

從歷代《牡丹亭》的改編演出 看王仁杰縮編本的得失

沈惠如
經國管理暨健康學院

提要

自從西元一五九八年（明萬曆二十六年）《牡丹亭》劇作完成以來，至今已有四百多年，其間歷經聲腔、劇種的演進與時代的變遷，仍能在舞台上展現光芒。傳奇全本演出的現象在明代以後已逐漸減少，不過因《牡丹亭》全譜仍在，且其文學價值早受肯定，因此引發了回復全本演出的呼聲。然而需不需要原封不動以五十五齣形式演出？抑或是去蕪存菁以濃縮方式秀出全劇的概貌？至今仍是討論不休的話題。事實上五十五齣的全本演出，費時二十多小時，須分六天展演，並不符合現代人觀劇的習慣，只能當作呈現「活化石」般偶一演出；那麼將之濃縮成七小時分上、中、下三天演出，則是符合實際效益的做法，只是該如何濃縮，且不失原著精髓，便是劇作家的一大考驗。梨園戲名劇作家王仁杰先生，受命縮編《牡丹亭》，自是一項艱鉅的任務，這是目前唯一以恢復《牡丹亭》原貌為前提的改編作品，其成敗得失，有助於成為日後整理經典劇目的方法指標，因此，本文試圖回歸到該劇作本身，找出劇作者的立意與用心，並放在《牡丹亭》的演出歷史中加以觀察，俾能給予縮編本適度中肯的評價。

關鍵字：牡丹亭、全本戲、折子戲、王仁杰、改編、縮編、崑劇

Abstact

Since the completion of Bleeding Heart Gazebo (牡丹亭) on 1598, it has been over four centuries. In the meantime, the play is still getting a great attention with the change of singing, the evolution of the play and the passing of time. It has been very rare to see the performance of the whole legend in Ming dynasty. However, with the preservation of the music score, its literature value is greatly cherished, Someone called for the thorough performance of the 55 collected plays, is it necessary? Or should we just choose the best parts of it? It is not for sure. As a matter of facts, the 55 collected plays of Bleeding Heart Gazebo (牡丹亭) will take more than 20 hours to watch and it need six days to perform. It really does not follow the habits of theatre-going. So if we could adapt them to seven-hour version and divide them into three parts, it would be practical. The playwright Wang Zen Fu takes the task of adapting the Bleeding Heart Gazebo with a expectation of no losing original creature. With its success or failure, it will do a great job for compiling the classical plays. Here, I would like to explore the play itself and try to experience what the playwright wants to suggest to us. With the performance of the play, I hope we can give it a moderate valuation.

Keyword: Breeding Heart Gazebo, the whole play, fan play, Wang Zen Jeh, adapting, Compiling, Kuon play

前言

一九九九年，可說是《牡丹亭》最紅的一年。先是一九九八年，美國先鋒派歌劇導演彼得·塞勒斯（Petter Sellars）執導了一齣實驗劇《牡丹亭》，由著名崑劇演員華文漪和一批美籍華裔以及歐裔的話劇、歌劇、舞蹈演員，以三組主角身處同一表演時空，運用各自的舞台語彙來呈現相同的情節內容；該劇在維也納和巴黎演出時，已造成截然不同的劇場反響，一九九九年三月初，在美國加州大學柏克萊分校演出時，又掀起了舊金山海灣地區觀眾的熱烈討論。³⁴同年七月，全長二十小時的全本《牡丹亭》在紐約林肯中心上演了，演出前，還曾因大陸當局對導演陳士爭的處理方式有意見而鬧得滿城風雨；到了一九九九年底，七小時的縮編本又隨即在上海推出，一時間《牡丹亭》成了世界性的話題。

上述三劇中，塞氏版本是一個企圖融合中西的實驗性歌劇，而陳士爭的版本又運用了太多寫實、現代的手法，包括演員在舞台上化妝、蘇州彈詞穿插其中等等；至於由王仁杰縮編、郭小男導演的縮編本《牡丹亭》，雖然完全依崑劇原貌呈現，但花俏絢麗的場景頗為人所詬病。不過，這三個劇本都有一個共同的企圖，那就是「讓人一窺《牡丹亭》的全貌」，可見一部經典的曠世鉅著，並不是幾個固定的折子就能滿足觀眾的。

傳奇全本演出的現象在明代晚期以後已逐漸減少，不過因《牡丹亭》全譜仍在，且其文學價值早受肯定，因此引發了回復全本演出的呼聲。然而需不需要原封不動以五十五齣形式演出？抑或是去蕪存菁以濃縮方式秀出全劇的概貌？至今仍是討論不休的話題。事實上五十五齣的全本演出，費時二十多小時，須分六天展演，並不符合現代人觀劇的習慣，只能當作呈現「活化石」般偶一演出；那麼將之濃縮成七小時分上、中、下三天演出，則是符合實際效益的做法，只是該如何濃縮，且不失原著精髓，便是劇作家的一大考驗。梨園戲名劇作家王仁杰先生，受命縮編《牡丹亭》，自是一項艱鉅的任務，這是目前唯一以恢復《牡丹亭》原貌為前提的改編作品，其成敗得失，有助於成為日後整理經典劇目的方法指標，因此，本文試圖回歸到該劇作本身，找出劇作者的立意與用心，並放在《牡丹亭》的演出歷史中加以觀察，俾能給予縮編本適度中肯的評價。

一、《牡丹亭》的演出及改編歷程

（一）萬曆年間的演出及改編

湯顯祖的《牡丹亭》一劇完成於明神宗萬曆二十六年（西元一五九八年），據沈德符所言，此劇一出，「家傳戶誦，幾令西廂減價」（《萬曆野獲篇》卷二十五〈詞曲〉），可見其受歡迎的程度。《牡丹亭》在完成沒多久之後便已出現演出熱潮，例如記載萬曆年間戲曲活動的潘之恆《鸞嘯小品》，曾提及吳越石家班演《牡丹亭》「一字不遺，無微不極」，而丹陽吳太乙家班在南京演出《牡丹亭》時，

³⁴ 關於此次演出的實況與論述，參見廖奔〈觀念挪移與文化闡釋錯位——美國塞氏《牡丹亭》印象〉（《文藝爭鳴》2001年01期，頁55-60）以及桑梓蘭〈三種《牡丹亭》的舞台新想像〉（《非常美學》網站 www.sinologic.com/aesthetics，《大雅》雜誌亦有刊登）。

雜伶吳亦史所扮的柳夢梅亦為潘之恆激賞；此外，曾任首輔的太倉王錫爵晚年家居時亦常令家班演出《牡丹亭》。《牡丹亭》傳到吳中已是萬曆三十年左右，而王錫爵家班演出當在萬曆三十五、六年，傳習速度之快，可以想見。

由於《牡丹亭》歌頌至情，頗能引起觀眾共鳴，為了利於搬上舞台，各種改本紛紛出籠。和湯顯祖同時的沈璟，將之改為《同夢記》（亦稱《合夢記》，又名《串本牡丹亭》）此本始終未曾刻出，但從「串本牡丹亭」這個名稱看來，顯然是為了演出而改作。沈璟姪兒沈自晉的《南詞新譜》中收有此本的殘曲兩段，第一段是第四十八齣〈遇母〉中的【番山虎】，原文為：

則道你烈性上青天，端坐在西方九品蓮，不道三年鬼窟裡重相見。哭得我手麻腸寸斷，心枯淚點穿，夢魂沉亂。我神情倒顛，看時兒立地，叫時娘各天。怕你茶飯無澆奠，牛羊侵墓田。（合）今夕何年？今夕何年？咦，還怕這相逢夢邊。

沈璟則改為：

【蠻牌令】說起淚猶懸，想著膽猶寒，他已成雙成美愛，還與他做七做中元，那一日不鋪孝筵，那一節不化金錢。【下山虎】只說你同穴無夫主，誰知顯出外邊，撇了孤墳，雙雙同上船。【憶多嬌】（合）今夕何年，今夕何年，還怕是相逢夢邊。

