup> 同註 89。頁 167 168。

<sup>94</sup> 同註 89。頁 166 167。

<sup>95</sup> 翁偶虹 談京劇花臉流派 一文，頁 299。同註 68。

<sup>96</sup> 同註 68。頁 300 301。



之見。在這出曹劉對弈的戲碼中，曹操表現了睥睨一切、有憑有據的豪雄之氣，毫不遜色於劉備。

架子花由於不主唱工，唱腔曲牌泰半較為簡單，不取繁複的曲式。然而袁世海卻增加了「二黃三眼」、「反二黃」、「拔子」等唱腔的曲牌、調式和板式<sup>97</sup>，這些唱腔上的創舉，拓寬了架子花在唱工上的表演格局。

## （二）以心理層次為收放依據的做表特色

袁世海的做表細膩、傳神，其主要關鍵在於他以人物的心理變化層次作為做表或放或收、或緊或弛的依據。《橫槊賦詩》這出戲中，袁世海即是透過這樣的手段成功詮釋那個雄才大略、驕矜自賞、不可一世的曹操。

《橫槊賦詩》是1959年翁偶虹等人改編舊本《群英會》時，特意加入一場由曹操獨挑大樑的戲。雖是一場新創的戲，卻隱含了讚揚曹操的作家心意，因此本劇是以刻畫曹操的獨立性格為主旨的。劇情描寫帶領百萬雄兵的曹操，在與孫、劉決戰之前，酹酒臨江，橫槊賦詩。袁世海詮釋此劇時利用「三大笑」將曹操的心理如剝洋蔥般一層一層的掰開。第一笑笑得含蓄而自負，是在文武百官的阿諛奉承之後，他預料著即將到來的勝利而喜不自勝。第二笑笑得得意而自滿，因為他看到並連的戰船，為此萬無一失的計謀而讚嘆不已。第三笑笑得狂妄而自縱，因為程昱提醒曹操須防敵人火攻，曹操自信於一己的運兵之術，對程昱的建言頗有輕蔑之意。這「三大笑」以層遞的方式，讓曹操的自信與驕傲不斷升高，不但反映了曹操這個人物的性格基調，也與繼之而起的敗戰慘狀形成強烈的對比。

這些淨行名角在藝術上的深耕與鑽研，開創與翻新，也為曹操這個腳色開拓了新的視野。雖然其內在性格無法脫去狡詐、奸邪的特質，其與劇中其他腳色的對應也未曾改變，意即曹操還是個「反派之王」，然而，在表演藝術的層次上，他們透過性格的內在紋路去體現曹操的外部行為，說明曹操性格的獨特性，加上歷史環境的條件，方才成就這樣一個奸雄。「以意運形」是這些優秀演員對曹操一腳的藝術貢獻，雖然他們仍著重刻畫曹操的奸雄面向，然而這個奸雄，奸的有理，奸的寫實。曹操是舞台上「惡」的化身，然而這個「惡人」並不抽離現實人生，他飽含著人性中的負面因子。

---

<sup>97</sup> 《京劇百家譜》，頁254-255。馮宏來，中國戲劇，1995。

## 結語：由「性格化符號」邁向「符號化性格」的 京劇曹操

考述淨角的發展可知，曹操形象的發展演變與淨角的發展演變密不可分。京劇中的大花臉（白淨）即是承襲明清淨角中的奸邪一派，而且是有頭有臉的大人物，是「奸中之奸」。白淨所表述的人物類型與曹操在京劇中的人物性格、行為表現貼合，人物與腳色的結合一旦發生，復在此基礎上繼續深化。白淨行當藉由曹操一腳強化其藝術表徵與表演型態，曹操一腳藉由白淨的表演程式表露人物內在性格。白臉曹操的內部骨肉來自於三國演義的血脈相傳，三國演義對曹操人物的影響之大，不僅是劇目上的沿襲，藝人們思索曹操的內部性格紋理時也往往奉三國演義為主臬<sup>98</sup>。而民間戲曲崇劉惡曹的傳統與民眾的審美需求，都是曹操的臉愈塗愈白的原因，而其外部的奸惡相貌則歸因於京劇藝術的點化與渲染。

「從黃三經郝壽臣到袁世海，走過的是一條從性格化的符號向符號化的性格過渡的道路。」<sup>99</sup>白臉曹操定型之後，京劇著重此單一性格的表露，幾無例外。然而演員的表演功力與創新，卻使白臉曹操在此奸雄的符號化框架下，顯現性格化的特徵。大抵說來，在 1949 年之前，京劇的傳統劇目中曹操僅僅表現奸雄的一面，即使有其他美好質性（文采風流、雄才大略），亦是寥寥數筆、蜻蜓點水，臉上的白粉始終是他的正字標記。演員在藝術上的鼎力創造，提高了曹操的舞台地位，但並未改寫批判曹操的角度，曹操仍是一個扁平人物，為戲劇善善惡惡的目地、為其他演員服務的反派腳色。

---

<sup>98</sup>徐城北言像郝壽臣這些前輩藝人，能夠將曹操一腳的文化水準提高，又為觀眾所激賞，乃是因其「竭力向“文化”（用功攻讀三國演義之類）靠攏，同時又黯熟觀眾在俗文化及本門藝術中的具體審美需求。」見《京劇架子花與中國文化》，頁 22。袁世海、徐城北合著。文化藝術出版社。1990。

<sup>99</sup>《京劇架子花與中國文化》，頁 161。袁世海、徐城北合著。文化藝術出版社。1990。

### 第三章 為曹操翻案

#### ——郭沫若的話劇《蔡文姬》

皮黃戲中的白臉曹操成為一個「概念型」的人物之後，京劇舞台上的曹操一直沒有產生多大的變化。外型上，他就是一個粉白奸臉；骨子裡，他就是一個性格奸詐的權臣。即使優秀的淨腳演員努力在表演層次上做更高的藝術追求，然而舞台上的曹操仍是一個奸雄色彩鮮明、性格單一的人物。這樣的曹操形象直到1959年郭沫若寫了歷史劇《蔡文姬》，並且慎重其事的揭示寫此劇的動機——為曹操翻案，郭沫若以其燦然文采、以其唯物史觀，將曹操由裡到外翻新，他創造了一個「完美曹操」，並且因此帶動一股「論曹風潮」。

曹操成為熱門人物，各式各樣的探討、辯論於社會上潑灑開來。這是曹操第一次登上話劇舞台，而且是以迥異於戲曲舞台之曹操形象出現。在此之前，翁偶虹等人雖然曾經改編《群英會》為《赤壁之戰》，將戲提高為曹操、諸葛亮、周瑜三人鬥智的層次，並且加了一場曹操的主戲《橫槊賦詩》，稍稍改變了曹操的地位和形象。這樣的作法雖然較傳統戲曲的「善惡二元論」來得成熟，在行當的配置上也較為均衡，但仍無法撼動眾人心中那個形象鮮明的奸臉曹操。

因此，郭沫若《蔡文姬》一劇中對曹操的安置與刻畫是一項創舉，雖然他以不同的戲劇形式呈現，然而其思想內涵及人物塑造仍有成功之處。尤有甚者，郭沫若以一齣戲帶動整個「論曹風潮」，曹操奸雄形象的扭轉發軔於話劇舞台，而逐步擴散至文學、歷史、政治的領域，這也是前所未見。究竟郭沫若如何透過話劇的表演形式塑造出「這一個」曹操，「這一個」曹操又對戲劇界、對社會產生什麼樣的影響，是本章所要探討的重點所在。

## 第一節 從《文姬歸漢》到《蔡文姬》

歷史一直是戲曲舞台上搬演的主要題材。即使後來反映現實的時裝劇出現，然而歷史劇一直是觀眾心目中的「熱劇」。歷史劇的特質之一是於史有據。郭沫若《蔡文姬》一劇雖是話劇的形式，然而此故事的雛形曾經出現在戲曲的舞台上，文姬戲曲裡的曹操形象也與「白臉曹操」型態不同，因此本文將從蔡文姬故事的本事說起，進一步論及文姬戲曲裡的曹操形象塑造，以此作為比較戲曲《文姬歸漢》和話劇《蔡文姬》對曹操形象塑造的異同。

### 一、文姬戲曲裡的曹操形象分析

蔡琰是東漢左中郎將蔡邕之女，漢末兵馬倥傯之時，蔡琰流落異地，為匈奴所擄，後妻左賢王，並產下一子。建安十三年，曹操憐之，遣使遺金贖回。此劇本事見於《後漢書》卷八十四，烈女傳 第七十四：

陳留董祀妻者，同郡蔡邕之女也，名琰，字文姬。博學有才辯，又妙於音律。適河東衛仲道，夫亡無子，歸寧於家。興平中天下喪亂，文姬為胡騎所獲，沒於南匈奴左賢王。在胡中十二年，生二子。曹操素與邕善，痛其無嗣，乃遣使者以金璧贖之，而重嫁於祀。

曹丕《蔡伯喈女賦》雖已失傳，然其序的殘文中有這樣的資料：

家公與蔡伯喈有管鮑之好，乃令使者周近持玄玉璧於匈奴，贖其女還，以妻屯田郡尉董祀。

由此可知，蔡文姬是確有其人，其事亦是於史可考。對於這個人物，元雜劇有金仁傑《蔡琰還朝》，今不見傳本。明雜劇有陳與郊《文姬入塞》和南山逸史《中郎女》。於清雜劇，曹寅著有《後琵琶》。以上諸劇俱演蔡琰之事，筆者已於前一章就可見資料進行相關論述。雜劇裡的文姬戲曲是旦腳戲，劇情大致相類。旨在描述蔡文姬的文才及際遇，尤其當蔡琰決定復返中原時，她與小王子母子分離的痛苦更是全劇的高潮。劇中曹操的形象均是憐惜蔡琰之長者，是促成她順利回國的幕後推手。然而若以戲份論，曹操可能連第一男配角都稱不上。

《文姬入塞》中，沒有曹操的腳色，他的「好」是由前往胡地贖人的下屬口

中，由蔡琰的口中寥寥數語帶過。《中郎女》及《後琵琶》裡的曹操均以「外」扮，「外」多扮男性長者、老者，這跟曹操在其他明清雜劇中的副淨腳色是很大的區異，可見得在敷演蔡琰故事的戲曲裡，曹操泰半是以慈愛的長輩身份出現。然而，《中郎女》裡的曹操接回文姬的動機除了是替故人照顧後代之外，除了愛惜文姬的文才之外，還有一個考慮，就是他不放心讓別人修史，怕自己的功績遭人污蔑、扭曲，這個曹操是帶有一點功利色彩的。但是大體說來，曹操在文姬系列中皆是正面的形象，雖然是「隱形的好人」，是「曇花一現、蜻蜓點水式的好人」，然而這些正面描繪在後來白臉曹操成為典型曹操之後，在舞台上下一片罵曹、惡曹的聲音中，愈發顯得可貴。

到了京劇，程硯秋也有自己的《文姬歸漢》戲碼，然而她是為了豐富青衣（文姬）的表演，而在唱腔、身段上著力設計，尤其她把「胡笳十八拍」譜入劇作中，這是一項創舉。因為在當時，京劇的唱詞多屬於七字句或十字句的詩讚系系統，她以【二黃慢板】的曲式，演唱於七字句中加入「兮」字的「胡笳十八拍」。程氏的作法完全是從藝術角度考量，她的改編彰顯了青衣的演唱特質，讓本劇達到加分效果。

總結上述，曹操在文姬戲曲裡的形象是：1.憐惜晚輩的長者。2.愛才且識才的明主。3.以情義對待故交的益友。他是一個十足正面的人物。

## 二、郭沫若與《蔡文姬》 ——結合歷史與藝術的文人劇

### （一）郭沫若的史劇觀

關於中國「話劇」<sup>100</sup>的萌芽與成熟，馬森《西潮下的中國現代戲劇》<sup>101</sup>一書中有詳盡的論述，筆者撮要如下。

十九世紀末，上海教會學校的學生演劇是對於這種採用西方戲劇型態演出的濫觴，然而當時的嘗試並不成熟，仍然夾雜著舊戲的色彩<sup>102</sup>。1906年我國留日

<sup>100</sup> 關於「話劇」一詞的定義，馬森引用洪深的話說：「話劇，是用那成片段的、劇中人的談話所組成的戲劇（這類談話，術語叫做對話）。」見馬森《西潮下的中國現代戲劇》，頁45。台北書林，1994。

<sup>101</sup> 《西潮下的中國現代戲劇》 馬森著。台北書林，1994。

<sup>102</sup> 陳白塵、董健主編《中國現代戲劇史稿》一書中解說了當時學生演劇的特色是：在形式上趨向以散文化語言和非程式化動作作為主要表現手段；另一方面在戲劇結構與演出方式上，明顯地模仿當時盛行的「改良京劇」。

學生於日本東京組織「春柳社」，純粹以西方現代舞台劇的形式，以普通話（北京話）做為舞台語言，演出小仲馬的《茶花女》，這是中國話劇之始，時人稱為「新劇」<sup>103</sup>，相對於中國土產的舊劇而言。1913 到 1916 年是新劇最繁榮的時期，新劇團如雨後春筍般林立，演出熱烈。與此同時，「文明戲」<sup>104</sup>也開始興起。「文明戲」是介於中國傳統戲劇和後來依照西方現代戲劇規格發展而成的「話劇」之間的一種過渡形式。「新劇」是一項全新的戲劇嘗試，「文明戲」則是新舊交替的戲劇表現。

直到 1919 年五四運動開始，戲劇與文化界除舊佈新的腳步一致，也開始進行反省與改革，中國純粹以口語說白表達的話劇於焉產生。到了 30 年代，大量的作家投入劇本文學的創作，或是改編西洋劇作，或是針對社會現實創編新的作品，蔚然成風的創作熱潮使話劇邁向成熟之路。

值得注意的是，在話劇廣泛的創作題材中，有一類是承襲於中國傳統戲曲的，那就是以古裝演出，劇中對白文言化的歷史劇。郭沫若便是箇中高手。20 年代，郭沫若就已經創作許多歷史劇作品。他被譽為「中國現代歷史劇的第一個開拓者」<sup>105</sup>。當時郭沫若的歷史劇以《女神三部曲》<sup>106</sup>和《三個叛逆的女性》<sup>107</sup>為代表。郭沫若此時的歷史劇在主題上強烈反映時代的精神，高舉「個性」、「自由」的主題，拋棄舊世界，朝向新世界。而其表現手法則是傾向於浪漫主義，因為其作品中充滿理想主義與作家的主觀性。他對待歷史材料的態度是「借古人的骸骨來，另行吹噓些生命進去」<sup>108</sup>，是「借古人的皮毛來說自己的話」<sup>109</sup>。郭沫若的史劇第一階段，是擷取史事以為個人理想運用的資材，其史劇在主題思想及人物性格塑造上都充滿了現代感。

40 年代是郭沫若史劇創作的第二階段。他的史劇理論已經成熟。其基本思想根據《中國現代戲劇史稿》<sup>110</sup>的歸納有三點：

<sup>103</sup> 「新劇」，指的是本世紀前半期由西方引進，在我國獲得相當發展，幾與傳統的國劇和地方戲平分秋色的「話劇」而言。見馬森《西潮下的中國現代戲劇》，頁 34。書林出版。1994。

<sup>104</sup> 「文明戲」。馬森引用歐陽予倩的話說：「文明戲——也就是初期話劇用了外來的戲劇藝術形式，從自己的土地上長出來的東西。」文明戲沒有劇本，採用「幕表戲」方式演出，對話之外亦採用唱腔，搭配鑼鼓，腳色的分類以受到京戲行當分類的影響。

<sup>105</sup> 《中國現代戲劇史稿》，陳白塵、董健主編，頁 161。中國戲劇，1989。

<sup>106</sup> 《棠棣之花》（1920）、《湘累》（1920）、《女神之再生》（1921）合稱《女神三部曲》。

<sup>107</sup> 《卓文君》（1923）、《王昭君》（1923）、《聶嫫》（1925）三劇合稱《三個叛逆的女性》。

<sup>108</sup> 郭沫若 孤竹君之二子 幕前序話，《創造季刊》第一卷第四期（1923 年 2 月）。

<sup>109</sup> 郭沫若 創造十年，《沫若文集》第七卷，人民文學出版社。1958。

<sup>110</sup> 同註 89。頁 468 487。

### 1. 「把握歷史的精神而不必為歷史的事實所束縛」

關於這一點的實際處理方法是：史劇家對於其所處理的題材範圍必須是研究上的權威。亦即要求作家對其筆下史材的通盤、精確瞭解。其次，他強調「史」與「劇」的區別，史劇劇作只要「失事求似」即可。

### 2. 史劇要為現實服務

歷史劇並不只是搬演歷史故事，其內在精神必須與時代意識相結合。因此歷史故事只是作者傳達現代意識的媒介，時空與人物皆是以古代為背景，而其主題思想則必須跨越時空的侷限性，與時代的脈動相連。

### 3. 借用詩經的賦、比、興作為創寫史劇的手法

「賦」即是準確的陳述歷史體裁；以古事反映今事則是「比」的作法；不完全秉史，而是對某一歷史事蹟或某一歷史人物有特別的感覺、體會而加以同情者，就是「興」。

以郭沫若的史劇觀與傳統戲曲相較，最大的差異在於郭沫若對於歷史真實的強調。如郭老對場景、布景、道具擺設、服裝器具，甚至是胡漢禮儀的考究，完全體現他所說的「史劇家對於其所處理的題材範圍必須是研究上的權威」此一原則。就連在第二幕中，單于安排表演節目供漢使觀賞，郭老此時列出一堆表演節目，如維吾爾舞、角觸戲、提簃舞、女子柔軟體操等等，可以任意選擇，唯一的條件是這些表演技藝必須為「一千多年前所能有者」。

《蔡文姬》一劇展現作者的史學素養、考據功力，也展現了作者推演與想像的能力。在幕前的人物介紹中，郭老先依史實將幾個真實人物（蔡琰、曹操、董祀等人）擺置妥當，再依劇情需要，假托幾個人物（趙四娘、侍琴、侍書等人）。劇中人的年歲皆在作者的考據下做大致的推演，某些史籍中未著其名者，郭老以其做劇目的安排姓名。例如文姬之子，借用王昭君之子的名字，取名為伊屠知牙師，以顯示蔡文姬對王昭君的思慕。左賢王名以冒頓，以示其強項。凡此種種，皆是作者於歷史的縫隙中，為達做劇目的而填入的主觀意識。

由第一階段到第二階段，郭沫若已經在歷史與戲劇之間取得平衡，在客觀史料與主觀意識中取得調和。在這樣的創作基礎上，歷史劇的虛、實渾然一體，歷史劇是依史而不拘於史，作者可以依憑個人的邏輯與想像，補足歷史的缺漏，然而在史有明據的部分，必須將其於戲劇中準確的反映。以此觀之，《蔡文姬》就

是郭沫若成熟史劇的典範之作。

## （二）《蔡文姬》的創作動機—唯物史觀與人物新詮

《蔡文姬》是一齣「劇作家中心」的作品。因為郭沫若為《蔡文姬》做序，清楚揭示其創作目的及編劇方法。為了支持個人於劇中所展現的論點，他還寫了一連串的考據、析辨文章<sup>111</sup>。郭沫若的創作動機由他的這兩篇文章可以得知。「中國農民起義的歷史發展過程—序《蔡文姬》」<sup>112</sup>、「替曹操翻案」<sup>113</sup>。《蔡文姬》劇本的初稿是二月初在廣州寫成的，幾經刪修之後，五月定稿於北京。《蔡文姬》的創作動機是：為曹操翻案。為什麼要替曹操翻案？對郭沫若而言，有兩個因素，從歷史的角度來看，曹操有功於人民、有功於民族，他不應該承受白臉曹操的不平待遇，不應該被扭曲。從個人的角度視之，郭沫若對於曹操是帶著傾慕與同情的，因此他借歷史劇為曹操做輿。至於曹操故事何其多，為什麼選取蔡文姬的故事？原因有二，其一是「從蔡文姬的一生可以看出曹操的偉大。他是曹操把他拯救了的，事實上被曹操拯救了的不止她一個人，而他可以作為一個典型。」<sup>114</sup>其二是因為郭沫若的生活中同蔡文姬有過類似的經歷、相同的感情，他說「蔡文姬就是我！一是照著我寫的。」對於文姬流離遭遇的感同身受是郭沫若做劇的情感驅動因子，對於曹操一生風評的違背真實，意欲為他平反則是郭沫若做劇的理智驅動因子。

郭沫若以唯物史觀重新審視曹操。他從下列諸端為曹操翻案

### 1. 關於打黃巾事件

郭氏首先針對曹操最為人所詬病的打黃巾事件說起。黃巾之亂在封建君王的眼中是人民作亂，在以人為主體的時代，黃巾之亂代表人民的覺醒與進步思想，代表人民對統治者不滿，因此主動爭取土地與糧食。曹操打了黃巾而被認為是封建主義的擁護者。然而郭沫若卻認為「曹操雖然打了黃巾，但沒有違背黃巾起義的目的」。曹操後來的作法—黃巾乞降後，他「收其精銳者，號為青州兵」，並大興屯田，解決土地與糧食的問題。曹操照顧人民的物質基本需求，並將軍隊組織化。他有軍事才能，也體貼人民。

<sup>111</sup> 郭沫若實事求是、據理力爭的態度，從他對「胡笳十八拍的作者」考據一事即可看出。1959年一月他寫了「談蔡文姬的『胡笳十八拍』」，此後他陸續寫了「再談蔡文姬的『胡笳十八拍』」、「三談蔡文姬的『胡笳十八拍』」、「四談蔡文姬的『胡笳十八拍』」、「五談蔡文姬的『胡笳十八拍』」、「六談蔡文姬的『胡笳十八拍』」。這些文章收於《郭沫若古典文學論文集》，上海古籍，1985。

<sup>112</sup> 原載《人民日報》1959年5月16日。今收於《郭沫若古典文學論文集》，上海古籍，1985。

<sup>113</sup> 原載《人民日報》1959年3月23日。今收於《曹操論集》，北京三聯書店，1962。

<sup>114</sup> 談蔡文姬的《胡笳十八拍》，收於《郭沫若選集》，第五卷。四川人民出版社。1982年。



## 2. 關於平定烏桓亂事

烏桓當時是漢朝的外患，又常常擾民，郭氏說：曹操平定烏桓是反侵略性的戰爭，得到人民的支持。

## 3. 關於曹操殺人的問題

郭沫若以敗陶謙、捉放曹、殺孔融諸事為例，說明曹操乃征戰之人，兩軍交戰，不可能完全不殺人。然而他舉證歷歷，將各方資料加以排比，說明曹操嗜殺的形象是被帶著偏見的史家誇張化的結果，並不符合史實。

## 4. 關於曹操對民族發展和文化發展的貢獻

曹操的民族政策，除了必要的反抗性戰爭之外，一律是各族融合的態度。而他對建安文學的推展之功亦是無可磨滅的。

## 5. 關於曹操的形象問題

舊劇承襲三國演義描繪曹操的態度而歪曲了曹操。郭沫若並不否定三國演義與舊戲，他認為前者是囿於作者的封建思想而無法對曹操作公允的塑造，後者則是藝術真實性與歷史真實性成為平行線，白臉曹操成為精彩的藝術典型之後，便難以展現其他的樣貌。郭沫若希望舞台上的曹操形象能在「用新觀點所見到的歷史真實性的基礎之上來進行新的塑造」。

郭沫若此文與《蔡文姬》一劇是相互發凡的，他對曹操的觀點以論文和話劇不同的形式呈現，而其目的是一致的。對於曹操形象一直被扭曲的問題，他以身作則，於《蔡文姬》一劇中，以歷史真實創造出曹操的藝術新形象。貫串全劇的胡漢問題正是曹操民族融合觀點的反映，曹操對蔡琰文才的愛惜與重用，是曹操對文化發展的貢獻。曹操善於用兵不僅是技術上的層次，他不主動發起戰事，除非是必要性的反侵略，而這都是以救天下蒼生為出發點的。他收服黃巾餘黨，興屯田、維護人民生活，劇中亦有著墨。上述五點僅「曹操殺人」這個主題在劇中沒有處理，可能是材料的屬性不易不著痕跡的融入。然而曹操差點錯殺董祀一事，說明人既非十全十美，當然無法事事圓滿，知錯能改、及時懸崖勒馬就很不錯了。郭沫若塑造曹操新形象的用心認真由此可見。這也是《蔡文姬》之所以是一齣「劇作家中心」戲劇的原因。

## 第二節 歷史真實與藝術真實的融合

### ——話劇《蔡文姬》

#### 一、《蔡文姬》之情節結構分析

##### (一) 劇情大意與場次區分

《蔡文姬》是一齣五幕的歷史話劇。郭沫若並未將各幕安名，故事是按時間順序次第發展的，幕的改換代表事件發生場景的變易。幕啟之前，作者即先精確的設定本劇的時間與空間，年代是「漢獻帝建安十三年至二十一年（公元二〇八年至二一六年）」，從漢使董祀與周近前往胡地贖回文姬始，至文姬歸漢八年之後，一雙兒女自胡地歸漢，母子團聚止。故事發生的地點，也是隨著劇情發展，由第一、二幕的南匈奴，轉移至第三幕的長安郊外，而結束於第四、五幕的鄴下。茲將本劇的劇情概要簡述如下，並依其幕中主旨安置名目。

##### 第一幕 「十有二拍呵哀樂均，去住兩情呵難具陳。」

地點：左賢王的穹廬，仲春的早晨。

曹操遣董祀與周近至南匈奴迎回文姬，董、周已留胡多日，匈奴首領單于亦打點妥當欲送文姬回漢，文姬卻猶豫不決。想要回到故鄉，纂修史書，卻又不忍心將一雙兒女留置胡地。文姬計誘董祀以探實情，知曹操絕無興師起兵之意，一片赤誠迎回文姬，與匈奴相好。文姬允諾隨漢使回國，左賢王與董祀結成莫逆，胡漢相親。

##### 第二幕 「一步一遠呵足難移，魂消影絕呵恩愛遺。」

地點：呼廚泉單于大穹廬

匈奴頭兒單于、右賢王去卑與漢臣周近一面等待文姬做出決定，一面敘話。曹操是雙方談論的主題。單于與去卑以對曹操粗淺的認識提問，周近一一回答，將曹操軍事、政治、領導各方面的才能，以及其相貌一一披露。文姬決定歸漢，單于以重金厚禮相贈，並派遣軍隊一路護送。在雙方的祝福聲中，文姬踏上歸國旅程。

##### 第三幕 「胡與漢呵異域殊風，天與地隔呵子西母東。」

時空：長安郊外，蔡邕之墓畔。夜半時分。

文姬於父親墓前，思子之情難抑而悲傷過度，幾近昏厥。夢昧之中，恍見昔

日流落道途，為左賢王所救的情景。復因思念之故，恍聞胡兒胡女一起艱苦趕路的情狀。文姬悲不能抑。幸賴董祀一番開解，勸其化小愛為大愛，以天下蒼生為念。

#### 第四幕 「殺氣朝朝沖塞門，胡風夜夜吹邊月。」

##### 第一場 周近計陷董祀

地點：曹丞相書齋

文姬一行人抵達鄴下之後，董祀因為受傷而留在長安。周近於曹操面前挑撥離間，說董祀夜會文姬，有失檢點，並疑其與左賢王互通關節。曹操大怒，降罪董祀。

##### 第二場 文姬運筆修史

地點：文姬驛館

文姬如火如荼的進行修史前置作業，整理舊籍。聽聞董祀獲罪，無暇著履，跣族而馳，往救董祀。

##### 第三場 文姬情救董祀

地點：丞相府後園中的松濤館

曹操對於野心勃勃的左賢王甚有疑慮，對於董祀與胡人相親亦深感懷疑。文姬一一解釋，為董祀洗清「行為不端」與「暗通關節」的罪名。

#### 第五幕 「拋兒別女呵聲咽胡笳，所幸今日呵遐邇一家。」

地點：魏王府中的松濤館，文姬歸漢八年後的秋日下午。

是年曹操封為魏王，呼廚泉單于來朝慶賀，並攜來文姬一雙兒女與文姬相會。音訊杳然多年，文姬至今方知趙四娘與左賢王俱已不在人間。曹操有成人之美，將董祀與文姬撮合成鴛鴦一對。以四喜臨門——「呼廚泉單于來朝，遐邇一體；《胡笳十八拍》之後《重睹芳華》；生死鴛鴦，鏡劍配合；乾坤扭轉，母子團圓。」——的喜劇結局收場。

## （二）衝突的堆砌與串連

本劇有兩條主線交叉發展，這兩條線都是以「人」為中心。其一是曹操中心，其一是文姬中心。這兩條線獨立來看，是作者分別塑造出兩個性格鮮明的人物，合而審之，則是透過兩個人物的彼此靠近，呈現人物的面貌與本劇的主題思想。

關於人物的形象塑造將於下節討論，此處將先從作者的佈局進行討論。筆者擬先論述各幕的主要衝突，再串連各個衝突以呈現作者的巧思與命意。

## 1. 各幕的主要衝突

### 第一幕：始於衝突，終於和解

故事一開始就由文姬內心的自我衝突開始，基於「狐死首丘」的思鄉情懷，基於收集亡佚資料，續成史書的使命，文姬當然想返回中原。然而已與左賢王育有一兒一女的她，在左賢王的堅持下，難以放下兒女獨自離開。第一幕的人物內在衝突是文姬三天三夜的躊躇，是左賢王徘徊在夫妻之情與國家安危的兩難之中。外在衝突則是胡漢對峙，文姬與趙四娘都想回中原，左賢王想留在匈奴，人各懷其故鄉而不能妥協，國族意識讓他們不能融合一體。此其一也。其二，由於歷史的因由，胡漢難以互相信任，匈奴此時雖然親漢，卻仍然害怕曹操以武力對付；而頗自尊大的周近，假借曹操名義相逼，更使得胡漢關係搖擺不定。文姬、左賢王內心衝突的消解，胡漢對立衝突的化解都來自於董祀的澄清，使眾人豁然開朗、疑慮得消。董祀是怎麼辦到的？

#### (1) 展現曹操迎回文姬的誠意

丞相於行前親自召見董祀一行人，命其帶來黃金千兩、白璧十雙、錦絹百匹獻給呼廚泉單于和左賢王。還派了府裡兩位侍女（侍書、侍琴）與文姬隨行，並贈與文姬新衣、焦尾琴。

#### (2) 解除文姬對曹操慣用詐數取勝的疑慮

董祀說明曹操不是一個好大喜功、樂於征戰的丞相。他運用權術的最高指導原則是為了救民於水火，而不得不如此。

#### (3) 強調曹操迎接文姬的目的與動機

於時朝廷正在廣羅人才、力修文治，曹操認為文姬博學多才，比美班昭，可以繼承伯喈先生的遺業，參與《續漢書》的撰述。

#### (4) 以天下為己任的殷殷期許

董祀先前的分析與澄清已經讓文姬心意動搖，他勸文姬將個人情愛擱置，將生命提高到公天下的層次，更激起了文姬的使命感而決定歸漢。

董祀一番話不但說服文姬歸漢，也讓躲在一旁偷聽的左賢王感動不已，兩人遂互贈刀劍，互易衣裝，以示胡漢交好。而這個英雄惜英雄的動作也為第四幕的董祀因通敵而獲罪，第五幕的董祀與文姬婚配埋下伏筆。

### 第二幕：由異趨同，轉疑為信的胡漢關係

一開始是以胡漢交通為主題。匈奴一方以單于和去卑為代表，漢朝以周近上場。雙方從曹操的相貌說起，談到曹操的善用心思、治人本領等等。這場對話是以提問的方式進行，匈奴設問，周近回答，並從答案中描繪出曹操的樣貌。這一段是透過匈奴首領對曹操的「正確」認識與理解，進而構成雙方友善往來的基礎。而這種胡漢關係的融洽又促成文姬歸漢的順利進展，因此當文姬做出歸漢的決定之後，單于說：「好的，這對於匈奴和漢朝的和好是有很大的貢獻的。」

第二幕中的一段小插曲，稍微激起一點戲劇高潮的是當帳中的人見到左賢王披掛著董都尉的玉具劍，態度雍容的上場時，形色詫異，以為董都尉命喪於左賢王刀下。單于心想經營許久的胡漢關係可能毀於衝動行事的左賢王手上，大呼來人拿下左賢王。這是本幕中的一場高潮（當然觀眾對於真相是一清二楚的，只是看著劇中人陰錯陽差的誤解、衝突）。而這場高潮在董祀著胡裝、配輕呂刀入場之後，隨之化解。衝突成為虛驚一場、鬧劇一場。本幕以文姬一行人啟程歸漢作終。行前，單于與曹操禮尚往來，備黃羊二百五十頭，胡馬百匹，駱駝二十匹回贈。雙方就在「祝你永遠健康」、「祝你一路平安」的祝福中別離。

### 第三幕：因情造夢，以理化情的文姬心曲

文姬一行人已經來到長安郊外，蔡邕墓前。本幕的第一個重點是文姬的思子之情。文姬於墓前向父親訴說平生不幸，訴說對兒女的思念與不忍。情緒激動、悲傷難抑，終至昏厥。此時，兩場「戲中戲」出現。其一是文姬與趙四娘逃難情景，路遇左賢王而一路相隨。此段一方面是回顧文姬於十二年前，山川蕭條，路有白骨的亂象中逃難情景，文姬自傷其身世零落，既交代流落異地、嫁作胡婦的緣由，亦表達對左賢王的思念。

第二場「戲中戲」是荒涼一片的萬里長城上，文姬與趙四娘帶著胡女趕路忙，胡兒奔馳趕上。四人同行，一路上風雨雷電交加。文姬在風雨飄搖，女兒號哭，四娘拐傷了腳的艱難情狀中，怒目大呼「天不長眼睛，上帝不仁」。這場戲表達文姬對趙四娘、一雙兒女的思念。多年來，他們在胡地相依為命，那種互相扶持的情感如今被生硬拋下，教文姬難以釋懷。

「戲中戲」所描繪的正是文姬內心的悲憤。從父親墓前自表，到夢寐中恍然相見日夜思念的對象，文姬的感情強度不斷加深、加重，已經到了爆發的臨界點。然而轉醒之後，她寧願留在夢中與兒女相見，也不願面對現實中的孤淒。悲傷的情緒不得抒解，只好又化作胡笳，聲聲唱起。從第三幕幕起一直到中段，都在文姬的思子之情中流轉。作者極力刻畫文姬的個人情緒，使個人情緒成為一個大問題，一個大事件，而必須獲得解決才能繼續前進。解決的任務又落在董祀的身上。他怎麼開導文姬的？

(1) 讚美文姬的才華，詞采與音律俱佳。

你的音調真是充滿了宇宙，你的歌辭真是震盪人的靈魂。你是在用你全部的心血，全部的生命，在那兒彈奏，在那兒歌詠。

然而這種將生命完全投入的藝術表發，對欣賞者來說是佳作，對作者來說卻是個人悲哀更深的沈淪。

(2) 時代丕變，天下大不同，人亦應向上奔躍。

董祀請文姬比較十二年前的故鄉與今日之故鄉，證明當初「馬邊懸男頭，馬後載婦女」的時代已經變成「簞食壺漿，以迎王師」的時代。而這都要歸功於曹操的治理，文姬能有機會回漢朝貢獻自己，應當好好把握、珍惜才是。

(3) 把天下的悲哀作為你的悲哀，把天下的快樂作為你的快樂。

董祀勸慰文姬若「老是沈溺在悲哀裡」，終究會毀滅自己。應該要將心放寬，將眼光放遠，化小情小愛為天下大愛。珍惜生命、盡一己之力貢獻國家，才對得起曹丞相、對得起伯喈先生。

董祀的一番逆耳忠言將文姬從悲傷的深淵拉拔而起，化解了文姬的愁緒，使她又能精神飽滿的朝向光明的道路前進。董祀再度巧言化解了來自文姬內心對家人的愧懣所造成的衝突。

第四幕：絕處逢生、柳暗花明的危機與轉機

以曹操與卞氏的對話上場。對話中呈現的兩個重點是曹操簡約的生活以及對

文姬詩作的大力讚賞。曹操與曹丕的一段文學對談，顯現曹操的文學鑑賞功力與文姬的才華出眾。本幕分為三場，乃是為了敘述故事的需要三度更換場景。這在戲曲中只要透過演員一語交代，因為戲曲舞台是虛擬的時空。而話劇場景中的寫實因子大於寫意因子，必須以分場區隔。

第一場尾聲出現了本幕的第一個衝突點：周近向曹操報告至胡地接回文姬的實況。然而以周近唯恐天下不亂的性格，他妄憑個人揣測，加油添醋，把左賢王描述成一個桀驁不馴的野心份子，把文姬的作品說成悲哀、放肆，更糟的是他把董祀關懷文姬的行為說成「行跡親密」，把董祀與左賢王的惺惺相惜說成「暗通關節」。周近的讒言使得曹操下了「令其自裁」的飭令。董祀面臨人生的一大危機，這個危機直到第四幕第三場，文姬向曹操言明始末，並且有侍琴、侍書做為人證，方得以解決。

本幕的危機表面上是董祀生死交關的危機，其實也是曹操名譽上的危機。曹操未加以查明實情就輕信周近之語，險些錯害了於文姬歸漢，於胡漢和好都有貢獻的董祀。幸賴文姬的一番解釋，幸好曹操並不昏愚，尚有明辨是非的能力。才使得眾人喘了一口氣。

