隱沒的才子佳人 ——崑劇《西廂記》折子戲之場上嬗變

洪逸柔*

（收稿日期：107年3月30日；接受刊登日期：107年06月27日）

提要

元雜劇《西廂記》塑造了戲曲作品中典型的才子佳人形象，然而在其改編為《南西廂》而流行於崑劇舞臺以來，張君瑞與崔鶯鶯的舞臺形象卻愈趨單薄。表演一再被刪減之外，原著的愛情線索也逐漸失落於場上。究其原因，首先是《南西廂》的改編在關目增刪、行當表演與審美品味方面加強了表演的通俗性與娛樂性，而削弱了《北西廂》濃厚的抒情色彩。同時曲文、曲律不夠精緻嚴謹，也使《南西廂》在場上難以發展為生旦抒情唱工戲。乾嘉時期《西廂記》折子戲又隨六旦、付丑、大面等家門藝術發展成熟，突出其本工或科諢表演，作為該折立足戲場的藝術特色。才子佳人的愛情主題便在家門或科諢表演中逐漸模糊，使該劇轉變成以貼丑插科打諢為主的戲為主的戲謔喜劇。

關鍵詞：西廂記、折子戲、崑劇、家門、科諢

* 世新大學中國文學系專任助理教授。

一、前言

才子佳人的愛情故事，素為明清傳奇題材之大宗，明末至乾嘉時期風靡一時的崑劇，也在此一創作趨勢下發展出閩門旦與巾生家門精緻的表演藝術，而出現多部崑劇史上的鉅著。若論才子佳人題材在戲曲中的使用，應可上溯自元代王實甫的雜劇《西廂記》¹（以下簡稱「《北西廂》」）。其中張君瑞與崔鶯鶯對於愛情的自主追求，為後人熱烈傳頌，而啟發了《牡丹亭》、《紅樓夢》等傳奇、小說經典作品。除了案頭的流傳，《西廂記》也在歷代氍毹上久演不衰，並為崔時佩、李日華移植為傳奇《南西廂記》²（以下簡稱「《南西廂》」），至今尚有《遊殿》、《惠明》、《寄柬》、《跳牆著棋》、《佳期》、《拷紅》等折子戲盛演於崑劇舞臺。

但自《西廂記》演於場上，鶯鶯與張生這一對原本作為故事主角的才子佳人，表演份量卻一再被削弱，而逐漸隱沒於紅娘、法聰、惠明，甚至是琴童的表演之中，成為原本次要人物的配角，《西廂記》折子戲的表演內涵也逐步偏離了文學原著的精神主旨。明清文人對此多有批評，如明嘉靖間張羽便指出為了「改翻新聲」而作的《南西廂》「鄙俚特甚，而作者之意微矣」³，認為在《西廂》諸改本中堪稱較忠於原著的全本《南西廂》猶不能繼承王實甫創作的旨趣；及至南北《西廂》各折開始摘錦演出，文人更直斥伶人「添出無數科譚」⁴、「雖唱文本而舉動乖張」⁵，使場上的《西廂記》充斥著鄙俚滑稽的插科打諢，元雜劇「有情人終成眷屬」的敘事主題卻反而隱沒不彰。為此清代程端表示《西廂記》「嗣有演本，便失本來面目」⁶，金聖嘆甚至大罵：「舊時見人教忤奴於紅氍毹上扮演之，此

¹ 本文所引元·王實甫《北西廂》據明弘治 11 年戊午金臺岳家刻本。元·王實甫著：《奇妙全相注釋西廂記》（臺北：世界書局，1961 年，明弘治 11 年戊午金臺岳家刻本）。

² 本文所引明·崔時佩、李日華《南西廂記》據汲古閣本《繡刻南西廂記定本》，收於明·毛晉輯：《六十種曲》第二套（北京：中華書局，2007 年）。

³ 吳毓華編著：《中國古典戲曲序跋集》（北京：中國戲劇出版社，1990 年），頁 58。

⁴ 明·馮夢龍：「今之演《西廂》者，添出無數科譚，殊覺傷雅，而實則原本未嘗有也。」，見清·毛聲山：《第七才子書琵琶記·前賢評語》引馮夢龍，清雍正間映秀堂刊本《繪風亭第七才子書琵琶記》卷首，轉引自伏滌修、伏蒙蒙輯校：《西廂記資料彙編》下冊（合肥：黃山書社，2012 年），頁 456。

⁵ 清·李書雲：「至逢場插科打諢，俗惡不堪，又李本之所不載。……弋陽腔雖唱本文而舉動乖張，傷風敗俗。」，清·李書雲著：《西廂記演劇·序》，轉引自周錫山編著：《《西廂記》注釋彙評》上冊（上海：上海人民出版社，2013 年），頁 340。

⁶ 清·程端：「《西廂》，有生來第一神物也。嗣有演本，便失本來面目。嘗縱覽排場、關節、科譚，種種陋惡。」，轉引自清·程端：「西廂印」，卷 25，收錄於清·董康：《曲海總目提要》（北京：人民文學出版社，1959 年），頁 1203。

大過也」⁷，咸認為《西廂記》高度的文學價值無法呈現於舞臺之上，搬演只徒然玷辱名作。

然而《西廂記》的文學成就無法體現於場上，真的只是「梨園家優人不通文義」⁸、「優人、俗子妄加竄易」⁹所致嗎？本文嘗試從場上表演的角度，耙梳南北《西廂》從全本到折子戲的嬗變脈絡，檢視《西廂記》劇目在舞臺表演的實踐與行當藝術的成熟下，表演傳統逐漸游離原著愛情線索的另一種可能，同時探索造成《西廂記》此一發展趨向的原因。

《南西廂》是《北西廂》為適應南曲興起的演劇環境而產生的場上蛻變，也是後世《西廂記》崑劇折子戲的主要來源，其改編的方向與手法直接影響到其後散齣與折子戲的演變趨向。而當全本中的單齣開始摘錦演出，又在崑劇家門成熟下發展出獨立的藝術價值，折子戲關目便隨行當表演而有所變動，敘事主題與全本戲也必然會有所落差。故本文擬將《北西廂》愛情主題在場上隱沒不彰的演變趨向略分為「改調歌之下抒情色彩的淡化」、「行當藝術的發展對關目的轉化與影響」與「全本敘事線索在折子戲中的轉向與失落」三個面向論之，首節觀察《南西廂》改編手法對於場上《西廂記》演出的整體影響，二、三節則以至今仍流行於場上的劇目為例，探討其自全本至折子戲的嬗變脈絡中，表演傳統逐漸偏離文學主題的關鍵因素。

二、改調歌之下抒情色彩的淡化

《北西廂》突破元雜劇一本四折的格局，連綴鋪排成五本（卷）二十一折¹⁰的長篇鉅

⁷ 清·金聖嘆：「七十九、《西廂記》乃是如此神理，舊時見人教忤奴於紅氍毹上扮演之，此大過也。」見清·金聖嘆：〈讀第六才子書西廂記法〉，卷2，元·王實甫著，清·金聖嘆批注：《第六才子書西廂記》（北京：線裝書局，2007年），頁14。

⁸ 明·槃邁碩人：「此中詞調原極清麗，且多含有神趣。特近來刻本，錯以陶陰豕亥，大失其初。而梨園家優人不通文義，其登台演習，妄於曲中插入諢語，且諸醜態雜出。」，見明·徐奮鵬：《槃邁碩人增改訂本西廂記·凡例》（台北：廣文書局，1982年），頁3-4。

⁹ 明·王驥德：「《西廂》、《琵琶》二記，一為優人、俗子妄加竄易，又一為村學究謬施注解，遂成千古煩冤。」，見明·王驥德：《曲律·卷四·雜論下·一一八》，明·王驥德著，陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》（長沙：湖南人民出版社，1983年），頁271。

¹⁰ 關於《北西廂》之作者，歷來有王實甫作、關漢卿作、王作關續、關作王續等說法，部分學者主張第五本乃關漢卿續成。本文研究重點在於《西廂記》的場上演出，不討論作者相關爭議；但因明清時期第五本關目仍被視為《西廂記》之一部分而流行於全本與散齣舞台，故本文於此論《北西廂》的全本關目，仍據弘治本採五本二十一折之說。

製。在每本一人獨唱的體製下，得以大幅抒發張生、鶯鶯在愛情中的幽微心事，又透過紅娘之口引出兩人相思情狀，遂使該劇帶有濃厚的抒情色彩。同時開參唱之例，¹¹加強人物的互動交流，並使排場變化較為豐富。《南西廂》以南曲移植《北西廂》，雖盡可能地尊重原著形式與主旨，但在劇作家不同的創作動機，以及聲腔劇種與體製劇種的雙重移植下，情節關目、曲牌曲文、行當表現與主題思想方面仍有所改易，也影響了其後南北《西廂》散齣的發展。以下分為四點論之：

（一）情節改編增添場上娛樂效果

《北西廂》五本大抵按崔張戀情之起始、發展、轉折到圓滿的歷程一線到底、層層推進；每本之下，各折皆有獨立的敘事重點與表演份量，而又構成本本之中事件之醞釀、高潮與收斂的敘事線索。一折之中，通常以套曲作為核心關目的「大場」或「正場」；套曲之前，有交代背景或其他行當參唱的「短場」；套曲之後則有僅具賓白、銜接下折情節的「過場」¹²，以此調劑場上冷熱與演員勞逸，並使敘事線索更為完備。

《南西廂》打破五本框架，將雜劇二十一折改作傳奇三十六齣。除了第一齣為副末開場之〈家門正傳〉，全劇大部分關目皆承襲自《北西廂》，齣目與折目大致可相對應，但各齣之間不再具有一本之中起承轉合的內在結構，而據排場的變化重新分齣，多有將《北西廂》一折之中「短場」、「過場」各自成齣，使最精采的「大場」或「正場」在演出時，腳色、關目與表演重點皆能更加集中。較之《北西廂》以聯套分折的敘事結構，《南西廂》以排場分齣的手法更符合場上演出的需求。影響所及，明末清初《北西廂》徽調散齣也常以《南西廂》的排場為依據。

此外，《南西廂》在《北西廂》既有關目的基礎上，對情節另作了如下改編：其一是增加科諢。《北西廂》的喜劇效果多來自於機巧幽默的對話，或人物性格的癡狂與矛盾，《南西廂》則加入更多淨丑滑稽俚俗的調笑打諢，如〈佛殿奇逢〉中增加法聰上場科諢、

¹¹ 明·王驥德：「古劇四折，必一人唱。記中第一折，四套皆生唱；第三折，四套皆紅唱，典型俱在。惟第二、四、五折，生旦紅間唱，稍屬變例。」，見明·王驥德著：〈例〉，《新校注古本西廂記》，收入《續修四庫全書》第1766冊（上海：上海古籍出版社，2002年，據北京圖書館藏明萬曆41年香雪居刻本影印），頁23。

¹² 張敬以故事關目為據點，將傳奇分為大場、正場、短場、過場、文場、武場、文武全場、同場、群戲等場面類型。見張敬：〈傳奇分場的研究〉，《明清傳奇導論》（臺北：臺灣東方書店，1961年），頁101。曾永義在此基礎上進一步歸納：「就關目情節的高低潮以及對其主題表現所關涉的程度而分，有大場、正場、短場、過場四種類型；就表現形式的類型而言，有文場、武場、文武全場、同場、群戲之別；就所顯現的戲劇氣氛而言則有歡樂、遊覽、悲哀、幽怨、行動、訴情等六種情調；後二者其實是一存於前者之中」。見曾永義：《戲曲學（一）》（臺北：三民書局，2016年），頁581-582。

〈病客得方〉增琴童調侃張生之語等；其二是將《北西廂》中的暗場化為熱鬧的過場，如新增了〈警傳閨寓〉法本通報孫飛虎圍寺的過場、〈曲江得意〉張生「扮考試隨意照常做」的過場等，皆是以一二段賓白或曲文帶過原本暗場處理的情節；其三是將《北西廂》部分重要關目之前的過場刪去，如〈情傳錦字〉將鶯鶯命紅娘去探張生的對白改由紅娘口述、〈回春東藥〉刪去紅娘送藥方前老夫人探望張生的賓白，皆使劇情直接切入重點；其四是刪去大段的抒情曲唱，如〈北堂負約〉刪去鶯鶯赴宴前對張生感懷在心的曲牌，使其聞崔母喚便出見張生；〈琴心寫恨〉亦刪去鶯鶯暗中懷想張生的關目，直接進入聽琴排場。整體而言，《南西廂》削弱了《北西廂》中濃厚的抒情性，而以緊湊的情節、俚趣的科譚與熱鬧的過場，增添場上演出的娛樂效果，也使該劇更貼近民間的審美趣味。

（二）曲文剪裁難以顧及抒情層次與曲牌格律

《北西廂》素以曲文藻麗、音律嚴謹著稱，故王驥德稱其為「法與詞兩擅其極」的「神品」，¹³李漁亦盛讚「其文字之佳、音律之妙，未有過於《北西廂》者」。¹⁴《南西廂》將《北西廂》之曲文以南曲聯套重填，力求在符合南曲格律的情況下，維持北曲的文意與詞采。移植後的南曲有時藉由改動單字、單詞，或以增句、重句的方式轉錄整支北曲，有時擷取北曲部分詞句，或將多支北曲併為一支南曲，有時則另創集曲轉錄北曲曲文。南曲曲文看似與《北西廂》曲文相似，然卻未必能完整保留北曲的抒情層次。如〈佛殿奇逢〉中張生見到鶯鶯的【江兒水】，便自《北西廂》第一本第一折中【上馬嬌】、【勝葫蘆】、【么】三支北曲而來，試將南北曲文對照如下：

