

第二章 情節與主題

第一節 故事大要

本劇主要寫蔣世隆、王瑞蘭於兵亂中邂逅相遇，中間幾經波折，終而結為夫婦的戰爭愛情故事。金宣宗¹時，蒙古人入侵，宣宗一時無計，聽從諛臣聶賈列遷都汴梁之言。忠臣陀滿海牙反對，反遭陷害，誣以有反叛之心。昏庸的皇帝下令將海牙全家三百口盡行誅戮。海牙被殺，其子陀滿興福知悉後，放棄他率領的三千忠孝軍，隻身逃離家園。朝廷派巡警官帶人追捕，興福心慌意亂，正好躲進蔣世隆家的花園，被蔣發現，興福一番解說之後，兩人以弟兄相認。世隆以銀兩資助他逃亡。陀滿興福在逃亡途中，被邀入山寨，寄跡綠林，做強梁弟兄們的頭領。後京都失陷，兵部尚書王鎮奉命出使和番，與家人道別，故事從此展開。蔣世隆偕妹瑞蓮逃難；王尚書之女瑞蘭，亦奉母避難。途中為番兵所迫，兄妹、母女，各相失散。世隆尋妹，沿途頻呼「瑞蓮」，瑞蘭應聲而至，以蓮、蘭音近，誤為呼己，及晤蔣面，始知為一秀才。倉皇之際，不遑論禮，遂相攜而去。二人在危難中互相扶持，在一系列不無尷尬卻又饒有趣味的衝突之後，逐漸建立起感情。瑞蘭之母王夫人，亦以尋女之故而呼其名，瑞蓮亦誤聽以為呼己，尋聲而來，遂認為母女，與之俱行。世隆與瑞蘭投宿旅店中，經店主為媒，並結連理。旋以世隆病發，羈留旅店。戰亂平息，瑞蘭父王尚書出使歸來，途經招商店，瑞蘭巧遇六兒，父女遂重逢。尚書得悉瑞蘭情況，怒其不告而嫁秀才。因嫌貧愛富，不顧女兒的再三哀求，強令與世隆斷絕，攜之它去，撇下了病中的蔣世隆。父女行至孟津驛留宿，夜間聞有婦人女子號寒之聲，招而詰之，則其夫人與瑞蓮也。互驚奇遇，乃以瑞蓮為義女，四人同赴汴梁。瑞蘭至汴後，雖與家人團聚，與義妹瑞蓮亦甚投合，生活優裕，然仍思念世隆不已。某夕，情不能堪，竊於花陰下拜月祝禱丈夫身體安康，瑞蓮窺知其情，問其所禱之人，乃其親兄。二人姑嫂相認，又喜又悲，感情倍增。既而世隆病癒，與陀滿興福赴試，各中文武狀元。王尚書欲為二女招贅，託媒謀之，瑞蘭與世隆均堅拒，瑞蓮亦表示要找到其兄才論婚嫁。繼而官媒回話，文狀元蔣世隆謂其妻名字瑞蘭。王尚書覺事有蹊蹺，乃安排小酌宴請，請張都督作陪，教瑞蓮隔簾認看，終於真象大明。世隆與瑞蘭，興福與瑞蓮，遂各結佳耦，吉慶終場。

¹ 此應為「金宣宗」。見陳致平《中華通史》第五編第二章（南宋與金及蒙古），頁382。（台北：黎明書店，1977年5月初版）。此處羅錦堂等多人誤為章宗，許是以訛傳訛之故。

這個故事的時代背景是宋、金分治南北時期。而整個故事的重心在世隆與瑞蘭的愛情發展與愛情挫折。公元 1214 年，金宣宗完顏珣在位年間，蒙古軍隊因金人不納貢，開始進攻金之中都（今北京）。金主聽信主和派讒臣聶賈列之言，遷都南京（即汴梁），由是造成人民流離，家庭骨肉各不相顧。1217 年蒙古終於攻破中都，劇本寫的是這一段時間的事。

元劇關漢卿所作《閨怨佳人拜月亭》也是以此為題材。趙景深叙其情節：

金邦王尚書出行，家中給他餞行（楔子）。金受蒙古侵略而遷都，王尚書女瑞蘭與母在大風雨中逃難，被軍馬冲散。書生蔣世隆也與妹瑞蓮失散。蔣與瑞蘭相遇，託名夫妻。路遇盜匪，卻是蔣世隆結義弟兄，於是瑞蘭免遭危難（第一折）。世隆染病，瑞蘭只好與蔣暫居旅店，並請醫診治。巧遇出使回來之父，其父瞧不起窮書生，硬把瑞蘭挾走（第二折）。瑞蘭回家，瑞蓮也因巧合被王家收留。夜間瑞蘭拜月，祈求與蔣世隆團聚，被瑞蓮偷聽到，才知道彼此是姑嫂關係（第三折）。蔣世隆與其強盜義弟，分別中了文武狀元。瑞蘭之父把瑞蘭配給武狀元，瑞蓮配給文狀元。瑞蘭十分不願，講了許多武官的不好。到雙方見面時，卻發現文狀元是蔣世隆，於是蔣和瑞蘭團聚，勸瑞蓮嫁給武狀元。瑞蓮先是不肯，忽然聖旨下，封武狀元為大官，瑞蓮於是答應了，瑞蘭嘲笑了她一頓（第四折）。²

兩者梗概同，而事件有所差異，主要差異如下：

關劇共四折，第一折前有「楔子」：敘王尚書奉旨禦邊，其夫人與女瑞蘭設宴餞行。這一部分可約略等於《幽閨記》第十齣。

第一折：敘述瑞蘭奉母避難，蔣世隆與妹瑞蓮相偕逃亡。途中母女兄妹相失，瑞蘭與世隆相遇而行；瑞蓮與王夫人結伴上路。世隆和瑞蘭途中被強人擒上山寨，發現債主陀滿興福乃其盟弟，化險為夷。這一折約包含了《幽閨記》第十三、十四、十六、十七、十八、十九、二十齣。

第二折：敘世隆瑞蘭相愛定情後，世隆病羈旅舍時，王尚書因公路經此地，知女不告而嫁，震怒，強令與世隆離絕而去。此折等於《幽閨記》二十五齣。

第三折：敘瑞蘭返家，苦思世隆不已。夜晚向月拜禱，祈求夫婦重圓，為瑞蓮竊聞，出而詢原委，始悉姐夫為其胞兄。此折等於《幽閨記》三十二齣。

第四折：敘世隆和興福金榜題名，王鎮為二女招贅，將瑞蘭匹配給武狀元興

² 趙景深主編：《元明北雜劇總目考略》收《中國古代戲曲理論叢書》（河南中州：古籍出版社，1985年6月初版）頁8。

福，瑞蓮匹配給文狀元世隆。瑞蘭原不肯再嫁，奈何父命不可違，於議婚宴上意外與世隆相逢，重圓鸞盟。興福和瑞蓮亦結秦晉之好。此折等於《幽閨記》三十五、三十九、四十齣，但詞曲、情節均大異。

從以上對照，可看出南戲增加了前面十齣興福的部分，還有二十一、二十二、二十三、二十四、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十四齣的細節補充以及結尾的不同。關劇由於四折的限制，十分精鍊地安排出戲劇衝突，省略了不緊要的場面，戲劇性及舞台演出效果均極佳。南戲用長篇的體制和眾腳分唱的方式，特別用心于組織複線結構，主要關目，配合得恰到好處。

