戲劇研究　第21期
Journal of Theater Studies
2018年1月　頁35-68
DOI: 10.6257/JOTS.201801_(21).035

《奇雙會》的幾個問題
——出入徽京崑與鴞神解謎*

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

前言

《奇雙會》目前在京班和崑班都是常演劇目，又名《販馬記》，演李奇外出販馬，歸家後發覺一雙兒女桂枝、保童被繼妻趕出家門，拷問婢女，婢女自盡，李奇入獄。在監時夜哭驚動縣令夫人，而夫人竟是桂枝。桂枝央求縣令丈夫趙寵爲父申冤。適逢八府巡按路經此縣，趙寵指引妻子告狀申冤，而巡按竟是保童，公堂上一家重會。此劇常演四大段落：〈哭監〉、〈寫狀〉、〈三拉〉、〈團圓〉，所謂三拉，指八府巡按扶起驚慌匍匐在地的姐姐桂枝、姐丈趙寵、父親李奇，進入後堂一家重聚。全劇劇名《奇雙會》指李奇與兒女雙雙意外重會，《販馬記》則是以李奇之營生爲劇名。

此劇是京班常演劇目，幾個主要流派的創始人都演過，四大名旦梅蘭芳（1894-1961）、程硯秋（1904-1958）、荀慧生（1900-1968）、尚小雲（1900-1976）都演過李桂枝，梅派最爲有名。小生行當中，程繼先（1878-1942）、姜妙香（1890-1972）、金仲仁（1886-1950）、葉盛蘭（1914-1978）等都常飾演趙寵，著名老生馬連良（1901-1966）、周信芳（1895-1975）也都演過李奇，各有

* 本文曾於2017年11月5日發表於國立臺灣大學中國文學系主辦之「中國文學、歷史與社會的多重對話國際學術研討會」，感謝會議講評人，以及《戲劇研究》期刊兩位匿名審查人的寶貴意見。

臺灣大學學術期刊資料庫

自己的流派風格和藝術特色。俞振飛（1902-1993）搭京班前後，[1]先和程硯秋搭檔此劇，一九四五年以後又常與梅蘭芳合演，[2]也與張君秋（1920-1997）、言慧珠（1919-1966）、李薔華等搭檔，更傳授給「傳字輩」，成爲崑班劇目。上海崑劇團的蔡正仁最爲擅長，與旦角華文漪、張靜嫻的合演都非常受歡迎。蔡正仁在口述自己表演藝術一書中，對〈寫狀〉的表演作了詳細分析，更把此劇當作崑劇「小官生」行當的主要代表。[3]京班也常單演〈寫狀〉。

本文討論《奇雙會》的幾個問題，共分下列各節：

（1）源自京班還是崑班？

（2）宮中演出的意義

（3）版本考察與表演重點

（4）已消失於舞台的鴞神傳音

一、《奇雙會》源自京班還是崑班？

《奇雙會》目前京班和崑班都常演出，劇本相同，都唱吹腔。因爲吹腔用笛子伴奏，和崑劇的主奏樂器相同，不同於以京胡爲主奏的京劇，遂有許多觀衆誤以爲此劇原爲崑班劇目，爲京班所沿襲挪用。甚至劇團公演的節目冊，都寫作「京劇演員學演崑劇劇目」。

其實不然，《奇雙會》原爲京劇劇目，後來是由俞振飛引進崑班，才成爲京崑兩劇種雙跨劇目。

俞振飛在〈《奇雙會．寫狀》的表演格調〉文中，[4]明確說出：《奇雙會》

---

1 江沛毅編著：《俞振飛年譜》（上海：上海文化出版社，2011年），1930年9月程硯秋率「鳴和社」來上海演出，力邀俞振飛下海合作。幾經敦請，始允入社，並要求拜程繼先爲師（頁61）。1931年7月正式加入鳴和社公演（頁64）。而在此之前，程硯秋來滬演出已邀俞振飛以票友身份合演多次，其中《奇雙會》已合作兩次，分別爲1925年5月（頁50），1929年11月（頁60）。

2 1945年抗戰勝利，梅蘭芳闊別舞台八年後復出，演出以笛伴奏的崑曲與吹腔，俞振飛應邀加入「梅劇團」，演出《遊園驚夢》、《奇雙會》等戲。江沛毅編著：《俞振飛年譜》，頁125。

3 蔡正仁口述，王悅陽整理：《風雅千秋——蔡正仁崑曲官生表演藝術》（上海：上海文化出版社，2014年），頁170-185。

4 俞振飛：〈《奇雙會．寫狀》的表演格調〉，王家熙、許寅等整理：《俞振飛藝術論集》（上海：上海文藝出版社，1985年），頁63-92。以下所引三條資料，分別出自該文。

臺灣大學學術期刊資料庫

原爲京劇劇目，後來由他引進崑班，關鍵論述有三處：

> 崑劇的歷史比京劇久遠，不過，這齣《奇雙會》卻是京劇先有，然後搬到崑劇中去的。（頁65）
>
> 《奇雙會》是京劇的傳統劇碼，全劇唱的都是吹腔。現在有的同志以爲吹腔就是崑曲，其實這是一種誤解。（頁64）
>
> 崑劇裡有這出《販馬記》，就是從我開始的。（頁92）

俞振飛明言是他把這齣京劇教給「傳字輩」，才成爲崑班劇目。

俞振飛說法明確卻也簡略，其間還有許多需要補充或修正。本文詳查史料，做出更完整的論證：吹腔《奇雙會》是京班吸收自徽班的劇目，而後由俞振飛引入崑班。吹腔是徽劇的主要腔調之一，而後徽班發展爲皮黃戲，徽班各腔調的劇目一併被吸收，《奇雙會》乃成爲京劇在孕育時期即演出的戲。

《奇雙會》目前可見最早演出資料是編於乾隆末（始作於乾隆五十九、完成於乾隆六十）的《消寒新詠》，[5]有詩題詠雙鳳官：「戲劇場中貴肖眞，毋貪艷冶可怡人。哀音妝出悲腸斷，確像當年骨肉親。」詩句下有小字註曰：「余嘗觀其演《李桂枝查監》一劇，父女相泣，甚爲淒切淋漓。」雙鳳官姓金氏，安慶人，三慶徽部旦色也。可見乾隆末徽班此戲已在北京演出。道光三年《奇雙會》進入宮廷，正月十一在重華宮演，[6]註明「外學」，並非宮中太監，而是民間藝人入宮演出。應是先在民間流行，而後被召入宮，可惜沒有演員名字。而根據杜穎陶〈談奇雙會〉一文，他曾見過徽班《奇雙會》抄本，未題抄寫人姓名，卻記有抄寫年代：清道光四年（1824），正是重華宮演出的隔年。[7]由這緊鄰兩年的資料，可見徽班此戲當時正流行。

而道光九年也有宮中演出資料，朱家溍〈昇平署時代崑腔弋腔亂彈的盛衰考〉與〈清代亂彈戲在宮中發展的史料〉兩文都有紀錄，[8]而且還特別說明：

---

5 〔清〕鐵橋山人撰，周育德校刊：《消寒新詠》（北京：中國老年文物研究學會、中國戲曲藝術中心編纂，1986年），頁76。

6 周明泰輯：《清昇平署存檔事例漫抄》，《民國京崑史料叢書》第四輯（北京：學苑出版社根據1933年3月初版影印，2009年），頁24。

7 杜穎陶：〈談奇雙會〉，《劇學月刊》1935年4卷12期，頁20-23。姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年），25冊，頁28-31。

8 道光九年宮中演《奇雙會》，朱家溍於〈昇平署時代崑腔弋腔亂彈的盛衰考〉和〈清代亂彈戲在宮中發展的史料〉兩文都曾提到，收入朱家溍：《故宮退食錄》（北京：北京出版

臺灣大學學術期刊資料庫

「道光七年（1827）南府改爲昇平署，裁撤外學以後，崑腔弋腔照常承應，卻未演出亂彈戲。[9]至九年（1829）九月初三日，同樂園（原註：非民間戲園，乃圓明園內演戲之所）承應，八齣崑腔戲之外另有《奇雙會》（原註：吹腔屬於亂彈）。」[10]

接下來道光十九年九月初九日愼德堂後院上排《奇雙會》。[11]道光二十三年（1843）正月初八日，愼德堂後院上排《奇雙會》一次。愼德堂是道光帝的寢宮，在圓明園內。道光二十六年二月二十三日愼德堂後院帽兒排《奇雙會》。[12]（帽兒排即響排）。

咸豐二年（1852），因道光帝之喪而禁止一切音樂。解禁不久，即於七月十六日在同樂園承應十五折崑腔，另外有亂彈《奇雙會》。同年八月十九日，「愼思修永」（在圓明園內）帽兒排四折崑腔，有亂彈《奇雙會》。咸豐帝國服方滿，即排演內府比較少演的亂彈戲《奇雙會》，說明宮內對此戲的偏愛。

可惜朱家溍先生沒有註明主要演員，查王芷章的《清代伶官傳》中也沒有演出《奇雙會》的記載。光緒年間（18至29年）有名爲《亂彈提綱》的簿冊，是總管掌握的派戲手冊，記載劇中人和演員名字。其中有《奇雙會》，趙知縣、夫人、李奇都註明「本」字，是宮中太監演出。可見光緒時宮中負責承應戲的太監已會演此劇。[13]

民間的三慶徽班擅演《奇雙會》，著名丑角、富連成教師蕭長華曾對梅蘭芳說，此劇是三慶徽班拿手戲，飾演趙寵的是三慶班頭牌小生、「同光十三絕」之一的徐小香（1831-？），四大徽班領袖程長庚演李奇，著名青衣胡喜祿演李桂

社，1998年），頁560、575。

9 朱家溍於〈清代亂彈戲在宮中發展的史料〉（《故宮退食錄》頁574）指出，從檔案和昇平署遺留的劇本來看，「亂彈」一詞在不同時期有不同的含義。早期曾泛指時劇、吹腔、梆子、西皮、二黃等等，與檔案中所謂「倷腔」是同義語，後來專指西皮二黃，也就是京劇的前身。另可參曾永義：〈梆子腔系新探〉，亂彈名義凡四變，此時指花部諸腔之統稱，曾永義：《戲曲腔調新探》（北京：文化藝術出版社，2009年），頁180-186。也可參考陳芳：〈論清代花雅之爭〉一文，《清代戲曲研究五題》（臺北：里仁書局，2002年），頁9-63，論及北京「京秦合流」後與崑曲對峙，乾隆五十五年三慶班入京形成崑徽之爭，咸豐崑班南下又展開上海崑徽京之爭的局面，從該文花雅之爭的階段分期亦可理解亂彈涵義之變遷。

10 道光九年同樂園演《奇雙會》，分別見於前註朱家溍二文，《故宮退食錄》頁560、575。

11 范麗敏：《清代北京戲曲演出研究》（北京：人民文學出版社，2007年），頁87。

12 范麗敏：《清代北京戲曲演出研究》，頁87。

13 朱家溍：〈清代亂彈戲在宮中發展的史料〉，《故宮退食錄》，頁610。

臺灣大學學術期刊資料庫

枝，[14]《中國京劇史》也如此記錄。[15]俞振飛說，「這齣戲從京劇尚在孕育的時期就有了，是京劇的第一批優秀保留劇目之一。」[16]