第二段是第二齣〈言懷〉的【真珠廉】，原文為：

河東舊族，柳氏名門最，論星宿連張帶鬼。幾葉到寒儒，受兩打風吹。謾說書中能富貴，顏如玉和黃金那裡？貧薄把人灰，且養就這浩然之氣。

沈璟則改為：

河東柳氏簪纓裔，名門最，論星宿連張隨鬼，幾葉到寒儒，受兩打風吹。謾說書中能富貴，金屋與玉人那裡？貧薄把人灰，且養就浩然之氣。

這樣的改動，湯顯祖顯然很不滿意。他在答覆同年進士好友呂胤昌的信中說：「凡文以意、趣、神、色為主。四者到時，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯迸拽之苦，恐不能成句矣。」³⁵其實從以上所引的兩段改文來看，有些句子甚至把作者的原意都改掉了，這是非常不尊重原創者

³⁵ 見《玉茗堂尺牘》。《同夢記》是呂胤昌拿給湯顯祖看的，湯顯祖卻誤以為是呂胤昌改的，事見陸萼庭《崑劇演出史稿》第二章（台北：國家出版社，2002年12月），頁96；以及徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年6月），頁54。

的做法，也難怪湯顯祖要抗議了。事實上聲律固然重要，詞情更是全劇的靈魂，時至今日，《牡丹亭》的經典地位從不曾動搖，證明了湯顯祖「正不妨拗折天下人嗓子」³⁶的自信是完全經得起考驗的。

萬曆年間，湯顯祖的朋友臧懋循（字晉叔）也刪改了《牡丹亭》一劇（以下簡稱臧改本），他在〈玉茗堂傳奇引〉中提到了刪修的動機：「臨川湯義仍為《牡丹亭》四記，論者曰此案頭之書，非筵上之曲。夫既謂之曲矣，而不可奏於筵上，則又安取彼哉？」³⁷可見「便於登場」就是他的考量。臧改本對原著作了幾種更動，一、刪併齣目，把〈悵眺〉、〈肅苑〉、〈慈戒〉、〈訣謁〉、〈虜謀〉、〈道覓〉、〈診祟〉、〈拾畫〉、〈旁疑〉、〈歡撓〉、〈詞藥〉、〈淮警〉、〈仆偵〉、〈禦淮〉、〈淮泊〉、〈索元〉等齣加以刪併，由原來的五十五齣刪併成三十六齣，以便於全本演出。可見在《牡丹亭》成書之初，就已有「縮編本」出現了。二、調換場次，例如把原著第二十五齣〈憶女〉移置改本〈魂遊〉（原著第二十七齣）之後，以免杜麗娘出場太過密集。三、改動曲詞，將原著四〇三支曲改為一九五支曲，原因是「煩冗」或「不合調」。³⁸臧改本在排場布置上雖有可取之處，但在刪調改詞上則為後來評論者所詬病，如明朱墨刊本《牡丹亭·凡例》中言「未免有截鶴續鳧之嘆」、茅元儀《批點牡丹亭記序》云：「讀其言，苦其事怪而詞平，詞怪而音節平，於作者之意，漫滅殆盡」、王季烈《螾廬曲談》說「不無矯枉過正之嫌」、吳梅《顧曲塵談》評其「點金成鐵」……等。

（二）明末清初的演出及改編

晚明天啟年間，碩園居士徐日曦有一改本《牡丹亭》（以下簡稱碩園本），收錄在明毛晉所編的《六十種曲》第十二冊。碩園本《牡丹亭》共四十三齣，比原著少十二齣，其改編法為：一、刪全齣，如〈悵眺〉、〈勸農〉、〈慈戒〉、〈虜謀〉、〈道覓〉、〈繕備〉、〈詞藥〉、〈禦淮〉、〈聞喜〉等九齣具刪除。二、併齣，如〈腐嘆〉、〈延師〉、〈閨塾〉併為〈閨塾〉；〈肅苑〉、〈驚夢〉併為〈驚夢〉。三、刪曲，如〈鬧殤〉刪七支、〈尋夢〉刪八支、〈冥判〉刪十支等。四、移動場次，如〈訣謁〉（原第十三齣）移在〈尋夢〉（原第十二齣）之前、〈牝賊〉（原第十九齣）移在〈寫真〉（原第十四齣）之前、〈謁遇〉（原第二十一齣）移在〈診祟〉（原第十八齣）之前等。碩園為什麼要改《牡丹亭》？根據他自己的說法是：

《牡丹亭記》，膾炙人口，傳情寫照，政在阿堵中。然詞致奧博，眾鮮得解，剪裁失度，或乖作者之意。余稍為點次，以畀童子。……此登場之曲，非案頭之書，鳧短鶴長，各有攸當。

可見碩園的本意仍是使原劇通俗易懂，便於場上搬演。然而細究碩園本的刪削，以〈閨塾〉一齣而言，由於將〈腐嘆〉、〈延師〉、〈閨塾〉三齣合併，原本敷衍春

³⁶語出湯顯祖〈答孫侯居〉一文，見《玉茗堂尺牘》。

³⁷引自徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年6月），頁56。

³⁸同上注，頁57。

香鬧學的曲文和賓白全部刪掉，只用了陳最良訓誡杜麗娘習經的【掉角兒】和【尾聲】兩曲，大大削弱了原作的意趣。又如〈鬧殤〉一齣，原本有【玉鶯兒】一曲，寫杜麗娘臨死之前，叮嚀春香、托付後事，十分淒惻動人，為〈拾畫〉等情節埋下了伏筆，結果碩園本也將之刪去，故後世有論者稱此改本「粗暴」³⁹。

《牡丹亭》一再出現改本，說明了該劇受歡迎的程度，到了晚明擅長評點和改作的劇作家馮夢龍手裡，自然也不會「放過」它。馮夢龍的《牡丹亭》改本全名為《墨憨齋重定三會親風流夢傳奇》，可以看出馮氏並不只是在齣目、曲文上進行刪併和改寫，在整體結構上也作了一番調整。首先，馮夢龍將原本的五十五齣壓縮成三十七齣，將一些與主題無直接關聯的副線刪掉，如杜寶下鄉勸農、金主欲南侵時封李全為「溜金王」等，另外像杜寶移鎮淮安途中，將夫人和春香送回杭州一事，馮夢龍認為用白口交代即可，因此〈移鎮〉一齣也刪去；這樣既可保持情節脈絡貫通，又可使全劇結構更加緊湊。此外《風流夢》還對角色作了整併，如劇中原本有兩個貼旦，一是春香，一是梅花庵小道姑，馮夢龍將小道姑刪去，讓春香在杜麗娘死後出家做了道姑，為小姐守靈，亦替後來的認畫埋下伏筆。

其次，馮夢龍發揮原著的思想性，試圖使主題更加凸顯。他認為全劇的情節皆由「夢」而生，也由「夢」而結，因此他把劇名改為《三會親風流夢》（齣目也重新命名），所謂「三會親」即杜夢柳、柳夢杜、杜柳合夢，其中杜柳在船上合夢是馮夢龍新增的情節。通過這些「夢」，揭露封建禮教束縛人心之惡，更強烈表達青年男女追求婚姻自主的理想。

馮夢龍早期曾向沈璟學曲律，但他主張戲曲表達人情卻是比較接近湯顯祖，因此在對《牡丹亭》曲詞的更動上得以兼顧原曲文的涵義，甚至勝於原文，例如〈官舍延師〉中杜麗娘和春香上場時所唱的【鎖南枝】，原文為：

（旦引貼上唱）添眉翠，搖佩珠，繡屏中生成士女圖。蓮步鯉庭趨，儒門舊家數。（貼白）先生來了怎好？（旦白）那少不得去。丫頭！（唱）那賢達女，都是些古鏡模，你便略知書，也做好奴僕。

馮夢龍則改為：

（旦唱）添眉翠，搖佩珠，繡屏中生成士女圖。（貼白）小姐，拜了師父，便受他拘管，怎得自在？莫去吧！（旦白）癡丫頭！讀書是美事，況且爹爹嚴命，好不去麼？（外又喚介）快請小姐出來！（旦唱）但聞得嚴命頻呼，祇得勉強移蓮步。