南戲的加工，豐富了原著中旖旎的愛情故事。透過〈曠野奇逢〉、〈招商諧偶〉、〈抱恙離鸞〉、〈皇華悲遇〉幾齣大戲，增加了許多浪漫喜悅和激越悲涼的成分。使得情節更細緻曲折，場面更複雜多彩，心理刻畫更深入。而加強戰爭的描寫，通過家庭的離散來反映兵慌馬亂的歲月、人民的顛沛流離之苦，可謂淋漓盡致。

第二節 情節結構

李漁在《閑情偶寄·詞曲部》「結構第一」，強調「立主腦」。把結構的地位，由傳統的文詞、音樂之後提升到首位。今人許建中在其博士論文《明清傳奇結構研究》中說：「在中國古代戲曲理論和實踐中，情節結構最早稱“關目”，也稱“作止之序”、“結構”、“構局”等等，大體是指劇情的組織和安排。」³

他又曾對結構如此分析：「傳奇一般的結構可以從縱、橫兩方面來分析。縱的方面是分析一部作品有幾條情節線索，橫的方面是分析一部作品分為幾個階段，每個階段包括幾齣戲。……縱向結構主要是劇情線索和劇情發展過程的研究，橫向結構則主要是劇情階段及其與音樂、排場等關係的研究。」⁴底下就縱向結構、橫向結構及其它手法三方面欣賞。

一、縱向結構

劇本中最大的特色是採用世隆與瑞蘭，興福與瑞蓮兩對夫妻，兩條情節線，雙線進行，次情節線襯托主情節線，以達綠葉紅花之效，為後世雙生雙旦傳奇的開始。《李笠翁曲話·減頭緒》說：「頭緒繁多，傳奇之大病也。荆、劉、拜、殺

³ 許建中：《明清傳奇結構研究》（中州：古籍出版社，1999年4月第一次印刷）頁15。

⁴ 同上註，頁336。

之得傳于後，止爲一線到底，並無旁見側出之情。」⁵

亞里斯多德說一個劇本應該有一個開端，一個中段，一個結尾。《拜月亭》，把世隆與瑞蘭這對青年男女的悲歡離合，放在一次社會大動亂的特定環境中來描寫，這就是開端的「引發事件」。這個「引發事件」直接導往全劇中心的「主要戲劇問題」。全劇主要分兩條線索發展：一是由北番入侵引起的大金內部主戰與主和的矛盾，以及由此造成的戰亂。二是蔣、王愛情婚姻的悲歡離合。後者是劇本的主線，前者是後者的背景，兩條線交互發展，把人物的命運和性格的發展緊密地連結起來。

除了愛情與戰亂兩大主線外，又時有一些副線陪襯，引導著劇情的發展。如第五、六齣興福的逃亡與第一、二齣的生角介紹，此正副二線在第七齣〈文武同盟〉會合，然後劇情由複線分頭進展：一是興福寄跡綠林；二是王鎮匆匆出使和番；三是兄妹、母女兩條主線的逃難行動。接著第十七齣〈曠野奇逢〉隆、蘭並行，第十八齣蓮、母相依兩條主副線進行。二十二齣〈招商諧偶〉達到高潮。再來王鎮還朝副線，在二十五齣〈抱恙離鸞〉與主線會合，夫妻被迫分離，劇情發生了轉變。到了二十六齣〈皇華悲遇〉再加入蓮、母副線大會合。然後世隆、興福一條線；瑞蘭、瑞蓮一條線，雙線進行，最後在三十九齣〈天湊姻緣〉中大團圓，再全部會合一起。全劇由點而線，“點”是重點，“線”是基礎，互相滲透、融合、推進，逐漸展開劇情的矛盾和衝突。

傳統上最常見的結構原則是事件安排上的因果律。劇作家首先在戲的開頭佈置下種種情況，比如整個戲劇行動的局面、各個人物的慾望與動機等等，由此發展出以後種種情節。每一場每一景的發展都是由前一段戲邏輯地推衍而來。而且以高潮式的結構來安排，一景比一景緊湊，一場比一場引人，最後以最完滿的方式作結束。

二、橫向結構

(一) 關目處理

許子漢的《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》中這樣確定：「情節是前後相連，不可分割的。但關目則是劇作家於完整的情節中選定於台上演出的部分，

⁵ 李漁：《閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·減頭緒》收《李漁全集》第三卷（浙江：古籍出版社，1992年10月第一次印刷）頁12。

這些部分是分離而集中的。」⁶此亦即劇作家在完整的劇情中選定於舞台上展演的段落。因此，選定何者為必要的演出段落，何者於表演上並不適宜，應由暗場處理。或加入那些本非情節因果所必須，卻為表演所需要的段落，經過如此調整後於台上演出之內容乃為關目。

關目是組成排場的核心要素，《拜月亭記》的關目處理，一向受到人們的推崇。場次的調度安排頗為精細，悲劇和喜劇的因素，輕鬆和沉重的調子，往往交替運用。不管是大場、小場、過場，均調配相當，有起伏變化。李卓吾先生就曾說過：「此記關目極好，說得好，曲亦好，真元人手筆也。」對照兩個系統的刊本，發現世德堂刊本的關目處理有其更優之處，如〈拜月〉的對白、興福的脫險方式、〈招商店〉的情節等。而在許子漢先生的論文中，整理出了六十種的襲用關目，以下把《拜月亭記》的部分梳理出來：

1 送 別	世本 10〈奉命和番〉 汲本 10〈奉使臨番〉	10 鬧 醫	世本 28〈隆蘭拆散〉 汲本 25〈抱恙離鸞〉
2 感嘆思憶	世本 30〈世隆憶妻〉 世本 33〈蘭蓮自敘〉 世本 37〈蘭蓮思憶〉 汲本 27〈逆旅蕭條〉 汲本 30〈對景含愁〉 汲本 34〈姊妹論思〉	11 行 路	世本 13〈瑞蘭逃軍〉 世本 14〈兄妹逃軍〉 世本 21〈隆蘭遇強〉 世本 23〈夫蓮同行〉 世本 26〈和番回朝〉 世本 27〈興福離寨〉 世本 34〈隆福途行〉 汲本 19〈偷兒擋路〉 汲本 21〈子母途窮〉 汲本 23〈和寇還朝〉 汲本 24〈會赦更新〉 汲本 31〈英雄應辟〉
3 拜月燒香	世本 35〈瑞蘭拜月〉 汲本 32〈幽閨拜月〉	12 拒 嫁 ⇨	世本 41〈姊妹辭贅〉 汲本 35〈詔贅仙郎〉
4 商議託付 ⇨	世本 06〈軍捕興福〉 汲本 06〈圖形追捕〉	13 酒 宴	世本 32〈汴城聚會〉 汲本 29〈太平家宴〉
5 驛館重逢	世本 29〈驛中相會〉	14 請 媒	世本 38〈王府選婿〉

⁶ 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（國立台灣大學出版委員會 1999 年）頁 27。

	汲本 26〈皇華悲遇〉	⇨	汲本 35〈詔贅仙郎〉
6 婚 禮	世本 43〈成親團圓〉 汲本 40〈洛珠雙合〉	15 試 場	世本 36〈試官考選〉 汲本 33〈照例開科〉
7 團圓旌獎	世本 43〈成親團圓〉 汲本 40〈洛珠雙合〉	16 敘 志	世本 02〈世隆自敘〉 汲本 02〈書幃自嘆〉
8 逃 難	世本 16〈蘭母驚散〉 世本 17〈兄妹失散〉 汲本 16〈遠離兵火〉	17 奏 朝	世本 04〈金主設朝〉 汲本 04〈罔害晡良〉
9 起 兵	世本 03〈番王起兵〉 世本 12〈興福劫掠〉 汲本 03〈虎狼擾亂〉 汲本 12〈山寨巡邏〉	18 邂 逅 ➔	世本 19〈隆遇瑞蘭〉 汲本 17〈曠野奇逢〉

