臺大中文學報　第二十九期
2008年12月　頁221～268
臺灣大學中國文學系

明清以來〈拾畫〉〈叫畫〉折子戲文本及其演出之探討

李　惠　綿*

提　要

〈拾畫〉〈叫畫〉是崑劇《牡丹亭》獨唱獨做的折子戲，文靜細膩，是高難度的巾生戲。本文比較湯顯祖原著〈拾畫〉〈玩眞〉與改編本之差異。其次，從明清北劇南戲選本、舞臺演出本和身段譜，觀察舞臺演出的變化過程。再從清代工尺譜之差異，比較樂工定譜的內在意義。最後，分析俞振飛(1902-1993)、周傳瑛(1912-1988)、浙崑汪世瑜(1941-)、上崑岳美緹(1941-)、蘇崑石小梅(1949-)等近現代崑劇表演藝術家，對〈拾畫〉〈叫畫〉折子戲舞台表演之差異。檢閱湯顯祖《牡丹亭》相關研究之成果，對〈拾畫〉〈叫畫〉的著墨略少，本文嘗試藉〈拾畫〉〈叫畫〉印證崑劇折子戲從文本到定型的歷史發展。

關鍵詞：湯顯祖、牡丹亭、拾畫、叫畫、玩眞、折子戲

本文於97.09.15收稿，97.12.17審查通過。
＊國立臺灣大學中國文學系教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

From Texts to Performance: "Shihua" and "Jiaohua" of the *Zhezi* Plays since the Ming-Qing Dynasties

Li Huei-mian*

Abstract

The "Shihua" 拾畫and "Jiaohua" 叫畫in the Kun opera *Mudan ting*牡丹亭are both regarded as independent *zhezi* (opera-drama sketches) 折子 plays. The two plays are not only graceful and exquisite but also belong to highly difficult *jinsheng*巾生(scholar) plays. This paper will first compare the differences between the original and adapted versions of "Shihua" and "Wanzhen" 玩眞. Secondly, the author observes the transformative process of stage performance by exploring selected Northern operas and Southern plays, texts for stage performance, and *shenduan pu* 身段譜(notes of body language) in Ming and Qing dynasties. In addition, the differences of *gongchi pu*工尺譜(music scores) will be examined in order to shed light on the internal meanings of the scores composed by Qing musical artists. Finally, the paper will analyze the differences among the stage performances on "Shihua" and "Wanzhen" by modern actors/actresses, including Yu Zhenfei 俞振飛(1902-1993), Zhou Chuanying 周傳瑛(1912-1988), Wang Shiyu 汪世瑜(1941-), Yue Meiti 岳美緹(1941-), and Shih Xiaomei 石小梅(1949-). In view of the conspicuous lack of discussion on "Shihua" and

* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

"Jiaohua" in current studies of Tang Xianzu's *Mudan ting*, the paper, by way of examining "Shihua" and "Jiaohua," will make a special contribution to our understanding of the historical process through which *zhezi* plays in the Kun opera had consolidated from original texts.

Keywords: Tang Xianzu, *Mudan ting*, "Shihua", "Jiaohua", "Wanzhen", *zhezi* plays

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

明清以來〈拾畫〉〈叫畫〉折子戲文本及其演出之探討*

李　惠　綿

〈拾畫・叫畫〉是崑劇《牡丹亭》獨唱獨做的折子戲，文靜細膩，是高難度的巾生戲，本文旨在探討明清以來〈拾畫・叫畫〉折子戲文本及其演出發展。《牡丹亭》現存明代三種完整改本，由於臺本（舞臺本）與原著不完全相同，又與改本相關，因此本文探討〈拾畫・叫畫〉之「文本」包括原著、改本、臺本三者。首先分析湯顯祖原著〈拾畫〉〈玩眞〉戲曲文學與排場藝術，繼而比較三種改本與原著之差異。再從明清戲曲北劇南戲選本「摘套」、「散齣」反映清唱演出的現象，過度到清代臺本與身段譜，觀察〈拾畫・叫畫〉折子戲的發展與定型。其中，同時略微比較清代與當代身段譜之繁簡差異，凸顯〈拾畫・叫畫〉的身段逐漸細緻豐富；又闡釋清代工尺譜之差異，凸顯製譜家參定宮商工尺的內在意義。最後討論明清以來串連〈拾畫〉與〈叫畫〉之間的時空場景及其舞臺呈現，比較汪世瑜、岳美緹、石小梅等當代崑劇表演藝術家表演〈叫畫〉的場型擺設；及其在全本戲和小全本戲《牡丹亭》中的新詮釋。本文嘗試藉〈拾畫・叫畫〉印證崑劇折子戲從「文本」到定型「演出」的蛻變與發展。

＊　本文先於香港大學主辦、北京國家大劇院舉行「面對世界——崑曲與《牡丹亭》國際學術研討會」宣讀（2007年10月8-10日），感謝香港中文大學華瑋教授邀請與會。感謝審查委員賜正寶貴意見，得據以增補修正，更為周全。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、〈拾畫〉〈玩眞〉原著之分析

《牡丹亭》寫杜麗娘因夢而感，與柳夢梅死生至愛之情。就柳夢梅主線情節而言，第二十四齣〈拾畫〉上接〈旅寄〉，下啓〈玩眞〉。[1] 由於明傳奇體製結構是以每一齣爲「場上」一個段落，關目情節必須交錯進行，腳色及其扮飾人物必須勞逸均分，音樂套式必須相應變化。因此，柳夢梅拾得畫像回到觀中之後獨白：「且安置閣兒上，擇日展禮。」繼而安排〈憶女〉，鋪敘杜母在揚州思念愛女，點出杜麗娘亡故將次三年時間，讓拾畫時間與杜麗娘回生時間逐漸進入銜接點。〈玩眞〉上承〈拾畫〉收煞「擇日展禮」之語，柳夢梅開場先說一段獨白科介：「小生客中孤悶，閒遊後園。湖山之下，拾得一軸小畫，似是觀音大士，寶匣莊嚴。風雨淹旬，未能展現。且喜今日晴和，瞻禮一會。（開匣，展畫介）」[2] 雖受傳奇一齣一齣的規範限制，但湯顯祖對敘事時間的針線連接極爲細密。

〈拾畫〉排場有二，以花園場景分場。第一場「病後鬱懷，漫遊花園」，從【金瓏璁】至「名園隨客到，幽恨少人知」，演述柳夢梅病後初癒，春懷鬱悶，由看守梅花觀的石道姑引薦一座後花園，得以消遣玩賞。第二場「拾得畫像，種下因果」，從「（生）既有後花園，就此迤逗而去」至【尾聲】結束，演述夢梅於湖山石畔拾得一幅畫像，以爲是觀世音，將之帶回焚香供養。

南曲引子具有導引曲聲、劇情、人物作用。【金瓏璁】引子首二句「驚春誰似我？客途中都不問其他」，概括柳夢梅客途臥病、無心他事、春夢不安的狀態。晴和之日晒衣衫和衾單的動作，是柳夢梅「驚春」的具體事件。「風吹綻蒲桃褐，雨淋殷杏子羅，晒衾單兀自有殘雲溼」，風吹、雨淋、殘雲都是男

[1] 本文根據徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局， 1995 年），該書以明代懷德堂出版的《重鐫繡像牡丹亭還魂記》爲底本。

[2] 同前註，頁 176 。

臺灣大學學術期刊資料庫

女雲雨之歡的意象，[3]暗示柳夢梅思春夜夢，以致褐衣、羅衫、衾單都被夢遺浸染。作者運用「意、趣、神、色」的綺麗詞句，極寫少男懷春的跡象。無限的春夢愁思都在定場詩表露無遺：「脈脈梨花春院香，一年愁事費商量。不知柳思能多少？打疊腰肢鬥沈郎。」襯托「獨任驚春，鍾情特甚」的柳夢梅，因病瘦損、惜花疼物、意興闌珊、春愁無限。杜麗娘「驚夢」，柳夢梅「驚春」，才子佳人惜春傷春思春，可謂同情共感，千里神合。

臥病梅花觀中而情思昏昏、無精打采的柳夢梅，被參透世情的石道姑識破，【一落索】[4]引子唱：「無奈女冠何，識的書生破。知他何處夢兒多？每日價欠伸千箇。」可知其「情態異常，痴緣將至，見乎四體」。[5]其中「知他夢兒何處多」呼應「晒衾單兀自有殘雲溼」的少男春夢的意象。

讓柳夢梅於大病初癒的心情下遊園，可與杜麗娘刻意弄妝穿戴打扮、借春賞玩之喜悅心情對比；且病後易於傷情感物，對荒蕪的亭臺樓閣更別有一番情懷，爲〈拾畫〉情節和人物心理做了鋪墊。石道姑引至後花園，殷切叮嚀「雖然亭榭荒蕪，頗有閒花點綴。則留散悶，不許傷心。」夢梅不解「傷心」之意，進入籬門倒落的花園，即景吟詠詩句：「憑闌仍是玉闌干，四面牆垣不忍

[3] 徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（北京：人民文學出版社，1978 年；臺北：西南書局，1980 年），〈拾畫〉注釋曰：「殘雲溼，夢遺的汚跡」，頁 134。按：溼，浸漬。形容夢遺的汚跡浸染衾單的形狀猶如殘雲。

[4] 【一落索】所屬宮調有二，清・呂士雄等輯：《新編南詞定律》（上海：上海古籍出版社，2002 年），歸入【般涉調】，頁 163-164，序文寫於康熙 59 年 (1720)。清・周祥鈺、鄒金生編輯：《九宮大成南北詞宮譜》(1741)，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987 年，影印清乾隆內府本），歸入【高大石調】，第 10 册，頁 3459。宮調雖不同，但都收錄湯顯祖《紫釵記》第 22 齣【一落索】曲文，共四句：五五七五。清・鈕少雅撰，夢鳳樓校訂：《格正牡丹亭還魂記詞調》（貴池劉氏暖紅室刊本，1919 年），改正爲【仙呂・卜算仙】集曲（詳附錄三），曰：「原題【一落索】，按元譜收在不知名宮調內，止第三句合調，餘皆無干，今隨其音律改正。」

[5] 引自《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記・拾畫》眉批，同治庚午重刊清芬閣板，上海圖書館館藏。以下簡稱《三婦評本》。感謝香港中文大學華瑋教授賜借。

臺灣大學學術期刊資料庫

看。想得當時好風月，萬條煙罩一時乾。」方知傷心者，原是「傷萬物無常之心」。籬門臥倒、牆垣剝落，風月不常，柳條枯萎，成爲「傷心」的縮影。

這座花園是杜麗娘遊園驚夢、尋夢無處、寫眞埋畫、安葬香魂的花園，柳夢梅進園傷感，呼應杜麗娘入園驚嘆：「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付斷井頹垣」。而今佳人殞落，夢梅浪跡，花園成爲陰陽兩界「神遇」的空間：

> 【好事近】則見風月暗消磨，畫牆西正南側左。（跌介）蒼苔滑擦，倚逗著斷垣低垛，因何蝴蝶門兒落合？原來以前遊客頗盛，題名在竹林之上。客來過，年月偏多，刻畫盡琅玕千箇。咳，早則是寒花遶砌，荒草成窠。
>
> 【錦纏道】門兒鎖，放著這武陵源一座。恁好處教頹墮！斷煙中見水閣摧殘，畫船拋躲，冷鞦韆尚掛下裙拖。又不是曾經兵火，似這般狼籍呵，敢斷腸人遠、傷心事多？待不關情麼，恰湖山石畔留著你打磨陀。

柳夢梅所見多與麗娘遊園尋夢景物照應，如「畫牆西正南側左，蒼苔滑擦」照應〈驚夢〉「畫廊金粉半零星，池館蒼苔一片青」；「倚逗著斷垣低垛」照應「似這般都付予斷井頹垣」；「斷煙中見水閣摧殘，畫船拋躲」照應「雨絲風片，煙波畫船」；「這一灣流水」、「放著這武陵源一座」照應〈尋夢〉「玉眞重溯武陵源」等。這一場堪稱「男遊園」，[6] 可與「女遊園」遙遙呼應。不同的是杜麗娘遊園時序春景爛漫姹紫嫣紅，柳夢梅遊園於初春時節，已是「寒花遶砌，荒草成窠」，杜麗娘離魂三年後的園林已然是「風月暗消磨」。從繁茂青竹上刻字題名之多，遙想當年遊客盛況，凸顯「雕欄玉砌應猶在，只是朱顏改」的滄桑，因而不禁疑問：「敢斷腸人遠、傷心事多？待不關情麼？」句句顯示敏銳善感的柳夢梅，似乎意識到不曾歷經兵火狼籍的園林，莫非蘊藏諸多牽動情懷、斷腸傷心的情緣？

流連園中，行至湖山石旁，發現一個檀匣兒，科介提示：「開匣看畫介」，便說：「呀！一幅觀世音喜相」，《三婦評本》曰：「畫幅尚未展完，但見美

[6] 岳美緹口述，楊汗如編撰：《臨風度曲》（臺北：石頭出版社，2006 年），分析〈拾畫〉可分前後兩部份，拾畫前可說是「男遊園」，頁 199。

臺灣大學學術期刊資料庫

人顏色便認是觀世音，因在觀中所拾故也，亦可見柳生至誠。然此處不草草作觀音看，則〈玩眞〉折全無意致矣。」[7] 舞臺表演開匣動作：畫軸略展，不足半幅，參證「但見美人顏色便認是觀世音」之語。拾到觀音畫像，夢梅隨即決定「捧到書館，頂禮供奉，強如埋在園中。」此細節決非強調夢梅爲佛教徒，除了爲〈玩眞〉伏筆，更刻畫其眞情至性，表現對觀世音象徵的精神信仰，從而彰顯出夢梅之爲一介性情中人，且看以下曲文：

> 【千秋歲】（捧匣回介）小嵯峨，壓的旃檀合，便做了好相觀音俏樓閣。片石峰前，那片石峰前，多則是飛來石，三生因果。請將去鑪煙上過，頭納地，添燈火，照的他慈悲我。俺這裡盡情供養，他於意云何？