#### 第五幕：由悲入喜，以哀襯樂

時間飛逝到八年後，天下太平，文姬的生活已經漸趨穩定，她感念曹操將她重金贖回，眼看胡漢相安無事，她對自己拋兒棄女的「捨」也較能釋懷，當年她捨下個人的痛以成就天下的「全」，而這個「全」最後以一種善的循環回到自己身上，讓她嚐到生命甜美的滋味。由於曹操受封為魏王，單于前來祝賀，一併攜來文姬一雙兒女，母子得以團圓。然而這場母子團圓卻是笑淚交織。多年期待重聚的願望得以實現，令人笑；驚聞趙四娘與左賢王俱已逝世，令人悲。人生難以圓滿的基調於此展現。當年，她無法魚與熊掌兼得，無法帶著子女一起回到故鄉，如今，一家團圓還是少不了成員減少的遺憾。然而，郭沫若對於曹操和文姬的喜愛與同情，是不容許他們的生命過於沈重的，他還是給他們一個歡喜大結局。對文姬而言是母子團圓，是與董祀結為連理，飄零半生的日子終於安定。對曹操而言，是胡漢一家，亂事不興，是人人各得其所。所有的衝突、誤解、乖離都獲得最圓滿的解決，蒼生永得安寧。

## 2. 衝突的發生與消解

根據以上的討論可知，《蔡文姬》一劇往往以「衝突的發生與消解」作為情

節發展、戲劇起伏、人物塑造的手段。各幕中的衝突分別是：

第一幕：文姬回與不回的內心衝突；胡漢民族意識的衝突。

第二幕：胡漢衝突；劇中各色人物對曹操理解不同的衝突。

第三幕：文姬個人情感與國族情感的衝突；私領域與公領域的衝突。

第四幕：胡漢衝突。

第五幕：全劇中唯一沒有衝突事件的場段。

而各幕的衝突並不延續至下一幕，多在幕中得到解決。這種「破 補 全」的模式使得劇情可以演變，戲劇有高低起伏，每一個衝突點都使觀眾為之一震，與劇中人一起陷入長考；當衝突的症狀緩解時，又為之鬆了一口氣。衝突凝聚了觀眾的注意力。而劇中人物對待衝突的態度，或是在衝突中的立場，是始作俑者，還是搗亂者、解決者？也呈現出人物的性格特質。如董祀對於文姬的內心衝突，往往扮演解鈴人的腳色；而周近言語浮誇，胡亂臆測，容易滋生事端，是衝突的始作俑者。

串連各幕的小衝突，可以知道本劇的主要衝突乃是胡漢對立、文姬的人生兩難以及曹操的定位。

### （1）胡漢衝突

胡漢對立是一個民族性的問題。由於種族不同，加上過去歷史的不愉快經驗（漢初，匈奴王冒頓單于侵犯漢朝），胡漢並不相容。漢末當時的情況，雖然南匈奴當時是親漢的，然而稍有不慎，仍有可能發生戰爭。文姬能不能順利回朝攸關胡漢關係發展，而胡漢雙方的態度也是關鍵。從劇中可知，曹操與單于分別以重金厚禮展現和好的誠意，然而周近以大國使臣自居，在匈奴地不拘禮節的狂妄態度，還託言大兵伺候，以及左賢王因為憂憤一家人即將四分五裂，脫口而出要把大家殺光光的衝動言語，都差一點使胡漢關係破裂。然而，在眾人的努力之下，胡漢關係終究能化險為夷，得到遐邇一體的圓滿解決。

### （2）文姬內心衝突

文姬的人生難題來自於個人私領域與公領域的難以兩全。選擇貢獻國家則無法善盡為人母親的責任，選擇照顧兒女則無以回報曹丞相的恩情，無法藉由史筆對後世有所交代。除了個人內心的衝突，文姬以漢家女郎，匈奴媳婦的身份，更使她不得不小心行事，怕自己動輒得咎，成為胡漢關係變動的因子。所幸文姬處事明理，引董祀說出曹操的動機單純而真誠，並沒有不義之師相隨，這才使得文



姬的動靜不至於成為胡漢決裂的導火線。

### （3）曹操價值的衝突

曹操的定位問題也是本劇的一大衝突。基於「一有了偏見，就容易產生誤會」這樣的道理。眾人對曹操的偏見，使得曹操往往得不到公平的對待，這在戲曲舞台上尤其明顯。縱橫舞台百餘年的白臉曹操，愈奸愈受到觀眾喜愛，沒有人替他說句公道話。郭沫若基於對曹操的欣賞與深惜，決定以個人的歷史知識替曹操恢復名譽、改正形象。在此明確而強烈的動機指導之下，對於曹操的一知半解與錯誤認識成為劇中的衝突點之一。這些衝突點使得劇情延宕，如文姬懷疑曹操迎接自己的動機是為了給攻打匈奴找一個合理藉口，而遲遲無法做出決定。經過董祀的解釋與澄清，才知道曹操用心深切。單于與去卑對曹操其人的疑問，也在周近的陳述下得到清晰的瞭解，轉而更加佩服曹操。

郭沫若還布置了一個陷阱讓戲裡的曹操跳下去。由於胡漢關係尚不明朗，曹操相信周近讒言而令董祀自裁，此舉若成真，曹操就要背負是非不辨、錯殺無辜的臭名。然而危機就是轉機，文姬的陳述雖然是讓曹操明白實情的關鍵，而曹操能夠承認自己的誤判，對董祀改罰為賞，這是一種勇於認錯、亡羊補牢或猶未晚的美德。對於周近險些釀起戰事的罪狀，曹操以自己也有不周之處而「從寬議處」，展現了曹操的決決大度以及反求諸己的自省功夫。

這三個縱橫全劇的主要衝突，經過各幕的小和解，最後形成一個大和解。胡漢融合一體；文姬母子相聚，再與董祀組成小家庭，也達成整理舊籍的任務；曹操一改眾人對他的負面觀感，呈現一個軍事、政治、文學、品格、待人處事皆完美無缺的「完人曹操」。

## 二、《蔡文姬》之人物塑造

論述過《蔡文姬》的情節佈局之後，本節將針對此劇的人物塑造進行相關討論，以明郭沫若為曹操翻案的初衷是否完整而成功的展現。

### （一）全方位的曹操形象塑造

郭沫若對於曹操應有的舞台形象已是了然於心，為了在舞台上建立一個兼具詩人氣質與政治家風範的「新曹操」，他透過下列手段來打造「這一個」曹操。

## 1. 廣角與特寫並用

由於曹操是個大人物，描繪曹操若限於個人特質的讚揚，將顯得薄弱而小氣。因此作者將本劇的幾個思考面向提高到天下的層次。最明顯的是將文姬歸漢這件事與胡漢關係連結，將文姬內心的矛盾由母愛和故土情懷的掙扎提高、擴大到個人情愛與天下大業的對立。董祀勸慰文姬的話語最後都以天下為重這樣的期許做結，並且鼓勵文姬向曹操看齊，學習曹操以天下為己任的情操。這是以世界之眼看曹操，把曹操的功績放在天下宇宙的脈絡中衡量，顯現一個一心求天下安定、人民安居、邦夷和諧的魏王曹操。若以個體之眼看曹操，那他質樸檢約的生活（曹操所用被面已歷十年，每歲解浣縫補）、文學上的高度素養（極度欣賞蔡琰的詩，以其為「簡直是血寫成的」）、對人的寬厚與慈愛，都是良好的美德。

因此，郭沫若是盡其可能的從廣角看曹操，又從細部仔細雕琢他的形貌，給予他特寫鏡頭。因此，由廣角看曹操，是要觀眾著眼於曹操對天下「雞犬相聞，鋒鏑不驚」的貢獻，在這種「大業」下，曹操若有一點個人瑕疵是無關緊要的。由個人特寫看曹操，是要讓觀眾理解，許多曹操小小的好處輕易被淹沒在「白臉曹操」的惡相之下。郭沫若以其對曹操的認識將他的優點揭露，達到平衡、甚至是扭轉曹操負面形象的功效。

## 2. 顯性與隱性手法並存

郭沫若怎樣在劇中替曹操說好話？大致可以分為兩個方向，其一是透過劇中人物的敘述，或是曹操自陳，或是劇中其他腳色的發言，將曹操的美德、功績展現。這是顯性的作法，讓人一看就明白，一聽就知曉。

董祀：

曹丞相愛兵如命，視民如傷。

他鋤豪強，抑兼併，濟貧弱，興屯田，使流離失所的農民又從新安定下來，使紛紛擾攘的天下又從新呈現出太平的景象。

曹丞相的主張是“天地間，人為貴”。他曾經說過：“聖賢之用兵也，戢而時動，不得已而用之”。（以上俱見於第一幕）

在曹丞相的治理之下，“千里無雞鳴”的荒涼世界，又逐漸熙

熙攘攘起來了，百姓逐漸地在過著安居樂業的生活，這難道不是又一件天大的喜事？（第三幕）

周近：

曹丞相會做詩，會寫字，會下棋，會騎馬射箭，會用兵，會用人。他的手下真真是猛將如雲，謀臣如雨啊！

他的那一雙眼睛炯炯有神，你如果立在他的面前，就好像自己的心肝五臟都被他看透了的一樣呵。

他當機立斷，執法如山。只要你一有錯處，他是絲毫也不容忍的。就是自己的兒女，他也要加以處分。（以上俱見於第二幕）

蔡文姬所作的詩，曹操題名為《重睹芳華》，這首詩正是對曹操的正面歌頌：

妙齡出塞呵淚濕鞍馬，  
十有二載呵（毛占）幕風砂。  
巍巍宰輔呵吐哺握髮，  
金璧贖我呵重睹芳華。  
拋而別女呵聲咽胡笳，  
所幸今日呵遐邇一家。  
春蘭秋菊呵競放奇葩，  
熏風永駐呵吹綠天涯！

這些都是直接表露曹操之好的例子。而郭沫若於戲外的人物描述也是採取直接描繪曹操的手法。第四幕曹操上場之前，郭沫若就先設定好這些條件：

曹操尚儉約，不喜奢華，具有平民風度。多才多藝，喜諧謔，瀟灑，不拘形跡。但亦有威可畏，令人不敢侵犯。

郭沫若的預設正是觀眾開始看戲之前，開始透過戲劇認識「這一個」曹操之前，就先在腦海裡輸入一幅曹操畫像。然而如果整齣戲都是這樣明白的誇獎、謳歌曹操，就顯得矯情、捱板，活似萬人擁戴式的樣板人物。郭沫若當然也運用了

將真相隱藏在故事背後，卻又可以讓人明顯感受的隱性作法。意即透過劇情佈局上的巧妙安排，雖未明言，而意在其中矣。這是「隱性的美曹作法」。

他雖然高舉為曹操翻案的旗幟，然而他在題材的選擇上沒有直接從曹操故事下手，而是以蔡文姬為女主角，蓄意避開焦點，卻是以眾星拱月的方式，讓焦點更為亮眼。因此曹操這個腳色一直到第四幕才上場，戲份僅見於四、五兩幕。然而每一幕都有劇中人物提到曹操，曹操甚至扮演各幕衝突得以解決的關鍵，曹操幕後影響力之大可見一斑。當曹操未現身之前，眾人以正面謳歌的方式美言曹操，當曹操上場之後則布置一個局，讓曹操藉由腳色運作做實際的發揮。

鮮少有人在舞台上搬演曹操的家庭生活，往昔舞台曹操的場景往往不是宮廷相府，就是殺戮戰場，而曹操在本劇的登場卻是以他的家庭生活為背景。曹操讀詩，卞后補被。一床滿是補丁的舊被呈現曹操痼疾在抱的愛民情懷。「天下人好多都還沒有被蓋，有被蓋已經是天大的幸福了。」第四幕中，曹操的文學品鑒力因為讀蔡琰的詩而得以發揮。表面上是讚揚蔡琰的泣血之作，乃「離騷以來的一首最好的詩」，還說她的作品「包含有滅神論的見解」，曹操展現了他對蔡琰的激賞與憐惜。實際上，他的批評也展現了他的文學涵養深厚。

曹操誤信周近之言，冤枉董祀一事，卻又能及時明察秋毫，改罰為賞，展現曹操能夠從這件事得到「兼聽則明，偏聽則暗」的教訓。知過能改是一項美德，高高在上的魏王能夠有這樣的反省也是頗為難得。曹操與劇中人或直接或間接的對應也是曹操品格展現的窗口。曹操的心思細密是從他對待文姬的態度中顯露。他為了接文姬歸漢，以厚禮贈與匈奴示好；考慮到文姬歸途勞頓，派府裡侍女一路跟隨侍候；文姬歸漢八年之後，趁單于來朝，讓他們母子團聚，一解文姬相思之苦。曹操的明理則反映在他與周近的對話上。周近批評文姬的詩作，批評左賢王，曹操都能態度持平，甚至不願意在無謂的話題上與周近繼續牽扯下去。一個在匈奴面前妄自尊大，在魏王面前諂媚逢迎，說人不是的周近，正好可以反襯曹操的英明。

### 3. 客觀史實與主觀想像並陳

郭沫若藉由戲劇的形式重塑曹操形象，他的心中已經自成定見，要來對抗舊戲裡的「偏見」。他讓曹操的部屬替他發話，讓異邦的敵人展現對他的欽佩，讓受其恩惠的文姬感激涕零，讓他的妻子與他一起過著儉樸的生活（堂堂魏王的家

庭生活竟然跟一般家庭無異，這也是作者現代意識的展現）。這中間有根據歷史敷衍的成分，也有作者自行想像連綴的部分。之前已經講過郭沫若在歷史考據上的功力深厚，他將一己的學術底子完全消化在戲劇中。比如在人物的基本資料上考證翔實，甚至簡述歷史上相關記錄，而虛構人物則標明其假託目的。

文姬歸漢、崔琰代替曹操接見匈奴使臣、曹操與建安文學的關係……這些都是於史有據的事，作者加以裁剪、裝飾，使其成為情節發展的基礎。這也是作者為了強調他言之有物的證據。他努力做到歷史的再現，時空再現、人物再現、事件再現，希望從歷史的角度，還原曹操的本來面貌。雖說戲劇同小說一般，虛構的成分大於寫實的成分，舞台上的歷史戲曲，也往往是藉人物、事件說著創作者自己的話。郭沫若卻展現了統合客觀史實與主觀意圖的企圖心，而《蔡文姬》之曹操形象的完成也是出自於他的巧心運作。

透過以上這些手法，《蔡文姬》一劇所呈現的曹操是一個「完美曹操」。正如郭沫若所塑造的屈原、王昭君等人，都是理想化的典型。如果說三國演義的曹操以及受三國演義影響極深的京劇曹操都是個一點好處都沒有的壞人，那郭老的曹操就是一個「一點壞處都沒有的好人」。

《蔡文姬》是一齣由悲轉喜的喜劇。文姬的悲哀縱橫全劇，經歷了大半生的流離之苦，最後才在曹丞相的協助之下，展開幸福人生。曹操的際遇何嘗不是如此？他被塗了千年的白臉，如今終於在《蔡文姬》一劇中平反，劇終的歡喜大團圓，歌舞盛容，是舞台上難得一見的曹操光明氣象。而這一幕光明氣象正是劇作家與導演共同大力烘托布置的。郭沫若對於曹操的喜愛不辯自明，他對曹操和文姬的知音之感是不容許他看到他們在劇中境遇悲慘的。

## （二）眾星的拱月作用—其他人物的形象塑造

除了獨腳戲之外，所有的戲劇都必須透過劇中人物與人物的關係，腳色之間的相互影響、牽扯，以人引戲，而讓戲劇主題呈現。因此，欲討論曹操的形象，則不得不對劇中其他人物的特性進行探討。以下的探討將著重人物的主要性格表徵以及其與曹操一腳的對應關係。

**1. 蔡文姬：**劇中的蔡琰兼具性情中人與女中豪傑的特質。她的至情至性使她難以捨下丈夫子女，她以生命的至痛寫出胡笳十八拍。為了成就續史大業，她毅然

決然回歸漢朝；董祀獲罪之時，她極力搭救，這些都是不讓鬚眉的表現。由於她直接受惠於曹操，她對曹操感激涕零。而她可憐的身世與卓越的才華，也引發曹操視如己出的父愛。她是導引出這一連串故事的引子。

**2.董祀：**董祀是蔡文姬的第三任丈夫。郭沫若蓄意安排他前往匈奴接回文姬。他在劇中的功能是接回文姬，勸慰文姬。他更是刻畫曹操在軍事、政治上功績的主要腳色。從言語中透露他對曹操的景仰，尤其他在在強調曹操與人民的關係殷切，強調曹操使天下太平，董祀以一介儒生的口吻讚揚曹操，並且希望文姬同他一樣，追隨曹操。

**3.單于與去卑：**作為匈奴的代表，他們本象徵著與漢朝對立的勢力，因為他們的疑問，使得胡漢危機升高；因為他們的疑慮澄清，因為他們的友善舉動，使得胡漢一家成為可能。而他們對曹操的種種疑問，代表眾人對曹操的無知或誤解，透過他們的提問讓曹操形象得以澄清。

**4.周近：**他雖然不是大壞蛋，但在本劇中稍稍稱的上反派的則非他莫屬。他在劇中是個惹事的禍源。一句「你要不把蔡文姬送回漢朝，曹丞相的大兵一到，立刻把你匈奴掃蕩。」讓左賢王暴跳如雷，既要憂心家庭瓦解，還要擔心胡漢失和。回漢之後，他又在曹操面前胡言亂語，不但差點讓董祀送了命，曹操一世英名也差點毀了。他是危機的製造者，引發劇中人物的衝突，製造戲劇高潮，然而也是由於他的胡亂炒作，讓曹操的光明特質得以展現，反白為紅。

**5.卞后與曹丕：**卞后與曹操一起表現節儉勤謹的生活風格，強化曹操生活樸素的特色。曹丕的重要性展現於第四幕第三場，周近向曹操進讒言，曹操一時衝動而下了懲處董祀的飭令，曹丕此時雖然未正面提出疑問，然而他態度上的質疑，反映了他心中對於此事的不同看法。而他的審慎態度讓曹操有所察覺，並且放慢議事的速度。

這些劇中其他人物對於曹操一腳展現烘托、陪襯、反襯、補強等作用，使曹操的個性與共性更明確的展現。

### 三、勇於向戲曲借鑑——《蔡文姬》的表演藝術

《蔡文姬》於1959年由北京人民藝術劇院首演，焦菊隱導演，演員朱琳飾

蔡文姬，刁光覃飾曹操。自 1959 年至 1961 年，相繼在北京、上海、蘇州、長春、瀋陽、哈爾濱等城市演出二百四十多場，其受歡迎的程度可見一斑。爾後因為政治因素，戲劇界亦受到波及而演出停頓，直到 1978 年，北京人藝恢復排演建國十七年以來的優秀劇目，第一個上場的就是《蔡文姬》。《蔡文姬》的舞台演出版本<sup>115</sup>，與郭沫若的原著劇本相去不遠，唯刪去第四幕的第二場，文姬於驛所讀冊，聞董祀遭陷而往救的情節。這樣的刪節想必是為了情節的連貫性著想，舞台演出之時也不必為了這一場而改換布景。此外，劇本中的胡笳詩是蔡文姬醞釀構思中的作品，以「後台合唱，音樂伴奏」的形式呈現，演出的版本則以胡笳詩作為蔡文姬內心的獨白，以崑曲伴唱的形式出現。筆者將就錄影帶中所觀察的表演手段，論述此劇之表演藝術，以明其在塑造人物及凸顯主題上的功用。

### （一）「話劇民族化」的具體實踐—導演的處理原則

為曹操翻案雖然是郭沫若創作《蔡文姬》的動機之一，然而焦菊隱在導演此劇時卻將本劇的主題回歸到藝術的基本面，努力詮釋一個「新曹操」——一個兼具瀟灑風貌的大詩人與明辨是非的大政治家。詩人的浪漫性格與政治人物的理性思辯同時組合成這一個曹操，這是本劇形塑曹操的基調，任何的表現手段都是為了執行形塑人物這一項任務。

導演焦菊隱於一九六三年提出「話劇民族化」的創作方針<sup>116</sup>，他並且在親身執導的作品中實踐這樣的理念。《蔡文姬》一劇的表演藝術就是基於這個原則而進行創造。「話劇民族化」的實際運用便是向中國傳統戲曲藝術學習、借用，然而原封不動的轉借未必符合話劇精神，因此焦菊隱強調要「化」，要「把戲曲的表演手法和精神，吸收到話劇裡來。」這是導演處理本劇的手段。

### （二）兼顧歷史原貌與表演需要的人物裝扮

本劇人物衣裝均有所本，當文姬身處胡地，即著胡服，身處漢地，則改易漢裝。這是一出古裝歷史話劇，劇中裝扮皆是試圖還原漢代的衣裝樣貌。然而漢代衣裝畢竟式樣單調，如實裝扮則缺少變化又顯得累贅，因此，本劇服裝還是在歷史的基礎上進行改造<sup>117</sup>。

<sup>115</sup> 筆者討論依據的演出版本是 1978 年製作的，由北京人民藝術劇院演出的。焦菊隱任舞台導演，朱琳飾蔡文姬，刁光覃飾曹操。

<sup>116</sup> 焦菊隱 論民族化（提綱）一文中列出十大點作為話劇向傳統戲曲借鑒的原則。見《焦菊隱戲劇散論》。中國戲劇出版。1985。頁 17 18。

<sup>117</sup> 鄒修民《蔡文姬》的服裝設計。收於《蔡文姬的舞台藝術》一書。蘇民等人編 上海文藝 1981 一版一刷。頁 134 140。

以曹操的裝扮為例，曹操一改戲曲舞台上的粉白花臉，第一次把人的五官清楚呈現。劇中的曹操身材精悍，蓄著山羊鬍（見附圖）。曹操的衣著亦有別於戲曲舞台上的莊嚴典重，除去胖襖、蟒袍、御帶、相紗的曹操，顯現的是一個素樸、瀟灑的形象。他穿著寬大拖地的深紫色長袍，頭帶軟巾，腰間未束（系條）帶。這樣的裝扮一來是有助於演員肢體的表演，二來當他與其他腳色同在舞台上時，其他腳色的緞面、亮色系服裝，反襯得曹操的純樸質素、風度翩翩。人物裝扮是打造人物形象的第一層手段，曹操外貌的重新整理，是為了符合劇中那個近似於戲曲中的老生行當，與白淨毫不相涉的曹操，裝扮上的創新正是「創造一個不一般化的人物形象」的第一步。

### （三）兼具生活化與象徵性的表演手段

從本劇的演員表演可以清楚看見話劇與戲曲融合的痕跡，話劇的生活化表現手法，與戲曲的象徵性手法一起成為演員詮釋人物的手段。導演一聲令下，《蔡文姬》一劇的所有演員在北崑劇院的專家指導之下，展開民族戲曲傳統表演技巧的學習旅程<sup>118</sup>。飾演曹操的刁光覃於此有很深的體悟<sup>119</sup>。當他年輕時候就已經常常在北京觀賞富連成「盛」字班的坐科演員演出，戲曲可以說是他演劇的啟蒙。演出曹操之前，他先確定這一個曹操是詩人與政治家的綜合體，因此詩人氣質之中必須「增添很多逼人的鋒芒」，要表現其「文藝愛憎具有政治原則」。他運用許多戲曲表演程式來演這一個曹操。「亮相」就是他常用的手法，在第四幕，曹操讀詩一段，於玩味吟詠之餘，透過幾個急轉身，然後動作停格，以表現曹操熱情磅礴的性格與詩意結合一體，背景的寧靜和諧，與曹操大幅度的動作形成強烈對比，反襯曹操的氣勢開闊。

由點至線的表演程序，讓曹操的心理變化與行為表現合理的呈現，也達到一定的戲劇效果。而這也是借用大量的戲曲表演程式來達到的。刁光覃充分掌握戲劇的張弛節奏，為了突出高潮而激越的「點」，他利用鋪敘或懸置的手法作為預先準備，以達到欲擒故縱的效果，復以誇張的肢體動作表現「點」，讓高潮升高、驟止，留予觀眾無限遐思。讀詩一場透過這樣的手段呈現曹操由情感認同的欣賞

<sup>118</sup> 李醒《蔡文姬》排演瑣記。收於《蔡文姬的舞台藝術》一書。蘇民等人編，上海文藝，1981一版一刷。頁20-23。

<sup>119</sup> 刁光覃飾演曹操的心得記錄，見於下列文章：

演員、觀眾及其他、我演曹操，以上收於收於《刁光覃、朱琳論表演藝術》一書。蔣瑞、王宏韜編，中國戲劇，1991一版一刷。

初探—學習戲曲傳統表演的一次實踐，收於《蔡文姬的舞台藝術》一書。蘇民等人編，上海文藝，1981一版一刷。



者，轉換成文學評論者，其情感是由細緻綿長的氛圍轉換至激越興奮的氣象。僅僅是讀詩這樣一個簡單的事件，在演員的操作之下，曹操作為詩人、評論家以及政治家的特色一併呈現。

第四幕第二場，曹操、曹丕與周近的「三人轉」則是另一個實例。趁文姬下場整裝，這三個人在場上的心理變化與彼此照應，一方面是作為文姬再度上場澄清董祀冤屈的鋪墊，一方面是合理安排三人的後續行為。此時，演員運用戲曲中的「背躬」，讓觀眾察知曹操心中的疑慮與反省，曹丕對於自己先前的猜測更加胸有成竹，周近則是惶恐不已。「背躬」提供演員表演內心戲的手段，讓腳色的心理運作程序顯現。「三人轉」以曹操為軸心，讓三人以眼神、肢體移位進行相互打量、揣摩與照應，事情雖然尚未完全明白，然而已經有轉圜餘地。

由刁光覃詮釋《蔡文姬》一劇中的曹操可以顯現刁氏的表演特徵：

- (1) 戲曲表演程式的承接與轉借，增添表演的利器，使表演能承載更豐富的人物內心世界。
- (2) 將「觀眾的理解」納入表演的一部份，演員的表演具有群眾的生活基礎，使觀眾能更順當的理解戲劇。

#### (四) 音樂的抒情作用

本劇將「胡笳十八拍」融入戲劇中，作為文姬抒情的表現手法，也提高本劇的審美性。原著劇本中是以幕後伴唱及音樂演奏的形式烘托演員的表演，舞台演出則運用戲曲「幫腔」的形式，進行幕後或場上的伴唱。有時是文姬自彈自唱，有時是幕後伴唱，佐以和聲，有助於人物的心理刻畫以及情感意境的塑造。本劇的樂曲是在古樂的基礎上，加強其旋律性及節奏性變化<sup>120</sup>，使音樂所能承載的情感更為豐富，使蔡文姬的《胡笳十八拍》於詞情、聲情俱有渲染情感的效果。以樂曲做為人物內心獨白的形式於戲曲中雖是常態性手法，於話劇中卻是一項新的嘗試，透過樂曲使人物情感能夠無窮無盡的延展。

音樂除了是人物心理情狀的表達工具，也具有氣氛烘托的效果。第五幕結尾以《重睹芳華》作為閉幕的主要旋律，它的曲式是「雄偉、深情、熱烈」。它首先由女生頌唱，繼之以男女合唱，並以民族樂隊伴奏，形成一類似西方交響樂的

<sup>120</sup> 傅雪漪 《蔡文姬》與《胡笳詩》——談話劇《蔡文姬》的音樂創作和演唱。收於《蔡文姬的舞台藝術》，蘇民等人編，上海文藝，1981 一版一刷。。

盛大氣派，反映了此時劇中眾人的心情——歷經重重的磨難之後，悲傷的淚水終於化為幸福的花朵。而這也是本劇的主旨，是郭沫若對蔡文姬的同情與愛護，是郭沫若對於人生猶如「悲喜劇」，卻終必轉悲為喜的體悟。音樂發揮陪襯的作用，也強化了人物的幸福感。

《蔡文姬》的這項音樂特質也使得此劇能輕易的改寫成西洋歌劇（opera）的形式，一九七八年，吳祖光即據此改編成歌劇<sup>121</sup>，情節內容無異，只是將胡笳十八拍移除，以同義異詞的方式處理。而且劇中腳色人人皆可開口歌唱。

## （五）形神兼備的舞美設計

本劇的舞美設計服膺由焦菊隱所提出的「四個統一」原則。即「似與不似的統一；形似與神似的統一；生活真實與藝術真實的統一；有限空間與無限空間的統一」<sup>122</sup>。與戲曲的舞台設計相較，話劇顯然寫實成分較多，然而將真實生活完全複製於舞台上是不可能的，過份求「實」將會扼殺舞台時空。對於舞台藝術的真實性，焦菊隱認為要把握四個原則：形神兼備；虛實結合；多少相勝；動靜相生<sup>123</sup>。舞美設計的表層是交代事件發生的時空背景，而其內在作用是烘托、反襯或延展台上人物的心理狀態。例如第一幕運用黑絲絨做為天幕，使整個舞台呈現深邃之感，文姬內心的惆悵亦如無底洞般的無止無盡。而背景的深沈又使得聚光於一身的主角表演更為凸顯<sup>124</sup>。

此外，本劇的舞美設計亦運用了戲曲布景的虛擬特質。第一幕採用五層幕布和五道旗幟，結合演員的表演以表現帳內、帳外。使「實」的布景產生「虛」的作用，留給觀眾無限的想像<sup>125</sup>。以上這些都是本劇舞美設計在虛實之間巧妙運用的例子。

第四幕曹操相府書房所呈現的靜穆素樸之感，一來反映曹操生活的儉樸，二來當曹操透過肢體動作表現其內心壯闊無比的豪邁情感時，沈鬱的背景遂成為強烈對比，而有反襯之效。倘若此時的背景是富麗堂皇的氣派，演員就必須以更誇

<sup>121</sup> 《蔡文姬》歌劇劇本見《吳祖光選集》戲劇卷，河北人民，1995。

<sup>122</sup> 蘇民、刁光覃、藍天野 憶焦菊隱同志導演《蔡文姬》。收於《蔡文姬的舞台藝術》，蘇民等人編，上海文藝，1981 一版一刷。

<sup>123</sup> 《論焦菊隱導演學派》，頁 124 129。蘇民等人著，文化藝術出版社，1985。

<sup>124</sup> 陳永祥 《蔡文姬》舞台設計創作筆記，收於《蔡文姬的舞台藝術》，蘇民等人編，上海文藝，1981 一版一刷。

<sup>125</sup> 焦菊隱 談話劇接受民族戲曲傳統的幾個問題，收於《焦菊隱戲劇散論》，杜澄夫等人編，中國戲劇，1985。

張的手法顯露曹操的雄風，才不至於被環境給比了下去。

舞台調度也是舞美設計的一環。戲曲中的「龍套」此時也成為塑造人物的手腕。「龍套」指的是劇中的次要演員，其功能有時直如一樣擺設。在第一幕中，一開始是文姬一人獨立舞台，爾後，四個胡兵、四個漢兵、四個女婢依序上場，於舞台後側排列成拱門狀，侍書、侍琴隨後上，左賢王與董祀接著上場。而隨著這樣陣容愈來愈龐大的上場，佐以平和的音樂伴奏，場上沒有敵對的緊張氣氛，只有和睦與歡愉。而這樣的場面卻是曹操巧心安排、大力促成的結果。曹操不必親自現身，透過龍套的配置安排，透過舞台氛圍的營造，曹操形象呼之欲出。

## 四、《文姬歸漢》與《蔡文姬》的比較

雖然一個是戲曲，一個是話劇，表現的形式大不相同。然而比較這兩齣戲，可以看見《蔡文姬》一劇的創新何在。

（一）《文姬歸漢》是以正旦青衣為主角。曹操對文姬得以回朝的貢獻只是一語交代，腳色無足輕重，甚至無須曹操一腳出現。《蔡文姬》裡的曹操雖然只出現五分之二，地位還是次於幕幕都上場的文姬，然而每一幕都出現曹操的名字，曹操的好話，尤其是在衝突化解的關鍵時刻。就戲的份量而言，《蔡文姬》裡的曹操腳色重量較《文姬歸漢》增添許多。

（二）《蔡文姬》裡的「完人曹操」是《文姬歸漢》裡的「長者曹操」的放大。文姬是親曹派，《文姬歸漢》的戲碼當然就文姬的角度而言，他不可能指責曹操。然而即使文姬對曹操的美言也僅止於對於曹操父執重金贖身的感激之情。《蔡文姬》裡的曹操所涉及的面向顯然豐富許多，他承繼了《文姬歸漢》一劇中長者的好而加以擴充、放大。《蔡文姬》因為情節完整，人物眾多，所能夠承載的命意就比較多，能夠表達的人物性格也比較複雜。

（三）戲曲行當限制了曹操一腳的發展。雜劇《中郎女》、《後琵琶》蓋以外扮，挪移至京劇也應該是由老生扮。然而這與扮演曹操一貫使用的淨腳產生矛盾。《文姬歸漢》裡的曹操並不是白淨所代表的人物類型，以權臣奸相的表意系統來詮釋這個「長者曹操」，顯然是不恰當的。而在話劇中就沒有這個問題。當然，《文姬歸漢》的劇本不重視情節敷演，重視文姬內心世界的描繪與抒發，旦腳的表演藝術甚至凌駕劇本文學。這與郭沫若用心經營、布置，以情節、人物撐起這樣一個曹操是無法等而視之的。

然而《蔡文姬》之「完人曹操」仍舊未脫樣板人物的窠臼。他是比京劇舞台上的白臉曹操活潑了一點，然而由整臉白蛻變成全身紅，這又是另一個極端形像的出現。雖然郭沫若說：

歷史上從來沒有過一個十全十美的人。我雖然肯定了曹操功績，但並沒有否定曹操的罪過。我不僅說過打黃巾義軍是曹操生活中最不光彩的一頁，不僅說過他的缺點很不少，還在劇本裡面通過他判處董祀死罪的情節，來把曹操由於偏信幾乎錯殺了好人形象化了。（「中國農民起義的歷史發展過程——序《蔡文姬》」）

然而，他全面性的寫曹操之好，不僅政治、軍事、外交面面俱到，還擴及為人、才、學、識以及生活態度。即使有戲劇情節在背後推動，即使有其他人物明言、暗示，然而這個曹操還是個「概念型的人物」。他反而沒有劇中女主角蔡文姬來的有血有肉，有笑有淚。也許是郭沫若對於為曹操翻案的企圖太過急切，一股腦兒將他的美好全部寫出，反而因為太過完美、太過理想而使人產生距離感，倍覺虛幻。

即使如此，蔡文姬裡的「完人曹操」仍有其意義。就歷史劇而言，他引起創作者的思考，將藝術類型人物與歷史真實人物再度聚攏，思考如何在這二者間求取平衡，既要能傳達史實又要顧慮審美感受。就曹操的舞台形象而言，白臉曹操成為一個藝術的典型之後，能不能隨著時代的改變，隨著史觀的改變，隨著戲劇的進步，再創造、成就不同風貌的曹操藝術典型？郭沫若大膽做了創新與嘗試，「完人曹操」雖然有點被神人化，然而他所引起的曹操評論風潮，卻是一股很大的力量。在史學上、在戲劇藝術上都產生劇烈的震盪，而這一波波的震盪對於曹操的評價，對於如何塑造曹操形象都產生一定程度的影響。

### 第三節 《蔡文姬》引起的曹操翻案風

這是前所未有的事，一齣戲帶起一股翻案風潮。在傳統中國，戲劇向來是娛樂事業，即使後來由於文人雅士加入創作的行列，由於戲曲理論的日趨成熟，由於劇團體製的系統化以及演員社會地位的提高，戲劇的重要性也相對提高。劇本可以追求文學性，表演藝術可以追求美學品格，人物可以跨越類型化的藩籬而追求性格化、人性化。然而，任何的進步與成熟都是需要時間醞釀的。50年代的戲曲界著重於舊劇的整理與改編，新編戲的創作亦頗有可觀，然而不論新舊，都是希望在思想意識上剔除封建糟粕，在表演上努力追求藝術境界的提升。在人物的塑造上，由於缺乏足以撼動沿襲已久的類型化人物基礎的劇本，只能在表演程式方面精進與強化，而無法從本質上翻新人物形象。對於曹操一腳的重新審視，1959年的京劇《赤壁之戰》首開其端，郭沫若的《蔡文姬》則是徹底打破白臉曹操的刻板印象，重新打造一個「完人曹操」。本節擬由50年代舞台曹操的形象嬗變作為引子，進一步論述曹操翻案風潮。

#### 一、為曹操翻案風揭開序幕——《赤壁之戰》與《蔡文姬》的曹操形象改良

京劇《赤壁之戰》是1959年上演的三國戲，改編自舊本《群英會》<sup>126</sup>。完整的版本雖然只獻演過一次，然而其中的精彩片段卻與舊本融合，今日舞台上演的《群英會》往往是新舊融合過的版本。翦伯贊先生「應該替曹操恢復名譽——從《赤壁之戰》說到曹操」<sup>127</sup>一文的分析倒是提供了不少線索。筆者整理翦先生的分析，條列如下：

1. 曹操的特寫——《橫槊賦詩》一幕的增添別具意義。除了向觀眾介紹曹操的詩才，表現曹操當時內心的思想活動。面對雙方激戰一觸即發，曹操還能詩興大發，泰然自若，其性格、氣度可見一斑。
2. 對於站在曹操對面的人物，做了一些修改。如魯肅成為孫權集團主戰派的大將，諸葛亮稍稍褪去玄秘色彩，這些敵對人物的調整顯現曹操面對的是非常厲