按：⇨的部分為(4)「商議託付」：筆者加上汲本 06〈圖形追捕〉，因兩本情節都同，只是對白有增減。(12)「拒嫁」：加上汲本 35〈詔贅仙郎〉，(14)「請媒」：加上汲本 35〈詔贅仙郎〉。因汲本第 35 齣後與世本曲白大異，篇章稍亂，要注意分辨。汲本 35〈詔贅仙郎〉其實包括了「拒嫁」與「請媒」，所以兩者均可列入。至於(18)「邂逅」中，世本 19〈隆遇瑞蘭〉及汲本 17〈曠野奇逢〉，則是筆者加入的。許先生未把此二齣列入「邂逅」，應是一時疏忽。

(二) 排場設計

許建中又謂：「排場設置主要是每一個具體場面的布設和場次之間的聯綴，這不僅包括每一場次中角色的安排、人物間關係的處理、劇情配套、曲、白、介三者的調配、上下場的調度等，而且包括全劇的悲喜交錯、冷熱調劑、均平勞逸等等。在展示這個故事的完整過程中，同時體現了作家對於這個故事藝術傳達和藝術把握的具體處理。」⁷對排場的認識，我們再透過幾位專家的說明來了解：

1、許之衡在所著《曲律易知》卷下〈論排場〉中說：「作傳奇第一須知排場。若不明排場，鮮不笑柄百出。惟排場千變萬化，似不易以筆墨罄。且向來論曲之書，未論及此。然此為最要關鍵，不宜以其繁難而秘之也。」然後他大致就歡樂類、悲哀類、遊覽類、行動類、訴情類、過場短劇類、急遽短劇類、文靜短劇類、武裝短劇類等九大類舉例說明適用的曲調套數，其中有一些重要概念。比如：「凡

⁷ 同註 3，頁 21。

屬細曲，均宜於訴情。訴情之曲，皆大套長曲，為全部傳奇重要處。」「過場者乃傳奇中線索之過脈，劇情之過度。雖非重要部份，而無之則不可者也。過場有兩種。有全折過場者，……有繞行過場者，……」「急遽短劇類，此套繁急者用之甚妙。……人腳隨上隨下，紛如亂絲，得此曲真有以簡馭繁之妙。」如〈違離兵火〉一齣。「文靜短劇類，宜於生旦出場唱之。若單用數支，亦成一套，乃最文靜之短劇也。兼含有過場性質。」如〈少不知愁〉一齣。「作傳奇最不可少者惟短劇。蓋短劇者，於搬演所以均勞逸，於章法所以聯線索。繁簡相間，乃為當行也。」許氏之言簡潔明白，蓋掌握排場是第一要務。

2、盧前《明清戲曲史》曰：「傳奇之尤要者為排場，以劇情別之，曰悲歡離合。悲歡為劇中兩大部別。飲宴、祝壽、結婚、團圓皆所歡樂之事也。」⁸又說：「曲之性質，分為三類：用於長套，纏綿文靜者曰細曲。用於穿插過場，鄙俚噍殺者曰粗曲。二者各別部居，不相聯屬。」由盧氏之說得知，不同劇情有不同套數搭配，而生、旦多唱細曲，淨、丑多唱粗曲。

3、錢南揚在《戲文概論》形式第五第三節〈開場與場次〉中曾有如此總結：「戲文在正戲之前，先由副末報告戲的概況，不在正戲之內。……開場之後，從第二齣起才是正戲。必須照顧到角色勞逸平均，如主角與配角相間隔，或男主角與女主角相間隔；必須注意到熱鬧場面與冷靜場面相間隔；主角和比較重要的配角，應在開頭幾齣內盡先登場。」⁹傳奇一般可分為副末開場、開端、發展、高潮、結尾五個部分。一本戲文多達四十齣，場次的安排當然按照劇情的發展而定，角色的出場因此不能不注意先後次序。

4、對表演藝術頗有研究的大陸學者阿甲謂：「在正式上演時，戲劇的故事情節是通過角色和上下場的形式來安排的。角色的上場下場，有關全局結構。如哪些場子要集中，要緊湊。哪些場子就只須輕描淡寫，起個襯托作用即可。為了照顧到角色的勞逸，照顧到角色上妝、下妝、換衣等，也在角色上下場的安排中解決。但分場的意義，主要是表現在對於舞台空間、時間的一種特殊處理。」¹⁰

5、曾永義亦強調「排場」的重要。他認為真正的戲曲結構在排場的處理，鑑賞戲曲也應當從排場入手。理想的排場應以數個重要關目為骨幹，以份量較輕

⁸ 盧前：《明清戲曲史》收《新人人文庫》55（台灣：商務印書館，1994年12月台二版第一次印刷）頁40。

⁹ 錢南揚：《戲文概論》（台北：里仁書局，2000年1月初版）頁218。

¹⁰ 阿甲：〈生活的真實和戲曲表演藝術的真實——談舞台程式中關於分場、時間空間的特殊處理等問題〉，見《戲劇藝術論叢》第一輯（北京：人民文學出版社，1979年10月）頁134。

的情節為搭架，一方面使排場眉目分明，一方面可收調劑之效。重要關目不宜過多，過脈情節的繁簡亦須斟酌。過場太少，重要關目接連而出，勢必缺少緩衝而覺沉重。過場太多，則又顯得節奏散漫，令人分神。舉凡喜怒哀樂、文武靜鬧、鬆緊張弛均影響排場情調氣氛的營造，宜適度變化調劑，避免一貫到底。

由明清傳奇作品中，可以看出各家對分場的用心。傳奇中一場一場的佈置，原是發展整個故事形式的基本骨架。場面一亂，或是不夠完整，劇本便要解體。因此，分場是很重要的。傳奇的分場以故事關目為據點，有大場、正場、短場、過場、鬧場、文場、武場、文武全場、和同場的區別。一部傳奇表現的手法，全都依據在這些場面的組成上，所以這些場面在組成的份量上，如果不成比例，這部傳奇的目的和形式便有了缺陷。

6、今人張敬的《明清傳奇導論》中解說得非常清楚：「『文似看山不喜平』一部文藝作品必有最高潮、高潮、和平潮之分，傳奇的編製，也必須包有這種特點。」¹¹可以說排場就是劇本生命的展現，也就是演出的效果。張敬認為在一部傳奇中最高潮的表現便是大場。大場的特點是在故事的發展上，必是全劇中最出色的組合。或者登場腳色是全劇中數量最多又各有表演的情形；再或是全劇中最富麗和最熱鬧或最緊張的場面。正場的條件是，劇情為重要關目之一，登場人物必係主角、副主角的地位，唱做的標準正如小說中的高潮一樣，必須具有相當的份量。過場，正如小說中的平潮一樣，它在一部劇中，只具一種起承聯絡的地位，不能有大分量的演出。就如前面《曲律易知》所說。短場，亦如小說中的平潮一樣，是用來濟過場、正場之窮。本身只是資料的補充，並無關合承接的功用。有時替代過多的過場，具有暗過場的作用。或在正場之間，起一種調適的功能。同場：同場和群戲性質是一樣的，但有分量上的差別。同場雖腳色多，但唱作集中於一二人；「群戲」則各腳都有發揮機會，靠眾唱眾做以合成一場戲。至於所謂文場、武場、文武合場、鬧場，都是就表現的形式而分的。它是依存於以上所述的大場、正場、短場和過場，而做不同的表現的。而傳奇中的鬧場，常有插科打諢、滑稽突梯、冷嘲熱諷的特點。傳奇的場面既如此複雜，因此，分場的重點不只是關目情節，還要顧到腳色唱做的份量，和音樂的支配，以及有關客體的聆賞標準。

