

2007

# 改編與傳統道德：唐滌生戲曲研究 (1954-1959)

So Yee, Suyi CHEN

Follow this and additional works at: [http://commons.ln.edu.hk/chi\\_etd](http://commons.ln.edu.hk/chi_etd)

---

## Recommended Citation

CHEN, So Yee, Suyi, "改編與傳統道德：唐滌生戲曲研究(1954-1959)" (2007). *Theses & Dissertations*. Paper 9.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

## **Terms of Use**

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

改編與傳統道德：唐滌生戲曲研究(1954-1959)

陳素怡

哲學碩士

嶺南大學

二零零七年

改編與傳統道德：唐滌生戲曲研究(1954-1959)

陳素怡

此論文為中文哲學碩士課程之部分要求

嶺南大學

二零零七年

## 聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

---

(陳素怡)

二零零七年十月二日

畢業論文核准證

改編與傳統道德——唐滌生戲曲研究（1954-1959）

陳素怡

哲學碩士課程

論文審查委員會

(主席)

\_\_\_\_\_  
許子東教授

(校外考試委員)

\_\_\_\_\_  
陳國球教授

(校內考試委員)

\_\_\_\_\_  
梁秉鈞教授

(校內考試委員)

\_\_\_\_\_  
劉燕萍博士

導師：

劉燕萍博士

代教務會核准：

\_\_\_\_\_  
饒美蛟教授

研究及高級學位課程委員會主席

\_\_\_\_\_  
日期

## 論文提要

改編與傳統道德：唐滌生戲曲研究(1954-1959)

陳素怡

哲學碩士

唐滌生於一九五四至一九五九年間，多次改編古典文學作品，推敲增刪，把經典轉化為另一部經典。戲曲早已是中國文學中不能或缺的一部份，而粵劇作為戲曲文學的一員，當中亦不乏傳世佳作。適逢五、六十年代是香港粵劇的鼎盛之年，既造就唐滌生編劇之能，唐滌生也以劇作的文學價值成就粵劇。

本文以道德教化作討論軸心，探勘唐滌生如何改編古典名著。第一章導言，先論改編作品的價值及釐清本文方向，繼而按劇分章論述其改編之法；第二章以主題的轉換探討唐滌生如何改編《牡丹亭》成《牡丹亭驚夢》；第三章是〈《琵琶記》：天人不甚感應〉，研讀唐滌生對傳統理念的存疑及更動；第四章以敘事結構的改換閱讀《六月雪》；第五章：〈《帝女花》：隱含的忠孝精神〉，細察唐滌生如何透過寫作手法改寫文本，不動聲色地傳述忠孝精神；人物是劇作家的代言人，模塑兼具個性與感情的人物卻殊不容易，第六章即以此為題開展討論《香囊記》；第七章以劇作討論的基礎重申改編的價值，並以肯定唐滌生作品的地位作結。

## 目錄

	頁數
第一章：緒論	
一、唐滌生創作背景概述 -----	3
二、改編的意義 -----	5
三、研究概況 -----	8
第二章：《牡丹亭驚夢》——「情至觀」的質變-----	12
一、「情至觀」釋義 -----	13
二、情理互融或衝突 -----	18
三、「欲、情、理」並存的可能 -----	22
第三章：《琵琶記》——天人不甚感應-----	28
一、天命難違與賞善罰惡 -----	30
二、「天意」的去留 -----	33
1. 實際的幫助 -----	34
2. 表揚 -----	36
3. 美滿結局 -----	38
三. 深化「理」的運行 -----	39
第四章：《六月雪》——由一而二的敘事結構-----	43
一、竇娥夫的「上場」 -----	45
二、張驢兒的兩線穿梭 -----	50
三、「第三者」的參與 -----	53
第五章：《帝女花》——隱含的忠孝精神-----	58
一、道德命題：鳳台選婿 -----	60
二、忠孝代言人：主人公的立場 -----	64
三、兩難之選：愛情與道德的取捨 -----	68
第六章：《香囊記》——「立體」的人物形塑-----	74
一、擺脫「孝的自覺」——張九成 -----	76
二、道德邊緣的選擇——趙貞娘 -----	81
三、人物與情節的配搭改動 -----	85
第七章：總結-----	90
參考書目及附表、附錄 -----	95-107



## 謝辭

本論文得以順利完成，承蒙劉燕萍老師一直以來的悉心指導和鼓勵，謹此衷心感謝，下列提供協助人仕併此致謝。

李奇峰先生伉儷

葉紹德先生

李沛妍小姐

陳化玲老師

學生：陳素怡

二零零七年七月二十七日

## 第一章：緒論

粵劇流行於廣東一帶，它是承於京崑，又自有其獨特之處的地方戲種。<sup>1</sup>不能否定，唐滌生創作劇作以粵劇作為表現模式，這跟高明（1298-1359）以南曲編撰《琵琶記》、湯顯祖（1550-1616）以江西宜黃腔寫成《牡丹亭》<sup>2</sup>、還有洪昇（1645-1704）《長生殿》、孔尚任（1648-1718）《桃花扇》等以崑編劇，其意義如出一轍。<sup>3</sup>只是當論者研究《琵琶記》、《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等劇之時，不一定以劇種作討論基礎，這些討論能夠以「戲曲文學」之義，把元雜劇、宋元南戲、明清傳奇等脫離「劇種」的角度展論，<sup>4</sup>將之獨立成為「文學文本」

---

<sup>1</sup> 梁沛錦：《粵劇研究通論》（小序）：「粵劇（廣府大戲）是廣東省最大的一種地方戲，也是中國主要戲種之一。它的發展源遠流長，曲折複雜，不但充滿地方色彩，同時綜合了中國傳統戲曲和各地方劇種的藝術精華，還接受了西方文藝、電影、戲劇、科技等影響，既矛盾而又活潑的另一格」。梁沛錦：《粵劇研究通論》（香港：龍門書店，1982）。《中國戲曲志》：「粵劇：早期稱本地班、廣東大戲、廣府戲。聲腔以梆子、二簧為主，兼有高、昆牌子，民謠說唱，小曲雜調。」中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志》（北京：中國 ISBN 中心，1993），頁 71。粵劇受京劇影響，見歐陽予倩〈談粵劇〉：「粵劇——廣東戲，是屬於二黃、西皮系統的，也就是南北路系統的一種大型的地方戲。它和漢戲、京戲、湘戲、桂戲同出一源。儘管它不斷地吸收了許多廣東民間曲調和外省多種的樂曲，它的基本曲調是二黃和西皮。我們稱京戲的曲調為皮黃。因為廣東稱西皮為梆子，故稱梆黃」。歐陽予倩：《歐陽予倩全集·第五卷》（上海：上海文藝，1990），頁 59。粵劇受崑劇影響，見黃兆漢：〈粵劇縱橫談〉：「粵劇並不是純粹土產的地方戲，它受外來的影響非常大。它最初（明嘉靖年間）用的腔調是弋陽腔，但弋陽腔是產生於江西的而不是出於廣東的。到明末清初，崑腔盛行，弋陽腔為崑腔所吸收和融化，於是粵劇又採用崑腔，現今粵劇所用的『牌子』如六國大封相、八仙賀壽、水仙子、上小樓等即沿用崑曲。」黃兆漢：《粵劇論文集》（香港：蓮峰書舍，2000），頁 255-256。

<sup>2</sup> 見李惠綿：「儘管學術界尚不能解答《牡丹亭》是為崑山腔或海鹽腔或宜黃腔而寫，但可以肯定的是：原著經過生腔定譜，再經由晚明時期盛演，歷經清代乾嘉、道光時期以崑山腔傳下來，《審》本應能夠旁證湯顯祖《牡丹亭》在明萬曆年間用崑山腔演唱的傳統」。李惠綿：〈《審音鑑古錄·牡丹亭》折子戲的改編與表演〉，刊華瑋編：《湯顯祖與牡丹亭》（台灣，中央研究院，2005），頁 852。

<sup>3</sup> 如傳奇同樣能劇種或唱腔討論，但這斷不是唯一的切入角度。趙聰《中國大陸的戲曲改革》：「『傳奇』因為是地一種地方戲，在流行各省演唱時，產生了各種因地而異的腔調，最著名的有『弋陽』『海鹽』『餘姚』等腔。到了十六世紀中葉，僑居江蘇崑山縣的江西豫章一位著名音樂家兼導演魏良輔，吸取『弋陽』等腔之長，試着把流行在吳中的『崑腔』加以改良，翻為新調」……「到了清代，『崑腔』仍是戲劇的正宗。供奉朝廷的『崑曲』藝人稱為『雅部』，其餘不用『崑腔』演唱的地方戲曲，則統稱為『亂彈』」。趙聰：《中國大陸的戲曲改革》（香港：香港中文大學，1969），頁 5。

<sup>4</sup> 當然就如界定南戲與傳奇的分野時也會涉及體製、曲調等的討論，曾永義在論述南戲到傳奇的過渡時，便提出「三化說」：「南戲在『北曲化』、『文士化』、『崑曲化』等三化之後，乃集南北曲之所長、提升文學地位、增進歌唱藝術，而成為精致的文學和藝術，使得士大夫趨之若鶩，誠如錢南陽所云，劇本的記錄和流傳下來的獨多，蔚然大國而被稱為『傳奇』」。曾永義：《戲曲源流新論》（北京：新華書局，2001），頁 54-60。

考察。<sup>5</sup>一部戲曲作品可分為兩個層面：一是表演藝術、舞台，二是文學、文本，論者在討論戲曲文學之時，不一定要背負舞台藝術，而是可以將之置於創作背景看待。這也誠如董健、馬俊山之論：「成文劇本是演劇發展到一定程度的產物。首先它是供演出的『腳本』或『台本』，其次才是供人閱讀的文學作品」。<sup>6</sup>在此，這不妨說唐滌生的劇作也理應一樣。易言之，唐劇(即唐滌生劇作，下文均稱「唐劇」)是粵劇作品是不爭的事實，唐劇是「戲曲文學」作品同樣是不爭的事實。這既不是說唐滌生的劇作不是粵劇，也不是說將之結合「劇種」討論有損其價值，只是既然本文旨於肯定唐劇的文學價值，其價值也不囿於「粵劇之內」，其作不只是勝於其他「粵劇作品」，更是足以立錐於戲曲文學的領域。

中國傳統戲曲強調道德精神，力圖以此教化觀眾。誠如鄭傳寅所言：「儒家思想又深深地影響了戲曲功能觀，在我國古代戲曲藝術家和批評家看來，戲曲的主要功能是進行道德教化」。<sup>7</sup>故此，在中國戲曲文學中不難發現強調道德、倫理的作品，以致傳統道德無形中成了劇作家創作及劇評家評定劇作好壞的標準。司徒秀英也以〈中國戲曲與傳統教化〉為題，提出：「我們不難察覺，傳統藝術除了在形式上表演『美』外，在主題上也蘊含『勸善』『教化』的精神」<sup>8</sup>，「自從元末明初上層知識份子參與戲曲創作，傳統『文以載道』、『安邦定國』的文史觀念催生了很多說教作品」。<sup>9</sup>其所舉之例及高明《琵琶記》、邱濬《五倫全備》、李開先（1502-1568）《寶劍記》、《斷髮記》等。在此，本文雖以傳統道德作為討論改編的核心，卻無意討論傳統道德在戲曲文學的歷變，只是借此展開唐滌生改編的討論。<sup>10</sup>本文所指「傳統道德」限於儒家的綱常倫理，主要包括

<sup>5</sup> 戲曲是古典戲劇，「戲曲文學」也就是討論這些劇作的文學價值。

<sup>6</sup> 董健、馬俊山：《戲劇藝術十五講》（北京：北京大學出版社，2004），頁 258。

<sup>7</sup> 鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》（武漢：湖北教育出版社，1990），頁 152。

<sup>8</sup> 司徒秀英：〈中國戲曲與傳統教化〉，《文化自覺與社會發展》（香港：商務，2005），頁 135。

<sup>9</sup> 同上，頁 141。

<sup>10</sup> 唐滌生於 1954-1950 之文學改編作品，見附表一。此外，按《大英百科全書》所指，ethics and morality 為 “Descriptive ethics, as its name suggests, examines and evaluates ethical behavior of different peoples or social groups. Normative, or prescriptive, ethics is concerned with examining and applying the judgments of what is morally right or wrong, good or bad.” ethics and morality. (2006).

忠、孝及女貞。<sup>11</sup>

唐滌生閱讀以至改編這些作品時，顯見的是，他不再必然關心戲曲的教化功能，這斷不是說他不贊成以戲曲作品承載倫理，更不是說他認為寄託道德理念的劇作就不是「佳作」，只是劇中道德精神的有或無、強或弱已不再是他必然關心的課題。他所關心的是，過去的劇作有甚麼不足或是他不認同之處，他就予以修改，以致令劇作臻至他心中的「好劇」。比如，主題思想的探究、傳統思想的再思、敘事結構與表達、表現手法的思量和人物塑造的標準，以上種種自是可理解為唐滌生的審美觀，就是他對劇作高下的審定標準，只是「好劇」的要求還有「能演」，故此他改編劇作時還得考慮觀眾、劇種傳統、演員等因素。由是觀之，觀其改編劇作的方法既能探知其評定一部「好劇」的尺度，也能見他對「原作」的閱讀、思考。

## 一、唐滌生創作背景概述

儘管唐滌生（1917-1959）的生卒並非年代久遠，可是他的生平資料或討論仍是眾說紛云。以下試圖為唐滌生生平說法拼湊一個較完整以至真確的面貌，以作本文究問唐滌生創作背景之資。<sup>12</sup>

唐滌生的出生背景以至求學，梁威指：「他畢業於中山紀念中學，後來遠赴上海，進入上海美術專門學校，又曾在滬江大學修讀中文」。余慕雲則有：「唐

---

*Britannica Student Encyclopedia*. Retrieved February 28, 2006, from *Encyclopædia Britannica Online* <http://search.eb.com/ebi/article-200391>.

<sup>11</sup> 《牡丹亭驚夢》論及情欲，就是關乎女貞；《琵琶記》、《六月雪》關乎事親的孝道；《帝女花》、《香囊記》所涉者及忠和孝。

<sup>12</sup> 其生平資料主要參考：梁威：〈著名粵劇編劇家唐滌生〉，《粵劇研究》，第3期(1989)，總12，頁55。及余慕雲：〈唐滌生傳記〉《唐滌生電影欣賞：唐滌生逝世四十周年紀念匯演》，頁7-11。

滌生，本名唐康年，廣東省中山縣唐家灣人。一九一七年六月十八日在黑龍江省出生。他家是唐家灣的望族之一。他在中山縣「翠亨紀念中學」畢業後，隨父旅居上海，曾在上海「滬江大學」及「白鶴美專」攻讀」之說。及至抗日戰爭開始、廣州淪陷，唐滌生到薛覺先的「覺先聲粵劇團」抄曲，算得上隨南海十三郎及馮志芬學習。梁威續指：「1942年，他和京劇名伶兼舞蹈家鄭孟霞結婚，這對他的編劇工作有很大幫助」。余慕雲也稱：「值得特別指出的是，鄭氏(鄭孟霞)在京劇和舞蹈方面的學識修養，她和他相處期間，不時和他探討有關表演和劇作問題，對他提過不少有益的意見，對他的創作很有幫助。唐在粵劇創作方面所取得的成就，她有不少功勞」。至於唐滌生在粵劇的成就，梁威跟余慕雲各有不同的說法，梁威：「唐滌生奮快上進，在編劇方面，尤其是詞曲編撰，已勝過馮志芬。唐滌生短短一生編寫了一百多部作品，以《白楊紅淚》一劇奠定了他的編劇地位」。余慕雲則以他在仙鳳鳴的編撰肯定其地位：「一九五六年，任劍輝和白雪仙創辦了『仙鳳鳴劇團』，它的主要劇目都是專門聘請唐滌生撰寫的。其中的傑作有改編自明代著名戲曲的《紫釵記》、《帝女花》、《蝶影紅梨記》等。上列唐滌生的劇作，如果沒有各方面條件都非常優越的「仙鳳鳴劇團」完美地演繹，沒有「仙鳳鳴」的主持人白雪仙對粵劇藝術嚴肅認真的態度，沒有她對唐滌生的鼓勵和督促，唐滌生不會取得如此卓越的成就」。

只是細察梁威並余慕雲所述唐滌生的生平紀傳不無相異之處，當中真偽至今自是難以稽查，只是更重要的是，不妨從中考釋唐滌生的生平跟他創作的關係，這也是以上不惜大幅引錄原文之因。鄭孟霞本是京劇演員，他對京劇的熟悉無疑影響唐滌生的創作取材。<sup>13</sup>唐滌生改編古典名著，這與他跟白雪仙、仙鳳鳴合作關係尤大。既是因白雪仙力求完善的「藝術家良心」，也因唐、白二人都有引領觀眾接受古典名劇的想法，白雪仙冒虧蝕之險鼓勵唐滌生改編古典戲

---

<sup>13</sup> 如唐滌生創作《販馬記》就是取材自京劇，據白雪仙白述，唐滌生是曾跟梅蘭芳學戲的「票友」。傑出華人系列：「粵劇傳奇白雪仙」(香港電台製作，2006年10月8日)。

曲。故此，唐滌生不少改編古典文學名著的作品均由任、白或仙鳳鳴劇團擔綱，如本文所論《帝女花》、《琵琶記》和《牡丹亭驚夢》等。<sup>14</sup>身兼「仙鳳鳴」「班主」並劇作演出者的白雪仙更會跟唐滌生商議參訂劇本。<sup>15</sup>至於其生平存疑之處，如唐滌生有否本名？<sup>16</sup>他的家學源流？<sup>17</sup>他曾否就讀於上海美術專門學校、白鶴美專或滬江大學？<sup>18</sup>這些問題既難有定案，而且不論答案如何也無損唐滌生劇作的價值，故無需深究。

## 二、改編的意義

本文選改編劇為討論對象，既因唐滌生改編戲曲的成就，也因「改編」蘊含的多重意義。黃兆漢有言：「唐滌生對粵劇的貢獻是在於通過改編元明清的劇本，把這三代的名著搬到粵劇裡，使粵劇的藝術性提高，也使劇本本身趨於文學化」，更指「唐氏改編之才多，而創作之才少，只有通過他的改編劇本才可以看出他的戲曲造詣」。<sup>19</sup>無疑，唐滌生創作的劇本相形之下，無論在結構或是人物書寫等也是遠遜其改編之作。是以本文試圖從細究改編的價值進而思考唐滌生改編戲曲價值之所在。也斯〈重象、剪紙、鏡影——從粵劇與文學談起〉為

---

<sup>14</sup> 白雪仙把由孫養農夫人手上所得的《牡丹亭》轉交唐滌生，唐滌生兩個月後完成一本比一般曲本厚二十頁的《牡丹亭驚夢》。白雪仙更坦言初時《牡丹亭驚夢》未得觀眾認同，只是他仍鼓勵「仙鳳鳴」堅持「改編」這一方向：「我覺得人既道路係我地帶往佢地走架，永遠你唔帶住佢去走個條路，佢永遠都唔會走向個條路，所以我地話唔好理，希望呢條路帶到佢地落去走為止啦，所以我地走落去」。香港電台節目：傑出華人系列：「粵劇傳奇白雪仙」。

<sup>15</sup> 吳詠恩整理〈白雪仙談任劍輝〉：「跟唐滌生合作的時候，我們也沒有特別談劇本。當時唐滌生有麗的呼聲上班，我們通常去接他下班，再回家詳談，任姐從來不參加討論」。香港電影資料館：《任劍輝讀本》（香港：香港電影資料館，2004），頁147。

<sup>16</sup> 按唐滌生太太鄭孟霞憶述，他從未聽聞唐滌生的本名。「唐滌生的藝術：訪問鄭孟霞」。而就報導唐滌生逝世的資料，以至「吳楚帆在殯儀館詳述唐滌生身世」，也沒有提及他的本名。資料來自：1959年9月15日《新生晚報》、《明報》、《新晚報》；1959年9月16日《明報》、《新生晚報》、《華僑日報》、《大公報》、《新晚報》；1959年9月17日《明報》。

<sup>17</sup> 沒有足夠資料以說明他的家學淵源。

<sup>18</sup> 按唐滌生太太鄭孟霞憶述，他僅提及唐滌生曾就讀於滬江大學。香港電台節目：「唐滌生的藝術：訪問鄭孟霞」，錄音資料，藏於香港電影資料館。只是同樣按報章報導唐滌生逝世的資料，當中只提及唐滌生「赴上海美專攻讀」，並無白鶴美專或滬江大學之說法，參考報章如上所註。

<sup>19</sup> 黃兆漢〈粵劇縱橫談〉，黃兆漢：《粵劇論文集》，頁268。

唐滌生戲曲改編提出明確的析論：「從當代文學批評的角度看，我們一般都把改編看作創作來討論。改編固然如唐氏所說，有發揚和推廣名著之功，改編也因人材和演出環境限制，當時觀眾的興趣和接受，而在實行中有種種增刪。當代關於『本文互涉』和『改編』的理論，幫助我們更複雜地認識文藝與傳統的關係。改編可以是繼承，是對另一作品的致敬、學習；也可以是轉化，借他人酒杯澆胸中塊壘，還可以是對話、反駁、再創造」。<sup>20</sup>這話可大致歸納成三點：一是改編之功，二是改編的限制、三是改編作品跟前作的關係。宇文所安在提及改編時說過：「套用故事寫新作品，這種作法值得我們注意。當早先的作品既吸引讀者，又使讀者不安時，這種現象就出現了；通過增補、刪節和修改，後世的作家重新編寫了原來的故事，使得它不至於再那樣讓他焦慮不安」。<sup>21</sup>二人均提及增補、刪節和修改的改編過程，而改編的過程更可以是借用、貫穿和改造，也可以理解為界乎移置、評論和相類三個範疇的討論。<sup>22</sup>李小良也曾提出以互文的方向閱讀、理解改編文本，這點正跟前文所引也斯的說法相約。<sup>23</sup>

事實上，改編者兼具讀者跟作者的身份。通過閱讀過程，改編者利用自身的審美經驗、標準解讀以及批評作品。<sup>24</sup> 評論是表現其批評的一種方式，而改

---

<sup>20</sup> 羅貴祥編：《觀景窗》（香港：青文書屋，1998），頁 258-259。

<sup>21</sup> 宇文所安：《追憶》（北京：三聯書店，2004），頁 43。

<sup>22</sup> 「借用、貫穿和改造」即 “borrowing, intersecting, and transforming sources”，見 Dudley Andrew, *Concepts in film theory* (London: Oxford university press, 1984), p98. 「移置、評論和相類」即 “transposition, commentary and analogue”，“Establishing some useful templates for studying cinematic interpretations of well-known novels, Deborah Cartmell argues for three broad categories of adaptation.” 見 Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, (London :New York : Routledge, 2006), p20.

<sup>23</sup> Lee Siu Leung : “Adaptation as a mode of intertextuality shares the very essence of intertextuality the work of assimilation and transformation (which) characterizes all intertextual processes.” Siu Leung, Lee, *Toward a theory of dramatic adaptation: With special reference to Shakespearean and Mong Qing adaptation* Mphil thesis, (Hong Kong: University of Hong Kong, 1986), pp115-116.

<sup>24</sup> Hans Robert Jauss: “This sets literary hermeneutics the two kinds of reception, which means that it must on the one hand shed light on the actual process through which the effect and significance of the text concretize itself for the present reader, and on the other reconstruct the historical process in which readers have received and interpreted the text at different times and in varying ways.” Hans Robert Jauss ; translation from the German by Michael Shaw: *Aesthetic experience and literary hermeneutics* ( Minneapolis: University of Minnesota Press, c1982), preface xxix. 中文譯本見漢斯·羅伯特·耀斯：《審美經驗與文學解釋學》（上海：世紀出版，2006），頁 10。漢斯·羅伯特·耀斯：「為了使一部過去曾經有過權威的文本滿足始終變化的現實的需要，就必須不斷地通過解釋和再解釋

編則是改編者用以表現其批評的另一種方式。就是因為改編作品能看待為改編者表意的渠道，所以，改編作品的讀者能夠透過改編作品閱讀改編者對前作的閱讀。據此，透過閱讀改編作品，改編作品的讀者理應能得知改編者的閱讀趣味、審美標準以至閱讀及創作背景。有趣的是，改編作品的讀者或能從改編作品中發現改編者(同時是前作的讀者)對前作的「誤讀」(misread)、或是「蓄意的誤讀」以及對話。「誤讀」所指的是在閱讀過程中扭曲作者意思，「蓄意的誤讀」也就是刻意扭曲作者本意；<sup>25</sup>對話是指改編者可能透過作品回應前作，可能是回應前作的看法，可能是回答前作的疑問，或是試圖解答改編者在閱讀過程中所產生的疑問等，從而形成對話的可能。這都是可能在閱讀改編作品見到的。

那評定改編作品的標準又是怎樣？忠於原著？<sup>26</sup>若說論者應把改編作品看待為一部新創作的作品，那忠於原著的說法不就是跟創作自由相互衝突嗎？改編不是一字不漏的抄寫工作，改編者關心的可以跟原著作者並不一致，是以其改編作品的主題、結構或寫作手法等也可以跟前作「不盡相同」。<sup>27</sup>這「不盡相

---

來更新其意義。」漢斯·羅伯特·耀斯《審美經驗與文學解釋學》，作者中文版前言，頁3。

<sup>25</sup> 在改編的過程中，劇作家對舊作的新解讀，可以理解為蓄意的誤讀(deliberate misinterpretation)。Harold Bloom: “Poetic Influence –when it involves two strong, authentic poets, --always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation.” Harold Bloom: *The Anxiety of Influence: a theory of poetry* (Oxford Univ.Press, 1973), p.30. Harold Bloom: “The strong reader, whose readings will matter to others as well as to himself, is thus placed in the dilemmas of the revisionist, who wishes to find his own original relation to truth, whether in texts or in reality (which he treats as texts anyway), but also wishes to open received texts to his own sufferings, or what he wants to call the sufferings of history. Harold Bloom: *A map of misreading* (New York: Oxford University Press, c2003.), pp.3-4. 中文譯本見哈羅德·布魯姆著，朱立元、陳克明譯：《比較文學影響論——誤讀圖示》(台北：駱駝出版社，1992)，頁1。

<sup>26</sup> 因為改編同時可理解為改編者對前作的解讀，故他怎樣改編作品或許也會牽涉有否「過度詮釋」之嫌。Umberto Eco: “This is a case in which it is unnecessary to know the intention of the empirical author: the text is blatant and, if English words have a conventional meaning, the text does not say what that reader –obeying some idiosyncratic drives –believed he or she had read. Between the unattainable intention of the author and the arguable intention of the reader there is the transparent intention of the text, which disproves an untenable interpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; edited by Stefan Collini.: *Interpretation and overinterpretation* (New York: Cambridge University Press, 1992), p78. 中文譯本見安貝托·艾可：《詮釋與過度詮釋》(北京：三聯書店，1997)，頁83-84。

<sup>27</sup> 這允准不同而使之獨立成為創作的說法，可理解為「具有創意開發力的背叛」、「賦予了作品新的實體」、「文學交流」並「延長了作品的生命」更有「再造之功」，見 Robert Escarpit: “We have seen that alien publics do not have direct access to the work. What they ask of the work is not what its author wishes to the express. There is no coincidence or convergence of intention, but there may be



同」的空間就是容許改編作品不受「忠於原著」所限。再者，改編者有否忠於原著、怎樣改寫文本還受「外在世界」的因素牽制。前作的作者創作時受他的「世界」牽制，改編者改編作品時同樣受到他的「外在世界」牽制。<sup>28</sup>唐滌生改編劇本時，其創作的背景(包括他的經歷、閱讀經驗與閱讀趣味等)、身處時空(五十年代香港)、演員的條件、觀眾的口味等等，均跟其創作關係甚大。

從上述的討論可大致歸結出兩條線索：一，其改編之價值，不在於新作是否勝於故舊，而在乎其審度剪裁，以及當中思考與「再創作」的關係，<sup>29</sup>即如何使古典文學作品於「異時異地」重生。二，新劇經過「再創作」的過程，理應視作另一部作品看待，這既不是說它跟舊作再毫不相干，也不是要求將之脫離舊文本解讀，而是把它理解為一部獨立存世的文學作品，嘗試閱讀作品的藝術價值。本文的方向就是依據以上的兩條線索發展，從改編原作中選取五部道德較意識濃厚的作品，由研讀唐滌生如何利用不同的方向、手法改編作品，從而求索他的審美意識以及其新劇的藝術價值。

### 三、研究概況

觀乎粵劇或粵劇史的討論，論者反復肯定唐滌生的成就，其「著名粵劇編

---

compatibility; that is, they may find what they want in the work although the author did not expressly or perhaps even consciously put it there. We are dealing here with treason, certainly, but it is creative treason.”..... “creative because it gives new literary interchange with a larger public and because it assures not only mere survival but a second existence.” Robert Escarpit: *Sociology of literature* (London: Cass, 1971), pp.84-55. 中文譯本見 Robert Escarpit, 葉淑燕譯：《文學社會學》(台北：遠流出版社，1990)，頁 137。

<sup>28</sup> 雖然唐滌生搬寫的是故事而不是理論，但「理論旅行」的概念還是可以借來啟發思考。Edward W. Said: “Having said that, however, one should go on to specify the kinds of movement that are possible, in order to ask whether by virtue of having moved from one strength, and whether a theory in one historical period and national culture becomes altogether different for another period or situation.”..... “Such movement into a new environment is never unimpeded. It necessarily involves process of representation and institutionalization different from those at the point of origin. Edward W. Said: *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1983) ,p226.