<sup>126</sup> 由任桂林、李綸、馬少波、阿甲、翁偶虹合力改編。

<sup>127</sup> 收於《曹操論集》，北京三聯書店，1962。

害的對手，這是一場強者與強者的對決，曹操雖敗猶榮。

3. 即使刻畫了曹操臨戰不亂的氣魄，刻畫了他的詩才與思想，也調整劇中其他腳色。然而翦先生還是指出本劇應該加強曹操的警惕性。過去的戲裡往往把曹操描述成一個愚蠢的人，讓觀眾等著看他吃敗仗的狼狽模樣，這對於熟讀兵書、善於打仗的曹操是過於貶抑的。

京劇《赤壁之戰》對曹操一腳的改良是值得肯定的，傳統曹操戲中找不到對曹操比較溫和的詮釋，一直到 80 年代新時期的來臨，戲曲界才有新的曹操形象出現。自 1949 年至文革結束，只有《赤壁之戰》代表戲曲界對重塑曹操形象的一點努力。雖然稱不上徹底的成功，硬加上的《橫槊賦詩》一場，從藝術的角度來看亦有瑕疵。這個曹操最後還是淹沒在舞台上的一堆白臉曹操之中，然而他的一點小善透過本劇而有所揭露，仍然值得肯定。

相較於戲曲界改良動作的吃力，話劇由於是新興的戲劇形式，比較沒有傳統的負擔，劇作家揮灑的空間較大，然而它在中國發展的歷史較短，技術層面的操作與運用略顯生澀，因此許多話劇作品仍帶有濃厚的實驗性質色彩。

郭沫若由於早在 20 年代就投入歷史劇的創作，這種偏好一直延續至 50 年代。他所塑造的曹操何以能引起轟動？其一是：《蔡文姬》一劇中的曹操歷史真實性高。不僅在劇本中清楚呈現其歷史真實，郭沫若還特地為文，以史料補強其歷史基礎。試問舞台上的白臉曹操，當觀眾看得痛快，看得入迷之時，有誰去過問真假？觀眾只是想透過故事、人物享受看戲的趣味，接受倫理道德價值觀的傳輸。正是因為如此，曹操作了一千多年的「反面教員」，觀眾雖不認同他，而舞台上卻不能沒有他。郭沫若引進曹操的歷史真實性，透過藝術形式、手法的運用，將二者結合，雖然他未必能成功挑戰舊戲舞台上的白臉曹操，然而此項顛覆之舉確實對於曹操形象的重新思考產生莫大的推動力量。

## 二、曹操翻案風

### （一）曹操翻案風的起因

翻案風潮的興起來自於時代丕變，新思潮不斷湧入舊社會。在史學研究的領域中，客觀而科學的唯物史觀當道，研究者無不將中國幾千年來的歷史一字攤

開，以唯物史觀重新考察與詮釋，強調歷史事件、歷史人物必須回到歷史現場，於當時的時空脈絡中進行觀察與分析，而不能唯心的，以個人意識加以解釋、論斷。於是，史家開始對歷史資料進行作者主觀成分與客觀資料的辨析工作，對歷史人物的新詮也是由此開始。這是史學界的唯物史觀對品評歷史人物的方式所產生的影響。

而翻案風潮熾烈的展開則有其政治因素。那就是毛澤東的個人思想指導了歷史評論的走向。毛澤東於品評歷代帝王時，往往是從這個角度出發，看他在歷史上的實際作為有沒有起到進步作用。因此，在他眼裡，商紂王是個「能文能武」、「很有本事」的人，「他經營東南，把東夷和中原的統一鞏固起來」；他還認為「秦始皇比孔子偉大得多」，是「中國封建社會第一個有名的皇帝」。毛澤東大異其趣的逆流思考引起熱烈的歷史討論。而要為曹操翻案，這翻案二字也是他說的。1954年，毛澤東在北戴河與保健醫生談話時，做了如下的敘述：

曹操統一中國北方，創立魏國。他改革了東漢的許多惡政，抑制豪強，發展生產，實行屯田制，還督促開荒，推行法治，提倡節儉，使遭受大破壞的社會開始穩定、恢復、發展。這難道不該肯定？難道不是了不起？說曹操是白臉奸臣，書上這麼寫，戲裡這麼演，老百姓這麼說，那是封建正統觀念製造的冤案。還有那些反動士族，他們是封建文化的壟斷者，他們寫東西就是維護封建正統。這個案要翻。<sup>128</sup>

毛澤東一句「這個案要翻」，就像一道飭令一樣，我們找不到直接的證據證明，毛澤東的話指示了評論曹操的方向，我們也不能說郭沫若是「御用文人」，然而，郭沫若身為共產黨的當權派，他與毛澤東在歷史上的見解又相互應通<sup>129</sup>，他們在共同的認知下，一起為曹操平反。毛澤東以其領導人的姿態，說話自然有份量，風起景從；郭沫若則選擇他最擅長的史學論文與話劇創作，將歷史曹操重現，將藝術曹操再造。毛澤東代表的是政治勢力對曹操翻案風的介入與影響。

然而，毛澤東和郭沫若並不是第一個替曹操說好話的人，早在20年代，魯迅就已經為曹操的不平待遇發難。他以為曹操「尚刑名」，穩定了社會亂象，使天下趨於統一；「尚通脫」，展現曹操的開明思想，不為儒家思想所侷限，使社會

<sup>128</sup> 轉引自柳春藩《魏武帝曹操傳》，吉林人民，1997。

<sup>129</sup> 毛澤東讚賞商紂王，與郭沫若《駁說儒》一文為紂王平反的意見相當。見陳晉《毛澤東對歷代帝王的評說》一文，收於柳春藩《魏武帝曹操傳》一書。

出現思想活躍的局面。所以他說：「曹操是一個很有本事的人，至少是一個英雄，我雖不是曹操一黨，但無論如何，總是非常佩服他。」<sup>130</sup>然而，他並不一味捧曹，對於曹操說是一套、做是一套的行徑，被人批評為狡詐的行為，魯迅的理解是「行為和議論的矛盾」。意即曹操心中也有美德、也有倫理，然而他在行為上無法如實體現，乃是因為「曹操是個辦事人，所以不得不這樣做。」相較於此，旁觀的人當然可以說些自由話。魯迅的見解是極為精闢的。一句「行為和議論的矛盾」說明曹操何以複雜，何以功過難斷？而把曹操的行為和他的身份地位，所處的歷史情勢合併起來看，才知道曹操舉措的難處。

其次，他進一步談到三國演義對曹操的塑造頗為偏頗。這是造就曹操於人民心中的主要形象——「戲臺上那一位花面的奸臣」——的罪魁禍首。三國演義固然使曹操成為類型化的人物，這也意味著曹操被簡單化、絕對化。魯迅以為三國演義塑造人物的弊病在於：「寫好的人，簡直一點壞處都沒有。而寫不好的人，又是一點好處都沒有。其實這在事實上是對的，因為一個人不能事事全好，也不能事事全壞。」<sup>131</sup>魯迅對曹操的評論極為公允，他已經點明小說、戲曲在塑造人物上的一大缺陷就是：好人與壞人的粗略分類。這種分類難以表現他口中那個行為和議論發生矛盾的曹操。魯迅這句「行為和議論的矛盾」可以視為剖析曹操內在性格與外部表現之落差的先聲，是塑造一個性格曹操的引子，可惜當時沒有人注意到這一點，就連 50 年代的曹操論戰中，也沒有人從這個面向進行深掘，直到 80 年代的《曹操與楊修》，魯迅的見解才在戲曲中得到落實。

## （二）曹操論戰

由郭沫若和翦伯贊所掀起的曹操論戰，其爭論的幾個重點：

### 1. 歷史曹操的功與過

由於論戰起於郭沫若《為曹操翻案》一文，郭沫若於文中的論點自是主要討論的重點<sup>132</sup>。同意郭老意見的自成一派，反對郭老意見的則可以劉亦冰 應該給曹操一個正確的評價<sup>133</sup>為代表。從雙方對於曹操打黃巾、攻烏桓的見解差異可知，郭老以為曹操安定天下，對人民的貢獻極大，而劉氏則認為曹操鎮壓農民起

<sup>130</sup> 魯迅《魏晉風度及文章與藥及酒之關係》，收於《魯迅全集》第三卷，而已集，北京：人民文學，1981。

<sup>131</sup> 《魯迅全集》第九卷，中國小說的歷史的變遷 第四講 宋人「說話」及其影響。北京：人民文學，1981。

<sup>132</sup> 見本章第一節所述。

<sup>133</sup> 原載《光明日報》1959 年 3 月 5 日。今收於《曹操論集》，北京三聯書店，1962。



義，屠殺勞動人民，完全是剝削階級的嗜血行徑。郭氏以為曹操興屯田，穩定社會經濟發展，有利於人民生活，劉氏則認為他勾結地主，奴役人民。至於曹操兇殘奸詐的性格與行為更被劉氏歸類為違背人民願望而應受唾棄的。

筆者無意於此詳盡探討這一場曹操論戰的各家說法，因為其結果莫衷一是。然而這一場論戰的意義是歷史評論已經逐漸跳脫「一言堂」式的單調面向，大家可以各憑本事、拿著證據大聲說話，猶如真理愈辯愈明的道理一般，對於曹操的評價不可能產生統一的觀點，然而各種思考邏輯的激盪，無疑拓展批評曹操的面向，使曹操的樣貌豐富了起來。

## 2. 曹操被塗成白臉的原因

為曹操叫屈的人，當然要抓出將曹操的臉塗白的罪魁禍首。綜合當時的各家說法，有人以為「正統觀」害了曹操，有人以為曹操「竄漢」的行為讓自己不得翻身，有人以為都是羅貫中三國演義惹的禍，也有人以為這是人民自己的選擇<sup>134</sup>。在這個部分，翦伯贊以為往昔以皇帝為中心的正統主義歷史觀，是絕對容不下曹操這個具有「不遜之志」的野心家。歷來害怕曹操這一類人物會威脅自身權位的皇帝，就透過文學、藝術的貶曹意味來警惕那些蠢動者。其次，翦伯贊批評了三國演義對曹操形象的抹黑，他說：「在否定曹操的過程中，《三國志演義》的作者可以說盡了文學的能事。《三國志演義》簡直是曹操的謗書。」而戲曲家據此創造曹操的舞台形象，遂把曹操的臉譜塗上了可憎的蒼白顏色，猶如「用石灰粉刷過的牆壁」一般。

## 3. 歷史真實與藝術真實的背離、拉踞與調和

郭沫若的史劇觀已經提出了人物的歷史真實性與藝術真實性的問題。他認為必須在歷史真實的基礎上對人物進行藝術要求的刻畫。在這一波曹操論戰中，曹操的歷史真實性固是辯論的焦點，然而亦有論者對歷史曹操與藝術曹操如何取得平衡提出意見。吳 說：「歷史人物的討論不應該和藝術作品中的人物完全等同起來。<sup>135</sup>」王昆侖：「藝術真實和歷史真實，可以一致，也可以不完全一致。<sup>136</sup>」這些見解固然正確，然而大多數的人還是認為戲曲舞台上那個白臉曹操，做為藝術典型固然精彩，卻離史實太遠，甚至是完全背離。這對於從戲曲舞台受教育的廣大群眾來說，等於是認識了一個叫做曹操的非曹操。

<sup>134</sup> 束世澂 關於曹操討論中的幾個問題 一文提到曹操是怎樣成為反面教員的，他分析了各家的說法。此文現收於《曹操論集》，北京三聯書店，1962。

<sup>135</sup> 見吳 談曹操 一文，收於《曹操論集》，北京三聯書店，1962。

<sup>136</sup> 見王昆侖 歷史上的曹操和舞台上的曹操 一文，收於《曹操論集》，北京三聯書店，1962。

因為曹操在歷史真實面與藝術真實面的落差，使得有識之士開始思索結合這兩者的技術性問題，由背離至拉踞到調和，方能創造出兼具歷史性與藝術性，兼具教育與美感的歷史劇。

#### 4. 戲劇界重塑曹操形象的可行性作法

曹操論戰雖然是由話劇《蔡文姬》所引起的，然而後來的討論卻都著重於曹操的歷史層面，來自戲劇層面的聲音較少。不過還是有人提出於戲劇中改變曹操形象的可行性作法。翦伯贊、吳 、譚其驤等論者多認為舊戲中的白臉曹操已經是一個藝術典型，為觀眾所接受，而舊戲的戲劇內容由於往往是以正反對立來製造矛盾、衝突，陡然抽掉曹操這個重量級的反派腳色，戲劇張力將隨之瓦解，因此，白臉曹操的形象以及以此形象演出的戲曲都應當保存、繼續演下去。

欲在舞台上創造新的曹操形象，則必須從新編的劇本下手。這一番見解甚是有理，專門扮演曹操的行當一旦確立，就等於將這個人物規範化。倘若打破行當限制，以白淨行當操作老生性格，則顯得不倫不類，也失去表演程式對於類型化人物的表徵意義；若是將行當的分類模糊化，劉備、曹操一同上場，又都是老生模樣，這戲演起來可能也就戲味盡失。在當時，戲曲界並沒有熱烈響應此翻案風潮，可能是其創新、改革的能力尚未成熟，尚未摸索出比較適宜的方法。

## 結語：《蔡文姬》之曹操形象創新

### —理性與感性的綜合體

50年代末，60年代初的曹操舞台形象於京劇《赤壁之戰》發其端緒，在話劇《蔡文姬》中翻轉出新，郭沫若創造了一個兼具詩人浪漫情懷與政治經世雄才的曹操。在《蔡文姬》這一出「悲喜劇」中，我們隨著劇情發展瀏覽曹操的各個面向，這個曹操一舉擺脫戲曲舞台上白臉曹操的奸惡嘴臉。郭沫若作為曹操的千古知音，其創舉對於曹操形象的重建貢獻卓著。

隨之而起的曹操論戰，著重於曹操歷史實相的挖掘，並且試圖以現代意識分析曹操的定位及價值，這股討論風潮雖然側重曹操的歷史功過，然而亦開啟戲劇創作者對歷史劇的重新定義，提供新編歷史劇如何將歷史與藝術融合無痕，卻又互相幫襯的思考起點。

## 第四章 80 年代的藝術精品 ——《曹操與楊修》

在五 0 年代的尾聲，郭沫若的話劇《蔡文姬》，和翁偶虹等人改編的京劇《赤壁之戰》對於曹操一角的「覺醒」，使這兩齣戲在劇本上對曹操這個腳色做了程度不一的調整。但是隨著政治風潮改向而來的政策變化卻使得戲曲界的發展逐漸遲緩，建國之初熱烈展開的革新與開創的工作也一一終止。因此，文革十年見不到曹操戲的演出，文革之後首先登上舞臺的曹操戲是一批傳統老戲，一直到 80 年代才有新編的曹操戲在舞臺上亮相，這是劇作家繼話劇《蔡文姬》和京劇《赤壁之戰》對曹操一角的嘗試轉變之後，對曹操形象的翻新與重塑，周樹山的話劇《曹植》、陳亞先的巴陵戲《曹操與楊修》俱是這個時期曹操戲的創作代表。

發表於 1987 年 8 月《劇本》月刊的話劇《曹植》是以曹植為主要描寫對象，劇情的主軸是曹丕、曹植兄弟二人的相爭與相殘。曹操是個陪襯的人物，全劇共七場，曹操僅出現於第一、三、四場。本劇對於曹操形象的描寫仍然沿襲著郭沫若《蔡文姬》對曹操一角的塑造方式。為曹操美言是塑造曹操的基本原則，美言的方式包括曹操的自明心志和透過劇中其他人物的言語誇讚中呈現。劇作家對曹操外在形象的設定是「身材適中，面有紅暈，有威有謔，氣度不凡」，並且藉由曹操的自白表現他對自己「從血泊中扶起神州半壁山河，在危亡中挽起漢家將領的社稷」的功業頗為得意，並且寄望能夠達成「江山一統，不容二主；澄清宇內，漢室獨尊」的使命。至於劇中其他人物的言語渲染更突出了曹操的正面形象：

第二場 丁儀對臨菑侯說：

莫忘了丞相的告誡，書生意氣，難以治理天下，放蕩形跡，不能成就大事。

第五場 卞后於曹操墓前哭訴：

丞相啊丞相，你在世時威加四海，德昭天下，如今只落得七尺棺槨，一抔黃土，為兒孫打下了基業，怕也是埋下了禍根哪！

第六場 曹植向曹丕建言治國之策時說：

父王在世時，除豪強，抑兼併，唯才是舉，眾望所歸。

這些人物對曹操的謳歌構築出一個「好曹操」的形象，他沒有竄奪漢室的野心，他內外兼備——腹有詩書、胸有大志；治國平亂、籠絡民心。這部劇作雖然是新時期的作品，但是劇中呈現的曹操可歸類於郭氏所塑造的「完美型曹操」，同樣是以側寫的方式為曹操建立一個絕對正面的形象。因此，本章不再針對這一類型的曹操深入闡述，擬以京劇《曹操與楊修》作為 80 年代曹操新編戲的主要研究對象。

## 一、1958 至 1989 年的劇壇生態

在進入劇作的討論之前，筆者擬先介紹自 1960 至 1989 年的戲曲發展，藉以說明曹操戲的創作何以未能繼郭沫若「為曹操翻案」的旋風之後，再接再勵的繼續進行曹操形象的挖掘。這段曹操戲的創作真空期（1960~1980）乃是與當時的戲曲生態息息相關。

### （一）風聲鶴唳期（1958—1964）和樣板獨霸期（1966—1976）

1966 年到 1976 年的「文化大革命」時期，只許搬演八個樣板戲的規定讓戲劇界的發展完全停頓，既無法繼承傳統，也無法開創新局。這場戲曲界的劫難肇始於 50 年代末文化圈的向左傾斜，而於 60 年代初逐漸加溫。1958 年 5 月，中共八大二次會議正式通過了根據毛主席倡議的「鼓足幹勁，力爭上游，多快好省地建設社會主義」的總路線，「大躍進」運動也隨之發動<sup>137</sup>。戲曲界受到「左」的風潮影響，強調以傳統藝術形式表現新的人民、新的思想和新的生活的現代戲就成了著力演出的目標。這波現代戲的創作高潮雖然拓展了戲曲演出的題材<sup>138</sup>，也革新了戲曲表演的技巧<sup>139</sup>。但是，1958 年 7 月提出的「以現代劇目為綱」的口號逐漸取代了先前「兩條腿走路」的劇目政策，左傾思潮暗濤洶湧。1960 年主張讓傳統劇、現代劇、新編歷史劇保持平衡發展的「三並舉」政策立意良善，卻未能遏止戲曲界發展現代戲的一面倒情勢，「寫十三年」<sup>140</sup>的最高目標統領了一切，戲曲領域遂孤立地發展現代戲，批判「都是帝王將相、才子佳人、還有牛

<sup>137</sup> 《當代中國戲曲》，張庚主編。當代中國出版社，1994 年 4 月。頁 55。

<sup>138</sup> 同註 137。頁 56。「1958 年的現代戲反映了農村兩條道路的鬥爭、知識青年上山下鄉、”大躍進”中的新人新事以及新中國成立前革命先烈和人民群眾反抗反動派壓迫的壯麗鬥爭等多方面的題材，視野大大開闊，題材十分豐富。」

<sup>139</sup> 同註 137。頁 57。「湖南花鼓戲《張四快》根據傳統戲曲表現生活的虛擬的美學原則，讓演員雙手抓住假想的車把滿台飛轉，從而創造出表現一個不守交通規則的騎車人橫衝直撞的新程式。」

<sup>140</sup> 同註 137。頁 64。1963 年元旦，柯慶施在上海部份文藝工作者座談會上提出的口號，要求文藝工作者大寫新中國成立以來十三年社會主義革命和社會主義建設的題材。

鬼蛇神」的舊戲和新編歷史劇。1963 年的現代戲匯演，將現代戲的創作熱潮推向高峰。因此，文革時期的戲曲舞臺只有現代戲的演出，傳統戲的改編或是新創的歷史劇均付之闕如。

## (二) 恢復重整期 (1977 - 1980) 和振興繁榮期 (1981 - 1989)

文化大革命結束之後，自 1977 年到 1980 年是戲曲界的恢復重整期。文化界人士痛定思痛之後才開始重拾舊戲，傳統戲的大量恢復演出一方面滿足了民眾看戲的飢渴，一方面也透過對舊戲的整理以及戲曲隊伍的重建、戲曲教育事業和戲曲研究工作的發展，傳統戲得到適當的安置而新的創作環境也在悄悄形成。1979 年文化部舉辦為時長達一年之久的國慶三十週年獻禮演出即集中反映了戲曲恢復時期的成果。

新時期的戲曲創作態勢在經過三年的休息與反思之後，於 80 年代開始蓬勃發展，劇作家將累積已久的創作力潑灑而出，戲曲界一片探索聲。其中又以「新編歷史劇」<sup>141</sup>的發展最為猛烈。「新編歷史劇就是用傳統戲曲的形式去表現古代歷史、神話或傳說」<sup>142</sup>。新編歷史劇在 50 年代就已經出現在舞臺上，戲改之初雖然有一些主觀主義和反歷史主義傾向的作品出現，但是仍然在不間斷的嘗試中產生了一些優秀的作品，如田漢的京劇《謝瑤環》、吳晗的《海瑞罷官》、孟超的崑曲《李慧娘》等等。這些作品也在文革之後陸續恢復演出，而理論界此時對於歷史劇的探討，不但進一步釐清許多歷史劇創作的態度，也帶動了歷史劇的創作風潮。

在諸多的爭論中，郭啟宏的史劇理論將當代史劇的發展劃分成三個階段：演義史劇、學者史劇和寫真史劇、傳神史劇<sup>143</sup>。新時期的歷史劇創作已經達到傳神史劇的階段，在劇中傳歷史之神，傳人物之神，傳作者之神。因此，傳神史劇「使史劇創作的當代意識與傳統文化的契合成為可能」，「使歷史劇作的主體意識與歷史積澱的溝通成為可能」，「使戲曲藝術的內容與形式的同步發展和革新成為可能」<sup>144</sup>。新時期可以說是新編古代戲創作的第一個高峰。就數量言，新編古代

<sup>141</sup> 「新編歷史劇」這個名詞出現於 1960 年的「三並舉」政策，當時以傳統老戲、現代戲及新編歷史劇為三個主要發展重點。凡是以傳統戲曲的形式去表現古代歷史、神話或傳說的新編戲，即名之為「新編歷史劇」。這樣的意涵遠超出「新編歷史劇」一詞之指涉。因此，80 年代戲曲界人士提出以「新編古代戲」一詞指涉所有以歷史為背景的戲曲。

<sup>142</sup> 胡星亮 論二十世紀中國戲曲的現代化探索，《戲劇、戲曲研究》1997 年 3 月號轉載自《文藝研究》。

<sup>143</sup> 郭啟宏 傳神史劇論。載於《劇本》1988，第一期。

<sup>144</sup> 同註 143。

戲的作品佔《劇本》月刊發表劇本總數的三分之二；就質量言，在 1982 至 1983 年全國優秀劇本評獎獲獎的 14 部戲曲作品中，新編古代戲就佔了一半。<sup>145</sup>因此，「能在新時期劇壇中唱主軸大戲，真正承載起戲文振興與繁榮重任的，新編歷史題材劇當仁不讓地挑起了大樑。」<sup>146</sup>

新時期的戲曲創作的另一個特徵是編劇獨立個性的展現。雖然早在文革前的戲改運動中，就已經出現「編劇專業」的現象，以演員為中心而建立的流派藝術逐漸轉向以編劇為中心，當時對於編劇的重視是出於藝術為政治服務的目的，編劇多成為「御用文筆」，大量的編劇崛起反而成為劇壇的一股新勢力，肩負起戲改的任務。新時期的劇作家們仍是戲劇生產的中間份子，「以作家帶作品」成為一個總的趨勢。劇作家削弱了為政治所用的任務，比較能在藝術審美的層面開拓、在個人心志層面抒發，成為創作的主體。而編劇本身的人文、地理背景，結合創作的命意，就成為「個體風格與地域風格」的結合體。由此看來，來自湖北的陳亞先也在《曹操與楊修》一劇中充分發揮楚地憂騷的基調，構成了這齣人格悲劇。夾帶著無數新時期戲曲的獨特表徵和成熟表現，《曹操與楊修》正是 80 年代新編歷史劇浪潮中的佼佼者。

## 二、《曹操與楊修》的躍登舞台

在 1987 年一月號的《劇本》月刊上，陳亞先<sup>147</sup>發表了一個巴陵戲的創作劇本《曹操與楊修》，陝西京劇團的淨腳尚長榮極度喜愛這個劇本，捧著劇本到上海找尋一起合作演出的班底，於是上海京劇院集合淨腳尚長榮飾曹操、生腳言興朋飾楊修，加上導演馬科二度創造了《曹操與楊修》，並且於 1988 年 12 月首度演出。此後，這齣戲年年連演不輟，獲獎無數，1991 年更拍攝成電視藝術片。同年於台灣首次公演。原著劇本和舞臺上演出的版本略有不同，劇作家陳亞先意在寫兩個「真誠的靈魂撞擊出來的人生最大悲劇」<sup>148</sup>，他從個人的生活感受中自然地寫出這種令人扼腕長嘆的悲壯，曹操與楊修就像他小時候常常在山裡見到的刺蝟，

這些刺蝟家族的小生靈一塊兒覓食一塊兒棲息，十分親暱，  
真可謂惺惺相惜。 設若他們相互擁抱那會怎麼樣？不要

<sup>145</sup> 同註 137。頁 85-86。

<sup>146</sup> 謝柏梁《中國當代戲曲文學史》，頁 266。中國社會科學出版社，1995 年。

<sup>147</sup> 陳亞先，1949 年生，岳陽人，湖南省岳陽市戲劇工作室編劇。作品包括舞台劇、小說、新編歷史劇等等。

<sup>148</sup> 陳亞先 編劇碎語 載於 1994 年「曹操與楊修」台灣第三次演出之節目單。

彼此刺傷麼？<sup>149</sup>

作品搬上舞臺之前，馬科認為這個劇本是「原作者在朦朧的生活感受衝動中寫出來的」，有些不自覺的情感流露字裡行間，但這未必是作者想要表達的真意，因此他和陳亞先取得這樣的共識：

要承認曹操的偉大和優點，然後不多不少的指出他的毛病和應該改進的動力來。<sup>150</sup>

不要在劇本中那樣為楊修辯護。劇本中把他的缺點和討厭之處，進行了美化是不行的。<sup>151</sup>

並且確立了本劇的主題思想乃是

曹操與楊修為了一個共同的崇高的目的，走到一起來了，他們各自都非常努力，付出了各自可以付出的犧牲，反覆檢討維持合作關係，以便去達到那崇高的目的。但他們在不停的相互糾纏，互相抵消中耗盡了各自的聰明才智，終於沒能達到那應該達到的目標，以悲劇結束。<sup>152</sup>

基於這樣的主題意識，導演馬科對於原做有所增刪。演出之後的舞臺版大致底定，只是演員的詮釋各有短長，而《中國當代十大古典悲劇集》一書中所收《曹操與楊修》的劇本與舞臺版相去不遠，因此本文下列的討論，在劇本的部份將以這個版本為主，在表演藝術的部份則以上海京劇院的錄影版本<sup>153</sup>及 1998 年於台北國家戲劇院演出的版本<sup>154</sup>做為討論對象。

本章將分別從劇情結構、人物塑造及主題意識、表演藝術進行討論。第一節除了簡述劇情之外，將從本劇的點（情感渲染）線（情節發展）運用特徵分析本劇的情節結構。第二節將從曹操與楊修在本劇中的形象出發，探討作者於劇中意

<sup>149</sup> 同註 148。

<sup>150</sup> 劉慧芬 京劇「曹操與楊修」的導演馬科——談他向中西兩大表演體系的挑戰及其導演藝術觀 一文中對馬科 回顧曹操與楊修的二度創作 一文的摘錄。

<sup>151</sup> 同註 150。

<sup>152</sup> 同註 150。

<sup>153</sup> 《曹操與楊修》錄影帶資料，上海京劇院演出。尚長榮飾曹操，言興朋飾楊修。陽春錄影公司發行。

<sup>154</sup> 1998 年於台北國家戲劇院演出版本，由尚長榮飾曹操，李寶春飾楊修。



欲揭露的主題意識。第三節將從表演藝術的層面切入，探討本劇的藝術表現手法，包括舞台美術設計、演員的唱念做打及導演的經營擘畫。本章試圖透過對《曹操與楊修》的深入解析，瞭解「這一個」曹操站在戲曲舞臺上的意義以及本劇在追求戲曲現代化的進程中又完成什麼樣的實驗與創新。

## 第一節 《曹操與楊修》之情節結構分析

本劇共分七場，由一敲鑼的招賢者貫串全場。謝柏梁<sup>155</sup>代擬的場名是以場次的情節大意得名，而在 1991 年 3 月和 1998 年 10 月於台灣國家戲劇院演出的節目單中，則是以曹楊二人的關係發展串連成分場大綱，但是在場次的命名上卻又透露出不同的意涵。因此本節將從三方面進行敘述，第一部份是沿用謝氏代擬的場名來簡述劇情，並透過 1991 年和 1998 年的節目單，比較分析同一文本的多元詮釋。第二部分從本劇的結構及戲劇的演出節奏進行論述。第三部分則討論招賢者在本劇的功能作用。

### 一、場次佈局與場名綱目的內在意涵

#### （一）場次佈局

##### 第一場「祭靈得士」

招賢者敲鑼出場，說出曹操眾不敵寡、兵敗赤壁之後的深切體認是缺乏像周瑜、諸葛亮那樣的人才為己所用，鴻圖大業受阻於此，遂欲招賢納士。曹操親率群臣夜祭郭嘉，一是哀其逝，一是藉此訪才（楊修）。楊修出場之後明指曹操之敗在於無有賢士為其擘畫，自薦為曹營之倉曹主簿，掌管糧馬。月下二人共抒心懷，相見恨晚，曹操牽握楊修之手，愛其才，喜其言語之機鋒，楊修則是因為曹操的一首「蒿里行」，懷敬慕之心而前來投效。

##### 第二場「誣告錯殺」

曹操眼看半年期限已近而糧馬未來，憂心國事成疾，加上公孫涵的讒言煽動，曹操的疑懼之心陡起，因為對孔聞岱的殺父之仇不能釋懷，也不敢過分信任楊修，深怕自己稍有不慎即引來滅身之禍。一場三方敵人夾攻的惡夢將曹操猜疑的情緒沸騰到最高點，嚇出一身冷汗的他只想解除危機，不明就裡的孔聞岱便慘死在曹操刀下。

##### 第三場「得糧贈袍」

曹操探望楊修，本有澄清個人想法之意，看看楊修到底在搞什麼鬼，卻意外得到這樣的結局：「孔聞岱私入敵區是去做生意的！」楊修與孔聞岱憑著智巧為

---

<sup>155</sup> 謝柏梁《中國當代戲曲文學史》第二十一章 陳亞先的《曹操與楊修》。中國社會科學出版社，1995 年。

曹操賺來糧馬，更顯得曹操「親者痛，仇者快」的衝動莫名。曹操以賜袍升官來獎賞楊修，刻意不對楊修稱讚孔聞岱的功勞有所反應，楊修再為孔聞岱請功之際，曹操以「夜夢殺人之疾」掩飾自己的過錯，楊修聞之心悲意憤。

#### 第四場「靈堂殺妻」

曹操心懷愧疚，設大禮祭孔聞岱，楊修一再諷刺曹操徒具形式而真心何在？當曹操自願守靈一夜，楊修為了逼他承認錯誤，計遣倩娘以試之，曹操陷入天下大業與親情的兩難之中，他選擇了前者，卻也氣憤楊修苦苦相逼，讓他不得不犧牲「斜臥兵車度關山，千危萬難終不散」的愛妻。曹操將鹿鳴女許配楊修再次表現他招賢的誠心，並且希望楊修不要再繼續追究了。

#### 第五場「解謎牽馬」

曹操兵出斜谷，軍容壯盛，意氣風發。曹操與楊修在進兵、退兵的意見不同，進而牽扯出解詩謎的才智之爭。楊修為了讓丞相接受自己的軍事意見，不惜以高才服眾，得理不饒人；曹操雖然有願賭服輸的肚量，但對楊修恃才傲物、主從不分的舉動難以忍受，二人心結日深。

#### 第六場「明情矯令」

楊修與鹿鳴女的衷情互訴透露了楊修性格上的扞格之處：露才揚己、不知收斂；也將他的理想化性格再度重申，他秉持著「雖千萬人吾往矣」的信念向前，明知殺身之禍不遠，他仍懷抱著「士為知己者死」的志願，為曹操效命到最後一分鐘。「雞肋事件」的洩露軍機、逞強出頭是楊修又將聰明誤用，再度激怒了曹操，曹操終於下令處決楊修。

#### 第七場「鬥法問斬」

當招賢者唸出斬決楊修、昭告天下的檄文，招賢者的遲疑正是曹操、楊修和眾人的遲疑。當兩人併坐刑台上，明月下話說從頭，再表心跡，三年前因為「識才」而聚首，三年後因為「識人」而終止合作關係。曹操殺了高他一頭的楊修，曹軍再度敗仗，冷冷的斜月中，狼狽的曹操步履蹣跚，招賢的大計又回到起點，重新開始，只是招賢者的鑼聲已不如當初響亮，「招賢嘍」音聲漸微。

## （二）分場大綱的內在意涵

在上文已經談過，本劇的每一場都有重點事件發生，場次的命名差異透露不同的觀看角度。謝柏梁代擬的場名從情節著眼，而演出節目單上的場名則是偏重

情感的層次。場次既然代表事件的發展和情緒的刻劃，串連場名猶如拼出一幅情節和情感發展的結構圖。由 1991 年和 1998 年的演出場名可以看出《曹操與楊修》是一場「封建權勢人格和文人智能人格之間難以調和的對峙結構。」<sup>156</sup>這兩次演出的場名分別是：

(1991):「知遇」「疑雲」「冷暖」「斷魂」「屈辱」「陌路」「終局」<sup>157</sup>

(1998):「知遇」「鋒出」「乍冷」「寵渥」「鋒纏」「鋒錯」「殞散」<sup>158</sup>

1991 年的演出以第一場「知遇」作為曹楊美好關係的一個起點，以第七場「終局」作為這段合作關係的休止符。第二場「疑雲」是描寫曹操對楊修的信心尚未堅定，錯殺孔聞岱成為二人對峙的導火線。第三場「冷暖」是楊修初識曹操為人而心寒意冷。這兩場顯示曹楊的合作關係並不穩定。第四場「斷魂」、第五場「屈辱」和第六場「陌路」則是兩人關係愈密切、衝突指數愈是一路爬升，兩人對峙的局面儼然成型。倩娘魂斷隱含曹楊二人合作前景的不樂觀，楊修一再的試圖逼近頻頻觸碰到曹操的密地，曹操受到屈辱之後的反彈迫使兩人的關係告終。

1998 年演出的節目單在第一場和終場的處理上與 1991 年的版本相同，曹楊始於「知遇」，終於「殞散」。兩人的關係時時處在交鋒的狀態。知遇之時，可以說是兩道鋒芒平行閃爍，第二場「鋒出」則是因為曹操的一時之誤讓這段關係開始發生變化，第三場「乍冷」則是楊修接鋒之後的反應，於是兩道利鋒由並行轉向對立。第四場「寵渥」說明曹操安撫楊修的動作意在暗示楊修收起利鋒，再和他一起合作。第五場「鋒纏」、第六場「鋒錯」則是兩人交鋒的高潮，也是兩人衝突的最高點，終於無法相容而落得個兩敗俱傷。

這兩場大綱的安排都是以喜劇開場、以悲劇收尾，但是結局不圓滿的原因卻指向不同的目標。1991 年的第四場以「斷魂」為名，強調倩娘的無辜犧牲以顯示出曹操的寡情；第五場以「屈辱」為名，反映曹操此時受辱的心理狀態，曹操性格上的兇狠、王者的自尊此時已然暴露眼前，殺楊修的因由昭然若揭。1998 年的第四場以「寵渥」為名，之前輕出其鋒而壞了大事的是曹操，極力彌補過錯、要挽回楊修的心也是曹操。五、六兩場以「鋒纏」、「鋒錯」為名則是點出了雙方

<sup>156</sup> 余秋雨評語。見於《京劇藝術的新突破——京劇《曹操與楊修》座談會紀要》 《人民日報》1989 年 3 月 21 日。

<sup>157</sup> 1991 年 3 月 19、20 日於國家戲劇院演出的節目單，頁 19。

<sup>158</sup> 1998 年 10 月 28、29、31 日於國家戲劇院演出的節目單，頁 15。

一起製造悲劇的共同責任。

由此可見，在劇情不變的情況下，場次的綱目仍然透露了不同的意涵，這是演出的設計之一。而幕後的製作群也透過場次的綱目更動表達了對此劇的多元詮釋。1991 年的場名是有一點怪罪曹操、寬貸楊修的意思，而 1998 年的場名則是將曹楊生命的重量由兩人一起承擔。由此看來，前者的場名還是偏袒由傳統儒家知識份子化身而成的楊修，而給予和權勢結合的曹操較低的評價；後者則是凸顯雙方的正、負面性格，呈現兩人之間的互動所帶來的衝突、變化，悲劇性的結局是雜揉了兩人的性格、行為交織而成的。

