

第四章 語言與形式

第一節 語言的特色

《拜月亭》在藝術上有多方面的表現，人物塑造、情節結構達到相當水準。語言自然，也是眾所公認的。南戲《拜月亭》的語言樸拙清新，世德堂本尤為如此。明清的批評家們都說它「本色」、「當行」，極盡讚美。李卓吾在容與堂刊本的總評中說：「《拜月》曲白都近自然，委疑天造，豈曰人工！」呂天成曰：「元人詞手，制為南詞，天然本色之句，往往見寶，遂開臨川玉茗之派。」¹這都是說劇本的曲詞寫得天然質樸而又富於戲劇性，上承元人雜劇的優秀傳統，下對湯顯祖的語言藝術給予深刻影響。如此的評價是極高的。李贄還拿它與《西廂》、《琵琶》比較：「《拜月》、《西廂》化工也；《琵琶》畫工也。」《焚書·雜說》卷三。所謂「化工」就是自然，是李贄認為文藝作品的最高境界。

蘇國榮的《中國劇詩美學風格》一書說：「而要自然，必須發作者胸中之所發，言作者心中之所言，才能如行雲流水，自然成趣。」²在論及〈皇華悲遇〉時，凌濛初還頗有感慨地說：「古人云『眼前光景口頭語，便是詩家絕妙詞。』此語於曲更然。如此等曲，不假藻繪，真率自然，所謂削膚見肉，削肉見骨者也。」（「千戈動地來」套尾批）³凌氏對《拜月》可謂愛之甚深，「削膚見肉，削肉見骨」正是指深入心靈，表達出人物自然真率的情感。這種境界須作者功力夠，才能信手拈來，不著痕跡。笠翁曰：「惟于淺處見才，方是文章高手。」⁴信哉斯言。《拜月亭》雖稍粗糙，然巧奪天工，即粗服亂髮也不掩其美。

本戲文的語言特色，基本上可從四個角度來辨析：

一、活潑自然

《拜月亭記》將戲劇語言的曲、白融為一體，流暢生動，活潑自然，確是很具代表性的，也是最精采的好戲。試以膾炙人口的〈曠野奇逢〉片段為例：

¹ 明·呂天成撰 吳書蔭校註：《曲品校註》（曲品卷下·神品二）（北京：中華書局，1990年8月）頁165。

² 蘇國榮：《中國劇詩美學風格》（上海：文藝出版社，1986年6月第一次印刷）頁218。

³ 施惠：凌延喜朱墨本《幽閨怨佳人拜月亭》卷三，收陶湘輯《元明清傳奇五種》第四本（廣文書局，武進涉園影印）第二十六折。

⁴ 李漁：《閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·忌填塞》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24。

【金蓮子】(旦上)古今愁，古今愁，誰似我目下這樣愁。聽軍馬驟，聽軍馬驟，人亂語稠，向深林中逃難，恐有人搜。(下)

【前腔】(生上)百忙裏散失，差了路頭。尋妹子不見，教我怎措手。瑞蓮！(旦內應科生)神天祐，神天祐，這答兒是有親骨肉，見了向前走。瑞蓮！瑞蓮！

【菊花新】(旦應上)你是何人我是誰？(生)應了又應，呀！見又非。(旦)將咱小名提，進前去問他端的。我只道是我母親，原來是個秀才。(生)我只道是我妹子，原來是一位娘子。(旦)呀！你不是我母親，如何叫我？(生)我自叫我妹子瑞蓮，誰來叫你？

【古輪台】(旦)自驚疑，相呼廝喚兩相回。瑞蘭和先輩不曾相識！(生)瑞蓮名兒本是卑人親妹。不知娘子因甚到此？(旦)妾因兵火急，離鄉故。(生)娘子如何獨行？(旦)母子隨遷往南避，中途相失。秀才在何處不見了令妹？(生)喊殺聲，各各逃生，電奔星馳。中路裏差池，因循尋至，應聲錯偶逢伊。娘子不見了母親，小生不見了妹子。正是俱錯意，一般煩惱兩心知。

這一段極具代表性。語言樸實自然，淺顯易懂，對白交接得很靈活，時而夾雜唱詞，相當動聽。音樂性強，戲劇性也強。母女、兄妹散而錯合，關目極巧。二人名字音韻相同，又在兵慌馬亂中，產生這一誤會，令人可信。演來充滿新鮮之趣，是很討喜的一齣戲。

