

從明清縮編版到現代演出版《牡丹亭》 ——談崑劇重構的幾個關鍵

蔡孟珍*

摘 要

戲劇為搬演而設。格高調雅的文士劇本，宜於案頭清玩，卻未必適合場上表演。玉茗四夢，曲壇向有趙壁隋珠之譽，《牡丹亭》尤為湯顯祖一生得意之作，然當其脫稿時，即因聲律、排場備受訾議而出現諸多改本。明清之際，眾多文士、藝人根據各自的審美需要、藝術品味乃至觀眾意識，從案頭到場上，先後對《牡丹亭》進行縮編與淬煉，從而加速《牡丹亭》的傳播，迨至近現代，中西表演文化交互激盪，《牡丹亭》更蔚為世界性的研究與搬演熱潮，現代諸版《牡丹亭》競相奏技，其中文化差異、行當錯位、舞美駁雜等問題一一浮現，究竟傳統崑劇在時空移易而不得不重新建構時，何者該「遵古以正今之訛」？何者不妨「從俗以就今之便」？均有討論之必要。

本文先就明清縮編版（臧懋循、馮夢龍與徐碩園諸改本）探討《牡丹亭》全本戲之重整歷程，再就戲曲選本釐析折子戲之磨琢雕飾功夫，總結前賢將劇本文學演繹成舞台藝術之場上化經驗，對照現代諸版《牡丹亭》之搬演得失，冀能尋繹出今日崑劇重構的成功關鍵。

關鍵詞：湯顯祖、牡丹亭、崑曲、腳色制、折子戲、青春版

* 國立臺灣師範大學國文學系教授。

From the Abridgments of the Ming and Ch'ing Dynasties to the Modern Revivals of *Mu-tan-t'ing*: Some Issues Regarding the Reconstruction of Kunqu

Tsai Meng-Chen
Professor, Department of Chinese,
National Taiwan Normal University

Abstract

A play is written for performance. An elegant closet play by a man of letters is fitting for reading, yet it might not be equally fitting for performance on stage. Ever since its completion, Hsien-tzu T'ang's masterpiece *Mu-tan-t'ing*, or *The Peony Pavilion*, had been heatedly disputed because of its metrics; as a result, many adaptations and abridged versions were created. Scholars also debated over the tunes of the play.

In the Ming and Ch'ing dynasties, a lot of scholars and performers, based on their own aesthetic demands, the artistic taste and the audience awareness to downsize and refine the play so that it could be suitably presented on stage and meanwhile broadcasted rapidly. Up to the present day, *The Peony Pavilion* has been a huge hit with the worldwide research and performance owing to the interaction between the Chinese and the Western cultures. However, there are some problems emerged heterogeneously among the various editions of the performances, such as cultural differences, wrong casting of role categories, the discrepancies of the stage aesthetics, and so on. With the different time and space, what should be the priority for reconstructing the play? Shall we follow the traditional model or taken into account the context of the contemporary performance? The author will discuss these issues in this paper.

The abridged editions in Ming and Ch'ing Dynasties will be explored first to find

out the process of the play-reconstruction, and then the characteristics of “zhezixi” (折子戲) will be clarified and analyzed. Finally, the author will conclude the experiences which preceding people interpreted the literary script into the art of the stage and compare them with various modern stage revivals to assess the gains and losses, aiming to determine the most promising keys for present-day reconstruction of Kunqu.

Keywords: Hsien-tzu T'ang, *Mu-tan-t'ing* (or *The Peony Pavilion*), Kunqu (崑曲), role categories (腳色制), zhezixi, youthful edition (青春版)

從明清縮編版到現代演出版《牡丹亭》 ——談崑劇重構的幾個關鍵

蔡孟珍

前言

玉茗四夢，曲壇向有趙璧隋珠之譽¹，《牡丹亭》一劇尤為箇中珍奇，不僅為湯顯祖一生所得意，四百餘年來舞台搬演不輟，而今更蔚為世界性的研究與搬演熱潮。然而這部曠世鉅著所煥發出的璀璨舞台風華，並非湯氏一人所獨創，而是幾經斧削、增華所締造而成。明清之際，眾多文士、藝人根據各自的審美需要、藝術品味，乃至觀眾意識，從案頭到場上，先後對《牡丹亭》進行縮編，從而加速《牡丹亭》的傳播。換言之，《牡丹亭》的傳播史即是一部被不斷改編的歷史，也是一部不斷適應舞台搬演的歷史。

迨至近現代，中西表演文化交互激盪，《牡丹亭》的搬演未嘗或歇，在綺縠紛披、異彩並呈的現代諸版《牡丹亭》競相奏技之餘，令人不禁省思，究竟傳統崑劇在時空移易而不得不重新建構時，何者該「遵古以正今之訛」？何者不妨「從俗以就今之便？」方能真正呈顯其所以為世界文化遺產底價值。緣此本文擬從明清縮編版探討《牡丹亭》全本戲之重整歷程，並就戲曲選本釐析折子戲之磨琢雕飾功夫，總結前賢將劇本文學演繹成舞台藝術之場上化經驗，對照現代諸版《牡丹亭》之搬演得失，冀能尋繹出今日崑劇重構的成功關鍵。

¹ 吳梅嘗云：「玉茗四夢，其文字之佳，直是趙璧隋珠，一語一字，皆耐人尋味。」見《顧曲塵談》第一章〈原曲〉第三節〈論南曲作法〉（臺北：臺灣商務印書館，1969），頁76。

一、明清縮編版——《牡丹亭》全本戲之重整

《牡丹亭》雖有「幾令《西廂》減價」之譽，但湯顯祖甫一脫稿，即遭當時曲壇名家標塗改竄，改編者以序跋、眉批或校註方式，對該劇提出意見，且眾口一詞地宣稱其改編之目的在於使《牡丹亭》能完美地登於「場上」。沈璟將改本稱為「串本」，意在使湯作能順利串演於場上。²而臧晉叔、馮夢龍、徐日曦也紛紛表示《牡丹亭》詞致奧博難懂、情節繁冗且音韻欠諧，係「案頭之書」，而非「筵上之曲」或「當場之譜」。³於是諸家競相改編，或更動劇本結構，或芟翦修潤曲文賓白，或裁汰劇中人物，旨在「刪改以便當場」。

《牡丹亭》之改編本甚夥，就傳播學角度而論，若干改本或仍存在爭議，如所謂「呂家改本」⁴，或曲目太少，如沈璟改本僅存殘曲二支，或更動篇幅不大、價值不高，如徐肅穎刪潤《玉茗堂丹青記》（又名《留真記》）、半園刪訂《還魂記定本》⁵，或因政治需要而改竄，如清代冰絲館本《牡丹亭》⁶。上述諸改本因影響有限，故本文未遑細究，茲就傳播影響較為深遠之臧晉叔、馮夢龍、徐碩園諸大家，

² 明·沈自晉：《南詞新譜·古今入譜詞曲傳劇總目》：「《同夢記》，詞隱先生未刻稿，即串本《牡丹亭》改本。」（北京：中國書店，1985影印），頁6。

³ 見臧氏：〈玉茗堂傳奇引〉，收於《負苞堂集》（臺北：河洛圖書，1975），頁62；馮夢龍：《風流夢·小引》，收於《馮夢龍全集》第12冊（南京：鳳凰出版社，2007），頁1047；徐日曦：《碩園刪定牡丹亭·序》，轉引自徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》「碩園本牡丹亭」條（上海：上海古籍出版社，1987），頁60。

⁴ 湯顯祖：〈與宜伶羅章二〉曾云：「《牡丹亭》要依我原本。其呂家改的，切不可從。」所謂「呂家改本」目前學界有二種看法：一者認為「呂改本」實則為沈璟改本《同夢記》，並不存在另一個「呂玉繩」或「呂天成」改本，如徐朔方：《湯顯祖評傳》（南京：南京大學出版社，1993），頁225、徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》，頁54；一者認為呂改本並非沈璟改本之誤，而是實際存在之呂玉繩改本，如夏寫時：《論中國戲劇批評》（濟南：齊魯書社，1988），頁279、周育德：《湯顯祖論稿》（北京：文化藝術出版社，1991），頁303-308，茲因文獻佐證不足，仍難成定論。

⁵ 徐肅穎《丹青記》錯譌字多，劇中主角名字更改，前後不一，又特意更改若干集句詩，藉以偽裝成一新劇作，係價廉而物差之贗品。半園《還魂記定本》凡28齣，僅將原作刪約，並無任何新意。參根ヶ山徹：〈徐肅穎刪潤《玉茗堂丹青記》新探〉，收於華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁367-392。

⁶ 清乾隆50年刊行之冰絲館本《牡丹亭》，係根據明王思任清暉閣批點《牡丹亭》而重刻，刪原作第15齣〈虜諜〉，並註明：「遵進呈訂本不錄」，第47齣〈圍釋〉亦刪金使臣上場一節，全劇凡涉「金」、「胡」等政治敏感字眼皆遭刪改。參周育德：《湯顯祖論稿》，頁250-252。

如何從結構、曲白、人物等視角，將《牡丹亭》予以縮編並重整釐述如次。

（一）更動結構——刪併、調換場次

《牡丹亭》在「玉茗四夢」中結構最為玲瓏而奇麗⁷，李漁曾說好戲必長，戲長則劇作家方能盡情「闡揚志趣，摹擬神情」⁸。《牡丹亭》在四夢中恰是篇幅最長且最動人心魄之劇作。就劇本文學而論固然如此，然而戲劇之道，貴在搬演，劇作家若徒騁才情而不諳舞台規律，不僅情節易流於枝蔓，結構鬆散冗長，演員體力亦將不堪負荷，終不免遭受刪削改竄。臧晉叔在總評《邯鄲記》時已點明「臨川作傳奇，長怪其頭緒太多。」總評《紫釵記》時亦云：「計玉茗堂上下共省十六折，然近來傳奇已無長於此者。自吳中張伯起《紅拂記》等作，止用三十折，優人皆喜為之，遂日趨日短，有至二十餘折者矣，況中間情節非迫促而乏悠長之思，即牽率而多迂緩之事，殊可厭人。予故取玉茗堂本細加刪訂，在竭俳優之力，以悅當筵之耳。」總評《牡丹亭》時同樣提出：「常恐梨園諸人未能悉力搬演，而玉茗堂原本有五十五折，故予每嘲臨川不曾到吳中看戲。」⁹

為使《牡丹亭》結構緊湊，突出主線，臧晉叔、馮夢龍與徐碩園大刀闊斧地刪併了近 20 齣情節較為枝蔓的支線折目。其中碩園改本成書較晚¹⁰，且所更動之結構與臧、馮改本頗多雷同，即可能參酌前賢而成。碩園對「風流佚宕、道妙宗風」的湯顯祖頗為景慕（見《碩園刪定牡丹亭·自序》），因而保留湯作齣目最多（43 齣），與湯作相比，只是量的壓縮，較臧氏（36 折）、馮氏（37 齣）更忠實於原著。因而

⁷ 明·袁宏道云：「詞家最忌逐齣填去，漫無結構，《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》都犯此，所以詞雖峻潔，格欠玲瓏，若《還魂》庶幾無憾乎！」見明·沈際飛評點：《牡丹亭還魂記》卷首〈集諸家評語〉（明刻本，中國國家圖書館善本閱覽室微卷）。明·王驥德：《曲律·雜論第三十九下》：「《還魂》處處種種，奇麗動人。」《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1982），頁 165。

⁸ 見《閒情偶寄·演習部·變調第二》「縮長為短」，《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，頁 77。