「捧匣回介」是文本提示的空間流轉，點出柳夢梅從花園回到觀中。他以片石峰前飛來「三生因果」看待拾得畫像的因緣，而「頭納地，添燈火，照的他慈悲我」之善念和祝願，更體現由心而發的虔敬謙卑。這份情眞意懇的性格，使其於〈玩眞〉中品賞畫中女子之痴傻提供合情合理的鋪陳。

原是春懷鬱悶，有意尋問園亭佳景藉以忘憂，不想造訪幽寂冷清的園林，不知不覺竟徘徊至日暮時分，恰如有心人一一憑弔。手捧觀音畫像回到觀中，石道姑再度上場，【尾聲】唱：「姑姑！一生爲客恨情多，過冷澹園林日午殽。老姑姑，你道不許傷心，你爲俺再尋一箇定不傷心何處可。」尾曲與開場石道姑叮囑「不許傷心」照應，自成結構脈絡，「傷心」二字果然是本齣「務頭」，也成爲夢梅「一生爲客恨情多」之註解。《三婦評本》曰：「還要尋不傷心，則知柳郎惟以『傷心』二字橫在胸中。」[8] 蓋多情者乃能傷心，傷心者乃能痴心，痴心者乃能成其痴緣。湯顯祖〈牡丹亭題辭〉強調杜麗娘是有情之人，其情一往而深，生生死死，臻於情至。〈拾畫〉則以「傷心」爲詩眼，貫穿始末，也刻畫出柳夢梅「情眞、情深、情至」[9] 的性情襟抱。

---

[7] 同註 5 。

[8] 同註 5 。

[9] 華瑋：〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他創作的關係〉，《大陸雜誌》第 86 卷第 6 期（ 1993 年 6 月），頁 1-9 ，該文以「情眞、情深、情至、情了」詮釋湯顯祖之情觀。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈玩眞〉鋪陳柳夢梅品玩畫像，仔細端詳，方知原是人間女子自畫像，因而興起呼喚畫像之痴想。雖用南曲【商調】組套，卻採用北雜劇先白後唱的體製，作者有意以開場賓白爲序引。上場詩兩兩對句，前兩句「芭蕉葉上雨難留，芍藥梢頭風欲收」描寫風雨淹旬轉爲晴和之景。柳夢梅於花園湖山石畔拾得觀音畫像，直待晴和之日才開匣瞻禮，再次印證其崇敬情懷。後兩句「畫意無明偏著眼，春光有路暗抬頭」，提示畫像混沌不明及其暗藏春色情緣。芭蕉、芍藥雖是就景取譬，劇中也有勾聯意象。在〈驚夢〉中，杜麗娘與書生幽歡是在芍藥欄前、湖山石邊；在〈寫眞〉中，杜麗娘畫成身材細長、婀娜多姿的身形之後，又斜添幾葉芭蕉。開場吟詠的詩句，悄然嵌入「夢」與「畫」的關係。

這是一齣由柳夢梅獨唱獨做的戲，環繞畫軸，鋪陳其展畫→猜畫→賞畫→解畫→愛畫→叫畫等不同心理層次，從而對畫中人生出思慕之情。場景都在書齋，以情節轉折分場。第一場「展畫瞻禮」，自【黃鶯兒】至【鶯啼序】「多敢他自己能描會脫」，這一場運用抽絲剝繭的藝術技巧，細寫猜畫過程。【黃鶯兒】曲文誤爲觀音，從「甚威光不上蓮花座？再延俄，怎湘裙直下一對小凌波」引發疑惑；【二郎神慢】曲文再誤爲嫦娥，從「怎影兒外沒半朵祥雲托？樹皴兒又不似桂叢花瑣」引發疑惑，再從「成驚愕，似曾相識，向俺心頭摸」，繫聯曾經「夢到一園，梅花樹下立著一箇美人」。以「似曾相識」曖昧朦朧的語言，並未確切肯定夢中人即畫中人。確定既非觀音亦非嫦娥後，進入整體「賞畫」情節，【鶯啼序】「似恁般一箇人兒，早見了百花低躲。總天然意態難模，誰近得把春雲淡破？」[10] 儼然將畫中人視爲眞人，驚嘆其羞花閉月之容，透視其天然去雕飾，不禁生疑何人竟能將女子臉頰粉嫩的膚色畫得濃淡相宜？疑團未解，再看題詩，才確定是人間女子行樂圖。〈拾畫〉齣中，柳夢梅

[10] 春雲原比喻女子的髮絲，此指臉頰粉嫩的膚色，如春天的雲影。又繪畫有所謂「破墨法」，運用重墨或淡墨，趁原墨未乾時，補充原有的墨氣。墨色過淡時，以重墨破之，稱爲「重破」；墨色過重時，則以淡墨破之，稱爲「淡破」。感謝臺大中文系蕭麗華教授提供「淡破」之解釋。

臺灣大學學術期刊資料庫

誤以爲拾到觀音像，留下懸念，再寫〈玩眞〉，方顯意外之境；若一次便認清，則不能顯示佳人之美，亦不能有迂迴婉轉之妙，[11] 而有深婉的意趣情致。這一場戲，恍恍惚惚，疑疑惑惑，傳神描摹出畫中人絕美風姿，天人莫辨，而覺餘味不盡。

第二場「品玩畫像」，自「且住，細觀他幀首之上，小字數行」至【尾聲】，演述夢梅確定畫像乃是美人自描，開始細細品賞畫中人。這一場戲充分刻畫柳夢梅之痴傻。首先，將題詩「不在梅邊在柳邊」之句與自己姓名牽連，再度聯想花園梅樹下夢境，不禁自問難道夢魂果然眞實？湯顯祖以「似曾相識」曖昧朦朧的語言，又以「敢則是夢魂中眞箇」將信半疑之詞，若有似無描寫柳夢梅聯想夢中人與畫中人的關係，然並未確切肯定夢中人即畫中人。其次，運用移情作用，認爲畫中人雙眸彷彿回盼自己，【黃鶯兒】曲文開始進入微觀「解畫」情節：

【黃鶯兒】空影落纖娥，動春蕉散綺羅。春心只在眉間鎖，春山翠拖，春煙淡和。相看四目誰輕可！恁橫波，來迴顧影，不住的眼兒睃。

前三句照應〈寫眞〉【傾盃序】：「倚湖山夢曉，對垂楊風裊。忒苗條，斜添他幾葉翠芭蕉。」接著以春山、春煙形容其眉毛。春山翠拖形容眉毛深青的顏色和拖曳形狀的線條；春煙淡和形容娥眉淡掃之狀猶如春天的雲煙嵐氣，若有似無，[12] 照應〈寫眞〉【雁過聲】：「可可的淡春山鈿翠小」。從眉毛看到眼睛，「相看四目誰輕可！恁橫波，來迴顧影不住的眼兒？」，栩栩如生地描繪柳夢梅凝視畫像時，因覺畫中美人如秋波之眼神，彷彿回盼自己，對自己來回顧影轉動。其三，從名字想像自己化身梅柳，故覺畫中人半枝青「梅」在手，活似提掇「柳」生一般：

【啼鶯序】他青梅在手詩細哦，逗春心一點蹉跎。小生待畫餅充饑，小姐

[11] 郭漢城主編：《中國十大古典悲喜劇集・牡丹亭・拾畫》眉批（上海：上海文藝出版社，1989 年），頁 511-512 。

[12] 以上關於「春雲淡破」、「春煙淡和」之解釋，感謝臺大中文系張淑香教授當面解惑（2007 年 8 月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

似望梅止渴。小姐，小姐，未曾開半點幺荷，含笑處朱脣淡抹，暈情多，如愁欲語只少口氣兒呵。

「青梅在手」照應〈寫眞〉【傾盃序】：「撚青梅閒廝調」，杜麗娘自畫手撚梅枝，閒弄青梅借以寄託對夢中人的思慕。[13] 柳夢梅觀其手捻青梅之神態及其題畫吟詠之詩，牽惹相思愛慕之情，更覺虛度光陰。這種「一點蹉跎」的心情與杜麗娘〈驚夢〉【山坡羊】：「甚良緣，把青春拋的遠」完全相同。畫中人只能以手捻青梅，空懷對愛情之渴望；而觀畫人也只能以畫像稍解相思之情，扣緊〈拾畫〉【金瓏璁】少男懷春的意緒。因渴慕畫中人，唱出「小生待畫餅充饑，小姐似望梅止渴」之語，似乎顯現柳夢梅不過是個風流慕色之人，其實不然。因爲這幅畫是美人自描，畫中有人、有字、有詩，柳夢梅驚其爲天人之際，同時賞愛其「畫似崔徽，詩如蘇蕙，行書逼眞衛夫人」等多方面的藝術才華。因此畫者之色藝兼備才是使夢梅痴心慕情的最大要素。

從眉毛、眼睛看到朱唇，「含笑處朱脣淡抹，暈情多，如愁欲語」照應〈寫眞〉【傾杯序】：「宜笑，淡東風立細腰，又似被春愁著。」柳夢梅以畫中人爲眞，自言驀地相逢，竟和韻一首，「恰些春在柳梅邊」詩句，亦將自己的姓名嵌入。柳夢梅由驚生疑，由疑生愛，由愛生想，情不自禁，進入「叫畫」情節：

【簇御林】他能綽斡，會寫作。秀入江山人唱和。待小生很很叫他幾聲：「美人，美人！姐姐，姐姐！」向眞眞啼血你知麼？叫的你噴嚏似天花唾。動凌波，盈盈欲下，不見影兒那。

「叫畫」故事出自唐杜荀鶴《松窗雜記》，唐朝進士趙顏於畫工處得一幅美人圖，心生愛慕，表示如令可生，願納爲妻。畫工告之，畫中美人名曰「眞眞」，呼其名百日，晝夜不歇，即必應之；再以百家綵灰酒灌之，必活。趙顏遵其言而行，畫中人果活，步下言笑如常。[14] 融合眞眞啼血典故，強化如痴如夢的呼

[13] 邵清海校注：《牡丹亭・寫眞》注釋（臺北：三民書局，200 年），頁 102 。

[14] 唐・杜荀鶴：《松窗雜記》， 收入劉世珩輯：《貴池先哲遺書》（臺北：藝文印書館， 1971 年）卷之十五附，頁 1a 。又《太平廣記》卷二八六〈畫工〉記載相同。

臺灣大學學術期刊資料庫

喚，何其懇切，何其忘情。「叫的你噴嚏似天花唾」堪稱傳神寫照之筆，而「動凌波，盈盈欲下」，淋漓盡致體現人物的幻覺意識。柳夢梅已然跌入如眞似幻之境，不禁自許諾言，決定將小娘子畫像，早晚玩之、拜之、叫之、贊之。自發性地表白持之以恆的玩拜呼叫，痴情無限。湯顯祖汲取志怪小說呼叫畫中美人的情節，熔鑄戲劇懸疑效果，可謂波瀾起伏，意趣橫生。

經由上述層層深化人物心理，柳夢梅將「拾畫」當成「拾箇人兒」，並深信此人與自己必有緊密關聯。柳夢梅對畫中美人天然意態、一顰一笑、眉眼朱唇、江山風物的品賞，皆與〈寫眞〉遙遙呼應。杜麗娘寫眞時唱【尾犯序】：「寄春容教誰淚落，做眞眞無人喚叫。」[15] 而今終於盼到呼喚春容的人兒。杜麗娘驚夢後「尋夢」，柳夢梅拾畫後「尋人」，才子佳人跨越時空心心相繫，令人低吟。最後以「有影無形看殺我」收束，更顯柳夢梅忘形神態。《三婦評本・玩眞》曰：「人知夢是幻境，不知畫境尤幻。夢則無影之形，畫則無形之影。麗娘夢裏覓歡，春卿畫中索配，自是千古一對癡人。然不以爲幻，幻便成眞。」[16] 杜麗娘的夢境無影子有形體，柳夢梅的畫境有影子無形體，皆空幻不眞，然則情眞情深的才子佳人卻不以爲幻，終能成就幻境中的至情，自是一對千古癡男騃女。

二、〈拾畫〉〈玩眞〉改本與原本之比較

《牡丹亭》於萬曆二十六年(1598)完稿問世後，或以其爲案頭之書不可奏於場上；或以其不諧音律；或爲便於崑山腔演唱，引起晚明文人改編之興致。改編本至今全本流傳者有臧懋循(1550-1620)晚年刪訂評點《還魂記》、[17] 徐

[15] 同註 1，頁 87。
[16] 同註 5。
[17] 明・臧懋循刪訂：《新編繡像還魂記》，明刊本，吳郡書業堂梓行，臺灣大學善本室藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

日曦（生卒年不詳，1622 年進士）《碩園刪訂牡丹亭》、[18] 馮夢龍 (1574-1646)《三會親風流夢》[19]（以下簡稱臧本、碩本、馮本）。

臧本不曰「齣」而曰「折」，將原著刪削成三十五折，包括刪除整齣和各齣若干曲文，或合併兩支曲文內容加以改寫，其中〈拾畫〉、〈憶女〉皆刪除，第十四折〈玩眞〉眉批云：「原本有第二十六折〈拾畫〉，今刪。此折生用詩上，今增【一落索】引子。」[20] 這是將石道姑原唱引子改成生唱：

> 【一落索】（生持畫上）無奈客居何，怎打愁城破？（放畫，打呵欠介）知他何處夢兒多，每日價欠伸千個。[21]

一般而言，生旦與淨丑各有專用引子，[22] 臧本將【一落索】轉用於生腳，並不合宜。「每日價欠伸千個」原由石道姑旁觀，以誇張語句形容柳生無精打采神神狀；臧本卻讓柳生一手放下觀音畫像一邊打呵欠，完全失去誠敬之心。刪除〈拾畫〉後，〈玩眞〉將無法承接，又必須交代畫像由來：「石道姑見我悶坐不過，教我花園亭上消遣，偶見湖山石畔露出紫檀小匣，被我推倒峰石，取匣開看，卻是一軸畫兒，一定是觀音喜相。」[23] 將柳夢梅主動尋訪園亭消遣改成被動引導，也削弱春懷鬱悶的強度。臧本刪除〈拾畫〉關目，成爲「交代式」的敘事方式，失去戲劇展演的意義。