又如〈抱恙離鸞〉中，王鎮強要女兒離開的那場戲，有瑞蘭的辯解、世隆的哀求、王鎮的怒斥、六兒的拉扯以及世隆奪瑞蘭、瑞蘭昏厥狀、王鎮推倒世隆等情節，一個無情；一個心急；一個羞怒；三人關係緊張得令人屏息，既表現了戲劇衝突，也刻畫了人物個性，曲、白、科融合為一，是上好的戲劇語言。再如〈幽閨拜月〉更是生動，劇情發展，隨步煥形，搖曳多姿。

【二郎神】(旦)拜新月，寶鼎中明香滿爇。(小旦潛上聽科旦)上蒼，這一炷香呵！願我拋閃下男兒疾較些，得再覩同歡同悅。(小旦)悄悄輕將衣袂拽。姐姐，卻不道小鬼頭春心動也。(走科旦)妹子到那裡去？(小旦)我也到父親行去說。(旦扯科小旦)放手，我這回定要去。(旦跪科)妹子，饒過了姐姐。(小旦)姐姐請起。那嬌怯，無言俯首紅暈滿腮頰。

這只是其中一小節，就可感受到神形畢現，具有強烈的喜劇性。一個天真頑皮；一個嬌羞萬狀。既嚴肅又幽默；既輕鬆又莊重。此齣戲深受觀眾的喜愛。而世德本有大量的對白和動作，喜劇性更強，把瑞蓮的活潑伶俐表現無遺。後來的地方

戲都以世本為依據。汲本及容與堂本反而都簡化多了。

二、曲兼賓白

然而也有彼此問答，不須賓白，而敘說情事，宛轉詳盡的。

第二十八齣〈兄弟彈冠〉世隆、興福重逢時的一幕：

【本序】(生)自與相別，風寒勞役，受盡奔波，那更憂愁思慮，在旅邸頓染沉痾。(小生)違和，天相吉人身痊可，卻望節飲食，休勞碌。怎忘卻，忘了問別來尊嫂貴體安樂。

【前腔】(生)提著心腸慘悽，不由人忍不住淚珠流顆。但有死別生離，那煩惱似天來大。(小生)緣何，莫非他棄舊憐新，從了別個。(生)不是。(小生)多應是疾病亡，遭非禍。(生)不是，你道為甚麼？(小生)卻為甚麼？(生)倚勢杖權，將夫妻苦苦拆破。

第三十二齣〈幽閨拜月〉姑嫂相認之後：

【四犯黃鶯兒】(小旦)他直恁太情切，你十分忒軟怯，眼睜睜怎忍相拋撇？(旦)枉是怨嗟，無可計設。當不過他搶來推去望前扯。(合)意似虺蛇，性似蝎螫，一言如何訴說？

【前腔】(小旦)流水一似馬和車，傾刻間途路賒。他在窮途逆旅應難捨。(旦)那時節呵！囊篋又竭，藥餌又缺。他那裡悶懨懨難捱過如年夜。(合)寶鏡分破，玉簪跌折，甚日重圓再接？