北西廂	<p>【上馬嬌】（末）<u>這的是兜率宮，休猜做了離恨天。</u>呀，誰想這寺裏遇神仙！我見他<u>宜嗔宜喜春風面</u>，偏宜貼翠花鈿。【勝葫蘆】（生唱）則見他<u>宮樣眉兒新月</u>，侵入鬢雲邊。（旦云）紅娘，你覷：寂寂僧房人不到，滿階苔襯落花紅。（末云）我死也！<u>未語人前先覷臉</u>，櫻桃紅綻，玉粳白露，半響恰方言。【么】<u>恰便似嚶嚶鶯聲花外轉</u>，行一步可人憐。<u>解舞腰肢</u>嬌又軟，千般嫵娜，萬般旖旎，<u>似垂柳晚風前</u>。¹⁵</p>
	<p>【江兒水】（生）<u>這裏是兜率院，休猜做離恨天。</u>你看他<u>宜嗔宜喜春風面</u>，弓</p>

¹³ 明·王驥德：「夫曰神品，必法與詞兩擅其極，惟實甫《西廂》可當之耳。」，見明·王驥德：《曲律·雜論第三十九下·九三》，明·王驥德著，陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》，頁247。

¹⁴ 清·李漁：「音律第三」，〈詞曲部〉，《閒情偶寄》（臺北：明文書局，2002年），頁23。

¹⁵ 元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第一卷第一折》，頁36-37。

南西廂	<u>樣眉兒新月偃，未語人前先覘腴，卻便似嚶嚶鶯聲花外轉，解舞腰肢，似垂柳風前嬌軟。</u> ¹⁶
-----	--

可看出《南西廂》【江兒水】曲文多從《北西廂》三支曲牌擷取而來，雖同樣帶出了張生初見鶯鶯的驚豔之情，並保留大部分北曲的文詞，但《北西廂》中原本運用三支曲牌的音樂變化，層次豐富而細膩地帶出張生從乍見「神仙」的第一印象，到對鶯鶯眉眼鬢髮的仔細端詳，再到聞其聲、觀其態的幾番轉折，但至南曲【江兒水】則簡化為對鶯鶯概略的描述。再如〈秋暮離懷〉一齣，用五支【催拍】唱出崔母、鶯鶯、法本、紅娘為張生送行的場面，其曲文內容與《北西廂》第四卷第三折的曲牌對應如下表：

北西廂	南西廂
(旦)【五煞】 ¹⁷	(老旦)【催拍】 ¹⁸
(旦)【二煞】 ¹⁹	(旦)【前腔】 ²⁰
(旦)【三煞】 ²¹	(生)【前腔】 ²²
(旦)【脫布衫】 ²³ 、(生)【四邊靜】 ²⁴ 、(旦)【二煞】 ²⁵	(末)【前腔】 ²⁶

¹⁶ 明·崔時佩、李日華：《南西廂記·佛殿奇逢》，頁11-12。

¹⁷ 元·王實甫：「【五煞】(旦囑生)到京師服水土，趁程途節飲食，順時自保揣身體。荒村雨露宜眠早，野店風霜要起遲！鞍馬秋風里，最難調護，最要扶持。」，見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁129。

¹⁸ 明·李日華：「【催拍】(老旦)到京師水土自宜，趁程途當節飲食。慎時保體，慎時保體，野店風霜，早起眠遲。鞍馬秋風，最要扶持。(合)功名遂身掛荷衣，攀月桂，步雲梯。(旦遞酒介)」，見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·秋暮離愁》，頁86。

¹⁹ 元·王實甫：「【二煞】(旦唱)你休憂文齊福不齊，我則怕你停妻再娶妻。你休要一春魚雁無消息，我這里青鸞有信頻須寄，金榜無名誓不歸。此一節君須記，若見了那異鄉花草，再休似此處棲遲。」，見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁129。

²⁰ 明·李日華：「【前腔】(旦)我但願你文齊福齊，只怕你停妻娶妻。愁恨自知，愁恨自知，此去迢遙。黃犬青鸞有書頻寄，花草他鄉，休似此處棲遲。」，見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·秋暮離愁》，頁86。

²¹ 元·王實甫：「【三煞】(旦唱)笑吟吟一處來，哭啼啼獨自歸。歸家若到羅幃裏，昨日箇繡衾香暖留春住，今夜箇翠被生寒有夢知。留戀你別無意，見據鞍上馬，關不定淚眼愁眉。」，見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁129。

²² 明·李日華：「【前腔】(生)笑吟吟一同到此，哭啼啼獨自散歸。你歸到羅幃，歸到羅幃，翠被生寒，此恨誰知？無計留連，關不住淚眼愁眉。」，見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·秋暮離愁》，頁86。

²³ 元·王實甫：「【脫布衫】(旦唱)下西風黃葉紛飛，染寒煙衰草淒迷。酒席上斜簽著坐地，促愁眉死臨侵地。」，見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁125。

²⁴ 元·王實甫：「【四邊靜】(生唱)霎時間杯盤狼籍，車兒投東，馬兒向西，兩意徘徊，落日山橫翠。知他今宵宿在那里？有夢也難尋覓。」，見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁125。

(旦) 【四煞】²⁷

(貼) 【前腔】²⁸

由上表與注腳中以粗體字標明的曲文異同可知，《南西廂》不僅將原本均為旦唱的曲文均分給生、貼、末、老旦各腳，並置換北曲原本的聯套順序，²⁹將【二煞】、【三煞】曲文移至【四煞】之前，又擷取【脫布衫】、【四邊靜】、【二煞】各曲數句，湊成法本唱的第四支【催拍】。如此一來，《北西廂》中原本場景分明的客途描寫，與由淺入深的抒情層次，便在《南西廂》的任意裁剪下拼湊成一場單一而浮泛的送別之情，更將生旦渲染離愁別緒的場面，變成眾人輪番送行的喧鬧關目。

《南西廂》中自北曲改寫而來的曲文格律多不嚴謹，招致許多文人批評。如祁彪佳批評這種改編方式是「割裂北詞」³⁰，凌濛初亦道其「亂其腔以就字句」³¹，李漁更嚴厲直斥：「詞曲中音律之壞，壞於《南西廂》」³²，皆可看出《南西廂》在填詞方面乃以北曲的援引為首要考量，再變化南曲曲調來演唱，不只在文詞上難以達到王實甫的文學成就，音律方面亦遠遠不及《北西廂》嚴謹、精緻。在此一改編策略下，遂使《南西廂》殊乏佳曲，抒情場面較之《北西廂》更不足觀。在其後散齣到折子戲的演變過程中，生旦曲唱被大幅刪減，也就成了必然的結果。

(三) 行當表演由一人獨唱到眾腳均分

²⁵ 元·王實甫：「【二煞】(旦唱)你休憂文齊福不齊，我則怕你停妻再娶妻。你休要一春魚雁無消息，我這里青鸞有信頻須寄，金榜無名誓不歸。此一節君須記，若見了那異鄉花草，再休似此處樓遲。」，見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁129。

²⁶ 明·李日華：「【前腔】(末)下西風黃葉亂飛，染寒烟衰草自迷。看杯盤狼籍，杯盤狼籍，車兒投東，馬兒向西。先生，金榜無名，誓不轉歸。」，見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·秋暮離愁》，頁86-87。

²⁷ 元·王實甫：「【四煞】(旦唱)這憂愁訴與誰？相思只自知，老天不管人憔悴。淚添九曲黃河溢，恨壓三峰華岳低。到晚來悶把西樓倚，見了些夕陽古道，衰草長堤。」，見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁129。

²⁸ 明·李日華：「【前腔】(貼)這憂愁欲訴與誰，這相思惟我自知。你前程萬里，前程萬里，一躍龍門，奪錦榮歸。休戀紅妝，使故人憔悴。(合前)」，見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·秋暮離愁》，頁87。

²⁹ 《北西廂》該折聯套順序為：【端正好】、【滾繡球】、【叨叨令】、【脫布衫】、【小梁州】、【么】、【上小樓】、【么】、【滿庭芳】、【么】、【快活三】、【朝天子】、【四邊靜】、【耍孩兒】、【五煞】、【四煞】、【三煞】、【二煞】、【收尾】。見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第三折》，頁124-130。為《南西廂》五支催拍節錄曲文的曲牌以粗體底線標明。

³⁰ 明·祁彪佳：「西廂」，〈能品〉，《遠山堂曲品》，見黃裳校錄：《遠山堂曲品劇品校錄》（上海：古典文學出版社，1957年），頁67。

³¹ 明·凌濛初：《譚曲雜札》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁257。

³² 清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部·音律第三》，頁23。

《北西廂》雖有參唱之例，但全劇的表演仍以個別行當的曲唱為重心。二十一折中，由張生主唱九折，貫穿全劇情節發展之重要關目；紅娘主唱八折，多強調其促成崔張戀情及化解老夫人阻攔的功勞；鶯鶯主唱五折，以抒情性關目為主，且多有張生參唱。可以看出全劇以張生作為敘事主軸，紅娘的奔走撮合亦是表演重心，而鶯鶯的表演則以曲唱為主，發揮空間較之張生與紅娘稍弱，這也是後來鶯鶯在場上形象漸趨單薄的先天因素。此外，《北西廂》儘管作為才子佳人的經典愛情劇目，然或許受限於故事題材著墨在張生對鶯鶯的追求，以及各場由單一行當為主的表演形式，全劇幾乎沒有張生與鶯鶯同場互動且份量並重的關目，更多的是張生與鶯鶯兩下相思，就算彼此交流也多是透過紅娘穿針引線。至於崔母、杜確、法聰、法本、孫飛虎、惠明、琴童與歡郎等次要腳色，受限於一人獨唱體制，皆未能發展出獨特的表演特色，連人物形象亦略顯扁平，只能成為陪襯主角的「忽然應用之傢伙」³³。

《南西廂》因應傳奇行當的不同，將紅娘歸於六旦、崔母歸於老旦、法聰歸於淨行，惠明與琴童歸於丑行，並賦予了這些配角獨立的性格與表演空間。如法聰一腳在《北西廂》中僅為一拘謹和氣的知客僧，與張生簡單寒暄後便幾無曲白；至《南西廂》中，法聰則被賦予了「每日吃葷腥、常醉倒」³⁴的諧謔形象，〈佛殿奇逢〉一齣中不僅作為張生的陪襯，其滑稽諧趣的念白科譚亦成看點。在《北西廂》中以「雜色」扮演的琴童，至《南西廂》則成了頻頻打趣張生、作弄紅娘的甘草人物，表現出調皮逗趣的性格特色，並為其增添多處科譚。不但增加了人物的表演空間，也為其後丑腳在《西廂記》折子戲中大放異彩提供了可能性。

除了配角個別戲份的增加，在各齣之中，《南西廂》也更重視每個行當表演空間的平均開展。有別於元雜劇以末行或旦行的「演唱」為表演重點，傳奇則更講究在戲劇情境下各行當唱念做打的綜合呈現，遂將許多場次中單一行當主唱的曲文，改由不同腳色演唱，使各場之中的人物有更多互動，且在表演上皆能有所發揮。如〈堂前巧辯〉一齣在《北西廂》中為紅娘主唱，《南西廂》將紅娘揣測老夫人責難之語改由老夫人親自演唱，又在劇末讓張生與鶯鶯合唱四曲、當場成親。則該齣中生、旦、老旦都提高了表演份量，紅娘的表演也從原本大量的敘事與抒情曲唱，轉為與其他腳色的衝突爭辯，加強了表演上的戲劇

³³ 清·金聖嘆：「《西廂記》只寫得三個人，一個是雙文，一個是張生，一個是紅娘。……若更仔細算時，《西廂記》只為寫得一個人——一個人者，雙文是也。其餘如夫人、如法本、如白馬將軍、如歡郎、如孫飛虎、如琴童、如店小二，他俱不曾著一筆半筆寫，俱是寫三個人時所忽然應用之傢伙耳。」，見清·金聖嘆：〈讀第六才子書西廂記法〉，《第六才子書西廂記》，頁12。

³⁴ 《南西廂》中法聰上場的【光光乍】曲文：「假持齋做長老，經卷那曾曉。每日喫葷腥常醉倒，真個快活無煩惱。」見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·佛殿奇逢》，頁9-10。

張力。

整體來說，全本《南西廂》仍以張生與鶯鶯作為敘事的中心線索，各齣之中也還是以生旦表演為重心。但承繼了《北西廂》中崔張缺乏互動場面的敘事結構，較之擅長生旦談情的其他傳奇作品，愛情關目便不免略顯失色。又在劇中增加了其他腳色的表演份量，一折之中的曲白亦由場上眾腳均分，遂使原本的陪襯人物更添光彩，甚至在其後散齣與折子戲的發展中逐漸喧賓奪主，取代了張生與鶯鶯的主角位置。

（四）主題思想與審美趣味的轉向

《北西廂》透過優美如詩的語言、浪漫纏綿的情境，細膩描繪出男女主角對於婚姻自主的渴望與爭取。而以象徵著傳統「父母之命，媒妁之言」婚姻觀的老夫人作為男女主角的對立面，造成全劇中最主要的衝突。而《南西廂》雖大抵繼承了《北西廂》追求戀愛自由的精神，但在〈家門正傳〉中，一開場的【順水調歌】³⁵卻歌頌起大明帝國四海昇平，並點出作劇動機乃在於「一腔風月事，傳與世間聞」，則《北西廂》中刻骨銘心的崔張情事，到了《南西廂》遂成為妝點太平盛世的一段佳話。而劇中也較《北西廂》更多地強調明代皇權下儒家價值的體現，如突出杜確將軍的兄弟之義與忠君之思；³⁶令老夫人在張生赴考前即允成婚以淡化其反覆賴婚之權詐；將鄭恆搶親不成觸樹而死，改作鄭恆因姑舅之親不合夫妻禮法而情願退親等。一方面削弱了崔張戀愛對於傳統禮法的衝擊，另一方面也使該劇的中心思想，從發揚崔張愛情之純粹、執著，轉為歌詠此段風流韻事的圓滿收場。