徐小香之後的名小生王楞仙（1859-1928）擅演《奇雙會》。《菊部群英》書中有桂官（即王楞仙）擅長劇目，桂官飾演趙寵，桂林飾演夫人李桂枝，兩人爲兄弟，經常合作。除了桂林之外，他與陳德霖（飾李桂枝）、李壽山（飾李奇）的《奇雙會》更是著名，三位都曾爲清內廷供奉。[17]

王楞仙一脈，傳至紅豆館主溥侗，小生名家何時希曾見過紅豆館主的《奇雙會》親抄本，「每頁係直條二行，旁則向下斜行以填工尺，大開毛邊紙綠色水印，趙寵詞譜寫於紙上，李奇、桂枝及其他蓋口，則另貼籤條，誠珍本也。」[18]

清末的演出紀錄還可找到下面四條：[19]

光緒三十三年（1907）「長春班」陸小芬。

光緒三十三年（1907）「義順和班」天明亮。

宣統二年（1910）「長春班」陸小芬。

宣統二年（1910）「義順和班」天明亮。

陸小芬爲小生演員，除了《奇雙會》之外，還擅演《得意緣》、《借雲》。《借雲》由小生飾演趙雲，紮靠，需威武英挺，有大量念白及武功表現，與《得意緣》、《奇雙會》之閨房情趣完全不同，可見陸小芬之戲路，而這也正是京劇小

14 梅蘭芳：《舞台生活四十年》，收於梅紹武、屠珍等編撰：《梅蘭芳全集》（石家莊：河北教育出版社， 2000年），第一冊，頁468。同治十二年的《菊部群英》裡記載徐小香拿手戲有《奇雙會》，見張次溪編：《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社，1988年），上冊，頁499-500。

15 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》上卷（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁403。

16 王家熙、許寅等整理：〈《奇雙會．寫狀》的表演格調〉，《俞振飛藝術論集》（上海：上海文藝出版社，1985年），頁65。

17 《清代燕都梨園史料》，上冊，頁475-476。桂花（即王楞仙）光緒十四年十一月十日入值，李六宣統三年正月二十八入值，陳德霖光緒十六年入宮，見松鳧：〈清末內廷梨園供奉表〉，《劇學月刊》1934年3卷11期，收入姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》，23冊，頁536、536、537。

18 何時希：《小生舊聞錄》（北京：北京市戲曲研究所，1981年），頁51。「蓋口」是指唱唸中與其他角色銜接的詞句。

19 以下資料前兩條出自《都門紀略》光緒三十三年（1907）刻本，京都榮錄堂藏版，後兩條出自宣統二年（1910）榮錄堂刻本，見傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）》（南京：鳳凰出版社，2011年），頁碼分別爲952，955，966，969。

臺灣大學學術期刊資料庫

生的寬廣面向。天明亮爲旦角演員，除了《奇雙會》之外，還擅演《二度梅》、《義俠記》。

上海方面，朱素雲（1872-1930）是第一位以小生掛頭牌者，特別的是，不僅「桂枝寫狀」單唱，就連「三拉團圓」這一折都可當大軸。[20]《奇雙會》本以〈寫狀〉爲核心，常單演折子，〈三拉〉與〈團圓〉都很短，常連稱〈三拉團圓〉，重點在趙寵闖巡按轅門時之驚恐著急，戲劇性很強，但無論情節或情緒都與前面的〈寫狀〉一氣呵成緊密銜接，若能單獨演出且置之於大軸，顯然有極爲獨到之處。

俞振飛的《奇雙會》，是向朱素雲的徒弟蔣硯香學的。他說：「我自從向蔣硯香先生學會這齣戲後，除了在京劇專場裡演，有時也在崑曲專場裡演。後來，我又教給了朱傳茗、顧傳玠等同志，他們就在崑曲劇團裡演開了。此後，崑劇裡也就有了這個劇碼，而且常常演出了，對此，我十分欣慰。我覺得，在我的演劇生活中，這也是一件有些紀念意義的事情。」[21]

江沛毅編著《俞振飛年譜》於一九二二年記載，當時二十一歲的俞振飛加入京劇票房「雅歌集」，向京劇前輩藝人蔣硯香（杜蝶雲學生）學習《販馬記》。[22]

「雅歌集」成立於清宣統元年，爲上海早期票房中規模最大、歷史最長的一家。[23]蔣硯香爲該票房所聘教師。俞振飛原工崑曲，到上海才學京劇，先到票房中學習。在京劇流行時代，票房雖爲業餘京劇集社，演唱水準卻非常專業考究，像余叔岩就是病嗓期間在「春陽友社」鑽研唱腔發展成余派的。[24]蔣硯香是「雅歌集」所聘教師，本身是杜蝶雲學生，杜蝶雲在同治年間即已走紅，徐珂《清稗類鈔》登錄有名，《畫圖日報》的「三十年來伶界之拿手戲」（六十一）也有他的《黃鶴樓》。[25]俞振飛之《奇雙會》即學自杜蝶雲學生蔣硯香。

---

20 何時希：〈奇雙會趙寵演技的比較〉，《小生舊聞錄》，頁52。

21 王家熙、許寅等整理：〈《奇雙會．寫狀》的表演格調〉，《俞振飛藝術論集》，頁92。

22 江沛毅編著：《俞振飛年譜》（上海：上海文化出版社，2011年），頁40。

23 中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》（北京：中國ISBN中心，1996年），頁747。

24 王安祈：〈京劇票友〉，《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年），頁251-274。

25 徐珂：《清稗類鈔》（上海：商務印書館，1928年），第38冊，頁49。環球社《畫圖日報》第二八九號第八頁，「三十年來伶界之拿手戲」（六十一）。《畫圖日報》是晚清上

臺灣大學學術期刊資料庫

《俞振飛年譜》一九二二年也記載俞振飛向蔣硯香學此劇事，並說：「俞振飛演出的第一齣京劇正是《販馬記》，當時上海票友中，只有他會這齣戲的小生，內外行都找他演。」[26]何時希說：「振飛先生近十年來，幾乎拿這齣《奇雙會》來奠定他在劇壇的地位，可以算他的成名之作，他也沾沾自喜的拿《奇雙會》當他的看家好戲。旦角約他同演，常以此爲談判條件。」何時希這篇收入《小生舊聞錄》的文章，曾於一九六一年九月二日以「劍石」筆名刊於《新民晚報》，[27]所謂「近十年來」，大約指的是一九四〇年代後期以降，俞振飛是在一九三〇年北上拜程繼先爲師之後正式下海，[28]程繼先之文戲得陸小芬傳授，後又拜徐小香爲師，得其眞傳，並兼收王楞仙、朱素雲之長。他有著深厚的崑曲根基，戲路極其寬廣，俞振飛學自蔣硯香的《奇雙會》再向程繼先請益，而後教給傳字輩的朱傳茗、顧傳玠，因而把《奇雙會》帶進崑班。此說也見於桑毓喜《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》書中所列〈崑劇傳字輩演出劇目志〉，[29]民國十五年（1926）年三月二十八日《奇雙會》首演於上海徐園，顧傳玠飾演趙寵，朱傳茗飾演桂枝，倪傳鉞的李奇，王傳淞胡老爺，周傳瑛李保童（顧傳玠離團後，改由趙傳珺主演趙寵，李奇後來也改爲鄭傳鑑）。此條開宗明義指出「係向京劇學習的中型吹腔劇目」。不過說是由蔣硯香所授，並不是俞振飛，可能是直接指出師承來源吧。不過周傳瑛於《崑劇生涯六十年》中也說是蔣硯香教授。[30]吳新雷編著，華瑋主編的《插圖本崑曲史事編年》還附有當時演出的戲單。[31]這

海石印畫報，1908年8月創刊，次年8月停刊，計404期，環球社出版發行。從第229號起，闢有「三十年來伶界之拿手戲」專欄，撰文者署一「漱」字，即海上漱石生，眞名孫玉聲。繪圖者劉純（伯良）。傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編》（南京：鳳凰出版社，2011年）清代卷第玖冊（主編谷曙光），頁310、311。

26 江沛毅編著：《俞振飛年譜》，頁41。

27 何時希：《小生舊聞錄》，頁49。

28 俞振飛出身崑曲世家，但當時崑曲已無職業班社，想成爲職業演員，只能搭京劇班。俞振飛1920年代到上海始學京劇，但俞的父親只允許他以業餘身分演出崑曲。直至粟廬老先生故世，1930年冬天，俞振飛才得以到北京專程拜京劇名小生程繼先爲師，加入程硯秋的「鳴和社」。

29 桑毓喜：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁244 。《俞振飛年譜》無此條，但是年（1926）有「應楓涇鎮救火會之邀，偕顧傳玠、朱傳茗、王傳淞、周傳瑛和倪傳鉞等人義演《販馬記》」，頁53。

30 周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》（上海：上海文藝出版社，1988年），頁208。

31 吳新雷編著，華瑋主編：香港中文大學崑曲研究推廣計畫叢書《插圖本崑曲史事編年》

臺灣大學學術期刊資料庫

一年上海蓓開、開明公司爲顧傳玠、朱傳茗灌唱片，《折柳》、《陽關》、《梳妝》、《茶敘》之外，就有《販馬記．寫狀》，此劇正式列入崑班。

二、《奇雙會》宮中演出的意義

上節已就現存資料將《奇雙會》傳承與演出脈絡做出清理，道光初年已有在宮中上演記錄，民間三慶徽班名角也以此戲聞名。徽班發展成皮黃戲，《奇雙會》成爲京劇孕育期劇目。俞振飛向京劇小生學得此戲之後，傳給傳字輩，成爲崑班劇目，目前京崑兩班皆常演。接下來這一節，將以《奇雙會》爲透視點，通過它在道光年間宮中的演出，觀察當時劇壇崑亂易位的現象。亂指亂彈，爲花部諸腔之統稱。[32]

清宮演劇以崑弋爲正聲，乾隆組織文人編寫宮廷大戲，演唱腔調都是崑或弋，甚或崑弋合目，而乾隆時期民間的北京劇壇卻已歷經了京腔、秦腔、徽調的幾番更替。由明入清崑腔自是主流，但弋陽腔流傳入京的京腔也極受歡迎，乾隆時「六大名班」皆是京腔。而乾隆四十四年（1779）四川魏長生（1744-1802）帶秦腔入京，一時之間，觀者如堵，京腔舊本置諸高閣，京中六大班無人過問。乾隆五十年（1785）清廷禁唱秦腔，魏長生被迫離京。然而乾隆五十五年（1790）又有三慶徽班開始進京，嘉慶初年，四喜、春台、和春等徽班相繼入京，小鐵笛道人寫於嘉慶八年（1803）九月的《日下看花記》自序：「邇來徽部迭興，踵事增華，人浮於劇，聯絡五方之音，合爲一致」，[33]可見當時徽班已經在北京立足站穩。北京劇壇花雅諸腔爭勝，而宮中劇團崑弋正聲穩定單一。因此么書儀《晚清戲曲的變革》指出，[34]乾隆後期，宮廷劇團逐步與外界隔絕，脫離了民間競爭、創新的藝術環境。嘉慶開始悄悄將民間盛行的亂彈戲引入宮中，但又不免矛盾徘徊，嘉慶三年（乾隆還是太上皇）宮廷還又頒佈亂彈諸腔的禁令，[35]正式的變革，要到道光。

（上海：上海世紀出版社、上海古籍出版社，2015年），頁174。

32 亂彈名義，詳見註9。

33 小鐵笛道人：《日下看花記》自序，收入《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲戲劇出版社，1988年），上冊，頁55。

