

第一章 緒 論

第一節 · 研究動機與研究對象

一、研究動機與題材的選擇

傳統戲曲吸引現在觀眾的原因很多，其中劇目本身的經典性是很重要的一項，以這幾年來的戲曲表演節目單上的介紹文字來看，很多表演劇團都會帶來一二戲劇史上名氣甚大的劇目，在介紹各團的優秀演員之外，也都極力強調劇目的古老性作為宣傳的號召。這樣的作法迎合了觀眾對經典的崇拜心理，大都能發揮一定的效果，吸引一些觀眾為了見證經典走進劇場來一探究竟，但是這些劇碼是否能夠完全滿足觀眾的期待呢？當觀眾看完戲走出劇場之後，他是否還會想再走進劇場再看一次？以筆者的看戲的經驗來回答竟是：「並不盡然」。因為當代觀眾對戲劇故事不見得十分熟悉，「經典重現」經常流於故事交代，有的作品對人物內心的挖掘及戲劇高潮的推動不夠，無法達到當代的觀眾的情感共鳴，況且在於宋元南戲、元明雜劇或是明清傳奇原著之中或多或少存在著一些問題，諸如人物塑造的漏洞、情節發展的不合理、主題思想的不明確等等，搬上當代舞臺的時候必須要經過調整。經過我和指導教授的討論之後，我決定藉由研究報告將個人的一些觀察和看法整理出來，並不揣淺陋以它作為學位論文的內容。

當代舞臺上各個劇種繼承搬演的元明清古典劇目數量不少，因為「雜劇」體製獨特，涉及一人獨唱等特殊演出形式，在體製上要討論改編的意義，本就不如自「南戲」到「傳奇」的路線上可著墨處多，而且幾乎所有討論戲曲結構的研究大體都以傳奇為基礎（例如「點線結構」之戲劇結構概念），可以說，傳奇的基本形式已經成為討論中國傳統戲曲的代表，從傳奇的階段，到後來牽涉崑曲演出的折子戲形式的改編脈絡，從中開展劇作的意義上的討論，也已經看到廣泛的學

術論述，筆者於是選擇「南戲—傳奇」此一系統中最具古老性的「南戲」來討論，看歷經漫長的時間跨度到了當代同一劇目所呈現出的樣貌。而筆者所選擇的劇目是——四大南戲之中《拜月亭》（《幽閨記》）與《白兔記》兩部作品，從當代搬演的《拜月亭》《白兔記》改編本中的比較優秀的作品來觀察古典劇作的當代改編現況。這兩個劇本也許並不是古典劇目中最出色的作品，但是在舞臺演出上卻有著頑強的活力，去年 7 月 18 日到 21 日湖南省湘劇院首度訪台，帶來了四齣全本大戲，包括《馬陵道》、《拜月記》、《白兔記》、《生死牌》。其中最受到矚目的是兩部南戲作品《拜月記》和《白兔記》，從最後主辦單位「傳統藝術中心」發行節目 DVD 的時候只留下這兩部戲更足以證之。除了湘劇之外，在當代還有許多劇種普遍地在流傳著這兩部作品，也因此，本研究的觀察範圍是跨越了劇種的分析。依循兩岸學者討論近年戲曲發展的相關著作，大多參照政治發展的情況，定在 1949 年作為「當代」的開端，如：當代中國出版社《當代中國戲曲》¹、謝柏梁《中國當代戲曲文學史》²、朱穎輝《當代戲曲四十年》³、王安祈《當代戲曲》⁴……等，本研究亦選擇以 1949 年作為「當代」的分期基準，而以 1949 年之後的改編本，亦即近五十年來受到西方戲劇舞臺觀念及「戲曲改革」影響之後的審美觀點所作的改編本作為觀察對象⁵。

當代劇壇上處理古典劇作多少都要有所改編，但是改編的幅度有所不同，改編幅度較小者可稱之為「整編」，「改編」的作品則在曲文改寫、情節修改有較為巨大的變動，以本研究中所舉出的版本為例，只有蘇崑《白兔記》稱得上是「整

¹ 朱穎輝《當代中國戲曲》，北京，當代中國，1994。

² 謝柏梁《中國當代戲曲文學史》，北京，社會科學，1995。

³ 朱穎輝《當代戲曲四十年》，北京，文化藝術，1993。

⁴ 王安祈《當代戲曲》，台北，三民，2002。

⁵ 本研究所謂的「改編」，包括廣狹二義，廣義而言，以南戲原著為參照指標，在劇幅大小、情節設計、角色比重、人物性格刻劃上的修正都屬此列，「改編」又有程度不同的差異，如果是針對部份文字做修改，或是刪去部份情節，或是增加細部的表演，整理之意味較大，論者謂之「整編」，本研究第二章中討論近代以前的流傳發展者多屬之；如果是重新改編劇本，超過了文字修改，增刪部份的情節，而在立意上或情節發展上或人物塑造上有較大之改變者，則屬之「改編」，本研究所討論的當代改本以後者居多。本研究所謂的「改編」，雖包括廣狹二義，而主論上的「改編」乃限定於狹義而言。

編」，其餘版本完全都是「改編」的本子⁶。有的演出只是將同一劇本以不同的聲腔演唱，對於情節內容乃至於曲文的改編不大，這種「移植」的作品則不多作討論。

二、研究材料的內容

筆者根據《中國戲曲志》、《中國戲劇年鑒》、各劇種辭典以及相關研究整理而成的初步統計，當代五十餘年來的演出除了少數的折子不斷地上演外，全本演出也一直持續不斷，參見書末附表「當代演出《拜月亭》與《白兔記》的劇種」。

當代全本戲的形式是——時間通常是三小時以內，中間再包括了一個中場休息的時間，也就是在情節設計上考量上、下半場的分隔和重新啟動。這樣的形式是當代劇作家編寫新戲所採用的體製，換言之是當代戲曲說明一個故事的基本模式，古典劇作的故事要在當代舞臺上被完整地敘述出來，也將運用這一個方法來陳說，所以本研究以當代全本作為討論的基本範圍，而不是傳統折子戲的改編。

筆者實際所蒐集到《拜月亭》和《白兔記》演出影音紀錄，包括：

	表 演		團 體	演 員	演出時間	備 註
1.	崑劇 折子 ＜踏 傘＞	范繼信改 編、導演	江蘇 省崑 劇院	王瑞蘭／孔 愛萍、蔣世 隆／錢振雄	1999 年 11 月 26 日至 29 日於台北新舞臺演出	為「秣陵蘭蘊」系列演出之一 雅韻藝術傳播有限公司承辦。 這一折是為這次演出新排。收 錄於「秣陵蘭蘊」江蘇省崑劇 院表演藝術第二集（上）
2.	崑劇 折子 ＜請 醫＞	王傳淞傳 承之傳統 折子戲	浙江 省京 崑劇 院	王世瑤／翁 太 醫		收錄於崑劇選輯（二）第十三 集，一九九五年二月錄製，中 華民俗藝術基金會製作。

⁶ 參考王安祈《傳統戲曲的現代表現》，台北，里仁，1996。

3.	評劇 折子 〈拜 月〉	張宏文整 理	中國 評劇 院	王瑞蘭／劉 慧欣、蔣瑞 蓮／王麗京	1998.11 於北京首演。 2001 年 7 月 5 日至 14 日 到台北國家戲劇院演出	由紅劇場承辦。
4.	粵劇 折子 〈踏 傘〉	譚青霜五 0 年代整 理	?	蔣世隆／呂 玉郎，王瑞 蘭／林小群		廣東音像出版社發行，1999?
5.	湘劇 《拜 月記》	朱少希執 筆	湖南 湘劇 團	(台北演 出) 王瑞蘭 ／左大玢， 蔣瑞蓮／賀 小漢，蔣世 隆／李開國	1957 年拍成戲曲電影 《拜月記》，由廖健華 徐紹清、彭俐儂、賈硯露 等人主演。2002 年 7 月 19 日於台北國家戲劇院 演出。	「兩岸戲曲大展」系列活動， 湘劇院演期為七月十八至二十 一日。傳大藝術公司承辦。傳 統藝術中心於同年十月發行 D V D。
6.	越劇 《拜 月記》	施小琴改 編	平陽 小百 花越 劇團	王瑞蘭／徐 芬芳，蔣世 隆／卓淑微	首演於 1999 浙江省第八 屆戲劇節，並於 2000 溫 州舉辦「南戲國際學術研 討會暨溫州南戲新編劇 目系列展演」演出。	
7.	崑劇 折子 〈搶 棍〉	傳統折子 戲	湖南 省崑 劇團	劉智遠／張 富光，李三 娘／傅藝萍		收錄於崑劇選輯(二)第十六 集，1995 年 2 月錄製，中華民 俗藝術基金會製作。
8.	崑劇 折子 〈出 獵回 獵〉	傳統折子 戲		咬臍郎／余 映，岳氏／ 伍少娟，劉 知遠／周福 祥		
9.	湘劇 《白 兔記》	范正明、 謝讓堯改 編	湖南 湘劇 團	李三娘／龐 煥麗，劉承 佑／賀小 漢，劉智遠 ／馮伏強， 岳綉英／朱 米，杜忠／ 徐君	1978 年謝讓堯根據傳統 折子戲形成全本，1996 年范正明重新整理。於石 家莊首演。同年至北京展 演。2002 年 7 月 20 日於 台北國家戲劇院演出。	傳統藝術中心主辦「兩岸戲曲 大展」系列活動，湘劇院演期 為 2002 年 7 月 18 至 21 日，傳 大藝術公司承辦，傳統藝術中 心於同年十月發行 D V D。

10.	評劇 《李三娘》	張宏文改編	中國評劇院	李三娘／劉慧欣、劉知遠／王全友、咬臍郎／王麗京	1999. 08 首演於北京，2001 於台北國家戲劇院演出。	由紅劇場承辦。	
11.	越劇 《白兔記》	顧頌恩改編	(見備註)	(浙江小百花) 李三娘／何炯華，劉知遠／董柯娣，劉承佑／蔡浙飛	2000 首演於溫州文化局舉辦「南戲國際學術研討會暨溫州南戲新編劇目系列展演」	溫州市越劇團首演，筆者於台灣購買到的是浙江小百花的演出版本。	
12.	歌仔戲《白兔記》	團員自編	臺灣南投草屯明珠女子歌劇團	李三娘／李靜芳、劉咬臍／李靜兒、劉知遠／巫明珠	2002 年 4 月 10 日於水里夜市廣場；4 月 12 日於魚池圖書館前廣場；4 月 24 日於南投縣政府文化局停車場等場次演出	錄影未公開。	
13.	潮劇 《白兔記》 錄音	傳統折子戲	廣東省潮劇院	李三娘／朱楚珍及鄭健英、咬臍郎／周細卿、劉知遠／張長城		汕頭海洋音像出版社，1994 年出版	(〈井邊會〉〈回書〉〈磨房會〉〈三折〉)
14.	歌仔戲折子〈井邊會〉	廖瓊枝編詞	傳統折子戲，由廖瓊枝編詞	李三娘／廖瓊枝，咬臍郎／呂雪芬	2001 年 9 月 14 日廈門人民劇場「臺灣傳統折子戲專場」首演。2002 年 8 月 4 日中山堂演出	廖瓊枝歌仔戲文教基金會錄影存檔，錄影版權為公視取得，未發行。	

上述版本主要是「近十年來在臺灣演出過的各個劇種（包括大陸來臺演出）的版本」或「臺灣可以購買到的影音資料」。臺灣這十年來的劇壇生態十分蓬勃，頻頻引進的大陸的戲曲作品（包括劇團直接來台演出還有引進大量戲曲錄影帶、VCD 在臺灣販售），透過的管道包括戲曲經紀公司、學者、傳統藝術中心、影

音資料的流通管道等不同管道的篩選，所以這些引進的戲碼是從大陸的演出情況裡面再經過了挑選的版本，錄影資料方面，則也極有可能也是在大陸受到肯定（至少是受到注意）的作品，用臺灣近年來的演出版本和錄影資料作討論，代表的意義絕對不只是臺灣的演出情形，而是足以作為一個縮影來觀照古典作品在當代整個傳統戲劇舞臺上再現的普遍現象。本研究即以這個名單中的「全本」作為深入探究的主要版本。

上面列舉的演出都有一定的數量，這些演出筆者不只能看到文字劇本，還有錄影資料可以參照，這些實際的觀賞經驗給予研究上的很好的輔助，使以下的討論不會只限於單純的文字劇本，還包括舞臺上的完整呈現以及觀眾的反映情形，相對來說要更能夠彰顯出每一個改編本的藝術特點。

另外，2002 年 8 月 7 日於香港演出小梨園《劉智遠》〈三娘奪槌〉、〈戰瓜精〉、〈井邊會〉、〈迫父還家〉四齣。粵劇《雙仙拜月亭》、《白兔會》，俱由粵劇名編劇唐滌生改編⁷，極受觀眾歡迎，現在網路上還常見討論。這些是本研究討論上的輔助資料。蔡欣欣主持 1997 年國科會專題研究計劃《元曲四大家劇作演出資料彙編》所蒐集的當代《拜月亭》演出劇本，也提供論述上的輔助。輔助演出劇本資料，整理如下。

	劇 種	劇 目		出版資訊
1.	東河戲高腔	搶傘	據傳統折子戲整理	陶學輝、歐陽綱整理《江西省文化局戲曲改進委員會修審戲曲總目第四十五種》，1954。《中國地方戲曲集成·江西省卷》，中國戲劇 1962
2.	桂劇	搶傘	據傳統折子戲整理	寶文書店，1955。朱錫華、程秀梅記錄整理，上海音樂出版社，1958

⁷ 粵劇作品引進臺灣的例子比較少，但是粵劇劇壇中唐滌生的編劇作品在五十年代始便鋒芒漸露，成為炙手可熱的編劇家，幾乎所有粵劇紅伶均有演出他編撰的劇本，其中包括：薛覺先、馬師曾、陳錦棠、芳艷芬、紅線女、鄧碧雲、何非凡、麥炳榮、吳君麗、羅艷卿等等。其中與芳艷芬及吳君麗合作較多，著名作品包括：《六月雪》、《程大嫂》、《洛神》、《春燈羽扇恨》、《一入侯門深似海》、《艷陽長照牡丹紅》、《白兔會》、《香羅塚》、《雙仙拜月亭》、《醋娥傳》（後來改編為任劍輝、白雪仙主演的粵劇電影《獅吼記》）等等。大部分作品均改編為電影，深受觀眾歡迎。

3.	東路花鼓	扯傘	據傳統折子戲整理	戴桂亭述錄，《湖北地方戲曲叢刊》第六集，湖北人民出版社，1959
4.	川劇高腔	踏傘、闖寨	據傳統折子戲整理	《傳統川劇折子選》4，四川省川劇藝術研究所編
5.	川劇高腔	踏傘、闖寨、雙拜月	據傳統折子戲整理	《川劇傳統喜劇選》（下）1982
6.	川劇高腔	請醫	據傳統折子戲整理	《川劇》22期，重慶人民出版社，1956
7.	新昌高腔	拜月	據傳統折子戲整理	《浙江省戲曲傳統劇目匯編》第八十二集
8.	湖北高腔	拜月	據傳統折子戲整理	黃善富述錄，《湖北地方戲曲叢刊》第十七集湖北人民出版社，1960
9.	青陽腔	雙拜月	據傳統折子戲整理	《中國地方戲曲集成·江西省卷》，中國戲劇，1962
10.	小梨園	劉知遠		泉州傳統戲曲叢書第二卷，北京，中國戲劇，1999
11.	秦腔	拜月記		《秦腔》第三十四集 陝西省文化局 1982 陝西省藝術研究所保存本
12.	東路花鼓	拜月記		《湖北地方戲曲叢刊》第六集，湖北人民出版社，1959
13.	常德漢劇	拜月記		《湖北戲曲傳統劇本》總第五十八集，常德漢劇第五集
14.	湘劇高腔	拜月亭		朱少希改編，湖南人民出版社，1956。1957年改編成電影，後來舞臺演出又所有改編。
15.	越劇	拜月亭		《越劇戲考·拜月亭》，世界書報，1954
16.	京劇	拜月亭		劉鴻儒改編，上海文化出版社，1956
17.	評劇	拜月亭		翁牛特旅京評劇團改編，《內蒙古自治區第一屆戲曲觀摩演出大會劇本集》第二集
18.	崑劇	拜月亭		周璣璋，汪一鵜改編，上海文化出版社，1960
19.	話劇	旅伴		田漢全集，石家莊，花山文藝，2000
20.	越劇	拜月記		《溫州南戲新編劇本集》北京，中華書局，2001
21.	漢劇	磨房會		高海山校訂，《湖北地方戲曲叢刊》編印本
22.	蘇灘	養子		蘇州市戲曲研究所典藏劇本
23.	湘劇	打獵、回書、磨房會		湖南省湘劇院保留劇本
24.	湘劇	李三娘		湖南省湘劇院保留劇本
25.	粵劇	白兔會		網路資料
26.	粵劇	雙仙拜月亭		網路資料

第二節 · 研究方法及研究目的

一、古典劇目⁸改編本的評析準則：本研究之研究方法與論述架構

一直到目前為止，還沒有很廣泛的學術著作非常系統嚴謹地針對戲曲「當代的演出劇本」進行文本分析，能夠提供足資式憑理論依據十分有限，王安祈《當代戲曲》⁹一書可說是目前試圖將劇評學術化的代表性著作之一。本研究即以王安祈《當代戲曲》第貳部份第一章「如何評析當代戲曲」作為當代戲曲美學論述的基礎依據，並配合廣泛蒐集舞臺演出實況、明場錄音、劇本等資料，兼顧實際採訪編劇、導演，以了解其創作過程、創作者（改編者）對原著的看法及見解、寫作的用意及預定目的，還包括實際搬上舞臺後觀眾的反應、參加大型戲劇展演時、各評審專家委員對於該劇的討論等等；再參考已發表的相關劇評——這些劇評也許未必是經過學術檢核的陳述，但是如果能留意迴避部份的宣傳文章，當能覓得某一部份觀眾的真實心聲，對於當代演出的評價具有參考價值，在「前製創作、實際演出、觀眾聆賞三者兼顧」的大原則下，讓當代改編本的詮評能夠盡量接近客觀。

⁸ 現在中國大陸的辭書將傳統戲曲分為「傳統劇目」、「新編歷史劇」和「現代戲」三大類，例如中國大百科出版社編《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》，1983，頁46。對三者的定義如下：

傳統劇目：泛指1949年以前各個歷史時期編演、流傳的戲曲劇目，亦稱傳統戲。

新編歷史劇：1949以後反映歷史人物與歷史事件的劇目。

現代戲：一九一九年五四運動以來所編寫的劇目。

這是由「編寫的時間」作為基準所做的分類，所以在「傳統劇目」裡面，包括了古典劇作改編全本的編寫，也包括了像是京劇〈三岔口〉、〈雁蕩山〉、川劇〈秋江〉、桂劇〈捨玉鐲〉這樣的傳統折子戲的重新整理，可是本研究對於折子戲在當代的提升和改編涉入不多，而以《拜月亭》《白兔記》兩部作品由南戲全本到當代全本的改編情形作為例子，所以捨「傳統劇目」而以「古典劇作」為題。

⁹ 王安祈《當代戲曲》，台北，三民，2002。

本研究從第二章開始，先回溯這兩部作品從宋元時期發展到當代之前的流傳概況，觀看這兩本南戲在縱向發展的演變當中呈現的審美觀的轉變和其意義，藉著這一番回溯的過程，對這兩部作品本身的藝術特點有所掌握，所以也將這兩個劇本在放上當代舞臺的時候，可能突出怎樣的特點，要面對那一些困難，也有初步的釐清。第三章中，對古典劇作的改編作一概述，包括政策——大陸戲曲改革對傳統劇目改編的政策內容；現狀概說——由《當代中國戲曲》一書中所記述的內容整理古典劇作改編現狀，並由劇壇生態來看古典劇作的改編，以此章作為四五六章之導論。第四、五、六章之中，就將當代劇場上實際演出的本子做一番整理，觀察不同的劇種（或不同的改編者）在把握原作、改造原作的時候，顯現出怎樣不同的側重點。並在第七章中加以檢視與批評，指出這兩本南戲在整編工作上的困境與侷限以及表現手法上值得提出檢討的地方。

王安祈《當代戲曲》裡面，提出八個觀察「當代戲曲」的觀測點，分別是：「情節結構」、「表演設計」、「性格塑造」、「演員形塑」、「曲文唸白」、「導演統籌」、「思想內涵」、「舞臺美術」，涵蓋了「編、導、演」三個面向。本研究參考這八個觀測角度，選取其中「情節結構」、「性格塑造」、「曲文唸白」、「思想內涵」這幾點與劇本寫作關係最直接，也是討論這兩個劇本內容表現得最精彩豐富的點，作為討論的綱目。在這幾點之外，例如「導演統籌」和「舞臺美術」，重要性也是無庸置疑的，但是如果是針對《拜月亭》、《白兔記》這兩部戲來看，比較有趣的是「導演統籌」、「表演設計」和「舞臺美術」等怎麼達到「情節結構」、「性格塑造」的效果，不具備獨立討論的份量，所以不獨立成一章。「曲文唸白」的部份，又因為本研究的討論跨越了好幾個劇種，當然也牽涉眾多編劇家，因此不專注於曲文之間文字上的比對，在戲曲裡面，「曲文唸白」也就是人物的心聲、對白，故在各章中隨機討論。

所以，本研究觀察的重心以「情節結構」、「性格塑造」，再包括「風格意趣」三方面為主，而以其他幾個觀測點為輔。首先第四章「情節結構」，論改編本如何把握原來的劇情，關係了選取舊材料、補充新情節、結構的調整、情節推展手

法等等；第五章「人物塑造」從性格重新詮釋的突出作法來分析；第六章「風格意趣」討論的是超乎實質的情節結構、人物呈現之上的幾個面向，可是不是單純的「主題」的問題，這兩個戲碼的主題已經在南戲原創的時候已經決定了，在當代改編本裡面並沒有大幅的改變，而是談表演、舞臺美術、曲文的特殊設計等各方面形成改編本特殊的意涵、風格和趣味上的特點。

第七章「整編之道的檢視」，從當代眾多版本的實際改編情形，把筆者所見改編本中呈現的問題指出來，有一些是處理手法上的問題，有一些是古典劇作適應當代演出型態很難克服的點。希望藉由這兩部作品的改編情形作為一個基礎，投射到古典劇作改編上可能遭遇到的共同處境，並以此作為本研究的結語。

二、研究目的

觀察一個劇作從劇目創生的時代到今天，因為歷史跨度，美學跨度所產生的不斷變化，這個對照工作本身就是一個有趣的審美活動，然而，從戲曲藝術的發展來說，戲曲藝術曾經是某個時代社會大眾目光關注的焦點，暢所欲言數百年，現在整個戲曲藝術已經從主流娛樂的位置遜位下來，傳統戲曲如何面對猛烈變化的文化環境，如何轉變、因應以求自處自存，是整個傳統戲曲界共同關心的話題。重新搬演古典劇作，是許多劇種（劇團）普遍在進行的工作，做得好與壞，攸關戲曲的前途，怎不值得當代研究者投注心力，大書特書。

改革的困難很多，目前的改編本也可能有一些作法並不成熟。成功的作法自然會帶動示範鼓舞的作用，值得歸納整理，即使是不完美的改編，如果能夠正面去鑽研、分析，必然能給予後來的改編工作一些經驗和啟示，減少一些錯誤的嘗試。

第二章 《拜》《白》二作評價的轉折

《拜月亭》與《白兔記》均見於徐渭《南詞敘錄》「宋元舊編」，為「四大南戲」其中兩部作品，一直是在戲劇舞臺上十分活躍的劇目。

《拜月亭》故事以蔣世隆、王瑞蘭的愛情離合為主線，以金朝時蒙古侵入中都的亂離作為背景——金主聽信主和派大臣聶賈列遷都之議，誅殺主戰派大臣陀滿海牙一家，海牙子興福在逃亡中受書生蔣世隆所助並結為義兄義弟。時蒙古軍隊南侵，金主逃亡汴梁，金兵部尚書王鎮奉旨往邊地議和，王鎮之女瑞蘭與母於兵亂之中失散，秀才蔣世隆則與其妹瑞蓮失散。在相互尋覓之間，王瑞蘭與蔣世隆巧遇，二人假作夫妻結伴而行；王鎮妻途中偶遇世隆之妹瑞蓮，認為母女。蔣世隆與王瑞蘭途經廣陽鎮，投宿旅店，經店主夫婦撮合而正式成親，婚後蔣世隆患病，淹留旅邸。王鎮奉旨議和成功，回朝復命，途中亦投宿此店，父女相會，正驚喜間，得知瑞蘭私嫁蔣世隆，大怒，逼女隨其歸家。歸途中又與其妻及蔣世隆之妹瑞蓮相遇，遂同赴汴梁。瑞蘭在拜月亭前對月禱告，透露了她對蔣世隆的心事，為瑞蓮所竊聽，發現了彼此的姑嫂情由。後蔣世隆狀元及第，奉旨與王鎮之女結親，夫妻兄妹團圓。《白兔記》內容寫劉知遠未發跡前落魄潦倒，偷食馬鳴王廟中的福雞，社主李文奎見知遠相貌堂堂，氣概有異，定能發跡，便收留之並將女兒三娘嫁與他為妻。李文奎死後，三娘兄嫂欺凌知遠夫婦，先讓劉知遠看守六十二畝瓜園，瓜園中有瓜精害人，劉知遠奮力戰勝瓜精，並奪得頭盔衣甲和兵書寶劍。知遠不堪兄嫂欺侮，決意投軍，臨行時向三娘表示：不發跡，不做官，不報李洪一仇不回。之後屢建戰功，入贅岳帥府，享受高官厚祿，直做到九州安撫。其妻李三娘在家中受盡兄嫂折磨，在磨坊中生下一子，自己咬斷臍帶，兄嫂又要將兒溺死，所以差竇公將咬臍郎送至劉知遠處乳養，十六年後因兒子獵兔見母，覺得此婦人與已身世有關，便回家稟告父親，劉知遠之此婦人乃是他的生母，重著舊日衣裝，返家與李三娘相會，互訴十六年苦情，並欲懲治兄嫂，在三娘求

情下，寬恕大哥，處死大嫂，全家團圓。

此二劇經過歷代流傳改編，演出面貌迭有改易。例如《拜月亭》從元人舊編到明人刊本，齣數就有所遞減，明萬曆年間所刊行《詞林一枝》、《摘錦奇音》、《八能奏錦》等弋腔選本裡面散齣形式所刊印部份《拜月亭》、《白兔記》的折子，由於演唱的聲腔不同，弋腔加滾的聲腔特色，和演出趣味取向不同的影響，曲詞、表演與全本刊本也出現了若干出入。到了清乾隆、嘉靖之後，折子戲取代了全本戲演出成為當時戲劇搬演的主要形式，這兩個劇目都有數個折子被挑出來繼續演出，這個階段裡面，在表演上豐富了很多，為了照應表演效果上的需要，情節內容上又有調適。這些改編所反映了時代審美趣味的不同，還包括流傳型態（整本戲／折子戲……）本身的美學特性。

本章第一節內容主要即在回顧當代之前《拜》、《白》二劇的流傳情形，藉著戲劇內容風貌上的不同以觀察流傳過程中不同的審美要求介入的情形。

當代學者俞為民在〈明代戲曲創作傾向的變遷〉¹⁰一文中，曾以「明初重『理』」、「明中葉重『情』」、「明末清初重『實』」為題，說明了明代傳奇創作的主题焦點移動現象。當創作者關心的焦點不同，便暗示了在時代環境的不同和戲曲自身不斷地成熟變化的過程中，戲劇的審美觀已經有所變遷。本章第二節便要進一步討論在劇場搬演的實際流傳之外，在戲劇美學發展上對《拜》《白》二劇接受到後來的評價的情形，一方面整理批評家對這兩個劇本直接的述評，也運用這兩個作品與其他創作相互對照比較的方式來分析觀察。

¹⁰ 俞為民〈明代戲曲創作傾向的變遷〉，《中華戲曲》第十四輯。

第一節 由流傳的情形來觀察

本節共分「整本」、「折子」、「全本」三種流傳方式分別觀察之¹¹。

一、整本流傳及改編情形

《荆》、《劉》、《拜》、《殺》在宋元南戲諸作中被合起來稱作「四大南戲」，在戲曲史（尤其是南戲發展史）上具有重要的地位。

1．流傳版本

南戲《拜月亭》係自關漢卿雜劇《閨怨佳人拜月亭》改編而來¹²，徐渭《南詞敘錄》「宋元舊編」著錄，題作《蔣世隆拜月亭》，《永樂大典目錄》卷三十七·三未韻「戲」字目之下著錄，題為《王瑞蘭閨怨拜月亭》，作者舊說是元人施惠，後人對此尚無定論¹³，應為某元代杭州書府才人所作¹⁴。明沈璟《南九宮曲譜》中數次引用元本《拜月亭》佚曲，清徐于室、鈕少雅《匯纂總譜南曲九宮正始》保留『元本拜月亭』（或稱『元傳奇拜月亭』）一百三十三支佚曲。

今所見之《拜月亭》刊本，根據朱自力《拜月亭研究》（政大中文所 1968 年碩論）、車錫倫〈南戲《拜月亭》的作者和版本〉（內蒙古大學學報 1978 年第

¹¹ 《崑曲辭典》之詞條將整本大戲稱為「傳統整本」，本研究依此一名稱與同光間篇幅較小的「全本」相區隔。見《崑曲辭典》，國立傳統藝術中心，2002，頁 10。

¹² 明刊世德堂本《拜月亭》第四十三折【尾聲】：「亭前拜月佳人恨，釀就全新戲文，書府翻譽，燕都舊本。」是南戲本由燕都舊本中翻寫之一證。關漢卿《閨怨佳人拜月亭》一本四折，見於《元劇古今雜劇三十種》，惟存總題、曲文，賓白不全，不存題目正名。

¹³ 何良俊《四友齋叢說》「拜月亭是元人施君美所撰」王世貞《藝苑卮言》：「琵琶記之下，拜月亭是元人施君美撰。」後人多沿襲是說，梁廷楠《曲話》將施惠列入明人。《錄鬼簿》「施惠」條之下不見《幽閨記》之作，明初朱權《太和正音譜》「古今群英姓氏」條下載有「施君美」一名，但名下未載劇目。自明呂天成《曲品》、清王國維、日人青木正兒等人皆曾對作者施惠說提出質議。另外，吳梅《顧曲塵談》亦有一說，他根據清《傳奇匯考標目》增補本中「元傳奇」下有『施耐庵，名惠，字君承，杭州人……（作品有）《拜月亭旦》、《周小郎月夜戲小喬》』，肯定施惠就是施耐庵。

¹⁴ 見俞為民《宋元南戲考論》，前揭書，頁 123。

二期)、莊一拂《古典戲曲存目滙考》、俞爲民《宋元南戲考論》〈南戲拜月亭的作者與版本及其成就考論〉等相關研究，可見版本計有下列數種：

明刊本：

一、新刊重訂出相附釋標注拜月亭記二卷，明萬曆己丑（一五八九）刊本，星源游氏興賢堂重訂，綉谷唐氏世德堂校梓，海陽程氏敦倫堂參錄。據長樂鄭氏藏本影印收入《古本戲曲叢刊初集》。

二、李卓吾（一五二七～一六〇二）批評幽閨記二卷，明虎林容與堂刊本，據長樂鄭氏藏本影印收入《古本戲曲叢刊初集》。

三、重校拜月亭記二卷，明萬曆金陵文林閣刊本。北京圖書館藏。

四、陳繼儒（一五五八～一六三九）評鼎鐫幽閨記二卷，明書林蕭騰鴻刻《六合同春》本。

五、重校拜月亭記二卷，羅懋登注釋，明德壽堂刊本。暖紅室翻刻《彙刻傳奇》第三種。

六、幽閨怨佳人拜月亭記四卷，明吳興凌延喜刻朱墨本。有武進涉園影印喜脈軒叢書本。

七、明崇禎毛晉（一五九九～一六五九）汲古閣《繡刻幽閨記定本》（《六十種曲》本）

清刊本：

一、清康熙五十五年沈兆熊本二卷，附注板眼。原爲懷寧曹氏藏書。

《白兔記》，明徐渭《南詞敘錄》「宋元舊編」中著錄，題爲《劉智遠白兔記》。文獻不錄作者，據成化本《白兔記》開場所言應爲元代永嘉書會才人所作¹⁵。明末清初張大復《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》卷首「譜選古今傳奇散曲集總

¹⁵ 成化本《新編劉知遠還鄉白兔記》第一齣末云：「這本傳奇虧了誰？虧了永嘉書會才人，在此燈窗之下，磨得濃墨，蘸得飽筆，編成此一本上等孝義故事。」

目」著錄《元傳奇劉智遠重會白兔記》，收錄『元傳奇劉知遠』之佚曲數支。清徐于室、鈕少雅《滙纂元譜匯纂總譜南曲九宮正始》收『元傳奇劉知遠』曲子五十七支。今所見《白兔記》刊本共三種：

- 一、明成化年間北京永順堂刻本《新編劉知遠還鄉白兔記》
- 二、明毛氏汲古閣《白兔記定本》
- 三、明呂有明萬曆金陵唐氏富春堂刻本《白兔記》

此三種均為明人重刊本。張牧《笠澤隨筆》所錄的「百二十家戲曲全錦」中著錄《風雪紅袍劉智遠》，今已亡佚，僅存其目¹⁶。《金瓶梅詞話》第六十四回蔡狀元召海鹽戲子演出招待兩位內相看戲，點的是《劉智遠紅袍記》，未知兩種是否為同一作品，和上述三種關連如何，從題目看來應該都也是談劉智遠風雪巡更受岳綉英贈予紅袍發跡的故事。

2．從元本到明刊本的修改

《拜月亭》《白兔記》今日可見的版本，全部都已經過明（清）重刊。我們透過少數被認為比較接近元人本子的版本，和其他版本相互比對，可以了解到從元人本子到明刊本這一個階段演變的過程。根據學者把上述元佚曲與各個本子比對的結果，世德堂本特別接近這些曲譜中所引錄的古本佚曲¹⁷，在元人舊編今已不可見的前提下，世德堂本《拜月亭》提供了我們了解元本《拜月亭》內容的重要憑藉。而《白兔記》元本佚曲與明刊本三種相互比對的結果，元本《白兔記》

¹⁶ 現在地方戲裡還有稱將劉知遠故事稱作《大紅袍》，見書末附表「當代演出《拜月亭》、《白兔記》的劇種」。

¹⁷ 參考錢南揚《戲文概論》：「世德堂本比較接近古本。」，台北，木鐸，1988。俞為民，《宋元南戲考論》：「世德堂本產生年代較早，接近元本。」，台北，台灣商務，1994。車錫倫〈南戲《拜月亭》的作者和版本〉（內蒙古大學學報 1978 年第二期）：「世德堂刊《拜月亭記》接近南戲《拜月亭》原貌。」諸作考訂甚詳，茲不轉引。

的「真面目」，可能與今日所見汲古閣本相去不遠，成化本是汲古閣本內容相近的刪節演出本，富春堂本則是曲牌、曲辭、賓白其他兩本俱異的改寫版本¹⁸。

世德堂本《拜月亭》的曲詞還非常質樸，而到了明刊本裡面，經過了全面的潤飾。單就齣目名稱上來看就修改了不少，如第二齣，世德堂本作「世隆自敘」，各本作「書帷自嘆」，第三齣世德堂本作「番王起兵」，各本作「虎狼擾亂」；又第五齣，世德堂本作「興福操兵」，汲古閣本則作「亡命全忠」……把一些鄙俗枯澀的詞彙修改潤飾了。曲文上更是經過了很多細緻的修改，由這個比較表中，我們可以看到汲古閣本是如何在原來的曲文上加工的：

	＜書幃自歎＞ ¹⁹ 之 【鷓鴣天】	＜山寨巡邏＞之 【豹子令】	＜幽閨拜月＞之 【浣溪紗】
世 德 堂 本	錦綉胸中氣若虹， 文章才學足三冬， 循循善道宣尼訓， 濟濟儒風播海中， 題鴈塔，步蟾宮， 鵬程萬里志扳 龍……	聞說中都吹戰 塵，庶民逃難亂紛 紛，亂紛紛，怕有 推車挑擔客經 過，劫掠財寶共金 銀。	階前萱草葉將黃， 檻外榴花疊錦囊， 清和天氣日初長。 懶去梳粧對鏡鸞， 慵拈針綫向紗窗， 晚來閑步出蘭房。
汲 古 閣 本	錦綉胸襟氣若虹， 文章才學足三冬， 循循善道馳庠校， 濟濟儒風藹郡中， 題鴈塔，步蟾宮， 前程萬里附溟 鴻……	聞說中都起戰 塵，黎民逃難亂紛 紛，亂紛紛，怕有 推車僮擔人經 過，劫掠財寶共金 銀。	階前萱草簇深黃， 檻外榴花疊絳囊， 清和天氣日初長。 懶去梳粧臨寶鏡， 慵拈鍼指向紗窗， 晚來移步出蘭房。

¹⁸ 成化本於一九六七年在上海嘉定縣宣姓墓中和一批「通俗說唱刊本」一起出土，未題刊行年代為刊劇書坊名號，從其餘同時出土的說唱刊本上刻有：「明成化七年（七年至十四年都有）」是現存最早的《白兔記》版本。該本未分齣，若由腳色人物上下場為分齣的慣例，分二十四齣，比汲古閣本少＜報社＞、＜游春＞、＜保讓＞、＜求乳＞、＜寇反＞、＜討賊＞、＜凱回＞、＜受封＞等八齣，成化本壓縮（元本佚曲已有這八齣的曲子）了齣目，再由於曲詞減少，化曲為白的現象，第一齣＜副末開場＞時云：「奉請越樂班真宰，搖（邀）鸞駕早赴華筵，今宵夜，願白舌入地府，赤口上青天。奉神三巡六儀，化真金錢，齊攢斷，喧天鼓板，奉送樂中仙。」成化本被認為是成化時「越樂班」的舞臺演出本。參考孫崇濤《南戲論叢》北京，中華書局，2001。陳多＜三種明刊《白兔記》的比較研究＞，《戲劇藝術》2001年4期，俞為民《宋元南戲考論》，台北，臺灣商務，1994。

¹⁹ 為使敘述清爽，齣名採用汲古閣本的稱呼，不特別標明世德堂本的齣目名稱，下文論述中，如不影響到論述結果時也不另外交代世德堂本的齣目名稱，而以汲古閣本的名稱來表示。

在這三個曲牌之中，我們看到原本俚俗、口語化的用詞，如「志扳龍」、「吹戰塵」、「庶民」、「錦囊」等詞語，一一被代換為經過修飾的書面用語：「附溟鴻」、「起戰塵」、「黎民」、「絳囊」。

