

# 長生殿「彈詞」一齣的舞臺藝術

沈惠如

清康熙年間，正當明清傳奇由劇場逐漸走向案頭之際，洪昇的「長生殿」傳奇問世了。由於它詞采、結構、排場、音律、賓白及題材無不美妙工整、引人入勝，使得當時因過於典雅已乏人間津的崑曲有如注入了一股強心劑，也為風光一時的傳奇畫上了美麗的句點。梁廷枏在他的「藤花亭曲話」卷三中曾說：

長生殿為千百年來曲中巨擘，以絕好題目，作絕好文章，學人才人，一齊俯首。自有此曲，毋論驚鴻、彩毫空慚形穢，即白仁甫秋夜梧桐雨亦不能穩占元人詞壇一席矣！

可見批評家對「長生殿」是多麼的激賞與推崇！此劇一出，經由北京的「內聚班」上演後，立即獲得盛譽，成為舞台上的熱門戲，尤何在「長生殿」序中說得很明白：

一時梨園子弟，傳相搬演。關目既巧，裝飾復新，觀者堵牆，莫不俯仰稱善。

真可謂盛況空前。除北京外，其他地區也聞風排演，一些富商貴吏的家樂更是不惜巨資，極力鋪陳。例如揚州的尤姓大鹽商，為了演出「長生殿」全本，花了四十多萬兩銀子購製服裝道具；（見王友亮「雙佩齋集」的記述）而江淮某大官的家樂，在演到唐明皇哭楊玉環像時，竟用沈水香雕刻成飾演楊玉環的項姓伶人的模樣，並敷以脂粉，使之栩栩如生。（見厲鶚「樊榭山房文集」的「書項生事」）在這些現象的推波助瀾下，崑曲在劇場上又呈現了欣欣向榮的景象。直至今日，從現存的曲譜中，我們可以發現在劇場上最流行、搬演齣數最多的仍是「長生殿」，如「定情」、「疑謫（酒樓）」、「架閣」、「密誓」、「驚變（小宴）」、「埋玉」、「罵賊」、「聞鈴」、「哭像」、「彈詞」等齣依舊傳唱不絕。在

那時，「長生殿」中最高為觀眾熟知的一齣是「彈詞」，這可由北京的兩句俗諺「家家收拾起，戶戶不提防」得知。所謂「收拾起」，指的是明末李玄玉的傳奇「千鍾祿」中「慘賭」一齣的唱詞首句：「收拾起大地山河一擔裝」，而「不提防」即是指「長生殿」。「彈詞」一齣的首句「不提防餘年值亂離」，可見「彈詞」是人人皆能琅琅上口的流行曲子。然而「長生殿」的「彈詞」一齣是敘述些什麼？它在「長生殿」全劇中居於什麼樣的地位？它的演出為何能如此吸引人？這是值得我們探討的。

## 一、「彈詞」釋名

傳奇的齣目，顧名思義是將一齣的內容用極少的字數概括出來（註一），如浣沙記的「泛湖」是敘述范蠡與西施泛舟湖上、牡丹亭的「拾畫」是敘述柳夢梅無意中拾得杜麗娘的自畫像，簡單明瞭，使人一望即知。而「彈詞」，原本為一個專有名詞，是明清兩代流行於我國南方諸省的講唱文學，尤其「蘇州彈詞」最有名。彈詞的句法以七字句為主，伴奏樂器是琵琶，多半以第三者敘述的口吻說出，著名的作品有二十一史彈詞、天雨花、珍珠塔、三笑姻緣、再生緣等。但是「長生殿」的這齣「彈詞」，是敘述宮廷樂師李龜年，因安史之亂而流落江南，於是賣唱天寶遺事以餬口，裏面唱的是曲牌，並不是七字句的彈詞，而之所以稱作「彈詞」，是因為李龜年擅長彈琵琶，又是在江南彈唱，用的是敘事體，類似彈詞的形式。不過在戲曲裏面，有時為了劇情需要，不時會摻雜一些別的劇種或小曲，這就是屬於「挿曲」。（註二）通常，挿曲若是在劇中偶爾出現，那麼整支曲子放進去並不會影響全劇原有的形式，例如「桃花扇」續四十齣「餘韻」，它對全劇情節的演變已無關涉，只是漁翁柳敬亭、樵夫蘇崑山及老贊禮共同把六代興亡感慨一番，因此不僅唱全部的官女彈詞（秣陵秋），還有巫腔（問蒼天）及弋陽腔（哀江南），可是若放在其他劇中，便會喧賓奪主，所以只有變通一下，即名為彈唱，實則仍唱曲牌。例如明代康海的「王蘭卿貞烈傳」第四折妓女彈唱「南呂一枝花」一套即是。另外還有一種變通方式，即唱幾句小曲，再接回原來的唱腔，如平劇「秦香蓮」裏秦香蓮把自己的遭遇編入曲子中，開頭四句「夫在東來妻在西……」以彈唱方式唱出，其餘便轉為平劇唱腔了。總之，只要觀眾能了解就好。（註三）而「長生殿」中的「彈詞」一齣，

是由南呂一枝花、梁州第七、煞尾壹套夾著九轉貨郎兒調，一共十二支曲子，其中九轉貨郎兒全部是彈唱的部分，若依彈詞的方式演出，整齣戲便失去了崑曲原貌，因此，仍保留崑曲的演唱方式，只是劇名稱作「彈詞」而已。

## 二、「彈詞」一齣在全本「長生殿」中的地位

「彈詞」是呼應「長生殿」第十四齣「偷曲」而來。「偷曲」是敘述永新、念奴李楊貴妃之命將「霓裳」新譜傳給李龜年，並連夜教演梨園子弟，而江南精通鐵笛的李暮，打聽到霓裳羽衣曲每夜都在朝元閣演習，朝元閣又正好臨著宮牆，於是便在宮牆外面偷聽偷學，只可惜沒學到全部。安史之亂後，李龜年流落江南賣唱，一日適巧李暮也是聽衆之一，因覺得李龜年彈琵琶的手法不同，趨前詢問，方知是梨園舊人，於是便安置他，並向他學習霓裳全譜。這是「彈詞」的部分內容，乍看之下，這兩齣的內容與明皇貴妃的情史並無關連，但因整部傳奇篇幅很大，難免有些枝枝節節，而霓裳羽衣曲更是一個關鍵——若非唐明皇耽溺歌舞，疏忽朝政，悲劇也許不至於發生，所謂「漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」，因此這段緣由只有藉著李龜年之口告知世人，留予世人憑弔、警惕、唏噓、慨歎一番了。「彈詞」中的一番回顧，不僅寓意深遠，文詞亦是蒼茫淒切，以下便就這兩點做詳細說明。