原文中杜麗娘以道學口吻教訓春香，似乎與後來與禮教抗爭的個性不符；而《風流夢》則是嘴巴上說讀書是美事，心裡卻百般不願受束縛，「祇得勉強移蓮步」。

³⁹ 參見俞為民〈評《牡丹亭》的明清改本〉，出自《明清傳奇考論》一書（台北：華正書局，1993年7月），頁126。

如此杜麗娘的反抗性格便突出許多了。

明代天啟初年（一六二一年）至清代康熙末葉（一七二二年），是崑劇活動十分普及的時期，尤其在清初社會漸趨穩定以後，崑劇發展成了一個全國性的劇種，從當時演出的記載便可窺知。明末山陰人祁彪佳在他的日記裡記錄了從崇禎五年壬申（一六三二）到十二年己卯（一六三九）七年之間，在北京、杭州、紹興三地所看的戲碼，總共有八十六部傳奇⁴⁰，這些劇目，和毛晉《汲古閣六十種曲》多所重複，可見《六十種曲》是收錄當時盛演的劇本；而這些現象也透露出一個訊息，即當時流行演出全本新戲，《牡丹亭》當然也在其中。

不過，所謂「全本戲」絕不是演出時按傳奇原本一字不漏地演，而是在廳堂演出多半保持原貌，到了劇場則多演刪節本。這是配合當時觀眾的口味，一場演出約十五至二十齣，全本戲最好是三、四十齣左右，以便分兩天演畢。既然融合民間劇場表演的活潑生機以及廳堂演出的精雕細琢是當時的趨勢，那麼在劇本的改編上就有幾個方向，例如副末開場的形式較自由簡潔、行當定型及戲班人數增加、打破生旦團圓格局、精簡場次、注重刻畫人物、說白藝術、舞台美術等，其中精簡場次的做法，正是前述諸多《牡丹亭》改本手法的延續，即使像後來洪昇的《長生殿》，也難逃刪節的命運，因而出現了吳舒鳧的三十齣本。

全本戲的刪修手法不外三種：精簡場次、刪曲、改編說白，尤其將淨、付、丑的說白吳語化，是此時期的一大突破。魯迅曾對這種現象做了很好的詮釋，他在《且介亭雜文·答〈戲〉週刊編者信》中言：「警句或煉語，譏刺和滑稽，十之九是出自下等人之口的，所以他必用土話，使本地的看客們能夠徹底地了解。」從今日崑劇舞台上留存的劇目來看，這種吳語化的說白確實別具藝術魅力。

李漁在《閒情偶寄·演習部·變調第二》中說，「變調」即是「變古調為新調」，方法有「縮長為短」、「變舊成新」，李漁認為全本太長、零齣太短，何不仿效元雜劇而稍微擴充，另編為十折一本或十二折一本的新戲；或者將古本舊戲縮短，「識者重其簡貴，未必不棄長取短，另開一種風氣。」⁴¹這些主張，正可作為明末清初戲班演出修改劇本經驗的總結。

（三）乾嘉時期折子戲的加工演出

清代乾隆、嘉慶時代的戲曲活動，出現了另一種不同的模式，即是從競演全本新戲變成流行演出「折子戲」。

儘管明末清初，為了配合實際舞台演出需要，許多人已開始注意刪節全本戲或創作精簡新戲，但在傳統文人的筆下，仍是依照傳奇體製書寫而不知剪裁，以致除了《長生殿》、《桃花扇》等少數佳作之外，其餘皆為文人逞才之作，脫離舞台甚遠。此外，清廷大興文字獄、在「揚州設局，修改詞曲」等措施影響下，也為戲劇創作帶來負面的效應。

⁴⁰ 陸萼庭據《祁忠敏公日記》所整理，戲單見《崑劇演出史稿》（台北：國家出版社，2002年12月），頁138。

⁴¹ 參見李漁《閒情偶寄》（台北：長安出版社，1979年9月），頁74。

乾隆末年徽班進京之後，劇壇進入了花、雅爭盛時期，崑劇漸漸走下坡。不過，崑劇並未被消滅，而是以折子戲的演出方式又延續了兩百多年。所謂折子戲，即是將康熙以前所累積的大量傳統劇目中，較受觀眾喜愛、情節較為重要的單折戲，在表演藝術上特別加工，所發展出來的獨特表演藝術體系。折子戲的出現，表示觀眾對崑劇的欣賞進入到藝術審美的層次，而不再只是了解故事情節。

爲了呈現折子戲的藝術特色，伶人多半會將原著作部分修改，方法不外是豐富原著的思想性、適當的剪裁增刪、強化人物形象、重視穿插和上下場處理等等。以《牡丹亭》的折子〈學堂〉為例，它是原著的第七齣〈閨塾〉，乾隆時代的演出本是汲取馮夢龍改本〈傳經習字〉的優點，把原著第九齣〈肅苑〉春香上場所唱的【一江風】搬到〈學堂〉中，代表這是一齣以春香為主的戲；而原著中春香取來筆墨紙硯、陳最良一一詢問來歷的科譚，從馮夢龍本到演出本均刪。至於演出本全齣的曲詞則仍用湯顯祖的原文，並不採用馮夢龍改寫的文字，只有在念白部份穿插藝人的臨場反應，既尊重原著，又符合場上需要。另外，像〈驚夢〉一齣，在此時期演出時添加了「堆花」，「堆花」的由來，在明末清初采芝客《鴛鴦夢》傳奇第十六齣〈合夢〉中就有，由雜扮花仙六人，各執巧花一枝上場，慶賀秦璧與崔嬌蓮夢中歡合。到了乾隆年間，〈驚夢〉的演出不但加入了「堆花」，而且是十二個花神，這很可能就是藝人採用戲曲原有的「堆花」表演方式，再從西湖畔花神廟中的十二花神得來的靈感⁴²。為了配合花神演出，還添加了一些曲牌，湯顯祖原著只出一個花神，唱一支【鮑老催】即下，乾隆年間的演法則是：

花神依次一對對徐徐並上，分開兩邊，對面立，以後照前式，閨月花神立於大花神旁，末扮大花神上，眾合唱【出隊子】、【畫眉序】、【滴溜子】，然後搭台上下坐立，末唱【鮑老催】、【五般宜】，眾花神下。⁴³

後來的演法雖然有些許變化，但大致不出這樣的範圍，可知此時期的增刪是受到肯定和沿用的。

在折子戲大行其道之際，劇場流行的《牡丹亭》折子被藝人修改得更加完美，確實是該劇的福氣，有趣的是，不只民間藝人提升其藝術層次，連宮廷演出都有推波助瀾。例如乾隆皇帝很看重崑劇折子戲，平日宣召大臣茶宴時，常令伶工搬演折子戲，如王際華乾隆三十七年（一七七三）正月初八日記：

已初（上午九時），上回宮，宣召大學士高公（晉）……大宗伯（臣際華）……共二十人，詣重華公茶宴，演戲三齣：〈太白醉罵〉（筆者按：疑為〈太白

⁴² 袁棟《書隱曲說》一文中提及：「雍正中，李總督衛在浙時，於西湖濱立花神廟，中為湖山土地，兩廡塑十二花神，以像十二月。陽月為男，陰月為女，手執花朵，各隨其月，其像坐立欹望不一，狀貌如生焉。……今演《牡丹亭》傳奇者，亦增十二花神焉。」參見徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年6月），頁173。

⁴³ 參見清琴隱翁編《審音鑑古錄·堆花》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》第五輯（台北：學生書局，1987年）

罪寫〉之誤)〉、〈癡夢〉、〈夢梅赴試〉……⁴⁴

其中〈夢梅赴試〉即是《牡丹亭》第四十一齣〈耽試〉。這齣戲民間戲班不常演，但卻甚得乾隆皇青睞，主要是因為內容敘述夢梅耽誤試期，高聲哭鬧，驚動了典試官苗舜賓，苗認出是先前那位看寶柳生，便准予破例補考，柳逞才獻策，苗則大為讚賞。乾隆皇點此戲的用意很明顯，即是要大臣們惜才識寶之意。

