

歌仔戲劇本修編之探討

——以《陳三五娘》舞台演出本為例

沈惠如

德育醫護管理專科學校

一、前言

滋長於民間的傳統藝術，面臨社會急速的轉型與變遷時，總是在存亡絕續之中掙扎徘徊，所幸，一些蘊含豐富文化資產的藝術仍有著堅毅的生命力，不斷地求新求變，伴隨時代的洪流恣意揮灑，歌仔戲即是其中一例。自八〇年代起，台灣的歌仔戲因著文化保存聲浪及本土意識的高漲，苦思邁向「精緻化」之道，於是，專業的編導、舞台設計、演員詮釋觀點等均有重大突破，歌仔戲也因而進入現代化劇場，登上藝術殿堂。儘管野台歌仔戲仍有其存在的價值與必要，電視歌仔戲也培養了許多愛好歌仔戲的新新人類，但現代化劇場確實是提升歌仔戲舞台藝術的溫床。

就在劇團紛紛走入劇場之際，出現了一個窘境，亦即劇本的短缺。傳統老戲一演再演，不僅暴露了與時代格格不入的缺失（如主題思想落伍），也因劇種演進出現了劇本結構上的瑕疵（如情節不連貫、內容不完整）；如欲搬演新戲，又因需求量過大，往往得借重彼岸的劇本或移植其他劇種的劇目，以致缺乏地域色彩，無法引起共鳴。由此可知，劇本編寫實是刻不容緩。

劇本的編撰不外兩種途徑，一是修編老戲，二是重編新戲。新戲重編著重題材的創新與開發，可遇而不可求，而老戲則有許多養分可供汲取，如能大量重整老戲，亦可創立一個新的局面。就歌仔戲而言，整編老戲的現象時時在進行，因為各個劇團隨著不同地點的演出需要，如節慶、廟會、電視、國外巡演等，都或多或少對戲碼作一些整編工作，只是專心致力於此的人並不多，成效也不是特別顯著，因此，如何建立一個專業化的檢視法則，或者歸納出修編時的有效切入點，便是戲曲編劇理論中最具建設性的環節。

本文擬舉歌仔戲傳統的四大齣（註一）之一《陳三五娘》為例，企圖在其眾多的舞台演出本中披沙瀝金，引領歌仔戲劇本修編工作進入科學化（組織嚴密、剪裁得宜）的領域。至於為何選擇《陳三五娘》這齣戲，那是因為在歌仔戲傳統古冊戲或歷史劇中，《陳三五娘》一劇最具閩南地方色彩，其代表性是無庸置疑的。

二、歌仔戲劇本形式的演變

眾所周知，歌仔戲早年的演出方式為「幕表制」（註二），亦即沒有固定腳本，只有劇名及演出大綱，大綱上面略載全劇幾場，某場幾個角色，出場先後，情節概要等，然後張貼在後台，至於唱詞念白則由演員在台上即興發揮，因此又稱「幕表戲」。「幕

表戲」在大陸其他劇種間也十分盛行，例如早年的越劇演出，也是經由班主和派戲師傅講一個故事，根據故事裡的人物派定角色，再由各演員根據故事情節自編自演自唱，效果不好的淘汰，效果好的便成為傳統腳本傳下來，這在越劇裡稱做「路頭戲」（註三）。這種演出需要有好的講戲先生、優秀靈活的演員，以及默契良好的前後場人員密切配合，優點是豐富、多變、活潑、有競爭力，但缺點就是演出的隨意性、舞台不嚴謹、唱白語彙重複和套用模式，甚至譁眾取寵，和觀眾打情罵俏。

「幕表戲」之後，產生了「口頭文學本」及「半幕表戲」（註四），所謂「口頭文學本」，即像傳統的四大齣這類戲，由師父口傳心授完整交給徒弟，雖未經文字形式記錄下來，但稱得上是定型戲。而「半幕表戲」，則是主要唱段有文字記載，其餘則以即興科白來完成。

大陸很早便有定型化劇本，如1939年蘇劇一代宗師邵江海編了一齣《六月雪》，此後陸續有《陳三五娘》、《白扇記》、《李妙惠》、《安安尋母》等數十個劇本產生（註五），但是幕表制仍並行不悖。1951年，大陸提出了「改戲、改人、改制」的戲曲改革政策，1953年，福建省成立了戲曲改進委員會，指導全省的戲曲改革工作，大量整理、編寫劇本，從此幕表制逐漸廢除（註六）。

至於台灣，在1910年左右，歌仔戲成立職業戲班，進行商業化的演出之後，開始需要大量的劇本。1923年左右，受到大陸來台演出的京劇和閩劇影響，歌仔戲開始演「連台本戲」，即一齣戲要好幾天才能演完，如《孟麗君》、《九美奪夫》、《慈雲走國》、《五子哭墓》等，然而這些戲仍是幕表制的演法，並無固定劇本。

