

新編崑劇《琵琶行》探析 ——兼評原詩及其改編劇作

沈惠如
經國管理暨健康學院

提要

凡是看過王仁杰劇作的人，均會被他那深厚的古典文學底蘊及敏銳精準的現代意識所折服，作為一個優秀的梨園戲劇作家，其對於委婉細膩的心理描述、典雅精緻的詩化語言可謂駕輕就熟。崑劇與梨園戲，同屬曲牌連綴、唱作繁重、善於表現內心世界的古老劇種，以王仁杰先生如此的才情和筆觸，跨足崑劇的創作，十分令人期待。崑劇《琵琶行》，雖是改編自文學名著，卻是王先生依崑劇規格而新創的劇作，其創作手法及技巧在編劇法則的檢驗之下具有一定的意義或價值。筆者曾於二〇〇〇年十二月受邀參加由中國藝術研究院、福建省文化廳、福建省戲劇家協會以及泉州市文化局舉辦的「王仁杰劇作研討會」，該研討會的最後一天，主辦單位安排上海崑劇團演出該劇，經過舞台呈現後，筆者對於該劇有了新的看法。劇本的終極生命是完成於舞台上，而舞台實踐又可考驗劇本的成熟度，因此，本文擬針對新編《琵琶行》一劇，從劇本編寫及舞台呈現兩個層面加以探討，輔以歷朝歷代相同題材劇作的優劣得失，俾能給予該新編劇適當的評價。

關鍵字：琵琶行、新編崑劇、王仁杰、曲牌運用

Abstract

If you have ever seen the play by Wang Zen Jeh, you will be overcome by its richness of classical literature and its acuteness of modern sense. As a playwright, he is very good at the psychological description and poetical language. Both Kuon play(崑劇) and Li Yuan play(梨園戲) emphasize on the importance of acting, singing and inner world. With the talents and writing skills like Wang Zen Jeh, it is a great expectation to see his creation on Kuon play(崑劇). Pi Pa Ode is originally a classical literature, but it is a new work for Wang Zen Jeh.. His writing skills bring us a special meaning and value. I was invited to join the Wang Zen Fu forum by China Fine Arts Academy on October 2000, and very honored I was to see the Kuon play Pi Pa Ode. It is fantastic and it brings me a new vision on Kuon play. Here I would like to explore the playwriting and performance of the Kuon play Pi Pa Ode. With the comparisons with the same subject in history, I intend to give a new valuation on the play.

Keyword: Pi Pa Ode, Newly-adapted Kuon Play, Wang Zen Jeh

前言

新編崑劇《琵琶行》¹，是泉州市劇作家王仁杰先生的新作。王仁杰先生以新編梨園戲聞名，他的《節婦吟》曾獲中國大陸第四屆全國優秀劇本獎、文化部「天下第一團」匯演優秀編劇獎，《董生與李氏》獲得九四年度曹禺戲劇文學獎，《皂隸與女賊》獲得九九年度曹禺戲劇文學獎提名獎、第九屆文華新劇目獎；其中《節婦吟》、《董生與李氏》均曾到台灣演出，得到熱烈的迴響。九九年上海國際藝術節推出了他的《董生與李氏》、《皂隸與女賊》以及縮編崑劇《牡丹亭》，而二〇〇〇年底他的新編崑劇《琵琶行》，則被列為上海市唯一入選國際旅遊節的參演劇目，受到極大的肯定。

凡是看過王仁杰劇作的人，均會被他深厚的古典文學底蘊及敏銳精準的現代意識所折服，作為一個優秀的梨園戲劇作家，其對於委婉細膩的心理描述、典雅精緻的詩化語言可謂駕輕就熟。崑劇與梨園戲，同屬曲牌連綴、唱作繁重、善於表現內心世界的古老劇種，以王仁杰先生如此的才情和筆觸，跨足崑劇的創作，自是游刃有餘。王先生的縮編《牡丹亭》，在上海崑劇團絢麗的包裝下曾引起諸多批評與討論，卻鮮少有人從劇本的角度探究作者的用心，但也因為那是縮編自湯顯祖的經典作品，在演出目的、劇團呈現的考量上自然有許多包袱與限制。然而崑劇《琵琶行》，雖是改編自文學名著，卻是王先生依崑劇規格而新創的劇作，令人耳目一新，其創作手法及技巧在編劇法則的檢驗之下具有一定的意義或價值。

筆者曾於二〇〇〇年十二月受邀參加由中國藝術研究院、福建省文化廳、福建省戲劇家協會以及泉州市文化局舉辦的「王仁杰劇作研討會」，並發表了〈論王仁杰的崑劇作品《琵琶行》與《牡丹亭》〉一文，不過發表該文時，尚未看到《琵琶行》的舞台演出，只是純粹就劇本文學來討論，而且該文所強調的是「以一梨園戲寫手跨足崑劇寫作的調適與得失」，並非單就《琵琶行》或《牡丹亭》劇作來討論。直至該研討會的最後一天，主辦單位安排上海崑劇團演出該劇，經過舞台呈現後，筆者對於該劇又有了新的看法，畢竟劇本的終極生命是完成於舞台上，而舞台實踐又可考驗劇本的成熟度，因此，本文擬重新針對新編《琵琶行》一劇，從劇本編寫及舞台呈現兩個層面加以探討，輔以歷朝歷代相同題材劇作的優劣得失，俾能給予該新編劇適當的評價。

一、 歷代《琵琶行》相關劇作分析

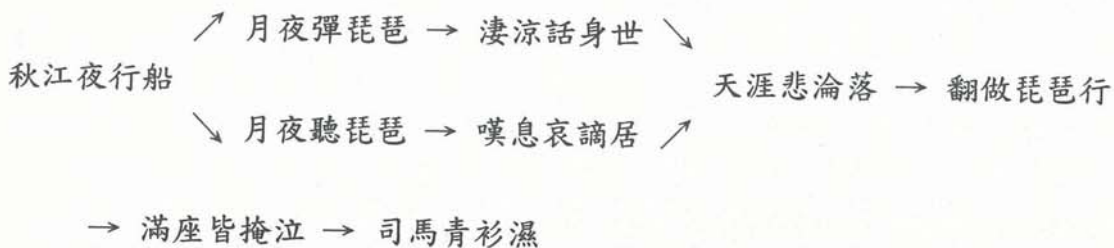
唐代白居易的〈琵琶行〉是一首敘事詩，內中有詩人與琵琶女的邂逅、二人失意悲苦的遭遇、琵琶女風光綺麗的過往以及詩人有感而發的慨嘆，這些內容，足以構成一齣戲劇的骨架；而抒情的氛圍、哀怨的樂聲、情境的渲染、詞藻的烘托，更與傳統戲曲的劇詩風格異曲同工，因此自元代開始，每個朝代都有劇作家