因應主題思想的轉變，以及場上演出的需求，《南西廂》的敘事筆調較之《北西廂》濃厚的抒情性，則更追求情節關目的流暢明快。是以在不影響事件發展的前提下，刪去了幾場純粹抒情關目的曲文，改為多腳對唱或合唱，以增加場上的戲劇張力。曲文亦經大幅濃縮，由原本的 329 支曲牌刪減到 278 支曲牌，³⁷使關目更為緊湊。此外，男女主角的表演無可避免地被戲份增多的配角瓜分，淡化了原著中對於「情」的彰顯；又為了增加演出的娛樂效果，增加了許多調笑的賓白科譚、熱鬧的過場，

³⁵ 明·李日華：「【順水調歌】（末上）大明一統國，皇帝萬年春。五星聚奎，偃武又修文。托賴一人有慶，坐見八方無事，四海盡歸仁。如此太平世，正是賞花辰。遇高人，論心事，搜古今，移宮換調，萬象一回新。惟願賢才進用，禮樂詩文。一腔風月事，傳與世間聞。」，見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·家門正傳》，頁 1。

³⁶ 如〈金蘭判袂〉齣中，增杜確為張生送行一段情節，強調杜確「恥學時人居要第，回頭不念布衣交」的情義；〈白馬起兵〉齣中，封為征西大將軍的杜確上場則唱「一片丹心圖報主，鎮邊陲竹帛生輝。治國齊家，兵行仁義，不比那殺妻吳起」等，對全劇情節皆無必要性，但處處凸顯儒家精神。見明·崔時佩、李日華：《南西廂記》，頁 3、38。

³⁷ 見林宗毅：〈重評李日華《南西廂記》〉，《文學新論》第 2 期（2004 年 7 月），頁 24。

甚至是張生與紅娘略帶曖昧的調情之語，遂使《北西廂》中透過人物性格特徵與機鋒對話營造的雅趣，轉為迎合民間審美趣味的俚俗笑料，某種程度上也改變了原本的人物形象。使該劇的整體情調從細緻優雅、講究文學性的文人品味，轉變為更符合大眾喜好、講究娛樂性的通俗趣味。

三、行當藝術的發展對關目的轉化與影響

行當藝術是崑劇表演傳統的核心要素，家門的分化與演進會對折子戲關目產生直接的影響。《南西廂》在崑劇舞臺上並未如其他以才子佳人為題材的愛情傳奇一般發展出巾生與閨門旦的精緻表演，反而突出了淨丑與貼行的插科打諢。以下便就「淨付折子中愛情線索的弱化」與「六旦關目取代生旦凸出為表演主體」兩節，探討行當藝術發展對個別關目中愛情主題的影響。

（一）淨付折子中愛情線索的弱化

元雜劇尚無淨丑之分，³⁸折子戲中作為付丑與大面代表的法聰與惠明，在《北西廂》中都只是形象扁平的配角人物。《遊殿》一折在雜劇中是張生與鶯鶯初次邂逅的關目，淨行扮飾的知客僧法聰僅為一沉默而拘謹的陪襯腳色；《惠明》的情節重點則是張生因在「孫飛虎圍寺」的事件中立功，得與鶯鶯奠定婚姻關係，「惠明下書」的關目中雖有惠明主唱的一套曲牌，但僅占該折約三分之一的表演篇幅，情節上屬於旁枝。以下分別就此二折的嬗變脈絡，觀察法聰與惠明二腳如何經歷一番淨丑(付)行當的轉換，建立自身表演特色，並逐漸反客為主，造成該折愛情線索的弱化。

《遊殿》在《北西廂》中為第一本第一折，³⁹全折以張生遊寺與見鶯的抒情曲唱為主，可分為「張生客途」、「張生遊寺」與「張生見鶯」三個排場，著力鋪寫張生見鶯後神魂顛倒的癡迷樣態。《南西廂》⁴⁰將「張生客途」另立為第四齣〈上國發軔〉，第五齣〈佛

³⁸ 元雜劇中無丑行，淨腳擔負了插科打諢的任務。見宋·耐得翁：「雜劇中末泥為長，……副淨色發喬，副末色打諢。」，見宋·孟元老：《東京夢華錄（外四種）》（上海：古典文學出版社，1956年），頁96。但在《北西廂》中，以淨行扮演的法聰、孫飛虎、太醫與鄭恆「色發喬」的特色皆不明顯。

³⁹ 見元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第一卷第一折》，頁31-39。

⁴⁰ 見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·佛殿奇逢》，頁9-13。

殿奇逢》則由法聰開場，首先扭轉了以張生為主體的敘事角度，並透過法聰所唱的【光光乍】⁴¹，賦予此一人物「假持齋」、「吃葷腥」、不守佛門清規的鮮明形象。在「張生遊寺」時，又增添了許多法聰的科諢，或拿師父法本取笑，或假正經地勸阻張生對鶯鶯的愛慕，或與張生評論起鶯鶯、紅娘的腳兒大小。《南西廂》為法聰開展的表演空間，較《北西廂》更能發揮淨腳的滑稽特色。⁴²而在「張生見鶯」關目中，又將原本由張生所唱的【園林好】與兩支【皂羅袍】改為鶯鶯與紅娘演唱，增加了旦與貼的表演份量。以此觀之，《南西廂》該折表演雖仍以生旦曲唱為主，情節重心亦為張生對鶯鶯的一見鍾情，但法聰的念白與科諢始成重要的表演特色。

而當《南西廂·佛殿奇逢》獨立為散齣演出，該折的排場結構開始發生重大改變。收錄於明末崑腔選本《醉怡情》⁴³中的《奇逢》一折，將「張生遊寺」時法聰的賓白擴增數倍，加入大量葷笑話，處處顯露法聰淫慾。鶯鶯主婢上場後，又令法聰不時流露出狎褻之意，與張生搶占太湖石偷窺鶯鶯，甚至尾隨鶯紅趨近廂房，被紅娘噴水逐出。相較於《南西廂》仍以張生為表演主體，《醉怡情》前半遊寺全以法聰主導，張生配合；後半則藉由法聰與張生見到鶯鶯後一風雅一惡俗的反應引發笑料，從中可以看到淨行的科諢形象較《南西廂》更進一步豐富鮮活。儘管這些淫褻鄙俗的科諢大大降低了該折的格調，以致乾嘉之後並未保留於舞臺之上，但影響所及，卻使此折原本以張生為主的浪漫邂逅戲，由此轉向以淨腳插科打諢為表演重點的笑謔喜劇。

發展至清中葉的崑劇折子戲，在「江湖十二腳色」⁴⁴臻於成熟後，《遊殿》中的法聰一腳遂由淨行改為付丑⁴⁵扮演，並成為該行當的家門戲。《綴白裘》⁴⁶於《醉怡情》的表

⁴¹ 法聰上場所唱【光光乍】曲文：「假持齋做長老，經卷那曾曉。每日喫葷腥常醉倒，真個快活無煩惱。」，見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·佛殿奇逢》，頁9-10。

⁴² 明傳奇承南戲出現了丑腳，行當特性上卻與淨腳尚未完全分化，亦即淨腳仍帶有滑稽詼諧的表演特徵。如王驥德：「大略曲冷不鬧場處，得淨、丑間插一科，可博人哄堂，亦是戲劇眼目。」見明·王驥德：《曲律·三卷·論插科第三十五》，陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》，頁165。

⁴³ 明·青溪菰蘆釣叟輯：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1987年）。

⁴⁴ 清·李斗：「梨園以副末開場，為領班；副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，謂之男腳色；老旦、正旦、小旦、貼旦四人，謂之女腳色；打諢一人，謂之雜。此江湖十二腳色，元院本舊制也。」，見清·李斗撰，周春東注：〈新城北錄下〉，《揚州畫舫錄》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1984年），卷5，頁117。

⁴⁵ 「付丑」乃乾嘉時期由淨、丑之間分化出來的行當，又稱「二面」、「副丑」，或簡稱為「副」或「付」。《揚州畫舫錄》說明該行當特徵為：「氣局亞於大面，溫暾近於小面，忠義處如正生，卑小處如副末，至乎其極」，見清·李斗撰：〈新城北錄下〉，《揚州畫舫錄》，卷5，頁118。可見其人物形象必須博採淨行、丑行、正生與付末性格中的部分特性，塑造出心理複雜、面帶詼諧的腳色形象。而法聰一腳由淫褻轉為世故、油滑與花言巧語的世俗性格，正與付丑的行當特色相符合。

⁴⁶ 清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷七·遊殿》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第5輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁3075-3098。

演基礎上大幅增添法聰引張生遊寺的科譚，但一改原本的滿口淫詞為對張生的奉承之語，更強調人物世故、油滑與花言巧語的世俗性格。曲唱中法聰的夾白更多，幾乎是一句唱便夾一段賓白，用語更具戲劇張力與性格特色，可以說付丑的科白表現掌握了整齣戲的節奏。鶯鶯出場後，張生與法聰的反應也略有調整，將急色、不解風情的特質集中到法聰身上，幾乎由他領著張生尾隨鶯鶯遊寺，遂引來紅娘的不滿，而增添了一段法聰與紅娘的打鬧科譚。如此一來，張生一改《醉怡情》中登徒子似的形象，顯得較為儒雅與紳士；然付丑的家門藝術卻成為整場戲的表演主體，穿梭在生旦貼之間戲謔嬉笑，造成主配角完全易位，也淡化了生旦邂逅的愛情主題。

乾嘉之後該折表演大致定型，唯法聰的形象仍持續發展，使人物在不守清規、生活糜爛的形象之外，又帶上幾分附庸風雅的假斯文，以及卑躬屈膝、市儈而自溺的嘴臉，此正為付行臻於成熟後發展出的典型形象。如《審音鑿古錄》中法聰命道人拿緣簿向張生化緣的一句賓白，至近現代的表演中擴增為一大段念做並重的科譚。⁴⁷而該折中張生對鶯鶯的情意展現與生旦微妙的互動，則都成了法聰據以發揮科譚的背景，在付丑精彩的家門表演之中，模糊了崔張初次邂逅的浪漫色彩。

《惠明》在《北西廂》中包含第二卷第一折後半與第二折前半，⁴⁸第一折後半敘鶯鶯思慕張生，心緒懨懨，忽聞孫飛虎圍寺搶婚，鶯鶯、法本與崔母急商對策，鶯鶯遂提出將自己獻與賊人或許配英雄的計策，乃鶯鶯主唱之旦本；第二折前半則敘張生作書，激惠明和尚送信至白馬將軍處，令其發兵解圍。十一支曲牌由行當不明⁴⁹的惠明主唱，凸顯惠明的萬夫莫敵、勢在必得。李漁謂此折為《西廂記》全劇之「主腦」，因「夫人之許婚，張生之望配，紅娘之勇於作合，鶯鶯之敢於失身，與鄭恆之力爭原配而不得」，⁵⁰皆因該折孫飛虎圍寺所致。而鶯鶯對於「許配英雄」的爭取及張生作書解圍的智謀正是奠定二人婚姻關係的關鍵，亦是此折致力經營之處。《南西廂·許婚借援》⁵¹首將二折併為一齣，大抵襲用《北西廂》排場結構，但將鶯鶯思慕張生與商議計策的十三支曲文刪併為六支，其中一支並改由崔母主唱。張生獻計的大段賓白後，以丑扮演的惠明則保留了九支曲牌，並

⁴⁷ 《審音鑿古錄》中，法聰在請張生入座後吩咐道人端茶，並命「隨手拿個緣簿放拉大殿子上」，見清·王繼善補雋刊：《審音鑿古錄·西廂記·遊殿》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（北京：中國戲劇出版社，1987年）頁619；及至民初，則演變為幾番吩咐道人：「泡茶出來」、「要梅片來雪水个」，每當張生婉拒，便答以「便个」，最後道「隨手帶子个本緣簿出來」、「也是便个」，帶出喜劇效果，直至當代都保留此段表演。見怡庵主人編：《崑曲大全》（上海：世界書局，1925年），頁116-117。

⁴⁸ 元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第二卷第一折、第二折》，頁57-65。

⁴⁹ 弘治本、汲古閣本與王驥德校注本《北西廂》皆未注明行當，僅標為「惠」。

⁵⁰ 清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·立主腦》，頁7。

⁵¹ 明·崔時佩、李日華：《南西廂記·許婚借援》，頁32-37。

增入張生夾白，使惠明獨唱變成與張生的對話，增加了表演的可看性。於是就結構比例上來看，惠明便從最後三分之一折方出場的配角，變成後半齣的表演重點，在該折的表演份量上已足與生旦比肩。

然散齣興盛之時，該折或因表演特色尚未形成，或因其情節過於瑣碎冗長，明末清初鮮見《惠明》演於場上，今存選本僅見南北曲清唱本收錄。《群音類選·官腔類》⁵²收錄了《南調西廂記》⁵³十一支南曲，《萬壑清音》⁵⁴收錄十六支北曲帶賓白，皆刪去了鶯鶯思慕張生的曲文，由夫人上場報訊始，而惠明上場之後的曲文則幾乎完全保留，⁵⁵在結構上可看出南北曲清唱皆以惠明的大段套曲為主，一方面精簡了該折排場，二方面則使惠明的演唱得到集中發展。

及至清中葉，大面行當發展成熟，⁵⁶惠明一腳由丑扮改為淨行扮演，而該折方以淨行家門戲之姿躍上崑劇舞臺。然乾嘉時的《惠明》折子戲卻未直承《北西廂》或《南西廂》之曲牌結構，而是將南北曲融合而為一，並對曲白作了大幅調整。如《綴白裘》⁵⁷中惠明上場前皆唱南曲，但鶯鶯思慕張生的曲子刪減到僅剩一支【淘金令】，又刪去鶯鶯表達願意許配英雄的【香羅帶】，使許婚之計成為崔母單方面提出的條件，削減了鶯鶯對於愛情的積極性。此外，當法本傳達崔母之令，而張生表示有計退兵時，《南西廂》中鶯鶯對紅娘言：「只願得這秀才退得賊兵便好！」⁵⁸，明確表現出鶯鶯選擇婚姻對象的意向；《綴白裘》卻使鶯鶯不置一詞，反增添了紅娘竊問法本：「你可曾聽見提起我紅娘麼？」之詞，