### (一) 深遠的寄託

傳奇的第一齣開場戲，通常與正戲無關，而是敘述全劇大意及作者寫作用意。「長生殿」第一齣「傳概」的「滿江紅」一詞寫道：

今古情場，問誰個真心到底？但果有精誠不散，終成連理。萬里何愁南共北；兩心那論生和死。笑人間兒女恨緣慳，無情耳。感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，總由情至。先聖不曾刪鄭衛，吾儕取義翻宮徵。借太真外傳譜新詞，情而已。

可知「長生殿」的主題思想在表達一個「情」字。作者洪昇刪去對貴妃形象不利的傳言（如與安祿山的曖昧關係），專寫帝王后妃始終不渝的情感，不僅生前山盟海誓，死後仍至月殿重圓，那股至情，直可超越生死，後人在看「長生殿」

時，多半爲之歌頌不已。然而我們若仔細推敲，便會發現在愛情之外，似乎還蘊藏了深意，這可在第十齣「疑議」、第二十八齣「罵賊」、第三十八齣「彈詞」及第三十九齣「私祭」等看出。「疑議」中郭子儀在酒樓上看到安祿山被封爲東平郡王後的囂張模樣，便唱道：

〔金菊香〕見了這野心雞種牧羊的奴，料蜂目豺豎定是狡徒。怎把個野狼引來屋裏居？怕不將懸壁詩符？更和那私門貴戚，一例逞妖狐。

而「罵賊」中雷海青罵起安祿山來更是口不擇言：

〔元和令〕恨子恨潑腥羶莽將龍座淪，癩蝦蟆妄想天鵬喚，生克擦直逼的個官家下殿走天南，你道恁胡行堪不堪？縱將他瘦皮食肉也恨難馴。誰想那一班兒沒姑三，歹心腸，賊狗男。

從這裏我們便可知洪昇具有強烈的民族意識——對異族有種種、禽獸的稱呼。這種思想是有其背景的。因爲洪昇從十歲開始，先後就業於陸繁弨、毛先舒、朱子京等明代遺民學者，所以不但接受了儒家正統教育，且深受遺民思想的薰陶。另外，在洪昇之前的創作如歸莊的「萬古愁」、吳偉業的「秣陵春」、「通天台」、「臨春閣」等，都是瀰遺民之淚、寄黍離之悲的作品，對洪昇的創作亦有很大的啓示。只是清廷以「文字獄」等方式迫害漢族知識份子和士大夫，因此洪昇不能表現得太明顯，只有在「傳概」中揭露以「情」爲主題，企圖掩人耳目。（註四）既然洪昇對異族如此憎恨，而他所處的時代又是異族統治的時代，所以在作品中自有一番亡國之痛與故國之思。「長生殿」中的「彈詞」、「私祭」二齣即寓有此意。「私祭」是寫宮女永新、念奴避難江南，在女貞觀中修道，而於清明時祭奠楊妃的情形，因爲此齣排場屬於短場，而且偏重於奴僕對主子遭橫死的感歎悲傷，其對家國興亡的感慨，便不如「彈詞」來得深切了。

在「彈詞」中「貨郎兒」第一支曲子是這樣的：

〔轉調貨郎兒〕唱不盡興亡夢幻，彈不盡悲傷感嘆，大古里淒涼滿眼對江山。我只待撥繁弦傳幽怨，翻別調寫愁煩，慢慢地把天寶當年遺事彈。

將一腔幽怨、愁煩寄託在這一段彈唱中，此即「彈詞」的主旨。接著「二轉」之後分別敘述楊妃怎樣入宮、明皇如何

寵愛她、霓裳羽衣曲的美妙、漁陽兵起的慘狀、貴妃死後的淒清、長安城遭兵燹後的殘破及自身的遭遇。其實，李龜年就這場變故的見證人，「眼看它起高樓，眼看它宴賓客，眼看它樓塌了」，原先是沈香亭、華清宮的陪客，如今瘦骨窮骸，沿街賣唱，真是「空對著六代國陵草樹埋，滿目興衰」（梁州第七）！洪昇藉著李龜年之口，將故國之思、遭遇之感寄託於明皇、貴妃的濃情蜜意中，使得二人的愛情故事只是貫串始終的脈絡而已。在「彈詞」的文句中曾刻意淡化楊貴妃在這場變亂中的影響性，如「貨郎兒四轉」中認為唐明皇「弛了朝綱、占了情場」，而在聽衆之間又安排了這樣一段對話：

（外嘆科）哎，只可惜當日天子寵愛了貴妃，朝歡暮樂，致使漁陽兵起，說起來令人痛心也！

（小生）老丈，休只埋怨貴妃娘娘。當日只爲誤任邊將，委政權奸，以致廟謨顛倒，四海動搖。若使姚、宋（按：指宋初名臣姚崇、宋璟）猶存，那見得有此。

正如「私祭」中永新、念奴爲楊貴妃抱屈道：「那裡是西子送吳亡，錯冤做宗周爲褒喪」（孝南枝），洪昇的用意，其實都在譴責互臣賊子啊！

「長生殿」的真意，並不容易爲人發覺，但「彈詞」一齣，無疑是全劇前半段劇情（亦是主要劇情）（註五）的濃縮，而李龜年更似洪昇的代筆者，因此，對異族入主的憾恨，便經由李龜年的琵琶流露出來了。