¹ 《琵琶行》劇本，收錄在王仁杰的劇作集《三畏齋劇稿》（北京：中國戲劇出版社，2000年6月）中，本文所引該劇的曲文均依此版本。

將〈琵琶行〉加枝添葉，改編成劇本，計有元代馬致遠的《青衫淚》、明代顧大典的《青衫記》、清代蔣士銓的《四絃秋》、趙式曾的《琵琶行》等，再加上近代王仁杰的《琵琶行》，可謂競飆曲文、熱鬧非凡。然而在同一個故事架構底下，想要建立自家劇本的風格特色，的確讓這些劇作家們費盡心思，不過在標新立異之餘，是否掌握了原詩的動人本質，才是評論這些劇本的準則。

（一） 詩縫中故事的發展軌跡

戲劇情節包含人物和事件，因此在改編時就必須從原著裡找尋可供運用的資源。〈琵琶行〉一詩中，出現在「潯陽江頭」這一場景的人物有白居易、琵琶女、白居易的友人等，而隱藏在事件當中的則有穆曹二善才、秋娘、阿姨、弟弟、商人、五陵少年等；至於事件，可以從白居易、琵琶女兩個角度分列如下：



依此線索，將人物和事件兩相串連，便可從二人相識前的經歷遭遇鋪陳敘述，進而發展到相遇、相知、相憐、相惜，產生了同是天涯淪落人的慨嘆！雖然二人各懷心事，卻因感同身受而心靈契合，以致激發出如〈琵琶行〉般不朽的篇章，這原本就是一樁文壇佳話，再加上一位是遭貶失意的詩人，一位是色衰愛弛的倡女，互相從對方的身世裡看到自己的不幸，頓時成了相濡以沫的紅塵知己，如此情節，焉能不給予劇作家極為寬闊的想像空間？因此，第一部改編此詩的劇作——馬致遠的《青衫淚》，便直接讓男女主角相戀進而長相廝守了。

為了敷衍成劇，除了讓男女主角相戀之外，「老大嫁作商人婦」、「商人重利輕別離，前月浮梁買茶去」等亦成為很好的情節素材。嚴格說來，《青衫淚》的情節頗為俗套，白居易與倡女裴興奴相戀，之後因白居易被貶為江州司馬而相別，裴母與茶商劉一郎串通，假造書信謊報白居易已死，逼興奴嫁給劉一郎。某個月夜，白居易在江州岸邊宴請元稹，聽到興奴在舟中彈琵琶，二人重逢始知中計，興奴趁劉一郎酒醉後隨白居易離去，白居易復職後請憲宗審案，劉一郎受到懲罰，二人終得團圓。這齣戲的內容，有著許多婚變戲的影子，一封假信迫使一對戀人分離，幾經曲折又得以復合，這正是「有情人終成眷屬」的典型，然而遺憾的是：原詩的內涵精髓究竟保存了多少？

首先，〈琵琶行〉中倡女年長色衰的自哀自憐刻畫出弱勢女子的悲哀，到了《青衫淚》卻變成失去戀人的傷心無奈，深沈感略遜一籌。其次，詩中白居易因琵琶聲觸動了遷謫落魄的情懷，而劇中琵琶聲卻只是促成二人相認的媒介。至於那不輕彈的男兒血淚，在馬致遠的筆下已蕩然無存，唯有興奴在第三折的〔鴛鴦

煞]中略微提及：「若不是浮梁茶客十分醉，怎奈何江州司馬千行淚」、「暢道情血痕多，青山淚濕」²等，而這些多半是脫胎自原詩的字句，並沒有在情節中實質體現。由此可知，《青衫淚》一劇，雖然將〈琵琶行〉中二人似有若無的情愫加以落實，卻將原詩的內涵深度、主題意義明顯削弱，十分可惜。

其實，《青衫淚》是一齣旦本戲，抒情論事都從裴興奴的口中吐露，與劇名並不相符，不過才情高超的馬致遠，創作出了典雅深刻的文辭，使之成為膾炙人口的名劇，例如第一折〔混江龍〕：「幾時將纏頭紅錦，換一對插鬢荆釵。」³充分寫出倡女嚮往平凡夫妻的心情；又如第三折元稹決定上奏朝廷讓二人團圓時，興奴欣慰的唱〔水仙子〕：

再不見洞庭秋月浸玻璃，再不見鴉噪漁村落照低，再不聽晚鐘煙寺催鷓起，再不愁平沙落雁悲，再不怕江煙暮雪霏霏，再不愛山市晴嵐翠，再不被瀟湘暮雨催，再不盼遠浦帆歸。⁴

讓人為興奴一掃陰霾而喝采！然而，正因為本劇以興奴為主角，對照原詩中琵琶女的心理刻畫，顯然仍有不足。例如白居易邀請琵琶女相見時的詩句：「尋聲暗問彈者誰？琵琶聲停欲語遲……千呼萬喚始出來，猶抱琵琶半遮面。」描繪出琵琶女遲疑、靦腆、矜持、矛盾的心態，然而在《青衫淚》劇中，左右向興奴說：「小娘子，那邊船上兩位老爹教請一見。」興奴立即說：「我就去。」⁵絲毫沒有「千呼萬喚始出來」的味道，可見《青衫淚》一劇欠缺細膩的韻致。

明代顧大典的《青衫記》傳奇，繼承了馬致遠的《青衫淚》劇名，卻為了避免名實不符以及因應傳奇複雜曲折的需要，將「青衫」實寫為一件衣衫，故名為《青衫記》，而這件青衫，亦成了貫串全劇的關鍵物。《青衫記》第四齣白居易上京應舉，侍妾樊素、小蠻為之送別，臨行時白居易問：「我常穿的青衫可在裡頭？」⁶這是點出青衫之始，說明青衫是白居易隨身、心愛的衣物。第七齣，劉禹錫邀元稹、白居易至東郊遊賞，並尋訪名妓興奴，興奴覺得元、白等人人品不凡，便殷勤款待。白居易脫下青衫時不慎將酒打翻，於是命人典當青衫去買酒。這個情節透露出一些訊息，其一，打翻酒的點子脫胎自「血色羅裙翻酒污」的詩句，唯情境不同而已。其二，白居易肯將心愛衣物典當，可見對興奴的情感非比尋常，果然，酒酣耳熱之際，這一夜成了二人的定情夜。第十三齣，興奴喚使兒將青衫贖回，旋即遇到平盧節度使叛變的禍事，於是逃難遠避，不巧正借宿在樊素、小蠻家。第十九齣興奴發現自己正住在白家時，便將青衫當人情還給樊素、小蠻，二人得知青衫緣由後，將興奴視為自己人，並阻止裴母逼興奴嫁給茶商劉一郎，