⁹ 見臧氏改編評點：《還魂記》第 35 折〈圓駕〉眉批（明末吳郡書業堂梓行，國家圖書館善本書室微卷），卷下，葉 75 上。

¹⁰ 臧改本《還魂記》約作於萬曆 46 年（1618），馮改本《墨憨齋重定三會親風流夢》則晚於臧改本五年以上，而徐日曦天啓 2 年（1622）才中進士，其改本《碩園刪定本還魂記》原序嘗提及湯作「詞致奧博，眾鮮得解」，然一般改本「剪裁失度，或乖作者之意」，徐氏乃「稍為點次，以畀童子」（見毛晉《六十種曲》初印本），故其成書當更晚。

他僅刪去主腦以外、缺乏戲劇性之過場戲，如〈悵眺〉、〈勸農〉、〈慈戒〉、〈虜諜〉、〈道覲〉、〈繕備〉、〈詞藥〉、〈禦淮〉、〈聞喜〉等九齣，皆屬側出枝葉之支線，原是對劇情發展影響不大的閒場子，其中〈道覲〉、〈詞藥〉又多被視為湯顯祖筆下的糟粕，故最易被刪削。

臧、馮改本刪併的場次原本更多，除上述九齣以外，臧晉叔認為〈訣謁〉、〈僕偵〉「皆屬迂闊」¹¹，〈旁疑〉、〈歡撓〉僅屬生旦歡會之小插曲，〈淮警〉、〈淮泊〉亦屬支線小過場，皆可刪除；其他折數太煩、情節鬆散之齣目，臧改本皆予以縮併，如將〈腐歎〉、〈延師〉、〈閨塾〉縮為〈延師〉一齣，又將〈診崇〉併入〈寫真〉，〈秘議〉併入〈回生〉。馮夢龍除刪〈憶女〉、〈淮泊〉¹²……之外，另併〈悵眺〉入〈二友言懷〉，併〈腐歎〉、〈延師〉為〈官舍延師〉，併〈言懷〉、〈訣謁〉為〈情郎印夢〉，併〈詰病〉、〈道覲〉為〈慈母祈福〉，併〈拾畫〉、〈玩真〉為〈初拾真容〉，併〈旁疑〉、〈歡撓〉為〈石姑阻懽〉，併〈如杭〉入〈夫妻合夢〉，併〈移鎮〉、〈禦淮〉為〈杜寶移鎮〉，併〈遇母〉、〈急難〉為〈子母相逢〉。

由於大量刪併場次，結構雖緊實了，但也出現一個角色接連主唱兩三齣的情況，如旦角連唱〈遊園〉（〈驚夢〉）、〈尋夢〉、〈寫真〉，於是臧晉叔將〈詰病〉往上移置〈尋夢〉之後，生、旦主唱的〈冥誓〉、〈回生〉、〈婚走〉三齣相連，其後又將連唱三齣戲——〈如杭〉、〈耽試〉、〈急難〉，恐男女主角氣力難支，臧改本把〈移鎮〉往上移至〈回生〉之後，並加註眉批：「此臨川四十一折也，今移於此，蓋節生旦力也。」（卷下，葉11下）並將〈寇間〉移至〈耽試〉之後。至於湯顯祖原作中〈魂遊〉與〈幽媾〉相連，臧氏也體貼地在兩齣中間夾上一齣〈奠女〉（湯顯祖原作〈憶女〉），並加註批語：「此折本在〈遊魂〉前，今改於後，

¹¹ 臧改本《還魂記》第6折〈謁遇〉有眉批：「又第五有越王臺與韓子才〈悵眺〉折，第十二有與園公郭駝〈訣謁〉折，第三十九有郭駝〈僕偵〉折，皆屬迂闊，刪之。」（卷上，葉20上）臧改本眉批中凡提及湯作之折次，皆較明代懷德堂刊本少一折，推知臧氏所據版本首齣〈標目〉當不佔齣目，故臧氏改本首折「開場」亦不佔折目。

¹² 馮氏《風流夢·總評》云：「原本如老夫人祭羹，及柳生投店等折，詞非不佳，然折數太煩，故削去。」見《全明傳奇》第1輯（臺北：天一出版社，1985），頁2。

爲旦上場太數也。」（卷上，葉 59 上）湯氏原著〈急難〉與〈寇間〉相連，臧改本特地加進兩齣〈耽試〉與〈折寇〉，並在〈寇間〉折中批註：

臨川此折在〈急難〉後，蓋見北劇四折止旦末供唱，故臨川于生旦等曲皆接踵登場，不知北劇每折間以釁弄隊伍吹打，故旦末常有餘力，若以概施南曲，將無唐文皇追宋金剛，不至死不止乎？（卷下，葉 23 上）

意謂元雜劇雖是一人主唱，但每折之間穿插雜技樂舞，使主角得暇喘息（或換裝），傳奇篇幅太長，劇作家若不能調劑排場之冷熱，則無法達到「均演員之勞逸，新觀眾之耳目」的舞台效果。

值得一提的是，諸改本爲使結構緊湊，去蕪除贅地突出主線，的確使《牡丹亭》在搬演時更具戲劇張力。然而古典戲曲之審美品格並非僅止結構嚴謹而已，臧改本將看似非緊要關目的〈拾畫〉刪除，雖無礙於劇情之發展，然此齣詞采俊逸靈秀，琢調妍媚賞心，是小生展現「玉樹臨風」氣格的經典主戲，至今鑾演不輟，若隨臧氏貿然刪卻，無疑是崑台文學藝術之一大損失！¹³

（二）芟翦改竄曲調曲詞

湯顯祖《牡丹亭》一劇總計 437 支曲牌，但在明清諸改本中被大幅芟翦，碩園本只賸 245 曲，臧改本凡 252 曲，馮改本計有 293 曲，除了上述因刪併場次而連帶削減曲牌之外，有些則是因不合格律而被更換、修改或重作。諸改本中碩園較乏音律素養，也較尊重湯作，對曲牌處理也僅止於刪曲或併曲，而無心力重作。然雖是簡單的刪併亦未見完善，如〈移鎮〉一折，湯原作由杜寶先上場唱【雙調引·夜遊朝】，其後杜母再上場唱【雙調引·似娘兒】，不料碩園爲節篇幅而罔顧曲意，刪掉【似娘兒】，讓二人分唱【夜遊朝】：

（外杜安撫引眾上）西風揚子津頭樹。望長淮渺渺愁予。（老旦）枕障江南，勾連塞北，如此江山幾處。

試想被王思任批爲「軟」的杜母，怎會有「枕障江南，勾連塞北，如此江山幾處」

¹³ 本節所述諸改本結構，詳參附錄一，「湯氏原作與碩園、臧晉叔、馮夢龍諸改本結構對照表」。

這般憂心國事之胸次？如是忽略身份、口吻之併曲，手法頗為粗疏。此外，〈閨塾〉一齣，臧、馮、徐三人皆著意重整、歸併，而徐改本效果最差，因他刪曲過多，賊牢的春香遇上腐儒陳最良，其天真鬧學的生動關目全被刪除，弄得演員無戲可做，整個場子變得空洞簡單。另如臧改本將〈驚夢〉中表現杜麗娘懷春入夢、情思幽怨纏綿的【山坡羊】給刪掉，令人興味索然，故王季烈批評他「矯枉過正」。¹⁴

沈璟的改本《同夢記》僅餘殘曲二支——〈言懷〉之【真珠簾】與〈遇母〉之【蠻山憶】，就音律而言，湯、沈之曲牌格律各有所據，尤其湯原作四支集曲【番山虎】組合得自由而靈活，在〈遇母〉中，杜母、春香、石道姑與還魂後的杜麗娘四人重逢，各唱一曲，將驚喜疑懼交雜的心情寫得活現，反觀沈璟卻將四人唱詞合而為一，無怪乎徐朔方反對說：「四個人的唱詞全部相同，這是把人物個性與社會關係強行劃一了，在藝術上較原作倒退了一步。」¹⁵一般學界推稱沈璟為「吳江派」之首，事實上，臧晉叔的音律造詣較沈璟為高，凌濛初曾云：「吾湖臧晉叔，知律當行在沈伯英之上，惜不從事於譜。使其當筆訂定，必有可觀。」¹⁶朱彝尊也稱讚：「晉叔精音律，持論斷不爽。」（《靜志居詩話》）臧改本中常體現其獨到的音樂造詣，如〈尋夢〉一折，臧批云：「此下有【尹令】，吳人目為拽絳腔，與其厭聽，不若去之。」（卷上，葉 25 上）即因不美聽而刪曲；〈折寇〉眉批：「原本外末共唱【榴花泣】一曲，無論曲名已見，且于場上不便下緊版，故以【四邊靜】易之。」（卷上，頁 33 下）指出湯作前幾齣〈婚走〉、〈急難〉已用過【榴花泣】，為使音樂不重複而改用他曲。尤其湯作偶而聲情與劇中情境不合處，臧氏亦能予以改正，如〈寇間〉中陳最良身處兵燹離亂之際，湯原作讓他唱訴情而調緩之【駐馬聽】，臧批云：「末當此兵戈惶急之時，用【駐馬聽】曲殊不得調，故易以【縷縷金】，且重用『山前山後一聲鑼』句亦自有韻。」（卷下，葉 23 下）至於馮夢龍之音樂素養雖未必出色¹⁷，但其改本〈初拾真容〉折所改竄過之曲調【商調二郎神】、【集

¹⁴ 王季烈《螭廬曲談》卷 2「論作曲」云：「明人臧晉叔於四夢均有改本，但臧之意在整本演唱，故於各曲芟削太多，不無矯枉過正之嫌。」（上海：上海商務印書館，1971），頁 32。

¹⁵ 見徐朔方：《湯顯祖評傳》，頁 224。

¹⁶ 見凌濛初：《譚曲雜劄》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 260。

¹⁷ 馮改本中偶有刪曲不當、以俗詞入曲、以淨丑曲入生旦之口、不擅北套……等缺失，詳參朱夏君：

賢賓】、【黃鶯兒】、【簇御林】等，確為後世藝人採入〈叫畫〉中，迄今傳唱不衰。

有關曲詞之改易，歷來對諸改本之評價皆不高，如最為膾炙人口的〈遊園〉（湯原著〈驚夢〉前半齣），其首曲【遶池遊】，臧晉叔為了避免重複用曲¹⁸，將它改為【霜天曉角】，此二曲曲文如下：

湯原本：【遶池遊】（旦）夢回鶯轉，亂煞年光遍，人立小庭深院。

（貼）炷盡沉煙，拋殘繡線，恁今春關情似去年。

臧改本：【霜天曉角】（旦）夢回鶯轉，亂煞年光遍，香閨不慣相思怨，底事拋殘鍼線。

湯作詞致幽深蘊藉，將女子感春之情含而不露地摹寫出來，且旦、貼二人口吻與身份相合，臧改本在麗娘尚未夢見柳生時，無端拋出「香閨不慣相思怨」一句，顯得突兀，尤其本折【尾聲】，湯原作「困春心遊賞倦，也不索要香薰繡被眠。天呵，有心情那夢兒還去不遠。」對春夢的期待含蓄而悠長；臧氏改作「春心困只待眠，那夢兒還去不遠，可能勾再與纏綿。」雖不至於如朱恒夫所言「像一個因色慾膨脹而痛苦的村婦¹⁹」，但過於直接地坦露欲情，的確有失大家閨秀的氣格。