<sup>29</sup> 「再創作」之論，見註二十一。

名家」的地位更是不容否定。<sup>30</sup>此外，還有余少華、戴淑茵等研討唐滌生的音樂，從不同的角度豐富唐滌生研究。<sup>31</sup>倘若再以唐滌生或其劇作研究開展研究概況的討論，其中文學範疇的學術研討在相形之下，未免稍見遜色。葉紹德早於一九八七年編著《唐滌生戲曲欣賞》，是書三冊，收錄唐滌生六部劇作：《紫釵記》、《蝶影紅梨記》、《帝女花》、《販馬記》、《牡丹亭驚夢》及《再世紅梅記》，更於每齣之前加上導讀和評賞。縱然這些導讀未是嚴謹的學術研究，但這不單為唐滌生劇作研究提供重要的素材，更引導讀者從劇本創作的角度評定作品。葉紹德對唐滌生劇作的欣賞實在無庸置疑，他更曾撰文或在公開演說時加許唐劇。<sup>32</sup>

余慕雲《唐滌生電影欣賞：唐滌生逝世四十周年紀念匯演》一書，既為唐滌生的粵劇劇作及電影編修年表，又輯寫「唐滌生傳記」及插印「唐滌生字畫」

---

<sup>30</sup> 賴伯疆、黃鏡明的《粵劇史》在第三章第一節「著名的劇作家」介紹唐滌生：「他的劇作的優點，是緊湊有戲，曲詞優美，缺點是過於典雅，不夠生動」。賴伯疆、黃鏡明《粵劇史》（北京：新華書店，1988），頁140。還有同樣是賴伯疆撰寫的介紹，亦以〈唐滌生：蜚聲中外的著名粵劇編劇家〉為題。張耀中主編：《珠海歷史名人》（珠海：珠海出版社，2001），頁161-172。蘇翁〈粵劇編劇藝術流變——從提綱戲到唐滌生的劇本〉：「一九四九年後一段時間，香港著名的編劇家有李少芸與唐滌生各人，唐滌生並已執香港編劇之牛耳」。黎鍵：《香港粵劇口述史》（香港：三聯，1993），頁85。唐滌生是粵劇由提綱戲過度至劇本演出的重要人物，故此他在粵劇史上的地位自然不能輕忽。三十年代是香港粵劇的初盛期，戲班能在省港各地走動演出，吸納大量演員，班牌日多。當時既有「薛馬爭雄」，也有「五大流派」之鬥。與此同時，在劇本創作上也有新的發展。為了吸引更多戲迷，戲班不再單單演出江湖十八本或提綱戲，新劇作應運而生。薛馬爭雄時，他們為了爭高下，各自招攬編劇精英，馬師曾（1901-1964）旗下如有盧有容；薛覺先（?-1956）班中有麥嘯霞、馮志芬、南海十三郎等，開始了「因人度戲」的傳統。五十年代是香港粵劇的鼎盛期，名戲班、名伶、名編劇同期出現，佳作亦多。唐滌生正是於三十年代末開始創作，直到一九五九年創作《再世紅梅記》後逝世。按余慕雲的統計，唐滌生的粵劇作品共446部，今難以考實。香港電影資料館編印；臨時市政局及臨時區域市政局合辦：《唐滌生電影欣賞：唐滌生逝世四十周年紀念匯演》（香港：香港電影資料館，1999），頁38-46。香港粵劇發展，見梁沛錦：〈香港粵劇藝術的成長〉，刊於王賡武編：《香港史新編》（香港：三聯，1997），頁649-689。

<sup>31</sup> 余少華〈唐滌生粵劇的音樂特色：香港文化的集體記憶——三套最具代表性的香港本土創作：《帝女花》、《紫釵記》、《再世紅梅記》〉，此文通過用曲、樂器等音樂調度勘察三劇，並歸結七點「〈仙鳳鳴〉劇目音樂之設計與安排」。余少華：《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》（香港：牛津大學出版社，2001）；戴淑茵以〈粵劇《再世紅梅記》的創意〉為他碩士論文的研究題目，當中細究唐滌生《再世紅梅記》一劇於不同時期音樂上的分別。戴淑茵：〈粵劇《再世紅梅記》的創意〉。香港中文大學研究院音樂學部，哲學碩士論文（2003）。

<sup>32</sup> 葉紹德編：《唐滌生戲曲欣賞》（香港：香港周刊出版社有限公司，1987）。此書是研究唐滌生劇作的重要資料，然部分劇本經過葉紹德修正。此外，葉紹德：〈五十年來粵劇編劇面面觀〉一文中，亦有寫下他對唐滌生的評價。葉紹德文章，刊於黎鍵：《香港粵劇口述史》（香港：三聯，1993）。葉紹德更於公開講座中多次讚許唐劇，如於二零零四年九月十八日的「唐滌生逝世四十五周年紀念專題講座」，林英傑、葉紹德主講；及二零零七年三月二十八日的「《帝女花》面世五十周年座談會」，當天的主講者為：葉紹德、羅家英、余少華、楊智深、梁沛錦、陳鈞潤。

等，這些整理或略有錯漏，然而這無疑給唐滌生繁瑣又散亂的劇作資料整齊的疏理。<sup>33</sup>書中羅列唐滌生共四百多部粵劇作品，更輔以「開山」演員、演出戲班等資料，有助研究者查考。張結鳳〈改編的藝術：戚爾弟與唐滌生〉雖然不以論文形式發表，但文中分析唐劇《牡丹亭驚夢》、《紫釵記》、《蝶影紅梨記》和《再世紅梅記》之時，也表現論者對唐劇的見解。<sup>34</sup>楊智深的《唐滌生的文字世界·仙鳳鳴卷》，此書雖是鮮見地以全書論唐劇的文字造詣，可是這只能算是作者對唐滌生劇作欣賞和觀後感的記錄，未見深入的討論。<sup>35</sup>此外，論述唐劇的散篇論著還有區文鳳：〈唐滌生後期的粵劇創作與香港粵劇的發展〉、何冠驥：〈粵劇的悲情與橋段——《帝女花》分析〉、潘國森：〈唐滌生《帝女花》之〈樹盟〉的用韻〉、王勝焜：〈從唐代小說《霍小玉傳》到近世粵劇《紫釵記》〉、李歐梵：〈《帝女花》與《阿依達》——中外兩齣戲劇經典的比較和聯想〉等，散見於不同的期刊論集。<sup>36</sup>

本文以唐滌生的改編戲曲作品為題，借助「改編」的價值從而肯定唐滌生改編作品的價值，由古典戲曲的道德主題論至唐滌生的再創作。通過劇作的討論，本文力圖證明唐滌生改編劇作文學價值的存在，以「改編」主題論唐滌生作品已有別於其他論者論述，<sup>37</sup>將之獨立成「文學文本」究讀並細讀其作品的論

<sup>33</sup> 香港電影資料館[編印]；臨時市政局及臨時區域市政局合辦：《唐滌生電影欣賞：唐滌生逝世四十周年紀念匯演》（香港：香港電影資料館，1999）。

<sup>34</sup> 張結鳳：《東聲西擊：歌劇與戲劇的文化薈萃》（香港：進一步，1998），頁100-137。

<sup>35</sup> 楊智深：《唐滌生的文字世界·仙鳳鳴卷》（香港：三聯，1995）。

<sup>36</sup> 此外還有陳守仁編：《香港粵劇劇目初探（任白卷）》（香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，2005）；區文鳳討論唐滌生作品，主要有區文鳳：〈唐滌生後期的粵劇創作與香港粵劇的發展〉一文，初發表於香港大學：《粵劇學術研討會》（香港：香港大學，出版年不詳【手抄本】）。後收錄於劉靖之、冼玉儀編：《粵劇研討會論文集》（香港：香港大學亞洲研究中心，三聯書店，1995）。何冠驥：〈粵劇的悲情與橋段——《帝女花》分析〉，《香港文學》，第23期（1986），頁28-33；潘國森：〈唐滌生《帝女花》之〈樹盟〉的用韻〉，《作家》，總第43期（2006），頁6-8；王勝焜：〈從唐代小說《霍小玉傳》到近世粵劇《紫釵記》〉。刊於香港中文大學中國語言及文學系《問學初集》編輯委員會編輯：《問學初集》（香港：香港中文大學中國語言及文學系，1994）。香港：香港中文大學語言及文學系（1994）。李歐梵：〈《帝女花》與《阿依達》——中外兩齣戲劇經典的比較和聯想〉，《明刊月刊》，第9期（2005），頁84-88。

<sup>37</sup> 本文所指的「改編」論述不只是比較唐劇跟原作的相異，單單比較異同只是「資料整理」，更重要的是從其「不同之處」推敲其「不同之因」。

著更是未見。一九五四至一九五九是唐滌生創作的高峰期，劇作成熟，加上改編自古典作品的創作尤多，故本文選此為討論時限。<sup>38</sup>本文第一章為緒論，既為「改編」討論劃下界線，也同時為唐滌生創作交代背景。後續五章為全文的主幹，以古典戲曲常見道德主題選取五部原作以論其改編作：《牡丹亭驚夢》、《琵琶記》、《六月雪》、《帝女花》和《香囊記》，<sup>39</sup>當中的原著或未能稱作「道德劇」，但作者對「教化」或「道德」的執念也實在難以否定。再者，此五部劇作是唐滌生分別為四個劇團撰寫，<sup>40</sup>是以可肯定說唐滌生改編劇作斷不是純粹為配合特定劇團或演員的風格，這樣既有助於本文強調改編者對原作思考的討論，劇作也在在於「傳統道德」的範圍中見得顯要。第二章以主題的轉換探討唐滌生如何改編《牡丹亭》成《牡丹亭驚夢》，並探討湯顯祖「情至觀」於唐滌生筆下的改寫；第三章是〈《琵琶記》：天人不甚感應〉，研讀唐滌生對傳統理念的存疑及更動；第四章以敘事結構的改換閱讀《六月雪》，關漢卿〈竇娥冤〉只記「竇娥冤案」一事，及後袁于令《金鎖記》加進竇娥夫一角，唐滌生在改編之時如何集兩劇之成開展愛情一線？第五章：〈《帝女花》：隱含的忠孝精神〉則細察唐滌生如何透過寫作手法改寫文本，不動聲色地傳述忠孝精神。唐滌生如何把道德主題隱含於「愛情包裝」之中？這正是此章的討論重點；人物是劇作家的代言人，模塑兼具個性與感情的人物卻殊不容易，第六章即以人物形象的改造為題開展討論《香囊記》；本文既非只求考察唐滌生對道德主題的存留，也不是希圖梳理其改編跟時代背景的必然關係，<sup>41</sup>而是試圖透過唐劇跟原作的併讀，尋找唐滌生對原作的思考，勘察其對古典文學的擷取、存疑或推翻以至解讀。

<sup>38</sup> 本文參考唐滌生劇作本，見附表二。

<sup>39</sup> 次序按唐滌生改編劇初演年份排列，如下：《牡丹亭驚夢》(1956)、《琵琶記》(1956)、《六月雪》(1956)、《帝女花》(1957)和《香囊記》(1958)。

<sup>40</sup> 《牡丹亭驚夢》、《帝女花》是唐滌生為仙鳳鳴劇團寫的，任劍輝、白雪仙主演。《琵琶記》同樣是任劍輝、白雪仙主演，劇團則是利榮華。《六月雪》是唐滌生為新艷陽劇團創作的作品，當時主演此劇的主要演員為任劍輝、芳艷芬。唐滌生為麗聲劇團撰寫《香囊記》，為麥炳榮、吳君麗主演。改編之時，劇作家定會因應不同的劇團和演員的風格改寫作品，只是唐滌生對改編劇的要求見於他為不同劇團而寫的作品，可見改編的考慮不只是舞台演出，更關乎改編者的想法。

<sup>41</sup> 唐滌生創作劇本跟時代背景的關係確然密不可分，雖然這不是本文切入點討論的基礎，但筆者仍希望於每章以及全文保留作者置身年代跟創作關係的思考。

## 第二章：《牡丹亭驚夢》——「情至觀」的質變

湯顯祖寫《牡丹亭》，<sup>42</sup>他不只為敘寫杜麗娘「慕色還魂」的故事，更是要借這樣的一個故事表達他的一套「情至觀」。<sup>43</sup>唐滌生撰寫的《牡丹亭驚夢》，此劇恰恰不若湯顯祖以劇說明「情」深邃的本質，他只為寫出杜麗娘的故事，一個女子如何反抗牢不可破的傳統禮教。<sup>44</sup>當《牡丹亭》改編成《牡丹亭驚夢》，當中改變的竟是全劇主題，那改編的意義何在？唐滌生是湯顯祖《牡丹亭》的讀者，經過他閱讀的《牡丹亭》跟湯顯祖《牡丹亭》的「本意」或已然有別，既可能是讀者未能把握作者的「本意」，也可以是讀者刻意扭曲作者的「本意」。湯顯祖原來在《牡丹亭》表現的「情至觀」是怎樣？唐滌生從《牡丹亭》讀出的「情至觀」又是怎樣？更甚者是，唐滌生有否在《牡丹亭》讀出「情至觀」？通過唐劇《牡丹亭驚夢》能夠發現唐滌生對湯顯祖《牡丹亭》主題的釋讀，這無疑是改編者對前人作品的解讀與批評，故此，以上種種都是值得探究的問題。

如果說因為唐滌生是《牡丹亭驚夢》的作者，他可以為全劇選定主題，甚至是一個跟原作「不盡相同」的主題，這說法似乎不無道理。這改動可能是緣於唐滌生對湯顯祖《牡丹亭》的理解，也可以是為遷就觀眾的趣味與能力，更可能是為脫離原作時代跟配合新作時代的考慮等等。邵海清有言：「明代是理學盛行的時代，統治者以表彰節烈等手段，對婦女進行思想上的禁錮、精神上的

---

<sup>42</sup> 湯顯祖，字義仍，號若士，又號海若，別署清遠道人，江西臨川人。由於他正直不阿的性格，使他在科舉及仕進的道路上備歷坎坷，他曾因一再婉拒宰相張居正的延攬而落第。萬曆二十六年（一五九八）秋天，他寫成《牡丹亭》，並跟《紫釵記》、《南柯記》和《邯鄲記》合稱《臨川四夢》或《玉茗堂四夢》。見湯顯祖著、邵海清校注：《牡丹亭》（引言）（台北：三民，1999），頁1-2。

<sup>43</sup> 於湯顯祖撰寫《牡丹亭》以先有〈杜麗娘慕色還魂話本〉，刊何大綸《燕居筆記》見《古本小說集成》。湯顯祖《牡丹亭》成書後改本亦多，今知五種：沈璟改本（名《同夢記》，又名《合夢記》，或《串本牡丹亭》）、臧懋循改本、徐肅穎改本（《丹青記》）、徐日曦改本（又稱「碩園改本」，《六十種曲》收入）、馮夢龍改本（名《風流夢》，收入《墨憨齋定本傳奇》），見洪惟助主編：《崑曲辭典》（台北：國立傳統藝術中心，2002），頁72。又見秦腔劇目，見王森然編：《中國劇目辭典》（石家莊：河北教育出版社，1997），頁311。

<sup>44</sup> 《牡丹亭驚夢》是唐滌生1956為仙鳳鳴劇團創作的作品。

凌虐和肉體上的戕害」。<sup>45</sup>究竟湯若士是以「情」跟「理」抗行，還是在「理」以外提出「情至」的可能？唐滌生眼下的湯顯祖《牡丹亭》的主題又是怎樣？值得注意的是，《牡丹亭驚夢》終究是唐滌生閱讀《牡丹亭》的一種視角，這不啻不是湯顯祖《牡丹亭》的「再度搬演」，而是帶有改編者的闡釋和批評，這些都能在改編的調度呈現出來。這「不盡相同」之處往往能表現改編者的思考，這斷不是表示新作跟原作的偏離，而是讓古典文學作品重生的「再創作」，論者也該考察改編者的思量從而肯定改編作品的價值。誠然，唐滌生《牡丹亭驚夢》跟湯顯祖《牡丹亭》相比，其成就或有不及，只是唐滌生怎樣解讀湯顯祖《牡丹亭》的主題，他又怎樣把其見解化成另一部作品，這纔是值得論者再三細想。

要是湯顯祖跟唐滌生抱有不同的關心寫出相近的故事，《牡丹亭》跟《牡丹亭驚夢》可會有甚麼不同？兩劇同樣是杜麗娘「慕色還魂」，杜麗娘同做一夢、同樣超乎生死界限，當中如何表現主題的差異？本章就是從湯顯祖「情至觀」出發，繼之比勘湯顯祖《牡丹亭》跟唐滌生《牡丹亭驚夢》兩劇對「情」釋讀的歧見，從而考察在改編過程中主題的質變。以下將從「情至觀」釋義作起始，「情」是湯顯祖《牡丹亭》的題旨，唐滌生會是怎樣閱讀和書寫？如果唐滌生不以劇作表現一套思想，劇中情理關係或「欲、情、理」的關係又會是怎樣？情理會是互融或是衝突？兩劇對情欲的書寫或接受可會有差異？這都將於下文詳論。

### 一、「情至觀」釋義

王思任（1575-1646）以數句簡言釐析臨川四夢之旨，《玉茗堂還魂記》序：「而其立言神指：《邯鄲》，仙也；《南柯》，佛也；《紫釵》，俠也；《牡丹亭》，

---

<sup>45</sup> 湯顯祖著、邵海清校注：《牡丹亭》（引言），頁5。

情也。若士以爲情不可以論理，死不足以盡情，百千情事，一死而止，則情莫有深於阿麗者矣」。<sup>46</sup>無疑，「《牡丹亭》，情也」，而其情之深，無受生死之阻，也即是《牡丹亭》題辭所言：「情不知所起，一往而深，生者可以死，死者可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也」。<sup>47</sup>湯若士筆下之情，難以一言蔽之；他借《牡丹亭》道出他心中的「情至」，也借杜麗娘演出他心中的「情至」。在此，不妨借葉長海爲湯顯祖的「情」所作的解說：「湯顯祖筆下的『情』，有的是生活化的一般用語，有的是理論上的用語。如果從大處著眼，『情是思想（即主觀精神）』這一說法較好；但如果從戲劇這一具體角度去考察，『情』實即意欲、願望、志向，猶如王陽明所說的『意之動』。劇作者有他的『意動』，故說『因情成夢，因夢成戲』；劇中角色也有他的『意動』，故說『沒亂裡春情難遣』。換言之，作者之『情』就是創作的動因和推動力，角色之『情』就成爲戲劇動作的動因和推動力」。<sup>48</sup>情無疑是抽象難明的概念，湯顯祖沒有直言其情，而是借《牡丹亭》、借杜麗娘「說明」、「論述」所謂情的本質。於作者而言，情是思想，是「創作的動因和推動力」；於角色而言，情是生活，也即是「戲劇動作的動因和推動力」。葉長海雖言「劇作者有他的『意動』，故說『因情成夢，因夢成戲』」，只是這「意動」真真屬乎「劇作者」？還是杜麗娘「因情成夢」，再由他的夢而成就湯顯祖的「戲」？論者或問，杜麗娘心中之情可就是等同湯顯祖心中之情？還是當中可能尚有偏差？其「情」所及之義理不在此詳釋，但無論如何，只知湯顯祖借劇言情，這方纔是不爭之事實，就如朱彝尊（1629-1709）《靜志居詩話》：「義仍填詞，妙絕一時；語雖嶄新，源實出於『關馬鄭白』。其《牡丹亭》曲本，尤極情摯。人或勸之講學，笑答曰：『諸公所講者，性；僕所言者，情也。』」<sup>49</sup>《牡丹亭》正正是湯顯祖爲「情」「講學」之所。

<sup>46</sup> 〈批點玉茗堂牡丹亭·敘〉，湯顯祖：《牡丹亭》（台北：西南書局，1980），頁2-3。

<sup>47</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本），牡丹亭題詞，葉一上下。

<sup>48</sup> 葉長海：〈理無情有說湯翁〉，刊華瑋：《湯顯祖與牡丹亭》，頁111-112。

<sup>49</sup> 朱彝尊著、郭紹虞主編：《靜志居詩話》（北京：人民文學，1990），下卷，頁461。

唐滌生怎樣看湯顯祖《牡丹亭》的主題？其意見於〈編寫「牡丹亭驚夢」的動機和主題〉：「牡丹亭顯然是一部反封建的作品，三年復活是人世間不可能的事，作者故意借此一節以完成此明朗的主題而已，細想，麗娘從六歲起便不能見任何男子面，甚至請一個老師，也要請一個鬚眉班白無能為力的儒生陳最良，似乎不許麗娘在父母之命，媒妁之言的出嫁前心坎裡有任何一個男子的印象，而想把麗娘驅逐於盲婚啞嫁的封建婚姻陷阱」。<sup>50</sup>顯然而見，若依前所論，唐滌生理解《牡丹亭》「反封建」的「明朗主題」跟湯顯祖以《牡丹亭》為情「講學」之志截然不同。縱然湯顯祖筆下確有「麗娘從六歲起便不能見任何男子面」之事，也有「鬚眉班白無能為力的儒生陳最良」的「延師」，只是杜麗娘所追求的只是違背「父母之命」、擺脫「盲婚啞嫁」的反抗？還是尚有對「情」的執着、對「美好」的追求呢？這斷不是說唐滌生筆下的杜麗娘沒「情」，更不是說他沒有為「情」走「牡丹亭上三生路」<sup>51</sup>，只是同樣寫杜麗娘「三年復活」的故事，兩劇意欲表達的「主題」並不一致。唐滌生既以「反封建」禮教為《牡丹亭驚夢》之旨，杜麗娘所演的就是一個「反封建」的故事，而不為述說「情至觀」。本乎此，與其徒然從《牡丹亭驚夢》尋找一套所謂「情至」的觀念，倒不如改為欣賞唐滌生「把麗娘驅逐於盲婚啞嫁的封建婚姻陷阱」的所思所作。

事實上，單以劇情推演而言，杜麗娘遊後花園只為夢見柳夢梅，這算得上是整個故事最關鍵的情節。只是，杜麗娘到後花園是賞花、是折柳、是撲蝶，這都跟他日後為情超越生死之事無關，其「遊園」的情節理應無足可觀。值得注意的是，為甚麼湯顯祖《牡丹亭》會一一記下杜麗娘遊園的心情起伏？後花園的一花一木如何牽動杜麗娘追求「美好」的情懷？杜麗娘「遊園」然後「驚夢」，這既是表現他對「美好」的追求與不捨，也誠如葉長海之言是「意動」。<sup>52</sup>

<sup>50</sup> 唐滌生：〈編寫「牡丹亭驚夢」的動機和主題〉，刊於盧緯鑾編、白雪仙口述：《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》，卷一，頁11。

<sup>51</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本），一卷，第一齣〈標目〉，葉一上。

<sup>52</sup> 見註四十五。



杜麗娘初到後花園，發現「原來姹紫嫣紅開遍」，卻又擔憂美好的事物都不能留住，「牡丹雖好，他春歸怎佔的先」？歎曰「似這般都付與斷井頽垣」。<sup>53</sup>杜麗娘跟湯顯祖同樣「俊得江山助」<sup>54</sup>，先是惜花的「意動」，然後是為柳郎的「意動」。再者，杜麗娘所賞的所憂的不只是花，還有自己。當他初次發現自己的美「停半餉，整花鈿。沒揣菱花，偷人半面，迤逗的彩雲偏」，甚至說「可知我一生兒愛好是天然。恰三春好處無人見，不隄防沉魚落雁鳥驚誼，則怕的羞花閉月花愁顫」，<sup>55</sup>卻又恰恰擔心美好的都不能留住。湯顯祖毫不吝嗇地鋪寫杜麗娘「遊園」，不只是為「驚夢」預設舞台，更是借此表現杜麗娘對美好的追求和懼怕失去，是「睡荼蘼抓住裙衩線，恰便似花似人心好處牽」，<sup>56</sup>杜麗娘體現的情也如同此理。唐劇《牡丹亭驚夢》，唐滌生不只大大縮減「遊園」的篇幅，更以杜麗娘遊園之事呼應其「反封建」的主題。杜麗娘到後花園原是為解受父親教導的愁心，「執禮何須勞父教，早把春心托杜鵑。爹呀，我欲解愁心，踏荒園待把春光永餞」。<sup>57</sup>及至遊園之時，更嘗喟：「麗娘生於宦族，長在名門，未逢折桂之夫，屢受嚴親管教，越是驚春，越是春慵困人若醉」。<sup>58</sup>兩劇主題各異，是以雖同寫杜麗娘「遊園」，其分別之處則是顯而易見。

湯顯祖特意借「遊園」一幕表達其「情」，那唐滌生又如何表現他倡言的「反封建」主題？湯顯祖《牡丹亭》力圖吁求的是杜麗娘對情的執念，甚至讓他能夠挑戰冥府的權威、逾越生死的界限。夏志清這樣說過：「柳夢梅因貧常以官場競逐為念，可是，麗娘的家庭背景及成長，使他不曾滿足於跟一個貧乏的士子一起。牡丹亭是一部團圓喜劇：由衝動以至愛，一個英雌的故事。如果杜麗娘沒有主動成全那自我完成並經歷死亡與再生，他可能得到屬世的偉大成就和成

<sup>53</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第十齣〈驚夢〉，葉二十九下至三十上。

<sup>54</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第一齣〈標目〉，葉一上。

<sup>55</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第十齣〈驚夢〉，葉二十九上下。

<sup>56</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第十二齣〈尋夢〉，葉三十八下。

<sup>57</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第一場〈遊園驚夢〉，頁 1-5 至 1-6。

<sup>58</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第一場〈遊園驚夢〉，頁 1-7。

功」。<sup>59</sup>湯顯祖在杜麗娘身上體現他的「情至觀」，所說的是「一個英雄的故事」，是杜麗娘「主動成全那自我完成並經歷死亡與再生」，那個「常以官場競逐為念」、「一個貧乏的士子」柳夢梅，究竟在劇中有何用處？劇情既沒有因柳生的性格而左右，也沒有因他的決定或錯誤而改動，他只不過是杜麗娘投以「情」的對象，更甚者是，他不過是用以成全杜麗娘「情至」的工具、「緣份」而已。唐滌生《牡丹亭驚夢》既憑借「反封建」為旨，那「反封建」之人又豈竟杜麗娘？柳夢梅的自負、孩子氣往往是「成就」此劇「反封建」主題的關鍵。儘管柳夢梅已娶妻成家，他對丈人杜寶還是稍欠謙恭屈膝之態。柳夢梅並未遵從臨別時杜麗娘「父教嚴，持家如法政，你應付須小心，執禮須恭敬」的囑咐，<sup>60</sup>初初拜會丈人時，既失交代處境之機，更惹起難以收拾的紛爭：

（杜寶忍氣開位口古）柳夢梅，我與你素昧平生，緣何遞稱  
翁婿，何況我單生一女，死了三年，生前未曾納綵受禮，更  
未聞佢有情郎相好。（白）你到底見過麗娘未……（與良關  
目介）  
（最良關目認定是此人介）  
（夢梅口古）外父大人，令千金麗娘與我共枕同床，焉有未  
曾認識之理（一才）若非認識，何處得來丹青畫圖。。（獻  
畫介）  
（杜寶聽至共枕同床四字氣至半暈，仍接丹青忍氣介白）柳

<sup>59</sup> 因此文並無中譯本，故筆者將之譯如上文，並附以英原文。“As a poor scholar, Liu Meng-mei has always wanted to succeed in the official world, and Li-niang herself, given her family background and upbringing, would not have been happy with a lover who remained a mere indigent scholar. Mu-tan t'ing, therefore, is comedy of reconciliation: the impulse toward love, in the heroine's case, has brought her greater worldly honor and success than if she had not taken the initiative in self-fulfillment and undergone death and rebirth. Her brief spell of rebellion against time notwithstanding, she is soon happily reconciled to time, and in time she will become a Confucian mother, anxious for the proper education of her children.” C.T. Hsia: *Time and the Human Condition in the Plays of T'ang Hsien-Tsu.*, C.T. Hsia, *Hsia C.T on literature*. (New York, Columbia University Press), 1983.p131

<sup>60</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第四場〈探親會母〉，頁4-4。

生請起。<sup>61</sup>

杜麗娘既說「父教嚴」，柳夢梅焉有回答「令千金麗娘與我共枕同床」之理？杜寶在柳夢梅出現以先已認定他是盜墳之人，再加上柳夢梅初見時有失禮儀的應對，二人豈有和平共處的可能？如果說杜寶是「封建」、「禮教」的代表，唐滌生縱然加強柳夢梅與他的衝突也不過是突顯其「反封建」主題而已。在皇帝的大殿上，他二人再生齟齬：

（杜寶花下句）要我認你東床婿，（一才）除非日影東藏。

（夢梅花）要我躬身拜丈人，（一才）除非銀漢同浮雙月亮。<sup>62</sup>

既說唐劇《牡丹亭驚夢》的主題是「反封建」，在「反對」、「反抗」的聲音下，「衝突」在所難免。相較湯顯祖《牡丹亭》，唐滌生更會運用柳夢梅的性格、行動昭示杜、柳二人對固有禮教的不肯苟同。在此，柳夢梅對丈人的「失儀」理應視作表現主題的蹊徑，「衝突」也來得理所當然。

## 二、情理互融或衝突

正因主題各異，衍生而來的是兩劇對情理關係理解的相異。唐劇《牡丹亭驚夢》既以「反封建」為題旨，劇中的情理抗衡可謂處處可見。就如上文所提的兩個例子，杜麗娘為一解屢受嚴親管教的愁心而到後花園遊賞，繼而覓得其夢中之情，此時此刻，情或夢似乎是杜麗娘用以擺脫「理」和現實的暫居地；還有柳夢梅處處跟丈人杜寶作難，令情理之間再次引起衝突，唐滌生似乎在構想劇情以外尚有弦外之意。所需注意的是，這樣的情理對立是否合於湯顯祖《牡

<sup>61</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第五場〈拷元〉，頁 5-6。

<sup>62</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第六場〈圓駕〉，頁 6-2。

丹亭》的「本意」？要是兩劇所持之見「不盡相同」，唐滌生又是怎樣處理湯顯祖《牡丹亭》跟自己不同的見解？更奇怪的是，唐滌生《牡丹亭驚夢》既沒有大大改動劇中情節，又沒有刻意扭曲杜麗娘的形象，那他怎樣一反當中情理的關係？以下先論見於湯顯祖《牡丹亭》的情理關係，再以唐劇《牡丹亭驚夢》的「應對」為對照。

馮夢龍自湯顯祖「情至觀」生出一套對情理的看法，這恰恰可反過來追溯湯顯祖的情理關係。《情史》：「世儒但知理為情之範，孰知情為理之維乎……古者聘為妻，奔為妾。夫奔者，以情奔也。奔為情，則貞為非情也？」顯然，馮夢龍提出奔為情、貞也為情似乎是要回應「世儒」之論，他沒有否定「理為情之範」的看法，只是進而提出「情為理之維」的觀點。這觀點跟湯顯祖《牡丹亭》相近之處，就是既沒有否定理對情的規範或限制，只是更重要的是，情跟理不是必然的排斥，甚至有互融的可能。杜麗娘復生後謹遵禮教，要是他堅持「以情抗理」，他跟柳夢梅可會有長久相處的可能？讀者甚至可以預視他日後將會一個是「合於儒家禮教」的母親。張淑香指出：「杜麗娘的情至精神境界，也彰映著湯顯祖的抒情靈視的慧覺與他的文化理想。湯顯祖『情至』思想的特色，不在『情』『理』對立，而是以『情』注『理』，創造人性與文化的完整和諧。」<sup>63</sup>只是怎樣能在湯顯祖《牡丹亭》讀出「『情』注『理』」以至「創造人性與文化的完整和諧」的「『情至』思想」？「情」是順乎人性的感受，「理」是世間的法規，怎樣方能「化解」情理互不相容的面貌？在此，且引錄白茲提出「業」<sup>64</sup>的看法以闡釋之：

<sup>63</sup> 張淑香：〈捕捉愛情神話的春影——青春版《牡丹亭》的詮釋與整編〉，刊於林蛟宏編：《姹紫嫣紅牡丹亭》（桂林：廣西師範大學出版社，2004），頁109。

<sup>64</sup> 《佛學大辭典》：業：（術語）梵語羯磨。Karma 身口善惡無記之所作也。其善性惡性、必感苦樂之果、故謂之業。丁福保編：《佛學大辭典》（上海：上海書店，1991），頁2341。另業力：（術語）善業有生樂果之力用。惡業有生惡果之力。用有部毘奈耶四十六曰、「不思議業力。雖遠必相牽。果報成熟時。求避終難脫」。丁福保編：《佛學大辭典》，頁2343。

「業」這佛教義理，所有現象，所有事的發生都是前因的果和後果的因。縱然有些因可能是來自前生或有些果報於後世而不是今生，這還是連結生生世世、種種行為、無事不是因果的無窮盡的環鏈。花神樂意又生動地描述這幕愛的演出，在那刻一直旁觀，不是，他只告訴我們真實但僅屬表面，沒有果只有包含因的幻影。<sup>65</sup>

杜麗娘能在夢中遇見柳夢梅是「業」，雖然湯顯祖沒有在此下一注腳，只是讀者能知道這是他二人緣於某事的果，更重要的，這同時是杜麗娘為情可以生可以死的因。第十齣〈驚夢〉，杜麗娘遊園「身子困倦了，且自隱几而眠」<sup>66</sup>卻在夢中遇見柳夢梅，當二人「轉過這芍藥欄前，緊着著湖山石邊」<sup>67</sup>，「花神專掌惜玉憐香，竟來保護他，要他雲雨十分的歡幸也」。<sup>68</sup>後來花神「拈片落花兒驚醒他」之際，有言：「這是景上緣，想內成，因中見」。<sup>69</sup>按邵海清的校注：「這是景上緣三句：景（影）上緣，想內成，喻指姻緣的空虛短暫，是由想像而成的夢幻。因中見（現），因，指因緣，佛家語。佛教認為一切事物的起滅、變化都是由因緣造合而成」。<sup>70</sup>要是說杜麗娘跟柳夢梅的緣份是「因緣造合」，那豈不是說這際遇就連他二人也不能選擇、不能逃避？柳夢梅本自命「獻世寶」「我若載

<sup>65</sup> 因此文並無中譯本，故筆者將之譯如上文，並附以英原文。Cyril Birch: “He (the flower spirit) has just told us, after all, that for all the surging and trembling and dewy sweetness this is no more than a “mating of shadows”. In the Buddhist doctrine of Karma, every phenomenon, everything that happens is both the effect of a prior cause and the cause of a future effect. These is thus an endless chain linking all life, all action, nothing is without its cause and its consequences, even though the cause may originate in a previous incarnation and the consequences ensure in the next life rather than this present one. The act of love the flower spirit so obligingly and so vividly describes for us, going on at this moment in the wings there, is not, he tells us, actual, but only apparent, “no fruit effect/ but an apparition within the cause” ---a foreshadowing of the inevitable future mating and life long partnership of these young lovers of our play” Cyril Birch, *Scenes for Mandarins*, (New York: Columbia University Press, c1995), p.142.