〔悲涼的絕唱〕

除了深遠的寄託外，「彈詞」在「長生殿」中的另一項特色是詞采。「彈詞」詞采之美好，前人亦有定論，如梁廷枏「簾花亭曲話」云：

彈詞第六、七、八、九轉，鐵撥銅琶，悲涼慷慨，字字傾珠玉而出，雖鐵石人不能不爲之斷腸，爲之下淚，筆墨之妙，其感人一至於此，真觀止矣！

其實不止六、七、八、九轉，任何一轉都是絕妙好辭。「南呂一枝花」中將自己的彈唱比喻爲「高漸離擊筑悲歌，伍子胥吹簫乞丐」，表現出流落天涯、清歌賤賣的無奈與悲哀。「梁州第七」則以連續的排句將宮中的歡樂與變故後的狼狽做一對比：「幸溫泉驪山雪霽，泛仙舟興慶蓮開，玩嬋娟華清宮殿，賞芳菲花萼樓台。……劍門關塵蒙了鳳簾鸞與，馬嵬

坡血污了天姿國色，江南路哭殺了瘦骨窮骸。」「貨郎兒三轉」用「花輪雙頰柳輪腰」形容楊貴妃的窈窕，並用古代四位美女來襯托：「比昭君增妍麗，較西子倍風標，似觀音飛來海嶼，恍嫦娥偷離碧霄。」更將其神態用文字描摹出來：「春情韻饒，春酣態嬌，春眠夢悄」，描寫的技巧十分高妙。「四轉」用了一些口語化的文字形容二人恩愛的情景，如「弄得個伶俐的官家顯不刺、憐不刺（即顯顯倒倒、糊里糊塗。不刺為語助詞，無意義）」、「行廚並，坐廝當」等，非常傳神。「五轉」用文字形容霓羽衣曲的音樂，亦是一絕，尤其連用了六個「恰便似……」，充分地將一派仙音表現出來：「恰便似一串羅珠聲和韻閒，恰便似鶯與燕弄關關，恰便似鳴泉花底流溪澗，恰便似明月下冷冷清梵，恰便似緜嶺上鶴唳高寒，恰便似步虛仙珮夜珊珊。」以羅珠、鶯聲燕語、流水聲、清梵、鶴鳴及玉珮叮嚀來形容職音，確實令人覺得多采多姿、美妙絕倫。「六轉」更是特殊，因此轉格律須作連續疊字，而疊字由於聲音短促，讀起來有跳動的感覺，用它來形容兵荒馬亂的情景，正是合適，因此洪昇用「嘔嘔啞啞」形容急管繁弦、「撲撲突突」描摹戰鼓聲、「一出出律律、紛紛攘攘」形容邊書的紛擾（註六）、「喧喧噦噦，驚驚遽遽，倉倉卒卒，挨挨拶拶」形容大隊人馬匆促西奔的情景，而用「密密匝匝的兵，惡惡狠狠的語，鬧鬧炒炒、轟轟剝剝」形容六軍鼓噪的緊張時刻，最後用「慘慘悽悽」形容佳人命喪馬嵬坡的慘狀，真可謂驚心動魄。至於「七轉」，應屬最佳之曲，近人鄭壽先生在其「九轉貨郎兒譜」中認為此段凄婉幽咽，加上用入聲字串連韻，更是低迴悲哽，今將曲文錄於下：

（七轉）破不刺馬嵬驛舍，冷清清佛堂倒斜。一代紅顏為君絕，千秋遺恨滴羅巾血。半棵樹是薄命碑碣，一抔土是斷腸墓穴。再無人過荒涼野，莽天涯誰弔梨花謝！可憐那抱幽怨的孤魂，只伴著嗚咽咽的望帝悲聲啼夜月。

「彈詞」一齣由於需要表達喜怒哀樂各種不同的情境及感受，因此文字變化多端，多采多姿，有典雅語，有俚俗語，時而痛快淋漓，時而蒼茫悲嘆，可謂直入元人堂奧，誠為千古絕唱！

### 三、長生殿「彈詞」一齣的舞台藝術

所謂的舞台藝術，即是劇本搬上舞台的演出效果，包括身段、唱腔、景觀等要素的結合。「彈詞」由劇本搬至舞台，

其間經過了一些增刪，這些修改，正是爲了配合舞台。再者，譜曲與賓白的設計，亦完全爲了表演時的順暢自然，因此由文獻中對其表演方式的記載，不難看出其舞台藝術的得失。

在數百年前，由於沒有錄音錄影等現代科技，一些表演藝術必須靠有心人士以口傳心授的方式流傳下來。然而崑曲已瀕臨絕跡，若欲得知其舞台上的原貌，必須藉助文字上的記載——曲譜。曲譜相當於演員演出的腳本，現存的崑曲曲譜種類雖不少，但有的不附宮譜（即工尺譜，相當於西洋音樂的五線譜）、有的缺少賓白（對話）、絕大多數更缺乏動作、表情的註明，因此若能搜羅齊備，便能一窺舞台演出的全貌。現存、且錄有「彈詞」一齣的曲譜有清乾隆三十五年玩花主人編選、錢德蒼續選的「綴白裘」（本譜未附宮譜）、清乾隆五十七年葉堂輯錄並校訂宮譜的「納書楹曲譜」（本譜不錄引曲及賓白，板眼部分亦只註明板及中眼）（註七）、清道光十四年王繼善訂定、編者不詳的「審音鑑古錄」（未附宮譜，却記載有表情、身段及服裝穿扮，可得知乾、嘉時期崑曲演出的情形）（註八）、清王季烈所輯之「集成曲譜」（改訂音律，校正文辭，賓白完全，排場明晰，爲現存曲譜中最通行者）、清王季烈編輯的「與衆曲譜」（選取「集成曲譜」中歌場習見之曲，工尺板眼的註明非常詳盡，並附鑼鼓點，爲武場敲打的依據，另外賓白逐句點斷，並以符號指示念白要領，最適宜初學）以及近人焦承允先生收藏、中華學術院崑曲研究所出版之「蓬蘞曲集」，經由這些資料，我們便可從劇本的增刪、舞台的呈現及音樂的美惡三方面來探討「彈詞」的舞台藝術。