至於馮夢龍改本之詞采意境亦遠遜於湯作。如最是旖旎浪漫的〈驚夢〉，男女主角在夢中初會時所合唱的【山桃紅】名句：「是哪處曾相見，相看儼然，早難道好處相逢無一言。」馮氏改作「不是容易能相見，相看慘然，早難道好處相逢無一言。」還自鳴得意地批註：「原本分生旦夢為二截，生夢已在前，故此云『是那處曾相見』；今并作一夢，改云『不是容易能相見』，甚妙！」二人甜蜜的相會，怎會「相看慘然」？就意境而言，湯顯祖這句「相看儼然」，幽微而深刻地透露出真有情緣的男女，在初相逢的那一刻，必然會莫名地產生靈犀相通、似曾相識之奇妙感應（有如《紅樓夢》中寶玉之初見黛玉），馮氏作「不是容易能相見」，如此一

〈《牡丹亭》與《風流夢》對勘研究——兼論湯、馮審美意趣之差異與時代動因〉（上、下），《湯顯祖研究通訊》1-2（2010），頁49、53、56、60、82-86。

¹⁸ 湯顯祖《牡丹亭》全劇【遶池遊】曲牌共有五齣出現，總計七支曲牌：第3齣〈訓女〉用2支、第7齣〈閨塾〉用1支、第10齣〈驚夢〉用1支、第33齣〈秘議〉用2支、第54齣〈聞喜〉用1支。

¹⁹ 參朱恒夫：〈論雕蟲館版臧懋循評改《牡丹亭》〉，《戲劇藝術》，3（2006），頁45。

改，毫鋒殊拙，筆致轉趨淺俗而乏意趣。接著〈尋夢〉一折【豆葉黃】曲：

湯原本：他興心兒緊嚙嚙，鳴著咱香肩，俺可也慢恹恹做意兒周旋。等閒間把一箇照人兒昏善，那般形現，這般軟絲。恁一片撒花心的紅影兒吊將來半天，敢是咱夢魂兒廝纏。

馮改本：他生情美滿，我著意周旋，不覺的水逐花流，忘卻往時靦腆。千般柔媚，萬般軟絲。正在那愛煞人的時節，正在那愛煞人的時節，什麼花片兒吊將下來，敢則是花神嫉妒良緣。

湯氏詞采瓌奇，幽深艷異，意象豐富而暗寓雙關，寫麗情駘蕩而神秘；馮詞雖亦柔媚有致，但情意直顯，較乏餘韻。此外，馮改本增加旦生於中秋之情節，特意營造20折〈魂遊情感〉中春香爲旦開設道場祈福所云：「今日八月十五日，是小姐生辰，又是死忌，又是週年」的悲戚氛圍；而15折〈中秋泣夜〉【尾聲】末句唱詞：「怎能勾月再團圓秋再中」，造語刻意，殊乏神色，遠不如湯原作「怎能夠月落重生燈再紅」來的悲切自然，並寄寓日後還魂之預示效果。整體言之，臧、馮改本之曲詞，誠如學界所言——「代替湯著詩情畫意的境界的是陳腐言詞的堆積」²⁰。

（三）刪潤賓白以趨俗適演

李漁認爲：「自來作傳奇者，止重填詞，視賓白爲末著。……賓白一道，當與曲文等視。」²¹近代曲學大家吳梅推闡其說云：「若賓白不工，則唱時可聽，演時難看。且場面一冷，亦引不起曲情，此賓白不可不工者一也。」²²《牡丹亭》之賓白，湯顯祖自是著意經營，祇是有時雕鏤過甚，「詞致奧博，眾鮮得解」，而明代家樂戲班之藝人又多爲「童子」，文墨有限，因而徐碩園等改本乃「稍微點次，以畀童子」（見徐改本自序），好讓演員與觀眾能因解意而更入戲。可惜徐氏對湯作

²⁰ 此語係夏寫時對〈驚夢〉【遶池遊】馮改本曲文（旦：花嬌柳顫，亂煞年華遍，逗芳心小庭深院。貼：鶯啼夢轉，向闌干立倦，恁今春關情勝去年。）之論評，見氏著：《論中國戲劇批評》（濟南：齊魯書社，1988），頁222。

²¹ 見《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁51。

²² 參吳梅：《顧曲塵談》第二章〈製曲〉第一節〈論作劇法〉，頁119。

抱持只刪不改的態度，他只刪去原作中餘贅、重複的枝節²³，對「詞致奧博」之曲白未作充分修正，倒是馮夢龍與臧晉叔於此措意較多，使原作變得較為通俗而淺顯易懂，如湯作〈驚夢〉前半折中杜麗娘的懷春之思是內蘊而漸進的，她唱完【皂羅袍】之後，春香只說了一句「是花都開，那牡丹還早。」馮夢龍的《風流夢》不僅齣名換成較淺顯的〈夢感春情〉，更在此處增加了主僕二人的對話：

（貼）小姐，你看牡丹亭畔，花開得好爛熳也。

（旦）正是，花木無情，逢春自發。

（貼）倘不遇春光，便有名花奇卉，也徒然了。

馮氏此處眉批說明：「傳奇名《牡丹亭》合當點破，舊作『百花臺』，似泛。」由春香點出劇名，再鋪陳花木雖無情，猶逢春自發，何況是年已及笄之女子！以便銜接湯作下一曲【好姐姐】中杜麗娘的感嘆：「牡丹雖好，他春歸怎占的先。」並與接下來的〈尋夢〉地點有所照應。馮夢龍也常運用口語化的賓白，使湯作變得淺顯易懂，如湯氏〈腐嘆〉、〈勸農〉、〈尋夢〉……諸折之曲詞賓白亦多所改動，目的在化雅為俗，使演出簡明易懂以貼近觀眾。

至於湯顯祖的齣末下場詩特用集唐方式藉以炫才，此後傳奇紛紛仿效，蔚為風氣。畢竟下場詩用集唐，需平仄、韻協、情境皆相吻合乃稱佳構，否則滿眼餽釘濫套，將不值一哂。如王驥德即云：「落詩，亦惟《琵琶》易詩語為之，於是爭趨於文。邇有集唐句以逞新奇者，不知喃喃作何語矣，用得親切，較可。」²⁴臧晉叔亦表示：「凡戲落場詩宜用成語，為諧俚耳也，臨川往往集唐句，殊乏趣，故改竄為多。」（見〈言懷〉眉批，卷上，頁3下）孔尚任亦反對下場時用集唐詩，其《桃花扇》之〈凡例〉第15則云：「上下場詩，乃一齣之始終條理，倘用舊句、俗句，草草塞責，全齣削色矣。時本多尚集唐，亦屬濫套。」事實上，集唐詩之優劣非關形式，而在於劇作家才情之高下。湯氏《牡丹亭》深心組接之集句詩，縱非全然佳妙致遭改竄，然大幅刪削而易以成語俗諺之臧改本，亦全部保留湯作〈移鎮〉之下

²³ 如〈回生〉中杜麗娘嘔出水銀事與還魂無關，〈淮泊〉中柳夢梅欲用此水銀折抵酒錢，致水銀遁地而走與諸多酸腐曲白，碩園一併刪去，使劇情較為緊湊。

²⁴ 見《曲律·論落詩第三十六》，《中國戲曲論著集成》第4冊，頁142。

場詩，只因它較為明白而曉暢²⁵。平心而論，湯作〈驚夢〉之下場詩：「春望逍遙出畫堂張說，間梅遮柳不勝芳羅隱。可知劉阮逢人處許渾，回首東風一斷腸韋莊。」不僅格律穩諧、貼合劇情，亦為〈尋夢〉預作鋪墊²⁶，有如臨去秋波令人回味不盡。反觀臧氏改得自豪又為馮氏沿用之〈尋夢〉落場詩：

湯原本：（旦）武陵何處訪仙郎釋皎然（貼）只怪遊人思易忘韋莊
（旦）從此時時春夢裡白居易（貼）一生遺恨繫心腸張祜

臧（、馮）改本：（貼）小姐，我看你精神十分恍惚，為著何來（卻是為何）？
（旦）（作歎，不語介）我有心中事，難共傍人說（下）
（貼）小姐，你瞞我怎的？總（本）是一心人，何用隄防
妾（何須瞞賤妾）！

湯原作雖不盡出色，卻無多大問題，臧改本此處眉批云：「麗娘心事，到底不能瞞侍兒，故此落場詩最有做，何用集唐哉！」臧氏改得的確較為有戲可做²⁷，但與大家閨秀內斂的個性卻不盡相符。因自主性強的杜麗娘不至於對春香落寞地說出自己有心事，且湯顯祖筆下的春香較為天真，不至於像機靈的紅娘隨時想觀察、窺探小姐的內心活動。

賓白中最重要而最難處理的當屬「科譚」，故它被視為看戲之人蔘湯，然運用欠佳，將使全劇失色²⁸。劇作家為驅睡魔，使嘔心撰就的佳曲好戲能達到雅俗同歡、智愚共賞的效果，無不特意留神於科譚。而科譚並非勉力可得，常與劇作家才性有關，如擁有聖裔光環的孔尚任撰《桃花扇》，不許伶人將劇中科譚增損一字，造成吳梅所說「通本殊少解頤語」的冷場面，難怪後世甚少搬演其原著；反觀湯顯祖的《牡丹亭》，李漁曾讚賞他將科譚運用得俗而不俗，且氣長力足²⁹，然而明代諸改

²⁵ 〈移鎖〉下場詩云：「隋堤風物已淒涼吳融，楚漢寧教作戰場韓偓。閨閣不知戎馬事薛濤，雙雙相趁下殘陽羅鄴。」

²⁶ 趙山林《牡丹亭選評》云：「姀紫嫣紅的園林春色，牡丹亭畔的愛惜溫存，給青春剛剛覺醒的姑娘留下了甜蜜的回憶，也留下了無限的惆悵。這首下場詩不但是戲劇情境的延續，而且對於〈尋夢〉來說，也是一個不可缺少的鋪墊。」（上海：上海古籍出版社，2002），頁35。

²⁷ 周育德認為臧氏此處改得通俗且頗為成功，見氏著：《湯顯祖論稿》，頁244。

²⁸ 參李漁：《閒情偶寄·詞曲部·科譚第五》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁61-64。

²⁹ 同上註，頁62-63。

本卻多所刪削，如〈診崇〉一折，末爲旦診脈，即留有古劇嘲弄醫者之風，陳最良既是腐儒又屬庸醫，故每爲湯氏嘲諷調笑，然此折末角出語過迂且涉穢，故臧氏與碩園皆予以刪除，只有馮改本特意保留³⁰。

在「戒淫褻」的原則下，〈道觀〉中石道姑敘石女身世，全齣引用千字文 116 句，以極文之語狀極俗之事，原是文士逞才之遊戲筆墨，但因過於俗謔淫穢，諸改本皆刪去。他如〈詞藥〉中陳最良與石道姑有關藥材之輩譚，〈僕偵〉中郭駝而癩頭龜之互譏生理缺陷，〈圍釋〉中金國使臣之惡譚，大都一併刪卻。只是馮改本〈初拾真容〉（併湯作〈拾畫〉、〈玩真〉而成）一折，除改動曲調曲文外，更在【尾聲】中添了一筆：「（小姐）你若戀這畫圖，不肯下來，我還有一句話商量，到不如和我帶去圖中一樂呵！」如此癡語過於俗艷，有違志誠書生形象，故台本多不取演。至於湯作若干科譚與情境氛圍不盡相合處，諸改本亦多刪削，如〈鬧殤〉一折，且於中秋夜淒然魂歸，杜寶不得已須奉命起程平亂，場面哀慟，不料湯作於此出現一段石道姑與陳最良爲爭祭田之科譚，以諧音曲解「漏澤院」、「遺愛記」，係湯氏對當時官場以生祠碑文等夤緣風氣作一嘲諷，但這段譚話與當場悲淒氛圍不合，難怪臧晉叔批云：「此時曲那得工夫打閒譚，削之。」