² 見《元曲選》（隋樹森編，台北宏業書局，1982年），頁895。

³ 同上，頁882。

⁴ 同上，頁894。

⁵ 同上，頁892。

⁶ 見汲古閣《六十種曲》第七冊（明·毛晉編，台北：中華書局），頁8。

可惜力不從心。第二十三齣，樊素、小蠻將青衫還給白居易，白居易差人去贖興奴，可惜興奴已嫁人。第二十八齣，興奴在船上彈琵琶，白居易、劉禹錫在元稹船上相聚，白居易聽出是興奴的指法，請來相見後相認，興奴彈奏訴別情，白居易則淚濕青衫。

《青衫記》中的青衫，幾經曲折後物歸原主，在全劇中不失為貫串事件的主軸，然而白居易沾濕青衫的眼淚，只是同情興奴遭遇的眼淚，並沒有自己被貶謫的感傷。至於與興奴之間的感情，因劇中另有侍妾樊素、小蠻，便凸顯不出他對興奴的深情。事實上，劇中他與興奴不過是一夜情，雖然興奴念念不忘白居易，但白居易看待興奴充其量只是侍妾中的一個罷了。試看第二十齣，白居易謫居江州兩個月，「只是寂寥無伴，難以遣懷，昨日寫下一函，差白璧回去，取我蠻素二姬，不免喚他出來分付。」⁷尋訪興奴未遇後，為了打發寂寥，只好差人請蠻素二姬來，可見此劇中的白居易與一般風流文士並無二致。當然，我們不能苛求白居易要多麼專情，但至少標榜二人情愛故事的戲劇中，應該要有癡情、深刻的一面。

《青衫記》的敗筆，是安排劉一郎喝醉失足落水而亡，這位故事中的「第三者」，本可造成戲劇衝突，卻輕而易舉的消失，實是可惜。此外，樊素、小蠻二人勸說裴母不成，只好眼睜睜看著「自家人」被迫嫁給劉一郎，而後二人接到白居易的信，叫他們赴江州任所，此時則又變成興奴眼睜睜看著她們去和白居易團聚，對於自己被迫嫁人的命運只有哀怨的份，而正因為沒有一點兒積極的反抗，彷彿在刻意製造二人日後於江上聽琵琶相遇的機會一般。莊一拂在《古典戲曲存目彙考》中說：「全劇情節以青衫為關目，質衫、贖衫、攜衫、贈衫，而以淚衫作結，但頗覺其牽強。」（台北木鐸出版社，頁850）的確如此。依循〈琵琶行〉的脈絡，有了雜劇《青衫淚》的產生，然而擴展到傳奇《青衫記》時，卻並未彌補《青衫淚》的不足。或許〈琵琶行〉一詩的內涵，在落實到雜劇時有了些許偏差，以致繼之而行的傳奇亦未能及時扭轉，因此到了清代的作品，便開始重新檢視原詩的精神內涵，為琵琶行的故事尋找另一個編寫方向。

（二） 原詩精髓的重新審視

清乾隆年間的戲曲名家蔣士銓，在他的雜劇作品《四絃秋》的序中說：「鶴亭偶舉白傅〈琵琶行〉，謂向有《青衫記》院本，以香山素狎此妓，乃於江州送客時，仍歸於司馬，踐成前約，命意數詞，庸劣可鄙。同人以予粗知聲韻，相屬別撰一劇，當付伶人演習，用洗前陋。」⁸這段話透露出兩個訊息，一是當時的文人認為《青衫記》把白居易和琵琶女的關係敷衍成文士與妓女相戀，「庸劣可鄙」，非常不滿意；二是蔣士銓受眾人託付寫作此劇，目的是恢復〈琵琶行〉本意。由於作劇的動機是如此，所以蔣士銓的創作態度就一反前人從詩縫裡找故事的方法，而是「翦劃詩中本義，分篇列目，更雜引《唐書》元和九年、十年時政，

⁷ 同上，頁38。

⁸ 見《蔣士銓戲曲集》（北京：中華書局，1993年2月），頁185。

及《香山年譜自序》，排組成章。每夕挑燈填詞一齣，五日而畢。」（《四絃秋》序言）蔣士銓之所以博覽群集，無非是希望還香山本來面目，而非只是膚淺的狎妓形象，畢竟〈琵琶行〉一詩的背後，隱含著白居易對時政的牢騷和忿懣。

白居易之所以被貶，是因為元和十年六月，宰相武元衡為盜賊所殺，白居易首先上疏請急捕賊人以雪國恥，卻遭平日忌恨他的人惡意詆毀，因此被貶為江州司馬。事實上唐憲宗原本是個英明果斷的君主，但因白居易個性耿直，不僅得罪李黨之首宰相李吉甫，更因「殿中論事，抗直干怒」（《四絃秋》序言），終於遭致左遷的不幸。在政治上有所堅持卻受到排擠，白居易的鬱悶可想而知，然而宦海浮沈、禍福難料，藉由如泣如訴的琵琶樂音，傾洩出英雄悲淚，以這樣的主題意涵來看待〈琵琶行〉的故事，自然是沈鬱深刻得多了。

《四絃秋》的第一折為〈茶別〉，敷衍原詩「商人重利輕別離，前月浮梁買茶去」之意，敘述茶商吳名世欲去浮梁買茶，妻子花退紅求他不要去。友人烏子虛來訪，告知發生戰亂，花退紅的弟弟去當兵，曹、穆二善才與姨娘均過世，花退紅十分傷心。烏子虛邀吳名世一起去買茶，吳名世一口答應，花退紅強留不住，只有呆立長嘆不已。這齣戲在人名的編撰上頗富趣味，吳名世、烏子虛，分明是查無此人，這當然是因為〈琵琶行〉原詩本就沒有這些人姓名的緣故，不過刻意用這兩個諧音，與全劇嚴肅正經的主題頗不相類。至於花退紅，明顯是過氣名妓的意思，在《青衫淚》和《青衫記》中她的名字是裴興奴，事實上裴興奴確有其人，《樂府雜錄》上琵琶條云：「貞元中有王芬、曹保保，其子善才，其孫曹綱皆襲所藝；次有裴興奴，與綱同時。曹綱善運撥，若風雨，而不事扣絃；興奴長於攏撚，而撥稍軟。」⁹由於唐代男子常以奴字為乳名，如李白的兒子明月奴，白居易的弟弟金剛奴等，所以裴興奴不一定是女的，只是借一個擅長彈琵琶的人名為女主角名而已。本劇將前朝襲用的女主角名字改去，應該是刻意有所區隔，以凸顯「別撰一劇」的初衷。