場名的擬定其實是演出單位有意為之的一部份，同樣的一齣戲在不同的時地演出，以不同的場名表現劇意，說明了即使是已經被公認為「經典」的作品，仍然存在著多元詮釋的可能，而這種可能性是建立在主題意識的「非絕對化」以及人物的立體化。在固定的情節發展和表演程序的背後是一個開放的空間，這個空間容許不同的觀看者以不同的價值觀、從不同的角度為曹操或楊修辯護。從這裡我們看到創作群組的努力，在這齣戲的結構和表演日漸「定型化」之後，他們透過場名的改變向觀眾傳達這樣的訊息：《曹操與楊修》可以一看再看，因為它蘊含著解構、再建構的無限可能。

## 二、點線結構的深化運用

### —情節高潮與情感高潮的交互呈現

表 4-1 是本劇的劇情結構圖，圖中的主軸以劇中發生的重要事件為主，是這齣戲的情節發展；副軸則是用來描繪人物心理狀態的特殊事件或是為了戲劇娛樂效果而穿插其中的特意安排，也是本劇情感點化的部份。劇作家將全劇的重點事件和場次結合，讓每一場裡頭都有一個事件發生，這個事件在時序上合理，在情節中有推動，在情緒中有累積。由結構來看，本劇是以情節為發展重心，以情緒作為點染。傳統戲曲延續了中國文學的抒情傳統，往往是以抒情取勝，以劇中人的情緒做為表演的重點。文革前的新編歷史劇已經在編劇技法上展現了「抒情的精神逐漸向敘事文學過渡，由情節高潮的營造中凝聚張力」的特質<sup>159</sup>，新時期的作品—以《曹操與楊修》為例—進一步在結構上鑄鑄二者，情節高潮激發出情感高潮，情感高潮的積累、迴盪又佈植了下一個情節高潮，抒情與敘事是環環相扣

<sup>159</sup> 王安祈 從結構的觀念看大陸「戲曲改革」過程中的新編戲，載於《復興劇藝學刊》第 22 期。

的連鎖反應。

( 表 4-1 ) 《曹操與楊修》之劇情結構圖

場次	一	二	三	四	五	六	七
中心事件	祭靈得士	誣告錯殺	得糧贈袍	靈堂殺妻	解謎牽馬	明情矯令	鬥法問斬
情節發展	序曲 ( 曹楊遇合 )	甲線 ( 人格之爭 )			乙線 ( 智力、權勢之爭 )		終曲 ( 曹楊殊分 )
情感鋪敘	英雄惜英雄	曹操幻想戲 曹之疑懼	楊修做生意 楊之智巧	1.曹操夫妻情深 2.曹操自明心志	1.楊修夫妻情深 2.楊修自明心志		互相擁抱的痛苦
				曹楊對決 1	曹楊對決 2	曹楊對決 3	
招賢者出場							

## （一）本劇的點線結構

本劇的劇情結構沿襲著傳統戲曲的點線發展結構。這齣全本戲始於第一場「曹楊遇合」而終於第七場的「曹楊殊分」。第一場的中心事件是敘述曹楊何以聚合，第七場則是總結本劇的兩大線性發展說明曹楊何以分離，第二、三、四場是第一條劇情發展線（結構圖中的甲線），於第四場做一小結；第五、六場是第二條劇情發展線（結構圖中的乙線），這兩條線導致了悲劇性的結局。

第一條劇情發展線接續著第一場的曹楊合作，起始於第一場尾聲曹操心中對於孔聞岱的疑慮以及對楊修的期望。第二場承接曹操這樣的心理，加強刻劃曹操的疑懼，而有誤殺孔聞岱的轉折，第三場曹楊美好關係的第一次轉變則是承接殺孔事件而來。第四場的靈堂殺妻則是對於前一場轉折的強化而將人格衝突推向極致的結果，曹操以逼妻自刎表明立場，楊修以逼曹操澄清真相表明態度。第四場的結束也是甲線的小結。在甲線裡曹楊面臨第一次決裂、對決，這次的對決是人格之爭，是曹楊價值觀的各自展現——曹操以天下大業為重，楊修以正正當當做人為重。

第二條戲劇線將場景由內務之事轉向軍國大事，曹楊在做人事上儘管道不同，在做事時的爭執也未必稍減。出兵、退兵的意見僵持不下，諸葛亮的戰表詩又引起才智之爭，智力的較量是曹楊關係的第二次轉折。第三次轉折則見於雞肋事件，楊修的越俎代庖終於讓曹操採取處決楊修的行動。甲線和乙線的發展目的都是串連各場的中心事件以說明曹楊關係不能善終的原因，在於他們對人生的信仰不同，也就是「權勢人格與智能人格」的較量，他們時時處在競爭的狀態，因此，當圓滿的關係一轉三折，其最終的破裂也是必然的。這是本劇的中心結構，每一場次都有一個中心事件，第二、三、四場的中心事件串連成甲線，第五、六場的中心事件串連成乙線，甲線加乙線便是曹楊悲劇形成的原因。

## （二）情節高潮與情感高潮的交叉運用

串連場與場之間的中心事件也就組成本劇的情節結構，而中心事件就是每一場的情節高潮，就是對於劇情發展有決定性影響的事件。至於情感高潮則是透過人物心理刻劃將人物的情感放大、具體化。在本劇中情節高潮與情感高潮是相輔相成、互為因果的，他們在出現的時序上有承接或同步發展的現象。

在第二場曹操的幻想戲一段，表現重點是曹操的心理運作過程，是曹操個人



情感的醞釀、發酵，但是當這樣的情感隨著他潛在的恐懼而擴大發展至高峰時，就埋下了殺孔（情節高潮）的因子。這是情感高潮為情節高潮鋪路的例子。

第四場當曹操與倩娘互訴衷情之時，這本是夫妻倆的一段愛情戲，但是情感愈是濃烈、愈是不捨，後面逼妻自刎的情節就愈顯得令人錯愕。情節高潮與情感高潮於此是同步升高，然後一起到達頂點。這是情感高潮與情節高潮同步發展、互相幫襯的例子。

第五場曹操與楊修以詩較才，曹操雖然願賭服輸為楊修牽馬，可是心中卻開始嫉妒楊修的才智，對他目無尊長的態度也有所不滿。第六場楊修擅自下令準備撤兵，曹操終於忍無可忍，決定處決楊修。這兩場都是在描述曹楊相爭，情節推演在牽馬之後是第一波高潮，雞肋事件是第二波高潮，這兩波情節高潮將曹楊的對立局面白熱化，情感的高潮（曹楊關係的破裂、曹敗楊死的悲劇生成）隨之產生。這是情節高潮導致情感高潮的例子。

由以上可知，本劇的結構是敘事與情感的穿插發展，卻又交互作用。作為劇情大意的情節發展，意在告訴觀眾發生了什麼事；作為人物心理探測器的情感鋪敘則是呈現人物的內在面向，向觀眾說明為什麼發生了這些事。情節高潮與情感高潮的交叉發展不僅僅是交代了劇情的合理性，也對人物的性格、情感給予一定程度的描繪，但是這樣的描繪因為夾帶著情節推演的任務而不至於像傳統純抒情的唱段那般侷限於情感抒發，而是在抒發之中仍然帶有刻劃人物、敷演情節的功能。

### 三、疏密相間的節奏步調

戲劇張力是抓住觀眾注意力的要素，然而不能讓觀眾看的吃力，因此，戲劇進行的節奏，一疏一密、一緊一弛也是詮釋的關鍵。例如第二場的曹操幻想戲，以武戲表現曹操的疑懼不斷加深的心理狀態，這一段戲是對曹操性格、情緒的重點描寫，也鋪陳了曹操隨後怒殺孔聞岱的因由。

第三場楊修與客商交易一段，除了展現楊修的智巧之外，還向觀眾以及躲在柱後偷聽的曹操交代了孔聞岱的功勞，讓曹操的誤殺舉動成為一個戲外眾人皆知，而舞臺上真相仍未曝光的懸疑點，舞臺上逗趣的情節卻讓真相即將揭穿的高潮不斷加溫。而楊修從完成任務的喜一下子跌入遽失好友的悲，使得這場生意戲的安排看似熱鬧，卻是以喜襯悲，帶來感情上更劇烈的震盪。

同樣的手法也出現在第四場，第四場的重頭戲是曹操逼妻自刎，但是之前，曹操與倩娘的一大段唱顯現夫妻情深，這一段刻畫了曹操感性的一面，也以情深反襯出夫妻的緣淺，因為情深所以願意為了對方犧牲而自刎。

透過懸置作用延緩情節進展，以拉緊觀眾的心理臆測與期待，情節上的鬆，卻造就心裡的緊。而劇中人物心情上的疏散卻使得繼起的發生事件密度更高。

#### 四、戲內與局外的游離穿梭—招賢者的針線作用

在以場次為基礎，討論過本劇的佈局、結構和節奏之後，則不能不對統籌一切，黏合首尾的招賢者作一番分析。貫串全場的「招賢者」是劇作家的另一項巧妙安置，具備化零為整的功用。招賢者是這個腳色在劇中的身份，而他在言語中不時透露的問題意識，則是對看戲者思維方向的一點提醒。

本劇起始於黑髮無鬚、音聲洪亮的年輕招賢者，結束於第七場終了那個白鬚花髮、步履蹣跚、嗽聲連連的老招賢者。劇中的時間僅僅三年餘，招賢者的扮相卻隨著劇情的由喜轉悲而加速老化。年輕熾盛的他象徵著本劇一開始的光明氣象，曹楊的合作給人遠景美好的無限希望；中年時青鬚飄拂的他，招賢的聲音雖然不若先前那樣熱切，例行公事的呼喊之外還夾雜著建設性的評論；劇終垂垂老矣、氣若游絲的他則是絕望、費力的唸著「招賢囉」，為悲劇性的結局更添幾許惆悵。招賢者以招賢的公告穿針引線，連結各個場次，負責傳遞曹操的指令，是劇中的一份子；他也是個看戲的人，代替台下的觀眾發問、評論。他是曹操內在心意的傳話筒，也是曹操言行不一的指控者。

根據表 4-2，我們可以看出招賢者在本劇的功能有三：

(表 4-2) 招賢者出場之時間及作用表

上場時間	劇中之傳令者	戲外之評劇者
第一場初	漢相曹操，兵敗赤壁， 招賢納士，重圖大業。 招賢哪！	咱們 83 萬人馬，敗在東吳三萬兵將之手，總比人家少點什麼。唉！就少了周瑜、諸葛亮那麼幾個能人哪！
二、三場之間	大漢丞相，明察秋毫， 獎功罰罪，勝似舜堯。 招賢囉！	米商問路，提及孔聞岱。 「什麼？孔聞岱到你們東吳是去做生意的？」 「別提孔聞岱了，我帶你去見一個人。」
三、四場之間	大漢丞相曹公， 升賞主簿楊修， 大設靈堂祭奠孔聞岱。 唉！	蔣幹捧劍，靈堂示眾。 「蔣先生也是好心，可惜 唉！」
中場		「中場休息十分鐘」
第五場初	大漢兵精糧足， 定雪赤壁之辱。 大軍進駐斜谷， 指日滅蜀吞吳。招賢囉！	蔣幹詢問丞相去處，道出昨晚丞相與楊修意見相左，爭得面紅耳赤。
五、六場之間	招賢囉！	「楊修這號人，是有點討厭，不過話又說回來了，要是沒有這種討厭的，那才討厭呢！」
六、七場之間	大漢丞相，統兵百萬， 滅蜀吞吳，勢如破竹。 主簿楊修，擾亂軍心， 罪在不赦，斬首示眾。 大小三軍，校場觀刑啊！	
第七場終	大漢丞相，兵敗斜谷！ 招賢納士，再圖大業！ 招賢囉！	

## （一）戲裡的曹操代言人

招賢者是曹操向天下發話的窗口。他所念的韻白都是曹操意欲昭告天下的事，抑或是曹操對個人行為向群眾所做的解釋。除了橫貫全劇的「招賢」之呼外，賞功罰罪的待士之道，滅蜀吞吳的雄心壯志也一再出現。曹操在這些公告中所展現的是他招賢的誠心並且向天下賢士提供一個賞罰分明、才有所用的保證，希望賢士聞風來投。

## （二）戲外的觀眾代言人

他將觀眾心中的疑問、評論化成念白，揭開看戲時的問題意識。一開始他即指陳曹操兵敗赤壁的因由，讓觀眾認同招賢之計畫；與米商的對話，又自然地替觀眾發出驚訝之聲，因為他是唯一和觀眾一樣知道真相的劇中人。蔣幹以劍告慰亡靈時，招賢者一句「蔣先生也是好心，可惜——唉！」又替觀眾婉轉的罵了蔣幹的愚昧，持劍殺人的是曹操，怎可怪罪於沒有生命的劍呢？當楊修因為猜詩牽馬一事而得罪曹操時，台下觀眾正氣憤楊修的固執可能惹上殺身之禍，招賢者又一語道出楊修這種令人又愛又恨的特質——令人厭的是他的恃才傲物，令人愛的是他的仗義執言，不若曹操身邊的一票應聲蟲。

在六、七場之間，招賢者雖然再也沒有評論，可是當他念曉諭三軍的檄文，念到「主簿楊修，擾亂軍心，罪在不赦，斬首示眾」時，他為之語塞，遂以哀哭之聲唸完檄文。招賢者的猶豫與不忍以及對即將來臨之悲慘結局的無力回天都在這哀傷的語調中展現，而這也是觀眾此時的憂心。劇的尾聲，招賢者還是得繼續執行他代言曹操的責任，只是他行將就木的容貌、音聲都讓人感到絕望：對曹操的招賢大計失去信心，也對曹楊遇合的無法圓滿畫下永遠的缺憾。

## （三）劇情的總結與暗示

招賢者是全劇第一個上臺、最後一個下台的人物。他出現的時間除了第一場的初始和第七場的尾聲，其他都不能併入場次之中，由他的念白、對白看來，他往往出現於場次之間，總結上一場，導引下一場的劇情發展。

在二、三場之間，「獎功罰罪，勝似舜堯」正好呼應第二場孔聞岱通敵的下場（於時尚不知曹操殺孔是誤殺），預伏第三場曹操對楊修之升官賜袍。米商問路點出其中蹊蹺，瞬時讓「大漢丞相，明察秋毫，獎功罰罪，勝似舜堯。」的讚頌成為一個問號，而招賢者引米商去見楊修，成功地將劇情發展線交到楊修手

上。在三、四場之間，招賢者與蔣幹的對話，他的一句「蔣先生也是好心，可惜唉！」不但諷刺了蔣幹的愚忠，也埋下倩娘自刎於靈堂的伏筆，蔣幹的多事讓殺人的工具擱置靈堂，倩娘之死是不得不然也。在第五場，招賢者又以描述曹楊爭論不休的方式暗指兩人的合作情況並不樂觀，曹楊相鬥的劇情亦於此展開。招賢者對於場次間的巧妙銜接，讓整齣戲化零為整，並且順勢交代一些戲裡沒說清楚的話，讓整個戲的結構完整。

這個跨越時空、遊走台上、台下的人物，同時為曹操代言，替觀眾發聲，以裝扮、聲音的表演為戲做評，又透過和其他腳色的對話，替往後的情節佈線、推演。他一方面引導觀眾進入戲的情境，說戲給觀眾聽，一方面將觀眾從戲中抽離，旁觀曹楊相鬥。舞臺演出時，第四場結束時也正好是中場休息時間，招賢者大鑼一敲：「現在是中場休息十分鐘！」沈溺在戲味中的觀眾突然聽到這一句，不免錯愕，卻也被他一棒打醒，招賢者意在告訴觀眾：這是戲，這也不是戲。入戲是為了要和劇中人物感同身受，理解劇中人的行為；回到現實再對戲做一番觀照則是為了歷史的教訓和探索人類亙古不變的心理潛藏。招賢者雖然是屬於一個跑龍套的腳色，但是在本劇中，他具備雙重身份，肩負起代言、串連的功能，實有畫龍點睛之妙也。

## 第二節 《曹操與楊修》之人物性格塑造與主題呈現

曹操和楊修是本劇的兩大靈魂人物，倘若本劇沿襲傳統戲曲的做法，只是敷衍其事，觀眾只會看到一個不停殺人的曹操和一個不停說錯話的楊修，本劇之所以撼動人心，之所以「不經意的碰撞到了當代廣大中國觀眾一種共同的心理潛藏」，正是因為「它不給觀眾圖解意念，而著力於對人物心靈的深入細膩的剖露」<sup>160</sup>。在這齣戲裡，曹操到底是個什麼樣的人物？楊修究竟是個怎樣的人？本節將分三段來討論《曹操與楊修》一劇中對曹操、楊修的人物塑造，以及透過人物特質的交互激盪而呈現的主題意識。

### 一、曹操其人—權勢的化身

正如劇作家所言：「曹操和楊修的悲劇就在於他倆人全都出自真誠。」<sup>161</sup>曹操是個真誠的人，這句話用在傳統的曹操戲中會引起很大的問號，但在這齣戲裡卻是曹操性格的一個基點。曹操的真誠表現以招賢為軸心，一切的行動都是為了招賢。曹操在本劇中三哀賢士之遠去：郭嘉墓前的「悲歌慷慨兮，悼我郭郎！天喪奉孝兮，摧我棟梁」、孔聞岱靈堂前的「痛悔何及，淚落如豆」、楊修行刑前的「促膝談心」，其心真誠。誤殺孔聞岱的悔恨、處決楊修的不捨，這些常人的心理反應曹操並非視而不見，卻在現實的行動上不得不做了與內心覺受相反的決定，因為一切行為的目的都指向曹操安定天下的偉大理想，楊修、孔聞岱、倩娘的生命都為了曹操的宏圖大業而犧牲，曹操也為這個偉大的理想賠上了私人的感情，在倩娘命絕的緊要關頭，他也難捨真情而「英雄淚染透了翠袖紅巾」。

曹操三番兩次向楊修輸誠，在郭嘉墓前力邀楊修入幕，賞賜錦袍以嘉獎楊修儲備糧馬之功，以鹿鳴女妻之，在在顯示曹操以誠心待楊修，即使是誤殺事件的公然說謊，棄絕與倩娘的結髮恩情，也都是為了表示招賢的真心。楊修死、曹操敗，招賢大計又回到原點的結局固然是對曹操真誠納賢的一個反諷，但是他的動機純正、心意真誠是毋須懷疑的，只是在動機、心意形成具體外在行為的過程中，有太多環境、性格等等其他的因素干擾、改變了原來的目的。究竟是什麼樣的力量扭曲了曹操的本然善意呢？本文將試著引用榮格的心理學來分析曹操在本劇

<sup>160</sup> 徐曉鐘評語。見於《京劇藝術的新突破——京劇《曹操與楊修》座談會紀要》 《人民日報》1989年3月21日

<sup>161</sup> 同註148。

中的心理變化，以進一步釐清介於曹操的初衷與實際行動之間的重重迷霧。

曹操在本劇中展現了心理的多面向，他為了安定百姓而努力不懈，這種偉大的理想正是他的「人格面具」<sup>162</sup>，曹操將自己和「人格面具」合而為一，認為那個帶著曹丞相的面具的人就是全部的自己，因此曹操和「天下」劃上等號，曹操為人夫、為人父、為人友的其他身份都不如他做一個「安定天下的君王」來得重要，他所有的行為，招賢、嫁女、逼妻自刎、出兵打仗、與楊修的糾纏，無一不是依據這個形象而出發。招賢是為了得到謀士輔助，完成「興兵討群凶」的大業，朋友之義只有在合作愉快時產生，共事不成就刀劍相加；勝似親生、饒富才思的鹿鳴女兒卻是用來籠絡楊修的禮物；伴他「戎馬倥傯苦征戰」的賢妻成為他「怕只怕天下賢士心寒透，我宏圖大業化雲煙」的祭品；就連他對楊修的不捨，絕大部份是來自於楊修才智能為天下用的考量，朋友、君臣的情分稀薄。

楊修機謀實少有，  
料事如神世無儔。  
若留他為老夫運籌帷幄，  
他定能妙筆寫春秋。

由以上數例可知，曹操為人的最高原則是依附在他安定天下、拯救百姓的「人格面具」上。

但是在與楊修的對應中，他的「陰影面」<sup>163</sup>不時浮現，懷抱光明理想的曹操和流露低下人性的曹操數度交戰。曹操夜夢殺倩娘一段，大展鴻圖、愛妻情深俱是他人性光明的一面，卻要透過文飾殺孔之過、犧牲倩娘的手段完成；替楊修牽馬墜蹬一段，容人雅量、愛惜人才的高尚品德卻要以紆尊降貴、自損顏面的姿態呈現；雞肋事件，軍紀嚴明的原則要以處決楊修的方式昭示三軍，鞏固權位要以楊修的生命祭奠。曹操高舉理想化的人格，將天下與個人生命緊密結合，卻也因為這樣忘了自己作為一個人的本質，在情境的催化下，在楊修的逼迫下，他的「陰影面」就會出來頻頻作祟，這個「陰影面」正是他的行為與心意無法一致的變因。

<sup>162</sup> 「人格面具」(persona)原指古代演員戴在頭上，用以表明他所扮演的腳色的面具。卡爾·榮格(Carl Jung)使用這個字來解釋「個人適應或他用來對付世界體系的方式」。人格面具只是人的身份之一，如果將自己和人格面具混淆成一體，就會產生危險。見《榮格心理學》，第三章 集體潛意識的原型。Frieda Fordham 著，陳大中譯，台北：結構群，1990。

<sup>163</sup> 同註 162。「陰影面」(shadow)是個人意識之外的另一面向，是潛意識中一些原始的、不受控制的、動物性的，與個人理想、社會常規不相容的東西。

曹操的理想——「招賢納士，重圖大業」——在楊修身上得到實踐，得到共鳴，曹操的舉措失據也是在楊修的刺激下一再發生，透過楊修這一號人物，曹操的「不均衡」處處可見，行為的矛盾、內在情感的衝突在劇中製造了許多的戲劇高潮。在本劇中，曹操行為的意義並非依於事件的結果而產生，而是透過事件的發展顯現其內心變化，外在行為正是心理思維的體現。因此，展現於觀眾眼前的曹操時而戴著光明的「人格面具」，時而顯露人性底層的「陰影面」，他的行為是由複雜的人格面向構成，有痛定思痛的理智決定——招賢納士、以祭孔和嫁女向楊修賠罪；有情意真切的感情敘述——與楊修肝膽相照、與倩娘鸛鵲情深；還有潛意識的伏流緩行其中——被敵人夾攻的恐懼、被謀士出賣的猜疑，這些思維、情感、性格的交互作用，方才塑造了《曹操與楊修》裡的「這一個」曹操，迥異於傳統戲曲裡的「曹操式」曹操。

而這一個曹操的產生得力於本劇描寫曹操在形式上的創新和刻畫向度的轉變。從劇本開始，陳亞先讓曹操與楊修的腳色重量均等，意在琢磨兩人之間的化學變化，從兩人的志向、做人的軌式逐步向人性深處挖掘。像楊修這一類的知識份子形象在傳統戲曲中比比皆是，但是從心理狀態和思路轉折的人性化層面詮釋的曹操卻是舞臺上的首創。劇本奠定了曹操的基本形象之後，表演手法的嘗試創新則是讓曹操一腳的新面目在舞臺上活化。

相較於郭沫若的蔡文姬一劇，《曹操與楊修》為曹操翻案的企圖心並不亞於前者，但是他以更高明的手段表現這樣的企圖。其一是安排一個同等份量的對手楊修，讓曹操的性格、人格、理想的展現不會流於自說自話，不必依賴大量的獨白來展現。透過楊修這個腳色，曹操展現了與楊修同質、異化的部份，透過楊修這個腳色，曹操和賢士的關係，曹操和屬下的關係產生新的評量角度。「這一個」曹操是由事件、賓白、曲文以及他與劇中腳色的關係一起構築起來的，因此呈現一個立體的曹操，在各個角度均有著墨。而郭作則是透過事件、透過劇中人的直接稱讚來抬舉曹操，只展現了曹操善的一面，猶如傳統京戲刻意呈現曹操惡的一面，兩者都只選擇在一個平面上處理曹操，只在是非的二元性裡安置曹操。

## 二、楊修其人——智能的代碼

楊修也是個真誠之人。陳亞先曾經說過：「我就是楊修，我有過一段懷才不遇的坎坷經歷。」因此，他筆下的楊修是個生於亂世的讀書人，不忍生靈塗炭而急思有所作為，卻因為乏人賞識而鬱鬱不樂，曹操憂國憂民的襟懷感動了他而投於曹操麾下。他也和曹操一樣，固守於一種身份，傳統知識份子正是他的「人格



面具」，他救民於水火的理想和曹操是有志一同的，而才能的見用則是他的另一個理想，因此與曹操攜手合作是實現了個人的兩大志向：一展長才、濟世安民。

追求真理也是知識份子的責任之一，因此楊修無法忍受曹操殺人掩過、拒不認錯的品德上的瑕疵而無視於曹操深怕招賢大計如同落花隨水流的苦衷，他也對曹操堅持迎戰蜀軍、毫不採納他人意見的專斷、蠻橫感到氣憤，在楊修心中，曹操的行為缺乏明主光明磊落、廣納雅言的風範。但即使是對曹操愈來愈失望，楊修仍不改知識份子的本色，當他觸怒曹操，大禍臨頭之時，他並沒有接受鹿鳴女的建議，舉家離營，因為他

欲建大業未成就  
怎忍將報國志付於東流

又擔心赤壁悲歌倘若於斜谷重奏，到時無人收拾殘局，拋下了曹操和全營的將士坐困愁城，這不是他一介謀士本所當為。因此他決定將個人的生命奉獻給蒼生和對他有知遇之恩的曹操，要將自己的力量貢獻到最後一刻。

與妻訣別之時，楊修對生命的態度顯得頗為瀟灑：

屍首運至在皇城外  
你將這酒醞酬與我同埋  
我要借酒將愁解  
做一個忘憂鬼酒醉顏開  
在生我落得身名敗  
到陰曹我再去放浪形骸

他不怨恨曹操，雖然自己未能死得其所，他一方面希望自己的下場不要成為世人的笑柄，一方面也替曹操掩飾了忌殺賢才的惡名，

休將我的死訊傳出外  
也免得世人笑（他們笑）我呆  
親朋問我的人何在  
你就說  
說我遠遊未歸來

楊修從容接受被處死的命運，卻在人頭落地之前，他仍大聲呼號：「丞相，你趕快退兵啊！」他「士為知己者死」、「為蒼生我何惜馬革裹屍還故壠」的情操在他最後的現身中發揮到極致。

楊修具備了傳統知識份子的一切特質，就儒家的標準而言，他幾近於完美的準式是讀書人心目中的典範。但是楊修也要為曹楊親密關係的破裂負責。楊修的行為看似高尚，沒有卑劣之處，他的「陰影面」浮現於他的「人格面具」和他的人混淆不清的時候。知識份子的美好質性用之太過就成了一種反作用力，他固守個人的道德標準，以才壓眾，堅持己見，他的傲氣和固執使他成為難以共事之人。尤有甚者，當他高舉理想的大旗，一再的衝撞君臣的藩籬，他已經犯了曹操的大忌，埋下禍因。正如劇中招賢者對楊修的看法：

真是個書呆子，愣逼著人家說那不想說的話，人家嘴裡說才華不及你三十里，可他心裡怎麼想的，你知道嗎？

楊修雖然精通謀略、洞察世事，可是在人情上他卻是一點兒都不練達。他只知道要做一個救國救民的知識份子，卻常常忘記做一個安分守際的下屬。

### 三、曹楊對看—權勢與智能的對決

當曹操與楊修在郭嘉墓前相遇之後，月下各抒心懷，於時是「明主—賢臣」的對應關係，兩人攜手向共同的理想前進。對曹操而言，楊修是個奇才，兩人相遇是得謀國之利器；對楊修來說，曹操是有勇有謀的亂世中流砥柱，投奔曹操是遇到識己之伯樂，原本是性格上相斥的兩極卻在理想的牽和下互相擁抱。雙方都認為自己的理想可以透過對方實踐，個人的生命可以在對方的扶持下再創高峰。於是，曹操從赤壁敗戰的悲情中重振雄風，楊修從懷才不遇的蹇困中積極奮起。

「誤殺事件」是曹楊的第一次對決。曹操誤殺孔聞岱，在悔恨之餘，他仍秉持著為天下大業招賢納士的心，卻也初嚐楊修咄咄逼人、毫不退讓的滋味。他隱然察覺楊修內心的不滿，卻仍然希望以嫁女向他輸誠。對楊修來說，曹操明主的形象於此蒙上一層陰影，他用自己的道德標準衡量曹操，施計逼曹操坦承己過、低頭認錯，在倩娘送命之後，他才認清了曹操的為人。雖然仍然維持「明主—賢臣」的關係，但在雙方的眼中，對方頂上的光環都削弱了一些。

曹楊二度對決是在「解詩」一段。曹楊對用兵的不同主張在諸葛亮戰書的催化下引起一場才量之爭。曹操雖然為了「宰相肚裡好行舟」的氣量為楊修牽馬墜蹬，但是他也透過這次較量看到楊修的不群之才，曹操加上文武群臣都不及他一個楊修，而偏偏楊修的不通氣就是他表達意見的手段是以高傲之才服人，他以為「真理」（兵退斜谷）是毋庸置疑的，楊修心急曹操的矇昧而層層相逼反倒使曹操對於權位旁落的危機意識悄悄加溫。明主與賢臣之間的開誠互信再撲上一層灰，楊修心中的曹操是個在阿諛聲中一意孤行的不明之主，曹操心中的楊修則變成一個賣弄高才、不知君臣倫理的頑臣。尊卑主配的關係仍在，只是楊修傾慕曹操的熱眼漸冷，曹操愛護楊修的熱手不再緊握。

「雞肋事件」是曹楊的三度對決。「明主—賢臣」的關係轉變成「昏君—罪臣」的關係，楊修的愛國赤忱讓他拋開個人處境，一心為國事打點，曹操卻因為楊修的越庖代俎，加上自己的心思在楊修面前有如鏡子般的透徹，曹操以擾亂軍心之名斬決楊修。曹操心裡縱然捨不得殺他，但是曹操殺楊修的行動卻是必然的，於公，為了服眾，為了安定軍心；於私，楊修的苦苦相逼，屢次讓曹操處於險境，曹楊三次對決已經讓曹操的容忍度達到飽和，難以嚥下這口氣。原本曹操從用人的角度考量意欲饒他不死，卻因為列公替楊修求情、眾望所歸的趨勢危及曹操視之如命的權位，曹操殺楊勢在必行。

但即使是處在一個欲殺、一個被殺的對立狀態，曹楊並不因此而決裂，月下互敘衷情 再話因由正好說出了悲劇生成的根本理由。當雙方互相指責對方的「不明白」、質疑對方是否襟懷依舊，正是對自己的初衷未改、自己的「明白」的再次肯定。曹楊彼此對待的心是始終真誠如一的，但是他們也都犯了同樣的錯誤，將全部的自己凝聚在個人所選擇的「人格面具」上而失去為人的其他質性，對曹操來說，「天下大業」是唯一值得努力的人生大事；對楊修而言，「良士報國」是唯一值得肝腦塗地的目標。站在這樣的基礎上，他們忠於自己的腳色，也都用個人的價值觀去要求對方，身為曹丞相，曹操認為楊修不該失了下屬的規範，一再的喧賓奪主；身為傳統知識份子，楊修認為曹操不應該殺人掩過、一錯再錯，有違操守。他們都想依賴對方，卻也都不知道如何保持適當的距離，

在權勢人物面前有個如何對待智能人物的問題；在智能人物面前有個如何處理他們所信奉的“道”和他們所依附的“勢”的問題。<sup>164</sup>

<sup>164</sup> 龔和德評語。見於《京劇藝術的新突破——京劇《曹操與楊修》座談會紀要》 《人

曹操與楊修各自站在翹翹板的兩端，不清楚彼此的重量，一味的前進，終於在高下的爭奪之間失去平衡。

終場時，曹楊的最後一次對看，意味深長，是兩人相交歷程的快速掃瞄，也是三年來情感震盪、酸甜苦辣的再次回味。當兩人將背對的身子緩緩反轉，四目相接之時，突然意會似的由大笑轉至大哭，大笑是因為「你知我知」，大哭則是因為這個「你知我知」竟不是相乘的正面效益，沒有共成大業，反倒是相互傷害，終至死生分離。陳亞先以刺蝟家族類比曹操與楊修，正是這兩個高貴的靈魂在本劇中相知、相惜、纏鬥、互殘的最佳詮釋。

## 四、從腳色屬性看曹操與配角的對應關係

人物形象的突出由事件以及腳色之間的對照、類比之中表現。曹操和劇中其他人物的互動關係也是型塑人物的一環。人物的歸類可於謝幕時的安排順序看出。謝幕的出場順序以腳色的輕重為序，曹營八將分從場子兩邊上，一字排開。接著，剛介正直的孔聞岱與巧言令色的公孫涵各自從兩邊上，兩人做爭吵狀，瞠目而視，和事佬蔣幹遂上前勸架。三人站定之後，鹿鳴女扶倩娘上，最後，曹操與楊修自兩邊出場，於舞臺中間攜手走向台前謝幕。這段謝幕安排將劇中各個人物的主要特質及其腳色功能彰顯，筆者將從這些配角對於主要人物—曹操、楊修的關係及其對呈現主題思想的貢獻進行論述。

### （一）曹操的基本配備—曹營八將

曹營八將是曹操麾下的象徵，當他們在舞臺上一字排開襯托出曹操的配備齊全。在第一、五、七場，曹營總動員佔據大半舞臺，俱是為了表示曹操的位高權重，勢大力大，擁有雄厚圖天下的資本。相形之下，楊修所能憑藉的資源就是他的才智，他在舞臺上的排場不是書童、就是妻女。而曹營八將的武將身份還能反襯出他們之所以為從、曹操之所以為主的原因，他們個個驍勇善戰，卻是有勇無謀，不識兵法，因此，兵出斜谷之時，無人敢接受諸葛亮戰表詩的解詩挑戰，也無人能有屈下之量願以將士之尊替人牽馬。他們只能當一個受人支配的屬下，因為他們有打仗的能力，卻沒有決策的智力。他們是曹操的左右手，也是曹操何以成王的反襯腳色。

## （二）曹楊性格的對照組—孔聞岱、公孫涵與蔣幹

孔聞岱與公孫涵在劇中是成對照組的關係。孔聞岱死於公孫涵的謠言之中。他們倆都算是有點聰明才智之士，孔聞岱接近於楊修這一類型的知識份子，思為國盡力，解決曹操缺糧之苦。公孫涵力爭上游的出發點則是為了自己，為了在亂世讓自己在曹操面前卡一個好位子。因此，他迎合曹操、排除異己。孔與公孫一個為公出生入死，一個為私陷害忠良。而蔣幹則是劇中一個好心、痴愚的丑腳。他沒有大智慧、小聰明，專門作一些跑腿、傳達的工作。但他懂得趨吉避凶的道理，懂得如何做人，如何保護自己。對曹操而言，孔聞岱者流是他所欣賞的，但是他揮不去與孔的殺父之仇。曹操並不特別賞識公孫涵這類型的人，但是高高在上的他有時卻不得不依賴這些小道消息來掌握情勢。

至於蔣幹在劇中則是個調和相異的價值觀的腳色，具有潤滑作用。蔣幹是個謹守份際的人，他知道君王威嚴不容觸犯，因此他會怪罪於物（殺孔之劍），他會規勸楊修謹守一個人臣、一個女婿應該具有的禮節。對他來說，只要大家都懂得掌握分寸、不要失了身份，就能夠和諧共存。這樣一個人物其實點出了曹楊不能和諧共事的原因之一，就是份際、身份的問題。身為王者的曹操，可以為了求賢而禮遇下士，但是，他仍然有他的底線；身為屬下的楊修不能因為受到重用而失了身份，不知規矩。

## （三）曹操內在情感的共鳴—倩娘和鹿鳴女

倩娘和鹿鳴女是本劇的兩個虛構腳色。他們一個是曹操的妻子，最後為曹操的大業犧牲，一個是曹操的乾女兒，也為了曹操的大業而嫁給楊修。這兩個腳色都是聰慧、識大體的女子，也因為他們和曹楊的親近關係而能夠引導出曹楊的私人情感。因此，倩娘甘願為曹操自刎，鹿鳴女寧願惹修生氣也要說出他的欠妥之處，幫助他看清現實。透過賢妻的善意瞭解，曹操說出心中對天下大業的期許，楊修說出對天下、對曹操永不卸下的責任。這兩個旦腳其實都是曹操、楊修他們內在心意對外發話的窗口，也只有在妻子的面前，他們將心事抖露，讓觀眾明白他們的想法與感受。

由以上可知，曹操形象的完整呈現其實和劇中其他腳色有著極重要的關係，這些配角或是反襯、凸顯曹操的某些性格，或是補強、顯影曹操的隱性想法，或是導引曹操對個人的想法做較詳細的剖露。對於曹操內在的性格、情感以及外在的環境條件，這些腳色都做了或多或少、或直接或間接的描繪與刻劃。