以上二例均以曲表白，不必藉助賓白，就能曲盡意至，實是本色。

三、情景交融

《幽閨記》雖語言平易，很少雕琢，然而卻也不缺文采，寫景中又能抒情。

第九齣〈綠林寄跡〉興福唱道：

【醉羅歌】「那日那日離都下，流落流落在天涯。畫影圖形遍挨查，到處都張掛。草為茵褥，橋為住家，山花當飯，溪水當茶。」

白描淺顯的文字，清新、美麗又自然，寫出興福流亡生活之苦。

第二十一齣〈子母途窮〉王夫人和瑞連所唱【羽調排歌】：

【羽調排歌】(老旦)黯黯雲迷，寒天暮景，驅馳水涉山登，蕭蕭黃葉舞風輕。這樣愁煩不慣經。不忍聽，不美聽，聽得胡笳野外三兩聲。(合)風力勁，天氣冷，一程分作兩程行。

【前腔】(小旦)只見數點寒鴉，投林亂鳴。晚烟宿霧冥冥，迢迢古岸水澄澄，野渡無人舟自橫。不忍聽，不美聽，聽得孤鴻天外三兩聲。(合前)
此曲樸實之中有文采，寫出初冬時節蕭瑟淒涼之景，寒氣逼人，詞境淒美。葉桂剛主編的《中國古代十大喜劇賞析》用了相當多文字來分析後面這一段曲：「寥寥數語，點出『寒鴉、晚烟、宿霧、古岸、野渡、孤鴻』等一大群詩意形象，容量大，文采飛揚，富於音樂感和節奏感。語雖精煉，卻無雕琢之痕，句句皆立于自然，隨筆掬來，樸野生動。再瞧那『不忍聽，不美聽』之句，質樸可人，純真爛漫，與前面詩意唱詞對照，平易中見文采；文采中顯平易，融情于景，景化于情。讀來頗覺清麗可喜，娓娓動人。」⁵

第三十一齣〈英雄應辟〉世隆與興福一起進京趕考，路上充滿了喜悅希望之情，賞花看山，無限風光。和上齣蘭、蓮〈對景含愁〉成對比，關目接得極好。

【望遠行】一曲塑景極美：

【望遠行】(生上)春風紫陌，又是天涯行客。(小生上)野草閒花，掩映水光山色。(末淨上)杏花朵朵敲紅，楊柳絲絲弄碧，沙岸遠漣漪初溢。

又譬如逃難的那幾折，使人如歷其境，如感其情。把兵慌馬亂的場景描繪得淋漓盡致。不僅傳達人物的情感，而且還呈現劇中的環境風光，渲染了劇中的氣氛，更真實生動地交代情節。「景以情合，情以景生。」「景無情不發，情無景不生。」尤其第十三齣〈相泣路歧〉

【攤破地錦花】(旦)繡鞋兒，分不得幫和底。一步步提，百忙裏褪了跟兒。(老旦)冒雨蕩風，帶水拖泥。(合)步難移，全沒些氣和力。

是一幅生動鮮明的逃難圖。風雨交加，嘆息淚流，途路泥濘，行走困難。把情和景交融一起，加以描寫，著實難以分辨何者為主？何者為次？何者為因？何者為果？情景交融之作，此當屬最上乘之作。劉大杰在《中國文學發達史》中說：「字字本色，句句自然，雖為南戲，卻有雜戲曲辭的高古質樸之趣。寫情的哀感動人，寫境的意境高遠，論其價值，又高出《殺狗》、《白兔》二記了。」⁶

四、曲白相生

賓白可以使戲劇的形式更完備，使我們對曲辭和情節更了解。這方面明人的抄本和改本相當完備而豐富，而這都是在流行中不斷修改的結果。經明人改編過

⁵ 葉桂剛 王貴元主編：《中國古代十大喜劇賞析》(上、下)(北京廣播學院出版社，1993年第一版)頁769。

⁶ 劉大杰：《中國文學發達史》(台灣中華書局，1967年1月初版)第二十五章明代的戲曲頁891。

的版本，曲辭修改較少；說白修改較多。作家們各顯本事，因此幽默詼諧、插科打諢成了劇作家吸引讀者的走向。梁廷相說：「以白引起曲文，曲所未盡，以白補之。」⁷賓白常常是演劇時伶人所加，因此多鄙俚蹈襲之語，這是免不了的。而且常因地制宜，具有地方色彩。

《幽閨記》的曲和白交接得極為自然，所謂的曲白相生。堪稱幽默而機巧，讓人發出會心之笑。比如汲本〈曠野奇逢〉、世本〈隆遇瑞蘭〉中兩人的對白充滿了機趣，一問一答，緊湊而具有喜劇氣氛。這段戲的語言是很好的喜劇語言，問答切合人物身分而且巧妙，這是屬於自然相承的曲白相生形式。「路中不擋攔」一段唱念相間，蔣緊緊追問，步步進逼：「權什麼？」「夫什麼？」王躲躲閃閃，吞吞吐吐，弄得窘極了，羞澀之情溢於言表，人物神態躍然紙上。又如世本〈世隆成親〉中有「(生)娘子才說點燈做飯，和我睡到天明。(旦)君子聽錯了，我說點燈提亮，各自分明。」的對白，有會心之趣。

