戲劇研究　　第15期
Journal of Theater Studies
2015年1月　　頁81-116
DOI: 10.6257/JOTS.2015.15081

從張弘編劇看當代崑劇與明清傳奇的對話*

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

前言

本論文以「從張弘編劇看當代崑劇與明清傳奇的對話」爲題，張弘自是研究主體。江蘇省崑劇院一級編劇張弘（1947-），與妻子崑劇小生石小梅[1]（1949-），共同創造了多個當代崑劇傑出人物形象，徐繼祖（《白羅衫》）、侯方域（《桃花扇》）尤爲代表，戲曲界常稱張弘爲「書生背後的書生」。前一個書生，指石小梅在崑劇舞臺上所塑造的古代書生；後一個書生，就是幕後的編劇張弘。這對夫妻聯手打造的崑劇，既秉持傳統又具實驗精神，不僅在石小梅所屬的江蘇省崑劇院團成爲創作核心，還多次應香港實驗劇團「進念．二十面體」[2]之邀，在實驗劇場呈現崑劇。石小梅自江蘇省崑劇院退休後，二〇一一年成立「石小梅的崑曲工作室」，[3]夫妻二人持續著崑劇的創作。

---

* 本論文先宣讀於2014年5月9日臺北藝術大學主辦之「臺灣戲劇研究的回顧與前瞻：邱坤良教授榮退國際學術研討會」，改寫後投稿於本刊。感謝會議講評人以及本刊兩位匿名審查人寶貴意見。

1 石小梅，崑劇名小生，拜俞振飛、沈傳芷、周傳瑛爲師。1988年以《桃花扇．題畫》之侯方域，獲第五屆中國戲劇梅花獎。

2 香港「進念．二十面體」成立於1982年，榮念曾與胡恩威爲聯合藝術總監。詳見該團官方網站：http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/index.php。

3 張弘與石小梅同於2004年自江蘇省崑劇院退休，「石小梅的崑曲工作室」成立於2011年，舉辦「秣稜重到」、「春風上巳天」等活動，演出《白羅衫》、《桃花扇》、《牡丹亭》等。參見：http://site.douban.com/120549/。

臺灣博碩士論文知識加值系統
期刊資料庫

本論文以張弘於二〇一三年所出《尋不到的尋找》劇本集所收八部崑劇自選代表作爲主要研究範圍，[4]題目用「張弘編劇」，而不用「劇作家張弘」，意思是論文核心不在張弘這個人，不以他的生平研究爲主，也不歷數他的所有作品，[5]而是以他的編劇態度、創作理念爲主要關注，觀察當代崑劇的創作者如何面對崑劇的源頭明清傳奇。

由論文題目的擬定，可看出「當代崑劇」與「明清傳奇」在創作領域內被視作兩個不同劇種類別。崑劇與傳奇之間的關係，是本論文所欲分辨的對象。從學術研究而言，二者的關係已然釐清，曾永義老師的著作可爲代表；[6]但在劇壇的創作與評論領域，觀念仍多糾纏。張弘的創作，爲二者的關係做了清楚示範。本論文試圖通過張弘清晰的創作意識，建立當代崑劇在創作領域的獨立性。

一、明清傳奇與當代崑劇

傳奇與崑劇原非截然二分，二者有重疊，也有錯身而過相異之處。凡用崑山腔演唱的戲劇稱爲崑劇，崑劇之命名強調其腔調特質，傳奇則是以體製爲判別基準，故崑劇屬於「腔調劇種」，[7]傳奇則爲「體製劇種」。[8]當傳奇在其前身南戲

4 張弘：《尋不到的尋找——張弘話戲》（北京：中華書局，2013年）。

5 張弘作品除了《尋不到的尋找》所收八部崑劇之外，還有崑劇：《西施》、《唐伯虎傳奇》；地方戲如：錫劇《瞎子阿炳》、《泥人》、《紙船》，越劇《柳毅傳書》等。參見吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年），頁480-481。

6 曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年），頁239-285。另可參曾永義：〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成和流播〉、〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，並見於《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化事業有限公司，2000年），頁115-254。曾永義：〈從崑腔說到崑劇〉，收入《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁182-260。曾永義：〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉，收入《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年），頁79-133。

7 「以『崑山水磨調』爲例，它是一種腔調，不止體製劇種的南曲戲文、傳奇、南雜劇、短劇都可以用它來演唱，就是北曲雜劇也照樣可以用它來演唱。而只要用它來演唱的，無論是屬於那一體製劇種，就腔調劇種的立場而言，都可以統稱之爲『崑劇』。」詳見曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《論說戲曲》，頁276。

8 「『傳奇』原是『事奇可傳』或『傳播奇事』之義，因此可以之稱唐人小說、宋金諸宮調、宋元戲文和金元雜劇。明人在呂天成《曲品》之後才用作明人長篇戲曲的指稱，但因其以崑山水磨調作新舊傳奇的分野，『新傳奇』則與戲文在體製格律上有諸多差異，而且作家輩出，作品如林，因此就戲曲發展史的觀點，戲曲體製劇種的『傳奇』，至此方才眞正成立。」引自曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《論說戲曲》，頁269-270。關於

國家圖書館學術期刊資料庫

時期，可用海鹽、餘姚、崑山、弋陽等不同腔調來演唱，等到崑山腔改革成功，專門針對此腔調的音樂格律來編寫的戲劇，因其音樂由「里巷歌謠、村坊小曲」的「隨心令」演進至精緻嚴謹規範化的崑曲音樂，劇本也由民間創作轉入文人之手，劇種屬性已不同於原來的民間面貌，於是歷經「北曲化」、「文士化」、「崑曲化」的南戲，演變成爲傳奇。[9]絕大部分傳奇都用崑曲演唱，崑劇與傳奇似已二而爲一。但發展到後來，尤其是二十世紀中葉以後，用崑腔演唱的戲未必遵守傳奇體製，[10]就只能強調其「腔調劇種」之特質，稱之爲崑劇，而不再是傳奇了。

清代乾隆年間花部亂彈崛起後，傳奇崑劇逐漸式微，民國初年最後一個職業崑班「全福班」解散，幸賴蘇州「崑劇傳習所」傳下崑劇一絲命脈，[11]然而整個劇壇主流早已轉爲「板腔體」[12]的京劇，直至一九五六年「一齣戲救活一個劇種」的《十五貫》，帶動了崑劇死而復生、由衰頹轉趨復興，從此進入「當代崑劇」時期。[13]而此刻的崑劇已經不再是傳奇的復生，首先就劇本之來源與劇情

「腔調劇種」與「體製劇種」介紹，詳見曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《論說戲曲》，頁239-285。

9 曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《論說戲曲》，頁255-258。亦見於〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》，頁89-96；〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉，收入《戲曲與歌劇》，頁108-113。

10 傳奇的體製，主要是以下幾點：一本四五十齣，每齣有齣目，第一齣爲家門大意、副末開場，以兩闋詞牌和下場詩組場，詞牌或虛籠大意，或槩括劇情。音樂以南曲爲主，間用北曲，每齣不限一套曲，腳色行當分爲生旦淨末丑外貼，凡上場人物皆可唱，不同於元雜劇之一人獨唱，也可同唱、合唱、接合唱、輪唱。詳見張敬：《明清傳奇導論》（臺北：華正書局，1985年）。曾永義：〈中國古典戲劇的形式和類別〉，《中國古典戲劇論集》（臺北：聯經出版事業公司，1975年），頁3-4。周貽白：〈傳奇的格律與聲腔〉，《中國戲劇史長編》（上海：上海書店，2004），頁271-291。

11 清代道光末年成立的全福班，1923年秋報散。「崑劇傳習所」1921年秋成立，唯一一屆學生即「傳」字輩藝人。陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家出版社，2002年），頁531-548。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6-8，11-20。

12 板腔體，板即板式，如：原板、慢板、流水……等；腔即腔調，如：西皮、二黃……等，爲戲曲音樂的一種結構形式。乃以某種腔調爲基型，以節拍、節奏變化爲主線，發展出各種旋律之變體和不同板式。可參黃鈞、徐希博主編：《京劇文化詞典》（上海：漢語大詞典出版社，2001年），頁121。

13 王守泰提出「新崑劇」說法：《十五貫》的改編上演，確是崑劇發展史上一件大事，是改革傳統崑劇的第一步。由《浣紗記》時代起，可稱爲「舊崑劇」時代；自改編的《十五貫》起，開始了「新崑劇」時代。見《崑曲格律》（南京：江蘇人民出版社，1982年），

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

之承襲而言，當代崑劇的全本戲（或稱整本戲）可分爲兩大類：一是明清傳奇的改編本，另一類是並不以明清傳奇爲底本、爲源頭的全新編劇。第一類「改編本」，又可依照改動幅度的大小而分爲「整編」和「改編」兩型。[14]

當代崑劇演出時間以一場三小時左右爲常態，分段多採板腔體的「場」，全劇多在十場以下，不再合乎傳奇一本三、四十，甚至四、五十齣的體製。劇幅的縮短，首先牽動情節容量。而在三小時劇幅之內，原本傳奇體製中的「第一齣：家門大意」，也很自然的不再被普遍使用。「家門大意」原是因長篇巨帙而有需要，當演劇時間縮短後，除非轉換爲創作構思，[15]否則已無必要。而「生旦配對，生於第二齣出場」等慣性也勢必隨劇幅容量的縮短而有所調整，當代崑劇與明清傳奇的體製自不可能相同，而體製勢必影響敘事技法。

如果仍一切從傳奇的審美要求出發，那麼當代崑劇僅就「情節取捨」與「角色配置」這兩個環節而言，就永遠滿足不了傳奇謹守者的期待與要求，《長生殿》爲什麼刪去〈彈詞〉？《牡丹亭》爲什麼刪去〈寫眞〉？《牡丹亭》爲何只演到還魂回生？《十五貫》（雙熊夢）的〈男監〉刪得可惜！《義俠記》怎改用小旦爲女主角？《紅梅記》何以貼爲女主角？[16]很多理論家從傳奇的結構、表演精華、角色配置和人物性格塑造的完整性等角度，對當代崑劇提出這些疑慮或惋惜，[17]但若站在當代崑劇的創作者立場，情節容量該怎麼考慮？

頁270-271。又例如胡忌、劉致中指出「崑劇之新意」：「自改編本《十五貫》上演以來，相繼成立的各個崑劇團體，除了上演的傳統折子戲和少數由折子戲串連而成的小本戲之外，整理、改編、創作的大小型劇目早已超過百數。這許多戲都有『新』意，甚至同一題材的戲，各個本子有出入很大的對『新』的理解和付諸實踐的過程」。見胡忌、劉致中：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁707。

14 由於崑劇傳奇篇幅甚長，現今難以按照原本全演，如經整理改編後能以比較完整連貫的劇情，有頭有尾地呈現在舞臺上，可以稱爲「整本戲」或「全本戲」。如整理集折的篇幅不大，則稱爲「小本戲」。詳見吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，頁47。洪惟助主編：《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），上冊，頁10。王安祈：〈從折子戲到全本戲〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁19-20。

15 如孔尚任《桃花扇》對於老贊禮一角的運用，穿梭於戲內與局外，既是開場的副末，又是劇中人物，屬於整體創作構思的一部份，非僅服務於體製。

16 《義俠記》傳奇，旦飾賈女（自幼許聘武二郎）；小旦飾潘金蓮。〔明〕汪廷訥：《義俠記》，收入〔明〕毛晉編：《六十種曲》（臺北：臺灣開明書店，1970年），第十冊。《紅梅記》傳奇，旦飾盧昭容，貼飾李慧娘。〔明〕周朝俊：《紅梅記》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》（臺北：天一出版社，1996年）。

17 如張庚曾提到《十五貫》整編過程中，爲劇情貫串起見，不得已刪去許多非常精彩、爲觀眾喜愛的段落，比如〈男監〉。見張庚：《張庚文錄》（長沙：湖南文藝出版社，2003

臺灣大學學術期刊資料庫

再進一步說，外部結構牽動的內在變化更不容忽視，明清傳奇敘事的程式性，[18]不再適用於當代崑劇；長篇傳奇的「多元開展、對照映襯」結構無法於三小時內施展，漸成必然的是「一線因果」敘事新法。[19]當代崑劇的敘事技法不宜再從傳奇的角度來要求。但這麼一來，傳奇原來的審美特質必有改變，而且也勢必牽動音樂。例如北崑於八〇年代曾以倒敘方式完成三小時版的《長生殿》，以李龜年爲敘述者，拆解傳奇原作〈彈詞〉一折分爲數次演唱，當作倒敘的提領，逐步回憶天寶盛事李楊戀情。[20]這樣的安排原是以原本傳奇的精神內涵爲依歸的，但【九轉貨郎兒】拆成多次演唱，便破壞了曲牌聯套的完整性。可見敘事技法與音樂格律互爲影響。