<sup>66</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第十齣〈驚夢〉，葉三十一上。

<sup>67</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第十齣〈驚夢〉，葉三十二上。

<sup>68</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第十齣〈驚夢〉，葉三十二下。

<sup>69</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，一卷，第十齣〈驚夢〉，葉三十一下。

<sup>70</sup> 湯顯祖著、邵海清校注：《牡丹亭》，頁 74。

寶而朝，世上應無價」，<sup>71</sup>走士子上京求售的路，卻偏偏在路上遇着杜麗娘。這不是他倆碰巧的遭遇，也不是二人刻意的尋找，而是二人都不能逃脫的「業」。那就是說：無論是情是理，也不能規避「業」之所限，易言之，情理在「業」之中只能融於一。

如白玆所言「業」確然能令「情」「理」互融，每事不離「因緣」，可是，畢竟白玆之論不過是一種解讀的方法，斷不能視之為唯一。就如邵海清、朱棟霖等論者則持相反之見，邵海清：「劇中著力描寫男女主人公夢幻生死的愛情歷程，熱情謳歌愛情的神奇力量，以及它對封建道德觀的衝擊，這種『情』與『理』的衝突貫穿全劇。」<sup>72</sup>朱棟霖：「《牡丹亭》表現『情』與『理』的衝突。杜麗娘、柳夢梅所追求的『情』與杜寶為代表的封建禮教勢力（理）之間的矛盾衝突是戲劇衝突的基礎」。<sup>73</sup>那唐滌生閱讀《牡丹亭》，或應該說他撰寫《牡丹亭驚夢》之時又是持哪一種看法？要是說他跟湯顯祖《牡丹亭》情理互融的說法如出一轍，那豈不是跟他「反封建」之主題難以並存？要是唐滌生一反湯顯祖《牡丹亭》情理互融之說，那他又怎樣能擺脫原作的影子，讓情理能達抗衡之勢？

值得注意的是，唐滌生沒有大大改動原作情節內容，所刪的竟是湯顯祖《牡丹亭》隱而不彰的佛家思想，在沒有「共融」的解讀下，「衝突」或「對立」則更為顯見。唐劇《牡丹亭驚夢》，花神出現唯一的對白是：「花神出處起青煙。。尚有惜花事未完。落花驚醒蘭閨女，再續敘歡待三年」<sup>74</sup>。試把這花神跟湯顯祖筆下的相比，他既沒有半句佛家語，也沒有提及「因」與「果」之事，他只負責以「落花驚醒蘭閨女」再交代「再續敘歡待三年」的後話。再者，唐滌生還刪去冥判一齣，令全劇看來更少佛家味道。湯顯祖《牡丹亭》第二十三齣是〈冥

<sup>71</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本)，二卷，第二十一齣〈謁遇〉，葉二十六下。

<sup>72</sup> 湯顯祖著、邵海清校注：《牡丹亭》，頁5。

<sup>73</sup> 朱棟霖：〈《牡丹亭》的魅力〉，刊於林蛟宏編：《姹紫嫣紅牡丹亭》，頁31。

<sup>74</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第一場〈遊園驚夢〉，頁1-11。

判》，地府判官在「審理」杜麗娘之前，湯顯祖先描述陰間「這筆架在那落迦山外，肉蓮花高聳案前排」、「便百里城高捧手，讓大菩薩好相莊嚴乘坐位」等景象。<sup>75</sup>「落迦山」、「蓮花」、「菩薩」、「好相」等全都是跟佛教相關的用語。<sup>76</sup>唐劇《牡丹亭驚夢》在刪去冥判後一直沒有交代杜麗娘死後之事，直到柳夢梅得釋杜麗娘是鬼，杜麗娘纔娓娓道來再返人間的因由：「我雖為落花驚閃而亡，幸十殿閻君翻閱了姻緣部冊註明，我共你先有幽歡（介）後成明配……所以雖登鬼錄，未損人身。今日為柳郎而生……」<sup>77</sup>故此，唐劇《牡丹亭驚夢》既刪去跟佛教相關的情節與齣目，那論者也不必以佛教的視角闡釋之。若不以「業」闡論唐劇《牡丹亭驚夢》，儘管幾近相同的人物、情節，也不能同樣視作情理相融的證據。

### 三、「欲、情、理」並存的可能

湯顯祖《牡丹亭》孜孜於表述其「情不知所起，一往而深」的「情至」觀念，即便是看來不能共存的情與理，湯顯祖也在《牡丹亭》告訴讀者：「情」、「理」能夠互融。當論者認定情出於自然，毋庸受「理」之轄制，那「欲」豈不是同出一理？只是憑借情理共融之勢，「欲」能超出道德信條的規範而存於文本嗎？更重要的是，唐劇《牡丹亭驚夢》在情理的立場上已跟湯顯祖《牡丹亭》分歧甚大，那在它「反封建」的前提下，「欲」又會以怎樣的形式存在？唐滌生寫《牡丹亭驚夢》沒有遵照湯顯祖《牡丹亭》以「情」為題，他既選擇以情反理，若然「欲」是在情之內，那是否意味唐滌生應該對之持更大的包容？現分述兩劇

<sup>75</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本），二卷，第二十三齣〈冥判〉，葉二十九上至三十三上。

<sup>76</sup> 按邵海清校注：「那落迦，亦作捺落迦。梵語的音譯，即地獄。見遼希麟《續一切經音義》卷九。」，「山字則形同筆架。肉蓮花，蓮花開放似山形，此指筆架；筆架又用人肉製成，是陰司裡的淒慘景象」。「好相，猶妙相，佛家語，莊嚴的相貌。唐玄奘《大唐西域記·摩揭陀國下》：『見觀自在菩薩妙相莊嚴，威光赫奕』」。湯顯祖著、邵海清校注：《牡丹亭》，頁 176、178。

<sup>77</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，頁 166。

對情欲的書寫與接受。

湯顯祖雖然承認理之存在，甚至承認理的應該存在，他對「欲」的書寫卻未嘗或已。他兩度把「欲」潛藏於《牡丹亭》虛擬的時空：一是夢境，一是杜麗娘還作鬼魂之時。第十齣〈驚夢〉，杜麗娘到夢境不久，夢中的柳夢梅已把他帶到「湖山石邊」，說過「和你把領扣鬆，衣帶寬，袖稍兒揼着牙兒苦也，則待你忍耐溫存一餉眠」。<sup>78</sup>第二十八齣〈幽媾〉，杜麗娘深夜下顧柳夢梅房間，直言：「瞥見你風神俊雅。無他，待和你剪燭燃青，小牕閑話」。<sup>79</sup>最後還「達成協議」：「（旦）妾千金之軀，一旦付與郎矣，勿負奴心。每夜得共枕席，平生之願足矣。（生笑科）賢卿有心戀於小生，小生豈敢忘於賢卿乎？（旦）還有一言，未至雞鳴，放奴回去，秀才休送，以避曉風」。<sup>80</sup>劉夢溪這樣理解湯顯祖《牡丹亭》的情欲書寫：「更重要的是，杜麗娘死後還可以和柳夢梅『幽媾』，兩性之間情感的歡悅過程並未因當事人之死亡而中斷。實際上，死後的杜麗娘反而得到了靈魂的自由和情感的自由。她的『肉身不壞』，靈魂可以『隨風遊戲』，願意飄到那裡就飄到那裡，至少可以『常回家看看』。所以從死亡學的觀點，杜麗娘不過是『假死』。前生註定杜麗娘和柳夢梅的愛情過程是：『前生幽歡，後成婚配。』還魂以後，皆大團圓。情和欲、靈和肉、情愛和性愛、愛情和婚姻，是合一的，而不是分離的。這是《牡丹亭》寫男女之情的最大特點。」<sup>81</sup>上文早論及湯顯祖《牡丹亭》情理的互融，再加上「情和欲、靈和肉、情愛和性愛、愛情和婚姻，是合一的，而不是分離的」，那豈不是說在湯顯祖筆下容許欲、情、理三者並存的可能？夢境的虛幻自是不由分說，儘管「夢中之情，何必非真」，

<sup>78</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本），一卷，第十齣〈驚夢〉，葉三十二上。

<sup>79</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本），二卷，第二十八齣〈幽媾〉，葉五十八下。

<sup>80</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本），二卷，第二十八齣〈幽媾〉，葉五十九八下。

<sup>81</sup> 劉夢溪：〈《牡丹亭》與《紅樓夢》——他們怎樣寫「情」〉，刊於華瑋：《湯顯祖與牡丹亭》，頁 663。



<sup>82</sup>但真實的似乎只有其「情」，並不包括肉體的真實。至於杜麗娘死後時間的虛擬，並不是說杜、柳二人不存於現實世界，更不是說二人不能與現世交往，而是杜麗娘死後三年直到他復生，他的肉身沒有成長，更沒有跟柳夢梅交歡。只是為甚麼劉夢溪指「死後的杜麗娘反而得到了靈魂的自由和情感的自由」？這「反而」二字不就是說杜麗娘「在生時」沒有「自由」？白茲也有相近的論據：「杜麗娘至為勇敢，對愛情至為深情，但只有在他從時間的束縛中解脫出來，在夢中，在死亡中才是如此；在復活之後，她回到了習俗的世界中」。<sup>83</sup>杜麗娘回生以後就重回世俗的束縛，「欲」也因以受到限制。自他回生後，柳夢梅「三回五次」央求成親，只是杜麗娘則回以「揚州問過了老相公、老夫人，請箇媒人方好」。杜麗娘甚至義正詞嚴地責難柳夢梅「秀才可記的古書云：『必待父母之命，媒妁之言』」、「前夕鬼也，今日人也。鬼可虛情，人須實禮」、「結盞的要高堂在」等。<sup>84</sup>杜麗娘生前死後態度的截然不同，這無疑是把欲拒於情之內，也就是說，湯顯祖只允許「欲」在特定的時空存於《牡丹亭》。

唐劇《牡丹亭驚夢》對情欲的書寫大概不止於此，唐滌生不是更着力描寫「幽歡」的場景，也沒有增加「欲」的書寫次數，他只是模糊虛擬與真實的界限，使「欲」不啻存於虛幻的時空，更是能容於現實世界。唐劇《牡丹亭驚夢》夢中的杜麗娘比湯顯祖筆下的他更具小姐的矜持。分見於兩劇的雖然同屬「綺夢」，只是唐劇夢中的杜麗娘遇見陌生男子則更具小姐矜持：

（麗娘略欠身欲還禮，連隨禮回莊重，自言自語口古）蘭

閨淑女，自負千金之軀，寂寞荒園，倒不見陌生之客，況

彼此素昧生平，寧可不以扇遮面（以扇再遮面，但仍在扇

<sup>82</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本）（題詞），葉一。

<sup>83</sup> 白茲：〈明傳奇的幾個課題與幾種方法〉，刊西利爾·白之著、微周等譯：《白之比較文學論集》（長沙：湖南文藝，1987），頁70。

<sup>84</sup> 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集（明朱墨刊本），三卷，第三十六齣〈婚走〉，葉二十七上至二十八上。

縫中斜視梅介)。<sup>85</sup>

(幽媾)一場更是未見情欲的書寫，在杜麗娘跟柳夢梅衷情對話之際，卻遭陳最良「送茶」破壞。陳最良更揭破杜小姐「可惜死了三年」之實，到陳最良離開，杜麗娘則教柳夢梅「明日未過辰牌，碎剗桐棺，尚可再續姻緣之份」。<sup>86</sup>二人由始至終也沒有「幽歡」之機。只是既說唐滌生以情「反封建」，他對「欲」理應持更大的包容，他減弱虛擬時空的情欲書寫，這豈不是跟他的「主題」相悖？

唐劇《牡丹亭驚夢》對「欲」的接受就是恰恰見於其模糊虛擬與真實之界，他不特定把「欲」限制於虛擬的時空，他對「欲」的書寫不因杜麗娘回生而終止。杜麗娘剛剛回生便由石道姑為媒「草草成家」，蘇堤竹籬中更不避嫌疑跟石道姑說：「我冰肌再得郎溫暖，七分回復似人形」。<sup>87</sup>及至重遇生母，母親責怪麗娘未得父母之命私下成親，麗娘也回以：「我一為酬謝柳郎開棺復活之恩……三年長雪骨冰肌（掩袖遮羞）偎炙無人，也難活命」。<sup>88</sup>這杜麗娘談情欲之大膽遠不是湯顯祖筆下那杜麗娘所能堪比。試再聊舉一例，柳夢梅拜會丈人杜寶反遭「拷元」，雖說柳夢梅意欲以話氣丈人，但他所說之話又似無半句虛言。杜寶問他何日掘墳，柳夢梅回以「我將小姐抱歸畫舫，寬衣解帶，十里煙波處處酥」，又說「遊罷巫山，再返青廬」。當柳夢梅說及杜麗娘回生之喜，嘗言：「我一手抱香肩，面貼白芙蓉，嚼爛靈丹，慢向桃唇吐」，接連說：「再一手曳羅袍，困軟金蓮無力，全仗我步步參扶。睡在畫船中，秋雨打窗蓬，曾幾次索郎擁抱」、「惺眼半開時，佢話妾心如雪，好在得郎熱火如爐」等句。<sup>89</sup>柳夢梅居然毫不畏懼直言不諱他跟杜麗娘的夫妻情份，在此，不妨說唐劇《牡丹亭驚夢》不只把

<sup>85</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第一場〈遊園驚夢〉，頁 1-8。

<sup>86</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第三場〈幽媾〉，頁 3-16。

<sup>87</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第四場〈探親會母〉，頁 4-1。

<sup>88</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第四場〈探親會母〉，頁 4-11。

<sup>89</sup> 唐滌生：《牡丹亭驚夢》，第五場〈拷元〉，頁 5-8 至 5-9。

「欲」置於限定時空，而是依循其「反封建」之主題，把「欲」結合「情」跟「理」對立起來。

## 結語：

唐滌生在〈編寫「牡丹亭驚夢」的動機與主題〉的第一句明言他改編湯顯祖《牡丹亭》的驚懼：「雖然，我編了一輩子的粵劇，但我不能不坦白的承認，我對於舊學根底並沒有弄好基礎，我給玉茗堂的牡丹亭難倒了，我歇盡能力與技術去把它搬上舞台，我希望能保持原著的精神和本來面目，但，這祇是希望而已」。<sup>90</sup>就主題以至「情至觀」而言，唐滌生確是未能「保持原著的精神和本來面目」，由情至觀念的析述到「反封建」的題旨，既改變兩劇對情理關係的看法，更奠定兩劇對情欲書寫態度的分歧。還需注意的是，唐滌生有言「把它搬上舞台」，這「搬上舞台」四字隱然主宰唐滌生改變全劇「主題」的意願。湯顯祖的「情至觀」歷年經反覆討論，這斷不是一個容易明白的題材，要是唐滌生硬把它「搬上舞台」，觀眾可會接受？演員可能完全掌握？這說法不是毫無理據的臆測，依據白雪仙的口述，有這樣的一段話：

「牡丹亭驚夢」無疑是唐滌生劇作的新起點，有種豁然開朗，分花拂柳踏進了桃花源，令人眼前一亮——是新天地，也是好天氣，處處起着鮮活的騷動。如此雅而艷的詞，粵劇從來沒有聽過——初演時觀眾並不能完全接受，也是無可厚非，因為曲詞比一般粵劇高深許多，恐怕根本有些人還是一知半解。<sup>91</sup>

<sup>90</sup> 盧緯鑾編、白雪仙口述：《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》（卷一），頁 11。

<sup>91</sup> 盧緯鑾編、白雪仙口述：《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》（卷一），頁 14。

唐劇《牡丹亭驚夢》「如此雅而艷的詞」已猶恐「觀眾並不能完全接受」，更何況如湯顯祖借一劇闡述其「情至」的想法？由是觀之，唐滌生雖未能保存湯顯祖《牡丹亭》的主題，卻換得「搬上舞台」，這代價也未嘗不可。

### 第三章：《琵琶記》——天人不甚感應

唐滌生改編邵璨（約 1475）《香囊記》，一改邵璨人物描摹的手法，使劇中主角既能表現主題又不失其真情真性。《香囊記》的故事梗概跟《琵琶記》<sup>92</sup>極為相近，同樣是描述丈夫離家、妻子守節最後合歡團圓的故事。只是高明《琵琶記》人物塑形的的方法遠比邵璨《香囊記》來得成熟。高明《琵琶記》開宗明義，表明他欲寫「全忠全孝蔡伯喈」。<sup>93</sup>然而這「全忠全孝」的人曾有「三不從」，不應父命從考、不應君命留任及娶妻；以及父母死後他沒有親葬、沒奔喪，顯見高明「敘寫的蔡伯喈」跟他「欲寫的蔡伯喈」存在一段距離。當人物的性格配上不同的際遇，他的選擇自會化成劇中的情節與情境呈現。高明務必把蔡伯喈寫成一個「全忠全孝」的人嗎？這同時是高明選擇讓人物「活着」還是僅作主題表達工具的兩難。從蔡伯喈身上表現的俗氣、腐氣、無用，不僅能表現人物的真實與「完整」，更可演活他不能逆抗命令卻又同時不願從命的掙扎、無奈。<sup>94</sup>唐滌生改編《香囊記》之時，似有採《琵琶記》之好以補《香囊記》之弊的痕跡。即如第五章將會詳論《香囊記》改編，唐劇《香囊記》張九成既擺脫孝的自覺，又能添上對妻子的感情，這樣的刻劃就是讓人物更「像真」。

<sup>92</sup> 作者高明，字則誠。至於《琵琶記》成書之年，按徐朔方：「據說《琵琶記》在櫟社寫成，這時下距明朝建立只有十來年光景。在兵荒馬亂中，不可能有這個南戲的所謂元代刻本。迄今止，也沒有發現早於明嘉靖二十七年戊申(1548)的任何刻本」。徐朔方：《徐朔方說戲曲》（上海：上海古籍出版社，2000），頁 90-91。其實，《琵琶記》蔡趙二人的故事並不是始於高明筆下，而是高明本南宋民間故事「趙貞女蔡二郎」改寫而成。高明立意為蔡伯喈「翻案」，旨於道德倫理的鋪陳，展演一個儒生家庭的孝道綱常故事。周育德：《中國戲曲文化》（北京：中國友誼出版公司，1995），頁 261-265，281-282。王璦玲：〈論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意識與批評視域〉，《中國文哲研究集刊》，第 28 期(2006)，頁 1。《中國曲學大辭典》「蔡伯喈琵琶記」條目：「《南音三籟》、《秋夜月》、《八能奏錦》、《綴白裘》均選有散齣。並有日文、英文、法文、德文、拉丁文等多種譯本。川劇以它為『四大本』之一。莆仙戲、崑劇、湘劇均有《琵琶記》演出。京劇有《掃松下書》」。齊森華、陳多、葉長海主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997），頁 207。

<sup>93</sup> 高明：《琵琶記》（題目）（台北：三民，1998），頁 1。

<sup>94</sup> 第十三齣〈官媒議婚〉總批曰：「辭婚之言不合先說，事以密成，語以洩敗，機事不密，反害于成，蔡伯喈原來腐氣」。高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》（明容與堂刊本），（上海：商務印書館，1954），卷上，葉三十上。另參王璦玲：〈曲盡真情，由乎自然——論李贄《琵琶記》評點之哲學視野與批評意識〉，《中國文哲研究集刊》，第 27 期(2005)，頁 66-74。

試舉一例縷述唐劇《香囊記》效高明《琵琶記》之處。邵璨《香囊記》第四齣〈逼試〉，張母跟張九成兄弟爭論「孩兒於事親之禮尙未能盡，豈可先於事君乎」？<sup>95</sup>張九思舉李密、皋魚之事，力證「父母在，不遠遊」；張母則以子路反證，子路雖能「盡養親之禮」，但「其後雖有崇爵之貴，厚祿之享，思欲奉親而不可得，爲終身之恨」。顯見，討論既沒有離開孝與事親的主題，也沒有試圖觸及張九成跟趙貞娘新婚的事，更甚者是趙貞娘看似不曾存在——沒有參與討論也沒有成爲討論的話題。而唐劇《香囊記》，張九成借曾參「不肯離娘求封誥」婉拒赴試；張母引塗山嫁大禹四天即夫妻分途，大禹終能治水成帝業之事勸勉張九成以忠孝爲重。有趣的是，唐劇《香囊記》跟高明《琵琶記》母與子的說法正正「不謀而合」，母子所效法的都是大禹和曾參。唐滌生對《琵琶記》的欣賞和認同斷不會讓他輕易改寫原作，因爲他既不能單單搬弄原文，又捨不得撇掉原作的精妙，在此可見，改寫經典在在比構想新作困難。

若說唐滌生改編《琵琶記》緣自欣賞和認同，那他在人物構寫、情節鋪排以至情景描刻等不無着意保留前劇，而唐劇《琵琶記》跟原作所不同者則見知於兩劇對傳統觀念理解的相歧。一些既有觀念無論在文學文本或是民間恆久流存，劇作家把它重述的可能遠比存疑、質詰高。這斷不是說劇作家沒有反思的能力，只是囿於時代的背景以至劇作家的想法等同樣影響作家對觀念的闡釋。

「天人感應」向來是中國傳統文化根深柢固的一部份，高明《琵琶記》表現作者對這觀念的「信奉」實在處處可見。作者秉持這信念敷演故事，劇中不少情節扣連這觀念推進，即「天人感應」既是「好人做好事」的「果」，又是達至故事結局的「因」。唐滌生於一九五六年重撰《琵琶記》，劇中多處表現他對「天人感應」的質疑。但既說高明《琵琶記》「天人感應」已然化作全劇的整體，那

---

<sup>95</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》（明繼志齋刊本），古本戲曲叢刊初集（上海：商務印書館，1954），上卷，第四齣，葉八上。

唐滌生試圖剝去「天人感應」的情節後，故事該如何展演？本章試以「天人不甚感應」為題，從「天命」跟人的關係開始討論，進而考察唐劇《琵琶記》對高明《琵琶記》的改寫與回應，最後則以唐劇《琵琶記》如何以「理」替代「天命」延續《琵琶記》的故事作結。

## 一. 天命難違與賞善罰惡

天子行祭天之禮，百姓建祠、寺或道觀，其形式或蘊含的意義殊異，但不能否定的是這些都是人嘗試建立「天人溝通」的渠道，是人把世間諸事向天神稟報的方法。《漢語大詞典》記述，「天人感應」：「指天意與人事的交感相應。認為天能干預人事，預示災祥，人的行為也能感應上天」。<sup>96</sup>這「天人感應」的說法早見於「君權神授」的思想，既然天子乃承天之命治國，天則會察看天子治國得失，有功則賞，有過則懲。漢儒董仲舒回答帝王策問之時指出：「國家將有失道之敗，而天迺先出災害以譴告之。不知自省，又出怪異以警懼之。尚不知變，而傷敗迺至」。<sup>97</sup>其論又見於《春秋繁露》：「王者亦參而殽之，治則以正氣殽天地之化，亂則以邪氣殽天地之化，異者相益，異者相損，天之數也，無可疑者矣」。<sup>98</sup>史書多把自然現象跟政治興衰相連記載，如《史記》：「蓋略以春秋二百四十二年之間，日蝕三十六，彗星三見，宋襄公時星隕如雨。天子微，諸侯力政，五伯代興，更為主命。自是以後，眾暴寡，大并小……」。<sup>99</sup>又《後漢書》：「冬十月壬辰晦，日有食。三公免冠自劾」。<sup>100</sup>日月星宿都能反映天意。

<sup>96</sup> 《漢語大詞典》，頁 1404。此外，「天人感應」的討論可參考：李生龍〈「天人感應」與古代文學〉，《湖南師範大學社會科學學報》，第 30 卷第 4 期(2001)，頁 112-116。嚴波、閔偉歌：〈淺論董仲舒「天人感應論」〉，《湖北社會科學報》，第 6 期(2005)，頁 106-107。劉晗：〈董仲舒「天人感應」說的「人學」特質與歷史定位〉，《南都學壇》，第 26 卷第 5 期(2006)，頁 6-8。

<sup>97</sup> 董仲舒著：《董子文集》〈賢良策一〉(上海：商務印書館，1937)，頁 3。

<sup>98</sup> 董仲舒撰、鍾肇鵬主編、于首奎、周桂鈿、鍾肇鵬校釋：《春秋繁露校釋》〈天地陰陽第八十一〉(濟南：山東友誼，1994)，頁 874。

<sup>99</sup> 司馬遷著、裴駟集解、司馬貞索隱、張守節正義：《史記》(北京：中華書局，1959)，頁 1344。

<sup>100</sup> 范曄著、李賢等注：《後漢書》(北京：中華，1965)，頁 117。

「天人感應」之說初慣用於政治的層面，繼而廣泛見諸於百姓生活，甚至混入近乎佛家的因果報應。單就天子跟天命而言，這自可肯定災與禍兩皆天意；但「天人感應」「流落」民間，「好人」、「好事」、「好報」三者的關係不見得就能純粹地以「天人感應」解讀。究竟「好人」的「好報」是緣自他努力種下的「善因」，還是「天憐見」的感動上蒼？這輾轉似乎沒有一條清晰明見的界線。

「天人感應」在民間反複應用，當中最能感動上天的莫過於孝親之心。就《二十四孝》的故事而言，虞舜、董永、郭巨、姜詩妻、蔡順、王祥跟孟宗都是能「孝感動天」的凡人。<sup>101</sup>姜詩供養家姑，「舍忽有涌泉。味如江水。每思輒出雙鯉魚。常以供二母之膳」。蔡順母「年九十以壽終。未及得葬。里中災火。將逼其舍。順抱伏棺柩。號哭叫天。火遂越燒他室。順獨得免」。「孟宗母嗜筍。及母亡。多節將至。筍尚未生。宗入竹哀歎。而筍爲之出。得以供祭。至孝之感也」。<sup>102</sup>或是感天得鯉，或是倖免於災等，都是天所行的奇事。這些故事既能感人又能動天，最重要的是故事隱含的教化功能，讓百姓明瞭孝的重要。高明《琵琶記》的趙五娘、蔡伯喈都是因孝與天相感。

既說孝足有動天之能，其影響之深自是不能輕忽，那麼這些故事豈不見於戲曲文學？誠如葛兆光之見：「鄉村生活很重要的，還有演戲、說書之類的娛樂活動，戲文、故事很有用，常常把最通俗也是最簡化了的倫理道德規則傳達給大眾。比如『四郎探母』，其中就有家庭與國家、個人愛情和民族大義之間的大道理；『十五貫』，就有關於偷盜等的因果報應問題；『隔江救阿斗』，就傳達了忠義倫理。看了戲，人們就接受了這套知識和道理，他們常常會引用戲文說事，也會引用戲曲來教育小孩子」。<sup>103</sup>戲曲搬演跟普羅大眾生活息息相關，那麼「天

<sup>101</sup> 今考俗傳「二十四孝」的故事，凡有三種版本，最早見於元代，乃郭居敬撰本「二十四孝」。謝雲飛：《俗傳二十四孝探源》。（新加坡：南洋大學研究所人民與社會科學研究所，1979）。

<sup>102</sup> 【清】瞿中溶校：《校正今文孝經·二十四孝考》（台北：廣文書局有限公司，1971）。

<sup>103</sup> 葛兆光：《古代中國文化講義》（上海：復旦大學出版社，2006），頁172。



人感應」見於戲曲文本當然是格外「合情合理」。「孝感動天」所表達的是天有「賞善」之職，「天」能體恤人間疾苦，憐見有德之人。在此以外，「天命難違」在在也是「天意」彰顯的另一線索。倘把「天人感應」跟「天命難違」相互觀照，其一可以說「天命」既是「難違」，那麼人嘗試以孝行感天，那不是在尋找徇徑改變天的命定嗎？但若以另一角度視之，「天命難違」跟「天人感應」同樣崇尚天的意旨，在「天命難違」的前提下，人不能逆天而行，就「天人感應」而言，「天命」並不曾消弭，人的能力在「天」的幫助下反見微不足道。故此，「天人感應」跟「天命難違」當然是不盡相同，只是與其說兩者衝突而不能並存，倒不如說兩種觀念同屬「天意」。

高明《琵琶記》傳承「天命難違」的藩籬，劇中各人深知人生的福與禍乃由天定，人唯一可作的只是接受。蔡母勸兒赴考，指「功名富貴天付與，天若與，不求而至」。<sup>104</sup>蔡伯喈離家，蔡門家鄉遇上饑荒，一家無依，趙五娘怨歎：「兀的不是從天降下這災危」？<sup>105</sup>牛丞相招蔡伯喈為婿，亦曾說：「說道姻緣前世已曾定，今日裡，共歡慶」。<sup>106</sup>及至蔡伯喈跟趙五娘相認，二人說起前事，也只得歎喟：「天降災殃人怎逃」？<sup>107</sup>「天命難違」的想法散見於劇中各人，蔡伯喈、趙五娘、蔡母、牛丞相無一不以此解釋生活和遭遇，災厄、婚盟或功名富貴都是其觸及的範疇。試把「天人感應」與「天意難違」合而觀之，兩者最重要的是以天的力量制衡人的力量，「天」成為決定劇中人和事最重要的關鍵。天的意旨既不是讓故事自然推演，它可以把劇情、氣氛「突如其來」地扭轉；也不是為人物際遇覓一個合理解讀，因為它可以使不合於理的事情合理地存在。但不能否定的是，這觀念能說服觀眾，又不失其感人力量。只是天意無疑可理解為作者的介入，即作者能夠透過外加的力量「隨意」左右故事發展，「操控」

<sup>104</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》第四齣〈蔡公逼試〉，卷上，葉十五上。

<sup>105</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》第十一齣〈蔡母嗟兒〉，卷上，葉四十五下。

<sup>106</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》第十二齣〈奉旨指壻〉，卷上，葉四十八上。

<sup>107</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》第三十七齣〈書館悲逢〉，卷下，葉五十九下。

劇中人的「命運」，成為全劇的主宰。唐滌生撰《琵琶記》跟高明不同的是，他未遵從「天意」的命定，更讓人物試圖擺脫命運，努力爭取改變現況的可能。而「天意」的減弱更是削去作者對劇本的干擾，人物與情節的配合才促成故事的發展。以下將接續討論「天人感應」觀在唐劇《琵琶記》的去留與選擇減弱「天命」的唐劇《琵琶記》如何使劇情得以完滿。

## 二. 「天意」的去留

若細究「天人感應」如何體現於文本，這大致可分為三種方式：其一是實際的幫助，即有德之人遇上困難時得到天的幫助，讓問題能「不費人力」地解決；二是表揚，這大概是天降祥瑞，用以為「好人」顯名聲；三是美滿結局，只是這如前所論，「好人好報」雖然不一定解讀為天的意旨，卻又不能排除「天意」存在的可能，故此這也應列作「天人感應」的一項方式。這三者均見於高明《琵琶記》，反之，唐劇《琵琶記》只把美滿結局保留，其餘的方式都是棄而不用。<sup>108</sup>在改編的過程中，究竟甚麼內容可以留下、甚麼應該減去呢？刪減似乎就是改編劇作時必要的考慮。高明《琵琶記》共四十二齣，然唐劇《琵琶記》只六場，唐滌生在改編時需減省大量齣目，這甚至可說成他只能保留原劇的「精髓」，修撰成篇。論者或會因而認為礙於篇幅所限，唐滌生減去部份劇目誠屬「理所當然」，那究竟討論刪削「天意」的價值何在？就高明《琵琶記》論之，「天意」斷不是劇中的枝節，而是推展劇情的關鍵。唐劇刪卻「天意」的情節，他不能單單略去不談，他還須另行安排別的「合理原因」連接劇情，因此這表明唐滌生刪去「天意」並不因篇幅的限制。再者，刪減跟補添、改寫同樣是劇作家改編劇作的手法，這些「歷經改動」的部份都能反映劇作家改編的意向。故此段多論唐劇《琵琶記》刪去的部份，即是高明《琵琶記》「天人感應」的具體

---

<sup>108</sup> 下文將詳論三種方式的例子及天意的刪削與改動。

內容，並藉此探索唐滌生對前作的思考。

## 1. 實際的幫助

高明《琵琶記》的「天人感應」思想始見於第二十七齣〈感格墳成〉。自蔡伯喈去家赴考，趙五娘事公婆至孝，喫糠省錢「贖藥買粥」予公公，李贇更誇許他「孝哉婦也。賢哉婦也」。<sup>109</sup>及後公婆相繼離世，趙五娘除「灑淚泣雙親」外，還「免不得造一所墳，把公婆葬了」。<sup>110</sup>他「又無錢雇人，又無人得央靠，只得獨自搬泥運土」。可是他「只憑十爪，如何能穀墳土高」？到得他「鮮血淋漓濕衣襖」，實在乏力、歇息下來，就於此時得到天之幫助：

（白）善哉！善哉！吾乃當山土地。今奉玉帝敕旨：為趙五娘行孝，特令差撥陰兵，與他併力築造墳臺，不免叫出南山白猿使者、北岳黑虎將軍，前來聽用。猿虎二將何在？（淨丑扮猿虎上云）（外云）吾奉上帝敕旨：為見趙五娘獨自在山築墳，特差汝等率陰兵與他併力。汝等可變化人形，與他運化土石。務要頃刻完成，不得驚動孝婦。（淨、丑云）領法旨。（做墳科）告大聖：墳臺已成了。（外）趙五娘，你抬起頭來，聽吾囑付：  
【好姐姐】（外唱）五娘聽聽吾語：吾特奉玉皇敕旨，憐伊孝心，故遣陰兵來助你。（合）墳成矣，辭了二親尋夫婿，改換衣裝往帝畿。<sup>111</sup>

以上引文言明，天帝「為趙五娘行孝」，派使者助他建墳。單憑趙五娘一己

<sup>109</sup> 高明撰，李贇評點：《李卓吾批評琵琶記》第二十三齣〈代嘗湯藥〉、第二十五齣〈祝髮買葬〉，卷下，葉五下、葉十三上。

<sup>110</sup> 高明撰，李贇評點：《李卓吾批評琵琶記》第二十七齣〈感格墳成〉，卷下，葉十七下。

<sup>111</sup> 高明撰，李贇評點：《李卓吾批評琵琶記》第二十七齣〈感格墳成〉，卷下，葉十八上、下。

之力，未必能把公公婆婆安葬，只是趙五娘不惜犧牲性命築造墳塋，<sup>112</sup>其孝行感動上天並解決實際的困難。趙五娘於〈乞丐尋夫〉重述他如何得到天的幫助，這既為「感謝神恩」，也表示這情節無論對趙五娘或是全劇亦屬重要的部份。<sup>113</sup>然而值得注意的是，天帝除了幫助趙五娘建墳外，還指示他「改換衣裝往帝畿」，趙五娘自此開展尋夫的路途。縱使趙五娘未能成功建墳，這或會磨損他「孝婦」的形象，但對他往後的際遇並無影響。而天帝給他上京尋夫的指引則更顯重要，要是趙五娘只求守墳而不尋夫，夫妻二人就不能團圓，這意味來自天帝的指示是達至往後的情節的關鍵。再者尋夫的指引既是出自天帝，這似乎已是趙五娘能成功尋夫的預示。天帝因憐趙五娘孝心特來幫助，祂實在沒來由把趙五娘指往錯誤的方向。故此，趙五娘出發尋夫是「天命」，能夠尋得夫郎也是「天命」。

唐劇《琵琶記》的趙五娘沒得到天的特別眷顧，他的孝心並沒有感動上蒼。上天既沒有替趙五娘葬婆婆，也沒有為他指示出路，而勸趙五娘尋夫的就是他的婆婆，即蔡伯喈之母。蔡母：「可憐你新婚才兩月，我可以今生無子，你點可以一世無夫。不若你手抱琵琶踏上京華路。你尚有青絲兩鬢，我都經已指靠毫無」。<sup>114</sup>既然趙五娘尋夫的建議出自蔡母，那他「能夠找到夫郎」的說法則再沒有甚麼保證。蔡母跟趙五娘同樣是凡人，他倆也不曾有預知將來事的能力。故此，同樣是尋夫的指引，出自天帝之旨或是婆婆之口，其「可信」程度自是大相徑庭。

---

<sup>112</sup> 趙五娘「這墳成後，只怕我的身難保」。高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》第二十七齣〈感格墳成〉，卷下，葉十八上。