#### （一）劇本增刪合理得宜

中國古典戲曲，大多出自沒有舞台經驗的文人，像元代關漢卿那樣又能寫、又能演的畢竟占少數，因此劇本當中難免會有許多不合舞台規範的地方，如文詞過於典雅，聽者難懂；場面過於單調，缺乏調劑等等，即便是懂戲又能寫的劇作家，其劇本亦須經過舞台試煉修訂，才能成爲既宜於案頭、又合於場上的好作品。「彈詞」一齣，經由曲譜和原作的對照，我們發現刪改之處不少，仔細推敲這些增刪之處，發現頗爲合情合理，茲分爲四點敘述如下：

1. 曲文口語化：崑曲的旋律，由於過於婉轉細膩，若不熟悉曲詞，往往不易聽懂，倘或文詞又太過典雅生僻，更會如鴨子聽雷，無從欣賞。因此當劇本搬上舞台時，便須做些許更動。「彈詞」曲文口語化的地方不少，「貨郎兒一轉」的「

大古里（總是之意）淒涼滿眼對江山」改為「抵多少淒涼滿眼對江山」；四轉「的一直弄得個伶俐的官家顯不刺、帶不刺，撇不下心兒上。弛了朝綱，占了情場，百支支寫不了風流帳。行斷並，坐斷當。雙，赤緊的倚了御床……」改為「直弄得那官家丟不得捨不得那半刻心兒上，守住情場，占斷柔鄉，美甘甘寫不了風流帳，行斷並坐一雙，端的是歡濃愛長……」，尤其是「弛了朝綱，占了情場」兩句含批判意味，在全支描寫二人恩愛情景的曲子中顯得格格不入，因此改成「守住情場，占斷柔鄉」，無論詞意和音樂均較能聯貫；「六轉」在疊字方面更動的也很多，如「驅驅啞啞」改成「喜孜孜」、「撲撲突突」改成「撲通通」、「出出律律」改為「荒荒急急」、「喧喧噉噉、驚驚遠遠、倉倉卒卒、挨挨撈撈」改為「驚驚恐恐、倉倉卒卒、挨挨擠擠、搶搶攘攘」等，均較原詞淺顯易懂。而「七轉」的最後一句「望帶悲聲啼夜月」亦將典故改為常識性的「搗聲冷啼月」。曲譜通常都是經過多次舞台實驗後的定本，「彈詞」曲詞的口語化，更能增加廣大觀眾接受的程度。

2. 賓白詼諧化：由於「彈詞」是一齣以唱工為主的戲，屬於較為單調的表演方式，再加上內容哀怨悲悽，為了免於一直陷入沈鬱的情緒中，便須靠一些詼諧逗趣的言語加以調適。又因為主角李龜年一人獨唱，賓白較少，因此調劑的責任就落在其他角色的身上。除了小生李暮外，作者在這場戲中還安排了末、付、淨、貼四種角色扮演的聽家（註九），其中付屬於丑綱（註十），所以挿科打諢便由付、淨二人負責。末角顧名思義扮演的是一名老者，付是一位市井小民，操蘇州口音，淨則是尋芳的山西客，貼是淨所借同的妓女。以說方言的方式來調劑場面，可一新觀眾的耳目，這也是明清傳奇中慣用的手法。「彈詞」便以蘇州話和山西話交織一些趣味。如「二轉」、「三轉」間的對白原本如下：

（貼）那貴妃娘娘，怎生模樣波？

（淨）可有唱家大姐這麼標致麼？

（付）且聽唱出來者。

曲譜裏則增為：

（貼）請問老丈，那貴妃娘娘，生得如何？



(淨) 可有嚟家大姐這樣標致麼？

(付) 還差個點點來。

(淨) 伍！

再如「四轉」、「五轉」間，原本為：

(淨倒科) 哎呀，好快活，聽的嚟似雪獅子向火哩。

(貼扶科) 怎麼說？

(淨) 化了。

曲譜上增為：

(淨笑) (付) 做著做著，癩蟻嘆子蚊毛哉。

(淨) 聽得咱雪獅子向火。

(付) 那解說？

(淨) 化了化了。

(付) 吓喇，木頭能個人，到聽化拉拉哉。

(淨) 驢囚禽的。

又如「六轉」、「七轉」間，原本為：

(小生淚科) 咬天生麗質，遭此慘毒。真可憐也！

(淨笑科) 這是說唱，老兄怎麼認真掉下淚來！

曲譜中改為：

(貼) 苦吓。

(淨) 大姐，為何哭起來。

(貼) 那貴妃娘娘尙然如此，不知奴家後來怎生活果？

(淨) 不妨，有啥在此。

(付) 勿番道，還有我拉裡勒。

(淨) 驢囚的。

由以上這些比較，可知在舞台上，加重了「付」這個角色的戲份，利用他嘲弄「淨」，來造成一趣味，否則若依原劇本演出，將會平淡無奇。

3. 情節合理化：「彈詞」曲譜有兩處的更動使得原劇更合理化，值得一提，一是在「一轉」、「二轉」間，「淨」問「貼」：「大姐，他唱的是甚麼曲兒，可就是嚙家的西調（按：指甘肅一帶的地方曲調）麼？」「貼」回答：「也差不多兒。」事實上並非西調，然而這種隨口說出的言語，會讓不明就理的觀眾誤會，因此曲譜便把這兩句話刪去。二是「八轉」李龜年將天寶遺事唱完後，觀眾要散去，原劇本是「淨」先說：「啞，聽了半日，餓得慌了。大姐，嚙和你喝燒刀子，吃蒜包兒去。」然後衆人才說「天色將晚，我們也去也」，然而七、八轉所唱的內容是貴妃慘死和長安城內殘破淒涼的景象，而山西客馬上接說要去喝燒刀子，似乎聽衆與唱者毫無關連，於是曲譜將對話次序調了一下，先由衆人說「天色晚了，我們回去吧」，等到唸完下場詩，大家轉身下台之際，「淨」才對「貼」說：「大姐，咱和你喝燒刀子去。」使得李龜年不至於「對牛彈琴」。這就是使情節更趨於合理的地方。