34 么書儀：《晚清戲曲的變革》（北京：人民文學出版社，2006年），頁39-41。

35 丁汝芹：《清代內廷演戲史話》（北京：紫禁城出版社，1999年），頁158，177、178、179。么書儀：《晚清戲曲的變革》，頁38。范麗敏：《清代北京戲曲演出研究》，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

道光登基，就有意削減其祖父引以爲傲的宮廷劇團，道光元年撤銷景山，[36]道光五年（1825）八月，駁回南府總管祿喜提出按慣例從蘇州選入演戲「隨手」的要求。[37]道光六年大量裁減內外學人數，民籍學生全數由蘇州織造派人送回原籍。[38]道光六年演《淤泥河》，後用小字寫明「外學、四齣、亂」，[39]「亂」只有一種可能，是亂彈戲。[40]

道光七年南府改爲昇平署，自此以後，承應戲都由太監擔任。熟悉清宮檔案的朱家溍如此強調：「而道光七年正是崑腔弋腔逐漸衰退，徽班的亂彈逐漸興盛以至成熟的時期。」[41]道光二十年因昇平署中人口少，無法負擔照例承應差事，才又挑選一批民籍學生入昇平署當差，然而挑選的不是蘇州伶人，而是京城戲班名伶。而此刻京城正是「徽部迭興」。

關於道光對宮廷劇團的裁減與改革，[42]么書儀從整個劇壇著眼，認爲其實正是戲曲史上「崑亂易位」的同步發展。她從劇目具體舉證：[43]

> 道光五年正月十六日，同樂園承應戲中有《長阪坡》；十九日同樂園承應戲中有《蜈松嶺》；七月十五日同樂園承應戲中有《賈家樓》；道光六年十月二十七日重華宮承應戲中有《瓦口關》；十二月二十三日重華宮承應戲中有《淤泥河》；道光九年九月初三同樂園承應戲中有《奇雙會》。據朱家溍的考辨，《長阪坡》、《蜈松嶺》、《賈家樓》、《瓦口關》、

67。

36 祁美琴：《清代內務府》（北京：中國人民出版社，1998年），頁53。

37 丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，頁191。隨手指樂師和容妝等。

38 朱家溍：〈清代內廷演戲情況雜談〉，收入朱家溍：《故宮退食錄》，頁543。

39 乾隆朝（1736-1795）內廷演劇達到頂峰，除了選派太監到南府學戲，叫做「內學」，另外還從江南挑選優秀伶人到南府當差，充當民籍教席，招收民籍學生學戲，叫做「外學」。詳見朱家溍：〈清代內廷演戲情況雜談〉，收入朱家溍：《故宮退食錄》，頁542。

40 丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，頁206。

41 朱家溍：〈清代內廷演戲情況雜談〉，收入朱家溍：《故宮退食錄》，頁543。

42 朱希祖認爲是基於安全考量，嚴禁外人混入宮中，詳見朱希祖：〈整理昇平署標案記〉，《燕京學報》10期（1931年I2月），頁2090。丁汝芹以爲是道光節儉務實，詳見丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，頁184-185。王芷章以爲純是道光個人心態，詳見王芷章：《清昇平著志略》（上海：商務印書館，1937年），上冊，頁31。翦伯贊以爲是道光帝對戲曲沒有藝術享樂的閑情逸致，詳見翦伯贊：〈清代宮廷戲劇考〉，《中原月刊》1卷2期（1943年9月），頁34。

43 么書儀：《晚清戲曲的變革》，頁42。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 《奇雙會》五齣都是亂彈戲，[44]而《淤泥河》在檔案上已注明是亂彈。[45]皇室內苑公然演出亂彈戲始自道光皇帝，至此，乾隆時期對亂彈戲的禁令即使在宮內也已經土崩瓦解。

么書儀指出皇室內苑公然演出亂彈戲始自道光皇帝，所舉例證包括道光九年的《奇雙會》。事實上本文還可補上一條更早的資料：道光三年正月十一重華宮已經演出《奇雙會》。[46]

道光年間《奇雙會》不止一次入宮，如上節所述，咸豐二年，國喪（道光之喪）禁樂期限才過，宮中隨即演出《奇雙會》。咸豐在熱河期間，由昇平署主持演出的三百二十齣戲中，有一百齣爲亂彈。[47]所以么書儀才會對道光宮廷演劇制度的變革做出這樣的結論：「從清代宮廷戲曲的存在情況來看，嘉慶可以說是一個時代的結束，道光則是另一個時代的開始。根本原因當在戲曲史上崑亂易位狀況的發生，影響所及，動搖了崑弋的權威地位，對宮廷的演劇也必然帶來衝擊。道光皇帝的作爲，不論從原因，還是從結果上說，都削弱和動搖崑弋權威地位在皇宮中保存的最後據點。」[48]

《奇雙會》在其間居然居於如此關鍵位置。

《奇雙會》也許未必是宮廷首次演出的亂彈戲，[49]但至少是清廷首先公然、

---

44 朱家溍：〈昇平署時代崑腔弋腔亂彈的盛衰考〉，《故宮退食錄》，頁560。

45 丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，頁206。

46 周明泰輯：《清昇平署存檔事例漫抄》，《民國京崑史料叢書》第四輯（北京：學苑出版社根據1933年3月初版影印），頁24。另范麗敏：《清代北京戲曲演出研究》也有此條，頁70。

47 朱家溍：〈清代亂彈戲在宮中發展的史料〉，《故宮退食錄》，頁578。

48 么書儀：《晚清戲曲的變革》，頁37。陸萼庭：《崑劇演出史稿》也有類似觀點（臺北：國家出版社，2002年，修訂本），頁411。

49 嘉慶朝宮中已有亂彈資料，丁汝芹《清代內廷演戲史話》書中有「最早見於檔案的倚戲」檔案（頁177），長壽傳旨：「內二學既是倚戲，哪有幫腔的？往後要改。」可見嘉慶朝宮中內學已經演過倚戲（即亂彈），內二學在宮中演出倚戲不可能沒經過允許，因爲嘉慶三年是對亂彈下了禁令的。么書儀以爲內二學可能自作聰明想要二合一，范麗敏以爲宮中內學可能還不太懂亂彈，所以在亂彈戲裡加上弋腔才有的幫腔，結果反遭嘉慶指責。嘉慶七年又傳旨斥責于德麟膽大，違背聖旨學倚戲《雙麒麟》，罰銀一個月，並下令「以後都要學崑弋，不許倚戲。」《雙麒麟》是否演出已不可考，但可見嘉慶三年既頒禁令，嘉慶即使對亂彈戲演法並不生疏，但宮中不可能正式公然演出。詳見丁汝芹主編：〈各朝檔案〉，收入傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編》清代卷第三冊清宮文獻（南京：鳳凰出版社，2011年），頁106。朱家溍：〈昇平署時代崑腔弋腔亂彈的盛衰考〉，頁559。么書儀：《晚清戲曲的變革》，頁40。范麗敏：《清代北京戲曲演出研究》，頁67。丁汝

臺灣大學學術期刊資料庫

正式且順利演出、未引起爭議的亂彈戲。

《奇雙會》在崑亂易位的關鍵時刻，居於如此重要地位，多次出現於宮中演劇資料中，也許只是偶然，但其中或許也有幾分必然。吹腔原是弋陽腔流傳到徽州，受崑腔影響，減少人聲幫唱，增加笛子伴奏，形成四平腔，而後發展爲崑弋腔，最初仍是曲牌聯綴體，但因弋陽腔本不講究曲牌格律，再加上滾調的高度發展，在樅陽、石牌一帶形成的新腔，唱詞已演變爲整齊字句，稱爲吹腔。[50]就最後發展的結果來看，吹腔和崑曲一爲板腔體，一爲曲牌體，體製有異，但因都用笛伴奏，且吹腔形成過程中曾受崑曲影響，〈寫狀〉盤旋縈繞的抒情方式，又與崑劇有相仿之處（詳下節）。習慣崑腔的觀眾，《奇雙會》既新鮮，又非全然陌生。這或許是它在劇壇腔調劇種轉折時刻出線機率較高的因素之一。

而其間還有一問題，有沒有可能道光三年的「外學」是崑班藝人？也就是說，有沒有可能在道光初年吹腔《奇雙會》已爲崑班吸收？吳新雷先生的〈崑劇劇目發微〉，便如此說。[51]

筆者以爲可能性不太大。因爲自四大徽班相繼入京後，純崑班在北京已很難立足。陳芳〈論清代花雅之爭的三個歷史階段〉一文根據《兩般秋雨盦隨筆》等資料仔細考察，[52]道光年間北京盡是徽班，徽班雖也唱崑曲（如四喜班），演員

芹《清代內廷演戲史話》頁177、178。所謂內二學，可參考丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，頁23：道光七年以前內外各學還分爲頭二三學、大小班等，以備輪流演出方便。

50 關於吹腔的定義，主要參考陸小秋、王錦琦三篇論文：〈徽劇聲腔的三個發展階段〉，《戲曲研究》第7輯，1982年，頁169-204；〈梆子、梆子腔和吹腔〉，《戲曲藝術》1983年第3期，頁80-84；〈浙江亂彈腔系源流初探〉，《中華戲曲》第4輯，1987年，頁30-59。也正是吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》之定義（南京：南京大學出版社，2002年），頁20。與洪惟助主編：《崑曲辭典》（臺北：國立傳統藝術中心，2006年），上冊，頁11的吹腔定義略有差別，關鍵在於西秦腔。洪惟助的定義特別強調「吹腔乃明末清初崑弋腔受西秦腔影響，在安徽樅陽、石牌一帶產生的新腔調」，應是採用潘仲甫〈清乾嘉時期京師秦腔初探〉（《戲曲研究》第10輯，頁13-31）論文觀點。潘仲甫考察魏長生由四川帶入北京的秦腔，並非慷慨激越的陝西梆子而是吹腔，凡不是崑曲而用笛子或嗩吶伴奏的，都謂之吹腔，也包括銀紐絲、南鑼、柳枝腔等屬於吹腔系統的聲腔。也可改用胡琴伴奏，也稱琴腔。陸小秋、王錦琦論文只說吹腔與受山陝梆子影響的撥子曾同台同劇目（梆子受崑弋腔滾調影響形成迴龍疊板，演變爲撥子），但吹腔是五聲音階南方曲調，並未受到山陝梆子影響。

51 吳新雷：〈崑劇劇目發微〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》第5卷第1期（2003年1月），頁96。

52 陳芳：〈論清代花雅之爭的三個歷史階段〉，《清代戲曲研究五題》，頁16、17。梁紹壬於道光二年（1822）初入京時，京師梨園除四大徽班（三慶、四喜、和春、春台）外，另

臺灣大學學術期刊資料庫

也多崑亂不擋，但戲仍分崑亂，吹腔《奇雙會》不太可能在道光時爲崑班吸收再進入宮廷。

而以徽班爲源頭的京劇，承襲徽班「聯絡五方之音，合爲一致」的傳統，始終維持著「多腔調劇種」本質，以「西皮」、「二黃」、「反二黃」爲主，但也包括「撥子」、「梆子」、「南鑼」、「柳枝腔」、「銀紐絲」、「崑曲」以及「吹腔」等各種腔調。例如《探親家》唱銀紐絲，《小上墳》唱柳枝腔，《鋸大缸》、《打麵缸》唱南鑼。撥子與梆子已經融入皮黃唱腔，高撥子多用於激昂高亢的場面，南梆子常用來表現輕快愉悅的情緒。崑曲之運用於京劇，包括武戲常唱崑曲曲牌配合身段舞蹈，同時崑曲某些折子也成爲京班必學常演劇目，例如〈夜奔〉、〈水鬥〉、〈探莊〉、〈雅觀樓〉、〈出塞〉、〈嫁妹〉、〈刺虎〉、〈遊園驚夢〉、〈別母亂箭〉等。唱吹腔的則有《打櫻桃》、《十字坡》，《古城會》、《水淹七軍》等關公老爺戲也唱吹腔。《奇雙會》即是「吹腔戲」，「多腔調劇種」的京劇所唱多齣吹腔戲之一。