1925年左右，歌仔戲進入內台時期，開始有專人負責劇本的編撰，內容包括傳統古劇改寫的《洛神》、《西施》、《寶蓮燈》、《白蛇傳》等；取材自宮廷秘史的《狸貓換太子》、《江山美人》、《真假王子》等；新編江湖恩怨情仇的武俠劇《白俠旋風兒》、《玫瑰賊》、《月光白衣俠》等；家庭倫理劇《父子干戈》、《千里尋夫》等；此外還有本土故事劇《鄭成功開台灣》、《林投姐》、《周成過台灣》、《甘國寶過台灣》、《媽祖得道》、《台南運河奇案》、《彰化奇案》等（註七），這些劇本有些已亡佚，有些僅剩下四句連的抄本，但大部分仍保存在野台戲的演出中。

既然內台時期有那麼多劇本產生，為何會流失殆盡？可能是因為歌仔戲演員識字不多，演出時多半依賴講戲先生，練就出「腹內有戲」的本領，以致劇本的傳抄反成次要，尤其內台戲沒落、轉為野台演出後，這種狀況就更明顯了。再者，內台時期的演出也有可能是半幕表戲，未必見得全是定型化劇本。

現存最早的歌仔戲定型化劇本，當屬1950年呂訴上所編的《女匪幹》，呂訴上次年又編寫了《延平王復國》及《鑑湖女俠等》，從劇名便可看出這些是政治宣傳戲。事實上，1951年國民黨中央提議成立「台灣歌仔戲改進會」，便已揭示劇本應配合政策的宗旨；1952年，「台灣省地方戲劇協進會」、「台灣省改良地方戲劇委員會」成立，兩會開始合擬歌仔戲准演或禁演標準，並徵求改良劇本、舉辦戲劇工作人員短期訓練、舉辦全省地方戲劇比賽、編印改良地方戲劇刊物等，這些改良活動因在官方授意下進行，且在政策束縛之下，效果並不顯著。以改良劇本來說，台灣省地方戲劇協進會、台北市地方戲劇協進會、高雄市地方戲劇協進會等陸續編印了一百六十二本劇本，絕大多數都是教忠教孝的官樣劇本，內容乏善可陳，只能當作擺在評審委員桌上的審核依據，劇團在比賽時，也只是演出「同名幕表戲」而已（註八）。施叔青譏評這些現象為：「戲劇協會編印的劇本，只流於裝飾協會的書架」（註九），林勃仲、劉還月則說：「所謂的劇本改良與戲劇比賽，把活躍在野台的歌仔戲帶入了教條主義與爭名奪利的深淵中。」（註十）

其實，地方戲劇比賽對於歌仔戲的發展仍然有其正面積極的意義，至少劇團之間的良性競爭，造就了不少劇藝精湛的名角，也提振了戲曲風氣。不過，若說到劇本的精進，

則不得不提到雲林麥寮拱樂社戲班。

拱樂社是陳澄三在1952年所組織的職業劇團，由於資金、人員充足，演出時幾乎場場滿座。曾有一次團中名角離團另起爐灶，陳澄三只好讓原本在陳守敬所編寫的劇本中飾演奴婢的小角擔綱領銜，沒想到竟然非常成功。陳澄三領受到了「戲保人」的滋味，於是以四萬元新台幣一本的代價請專家編寫劇本。以當時的物價而言，四萬元的確是一個很大的數字，可想見由此精心編出來的戲，無論是人物塑造、情節安排、唱白文采都絕對勝過幕表戲，從此風氣一開，歌仔戲遂由幕表說戲走上了根據定型化劇本演出的表演方式，使得歌仔戲的藝術水準向前邁進一大步。（註十一）

1962年起，電視台開播，電視歌仔戲由是興起。各台都有名角組織的劇團，在中午或傍晚時段引領風騷，如楊麗花、黃香蓮、葉青、李如麟等。根據新聞局規定，電視演出必須依劇本而行，因此造就出一些名電視歌仔戲編劇，例如狄珊就曾與楊麗花、葉青合作過，並依演員不同的表演特質量身定做，像新潮武俠路線的《俠影秋霜》、「神話特技奇情歌仔戲」《周公與桃花女》及復古創新的《趙匡胤》等都是她的代表作。電視歌仔戲編劇除了要掌握歌仔戲的韻味和特質外，還需配合連續劇演出的時間、段落來編寫，更須注意到觀眾的口味及市場的需求，儼然成為另外一種形製，不過基本上，電視歌仔戲的情節不外以下兩種：一是民間故事及歷史演義，如《蛇郎君》、《王文英與竹盧馬》、《正德皇帝遊江南》等，二是奇情浪漫武俠劇，如《巫山一段雲》、《鐵扇留香》等。

1981年，「楊麗花歌仔戲團」在國父紀念館演出《漁孃》一劇，開啟了歌仔戲重回劇場舞台的新頁，此後，「黃香蓮歌劇團」、「河洛歌子戲團」、「薪傳歌仔戲團」、「葉青歌仔戲團」、「明華園歌仔戲團」、「唐美雲歌劇團」、「洪秀玉歌仔戲團」、「台灣歌仔戲班」、「新和興歌劇團」等，都競相將精緻化歌仔戲呈現舞台上。