<sup>113</sup> 趙五娘於劇中多次重述上天與他築墳的經過。第二十八齣〈乞丐尋夫〉：「鬼神之道，雖則難明；感應之理，未嘗不信。奴家昨日，獨自在山築墳，正睡間，忽夢一神人自稱當山土地，帶領陰兵，與奴家助力又囑付教奴家改換衣裝，逕往長安尋取丈夫。待覺來果然墳臺並已完備，分明是神道護持。」《李卓吾批評琵琶記》第二十八齣〈乞丐尋夫〉，卷下，葉二十三上下。

<sup>114</sup> 唐滌生：《琵琶記》，2-4。

## 2. 表揚

除了趙五娘的孝行感動上蒼換得建墳的助力外，蔡伯喈、牛丞相之女與趙五娘「三人」同時亦得到上天的表揚。表揚有別於實際的幫助，在這次的「天人感應」中，天沒有為人直接解決任何困難，但人的「德行」能透過天的表揚得以彰顯。天借用自然現象或是違反自然定律的現象「顯示」其意，人因此而領悟天的意旨，「天人感應」亦於焉產生。高明《琵琶記》第四十二齣〈一門旌獎〉這樣記述：

（末）只見墳旁白兔真稀詫，連理木分枝兩跨。唧唧，畢竟孝  
道感將來，此事如何假？<sup>115</sup>

這「墳旁白兔」與「連理木」既不是無端出現的奇怪現象，更不是上天怪罪蔡伯喈未及親葬父母，劇中明確表示這是「禽蟲草木尚懷仁」、「料天也會相憐憫」的天人交感。為甚麼說這表揚理應同屬三人？那可循三人發現「祥瑞」的情景推敲思量。首先是蔡伯喈見到連理木，好奇問：「夫人，你見麼？兩木連枝誰手栽」？牛丞相女繼之發現「相馴白兔走墳台」，然後趙五娘以「無心動植呈祥瑞，否極應須會泰來」回應。接連傳來聖旨「一家」誥封，故云「祥瑞若此，吉慶必來」。<sup>116</sup>既說「祥瑞」與「吉慶」不能分割，那就是說上天的表揚也同樣是蔡門，也即是同屬三人的旌獎。趙五娘先得天的幫助築墳、承天之指示尋夫，這次是他第二次「孝感動天」。綜觀全劇趙五娘貫徹始終地行孝，這表揚自是來得理所當然。趙五娘尋得丈夫以後故事還不曾完結，蔡伯喈「帶同」兩位夫人回鄉祭父母的墳。倘若故事僅止於趙五娘成功尋夫，或更甚者是趙五娘「不能」

<sup>115</sup> 出自(末)一句僅見於三民印刊版本，未見於高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》，但「天降祥瑞」的情節則兩者皆有。高明：《琵琶記》第四十二齣(台北：三民，1998)，頁210。高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》第四十二齣〈一門旌獎〉，卷下，葉七十下。高明：《琵琶記》，頁211。

<sup>116</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》，第四十二齣〈一門旌獎〉，卷下，葉七十一上。

尋得丈夫，蔡伯喈便永遠背負不孝之罪，更不會得到天的表揚。故此，蔡伯喈回鄉哭雙親的墳是扭轉其命運的關鍵。蔡伯喈的「全忠全孝」雖然仍受到質疑，<sup>117</sup>但他無論在高明的筆下或是按天帝的心意已然是應當得到加許，是故其孝依然有動天之能。至於牛丞相之女不顧千金之軀堅持跟蔡伯喈同往陳留拜祭公婆，又把夫郎未能盡孝的罪過歸咎於己，<sup>118</sup>他的「德行」同樣的感天動地。李卓吾批點時曾多次以「聖人」形容牛氏女，<sup>119</sup>牛氏女雖然從沒機會事奉公婆，但他畢竟是蔡伯喈、趙五娘別後重聚的引見者，更力爭「親把墳塋掃地」。<sup>120</sup>在此可見，縱然在蔡伯喈跟牛氏女的孝行遠不及趙五娘的「徹底」，但上天或高明還是給三人予以相同的表揚。

高明《琵琶記》，論者或會關心蔡伯喈或牛氏女的德行是否「足夠」感動上蒼，只是唐劇《琵琶記》考慮的似乎不是「是否足夠」或「誰應表揚」，唐滌生關心的大概是「天降祥瑞」這樣的情節應否在改編劇中「再度出現」以至「怎樣呈現」。唐劇《琵琶記》只有一句曲詞「幾見連理樹有橫枝」隱約存有原劇「連理木」的痕跡，<sup>121</sup>但蔡伯喈既未能在劇終前趕返故鄉，這話只是他隨口而出，並非劇中情節。唐劇《琵琶記》的蔡伯喈既沒有比高明筆下的「不孝」，趙五娘也是同樣的事親，但唐滌生為甚麼不「挾天之名」予以表揚？從「實際幫助」的討論到「表揚」的段落，顯見唐滌生是有意刪去「天意」的部份，既是不讓天命「參與」或「左右」劇作的「演出」，也是他對「天人感應」不盡認同的表

<sup>117</sup> 劇評家對蔡伯喈孝行存疑，如按毛宗崗之評：「《琵琶記》篇首標題云『全忠全孝蔡伯喈』，予竊疑焉。生不能養，死不能葬，可謂孝乎？辭官不得，日日思鄉，將國爾忘家之謂，何而名之曰忠也？俗傳東嘉以夢之故，乃改『不忠不孝』為『全忠全孝』。今觀其文，何嘗是全忠全孝？意者未曾改文字，只改得題目耳。若果曾改文字，則其書中不應復有無數罵伯喈文字。」王璦玲：〈為孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面——論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意識與批評視域〉，《中國文哲研究集刊》，第28期(2006)，頁23。

<sup>118</sup> 牛氏女：「相公，妾當初勉承父命，遣事君子。不想君家白髮之父母，青春之妻房。致使君家衷腸不滿，名行有虧。如今思之，誤君之父母者，妾也；使君為不孝薄倖之人，亦妾也。妾之罪大矣。」《李卓吾批評琵琶記》第三十一齣〈幾言諫父〉卷下，葉三十五上。

<sup>119</sup> 單是第三十一齣〈幾言諫父〉已出現三次「聖人」的批點。《李卓吾批評琵琶記》卷下，葉三十一上至葉三十五下。

<sup>120</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》，第三十七齣〈書館悲逢〉，卷下，葉五十九下。

<sup>121</sup> 唐滌生：《琵琶記》，尾-3。

態。

### 3. 美滿結局

如果說唐滌生對「天人感應」存疑，那他保留「美滿結局」或可理解為他對這信念的「尚未」全然否定。唐劇《琵琶記》以夫妻相聚，皇帝允准二人「蓄髮歸林守孝在爹娘墓塚」作結，這無疑是依循二人的心意，也是一個觀眾「能夠」接受的結局。「尋夫」是趙五娘自始至終的願望，蔡伯喈不肯再娶終究是不願背棄趙五娘，那若然二人未得「團圓」，結局或算不得「美滿」了。易言之，倘或故事僅止於夫妻二人先後離開丞相府，這對劇中人或觀眾也同樣是一個缺憾。這缺憾既是基於各人對「好人好報」這習慣演繹模式的期待，也因為要是劇中人的「將來」還沒有落定，故事仿若沒有完結，是以演出也未能「圓滿結束」。唐滌生改編《琵琶記》，在三種「天人感應」的方式中他選擇留下「美滿結局」，觀眾的感受大概也理應是他的考慮。然而，為甚麼唐滌生以「蓄髮歸林守孝在爹娘墓塚」取代高明《琵琶記》「一門旌獎」的結局呢？<sup>122</sup>這當然可理解為他對「皇權」的不感重視，他也不在意蔡門有否受到帝皇褒封。但值得注意的是，「皇權」跟「天意」也同樣代表了一種高高在上的「絕對權力」，當然「天意」跟「天子之意」自是有所不同，但終究兩者都是可以把故事「突然扭轉」的力量，都是劇作家能介入劇作推演的途徑。唐滌生試圖剝奪「天意下達」的機會，也不讓天子「發言」或「干預」故事的敷演，這跟第三部份將會討論「理」在唐劇的運行有莫大關連。

---

<sup>122</sup> 高明《琵琶記》，蔡門最終因孝得皇帝封獎，這跟高明撰《琵琶記》的本意尤關。《琵琶記》第一齣言明「不關風化體，縱好也徒然」，末句是「重廬墓，一夫二婦，旌表耀門閭」。是以第四十二齣蔡門得皇帝加許：「議郎蔡邕，篤於孝行」、「其妻趙氏，獨奉舅姑」、「牛氏善諫其父，克相夫子」、「曰孝曰義，可謂兼全。斯三人者，朕甚嘉之」。三人的孝行得到在位者的讚賞，這越收勸善之效。高明：《琵琶記》（台北：三民，1998），高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》，第一齣〈副末開場〉，卷上，葉一上下、第四十二齣〈一門旌獎〉，卷下，葉七十二上下。

### 三. 深化「理」的運行

唐劇《琵琶記》削減「天人感應」，並以「人事」取而代之，其強調故事合理敷演的理念，亦因之得以豁顯出來。在釋讀「理」的運行以前，應該先行問：故事是怎樣由開始發展至結束的呢？所謂故事的「起、承、轉、合」是如何轉接的呢？唐滌生講求故事的合於「理」，就是指人物能夠依據其性格、處境選擇去向，而他的選擇也就是故事得以推演的因由。也就是說，要是人物不選擇堅持或放棄，故事的結局未必依然。這種處理尤見於故事的「結局」，如唐滌生《紫釵記》就是因為霍小玉堅持「爭夫」，美滿姻緣方能成就。唐劇《琵琶記》，人物的堅持既能表現人物性情，更重要的，唐滌生用之以成就故事結局，而他一改高明筆下蔡伯喈的怯懦就是最有力的證據。其次，情節跟情節的扣連更是密不可分，下文會以「趙五娘賣髮」這情節闡釋論點。唐劇《琵琶記》，「理」的運行既是取代「天人感應」擔當推演故事之職，讓故事能刪去「天人感應」後依舊「完整」，而「理」的運行同時可理解為唐滌生刪去「天人感應」之因。天意可以接續情節，但天意的衍生只因其德行能感動上蒼，只是那「感動」只合於情而不合於「理」。唐滌生就是因為相信故事的合理推展才選擇刪去那超乎自然、至高無上的天意，讓故事能透過人物與劇情之間的關係步步演進。

綜觀兩劇的結局，其中兩點大抵相同：一、趙五娘尋得夫郎，蔡伯喈認妻，二人得以重聚；二、夫妻，或指高明《琵琶記》的一夫二妻，或指唐劇《琵琶記》的一夫一妻，同歸陳留哭祭雙親。值得注意的是，縱使是幾近相同的結局，兩劇用以「達至」的過程又分別是怎樣的呢？高明《琵琶記》，蔡伯喈雖有所謂的「三不從」，但因為他沒有堅持己見，以至三次他終究也是「從命」。只是蔡伯喈既依從君命留任、娶妻，他自始至終也沒有「違命」的勇氣，那他心中回



鄉會妻、事父母的心願就遲遲不能達成。倘若不是天帝指示趙五娘上京尋夫，蔡伯喈可能沒有機會得知父母的死訊，更不會回鄉祭墳贖罪。唐劇《琵琶記》，蔡伯喈的性格跟高明《琵琶記》的恰恰相反，這蔡伯喈不啻沒有「屈服」於皇帝的強留，更不曾浮現妥協的可能，而他這樣的性格正正是造就故事結局的主因。在比勘兩劇蔡伯喈性格嬗遞以前，有先討論趙五娘的必要。高明《琵琶記》的趙五娘能容讓夫婿娶下牛氏，但這樣的安排斷不容於唐滌生筆下的趙五娘。唐劇《琵琶記》，趙五娘於第五場走進丞相府見到蔡伯喈，可他沒有立時相認，而是伺機試探蔡郎有否變心。這是一個相當有趣的情景：牛丞相之女安排二人見於丞相府，蔡伯喈誤以為趙五娘是牛女的親眷，心想：經已是別離在即，倒不如把牛姑娘聊加安慰。以至趙五娘問及蔡伯喈對相國小姐的印象何如？蔡伯喈竟報以「慧質蘭心」、「恩情如海濊」、「似雲霓天上降」等的答案。趙五娘聽後自是大為失望，「題詩報與薄情郎」後便悄然離開。<sup>123</sup>觀乎此，依據趙五娘誤會蔡伯喈棄妻再娶的反應，要是這蔡伯喈真如高明《琵琶記》的懦弱，要是他真的從命娶牛氏，這故事大概不能「團圓」。唐劇《琵琶記》，蔡伯喈寧剃髮於金鑾殿也不從君命，故事開始他已明言：「一琴之上焉能容新舊兩線」？可見，蔡伯喈的堅持是二人得以團聚的原因，也就是說這是人物的性格決定命運 (character is fate)，而不是靠天之意為之。

唐劇《琵琶記》，除了見人物性格決定命運外，情節跟情節的關聯也是同樣重要，現試就趙五娘賣髮一段論之。兩劇的趙五娘都賣髮，只是其意義則迥異。高明《琵琶記》，趙五娘剪下「香雲」，但是「怎的都沒人買」？<sup>124</sup>終究還是鄰人張廣才相助為趙五娘解困。可是，趙五娘心疼剪下來的頭髮，既無人接收，又不能用以葬公婆，其唯一可用之處，就是用以感動觀眾。唐劇《琵琶記》，趙五娘同樣是剪下青絲，唐滌生為他安排一個公子買髮予寵幸的妓女。這樣，趙

<sup>123</sup> 唐滌生：《琵琶記》5-12。

<sup>124</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》，第二十五齣〈祝髮置葬〉，卷下，葉十二下。

五娘剪下的頭髮在感動觀眾之上就能多添一層意義，趙五娘能夠用賣髮所得的錢買藥以及葬婆婆，這是在劇中有了具體的用處。在此，趙五娘賣髮的情節更收推動劇情之效，這是唐滌生用以扣連情節跟情節的方法，也同時讓情節之間生出因與果的關係。因為若然趙五娘不賣髮，他根本沒能安葬婆婆，更莫論是日後上京尋夫了。

### 結語：

在此，不難發現唐劇《琵琶記》在削減「天人感應」的同時換以「人物的選擇」演繹故事，讓劇作能重新接續之餘，更能深化「理」的運行，當中似乎不無表示他「相信」人事勝於天意的意念。唐滌生改編《琵琶記》之難，難於其原作之「好」，就如王世貞（1526-1590）〈曲藻〉評高則成：

則成所以冠絕諸劇者，不唯其琢句之工、使事之美而已，其體貼人情，委曲必盡；描寫物態，彷彿如生；問答之際，了不見扭造，所以佳耳。<sup>125</sup>

其琢句之工、曲盡人情等等的評價，無一不見諸於《琵琶記》，這也是回應《琵琶記》第一齣「論傳奇，樂人易，動人難」<sup>126</sup>的至理。儘管高明《琵琶記》已足有動人之能，唐滌生對高明《琵琶記》的賞識也早於首段闡論，然而唐滌生在改編此劇之時斷不是輕易的摹寫。從他對「天人感應」觀的反覆推敲，論者不妨留意他對故有觀念置疑以至剔刪的意圖，這更能窺見他改編作品時審慎思量。唐劇《琵琶記》「天人感應」的去與存，這無疑試圖依據劇作家的意向編寫，

<sup>125</sup> 王世貞：《曲藻》，載於楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》（台北：中國學典館籌備處，1974），第四卷，頁33。

<sup>126</sup> 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》，第一齣〈副末開場〉，卷上，葉一上。

即便是劇作家認同或不認同、喜歡與不喜歡的主觀想法，而這同時又大概是依循觀眾的取向調節，就如「美滿結局」的不能刪。劇作家的審美意識或閱讀與寫作的趣味自是重要，但唐劇《琵琶記》撰寫時即預計在舞台搬演，觀眾的可能反應同樣是唐滌生改編時「重要」的考慮因素。唐劇《琵琶記》就是能體現這種思慮，故「天意」能刪但不能「盡刪」，這是劇作家嘗試在改編時尋找的平衡與共識。

#### 第四章：《六月雪》——由一而二的敘事結構

深化「理」的運行不啻見於唐劇《琵琶記》，也能見於唐劇《六月雪》。唐劇《六月雪》末場，竇娥得以昭雪不因竇娥或竇娥母之魂訪竇天章，<sup>127</sup>而是因為蔡昌宗能以「身體語言」跟啞婢荔香溝通，得知張驢兒向羊勝公買毒藥之事。只是唐劇《六月雪》不能盡以「人事」代「天命」解讀，因為所謂「六月飛霜」本就是悖於常理。唐滌生集關漢卿(1210-1298)〈感天動地竇娥冤〉(下稱：《竇娥冤》)並袁于令(1592-1672)《金鎖記》之成，<sup>128</sup>於一九五六年編寫《六月雪》。<sup>129</sup>《六月雪》依據《金鎖記》，不單加進竇娥夫蔡昌宗一角，竇娥更是倖免於難，不用枉死或伸冤。只是《金鎖記》加入蔡昌宗一角後未有刻意敘寫蔡昌宗跟竇娥二人的關係，也可以說是未有為他倆完整地開展一條愛情線。<sup>130</sup>唐滌生《六月雪》值得討論之處，就是其敘事結構的「由一而二」，即是在〈感天動地竇娥冤〉的主要情節之上，加入相當的愛情元素，以至可說是多發展出一條愛情線。唐滌生沒有選擇加強竇娥「感天動地」的孝行，而是考慮結構的豐富與完整。增生一條敘事線索雖可以令劇作更見豐富，但劇作家若未能好好駕馭兩條看似

<sup>127</sup> 關漢卿〈竇娥冤〉，竇娥死後尋找為官的竇天章，竇天章再審竇娥案為他洗冤。袁于令《金鎖記》，竇娥母報夢竇天章告知女兒苦況，竇天章遂翻查案件。

<sup>128</sup> 《金鎖記》的作者向來歧說不一，有說為葉憲祖作，此論見於呂天成《曲品》和王驥德《曲律》。有說此劇一名而有二作，亦有說葉憲祖作《金鎖記》而袁于令寫的是《竇娥冤》，只是更有可能的是《竇娥冤》只是《金鎖記》的別名。還有葉憲祖寫成初稿，袁于令修改之說，只是葉憲祖是袁于令的曲學老師，弟子改定乃師之作，未必不大合理。討論見：袁于令撰、李復波點校：《金鎖記》(前言)(北京：中華書局，2000)，頁1。本文採袁于令撰寫一說，乃按唐滌生：「袁于令生平得意之金鎖記」之說法。馮梓：《芳艷芬傳及其戲曲藝術》(香港：獲益出版事業有限公司，1998)，頁97。下稱袁于令《金鎖記》為：袁劇《金鎖記》。

<sup>129</sup> 劉向《說苑》早有「東海孝婦」故事。王衛民指出，清代嘉慶、道光年間，陳寶、王曦先後各寫了一本《東海記》，而民國初年有程硯秋演出的皮黃劇《竇娥冤》。王衛民：《〈竇娥冤〉與歷代改編本比較》，刊於關漢卿國際學術研討會編輯委員會編：《關漢卿國際學術研討會論文集》(台北：行政院文化建設委員會，1994)，頁523-542。此外，按《中國劇目辭典》載，《竇娥冤》為京劇目，又名《六月雪》、《斬竇娥》、《羊肚湯》。有程硯秋修改演出本，另有《戲考》、《戲典》、《京戲考》、《戲學匯考》、《戲學指南》、《新戲典》等刊本。越劇、評劇、滇劇、徽劇、漢劇、秦腔均有此劇目。王森然遺稿、《中國劇目辭典》擴編策員會擴編：《中國劇目辭典》(石家莊：河北教育出版社，1997)，頁1053。而唐滌生應有參考梅蘭芳演京劇《竇娥冤》寫成《六月雪》，並指「梅本是根據關漢卿之竇娥冤編成」。馮梓：《芳艷芬傳及其戲曲藝術》，頁97。

<sup>130</sup> 其實袁劇《金鎖記》也可是算是以兩線發展，一線當然是「竇娥冤」之線索，而另一線則是蔡昌宗離家以後之事，只是此線看來跟竇娥無關。

互不相屬的敘事線索，劇作則反見散亂。以下可借李漁（1611-1680?）：《閒情偶寄》「結構第一」開始討論：

古人作文一篇，定有一篇之主腦，即作者立言之本意也。傳奇亦然。一本戲中有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心，止對一人而設；即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止為一事而設；此一人一事，即作傳奇之主腦也。然必此一人一事果然奇特，實在可傳而後傳之，則不愧傳奇之目，而其人其事與作者姓名皆千古矣。如一部《琵琶》止為蔡伯喈一人，而蔡伯喈一人又止對「重婚牛府」一事，其餘枝節皆從此一事而生，二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙財匿書，張太公之疏財仗義皆由於此，是「重婚牛府」四字，即作《琵琶記》之主腦也。<sup>131</sup>

承自李漁的「主腦說」，一劇應有「一人一事」之主腦，任何情節也不應脫其「主腦」而開展。就唐劇《六月雪》而論，劇中「自始至終」之「主腦」應是沿自〈竇娥冤〉的線索。竇娥反抗現實的不公平，寧願從死也不苟存，招罪也不過是恐婆婆受害的孝行。這線索看來跟愛情線毫不相干，只是這「俱屬陪賓」的線索斷不是脫離「主腦」而獨立存在，而是「俱屬衍文」的「離合悲歡，中具無限情由，無窮關目」。

若然說礙於雜劇較短的篇幅，故事難以以雙線成篇；相形之下，傳奇能容納兩線並存的可能則較大，這樣的論調不無理由。<sup>132</sup>縱然孔尚任嘗謂「妓女之扇也，蕩子之題也，游客之畫也，皆事之鄙焉者也」，只是他還是借取侯方域、

<sup>131</sup> 李漁：《閒情偶寄》（杭州：浙江古籍出版社，1985），頁7-8。

<sup>132</sup> 雜劇或傳奇結構之討論，見青木正兒：「關於元雜劇之結構，以元槧古今雜劇三十種元曲選現存之故，得詳知之。其體以一本四折為通例」，又言「即以可知戲文概為長篇，普通較雜劇約長六七倍」。青木正兒：《中國近世戲曲史》（台北：台灣商務印書館，1936），頁34、54。而傳奇的篇幅則與戲文不相上下。

李香君「猥褻而不足道」的愛情事，表現《桃花扇》「隳三百年之帝基」的主題。<sup>133</sup>恰恰相反，洪昇《長生殿》倡言「專寫釵盒情緣」，但這部「鬧熱的《牡丹亭》」終於還是蕪雜「家國興亡」的大背景。<sup>134</sup>除了這兩部同寫於清康熙年間（1622-1722 在位）的歷史愛情劇，湯顯祖《牡丹亭》一心就「愛情線」馳神幻想，以至跨越生死，只是還能見〈勸農〉、〈虜謀〉、〈牝賊〉等與政治、時代相關的齣目。<sup>135</sup>傳奇慣以兩線書寫，唐滌生多次改編傳奇作品，他採雙線結構會否是秉承自傳奇？這看來不無可能。由〈竇娥冤〉到唐劇《六月雪》，這「由一而二」的結構變化顯而易見，這改動既沒有使故事偏離「主腦」推演，也沒有顛倒兩線的側重，而是彼此呼應推進。本章將論述愛情線的擴充以及它跟「主腦」的配合。只是在開展本章討論先有交代唐滌生閱讀限制的必要，唐滌生有言：「金鎖記雖未見全本，然自醉怡情、綴白裘等書，見其七齣，此即為竇娥事，一本之關漢卿之雜劇竇娥冤敷演者」，<sup>136</sup>然當中所指的七齣乃〈送女〉、〈私祭〉、〈思飯〉、〈羊肚〉、〈冤鞠〉、〈探監〉和〈法場〉。<sup>137</sup>據此，這不妨理解為唐滌生可能不曾讀得《金鎖記》的全本，也就是說這可以是他不能忠於原著的因由。

## 一、 竇娥夫的「上場」

有鑒於只竇娥一人難以完整地發展「愛情線」，「竇娥夫」遂成為重要的書寫對象。唐劇《六月雪》，究竟蔡昌宗如何擴充愛情線？這可分從兩個方向勘察：一為他的「出現」，他的「上場」本就是尋索愛情線的重要根據；一為他如何在

<sup>133</sup> 孔尚任：《桃花扇》（北京：人民文學出版社，1959）。

<sup>134</sup> 洪昇著、徐朔方校註：《長生殿》（北京：人民文學出版社，1958）。

<sup>135</sup> 湯顯祖著、邵海清校注：《牡丹亭》。

<sup>136</sup> 馮粹：《芳艷芬傳及其戲曲藝術》，頁 96。

<sup>137</sup> 《綴白裘》收〈送女〉、〈探監〉、〈法場〉、〈私祭〉、〈思飯〉、〈羊肚〉；《醉怡情》收〈誤傷〉、〈冤鞠〉、〈探獄〉及〈赴試〉四齣。見玩花主人編選、錢德蒼續選、王秋桂主編：《綴白裘》（臺北：臺灣學生書局，1987）。青溪菰蘆釣叟編、王秋桂主編：《醉怡情》（臺北：臺灣學生書局，1987）。

劇中扮演「竇娥夫」的身份角色，這既不是要統計他在劇中出現的齣數，也不能單憑他在全劇所佔比重下定論，而是要考析劇作家怎樣書寫蔡、竇二人的關係，並以此引證愛情線的增生與敘事結構的轉變。關漢卿〈竇娥冤〉、袁劇《金鎖記》及唐劇《六月雪》三劇蔡、竇二姓都不是「門當戶對」地誼結姻婭，竇娥只不過是「半賣」地嫁進蔡門。〈竇娥冤〉跟《金鎖記》，竇天章欲上京赴考，又缺些盤纏便把竇娥托住蔡家，竇娥自此就是蔡門新婦。唐劇《六月雪》的竇娥，父母雙亡，賣身蔡門讓弟弟能赴秋闈。這不妨說，三劇的婚盟都是二人「不由自主」地開始。關漢卿〈竇娥冤〉，觀眾只知蔡婆有一子，長竇娥一歲，蔡婆早在第一折向賽盧醫討債時說：「自成親之後，不上二年。不想我這孩子害弱癥死了」。<sup>138</sup>這「男主人公」從來沒有上場的機會。竇娥的身份就是蔡家婆婆的媳婦，劇中竇娥丈夫的名字也從沒交代，其性格、身份等更是自不待言。蔡昌宗一角，初見於袁劇《金鎖記》而唐劇《六月雪》繼之。兩劇的安排都是蔡婆跟竇娥誤以為蔡昌宗已死，竇娥不肯改嫁，蔡昌宗最後高中回家。相較〈竇娥冤〉而言，蔡昌宗的「出現」本就是愛情線開展的關鍵。要是唐劇放棄沿用蔡昌宗一角，故事該如何演下去？或許竇娥只能反覆以回憶重構二人的「愛情」，只是這樣的書寫不易於戲曲舞台表達，也就是說「回憶」或「思想」的情節較難以「戲曲文本」承載。易言之，唐滌生選擇讓蔡昌宗「上場」，這已然是便於擴展愛情線索。

即便蔡昌宗同樣在袁劇《金鎖記》及唐劇《六月雪》出現，只是兩劇撰作蔡、竇愛情故事的心意則大相逕庭。這既不是說不能從袁劇《金鎖記》尋找蔡、竇的愛情線索，也不是說唐劇《六月雪》比袁劇《金鎖記》更在意描摹蔡昌宗的身份、性格，而是見知於唐滌生敘寫蔡、竇二人關係的苦心。袁于令筆下的蔡昌宗在竇娥還沒有「入門」以先已離家赴考，接連描述蔡昌宗的齣目雖多，但全跟竇娥或「竇娥冤」之事無關。更甚者是，袁劇以不少篇幅鋪寫蔡昌宗離

<sup>138</sup> 臧晉叔：《元曲選》（北京：中華書局，1958），頁1500。

家以後的「所見所聞」，而《金鎖記》又以「金鎖」為題，佩戴「金鎖」者是蔡昌宗而不是竇娥，那袁劇《金鎖記》的「主腦」究竟是蔡昌宗之事還是竇娥之冤？這似乎只能如此說：儘管袁劇《金鎖記》中的蔡昌宗著墨匪淺，但終究跟竇娥無甚相干。只是值得注意的是，唐滌生曾經參考袁劇《金鎖記》〈私奠〉一齣，這恰是《金鎖記》唯一描寫蔡昌宗跟竇娥感情的齣目。袁劇《金鎖記》，竇娥「只為未曾婚配，從無半面，不好放聲啼哭」，故待婆婆睡熟後到廂房祭奠「亡夫」，「以盡夫婦之情」。<sup>139</sup>這齣精彩之處是袁于令只需通過竇娥「略陳水飯與涼漿」的祭祀，以及竇娥跟婆婆「不由人相對淚痕交」的對話，便能把「不在場」的蔡昌宗帶出。只是這樣的描寫僅此而已，袁劇不啻沒有以更多的篇幅書寫二人的關係，甚至竇娥口中也鮮再提起蔡昌宗。唐劇《六月雪》隱約保留近似的情節，但只以「新寡之婦，豈敢逍遙自在，蔡郎被波召去，我拾得一件寒衣，葬在新橋之下，日拜夜拜徒將空塚作青陵」一句匆匆交代。<sup>140</sup>與其說唐滌生「忠於」或「沿用」袁劇《金鎖記》的情節書寫蔡、竇的感情，倒不如說他受〈私祭〉一齣啟發而造就唐劇《六月雪》的愛情線。

既說唐劇《六月雪》跟袁劇《金鎖記》同樣以「蔡郎離家、蔡郎回家」的模式書寫，那唐滌生怎樣別出機杼突顯二人的愛情線索？更重要的是，這擴寫怎樣跟「主腦」呼應？袁劇《金鎖記》，竇娥跟蔡昌宗第一次見面就在全本的最後一齣〈舟圓〉。故事發展至尾聲，龍王女方纔發現蔡昌宗「妻子」「受盡苦楚」，可是跟蔡郎「至今尚未識面」，故此「今日數當完聚」。竇娥、竇天章、蔡婆同在一船，蔡狀元又剛好榮歸，「兩船交過黃河」，龍王女「不免同天吳略顯神通，使蔡郎的船，撞了竇翁的船頭，使船上水夫廝打起來，使他翁婿夫妻子母定然相會」。<sup>141</sup>只是故事行將結束，縱然二人能夠見面，這不過是一個「大團圓」的

<sup>139</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，上卷，第十二齣〈私奠〉，葉二十八上至二十九上。

<sup>140</sup> 唐滌生：《六月雪》，4-2。

<sup>141</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第三十三齣〈舟圓〉，葉三十四上。



完結，而斷不是爲鋪陳竇娥跟蔡郎的「夫妻之情」。較之關漢卿〈竇娥冤〉，雖然蔡昌宗從沒有上場的機會，但他總算「自成親之後」尚有兩年跟竇娥共處的時間。在此，不妨說唐滌生試圖把竇娥跟蔡昌宗的見面時間大大推前，既以此爲二人感情的鋪墊，也同時讓蔡郎能有機會參與「竇娥的故事」。唐劇《六月雪》，蔡昌宗在赴考之前回家探望母親，也同時得見母親爲他選定的妻房。竇娥在期盼「相公」回來之時，他模仿「書生行路動靜」要求啞婢荔香告知他蔡郎回家。這情節似乎在描述竇娥期待一見蔡郎的緊張心情，也同時是蔡昌宗審理竇娥案的預示。雖然蔡昌宗只是回家三數天便再度起程赴試，但蔡婆婆還是「擇個良辰把吉日參」。<sup>142</sup>第三場爲「十繡香囊」，此曲寫女子送別丈夫的依依之情，妻子祝願夫郎早日高中，但又細細叮嚀夫郎切莫辜負糟糠。這些情節無疑在描寫竇娥、蔡郎的感情，並成爲愛情一線的重要情節。

袁劇《金鎖記》跟唐劇《六月雪》都並未遵從竇娥冤死的「悲劇結局」，<sup>143</sup>而是依循戲曲文本慣用的「大團圓」結局，秉承「好人好報」的述作姿態。關漢卿〈竇娥冤〉，竇娥一死以實現三樁誓願，這是流存已久的經典故事。竇娥雖不曾藥殺張驢兒父親，只是張驢兒無端指控，竇娥又不肯「私休」，再逢顛預的知縣，因而「負屈銜冤」。竇娥死前立下三樁「無頭願」，第一是於「三伏天」有「天降三尺瑞雪，遮掩了竇娥屍首」，這是緣自「東海孝婦」的故事情節；<sup>144</sup>第二是「竇娥的血，都飛在那丈二白練上，並無半點落地」；第三是楚州「亢旱三年」。竇娥行刑之時「早兩樁兒應驗了」，就是監斬官也定言：「這死罪必有冤枉」。<sup>145</sup>袁劇《金鎖記》見竇娥不死之齣目是第二十一齣〈神敕〉，天曹使者觀見「孝婦竇娥」問成死罪，「押赴市曹處決」。「上帝嘉其節孝」，不單「臨刑之

<sup>142</sup> 唐滌生：《六月雪》，2-9。

<sup>143</sup> 當然竇娥死能否算上「悲劇結局」還可以討論，只是竇娥在關漢卿筆下的枉死誠然是不爭之事實。徐子方曾以「社會悲劇」論關漢卿〈竇娥冤〉，其論見：徐子方：《關漢卿研究》（台北：文津，1994），頁150-166。