這就與崑班不同，曾永義先生指出崑曲是「單一腔調劇種」，[53]雖然也有「時劇」，[54]卻都仍有曲牌。吹腔不屬於崑劇的腔調。就筆者所知，目前崑班僅有《奇雙會》、《百花贈劍》兩齣唱七字、十字詩讚齊言的吹腔戲，都是後來新吸收的。〈百花贈劍〉原屬的《百花記》傳奇全本雖已佚，但明代《歌林拾翠》、《時調青崑》選本內有〈百花贈劍〉，都是曲牌聯套。[55]

而《崑劇演出史稿》一書所附〈清末上海崑劇演出劇目志〉內列有《奇雙

有三小徽班（重慶、金玉、嵩祝）。道光六年梁紹壬二度入京時，除了七個徽班外，尚有一專唱崑曲的集芳班，是由四喜部老曲師分班而來，「但未及排入各園」，不半載即散去，《金台殘淚記》即記載道光八年（1828）集芳班報散。爾後四喜部演員又多轉入春台、三慶，「一時徵歌者必推春台、三慶」。

53 曾永義：《戲曲之雅俗、折子、流派》（臺北：國家出版社，2009年），頁509-513。

54 《梅蘭芳回憶錄》對時劇的解釋最爲清晰：「時劇是崑曲的變革，唱法與崑曲無異，作曲不合崑曲規律。」見梅蘭芳：《梅蘭芳回憶錄》（臺北：思行文化，2014年），頁301。音樂學家王耀華指出時劇因重視情節，所以唱詞通俗易懂，唱腔旋律和字位安排比較自由，與南北曲製譜不同。王耀華：《中國傳統音樂樂譜學》（福州：福建教育出版社，2006年），頁267。

55 戲曲散齣選本《時調青崑》收〈百花贈劍〉，四支【宜春令】之後接【嘉慶子】【品令】【豆葉黃】【玉交枝】【江兒水】【川撥棹】【尾聲】，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1984年），第9冊，頁77-87下欄。《歌林拾翠》共收《百花記》十二齣，其中〈百花贈劍〉曲牌較《時調青崑》多出一支【園林好】，餘皆同，要皆爲曲牌體。《善本戲曲叢刊》，冊26，頁1260-1269。

臺灣大學學術期刊資料庫

會》！但陸萼庭先生特別說明：清末的「正式崑班」從來不見演出，後經「改搭京班的個別崑劇名藝人」加以搬演，受到歡迎，於是也就被視爲崑劇劇目，所以一併附於演出劇目志，「以見劇目累積的由來」。[56]可見演員雖然崑亂兼擅，但《奇雙會》終是被視爲亂彈戲，清末並未被「正式崑班」納入家門，直要到俞振飛，才正式踏入崑班。

本節一方面詳細考察《奇雙會》演出歷史，乾隆末年已有三慶徽班金雙鳳北京演出的紀錄，道光三年就有到宮中承應的資料，可惜演員不可考。而後南府改制昇平署前後，《奇雙會》是首先公然在宮中演出的亂彈戲，在宮廷劇團反映民間崑亂易位的時刻，《奇雙會》是關鍵戲碼。

三、《奇雙會》版本考察與表演重點

前一節曾提到杜穎陶於〈談奇雙會〉一文中，說他曾見過徽班《奇雙會》抄本，未題抄寫人姓名，卻記有抄寫年代：清道光四年（1824）。[57]共一〇七頁，每頁九行，每行三十字，共四本，每本八齣，總共三十二齣，每齣皆有子目，僅第二十四齣闕，應是照例開科。齣目依序爲：

1、開場　2、春宴　3、離家　4、廟會　5、憶子　6、投靠
7、露姦　8、遺棄　9、收留　10、遊春　11、投親　12、督學
13、聽琴　14、售馬　15、許姻　16、赴試　17、上任　18、歸家
19、定計　20、出首　21、行賄　22、誣斷　23、遷官
24、缺齣目 演保童赴試 得中狀元
25、代巡　26、勸農　27、神引（即今之哭監）　28、寫狀（即今之寫狀）
29、堂逢（即今之三拉）　30、小圓（李奇一家團圓）
31、除姦　32、大圓

此本可惜不存，但由齣目及杜穎陶的各齣劇情簡介可略窺情節。其中〈神引〉、〈寫狀〉、〈堂逢〉、〈小圓〉四齣，杜穎陶特別標明「即今之哭監、寫狀、三拉」及李奇一家團圓。[58]

---

56 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，頁527。

57 杜穎陶：〈談奇雙會〉，《劇學月刊》1935年4卷12期，頁20-23。姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》，齣目詳見頁20、21。

58 杜穎陶文分別註明「即今之哭監」、「即今之寫狀」、「即今之三拉」，〈小圓〉一齣雖

臺灣大學學術期刊資料庫

道光三年被宣召入重華宮演出時的檔案也特別註明「四齣」，或許即是針對原本有三十幾齣而言。往後所有演出資料，都是此四齣。

朱家溍前揭文指出所有入宮演出的戲都要呈繳劇本，外班不能用現成劇本，要按照台上所演，重新抄寫，每戲都有「總本、單頭本、曲譜、串頭、排場、提綱」幾種劇本，總本又分庫本和安殿本，庫本即排演用本，安殿本是恭楷寫的供帝后看戲時所用，串頭本記錄台上的動作，排場本記錄演員的位置和出入，單頭本是個別角色的唱唸詞句。[59]《奇雙會》有入宮多次的紀錄，可惜《故宮珍本叢刊》中並無，[60]目前可見的有《故宮爨本販馬記》，爲上海曲家聽香館主人沈蘅逸所藏，[61]一九四三年掃葉山房出版。此本筆者未得寓目，但能找到「曲學叢刊社」所發行的《戲曲》期刊的連載，題作《販馬記內本》，沈蘅芷序文說是光緒年間王楞仙、陳德霖、李六供奉內廷之原本。至於此本從何而得？序文僅說是：「各有緣法，幸遇」。此外《劇學月刊》一九三五年四卷十二期有曹心泉《奇雙會全譜》，[62]前後並無任何說明，與沈蘅逸本並不相同，或許是不同時期不同班社入宮所用。

首都圖書館編輯《清車王府藏曲本》第九冊也收了《奇雙會總講》，[63]標爲「亂彈戲」。從小生上、打引子開始，只有〈寫狀、三拉、團圓〉，沒有〈哭監〉。

黃仕忠、大木康主編《日本東京大學東洋文化研究所雙紅堂文庫藏稀見中國鈔本曲本叢刊》[64]第十五冊收《奇雙會》（李奇角本），歸入「皮黃」類。所謂李奇角本，是李奇的所有唱念台詞，只有李奇，沒有其他人物的唱念。即是「單

未註明「即今之團圓」，但由「李奇一家團圓」之劇情說明，可知即今之〈團圓〉。

59 朱家溍：〈昇平署時代崑腔弋腔亂彈的盛衰考〉，頁548、550；〈清代亂彈戲在宮中發展的史料〉，頁616。

60 故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》（海口：海南出版社，2011年）。

61 《故宮爨本販馬記》1942年由掃葉山房出版社出版。此書筆者未得寓目，僅能找到曲學叢刊社刊行的《戲曲》雜誌，題作《販馬記內本》，1942年1月起連載，但僅出四期便中斷，只有〈哭監〉、〈寫狀〉。收入姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》，冊39。

62 曹心泉：《奇雙會全譜》，《劇學月刊》1935年4卷12期，頁8-19。姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》25冊，頁16-27。

63 首都圖書館編輯：《清車王府藏曲本》（北京：學苑出版社，2001年），頁157-166。

64 黃仕忠、大木康主編：《日本東京大學東洋文化研究所雙紅堂文庫藏稀見中國鈔本曲本叢刊》（桂林：廣西師範大學出版社，全32冊，2013年），15冊，頁197-209。《海外藏珍稀中國戲曲俗曲文獻彙刊》第二種。

臺灣大學學術期刊資料庫

頭本」，又稱「單詞」、「單篇」或「單片」。[65]

而中央研究院《俗文學叢刊》第八十七冊收有此劇兩個版本，一爲《販馬記》（趙沖），一爲《會合奇圓總本》。[66]前者是趙沖（寵）單篇，後者分〈內堂訴情〉、〈嘲戲寫狀〉、〈姊弟相認〉、〈會合奇圓〉共四齣，皆歸入崑腔類。但《俗文學叢刊》由今人所做的歸類恐怕未必正確，而且從劇本本身也可看出並無曲牌，《會合奇圓總本》雖有【普賢歌】、【紅繡鞋】、【水底魚】三支曲牌，但都是丑角所唱或同場行動曲，【普賢歌】是引子作用的曲牌，可以乾唸，不必唱，此處爲獄卒上場時所用。【水底魚】也是乾牌子，只需唸，配合身段動作，此處爲小鬼所用。【紅繡鞋】是細曲，但此處用於衆人同唱，且劇本的詞與【紅繡鞋】曲牌的規定完全不合。除了這幾支標出的曲牌之外，主要唱腔都沒有曲牌，只在一開始唱時註明「侉腔」，指「亂彈」戲曲，而後寫「吹腔」。既然都以吹腔爲主，列入崑腔類恐怕未必正確。[67]

一九二二年《曲譜選刊》的《奇雙會》爲北京富晉書社排印本，筆者未得寓目，而日本雙紅堂文庫有此本。[68]至於民國初年《戲考》，是最常用資料，下文將有引用，此處先不介紹。

原來最早的三十二齣本，按齣目看來，整體結構如點線串珠。「線」指情節一路推衍，凡是遇到「有情可抒」之處，便暫緩情節線之推進，而於原地盤旋，深掘情緒，渲染成「珠」。此爲長篇傳奇劇本一貫的敘事模式，同時適用於崑山弋陽等腔，《奇雙會》徽班劇本也是如此。從齣目即可看出，每齣只有一個戲劇動作、主要情節，故事之演述首尾俱全，卻也繁瑣，難免有幾齣只在交代劇情，甚至像第二十四齣根本沒有齣目，類似傳奇劇本常見的照例開科。然而此劇值得注意的是，從道光三年開始，就註明只演「四齣」，不演全本。往後所有版本

65 單詞、單片或單篇，詳見吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》（天津：天津出版社，1990年），頁345。時至今日，每位演員都能拿到完整劇本時，仍有不少演員將自己的個別唱詞念白單獨抄出，隨身攜帶。

66 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組：《俗文學叢刊》（臺北：新文豐出版公司，2001年），冊87，頁355-368，頁369-424。

67 《俗文學叢刊》此本「參考資料」列張五州李奇哭監，其實是根據吹腔改寫新編成二黃唱腔的海派唱法。

68 周逸民輯：《曲譜選刊》（民國十一年北京富晉書社排印本），日本東京大學東洋文化研究所《雙紅堂文庫》全文影像資料網站，戲曲類137。參見http://shanben.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?p=76&order=rn_no&jump_data=4，讀取日期2017年9月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