朱自力師亦提及說：「今人張敬先生，曾對傳奇分場做過分析研究。面對《琵琶》、《還魂》之分場，皆有微詞，獨於《拜月》則許為認真之作。其言蓋以為無

¹¹ 張敬：《明清傳奇導論》第四編（台北：華正書局，1986年10月初版）頁110。

論大場、正場、文場、武場、鬧場、靜場、或唱或做，均不可連場不變。分配稍一失當，不但使全部戲劇關目爲之大亂，甚且蕪雜支離，不能成一完全劇作。由張敬所列拜月亭前十齣之分場來看，無一齣相同重複者，可證之。」¹²茲就張敬所列《幽閨記》分場表錄之於下：（角色部分，筆者曾一一比對劇本，針對張氏疏漏之處有所增補。）

第一齣	開場始末	末	
第二齣	書幃自嘆	生	文靜引場
第三齣	虎狼擾亂	淨、外、末、小生	武過場
第四齣	罔害蟠良	末、淨、外、小生、丑	南北大場
第五齣	亡命全忠	小生、丑、末	小過場
第六齣	圖形追捕	丑、淨、末	粗細鬧場
第七齣	文武同盟	淨、外、末、小生、丑、生	神怪大場
第八齣	少不知愁	旦	小正場
第九齣	綠林寄跡	淨、外、末、小生、丑、眾	文武過場
第十齣	奉使臨番	淨、外、末、丑、旦、老旦	中細正場
第十一齣	士女隨遷	生、小旦、末	中細正場
第十二齣	山寨巡邏	末、淨、外、小生、丑	文武短場
第十三齣	相泣路岐	老旦、旦	文細短場
第十四齣	風雨間關	生、小旦	文細短場
第十五齣	番落回軍	丑、淨、眾	武過場
第十六齣	違離兵火	老旦、旦、生、小旦	小過場
第十七齣	曠野奇逢	旦、生	文細正場
第十八齣	彼此親依	老旦、小旦	中細正場
第十九齣	偷兒擋路	生、旦、末、淨、外、丑	文細正場
第二十齣	虎頭遇舊	旦、生、小生、淨、眾	群戲大場
第二十一齣	子母途窮	老旦、小旦	中細正場
第二十二齣	招商諧偶	生、旦、末、淨、丑	文細大場
第二十三齣	和寇還朝	外、丑、眾	小過場
第二十四齣	會赦更新	小生	文過場

¹² 朱自力：《拜月亭考述》（政治大學中文所碩士論文 1969 年 7 月）頁 52。

第二十五齣	抱恙離鸞	生、旦、末、淨、外、丑	文細正場
第二十六齣	皇華悲遇	老旦、小旦、旦、末、外、丑、 眾	群戲大場
第二十七齣	逆旅蕭條	生	小過場
第二十八齣	兄弟彈冠	生、小生、末	中細正場
第二十九齣	太平家宴	老旦、小旦、旦、外、	文靜正場
第三十齣	對景含愁	旦、小旦、丑	文細正場
第三十一齣	英雄應辟	生、小生、末、淨	粗細同場
第三十二齣	幽閨拜月	旦、小旦	文細正場
第三十三齣	【照例開科】	眾、末	過場
第三十四齣	姊妹論思	旦、小旦	文細短場
第三十五齣	詔贅仙郎	老旦、小旦、旦、末、外、丑	中細正場
第三十六齣	推就紅絲	生、小生、末、丑	文靜正場
第三十七齣	官媒回話	老旦、外、末、丑	文靜正場
第三十八齣	請諧伉儷	生、淨、末、丑	小過場
第三十九齣	天湊姻緣	生、老旦、外、末、淨、小旦、	文靜大場
第四十齣	洛珠雙合	老旦、小旦、旦、末、外、生、 小生、眾	群戲大場

現綜合以上各家之說，來大略對照張敬的分場。按照錢南揚所說，第一齣是「副末開場」，報告戲的概況。第二齣才是正戲，由世隆自述身世。唱了【珍珠簾】、【月上海棠】二曲，曰「文靜引場」。第三齣番將、番兵上場，各唱一曲，然後合唱，準備攻打金朝，故是「武過場」。第四齣地點在宮殿，角色眾多，有末、淨、外、小生、丑。且由外、淨二角分唱南北曲爭議戰、和，故為「南北大場」。三、四齣是交代故事背景，從「武過場」到「南北大場」，排場冷熱相劑、繁簡不同。第五齣只一曲【紅衲襖】，主要是末向小生告知惡耗，「小過場」是也。第六齣乃巡警官、坊正、公使人科譚之戲，曰「粗細鬧場」。第七齣曰「神怪大場」，乃因人物眾多，篇幅長，且有一段太白星、土地公幫忙之戲，寫興福逃亡並結識世隆過程。第八齣「小正場」，旦角上場自敘身世。第九齣寫興福被嘍囉們推為寨主的經過，為「文武過場」。第十齣王鎮準備出使，角色頗多，包括旦、老旦，均各有唱曲，故為「中細正場」。這十齣排場均無重複。

十一齣人數沒有第十齣多，但因有主要角色出場，兄妹自敘後轉為離家，故

亦為「中細正場」。十二齣述興福的劫掠生涯，有眾嘍囉上場，故為「文武短場」。十三齣寫母女逃難難堪之情，為「文細短場」。十四齣是兄妹逃難，亦為「文細短場」。十五齣述番兵北返，只有一曲，乃「武過場」。十六齣寫一片混亂之中，母女、兄妹均失散之狀，故屬「小過場」。十七齣乃生、旦相遇之戲，是重頭戲，為「文細正場」。十八齣寫瑞蓮、王母相遇，故是「中細正場」。十九齣是蘭、隆在一片苦情之中，遇上強盜，亦是「文細正場」。二十齣寫二人被執至山上與興福重逢之戲，此戲頗熱鬧，生、旦、小生、眾嘍囉都有戲，故是「群戲大場」。

逐條分析到此，其餘類推，可看出靜鬧相輔，勞逸均當。角色輪流上場，過場、正場交錯，安排有次。總計全劇大場有七齣；正場有十五齣；過場有十一齣；短場有四齣；鬧場一齣；同場一齣。正場最多，大場即高潮戲有七齣，可謂調配得宜。比較特殊的是第六齣〈圖形追捕〉屬鬧場；三十一齣〈英雄應辟〉屬同場。「群戲大場」則有二十齣〈虎頭遇舊〉、二十六齣〈皇華悲遇〉、四十齣〈洛珠雙合〉，除了場面熱鬧之外，每個角色都有發揮機會。