綜觀精緻化劇場歌仔戲的劇本來源可分三類：一、本土編劇家整編的傳統戲碼如

《青天難斷》、《新寶蓮燈》、《冉冉紅塵》、《呂布與貂蟬》、《陳三五娘》、《山伯英台》、《李娃傳》、《濟公活佛》、《蓬萊大仙》等；二、改編自大陸的劇本如《天鵝宴》、《曲判記》、《新鳳凰蛋》等；三、改編西方劇作而成的如《聖劍平冤》（改編自莎士比亞的《哈姆雷特》）、《欽差大臣》（改編自俄國果戈里的同名劇作）、《黑姑娘》（改編自西方童話《灰姑娘》）、《梨園天神》（改編自歌舞劇《歌劇魅影》）等。這些劇本，屬第二類評價較高，其餘則見仁見智，好壞不一。

時至今日，野台歌仔戲、電視歌仔戲、劇場歌仔戲成了鼎足而三的態勢，除了電視歌仔戲有其自成一格的劇本模式，以及野台歌仔戲仍繼續保持的「活戲」表演方式外（註十二），劇場歌仔戲的劇本在質量上的需求，的確需給予極大的關注。

三、 《陳三五娘》故事的轉化

儘管歌仔戲劇本的題材日趨多元化，但傳統老戲還是有著不可磨滅的經典地位，且深具保存的價值。以《陳三五娘》為例，在台灣歌仔戲界，它幾乎已成為「開蒙戲」的同義詞（註十三），但在大陸薈劇中則顯得寂寞，並非大陸不重視此劇，而是它成了潮劇和梨園戲的重點劇目，因此台灣歌仔戲在這一劇目的保存上顯得格外重要！

《陳三五娘》故事的原始，是《磨鏡奇逢傳》這本小說，全書五十回，文字簡潔，成書應在明代光宗以前（註十四）。故事內容敘述潮州黃五娘的舅家歐家，在元宵節陳列奇燈異寶於堂前，這是潮州富貴人家的習俗，目的是彼此炫耀，凡是遊人墨客經過，都可接受他們的酒肉款待，然後題詠留念。來自泉州的陳三偶然經過，寫下了「煙火詩」一首，展現無比的才華，黃五娘暗自欽羨不已。同年五月，五娘與丫頭益春登樓憑欄摘荔枝，恰巧陳三與書僮宜幹策馬經過，益春慫恿五娘以繡帕包裹並蒂荔枝拋下，然後含

情嬌羞入內，陳三春情蕩漾，想起鄉人李翁在潮州磨鏡為業，便前往訪視，並苦求接近五娘的方法。

李翁告知陳三五娘係黃家獨生女，且已許配林家，陳三不為所動，李翁於是教陳三喬裝學徒，至黃家磨洗寶鏡。由於磨鏡是每月一次的例行公事，當五娘聽到磨鏡的鐵板響聲便叫益春捧鏡而出，益春認出陳三的身份，陳三以老師傅有病搪塞，當接過王家寶鏡後，陳三心生一計，佯裝墜地打破，驚動了五娘及其父九郎，最後協議賣身為奴僕三年，每日負責蒔花刈草、打掃廳堂，趁機接近五娘。

起初五娘有所忌諱，對他若即若離，經由益春奔走，始知二人本有婚約，後又解約，至此愛苗逐漸滋長。就在此時林家一次一次的催婚，迫使陳三、五娘、益春決定私奔至泉州。跋山涉水八百餘里的行程中，陳三風聞其兄必賢瀆職案發，至福建南安，又驚傳陳家被抄，五娘在進退無路、意志頹喪之餘投井自殺，陳三只得隱姓埋名，與益春落籍於南安縣境。

這本小說雖然有了陳三五娘故事的完整敘述，但並未在書名標示「荔」、「鏡」兩個重要關鍵。真正成為戲曲所本的應是《荔鏡傳》，此書成於光宗年間，刻於天啟五年，共十回，為李景所做。《荔鏡傳》的版本很多，回目從十回至二十二回本均有（註十五），目前考訂較接近真本的手抄本《荔鏡傳》，其回目為「兩員外燈市賽女」、「白馬郎揚鞭鬧街」、「騎樓上五娘彈荔」、「石板埋陳三磨鏡」、「因相思冒名投身」、「為私愿焚香問月」、「咫尺間雙方溺病」、「後花園益春留傘」、「運使府小七傳書」、「長程道兩女私奔」，從回目中我們可以窺知陳三五娘最膾炙人口的片段為燈會、彈荔、磨鏡、賣身、留傘、私奔，而這也成了陳三五娘故事的基型。然而，戲曲異於小說處，在於給予主角唱念做表等抒情性的發揮，《荔鏡傳》顯然已提煉出部分抒情情節，如「為私愿焚香問月」、「咫尺間雙方溺病」即是。另外，第一回寫出益春成為丫鬟的原因，暗示益春亦非等閒人物，呼應益春在故事中的重要性，則是運用了改寫、衍生的手法，這些均提供了陳三五娘戲曲版的參考模式。