4. 演出精簡化：「彈詞」一齣，由於有十二支曲子，且是一人演唱，若從頭唱到尾，定會疲累不堪，因此乾隆、嘉慶之後，有些唱「彈詞」的人便把「梁州第七」和「貨郎兒八轉」省去，後來也就成了慣例，至今演出「彈詞」，也是不唱這兩支曲子，不過曲譜中仍保留，並未刪去。至於賓白，也有省略的部分，如衆人走到李龜年表演的地方後，原劇本中有「付」的一段白口：「那邊一個圈子，四圍板凳，想必是波。」但是演戲時，板凳等必已事先擺好，不必等到演員口中點破，大家都看得見，因此曲譜中這一段便予以刪去。另外，唱完「九轉」之後，小生李暮問李龜年：

(小生) 請問老丈，那「寬裳」全譜可還記得波？

（末）也還記得，官人爲何問它？

（小生）不瞞老丈說，小生性好音律，向客西京。老丈在朝元閣演唱「霓裳」之時，小生曾傍著宮牆，細細竊聽，已將鐵笛偷寫數段，只是未得全譜，各處訪求，無有知者，今日幸遇老丈，不識肯賜教否？

這段白口，在原劇本中是爲了呼應第十四齣「偷曲」而來，但是當「彈詞」單獨演出時，並不須要呼應，所以表演時便把這段白口刪減成：「請問老丈，那霓裳全譜可還記得？不知肯賜教否？」十分的精簡。

凡此種種，均可看出經由舞台搬演後，「彈詞」的劇本更趨完美了。

#### （二）表演方式單純細膩

在討論表演方式之前，首先來看看劇中角色的裝扮。「彈詞」一劇總共六人，包括了六種角色。其中李龜年是以老生扮演，頭戴鴨尾巾，身穿古銅色硬褶子，外罩黑色坎肩，腰繫橘紅色絲絛，穿黑色彩褲、厚底靴，嘴掛白滿髯，手持琵琶。至於聽衆四人，分別由末、丑、淨、貼扮演，末戴方巾、黑三髯，身穿寶藍色硬褶子，腰繫橘紅色絲絛，穿黑色彩褲、厚底靴，身分是普通官員。丑戴鬚帽，穿茶衣、腰包、黑彩褲、白布襖、黑布鞋，嘴掛「黑抓」，身分是酒保、驢夫一類的生意人。淨的穿著沒有嚴格規定，只是須勾白臉，嘴戴「黑四喜」，身分是尋芳客。而貼則是梳大頭，點翠頭面，穿花紋、羅裙、彩鞋，身分是妓女。劇中另一重要角色李暮，是由小生扮演，他頭戴文生巾、穿素褶、彩褲及雲頭鞋，他並不像其他聽衆一樣是純粹聽曲的，而是爲了尋找梨園舊人，企圖獲得霓裳全譜。

「彈詞」的場面十分單純，先由老生李龜年上場，唸上場詩上場白，說明自身遭遇，再懷抱琵琶起身前往驚峯寺賣唱，然後邊走邊唱「南呂一枝花」後虛下。接著是小生李暮執扇上場唸上場詩、上場白，之後末、丑、淨、貼扮演的聽衆依序上場，與小生對話後走圓場，同時桌椅亦已擺好，老生李龜年上場相見後，衆人分別坐下，李龜年坐在桌子後面，其左手邊依序坐小生、末，右手邊則爲丑、淨、貼，唱完七轉後，末、丑、淨、貼起身、解錢、唸下場詩、下場。接著只剩下小生及老生在場，小生在原座詢問李龜年的琵琶得自何人傳授，李龜年唱「九轉」，再對話結束後，李龜年起身唱「煞尾」，小生李暮亦隨之起身，並替他拿琵琶，最後二人一同下場。整個場面的位置變化不大。

這齣戲不是以曲折離奇取勝，亦沒有什麼衝突轉折，完全是靠細膩的作表與精緻的唱工。關於音樂唱工部分，我們於下一節再討論，這一節先要分析的是身段作表，也就是「科介」。近人白雲生在「生旦淨末丑的表演藝術」一書中，曾經詳細說明了「彈詞」主要人物李龜年的身分特質及表演時應注意的技巧，他說：

李龜年是唐明皇宮中梨園執事，善彈琵琶，能歌唱；安祿山作亂，打破西京，李逃難流落鄉間，賣唱糊口。他曾在宮中侍奉君王，熟習禮儀。在舉止上，一定很大方而有禮貌。扮演這個腳色，動作要慢些，步法要沈穩，舉止要安詳。因年齡的關係，膝部要軟，眼神要多用力，眉要微蹙，頭部有時微晃，表示窮途落魄。如此作表，可以說是非常細膩，他甚至認為連演員的身材都要注意：

李龜年應當瘦些，臉色要黃黑，因他窮途落魄，衣食必定缺乏。況唱詞中有「受奔波，風塵顏面黑」一句，所以要有憔悴的神情。

中國古典戲曲是重寫意而非寫實，「面色黃黑」與「神情憔悴」易由化妝及身段輔助，至於身材要瘦可就難盡如人意了，這真是完美的藝術境界。

由於李龜年大部分時間是坐著表演，手裏又拿著琵琶作彈唱狀，因此一切科介都必須靠眼神及單手手勢來表達。在現今流傳唯一附有身段的曲譜「審音鑑古錄」中，對演員的神情作表有精闢的說明：在唱「貨郎兒一轉」中的「彈不盡悲傷感嘆」時須「心中生悽」，唱到「淒涼滿眼對江山」時要有「驚人語狀」，這些都是將內心感受借助聲音表現出來。在唱到「六轉」「割地裏荒荒急急」時應「放琵琶立起式」，這是因為此段曲情激切，唱者也必須隨著曲詞表現出驚恐、紛亂的情狀，所以站起身來，較能用雙手做出激動的身段。另外，在唱「七轉」的「只伴著嗚咽咽的鵲聲」時要「弦慘聲悽」，以配合詞情。衆人聽完曲子後，分別給了李龜年一些銀兩，這時李必須「含羞收料」，因為他本是宮中樂師，如今是不得已賣唱，並非跑江湖的藝人，因此收銀時難免有羞慚的感覺，由這裏也可以看出此處的體會十分深入。除了「審音鑑古錄」的敘述之外，還有兩處須注意的地方，一是唱到「九轉」中的「黃旗綽同咱皆老輩」的「咱」字拖腔上要開懷地哈哈一笑，表示提到老朋友的親切感；而在「尾聲」最後一句「一曲霓裳播千載」唱完後也要大笑一聲，表示「喜遇知音」的