根據文字記載及乾嘉時期的崑曲選本（如《綴白裘》）統計，此時期有演出紀錄的《牡丹亭》折子為〈言懷〉、〈勸農〉、〈學堂〉（原〈閨塾〉）、〈遊園〉、〈堆花〉、〈驚夢〉（以上三齣為原〈驚夢〉）、〈尋夢〉、〈離魂〉、〈冥判〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉（原〈玩真〉）、〈問路〉（原〈僕偵〉）、〈耽試〉、〈吊打〉（原〈硬拷〉）、〈圓駕〉等齣。（詳見下一章的表格）

（四）近代串折戲的演出

從道光元年（一八二一）開始，為數可觀的崑劇折子戲劇目，在藝人們不斷的充實提升之下，仍維持了近一百年的盛況。之後，隨著演出方式的轉變，如廳堂演出被戲館演出所取代、崑劇活動的中心由蘇州轉移到上海等，折子戲的侷限性也逐漸暴露。大家都發現，首尾完整的全本新戲是比較容易吸引觀眾的，而排場過於冷清的折子戲是無法與花部爭勝的，於是，一些新編的全本戲又出現了，例如從清末坊間的崑劇選本（如怡庵主人張芬所編的《崑曲大全》）、陸萼庭〈清末上海崑劇演出劇目志〉⁴⁵以及顧篤璜〈同治五年進入上海戲單〉⁴⁶等資料中，可發現清末新編的全本戲有《文星榜》、《伏虎韜》、《紅菱豔》、《呆中福》、《南樓傳》、《紅樓夢》、《雙珠鳳》、《三笑姻緣》、《文武香球》、《描金鳳》等，另外還有所謂的「燈戲」《火雲洞》、《白蛇傳》、《洛陽橋》、《海潮音》等。這些戲都以完整的情節取勝，凡能於一晚演完的稱「小本戲」，如須分數夜演出的則有「頭、末本」或「前、後本」之分，為後來發展「連台本戲」的基礎。

至於「燈戲」，又稱「燈彩戲」，根據《淞南夢影錄》卷三的敘述，燈戲的制度始於同治初年，先是崑腔戲園偶一為之，後來大家爭相仿效，演出的實況是：

紅氍乍展，光分月殿之輝，紫玉橫吹，新試霓裳之曲。每演一戲，蠟炬費至千餘條，古稱火樹銀花，當亦無此綺麗。先期園主人遍散戲單，招人觀賞。至是輕貂怒馬，蟻擁蜂喧，隔座花枝，向人招展，直至銀蟾彩匿，珠鳳煙消，始唱陌上花開之句。誠菊部之大觀，花叢之盛事也。⁴⁷

⁴⁴ 參見《王際華日記》，上海圖書館館藏稿本。轉引自陸萼庭《崑劇演出史稿》（台北：國家出版社，2002年12月），頁351。

⁴⁵ 參見陸萼庭《崑劇演出史稿》第五章附錄（台北：國家出版社，2002年12月），頁512。

⁴⁶ 參見顧篤璜《崑劇史補論》（江蘇古籍出版社，1987年），頁194。

⁴⁷ 見《淞南夢影錄》卷三頁五（清·晚香留夢室室主黃協瑱編，收入《筆記小說大觀》正編第六冊，台北：新興書局，1973年4月，頁4289）。

可知「燈戲」是從舞台設計出發，試圖以炫目的燈彩取勝。雖然燈戲的劇目並沒有在劇本文學上更進一步，但重視情節完整、符合觀眾需求的觀念，已漸漸產生作用。

清代末年，上海的崑班被京班取代後，崑劇只剩蘇州老班在苟延殘喘。光緒末年到民國初年，「文全福」班成了清末以來崑班的支柱。一九一八年，蘇州崑劇藝人重組「全福班」東山再起，並赴上海演出。根據他們首度在上海天蟾舞台演出的劇目來看，除了兩齣折子戲外，其餘都是全本戲，包括《西廂記》、《荊釵記》、《鐵冠圖》、《玉簪記》、《蝴蝶夢》、《繡襦記》、《水滸記》、《連環記》、《白兔記》、《尋親記》、《一捧雪》和《呆中福》等⁴⁸，其中除了《呆中福》是新戲外，都是崑劇傳統名作，演出的方式據《上海崑劇志》「全福班」條下說是「串折戲」⁴⁹，也就是把現存能演的折子集中組合成劇，這種觀念，確實在崑劇沒落的年代隱現一種生機，希冀在新舊劇目青黃不接的情況下，藉由經典劇目的精采折子將崑劇的生命延續下去，而事實也證明，這是一種「有效」的努力。

就《牡丹亭》一劇而言，乾嘉以來所流行的《牡丹亭》折子戲依然大行其道，如陸萼庭〈清末上海崑劇演出劇目志〉所列的《牡丹亭》折子戲有〈勸農〉、〈學堂〉、〈遊園〉、〈堆花〉、〈驚夢〉、〈離魂〉、〈冥判〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉、〈問路〉、〈吊打〉、〈圓駕〉⁵⁰，只比《綴白裘》所收錄的少了〈言懷〉和〈尋夢〉兩齣而已，不過《尋夢》一齣各戲班還是常演，所以總計在清末常演的《牡丹亭》折子戲共十三齣。至於《牡丹亭》的串折本，此時也已經出現，當時除了〈尋夢〉外，經常能夠串全十二齣，據記載，清末上海專門演唱崑劇的戲園「三雅園」，在光緒元年（一八七五）九月至十二月，幾乎每十天就會串演一次。⁵¹

（五）現當代三軌並進的改編演出

一九二一年，「崑劇傳習所」在蘇州成立，全福班的部份老藝人被邀請入所擔任教師，培養崑劇接班人，傳習所成立不久後，全福班即告解散，所幸傳習所的「傳」字輩藝人，終將崑劇傳承下來。

「傳」字輩藝人對《牡丹亭》一劇的演出模式，大抵與全福班相同，即以折子戲為重點，出科前的1924年3月，即由顧傳玠（飾柳夢梅）、朱傳茗（飾杜麗娘）、張傳芳（飾春香）演出〈遊園驚夢〉；出科時，已能串演十齣（無〈尋夢〉、〈離魂〉），其後姚傳薌又搶學了〈尋夢〉、《療妒羹·題曲》，其中〈尋夢〉亦加入串演。而〈堆花〉一齣的十二花神，乾隆年間全為男角演出，此時已全部改為女角，並運用燈彩、加強舞蹈場面。⁵²

「傳」字輩於一九二八年組成「新樂府」，一九三一年又改為「仙霓社」，全

⁴⁸ 轉引自王安祈〈從折子戲到全本戲—民國以來崑劇發展的一種方式〉，出自其《傳統戲曲的現代表現》一書（台北：里仁書局，1996年10月30日），頁5。

⁴⁹ 《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39。

⁵⁰ 參見陸萼庭《崑劇演出史稿》第五章附錄（台北：國家出版社，2002年12月），頁51-6。

⁵¹ 參見《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73。

⁵² 參見《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74。

本戲的演出機會越來越多⁵³，這是因為「傳」字輩三年學生生活結束後，學戲的內容有了些許變化。根據周傳瑛《崑劇生涯六十年》的記載：

在進上海之後，先生們一面給我們教戲，一面「補戲」。……教戲，教的是折子戲，……補戲，原則是將已經教給我們的折子戲作為基礎，「補」進一些場子，使它成為一個連貫的故事。⁵⁴

所謂「補戲」其實並未包含太多的創作成分，只是補學原本不會的戲，這些戲都是原本傳奇中就有的，有些是情節戲、有些是過場戲，而「按照劇本曲譜來拍曲踏戲」則是補戲最常見的方式。因此，此時期所謂的「全本」戲，就是指串折戲補上關鍵情節、使故事一氣呵成。