⁵² 明·胡文煥輯：《群音類選·官腔類·南西廂記·書遣惠明》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁1353-1355。

⁵³ 明·崔時佩、李日華《南西廂記》目前所見有六種刊本，《南調西廂記》為明萬曆富春堂刻本，全名《新刻出像音注花欄南調西廂記》，收入鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊初集》第四函（上海：商務印書館，1954年，明萬曆富春堂刻本），據傅惜華藏本影印。富春堂本與汲古閣本多有不同，孫重濤考證汲古閣本為「崑腔本」，富春堂本則為「雜調本」。見孫崇濤：〈南戲《西廂記》考〉，收入《南戲論叢》（北京：中華書局，2001年），頁223-225。《群音類選·官腔類》所收《南西廂》曲牌皆出自此本，該折所選惠明上場前之曲牌僅三支【沉醉東風】，與汲古閣本該折曲牌與曲文完全不同。

⁵⁴ 明·止雲居士：《萬壑清音·惠明帶書》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁169-180。

⁵⁵ 《萬壑清音》所收惠明曲牌皆同於《北西廂》，共收十一支；《群音類選》所收惠明曲牌則僅刪去一支【粉蝶兒】，共收八支。

⁵⁶ 黃克保：「就在南戲和雜劇時期，淨的表演已經開始顯露出分化的跡象。南戲和雜劇的淨，包含著兩類不同表演風格的人物形象：一類是喜劇性的，……另一類是正劇性的，……排除了滑稽調笑的成分，並且開創了運用特殊造型手段來塑造形象的先例。……到清代中葉，終於脫穎而出，形成了大面。」，見黃克保：《戲曲表演研究》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁121-122。

⁵⁷ 清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷二·惠明》，頁875-890。

⁵⁸ 明·崔時佩、李日華：《南西廂記·許婚借援》，頁34。

又在法本道出「不曾」之後，慶幸地暗謝天地。⁵⁹顯然作為解圍的交換條件，連紅娘都是不願意的，遑論鶯鶯。如此一來，便完全扭轉了此一關目對於生旦愛情的意義。

張生獻計的關目中，《綴白裘》增添了大量張生與法本的對話，並加了一支張生作書的南曲【一封書】；《審音鑑古錄》⁶⁰更進一步在張生的曲文中加了許多急於成親的夾白，顯得張生作書心不在焉，對比法本的著急催促，發展成一段精彩的生外表演。於是原本僅用以交代張生解圍的賓白，發展為一大段頗具喜劇性的唱做，亦使法本得以發揮老外的表演特色，如乾隆時張班老外張國相即以扮演《惠明寄書》之法本聞名。⁶¹

惠明上場後，該齣曲牌則全改為北曲聯套。或因明末清初時在清唱中此套北曲崑唱發展得較《南西廂》曲牌成熟，遂滲入崑劇折子戲中，大面連唱帶做的表演也成為這折戲的主要看點。近代演出《惠明》，則不上鶯鶯與紅娘，崔母的許婚情節也以簡單賓白帶過，讓表演更集中在小生、老外與淨行的對答與激將之上。《惠明》一折發展至此，隨著行當藝術愈趨成熟，表演重心逐漸轉移到作書與送書的關目，藉以擴增老外與淨行的表演空間。張生的表演則強化其娛樂效果，凸顯其急於成親的熱切，卻難免顯得趁人之危，損害了原本有勇有謀的人物形象。而原作中鶯鶯嚮往愛情、爭取婚姻的幽微心思，則在折子戲表演傳統的演進下逐漸弱化，終至蕩然無存。

綜上所述，《遊殿》與《惠明》二折在《北西廂》中對崔張愛情線索的發展都有關鍵性意義，原本僅屬配角的法聰與惠明，在《南西廂》的改編下始被賦予自己的性格或凸出其關目，經明末清初散齣或清曲的獨立演唱，進一步擴增其表演份量，終於在行當藝術臻於成熟的乾嘉時期反客為主，發展為付丑與大面的家門戲。而該折中張生與鶯鶯的愛情關目，則未發展出相應的表演特色，以致關目逐漸簡化，或成為淨丑的陪襯，使崔張戀情的敘事線索在淨丑為主的折子戲中隱沒不彰。

（二）六旦取代生旦突出為情節焦點

在《北西廂》中，儘管紅娘主唱的場次僅次於張生，但多是透過紅娘的曲唱，旁述或影響崔張戀情的發展。紅娘的行當標示皆作「紅」，六旦（貼旦）的表演特色尚未形成。

《南西廂》的敘事主角雖平均分配到生、旦、貼三人身上，但敘事重心仍以生旦愛情為中心。然當代《西廂記》中的六旦戲，卻是以紅娘為表演主體，著重表現其頑皮機靈的性格特徵，張生與鶯鶯的人物形象與表演特色則相對單薄。本節以《佳期》與《拷紅》二折為

⁵⁹ 清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷四·惠明》，頁 878。

⁶⁰ 清·王繼善補讎刊：《審音鑑古錄·西廂記·慧明》，頁 641-653。

⁶¹ 見李斗：「張班老外張國相，工於小戲，如……《西廂記·惠明寄書》之法本稱最。」，見清·李斗撰：〈新城北錄下〉，《揚州畫舫錄》，卷 5，頁 119。

例，觀察紅娘一腳如何一步步跳脫崔張愛情旁觀者與見證者的定位，發展出六旦獨特的藝術魅力，並以此轉移了生旦愛情關目的重心，成為該折的情節焦點。

《佳期》在《北西廂》中為第四卷第一折，⁶²演鶯鶯與張生書房幽會的景況。全折由張生主唱，可分為「等待佳人」、「見鶯到來」、「與鶯歡會」與「送鶯離去」四個排場，著重鋪陳張生盼望小姐的一片癡心，以及兩相繾綣時的纏綿歡快。紅娘則僅在護送小姐前來與離開時，與張生對答一二句，並未發揮太大的作用。《南西廂·月下佳期》⁶³整體排場結構與《北西廂》相近，但將張生等待鶯鶯的七支曲牌刪併為三支，在崔張相見與歡會而出後都增加了鶯鶯的曲牌，使生旦幽會的曲唱不致偏重於張生一方。而最大的改動是將崔張歡會的八支曲牌改為紅娘主唱的集曲【十二紅】，使張生的主觀經歷變成紅娘的從旁觀察，一方面避免了直接搬演男女歡情的尷尬，⁶⁴一方面也使六旦有發揮表演特色的機會。此外，紅娘領鶯鶯上場時，《南西廂》加入了紅娘誑張生「小姐不曾來」，張生便要紅娘「替一替小姐」的科諢；⁶⁵歡會之後，張生【尾聲】唱畢，又添出一段要紅娘「一發醫了小生」的對話。⁶⁶張生對紅娘的再三挑逗損害了人物專情的形象，卻也同時增加了趣味性與紅娘在該折之中的表演份量。與【十二紅】的表演合觀，遂使六旦在該折中的表演份量堪與生、旦相提並論。

明末清初該折的南、北《西廂》散齣大抵承襲自雜劇與傳奇原作，各本略有增刪，對表演則影響不大。值得注意的是，《徽池雅調》⁶⁷中的《南西廂·月下佳期》僅收錄【十二紅】以下四支曲牌，皆以紅娘的表演為核心，可看出該折的六旦表演在散齣流行中日漸豐富，至明末已可從《佳期》中摘出作獨立演出。

隨著六旦表演藝術臻於成熟，《佳期》一折發展至清中葉又經歷一番大變動。乾嘉時的崑劇折子戲⁶⁸以《南西廂》散齣為基底，卻刪減了「等待佳人」與「送鶯離去」兩場中生旦的三支曲牌，崔張的抒情曲唱至此已被大幅削弱，紅娘所唱的【十二紅】遂成為全折

⁶² 元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第一折》，頁113-118。

⁶³ 明·崔時佩、李日華：《南西廂記·月下佳期》，頁76-79。

⁶⁴ 此即王季烈所云：「元人於劇情，某事宜虛寫，某節宜實演，亦每欠斟酌。即如《北西廂》之《酬簡》折，若依其曲文搬演之，幾與一幅橫陳圖無異。李日華《南西廂》之《佳期》折，即用其曲文，而張、崔先下，紅娘在門外窺伺，將此等詞句，出諸紅娘之口，便不覺淫褻矣。」，見王季烈：《螭廬曲談·論作曲·論劇情與排場》（臺北：臺灣商務印書館，1971年），頁33。

⁶⁵ 見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·月下佳期》，頁76。

⁶⁶ 見明·崔時佩、李日華：《南西廂記·月下佳期》，頁79。

⁶⁷ 明·熊稔寰：《徽池雅調·卷二·月下佳期》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第1輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁77-80。

⁶⁸ 見清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷二·佳期》，頁891-895、清·王繼善補讎刊：《審音鑒古錄·西廂記·佳期》，頁617-636。

最具表現力的段落。此外，又在紅娘領鶯鶯上場時增加一支旦、貼合唱的【不是路】，並擴增了紅娘與張生的對話。將原本張生向紅娘求歡之語刪去，透過對白帶出張生的多情且懦弱，與鶯鶯的嬌羞欲歸，使紅娘在生旦間拉攏促成，最後卻反被張生哄出書房，關在門外。此一改動不僅淨化了生、貼之間的關係，也凸顯了紅娘在生旦戀情中的主導性，並加強其演唱【十二紅】時又喜又怨的情緒表現。【十二紅】的曲文自明末以來亦頗多變異，直至乾嘉之後方固定下來，從《審音鑑古錄》中細膩的身段指示可以看出該曲已發展為一套精彩的歌舞表演。⁶⁹刪減生旦曲唱與擴增六旦關目的情況下，該折的表演重心遂集中到紅娘身上；至近代【十二紅】的身段更在藝人的創發下愈趨繁複，使該折成為六旦的家門戲。於是原著中生旦幽會的旖旎情態與浪漫情懷，便逐漸被六旦俏皮科譚與載歌載舞的表演傳統所取代。

《拷紅》在《北西廂》為第四本第二折，⁷⁰全折為紅娘主唱，可分為「歡郎洩密」、「歡郎喚紅」、「崔母拷紅」、「紅娘喚鶯」、「紅娘喚生」與「崔母許婚」六個排場，將崔母責問的嘴臉、崔張私情的始末、送官究責的後果，以及崔張得知私情洩露的反應，都透過紅娘的曲唱表現出來。《南西廂》⁷¹對此折進行了較他折更大幅度的改編：將「歡郎喚紅」一場刪去，又精簡了「紅娘喚生」、「紅娘喚鶯」兩場，僅以一段賓白交代。並增添崔張成婚關目，將紅娘的曲唱平均分散給生、旦、老旦各腳。在此一改動下，該齣的排場變得較為凝鍊緊湊，敘事主體亦由紅娘視角轉為全知觀點，更能展現崔母、張生與鶯鶯在此事件中的自我表達與互動，較之《北西廂》更全面地觀照這場崔張戀情的危機與轉機。然改編後紅娘的曲唱僅剩「崔母拷紅」中的三支曲牌，至「崔母許婚」後便無發揮的餘地，相對也被限縮了表演空間。

明末《拷紅》獨立搬演以來，《北西廂》散齣大抵穩定承襲雜劇結構，《南西廂》散齣則在六旦藝術的發展下，持續精簡排場，並透過賓白的增添，賦予紅娘更鮮活的形象。如明末《醉怡情》⁷²中收錄的《南西廂·拷婢》刪去歡郎一腳與其告密的【風入松】，逕由崔母疑心紅娘而喚其上場。拷紅一場紅娘的三支曲牌也僅留一支，卻讓紅娘在崔母斥責時頻頻回嘴：「紅娘也要到官去」、「紅娘是不去喚他」、「又道是紅娘引誘他」⁷³，處處顯露紅娘對崔母的不滿，較之《南西廂》中委婉表達「紅娘不敢多言，望夫人恕其小過，

⁶⁹ 如「花心摘，扭腰擺」句旁注「此三句身段宜在細長音放妥」；「今宵勾卻相思債」句旁注「側頭斜視內雙指勾答式」；「看看月上粉牆來」句旁注「對右角上看，扭身轉視左上角，已交五更天」等。見清·王繼善補註刊：《審音鑑古錄·西廂記·佳期》，頁661。

⁷⁰ 元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第四卷第二折》，頁118-123。

⁷¹ 明·崔時佩、李日華：《南西廂記·堂前巧辯》，頁79-84。

⁷² 明·青溪菰蘆釣叟輯：《醉怡情·卷八·西廂記·拷婢》，頁701-705。

⁷³ 明·青溪菰蘆釣叟輯：《醉怡情·西廂記·拷婢》，頁703。

成其大事」⁷⁴的紅娘，顯得直率敢言得多。而當崔母斥責鶯鶯，與逼迫張生成婚後立即赴考時，紅娘也不時插嘴：「小姐初犯」、「也待滿了月去」、「這等，喚一個債相讚禮」⁷⁵，試圖要為崔張爭取婚後的相處時間，或是更體面的婚禮形式，比起《南西廂》中的聽命行事，表現出更強烈的正義感與主動性。相較紅娘的勇於抗爭，張生與鶯鶯面對崔母則是唯唯諾諾的應承，最後又刪去二支成婚的曲牌，人物形象與表演特色便相形失色了。