音樂規律固然是「腔調劇種」的本體，但是在當代崑劇成形之初，已有對於音樂的不同處理。筆者曾於〈從折子戲到全本戲——民國以來崑劇發展的一種方式〉[21]文中，直接徵引著名演員言慧珠在和夫婿俞振飛一同創作新崑劇《牆頭馬上》時的一大段談話兼示範唱的錄音講話爲例，說明參與當代崑劇的主要實踐者在音樂方面的種種考慮。言慧珠仔細分析了該劇第七場的音樂設計，他們調動了曲牌次序，還改了字數句數，設計乾哭，吸收梆子的「九錘半」，[22]還加上打擊樂器渲染氣氛；第十場的曲子甚至是只參照了曲牌旋律即全新編寫，考慮的盡是如何與劇情相配合，如何抒發情緒，如何有效的掌握情緒層次。顧兆琳〈關於崑曲常用曲牌的建議〉，[23]也歸納當代崑劇的音樂工作者所做的嘗試，包括「以套

年），頁236。

18 林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，收入《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁書局，2003年），頁63-125。

19 筆者曾由編劇（而非體製）角度，以《牡丹亭》爲例，比較明清傳奇與當代崑劇各自不同的敘事技法，比較「多元開展、對照映襯」與「一線因果」，王安祈：〈如何檢測崑劇全本復原的意義〉，收入《崑劇論集——全本與折子》（臺北：大安出版社，2012年），頁294-297。

20 劇本收入王文章編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選（1949-1999）》（北京：文化藝術出版社，2000年），頁247-274。

21 收入王安祈：《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁43-45。復收入王安祈：《崑劇論集——全本與折子》（臺北：大安出版社，2012年），頁251-255。

22 「九錘半」，京劇鑼經，源於「河北梆子」。吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》（天津：天津人民出版社，2012年），頁21-22。亦可參考蔡敦勇：《戲曲行話辭典》（臺北：國家出版社，2012年），頁72。

23 顧兆琳：〈關於崑曲常用曲牌的建議〉，《藝術百家》1991年第1期，頁73。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲綱」、「破套存牌」等。[24]對於這些以具體作品推動當代崑劇成形的劇場工作者，他們的作法很難用學理來判別是非對錯，是他們的具體創作撐住了劇壇，而他們考量的是音樂該如何推動情節並深化情緒。

原本傳奇體製每齣未必限一套，有時可用兩套曲，有時也可不成套，音樂設計依照劇情而安排，不像元雜劇「一折一大套」是先行的規律，情節佈局必須按此音樂規律而設計，傳奇在劇情鋪排和唱曲之間的規定已經靈活得多。但傳奇以「分齣」爲結構，音樂佈局仍是分齣的核心考量。到了當代崑劇，不僅劇幅短至三小時上下，「分場」的觀念也已取代了分齣。分場是板腔體戲曲慣用的結構段落，以人物上下爲基準，而非以曲牌聯套音樂結構爲基準。板腔體本來就不用曲牌聯套，唱腔佈局是編劇及編腔作曲者可靈活運用的藝術手段，而非分場的基準。板腔體是因戲情而定唱腔，曲牌體難免仍由曲牌聯套牽制戲情（雖然傳奇較元雜劇已靈活得多）。當板腔體戲曲已成劇壇主流，板腔體敘事技法已然影響了劇壇，此刻復甦的崑劇，整個編劇習慣和觀賞習慣都受「分場」影響，雖然明清傳奇仍是劇本或題材的主要來源，當代崑劇終究不是傳奇縮長爲短的復生，敘事技法的調整也勢必牽動音樂。

然而當代崑劇與傳奇之間的關係，在第三屆中國崑劇藝術節之際，曾一度形成激烈對立。

二〇〇六年第三屆中國崑劇藝術節，各團多以全新編寫的整本崑劇參賽，[25]其中多半沒有明清傳奇折子爲基礎，而新劇本未必皆遵守崑曲音樂格律，有的沒有「曲牌聯套」，甚至也未「按譜填詞」，更主要的是有些劇本並未以「文人氣韻」爲本質、爲精神，一味追求大製作、大堆頭、豪華排場，因此第三屆中國崑劇藝術節激怒了許多愛護崑劇的文人學者。[26]學者爲文呼籲聯合國認定的「非物

24 「以套爲綱」，保持傳統的套數、曲牌，長套或簡套靈活運用。「破套存牌」，不按傳統曲牌分類成套，按感情需要來安排曲牌。同前註。

25 中國崑劇藝術節始於2000年，三年一屆，第三屆於2006年舉辦，參加單位及劇目如下：上崑《一片桃花紅》、浙崑《公孫子都》、北崑《百花公主》、蘇州崑劇院《西施》、浙江永嘉崑劇團《折桂記》、香港京崑劇坊《武松與潘金蓮》、臺灣崑劇團《風箏誤》、臺灣蘭庭崑劇團《獅吼記》。

26 如陳芳：〈重構《小孫屠》的歷史意義——兼及省思「第三屆中國崑劇藝術節」〉，《中華戲劇學會文藝會訊》，第5期（2006年9月），見http://www.com2.tw/chta-news/2006-9/chta9-0609-b2.htm，讀取日期2014年12月23日。施德玉：〈大陸新編崑劇的危機〉，《聯合報》E7版（聯合副刊），2006年10月8日。

臺灣學術期刊資料庫

質文化遺產」係以崑劇折子戲爲對象，是由「乾嘉傳統」確立、歷經民初「傳字輩」藝人所傳至今的「定式劇目」，這才是崑劇典型，而非當代新編崑劇。[27]

學者的呼籲係針對當代新編崑劇的混亂現象有感而發，受到普遍認同。而且這番呼籲就某方面來看是有效的，第四屆中國崑劇藝術節以降的創作即稍稍有返回傳統的趨勢。[28]但筆者也擔心這番呼籲是否也因噎廢食？難道當代崑劇就只能恢復傳統嗎？當代崑劇的「創作」似乎受到制約。

這是本論文寫作的背景與動機。本論文以張弘爲研究對象，一則因其自選八部作品涵蓋了當代崑劇對明清傳奇改編的各種型態，足以具體而微的展示當代崑劇的各種型態。更深層的原因是張弘有清晰的創作意識，明確知道自己是當代崑劇的編劇，不只是長篇傳奇的濃縮剪裁者，他有意識的利用傳奇進行崑劇創作。傳奇在他的崑劇中並非「戲中戲」，他通過文本互涉、對話關係進行情緒深掘、思想轉折，進而塑造人物、創出新作。古典傳奇、古代編劇與當代張弘之間的三層對話關係，在當代崑劇劇壇特別值得重視。

「挖掘傳統傳奇折子，整編或改編傳奇，全新編劇」是張弘劇作所展示的當代崑劇創作各種型態：

（1）、挖掘傳奇折子：如《鐵冠圖》之〈觀圖〉。

（2）、整編與改編：以現存傳奇折子爲基礎，串接、增補成一部完整的崑劇，例如《牡丹亭》、《桃花扇》。其中《牡丹亭》創作幅度較小，屬於整編；《桃花扇》改寫創作幅度大，應屬改編。

（3）、全新編劇：包括《臨川四夢湯顯祖》、《梁伯龍夜品女兒紅》、《紅樓夢》和《宮祭》。

其中《臨川四夢湯顯祖》與《梁伯龍夜品女兒紅》分別與其源頭「臨川四夢」、《浣紗記》互爲文本，《紅樓夢》則是以個別折子並列組合成的全本，但折子與折子之間爲「平行」關係，並非縱向緊連。而此創作型態在《白羅衫》已透出端倪，《白羅衫》第一與第二折之間「似黏非黏、似脫非脫」，而此劇介於改編與新編之間，情況較複雜，討論詳後。《臨川四夢湯顯祖》與《宮祭》同爲

27 鄭培凱：《口傳心授與文化傳承》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年）。陳芳：《崑劇的表演與傳承》（臺北：國家出版社，2010年）

28 第四屆崑劇藝術節於2009年舉辦，參加單位及劇目如下：北方崑曲劇院《西廂記》，江蘇省蘇州崑劇院的《長生殿》、《牡丹亭》，江蘇省崑劇院《1699桃花扇》，上海市崑劇團的《紫釵記》，中國崑曲博物館的《玉簪記》，浙江崑劇團的《西園記》等。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

香港實驗劇團「進念．二十面體」的製作，本論文爲方便討論，將《臨川四夢湯顯祖》與《梁伯龍夜品女兒紅》並列一組，強調其與傳奇之互文關係，實驗劇場裡的《宮祭》與傳統折子〈觀圖〉合併討論，這兩戲都以崇禎爲主角，一傳統，一實驗，值得對看。本論文將按照以下順序分四個小節：

（一）著眼於當代崑劇的傳奇改編：《牡丹亭》與《桃花扇》

（二）「折子並列式」全本新創作：從《白羅衫》到《紅樓夢》

（三）當代新編崑劇與明代傳奇的文本互涉：《梁伯龍夜品女兒紅》與《臨川四夢湯顯祖》

（四）折子的挖掘與實驗：〈觀圖〉與《宮祭》

以下將逐一分析八部劇作的創作意圖，重點不在與原著細細比較，而是指出張弘是務實的進行當代崑劇的創作，而非明清傳奇的濃縮。

二、著眼於當代崑劇的傳奇改編——《牡丹亭》與《桃花扇》

在《尋不到的尋找》所收八劇中，《牡丹亭》較難看到張弘的「創作」，大體是湯顯祖傳奇原著的節選串連，只能算較小幅度的改編，或直接稱之爲整編。但即使如此，從一些細節的調整中，仍可看出張弘不只在做明代傳奇的濃縮，而能清晰著眼於「當代崑劇」。因此這一節以「著眼於當代崑劇的傳奇改編」爲題。將《牡丹亭》和另一本改編較多的《桃花扇》一同討論。

張弘版《牡丹亭》共上下兩本，上本包括〈肅苑〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈言懷〉、〈寫眞〉、〈診祟〉、〈離魂〉，下本有〈冥判〉、〈叫畫〉、〈幽媾〉、〈旁疑〉、〈冥誓〉、〈回生〉。張弘對折子的選擇較特別的，是他捨棄〈閨塾〉，由〈肅苑〉開場，略作引領，即由杜麗娘親手打開牡丹亭大門開始，這正是張弘細心分辨明代傳奇與當代崑劇的鮮明表現。

若從全本傳奇的結構和人物塑造來立論，〈閨塾〉是杜麗娘青春夢幻開啓的關鍵，是不可缺的一齣。杜麗娘白日晝眠，父母請來老師陳最良欲以經書規範導正女兒情性。孰料朦朧沉睡的春愁，竟被遠古的關雎之聲喚醒，原爲禁錮者的老師，意外成了啓蒙者。這齣的主角表面看來像是春香，她天眞嬌憨的和老師衝撞，「春香鬧學」成爲全場焦點。實則湯顯祖筆筆風來，層層空到，端坐一旁不動聲色的杜麗娘，才是敘寫的對象，筆在此、意在彼，湯顯祖藉春香之鬧，暗喻杜麗娘內心的不平靜。而在陳最良所主導的充滿著酸腐氣味的空間裡，室外春

臺灣大學學術期刊資料庫

光仍汲汲於穿透，從春香蹺課發現的花明柳綠大花園，直至後台傳來的賣花聲，〈閨塾〉春光幾度召喚，這才有杜麗娘的遊園驚夢。

這樣的解讀，是站在全本傳奇的立場。如果從這個角度分析結構，分析人物性格，〈閨塾〉是萬萬不能捨棄的。但張弘知道，他只擁有上下兩本約莫六小時的劇幅，他沒有緩步醞釀的時間和空間，他必須一入手就切入重點。張弘認爲，不僅是美麗的少女驚醒了花園，這座園子也用盡力氣，綻放她全部的美麗，來呼應少女的眼睛，「所以我不可讓春香去推開那門」（頁80），[29]他要杜麗娘成爲第一個啓動青春追尋的主角，不需要春香的鋪墊，也不要鬧學的趣味干擾杜麗娘的主動性。只要〈肅苑〉略作鋪墊，就直接由杜麗娘打開牡丹亭大門。這是迥異於長篇傳奇的思考。

而柳夢梅的出場，張弘也改編了傳奇原著。湯顯祖原著按照傳奇體製，第二齣由「生」出場，主演〈言懷〉，表明自己的家世及得夢改名，而後才以夢中人姿態進入杜麗娘夢境。而張弘調動了次序，他讓柳夢梅的首次登場就是在杜麗娘的夢中，而到〈驚夢〉甚至〈尋夢〉之後，才上演〈言懷〉，才是柳夢梅第一次以現實生活中的書生姿態登場。這樣的次序挪動，讓觀眾清楚體認到杜麗娘入夢時，還根本不知世上有柳生此人，這不是一場寫實的愛情。[30]杜麗娘的因情而亡，不是爲了柳夢梅這一特定個人，而是情根自在於人心，如同牡丹亭原是自家亭園，至情不假外求。必需通過這般體認，「情不知其所起，一往而深」[31]的主題才能顯現。