在《白兔記》的流傳上也出現了非常類似的情形。在接近於元人舊本的汲古閣本中，〈挨磨〉【五更轉】一曲，表現李三娘挨磨時之痛苦心情，曲文如下：

恨命乖，遭折挫，爹娘知苦麼？哥哥嫂嫂你好橫心做，趕出我劉郎，罰奴家挨磨。天不應地不聞，如何過？（合）奴家那曾，那曾識挨磨？挑手辛勤，祇爲劉大，祇爲劉大。

富春堂本同樣也用了【五更轉】這一支曲牌，卻寫作：

可憐見形衰貌朽，香肌憔悴纖腰瘦。……憔悴了秋月春花，等閒也麼光陰虛度。

遣詞用句顯得較為纖麗，意境上也明顯帶有文人典雅色彩。有時富春堂本《白兔記》甚至有賣弄文采之嫌，這樣的情況在汲古閣本是很少見的，例如第三十三折咬臍郎談論兵法策略的唱詞：

嘗聞始皇七馬，追風、躡影最良；周穆八龍，騰露、奔霄可貴。不羨沃洼之所產，何需大宛之生來。馱蹏與駟驥類形，騏驎同駉駼并力。……定天盤二十八宿，按五方五色旗幡。惟有天樞正位休移換。侯羅壓陳，紫氣臨壇，計都爲主，月孛當權。左太陽先後盤旋，右太陽趁逐循環。

這樣的句子並沒有實質的思想及刻劃人物的作用，文字卻是十分繁縟，極盡

用事鋪排之能事，可見明刊本中「曲文文士化」的傾向是非常清楚的。

其次，世德堂本在分齣上有很多篇幅很短的過場戲（據筆者大約的統計，以唱為主但唱不到三支曲子的齣目，四十三齣裡面佔了十三齣），在其餘明刊本裡面則有所調整。根據明末清初張大復《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》云：「武林刻本已數改矣，世人幾見真本哉！五十八齣。按察司刻。」可知元本《拜月亭》應該有五十八齣，而世德堂本《拜月亭》有四十三齣，汲古閣本只剩下四十齣。減少了哪些關目？元本《拜月亭》的齣目不可考知，其餘明刊本將世德堂本十六、十七、十八這三齣（〈蘭母驚散〉〈兄妹失散〉〈夫人尋蘭〉）合併為一齣，二十四、二十五這兩齣（〈黃公賣酒〉與〈世隆成親〉）亦同，早期創作的時候的部份零散關目（世德堂本裡面被精簡掉的這幾齣都只有一支曲子）在明刊本裡面被集中合併。

富春堂本《白兔記》的結構也有所改變，比較集中在一個主線上發展。在汲古閣本《白兔記》裡面，把劉知遠窮困偷雞、從軍、受贅、征戰、返鄉一個路線，再配合李三娘受虐、挨磨、產子、送子、井邊遇子等等情節，穿插進行，而富春堂本，則在劉知遠李三娘新婚的情節之前，增加了「劉知遠到李家灑掃庭堂，李三娘在簾後偷看，暗許終身」（第八折）的描繪，又把「逼寫休書」相關劇情分成三折敷演，將「看瓜」分配到第十五、十六、十七折上半折，將「強逼李三娘挨磨」分成兩折。麻地相會前，再多加劉知遠「率領大軍來到沙陀村開元寺」的段落；刪掉了「史弘肇尋訪劉知遠」（汲本第二齣）、「保讓李大公夫婦」（汲本第九齣）、「劉知遠巡更」（汲本第十七齣後半）、「岳節使拷問紅袍」（汲本第十八齣）、「寇反討賊」（汲本第二十五、二十六、二十七齣）、「咬臍受封」（汲本第二十九齣）等等的情節，這一些情節，都是與劉知遠李三娘愛情無關的敘述。總而言之，省略與兩人情感發展無關的描寫，深入刻劃劉知遠李三娘兩人之間的感情的發展。富春堂本和其他本子在人物氣質上還有儒雅與鄙野之別。以開頭來說，成化本、汲古閣本和富春堂本分別用『訪友』和『獨酌』來沖場，成、汲本之中，一文不名的劉智遠在大雪中躊躇街頭，義弟史弘肇有心請他到店中飯酒，

可惜錢太少，只好請劉到家裡去，不料家裡也沒有酒，只吃到一碗素麵，劉對此也已十分感激，連稱『多蒙恩顧，感蒙愛憐』……富春堂本裡頭，劉智遠感嘆於『不逢王霸』，『有負五陵豪氣，未吐虹霓』，而步入酒家，沽酒一回。陳多＜三種明刊《白兔記》的比較研究＞便歸納道：

兩相比較，一個是窮愁潦倒的無賴漢（按：指汲古閣本），一個是暫未際會風雲的大丈夫（按：指富春堂本）。

最後，這兩部作品的明刊本都有針對部份有關道德思想的情節加以改編淨化的做法。

《拜月亭》由世德堂本到汲古閣本改變最大的一共有八個折子（＜幽閨拜月＞之後六折、＜罔害蟠良＞、＜招商偕偶＞），這幾個折子全部都是原來情節裡面在道德禮教上比較有爭議之處，像是＜招商偕偶＞「旅店成婚」一事，改編者粉飾的著墨很多（詳下文）；與結局相關的六個折子也是從情節發展到曲牌安排、道白科介布置，以及出場人物完全不相同，＜官媒送鞭＞這一齣，原本是由淨丑兩官媒主唱，描寫蔣世隆「接受」了兩官媒送來的絲鞭，到汲古閣本裡面，情節改成蔣世隆「堅持不接絲鞭」，並且改由生角主唱，以利於刻畫世隆「抗婚」的激烈心情，齣名也改成＜推就紅絲＞，人物形象已經不一樣了²⁰。

同樣的，《白兔記》寫出了一個好賭、窮困、拋妻、負妻再娶的男主角，富春堂本則為劉知遠的每一個行為安排理由，例如劉知遠與岳夫人成親的部份，劉知遠在對方招贅時立刻表示自己已經有妻子，等到對方表示「既有前妻，我女願

²⁰ 元本南戲《拜月亭》的結局設計可能與關漢卿雜劇《閨怨佳人拜月亭》比較接近。關氏雜劇裡面，蔣世隆王瑞蘭都接受了絲鞭，而且王鎮（因為元人尚武觀念的影響）把王瑞蘭指配武狀元（陀滿興福），蔣瑞蘭則配給了文狀元（就是男主角蔣世隆，是蔣瑞蓮自己的哥哥），使得雜劇第四折裡面又掀起了一番驚見、爭執、「倒轉絲鞭」等等劇情高潮。《匯纂總譜南曲九宮正始》冊七越調過曲【元犯排歌】引元本《拜月亭》王瑞蘭的唱辭云：「你言偏，我意堅。方才及第，如何便接了絲鞭？」，這個結局世德堂本還看得到，世德堂本＜官媒送鞭＞蔣世隆「無奈接下絲鞭」，和王瑞蘭是在成親時相認。《南曲九宮正始》冊二正宮過曲就引錄了【四邊靜】一曲，裡面有官媒「倒轉絲鞭，夫妻兩隨」兩句唱辭，證明了元本《拜月亭》裡面也有「倒轉絲鞭」的情節，和關氏雜劇的結局非常接近。參考錢南揚、俞為民、車錫輪前揭著作。

居其次」，劉知遠才同意入贅，表示劉知遠雖然再娶了一個老婆，卻仍然沒忘記三娘、尊重三娘；劉知遠在外從軍十六年，等到「戰功確立」之後，就「主動」「派」咬臍郎提兵去沙陀村接取李三娘、並且返鄉殺死李洪一夫婦報仇，加強了他的性格上的重情重義、嫉惡如仇的一面，而劉知遠好賭、離家也賦予一個超自然的理由，歸納到「神明不願讓劉知遠迷戀新婚，遣他離家」的神靈安排。這樣劉知遠就不是因為負心而辜負妻子的惡丈夫了。

*

總言之，這些改變主要的著眼點有三，分別是文辭上顯然企圖改質樸為典雅，結構上則力求情節發展更為緊湊集中，思想上力求符合道德。這些改編展現了「南戲一傳奇」這個系統不斷在發展的時候，早期作品的質樸技巧受到修正，由民間性往文人化的高雅趣味的轉折過渡的情形。

客觀地檢視這些改變，曲文的字句修改方面，雖有案頭文學上的意義，對於實際搬演的助益是很有限的；結構上的精簡，像是《拜月亭》將五十八齣改成了四十齣，汲古閣本《拜月亭》還是顯得過份拖沓、冗長、穿插過多，像是描寫王瑞蘭對蔣世隆相思之情的三個折子：第三十、三十二、三十四（〈對景含愁〉、〈幽閨拜月〉、〈姊妹論思〉），除了季節的變換之外，內容顯得很重複。少數折子，被處理得太過精短，彷彿過場戲——汲古閣本一齣中只有三支曲牌以下的，共有十齣，筆者參考張敬《明清傳奇導論》中，關於《幽閨記》之分場研究之結論，「過場（包含文武過場及小過場）」共有九齣，佔全劇四分之一左右。《李卓吾批評幽閨記》稱頌說：「此記關目極好，說得好，曲亦好。」關目結構中缺點，其實卻是很明顯的。所以明刊本的改動仍然難掩南戲階段結構運用的侷限。《拜月亭》結構的問題並沒有在明刊本裡面得到真正的掌握。

觸及道德禮教的相關內容的修改，可以分為兩方面來評斷，關於結局的改變上，近人多採比較持平的論調，認為像是《拜月亭》裡面，把「接受絲鞭」處理成「拒接絲鞭」，雖然牽涉了極為深層而複雜的道德禮教意味，但是也把男女主角之間的感情刻劃得更為深刻動人。例如：俞為民《宋元南戲考論》〈宋元的婚

變戲與明代的翻案戲>：

如何評價明代出現的這些為負心書生翻案的戲呢？總的來說，這些翻案戲削弱了宋元時期以抨擊封建官僚士大夫忘恩負義為主旨的婚變戲的現實主義精神，增強了劇作的封建色彩，但我們不能就此對這些翻案戲一概加以否定……在這些翻案戲中男女雙方能堅守前盟，不肯重婚再嫁，除了出於對封建的忠孝節義等傳統道德的信奉外，也包含著男女雙方對純真愛情執著追求的合理因素²¹。

錢南揚《戲文概論》也認同這樣的改動：

（明刊本對南戲）結尾（拒接絲鞭）的改動，使男女主人公前後性格比較一致……明人往往把戲文改壞，《拜月亭》卻是例外。

但是部份改動還是妨害了原來的藝術構思，例如世德堂本《拜月亭》〈招商偕偶〉裡面蔣世隆要求同房與王瑞蘭發生的一段爭執：

（生）一路來，人人說道一對好夫妻，誰知和你半點無交，卻不是無緣對面不相逢？

（旦）也罷，送奴家回去，對爹爹說，討金子謝你

（生）書中自有黃金屋，要金子何用？

（旦）不要金子，對爹爹討十匹駿馬送你。

（生）書中車馬多如簇，要他何用？

（旦）既不要駿馬，討幾個丫環謝你。

²¹ 俞為民，前揭書，頁 57。

（生）丫環是甚麼子？（旦）是婦人家。

（生）既是婦人家，我現鐘不打，又去煉銅。

（旦）既不要丫環，苦苦戀著奴家，也是閑。

（生）千羊之皮，難比一狐之腋。

……

（生）我且問你，前日在虎頭寨，他若要成親，你也去尋個媒人來說合？

（旦）他是強盜，你也是強盜？

這一段唸白把生旦之間的想法描寫的很清楚，而且顯出女主角的身份和機智。在汲古閣本裡面作：

（旦）無緣對面不相逢

（生）娘子，你怎麼把言語都說遠了，你敢是忘了？……

（旦）奴家不曾說甚麼……奴家想起來了，說怕有人盤問，權說做夫妻

（生）……可曉得仁義禮智信，不要說仁義禮智，只說一個信字

（旦）信字怎麼說

（生）天若爽信，雲霧不生，地若爽信，草木不長，為人可失得信嗎？

對照世德堂本就覺得其實這裡並不需要用這一大套聖人口氣，而且蔣世隆要向王瑞蘭提出「信」字是很牽強的，王瑞蘭和蔣世隆當初以夫妻相稱，只是爲了逃避「關津路口人盤問」，怎麼能扯得上「信」呢？店主公店主婆上場後，還有一段深入的禮教辨析，改編者也並不管這一番話如何出自店主店婆這樣的市井平民之口，硬是把王瑞蘭與蔣世隆旅店成親扯上「守信」和「合禮」：

秀才官人，他是宦族名流，深閨處子，自非桑間之約，濮上之期，焉肯鑽穴相窺，踰牆相從……老夫有一言相告，男女授受不親，禮也，嫂溺援之

以手，權也。權者，反經合禮之謂也。

這些地方都可以看到明人對於維護劇本的道德思想，有時不惜犧牲（或是改編者的能力不足以維護）劇目原本的藝術價值。

明人重刊《拜月亭》時對通本曲文加以修飭，以及對於部份對道德有妨之情節改寫，這樣的作法與明初文詞家派、道學家派之美學風尚是一致的，而文詞家派、道學家派的戲劇美學觀，正是明中葉後這一波論爭裡面，大部份批評家所要反對和釐清的，所以批評家們當然要對於明刊本對《拜月亭》的改動提出批判。臧晉叔〈元曲選序〉便提出強烈質疑，甚至認為這樣的改動已足以影響《拜月亭》的評價：「何元朗評施君美之《幽閨》遠出《琵琶》之上，而王元美（王世貞）目為好奇之過。夫《幽閨》大半已雜贗本，不知元朗（何良俊）能辨此否？」凌濛初、沈璟等人也都曾經批評《拜月亭》被改竄的事實。凌濛初《南音三籟》：「曾見先輩云：『《拜月亭》自〈拜月〉之後，皆非施君美原本。』……沈伯英（按：璟）抄不全舊本，皆錯訛零落，至不能讀。大約後數折與時本絕異。」沈德符《顧曲雜言》：「《拜月亭》後小半，已為俗工刪改，非復舊本矣。今細閱〈拜新月〉以後，無一詞可入選者，便知此語非謬。」少數版本在刊印之前，也詳加考訂，在重新刊印時盡量復原²²。

3．弋腔的改編

明代諸多刊本裡面，蒐羅了許多《拜月亭》和《白兔記》的散齣，以下利用表格列出，可以看出二劇受到刊載之繁。

²² 凌延喜朱墨本凌氏跋：「大約『時本』所紕繆者，十已正七八。」

	編 者		刊 本	選 齣	
27.	明徐文昭編		風月錦囊 ²³	興福避難、錯認相從、世隆諧親、驛內相會、對月燒香共五折 ²⁴	智遠逢友、夫妻遊賞、三娘送水飯、夫妻相別、小姐綉樓賞翫、三娘挨磨、慶賞元宵、三娘汲水（出獵）、夫妻敘○等九折
28.	明劉君錫輯	明人傳奇	樂府菁華	世隆曠野奇逢	
29.	明熊稔寰編	徽板合像滾調	摘錦奇音	世隆曠野奇逢、招商旅店成親	三娘汲水遇子、咬臍見父訴情
30.	明黃文華選輯	青陽時調	詞林一枝	蔣世隆曠野奇逢	劉知遠夫妻觀花
31.	明吉州瞭居士編	徽調戲曲散齣	玉谷新簧		智遠夫妻賞花
32.	明黃文華編	徽調戲曲散齣	八能奏錦		承佑游山打獵
33.	明胡文煥編	徽調戲曲散齣	群音類選（諸腔類卷一）		磨房生子、子母相逢、磨房相會
34.	明程萬里選	徽調	大明春	曠野奇逢	
35.	明熊稔寰編	徽調	徽池雅調	誤接絲鞭	小將軍打獵遇母、夫妻磨房重會
36.	明殷啟聖	南北新調	堯天樂	蔣世隆曠野奇逢	
37.	明秦淮	陶真	樂府紅珊	世隆曠野遇王瑞蘭	李三娘磨房產子

²³ 《新刊耀目場擢奇風月錦囊正雜兩科全集》（今可見嘉靖三十二年 1553 年書林詹氏進賢堂重刊本）的刊行方式是片段、不完整的。其《摘匯奇妙戲式全家錦囊拜月亭》五卷，其內容和世德堂本有關，重要的場次如〈錯認相從〉、〈對月燒香〉是，近於世德堂等本的體製及完整曲套及情節內容，其他的部份卻是該本由世德堂本刪削、重編、串接、整理而來，故事到「對月燒香（拜月）」即結束，末尾用：「文魁武舉都招贅，真乃門傳朱紫貴，馬前喝道狀元來，這回好個風流婿」（世德堂本三十九齣下場詩）交代結局，形式特殊。《全家錦囊》本《劉智遠》亦為元傳奇改本，面目與成化本、汲古閣本大異。見孫崇濤〈《全家錦囊》中的傳本戲文——西班牙藏本《風月（全家）錦囊》考釋之四〉，《中華戲曲》第 11 輯，頁 291-294。萬曆二年抄立的《禮節傳簿》裡有《拜月亭》及《白兔記》〈曠野奇逢〉、〈咬齊（臍）打圍〉兩折。在改編的意義上來說這兩者沒有弋腔本明顯，此處不加分析。

²⁴ 風月錦囊本未標明齣目，這些齣名為筆者根據刊頁上方插圖之題目姑且標之方便呈現選折之內容。

	墨客				
38.	明許宇 編	明傳奇套 數	詞林逸響		摘曲（《拜月亭》、《白兔記》）
39.	明沖和 居士編	明人傳奇	怡春錦	分鳳	
40.	明黃儒 卿選	下欄收青 陽調、上欄 收崑山腔 戲曲散齣	時調青崑		磨房重會（青陽調）
41.	明無名 氏編	明傳奇	歌林拾翠	風雨間關、遠離兵火、曠野 奇逢、虎頭遇舊、招商諧偶、 幽閨拜月、姊妹論思、天湊 姻緣、洛珠雙合等九折	智遠沽酒、畫堂掃地、夫妻 話別、咬臍出獵、三娘汲水、 義井傳書、回獵見父、磨房 相會等八折
42.	明青溪 菰蘆釣 叟編	崑腔散齣	醉怡情	錯認、旅婚、拜月、重圓	
43.	明刊本	梨園戲	滿天春（閩 南方言刻 印）	深林邊奇逢、招商店成親	

這其中較具特色的，當屬《八能奏錦》《徽池雅調》等弋腔（徽調／青陽腔）刊本所呈現出來的風貌。從這些刊本中我們看到弋腔特有「加滾」、「改調」的變化，以《拜月亭》〈曠野奇逢〉【古輪臺】這一支曲子為例：

（世德堂本【古輪臺】）

（旦）妾因兵火急離鄉，子母隨遷往南避，中途相失（生）那時節喊殺聲各各逃生，電奔星飛，中路裡差池，因尋至，應聲偶逢伊。俱錯意，一般煩惱作兩心知。

（《摘錦奇音》【古輪臺】）

（旦）妾因兵火急離鄉，子母隨遷往南避，中途相失逃生，電奔星飛，在半路差池，因尋至，應聲偶逢伊（生白略）（滾）正是愁人莫向愁人說，說起愁人愁殺人（生唱）俱錯意，一般煩惱作兩心知。

正如《中國戲曲通史》所言，「有了『加滾』的辦法以後，更可以加入曲文豐富原作的內容並加以通俗化」²⁵——原本的曲文能夠透過加滾的方式得到豐富、詮釋、渲染、加強。並且從部份的戲劇提示來看，表演方面有很多豐富和通俗化的做法。像〈曠野奇逢〉這一齣戲就在這個時期的弋腔本中豐富了一些生旦的表演，後來「踏傘」的動作要變成這一折戲的表演重心，甚至影響到折子名稱要改名成〈踏傘〉，就從這些弋腔本裡面看到了端緒，這一點容後再論。

弋腔本《白兔記》曲文比較接近富春堂本，但是有的折子則呈現出不同於富春堂本也不同於汲古閣本的另一種風貌，而顯得更加粗野質樸，像〈磨房相會〉的內容，描繪李三娘受到李洪一夫婦「監禁」，劉知遠返家相會的一段戲，特別突顯李三娘強悍、直來直往的一種性格。在劉知遠要破門而入前，李三娘叫道：

²⁵ 張庚、郭漢城《中國戲曲通史》，北京，中國戲劇，頁 487。

「且住，有官就打下門來，若無官不要打」，看到改扮成原來窮漢的劉知遠，以爲劉知遠還是當年落魄窮相，當下就是一番言語羞辱——

（旦）【皂羅袍】實指望一身榮貴，盼著你衣錦榮歸，又誰知依舊身檻樓，枉教奴挨磨並汲水（旦）你是從大路來是從小路來（生）大路來小路來怎麼樣我不成（旦）世上那有怕人的道理，你今頂冠束帶回來，與妻子增光，這般模樣回來呵，衣冠不整，轉回故里，有何顏面再見親戚，全然不顧人羞恥。

這樣的處理，增加了濃烈的民間色彩。近人刁均寧輯錄刊行的《青陽腔戲文三種》收錄了三十三齣本的青陽腔《白兔記》²⁶，雖然是清同治年間的轉抄本，內容和明萬曆年間出現的弋腔散齣的刊本，如《徽池雅調》、《八能奏錦》等是相關的。在這個本子裡面就看到其他未選入上述刊本之中的部份折子，還有許多更爲通俗化的表演，例如第三齣就有劉知遠與鬼賭錢等情節，呈現出強烈的民間趣味。到底在明代的搬演情形是否就是這個樣子，在本文中無法詳作考訂，但是弋腔因爲聲腔的特性的關係，獲得了比較大的自由空間在原來劇本的基礎上加以改編，而發揮了生動、活潑、質樸的特殊氣息，則是無庸置疑的。其部份的折子一直流傳在高腔系統之中，像是現在潮劇、漢劇、湘劇的傳統折子〈磨房會〉，就還相當程度地保留了弋腔刊本《徽池雅調》、《群音類選》當中的〈夫妻磨房相會〉的曲文賓白。

二、折子流傳及改編情形

在清乾隆、嘉慶之後，崑劇逐漸被視爲陽春白雪，其獨尊劇壇的崇高地位，漸漸爲新興的花部所取代，以崑劇演唱爲主的「傳奇」的舞臺，在此一背景之下，

²⁶ 刁均寧輯《青陽腔戲文三種》《民俗曲藝叢書》，台北，施合鄭民俗基金會，1999。

顯得越來越窘迫。爲了因應崑劇日漸衰微的局面，崑劇藝人把全本當中部份精彩的片段獨立出來演出，爭取觀眾，在乾嘉之後，折子戲的演出形態便成爲崑劇最主要的一種演出形式。

《拜月亭》與《白兔記》的折子流傳情形如何？《綴白裘》清乾隆四十二年校訂重鐫本收錄有《拜月亭》〈走雨〉、〈踏傘〉、〈拜月〉、〈大話〉、〈上山〉、〈請醫〉；《白兔記》〈鬧雞〉、〈養子〉、〈送子〉、〈回獵〉、〈麻地〉、〈相會〉。《納書楹曲譜》清乾隆五十七年至五十九年納書楹原刻本有《拜月亭》〈結盟〉、〈走雨〉、〈踏傘〉（列於時劇）、〈驛會〉、〈拜月〉；《白兔記》〈麻地〉。由今日可見的相關演出記載，可知康熙、乾隆年間揚州七大內班（黃、張、汪、程、洪）之正旦任瑞珍特別善唱〈磨房產子〉的李三娘：「瑞珍，人稱『任潤嘴』，演《白兔記·磨房產子》別具做工，如「阿唷」等白，不下數百十字，而身段能隨其聲之高不疾徐，淺深緩急而出之」²⁷。〈麻地〉這一折戲曾登上清初宮廷演劇的舞臺²⁸。在《菊部群英》、《燕臺花事錄》等等反應乾嘉時期以後北京地區戲曲藝人演出記實裡（今收於張次溪編《梨園燕都史料》），我們也看到在當時至少有〈踏傘〉、〈請醫〉、〈雙拜月〉和〈回獵〉等折子戲，是當時京崑兼演的藝人個人的拿手戲，在皮黃興盛的燕都地區繼續搬演。例如：

《消寒新詠》：「徐才官，寧慶部，小旦，吳人，比海棠、鸚鵡。最妙者〈題詞〉、〈折柳〉、〈陽關〉……〈走雨〉、〈踏傘〉。」²⁹

《眾香國》：「蔣金官，體度嫻靜，向隸霓翠部時，名噪鳳城。演〈題曲〉、〈別祠〉、〈拜月〉³⁰、〈獨占〉諸齣，多幽怨之調，愁苦之音易好，宜爲我輩

²⁷ 見李斗《歲星記》第二齣笛人涵玖的評語。李斗《揚州畫舫錄》亦提及任瑞珍。《揚州畫舫錄》，山東，山東人民，2001，頁147：「瑞珍口大善泣，人呼爲『潤嘴』。先在老徐班，後入洪班。」

²⁸ 筆者不完全地翻找，以嘉慶二十四年的演出劇目中，就有《白兔記》的〈麻地〉。見周明泰《清昇平署存檔事例漫抄》。

²⁹ 乾隆五十九年鐵橋山人、問津漁者、石坪居士合著。《梨園燕都史料》頁1005。

³⁰ 原書不著傳奇名，故這也有可能是《連環記》第十八齣同名折子〈拜月〉，根據「多幽怨之

賞心。」³¹

《懷芳記》：「咏秀堂弟子……福兒，十齡童子，扮<回獵>之咬臍郎，<乾元山>哪叱，真如龍蛇，捉不住也！」³²

《鞠台集秀錄》記同、光時之名旦朱蓮芬，善演<拜月>之王瑞蘭：「景春主人朱蓮芬，名延禧，蘇州人。隸四喜部，唱花旦，善演<醉歸>、<喬醋>、<尋夢>、<題曲>……及<雙拜月>之王瑞蘭。」又記「樂安主人孫彩珠，號絢華，又號芷沅，蘇州人，隸永勝奎部，唱旦，兼崑亂，並唱花旦。善演<相約相罵>、<水門>之青蛇，亦善演<雙拜月>之蔣瑞蓮。」。另「沈寶珠，字蕊仙，儀容豔逸，神采飛騰……蕊仙可比王長桂，其美皆國色，以蕊仙比語山，則蕊仙獨多清氣矣。當四喜部，扮<雙拜月>、<贈劍>等戲，觀者神爲之往。」

33

《菊部群英》記載了四喜班王桂官，擅演<寄子>、<回獵>之娃娃生。「劉喜兒字墀薌，京師人。貌豐潤，雙瞳剪水，一顧撩人……設粉黛登場，必有狂惑失志者。」「劉喜兒隸春臺班、四喜班，唱老、小生，兼崑生，擅演<寄子>之伍興<回獵>之咬臍郎。」。時小福的弟子鳳寶，善唱<回獵>之咬臍郎。梅巧玲的弟子璫雲，唱老、小生，兼崑生，擅演<寄子>、<回獵>、<醉寫>、<汾河灣>³⁴。

陸萼庭《崑劇演出史稿》所收<清末上海崑劇演出劇目志>（根據申報上面刊登的廣告，整理了同治十一年（一八七二年）起『約半個世紀』在上海演出過的崑劇折子戲³⁵），顯示同治之後《拜月亭》尚在演出的折子至少還有<大話>、<上山>、<走雨>、<問嘍>、<踏傘>、<捉獲>、<虎寨>、<招串>、

調」之描述應該比較接近王瑞蘭幽閨拜月的情緒，而非呂布貂蟬情事。

³¹ 嘉慶十一年眾香主人著，頁 1027。

³² 作於光緒二年，《梨園燕都史料》，頁 586。

³³ 作於光緒十二年，《梨園燕都史料》頁 635、643、686。

³⁴ 同治十二年邗江小游仙客著《梨園燕都史料》頁 592、473、492、497。關於乾嘉道咸四朝相關記錄，參考潘麗珠《清代中期燕都梨園史料評藝三論研究》第三章第二節「伶人擅長的劇目」，台北，里仁，1998。

³⁵ 陸萼庭《崑劇演出史稿》，前揭書，頁 512。

〈請醫〉九折，《白兔記》尚演的折子至少還有〈賽願〉、〈養子〉、〈寶送〉、〈出獵〉、〈回獵〉、〈麻地〉六折。

此外筆者由中研院傅斯年圖書館收藏俗曲資料，益以其他書籍所刊載之劇本（包括崑腔及高腔等），有如下數種。

*括弧中的編號為中研院典藏編號

《拜月亭》

1. {高腔} 奇逢，抄本，有朱筆校點（K14-137）
2. {高腔} 奇逢，朗軒抄稿，有朱筆校點，首頁有「養和堂」印記。（K14-136）
3. {高腔} 奇逢，百本張抄本，有朱筆校點。（K14-138）
4. {高腔} 姑嫂拜月，抄本，有朱筆校點。（K16-157）
5. {高腔} 姑嫂拜月，抄本。（K16-156）
6. {崑腔} 姑嫂拜月全串貫，清車王府藏曲本，第 61 函。（S4-1-4-1 v. 61:1）
7. {崑腔} 拜月（按：及〈虎寨〉），抄本。（A K-798）
8. {崑腔} 奇逢全串貫，清車王府藏曲本，第 65 函。（S4-1-4-1 v. 65:3）
9. {崑腔} 搶招商，抄本，有朱筆點校。（A K-798）
10. {崑腔} 招商，清道光戊戌年桃月抄本。有朱筆點校。（A K-801）
11. {崑腔} 乾嘉時以來崑劇折子身段譜《崑劇身段譜甲乙編》收錄有〈雙拜月〉〈回軍〉之身段譜，記載了當時的表演的實際處理。今藏上海圖書館，並已製成光碟。

《白兔記》

1. {崑腔} 回獵，抄本。（K47-515）
2. {崑腔} 回獵，抄本，附工尺譜。（K10-093-1）
3. {崑腔} 回獵，咬齣即腳本，抄本。（K10-094-1），首頁註：「光緒五年八月念貳日寫用心習學。」
4. {崑腔} 回獵，咬齣即腳本，抄本。（K10-095-2）頁首註：「丁亥巧月中元節」
5. {崑腔} 回獵，劉知遠腳本，抄本。（A Sup86-14）
6. {崑腔} 回獵，抄本。（K10-092）
7. {崑腔} 回獵，咬齣即腳本，抄本。（K32-344-4）
8. {崑腔} 麻地，抄本。（A K66-680）
9. {崑腔} 銅臺，抄本。（A K-860）
10. {崑腔?} 劉智遠（回獵），（A Sup864）
11. {福州戲} 劉知遠，鉛印本。（A F-012）
12. {馬頭調} 磨房產子，百本張抄本。（A Ma19-114）
13. {梆子} 〈磨房〉，明清戲曲珍本選輯，中國戲曲史料叢書，北京，中國戲劇，1985。³⁶

³⁶ 述孔亨上京求取功名，妻子受婆婆虐待在磨房中挨磨，孔亨弟孔懷及妹兩人幫忙挨磨之情事，旦所唱的曲文有：「兒夫一去杳無音，婆婆嚴命好狠心。」而以一丑一貼為主，挨磨中，丑唱：

14. {小梨園} 劉智遠 (六齣)，口述本，蔡尤本口述，收錄於《泉州傳統戲曲叢書》。

總結看看，《拜月亭》應有十個折子，《白兔記》應有六個折子，如下表。

《拜月亭》	<大話>、<上山>、<走雨>、 <問嘍>、<踏傘>、<捉獲>、 <虎寨>、<招串>、<請醫>、 <（雙）拜月>
《白兔記》	<賽願>、<養子>、<寶送>、 <出獵>、<回獵>、<麻地>

檢視這些折子的內容，與全本有所不同，尤其是《拜月亭》這十個折子有特別明顯的變化，從折子戲名稱的變化已看出一些端緒，試看下表：

汲古閣本齣名	折子戲名稱
<綠林寄跡>	→<大話>
	→<上山>
<相泣路歧>	<走雨>
<偷兒擋路>	<問嘍>
<曠野奇逢>	<踏傘>
<虎頭遇舊>	→<捉獲>
	→<虎寨>
<招商偕偶>	<招串> — (<串戲>)
<抱恙離鸞>	(<請醫>)

昔日有一個李三娘，磨房中生下咬臍郎，寶老兒送子邠州去，八角井邊認親娘，明顯地受到《白兔記》的影響。

1．從＜曠野奇逢＞到＜踏傘＞：這一個折子的演變，與弋腔的移植發展有關，從萬曆年間的弋腔散齣選本裡面去觀察，這些選本裡面有好幾個本子裡都選錄了＜曠野奇逢＞，例如《摘錦奇音》、《詞林一枝》、《大明春》等本，其曲文接近世德堂本，但是有所豐富和加工，影響極為深遠。王安祈＜再論明代折子戲＞中，對這一折戲的演變情形作了很清楚的詮釋，茲彙錄於下：

《幽閨記》的＜曠野奇逢＞，在《詞林一枝》選本中，劇末【尾聲】之後還添加了兩支【皂羅袍】（原注：《拜月亭記》最後本有兩支【皂羅袍】……《詞林一枝》中保留了下來，只是更改了曲文，唱完即下場），曲文詞句露骨，充滿了民間文藝的氣息。而如「我有方羅帕與你搵住了香腮」「腳兒疼步難挨，想是前生欠了路途債——還是欠了夫妻債？」等，更為演員的表演提供了豐富的動作性。又在劇本，於蔣世隆發覺認錯了人要離開時，特別註明了「旦扯傘介」的身段提示。……這是原編劇者不曾在劇本上特別提示要求，而為藝人們在單折上演時為求表演的細致而加入的³⁷。

＜曠野奇逢＞的故事情節，乃在描寫男主角蔣世隆與女主角王瑞蘭逃難之中遭到亂軍沖散了親人，兩人在曠野中相遇，結伴同行的一場戲。明萬曆間的弋腔刊本，在描寫王瑞蘭開口想要留住蔣世隆的部份，也就是原曲文：（旦唱）「事到如今教人怎生惜得羞恥」前面，加上了「扯傘介」的戲劇提示。

（《摘錦奇音》）

（旦扯傘介）

³⁷ 王安祈《明代戲曲五論》，前揭書，頁40。

（生白）小娘子，待我好走路，怎麼扯我的雨傘，好不怕羞恥。

（旦）事如今教人怎生惜得羞恥

這樣一來，演蔣世隆的演員就要帶著「傘」這一個砌末上台，利用這一個多出來的道具演員的身段動作表演就多了很多的發揮空間，兩個人之間的陌生和尷尬、女性內心的難為情，有了一把傘在手上，也讓難以言傳的情味能夠形象化地呈現出來，比較好作戲。這裡的設計是原來任何一個版本的全本都沒有的，但是在後人的豐富、加工之下，為原來的劇本，灌注了很豐富的視覺效果，為後來膾炙人口的折子戲〈踏傘〉奠定了基礎，現在的〈踏傘〉演出，就由這一點上發揮，設計了「踏傘」、「拉傘」、「共傘」、「把扶（兩人互相攙扶）」、「扭裙（扭乾濕羅裙）」等等幾個細節和過程，來刻劃人物情感不斷昇華的過程，經過歷代的表演藝術家的琢磨累積，成為表現力及可看性都很突出的表演程式，連劇名都改叫〈踏傘〉（或〈扯傘〉）了。

2·〈招商偕偶〉改名叫作〈招串〉、出現新折子〈請醫〉：〈招商偕偶〉裡面酒保的表演經過歷代藝人一點一點慢慢創造和累積，不斷增加，這過程中有增，增後又有改，這種表演本來就是岔出劇情之外，所以是很靈活的，有時候唱得多一點，並不會妨害劇情發展。

汲古閣本裡面「酒保勸酒」的表演頗為生動，但還算在劇情之內：

（生）酒保，你怎麼把臉兒遮了。

（丑）小人臉兒不那個，恐娘子見了不肯喫酒……娘子請一杯。

（旦）我不會喫。

（丑）小人跪了。

（旦）請起我喫。

（丑）娘子出路人，不要吃單杯，吃個成雙到老。（把酒科，唱）村店多瀟灑，坐起極幽雅。

(旦) 我再喫不得了。

(丑) 沒奈何，小人又跪下。

(旦) 也罷，起來，我再喫一杯。

(丑) 何必論杯罈，試嘗酬價，愛飲神仙，玉珮曾留下……

在明末崑劇選齣刊本《醉怡情》的〈旅婚〉裡面，酒保的表演已經增加了很大的空間，試看酒保勸酒：

(丑) 官人，娘子出路人，不要吃單杯，吃個成雙到老。

(生) 好，好一個成雙到老。

(丑) 娘子請。(旦不飲介)。

(丑) 娘子道是酒冷，人頭小火爐燙得飛滾。(將酒杯頂頭上介) 娘子請。(旦吃介) …… (丑) 村店多瀟灑，坐起極幽雅。娘子請吃，三杯和萬事，一醉打跟頭。

(生) 一醉解千愁。

(丑) 正是解千愁。娘子請，我曉得娘子道是寡酒，待我酒保殺一隻拳雞(作喚下殺雞介) 還有一隻烟燻火腿腳瓜，娘子如何。

(旦) 吃介。

唸白擴充了很多，表演趣味也增添、變化，「人頭小火爐」的笑謔配合「頂酒杯」的身段表演，必定使得演出更加生動活潑，而且為女客人準備「拳雞」再加「烟燻火腿」大餐的笑語，也比汲古閣本更加誇張放恣。

到了清初李漁《閒情偶寄》「脫套第五——科譚惡習」提到了酒保，又出現了新的表演。

戲中串戲，殊覺可厭，而優人慣增此種，其腔必效弋陽——《幽閨》〈曠

野奇逢>之酒保是也。

清末《遏雲閣曲譜》裡面所收錄的崑劇折子〈招商〉告訴我們李漁所說的「串戲」到清末舞臺上的演出情形是：扮演酒保的丑角藉著勸酒的機會，表演了一大段「鳳儀亭呂布擲戟戲貂蟬」，先扮呂布，後來接著扮女角（貂蟬），演唱了一段梆子腔，再扮董卓，再唱一段高腔，演出效果必定熱鬧精彩。

有趣的是，《遏雲閣曲譜》的〈招商〉，一來把酒保的表演大大地擴充了，二來，把【絳都春】之後一共九支曲子都刪掉不唱了，【絳都春】之後直接跳接【尾聲】。這九支曲子及賓白的內容，原是〈招商偕偶〉這齣戲的主要情節，交代了生旦兩人，在旅店中爲了成親的問題爭吵一夜，最後由店主店婆出面做媒的種種過程，後來反而不演了！當原來的折子裡，像是「串戲」這樣，其中一部份的「大段加工」條件足夠了，就獨立成爲一個表演的重心。所以崑劇節目單裡折子戲〈串戲〉，便是《拜月亭》的「招商偕偶」發展而來，以酒保串戲作爲核心，由藝人創造設計《拜月亭》的折子。〈請醫〉的情形，大約是類似的。翁太醫治病的鬧語愈來愈豐富，戲夠充足，便獨立成一個折子³⁸。

3・〈虎頭遇舊〉分成了〈捉獲〉和〈虎寨〉兩個部份：由〈招商偕偶〉到〈招串〉、〈串戲〉，是因爲趣味性、生活化的表演內容不斷擴充，造成了折子戲演出內容的變化，而有的折子則是純粹爲了欣賞的考慮，將原來折子一分爲二。這樣的切割，明顯地也是爲了適應了演出的需要。〈虎頭遇舊〉就屬於後者。它所描寫的是蔣世隆、王瑞蘭同行之後，被陀滿興福的手下俘虜，押入寨中之後發現寨主原來是蔣世隆舊識陀滿興福，兩人在無限驚恐之際歡喜相認的一段戲。後來的演法，是分成〈捉獲〉和〈虎寨〉二段，蔣王二人被抓入虎寨算一折，發現到相認作另一折，顯然是考慮到演出的時候，懸疑醞釀的氣氛營造（當然依理