臧本安排柳夢梅唱【一落索】引子及定場詩、獨白，以補足刪除〈拾畫〉之後的空隙，接著再用【商調・二郎神慢】引子作爲〈玩眞〉正式開場，生腳

---

18 明・徐日曦：《碩園刪定牡丹亭》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第 25 册（長春：吉林人民出版社，2001 年）。吳曉鈴：〈從呂碩園訂的牡丹亭談到考證工作〉，《光明日報》第 6 版（1959 年 6 月 7 日），引用署名「碩園居士徐日曦」自序，並考證徐日曦，原名日昃，號碩庵，又號碩園居士，浙江西安（衢州）人，天啓二年 (1622) 進士，是毛晉 (1599-1659) 的朋友。

19 明・馮夢龍：《三會親風流夢》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》第 3 册（上海：上海古籍出版社，1993 年）。

20 明・臧懋循刪訂：《新編繡像還魂記・玩眞》，頁 55a 。

21 同前註。

22 許守白：《曲律易知》（臺北：郁氏印獎會印行，1979 年），頁 63 。

23 同註 20 。

臺灣大學學術期刊資料庫

在同一齣連續唱兩支不同宮調的引子，體例少見。沈璟曲譜著錄【二郎神慢】注：「此係詩餘，亦可唱」；又尾注：「此調無『慢』字，然凡詩餘皆可作引子唱，引子即所謂慢詞也，此調與後所錄《拜月亭》引子皆同，但多換頭耳。錄此以證《拜月亭》一曲，確乎亦引子也。」[24] 可知【二郎神慢】是引子，格律與詞牌相同，臧本曲文如下：

> 【二郎神慢】還誰個，畫大士眞身在普陀，偏遇著南海人來禮拜他。（做看介）既是觀音，怎不上蓮華寶座？（再看介）不是觀音，敢是嫦娥？若是嫦娥能嬝娜，也須托祥雲半朵；卻因何並不見廣寒，宮闕桂影婆婆。[25]

檢視其句數、韻腳等格律大抵相合。事實上，原著【二郎神慢】的「慢」字係誤衍，且末三句「成驚愕，似曾相識，向俺心頭摸」犯【黃鶯兒】，[26] 故《格正牡丹亭》改題【二鶯兒】。[27] 臧氏或未察臨川【二郎神慢】的「慢」字係誤衍，末三句又不合【二郎神】格律，[28] 故評曰：「【二郎神慢】此曲見《幽閨記・拜新月》，臨川以【黃鶯兒】爲首篇，誖矣。原本全不叶調，今改正。」[29] 既改正爲眞正的引子，文義上又將原著先誤爲觀音的【黃鶯兒】與後誤爲嫦娥的【二郎神慢】融合。此外，【簇御林】也是合併兩支曲意加以改寫：

> 他把梅偷撚，詩細哦，不留情待怎麼？待小生狠狠叫他幾聲，美人！美人！姐姐！姐姐！怪眞眞怎不哀憐我，叫的你噴嚏似天花唾。動凌波，盈盈欲下，不見影兒挪。[30]

---

[24] 明・沈璟：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第 3 輯（臺北：臺灣學生書局， 1984 年，影印明末永新龍驥刊本），共九句：三，七，七，四，四，七，七，七，六。頁 555-556 。

[25] 同註 20 ，頁 55b 。

[26] 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社， 1997 年），頁 794 。

[27] 清・鈕少雅撰，夢鳳樓校訂：《格正牡丹亭還魂記詞調》，卷上，頁 47b-48a 。改正宮商曲牌，詳附錄三。

[28] 【二郎神】正格十句：三，七，七，四，六，七，七，三，五，四。同註 26 。

[29] 同註 20 ，頁 55b 。

[30] 同註 20 ，頁 56a 。

臺灣大學學術期刊資料庫

這是將原著第二支【啼鶯序】與【簇御林】曲意融合，然則「不留情待怎麼」一句，絕無法容納「畫餅充饑，望梅止渴」空懷思慕之語，亦不能從望梅止渴繫聯畫中人巧笑倩兮的情韻，更不能自然過度到「只少口氣兒呵」的惋惜，從而引發狠狠叫他幾聲的癡狂。此外，「怪眞眞怎不哀憐我」，相較於原著「向眞眞啼血你知麼」，詞藻情韻遠遠不及。臧氏刪訂《臨川四夢》自序曰：「今臨川生不踏吳門，學未窺音律，艷往哲之聲名，逞汗漫之詞藻，局故鄉之聞見，按亡節之弦歌，幾何不爲元人所笑乎？予病後一切圖史悉已謝棄，閒取四記，爲之反覆刪訂，事必麗情，音必諧曲，使聞者快心而觀者忘倦。」[31] 如上所述，將淨唱引子轉用於生腳，又讓生腳連唱兩支不同宮調引子，排場運用不免瑕疵。臧氏刪訂或能使其「音必諧曲」，卻不見得能臻於「事必麗情」、「聞者快心而觀者忘倦」。無怪乎湯顯祖感慨「曲譜諸刻……安知曲意」，不得不大聲疾呼：「自謂知曲意者，筆懶韻落，時時有之，正不妨拗折天下人嗓子。」[32]

徐日曦《碩園刪定牡丹亭》（簡稱碩園本）的改法主要是刪削合併、調整場次或刪除曲文，[33] 五十五齣刪成四十三齣。徐氏自序刪定動機：

> 《牡丹亭記》膾炙人口，傳情寫照政在阿堵中。然詞致奧博，眾鮮得解，剪裁失度，或乖作者之意。余稍爲點次，以畀童子；海虞子晉兄見而悅之，欲付剞劂。此登場之曲，非案頭之書，鳧短鶴長，各有攸當。如謂劉割支離，強作解事，余固先生之罪人也。[34]

---

[31] 明・臧懋循刪訂：《新編繡像還魂記》，自序題曰〈玉茗堂傳奇引〉，寫於「萬曆徒維敦牂之歲」（萬曆戊午年，1618 年）。按：戊之別稱曰「徒維」，古稱太歲在午之年曰「敦牂」。

[32] 明・湯顯祖：《湯顯祖詩文集・答孫俟居》（上海：上海古籍出版社，1982 年），頁 1299 。

[33] 如〈肅苑〉、〈驚夢〉合併爲一齣；如〈尋夢〉刪去八支曲文。俞爲民：〈評牡丹亭的明清改本〉，收入《明清傳奇考論》（臺北：華正書局，1993 年），頁 121-144 。

[34] 轉引吳曉鈴：〈從呂碩園訂的《牡丹亭》談到考證工作〉，同註 18 。

臺灣大學學術期刊資料庫

徐氏有感《牡丹亭》原作之文辭意趣和情調淵深而廣博，俗衆難以理解，改動刪減取捨既失法度，或乖逆作者意趣，故稍作編次，以利登場。正因爲不敢強作解事，故不妄加改寫曲文。徐本雖將原著九齣完全刪除，[35]仍保留〈拾畫〉、〈玩眞〉以及兩齣之間的〈憶女〉。[36]相較於臧本，更重視〈拾畫〉在原作中的脈絡。雖是保留，卻也刪除柳夢梅和石道姑上場各自唱的引子，因刪除石道姑而有幾處更動。其一，將上場詩「脈脈梨花春院香」等獨白與從石道姑處得知後花園之事，合爲一段開場獨白，而後開始唱【好事近】「則見風月暗消磨」，不合〈拾畫〉南曲聯套宜先唱後白之體製。其二，刪除【好事近】與【錦纏道】之間的獨白：「怪哉，一個梅花觀，女冠之流，怎起的這座大園子？好疑惑也。便是這灣流水呵！」其中「這灣流水」乃承上啓下之詞，且照應杜麗娘遊園的「雨絲風片，煙波畫船」和尋夢「玉眞重溯武陵源」仙凡相遇的意象。碩園本如能保留此句，便可繫聯。其三，刪除石道姑再度上場及柳夢梅所唱【尾聲】，於是以「傷心」爲詩眼而貫穿首尾的〈拾畫〉，完全消失。至於〈玩眞〉僅刪除第一支【鶯啼序】，原是要辨認畫工所臨或美人自描，不禁沈醉畫中人「總天然意態難模，誰近得把春雲淡破」。刪除此曲，讓柳夢梅三度猜畫的轉折不能完成。

就完整改本而言，徐本最大特點就是「只在很少的地方對原作字句作了個別改動、歸併，而不是像臧晉叔和馮夢龍那樣，大量地改寫原劇曲文。」[37]徐本刪除〈拾畫〉、〈玩眞〉之處，僅止於上述，其餘曲文與賓白完全保留，是最忠於原著的改本。

不同於臧本刪除〈拾畫〉，亦別於徐本保留〈拾畫〉，馮夢龍《風流

---

35 刪除九齣是〈悵眺〉、〈勸農〉、〈慈戒〉、〈虜諜〉、〈道覡〉、〈繕備〉、〈訶藥〉、〈禦淮〉、〈聞喜〉，俞爲民：〈評牡丹亭的明清改本〉，《明清傳奇考論》，頁 126-128 。

36 明・徐日曦：《碩園刪定牡丹亭》第十六齣〈拾畫〉，頁 618-619 ；第十八齣〈玩眞〉，頁 623-624 。

37 于鐵丘：〈評碩園本牡丹亭〉，同註 18 ，頁 745-752 。

臺灣大學學術期刊資料庫

夢》改本採取合併技巧，題曰〈初拾眞容〉。[38] 眉批曰：「以下自爲一調，故另用引」，[39] 就是用【中呂宮】與【商調】區隔原著〈拾畫〉、〈玩眞〉情節。馮本拾畫情節，宮調曲牌與原著大多不同，曲文亦有差別；玩眞情節，曲牌雖有相同者，曲文亦有極大差異，顯示馮本只沿襲原著情節梗概，曲律與曲意都是二度創作了。馮本疊用兩支【顏子樂】組成拾畫情節，第一支曲文：

> 【顏子樂】〔泣顏回〕風月暗銷磨，畫牆西正南側左，這籬門也倒了半架，我且捱身而入。（作滑跌旋起介）蒼苔滑擦，倚逗著斷垣低垛。（好介）呀！好一個大園子。〔刷子序〕因何，恁樣樓臺池館，卻摧殘荒草成窠。怪哉！一個梅花觀女冠之流，怎起得這座大園子？好疑惑也。若得我家馳孫來整理，則這花果也儘受用哩。〔普天樂〕數不盡名花異果。嘖嘖！好座山子，我病後且未可登高，只合坐湖山片石，消遣沈疴。[40]

這首【顏子樂】集曲就是原著的【好事近】，[41] 只沿用首四句，其下竟聯想老家駝孫整理花果受用，全然失去斷垣低垛的蒼涼心境，馮氏眉批自我讚許：「點綴馳孫句，有趣」，不能讓人認同。「數不盡名花異果」更與「卻摧殘荒草成窠」前後矛盾。拾得觀音畫像後，第二支曲文唱：

> 【顏子樂（換頭）】緣何這相好寄巖阿，多則是飛來石三生因果。待小生取回寓所。焚香瞻禮，慈悲倩他援我。（收介）我且收過，小匣旃檀仍掩，將回觀學念彌陀，似我空年少孤身坎坷，便出家佞佛，爭甚差麼？[42]

「慈悲倩他援我」強調柳生對慈悲觀音的援求；不及原著「頭納地，添燈火，照的他慈悲我」顯現柳生對觀音的崇敬謙卑。拾得觀音畫像，取回焚香瞻禮乃

---

38 明・馮夢龍：《風流夢》第十九折〈初拾眞容〉，同註 19 ，頁 2139-2146 。

39 同註 19 ，頁 2141 。

40 同註 19 ，頁 2140 。

41 明・馮夢龍：《風流夢》，注明【顏子樂】由【泣顏回】、【刷子序】、【普天樂】三支曲牌集成。明・沈璟：《增定南九宮曲譜》，著錄【好事近】集曲與【顏子樂】相同。同註 24 ，頁 274-275 。又清・鈕少雅撰，夢鳳樓校訂：《格正牡丹亭》，改正爲【顏子樂】。

42 同註 19 ，頁 2141 。

臺灣大學學術期刊資料庫

發乎自然；馮本使其回觀學念彌陀過於矯情；才發願要學念彌陀，隨即感慨孤身坎坷無異於出家佞佛；況且只是對觀音佛像頂禮供養，又何至於「佞佛」？【顏子樂】整首曲文遠遠不及原著【千秋歲】對柳夢梅性情襟懷之刻畫。此外，馮本刪除【錦纏道】「門兒鎖，放著這武陵源一座」，失去對照杜麗娘遊園的意象；改寫拾得觀音畫像的曲文，更是膚淺，實爲敗筆。馮本拾畫對意象情境和人物塑造雖不可取，但增添的賓白科介，如「我且捱身而入（作滑跌旋起介）」、「好介」、「取而觀之（作石倒介，取匣介）」、「收介」等等，看出馮氏非常注重提示人物的動作神態，表演的提示與細膩的身段可使演員有極好的發揮。

明代三種改本中，馮氏是第一位將兩齣合併者，其提示的表演形式以及宮調曲牌、曲文賓白，對清代以來演出本具有深遠的影響。根據《綴白裘》臺本加以對照，馮本被傳承的重要曲白共有三處。其一是【二郎神】：

> 能停妥，這慈容只合向蓮花寶座。爲甚梅柳雙株人一箇（爲甚的獨立亭亭在梅柳左），不栽紫竹，邊傍不放箇鸚鵡。嗄！我錯認了，不是觀音。則見兩瓣金蓮裙半裹（拖）。是了，是個嫦娥了，咦！也不像，既是嫦娥呵！又沒見（並不見）祥雲半朵，也非是嫦娥。咦！嫦娥、觀音都不是，難道是美人圖不成？這畫蹊蹺教人，揣著心窩（難揣難摹）。若是個美人圖，難道世間眞有這般好女子？[43]