而張弘版《牡丹亭》演到還魂爲止，回生之後「由情回復理」的緩慢過程，[32]那是明代傳奇的架構，兩天版的崑劇裡自是不容細述。

同樣的思考，也見於《桃花扇》。而《桃花扇》改編幅度遠比《牡丹亭》爲

29 張弘：《尋不到的尋找》。本論文引用此書時不另加註腳，直接於正文標注頁碼。

30 白先勇青春版《牡丹亭》也在〈驚夢〉之後才安排柳夢梅出場，把湯氏原著第二齣〈言懷〉挪後。青春版2004年首演，張弘的版本在前，不過二者未必有影響關係，同樣擺脫傳奇生角第二齣登場的限制。

31 〔明〕湯顯祖原著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局，1995年），題詞頁1。

32 華瑋討論牡丹亭的結構，〈還魂〉之後還有近二十齣篇幅，認爲「湯顯祖旨在說明：情理不必互斥，盡可互容；理學世界應該承認『情』的現實存在，而『情』也能兼顧『理』的要求。」華瑋：〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他劇作的關係〉，《大陸雜誌》86卷6期（1993年6月），頁32-40。

臺灣人文學術期刊資料庫

大。

孔尚任《桃花扇》原作有四十四齣，張弘、王海清的《桃花扇》改編本只有十場，一個晚上的劇幅，不可能展開孔尚任原著的「相框結構」。所謂「相框結構」，由林宏安在〈桃花扇的相框結構〉一文提出：[33]孔尚任原著以「試、閏、加、續」四齣構成相框結構，這四齣「外加」的戲，恰巧形成了一個「框」，框內才是《桃花扇》的故事情節。欣賞這部戲時，並不是直接進入《桃花扇》的世界，而是透過這個框架，才一窺戲中種種。「相框」決定著觀看的視角，觀眾看到老贊禮先是深深地「投入」桃花扇世界的悲喜離合中，然後卻恍然體悟到這一切只不過是戲，於是不得不「出」。如果老贊禮是「兩度旁觀者」，觀眾便是第三層旁觀，當然有更大的空間與距離來思索這個問題，從而更能領略歷史虛妄荒唐之本質。以上林宏安是針對孔尚任傳奇原著的分析，不過這樣的結構，卻必須在四十多齣的長度容量之內才宜於展現，一旦壓縮爲三小時，則相框層次缺乏空間展示，編劇無法從容的操縱觀眾由入而出的情緒轉折。於是，張弘、王海清改編的十場本，乾脆完全放棄相框結構，從而也淡化了原本濃郁的疏離特性，轉而以易代世變之際知識份子的出處進退徬徨猶豫爲主旨。[34]

張弘、王海清改編《桃花扇》傳奇時，首先在生（侯方域）和旦（李香君）之中，挑出其中之一作爲第一主人翁。張弘清楚體認到，當代崑劇演出一部才三小時，若沒有集中的視角，便不可能深入人物內心。張弘認爲孔尚任筆下的李香君形象過於完美，侯方域才是個尋常而眞實的人。他不是英雄烈士，沒有驚天動地的舉措，也沒有扶危救困的智能。他像大多數士子一般憂國憂民，也像他們一樣，不至於因此坐不安席，反倒是寄情山水、縱意冶遊、以遣憂懷。阮大鋮險些只用一副妝奩便打敗了他，廟堂經驗之缺乏，更讓他動輒糊里糊塗置身險地，整部《桃花扇》傳奇，但見侯方域忙忙碌碌東奔西走，終是一事無成（頁6、7）。這樣一個不值得崇拜敬仰的人，「我們若皈順於過份『嘹亮』或過度『正統』的創作觀」，是絕對不可能以他爲主角的（頁6）。張弘分析孔尚任傳奇的突破性在此，但他也指出整本傳奇頭緒過多，因此張弘要把這個「因尋常而不尋常」的侯方域，提出爲第一主人翁，乃從傳奇原著裡，拉出〈訪翠〉、〈卻奩〉、〈圈

33　林宏安：〈桃花扇的相框結構〉，《民俗曲藝》103期（1996年9月），頁189-208。

34　參見王安祈：〈從折子到全本——民國以來崑劇發展的一種方式〉，《崑劇論集——全本與折子》，頁234、235。

臺灣學術期刊資料庫

套〉、〈辭院〉、〈阻奸〉、〈寄扇〉、〈罵筵〉、〈後訪〉、〈驚悟〉、〈餘韻〉十場（第一場之前先有幕前曲，源自原著最後〈餘韻〉曲文【哀江南】），表面看來，這十場的齣目與原著大部分相同，看似只將孔尚任傳奇節選濃縮，其實張弘有清晰的創作意識，整個情節線索是以侯方域的「心歸何處」爲主軸，全劇重點在演繹侯方域的人生軌跡，寫他的心理激盪和去向抉擇，主題乃由興亡無常的蒼茫感慨，調整爲明末清初知識份子內心的徬徨矛盾。因此書生文士以天下爲己任的強烈責任感，以及此輩長於高論、疏於行動的弱點，都是改編時著意刻畫的重心。最後利用史可法之「沉江」作爲侯方域「入道」的引子，面對忠臣沉江、良駒殉主的一幕，侯方域幡然悟道：「侯方域呀侯方域，馬兒尚知歸宿……到如今國在那裡？家在那裡？史公在那裡？俺那香君又在那裡？」只覺得「茫茫世界，孑然一身」的男主角，突然聽到隱隱傳來的棲霞鐘聲，便下了「歸去桃源事梵宮」的出世決定。這樣的安排，顯然和原著已大不相同。

孔尚任傳奇原著對於侯方域的結局安排並未按照史實，歷史上的侯方域入清後曾參加科舉，「出應鄉試，中式副榜」，[35]而孔尚任在《桃花扇》裡讓侯方域和李香君重逢後雙雙入道。張弘沒有改回史實，按照傳奇的出世入道結局，作爲「心歸何處」的最後歸宿。國破朝亡，何去何從？侯方域可以抗清，但無力挽狂瀾；可以投清，但無顏事新主。雙重無力，將他推入絕境。他選擇了第三條路：出家。這是自我解脫安身立命的大智慧，亦是走投無路唯求心安的小智慧（頁8），但這絕對不是有勇氣「卻奩、罵筵」甚至撞壁濺血的李香君心中的期望，因此最後張弘安排了一扇「推不開的門」（頁11），新寫了〈餘韻〉，這是張弘崑劇本最關鍵的改編。

張弘改編本最後一場雖以〈餘韻〉爲名，但與傳奇原本的〈餘韻〉完全無關，在這一場裡，侯方域已然入道，香君則在蘇崑生陪同下一路尋找侯方域，就在棲霞山上，兩人幾乎不期而遇。張弘在此製造了一個停頓，眼看著就要重逢了，但卻偏只讓二人相隔在廟內廟外，咫尺天涯，不得相見。憑著戀人的心靈感應，香君直覺的覺得門內的出家人就是侯郎，但「素有抱負、雄心未酬」的侯郎，值此危急存亡的關頭，想必「不在嶺南，定在閩北；不在粵東，定在贛西。豈能出世入廟、隱跡林泉？」侯方域這邊呢，聞得是香君，想開門相認，但香君對他「不在嶺南，定在閩北」的過高期許，又使他裹足不前，沒有勇氣面對香

[35] 趙爾巽等撰：《清史稿》（北京：中華書局，1976-1977年），頁13319-13320。

臺灣大學學術期刊資料庫

君，最後二人終究沒有相認，香君繼續著浪跡天涯之旅，尋訪她心目中的侯郎，已然入道出世的男主角，則在晚鐘聲裡目送戀人的離去。

不推開這扇門，李香君心裡還有一個侯方域在；推開了，被深愛也被高度期許的書生，就此不復存在。張弘認爲，這折〈餘韻〉是一個被虛構的完美李香君，在找尋一個被她虛構出來的侯方域。

當然，我們不能說這場〈餘韻〉的藝術價值超過孔尚任原作，但在目前三小時必須終場的架構之中，絕對無法沿用原「回溯興亡、觀照歷史」的編劇法，改編本挑選侯方域爲主軸而推展劇情，呈現出的新〈餘韻〉，明顯見出張弘對於傳奇的分析眼光以及獨到體會。而通過張弘的改編，更見證了當代崑劇不僅僅是傳奇的串折節選，在創作領域理，當代崑劇必須有屬於自身的編劇技法與審美思考。

三、「『折子並列式』全本」新創作——從《白羅衫》到《紅樓夢》

本節將張弘《白羅衫》與《紅樓夢》兩本一起討論，且以「『折子並列式全本』新創作」爲標題，理由有二：（1）、兩本的創作幅度都很大，遠超過前一節的《牡丹亭》與《桃花扇》。前一節兩部爲整編改編，本節兩部爲「新創作」。《紅樓夢》小說雖曾改編爲戲曲，但張弘此劇在戲曲領域內爲全新編劇，沒有任何依據。[36]《白羅衫》有明代傳奇《羅衫記》（作者佚名）爲底本，看似改編，以往演出時編劇也都標爲「無名氏」，觀者皆未深究，都以爲是明傳奇的串折，不料張弘在《尋不到的尋找》劇本集出版時，才以「遲到的解說」爲題，正式宣佈《白羅衫》除了其中一折之外，幾乎全出於個人創作（頁173），因此列入此節。（2）、兩本都是自身完足、自成單位的全本崑劇，但折子與折子之間並不追求縱向的連貫、彌縫，處於「似黏非黏，欲脫未脫」狀態，可看做多個折子組合（而非銜接）並置一堂的全本，因此以「折子並列式全本」來形容此「新創作」。雖然《白羅衫》第三、四折銜接較密，和《紅樓夢》各折之間的

[36] 阿英主編：《紅樓夢戲曲集》（北京：中華書局，1978年），收清代紅樓夢崑劇十種，但張弘的《紅樓夢》折子戲與此無關，全爲張弘新編。也與民國以後板腔體的多本紅樓戲曲無關。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

「平行並列」不盡相同，不過從創作理念而言，實可一併討論，而本節標出「從《白羅衫》到《紅樓夢》」，強調兩本程度的不同。

《白羅衫》演太守蘇雲一家江上遇盜，蘇太守被推入江中，蘇夫人爲強盜徐能搶回，逃脫途中產下一子，爲徐能抱回撫養，取名徐繼祖。十八年後徐繼祖中狀元爲巡按，受理蘇雲（落水遇救）狀告強盜之案，始知身世，治強盜養父之罪，與親生父母一家團聚。

《白羅衫》的徐繼祖，是張弘妻子石小梅在崑劇舞臺上塑造的最動人形象，甚至可以說是獨一無二的形象。[37]此劇原先只演〈看狀〉、〈詰父〉兩折，大獲好評，後來在前面又加上了〈井遇〉、〈庵會〉，以四折型態成爲當代全本崑劇。

當代的全本不同於傳奇的劇幅，因此往往是精選折子，串連成完整劇情，著重折與折之間的細密連綴，使其觀之一氣呵成並無間斷。但張弘對於《白羅衫》的作法卻不相同。張弘說他決定只以四個折子演述全劇時，想到的是「一本四折、一人獨唱」的元雜劇，他指出傳奇的缺點是「鬆散」、「過份鋪灑」（頁167、168），於是參考元雜劇體製以表現徐繼祖的內心世界，他說此劇之結構「很大程度上，得益於四折的形式，這是元雜劇送來的養料」（頁167）。

傳奇的劇幅龐大，敘事鉅細靡遺，幾乎每個人物（包括次要角色）的行爲都需要情節線索開展交代，傳奇《羅衫記》即是如此，[38]太守、夫人、強盜、奶公、徐繼祖，分頭演繹故事，各有各的遭遇，觀點分散，整個劇情並不是出自於一個主要人物的視角，因而也就無法深入挖掘此一主要人物的內心。而張弘在進行當代崑劇的創作時，清楚意識到不能依循傳奇的「洋洋灑灑」，他必須集中，不只集中情節，更要集中視角，上一節討論《桃花扇》的改編時，已指出此點，改編《羅衫記》時，他首先考慮的也是這點，寫作時全部劇情該出自誰的視角？這故事最該挖掘誰的內心？他選擇了徐繼祖，他選擇以徐繼祖一人的情緒深掘、心理剖陳爲寫作主軸。

因此故事並不是首尾俱全娓娓道來，張弘選擇徐繼祖關於白羅衫的「四問」。第一折〈井遇〉，徐繼祖赴試途中偶遇老婦，關心詢問。到了第二折〈庵

37 此劇上海崑劇院岳美緹的〈看狀〉也極精彩，但四折全本《白羅衫》是江蘇省崑劇院獨有的。石小梅還將此代表作傳授給年輕一代的施夏明，演出也很成功。

38 〔明〕佚名：《羅衫記》傳奇，收入《古本戲曲叢刊三集》（上海：文學古籍刊行社，1957年據長樂鄭氏藏鈔本影印）。

臺灣大學學術期刊資料庫

會〉，徐繼祖已是巡按，「尼僧無意一句話，巡按有心訪仙家」（頁181），微服私訪，庵堂探問。第一和第二折之間，不僅沒演高中爲官的過程，沒有具體演出尼僧之言，甚至沒對觀眾透露徐繼祖身世之謎。這樣的敘事策略迥不同於古典傳奇，傳奇一向鉅細靡遺，而張弘讓一切從徐繼祖的視角出發，這使得有些習慣於傳奇敘事的觀眾產生疑慮。張弘在本劇創作理念文中也曾舉出具體例子，有觀眾特別寫信給意見，最好能讓觀眾在一開頭就對徐繼祖的身世和人物關係多一點瞭解，建議加上一個楔子，由養父徐能送行，揭開序幕。[39]但張弘說他考慮之後，決定不這麼做，仍讓全劇乾乾淨淨的由徐繼祖的視角與內心一以貫之。