³⁸ 參見王安祈《明代戲曲五論》〈明代折子戲變型發展的三個例子〉，台北，大安，1990

這兩折應該合演)。

這些都是藝人增加詼諧生動的表演的例子，在此之外，在劇本部份情節不合理的小細節也加以修正、改進。例如《遏雲閣曲譜》〈拜月〉裡面，蔣瑞蓮擔心自己的兄長，出言責怪王瑞蘭當時不該拋下她的哥哥，王瑞蘭原來唱：「當（擋）不過他搶來推去望前扯（合）意似虺蛇性似螫蠍，一言如何訴說」，該本在這句唱詞之前，加了一句：「妹子，其時爹爹還猶可，只恨六兒這小畜生」再接唱，只加了這一句話，原來的曲牌都照原樣唱，可是「搶來推去望前扯」的人就從爹爹變成了六兒，比較符合王鎮的身份形象。〈回獵〉裡面，劉知遠說起往事，咬臍沒想到還有這麼一段故事，向父親鬧了起來：「快說與孩兒知道！」中研院今藏崑劇折子劇本 K47-515 裡面，劉知遠加了一句：「吓！爲父的早已要對你說，一則軍情緊急，二則你年紀幼小，不曾對你說知」再接唱原來的曲辭：「你今既來問我……」，在原來本子裡面，劉知遠爲什麼隱瞞實情十六年，的確欠缺一個說法，所以後來的演出劇本裡就出現了這樣的補充。接著，小生聽完全部的故事，內心非常激動，這裡咬臍郎照理要威脅父親，所以汲古閣本裡面作：「小生哭倒介」的設計，其實未必合適，果然在這個本子裡本子中改作：「若無親娘來見面，哎，也罷，咬臍一死待何如？」徐凌雲《崑劇表演一得》二冊〈出獵·回獵〉下，提到他當時演出時，刪去了接下來的曲辭「我兒甦醒」一句，直接起叫「夫人快來」。可是「我兒甦醒」這一句唸白汲古閣本裡面本來就沒有，可見也是後來藝人加的，光這一句，藝人便一再加工，才有今天的作法——咬臍郎拔劍，劉知遠制止，急喚夫人出堂。

到一九二〇年代中期到三〇年代中期，崑劇「傳」字輩藝人以「新樂府」、「仙霓社」的演出團體，在上海地區密集演出的時候，據藝人回述這個階段的演出劇碼大約還有四百個左右的折子，《拜月亭》的折子戲有十齣：

〈大話〉、〈上山〉、〈走雨〉、〈問嘍〉、〈踏傘〉、

〈捉獲〉、〈虎寨〉、〈招商〉、〈串戲〉、〈請醫〉

三十二齣的《白兔記》能演的有六齣：

〈賽願〉、〈養子〉、〈送子〉、〈出獵〉、〈回獵〉五齣，加上徐凌雲《崑劇表演一得》（出版於一九五九年）提到當時還上演的折子除了上述五齣還有〈麻地〉。

與前述陸萼庭書中清末時期折子戲比對一下，《拜月亭》多了一折，其實是〈招串〉這一折分為〈招商〉、〈串戲〉之故。大體而言呈現了前述清中葉以來的基本格局，內容上的改變從文獻上來看並未有較大的改編。

綜觀上述的整理，藝人演出，大都不是完完全全照著舊本來演出的，而是經過了許多調整，如前所述，曲文上的調整，使得劇情發展更為合理，適合演出，在表演上，更是大大地豐富了。很明顯的，折子戲的變化和流傳，都是從表演本身的可觀性與否來考量的。像〈請醫〉、〈串戲〉這幾個折子戲的產生，完全是藝人的創造，甚至不避庸俗，一以表演效果為考量，這一些在陸萼庭《崑劇發展史》中，其實已做了清楚地揭示：

崑劇以傳奇為腳本，但不照搬文人原作，藝人們有自己手抄的腳本。這種梨園本是完全為演出服務的。因此嚴格地說，傳奇原作總是案頭劇，梨園本才是場上劇。梨園本係改傳奇原本而得名，「改戲」，無形中成為梨園行一條牢固的例則。藝人們幾乎輩輩相傳，都有一手改戲的本領，積有豐富的經驗。……改好了，改對了，還是改壞了，改錯了？……案頭劇的缺點，是過於看重文采和作意，僅照顧讀者的一般性，而忽視觀眾的特殊性。梨園本首先彌補了上述缺點，加強了舞臺性、戲劇性，竭力使觀眾能愉快地

看懂戲³⁹。

折子戲演出本增補說白最多，常摻入庸俗的東西，也是應該指出的⁴⁰。

表演的內涵豐富與否，和該折情節是否能自成一個高潮，是折子戲演出的形式下表演藝人們所追求的極致目標，況且，一個折子戲描寫的情節是很有限的，所能傳達出來的思想格局，也受到了極大的局限，全本戲時代盛行的討論——語言風格、文化思潮、倫理教化的討論，在折子戲搬演的時代，對於戲劇面貌的形塑力量上，相對地退居次要。

三、「全本戲」⁴¹的演出情形

清乾隆、嘉靖之後，由於花部勃興，崑劇的演出型態過渡到以折子戲爲主的情形，一直到現在，綜合摘取不同劇目的整本戲中的精華折子聯集成一個晚上的節目，還是崑劇最主要的演出方式，不過，聯合同一個劇目幾個的折子一起演出的情形一直是存在的。

這些所謂的「全本」，包括新編的《神仙樂》、《生財道》、《財運合》、《財星照》等，也包括改編重排的《五福堂》、《洛陽橋》、《火雲洞》、《白蛇傳》一類，有的是折子戲的摘錦演出，把一本戲的齣數刪存至八、九齣至十一、二齣不等，力求展現精華的表演（折子），呈現完整的故事情節。

《拜月亭》與《白兔記》的全本演出情形，筆者所找到的演出記錄和劇本，

³⁹ 陸萼庭《崑劇發展史》，前揭書，頁 282。

⁴⁰ 陸萼庭《崑劇發展史》，同前註，頁 306。

⁴¹ 《崑劇辭典》「小本戲」的詞條解釋：指篇幅較小，便於小型演出的全本戲，通常一夜演完，也有延長到兩夜的。「疊頭本戲」的詞條解釋，串聯劇本中重要的折子，而具備整個故事的規模。換言之，「疊頭」是由戲劇內容的角度來看的一種說法。就演出時間來看，則稱爲「小本戲」。大一點的「小本戲」，有時候也被稱作「全本」。周傳瑛《崑劇生涯六十年》，前揭書，頁 196：「把同一劇目裡面能演的折子串起來變成一個首尾連貫、劇情完整的「全本戲」的演出……精細一點的說，『小本戲』比『全本戲』小，『全本戲』可以唱一場，『小本戲』大約演三四個鐘頭。」

表列如下。

1. {崑腔}上下本《幽閨記》：(岡害蟠良+)搜園(+少不知愁)、起任(即<奉使臨番>)(+士女隨遷)、上山、走雨、男走雨、踏傘、錯認(即<彼此親依>)、捉獲、虎寨、招商、串戲、搶招商、驛會、下山、拜月、仙郎共成親。抄本。只有曲文。(K-797+K-798)。現存中央研究院傅斯年圖書館。
2. 《拜月亭全記曲譜》1函，4冊，26齣。該譜每頁分3欄，曲文、賓白、工尺俱全，賓白部分字體較小，正贈不分，一律使用正板符號。1921年，上海朝記書莊石印本。殷澣深、張怡庵編訂。為戲工傳譜。⁴²
3. {京劇}《李三娘》，民初清逸居士(愛新覺羅溥緒)改編，又名《咬臍郎》、《五龍祚》，四大名旦的尚小雲及當時名小生葉盛蘭擅演，見《五十年來北平戲劇史料》。《平劇劇目初探》，陶君啟輯，1982，記錄《李三娘》演出後，<奪棍打瓜><磨房產子><寶公送子><井臺會><磨房會>曾單折演出。

另外，相關的演出記錄也反映了幾種不同的「全本」演出情形：

1. 全本《白兔記》：例如蘇州老班「文全福班」在一九一八年重新組班前進上海，在天蟾舞臺做了一段時間的公演，在第一天的演出選了諸多折子戲以及「全本」戲，其中就包括了全本《白兔記》⁴³。
2. 「小本戲」《白兔記》：傳字輩藝人常常把《白兔記》的<養子>、<送子>、<出獵>、<回獵>合起來演⁴⁴。陸氏曾於《崑劇演出史稿》引述光緒三年四月十七日上海豐樂園戲單中，演出了《白兔記》<出獵>、<回獵>、<麻地>，可見「全本」的串組選折是很自由的。
3. 三種「全本戲」《幽閨記》：在周傳瑛《崑劇生涯六十年》裡面，提到三次《幽閨記》的「全本」戲，選折的情形各不相同，分別是民國十三年五月二十四日他們在上海笑舞臺選演《幽閨記》，內容是<大話>、<上山>、<捉獲>、<虎寨>四個折子，這是以陀滿興福故事為主的四折演法。民國十六年八月二十九日在徐園演的是十折《幽閨記》：即<大話>、<上山>、<走雨>、<問嘍>、<踏傘>、<捉獲>、<虎寨>、<招商>、<串戲>、<請醫>。傳字輩藝人還演過比十折更大的全本——在周傳瑛《崑劇生涯六十年》「『傳』字輩戲目單」《幽閨記》下，特別標註了一行小字，：「『傳』字班裡僅學了整出戲的上述前半部（按：指前述十個折子），後來演全本時係我們自己所排。」可見《幽閨記》至少在傳字輩藝人演出的經驗裡就有演四折、十折、「更大的全本」三種不同的「全本演出」的辦

⁴² 參考引述曹安和《現存元明清南北曲全折（齣）樂譜目錄》，人民音樂出版社，1989。桑毓喜《崑劇劇目索引（甲、乙編）》（載於《崑劇藝術》1987年12月第2期）。

⁴³ 顧篤璜《崑劇史補論》記錄一九一八年，蘇州崑劇藝人重組「全福班」，聚集了前蘇州文班四十多名藝人，雄心勃勃地東山再，齊赴上海天蟾舞臺做組班後的首度演出之戲碼內容。江蘇古籍出版社，1987，頁131。但這也可能指的是<養子>、<送子>、<出獵>、<回獵>合起來演的「小本戲」。

⁴⁴ 《崑劇傳字輩》，南京，江蘇文史資料編輯部，2000。傳字輩藝人演出的小本戲見書頁36，《幽閨記》演出情形見書頁211。

法。

上表第二種《拜月亭曲譜》，共有二十六齣，比傳統整本少了十四齣，可見原來的齣目「完整」的演出型態可能就是二十六齣的情形，不過，此本的演出常態是否為二十六齣從頭到尾一次演完，筆者並無法確定。上表第十三種「上下本《幽閨記》」抄本，中研院典藏編號 K-797+K-798，把《幽閨記》(用的是汲古閣本) 抽出部份曲牌加以縮編。在部份曲牌旁附注的小字裡，我們可以清楚地看到只有十六個段落名稱⁴⁵，上本結束在〈捉獲〉，下本再由〈虎寨〉開始，也就是從原本〈虎頭遇舊〉裡蔣世隆被劫和發現劫搶他們的是結拜義弟的劇情中間砍斷，此處的懸疑性很強，切合了演出的需要，所以筆者推測這個本子應與舞臺演出有關。但這個本子沒有唸白，曲牌名稱旁加朱筆標注「粗」、「細」、「小噴呐」、「大噴呐」等字，板眼清楚，有朱筆在原譜旁加注工尺，依筆者推測可能是全本演出時樂隊使用的本子。這個本子把原來汲古閣四十齣《幽閨記》改為十六齣，很多次要的過場戲刪掉了，曲牌也減少了大約一半，讓演出精簡到兩本戲的時間。結局的部份改編較多，把「官媒送鞭」的情節，歸到〈拜月〉後面的過場戲，〈仙郎共成親〉這一折，是原來〈拜月〉之後六折戲濃縮到一折之中，有非常大幅度的濃縮。

這些「全本」，是運用傳統劇目的成品，整理、組合來搬演，對於原劇的思想內涵、藝術的架構的處理，「整理搬演」的意味多於「創新開拓」。若因為演出篇幅的需要必須刪掉部份的曲牌，是在不影響整體劇情的發展的原則之下進行，例如上述「上下本幽閨記」結局的改編，亦是利用原作的曲牌加以組合而成。劇情上，雖然自由濃縮，但是仍維持了傳統全本戲時代的基本人物塑造和情節發展、核心思想。林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論》論及傳奇時代的全本戲的體製意義，在於「全本」雖然已經不同於傳奇文本，但在曲牌聯套、角色分工上

⁴⁵ 有標目的有十六處，另外筆者根據曲文內容，配合汲古閣本的齣目名稱，再補上兩處（以括弧表示），這樣的補充可以表現這個本子的內容包括了原著中的哪些折子，卻未必是必要的，因為這個本子對折子的內容的界定很可能已經不同於原著。

仍然是以遵從傳奇體制基準的，並且是以原來的折子作為結構的基本單位：

在明末清初時，傳奇是一種長篇戲曲劇本，通例由二十齣到五十齣不等，它是一種文學體制，同時也是以音樂體制作為基礎，不管是曲牌格律、排場聯套、角色分工等等，都發展出一套嚴密而有規則的體制，所以，『傳統全本戲』即使是藝人的演出本，雖然已經不同於傳奇文本，但基本上應當是以遵從傳奇體制基準的，這和後來『全本戲』或『當代崑劇全本戲改編本』是基於折子戲為基礎加工製成的情形，是完全不同了⁴⁶。

所以這其間的變化特性是什麼呢？在「折子戲」演出的同時出現「全本」的節目，無疑是讓習於看折子戲的觀眾可以換換口味。折子戲是「高度精緻的表演精華」，但是看看這一些「全本」，則可以欣賞到較為清楚的「劇情」、「故事」。王安祈〈從折子戲到全本戲〉分析了觀眾這一層的審美心理：

折子戲雖然在表演上精雕細琢、千錘百鍊，但其中卻顯然抽離了戲劇的主要要素——劇情。

藝人們為了迎合觀眾所做的嘗試變革，無論成功與否，其實都已反射出折子自身不足的一面⁴⁷。

不過，劇情的「完整」可以招徠看客，但是「全本戲」的要求又絕對不同於傳統整本戲。這一些「全本」的出現，就表現了當時觀眾對於所謂的「全本」的概念縮短了，相對於「折子戲」而言，這樣的演出型態的劇情比較貫串完整，

⁴⁶ 林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論——以 1956 年後之崑劇劇本編寫為討論對象》，清華大學中研所 1998 碩論，頁 58-59。

⁴⁷ 王安祈《傳統戲曲的現代表現》，前揭書，頁 12。

但是相對於傳統整本戲來說，表演時間上是大大地精簡濃縮了。觀眾對全本戲的戲劇結構長度的基本概念，從原來的數十齣，轉變成以四到十餘齣為主的規模，而且比傳統整本戲來得「簡短」、「緊湊」、「懸疑」、「表演（唱腔、身段）集中」（由《拜月亭》的例子來看，可以說是「有趣」）。

陸萼庭〈清代全本戲〉闡釋了全本戲演出的特點，雖然是集中在清代全本所得出的論點，亦足以引錄之，試著與實際情形參照對應：

梨園主動上演的全本戲不用說是經過刪節的，無非為了取得**更完整、更緊湊、更理想的**演出效果。但，如何刪節則是更重要的問題，因為簡短本身並不等於好。……精簡已有共識，如何「縮長為短」，眾說紛紜，標準是很難統一的。

各種全本戲的演出定式，儘管難免支離破碎，但**情節集中、有衝突、有懸念，更多的是足以供表演者馳騁的富於戲劇性的細節**。

《拜月亭》和《白兔記》的串折變化都很多樣，尤其是前者，顯示了出藝人設計節目的巧思：像是把陀滿興福有關的四個折子抽出來當作一個全本，傳統整本的配角陀滿興福，就成了主角。配角或主角，在小本戲裡面可以自由地範限、定義，並無不可，如果說折子戲是「點」的欣賞，藉著小本戲不同的選折辦法，觀眾可以看到原來故事不同的「面」。十折的演法（參見上表）只能演到〈請醫〉，王鎮也不上場，著名的折子〈拜月〉也沒有，故事也沒結局，但是這幾個折子（除了〈走雨〉之外）都是喜劇色彩十分濃厚的折子，特別表現出《拜月亭》的生動有趣的一面，竟也形成了一種表演的組合。

一本四十齣的全本，藝人以其智慧變化抉取、組合，設計成幾個不同的節目，這當然要以原著的折子（藝人們還能搬演的部份）提供了足夠的材料可以供藝人們來設計節目為基礎，像《拜月亭》就有這樣的條件。而這多種不同的組合形式

也反映了藝人們設計節目時，不只考量了表演本身的精彩，可能也要講求節目題材上能夠出新，再精彩的節目也不能一再重演。傳字輩藝人在上海演出的時期，因為長期在一個地方演出，傳字輩藝人甚至動手「改劇名」來因應觀眾愛看新戲的心理。《崑曲傳字輩》一書中描述了當時的情形。《白兔記》就曾爲了讓觀眾有新鮮感，換了換字面，改名叫做「咬臍郎」：

在『大世界』（按：上海戲院名）階段，每天上演日夜兩場，共實足八個小時，以一個折子戲平均半小時計算，那全天至少要安排十六折戲才能應付。……短時間內不能重覆。

當時『大世界』自編一份報紙，每日要刊登演出廣告，『新樂府』上報戲目時，不得不巧立名目，應付場方，並以宣傳輿論造成新奇感，借以吸引，招徠觀眾。如將《義俠記》改稱全本《武松》、《武十回》、《武松殺嫂》……《連環記》易名《貂蟬》、《王司徒巧使連環記》、《呂布戲貂蟬》或《鳳儀亭》，《釧釵記》改稱《一口咬死皇甫吟》，《白兔記》易名《咬臍郎》⁴⁸……

顯然，在《長生殿》《桃花扇》之後崑劇的新戲創作不再像乾嘉之前質與量並稱，此時，怎麼在古典劇目中求變，大大考驗著藝人們的創意。

以上都是從崑劇的角度來討論《拜》、《白》二劇的發展，在其他聲腔的流傳情形如何？其他南北聲腔，如湘劇、粵劇、河北絲弦劇……〈踏傘〉、〈打獵回書〉等重點折子一直在流傳，以湘劇為例，在 1956 年中國大陸挖掘傳統劇目時，還從老藝人那裡挖到十四個折子《白兔記》的折子⁴⁹，首尾俱全，故事完整，具備了全本演出的條件，其齣目內容也與前述各本不同，像是〈太白遣兔〉就獨立

⁴⁸ 《崑曲傳字輩》，江蘇文史資料編輯部，2000，頁 80。

⁴⁹ 分別是〈上香偷雞〉、〈收劉招親〉、〈打瓜別妻〉、〈彥真招軍〉、〈挨磨產子〉、〈潼臺招親〉、〈寶老送子〉、〈三娘推磨〉、〈太白遣兔〉、〈咬臍打獵〉、〈見父回書〉、〈父子分兵〉、〈磨房相會〉、〈報仇團圓〉。

成一折。民國初年由清逸居士編寫的京劇全本《李三娘》，顯然是京劇從崑劇移植而來的劇目，爲了因應京劇的板腔體音樂體製，京劇《李三娘》的曲文自然要重新編寫，不過在劇情上遵照了原著的發展，其流傳搬演之盛，也遠不如另一個類似題材的戲《紅鬃烈馬》（詳下文），特色和影響並不突出。

以上是《拜月亭》《白兔記》兩部作品實際的流傳與變化。王驥德《曲律》對四大南戲的創作與流傳曾有下列斷語：

古戲如《荆》、《劉》、《拜》、《殺》等，傳之幾二三十年，至今不廢，以其時作者少，又優人戲單，無此等名目便以為缺典，故幸而久傳。若今新戲日出，人情復厭常喜新，故不過數年，即棄閣不行，此世數之變也⁵⁰。

王驥德之時，《荆》、《劉》、《拜》、《殺》已經傳唱了兩三百年，由今來看，又過了一個「二三十年」，這些劇目仍然流傳在舞臺上，王氏所謂「不過數年，即棄閣不行」的預言並不符合後來戲劇流傳的實際情況，不過「人情復厭常喜新」卻是事實，觀眾評價的轉折隨著歷史時代及主流藝術不斷在改變，在戲劇舞臺上則以鮮活的生命力因應著這樣的變化。

第二節 由美學發展來觀察

《白兔記》與《拜月亭》是傳世的南戲劇目之代表作，明萬曆前已經流行

⁵⁰ 《歷代詩史長編二輯》，冊4，頁154。

《荆》、《劉》、《拜》、《殺》的合稱，萬曆間王驥德《曲律》、呂天成《曲品》都引述了這樣的說法⁵¹，但後人對「四大南戲」亦頗有負面的批評。茲將後人對《拜月亭》、《白兔記》之評價，加以整理，並且從這當中看這兩個劇本可能存在的問題，在當代觀眾的眼光中將產生的疑惑。

一、明中晚期審美論爭與《拜月亭》的評價

《拜月亭》受明人評價甚高。明嘉靖間何良俊《四友齋叢說》即提出：

《走雨》、《錯認》、《上路》、館驛中相逢數折，彼此問答，皆不須賓白，而敘說情事，宛轉詳盡，全不費詞。⁵²

關於《拜月亭》文辭之妙，明萬曆間呂天成《曲品》亦稱：

《拜月亭》……天然本色之句，往往見寶⁵³。

萬曆間批評家王驥德於《曲律·論用事第二十一》亦談及其文字質樸，不尚用典之美：

曲之佳處，不在用事，亦不在不用事。……《西廂》、《琵琶》用事甚富，然無不恰好，所以動人。《玉玦》句句用事，如盛書櫃子，翻使人厭惡，故不如《拜月》一味清空，自成一家之為愈也⁵⁴。

⁵¹ 王驥德《曲律》：「古戲如《荆》、《劉》、《拜》、《殺》等，傳之凡二、三百年，至今不廢。」同前註。呂天成《曲品》：「世稱《蔡》、《荆》、《劉》、《殺》。」呂氏所述之南戲四本有所出入。《歷代詩史長編二輯》，冊4，頁225。

⁵² 《歷代詩史長編二輯》，冊4，頁12。

⁵³ 《歷代詩史長編二輯》，冊6，頁224。

⁵⁴ 《歷代詩史長編二輯》冊4，頁127。

《曲律·雜論三十九上》並肯定其生動活潑，時見機趣的語言藝術：

《拜月》語似草草，然時露機趣⁵⁵。

沈德符《顧曲雜言》亦稱：「『髻雲堆』（按：〈少不知愁〉【錦纏道】）模擬閨秀嬌憨情態，活托逼真，《琵琶》〈咽糠〉〈描真〉亦佳，終不及也。」並引「王房仲」語讚美〈岡害蟠良〉一折當中聶古列與陀滿海牙兩人之於金國朝廷上針鋒相對的一番激烈的論辯：「俱是兩人胸臆見解，絕無奏疏套子。」以上諸語均稱頌了《拜月亭》不尚用典而善於將人物之間口頭問答生動地寫入曲文。

《拜月亭》「輕文采、重本色」，自然就不會有以美辭傷害音律的缺點。明徐復祚《三家村老委談》：「（《拜月》）宮調極明，平仄極叶。」沈德符《顧曲雜言》：「（《拜月》）全本可上弦索」。後來清代的李漁《閒情偶記》亦曾稱道它：「開手學戲，必宗古本。而古本又必從《琵琶》、《荆釵》、《幽閨》、《尋親》等曲唱起。蓋腔板之正，未有正於此者；此曲善唱，則以後所唱之曲，腔板皆不謬矣。」民國初年吳梅《中國戲曲概論》：「詞家若欲套數得宜，牌名勻稱者，宜取元明以來傳奇散曲效法之，所謂效法者，當擇傳奇散曲中之佳者，如《琵琶》、《幽閨》、《浣紗》諸記。」

明嘉靖間王世貞《曲藻》也注意到《拜月》，雖是對《拜月》的特色與價值有所非議，但引發更多人注意《拜月》，推崇《拜月》：

《琵琶記》之下，《拜月亭》是元人施君美撰，亦佳。元朗謂勝《琵琶》，則大謬也。中間雖有一二佳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又無裨風教，二短也；歌演終場，不能使人墮淚，三短也。

⁵⁵ 《歷代詩史長篇二輯》冊4，頁149。

萬曆時徐復祚《三家村老委談》便反擊道：

弇州（王世貞）乃以無大學問為一短。不知聲律家正不取宏詞博學也。又以無風情無裨風教為二短。不知《拜月》風情本自不乏，而風教當就道學先生講求，不當責之於騷人墨士也。……又以歌演終場不能使人墮淚為三短。不知酒以儘歡，歌演以佐酒也。如必欲以墮淚為佳，則將薤歌蒿里盡為侑觴具乎？

王、徐之間的爭論，關注了《拜月亭》的「曲文」和「音律」，也觸及了作品能不能「使人墮淚」的問題，亦即針對「思想內涵」上作了一番辯論。

上引諸語在在都說明了《拜月亭》這一部作品「文采」、「音律」、「思想內涵」等方面在明嘉靖至萬曆間已受到高度的注意，這眾多的評價已經成為近人研究明代劇論不可忽略的重要課題，近世學者整理討論者甚繁，而這一番論爭中除了啟發了我們《拜月亭》在文采本色、音律諧美、情感真切上的美學特質之外，我們更從《拜月亭》如此受到明中晚期的批評家如此熱烈的討論，窺測到整個傳奇審美觀的發展。

自從元末高明《琵琶記》揭示了：「不關風化體，縱好也徒然」「論傳奇，樂人易，動人難」「休論插科，也不尋宮數調，只看子孝共妻賢」⁵⁶這樣的創作理念，在明初的劇壇上發生了一定的影響。高明認為藝術作品的內涵，不只要娛樂人而已，還要在內容上能夠感動人，必須透過「子孝共妻賢」等故事內容，傳播道德理想。他的主張落實他的創作當中，在《琵琶記》裡，南戲《趙貞女蔡二郎》裡所謂「馬踏趙五娘，雷轟蔡伯喈」這樣書生負心最後慘遭惡報的故事，被翻改成「有貞有烈趙五娘，全忠全孝蔡伯喈」的情節，明顯地，高明希望透過

⁵⁶ 第一齣副末開場【水調歌頭】。

這樣的「翻案」，使戲劇故事更能夠具備「有益風教」的功能。明初丘濬《五倫全備記》【副末開場】說道：「若於倫理無關緊，縱使新奇不足傳。」邵璨《香囊記》卷首亦大稱當時「士無全節」「有缺綱常」，所以「續取《五倫新傳》，標記紫香囊」，顯然都受到了《琵琶記》的影響。

丘濬《五倫全備記》、邵璨《香囊記》一類作品近世學者或稱之為「道學家派」、「文詞家派」⁵⁷。「道學家」、「文詞家」這樣的稱呼傳神地點出它們的作法給人的反感。這些作品呼應高明「有關風教」的理想創作，但是為了呈現風教道德思維，卻抹煞人性真情，讓作品流於道德樣板，在文采上又一味求雅，使得作品中流露出濁惡之氣，明代中晚期的批評家們面對傳奇走向了這樣的畸型發展，紛紛起而反之。《琵琶》、《拜月》（包括《西廂》）等作孰優孰劣的問題就在這個時候引發了一場激烈的爭執，從嘉、隆年間的何良俊發其端，主要延續到萬曆年間。

《琵琶記》因為流露了一些「道學家」「文詞家」的意味，在這個時期受到了一些不客觀的打壓，如李贄即視之為「畫工」，批判它的境界格局比不上《拜月》《西廂》的「化工」。而《拜月亭》（包括《西廂記》）則在這一場論爭之中，扮演了一個不同的美學典範，批評家們無疑是藉著它本色清新的風格特色，打擊「道學家派」與「文詞家派」的惡劣風氣。

明代對「風教說」的反動自徐渭、李卓吾發其端，到了萬曆間重要的劇作家湯顯祖所提出的「至情觀」，掀起最激烈的浪潮。湯顯祖〈牡丹亭記題詞〉：「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」湯顯祖提出了「情之至」的理想境界，認為「至情」足以超越生死，足以摧動生命重生，並且，人類內心的「至情」就是藝術創發的最終來源，在藝術的天地裡，情感之生發才是最終的律則，不是「理」所能夠範限的，所以他說道：「世總為情，情生詩歌。」（《耳伯麻姑游詩序》）「第知理之所必無，安知情之所必有耶？」（《牡丹亭記題詞》）對於戲劇作品必須有關風教的創作

⁵⁷ 如《中國曲學大辭典》，浙江，浙江教育，1997，頁197。

理念是十分有力的反撥。因此，基於對人情、真情的頌揚之下湧現的戲劇批評美學，就不從道德層面來檢視作品，而從人性真情的流露來欣賞，要把戲劇藝術的評價回歸到藝術層面。

換言之，明代中晚期，明代戲劇審美觀從以道德內涵為審美中心的「風教說」過渡到以真實情感為審美中心的「言情說」。對《拜月亭》的評價的影響是什麼？

明世對《拜月亭》的評價不無風教觀的影響。王世貞《曲藻》曾經批評《拜月亭》：「既無風情，又無裨風教」。《李卓吾批評幽閨記》亦從道德的角度來檢視過《拜月亭》，在評點故事的男女主角王瑞蘭與蔣世隆「旅店成婚」這一個關鍵情節上，便說：「如此女子，難得難得，居常而失節者，不知何如？」（《李卓吾批評幽閨記》第二十二齣〈招商偕偶〉總批）又說：「（王瑞蘭）事出無奈，猶必對天盟誓，願終始不相背負，可謂貞正之極矣。」（全書跋語）甚至說：「詳試讀之，當使有兄兄妹妹，義夫節婦之思焉。」（全書跋語）極力申言王瑞蘭「旅店私自成婚」乃是「事出無奈」、「情非得已」，又以王瑞蘭在成親之前，堅持向天起誓，證明王瑞蘭仍然是非常「貞正」的。王世貞「無裨風教」之批判和《李卓吾批評幽閨記》「詳試讀之，當使有兄兄妹妹，義夫節婦之思焉」的意見，雖然對《拜月亭》的思想內涵有恰恰相反的詮釋，說到底，《拜月亭》裡面，閨女逃難，村店私婚，的確有可能在道德上會引起爭議，《李卓吾批評幽閨記》中的觀點正好反映了《拜月亭》受到道德上的爭議，而批評家努力尋求統合的痕跡。

然而經過了明代中晚期這一次審美論爭，奠定了後人了解《拜月亭》基本方向，清黃文暘《曲海總目提要》即稱：

《荊》、《劉》、《拜》、《殺》指事通情，能與說話人相似。不假詞采綢飾，自然成韻。

如前所引述，李漁、吳梅等人也針對音律上的成就有所推崇；王國維《曲錄》

也說：「南戲……當以《拜月》、《琵琶》爲眉目。」但是不可諱言的，嘉靖到萬曆這一段時期對《拜月亭》的寵愛有其時勢交會，《拜月亭》的優點在這個時期被挖掘得很透澈，但是諸多缺失都被忽略不論，在王驥德《曲律》中已經對《拜月亭》的評價多所修正，例如對於「用事」的觀念，王驥德便說道：「曲之佳處，不在用事，亦不在不用事。……《西廂》、《琵琶》用事甚富，然無不恰好，所以動人。」「《拜月》語似草草，然時露機趣，以望《琵琶》，尙隔兩塵。」後來的流傳上《琵琶記》以二十六齣折子戲在舞臺上持續搬演的盛況也是《拜月亭》望塵莫及的。

關於《拜月亭》的內容下文將再進一步討論分析。

二、劉知遠故事的來源與《白兔記》的評價

《白兔記》故事乃附會五代歷史而來。《新五代史》卷十八「皇后李氏」：「高祖（按：劉知遠）皇后李氏，晉陽人也，其父爲農。高祖少爲軍卒，牧馬晉陽，夜入其家劫取之。……開遠四年，高祖起兵太原，賞軍士，帑藏不足充，欲斂於人。后諫曰：『方今起事，號爲義兵，民未知惠而先奪其財，殆非新天子所以救民之意也。今後宮所有，請悉出之，雖其不足，士亦不以爲怨也。』高祖於是納諫。」同年二月，知遠稱帝，立李氏爲皇后。翌年高祖死，劉承佑繼位爲隱帝，尊李氏爲皇太后。隱帝無道，李三娘多次力勸隱帝無效，終迫使郭威反漢，攻入開封，後漢亡。

歷史上的劉知遠李三娘故事雖與戲文大不相類，但是從史冊上的記載來看，李三娘以仁德之義向劉知遠、劉承佑兩任後漢皇帝進言，已經具備了賢德的形象，爲戲文中的李三娘樹立了基型。之後，劉知遠李三娘故事進入了俗文學的領域，流傳極廣，而且在流傳的過程中，日益曲折，富於情味——

自宋代起「五代史」已是說唱文學中極受到歡迎的故事題材。《東京夢華錄》卷之五：「崇、觀以來，在京瓦肆伎藝：……霍四九說『三分』，尹常買『五代史』。」

賈仲名《荆楚臣重對玉梳記》雜劇：「每日間八陽經便少呵也有三千卷，五代史至輕呵也有二百合。」今所見宋話本《新編五代史平話》「漢史平話」中有劉知遠李三娘的故事，金時《劉知遠諸宮調》，金院本《史弘肇》，元劉唐卿《李三娘麻地捧印》雜劇（已佚）、《劉夫人慶賞五侯宴》等。宋元戲文除了《劉智遠白兔記》之外，尚有《史弘肇》、《史弘肇故鄉宴》等。

《五代史漢史平話》敘劉知遠七歲喪父，隨母蘇氏改嫁慕容三郎。因賭輸錢財，不敢回家，想往太原投軍，行經西河孟石村，在莊主李長者間前打睡。李長者因夜夢青龍露爪，曉起於門前見知遠，因留於後槽養馬。後因見知遠臥時有蛇穿鼻孔之異，又把女兒三娘招他為婿。李長者夫婦故後，知遠因與妻兄洪信，洪義不睦，重奔太原投軍。三娘自知遠別後，生下一子，因洪信兄長欲加謀害，與叔父敬業商量，顧人送很太原知遠處收養，起名承義。承義十二歲，知遠做到北京留守，承義出外走馬，被軍卒戲笑，說：『宣贊跨馬躍毯快活，怎知您的娘娘在那孟石村，日夕在河頭擔水，多少苦辛。』歸家泣告知遠，知遠扮作討草人夫，潛回孟石村和三娘相見。已具備《白兔記》故事骨幹。

《劉知遠諸宮調》今可見有五章，分別是：〈知遠走慕家莊沙陀村入舍第一〉、〈知遠別三娘太原投軍第二〉、〈知遠充軍李三娘生少主第三（殘）〉、〈知遠探三娘與洪義廝打第十一（殘）〉、〈君臣弟兄子母夫婦團圓第十二〉，與《五代史平話》相較，《劉知遠諸宮調》增加了劉知遠入贅岳節使之情節；也增加了三娘之子在打獵的時候遇見三娘，問起端的，回告知遠，母子相見不相識的橋段；而且，李三娘受到洪信、洪義夫虐待的內容，不只是平話中的「河邊擔水」，而是被剪了頭髮，蓬頭赤腳，必須挑水負薪，擣杵推磨。此一情節保留在富春堂本《白兔記》中。這些細節憑添原本故事的戲劇性。（因《劉知遠諸宮調》有殘卷，故不確知《白兔記》故事中的關鍵情節「磨房產子」是否已經出現。）

關漢卿《劉夫人慶賞五侯宴》，內容述：貧婦李氏欲賣子葬夫，恰巧有一趙太公為子尋一乳母，李氏願典身三年。後趙太公私將文書改為賣身文契，且不能容忍李氏哺乳親子。李氏被迫所棄之子被晉王李克用之子李嗣源收養，取名李從

珂。十八年后，李從珂長大成人，與李亞子、石敬瑭、孟知祥、劉知遠並為五虎將，隨李嗣源出征。李從珂得勝歸途中，獵箭射中白兔，白兔引路遇母李氏，詢問以後心中生疑。李嗣源因擔心失去兒子而隱瞞實情。此時李克用妻劉夫人安排『五侯宴』慶功，李從珂一番哀懇之後，終知實情。劉夫人於是命李從珂前往認母。母子團聚，並殺了虐待李氏的趙太公之子趙脖揪。《劉夫人慶賞五侯宴》之「白兔引路，母子相認」情節，被移植到南戲承佑遇母的情節中，劉知遠故事《白兔記》因而得名。

雜劇《李三娘麻地捧印》已經亡佚，從戲劇的題目來看，到了戲劇的階段「麻地捧印」、「白兔引路」的情節變成情節發展的重要部份，李三娘在故事中的地位也可以看得出有所提升，因此南劇《白兔記》最精彩的地方，已經不只是平話和諸宮調以「武人發跡」之個人地位的升沈為主軸，而是展現出了平民家庭中發生的離合悲歡⁵⁸。

南戲《白兔記》保留了從俗文學的源生而來的長處，亦即情節流暢曲折、人物塑造鮮活、曲文質樸生動的特點。

萬曆間，呂天成《曲品》曾稱譽《白兔》之曲文古質有味：「《白兔》詞極古質，味亦恬然，古色可挹。世稱《蔡》、《荆》、《劉》、《殺》，雖不致望《荆》《蔡》，然斷非今人所能作。」《白兔記》情節之感人，也受到祁彪佳《遠山堂曲品》的肯定。祁彪佳在批評《尋親》《雙盃》等作時，都提到《白兔》「直傳苦境」「詞白穩貼」的特色。《遠山堂曲品》《尋親》下：

詞之能動人者，惟在真切，故古本必直寫苦境，偏於瑣屑中傳出苦情。如作《尋親》者之手，斷是《荆》、《殺》一流人⁵⁹。

⁵⁸ 關於劉知遠故事的演化，參考王季思〈劉知遠故事的演化〉，收錄於《宋元明清劇曲研究論叢》第四集，存萃學社，台北，大東，1979，頁4-頁8。孫崇濤《南戲論叢》，北京，中華書局，2001。

⁵⁹ 《歷代詩史長編二輯》，冊6，頁24。

《雙盃》下亦稱：

近日詞場，好傳世間詫異之事，自非具高識者不能，不若此等直傳苦境，
詞白穩貼，猶得與《荊》、《劉》相上下⁶⁰。

張岱《陶庵夢憶》卷四〈嚴助廟〉，描繪南院王岑，老串楊四、徐孟雅，圓
社河南張大來等串演《白兔記》的場面，讚嘆科譚曲白配上好的表演十分動人：

扮咬臍，串〈磨房〉、〈撇池〉、〈送子〉、〈出獵〉四齣，**科譚曲白，**
妙入筋髓，又復叫絕。

明袁中道（小修）《游居柿錄》卷四當中記錄《白兔記》搬演情形：

（萬曆三十八年）極樂寺左有國花堂，前堂以牡丹得名。記癸卯（萬曆三
十一年）夏一中貴（太監）造此堂，既成，招（王）石洋與予飲，伶人演
《白兔記》，座中中貴五六人**皆哭欲絕**，遂不成歡而別。