這首曲文又猜又疑，在兩度錯認中推展曲文，馮夢龍擅長運用夾唱夾白的形式，可使演員邊唱邊說邊做，極具懸疑性與表演性。除括弧內字句爲《綴白裘》演出本所改，其餘大致相同。其二是【集賢賓】：

> 蟾宮那裏得近他，怕隔個天河。美人！美人！你有此容貌，怕沒個好對頭。爲甚傍柳依梅尋結果？世上梅邊柳邊也不少，只小生叫做柳夢梅。論梅邊，小生也有分；論柳邊，小生也有分。喜偏咱梅柳停和。呀！奇怪！仔細看來像是有些面善。驚疑未妥，似曾向何方會我？嗄！是了！我去年暮春時分，曾有個夢來，夢到一個花園，梅花樹下立著個美人，向我說：「柳生！我與你有姻緣之分。」美人！敢就是你麼？美

[43] 同註 19，頁 2141-2142。

臺灣大學學術期刊資料庫

人！你說是也不是？休見左，敢則是夢兒中眞個？待我再仔細認他一認。[44]

這首曲文牽涉馮夢龍改本創新之處，原著先於〈言懷〉敘柳生入夢，後於〈驚夢〉敘杜麗娘之夢，是爲二夢；馮本則併爲一夢。《風流夢》第二折〈二友言懷〉眉批曰：「原稿此折便說出夢來，似與旦夢截然爲二了。今移改名夢梅於旦夢之下，二夢暗合較有關目。」這樣一改，必將牽動〈驚夢〉【山桃紅】的合唱，第七折〈夢感春情〉將原著「是那處曾相見，相看儼然。」改爲「不是容易能相見，相看慘然。」馮本眉批曰：「原本分生旦夢爲二截，生夢已在前改。此云是那處曾相見，今并作一夢，改云『不是容易能相見』，甚妙。」[45]待花神上場後，眉批又曰：「玩花神云杜小姐遊春感傷，致使柳秀才幽魂入夢，斷不當分爲二夢矣。」[46]這些眉批在在顯示併爲一夢的細節。由於馮本併爲一夢，故此處柳夢梅細觀畫中人時想起去年暮春之夢，頗有肯定畫中人即夢中人的意味，與原著曖昧朦朧的語言不同。換言之，原著是讓柳夢梅觀美人圖時聯想當年花園梅樹下所夢之美人，引發「敢則是夢兒中眞箇」之疑惑，並未確認畫中人即夢中人。馮本曲文夾白中最能展現柳夢梅癡傻的句子：「世上梅邊柳邊也不少，只小生叫做柳夢梅。論梅邊，小生也有分；論柳邊，小生也有分。」誠如眉批曰：「詳觀細品以漸而痴，曲盡描神伎倆。」[47]就舞台效果而言，演員每每演至此處，總能搏得觀衆笑聲，可見馮氏深得劇場藝術之三昧。

【二郎神】、【集賢賓】都是馮氏重新改寫，另一首被傳承的【簇御林】則是熔鑄原著，將首三句「他能綽幹，會寫作。秀入江山人唱和」改爲「題詩句，聲韻和，猛的害相思顏似酡」。如此則將柳夢梅對畫者運筆繪畫與詩情才氣的讚歎轉爲強調自己的和詩，不能鋪墊下文狠狠叫他幾聲的情緒。不過，馮本在「叫得你噴嚏一似天花唾」之下增添：「（作痴介）呀！小娘子走來了，

[44] 同註 19，頁 2143。
[45] 同註 19，頁 2069。
[46] 同註 19，頁 2070。
[47] 同註 19，頁 2143。

臺灣大學學術期刊資料庫

美人請！小娘子請！」足以讓演員充分發揮如痴如狂的神態。

上述三種改本中，徐本保留〈拾畫〉、〈玩眞〉，在刪訂之間掌握忠於原著的分寸。臧本刪除〈拾畫〉，〈玩眞〉曲文或合併或刪改，大抵仍就原著重組以諧曲調。馮本更改曲牌編寫曲詞，幅度最大，影響最深。改本共同處是都刪除石道姑上場，加之原著〈拾畫〉、〈玩眞〉皆押歌戈韻，便於馮本合併〈初拾眞容〉，在齣名下注明「歌戈」，聲情得以連貫，深深影響清代演出本，成爲獨唱獨做的巾生戲。

三、明清以來〈拾畫〉〈叫畫〉演出之發展

從明代三種改本即可見出〈拾畫〉、〈玩眞〉被刪削的情況，這些改本是否在舞臺演出產生影響力？本節試著從明代家樂戲班切入，再從戲曲選本、舞臺演出本、身段譜、工尺譜等不同方向，觀察〈拾畫・叫畫〉的演出發展。

曾師永義〈海鹽腔新探〉考證《臨川四夢》用宜黃腔歌唱。[48] 就文獻記載，同時代也用崑山腔演唱，一則反映在明代家樂戲班，二則反映在明代戲曲選本。家樂戲班如太倉王錫爵家班在萬曆三十五年 (1607) 左右，是第一個用道地崑腔演唱《牡丹亭》者，兪二娘爲此斷腸。[49] 此外鄒迪光亦曾率童子習之，搬演曲折；以崑曲演唱《牡丹亭》時，曾特地函邀湯顯祖至無錫觀看，可惜未能成行。[50] 徽州歙縣人吳越石（吳琨）家班亦有歌兒演唱，湯顯祖友人潘

[48] 曾永義：〈海鹽腔新探〉，《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007 年），考證湯顯祖《臨川四夢》用宜黃腔歌唱，頁 125-127 。

[49] 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002 年），王錫爵家班又稱吉芳班，是明代萬曆年間文淵閣大學士、首輔王錫爵太倉家中的崑班，創建於萬曆 22 年 (1594)（頁 203-204 ）。又根據徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987 年），引用相關文獻考證王錫爵家伶演《牡丹亭》，頁 141-142 。

[50] 徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》，考釋鄒迪光無錫人，萬曆二年進士，他家的幾個戲班都是崑曲班。同前註，頁 141 。

臺灣大學學術期刊資料庫

之恆 (1556-1622)〈情痴——觀演牡丹亭還魂記書贈二孺〉記述：「余友臨川湯若士，嘗作《牡丹亭還魂記》。……。蓋余十年前見此記，輒口傳之，有情人無不歔欷欲絕，恍然自失。……。不慧抱恙一冬，五觀《牡丹亭記》，覺有起色。」[51] 潘之恆追憶是年冬（約1608年）身體抱恙，在吳越石家觀賞五次《牡丹亭》，並有題詩：[52]

〈觀演杜麗娘贈阿蘅江孺〉：本是情深者，冥然會此情。難逢醒若夢，願向死求生。化蝶飄無影，啼鵑怨有聲。柳狂飛似絮，終與浪花平。

〈觀演柳夢梅贈阿荃昌孺〉：不謂情痴絕，痴來轉自憐。幽婚冥府牒，禁鬻丈人權。雀舞開屏暗，鸞歡照影全。吳儂心總慧，似得董狐傳。

前一首題詩指涉觀演的齣目有〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈鬧殤〉、〈冥判〉、〈圓駕〉；後一首指涉的齣目有〈拾畫〉、〈玩眞〉、〈幽媾〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉。潘之恆觀賞的可能是全本《牡丹亭》。以上可見當時家庭戲班用崑腔演唱《牡丹亭》的情況。

明代北劇南戲選本中，編選方式或以宮調曲牌，或以散齣曲套。散齣者，或曲辭科白俱全，或只錄曲辭。目前所知選錄《牡丹亭》散齣者共有七種（不含臺本及身段譜，詳見附錄一）。曾師永義〈論說「折子戲」〉提出明代戲曲選集將傳奇散齣稱爲「摘錦」、「奏錦」、「錦曲」、「萬錦」、「合錦」者，皆將從全本傳奇中摘選之散齣視爲如錦繡亮麗之菁華，用之爲美稱。據此，可知明代實無逕以「折子」或「折子戲」爲名之選輯。由此一方面可以了解，陸萼庭氏要說折子戲「從傳奇全本戲而來」，是因爲明清這些散出選集都似乎是如此；另方面則可以斷言，「折子戲」之名，固不見於明清兩朝，而且必晚至一九四九年代以後。[53]

---

51 明・潘之恒撰，汪效倚輯注：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁72-73。

52 同前註，頁205-206。

53 曾永義：〈論說「折子戲」〉，《戲劇研究》創刊號（2008年1月），頁48。

臺灣大學學術期刊資料庫

選錄《牡丹亭》散齣者，無論曲辭科白是否俱全，〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈幽媾〉、〈冥判〉都是被雅愛的劇目，〈拾畫〉、〈玩眞〉較少；其中《月露音》選錄〈玩眞〉，《醉怡情》選錄〈拾畫〉。《月露音》（萬曆四十四年，1616 年）[54] 收錄傳奇作品散齣二百二十餘齣，《月露音・凡例》曰：「茲選所鍾，新居強半。第新聲充棟，汗漫成塵，此集盡羅而拔其尤。出名公者什七，其餘佳製亦什之三。」可知選集多數爲當代名公之作。〈凡例〉又曰：「集名《月露音》者，蓋取隋時李諤案頭所集辭賦連篇，皆月露之音。總之，清朗可以銷塵，雅麗直堪驚世耳。」此書只錄曲詞不錄科白，是一本戲曲案頭選粹；不過〈凡例〉又曰：「曲加點板，如刻文之有圈，極贅極訛。文之好醜各有，心曲之腔板原自一。知音者自能按拍，不知者亦止按圖索駿，便得藉爲善唱耶！」茲選既提供知音者按拍而唱（如同戲詞），亦可提供按圖索驥藉爲善唱，可知選錄作品已是當時可清唱的劇目。《月露音・玩眞》曲文完整選錄，曲牌相同，一字不少，誠如〈凡例〉所說：「茲選採擇不埒一辭，讐校不訛一字」。[55] 可見當時按拍而唱的〈玩眞〉仍然終於原著，並未改名〈叫畫〉。

《醉怡情》又名《新訂繡像崑腔雜曲醉怡情》、《新刻出像點板時尚崑腔雜出醉怡情》，[56] 編者自序曰：「余故上下元數百劇，撮錄其近〈風〉〈雅〉者百餘齣，名曰《醉怡情》。」全書收錄一百六十四齣，除早期戲文和明代傳奇，還收錄明末清初作品，如《燕子箋》、《一捧雪》等，證明其編選時代比《月露音》晚。根據書名可知這是一本以崑腔劇目爲主的選本，曲辭科白俱

[54] 明・凌虛子等編：《月露音》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第 2 輯（臺北：臺灣學生書局，1984 年影印明萬曆間刻本），選錄〈玩眞〉，頁 202-205。

[55] 校對曲文，首支【鶯啼序】「多敢他，自己能描會脫」之「敢」字誤作「感」，訛誤一字。

[56] 明・青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第 4 輯（臺北：臺灣學生書局，1987 年影印清初古吳致和堂刊本），選錄〈拾畫〉，頁 231-232。

臺灣大學學術期刊資料庫

全。《醉怡情・拾畫》摘錄【金瓏璁】只引子兩句「驚春誰似我？客途中都不問其他」，僅刪除石道姑上場引子和【錦纏道】，其餘曲文皆與原著相同。因爲只選一齣，具有獨立性，故仍保留【尾聲】。由於【尾聲】有夾白：「老姑姑！你道不許傷心！」因此開場將原著「此後有花園一座，雖然亭榭荒蕪，頗有閒花點綴。則留散悶，不許傷心」融入獨白，變成柳夢梅聞聽老姑姑的話語。這樣剪裁可以保留「傷心」的針線，比臧本、馮本既忠實又精簡。從《醉怡情》選錄〈入夢〉[57]已有衆花神「大堆花」的表演形式看來，[58]選錄的〈拾畫〉應該也是當時舞臺演出本。可知明末清初舞臺本的〈拾畫〉並未依照明代三種改本演出。

從《月露音》選本性質確定文人按板清唱的〈玩眞〉仍然保留原著，至於是否亦爲舞臺演出之現象，不得而知。《醉怡情》選本性質則確定明末清初〈拾畫〉已有臺本；可惜只選一齣，亦無法得知當時是否已有〈拾畫・叫畫〉連演的形式。直到乾隆二十九年(1764)初編的《新訂時調崑腔綴白裘》出版，[59]才看到〈拾畫・叫畫〉連演，[60]書名曰「時調崑腔」，可見是當時舞臺演出的崑腔劇目，值得注意的是劇目改爲「叫畫」。對照之下，赫然發現《綴白裘・拾畫》就是《醉怡情・拾畫》版本；而〈叫畫〉竟是馮夢龍《風流夢》

57 《醉怡情》選錄〈入夢〉、〈尋夢〉、〈拾畫〉、〈冥判〉四齣。其中〈入夢〉即是〈遊園・驚夢〉，差異最大，齣名有別，曲牌亦有增添；其餘三齣曲詞賓白皆是濃縮。

58 關於《醉怡情》大堆花之分析，參考李惠綿：〈《審音鑑古錄・牡丹亭》折子戲的改編與表演〉，《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家出版社，2006 年），頁 183-246 。

59 清・錢德蒼編選《綴白裘》，自乾隆二十九年出版初編到乾隆三十九年（1764-1774）陸續出齊十二編，全書收錄兩四百四十六齣崑劇折子戲，兼收花部梆子腔等七十齣地方戲。吳新雷：〈綴白裘的來龍去脈〉，《南京大學學報》第 3 期（1983 年），詳考通行本刊出年代，頁 36-43 。