雖然第三折〈看狀〉與第四折〈詰父〉的銜接是緊密連貫的，使全劇在第一與第二折，和第三與四折之間的節奏鬆緊略有不同，但是因爲張弘的設定明確、主軸清晰，全劇一路下來都是徐繼祖的內心波動與激盪，折與折之間是疏是密，恰恰正是人物情緒鬆弛與緊張的外現。

仔細分析張弘的寫作與理念自剖，發覺他在創作理念中所說的雜劇與傳奇，重點絕不在兩劇種體製的比較，而是他選擇以徐繼祖一人爲主軸的寫作策略，恰恰與元雜劇之一人爲主相應。事實上《白羅衫》也非一人獨唱，並非元雜劇體製的仿作。重點在於張弘讓一切從徐繼祖的內在啓動，最終仍回應到他的內心抉擇，人物並非隨著事件的波瀾起伏。所以筆者以爲張弘所提出的雜劇傳奇之比較並非重點，我反而以爲，張弘的結構觀，應該受到劇場如何選擇傳奇折子組合演出的影響。

劇場對傳奇折子的選擇與組合，至少有兩個例子和《白羅衫》可類比。一是《水滸記》的〈借茶〉、〈活捉〉，[40]一是《釵釧記》的〈相約〉、〈討釵〉。[41]這兩部戲的這兩折經常同步相連推出，而這兩折情節未必連貫，劇場界

39 張弘說此劇在臺演出後，曾接獲當時國光劇團首任藝術總監貢敏先生來信，建議在四折之前加一楔子，讓養父徐能送徐繼祖赴任，以便觀眾先認識這對義父子。而張弘表示思考後並不願加，因爲他所選擇的路子並不是細膩敷衍情節。張弘：《尋不到的尋找》，頁167。

40 〈借茶〉接〈活捉〉的演法，明代戲曲選本和清代《綴白裘》俱未見，陸萼庭：《崑劇演出史稿》（上海：上海教育出版社，2005年）附錄「清末上海崑劇演出劇目志」（頁348）；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）書末有附錄「傳字輩戲目單」（頁204）也都未見。〈借茶〉與〈活捉〉並置，是上海崑劇團常見演法。

41 《釵釧記》的〈相約〉接〈討釵〉，《綴白裘》時代即已開始，〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第5輯（臺北：臺灣學生書

臺灣大學學術期刊資料庫

挑此二折並置爲一組時，著眼點並非情節，而是人物關係以及情感的聯繫及對比。

〈借茶〉演閻婆息與張文遠相識動情，〈活捉〉是閻婆息死後思念情人，情勾張文遠，偕老九泉。這兩齣在《水滸記》中相距甚遠，中間發生了許多事件，甚至閻婆息都已被宋江殺死，兩折情節不連貫，但演出時，生前死後，並置一堂，相互對照，效果頗爲奇異。〈活捉〉張文遠起初對於女鬼來訪大爲驚嚇，但在看到閻婆息死後的絕美容顏時，竟不再害怕，兩人一起回憶當時借茶初識，接唱的【罵玉郎】一曲，正是從當時「小立春風倚畫屏」借茶開始進入回憶。〈借茶〉與〈活捉〉的相連並置，反而爲原本繁瑣的《水滸記》縷出一線精彩清晰的脈絡。[42]

《釵釧記》演落難書生皇甫吟與富家女史碧桃幾經波折、終成眷屬的愛情故事。[43]常演的〈相約〉、〈討釵〉（又名相罵）兩齣，是貼旦所飾丫頭芸香和老旦所飾皇甫吟母親的戲。芸香兩次去皇甫家，皇甫吟公子適巧都不在，芸香先透過皇甫母親約定後花園相會贈釵，其間卻因他人冒名頂替，芸香二度來皇甫家討釵時，與老旦誤會相罵。這兩齣在全本中分別爲第八和十三齣，其間相隔的四齣正是情節轉折關鍵，〈相約〉和〈討釵〉兩齣連演。其間發生了什麼錯認誤會，根本無法從念白中交代（不像〈借茶〉、〈活捉〉，雖然中間不演，但兩折不同的情節背景很清楚），不過表演上正可發揮，相約時芸香愈是熱情殷殷囑咐，討釵時愈是理直氣壯；老旦從前一折的感念到而後的激怒，即使觀眾不太明白中間發生了什麼誤會，也能被表演的反差牢牢吸引。〈借茶〉連〈活捉〉與〈相約〉接〈討釵〉這兩組戲，情節雖無細膩連貫，但情感的相映照，形成相乘效果。

《白羅衫》四折選擇之巧妙，和上述二例或可並觀，這四折的選擇應受「折子並置、情感相乘」啓發，不同於一般「全本濃縮」所在意的情節細連、接縫補綴，張弘反而故意不連綴、不彌縫，故作疏落。[44]除了由徐繼祖四折一線到底之

局，1987年），總冊第63冊，總頁2251-2266。

42 關於〈活捉〉的情勾意義，筆者於《當代戲曲》書中曾試爲解讀。見王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁250-251。

43 《釵釧記》有《古本戲曲叢刊》二集影印清康熙間鈔本，共三十齣。〔明〕月榭主人：《釵釧記》，收入《古本戲曲叢刊二集》（上海市：商務印書館，1955年據大興傅氏藏舊鈔本影印）。

44 《古本戲曲叢刊》第三集《羅衫記》傳奇28折〈看狀〉（原本無齣目）的結尾（頁35），劇本原有徐繼祖回憶印證蘇雲、蘇夫人、老嫗和自己的關係，這段念白張弘都刪去了，直

臺灣大學學術期刊資料庫

外，其他人物分於四折各出現一次，〈井遇〉的蘇母，〈庵會〉的蘇夫人，〈看狀〉的奶公，〈詰父〉的徐能，各自和徐繼祖演出對手戲，由詢問、探問、逼問到詰問，全因白羅衫一以貫之，但戲演到最後，絕不需要讓第一、二折的蘇母、蘇夫人再度出場相認團圓，更不需要在四折之前加一楔子讓觀眾於一開場便先認識徐能與徐繼祖的關係，有些人物不需要清楚點明、具體聯繫，這正是張弘的選擇，避開了傳奇娓娓道來過於瑣碎的弊端，卻掌握了傳奇折子深掘情緒的優勢。「折子並列式」的全本，不同於「折子戲專場」，四折之中第一與二之間，以及第二與三之間的故意不彌縫，這樣的擷選眼光，是張弘以當代崑劇與古典傳奇對話的方式。

而《白羅衫》四折「連而不黏、疏而不脫」的結構法，更進一步的發展就是標準「折子平行並列式全本」的張弘《紅樓夢》。

《紅樓夢》明明沒有傳奇爲底本，何以仍可包括在傳奇與崑劇的對話議題之中？

張弘指出「章回與傳奇，曲異而工同」（頁204），《紅樓夢》在駕馭處理一塊較龐大複雜的材料時，並不急於將之提煉凝縮，而是樂於從容不迫、洋洋灑灑地展開鋪敘，以呈現趣味、傳達喜好、彰顯才華、展示情懷，即便有時的描畫與情節推進無直接關係，也不吝筆墨，樂此不疲。而這樣的創作態度正和傳奇相似。

由此聯繫到上文所述張弘在論《白羅衫》時提到的傳奇「鬆散」或「過份鋪灑」，其實未必是對傳奇此一劇種的負面評價，張弘從編劇的眼光，精準透闢的指出傳奇人物過多、觀點分散的問題，但與此同時，張弘也深刻體認傳奇的洋洋灑灑，可以給創作者廣闊的揮毫天地，閒情入戲，趣致縱橫（頁168）。張弘體認到「集中」與「閒筆」是兩種不同的審美態度，也是創作態度，他在進行當代崑劇的創作時，能根據戲的特質同時將這兩種審美作爲寫作基調，如改編創作《桃花扇》、《白羅衫》時，首先鎖定一位主人翁，集中從他的視角推演情節、深入內心，而編寫《紅樓夢》時，卻以傳奇的閒筆意趣爲寫作基點。

張弘舉《桃花扇》之〈偵戲〉爲例，阮大鋮一曲【風入松】單唱園林丹青，閒散筆觸，寫的不惟是戲中人之博識，更是寫戲人的趣致。文人以主觀的、個性化的創作，披瀝胸中千山萬壑與眼底萬紫千紅，他們關注的並非世界的某一單一

接以「太老爺（指強盜義父徐能）到府門」接入下一次情感的衝擊和抉擇。

臺灣大學學術期刊資料庫

側面，而更熱中於構築一個完整世界。《桃花扇》寄情興亡離合，這是孔尚任的世界，他對阮大鋮，除了忠奸氣節之辨，更在這些「閒筆」裡展示他是個奸臣，卻也是一個文人。同樣的，《紅樓夢》包羅官場、人情、風俗、兒女，這是曹雪芹的世界，此等有趣的文人、眞情的文人，有著相似的對人生的參與方式。《紅樓夢》如果硬要找出主軸情節爲敘事脈絡，勢必會捨棄許許多多副線支線甚至零星線頭，而那裡面各有意趣，即使是微不足道的小人物，也可能生動鮮活各有性情。

張弘呼籲：當今舞臺上除了以講敘故事爲主的情節劇之外，我們還需另一種戲曲，比之邏輯的合理性，它更重情感之合理；比之故事的起承轉合，它更重欣賞。實際上此種審美品格，在崑曲折子戲中，有著集中體現，它們往往在簡單情節之中實現人物情緒精緻的展呈（頁207），所以用折子來寫《紅樓夢》，可較完整的展示並延展《紅樓夢》的好處，進入、流連、沉醉於曹雪芹的世界。如果只以寶黛釵戀情爲主軸，只寫一條故事線，勢必放棄原書原本飽含趣味的許多細節。所以張弘細心經營著林黛玉〈別父〉，這是她一生情懷糾結之端點；所以他寫了賈雨村和葫蘆僧相互試探幫襯又相互謀畫利用的〈胡判〉，而〈識鎖〉又是另一番趣味，黛玉拈酸而不做作，寶釵練達而不勢利，她們應付煩惱的方式，都是生命本初最眞誠的姿態。到了〈讀曲〉，張弘更有意外的收穫，曹雪芹原不曾明言寶黛在沁芳橋畔讀的是《西廂記》哪一段，就是這個小空隙，讓張弘放進了自己的偏愛：王本【天淨沙】；而此曲如何唱原已失傳，竟藉〈讀曲〉創作機會重新譜曲交付寶黛歌吟。這類看似無關宏旨的小趣味，對張弘而言盡是不容割捨的意趣，他是這樣說自己這部崑劇折子《紅樓夢》的：「竟是我試著表述自身對崑曲之認識，對紅樓夢之理解。」（頁211）

而張弘最初寫了五個折子之後，還可持續擴充，據筆者所知，目前又已推出了以下四個新紅樓折子：〈設局〉、〈驚耗〉、〈花語〉、〈戚門〉。〈設局〉演鳳姐設圈套色誘賈瑞，〈驚耗〉演鳳姐夢見死於己手的賈瑞前來討祭，又見病中的秦可卿前來告誡她盛筵必散，需早作安排。此時數聲雲板催醒了她的夢，驚聞可卿死耗，鳳姐冷汗透衫。〈花語〉演襲人以母兄要贖自己回家爲由，試探寶玉。〈戚門〉演黛玉遭閉門羹。

張弘的全本《紅樓夢》崑劇，折子與折子之間情節非但並無縱向線性連貫，甚至各不相干，此種創作型態在《白羅衫》已透出端倪，《白羅衫》第一與第二折之間「似黏非黏、欲脫未脫」，更進一步的發展便是《紅樓夢》的各折「平行

臺灣大學學術期刊資料庫

並列」，多折累積、堆疊，細細刻畫《紅樓夢》小說的各式筆墨情趣，各式人物姿態。劇幅可無限加長，演出可任意擇選，情節與人物不必縱向連綴，卻可交互相關，總之，都是紅樓夢中人，共同展示紅樓夢的情趣與意趣。而「全本」指的不是完整的《紅樓夢》小說，而是指此本崑劇本身自成首尾演出完整。折子戲向來予人的印象是傳統明清傳奇中的部分，張弘膽敢新編折子，組合共構爲全本，體現古典傳奇從容不迫、洋洋灑灑的多元敘事視角與整體節奏，這是他吃透了崑劇傳統才可能有的表現。[45]