附帶一提的是，諸改本在刪潤過程中，若與原作者之創作旨趣相悖離，則頗堪商榷。如湯顯祖原是懷抱匡時濟世之熱忱，然與物多忤，仕途蹭蹬，因而劇作中不免流露蹇諤之士的不平之鳴，誠如臧晉叔所言：「臨川傳奇好爲傷世之語。」（〈冥判〉批語，卷上，葉 46 上）如〈謁遇〉折，柳生自矜獻世寶，「要伺候官府，尙不能勾，怎見的聖天子？」苗舜賓回答：「你不知到是天子好見。」明白點出天子好見而官府難見，隱含對當時朝臣之諷刺；〈耽試〉折中「一見真寶，眼睛火出，說起文字，俺眼裡從來沒有」的苗舜賓，原是珠寶鑑定商卻成了典試官，而柳生耽誤試期，卻因與苗使是舊識，不僅補了考，還中了狀元，堪稱史無前例，此乃湯氏對當時科考制度不公之譏諷；〈圍釋〉中杜寶保奏封李全妻爲「討金娘娘」，並非要

³⁰ 周育德認爲馮改本既剔除原作中若干糟粕，如〈道觀〉、〈詞藥〉等，卻又「欣賞陳最良爲杜麗娘診病時的大段黃色隱語，把它完整地保留在〈最良診病〉中。馮氏把這些穢言惡譚視爲精華，表現了他意識中庸俗的方面。」見氏著：《湯顯祖論稿》，頁 248。

她征討大金，而是「但是娘娘要金子，都來宋朝取用」之意，因而在〈圓駕〉中，柳生諷刺杜寶：「朝廷不知，你那裡平的箇李全，則平的箇『李半』！」杜寶反詰：「怎生只平的箇『李半』？」柳生笑答：「你則哄的箇楊媽媽退兵，怎哄的全！」凡此皆是湯氏對當時禦侮無策、外交失當之嘲諷，碩園本將此類譏刺語盡皆刪去，如此「剪裁失度」，誠有乖作者深意。而馮夢龍在〈驚夢〉一折杜麗娘遊園後之獨白改為：

天呵，春色惱人，信有之乎！常觀詩詞樂府，古之女子，因春感情，遇秋成恨，誠不謬矣。所以佳人才子，多有密約幽期之事，雖非正道，後來得成秦晉，翻為美談。

馮改本似乎只多了一句「雖非正道」而已，與湯作無異，實則「雖非正道」一句流露馮氏「情教說」之八股、衛道思想，與湯顯祖「以情抗理」之泰州學派思維仍有一段距離，值得商榷。

（四）裁汰人物以減少頭緒

明清傳奇動輒數十齣，如此長篇鉅製，若劇作家未能立定主腦，旁見、側出之枝節過多，就全本戲而言，猶如斷線之珠、無梁之屋，觀眾難以掌握，舞台效果頓減，故李漁嘗云：「頭緒繁多，傳奇之大病也」³¹，臧晉叔《邯鄲記·總評》曾批評「臨川作傳奇，長怪其頭緒太多。」因而臧改本將原作中三個枝節人物——韓子才、郭駝、小道姑——予以刪除。臧氏認為湯顯祖塑造韓子才為昌黎後人，顯得「穿鑿太甚」，且在劇中的戲份不多——第6齣〈悵眺〉出場後，到第55齣〈圓駕〉才再穿官服捧詔出場宣讀，並與柳生敘舊，而他在〈悵眺〉中的作用，除了與柳生同抒懷才不遇之思外，也只是當謁見苗舜賓的媒介而已，因而只要在第2齣〈言懷〉點出柳生一生中的重要人物苗使者，既不顯突兀，且韓子才一角可順勢刪除，捧詔則改由苗使者擔任。其眉批云：

柳夢梅柳州人也，而又姓柳，自可認子厚一派，更作韓子才為昌黎後人，則

³¹ 見《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·減頭緒》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁18。

穿鑿太甚，且越王臺與牡丹亭有何干涉，而急于咨訪乎？如苗使者乃柳一生得力之人，此處不即點出，則下文香山看寶折為突然矣。（卷上，葉 2 上）

同樣地，郭駝在劇中只出現於〈訣謁〉、〈僕偵〉與末尾的〈索元〉、〈硬拷〉、〈聞喜〉數折，臧改本首折眉批云：「郭駝種樹直柳父耳，何必牽入。」（卷上，頁 2 下）既非主線人物，戲份又少，刪之無甚影響。至於遊方至梅花觀之小道姑，原只出現於〈魂遊〉、〈旁疑〉二折，更容易裁汰。

臧晉叔之裁汰人物有時係鑑於排場之煩冗，如〈冥判〉一折，湯原作【混江龍】增句過多，臧批曰：「此曲在北調元無定句，然太長則厭人，故為刪其煩冗者。下【後庭花】曲亦然。」同樣地，本折湯作原有四男犯接踵上場，臧氏以為「不如只用點鬼簿定罪為得。」（卷上，葉 47 下）〈移鎮〉折原有三名報子上場，臧氏亦將最後一名報子刪除以精簡排場。

刪汰人物看似容易，但有時針線不密、照應不周，會讓觀者莫名所以，如碩園仿臧改本亦將發落四男犯轉世為「花間四友」之情節刪除，但在此齣末曲【賺尾】中卻保留「花間四友任你差排」之曲詞，顯得前後矛盾。又〈旁疑〉一齣，已將石道姑與小道姑互訾對方夜會柳生而為陳最良勸解之情節刪去，但其後的〈駁變〉，陳最良見梅花觀空無一人，碩園改本卻仍出現湯氏原作中的話語：「是了，日前小道姑有話，日昨又聽的小道姑聲息，於中必有柳夢梅勾搭事情。一夜去了，沒行止，沒行止！」刪削手法過於粗疏，顯得首尾難以照應。

諸改本於人物之裁汰或有異同，馮夢龍雖保留韓子才一角，但亦覺杜麗娘死後春香一線似乎較乏發展而顯得尷尬，湯原作又在其後添出小道姑一角，於是為使結構緊湊而將兩角合併，在麗娘死後，安排春香出家為小道姑，留守梅花觀而未隨杜寶赴任，馮氏於《風流夢·總評》中甚為自得地說：

凡傳奇最忌支離，一貼旦而又翻小姑姑，不贅甚乎！今改春香出家，即以代小姑姑，且為認真容張本，省卻葛藤幾許。

又在〈謀盾殤女〉折批云：「春香出家，可為義婢，便伏小姑姑及認畫張本，後來小姐重生，依舊作伴。原稿葛藤，一筆都盡矣！」春香與小道姑雖同屬貼旦，然二

人性格迥異，勉強合併，讓天真賊牢的春香在小姐死後馬上頓悟出家，顯得過於牽強，於情理不合，殊不足取。

二、明清戲曲選本——折子戲之場上化歷程

戲劇原為搬演而設。格高調雅的文士劇本，宜於案頭清玩，卻未必適合場上表演。明清縮編版的《牡丹亭》，臧晉叔、馮夢龍與徐碩園已就劇本結構、曲文賓白與劇中人物等方面，做大幅刪削與修潤，然而諸改本仍出自文人之手，由於文士缺乏演出經驗，導致劇本與舞台之間依然存在相當大的距離；而明清家樂戲班盛行，其獨特的品戲美學，也基於現實因素考量，而由全本戲逐漸過渡為折子戲。明末清初戲曲藝人為滿足觀眾的審美需求，更將原來受觀眾喜愛、蘊藏在全本戲裡的重要關目，運用經驗與智慧進行改編，以折子戲的形式搬演並傳播，而諸多選本的風行，正意謂著折子戲時代的來臨。

（一）折子戲形成的背景

明清家樂戲班鼎盛，王侯戚畹、豪商富賈、武臣將帥皆競誇奢靡、蓄養家班，世風影響之下，文士縉紳亦靡然從之，巧建園亭，選伎徵歌，陶情絲竹，在當時幾乎被當作文采風流或門第尊貴的重要依據³²，由於文士蓄養家樂除了自娛或用於節令習俗、壽誕婚嫁、款師酬醫之外，以曲宴款客成為一種規格極高的宴客方式，而「以戲會友」更是文人風致的絕佳體現。在家樂主人精心安排極富藝術氣息與浪漫氛圍的小型雅集中，賓主間通過聆曲看戲彼此交流，或顧曲品題，或賦詩唱酬，家

³² 明·葛芝《臥龍山人集》卷9〈王氏先像亭〉云：「吾吳中士大夫之族則不然，高門巨室，累代華胄者毋論已。即崛起之家，一旦取科第，則必堂前鍾鼓，後房曼鬢，金玉犀象玩好罔不具。以至羽鱗狸互之物，泛沈醢盎之齊；倡優角觝之戲，無不亞於上公貴族。」轉引自劉水雲：《明清家樂研究》（上海：上海古籍出版社，2005），頁154。

樂的演技與劇作水準也隨之獲得提昇。由於文士家樂主人大都身兼劇作家³³，在如是詩情畫意的情境中，自有心力、餘裕將自己或友人的劇作反覆磨較，因而花費二、三日夜搬演全本戲成爲一種時尚，湯顯祖的《牡丹亭》就曾在吳越石家班中「一字不移，無微不極」地演出全本³⁴。

然而全本戲的演出需耗費龐大的財力、人力與精力，如編導劇本、購置行頭、訓練演員、伴奏等，因而若非經濟、時間充裕，短暫的聚會，最適合演出即興式的「折子戲」，況且靈活而機動的「點戲」上演方式，不僅表現觀者熟諳劇本內容的文化素養，更因節約物力、時間而達到賓主盡歡的境地。如明萬曆初常熟權豪錢岱擁有規模不小的時髦家班，但若要演出全本傳奇仍有困難，據梧子《筆夢》記載，其「演習院本」計有《琵琶記》、《西廂記》、《浣紗記》、《玉簪記》、《牡丹亭》……等十本，但每次演出「就中止摘一、二齣或三、四齣教演」，且其女伶「戲不能全本，每爛一、二齣而已。」「若全演，則力不逮也。」³⁵及至明末吳三桂女婿王永寧有次在蘇州拙政園搬演崑劇，余懷嘗作詞以紀其事：「麗人演《牡丹亭·驚夢》、《邯鄲·舞燈》，嬌艷絕代，觀者銷魂。」二夢僅各演一折，說明《牡丹亭》在明末已多以「折子戲」的形式演出³⁶。

家班如此，職業崑班在城市農村演出的雖名爲「全本戲」，事實上，這些全本戲，並非按照傳奇原本一字不動的搬演，「而是經過職業藝人精簡場子、刪改過曲白的首尾連貫，情節完整的全本戲」³⁷，因爲積澱了藝人多年的舞台經驗，將原劇中的重要關目挑出，仔細磨琢錘鍊，再進行組接，所以基本上應看作是折子戲的連綴。這種全本戲已非文士原來傳奇之舊貌，而是藝人的演出台本，它講究演出效果，

³³ 明清家樂主人兼劇作者有：王九思、康海、李開先、顧大典、陳與郊、屠隆、湯顯祖、沈璟、梅鼎祚、袁宏道、張岱、阮大鍼、吳炳、查繼佐、吳偉業、冒襄、李漁……等四十多人，詳參劉水雲：《明清家樂研究》，頁 317-318。