除了明末清初真正上演的傳奇全本戲之外，清朝中葉至現當代的崑劇全本戲，就是上述的串折戲、串折加補戲以及接下來所要敘述的「改編本」。此處所謂的「改編本」，是指在原本的全本傳奇或串折戲的基礎上，經過大幅度的修編與改造而成的全本戲。最具代表、也是此種改編本的開山祖，就是一九五六年由「國風蘇劇團」原班人馬創作完成的《十五貫》。

一九四一年，在時代和戰爭的洪流中，「仙霓社」的藝人流散四方，其中王傳淞和周傳瑛加入了「國風蘇劇團」唱起「蘇灘」⁵⁵，由於蘇灘是崑劇通俗化後的一個新興劇種，常拿崑曲本子移植翻唱，於是演變出半蘇半崑，或是打破崑劇程式，而採靈活的表現方式，當然在劇本上也就不斷的改編創新。《十五貫》就是在這樣的情況下改編而成的。

《十五貫》是改編自朱素臣的《雙熊夢》，原作共二十六齣，到了「傳」字輩的藝人時還有十一、二個折子可以上演，而改編本《十五貫》只有八場，且並不是將這十一、二個折子刪節或整理，而是一個全新的本子，除了保留部份「訪鼠測字」的原貌外，原劇的兩條線索也刪去了一半，只保留熊友蘭、蘇戍娟這一線，以集中情節、刻劃人性。

像這樣的改編本，多半有著精彩折子取捨的掙扎與矛盾。例如〈男監〉一折情節感人、唱工繁重，但在改編本《十五貫》中因無熊友蕙這一條線，自然就得捨棄這個重要折子。其他劇本也勢必如此，例如改編本《長生殿》就不可能有〈彈詞〉；改編本《桃花扇》的〈題畫〉必須濃縮等等，這雖是兩難，卻也不得不割捨，以保持全本戲的緊湊性與貫穿性。

⁵³ 由《申報崑劇資料選編》（上海崑劇志編輯部，1992年5月）、王傳渠〈傳字輩演出的崑曲劇目〉（《上海戲曲史料薈萃》第一期，1986年）、周傳瑛〈傳字輩戲目單〉（《崑劇生涯六十年》，上海文藝出版社，1988年）、曾長生口述〈後全福班至仙霓社演出劇目〉（顧篤璜《崑劇史補論》，江蘇古籍出版社，一九八七年）等資料中可得知，詳見王安祈〈從折子戲到全本戲—民國以來崑劇發展的一種方式〉，出自其《傳統戲曲的現代表現》一書（台北：里仁書局，1996年10月30日），頁11。

⁵⁴ 參見周傳瑛口述、洛地整理的《崑劇生涯六十年》（上海文藝出版社，1998年），頁42。

⁵⁵ 蘇劇是蘇州的地方戲，是由灘簧、南詞、崑曲合流而成，所以亦稱「蘇灘」。初始是清唱，後來也化妝表演，故稱蘇劇。

《十五貫》的成功，開啟了崑劇的新方向，也讓世人重新重視這個劇種。從此以後，崑劇的經典劇目演出都不出折子戲、串折戲（或串折補戲）或改編全本戲等三種型態進行。

二、向經典致敬的改編方式

在上述現當代三軌並進的崑劇演出型態裡，《牡丹亭》的改編全本戲甚為少見，除非是別的劇種移植改編，如贛劇弋陽腔本的《還魂記》（凌鶴改編，包括訓女延師、春香鬧塾、遊園驚夢、尋夢描容、言懷赴試、秋雨悼殤、拾畫叫畫、深宵幽會、花發還魂十場）、粵劇《牡丹亭驚夢》（唐滌生改編，包括遊園驚夢、寫真、魂遊拾畫、幽媾、回生、探親會母、拷元、圓駕）等；至於崑劇，多半是折子戲、串折戲或整編本（依據劇團、演員或當時演出的需要將折子篩選修補）⁵⁶，為何如此？這就得回歸到前述的掙扎與矛盾——當看到《牡丹亭》時，卻無法完整的聽到〈遊園驚夢〉、〈拾畫叫畫〉，如何能盡興？或許就是這個緣故，崑劇不但無法大幅改編《牡丹亭》為三小時以內演完全部情節的全本戲，反而會有企圖恢復全本演出的呼聲。

因此，我將現當代劇團對《牡丹亭》一劇的整理演出稱作「向經典致敬」的改編，也就是盡量保存湯顯祖劇作的原貌，不隨意添加、刪改原作的曲文、場次與情節。畢竟《牡丹亭》是經典劇作，無論時代如何變遷，崑劇如何轉型，大家總是想盡辦法讓觀眾觀賞到原作的演出。

西元兩千年三月，由大陸文化部振興崑劇指導委員會、中國崑劇研究會主編，並由文化藝術出版社出版的《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選》一書中，就收錄了四種《牡丹亭》改本，分別由江蘇崑劇院、北方崑曲劇院、上海崑劇團（即王仁杰的縮編本）演出。事實上光就上海崑劇團來看，從一九五七年到一九九三年也有三次改編演出⁵⁷，茲臚列這幾次改編的齣目如下，便可窺知在一九九九年以前的改編方向（王仁杰縮編本下面會討論，此處暫不列入）：

劇名	演出劇團	首演時間	改編者	齣目
牡丹亭	上海市戲曲學校	1957年12月	蘇雪安	閨門訓女、遊園驚夢、寫真離魂、跌雪投觀、魂遊冥判、叫畫冥誓、回生婚走、硬拷迫認
牡丹亭	北方崑曲劇院	1980年	時弢 傅雪漪	訓女延師、花慨師窘、驚夢尋夢、灌園訪夢、題畫離魂、魂遊問花、拾畫幽會、逃生還魂
牡丹亭	上海崑劇團	1982年5月	陸兼之	閨塾訓女、遊園驚夢、尋夢情

⁵⁶ 此為根據王安祈在〈從折子戲到全本戲——民國以來崑劇發展的一種方式〉一文中的說法：所謂「改編本」，依照改動幅度的大小分為「整理型」和「改編型」，「整編本」即是整理型。出自其《傳統戲曲的現代表現》一書（台北：里仁書局，1996年10月30日），頁20。

⁵⁷ 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115。

			劉明今	殤、倩魂遇判、訪園拾畫、叫畫幽遇、回生夢圓
牡丹亭	江蘇省崑劇院	1982年	胡忌	遊園、驚夢、尋夢、寫真、離魂
還魂記	江蘇省崑劇院	1986年	丁修詢	序幕、拾畫、幽媾、冥誓、回生
牡丹亭	上海崑劇團	1993年	唐葆祥	花神巡遊、遊園驚夢、寫真尋夢、魂遊冥判、叫畫幽會、掘墳回生

從這幾次改編，我們可以看出大部分的改本都將情節集中在杜麗娘和柳夢梅的生死情緣上，有時會加上父親訓女的禮教背景來引發衝突，比較特別的是《還魂記》，它是以〈拾畫〉開場，以柳夢梅為主角，當杜麗娘出場時已是鬼魂了。此外像江蘇省崑劇院一九八二年的版本則幾乎是精華折子戲的組合。由這些本子可看出大家對《牡丹亭》的期望有兩點：一是保留精華折子戲做原汁原味的演出，二是希望能在一個晚上的演出中掌握全劇內涵。然而《牡丹亭》全譜仍在，流行在戲臺上的折子也不少，加上全劇除了柳夢梅和杜麗娘的情緣外，尚有反映時事的戰亂、陳最良、杜寶、杜母、春香、石道姑等人的遭遇經歷，若一味抹煞，只怕湯顯祖要大嘆知音難尋了。

明清傳奇的經典劇目，動輒四、五十齣，即便在當時，士大夫們可以在廳堂中按拍鼓板，欣賞紅氍毹上連演幾天幾夜，但一般民間勾欄瓦舍的演出，也難免要在劇本上刪節一番，何況是時代變遷後的今日。因此，隨著觀眾需求的差異、劇團資源的特色以及演出目的或理念呈現的不同，這些經典劇目的改編演出便有幾種不同的方式，以《牡丹亭》為例，可歸納如下：