明代末期，《陳三五娘》開始以戲曲的形式出現，現存的明清戲曲刊本有嘉靖丙寅年的《荔鏡記戲文》、萬曆辛巳年的《荔枝記大全》、順治辛卯年的《荔枝記大全》、光緒十年的《荔枝記真本》等。這四本戲曲，均是依傳奇形製寫出，每本四、五十齣，且以團圓作結，符合傳奇大收煞的模式。這四本戲的內容，由於齣數相當，雖有繁簡的分別，卻沒有太大的差異（註十六），但是，對整個陳三五娘故事發展而言，則有了許多增刪。首先燈會、彈荔、磨鏡、賣身、留傘、私奔的基調不變，但幾乎在戲曲的前半段便已完成，後半則以私奔途中發生的曲折加以鋪陳，包括林大報官陷害陳家、公差擒拿審問、五娘探監、發配途中遇兄、團圓成婚等等，這顯然是為了篇幅而添加，且為了完成團圓的使命而設計，不過因為四本都是戲曲底本，有一定的引導作用，以致後來地方戲曲的演出方式就不脫此情節結構了。

除了情節結構的複雜化外，戲曲本也開始嘗試對男女主角深度刻畫，以求凸顯張力。就陳三而言，嘉靖本的上場詩是「聖學功夫惜寸陰，且將無逸戒荒淫」，是正人君子的形象，而另外三本則有了風流公子的形象，如「論富貴詩書，無比貪風月、逢花酒」（萬曆本）、「榮華富貴非吾願，偷閒花月卻相歡」（順治本）、「雖未得成龍跨鳳，且趁風月遊戲」（光緒本）。其實在小說《荔鏡傳》書末附的〈陳必卿實錄〉中，提到陳三家世不錯，而他「方弱冠，丰姿冠玉」，可見他風流倜儻，又出身書香門第，應當是上述兩種形象的綜合體，因為太過正經的人，與為愛賣身為奴的情況不符，而太過風流，又顯得情感浮泛，不易引起共鳴，可見明清時期的劇作家，對於陳三的形象及性格描述尚在實驗階段。

至於五娘，戲曲本與小說原型最大的不同，在於五娘投井的處理。《磨鏡奇逢傳》五娘以自殺作結，戲曲卻把投井擺在五娘得知與林大定親之後，斯時五娘尚未登樓投荔，

陳三也還沒磨鏡賣身，可見戲曲存心塑造五娘是個性情剛烈、追求完美的女子，得知自己將所嫁非人，寧可自殺也不願屈就，這樣的性格，企圖為後來的私奔打下基礎，確實可見用心，只是死有重如泰山，輕如鴻毛，不到關鍵時刻便輕率投井，雖沒成功，卻未免有些小題大作了！

益春份量的加重，也係陳三五娘故事演變中的一大特色，如「益春請李姐」、「益春退約」、「益春留傘」等，因為益春居中轉圜的關鍵性至為重要，而且益春青春活潑的少女形象，正可與端莊穩重的五娘做一對照，而五娘礙於形象不能做的事情，益春也可以代勞，這正是古代才子佳人劇中丫頭小姐互補的典型，的確也增加了戲曲的可看性。

清代以後，陳三五娘的故事開始活躍在福建以及台灣等地的民間戲臺上，包括梨園戲、高甲戲、莆仙戲、歌仔戲、薈劇、潮劇、泉州木偶戲等，均有《陳三五娘》劇目，只是各個劇種的各個版本，添加改易頗多，情節更趨複雜，例如梨園戲有「受累」（益春被逮押入牢獄）、「拷審」（益春受酷刑審訊）等情節，顯然依循加重益春戲份的腳步；高甲戲則結合民間傳說加入《審陳三》、《益春告御狀》等情節；而莆仙戲更依「洪皮陳骨」的民間傳說，把結局訂為益春改姓生子，為陳家留下香煙。「洪皮陳骨」的傳說，是說益春生下雙生子，從母姓洪，兄名承求，官翰林院學士，次子承疇，文武雙全，官山海關兵備道，擁有御賜金牌、尚方寶劍，享先斬後奏之權。林大逃奔赴日，承疇追緝報仇，並娶得大日本雪月公主，承求也娶藩王之女，二人一同復姓歸宗。潮州戲增添六娘一角匹配林大，這也常被其他劇種沿用。

除了地方戲曲之外，閩台民間還有許多歌謠，俗稱「歌仔」，藉由江湖賣藝的人口頭流播，而唱詞記錄下來則成「歌仔冊」或「歌仔簿」，這些「歌仔簿」裡保留了許多陳三五娘的故事（註十七），有如同〈陳三五娘歌〉這種保存完整故事者，也有摘述片斷故事者，如〈新編陳三磨鏡歌〉、〈陳三五娘相毛走歌〉、〈陳三掃廳堂歌〉、〈陳三捧盆湯歌〉、〈益春留傘歌〉、〈小七千里送書歌〉、〈全本小七戲弄益春歌〉、〈五娘發願歌十二嘆〉、〈新編黃五娘拋荔枝歌〉、〈新編洪益春受難歌〉、〈新編五娘跳井歌〉、〈益春病困歌〉、〈洪益春告大人歌〉、〈新編五娘益春相罵歌〉、〈新編小七益春相褒歌〉等，由此可窺知民間流傳的故事細節。