及至清中葉的崑劇折子戲，則在明末散齣的基礎上，大幅擴增了紅娘的賓白與表演。以崔母拷紅的關目為例，《醉怡情》中崔母命紅娘跪下，質問其燒香之事，紅娘否認「不曾做什麼事」後崔母唱【桂枝香】打罵紅娘，紅娘便和盤托出。《綴白裘》則增添了幾層轉折：先讓紅娘無辜地表示：「好端端地為何要跪起來？」，當崔母問出燒香情事時，她又故作輕鬆道：「啐，我只道有什麼要緊事！」，說著就要起身，卻被崔母嚴厲斥喝，這才辯解道是與小姐去燒香，並巧言補充：「小姐說『若要萱堂增高壽，全憑早晚一爐香』，是保佑老夫人的吓！」⁷⁶。其後崔母所唱【桂枝香】，亦添入紅娘不時辯駁的夾白：「什麼渥雨攜雲吓」、「怎敢花言巧語介」、「好端端有什麼出乖露醜介」，⁷⁷活靈活現地塑造出紅娘機伶圓融又不失天真的模樣，充分展現六旦俏皮伶俐的行當特性，亦較《醉怡情》中直率叛逆的性格更符合其婢女的身分。崔母面對紅娘的避重就輕，則不時抬出夫人的權威怒斥或威嚇，亦顯得較為精明苛刻。全齣透過兩人一來一往的詰辯帶出極具張力的戲劇節奏，劇末又將成婚的【尾聲】刪去，改令紅娘插科打諢、模仿崔母後被崔母斥喝下場。在此改動之下，遂使全折的表演主體又回到紅娘身上，但相較於《北西廂》藉由紅娘曲唱道出崔張的婚姻危機，反映崔母的震怒與為難、崔張的羞慚與懦弱，乾嘉折子戲則更著重在紅娘本身面對此事的感受、態度與立場。而當崔母與紅娘的衝突成為該折戲的敘事重點，張生與鶯鶯軟弱無力的反應則更顯得無足輕重，終於淪為該折戲中聊為點綴的配角。

由以上分析可知，《北西廂》中無論是張生或紅娘主唱的折子，情節重點皆圍繞在崔張戀情的發展與變化。但隨著六旦藝術的演進，紅娘的形象逐步轉變：從《南西廂》中略添科諢，到明末清初散齣中發展出強烈的自我意識，再到乾嘉折子戲裡轉為天真俏皮又機伶的性格特色，並使其逗趣的行為反應成為該折戲的表演焦點。反之，張生與鶯鶯在曲文遭刪、敘事中心也轉移到紅娘身上的情況下，形象顯得愈來愈被動懦弱，表演亦幾無特色。在當代的演出中，甚至常以較為資淺或年輕的演員來配戲，而失去了文學原著中的主角份量。

⁷⁴ 明·崔時佩、李日華：《南西廂記·堂前巧辯》，頁 81。

⁷⁵ 明·青溪菰蘆釣叟輯：《醉怡情·西廂記·拷婢》，頁 704。

⁷⁶ 清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷四·拷紅》，頁 1458。

⁷⁷ 清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷四·拷紅》，頁 1459-1460。

四、全本敘事線索在折子戲中的轉向與失落

《西廂記》中崔張戀愛的關鍵情節，有些在折子戲表演傳統的建立下，逐漸偏離了原本的敘事線索；有些則未能受到觀眾青睞而逐漸失傳，遂導致今日若欲以折子戲串成《西廂記》小全本，實難完整呈現崔張戀愛的情節始末。以下即就「科譚表演凌駕於文學主題」與「愛情線索與抒情折子的失落」兩方面，探討全本敘事線索在折子戲中的轉向與失落。

（一）科譚表演凌駕於文學主題

今日場上流行的《西廂記》折子戲中，具有豐富的科譚表演，有些折子甚至以插科打諢作為表演重點，如《寄柬》、《跳牆著棋》等，幾乎全折皆是生、貼、丑或生、旦、貼的玩笑互動。然回溯其原著，《北西廂》具有濃厚的抒情性，加上丑行尚未發展成形，因此劇中雖有饒有趣味的喜劇折子，但整體而言並無純粹插科打諢的關目；《南西廂》的改編始有意識添入科譚，但《跳牆著棋》、《寄柬》等折在傳奇中仍為抒情關目，甚至並無丑腳演出。本節即以此二折為例，略探其演變過程中，科譚表演如何無中生有，並且逐步擴增，終至凌駕於原本的情節線索，成為該折的表演重心。

《寄柬》在《北西廂》中為第三卷第一折，⁷⁸全折以紅娘主唱，敘鶯鶯在聽琴之後命紅娘去探望張生，紅娘先在窗外偷覷張生相思情狀，進門之後張生託其傳遞柬帖表達情意，紅娘一度恐被責罵而拒絕，最後不忍見張生隻身孤獨，方才答應。張生隨即揮筆作書，託付紅娘，紅娘則勉勵張生莫荒廢學業後離去。《北西廂》卷三第一折以鶯鶯思念張生、倩紅問病寫起，《南西廂·情傳錦字》⁷⁹則從張生苦盼紅娘來回覆消息寫起。在紅娘往赴書齋之後的南北曲文多相對應，曲白結構與情節差異不大。由曲文觀之，無論雜劇或傳奇中的「寄柬」關目，皆旨在凸出紅娘對於崔母拆散姻緣的不平與仗義，以及張生對鶯鶯的一片癡心與援筆立就的滿腹才氣。但富春堂本《南調西廂記》⁸⁰卻在張生作書前增添了一段紅娘要求張生下跪喊娘方願送信的科譚，並在張生勉為其難地照做之後，讓琴童「上諱叫大婆介」，成為該折在場上逐漸往戲謔喜劇發展的契機。

該折至明末清初，以《北西廂》散齣較為盛行，然崑腔選本⁸¹與徽調選本⁸²卻呈現不

⁷⁸ 元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第三卷第一折》，頁90-95。

⁷⁹ 明·崔時佩、李日華：《南西廂記·情傳錦字》，頁55-59。

⁸⁰ 明·崔時佩、李日華：《南調西廂記·第十八折》，頁3。

⁸¹ 明末清初收錄《北西廂·寄柬》的崑腔選本有《樂府紅珊》與《歌林拾翠》；見明·秦淮墨客：《樂府紅珊·崔鶯鶯錦字傳情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯影印本（臺北：臺灣學生

同的發展趨勢。崑腔選本的曲白結構多近《北西廂》，且大抵維持穩定；徽調選本則在曲中多添夾白，賓白亦逐漸擴增，後來甚至刪去鶯鶯遣紅與張生念信的關目，而吸收富春堂本「下跪喊娘」的關目加以渲染，擴增為大段張生調戲紅娘、紅娘戲弄張生的科譚。劇末同樣讓琴童上場，在萬曆後期的《玉谷新簧》⁸³中卻讓琴童嚴厲地譴責紅娘、檢討張生，後逐漸受南戲丑行形象的影響，至崇禎時的《怡春錦》⁸⁴中，則改為張生欲支開琴童再跪紅娘，遣其買豬肉卻反被調侃，奠定了琴童在這場戲中趁機逗弄張生與紅娘的腳色定位，也使原本風流雅致的送信關目，滲入了俚俗的民間趣味。

清中葉盛行的崑劇折子戲《寄柬》⁸⁵則上承自《南調西廂記》，但刪去生、貼上場的兩支抒情曲牌，又受《北西廂》徽調散齣科譚影響，在張生欲作書前大幅增添生、貼、丑的賓白，將原本琴童的一句調侃化為一大段假借說書引紅娘「出洞」的表演；張生作書後，又將原本紅娘要求張生下跪喊娘的科譚與前述琴童的鬧場結合，使琴童成為該折戲的喜劇高潮，在劇中的表演份量幾乎與生、貼並重，科譚關目也擴增為該折後半的表演主體。清末民初仍可見到南北《寄柬》折子戲⁸⁶彼此吸收、相互借鑑，使琴童與紅娘的科譚愈趨豐富，「張生作書」的主題反而被簡略帶過，而成為小生（巾生）、小旦（六旦）、小丑（小面）嬉鬧逗樂為主的「三小戲」。然至近代，一方面因其篇幅較短，一方面是表演特色上略顯單薄，舞臺上演出漸少，表演終至失傳。⁸⁷但該折自乾嘉以來奠定表演風格，與在民初科譚發展益趨完備的表演文本，仍是珍貴的藝術結晶。因此當代各院團或為串折成本，或為教學所需，或為挖掘傳統劇目，便紛紛取該折復排，使之乾嘉以降的文本表演內涵猶

書局，1984年），頁646-655；清·無名氏輯：《歌林拾翠·紅娘寄柬》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁1439-1447。

⁸² 明末清初收錄《北西廂·寄柬》的徽調選本有《大明春》、《玉谷新簧》與《怡春錦》。見明·程萬里輯：《大明春·張生託紅寄柬》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第1輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁126-136；明·吉州景居士輯：《玉谷新簧·紅娘遞柬傳情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第1輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁79-89；明·沖和居士輯：《怡春錦·弋陽雅調數集·傳情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁795-811。

⁸³ 明·吉州景居士輯：《玉谷新簧·紅娘遞柬傳情》，頁87。

⁸⁴ 明·沖和居士輯：《怡春錦·弋陽雅調數集·傳情》，頁807。

⁸⁵ 清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷七·寄柬》，頁3099-3108。

⁸⁶ 清末《北西廂·寄柬》折子戲見首都圖書館編：《清車王府藏曲本·13·崑曲·寄柬全貫串》（北京：學苑出版社，2001年），頁91-93；民初《南西廂·寄柬》折子戲見王季烈、劉富樑主編：《集成曲譜·聲集·卷七》（臺北：進學書局，1969年），頁887-896。

⁸⁷ 梁谷音表示：「（《寄柬》）這個戲我在小時候跟張傳芳老師學過，但是演得不多，基本上到1961年畢業以後我就沒有再演過這個戲。因為它好像也比較單薄，舞台上也就二十幾分鐘而已，單獨成立這一齣《寄柬》呢，好像也不是很出彩。所以就沒有怎麼演。」，見葉肇鑫製作，梁谷音主講：《崑曲百種大師說戲·西廂記·跳牆著棋》（上海：浦睿文化出版社，2013年，DVD，109片）。

能重現場上。

《跳牆》一折在南、北《西廂記》中都是生、旦、貼並重的戲，《北西廂》在第三卷第三折，⁸⁸演鶯鶯、紅娘花園燒香，張生依約來赴會，紅娘卻令其翻牆而入。鶯鶯聞聲怒斥張生，直呼有賊，紅娘只得順著小姐的意思，命張生下跪受審，最後將之逐出花園。全折雖由紅娘主唱，但三人皆有發揮表演的機會；《南西廂》刪減曲牌並將部分曲子分予生、旦主唱，曲文與《北西廂》多不相似，但關目尚可對應。值得注意的是，《北西廂》與汲古閣本《南西廂》都未見的「著棋」關目，最早可上溯至元末的北曲南呂聯套《圍棋》⁸⁹一折，敘鶯鶯與紅娘花園奕棋。該折獨立流行於《北西廂》之外，論者謂為元末詹時雨或王實甫所作。⁹⁰該折前注明「接頭卷第三折越調聯套（即「隔牆聯吟」情節）後，與觀覽者以為指式」⁹¹，可知作者乃為補充《北西廂》關目而作。但後來該折並未被《北西廂·隔牆聯吟》散齣吸收，反被改編進富春堂本《南西廂》⁹²中，而置於「跳牆」關目之後。富春堂本《南西廂》較汲古閣本增出【北點絳脣】等八支曲子，形成南北複套結構。雖未直承北曲《圍棋》的曲牌與曲文，但卻吸收其「奕棋」關目，以紅娘與鶯鶯輪唱的【梁州序】、【玉芙蓉】等六曲，借棋局攻防暗示鶯鶯愛情心事。張生跳牆後也隱身在棋局之中，直到棋局終了，紅娘持棋盤下，方才現身花園。

至明末清初，流行的《北西廂·跳牆》散齣演出情形與《寄柬》相似，亦分為崑腔散齣⁹³與徽調散齣⁹⁴兩大系統。崑腔散齣與《北西廂》一脈相承，徽調散齣則大幅擴增張生跳牆前與紅娘調笑的賓白，格調較《寄柬》徽調散齣更加卑俗，也使張生的形象顯得較為

⁸⁸ 元·王實甫：《奇妙全相注釋西廂記·第三卷第三折》，頁103-107。

⁸⁹ 北曲《圍棋》見於見於明弘治刻本《奇妙全相注釋西廂記》卷首附錄十，頁29。

⁹⁰ 作者為元末詹時雨之說，據元·鍾嗣承、賈仲明：「詹時雨，隨父宦游福建，因而家焉。為人沉靜寡言，才思敏捷。樂府極多，有《補西廂弈碁》並『銀杏花凋殘鴨腳黃』諸【南呂】行於世。」，見元·鍾嗣承、賈仲明著，馬廉校注：《錄鬼簿新校注·錄鬼簿續編》（北京：文化古籍刊行社，1957年），頁162；作者為王實甫之說，則據明·凌濛初引元人《詠西廂》詞《煞尾》：「董解元古詞章，關漢卿新腔韻。參訂《西廂》的本，晚進王生多議論，把《圍棋》增。」見明·凌濛初：《凡例十則》，元·王實甫著，明·凌濛初校注：《西廂記》，收入魏同賢、安平秋主編：《凌濛初全集》第10冊（蘇州：鳳凰出版社，2010年）頁1。

⁹¹ 北曲《圍棋》見於見於明弘治刻本《奇妙全相注釋西廂記》卷首附錄十，頁29。

⁹² 明·崔時佩、李日華：《南調西廂記·下卷·第二十二折》，頁8-11。

⁹³ 明末清初收錄《北西廂·跳牆》散齣的崑腔選本有《賽徵歌集》、《歌林拾翠》，見明·無名氏：《賽徵歌集·乘夜踰牆》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁126-136；清·無名氏：《歌林拾翠·乘夜踰牆》，頁1459-1467。