三、其它手法

本劇結構還有一大特色：即是劇情的發展，多借助於巧合運用的手法。蘭、隆相逢，蓮、母相遇，是巧合；興福為盜，蘭、隆遇之，亦是巧合；王瑞蘭招商店遇父，驛舍內遇母，也是巧合；王鎮奉旨招婿，而新科文武狀元就是世隆與興福，更是巧合。開後世巧合、錯認劇之端倪，至沈璟、阮大鍼、李漁劇中，巧合、錯認幾成脫離生活的文字遊戲。然本劇的種種巧合，發生在戰亂流離的特殊環境，便巧得可信了。亞里斯多德說：「喜劇由一些偶然的事件組合而成情節。」¹³。劇中運用巧合是服從于主題的需要而設置的，劇中每一個巧合都與劇本主題的掌握密切關連。隆、蘭相遇，是引出下面曲折故事的導火線；中間王鎮與女兒、夫人的奇遇，則對劇情的發展起了推波助瀾的作用；結尾王鎮、世隆的相遇則是對王鎮嫌貧愛富的諷刺。這種巧合不是生硬的湊合，而是奇而不謬，合乎情理，可謂「曲曲出奇，折折呈趣」¹⁴。陳眉公批本中處處可見「關目好」、「關目好甚」、「關目奇妙」、「關目大得趣」的評語，足見陳公之賞識。

除了巧合之外，情節的安排符合了亞里斯多德所說的「急轉」、「發現」、「受

¹³ 亞里斯多德著 姚一葦譯註：《詩學箋註》（台灣：中華書局，1989年元月十版）頁86。

¹⁴ 金寧芬：《南戲研究變遷》（天津：教育出版社，1992年5月第一版）頁208。引自《陳眉公批評幽閨記》批語。

難」三要素。¹⁵「急轉」是一種對比現象，意即在戲劇之中為同事件的一種狀態，轉變到它的反面。比如戰爭的來臨（第三齣〈虎郎擾亂〉）、王鎮帶走瑞蘭（第二十五齣〈抱恙離鸞〉）、皇帝下旨擇婿（第三十五齣〈詔贅仙郎〉），就是「急轉」。「急轉」的結構使一個可能成為悲劇的不幸事件，發展到後來以幸運或圓滿的方式結束。如王鎮父女的衝突，因考中科名而成為團圓的局面。有了「急轉」，就有了「發現」，緊接著再發展出後面的「受難」。如隆、蘭相遇（第十七齣〈曠野奇逢〉）、夫人遇蓮（第十八齣〈彼此親依〉）、興福釋隆（第二十齣〈虎頭遇舊〉）、夫妻相會（第三十九齣〈天湊姻緣〉）等的「發現」情節。「受難」則有官兵追捕興福的第六齣〈圖形追捕〉、瑞蘭母女逃難的第十三齣〈相泣路岐〉、兄妹逃難的第十四齣〈風雨間關〉、夫人、瑞蓮同行的第二十一齣〈子母途窮〉、世隆思妻的第二十七齣的〈逆旅蕭條〉、瑞蘭念夫的第三十齣〈對景含愁〉、三十二齣〈幽閨拜月〉等。

「衝突」也是戲劇中很重要的環節，黑格爾說：「只有當情境所含的衝突揭露出來時，真正的動作才算開始。」¹⁶姚一葦說：「衝突使觀眾產生懸疑，亦即使觀眾關注其發展，這就是戲劇的張力。」¹⁷衝突可以分為人與人的衝突、人與社會的衝突、人與自然的衝突、人與內心的衝突、或多種複雜的衝突。戲曲中瑞蘭與父親王鎮的意見不合是主要的衝突情節。其他如「危機」、「張力」、「懸疑」等情節要素，在《拜月亭》中均可找到印證。

第三節 主題的呈現

所謂主題（Theme），係泛指文學作品中所要表現的中心思想。它牽涉到作品的思想問題。和情節結構來比較，思想是內在的；結構是外在的。然而二者息息相關，互為表裡。生、旦表演體制的確立，固然可以滿足文人的審美趣味。但這只是表層的意義，更重要的還在於這種表演能夠更深入地揭示和展現人物主觀精神世界的種種活動。因此，戲劇既是一種娛樂；也是一種藝術；更是一種教育。好的劇作，一定有它想表達的中心思想，也就是主題。它是戲劇的靈魂。

劇作家在創作時，他對人生的態度、對人物性格的理解、對情節發展因果關係的考慮，必然支配著整個作品的框架，這就是主題與結構的關係了。先要有思

¹⁵ 同註 13，頁 97。

¹⁶ 黑格爾著 朱孟實譯：《美學》（台北：里仁書局發行，1981年）頁 288。

¹⁷ 姚一葦：《戲劇原理》（台北：書林出版有限公司，1992年）頁 138。

想，然後才安排架構。李曼瑰教授《編劇綱要》第五章說：主題大致可分為三類，即道德觀、社會觀、藝術觀。其中社會觀是以改良社會為目的。《拜月亭記》走的應是這個方向。它雖襲用悲歡離合的舊套，但寫出了追求純潔愛情的執著。其中有社會意義的矛盾衝突，男女主角歷經戰爭的考驗，又飽受勢利父親的折磨，愛情彌堅，深深地打動觀眾，非過眼即逝的露水姻緣，亦亦非公子落難、花園奇逢之類的陳腔濫調。劇本給了人們追求高尚理想的啓示，是屬於正面的教育。底下從愛情與婚姻、離亂的時代兩大方向探討。

一、愛情與婚姻

本劇把一對青年男女的自由結合，擺在一個「奔走流民擁。」、「喊殺漫山漫野。」、「逃生兩腳走如飛。」、「惟聞得戰鼓聲振蒼穹。」的離亂環境裡。除了反映政治的腐敗，朝廷的無能，以及現實民生的不安外，而王瑞蘭與蔣世隆一起逃難，互相扶持，終於突破門第觀念的限制，由假夫妻變成真夫妻，呈現了另一種新的愛情觀。戰亂的背景，醞釀了瑞蘭選擇並決定自己命運的勇氣，不聽命於父親的安排。然而父親的跋扈，硬拆散了一對兒女。王瑞蘭身在尚書府，「花朝月夕，丫鬟侍妾隨。」、「夏水閣，浮瓜沉李。」、「秋翫蟾光折桂枝。」、「逢冬景賞雪觀梅。」卻仍然思念著身染重病的丈夫，〈幽閨拜月〉的關目，除了顯現她的一片真情，也深刻地揭示了婦女在婚姻不能自主的痛苦。最後苦盡甘來，夫妻再度重逢，顯出「願天下心廝愛的夫婦永無分離。」的美景。

婚姻的基礎在於愛情。愛情的重要條件是人的內在品質，以及有關愛情和婚姻的道德觀。由於傳統禮教不允許戀愛自由，以父母之命、媒妁方式，建構婚姻，扼殺男女自由愛情。在〈抱恙離鸞〉中，父親的冷酷，不顧女婿重病在床和女兒的苦苦哀求，硬把女兒拖走。瑞蘭哭著說：「怎下得將人離別，愁萬縷，腸千結。」世隆唱道：「病弱身著地，氣咽魂離體。拆散鴛鴦兩處飛，多少啣冤氣。」對父親的不滿充滿了無奈。到了三十五齣〈詔贅仙郎〉瑞蘭辭贅抗婚，淋漓盡致的數落了父親一頓，勇氣可嘉。這樣的抗拒，王鎮仍一意孤行，不顧子女心情。因此，劇中所肯定的是以真摯專一的愛情為基礎的婚姻，通過有情人終成眷屬的結局來支持。並且歌頌愛情的堅貞不渝，是人間鮮有的「義夫節婦」。三十五齣之後，各本處理方式的不同，亦可反映出時代的不同觀。元劇是兩人都接受絲鞭，事實上兩人都出於無奈，一是父親的壓力，一是現實的壓力。到了世德堂本，瑞蘭不受，已是加上明人貞節色彩。通行本則改變更大，兩人都堅拒，這是明人貞節觀