在這些歌仔簿中，最特別的當屬〈陳三歌第四冊益春告御狀〉，內容有益春受神明庇護、陷山賊之手、投水獲救、生子、喬裝上京、假娶秋香、五娘附魂、益春告御狀、李公擒犯、伏誅受刑、春得二孫、陰司相會、轉世投胎等，儼然變為忠良被害、忍辱負重、沈冤昭雪，甚至輪迴果報的模式，符合民間信仰與期望。

從以上敘述得知，陳三五娘故事的轉化，有如滾雪球一般，情節複雜曲折離奇，簡單的說，從燈會、彈荔、磨鏡、賣身、留傘、私奔等基型之後，分為團圓及悲情兩種結局，但在悲情結局中，又有遺恨及補恨兩種結果，想要重新整編劇本，其間的取捨、拿捏頗費周章。

四、《陳三五娘》劇本的分析

《陳三五娘》的劇情既然如此多變，那麼呈現在台灣歌仔戲舞台上的陳三五娘劇本自然頗為參差，近年來，有心人士開始嘗試傳統老戲整編的工作，如廖瓊枝女士、劉南芳女士均有很好的成績，她們都有試圖修編《陳三五娘》，但內容與方向各不相同，因此，本文便以蒐集得來的四種舞台演出之定型化劇本為例，藉以探討劇本修編的種種問題。

這四種《陳三五娘》舞台演出本為一、翠娥、梅芳演出本（因時代較早，較接近傳統歌仔戲演出內容，故以下簡稱老本），二、蘭陽戲劇團演出本（以下簡稱蘭本），三、廖瓊枝修編本（以下簡稱廖本），四、劉南芳修編本（以下簡稱劉本）（註十八）。傳統的

陳三五娘版本很多，為何選擇上述第一本？是因為大多數老本子多半以四句連形式保留唱詞，白口則因係即興演出，只以概略之意帶過，無法窺知全貌，翠娥、梅芳演出本因有錄音帶做根據，得以完整地記錄唱白，雖然不一定能涵蓋所有傳統的演法，但窺其內容顯然經過一些整編，故以此作為傳統演出本的代表。

(一) 劇本結構分析——

四本之中，除劉本有分場標題外，其餘均只有場次區別，故以下列表說明情節結構時，採取略述各場大意的的方式。場次結構列表如下（括弧內為場次）：

老本	蘭本	廖本	劉本
		家僮叫林大去看花燈（一）	
		春花叫六娘去看花燈（二）	
		陳三旅店別嫂、與小軍去看花燈（三）	
		五娘因婚事煩悶，益春帶她去看花燈（四）	
	看花燈，眾人邂逅（一）	觀花燈時各路人馬聚集，二人邂逅（五）	燈會驚魂（一）
		陳三追趕五娘、益春（六）	
		陳三送嫂與兄相見，兄探不能與母團圓，陳三決定回家探母（七）	
五娘因許配林大，心情不好，與益春先遊園，後上樓賞景，拋荔（一）	拋荔枝（二）	端午節，陳三於黃家樓下經過，五娘投荔表情意（八）	荔枝為媒（二）
李公獻計，要陳三磨鏡、破鏡（二）	李公獻計，要陳三磨鏡、破鏡（三）	李公獻計，要陳三磨鏡、破鏡（九）	
		陳三手拿響板叫磨鏡，五娘命益春去請（十）	
陳三磨鏡、破鏡、賣身（三）	陳三磨鏡、破鏡、賣身（四）	陳三磨鏡、破鏡、賣身（十一）	收徒（三）
益春領陳三整理花園，到大廳泡茶（四）			
			催親（四）
陳三捧水與五娘調	陳三藉捧水入房與	陳三藉捧水入房與	

情，五娘假意罵他，陳三向益春訴苦，益春定計讓她們花園相會（五）	五娘眉目傳情，五娘假意趕陳三出房（五）	五娘眉目傳情，五娘假意趕陳三出房（十二）	
花園會面，五娘借景表達愛意，但面對陳三又假意罵他，陳三決定要走，五娘後悔，叫益春留他（六）			爭執（五娘不願表明愛意，益春勸，五娘叫益春留陳三）（五A）
益春留傘（七）	益春留陳三，陳三寫信約五娘半夜三更會面（六）		留傘（陳三提議私奔）（五B）
	二人幽會，益春吃醋，三人決定結合（七）	益春留陳三，陳三寫信約五娘半夜三更會面。二人幽會，益春吃醋，三人決定結合（十三）	
			收租（赤水收租途中，五娘父遇陳三大哥，陳三托病回家帶五娘走）（六）
			小悶（五娘猶豫，益春勸）（七）
			追捕（黃父找不到她們，林知府也下令追捕）（八）
			盟誓（益春刁難陳三，要陳三發誓不變心）（九A）
			魂夢（五娘夢見父親與林知府捉到陳三）（九B）
			街市聞耗（陳三僱轎時得知家中被抄，哥哥被告貪污）（十）
			投井（陳三去西川找叔父求救，五娘支開益春，留書投井，陳三得知後悲