⁹⁴ 明末清初收錄《北西廂·跳牆》散齣的徽調選本有《摘錦奇音》、《時調青崑》，見明·龔正我：《摘錦奇音·張生失約跳牆》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第1輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁80-88；明·黃儒卿：《時調青崑·乘夜踰牆》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第1輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁164-170。

浪蕩、風流。而盛於清中葉的《南西廂》折子戲⁹⁵則上承《南調西廂記》的系統，發展出「跳牆著棋」的關目，並可就張生跳牆前後拆為二折演出。前半《跳牆》擴增了紅娘調侃張生與試探鶯鶯的賓白，後半《著棋》則在【梁州序】套曲中加入大量夾白，帶出紅娘語帶雙關、鶯鶯偷棋賴子、張生插手棋局等逗趣情節。並受徽調選本影響，援用張生跳牆前祈求土地保佑的賓白，並在張生遭鶯鶯逐出後，增加一段張生轉向紅娘索愛的關目。此外，又使琴童四度上場，打趣張生，並在最後驚散張生與紅娘的好事。整體而言，乾嘉折子戲雖未如徽調散齣發展出狹昵露骨的生貼科諢，但亦未回歸文本的抒情曲唱，而是在行當藝術的成熟下，於跳牆與奕棋關目中著力營造生、旦、貼的喜劇互動，甚至在鶯鶯、紅娘下棋與鶯鶯斥責張生的曲唱中，觀眾所關注的都是紅娘與張生暗地拉扯、彼此嘲笑的科諢表演。《跳牆著棋》發展至此，科諢關目已完全凌駕於「張生跳牆、鶯鶯斥逐」的文學主題，成為該折戲的表演重點。

當代以演紅娘著稱的崑劇演員梁谷音曾提及《寄柬》與《跳牆著棋》二折戲「並沒有非常著名的曲子，也沒有非常規範的動作和舞蹈」，因此在舞臺上的定位「是『喜劇』，而不是『情劇』」⁹⁶。此說與前述分析合而觀之，或許便能解釋此二折戲發展為科諢喜劇的主因：《南西廂》中〈情傳錦字〉與〈乘夜逾垣〉二折編寫的曲牌與曲文不足以使其發展成曲唱為主的抒情折子，故而明末清初的散齣便擴增大量科諢以增加表演的精采度。南北散齣或相互交融，或各自發展，至清中葉遂使科諢關目中各行當的逗趣互動成為該折戲的表演重點與喜劇高潮，而原著中張生與鶯鶯的戀情發展，反而不是觀眾最關心的事了。

（二）愛情線索與抒情折子的失落

以上三節分別耙梳了《西廂記》崑劇折子戲從原著到場上的表演嬗變，觀察其表演傳統逐步建構，且逐漸偏離各折文學主題的過程。而從上述劇目也可看出，今存折子戲主要偏重於六旦、大面、副淨、小丑等家門的主戲，即使有生旦同場，如《跳牆著棋》、《佳期》等折，表演重點也非張生與鶯鶯的愛情關目。崔張的愛情線索與生旦抒情折子是如何消失在舞臺之上？本節擬從明中葉散齣形成以來，到當代崑劇折子戲的流行劇目之嬗變一探究竟，並從中觀察各時期場上《西廂記》敘事結構的變化。

《西廂記》之關目首先以選折的方式演於場上，今見最早臺本為明嘉靖年間《風月錦

⁹⁵ 清中葉收錄崑劇折子戲《南西廂·跳牆著棋》的選本有《綴白裘·跳牆著棋》、《崑曲身段譜·跳牆著棋》嘉慶十三年手抄本、《崑曲身段譜·跳牆》嘉慶十八年□壽堂隴西郡手抄本。見清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷九·跳牆著棋》，頁 3827-3848；周明泰藏：《崑曲身段譜》影印本，正本現藏於上海圖書館。

⁹⁶ 見葉肇鑫製作，梁谷音主講：《崑曲百種大師說戲·西廂記·跳牆著棋》。

囊》所收《新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊北西廂》⁹⁷（以下簡稱「錦囊本」）。其中收錄了《北西廂》十折半⁹⁸的曲牌與簡單賓白，每折各有增刪，屬於串本演出的形式，⁹⁹可初窺明中葉《北西廂》演於場上的樣貌。至明末清初，南北《西廂》各有散齣盛行，從全本中摘出獨立搬演的關目，與錦囊本擇取關目的考量又不完全相同。以下將《北西廂》、《南西廂》、錦囊本與明末清初散齣劇目對應如下：

汲古閣本 ¹⁰⁰ 《北西廂》	汲古閣本 《南西廂》	錦囊本 《北西廂》	明末清初散齣
	家門正傳		
佛殿奇逢	金蘭判袂		
	蕭寺停喪		
	上國發軔	生至蒲東、生遊普救、鶯	《佛殿奇逢》（北） ¹⁰¹ 《佛殿奇逢》（南） ¹⁰²
	佛殿奇緣	遊寺見生	
僧房假遇	禪關假館	法本見生、生求僧舍、生見鶯鶯	《假借僧房》（北） ¹⁰³
	對謔琴紅		
牆角聯吟	燒香月夜	悶想鶯窗、鶯鶯祝夜香	《牆角聯吟》（北） ¹⁰⁴

⁹⁷ 明·徐文昭：《新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊北西廂》，《風月（全家）錦囊》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯影印本（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁225-228。

⁹⁸ 錦囊本體製上雖不分折，各場曲白連書而下，但可從人物的上下場看出表演時仍有分場的形式。且各頁附圖可與曲文情節相配合，圖旁另有數行標目，可視為該場之關目。見明·徐文昭：《風月（全家）錦囊》，頁225-228。

⁹⁹ 孫崇濤對《風月錦囊》中所收《新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊北西廂》之劇名釋義：「它標明這是個『戲式』的本子，即當時的舞臺演出本。」、「刊刻的並非是戲文全本，而是戲文『摘匯』。……是指選取、匯集全本中之最好部分的意思。」、「錦本的摘選，是以『奇妙』（精彩場次）和『戲式』（演出臺本）作為準則的。」見孫崇濤：《風月錦囊考釋》（北京：中華書局，2000年），頁71、198。

¹⁰⁰ 本文《北西廂》雖以弘治本為據，但弘治本各折無折目，故下表以明代較通行之汲古閣本《北西廂》齣目為代表，使其各折關目得以與《南西廂》、錦囊本與明末清初散齣臺本相對應。見元·王實甫：《西廂記》，汲古閣刻本：《繡刻北西廂記定本》，收入明·毛晉輯：《六十種曲》第二套（北京：中華書局，2007年）。

¹⁰¹ 今見收錄《北西廂·佛殿奇逢》（亦名《崔鶯鶯佛殿奇逢》、《張君瑞佛殿奇逢》）之明末清初散齣選本有《樂府紅珊》、《賽徵歌集》、《歌林拾翠》、《綴白裘合選》等。

¹⁰² 今見收錄《南西廂·佛殿奇逢》（亦名《奇逢》）之明末清初散齣選本有《醉怡情》、《綴白裘合選》等。

¹⁰³ 今見收錄《北西廂·假借僧房》之明末清初散齣選本有《摘錦奇音》。

¹⁰⁴ 今見收錄《北西廂·牆角聯吟》（亦名《鶯生隔牆酌和》）之明末清初散齣選本有《大明春》、《歌林拾翠》等。

	唱和東牆	鶯和生詩、獨坐思鶯	《隔牆酬和》（南） ¹⁰⁵
齋壇鬧會	目成清醮	夫人設齋、生求附薦	《齋堂鬧會》（北） ¹⁰⁶
白馬解圍	亂倡綠林		
	警傳閨寓		
	許婚借援		
	潰圍請救		
	飛虎授首		
紅娘請宴	東閣邀賓	生喜解圍、紅娘請生、生赴宴喜	《紅娘請宴》（北） ¹⁰⁷ 《請宴》（南） ¹⁰⁸
夫人停婚	北堂負約	紅娘回話、華堂飲宴、夫人背盟、鶯怨忘盟	
鶯鶯聽琴	琴心寫恨		《月下聽琴》（北） ¹⁰⁹
錦字傳情	情傳錦字	生回悶坐、紅娘看生、生托紅遞書	《遞柬傳情》（北） ¹¹⁰
妝臺窺簡	窺簡玉臺	紅替生遞簡、鶯責紅娘	《粧臺窺柬》（北） ¹¹¹
	猜詩雪案		
乘夜踰牆	乘夜踰垣		《乘夜逾牆》（北） ¹¹² 《臨期反約》（南） ¹¹³
倩紅問病	回春東藥		

¹⁰⁵ 今見收錄《南西廂·隔牆酬和》之明末清初散齣選本有《綴白裘合選》。

¹⁰⁶ 今見收錄《北西廂·齋堂鬧會》之明末清初散齣選本有《歌林拾翠》。

¹⁰⁷ 今見收錄《北西廂·紅娘請宴》之明末清初散齣選本有《歌林拾翠》。

¹⁰⁸ 今見收錄《南西廂·請宴》（亦名《請婢請生》）之明末清初散齣選本有《醉怡情》、《綴白裘合選》。

¹⁰⁹ 今見收錄《北西廂·月下聽琴》（亦名《月夜聽琴》、《鶯鶯月夜聽琴》、《鶯鶯聽琴》、《鶯鶯聽琴》、《琴心挑引》）之明末清初散齣選本有《樂府玉樹英》、《樂府菁華》、《玉谷新簧》、《樂府萬象新》、《樂府歌舞臺》、《歌林拾翠》、《時調青崑》、《綴白裘合選》等。

¹¹⁰ 今見收錄《北西廂·遞柬傳情》（亦名《君瑞托紅寄柬》、《崔鶯鶯錦字傳情》、《錦字傳情》、《傳情》、《紅娘寄柬》）之明末清初散齣選本有《大明春》、《樂府玉樹英》、《樂府紅珊》、《玉谷新簧》、《怡春錦》、《歌林拾翠》、《綴白裘合選》等。

¹¹¹ 今見收錄《北西廂·粧臺窺柬》之明末清初散齣選本有《歌林拾翠》。

¹¹² 今見收錄《北西廂·乘夜逾牆》（亦名《跳牆失約》、《跳牆》等）之明末清初散齣選本有《摘錦奇音》、《賽徵歌集》、《樂府歌舞臺》、《歌林拾翠》、《時調青崑》等。

¹¹³ 今見收錄《南西廂·臨期反約》之明末清初散齣選本有《綴白裘合集》。

	病客得方		《倩紅問病》（北） ¹¹⁴
月下佳期	巫姬赴約		
	月下佳期	生得鶯書、生得鶯至、鶯至生舍、閑居潔會	《月下佳期》（北） ¹¹⁵ 《月下佳期》（南） ¹¹⁶
堂前巧辯	堂前巧辯		《堂前巧辯》（北） ¹¹⁷ 《拷婢》（南） ¹¹⁸
長亭送別	秋暮離懷	生告別鶯、兩情難捨、雁囑咐生、送別分袂	《長亭送別》（北） ¹¹⁹
草橋驚夢	草橋驚夢		《草橋驚夢》（北） ¹²⁰ 《草橋驚夢》（南） ¹²¹
	曲江得意		
泥金報捷	泥金報捷		
	尺素緘愁	鶯憶張生、鶯得生書	《泥金報捷》（北） ¹²² 《報捷》（南） ¹²³
尺素緘愁	回音喜慰		《尺素緘愁》（北） ¹²⁴
鄭恆求配	詭媒求配		
衣錦還鄉	衣錦還鄉		

由上表看來，錦囊本雖刪去幾個《北西廂》中的重要關目，如「白馬解圍」、「鶯鶯

¹¹⁴ 今見收錄《北西廂·倩紅問病》之明末清初散齣選本有《歌林拾翠》。

¹¹⁵ 今見收錄《北西廂·月下佳期》（亦名《月下赴約》、《書齋赴約》、《夜赴佳期》、《鶯生月夜佳期》）之明末清初散齣選本有《八能奏錦》、《樂府玉樹英》、《玉谷新簧》、《樂府萬象新》、《歌林拾翠》、《綴白裘合選》等。

¹¹⁶ 今見收錄《南西廂·月下佳期》（亦名《踐約》）之明末清初散齣選本有《徽池雅調》、《怡春錦》等。

¹¹⁷ 今見收錄《北西廂·堂前巧辯》（亦名《俏紅娘堂前巧辯》、《巧辯》）之明末清初散齣選本有《詞林一枝》、《賽徵歌集》、《樂府歌舞臺》、《歌林拾翠》。

¹¹⁸ 今見收錄《南西廂·拷婢》之明末清初散齣選本有《醉怡情》。

¹¹⁹ 今見收錄《北西廂·長亭送別》（亦名《崔鶯鶯長亭送別》、《秋江送別》、《鶯鶯送別》）之明末清初散齣選本有《樂府紅珊》、《賽徵歌集》、《堯天樂》、《歌林拾翠》、《時調青崑》等。

¹²⁰ 今見收錄《北西廂·草橋驚夢》之明末清初散齣選本有《歌林拾翠》。

¹²¹ 今見收錄《南西廂·草橋驚夢》之明末清初散齣選本有《醉怡情》。

¹²² 今見收錄《北西廂·泥金報捷》（亦名《崔鶯鶯喜聞捷報》、《張君瑞泥金報捷》）之明末清初散齣選本有《堯天樂》、《樂府紅珊》。

¹²³ 今見收錄《南西廂·報捷》之明末清初散齣選本有《怡春錦》。

¹²⁴ 今見收錄《北西廂·尺素緘愁》之明末清初散齣選本有《歌林拾翠》。

聽琴」、「乘夜逾牆」、「堂前巧辯」等，但所錄情節線索尚能前後連貫，完整交代了張生在寺中邂逅鶯鶯後，借宿僧寺、搭訕紅娘，與鶯鶯隔牆聯吟、崔母允婚賴婚，以及紅娘在崔張之間傳書遞柬，終於成其好事，卻被崔母逼迫赴考而分離的過程。第五本僅錄〈泥金報捷〉一套曲文，敘張生中舉，託琴童寄語鶯鶯，也暗示了最後團圓的結局。可以看出錦囊本申折的考量是以張生與鶯鶯的情感發展線索為主軸，所錄關目曲文多能直接表現出崔張二人對於彼此的心意與態度，全劇更以生旦擔綱主要劇情表演與曲文演唱的繁重任務，¹²⁵更能集中展演《北西廂》中崔張愛情的文學主題。