60 〈拾畫・叫畫〉收入《綴白裘》初集，本文引用根據新版《綴白裘》（北京：中華書局，2005 年），頁 79-85 。

臺灣大學學術期刊資料庫

與原著的融合。將各本曲牌對照如下發現（參附錄二），經過明代三種改本，除了刪除石道姑上場，〈拾畫〉臺本依舊回到原著，其間徐日曦改本具有前導作用，而由《醉怡情》奠定臺本模式，《綴白裘》再將原著【錦纏道】補入，成爲定型的臺本。〈叫畫〉臺本則由馮夢龍改本奠定主軸，到《綴白裘》將馮本【二郎神】【集賢賓】【簇御林】（見上節分析）與原著【鶯啼序】與【尾聲】統整。串連〈拾畫・叫畫〉，馮本合併自有其功，而兩齣戲連演的形式於焉定型。此後，清代咸豐元年手抄本[61]乃至當代所見崑曲名家錄影或舞臺演出，如上海俞振飛 (1902-1993) 、[62] 沈傳芷 (1906-1994) 、[63] 周傳瑛 (1912-1988) 、[64] 浙崑汪世瑜 (1941-) 、[65] 上崑岳美緹 (1941-) [66] 等，其曲辭科白幾乎都是《綴白裘》版本；唯一不同的者，〈拾畫〉多從《醉怡情》刪除【錦纏道】，殊爲可惜。筆者觀賞當代崑劇名家小生演出，最忠於《綴白裘》者唯有

61 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》（中央研究院歷史語言研究所、新文豐出版社合作出版，2001 年），收錄咸豐元年兩份〈拾畫・叫畫〉手抄本，見第 82 册，頁 477-504 。按：「咸豐元年」註記，見第 63 册，頁 284 。

62 《中國京劇音配像精粹》根據 1957 年錄音配像，俞振飛錄音主演，蔡正仁配像（天津：文化藝術音像出版社，2000 年 10 月）。中央大學洪惟助教授賜借該校戲曲研究室〈拾畫・叫畫〉視聽資料，敬致謝忱。又俞振飛：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，1982 年），收錄〈拾畫・叫畫〉亦可參證，頁 165-173 。

63 曾永義、洪惟助製作：《崑劇選輯》（一）第 16 集〈沈傳芷先生藝術傳（上）〉（臺北：行政院文化建設委員會，1993 年）。按：沈傳芷先生於 1992 年錄影〈拾畫・叫畫〉，時年 86 歲，成爲絕響。

64 周世瑞、周攸：《周傳瑛身段譜・拾畫・叫畫》（臺北：國家出版社，2003 年），頁 253-310 。

65 汪世瑜：〈恰如春在柳梅邊——談〈拾畫・叫畫〉的表演〉，收入章驥、程曙鵬主編：《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》（香港：金陵書社出版，1993 年），提及師承七十高齡周傳瑛，頁 53 。

66 《人逢今世緣——岳美緹藝術專輯》，錄製〈拾畫・叫畫〉（上海：上海聲像出版社，2003 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

蘇州崑劇團石小梅 (1949-) 的唱段，[67] 可見蘇崑保存傳統折子戲的藝術原貌。

《綴白裘》刊刻印行，同時應運而生者就是身段譜，一本是歷經乾隆、嘉慶而刊行於道光十四年 (1736-1834) 的《審音鑑古錄》，[68] 可惜未收〈拾畫・叫畫〉。一本是無名氏輯《崑弋身段譜》，多是乾隆、嘉慶手抄本，收錄〈拾畫・叫畫〉，[69] 依舊不唱【錦纏道】，其餘曲白幾乎與《綴白裘》相同，[70] 身段譜與臺本相輔相成，更加證明《綴白裘》收錄〈拾畫・叫畫〉是定型的臺本。《崑弋身段譜》在曲文旁註細膩的手眼身步，提供文本閱讀與表演之聯繫。上節提及馮本三首曲白被傳承到《綴白裘》而成爲〈叫畫〉臺本的經典，正是因爲曲白本身涵蘊豐富的表演性，從《崑弋身段譜》可得到證明，例如【二郎神】：

> 能停妥〔進桌雙手捅軸下看〕，這慈容〔雙手指軸〕只合向蓮花寶座，咦咦咦吓〔拏扇指畫〕爲甚的獨立亭亭〔倒扇指左右〕在梅柳左〔開扇右手攔臺〕，不栽紫竹〔摺扇圈畫〕，邊傍〔兩淨〕不放〔扇歸相〕鸚鵡。（白）啐！原來不是觀音〔雙手透袖雙手做金蓮〕。只見兩瓣金蓮〔左手朔上右手指畫三次搭〕在裙下拖。（白）吓！原來是尊嫦娥。呸！既是嫦娥呵〔嘆！雙攤手三次〕！並不見〔雙手指畫兩邊〕祥雲半朵，（白）〔拍臺〕呀！嘆〔左手搭椅右手搖〕也非是嫦娥。（白）吓！不是

67 「中國崑曲名家經典名劇匯演・石小梅專場」（臺北新舞臺演出，2003 年 1 月 5-9 日），國立傳統藝術中心發行。

68 清・王繼善補訂：《審音鑑古錄》，選錄劇作九種，上自《荊釵記》下至《長生殿》，六十五折全是崑腔劇目。

69 《崑弋身段譜》有甲編乙編，上海圖書館善本室藏。汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上的因應之探討》（臺北：學海出版社，2000 年），抄錄甲乙編各册收錄劇目、版本、作者、備註，可知其爲清抄本，並非每册都注明年代。頁 206-208。〈拾畫・叫畫〉收錄於甲集第 7 册。感謝嘉義中正大學汪詩珮先生慷慨惠借研究生時代遠赴上海圖書館高額影印的《崑弋身段譜》；其中〈拾畫〉不全者，由中國藝術研究院圖書館吳秀慧老師、研究員王學鋒先生協助影印，一併致謝。

70 清・無名氏：《崑弋身段譜》將《綴白裘》標注〔前腔〕，修正爲【鶯啼序】。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀音，不是嫦娥，難道人間的女子不成？啊呀！〔一粗（按：搓）手〕這畫蹺蹊教人，難揣難摹。[71]

這段曲文前五句還需要扇子搭配，演員與畫像之間的互動，在一桌一椅的方位，依憑開扇、摺扇、攤手、手指、眼神以及「啐、咦、吓、啊呀」等各種嘆聲詞，展演猜畫的唱段。身段譜將馮本平面文字立體化，這大概是馮本曲文可以傳演的緣故。《綴白裘》收錄定型臺本的〈叫畫〉，不止復原【錦纏道】，並且添增幾段精彩重要的賓白足以提供演員發揮表演身段；尤其將《崑弋身段譜》與近年出版《周傳瑛身段譜》[72]對照，可看出其戲劇性的演變。以下分析《綴白裘・拾畫》幾段增添的賓白。其一，柳夢梅唱完「含笑處朱脣淡抹」後，說了一段賓白：

美人！看你這雙俏眼，只管顧盼小生。小生站在這裡，他也看著小生；小生走過這邊來，哪！哪！哪！又看著小生，啊呀！美人呀！美人！你何必只管看我？何不請下來相叫一聲？吓！美人！請！美人！請！咳！柳夢梅！柳夢梅！你怎麼這等痴也吓！[73]

《崑弋身段譜》對這段賓白身段並無任何注明，《周傳瑛身段譜》則非常細膩記載每一句的走位、手指、臺步：[74]

[71] 同註 69 。
[72] 同註 64 ，頁 253-310 。
[73] 同註 60 ，頁 83 。
[74] 同註 64 ，頁 281-282 。

臺灣大學學術期刊資料庫

（笑）哈哈哈哈 咦！看這美人這雙俊俏的眼睛，	右手於胸前拍左掌，左腳收回，立平。 雙手於胸看畫。 右手掠眉，左手托右臂，篤左腳。
只管顧盼著小生， 小生走到這邊，	雙手交叉於胸前（掌均朝上，左手托右手指處）。 右手指一下臺右角，左手於腹，然後人至臺右角，左轉身
喏喏喏， 她也看著小生，	右手於背，左手於腹，篤左腳觀畫。念最後一個「喏」時，左手指畫。 左腳收回，立平，雙手小拱手於胸前，小點頭。
待我走到那邊，	左手指一下臺左角，右手於腹，然後左手反折袖於左上側護頂。 右手拎褶子至臺左角右轉身。 左手於上側甩掉水袖，右手放褶子，雙手掇袖。
喏喏喏， 她又看著小生， 啊呀美人哪！	雙手外翻至背，篤右腳看畫。 右腳收進，立平。 右手輕輕抖袖，左手於腹。
你何必只管看我 何不請下來相叫一聲？	右手掇袖，左手於胸下側。 雙手從右上側平移至左下側（恭請狀），篤左腳。 左腳收進，立平。左手托右腕，右手掐指指嘴。
請啊， 請啊， 請請請啊！	雙手收至胸前。 對畫拱手。 左手抓右水袖作揖，拱下（篤左腳。目視畫）。
呀呸！ 柳夢梅， 你好痴也！	右手對桌子輕抖袖，左手於腹。 左腳收進，立平。右手掇袖，朝下場門退左腳。 右手食指敲前額，左手於胸下側。

觀畫時眉眼顰笑、舉手投足之間，乃至甩袖、掇袖、抓袖、抖袖等，句句體現演員手眼身髮步的傳形寫照、游移自如。《周傳瑛身段譜》記錄當代〈拾畫〉〈叫畫〉的表演科範，具有歷史意義。

其二，柳夢梅唱完「猛可的害相思顏似酡」後，開始呼叫：「吓！待俺

臺灣大學學術期刊資料庫

狠狠的叫他幾聲，噲！小娘子！小娘子！美人！美人！姐姐！姐姐！我那嫡嫡親親的姐姐！」[75]《周傳瑛身段譜》「表演提示」曰：

> 以上的「三叫」是「叫畫」一折地關鍵。要叫出情來，是人物對夢中情人的聲聲呼喚，叫得越認眞，越誠懇，越親熱越好。從「喂！美人」至「我那嫡嫡親親的姐姐！」一聲比一聲纏綿，一聲比一聲親昵，要聲聲傳情。要把柳夢梅的迷戀、痴情，從叫聲中表現出來。另外還要把他溫文爾雅、書卷氣深切可信的表現出來。這「叫」不僅要柳夢梅自己動情，還要使畫中人和觀眾爲之動情。[76]

其三，〈叫畫〉【尾聲】之後，原著和馮本皆以下場詩結束，《綴白裘》添增一段賓白：「呀！這裏有風，請小娘子裏面去坐罷！小姐請！小生隨後。豈敢！小娘子是客，小生豈敢有僭？還是小姐請，如此沒（麼），並行了罷！」[77]《周傳瑛身段譜》「表演提示」說：

> 最後這段表演要親切熱忱，好似和自己的情人傾訴衷腸，講悄悄話。邊走，邊講，邊叫，要把觀眾的心也叫進幕後。〈拾畫〉〈叫畫〉在掌握人物的分寸上，必須掌握好柳夢梅與眾不同的氣質和風度：多情而不庸俗，風流而不輕佻，對畫中美人崇敬而不褻瀆，對戀情是痴而不狂。總之要掌握好敦厚而不呆滯的尺度。[78]

以上增添幾段賓白皆非原著和改本所有，經過藝人錘鍊加工的演出本，既強化〈叫畫〉中柳夢梅的痴心與專注，又使其表演更爲靈活生動。

與《綴白裘》、《崑弋身段譜》同一時期，《牡丹亭》工尺譜也應運而生。清代工尺譜有兩個系統，[79]一是文人按字聲腔格嚴加考訂而專攻清唱的

---

[75] 同註 60 ，頁 84 。
[76] 同註 64 ，頁 285 。
[77] 同註 60 ，頁 85 。
[78] 同註 64 ，頁 289 。
[79] 清代工尺譜系統，參考吳新雷：〈介紹吟香堂和納書楹的《牡丹亭》清宮譜〉，朱恆夫主編《中華藝術論叢》第 7 輯（上海：同濟大學出版社，2007 年 8 月），頁 148-152 。

臺灣大學學術期刊資料庫

「清宮譜」，只錄曲文不載科白，收錄〈拾畫・叫畫〉回歸原著。二是崑班藝人結合舞台登場演唱而製作的「戲宮譜」，曲白科俱全，收錄〈拾畫・叫畫〉與臺本、身段譜曲白相近。

工尺譜出版之前，引人注目的是明末清初鈕少雅撰《格正牡丹亭還魂記詞調》。胡介祉〈格正牡丹亭還魂記詞調序〉寫於康熙甲戌（三十三年，1694年），有感於《牡丹亭》「祇以不便於歌，遂受呂玉繩改竄，大非先生本意」，讚賞「先生以如海才，沾生花筆，興之所發，任意所之，有浩瀚千里之勢，未嘗不知有軼於格調之外者，第惜其詞而不之顧也。」深知臨川自白：「凡文以意趣神色爲主。四者到時，或有麗詞俊音可用。爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯迸拽之苦，恐不能成句矣。」[80] 堪稱臨川知音。胡介祉購得鈕少雅勘正定本，細讀一過，「始知古人學問精密，攷訂詳明，一開未有生面，用作後進津梁，其功誠偉矣哉。」[81]《格正牡丹亭》不錄科白，曲文與原著皆同，所謂「格正」並非改詞，而是就原著曲牌查明分註所屬宮調或集曲曲牌，並註明韻部。例如〈拾畫〉押歌戈韻，《格正牡丹亭》曰：「原題統作【金瓏璁】全調，但後五句無歸，今查明分註。」於是將原著【金瓏璁】引子考訂爲【雙調・金馬兒】集曲（【雙調・金瓏璁】首至三，【商調・風馬兒】三至終）。《格正牡丹亭》不改曲詞，試圖格正原著之音律，在明代以來的改本風潮以及清代融合原著和改本的演出本中，具有復古意義，對於其後工尺譜或具有前導作用。

清代《牡丹亭》完整工尺譜有兩本，都是清宮譜。一本是馮起鳳參定《吟香堂曲譜》，有《牡丹亭》二卷，清乾隆五十四年刊本（1789年），[82] 石韞

[80] 同註 32，頁 1337。

[81] 以上引文見清・胡介祉：〈格正還魂記詞調序〉，同註 4，頁 1a-1b。

[82] 清・馮起鳳參定：《吟香堂曲譜》，乾隆間家刻本，封面署題「馮起鳳參定，牡丹亭曲譜，吟香堂藏板」；《牡丹亭》封面署題「友石館鑑定，吟香堂曲譜」，有乾隆 54 年石韞玉序，北京首都圖書館藏，〈拾畫・玩眞〉見卷上。臺灣大學中研所顧明和先生於 2007 年 8 月北京之行，專程到北京圖書館代爲影印，特致謝忱。