<sup>144</sup> 東海孝婦的故事，見干寶著、汪紹楹校注：《搜神記》（北京：中華書局，1979），頁139。

<sup>145</sup> 臧晉叔：《元曲選》，頁1510-1511。

時，著巽二起風，滕六降雪，阻往監斬官不得施刑」，還安排「後來父女夫妻，再得團圓，張驢兒惡貫一滿，即着雷部施行」的美滿結局。<sup>146</sup>唐劇《六月雪》，天帝的憐恤不足令竇娥倖免於難，但得蔡昌宗「路過法場之外，忽然六月飛霜」，認為「定有奇冤在內」，是以「傳山陽縣馬前問話」，救竇娥於臨危。唐滌生不效兩部前作，且讓蔡昌宗以英雄的姿態出現，這樣既能理解為是蔡、竇二人的愛情書寫，也同時是把蔡郎加插到「竇娥冤」之「主腦」，使兩線繫結、拼合。

唐劇《六月雪》的「大團圓」不若袁劇《金鎖記》「二人會面」、「一家團聚」的匆匆付梓，值留意的是，唐滌生把蔡昌宗、竇娥「重聚」的時間再一次推前，讓蔡郎「代替」竇天章審理竇娥一案，這何嘗不是再一次見愛情線跟「主腦」的結合書寫？關漢卿〈竇娥冤〉，竇天章為「兩淮提刑肅政廉訪使之職」，「身居臺省。職掌刑明」。<sup>147</sup>竇娥的鬼魂夜裡求告父親「把竇娥名屈死的於伏罪名兒改」，竇天章「拘張驢兒賽盧醫蔡婆婆一起人犯。火速解審」<sup>148</sup>，並「將文卷重行改正。方顯的王家法不使民冤」。<sup>149</sup>袁劇《金鎖記》，竇天章亡妻栢氏「只為女兒竇娥，含冤負屈，問成死罪」，「不免到夢中，將女兒事情，細訴一番」。竇天章醒來「記得夫人臨去時兩句話，『要知金鎖事，須問賽盧醫』」，便「速拿賽盧醫，取了金鎖，到晚堂聽審」。<sup>150</sup>及後「廉訪使竇爺」查明真相，「使竇娥得白沉冤，免死充軍」。<sup>151</sup>唐劇《六月雪》，蔡昌宗既救竇娥於法場，又開堂重審竇娥冤案。他從啞婢荔香得知張驢兒曾向羊勝公買毒藥，查明真相。無論於關漢卿〈竇娥冤〉或是袁劇《金鎖記》，救竇娥於危者皆是竇天章。與之相比，唐滌生在第六場安排蔡昌宗到法場救竇娥之命，又於第七場公堂之內蔡昌宗重審竇娥

<sup>146</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第二十一齣〈神敕〉，葉五上。

<sup>147</sup> 臧晉叔：《元曲選》，頁 1511。

<sup>148</sup> 臧晉叔：《元曲選》，頁 1515。

<sup>149</sup> 臧晉叔：《元曲選》，頁 1517。

<sup>150</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第二十六齣〈魂訴〉，葉十六下至十五上。

<sup>151</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第二十七齣〈白冤〉，葉二十二上。

之案。蔡昌宗可謂兩次以「英雄」的姿態出現，化解竇娥的困厄。更重要的是，如果唐劇《六月雪》沒有蔡昌宗的解困，竇娥不啻死於冤案的刀下，也會長此蒙受不白之冤。

## 二、張驢兒的兩線穿梭

如前所述，蔡昌宗是愛情線的重要人物，觀乎他如何逾越兩線界限便能得悉愛情線向「主腦」的回歸。在此，張驢兒是「主腦」的關鍵人物，三劇中都是他誣陷竇娥於不白，藥死親父或親母然後反告竇娥。關漢卿〈竇娥冤〉僅以單線開展故事，蔡婆「問賽盧醫討銀子去」，卻遭他「賺到無人去處，行起兇來」。<sup>152</sup>「虧了一箇張老并他兒子張驢兒」救得險遭勒死的蔡婆，及後他倆強行佔住蔡家，歷經張驢兒錯殺張父、指控竇娥等事，張驢兒無疑是「竇娥冤」一事的始作俑者。而袁劇《金鎖記》分述竇娥跟蔡昌宗各自的故事，兩線並行而幾近不相關。張驢兒也因而只屬竇娥故事的部份，跟蔡昌宗從不認識。直到故事完結，真相大白，蔡昌宗也是從未聽聞張驢兒之名。無論關漢卿〈竇娥冤〉或是袁劇《金鎖記》，張驢兒跟竇、蔡的夫妻感情都是毫不相連，唐滌生怎樣在使兩線相連的前提下，令張驢兒同樣跨越兩線之限？本段將探究張驢兒這本應屬乎「主腦」的人物如何在唐劇《六月雪》的愛情線佔一席之地，這既不要把這人物說成愛情線索的重心，更不是說他自此再跟主腦無關，而是要考察這張驢兒如何在愛情、「主腦」兩線點染穿梭，成為兩線的聯繫。

要是張驢兒跟蔡昌宗從不認識，張驢兒則難以插進劇中的愛情線，人物也只得如前作般僅屬「主腦」。唐劇《六月雪》，張驢兒本為蔡家鄰舍，曾多次接濟蔡家，張驢兒因之造訪蔡門，也為「看上」竇娥之事定下契機。有趣的是，

---

<sup>152</sup> 臧晉叔：《元曲選》，頁 1502。

唐滌生略去張氏父子或母子救蔡婆於賽盧醫手中之事，從撞破賽盧醫欲殺蔡婆婆的開始改以張驢兒下聘欲娶寶娥。張驢兒初會這蔡家買來的「女釵鬟」便急忙回家「稟告娘親，立刻送來十斛明珠，綵銀三百」。<sup>153</sup>寶娥跟蔡昌宗雖早有婚約，卻從未見面，張驢兒「看上」寶娥實在比蔡昌宗還早。據此，這三人的關係似乎有所改變，張驢兒不再是強娶寡婦為媳，而是比蔡郎還早「喜歡」寶娥，只是寶娥一為有婚約在先，二為他根本不喜歡張驢兒，故拒之以情。值得注意的是，無論在關漢卿〈寶娥冤〉或是袁劇《金鎖記》，寶娥均是先成寡妻再遇張驢兒。只是在唐劇《六月雪》，寶娥遇張驢兒在蔡郎之先，寶娥不喜歡張驢兒，故婉拒其情；也就是說，寶娥嫁給蔡昌宗雖依然是「盲婚啞嫁」的婚約，但正因他拒絕張驢兒在前，這樣使得見寶娥縱然沒有「自由戀愛」的機會，只是他還是曾經選擇夫郎。從寶娥委實「不喜歡」張驢兒反見寶娥跟蔡昌宗感情的一斑，寶娥遇見二人的排序遂成為張驢兒加入愛情線的起始。

即便人物和情節的設置總有深意存焉，斷不能簡然二分，只是大體而言還是可以說蔡昌宗是偏向愛情線的角色，<sup>154</sup>反之，張驢兒則是「主腦」的關鍵人物。兩線的主要角色越趨接近，也同樣標示愛情跟「主腦」的兩線靠攏。關漢卿〈寶娥冤〉，蔡婆兒子死於他遇上張驢兒父子之前，是以張驢兒並沒認識寶娥丈夫之可能。袁劇《金鎖記》，蔡昌宗於第三齣〈慈箴〉離家，又於第八齣〈驚溺〉遇「洪濤巨浪，左右衝突」，遂入龍宮，眾人以為他「被魚龍所啖了」。<sup>155</sup>蔡婆婆至第十四齣〈解厄〉纔結識張母和張驢兒，故此蔡昌宗跟張驢兒也是沒機會碰面。如果蔡郎跟張驢兒這分屬兩線的人物早已認識，這便是說張驢兒可能擔綱「主腦」以外的情節。這些情節跟愛情線可有關聯？唐劇《六月雪》，張驢兒說道：「昌郎自小共我隔鄰居，玩咗泥沙有幾擔」，足見張驢兒跟蔡昌宗自幼

---

<sup>153</sup> 唐滌生：《六月雪》，2-5。

<sup>154</sup> 如上文所述，唐劇《六月雪》，蔡昌宗雖偏重於愛情線，但是在「主腦」仍然扮演重要的角色。

<sup>155</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，上卷，第八齣〈驚溺〉，葉二十下。

認識，甚至是結伴成長。張驢兒欲娶竇娥未果，一心以為只要蔡昌宗一死，竇娥便「回心轉意」成為他的妻子。故此，張驢兒謀害人命不獨見於其欲殺蔡婆反害親母的情節，而早見之於其奪人妻子之心。張驢兒以十兩「買通告橋人金鉞，叫佢暗裡偷鬆橋臺折斷橋樑」，使「一定經過新橋」的蔡昌宗險成亡魂。張驢兒企圖破壞蔡、竇二人的美好姻緣，蔡郎幸得李鳳車所救，最終得以一家團圓。張驢兒意欲殺害蔡昌宗而奪友人妻子的行徑，這同樣成為張驢兒參與愛情線索的確據。

事實上，唐滌生把張驢兒放進愛情一線，以顯現兩線之間的微妙互動，這種改動並不是顯然而見，而是要通過唐劇《六月雪》跟前作的對照，方能發現張驢兒如何偏離其「主腦」本位，染指愛情脈絡。在此，可再舉一例以資證明。唐劇《六月雪》第二場，竇娥輾轉得知「蔡相公」是日回家之還，既是滿心期盼，又縈繞忐忑不安，嘗言：「欲待整容無鏡在，祇憑池水照容顏。束一束鸞鳳帶，掃一掃鳳頭鞋，看一看胭脂濃淡」。這樣的情景，無論竇娥或是觀眾都在期許蔡昌宗的出現，只是上場的居然是張驢兒，這豈不是超出眾人始料所及？這不妨引錄這「趣怪」的情景：<sup>156</sup>

（竇娥於張驢兒入時方低頭弄帶，祇見其腳，乃誤會低頭羞

答答走埋細聲白）相公

（張驢白）有禮

（竇娥抬頭一望重才慢的的見驢一雙驢耳急至扁咀欲哭介）

（張驢口古）三姐，你唔識我，我識你。我已經響牆頭見你

好多日叻。等鄙人自我介紹，我就係張驢兒，住響你隔

離。正是山陽巨族，家財巨萬（把袖一揖介）

（竇娥破啼白）哦（抹淚轉回笑容介口古）原來是張相公，好

---

<sup>156</sup> 唐滌生：《六月雪》，2-4。

彩你一見面就自我介紹啫，否則我嘅魂魄畀你嚇走咗就

搵唔番。。

就在竇娥或觀眾都在期待男女主人公會面的浪漫時刻，竟然「事與願違」，還發生一宗「趣怪」的誤會。竇娥誤以為眼前貌醜的張驢兒是自己的夫婿，急得頓時「扁咀欲哭」，可幸張驢兒及時「自我介紹」，竇娥纔得釋然，破涕為笑。張驢兒於此再次偏離「主腦」的「崗位」，佔據蔡、竇會面的時刻，周旋於他倆愛情的線索。若然其時出現的是蔡昌宗，把這情景定位成愛情書寫便會不言自明。可是出現的竟是本屬「主腦」的張驢兒，這情景還是否屬乎愛情線索頓變得難以蓋棺論定。要是說這情景自此份屬「主腦」，這跟「竇娥冤」看來又不大直接相關。所需注意的是，這甚至可理解為張驢兒希圖「替代」蔡昌宗的意欲，隱然成為日後情節推演的預告。誠然，這或可解讀為愛情、「主腦」兩線的相接，既能用以擴寫愛情線索，又不時跟「主腦」的互為推演。

### 三、「第三者」的參與

唐劇《六月雪》，劇作家不若袁劇《金鎖記》把蔡昌宗獨立於「竇娥冤」書寫，而是把他的故事接連竇娥的故事，既使二人愛情並「主腦」兩線看來無所區隔，也能擴展愛情線索。張驢兒又以「主腦」關鍵的身份參演蔡、竇的愛情線索，再次模糊兩線的界限。囿於唐滌生有言他不曾看過袁劇《金鎖記》的全本，本文也只能以他存有的七齣展開論述，也就是說本文理應假定唐滌生對袁劇《金鎖記》「龍王三公主」的情節毫不知情。袁劇《金鎖記》，第七齣〈迎緣〉：「查得東海君第三女馮小娥，前生與楚州山陽縣秀士蔡昌宗，當有未了姻緣，該做十九日夫妻，在人世便是三年，在龍宮止算十九日」。<sup>157</sup>第二十四齣〈祖錢〉，

<sup>157</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，上卷，第七齣〈迎緣〉，葉十八上。

蔡昌宗久居龍宮「不意前緣已滿，數當復還人世」，只是離別在即，他跟龍王女兩雙依依：「從今敘首茫無定。欲言難罄，淚眼盈盈」。<sup>158</sup>竇娥跟蔡昌宗份屬夫妻，第三者則指介入夫妻關係的「情人」，只是蔡郎跟龍王女的姻緣前生早定，反之他跟竇娥從未識面，那豈不是說竇娥纔是愛情的後來者？或許只能如此說：袁于令並不戮力描寫蔡昌宗跟竇娥的愛情線索，也不關心夫妻二人感情若何。

論者斷不能說成唐滌生為擴寫《六月雪》的愛情線，遂刪去袁劇《金鎖記》龍王三公主的情節。只是試把兩劇相較，沒有龍王女的唐劇《六月雪》所敘寫竇娥、蔡昌宗的感情相對完整。蔡昌宗「自始至終」對竇娥的情深，既見於前文論述唐滌生鋪陳二人的感情，更見於七皇姑鳳屏對蔡昌宗的戀慕。七皇姑跟蔡昌宗相會於全劇的第一場，皇姑在佛苑遇一賊人，「幸得天降文星護落薇」。<sup>159</sup>這「天降文星」自是劇中主角蔡昌宗，皇姑也毫不意外地芳心暗許。及至第五場「蔡昌宗沐天恩得獲今科狀元」<sup>160</sup>，還跟皇姑重會於「瓊林御宴」。只是當皇帝賜婚後，蔡昌宗托言示意，借把雄鳥鎖在上林「豈不是等若把鴛鴦拆散」道出早有髮妻：「今夕鳳凰池上客，好比帶鎖難飛小紋鸞。我似王魁薄倖郎，另有桂英蘭閨冤」。<sup>161</sup>皇姑悟知「姻緣天賜，不能勉強」，「何忍奪人所愛」？<sup>162</sup>如果說皇姑跟龍王女同樣是蔡昌宗跟竇娥夫妻間的「第三者」，那麼蔡昌宗拒絕皇姑的情節無疑是依循擴寫愛情線的脈絡書寫。蔡昌宗沒有因皇姑的權位、戀慕而背棄糟糠，他更是冒犯上之險謝拒皇帝賜婚，顯見唐滌生書寫二人感情的用心。

袁劇《金鎖記》，蔡昌宗自離家赴考，第八齣〈驚溺〉遇「黃河之厄，竟入

<sup>158</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第二十四齣〈祖錢〉，葉十二上。

<sup>159</sup> 唐滌生：《六月雪》，1-5。

<sup>160</sup> 唐滌生：《六月雪》，5-2。

<sup>161</sup> 唐滌生：《六月雪》，5-5。

<sup>162</sup> 唐滌生：《六月雪》，5-6。

龍宮」，跟龍王三公主賡續前緣「滯留水窟，在人世便是三年」。<sup>163</sup>及後蔡昌宗重返人間，直到第三十齣〈題名〉，他「不意狀元及第，官居翰苑」，同行表弟纔知「昌宗雖覆中流，卻不曾死」。<sup>164</sup>只是論者或會問：這些情節跟竇娥冤事有何關聯呢？蔡昌宗墮入龍宮圓其宿世姻緣，自此拋出原有的生命軌道，他跟人間、跟竇娥事看來再無糾葛。本乎此，蔡昌宗事跟竇娥事就似是兩條敘事線各自推演，鮮作呼應。唐滌生不知劇中原委，龍王女的劇目也理所當然地付諸闕如，只是這「情節遺漏」既有助於擴展愛情一線，也不至另起故事、偏離「主腦」。當中惟一算得上兩線相關的只有第二十二齣〈借冰〉。竇娥受張驢兒受害，上聖旨意藉龍王三公主「剪冰爲雪，略顯神通，救彼生存」。龍王女遂把「冰庫中冰盔冰甲，磨成雪片」，造就竇娥的「六月飛霜」。可是細想之下，龍王女救竇娥不單因其「蔡昌宗妻房」身份的「瓜葛相連」，更是既因「竇娥蒙冤實可憐」，也因「況承救命」，這無疑在惟一的齣目中再度減弱其關連。<sup>165</sup>

唐劇《六月雪》，七皇姑之事除用以擴寫愛情線，唐滌生更試圖把七皇姑之「衍文」帶回竇娥冤之「主腦」。跟「主腦」相關的情節不獨見於七皇姑自身，尤繫之於及後他下嫁之人——竇娥弟仙童。竇娥賣身入蔡門既因其弟，這可視爲竇娥故事的開始，而這開始跟蔡昌宗與皇姑之事又恰恰接連。竇天章早不在劇中出現，要是竇娥不爲其弟籌措赴考盤纏，那他跟蔡郎的婚事該如何說成？要是竇娥不是蔡門媳婦，那竇娥冤之事該如何開展？再者，蔡昌宗拒皇姑之好意，皇帝不單沒有責難，更念在他曾獲御妹寵愛，高封七省巡按之職。只是蔡昌宗「願把高官相讓」予恩人李鳳車，乞賜「陝西道台一職，得以兼政家園」。<sup>166</sup>也就是因爲其「陝西道台」之職，他得以回鄉審理竇娥一案，這斷不是「恰

<sup>163</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第三十一齣〈謁師〉，葉二十九下至三十上。

<sup>164</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第三十一齣〈謁師〉，葉三十上。

<sup>165</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，下卷，第二十三齣〈借冰〉，葉七下至八上。

<sup>166</sup> 唐滌生：《六月雪》，5-6。



恰遇上」救竇娥於法場，而是「順理成章」爲官審案。在此可見，縱然七皇姑並非直接左右「主腦」發展，只是環繞他身邊的人和事正正跟「主腦」關係尤大，甚至是故事賴以發展的樞紐。

## 結語：

關漢卿〈竇娥冤〉是歷久不衰的戲曲經典，其故事情節、人物刻劃都堪受稱許。故事以竇娥冤事爲線索，道盡其足以「感天動地」的冤情。袁于令重撰竇娥故事而成《金鎖記》，故事同樣寫「砒礪藥蔡母，誤傷張嫗，竇氏遭冤」的情節，只是另加上「蔡郎卻墜龍淵」的說法。<sup>167</sup>此劇則病在其敘述結構的散亂，從而影響它的藝術成就。袁劇《金鎖記》以竇娥、蔡昌宗二人的故事分拆兩線，只是二人二事分得清清楚楚，兩線顯得無甚關聯。唐滌生不效關漢卿〈竇娥冤〉以單線敘述故事，也沒有機會得看袁劇《金鎖記》的全本，只是經他改編而成的《六月雪》則遠較《金鎖記》結構完整。唐劇《六月雪》既擴寫蔡昌宗跟竇娥的愛情段落，也不忘把劇中「愛情線索」回歸竇娥冤之「主腦」。唐滌生看袁劇《金鎖記》或未感劇作的散亂，只是能肯定的是：他認爲劇中竇娥和蔡昌宗的感情事在在有發展書寫的可能，是以他加插、改動不少情節以尋求擴展劇中愛情線索，更務使其不脫「主腦」而存在。誠然，唐滌生加插愛情段落不獨因他受前作的啓發或是對前作的看法，更有爲演員「度戲」之嫌。一九五六年，擔演唐劇《六月雪》主角竇娥之人是芳艷芬，芳艷芬擅唱，第三場「十繡香囊」可會是給「花旦王」表演「芳腔」？蔡昌宗一角的不能或缺可會是因「戲迷情人」任劍輝演出之故？五十年代的粵劇「生旦戲」益增，唐滌生在改編之時加強愛情線，可會有迎合觀眾之可能？只能說，這都是他在文本閱讀與撰寫以外

---

<sup>167</sup> 袁于令：《金鎖記》（舊鈔本原書葉心高），古本戲曲叢刊三集，上卷，第一齣〈標略〉，葉一上。

同時考慮的因素。

## 第五章：《帝女花》——隱含的忠孝精神

《帝女花》的原著不若湯顯祖《牡丹亭》、高明《琵琶記》以至關漢卿〈竇娥冤〉等名劇般為人熟悉，但唐滌生依然把它選作藍本，他在〈我為甚麼選編「帝女花」和「紫釵記」〉一文，曾作如此解說：

「帝女花」是清代大詞家黃韻珊的著作，描寫歷朝遭遇最慘的一位宮主——長平公主——和駙馬周世顯的復合史，它比最近英格烈褒曼所演的帝俄宮主還悲慘百倍，內容在這部特刊裡已經介紹得很詳盡了，我有一個感覺，便是「仙鳳鳴」歷屆演出成功的劇作，都是極文藝和抒情的作品，例如「牡丹亭驚夢」、「蝶影紅梨記」等，我很想找一部有着良好主題的宮幃劇本來調劑一下……<sup>168</sup>

誠如唐滌生所言，《帝女花》跟《牡丹亭驚夢》、《蝶影紅梨記》等劇作有點不同，唐滌生就是看準了這根本之別，寫成了《帝女花》。《牡丹亭驚夢》、《蝶影紅梨記》是純粹的愛情小品，《帝女花》既是愛情劇，又是歷史劇，更甚者是當中重彈了道德教化劇的調子，甘以高明所提「不關風化體，縱好也徒然」的窠臼為本。<sup>169</sup>《蝶影紅梨記》趙汝州、謝素秋的纏綿是為了別後重逢，美滿姻緣就是結局；反之，《帝女花》周世顯、長平公主的合抱是為了國讎家恨，夫妻同讎敵愾反抗清室。在歷史宮幃劇衍生出來的，不只是駙馬、公主的浪漫蒂克，更是貫穿全劇的「良好主題」，也正是本章接續討論的「道德教化」。

唐滌生於一九五七年改編清代劇作家黃韻珊（1805-1846）所撰的《帝女花》。黃劇《帝女花》共二十齣，經過唐滌生的「改造」，《帝女花》化約成七齣

<sup>168</sup> 盧瑋鑾編、白雪仙口述：《姹紫嫣紅開遍——良辰美景仙鳳鳴》，頁 75。

<sup>169</sup> 「不關風化體，縱好也徒然」之句出自高明《琵琶記》，同時亦成為評定明清傳奇好壞的重要標準。

的粵劇名篇。雖說兩部《帝女花》均有勸導說教之意，然而兩者背後的主體意識則大相逕庭。唐滌生既不以「忠於原著」為己任，也沒有「肆意」地編改劇本，最終落得勸教依舊，意念全非。從謫仙之說作故事起點，到最後一齣的「散花」，當中表明黃劇《帝女花》信靠的是佛道思想；唐劇《帝女花》既沒有度脫劇的規摹，更沒像黃劇《帝女花》提醒觀眾「色色空空無定準，有甚麼難交代，牽牽扯扯不能完」，<sup>170</sup>劇中只有揮之不去的儒家代表——忠孝思想。唐劇《帝女花》初現於舞台，擔綱者是仙鳳鳴劇團的任劍輝、白雪仙。<sup>171</sup>迄今輾轉半世紀，唐劇《帝女花》仍給奉為粵劇作品中的圭臬，反覆在舞台搬演。提到《帝女花》，「愛情劇」是大多數人脫不掉的老印象，但奇怪的是，此劇卻是本文選取討論劇作中，唐滌生保留傳統道德思想最多的一部作品。二零零七年四月三日《星島日報》這樣記述：「楊智深在日前由香港電台第五台主辦的講座『《帝女花》的藝術價值和地位』中亦表示，該劇描寫國破家亡下的兒女之情，為五、六十年代曾經歷戰爭的觀眾帶來很大的震撼」。<sup>172</sup>石琪、林奕華於劇評中同樣以「殉情」作長平、周世顯殉亡的解說。<sup>173</sup>只是，唐劇《帝女花》雖然引發觀眾聯想愛情，但仔細閱讀，讀者便會發現劇作家在劇中宣揚忠君愛國與孝道這些傳統思想，甚至認為它們無一不比愛情重要。難以否認的是，唐滌生並沒有否定劇中愛情的元素，或是周世顯與長平愛情故事的可泣。但作者怎樣讓讀者誤以道德只是其次，而一心往愛情線上細味打轉？在愛情劇的包裝下，作家又怎樣能把中國傳統的道德價值「潛移默化」地傳送給觀眾？從忠孝精神的隱含這一特色中，我們可以看出劇作家對愛情和忠孝思想的取捨與處理。

<sup>170</sup> 黃韻珊：《帝女花》，刊《倚晴樓七種曲》（道光甲午-同治乙丑[1834-1865]），葉三十四下。

<sup>171</sup> 同年唐滌生為仙鳳鳴劇團撰寫《花田八喜》、《蝶影紅梨記》、《紫釵記》三部作品。

<sup>172</sup> 〈鐵三角成就傳奇《帝女花》蕩氣迴腸半世紀〉，2007年4月3日，《星島日報》，文化廊。

<sup>173</sup> 石琪：〈精裝版《帝女花》傾情〉：「最後高潮「香夭」簡潔感人，刪除了殉情前太子出場和殉情後清帝與群臣感嘆，變為完全是公主駙馬的二人世界，很純粹又很迷離」。2006年12月13日，《明報》。林奕華：〈呢朵劫後帝女花〉：「不只為了長平和周世顯在青果子的年齡便殉情而死使人想起《羅密歐與茱麗葉》，更因為莎士比亞在《王子復仇記》中的名句：『要生存，還是要死亡？(To be or not to be)』，誰說不也是長平和周世顯的內心矛盾？」2006年11月20日，《成報》，副刊筆鋒。

本章以三點分述，先從「道德命題：鳳台選婿」開展討論，「鳳台選婿」的情節作為全劇的第一場，這似乎是在為全劇「命題」，告知讀者道德才是全劇的主旨。唐滌生自言《帝女花》的與別不同，可是，觀眾為甚麼仍「誤會」《帝女花》是一部單純的愛情劇？唐滌生就是早於第一場已表明其以愛情包裝道德之志。在劇場中，人物角色是可以直接跟觀眾對話的媒介。劇作家萬不能在演劇之時跑到台上細說創作意念，人物角色的設計就成了劇作家傳情達意的載體。第二段是分別細究長平、周世顯的道德價值觀，繼而抽出周鍾父子作人物對比，從中揭示劇作家借人物表現其忠孝觀的心思底蘊。當公主與周駙馬面對愛情、道德兩難之時他們會如何選擇呢？把人物置於生命兩難當中，他們的大原則就是最顯見。他們的選擇當然不啻是二人的意見表達，更是劇作家為他們所選的路。第三段拈出全劇數個重要的「場口」，看主角二選一的抉擇，觀其所然而揣知其所以然。

## 一、 道德命題：鳳台選婿

鳳台是公主選駙馬之所，也即是說這理應是主人公「選擇愛情」的地方，只是見於唐劇《帝女花》，這既不是因才情選婿，也有別於唐滌生作品的一貫「選婿之法」。唐滌生以此為一劇之始，是否有意借此為劇作「開宗明義」地表明立場？加上，囿於劇中人的性格及劇情的發展等，劇作家往往未能暢所欲言。假使劇中人物只為替劇作家代言而出現，欠缺生命，劇作也會因而變得枯燥乏味。既然劇中人未能完全為劇作家申表立場，劇作家便會試圖把想法滲透在劇作的不同部份。故此，只要細心閱讀便能不致錯失文本中隱而不彰的線索，也能為愛情和道德尋得可資解讀的軌跡。本段也以唐劇《帝女花》的開始為討論之始，反覆推敲唐滌生以鳳台選婿為一劇之始的心意，發現細看之下這不過是發始於愛情包裝而止於道德暗示的「選婿過程」而已。

唐劇《帝女花》肇始於〈樹盟〉——公主設鳳台選婿，這帶給觀眾先入爲主的觀感，愛情劇的調子從此紮回不去。月華殿設鳳台，既非周世顯之意亦非長平的想法，只是崇禎帝「有催妝之意」。故事大概始於公主久設求凰酒，無奈長平屢屢未能覓得如意郎君；適逢太僕之子周世顯應鳳徵，既是二人的初次見面，同時亦爲整部《帝女花》揭開序幕。二人對談過後，因着「長平望含樟樹嫣然一笑」<sup>174</sup>，二人的「愛情故事」旋即展開。黃劇帝女的婚盟訂於第二場的〈宮歎〉，公主既沒有選婿權，更沒有拒婚權。太后一句「我兒。今日萬歲命掌禮之官。詔司儀之監妙選良家。將你許尙太僕公子都尉周世顯爲配。不日便當下嫁了」<sup>175</sup>，他倆的終身幸福就給落實了。公主云「方今國家多故。戎務倥傯。當以天下大事爲重。兒女婚姻。尙可俟之異日。何苦這等急迫呵」<sup>176</sup>，試圖把婚事推掉，然而太后只需還一句「雖則如此。這是你終身之事。也不可耽誤了」<sup>177</sup>，事情就再沒有商議之地。當然，公主大概只是「言若有憾」，因而接着就是一句「眉銜一段悲語雜三分喜有箇人兒添入心窩裏」<sup>178</sup>了。

爲甚麼唐滌生要把父母之命改換成鳳台選婿？倘或只求交代二人婚事，父母之命來得簡單直接；若爲營造浪漫氛圍，鳳台選婿一舉來得高明。這樣的改動可以把二人初會的時間大大推前。黃劇《帝女花》，公主、駙馬二人自配婚以後，從來沒機會相見，直至二人大婚之日，即在十四齣〈尙主〉，二人方纔初次見面。縱然劇中多次描寫他倆的彼此思念，然而所謂的情人佳偶只是一個「盲婚啞嫁」、素昧平生的名字，所謂的愛情也不過是空中樓閣。鳳台選婿既可讓二人提早見面，也能讓公主「親自」選上周世顯，明正言順上演一場的「愛情劇」。

---

<sup>174</sup> 唐滌生：《帝女花》，刊葉紹德：《唐滌生戲曲欣賞》（香港：香港週刊出版社有限公司，1987），第一場〈樹盟〉，頁25。

<sup>175</sup> 黃韻珊：《帝女花》〈宮歎〉，葉七上。

<sup>176</sup> 黃韻珊：《帝女花》〈宮歎〉，葉七上下。

<sup>177</sup> 黃韻珊：《帝女花》〈宮歎〉，葉七下。

<sup>178</sup> 黃韻珊：《帝女花》〈宮歎〉，葉八上。

雖然在唐劇《帝女花》裡，二人在第二場〈香劫〉「依依惜別」後就要經歷第三場〈乞屍〉的生離，只是他們於〈庵遇〉便能重聚，不用等到大婚之日、〈香夭〉之時。他倆見面時間雖短，但在在聊勝於無。〈庵遇〉一場是二人共聚的重要場境，只是如前文的論述，在二人信誓旦旦的情話背後實在難掩全劇的道德主題，似乎劇作家力圖吁求的只是引導觀眾專注到愛情的「包裝」上。

儘管唐劇《帝女花》力圖以愛情包裝忠孝，只是道德主題也實在是「呼之欲出」、難以掩飾。當觀眾接受唐劇《帝女花》是一部愛情劇後，在仔細閱讀下便會發現劇中實在太多詭異之處。且說第一場的鳳台選婿，唐滌生既讓公主親自覓偶，然而他選婿的條件實在何其古怪，昭仁的一句「鳳台千尺誰能攀」<sup>179</sup>說中了箇中真相。長平於〈樹盟〉誇言：「配我倒還輕易，試想為人子婿者，有幾個能配得我地父王掌握文武三千隊，中原四百州。」<sup>180</sup>長平早已明言，雖是鳳台「選婿」，但他不是為自己選夫郎，而是為父王選「子婿」。他選婿不求「潘郎相貌杜郎情」，而是考問其思辨之能：

（長平冷然口古）……周世顯，語云男兒膝下有黃金，你奈何折腰求鳳侶，敢問士有百行，以何為首。

（世顯口古）宮主，所謂新人入宮庭，當行官禮，宮主乃天下之儀範，奈何出一語把天下男兒污辱，敢問女有四德，到底以邊一樣佔先頭。。

（長平重下才慢的的介震怒依然不望冷然口古）周世顯，擅詞令者，祇合遊說於列國，倘以詞令求偶於鳳台，未見其誠，益增其醜。嗜。

（世顯不相讓介口古）宮主，言語發自心聲，詞令寄於學問，我雖

<sup>179</sup> 唐滌生：《帝女花》，第一場〈樹盟〉，頁 22。

<sup>180</sup> 唐滌生：《帝女花》，第一場〈樹盟〉，頁 23。

無經天緯地才，亦有惜玉憐香意，可惜人既不以誠待我，我又何

必以誠信相投。<sup>181</sup>

長平一句「士有百行」，周世顯回以一句「女有四德」，他倆既在討論男女的德與行，也有展示自己對「詞令」、「學問」的看法。長平與周世顯定情不因綿綿情話，而在於一場「唇槍舌劍」，周世顯只需以其聰敏取悅於公主。究其所以，此場「選婿」只是其「包裝」，骨子裡別有懷抱，要不然公主用不着以「選賢」的條件覓郎君。

試跟唐滌生其他劇作相比，唐劇《帝女花》相形之下，更見其怪。《紫釵記》中李益對霍小玉「一見傾心」，只是獨愛其美，一句「好比蓬萊仙苑放星槎」透露心聲。他們上演一場拾釵結緣後，霍小玉亦報以一句「拾釵人是詩中人，更使我驚羞兩聚眉崢嶸峰下」。一個千嬌百媚、一個詩才橫溢，李益、霍小玉就是在唐滌生一貫的擇偶標準下結緣。《西樓錯夢》的于叔夜、穆素徽也不例外，孤芳自賞的穆素徽鍾情于叔夜只因他所撰一曲楚江情。于叔夜因「香露淌，繞朱樑，淡抹輕黃，一路明璫翠亮」逕往西樓拜謝花箋，穆素徽一見花箋忙不迭「欣然扶病認檀郎」，更直道「欲借紅娘傳曲翰，暗慕你風流才華獨霸詞場。一曲驚柳巷，競傳穆女腔，尋味句句欲醉欲迷欲哭更欲狂」。爲甚麼獨獨《帝女花》的女主人公不慕詩才只求辯才？若單以此論唐劇《帝女花》主題，或許尙且有商榷的餘地，只是聯上前文多項論證，全劇的道德主題實在不能否定。