明中葉《北西廂》受到場上歡迎的關目，至明末清初，除了「夫人停婚」一折未見搬演，其他折皆有散齣演出。在錦囊本的關目之外，另有《北西廂》的《月下聽琴》、《乘夜逾牆》、《倩紅問病》、《堂前拷婢》、《草橋驚夢》、《泥金報捷》與《尺素緘愁》等流行於舞臺，幾乎囊括了元雜劇中各本的主要情節與抒情套曲。而《南西廂》亦有《佛殿奇逢》、《隔牆酌和》、《請宴》、《臨期反約》、《月下佳期》、《拷婢》、《草橋驚夢》與《報捷》等散齣搬演，雖不似《北西廂》劇目完整，但可以看出多為生、旦、貼同場的齣目，與上述個別散齣中各腳色平均表演份量的發展傾向一致；同時亦有以生行與旦行曲唱為主的抒情散齣如《草橋驚夢》與《報捷》，整體情節猶能貫串崔張戀情與婚姻進展的始末。

及至清中葉，隨著崑劇表演體系臻於成熟，乾嘉折子戲繼承了《南西廂》散齣的曲白結構，並吸收部分《北西廂》散齣的曲白關目，形成十餘折表演內涵相對穩定的「定式折子」¹²⁶。將乾嘉折子戲上承的散齣關目與各折流行時期表列如下：

明清散齣		乾嘉崑劇 折子戲	流行時期 ¹²⁷
《北西廂》	《南西廂》		
《佛殿奇逢》	《佛殿奇逢》	《遊殿》 ¹²⁸	明末~當代

¹²⁵ 孫崇濤指出，錦囊本除生旦之外，其餘腳色因次要關目的大量刪除而居更次要的地位，此乃因當時雜劇班社組織較簡，演員相對短缺，演出型態較為粗疏，排場只能在保證基本劇情與主要人物關係不變的情況下，力求從簡。見孫崇濤：《風月錦囊考釋》，頁211-212。

¹²⁶ 陳芳：「清乾、嘉年間，崑劇折子開始擁有『固定的劇名』，也擁有『劇場演出的基型』，包含人物的穿戴扮相、腳色登場的排序、曲文與賓白的固定化、表演身段的角度、幅度和動線等。而最重要的是，對於搬演劇目的『傳神』要求，亦可以概括為『儒雅感』、『書卷氣』的『崑味兒』。具有固定劇名與內涵的『定式折子』，自此成為崑劇的演出主體。」在此「定式折子」並非指固定不動，而是一種相對的穩定性。見陳芳：〈試論崑劇的「乾嘉傳統」〉，收錄於陳芳：《崑劇的表演與傳承》（臺北：國家出版社，2010年），頁25。

¹²⁷ 此欄主要根據該劇目被收錄於選本與劇目單中的時代，以及當代舞臺上演出情形判別。未見收錄於今存之演出選本的劇目，並不等於沒有演出，但相對而言或許不那麼活躍，故本文以此為參考，但不以收錄次數論斷其受歡迎之程度。

《假借僧房》			
《牆角聯吟》	《隔牆酌和》		
《齋堂鬧會》			
		《惠明》 ¹²⁹	清中葉~當代
《紅娘請宴》	《請宴》	《請宴》 ¹³⁰	明末~清末民初
《月下聽琴》			
《遞柬傳情》		《寄柬》 ¹³¹	清中葉~清末民初
《粧臺窺柬》			
《乘夜逾墻》	《臨期反約》	《跳牆著棋》 ¹³²	明末~當代
《倩紅問病》			
《月下佳期》	《月下佳期》	《佳期》 ¹³³	明末~當代
《堂前巧辯》	《拷婢》	《拷紅》 ¹³⁴	明末~當代
《長亭送別》		《長亭》 ¹³⁵	清中葉~清末民初
《草橋驚夢》	《草橋驚夢》	《草橋驚夢》 ¹³⁶	明末~清末民初
《泥金報捷》	《報捷》		
《尺素緘愁》			

由上表可知，明末清初的《南西廂》散齣中，《隔牆酌和》與《報捷》二齣表現崔張

¹²⁸ 今見收錄《遊殿》的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《審音鑑古錄》、《崑曲大全》等，該劇目亦載於〈清末上海崑劇演出劇目志〉、〈崑劇傳字輩演出劇目志〉。

¹²⁹ 今見收錄《惠明》（亦名《惠明下書》）的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《審音鑑古錄》等，劇目亦載於故宮博物院編：《穿戴提綱》，收入《故宮珍本叢刊》（海口市：海南出版社，2001年）、〈清末上海崑劇演出劇目志〉、〈崑劇傳字輩演出劇目志〉。

¹³⁰ 今見收錄《請宴》的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《集成曲譜》，劇目亦載於《穿戴提綱》。

¹³¹ 今見收錄《寄柬》的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《車王府曲本》、《集成曲譜》，劇目亦載於《穿戴提綱》、〈清末上海崑劇演出劇目志〉、〈崑劇傳字輩演出劇目志〉。

¹³² 今見收錄《跳牆著棋》的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《崑曲身段譜》、《集成曲譜》，劇目亦載於〈清末上海崑劇演出劇目志〉、〈崑劇傳字輩演出劇目志〉。

¹³³ 今見收錄《佳期》的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《審音鑑古錄》、《車王府曲本》、《崑曲大全》、《集成曲譜》等，劇目亦載於《穿戴提綱》、〈清末上海崑劇演出劇目志〉、〈崑劇傳字輩演出劇目志〉。

¹³⁴ 今見收錄《拷紅》的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《審音鑑古錄》、《車王府曲本》、《崑曲大全》、《集成曲譜》等，劇目亦載於《穿戴提綱》、〈清末上海崑劇演出劇目志〉、〈崑劇傳字輩演出劇目志〉。

¹³⁵ 今見收錄《長亭》（亦名《傷離》、《女亭》）的崑劇折子戲選本有錢編《綴白裘》、《審音鑑古錄》、《集成曲譜》等，劇目亦載於〈清末上海崑劇演出劇目志〉、〈崑劇傳字輩演出劇目志〉。

¹³⁶ 今見收錄《草橋驚夢》（亦名《入夢》）的崑劇折子戲選本有《崑曲身段譜》、《審音鑑古錄》、《集成曲譜》等，劇目亦載於《穿戴提綱》、〈清末上海崑劇演出劇目志〉。

相慕、相思的抒情折子，至清中葉或許並未建立起生旦曲唱的藝術特色而形成折子戲，遂不復活躍於乾嘉時期的崑劇舞臺。與之相反的是《惠明》、《寄柬》與《長亭》：明末清初此三折皆未見於《南西廂》散齣選本，《惠明》因應乾嘉時淨腳行當藝術的成熟，以及《北西廂·惠明》套曲清唱的發展，遂結合了南北曲聯套而成為大面家門戲；《寄柬》融合了《北西廂》散齣的科誦，並發展出大段的貼丑表演，為該折戲建立了表演特色，成為充滿喜劇性的「三小戲」代表；《長亭》在明末清初以《北西廂》散齣為盛，鶯鶯大套的曲唱是其主要表演特色。《南西廂·長亭》則至清中葉始流行於場上，卻不循抒情唱工戲的路子。如《綴白裘》刪去《南西廂》大半曲牌與多數賓白，而用「全旦行」扮演張生、鶯鶯、紅娘、琴童與車夫，¹³⁷以「反串」作為表演噱頭。儘管《審音鑑古錄》編者特別呼籲「不可艷裝，以重離情關目，時扮雖娛人目，與文義不合」¹³⁸，強調表演仍需回歸「離別」的文學主題，然直至清末上海的演出，或民初傳字輩藝人，都仍遵循《綴白裘》的演法，¹³⁹可見該折在舞臺上已失去其作為生旦抒情折子的本質。

在乾嘉折子戲的一番取捨之下，留在崑劇舞臺上的《西廂記》劇目便傾向生旦以外各行當的本工家門戲，或是充滿趣味性的喜劇折子。到了近代，《請宴》、《寄柬》、《長亭》與《草橋驚夢》等折也逐漸失落；《寄柬》的失傳因素前文已述及，《長亭》「全旦行」的表演傳統則可能較不符合現代觀眾的審美興趣，故此二折如今的演出皆是當代藝人的創造，已不同於傳統的表演路數。《請宴》與《草橋驚夢》都是以抒情曲唱為主的折子，至清末民初都仍有選本收錄，但在傳字輩藝人手中便已不傳。筆者曾訪問上海崑劇團巾生演員岳美緹，其轉述傳字輩藝人沈傳芷的說法，認為《草橋驚夢》在近現代的審美習慣中形象特點不夠明確，以致演來失之平淡，較之同樣以生旦夢境為題材的《牡丹亭·驚夢》，曲唱與表演上也不夠精緻，於是便逐漸被舞臺淘汰。¹⁴⁰此或許同樣可用以理解《西廂記》其他抒情折子的失傳因素。

¹³⁷ 《綴白裘·長亭》齣前標注：「此齣時下新典俱用旦腳裝，不用生丑，名曰『女長亭』。正旦扮張生，小旦扮鶯鶯，六旦扮紅娘，作旦扮琴童，老旦扮車夫，如班中旦腳少者，仍照舊小生丑腳等做也。」，見清·錢德蒼輯：《綴白裘·卷九·長亭》，頁3849。

¹³⁸ 見清·王繼善補讎刊：《審音鑿古錄·西廂記·長亭》，頁803。

¹³⁹ 陸萼庭在〈清末上海崑劇演出劇目志〉中《長亭》的劇目後注：「崑班自清乾隆以來，演出《長亭》，全部人物例由旦色扮演，故相沿稱為《女亭》。」，見陸萼庭：《崑劇演出史稿·附錄》（臺北：國家出版社，2002年），頁528；桑毓喜亦在〈崑劇傳字輩演出劇目志〉中《南西廂》劇目後注：「《長亭》按傳統崑班演法，劇中人物均由旦腳扮演。……故又名《女亭》。『傳』字輩演出亦然。」，見桑毓喜：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁231。

¹⁴⁰ 見洪逸柔：〈「失傳」的折子——《草橋驚夢》表演嬗變〉，《戲劇學刊》第22期（2015年7月），頁131。

五、結語

元雜劇《西廂記》作為「情詞之宗」¹⁴¹，王實甫筆下所塑造的張君瑞與崔鶯鶯，無疑給了其後許多才子佳人愛情故事重要的啟發。然而李日華在崔時佩的基礎上將《北西廂》改編為傳奇《南西廂》，卻未能發揮「十部傳奇九相思」的體製優勢，不但削弱了《北西廂》濃厚的抒情色彩，還使得張生與鶯鶯之外的次要腳色得到了凸顯。及至崑劇家門藝術漸趨成熟，《南西廂》也未在閨門旦與巾生的表演上留下具有代表性的折子戲，而是發展出六旦、大面、付丑等行當的家門戲，或是以插科打諢為表演重心的諧趣喜劇。《北西廂》中張生與鶯鶯的愛情線索與抒情關目遂在這樣的發展趨勢下逐漸弱化，終至隱沒於趣味性與娛樂性十足的科諢與歌舞表演中，使才子佳人刻骨銘心的愛情主題難再重現於當代的崑劇舞臺。究其原因，或許可歸納出以下四點：

其一是《南西廂》在剪裁原著文詞以就南曲的創作模式下，曲文與曲律皆不夠精緻、嚴謹，是以曲牌聯套在折子戲發展過程中多被率意刪減；而單純以曲唱作為表演重點的抒情關目，則因沒有足夠的美文佳曲為基礎，逐漸被戲場淘汰，原著中生旦的愛情關目也隨之失落不彰。

其二是生旦行當未能發展出相應的表演藝術，這首先肇因於元雜劇中張生與鶯鶯兩下相思、極少同場的敘事結構，使擅長生旦訴情的傳奇改編起來也無從著力；同時沒有好的曲子使生旦發揮唱工、編排身段，在曲牌屢被刪減的情況下，使折子戲中的張生與鶯鶯無論是人物形象或表演特色上都益顯單薄，終於成為劇中配角。

其三是生旦以外的其他行當突出為表演重點，《南西廂》首先平均了每個腳色的表演份量，在生旦抒情曲唱未能建立獨特的表演特色下，一折戲要在場上生存，則必然須從其他腳色的表演著手。於是在崔張之中穿針引線的紅娘，以及在《南西廂》中奠定其甘草人物形象的法聰、琴童等，便隨著六旦、付丑與小面行當的臻於成熟，逐步發展出繁重的家門表演，進而取代生旦成為折子戲中的主角。

其四是南北《西廂》流傳過程中審美品味的轉移；《北西廂》中文學底蘊濃厚的曲詞關目，在《南西廂》的翻改下成為節奏明快、充滿俚趣，適於場上表演的通俗戲碼；南北《西廂》又各自在明末清初的崑腔、徽調散齣，以及清中葉的雅部與花部折子戲中幾經嬗變並互相影響。及至乾嘉時期，《南西廂》折子戲中趨於清雅的折子戲無法與《牡丹亭》