從以上的結構分析圖來看，老本、蘭本及廖本顯然以陳三五娘故事的基調：燈會、彈荔、磨鏡、賣身、留傘、私奔為準，把最膾炙人口的部分呈現出來，目的是引人入勝，缺點是沒有結局。廖本有試圖編寫下篇，但目前尚未出現，而劉本顯然要將所有情節加以濃縮，以求故事的完整性。

關於燈會的處理，廖本花費五場，分別敘述各路人馬出發前往看花燈，甚至還有第六場陳三追趕五娘的過場，固然藉機交代了每個人的心情，但因手法過於重複，顯得沒有必要。因此蘭本、劉本將之濃縮成一場，有燈會歡樂情景的描述，也有眾人各自的心情描述，十分熱鬧而有趣。至於老本的第一場，直接遊賞花園、上樓拋荔，但因先前沒有二人邂逅，只因在樓上看對眼就拋荔示好，進展實在太快了些。

廖本的第七場，交代陳三送嫂會兄的情景，是為了讓陳三哥哥出場亮相，雖然此後陳必賢不再出場，但在整本陳三五娘故事的結尾，這個哥哥有某種關鍵作用，故可證明廖本應還有下本，而此處則作為呼應之用。

老本第四場益春領陳三整理花園，到大廳泡茶，這是純粹增加益春的表演機會，益春知道陳三賣身的用意，陳三也央求益春指引幫忙，才子的純清加少女的慧黠，夠成一福美妙的畫面，頗有鄉土小戲純樸率真的味道。

劉本安排了第四場林大催親，是為二人的情愛投下一個炸彈，促使他們必須採取行動，但因此時二人尚未將情意漾開，遂感受不出這場的急迫性及緊張性，劉本亦無陳三捧水、眉目傳情一段，有的只是五娘不願直接表明愛意的含蓄，這雖與劉本作者欲塑造的五娘形象有關，但卻導致衝突點太弱，情感部分過於平淡。

劉本的赤水收租本應屬於過場，卻不料將簡單情節過於複雜化，其實在留傘一場三人已決定要私奔，為何拖拖拉拉？非得要身份敗露才走？林大催親已經很緊急了，足夠成為促成私奔的導火線。這齣戲在舞台上實際搬演時需時三個鐘頭，的確冗長了些，也許劇本應能再行精簡。

劉本以五娘投井自殺、陳三追隨作結，採取悲劇模式，然而情節安排太過刻意，陳三親自去西川找叔父幫忙，路程過於遙遠，撇下五娘在荒郊野外太危險；五娘支開益春、宜安去自殺，益春、宜安居然不會留一個人在家？五娘畢竟是富家千金，性格又猶豫，益春實在不該如此大意，雖然世事總是陰錯陽差，但總得安排得不落痕跡才好。

(二) 細節處理分析——

廖本在人物性格處理上，有較為獨特之處，第三場陳三在旅店中辭別嫂嫂去看花燈，充分顯現出彬彬有禮的讀書人風範，這正好對應著第四場一開頭五娘的唱詞：「悶坐房中暗怨嗟，婚定不能再退回，一旦才貌不相配，來日度日如度月。」暗示二人才是才貌相配的好姻緣。

第十一場，益春喚陳三磨鏡時，益春充分發揮她調皮的性格，如陳三說：「阮兄廣南做運使，阮叔父在西川做都台。」而益春偏要唱：「恁兄在廣南揀馬屎，恁叔在西川做奴才。」不過，愛開玩笑的益春，還會讓玩笑成真，如第八場樓上投荔時，她說：「一句笑話對娘講，娘嫻公家來做尪」，於是在第十三場，五娘便做了順水人情，與益春共用一個尪。

不過廖本的益春，的確是最大膽積極的一位，她不甘只作為傳書遞簡、居中牽線的小丫鬟，例如第十二場見陳三及五娘正在調情時，突然醋意橫生，跑出來唱道：「罵聲陳三太過份，阮娘已經有訂婚。」結果，五娘為維持小姐的矜持，立刻變臉辱罵陳三，迫使陳三決意離去。到了第十三場，益春挽留要走的陳三，然後獻計叫陳三寫信向五娘求親，寫好之後益春又故意不肯送信，暗示要和陳三和好，陳三無奈，答應和她上床，益

春則歡喜唱道：「我將阮阿娘仔搶頭香，一點貴氣我先搶，現願替妳送信給阿娘。」後來，陳三與五娘相約歡會，益春妒火中燒，故意要讓陳三難堪，暗示她和陳三已有情分，陳三為得五娘諒解，只好承認自己風流，益春仍一再逼迫陳三，讓陳三騎虎難下，最後是五娘寬宏大度，答應收益春為妾，終得圓滿收場。如此看來，益春是個頗負心機支人，為了自己的未來，把陳三五娘玩弄於股掌間，這樣的益春，性格似乎太過強烈，也不太可愛！