---

<sup>181</sup> 唐滌生：《帝女花》，第一場〈樹盟〉，頁24。



## 二、忠孝代言人：主人公的立場

承於祖宗之訓，非先王之法言不敢道，<sup>182</sup>忠孝之事可謂不敢不行。忠孝二字並不是分道揚鑣，而是同根同源、骨肉難分。《孝經·士章》第五：「資於事父以事母而愛同，資於事父以事君而敬同。故母取其愛，而君取其敬，兼之者父也。故以孝事君則忠，以敬事長則順，忠順不失以事其上。」<sup>183</sup>忠孝的不能二分，不啻見於儒學經典，更得以挪移至唐劇《帝女花》這戲曲文本之中。戲曲之異於儒學經典，除卻寫的人、看的人這些基本差異外，怎樣把話說出來也是當中不能輕看的一環。儒學經典可以直截了當地把話「告訴」讀者，戲曲則要借助人物的模塑，以角色替代劇作家說話。當然，這並非唯一的表現方式，敘述結構、情節發展等亦能埋藏劇作家的思想痕跡。細究劇中人如何為劇作家代言，此處可借王璦玲的說法：

劇作家此種藉人物代言以寫情，並非以己意強加於劇中人物，使之隨我張嘴，任我傾吐；而係劇作家一時間有若忘了自身的處境，化作劇中人物的肚場，成了劇中人物真實化後向世界表白的靈媒。<sup>184</sup>

王璦玲既點出劇中人「靈媒」的身份，又表明戲曲、人物最終需要迎向世界這關鍵。戲曲既沒有「為藝術而藝術」的清高，也不是純粹求討好讀者；它是游離於兩者之間，但怎樣能叫創作自主跟迎合觀眾兩者兼得？這就要視乎劇作家創造角色的造詣。在前論以兩難之間的選擇勘探道德主題。

<sup>182</sup> 「非先王之法不敢道」之句，按《考經鄭注校證》：「曹元弼·孝經學：『禮·士相見經曰：『與君言，言使臣。與大人言，言事君。與老人言，言使子弟。與幼者言，言孝弟於父兄。與眾言，言忠信慈祥。與居官言，言忠信。是謂法言……曹氏云云，與鄭注不盡相同……御注曰：『法言，謂法之言，德行謂道德之行。若言非法，行非德，則虧孝道，故不敢也。』與鄭義略近。陳鐵凡著：《孝經鄭注校證》（台北：國立編譯館，1987），頁42。」

<sup>183</sup> 陳鐵凡著：《孝經鄭注校證》，頁53-57。

<sup>184</sup> 王璦玲：〈論明清傳奇之抒情性與人物刻畫〉，《中國文哲研究集刊》，第9期（1996），頁241。

忠孝觀念或政治識見，都能見諸於唐劇及黃劇《帝女花》中的公主或駙馬身上。先述長平，「長平公主」是一個與生俱來的身份，長平生而為崇禎之女，他既選擇孝父——不逆父意，言即同時是忠君——不抗君命的表態。長平自幼雖承三千寵愛，但不見驕奢之態，恰恰相反，他既存孝順父王之心，更無有以身殉國之懼。崇禎帝對長平的溺愛，早見於〈樹盟〉一場：「皇有事，必與帝女謀。有取求，必依長平奏。寵之若明珠，群臣皆低首」。<sup>185</sup>長平用以報答父親的，不只是一夥赤誠的心，更是面向死亡的大義凜然。長平有道：「十四五年來承父愛，一死酌親也何難。來生重續父女情，彌補今生情太暫。（哀怨譜子喊介白）父王……臣女雖不幸生落帝王之家，但猶幸得為崇禎之女」<sup>186</sup>，更甚者是長平遭父王追殺之際，仍不忘勸告妹妹昭仁「萬不能怨父王狠心」，明瞭父親「手刃親生，無非怕帝統受人糟蹋」之意。唐劇《帝女花》長平的忠孝堅持，實在叫人不能質詰。這樣既可解讀為崇禎跟長平的父女情，更是因為長平「不逆父意」的孝念跟「不違君命」的忠心。

〈庵遇〉是難以解讀的一場，因為愛情、道德本無抵觸，長平重投周世顯之懷，既無忤逆父意也無損國家利益。只是長平早已一心毀身紓難，只求遁世埋名，「心好似月掛銀河靜」，「劫後弄玉怕簫聲」。<sup>187</sup>長平曾多次懊悔偷生的決定，說過：「雨後帝花飄，我不死無以對先王，偷生更難以謝黎民百姓。不孝已難容，欺世更無可恕，我雖生人世上，但鬼錄已登名」。<sup>188</sup>長平更借〈庵遇〉上場之時，一伸其忠孝守節之志，說：「國破家亡，父母死殤，妹夭弟離，剩得我飄零一身，除咗借一盞青燈存貞守樸之外，倒不覺人間有何可戀，更不望破鏡可重圓，祇求借一死以避世」。<sup>189</sup>甚至在駙馬苦苦哀求之時，仍可責難駙馬「你

<sup>185</sup> 唐滌生：《帝女花》，第一場〈樹盟〉，頁 24。

<sup>186</sup> 唐滌生：《帝女花》，第二場〈香劫〉，頁 40。

<sup>187</sup> 唐滌生：《帝女花》，第四場〈庵遇〉，頁 65。

<sup>188</sup> 唐滌生：《帝女花》，第四場〈庵遇〉，頁 75。

<sup>189</sup> 唐滌生：《帝女花》，第四場〈庵遇〉，頁 65。

何苦陷我于不忠不孝呢」，提出「守戒清修，過渡此殘餘歲月」的請求。雖說庵遇所述的是周世顯勸長平回轉，再莫逃禪；但究長平不肯相認之因，無非亦是為忠為孝，這場可嘗不可說是借戀慕浪漫之筆寫忠孝節義之事？雖說長平最終敵不過周世顯的以死相逼，但倘以另一角度視之，此處可見長平依道德的選擇排次：一是死殉家國，二是隱世為尼，三方是再續劫後餘情。

依據前兩點的演述，唐劇長平的忠孝精神無疑相較黃劇《帝女花》強烈，黃劇的故事沒有緊扣忠孝二字開展，情節發推演以至人物性格打造自然不會戮力於此；但黃劇中公主所有的政治識見，則是唐劇長平所未見。兩位公主皆哀明室衰亡，黃劇的公主曾直陳國家敗滅之因，詬病叛臣奸黨；<sup>190</sup>唐劇《帝女花》的長平則是從自身出發思考，反覆自咎未能盡忠盡孝，然而對政治未着一詞。同樣以政治識見視之，兩劇周世顯的苦心孤詣也實在叫人拳拳服膺。黃劇《帝女花》的周世顯甫上場便以保家衛國的姿態出現，〈傷亂〉一場全是為他作護國英雄造像。他先表述「闖賊連破大同宣府」的目下形勢，再罵「這班庸臣。尚不盡心幹濟。朝端仍以門戶相爭。體面把持謀腹缺。卸邊缺。營高陞。求速轉。真狗彘之不若。恨不以上方斬馬劍誅之也」，繼而提出「國帑空虛」「往嘉定府求助銀糧。以備緩急」之建議。<sup>191</sup>唐劇《帝女花》的周世顯「雖無驚天緯地才」，也「無功勳迎帝女」，但他用帝女作注之計足使清帝招駕不住，其政治識見在在不比黃劇的弱。

唐劇《帝女花》周世顯的忠孝精神不始自〈上表〉，而發端於〈香劫〉。他在得悉家國大難後已揚言「寧甘粉身報皇恩，不負娥眉垂青眼」，又於〈庵遇〉哭「山河易主」甚至懷想故人，發出「帝後遺骸誰願領。碧血積荒徑」的嘆息。

---

<sup>190</sup> 「【旦】天地好生何不使天下萬年長治。偏要生出這些寇盜奸臣。貽害生靈。轉換朝局天地。亦屬厭故喜新。殊為多事。」黃韻珊：《帝女花》〈散花〉，葉三十五下。「【旦】明室之亡。實由諸臣釀禍。這些叛臣奸黨。如今卻在那裏。」黃韻珊：《帝女花》〈散花〉，葉三十七上。

<sup>191</sup> 黃韻珊：《帝女花》〈傷亂〉，葉九上至十下。

當長平還在掙扎遁世還是「重諧鴛譜」的同時，他已然從事騙取清帝信任的大任。他先假裝變節投靠清帝，實際上是「狂士未糊塗」，只求博取上殿謁見清帝的機會。他「無非怕洩漏風聲、難成大事」，是故不肯透露其實，隱瞞於殿上揭破清帝「假意賣弄慈悲」的策略。他先借宣讀表章之機表明要求，再坦言「驚王上借帝女花沽名釣譽，騙取民安」，進而以帝女之命及民心歸向作要脅。當眾人還給蒙在鼓裡的時候，周世顯已整套計謀胸有成竹。這不單是他智慧的展現，更是表達其必死的決心。不論事成或事敗，周世顯跟長平都只有死殉之路：事成則如故事發展，直抵〈香夭〉；「倘若難成大事」，他誓言便「以頸血濺宮槽」。

既要追捧長平、周世顯為劇中的珪璋，他們身邊的人物也得勤於篩選。周鍾一家貫引全劇，倘或研讀唐劇《帝女花》的配套角色，他們可視作當然之選。周瑞蘭跟周世顯、長平同一陣線，只是論才情才智也是不能及，一言蔽之：他是綠葉也是推波助瀾、延引故事的好助手。周鍾父子是劇中的反面角色，他倆本是護國之臣，然而後來變節從清、由忠易奸。周鍾父子的出現，既為推展劇情，也為公主、駙馬的高尚情操作一比對。沒有周鍾父子作引薦，公主焉能或豈會重踏宮廷？公主不能入宮，公主、駙馬就失卻了轟烈死殉的機會，錯失表現其忠孝節義的良機。公主為逃避他們的出賣，只得施「移花接木」之計逃難，也藉此表其「當時不死於乾清而再作囚籠之鳳」的悔恨。駙馬也趕趁跟周鍾對談之時，一伸其「伯夷恥食周粟」之志。黃劇《帝女花》雖有借寫明遺臣表達公主、駙馬對明室的憑弔，然而手法不盡相同。黃劇用強盜罵降賊，「這裡妙在出自強盜之口，降賊在強盜眼中也直如鳥獸。其調侃諷刺之尖刻，令人拍案叫絕」<sup>192</sup>。兩劇所用的方法雖殊異，但同工異曲。其最終目的同樣是使公主、駙馬成為觀眾頌之習之的對象，以反面人物作比對從而突顯主角高潔品格的果效。而唐劇《帝女花》中長平、周世顯表現的忠孝精神，更不單純是角色的模塑，還是劇作家意見的表達、道德主題的演述。

---

<sup>192</sup> 曾永義：《中國古典戲劇論集》（台北：聯經，1986），頁286。

### 三、 兩難之選：愛情與道德的取捨

愛情或道德都能在唐劇《帝女花》中留得一席之地，只是兩者誰孰輕、誰孰重？假定劇中以愛情佔先，那讀者該如何解釋主角在面對兩難之際的選擇？唐滌生總是予人「思想進步」的美麗誤會，即便如此，只要細心閱讀就能發現唐劇在「反封建」、「反禮教」的口白中，間或涉露其牢不可破的道德界限。<sup>193</sup>唐劇《帝女花》由〈上表〉到〈香夭〉，大費周張鋪寫的是甚麼？說明白些不過是男女主角仰藥自殺。這樣的一句似乎魯莽地把劇情濃縮概括，讀者最少也得瞭解事件背後的因由，即是劇作家希望藉此傳述的內蘊纔可。世事每有「東風不與周郎便，銅雀春深鎖二喬」<sup>194</sup>的偶然，若然他倆沒遇上周鍾之僕，可能會選擇隱世埋名活一輩子。只是周鍾知道公主仍在，實在沒來由輕易放過。長平、周世顯於「庵遇」後本有「共賦夭桃」之意，可惜給周鍾知道「公主回生，尚在庵堂」，他們不得不作愛情、道德之間的兩難抉擇。

愛情是長平、周世顯僅屬二人的關係，但《帝女花》所寫的是長平、周世顯，加上清帝以至天下萬民的輻輳。周鍾父子逼使長平、周世顯面對清帝，使二人不得不依清帝「請鸞鳳還朝」以至「鸞鳳和鳴」的帝命。<sup>195</sup>周世顯逼不得已，權且答應周氏覲見清帝，及至紫玉山房再跟長平從詳計議。長平初不知周世顯另「有玄機在」，誤會他「慕新恩負舊情」，以致氣憤難平。到長平得知駙馬心意，蘭閨繡戶外已「有寶馬香車」，車馬盈門使他倆騎虎難下。長平、世顯

---

<sup>193</sup> 試以唐滌生改編魯迅〈祝福〉的劇作《程大嫂》為例，程大嫂先嫁程大哥，後給賣予辣厘牛為妻。縱然後來程大哥衣錦榮歸，程大嫂已是再醮之婦，他在結局安排上也不會跟程大哥重修舊緣。《萬世流芳張玉喬》（簡又文編撰、唐滌生填詞）亦如是，女主人公曾事二夫，結果落得自殺收場。從故事情節脈絡裡，唐滌生對劇中女性「從一而終」的要求昭然可見。

<sup>194</sup> 杜牧：〈赤壁〉。周錫麒選注：《杜牧詩選》（台北：遠流，1988），頁 203。

<sup>195</sup> 唐滌生：《帝女花》，第六場〈香夭〉，頁 65。

眼下只有兩條路，一是依清帝之意，安安穩穩居於「錦繡籠牢」，這樣他二人確實仍可斯守一生；二是他們選擇「墓穴作新房」，這樣不僅「救太子於囚籠，安先帝於陵墓」，「夫妻雙雙仰藥於含樟樹下」他倆亦「節義難污」。顯然而見的是，依清帝之意所選的是愛情，不污節義所選的是道德。周世顯坦言要求帝女花「重作天孫嫁」，使「先帝可葬王陵，太子免為臣虜」，更以事成事敗的可能詢問公主的意向，「事若可成則舊巢重返（一才） 倘若難成大事，（介）我當以頸血濺宮槽。。」<sup>196</sup>公主毅然答覆「我誓不事二朝，怎能在清宮與你同諧到老」<sup>197</sup>，最後二人作了「帝女何妨善價沽」之決。

長平、周世顯歷過「斷腸花燭夜」，以「百花冠替代殮裝」，最後夫妻俱傍死去，這是他們選擇，也是唐滌生為他們選擇的結局。在唐劇《帝女花》，前一句「怕駙馬惜鸞鳳配不惜殉愛伴我臨泉壤」<sup>198</sup>，後一句「宮主與駙馬亦能雙雙殉國」<sup>199</sup>。究其所以，二人是殉於情，還是殉於國？或許是他們仰藥而死的場景太過蕩人魂魄，葬禮共婚禮並時，觀眾實在寧願選擇理解它為一晚「花燭夜」。只是讀者可以直接地發問一句：他們為何而死？若為愛情，則如上段所述，他們大可以躲於清帝底下，倖免於難。相對於此，他們所選的是一為葬父王、二為釋太子、三為不食周粟的殉亡，顯然而見，這是殉於國。再者，全劇除崇禎帝以外沒有人要求長平跟周世顯分離，清帝更是恰恰相反，他逼切撮合二人，藉此「慰萬民怨暢」。香劫一場，李闖破關，崇禎恐長平「喪公主儀範」，便「拋下紅羅代作勾魂棒」，這是唯一一次長平跟周世顯的被逼「相看死別」。〈庵遇〉一場，更是長平不肯跟駙馬相認，與人無由。〈庵遇〉以後，他們的戀情既再沒受外力半點逼迫，為國而死的理由又如斯充裕，〈香夭〉是沒理由解讀為殉情的。唐滌生多次在字裡行間提醒觀眾他們不為「殉愛」，只求「殉國」，可惜觀眾多

<sup>196</sup> 唐滌生：《帝女花》，第五場〈上表〉，頁 92。

<sup>197</sup> 唐滌生：《帝女花》，第五場〈上表〉，頁 92-93。

<sup>198</sup> 唐滌生：《帝女花》，第六場〈香夭〉，頁 108。

<sup>199</sup> 唐滌生：《帝女花》，第六場〈香夭〉，頁 110。

未有察覺。長平跪唱「願喪生回謝爹娘」，周世顯哭告「江山悲災劫，感先帝恩千丈。與妻雙雙叩問帝安。」<sup>200</sup>，長平回說「待千秋歌讚註駙馬在靈牌上」，周世顯便以「明朝駙馬」之份「看新娘」。爲甚麼要強調「明朝駙馬」？這樣的身位定位表明他們是屬於明朝的，生死也繫於國。

論者可以反詰，唐劇《帝女花》雖作感時憂國敘述，卻不能摒除劇中雜糅的愛情感傷，長平、周世顯真真不曾有「殉情」之意？奇怪的是，鑒此劇充斥的自毀或自戕意識，在在豐溢，二人在〈香夭〉以前也曾求不活。或許不把主角的矛盾帶到生死之際，戲不足觀。〈乞屍〉一場，長平聞得周鍾父子密議賣之予新朝新帝，強使帝女「再從龍」，他二話不說，只向瑞蘭借三尺紅綾。他寧死不偷生，這亦是殉於家國。周世顯其實遠較長平情癡，他不單孜孜於保家衛國，更存有跟長平同生共死的執念。他第一次求死是求殉國，崇禎聽到紫禁城戰鼓喧天知大勢已去，駙馬毅然請纓道：「煤山三十里外有雙塔寺，從小路可通宣府門，請主上易服而行，微臣願以身替難」。<sup>201</sup>只是崇禎決心「死社稷」，周世顯未能成功殉國。及至崇禎賜死長平，世顯悲咽「泣訴蒼天痴心可鑒。難忘誓約合抱樹兩投環」。<sup>202</sup>、「莫閉墓門，莫拒我殉難。在泉路設筵，渡過花燭一晚」<sup>203</sup>，更向崇禎直言「宮主尚有殉國之心，駙馬寧無從死之意，乞再賜紅羅三尺，與宮主合抱投環」。<sup>204</sup>這次駙馬尋死，只因長平不爲家國，這該歸納進求「殉情」。以後還有兩次近似的情境，一次是周世顯接過長平「遺書」，沉痛說過「留將熱血無所用，不如頭血濺梧桐。離鸞有恨不能伸，但求死謝泉台鳳」，欲撞樹死。他又於〈庵遇〉以死要脅長平相認，跪於神前唱「寧以身殉博後評。我寧以身殉不對向玉女再求情」<sup>205</sup>。周世顯這兩次尋死不遂都可算是求殉情。所需注意

<sup>200</sup> 唐滌生：《帝女花》，第六場〈香夭〉，頁 109。

<sup>201</sup> 唐滌生：《帝女花》，第二場〈香劫〉，頁 37。

<sup>202</sup> 唐滌生：《帝女花》，第二場〈香劫〉，頁 42。

<sup>203</sup> 唐滌生：《帝女花》，第二場〈香劫〉，頁 42。

<sup>204</sup> 唐滌生：《帝女花》，第二場〈香劫〉，頁 43。

<sup>205</sup> 唐滌生：《帝女花》，第四場〈庵遇〉，頁 74。

的是，即便周世顯三次求殉愛，但劇作家均沒有讓他輕易死去，他最後仍可死於家國，躋身殉國者之列。

論者仍可反詰，殉國與殉情沒有重疊的可能嗎？兩者真的可以如此二分嗎？兩者確實不是如此壁壘分明，在周世顯選擇殉愛之時，讀者不能扼殺當中存有哭國破家亡的沉痛。只是如前所述，故事發展到〈香夭〉，公主駙馬實在再沒有殉情的需要。如此淒迷之境雖極盡殉情的格調，但他們既不是為對方而死，觀眾也應重審其意。若輔以黃劇《帝女花》併讀，唐劇《帝女花》忠於國、孝於父之意更是立見。曾永義〈黃韻珊的帝女花〉：

我們姑不論帝女花的排場、文字，這裏所說的「言外自見故國之感」，才正是韻珊深遠的寄意所在。所謂「敘清代殊恩」，他雖在宣略、草表、尚主諸齣中再三致意，但這只是門面話語，骨子裏頭「蕭蕭故壘西風裏，莽燕雲、十六神州，亂山如蟻。」對於故明的懷念，溢於言表。<sup>206</sup>

雖說黃劇《帝女花》也是滿有對「故明的懷念」，但囿於寫作時代，劇中確實加入不少了「敘清代殊恩」之句。黃韻珊縱有追憶明朝時繫節悲歌<sup>207</sup>，也只能統統歸罪於「闖賊」。明明給人家佔了錦繡河山，公主駙馬還得歌讚「喜聖清御極流賊蕩平」、「蒙興朝恩德改葬如禮國讎既雪陵寢亦安」。<sup>208</sup>唐劇《帝女花》創作於五十年代，既沒有絲毫忌諱，更無有開罪清帝之懼，自可讓主人公明目張膽表露其故國之思。唐劇《帝女花》的長平、周世顯，視清帝為敵，始自第二場〈乞屍〉，清帝雖尚未上場，兩股對衡力量已油然而生。周鍾父子暗中商討賣公主以求榮，公主也曾悄然設逃遁之計。當兩劇都在敘寫清帝安撫前朝帝女的同

<sup>206</sup> 曾永義：《中國古典戲劇論集》，頁 285。

<sup>207</sup> 同上。

<sup>208</sup> 黃韻珊：《帝女花》卷下〈草表〉，葉五下。



時，兩部《帝女花》已然出現處理上的分歧。黃劇《帝女花》的公主、駙馬欣然接受清帝招安，還感謝清帝為明復讎的恩德。倘或撇除文本以外的因素思考，這或可解讀為公主雖不忘故國，但已萌事二朝之心，食他朝之粟；或可理解為公主愚魯，不識清帝收買人心之意；更可解讀為清帝慈悲，真心為前朝雪恥、厚葬崇禎、禮遇明室。唐劇《帝女花》的長平、周世顯，借公主哭朝房之機上表為實。唐劇借助他二人跟清帝抗衡的憤慨，既是透過他們的步步進逼把「戲」帶出來，又能表達他們對失去明室的傷感。〈香夭〉一場，黃韻珊讓公主「憂從中來不可斷」<sup>209</sup>，鬱鬱病歿，最後並接駙馬「到眾香國去聽釋迦如來說法」；<sup>210</sup>唐滌生安排長平、周世顯雙雙殉國，情境感人至深。同樣是香夭，唐劇《帝女花》長平的死似乎更有價值，既為家國殉難又能牽人心絃。就此而論，唐劇《帝女花》在懷想故國這主題上的處理，無疑較黃劇《帝女花》統一和深刻。單從兩難抉擇釋述，雖不至足夠清楚明白劇作家的心意，但已足可認清全劇的根本脈絡與面向。

## 結語：

讀者苟若把唐劇《帝女花》的愛情主題視為當然，更甚者把此研讀角度定於一尊，這不僅低估此劇複雜多樣的指陳，也泯除其作為道德教化劇的可能。唐滌生改編黃韻珊的劇作，忠孝思想均更甚於前人所著。唐劇《帝女花》既能成為一部「愛情經典」，又能不失道德教化的基調，這無疑是唐滌生改編劇作的成就。本文如此解讀此劇或會崩解觀眾的愛情想象，但唐滌生確然能把傳統道德幽幽述說，好叫觀眾毫不覺察地欣然接受其所思所作。唐劇《帝女花》的藝術成就已不用細說，其曲詞之美、劇力之強實在毋庸置疑。但重點是，為甚麼

<sup>209</sup> 黃韻珊：《帝女花》卷下〈觴敘〉，葉十六下。

<sup>210</sup> 黃韻珊：《帝女花》卷下〈殯玉〉，葉三十二下。

一部以道德教化爲主題的作品能譽滿梨園以至歷久不衰？爲甚麼觀眾能反覆細味而不嫌說教的陳腔？當中的愛情包裝自然可記一功。

所需要注意的是，以愛情包裝道德既當然是出於劇作家改編的心意，也同樣不無演員演出、舞台調度、觀眾口味等考慮。由「父母之命」改作「鳳台選婿」可會是方便舞台演出？任劍輝、白雪仙舞台上的纏綿悱惻可會使道德主旨往愛情路走？唐滌生可會是怕觀眾受不了道德主題可能帶來的沉悶而換上愛情包裝？不能否定，除卻劇作家的心意外，種種思量還是處處可見。

## 第六章：《香囊記》——「立體」的人物形塑

第五章〈《帝女花》：隱含的忠孝精神〉見唐滌生以隱含的道德價值重撰《帝女花》，亦曾究讀當中長平、周世顯忠孝代言人（Mouthpiece）的職份。無疑劇中人能代替劇作家張口說話，只是當劇作家「濫用」人物的操控權，劇中人往往成為傳達主題的「傀儡」，既失卻應有的生命，也不能動人以情。王璦玲評邱濬《五倫全備》時指出：「他的劇作不是通過藝術形象涵蘊某種道德品質，而是從道德概念出發構思劇本，人物是道德概念的賦形，故事是道德原理的衍化，遂使他整部劇本流於說教」。<sup>211</sup>邵璨《香囊記》第一齣自報「家門」，明言編寫之因：「為臣死忠，為子死孝，死又何妨……因續取五倫新傳，標記《紫香囊》。」<sup>212</sup>邵璨徑向《五倫全備》借鑒，努力仿作，兩劇不只宏揚道德的志業如出一轍，《香囊記》更秉承前作之弊，把「道德功能」等同「藝術價值」<sup>213</sup>。《藝苑卮言》云：「《香囊》近雅而不動人」。<sup>214</sup>邵璨《香囊記》不能動人，既不是因為它以道德為主題，也不因人物「死忠」、「死孝」的歇斯底里，只為情不真不能動人。王思任批點《牡丹亭》，讚賞劇中人若有「毫風吹氣」，彷彿真人：「即若士自謂一生四夢，得意處惟有『牡丹』。情深一敘，讀未三行，人已魂銷肌粟，而安頓齣字，亦自確妙不易；其款置數人，笑者真笑，笑即有聲；嘸者真嘸，嘸即有淚；歎者真嘆，歎即有氣。……，如此等人，皆若士元空中增減朽塑，而以毫風吹氣生活之者也」。<sup>215</sup>邵璨只求忠孝主題的表達，漠視劇中人應存的實感，就是使人物僅存於劇中紙上，終未能化活成血肉之軀。

值得注意的是，唐滌生改編《香囊記》，不啻沒有像邵璨依樣胡蘆地學效《五

<sup>211</sup> 王璦玲：〈晚明清初戲曲審美意識中的情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集刊》，第19期(2001)，頁8。

<sup>212</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》（明繼志齋刊本），古本戲曲叢刊初集，上卷，第一齣，葉一上。

<sup>213</sup> 論者以道德標準評定戲曲的「好」、「壞」，劇作家以創作響應論者也是處處可見。

<sup>214</sup> 《新刻增補藝苑卮言》，卷九，葉十九上。見上海古籍出版社編：《續修四庫全書·1695》（上海：上海古籍出版社，2002），頁543。

<sup>215</sup> 〈批點玉茗堂牡丹亭·敘〉，湯顯祖：《牡丹亭》（台北：西南書局，1980），頁2-3。

倫全備》，更能看準其不足之處，修正重寫。於一九五八年重現的《香囊記》，唐滌生不是要推翻前人守護忠孝的用心，而是在這主題的基礎上「加工」人物，為劇中人添上真情實意。誠然，邱濬《五倫全備》不是明清傳奇「道德創作」的獨例，邵璨《香囊記》也不過是大潮流的追隨者。<sup>216</sup>在「道德創作」的前提下，人物給描塑成概念，王璦玲直指「在古典戲曲的長期發展中不乏有許多劇目的人物是類型化的」。「類型化」的人物（Type Character）易於駕馭，這正合劇作家的心意。不過，這樣的人物容易成為主題的「投影」，所欠者就是感人的力量，而「優秀劇作中的主要人物形象」應「能透過人物的深切體認，創造出個性化的人物，甚至於可以發展出鮮明的藝術典型」。<sup>217</sup>忠臣孝子只求守衛道德，可以忘卻自身的「感情」，如想念妻房的常情。即便堅持忠孝不難理解，但必要對忠孝以外之事心如止水、不聞不問嗎？孝母而不見愛，娶妻而不見情，這樣的人物書寫如何能動人？由是觀之，劇作家斷不能為彰顯主題捏造「類型化人物」，而是要假想自身為劇中之人，進而為人物思想、說話以至選擇。

畢竟，戲曲人物忠奸二分是難以駁難的普遍現象。尤有甚之的是，邵璨不是要在《香囊記》塑造一個「忠臣孝子」的張九成，而是要借一個人物表述「孝」這一個概念。舉凡張九成的際遇均是其來有自，邵璨筆下的他只能看出「孝」這單一性格，所有情節只求拼湊疊架出一個「典型孝子」。唐滌生在改編之時，他試圖不讓張九成全心全意、念茲在茲地遵行孝道，這就是將會於第一段討論的「擺脫孝的自覺」。唐滌生借母親形象的改寫扭轉乾坤，張九成不全是心甘情願地「死忠死孝」<sup>218</sup>，他既是受教於自幼家訓，也是懾於其家慈之嚴命。相對於此，邵璨讓趙貞娘為張九成擔負「人性」的演繹。邵貞娘會因夫婿身陷戰地、未知生死而夢魂牽縈，這是正常不過的情感表露。邵貞娘雖已較張九成「像真」

---

<sup>216</sup> 據吳梅《中國戲曲概論》論及，「正統間，邱文庄以大老名儒，愜志樂律，所作《五倫全備》、《投筆》、《舉鼎》、《香囊》等記，雖迂叟之譚言，實盛世之鼓吹。」吳梅：《中國戲曲概論》（香港：太平書局，1964），頁168。

<sup>217</sup> 王璦玲：〈論明清傳奇之抒情性與人物刻畫〉，頁310。

<sup>218</sup> 見註二零七。

<sup>219</sup>，然而唐滌生沒有僅止於此，他更是繼之而寫出邵貞娘歷經種種災厄的複雜心境。從邵貞娘複雜的心情能夠見到人在「道德」與「情感」或「道德」與「道德」之間選擇的掙扎，這徘徊與掙扎不就是讓人物看來更「立體」的改寫嗎？這將會在第二段有詳論。還有因應人物性格改變而出現的情節更動，為求全劇的整體配合，這些改動是毫不意外，也是理所當然地出現，第三段則會以「香囊」展開討論。本章欲探勘唐滌生如何擺脫人物的單一性格，使之能成為「立體」的，言即個性與情感俱備的人物。

### 一. 擺脫「孝的自覺」——張九成

如果說唐滌生借「擺脫孝的自覺」的方法使張九成的形象更見「立體」，那是否意味唐劇的張九成再不是「忠臣孝子」？答案斷乎不是。既是承於自幼家訓，兩劇的張九成也是「忠臣孝子」，這是不爭的事實。邵璨筆下的張九成，自有一股忠孝的熱誠，於其行事往往能發現家訓之「不能忘」，更惶論是面對家國大事跟命途的取捨。他甫上場即表明：「(生上) 讀書無意登廊廟，所志豈求安飽？菽水承歡，齋鹽樂道，孝弟乃立身之要」。<sup>220</sup>但當時張九成只是跟弟弟九思商討為高堂慶壽之事，實在沒來由說出這跟劇情毫不相連的一句。邵璨無端讓他於此伸表立場，不單不能「勸服」觀眾接受其以孝悌立身之志，反見其怪，人物有如自說自話。張九成為母祝壽是孝，考取功名也是孝，以至他跟友人的交談，每每不離孝。言談間友人問「(丑) 張兄治何經？」，及至他們談到《春秋》大義「微文隱義」使「亂臣賊子懼」，<sup>221</sup>也總離不開忠孝。更甚者是日後他行酒令時還是說「男兒立大節，不武便為文」，<sup>222</sup>遊戲也不忘孝，其不朽之志可想而知。

<sup>219</sup> 因為戲曲或文學能容許虛構的可能，故「真」不是指絕對的「真實」，而僅是「像真」。

<sup>220</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第一齣，葉一下。

<sup>221</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第三齣，葉六上。

<sup>222</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第八齣，葉十六上。

唐滌生寫《香囊記》，雖刪去主人公開宗明義的表態，也沒有以行酒令「立大節」，但他斷不是把張九成改成不忠不孝之人，只是減弱張九成孝的自覺，不讓他每事也跟孝拉上關係。唐劇《香囊記》第二場〈三奏獲罪〉，張九成依舊是「忠臣孝子」，無懼佞臣秦檜，還毅然答應從軍塞外。張九成清楚知道秦檜權重，仍冒險以新晉的狀元郎身份進言主戰；他明明知道安排他隨軍乃秦檜之計，仍甘心樂意「爲國效勞」。唐劇還把邵劇的張九成上策和皇帝下旨，改成讓張九成跟秦丞相對質，既能表現人物的忠肝義膽，於舞台搬演更見劇力。