都可見《白兔記》情節曲折感人，極受觀眾的歡迎。其藝術魅力，從情節設
計、人物情感的描寫，以及其思想意涵上，都有精彩的呈現。

情節設計部份，最後的團圓高潮，劉知遠留下三台金印為憑，回頭以殺死李
洪一夫妻復仇作結，全部放入一折之中；〈憶母〉（〈回獵〉）裡面咬臍不認岳
氏夫人為親娘，岳夫人在非常窘迫的狀況下，只啐了咬臍郎：「畜生！……雖無
十月懷胎，也是三年乳哺，那見得不是你親娘」向劉知遠道：「既有前妻姐姐在
此，何不取我鳳冠霞被，接取到來，同享榮華，願為姐妹」就下場了，都令人強

⁶⁰ 同前註。

烈感受到，《白兔記》節奏明快不拖戲的戲劇風格。

《白兔記》的另一特點，乃在把握人物的情感上，用語傳神而犀利，試看下列幾段曲文：

（第十三齣＜分別＞）

（生）妻，你有半年身孕，養下女兒，凭你發落；養下男兒，千萬與我留下，是劉鬲骨血。我若去後，無知哥嫂定然逼你嫁人，不強似劉知遠，切莫嫁他，勝似我的，嫁了也罷。

（第二十二齣＜送子＞【駐雲飛】）

（旦）苦養孩兒，萬苦千辛生下你。頭臉上都是水，七魄將離體。兒！空教你枉出世，死了孩兒，誰來與娘爭口氣？

（第三十二齣＜私會＞）

（生）三姐，自從瓜園分別，徑到并州，岳節度使招軍買馬，命苦，到那里軍完馬足，不用了，被我苦苦哀告，收我在長行隊，日間押馬草，夜間提鈴喝號。……他（岳節使）見我有異相，他就把綉英小姐與我為妻。在彼朝朝寒食，夜夜元宵。拿你苦說與我聽。（旦）我的受用，不比你的受用，來這裡看，這是磨房，這是水桶。（丟桶介。旦倒，生扶介）

劉知遠離家之前，交代三娘後事的話，語句短促，把劉知遠心意堅決的神態和夫妻分別的淒涼場面刻劃得極為鮮活。李三娘將兒子生下，自己咬斷臍帶，嫂嫂狠心地將小咬臍拋下水池，她抱著剛剛從池裡救起來的兒子所唱的唱辭內容，三兩句話把李三娘眼前所見、心中沈痛、埋怨、痛心……完全交代出來。十六年後，劉知遠回到家中，向李三娘說明他十六年發跡富貴的幸福人生，李三娘只能回應他兩句話：「來這裡看，這是磨房，這是水桶！」又符合舞臺表演動作的需

要，又把李三娘心中感到無限的冰冷刻劃得淋漓盡致，這些描寫，尤其使得李三娘的形象特別委婉動人。

《白兔記》的男女主角都在人生的遭遇上歷經了極大的起伏：劉知遠未到李家之前窮到偷盜以為生，發跡之後再娶岳氏妻；李三娘的身份歷經數次大起大落，先是李家三小姐、富家閨女，嫁給窮漢為妻，又遭兄嫂當作家奴折磨，十六年後終於等到翻身的日子，成為兵部夫人，這等際遇上的劇烈波折，都赤裸裸地呈現人生境遇中的苦難和不堪，在社會劇烈起伏的時刻，人物的性格、品德也呈現得格外分明，李三娘寧願忍受兄嫂的摧折，不願改嫁，劉知遠則被塑造成一個「若不取綉英，怎得我身榮，將彩鳳冠來娶你」的人物，懷著攀援富貴的無恥心理。相對地，李三娘的辛苦折磨特別引人同情，《白兔記》的故事，便如是犀利地從一個家庭的悲歡離合中折射出人性的正邪善惡。

在皮黃戲中，《白兔記》故事和寫薛平貴王寶釧的《紅鬃烈馬》故事及寫薛仁貴柳迎春離合的〈汾河灣〉等同樣描寫「武人發跡」題材的戲劇作品形成某種結合⁶¹，例如《紅鬃烈馬》之〈武家坡〉，描寫王寶釧跪地討封的情節，和李三娘麻地捧印情節十分神似，〈汾河灣〉裡薛仁貴與柳迎春的對話，更是直接襲用明萬曆間已經出現的青陽腔《徽池雅調》中〈夫妻磨房相會〉的內容⁶²。〈武家坡〉裡面，王寶釧聽說薛平貴封王，立刻跪地討封，近人不免感到其「趣味濁惡」，可見青陽腔《徽池雅調》中〈夫妻磨房相會〉的內容如果放到當代舞臺上，必然也將遭遇到相同的評價。民間文藝裡面經常容易出現庸俗、神異、天命宿命等等世俗觀點，這在《白兔記》裡面是存在的。然而，《白兔記》（以及《紅鬃烈馬》）等劇之所以在舞臺上受到許多觀眾的愛好，最重要的一點必然是故事本身流露出來的真實情感，深刻地反應了平民百姓間的人情味。一如路應昆《中國戲曲與社會諸色》中之所闡釋，將人際之情挖掘到深處，是戲曲感動人的一個基本要素：

⁶¹ 參考周天麟《紅鬃烈馬之起源及其情節架構之研究》，文大藝研所 79 碩論。

⁶² 參考俞大綱《戲劇縱橫談》，台北，文星，1967。

那些塑造帝王將相等『非凡』形象的作品，又何嘗不是表現人之常情？……可以說，正因為表現的是最平常的『人情世故』，作品才獲得了最強大的感人力量。……戲曲所注重的人情，並非純屬人物自己的喜怒哀樂，而往往也是體現在不同人物之間的情感關係。即是說，它不僅僅是個人之情，而且常常是『人際之情』。

更重要的是，對人情味的強調與對娛樂性的強調一樣，也代表了戲曲在爭取最大的社會認同方面的一種重要努力。……『人之常情』最能在人之間達成極普遍的溝通⁶³。

這正是《白兔記》藝術魅力之所在。《白兔記》在當代舞臺上仍然有搬演的價值，但是必然要把淺俗的情節橋段加以提煉，使它對人性的深刻挖掘，如璞玉磨光，綻放其神采。

第三節 審美觀的轉折在《拜》《白》兩部作品上的意義

何良俊、王驥德等人認為《拜月亭》「敘事抒情，宛轉詳盡」、「時露機趣」、「一味清空（不尚用典）」，都指出了《拜月亭》使事造語，清新中能流洩生動之機趣的特質。所謂「趣」、「機趣」、「意趣」，是戲劇創作上不可少的一個元素，湯顯祖《答呂姜山》：「凡文以意趣神色為主。」李漁《閒情偶寄》「重機趣」：「『機趣』二字，填詞家必不可少。機者，傳奇之精神；趣者，傳奇之風致。」「離合悲歡，嘻笑怒罵，無一語一字不帶機趣而行矣。」「說話不迂腐，十句之中定有

⁶³ 路應昆《中國戲曲與社會諸色》，吉林，吉林教育，1992，頁 236-239。

一二句超脫，行文不板實，一篇之內但有一二段空靈，此即可以填詞之人也。」

⁶⁴王驥德《曲律·論俳諧第二十七》又說：「須以俗爲雅，而一語之出，輒令人絕倒，乃妙。」⁶⁵「既非雅調，又非本色，掇拾陳言，湊插俚語，爲學究，爲張打油，勿作可也。」⁶⁶可見俗而見趣，並非凡手可致，而《拜月亭》則在掌握戲劇之「趣」這一點上，深得箇中三昧。

王氏把《拜月亭》比諸「丑」行⁶⁷，突顯了《拜月》的語言風格重「趣」的特色。《拜月亭》展現了語言的「趣」、情節的「趣」，人情之「趣」，雖重趣但是並不流於輕泛，即便它反覆運用了「巧合」的手法來推動劇情，諸如〈曠野奇逢〉、〈虎頭遇舊〉、〈抱恙離鸞〉以及〈皇華悲遇〉等情節，全是通過意外的遭遇展開的——劇作家安排了類似的名字，讓主角們因緣巧合聽錯了，王瑞蘭錯聽了蔣世隆的呼喚，與他同行一路，王夫人則因爲尋找王瑞蘭而喚住了蔣瑞蓮，與她同行，走散了的幾個人，又因爲巧合碰到了，但是和晚明、清初吳炳的《西園記》、《綠牡丹》，李漁《風箏誤》等作品裡面，利用錯聽名字、重重巧合的結構方式當作情節推展的重要關鍵以製造滑稽趣味的立意完全不同。

爲了突顯《西園記》等作品裡面巧合誤會之戲劇結構，簡單描述它們的情節如下：

（吳炳《西園記》）

書生張繼華，游學杭州，一日外出尋幽，走進「西園」之中，因倦困在一樓下披草而眠，不意被一枝落梅打醒，他看到樓上仕女，把她的身影記下了，並將梅花交還來丫鬟的仕女。後來又看到仕女上樓，卻無法再與她說話。經過打聽，他知道西園之中有一閨秀趙玉英，不知其實還有另一女王玉真，之後張繼華因緣際會到趙家作教席，卻一直無緣得見二女。後來趙玉英病逝，繼華大慟不已，趙玉英之魂感受其情，前來歡會，假稱自己是鄰女王玉真。趙父後來又欲將養女王玉真許配給他，一見面，他才知道這個王玉真就是先前他所看到的小姐。這中間，他經由丫鬟打聽趙玉英的消息，或是曾經一次遇見玉真，問起贈梅之事，都沒有

⁶⁴ 《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二·重機趣》，《歷代詩史長篇二輯》冊7，頁25

⁶⁵ 《歷代詩史長編二輯》冊4，頁135。

⁶⁶ 《歷代詩史長編二輯》，冊4，頁137。

⁶⁷ 《曲律·雜論第三十九下》：「《拜月》如小丑，時得一二調笑語，令人絕倒。」《歷代詩史長篇二輯》冊4，頁159。

把這個弄錯名字的**誤會**弄清楚，以致糊里糊塗，笑話百生。

（吳炳《綠牡丹》）

書生謝英為柳希潛召為館舍，車本高有一妹名車靜芳。謝英才高，車靜芳亦有文才，柳希潛、車本高二人則俱皆是庸人俗子。一日，柳希潛、車本高和另一文士顧縈同赴沈家文會。三人交稿，後來柳得第一，車得第二，顧得第三。其實柳希潛之作，乃是謝英代為捉刀，車本高之作，乃是妹妹代為捉刀，只有顧縈之作是出於己筆，後來車靜芳和謝英都看到對方的作品，大為欣賞，但是車靜芳**以為**她喜歡的是柳希潛。車靜芳的保母看出女兒心意，代為穿針引線。保母來到柳家，又把謝英當作柳希潛，向他表示了小姐的心意，謝英恐對方嫌其貧寒，故將**錯就錯**……

（李漁《風箏誤》）

韓琦仲和戚友先同在一書館讀書。琦仲人品俊逸，才華出眾，戚友先卻是個紈袴子弟，二人倒也相安。戚家附近的詹家則有二女，一為大妾所生，名愛娟，貌陋而性頑，一為小妾所生，聰穎、美貌又端莊，因常吵鬧，中隔一牆，互不往來。

後來因為放風箏種種因果（細節不錄），韓琦仲與戚友先先後與詹家小姐以風箏和詩往來，只是二位小姐不知放風箏者各自是誰，二位公子又各**以為**收到風箏者必是淑娟。詹愛娟拾得風箏上有題詩，大為心喜，叫奶娘偷約公子來會。韓琦仲赴會之後，大驚其醜而歸，後來戚考中狀元，竟**恰巧**與愛娟媒合。韓琦仲隨軍征討立了戰功返家，又被**作媒與詹家淑娟**為婚，琦仲心中仍錯將那夜醜婦當作淑娟，自是萬分不願，洞房之夜，冷落妻子，又不得已只好向岳母說明先前半夜閨房幽會之事，**誤會**層層撥開，趣味橫生。

《拜月亭》的結構雖然和這些作品看起來相似，意味則大不相類。《拜月亭》的巧合，不是由前一次巧合推動、摧化後一次巧合，巧合誤會「環環相扣」而生發一種趣味而已，而是藉由巧合造成的人生情境的轉變，藉以顯露人群生活中的真實情味，譜寫亂世中的芸芸眾生相。在《拜月亭》裡面的「巧合」，讓看見了人性真實。這一點，尤其表現在女主角王瑞蘭的人物處理上。

作者描繪王瑞蘭在尚書府裡面的時候，是一個「少不知愁」「花朝月夕，丫鬟侍妾隨」的千金小姐，因為逃難，流落荒郊，心中的慌亂和恐懼使得千金小姐完全沒了主張，她碰巧遇到了一個書生，開口相託與他同行，當她說出「事到如今教人怎生惜得羞恥」，她開始有了改變。在這之前她未曾體認人生的艱困，她

是受安排的，但是在這一刻開始她有了主動的決定，她判斷自己應該隨著眼前這個人行走，免除獨行的危險，並且化解內心的恐懼，雖然這多少還是出於一個閨閣女子的依賴。到招商旅店中，遇到真實的感情時，她在貴族的教養與感情之間，徘徊良久，這一份徘徊也展現了一個有教養的女性在家長親人都不在身邊的時候，面對愛情的真實反應。在她決定與蔣世隆成婚的時候，她已經完完全全不是當初在幽閨深處不食人間煙火的王瑞蘭了。她主動選擇了自己的伴侶，後來王鎮強迫她離開蔣世隆的時候，她展現了堅決的反抗。這一次次的巧合錯認的背後，是戲劇主人翁的真實性情和人物遭遇人生情境陡然的轉變之下的溫馨情味。《李卓吾批評幽閨記》序：「天地之報施善人，又何其巧與？」《拜月亭》巧和錯認結構類型之下有其特點和人性刻劃的深度。

不過，人情之趣，固然可喜，若論其處理戰亂流離之下的烽火情緣，能不能交織出深刻的歷史思維，允人啓發，便不是一個能夠熱情回答的問題。換言之，《拜月亭》故事發生的背景主要是戰爭與流離，並且刻劃了朝廷激烈的鬥爭，但是它是否存在了一種敘事風格與戲劇題材相互結合上的矛盾性？余秋雨《中國戲劇文化史述》針對這一點，有一番闡述：

戲開頭到戲結尾都出現的那位主張抵抗而遭難的左丞相的兒子，在全劇的發展中途也曾幾次出現，因為與蔣、王愛情主線頗相遊離，顯得有點糾纏。考之戲劇家的本意，大概是想把這個在戰亂中發生的愛情故事，與上層政治鬥爭直接聯繫起來，以提高它的社會歷史格調。這樣蔣世隆不再僅僅是一個在戰亂中幸獲佳偶的才子，而是與民族戰爭中的抵抗派有一定情感聯繫的正直男子了。這種追求無可厚非，用心良苦，但可藝術腕力還有欠缺之處，未能把兩方面有機地融洽起來。我們以後將看到，清代的歷史劇作家們將成功地解決宏大的政治背景和愛情故事之間的關係問題⁶⁸。

⁶⁸ 余秋雨《中國戲劇文化史述》，前揭書，頁333。

陀滿海牙與聶古列在金朝朝廷上的鬥爭關漢卿雜劇原著並沒有多加著墨，是南戲《拜月亭》所增加出來的，可見南戲的作者的確有意地要藉著更寬裕的篇幅，鋪陳出歷史背景上驚心動魄的一面。但是如果將《拜月亭》與清代洪昇《長生殿》、孔尚任《桃花扇》等作品對照，這些作品誕生於傳奇歷史的末端，劇作家純熟地運用傳奇體製，不論是《長生殿》寫出了安史之亂的背景之下，李隆基楊玉環帝王浪漫愛情的殞滅，或是《桃花扇》寫侯方域與李香君的相知相惜，並藉著明末江南以侯方域為首的這一批文士的目光見證明朝的滅亡，在這些作品裡面「愛情」的主題、「時局變幻」的主題，已在同一作品之中交互融合，傳遞出個人身世與時局變化交融於一爐的遼闊格局，散發出世變之後劇作家內心對於歷史興亡的深刻感悟。《拜月亭》裡面，聶古列與陀滿海牙在金國朝廷上的鬥爭傾軋，亦堪稱壯烈，人民在亂離之中發出了對和平的渴望，和在戰亂中相互扶持的點點滴滴，也親切可感，不過這一些描寫在喜劇基調之下都顯得點到為止，並且與蔣世隆王瑞蘭的愛情發展，還有結構上和主題呈現上如何結合的技術性的問題還沒有克服。這樣的粗疏，是在後期作品出現之後，容易顯露出來的問題。

《拜月亭》雖然突顯了某些人情之趣，在深度和廣度上比較欠缺，使得它玩味的空間比較有限。

巧合連章的技巧上，《拜月亭》發端源頭的意義需要肯定，而且《拜月亭》的巧合錯認沒有掩蓋作者對人群的關懷和人性的體會。可是由它所發源的這些技巧已經被長期使用了，到了後來的傳奇作品像《西園記》、《風箏誤》裡面，這個技巧受到純熟地發揮和運用，以當代觀眾而言，連《西園記》、《風箏誤》的結構方式可能都覺得熟套得不得了了，《拜月亭》的結構巧思在欣賞上的價值可能要打上一些折扣。

*

祁彪佳《遠山堂曲品》大稱《荊》、《劉》一類古本能夠「於瑣屑中傳出苦情」，的確將《白兔記》情節設置，塑造人物上能夠打動人心的特色點明。不過，《白

兔記》源於俗文學的背景，使得它有一些鄙俗的思想，在前文中已經有所觸及，此外，它在部份情理照應上比較不嚴密，有許多闕漏和矛盾之處。例如劉知遠的性格不一致。他一開場劉知遠就自稱「蓋世英雄」，武藝高強，而當李洪一夫婦逼他寫休書時，卻顯得非常無助而懦弱——

（丑）姑夫，你不要惱了，我埋怨了他（按：罵了李洪一），就是身上衣服，姑夫脫下來，待我送與三姑娘收了（生脫介）你這等賢慧，就脫何妨。舅母，這個才是。（丑）衣在這裡了。（淨）好家婆！好家婆！

生 三娘不知何處，你哥嫂直恁無禮，無端逼寫，無端逼寫休書去，心慘。
悽。

後來李三娘見狀，二話不說立刻就扯破休書，把劉知遠無奈的呼號對比得很卑弱。

另外，岳夫人的人物形象也沒有完整地交代。她見到竇公送來咬臍郎時，口氣上非常熱切：

（第二十四齣＜見兒＞）

（生）夫人，實不相瞞，前日府中說沒有妻子，下官不才，我有前妻李氏三娘，生下一子，著火公竇老送到這裡來。夫人肯收，著他進來，夫人不肯收，早早打發他回去。（小旦）相公說這不仁不義言語！既是前妻姐姐養的孩兒，著人千山萬水送來，怎麼說收也不收？前妻姐姐養的，就是我養的一般。快著人抱進來我看！……（小旦唱）看孩兒容貌希奇，與相公面龐無二。收留在此猶如嫡子，長成時莫忘了竇公恩義。

但是她既然已經知道李三娘的存在，十六年來卻都沒有表態，也是一個應該填補的空白。

最大的問題是「武人變泰」的故事類型演變過來的殘跡：劉知遠拋家離鄉，馳騁沙場，十六年不歸，另娶新婦，和李三娘竟終歸於團圓，劉知遠此一男性中心的形象如何令人接受？

文采質樸是《拜月亭》和《白兔記》共同的特質，本色派諸人對於《拜月亭》與《白兔記》的曲文就採取肯定的態度，但歷來批評也不在少數，如：王驥德《曲律》：

古曲自《琵琶》、《香囊》、《連環》而外，如《荊釵》、《白兔》、《破窖》、《金印》、《躍鯉》、《牧羊》、《殺狗勸夫》等記，其鄙俚淺近，若出一手。豈其時兵革孔棘，人士流離，皆村儒野老塗歌巷詠之作耶？⁶⁹

李漁《閒情偶記》：「《荊》、《劉》、《拜》、《殺》之傳，全賴音律，文章一道，置之不論可也。」王季烈《螭廬曲談》卷四：「《白兔記》，明初人撰，姓名未詳，曲詞亦劣，惟〈麻地〉一折稍完善。」⁷⁰吳梅《顧曲塵談》〈論南曲作法〉：「《荊》、《劉》、《拜》、《殺》，固世所謂四大傳奇也。而《白兔》、《殺狗》，俚鄙腐俗，讀者至不能終卷。雖此事所尚，不在詞華，而庸俗才弱，終不可以古拙二字文過也。」⁷¹又指出：「《幽閨》本關漢卿《拜月亭》而作，記中〈拜月〉一折，全襲原文，故為全書最勝處，餘則頗多支離叢脞。」（吳梅·《中國戲曲概論》）「《拜月》多僻調，令人無從訂板。魏良輔僅定《琵琶》板式，不及《幽閨》，於是作譜者咸宗《琵琶》，而《拜月》諸牌，如【恤刑兒】、【醉娘兒】、【五樣錦】等腔格板式，各無一定矣。又如〈旅婚〉〈請醫〉諸出，科白鄙俚，聞之噴飯，而嗜痴者反以為美，于是劇場惡譚，日多一日，此嘉隆間梅禹金、梁少白輩劇，所以用駢句入譚，革此陋習也。明人盛稱《結盟》、《驛會》兩折，亦未見佳。《結盟》折

⁶⁹ 《歷代詩史長編二輯》，冊4，頁150。

⁷⁰ 《螭廬曲談》，台北，臺灣商務，頁10。

⁷¹ 吳梅《顧曲塵談／中國戲曲概論》，上海，上海古籍，2000，頁161。

惟【雁兒落】一支差勝，顧亦襲元鄧玉賓小令。《驛會》【銷金帳】六支，情文亦生動，顧湯若士《紫釵》中，〈女俠輕財〉折，即依據此曲，持較優劣，若判霄壤，不止出藍而已也。」⁷²

當代觀眾而言，南戲的文采已經是文言文，甚至需要更接近觀眾的口語來傳統情感、表現情節，詞采之華豔反而成為後來觀眾賞劇的負擔，對於戲曲作品的文學性勢必將有不同的標準。

⁷² 同前註，頁 164。

第三章 古典劇作的當代改編概況

從宋元兩代以來，中國戲曲漸漸成熟，南戲、雜劇和傳奇作品不斷出現佳作，這些優秀的作品都曾受到觀眾的肯定與歡迎，而它們在後代各有其演變的過程，時至今日，歷經「戲曲改革」之後，在當代的劇壇上演出的情形和過去又有明顯的不同。古典劇作在當代必定要有所改變，而古典劇作在當代所受到的改編，反映了當代整體的戲曲美學，而且和整個劇壇的生態，包括：戲曲相關政令的頒布、各劇種和劇團內部生態是密不可分的。在進入改編的介紹分析之前，必須作一個導言，將背景和大致的發展作一些描述，原本應該置於每章之前，本研究選擇獨立為一章，以求將相關的背景作比較清楚的說明。

第一節 「戲曲改革」下的傳統劇目改革

一九四九年之後，大陸官方所推動的「戲曲改革」（以下或簡稱「戲改」）工作，利用政令宣布並且貫徹地執行對戲曲藝術做了「迅猛」的改造，把戲曲藝術進入新時代可能產生的改變和摸索時期快速地縮短，雖然「戲曲改革」的出發點可能與政治有關，但是它的確留下了不少經得起時間考驗的藝術主張和成果。在「戲曲改革」的前提下，戲曲藝術在敘事技法、思想內涵、表演方式、作曲編腔都產生了鮮明的變化，並且在持續不斷的修正改進中留下了豐碩的心得和成果。「如今所謂的『當代戲曲』，不只有時代區隔上的意義，而是一個充滿了美學意義的表述。」⁷³這個轉變，不只落實在新編戲裡，也深刻地影響到傳統劇目的改編。

爲了觀察「戲曲改革」對「古典劇作」的直接影響，因爲「古典劇作」與「傳統劇目」有許多實質劇目上的交疊，我們不妨先藉著「傳統劇目」此一的分類名稱去追尋古典劇作在整個改編過程中受到重視的程度。

1949年十一月中國大陸設立了「戲曲改進局」，開始「改戲」、「改人」、「改制」（1951年五月五日周恩來《五五指示》），針對廣爲流行的傳統劇目裡面的「內容思想」、「表演技巧」、「劇場舊習」等作了改革。就「改戲」來說，提出「百花齊放，推陳出新」的政策，要「不同的劇種、流派、形式和風格通過自由競賽而共同發展；對待戲曲遺產的繼承採取批判的態度，剔除其封建性糟粕，積極創造反映社會主義時代生活的作品」⁷⁴。」對於當代戲曲的總體發展產生的波瀾壯闊的影響。

1952年十月六日至十一月十四日，文化部舉辦第一屆全國戲曲觀摩演出，

⁷³ 王安祈《當代戲曲》前揭書，頁5。

⁷⁴ 《中國戲曲曲藝辭典》，上海，上海辭書出版社，1991，頁1，「百花齊放推陳出新」詞條解釋。

除了少數現代戲和新編歷史劇外，以整理改編的傳統劇目為大宗，例如著名的川劇作品《柳蔭記》、越劇《梁山伯與祝英台》……等，唯在改編元明清雜劇傳奇的作品上，還未看到特殊的作品。

1956年六月一日至十五日，中共文化部召開第一次全國戲曲劇目工作會議，在會議前後，深入地發掘和悉心整理傳統劇目，全國通過「挖箱底」，採訪老藝人、分批鑑定、舉行劇目展週等多種方式，廣泛地將當時留存在全國各地的表演資源作一番整理。到1957年四月十日至二十四日第二次全國戲曲劇目工作會議召開時，提到挖掘劇目為51867個，張庚並在會議上提出〈關於戲曲劇目的整理改編和創作問題〉專文，重視到傳統劇目的實質做法，實際的舞臺實踐則以1956年《十五貫》為這個時期傳統劇目改編整理推陳出新成功的代表作，也是古典劇作放上當代舞臺的一個具有關鍵意義的作品。

對於傳統劇目影響最大的，是「兩條腿走路」和「三并舉」政策方針的提出。1958年文化部召開「戲曲表現工作座談會」後《人民日報》發表〈戲曲工作者應該為表現現代生活而努力〉社論，提出「在戲曲工作中大力貫徹執行總路線，以政治帶動藝術，百花齊放，推陳出新；以現代劇目為綱……在發展現代劇目的同時，繼續認真發掘和整理傳統劇目」，即所謂「兩條腿走路」。可是社論中所提到「以現代戲為綱」的政策使得之後沒多久，就出現了「到處大編大演現代戲，其中除有個別較好的以外，粗製濫造的現象卻很普遍」的失敗結果。1959年，文化部舉行國慶十周年獻禮演出，隔年五月三日，「現代題材戲曲匯報演出大會」便提出了修正：大力發展現代劇目；積極地整理、改編、上演優秀的傳統劇目；提倡以歷史唯物主義觀點，創作新的歷史劇目三者並舉。一方面鼓勵新創作「新編歷史劇」及「現代戲」，但是對於「傳統劇目」的搬演、改進、提升等工作，作為「推陳出新」的重要內容，貫徹對傳統劇目整理改編的支持和推動。

1961年九月十九日文化部下達了「關於加強戲曲、曲藝傳統劇目、曲目的挖掘工作的通知」，重申了挖掘和整理戲曲傳統劇目的必要性和迫切性。整理改編傳統劇目再掀高潮，以改編元明清雜劇傳奇的作品為例，就有川劇《綉襦記》、

崑劇《牆頭馬上》、《李慧娘》、京劇《趙氏孤兒》……等劇作，其中崑劇《牆頭馬上》京劇《趙氏孤兒》都成為後來經常搬演的保留作品。

1966年五月至1976年十月中國大陸爆發了「文化大革命」，傳統劇目完全絕跡於舞臺，到1976年文革結束之後，1978年六月，中央宣傳部一號文件轉發了文化部關於「恢復優秀傳統劇目」的請示報告，傳統劇目又告復甦。1980年七月十二日到三十一日在北京聯合召開的「戲曲劇目工作座談會」上，周揚發表了〈進一步革新和發展戲曲藝術〉一文，指出：「建國以來，我們執行了一個正確的戲曲改革政策，但也不時受『左』和右的干擾，特別是『左』傾錯誤的干擾。」對於傳統劇目受到左傾思想干擾的情形提出批評，認為「用新的觀點整理改編的傳統劇目，一般地說，都屬於社會主義文化的範圍。」反對僵硬地結合左傾思想於當時傳統劇目改革當中。整個座談會的內容也把傳統劇目的部份放在極突出的位置上，討論當時改革的現狀，堅持推動傳統劇目的改革路線⁷⁵。

*

「戲曲改革」推動之後，影響了戲曲作品的質性。雖然「戲曲改革」的政策宣告裡面從未直接定義當代戲曲的美學特色，但是在戲改的前提之下，戲曲作品的風貌確實發生了定向的變化，這個變化包括了編、導、演三大領域，以及音樂、舞臺美術等等總體呈現，尤其在劇本編寫方法上的進步最引人注目，正如王安祈《當代戲曲》中指出：

長期以來以演員表演為中心的戲曲劇場，在戲曲改革時期，竟因政治對於主題的明確要求而提高了劇本的重要性⁷⁶。

當代戲曲的劇本編寫一方面仍然要突顯演員的唱、做等表現，但是劇本鮮明新穎的主題思想，成為整部作品的靈魂，使演員的整體表演不得不趨從配合，過

⁷⁵ 根據當代中國出版社編《當代中國戲曲》整理，前揭書。

⁷⁶ 王安祈《當代戲曲》，前揭書，頁50。

去「因人寫戲」的情形逐漸轉變成編劇意志優先的局面，編劇地位較過去明顯提高，所謂「編劇中心」已成事實，取代了過去「演員中心」的局面。這和劇本文學的表現手法上的豐碩成果是相應的，戲曲劇本的編寫方法在當代編劇手中得到大膽改造和提煉：

如何使戲結構精鍊、節奏緊湊，如何利用懸疑、對比、逆轉、反差以營造戲劇張力、凝聚高潮，如何由「情感高潮」轉換為「情節高潮」（按：詳下章內容），如何更進一步在情感高潮與情節高潮之間取得調和平衡……在六〇年代……的劇作家們，幾乎都已能完美的掌握⁷⁷。

而古典劇作的改編工作，早在一九五六年改編演出的崑劇《十五貫》，已經遞出一張漂亮的成績單，已經把古典劇作的內容與當代戲曲美學特色作了很好的結合。崑劇《十五貫》由浙江省崑蘇劇團（今浙江崑劇團前身）首演，由周傳瑛飾況鍾，王傳淞飾婁阿鼠，朱國梁飾過於執，很受到當時觀眾的喜愛。周傳瑛回憶在當年四月十日演出的情形：「看過戲的少數觀眾覺得這確實是一台難得的好戲，不僅本子改的好，而且演員也演得好，於是有口皆碑，彼此輾轉相傳，以致出現了滿城爭說《十五貫》的盛況。」周恩來觀賞了《十五貫》之後，深感這齣戲受到的熱烈迴響，曾稱譽該劇：「一齣戲救活一個劇種」，儘管語帶感性，未必符合崑劇發展的複雜生態，卻可以反映出該劇受到歡迎的程度。該劇由朱佐朝《雙熊夢》改編而來，它大膽捨棄了原作「態友蘭、態友蕙兩兄弟同罹奇禍」的雙線架構，改採單線發展，把劇情集中到蘇戍娟、熊友蘭這一條線上，尤其是把原來一個簡單的角色「況鍾」這個人物放大來處理，設計充份的表演來刻劃他公正、智慧、愛民的形象，縣官過於執的顛預和婁阿鼠投機卑瑣的心理也有很精彩的刻劃，演出的效果非常好。

⁷⁷ 同前註。

林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論——以 1956 年後之崑劇劇本編寫為討論對象》指出一九五六年《十五貫》演出具有雙重意義：

一方面是在『演出史』上的藝術成就，一方面是在劇種『存活史』上的意義（這是純就崑劇藝術史而言的部份），當然，另一方面卻又有其政治宣傳上的意義，中共當局亦利用此劇內容來做為政治理念的宣導，也就是拿來作為批判『主觀主義』和『官僚主義』的工具，要幹部把劇中的『況鍾』當作榜樣來學習，具有政策性的考量，也是政治力量介入的主要目的。由此可知，《十五貫》的背後是有著極複雜的運作系統在操弄著⁷⁸。

儘管《十五貫》含藏了極為複雜的政治宣傳元素，但是它在藝術上感人的力量卻是無庸置疑的。《十五貫》已經涉及了情節刪改、人物重塑、以及整體風格意趣上的改造，它放棄了舊本裡面重重巧合的結構思維（兄弟同時被捕入獄），也不滿足於油葫蘆「戲言成巧禍」的通俗趣味，而是選取了部份情節，透過對人物性格的深入刻劃：像是同為官員的過於執、周忱這兩個角色和況鍾的性格微妙的對比，以及婁阿鼠的犯罪心理，來引導整個情節的發展，有力地突顯出實事求是、公理正義的主題，在舊作的基礎上提出了新的藝術企圖，做得很大膽也無疑是成功的。王安祈指出，《十五貫》若是放進整個全本戲的發展來看，該劇的特點在於它不再只是像之前名為「全本」的戲劇作品，只是一些「求新」的全本演出，也不是只有「按譜補戲」而已⁷⁹，而是一部適應了新的社會形勢與戲曲發展的改編作品⁸⁰。《十五貫》絕對不只是對於崑劇新編戲有所啟發，崑劇《十五貫》的成功經驗，也具有整個當代劇壇在古典劇作改編工作的示範作用。

⁷⁸ 林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論——以 1956 年後之崑劇劇本編寫為討論對象》，清華大學中研所 87 碩論

⁷⁹ 所謂「按譜補戲」，指的是崑劇藝人將同一劇作裡面經常演出的幾個折子戲要串聯成劇情完整的「全本戲」的時候，為了補充部份情節，必須再依譜補排平日不常演出的段落的情形。參見第二章第一節「全本戲的演出情形」。

⁸⁰ 王安祈《傳統戲曲的現代表現》〈從折子戲到全本戲〉，前揭書，頁 18。

*

當代中國出版社《當代中國戲曲》中，第十章「傳統劇目的整理改編」的「新時期對傳統劇目和古典名著的改編」，針對「古典名著」的改編情形作了一番概括性的說明，宏觀地介紹一九四九年以後古典劇作重新搬演的狀況：

把中國古典戲曲名著改編成既保留原著風貌又在新的歷史時期富於生命力的劇目，是傳統戲曲整理改編中一項特殊而有意義的任務……許多古典戲曲名著在長期的舞臺實踐中大多經過多次的整理改編，這是由於人們對作品表現的主題和塑造的人物有不同的理解和解釋，但主要原因還是由於時代的變遷，戲曲藝術形式的演變，已經無法按原樣演出。新中國的戲曲工作者在總結以往經驗教訓的基礎上，繼續進行古典戲曲名著的整理改編工作，面臨著更為艱鉅的考驗。由於這些名著大都是我國戲曲文化的晶瑩明珠，且都早已膾炙人口，要做成功的整理、改編，會遇到許多新問題，並不是輕而易舉的事。另外，從事戲曲名著的整理、改編，不僅需要豐富的知識、深刻的見解，而且還要有過人的文學藝術才能，稍有不慎，將有損名著的聲譽，也不易為今天的觀眾所承認。

書中並且提到了《西廂記》、《牡丹亭》、《桃花扇》、崑劇《牆頭馬上》、川劇關漢卿《望江亭中秋切鱸旦》所改編之《望江亭》、崑劇《西園記》、湘劇《琵琶記》等等具體例證再加以評析。

這些改編本，有的在盡力保留原作的思想精華與藝術技巧上比較突出，沿襲其結構與人物的處理，適當化用膾炙人口的俊語佳句，從中可以看到名著的丰采；有的適當剔除糟粕，清理原作中與今天的欣賞習慣不相適應的部份，對原作的內容進行新的解釋與處理，力求表達新意；而這兩方面又相輔相成，要做得和諧天成，不露痕跡，力求改編後的新作成為統一的整

體。

舊時代遺留下來的戲曲精品，由於年代久遠與劇本體製、腔調的變遷，已無法在舞臺上搬演。新中國的戲曲工作者將它們整理改編，並用多種戲曲劇種樣式使之與廣大觀眾見面，使大家得以欣賞這些精美的名劇，這確實是一件功德無量的好事。

以上的陳述，可以歸納下列幾點：

1 「古典劇作」在過去的時代中已經接受過很多次的改編，展現了不同時代對於人物和主題的不同理解。

2 這些劇目大都在傳統戲劇批評中已享有定評，具備高度的文學價值及文化史上的獨特意義，搬演古典劇作，使它繼續保有藝術生命力，具有特殊的文化傳承之意義。

3 名氣越盛大的作品改編往往能夠得到比較多的注意，因此劇團往往樂於選擇古典劇目，投注許多心力，形成上列大量古典劇目重新搬上舞臺的盛況，古典劇作的再搬演佔有現在實際搬演劇目的一定比例，古典劇目是討論當代戲曲現狀不可忽略的一部份。

4 因為體製不同，演出型態的不同，以及當代藝術要求的差異，為了使當代觀眾能夠接受，古典劇作的劇本必須要經過改編。如何融合文本所提供的素材，適應當代觀眾的美學品味，是當代戲曲藝術家的重大考驗，也往往引起很多爭議。

此外，古典劇作一本多改，展現出不同劇種及編導表演者的藝術觀點。不同劇種（或是同一個劇種不同的改編團隊）的長處和改編策略不同，著重了古典劇作的不同面向加以發揮，這也是大陸戲改政策「百花齊放」的理想。因此古典劇作改編存在著各顯所長，一本多改的特殊風貌，必須客觀審視。

總言之，這些古典劇作在過去已經享有定評，流傳到今日，容易受到注意，但是體製與當代舞臺演出的習慣不同，戲曲改革之後，美學標準也有極大落差，要在當代舞臺上重新搬演，勢必要將舊劇改編，這個工作很重要，所以面臨的困

境也值得我們去了解。

第二節 古典劇作改編的特性

如前所述，元明清雜劇或明清傳奇作品這數量眾多的劇目，到當代舞臺上我們成為我們所謂的「古典」作品，詳考這些作品的搬演史，可以清楚地看到劇作本身有一個流傳的過程，但是和當前改編者的劇本編寫手法有一些明顯的不同。

劇作以「整本」型態流傳的時候，受到時代審美觀點的影響，可能出現部份的修改，但是大致的劇幅和曲牌結構都是極為嚴謹而固定的。到了折子戲流傳的時代，觀眾看戲的時候，留意的比較偏重在演員的表現。當代的觀眾看戲的時候，賞劇的焦點也許還是演員的唱腔是否動聽和身段表演是否精湛，但是觀眾對於情節的要求絕對比過去更講究了，一齣戲的劇情發展設計得精彩與否，大大地左右了觀眾對於該劇的喜好，尤其是在看全本戲的時候特別是如此。呂效平〈試論當代戲曲的文學化〉：