(一) 精彩折子戲的組合

即完全不管折與折之間是否連貫，只忠實的將折子戲的面貌呈現，依照各劇團的演員特色，所選的折子也不盡相同。例如《牡丹亭》有以旦為主的折子專場：〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈離魂〉等，也有以生為主的折子專場：〈拾畫〉、〈叫畫〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉、〈硬拷〉等，然而即便如此，每個折子在演出時仍有些許增刪，如〈學堂〉是由〈肅苑〉、〈閨塾〉刪裁合併而成，〈遊園〉為〈驚夢〉的前半段，〈驚夢〉則加上堆花曲牌而成，〈離魂〉為〈鬧殤〉刪去五支曲牌，〈冥判〉在演出時亦從原著刪去幾支曲牌、並減少大量念白。這些固然都是延續明清以來的演法，卻也是劇場經驗的累積，所有修改都是因應演出效果的需求。

(二) 串連折子戲，濃縮加工使成首尾一貫

這種改編方式，多半是採取經典折子或唱段保留，其餘則有所取捨。不過依據修編的幅度來看，亦有程度上的差別，有些只是修改一些念白，並在開頭結尾添加序幕和尾聲，使成一完整劇目，如上表所列江蘇崑劇院的《還魂記》即是如此。有些則變動較大，甚至還有新編片段在裡面，如北方崑曲劇院版的〈花慨師

窘〉一折就是編入眾花仙、春香、陳最良的對手戲，暗示小姐思春都是陳最良教〈關雎〉一篇的緣故。曾為上海崑劇團改編《牡丹亭》的唐葆祥先生，在談到上崑的兩種《長生殿》改編本時⁵⁸，分析道1987年的改編本有八場，長約兩個半小時，八折裡面〈托情〉、〈起兵〉是新寫的折子，〈定情〉、〈絮閣〉、〈驚變〉按原著濃縮，〈密誓〉、〈埋玉〉、〈雨夢〉作較大幅度的改動，其中〈雨夢〉濃縮了〈聞鈴〉、〈哭像〉、〈雨夢〉、〈重圓〉等折的內容，遺憾的是原著中其他精彩的折子如〈酒樓〉、〈彈詞〉等便被割愛了。這一類的改編雖有其一定的需要，然而從上述唐葆祥先生的分析，我們亦可明顯感覺到一股無法兩全其美的缺憾。

（三）企圖恢復原劇面貌的全本演出

崑劇全本戲在明末開始式微，至清乾嘉年間，折子戲已非常流行。全本戲為什麼衰微？原因很多，包括聲腔音樂的流行更替、劇場環境的改變、西風東漸的衝擊等等，儘管有人認為未能流傳下來的折子一定是自然淘汰的結果，但並不能武斷地說那些折子一定不精彩。例如西元兩千年十二月十一、十二日上崑在台北演出的上、下本《長生殿》，其中〈合圍〉、〈看襪〉、〈尸解〉、〈重圓〉等四折以前幾乎不見演出，然而像〈看襪〉這折就十分逗趣可喜，甚至笑中帶淚，具有可堪傳唱的架勢。因此，恢復全本戲舊觀、尤其是早負盛名的經典大戲，其實是十分有意義的，不僅可以賦予劇本文學生命力，更具有文化上、學術上的價值。

就上述三種改編法來說，每一種都有存在的必要性，也都能獲得部分觀眾的支持，如果一個搭配整齊的劇團能夠三者齊頭並進的發展，或者劇團根據自己的特色鑽研某一種方式，這都是值得鼓勵、大家也應樂觀其成的。

不過，就《牡丹亭》而言，一九九九年七月在紐約的演出長達二十小時，必須連看六場，不論對演員、製作單位及觀眾都是耐力的一大考驗，而且，全本演出難免在節奏的掌握上有些許難度，如果重複的詞義在各齣中反覆傳達，也會讓全劇鬆散拖沓，於是，另一個縮編的全本《牡丹亭》出現了，也就是由王仁杰先生縮編的七小時版本。

王仁杰的《牡丹亭》分上（驚夢）、中（回生）、下（圓駕）三本，總共演出三十四齣，佔全本的五分之三。所謂縮編，不只是折子數縮減，每一齣內的唱段、念白也有刪減移植的情形，無非是為了情節連貫或冷熱調劑等問題，下面就分別從齣目篩選、內容刪修、排場結構、演出評價等方面加以探討。

三、王仁杰縮編本的得失

（一）從齣目篩選透露出的訊息

由明末至清代，有許多折子戲的選輯本，專門蒐集在舞台上盛行的折子戲作為觀劇的參考，而清代以後更有許多標示著工尺譜、板眼的曲譜（宮譜），供度曲者按拍清歌之用，這些作品裡所選輯的《牡丹亭》折子，適足以透露出明清流行於歌場的齣目。王仁杰縮編的《牡丹亭》有三十四齣之多，按理應該比明清時

⁵⁸ 見〈長生殿的改編和演出〉一文，引自大雅雜誌第十二期，2000年12月。

流行的折子還要多，只是在整編全本時，難免也有所取捨，茲分別將《遏雲閣曲譜》（清·王錫純輯）、《崑曲大全》（清·怡庵主人張芬編）、《與眾曲譜》（王季烈編）、《集成曲譜》（王季烈、劉富樑合編）、《粟廬曲譜》（俞宗海撰）等曲譜以及《怡春錦》（明·沖和居士選編）、《醉怡情》（明·清溪菰蘆釣叟編）、《玄雪譜》（明·鋤蘭忍人選輯）、《綴白裘》（清·錢沛思編）、《審音鑑古錄》（編者無考）等折子戲選本中的齣目，與王仁杰《牡丹亭》所採用的齣目相對照，必可看出一些端倪。⁵⁹

原著	遏雲閣曲譜	崑曲大全	與眾曲譜	集成曲譜	粟廬曲譜	怡春錦	醉怡情	玄雪譜	綴白裘	審音鑑古錄	王仁杰牡丹亭
1 標目											
2 言懷									√		√
3 訓女				√							√
4 腐歎											
5 延師											
6 悵眺											
7 閨塾	√	√	√	√					√	√	√
8 勸農	√		√	√					√	√	√
9 肅苑											
10 驚夢	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√
11 慈戒											√
12 尋夢	√	√		√	√	√	√	√	√	√	√
13 訣謁											√
14 寫真				√							√
15 虜諜											
16 詰病											
17 道覲											√
18 診祟											
19 牝賊											√
20 鬧觴				√					√	√	√
21 謁遇											
22 旅寄											
23 冥判	√		√	√			√		√	√	√
24 拾畫	√		√	√	√		√		√		
25 憶女											√

⁵⁹ 可參考《牡丹亭研究》（楊振良著，台北：台灣學生書局，1992年3月）。曲譜之中清·馮起鳳編的《吟香堂曲譜》以及清·葉堂《納書楹牡丹亭全譜》係保有《牡丹亭》全本的曲譜，故未列出。又各曲譜中的齣目與湯顯祖原著略有差異。

26 玩真	√		√	√				√		√
27 魂遊				√						
28 幽媾				√		√		√		√
29 旁疑										√
30 懽撓										
31 繕備										√
32 冥誓										√
33 秘議										√
34 炯藥										
35 回生				√						√
36 婚走				√						
37 駭變										
38 淮警										√
39 如杭										√
40 僕偵	√			√				√		
41 耽試										
42 移鎮										√
43 禦淮										
44 急難				√						√
45 寇閒										√
46 折寇										√
47 圍釋										√
48 遇母										√
49 淮泊										
50 鬧宴										√
51 榜下										
52 索元										√
53 硬拷				√			√	√	√	√
54 聞喜										
55 圓駕				√				√	√	√