### 第三節 《曹操與楊修》之表導演及舞台美術設計

當劇本的主題意識及人物形象確立之後，如何將案頭文學化為場上戲劇，表演藝術是最大的關鍵與媒介。本節將從導演、表演及舞台美術設計這三個層面探討本劇的藝術成就。

#### 一、導演的二度創造

「導演」的職責是統籌一切表演成分，以表現戲劇的主題思想。在中國傳統戲曲中並沒有專門的「導演」一職，他所應具備的功能——發展戲曲藝術的思想性和藝術性，考量戲曲的創作特點和觀眾欣賞的問題——於古典戲曲理論家的論述中間或有所涉獵，於劇團的實際運作層面，雖無專人負責，但在師徒制的傳承系統中，在書會和才人的指點中，亦有實質上的建樹。戲曲導演的任務是「運用戲曲綜合中各種物質材料去組織自己的藝術語言，遵循戲曲的舞台邏輯能動地去反映生活的真實」<sup>165</sup>。因此，導演正是利用各種表演因子將劇本活化成流動於舞台的戲劇。中華人民共和國成立之後，對於戲曲的重整也包括劇團的組織化，中國戲曲的導演制度由此步上軌道。在論述現代的新編戲曲作品之時，導演成為戲劇中提綱挈領、化整為零的關鍵人物。

##### （一）導演於劇本上的簡鍊與集中

馬科拜讀過陳亞先的原著劇本之後，他即刻掌握陳亞先的作劇精髓，確立本劇的主題思想乃是「曹操與楊修為了一個共同的崇高的目的，走到一起來了」，卻又「在不停的相互糾纏，互相抵消中耗盡了各自的聰明才智」。這個主題思想植基於曹操與楊修的性格特質，而情節發展則是要為塑造人物及呈現主題而服務的。基於這樣的原則，馬科首先針對劇本進行改動。馬科的修改動作可以分為兩個部分：（1）情節的增刪。（2）唱詞與白口的潤飾<sup>166</sup>。

關於情節的增刪，馬科切除了原作在貫穿主題思想所需之外的贅瘤，刪掉了

<sup>165</sup> 阿甲《戲曲表演規律再探》，頁 50。中國戲劇，1990。

<sup>166</sup> 劉慧芬「京劇「曹操與楊修」的導演馬科——談他向中西兩大表演體系的挑戰及其導演藝術觀一文中對馬科回顧曹操與楊修的二度創作一文的摘錄。

許多枝節，如鹿鳴女和孔聞岱的兒女私情；讓鹿鳴女提早消失，以便將第七場集中於曹楊二人的對立。他豐富了許多情節，如鹿鳴女和楊修的深情對話，展現了楊修的內心世界；第三場楊修與客商交易的情節，增添一名丑腳商人，讓鬧劇的效果更加強烈。他為了深度刻劃人物的主要特質而調整、修改一些曲文賓白，如捨去原作中楊修挖苦式的言語、視酒如命的習性，統一曹操的言行等等。馬科對於原作的修改使劇本更為簡鍊，而將本劇的力量集中於人物的性格塑造和主題思想的呈現。

## （二）震盪起伏的進行節奏—導演的情節佈局

戲劇情節既然是為了塑造人物和凸顯主題而服務，導演對於情節發展次序的掌握，對於場次的安置，攸關整出戲的人物形象是否能生動而突出，主題思想是否能明白而清楚。馬科於本劇的情節佈局充分顯現其專業的戲劇節奏感。舞台節奏的或疾或緩，與觀眾看戲的神經或緊或鬆是一體相關的。

本劇中，在曹楊關係危機的衝突高點爆發之前，導演慣用「欲擒故縱」、「以退為進」的方式使得舞台表面溫度冷卻，背後的衝突卻愈演愈烈。如第三場，曹楊關係生變的第一道裂痕來自於曹操錯殺孔聞岱。在真相於楊修面前揭露之前，觀眾已先於第二場知道曹操鑄成大錯，觀眾的心中早已播下危機的種子。導演此時卻以「懸而未解」的手法將問題擱置，把戲陡然拉至楊修與客傷的交易場面。觀眾此時一面隨著舞台上的滑稽熱鬧而起舞，一面籠罩在山雨欲來風滿樓的顛危之中。舞台上熱鬧氣氛的哄抬正是為了製造隨後噩耗傳來的反差效果。楊修順利交差，這種任務完成的「樂」正是爾後失友之「悲」的強力鋪墊。導演利用情節的交錯製造情緒的反差，達到鬆緊更迭的戲劇張力。

第四場「靈堂殺妻」在一片哀淒中落幕，觀眾此時籠罩在低迴沈抑的氛圍中。曹操與倩娘的夫妻深情，令人動容；倩娘顧全大局而犧牲生命的情操，令人感佩；曹操為了安定軍心而再度殺人，令人徒呼奈何。第四場以低氣壓做結，第五場甫一開幕就以激昂的軍樂，壯盛的軍容呈現曹操鬥志旺盛、雄赳氣昂的氣象，一掃先前的低迷。這樣的安排將觀眾的感性覺受導向理性思維的層面——曹操的大業是天下，他不會受困於個人的情愛。此外，表面上是曹軍即將發兵的如虹氣勢，是曹楊重新合作的起點，實際上，先前所種下的危機正以暗流的姿態潛伏在情節的背後，伺機而動。一個個看似懸而未解的問題，以暗流的形式埋伏在接續的情節之中，這是導演的「蓄意佈樁」，既能使情節環環相扣，又能使醞釀已久的暗流在浮上檯面的剎那，有如火山爆發般的威力驚人。

### （三）突破窠臼的演員調度

劇中人物的代表性格能否深刻且生動的展現得力於劇本的塑造、演員的詮釋及導演的刻劃。導演除了要求演員藉由程式體現人物之外，導演對於演員的靈活調度也是一項表現手法。

第一場，郭嘉墓前率群臣夜祭的曹操充滿王者氣象，他的麾下蔣幹、公孫涵這類文官，有曹洪、夏侯惇這類驍勇善戰的武將，當這八位武將在舞臺上分立曹操兩端，氣勢十足，軍容壯盛。一旁還有才匹文姬的鹿鳴女彈琴續詩。文武兼備、剛柔並具的排場讓舞臺上的曹操一開始就呈現配備齊全的王者氣象。導演運用配角及龍套製造這樣的排場來表現曹操不凡的身份。

第二場，一開始導演從日常起居的角度關注曹操此時的心理狀態，他安排倩娘、鹿鳴女奉藥於曹操，妻女的體貼正反映曹操此時生理的疲病與心理的憂愁已經累積到相當的程度。曹操捨藥而就杜康的舉動更反映出他的心病比身病嚴重許多，國無糧馬的憂，對楊修、孔聞岱的疑，已經讓曹操到達藉酒解憂的地步了。曹操的心病在接下來約五分鐘的「幻想戲」中達到高峰。而這場「幻想戲」又是導演的大膽之舉。曹操的幻想肇因於公孫涵對孔聞岱通敵的指控，趁著公孫涵至轅門傳喚孔的空檔，曹操陷入疑懼之中。一句「七年前殺孔融舊景猶在一」之後，曹操當年的回憶在舞臺上具體呈現，黑暗的舞臺上僅一聚光燈打在曹操身上，幕後曹操當年的聲音響起「將孔融推出轅門，斬。」隨後，劊子手駕著身著罪服、掛白髯的孔融上場，孔融臨死前指控曹操：

阿瞞豎子似狼豺！  
孔融一死有何礙，  
漢祚豈容你安排，  
自有我的後來人——

當老生孔融以本嗓唱畢，大斧隨之落下，飾孔融者一個翻身，褪去罪服，蛻變出一個小生模樣的孔聞岱，以假嗓接唱「孔聞岱」。由一人飾兩角，並且在同一唱段中以接唱方式交棒，這樣的設計簡潔俐落又充分表現孔門父死子繼的傳承意義，也呼應先前曹操所唱的「孔門中多反骨他是孽障投胎！」楊修此時上場唱了一句「楊修薦舉此賢才」，然後楊、孔看著曹操哈哈大笑，曹操的表情則是驚訝、然後恍然大悟自己被擺了一道。



緊接著，報子紛紛來報，三方敵人來攻，曹操的軍隊又無糧馬可用，難以禦敵。危急之時，蜀軍以關公為首的五虎將已經殺來，東吳水師跟著來襲，匈奴鐵騎也已包圍。曹操三面受敵，又見孔聞岱持斧追殺曹操，大叫「曹操，納命來！」一片馬嘶聲、急鼓聲中，只見舞臺上蜀、吳、匈奴旗幟飄揚，半跪的曹操被敵人團團圍住，殺孔之斧眼看就要落在他的頭上。曹操「啊！」的一聲結束了這場幻想戲。

導演採用一場武戲將曹操的心理狀態具象化，在這場幻想戲裡，觀眾隨著曹操回憶舊景，又順著曹操的思路揣測孔聞岱造反的可能性，也跟著曹操一併經驗了「三面夾攻欲滅曹」的危險性。在戲劇發展的中途，導演願意投資這一段時間，將曹操的心理轉折另外開一個視窗跟觀眾解釋清楚，可見得本劇的一大突破是不僅僅在乎曹操做了什麼事，而且深入剖析曹操的心裡與思維。倘若沒有這段插曲，直接把孔聞岱殺死，這樣的曹操就成了一個猜忌、衝動、識人不明的曹操。但是當觀眾跟著曹操一起經歷過先前那場幻想戲之後，方知曹操心中隱隱作痛的舊傷，以及他對楊修的信心不足、對孔聞岱的多所顧忌，再加上他心中最大的恐懼——被敵人消滅。種種情緒糾結一起，已經鋪下了孔聞岱的死亡之路。

這場「幻想戲」除了清楚表達曹操的心理與思維運作過程，也替這齣歷史悲劇添了一場武打戲，就娛樂效果而言，在偏向靜態的敘事、抒情中，增加了動態的表演，不但讓舞臺氣氛熱鬧了些，也開創了以武戲說理、敘情的表現手法。而曹操一腳的表演功夫也在短短五分鐘內，唱、念、做、打樣樣來，滿足了觀眾看明星角兒表演真功夫的渴望。

## 二、超越行當的表演程式

演員與劇中人物的傳媒即是腳色的表演程式。程式是「為了塑造人物的需要，根據生活形態，進行概括、提煉、變形，加以規範化、節奏化、舞蹈化而賦予表演的基本固定格式」<sup>167</sup>。演員依據劇中人物的行當類型，以相應的表演程式進行詮釋的工作，程式可以說是表演的基本手段。然而本劇的演員卻不滿足於既定的程式，他們透過向話劇學習生活動作，透過跨越腳色行當藩籬的創新嘗試，於舞台上呈現內涵更為豐富的人物形象，本劇的藝術美感也隨之提升。

### （一）全能演員的唱念做表——以尚長榮飾演的曹操為例

---

<sup>167</sup> 胡芝風《戲曲演員創造腳色論》，頁24-25。上海文藝，1994。

曹操一腳所屬的淨行是表演的外部框架，表演的內在核心是「這一個」曹操——真誠納賢卻又權力慾望深重而難以容才的曹操。所有的表演都要合乎「這一個」曹操的情理和邏輯，意即情節的安排、情境的佈置與人物的刻劃都是以主題意識為中心準則，都是在主題意識的指導下進行。因此，表演雖然是一種手段，卻不容許程式生硬套上，反倒要讓程式為人物心理所用。京劇中的曹操照例以「白淨」應工，其表演程式當近於「架子花」，以做、念為主要表現手段，兼擅銅錘的演員或許能增添在唱工上的表演。尚長榮嘗以「探索一條架子表演、銅錘唱的新路」<sup>168</sup>自許，他在本劇展現其「全能演員」的特色，唱、念、做樣樣都來而且樣樣出色。

## 1. 京劇程式與話劇動作的融合表現

尚長榮在本劇的做工，最大的特色是他融合話劇的手段以表達人物內心的各種情狀。「向話劇學習」是導演馬科為了讓演員打破程式的限制，激發真實生動的情緒而提出的一種訓練方式。猶如排話劇一般，導演要求演員不許用身段、不許用鑼鼓點、不許唱（包括念白不上韻），要以普通行動動作實踐腳色的心理動作，使演員的情感自然逼真的流露<sup>169</sup>。尚長榮以一個頭牌演員之尊，為了追求藝術的完美，他服從導演的指示，帶頭練習做「生活小品」<sup>170</sup>。有了感情投入的基礎，加上生活動作的提煉以及固有戲曲程式的運用，尚長榮在本劇的肢體表現感染力特別強烈。如錯殺孔聞岱之後，他以拳擊頭；誅殺楊修之前，他使勁跺腳；愛妻自刎後，他呼天搶地般，以單腳跪進的方式撲向倩娘屍體，擁屍嚎哭，這些至情至性的表演，將曹操心中激烈的情感表露無遺。曹楊最後一次月下談心之時，曹操面對楊修的「不明白」，面對軍令如山、勢在必行的當然結局，曹操心裡的種種情緒就化成了「啪！啪！啪！」三響，用力拍擊在曹操的大腿上。這些都是尚長榮努力借用話劇動作以豐富一己之肢體語言的實例。

尚長榮曾經談到他詮釋這個曹操的幾個掌握重點：他先尋找立足點，然後在琢磨相應的表演方式。「只有找到了人物的歷史定位，才能確定我的表演基調，才能進一步形成豐滿的人物形象。」「最後，我確定了從人性出發追溯曹操心理歷程的創作思路。我順理成章的找到了一個為人性的卑微所深深束縛、纏繞著的歷史偉人形象。」<sup>171</sup>這樣由內而外的詮釋方式讓演員的唱、念、做都融合了

<sup>168</sup> 尚長榮 自述 一文，載於《上海戲劇》期刊，1989年第一期。

<sup>169</sup> 同註166。頁56。

<sup>170</sup> 翁思再 尚長榮成功塑造“新”曹操 一文，載於《中國戲劇》期刊，1989年5月號。

<sup>171</sup> 尚長榮 我怎樣演曹操。人民日報，1996年6月7日。

腳色當下的處境、心境，並且適時納入從生活中擷取的動作，這種被腳色附身的「入戲」表現，舞臺的感染力也特別強。這是演員利用其專業表現造就人物的鮮明形象。

## 2. 以【反二黃】抒情的大膽嘗試

第三場，曹操獨自為孔文岱守靈，他以【反二黃】唱出他心中的悔恨：

寂寞三更人去後，  
恰便似雪上覆霜愁更愁。  
我謊稱夢中失了手，  
楊德祖咄咄逼人不罷休！  
求才難啊，才難求，  
只覺得遍體冷颼颼。

這一段的旋律多借自老生，尚長榮以花臉的嗓音演唱，更顯得凝重淒婉。唱工本不是花臉的主要表現手段，因此其板式多以簡單的曲式為主，尚長榮以老生習用的曲式挑戰自己演唱的能力，這是架子花臉向外拓展的一大步。

### （二）跨行當的操作手法—以孔融與孔聞岱為例

戲曲行當的分類一旦成為規範，其界線是相當嚴格的，傳統戲曲舞台上鮮有劇中人物與腳色行當錯置的情形發生。本劇對於行當的概念做了一項小小的革新，行當的交錯運用若是基於藝術的考量，且在操作上能夠做到毫不唐突的話，未嘗不是詮釋人物的新手法。第二場的曹操幻想戲。做為曹操想像中的仇敵的孔融和孔聞岱父子是由同一個演員飾演的。孔融這個人物屬於老生，孔聞岱則屬於小生。在扮相及唱腔上都有很大的不同。當孔融以掛髯、著罪服的扮相，以本嗓唱畢對曹操的指控之後，一句「自有我的後來人」，演員一個轉身褪去髯口、罪服，一個翻身又面像觀眾，以假嗓接唱「孔聞岱」，此時站在觀眾面前的是年輕的孔聞岱。

透過一人分飾兩角的變化運用，更深刻的呈現孔門父死子繼的傳承精神。也呈現曹操對於子報父仇這一可能性的合理推演、以至於加深、強化而成為定見的演變過程。這一項跨行當的手法運用能夠表現這種內在的精神，可見得程式雖然是表演藝術的精華手段，但並不是死的、無可變易的東西，只要克服一些技術上

的限制（本劇中以小生演員去飾演這兩個人物，因此孔融的本嗓唱段是由幕後代唱的），就能使程式成為有機的手段，承載起更多的內在意蘊。

### （三）創造激情—劇中人物與演員的生命一體

本劇人物形象的生動突出，直指人性深處，這種人物內在意蘊的精闢呈現不僅仰賴演員的表演功力，更來自於演員本身的「創造激情」。

創造激情不是表演藝術本身，不是角色形象，然而一個形象有無光彩，光彩之強弱，絕對離不開演員在創造過程中的內涵激情。<sup>172</sup>

尚長榮主動拿著劇本，遠從陝西到上海邀集合作的對象，又以一個知名演員的身價帶頭做起小品戲的訓練。而他在劇中幾個情緒高亢激昂的片段，那種融入個體生命而狂悲呼號的表演，令人動容。這就是「創造激情」的表現。因為他對劇中這個曹操具有感情，就以個人的藝術手段來詮釋這一個曹操，復在詮釋曹操的過程中，釋放個人生命的光華，成就個人生命的價值。這股「創造激情」是演員與劇中人物結合的驅動程式。

不僅位居主角的尚長榮如此，其他的演員亦如是。導演馬科以俄國名導演史坦尼斯拉夫斯基「實驗派」的訓練過程作為刺激演員自身情緒的手段。演員經過心理訓練之後，無不產生真實生動的情緒，進而與角色完全融合<sup>173</sup>。飾演倩娘的大陸演員陳朝紅在演至曹操殺妻一場時，就曾經痛哭失聲的說道：「我這麼多年和他共患難，情深義長，他竟說出要借我的頭，這樣惡毒的話來，我怎能甘心為他去死？」她完全融入角色，情緒隨著劇中人物俯仰起伏<sup>174</sup>。演員的真情流露顯見演員不僅以外部的程式詮釋劇中人物，更是以生命注入腳色之中。惟其具有熱烈的「創造激情」，方能以生命的感受做為表演的精神所在。

## 三、舞台美術設計

古典戲曲的舞台藝術具有高度的虛擬性，這正是戲曲舞台背景與講究複製真實生活的話劇的最大差異。戲曲舞台時空的轉換對於布景的依賴性不大，主要藉

<sup>172</sup> 見劉厚生 京劇大作出現—評《曹操與楊修》一文，頁 5。載於《上海戲劇》期刊，1989 年第三期。

<sup>173</sup> 劉慧芬 京劇「曹操與楊修」的導演馬科——談他向中西兩大表演體系的挑戰及其導演藝術觀一文，頁 5。載於《復興劇藝學刊》第八期，民國 83 年 4 月。

<sup>174</sup> 同註 166。劉慧芬引馬科《回顧「曹操與楊修」的二度創作》，頁 25。

由演員的表演來交代，因此，交代時空背景不是戲曲舞台布景的主要任務。這種虛擬性的表現使戲曲舞台布景象徵與表意的空間擴大。中華人民共和國成立之後，劇團體製開始進行重整的工作，劇場人員的培訓教育受到重視，舞台美術設計被視為表演的一環，亦有專門人員負責。現代戲曲在舞台布景上的最大成就是，他們在原有的虛擬特質之上，擴展布景的象徵與表意功能，筆者試以《曹操與楊修》一劇說明如下。

第一場，二道幕式的浮雕龍壁，充滿濃厚的歷史興味，典重而肅穆。正如本劇意欲深詮的主題正是人性在歷史洪流中的掙扎與奮鬥，這種動力前進的人生觀是極其嚴肅的，因為人性的高貴與卑劣，光明與幽暗都是透過這些而產生的。這是布景對戲劇中心主旨的關連照應。

同樣出現於第一場和第七場的明月與高台，同樣對於劇情，對於人物具有高度象徵，卻隱喻著不同的事情。前者是曹楊遇合，登高猶如攜手共創大業、同救蒼生；後者是曹楊殊分，拾級而上的步伐是生命終曲的最後幾個音符。前著是明月皎皎，一如曹楊肝膽相照，他們兩人的高尚志節、憂民情懷一如明月之光可鑑人。後者是明月寒光，猶如兩人心中的失落與孤清。一輪明月，是劇中人物的心理投射，記映照其「全」，亦嘲諷其「缺」。布景隨著劇情，隨著劇中人物的狀態而遙遙呼應。一輪明月，在第一場是肝膽相照、英雄相惜，在第七場卻是指月自辯，帶著往事不堪回首的淒涼。同樣的台階，在第一場是攜手登高望遠，意欲有所作為，拾級而上象徵著事業蒸蒸日上，在第七場卻成為楊修通往死亡之路，也是曹楊關係的盡頭。

第三場，楊修閒坐花園，曲橋流水，綠竹掩映。外在環境的恬靜適然與他心中擔憂糧馬未到的惴惴不安形成強烈對比。在綠意盎然、閑靜自得的布景中，埋掩其後的卻是一件令人驚心動魄、始料未及的孔聞岱命案。外在環境的「安定」更顯得背後事實的「不安」。

第五場，曹操準備兵出斜谷，大雪滿弓刀之中校閱行伍。布景的「潔白明亮」將壯盛的軍容襯托的「華麗繁鬧」。第六場，湛藍色的光束打在曹軍紮營的雪地上，空靈晶映的舞台布景之下，即將上演的卻不是人間神話，而是一場箭在弦上的曹、劉廝殺，是曹楊難有轉圜的最終決裂。布景的「冷」調合不了戲劇張力與人物衝突的「熱」；布景的「清雅素淡」掩蓋不了人物心中糾葛的「盤根錯節」。

80 年代以後的新編戲曲在舞台美術設計上有著長足的進步。布景、燈光、道具與服裝融合一體的感官覺受亦是創作的一環。對於劇情，或是聯絡照應、相互輝映，或是欲語還休、象徵隱喻。舞台美術設計是對舞台氛圍的營造，是劇情的延伸，是人物狀態的反照，也是美的視覺享受。

## 四、音樂的幫襯作用

本劇中的音樂可以分為京劇傳統的板腔體音樂（文武場）以及運用西方電子合成樂器所製造的背景音樂。前者使用於腳色的唱念做打，利用曲牌的音樂特性表現腳色的情緒，例如在第四場，淨腳曹操借用老生的「反二黃」唱了一段內心的愧惶與隱憂。而楊修在第五、六場的一大段唱，情緒亦隨著【二黃原板】【二黃中三眼】【二黃原板】【二黃散板】的旋律而轉折數回。

至於西方電子合成樂器的運用則見於為本劇所新編寫的幾段旋律，以電子琴搭配管弦樂演奏，出現於開場、終場的旋律，曲調悲壯淒涼，本劇拍攝成電視劇時，即以此旋律為片頭、片尾曲，此旋律與本劇的基調不謀而合，讓人一聽就知道這是一齣歷史悲劇。另一段以電子樂器演奏的旋律則出現於第一場，曹營將士率先回營和第五場曹操率將踏雪巡營、圓場之時的配樂。這段旋律充滿激昂之情，還伴隨著馬蹄聲。這是透過音樂對曹操當時狀況一意氣風發、勢在必得的一個側寫。

中西音樂的融合也是本劇由傳統走向現代的一項嘗試。傳統京劇中的鑼鼓點對劇情的暗示作用不大，以新編旋律作為配樂、幕前樂等襯托性的音樂，嘗試負擔起戲劇的功能，以暗示或呼應劇情，這是極其成功的作法。

## 結語：《曹操與楊修》於戲曲現代化之里程碑意義

《曹操與楊修》讓曹操形象一舉翻新，舞臺上的他雖然頂著一身「白淨」的裝扮，但是他的人物形象已經遠遠超越那個「白臉曹操」。曹操人性化形象的建立是由這齣戲所奠立的。而本劇的一再獲獎則證明了它在觀眾心目中受歡迎的程度。在戲曲現代化的進程上，《曹操與楊修》的製作群組以這齣戲完成了新編古代戲的傳神任務。它捏合史實（歷史人物與虛構人物同台演出；歷史事件的任意組合、借用），意在傳歷史之神；它選擇進入曹操的內心世界，從曹操的人性面認識他，意在傳人物之神；它讓兩個高貴而真誠的靈魂相遇，卻又各執其是而難以相擁，終至毀滅，意在傳作者之神。陳亞先選擇這一個歷史環境下的曹操與楊修來表達他對人性的體悟，而這樣的選擇又反過來為曹操、為歷史開啟了新的觀賞視角。這正是郭啟宏所說的當創作的主體意識與歷史積澱的溝通成立，勾連古今的哲理感於焉生成。

而當作為戲劇主題意識的哲理感碰觸到廣大人民的集體潛意識，觀眾對戲劇的共鳴就愈見熱烈。而這樣一個極具當代意識的主題內容在傳統京劇形式的表演下卻不顯得突兀，正反映出本劇組在表演上的創新，意欲將京劇的表演程式擴充、轉化，讓這樣的表演程式能承載起為更多的、當代的主題意識服務的任務。由此可知，新編戲有別於傳統老戲的一大特質是新編戲的主題意識必須與時代環境產生一定的連結，方能貼合現代觀眾的欣賞心理，而京劇的表現形式則必須在此前提之下不斷地修正、創新其表意的方式。

## 第五章 90 年代的新編「曹操戲」

《曹操與楊修》一炮而紅之後，長久積澱於觀眾腦海的「白臉曹操」不再具有獨佔的優勢，因為「白臉曹操」是個符號，是個典型，而《曹操與楊修》裡那個權勢人格的曹操，那個人性浮沈的曹操，因為引起人們生存的共同感受，更為震撼人心。

90 年代曹操戲的創作熱潮持續加溫，《曹操與楊修》雖然不能稱為是這股「曹操熱」的嚮導，然而它以高度的文學性、藝術性打造曹操新形象，於舞台上以戲曲藝術創造第一個人性化曹操。有了這樣成功的示範先例，劇作家的創作力也開始蓬勃激越了起來，他們透過個人的詮釋與筆力對於曹操一腳進行深度的挖掘與廣度的開拓。無論是以話劇還是戲曲的形式作為手段，90 年代戲臺上的曹操已經呈現豐富而多元的樣貌。筆者將以所收集的劇本（見表 5-1）及錄影帶資料，在這些此起彼落的「新曹操」中，對於曹操形象在 90 年代的演變做一整體考察。



(表 5-1) 90 年代新編「曹操戲」總表

劇本名稱	作者	表演形式	創作年代	劇本出處
《三曹父子》	蔡立人	秦腔	1990	《當代戲劇》月刊 1990 年四月號 陝西人民出版社。
《曹操父子》 又名《寶刀歌》	賈璐	京劇	1992	《劇本》 1992 年第 10 期
《曹營六十天》	郎鴻葉	京劇	1992	《劇作家》 1992 年第 2 期
《關公與貂蟬》	呂永安	蒲劇	1993	《劇本》 1993 年第 012 期
《捉刀人》	北嬰	話劇	1994	《新劇本》 1994 年第 6 期
《曹操與關公》	陳其祥	豫劇	1994	
《天之驕子》	郭啟宏	話劇	1995	《中國作家》 1995 年 002 號
《曹操與陳宮》	陳亞先	京劇	1995	《新劇本》 1995 年第 3 期
《胡笳》	陳亞先 毓鉞	京劇	1996	《新劇本》 1996 年第 6 期
《繡虎》	郭啟宏	京劇	1999	台灣國光劇團預定演出 版本

## 第一節 權勢與人格的對決—話劇《捉刀人》

北嬰的話劇《捉刀人》醞釀於 80 年代末，於 1994 年 11 月的《新劇本》雜誌正式發表。本劇以曹操與其僚屬的關係呈現曹操對於權勢永無止盡的追求。《捉刀人》的故事於史有據，《世說新語 容止篇》記載此事。劇中其他情節如左慈戲曹、曹操逼宮等俱見於三國演義及傳統戲曲劇目中。本劇是本於史實而不拘於史實，作者私意揉合這些歷史原料以完成其塑造人物及呈現主題的目的。筆者將從情節、人物及表演藝術三個層面依序論述此劇。

### 一、《捉刀人》之情節結構分析

#### —曹操與崔琰的性格角力

##### （一）歷史事件與作者命意的揉合

###### 第一幕

魏公曹操在眾人簇擁之下登場，隨著幕後歌功頌德的伴唱，曹操沈溺於勝仗的喜悅中。道士左慈突然上殿，以「意念取物」的法術吸引曹操注意。與曹操述及兒時佯裝中風欺騙父親的往事，規勸曹操與他一同歸山求道。曹操以江湖未淨，不可退位，且天命已定於家國性命之上為由拒絕。獻帝駕臨魏公府，曹操僚屬趁機請求獻帝封曹操為王，無能且怯懦的獻帝懾於曹操淫威，慨然封贈。然而，不甘心王權旁落的伏后與太監穆順卻密謀翦除曹操勢力。

###### 第二幕

新魏王宮落成之時，南匈奴遣使來朝，曹操擔心自己「威武有餘，俊秀不足」，恐將見笑於異族；又怕荊軻刺秦王之事重演，屬意由美姿容之崔琰假扮魏王，接見匈奴使臣。楊訓呈賀表於魏王，藉機向曹操進讒言，轉述崔琰的批評之語，曹操猜忌之心頓起，決定讓崔琰喬裝魏王接見使臣，以試探崔琰。崔琰知道曹操主

意已定，大禍即將臨頭而無法閃避，心中驚恐不已。

### 第三幕

華歆侍候魏王與崔琰更衣。崔琰命在刀口、如臨大敵；曹操自比為勇猛的鷄雞，稱讚崔琰的清秀儒雅。大殿之上，崔琰所扮之魏王上座，曹操扮一衛士配刀立於身側。崔琰與南匈奴特使答話，十分妥當。席間，南匈奴副使以挑釁言語對待捉刀之衛士，另有一被伏后收買之衛士欲行刺曹操，皆為機警的崔琰所化解。會後，曹操遣人於南匈奴使臣歸途，刺殺副使；進宮將謀曹之伏后併其娘家、二子一起處死。

### 第四幕

曹操思索個人與天下的關係，魏王與一千僚屬的關係，仍舊十分在意崔琰所言。遣楊訓前往崔府，要崔琰認錯，收回當日話語。崔琰知自己遭小人陷害，已成為魏王的眼中釘，劫數難逃。

### 第五幕

崔琰入獄，曹操幾次遣人開導他，他仍拒不認錯。崔夫人親自請求曹操贖罪，也只落得老母幼子一起還鄉的恩准。崔琰於獄中大徹大悟，方知生存的黑暗與艱難，方知有所堅持的君子不見得比逢迎諂媚的小人來得受歡迎。曹操仍然希望收服崔琰的心，然而崔琰不求活命，昂然以優美剛勁的舞劍姿態走向人生終點。

## （二）以人物性格表徵牽動情節發展

本劇以曹操與崔琰關係的化學變化作為主軸，旨在描寫曹操打造權勢、鞏固權勢的過程。上自獻帝，下至華歆、楊訓等一千僚屬都是他權勢之路的配角與幫襯；而君子崔琰、道士左慈、荀彧幽魂則是他權勢進階之路的阻礙者。

### 1. 曹崔關係之化學變化

#### （1）曹操的猜、忌、試、逼

從曹操與崔琰的關係轉變過程來看，情節發展的層遞也正好是人物性格形塑的過程。以曹操的角度著眼，他對崔琰的態度由「信」轉「疑」，可以如此表示：

一猜

曹崔主線的發展以曹操迷戀崔琰舞劍的姿儀開始，眾人看得目瞪口呆的癡迷之狀，讓曹操臉色一變。權勢高峰的第一特質是：天下之盡善盡美集於一身，無人可以取代這種威望，專美於前。崔琰的美貌與技藝博得眾人眼光，也埋下曹操對他的猜忌。

## 二忌

崔琰訓斥狗腿楊訓的話，傳到曹操耳裡，又被解讀成有「不遜之意」。崔琰對於自己提拔的學生楊訓，不思廉潔自勵，只知觀風察世、浮糜虛偽，藉他所寫的賀表教訓他：「賀表嘛！祝賀喜慶佳事而已，文字何必都如此糜華？」對於楊訓的「順應潮流」，注重實利與實效，崔琰感慨的說了一聲：「時運呵時運，總是會有變化的。」這句話讓多疑的曹操開始感到權勢受到威脅。

## 三試

曹操的懷疑只是一個開端，真正讓曹操視崔琰如芒刺在背而不得不除之而後快的是因為一場「改扮遊戲」的試探。曹操自知其貌不揚。

我這個人，差的就是爹娘給了這付相貌，如今，天子封我為魏王，國中之事處處要我出頭露面，我常常為自己的相貌不夠理想而遺憾呢！

放眼天下，曹操能夠稱王，他在各方面的才能都是一等一的，鮮有人能與之相匹，唯獨容貌上的自卑，使他常常遠遠欣賞、嫉妒崔琰的得天獨厚。崔琰的處境是曹操硬給安排的，他不得不接受這看似有趣，稍一不慎即人頭落地的遊戲。喬裝魏王上殿的他如果表現太好，反而引起曹操的危機感而惹上殺身之禍；表現太差，等於是在異邦面前壞了曹操名聲。這個困境是曹操為了試探崔琰而提出的，卻造成崔琰舉措的兩難。曹操心思曲折是眾人皆知，連一向小心謹慎、熟知魏王好惡的華歆都覺得棘手而冷汗直流。

更衣一幕，曹操與崔琰換裝，華歆侍候。崔琰自比為「魏王砧板上的一塊肉」，魏王則欣賞著自己精心策劃的「傑作」——那個外表偉岸秀美、內心驚惶的美髯公。一句「不要忘其所以」的叮嚀讓崔琰的心越發沈重。

與南匈奴使臣會面的殿上，「魏王」崔琰與「捉刀人」曹操各有目的、各有表現。崔琰行禮如儀，展現「魏王」的氣度風範，當匈奴副使挑釁「捉刀人」，

當衛士意欲行刺曹操時，他以智慧化解曹操的生命危機，還在言語上當眾稱美「捉刀人」，尊其為師。曹操在殿上一直居於觀察者的腳色，他操控著崔琰的表現，也窺伺匈奴使臣的表現。然而他內心對於妖士左慈的疑懼卻使他失了態。

#### 四逼

崔琰的表現並沒有讓曹操對他的「不遜之意」釋懷，反而讓曹操見識到崔琰在外貌上勝過自己，行事的智慧與風範也不輸於他，他的疑慮更深了。他要楊訓去讓崔琰收回那「時運呵時運，總是會有變化的」的混帳話，崔琰不依。崔琰下獄之後，他又三番兩次要華歆去說服崔琰，希望他「低下那顆俊美的頭」。不要做一個「傲世怨謗者」。

曹操終究還是以犧牲舊臣的手法除去威脅者，鞏固了權位。當他起步之時，他可以著眼於才能而廣納賢達之士為己所用，當他一步一步登上權力高峰，連天子也要仰望他的鼻息之時，任何反對的聲音、姿態都是絆腳石而必須消滅。建安十七年，曹丞相改稱魏公，殺了建議他「君子愛人以德，不宜如些稱公」的荀彧；建安二十一年，魏公改稱魏王，當時群臣下跪請求曹操受封魏王，而魏王大有天降大任於斯人之態，因目睹這一切而目瞪口呆，來不及跪下的崔琰，也埋下了禍因。

透過一猜、二忌、三試、四逼的情節推演，層層逼近，曹操鞏固權勢、排擠崔琰的態勢由意念初萌、胚胎成形到具體落實。

### （2）崔琰的驚、疑、明、悟

以崔琰的心理變化視之，他對曹操態度的由熱轉冷，由擁護轉向背離，也正顯現了他正直不阿、廉潔堅毅的天性，他用盡生命去鞏固的是嶄崎磊落的君子典範。從情節結構分析崔琰的心理變化，可以如此表示：

#### 一驚

崔琰雖然是個有道德的人，然而他的觀念並不死板。他以為治天下之道必須文武交替、威德相濟，而時值亂世，必須先以武力征討，待天下平靜之後再施行仁義。正是因為這樣的考量，他盡力協助曹操打天下。然而隨著曹操地位水漲船高，曹操的個人企圖心愈來愈明顯。首先讓崔琰發現曹操的私欲是獻帝懼於曹操勢力龐大，在群臣聯合為曹操封王請命的態勢下，他識時務的封賞曹操。曹操雖然辭受，然而心中卻十分歡喜。一干僚屬的下跪請求之舉，既顯現小人的阿諛，

又加深曹操天降大任於斯人的使命感。崔琰目睹這一幕驚訝不已，一千人臣忘了獻帝的存在，將曹操推向稱王稱帝之路，一個身為漢室臣子的曹操竟然也覬視皇帝，自己得意了起來。曹操對於權勢的貪欲無限，崔琰已是瞧見端倪。

## 二疑

左慈戲曹，提起荀彧，崔琰感嘆荀彧服毒自殺，曹操卻大罵以訛傳訛，說荀彧是病死的。崔琰是知道真相的，曹操的態度讓他警覺伴曹操如伴虎，不得不慎。曹操多疑、猜忌的性格讓崔琰感到無所適從當是由捉刀事件引起的。曹操對於權勢的絕對要求既然已經顯明，荀彧因為阻礙曹操的追求而慘死也是事實。然而崔琰一旦知道曹操的矛頭指向自己，他就有隨時成為祭奠品的心理準備。因為他深知曹操託言貌醜，請他代為接見使臣，表面上是褒他的美姿容，暗地裡可能是嫉妒。