愉悅。

除了主角外，四位聽衆的表演也很重要，因為他們必須配合李龜年的手勢、眼神做一些適度的反應。「審音鑑古錄」對他們的表演也有註明。如李龜年唱完「三轉」「抵多少百樣娉婷也難畫描」後，「丑噉笑讚介」、「淨瞪眼聽」、「小生、外倍羨科」、「副笑介」，唱完「四轉」「博得個月夜花朝真享受」後，「衆宜點首出神，副、淨流涎入殼」、「淨倒科」、「丑扶科」、「衆笑科」；而在唱完「六轉」後，「老生雙手拍案大哭坐介」、「外、副同嘆科」、「小生淚科」、「淨笑科：這是說唱，老兄怎麼認真掉下淚來」（註十一），這些科介，均依不同的觀感、個性把不同的表情、神態表現出來，使得一件事可由不同的角度做評斷；而且，中國古典戲曲有一個特色，即是「疏離性」，爲了避免觀衆過於投入劇情，有時劇中人會跳脫時空，說一些現代話逗觀衆發笑，或者是藉揮科打諢減低悲苦的氣氛，而「彈詞」的內容是「樂極生悲」，在觀衆不勝唏噓之餘，淨、丑適時逗趣一下，頗有調節作用，這正符合了「疏離」的特質。

總之，「彈詞」的表演型態雖然單純，但是在唱工以外的作表，却是細膩繁複，而且兼顧到內心的變化，倘若揣摩得當，則不僅是唱工，身段、科諢也是頗有可觀之處的。

### （三）聲情詞情的充分配合

「彈詞」一齣最爲人稱道的，當屬音樂部分，其聲情與詞情密切配合、絲絲入扣，無論是歡樂、哀愁，均將崑曲音樂的特性發揮得淋漓盡致。說到「彈詞」的曲牌聯套，完全是模倣元代無名氏的「風雨像生貨郎旦」第四折，並非洪昇獨創，而且在字聲的變化、襯字的加用、疊字的運用等方面，幾乎無不相同，例如「貨郎旦」中的「五轉」曾六次連用「恰便似」爲襯字，「彈詞」的五轉亦如此；「貨郎旦」的「六轉」末句爲「倒與他裝就了一幅昏昏沈沈瀟湘水墨圖」，而「彈詞」的「六轉」末句爲「霎時間畫就一幅慘慘淒淒絕代佳人絕命圖」，用字都大致相同；再如「貨郎旦」的「九轉」末句爲「那孩兒名喚作春郎身姓李」，而「彈詞」的「九轉」末句爲「則俺老伶工名喚作龜年身姓李」，句法亦是一致。洪昇之所以要如此仿效，其原因爲：「貨郎旦」是李家奶娘張三姑，用彈唱形式敘述李家前後由盛而衰的經過，「彈詞」是梨園伶工李龜年，用彈唱形式敘述唐宮廷前後由盛而衰的景象，彈唱者同樣是遇難流落的當事人，悲慘的情調亦相近。所不同的

，即是「貨郎旦」由正旦主唱，「彈詞」由老生主唱，因此「貨郎旦」第四折被稱作「女彈詞」，簡稱「女彈」。「彈詞」固然是模仿而來的，但是自從「長生殿」風靡一時後，仿作「九轉貨郎兒」的就更多了，關於這一點，以及「九轉貨郎兒」的格式句法，在鄭壽先生的「李師師流落湖湘道雜劇」（附九轉貨郎兒譜）中有詳細的說明，便不再贅述。此處要探討的是音樂部分。

「彈詞」是以「南呂一枝花」套曲夾「正宮九轉貨郎兒」組成的，由於「貨郎兒」為主要部份，所以全齣的笛色是以正宮常用的尺字調為主，至「七轉」由於詞情轉變，故轉為上字調。引曲「一枝花」為散板曲，套曲的頭兩支或尾聲依例皆是散板曲，雖然沒有固定的板眼，但是反而不容易掌握。「顧誤錄」中曾言：

曲之有板者易，無板者難。有板者聽令於板眼，尺寸自然合度，無板者需自己斟酌緩急，體會收放，過緩則散慢無律，過急則短促無板，須用梅花體格（按：疏密相間的意思），錯落有致，有停頓，有連貫，有抑有揚，有伸有縮，方能合拍。

由此可見。就「彈詞」而言，「一枝花」敘述自己流落江南的悲慘情狀，心中的感慨是非常深刻的，所以在唱到「岐路遭窮敗」的「路」字時，音加以翻高，頗有無語問蒼天的意味。另外「鬢髮白」的「鬢」字共有六凡工尺工（註十二）五個音，但却分三次唱出，中間停頓兩次，充分表現出「白頭遺老」的嘆息。而在唱到「只留得琵琶在」的「在」字和「吓哈」的「哈」字時出現了顫腔（即顫抖的聲腔）（註十三），更有幾許顫顫的味道。最後「也那乞丐」的「丐」字則要用近似「哭腔」唱出，俾能感動聽眾。「貨郎兒一轉」中「撥繁弦」的「繁」和「寫愁煩」的「愁」亦用停頓兩次的方式，此種頓挫將愁悶表露無遺。另外「慢慢的」第一個「慢」音翻高（六到仕），第二個「慢」用疊腔（同一音連唱數次）（註十四），將字面的意義完全詮釋出來了。這一段也是散板曲，上述要點若稍加注意，定能把「淒涼滿眼對江山」的情味表現出來。「二轉」是一板三眼的曲子，節奏平穩，每一字的音符數及節拍大致相同，適合敘述口吻，唯有「深闌內端的是玉無瑕」為須要特別強調之處，所以「深」字音翻高五度（工到仕），而「玉」字包括八個音，更拖了六拍，彷彿要告訴聽眾楊貴妃是多麼的像「白璧無瑕」般完美無缺。「三轉」也是一板三眼，但每一字所拖的腔調便比較長，用以形容