由上表對照，我們發現選本沒有、而王仁杰《牡丹亭》有的齣目為〈慈戒〉、〈訣謁〉、〈道覲〉、〈牝賊〉、〈憶女〉、〈旁疑〉、〈繕備〉、〈冥誓〉、〈秘議〉、〈淮警〉、〈如杭〉、〈移鎮〉、〈寇閒〉、〈折寇〉、〈圍釋〉、〈遇母〉、〈鬧宴〉、〈索元〉，這些齣目除了〈冥誓〉、〈如杭〉、〈遇母〉之外，其餘的主角都是杜母、郭駝、石道姑、李全、楊婆、杜寶等，尤其是李全、楊婆賊人這一條線，過去幾乎是被忽略的，然而在原著中，這一條線卻是父女、夫妻遭到離散後又能團聚的重要關鍵。此劇

本企圖恢復原劇全貌的動機至為明顯。

另外，選本有、而王仁杰《牡丹亭》沒有的齣目為〈拾畫〉、〈魂遊〉、〈婚走〉、〈僕偵〉，經比對後，發現〈拾畫〉的內容融合在中本第三齣〈玩真〉中，〈魂遊〉的內容則在中本第五齣〈幽媾〉中，〈婚走〉併在中本第十齣〈回生〉中，〈僕偵〉在王仁杰縮編的劇中雖然沒有，但這一齣中郭駝的上場詩及念白有融會在下本第十齣〈索元〉的白口中。由此可知，王仁杰的縮編本雖然將五十五齣縮減為三十四齣，但實際使用的齣數絕不只三十四齣，可說是「濃縮」本而不是「縮減」本。

（二）內容刪修手法的運用

縮編本《牡丹亭》既要符合恢復原劇的期望，又要在七小時內完成，於是在情節處理上不得不有所調整，除了上述選齣與併齣的手法外，在各齣內容的刪減及挪移上也頗費功夫。

其實，在清代折子戲盛行的時代，依舞台上實際表演的需要及演出效果的考量，便已有刪節情形，完全按照原著演出的折子並不多見，這是舞台實驗的結果，也為一般觀眾所接受。例如大家所熟悉的折子戲〈學堂〉（原劇之〈閨塾〉），一開頭春香上場所唱的【一江風】曲牌，便是從另一齣〈肅苑〉中移植過來的。盡量求保持原味的折子戲尚且如此，何況是縮編版本，其挪移刪減的需求更為強烈。就以同樣一齣〈閨塾〉為例，縮編本的【一江風】曲牌又移開了，陳最良唱的【掉角兒】曲牌只唱「論六經詩經最葩」一句，杜麗娘的「手不許把鞦韆索拿……」的唱段也刪減了，使得這一折精簡明快，至於【一江風】，縮編本將之移到了〈驚夢〉的開頭，並且只唱一半，然後念白交代「這幾日老爺下鄉勸農，陳先生告假回家，小姐欲去遊園，命我掃除花徑……」，如此便將〈勸農〉、〈遊園〉兩個折子聯繫起來了。

綜觀王仁杰縮編本內容刪修的手法，可以歸納為三種：

1、唱詞念白取其簡單易懂——

傳奇劇本文學性很強，作為案頭吟詠固然回味無窮，但在舞台上往往成為欣賞的障礙，這也是崑劇沒落的原因之一，既然王仁杰的《牡丹亭》劇本必須縮編，那麼去除艱澀拗口的典故也不失為好方法。舉例來說，上本第四齣〈勸農〉的【八聲甘州】唱段，原詞是：「平原麥灑翠波搖，萋萋綠疇如畫，如酥嫩雨，繞滕春色若苴，趁江南土疏田脈佳，怕人戶們拋荒力不佳，還怕，有那無頭官事，誤了你好生涯。」縮編本則只唱：「怕人戶們拋荒力不佳，還怕，有那無頭官事，誤了你好生涯。」⁶⁰可謂是摘取全段中最具體、最易懂得部分。又如上本第一齣〈言懷〉，原著中柳夢梅上場所唱的【真珠簾】：「河東舊族，柳氏名門最，論星宿，連張帶鬼，幾葉到寒儒，受兩打風吹。漫說書中能富貴，顏如玉，和黃金那裡，貧薄把人灰，且養就這浩然之氣。」到了縮編本中不僅唱詞縮減為：「河東舊族，柳氏名門最，漫說書中能富貴，顏如玉，和黃金那裡，貧薄把人灰，且養

⁶⁰參見《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選》（北京：文化藝術出版社出版，2000年3月），頁350。

就這浩然之氣。」⁶¹而且還是以「引子」方式唸出，連唱腔都省略了。把「首曲」濃縮當「引子」，這也是一種變通的辦法。

2、顛倒置放但求情節連貫——

中本第九齣〈秘議〉，原著裡石道姑上場先唱【遠地遊】，然後說明道觀建築的由來，並埋怨陳最良少來打掃，都是石道姑自己換的花和水，說完後念詩：「正是：天下少信掉書子，世外有情持素人。」縮編本則將此詩提前改為石道姑的上場詩，免去【遠地遊】引曲，且念白完立刻接柳夢梅出場，如此一來，情節簡化，前後文也連貫起來、一氣呵成。此外上述〈肅苑〉折中【一江風】曲牌的挪移，也有同樣的作用。

中本和下本的開場，都有一段幕後合唱曲【蝶戀花】，是移植自第一齣「副末開場」的唱段，內容正是《牡丹亭》的主題：「……但是相思莫相負，牡丹亭上三生路。」因此放在每本的開頭，貫串三本的脈絡，使成首尾相連的戲，正是合適。

3、原著語句的充分利用——

傳奇每一齣最後的集句詩在演出時常常是省略不念的，偶爾會被用作下場詩，然而這些詩如果正貼切劇情，省略掉便十分可惜。王仁杰在縮編時，充分利用此一資源，如原著〈鬧殤〉中的集句詩：「魂歸冥漠魄歸泉，使汝悠悠十八年，一叫一回腸一斷，如今重說恨綿綿。」在縮編本上本第十二齣則成了眾人下場前的合唱曲：「魂歸冥漠魄歸泉，使汝悠悠十八年，一叫一回腸一斷，如今重說恨綿綿。一叫一回腸一斷，如今重說恨綿綿，恨綿綿。」⁶²上本第四齣〈勸農〉中杜寶唱完【八聲甘州】後內唱歌詞：「閭閻繚繞接山巔，春草青青萬頃田。」原是原著中此齣的下場集句詩。而同齣〈勸農〉中杜寶【八聲甘州】唱段前的【長相思】唱段：「你看山也青，水也清，人在山陰道上行，春雲處處生。」在原著當中只是念白而已。由這些例子可以看出只要是《牡丹亭》原著中的句子，都可以成為王仁杰劇作的養分。

（三）場次的精心安排

傳奇的排場是戲曲結構中很重要的一環，它關係著齣與齣之間的聯繫、呼應，關係著演員上下場及勞逸分配的問題，亦關係著場面冷熱調劑的情形。⁶³王仁杰的《牡丹亭》雖然在齣目上採縮編方式，然而場次卻與原著有小小的不同。就上本而言，第八齣〈道覲〉、第九齣〈寫真〉以及第十齣〈訣謁〉，在原著中的順序為十三齣、十四齣以及十七齣，為什麼要調整？仔細比對便知道前面三齣〈驚

⁶¹ 同上，頁 343。

⁶² 參見《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選》（北京：文化藝術出版社出版，2000年3月），頁 368。

⁶³ 關於傳奇排場的諸多問題，參見張師清徵《明清傳奇導論》（台北：華正書局，1986年10月），頁 109；以及曾師永義《說排場》（引自《詩歌與戲曲》，台北：聯經出版社，1988年4月），頁 351。由於篇幅緣故，此處暫不贅述。

夢〉、〈慈戒〉和〈尋夢〉都屬於以旦為主的文靜、細緻的場面，此時急需調劑口味，雖然〈訣謁〉足堪調劑的任務，然而若按原順序排列，由於中間省去兩齣，便會造成同屬淨、丑談諧喧鬧的〈道覓〉、〈牝賊〉相連在一起了。此處次序顛倒後，不僅解決冷熱場次的調劑問題，同時也加強了石道姑的作用——替杜麗娘看病。