都是如此（僅有少數未錄完整，只餘三齣，沒有〈哭監〉），所以「〈哭監〉、〈寫狀〉、〈三拉〉、〈團圓〉」類似「小全本」演出形式，幾乎成爲定式。這四齣情節本身銜接，雖處於全劇之中、後段，但通過縣令夫人問話、李奇回話，觀眾立刻明白來龍去脈。非但不至於劇情模糊，反倒省卻從頭娓娓演來之繁瑣。四齣在原本中雖是相連，但因某些因果關係已在前面分別敷衍交代，以四齣爲單位演出時，情節便呈現「似黏非黏、似脫非脫」。例如弟弟保童考取代巡，在第二十四、二十五齣已經演過。而在此四齣裡，保童突然以八府巡按身分出現，情節看似「脫而未黏」，其實觀眾並不覺突兀，因爲全劇趣味全在人際關係，夫妻、父女、姐弟的倫理與深情，重點不在劇情細節。而且因爲只演此四齣，寫狀時提到「按院大人」時，觀眾還未預料到正是保童。所以當寫狀演畢，全場拭目以待八府巡按如何審案時，保童冠帶出場，觀眾反倒像是鬆了一口氣，李奇的冤情必雪無疑。全劇重點原不在破案的證據或懸疑性，濃郁的人情才是核心。

更因爲只演四齣，更使許多敘事成爲「倒敘」。例如李奇的遭遇，因爲省略前面全部過程，因而對縣令夫人訴冤的唱腔，成爲倒敘。這就使得人物情感有多層次表現，夫人從答話中逐步發覺眼前犯人竟是失散的親生父親，驚疑、懸念，既喜父女重逢，又心疼老父傷勢，憂心案情，相識卻不敢相認，無論情節或情緒都形成高潮。

桂枝欲爲父申冤，所有希望寄託在縣令丈夫身上，而縣令回衙、趙寵上場，情調卻並未一路緊扣申冤。外出多日的趙寵急著回家與新婚妻子相聚，步伐輕快、表情喜悅，回衙更衣，請出夫人，正欲一訴小別離情，卻見夫人愁眉深鎖。趙寵原本擔心憂慮，而當夫人說出私開監禁門，當下一急一驚，惹得夫人痛哭，趙寵又急又心疼，上前安慰卻又使夫人更加傷心。這是〈寫狀〉的第一個小段落，上崑蔡正仁老師無論在演講或私下談話時，曾多次分析自己對這戲的體會，大意是：「絕對不能正經演破案，公案、推理、申冤、擒凶，都不重要，都只是個幌子，這戲就是新婚夫妻閨房樂。」這眞是演員親身掌握的深刻體驗，〈寫狀〉是「對兒戲」，縣令的眼神隨時繞著新婚妻子轉，就連她私開監門、觸犯王法、驚嚇哭泣，看在丈夫眼中都是有趣。表演時必須兼顧兩層，既要著急，卻也要隨時欣賞妻子的每一個神態。這才是〈寫狀〉的開頭，卻在此「磨」了許久，冤案毫無進展，終於等到桂枝有整段的唱來訴說冤情，進入下一個段落，觀眾以爲要正式討論案情了，誰知桂枝唱完，趙寵「呀」的一聲，竟不是感嘆岳父命運多舛，也不是思索該如何申冤。唱的竟是「她被繼母趕出在外，我也被晚娘逐出

臺灣大學學術期刊資料庫

了門庭」，接下來縣令一句「天生一對」，夫人接上「地設一雙」，兩人竟以相擁而泣爲訴冤這一小段落作結。這段桂枝訴冤的吹腔，完整倒敘了父親蒙冤過程，但倒敘並未指向案情疑點的發現，反倒像是丈夫對新婚妻子更進一步的認識了解，人際關係更加緊密，這才是隱藏在公案背後的主軸。

而後進入第三小段落，桂枝等待丈夫爲她父申冤，而縣令竟然毫無對策，「前任官問成死罪，難以更改」。眼見得桂枝全部的指望就要落空，縣令突然一聲「有了」，看似突有妙計，雲開月明，沒想到這主意竟是「明日去向按院大人申冤」。這一個根本不算辦法的辦法，卻引出了寫狀劇情核心。原本夫人擔心無人寫狀，這下子縣令可得意起來了，「我會呀」，氣氛瞬間又轉爲輕鬆，而後縣令藉機問出了夫人名字，這點雖然看似不合理，但正可見這戲的每一步發展，都指向彼此的認識了解，新婚夫妻愈來愈親密。直到最後四句下場詩：「一張狀紙到按前，撥開雲霧見青天。若得按台超生命，趙氏孤兒冤報冤」，正正經經的點明善惡有報之後，戲還未完，竟還有「吊場」，[69]終以兩人相互調笑作結。〈寫狀〉的結構，以公案爲外框，實則是新婚閨房樂，以喜劇情調演父女失散的悲劇遭遇。日本著名學者青木正兒當年在上海觀賞傳字輩首演時，親筆在戲單上寫下「悲喜劇」三字，爲《奇雙會》的情調氣氛做了註腳。[70]

不過俞振飛在探本溯源分辨《奇雙會》京劇先於崑劇之後，另有更深入的析論：「像這樣一字一腔與一個身段緊密結合的表演，都是崑曲的演法。京劇前輩名演員都重視學崑曲，做到『崑亂不擋』。」〈寫狀〉是小生和旦角的「對兒戲」，兩人無論走位、身段甚或做表，都必須隨時注重舞台平衡感。俞振飛在指出這點之後，又接著說：「在演出實踐中，我又根據崑曲的特長，作了進一步的發揮。我經常用崑曲的演法來加工豐富一些京劇劇碼的舞姿，在這個過程中，我

69 關於吊場，可參考陸萼庭：〈傳奇「吊場」的演變與崑劇折子戲〉，《戲劇學刊》第1期（2005年1月），頁27-39。

70 華瑋主編，吳新雷編著：《插圖本崑曲史事編年》一書，頁174，有一張傳字輩1926年在上海徐園演出的戲單，是青木正兒當時在上海看戲時的保留物，現藏於名古屋大學圖書館「青木文庫」中，由赤松紀彥提供。這張戲單的《販馬記》旁邊，有手寫「悲喜劇」三字。筆者向本書主編華瑋求教，華瑋特別致電吳新雷老師，吳老師回覆得極爲詳細，原信如下：「關於徐園戲單上添加的自來水筆字跡，是原有的，不是我加的。現在我又查核，找出旁證，可證是看戲人青木自己添寫的。見五月五日戲單姚傳湄名下添寫『醜女』二字，沈傳芷名下添寫『夫人』二字；五月二日戲單在演員上添寫淨、旦等角色名稱。這只有看過戲的人才能添注出來！另外，五月六日戲單《獅吼記》上添寫『喜劇』二字，筆跡與五月五日戲單上『悲喜劇』相同，均出於同一個看戲人之手。」

臺灣大學學術期刊資料庫

覺得崑曲傳統劇碼的表演雖有載歌載舞的長處，但也有它的弱點。有時，它的動作太多，把表演空間占得太滿，顯得有些繁瑣，不能給觀眾留下想像的餘地；還有許多是專門給唱詞作注解一類的動作，唱什麼，比劃什麼，甚至有些很清楚的詞意，也用動作加以注解，這就尤其令人感到繁瑣（當然，有許多解釋性的動作還是好的，是能說明強化內容的）。京劇的動作比崑曲少，唱西皮、二黃，一般不像崑曲那樣每字每腔都配上動作；它的舞蹈性雖然沒有崑曲強，但也有比較精煉的優點。因此，我想取兩者之長，既要發揮載歌載舞的長處，又要精煉大方，含義深長，以期更多地引起觀眾的想像。」[71]

俞振飛的加入，當然使這戲愈趨典雅精緻。不過，也不是說這齣京班的戲到了俞振飛手裡才開始精緻講究，這段話要和前引俞振飛所指出「這齣戲從京劇尚在孕育的時期就有了，是京劇的第一批優秀保留劇目之一」配合來看。京劇之形成壯大，主要是能對所有戲曲藝術以海納百川之勢兼容並蓄，而崑曲是百戲之母，由明至清領劇壇風騷，所以崑曲的表演必爲京劇孕育期間重要瑰寶，早期京劇伶人都兼擅崑曲，崑曲不只是他們扎根的基礎而已，更是他們必備藝術的一部分。例如《中國京劇史》論徐小香：「京劇小生的演唱，在徐小香之前有曹眉仙、龍德雲。曹以崑曲爲法，嗓音以假聲爲主。龍德雲多用本嗓。而徐小香將二家溶一爐而用之。因而能夠幽逸清新，疏宕雋秀，一洗塵俗」，「不同雌音，純屬雉尾生本色」。[72]在連小生該用假嗓還是本嗓都還沒有固定的京劇孕育期，崑曲一字一腔合歌舞的演法，是被京劇演員當作自身藝術的一部份來表演的。所以我們不能從後人觀點返回頭來說《奇雙會》汲取崑曲特質，[73]而應是這種表演正是京劇孕育時期的一種表現、一個面向。京劇後來發展出自己的藝術特質，與崑曲區隔愈來愈明顯，尤其「葉派」（葉盛蘭）成爲最重要、最具代表性的流派時，京劇小生的特色顯然以「翎子生」（以呂布、周瑜爲代表人物，《轅門射戟》、《白門樓》、《群英會》爲代表劇目）的雄豪剛健兼儒雅大器爲主，觀眾反倒不解何以《奇雙會》竟是京劇劇目。俞振飛對京劇孕育期的說法值得注意。

不過此劇表演與崑劇終是不同。〈寫狀〉雖然抒情興味極濃，但身段歌舞卻

71 俞振飛：〈《奇雙會．寫狀》的表演格調〉，頁173。

72 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁404。

73 京劇小生演出《奇雙會》時，劇團在演出現場字幕曾有「京劇小生學演崑劇以提升藝術」之說。

臺灣大學學術期刊資料庫

不多，並不是靠載歌載舞來渲染成「珠」。吹腔曲子單調，簡單重複卻迴還往復的旋律，適宜配合對襯身段，更重要的是演技、表情，尤其「調情」與「冤案」兩條線交織融合，悲喜雜揉，表演時必須小心拿捏，才能演出情趣而不至於過火。於此俞振飛、蔡正仁都有過專文討論，[74]梅蘭芳在《舞台生活四十年》裡，也有專章討論《奇雙會》，[75]從旦角立場詳細說明他對於此劇（尤其是旦角）的細緻加工。本文特別提出梅蘭芳所做的兩點修改，於下一節詳細論述。