³⁴ 潘之恒〈情癡——觀演《牡丹亭還魂記》書贈二孺〉：「余友臨川湯若士，嘗作《牡丹亭還魂記》，是能生死死生，而別通一竇於靈明之境，以遊戲於翰墨之場。同社吳越石家有歌兒，今演是記，能飄飄忽忽，另番一局於縹緲之餘，以悽愴聲調之外。一字不遺，無微不極。……」見汪效倚輯注：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988），頁 72。

³⁵ 詳參胡忌：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989），頁 207-208。

³⁶ 明嘉靖至清嘉慶間，家樂戲班搬演折子戲之史料記載，詳參劉水雲：《明清家樂研究》，頁 310-316。

³⁷ 見胡忌：《崑劇發展史》，頁 237。

容易為群眾接受。到了清康熙末葉以迄乾嘉之際，由於折子戲的搬演形式活潑靈變，崑劇於是邁入折子戲時代，整個劇壇瀰漫盛演折子戲之風氣，時潮所趨，此時《牡丹亭》亦主要以折子戲形式呈現在宮廷舞台、私人廳堂園林及近現代戲園與職業劇場。

（二）戲曲選本中之《牡丹亭》折子戲

明代嘉靖、萬曆之後，戲曲的創作與搬演皆出現一片繁榮盛景，眾多優秀劇目在舞台上纂演不衰，並逐漸邁向經典。著名劇本的情節已然深入人心，成為社會上婦孺皆知的常談，為了滿足觀眾更高的審美需求，戲曲藝人們將原來全本中最受觀眾鍾愛的齣目挑出，運用多年的舞台經驗，精心刪潤磨剔，捏塑出「科譚曲白，妙入筋髓，又復叫絕」的精彩折子戲。

由於折子戲的搬演形式靈活自由，最適合應付社會習俗、應酬等各種特殊場合，因而普遍受到歡迎。為了適應新風尚的需求，名目繁多的戲曲散齣（折）集於是大量湧現，如《風月錦囊》、《樂府精華》、《玉谷新簧》、《摘錦奇音》、《詞林一枝》、《八能奏錦》、《徽池雅調》、《堯天樂》、《時調青崑》、《樂府紅珊》、《萬錦嬌麗》、《歌林拾翠》……，令人目不暇給。茲將明清之際選輯《牡丹亭》齣目之戲曲選集羅列如次：

戲曲選本	編者	刊刻年代	選錄齣目（括號內為湯氏原著齣目）	齣數
月露音	凌虛子	明萬曆間	驚夢、尋夢、寫真、鬧癡、玩真、魂遊、幽媾、硬拷	8
詞林逸響	許字	天啓三年（1623）	驚夢、尋夢	2
萬壑清音	止雲居士編 白雲山人校	天啓四年（1624）	冥判還魂（冥判）	1
怡春錦 （纏頭百鍊）	冲和居士	崇禎間	驚夢、尋夢、幽會（幽媾）	3
纏頭百鍊二集	冲和居士	崇禎間	存真（寫真）、冥誓、硬拷	3
珊珊集	周之標	明末	言懷	1
玄雪譜	鋤蘭忍人輯 媚花香史批評	明末	自敘（言懷）、驚夢、尋夢、幽歡（幽媾）、吊拷（硬拷）	5
醉怡情	青溪菰蘆釣叟	明崇禎間刻本 清初古吳致和堂刊本	入夢（驚夢）、尋夢、冥判、拾畫	4

最娛情	邀月主人	清順治四年 (1647)	驚夢、尋夢、幽媾	3
綴白裘	錢德蒼	乾隆廿九至卅九年 (1764-1774)	學堂(肅苑、閨塾)、勸農、遊園(驚夢前半折)、驚夢、尋夢、離魂(鬧殤)、冥判、拾畫、叫畫(玩真)、問路(僕偵)、吊打(硬拷)、圓駕	12
審音鑑古錄	佚名編 王繼善訂定	道光十四年 (1834)	學堂(肅苑、閨塾)、勸農、遊園(驚夢前半折)、驚夢、尋夢、離魂(鬧殤)、冥判、吊打(硬拷)、圓駕	9
七種曲 ³⁸	佚名	清	學堂(肅苑、閨塾)、勸農、遊園(驚夢前半折)、驚夢、尋夢、離魂(鬧殤)、冥判	7

由上列明清十二種戲曲選本所錄《牡丹亭》折子戲，係從湯顯祖原著：〈言懷〉、〈閨塾〉、〈勸農〉、〈肅苑〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈鬧殤〉、〈冥判〉、〈拾畫〉、〈玩真〉、〈魂遊〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉、〈僕偵〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉等十七齣中刪削修潤而成。其中收錄比例較高的是〈驚夢〉(包括〈遊園〉)、〈尋夢〉兩齣(共 9 種)，其次為〈冥判〉、〈硬拷〉(共 5 種)，再其次為〈幽媾〉(共 4 種)、〈閨塾〉、〈勸農〉、〈肅苑〉(共 3 種)，其他〈言懷〉、〈寫真〉、〈拾畫〉、〈玩真〉、〈圓駕〉、〈魂遊〉、〈冥誓〉、〈僕偵〉雖曾被輯錄，亦僅一、二種而已。足見讀者、觀眾最喜讀樂看的仍在生旦之愛情主線，尤其〈驚夢〉、〈尋夢〉案頭、場上兼美，迄今尤膾炙人口，至於政治外交之副線，幾至乏人問津。

(三) 場上化之雅俗內涵

折子戲改本不像明清縮編版諸文士將改編者的思想貫串全劇，對全本情節作一統籌規畫，折子戲的多重創作幾乎完全擺脫原劇作之束縛，不再關注原劇作中的社會背景，而只從實用性出發，關注觀眾的審美需要，戲只要唱做俱佳，就能賣座。於是戲曲藝人在縮編版邁向場上化的基礎上，紛紛就場次、曲白與人物等方面，按舞台與觀眾需求，挖空心思將舊段子重新捏塑成極具表演性的「戲核」。

³⁸ 藏於大阪大學懷德堂文庫，從文字或圖版缺損情形看，應與《審音鑑古錄》版本相同，詳參根ヶ山徹：〈《還魂記》在清代的演變〉，《戲曲研究》4 (2002)，頁 55。

能活躍在明清舞台且襲演不衰的精彩折子戲，大都經過縮編版諸文士的芟剪與戲曲藝人的鎔鑄所成。在更動劇本結構方面，繁蕪場次的刪併最為顯著，如〈學堂〉一齣，馮夢龍的改本《風流夢》第五折〈傳經習字〉，已將湯作〈閨塾〉與〈肅苑〉併為一齣，尤其將〈肅苑〉之【一江風】移作本齣首曲，並添一段說白作為春香的開場，為藝人襲用至今；又如陳最良責麗娘遲到而與春香之科譚，及講解〈關雎〉之一段問答，較諸湯作，春香鬧學之形象凸出而鮮明，由此可知後世搬演的〈學堂〉版本實濫觴於馮改本。至於曲文方面，則大抵保留湯氏的典雅詞采，僅少部分參酌臧、馮改本而成³⁹。

湯作〈驚夢〉一齣排場更動較大，由上述戲曲選本所列，不難發現清代舞台上〈學堂〉、〈驚夢〉二折常是接連演出，然〈驚夢〉唱唸身段特別繁複多姿，尤其加上後來的〈堆花〉，費時較久，因而從《綴白裘》開始，即將〈驚夢〉一分為二，前半折為〈遊園〉，後半折仍作〈驚夢〉。若連演〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉三齣名劇，為了給演員留出換裝的時間，通常會在〈遊園〉開場時，先由「花郎吊場」。（如單演〈遊園·驚夢〉，及湯作〈驚夢〉乙齣，則取消「吊場」）有人認為這種在〈遊園〉開始先上花郎唱【普賢歌】的演出方式，係創自近代曲家王季烈的《集成曲譜》，事實上，遠在明末徐碩園的改本就曾如此更動——將湯作〈肅苑〉中喝醉的小花郎所唱【普賢歌】與春香一段科譚移到改本第五齣〈驚夢〉（今台本〈遊園〉）之首，只是徐改本魯莽第刪掉旦貼二人優雅對鏡梳妝的兩支美聽曲牌——【步步嬌】與【醉扶歸】，使舞台減色不少，故不為藝人所取，清代崑台本折子戲依然保留（此二曲）至今。

在細部分折方面，《綴白裘》以【隔尾】一曲作劃分，前半折為〈遊園〉，【山坡羊】以下屬〈驚夢〉較為合理，今台本仍之。《審音鑑古錄》則將【山坡羊】（旦唱）、【山桃紅】（生唱）二支曲牌皆劃歸〈遊園〉，試想小生已經上場了，表示旦已然入夢，怎會仍在遊園的場景之中，故今台本皆未沿用。倒是《審音鑑古錄》

³⁹ 《綴白裘》【前腔（掉角兒）】末句「我是個嫩娃娃怎生禁受恁般毒打」，襲用馮改本【掉角兒序】「俺嫩娃娃怎生禁受恁般毒打」，《審音鑑古錄》作「你待打這哇哇，桃李門牆險把負荆人慌煞」，係參酌臧改本第三折〈延師〉【前腔（棹（掉）角兒）】「那些個春風桃李門牆之下」與前述馮改本而成。

首度在〈遊園〉與〈驚夢〉之間增入〈堆花〉齣目——眾花神「依次一對徐徐並上」，增唱【出隊子】、【畫眉序】、【滴溜子】與【五般宜】四支曲牌⁴⁰。據聞揚州小張班演出〈遊園·驚夢〉時，特製全套十二月花神衣飾，耗費一萬兩銀子（見《揚州畫舫錄》卷五），清末宮廷戲中，〈堆花〉更踵事增華成為開場戲，除十二花神、大花神外，另增四個雲童、十二個仙童「手執挑竿絹花燈」，上場演員近三十人，道具精美，舞台上一派雍容華貴⁴¹。

至於「睡魔神」的增入，當在清代前期，《綴白裘》與《審音鑑古錄》皆於杜麗娘睡後安排睡魔神上場⁴²，雙手執紅綠綢飾日月鏡，自稱奉花神之命勾取二人魂魄入夢，先引柳上場，再引杜與柳相見。這種近乎儀式的排場，陸萼庭認為其作用在使觀眾「幾乎誤認夢神兼任了贊禮之職……與花神的話語（杜、柳『有姻緣之分』）前後輝映，表明夢中之事名正言順，不算『苟合』……搬演家的用意無可厚非，但與湯氏本念畢竟相悖了。」⁴³的確，觀眾樂見新增的睡魔神為男女主角牽線，排場熱鬧有趣，但靜心細想，湯氏筆下為情生死以之的杜麗娘忽然間變得被動了，而感春慕情心念所成之夢境竟成了夢神一手安排，女主角形象頓時減色不少，而湯氏所執著的「不知所起，一往而深」的「至情」，也在不知不覺中染上一層世俗化的色彩。

〈尋夢〉一齣寫杜麗娘留連夢中旖旎情事，欲背卻春香，悄向花園重尋夢境，這原是少女極為深幽而神祕之事，但此折湯顯祖安排春香四次上場，因而臧晉叔認為「旦之尋夢，有不可以語人者，止宜悄入後園，默想踪跡，而母氏申其警戒，梅香多其絮刮，豈是當家之作。故此折有春香送早膳諸曲並刪，雖有佳句，不敢惜也。」馮夢龍也表示「原本旦入園後，貼又上，勸旦回房上嗔責方下，似煩雜，刪之。」這齣少女癡情、傷感之內心戲，若丫頭頻頻上場干擾，將破壞靜雅之意境，故臧改本將原來的 20 支曲牌刪成 10 支，馮、徐改本刪作 12 支，《醉怡情》再將春香所唱