魏王這個人開明就在能承認現實，可糟就糟在承認了以後又不能容忍。

換穿魏王衣裝之時，接見南匈奴使臣之時，崔琰皆以低姿態應對，對於這他從來未曾羨慕的身份，卻被硬加在頭上而覺得無奈。

## 三明

當曹操遣楊訓至崔府，要崔琰收回那句「時運呵時運，總是會有變化的。」崔琰恍然大悟，曹操對自己的誤解與揣測全是因為小人言語搬弄的結果。至此方知，自己是敗在人性良知泯滅。因為人性良知泯滅，「對卑賤的人來說，一切高貴的，寬宏大量的情操，恐怕都是不必要的。」因為人性良知泯滅，像楊訓、華歆這些「一只只求自己生存的蠹蟲」，就輕易地將別人的生命作為趨炎附勢的貢品。而他從忠心耿耿的自己卻身陷囹圄，曲意奉承的小人卻直上青雲的差別際遇中明白「原來那小人，正是偉人們所需要的。」

## 四悟

崔琰從袁紹處投奔曹操，是因為他對魏王的事業——內定風俗，恢復生產；外除邊患，安定中原——抱有希望，並不是為了成就曹操的個人功勳，進爵為王。他所有的努力，卻因為一句直心的話，因為小人作祟，因為曹操掌握天下、四方無敵的權勢慾望而毀於一旦，他看透曹操的為人，看穿曹操的企圖，也領悟到人生究竟是怎麼一回事。

呵！人生的路程漫長而坎坷，不論是痛苦、快樂，不論是貧窮、富貴，都已經是無足輕重的過去了。

在生與死的較量中，無論做了多大的努力求生存，最後還是會輸給死亡。

生存是多麼黑暗，多麼險惡呵！人生就是在這黑暗的崎嶇中通過 他們掙扎，他們搏擊，可最後 還是死亡得到勝利！

因為崔琰勇於接受生存的殘酷考驗，當他受命喬扮魏王時，就已經走在生死邊緣，他小心謹慎的應付，卻還是通不過這道關卡。也正因為他對於死亡的坦然，對於生存卻必須矯飾、扭曲人性以換得利益的不屑，他不願接受曹操開出來的活命條件——認錯，只有慨然赴死。

崔琰以一腔熱血投奔曹操，透過這一驚、二疑、三明、四悟，方知對曹操而言，曹操就是天下，超越、凌駕其上的意圖、言語、行動都是絲毫不允許的。而為了滿足曹操私欲，迫使崔琰改變其風骨也是崔琰辦不到的事。所以他只好以生命向曹操抗議，幕落之時，圓睜雙目的崔琰屍首就是最佳的表示。

## 2. 道士左慈與幽魂荀彧的意念作用

除了以曹操與崔琰的關係發展作為主軸，本劇還雜揉許多副情節。以下將就道士左慈與幽魂荀彧這條情節副線對於人物形塑的功用進行論述。

道士左慈自從邀曹操歸隱山林修行，被曹操拒絕之後，就三番兩次前來戲弄曹操，他的移位、變形幻術讓曹操對他沒輒，卻又因此勃然大怒。左慈出現的目的在他第一次現身魏公府的時候就已明言，他對曹操說：

因為你器宇不凡，貧道有責任引你步入正途。

左慈已預見曹操若不及時激流湧退，他對權勢的慾望愈來愈強烈，將會害人害己。當魏王宮接近完工之時，左慈再度出現指責曹操不該受封，應該牢記當年荀彧的建言。曹操使人追殺左慈，左慈笑言：

今日大王水陸俱備，大宴群臣，所缺之物，貧道為你取來。

曹操配備齊全，所缺者何？就是像荀彧這樣忠言逆耳的賢臣啊！而這些賢臣一個個喪於曹操刀下。此後，荀彧幽魂進駐王宮，以金屬震顫之聲的形式，在曹操耳邊屢屢響起，尤其是在曹操猜忌崔琰，對崔琰心懷不軌的時候。崔琰將自己的處境與荀彧當年的處境類比，也不免向荀彧發出求其護佑的乞求，而此時金屬震顫聲也會響起，伴隨著荀彧的幽靈緩緩而行。

崔琰與荀彧幽靈因為際遇相類而相互感應，他們第一次相通是在崔琰代扮魏王之時，及至崔琰入獄，崔琰知道自己將與荀彧同樣下場。他與華歆論及荀彧當年遭遇時，金屬震顫聲又響起，崔琰也為之精神振奮，彷彿聲氣相孚一般，他大聲背誦荀彧當年勸曹操不宜稱公的建言，感慨荀彧臨死之前焚燒那些奇策密謀。荀彧幽靈彷彿覓得知音，多年冤屈得以平反，金屬震顫聲竟然如泣如訴。當崔琰舞劍自刎時，金屬顫聲轟鳴，同悲同慟。荀彧幽靈雖然沒有軀體行動，沒有言語陳述，然而他以聲音，以心靈感應支援崔琰。擁有共同遭遇、面臨相同難題考驗的這一人一鬼，他們以一致天下為公的態度，以不為名利所役的君子典範，並且以生命的隕落指責曹操天下為私、對權勢趨之若鶩的不仁不義。

左慈笑聲和荀彧幽靈對曹操的作用則大不相同。曹操對於左慈笑聲的來去自如，對於金屬震顫聲的出沒異常，覺得莫名所以而疑神疑鬼、恐懼暗生。會見南匈奴使臣的宴會上，曹操就因此失態。一個晚上，曹操在燈下伏案書寫，熟悉的金屬震顫之聲響起，曹操彷彿看到荀彧的影子，這一晃眼倒引出曹操的一番自白，他對那些有功舊屬的看法是，「治平尚德行，有事賞功能」。而他們只能在「有事」之時建功論賞，於「治平」之世卻毫無人臣德行。他們對曹操的冒犯，表現在他們提出一些不合曹操心意、無法滿足曹操慾望的建言，他們以天下的發展為曹操定位，然而曹操卻是以「我—就是天下」自我定位。

曹操的自白澄清了他的自我定位，也顯現他對這些僚屬的不能釋懷，只能夠有難同當，卻不能有福同享。左慈笑聲和荀彧幽靈的金屬震顫聲往往隨著曹操罪孽的輕重而減緩或加劇，他們是屬於另外一種聲音，有別於一片對曹操頌揚阿諛聲中的另類提醒。然而曹操全然不覺這迭聲敲響的警鐘，他仍以一貫排除異己、將逆言消音的態度，處置忠臣。



左慈笑聲和荀彧幽靈皆是屬於劇作家安排的意念人物，劇作家刻意讓他們，一個不侷限於人的形體，變換自如，另一個既不具人形、也不說話，然而他們抽離人的限制，方能以超然的態度觀看人世。當曹操以其權勢隻手遮天時，天下一片美曹聲，只有他們支持崔琰的有所堅持，只有他們膽敢批評曹操。劇作家非常成功的處理這種來自內心的聲音。當崔琰面對現實環境生存不易的殘酷考驗時，正義的聲音自他心中響起，支持他不屈不撓，為所應為。當曹操一意孤行而錯上加錯時，反對的聲音在他心中形成一種干擾，希望他能夠反省，導向正性的思考。當人們陷入兩難時，常常是一顆心被切割成兩半，各有一個天使與魔鬼為各自的理念搖旗吶喊。如何將這種內心由掙扎到澄澈的過程具體化，本劇就以左慈笑聲和荀彧幽靈做了良好的示範。

## 二、《捉刀人》之人物性格塑造

### ——人類行為的性格決定論

#### （一）「權勢」的虔誠信徒——曹操的偉大與渺小

本劇主要刻畫的對象是曹操。曹操有功於社稷，於亂世之中足食安民，他當然是天下英雄。透過曹操的自我標榜，自我期許，我們知道曹操的功勞與貢獻。加上獻帝怯懦、怕事的庸君形象，兩相對照，曹操絕對是三國時代的偉大人物。然而，曹操並不是完人，他也有人性上的侷限。本劇劇本上的人物介紹，如此描述這一個曹操：

本劇寫他功成名遂，赫赫不可一世之時的一個側面，可嘆他也逃不了自古英雄，那怕最傑出者在這個時刻的悲哀——偉人的渺小弱點往往就在這個時刻顯現——比如他的猜忌之心；比如他「寧我負人，毋人負我」的名言。

因為曹操追求權勢的企圖與野心異於常人，再加上他的智謀、才幹，他能在群雄爭鬥之中稱霸，然而卻也是因為他對權勢、榮耀絕對在我的無可侵犯，使他為了維護權勢而讓人性的陰暗面頻頻作祟。曹操是權勢的化身，也是權勢的奴隸。

曹操願意承認現實，但從不認輸的好強性格在本劇中十分鮮明。他承認自己面貌醜陋不如季珪，但是無法忍受別人傾慕的目光投射在崔琰身上；他雖然以「朋友妻不可戲」的堂皇理由不敢強奪崔琰之妻，然而崔夫人對崔琰的深情與愛意令他嫉妒，曹操自誇沒有得不到的女人，可是他就是征服不了這個烈女。尤有甚者，曹操可以掌控崔琰的生殺大權，可是他就是無法使崔琰「低下那高傲不尋的頭顱」。曹操雖然對於天子封他為王這件事情再三推讓、辭多當少、讓九受一，然而他嘴裡要屬下不得鋪張，卻又對屬下的體己甚是高興。他可以口是心非，求取賢名，然而他無法容忍別人「總想出一頭」的舉動，音色清暢高昂的歌姬雖受寵於曹操，卻因為其音不諧於群體而被曹操揮刀斬去，崔琰也是因為他在一片擁曹聲中的卓犖不群，而頻頻被迫低頭，以示臣服。偉大與渺小同時在曹操身上展現，榮耀的光環與人性的薄劣俱存於曹操身上。

正如劇名《捉刀人》所示，曹操不僅在崔琰代扮魏王接見外國使臣的朝會上，為「魏王」捉刀；他挾天子以令諸侯，也是為獻帝捉刀，代管朝政；甚至於他對崔琰、華歆、荀彧這些重臣，他都自認為他們著想甚多，曹操是為了他們而存在的。「捉刀人」這樣的稱號其實暗示曹操天下一把抓的權力欲與支配欲。凡是扞格其權勢或是不服從其支配者，等於是挑戰曹操的威權，曹操的反擊行動也就是必然的。

## （二）「人格」的光輝典範—崔琰的謙抑與高貴

崔琰、左慈與荀彧幽靈這三個腳色在本劇中是與曹操對立的腳色。崔琰因為天下大業而成為曹操僚屬，然而這兩人的生命格調是大相逕庭的。曹操的人生價值來自於權勢的擁有，崔琰的人生價值來自於生命的揮發。曹操是以天下來成就個人，崔琰是以個人貢獻天下。曹操以才能的觀點出發，他取代無能的獻帝之位似乎沒有不妥，然而崔琰服膺君臣倫理，無法接受曹操越俎代庖的行為。崔琰並沒有因此衝撞曹操，是曹操的猜忌之心主導了這一場遊戲。崔琰、左慈與荀彧幽靈是同一陣線的，他們都知道曹操對於權勢的慾望，未必有利於天下，反而會害了賢良。然而，曹操對權勢的熱眼是無法改變與勸阻的，崔琰的舞劍自刎如同荀彧的服毒自殺，都是必然的終局。

崔琰做為曹操麾下僅存的人性良知，與由華歆領首，鑽營求活的小人們相抗

衡，在勢力上，崔琰雖然孤獨，雖然以高節的質性特立於普遍的混濁之中，然而劇作家安排左慈與荀彧的精神支持與勉勵，讓這三個腳色所代表的君子情操更高貴的展現。相對於曹操以偉大的身份地位，卻在與僚屬的關係中流露其性格的低劣與渺小；崔琰以較為低等的職位，卻在與曹操的對應中演奏出生命壯盛的樂章。

### （三）隨風搖擺的牆頭草——華歆與楊訓

華歆與楊訓在本劇中可做為曹操追求權勢的啦啦隊，他們正是崔琰口中所謂偉人身邊所需要的小人。而這兩個腳色又略有不同。華歆的聰明才智與崔琰相當，然而他們處事的態度卻是截然不同的。華歆能夠一路侍奉曹操而不惹禍上身，自是因為他善於察言觀色、議論持平，總是琢磨清楚曹操的意向之後才接話、回話。他承認他也是個「利慾薰心」的功利主義者，榮華富貴就是他的目標，而曹操正是給予他榮華富貴的衣食父母。

世道就是這般艱難，你不借重於權勢、金錢能成就自身嗎？  
魏王就是我們的意志，我們的依靠。

在德行與功名成就之間，他顯然選擇了後者。

有行之士未必能進取，進取之士未必能有行。

華歆是識時務的俊傑，他懂得調整自己、滿足上司以求生存。曹操需要掌聲，華歆就是那將喝彩與吹捧拿捏的恰到好處的人。這是他能夠依附曹操而直上青雲的天賦。

楊訓則是比華歆略遜一籌。他純粹是個逢迎諂媚的小人面貌，只會拍曹操馬屁，以言語興風造浪。他就是「一只只求生存的蠹蟲」，趨炎附勢卻又格調不高。崔琰、華歆都對他的行徑鄙夷不屑，曹操雖然知道楊訓只是個玩弄伎倆的庸才，然而曹操需要這些通風報信的小人來掌握群臣，曹操的猜忌之心就是這些蠹蟲的氧氣，他們就是靠著這個而活著的。

本劇人物的性格展示遠比情節的構造來得突出，顯現作者是以人為本，歷史情節是為了鋪敘人物的性格而安排的，正如曹操取得權勢的過程不必著墨太多，

然而曹操與權勢近乎學生的關係才是刻畫的重點。毫無疑問的，這是一出悲劇，除了刻意營造的凝重、神秘與威懾的氛圍，也因為劇中人物讓人產生複雜的感情，而「陷在一種意念的矛盾之中」。作者對劇中人物的觀感可以作為其形象塑造的總結<sup>175</sup>。

我喜愛曹操這樣蓬勃的生命意識、為高揚理想信念的堅韌意志力，卻又懼怕他為達目標而不擇手段的那種「惡」；我敬重崔琰那種高尚道德，卻又深為他為維護一個幾乎不值得維護的事物犧牲而惋惜；我厭惡華歆那樣的狡黠人格，可從我們自己身上又常常能找到許多這樣的影子。

北嬰的這一段話揭示了他筆下的人物性格，也揭示了劇中人物之所以動人，在於他們雖然都是處在特定歷史情境的腳色，可是他們是由人性化的因子所組成，同樣的因子也或多或少都存留在我們身上。

### 三、導演功力對《捉刀人》的意蘊捕捉

#### —虛實相生，意象相契

《捉刀人》於 1993 年演出之時，由中國青年藝術劇院國家一級導演林蔭宇所導演，他充分融合戲曲與話劇的特色，形成一種「兼收並蓄、有民族特色的中國學派新戲劇」。他在〈大陸話劇與戲曲的互動與滲透<sup>176</sup>〉一文中提到他對《捉刀人》一劇的幾個處理原則，筆者摘錄如下。

導演林蔭宇借用戲曲中的「空」元素，透過時空的非限定性與自由性，產生「虛實相生、意象契合的美學原則」。《捉刀人》的劇終，當曹操賜死，崔琰憤而舞劍，最後在鬚飛襟騰的激越情調中橫劍自刎。曹操目睹這一切，他圓睜雙目，在一聲撕心裂肺的「崔琰！」中倒地。激越之後的舞台此時益發寂靜，十幾個身著暗紅色長袍，隱於柱後的游魂閃出，包圍曹操，曹操拾起地上的劍，萬分驚恐

<sup>175</sup> 北嬰《捉刀人》隨筆，載於《上海戲劇》，1994 年，004 期。

<sup>176</sup> 發表於《當代》131 期。1998 年 7 月 1 日。

地朝游魂胡亂揮去，游魂散開離去，死去的崔琰也加入游魂的行列，一起向天幕飄移。空曠的舞台只剩曹操一人。曹操目送慘死他劍下的亡魂們一一離去，無力的倚柱垂劍，然而隨著魏王軍歌的響起，他漸漸挺身握劍，繼續昂揚前進。

沒有寫實佈置的舞台空間，正好反映這是一段歷史，而其演劇意涵又是可以跨越時空而直通人心的。幕落之時，「一個空蕩蕩的空間」除了表示故事是「從歷史深處來，又向歷史深處去」，他還留給觀眾無限思考的空間，將是非明昧留給觀眾自己體悟、思索。

對於曹操這一人物，導演讓他「偉」和「孤」，「驚恐害怕」與「挺身持劍」同時並現，犧牲許多百姓及重臣的性命成就他的偉大，而他卻無法與百姓、功臣站在一起；一手血腥製造出來的亡魂寫滿他的罪狀讓他驚恐萬分，然而他還是要拋棄這些情緒，為他的天下、他的大業繼續前進。透過「象」的塑造，人物的「意」完全展現。

游魂則是導演另一個意念的呈現。他用大量的「實」（扮演游魂的演員）來表現「無」——「白骨露於野，千里無雞鳴」、「萬姓以死亡」、「生民百遺一」（曹操《蒿里行》）。這種「無」又表現了「有」——曹操廢皇后、殺重臣、稱魏王的行為是深宮重閣裡帝后君臣、高層政治人物間權力再分配的紛爭，庶民百姓只是這些政治家們爭奪權勢的工具。這是導演所感悟的歷史內涵。

導演運用藝術手法，將戲劇的內涵透過象的表達而具體化，然而此象又不能過於滿、過於足，而失去意蘊深探與外擴的空間。以實傳虛，以虛見實的手法互用，既表達人類心理的複雜路徑，也開啟無限的想像。

## 小結

《捉刀人》以曹操作為權力慾望的象徵，以崔琰作為高貴人格的表率，將歷史事件以保留情節、模糊時空的處理手法，一一嵌入。作者顯現了她的史劇觀——形象飽滿的人物與震撼人心的主題是戲劇的核心所在，為了凸顯人物與呈現主題，歷史事件的任意拼貼並非背離史實，而是使歷史成為有機的運用材料。

本劇的主角雖然是歷史人物，然而對於觀眾而言，那並不是一個發生在古代的故事，那些人並不是只活在舞台上的腳色，因為創作者將歷史劇現代化，將歷

史上的顯赫人物平民化，這就是以戲劇作為探索人類內心世界的那把鎖匙。就像劇中那個同時活在個人慾望與天下聲名中的曹操一樣，他偉大的行為之中也難免流露幾許的渺小，正如我們表面上堂堂正正、理直氣壯的生活中，也難免在某些時刻摻雜著一些卑弱、一些慚怍。無論貧富貴賤，這是人性的共通之處。而《捉刀人》的成功之處就在於它藉由歷史劇處理的其實是人人關心的課題——人性。

## 第二節 權勢與親情的徘徊—京劇《曹操父子》 與話劇《天之驕子》

京劇《曹操父子》與話劇《天之驕子》雖是以不同的戲劇形式表現，然而其著意處理的主題都是曹操在魏王與父親的雙重身份中擺盪，在權勢與親情中的兩難抉擇。本節將分別針對這兩個劇本進行相關論述。

### 一、京劇《曹操父子》

賈璐的《寶刀歌》劇本於 92 年刊載於《劇本》雜誌，93 年以《曹操父子》之名，由天津青年京劇院演出。本劇的歷史時間自曹操破袁紹，居鄴城始，其間曹丕、曹植為爭世子之位明爭暗鬥，至曹操傳位於曹丕、薨於洛陽止。本劇以曹操立世子為主線，由此牽扯出曹操與曹丕、曹植的父子之情，曹操對天下大業的眷戀與盤算，曹丕與曹植的兄弟鬩牆，曹植與甄宓的愛情等支線。以下將從劇情結構、人物形象進行論述。

#### （一）《曹操父子》之情節結構分析

##### —以中心事件導引人物性格特徵

#### 1. 劇情概要——一場權位的爭奪戰

##### 第一場

曹操破袁紹，入主袁紹府。曹操父子三人皆有意於甄宓，而三人遂其目的的方式卻不相同。三人對此事件的態度展現三人性格的差異。曹植與甄宓相見重逢，兩人情投意合，擬再續前情。然而曹植顧及甄宓感受，並沒有以情相逼。他展現謙謙君子的風範，份際之中又帶有體貼深情。

如今她驚巨變、芳心亂，  
正需我憐香護花做雕欄。  
怎能夠趁人之危求歡愉？  
生出這非份之想應羞慚。  
且止步，休莽亂，  
待到她痛定神安玉體健，  
俺再來濃情軟語慰嬋娟。

曹操派人以百辟刀守住袁府，閒雜人等不准進入，他的目的當然也是垂涎甄宓的美色，欲據為己有。

忙裡偷閒離軍帳，  
來會會舉世無儔的美姣娘  
莫笑俺年過半百又發少年狂  
莫笑俺華髮上頭又歌好速章  
幾十年南爭北戰東殺西擋，  
辜負了風流逞情的好時光。  
雖說建功立業在疆場，  
大英雄未必無有兒女情腸。  
人生一世功名當建風流也要享，  
找一個可人兒以娛榆桑。

而曹丕明知三弟有情、父相有意，他還是利用時間優勢，利用他對人性的瞭解，硬要得到甄宓：

人生豔遇能有幾？當取不取後悔煞。  
趁此時父未明言先下手，一旦木已成舟，  
憑父相的為人，也斷不會為一女子讓天下人恥笑。

事發之後，三人的反應各異。曹操先是大怒，然而為了顧全名聲，也只能「忍痛割愛信馬由韁」，縱然心裡是「一陣酸處一陣涼」，然而曹操畢竟有大將之風，權宜將甄宓許配給曹丕。一來避免父子反目，二來以杜天下悠悠之口。而曹植知道愛人成了嫂嫂，怨天不公、怨人無情。由此可見曹植的率真性情，曹丕的深諳父性與心機深沈、行事狠準，曹操則是個理智的人，他的做人標準正如他對失戀



兒子的教誨：「大丈夫當以事業、功名為重，可不能沈溺於兒女之情，而失態喪志、戚戚於心哪！」。

## 第二場

曹魏欲出兵攻孫、劉，曹操以百辟刀作為象徵，將帶兵大權交由曹植。曹操展現對曹植的殷切期許與疼愛：

我就是要讓天下人看看，我的子建馬上擊強虜，馬下精詩書，  
頗有為父之風也。

他於出征前傳授個人經驗，提醒曹植要軍紀嚴明，厚愛百姓，不恥下問，博採眾議，還針對子建太過詩情畫意的毛病，提醒他「做主帥任比山重應節酒，兩軍陣事控僊少賦詩章」。然而即使曹操對曹植信心滿滿，他還是沒對世子之位鬆口。縱然楊修意識到曹操的授權將不利於曹植，然而曹丕心懷鬼胎的推波助瀾，使事情已如待發之弦。喜見後繼有人的曹操沒想到，一心代父出征、立功沙場的曹植也沒想到，一場陰謀正在計較王位的曹丕心中醞釀。

## 第三場

曹兵「不許酗酒、不許賭錢。貽誤軍機、開刀問斬！」之言拉開序幕，聲猶在爾，而曹植卻在曹丕的設計下，一步步走向這個陷阱。曹丕以兄弟之情勸酒，單純如曹植，陷入幼年的相依之情中，曹丕雖然也因曹植的真情告白而激起一點感情，然而他很快回到現實，回歸到自己的計畫裡。「更鼓聲聲摧人緊，我焉能優柔寡斷效婦孺！」被曹丕逼迫成為謀害曹植之共犯的甄宓，一出場敬酒，將微醺的曹植推向幻覺的高峰。曹植的失態，解了他好不容易得來的征虜將軍之職，也讓他從此失去父親關愛的眼神。曹操雖心痛於曹植的不知自愛，然而知子莫若父，他馬上將矛頭指向佯醉的曹丕。曹丕爭奪權位的野心昭然若揭，曹植則是一廂情願的順著感覺走，在感情在功名上俱是如此。而曹操則一直是個清醒的人，他熟知二子的個性，他知道天下大業必須在曹家手上延續，這試探的過程永無休止。

## 第四場

曹操吃了敗仗，激起了他「眼見得大業未竟人先老，我已是瓦上之霜風前燈。人已老，業未竟，英雄暮年更孤零」的淒涼之感，對於權力的轉移也更顯的急迫，

再加上曹丕、曹植的爭端愈演愈烈，結果愈晚揭曉，對雙方所造成的傷害愈深，這又增添了曹操的負荷。曹操的兩難來自「家事國事天下事紛紛擾擾集心胸」，對於曹植的書生本性，曹操怕他難以與天下群雄相爭而將曹魏天下斷送；對於曹丕的果敢沈雄、殺伐專斷，雖然有利於得天下，卻可能因此同室操戈、手足相殘。在這猶豫的當頭，曹操又進行了一次試探。以獻帝與伏后下密詔之事徵詢曹氏兄弟的意見。曹彰發兵擒王之見魯莽，曹植無兵、無權之見迂腐，而曹丕殿後發言已經取得觀察曹操反應的優勢，再加上他的機謀，一句「殺皇后，誅國丈，以清君側」已合曹操心意，以親生妹妹充後宮之虛則顯現曹丕不顧人情、權位第一的企圖與機謀。曹丕此舉已讓他緩步踏上世子之階。而曹植雖然得到父親無言的疼惜，卻離繼承之路愈來愈遠。

### 第五場

經過兩次的明探，曹操仍不放心，還是常常權衡著曹丕與曹植。一場暗處偷聽，讓兩兄弟各明其志、各抒心懷，也讓曹操的決定又向前一步。曹植仍然秉持儒生志向，以聖賢君自許，曹丕則理智的分析天下客觀形勢與曹植的性情相抵觸：

值此天下擾攘、弱肉強食之時，你能縱橫捭闔，翦滅群雄，一統天下？

一旦時機成熟，你能順應天時，改天換地，建一代帝王之業？

曹丕進一步針對曹植的優點，懇切地勉勵他「你文可比班、馬，才可追屈、宋，本該專心於文章知識，以成就萬古不朽之名。」當然他也不忘就兩人性格沈著與爛漫的差異，警告曹植：「你就是爭，也爭不過為兄！」曹丕軟硬兼施，從天下的層面、從個人質性的層面分析，這段精闢的論述讓側耳傾聽的曹操心有所決：

子桓他字字句句中肯講，  
論見識論謀略他比老夫強。  
讓子桓繼老夫大業有望。

這一暗訪讓曹丕、曹植的特質差異更明顯浮現，而曹操對權力延續的考量點也明白顯示。

### 第六場

曹操心中已經有底，對於「生不逢時」，只適合在太平盛世擔任賢君的曹植，

他以父親親情相慰：

非是父無情，非是兒無能，  
非是父賢愚不分，非是兒不精不誠。  
皆只為世事多艱風險浪凶，難容你忠厚心、真性情，  
漂搖的船兒你難駕難撐。  
兒以後要善於自保自重，守本分，息紛爭，多讀書，勤筆耕，  
用詩章矗起你萬古之名。

曹操有血性的一面，這是他欣賞子建之處，子建的真性情觸動曹操內心的溫柔情懷，這份柔情由於長年征戰而潛藏，只有在與卞后（阿慧）傾訴衷情時才流露。然而曹操是清醒的，他知道曹丕不仁，正足以殺出一片天。

劇情並沒有因為曹操心中的了然而定案。曹丕再次展現「先下手為強」的快狠作風，他的逼宮之舉製造最後的一波高潮，一個甄宓展現曹操父子三人的性格特徵，一碗「千金追風湯」也引發三人不同的反應。曹植願意以身試藥，曹丕以藥掩飾弑父之心，曹操則是心知肚明，「一死一生真情現，熱浪滾胸淚欲潛」。以父親的身份，以做人的修為，他愛植惡丕；以魏王的身份，以權力延續的最高可能性，他擇丕棄植。於是曹操從曹丕惡劣的行為中見識到他為了權力而一切道德皆可拋的徹底擁抱，他將毒藥傾倒於地，冊封曹丕為魏國太子。然而一把做出賜刀的動作，卻噙（口郎）落地的百辟刀顯現曹操心中的不能圓滿。

## 2. 以中心事件導引人物性格特徵

本劇是曹丕與曹植的權位爭奪戰，作者以這幾個中心事件做為戲劇的主要情節，作為各個場次依序鋪敘的核心——搶奪甄宓、爭擁兵權、密詔之議、曹丕與曹植論天下情勢、千金追風湯。透過這幾個中心事件，曹操父子三人不同的處置方式和議論角度，顯現三人的性格特質。如搶奪甄宓事件，透露三個人相異的愛情觀：曹植是至情至性、天真爛漫的人；曹丕把愛情（女人）視為個人擁有的財產；曹操則是以美人為閒餘玩伴。密詔之議，曹植的策略中帶有強烈的儒家忠君思想，因此他主張罷兵權以取信於漢獻帝；曹丕則認為不能讓這一干閹逆得逞，也不能讓懦弱的漢獻帝得勢，主張逼宮反擊。一碗千金追風湯，曹植以身試藥，骨肉真情流露；曹丕卻為了得天下而人倫罔顧、六親不認。劇作家利用對於同一事件的不同反應來刻畫人物性格，情節安置的目的不在於情節本身，而是透過情節製造問題，讓劇中人物各憑本事、各依質性去解決、回答。

## （二）《曹操父子》之人物性格塑造

### —以情節鋪敘為塑造人物的手段

#### 1. 由情節安排塑造人物

一出緊緊抓住觀眾的戲劇，高潮迭起是最重要的關鍵。而高潮不但是以重要事件安排一個局，並且讓劇中腳色置身於這個局，從他們脫困的態度顯現其性格特質。

第一場的甄宓爭奪戰其實是曹丕、曹植兄弟百辟刀爭奪戰的先聲。美女與權位都是慾望的追求與滿足，也是曹操父子三人的共性。然而，曹植的「真」不敵曹丕的「霸」，曹操的「全」又成就了曹丕的「得」。三人的同質性與異質性同時顯現。

第二場曹操封曹植為征虜將軍，曹植情場失意、戰場得意，表面上看起來是「失之東隅，收之桑榆」，暗地裡是即將「因福得禍」。第二場對曹操、曹植而言都是軍容盛大、意氣風發的姿態，曹操欣見後繼有人與曹植獲得父相賞識的喜悅是戲劇的表層，而曹丕蓄勢反擊的陰謀算計是本場的暗流。曹丕明著擁護曹植立功，暗地裡卻埋下第三場陷害曹植的伏筆。

第三場是鋪陳曹丕與曹植的心性、質地不同，互訴心曲雖然也讓兄弟二人短暫擁抱，然而曹丕還是將曹植從高處拉下。曹操於此展現的仍是一貫的明智與清醒。他看見曹植為情所役的不能自己，與縱橫天下的情感兩放，兩種情態的扞格不入；他也看見曹丕奉權位、奉天下為第一，以所有的智力、感情投入的義無反顧。

第四場的曹操夫妻敘話是一淡筆，展現曹操真性情的一面，這是曹操與曹植相契合的一面，屬於個人內在質性的部分。曹操對兒子的二度試探，其結果則展現曹丕的沈著專斷，這是曹操與曹丕相同的特徵，屬於對外的擴張。曹植與曹丕的區分已經使曹操對於繼承人選了然於心。

第五場則是為了強化曹操的心意而於曹植、曹丕的異質性上再做鋪敘、反差

對比。觀眾已知曹操對於二子的不同處置態度：希望曹植贏得千古文名，曹丕則延續魏國國祚。

本劇的結局高潮是作者神來之筆，是對曹操的深度刻畫。一碗意在王者之位的「千金追風湯」，按常理推斷，曹操應該殺了忤逆的不孝子，但是為了曹家的天下，他選擇為曹丕的不孝之舉掩飾，希冀曹丕發揚曹操功業，改天換地。這一場百辟刀爭奪戰總算落幕，然而刀沒直接落在曹丕手裡，顯現曹操的一代豐功偉業是無人能繼的。這一幕顯現曹操對於權力必須下放、移轉，卻又沒有完人出現的無奈。

在這場權力的角力中，曹丕與曹植兄弟二人猶如翹翹板的兩端，為了權力只能一上一下，沒有合作、平衡的可能。曹操作為權力的中心，他心中的擺盪也隨著兩個兒子上上下下。主題事件造就情節高潮，而人物在主題事件中的並立、對比、反襯，則凸顯出彼此之間的同質性與異質性。

## 2. 由矛盾趨向一致的曹操性格發展

這出戲裡的曹操性格是從矛盾、衝突而趨向於一致、完整。透過現實的摩擦、世事的變化，將曹操心裡的價值觀、性格重點引發，加以琢磨，然後成形。亦即人的性格是在行為中具體化，經過行為反作用力的回饋，加以調整、修正，而形成最後的性格式樣。因此，90年代的劇作家在創造人物時，其重點在於著意呈現人物的性格，而此性格使其行為於任何的挑戰中都合理，有脈絡可循。以本劇的曹操為例，賈璐以天上的明月比擬他心中傾慕的曹操：

老實說，我在創作《寶刀歌》時，時常縈繞心頭的，是天上那個月亮，那個有時朦朧、有時皎潔，有時如玉盤之盈、有時似銀鉤之缺，看似平滑如鏡、時為凹凸如陵的月亮。這，大概就是我心目中的曹操。<sup>177</sup>

賈璐這段話說明他塑造曹操的基調，曹操當然是個值得敬佩的人，在漢末那樣的亂世，馬上擊強虜、馬下精詩書的文武全才能有多少人？能夠在群雄之中獨霸中原的又有幾人？然而即使勇武、睿智如曹孟德，他的人生並不一定就是光明喜劇。作者選擇擇立世子這件事來反映曹操的磨難與兩難。

---

<sup>177</sup> 賈璐 哦，我心中那個月亮——《寶刀歌》創作亂談。《劇本》，1993年第006期。

本劇的曹操展現下列特質：

### (1) 曹操是個非常之人。

作者對曹操的擁戴是隱藏在事件與人物的背後。曹操的「不凡」來自於他與別人面對相同的難題時，他的處置往往超越常人。甄宓事件，他壓抑怒氣成全曹丕；敗戰之時，他「喜怒不形於色」、「宰相肚裡能撐船」；冊封世子之事，他一探再探，以才分配其所。他善於觀察時勢，謀定而後動，卻又能在變化的風雲中，與時俱移。這種靈活與彈性展現其絕倫智慧。而曹丕與曹植，一個遺傳了他的果敢專斷，一個繼承了他的風流文采，雖說是青出於藍，卻又無法兼而得之，反襯出曹操的「全人發展」。

### (2) 曹操對「才」的辨析

曹操曾經頒佈《求賢令》與《求逸才令》，廣召天下能人。《求逸才令》透露了曹操唯才是舉的最高原則。

今天下得無有至德之人放在民間，及果擁不顧，臨敵力戰；若文俗之吏，高才異質，或堪為將守；負污辱之名，見笑之行，或不仁不孝，而有治國用兵之術，其各舉所知，勿有所遺。

曹操衝破儒家選才的道德藩籬，從功利主義的觀點出發，「管他黑貓、白貓，只要會抓老鼠的就是好貓。」同樣的，選擇世子的考量點也很純粹，誰能在亂世之中稱起曹家一片天，誰就是當然的繼承人。曹丕屢屢冒犯曹操，與強者爭奪，雖是不孝之舉，然而這也顯現他企圖心強、手段兇狠、不畏強敵的特質，在一片殺伐之聲中他是很容易取得權勢地位的。

因此，即使作為一個父親，他不喜歡曹丕的冷酷無情、無父子之慈、無兄弟之愛，作為一個創業者，他知道將一生打拼的江山交給曹丕，絕不會斷送在他的手裡。曹操對曹丕、曹植的安排顯現其知人善任的本領。曹丕有鞏固權力、捍衛江山的本錢，就讓他繼位為王；曹植有吟詩做賦的天分，就讓他以文章傳世。為人父的苦心與為人君的深謀遠慮交織，形成曹操的最後決定。

### (3) 以天下為重的理性思維

正如百辟刀的象徵一般，曹操正是權力的象徵。賈璐說他是「吾愛親情，然而吾更愛權力。」垂垂老矣之時，他仍希望權力透過子嗣綿延無盡，這是歷史上所有君王的願望。正因為這樣的願望，受權力支配、執迷於權力的曹操在繼承人的選擇上反覆思索、權衡、比較；正因為對權力的渴望，曹丕與曹植明爭暗鬥，相煎相熬。而當我們一路隨著曹操觀察、試探，最後傳位子桓的決定漸漸明朗時，擺在眼前的是曹丕與曹植的各有姿態、各得其所，還有曹操最重要的價值觀—天下、權力。對曹操而言，天下是最重要的，要找出能維護天下的人選，其他的忠孝仁義道德皆是其次又其次了。

劇中的曹操「始終是清醒的」。再一次的反映，人生即使有許多衝突、矛盾、考驗，即使有某些令人動容、為之心折的感情片段，然而，身為魏王，他之所以能馳騁天下，就是因為他以天下為最大的任務、最終的依歸，任何感情的曲折都無損其以天下為務的理智思維。這樣的理性思維貫串其一生，尤其是在冊封太子這個關鍵事件上，曹操又一次完美展現這樣的理性思維。

## 二、話劇《天之驕子》

郭啟宏的四幕話劇《天之驕子》發表於 95 年的《中國作家》，同年由北京人藝演出。這齣戲與《寶刀歌》有異曲同工之妙，講的都是曹操父子三人的權力較量，曹操雖僅出現於第一幕和第四幕，然而其形象鮮明。以下將先就情節結構、人物形象進行交叉討論；而郭啟宏應台灣劇團演出的請求，親自將話劇本改編為京劇本，透過兩個版本的比較，劇作家的創作意識將更清楚的展現。