屬於相互補充的曲白相生，如世本《瑞蘭拜月》，兩姊妹你來我往的，彷彿繞口令的語言，真是魅力十足，耍得瑞蘭糗態百出。如「(貼)姊姊，男兒二字，怎麼解？(旦)妹子，你男兒二字也不曉得，爹爹是男，我和你兩個不是兒？」瑞蘭的強詞奪理，讓人發噱。唱白的混合交用而又能流暢自如。又如第三十九齣〈天湊姻緣〉中張都督和蔣世隆的對答相問，一步緊逼一步，可以增加戲劇的起伏，營造氣氛的高潮。這是南戲語言藝術最特別的地方，觀諸這幾折名齣：〈奇逢〉、〈招商〉、〈拜月〉都有這種特色。

還有一種方式是富於轉折的曲白。如第七齣〈文武同盟〉中，世隆突然發現興福時的互相問答。世隆先問是誰藏他園中？小生馬上跪下求他息怒，世隆於是說：「漢子！這不是說話的去處，隨我到亭子上來。」世隆又猜他非奸即盜，小生否認。世隆要送他到有司推問，小生趕忙哀求並說明自己身世。短短數行曲折變化頗多，緊張氣氛濃厚。曲白相生可以發揮劇中的相互關係的作用；可以更靈活生動地表現劇情和人物性格；它的運用還表現了語言構思的巧妙。

對白的設計還可以表現在不同人物的個性化語言上，二十六齣〈皇華悲遇〉。

【紅衫兒】(旦)我有一言說不盡。(老旦)有甚麼說話？(旦)向日招商店，驀忽地撞著家尊。(哭科老旦)孩兒有甚事？說與我知道，不要啼哭。(旦)我尋思他眼盼盼，人遠天涯近。(老旦)為甚的那壁千般恨？(外怒科)夫人，你休只管叨叨問。

⁷ 同註 5，頁 235。

【會河陽】(老旦)相公，有甚事爭差，且息怒嗔，閒言語總休論。(小旦)賤妾不懼責罰，將片言語陳，難得見今朝分。(旦)甚時除得我心頭悶？甚日除得我心頭恨？

這一段曲白，句句切合人物的不同身分、性格，把劇中四個人物的內心活動：王夫人對瑞蘭的關心和調停態度；瑞蘭的滿懷愁苦，想向母親傾訴卻又礙著父親不敢講；王鎮的蠻橫專制；瑞蓮的企圖從旁排解卻只能委婉條陳，都生動地揭示在我們面前。曲文通俗自然，語語本色，確是場上之曲。

此外，方言、俗語的豐富和運用的生動也是一大特點。如第三齣〈虎狼擾亂〉運用了女真族的語言，如「把都兒」指勇士；「鐵里溫都哈喇」意即「定殺頭」；還有一首“金字經”全用蒙古語，其義待考。世本則是“回回曲”增加不少趣味。第六齣〈圖形追捕〉有「白鐵刀，轉口快。」意為白鐵質軟，一用即鈍。「六月債，還得快」意即上半年的債，下半年就得歸還。「你十三，我十三，三個十三三十九，賽過東京白牡丹。」大概只是隨口歌謠，無甚意義。第九齣〈綠林寄跡〉爭戴金盃的一幕，有兩句「推位讓國」、「濟弱扶傾」據說出自「千字文」。⁸第十齣〈奉使臨番〉有蒙語「兀刺赤」，指驛站掌管車馬的驛卒。諸如此類，充滿異國風味，也具有民間氣息。朱師自力的論文即就此加以收集。

整個明代，提出本色論的戲曲理論家很多，如何良俊、徐渭、沈璟、王驥德、呂天成、凌濛初等，他們大都推崇《拜月亭》的成就。曲的本色特點，還表現在語言的“直說明言”方面。李漁曾就明清傳奇創作的不良傾向加以批判，認為曲應“直說明言”。他說：「凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絕妙好詞，不問而知為今曲，非元曲也。」⁹“直說明言”自然不假借于用典用事，或雕琢詞藻，因而能言情如水，寫景如畫，因而能“情真語切”。俞為民《明清傳奇考論》曰：「戲曲是一種群眾性的藝術，強調戲曲語言的通俗易懂，是進一步發展和繁榮戲曲藝術的必要條件。」¹⁰群眾的接受度首先從語言的溝通建立。

以上所言，《拜月亭》語言特色表現在活潑自然、曲兼賓白、情景交融、曲白相生這四方面，從而閃爍著它的天然樸實之美。凡詞語的隱括，賓白的補充，

⁸ 上海復旦大學江巨榮：〈宋金雜劇在南戲和明傳奇中的遺存〉見溫州市文化局編《南戲國際學術研討會論文集》（北京：中華書局出版 2001 年 5 月第一次印刷）頁 233。