當中的分別是，唐劇《香囊記》張九成的忠孝，僅見於「大事」之上，主要是爭取主戰一場；邵璨《香囊記》的張九成，忠孝現於生活小節，也許只是遊戲，面臨「大事」更是不在話下。若忠孝見於「大事」，意即忠孝是人 物心中最重要的選擇，是他處世的大原則；若論忠孝見於生活小節，言即忠孝已經是跟人物不能分割的部份，甚至是成爲人物的性格。於邵璨《香囊記》，張九成無疑是忠孝的楷模，由處理國家大事以致日常生活，都不脫孝子本色。縱然張九成是由衷地誨導其弟，但人物豈能毫不顧念劇情所需，只求說出「心底話」？這斷不是說劇中人不能直接地「表態」，只是更重要的是顧及說話的場境、語境。值得注意的是，邵璨反覆書寫張九成的忠孝，既不能讓觀眾感受其感人至深的母子之情，也無益於劇情推演，過多的忠孝言行往往適得其反，甚至乏善可陳，使人有感突兀，或是只道人物行爲怪異、煩厭。有見及此，唐滌生力圖扭轉這「適得其反」的局面，使張九成能擺脫孝的自覺，這既見於母與子的關係、兄弟同場赴考的憂慮以及夫與妻的感情。下段接續討論張母形象塑造跟張九成忠孝自覺的關係。

雖然邵璨《香囊記》張九成的忠孝自覺令人難以忍受，但唐滌生不是要把張九成徹徹底底地「改頭換面」，他只求把張九成打造得「立體」、「像真」。然而，單單更動張九成的部份不足以盡洗他只求「死忠死孝」的迂儒無情，而母親的

形象則是左右大局的關鍵。兩位慈母同是持家有道、教子有方的賢婦人。苟若兒子長大成人，是否意味家母能功成身退？唐滌生沒有讓二子之母退下來，張九成形象的改寫亦於焉產生。邵璨《香囊記》，張九成本並未生報國之念，只是經張母「勸導」，張九成只得答應赴試。張母坦言：「我如今年紀高大，生前不得一享封爵之榮，死後有三牲五鼎之祭，亦必飲恨於九泉之下」，<sup>223</sup>張九成便「順親之志，收拾行理」，更自言「早辦行理登程」，似急於離家赴考。而唐劇《香囊記》，張母邀來一眾「時常贈柴贈米」的鄉親，並於眾人當前「勸令」兄弟二人應考，「榮歸衣錦」以「報答各位功勞」。<sup>224</sup>張母不單早為兒郎安排妥當，更要求兒子明早五鼓時候便起程，張九成似乎沒有不答應的餘地。邵璨《香囊記》第二齣名為〈逼試〉，而唐劇只以〈慶壽・閨別〉命名，與其說邵劇的張母「逼令」親兒赴試秋闈，倒不如說唐滌生沒有讓張九成選擇，只許他遵母命而行。唐滌生筆下的張母實在遠比邵劇的顯得強勢。再者，唐劇《香囊記》，張九成、張九思兄弟籌備為母賀壽，指張母一生不笑，就是媳婦入門之時也笑顏沒展。在此可見，當張母還沒有上場之時，唐滌生早已給他預備一個不苟言笑的嚴母形象。

唐滌生把母親勸兒投考改成母親已為兒子報考，把慈母化身為嚴母，兒子不是自覺地盡忠盡孝，只為遵從母命。當然張九成聽教於母可以理解為孝的表現，但跟邵璨《香囊記》中張九成每事也是自發地為盡孝為之，兩者一併閱讀，「孝」的自覺便高下立見。誠然，雖道張九成在邵璨筆下只是「孝」這概念的化身，但他描寫張母的形象則遠勝於兒子。張母得知兒子「翻做個戰死沙場鬼」，傷心痛哭，甚至自恨強逼他「去蟾宮攀桂」，無半點虛矯之腔。<sup>225</sup>唐滌生則選擇讓張母擔綱忠孝的堅持者，好讓張九成能活現個性。若要方便在戲曲舞台上表達主題，劇作家可能把一些人物打造得比較「平面」，那他能夠輕易把主題宣之於口。

<sup>223</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第四齣，葉八上。

<sup>224</sup> 唐滌生：《香囊記》，1-6。

<sup>225</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第十九齣，葉三十七上。。

然而這樣的人物不一定是劇中主角，唐滌生就是選擇以張母取代邵劇的張九成，擔承「忠孝代言人」的職份。唐滌生甚至不讓張母於結局時一家團圓，安排他於戰亂時離世。多年後張九成衣錦榮歸，還審理貞娘給逼婚之案，當他得知家母「燈滅人亡暴雨前」，竟按捺不住當眾悲咽。雖然張母的死定會削弱「孝」這主題的表達，但這犧牲卻可換取張九成的真情流露，表現其憶亡母的悲慟。

經過張母的訓勸，張九成、張九思二子明瞭慈母的苦心，也立下投考科舉的決意。只是兄弟二人應當由誰出戰應考呢？要是伯仲同場，只怕年邁慈親於家無人奉養；要是兄弟選留一人在家，又恐互有虧欠。因此，不論邵劇或唐劇《香囊記》都出現一場兄友弟恭的推讓情節。所需注意的是，兩劇中二人所推讓的對象並不一樣。既是兄友弟恭，他倆互相推讓的斷不是次選，也就是說推讓的對象定然是二人心中較好的選擇。邵璨《香囊記》，兄弟二人再三推舉對方應考，張九成恐賢弟年幼，「不能任薪水之勞」，只求「在家事母，你求官便了」。張九思則認為「少者當任其勞」，「哥哥負經濟之才，取青紫如拾芥」，「兄弟學未成章，其實難去」。<sup>226</sup>恰恰相反，唐劇《香囊記》，因為出外不免有「三分險」，故此較好的選擇不是「求官」，而是「留在家廬」。弟弟「閱世未深」，獨行會教人擔心不已；哥哥新婚燕爾，豈能拋下妻房冒險？兄弟也是同樣地爭持不下。<sup>227</sup>其實，求應試報國是大孝，<sup>228</sup>求持家只是小孝，但不論所選為何者，都是孝親忠君的表現。縱然是二者選其一，這既不是說選擇放棄者在二人心中並不重要，也不是說大孝小孝缺一亦可，這只能肯定於兄弟心中「大孝、小孝」在在有排次可言。追應前論所述，於邵璨《香囊記》，要是張九成認為出試更為重要，雖言他並未想過赴試，但選擇應考也正合他的心意。那麼，這不再是單純「遵母

<sup>226</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第四齣，葉八上。

<sup>227</sup> 唐滌生：《香囊記》，1-8。

<sup>228</sup> 所謂大孝，一是因為據孝經第一章：「身體髮膚受之父母，不敢毀傷，孝之始也。立身、行道、揚名於後世，以顯父母，孝之終也。夫孝，始於事親，中於事君，終於立身。」。二是如第二章：〈《帝女花》：隱含的忠孝精神〉所論，「忠孝二字並不是分道揚鑠，而是同根同源、骨肉難分。《孝經·士章》第五：『資於事父以事母而愛同，資於事父以事君而敬同。故母取其愛，而君取其敬，兼之者父也。故以孝事君則忠，以敬事長則順，忠順不失以事其上。』」



命」的選擇，更不妨說這是他大孝的自覺表現。彼時唐劇的張九成只是一心以一年辛苦報答慈母二十載劬勞，故甘願嚴遵母命。他既不是早生報效國家之心，也不是如願赴試，可見其孝之自覺，委實未及邵劇的張九成。

邵璨《香囊記》，張九成給視為「孝」的概念傳述，不獨來自其事親或忠君的過份自覺，尤繫之於他對新婚妻房的「無情」。張九成別家多年，雖不無表示「想念」寡妻之句，然而都只是思親時順帶提起，而且點到即止。<sup>229</sup>就如「知我家中母親安否何如？知我兄弟妻子侍奉若何？」一句，<sup>230</sup>縱然是觸及「妻子」之名，但他關心的不是妻子「安否何如」，而只是欲知妻子待母「侍奉若何」。這或可理解為張九成不為趙貞娘動情，因為妻只是夫的從屬；或可作他倆只新婚三日，感情未深的解讀。唐滌生則不以為然，他一改張九成與妻之疏離，在他臨行之時加上兩段「生旦戲」。第一段是「閨別」，是張九成答應母親赴考的第一個晚上，也是二人分別前的最後一晚。張母留下兩個兒子訓言，趙貞娘先回房。待張九成踏進房間，妻子又是另一道勸言。妻子徹夜不眠為夫郎趕製寒衣，卻施小計哄丈夫先好好休息。趙貞娘擔心夫婿精神欠佳未能支持千里迢迢的趕路，故巧言欺哄，好叫張九成「急足蒙被而睡」，可見唐滌生力圖書寫小夫妻「笑中猶帶淚滔滔」的酸苦。<sup>231</sup>接着是寫「破曉雞啼」，張九成得別母起行。唐滌生不寫趙貞娘哭訴離情話，也不寫小夫妻綿綿不休的傾吐衷曲，只寫趙貞娘為夫整拾行囊衣帽。但單以張九成一句「何須留淚哭南浦，當向郎前傾盡，我且携淚漬好登途」，已足見他倆「小別」的心情。就篇幅而言，由邵劇《香囊記》到唐劇《香囊記》，是四十二齣到六場的刪寫，按理只有縮減劇情的可能，在在沒有增寫情節的理由。唐滌生於此憑添兩場生旦對話，既無助於張九成「孝

<sup>229</sup> 如第十八齣的「我母親妻子兄弟一向隔遠，不能夠廝見。其如愁悶何？」；第二十二齣「只是我母親妻子在家，不能無私恩之念」及第二十五齣「但我老母在堂，寡妻在舍，不能無私恩之念。」而第十八及二十五齣，接着有一整段張九成憶母的片段，卻再沒有提及家中妻子。邵璨：《重校五倫香囊記》，下卷，第二十八齣，葉十五上、下卷，第二十二齣，葉一上、下卷，第二十五齣，葉九上。

<sup>230</sup> 《重校五倫香囊記》，上卷，第十八齣，葉三十二上。

<sup>231</sup> 唐滌生：《香囊記》1-15。

子」形象的塑造，也沒借此鋪寫張九成忠君愛國之志，他只求表現張九成離家在即的不捨，以及生旦之間不能宣之於口的真摯感情。

## 二. 道德邊緣的選擇——趙貞娘

張九成去國以後，久不得歸。邵璨《香囊記》的張九成「幾年督戰沙場，奏捷旋師」，「不料又被奸謀設計，差往朔漠，候問太上皇帝淵聖皇帝起居消息」。<sup>232</sup>他到抵金朝，雖得拜上二帝，只是未許還國，羈留異鄉，儼然身陷囹圄。契丹主聞張九成人才出眾，欲「選招為婿」，張九成初以「有荆婦在家」相拒，再回絕以「王大人豈不聞顏常山段司農之事乎？我何愛一死」？<sup>233</sup>苟若張九成真以「有荆婦在家」之由作答，這還能說他對趙貞娘尚帶半點情義，可是說到底為忠為孝纔是真正原因，邵璨只不過是給張九成說一次「不事別朝」的機會。唐滌生既不讓張九成借勢表現其忠孝自覺，也不讓劇情趨向國家大事的脈絡發展，他只寫趙貞娘別夫後的遭遇，以及趙女歷經「生離死別」的心情。唐劇《香囊記》省下張九成從軍以後的筆墨，轉以趙貞娘為焦點，觀眾只知張九成寄身岳元帥麾下，而不知他處境若何。而趙貞娘的形象則得以發揮，他誤以為張九成戰死沙場，後來婆婆在途中病歿，繼而得七娘之助、報七娘之恩，以至土豪趙丙逼婚，全齣集於第四及第五兩場。既然唐滌生把注意力集中在邵貞娘身上，那他又以甚麼方法令趙女的形象有別於原作，使之更見「立體」？唐劇中趙貞

<sup>232</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，下卷，第二十二齣，葉一上。

<sup>233</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，下卷，第二十九齣，葉十五下。按《六十種曲評注》注解：「顏常山，即顏杲卿(692-756)。唐京兆萬年(今陝西西安)人，字昕。初任范陽盧曹參軍，旋升任營田判官，玄宗時為常山(今河北正定)太守。天寶十四年(755)，應顏真卿之約聯合起兵討伐安祿山。次年為祿山部將史思明所執，冒賊不絕，被支解斷舌而死，宗子近屬皆被害。新、舊《唐書》皆列《忠義傳》。文天祥《正氣歌》『為顏常山舌』，即詠其事。段司農，即段秀實(719-783)。唐涇陽人，字成公。官至司農卿。朱泚反，秀實佯與之合，伺機以象笏擊之，中其額，遂被殺害。新、舊《唐書》均有傳。《正氣歌》『或為擊賊笏，逆豎頭破裂』，即詠其事。我何愛一死，意謂我怎麼會怕死呢？愛，吝嗇。』《六十種曲評注》，第二卷，(長春市：吉林人民出版社，2001)，頁668。

娘多次徘徊於道德邊緣，唐滌生借此表現趙貞娘的心理狀態，這複雜、矛盾的心境正是讓趙貞娘看來更「立體」的關鍵。

如前所述，邵璨模塑張九成的形象遠遜張母，而他筆下的趙貞娘也無疑較張九成「像真」。張九成別家之後，邵璨沒有強逼趙貞娘收斂情感，而是讓他幽幽道來對丈夫的思念，朝夕期盼張九成早日歸家。正如第九齣雖名為〈憶子〉，這應當解作張母念子之齣目，只是整齣透過趙貞娘跟張母的對答，既表現張母憶子的悲嘆，也讓趙貞娘述說：「只愁他日近桑榆短，問蒼天人去也何時返」。<sup>234</sup>趙貞娘事婆婆以孝，堅守婦道是為貞節，這表示同樣是表現道德操守的人物，亦可兼具「情意」，這同時是張九成不如趙貞娘形象「立體」的因由。唐劇《香囊記》，從張九成跟趙貞娘別離時的依依，小夫妻平淡而深刻的感情已不由分說，而趙貞娘更於戰亂時行乞奉養婆婆，又信誓旦旦的直言：「身已為郎贈，誰復再婚。自矢節義縱窮也無從恨。願願願向婆婆跪，對天自誓盟」。<sup>235</sup>唐滌生既把趙貞娘打造成忠於夫君的節婦，也從他對婆婆的不離不棄表現其孝道，是情深也是義重。尤有甚者，唐劇《香囊記》更為趙貞娘寫下「百感交集」的心境。雖然趙貞娘得知張九成「死訊」曾幾欲暈倒，但當七娘問及趙貞娘夫在何處，趙貞娘的答案是殉國而死。<sup>236</sup>顯然離世已是答案，殉國二字或是順帶一提，或是「補充資料」，更可解讀為是趙貞娘有心或無意添上，既為表揚夫婿，也為自己留下驕矜的體面。夫是為國捐軀，為婦者豈不與有榮焉？只是貞娘無不「怒煞禍國讒臣」、「怨金兵壓境」，苦害他「悼郎在柳前」。<sup>237</sup>他既因夫郎以身殉國引以自豪，也怨悔張九成「身殉一戰，報國贏得深閨怨」，進而質詰「試問誰憐命薄受苦頻年」？「試問責誰堪肩」？<sup>238</sup>趙貞娘不後悔獨力供養婆婆，也不後悔為夫守節，只是「歷盡滄桑十二年」，「姑死夫亡叔在遠」，誰能無恨無怨？這正

<sup>234</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第九齣，葉十七下。

<sup>235</sup> 唐滌生：《香囊記》，5-3。

<sup>236</sup> 唐滌生：《香囊記》，5-3。

<sup>237</sup> 唐滌生：《香囊記》，6-1。

<sup>238</sup> 唐滌生：《香囊記》，6-1。

是趙貞娘不能以一言蔽之的複雜心情。

邵璨《香囊記》，自趙貞娘跟婆婆離散，「失了婆婆所在」，得周老嫗收留。<sup>239</sup>張狀元娘子守志十年，無奈鄰近趙舍人家勢豪橫，強行下聘逼婚。趙貞娘「豈肯戀惜殘生，有玷名節」？只因婆婆尚存之故，趙貞娘未敢輕生。他「聞得有個觀察使大人，將按臨本府」，<sup>240</sup>遂把握時機陳告，以保貞節。倘或觀察使大人不是張九成，趙貞娘可能早已是他人之妻，或是以死守節，自不會能夠一家團圓並得皇帝褒封。唐劇《香囊記》，自婆婆離世後，趙貞娘隨七娘一家生活，安貧守份。及後遇土豪趙丙逼婚，碰上為官清廉的觀察使張九成，無意中夫婦兄弟又得團聚。兩劇後部份的情節幾近相同，趙貞娘同樣是寄人籬下，同樣是無端遭人逼婚，同樣是重遇夫婿，所不同者是，一個遇上周老嫗，一個遇得王七娘。唐劇《香囊記》，王七娘對趙貞娘的憐惜緣自二人相約的身世。兩位國殤的寡妻於戰亂時相交，又逢張母病歿，趙貞娘唯有乞求七娘代為葬殮。七娘不惜把準備用以供兒子讀書的「幾兩白銀」相借，趙貞娘跪唱：「幾兩白銀有千斤重，粉身難以報深恩」，七娘的雪中送炭使二人頓成患難深交。<sup>241</sup>

七娘之子小郎日漸長大，只是因儲糧散盡又家添一口，七娘竟無力供小郎讀書，小郎也只得上山斬柴幫補家計。趙貞娘見七娘一家因助己而捱苦，實在不忍，故偷偷於每夜教小郎讀書識字。只是寡婦孤兒衣食尚且不足，何來買書餘錢？趙貞娘：「自從兩年前我識左趙丙之後，我明知亞趙丙對我唔好，但係我為咗亞小郎計，時時都有接受佢嘅銀物。大份嘅呢，我就唔敢受叻，小小地嘅，我就暗中要咗嚟比(畀)小郎買書買部(簿)。」<sup>242</sup>趙貞娘雖然從沒越軌之行，但他明知趙丙另有所圖仍接受他的幫助，這顯然是趙貞娘徘徊於道德邊緣的選

<sup>239</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，下卷，第三十齣，葉廿一下。

<sup>240</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，下卷，第三十六齣，葉三六上。

<sup>241</sup> 唐滌生：《香囊記》，5-4。

<sup>242</sup> 唐滌生：《香囊記》，6-2。

擇。女子重視名節，而趙貞娘既是有名的節婦，更無由壞夫婿名聲。可是趙貞娘暗暗為小郎收下買書錢的事一經外傳，旋即換來有損名節的謠傳。趙貞娘既是「明知故犯」，名節受損也是終必導向的結局，這是他無意中對道德規矩的挑戰。只是趙貞娘既不是貪圖銀帛，也不因另求夫婿，他只是一心為報七娘之恩，纔犯險收下趙丙金錢。趙貞娘擺盪於各種矛盾之間，於理或有不合，於情定然可恕。可憐的是，趙貞娘不虞趙丙借乘此機下聘逼婚，更以收回租借之居所相逼，陷兩個無依寡婦於無計可施之境。

趙丙硬是要娶趙貞娘為填房，更揚言明早即遣花橋臨門，寡婦二人不知所措逕往府衙求告。無論是邵璨或是唐劇《香囊記》，張九成都是案件的審理官員，兩劇的不同見之於夫妻相見的畫面。邵璨《香囊記》第四十齣〈相會〉，夫妻二人相認於衙門。初見之時，二人未能認出對方，及至張九成問：「你丈夫死後，能守節如初麼？」趙貞娘答：「潛追省，守志願同共姜行，豈負亡夫張九成」。趙貞娘既道出夫君名姓，張九成接連追問：「你丈夫是甚麼人家？何年身故？」趙貞娘一一回答，張九成便回以一句：「娘子請起，下官負義了」。<sup>243</sup>以後的只餘敘家常、一家「團團喜」時間，案件哪還用得着審理？大團圓的歡欣誠屬簡單直接，往後情節無足可觀。唐劇《香囊記》所不同的是，唐滌生為他倆添上一段確知對方身份卻不能相認的時間。夫妻二人分隔十二年，重會之初未能認出對方，張九成還責難趙貞娘「萬不該在朝廷觀察使前詆毀當地父母官」。<sup>244</sup>但在審問的言談間，張九成由似有所悟到悲咽飲泣，聽盡趙貞娘的慘痛經歷。只是礙於二人當時的身份，一為官一為控訴者，他似乎不應揭穿身份。張九成只因「依公處理」四字，壓抑情感，未敢坦然認妻。有趣的是，彼時趙貞娘的處境和心情大概比張九成還要複雜。張九成能夠從趙貞娘的敘述得悉趙女十二年以來的經歷，或可說這不過是片面之詞，未必真確，但到底也算得上知道。從

<sup>243</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，下卷，第四十齣，葉四二上下。

<sup>244</sup> 唐滌生：《香囊記》，6-11。

他們的對答，觀眾只能知道張九成認出趙貞娘，但究竟趙貞娘何時認出張九成？及至趙丙當眾直指趙貞娘受過他的恩眷，趙貞娘百口莫辯，張九成、王七娘更誤會他「歛盡人財將婚騙」，最終「夫郎」二字急得脫口而出。<sup>245</sup>趙貞娘縱然早早認出夫婿，既不知張九成是否用情如舊，也不知夫郎會否相信自己「冰清自矢」，試想一個無權無勢的窮寡婦，實在不敢貿然攀認。趙貞娘其時既要顧全張九成的體面，又未知丈夫是否願意於此時此地認妻，還給趙丙逼婚有恐毀節，他的心情可想而知。兩劇合而觀之，趙貞娘在邵璨筆下本已是情義兼具的賢婦人，唐滌生更試圖觸及他複雜的心理，賦予他挑戰道德成規的演述，讓趙貞娘進一步趨向「立體」的人物形象。

### 三. 人物與情節的搭配改動

無論是邵璨或是唐滌生，均以《香囊記》為劇定名，既以「香囊」為題，香囊於劇中的重要地位自是不能輕忽。據閆艷〈古代香囊的形製及其文化意義〉指出：「佩帶香囊，不僅是普通人愛情的信物，還是貴族男女華貴身份的象徵。在佛家看來，它更有驅邪避祟的功能。」<sup>246</sup>如是觀之，香囊複雜多變的多重意涵不獨見於此劇，它是百姓日常生活的部份，更重要的，它同時是人與人心意的表述與憑證。香囊在兩劇穿插出現，它不只是劇中人寄望的載體，更是關係全劇結構、連繫人物與人物的信物。〈論明清之際戲曲敘事的類型化〉一文，更把「借助於信物——道具」列為戲曲三種類型模式之一，繼而指出一些信物已不再是「敘事的對象」，而是「融入劇劇」，「成為主題表達的重要因素」。<sup>247</sup>既然說信物能寄存人物的心意，那豈不是說信物所蘊含的意義也會隨着人物的所思所述而改變？易言之，信物意義的探究，不是僅作一件隨身物的討論，也不

<sup>245</sup> 唐滌生：《香囊記》，6-19。

<sup>246</sup> 閆艷：〈古代香囊的形製及其文化意義〉，《內蒙古師範大學學報》，第2期(2006)，頁119。

<sup>247</sup> 孫書磊：〈論明清之際戲曲敘事的類型化〉，《齊魯學刊》，第6期(2004)，頁86-88。

只觀其如何在劇中點染穿梭，而是從中細察劇中人的心意，以及劇作家如何以此配合人物形象的模塑。

通過劇中香囊的意義探析，不難發現香囊跟人物的感情往往適適相關，甚至可以說香囊無一處不跟人物塑造配合書寫。故此，只要兩者相互觀照閱讀，便能夠發現香囊是劇中人性情的回應。香囊意義的探討遂能成為前文論說的佐證。邵璨《香囊記》香囊的來歷跟唐劇的有所不同。邵劇的香囊是張母親自給張九成繡製，一針一線都代表母親對兒子的愛眷，張母將之送予張九成，也就是說張母借香囊表達其愛子之情。金琳〈中國古代織繡囊袋〉：「……從宮廷到民間廣大刺繡藝人和婦女們，她們以線代墨，以針代筆，將對生活的美好願望和憧憬融化在刺繡圖案中」。<sup>248</sup>母親對兒子的疼愛，未必會宣之於口，但透過行為或物件的送贈，在在能表現當中的關顧情懷。張母獨力撫養兒子，把感情跟寄望全投到兒子身上，感情彷若香囊一樣如影隨形地畔隨張九成，這更叫人容易理解張母誤以為兒子戰死時的悲痛。母親既將感情托於香囊，張九成日夕把它佩帶，也是兒子孝母之意。張九成於戰場上丟失香囊，喟然嘆道：「這個物是我母親親手製的，佩帶二十餘年。因念手澤，不忍遺棄」，更言「因人感物，為物思人」。<sup>249</sup>張九成借失香囊之事再一次表達他對母親的想念，這也正合前文強調張九成孝的自覺。而張九成失去紫香囊時的驚惶失措，其憶母之「情」也略見一二。

唐劇《香囊記》中的香囊，經由趙貞娘的手轉遞張九成，這無疑是給此物賦予一層新的意義。這當然不是說香囊再不蘊藏孝念，也不是說香囊從此不再包含母與子的感情，只是它從此還添上夫對妻的牽掛以及妻子對丈夫的懷想。邵璨《香囊記》缺乏張九成愛妻之情，而當中香囊只是代表張母跟張九成的彼

<sup>248</sup> 金琳：〈中國古代織繡囊袋〉，《南方文物》，第2期(1999)，頁120。

<sup>249</sup> 邵璨：《重校五倫香囊記》，上卷，第十八齣，葉三二下

此憶念，正跟前文相互呼應。唐劇《香囊記》，香囊非張母親手繡製，這只不過是張九成從外買來跟母親慶壽的一份賀禮。香囊不是出自張母不能就此說香囊再不存有張母育子的恩德，也不能說成它沒寄托張九成孝親之意，因為香囊所繡的正是徐庶母織布養子之圖。張九成敬贈香囊之時，所說的是「香囊永記慈母功勞」。因此，香囊依然具備母愛子、子孝親之意，只是唐滌生不讓張九成獨獨以孝為念，他把香囊經張母轉交到趙貞娘之手，再由趙貞娘以此勸勉丈夫。自此，香囊也同時包含趙貞娘跟張九成臨別時的片段回憶。趙貞娘親手為張九成帶上香囊，重申張母望子「為國忘家無反顧」之意，再三叮嚀張九成緊佩香囊「莫使離懷抱」。<sup>250</sup>唐劇《香囊記》，香囊既代表了張九成跟母親的孝與念，也同時見證張九成跟趙貞娘的夫妻之情。

當然，香囊在劇中的作用還有推動劇情發展等。倘若張九成不是在沙場遺下香囊，軍兵就不會誤傳他的死訊。日後張九成得以認出趙貞娘，他倆的對話自是當中關鍵，然而香囊也無疑是一個憑據，這正合王慶芳於〈古代愛情劇中信物及文化意蘊解析〉指出：「古代愛情劇中憑證作用所表現的第二個方面就是作為離後再團圓的憑證」。只是兩劇的香囊意義有所不同，只有唐劇《香囊記》的香囊得趙貞娘的「參與」，邵璨《香囊記》的香囊只具母子之情，實不能算作「愛情信物」。邵劇《香囊記》的香囊，只能算是「表現戲劇道德文化的一種載體」，而「作者在劇中通過這一載體表現的道德文化的具體內涵突出體現在『節義』的道德觀念上」。<sup>251</sup>香囊所存的意義價值，無疑在回應本文所論，邵璨《香囊記》的張九成，徒具忠孝而不念妻房。唐滌生在他的《香囊記》中讓張九成兼具多樣的感情，也賦予「香囊」多重的感情與意涵。

---

<sup>250</sup> 唐滌生：《香囊記》，1-14。

<sup>251</sup> 王慶芳：〈古代愛情劇中信物及文化意蘊解析〉，《孝感學院學報》，第4期(2004)，頁48-50。



結語：

唐滌生似乎深明人之常情的存在，以及人物不違常情的重要。故此，他改造張九成、趙貞娘，使角色合乎人之常理，形象也因而更見立體、真實。他不是不認同邵璨提出的孝道，只是他在大孝與小孝的兩難裡，給予主角和觀眾更多的選擇或考慮。他不否定劇曲的教化作用，但似乎又表示這並不是他撰寫劇作的唯一信念，更不能以此評定劇作的好與壞。故此，唐劇《香囊記》，張九能擺脫孝的自覺生存，他可以忠君、可以愛國、可以孝母，更可以憶妻。他再不是觀念傳述的工具，而是真真正正成為劇中之人。趙貞娘更可以走近道德邊緣，既可以在報恩與堅守女貞之間作出吊詭的選擇，更具複雜多樣的內心世界。唐滌生正正是針對邵璨《香囊記》之弊改寫，這誠如鄭傳寅作言：

戲曲人物成了作家表達忠孝節義等理念的工具，戲劇創作之『新』在於捕捉這些理念在不同實踐者那裡的花樣翻新。這樣創造出來的人物必然帶有很強的『寓意』性。因為他以獨特的方式實踐了某種理念，所以也富有區別於其他人物的特殊性，但這種特殊性『只作為一個例証或典範才有價值』。這種或者是惡的化身，或者是善的楷模的人物形象，都是個性從屬於人品的形象。」<sup>252</sup>「戲曲人物個性從屬人品的道德化傾向，正是倫理中心主義的文化在藝術上的投影。」<sup>253</sup>

邵璨《香囊記》以宣揚孝德為己任，既忽視劇作的藝術價值，更甚者是把

<sup>252</sup> 鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》，頁 144。

<sup>253</sup> 鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》，頁 148。

劇中人化作他的揚聲器，使人物失去感動人心的機會。徐渭（1521-1593）《南詞敘錄》給《香囊記》予以劣評：「以時文爲南曲，元末，國初未有也，其弊起於《香囊記》。《香囊》乃宜興老生員邵文明作，習《詩經》，專學杜詩，遂以二書語句句入詩中，賓白亦是文語，又好用故事作對子，最爲害事。夫曲本取於感發人心，歌之使奴、童、婦、女皆喻，乃爲得體；經、子之談，以之爲詩且不可，況此等耶？直以才情欠少，未免輟補成篇。吾意：與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉也？」<sup>254</sup>唐滌生正是恰能把握戲曲用以「感發人心」之點，讓劇中人能肩負如此重任，以至趨向「立體」、真實的面貌。

---

<sup>254</sup>【明】徐渭原著、李復波、熊澄宇注釋：《南詞敘錄注釋》（北京：中國戲曲出版社，1989），頁49。

## 第七章：總結

戲曲在中國傳統文學向來給視作「小道」，只是這「小道」既能「載道」也能「抒情寄意」，所承載者包羅萬有。角色人物在舞台演戲，只是這「戲」可以是劇作家的「審美觀」、「道德價值觀」，以至是對生活、對舞台的看法。改編戲曲更不是單純的文學創作，還載有改編者對前作的回應與評論。一言概之，通過比勘原作跟改編劇，便能發現改編者的思考痕跡，這「痕跡」屬乎閱讀也屬乎創作。這戲曲與戲曲之間的改作，既沒有媒體轉變的顧慮，若不是要考究舞台搬演的情況，那探討的價值何在？戲曲原為舞台表演而出現，當然後來也有案頭把玩的劇作，只是不少古典戲曲也是經過「舞台搬演」而成為「文學經典」。是甚麼俾使這「舞台腳本」「一登龍門」而貴為眾多學者的研究對象？無論是雜劇〈竇娥冤〉、南戲《琵琶記》、傳奇《牡丹亭》，其躍升為殿堂經典之故也不過是緣於它所具的「文學價值」。

可惜的是，論者致力鑽研古典戲曲之際，「近年」創作的戲曲卻不入文學作品之流。儘管「近年」的戲曲作品可謂參差不齊，只是在芸芸劇種之中豈無「偶有佳作」？這些「佳作」可會跟古典戲曲同樣給視為「文學文本」？唐滌生的作品也就是當中的例證。論者一直只在「粵劇史」上肯定其地位，何不追溯戲曲文學之源，並將之「置身其中」？本文併讀唐滌生作品跟古典名著，唐劇之價值在在不遜前作。那為甚麼「它」不可以是戲曲文學作品？

本文選論唐滌生的改編作品，一為探討他如何「閱讀」古典戲曲，以及其「閱讀」跟「再創作」的關係。二是把其作品看待為獨立存世的文學作品，試圖探索其藝術價值。唐滌生在一九五四至一九五九年間改編逾二十部劇作，本文則以原作的「道德」題旨選取五部作品深入討論。唐滌生沒有必然依從原作強調傳統道德精神，反之，他對前作的「意見」、「看法」在他的改編作品中則

處處可見。雖云《牡丹亭驚夢》取材自湯顯祖《牡丹亭》，只是唐劇卻不以湯顯祖《牡丹亭》核心的「情至觀」為主題，竟將之換成「反封建」。湯顯祖《牡丹亭》筆下不無情理互融之可能，只是唐滌生為配合「反封建」的題旨，既有情理對立，也有情欲的大膽書寫。唐滌生不欲以劇為「情至觀」講學之所，是以一改湯劇之意旨，這正正顯現他改編的思度與取捨。

唐劇《琵琶記》體現唐滌生對傳統固有觀念的反思。唐滌生在《琵琶記》既減去玉帝助孝婦趙五娘建墳的情節，也刪去上天對蔡伯喈一家的表揚，這並不表示唐滌生不認同趙五娘的孝行，只是緣於他欲以「人事」代「天意」的用心。「天人感應」就是古人寄望「天」肩負賞善懲惡之職，是以「天」會插足人間事，這觀念可謂根深柢固。唐滌生借人物的性格、情節的配合取代「天意」推演故事，就如蔡伯喈不從君命再娶等，把選擇「命運」的主導權下放予劇中人。而唐劇《六月雪》在「竇娥冤案」主線之外發展愛情線。關漢卿〈竇娥冤〉原為寫竇娥「感天動地」的孝義，唐劇《六月雪》則效袁于令《金鎖記》加進竇娥夫蔡昌宗一角，更進而完整地發展愛情一線。值得注意的是，唐滌生沒有僅止於敘事結構的「由一而二」，他更吁求把兩線結合、互為推進，這正合李漁「結構第一」的「主腦說」。