建國以後，晚會演出成了戲曲演出的主要方式；觀眾也增加了許多新的成分，欣賞表演的比例下降了，**看故事、看內容、看戲劇衝突的要求增強了**。因此，過去那種漫長的、散亂的、展示演技的結構不能適應新的時代了。新本把舊本關注表演的興趣重心改變為敘述歷史事件的興趣重心，刪去了一些出彩的表演，把全劇壓縮在一個晚會的時間之內，這是戲劇文學對於戲劇表演的一次攻堅⁸¹。

⁸¹ 呂效平〈試論當代戲曲的文學化〉，《藝術百家》，1998，1期。

當觀眾賞劇的時候不再純粹以聆賞唱腔和觀賞舞蹈身段為滿足，需要情節的發展一直有力地引領他們的注意，學者便指出，這樣的轉變，促使當代編劇家不得不重視「情節高潮」的設計——

（傳統戲）所抒之情有時……僅止於對人生各種境遇的些微觸發感懷，並不往思想性、哲理層面上發展，情緒反應未必關涉抉擇，也未必導致情節進一步的推演，由於唱段和『情節事件的緊張點』並不緊密扣合，『游離』的特質使我們常無法以『緊湊』與否來論述其結構，這樣的美學精神在抒情文學的傳統中自有其重要地位，但卻必須以『音樂唱腔』（結合舞蹈身段）之優美動聽為主要基礎。

而……當代戲曲的編演，很少只以『唱腔／情感高潮』為主體，多半要尋創較複雜的劇情，由抒情性向敘事性過渡，『情感高潮』之外更強調『情節高潮』，講求情節的分量與曲折度，並運用『衝突、逆轉、懸疑、發現』等敘事技法以形成戲劇張力與高潮的引爆⁸²。

誠如其文，當代的戲曲環境在大陸「戲曲改革」和「新時代的大眾文娛」的雙重刺激之下，戲曲藝術在敘事技巧上的表現變得非常重要，情節的發展必須要注重「變化、懸疑、思辯、嚴密」，以達到足夠的「情節高潮」。不過這個「情節高潮」的要求未必是要完全取代傳統的抒情美學，而是「二者並重」，在刻劃人物心理情感的同時，也同時要求情節張力、戲劇衝突，也就是，講求人物心理刻劃、性格設定與情節發展的密切結合。這樣的新美學風潮，勢必衝擊到古典劇目的改編工作。傳統戲裡面情節不合邏輯的地方，和拖沓、板滯的敘事節奏都是當代觀眾不能接受的，改編本必須修飾和補充。

⁸² 王安祈《當代戲曲》，前揭書，頁 99。

而且，因為傳統的觀念比較重視「忠孝節義」的道德價值的緣故，人物是忠是奸，是善是惡，至少到戲的結束都將昭然，認賊作父、誤判忠奸是最大的不智，君子得救，小人伏誅方能大快人心。而如今時代觀念開放，人們厭棄僵化的道德教條與意識型態，當然還有大陸「戲曲改革」一路下來強調批判精神，反封建、反禮教的影響，當代戲曲作品不再停留於過去「善惡二分」的人物塑造方式，角色不再是為某一種「孝」、「賢」、「勇敢」、「堅貞」、「痴愚」、「奸惡」……的單一的品質所設定，而把人物從「道德的（或是不道德的）化身」釋放出來，回歸到「一個真實人物」的客觀陳述上，不去歌頌那個價值，而是呈現人物在他的遭遇裡如何表現他的思想和判斷，挖掘在一個人在自己的思想感情中或是他人的評價中就包含著的善惡對立，藉著挖掘剖析角色此一角色在其身份、地位、或是在某一事件中所要同時承受的酸甜苦辣，來推倒單一價值取向的荒謬性。這些在傳統的審美習慣底下沒有機會彰顯。朱穎輝《中國當代戲曲史》導言中便說道：

舊有戲曲劇本，因為過於追求觀賞性、技藝性，大多忽略人物性格的統一性、情節發展的連貫性和舞臺藝術的整體性；加之受「角兒制」所左右，為了展示某些名角的一技之長，往往只突出唱腔或某種技藝的表演，以致損害了劇本的戲劇性，降低了她的整體美學效應⁸³。

王安祈《當代戲曲》之中，也從「審美習慣」的觀點觀察當代戲曲在人物性格塑造上的編寫特性，提出：傳統戲在表現人物的時候多半藉著「大段唱腔」自剖心境，當代戲曲則善於運用敘事手法的交錯進行其中，講求如何藉著人物「對事件的抉擇」來呈現人物：

編劇刻畫人物的手法也相同於往昔，傳統戲多「藉唱曲自剖心境」抒發當

⁸³ 朱穎輝，《中國當代戲曲史》，前揭書。

下情感並呈顯性格，當代戲曲則改讓人物從「對事件的反應抉擇」中體現個性。因而「情節分量、事件強度」成為必要，而「唱段」與「情節的推演」、「情緒的抒發」、「性格的呈現」四者之間更必須包融涵渾交會，大段唱腔不能造成情節進展的停滯，不像傳統戲大部份的唱段只具備單純抒情或寫景的功能，這是當代戲曲新的性格塑造法與情節結構、表演設計之間的交互關係⁸⁴。

大段唱腔裡面對人物的內心感情只能做到把人物的處境作詩歌意境化的平面鋪陳，而為什麼傳統戲不迴避這樣的單薄，這和傳統的欣賞習慣是以唱腔藝術（或是身段表演）作為欣賞戲劇的重要標的是分不開的，在唱腔和身段之外，有的時候劇情只是提供一個題目，讓優美的唱腔演員的身段根據這個「標題」進行下去，用身段和唱腔對這一標題進行一種圖解式的演繹（「遊花園」→遊花園的優美唱腔和身段；「思念丈夫」→思念丈夫的優美唱腔或身段），人物的性格的層次感和多面性必須要用很長的劇幅來發展。而在當代戲曲裡面一個晚上就要把人物交代清楚，「遊花園」也好「思念丈夫」也好，都必須讓主人翁的想法有機會能夠表現出來，不然這個人物就單薄沒個性了，所以情節要提供「情境

（situation）」，而且這個情境愈衝突困難，就愈逼迫人物去碰觸到內心的最深處和完整的價值觀，所以，當代戲曲的「人物的塑造」「情節的發展」的複雜度是一併地提升，編劇往往提出不同的（對立的、多元的）意識型態引導情節變化，也用情境誘導人物作出反應以呈顯人物。當這樣的劇本編寫技巧已經成為當代戲曲的新美學觀，整理古典劇作的時候顯然已經受到影響。

總而言之，當代戲曲在劇情上要迴避過去的拖沓、情節的單純和情理的漏洞，要緊湊，合理，更要尋求更為複雜而多層次的思想內涵，運用充沛的衝突性和懸疑性推展戲劇，並加入高度辯證性的人情、哲理思考，犀利而深入地呈現人

⁸⁴ 王安祈，前揭書，頁 102。

性的幽微之處，在表現手法上已經走出了不同於以往的特性。

第三節 劇團生態與當代古典劇作的改編

當代編劇要處理古典劇作的時候，必須因為當代觀眾看戲的喜好和習慣改編古典劇作，而這個改編工作也不得不考慮到劇團本身的特性（包括劇種特質、演員專長等等特殊因素），所以不同版本的產生因為劇團生態影響而可能形成不同的改編出發點和心態。

一、部份演出避免改動原著堅持古風

以崑劇來說，因為劇種特質的關係，有的劇團是直接祭出「原汁原味」「保留古風」的口號，盡量避免改動原著情節內容，甚至在表演上也盡量以維持舊觀來滿足觀眾復古主義的心理。當代數個崑劇團當中，尤以江蘇省蘇崑劇團（以下簡稱「蘇崑」）為代表。該團於 2001 年 11 月抵台上演《白兔記》，以〈養子〉、〈上路〉、〈送子〉、〈出獵〉、〈回獵〉五個傳統折子戲聯成一個晚上的「全本」《白兔記》。劇本完全採用了明刊原著（汲古閣本），僅細部曲文有簡省、挪置，例如〈送子〉生唱【聲聲慢】，原汲古閣本作：

梁唐多事，萬姓荒荒，妻子盡皆流蕩，國祚方興時，遇太平盛世，家家戶戶人無事，慶豐年民不號啼，拜跪，願乾坤一統，聖與天齊。

蘇崑演出本改為【引】：

梁唐多事，萬姓惶慌，富貴窮通各有時，皇天定不差遣，轟雷震動三江水，
困龍也有上天時。

大約是抵除汲古閣本裡仍然存在劉知遠乃是天命聖君的思想，改爲一個英雄豪傑的口吻。又如〈出獵〉三支【引】是從第二十九齣〈受封〉【卜算先】、【卜算后】、【繞地游】小生與小旦的唱詞搬來的。原【綿搭絮】三支今只唱一支。其餘尚有部份曲文精簡，其餘遵照古本⁸⁵。有部份的「修」，卻絕對沒有大幅的「改」。蘇崑在劇本上嚴遵汲古閣本的曲文及賓白科譚，使得該次演出「見證南戲經典作品」的意義重大，而且飾演李三娘的演員王弘芳身段動作非常準確、優雅、細緻，唱腔也非常動聽而富有感情，表演精湛動人，其欣賞價值也是不容置疑的。那一次演出的節目單，用整整一頁揭示了這一次演出（整個系列演出，不只《白兔記》）的宗旨：

力求保持崑劇遺產原貌，盡量展現崑劇傳統風采，來自發源地的崑劇，未經改革的崑劇……風格比較純正的崑劇，數百年傳統積澱，中華崑劇老字號。

該份節目單本身的印製也十分精美：褐色提花仿絲封皮，線裝裝訂，棉紙扉

⁸⁵ 對照傳世折子，少了〈私會〉一折。該演出本〈養子〉爲汲古閣本第十九出〈挨磨〉，少數增字，曲文支支保留。第一段唸白已改爲「煮豆燃豆箕」一詩，係自《樂府紅珊》流傳影響。第五支【五更轉】的【前腔】原曲文有「思量起，我孤單，如何過？」今本刪去。「南無佛！臭花娘！南無佛！賤娼根！南無佛！臭花娘！南無佛！賤娼根……」的譚語舊本無。〈上路〉爲汲古閣本第二十二出〈送子〉，將李三娘所唱三支曲牌【步步嬌】、【江兒水】、【川撥棹】改成寶老唱，新填唱辭。〈送子〉爲第二十四齣〈見兒〉，寶公與二牌軍的譚語，爲改本所加。生唱【聲聲慢】「梁唐多事，萬姓荒荒，妻子盡皆流蕩，國祚方興時，遇太平盛世，家家戶戶人無事，慶豐年民不號啼，拜跪，願乾坤一統，聖與天齊」改爲【引】「梁唐多事，萬姓惶慌，富貴窮通各有時，皇天定不差遣，轟雷震動三江水，困龍也有上天時」，其餘盡依汲本。寶公與劉知遠處處譏諷，則見於近代抄本中。總言之，這個本子是汲古閣《白兔記》系統改編而成，改編的手法有簡省、挪置，及青陽腔系統的滲入，呈現歷代戲工改易的痕跡，但是在當代舞臺上，遵照清中葉以來《白兔記》古本折子大致規模搬演的，只有「蘇崑」這次演出。

頁，頁頁都有明刊戲曲版畫浮水印襯底，幽幽散發著的豐醇古意，也烘托它遵古的意圖⁸⁶。這樣的《白兔記》：原原本本的劇本、古老的唱腔，和演員細膩而規範的表演，框在古色古香的舞臺佈置之間，散發出崑劇特有的一種美學風格、一種典雅古雅的氣質，絕對能夠滿足崑劇戲迷對於崑劇藝術的孺慕。

蘇崑《白兔記》的古樸風味與福建省梨園戲實驗劇團 2002 年 8 月在香港演出小梨園《劉智遠》遙相呼應。福建省梨園戲實驗劇團該次演出以〈三娘奪槌〉、〈戰瓜精〉、〈井邊會〉、〈迫父還家〉四齣串聯成「全本」，也是以傳遞古老南戲風韻為主要精神，就以〈井邊會〉來說，小梨園的〈井邊會〉穿插了二丑角，極盡所能地插科打諢，將原本母子相遇的激情片段融入了丑角的趣味，使南戲特殊的表演風格重現於今日舞臺。

上述復古的演出都展現了傳統戲曲裡的特殊風味，絕對有其值得玩味之處。一般觀眾對於「古色古香」的表演風格流露了高度的好奇與驚豔，即使在學術界，也有人傾慕於戲曲的「原貌」，堅持當代舞臺之戲曲風貌應維持古風⁸⁷。從實際的作品來看，蘇崑的《白兔記》完全採用傳統的演法，主要演員身段很到位、唱腔很動人，這些可以滿足觀眾視聽的享受，呈現出片段段的情味，卻彰顯出原來架構上的漏洞，李三娘周遭的人物，尤其是劉知遠這個角色保留了原著中充滿的人格缺點的樣子：負心、軟弱，被竇公極盡所能地挖苦，又對岳夫人卑微奉承的齷齪形象，這樣的組合傳達出來的思考是模糊的。傳統戲裡面游離出劇情來進行大段身段和唱腔演示的作法，除了劇種的老戲迷之外，當代觀眾並不能感到滿足。換言之，這樣的故事架構經不起當代觀眾再三地品味，走出劇場之後，除了優美的感官享受之外，戲劇本身帶給觀眾的感動和震撼卻不是劇情上的，思想層

⁸⁶ 蘇崑重要藝術指導顧篤璜曾說：「有人主張把崑劇改革成普及藝術，當然也沒有什麼不可以。但是內容的通俗化必須與藝術表現手法通俗化一致起來，這樣作了以後，崑劇大約也就變成了什麼別的東西了。」當代崑劇存古與否的相關討論，參考林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論——以 1956 年《十五貫》後之崑劇劇本編寫為討論對象》第五章第二節「改編觀念之間的爭執與各階層觀眾文化轉變對編劇態度的影響」，清大中研所 87 碩論。

⁸⁷ 例如蔣錫武〈古典戲曲的保存與新劇的創造〉，《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》（下），1999，頁 83：「古典戲曲有鄉情。……倘若一味堅持，認定中國古典戲曲就是『病入膏肓』，就得『動大刀子』、『下重藥』，若非如此則不能『起死回生』。那麼，我……只想到一位哲人的話，不妨引述，也許對我們有所啓示。這便是培根說的：『有時醫療比疾病還壞』。」

面上的，而是舞蹈的或是音樂的。以筆者個人的經驗來看，筆者曾經學習崑劇身段及唱腔數年，感覺到「原汁原味」的唱腔及身段表演對於戲迷而言是一場學習的活教材，絕對令人期待也是令人難忘的，但是對崑劇身段和唱腔未必熟悉的其餘觀眾要接受這樣的演出無疑會有隔閡。儘管堅持古風的呼聲一直是存在的，但是改革加工，推陳出新，已經是「戲曲改革」以來的基調，郭啓宏〈全本牡丹亭啓示錄〉將古代文本的再現分爲四個層面，藉此強調「古代文本」重現於當代舞臺時，融合當代的新的理解去詮釋、表現古典劇作的美，提出當代觀照，是極有意義的工作：

我以為對古代文本的詮釋應有下列四個『層面』：第一個層面是實謂——文本事實上說了什麼；第二個層面是意謂——文本的真正意思是什麼；第三個層面是蘊謂——文本應尚蘊含著什麼；第四個層面是創謂——文本在今天有可能創造性地表現什麼。

從以往解讀的情況看，戲曲名著的整理改編大多停留在前兩個層面，甚至僅僅進入第一個層面，甚至還有誤讀錯解；今後的情況應該有『質的飛躍』，應該向第三、四個層面挺進。

這樣的主張明顯地站在鼓勵改編的立場，但是也非單純地認定改編的價值，改編本的價值還要取決於融新入舊的智慧與巧思。

從古典劇目的改革與保存，可以作為觀察整個戲曲改革的門徑，學者對於整體戲劇前途的見解，也啓發我們對古典劇作再搬演的態度。劉厚生〈對新世紀戲曲的思考〉一文中，對整個戲曲界提出這樣的見解⁸⁸：

⁸⁸ 劉厚生（中國戲劇家協會副主席）〈對新世紀戲曲的思考〉，《上海戲劇》，1993，1期，頁12-15。

今天戲曲觀眾的萎縮在很大程度上是審美觀念的不同。對於老觀眾需要有完全不動或小改的東西讓他們看了舒服。他們當然也可以從小改進入接受大改和新創，而對新觀眾，側重點則應放在創造能夠蘊涵更多現代精神、現代思想和現代審美的大改創新作品上。由於大改新創的前提仍然是繼承傳統，因而由這裡爭取來的新觀眾也可以由大改新創接受小改和博物館式的作品。

「面對新觀眾，重點應該放在蘊涵更多現代精神、現代思想和現代審美的大改創新作品」，指的應該是新編戲，但是假若放在古典劇作的改編上，是否也是可以說的通的。

二、部份表演團體提出改編全本讓更多觀眾更能接觸到傳統折子戲的內涵

傳統折子戲裡留下了許多珍貴的藝術材料，但是這些折子戲裡面，很有可能有一些情節和思想上的問題，在單演折子戲的時候並不顯著，但是在做成全本之後（或稱為「整編本」）得到了徹底解決改造的機會，有時候更提高了原來折子的藝術內涵和演出價值（當然包括了「演出機會」）。鄭懷興《戲曲編劇理論與實踐》記述其改編莆仙戲傳統劇目《葉李娘》的歷程，爲了表現這齣傳統折子戲的表演價值，他著手改編了《葉李娘》，便反應了這個現象：

聽老藝人說《葉李娘》這個傳統戲表演很有特色，我就產生改編《葉李娘》讓王少媛主演的念頭。找到《葉李娘》的本子一看，我猶豫了。這個戲原本只有四折，第一折葉李娘刺血寫本，第二折葉李娘擊鼓上本，第三折賈太后訓斥賈似道，第四折葉李娘在刑場上遇赦得救。情節簡單姑且不論，思想內容難以被當代觀眾接受才是個大問題，葉李上書斥責權相賈似道，被判處死刑，妻子葉李娘從「夫為妻綱」出發，刺血寫本，

懇求代夫受刑，保住夫君性命，以延葉氏宗祧。當代人會接受、理解葉李娘這一舉動嗎？弄不好人家要批評我在宣揚封建倫理道德。我面對這麼一個傳統本子，遲遲不敢動筆。後來我想，改編這個傳統戲的主要目的在於使演員能繼承發揚莆仙戲豐富的表演藝術，思想內容並不重要，只要能為當代觀眾所理解就行了。……**這個戲我既塑造了一個能為當代觀眾所能理解的具有傳統美德的女性，又注重如何展示能為當代觀眾樂意欣賞的莆仙戲傳統表演藝術**⁸⁹。

編寫當代全本的時候，關於受到觀眾歡迎的折子戲往往加以保留，一如《葉李娘》的情形，傳統折子戲的表演藝術在全本改編中得到了一次去蕪存菁的機會。

由於當代審美習慣越來越重視劇情，全本戲的推出，可以吸引到另外一批觀眾，像是歌仔戲〈井邊會〉是一個十分精彩的折子戲，廖瓊枝 2000 年 8 月曾經在台北演出了該折，筆者曾經透過電話訪問了臺灣野台歌仔戲的演出者，受訪人向筆者提到，全本演出之時最精彩之處，就是重現〈井邊會〉的表演。但是在野台不能單演〈井邊會〉。現在觀眾看故事的時候很重視「結局」，在野台演出的時候如果像劇場只演〈井邊會〉這樣的精華片段，觀眾就看不到結局了。筆者電話訪問明珠女子歌劇團團長許素珠時，許女士向筆者如是說明——

（問：請問明珠選擇這個戲的動機為何？您認為明珠的《白兔記》的特點在什麼地方？）

許：以前內台戲的時代這齣戲很轟動，很多人喜歡看，我們都看過，印象很深刻。所以現在我們想把《白兔記》重新整理出來。你知道廖瓊枝老師演了一個〈井邊

⁸⁹ 鄭懷興《戲曲編劇理論與實踐》，文津，2000，頁 63。

會>（按：指 2002 年 8 月中山堂的演出）？內台可以單演一折<井邊會>，可是外台戲不能沒頭沒尾。觀眾看故事最希望完結篇，想要知道結局，所以一天就要演完，把結果交代出來。

（問：請問您認為明珠的《白兔記》最值得推薦的是那一段？）

許：我覺得還是<井邊會>。以前<井邊會>要演一個晚上，觀眾很愛看，當然我們不能那樣演了⁹⁰。

我們可以說，爲了提出<井邊會>，在野台的特殊生態下，我們看到全本《白兔記》的改編本誕生。

筆者在訪問湘劇編劇家謝讓堯時，謝老師也提及這個問題。《白兔記》與另外三部作品《金印記》、《投筆記》、《琵琶記》合稱「蘇、劉、班、伯」，是湘劇四大記之一⁹¹，經常演出的折子有<打獵>、<回書>、<磨房會>。<打獵>、<回書>改編整理的本子很多，今尙可見朱少希、譚君實整理本，崔嵬、陳劍霞（也是當年飾演劉承佑的演員）整理本（參見附表），是湘劇重要的傳統折子戲劇目。1952 年全國舉行第一屆戲曲觀摩會演，湖南省提出的湘劇劇目經過田漢當時以中央文化部藝術局局長的身份親自指導，與當時中南軍政委員會文化部副部長陳荒煤一起提出改編《白兔記》<打獵回書>以及《琵琶記》中的<琵琶上路>參加會演的意見，結合歐陽予倩、崔嵬等人的力量，對原來折子在劇本及表演加工，在第一屆戲曲觀摩會演上得到重大獎項。<打獵回書>的成功使得劇團萌生改編全本的意思。謝讓堯於 1980 年將傳統折子<打獵>、<回書>、<磨房會>整理成本本，筆者訪問謝先生本人時，他提到，因為這幾個折子是湘劇不斷改編豐富累積下來很好的折子戲，可是折子戲的劇情沒有首尾，觀眾慢慢比較不愛看，這麼好的折子演出的機會越來越少是很可

⁹⁰ 根據筆者 2003.07.03 電話訪問團長許素珠訪問筆記。

⁹¹ 或稱「蘇、劉、潘、伯」，「潘」指的是潘葛《鸚鵡記》，即將出版的《湘劇高腔十大記》從此。

惜的，所以才動念要把全本戲做出來。謝讓堯所改編的《李三娘》當中，〈打獵〉、〈回書〉等折子都盡量遵照傳統折子的內容來作，當年飾演〈打獵〉、〈回書〉中重要角色「咬臍郎」一角的演員賀小漢，因為該劇得到梅花獎。當年的評審叢兆桓至今對賀小漢的表現印象深刻：

賀小漢因為《白兔記》這個戲得梅花獎，當年我是梅花獎的評委。這個人物很難演，咬臍郎是一個青年，他還對世態人情沒有什麼深刻的了解，在家庭裡面沒有機會有什麼社會歷練。但是養母的家庭教育是不錯的，所以她見到生母的時候是一種同情心。他見到生母有親切感，這個女人似乎有身份，但是他的心理變化的過程不是一個成熟人物的過程。

.....

咬臍的感情變化不能太簡單，賀小漢把小孩演得很活潑，把內心很複雜的變化都演出來了，從唱唸身段動作上來詮釋，用很多跳躍的動作來表現，那時候她大約有四十歲了，既不是個小男生，也不是個小女孩了，但是把這個角色詮釋得很貼切⁹²。

湘劇傳統折子〈打獵〉、〈回書〉經過了改編之後得到提升，再透過全本的寫成、適度地加工，找到了另一種流播的方式。換言之，在當代舞臺上就存在了非常活潑的劇目變化，像是湘劇本身改編出精緻可觀的折子戲，又可以再透過全本戲的推出進一步擴大觀眾群，不過，這一步湘劇是走得很曲折的，全本劇本經過不斷的修編方才受到了各方的肯定，這一點下文中將再詳述之。

三、改編古典劇作可以促使當代編劇向傳統汲取營養

⁹² 根據筆者 2003.07.03 電話訪問叢兆桓訪問筆記。

溫州市文化局舉辦南戲新編工程，在 2000 年舉辦的研討會及會演獲得極大的注意。像是本研究下文中即將討論到它裡面的越劇《拜月記》選擇用「新編」的形態向觀眾展示他們對於該部古典劇作的理解筆者電話訪問越劇《拜月記》編劇施小琴時，她提到這齣戲的創作背景，這是編劇基於團員特質、劇團條件、劇種特質考量下的安排——

當初溫州市文化局要辦這個南戲改編的工作，我們選擇了《拜月記》，原因是第一那個團的演員很年輕，沒有好的功底，也可以說沒有包袱。第二，南戲四大名戲裡面，這個戲是輕喜劇型，適合我們，我們就選了它，而且把它做得更青春一點⁹³。

而像越劇《拜月記》這樣的改編工作，雖然編劇大膽地刪改了原來的情節內容，但是當代編劇要動手改編古典劇作，便必須先了解古典劇作的原著，這樣的經歷無疑對編劇是發生了潛在的影響，所以改編古典劇作對於編劇本身可能具有深刻的淘洗作用。曾經整理過《拜月亭》的編劇施小琴向筆者談到她個人改編南戲《拜月亭》的心得：

改編名劇對我們的提升是很大的，我們也在向他學習。因為為了改編它我們必需先把它看透，這對我自己再做別的創作時也有很大的幫助。這些作品它會留下來，就表示它很有生命力，它留下來表示有人看，它有觀眾，這裡面（按：指南戲《拜月亭》原著）很有戲，而且它很平民化，沒有孤芳自賞的心態，當初寫這齣戲的作者的目的，就是要滿足觀眾的要求。這是我們應該學習的。

⁹³ 根據筆者 2003.07.07 電話訪問施小琴訪問筆記。

對我自己而言，我需要體驗生活，了解老百姓，又需要向老戲學習，儘管他有很多不符合現代的東西，但是好的東西可以把它繼承下來⁹⁴。

改編古典劇作本身是一個極有意義，但是困難重重的工作，不論劇團最後是以怎樣的方式來呈現，呈現的結果如何，只要編劇曾經投入原著當中，並且誠懇地在改編本當中反映了編劇對於作品的理解，編劇對於古典劇作思想情感的涵詠這一層功夫已經值得我們去肯定。

⁹⁴ 根據筆者電話訪問 2003.07.07 平陽縣文化局施小琴訪問記錄，記述參與 2000 年溫州南戲改編工程心得。

第四章 《拜》《白》二作當代改編的側重點 I——情節結構

當代戲曲觀眾對劇情的要求提高了，一齣戲的劇情發展處理得精彩與否，左右了觀眾對於該劇的喜好，傳統戲裡面情節不合邏輯的地方，和拖沓、板滯的敘事節奏這些當代觀眾都不能接受，必須修飾、改編，編劇比過去更講究情節張力與戲劇衝突的處理，這些怎麼和原來的主題和美學特色結合在一起，以下由實際的版本來談論和分析。

第一節 《拜月亭》的情節調整

《拜月亭》的情節調整有幾個不同的做法，以下分述其特點。

一、遵循原來劇情架構，加強情節轉折的力度：評劇《拜月亭》

《拜月亭》南戲原著當中要做成全本重新搬上舞臺，有一些問題必須要克服，例如〈拜月〉這一折，原來南戲中是很重要的一個核心情節，寫王瑞蘭放不下對蔣世隆的思念，在後花園裡面偷偷燒香拜月，被蔣瑞蓮發現，才發現彼此的姑嫂關係，鋪陳了王瑞蘭對蔣世隆的別後相思的心境，曲詞很美，唱腔也很動聽。但是〈拜月〉裡面「姑嫂相認」的這一個部份後來折子戲演出時有的就已經刪去（見第二章第二節），而往前半段姐妹調侃笑謔的表演方面發展了，這暗示了〈拜月〉這一折曲文優美，唱腔動聽，表演生動，但是姑嫂相認的內容不具備情節轉折的足夠力度，可去可存。這個折子放在當代全本當中，亦顯得極不協調，一上場王瑞蘭和蔣瑞蓮兩個人調笑半天，已經顯得感情很好了，再發現是姑嫂，情感上不去。有的作法王瑞蘭很兇，被蔣瑞蘭說穿心事的時候，摘花枝打蔣瑞蓮（蔣瑞蓮趕快賠禮討饒），這樣兩個人的關係就有點像主婢（親近的主婢關係，像是《牡丹亭》的杜麗娘和春香，或是《西廂記》裡的崔鶯鶯和紅娘），後來「主婢」變成「姑嫂」，也令人不感覺有「『親』上加親」的味道，反而可能覺得滑稽突梯。《黃裳論劇雜文》裡面也提到（湘劇）這一折戲，兩個人的裝扮都梳古裝頭⁹⁵，該文是針對裝扮出發，但是和舞臺上好像有兩個小姐可能也有關係，也就是角色分寸上，這一折裡面，要不就像主婢，要不像是兩個主角，分不清哪一個是主哪

⁹⁵ 黃裳《黃裳論劇雜文》〈看拜月記〉，四川，四川人民，1984。

一個是賓，《拜月亭》「姐妹」的設計是一個很突出的例子，但是實際演出的時候卻不容易把握「姐妹」的角色分寸。〈拜月〉在南戲中是個點題的折子，劇名就叫作「拜月亭」，不能不演。而且，因為副線刪除的關係，使蔣瑞蓮虛掉了，她變成爲了「一個名字」，爲了讓蔣世隆王瑞蘭兩個人叫（聽）錯名字才存在，在戲劇結構上一定要提出〈拜月〉來，不然蔣瑞蓮就變成一個功能性的角色而已，沒有獨立的生命。

湘劇《拜月記》曾於 2002 年赴台演出，該次演出之劇本爲朱少希於 1956 年左右完成，共分〈搶傘〉、〈認女〉、〈離鸞〉、〈驛會〉、〈拜月〉、〈拒婚〉、〈重逢〉七場，刪去了南戲原著之陀滿興福一線，其餘則完全採用原劇的關鍵情節來發展故事，在〈拜月〉這一場戲裡，我們看到「聽說姓名與家鄉，不由人珠淚汪汪」的時候，實難興起強烈的共鳴，蔣瑞蓮本來和王瑞蘭相處得很開心，突然回想起自己的哥哥，淚眼汪汪，其劇情的轉折是很突兀的。

王瑞蘭和蔣瑞蓮很親暱，但是王瑞蘭卻不對她講心事，所以表面上的熱絡其實反襯了王瑞蘭內心的孤獨。在父親和番回朝之後，好像整個風風雨雨都過去了，一切都恢復了往日平靜，她也多了一個義妹，似乎有了幸福的安置，但是在她內心裡有一個角落卻波濤洶湧，與整個背景是不相襯的，於是她只能把心事悶在心裡，只能對月訴說，當她發現蔣瑞蓮是小姑的時候，情感才有了宣洩的出口。

評劇在處理這個折子時就給我們一些感動，尤其將蔣瑞蓮的戲掌握得很到位，特別有感染力，主要的做法是在〈拜月〉這一折當中突顯蔣瑞蓮真誠的「關心」。蔣瑞蓮寄人籬下，身邊都沒有一個親人，內心也是孤獨的，她被王家收留，應該是用一種感恩待在王家，而用這一份感恩來關心王瑞蘭。而且她是有思想根柢的人物，她能夠瞭解王瑞蘭的深度也比春香或是紅娘瞭解她們的小姐還要多，蘭蓮兩人之間是有思想交流的基礎的。她和王瑞蘭一旦發現彼此是姑嫂，兩個人都有一種投射，對於蔣瑞蓮來說，與哥哥分手之後，再也沒有哥哥的消息，哥哥竟然娶了一個太太，就在我身邊。蔣瑞蓮與哥哥失散後的消息可以補上。對王瑞蘭來說她思念的人的妹妹就在自己的身邊，一個無形的蔣世隆橫亙在她們中間，

兩個人的情感至此是不可言喻的了。蔣瑞蓮在評劇中走的是新鳳霞的流派藝術，把妹妹演得非常甜美溫柔，而演出王瑞蘭的演員演出了李憶蘭流派的大家閨秀氣質，評劇似乎在流派裡面，找到了「姐妹」的感覺⁹⁶。〈拜月〉的情感挖夠了以後，是一個抒情的精品，若沒處理好，就變得無足輕重，它對劇情的推展本來就沒有事件變化的指向效果的。如果只是強調王瑞蘭要說不說的「懸疑」性，更會誤導觀眾等待王瑞蘭說出來的答案，結果說出來只是兩個人之間的關係有變化，實質的情節沒有變化，觀眾會感到引導錯誤之下的一種落空。

評劇全本《拜月亭》的劇本⁹⁷在〈拜月〉前面並加了一個很短的場次，由蔣瑞蓮單獨上場，獨自徘徊，回顧前塵，淡淡地抒發「只見烏鴉歸巢日落西山」那種身在異鄉的一縷客思，又流露出對姐姐的關懷，所以在〈拜月〉裡面她和王瑞蘭之間雖不乏相互消遣的歡笑時刻，但是這些歡笑的背後就讓人特別感覺到蔣瑞蓮深刻的關懷和同情，加深了〈拜月〉的情感內涵。深刻的情感刻劃，才能夠填補劇情發展需要的力度。湘劇的《拜月亭》就只是平面的揀選，我們看到了蔣世隆王瑞蘭兩個人因為巧合再重逢的喜悅，看到姑嫂相認的驚喜，卻也看到了錯認巧合的不合理。雖然是偶然巧合，但是〈拜月〉這樣的巧合應該是有內涵的，仍然含蘊了兩個人的內心感情的轉折，情感的挖掘不夠的話，就只是姑嫂相稱的巧合而已，爲了結構情節的推展快，對於情感的點染就短少了回味的空間。

二、新編情節：越劇《拜月記》

二千年在溫州舉辦的「溫州南戲新編系列展演」中，由平陽縣小百花越劇團演出了《拜月記》，劇本由施小琴撰稿，共分成七場，這個戲對情節做了大幅的

⁹⁶ 新鳳霞與李憶蘭俱爲當代初期評劇演唱及表演名家。新鳳霞原名楊淑敏，一九二七生，嗓音嬌柔嫵媚，清新流暢，用疙瘩腔和鼻音共鳴的特點改變了傳統評劇以悲腔爲主的哀怨情調，開創了當代初期評劇喜調，使唱腔中充滿清新明快、歡樂向上的時代氣息。李憶蘭一九二五年生，嗓音甜美圓潤，演唱暗揉京腔，裏字抒聲，很有特色，也善於演出文靜、溫柔、有理想、含蓄真摯的人物。參見胡沙《評劇簡史》，北京，中國戲劇，1982。

⁹⁷ 內蒙古自治區第一屆戲曲觀摩大會劇本集第二集，翁牛特旅京評劇團改編。

改造。把古典劇作的劇情大幅度地改編，往往會引起很多爭議，這個版本的改編，是極大膽而有自信地針對南戲《拜月亭》情節結構的問題做了反映和解決。

這個版本把陀滿興福的身份地位改到蔣世隆這個人物上面來，本來和王瑞蘭談戀愛的男子是一個書生，改編之後是「左丞相蔣祖良之子」，「左丞相蔣祖良」因為仗義直言，惹得血洗滿門，軍中將士陀滿興福在「蔣祖良」被殺之後，忠於所托將血書交給遺脈蔣世隆，讓「滿門抄斬的蔣家」留下兄妹二人逃命，這些原本都是陀滿興福的情節。蔣世隆因感恩，與陀結為仁義兄弟，蔣瑞蓮也順理變成了陀滿的乾妹妹。最後，蔣家的滿門血債，因王鎮出面得到平反，所以蔣世隆也因此而不計較王鎮拆散姻緣的錯誤，團圓收場。其他的改造還包括：原著裡面在結尾的地方，由官媒送絲鞭，又透過張大人說合湊成兩對新人，人物很多，這個版本裡面把官媒和張大人的角色集中到「宮廷裡的劉公公」來傳媒，由他擔任起媒人和原本「張大人」這一個中間人的角色，舞臺人物比較簡潔；旅店裡面的老張公、老張婆最後在說親的地方再出來，情節上是要出來證明蔣王兩人成親的事實，這也使得這兩個人物不只是一個功能性的角色，就是為了讓兩個人結合冒出來的兩個人，而有所貫串，這也是這個本子的改造。

最大的特點還是在蔣世隆與陀滿興福的人物設定上面。

《拜月亭》要做成當代全本，其結構安排是一個大難題。一個晚上三小時的節目裡面，大約可以演四至十場戲。《拜月亭》裡面因為有主副兩線，副線陀滿興福的情節很少放進去，少數劇種保留了陀滿興福，例如秦腔（這個版本最晚在一九八〇年左右還曾經演過）和早期一九五四年洪欄、建華兩人改編的越劇本等。這兩個版本非常特殊，它們反應了《拜月亭》原著在佈局上的氣魄，但是在這樣就會產生劇幅過大的問題。

秦腔為了解決這樣的劇幅壓力，只好採取了壓縮劇情的手段——第四場〈郊遇〉一口氣交代陀滿興福上山成為山寨大王、「王夫人與蔣瑞蓮」以及「蔣世隆與王瑞蘭」兩組人馬的邂逅、以及「蔣世隆與王瑞蘭兩人同行後在山寨巧遇陀滿興福」，一共四個重要場景；第八場〈團圓〉則交代了「文武狀元雙雙及第」和

「兩對新人完婚」的大場面，才把故事給說完了。洪欄、建華所寫的越劇版也面臨了劇幅的壓力，不過它並沒有壓縮情節，而是把故事的後半段精簡掉，也就是在蔣世隆、王瑞蘭二人招商店成親的時候，就安排王夫人與蔣瑞蓮也恰好住進黃公店中，四人相逢、相認，就結束了全劇。

在主線上有所捨棄，的確給蔣世隆和王瑞蘭的感情戲建立起一片比較清楚、震撼、寬闊的背景，不過主線因此顯得貧弱，該越劇版本把故事結束在招商店，連〈離鸞〉都不演了，這「一家人」的團圓是否有足夠的份量能夠收束前面舖排開來的「國家、朝廷」的紛亂？如果不能，那這一齣戲就一分爲二了。主副線沒有調和在一起，原作的結構問題完全反映在這樣的安排下。

大部份的改本都不上陀滿興福，將副線刪除簡化，把情節主軸放在蔣世隆與王瑞蘭二人的感情發展上面。可是〈彼此親依（認女）〉、〈皇華悲遇（驛會）〉〈幽閨拜月（拜月）〉似乎都沒有很大的劇情起伏，情節發展上的緊緻度，可能還要靠情感描摩上的加強，才能夠完美地解決。

根據筆者直接請教編劇創作的過程，施小琴表示當初曾經寫了兩稿，一個是按照舊情節發展所寫，另外一個改變幅度比較大，爲了達到演出效果，製造比較強烈的情節起伏，後來「領導」仍然選擇採用這個版本，也就是改編幅度比較大的版本來做。此劇上演出之後在劇情大幅度的編修引起很多討論，部份「專家」向她表示劇情改動太大，繼承原作的部份較少，可說是新編戲，不只是改編原著。從實際的演出效果來看，直接以陀滿興福的身世轉移到蔣世隆的身上，的確增加劇情的張力。例如在第五場中，陀滿興福解散「義軍」來找尋蔣世隆，當時蔣世隆正面臨與王瑞蘭分離的痛苦，又喚起了喪父之痛，內心的痛苦就非常強烈——