四、已消失於舞台的鴉神傳音

梅蘭芳在《舞台生活四十年》中對於《奇雙會》有專章詳述表演心得，本節主要談他對劇本所做的兩點改動：

> 梅蘭芳說，他初期演《奇雙會》時，按照老路子，一開始「獄神」上高台，傳「鴉神」，叫他把李奇的哭聲送入內衙。第二場先是李奇遭獄卒拷打，綁上柙床。此時鴉神上，站在上場門口的椅子上，手拿「風旗」，當李奇唱的時候，他把風旗慢慢捲起，又照著李奇的曲子重複唱一遍，同時慢慢放開旗子，象徵著收音放音的動作。等到桂枝上場，問清原來是監中囚犯痛哭時，念詞：「想這監中離內宅甚遠，他那裡啼哭，我如何聽得見？其中定有冤情。」這才命人提調老犯人入內問話。對於傳統的這種演法，梅蘭芳認爲迷信。所以「民國二十年移居上海以後」，就做了修改。刪去獄神和鴉神，改詞爲「爲何哭得那樣傷心？其中定有冤情。」
>
> 另有一處，是李奇向桂枝下跪時，桂枝忽覺頭暈，老路子有句詞：「唉呀且住，這一老犯人與我屈了一膝，我爲何頭暈起來？」做一個站起來往右轉身扶椅子背的身段，隨即命老犯人臉朝外跪。梅蘭芳也覺得這是迷信，取消頭暈，直接改詞：「這一老犯人，偌大年紀，與我屈了一膝，我心中有些不安。」遂命他跪墊回話，臉朝外跪。[76]

---

74 〈《奇雙會．寫狀》的表演格調〉，王家熙、許寅等整理《俞振飛藝術論集》，頁63-92。蔡正仁口述，王悅陽整理：《風雅千秋——蔡正仁崑曲官生表演藝術》，頁170-185。

75 《梅蘭芳全集》，第一冊，頁467-493。

76 梅蘭芳：《舞台生活四十年》，收入梅紹武、屠珍等編撰：《梅蘭芳全集》，第一冊，頁470。書中還特別記下：修改十幾年後，有一位演員路過褒城縣，想起《奇雙會》，特別進城看看，回來告訴梅：縣城很小，衙門更小，監中哭聲是可以傳至內宅的。（頁470）

臺灣大學學術期刊資料庫

翻查民國初年的京劇《戲考》，這是京劇流行期最具代表性的劇本集，第四十冊有《奇雙會》劇本，[77]和梅蘭芳所說的一致，有鴉神傳聲，有受父跪而頭暈，不過命鴉神傳聲的不是獄神而是太白金星。《戲考》全劇一開始，先上場的是「太白金星」，說道：「只因李奇在監受苦，他女桂枝，相隔數載，今日是他父女相會之期，不免命鴉神去到衙中，引那李奇的聲音，也好叫他父女相逢、冤仇相報也。」而後「淨」扮「鴉神」上，先自報家門，說明是爲相助李奇父女團圓而來。而後鴉神站在高椅上，搖動旗幟表示傳送聲音。李奇唱吹腔哭泣時，鴉神重複一次李奇的唱腔，《戲考》的舞台提示是：「鴉神照李奇唱前腔」，前後共兩段。而後縣令夫人上場（李奇不下，仍在場上，舞台同步代表兩個空間），知道哭聲傳自監獄，認定其中必有冤情，遂命人傳喚老犯人到官邸問話。[78]

顯然傳統老路都是這樣演。本文前一節所述各版本，除非只有〈寫狀〉、沒有收入〈哭監〉，其他各版本全都有鴉神傳聲和受父跪頭暈，正是梅蘭芳刪改之前的傳統。

但目前兩岸無論京班或崑班，都按照梅蘭芳所改，取消了鴉神傳聲，也不再頭暈。傳統演法已消失無舞台。

文獻資料之外，再與演出資料相互對證。考查梅蘭芳留下的《奇雙會》演出資料，共有三份錄音。一九三二年與小生姜妙香合演的錄音只有〈寫狀〉，沒有〈哭監〉，無法判斷是否有鴉神與頭暈。而一九五四和一九五五兩份與俞振飛合作的全劇明場錄音，可清楚判斷鴉神與頭暈確實都已被刪掉。很可惜一九三一年遷居上海之前的錄音不存，無法聽到梅蘭芳早期遵循傳統的唱法。

不過，傳統卻幸運地保存在臺灣京劇舞台上。

臺灣的京班，至少在二十幾年前（大約一九九〇年代以前），都還保存傳統，仍有鴉神和頭暈。

據筆者印象，自幼觀賞臺灣京劇團所演此劇，[79]都維持傳統。筆者不僅現場親眼看過十餘次，印象深刻，而且還保留了一份錄影帶，大約是民國七十年代

77　王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》（臺北：里仁書局，1980年）。

78　王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，第40冊，總頁5890。

79　臺灣並無職業崑班，只有大學崑劇社團或業餘崑劇偶爾的演出。直到兩岸交流後，大陸崑劇團來臺，臺灣觀眾才看到職業崑班的演出。因此筆者一向所觀賞的是臺灣京劇團的《奇雙會》。

臺灣大學學術期刊資料庫

初、七十三年（1984）以前臺灣京劇團在「國軍文藝中心」聯合演出，[80]由華視所做的現場錄影，距今約已三十多年，但其中「鴉神傳聲」以及「父跪女、女頭暈」這兩處現在已消失於舞台的關鍵，都還完好保存。

以下即根據錄影記錄這段傳統表演：

李奇被獄卒綁上柙床，柙床由桌椅搭成，置於左舞台（以演員面對觀眾時左方稱之爲左舞台，靠下場門與文武場一側），李奇躺在桌上。此時舞台正中無戲，但仍有另一組一桌二椅擺設。

獄卒下，起更鼓，由上場門上一「鴉神」，持旗幟，站在上場門出口數步（即九龍口）的椅子上，唸對子：「奉了星君命，監中去傳音」，而後自報家門：「我乃鴉神是也。奉了星君之命去往監中傳音，助他父女相會。」然後李奇在柙床上唱吹腔哭泣，鴉神站在椅子上，搖動旗幟，表示音隨風送。李奇唱完，鴉神唸：「傳音已畢，不免回奏星君去者。」念下場對子：「來無蹤來去無影，千里全憑一陣風」，然後下。

更鼓響，縣令夫人由上場門出場，走到右舞台（以演員面對觀眾時右方稱之爲右舞台，靠上場門一側）台口，面對觀眾坐下，問道半夜因何有人啼哭？家院左右察看，並無人哭泣。去監中查看，原來老犯人棒瘡疼痛，乃回報夫人。夫人疑惑，監中與後堂距離甚遠，爲何能聽見哭聲？其中必有冤情。所以命家院將老犯人帶至後堂。

家院如何表現由官衙至監中查看呢?原來是從夫人所在的右舞台口，走到左舞台，此時獄卒由下場門上，將代表監門的反向擺置的椅子，斜翹抬起，表示半開監門。李奇仍躺在柙床上。此時舞台有兩個空間，右舞台的夫人與丫鬟在官衙，左舞台的獄卒、家院與李奇在監獄。中間的桌椅此刻虛置，不代表任何場景。

然後是李奇被提調，獄卒將反向擺置的椅子斜推翹起，李奇由此低頭走出，走出監獄牢門，行至舞台正中央，轉身跨門檻，進官衙。夫人此刻已經走到正中原本閒置的桌椅前坐定，表示身在官衙。李奇只走了幾步，就到了官衙，靠的正是「場隨人移，景從口出」的戲曲虛擬寫意特質。

此刻代表監獄場景的椅子都已撤去，舞台指示的場景只剩一個：官衙。

80 此劇由徐露主演桂枝，徐露當時屬於明駝國劇隊，明駝於民國七十三年（1984）解散，徐露隨即退休。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 李奇向夫人跪拜，夫人突然頭暈，先向左扶住頭，再偏向右，隨即離座站起，左手翻袖，右手搭椅背，表示頭暈。唸道：「老犯人向我屈了一膝，怎麼頭暈起來？」乃命李奇臉朝外跪。

筆者珍藏的這份錄影，完整保留劇本兩處傳統演法：鴞神傳聲，受父跪而頭暈。飾演李奇的是「富連成」的「元」字輩畢業、來臺後加入空軍「大鵬劇團」的名老生哈元章，鴞神是「小海光」女老生姬青惠，獄卒是「陸光劇團」名丑吳劍虹，縣令夫人桂枝是「小大鵬」第一屆、臺灣培養的第一青衣徐露，當時是聯勤「明駝劇團」當家台柱。徐露在自己的傳記裡分析這段表演時，特別強調李奇向她叩行大禮，突感暈眩襲來，而後發覺老犯人正是其父，傷心憂心，用水袖擋住半邊臉，不讓李奇看見自己，又忍不住偷看李奇，俯身向前，側身扭腰，專注傾聽。[81]

徐露此戲學自朱琴心，[82]朱琴心原爲票友，一九二三年下海，與馬連良合作，曾與梅尚程荀四大名旦和徐碧雲齊名，有「六大名旦」之譽。一九五四年來臺前曾至香港，其子朱冠英隨俞振飛學戲，筆者在《臺灣京劇五十年》書中收有對朱冠英的訪談。[83]徐露的《奇雙會》學自朱琴心，早期演此戲時飾演趙寵的合作搭檔有兩位，一位即是朱冠英，另一位朱世友爲「富連成」科班「世」字輩小生，《臺灣京劇五十年》書中也有對朱世友的訪談。[84]創辦於一九〇四年的富連成，是京劇教育史上公認辦學時間最長、造就人才最多、影響最爲深遠的一所科班，而在包緝庭著、李德生整理的《京劇的搖籃　富連成》一書裡，就把《奇雙會》列入富連成必教必演的劇目。[85]

徐露此戲學自朱琴心，又與富連成有密切關係，遵循的是京劇傳統。與梅蘭芳所說的「老路子」以及民初《戲考》之所記，大體相同，僅有三處不同。這三處是：（1）是省略了獄神或太白金星一角，只由鴞神口中唸出奉星君之命而來。（2）是鴞神由老生飾演，並非「淨」。（3）是鴞神只在李奇唱的時候搖動

---

81 徐露傳記由李殿魁主持，劉慧芬主編：《露華凝香——徐露京劇藝術生命紀實》（宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處，2010年），頁75。

82 同前註。

83 王安祈：《臺灣京劇五十年》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），下冊，頁411、412。

84 同前註，頁420-423。

85 包緝庭著，李德生整理：《京劇的搖籃　富連成》（太原：山西人民出版社，2008年），頁234。

臺灣大學學術期刊資料庫

旗幟就表示傳音了，並未按照梅蘭芳或《戲考》所說「重唱一遍」。這樣的處理，應是戲班演員從「免於重複、趨於緊湊」的角度所做的刪減，但基本上仍維持了傳統所含蘊的民間信仰。

查本文前述的幾本《奇雙會》版本，日本東京大學東洋文化研究所所藏「李奇角本」，以及俗文學叢刊的趙沖（寵）都是單片，只有李奇或趙沖的唱念，看不出是否上鴞神。車王府版本從寫狀開始，沒有哭監。只有俗文學叢刊另一本《會合奇圓》，雖無太白金星和鴞神，卻有獄神命小鬼傳聲。而沈衡逸藏《故宮爨本販馬記》有太白金星命鴞神傳聲以及受父跪頭暈。[86]曹心泉《奇雙會全譜》和《曲譜選刊》也都有傳聲神，只是用字名稱不同（詳下文）。傳字輩學此戲時也有鴞神，見於《崑劇傳字輩評傳》[87]。此書說傳字輩此劇學自蔣硯香，俞振飛也說他教給顧傳玠、朱傳茗，顯然蔣硯香（及其師父徐小香）、俞振飛一路師承都有鴞神。可見鴞神傳聲不是某一版本的特例。