這一折壓縮了「弟走從軍阿姨死」、「商人重利輕別離」等情節，有著濃濃的悲涼氣氛，因此花退紅唱出了〔北水仙子〕：

歎歎歎，歎幽意賒，枉枉枉，枉了俺一片柔情難襯貼。恨恨恨，恨採茶人掐斷春芽，把把把，把一縷茶煙吹折。待待待，待要消人渴吻熱，轉轉轉，轉丟卻自己風生兩腋。算算算，算走馬蘭臺福薄些，則則則，則索向孤舟殘燭消磨者。論論論，論人世事怎生說！¹⁰

如此一唱三嘆，令人一掬同情之淚。

第二折〈改官〉，譜寫「我從去年辭帝京，謫居臥病咸陽城」。敘述白居易得罪權貴，被貶江州，在攜帶妻子上任時，給事中薛存誠前來送行。這一折對白很多，大多是說明白居易獲罪的經過，頗有掉書袋之感，不過卻可證明作者蔣士銓

⁹ 轉引自《元雜劇本事考》（羅錦堂著，台北：順先出版公司，1976年4月），頁150。

¹⁰ 見《蔣士銓戲曲集》（北京：中華書局，1993年2月），頁197。

對史實考證著實下了一番功夫。另外本折中安排了白妻一同赴任，但之後兩折白妻不再出現，她的出場似乎是暗示白居易在任上不可能跟其他女子發生戀情。畢竟妻子和樊素、小蠻等歌妓身份是不同的。

第三折〈秋夢〉，敷衍「夜深忽夢少年事，夢啼粧淚紅闌干」事。當花退紅獨守空船時，夢見了姨娘、長安富豪子弟、弟弟、曹穆二善才等，醒來知是一場夢，自是不勝悲感。這一折頗為熱鬧，讓許多演員有表演的機會，不僅使全劇的場面不會過份冷清，更能將花退紅的身世做完整的交代，算是不錯的安排。

第四折〈送客〉，「座中泣下誰最多，江州司馬青衫濕」，白居易在潯陽江頭替友人送行，聽到琵琶聲後，請花退紅上船，花退紅彈唱心事，白居易則淚流不止，決定作〈琵琶行〉一首。這當是全劇最令人動容之處，然而當白居易上場時說：「公餘退食，與夫人楊氏賦詩飲酒，令樊素、小蠻兩婢，清歌遣日……甚覺地絕煩囂，心生歡喜」時，總覺得離「淪落人」的心境相去甚遠，如果說是為了以強烈的對比來凸顯琵琶聲感染力之強，則應該在字裡行間有些強顏歡笑的意味。這是南北合套的雜劇作品，並不限定一人主唱，所以從第二折開始就應該有「謫居臥病」的情節，而第四折，則至少要稍微將「苦竹黃蘆繞宅生，住近湓江地低濕」的心境描述一番，才不枉費這兩句上場詩啊！

《四絃秋》一劇，為了恢復原詩本意，的確費了一番功夫，然而正因為如此，作者反而不敢稍加踵事增華，處處顯得礙手礙腳，再加上擷取原詩句意，規劃四折綱領，卻沒有注意到四折之間的聯繫，以致缺乏基本的對照與脈絡。曾師永義在〈清代雜劇概論〉中說：「白傅與琵琶女分成兩頭馬車，如果不是第四折江頭一會，就毫無意義可言了……假如清容能減為一折短劇，專寫秋江夜月，紅顏青衫，琵琶聲裡寄懷寫怨，用力既勤，筆墨鍛鍊，豈不更見佳境。」¹¹可見蔣士銓的筆力才情自是不凡，只是為了掌握原詩的精髓，而未能將作品賦予完整的戲劇架構，十分可惜。

二、新編《琵琶行》的技法特色

改編〈琵琶行〉的明清作品未盡如人意¹²，曾在歌場上傳唱的也只有《四絃秋》〈送客〉一折¹³，因此，新編此劇便有極大的空間。王仁杰的新作《琵琶行》將時空拉長為三十年，就是一項創舉，不僅編劇要費心架構經營，對演員也是一

¹¹ 見《中國古典戲劇論集》（曾永義著，台北：聯經出版公司，1979年12月），頁156。

¹² 清乾隆年間尚有一本趙式曾所著的《琵琶行》雜劇，因未見其刊本，不便妄加評論，唯據莊一拂《古典戲曲存目彙考》（台北：木鐸出版社，頁747）中記載此劇題目正名為「白司馬尋現在歡，茶商婦夢少年事，設祖饑表故人心，彈琵琶傷遷客事。」由此可想見其情節內容，似乎亦未脫離《四絃秋》一味翻演原詩之意。

¹³ 《納書楹曲譜補遺》有〈送客〉一折，《上海崑劇志》（方家驥、朱建明主編，上海：上海文化出版社，1998年10月，頁128）亦記載傳字輩藝人曾演出〈送客〉一折。

大考驗。全劇共分五齣，第一齣〈潑酒〉，敘述貞元十九年（西元八〇三年）白居易與友人行經曲江池，聽到長安名妓倩娘彈唱自己的詩歌，本欲前往聆賞，因新授官職，檢點自身而離去。五陵貴公子捧羅錦來看倩娘，倩娘唱曲、醉舞、潑酒，場面喧鬧非凡。第二齣〈商別〉，十年後（元和八年，西元八一三年），茶商吳一郎見倩娘年老色衰、身價大跌，便以薄金購她為妻。吳一郎欲往浮梁買茶販茶，倩娘求他住久一些，他仍執意要走，倩娘賭氣祝他發財夢成真。第三齣〈相逢〉，又過了三年，白居易被貶為江州司馬已一年，一日在湓浦口替友人送行，忽聞琵琶聲，讚嘆之餘，探問一番，得知正為倩娘所奏，因十三年前失之交臂，便請她上船彈奏，倩娘唱曲訴說身世，觸動了白居易遷謫失意的心事，於是寫下〈琵琶行〉詩篇，命他譜曲傳入人間。第四齣〈失明〉，再過三年，吳一郎回家，見倩娘不眠不休為〈琵琶行〉譜曲，便棄她而去。正當倩娘將曲子譜成時，發現自己竟然失明了。第五齣〈餘音〉，二十五年後，白居易告老還鄉，舊地重遊，再見倩娘，才知倩娘失明，歎噓之餘，在倩娘彈唱〈琵琶行〉聲中離去。