四、當代新編崑劇與明代傳奇的文本互涉——《梁伯龍夜品女兒紅》與《臨川四夢湯顯祖》

張弘對於古典傳奇的深入認識與深刻情感，使得他在創作時自然而然的將情緒交託古人，《梁伯龍夜品女兒紅》與《臨川四夢湯顯祖》這兩部劇作，即是以傳奇文本爲情感內涵，與傳奇進行「文本互涉」[46]的新編崑劇。

從劇名看來，這兩部戲同樣給人似陌生又熟悉的感覺，梁伯龍、湯顯祖是赫赫有名的劇作家，「臨川四夢」自是湯顯祖名作四種，但《臨川四夢湯顯祖》卻是全新劇目。《梁伯龍夜品女兒紅》也是如此，細讀內容，一半是張弘的創作，一半是傳奇文本，但這不是《浣紗記》的改編本、濃縮本，也不是以崑劇形式編寫的梁伯龍傳記。梁伯龍的《浣紗記》與張弘的《梁伯龍夜品女兒紅》互爲文本，湯顯祖「臨川四夢」又與張弘的《臨川四夢湯顯祖》文本互涉，張弘利用古

45　可與張弘「折子平行並列式」《紅樓夢》相對照的，是北方崑曲劇院分上下本演出的「全景式」《紅樓夢》，兩戲約莫同時上演，二者創作構思完全不同。關於北崑全景式上下本《紅樓夢》，筆者有〈北崑新編崑劇紅樓夢〉一文，收入《崑劇論集——全本與折子》，頁433-439，或可參閱。

46　文本互涉，又稱互文性，是法國後結構主義批評家克莉思蒂娃提出的，大意爲「一個詞（或一篇文本）是另一些詞（或文本）的再現，我們從中至少可以讀到另一個詞（或一篇文本）的再現。……任何一篇文本的寫成都如同一幅語錄彩圖的拼成，任何一篇文本都吸收和轉換了別的文本。」意在強調任何一個單獨的文本都是不自足的，其意義是在與其他文本交互參照、交互指涉的過程中產生的，由此，任何文本都是一種互文，在一個文本中，不同程度地以各種能夠辨認的形式存在著其他的文本，諸如先前的文本和周圍文化的文本。原文見茱莉亞．克麗絲蒂娃（JuliaKristeva）：《符號學，語意分析研究》，頁145。此處轉引自蒂費納．薩莫瓦約著，邵煒譯：《互文性研究》（天津：天津人民出版社，2003年），頁4。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

典傳奇進行他筆下的梁伯龍、湯顯祖的思慮辯證與性格塑造，這兩戲的意義是在與《浣紗記》、「臨川四夢」交互指涉的過程中產生的。梁伯龍、湯顯祖的抉擇與其劇作《浣紗記》、「臨川四夢」息息相關，而梁伯龍、湯顯祖的人生抉擇同步安頓了張弘自己的心靈。張弘通過當代崑劇的創作，安排設計了三層對話關係，既是編劇梁伯龍、湯顯祖，也是梁伯龍、湯顯祖筆下的范蠡、伍子胥、淳于棼、盧生與柳夢梅，更是當代崑劇的編劇張弘。

張弘《梁伯龍夜品女兒紅》和明代梁伯龍的《浣紗記》有不可分割的關係。從這部崑劇的編寫，首先可看出張弘對於《浣紗記》傳奇有獨到的審美眼光，而他更進一步把審美的感受化爲當代崑劇創作的思想底蘊。張弘說，一般人讀《浣紗記》關注者有三：一是君王之道，即句踐復國；二是士女之情，謂范蠡與西施；三是忠奸之爭，指伍子胥與伯嚭之糾纏對立。而他在梁伯龍筆下，卻讀到了第四點：進與退，伍子胥的「進」，范蠡的「退」。伍子胥身負家仇、去楚奔吳，臣事闔閭與夫差兩代君王，最終被讒而死。這是史書有傳的伍子胥生平，[47]梁伯龍編《浣紗記》時對於伍子胥的結局也大致按照歷史處理，而張弘關心的是，《浣紗記》如何抒伍子胥之情？《浣紗記》裡的伍子胥在面對進退生死抉擇關鍵有沒有猶豫矛盾徬徨？既是夫差昏聵，君負於臣，伍子胥大可拂袖而去、終老林泉，何必殺身殞命？梁伯龍在《浣紗記》裡安排了一齣〈談義〉（第十二齣），讓伍子胥在和公孫聖對談之後，清楚了自己的出處進退。〈談義〉這齣裡公孫聖這番話是關鍵：「當初既仗吳之先王得盡孝道，今日即棄吳之後主不竭忠誠，則是貪生怕死、背義忘恩，乃小丈夫之所爲，竊爲吾弟不取。」[48]梁伯龍這樣的安排，使他筆下的伍子胥有進無退，但他的進不是少機變，而是大忠義；不是眞愚頑，而是大智慧。「他用死，立住君子之德。」（頁288）同時，張弘對於范蠡的結局〈泛湖〉的安排特別有感觸，范蠡明白兔死狗烹、鳥盡弓藏，共貧賤易、共富貴難之理，因而功成身退、飄然避禍，張弘認爲《浣紗記》寫出了范蠡的智慧：「若說是“進”成全了伍子胥，成全范蠡的便是“退”字。」「一個退的瀟灑，一個進得悲壯，大義大智都在這二人的進退之中。」進與退，是張弘

47 關於伍子胥的生平，紀錄最詳的是《史記》卷六十六〈伍子胥列傳〉。見〔漢〕司馬遷撰，〔宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》（北京：中華書局，1997年），頁551-554。

48 梁辰魚撰，張忱石、鍾文、劉尚榮、樓志偉校注：《浣紗記校注》（北京：中華書局，1994年），頁68。

臺灣大學學術期刊資料庫

在梁伯龍筆下讀到的最深切的感觸。但他在《梁伯龍夜品女兒紅》裡要緊寫的，還不是伍子胥和范蠡，而是梁伯龍，以及梁伯龍背後的他自己。

這部兩小時左右的新戲，劇本集裡從頭連貫而下，並未分折，不過內含四個段落：「伯龍之惑，子胥之進，范蠡之退，伯龍之悟」。演出時雖沒有明顯分折，但背景幕的水墨動畫投影字幕也標出了四個段落：「惑，進，退，悟」。第一、四段落是張弘的創作，二、三段落分別取自《浣紗記》第十二齣〈談義〉和四十五齣〈泛湖〉，但並非傳奇原本節選照搬，而是略加改寫，便於入戲，也扣緊本戲之主題。女兒紅是美酒，也是美人。有了她，梁伯龍能表現出他全然眞實與放鬆的一面，既不必遮遮掩掩，也不必正襟危坐，進與退便不是一個「理念」，而多了幾分趣致柔情。

《梁伯龍夜品女兒紅》不是傳奇的恢復重現，也不是改寫或濃縮節選，一切處理指向編劇自己，所謂編劇，既是古代傳奇原本的編劇梁伯龍，更是當下崑劇的編劇張弘，一古一今兩位編劇交互對話。戲一開始，張弘把梁伯龍放在山陰道上，放在他畢生唯一一次有機會入仕的當口，[49]先要他爲是否前往胡宗憲幕府而舉棋不定，再讓他回顧《浣紗記》，他自己創作的《浣紗記》，從自己對伍子胥與范蠡二子進退之處理，反觀自身。

於是梁伯龍《浣紗記》的〈談義〉和〈泛湖〉兩個折子被節選在張弘的《梁伯龍夜品女兒紅》裡，但不只是「戲中戲」的穿插，而是互爲文本，張弘讓梁伯龍通過自己的創作爲自己當下人生處境作出抉擇，最後張弘讓梁伯龍回到了「文墨天地」，在創作裡安頓自我。梁伯龍作了決定的當下，張弘也藉古人衣冠「交付了自己」。張弘說這部崑劇是「寫給自己的戲」，正是「藉古人衣冠，抒我之胸臆」（頁289）。

《梁伯龍夜品女兒紅》從劇名到內容都鮮明體現了當代崑劇和它的源頭明代傳奇之間的關係，如果沒有《浣紗記》，出不了《梁伯龍夜品女兒紅》；如果不引梁伯龍筆下的〈談義〉和〈泛湖〉兩個折子，梁伯龍在張弘的戲裡做不了決定。明代傳奇《浣紗記》是當代崑劇《梁伯龍夜品女兒紅》創作的依據與內涵，而誰也不能否認《梁伯龍夜品女兒紅》是完整的創作，是當代崑劇編劇張弘的完

[49] 據郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁56。吳書蔭編輯校點：《梁辰魚集》（上海古籍出版社，1998年），前言第2頁。梁伯龍於嘉靖四十一年爲浙江總督胡宗憲聘爲書記，旋因胡攀附嚴嵩下獄，隨即歸鄉。張弘編劇時卻把梁伯龍出處進退的考慮，時間點挪前。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

整創作，甚至是編劇心境的投射與心靈的安頓，是張弘寫給自己的戲。明代的傳奇，不僅成爲當代崑劇的一部份內容，更成爲當代創作的心靈依歸與返思源頭，這比純粹的「恢復古典、重現古典」更有意義，這部戲屬於當代劇壇，屬於當代文壇。

而和古代傳奇的編劇展開對話，並不是只有《梁伯龍夜品女兒紅》，《臨川四夢湯顯祖》也是如此。

張弘說二〇〇七年香港「進念．二十面體」邀他爲「湯顯祖其人」編一部崑劇，張弘沒有採傳記式寫法，而選擇「客途中的四夢」。

張弘說四夢總共一百八十二折，斷無可能在一部戲中敷演全部情節，至多也只好不偏不倚地四戲各選一折子，但，怎麼選？選什麼？如果挑四夢最膾炙人口的段落搬上舞臺，那只是「湯顯祖劇作折子戲專場」，而非以湯顯祖爲主題的寫作；若是「俠、情、仙、佛」各一，那也只是湯氏四夢的主旨提綱，並非張弘筆下的湯顯祖，稱不上張弘的創作。張弘認爲，「像湯顯祖這樣的文人，他寫來寫去，終究是寫他自己」（頁249）。於是，四塊戲既需是每一夢的關鍵段落，也需是湯顯祖思想情感的重要組成，二者其實爲一。於是，張弘選擇了「湯先生正在尋找自己的一方墓地」爲情節開端（頁251、256），意指湯先生在找自己的歸宿。這是極爲精彩的構想，全劇主旨乃在藉湯顯祖探討一位編劇、作家一生追尋的最終歸宿。而當整部戲討論的是創作指向何方時，最可能的答案是：創作可以安頓心靈。但張弘又不是如此簡單的認定，他讓湯氏尋尋覓覓，途中與自己筆下的人物一一對話，最終在墓碑之上但刻「臨川四夢」四字，而這並不只是說湯氏一生文學成就盡在此四劇，那是後世文學家、理論家的總結，對湯自己而言，四夢不是最終歸宿，創作是尋找。寫戲是心靈的依歸，一生都在找歸宿的旅途中，一生都在路上，卻從未抵達（頁251）。張弘是這樣理解湯氏一生的創作，「尋不到的尋找」是說湯先生，也在說自己，一生都在路上，卻從未抵達，創作是尋找的過程，而非終站。《紫釵記》與《牡丹亭》寫入情之深，《南柯記》與《邯鄲記》寫「情」與「去情」之間的掙扎，割捨是掙扎，消解也是掙扎，〈情盡〉中見情之難盡，〈生寤〉中寫悟之難悟。但是，南柯寫情盡，未必是湯氏情盡；邯鄲寫盧生之悟，未必指湯氏已悟。若果眞能盡能悟，「所謂歸宿，那個可以好好安置他身軀與靈魂之所在，可以撫慰他所有痛苦、解答他全部迷惑之所在，便可找到」，但，張弘要問這個歸宿眞存在於凡塵之中嗎？（頁252）張弘從創作者立場，指出創作未必是人生的解答，盧生之悟、淳于之盡，未必等於

臺灣大學學術期刊資料庫

湯氏之悟、湯氏之盡，最後盧生夢醒時，張弘先讓湯氏感同身受的說：「湯某早就醒悟了」，而後卻讓呂洞賓當下追問：「先生若是仕圖暢達、宦海風順，還會棄官嗎？還歸隱嗎？還會垂釣嗎？還會逍遙嗎？」湯氏無法作答，但覺冷汗淋漓（頁282）。〈情盡〉、〈生寤〉終究只是淳于、只是盧生，而非創造淳于、盧生的湯氏。湯氏在彼岸觀察到筆下人物心境的轉折，他作不到的決定，他筆下人替他作了，「好像兩岸之間，隔著滾滾的江流，湯顯祖站在這一端，嚙指欷噓，淳于梦盧生卻連衣袍都不掀，趟著水便過去了。他們本是湯顯祖心中的一部份，這一去，等於將一部份的他也帶到了彼端。」（頁252）寫戲是精神的需求，是尋覓答案的需求，是被短暫拯救的需求，張弘是這樣理解創作，所以《臨川四夢湯顯祖》讓湯先生尋找墓地，四夢盤根錯節穿插於尋找墓地的戲劇動作中，湯氏「借人衣冠，訴己肺腑」（頁254），張弘也藉湯氏，體悟到了創作的目的不是安頓，創作的魅力在於尋找。張弘所理解的湯氏之可貴，正在於並不因找不到而不找，此劇乃較《梁伯龍夜品女兒紅》有更複雜深層的對話。梁伯龍通過子胥與范蠡，爲自己的人生解惑，而《臨川四夢湯顯祖》主旨更抽象，張弘藉湯顯祖討論什麼是創作，什麼是編劇的價值？創作讓自己透過筆下人物擴大人生經驗與體悟，卻未必能解惑。