⁴⁰ 湯原作僅末角一人扮花神唱【鮑老催】一曲，《審音鑑古錄》則增加眾花神數人，所唱曲牌係採自《醉怡情》，而將第五曲【雙聲子】刪去，換成馮改本的【五般宜】。

⁴¹ 參李玫：〈湯顯祖的傳奇折子戲在清代宮廷裡的演出〉，《文藝研究》1（2002），頁 93-103。

⁴² 《綴白裘》中睡魔神為丑扮，《審音鑑古錄》為副扮。

⁴³ 參陸萼庭〈遊園驚夢集說〉，收於華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》，頁 699-736，引文見該書頁 717。

全部削去，只保留【夜遊宮】引子前二句而已。如此一改，旦的唱做不致過於勞累，清代《綴白裘》（存 16 曲）與《審音鑑古錄》（存 19 曲）雖是台本，但因保留曲調過多，演出效果欠佳，後世搬演遂多所芟翦。今日舞台演出，更將前面春香的唱念一概刪除，改由旦開場，迨旦傷情悵然倚梅時，貼才上場扶旦回房，整個畫面變得文靜嫺雅而抒情。

〈拾畫〉為小生唱做俱佳之主戲，臧改本粗率地將它刪掉，殊欠考量。馮夢龍《風流夢》第 19 回〈初拾真容〉係將湯作 24 齣〈拾畫〉與 26 齣〈玩真〉捏合而成。湯原作柳生先上場敘臥病梅花觀，春懷鬱悶，淨扮石道姑再上場告知柳生，有花園一座盡可玩賞；馮夢龍改由柳生道白「聞得老道姑說，觀後有花園一座，雖是荒廢，尙堪遊覽。」一語帶過，淨免上場，場面簡淨，可盡現折子戲之精緻唱做。

曲調方面，馮改本對原作〈玩真〉作了大幅度的改竄，除了他新增添的【鳳凰閣】與【其二】沒被《綴白裘》襲用之外，其他【二郎神】、【集賢賓】、【黃鶯兒】、【簇御林】皆被後世藝人採入〈叫畫〉，傳唱不衰。清代馮起鳳的《牡丹亭曲譜》曾輯錄〈附叫畫〉，度曲名家葉堂的《牡丹亭全譜》在卷末也附了一齣〈俗玩真〉，足見曲調改竄得悅耳有致，能風行舞台，就算再「俗」，也能入大雅方家之眼進而被輯錄。

在唸白方面，馮夢龍將柳夢梅形象塑造得更「癡」！如【集賢賓】中加了幾句淺顯有情的唱唸：「美人，美人，你能有此容貌，怕沒個好對頭，為甚傍柳依梅尋結果。世上梅邊柳邊也不少，只小生叫做柳夢梅，論梅邊小生也有分，論柳邊小生也有分，喜偏咱梅柳停和」；【簇御林】更多了句夾白「呀！小娘子走下來了，美人，請，小娘子，請」，這類風魔癡心的唱唸全被《綴白裘》諸台本所採用，而《綴白裘》更變本加厲地在齣末讓柳生加了幾句獨白：

呀，這裡有風，請小娘子裡面去座罷。小姐請，小生隨後。豈敢，小娘子是客，小生豈敢有僭，還是小姐請。如此沒並行了罷。

這類情癡到幾乎失態的言行舉止，在舞台上卻頗受歡迎，祇因它與俊雅的唱詞相配搭，雅俗兼融，有戲可做，故迄今仍襲演不輟。

三、崑劇重構的幾個關鍵

（一）異彩紛呈之現代演出版

明代千古逸才湯顯祖之曠世鉅著《牡丹亭》，自問世以來即引發舉世矚目。世人或贊、或嘆、或感動、或仿效，「家傳戶誦，幾令《西廂》減價」。《牡丹亭》更成為舞榭歌臺寵兒，據說「當其脫稿時，翌日而歌兒持板，又翌日而旗亭已樹赤幟矣」。作為案頭文學來閱讀，《牡丹亭》當然是無可挑剔的傑作，但作為舞台演出的「場上之曲」，《牡丹亭》卻不免有其不足。許多人評說：此「案頭之書，非場上之曲。」如臧懋循〈玉茗堂傳奇引〉，如馮夢龍《風流夢·小引》。湯顯祖自己也說：「駘蕩淫夷，轉在筆墨之外，佳處在此，病處亦在於此」，「此案頭清供，非氍毹上生活也。」於是當時曲壇名家幾乎眾口一辭地認為《牡丹亭》「欲付當場敷演，即欲不稍加竄改而不可得也」（《風流夢·小引》）正因為如此，《牡丹亭》自萬曆二十六年（1598）問世後不久，即遭到不同程度之改竄，自明而清而近現代，綿延不絕。

在當代舞台上，原封不動地搬演《牡丹亭》，同樣面臨諸多問題：全劇篇幅太長，許多文辭過雅，某些場次中科譚過於俗惡，古代題材和現代生活的距離難以泯除……因而劇作家們的改編熱情似乎從明代以來就未曾消退過，雅部、花部、國內、海外，《牡丹亭》的身影在當今舞台上層現疊出，宛若姍紫嫣紅開遍，奇花異卉，未嘗或歇。

當代舞台上《牡丹亭》的演出改本，單是崑曲就有十多種，如1957上海市戲曲學校有蘇雪安改編本，1959年北京崑曲研習社有華粹深改編本，而後六大崑劇團紛紛各有演出版，且同一劇團還不止有一種，如上海崑劇團即有1982本（陸兼之、劉明今改編）、1999與2000年本（王仁杰改編），而浙崑、江蘇省崑亦有多種不同演出版。其他地方戲之演出改本有粵劇本、贛劇本、越劇本、黃梅劇本……，而同一聲腔的劇種之《牡丹亭》亦不限一種。此外，外國版的《牡丹亭》雖是紛支衍派，卻也爭奇競艷，演出型態之多元化令人驚異。

早在 1934 年，《牡丹亭》經北京大學德文系教授洪濤生譯為德文後，中德人士就曾在中、德兩地合演過《牡丹亭》，受到觀眾歡迎。但這個德譯本的演出，只是幾個折子戲，如〈勸農〉、〈肅苑〉、〈驚夢〉等。近年來海外上演的《牡丹亭》則豐富許多，有：譚盾（Tan Dun）作曲、彼德·賽勒斯（Peter Sellars）導演的現代實驗歌劇《牡丹亭》；美籍華人陳士爭執導的五十五齣全本《牡丹亭》；美國的中國戲劇工作坊（Chinese Theatre Workshop）演出的玩偶劇場《牡丹亭》；以及大型現代歌劇《牡丹亭外傳》等。隨著中國文化影響的擴大，可以說整個世界都掀起了「《牡丹亭》熱」。《紐約時報》、《華爾街日報》等主流媒體也給予高度關注，這與以前中國傳統戲曲只在華人社區演出已不可同日而語。

《牡丹亭》之現代演出版至此已然如繁花綴錦般開放在整個世界舞台上。每一個改編者心中都有自己的一本《牡丹亭》，而改編者不同的理解與斧斫同時也決定了《牡丹亭》不同的舞台面貌。中外諸多新版《牡丹亭》，雖與傳統演法或即或離，卻競相強調「重現」《牡丹亭》原貌，並各自以保留《牡丹亭》「原汁原味」作標榜。然而諸版所傳湯氏《牡丹亭》之「形」與「神」究竟有多少？的確值得省思，並作為今日重構崑劇之有效借鑑。

（二）珍視世界文化遺產——宜遵古以正今之訛

湯顯祖的「臨川四夢」，就思想性與藝術性而言，在同時代的傳其作品中，無庸置疑地當列為「上之上」（呂天成《曲品》）之神品；就舞台性而言，《牡丹亭》確有若干結構、曲詞和念白不利於搬演，明清縮編版諸改本與戲曲選本對它做了不同層次的芟裁與修潤，上述改竄的失敗教訓與成功經驗，皆給予當時與後來的演出提供莫大的借鑑。

有人認為崑曲過於古老，再不改就得進博物館了，有人更沉重地表示：崑曲再一意胡改，只怕連進博物館的資格都要喪失！改與不改之間存在著更為深邃的藝術智慧。上述紛支衍派的舞台版《牡丹亭》中，海外版的前衛作風令人驚異，如美國 Peter Sellars 版的〈驚夢〉，雖有旅美崑伶華文漪在舞台一角著便服唱著崑曲，但另一角卻出現一對穿牛仔裝的美國青年男女（主角）親密的寫實動作；〈寫真〉的表

現更突梯，女主角只用手提錄相機（camcorder）對準自己的臉，將現代時裝的西方杜麗娘臉龐投射於電視螢幕上便算了事⁴⁴。雖說如此安排可能較容易使西方觀眾因了解而入戲，但卻仍與中國古典戲曲的寫意表現出現極大的落差。

陳士爭 55 齣版似乎想解決中西內在的文化差異問題，除了展現傳統折子戲的精緻典雅之外，劇中更穿插了採茶調、評彈、踩高蹺、杖頭傀儡等民俗曲藝與雜技表演，頗能調劑排場之冷熱，但舞台上同樣出現〈驚夢〉之當場寬衣解帶、〈鬧殤〉〈冥判〉之撒冥紙、燒紙人與地獄死人等新派的寫實手法，勾欄外圈的一泓清流似乎很具意境，可惜池中鴨鳴干擾著演員的唱唸，最引人詬病的是竟然出現倒馬桶的傳統陋俗，而劇中淫褻科譚的還原同樣令人難耐！綜而言之，55 齣版的《牡丹亭》對西方觀眾而言好像「賣點」頗多，特意展現傳統中國的社會文化與生活百態，但對崑劇本身的藝術傳承，似乎無多大意義與作用。

「腳色制」是中西戲劇的差異所在，西方戲劇不存在腳色觀念，中國古典戲曲則無論劇本結構或場上技藝皆以「腳色綜合制」為中心，即劇作家撰寫劇本時係按腳色分類而塑造出類型、氣質各自不同之劇中人物，演員學藝應按腳色分工而作培訓，各行當之唱唸身段亦皆各有其「程式」要求，因而形成與西方戲劇截然不同的表演體制。《牡丹亭》中石道姑屬淨角，李全之妻楊婆係丑角，二人皆由男演員扮飾，方顯突梯詼諧，然而白先勇青春版《牡丹亭》中，楊婆改由武旦扮飾，石道姑則由正旦擔綱，行當錯位，頓使表演簡單化，且刪掉湯顯祖原著中別饒特色的科譚意趣，遂使演出顯得單薄而無味。

舞台美術方面，傳統戲曲向來採寫意虛擬方式，「景隨人走」的特殊表演手法，使燈光舞美幾乎毋須設計。但一進入現代化劇場，由於戲劇整體審美風格的要求，以及觀眾欣賞品味的變化，傳統戲曲開始重視舞台美術烘托劇情、營造氛圍的功效，祇是其間表現手法仍有可議之處。如 1999 年上崑號稱「經典版」的《牡丹亭》，〈驚夢〉中十二花神穿著釘滿亮片珠花、袒胸露背的銀色西式晚禮服，簇擁著古裝之劇中男女主角，古今錯雜，怪異而突兀；背景帷幕或花團錦簇，或為巨型螢光牡丹，

⁴⁴ 參桑梓蘭：〈三種《牡丹亭》的舞台新想像〉（非常美學），網址：<http://www.sinologic.com/aesthetics>，上網時間：2007 年 1 月中旬。