劉本作者特別強調削弱花旦戲，要補足傳統以來五娘過於平面的形象，不過此劇著重五娘的悲劇性格，不敢愛、猶豫不決、鑽牛角尖，似乎又太悶了一些。倒是第二場〈荔枝為媒〉處理得很好，益春認為天氣熱，鼓勵五娘拋荔枝下去給陳三解渴，五娘因性格拘謹不敢這麼做，益春說巷子人少不會有人看見，五娘才放心大膽的用手帕拋荔枝丟下。比起其他本，這裡給予拋荔枝極好的動機，是較合理的處理方式。

關於陳三磨鏡、破鏡、賣身，歷來的劇本處理方式大多是李公的提議，然後照計行事，絲毫沒有懸疑跌宕與意外的結果，劉本則做了些許突破。陳三學磨鏡是為了有機會進入黃家，待進入後，失手打破寶鏡，只得臨時起意賣身黃家，結果反而因禍得福，得以一親芳澤。這樣的安排較有變化，也顯示命運無形的驅使，是好了壞都難逃宿命。

一般在處理角色性格時，比較忽略陳三，可能因為他是男性，揮灑的空間大，以致多用行動表現，較無心裡刻畫。其實，陳三內心也有許多轉折，例如他賣身黃家為奴，這在古代男權至上的社會下，是有可能被唾棄的，如果抱得美人歸，尚可贏得風流倜儻的美譽，若不幸被拋棄，這一輩子都恐將被人恥笑，因此這是一項大膽的賭注，要說內心沒有疑慮是不可能的。老本注意到了這一點，在花園與五娘約會前，陳三便懷著忐忑不安的心唱道：「五娘甘會嫌我伊無愛，枉費我流落對這來。」有了這層猶疑，才有後來得不到五娘關愛眼神後，收拾包袱就走的舉動，這是十分細膩的描述。

劇本中細節的處理極其微妙，有時只稍稍一更動，味道便立即顯現。例如廖本陳三磨鏡時，拿起擦亮的鏡子照著五娘唱道：「一照娘身花含蕊，二照娘眉柳葉垂，三照洞賓配小鬼，娘配林大最吃虧。」這是有心要刺激五娘，實有欠厚道。蘭本則改得很好，是由益春拿鏡子給五娘照，並由益春唱道：「一照娘身花含蕊，二照娘眉柳葉垂，頭插鳳釵鬢點翠」，之後陳三搶過鏡子照五娘，並接唱「娘配林大尚刻虧」。一來，前者由磨鏡人拿鏡子照五娘頗覺不妥，因大戶人家得的小姐焉能輕易讓外人近身，二來，最後一句由陳三搶鏡子過來唱，更顯得那一句格外突兀刺耳，效果也更強烈。由此可知，只要編劇用心，劇本的張力會更加顯現的。

五、歌仔戲劇本修編之探討

在第二節中，我們闡述了現今歌仔戲舞台發展態勢，發現改編自大陸劇本的新戲成就較高，也較為觀眾所認同。這其間有一個因素是一般大型演出的審查補助，完全看提案吸不吸引人，有沒有前瞻性，以致大家競相推出新戲，老戲則乏人問津，只能在野台演出。事實上，近年新戲的演出也出現了疲態，以今年（1999年）五月底和洛歌子戲團在國家劇院演出的《秋風辭》為例，由於是屬於大型宮闈劇，寓意又頗為深遠，在轉化為歌仔戲劇本時產生了格格不入的現象，以致有了「囡仔轉大人，載不動許多愁」之譏（註十九），這就是一味好高騖遠的結果。

其實，傳統劇目上百上千種，許多在情節上雖略顯簡陋，曲詞上雖粗鄙不堪，但卻蘊含豐富的文化養料，如果能進一步改編整理，賦予新意，再加上新的表演創作，一樣會成為受歡迎的新劇目。因此，大陸編劇家一致認為：「整理改編大有可為，是振興戲曲藝術的重要途徑。」（註二十）