⁹ 李漁：《閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·貴顯淺》收《李漁全集》第三卷（浙江：古籍出版社修訂本共二十卷，1992 年 10 月第一次印刷）頁 17。

¹⁰ 俞為民：《明清傳奇考論》（台北：華正書局，1993 年 7 月初版）頁 466。

動作的配合，均可謂匠心獨運。林惠祥在所著《文化人類學》中提到：「最切近於人類的詩材莫如感情，故抒情詩為最自然的詩歌。最切近於人類的表示法莫如語言，故抒情詩也是最自然的藝術。」¹¹詩歌與語言是戲劇構成的要素。因為自然，所以它永遠可以繫住人心；因為真誠，所以可以打動人情。

第二節 科諢的諧趣

其次，插科打諢的場面，和劇情進展、人物性格的刻畫有機融合，與前期南戲的散漫無章不同。就「插科打諢」的部分來說，《拜月亭記》各版本之不同，甚至地方戲之演變，最大部分就是科諢。基本情節及人物都沒變，科諢的運用卻能千變萬化，因應各地風俗或口語之不同，帶來不同的諧趣。比如汲本〈招商諧偶〉中丑角的插科打諢：「著了！正是那唐明皇與楊貴妃，在采石江邊飲宴的故事，我小人親眼見的，也是我斟酒勸他。」真夠誇張！同樣一齣，《遏雲閣曲譜》有這樣的答話：「（丑）四海之內皆兄弟，你之父母即我父母。你的渾家就是我的渾家。」叫人捧腹！而且還串了一齣戲呢？真有點喧賓奪主了。另外，汲本〈天湊姻緣〉中世隆敘述往事，說到被王尚書奪走老婆時，張都督扮演的淨角罵了一句：「咳！這個天殺的老忘八。」令人忍俊不禁。此外，汲本〈綠林寄跡〉的“戴金盞”一幕，還被搬演成崑曲“大話”，而〈文武同盟〉中的淨、末、丑角的湊熱鬧。詼諧的話語，以及世本三十六齣〈試官考選〉中，由考官問的一些急智問題，也都相當有趣，為劇本增加了許多活力。“請醫”一齣更是綿延流長，成了專門的「折子戲」。

這種科諢的喜趣鬥鬧成分，是由角色來執行的。它來自於唐代參軍戲中「參軍」與「參鶻」、宋金雜劇院本中「副淨」與「副末」的腳色功能，而又有進一步的衍化和發揮，對於戲劇排場、氣氛效用、主題思想、人物刻畫、舞台景觀、觀眾反應等各方面都具有影響的力量，也構成了大戲喜劇傳統中最為顯著而重要的一環。¹²如〈抱恙離鸞〉中的「庸醫」即是金「院本」《雙鬥醫》的遺留。

《幽閨記》的運用科諢，比較成功的是第九齣〈綠林寄跡〉和第二十二齣〈招商諧偶〉。其它都稍有瑕疵，未能盡善。本論文在首章古、今本之不同「插科打諢的運用」已有提及，那就是科諢冗長，除了弄巧成拙之外，還有賣弄之嫌以及喧賓奪主的後遺症，這些科諢多集中在前面幾齣。底下試欣賞第九齣及第二十二

¹¹ 林惠祥：《文化人類學》（台北：商務印書館 1981 年 9 月台七版）第六章詩歌，頁 413。

¹² 張啓超：《中國戲曲「喜劇傳統」之研究》（東吳大學中文所博士論文，1993 年 7 月）頁 125。

齣的精采處：

一、第九齣〈綠林寄跡〉

一開場是由虎頭山草寇出來，其中一名在巡山時，發現了一個石匣。石匣裡面有一頂金盔、一把寶劍，而且霞光萬道，瑞氣千條。於是商量：誰能戴得住這金盔的，便拜他為寨主。但有兩個條件，除了戴上它不會頭痛外，還要會說一些大話。底下有一段精采的說大話比賽，結果沒有人可以戴上它。茲錄下其中精采有趣的片段：