楊妃的美貌，更見婉轉的情致。「四轉」先是一板三眼，至「宵假畫傍」則突然增快爲一板一眼，敘述男女之情時，總是令人臉紅心跳的，這樣的安排方式頗符合「人性」。其中「丟不得、捨不得」的「不」字及「美甘甘，寫不了」的「甘」和「不」字均以側中眼起音，造成另一種急促頓挫的效果，很能表現難分難捨的纏綿深情，而「柔鄉」的「鄉」和「風流」的「風」用搖曳的撇音，更是引人無限遐思。「五轉」是最能表現流麗悠遠情致的，尤其那六句「恰便似……」，本身就似霓裳仙音。爲了配合詞情，「鳴泉花底流溪澗」的「底」字竟有十一個音之多，聽來便如潺潺流澗，未曾稍停。「六轉」的轉變較大，爲配合「漁陽擊鼓動地來」的驚慌出城，採一板一眼的板式，再加上短促的疊字，使得慌亂氣氛突顯出來，但唱到「嬌嬌滴滴」、「恩恩愛愛」時速度要放慢，以表示悲哀和無奈。「倉倉卒卒、挨挨擠擠、搶搶攘攘」等處用半音的等差塑造了緊張的情緒，是這段唱腔的特色。除此之外，暗中轉調亦是一絕，由於「七轉」要轉成上字調，若唱完「六轉」後直接轉調會顯得突兀，於是便利用「倉倉卒卒」這個充滿半音的不尋常音調開始轉上調，如此暗中偷轉，一直唱到「七轉」時，便不露半點轉調的痕跡，可見譜曲者的用心。「六轉」末句「絕命圖」要配合詞情用哭腔唱出，始能引動聽衆接著表達悲涼的情緒。「七轉」是最哀傷的一轉，有二次翻高音，如「一代紅顏」的「代」字由工至仕高五度、羅巾血」的「血」至「半行字」的「半」由工至仁高了七度，均似「杜鵑泣血」般慘不忍聞。還有三次的下降音，如「冷清清」的「冷」降三度（工至四）、「斷腸墓穴」逐漸下降至「合」音、「冷啼月」亦逐漸降至「四」音，更讓人爲這段「千秋遺恨」唏噓不已，如此高低起伏，令人泫然欲泣。另外「暖弄天涯」的「暖」字用撇腔、「梨花樹」的「樹」字在最後一個音的拖腔上要發出一嘆息聲「唉」，便於唱者的情緒表達，使得這轉愈加感人肺腑。「九轉」的節拍變化多端，「這琵琶」至「淚滴」是一板一眼，但「淚滴」二字速度放慢，表示傷心；從「俺也曾」至「親向那」是散板，有慢慢回想當年的意味，「沈香亭」開始到「多休話題」轉爲一板三眼，其中提到了一些梨園樂工，有時爲好友開懷不已，有時又爲壯烈成仁的感到無限哀傷，直至說到自己「俺只爲……身姓李」轉爲一板一眼，並且加快速度，以激昂澎湃的音符將國破家亡的情境表露無遺。至於「尾聲」，由於李龜年「喜遇知音」，又有了棲身之所，曲情漸趨開朗，一開始仍承襲「九轉」的一板一眼，唱到「恁相投快哉」時速度開始放慢，「恁」字並還翻高九度（四至仄），特別強調一種雨過天青，撥雲

見日的快感，然後「待俺……播千載」轉為散，「播」字翻高七度（尺至仄），使得餘音繞樑不絕。

從以上的分析，可以得知「彈詞」一齣在音樂上成就斐然，聲情詞情的密切配合，唱者得以盡情發揮，而悲喜交集、快慢交錯、高低起伏、笑淚交織，更是把戲劇的特質完全溶入，當年「戶戶不提防」的盛況，確是其來有自啊！

#### 四、「彈詞」舞台藝術的總檢討

明清「傳奇」，顧名思義是要「傳其事之奇焉者也，事不奇則不傳」（語見孔尚任「桃花扇小識」），因此傳奇作家在選取題材，組織故事時，總要悲歡離合，曲折複雜，以期引人入勝，也因為如此，劇本的篇幅往往很大，齣數也很多，以便於容納複雜的故事內容，刻劃不同的人物性格，穿插文武等冷熱場子，安排尖銳的戲劇衝突。一本傳奇通常在三十齣到五十齣之間，全本演完須日以繼夜連演兩天，然而有這種閒暇時間的人並不多，再加上魏良輔改良了崑腔後，原來的節奏有放慢的趨勢（如增加了贈板，使原有的四拍延長成八拍），而表演方面也日趨細膩，因此一本傳奇已不太可能從頭一演到尾，只能選取其中一些精彩的折子演出，此外，一些作家喜用人們熟知的故事為藍本編寫戲劇，所以大家不須要看全齣也已知道劇情，那麼欣賞精采的唱唸作打才是看戲的真正目的。基於以上這些理由，「折子戲」於焉產生，這也是中國古典戲曲的大特色。然而若是在「折子戲」中也可窺知全劇的情節，就便是兩全其美了，「彈詞」即是這種「折子戲」。現今常見的平劇也有這種情形，最典型的如「白蛇傳」中的「祭塔」、「玉堂春」中的「起解會審」均是。這類戲多半有細膩婉轉的唱腔吸引觀眾，而且藉著「回顧」做一些「反省」，反而可以利用聲音、表情、動作把情緒渲洩無遺，畢竟事情發生的時候，沒有人來得及想到自己會有什麼樣的感受。朱光潛的「文藝心理學」，在論到「心理的距離」時曾說藝術是要站在客觀的立場觀照自己的生活，否則空有經驗，却不能跳脫開來，使自己和自己的情感間留出距離，那麼便無法真切的揣摩情感。所以事過境遷後的痛定思痛，才更值得細品味。傳奇中「長生殿」的「彈詞」、「桃花扇」的「餘韻」、「浣沙記」的「泛湖」，不都是這種模式！但是此種戲必須要有豐富的舞臺藝術，畢竟它沒有曲折離奇的情節以及熱鬧刺激的場面。由前三章的敘述，我們得知「長生殿」的「彈詞」將崑曲音樂的特性發揮到了極致，把中國文學上的描寫