### (一)《天之驕子》之情節結構分析與人物形塑

本劇的曹操在第一場是一個六十歲的生病老人，他的表相老態龍鍾、聲音沈鬱。他已經意識到自己去日無多，對一生的爭鬥開始自嘲起來，懷疑自己當年老驥伏櫪的豪情也只是紙上的意氣，經不起歲月的摧折。

可悲啊！這自欺欺人的豪邁！可憐啊！這無可奈何的自慰！

什麼志在千里，什麼壯心不已！暮年就是暮年，老驥就是老驥。

人生如同朝露，誰都要死！瞞天過海，偷樑換柱，巧取豪奪，爾虞我詐——普天下權位的爭鬥，說到底是壽命的較量啊！

人之將死，其言也善。這一個曹操迥異於舞台上其他的曹操，他充滿對人生的感慨與了悟，他不像是個握有大權的君王，倒像是尋常的老祖父。走過人生一回，在即將告別人間的前夕，回顧自己一生，充滿對個人所作所為的反省與感觸，充滿對生命無情、難以延續的無奈與依戀。

曹操固一世之雄，他敢作敢當，為了得天下，仁義道德皆可放，那種叱吒風雲、無人能抵的豪傑姿態還在人們的腦海裡活現；他於亂世中奠定曹魏江山的基礎，這樣的豐功偉業還在人們腦海盤旋。然而曹操卻知道自己終究還是要輸，還是無法掌握所有的事情。他知道冥冥之中有一隻「推手」在幕後操控著人類的棋局。

即使活到一百二，我也還是打不贏自己。

我不相信上蒼宿命，可到頭來我還是接受了上蒼的安排。

他對自己行為與議論的不能合一，更顯出他的無力感，他不是真的能不顧一切的隨心所欲，他是被他所貪戀的權力給奴役、駕馭了。因此他稱魏王、加九錫，就是不敢稱帝；他雖然倨傲、狂妄的說「寧可我負天下人，不可天下人負我」，也還是謹慎的顧慮自己的名聲，不敢為天下笑。就連想要得到甄宓這個美女，他也不敢將這好色的心意明白言講。

曹操反省自己一生，在生命結束那一天來臨之前，他還是必須將他的權力、功業託付給兒子，「指望曹魏江山子子孫孫千秋萬代」。本劇中的曹操並沒有刻畫曹操在選擇繼承人一事上的猶豫，此時的曹操已經做好決定。曹操對於人性的瞭若指掌，對於人情世故的洞察與練達，他知道曹丕是不二人選，然而由曹操與曹植的對話可以清楚知道曹操的理由。他對曹植說：

假話若是假得叫人愛聽，至少不算廢話。



以真話為人，是君子；以真話為帝王，是蠢驢。

曹植天性仁厚，不懂得運用權術，不知道如何活用真話、假話。他雖然聰慧，可就是被那些道德原則給束縛住了，所以他難以「越出成規，違背古訓」，而處於亂世，天下一盤散沙、無所遵循，是無法依常規運轉、依邏輯取得政權的。更令曹操憂心的是曹植身邊的幕僚個個是人才，而曹植卻沒有強勢的主導能力。曹操一句「我駕馭別人，你卻被別人駕馭。」說明曹植是不適任的，也說出曹操不能讓江山落入外姓之手這樣的情形，有一點點的可能性發生。於是在幕後「因為你不是我」的曹操聲音中，在「太子傳命」、「魏王傳旨」、「大魏皇帝傳詔」的太監宣讀聲中，曹植的情緒由號哭轉向愕然、頹然，看著權力離他步步遠去。而曹操則是完成了他傳承的任務。

本劇第二幕、第三幕著力刻畫曹丕與曹植之間的鬥爭，其間有「一奶同胞」的手足情深，也有權力遊戲下的六親不認。第四幕，曹丕毒死曹彰、賜死甄宓、處死阿鸞之後，他正準備除去對他威脅最深的曹植。曹植的七步成詩，兄弟之間的血緣親情在權力的網下，是那麼的微不足道，血緣關係非但不是晉升的利器，反而招致殺身之禍。他的憤慨、不平使他猛然跪地、仰天痛呼。曹操的鬼魂卻於此時出現，徘徊在漳河七十二疑塚之間。

第四幕是作者建構本劇的精心之處。他另闢一個時空，讓大家把心中的不滿和疑問當場對質與求解。曹植當初沒聽懂曹操對他的個性的分析，他仍然執迷於那個他做不來的王位，惹得哥哥相忌，曹操此時鼓勵他：「當詩人吧！何必當帝王！」而這也是曹操於第一幕對曹植的勸誡。他在第一幕稱頌曹植文采、誅楊修點醒曹植太過相信別人的弱點，贈阿鸞與曹植，一來是彌補他情感上的失落，二來是藉助阿鸞的陪伴，讓曹植投身文學世界，遠離政治的風暴圈。然而，曹操極力避免的同室操戈還是發生了。曹植質疑父親猶豫的性格一手釀成兄弟鬩牆的禍因，曹操說：

凡事都需要比較，判斷、抉擇！

我是萬里長江，能不一千里有一處彎曲嗎？

曹操已經盡最大力量深謀遠慮，巧心安排，卻還是無力阻擋兄弟相殘的慘劇發

生。曹植的「七步成詩」與曹丕的「反七步詩」相較，正顯現出兩人的差異。一個重感情、一個眼裡只有大魏江山。

煮豆燃豆其，漉豉以為汁，其在釜下燃，豆在釜中泣。本是同根生，相煎何太急！（曹植）

煮豆燃豆其，漉豉以為汁。其成草木灰，豆上美酒席。正是同根生，焚身何足惜！（曹丕）

這兩首詩區別兄弟二人的材質、稟性皆異，正因為如此，曹操才會再度重申他的用人理論：

可以做樑的做樑，可以做柱的做柱，不能做樑做柱的可以做柴燒！

作者藉曹操之口表達他對人們「各安其位」的體悟。

雖然袁氏兄弟失和、同室操戈的戲碼於曹家兄弟身上重演，然而此時曹操除了有一份宿命難逃的感慨之外，他還有一份灑脫。曾經掌握整個天下的他，如今以戲外旁觀者的姿態看著戲內的俗人不知所由的爭鬥、為權力所擺佈而導致生命一個一個的損耗。他瀟灑的說：

人世間不過是個小小的茶亭，四面皆空，兩頭是路，坐片刻不分你我，喝一杯各自西東。

天地本來就是個大墳頭！在裡面的不是已死的人，就是未死的鬼。

作者虛擬了這樣的終局，讓曾經身為權力中心的曹操，最是眷戀權力的曹操，當他不再是權力的符號時，他看著子嗣爭先恐後披上權力的符號，看著權力腐蝕人心，看著權力一手導演這一場血腥。作者將此劇提升到人生哲理的層次，人世間一切紛擾都將臣服於大家共同的終點——生命的死亡。既然如此，任憑皇帝的寶座多麼令人目眩神迷，任憑權力多麼的華麗，他仍然隨著有限生命而難以永恆。「已死的人」、「未死的鬼」都是被不知名的力量所操控，而這個力量是什麼？

是人的慾望與貪念。

對曹操父子三人而言，這不知名的力量就是權力的誘惑。在權力的強光照射之下，曹植看不見自身的優點，看不見自己在政治上的低能；在權力的強光照射之下，曹丕感覺不到人間情愛，感覺不到仁義道德；在權力的強光照射之下，曹操臨死還是不忘為一生的心血找一個管理者、繼承人。正如安遜所言：「從這裡我們看到人性在權力扭曲下的沈重的低泣，他在帝王身上，也像在普通臣民身上一樣驚心動魄。」<sup>178</sup>

作者在本劇結尾也對權力與文章作了比較。他安排詩魂前來引導曹植，詩魂的形象宛如甄宓與阿鸞的化身，詩魂代表曹植最珍貴的稟賦——對人的深情與風流文采，正因為如此，曹植方能為其所吸引，頓時明白未來的方向：

仰流光其灼灼兮，  
慕永恆之精靈。  
悵舊我其將逝兮，  
樂新我之方生！

郭啟宏的這一個曹操給人完全不一樣的清新感受。年輕時候的他嚮往的是

在老家玉山之下，珠水之濱，蓋上十幾間房，白雲松風，清  
波細漣，春夏讀書，秋冬狩獵。

後來卻因為亂世四起，受朝廷徵召而一路踏上仕途。人生在此轉了一個大彎，直到他成為一個沒有形體的鬼魂，他才回復昔日那種快意自然。他擁有一種世事洞明、人情練達的睿智，又有一種「百花叢裡過，一葉不沾身」的適然與放空。作者將開解的任務編派給曾經是權力的角逐者、擁護者的曹操，由他來說明人應該恰如其份、適得其所，由他來嘲笑世人凡事不需太計較、太執著，不過是片刻光陰的偶然相會，何必弄得劍拔弩張、焦頭爛額，還導致短短人生苦不堪言、寢食難安？

作者巧心安排的結局，雖然帶有「勸世」的況味，然而也展現他的命意所在。他以曹氏父子的故事敷演一出權力爭奪史，讓觀眾得見人性在權力下的掙扎，最

---

<sup>178</sup> 安遜 鼎 椅子 人性——評《天之驕子》。收於《中國戲劇》1995年6月號。

後又盪出一筆說：人生不過爾爾！他讓曹操承載這樣一個豁達老人的腳色，是極大膽的揣測與嘗試，曹操向來被視為與天下一體，是權力的連體嬰，如今要他來顛覆權力的價值，在邏輯性上來說，是具有很大的說服力的。

## （二）話劇本與京劇本的對照

### —劇作家創作意識的深度展現

《天之驕子》原是個話劇劇本。1999年12月，郭啟宏應台灣國立國光劇團的演出請求，將劇本改為京劇的形式，共分六場，更名為《繡虎》。以兩個劇本相較，劇情內容大致相同，然而透過戲劇形式的轉移，作者的命意更加凸顯，筆者試論述如下：

#### 1. 以唱段作為情感深化的手段

話劇中必須以大量自白、對話表現的人物內心情狀或思想，於戲曲中簡鍊成唱詞。使得敘事俐落簡明，而可以將時間挪做抒情之用。如話劇中在第一幕以大段的曹植自述、與卞后答話呈現曹植的文采斐然與斬門官出北門的意氣自豪。至京劇中則由幾句唱詞概括一切。為了腳色「均勞逸」的考慮，話劇中的甄宓鮮少抒情，至京劇則增添幾段唱辭，著重與曹植的兩情相依。想必是基於藝術層次的考慮，於思想內容的貢獻較少。

#### 2. 劇終哲思的完整呈現

戲曲的第六場等同於話劇裡的第五幕尾聲。同樣是處於另一時空，然而在話劇中只有曹操父子三人的對話與辯論，戲曲裡卻讓所有的腳色一一上場，曹操像個局外的觀眾，一一評論著這些腳色在「人生」這出戲裡的表現。曹丕是個青出於藍而甚於藍的帝王料子，將曹操遺留的大業發揮至極致；曹植把天下的才氣都佔了，理當一個千古詩人；那甄氏對自己的一生縱有百般無奈與委屈，曹操還是一句「冥冥中自有定數」；狗腿的灌均也來湊熱鬧，曹操以一輩子卡著脖子逮魚的「魚鷹」來比擬他；至於阿鸞呢？曹操把天下留給曹丕去經營，他留給曹植一個阿鸞，希望她能帶領曹植、扶助曹植，所以他說她是「一把大火，熊熊燃燒，光焰無際」。

經過改編之後的第六場，顯然將那個了知一切的曹操塑造的更完善。當他在世之時，縱然掌握權力，卻還是不敵生命的消長，如今他以超然姿態看著這些癡情男女，各有所執、各有所惑，也都承受各自的痛苦或命運。作者的命意更清楚呈現：

(1) 人生只是一齣戲，強取豪奪到生命的終點還是一場兩手空空。

(2) 各安其位的人才觀。

就像劇中曹操可以以一句話分別總結各個腳色的功能，每個人都有自己的腳色，都有自己的路，要認識自我，各安其份。該以千古文章留名青史者，就不要妄想以帝王之尊榮傳於後世；注定無法與所愛偕老的甄宓，只能做一朵改栽於曹門的袁門花，只能做一顆權力爭奪下的棋子，不要妄想人生還能有什麼如果，還能有什麼幸福好想望的。

### 3. 曹操人鬼形象的聯繫

於話劇中，第一幕的曹操和第四幕的曹操雖然一個是人、一個是鬼，然而倘若經過死亡關卡，就能對人生了悟而衍生諸多哲理，這樣的交代未免顯得薄弱與跳躍。曹操的徹悟一定是奠基在他作為人時的某些思維上，經過權力的釋放與鬆脫，讓他這些思維由一端而發展成全面。從話劇中找尋曹操人、曹操鬼的共性連結，可以發現：

(1) 他對曹植與曹丕，一個文壇稱霸，一個天下稱帝的評價始終如一。

(2) 對於人生總有盡頭的必然結果，曹操雖然能夠領略，卻還是眷戀生命及生命中的權力滋味。他雖然開始感覺宿命的可怖，卻還是希望能夠人定勝天。此處雖然隱約透露曹操的人生感慨與對生命的省思，然而距離真正的釋懷與放下還有很大的落差。

而在戲曲中，曹操人鬼形象的聯繫遠比話劇來得緊密，在形象的承接上比較順當。因為作者在話劇的基礎上，又增添了曹操對世事變遷乃自然法則的體悟。

身後事，陵遷谷變誰能料？  
好物從來不堅牢。

曹操還是在能力所及的範圍之內作了最大努力，希望籠罩心頭的袁氏陰影不會成真，然而他已經有讓一切順其自然，其結果未必操之在我這樣的心理準

備。以此觀之，曹操靈魂能夠看破這一切的局，靜觀自在，就非常的順理成章。

## 小結

《曹操父子》與《天之驕子》都以曹操傳位做為戲劇開展的核心事件。透過這種傳承顯現的是曹操對於權位的戀棧，希冀透過父死子繼，以永保曹魏江山，留名青史的方式延續個人有限的生命。這兩齣戲都清楚呈現曹氏父子三人各自的性格特徵，而曹操公私分明、感情與理智交互運用而毫不衝突的處事原則尤其讓人印象深刻。曹操私心疼愛的是曹植，因為他的才氣、他的真性情；然而足以及在詭譎的世局之中守護曹魏江山的卻是性格暴戾、狡詐的曹丕。曹操因為愛惜曹植而讓他遠離政治圈，因為曹魏的天下大業而傳位與曹丕，這是曹操明智的處置。而透過曹操對於兩個兒子一連串的試驗過程，表面上是為了繼位人選所做的一切考量，實質上這過程也反映了曹操的感情與理智由衝突、交戰，以至於和解、取得共識的過程。

曹操的權力慾望是支配他一生的主要力量，這是《曹操父子》與《天之驕子》的共同主題。選擇世子的課題何以如此繁瑣、艱難？因為這樣一個選擇攸關曹操的權望是否能跨越時間、生命的限制而達到永恆不滅？《曹操父子》裡的曹操帶著莫大的痛苦（曹丕心中只有江山，沒有親情）將王位傳給曹丕，為了顧全他一手打造的大業，他接受親情泯滅、人性罔顧的曹丕作為繼承人。這一個曹操是權勢的忠貞信徒，一切的感情、人性在權勢的光環之下都將顯得微不足道。《天之驕子》裡的曹操雖然也做了同樣的選擇，然而作者於劇終安排曹操以旁觀者的身份再度出現，說明這一切強取豪奪的可笑之至，終究是無法戰勝年壽有時而盡的必然限制。

### 第三節 曹操多元形象的打造

#### 一、《捉放曹》又一章——京劇《曹操與陳宮》

《曹操與陳宮》是陳亞先的曹操系列之一。京戲中有《捉放曹》一出，劇情演曹操被中牟縣令陳宮的捕頭所獲，押解至衙門受審開始，曹操巧言遊說陳宮與他一起逃亡，廣召天下英雄討伐董卓。途中遇曹父故交呂伯奢，呂伯奢好意留宿二人，殺畜設酒備宴，曹操卻懷疑磨刀霍霍是為了縛己報官，下手殺了呂氏全家。陳宮驚見曹操衝動而殘忍的行為，不願與他同行，留下諷詩一首，分道而去。

《曹操與陳宮》在情節上僅於第一幕呂家莊保留《捉放曹》的情節，第二幕白門樓，陳宮棄曹而去之後也確實投在呂布門下，曹陳故舊曾經對決於白門樓。第三幕華容道，第四幕銅雀臺，第五幕始建殿，雖然各有史實基礎，然而這三幕中曹操與陳宮的重逢都是作者虛構的。正如劇名所示，這是一出老生與淨腳的對兒戲，曹操和陳宮是劇中最主要的兩大靈魂。依據陳亞先做劇一向是主題清楚、人物性格鮮明，延續他的「碰撞理論」，曹操和陳宮這兩個截然不同、生命不同調的人，他們產生衝突是必然的，然而又因為對方身上有某些自己未曾擁有的特質，基於缺者求補的心態，他們又深深牽掛彼此。由於本劇人物形象鮮明，基於人物的性格特性而產生衝撞，情節反倒成了人物性格以及衝突的補述及強化。因此筆者於此劇的分析將一反常態，先由人物形象的塑造上著手。

#### （一）《曹操與陳宮》之情節結構與主題意識

##### 1. 劇情概要

本劇共分五幕，各幕以事件的空間背景作為幕名。

第一幕：呂家莊

曹操與陳宮一起逃亡，躲避董卓的追拿。兩人至呂家莊投奔曹操父執呂伯奢。呂伯奢出門沽酒，曹操聽見磨刀聲，疑竇頓啟，不顧陳宮的阻擋，呂氏一家八口俱喪曹操劍下。為了避免事跡敗露，曹操連沽酒而歸的呂伯奢一併殺了。曹操與陳宮因此分道揚鑣，為了證明各自的英雄理論——大仁大義；「寧可我負天下人，不可天下人負我」，兩人擊掌為誓。

## 第二幕：白門樓

曹操利用反間計攻下呂布白門樓，時為呂布麾下的陳宮，深諳曹操詭計多端，不以力取，而以計賺。兩人重逢於白門樓，再話天下英雄。曹操念故情欲挽留陳宮，陳宮不為所動，兩人再度為相異的價值觀而賭誓。

## 第三幕：華容道

曹操兵敗，一行人飢腸轆轆的逃至華容道。陳宮命一孩兒以粥飯戲耍餓的老眼昏花的曹操，譏諷曹操善惡有報，狼狽下場並非偶然。然而陳宮還是以故舊之情，以粥飯賑濟曹操軍士。曹操於華容道因為關羽的開釋而保命，曹操不知檢討，與陳宮再做約定，以證明做人的準式無誤。

## 第四幕：銅雀臺

曹操的極盛時期，大宴文武群臣於銅雀台，展現曹操輝煌的功業。曹操欲與陳宮分享此一威風，陳宮被綁至會場。然而兩人雖然都有一種無處可棲的淒緊，卻還是不能在人生路上同行，悵然分離。

## 第五幕：始建殿

曹操晚年，為頭風所困，名醫華陀提出開顱治病的藥方，被疑其害己的曹操刑求而死。曹陳再度聚首，話說從頭。兩人的賭誓終於到了一見分曉的關頭。然而，曹操的下場是害人最後害到自己，陳宮一心維護仁義，卻也沒能見到仁義救得起這風雨飄搖的大漢江山。

## 2. 情節結構分析

本劇一開始，就以呂伯奢一家的滅門血案作為高潮，戲劇的熱度已經呈高溫狀態，而這種高溫所要揭示的是曹操與陳宮兩人性格以及價值觀的差異。雖然兩個人最初因為討董卓、平天下的目的相同而結伴同行，當性格的衝突尚未產生之前，兩人是惺惺相惜。



曹操：曹某得遇公台，三生有幸！

陳宮：陳宮得遇孟得，足慰平生！

第一幕已經刻畫兩個人勢必分途的原因，此原因乃是性格與價值觀的差異使然。霍霍磨刀聲引來一場殺戮，顯得曹操多疑、急躁，陳宮則是深思、謹慎。「先下手為強」與「三思而行」是多麼不一樣的行為模式啊！曹操斬草除根、永絕後患，把一片盛情的呂伯奢也殺了。為了個人的安危，為了保留此身與群雄爭奪天下，曹操殺人不眨眼。而當曹操醉臥，陳宮有機會刺殺曹操時，陳宮卻因為「生來怕見血封喉」而下不了手，他雖然不齒曹操的作為，然而他也知道曹操有「重整漢金甌」的才能，陳宮不知道該為了天下的安定而放曹操一馬，還是為了維護仁義道德而斬了曹操。仁厚如他，篤信蒼天自有道理的他，把曹操的下場交給時間定奪。曹操與陳宮即將分道的前夕，兩人為了「以仁義論英雄」還是「以成敗論英雄」再起爭執，

曹操：婦人之仁，豈能平定天下？

陳宮：大路三千，你為何偏取殺人之道？

曹操：你我生逢亂世，群凶並起，我不殺人，人必殺我，若要成就大業，寧可我負天下人，不可天下人負我！

本劇開宗明義，第一幕就已經點出人物性格特質及本劇的主旨。曹操是以成就做為個人成敗的衡量點，陳宮是以道德做為評論個人價值的準式。兩人從此開始一場道德主義與功利主義的爭奪戰。情節發展也是在兩人一賭、二誓、三約中一再較勁，然而爭執的過程中，雖然一方面證明自己是對的，一方面也從對方的堅持中看到另外一種特質的展現。陳宮堅持「仁者無敵」，然而他遍尋天下卻看不到那個奉行仁義的有德者得天下？曹操堅持為了天下無所不用其極，只在乎手段能否成功，而不批判手段的正當與否，曹操雖然因此威風一世，然而他得到王位、得到領土、得到文武群臣，卻還是有他勢力無法企及之處——他以故舊交情都收買不到陳宮一顆順服的心。可見得以成敗論英雄也並不是絕對的完美。曹操與陳宮對於自己服膺的理念自始至終都沒有改變，然而他們也都知道對方的理念也並不是完全無用的。

基於這樣的性格基礎，曹操與陳宮就這樣一直不停的賭下去。尤其在人生的關鍵時刻，兩個人更要會面再度消遣、批評一番。第二幕於白門樓上的重逢，曹操以勝利者的姿態，在陳宮面前展現「勝者為王敗者賊」「管他什麼仁義道德」

的想法。他藉由內神通外鬼的宋憲、侯成來表明亂世之中使用「厚黑學」的重要，又以呂布求饒的醜態說明不管用什麼方法取得勝利，只要是贏家就是高貴的，就可以主宰別人。曹操三番兩次以「禮」相邀，希望陳宮加入他的行列，在宋憲、侯成面前推崇陳宮，將呂布的生殺大權交給陳宮，一來是陷陳宮於不義，二來是要陳宮與他同一陣線。而陳宮罵了牆頭草、隨風倒的宋、侯二人，替苟延求活的呂布感到羞恥，還恥笑曹操用這種「招降納叛」的手腕成大業。曹操的用人觀是亂世之中只要求一個「能」字，能夠助他得天下者，就是人才。他希望陳宮能作他的知己，陳宮還是堅決不肯。

你雖然也是人魁首，你雖然志在青雲非俗流，怎奈你劣跡如山難寬宥，呂家莊歷歷往事恨難休！說什麼酒中知己詩中友，人各有志莫強求，就此一別抽身走。

陳宮一番話透露他對曹操又愛又恨的矛盾感受，看著曹操仕途扶搖直上，看著曹操的罪孽愈益深重，看著曹操仍舊秉持著助我者生、擋我者亡的態度經營事業，而陳宮又找不到正確的示範來規勸曹操。他只好把結果交給時間去等待，但是他絕不成為曹操的幫凶。

白門樓上是曹操佔上風，陳宮被曹操羞辱、逼迫仍不為所動。相約再議。第三幕華容道則是陳宮居優勢，曹操只能任其奚落。話說曹操與一千軍士逃至華容道，兵損糧斷的狼狽樣又與陳宮碰頭，陳宮譏諷曹操，曹操不願屈身下求，仍然自尊自重，陳宮不忍見曹操幾乎昏倒，餵粥飯把曹操命救。顯現曹操的倨傲與陳宮的仁心。陳宮埋伏華容道以粥飯濟曹，一來是報答前日的不殺之恩，二來陳宮對曹操的期許甚深，他知道曹操有能力安定天下、安頓百姓，只是他希望能藉由曹操受挫之時，給他一些教訓，扭轉他的觀念，他分析情勢，勸告曹操「人和」才是長久的致勝關鍵，曹操仍一意孤行，認為「我縱然負盡天下，不負大漢江山！」他將自己的是非對錯不以就事論事的角度衡量，而以天下大局作為當行與不當行的分野。

第三幕穿插關羽釋曹的情節，未對關羽多做刻畫，乃是因為怕關羽搶了曹操與陳宮的風采。陳宮一旁觀看曹操又逃過一劫，以此說明曹操今日免禍乃是當年對關羽恩義的善報，陳宮要曹操棄智術、就仁義，其義明也。然而曹操卻還是自矜於其「小計」、「詭術」，以為諸葛亮放曹操一馬，是讓他可以與江東孫權抗衡，顯現自己在這場群雄相爭的戲碼中不能缺席的重要性。

第五幕始建殿的最後相會，則是兩人的悲歌開始演奏。往日的擊掌為誓、一言為定、相約來日，幾番價值纏鬥、性格衝撞，到如今卻是兩個白頭翁，一個重病纏身、無人相陪。

鐘隱隱，鼓沈沈，暝色掩重門。晚霜寒，更漏冷。風中燭，病中身。殘年老病知音絕，最難揣測是人心！（山差）峨大  
殿人去盡，誰來慰孤零？

當年銅雀臺上的曹操雖然也有高處不勝寒的孤寂感，然而他可以不要人作伴，功名利祿就是他最好的賞玩。如今，他才知道缺少「人和」是怎樣的滋味？陳宮這個屢次忠言逆耳、諄諄告誡卻又寬厚待他的老友的可貴從他心裡浮現。尤其是在殺戮戰場，曹操一邊打天下，陳宮的話一邊在耳際迴響。

你我相交三十載，曹某人未將你須臾拋開。你知我，我知你，知音長在，你思我，我思你，思緒縈懷。我二人，水上浮萍漂四海，幾度分開又攏來！匡漢室三十年屢開殺戒，多少回刀光劍影憶公台！

曹操憶及陳宮

常憶你橫眉冷目將我怪，你怪我不仁不義太不該。

曹操戎馬生活多年後的「承認」，讓陳宮熱淚盈眶。曹操雖然沒有明確認輸，然而他說出自己的不全，自己以成敗論英雄，以為人生的勝利是來自於地位、來自於能力，這樣的價值是有問題的，功業雖成，然而人卻還是不滿足的，卻還是寂寞的。而陳宮在這場理念之爭中也沒有贏，他雖然看到預期的曹操下場，然而那些被曹操屈殺的冤魂雖然成就了曹操個人事業，他們也作了穩定大漢江山的祭奠品，陳宮雖然對於曹操輕賤仁義的行事風格不敢苟同，可是他也沒有抹煞曹操安內攘外，於國家貢獻甚多的功勞。

曹操與陳宮的生命終曲再也沒有滔滔激辯，再也沒有酷殺肆虐，再也無須堅持己見，且看下回分解，他們都已經累了，身體老了，無有氣力可使；心裡疲了，再也不想同世界要求什麼了。悲劇不一定是轟轟烈烈的情緒沸騰，曹操與陳宮這

種悲涼更令人難以消受。他們對基於個人性格、基於思想理念而走在各自的人生路，然而他們一路上卻不忘看看對方的處境與模樣。這是一項追尋真理的過程，也是一項異質的調和過程。他們花了一輩子的時間證明個人的真理，證明個人價值，雖然有一部份得證，可是他們也不得承認人的侷限性，真理只得證了一半，另外一半缺憾的解答卻在對方身上。

## （二）《曹操與陳宮》之人物性格塑造

### 1. 以猜疑性格造就成敗的曹操

曹操衝動、多疑的性格從殺呂伯奢一家初現端倪，此後，他曾經兩次拔劍欲殺陳宮，也是因為陳宮始終不認同他的行為，還頻頻批評他道德淪喪，再加上陳宮收呂氏遺族掩屏為義女，曹操也害怕他們的報復。然而曹操終究是收回了劍，至誠至厚、大仁大義的陳宮不可能陷害曹操，有違他的做人原則，此其一也。曹操若是一言不合而殺了陳宮，將如何面對天下，此其二也。曹操還不認輸，他想讓陳宮對於他的成功心服口服，此其三也。

然而曹操變幻莫測的舉措雖沒有施展在陳宮身上，卻還是讓旁觀的陳宮大呼不義。銅雀台的宴會中，只因那劉馥無能，連個好友陳宮都請不來，只因劉馥驚鈍，馬屁錯拍，曹操一戟刺死他。陳宮痛失好友，痛心曹操草菅人命，曹操卻毫無感覺的說了一聲：「唔 是他撞到我的鋒刃上了。」

當他年輕時錯殺呂氏一家時，他曾經向呂伯奢的屍體下跪懺悔，解釋其不得不然的理由，之後還痛飲醉臥，借意識的麻痺來遺忘內心的愧疚。如今，曹操馳騁天下，殺人盈野，區區一條下屬的命只因言語不稱他的心就做了冤魂，而他的反應竟是不痛不癢。曹操人性失調的病症如此嚴重，卻又位居高職，陳宮恨天理不彰，也不免為寶貴的人命擔心、嘆息。曹操的多疑與對人的不信任使他努力鞏固自己，使用別人以成就自己的功業，卻從不以自己為別人所用。他的狐疑性格終於也害了他自己。他殺了唯一能夠醫治自己病症、拯救自己生命的華陀，只因為他懷疑開顱治病不是藥方，是謀害性命的計謀。

### 2. 繞樹三匝、無處可棲—曹操與陳宮的共同生命情境

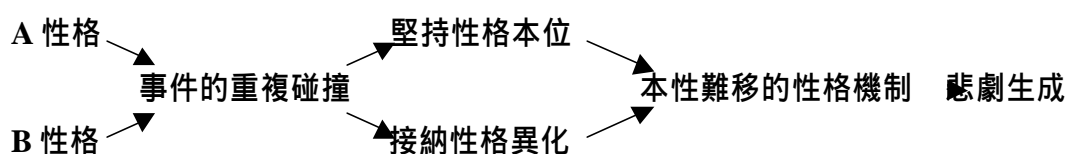
正是因為曹操的疑，所以他繞樹三匝，無枝可棲，對他來講沒有一個地方是安全的，他不敢棲啊！他用人卻不信任人，從他的性格出發，這是合理的。文臣武將依附他，是因為他是當前最大勢力，然而他的成功正如陳宮所言，是天時、是地利，唯獨缺少人和。曹操性格如此，以利益作為人存在的考量點，誰又知道自己的生命在曹操眼裡是多少斤兩？曹操以力服人，因此主張以德服人的陳宮勢必與曹操陷入這樣的角力中，而三國的政治生態又恰巧是諸家併陳的狀態，以德服人不若以力服人來得速效，因此曹操快速崛起，建立一方之霸。

繞樹三匝，無枝可棲，的確是曹操與陳宮的共同情境，曹操高處不勝寒，加上以無數劍下冤魂堆砌起來的銅雀臺根基不穩，他不敢相信別人，自是無枝可棲；陳宮是普天下尋尋覓覓，找一位仁君足以打敗曹操，以證明聖人之道有理，然而亂世時局恐怕要讓他的期望落空了。曹操雖然頻頻示好，可是那不是他要的棲身之所，自然他也是無枝可依了。

正當曹操封魏王、加九錫、賜平天冠的極盛時期，銅雀台以其華麗雄偉向世人炫耀著曹操的一生心血，置身其中的曹操卻有這樣孤獨與悲涼的感嘆。而呂伯奢結廬而居，打柴捕魚聊以度日的清苦生活，也反映他的寥落。生當亂世，仁義道德的儒士既不能與曹操這種野心家同流合污，又沒有聖賢君主可以讓他們依附，一展長才，就只好退而求諸己的當一個清流份子。生當亂世，以勝敗輸贏為做人價值的梟雄，以個人才智、謀略在這失序的時代中卡位奪權，然而「水能載舟、亦能覆舟」，踩著人們的頭顱往上攀爬的人，終究要付出多行不義必自斃的代價。

### （三）劇作家個人風格的建立—陳亞先的「碰撞理論」

陳亞先的創作模式由《曹操與楊修》及《曹操與陳宮》可以窺見。他的人物性格植基於某一基調，在此基調上發展出行為模式，透過行為上的衝突反過來呈現性格基調的衝突。



陳亞先對曹操這個人物的喜愛不言而喻，但是他從來不貪心，將自己對曹操的理解與認知在同一出戲裡傾巢而出，他往往選擇曹操的某一個性格著力刻畫，在劇中布置各個情境將曹操的性格放在情境中反覆煎熬，讓奠基於性格的行為合理化、人性化，也讓性格的特質更深刻的揭露。而這些多樣化的性格並沒有單一化的品評標準，他們都追求真理，然而卻沒有一個放諸四海皆準的絕對真理。《曹操與楊修》，一個服膺權勢，一個相信智能；《曹操與陳宮》，一個追求權勢，一個渴慕仁義。他們用盡一生的力氣去證明自己所信仰的真理，去打擊別人的真理，卻還是雙雙為自己的性格所打敗。這樣的人生縱然活的精彩，卻還是掙脫不了自身的束縛。對真理的信仰與執迷，最後反倒成了生命困境之所由。亦無怪乎陳亞先的曹操戲總是在一番又一番的戲劇高潮之後，讓人陷落最深沈的悲涼。

陳亞先成功地塑造了性格化曹操，這一項創舉標示著當代劇作家個人風格的建立。而他成功塑造人物的關鍵在於：

### 1. 從曹操的性格出發。

曹操對於權勢的追求是他生命的最大特色，他的行為都是從屬於他的權勢人格，人性的掙扎、真摯情感的流露都是生活點綴，會造成他私下的痛苦，然而對他建功立業的影響不大。由於人的性格皆不完美，再加上人類社會是一個有機的族群環境，某種濃郁的性格特徵會同時帶來痛苦與快樂。曹操的權勢人格讓他亂世稱王、雄霸一方，也讓他嚐到殺人如麻、無人可親的苦果。

### 2. 安排一個既是互斥、又是互補的對手。

楊修、陳宮俱是代表與曹操截然不同的典型，然而他們身上卻又擁有曹操羨慕且需要的特質。他們與曹操關係的曖昧之處在於，他們在功業上難以與曹操相匹，在地位上難以與曹操抗衡，但是他們代表一股強大的知識份子的力量，代表盛主賢君的擁護者。曹操可以以權勢、武力來鎮壓他們，可是卻始終得不到他們的認同與支持。因此而形成兩種性格衝撞、拉扯的基礎。

### 3. 情節是為主旨、為人物服務而安排的。

人物形象的塑造與情節的安排雖然是並列的編劇因素，二者相輔相成。然

而，陳亞先的曹操戲中，揉合虛實的情節布置是為腳色的性格展現開闢一方天地。性格猶如人身上的潛質，透過外在環境、透過人物的對應、透過人的行動才能具體發散。因此，事件的發生與演變都是促成內在性格向外展現、從而建立人物形象的依據與幫襯。

## 二、《文姬歸漢》 又一章—京劇《胡笳》

由於創作曹操系列，而贏得「曹操專業戶」之稱的陳亞先，繼 89 年的《曹操與楊修》之後，於 90 年代趁勝追擊，創作了《曹操與陳宮》、《胡笳》。《胡笳》的故事原型來自於文姬歸漢，然而本劇是一出典型的淨旦戲，由曹操與文姬兩個人擔任主角。仍然秉持陳亞先作品的「性格碰撞」基調，從曹操與蔡文姬的對應、摩擦中呈現兩人的性格特質及劇作家的創作命意。筆者將以劇情結構、人物形象以及表演藝術的創新三個層面來討論此劇。

### （一）《胡笳》之情節結構分析

#### 第一場：送別

曹操以王侯之禮（龍鳳旌旗，半副鑾駕）迎接文姬回朝。文姬雖然對左賢王有難捨之情，然而她一心一意要貢獻國家。

曹丞相大禮迎定有借重，  
裙釵女立廟堂一展心胸。  
這才是天生我才必有用，  
且看我名臣後報效朝廷。

#### 第二場：歸漢

病中的曹操與十三年不見的文姬於丞相府重逢。曹操將苦心收藏的蔡伯喈漢書遺稿贈與文姬，文姬對此感激在心，發誓要對曹操「披肝瀝膽把心拋」。這是兩人交心的開始。然而，文姬巧遇不得志的曹植，未諳宮中權力生態的她，一派天真的為文，建議曹操立曹植為世子。曹、蔡之間從此埋下離心的種子。

#### 第三場：干政

文姬的書信一封，非但沒能將曹植送上世子寶座，反而讓他離權力核心更遠了。文姬不明究理，仍然逮著面見丞相的機會，當著眾臣子的面，極力替曹植爭取。文姬的胡鬧、執拗終於惹惱了曹操，兩個人幾乎演變成怒目相向。