（丑反戴科末）反了。（丑）一日皇帝也不曾做，怎麼就反了？（末）盔反戴了。（丑）你那曉得，我是個没面目的大王，卻要垂簾聽政哩！（歪戴科末）歪了！（丑）這叫耳不聞。（作跌推末科末）怎麼推我一交？（丑）這叫做推位讓國。（搖科末）不要搖！（丑）是堯舜之道。（末）怎麼這等抖？（丑）劉備兒子叫做阿斗。（末）怎麼坐在地上？（丑）地主明王也要坐朝問道。阿呀！盔內有鬼！（末）無鬼不成魁。（丑）快備龍床，寡人要駕崩了！大家且來濟弱扶傾。（倒科眾扶科）怎麼？（丑）戴在頭上，漸漸似泰山壓頂一般，頭疼眼脹。成不得，這寨主不願做了，還是戴紅帽兒吧！

這一段戲帶有神話色彩。其中運用諧音、雙關語、歷史典故，再加上賓白貫串，有妙語如珠之感。聽眾要有相當水準，才能領會話中含意，連皇帝都諷刺了，文人的手筆真是無所不能。王季思曰：「爭戴金盔一場，雖與主題無涉，對情節的發展也是多餘；但卻有深刻的諷刺性，表明了作者的政治傾向，是一場好丑角戲。沒有福分戴之生疼等類情節，在民間常有流傳，是天命觀的一方面表現。」¹³王季思的評論頗為嚴肅深入，把輕鬆的科譚戲分析得這麼沉重，其中也不無道理，因為中國的科譚戲本來就常帶有諷刺性的。

後來遇上了興福，一番廝打，只好請他試戴。其中對話亦頗為有趣：

（小生）你每都來。（眾戰倒科丑）這個人果然有些本事，快拿那話兒來。（末）甚麼那話兒？（丑）戴在頭上生疼的。（淨取盔跪介）壯士爺！（丑）啐！怎麼跪了他又叫爺？（淨）再不要惹他打了疼處。壯士爺！（末）又叫爺！（淨）哥，奉承他些罷！（小生）怎麼說？（淨）眾人沒有什麼孝順，止有一頂嵌金盔在此。壯士爺若戴得，就奉送。（小生）拿上來，你

¹³ 王季思主編：《幽閨記》收《中國十大古典喜劇集》（上海：文藝出版社 1982 年）頁 260。

這夥毛賊也有這頂好金盞。(淨)眾人也指望成些大事，特打在此的。(小生戴科)倒正好。(眾)可疼？(小生)甚麼疼？(淨)你不頭疼？(小生)我怎麼頭疼？(淨)你可眼花？(小生)我為甚眼花？(丑)這卻是真命強盜。(外)真命寨主。(眾)稟壯士，你來得去不得。(小生)我怎麼來得去不得？

二、第二十二齣〈招商諧偶〉

雖是本劇最長的一齣，篇幅超過全劇的十分之一。由於不僅主角的戲好看，其他的末、淨、丑諸配角也各有好戲，因此觀眾不覺其長，不厭其煩也。一開始店主公和酒保上場，免不了賣弄一些酒名和酒的典故，或是自我宣傳一番。比如丑角酒保說的：「好招商店，前臨官道，後靠野溪。幾株楊柳綠陰濃，一架薔薇清影亂。古壁上繪劉伶裸臥，小窗前畫李白醉眠。」一幅鄉野酒店圖浮現出來，文人筆下的酒保似乎也帶有幾分詩意和學問。接下來世隆、瑞蘭來到，坐下來點菜，酒保的伶牙利嘴和狡猾卻也比不過世隆的內行。這一段對白相當精采緊湊，也是世本所無。如(生)「酒保，你家有甚麼好酒？(丑)有好酒。(生)有甚麼好下飯？(丑)有好下飯。(生)只把好的拿來，喫了算帳。」然後就是酒保想哄騙世隆的過程。還有一些行話呢！喝酒時也有酒保的好戲：

(旦)酒保將酒過來，待我也回那秀才一杯。(丑背云)蹺蹺。待我問他，官兒，方纔娘子說：酒保看酒過來，待我也回那秀才一杯。那者是怎麼說？

(生)這是我那裡鄉音。那者是好也。(丑背云)待我也打腔兒哄他。(叫科)夥計看那酒來，那下飯來！(生)酒保，甚麼那酒，那下飯？(生)官兒就不記得了，我這裏也是那者好也。(生)休取笑。