「鴞神」來源爲何？首先聯想的便是《詩經、豳風、鴟鴞》，但詩中鴟鴞是兇惡殘暴的貓頭鷹，與傳聲完全無關，無法解釋《奇雙會》鴞神。中國社會科學院葉舒憲的《神話意象》一書第三章〈神聖貓頭鷹——《詩經．鴟鴞》的誤讀與知識考古〉，[88]認爲以往詩經註釋多從禽言詩寓言角度來解釋鴟鴞是不正確的，他全新考證出鴟鴞在遠古是司夜間的女神，後來形象轉爲惡鳥，《鴟鴞》一詩遂產生誤讀。但即使葉舒憲對鴟鴞爲遠古「司夜女神」的考證可信，也無法用來解釋《奇雙會》鴞神。何況如果詩經時代已經對鴟鴞「司夜間女神」的印象逐漸淡化，那清代戲曲更不可能翻出遠古神話意象，儘管夜間的「人神對話」似是與《奇雙會》鴞神傳聲可以相合。

那麼，鴞神在此是何意呢？

既然《詩經、豳風》毀人家宅的殘暴惡鳥無法與傳聲聯繫，那麼回到戲曲本身資料，元代無名氏雜劇《連環計》第三折有這樣一段唱：「枉了你揚威耀武，盡忠竭節，定國安邦，偏容他鴟鴞弄舌，烏鴉展翅，強配鸞凰。」

曲文裡有一句「鴟鴞弄舌」，指的是像貓頭鷹一樣的小人搬弄口舌是非。

由「弄舌」連結到「傳聲、傳音」，應該是目前能找到的解釋鴞神傳聲的資

86 沈衡逸藏：《故宮爨本販馬記》，《戲曲》創刊號（1943年1月），頁67；第2輯（1942年2月），頁173。

87 桑毓喜：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》，頁244。

88 葉舒憲：《神話意象》（北京：北京大學出版社，2007年），頁43-65。

臺灣大學學術期刊資料庫

料裡，最合理的。

但是，若再詳細考察，將會發現以下幾條資料非常值得注意：

（1）曹心泉《奇雙會全譜》，寫作「嘵神」。[89]

（2）《曲譜選刊》，寫作「嘵神」。[90]

（3）杜穎陶文中提及此神，寫作「嘵神」。

這三條資料都寫作「嘵神」，應不是偶然現象。而在筆者所存三十多年前的錄影中，姬青惠飾演的傳聲神，字幕作鴞神（字幕當然是根據劇本所製），演員自報家門卻自稱「嚎神」。筆者以前看此戲，都以爲演員念錯字，將鴞字誤讀爲嚎，但當筆者找到曹心泉《奇雙會全譜》、《曲譜選刊》與杜穎陶文時，猛然有所悟，隨即請教多位臺灣資深演員，發覺他們一律唸作「嚎神」。原來並非個別演員誤讀，而是此劇安排的並非民間信仰宗教神明，而是一位想像中的傳聲神，能傳送父親哭嚎（哭號、哭呺）聲音給女兒的神明（神秘力量），意指冥冥之中父女情牽。

那麼，「鴞神」不必從鴟鴞取義，而是民間藝人任取一字表達「嚎、呺」哭之意而已。因此字做「鴞」，卻都唸做「嚎、呺」。

而舞台上如何表現「傳聲」？用的正是戲曲「砌末」旗幟。旗幟，在戲曲中有萬般妙用。《水漫金山》用水旗代表波濤翻滾，《六月雪》竇娥臨死前，兩神分由上下場門出場，各自站上左右高椅，各持一旗幟，翻轉搖晃，就代表六月下雪。水、雪都可用旗幟，傳聲當然可借「風旗」，表示「音隨風送」。

傳聲神的加入，當然不只是爲了解釋監獄和官衙距離的問題，更主要的是，神力出現幫助解決人生困境。縣令夫人李桂枝與父親李奇失散，也不知父親被判死刑就關在監中。如果不是冥冥中聲隨風送，怎能爲父雪冤、父女團圓？

神力的出現，不能稱之爲迷信。

民間戲曲裡看到的不只是編劇一人的情緒性格，更是人民百姓集體的情感思想、人生觀、宇宙觀。人生悲涼，面對無眞理、無正義可言的社會，人們幻想出「善惡有報」的戲曲情節與主題，以想像出的秩序、正義作爲賴以生存的精神依恃；然而戲裡反映的種種人生現況，卻又未必能用自己訂出的秩序規律來解釋，

89 曹心泉：《奇雙會全譜》，《劇學月刊》1935年4卷12期，頁8。

90 周逸民輯：《曲譜選刊》（民國十一年北京富晉書社排印本），《雙紅堂文庫》戲曲137，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

現實世界哪裡都是善有善報惡有惡報？於是，徬徨無依的百姓們，在人生現實之上，另外想像出一超現實世界，在那裡也有一套規律，衡量著、呼應著、觀照著人間世的種種作爲。人生種種不圓滿，無法用善惡是非來解釋，只有通過對宇宙的想像來自我安慰。這一切是百姓民眾自己尋求的安身立命之道，豈能稱之爲迷信？宇宙觀與人生觀原是一體之兩面，民間信仰裡投射的是小老百姓踏實懇切的生存願望，明知人生混亂，仍假想善惡有報爲自己的行爲指出一條方向；明知善惡未必有報，仍假想宇宙間自有規律能應和人心。層層遠景的構設，反襯的是人民的誠懇，也是人生的悲涼。而歷代人民就是這樣活了下來，民間戲曲承載了這一切，民間信仰深深含蘊其間。神力的顯現作用，其實是小老百姓自我的心靈安頓。

於是，老實的販馬商人李奇，與善良的兒女桂枝保童分離多年，自己又陷入了死刑困境。善有善報的期望想像，如何在戲曲裡實現？只憑人的力量，無法突破困境，即使女兒桂枝的夫婿趙寵是七品縣令，但這位老實又膽小的小官，也無法翻轉死刑。於是，戲裡出現了太白金星（或獄神）指派的傳聲神，以哭嚎之聲牽連起父女重逢。這是最質樸的人民願望，我們評賞民間戲曲時，應著眼於民間信仰的內涵，如果忽略這層戲曲的內在情感核心根基，而只討論文辭是否優美、結構是否緊湊、情節是否合理，那就遠離了民間演劇的初衷本意。因此傳聲神正是人民願望的投射。民間戲曲，主要的價值在此。

然而傳聲神和頭暈卻被刪了。刪傳聲神，梅蘭芳認爲可避免「迷信」，並可使場面調度更簡便。刪去頭暈，改爲夫人一見老犯人偌大年紀，便吩咐家院，叫他「面向朝外，墊跪回話」，梅蘭芳認爲更可表現桂枝善良的性格。

梅蘭芳的考慮，可以看出民間戲曲在現代社會中的處境。有劇情緊湊的考慮，希望能略事刪減，以免人物、情節甚至舞台走位調度都橫生枝蔓。除此之外，還顧慮迷信觀念與時代不合。不過梅蘭芳的刪改純粹是個人的藝術主張，[91]與政治無關。而到了「戲曲改革」期間，[92]卻是政治監控藝術，明令所有的戲曲都「禁止封建迷信」，禁令一出，舞台上所有的鬼神一律被迫消失，《活

[91] 鄒元江：〈梅蘭芳奇雙會表演問題初探〉一文，從「非奇不傳的審美原則」出發，對梅蘭芳取消鴉神和頭暈感到遺憾，《文化遺產》2012年第4期（2012年10月），頁19-27。

[92] 關於戲曲改革，參考朱穎輝、余叢、譚志湘、王安葵、朱文相等執筆：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年）。王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

捉》、《烏盆計》這些鬼戲全面封殺，《托兆碰碑》、《洪洋洞》等戲裡的「托夢」情節也因迷信而刪去，傳聲神當然更是全面取消了。[93]梅蘭芳此刻演《奇雙會》，難逃政治監控。考查前述梅蘭芳留下的《奇雙會》演出資料，一九五四和一九五五年兩次全劇明場錄音，最後下場詩的最後一句，原本應是「蒼天饒過誰」，或因蒼天涉及迷信，梅蘭芳竟改唸「紅日正光輝」。政治正確，也合轍押韻。這兩份錄音聽得清楚明白，而且這兩份錄音還被製爲「音配像」，由梅葆玖配像，「紅日正光輝」還做成字幕清晰打在光碟上。

傳聲神的取消，對於《奇雙會》情節進展並無太大影響，並沒有很多觀眾認眞關注官衙和監中距離，但人民對超現實力量的祈求就此消失，善良無助的百姓祈求神明佑護的心理無法明顯體現，父女的重逢就只是巧合奇會而已。民間戲曲反映集體人民情感的力道，弱了許多。而且因爲這只是微幅調整，反而很容易被忽略，所以禁戲政令解除後，劇團或藝人或觀眾都不會刻意要求恢復傳統。全面被禁的戲，在禁令解除後或可重新搬上舞台，例如原本被禁的鬼戲《活捉》、《烏盆計》後來都恢復了，但有些戲只是爲了因應「禁迷信」而做局部修改，如《托兆碰碑》、《洪洋洞》的「托夢」，卻在禁令解除後未必引起注意，局部修改的部分並未恢復原狀。久而久之，傳統戲曲原本含蘊的民間信仰，點滴流失。[94]

沒有經歷「戲曲改革、禁止迷信」的臺灣，演《奇雙會》大部分都上鴉神（如前所述），而自兩岸開放之後，演員都學習大陸演法，原有的鴉神反而刪掉了。[95]自從一九九〇年代前後，臺灣京劇舞台上原本保持的傳統也已消失。而戲曲的結構觀也與以前不同，當代演員極力要求結構緊湊、節奏明快，鴉神的出場和自報家門使得節奏有些鬆散，演員乾脆選擇省略。這是從戲曲的結構和節奏的角度作的刪改。清末民初京劇是大眾流行、常民娛樂，而當代的戲曲已無法重現流行，轉而以精緻藝術姿態定期做展示，演出功能不再是民情風俗的自然展現，而從純粹藝術性、劇場性著眼，人員必須精簡，結構力求簡練，舞台畫面也應乾

93 關於「戲曲改革」禁戲，參見王安祈：〈兩岸京劇禁戲〉，《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2012年），頁235-285，對《托兆碰碑》、《洪洋洞》這些戲的「因禁而改」有所考察。

94 關於戲曲改革禁戲，參見王安祈：〈兩岸京劇禁戲〉，《性別、政治與京劇表演文化》，頁235-285。

95 同前註，頁268、269。

臺灣大學學術期刊資料庫

淨，鴉神的取消，亦可反映出當代戲曲已由常民娛樂轉爲精緻藝術。[96]