的強化。

二、離亂的時代

美國人馬修斯說：「觀眾的性質與特定的文化有關。」姚一葦進一步解說：「一個偉大的戲劇家必須了解他的觀眾，必須容忍甚至同情他的觀眾。」¹⁸我們可以說關漢卿做到了。他反映了時代的脈搏和大眾的呼吸。他對婦女婚姻問題特別關心，鞭笞社會的動盪、政治的黑暗。南戲《拜月亭》承襲這些特質與精神，把戰爭刻畫得更深入、更殘酷，把愛情描寫得更細微、更動人。積極反對當時社會習尚與傳統禮教，對頑固父母的專橫、勢利，加以指責和嘲諷，把青年男女引向幸福婚姻，此即其社會價值所在。

其次，本劇對傳統的婚姻制度提出了懷疑和批判。女性細膩豐富的情感世界和受到嚴格限制的社會地位，一直是歷代文人探求、追尋的神秘世界，也是作家始終努力認知和把握的未知天地。王瑞蘭對父親的不滿表現在拒絕“父母之命，媒妁之言”上，甚至朝廷的賜婚，已經是抗逆聖旨了。這種行為在當時是很大膽的，但也有其意義。父親爲了維護「門當戶對」、「夫榮妻貴」的傳統婚姻觀念，硬拆散世隆、瑞蘭二人，毫無憐惜之心。而當世隆中了狀元，他卻又執意招他爲婿。他看中的是狀元的頭銜，而不是女兒的愛情。這種權衡利害的婚姻是一種政治婚姻，是家族的利益，而不是個人的意願。

劇本安排瑞蘭和父親王鎮的矛盾衝突，突顯了瑞蘭追求自己的愛情而敢於衝破傳統的藩籬；也強烈地指責了王鎮的嫌貧愛富、重武輕文的心態。瑞蘭靠自己的選擇來決定自己的命運，這種做法擺在七百年前的元代是很有革命性的。這樣的愛情描寫不落窠臼，超越了閨閣、庭園、書齋中的談情說愛。把劇情的展開和時代重大政治事件結合在一起，不是一見鍾情式的戀愛，是自然發展而且經得起考驗的。他們共度生死、歷經患難，表現了青年男女對愛情的忠貞，對門第觀念的強烈反抗，選擇婚姻自主的權利。

宋代中葉以後，內憂外患接踵而來，正常的秩序被打亂。尤其是外族入主中原，使古老的社會發生劇烈的變動。是這樣的環境，造成人民遷徙，也造成文化的變革；另一方面元蒙統治者不重視知識份子，下層文人爲人民立言，爲人民請命，與社會結合在一起，可以說與時代脈息相通。爲了歌頌這一對年輕人的真愛，以時代的悲劇做爲襯托，對政治提出質疑。

¹⁸ 同上註，頁 129。

南戲「劇本不僅以蔣、王兩家所受的戰亂之苦作為一個側面，向觀眾展示了當時萬民倉皇、妻離子散的社會現實，而且還正面對這場社會的大動亂做了較為真實的反映。」¹⁹當時滿朝文武，束手無策，個個貪生怕死。讒臣得志，忠臣反而被誅，甚至禍及全家三百多口，真是不可思議。“會施天上無窮計，難免今朝目下災。”²⁰作者在十齣以前，有相當大的篇幅在描寫朝廷內部的爭執，主戰、主和兩派的對立，是有其用心的。最後在昏庸的天子決定下，主戰忠臣反被殺，造成百姓“夫挈其妻，兄攜其弟，母抱其兒，城市中喧喧嚷嚷，村野間哭哭啼啼”²¹的淒慘景象。這樣的不顧人民死活的腐敗朝廷，作者寄寓了他的憤悶不平，也對哀哀眾生發出了悲憫之嘆。這在某一種程度上，是有他創作的立意的。也許是作者深受其害，也許是作者關懷民情。總之，作者的愛國憂民之心是顯而易見的。

第四節、拜月的象徵意涵

《拜月亭》，又名《拜月記》、《幽閨記》。關漢卿元刊本雜劇名為《閨怨佳人拜月亭》，而最早記錄南戲戲文的《永樂大典》²²著錄的題目是《王瑞蘭閨怨拜月亭》，《南詞敘錄》是《蔣世隆拜月亭》²³。或以女角為名，或以男角為名。不管何本，都有「拜月」二字。而南戲中，瑞蘭思念丈夫，靜夜裡花園拜月，暗致祝禱，與瑞蓮互吐心事，是整部劇情最精彩、最令人回味的地方。後來明人流傳小說《龍會蘭池錄》²⁴，三次出現「拜月」關目，有〈拜月亭賦〉、〈拜月亭詩〉、〈拜月亭記〉²⁵。“拜月”可以說是整個故事的靈魂所在，拜月實是具有深遠意義的

¹⁹ 俞為民：〈施惠與《拜月亭》〉見《戲文》第4期（浙江省藝術研究室，1983年12月）。

²⁰ 施惠：《幽閨記》第四齣〈罔害蟠良〉（台灣：開明書店，2000年十月台二版發行）頁9。

²¹ 同上註，頁7。

²² 《永樂大典戲文三種·附錄二種》，（台北：長安出版社，1978年12月）。

²³ 明·徐渭：《南詞敘錄一卷》（收《叢書集成三編》第三十二冊。）

²⁴ 《龍會蘭池錄》收《古本小說叢刊》第三十四輯第四冊，不題撰人，明萬曆二十五年萬卷樓周日校重刊《國色天香》本，日本內閣文庫藏。（北京：中華書局，1987年）。

²⁵ 〈拜月亭賦〉：「臘月既望，蔣子遊於瀟湘之亭，天光如畫，萬籟無聲。博山香熾，銀燭初明。欄杆十二，花梢倒影。百卉春芳，淡風暗隨。方俯仰間，有一異人，降之于庭。霓裳縹緲，殘粧不整。微笑春生，蓮步散行，似非塵寰慣見。不預花木儲精，艷奪瑤池之王母，羞懷座上之飛瓊。心通麻飯，情重蓉城。思而難得，疑而後驚。恍惚少定，乃前拜曰：昔莊周夢為蝴蝶，初不知孰為莊周，孰為蝴蝶。予今見異人於庭，初不知孰為異人，孰為嫦娥。是知嫦娥者，天之異人也；異人者，地之嫦娥也。莊周以夢，予以真。但為雲塔下拜，而不俟於西廂待矣，樂甚！把酒為之一問曰：予言何如？異人曰：然。乃相與歌曰：異人非我兮，誰為之夫？我非異人兮，誰為之婦？今宵非月兮，誰為之媒？天為幄兮，地為茵。風前一枕，月其主之，何必再問於繩絲之老人？」

儀式。

在古老的神話中，拜月有特別意義。爲了凝聚與表現信仰，於是有宗教儀式的產生。祭拜月神的儀式，也存在於許多部族之中。我國最早提到拜月習俗的是《尚書·舜典》：「肆類於上帝，禋於六宗，望於山川，遍於群神。」而在人類文明的進展中，月亮在早期自然崇拜階段的初始原型大都爲主司農作物生長的豐收神。比如我國的秋祀。禮記早有記載：「秋分之日，祀夕月於西郊。」²⁶「王宮祭日也，夜明祭月也，幽宗祭星也。」²⁶初民認爲月亮具有幫助農作物恢復生機和促進生長的神性。經由古籍記載所遺留的線索，及多數民族月神信仰意念平行比較，亦大致能夠初步掌握月神在古代社會中的宗教地位。李文鈺在其論文中曾舉例：「如美國加州的印第安人，在新月初生時結隊出遊，而老人們則高呼：『月亮死而復生，我們也要死而復生。』非洲剛果的黑種人也每於新月出現時歡呼禱告：『您月亮』復生了，我也可以度新生命。」²⁷何根海亦謂：「巴比倫人以爲『月生各種植物生命』；巴西的土著『相信月亮創造了一切的植物』，故稱月亮爲植物之母；北美土著之務農者稱月亮爲永久不死之『老母』。」²⁸可見，人類早期生活中，月神是主司植物生命和生長之神，是農業的豐收神，這是世界各地關於月亮共同的神話母題。