劇本改編有幾個重要原則要掌握，以下歸納說明之，並以《陳三五娘》作為例證加以檢視：

- (一) 編者不僅要有具體的文字創作能力，還要懂得戲曲的舞台程式。因為原有的版本雖有缺失，但卻保有一定成熟度的表演程式，若改編時沒意識到這點，稍一不慎，就成了無用的案頭劇了。
- (二) 整理改編時原來戲中一些精彩片段該保留還是該摒棄，要慎重考慮。劉本《陳三五娘》在新加坡演出時，筆者坐在觀眾席中，當五娘投井前唱〈飄零調〉時，許多觀眾都跟隨台上演員哼唱，可見適度保留原來精彩且已深入人心的唱段，較能被觀眾接受，何況歌仔戲在歌仔的部分都有許多紀錄，整體故事固然凌亂，片段歌仔卻有許多人能琅琅上口，所以整編歌仔戲時，此點不可不謹慎。上述《陳三五娘》四種版本中，燈會、留傘、捧水、破鏡等段落均有許多唱詞重複，就是整編者深諳箇中道理之故。
- (三) 整編舊劇時，可多參考原始資料，將故事流傳過程中偏離主題的部分拉回，有助於呈現完整面貌。一個故事發生之始，原始衝動至為重要，那有可能是最幽微的意旨所在。例如劉本就有意還原《磨鏡奇逢傳》小說的原始故事，成果也不錯，但是筆者以為有兩點是劉本或其他改編本所沒有注意到的。
 - 1、偶然邂逅、一見鍾情太過於浪漫，若只憑外貌，便甘於投下一生的賭注，未免太過離奇。《磨鏡奇逢傳》裡敘及陳三層在元宵燈會時寫了一首〈煙火詩〉，令五娘傾心不已，這正可補強二人迅速相戀之不足。
 - 2、荔與鏡，無異陳三五娘故事的圖騰，原小說五娘投下的是並蒂荔枝，有暗示的意味，這一點可在唱詞中發揮。而「破鏡重圓」本是夫妻聚合的典故，而歷來改本也未能在這上面做文章，至為可惜。
- (四) 賦予時代意義，使陳舊的劇本起死回生。有些老戲因過於低俗、情色，以致後世乏人問津，但只要適度轉換主旨，同樣可以令人眼睛一亮。《陳三五娘》的愛情，有著叛逆性的幽會、私奔、殉情等情節，十分切合今日顛覆傳統的氛圍，若能善加運用這些爆炸性的情節，說不定能修編出一個新潮浪漫的愛情故事。

劇場歌仔戲較重視劇本文學性與戲劇性，強調戲劇張力與節奏感，值此藝術仍能蓬勃發展之際，若能排除利益的誘惑，肩負文化使命，朝整理修編老戲與編寫新戲雙重管道邁進，相信定能再造歌仔戲的顛峰時代！

註釋：

- 一、亦稱「四大柱」，指的是《陳三五娘》、《山伯英台》、《呂蒙正》、《什細記》四齣傳統老戲。
- 二、參見《中國戲曲曲藝辭典》，頁86，上海辭書出版社，1985年2月。
- 三、參見陳元麟〈上海早期的越劇〉一文，出自《戲曲菁英》下，頁124—125，上海人民出版社，1989年12月。
- 四、參見陳建賜〈邵江海與薌劇〉一文，出自《緬懷薌劇一代宗師邵江海》，頁5，漳州市戲劇家協會編，1995年10月。
- 五、參見《緬懷薌劇一代宗師邵江海》中的〈邵江海生平簡介〉，頁96。
- 六、參見陳耕、曾學文、顏梓和著《歌仔戲史》，頁180，光明日報出版社，1997年3月。
- 七、參見蔡欣欣〈台灣歌仔戲八〇年代以來之發展〉（海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集，頁71，文建會，1997年6月），以及林良哲〈由落地掃到歌仔戲—日治時期歌仔戲發展過程初探〉（宜蘭文獻三十八期，頁17，1999年3月）。
- 八、參見汪志勇〈歌仔戲劇本化探討〉，出自《民間文學與作家文學研討會論文集》，頁139，清華大學中文系，1998年。
- 九、參見施叔青〈台灣歌仔戲初探〉，出自《西方人看中國戲劇》，頁162—163，人民文學出版社，1988年。
- 十、參見林勃仲、劉還月〈病變的台灣民俗曲藝〉，出自《變遷中的台閩戲曲與文化》，頁78，台原出版社，1991年。
- 十一、參見陳耕、曾學文、顏梓和著《歌仔戲史》，頁155，光明日報出版社，1997年3月。
- 十二、野台戲因演員教育程度問題以及劇團資金短缺，仍以做「活戲」最適當，唯需整理與保存精彩折子戲。說見劉南芳〈台灣野台歌仔戲演出類型及其發展途徑〉，出自《台灣新加坡歌仔戲的發展與交流研討會論文集》，頁106—108，文建會，1999年1月。
- 十三、參見〈偷情與宿命的糾纏—陳三五娘研究〉，引自《歌仔戲四大齣之二—陳三五娘》，頁36，蘭陽戲劇叢書，1997年11月。
- 十四、因其為小說《荔鏡傳》的藍本，而《荔鏡傳》成於光宗年間，說見文後。
- 十五、其真偽之辯詳見陳香之《陳三五娘研究》，頁35—46，商務印書館，1985。
- 十六、四齣戲的齣目對照表，詳見劉美芳《陳三五娘研究》頁83—92，東吳大學碩士論文，1993年。
- 十七、參見〈偷情與宿命的糾纏—陳三五娘研究〉，引自《歌仔戲四大齣之二—陳三五娘》，頁9—14，蘭陽戲劇叢書，1997年11月。
- 十八、以上四本，第一本從錄音帶翻聽而來，由馮文筠小姐記錄，二至四本引自曾永義整理之《歌仔戲劇本整理計畫報告書》，財團法人中華民俗藝術基金會，1995年12月。
- 十九、參見《表演藝術》雜誌1999年7月號紀慧玲小姐的評論。
- 二十、參見周傳家、王安葵、胡世鈞、吳瓊、奎生所編之《戲曲編劇概論》，頁210，浙江美術學院出版社，1991年8月。