有如賭城歌舞秀，華麗得蓋過主角；〈冥判〉中的陰司小鬼跳現代 rap 勁舞，中西雜併，使崑劇的雅境盡失。

2010 年臺灣蘭庭崑劇團推出的《尋找遊園驚夢》，塑造一現代女子因嚮往愛情而走入古典崑劇《牡丹亭》的搬演之中，這女子既是讀者、評論者、尋夢者，同時又是杜麗娘的投影、春香的化身。構思立意雖新，但全劇無法將現代女子與杜麗娘的幽情怨懷作一今昔對比，內涵與張力不足，以致現代女子的無端闖進古雅情境，顯得過於突兀，甚至造成觀眾入戲的無謂干擾，殊為可惜。尤其全劇將情節倒置——〈拾畫〉置於〈尋夢〉與〈寫真〉之間，倒敘時燈光舞美設計不足，破壞傳統戲曲簡明易懂之「線性結構」，反而使一般對《牡丹亭》劇情未盡諳熟之觀眾感到錯愕——麗娘尚未寫真，柳生如何拾得畫像？

上述異彩紛呈之現代諸版《牡丹亭》無不力圖為經典名劇作一新人耳目之另類詮釋，然而因文化差異、行當錯位、舞美駁雜與關目倒置等諸多問題，致未能達到預期之目標，有些竟是「繁華熱鬧到如此不堪的境地！」嚴格來講，諸版僅停留在實驗性質階段，距離「經典」尚存在相當大的努力空間。既然標新創異之路難臻理想，何不回顧崑劇史上是否存在既「源於傳統」，又能「新於傳統」的大師格範，借鑑其寶貴經驗，使改革創新能建立在更為厚實的基石上。

就湯顯祖《牡丹亭》而言，「音律」是明清縮編版斷斷訾議的焦點所在。當時改本蠡出，湯氏雖憤慨卻未提及補救之道，重「意趣神色」而輕曲律的結果，只有孤獨地「傷心拍遍無人會，自招檀痕教小伶」（〈七夕答友〉詩）。平心而論，就當時曲壇格律標準，湯顯祖違律情況並不嚴重，如馮夢龍就明白指出《牡丹亭》「情節可觀而不甚奸律」⁴⁵，明·沈自晉《南詞新譜》、清·呂士雄《南詞定律》與卷帙浩繁、集前人之大成的《九宮大成南北詞宮譜》亦皆漸次收錄「四夢」曲牌。然而後世格律漸趨謹嚴，《牡丹亭》在諸曲律大家檢視下，出現乖宮犯調、字句旁出、用韻龐雜、襯字較多致亂板眼等諸多問題，一般的樂工俗伶譜曲水準有限，難以救正，雖有鈕少雅撰《格正還魂記詞調》，亦未稱完善。葉堂有鑑於此，於是冀望以

⁴⁵ 馮氏《雙雄記·敘》云：「發憤此道良久，思有以正時尚之訛。因搜戲曲中情節可觀，而不甚奸律者，稍為竄正。」「他不及格者，悉罷去，庶南詞其有幸乎！」收入《馮夢龍全集》第 11 冊，頁 480。

「塵世之仙音」與「玉茗入聖之筆」（王文治《納書楹玉茗堂四夢曲譜·序》語）相合，他致力為「四夢」全本訂譜，不論宮調曲牌、句法字聲或正襯用韻，皆設法遷就湯氏原作曲詞並加以彌縫修潤⁴⁶，誠如其〈凡例〉所云：

臨川用韻，間亦有筆誤處，……至其字之平仄聲牙，句之長短拗體，不勝枚舉。特以文詞精妙，不敢妄易，輒宛轉就之。知音者即以為臨川之韻也可，以為臨川之格也可。

如此殫聰傾聽、積有歲年地參酌舊譜，深心釐定，使功深鎔琢的《納書楹曲譜》不僅成為臨川四夢之功臣，道光、咸豐以來如《遏雲閣曲譜》（清·王錫純訂，蘇州曲師李秀雲拍正）、《六也曲譜》（清末殷滄琛原稿，張怡庵校訂）與《集成曲譜》（王季烈訂）諸譜選輯《牡丹亭》時皆依是譜，在崑台鑾演上，近代名家俞粟廬、振飛父子、梅蘭芳與目前兩岸各崑劇院團，甚至美國陳士爭版的《牡丹亭》皆標榜根據葉譜搬演，一系列成功的改編活動，既是對湯顯祖原作的繼承、傳播，更是對經典藝術的一種完善。

葉堂因為嚮慕湯顯祖的經典詞采，因而苦心孤詣地在音律上汰粕存菁，使《牡丹亭》因「文律俱美」而在後世舞台上臻於不朽。而今崑曲已然成為一種範型，2001年5月18日聯合國教科文組織更將崑曲評定為人類文化遺產（全名為 a Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity），肯定了崑曲的歷史價值與絕高的文化藝術品位。因而在一切求新求變的現代化社會中，如何珍視世界文化遺產，讓經典能真正成為「永恒的時尚」，應是肩負文化道統的我們所應深切省思的重要課題。

（三）排場的精緻化——宜從俗以就今之便

精緻高雅的文化在社會傳播上天生受限制⁴⁷，任何一種高雅文化要永遠保持其

⁴⁶ 詳參郝福和：《〈納書楹牡丹亭全譜〉成因及特點分析》（保定：河北大學文學碩士論文，2006）。

⁴⁷ 愛德華·希爾斯〈大眾社會和它的文化〉一文云：「沒有任何社會可以在文化上達到徹底的一致：高雅文化的標準和產品在社會傳播上天生受限制。文雅的傳播自身內部就充滿著矛盾，而且它還有其內在的創造力本性。創造力意味著對傳統的改變。甚至，僅僅因為它傳統的傳播方式，高雅文化就會不可避免地引起有些人對它的重要部分加以抵制和否定。」收於汪凱、劉曉紅編：《媒介研究的進路》（北京：新華出版社，2004），頁99。

主導地位幾乎是不可能的，藝術史上任何一種範型也都不可能永恆不衰。崑曲既是範型，更將躋身為經典，自然會無可避免地走向衰落的歷史必然，因而唯有不斷地與時俱進，汲取新的養分，才能豐盈它的藝術生命。

就音律而言，上述葉堂訂譜的成就並非一意襲舊而成，相反地，他比起前賢諸譜還更「近俗」⁴⁸。在譜曲觀念上，他有諸多權變作法。如依據《九宮大成譜》，引子絕無集曲之理，馮起鳳《吟香堂曲譜》為《牡丹亭》改訂時亦未用集調格，但葉堂破除舊格，按實際需要，將引子釐定為集曲者凡七支⁴⁹。其實葉堂這種作法並非師心自用、自我作祖，而是在深諳音律、借鑑前賢的基礎上，更積極地作開展性的創發⁵⁰，讓曲唱變得靈活而多姿，功不可沒。

此外，節奏促急的「流水板」，在湯顯祖的萬曆末期仍被曲壇視為異端，如王驥德即批評弋陽、太平腔之用滾唱，採用流水板，是「拍板之一大厄」。事實上，流水板節奏明快、表現力強，由時調〈思凡〉一齣迄今仍盛演於崑劇舞台上可知。《牡丹亭》中，〈繕備〉與〈禦准〉之【紅繡鞋】，因舞台節奏較快，葉堂特別將它譜作流水板。至於淨丑一上場所唱的粗曲⁵¹，馮起鳳一律訂為正曲，並加譜上板，與生旦所唱之細曲無甚區別，葉堂則考慮行當差異，改為乾唱（或數唸）點板，而不注工尺譜，使淨丑躁急粗獷之性格更容易發揮。

就戲曲組成內涵而言，在遵古與從俗的取則上，李漁認為「曲文與大段關目不

⁴⁸ 吳新雷曾就同一劇目比較馮起鳳、葉堂二譜云：「由於製譜者的理念不同，即使同一曲牌的主腔相同，但在細節處理上往往出現差異。以馮譜和葉譜相比，就可以看出馮譜近雅，葉譜近俗。」（《〈牡丹亭〉的崑曲工尺譜全印本的探究》，《戲劇研究》創刊號（2008），頁115。

⁴⁹ 詳參郝福和：《〈納書楹牡丹亭全譜〉成因及特點分析》，頁8-9。

⁵⁰ 如〈寫真〉一折，旦出場所唱「徑曲夢回人杳，闌深珮冷魂銷……」幽深瓊奇的【破齊陣】即是正宮引子，此一集曲名稱最早見於高明《琵琶記》，《九宮大成譜》卷30雖破例收錄，但特別在曲末注云：「此【破齊陣】引，遍查詞譜、曲譜，並無是名。所以蔣、沈二譜析作集調。前二句為【破陣子】頭，中三句為【齊天樂】，後三句仍為【破陣子】尾。但引從無集調之理，元牌名不隨意新創，不作集調為是。」事實上，明代當時較權威的蔣孝《舊編南九宮十三調曲譜》與沈璟增補校定之《南曲全譜》皆已出現此新調名稱。

⁵¹ 如〈勸農〉之【普賢歌】、〈訣謁〉與〈回生〉之【字字雙】、〈寇間〉之【豹子令】，以及〈索元〉全齣六支曲牌等。

可改，科諢與細微說白不可不變」⁵²，《牡丹亭》的曲詞與重要關目設置，的確較明清諸改本來得高明，至於科諢方面，前述若干語涉淫褻之糟粕自當翦除，而諸改本偶爾出現的解頤妙語亦可參酌以提高舞台效果，如〈索元〉一折，軍校們一時找不著狀元柳夢梅，想找人頂替，湯氏原作老旦只說：「使不得，羽林衛宴老軍替得，瓊林宴進士替不得，他要杏苑題詩。」到了馮夢龍改本，因他熟諳通俗文學，於是接了幾句諷世的科諢：

（老旦）這使不得，羽林衛宴，老軍替得；瓊林宴，進士都要題詩哩！

（丑）如今那一個諷不出幾句歪詩？

（老旦）韻不熟。

（丑）叫俺家老婆去罷，俺老婆孕極熟，一年養一個孩子。

馮氏自加眉批云：「又爲詩客發科」，這幾句諧音的科諢，對當時文壇詩人墨客虛浮之風多所嘲諷，至今聞之亦頗可發噱。而前述〈尋夢〉旦的下場，湯顯祖的集句詩既不甚出色，臧、馮改本的說白又不符人物性格，何妨盡皆刪去，今日舞台上旦唱完末句「咱麗娘呵，少不得樓上花枝也則是照獨眠」，無論曲詞或聲情皆已將杜麗娘尋夢無著、淒美靜幽的心境型塑而出，在清峭柔遠的樂聲中退場，遠比與春香落於言筌的對話來得有餘味。

就表演藝術而言，前輩藝人對《牡丹亭》的成功詮釋，往往能型塑出令人興羨的表演典範，如乾隆末年集秀班的全德輝演〈尋夢〉時，有如春蠶欲死，「冷淡處別饒一種哀艷」，而當時揚州崑班演柳夢梅時，竟出現「手未曾一出袍袖」（《揚州畫舫錄》卷五）的「沒手身段」功夫，令人讚嘆！值得一提的是，有不少曾搬演過千萬遍的「熟戲」，如果在細節處理上別出慧心巧思，將會使整個表演猶如上了亮色般地出彩，如2005年江蘇省崑劇院推出的「精華版」《牡丹亭》（張弘改編），即在〈遊園〉一折，杜麗娘將進花園時作了別具匠心的設計。湯氏原著並未註明由何人開園門，歷來舞台搬演按《綴白裘》、《審音鑑古錄》演法，讓春香先加念一句：「來此已是花園門首，請小姐進去」，然後爲小姐推開園門，而「精華版」特

⁵² 《閒情偶寄·演習部·變調第二》「變舊成新」，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁79。