王仁杰的《琵琶行》，無論在情節安排上、編劇技法上都有許多特色，分別敘述如下：

（一）吟誦串場，雙線緊扣

如同前面所述，《琵琶行》的故事是雙線進行的，直至男女主角見面，迸出些許火花後便嘎然而止。因此在改編時，如何扣緊雙線，成為一個脈絡分明、嚴絲合縫的結構，便是劇作家們戮力以求的。然而綜觀前朝作品，不是太過（如《青衫淚》、《青衫記》將二人發展為戀人，卻又不夠深刻感人），就是不及（如《四絃秋》中兩條主線幾近毫不相干），因此王仁杰的《琵琶行》選擇用「吟誦者」串場的方式貫串全劇，使得觀劇者如同聆聽說書一般，也就不至於有結構鬆散之虞。此外，在情節安排上，特意將前後時間拉長為三十年，讓白居易和倩娘先有一次「耳聞」的邂逅，即倩娘彈唱白居易的詩歌，被白居易聽到，覺得十分美妙，但是並沒有見面，而倩娘彈唱給丈夫吳一郎聽的曲詞也是白居易的作品，可見二人早已暗中傾慕。及至二人見面之後，白居易又寫下〈琵琶行〉一詩請倩娘譜曲流傳民間，於是又埋下二十五年後倩娘失明及二人再見面的伏筆，如此針線綿密的情況下，兩條主線就自然合而為一、且不至於牽強附會了。

（二）人物形象鮮明

白居易、倩娘、吳一郎是《琵琶行》一劇的主要人物，王仁杰在塑造、刻畫他們時也費了一番功夫。以白居易來說，前面提及《青衫淚》、《青衫記》將之描寫成狎妓解憂的文士，而《四絃秋》又讓他刻意保持道貌岸然，反而失去了生命力，於是在《琵琶行》一劇中，我們看到了一個既不失莊重、又保持風流的人物。首先，當白居易聽到倩娘彈琵琶唱「離離原上草」一詩時，友人慫恿他去見這位色藝雙絕、名重京師的妓女，白居易十分猶豫的說：「只是……」，友人便點破他的心事：「只是日前初授校書郎一職，浮名在身，諸多不便……」，白居易笑道：

「哈……知我者，仁兄也。」此處即可見王仁杰先生的用心之處，如果由白居易直接說出「浮名在身」那段話，就顯得十分矯情了。其次，白居易聽倩娘彈唱心事之後，心生同是天涯淪落人的憐惜之情，於是賦一首〈琵琶行〉，請她譜曲彈唱，並將沾滿淚水的斗篷披在她身上，算是一個知音表記。如此情誼，焉能以俗世男女的愛戀之情等閒概括？二十五年後，白居易舊地重遊，並唱道：「但不知那琵琶婦今在否？音訊縹緲奈若何？」等聽到琵琶聲後立刻確定是倩娘，派人去請時唱道：「聞道倩娘今猶在，萬般滋味湧心頭。」這一生中，二人雖未有長相廝守的濃情，但時時刻刻印心上的關懷，以及藉由譜曲彈唱的心靈交流，早已豐富了他們的生命。

倩娘的形象，在各劇中極為類似，名氣當紅時被捧上了天，老大嫁作商人婦後受盡寂寞淒涼之苦，這幾乎是所有風塵女子的宿命。不過在元明的劇作中，她有著嫁給白居易的好下場，但在王仁杰的劇作中，他便成了一個極端悲情的人物。在《琵琶行》一劇中，首先摒棄了裴興奴、花退紅等前朝劇作的名字，另取倩娘一名，然後在意氣風發時，以唱曲、醉舞、潑酒等舉動展現她嬌態橫陳的一面，比起元明劇作中用口述或作夢來描述要鮮活具體得多，並且可以給演員極大的發揮空間。而在第二齣裡，倩娘與茶商吳一郎的互動也很有趣，當倩娘苦留他不成後，她將吳一郎留給她的算盤、帳本等還給吳一郎，並唱道：

銅窟籠纏在你頭上，算盤兒掛在你頸上，帳本兒勾在你胸上，白鐵而塞在你嘴上，那金山與銀穴，是你溫柔鄉，發財夢，祝你一夢到天亮。¹⁴

逗趣中帶有憤怒與無奈，頗似尋常夫妻嘔氣一般，十分生活化。當然，此劇中倩娘形象最大的改變就是失明了，在倩娘花了三年時間嘔心瀝血為〈琵琶行〉譜曲時，由於被詞義感動，「珠淚兒三年不乾」，以致譜成之後驟然失明，這個情節雖然過於突兀、煽情，對整劇也沒有關鍵性的作用，但無疑是一大突破。試看二十五年後的倩娘老態龍鍾地抱著琵琶上場時，幕後唱道：「但見她進前又卻步，黑紗巾掩住了滿髮星霜又目瞽，掩不住廿五年間風塵苦……」¹⁵這個模樣怎不令人心酸？只是，當元明劇作家都在為倩娘找尋理想歸宿、圓滿結局時，此劇筆下的倩娘遭遇就未免太過淒慘了。

茶商吳一郎，一副見色起意、見錢眼開的形象，在各劇中差別不大，不過元雜劇《青衫淚》中以童僕假造書信謊稱白居易已死、以及明傳奇《青衫記》用千金逼娶興奴的手段，將他塑造成惡人形象，似乎也太過份。其實原詩中他只是「重利輕別離」而已，光是冷落妻子，就能讓以往受盡吹捧的倩娘難以消受了。所以《琵琶行》一劇中，吳一郎是在倩娘門庭冷落、身價大跌的情況下將她買來，「不需重金，又盡得風流，豈不合算！」這不正是一派斤斤計較的生意人口吻？當倩娘彈唱白居易名詩，吳一郎說沒聽過此人，倩娘解釋他是老弱婦孺盡知的詩人