這個酒保算得上伶俐，反應真快，而且還會戲弄別人，不是普通的酒保。接著世隆要酒保幫忙勸酒，且看他如何進行：

(生)酒保，你怎麼把臉兒遮了？(丑)小人臉兒不那個，恐娘子見了不肯喫酒。不比尋常賣酒家。娘子請一杯！(旦)我不會喫。(丑)小人跪了！(旦)請起，我喫。(丑)娘子出路人，不要喫單杯，喫一個雙杯。(把酒科)村店多瀟灑，坐起極幽雅。(旦)我再喫不得了。(丑)沒奈何，小人又跪下。(旦)也罷，起來，我再喫一杯。

看！這樣的酒保多厲害！那裡是瑞蘭應付得了的？也許是世隆看準這一點，才找他勸酒也說不定。改編後的酒保沒有三兩下功夫是不行的。前面說過《邊雲閣曲譜》裏的酒保還會唱戲呢！可說愈來愈離譜了。

世隆繼續喝酒，想灌醉瑞蘭。這一段世隆點出楊貴妃的故事，酒保說他勸過貴妃喝酒的對話，幽默有趣，也相當成功。王季思說：「這樣的科譚，既有助於人物思想、性格的揭示，又增加了情節的生動性。」¹⁴實是的論。茲簡錄如下：

（生）娘子，這是唐明皇與楊貴妃，在采石江邊飲宴的故事。（丑）著了，正是那唐明皇與楊貴妃，在采石江邊飲宴的故事。我小人親眼見的，也是我斟酒勸他。（生）酒保，你多少年紀？（丑）我四十歲了。（生）唐明皇開元到今，有四百餘年。你怎麼說親眼見？（丑）自不曾說謊，略謊得一謊，就露出馬腳來。

訂房間的一段爭論，雖瑣碎，卻也曲折有致。末角、丑角的配合，恰到好處。再下來，男女主角一場爭辯。這兩處都運用了“糾纏”的筆法，頗為繁複。世隆終於忍不住動怒，驚醒了店主婆，（淨內叫）：「老兒起來，盤兒碗兒都打碎了」。這個反應真妙，想像店主婆的機伶，以及夜深人靜時兩人的爭吵聲。店主公婆勸導的這一大段相當驚人，驚人的是店主公婆的學問，講得頭頭是道，還引用一些典故。這又是改編者塑造的店主公婆形象，與世本的簡潔處理不同。一番歷練之言，終於說服瑞蘭。這一段長白說得入情入理，明白曉暢，是傳奇賓白中的佳作。比如店主公說：「雖小姐玉潔冰清，惟天可表。清白誰人肯信？是非誰人與辨？正所謂崑岡失火，玉石俱焚。」店主婆說：「我兩人年紀高大，權做主婚人。安排一樽薄酒，權為合卺之杯。所謂禮由義起，不為苟從。我兩老口主張不差，小姐依順了罷！」他們的口才真是無懈可擊！

不能否認的，《幽閨記》中加入太多的科譚，難免使人厭煩。比如第六齣〈圖形追捕〉，巡警官和坊正、公使人之間的鬥鬧打趣。前半還能製造諧趣，引起喜劇效果，而且具有諷諭作用。如坊正上場介紹自己：「狂秀才，命兒乖，身充坊正是官差。三隅兩巷民戶災，要無違礙，好生只把月錢來。」反映出地方官吏之迫害百姓。又如「公使人，乾熱亂。得文引，去勾喚。窮三千，富五貫。得了錢，解一半。」也在諷刺公差的貪污，是喜劇常用的諷刺手法。但後面結尾丑角罰打淨角、末角的部分就顯得多餘了，應該見好就收。第七齣〈文武同盟〉中幅的部分，外、末、淨、丑一群官差追捕興福的情節亦過於冗長。比如從腳印猜測興福的身高，以及討論誰要跳牆的細節，稍覺牽強。雖說南戲中常有這樣的搭配，相互調笑以活躍戲劇氣氛，但宜從情節、人物自然生發，多了就不好。又如二十五齣〈抱恙離鸞〉庸醫賣弄藥名的那一段也令人厭煩。李贄評：「作者極苦，看者又不樂，今日文