臺灣大學學術期刊資料庫

玉〈吟香堂曲譜序〉曰：「年來舞榭歌臺，工同曲異，而卒無人引其商而刻其羽，致使燕筑銷瑟，妙處不傳，亦詞人之恨事也。今雲章馮丈，取臨川舊本，詳註宮商，點定節拍，譜既就，索序於余。」馮起鳳既取臨川舊本詳註宮商工尺，曲文當然全與原著相同。另一本是葉堂《納書楹四夢全譜》，[83] 葉堂自序寫於乾隆壬子（五十七年，1792 年），同樣感於臨川「生平撰著甚夥，獨《四夢》傳奇盛行於世，顧其詞句往往不守宮格，俗伶罕有能協律者。《邯鄲》、《南柯》遭臧晉叔竄改之厄，以已失舊觀。《牡丹亭》雖有鈕譜，未云完善。」葉堂所謂「未云完善」指鈕少雅《格正牡丹亭》無工尺而言。葉堂「少喜掇拾舊譜，而以己意參訂之。《邯鄲》、《南柯》、《牡丹亭》三種，殫聰傾聽，較銖黍而辨芒杪，積有歲年，幾於似矣。」[84]《納書楹四夢全譜》根據「原本校錄，除引之不用笛和者，不加工尺，餘雖隻曲小引，亦必斟酌盡善，未嘗忽略。」可知其就原著曲文詳註工尺。又鑑於「南曲之有犯調，其異同得失最難剖析，而臨川《四夢》爲尤甚」，故「譜中遇犯調諸曲，皆已細注某曲某句。」[85] 這是承襲鈕少雅《格正牡丹亭》，故細注犯調集曲比《吟香堂曲譜》更清楚（原著與工尺譜曲牌之比較，參附錄三）。這兩本工尺譜都另附演出本，《吟香堂曲譜》附在〈玩眞〉之後，曰「俗叫畫」；《納書楹四夢全譜》附在卷末曰「俗增堆花」、「俗玩眞」。所以曰「俗」，意味當時舞臺是極爲流行的演出本；而所附俗〈叫畫〉曲文即是刪除【錦纏道】的通行演出本。兩本《牡丹亭》全譜中只有「堆花」與〈叫畫〉特意附在其後，凸顯「俗演」與「原本」差距較大，彰顯〈叫畫〉在《牡丹亭》流行的折子戲中非常特殊。乾隆年間〈拾畫〉〈叫畫〉臺本已然定型，這兩本工尺譜顯現製譜家參訂

[83] 清・葉堂：《納書楹四夢全譜》（臺北：傅斯年圖書館善本室藏）；〈拾畫・玩眞〉收入《納書楹牡丹亭全譜》卷上。又《續修四庫全書》集部・曲類（第 1757 册）收入《納書楹四夢全譜》，據清乾隆納書楹刻本影印（上海：上海古籍出版社，1995 年）。

[84] 以上兩段引文見清・葉堂：《納書楹四夢全譜・自序》，同前註，頁 1a-1b。

[85] 以上兩段引文見清・葉堂：《納書楹四夢全譜・凡例》，同前註，頁 1a。

臺灣大學學術期刊資料庫

原著唱本的努力與用心。

戲宮譜也有兩種。第一種與身段譜相近，目前所知較早的是同治九年（1870）王錫純《遏雲閣曲譜》。[86]《納書楹曲譜》有譜無白，只宜於清唱；《綴白裘》有曲白無譜，又不宜伶人習唱。遏雲閣主人自序曰：「家有二三伶人，命其於《納書楹》、《綴白裘》中細加校正，變清宮爲戲宮，刪繁白爲簡白，旁註工尺，外加板眼，務合投時，以公同調。」此譜收錄《牡丹亭》齣目有〈學堂〉、〈勸農〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈冥判〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉、〈問路〉九齣。〈學堂〉、〈叫畫〉採用舞台演出改題的劇目，可見「務合投時」之性質，具「戲宮譜」特色的《遏雲閣曲譜》成爲明清以來第一部崑劇場上曲、白、譜俱全的演唱本。

第二種與《綴白裘》臺本相近，收錄的〈拾畫〉〈叫畫〉比《遏雲閣曲譜》完整，以殷淮深藏本《牡丹亭曲譜》[87]爲代表。上卷收錄〈學堂〉、〈勸農〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈離魂〉、〈冥判〉、〈拾畫〉；下卷收錄〈叫畫〉、〈道場〉、〈魂遊〉、〈前媾〉、〈後媾〉、〈問路〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉。採用舞台演出改題的劇目，「這反映了晚清崑班演出《牡丹亭》由折子串成全本戲的基本格局，也顯示了從文學本嬗變爲演出本（臺本）的舞台生命力。」[88]《牡丹亭曲譜》收錄〈拾畫〉保留【錦纏道】和【尾聲】，曲牌分別旁註曰：「通行不唱」、「通行即下，尾聲不唱」，[89]顯然有別於通行演唱本而保留精髓的唱段。王季烈 (1873-1952) 編訂《集成曲

[86] 清・王錫純輯，李秀雲拍正：《遏雲閣曲譜》（臺北：文光圖書公司，1965 年），〈拾畫・叫畫〉收入第 3 册，頁 1049-1063。按：此書於光緒 19 年 (1893) 上海著易堂書局鉛印初版，1920 年第 12 版，1973 年北京中華書局影印。

[87] 殷淮深原稿，張餘蓀校正兼繕底：《牡丹亭曲譜》（上海：朝記書莊，民國 10 年〔1921〕），中國國家圖書館古籍部藏書。按：張芬，字餘蓀，號怡庵，蘇州人。

[88] 關於《牡丹亭曲譜》選錄齣目及其意義，參考吳新雷：〈牡丹亭崑曲工尺譜全印本的探究〉，《戲劇研究》創刊號（2007 年 12 月），頁 109-129。

[89] 《牡丹亭曲譜》【錦纏道】寫成【賽觀音】，不知何據？感謝北京中國藝術研究院研究員王學鋒先生代爲影印掃描〈拾畫・叫畫〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

譜》，[90] 選錄〈拾畫〉〈叫畫〉的立場相同，〈凡例〉曰：「梨園腳本，別字連篇，且妄加刪節，謬誤百出。近日出版曲譜亦有數部，而皆以此種腳本爲藍本。……是編力矯是弊，選戲劇則採曲律詞章之兼善，訂宮譜則求古律俗耳之並宜。曲文曲牌，皆悉心訂正。」可見其別於梨園腳本之旨趣。在沒有錄音錄影的時代，這些曲文、科白、工尺俱全的戲宮譜，爲折子戲傳唱提供莫大貢獻。

以上主要分析〈拾畫〉〈叫畫〉墨本（包括原著、改本）與臺本（包括身段譜、戲宮譜）二者之間的演變發展。下文再融入當代崑曲小生的表演，以及《牡丹亭》全本戲（含小全本戲）[91] 的表演，比較兩齣折子戲連演形式之差異。這樣比對的意義在於觀察乾嘉時期〈拾畫〉〈叫畫〉定型的表演是否仍被傳承或是有所突破；而不論是嚴謹規矩的傳承，或是踰越傳統規範的創新，各有其傳承與創新之涵義，希望經由與當代表演視聽資料之比對，使〈拾畫・叫畫〉演出發展的論述更具體化，更貼近戲曲現代化的舞台藝術。

馮夢龍改本合併爲〈初拾眞容〉，故以「（回介）說話之間，已到觀中，不免仔細展玩一番」[92] 串連。《綴白裘》在〈拾畫〉結束後注明「暫下即上」，〈叫畫〉開場獨白：「來此已是書房中了，待我閉上門兒，展開一看，呀！好莊嚴也。」《崑弋身段譜》在唱完【千秋歲】「俺這裏盡情供養，他於意云何」之後，旁註〈叫畫〉，記曰：「（白）閉上書房門，展開一看。吓！阿呀！好莊嚴佛像也。」[93] 如果依照馮本和《崑弋身段譜》搬演，演員不需要下

[90] 王季烈、劉富樑編：《集成曲譜》（臺北：進學書局，1969 年），〈拾畫・叫畫〉收入「聲集」第 4 册，頁 599-610 。按：《集成曲譜》於 1925 年由商務印書館石印出版。其後王季烈又編《與衆曲譜》（臺北：臺灣商務印書館，1977 年），〈拾畫・叫畫〉收入第 3 册，頁 119-130 。此書於 1940 年天津合笙曲社石印線裝本，1947 年上海商務印書館出版平裝本，折目多從《集成曲譜》選出。

[91] 此處「小全本戲」指將《牡丹亭》濃縮爲上下或上中下演出的版本，前者如浙江崑劇團 10 齣本，後者如上海崑劇團 34 齣本，詳下文。

[92] 同註 19 ，頁 2141 。

[93] 同註 69 。

臺灣大學學術期刊資料庫

場；若依照《綴白裘》搬演，演員要暫下，隨即上場。可是舞臺表演時，場景從花園拾畫轉回書齋叫畫，舞臺上的書齋必須事先擺設。根據岳美緹口述〈叫畫〉擺設的版本：第一次向沈傳芷學，只有一桌一椅，畫放在桌子上；第二次多了一個架子，將畫掛在上場門，沈傳芷也試過移除桌子，換上小帳幔，畫掛在中間；最後岳美緹採取一桌一椅的標準場型，認爲舞臺比較乾淨，調度上不會磕磕碰碰的感覺。[94] 蘇崑石小梅演出則是在下場門前方放置一張桌子架設的帳幔，唱完「叫人難揣難摹」後，將畫掛在其上，吟誦畫中題詩。這個擺設的好處在可以將畫像懸掛，演員可有微微仰觀的角度，演到「美人俊俏的眼睛只管顧盼著小生」時，符合畫中人居高顧盼的樣態。[95] 無論書齋如何擺設，串連〈拾畫〉與〈叫畫〉大約有兩種，一種是唱「盡情供養，他於意云何」後，演員繞場走位至臺前，此時二道幕落下，檢場人員在幕後將桌椅、筆硯等擺設舞臺後中央，二道幕再啓，演員捧畫跨步而入，場景從空無一物的花園變爲觀中書齋，岳美緹、[96] 石小梅演出本皆是。不同的是石小梅吟誦「寶軸留春壁堂掛，廢園夢斷恨情多」，以「說話之間已到書館了」，開啓〈叫畫〉情節，偏向還原馮夢龍改本和《崑弋身段譜》。這種串連形式，可使劇中人物情緒和戲劇時間具有連續性，大幕啓落成爲舞臺轉換「花園」與「書齋」的媒介。另一種串連形式是開場就在舞臺後中央擺妥桌椅，〈拾畫〉表演區域限於舞臺前方，演員心中自成虛線區隔；表演〈叫畫〉時直接將畫放在桌上，如汪世瑜後期的演出本，[97] 這種場型的演出限制了遊園拾畫的流動空間。

---

94 同註 69 ，頁 210 。

95 石小梅演出，參看「中國崑曲名家經典名劇匯演・石小梅專場」，同註 67 。

96 岳美緹演出，參看「中國崑劇藝術團」五大崑劇團匯演，臺北國家戲劇院， 1997 年 11 月 27 日-12 月 7 日。

97 汪世瑜早期演出〈拾畫・叫畫〉，與岳美緹、石小梅相同，並未預先在舞台上置妥桌椅（錄影未出版）。近年演出，收入「中國戲劇梅花獎・浙江精英選」（浙江音像出版社， 1980 年），採取開場擺妥桌椅的形式；此外，在小全本戲中亦然，將〈拾畫・叫畫〉合爲一齣〈玩眞〉，參見古兆申、汪世瑜改編：《牡丹亭》上下本，共 10 齣，浙江崑劇團「跨世紀千禧崑劇菁英大匯演」，臺北國家戲劇院， 2001 年 1 月 9-14 日。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈拾畫〉〈叫畫〉作爲折子戲連演，與全本戲或小全本戲不盡然相同。《牡丹亭》全本五十五齣在美國紐約林肯藝術中心演出，是《牡丹亭》演出史上之盛事。[98] 美國華裔陳士爭導演嘗試將原著完整重現舞台，除了刪改賓白，〈拾畫〉曲文完整唱足，石道姑亦在首尾出場。由於導演結合多種表演方式，「如運用面具、男扮女妝、女扮男妝的互換，並且加入了木偶戲和源於蘇州地區的講述故事的評彈。」[99]〈玩眞〉即是以蘇州評彈取代，等同刪除〈叫畫〉的唱演，沒有這齣折子戲，柳夢梅品玩畫像、痴心叫喚的心理層次無由展現。陳士爭執導全本《牡丹亭》移師紐約後，上海崑劇團演出獨立排演三十四齣《牡丹亭》，[100] 將〈拾畫〉〈叫畫〉合爲一齣〈玩眞〉。[101] 背景幕是暗色的蒼翠園林，符合「風月暗消磨」的景觀。柳夢梅、石道姑先後上場唱引子，也有復古原著之意趣。柳夢梅唱完【錦纏道】「斷煙中見水閣摧殘……，恰湖山石畔留著你打磨陀。」回身轉到舞台右側欄杆旁坐下，兩位女花神出場引導柳夢梅至舞台後方五層台階，花神下場時，左側台階升起一個檀香匣兒，閃閃發光，柳夢梅拾起畫軸，展開半幅之後言道：「待我捧到書館焚香頂禮，也強如

98 《牡丹亭》全本五十五齣，華裔崑劇表演藝術家溫宇航扮演柳夢梅，錢熠扮演杜麗娘， 1999 年 7 月紐約首演（錄影未出版）。

99 陳士爭導演：《牡丹亭》節錄版，收入蘇州評彈取代小生表演的〈玩眞〉（中國科學文化音像出版社，北京普羅之聲文化傳播有限公司製作發行）。按：關於演出中的部分元素，參考陳士爭：〈導演陳士爭談《牡丹亭》〉，收入《牡丹亭》說明書，頁 12-15 。