那麼，何以先寫《臨川四夢湯顯祖》之後又有《梁伯龍夜品女兒紅》？一方面是有受邀寫作的客觀創作背景，另一方面，張弘雖讓梁伯龍獲得明確的解惑答案，但因爲這答案是安頓於「文墨天地」，所以一切兜轉回頭，返回來與《臨川四夢湯顯祖》相聯繫，又進入「尋不到的尋找」的無盡軌道，兩劇的主旨並無衝突，而張弘的劇本集也終究選擇「尋不到的尋找」作爲書名。

從這兩部戲看來，龐大深厚的古代傳奇文本，留給今人的不僅是文化資產，更是創作的靈感泉源，除了恢復古典、濃縮小全本等作法之外，傳奇豐厚的內蘊應該可作爲情感的依託或生命方向抉擇時的思考參照，而文本互涉，或許是通過與古代編劇對話爲當下人生解惑的一種方式。

但本節最後仍要補充一點，就藝術手法而論，兩戲各有得失，《臨川四夢湯顯祖》主旨更深刻，但主要人物湯顯祖的主動性不足，不如梁伯龍，梁伯龍因思及自己對子胥之進與范蠡之退的創作而反觀自身有所體悟，《臨川四夢湯顯祖》卻因四夢劇中人物紛紛跳出與湯氏對話（甚至指引），而使湯氏顯得被動。不過《梁伯龍夜品女兒紅》亦有可惜之處，一開場時梁伯龍對於進入胡宗憲幕府並無徬徨猶豫，直到張弘安排店小二說出嚴嵩將倒，門生胡宗憲必受牽連，梁伯龍

臺灣大學學術期刊資料庫

這才開始擔心（頁299）。但這樣的安排，外部因素過於明顯，出處進退仕隱之辨，便不是純個人生命之抉擇，反像是避禍。全劇通過文本互涉所深入的哲學思辨，便因此而減色。就創作理念而言，這兩部戲通過將傳奇與當代崑劇的交互指涉對於創作做了深刻思考，但從理念落實到具體寫作，仍有可斟酌的空間。

五、折子的挖掘與實驗——崇禎〈觀圖〉與《宮祭》

這一節寫的是張弘兩部不同型態的創作，主角同爲崇禎。〈觀圖〉是《鐵冠圖》傳奇的一折，張弘重新改寫；《宮祭》是張弘應香港實驗劇團「進念．二十面體」之邀，全新編寫的九十分鐘崑劇。一爲傳統，一爲實驗，〈觀圖〉並非《宮祭》的底本，而二者關係微妙。〈觀圖〉丹青內玄機暗藏，闖王的闖字已露，此時的崇禎，看似矇懂、實有所察，仍有所盼、卻又矛盾無奈；《宮祭》則在闖王已然入京之後，走向死亡的崇禎仍回頭尋找帝基之所奠立，由工匠口中探詢宮殿建築之構思初心。〈觀圖〉與《宮祭》，一透過「觀」、一透過「遊」，分別細品崇禎之心。無論是傳統折子之改編，還是新編的實驗崑劇，張弘同樣體現了崑劇的抒情本質與文人意韻。創作，是張弘與古典對話的方式。

〈觀圖〉是《鐵冠圖》傳奇罕見於當代舞臺上的折子。《鐵冠圖》一般爲觀眾熟知的只有〈對刀〉、〈步戰〉、〈別母〉、〈亂箭〉、〈撞鐘〉、〈分宮〉、〈守門〉、〈殺監〉、〈刺虎〉等折，[50]張弘卻在翻閱《綴白裘》時注意到〈觀圖〉，[51]他認爲劇名既爲《鐵冠圖》，自是結穴之所在，因此他願「撿回失落的圖」。[52]但這不只是挖掘失傳或罕見的傳統折子戲，張弘其實有很關鍵的創作成分。

和《綴白裘》相較，發覺張弘修改的重點倒不是新寫曲文，而是整個結構，一折戲之內的結構。所謂結構，並不是外部事件的順序排列，張弘於此有極爲深刻的認識，也有極爲老練的處理。他先提出「戲在何處？」（頁146）一般都認

50 關於《鐵冠圖》，可參華瑋：〈誰是主角？誰在觀看——論清代戲曲中的崇禎之死〉，《明清戲曲中的女性聲音與歷史記憶》（臺北：國家出版社，2013年），頁179-232。

51 《綴白裘》之《鐵冠圖．觀圖》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第5輯（臺北：學生書局，1987年），總冊第66冊，總頁3137-3144。

52 張弘以「撿回失落的圖」爲〈觀圖〉的創作理念文章題目。《尋不到的尋找》，頁145-151。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲當在於事件衝突矛盾、情節曲折跌宕，但他確立了〈觀圖〉是不一樣的，戲劇性不在崇禎之所作所爲，而在他行爲背後的心理過程。

這是太祖登基之初即傳下的鐵冠道人所繪之圖，這圖預言後代興衰，暗藏天命機運，而它靜靜在通積庫內沉睡了二百七十年，無人開啓，也無人提起，此刻崇禎被一冥冥中的力量牽引至此，他心中懵懵懂懂，似有所察，卻又不敢察；似有所悟，卻又不敢悟。張弘取消了原本《綴白裘》裡的「庫神」角色以及崇禎仗劍追逐鬼魅的情節，讓全劇在一股虛渺氣氛中開場。夜半憂心、輾轉難眠的崇禎，朦朦朧朧見一道人，「鶴氅仙塵，招朕隨後」，一逕行來，竟至庫房門首。張弘新改的〈觀圖〉，只寫了崇禎恍惚隨道人進庫房、設香案、解黃絹、開盒、取圖、觀圖的一連串過程，崇禎一邊唱，一邊將畫圖展之、觀之、揣摩之，其間穿插兩個人物、兩條線索，一條是守庫太監，另一條線是太監王承恩幾度闖入，急報「無人助餉、局房失火、門樓倒塌」。守庫太監的冷漠，從一代又一代守庫者那裡繼承的冷漠，反襯了崇禎的好奇與急切，王承恩所報之事卻層層加重崇禎的不安，〈觀圖〉整個掌握的是心理懸念，寫崇禎克制不了的好奇、戰勝不了的驚懼，無力面對、無法釋然，無奈、無助、無力，最後收圖、關盒、束絹、放回供案，一切像是沒有發生過，但「潘多拉之盒已經打開，那個冥冥可怕的詛咒，已在帝王心中生根發芽，再無法拔除」（頁147），崇禎唱著「丹青內仙機暗藏，好教人心中惆悵意徬徨」、「就裡陰符不可量」，沉重下場。張弘說他自己的「小技巧」，是將宿命之扣早早繫好，再設置那冥冥之中的力量，等待著、慫恿著主人公前去解扣（頁149）。而張弘不僅是重組結構，改變原本的情節順序，他更改變了圖的內容。刪掉原本圖畫第二層較具體紀實部分，包括念白的 「一座焦山，一枝枯樹，一人披髮覆面，一足無履」，以及曲文裡的「蓬頭洗足」、「怎無人埋葬，恁拋尸顛覆路傍」，這些露骨預告君王最後下場的部分全數刪去，目的應是讓畫圖只有模糊的暗示，而非明確預告。不過張弘淡化了第二層畫圖，對第三層卻採強化的筆觸。原本對於第三層圖的描述只有「馬上又有許多兵將，手執大旗」，張弘卻把它改爲「一騎破門入，半林緣孤魂」。表面看來，因採詩化語言而似較原本含蓄，但這兩句暗藏的「闖」與「槐」兩字，寓意卻比《綴白裘》原著更爲明確。畫圖三層，一層比一層作用加強，天命在面前揭示，崇禎終於陷入揮之不去的恐懼。

這是張弘以《綴白裘》爲基礎的重新改編，從崇禎的心理過程展開結構佈局，實可見出對於崑劇本質的深刻掌握。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一齣同樣以崇禎爲主角的《宮祭》，是二〇一一年應香港「進念．二十面體」之邀寫作的。「進念．二十面體」聯合藝術總監榮念曾與胡恩威，交給張弘一本趙廣超著作的《大紫禁城》，邀他以該書寫成崑劇本，參加當年香港以建築爲主題的藝術節。面對崑劇與建築的結合，張弘選擇了崇禎。戲裡的時間集中在一六四四年三月十九日這一天，地理空間集中於崇禎從午門走向煤山自縊這條中軸線上。這一路很短，卻又走得很長，走出了盛衰興亡，走向蒼茫絕望。這條路，行走的只有崇禎孤獨一人，而張弘安排了一位工匠，二百餘年前修繕建造此宮殿的工匠蒯祥的鬼魂，與崇禎相對話，相陪伴。從午門之祭宮，到前三殿之辭祖，至後三宮之別家，直到煤山之去國，一以貫之的是「遊殿」的戲劇動作。這是王朝覆滅那一晚，君王回頭凝望歷史的一聲長嘆，「遊便是祭，祭實爲遊」，因此以《宮祭》爲劇名，這是末路者的告別儀式。

工匠鬼魂一路指點紫禁城建築之道。對於自己的宮殿，崇禎豈有不識之理？然而，「不識廬山眞面目，只緣身在此山中」，直到此刻，即將離棄之時，天圓地方、背山面水、陰陽五行、空疏留白，才處處顯現天機，原來吉凶禍福、興亡盛衰，早在初建之時，即已藏寓其間。工匠以略含諧趣的語言，預告崇禎最終的去處。崇禎走一程、憶一程、怒一程、哀一程，「參透繁華一晌」（頁75）。一路行來，先回憶登基之初對魏忠賢的處置，回憶袁崇煥擊退皇太極之師，思緒剛才倒流回述嘉靖皇帝入宮之初，戲劇時空陡地又回到眼前，曹化淳降敵、王承恩盡忠、費貞娥刺虎，皇后公主慘死、太子與永定二王出逃，諸般慘狀撲面而至，突然，「收拾起大地山河一擔裝，四大皆空相」，[53]二百年前建文棄位出逃時的浩嘆之聲，穿越時空而至，磷磷燈火，悠悠蕩蕩，黑夜深處，若隱若現，似乎牽引著崇禎走向終站，一條白綾從空而降，煤山，他終於走到了末路。

這段末路旅程是崇禎內在精神活動，是生命終結前的參透體悟，和《鐵冠圖》不同，《鐵冠圖》最有名的〈撞鐘、分宮〉折子，劇情還在倉皇危難的當口，還在衝突矛盾抉擇的關鍵，情緒是激切、悽惶、悲愴的，而《宮祭》的情調幽森冷寂，雖然戲劇的時間點還在崇禎倉皇抉擇的當下，但張弘卻採用事過境遷、痛定思痛式的回顧反省，當作寫作的情緒基調。這是深刻掌握崑劇——尤其

[53] 李玉《千鍾祿》（又名千忠戮）寫建文出亡事，〈慘睹〉一齣（又名八陽）套曲起首兩句爲：「收拾起大地山河一擔裝，四大皆空相」（【傾杯玉芙蓉】）。見〔清〕李玉：《千鍾祿》，《古本戲曲叢刊三集》（上海：文學古籍刊行社，1957年據程氏玉霜簃藏舊鈔本影印），第五函第七冊，頁13。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

是崑劇折子戲——內省抒情美感本質的表現。關於崑劇折子戲，筆者曾指出需以「諦觀凝結的時空」爲審美態度，關注其「內旋深掘」之情感深度，尤其是「痛定思痛」的沉澱反思觀照。[54]陳芳英的著作更指出，傳奇原是市井敘事與文人抒情的完美結合，而抽離自全本傳奇的折子戲更堪稱抒情美典，凝結時空，聚焦內在。[55]《宮祭》展現的正是此等審美特質。

在此，我們無須分辨張弘全新編寫的崑劇《宮祭》採用的是何種體製文類，當歸屬於明清雜劇的短劇？還是模擬傳奇折子戲的新創？這些分辨並不重要，重點是此一全長九十分鐘的新編崑劇，深刻掌握了崑劇的審美特質。我想張弘下筆之時，即使有體製的思考分辨，更重要的應是：這是崑。