（蔣世隆）被那王尚書活活拆散了啊！義弟，為兄家破妹散，病重妻離，生不如死，還是死了的好啊！（大哭，欲去自盡）

（陀滿興福）（急攔）義兄！你不能死！你不能死！

（蔣世隆）這是為何？

（陀滿興福）你有三件大事未了，怎能去死？

（蔣世隆）哦？哪三件大事？

（陀滿興福）你且聽了！第一件：朝廷錯殺全家，父冤未伸，怎可去死？死為無孝！

（蔣世隆）（一震）啊？

（陀滿興福）第二件：兄妹失散，未知生死，怎可不找？死為無義！

（蔣世隆）（一震）啊？

（陀滿興福）第三件：義嫂離散，不求團聚，怎可一死了之？死為無情！

（蔣世隆）（大驚）天啊！難道連死也不能嗎？

（陀滿興福）不能！（進逼）你若一死，必成無孝、無義、無情之人，必遭世人唾罵，死亦難安！

（蔣世隆）（猛然頓腳）蒼天！我，我真的不能死，不該死啊！

以副線的情節來挹注主線的情節，的確讓《拜月亭》的故事感覺更緊湊，衝突更為強烈。我們不妨看看另外一個《拜月亭》的當代改編本：粵劇《雙仙拜月亭》。《雙仙拜月亭》的編劇唐滌生把《拜月亭》的後半改寫成：王鎮向蔣世隆謊稱王瑞蘭已死，蔣世隆悲傷過度，跳水自殺被救，考中狀元，之後，在「拜月亭」中為「亡妻」祝禱，正好王瑞蘭也到「拜月亭」來上香，兩人相認團圓——以《荆釵記》的「腳」裝上《拜月亭》的「頭」⁹⁸，也充份表現了改編者的創意以及增加劇情起伏的用心，不過，相比之下，越劇《拜月記》在情節發展上的獨到之處，就是它能夠把時代的動亂和時局變幻無常之感，透過人物身世的轉換，在男主角身上找到了著墨的空間。

不過這個版本，注重了情緒（劇情）的起伏，側重於情節結構的改編，但是

⁹⁸ 王十朋以「荆釵」為聘禮與錢玉蓮成婚，王考中狀元之後，錢女因假家書之誤，受繼母迫之改嫁，不得已投河殉情，後被救起。又因人誤傳王十朋死訊，與王十朋雙雙至佛堂追薦亡靈，兩人相認團圓。

對於人物思想上的分析和探索還不足夠，例如王瑞蘭愛上蔣世隆的感情變化還是感覺太過快速，蔣世隆的內心刻劃也還未見深入，當代敘事技法上重視思想挖掘以爆發戲劇張力的細緻筆觸在這個本子裡還沒有看到，這就是改編本美中不足之處了。

第二節 《白兔記》的情節改編

——爬梳原作的情與理：湘劇《白兔記》

正如前述，故事情節的緊湊和嚴密在當代作品中逐漸受到重視，改編本要加強「緊湊」和「嚴密」，其作法是將原本的情感刻劃「導向事件的變化」，如果缺少了充份的心理挖掘，把下一個事件的情理鋪墊好，將使得「敘事」出現問題，使得情節出現漏洞。所以改編本的作法不是把傳統戲曲裡原本就存在的情感高潮完全抹煞，而是透過細膩而完整的抒情來完成情節的發展和轉折並製造高潮。

在筆者所見的幾個全本《白兔記》中，幾乎每個本子在細節上都有部份修正，例如「瓜園守瓜」的情節，因為是描寫了神明以瓜精引路賜與劉知遠兵書寶劍的戲，當代全本對此都有些修正，或將瓜精改作是李洪信所假扮（如評劇），或改作李氏夫妻派人假扮（如 2000「南戲新編系列展演」當中顧頌恩改編越劇版本），方法不一而足，《白兔記》當中原本存在了俗文學發展而來的民間宿命天命思想，這些當然要改，若要論將情節重新整理改編，不只泯去部份事涉庸俗、宿命的情節，並能使得劇情推展緊湊有力而湧現情節高潮的，當以湘劇《白兔記》為代表。

《白兔記》湘劇全本由謝讓堯於 1980 年根據折子戲改編形成，稱為《李三娘》，後來前湖南省劇協主席，一級編劇范正明根據謝作之基礎，再針對部份情節做修正，是為《白兔記》，於 1996 於石家莊「亞洲戲劇展演」首演，2002 年 7

月於台北國家戲劇院「兩岸戲曲大展」活動中演出。

此本中將《白兔記》原本的情節轉折不夠有力之處，加上一些適當的情理爬梳使。像劉知遠要離家，李三娘願意接受劉知遠離家而等待他，李三娘說了一個很有說服力的理由：劉知遠是該從軍求發達，才能「讓我們的兒子不再寄人籬下」。「尊嚴」兩個字可能稍覺得過份抽象了些，未必符合李三娘的背景，但是擡出兒子就很要緊了，肚子裡的兒子就要生下來了，難道也和他們夫妻兩個一樣受人踐踏嗎？這是一個痛苦的結論，她和劉知遠剛剛有了小孩，但是孩子的爸爸卻要離開她，李三娘並非沒有一番天人交戰，從這一種自私到無私（爲了兒子），內心有一個過程，不一定是只有幾句話，但是蓄足了這一個轉折，這個結論也產生性格層面的意義，並且有效地抓緊了後來〈產子〉、〈送子〉的整個情節發展。

在當代改本裡面非常重視作品裡面情節的轉折處是否具有足夠的說服力，這個轉折可能是單純的巧合、新角色的出現，但是主要人物的「情感的濃度和力度」能不能在情節轉折的地方推動新情節的發展往往是最重要的關鍵，也是最扣人心弦的地方。換言之，情感的高潮和敘事的高潮不是相互排斥的，而是要互相調融，引導故事的發展。一個折子裡面可能是一個轉折點，而這裡的情理剖析又緊緊關涉到後面的劇情，這樣環環相扣下去，沒讓有冷場。

《白兔記》裡面有此**事理邏輯**未必完全合理，改編本裡面無不盡量泯除這些情節漏洞。像是李三娘寧願在家受盡折磨，而不願接受兄嫂逼迫她改嫁。她是否曾經想過設法逃走尋夫去？她去尋夫就沒有「井邊會」了，爲了整體情節的需要，必然要保持這個理路，湘劇本照顧到這一點可能的疑問，從李三娘的角度看，她考慮到這一段路很遠，很辛苦，萬一發生意外則永無見面之期，從安全性的考量上來說，她決定應該在家中耐心等待。

有的處理則對情節與人物產生了加分的效果。《白兔記》當中，劉知遠停妻再娶，如何和李三娘再重圓？在原來的劇本裡面很簡單，劉知遠承諾李三娘必定會帶她到邠州做一位一品夫人，之後劉知遠打李洪一報定冤仇便結束全劇。在當代這樣女性意識高張的時代，現實生活中太太一看到丈夫還帶了一個女人回來可

能就扭頭而去，但是這樣寫又罔顧李三娘的出身背景。謝讓堯當初為湖南省湘劇院在 1980 年代改寫的湘劇《李三娘》（第六章將有專節討論），李三娘最後就是截髮與劉知遠決裂斷絕關係，雖然這種處理的方式不夠圓融，但是作者就看到了李三娘和劉知遠如何重逢的難點。其他劇本也看到這個問題，這一個環節有很多不同的做法，像是評劇便讓李三娘淡淡地自憐這樣的不公平。（參見第五章）范正明 1996 年再重新改寫的這個《白兔記》，是讓「咬臍郎」扮演了居中串線的角色。劉知遠、李三娘、岳夫夫之間有心結，他們三個人之間的關鍵就是咬臍郎，咬臍郎夾在三個人中間，原本是很難為，但劇作家讓他發揮了很好的調停角色，經過咬臍郎的奔走，李三娘慢慢放下埋怨和不解，接受岳夫人，認定她也是一個愛護自己的孩子的人，未必是她的敵人，既然不恨岳夫人，那麼對自己的丈夫耿耿於懷又有什麼益處呢？咬臍郎把四個人拉到一塊兒，三個人的立場各退一步，走向團圓的結局。十六歲的小孩子表現得如此得體而懂事，把一個很艱難尷尬的場面給化解了，這樣的處理令人很感動的，這是湘劇的獨創，在別的本子裡，是看不到的，而劇情的緊湊和張力完全被提煉出來。

總結來說，在古典劇目原著裡面，因為體製的侷限，不能完全照顧到情節緊湊的問題，難免產生一些鬆散、游離、拖沓的感覺，也往往有事理邏輯上的漏洞，現在的編劇家體認到敘事方式的好壞與戲劇欣賞的樂趣的關係是那麼的密切，「鬆散」、「游離」、「拖沓」是絕對不能出現在當代舞臺上的，可是古典劇目裡面散發的抒情特性不應該拋棄，編劇家的作法，但是把事件充份鋪陳蘊蓄，這個蘊蓄可能是透過細節的交代，或者是人物情緒的轉折的刻劃，也就是在劇情設計上非常重視劇情發展的變化動因，使前一個事件能夠完足地指向下一個事件，從這個動因中去抓住觀眾的同理與懸念。古典劇作中抒情的片段不被抹煞，還反而去發展情緒變化的層次感，把古典劇目裡面「抒情」的長處，和講究變化的「敘事性」調融起來，劇情的張力一做足了，觀眾便不會有冗長、拖沓、節奏太慢的感覺。

第五章 《拜》《白》二作當代整編的側重點Ⅱ——人物重 塑

傳統的觀念比較重視「忠孝節義」的道德意識，形成「忠奸判然，善惡二分」的人物塑造方式，而當代戲曲當中的角色已經不再是為某一種「孝」、「賢」、「勇敢」、「堅貞」、「痴愚」、「奸惡」……的單一的品質所設定，而是要看清角色人物在其特殊身份、地位之下遭遇特定事件的反應，包含了酸甜苦辣複雜內容，換言之當代戲曲的編劇比較注重人性的複雜面。當這樣的人物塑造技巧已經成為當代戲曲的新美學觀，這兩個劇目如何地受到改編？

第一節 《拜月亭》的人物重塑

《拜月亭》故事當中蔣世隆和王瑞蘭兩位主角人物的性格，不容易藉著少數的折子反映出來。原劇的重要折子〈踏傘〉只能呈現兩人初見時的一點反應，作為折子戲單獨演出的時候，表演重心就變成兩個人共用一傘的尷尬和曖昧，有的做把讓王瑞蘭更為主動、大膽，蔣世隆的形象則往「誠懇、老實」的方向做加強，和一般男性主動的做法不同，主要目的不外乎加強演出的趣味性。例如 1997 年江蘇省崑劇院到台北演出新編崑劇折子〈踏傘〉就是把王瑞蘭處理得比較落落大方，而蔣世隆處理成一個篤實君子：

（蔣世隆）這風雨交加——

（王瑞蘭）你我同用（傘）了吧！

（蔣世隆左右顧盼）使得的？

（王瑞蘭笑）使得的。

川劇傳統折子〈踏傘〉裡面，王瑞蘭看蔣世隆是個老實人，便主動請教蔣世隆〈毛詩·關雎〉「窈窕淑女，君子好逑」的詩句，更充滿了挑逗意味⁹⁹。

但是放進全本的時候，這樣的問題是非常明顯的。如果王瑞蘭對愛情的自覺、對禮教的權宜都升高、加強了，折子戲裡的王瑞蘭變得越來越大膽、熱切，放入新全本又同時保留〈拜月〉裡面那個遮遮掩掩的王瑞蘭，難免有些相互削

⁹⁹ 這個作法從世德堂本的曲詞裡已可見，到少數明刊青弋腔劇本，亦有王瑞蘭運用自己的性別的方便，懇求蔣世隆帶她同行的大膽舉措，如《樂府菁華》〈曠野奇逢〉：「（王瑞蘭）君曾記得毛詩否？……窈窕淑女，君子好逑。（蔣世隆）小娘子言及於此，卑人豈不知之，奈干戈擾攘，實難從命」，清說唱子弟書也受到影響。閩南戲曲選本《滿天春》〈深林邊〉亦見：「（王瑞蘭）想恁那是讀《四書》，未識讀《毛詩》？……（蔣世隆）我共你路上去，畏人嫌疑。」

弱，也許可以突顯王鎮的威權，但是王鎮的形象必須極端絕決、無情才能令人領略王瑞蘭的心理。折子戲發揮了表演上的趣味，有其表演藝術上的價值，但是在全本裡面未必能夠相融於整體的劇情。

當代《拜月亭》的全本改編怎麼深入人物內心、突顯人物性格？湘劇在〈搶傘〉這一場中的表現可以作為一個代表。湘劇《拜月記》由朱少希執筆，因為極受觀眾歡迎，於1957年拍攝為戲曲電影，以螢幕的形式讓更多的觀眾欣賞。在前章當中我們提及它把握住了敘事節奏的靈活流暢和表演上的趣味性，在〈搶傘〉這一折之中，它則留意處理了兩個人認識之初「同是天涯淪落人」的場面。兩個人相遇之後，還沒產生感情，編劇先點染兩人逃難荒郊內心的黯然，把兵荒馬亂之下，人心的恐懼無助刻劃出來，這樣的描寫點到了兩個人的真實情緒，他們之間的互動必然是先從同情對方的遭遇開始，接下來才碰到實際的問題，兩個人得共撐一把傘、王瑞蘭要整理濕掉的衣服……等等，再經過一連串的細節把喜劇的氣氛帶出來，這樣的過程才足以完成王蔣的邂逅這一個小節的交代，補充王蔣兩個人在兵荒馬亂的時刻培養出感情的歷程，讓兩個人經過了非常細膩的互動、情感交流的過程，才指向「兩個人在一起」這個新情節，觀眾就藉著這樣的互動對兩個人物的內心情感有一些親切的體會。這一層情感的轉折兩個人知道，觀眾也知道了，但是王鎮就不能體會這一個感情，他還是高高在上的兵部尚書，所以觀眾經歷了〈踏傘〉之後，要對王瑞蘭反抗王鎮起一個「理」的認同。

評劇全本《拜月亭》在處理蔣瑞蓮這一個人物的時候也很突出，它透過了增加一個由蔣瑞蓮單獨上場的簡短的場次來加強人物，也就是在〈拜月〉一折前面加上一個過場，由蔣瑞蓮獨上唱一支曲牌：

（蔣瑞蓮）父母收留恩義重，思念兄長不相逢。……瑞蓮我在房中心內輾轉，想起了姐姐王瑞蘭，自從她回府來愁眉不展，不知她有何事悶在心房，莫不是憂國家金兵作亂，到如今比從前總稱安然，莫不是思二老半輩無有後，我姐妹到頭來也能把墳填；莫不是她嫌我住在她的府，我姐妹初相見

甚是投緣。左思右想無有用，去找姐姐問一番，出得房來用目看，又只見
烏鴉歸巢日落西山。

這一段話非常簡單但是真實。她心中擔憂兄長，但是看著王瑞蘭憂愁煩悶，她非常細心地設身處地爲她著想。這一場戲就完全把蔣瑞蓮這一個人物對王瑞蘭如姐妹般的友情顯露出來，蔣瑞蓮這一個人物雖然是個配角，無疑地更加飽滿生動，寫活了她，對於後來的〈拜月〉也有提升效果。〈拜月〉當中，打動觀眾的是兩個孤獨的心靈擁抱在一起，這才是〈拜月〉深刻的一面。這一面在評劇的本子裡面被挖掘了出來，這是南戲原著裡面沒有的，其他的版本也都沒有這麼處理。

第二節 《白兔記》的人物重塑

——添加筆墨、宛轉抒情：湘劇《拜月記》、評劇《拜月亭》

《白兔記》的人物重塑有幾個版本都有獨到之處，本節將多花筆墨討論之。

一、探索人物性格發展的層次：評劇《李三娘》（劉知遠）

筆者認為評劇《李三娘》的人物塑造雖然還沒有表現得非常完整透澈，但編劇立意之處仍值得一論之，尤其是處理劉知遠的部份。

評劇《李三娘》的折子戲〈井邊會〉是眾多評劇名家引以為代表作之傳統劇目，有很多動聽的唱段，過去李金順、鮮靈霞、筱俊亭經常演出，五六〇年代有新鳳霞常演，受到極大好評。2001年赴台公演之評劇《李三娘》全本，為中國評劇院前副院長張宏文於1999年改編為全本。此一改編本在情節設計遵照原

著未做大幅改動，共分八場，分別是〈園別〉、〈定計逼嫁〉、〈贈袍審袍〉、〈產子送子〉、〈疑夫見子〉、〈打獵井會〉、〈回書盤根〉、〈認母團圓〉，依據原作在劉李分別之後，李三娘受苦，劉知遠再婚，「逼嫁」→「贈袍受贅」→「產子送子」，兩線一悲一喜穿插交錯的結構方式來進行情節推展。編者特意保留傳統折子〈井台會〉的老唱腔，在這一折之中改編最少，但對於部份細節加以修正，例如結局的部份，李三娘不能接受丈夫離家再婚，拋撇了自己的作法，興起了削髮為尼的絕望，走出南戲劇作「妻子以丈夫為重」——女人地位卑下，只要等到丈夫回家就感到熬出頭的傳統觀念。但是未橫加渲染，最後的團圓結局上，編劇透過李三娘的反應來點染人物內心的委屈，當劉知遠向李三娘介紹了岳夫人——就是她扶養了我們的兒子，李三娘驚詫地唱道：「十六年來苦看苦等苦熬苦想，到頭來呀丈夫孩兒全歸了這位皇娘。」她覺得極不服氣，可是又含藏了傳統社會之下的女性的無奈，當李三娘真真實實地把那種苦澀「說」出來，就引帶起觀眾對她的認同。

而這個本子裡劉知遠形象則是它與其他改編本最大的不同，值得加以觀察。

劉知遠重婚再娶的行為，在傳統社會三妻四妾之家庭觀念中並不違背道德，不能單純以現在一夫一妻的意識型態加以批判，可是他辜負了李三娘十六年，最後的團圓會令觀眾無法接受，關於這個部份，各版本幾乎都設法為人物圓了這個問題，解決之道是沿著明刊本富春堂本《白兔記》的作法：以劉知遠連年征戰在外，無暇顧及三娘，交代十六年音訊全無的理由的，如湘劇；劉知遠一直誤以為李三娘已死，如潮劇。劉知遠因長年征戰在外不能回家接妻子，但是「曾經寫了家書回家」不過被嫂嫂無情扯破，如台灣的歌仔戲。（也有不處理的，如崑劇、評劇和粵劇。）近年由顧頌恩改編的越劇版本則有較大幅度的改寫：知遠連離家是因「躲避官司」迫不得以離家從軍，而且劉知遠在軍營裡接到咬臍郎後馬上想到要迎接李三娘到彬（應為「邠」之誤）州團聚，卻「被李洪信夫婦誑騙李三娘已經改嫁」，終日鬱鬱，在這個情況下才又娶了岳夫人。這些作法雖然不同，但是都做到關心劉知遠性格統一的問題，也就是與分別之時與李三娘說了種

種了深刻的承諾卻在從軍之後杳無音信的人物矛盾，特別是加重了劉知遠重情重義的種種表現，使他的形象比較正面，得以在故事最後和李三娘能夠讓劇情走向「歡喜團圓」的結局。

調整劉知遠的形象，一方面關涉了團圓結局的合理性，也關係了李三娘被棄於沙陀磨房之中十六年，造成她的悲劇的主要問題是什麼？圓了劉知遠的形象，李三娘的悲劇主因便是戰爭，是命運，但是評劇不這麼處理，而選擇劉知遠作為悲劇主因，坐實了劉知遠背棄糟糠的行為，投入了大量的筆墨描寫劉知遠形象上的「不統一」，也就是從未投軍之前劉知遠真心地愛李三娘，到後來變心再娶的斑斑情由。這樣做的好處，從技術層面的考量上來說，便是人物性格刻劃上有了新的著墨的點。

根據筆者對編劇實際的訪談，編劇對劉知遠的形象的體會有如下說明。

（問：能不能請您談談您對劉知遠的人物設定是怎樣？評劇裡的劉知遠似乎顯得比較負面？）

張：我覺得（按：我所寫的）劉知遠不能說是一個負面角色，我認為他是矛盾的，在娶親的那一刻他非常遲疑。我本來在處理這個地方的時候還有一場戲，就是岳夫人的爸爸強迫他入贅，這就是你說的，替人物開脫，因為劉知遠不是自己要娶岳夫人，他是被逼的。但是後來我把它改掉了。你看了舊的本子你知道吧，舊本裡面本來有一個投軍的情節，劉知遠要去投軍，結果入了長行隊，後來有兩個人欺負他，他當時很落魄潦倒。劉知遠從一個打更的人，因為一個偶然的機會，可以出人頭地，他萌發了一點私心，欺騙了岳夫人，沒想到一步一步，他慢慢走到不可收拾的地步。我把這個人物往深處刻劃。我覺得現在人物不能線條式的發展¹⁰⁰。

評劇的劉知遠在這樣的構思之下形成了清楚的性格轉折：劉原本也承諾李

¹⁰⁰ 根據筆者在 2003.07.10 電話訪問評劇《李三娘》編劇，前中國評劇院副院長張宏文訪問筆記。

三娘成功之後會快轉回程，但是他在投軍之時入了長行隊，日間打草，夜間提鈴喝號，大雪夜也不得休息，寒和暍使他苦不堪言。事出偶然（也就是〈審袍贈袍〉這一場戲，岳綉英偶見劉知遠巡夜時打拳禦寒，英姿颯爽，不由得心生愛慕，劉打睡起來，岳被以大紅袍的情節），他得到翻身的機會，這時候他的私心蠢動，不算違背人物處境。在第二場裡面，編劇藉著李洪信和張春奴的兩句對話對此埋下伏筆：

（李洪信）那劉知遠叫別人捎來的一封信可如何處置？老藏在我這兒也不是事呀！

（張春奴）燒嘍，燒嘍！時候久了那頭就涼了，你們男人沒有一個是痴情專注的。

（李洪信）是嗎？

這一段話是壞心腸的嫂嫂隨意的諷刺，可是在往後的情節發展上（再婚之後），劉知遠貪圖富貴的心理表現得越來越露骨，先是向岳夫人否認已有前妻，竇公來時，他也拒收咬臍，所以張春奴此番話語原來是含藏了實際地諷刺指涉的，預告了劉知遠從軍之後人格的變化，也誇張地諷刺了天下男性：把李三娘這樣的女性害得最慘的不是李氏夫婦，而是時間，是分隔，男人剛開始的時候也許還捎個信來，可是最後都是抵不住誘惑的。

這樣的處理是否使得劉知遠故事失去了獨特性，而走向了《張協狀元》、《王魁負桂英》的模式裡頭去了呢？筆者認為並沒有，因為劉知遠在納贅時一番內心的掙扎，突顯了劉知遠會選擇再婚是源於生活的困頓造成的憤懣和壓力，觀眾在批判之餘，對他也有一絲同情諒解，《張協狀元》、《王魁負桂英》裡的男主角卻都是在個人已經有了一番發展之下拋棄前妻，兩者之間雖然都有私慾浮動，但是又不相同。

也因為這樣的人物設定，所以結局出現了比其他版本巨大的逆轉和反差。

李三娘發現張春奴言下的真理——時候久了那頭就涼了；丈夫兒子都歸了「岳氏皇娘」，她的「心緒繁亂如麻，難以理清」，決定要出家。但是不管丈夫怎麼無情，她放不下朝朝暮暮思念的兒子，讓兒子拉著她的手走向團圓，戲雖然是個「團圓」結局，其實是個大悲劇，一個沒有女性自覺的李三娘，陷入了一個命運的枷鎖裡困住了，沒去解開也解不開，評劇把李三娘的真實悲情攤開來，作了淡筆的點染。

因為劉知遠擴大來寫，李洪一夫妻和劉知遠李三娘的衝突面就簡化處理，沒有你死我活的爭奪，只是形成一個口角促成劉知遠離家，李氏夫妻變成是劉知遠的對照，讓觀眾覺得，和李氏夫妻的可厭比較起來，真正可怕可悲的是男人對功名富貴的貪念（和李三娘的無知），這一點和編劇的立意是統一的。可是筆者認為，編劇對於人物內心的轉折還沒有完全在劇本中交代出來，例如〈疑夫·見子〉這一場戲裡，劉知遠入贅之後，因為思念李三娘，總感到悶悶不樂，但是竇老送子來的時候，他又立刻無情趕走竇老，即使面對親兒，也不動真情，人物心理的轉折還沒有完全描繪清楚。編者的用心和發現是值得肯定的，如果還能再朝這個方向深入挖掘，其立意會更加顯明、震撼。

二、深掘人物心理：湘劇《白兔記》

1980年謝讓堯在湘劇傳統折子〈打獵〉、〈回書〉、〈磨房會〉的基礎上，形成全本形式的《李三娘》，分成〈分別〉、〈許婚〉、〈產子〉、〈接子〉、〈打獵〉、〈回書〉、〈磨房〉七場，獲得極大的重視，尤其〈許婚〉、〈磨房〉兩場改革了舊作的劇情，突顯了劉知遠再婚的舉措，並讓李三娘於結局中截髮與劉知遠絕裂（詳見第六章第二節）。後來前湖南省劇協主席，一級編劇范正明根據謝作之基礎，再針對部份情節做修正之後改為《白兔記》，於1996於石家莊「亞洲戲劇展演」首演，2002年7月於台北國家戲劇院「兩岸戲曲大展」活動中演出。把〈許婚〉改成〈接子〉，其他的情節也略作一些調整，去掉了以「劉

知遠再婚」為核心的做法，而把立意放在「可以體現親情的點」¹⁰¹。

第一場〈投軍〉在這個版本中寫成「劉知遠本有大丈夫離家闖蕩之遠志，但是礙於李三娘身懷有孕，不顧李洪一夫妻的叫囂，『偷瓜換酒』『酗酒求醉』以發洩情緒。」這樣的情節交代出一個將會征戰沙場十六年的血性男兒面對困境的真實反應，也呈現出劉知遠對李三娘的夫妻之情，頗見編劇巧思，不過，最讓人心神一振的，還是岳夫人這個角色，也就是第四場〈接子〉。

在南劇原著中劇本裡面，岳夫人和整個故事有點游離，似乎是個不重要的配角。她為什麼會生起愛護前妻的兒子的心理，這是觀眾不了解的，〈回獵〉裡面，咬臍郎把李三娘的事情鬧開的時候，她也表現得很大方（幾乎是「隨意地」說出願意接納李三娘的話，參見第二章末節）。在〈接子〉這一齣戲裡面描述了原劇〈見兒〉的情節，即竇老從李三娘那裡把咬臍郎抱到邠州軍營去找劉知遠的一段情節，但是在湘劇裡面，讓劉知遠忙於征戰，無暇處理，竇老沒辦法只能「直接去找岳夫人」。從劉知遠接子改成岳夫人接子，這樣戲劇衝突一下子就升高了，岳夫人大有理由討厭這個小孩，她在家等丈夫回來，左盼右盼，沒想到丈夫回來還沒見著面人又走了，盼到的竟然是一個前妻的小孩？劉知遠不在身邊，岳夫人一個人面對丈夫欺騙自己的震撼，一個人面對竇老口中孤兒寡母的苦境，內心的排斥感絕對大於什麼同情的問題。

而竇老（湘劇叫做杜忠）要把咬臍郎送給劉知遠，這本來就是很困難的一件事，在明刊本裡面就描寫了他沿路向婦女求乳的過程，到了邠州，汲古閣本裡面竇老一看到劉知遠，馬上跪說：「老爺，小人走錯了（你要是不認我，就當作我走錯了）。」劉知遠說：「是我（別擔心，我願意認你）。」實在竇老要讓劉知遠收下咬臍郎就是一件複雜的人情交關了，搞不好就弄掉自己的一條命，更別說完成任務，湘劇的處理在這一節裡面面對的又是岳夫人，竇老為了讓岳夫人收下兒子，當然更吃力了，岳夫人更不比劉知遠，她是再婚的老婆。

¹⁰¹ 根據該劇的導演黃在敏先生表示，該劇即「以咬臍郎統領整個演出的情感結構和行動結構」。

這一場的處理是：杜忠（竇老）一進門的時候岳夫人就背過身去，森嚴，冷峻，一語不發，竇老硬著頭皮轉述自己看到李三娘母子的情景，說得聲淚俱下。岳夫人面對一個蒼蒼老者，加上一個弱小嬰孩，千山萬水相倚到此，懇求她的收留——竇老對李家人也沒有親情，都可以這樣關愛著一個嬰兒，為什麼不能疼一疼丈夫的兒子——岳夫人不得不有所軟化。後來小咬臍哭了一聲，喚起了岳夫人的微妙的心理變化。岳夫人對李三娘的遭遇起了同情，也被竇老的辛勤付出打動。岳夫人從「背對觀眾（竇老）」到「看著竇老」到「想看嬰兒」，心裡的感情昇華了。這個小孩勾起了岳夫人內心裡面女人天生的母性，使得岳夫人將他當作自己的兒子一樣愛護他。這已經不是看一個傳奇故事，而是看到一個個人物身上透顯出來真實的人性¹⁰²。沈達人觀看此劇後談到岳氏夫人這一人物：

岳氏有七情六慾，她應該對劉智遠有意見，岳氏有美好的內心世界，自然會被杜忠的訴說，懇求所感動。把有感於『人世間，親情繫』作為岳氏態度變化的內在動力，是從老戲裡生發出來的，不僅沒有生硬的感覺，相反當岳氏最後像親生兒子一樣看待嬰兒咬臍郎的時候，真是意味深長，耐人咀嚼¹⁰³。

這岳夫人雖然是一個配角，但是岳夫人的戲做得夠足，就和戲劇的主線變成一個整體，竇老也是一樣，當代舞臺上沒有辦法接受功能性的配角站在台上只是爲了把咬臍郎送到邠州去而已，如果這麼做這裡就會是一個漏洞。因為這個人物的角色已經轉換了，戲份也提升了，這個角色行當本來是丑角就必須要改，湘劇來台灣演出的這一次就是由淨角（花臉）演員來應工（由淨角演員來飾演，但是扮相是外的扮相），才能撐起了竇老的份量。

¹⁰² 參考王安祈〈女人豈止在徽州——大陸地方戲在當代台灣劇壇的處境〉，表演藝術，126，2003.06。

¹⁰³ 〈湘劇《白兔記》的主旨與風貌〉，《人民日報》，1996.05.29，副刊。

下半場是咬臍郎和李三娘的重頭戲，骨肉相聚的場面在傳統戲裡面是很常出現的題材，而《白兔記》的骨肉團圓特別尷尬，因為造成母子天涯兩隔的不是別人，正是孩子的父親，所以《白兔記》整個下半場，包裹在母子重逢那種悲愴、激動情緒之外的，就是理不清的人情糾葛了。如前章所述，此一版本突顯了咬臍郎懂事、善良的本性，讓觀眾在下半場一再被感動的，正是這一個十六歲的孩子的心腸。後四場裡面，咬臍郎溫和地聽完李三娘的身世，教手下幫三娘挑水、在沙陀村掛「戒牌」從此禁止蓬頭婦人汲水¹⁰⁴，這時候他和李三娘還沒有相認，這些動作只是出於對一個陌生婦人的憐憫，他已經展現了善良、熱情的天性。一直到了回邠州的路途中，經過手下「馬上不顧馬下人（騎馬趕路）」的抱怨，他自己才驚覺，他不知不覺中已經對李三娘產生一種超過一般人的情感，「我覺得——她好像我的親娘……為什麼一家人姓名都一樣？」感情一點一點加上去，觀眾也跟著他著急起來。學者郭漢城曾如此分析：

湘劇《白兔記》解決矛盾的紐帶就是咬臍兒，把批判劉智遠淡化，把親情加以突出，這不是庸俗的調和，而是戰亂年代人民的心願，這是作品的人民性¹⁰⁵。

李三娘在磨房受苦十六年的場景是傳統折子戲〈井邊會〉裡十分耳熟能詳的情節，全本就特別能夠把情緒發展的層次處理出來，這個本子就沒讓李三娘只是一路叫苦。其實應付「兄嫂的虐待」李三娘是有心理準備的，她一開始就決定要忍耐，所以她一開始雖然喊苦，但是僅只於苦，但是等到咬臍郎遇見她的時候，已經過了十六年，對於磨麥汲水的苦她更是世路已慣，她這時候的心境，不只是

¹⁰⁴ 筆者認為傳統戲曲的服裝在這裡令人覺得有了限制，因為李三娘這個時候被嫂嫂剪掉了頭髮，咬臍郎看到她的時候也有「蓬頭婦人」的台詞，可是旦角化妝已經一向是娥娥紅粉不能改，再加上頭巾，整個人很素樸，但顯不出咬臍郎一看到她，對於她蓬頭跣足，但是談吐合宜這樣形象上的落差產生疑竇開口相問那時眼中之所見，年輕演員來演出的時候特別感到這個白璧之瑕。

¹⁰⁵ 〈堅持現實主義創作方法，加強精品意識（評湘劇《白兔記》）〉，《藝海》，1996，2期。

痛苦而是「幽憤」¹⁰⁶。這十多年來她對挨磨的感覺越來越麻木，但是隨著時間一天天過去她對劉知遠不回家這件事越來越不能理解，所以湘劇裡的咬臍郎問到李三娘的身世的時候，她是「恨」、「寒心」、「痛心」，比〈產子〉那一場的心情更沈痛。

她和咬臍郎母子相認的時候，一開口對咬臍郎說的是「誰伴兒度過無娘的歲月（沒有親娘的兒子這些年是怎麼過的）」，沒有從受苦人物的一貫悲劇唱腔裡面出發，而是「爲兒子」感到辛酸，同情這個兒子這十六年沒有媽媽，李三娘這個人物再從一個被關在磨房裡面可憐的婦女，往母親的角度再深入細微的地方。

喬宗玉〈論范正明的戲曲創作〉：范正明塑造的女性形象，往往在單薄身軀內蘊孕著萬難不屈的壯美，在柔弱的外表下包含著頑強的生命意志力。百花公主、趙五娘、李三娘等以各自的悲劇人格感動了觀眾的心，贏得觀眾同情，達到共鳴。沈達人評論了范正明塑造《琵琶記》中的趙五娘，不肯受蔡伯喈一拜表達歉意，這樣的塑造方法在「李三娘」當中也有類似的表現。沈達人的分析是這樣的：

湘劇老本處理成趙五娘出於『謙辭』，不肯受丈夫這一拜。看到這裡，我們不由得從內心呼喚著：『五娘呀，五娘，你實在太善良了，又實在太少稜角了。為什麼不刺一刺這個有負於你的男人呢？』這也許是現代人的思維，然而卻符合趙五娘被生活實踐所教會的對命運的抗爭態度。令人不勝驚喜的是，改編者果然與我們有同感，在他的筆下，趙五娘不再是謙謙君子，她『憤然走開』，不肯受丈夫這一拜。於細微處見精神，趙五娘的錚錚骨氣，從此格外昭然於湘劇舞臺。

李三娘在劉知遠岳夫人磨房相會時，一見劉知遠，表現得十分冷淡，轉身而

¹⁰⁶ 原著中〈私會〉裡有一個戲劇提示：「旦取水桶，生踢介」，生動地表現李三娘十六年來已將汲水磨麥視為平常的心境，而李三娘的「憤」，其實也是很令觀眾心酸的。

迎向岳夫人，一連三揖，先謝岳夫人照養小兒，又謝岳夫人『照顧我那忘情負義的他，才有今日團圓』，透過態度的反差對比，呈現李三娘的精神氣質，是編劇家（和導演）重塑人物的獨到筆力。

筆者縷敘其情節發展及人物刻劃，僅是願突顯此一改編本精準地找到在每一個情境之下人物內心的真實反應，哪怕是一點點情緒的轉折，或者要處理岳夫人情感的生發，思想的轉變，都掌控得入木三分，咬齏郎的個性稍覺世故了些，但是可以理想聯繫咬齏郎成長背景所得到的教養。

他體認到這一家人要團圓的困難，岳夫人拿出鳳冠霞被要劉知遠去接李三娘之後，他就主動設法使李三娘明瞭岳夫人的善意，使父親和李三娘重新對話，用愛用圓融的方法，使一家四口團圓相見的場面有感恩鋪路，雖然李三娘沒有馬上諒解劉知遠，心卻必然是靠攏了一步。這一番體貼親心的作法，使觀眾對人物產生一種道德認同。《文藝報》上的劇評談到此劇的特色：

由於作者超越了一般意義的善惡觀念，是站在全社會的方位，從人的本真狀態去重新解讀這部古典名劇，因而，在戲劇審美的總體把握上，既沒有慷慨激昂的控訴，控訴製造痛苦的戰亂，也沒有撕心裂肺的哭訴，哭訴戰亂製造的痛苦。在這裡，一切都是平和的，在平和中娓娓道來。這麼一種美學追求，所產生的審美效應必然是屬於那種『默默地浸潤』，而決非口號式的轟動，在默默地浸潤中，去領悟掩藏在人物命背後的無限滄桑¹⁰⁷。

劉知遠的歷史故事到當代已經完全與歷史脫鉤，而以最基本的人倫經驗與當代觀眾激起共鳴，劉知遠的角色也從善惡的批判中走出來，體現了人性善良淳厚的一面，《白兔記》故事可能蘊含的人情世故在這個改編本中被發揮得淋漓盡致。

¹⁰⁷ 章詒和〈提煉立意，升華主題——談湘劇《白兔記》的改編〉，《文藝報》，1996.07.05。

第六章 《拜》《白》二作當代整編的側重點Ⅲ—風格意趣

同一個劇目的不同改編本之間往往有風格意趣的不同，這個不同，有的時候是表演的關係使得某一個本子流露出一種獨特情味，有時候是曲文賓白上因為編劇的文采形成的，有時候和視覺印象的經營有關。

一般來說，在劇本成形的時候，已經為整體的風格定調，然而當代戲曲已經有了專職的導演，正意味著當代的作品更講求整體的表現，「舞臺美術」、「演員表演」等各方面必須協調成一個和諧而統一的整體，而演出呈現和劇本所設定的節奏、重心、起伏發展的脈絡，必須絲密縫合，極致發揮。黃在敏《戲曲導演藝術論》：

文學劇本的節奏是整個舞臺節奏的基礎，而形成文學劇本節奏的主要內在因素，則是劇本的結構、劇情的發展和人物情緒的變化。一齣戲的矛盾衝突有時尖銳，有時緩和；人物的情緒有時平靜，有時緊張，有時歡樂，有時悲哀。導演只有掌握了這些起伏變化的脈絡，才有可能為這一場戲或那一場戲，這一段戲或那一段戲，制定出準確的節奏，為演出的每個瞬間找到各種藝術手段在力量上、強度上、時間上、空間上如何發揮自己的分寸。據此，才能安排好與之相適應的唱念做打以及音樂伴奏、舞臺美術等等各個分體的節奏¹⁰⁸。