意改爲讓杜麗娘阻止春香開門，由她親自把園門推開，乍見姦紫嫣紅的爛漫春色，不由得脫口讚道：「不到園林，怎知春色如許！」然而如是煙華盛景竟付與斷井頽垣，半零星的畫廊金粉，意味著園中美景已有多時乏人照看，猶如年已及笄青春正盛的她卻仍在幽閨自憐，而忒把這韶光看賤，懷春惜春之際，此時她並不能預知這園子將成爲她的長眠之所。生命中第一次踏進後花園，這扇園門是她的心門，也是命運之門，春香替代不得，由她親自推開，意義、境界格外不同。

結語

戲劇爲搬演而設。格高調雅的文士劇本，宜於案頭清玩，卻未必適合場上表演。玉茗四夢，曲壇向有趙壁隋珠之譽，《牡丹亭》尤爲湯顯祖一生得意之作，「麗藻憑巧腸而浚發，幽情逐彩筆以紛飛」的境界足以凌轢塵寰，然當其脫稿時，卻因聲律備受訾議而出現諸多改本。

明清縮編版大抵就更動結構、芟翦曲白與裁汰人物等視角對《牡丹亭》全本戲進行縮編。歷來對全本戲重構之評價不高，儘管改編者殫精竭慮，但畢竟是仿作，難免予人割蕉加梅之感，而湯顯祖心花筆蕊隨處可見的詞采鮮有企及者，故稍有改竄，即遭「頭等笨伯」、「點金成鐵」之譏；尤其劇作中所揭櫫的「至情」思想，正是湯氏實踐泰州學派「以情抗理」底重要藝術理念，其「生者可以死，死可以生」的超凡境界，遠非諸改本所能望其項背。如馮夢龍改本劇名作「墨憨齋重定三會親風流夢」，突顯「梅柳一段因緣，全在互夢」，「敘出三會親來，針線不漏」，表面看來關目連絡照應有致，實則過份強調生旦互夢與姻緣天定的手法，反而顯得刻意而殊欠自然，尤其削弱了杜麗娘之死靡它、追慕至情的那股自主性格。

諸改本思想、詞采雖不及湯氏原作之「意趣神色」，但在更動結構與刪潤賓白方面，卻因更爲精鍊而搬演性提高。明清藝人在縮編版邁向場上化的基礎上，運用多年的實踐經驗，按實際舞台與觀眾需求，精心刪潤打磨，捏塑出唱做俱佳的精彩

折子戲，從明清戲曲選本之輯錄齣目，肯定讀者、觀眾喜讀樂看的依然在生旦之愛情主線，〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉案頭、場上兼美，傳綿至今仍是精品中之精品。至於原是「庸版可刪」之〈勸農〉，卻因為帝王「勸課農桑」、「親御耒耜」的儀式傳統，而成為清代宮廷盛演之折子戲，又因與吉慶節令相結合，而在民間堂會戲與娛神戲中持續搬演。

迨至近現代，中西表演文化相互激盪，《牡丹亭》蔚為世界性的研究與搬演熱潮，在異彩紛呈的現代諸版《牡丹亭》競相奏技之時，其中文化差異、行當錯位、舞美駁雜與關目倒置等問題也一一浮現，諸版雖與傳統演法或即或離，卻競相以「原汁原味」作標榜。事實上，在經典劇目的演出上，並不存在絕對意義原汁原味，崑劇面對時空移易，也不得不重新建構以穩住老觀眾並爭取新觀眾，而如何「仍其體質，變其丰姿」——珍視世界文化遺產，遵古以正今之訛，並與時俱進地從俗以就今之便，當是肩負文化道統的我們亟需深切省思的重要課題。

參考書目

一、傳統文獻

明·王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》冊 4，北京：中國戲劇出版社，1959。

明·沈自晉：《南詞新譜》，北京：中國書店，1985。

明·徐日曦：《碩園刪定本還魂記》，《六十種曲》，臺北：臺灣開明書店，1970。

明·湯顯祖：《牡丹亭還魂記》，臺北：國家圖書館善本書室微卷，明懷德堂藏板。

明·馮夢龍：《馮夢龍全集》，魏同賢主編，南京：鳳凰出版社，2007。

明·馮夢龍：《墨憨齋重定三會親風流夢》，《全明傳奇》，臺北：天一出版社，1985。

明·臧晉叔：《還魂記》，臺北：國家圖書館善本書室微卷，明末吳郡書業堂翻刻。

清·李漁：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》冊 7，北京：中國戲劇出版社，1959。

清·葉堂：《納書楹四夢全譜》，臺北：臺北故宮博物院等藏乾隆 57 年（1792）刊本。

二、近人論著

王季烈：《螭廬曲談》，上海：上海商務印書館，1971。

朱恒夫：〈論雕蟲館版臧懋循評改《牡丹亭》〉，《戲劇藝術》，3（2006），頁 40-48。

朱夏君：〈《牡丹亭》與《風流夢》對勘研究——兼論湯、馮審美意趣之差異與時代動因〉（上、下），《湯顯祖研究通訊》1-2（2010），頁 47-61、81-92。

吳梅：《顧曲塵談》，臺北：臺灣商務印書館，1969。

吳新雷：〈《牡丹亭》的崑曲工尺譜全印本的探究〉，《戲劇研究》創刊號（2008），頁 109-125。

李玫：〈湯顯祖的傳奇折子戲在清代宮廷裡的演出〉，《文藝研究》1（2002），頁

93-103。

汪效倚輯注：《潘之恒曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988。

周育德：《湯顯祖論稿》，北京：文化藝術出版社，1991。

胡忌：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1989。

夏寫時：《論中國戲劇批評》，濟南：齊魯書社，1988。

徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》，上海：上海古籍出版社，1987。

徐朔方：《湯顯祖評傳》，南京：南京大學出版社，1993。

根ヶ山徹：〈《還魂記》在清代的演變〉，《戲曲研究》4（2002），頁 47-56。

桑梓蘭：〈三種《牡丹亭》的舞台新想像〉（非常美學），網址：

<http://www.sinologic.com/aesthetics>，上網時間：2007 年 1 月。

郝福和：《《納書楹牡丹亭全譜》成因及特點分析》，保定：河北大學碩士論文，2006。

華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005。

愛德華·希爾斯：〈大眾社會和它的文化〉，收於汪凱、劉曉紅編：《媒介研究的進路》（北京：新華出版社，2004），頁 97-104。

趙山林：《牡丹亭選評》，上海：上海古籍出版社，2002。

劉水雲：《明清家樂研究》，上海：上海古籍出版社，2005。

附錄一：湯氏原作與碩園、臧晉叔、馮夢龍諸改本結構對照表

湯顯祖 《牡丹亭》		碩園刪定 《還魂記》			臧晉叔 改本《還魂記》			馮夢龍 改本《風流夢》		
齣次	齣目	齣次	齣目	移動、刪併情形	折次	折目	移動、刪併情形	折次	折目	移動、刪併情形
1	標目	1	標目			開場	不佔折目	1	家門大意	
2	言懷	2	言懷		1	言懷	言懷、部分悵眺	2	二友言懷	縮併部分言懷、悵眺
3	訓女	3	訓女		2	訓女		3	杜公訓女	
4	腐歎	4	閨塾	縮併 4 腐歎、5 延師、7 閨塾，刪 6 悵眺	3	延	縮併 4 腐歎、5 延師、7 閨塾，刪 6 悵眺	4	官舍延師	縮併 4 腐歎、5 延師
5	延師									
6	悵眺									
7	閨塾		塾			師		5	傳經習字	
8	勸農			刪	4	勸農				刪
9	肅苑	5	驚夢	合併 9 肅苑 10 驚夢	5		刪	6	春香肅苑	
10	驚夢					遊園		7	夢感春情	
11	慈戒			刪			刪			刪
12	尋夢	7	尋夢		7	尋夢		9	麗娘尋夢	
13	訣謁	6	訣謁	↑上移			刪	8	情郎印夢	↑與 2 言懷部分合併，上移
14	寫真	9	寫真		9	寫真	合併 14 寫真、18 診崇	11	繡閣傳真	↓下移
15	虞諜			刪						刪
16	詰病	10	詰病		8	詰病	↑上移	12	慈母祈福	與 17 道覲部分合併
17	道覲			刪			刪			刪
18	診崇	12	診崇	↓下移		∞	↑併入寫真(新 9)	13	最良診病	
19	牝賊	8	牝賊	↑上移	10	牝賊		10	李全起兵	↑上移
20	鬧殤	13	鬧殤		11	悼殤		15	中秋泣夜	↓20 鬧殤前半齣
								16	謀厝殤女	↓20 鬧殤後半齣
21	謁遇	11	謁遇	↑上移	6	謁遇	↑上移	14	寶寺干謁	↑上移
22	旅寄	14	旅寄		12	旅寄		17	病客依庵	
23	冥判	15	冥判		13	冥判		18	冥判憐情	
24	拾畫	16	拾畫				刪	19	初拾	合併 24 拾畫、26 玩真
25	憶女	17	憶女		16	奠女	↓下移			刪 25 憶女
26	玩真	18	玩真		14	玩真	↑上移		真容	
27	魂遊	19	魂遊		15	魂遊	↑上移	20	魂遊情感	
28	幽媾	20	幽媾		17	幽媾		21	梅庵幽邁	
29	旁疑	21	旁疑				刪	22	石姑阻權	合併 29 旁疑 30 歡撓
30	歡撓	22	歡撓				刪			
31	繕備			刪	18	繕備				刪
32	冥誓	23	冥誓		19	冥誓		23	設誓明心	
33	秘議	24	秘議		20	回	合併 33 密議 35	24	協謀發墓	

湯顯祖 《牡丹亭》		碩園刪定 《還魂記》			臧晉叔 改本《還魂記》			馮夢龍 改本《風流夢》		
齣次	齣目	齣次	齣目	移動、刪併情形	折次	折目	移動、刪併情形	折次	折目	移動、刪併情形
34	詞藥			刪			回生			刪
35	回生	25	回生			生		25	杜女回生	
36	婚走	26	婚走		22	婚走	↓下移	26	夫妻合夢	
37	駭變	27	駭變		23	駭變		27	最良省墓	
38	淮警	28	淮警				刪			刪
39	如杭	29	如杭		24	如杭			∞	部份情節併入 夫妻合夢（新 26）
40	僕偵	30	僕偵				刪			刪
41	耽試	31	耽試		26	耽試	↓下移	28	告考選才	
42	移鎮	32	移鎮		21	移鎮	↑上移	29	杜寶移鎮	縮併 42 移鎮、 43 禦淮
43	禦淮			刪			刪			
44	急難	33	急難		28	急難	↓下移		∞	部分情節併入 子母相逢（新 30）
45	寇間	34	寇間		25	寇間	↑上移	31	最良遇寇	↓下移
46	折寇	35	折寇		27	折寇	↑上移	32	圍城遣間	
47	圍釋	36	圍釋		29	圍釋		33	溜金解圍	
48	遇母	37	遇母		30	遇母		30	子母相逢	↑上移
49	淮泊	38	淮泊				刪			刪
50	鬧宴	39	鬧宴		31	鬧宴		34	柳生鬧宴	
51	榜下	40	榜下		32	榜下				刪
52	索元	41	索元				刪	35	行訪狀元	
53	硬拷	42	硬拷		33	硬拷		36	刁打東床	
54	聞喜			刪	34	聞喜				刪
55	圓駕	43	圓駕		35	圓駕		37	皇恩賜慶	

符號說明：■ 刪除 ↑ 上移 ↓ 下移 ∞ 部分情節併入他齣