技巧亦充分的運用，還有多種角色人物性格的刻劃，和哀傷、喜悅、感嘆等各種情緒的表現，足夠演員盡情施展，所以，雖然沒有熾烈的武打，雖然沒有尖銳的衝突，它仍能在崑曲曲壇上占有重要的地位。

註釋：

註一：在張師清徵的「明清傳奇導論」中曾提到一般傳奇的齣目多係二字或四字，僅有「玉鏡台」同時又用二字又用四字，「歸元鏡」五字，「東郭記」採孟子的子，長短參差，最為奇特。（見第三編第二章）。

註二：元劇中爲了劇情所需，或變換單調場面，常有「插曲」出現，內容多半是掉科打諢性質，但到了元劇末期以後，插曲的內容便擴充至道情曲或舞曲，已不止是無理取鬧或詼諧滑稽了。經歸納整理後，插曲可分三類：（一）以諷刺、幽默、打鬧等型態，增加全劇趣味性的插曲。（二）神仙出場時所唱的插曲。（三）以漁歌、樵歌、挽歌、道情、彈詞、地方聲腔等俗曲插入聯套中的插曲。本文所指爲第三類。參見拙著「尤侗西堂樂府研究」第二章第二節。

註三：即使全用彈唱方式，也不純粹是彈詞，畢竟中國古典戲曲是象徵寫意的藝術。

註四：此點前人亦有所論，如李慈銘「越縕堂菊話」中說：「長生殿寄託尤深，未易一二言之。」梁應來兩般秋雨庵隨筆卷一亦言康熙皇帝看了「長生殿」後以爲有心諷刺，勃然震怒，便藉口國喪未除演劇，掀起大獄。

註五：「長生殿」前半部從楊貴妃進宮到死去均已演完，而傳奇的體例是上下部要對稱的，所以下半部可憑藉的現實材料不多，只有致力於人天空幻的渲染。

註六：鄭壽先生在「李師師流落湖湘道雜劇」一文中認爲「出出律律」一詞用得不太妥當，因「出出律律」一語本是形容雲之展動，「出律」即今北方俗語之「出溜」，所以不適合形容邊書之紛擾。

註七：引曲指的是聯套開頭之散板曲，板眼是拍子，一板一眼相當於西洋樂譜中的2/2拍子，一板三眼則爲4/4拍子，三眼各有名稱，即頭眼、中眼、末眼，故中眼即指第三拍。

註八：這是現存唯一有身段譜的曲譜，對於當時沒有錄影的情況而言，是非常珍貴的資料，也是理論與實際結合的最佳文獻。

註九：原劇本中李龜年由末扮演，李暮由小生扮演，聽衆老者由外扮演，市井小民由副淨扮演，山西客由淨扮演，妓女由丑扮演，不過所安排的角色未必應工，而是劇團中有空閒的某角色扮演，如妓女在本劇中並無談諧言語，以丑扮女性者只有滑稽的彩旦，然而此處並不須要，因此真正演出時，就要扮成應工的角色，本文所提「彈詞」的角色便依曲譜中真正在場上扮演的角色來論，與原劇本註明的稍有出入。

註十：傳奇有所謂的江湖十二角色，其劃分情形如下：

- (一) 生綱：下分正生、小生兩種，武生、冠生等合併計算。
- (二) 旦綱：下分正旦、貼旦、小旦、老旦四種，而武旦、雜旦之類合併計算。
- (三) 淨綱：下分淨、副淨、中淨（即白淨）三種，而小淨、雜之類，合併計算。
- (四) 末綱：下分末、外兩種，而副末、小外、雜合併計算。
- (五) 丑綱：祇具丑一種，而付、彩旦合併計算。

詳見張師清徵所著「明清傳奇導論」第四編第二章。

註十一：「審音鑑古錄」的角色與原劇本是相同的，不同於其他曲譜。

註十二：工尺譜與簡譜對照如下：

合(5) 四(6) 一(7) 上(1) 尺(2) 工(3) 凡(4) 六(5) 五(6) 乙(7) 仕(i) 伋(2) 仁(3) ……。

註十三：「撇腔」與西洋樂理中的「顫音」類似，例如尺音若加上撇腔符號，即唱爲尺工尺尺，但工尺尺三音須輕輕地唱，不可唱實。

註十四：「疊腔」是重疊原音，最少一次，最多三次。

參考書目：

元人雜劇注 世界書局

桃花扇 孔尚任 商務印書館人文庫

長生殿 洪昇 華正書局

綴白裘 玩花主人編選、錢德蒼續選 中華書局

納書楹曲譜 葉堂輯 生齋出版社

審音鑿古錄 道光刊本

簾花亭曲話 梁廷柟 鼎文書局歷代詩史長編二輯

集成曲譜 王季烈輯 商務印書館

與家曲譜 王季烈輯 商務印書館

生旦淨末丑的表演藝術 白雲生 影印本

中國戲曲史講座 周貽白 木鐸出版社

文藝心理學 朱光潛 開明書店

李師師流落湖湘道雜劇 鄭壽 幼獅學報第三卷第二期

明清傳奇導論 張師濟徵 華正書局

中國古代音樂史稿 楊蔭濤 丹青圖書公司

中國戲曲通史 張庚、郭漢誠 丹青圖書公司

蓬瀛曲集 中華書局

中國俗文學史 鄭篤 商務印書館

中國戲劇學史稿 葉長海 駱駝出版社

長生殿研究 曾師永義 商務印書館

中國古典戲曲論集 曾師永義 聯經出版社

長生殿「彈詞」一齣的舞臺藝術

元曲吟唱 賴橋本 天津出版社

明代傳奇之劇場及其藝術 王安祈 學生書局

長生殿舞台藝術之研究 張啓超 台大碩士論文

尤侗西堂樂府研究 沈惠如 東吳碩士論文