本章即以「劇本」出發，觀察幾個較有代表性的改編本所形成的特殊興味與風致；本章所討論的是在「情節構思」、「人物呈現」之上的統合觀察，並且涉及「演員表現」、「舞臺美術」、「音樂」等元素與劇本相互搭配、組合、呼應的情形。

¹⁰⁸ 黃在敏《戲曲導演藝術論》，台北，文津，1999，頁125。

第一節 《拜月亭》的處理

《拜月記》是湖南省湘劇院的代表劇目之一，曾於 1957 年搬上大螢幕，而 2000 年剛剛由平陽縣小百花越劇團推出的越劇《拜月記》，無獨有偶的，於 2003 年 7 月正以四集電視劇的形式上演，此二者都（曾）是當代受到推廣而擴大演出的《拜月亭》改編本，（儘管後者可能與溫州市文化局發展南戲作為地方特色的政策動機有關¹⁰⁹），其風格特色值得探討，以下分述之。

一、湘劇《拜月記》重流暢歡快的做法

《拜月亭》原著裡面有一些情節設計的邏輯問題，例如〈拜月〉裡面，蔣瑞蓮不應該威脅王瑞蘭說要去「告訴父母」，她的父親早就知道她和蔣世隆的事了，王瑞蘭之所以遮掩心事應該是出自於一種無人能懂即使有人能懂也不能解決的慘傷，而不是想要隱瞞偷歡情郎。去年（2002 年）湘劇到台北演出《拜月記》，編寫於 1956 年左右，由朱少希執筆，在這個版本裡面，並沒有這麼處理，可是在結局裡面也有一些邏輯不通之處。《拜月亭》的結局裡面王鎮向狀元府遞送絲鞭受到蔣世隆的拒絕，是找來一個「張大人」幫忙說媒，在說媒的過程中，當年招商店的事不經意被揭發出來，大大地出糗，受盡了張大人的冷嘲熱諷。湘劇在處理這一場戲的時候，再把蔣瑞蓮結合到這一段劇情來。原來王鎮從官媒回話的內容轉述裡面，已經知道狀元極有可能就是當年招商店中那一個書生，也弄清楚蔣瑞蓮就是蔣世隆的妹妹，這時候，很清楚的，王鎮當年拆散人家一對鴛鴦，是愧對了蔣世隆，這一下要締姻，那可是萬般尷尬，不過他在蔣家兄妹分別之後，因緣巧合收留了蔣瑞蓮，這便是一個契機，王鎮的確可以找蔣瑞蓮當一個中間

¹⁰⁹ 參考溫州市文化局編印《溫州南戲新編劇本集》序言及後記，2000。

人，也許蔣世隆看到妹妹的面子上能夠不計前嫌，少一點見面的衝突，這樣一來，應該就不需要再找「張大人」來了，免得讓家醜外揚，可是湘劇又保留了「張大人」，這樣王鎮豈不是把自己搞進窘境裡頭去？

後來筆者再重看錄影資料的時候，台下的笑聲（目前發行的錄影資料裡面，還清楚地聽得見一位台下老先生在謝幕的時候大喊好看好看）讓筆者感到另一層興味。《拜月亭》的情節發展——書生與閨女，兩情相悅、受人拆散，後來又重逢團圓，對觀眾來說已經很熟悉了，但是演員把劇情裡頭的「趣味」演出來，不只情節的熟套觀眾不計較，包括情節上的小問題也變得不那麼重要了。湘劇〈拜月〉裡面蔣瑞蓮一直是笑盈盈的，這絕對不是一個歷經戰亂、寄人籬下的姑娘該有的神情，但是她幽默地把王瑞蘭的心事逼供逼出來，整場戲就是輕鬆逗趣氣氛好得不得了；王鎮攀援狀元，前不攀，後不攀，偏偏攀中了蔣世隆，既然是皇上下詔賜婚，他何必要再找人來商量，這件事可以搞得很嚴重的（王鎮和其他幾個類似題材的南戲作品裡的「丞相」，像是《琵琶記》裡的牛丞相，《荆釵記》裡的萬俟丞相，完全不同，碰到狀元反對聯姻的時候，竟然客氣萬分地找來說客），這裡《拜月亭》南戲原著的情節發展就預設了喜劇元素。但是湘劇不只是照著老路子走，這個本子裡的王鎮還必須壓低姿態，請晚輩幫忙緩頰。觀眾就是等著他出糗，目睹一場「現世報」而產生了觀賞的樂趣。王鎮這個「父權的象徵」最後的下場、這齣戲對禮教的批判夠不夠深刻，暫時被觀眾拋諸腦後，而且在新時代的社會風氣下，反對父權壓制已經不是這個時代人群所要面對的最核心的思想課題，用「揶揄、嘲弄」的喜劇手法來側面譏刺威權（父權）和啓蒙主義式的猛烈抨擊同樣能夠得到觀眾的認同，而劇情本身的漏洞，也在表演的輕鬆逗趣之間給掩蓋過去了。若是由情節發展的合理性，人物塑造的飽滿深入等方向來檢視湘劇《拜月記》我們可能將挑掇出數個瑕疵，但是整個節奏感之歡暢，在這個版本當中無疑是非常成功的，這和演員的表演能夠把握劇情的趣味性也有很大的關係。

二、越劇《拜月亭》突出秀麗氛圍的做法

越劇《拜月亭》由施小琴所改編，在本研究第四章裡面，筆者討論了這個版本在情節安排技巧上，爲了增加原著裡面男主角蔣世隆的份量，運用了內部材料，也就是把原本第二男主角陀滿興福的身世背景轉移到蔣世隆身上來，讓蔣世隆遭遇到的外在壓力升高，形成更大的衝擊力量，讓人物的情感爆發出來，筆者經過分析，肯定了改編的創意。而這一個版本從劇本寫作上還有另外一個特色，即作者有意地運用文字意象：「月亮」來貫串劇情，整部作品以月爲線索，透過月的陰晴圓缺，來連結人物的感情變化、情節發展，結合舞臺設計。試看第四場（即〈招商偕偶〉）：

（王瑞蘭）（溫柔地）不！相公！你看這窗外的月兒！點點荒郊月，縷縷送清光，猶如君子情，伴我在他鄉。

（蔣世隆）郊月送清光，朝夕情難忘，世亂月不圓，人情各一方。

（王瑞蘭）相逢皆有緣，郊月放光芒，但借今夜月，訴我意中郎。

（蔣世隆）鍾情獨相憐，更惜月中光，顧影漫嗟嘆，無緣結成雙。

這一段曲詞當中，男女主角藉月訴情，以曲折比喻的方式表達了內心的情感。此時的舞臺背景以夜藍星空，和一輪幽幽明月襯托前台，令人印象非常深刻（參見本論文卷首圖片）。第六場的幕外合唱，由視覺的月帶入情節的發展——月圓、月缺，正如人們在團圓之後，不能長相聚首的變換無常：

〔拜月亭。春夏之交。夜，新月初上。幕外合唱〕高空月又新，從古走到今，不知今夜何處來？圓缺牽人心，牽人心。

這當中的「月」的指涉很單一，扣準了「圓缺不定」的概念，自然界實體的月有陰晴圓缺的變化，編劇利用月的「陰晴圓缺」來說「悲歡離合」的人生景

況，本來就是貼切的；「月」又可虛可實，藉著舞臺燈光，「月」從語言的虛也有了視覺的實的轉譯。這樣的舞臺效果和意象的運用絕對不是這個版本的創舉，不過，在南戲原著裡面〈拜月〉本來就是一個重要的折子，劇名也叫作「拜月亭」，本來只有〈拜月〉這一折裡面才出現的「月」，在這個本子裡面就「順理成章」地被放大，讓舞臺佈景，人的情感，劇本的文字表達，統統扣到這「月」字上頭來，就說在音樂寫作上，也運用「月兒高」的民間曲調，令人觀後印象非常深刻。

對照前述湘劇《拜月記》改本，純粹利用流暢的敘事節奏來呈現蔣世隆王瑞蘭的愛情故事，越劇《拜月記》的整體風格是秀美而陰柔的。這是編劇基於團員特質、劇團條件、劇種特質考量下的風格選擇，筆者電話訪問越劇《拜月記》編劇施小琴時，她提到這齣戲的創作背景——

當初溫州市文化局要辦這個南戲改編的工作，我們選擇了《拜月記》，原因是第一那個團的演員很年輕，沒有好的功底，也可以說沒有包袱。第二，南戲四大名戲裡面，這個戲是輕喜劇型，適合我們，我們就選了它，而且把它做得更青春一點，所以我們這齣戲是特別是為年輕人而寫的作品，突出了這是一個輕喜劇。故事以災難為背景，災難的背景之下，更突顯出青年男女美好的感情，反映了中華人民從每一次的災難中，總是以樂觀的心態去面對的健康的人格。王瑞蘭是一個大家閨秀，但是在災難中才能把真正的感情釋放出來。所以我們放大她在「住店」裡面的表現，王瑞蘭對愛的表達比較直接，強調女主人對愛情的追求，而且通過對月亮的寄託表露自己的情感，不像傳統老戲裡面的王瑞蘭好像對感情躲躲閃閃的¹¹⁰。

這個本子在情感的處理上比較單一，王瑞蘭對父親的愛，只是一派的溫柔，王瑞蘭主動向蔣世隆示愛，更是甜膩的柔情，對姐妹的愛，也是恬然的相處關心，

¹¹⁰ 根據筆者 2003.07.07 電話訪問施小琴訪問筆記。

在情感的挖掘和人物的刻畫上短少了層次，流失了原作中的一些精華，但是越劇《拜月記》用「月亮」這樣一個最柔美、秀麗的媒介來述說蔣世隆和王瑞蘭的故事——以「月」的意象來統合唱詞、劇情銜接和舞臺佈景，超越了實質的文字、視覺層面，使整齣戲的美學風格凝聚突顯出來，賦予此一古老的愛情故事一股徐徐幽忽的情趣。論者謂，越劇《拜月記》「以抒情喜劇作為全劇的基調，來展演一個淒美的故事。」¹¹¹ 這是改編者的創造。

第二節 《白兔記》的處理

《白兔記》故事在當代舞臺上還有很多劇種在搬演，如越劇、評劇、湘劇這幾年來都有新的改編本推出，有趣的是這幾個改編本的主題相同而趣味各異，臺灣野台歌仔戲在其特殊的戲場生態繼續演出，其改編風格也值得玩味。

一、臺灣野台歌仔戲《白兔記》涵容通俗文化趣味

臺灣南投草屯明珠女子歌劇團去年四月在南投演出了三場《白兔記》，一共分成十三幕。因為劇團的經費有限，劇本及表演設計完全由團員自力完成，而團員組成也以家庭性質為主（母親任團長，女兒飾李三娘，兒子擅文武場，母女兩個又負擔了編劇任務）。

根據楊馥菱《台灣歌仔戲史》針對臺灣歌仔戲演出型態的記述，現在臺灣的「野台歌仔戲」大多依附於民間的廟會活動賴以維生，但是有一部份的歌仔戲演出，是搭配戲劇比賽或是地方文藝季的活動進行的，稱之為「公演式野台歌仔戲」，這樣的演出風格屬性並不同於前者，其表演方式仍為戶外搭臺演出，但是

¹¹¹ 藝文〈耐人尋味《拜月亭》〉，《南戲國際學術研討會》專刊，頁 23。

舞臺比較寬廣，酬勞也比較高，從劇本編寫到舞臺、音樂製作上相對來說要比前者細膩¹¹²。筆者曾親自電話訪問了明珠歌仔戲團團長許素珠女士，他們推出這一齣戲曾向有關單位申請經費，因為有「向有關單位爭取經費」的壓力，在改編劇本之時，與純粹爲了廟會演出的編劇目的不盡相同，會比較精緻、講究一些，同樣的劇目後來在廟會的場合搬演的時候，爲了廟會活動設計的腳本才會再根據觀眾反應即興加進一些通俗逗趣的內容，甚至有時候就是即興地「做活戲」。

換言之，劇本可能是該團實際演出情況裡面比較規範的一種樣貌，但是其嚴謹的程度與本研究討論的其他版本又無法相提並論。地方上的相關單位因爲審核經費的需要，往往親自到演出場合來捧場以了解劇團演出的成果，促使他們提升藝術水平，做出更好更精緻的戲，但是野臺歌仔戲難以克服人力資源和經費等根本問題，有一些必然的侷限。對於他們來說，《李三娘》在戲曲史上的地位，他們並不關心，對於經典原著的回溯工作更是做得很少，他們憑藉的是過去內台戲留傳下來的舞臺魅力，靠自己在野臺演出經驗和一些改戲的天份進行改編，讓這個歌仔戲過去留下來的經典劇目更能夠適應臺下的新觀眾，改編的取向很直接地反映觀眾的需要，規範最少，當然，相對的，對於時代文化的包容力也是最強大的。

這個版本和過去演出的不同點如何？由於筆者並沒有找到過去內台戲的演出記錄，只好直接向團長兼編劇許素珠女士請益。許女士告訴筆者，在內台戲的時代《白兔記》要演好幾個晚上，現在他們改成以一個晚上演出爲主，很多情節不能照舊處理，比如以前光是〈井邊會〉可以演一整個晚上，後來還讓張醜奴流落作乞丐，大概是基於惡有惡報觀眾心理，磨房相會之後也還有很多戲可做，一定要把張醜奴折磨到戲最後兩三分鐘，才讓劉知遠將她殺死。現在演出時間比較短，自然不能這樣編演。而且傳統內台全本裡面張醜奴是一個很重要的角色，劇情要具體地刻劃她虐待李三娘的行動，讓觀眾在虐待的過程中加深對人物的憎

¹¹² 楊馥菱《台灣歌仔戲史》，晨星，2002，頁 188-204。

惡，越憎惡張醜奴，也更加同情李三娘¹¹³。這樣的用意還留在明珠歌仔戲《李三娘》的劇本中還可以看到——「張醜奴在劉李婚筵上大鬧」「張醜奴找媒婆為李三娘說媒，讓男方到府相親，男方是一個傻蛋，男方父親也發現李三娘身懷有孕」等段落，都是內台戲原本就有的情節段落，此有也讓張醜奴有特別多的發揮空間，流露其毒惡、苛薄之醜態，但是在篇幅就視演出情形加以調整，結局自然也要簡約一些，他們的做法是由李洪一訓斥張醜奴，張醜奴自悔前情做結。

所以第一大特點是「精簡」，這是當代全本必然要遇到的課題。

第二個特點，許女士告訴筆者，唱腔明顯地減少了，並且新編了部份熱鬧的場面。2002年廖瓊枝曾於台北演出了其中〈井邊會〉這個段落，雖是她重新編詞，但依循了傳統的劇情，從她自述該折的情感內涵，我們可以強烈地感受到傳統歌仔戲裡的李三娘如何打動人心——

我每次演這一齣戲，就會被李三娘的遭遇所震動，一對夫妻原本是恩恩愛愛，分開十多年不能見面；十月懷胎生出來的兒子，一出生也見不到了，這些都是很難以忍受的痛苦。特別是後者，李三娘對兒子的感情可能要勝過夫妻感情，因為夫妻之間的情感，作人家太太的，難免會想到先生這麼久沒有回家，也許是另外娶了別人，但是親情這種東西不永遠不會變，再怎麼樣都是自己的兒子。

「寫血書」這一段是整個〈井邊會〉情感最激烈的地方。人在痛苦的時候，往往會藉著工作來忘記，李三娘也是，她原本並不願意挑起心底的苦處，但是咬臍郎答應為她送信，讓她燃起了一點希望，答應寫血書。一直到寫血書的這個時候，李三娘回顧自己的命運，整個內心的悲情完全地釋放出來，所以寫血書這一段李三娘的心情是很難過的，尤其她想到萬一

¹¹³ 根據筆者 2003.07.03 電話訪問團長許素珠訪問筆記。

她見不到劉知遠回來的時候，她就想到死，為什麼呢？人受苦就是為了有一天能夠出頭，如果見不到了丈夫和兒子了，她就想到不如去死，心情轉成絕望。

現在這一齣戲演得比較少了，也許現在的年輕人會懷疑，真的有人願意吃這種苦嗎？那個時代的女人沒什麼地位，什麼都是往肚子裡吞，不管受什麼委屈，都會忍下來，我還看過很多這樣的女人。我想五十歲以下的人很少有這種經驗，四十歲以下的就更不可能。現在的人動不動就要離婚，以前的女人一旦失身於一個男子，你就要為了他忍受一切¹¹⁴。

爲了呈現這樣深沈濃厚的感情，勢必要用很多唱腔來表現，但是野台歌仔戲不可能這麼做，野台演出必須把演出的節奏與氣氛處理得較爲熱鬧輕快，以因應喧噪的演出環境。明珠這個本子在開場創作了一段「浮圓仔（炸湯圓）」的戲，以三家僕連唸五十五句韻語，輕鬆逗趣地帶動歡快的氣氛，這是全場戲最歡快的場面。在劇情當中還穿插了一段白兔、黃兔、黑兔同時上場的搞笑戲。舊本子交代咬臍郎之所以以一隻白兔這樣的小獸爲獵物，是因為「不見（其他）野獸」（廖瓊枝的演法從此），這個版本則是因為咬臍郎覺得「看來看去這隻白兔尙古錐（最可愛）」。運用年輕人的語彙，是最直接明快的笑點。「明珠女子歌劇團」所處理的《白兔記》，就這樣抓住可以發揮的點，帶入熱鬧的氣息。

歌仔戲最大的特點之一就是包容力大，善於運用生動豐富的表演來提高劇本的吸引力，直接地反映觀眾的興趣，所以它的生命力很強，它所創造出來的演出效果有其獨之處。筆者所以提出這個本子來，最主要的理由是這一個劇本在編寫上，反映了當代的另一種美學觀，它可能不是戲曲的東西，可能是流行娛樂的圈子出現的一些影子，或是年輕人喜歡的趣味，當然在這個本子當中是很節制

¹¹⁴ 根據筆者 2003.07.05 電話訪問廖瓊枝訪問筆記。

的。這些搭配使得觀眾在欣賞《李三娘》的時候，很輕鬆，不會累。用輕快的語調來敘述悲痛故事，是野臺歌仔戲特有的一番風格意趣。

二、越劇《白兔記》欲追求華美、緊湊

筆者舉出越劇《白兔記》及謝讓堯改編之湘劇《李三娘》（亦即《白兔記》之前身），主要是作為接下來談湘劇《白兔記》的對照。

此處所指的越劇《白兔記》乃是在二千年溫州所舉辦的「南戲新編系列展演」所演出的越劇《白兔記》，為顧頌恩編劇，由溫州市越劇團演出。此一版本情節非常戲劇化，其情節大要如下¹¹⁵——

李洪一妻原來出身富豪，看不起入贅來的窮漢劉知遠，不屑亦不願於供養三娘一家人，於是定計謀害劉知遠，遣人假扮瓜精使劉知遠中計傷人，官司纏身，不得不離家。竇老將咬臍送到邠州一語未盡氣絕身死，劉知遠立刻遣僕回轉，受李洪一夫妻所欺，誤以為李三娘送子乃再嫁之意。十六年後咬臍郎與母重逢，掉下了劉知遠的信物，李三娘認出親兒，但是咬臍已經離去不及喚回。咬臍郎帶回三娘的消息，劉知遠返回沙陀村的時候，李三娘已離家尋找劉知遠父子，李洪一夫妻為了避免劉知遠復仇，心生一計，假設靈堂、捏造三娘死因，為劉知遠所識破……

因為情節轉折太多，人物發揮的空間必然受到了限制，而且不管經歷再不可思議的挫折李三娘都可以面對，人物似乎已經被符號化了。雖然編劇家穠麗的文字風格補充了演員表演發揮的窘境，像是：

¹¹⁵ 在台灣可以購得者為浙江小百花越劇團的演出版本，相較於溫州市文化局在展演之後編印的劇本集，情節略有出入，姑以浙江小百花越劇團的演出版本為主。

<見子>

（李三娘）松筠帶雪研，寒侵指尖，霜毫未染呵凍管，淚滴錦箋。

<相會>

（張醜奴）我們家只有白吃飯的狗，沒有白吃飯的人。

（李三娘）是我白吃了你們的飯，還是你們榨乾了我的血。

<逼嫁>

（李三娘）青絲變白髮，淚滴磨穿心。

這些句子都非常典雅華麗，再加上優美的唱腔，的確為粗疏的敘述搭襯極為柔和的底色，但是劇情轉折太快，人物刻劃過於扁平單一，只剩下文詞和音樂的美感供觀者品味，劇情的深度和回味的空間都顯得不足。

三、湘劇《李三娘》突顯批判意識

1980年謝讓堯在湘劇傳統折子<打獵>、<回書>、<磨房會>的基礎上，形成全本形式的《李三娘》，分成<分別>、<許婚>、<產子>、<接子>、<打獵>、<回書>、<磨房>七場，獲得極大的重視，經常演出，是湖南省湘劇院的保留劇目。檢視該本，七場裡頭，除了<打獵>、<回書>兩場遵循了傳統折子戲的內容，有五場是重新創作，特別是<許婚> <送子> <磨房>三場與原著大異其趣。

<許婚>寫劉知遠在岳元帥麾下建立軍功，岳元帥欲將女兒許配給他，劉知遠內心非常痛苦掙扎。<送子>這一場戲裡面，竇老送來小孩，發現他另娶新人，為李三娘大感委屈，岳夫人是個賢德夫人，接納嬰兒，也無大妨，但是劉知遠隱瞞前妻的事，則感到不能諒解。此一版本中最為觀眾所稱道，也是受到爭議最大

的是〈磨房〉這一折裡，作者設計了斷髮的結局：李三娘看到劉知遠爲了自己升官發財，再娶別的女人之後，她斷髮與劉知遠決裂，再回去挨磨。總的來看，以「夫妻決裂」的方式結束全劇，在《白兔記》改編本來說是絕無僅有的設計，而且〈許婚〉、〈送子〉、〈磨房〉這三場戲都交會到「劉知遠再婚」這件事上面，將劉知遠再婚的批判做了放大處理。

筆者曾經藉由電話訪問，了解這一版本推出之後在人物塑造和結局方式的突破引起當時劇壇不小的震撼，也得到許多批評的聲音。

（問：這個戲的思想模式和舊本子差很遠，是否曾經遭遇到怎樣的反對與干預，包括團裡面的伙伴、觀眾、領導們？）

謝：就是如此。這戲演出來效果非常好。連演十八場，很多觀眾在開演以前都到劇場門口排隊等退票。後來我們到縣裡、市裡演出也都一樣，很受觀眾歡迎，也到桂林演過。

舊社會裡面三妻四妾很多，婦女地位低下，但是在舊社會還是有一些特例，不為權勢屈服，像《荊釵記》裡的王十朋那樣的人物。我從道德的出發點來看，去批判，對劉知遠進行鞭撻。一開始《李三娘》在排演的時候的確碰到一些問題，當時我便據理力爭。李三娘她寧可挨磨，不願意改嫁，那種敢於抗爭的精神氣質是很強烈的，可以發揮到這一個方向。（按：截髮與劉知遠決裂）

（問：請問是否曾有人針對大團圓的結局模式跟您分享過意見？）

謝：我跟你講個小故事。九〇年左右，余秋雨到長沙演講，這是一件大事，當時是盛況空前，他在演講裡提到「反對熟套」這個意見。後來看了我們的《李三娘》之後，非常感動，走過來對我說，非常感謝您把結局處理成這樣。

第二次演出的時候，我改掉截髮的情節。有一些專家向我建議，在傳統社會裡面三妻四妾是很多的，不需要這麼強烈地去批判它，這也是事實。我改了截髮的結

局，還有一點是基於人物情理的發展，在結局裡面，兒子苦苦哀求李三娘回去，她還堅持要截髮、決裂就顯得有些不近情理。九二年到北京去演出的時候，我把結局改成，李三娘在咬臍郎的懇求之下，接受了團圓結局，但是她又去推磨，這是出於人物十六年來的習慣不自覺的動作，專家認為符合人物，評價很好¹¹⁶。

由訪談的內容我們了解這個本子的「批判傾向」是建立在劇作家本身對於李三娘的性格的正確理解：李三娘是一個強韌的女性，可能具有反抗性和爆發力（對劉知遠再婚一事）。我們也同意作者所說，對劉知遠犀利地批判其中蘊含的道德的觀點其實是古典的，舊社會裡面存在著一夫二妻的事實，但是並不鼓勵一夫二（多）妻，像是《荊釵記》對於男性忠於一女的歌頌仍然是存在的；而且這樣做並不違於原著，汲古閣本第二十四齣，當竇公見劉知遠再娶一妻，即啐道「石灰布袋，處處有迹」，這一點是可以擴大來做的。可是，李三娘受苦十六年、咬臍郎十六年不見親娘，這些戲如果做得夠足，自然會對劉知遠形成一種批判，這一個版本覺得光是這樣不夠而直接透過劇中人進行鞭撻，尤其在結局的處理上，李三娘顯得毫無轉寰的空間，就使這個版本形成一種鋒利、偏激的意味。

四、湘劇《白兔記》保持「客觀、超脫」

由范正明根據謝作改編之湘劇《白兔記》和前兩者作風均不相同，它的文字風格、意識形態都不強烈。學者沈達人舉出湘劇《白兔記》〈出獵〉的曲文：

漫天苦雪，薄衣單衫冷似鐵，兩足履冰遭滑跌，帶雪沾泥手又裂，這苦楚，
何時歇？最難熬，劉郎音信絕，咬臍知何處，怎不教人心痛徹。

¹¹⁶ 根據筆者 2003.07.08 電話訪問謝讓堯訪問筆記。

沈氏提出：「作為文學載體，這樣一些詩化的口語為全劇營造了**古樸**的風貌。」

¹¹⁷亦即認為湘劇的新語言重建了當代《白兔記》的「古樸」。

如前章所述，這個版本的心理刻劃非常細膩而精準，但並沒有一個強烈的思想訴求，也許對戰爭對命運給這一家人的捉弄都略有著墨，最為打動人心的仍是挖掘人物點點滴滴真實的情緒反應。

身段設計上，該本搭配了必要表演達到點染情緒、塑造人物的效果，例如〈回獵〉裡面，描寫咬臍郎自幼是岳氏撫養成長的，他見到自己的親生母親之後，便不認岳氏做娘，有話也不肯對她講，藉口說要喝茶，想把她支開，使岳夫人非常傷心。這一個下場，演員特別運用了水袖等身段表現她的委屈和悲痛¹¹⁸；岳夫人和李三娘一見面的時候，目光延遲了半秒鐘，不敢正視對方，用慢動作抬頭→對看→一連拜了三拜，把兩人相見時百味雜陳的心理狀態傳神地描繪出來。〈接子〉的時候，岳夫人抱過小孩，僕人、侍女和竇老（杜忠）就推推擠擠地下場了，留下岳夫人獨自一個人凝視著小咬臍，這一些處理都很妙，把「難以言傳」的複雜心境以表演呈現出來。但是湘劇《白兔記》沒有特別華麗的身段，不像另外一齣著名的南戲改編本贛劇《荊釵記》設計了大段激情的唱腔和很有代表性「長水袖」的身段表演¹¹⁹。

該本編劇范正明曾以「從『批判模式』中走出來」為題，提到個人對於古典劇作改編的看法，是作者必須要「客觀、超脫一些」¹²⁰。筆者認為平實客觀的藝術主張是貫通整齣戲最後的呈現的。

¹¹⁷ 沈達人〈湘劇《白兔記》的主旨與風貌〉，《人民日報》，1996.05.29。

¹¹⁸ 必須一提的是，這個動作設計在謝版《李三娘》中已經出現，由當年扮演岳夫人的彭俐儂所體會、設計，而為范版《白兔記》所沿用。

¹¹⁹ 贛劇《荊釵記》，由知名贛劇演員涂玲慧飾錢玉蓮，於〈投江〉一場中有一段淋漓盡致的唱段和長水袖的舞蹈。

¹²⁰ 范正明（范舟）〈從『批判模式』中走出來——關於《白兔記》的改編〉，《藝海》，1996.02。

第七章 結論：《拜》《白》二作當代整編之道的檢視

古典劇作是過去時代的產物，在思想和藝術上不可避免地帶有時代的特性，不能原封不動地在當代舞臺上演出，當代藝術家爲了表現古典劇作的藝術內蘊，對原著酌以加工改編使之能夠符合新觀眾的審美標準，這樣的努力是值得肯定的、是有意義的；而且，古典劇作在當代劇壇上因爲各個地方戲的特色不同，所以使得原來的劇作經過各個劇種改編後被賦予了地方戲的特色，這些地方戲的特點和風情在最初南戲裡面無法呈現，在「南戲——傳奇」的時代的劇本是一致的，當代劇壇上因爲各劇種都在搬演它，所以才有機會使該作品同時擁有多種不同的美感，這也是當代搬演的另一層意義與價值，就以當代舞臺上非常活躍的劇種：蹦蹦戲（評劇）來說，它一向被喻爲「北京的歌仔戲」，它所使用的語言非常貼近現在的生活口語，當它以其特殊的語言風格來呈現《白兔記》的時候，就予人一種別開生面的感受，比如在〈井邊會〉裡面，當李三娘知道咬臍郎十六歲的時候，問咬臍郎：

我的兒子他……可有你這樣高？

李三娘每天想兒子，這十六年來的「兒子」卻是很空洞的。李三娘前一次看到「兒子」，還是剛剛分娩的一片混亂當中，「兒子」就消失了。她看到眼前的十六歲男孩不禁有一點出神……眼前的小將軍給了李三娘想像的載體，而這一句詞表達得多麼生動、直接。徐凌雲《崑劇表演一得》當中也曾經提到：當李三娘看到咬臍郎的時候，不是馬上就認出那個人是或不是自己的兒子，而是想到自己有一個兒子也這麼大，有一種投射¹²¹，評劇裡用當代的生活語言去表現，傳達的訊號就很明暢動人。南戲的語言，在傳奇流行的時代遭受到王驥德等人「鄙俚」

¹²¹ 徐凌雲《崑劇表演一得》，冊2，頁53。

的評價，吳梅亦曾道：「《荆》、《劉》、《拜》、《殺》，固世所謂四大傳奇也。而《白兔》、《殺狗》，俚鄙腐俗，讀者至不能終卷。雖此事所尚，不在詞華，而庸俗才弱，終不可以古拙二字文過也。」¹²²但是對當代觀眾來說，南戲的語言卻是文言文。評劇的劇種特色就說出了一些南戲原著裡出不來的東西，它在當代各劇種中也很有它的獨特性。粵劇和越劇的《拜月亭》（《拜月記》）劇情改編的幅度都很大，改編者馳騁才思與想像，自由地調度情節，設計出新的敘事高潮，在當代各劇種當中，又走了一條獨特的道路。湘劇的《白兔記》是湘劇演出的主要劇碼，經過鍥而不舍的修訂，從 1952 年改編折子戲〈打獵回書〉獲獎，到 1980 年形成全本，到 1990 再做了一次大幅的改編，終於做出了非常出色的成績。湘劇的改編未必是基於劇種的特質來改造，湘劇《白兔記》擁有它特有的一個演變的過程，累積了很重要的經驗，最後的結果「超過了劇種特質，細緻地融和當代改編手法與傳統折子」，絕對使得它的「客觀、超脫」一點都不虛無平淡，相反地，它樹立了自己的風格。

在筆者所見的這幾個版本裡面各自都意識到了一些東西，的確有一些成功的例子，未必是整體的成功，可能是局部的突破，某種程度上達到重現了傳統的精華的目的，但是還有一些部份沒做好，這一些漏洞讓我們意識到改編工程可能存在著某些先天的侷限和困境，但是也可能是部份作品疏忽了某些環節，使得最後的結果瑕瑜並見。

¹²² 吳梅《中國戲曲概論》，上海，上海古籍，2000，頁 161。

第一節 不同體製相融的侷限

傳奇體製的內容要融合到當代全本的體製裡面，勢必要捨棄原作以數十齣之全局為考量的結構思維，不同的體製相互磨合的結果是當代全本必然只能就其中一個部份來發揮，而原作透過數十齣的篇幅鋪排開來的層次和氣勢可能無法在當代全本中完整呈現。關於這一點論者多有所闡述，例如顧聆森於〈淺論崑劇名著的改編演出〉談及《長生殿》的主題內涵與結構上的緊密關連在全本中（他提到的是串折的情形）無法展現的處境：

著名傳奇《長生殿》，『傳』字輩藝人傳下來的折子戲有十七個之多，數目不少於《牡丹亭》，似乎頗有回旋餘地，然而，今天見之於舞臺演出中有好幾個版本，『折子戲連綴』幾乎不約而同地把劇情局限於李隆基、楊玉環的情愛。《長生殿》原著也是複線式結構，然而它畢竟和《雙熊夢》不同。《雙熊夢》鋪設的熊氏兄弟命案是兩條平行線，裁去任何一線都不會影響另一線上的情節、人物性格乃至題旨的完整。《長生殿》的雙線是主、副線，砍去的雖是副線，卻同時砍去了安祿山、楊國忠這樣舉足輕重的人物，以及一系列體現題旨的重要情節。……《長生殿》原著以其深沈的思想內容和高超的藝術手法融會貫通於一爐。作者在安排劇情時，把宮廷生活和社會政治錯落地進行穿插，形成了它特有的規模和結構架式。從而很好地體現了作者深刻的創作意圖。因此旨在表現愛情單線的《長生殿》已不再是《長生殿》¹²³。

王安祈《當代戲曲》「古老崑劇在臺灣的現代意義」之「全本戲的改寫新編

¹²³ 《蘇州鐵道師範學院學報（社會科學版）》，第17卷2期，2000.06。原題《淺論崑劇名著的改編演出——兼評首屆中國（蘇州）崑劇藝術節優秀古典名著展演》。

與現代劇場之間的磨合」亦提及另一古典名劇《桃花扇》的情形：

相信每位讀過《桃》劇的讀者都會對〈試一齣·先聲〉、〈閨二十齣·閒話〉、〈加二十一齣·孤吟〉和〈續四十齣·餘韻〉以及「老贊禮」這個人物留下深刻印象……這四齣「外加」的戲，恰巧形成了一個「框」，「框」內才是《桃花扇》的故事情節。……只有順著這個作者安排的大架構，我們方能感受到這種獨特的歷史虛無：我們看到老贊禮先是深深地「投入」桃花扇世界的悲喜離合中，然後卻恍然體悟到這一切只不過是戲，於是不得不「出」。我們自己呢？如果老贊禮是「兩度旁觀者」，我們便已經是第三層的旁觀者了。我們當然有更大的空間與距離來思索這個問題，從而更能領略歷史的虛妄本質。「旁觀」的疏離效果，反而在情感上造成更複雜、更深刻的「投入」。……一旦壓縮為新崑劇的三小時，則相框層次缺乏空間展示，作者無法從容的操縱觀眾由入而出的情緒轉折。於是蘇崑《桃花扇》的編劇，乾脆完全放棄了相框結構，從而也淡化了原本濃郁的抒情興味與疏離性質¹²⁴。

這樣的窘境在《拜月亭》裡面同樣表露出來，而結構上的精簡對《拜月亭》的影響是造成了人物性格刻劃上的嚴重缺漏。

《拜月亭》〈招商偕偶〉這個折子，往往都不出現在當代改編本裡面。《拜月亭》的南戲篇幅有四十齣，男女主角情感的演進便有四十齣的空間可以發展，使得這一份感情有一個漫長的過程，一個波瀾之後可再一波瀾。原劇在〈踏傘（曠野奇逢）〉之後，兩個人同行，在〈招商偕偶〉裡面，還有一層發展，而且〈招商偕偶〉寫得比〈踏傘（曠野奇逢）〉篇幅更大，應該是更激烈，更深入的探索，〈踏傘〉和〈招商偕偶〉必須要合到一起方完成對這一對亂世夫妻的描繪。

¹²⁴ 王安祈《當代戲曲》，前揭書，頁 265-268。《桃花扇》的「相框結構」特徵，參見林宏安〈桃花扇的相框結構〉，民俗曲藝，103：1996.09。

〈踏傘〉第一次的接觸對兩人來說是「淺淺的試探」，我們以夫妻相稱？這不意味著「喜歡」也不是「不喜歡」，而是情知「不是伴」，事急「且相隨」，第二次到客店裡面，王瑞蘭的態度就不一樣了。在荒郊野林，風雨交加，「天色昏慘暮雲迷」的時候，她的態度是情非得已，哀聲相求，但是到了〈招商偕偶〉，危機化解了，「事」不「急」了，王瑞蘭的態度就端了起來。兩個人的對話開始出現交錯——「（生）多謝君相愛（旦）多感君相帶」，這裡頭一熱一冷是很明顯的。對王瑞蘭來說，兩個人的關係到這時候可以歸零了，原本兩人的關係比陌生人多了一點點，現在可能恢復到陌生人，而蔣世隆認為這個女子既然和我同行，那麼到了招商旅店，順理成章地可以進一步。女性與男性站在不同的心理起點，這一折的交代是微妙而真實的。在這一折裡面穿插了「酒保」和「店家」兩個角色，在往後的劇情中酒保和店家就隱去不見了，說到底，這兩個人純粹只是使「兩個人真的在一起」出現的。如果在當代戲曲裡面，酒保和店家只是在單一場次之中為單一目的而出現，可能要被批評為一個功能性的角色，失去人物真實。而王蔣的戀愛，就必須在南戲那樣的篇幅，才能夠做出這樣的起伏和辯證。〈招商偕偶〉本來對於人物心理轉折的刻劃的重要性可能超過〈踏傘〉，卻為了劇幅的緣故勢必被簡化，必須只用〈踏傘〉講完兩個人之間深情相契的所有過程，原本是南戲最有趣最有情味的一個部份就不見了。所以看當代全本《拜月亭》我們會產生一種感覺，似乎兩個人只要一起同行就要走向夫妻，好像落入了一種一見鍾情的模式裡。因為情節一縮短，情感的迴旋空間就變少了。當然這不只是篇幅的問題，還有前面所講的，角色的運用的關係，使得情感的結構發生了變化。

此外，蔣世隆與王瑞蘭亂世相逢的命運是非常動人的，因為他們是那麼相配，一場逃難，錯認相從的巧合才把他們湊到一起，可是這個結合本身就注定了有一段坎坷要走，如果王瑞蘭對蔣世隆萌生了愛意，在王瑞蘭心中也許會有一些矛盾，她熱愛她的家庭，可是她也可以預見遇見王鎮之後將遇到的難題。「階級的差異」在原著中因為預設了蔣世隆「考中狀元」的結果可以不去處理，但是當代觀眾必然產生質疑。這是古典劇目因為劇幅等問題精簡內容造成的侷限，而在

當代改本裡面還沒有看到適當的解決。

第二節 原著故事內容本身的局限

爲了因應不同時代思想上的轉變，舊作必須要改動部份情節，但是有一些難點很難突破。

像是《白兔記》故事裡面，李三娘在家鄉受兄嫂施虐，十六年來劉知遠卻沒有回到沙陀村接取李三娘，又另娶新人，這樣的行爲難免要引起批判。關於這個部份，各版本幾乎都設法爲人物圓了這個問題，但是劉知遠一離家就是十六年，怎麼讓觀眾在這個情節下去認同接受他的感情而不牽強，始終還存在一些難點，這個部份也是每一次《白兔記》故事演完之後觀眾最有意見的地方。在筆者訪問最近處理過《白兔記》的編劇們，便有直接向筆者提出：「這樣的戲我們一直不敢動。」這個問題的難解之處，余秋雨《中國戲劇文化史述》對於《琵琶記》翻案的作法的檢討可以給我們一些參考：