其次，是生殖神的次原型。有人認爲月亮女神「娥」也就是女媧、女和、嫦娥以及西王母的原型。「女媧補天」展現出女媧的神力及地位。「女和」就是月母。「女和」的名字見於《山海經·大荒西經》中記載：「西海之外，大荒之中，有

「〈拜月亭詩〉：亭前拜月夜黃昏，暗想當年欲斷魂。婁敬不來幾十載，肖娘自負萬千春。伊如有分應逢我，我亦何心再望人。自古玉英終不嫁，幾曾悞作百年身。」²⁶「亭前獨拜淚汪汪，說到心頭祇自傷。念我一家都美艸，爲誰千里獨淒涼。畫眉風月今何在？結髮江山事已荒。問道雲間歸北鴈，無雙消息寄何鄉。」²⁷〈拜月亭記〉：「古人名亭，所以示不忘也。歐陽不忘山水，名以豐樂。希文不忘清素，名以濯纓焉。忠肅不忘榮歸，名以衣錦。瀟湘主人以瀟湘之亭名于臨安官舍，其亦有所不忘者矣。亭有月，月有人，設榻一張，焚香一炷，拜于玲瓏之間，其不忘者情耳。情之所在，時則隨之。時乎東芻，人遺鴻鯉，天遙參商地阻，其拜也，滿地蟲聲，過牆花影，心傷千里，淚灑盈襟。人愁也，月愁也，亭固愁亭也，愁其不忘也已。時乎繩囊永固，鸞鳳交飛，粧臺並遊。其拜也，蘭麝薰芳，絲羅映色，一唱一隨，一歌一舞。人樂也，月樂也，亭固樂亭也，樂其不忘也已。憂樂不同，而同於不忘。情至是，其亦鍾矣。予嘗以是問諸亭，亭則無知；問諸月，月則無言；問諸心，心則無徵；進而問諸友人，友人付之一笑耳。三致問，始言曰：『月與天地久者也，爾我之情，其月之于天地乎？寧容忘？』予曰：『情不忘矣。』記之。」

²⁶ 《禮記》鄭玄注卷第十四〈祭法第二十三〉，（台北：新興書局，1963年）頁158。

²⁷ 李文鈺：《嫦娥神話的形成演進及其意象之探究》（台大中文所碩士論文，1996年）頁26。

²⁸ 何根海：〈月亮神話與中秋拜月的原始意涵〉（歷史月刊，1999年9月號專輯）頁53。

方山者。上有青樹，名曰：栝格之松，日月所出入也。」²⁹相傳在「日月之山」住了一名女子，這名女子名叫「常羲」。她是帝俊的妻子，她為帝俊生了十二個孩子，而十二個孩子就是十二個月亮。常羲的工作就是每天為十二個月亮孩子洗澡，這是透過古代中國人對於大自然光怪陸離的現象，而產生的豐富聯想，來解釋一年有十二個月的事實。神話充滿了童趣和美感，也牽連起後世種種習俗的來源。「嫦娥奔月」代表永恆和長生。不死的嫦娥後化身為蟾蜍，變成月精，又象徵著「再生」，因此月亮逐漸有了寂寞、不死、再生、女性種種意涵。先秦到兩漢時期已有記載，所以古代早有中秋祭月、拜月習俗。戰國以前就有月中有蟾蜍之說³⁰。另一說是先民因月圓月缺的現象而想像月亮是一隻肚腹渾圓而又可以膨大縮小的神蛙，即蟾蜍，這就是「月宮蟾蜍」故事的由來，人們稱月宮為「蟾宮」。又因為蛙的肚腹和孕婦的肚腹很相似，而蛙的繁殖力很強，所以生殖神的地位就如此產生了。「西王母」究竟是神名？國名？王名？或部族名？目前尚未有定論。然而在西王母神話裡，主要表達的是人們心靈深處的理想世界，勾勒出人類生活樂園的藍圖，並提供脫離生老病死桎梏及永生不死的保證。這些種種神話醞釀出月象徵女性的訊息。也由於月光的溫柔和順，「到漢魏以後，由祭月、拜月逐步演化出賞月之風。」³¹賞月成了人們中秋佳節不可缺少的活動。

而月相的圓缺變化、出沒循環，經原始初民直觀思維的詮釋，自然化為死生循環、生生不息的象徵。蘊藏著無限豐沛的生命能量的月亮，對於生物的作用，除了促進繁殖，最重要的尤其在賜予死而復生的力量。嫦娥神話所以藉著奔入月中以完成嫦娥的不死，與此信仰背景必然深具關係，於是衍化出後世種種的信仰活動及類似宗教的儀式，點綴了人們生活多彩的內涵。

在中秋節俗中，拜月祈子是主要的項目，如盛行於五代的“浣月”及“沐月光”³²就是。在原始神話中，月亮女神都被看作水、河流和泉水的護衛者。因此盛行於五代的婦女“浣月”儀式，便極具有「常羲浴月」（常羲後成為月神之名）的模仿意味。其儀式為中秋拜月之後，婦女聚集河邊或在庭中置一水盆，待月光映照水中，便立即將雙手浸入作浣月狀，同時對月神祝禱。此儀式的意義正在「洗滌塵垢，拔除不祥。」其所欲拔除之不祥，或者正是所謂無子之疾。另外，在台灣，亦有中秋“沐月光”求子的習俗。相傳在八月十五夜，當月亮行至中天，婦

²⁹ 袁珂著：《山海經校注》（台北：里仁書局，1982年8月初版）頁394。

³⁰ 李艷梅：《唐詩中月神話運用之研究》（輔仁大學中文所碩士論文，1989年）頁18。

³¹ 韓養民 郭興文：《中國古代節日風俗》（陝西：人民出版社，1987年10月第一次印刷）頁232。

³² 同註27，頁19。

女獨坐庭中靜靜地接受月光沐浴，便能很快地達成懷孕生子的願望。而存在於“沐月光”儀式裡的信仰，當是確信月亮的生育繁殖能力，是由她的光象徵的。現在醫學進步，婦女已不需要如此寄託於虛無之中。然而古代習俗之美以及先民的單純，是永遠留在人類記憶之中的。

此外，詩人吟詠八月十五夜月，嘆其光彩皎潔，更藉以寄託懷人之情者，自中唐之後，亦顯著增加。離別思念，是人類亙古自然之情感，更是喜聚不喜散的中國人，心靈深處最強的牽動與懸掛。相隔兩地的人，常藉著有思念象徵的媒介物傳達情意，那就是月亮了。早在《詩經》〈日月〉一詩中，日和月就已被人們當作傾吐的對象。「日居月諸，東方自出。父兮母兮，畜我不卒。胡能有定？報我不卒。」月神話也常被拿來應用，以寄託對遠方朋友或情人的思念。甚至透過月中桂樹，象徵人格的高潔。如李白的〈贈參寥子〉最後二句：「相思在何處，桂樹青雲端。」