100 王仁杰整編、郭小男導演：《牡丹亭》， 1999 年 10 月上海逸天舞台首演。上海崑劇團三組演員分飾：上本沈昳麗、張軍；中本李雪梅、岳美緹；下本張靜嫻、蔡正仁。關於上崑演出本，參考吳新雷：〈一九一一年以來《牡丹亭》演出回顧〉，白先勇策劃、林皎宏主編：《姹紫嫣紅牡丹亭：四百年・春之夢》（臺北：遠流出版事業股份有限公司， 2004 年），頁 67-68 。

101 王仁杰整編：《牡丹亭》，共 34 齣，收入中國崑劇研究會編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇出劇本選》（北京：文化藝術出版社， 2000 年），頁 341-428 。相關論述，參沈惠如：〈經典名劇的整編演出——以《牡丹亭》爲例〉，《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（臺北：國家出版社， 2006 年），頁 65-120 。

臺灣大學學術期刊資料庫

埋在此中。」柳夢梅下台階走至舞台前，開始唱【黃鶯兒】「秋影掛銀河」，燈光轉暗，讓舞台後方轉換書齋場景。邊唱邊走至舞台右前側佈置的迴廊，燈光隨之移轉逐漸打亮，直到進入書齋，燈光全亮，三面式大屏風橫越舞台後方展開，綠底映襯枝葉茂盛的白色梅花，柳夢梅將畫放置在案桌上，開始表演〈叫畫〉情節。右側屏風之前直立一個典雅木架，做爲掛畫之用，演員得以平視呼喚畫中人。[102] 可見上崑《牡丹亭》運用現代科技手法豐富舞台場景變化。不論是全本戲或小全本戲中的〈拾畫・叫畫〉，在現代化劇場各自有不同的藝術表現。

二〇〇四年青春版《牡丹亭》濃縮爲二十七齣，[103] 詮釋〈拾畫・叫畫〉大異其趣。安排齣目曰〈拾畫〉，實則包括〈叫畫〉，有意將拾畫戲份做足，簡省了叫畫情節。場景都安排在花園，從舞臺上方垂下不規則形狀的梅樹枯枝，成爲花園「萬條煙罩一時乾」的景象，也代表杜麗娘埋葬之所的一株梅樹。就實際用途而言，可以掛畫，便於演員對著畫像高聲低喚，也達到顧盼的效果；更可避免二道幕啓落阻擾或檢場人員出入的突兀以及觀賞情緒的中斷。就抽象意義而言，則強化「男遊園」的象徵意義，既可以與杜麗娘「女遊園」對照呼應，亦可以體現「招魂」杜麗娘的儀式。爲強化「男遊園」，〈拾畫〉復原具有「斷腸人遠、傷心事多」情景的【錦纏道】；又因爲在花園叫畫，故刪除馮夢龍改本傳下來【二郎神】【集賢賓】的唱段，直接從題詩切入，如此便省略了猜畫、疑畫過程，直接進入認畫，不能體現柳夢梅對佛、仙、人的辨識，進而從微妙處反映其絲絲入扣的心理變化，比如對佛要崇敬誠懇，動作要小、藏，眼神平視；對仙要敬仰羨慕，動作要大、飄，目光略向高處；對人要

[102] 王仁杰整編、郭小男導演：《牡丹亭》，上海崑劇團演出（錄影未出版），感謝經國管理學院暨健康學院沈惠如教授賜借。

[103] 白先勇、張淑香、華瑋、辛意雲整編：青春版《牡丹亭》，分上中下三本，沈豐英扮演杜麗娘，兪玖林扮柳夢梅。江蘇省蘇州崑劇院，臺北國家戲劇院首演，2004 年 4 月 28 日-5 月 2 日，臺灣公共電視錄製出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

喜悅神往，動作輕快，眼神和順。[104] 青春版《牡丹亭》如此剪裁是基於考量演出時間，自不能與乾嘉定型折子戲相提並論。雖然以花園爲場景的〈拾畫〉〈叫畫〉只能濃縮在小全本戲的脈絡中，但其舞臺設計及表演形式，不同於乾嘉定型折子戲，倒也能深化湯顯祖原著的神髓，而具有突破開創的意義。青春版《牡丹亭》詮釋〈拾畫〉〈叫畫〉，確實比紐約演出全本戲和上海崑劇團小全本戲，更具有象徵的表演涵義。

結　　語

檢索湯顯祖《牡丹亭》相關研究之成果，得知歷來專題探討〈拾畫〉〈叫畫〉者略少，[105] 本文深入分析原著曲意，細緻比較原著與明清改本、臺本、身段譜之差異，對照清代工尺譜，進而比較近當代崑曲小生的表演，或能對〈拾畫〉〈叫畫〉演出發展呈現多元的觀察，從而觀照折子戲幾個相關議題。清代臺本、身段譜、工尺譜對〈拾畫〉〈叫畫〉的記錄，凸顯這齣折子戲在清代舞臺演出遠比在明代更受重視，不只在民間雅部班社，[106] 甚

[104] 同註 65 ，頁 53-58 。

[105] 就筆者所知，幾篇論文涉及相關討論。〔日〕根山徹〈還魂記在清代的演變〉，《戲曲藝術》（ 2002 年第 4 期），文中以〈拾畫・叫畫〉爲例，討論《牡丹亭》在乾隆、道光年間改本中顯著的改變，頁 47-56 。陳芳：〈試論崑劇表演的「乾、嘉傳統」〉，《戲曲學報》創刊號（ 2007 年 6 月），文中以〈拾畫・叫畫〉佐證乾、嘉傳統折子戲「固定的內涵」，頁 183-214 。其後延續前文再論〈拾叫〉的內容遞嬗與近代的表演傳承，撰寫〈傳神不傳形——以〈拾叫〉爲例論崑劇表演的傳承〉，盧偉力編：《香港戲劇學刊》第 7 期（「華文戲劇百週年」學術研討會專輯，香港：中文大學出版社， 2007 年），頁 385-398 。

[106] 清・鐵橋仙人等撰，周育德校刊：《消寒新詠》（北京：中國戲曲藝術中心， 1986 年），記載萬和部小生之演出（詳下文）。又如《嘉慶丁巳、戊午觀劇日記》，日記全文及相關論述參考顏長珂：〈珍貴的戲曲史料——讀《嘉慶丁巳、戊午觀劇日記》手稿〉，《戲曲研究》第 9 輯（長春：吉林人民出版社， 1983 年 3 月），頁 250-280 。

臺灣大學學術期刊資料庫

至在宮廷演劇，[107] 都有〈拾畫〉〈叫畫〉演出頻繁的記錄。這固然是因爲折子戲的搬演形式經過試新、醞釀、變化、成熟之後，在乾、嘉年間以來風起雲湧；主要也是因爲折子戲逐步形成獨特的表演藝術體系，不同的腳色自成格局，行當之間形成分庭抗禮的局面，每行腳色都有其基本工戲。[108]〈拾畫・叫畫〉屬於小生戲，成書於乾隆六十年（1795 年）的《消寒新詠》記載了萬和部小生王百壽官，作者問津漁者分別以兩首詩評論其〈拾畫〉〈叫畫〉的表演：[109]

年少驚春客在身，何堪竹外拾遺眞，夢梅本是多情種，今見多情又有人。

風流名士總關情，紙上相呼不惜聲，若使麗娘眞有跡，好從今日喚卿卿。

這兩首題詩出自《消寒新詠・紀實》，此卷「皆就諸伶擅長之戲，加以詩評。多者數十出，少亦二三出。」[110] 可見小生擅長之折子戲在乾隆年間已經取得獨特藝術地位，誠如問津漁者說：「如《燕蘭小譜》，六十四人，僅記小旦，而不及小生。豈當時無一人可稱者？……然天下人之見重於世，固有幸有不幸焉。百壽幸矣。余固樂爲傳之，並詩以質吾輩。」[111] 本文探討〈拾畫・叫畫〉之演變，可以觀照折子戲造就了小生獨特的表演藝術。

徐扶明〈折子戲簡論〉提出折子戲既然是舞臺實踐的成果，因此與原著墨本（文學本）往往有不同面貌，大致有分、合、聯、刪、增五類。其中第四類就是刪掉墨本部分情節，而在臺本中換以新情節，如《牡丹亭》第二十六齣

107 清代宮廷演劇見北京故宮博物院藏《穿戴題綱》，相關論述參考朱家溍：〈清代的戲曲服飾史料〉，《故宮退食錄》（北京：北京出版社，1999 年），頁 646-662。此外，又見中國第一歷史檔案館藏《內學崑弋戲目檔》，相關論述見李玫：〈湯顯祖的傳奇折子戲在清代宮廷裏的演出〉，《文藝研究》2002 年第 1 期，頁 93-103。

108 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家出版社，2002 年），提出折子戲的成就體現在劇本和表演藝術，相關論述見該書第四章〈折子戲的光芒・折子戲的藝術特點〉，頁 281-296。

109 同註 106，頁 49。

110 同註 106〈凡例〉，頁 9。

111 同註 106，頁 14。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈玩眞〉，臺本〈叫畫〉刪去墨本末四句集唐下場詩，換以新的藝術處理。至今演〈叫畫〉仍用《綴白裘》。從上述五類獲得基本通則，折子戲除了大都從全本戲中摘出之外，有不少是創新的，比如《納書楹曲譜》所收《浣紗記・誓師》，注明「俗增」，而與原著第三十八齣完全不同，不知所出。[112] 曾師永義根據徐扶明比對墨本與臺本之差異，認爲：「此種折子戲更非由全本傳奇所從出，也因此陸萼庭氏等謂『折子戲』必出諸傳奇全本戲並不是絕對的。」[113] 陸萼庭所謂「傳奇全本戲」是相對於「梨園本」而言，傳奇原作總是案頭劇，大半出於文人學士之手；經過藝人修改筆削成爲場上劇的梨園本。陸萼庭進而闡釋折子戲的新成就，具體體現在劇本方面的是增強了劇作的獨立性和完整性，大致歸納爲以下幾種情況：第一，不同程度地發展和豐富原作的思想性；第二，適當的剪裁增刪使內容更爲概括緊湊；第三，大段加工，在形象化、通俗化上下工夫；第四，重視穿插和下場的處理，化板滯爲生動。[114] 陸萼庭分辨梨園演出本不等於傳奇原著劇本，並且詳說折子戲對傳奇原著的藝術處理，但並未具體說明「傳奇全本戲」包括明代傳奇改本。

本文從原著→選本→改本→臺本探討〈拾畫〉〈叫畫〉的演變，得知這兩齣折子戲定型的過程經過三個階段。首先，從《月露音》與《醉怡情》可知，明代萬曆至明末清初〈拾畫〉、〈玩眞〉各自唱演，〈拾畫〉雖刪減【金瓏璁】引子四句和石道姑引子【一落索】、生唱【錦纏道】，但其餘曲文大抵忠於原著。其次，晚明年間馮夢龍《風流夢》將兩齣戲合併爲〈初拾眞容〉，曲文賓白已是馮氏二度創作，與原著相距甚遠。其三，乾隆年間《綴白裘》臺本正式將〈拾畫〉、〈叫畫〉連演，同時期《崑弋身段譜》、晚清民初《遏雲閣曲譜》與身段譜相近；民初《牡丹亭曲譜》、《集成曲譜》等工尺譜，則與臺本相近。總之，臺本與身段譜之〈拾畫〉依循《醉怡情》，〈叫畫〉則熔鑄馮

[112] 徐扶明：〈折子戲簡論〉，《戲曲藝術》1989 年第 2 期，頁 65-66 。
[113] 曾永義：〈論說「折子戲」〉，《戲劇研究》創刊號（2008 年 1 月），頁 49 。
[114] 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，同註 108 ，頁 282-291 。

臺灣大學學術期刊資料庫

本與原著。

這個觀察可以補充徐扶明提到〈拾畫〉「刪掉墨本部分情節，而在臺本中換以新情節」之說，所謂「換以新情節」就是熔鑄馮夢龍改本新情節。本文經由〈拾畫・叫畫〉文本演變的觀察，固然印證陸萼庭折子戲「摘自」傳奇全本戲之說；更進一層得知折子戲也受到傳奇改本的影響。回顧上文提及《吟香堂曲譜》附「俗叫畫」，《納書楹四夢全譜》附「俗增堆花」、「俗玩眞」，如同徐扶明提及《納書楹曲譜》所收《浣紗記・誓師》，注明「俗增」，而與原著第三十八齣完全不同。俗增〈誓師〉不知所出，但「俗增堆花」「俗玩眞」或「俗叫畫」，卻找到來自馮夢龍改本部份的曲文。這樣看來，這些「俗增」的折子戲，似乎可以再深入探討。換言之，這些俗增的折子戲，呈現出表演藝術及劇本的潤飾，[115] 是否可能也有改本的融入？這是本文透過明清以來〈拾畫〉〈叫畫〉折子戲文本及其演出之探討，可以再延伸研究的課題。

附錄一：明清戲曲選集選錄《牡丹亭》折子戲

選集名稱	編者或點者	刊刻年代	選錄牡丹亭齣目	有無科白
月露音	〔明〕凌虛子編	明萬曆間	驚夢、尋夢、寫眞、鬧殤、玩眞、魂遊、幽媾、硬拷	無
詞林逸響	〔明〕許宇編	明天啓三年 (1623)	驚夢、尋夢	無
萬壑清音	〔明〕止雲居士編，白雪山人校	明天啓四年 (1624)	冥判還魂	有
新鐫出像點板怡春錦	〔明〕沖和居士編	明崇禎間	驚夢、尋夢、幽媾	有

115 王安祈：〈再論明代折子戲〉，收入《明代戲曲五論》（臺北：大安出版社，2001 年），舉《詞林一枝》選錄《幽閨記・曠野奇逢》，劇末【尾聲】之後添加兩支【皂羅袍】，曲文詞句露骨，充滿民間文藝氣息。又舉《詞林一枝》與《歌林拾翠》選錄《金貂記》第三十四折〈托疾藏機〉，大刀闊斧地刪減了後半，甚至完全省略原本薛仁貴妻兒，而把筆力集中於尉遲及徐世勣（原本爲程咬金）身上。此二例說明萬曆時的折子戲在表演藝術及劇本潤飾上都已有相當的成就，頁 41 。