而他就是以這樣的「抒情內省」精神，走進實驗劇場。

「進念．二十面體」這一由「香港文化教父」榮念曾與胡恩威聯手負責的著名實驗劇團，大量運用戲曲，根據研究，目的在「實驗傳統——突破中國」，[56]透過對傳統戲曲的新詮釋，解構中國「正統」文化，爲香港定義出一個不受束縛的中國概念，建構香港的主體價值。中國對港人來說不再是高不可攀的象徵，而香港也可在劇場中利用亦中亦西的殖民背景，從拆解出發，走出屬於香港的精神。「進念．二十面體」的「文化」其實是「政治」，「政治」借助「文化」來建構身分論述。[57]而此一高度關注身分認同的實驗劇團作品，是以何種藝術手段來呈現？

「進念．二十面體」的創作沒有出版影音，筆者在港臺兩地看過現場的有《半生緣》、《舞臺姊妹》、《夜奔》、《萬曆十五年》以及和「當代傳奇劇場」合作的「獨當一面」。據筆者觀察，該團的重點在於非敘事，不依循情節邏輯鋪敘展演，關注的是角色內心精神活動，以及角色與舞臺、與社會、與時代、與戲劇體製甚至政治現況的對話關係，而「剝落外在、回歸本心」是表達關注的

54 見王安祈：〈折子戲概述〉，收入洪惟助主編：《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），頁193-195。亦見於王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁256、257。

55 陳芳英：〈試論傳奇敘事架構中的歧出與離題〉與〈從瘞妒羹看題曲——試論折子戲與抒情美典的關係〉，收入《抒情與敘事的對話》（臺北：國立臺北藝術大學，2009年），頁53-82、111-152。

56 鐘羿惠：《創意中國——榮念曾與香港的政治藝術》（臺北：國立臺灣大學政治學系中國大陸暨兩岸關係教學與研究中心，2012年），第四章第三節以此爲題，頁93。

57 鐘羿惠：《創意中國——榮念曾與香港的政治藝術》，頁90-105。

臺灣大學學術期刊資料庫

方式。這幾部戲，大抵超越行當，省略妝扮服飾，簡化唱唸及情節，回到演員自身，讓演員發自內心地體會品味在此空間所欲表達者爲何？如何立足於此表演空間？如何與此空間對話？對於「程式」——戲曲演員表演的根基，往往以拆解、甚或剝除方式，讓演員從內在觀看，觀看所飾演的劇中人，觀看自己是在扮演劇中人？還是藉著對於劇中人的扮演逼出自身？筆者觀賞石小梅主演的《舞臺姊妹》與柯軍主演的《夜奔》時，就個人的感受體會，都有這類「向內逼視、自我反詰」的特質，而「進念．二十面體」與「當代傳奇劇場」合作的「獨當一面」裡，[58]柯軍主演的獨角戲《餘韻》，[59]此一表現更爲明顯。

《餘韻》原是《桃花扇》最後一折，柯軍自編自導自創爲獨角戲重新詮釋，他自述的創作動機是：「當一個演員很幸福，可以演不同的人物，很豐富，也很無奈，演的都是別人的人生。什麼時候演演自己？」[60]於是他掌握住這次機會，直接以本來面目在舞臺上刻印章，同時，展開書卷閱讀《桃花扇．餘韻》。印章是柯軍在崑劇之外最主要的興趣，像是摹塑刻掘自我的心靈一般，和演戲的揣摩他人，有相似處，也有不盡相同處。《餘韻》裡的他在刻印章後，由讀餘韻轉爲唱餘韻，透過現在看過去，透過他人看自身，崑腔韻味蒼勁頓挫，古雅中蘊含了無限可能。黑紗巾一方面象徵內心鬱結，一方面也可當作表演工具，一會兒像甩髮，一會兒當琵琶。餘韻唱完，解下圍巾，舞臺燈光兩個光圈合而爲一，象徵藝術堅持與追尋目標的融合，也像是崑劇的柯軍與印刻的柯軍合而爲一。

「進念．二十面體」關注身分認同，積極追尋自我。表現手法經常是「向內逼視、自我反詰」，主演者在角色與自我逐漸泯合過程中的情緒起伏，是整場演出最能觸動觀眾之處。

《宮祭》走的正是「自我審視」的路子，藉工匠靈魂逼出崇禎的內在，而張弘要逼出的未必是演員石小梅的內在，而是「崑」的本質。

崑的強項不在演述曲折故事，如果勉強拿「拍捱冷板、調用水磨」慢節奏的崑曲去和其他劇種比流暢、比明快、比緊湊，先天上注定要吃虧。而張弘採用深

58 「當代傳奇劇場」於1986年成立，吳興國身兼藝術總監、導演與主演，2004的「獨當一面」邀請七個劇種七位名角主演獨腳戲，傳統創新各一，其中包括柯軍的《夜奔》（傳統）與《餘韻》（創新）。

59 柯軍（1965-），著名崑劇武生，兼工文武老生，參見顧聆森：《夜奔向黎明：柯軍評傳》（上海：上海古籍出版社，2011年）。

60 柯軍：「獨當一面」演出節目單（臺北新舞臺：當代傳奇劇場，2004年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

掘內省的抒情手段，取代外部的情節延展、戲劇張力，崑之本體即深刻體現，而如此純抒情、非敘事的崑，恰恰能與「進念．二十面體」的實驗方向相合。對張弘來說，他竟是以深度提煉崑之本體來貼近「進念．二十面體」的實驗。

張弘知道自己這部作品正走進實驗劇場，但他的創作態度仍清楚的以回歸崑之本體爲依歸，這就不同於當代其他和崑曲有關的實驗。

當代的崑曲實驗，著名的劇團可以臺灣的「1/2Q劇場」[61]爲代表，該團於二〇〇四年以《柳．夢．梅》啓動了臺灣的「崑曲小劇場」，連續十年的創作俱受關注，大部分創作都源自明清傳奇，各有拆解重組，[62]最關注的是崑曲如何與裝置藝術等多元表演語彙混搭呈現。既以「1/2Q劇場」爲團名（Q取自崑曲Kunqu），點明了似花非花，崑只是元素之一，崑曲只是「朦朧、流動、閃爍」意象的一環，[63]最吸引人的是整體視覺營造，甚至對於傳奇文本意旨的提煉或新詮釋也主要通過視覺（而非語言）。這就與張弘進入實驗劇場的態度不同。

除了1/2Q劇場，崑曲是頗受當代喜愛的劇場元素。經常出現在各類劇場之中。例如二〇〇九年國家劇院規劃的「湯顯祖在臺北」新點子系列，其中「莫比斯圓環創作公社」的《螞蟻洞中的原型記號》，靈感來自於《南柯記》，劇中盛鑑和梁菲綺這一對新居爲螞蟻所困的夫妻，互相訴說自己的成長與表演經驗，男主角盛鑑載歌載舞唱了一曲《爛柯山．雪樵》曲牌，藉以表明自己所受的是戲曲訓練，此處崑曲具備的是具體點示演員養成教育的說明作用。而「當代傳奇劇場」演出卡夫卡《蛻變》時，吳興國也唱了《牡丹亭．遊園》，崑曲儼然已成爲當代劇場的抒情符碼，無論情感的熱切追求或被壓抑都可以唱一曲《牡丹亭》爲代表。「進念．二十面體」的《萬曆十五年》，也穿插《牡丹亭．驚夢》【山坡羊】，事實上萬曆十五年（1587）杜麗娘還沒有誕生，《牡丹亭》還沒有問

61 1/2Q劇場：2006年成團，但2004年的首部作品《柳．夢．梅》，便展現以裝置藝術與崑曲結合的創新手法。英文字母Q取自崑曲Kunqu，諧喻該團非全然崑曲亦非全然現代劇場。

62 例如《情書》源自《西樓記》，《戀戀南柯》源自《南柯記》，《小船幻想詩》源自清初《喬影》，《半世英雄》以〈望鄉〉爲基礎發想，重點多在通過視覺，提煉編導對該劇的意旨新銓。王安祈：〈戲曲小劇場的獨特性〉，收入《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁213-218。最受關注的是2013年《亂紅》，解構《桃花扇》提出新主旨，林鶴宜：〈臺灣的實驗崑劇——從1/2Q劇團《亂紅》談起〉，中國崑曲研究中心「第六屆中國崑曲國際學術研討會」，2012年。

63 王安祈：〈風月迷情〉，寫於1/2Q劇場2014年3月新戲《風月》國家劇院實驗劇場演出節目單。

臺灣大學學術期刊資料庫

世，[64]但萬曆十五年的點點滴滴預告了往後一連串的失敗，而杜麗娘和以崑劇紮靠武生形象出現的戚繼光，[65]卻能有力體現晚明的紛亂政局與文化思潮。崑曲是以抒情符碼的姿態成爲劇場的實驗元素。

張弘卻並不如此看待他的崑曲實驗，他並不以崑曲當實驗的元素，他規規矩矩寫南北合套，安置小官生和丑角（張弘在劇本裡給予工匠崩祥的角色行當是丑，其實演員李鴻良的表演更近於「副」，也就是「冷水二面」，不以表面的科諢爲主，重在骨子裡的幽默，洞悉世態、參透人情後的幽默）。《宮祭》形式上像是全本中的一折，也像是明清雜劇的短劇，張弘寫作時並未著意於形式之多元跨界、拼貼混搭，也不追求視覺營造，他筆下的崑絕對不是符碼、元素，而是體現崑劇內省深掘的本質，甚至由抒情更走向心理剖析。

結論

本論文之寫作主旨，在於藉張弘強調當代崑劇創作的獨立性。傳奇與崑劇的重疊與分野，在學術領域雖早已有明確研究成果，但當代劇壇對於崑劇的創作與評價，仍常糾結於它和傳奇之間的模糊交疊地帶，常以傳奇的眼光（包括情節容量、人物主從、敘事技法等）要求當代崑劇的編劇。在創作領域內，當代崑劇仍依附或受限於明清傳奇，創作的主體性還未完全彰顯。本論文拈出張弘爲研究主體，所欲彰顯強調者，實爲其清晰的創作意識，著眼於當代崑劇的清晰獨立創作意識。

嫻熟於崑曲藝術並對明清傳奇有深入認識的張弘，編劇時對於古典文本自是悠遊自在信手拈來，但他深知其劇作即使大量引用明清傳奇，最終目的仍將轉化爲自我的創作，而非只是傳奇的濃縮或節選。本文對其創作意識之闡發，正可清楚提示，劇場上的當代崑劇爲獨立的劇種，創作有其純粹性，不必夾纏附加搶救文化資產的目的或功能，在創作領域內，當代崑劇無須依附或糾纏於傳奇。張弘自覺自己是個「編劇」，不僅只是文化資產維護者，而創作要訴說的是自己的心

64 《牡丹亭》創作於萬曆二十六年（1598）。〔明〕湯顯祖原著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁，1995年），前言頁1。

65 「進念．二十面體」的《萬曆十五年》共分六段，其中以戚繼光爲視角的一段，主述者並非戚繼光，而是一說書人。戚繼光以紮靠武生形象在一旁配合身段，杜麗娘也出現在此段。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

事，創作是要探索、發現自己。

而張弘欲借「古人衣冠」所訴之「自己肺腑」究爲何事？在山陰道上的梁伯龍，通過與女兒紅夜品自己筆下的伍子胥與范蠡之進與退，當下對自己是否投向胡宗憲幕府有了決定的那當口，張弘說他也「交付了自己」。所交付者究爲何事？張弘藉由創作弭平了怎樣的出處進退的猶豫困頓？這是筆者於論文撰寫時特別關心的。

《梁伯龍夜品女兒紅》演出時，背景幕以多媒體製作水墨效果，打出的劇名是「我的浣紗記」，先出現「浣紗記」三字，而後才補上「我的」，隨後才是「伯龍夜品女兒紅」（無「梁」字）。這樣的次序，顯然意在強調，這是張弘的創作，而非梁伯龍浣紗記重現於當代。全劇四個段落也分別由水墨投影出「惑」、「進」、「退」、「悟」四字，而「悟」字是拆成「忄」和「吾」兩部份呈現，具體標示「我心」，可見張弘再三強調「交付了自己」，梁伯龍筆下人物的進退出處考慮，也是張弘的人生徬徨。

當代一級編劇張弘碰到了怎樣的抉擇關卡？當代崑劇劇作家的心靈困境，或許正是當代崑劇的困境，而他的安頓，是否對當代劇壇產生影響？

而讀劇本集時更令人驚訝的，是關於《白羅衫》的創作。此劇已成當代崑劇的名作，觀眾看得出主排或導演在調度上的精心安排，但對於劇本，都以爲是古代傳奇的整編或改編。直到張弘劇本集出版，才知張弘的新編幅度竟如此之大，除了〈看狀〉是由周傳瑛所傳授，其他三折幾乎全出自張弘之筆。筆者經過與原版明傳奇《羅衫記》比對，確認四折戲中張弘幾乎新寫了三折，[66]即使是有明確師承的第三折〈看狀〉，張弘也作了關鍵性的改動，全劇四折佈局結構更爲新創，而他竟到劇本集出版時才作「遲到的解說」（頁173）。[67]以往每次演出，張弘都只說編劇是古代的「無名氏」，從不提自己名字，並不是忽略交代，而是刻意細心叮嚀文宣。何以如此？或許是性格謙退，也可能是創作者的焦慮壓力，張弘很眞誠的說：「有自我保護的私心」，「人們往往對古人之作包容得多，而對今人之作苛責得多。」（頁174）