¹⁴ 見《三畏齋劇稿》（王仁杰著，北京：中國戲劇出版社，2000年6月），頁235。

¹⁵ 同上，頁252。

時，他則說：「如此說來，竟與龍井、鐵觀音齊名。只是名字起得怪，人道長安居，大不易，他老人家竟能白居易，好不逍遙自在！那一句『通宵不滅燈』，也未免太耗油了吧！」¹⁶真是三句話不離本行。而吳一郎準備到浮梁買新茶時，交代倩娘說：「我這裡銅鈿兒一串，留作家用，要一文一文地用。這白銀兒一錠以備急用，能勿用就勿用。算盤兒一把，日常開銷，不要用了算，要算了用。帳本兒一冊，用一筆記一筆，銀帳兩清，老公回來，查帳要用。」¹⁷重利刻薄的形象躍然紙上。如果要說此劇中吳一郎也有惡劣行為，大概就是棄倩娘而去的時候了，然而那是因為倩娘對丈夫失望後，不理會他，專心替白居易譜曲，而吳一郎亦覺無趣，所以說：「她既有第三者，我也來個包二奶，討個三房四房，才不希罕妳這半老徐娘。罷罷罷了，待我捲走家中細軟，留下隔夜糧，也算我有良心，不負夫妻曾一場！」¹⁸此時的吳一郎，已成為插科打諢的詼諧人物了。

（三）掌握原詩的精髓

王仁杰《琵琶行》雖然不似《四絃秋》那樣刻意標榜恢復白居易的原詩意涵，但在情節處理時卻處處觀照原詩的內容。例如第三齣請倩娘上船時，倩娘唱道：「則憑你千聲呼、萬聲喚，奴一時心跳急、步兒慢，無端紅暈上玉肌，把琵琶權充團扇……」¹⁹，反映了原詩「千呼萬喚始出來，猶抱琵琶半遮面」的內容；而當倩娘上船後，白居易則吟道：「整頓杯盤，回燈添酒重開宴」，也是敷衍原詩語意。由於〈琵琶行〉原詩是改編成劇時現成的素材，所以引用原詩自是無可厚非，然而要用得恰到好處並不容易。馬致遠的《青衫淚》就用得很牽強，在裴興奴敘述完別後遭遇時，他立即就說寫成了一首〈琵琶行〉，然後唸出三分之二首原詩，直接襲用過多，這在舞台上是不討好的。王仁杰的《琵琶行》亦有兩處大量引用原文，一是聽了倩娘的琵琶彈奏後，白居易吟誦：「大絃嘈嘈如急雨……鐵騎突出刀槍鳴」，藉由原詩句形容倩娘的琵琶聲，倒也十分貼切，不過第二個引用原詩的地方便有可議之處了。

當白居易聽完倩娘彈唱身世後，說道：「哎啊！不意這長安琵琶名師，與我這江州司馬，原來殊途而同歸也。」然後開始吟：「我從去年辭帝京……往往取酒還獨傾」，此處運用不當的原因在於白居易個人情緒的轉換太突兀，因為在第三齣白居易上場時唱道：「司馬閑官，正從容，詩酒山水間，常伴妻孥親鮮、樊素小蠻。作吏隱，天高皇帝遠，兀的不令人心歡」，甚至友人要為他上奏雪冤時，他還說：「為弟一心求閒適，不附冰山。」²⁰如此超然豁達，一點都不以謫居為苦的人，如何在聽完琵琶後就說出「謫居臥病潯陽城」、「杜鵑啼血猿哀鳴」、「往往取酒還獨傾」等話語呢？雖說是被琵琶聲感染所引起的悲情意識，但若沒有一些心理轉折的描述，說服力便嫌不足。其實，從史實上來看，白居易被貶江州之

¹⁶ 同上，頁 234。

¹⁷ 同上，頁 235。

¹⁸ 同上，頁 246。

¹⁹ 同上，頁 240。

²⁰ 同上，頁 237。

初，心情是氣憤難平的，後來他漸漸領悟「適不適在乎人」的道理，才開始寄情山水。他的好友元宗簡曾寄給他防瘴藥以表達關懷之情，他還回信說：「身覺浮雲無所著，心同止水有何情？」然而他真的如此超脫嗎？當元和十三年量移忠州刺史時，他非常感激宰相崔群的幫忙，顯然他並沒有真正看透，只是替自己尋找安於窮陋的藉口罷了。可見白居易心情之複雜。因此，建議將稍後淚濕青衫以後所唱的〔紅繡鞋〕一詩移至此處，唱詞是：「今夕琵琶說底事，忽覺意愴然。人事星霜代謝，兒女寵辱悲歡，盡付棋枰一局看。風塵女，遭遇慘，訴身世，四座憐。白司馬，濕青衫，曰樂天，怎樂天？其實收場同一篇……」²¹由琵琶聲引發慨嘆，再回應到自身遭遇，如此一來情緒有了移轉的軌跡，淚濕青衫也有了充分的理由，即使不引白居易原詩也無損感染力！

（四）體味人生的情懷

《琵琶行》的主題，在每一場之前的吟誦內容便可明確窺知。此處吟誦者扮演的是說書人一般的角色，在第一齣的開頭說道：「不是逐臣詩一篇，琵琶哪得至今傳？人生況味歌當哭，粉墨登場表一番。」²²可見本劇是希望藉由舞台演出讓觀眾體味人生。又說：「你道那人生得意時，為歡處，是怎的不知今夕是何年？且隨我，尋尋覓覓，曲江池畔看一看。」²³吟誦者展現無限誠意，邀請觀眾跟他進入大唐貞元十九年的曲江池畔，充分達到了引人好奇的開篇效果。第二齣開頭吟道：「這裡廂鼓樂餘音猶未了，那一邊歲月無情催人老。」此時吟誦者成了時空轉換的報幕者，也暗示琵琶女的命運走下坡，不過「命兒比紙薄，心兒比天高」²⁴，琵琶女畢竟是有所堅持的。第三齣開頭的吟誦詞，標出了本劇對男女主角關係的看法：「一個是如泣如訴托琵琶，一個是憂讒畏譏謫遷客，那天涯海角惆悵事，則非關風月，花草無涉，端的是高標格。」²⁵無關風月，不正是一反元明劇目將二人「送做堆」的作法嗎？第四齣的吟誦詞更進一步說明琵琶女重然諾的女中豪傑行徑：「你看那江州司馬一聲托，竟成琵琶棄婦千金諾，一首歌行六百言，枯腸三載費思索，則任它淚滿江湖重淪落，更顯得紅顏命薄志不薄。」²⁶越是窮困，越能顯出人格，面對知音的重託，琵琶女傾盡全力來完成，這份執著，正是這一齣所要呈現的意旨。第五齣的吟誦詞說明此劇為〈琵琶行〉添加後續，由於純粹是創編，所以希望觀眾不必認真：「潯陽餘事未傳，昆腔且譜續篇，請莫鉤沈稽古，權當小說家言。」²⁷結尾的吟誦說得好：「雖然是，亦悲天，亦憫人，到底天意高難問。」既然無法擺脫命運的糾纏，那麼安於天命仍不失為積極的人生態度。不過，若對琵琶女沈鬱悲慘的遭遇無法釋懷，那麼最後幾句話便是最好