唐代以後，民間出現了主婚姻之神的「月老」，這也可能與女媧、西王母相關涉，月老應是女媧、西王母在民眾生活的世俗現身。在中國古代神話中，月神都是主司婚姻和生殖之神。相傳唐代的七夕，許多有情人更在月下焚上一香禮炷，但願牛郎、織女二星神能保佑天下的有情人終成眷屬³³。唐代詩人也常藉著詠月，寫下了牛郎、織女不朽的愛情詩篇，月亮已經和愛情畫上等號，成為婚姻神。還有，七夕月下乞巧、乞子之說，也和此有關。成千上萬的女子向織女乞巧，盼望能得到像織女一樣的一雙巧手，好繡出人間罕有，唯有天上才有的好女紅。乞巧時，首先必須設酒脯、時果、散香粉、或結錦絲綵帶大宴賓客，齊來拜月、祀牛、女二星。然後穿針，如果穿過者，則以為得巧。到了元代，還加上男子乞文巧之說。小兒持紙筆，向月拜之。乞子則在拜月之後，將蠟作的嬰兒浮在水中以為戲，就是得子的祥兆。這些都是相當有意義的習俗。或者在中秋月夜對歌擇偶，也愈來愈流行。這些民俗活動在在表現了人們對月神的崇拜。

宋代以後，中秋節的活動大大豐富起來。賞月、吃月餅、賞桂、觀潮蔚然成風。其中安排家宴，團圓子女，以酬佳節，為熱鬧喧騰的節慶氣氛投入了天倫的祥和歡樂，反映了傳統的倫理及道德觀念。「月圓人團圓」是「每逢佳節倍思親」的表現。而詩人對月抒懷仍時有所聞，蘇軾“水調歌頭”的名句：「人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。但願人長久，千里共嬋娟。」道盡了人們的心事。月亮除了神化外，也開始人格化了，它成了人們訴苦的對象，成了人們的知

³³ 梁淑媛：《唐代詠月詩研究》（輔仁大學中文所碩士論文，1989年）頁153。

音，撫慰了多少離人、思婦、遊子的寂寞心聲，帶來一片祥和溫馨。

政治的黑暗，會遮住了月亮的光輝。元代的中秋節是個很特殊的記憶，大地籠罩著烏雲，人們把革命的思潮、起義的訊息寄託在小小的月餅中。到了明代，每家都設有月光位，于月出方向供月。拜祭完畢，焚掉月光紙，撒下供月食品，散給家中每人一份，月餅、月果是餽贈親友的佳品。回娘家的婦人，在中秋節必須回到夫家。明代人把中秋節稱之為“團圓節”。拜月祈福的儀式仍在，稱「拜月娘」。潮州中秋拜月娘且用馨香素燭，雖無月娘廟，卻有月娘神像。神像係木雕軟身，鳳冠霞珮，坐於輦上，殆與神話中「嫦娥為后羿妻」有關。此像平時附供於他廟，至中秋夜方抬出，配上柔和的音樂，遊行各街巷，婦女每執香於門首迎候。東莞婦女拜月常以午飯，桌上供芋、月餅、水果之類；此外又有粉、胭脂，以為月娘欣享後抹之，可以美容。此種供設與儀俗都大同小異，唯寧波以八月十六為中秋，中庭陳設酒饌，賞玩達曙，異於他地。台灣民間稱月神為太陰娘娘以禮月，並有太陰經以誦念。

清代，把中秋節叫做“八月節”或“八月半”，以月餅果品相贈，並在庭中設瓜果以供月。杭州及北京特別把祭月稱作“齋月宮”，小兒女膜拜月下，嬉戲燈前。並供奉小財神及一些小擺設，家家戶戶如此。在閩南及台灣，還有一種“聽香”的節俗，又叫“拈香”³⁴。婦女在中秋夜燃香禮拜後，或靜立，或出遊，竊聽別人言語，來占卜自己的未來吉凶，相當特殊。

宋以後的祀神，轉化自拜月者，有兔兒爺、月光馬兒、拜月華、拜月老等。兔兒爺是專供小孩玩耍的玩具。並作祭拜用。通常八月初就開始賣，越近中秋便越便宜。在中秋夜供養之後，便淪為玩具。月光馬兒即月光神馮，流行於北平。以紙或木板印做月宮圖像，大的成丈；小的也有二三尺高。圖中有廣寒宮和玉兔搗藥，中立嫦娥，設立於月出方向，中秋夜供拜。拜月華之說，相傳家中有小孩生病，拜月華可望痊癒。八月十五日也是月下老人誕辰，家有未婚男女的父母，常於中秋夜在月下焚香燃燭，乞求月老為孩子撮合。又許下禮餅、和鞋、和盒，取合諧、合和之諧音。鞋、盒均用紙製成，待結婚後即焚燒以酬神。這些活動看似瑣碎，其實饒有趣味，充滿了溫柔和諧之氣。相信在進行之中，必能營造敦厚謹慎之美德，和平安祥之心境，這是人間最值得珍惜的部分。

照以上演變看來，月亮一直離不開人們的生活，而且擁有豐富的意義。舉凡祈福求子、洗除塵垢、婦人妍醜、兒女姻緣都與它有關，在流傳過程中，從最早

³⁴ 鄭慧如：《月宮故事研究》（政治大學中文所碩士論文，1990年）頁252。

的豐收神、其次生殖神、到婚姻神、到象徵永恆長生不死、到成爲傾吐心事的對象，以及團圓的象徵、命運的寄託、康復的希望等。而小說中拜月最大的意義在愛情的盟誓，諸多種種都以它爲主。月亮的角色不斷在變化著，人們祭祀它，月神稱謂開始被賦予民間宗教的含義，如太陰星君、月老等；職司也有所改變，從神話之掌理月宮，進一步司人間禍福，這些都反映民俗心理。值得注意的是明朝的儀式較爲繁複，細節較多，小兒女的命運似乎都付託給月宮娘娘了。這是我們研究南戲《拜月亭》時，可以觀察到的現象，其意義是很深遠的。

由以上種種民俗活動的呈現，看出月亮在人們心中的份量，具有多重的面貌。把它帶進《拜月亭》的情節中，月亮應是居於婚姻神的地位。「拜月」的意涵裏包括對夫君的思念和祈福，一種渴求團聚的人間情感，月亮是瑞蘭傾吐心事的唯一對象。白天壓抑在心中的所有情懷，只有趁黑夜無人之時，悄悄講給月亮聽。有可能明代禮教甚嚴，官宦之家女子不便出門。又加以交通不方便、音訊斷絕的情況下，女孩家的心事只有如此寄託於渺茫的希望中。那裡面包涵有團圓的企想、命運的禱祝、康復的祈求以及愛情的盟誓等。

最後，不能忽略的，月亮又是貞潔明淨的象徵。西方聖經有一段神話說，由於女人夏娃誘騙男人亞當偷吃了上帝所禁止的伊甸園的生命樹果子，所以女人從此受了詛咒——要永遠依戀她的男人。然而不論這則神話是來自西方，或是這神話是真是假，女人依戀她的男人，卻是東西方如一，而且千古不移。唯西方神話是可怕的詛咒；在我國卻化爲女子堅忍的真情，永恆的等待之美德。在王瑞蘭拜月，求月保佑夫君的虔敬之心的後面，就是這些特質的展現。這種珍貴的操守令人敬佩和憐愛，這是一種人格的光輝，和月亮一樣光明皎潔。就如蔣世隆唱的：「貞心一片如明月，映入清波到底圓。」又圓又亮的月兒，的確是貞潔和圓滿的最佳象徵。