66 《古本戲曲叢刊》第三集的《羅衫記》爲殘本，只到28折〈看狀〉。21和26折是張弘版第一、二折的來歷，但也只能說是來歷，張弘幾乎重寫。唯一可視爲傳統折子的是由周傳瑛老師所教的〈看狀〉，但第四折〈詰父〉明本無有，全是張弘新創。

67 而後《崑曲百種大師說戲》（湖南：岳麓書社，2014年），石小梅也才解說張弘之新創，第三卷，頁328、340、344。

臺灣大學學術期刊資料庫

創作者的焦慮人人皆同，但古今之辨恐怕是崑劇創作者才有的特別深切的感受。明清傳奇以古典的姿態搬上舞臺時，觀眾即使不耐冗長繁瑣、視角分散，也都只能以觀看「古典再現」的心態接受；而一旦面對今人新編崑劇，觀眾即可以從各種標準來批評。張弘不願將自己置於「他人紛擾的舌尖之上」，他說「面對一個大概不夠健全、不夠健康的寫作與評判環境，在我還以寫戲爲飯碗的時候，我格外誠惶誠恐，也就格外想在古人屏障的背後，藏身匿跡。」（頁174）這句話讀來令人極爲感慨，難道不夠健全、不夠健康的寫作與評判環境，就是他的疑慮與悲哀嗎？

而也就在《白羅衫》的創作理念裡（頁174），張弘說：「退休之後，悲哀轉爲輕鬆」，他一口氣寫了《臨川四夢湯顯祖》、《梁伯龍夜品女兒紅》、《紅樓夢》、《宮祭》，都是自娛自樂，在自己的花園之中娛情遣興，不再擔心他人質疑，「到了這個時候，作爲一個寫作者，我才獲得了精神上踏踏實實的眞正的自由。」（頁174）讀著這段文字，實令人感慨非常，一生投身崑劇創作的張弘，之所以需要如此痛苦艱難的做出進退出處之決定，之所以要通過梁伯龍之悟才交付自己回到女兒紅所點示的「文墨天地」，原來眞是爲了崑劇創作環境的不夠健康。他所說的應該更多的指向近年崑劇多以豪華排場取勝等現況（他曾表示「拒絕華麗的舞臺」（頁293）），但想必也包括「人們往往對古人之作包容得多，而對今人之作苛責得多。」我想藉這篇論文，藉著張弘對崑曲本體精神氣韻的深刻體會，指出崑劇與傳奇在創作領域內的差異，強調當代崑劇創作的主體性與獨立性。

張弘的創作理念或許還未能理想地體現，也許他還沒有找到自己最滿意的作品，但尋不到的尋找，才是創作的魅力，張弘還在路上，還在繼續探索自我，其他當代崑劇的編劇和張弘一樣仍在路上，他們可以利用已是文學史豐美成果的明清傳奇爲素材爲內涵，但創作就是挖掘自我、發現自己，當代崑劇的編劇是創作者，不只是文化資產維護者。最後要說的是，討論張弘的創作不能忽略石小梅，但關於石小梅的表演藝術研究，那將是另一個嚴肅的課題。

臺灣大學學術期刊資料庫

從張弘編劇
看當代崑劇與明清傳奇的對話

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

當代崑劇編劇張弘與著名小生石小梅夫妻，共同創造了多個當代崑劇傑出人物，《白羅衫》徐繼祖尤爲代表。本論文以張弘《尋不到的尋找》一書所收自選八部崑劇劇作爲研究主體，展開對於「崑劇創作」的研究，焦點集中於當代崑劇和其源頭明清傳奇之間的對話。

以張弘爲研究對象，一則因八部作品涵蓋了當代崑劇對傳奇改編的各種型態，足以與當代各類型崑劇創作相互比較。更深層的原因是張弘有清晰的創作意識，明確知道自己不只是長篇傳奇的剪裁者，他有意識的利用古典傳奇進行當代崑劇創作。傳奇在他的崑劇中並非戲中戲，他通過文本互涉、對話關係進行情緒深掘、思想轉折，進而塑造人物、創出新作。古典傳奇、古代編劇與當代張弘之間的三層對話關係，在當代崑劇劇壇特別值得重視。

傳奇與崑劇之重疊與分野，學界已有辨析成果，但在創作領域仍嫌混淆。評論者常以傳奇審美標準求之於當代崑劇，創作者則又多忽視崑劇與傳奇密不可分的關係，直以板腔體編劇觀念進行崑劇創作，敘事結構與曲牌唱腔未能彰顯崑劇本質與文人氣韻。本論文從張弘切入，從崑劇與傳奇之對話關係彰顯張弘清晰的崑劇創作觀念，所欲研究者實不限於八部劇作。本論文隱性的研究範圍包羅甚廣，當代崑劇創作的現況實爲本文之背景、參照、對比，甚至是本文寫作之動機。研究層次有三：（1）、張弘的崑劇創作意識以及與傳奇的對話關係，（2）、檢驗張弘創作理念是否有效落實，（3）、張弘在當代崑劇創作界的對照，甚至指引意義。

關鍵字：張弘　崑劇　傳奇　當代崑劇　石小梅

臺灣大學學術期刊資料庫

A Dialogue Between Contemporary Kunqu Opera and Ming-Qing Chuanqi: Considering the Case of the Playwright Zhang Hong

An-chi WANG

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

As a couple, the contemporary Kunqu Opera playwright Zhang Hong and the famous Xiaosheng (the young man's role) Shi Xiaomei have created many outstanding roles of contemporary Kunqu Opera, of which Xu Jizu of "Bailuoshan" (The white coat) is the most representative. This study conducted a thorough investigation of Zhang Hong's "Seek for the Unseen" (a collection of eight Kunqu Opera plays), to research Kunqu Opera writing, especially focusing on the dialogue between contemporary Kunqu Opera and Ming-Qing Chuanqi.

This project has two reasons to put emphasis on Zhang Hong: one, his eight plays cover every type of adaptation from Chuanqi to Kunqu Opera; they could compare with all the other types of contemporary Kunqu Opera. Second, and more deeply, Zhang Hong has a clear writing consciousness. He knows exactly that he is not just a tailor of the extensive Chuanqi stories, but also uses Chuanqi to frame his Kunqu Opera writing. Chuanqi is not only "a play within a play" in his Kunqu Opera. He creates new plays and roles through intertextuality and interlocution, and digs out deeper emotions and refracted thoughts. The three-way conversation of traditional Chuanqi, traditional playwrights, and contemporary Zhang Hong is worth our respect and attention.

The overlapping or division of Kunqu Opera and Ming-Qing Chuanqi has been analyzed in the academic field; however, treatment of the field of writing is still in chaos. Kunqu critics often turn to Chuanqi for aesthetic standards. Playwrights frequently ignore the close partnership of Kunqu Opera and Chuanqi; they just use the Banqiang style to write Kunqu Opera. But such a narrative structure along with qupai singing cannot highlight the basis of Kunqu Opera and its deep intellectual philosophy.

This project is based on Zhang Hong, and then emphasizes his Kunqu Opera writing method from the dialogue between Kunqu Opera and Chuanqi. Furthermore, this study aims at his eight plays as well as at contemporary Kunqu Opera. The chaos of contemporary Kunqu Opera writing is the background, reference, term of comparison, and in addition, the motivation of this study.

Three issues are related to this project: first, Zhang Hong's creative consciousness regarding Kunqu Opera, and his dialogue with Chuanqi; second, assessing the effectiveness of Zhang Hong's writing ideas; third, the significance of

臺灣學術期刊資料庫

Zhang Hong in contemporary Kunqu Opera.

Keywords: Zhang Hong　Kunqu Opera　Chuanqi　contemporary Kunqu Opera　Shi Xiaomei

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王文章編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選（1949-1999）》，北京：文化藝術出版社，2000年。

王守泰：《崑曲格律》，南京：江蘇人民出版社，1982年。

王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。

_____：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：〈折子戲概述〉，收入洪惟助主編：《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

_____：《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：臺大出版中心，2011年。

_____：《崑劇論集——全本與折子》，臺北：大安出版社，2012年。

_____：〈風月迷情〉，《風月》演出節目單，國家劇院實驗劇場：1/2Q劇場，2014年3月。

月榭主人：《釵釧記》，《古本戲曲叢刊二集》，上海市：商務印書館，1955年據大興傅氏藏舊鈔本影印。

司馬遷撰，裴駰集解，司馬貞索隱，張守節正義：《史記》，北京：中華書局，1997年。

佚名：《羅衫記》傳奇，《古本戲曲叢刊三集》，上海：文學古籍刊行社，1957年據長樂鄭氏藏鈔本影印。

吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》，天津：天津人民出版社，2012年。

吳書蔭編輯校點：《梁辰魚集》，上海：上海古籍出版社，1998年。

吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。

李玉：《千鍾祿》，《古本戲曲叢刊三集》，上海：文學古籍刊行社，1957年據程氏玉霜簃藏舊鈔本影印。

汪廷訥：《義俠記》，收入毛晉編：《六十種曲》，臺北：臺灣開明書店，1970年。

周朝俊：《紅梅記》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》，臺北：天一出版社，1996年。

周貽白：〈傳奇的格律與聲腔〉，《中國戲劇史長編》，上海：上海書店，2004年。

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。

林宏安：〈桃花扇的相框結構〉，《民俗曲藝》103期，1996年9月，頁189-208。

林鶴宜：〈臺灣的實驗崑劇——從1/2 Q劇團《亂紅》談起〉，中國崑曲研究中心「第六屆中國崑曲國際學術研討會」，2012年。

_____：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁書局，2003年

玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第5輯，臺北：臺灣學生書局，1987年。

阿英主編：《紅樓夢戲曲集》，北京：中華書局，1978年。

柯軍：「獨當一面」演出節目單，臺北新舞臺：當代傳奇劇場，2004年。

施德玉：〈大陸新編崑劇的危機〉，《聯合報》E7版，聯合副刊，2006年10月8日。

洪惟助主編：《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

臺灣大學學術期刊資料庫

胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1989年。

張敬：《明清傳奇導論》，臺北：華正書局，1985年。

張弘：《尋不到的尋找 張弘話戲》，北京：中華書局，2013年。

張庚：《張庚文錄》，長沙：湖南文藝出版社，2003年。

梁辰魚撰，張忱石、鍾文、劉尚榮、樓志偉校注：《浣紗記校注》，北京：中華書局，1994年。

郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。

陳芳：〈重構《小孫屠》的歷史意義——兼及省思「第三屆中國崑劇藝術節」〉，《中華戲劇學會文藝會訊》第5期，2006年9月。http://www.com2.tw/chta-news/2006-9/chta9-0609-b2.htm，讀取日期2014年12月23日。

____：《崑劇的表演與傳承》，臺北：國家出版社，2010年

陳芳英：《抒情與敘事的對話》，臺北：國立臺北藝術大學，2009年。

陸萼庭：《崑劇演出史稿，修訂本》，臺北：國家出版社，2002年。

_____：《崑劇演出史稿》，上海：上海教育出版社，2005年。

曾永義：《中國古典戲劇論集》，臺北：聯經出版事業公司，1975年。

_____：《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1997年。

_____：《戲曲源流新論》，臺北：立緒文化事業有限公司，2000年。

_____：《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。

_____：《戲曲與歌劇》，臺北：國家出版社，2004年。

湯顯祖原著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，臺北：里仁書局，1995年

華瑋：〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他劇作的關係〉，《大陸雜誌》86卷6期，1993年6月，頁32-40。

____：《明清戲曲中的女性聲音與歷史記憶》，臺北：國家出版社，2013年。

黃鈞、徐希博主編：《京劇文化詞典》，上海：漢語大詞典出版社，2001年。

葉肇鑫製作：《崑曲百種 大師說戲》，湖南：岳麓書社，2014年。

蒂費納．薩莫瓦約著，邵煒譯：《互文性研究》，天津：天津人民出版社，2003年。

趙爾巽等撰：《清史稿》，北京：中華書局，1976-1977年。

蔡敦勇：《戲曲行話辭典》，臺北：國家出版社，2012年。

鄭培凱：《口傳心授與文化傳承》，桂林：廣西師範大學出版社，2006年。

鐘羿惠：《創意中國——榮念曾與香港的政治藝術》，臺北：國立臺灣大學政治學系中國大陸暨兩岸關係教學與研究中心，2012年。

顧兆琳：〈關於崑曲常用曲牌的建議〉，《藝術百家》1991年第1期，頁73。

顧聆森：《夜奔向黎明：柯軍評傳》，上海：上海古籍出版社，2011年。

臺灣大學學術期刊資料庫