高明雖然一再頌揚蔡伯喈的孝心，百般爲他辯護，但這位孝子總有不少漏洞無法彌補起來。《琵琶記》後來曾遭到李卓吾、徐渭等批評家的評論，李卓吾針對蔡辭官不成而棄父母於鄉間的行徑，批道：「難道不能走一使迎之？」徐渭……也曾對牛丞相不讓蔡回家省親的情節批評道：「難道差一人省親，老牛也來禁著你？」……結果，作者可以崇尚他，卻不能引導觀眾喜歡他¹²⁵。

¹²⁵ 余秋雨《中國戲劇文化史述》，前揭書，頁 344、348。

當代改編本用劉知遠在外征戰十六年爲劉知遠開脫的作法也可以用這樣的邏輯輕易駁倒，難道劉知遠不能遣一僕回家？若說劉知遠誤以爲李三娘已死或改嫁，難免令人感到他過份輕易地相信由李洪一夫婦所告知李三娘改嫁和死訊等等說辭。郭漢城：「這個問題不交待清楚，李三娘不會服，觀眾也不滿。劉智遠不是絕對不能來接，杜忠（竇老）還送咬臍來了嘛！」¹²⁶

劉知遠再娶的問題也是一個困難。中國評劇院前副院長，評劇《李三娘》編劇張宏文即說：「要說這個戲的改編用意，我反覆了幾次，在大陸幾個大戲很多人不敢動的原因就是因爲故事裡頭有一夫二妻這個問題。這個戲很多劇種都有，像是京劇也有，就是只演〈打獵〉〈井會〉，那就避開了二個妻子的問題。這個思想一直困擾著我們，後來我想了想關鍵就是在結尾上，總是避不開要和一夫一妻的觀念調和起來。」¹²⁷

《拜月亭》用多重巧合來推動劇情要使觀眾接受也可能還有一些問題。《拜月亭》巧合連章的技巧發端源頭的意義需要肯定，而且《拜月亭》的巧合錯認沒有掩蓋作者對人群的關懷和人性的體會。可是由它所發源的這些技巧已經被長期使用了，到了後來的傳奇作品像《西園記》、《風箏誤》裡面，這個技巧受到純熟地發揮和運用，以當代觀眾而言，像《西園記》、《風箏誤》設計得巧妙不已的巧合都已經看熟了，《拜月亭》的結構巧思在欣賞上的價值沒有辦法讓觀眾感到驚喜讚嘆。

古老的故事在當代到底能不能成爲成功的改編作品，有一部份原因是源於原著本身的質樸技巧。舊題材要表現新觀點的技術面上仍然存在著難於彌縫之處，容易顯出破綻。筆者曾聽劇場界的人談到：「傳統戲改編本的藝術地位沒有新編戲來的重要」，這樣的看法當然還需要學者更充份而嚴謹地從藝術社會學及美學的觀點來研究剖析，不過，新編戲更能夠在題材、技巧上出新，捕捉到過去經典中不曾挖掘到的新課題，沈達人《戲曲的美學品格》中指出：「回顧近些年

¹²⁶ 郭漢城〈堅持現實主義創作方法，加強精品意識〉，《藝海》，1996，2期。

¹²⁷ 根據筆者在2003.07.10電話訪問評劇《李三娘》編劇，前中國評劇院副院長張宏文訪問筆記。

的戲曲作品，一些成功之作其所以成功，**題材新穎**無疑是條件之一。」¹²⁸而且，新編戲沒有古典劇作改編所必須揹負的包袱和牽制。古代戲曲透過合適的改編得以進入現代戲曲之林，甚至可能使得傳統舊作反而顯得比當代的某些作品更親切，不過古典劇作中有其改編的侷限。觀眾走進劇場，除了接受文化的薰陶和洗禮，最基本的需要其實還是被感動。「古典精品」必須能夠感動當代的觀眾，才算是真正地「再現」。古典作品要接受時代觀眾的考驗，沒有表演價值的劇本自然會消失在舞臺上，演不了的劇本也有它的藝術價值，或者以文字劇本的型態作為後人創作上的材料，或者以它的思想內涵促發人生的體悟等等，表演團體既然挑中了這個劇本進行重現，必然要藉著這個劇本提出什麼，可能是原來劇本的某個特色，或是想藉著它顯現出表演團體自身的特色，那麼要達到這個目的的大前提是，整理改編者是否能夠在原來劇本的侷限中，交代出足以感動人心的真實人性。

第三節 古典劇作通俗化的疑慮

通俗化是當代改編本一個普遍存在的趨勢，它消弭了古典與當代的距離，但是可能對原來的質樸古雅的美感有所妨害。

越劇的《拜月記》將觀眾群設定在青年觀眾，尤其是打算讓沒有看過戲曲的觀眾也能夠接受它。演出單位平陽小百花越劇團得到了溫州市政府經費上的補助，投入龐大的資金在《拜月記》的排演上，並且從浙江小百花越劇團邀請知名導演楊小青投入《拜月記》的演出工作；2003年7月，以原班人馬演出將《拜月記》改為四集連續劇搬上電視頻道，代表了它正被一個有力的媒體推銷出去。《拜

¹²⁸ 沈達人《戲曲的美學品格》，北京，中國戲劇，1996。

月記》的目標很明確，週邊的配合也非常完美，它如何在劇本上提出「精品」？在「南戲新編系列展演」上，學者們給這齣戲的看法是有所保留的。《拜月亭》原劇質樸動人的情味受到高度地唯美化，情節上的改編使主角內心的衝突升高，但是沒有在人物的塑造上真正把一個孤臣孽子的心理寫出來，王瑞蘭在一片唯美的氣氛之下決定向蔣世隆表白，對蔣世隆產生感情的過程卻完全沒有交代，編劇的創意是絕對可以肯定的，達到「情味盎然」的標準卻還有一段距離。

臺灣野台歌仔戲也選擇了《白兔記》這樣一個古老的劇本，又對於時下的流行的元素採取了比較寬宏的態度，在戲劇台詞裡摻雜了一些年輕人的語彙和通俗趣味（例如太白星君與兔群的搞笑），幾個丑角（兄嫂、家僮等等）運用了大量的韻語和充滿趣味的唸白，這些讓這一個版本的《白兔記》成為最熱鬧、最有趣、娛樂價值最高的一個版本。它運用觀眾很熟悉的東西來和觀眾對話，讓觀眾一點壓力都沒有，未必有很嚴密的情節、很細膩的人性剖析，可是觀眾可以用一種沒有壓力，不會累的方法把《白兔記》看完。這就是（野台）歌仔戲的特色，它的自由度很大，包容力很強，比崑劇、京劇更容易抓住更多的觀眾。

但是野台歌仔戲的困境也充份展現在這個改編本當中。流行文化的元素沒有「化」入傳統故事裡面，流於一種隨興的安插，只能追逐觀眾的掌聲，卻不能引導觀眾了解戲劇的內涵。這個版本的〈井邊會〉裡面，咬臍郎之所以以白兔這樣的小獸為獵物，是因為咬臍郎覺得「看來看去這隻白兔尚古錐（最可愛）」，而且這隻「白兔」又沒有相關的表演來突顯牠的「古錐」，此外，由演員扮黃黑白等各色等兔子上台，也使舞臺非常熱鬧，但並沒有和劇情連繫起來，這個版本有一些新鮮的嘗試，但是在表演的安排上還有一些草率之處。野臺戲的工作者對這一點是自覺的，團長許女士曾告訴筆者：「演出的時候我們必須要做一些比較趣味性的、搞笑的表演，但是也不能弄得太沒意思。」因為野台戲的生態較為特殊，它的自由和活潑的形式可以撞擊出很新的東西，這個版本中也有許多可喜之處（例如大量趣味的韻語），這個劇本顯然還有值得錘煉的價值，也還有很大的改進空間。

從戲劇史的角度來看，觀眾看戲從來都不是消極接受，而是一面接受戲曲的影響，一面又反過來積極影響戲曲。《拜月亭》和《白兔記》這兩個劇目，從創作伊始至今六百餘年，後來的演出無不是在創造中彰顯了繼承的意義，而重新整理前代劇作的關鍵之處，就在於如何找到傳統與現實的接合點，加以融會重現，即使是當代的文化環境、時代美學與傳統作品的跨度這麼大，透過合適的改編讓古代戲曲成為當代經典。改編之道雖然不盡相同，共同的目標便是用古老的故事來打動當代的觀眾，這是一項極有意義的工作，儘管還有很多未盡完善之處，但是非常值得我們期待和關注。

附表：當代演出《拜月亭》與《白兔記》的劇種

據《中國戲曲志》、《中國戲曲劇種大辭典》、《京劇劇目辭典》、《川劇辭典》等劇種辭典，各相關論述、劇本集，及蔡欣欣主持《元曲四大家劇作演出資料彙編》整理。

一、《拜月亭》

劇種	劇目名稱	演出團體	出版資料	備註
崑劇	拜月亭	1958 關漢卿戲劇創作七百年演出，上海崑劇團	周璣璋，汪一鶴改編，上海文化出版社，1960	增加書生善良形象，拘謹中見真情。由張洵澎飾王瑞蘭，蔡正仁飾王母，周啟明飾王鎮，劉異龍飾店主，馮順芝飾店婆
	拜月	1983 浙江省崑劇院		改編版本，於蘇州古典舞臺演出
	請醫	浙江省崑劇院王傳淞常演	臺灣錄製，中華民俗藝術基金會製作，崑劇選輯第二輯第十三集	王世瑤飾翁太醫，何炳泉飾王公
湘劇	拜月記		湖南湘劇團整理，1956 朱少希執筆	
	拜月記（又據電影本整理）		朱少希改編，湖南人民出版社	
	拜月		湖南地方戲曲叢刊第三集	
	幽閨記		湖南湘劇會演集第十三集	
	搶傘（扯傘）、拜月	（衡陽湘劇）		
湖南辰河高腔	拜月亭			

	搶傘、拜月			
湖南巴陵戲	走雨、招商			
湖南武陵戲	拜月亭記			
	搶傘、拜月			
漢劇	拜月		曾春華口述，《湖南戲曲傳統劇總第五十八集》常德漢劇第五集	
新昌高腔	搶傘、拜月		浙江省戲曲傳統劇目匯編第八十二集	
湖北高腔	拜月		黃善富述錄，《湖北地方戲曲叢刊》第十七集，湖北人民出版社，1960	
	拜月記		〈奇逢〉收入湖北地方戲曲叢刊第六集，湖北人民出版社，1959	
岳西高腔	扯傘、拜月		〈拜月〉收入《安慶文藝》1959年第四期	
東河高腔戲	搶傘		陶學輝、歐陽綱整理、1954 江西文化局戲曲改進委員會修審戲曲總目第四十五種。1956 第一屆全國劇目工作會議江西省代表所劇本集 2／1962 中國地方戲曲集成江西省卷下	
	搶傘		舒羽整理、江西戲曲劇本集錦第一輯、1991 中國戲劇出版社、中國地方戲曲集成、江西省卷下、1962 中國戲劇出版社	

江西九江青陽腔	搶傘、招商、 拜月			
贛劇	拜月記	江西省贛劇院		
桂劇	拜月記			
	雙拜月		1955 柳州市桂劇一團	
	搶傘		廣西省戲曲改進會編、桂劇叢刊第一集、1955	
	搶傘		朱錫華、程秀梅記錄整理、1965、04 上海音樂出版社／《中南戲曲選》第三輯、1953 中南人民文學藝術出版社／1995 寶文書店	
	姐妹拜月			
川劇	踏傘		《四川地方戲曲選》，重慶人民出版社	
	踏傘、鬧寨、 雙拜月		傳統川劇折子戲選4，四川省川劇藝術研究所編	
	請醫、雙拜月		川劇傳統喜劇選（下），1982	
	請醫		《川劇》22 期，重慶人民出版社，1956	
	拜月記			
滇劇	雙拜月	陳王韋編		
	搶傘	據川劇移植		
	拜月亭		上海文化出版社，1956	

京劇	幽閨記	北京京劇團	張艾丁、楊毓岷編劇	
	拜月亭		劉鴻儒改編，上海文化出版社，1956	
	老黃請醫		戲考第十三冊	
評劇	拜月亭	昭烏達盟評劇團演出	翁牛特旅京評劇團改編，內蒙古自治區第一屆戲曲觀摩演出大會劇本集第二集	
楚劇	拜月記	念禾整理，武漢市楚劇團		1958 據湘劇移植
	雙拜月	新州楚劇團		據花鼓戲移植
碗碗腔	兵火緣·拉傘			有踏傘、拉傘、共傘、扭裙等細節
越劇	拜月亭		洪欄、建華改編，《越劇戲考·拜月亭》，世界書報社，1954	
武安平調	拜月記			
蘇劇	幽閨記	上海蘇劇		
	拜月			
祈劇	搶傘、拜月			
	世隆搶傘、姐妹拜月			
	風雨會·拜月		湖南地方戲曲叢刊第十集	
秦腔	拜月記			
陝西中路秦腔	雙拜月		《陝西傳統劇目彙編》秦腔第三十四集，陝西省文化局編印，1982	
貴州梆子	拜月亭			
雲南梆子	雙拜月			

徽劇	扯傘、拜月			
浙江台州亂彈崑腔	拜月記			
潮劇	拜月記			
閩北四平戲	搶傘			
	奇逢奪傘			
閩南四平戲	搶傘			
閩西漢劇	走雨			
閩劇	幽閨記			
莆仙戲	瑞蘭走雨			
	蔣世隆			
南詞戲	拜月			
青陽腔	拜月記			
	雙拜月		中國地方戲曲集成 江西省卷下，1962 中國戲劇出版社	
東路花鼓戲	拜月記			
	扯傘、拜月		戴桂亭述錄、湖北地方戲曲叢刊第六集，1959.05 湖北人民出版社	
	扯傘、拜月（據清戲移植）			
河北絲弦劇	扯傘		1955 毛達志整理	
山西絳州秧歌	走雨			
山西鳳台小戲	避雨			
壯師劇	拜月記		依壯族心理改編	
劍閣陽戲	代醫			
京劇	喜相逢		柳倩、李紅編劇，見《京劇劇目辭典》	
粵劇	雙仙拜月亭	唐滌生改編		

	拜月記	譚青霜改編		五〇年代到八〇年代盛演不衰
	搶傘	譚青霜改編《拜月記》中之一折，最近一次演出應為2003·01名伶薈萃賀新年		

二、《白兔記》

劇種	劇目名稱	演出團體	出版資料	備註
崑劇	白兔記	江蘇省蘇崑劇團		
崑劇	搶棍	湖南崑劇院張富光飾劉智遠，傅藝萍飾李三娘		
	出獵、回獵	湖南崑劇院余映飾咬臍郎，陳麗芳飾李三郎，周福祥飾劉智遠，伍少娟飾岳氏，謝華飾家將		
秦腔	白兔記			
同州梆子	竇公送子、打獵回書、磨房相會			
河北梆子	竇公送子、打獵回書、磨房相會			
評劇	竇公送子、打獵回書、磨房相會			
柳子劇	白兔記	山東省柳子劇團		
柳子戲	白兔記		山東地方戲曲傳統劇目匯編	有「白兔暗上」劇場提示

	興園、回園、思夫、磨房			
豫劇	竇公送子、打獵回書、磨房相會			
湘劇	李三娘	湖南省湘劇院	朱少希、譚君實編，黃其道導演，徐紹清音樂	
	李三娘	湖南省湘劇院	謝讓堯改編	結局改全家團圓為三娘截髮與劉知遠決裂，1980年參加湖南省巡迴演出戲劇季，並獲獎。
	盜雞	湖南省湘劇院		
湘劇	打獵、回書、磨房會		湖南省湘劇院崔嵬，陳劍霞（飾劉承佑）曾經整理，〈打獵〉、〈回書〉兩折收入《湖南地方戲曲叢刊》第八集	娃娃生重頭戲，唱腔優美身段繁重，翎子，打帶均見功夫、刪除二牌軍大量插科打諢
辰河戲	搶棍			
祁劇	追白兔			中有〈射紅袍〉一折，為其他劇種未見
常德漢劇	大紅袍		失傳	
大腔戲	合刀記			又名雙劍記，白兔記之續本。敘劉承佑與西番王婁凱之女婁英之結合
	白兔記		劇本存永安縣青水鄉老藝人熊德利家	與閩北四平戲劇情接近

閩北四平戲	趕白兔		清同治四年生旦 己本。1982 年屏 南縣老藝人陳官 瓦陳官捧口述 本，福建省戲曲 研究所錄像保存	
莆仙戲	劉知遠			與梨園戲接近
梨園戲(小梨園)	劉知遠			集中表現李三娘，劉知 遠和咬臍郎三個人 物，其他人物和次要情 節都在場後處理，文詞 與明富春堂刊本”新 劇出像音注劉知遠白 兔記多有相似之處。唱 腔用不少”北青 陽”。”迫父還家”一 出，運用咬臍跳獨特科 步，通過一系列跳躍的 形體動作，體現思念生 母的哀傷急切。”井邊 會”表現咬臍郎的身 份，演員的唱白均用官 腔。
新昌高腔	劉知遠（又 名五龍祚、 咬臍郎）	新昌高腔劇團		1949 年重排
西吳高腔	白兔記			
松陽高腔	白兔記			
徽劇青陽腔	出獵、回書		中國戲曲志安徽 省卷 p388 有表 演說明	
清戲(湖北高腔)	打獵、回 書、磨房相 會		湖北地方戲曲叢 刊（編印本第出 版本）	

東路花鼓	白兔記、產子借刀、竇老送子、井台會（打獵、回書）		湖北地方戲曲叢刊（編印本出版本）	
	磨房會			此劇前半情節與磨房相會相似，後半部有李洪信在磨房遇劉智遠，被責打後欲到開元寺告劉的情節。此折可單演，也常與〈井台會〉〈開元寺〉連演。
	開元寺			
楚劇	李三娘整理本			
湖南辰河高腔	白兔記			
漢劇	竇老送子		湖北地方戲曲叢刊（編印本出版本）	
庶民戲	白兔記			
詞明戲	白兔記			
	紅袍戲劉知遠			
川劇	竇公送子、打獵回書、磨房相會			
滇劇	竇公送子、打獵回書、磨房相會			
紹興戲文	竇公送子、打獵回書、磨房相會			
歌仔戲	白兔記			
潮劇	白兔記（打獵、回書、磨房會）			
呂劇	井台會			
南詞戲	井台會			

豫戲	李三娘打水 (推磨、井 台會、咬臍 郎行圍、打 獵回書、)		1956 吳伯信整 理《河南省首屆 戲曲觀摩會演劇 本選》第二冊， 劉傳道口述〈打 獵回書〉	高興旺（丑）
宛梆	李三娘			
揚高戲	李三娘			
道情戲	李三娘			
河南曲劇	李三娘			
侗戲	劉知遠		清光緒、吳通簡 改編	劇本存黔東南州文化 局、劉知遠考中武狀 元，招為駙馬，做皇 帝，前妻（四妹）將兒 托與共度共剝二老上 京尋夫，新妻用藥將 度、剝弄啞，以母斷絕 其對前妻的思念，十八 年後咬臍郎見井邊婦 人李三娘，將血書交予 其父，真相始明
京劇	白兔記	吳少岳、祁野耘改編	寶文堂1954 年本	
亂彈戲	白兔記		台灣未發行曲譜	
滇劇	李三娘			
錫劇	李三娘			
粵劇	白兔會	唐滌生編於1958		
臺灣說唱	李三娘		新竹竹林書局	
客家採茶戲	李三娘			
？	新白兔記	楊紹萱所寫革命戲		
？	《白兔記》	山東省鄆城縣工農劇 團		1956
(電影)	李三娘	周璇	1939 首演，大量 歌曲如〈風斷關 山〉〈春風秋雨 〉都是當時流行	

			唱片的選曲	
--	--	--	-------	--

參考文獻

一．論著

	書	目
1.	王國維 宋元戲曲史	上海 華東師範 1995
2.	楊家駱編 歷代詩史長編二輯	台北 鼎文 1974
3.	張次溪編 清代燕都梨園史料正續編	北京 中國戲劇 1988
4.	金夢華 汲古閣六十種曲敘錄	嘉新水泥公司文化基金會研究論文 第九十三種 1969
5.	張棣華 善本劇曲經眼錄	台北 文史哲 1976
	趙景深 宋元戲文本事	上海 北新 1934
	錢南揚 宋元南戲百一錄	哈佛燕京學社本 1934
	戲劇論叢（第一至五冊）	中國戲劇 1958
	中國戲劇家協會編 中國地方戲曲集成	北京 中國戲劇 1959
	俞大綱 戲劇縱橫談	台北 文星 1967
	趙聰 中國大陸的戲曲改革	香港 香港中文大學 1969
	葉長海 中國古典戲劇論集	台北 聯經 1975
	曾永義 說俗文學	台北 聯經 1980
	郭漢城 戲曲劇目論集	上海 上海文藝 1981
	張彭、王其德 戲曲編劇初探	濟南 山東人民 1981
	王季思編 中國十大喜劇集(含眉批)	上海 上海文藝 1982
	黃裳 黃裳論劇雜文	四川 四川人民 1984
	賀昌群等 元曲研究甲乙編	台北 里仁 1984
	中國藝術研究院戲曲研究所編 中國戲曲理論研究文選	上海 上海文藝 1985
	傅惜華 水滸戲曲集	上海上海古籍 1986
	張庚等著 戲曲美學論文集	台北 丹青 1986
	張敬 明清傳奇導論	台北 華正 1986
	莊一拂 古典戲曲存目匯考	台北 木鐸 1986
	劉念茲 南戲新證	北京 中華書局 1986
	郭小莊 天涯相依	台北 久大 1987
	胡度傳則 劉興明編 川劇辭典	北京 中國戲劇 1987
	侯百朋等 南戲探討集	溫州 浙江溫州市藝術研究室 1987

	余秋雨	中國戲劇文化史述	台北 駱駝 1987
	曾永義	詩歌與戲曲	台北 聯經 1988
	李漢秋、袁有芬	關漢卿研究資料	上海 上海古籍 1988
	錢南揚	戲文概論	台北 里仁 1988
	吳乾浩	戲曲美學特徵的凝聚變幻	北京 中國戲曲 1988
	俞爲民	宋元四大戲文讀本	南京 江蘇古籍 1988
	魏明倫	潘金蓮 劇本和劇評	北京 三聯書店 1988
	黃克保	戲曲表演研究	北京 中國戲劇 1989
	馬少波	中國京劇史	北京 中國戲劇 1990
	趙景深	元明南戲考略	人民文學 1990
	曾永義	戲曲源流新論	台北 立緒 1990
	王安祈	明代傳奇五論	台北 大安 1990
	山西省戲劇研究所等合編	中國梆子戲劇目大辭典	太原 山西人民 1991
	葉長海	當代戲劇啓示錄	板橋 駱駝 1991
	馬少波	中國京劇發展史	台北 商鼎 1991
	顏長珂、黃克	徽班進京兩百年祭	北京 文化藝術出版社 1991
	周國雄	中國十大古典喜劇論	廣州 暨南大學 1991
	王安祈	國劇新編	台北 行政院文化建設委員會 1991
	金寧芬	南戲研究變遷	天津 天津教育 1992
	張庚、郭漢城	中國戲曲通史	北京 中國戲劇 1992
	張真	張真戲曲評論集	北京 中國戲劇 1992
	林淳鈞著	潮劇聞見錄	廣東省 中山大學 1993
	安葵	新時期戲曲劇作論	北京 新華 1993
	金芝	當代劇壇沈思錄	北京 中國戲劇 1993
	葉長海	中國戲劇學史	台北 駱駝 1993
	王安祈	曲話戲作——王安祈劇作劇論集	新竹 新竹市立文化中心出版 1993
	王季思編	中國當代十大正（／喜／悲）劇集	江蘇 江蘇文藝 1993
	譚帆、陸煒	中國古典戲劇理論史	北京 中國社會科學 1993
	張燕瑾	中國戲劇史	台北 文津 1993
	呂榮華	中國古典喜劇藝術初探	台北 學海 1993
	謝柏梁	中國分類戲曲學史綱	台北 台灣商務 1994
	俞爲民	宋元南戲考論	台北 商務 1994
	馬森	西潮下的中國現代戲劇	台北 書林 1994
	張庚編	當代中國戲曲	北京 當代中國 1994

	溫秋菊	台灣平劇發展之研究	台北 學藝 1994
	吳毓華	古代戲曲美學史	北京 文化藝術 1994
	鄭傳寅	傳統文化與古典戲曲	台北 揚智 1995
	潮劇志編輯委員會編	潮劇志	汕頭市 汕頭大學 1995
	謝柏梁	中國當代戲曲文學史	北京 中國社會科學 1995
	張燕瑾	中國戲劇史論集	北京 燕山 1995
	趙山林	中國戲劇學通論	安徽 安徽教育 1995
	王正強主編	秦腔詞典	蘭州 敦煌文藝 1995
	賈志剛	邁向現代的古老劇種	北京 中國戲劇 1996
	崔長武	京劇現狀研究	北京 中國戲劇出版社 1996
	王安祈	傳統戲曲的現代表現	台北 里仁 1996
	余從、周育德、金水	中國戲曲史略	北京 人民音樂 1996
	吳全成編	台灣現代劇場研討會論文集： 1986-1995 台灣小劇場	台北 文建會 1996
	王俊、方光誠著	湖北戲曲聲腔劇種研究	北京 中國戲劇 1996
	王安祈	傳統戲曲的現代表現	台北 里仁 1996
	王恆富、謝振東主編	貴州戲曲大觀 劇種卷	貴陽市 貴州民族 1997
	邱坤良	台灣劇場與文化變遷	台北 台原 1997
	柳天依	郭小莊雅音繞樑	台北 台視文化公司 1998
	俞爲民等編	中國古代戲曲理論史通論	台北 華正書局 1998
	廖奔	戲劇：中國與東西方	台北 學海 1999
	陳亞先	戲曲編劇淺談	台北 文津 1999
	鄭懷興	戲曲編劇理論與實踐	台北 文津 1999
	黃在敏	戲曲導演藝術論	台北 文津 1999
	蘇國榮	戲曲美學	北京 文化藝術 1999
	葉長海	曲學與戲劇學	上海 學林 1999
	田漢	田漢全集	上海 花山文藝 2000
	馬森	戲劇——造夢的藝術	台北 麥田 2000
	呂健忠譯,戴雅雯(Catherine Diamond)	做戲瘋，看戲傻——十年所見台灣劇場的觀眾與表演（1988~1998）	台北 書林 2000
	顧聆森	聆森戲劇論評選	香港 香港東方藝術中心 2001
	曾永義	從崑腔到崑劇	台北 國家 2002

	陸萼庭	崑劇演出史稿	台北 國家 2002
	王安祈	當代戲曲	台北 三民 2002
	楊馥菱	台灣歌仔戲史	台北 晨星 2002
6.	中國藝術研究院戲曲研究所編	戲曲現代戲導演表演藝術論文集	上海 上海藝術研究所 1985
7.	牛川海編	兩岸傳統戲曲現代化研討會論文集	台北 國立中正文化中心 1996
8.	華瑋、王璦玲主編	明清戲曲國際研討會論文集	台北 中央研究院中國文哲研究所籌備處 1998
9.		兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集	傳統藝術中心籌備處 1999

二・劇本與曲譜

	書目	
44.	元關漢卿	閨怨佳人拜月亭 元刊雜劇三十種 關漢卿戲曲集 鄭騫校注 世界 1962
45.	明富春堂本	劉知遠白兔記二卷 古本戲曲叢刊初集 台北 學生 1954
46.		李卓吾批評幽閨記 古本戲曲叢刊初集 台北 學生 1954
47.		暖紅室彙刻幽閨記上、下 江蘇 廣陵古籍 1980
48.	明凌濛初	南音三籟 台北 台灣學生書店 1987
49.	明范濂	雲間劇目鈔 台北 新興 1978
50.	明毛晉編	六十種曲 台北 台灣開明 1970
51.	明徐文昭編	風月錦囊/明嘉靖癸丑書林詹氏進賢堂重刊本：摘匯奇妙戲式全家錦囊拜月亭五卷（興福避難、錯認相從、世隆諧親、驛內相會、對月燒香共五折 ¹²⁹ ） 古本戲曲叢刊 學生 1954
52.	明徐文昭編	風月錦囊/明嘉靖癸丑書林詹氏進賢堂重刊本：摘匯奇妙戲式全家錦囊白兔記九卷（智遠逢友、夫妻遊賞、三娘送水飯、夫妻相別、小姐綉樓賞翫、三娘挨磨、慶賞元宵、三娘汲水（出獵）、夫妻敘○等九折） 古本戲曲叢刊 學生 1954

¹²⁹ 風月錦囊本未標明齣目，這些齣名為筆者根據刊頁上方插圖之題目標之以助呈現選折之內容。

53.	明刊本梨園戲	滿天春（閩南方言刻印）（深林邊奇逢、招商店成親）	泉州傳統戲曲叢書 第二卷 中國戲劇 1999
54.	清玩花主人編	綴白裘 清乾隆四十二年校訂重鐫本 （走雨、踏傘、拜月、大話、上山、請醫／鬧雞、養子、送子、回獵、麻地、相會）	善本戲曲叢刊第四輯 學生 1984
55.	清葉堂編	納書楹曲譜 清乾隆五十七年至五十九年納書楹原刻本（結盟、走雨、踏傘（列於時劇）、驛會、拜月／麻地）	善本戲曲叢刊第四輯 台北 學生 1984
56.	清王錫純輯	遏雲閣曲譜（走雨、招商、拜月）	善本戲曲叢刊第四輯 台北 學生 1984
57.	清琴隱翁編選 錢德蒼續選	審音鑒古錄（《白兔記》）	善本戲曲叢刊第五輯 台北 學生 1984
58.	王季烈、劉富 梁合編考訂	集成曲譜（結盟、走雨、出關、踏傘、驛會、拜月／麻地）	商務 1925
59.	小梨園劇目	世隆頭齣、瑞蘭賞、深林邊、過小溪、宿店／智遠頭齣、三娘奪槌、戰瓜精、井邊會、逼父還家、磨房相會	蔡尤本口述，福建省閩南戲實驗劇團一九五六年四月抄，泉州傳統戲曲叢書第二卷 梨園戲·小梨園劇目，北京 中國戲劇出版社 1999
60.	南管	御前清曲（＜招商店＞）	香港永新書店 1949
61.	刁均寧輯	青陽腔戲文三種（《白兔記》）	台北 施合鄭民俗文化基金會 1999
62.	曲譜，殷淮 深、張怡庵編 訂	拜月亭全記曲譜	上海朝記書莊石印本 1921。 （參見《現存元明清南北曲全折（齣）樂譜目錄》，人民音樂出版社 1989 年出版）
63.		善本戲曲叢刊	台北 學生 1984
64.	王大錯述考， 鈍根編次	戲考（顧曲指南）（＜老黃請醫＞）	台北 里仁 1970
65.	漢劇＜磨房會＞		高海山校訂，《湖北地方戲曲叢刊》編印本，1960?
66.	東河戲高腔＜搶傘＞		中國地方戲曲集成 江西省卷 中國戲劇 1962
67.	秦腔《拜月記》、常德漢劇《拜月記》、湘劇《拜月亭》、越劇《拜月亭》、京劇《拜月亭》、評劇《拜月亭》、崑劇《拜月亭》		蔡欣欣 元曲四大家劇作演出 資料彙編 國科會專題 1997

68.	話劇〈旅伴〉	田漢全集 石家莊 花山文藝 2000
69.	越劇《拜月記》、越劇《白兔記》	溫州南戲新編劇本集 北京 中華書局 2001
70.	蘇灘〈養子〉	蘇州市戲曲藝術研究所典藏 劇本
71.	湘劇〈打獵〉、〈回書〉、〈磨房會〉	湖南省湘劇院保留劇本
72.	湘劇《李三娘》	湖南省湘劇院保留劇本

三、期刊論文

	書 目		
1.	碧渠	幽閨拜月演藝之研究	(平·晨報)國劇週刊 80-86期 1936年4月30 日-6月11日
2.	劉逸生	談關漢卿《拜月亭》第四折	戲劇論叢 1958 二輯
3.	白堅	《拜月亭》別論	新民晚報 1958.7.8
4.	車錫倫	南戲《拜月亭》的作者和版本	內蒙古大學學報 1978 年 2 期
5.	范鈞宏	戲曲結構縱橫談	戲曲藝術 2 1980 頁 31-44
6.	尚達翔	略論關漢卿劇作的傳奇改編本	河南師大學報社科版 1982.02
7.	孫崇濤	成化本白兔記與元傳奇劉智遠	文史 二十輯 1983
8.	沈斌	崑劇長生殿導演札記—兼論戲曲導演的 基本規律	戲曲藝術 1988.03
9.	王季思	悲喜相乘—中國古典悲喜劇的藝術 特徵和審美意蘊	戲劇藝術 1990.01
10.	傅田厚子	容與堂本《幽閨記》和《琵琶記》的 李卓吾評	茶水女子大學 中國 文學會報 9 1990
11.	郭漢城	賦予古典名劇新的藝術生命(《荊釵 記》)	《人民日報》，1990、 12、13。
12.	張火慶	貧賤之交不可忘，糟糠之妻不下堂— —早期南戲傳奇的婚戀劇	鵝湖月刊 15:7 1990.01
13.	莊錫燠	元曲四大戀愛劇--關漢卿之「拜月 亭」、白樸之「牆頭馬上」、王實甫之 「西廂記」、鄭光祖之「倩女離魂」	中師語文 1 1991.05 頁 18-26
14.	黃仕忠	中國文學負心婚變母題研究	戲劇藝術 1991.01
15.	劉慧芬	京劇「曹操與楊修」導演馬科—談他	復興劇藝學刊 8 民 83

		向中西兩大表演體系的挑戰及其導 演藝術觀	頁 11-17
16.	蔣星煜	在台北觀京昆劇《關漢卿》	復興劇藝學刊 6 1993 頁 119-120
17.	李祥林	中國古典戲曲的圓美意識	戲劇·戲曲研究複印報 刊資料 12 北京 中國 人民大學書報資料中 心 1994 頁 77-83
18.	李祥林	論戲劇改編中的誤讀	藝術百家 1994.04
19.	王衛民	竇娥冤歷代改編本之比較	華中理工大學學報 1994.03
20.	傅謹	面對一種不可修補的存在—對改編 古典戲曲的非議	中國戲劇 1994.03
21.	李曉	昆劇名著改編的美學追求	藝術百家 1994.04
22.	安葵	重視傳統劇目、堅持推陳出新—傳統 劇目改編研討會綜述	東方藝術 1994.08
23.	譚靜波	走出傳統劇目整理的誤區	東方藝術 1994.05
24.	吳秀卿	〈從《拜月亭》戲劇小說的比較—談 關劇《拜月亭》的成就〉	《關漢卿國際學術研 討會論文集》 1994.01
25.	陳德溥	中國戲曲藝術特與興衰辯證關係 (二)—戲曲藝術與話劇對比研究	復興劇藝學刊 13 1995 頁 83-93
26.	吳秀卿	拜月亭在雜劇、南戲中的演變	河北學刊 1995.04
27.	王安祈	生態調整的關鍵	中華民國八十四年度 表演藝術年鑑 1996 台 北 國立中正文化中心
28.	劉南芳	夏王與阿 Q 照個面—談京劇的現代 化與本土化	表演藝術 45 1996 頁 86-87
29.	王安祈	改扮分飾—演員、角色、劇中人三者 關係	表演藝術 53 期 1997
30.	胡惠禎	戲曲現代化的心腹對話	表演藝術 53 1997 頁 56-59
31.	胡星亮	論二十世紀中國戲曲的現代化探索	戲劇、戲曲研究 3 期 1997
32.	蔡欣欣	台灣劇場歌仔戲邁向現代化的發展	當代 131 期 1998
33.	一吟	尋找傳統與現代改編本的契合—評 白兔記的改編本	戲文 1998.04
34.	沈樂毅	淨化與創新—淺析越劇白兔記的改 編成就	戲文 1998.05

35.	李祥林	談川劇改編中的創造性背叛	成都大學學報社科版 1999.01
36.	蔡欣欣	創新契機，盼活泉水	中華民國八十六年表演藝術年鑑
37.	劉南芳	解放戲曲的內在程式	復興劇藝學刊 24 1998
38.	游庭婷	本土味，異國風，現代化	表演藝術 1998
39.	聶光炎	當戲曲走入現代劇場	表演藝術 81 1999 頁 95-97
40.	胡健生	論巧合在戲劇中的妙用	瀋陽教育學院學報 2000.02
41.	顧聆森	淺談昆劇名著的改編演出	蘇州鐵道師範學院學 報社科版 2000.6
42.	藝文	耐人尋味拜月記(著者註:越劇)	中國戲劇 2000.10
43.	王璦玲	晚明清初戲曲審美意識中情理觀之 轉化及其意義	中國文哲研究集刊 2001.09 頁 183-250
44.	黃麗貞	關漢卿雜劇欣賞--「拜月亭」	中國語文 90:1=535 2002.01 頁 7-18
45.	馬豔	論南戲拜月亭記三個始終的民族特 色	山西大學學報(哲學社 會科學版) 2001.05

四、學位論文

	書 目	
1.	朱自力	拜月亭研究 政治大學中研所 1968 碩論
2.	王金生	白兔記故事研究 文化大學藝研所 1985 碩論
3.	周天麟	紅鬃烈馬之起源及其情節架構之研 究 文大藝研所 1990 碩論
4.	趙雅玲	白兔記析論 逢甲大學中研所 1993 碩論
5.	王書珮	明代戲曲理論的對峙與合流:以《西廂 記》、《拜月亭》、《琵琶記》的高下 之爭為線索 中興大學 1996 碩論
6.	林顯源	傳統戲曲在台灣現代化之過程探討 文化大學藝研所 1997 碩論
7.	鄭宜峰	河洛劇團歌仔戲舞臺演出本之研究 文化大學藝研所 1997 碩論
8.	林慧雯	當代崑劇全本戲改編本析論一以 清華大學中研所 1998

		1956 年後之崑劇劇本編寫為討論對象	碩論
9.	鄭采芸	晚明戲曲理論之發展與轉型－以牡丹亭的流傳討論為線索	政治大學中研所 1998 碩論
10.	柯立思	傳統戲曲旦行表演新詮釋－以當代京劇《穆桂英掛帥》《杜鵑山》及《慾望城國》之劇場表演為範疇	國立藝術學院 1999 碩論
11.	陳凱莘	崑劇牡丹亭舞台藝術演進之探討－以牡丹亭晚明文人改編本及折子戲為探討對象	台灣大學戲研所 1999 碩論
12.	倪雅慧	台灣新編京劇中現代劇場方法運用之研究－以「國立台灣戲專國劇團」為例	成功大學藝術研究所 1999 碩論
13.	郭澤寬	從劇場演出看歌仔戲的現代化	南華大學美學與藝術管理研究所 1999 碩論
14.	黃千凌	當代台灣戲曲跨文化改編	台灣大學中研所 2000 碩論