²¹ 同上，頁 244。

²² 同上，頁 223。

²³ 同上，頁 223。

²⁴ 同上，頁 231。

²⁵ 同上，頁 237。

²⁶ 同上，頁 245。

²⁷ 同上，頁 249。

的心靈解藥：「人生既如戲，從容仔細論，且為自家留一席，莫只替古人擔憂悶。」為悲劇人物放聲一哭，抒解一己的情緒低潮，正是戲劇的功能之一，或許我們亦可慶幸自己沒有劇中人那樣的悲情吧！正如刺史和司馬的唱詞：「幸不作詩人，免思悠悠，恨亦悠悠。」²⁸

三、崑劇藝術風格的體現

（一）崑劇《琵琶行》的舞台呈現

由以上的分析可知，《琵琶行》這首千古名詩，雖然膾炙人口，但改編成劇時，總難盡如人意。所幸王仁杰才華橫溢、使得該劇本的成就亮麗耀眼。不過所有《琵琶行》相關劇本都有一個較引人詬病的地方，那就是原詩「同是天涯淪落人，相逢何必曾相識」的主題，一旦改編成劇，將白居易與琵琶女的關係落實，則其意境就被淡化了。這也是歷來《琵琶行》的相關劇作均不太成功、或者說不太討好的原因。而王仁杰的《琵琶行》自然就更無法擺脫因落實而意境空疏的宿命，因為他刻意編寫的「失明」和「餘音」兩齣，既是創舉，也是使詩中餘韻太過落實的敗筆，雖然給了演員極大的表演空間，卻無法讓觀眾感動。

《琵琶行》一劇，據王仁杰先生說，是為上海崑劇團梁谷音女士量身訂做的劇本，而又據梁谷音女士說，此乃她向王仁杰先生求戲多年的成果，因此造就了「十年求一戲」的梨園佳話²⁹。《琵琶行》將主角由白居易轉變為琵琶女（倩娘），果然是其來有自。這齣戲對梁谷音女士而言，無疑是其演劇生涯中的極大挑戰，她必須從年輕的倡女演到哀怨的商人婦，再由楚楚動人的中年少婦演到失明老嫗，這在傳統戲曲中，有著突破行當、考驗演技的積極意義。梁谷音女士確實十分用心，無論是「潑酒」時的紙醉金迷、「商別」時的幽怨無奈、「失明」時的震驚傷痛以及老來和白居易重逢時的恍如隔世，都發揮得淋漓盡致。然而正因為她獨挑大樑、求好心切，明顯有著過度揣摩的弊病，例如「潑酒」時太過潑辣，缺乏名妓顧盼流轉的媚態；「失明」時過於煽情，使得悲痛有些做作……等，再加上前述劇作虛筆落實的缺失，以致她雖然賣力演出，卻未能達到預期的效果。

崑劇《琵琶行》的舞台，頗具特色。它是採取台上搭台的方式，呈現舟船景象，這無形中卻與梨園戲台上搭建傳統小舞台的演出方式相類似。每一齣開場先由一位吟誦者出場，除吟誦該場大意外，並將標示該劇發生年代的大燈籠掛上，強調該劇橫跨三十年的時空變換。大、小舞台的設計雖有創意，但卻讓演員的表演受到了限制，畢竟崑劇不像梨園戲的科母有嚴格的步數規範，因此這樣做反而破壞了戲曲舞台的虛擬性，視覺頗為凌亂。

仔細比對劇本與舞台演出內容，發現幾乎沒有任何更動，導演黃蜀芹、張銘榮非常忠於原著，但卻減少了二度創作的提升。例如每一齣前面的吟誦串場，雖是劇作者的創意，然而忠實呈現的結果，卻使得全劇拖沓停頓，尤其吟誦時又由

²⁸ 同上，頁 254。

²⁹ 此說為筆者於 2000 年 12 月 27 日泉州「王仁杰劇作研討會」上所訪得的一手資料。

串場演員換燈籠、標示時間，顯得極不緊湊。

此外，就崑劇音樂而言，本劇仍採用西洋樂器和民樂混合的方式表現，然而，它忽略了《琵琶行》一詩之所以有名的一個很重要的元素，那就是對聲音的描寫。在文字上，它展現了描摹聲音的高超技巧；在戲曲表演中，卻沒有善加利用「琵琶」這項樂器，實是美中不足。

（二）新編崑劇的曲牌運用

雖然從劇本以及表演上來看，都難免有些遺憾的地方，但不容否認的是，這齣戲在近幾年的新編崑劇中，仍是相當出色的作品。尤其在崑劇藝術風格的體現上，有著不凡的成就。「有聲皆歌，無動不舞」一向用來形容崑劇的藝術特色，可見音樂與身段，在崑劇中佔有關鍵性的地位。而與編劇息息相關的就是唱詞編寫和曲牌運用。大多數的地方劇種，多半是七字句或十字句的板腔體，劇作者在熟悉此類劇種的各種聲腔板式上困難度較少，然而像贛劇（弋陽腔）或崑劇（崑山腔）等這類曲牌體腔調，在曲牌句法、音樂特色等方面的掌握便較為困難了。