臺灣大學學術期刊資料庫

新鐫繡像評點玄雪譜	〔明〕鈕蘭忍人選輯，媚花香史批評	明末	自敘、驚夢、尋夢、幽歡、吊拷	有
新刻出像點板增訂樂府珊珊集	〔明〕周之標編	明末	言懷	無
新刻出像點板時尚崑腔雜出醉怡情	〔明〕青溪菰蘆釣叟編	清初古吳致和堂刊本	入夢、尋夢、冥判、拾畫	有
綴白裘	〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選	乾隆二十九年～乾隆三十九年（1764-1774）	第一集乾隆 29 年 (1764) 收錄冥判、拾畫、叫畫 第四集乾隆 32 年 (1767) 收錄學堂、遊園、驚夢、尋夢、圓駕 第五集乾隆 35 年 (1770) 收錄勸農 第十二集乾隆 39 年 (1774) 收錄離魂、問路、吊打	有
審音鑑古錄	〔清〕琴隱翁編，王繼善補訂校歸	刊行於道光十四年 (1736-1834)	學堂、勸農、遊園、驚夢、尋夢、離魂、冥判、吊打、圓駕	有

附錄二：原著《牡丹亭》與《風流夢》《醉怡情》《綴白裘》曲牌比較

表一：〈拾畫〉

書　名	齣　目	宮　調　曲　牌					
牡丹亭	拾畫	*仙呂引* *金瓏璁*	（淨唱） 高大石調引 一落索	*中呂宮* *好事近*	*正宮* *錦纏道*	*中呂宮* *千秋歲*	*尾聲*
醉怡情	拾畫	*仙呂引* *金瓏璁* *（兩句）*	×	*中呂宮* *好事近*	×	×	*尾聲*
綴白裘	拾畫	*仙呂引* *金瓏璁* *（兩句）*	×	*中呂宮* *好事近*	*正宮* *錦纏道*	*中呂宮* *千秋歲*	×

臺灣大學學術期刊資料庫

表二：〈玩眞〉→〈叫畫〉

書 名	齣目	宮	調	曲	牌				
牡丹亭	玩眞	商調 黃鶯兒	商調 二郎神慢	商調 鶯啼序	商調 集賢賓	商調 黃鶯兒	*商調* *啼鶯序*	商調 簇御林		*尾聲*
風流夢	初拾 眞容	商調引 鳳凰閣	*商調* *二郎神*	商調 二郎神	*商調* *集賢賓*	商調 黃鶯兒	×	*商調* *簇御林*	商調 貓兒墜	尾聲
綴白裘	叫畫	×	*商調* *二郎神*	×	*商調* *集賢賓*	×	*商調* *啼鶯序*[116]	*商調* *簇御林*		*尾聲*

附錄三：原著《牡丹亭》與《格正牡丹亭》《吟香堂曲譜》《納書楹四夢譜》曲牌之比較

表一：〈拾畫〉

書 名	齣 目	宮	調	曲	牌		
牡丹亭	拾畫	仙呂引 金瓏璁	（淨唱） 高大石調引 一落索	中呂宮 好事近	正宮 錦纏道	中呂宮 千秋歲	尾聲
格正牡丹亭	拾畫	雙調 金馬兒（雙調金瓏璁＋商調風馬兒）	（淨唱） 仙呂卜算仙（番卜算＋仙呂鵲橋仙）	中呂宮 顏子樂（泣顏回＋正宮刷子序＋正宮普天樂）	正宮 錦纏道	中呂宮 千秋歲	般涉 尚如縷煞
吟香堂曲譜	拾畫	仙呂引 金瓏璁	（淨唱） 高大石調引一落索	中呂宮 好子樂（好事近＋刷子序＋普天＋樂）	正宮 錦纏道	中呂宮 千秋歲	正宮 不絕令煞
納書楹四夢譜	拾畫	仙呂 金馬兒（金瓏璁＋風馬兒）	（淨唱） 高大石調 引子 卜算仙（卜算子＋鵲橋仙）	中呂宮 顏子樂（泣顏回＋刷子序＋普天樂）	正宮 錦纏道	中呂宮 千秋歲	尾聲

116 《綴白裘》標注【前腔】，對照曲文應是原著【鶯啼序】，不是【集賢賓】。

臺灣大學學術期刊資料庫

表二：〈玩眞〉

書　名	齣　目	宮		調		曲		牌	
牡丹亭	玩眞	商調 黃鶯兒	商調 二郎神慢	商調 鶯啼序	商調 集賢賓	商調 黃鶯兒	商調 啼鶯序	商調 簇御林	尾聲
格正牡丹亭	玩眞	商調 黃鶯兒	商調 二鶯兒（二郎神＋黃鶯兒）	商調 鶯啼序	商調 集賢賓	商調 黃鶯兒	商調 鶯啼御林（鶯啼序＋簇御林）	商調 簇御林	南呂 尚按節拍煞
吟香堂曲譜	玩眞	商調 黃鶯兒	商調 二郎神慢	商調 鶯啼序	商調 集賢賓	商調 黃鶯兒	商調 鶯啼御林（鶯啼序＋簇御林）	商調 簇御林	商調 尚遶梁煞
	附俗叫畫	×	商調 二郎神	×	商調 集賢賓	×	商調 鶯鶯兒（鶯啼序＋黃鶯兒）	商調 簇御林	商調 尚遶梁煞
納書楹曲譜	玩眞	商調 黃鶯兒	商調 二郎神慢	商調 鶯啼序	商調 集賢賓	商調 黃鶯兒	商調 鶯啼御林（鶯啼序＋簇御林）	商調 簇御林	尾聲
	附俗玩眞	×	商調 二郎神	×	商調 集賢賓	×	商調 鶯啼御林（鶯啼序＋簇御林）	商調 簇御林	商調 尚遶梁煞

（責任校對：李忠達）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、傳統文獻

唐・杜荀鶴：《松窗雜記》，收入劉世珩輯：《貴池先哲遺書》（臺北：藝文印書館，1971年）。

明・湯顯祖，邵清海校注：《牡丹亭》（臺北：三民書局，200年）。

明・湯顯祖，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（北京：人民文學出版社，1978年；臺北：西南書局，1980年）。

明・湯顯祖，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局，1995年）。

明・湯顯祖：《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍出版社，1982年）。

明・臧懋循刪訂，湯顯祖原著：《新編繡像還魂記》，吳郡書業堂梓行，國立臺灣大學藏明刊本。

明・沈璟：《增定南九宮曲譜》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第3輯（臺北：臺灣學生書局，1984年影印明末永新龍驤刻本）。

明・潘之恒，汪效倚輯注：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年）。

明・馮夢龍改編：《墨憨齋定本傳奇・三會親風流夢》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》（上海：上海古籍出版社，1993年，影印明墨憨齋刊本），第3冊。

明・徐日曦刪訂，湯顯祖原著：《碩園刪定牡丹亭》，黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第25冊（長春：吉林人民出版社，2001年）。

明・凌虛子等編：《月露音》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯（臺北：臺灣學生書局，1984年影印明萬曆間刻本）。

明・青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第4輯（臺北：臺灣學生書局，1987年影印清初古吳致和堂刊本）。

臺灣大學學術期刊資料庫

清・錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005 年）。
清・鈕少雅撰，夢鳳樓校訂：《格正牡丹亭還魂記詞調》（臺北傅斯年圖書館藏貴池劉氏暖紅室刊本，1919 年）。
清・呂士雄等輯：《新編南詞定律》（上海：上海古籍出版社，2002 年）。
清・周祥鈺、鄒金生編輯：《九宮大成南北詞宮譜》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987 年）。
清・馮起鳳參定：《吟香堂曲譜》，乾隆間家刻本，北京首都圖書館藏。
清・葉堂：《納書楹四夢全譜》，臺北傅斯年圖書館善本室藏。
清・葉堂：《納書楹四夢全譜》，《續修四庫全書》集部・曲類（第1757 册）（上海：上海古籍出版社，1995 年，據清乾隆納書楹刻本影印）。
清・鐵橋仙人等撰，周育德校刊：《消寒新詠》（北京：中國戲曲藝術中心，1986 年）。
清・陳同、錢宜、談則評點，明・湯顯祖原著：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，上海圖書館藏清同治庚午重刊清芬閣本，1870 年。
清・王錫純輯：《遏雲閣曲譜》（臺北：文光圖書公司，1965 年）。
清・無名氏：《崑弋身段譜》，上海圖書館藏清抄本。
郭漢城主編：《中國十大古典悲喜劇集》（上海：上海文藝出版社，1989 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：中央研究院歷史語言研究所、新文豐出版公司，2001 年）。

二、近人論著

于鐵丘：〈評碩園本牡丹亭〉，黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001 年），第25 册，頁745-752 。
王仁杰整編：《牡丹亭》（共34 齣），中國崑劇研究會編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選》（北京：文化藝術出版社，2000 年），頁341-428 。

臺灣大學學術期刊資料庫

朱家溍：〈清代的戲曲服飾史料〉，《故宮退食錄》（北京：北京出版社，1999年），頁646-662。

吳新雷：〈綴白裘的來龍去脈〉，《南京大學學報》1983年第3期，頁36-43。

吳新雷：〈一九一一年以來《牡丹亭》演出回顧〉，白先勇策劃、林皎宏主編：《姹紫嫣紅牡丹亭：四百年青春之夢》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2004年），頁67-68。

吳新雷：〈《牡丹亭》崑曲工尺譜全印本的探究〉，《戲劇研究》創刊號（2008年1月），頁109-129。

吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年）。吳曉鈴：〈從呂碩園訂的牡丹亭談到考證工作〉，《光明日報》第6版（1959年6月7日）。

李　玫：〈湯顯祖的傳奇折子戲在清代宮廷裡的演出〉，《文藝研究》2002年第1期，頁93-103。

李惠綿：〈《審音鑑古錄・牡丹亭》折子戲的改編與表演〉，《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家出版社，2006年），頁183-246。

汪世瑜：〈恰如春在柳梅邊——談〈拾畫・叫畫〉的表演〉，章驥、程曙鵬主編：《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》（香港：金陵書社，1993年），頁53-58　。

汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》（臺北：學海出版社，2000年）。

沈惠如：〈經典名劇的整編演出——以《牡丹亭》爲例〉，《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（臺北：國家出版社，2006年），頁65-120。

周世瑞、周攸：《周傳瑛身段譜》（臺北：國家出版社，2003年）。

岳美緹口述，楊汗如編撰：《臨風度曲》（臺北：石頭出版社，2006年）。

俞爲民：〈評《牡丹亭》的明清改本〉，《明清傳奇考論》（臺北：華正書局，1993年），頁121-144。

俞振飛：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，1982年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

徐扶明：〈折子戲簡論〉，《戲曲藝術》1989年第2期，頁62-68。
徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年）。
根山徹：〈還魂記在清代的演變〉，《戲曲藝術》2002年第4期，頁47-56。
許守白：《曲律易知》（臺北：郁氏印獎會印行，1979年）。
陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家出版社，2002年）。
曾永義：〈海鹽腔新探〉，《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年），頁112-144。
曾永義：〈論說「折子戲」〉，《戲劇研究》創刊號（臺北：中央研究院中國文哲研究所出版，2008年1月），頁1-81。
華　瑋：〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他創作的關係〉，《大陸雜誌》第86卷第6期（1993年6月），頁1-9。
齊森華等主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997年）。
顏長珂：〈珍貴的戲曲史料——讀《嘉慶丁巳、戊午觀劇日記》手稿〉，《戲曲研究》第9輯（長春：吉林人民出版社，1983年3月），頁250-280。

三、視聽資料

《人逢今世緣——岳美緹藝術專輯》（上海：上海聲像出版社，不著年月）。
《中國京劇音配像精粹・牡丹亭・拾畫・叫畫》（天津：文化藝術音像出版社，2000年10月），俞振飛錄音主演，蔡正仁配像。
《中國崑曲名家經典名劇匯演・石小梅專場》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003年），臺北新舞臺演出錄影，2003年1月5-9日。
《中國崑劇藝術團精選・牡丹亭》（臺北：行政院文化建設委員會、國立傳統藝術中心籌備處，1998年），臺北國家戲劇院演出錄影，1997年11月27日-12月7日，國際新象文教基金會製作。
《沈傳芷先生藝術傳》，《崑劇選輯》（一）第16集（臺北：行政院文化建設委員會，1993年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

《牡丹亭・拾畫・叫畫》，汪世瑜主演（錄影未出版）。

《牡丹亭・拾畫・叫畫》，收入《中國戲劇梅花獎・浙江精英選》（杭州：浙江音像出版社，1980 年），汪世瑜主演。

《牡丹亭青春版》（臺北：財團法人公共電視文化事業基金會，2004 年），白先勇等編製，臺北國家戲劇院首演錄影，2004 年 4 月 28 日-5 月 2 日。

《牡丹亭》55 齣全本戲，陳士爭導演，溫宇航、錢熠主演，美國紐約林肯中心 1999 年 7 月演出（錄影未出版）。

《牡丹亭》55 齣全本戲節錄版（北京：中國科學文化音像出版社，北京普羅之聲文化傳播有限公司，2004 年），陳士爭導演，溫宇航、錢熠主演，美國紐約林肯中心 1999 年 7 月演出錄影。

《牡丹亭》上中下本，上海崑劇團演出，上本沈昳麗、張軍主演；中本李雪梅、岳美緹主演；下本張靜嫻、蔡正仁主演，上海逸天舞台 1999 年 10 月演出（錄影未出版）。

「跨世紀千禧崑劇菁英大匯演」《牡丹亭》上下本，浙江崑劇團演出，臺北國家戲劇院，2001 年 1 月 9 日-14 日（錄影未出版）。

臺灣大學學術期刊資料庫