¹⁴¹ 明·凌濛初：《譚曲雜札》，頁 257。

等傳奇名作相抗衡，但較具俗趣的折子則吸收了徽調與花部劇目的養分，更貼近民間的審美品味，而成為《西廂記》一劇留存舞臺的藝術特色。

於是在全本先天的條件、藝術成熟的去取，與市場機制的淘汰下，張生與鶯鶯的戲分便在折子戲中不斷弱化，失去了舞臺表演的主角地位。生旦之外其他行當的家門戲，與插科打諢的喜劇折子，則在歷代藝人的千錘百鍊下，建立起深厚的表演傳統，成為該劇歷久不衰的藝術特色。至今舞臺上流行的《西廂記》折子戲，雖再難以串折的方式體現原著中「有情人終成眷屬」的主題思想，但卻已發展出獨立於文學作品之外的藝術價值，絕不能僅以「梨園家優人不通文義」視之。

徵引文獻

古籍

- 宋·孟元老 Meng Yuanlao：《東京夢華錄（外四種）》*Dongjing Meng Hua Lu (Wai Si Zhong)*（上海 Shanghai：古典文學出版社 Gu Dian Wen Xue Publisher，1956 年）。
- 元·王實甫 Wang Shifu：《西廂記》*Story of the Western Wing*，《奇妙全相注釋西廂記》*Qi Miao Quan Xiang Zhu Shi Xi Xiang Qi*（臺北 Taipei：世界書局 The World Book CO., LTD.，1961 年，明弘治 11 年戊午金臺岳家刻本）。
- 元·王實甫 Wang Shifu：《西廂記》*Story of the Western Wing*，汲古閣刻本：《繡刻北西廂記定本》*Xiu ke bei Xi Xiang Qi*，收入明·毛晉 Mao Jin 輯：《六十種曲》*The Sixty Legends* 第二套（北京 Beijing：中華書局 Zhonghua Book Company，2007 年）。
- 元·王實甫 Wang Shifu 著，清·金聖嘆 Jin Shengtan 批注：《第六才子書西廂記》*Di Liu Cai Zi Shu Xi Xiang Qi*（北京：Beijing 線裝書局 Xian Zhuang Book Store，2007 年）。
- 元·王實甫 Wang Shifu 著，明·凌濛初 Ling Mengchu 校注：《西廂記》*Story of the Western Wing*，收入魏同賢 Wei Tongxian、安平秋 Anping Qiu 主編：《凌濛初全集》*The Complete Works of Ling Mengchu* 第 10 冊（蘇州 Suzhou：鳳凰出版社 Phoenix Publishing House，2010 年）。
- 元·鍾嗣承 Zhong Sicheng、賈仲明 Jia Zhongming 著，馬廉 Ma Lian 校注：《錄鬼簿新校注·錄鬼簿續編》*New Collation of Lu Gui Bu and Sequel edition*（北京 Beijing：文化古籍刊行社 Wen Hua Gu Qi Kan Xing She，1957 年）。
- 明·王驥德 Wang Jide 著，陳多 Cheng Duo、葉長海 Ye Changhai 注釋：《王驥德曲律》*Rules of Singing Qu*（長沙 Changsha：湖南人民出版社 Hunan People's Publishing House，1983 年）。
- 明·王驥德 Wang Jide 著：《新校注古本西廂記》*Xin jiaozhu guben Xi Xiang Qi*，收入《續修四庫全書》*Xu Xiu Si Ku Quan Shu* 第 1766 冊（上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai Ancient Books Publishing House，2002 年，據北京圖書館藏明萬曆 41 年香雪居刻本影印）。
- 明·止雲居士 Zhi Yun Jushi：《萬壑清音》*Wan Huo Qing Yin*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 4 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1987 年）。
- 明·吉州景居士 Jizhou Jing Jushi 輯：《玉谷新簧》*Yu Gu Xin Huang*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主

- 編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 1 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 明·沖和居士 Chong He Jushi 輯：《怡春錦》*Xin Chun Jin*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 2 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 明·青溪菰蘆釣叟 Qingxi Gu Lu Diao Sao 輯：《醉怡情》*Zui Yi Qing*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 4 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Taipei: Student Book Co., Ltd.，1987 年）。
- 明·祁彪佳 Qi Biaojia，黃裳 Huang Shang 校錄：《遠山堂曲品劇品校錄》*Yuan shan tang qu pin ju pin xiao lu*（上海 Shanghai：古典文學出版社 Gu Dian Wen Xue Publisher，1957 年）。
- 明·胡文煥 Hu Wenhuan 輯：《群音類選》*Quan Yin Lei Xuan*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 4 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1987 年）。
- 明·凌濛初 Ling Mengchu：《譚曲雜札》*Tan Qu Zha Ji*，收入中國戲曲研究院 Zhong Guo Xi Qu Yan Jiu Yuan 主編：《中國古典戲曲論著集成》*A Comprehensive Collection of Treatises in Chinese Classic Theatre* 第 4 冊（北京 Beijing：中國戲劇出版社 Chinese Theatre Press，1982 年）。
- 明·徐文昭 Xu Wenzhao：《新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊北西廂》*Sin Kan Zhai Hui Qi Miao Xi Shi Quan Jia Jin Nang Bei Xi Xiang*，《風月（全家）錦囊》*Feng Yue Jin Nang*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 4 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1987 年）。
- 明·徐奮鵬 Xu Fenpeng：《槃邁碩人增改訂本西廂記》*Pan Ke Shuo Ren Zeng Gai Ding Ben Xi Xiang Qi*（臺北 Taipei：廣文書局 Kwangwen Book Company，1982 年）。
- 明·秦淮墨客 Qin Huai Mo Ke：《樂府紅珊》*Yue Fu Hong Shan*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 2 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 明·崔時佩 Cui Shipei、李日華 Li Rihua：《南調西廂記》*Nan Diao Xi Xiang Qi* 收入鄭振鐸 Zhen Zhenduo 主編：《古本戲曲叢刊初集》*Gu Ben Xi Qu Cong Kan* 第四函（上海 Shanghai：商務印書館 The Commercial Press，1954 年，明萬曆富春堂刻本）。
- 明·崔時佩 Cui Shipei、李日華 Li Rihua：《南西廂記》*Nan Xi Xiang Qi*，汲古閣刻本《繡刻南西廂記定本》*Xiu ke nan Xi Xiang Qi*，收入明·毛晉 Mao Jin 輯：《六十種曲》*The Sixty Legends* 第二套（北京 Beijing：中華書局 Zhonghua Book Company，2007 年）。

- 明·無名氏 Anonymous work：《賽徵歌集》*Sai Zheng Ge Ji*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 4 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1987 年）。
- 明·程萬里 Chen Wanli 輯：《大明春》*Da Ming Chun*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 1 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 明·黃儒卿 Huang Ruqin：《時調青崑》*Shi Diao Qing Kun*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 1 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 明·熊稔寰 Xiong Nianhuan：《徽池雅調》*Hui Chi Ya Diao*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 1 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 明·龔正我 Gong Zhengwo：《摘錦奇音》*Zhai Jin Qi Yin*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 1 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 清·王繼善 Wang Qishan 補讎刊：《審音鑿古錄》*Shen Yin Jian Gu Lu*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan*（北京 Beijing：中國戲劇出版社 Chinese Theatre Press，1987 年）。
- 清·李斗 Li Dou 撰，周春東 Zhou Chundong 注：《揚州畫舫錄》*Yangzhou Zhou Fang Lu*（揚州 Yangzhou：江蘇廣陵古籍刻印社 Jiangsu Guang Lin Gu Qi Ke Yin She，1984 年）。
- 清·李漁 Li Yu：《閒情偶寄》*Xian Qing Ou Ji*（臺北 Taipei：明文書局 Ming wen Shuju，2002 年）。
- 清·無名氏 Anonymous work 輯：《歌林拾翠》*Ge Lin Shi Cui*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 2 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1984 年）。
- 清·董康 Dong Kang：《曲海總目提要》*Qu Hai Zong Mu Ti Yao*（北京 Beijing：人民文學出版社 People's Literature Publishing House，1959 年）。
- 清·錢德蒼 Qian Decang 輯：《綴白裘》*Zhui Bai Qiu*，收入王秋桂 Wang Qiugui 主編：《善本戲曲叢刊》*Shan Ben Xi Qu Cong Kan* 第 5 輯影印本（臺北 Taipei：臺灣學生書局 Student Book Co., Ltd.，1987 年）。
- 王季烈 Wang Jilie、劉富樑 Liu Fuliang 主編：《集成曲譜》*Ji Cheng Qu Pu*（臺北 Taipei：進學書局 Jin Xue Book Store，1969 年）。

周明泰 Zhou Mingtai 藏：《崑曲身段譜》*Kun Qu Shen Duan Pu* 影印本，正本現藏於上海圖書館 Shanghai Library。

故宮博物院 National Palace Museum 編：《穿戴提綱》*Chuan Dai Ti Gang*，收入《故宮珍本叢刊》*Gu Gong Zhen Ben Cong Ken*（海口市 Haikou：海南出版社 Hainan Publisher，2001 年）。

首都圖書館 Capital Library of China 編：《清車王府藏曲本》*Qing Che Wang Fu Cang Qu Ben*（北京 Beijing：學苑出版社 Xue Yuan Publisher，2001 年）。

近人論著

王季烈 Wang Jilie：《螭廬曲談》*Yin Lu Qu Tan*（臺北 Taipei：臺灣商務印書館 The Commercial Press, Ltd，1971 年）。

伏滌修 Fu Dixiu、伏蒙蒙 Fu Mengmeng 輯校：《西廂記資料彙編》*Data Compilation of Xi Xiang Ji* 下冊（合肥 Hefei：黃山書社 Huangshan Publishing House，2012 年）。

吳毓華 Wu Yuhua 編著：《中國古典戲曲序跋集》*Collection of Chinese Classic Drama Preface and Postscript*（北京 Beijing：中國戲劇出版社 Chinese Theatre Press，1990 年）。

林宗毅 Lin Zongyi：〈重評李日華《南西廂記》〉“Chong Ping Li Ri-Hua Nan Xi Xiang Ji”，《文學新鑰》*Literature in a New Key* 第 2 期（2004 年 7 月），頁 21-35。

怡庵主人 Yi An master 編：《崑曲大全》*Kunqu Complete Set*（上海 Shanghai：世界書局 The World Book CO., LTD.，1925 年）。

周錫山 Zhou Xishan 編著：《《西廂記》注釋彙評》*Xi Xiang Ji Zhu Shi Hui Ping* 上冊（上海 Shanghai：上海人民出版社 Shanghai People's Publishing House，2013 年）。

洪逸柔 Hung Yijo：〈「失傳」的折子——《草橋驚夢》表演嬗變〉“The Lost Selected Scene: The Evolution of *The Dream of the Straw Bridge*”，《戲劇學刊》*Taipei Theatre Journal* 第 22 期（2015 年 7 月），頁 109-136。

孫崇濤 Sun Congtao：《風月錦囊考釋》*Textual Research on Feng Yue Jin Nang*（北京 Beijing：中華書局 Zhonghua Book Company，2000 年）。

孫崇濤 Sun Congtao：《南戲論叢》*Nanxi Lun Cong*（北京 Beijing：中華書局 Zhonghua Book Company，2001 年）。

桑毓喜 Sang Yuxi：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩》*You Lan Ya Yun Lai Chuan Cheng: Kun Ju Chuan Zi Bei*（上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai Ancient Books Press，2010 年）。

張敬 Zhang Jing：《明清傳奇導論》*Introduction to Chuanqi in Ming Qing Dynasty*（臺北 Taipei：臺

灣東方書店 The Eastern Publishing Co, 1961 年)。

陳芳 Cheng Fang: 《崑劇的表演與傳承》 *Performance and Heritage of Kunqu* (臺北 Taipei: 國家出版社 Kuo Chia Publishing Co, 2010 年)。

陸萼庭 Lu Erting: 《崑劇演出史稿》 *The History of Kun-qu Performances* (臺北 Taipei: 國家出版社 Kuo Chia Publishing Co, 2002 年)。

曾永義 Zeng Yongyi: 《戲曲學(一)》 *Drama Studies I* (臺北 Taipei: 三民書局 San Min Book Co, Ltd, 2016 年)。

黃克保 Huang Kebao: 《戲曲表演研究》 *Research on Drama Performance* (北京 Beijing: 中國戲劇出版社 Chinese Theatre Press, 1992 年)。

葉肇鑫 Ye Zhaoxin 製作: 《崑曲百種》 *Bai Zhong Da Shi Shuo Xi* (上海 Shanghai: 浦睿文化出版社 Insight Media Publisher, 2013 年, DVD, 109 片)。

The Fading Scholar and Beauty: The Shift on Stage of the Drama Fragment of Yuan Zaju, *Story of the Western Wing*

Hung, Yi-zo

(Received March 30, 2018; Accepted June 27, 2018)

Abstract

This essay aims at studying the reason why the *Story of the Western Wing*, a classic of Yuan Zaju, changed from a classic scholar-beauty romance drama to the Comedy of Tie and Chou. Popular on stage of Kunqu Opera, the lyrical Guanmu, romantic plots and the image of Zhang Sheng and Cui Ying Ying faded away in the southern version of *Story of the Western Wing*. Such a shift was driven from the adaption of the *Story of the Western Wing* in the southern version. The modification of Guanmu, performances of each type of character and the sense of aesthetics improved the popularity and entertainment, while the strong lyrical affection decreased. At the same time, the texts and the rules of Qu of the southern version wasn't refined and strict enough for it to develop into a typical opera performing the singing of Sheng and Dan. In Qianjia Era, with the maturity of the art of Jiamen in each fragment, expertizing performance or buffoonery of Tie Dan, Fu Chou, Da Mian and Xiao Chou stood out and became an artistic feature that based the drama fragment *Story of the Western Wing* in the theater. Eventually, the theme of scholar-beauty romance blurs in the performance of Jiamen and buffoonery, and turns the *Story of the Western Wing* into an ironic comedy featuring the buffoonery of Tie and Chou.

Keywords: *Story of the Western Wing*, Drama Fragment, Kunqu, Jiamen, Buffoonery