中本中也有一處次序顛倒，即第三齣〈玩真〉（原二十六齣）和第四齣〈憶女〉（原二十五齣）。由於縮編本的〈玩真〉實則包含「拾畫叫畫」的內容，原著中〈拾畫〉在〈憶女〉之前，故而將〈玩真〉提前，同時也可避免〈玩真〉和下一齣〈幽媾〉連在一起，因為兩場均是以生角為主的大場。

前面曾提及唐葆祥先生改編的上、下本《長生殿》，將原著縮編成十二折，即〈定情〉、〈酒樓〉、〈絮閣〉、〈合圍〉、〈驚變〉、〈埋玉〉（上本）〈聞鈴〉、〈看襪〉、〈哭像〉、〈屍解〉、〈彈詞〉、〈重圓〉（下本），唐先生在提及改編的經過時說了這樣一段話：「選擇這幾折的目的，純是為了故事情節的連貫以及舞台冷熱的調劑。比如在下本中〈聞鈴〉、〈哭像〉、〈彈詞〉都是生角一人唱到底，缺少旦角的戲和熱鬧的場面。開始，我們選用楊貴妃的《情悔》一折，這一折在洪昇的藝術構思中是十分重要的。楊貴妃的魂魄就是通過懺悔而得以升天的。但這一折又是楊貴妃一人唱到底，因此，從舞台效果考慮，還是選用了〈屍解〉一折。」⁶⁴這一段敘述道盡了戲曲縮編者的用心，證之以上述王仁杰的縮編模式，更見異曲同工的巧思。

《牡丹亭》的縮編猶如一個大型的醫療工程，如何翻轉、縮減、挪移得合情合理、不落痕跡，這就要靠劇作家的功力了。從以上的分析，可知王仁杰先生確實展現了不凡的實力。

（四）演出後的兩極化評價

西元兩千年四月初，第一屆崑劇藝術節在蘇州舉行，上海崑劇團便推出了王仁杰的縮編本《牡丹亭》，由郭小男導演，一連演出三個晚上，且引起觀眾熱烈迴響。四月六日，筆者隨曾師永義、洪師惟助等學者至蘇州大學中文系參加一場崑劇座談會⁶⁵，在場的兩岸及外籍學者卻一致批評上崑的演出，認為太過花俏，使得崑劇的原味盡失。如此兩極化的反應，凸顯出觀眾喜好「嚐鮮」的心態以及學者專業認知的焦慮。事實上，上崑的演出極盡炫麗之能事，無論燈光、服裝、背景等都如同賭城歌舞秀一般華麗，這無非是要以聲光特效引領現代觀眾走進古典劇場，然而效果如何？則就見仁見智了。

筆者根據當時的觀劇心得，再參酌蘇州大學崑劇座談會上學者的發言以及後續的專文評論⁶⁶，歸納出上崑的演出有如下批評：一，舞台美術及配角服裝大量

⁶⁴ 見〈長生殿的改編和演出〉一文，引自大雅雜誌第十二期，2000年12月。

⁶⁵ 受邀的台灣學者尚有華瑋、王瓊玲、蔡欣欣等。

⁶⁶ 如桑梓蘭〈三種《牡丹亭》的舞台新想像〉（《非常美學》網站 www.sinologic.com/aesthetics，〈大雅〉雜誌亦有刊登）、范曉寧〈面對經典——觀上海崑劇團之新版《牡丹亭》〉（《中外文化交流》，2000年02期）等均有論述。

運用西式元素，與男女主角純粹古裝的面容裝扮不搭調；二，華麗的佈景喧賓奪主，如〈驚夢〉或〈尋夢〉，背景都是花團錦簇，有時是一朵超大牡丹花，比演員還大好幾倍，完全違反戲曲舞台虛擬象徵的原則，自然也無法凸顯演員的唱唸作表；三，既想演全本又要濃縮，使得許多角色人物性格無法發揮，反呈紛亂狀。至於正面的評價，則是演員的努力受到肯定，一些硬裡子的演員如張靜嫻、計鎮華的演出仍是可圈可點。

如果根據前些章節所述，王仁杰的縮編本確實有其用心之處，但為何演出後負面評價較多？筆者以為可以歸結到兩個原因上，其一是創作方向受限制，其二是試圖以「燈戲」的型態尋求突破。原來這個七小時版本的《牡丹亭》，是上級給上海崑劇團的「功課」，目的是要跟陳士爭的版本別苗頭（陳士爭的二十小時本不顧上海文化局的反對執意出國演出）。但由於先前許多演員和曲師已在二十小時版本中耗費心力地設計身段、詮釋人物、整理唱腔，如今要重新開始且不得重複，的確有著先天上的困難。

至於「燈戲」，原本就是崑班的傳統，同治以後開始盛行，光緒六年以後更被南派京劇吸收，並充分利用近代舞台科技（包括機關佈景、幻影魔術、電光火彩等）求新求變。它的排場已如上述（近代串折戲的演出一節），且常使用在新編戲，但後來有些老戲也會加入「新彩」字樣，例如《蝴蝶夢》、《白蛇傳》，而《思凡》若加演羅漢陣成為《大思凡》，也是按照燈彩戲的路子演出，即便是骨子老戲，一旦加上燈彩，就被標示為「新編」。

「燈戲」每每在都會區出現，尤其是上海發揮得最徹底，它符合小市民的欣賞趣味，也代表著劇種不斷突破發展、舞台美術不甘於墨守成規的意義。雖然燈彩戲常被批評是重形式不重內容的浮華陋習，然而誠如陸萼庭所言：「這是他們（按：指崑班）在傳統老戲以外適應潮流、爭取觀眾、足以與京戲園對抗的看家本領。」⁶⁷也就是說，這是劇種面臨存亡之秋的一種變通方法。此番上崑的《牡丹亭》演出，顯然承襲了「燈戲」傳統，意欲在戲曲逐漸式微的情況下出奇制勝，就時機和動機而言，實是無可厚非；然而在這眾聲喧嘩的年代，以及傳統文化傳承延續的關鍵時刻，毀譽交加皆是必要的承受。

四、結語

自從西元一五九八年（明萬曆二十六年）《牡丹亭》劇作完成以來，至今已有四百多年，其間歷經聲腔、劇種的演進與時代的變遷，仍能在舞台上展現光芒。從前述歷代改編演出的情況看來，確實是千嬌百媚、風情萬種，堪稱經典中的經典。就以近年的幾場大型演出來看，美國版的導演彼得·塞勒斯(Petter Sellars)以西方現代式的理解來闡釋《牡丹亭》，他認為劇中揭示了人的性意識的自然覺醒與復甦，使得他得以運用戲劇衝擊禁錮人欲的禮教，而他認為性禁錮同時也是西方現代社會痛苦的泉源，所以從湯顯祖的作品中不啻找到了人性真理和現代價

⁶⁷ 參見陸萼庭《崑劇演出史稿》第五章（台北：國家出版社，2002年12月），頁436。

值⁶⁸；縮編版的導演郭小男則認為《牡丹亭》是作者的一個夢，在夢裡他建構著自己的倫理秩序，重鑄著自己的精神理念，昭示著歷史的真諦，完善著藝術的人格⁶⁹。因此，不同的體悟認知便有不同的創作風格，誠如縮編者王仁杰先生所言：「《牡丹亭》字字珠璣，絕對不只是表現一對癡男女死去活來的愛情故事。全本枝蔓多、刪節確有難度，最理想的方式是演全本。」⁷⁰然而在兼顧現代觀眾的觀劇需求下，對於編導們努力的讓經典劇作跨越時空，呈現在我們演前，仍應不吝給予掌聲。當然，我們更期盼的是未來能在歷久彌新的經典中，繼續探索挖掘其豐厚的藝術寶藏，創造更多元的戲曲榮景。

⁶⁸參見廖奔〈觀念挪移與文化闡釋錯位——美國塞氏《牡丹亭》印象〉（《文藝爭鳴》2001年01期），頁56。

⁶⁹參見范曉寧〈面對經典——觀上海崑劇團之新版《牡丹亭》〉（《中外文化交流》，2000年02期），頁29。

⁷⁰同上。