若以道德教化論之，《帝女花》無可遁逃地成為本文所選道德意味最盛的一齣，以至更甚於原著，有趣的是觀眾總不以為然。由「鳳台選婿」到長平、周世顯的立場，唐滌生都在告訴觀眾這是一部以忠孝為中心的劇作，只是觀眾未有察覺。及至「香夭」的「花燭夜」，唐滌生還在告訴觀眾這是一個殉國難的選擇。唐滌生別出機杼，讓看來枯燥的道德主題添上浪漫愛情的包裝，使觀眾以為這不過是公主、駙馬的愛情故事。唐劇在改編的過程中巧用寫作手法，既能表現主題，又使觀眾易於接受，讓愛情與道德綜錯並存。最後，唐劇《香囊記》「化腐朽為神奇」，把邵璨筆下單調迂儒的張九成化為血肉之軀，更賦予趙貞娘

複雜的內心演繹。人物可以是劇作家表現主題的工具，也可以是劇作家跟觀眾交流的靈媒，重要的是劇作家如何賦予人物「真情實感」。雖然唐劇《香囊記》在一定程度上「損害」其道德主題，卻成就了「立體」的人物塑造。張九成不再是「忠孝」的傳述工具，他雖存忠國孝親的懷抱，卻不獨獨為忠孝而生存。趙貞娘為答謝七娘恩德不惜收取趙丙金錢，這是否有違婦德？唐滌生對邵璨《香囊記》的不表認同顯見於其改編之作。

唐滌生既沒有把「道德功能」等同於「藝術價值」，也沒有逕把傳統道德排斥於劇作之外，那他關心的又是甚麼？通過改編劇的研讀，不難發現唐滌生對前作的審視，從改動之處能夠知道他的評論劇作的準則。他對人物描塑的要求、對劇作結構的重視、對表現手法的巧用，絕不輕率。還有一個有趣的發現，戲曲本是一個「虛擬」的世界，「造手」、「功架」、舞台佈景等等都要求觀眾想像。唐滌生則講求「模擬真實」，這斷不是說他脫離戲曲的「虛擬」傳統，把現實搬上舞台，只是似乎他期許劇中的世界更「像」現實的世界。茲舉數例以述其要。唐劇《琵琶記》、《六月雪》刪去不少來自「天意」的情節，這何嘗不是令劇作更「像」現世？還有唐劇《香囊記》人物「立體」的描刻也令劇中人因之更「像」「真人」。這或能見唐滌生「思考痕跡」的一斑。

在此，倘就本文所選五部劇作據以試論唐滌生這五年間的改編發展，這或能說當中能尋得唐滌生「超越原作」之心。雖說唐滌生一改《牡丹亭驚夢》的題旨，只是無論在文句或唱詞的表達，均能見唐滌生對湯顯祖原作的追隨。高明《琵琶記》大概是唐滌生欣賞的作品，是以他改編之時，除了顯見他刪減「天人感應」的觀念，劇作的「改編」也不過是亦步亦趨。及至唐劇《六月雪》，唐滌生觀原作關漢卿〈竇娥冤〉及袁于令《金鎖記》二劇之優劣，併之以至發展成雙線結構。只是唐滌生坦言他未能讀得袁于令《金鎖記》之全本，故此論者也未應定下他一改原作之論。唐劇《帝女花》的更勝原作實在難以否定，唐滌

生對表現手法的細究讓此劇得成近年粵劇的奠堂之作。邵璨《香囊記》本不入優秀作品之選，從人物形象的大大改動也足見唐滌生改編之大膽。要是把《牡丹亭驚夢》、《琵琶記》跟《香囊記》比勘，唐滌生「超越」前作的用心可謂昭然易見。

本文從改編劇跟原作的併讀窺見唐滌生「觀劇」的尺度與撰作的關心，只是他寫作戲曲終究不是「聊以自娛」，他創作時的種種考慮始終是無法規避的討論課題。儘管唐滌生有「移植」古典文學的勇氣，也有引導觀眾接受的決心，只是他「改編」時豈會毫無演出的顧慮？觀乎此，改編不是單純代表劇作家的意念，而是由原作、觀眾、劇團與演員、劇作家、劇種體制等種種因素調衡的協商過程。雖說改編者改寫作品時毋庸以忠於原著為己任，只是擷取原作精華以成新篇，這也是合情合理。細觀唐滌生改編作品，不無典借原作文字、借取原作意念或寫作手法之處，這同樣可理解為向古典文學的學習。戲曲本是為演出而出現的文體，觀眾的可能反應早於劇作家創作時預計。尤有甚之，唐滌生改編劇作跟古人為「瓦舍勾欄」的演出而創作同樣有其「商業考慮」，只是劇作家需要平衡觀眾的喜好跟創作理念，甚至實踐不怕「虧蝕」的嘗新。再者，觀眾看「戲」不是僅止劇本，觀眾重視的還有演員的演繹。所謂「因人度戲」就是劇作家因應演員的長短處為他編撰劇本，唐滌生既發揮其「隱惡揚善」之長，更因應不同劇團的配合撰作不同風格的作品。就如他跟「仙鳳鳴」劇團的合作，白雪仙講究認真的舞台演出，劇本就會一反粵劇習見的「爆肚」演戲，盡量保持劇本的「完整」。加上五十年代香港這大背景，唐滌生要把古典文學帶到這「異時異地」重新也殊不容易。

一個時代能對一部作品能有多大的影響？五十年代，香港早已是英國的殖

民地，中西蕪雜、左右共存、難民到港、人口大幅增加<sup>255</sup>等，身處這混雜的空間，仰賴傳統的「粵劇」彷若成爲一個能夠「置身事外」的角落。然而，要是沒有西方電影的引入，爲甚唐滌生說長平、周世顯「比最近英格烈褒曼所演的帝俄宮主還悲慘百倍」？沒有五四的「啓蒙與救亡」的大傳統，爲甚麼唐滌生要爲《牡丹亭驚夢》揚起「反封建」的旗幟？《六月雪》對傳統觀念的不信任可會是受西方思潮衝擊所致？再者，在播音、七彩電影、西片、電視等種種媒體的挑戰下，「但凡經營粵劇事業的老板，沒有一個不攢眉搔首，爲了解決這一個問題，於是眉頭一縐，計上心來，便把票價減低來作號召，可是，人心看淡，任你怎樣宣傳，怎樣大堆頭政策，仍然不能收效」。<sup>256</sup>擺在這「四面楚歌」的境地，粵劇會是如何自處？減價、「改班」、「三生三旦」的「大堆頭」演出，更重要的是創作使人刮目相看的劇目。五十年代粵劇的「鼎盛」不在於演出的「賣座」，而是名伶、名班、名編劇的輩出，這是唐滌生創作、改編的大舞台。

唐滌生於一九五四至一九五九年間，多次改編古典文學作品，推敲增刪，把經典轉化爲另一部經典。戲曲早已是中國文學中不能或缺的一部份，而粵劇作爲戲曲文學的一員，當中亦不乏傳世佳作。適逢五、六十年代是香港粵劇的鼎盛之年，既造就唐滌生編劇之能，唐滌生也以劇作的文學價值成就粵劇。

---

<sup>255</sup> 一九五六年《香港年鑒》(香港：華僑日報，1956)：「在世界人口扶搖直上中，香港不獨不能例外，而且有驚人的表現」一九五四年人口增長達十五萬人，天然增長六萬四千人，入境移民八萬六千人。「查出生比率增加主因，現在人口大部份都是精壯之人，經過一度淪陷後，老人多已歸鄉，或不堪磨折而死，故二次大戰結束時，剩下來的多是較強壯的青年，而戰後湧入香港的人，儘是來自城市復員的男女青年……」，頁(甲) 九。

<sup>256</sup> 一九五四年《香港年鑒》(香港：華僑日報，1954)，頁 96。

## 參考資料

### 一. 中文專書

- 愛德華·W. 賽義德著、謝少波、韓剛等釋：《賽義德自選集》。北京：中國社會科學出版社，1999。
- 安貝托·艾可：《詮釋與過度詮釋》。北京：三聯書店，1997。
- 白雪仙：《白雪仙自傳》。香港：集文出版社，1957。
- 北京出版社編：《京劇大觀》。北京：北京出版社，1985。
- 北京出版社編：《新編京劇大觀》。北京：北京出版社，1989。
- 陳非儂：《粵劇六十年》。香港：陳非儂，1982。
- 陳守仁：《香港粵劇導論》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，1999。
- ：《香港粵劇研究》。香港：廣角鏡，1988。
- ：《實地考查與戲曲研究》。香港：中華書局，1997。
- 編：《王粵生圖傳》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，1995。
- 編：《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》。香港：香港中文大學粵劇研究計劃，1996。
- 編：《香港粵劇劇目初探(任白卷)》。香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，2005。
- 陳鐵凡著：《孝經鄭注校證》。台北：國立編譯館，1987。
- 陳卓瑩編：《粵曲寫作與唱法研究》。香港：百靈出版社，出版年不詳。
- 丁福保編：《佛學大辭典》。台北：新文豐出版公司，1985。
- 董健、馬俊山：《戲劇藝術十五講》。北京：北京大學出版社，2004。
- 董仲舒著，于首奎、周桂鈿、鍾肇鵬校釋：《春秋繁露校釋》。濟南：山東友誼，1994。
- 董仲舒著：《董子文集》。上海：商務印書館，1937。
- 二十一世紀中華文化世界論壇籌備委員會主編：《文化自覺與社會發展：二十一世紀中華文化世界論壇論文集》。香港：商務印書館，2005。
- 方志遠：《明清城市與市民文學》。北京：中華書局，2004。
- 范曄著、李賢等注：《後漢書》。北京：中華，1965。
- 馮粹：《芳艷芬傳及其戲曲藝術》。香港：獲益出版事業有限公司，1998。
- 干寶著、汪紹楹校注：《搜神記》。北京：中華書局，1979。
- 高明：《琵琶記》。台北：三民，1998。
- 高明撰，李贄評點：《李卓吾批評琵琶記》(明容與堂刊本)。上海：商務印書館，1954。
- 郭英德：《明清傳奇史》。江蘇：江蘇古籍出版社，2001。
- 葛兆光：《古代中國文化講義》。上海：復旦大學出版社，2006。
- 關漢卿國際學術研討會編輯委員會編：《關漢卿國際學術研討會論文集》。台北：行政院文化建設委員會，1994。



- 龔伯洪：《粵劇》。廣州：廣東人民出版社，2004。
- 哈羅德·布魯姆著，朱立元、陳克明譯：《比較文學影響論——誤讀圖示》。台北：駱駝出版社，1992。
- 漢斯·羅伯特·耀斯：《審美經驗與文學解釋學》。上海：世紀出版，2006。
- 洪昇著、徐朔方校註：《長生殿》。北京：人民文學出版社，1958。
- 洪惟助主編：《崑曲辭曲》。台北：國立傳統藝術中心，2002。
- 黃麗貞：《南劇六十種曲研究》。臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1995。
- 黃仕忠：《中國戲曲史研究》。廣州：中山大學出版社，1997。
- 黃燮清：《倚晴樓七種曲》(卷二)。道光甲午-同治乙丑(1834-1865)。
- 黃兆漢：《粵劇論文集》。香港：蓮峰書舍，2000。
- 黃兆漢編：《粵劇劇本目錄》。香港：香港大學亞洲研究中心，1971。
- 黃燕芳、施君玉：《香江梨園：粵劇文武生羅家英》。香港：香港大學美術博物館，2005。
- 黃仲鳴：《香港三及第文體流變史》。香港：香港作家協會，2002。
- 華瑋編：《湯顯祖與牡丹亭》。台灣，中央研究院，2005。
- 孔尚任：《桃花扇》。北京：人民文學出版社，1959。
- 鄭耀輝、羅卡、法蘭賓：《從戲台到講台——早期香港戲劇及演藝活動一九零零——一九四一》。香港：國際演藝評論家協會，1999。
- 駱承烈編：《中國古代孝道資料選編》。濟南市：山東大學出版社，2003。
- 賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》。北京：新華書店，1988。
- 梁儼然：《粵劇漫談》。廣州：越秀區文聯，1990。
- 梁沛錦：《粵劇研究通論》。香港：龍門，1982。
- 林皎宏編：《姹紫嫣紅牡丹亭》。桂林：廣西師範大學出版社，2004。
- 廖奔：《中國戲曲史》。上海：上海人民出版社，2004。
- 劉艾文：《香港粵曲歌壇茶座》。--：活力出版，2002。
- 劉靖之、冼玉儀主編：《粵劇研討會論文集》。香港：香港大學亞洲研究中心，三聯書店，1995。
- 《六十種曲評注》。長春市：吉林人民出版社，2001。
- 劉向著，楊以滢校：《說苑》。上海：商務印書館，1937。
- 羅貴祥編：《觀景窗》。香港：青文書屋，1998。
- 盧前：《盧前曲學四種》。北京：中華書局，2006。
- 盧緯鑾編、白雪仙口述：《姹紫嫣紅開遍——良辰美景仙鳳鳴》。香港：三聯，1995。
- 一：《姹紫嫣紅開遍——良辰美景仙鳳鳴(纖濃本)》。香港：三聯，2004。
- 盧緯鑾、張敏慧編：《武生王靚次伯——千斤力萬縷情》。香港，三聯，2006。
- 盧子英、劉玉芬編：《一代藝人——任白戲曲藝術畫冊》。香港：次文化堂，1999。
- 魯金：《粵曲歌壇話滄桑》。香港：三聯，1994。
- 黎鍵：《香港粵劇口述史》。香港：三聯，1993。
- 黎鍵：《香港粵劇時蹤》。香港：[臨時]市政局公共圖書館，1998。

- 李平富：《我的身歷聲》。香港：坤林，1989。
- 李日昇：《中國戲曲文化史論》。湖南：岳麓書社，2003。
- 李漁：《閑情偶寄》。杭州：浙江古籍出版社，1985。
- 邁克編：《怎知春色如許·白雪仙珍藏相簿》。香港：牛津，2004。
- 梅龍：《任劍輝傳》。香港：出版社不詳，1967。
- 盧前：《盧前曲學四種》。北京：中華書局，2006。
- 區文鳳編：《香港八和會館四十週年紀念特刊》。香港：香港八和會館，1993。
- 一編：《香港八和會館五十週年紀念特刊》。香港：香港八和會館，2003。
- 一編：《粵劇口述史調查報告》。香港：懿津出版，2005。
- 歐陽予倩：《歐陽予倩全集》。上海：上海文藝，1990。
- 潘兆賢：《粵藝鉤沈錄》。香港：科華圖書出版公司，2001。
- 齊森華、陳多、葉長海主編：《中國曲學大辭典》。杭州：浙江教育出版社，1997。
- 青木正兒：《中國近世戲曲史》。台北：台灣商務印書館，1936。
- 青溪菰蘆釣叟編、王秋桂主編：《醉怡情》。臺北：臺灣學生書局，1987。
- 瞿中溶校：《校正今文孝經·二十四孝考》。台北：廣文書局有限公司，1971。
- 區域市政局主辦、三棟屋博物館展覽廳：《粵劇百年蛻變》。香港：區域市政局，1989。
- Robert Escarpit, 葉淑燕譯：《文學社會學》。台北：遠流出版社，1990。
- 容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》。臺北：麥田出版公司，1997。
- 邵璨：《重校五倫香囊記》(明繼志齋刊本)，古本戲曲叢刊初集，上海：商務印書館，1954。
- 司馬遷著、裴駰集解、司馬貞索隱、張守節正義：《史記》。北京：中華書局，1959。
- 湯顯祖著、邵海清校注：《牡丹亭》。台北：三民，1999。
- 湯顯祖著：《玉茗堂還魂記》。冰絲館，清乾隆乙巳(50年，1785)。
- 湯顯祖：《牡丹亭》，古本戲曲叢刊初集(明朱墨刊本) 本戲曲叢刊初集，上海：商務印書館，1954。
- 田仲一成著、黃美華校譯：《中國戲劇史》。北京：北京廣播學出版社，2002。
- 玩花主人編選、錢德蒼續選、王秋桂主編：《綴白裘》。臺北：臺灣學生書局，1987。
- 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》。臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005。
- 王賡武編：《香港史新編》。香港：三聯，1997。
- 王森然遺稿、《中國劇目辭典》擴編策員會擴編：《中國劇目辭典》。石家莊：河北教育出版社，1997。
- 王世貞：《曲藻》，載於楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯·四》。台北：中國學典館籌備處，1974。
- 王文全、梁威主編：《粵劇春秋》。廣州：廣東人民出版社，1990。

- 吳梅著、陳乃乾校閱：《中國戲曲概論》。香港：太平書局，1964。
- 《吳君麗南遊特刊》。馬來西亞，出版社不詳，1964。
- 吳新雷、丁波：《戲曲與道德傳揚》。南京：江蘇古籍出版社，2002。
- 魏文華編著：《儒學大師董仲舒》。北京：新華出版社，2000。
- 西利爾·白之著、微周等譯：《白之比較文學論集》。長沙：湖南文藝，1987。
- 香港大學：《粵劇學術研討會》。香港：香港大學，出版年不詳。
- 香港電影資料館[編印]；臨時市政局及臨時區域市政局合辦：《唐滌生電影欣賞：唐滌生逝世四十周年紀念匯演》。香港：香港電影資料館，1999。
- 香港電影資料館：《任劍輝讀本》。香港：香港電影資料館，2004。
- 香港國際電影節：《粵語戲曲片回顧》。香港：市政局，1996。
- 《香港年鑒》。香港：華僑日報，1954-1960。
- 香港文化博物館編：《文武兼擅——吳君麗戲劇藝術剪影》。香港：康樂及文化事務處出版，2004。
- 蕭群忠：《孝與中國文化》。北京：人民出版社，2001。
- 《新刻增補藝苑卮言》，刊上海古籍出版社編：《續修四庫全書·1695》。上海：上海古籍出版社，2002。
- 謝雲飛：《俗傳二十四孝探源》。新加坡：南洋大學研究所人民與社會科學研究所，1979。
- 徐朔方、孫秋克編：《南戲與傳奇研究》。武漢：湖北教育出版社，2004。
- 徐朔方：《徐朔方說戲曲》。上海：上海古籍出版社，2000。
- 徐渭原著、李復波、熊澄宇注釋：《南詞敘錄注釋》。北京：中國戲曲出版社，1989。
- 徐蓉蓉：《金枝綠葉：任冰兒》。香港：明報周刊，2007。
- 徐子方：《關漢卿研究》。台北：文津，1994。
- 邱桂瑩主編：《粵曲欣賞手冊》(第一冊)。廣州：廣西南寧地區青年粵劇團，1992。
- 葉紹德：《唐滌生戲曲欣賞》。香港：香港週刊出版社有限公司，1987。
- 余少華：《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》。香港：牛津大學出版社，2001。
- 袁于令：《金鎖記》(舊鈔本原書葉心高)，古本戲曲叢刊三集。
- 宇文所安：《追憶》。北京：三聯書店，2004。
- 岳清：《烽火梨園》。香港：一點文化有限公司，2005。
- 一：《錦繡梨園》。香港：一點文化有限公司，2005。
- 楊智深：《唐滌生的文字世界·仙鳳鳴卷》。香港：三聯，1995。
- 羊春秋前言、張桂喜校點：《五大南戲》。長沙：嶽麓書社，1998。
- 應錦襄主編：《跨世紀與跨文化：閩粵港第二屆比較文學學術研討會論文集》。廈門：廈門大學出版社，1996。
- 臧晉叔編：《元曲選》。北京：中華，1989。
- 曾永義：《戲曲源流新論》。北京：新華書店，2001。
- 一：《中國古典戲劇論集》。台北：聯經，1986。
- 一：《俗文學概論》。台北：三民書局股份有限公司，2003。

張敬註譯，中華文化復興運動總會、國立編譯館中華叢書編審委員會主編：《列女傳今註今譯》。台北：臺灣商務印書館，1994。

張結鳳：《東聲西擊：歌劇與戲劇的文化薈萃》。香港：進一步，1998。

張耀中主編：《珠海歷史名人》。珠海：珠海出版社，2001。

趙聰：《中國大陸的戲曲改革》。香港：香港中文大學，1969。

鄭振鐸：《中國俗文學史》。台北市：臺灣商務印書館，1965。

—：《鄭振鐸說俗文學》。上海：上海古籍出版社，2000。

鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》。武漢：湖北教育出版社，1990。

—：《中國戲曲文化概論》。武漢：武漢大學出版社，1998(修訂版)。

中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·廣東卷》。北京：中國 ISBN 中心，1993。

周錫嘏選注：《杜牧詩選》。台北：遠流，1988。

朱彝尊著、郭紹虞主編：《靜志居詩話》。北京：人民文學，1990。

## 二. 英文專書

Andrew Dudley, *Concepts in film theory*, London, Oxford university press, 1984.

Bloom, Harold, *The anxiety of influence : a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, c1997.

Bloom, Harold, *A map of misreading*. New York: Oxford University Press, c2003.

Brich, Cyril, *Scenes for mandarins*, New York, Columbia University Press, 1995.

Desmond, John M, *Adaptation : studying film and literature*, Boston, Mass: McGraw-Hill, c2006.

Escarpit, Robert: *Sociology of literature*. London: Cass, 1971.

Eco, Umberto with Rorty, Richard, Culler, Jonathan, Brooke-Rose, Christine ; edited by Collini, Stefan.: *Interpretation and overinterpretation* . New York : Cambridge University Press, 1992.

Hsia C.T., *Hsia C.T on literature*. New York, Columbia University Press, 1983.

Jauss, Hans Robert ; translation from the German by Shaw, Michael. Minneapolis: *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. University of Minnesota Press, c1982.

Lee, Siu-leung, *Toward a theory of dramatic adaptation: with special reference to Shakespearean and Ming Qing adaptation*. Hong Kong: Hong Kong University, M.Phil thesis, 1986.

Ngai, Siu Wang- with Lovrick, Peter. *Chinese opera: images and stories*. Vancouver, UBC Press: University of Washington Press, c1997.

Sanders, Julie, *Adaptation and appropriation*, London :New York : Routledge, 2006.

Said, Edward W.: *The World, the Text, and the Critic* .Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1983.

Yung, Bell: *Cantonese opera : performance as creative process*. Cambridge, New

York: Cambridge University Press, 1989.

### 三. 參考論文

- 何冠驥：〈粵劇的悲情與橋段——《帝女花》分析〉，《香港文學》，第 23 期(1986)，頁 28-33。
- 黃湛森：〈粵劇問題探討〉。香港大學，哲學碩士論文(1981)。
- 金琳：〈中國古代織繡囊袋〉，《南方文物》第二期(1999)，頁 116-120。
- 李以莊：〈語音猶自帶吳儂〉。《電影藝術》，第 4 期(1997)，頁 11-18。
- 李生龍：〈「天人感應」與古代文學〉，《湖南師範大學社會科學學報》，第 4 期(2001)，頁 112-116。
- 李歐梵：〈《帝女花》與《阿依達》——中外兩齣戲劇經典的比較和聯想〉，《明刊月刊》，第 9 期 (2005)，頁 84-88。
- 梁秉鈞：〈改編的文化身份：以五十年代香港文學為例〉，《文學世紀》，第 5 卷第 2 期，頁 53-54。
- 梁威：〈著名粵劇編劇家唐滌生〉，《粵劇研究》，第 3 期(1989)，總 12 期，頁 55。
- 劉晗：〈董仲舒「天人感應」說的「人學」特質與歷史定位〉，《南都學壇》，第 26 卷第 5 期，2006，頁 6-8。
- 陸潤棠：〈粵劇戲曲電影及粵劇戲曲藝術：題材和媒介的香港意義〉，《中華戲曲》，第 27 輯，頁 289-296。
- 區文鳳：〈當代香港粵劇的發展趨勢與啓示〉。《廣東藝術》，第 1 期(2001)，頁 64-65。
- ：〈粵劇的地方化過程初探〉。《中華戲曲》，第 19 輯，頁 133-154。
- 潘國森：〈唐滌生《帝女花》之〈樹盟〉的用韻〉。《作家》，總第 43 期(2006)，頁 6-8。
- 孫書磊：〈論明清之際戲曲敘事的類型化〉，《齊魯學刊》第六期(2004)，頁 84-88。
- 王瓊玲：〈明清傳奇名作中主題意識之深化與其結構設計〉。《中國文哲研究集刊》，第 7 期(1995)，頁 245-394。
- ：〈論明清傳奇之抒情性與人物刻畫〉。《中國文哲研究集刊》，第 9 期(1996)，頁 233-323。
- ：〈晚明清初戲曲審美意識中的情理觀之轉化及其意義〉。《中國文哲研究集刊》第 19 期(2001)，頁 183-250。
- ：〈曲盡真情，由乎自然——論李贄《琵琶記》評點之哲學視野與批評意識〉。《中國文哲研究集刊》第 27 期(2005)，頁 45-89。
- ：〈爲孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面——論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意識與批評視域〉，《中國文哲研究集刊》，第 28 期(2006)，頁 1-49。
- 王勝焜：〈從唐代小說《霍小玉傳》到近世粵劇《紫釵記》〉。刊於香港中文大學中國語言及文學系《問學初集》編輯委員會編輯：《問學初集》。香港：香港中文大學中國語言及文學系，1994。
- 王慶芳：〈古代愛情劇中信物及文化意蘊解析〉，《孝感學院學報》第 4 期(2004)

頁 47-52。

嚴波、閔偉歌：〈淺論董仲舒「天人感應論」〉，《湖北社會科學報》第 6 期(2005)，頁 106-107。

閔艷：〈古代香囊的形製及其文化意義〉，《內蒙古師範大學學報》(哲學社會科學版)，第 2 期(2006)，頁 119-122。

#### 四. 近十年中港與粵劇有關之博碩士(哲學) 學位論文

陳澤薈：〈粵劇關目身段與性別建構〉。香港中文大學，哲學碩士論文(2001)。

陳澤薈：〈五、六十年代粵劇正印花旦的性別操演〉。香港中文大學，哲學博士論文(2005)。

戴淑茵：〈粵劇《再世紅梅記》的創意〉。香港中文大學研究院音樂學部，哲學碩士論文 (2003)。

鄧兆華：〈粵劇《胡不歸》研究〉。香港中文大學研究院音樂學部，哲學碩士論文 (1996)。

林鳳珊：〈二、三十年代粵劇劇本研究〉。香港大學，哲學碩士論文 (1998)。

劉曉雲：〈粵劇唱詞修辭研究〉。暨南大學，碩士論文(2000)。

馬曼霞：〈粵劇敲擊音樂初探〉。香港中文大學研究院音樂學部，哲學碩士論文 (1996)。

楊慧燕：〈民國時期粵劇的歷史發展〉。香港科技大學，哲學碩士論文(2003)。

#### 五. 講座及展覽

1. 唐滌生逝世四十五周年紀念專題講座 (林英傑、葉紹德主講)

日期：2004/9/18 地點：香港中文大學許讓成樓

2. 王粵生逝世十五周年紀念講座 (葉紹德主講)

日期：2004/12/18 地點：香港中文大學許讓成樓

3. 「名家名劇展演與香港粵劇編作家」講座系列(三)——名劇展演與蘇翁作品

日期：19/12/2004 地點：香港文化中心 (溫誌鵬、龍貫天、葉紹德主講)

4. 任劍輝的藝術講座(阮兆輝、葉紹德主講)

日期：27/12/2004 地點：香港電影資料館

5. 吳君麗的演藝人生(葉紹德主講)

日期：29/1/2005 地點：香港文化博物館

6. 唐滌生與吳君麗 (陳守仁、戴淑茵主講)

日期：26/2/2005 地點：香港文化博物館

7. 《帝女花》面世五十周年座談會(葉紹德、羅家英、余少華、楊智深、梁沛錦、陳鈞潤主講)

日期：28/3/2007 地點：香港歷史博物館

## 六. 報章

1. 大公報 20/12/1958 16/09/1959
2. 明報 15/09/1959 16/09/1959 17/09/1959
3. 新生晚報 14/09/1959 15/09/1959 16/09/1959 18/09/1959
4. 華僑日報 14/09/1959 15/09/1959 17/09/1959

## 七. 訪問

1. 唐滌生的藝術——訪問鄭孟霞 (港台節目，香港電影資料館藏)
2. 唐滌生的藝術——訪問王粵生(港台節目，香港電影資料館藏)
3. 唐滌生的藝術——訪問鄧碧雲(港台節目，香港電影資料館藏)
4. 唐滌生的藝術——訪問艾雯(港台節目，香港電影資料館藏)
5. 唐滌生的藝術——訪問吳君麗(港台節目，香港電影資料館藏)
6. 唐滌生藝術迴響：訪問鄭孟霞(港台節目，香港電影資料館藏)
7. 唐滌生藝術迴響：訪問吳楚帆、李鐵(港台節目，香港電影資料館藏)
8. 唐滌生藝術迴響：訪問王粵生、梁山人(港台節目，香港電影資料館藏)
9. 唐滌生藝術迴響：訪問靳永棠、黎浪然(港台節目，香港電影資料館藏)
10. 唐滌生藝術迴響：訪問鍾雲山、劉兆榮(港台節目，香港電影資料館藏)
11. 陳素怡訪問葉紹德 1 (18/12/2004)
12. 陳素怡訪問葉紹德 2 (2/2/2005)

## 八. 電影

《唐伯虎點秋香》。導演：馮志剛，主要演員：任劍輝、白雪仙、梁醒波、劉克宣、歐陽儉。(原於 1957 年以電影形式發行)

《程大嫂》。導演：李鐵芳，主要演員：芳艷芬、黃千歲、張瑛、何仲芳、黃楚山、歐陽儉。香港：植利影業公司，1954。

《蝶影紅梨記》。導演：李鐵，主要演員：白雪仙、任劍輝、梁醒波、靚次伯、陸鳳鴻。(原於 1959 年以電影形式發行)

《帝女花》。導演：左几，主要演員：任劍輝、白雪仙。(原於 1959 年以電影形式發行)。

《帝女花》。導演：吳宇森，主要演員：龍劍笙、梅雪詩、靚次白、梁醒波。(原於 1976 以電影形式發行)。

《紫釵記》。導演：李鐵，主要演員：白雪仙、任劍輝、梁醒波、蘇少棠。(原於 1959 年以電影形式發行)。

《獅吼記》。導演：蔣偉光。主要演員：任劍輝、白雪仙、梁醒波、半日安、蘇少棠。(原於 1959 年以電影形式發行)

《六月雪》。導演：李鐵。主要演員：任劍輝、芳艷芬、半日安、劉克宣、馬笑英、艷桃紅。香港：大成影片公司，1959。

《再世紅梅記》。導演：黃鶴聲，主要演員：陳寶珠、南紅、梁醒波、蘇少棠。香港：金國影業公司，1968。



附表一：唐滌生改編劇目(1954-1959)<sup>257</sup>

年份	劇名	文學原著
1954	唐伯虎點秋香	吳信天：《三笑》
	程大嫂	魯迅：〈祝福〉
1955	風箏誤 <sup>258</sup>	李漁：《風箏誤》
	西廂記	王實甫：《西廂記》
1956	琵琶記	高明：《琵琶記》
	香羅塚	香羅塚 <sup>259</sup>
	牡丹亭驚夢	湯顯祖：《牡丹亭》
	紅樓夢	曹雪芹：《紅樓夢》
	蝶影紅梨記	張壽卿：〈謝金蓮詩酒紅梨花〉、徐復祚：《紅梨記》
1957	帝女花	黃韻珊：《帝女花》
	紫釵記	霍小玉傳、湯顯祖：《紫簫記》、湯顯祖：《紫釵記》
	九天玄女	汪廷訥：《投桃記》
1958	雙仙拜月亭	施惠：《拜月亭記》
	花月東牆記	張景：《飛丸記》
	醋娥傳	汪廷訥：《獅吼記》
	白兔會	《白兔會》
	香囊記	邵璨：《香囊記》
	西樓錯夢	袁于令：《西樓記》
	六月雪	關漢卿：〈竇娥冤〉、袁于令：《金鎖記》
1959	血羅衫	《羅衫記》 <sup>260</sup>
	百花亭贈劍	〈逞風流王煥百花亭雜劇〉、《王煥》
	再世紅梅記	周朝俊：《紅梅記》

此列表或尚存紕漏，祈為指正。

<sup>257</sup> 主要以余慕雲之列表為依據，但按 1956 之演出劇本所寫，《梁祝恨史》應為潘一燾之作。

<sup>258</sup> 《風箏誤》及《西廂記》未見唐滌生劇本。

<sup>259</sup> 據余慕雲之列表為「元曲」，然未見相關元雜劇劇作。

<sup>260</sup> 故事情節差距頗大。

附表二：本文引用之粵劇劇本：<sup>261</sup>

劇名	版本	來源
牡丹亭驚夢	泥印本 #	李奇峰先生借閱
	單行本	唐滌生戲曲欣賞
琵琶記	泥印本 #	李奇峰先生借閱
六月雪	泥印本 #	李奇峰先生借閱
帝女花	泥印本	李奇峰先生借閱
	單行本 #	唐滌生戲曲欣賞
香囊記	泥印本 #	李奇峰先生借閱
紫釵記	泥印本	李奇峰先生借閱
	單行本	唐滌生戲曲欣賞
西樓錯夢	鋼筆本	李奇峰先生借閱
蝶影紅梨記	單行本	唐滌生戲曲欣賞
再世紅梅記	單行本	唐滌生戲曲欣賞
程大嫂	泥印本	戲曲資料中心藏本

---

<sup>261</sup> # 為引文所用版本。