結語

《奇雙會》是京劇民間劇目，民間戲曲的劇本，並不像文人學者邏輯嚴密、文采斐然，特點反在質樸的反映民間生活情感思想，直接把人民的願望搬上舞台。「神明、超現實世界」不是京劇編劇個別的創造設計，而是人們集體願望的投射。護佑人民的神明出現，既達到了紓解、寬慰情緒的「補恨」作用，也具體反映人心底層的慾望，不僅是劇本的思想底蘊，更是編劇技法和結構手段，民間劇本的文學與文化價值由此體現，更有值得注意的舞台表現，很多受歡迎處都是劇場實踐的成果。由情節看來，重點是李奇由入獄受難到昭雪冤枉的經過，審案似是文本之主軸，但這齣戲一開始就是小生主戲，徐小香、朱素雲、王楞仙都以此聞名。到四大名旦都演這齣戲時，開始豐富了李桂枝的形象，此劇劇場演出主角並非老生李奇，而是趙寵和桂枝這對夫妻，俞振飛特別強調這是小生與旦角的「對兒戲」，當代著名崑曲小生蔡正仁更直言此劇是新婚夫妻閨房樂的調情戲。文本的主軸公案，其實只是幌子，只是情節的外框架，民間戲曲的文本往往與劇場實踐不盡相同。如果只是紙上讀本，[97]可能無法想像舞台的精彩，而評賞民間戲曲，也應從這個角度，放下文采迷思與情節分析，直探文本底層的人心企盼以及生動的演員表演。本文討論《奇雙會》的四個問題，看似彼此無關，其實關注的重點盡在民間戲曲。徽班進京、入宮，而後京劇成形，一併吸收徽班腔調與劇目，《奇雙會》納入京班，至於正式傳入崑班，則以俞振飛爲關鍵。劇本的改動出自最重視與時俱進的梅蘭芳，不待政治禁令，即已刪削所謂迷信片段。臺灣曾有一段時間保存傳統，本文提供傳聲神具體演出場面調度之詳細說明，並考證「鴉神」名義。但兩岸交流後，臺灣劇團演出一律學習大陸，並未詳細分辨「戲曲改革」禁止迷信政策對戲的影響，民間戲曲中所含蘊的信仰觀念已逐步消失。

---

96 例如筆者服務於國光劇團，規劃青衣魏海敏與小生溫宇航推出《奇雙會》時，曾徵詢魏海敏是否願意恢復鴉神和頭彩，而魏海敏認爲太過繁瑣，使得節奏拖沓，主張仍按老師路子（魏海敏爲梅葆玖大弟子）。

97 如果只是案頭閱讀，很可能誤以爲本劇爲公案劇，主角爲李奇。例如姚一葦：〈奇雙會的結構模式〉一文，便把研究焦點放在分析主角李奇由受難到懸疑、發現、和解的過程，得出與希臘悲劇可爲類比的結論。收入姚一葦：《戲劇與文學》（臺北：聯經出版社，1989年），頁31-51。

臺灣大學學術期刊資料庫

當然，當代戲曲演出時間較短，觀賞心態也與以前不同，站在節奏緊湊與結構精練的立場，未必需要在舞台上恢復鶚神，而本文探本溯源呈現傳統，表達的是研究者的關注。

臺灣大學學術期刊資料庫

《奇雙會》的幾個問題
——出入徽京崑與鴞神解謎

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

《奇雙會》又名販馬記，唱吹腔，崑班京班都常演出。本文討論四個問題，（1）源自京班還是崑班？（2）宮中演出的意義。（3）版本考察與表演重點。（4）已消失於舞台的鴞神傳音。第一節先論源流，查出徽班劇本齣目以及乾隆年間在北京演出紀錄。徽班發展爲皮黃戲，徽班劇目一併被吸收，《奇雙會》乃成爲京劇在孕育時期即演出的戲。一九二二年俞振飛向京劇小生學成後，教給「傳字輩」，正式成爲崑班劇目。第二節論此劇出自民間，道光三年開始入宮演出，爲宮廷「崑亂易位」時期代表劇目。第三節指出民間戲曲的文本往往與劇場實踐不盡相同，此劇以李奇冤獄爲情節主軸，表演重點卻是李奇之女的新婚閨房樂。第四節指出梅蘭芳對本劇的兩度修改，第一度是一九三一年遷居上海時，擔心迷信過時，刪去受父跪頭暈及傳聲神兩關鍵。第二度是一九四九以後，因戲曲改革禁迷信，將下場詩改爲「紅日正光輝」。本文以梅蘭芳錄音以及「音配像」等視聽資料與諸版本相互印證，更由台灣軍中劇團聯演的錄影，証明梅蘭芳修改之前的傳統演法仍保存在台灣京劇舞台上，而大部分版本的「鴞神」，其實應是「嘵神」之誤。本文通過《奇雙會》提出，評賞民間戲曲應在詞采、情節布局之外，更關注戲曲蘊含的民間信仰，其間投射的正是小老百姓踏實懇切的生存願望。

關鍵字：《奇雙會》　《販馬記》　京劇　崑曲　吹腔

臺灣大學學術期刊資料庫

Some Problems about "Qi Shuang Hui": A Repertory Performed in Hui Opera, Beijing Opera, and Kun Opera, With the Owl Deity as a Solution to a Puzzle

An-chi WANG

Distinguished Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

"Qi Shuang Hui", also called "Fan Ma Ji", is an aria drama performed with flute accompaniment, both in Kun Opera and Beijing Opera. We want to study four major topics. The first is "Which genre of drama did 'Qi Shuang Hui' come from?" We discovered that "Qi Shuang Hui" came from Anhui actors, and then it became the repertory of Beijing Opera. Yu Zhenfei learned it from an actor of Beijing Opera in 1922, and then taught the students of Kun Opera school in Suzhou. "Qi Shuang Hui" became the repertory of Kun Opera from that time. The second is "What's the meaning of performing the 'Qi Shuang Hui' in the palace of the Qing dynasty?" The repertory of "Qi Shuang Hui" came from folk literature, and was later performed in a palace of the Qing dynasty. It is the masterpiece when Kun Opera was replaced by Beijing Opera in the palace of the Qing dynasty. The third is "How was 'Qi Shuang Hui' adapted over time? And what are the important parts in its performance?" The focus is different between the repertory coming from folk literature and its performance. The main story of "Qi Shuang Hui" is Li Qi's injustice, but the focus is in its performance in his daughter's wedding. The fourth is "Father Li communicated with his daughter through the owl god was removed from the performance of 'Qi Shuang Hui'." We learn that this pilot was removed by Mei Lan-Fang twice. Mei Lan-Fang removed it the first time in 1931, worrying audiences thought the pilot was superstitious. The second time, he removed it after 1949 for "Theater Reform." We should know that we have to devote more patient attention to folk beliefs in folklore literature, because they involve common people's desires about how to live.

Keywords: "The Li's Family Reunion" (Qi Shuang Hui)
"The Story of A Horse Dealer" (Fan Ma Ji)　Beijing Opera　Kun Opera
Aria with flute accompaniment (Chui Qiang)

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，北京：紫禁城出版社，1999年。

么書儀：《晚清戲曲的變革》，北京：人民文學出版社，2006年。

小鐵笛道人：《日下看花記》，收入《清代燕都梨園史料》，北京：中國戲戲劇出版社，1988年。

王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，臺北：里仁書局，1980年。

王安祈：《臺灣京劇五十年》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

_____：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。

_____：〈兩岸京劇禁戲〉，《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：臺大出版中心，2012年。

王芷章：《清昇平署志略》，上海：商務印書館，1937年。

王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。

王家熙、許寅等整理：《俞振飛藝術論集》，上海：上海文藝出版社，1985年。

王耀華：《中國傳統音樂樂譜學》，福州：福建教育出版社，2006年。

中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組：《俗文學叢刊》，臺北：新文豐出版公司，2001年。

中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，北京：中國ISBN中心，1996年。

北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

包緝庭著，李德生整理：《京劇的搖籃 富連成》，太原：山西人民出版社，2008年。

朱希祖：〈整理昇平署標案記〉，《燕京學報》10期，1931年12月，頁2090。

朱家溍：《故宮退食錄》，北京：北京出版社，1998年。

朱穎輝、余叢、譚志湘、王安葵、朱文相等執筆：《當代中國戲曲》，北京：當代中國出版社，1994年。

江沛毅編著：《俞振飛年譜》，上海：上海文化出版社，2011年。

何時希：《小生舊聞錄》，北京：北京市戲曲研究所，1981年。

李殿魁主持，劉慧芬主編：《露華凝香——徐露京劇藝術生命紀實》，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處，2010年。

吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》，天津：天津出版社，1990年。

吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。

_____：〈崑劇劇目發微〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》第5卷第1期，2003年1月，頁96。

_____編著，華瑋主編：香港中文大學崑曲研究推廣計畫叢書《插圖本崑曲史事編年》，上海：上海世紀出版社、上海古籍出版社，2015年。

臺灣大學學術期刊資料庫

祁美琴：《清代內務府》，北京：中國人民出版社，1998年。

杜穎陶：〈談奇雙會〉，《劇學月刊》1935年4卷12期，頁20-23。

沈蘅逸藏：《故宮黌本販馬記》，《戲曲》創刊號，1943年1月，頁67；第2輯，1942年2月，頁173。

松堯：〈清末內廷梨園供奉表〉，收入姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年。

周明泰輯：《清昇平署存檔事例漫抄》，收入《民國京崑史料叢書》第四輯，北京：學苑出版社，2009年。

周逸民輯：《曲譜選刊》（民國十一年北京富晉書社排印本），日本東京大學東洋文化研究所《雙紅堂文庫》全文影像資料網站，戲曲類137。參見http：//shanben.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?p=76&order=rn_no&jump_data=4，讀取日期2017年9月5日

周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝出版社，1988年。

俞振飛：〈《奇雙會．寫狀》的表演格調〉，王家熙、許寅等整理：《俞振飛藝術論集》，上海：上海文藝出版社，1985年。

故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》，海口：海南出版社，2011年。

姚一葦：《戲劇與文學》，臺北：聯經出版社，1989年。

姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年。

洪惟助主編：《崑曲辭典》，臺北：國立傳統藝術中心，2006年。

首都圖書館編輯：《清車王府藏曲本》，北京：學苑出版社，2001年。

范麗敏：《清代北京戲曲演出研究》，北京：人民文學出版社，2007年。

桑毓喜：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》，上海：上海古籍出版社，2010年。

徐珂：《清稗類鈔》，上海：商務印書館，1928年。

陳芳：《清代戲曲研究五題》，臺北：里仁書局，2002年。

梅蘭芳：《舞台生活四十年》，收入梅紹武、屠珍等編撰：《梅蘭芳全集》，石家莊：河北教育出版社，2000年。

_____：《梅蘭芳回憶錄》，臺北：思行文化，2014年。

張次溪編：《清代燕都梨園史料》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

陸小秋、王錦琦：〈徽劇聲腔的三個發展階段〉，《戲曲研究》第7輯，北京：文化藝術出版社，1982年。

_____：〈梆子、梆子腔和吹腔〉，《戲曲藝術》1983年第3期，頁80-84。

_____：〈浙江亂彈腔系源流初探〉，《中華戲曲》第4輯，太原：山西人民出版社，1987年。

陸萼庭：《崑劇演出史稿》，臺北：國家出版社，2002年。

_____：〈傳奇「吊場」的演變與崑劇折子戲〉，《戲劇學刊》第1期，2005年1月，頁27-39。

曹心泉：《奇雙會全譜》，《劇學月刊》1935年4卷12期，頁8-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

曾永義：《戲曲腔調新探》，北京：文化藝術出版社，2009年。

_____：《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009年。

黃仕忠、大木康主編：《日本東京大學東洋文化研究所雙紅堂文庫藏稀見中國鈔本曲本叢刊》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年。

傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編（清代卷）》，南京：鳳凰出版社，2011年。

鄒元江：〈梅蘭芳奇雙會表演問題初探〉，《文化遺產》2012年第4期，2012年10月，頁19-27。

葉舒憲：《神話意象》，北京：北京大學出版社，2007年。

蔡正仁口述，王悅陽整理：《風雅千秋——蔡正仁崑曲官生表演藝術》，上海：上海文化出版社，2014年。

翦伯贊：〈清代宮廷戲劇考〉，《中原月刊》1卷2期，1943年9月，頁34。

鐵橋山人撰，周育德校刊：《消寒新詠》，北京：中國老年文物研究學會、中國戲曲藝術中心編纂，1986年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