由於明清傳奇有固定的聯套法則，所以長期以來崑劇音樂在傳統框架中少有變化。明末清初後，蘇州、揚州等地的崑班開始吸收民間小曲演出時劇，如吹腔、花鼓曲、山歌都可運用，為了適應劇情或爭取觀眾，於是重組場次、增刪曲牌、發掘舊譜、移用改訂曲牌唱腔的現象便出現了。五、六十年代，崑劇開始有了新編劇目，舊有的聯套體制在突破雜劇傳奇結構的創作劇目上顯然並不合適，因此必須在音樂結構上打破宮調模式、改造舊曲牌、變化節奏、豐富板式，例如新編劇《蔡文姬》，把南呂〔一枝花〕套曲分在兩齣運用，即第三齣〈餞宴〉只用〔梁州第七〕，在第四齣〈墓夢〉中接唱〔牧羊關〕，並以〔川撥棹〕作為本齣的收尾，〔川撥棹〕是雙調的曲牌，兩個宮調不同的曲牌和在一起是一種突破，然而在表達蔡文姬由悲愴淒涼轉為豁然開朗的心境變化卻十分貼切。又《新蝴蝶夢》第五場田氏和莊周感情起伏較大，不適宜用南曲套數，於是用了北曲〔新水令〕套³⁰。如此一來，崑劇就有了新面貌。

不過無論如何改變，運用南北曲牌的句式，編寫典雅清麗的唱詞，以加強人物刻畫、渲染戲劇場面、深化心理層次，這是崑劇藝術中不可或缺的部分。那麼新編崑劇在唱詞編寫上到底有什麼具體方法或原則呢？我們可以歸結如下：參考曲牌的基本格式（如字數、句法、正襯、平仄、押韻等），掌握曲牌的情調特色（如板式、聲情等），不必拘泥於套數和宮調的限制，靈活運用組合，以保持崑劇的風格。

王仁杰的《琵琶行》一劇既然屬於新編戲，那麼在曲牌的運用上便足以看出作者在崑劇風格上的體現。頭齣〈潑酒〉，白居易上場唱〔粉蝶兒〕一曲，該曲屬中呂引曲，是散板曲，正適合第一次出場的主角所唱；三齣〈相逢〉白居易上場唱的〔新水令〕則是雙調引曲，用法亦然；五齣〈餘音〉刺史、司馬上場亦是

³⁰ 見《上海崑劇志》（方家驥、朱建明主編，上海：上海文化出版社，1998年10月）頁171。

唱正宮引曲〔喜遷鶯〕。第一齣倩娘上場所唱的〔泣顏回〕、第三齣白居易淚詩青衫所唱的〔紅繡鞋〕，均是屬於文靜訴情的曲子，所以倩娘藉此曲感慨：「殘燈冷炙，虛擲了年華。」，白居易則大嘆：「卻原來天涯共淪落，又何必相識才相憐。」而〔山坡羊〕一曲，是大家所熟知的曲牌，如折子戲〈斷橋〉中白蛇唱：「頓然間鴛鴦折頸……」、〈驚夢〉中杜麗娘唱：「沒亂裡春情難遣……」，如泣如訴，甚為悲情，這正是南曲商調苦情類套曲中常用的曲牌，第五齣〈餘音〉裡倩娘自訴譜曲瞎眼經過的曲子就是用〔山坡羊〕。

除了訴情外，劇中較為熱鬧的部分就可以使用北曲或節奏較快的曲牌。例如頭齣〈潑酒〉中五陵貴公子捧羅錦上場，要去觀賞倩娘的歌舞時，真個是喧鬧異常，他們所唱的曲子就是北曲中呂宮的〔鬥鶴鶩〕：「遊遍了鬧喧喧曲江蝦蟆，鬧喧喧曲江蝦蟆，醉醺醺秦樓酒家。看不盡輕盈盈香車寶馬，輕盈盈香車寶馬，美豔豔越女吳娃……」³¹而當倩娘喝醉酒時，唱的正是《長生殿·驚變》中貴妃喝醉酒時所唱的曲牌〔撲燈蛾〕，然而同樣是醉酒，一個是貴妃，一個是妓女，詞義自然有差別，〈驚變〉是：「態懨懨輕雲軟四肢，影濛濛空花亂雙眼，嬌怯怯柳腰扶難起，困沈沈強抬嬌腕，軟設設金蓮倒退，亂鬆鬆香肩鞦韆，美甘甘思尋鳳枕，步遲遲倩宮娥攬入繡帷間。」《琵琶行》中則是：「軟綿綿玉山傾頹，昏沈沈眼兒生花，迷濛濛分不清秦樓酒謝家茶，倒顛顛俺畫梁看做鞦韆架，懶慵慵奴醉欲眠君且去，鬧紛紛明朝車馬喧嘩，亂烘烘新人舊客來紛沓。」³²同樣的句法，同樣有疊字，卻要有所區隔，不能掠美前賢，的確不容易，果然前者一派雍容，即便醉了仍是幽雅，後者則豪放自然，「分不清秦樓酒謝家茶」、「畫梁看做鞦韆架」，比起那「空花亂雙眼」，可要率真俚俗得多了。

《琵琶行》中有一些琵琶彈唱曲，由於屬於插曲部分，並沒有納入曲牌中，應是由編曲者加以譜曲唱出，同時也是擅長劇詩風格的王仁杰先生得心應手的部分，例如第二齣〈商別〉中吳一郎請倩娘彈唱曲子：「夜半衾裯冷，孤眠懶未能，籠香銷盡火，巾淚滴成冰，為惜影相伴，通宵不滅燈」³³，以及第三齣〈相逢〉中白居易等人詢問倩娘的身世時的大段彈唱均是。

四、結語

誠如秦嶺雪在《三畏齋劇稿》的序言中認為「其（按：指王仁杰）詩和文學的特質主要表現在從主體出發，對歷史和現實的深刻思考，對人物心裡的精雕細刻，對傳統戲曲的藝術規律的嚴格遵循，以及對於世界戲劇新潮的借鑑。」一個才華洋溢的人，往往會不經意的流露出大而化之的傾向，這卻又往往是阻斷才華的致命傷，然而王仁杰先生則是用嚴謹的態度面對他的創作，這可以從《三畏齋劇稿》中之《琵琶行》劇本，連曲牌中的襯字都標示出來，便可窺知端倪。崑劇

³¹ 見《三畏齋劇稿》（王仁杰著，北京：中國戲劇出版社，2000年6月），頁225。

³² 同上，頁229。

³³ 同上，頁233。

藝術無論在表演上、劇本上都是格律化、程式化，製作一台新戲也就倍感困難。從以上的分析，我們得知新編崑劇《琵琶行》突破了元明清三代同題材劇作的侷限，從原有情節中另闢蹊徑，展現了劇作者的巧思與功力，雖然因虛筆落實、意境淡化而不易討好，且牽涉到演出時導演的二度創作與演員詮釋的爭議，但就總體而言，不失為一部成功的新編崑劇。希冀這齣《琵琶行》，能帶動更多劇作家以嚴謹的態度繼續創作出更精彩的崑劇作品！