#### 第四場：陪酒伴宴

文姬不解曹操的行為意圖。縱然曹操不再計較文姬的小兒行徑，文姬卻採取不合作運動，表明向曹操抗爭到底。眾國使臣集結的聚會上，文姬將她不滿的情緒表現到最高點。披髮跣足，斟酒陪笑，連最擅長的詩都不肯好好的做，讓曹操顏面盡失，兩人的衝突也升到最高點。然而表面上的衝突愈是激烈，內心裡的悲傷與不諒解也累積到最高點。

#### 第五場：求去

左賢王前來與文姬相會，文姬萌生去意。曹植以「父相身邊的一樣擺設」比喻文姬的處境。文姬有志難伸，有才難施，離開漢朝的念頭愈來愈強烈。

#### 第六場：釋嫌

曹操臨終之時，曹操與文姬最後相會敘話。面對他最疼愛的曹植與文姬，曹操囑咐他們：

你們二人，雖生就詩文風采，卻都不是治國之才，我死之後，  
你們遠離京都，休再回來。

曹操的「深意」，曹植與文姬能解否？一個在無法辨別父親的舉動是嫌棄還是疼愛的惶惑中揮淚而去，一個接下續墓誌銘的任務，在曹操的充分授權之下，文姬得到在墓表上為所欲為的自由，也讓她開始思索，丞相都能將一生的公評託付給我，我應該是他的知音啊！卻為何兩人老是在誤解中錯過？其中一定有因由，文姬對曹操是真正的理解與釋懷了。

本劇意在凸顯人與人之間因為性格差異、價值差異及社會地位分殊而產生的鴻溝。要獲得對彼此的理解必須跨越這一道鴻溝，而跨越的方式常常不是言語或行為就能成功達成的，因為人生有太多的無奈與太多的難言之隱。因此，「曹操一片苦心與文姬的一片好心，在劇中所展示的事件與空間中發生意識上的碰撞，產生了性格上的衝突。」「這是苦心與好心磨合中的矛盾，是兩心要相通的衝突，是共同的良好願望要統一的碰撞。全劇旨在呼喚、讚美人生最寶貴的理解，同時



也展示了人生各自為求得自身價值定位和真正理解的艱難。」<sup>179</sup>

本劇情節發展的主要目的在揭示人物的心理狀態，就事件本身來看，並沒有什麼驚天動地的事，這與其他曹操故事側重曹操武功的一面有很大的不同。意即作者是由個人家務事的層面「微觀」曹操。整個故事的過程是曹操之心與文姬之心由合至分、由分至合的過程。曹操「刀斧叢中念故交」而將蔡邕的遺稿妥善保存，迎文姬歸漢，一來是長者的憐惜之情，二來是借文姬之才修史，三來是有個作詩的伴，以慰遲暮。對文姬而言，歷劫之後得返故園自是多年的期望，而曹操厚禮相迎，必有借重，於公於私，她都欣然。他們對彼此的期望甚深，這是兩人在心意上的初步謀合。

然而由於性格使然，兩人之間的衝突還是不斷。由世子之位這條導火線，使兩人的誤解、鴻溝不斷擴大。文姬雖為一女子，然而性格猛烈，她搞不清楚自己的身份，在情感上恃寵而驕，在理法上又得理不饒人，一再衝撞曹操。曹操身為長者，雖然並不計較她的無禮行為，卻害怕她惹禍上身而只能採取不理不睬、甚至是嚴厲禁止的態度來回應她。兩個人的出發點都是善良的，一個好心諍言，一個苦心罷言，然而做人的難處就在於你永遠無法直接、坦蕩地將內在的思想紋路、心意曲折，像一面明鏡般的攤開在別人面前。同樣的，你也無法百分之百理解別人的一切。兩個好人還是因為人與人之間的縫隙而走向異心之途。曹操大限之期將到時，他召回即將返回匈奴的文姬，緩解了兩人的嫌隙。至此，兩人才又同心相契。

本劇以一個歷史故事（文姬歸漢是確有其事，文姬與曹植以文相折服，亦有所聞，唯文姬干預世子之事、於國際宴會上陪酒乃是虛構），兩個歷史知名人物，處理的卻是人際之間共同難題——如何跨越人與人之間的異質性，求得對別人的理解與被別人所理解。而在這由一無所知、一知半解、到最後相知相惜、相濡以沫的最高境界，是需要經過無數的衝突與震盪才得以完成的。

## （二）《胡笳》之人物性格塑造

這一個苦心孤詣的曹操因為其行為與語言都太過於「隱微」，令人難以察其深意。這是他作為魏王的難言之隱。他如父親般的慈愛展現於下列數端：第二場，

<sup>179</sup> 周傳家 說長論短議《胡笳》一文引自《演出者的話》。收於《中國戲劇》1997年001期。

當他害怕文姬進言擁護曹植，會使曹植再度落入險惡的世子爭奪戰中而招來禍患，他特意將曹植貶為臨淄侯，遠離京城這個權力中心。表面上是貶，曹操的父愛卻在「多派些人馬護送」、「衣食冷暖，要悉心照料」的叮囑中流露。只是這樣的深意，沈溺在失寵情緒裡的曹植是感受不到的啊！

曹操對文姬亦是百般疼愛，自接她回漢之後，與諸臣遊園之時，文姬是座上賓，各國獻珍寶，曹操挑選夜明珠相贈，即使文姬在酒宴上使性子，讓曹操出糗，他也只是懊惱在心，沒有多加責備。然而種種深惜，卻只因為不接受文姬納曹植為世子的建議，而通通被文姬抹煞。直到他將墓誌銘的撰寫工作交給文姬，又一次展現他對文姬的信任。他不求以言語解釋為自己辯護，只在行為中隱約透露其深意。然而就是因為其意過深，不僅文姬和曹植兩個書呆子不甚明瞭，就連看戲的觀眾也不太清楚。這是本劇在人物性格塑造上顯得模糊的所在。

劇中文姬的才華僅顯現於那首以雞為題的詩。而此詩是文姬借詩明志，指責曹操眼中不明，不識英才，既下放曹植，又令文姬伴宴。文姬的才華在本劇沒有特別凸顯，文姬的倔強脾氣倒是刻畫不少。她與曹植一般具有天真浪漫的直率情感，不解世事兇險，正是這樣的性格，使她一根腸子通到底，站在理字頭就不肯低頭。因為這樣，她與曹操才會愈離愈遠。

然而最後她因為曹操墓誌銘的交付而瞬間達成理解，這也未免太過唐突。性格與處境的差異我們看到了，由差異而帶來的衝突與誤解我們也看到了，但是達成理解的過程，包含各自的性格、立場如何轉換都沒有著墨，最終的理解由於沒有延續人物性格，推理其可能行為，讓人覺得太過飛越。因此本劇的人物只展現了一個苦心、一個好心的面向，為了再度同心所做的努力與掙扎卻沒有呈現。本劇的戲劇張力因此強度不夠，人物的塑造也只能將基調確定，而此基調在行為中的影響，在劇情發展上的衝擊、在腳色之間的對應都只呈現問題面，而沒有提出解決的方式。

以戲劇「發生問題 問題深度化、廣度化 解決問題」的一般模式來說，本劇只完成了前面兩個步驟。如果說作者是故意製造開放性結局，讓觀眾自行想像，然而他所營造的想像空間又不大。本劇展現一個慈父曹操，他充滿無力感，言語行為都因為太過深謀遠慮而顯得反覆、含蓄。他並沒有面對一個一個的問題，反而採取迴避的態度。對曹植和文姬心中的怨，他都沒有直接處理，而是從另一個角度安慰他們。可想而知，介於父親與君王雙重身份的曹操，既要愛護兩

個才華洋溢卻不知天高地厚的小輩，又要防範外在惡質的權力鬥爭，處於頻頻遭人誤解與渴望被人理解的掙扎中，其中艱難不難想見。

陳亞先選擇這個面向刻畫曹操是一項創新，應有可為，而本劇的主旨符合人類的共同心理現象，揭示的是人人在人際關係上都可能面臨的問題，易於引起觀眾共鳴。可惜由於人物的性格基調雖然確立，也有衝突事件的開展，然而性格與行為發展的脈絡未連結緊密，使得本劇在追求主題和人物上都失色不少。

### （三）《胡笳》之舞台藝術

《胡笳》於 96 年由瀋陽京劇院在程長庚誕辰 185 週年紀念會上演出。郝派的馬永安去曹操，程派的遲小秋去蔡文姬。演出版本和原著劇本的情節結構、唱詞念白差異不大，唯本劇在表演藝術的創新，值得探討。

#### 1. 以本色上場的人物扮相

本劇將腳色的化妝與服裝大膽做了革新的嘗試。以曹操為例，曹操不用髯口，改黏糝色長鬚，化妝上亦不吊眉，也是黏上兩道灰色粗眉。服裝扮相完全離開戲曲行當的限制，以人物原來面貌呈現。棄戲曲行當的專門扮相不用，想必是怕行當機制限制腳色的定位，希望觀眾在沒有既定程式可以遵循、檢索的情況下，純粹就本劇的詮釋去認識人物。立意雖好，新意獨具，然而演員以本來面目上場，便無法透過化妝對臉部的加強與打造，呈現人物典型特徵。演員的長相適不適合該腳色，就只能憑觀眾的直觀了。

#### 2. 以重唱方式升高情緒

本劇除了以程腔為主，還加入如迴龍腔這類的腔調，使唱腔呈現不同的感覺。第六場曹操與文姬的對唱，是兩人情緒的頂點，曹操對於文姬的不能諒解，既生氣又無奈；文姬對於曹操的不能賞識，既憤慨又自憐。兩人將心中的百般糾結隨著針鋒相對的唱詞，節節升高。而此時所運用的「重唱」手法，一來展現兩人都有滿腹苦水、想要暢所欲言的急切，二來透過重唱的繁複，恰似兩人心中一層又一層難解的結。這些唱段除了以唱詞表現情緒之外，唱的形式也具有營造人物情緒的效果。

#### （四）從《文姬歸漢》、《蔡文姬》到《胡笳》

這三個同源的戲劇，雖然都脫胎自文姬歸漢的故事，然而其做劇、表演的主旨卻不雷同。《文姬歸漢》以文姬的情感寫照為重點；《蔡文姬》實寫文姬情感的揭露和生命的流離，虛寫曹操興國安邦、文武兼備的一世豪傑，兩個都是正面人物，也都是作者心中著力描寫的對象，然而文姬是舞台上的主角，曹操戲份不如文姬，是個潛在的主角。《胡笳》裡的曹操與文姬則是旗鼓相當的兩個腳色，因為性格上的碰撞使本劇的主旨呈現。

由三劇的比較可以發現：

##### 1. 戲劇內容意識的提高

由個人抒情擴散到國家民族的層次，進一步指涉人類心理的共同積澱。

##### 2. 人物由典型化邁向性格化

以劇中的曹操形象為例，《文姬歸漢》的曹操做了一件好事，是個好人；《蔡文姬》裡的曹操是個完美的人，迎文姬歸漢只是他所做的許多功勞中的一件；《胡笳》裡的曹操迎回了文姬，卻因為兩人性格上的隔閡而產生衝突。《文姬歸漢》的曹操是淡淡一抹紅，《蔡文姬》的曹操是光彩奪目的豔紅，《胡笳》的曹操則顏色斑斕許多。

##### 小結

陳亞先真可謂是曹操的千年知己，由《曹操與楊修》《曹操與陳宮》《胡笳》這一路走來，他不斷地將曹操與各個人物對應，編織成一齣又一齣的精彩好戲。曹操與陳宮各有各的人生觀，他們以生命做為賭注，努力於生活中實踐自己的價值，雖然兩個人都為了向對方證明自己而活得熱鬧精彩，卻還是在生命的盡頭慨然承認個體生命的不盡完美，慨然承認這是一場沒有贏家的競爭。曹操與陳宮相互碰撞的結果仍舊是悲劇一場，悲劇的生成不在於雙方價值觀的對錯高下，而是在於兩人過份強勢的自我感（ego），這份自我感使得彼此無法容納異己、開誠佈公，徒留嘆惋的終局也是必然的。

《胡笳》雖然沿襲陳亞先一貫的人物碰撞模式，然而本劇由於人物性格沉

汎，劇情平平，並沒有產生諸如《曹操與楊修》和《曹操與陳宮》那般令人進退掙扎，卻又無奈悲憤的悲劇興味。《胡笳》一劇中，曹操與蔡文姬的性格雖不相類亦不扞格，其衝突的產生是由於對事件的認知不同而形成誤解，並非是性格基調的衝撞。本劇縱貫全場的是文姬對於曹操不識人才的無法諒解，是曹操對於文姬態度驕慢的難以釋懷，這樣的故事情節格局不大，製造衝突的能力也顯得薄弱。而《胡笳》在表演藝術上的新穎嘗試——拋棄傳統勾臉及服裝特色，並未能創造優於傳統的藝術美感，使得這個改革動作成為一個疑問。

## 結語：90 年代新編曹操戲的整體表現

90 年代曹操戲的整體表現展現幾個強烈特質：

（1）劇作家意識成為戲劇的核心，人物形象及主題思想正是劇作家意識的具體表現，故事情節則成為輔助的工具。這是劇本在搬上舞台之前就已經確立的戲劇基調，劇本即使脫離戲劇的演出，亦自有高度的文學價值。

（2）以人性化的表現作為塑造人物的手段，以時代意識作為主題思想的軸線。在這些「新曹操」中都有你我的影子，在人生的某些情境中，我們也都曾經陷入那樣的徘徊與掙扎之中，也都曾經依憑於自己的性格、價值觀念、道德原則而做出抉擇。舞台上是三國的天空，是三國的人物，演的卻是人類共同經歷過的故事，共同體驗過的味道。劇作家著力刻畫從屬於「權勢」此一符碼的新曹操，那個為了「權勢」而付出一切代價的曹操是眾人所熟悉的，因為我們也都像他一樣，執著於某一終極目標而孜孜矻矻的經營求索。

# 結 論：由曹操形象的嬗變看當代戲曲的現代化進程

透過戲劇中曹操形象的考察，曹操戲劇形象的發展脈絡清楚呈現。這個藝術形象肇始於史書，於小說、民間傳奇及戲曲相互孳乳之後，於京劇中樹立一個「白臉曹操」的典型化形象。《蔡文姬》是曹操形象的一個轉折點，而真正將曹操形象由符號化轉為性格化、人性化，則是 80 年代與 90 年代的劇作家努力經營與創造的結果。曹操的戲劇形象發展史其實也反映了戲曲的現代化進程。

從戲曲表演的主體核心來看，從雜劇、傳奇至近代京劇、當代戲曲，其演劇的中心不停改變。依王安祈《「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察》<sup>180</sup>一文所示，雜劇與傳奇是以劇作家為主體，「關馬鄭白」、「南洪北孔」是形成過程中的標誌；京劇則是以藝人演員作為成熟的表徵，「前三傑、前三鼎甲」、「後三傑、後三鼎甲」這些優秀演員俱是劇種繁盛所仰賴的條件。中共「戲曲改革」之後，以文藝之筆為政治服務的編劇們逐漸成為主導戲曲發展方向的關鍵人物；新時期之後，劇作家擺脫政治束縛，轉向藝術純度的追求，其個人風格的展現及主觀意識的注入，更是凌駕表演藝術而成為戲曲的主要核心。自元明至當代的曹操戲也反映了這樣的轉變，尤以京戲至當代的劇作更為明顯。京劇中的曹操詮釋者（黃潤甫、郝壽臣、侯喜瑞、袁世海）以其精湛的表演程式創造藝術的高峰，觀眾進戲園子是衝著這幾位「活曹操」而來的，戲劇內容並不是觀眾深思的重點。《曹操與楊修》雖然也是由生淨名角演出，但是令人盪氣迴腸、餘思不絕的卻是徘徊在光明與幽暗的交界而求索掙扎的複雜人性。而由這複雜的人性所演出的悲劇人生卻是劇作家一手打造的。

戲曲質性轉向以編劇為中心，具體的展現是戲劇主題意識的開拓。傳統戲曲的主題思想離不開善惡二元的倫理教化；中共「戲曲改革」初期的戲曲主題意識則是服膺政治指導，以批判封建為務；新時期戲曲的主題意識則已超越傳統的價值觀，以劇作家的個人心志做為戲劇的思想內涵。王安祈將 1949 年中共「建國」以後的大陸新編戲區分為兩個時期<sup>181</sup>。第一階段的創新表現在「形式」上，劇本的內涵仍舊以傳統的價值觀為依歸，戲劇表現手法以及劇本編劇技法的創新才是此時期的主要改變；第二階段則指劇本在思想內涵上都已翻出了傳統的框架，對

<sup>180</sup> 本論文發表於 2000 年 6 月，清華大學「儀式、戲劇與民俗學術研討會」。

<sup>181</sup> 見王安祈〈大陸劇團來台對台灣戲曲界的影響〉一文，收於《傳統戲曲的現代表現》。里仁，1997。

既定的價值觀做出重新的審視或是顛覆嘲弄。以此觀之，自《曹操與楊修》一劇出，新編「曹操戲」就已經進入第二階段，曹操的外在事功不再是戲劇刻畫的重點，反而成為表現曹操內在性格的媒介。90年代的曹操戲繼續在此基礎上進行更深刻的挖掘，重點不在於劇中人物做了什麼事，而是他為什麼這麼做。人物在事情發展的過程中所產生的心理變化或情緒轉折才是戲劇表現的重點。情節結構轉而為人物性格塑造服務，劇作家的巧心安排是為了從情節的發展透視人物的內心運作。因此，劇情不是戲劇的主題意涵所在，劇中人物的性格表現和整體主題思想的呈現才是劇作家真正命意之所在。

新編曹操戲在表演藝術上的創新與改革，也反映了當代戲曲在現代化進程上的努力成果。由演員表演的層面來看，京劇的表演程式已經自成一套美學規範，演員的個人表演特質甚至形成流派藝術，「在『演員——劇中人』的過程中，乃有『角色行當』與『流派藝術』雙層關卡介乎其間」<sup>182</sup>。當代戲曲於此基礎上，進一步向外開拓，勇於向斯坦尼斯拉夫斯基體系學習，講究「體驗」，是一套「重新經歷的創造過程」。以此觀之，京劇中的曹操詮釋者奠定了白淨的行當藝術，並且也以各家所長形成「黃派」、「郝派」、「侯派」等流派。當代戲曲的演員不拘於行當程式而真情流露的表現，帶給觀眾的是更生活化、更人性化的共鳴與感動。戲曲程式和話劇手段的結合不僅見於藝人的表演和訓練上，在表導演及舞台美術設計上，話劇元素的加入使表演手段更貼近生活，劇中人物的情緒更為真實生動。舞台美術設計在原有的虛擬特質之上，嘗試以象徵及寫意的手法負擔起戲劇功能，使布景於裝飾之外，對於劇情具有暗示、對比、反襯及強化的作用。

戲劇團體的組織化及專業化也是當代戲曲界的一項特質。中共「戲曲改革」的三大方針——「改戲、改人、改制」，其中的「改制」使得原本鬆散的劇團組織系統化、結構化。除了戲曲人才的培育機構及傳統戲曲資產的整理與保存機構相當完善之外，劇團的組織化、系統化使得戲劇人員分工精細、各有所司，這樣的表演型態使當代戲曲演出成為真正的「集體創作」。傳統戲曲的「集體創作」指的是當劇本只有粗略的劇情架構，飾演各色的演員必須群策群力，運用各自的專業程式將簡略的劇本演成一出完整的戲，臨時添詞改唱是常有的事。京劇鼎盛時期，各個名家流派雖有私人編劇，然而此時是以「提供演員發揮表演特色」為編劇之前提，這種「集體創作」是以演員為主、編劇為從的創作活動。當代戲曲的「集體創作」是融合幕前表演者、幕後工作者、編劇、導演，甚至是行銷企畫人員的整體創造活動，這種「集體創作」是整個戲劇團隊一起投入、共襄盛舉的創

---

<sup>182</sup> 同註 180。頁 31。



作活動。

當代戲曲的現代化進程從京劇改良之聲響起的那一刻展開，在主題思想上，歷經宣揚道德人倫的教化階段，文藝為政治服務的代言階段，以至結合時代意識的人類共同心理階段；在人物形象上，歷經概念化、典型化、符號化，至現今的性格化、人性化；在表演藝術上，則是由戲曲既定的程式中，借用話劇的手段，在中國傳統的美學基礎上學習西方美的觀點。任何的改革與創新都需要時間的醞釀成熟，都需要智慧的融合冶煉。從現、當代的新編曹操戲中，我們看到許多的戲曲藝術家繼承傳統、借鑑西學，深耕精研之後，大膽出新。這是一條永無休止的探索旅程，下一個里程碑當然是值得期待的。

# 參考書目

## 劇本類

- 《劉玄德獨赴襄陽會》 高文秀 脈望館鈔校內府附穿關本 《全元雜劇》  
初編 楊家駱主編 台北：世界書局 1968
- 《關雲長單刀劈四寇》 脈望館鈔校內府附穿關本 《全元雜劇》外編 楊  
家駱主編 台北：世界書局 1968
- 《關雲長千里獨行》 脈望館鈔校本 《全元雜劇》三編 楊家駱主編 台  
北：世界書局 1968
- 《張翼德大破杏林莊》 脈望館鈔校本 《全元雜劇》外編 楊家駱主編  
台北：世界書局 1968
- 《虎牢關三戰呂布》 鄭光祖 脈望館鈔校內府附穿關本 《全元雜劇》  
二編 楊家駱主編 台北：世界書局 1968
- 《張翼德單戰呂布》 脈望館鈔校內府附穿關本 《全元雜劇》外編 楊  
家駱主編 台北：世界書局 1968
- 《張翼德三出小沛》 脈望館鈔校本 《全元雜劇》外編 楊家駱主編 台  
北：世界書局 1968
- 《莽張飛大鬧石榴園》 脈望館鈔校內府附穿關本 《全元雜劇》外編 楊  
家駱主編 台北：世界書局 1968
- 《諸葛亮博望燒屯》 脈望館鈔校內府附穿關本 《全元雜劇》三編別錄  
楊家駱主編 台北：世界書局 1968
- 《曹操夜走陳倉路》 脈望館鈔校本 《全元雜劇》外編 楊家駱主編 台  
北：世界書局 1968
- 《陽平關五馬破曹》 脈望館鈔校內府附穿關本 《全元雜劇》外編 楊  
家駱主編 台北：世界書局 1968
- 《關雲長義勇辭金》 朱有燬 宣德間周藩刻本 《全明雜劇》第四冊 陳  
萬鼎主編 台北：鼎文書局 1979
- 《狂鼓史漁陽三弄》 徐渭 盛明雜劇本 《全明雜劇》第五冊 陳萬鼎  
主編 台北：鼎文書局 1979
- 《文姬入塞》 陳與郊 盛明雜劇本 《全明雜劇》第七冊 陳萬鼎主編  
台北：鼎文書局 1979
- 《鸚鵡洲》 鄭瑜 《盛明雜劇三集》 鄒式金編 北平：中國書店
- 《中郎女》 南山逸史 《盛明雜劇三集》 鄒式金編 北平：中國書店
- 《草廬記》 《全明傳奇》 台北：天一出版社 1983

- 《青虹嘯》 鄒玉卿 《全明傳奇》 台北：天一出版社 1983
- 《古城記》 《全明傳奇》 台北：天一出版社 1983
- 《連環記》 王濟 《明清抄本孤本戲曲叢刊總目錄》 首都圖書館編輯  
北平：線裝書局 1995
- 《補天記》 范希哲 《古本戲曲叢刊五集》
- 《後琵琶》 曹寅 《古本戲曲叢刊五集》
- 《鼎峙春秋》 清 周祥鈺、鄒金生 台北：天一出版社 1986
- 《國劇大成》 張伯謹編 台北：國防部振興國劇研究發展委員會 1969
- 《戲考大全》 編者不詳 上海：上海書店 1990年一版 1995年二刷  
據 1915 1925 編輯完成的《戲考》影印
- 《經典京劇劇本全編》 陳予一 北京：國際文化 1996
- 《綴白裘》 清 玩花主人輯 出自《善本戲曲叢刊第五輯》 王秋桂主  
編 台灣：學生書局 1984
- 《蔡文姬》 郭沫若 《郭沫若選集》第五卷 四川人民出版社 1982
- 《蔡文姬》 吳祖光 《吳祖光選集》戲劇卷 河北人民出版社 1995
- 《曹操與楊修》 陳亞先 《劇本》月刊 1987年第001期
- 《中國當代十大悲劇集》 王季思編 江蘇文藝 1993
- 《曹植》 周樹山 《劇本》月刊 1987年第008期
- 《三曹父子》 蔡立人 《當代戲劇》月刊 1990年四月號
- 《曹營六十天》 郎鴻葉 《劇作家》1992年第2期
- 《曹操父子》 賈璐 《劇本》月刊 1992年第10期
- 《關公與貂蟬》 呂永安 《劇本》1993年第012期
- 《捉刀人》 北嬰 《新劇本》雙月刊 1994年第六期
- 《天之驕子》 郭啟宏 《中國作家》1995年第002期
- 《曹操與陳宮》 陳亞先 《新劇本》雙月刊 1995年第3期
- 《胡笳》 陳亞先 《新劇本》雙月刊 1996年第6期

## 戲曲史

- 《中國俗文學史》 鄭振鐸 文學古籍刊行社 1959
- 《宋元戲曲史》 王國維 台灣商務印書館 1964
- 《中華國劇史》 李浮生 正中 1969
- 《明清戲曲史》 盧前 台灣商務印書館 1971
- 《京劇二百年歷史》《平劇史料叢刊》 波多野乾一著 鹿原學人譯 傳

## 記文學 1974 重印

- 《中國戲曲史漫話》 吳國欽 上海文藝 1980  
《中國近世戲曲史》 青木正兒著 王古魯譯 台灣商務 1982  
《中國戲曲發展史綱要》 周貽白 上海古籍 1984  
《中國戲劇學史稿》 葉長海 上海文藝 1986  
《戲曲音樂史概述》 莊永平 上海音樂 1990  
《中國京劇發展史》 馬少波等編 台北商鼎文化 1991  
《中國戲曲通史》 張庚、郭漢城 中國戲劇 1992  
《當代戲曲四十年》 朱穎輝 文化藝術 1993  
《當代中國戲曲》 張庚主編 當代中國 1994  
《中國現代戲劇思潮史》 孫慶升 北京大學 1994  
《京劇二百年概觀》 蘇移 燕山 1995  
《中國當代戲曲文學史》 謝柏梁 中國社科 1995  
《元雜劇史》 李修生 江蘇古籍 1996  
《中國俗文學概論》 吳同瑞、王文寶、段寶林主編 北京大學 1997

## 話劇史

- 《中國現代話劇文學史略》 黃會林 安徽教育 1990  
《中國現代戲劇史稿》 陳白塵、董健主編 中國戲劇 1990  
《中國話劇的孕育與生成》 袁國興 台北：文津 1993  
《中國現代比較戲劇史》 田本相 北京：文化藝術 1993  
《西潮下的中國現代戲劇》 馬森 台北：書林 1994  
《中國話劇通史》 葛一虹主編 北京：文化藝術 1997

## 戲劇論著

- 《中國大陸的戲曲改革》 趙聰 香港：中文大學 1969  
《說戲曲》 曾永義 台北：聯經 1976  
《論郭沫若的歷史劇》 陳瘦竹 話劇研究社 1977  
《明雜劇概論》 曾永義 台北：學海 1979  
《中國戲曲概論》 吳梅 學海 1979  
《說俗文學》 曾永義 台北：聯經 1980 初版 1984 再版

- 《蔡文姬的舞台藝術》 蘇民等編 上海文藝 1981
- 《戲曲編劇論集》 范鈞宏 中國戲劇 1982
- 《戲曲表導演淺談》 陳先祥 上海文藝 1982
- 《郭沫若歷史劇研究》 黃侯興 長江文藝 1983
- 《戲曲編劇技巧淺論》 范鈞宏 中國戲劇 1984
- 《論焦菊隱導演學派》 蘇民等 文化藝術 1985
- 《翁偶虹戲曲論文集》 翁偶虹 上海文藝 1985
- 《中國古典戲劇論集》 張敬、曾永義等著 台北：幼獅 1985
- 《郭沫若史劇論》 田本相、楊景輝 北京：人民文學 1985
- 《明代傳奇之劇場及其藝術》 王安祈 台灣學生 1986
- 《郭沫若史劇創作論》 韓立群 山東教育 1988
- 《歷史 史劇 現實：郭沫若史劇理論研究》 傅正乾 北京人民 1988
- 《詩歌與戲曲》 曾永義 台北：聯經 1988
- 《明代戲曲五論》 王安祈 台北：大安 1990
- 《戲曲表演規律再探》 阿甲 北京：中國戲劇 1990
- 《中國古典戲劇的認識與欣賞》 曾永義 台北：正中 1991
- 《刁光覃、朱琳論表演藝術》 蔣瑞、王宏韜編 中國戲劇 1991
- 《參軍戲與元雜劇》 曾永義 台北：聯經 1992
- 《夢幻狂想奏鳴曲——中國大陸表演藝術(1949—1989)》 周令飛 台北：時報文化 1992
- 《戲曲表演研究》 黃克保 北京：中國戲劇 1992
- 《中西戲劇比較論稿》 藍凡 上海：學林 1992
- 《粉墨登場——國劇臉譜藝術》 高戈平繪著 台北書泉 1993
- 《新時期戲曲創作論》 安葵 北京：新華 1993
- 《明清傳奇考論》 俞為民 台北：華正 1993
- 《京劇音樂概論》 劉吉典 北京：人民音樂 1993
- 《中國戲曲臉譜藝術》 張庚主編 江西美術 1993
- 《戲曲導演概論》 黃在敏 北京：文化藝術 1994
- 《戲曲舞台美術概論》 樂冠樺 北京：文化藝術 1994
- 《戲曲演員創造角色論》 胡芝風 上海文藝 1994
- 《京劇臉譜》 趙夢林 朝華出版社 1994
- 《中國戲曲臉譜文集》 黃殿祺輯 北京：中國戲劇 1994
- 《京劇唱腔研究》 武俊達 北京：人民音樂 1995
- 《清人雜劇論略》 曾影靖 台北：學生 1995

- 《二十世紀中國戲劇思潮》 胡星亮 江蘇文藝 1995
- 《京劇百家譜》 馮宏來 北京：中國戲劇 1995
- 《中國當代話劇論稿》 倪宗武 北京：中國戲劇 1996
- 《傳統戲曲的現代表現》 王安祈 台北：里仁 1996
- 《新時期戲劇述論》 田本相主編 北京：文化藝術 1996
- 《中國京劇藝術》 張庚、余從主編 北京：京華 1996
- 《邁向現代的古老戲劇》 賈志剛 北京：中國戲劇 1996
- 《論說戲曲》 曾永義 台北：聯經 1997
- 《明雜劇研究》 徐子方 台北：文津 1998
- 《戲曲編劇淺談》 陳亞先 台北：文津 1999

## 其他論著

- 《曹操論集》 北京：三聯書店 1960 初版 1962 再版
- 《中共文藝政策研究論文集》 翟志成 台北：時報文化 1983
- 《三國演義研究論文集》，河南省社會科學院文學研究所編，北京：中華書局 1991
- 《文藝政策論綱》 魏天祥 中共中央黨校 1993
- 《大轉型—後新時期文化研究》 謝冕、張頤武 黑龍江教育 1995

## 正史、小說類

- 《後漢書》 宋 范曄撰 唐 李賢等注 北京：中華 1965
- 《(新校本)三國志》 晉 陳壽撰 宋 裴松之注 台北：鼎文 1978
- 《三國演義資料彙編》 朱一玄、劉毓忱編 百花文藝 1983
- 《三國志通俗演義》 元 羅貫中 出自《明清善本小說叢刊》 台北：天一 1985
- 《第一才子書》 元 羅貫中著 毛宗崗評 出自《明清善本小說叢刊》 台北：天一 1985
- 《三分事略》 出自《古本小說集成》 上海古籍 1990
- 《全相三國志平話》 出自《古本小說集成》 上海古籍 1990
- 《三國因》 醉月主人編次 出自《古本小說集成》 上海古籍 1990
- 《古今小說》 明 馮夢龍編 出自《古本小說集成》 上海古籍 1990

## 工具書類

- 《明代傳奇全目》 傅惜華 北京：人民文學 1959
- 《戲曲辭典》 王沛倫編著 台灣：中華 1969
- 《戲曲詞語匯釋》 陸澹安編著 上海：古籍 1981 初版 1983 再版
- 《中國戲曲曲藝辭典》 上海辭書 1981 初版 1985 再版
- 《平劇劇目初探》 陶君起 台北：明文 1982
- 《中國大百科全書 戲曲曲藝》 上海中國大百科全書 1983
- 《全明傳奇目錄及索引》 林侑蒔編 台北：天一 1983
- 《古典戲曲存目彙考》 莊一拂 台北：木鐸 1986
- 《京劇劇目辭典》 曾白融等 北京：中國戲劇 1989
- 《京劇知識辭典》 吳同賓、周亞勛編 天津人民 1990
- 《元曲百科大辭典》 卜鍵主編 北京：學苑 1992
- 《戲學全書》 許志豪、凌善清編著 上海書店 1993
- 《元曲大辭典》 李修生主編 江蘇古籍 1995

## 學位論文

- 《曹操研究》 李充陽 台灣大學中國文學研究所碩士論文 民 65
- 《三國故事戲曲研究》 梁美意 台灣師範大學國文研究所碩士論文 民 69
- 《三國故事劇研究》 林逢源 政治大學中國文學研究所博士論文 民 71
- 《史傳所見之曹操、劉備、孫權研究》 吳玉蓮 政治大學中國文學研究所碩士論文 民 73
- 《中國戲劇之淨腳研究》 鄭黛瓊 中國文化大學藝術研究所碩士論文 民 77
- 《郭沫若劇作研究》 林淑薰 政治大學中國文學研究所碩士論文 民 88

## 期刊論文

- 京劇藝術的新突破—京劇《曹操與楊修》座談會紀要      《戲曲研究》  
1989 年 4 月號
- 當今菊壇的驕傲—《曹操與楊修》      霍大壽      《中國戲劇》1989 年 3  
月號
- 尚長榮成功塑造“新”曹操      翁思再      《中國戲劇》1989 年 5 月號
- 京劇大作出現—評《曹操與楊修》      劉厚生      《上海戲劇》1989 年第  
3 期
- 哦，我心中那個月亮—《寶刀歌》創作亂談      賈璐      《劇本》月刊 1993  
年第 006 期
- 關於話劇《捉刀人》      北嬰      《新劇本》1993 年第 4 期
- 《捉刀人》隨筆      北嬰      《上海戲劇》1994 年第 004 期
- 力量的崇高與道德的崇高—平話劇《捉刀人》      蘇國榮      《劇本》月  
刊 1994 年第 007 期
- 歷史與現實的交響—話劇《捉刀人》如是說      彭家瑾      《上海戲劇》  
1994 年第 004 期
- 人格與權力的較量—評青藝新排歷史劇《捉刀人》      何西來      《中國  
戲劇》1994 年第 6 期
- 扮演即辯護—尋找曹操      高惠彬      《中國戲劇》1994 年第 6 期
- 京劇「曹操與楊修」的導演馬科—談他向中西兩大表演體系的挑戰及其  
導演藝術觀      劉慧芬      《復興劇藝學刊》1994 年第 8 期
- 張揚人格力量的力作—話劇《捉刀人》座談會紀要      著祖      《中國戲  
劇》1994 年 6 月號
- 愛之深，求之切—首都戲劇家座談京劇《曹操父子》      《中國戲劇》  
1994 年 10 月號
- 一出富有魅力的好戲（京劇《曹操父子》觀後）      李永君      《戲劇  
戲曲研究》1995 年第 003 期
- 唯才是舉，各舉所知—京劇《曹操父子》淺探      張劍歌      《河南戲劇》  
1995 年第 003 期
- 激越曲折，氣勢磅礴—看京劇《曹操父子》      吳乾浩      《中國戲劇》  
1995 年第 6 期
- 鼎    椅子    人性—評《天之驕子》      安遜      《中國戲劇》1995 第 6 期
- 我怎樣演曹操      尚長榮      《人民日報》1996 年 6 月 7 日
- 談《曹操與楊修》的唱腔設計      高一鳴      《戲曲藝術》1996 年 03 期



難得的藝術精品—京劇《曹操與楊修》 周傳家 《中國戲劇》1996  
年第 001 期

說長論短議《胡笳》 周傳家 《中國戲劇》1997 年第 001 期

近年來少見的一齣好戲—京劇《胡笳》觀後感 楊毓岷 《中國戲劇》  
1997 年第 001 期

## 錄影帶資料

- |           |                                    |
|-----------|------------------------------------|
| 《曹操與楊修》   | 上海京劇院演出錄影帶<br>1998 年於台灣國家戲劇院之現場演出  |
| 《曹操父子》    | 天津京劇團演出錄影帶                         |
| 《蔡文姬》     | 北京人藝演出錄影帶                          |
| 《群英會》     | 中國京劇院演出錄影帶                         |
| 《袁世海曹操特輯》 | 中國京劇院演出錄影帶                         |
| 《胡笳》      | 瀋陽京劇院演出錄影帶                         |
| 《青梅煮酒論英雄》 | 1999 年於台北社教館之現場演出                  |
| 《曹操與陳宮》   | 2000 年於台灣國家戲劇院之現場演出<br>舊本《捉放曹》之改編本 |