¹⁴ 同上註，頁 285。

人多犯此病。」¹⁵王起主編的《中國戲曲選》曰：「傳奇作者在寫科諢時，往往有這種掉書袋陋習。」¹⁶後面的耍寶胡鬧，雖諷刺了庸醫模樣，然而卻也發展出後來的折子戲“請醫”，倒是始料未及的。然而以上六、七、二十五這三齣的毛病，世德本均沒有。世本處理的節奏快多了，情節也簡化得多，沒有這麼長的科諢。由此可看出明代文人好賣弄的弊端。

然而劉大杰卻頗為讚賞：「戲中對白，亦極美妙。如〈遇盜〉、〈旅婚〉、〈請醫〉諸齣，作者能以市井江湖口吻出之，情景逼真，最適合戲中人物的身分。而評者以為『科白鄙俚，聞之噴飯。』這是不懂文學真實性的緣故。綠林盜賊，言語自是粗魯，旅店茶房，言語自是鄙俗。作者能以粗魯鄙俗出之，才顯得真是盜賊真是茶房。」¹⁷。插科打諢設計得好的話，可以激起觀眾興趣，增強喜劇效果。可以欣賞許多凡夫俗子、民間小人物在社會現實生活當中，嘻笑怒罵的真情流露，比較容易引起共鳴，因為畢竟與小老百姓的生活息息相關，語言模式亦相近。像〈抱恙離鸞〉中去除厭煩的部分，它其實有調整劇中氣氛的作用。透過淨腳層出不窮的花招和噱頭，就把原先男女主角的愁悶掃得一乾二淨，觀眾的注意力都轉移了，釋放出輕鬆的氣息。因此，插科打諢可說是劇中的潤滑劑，沒有它會少了很多生氣。李漁也說過：「科諢乃看戲之人蔘湯也，養精益補，使人不倦，全在乎此。可作小道觀乎？」¹⁸而要精采動人，首要劇作者的語言設計，其次是演劇者的表演功力，缺一不可。

第三節 聲情的豐富

再就聲律來看，戲曲文學基本上屬於韻文體，曲文實為主體。若抽離音樂，則中國戲曲之精髓亦隨之而失，故歷來戲曲作品講究的是曲情與劇情合一。而漢語本身具有很強的音樂性，聲分平仄，字別陰陽。高低起伏，抑揚頓挫，極為優美。假如違反了漢語的自然規律，比如平仄不相協，不但聽起來不美，唱起來也會不順。因此，一些曲律家都強調「聲務鏗鏘」，認為作者在遣辭造句時，要特別注意音律。王驥德《曲律》曰：「調其清濁，協其高下，使律呂相宜，金石錯

¹⁵ 施惠：《李卓吾批評幽閨記》收林侑蒔主編《全明傳奇》（台北：天一出版社）第二十五齣。

¹⁶ 王起主編：《中國戲曲選》中冊（北京：人民文學出版社 1994 年 5 月第十次印刷）頁 515。

¹⁷ 同註 6，頁 891。

¹⁸ 李漁：《閑情偶寄·詞曲部·科諢第五》收《李漁全集》第三卷（浙江：古籍出版社 1992 年第一次印刷）頁 55。

應，此握管者之責。故作詞第一吃緊處也。」¹⁹意思說聲音的清濁高下要協調得宜，才有韻律之美。俞爲民亦曰：「曲調與劇情的統一，也是《拜月亭記》的一個藝術特色。劇本在安排曲調時，根據劇情的不同，選用與劇情相合的聲情的曲調，使豐富複雜的劇情通過相應的聲情得以完美的表達。」²⁰ 聲音可以表達感情，展現劇情。比如人人讚譽的〈皇華悲遇〉一齣，就其所使用宮調來看，是四十齣中最複雜的。計用了仙呂、南呂、中呂、正宮、仙呂入雙調五種之多。若以芝庵《唱論》提及宮調所表現的聲情，與劇情做一對照（各以一首代表）來看，如下列：

仙呂（唱清新綿邈）——【上馬踢】（老旦上）千戈動地來，車駕遷都汴。兒夫離帝京，路遙人又遠。軍馬臨城，無計將身免，這苦怎言？禍不單行，中路兒不見。

南呂（唱感嘆傷悲）——【羅帶兒】（老旦）妾身本宦族，京城久居。為侵邊犯闕軍奮武，君臣遷徙離中都也。（小旦）散亂人逃避，奔程途。身無主，去無所，慘可可地千生受萬苦辛。（合）今宵得借一宿，可憐見子母每天翻地覆。

仙呂入雙調（唱清新綿邈轉入健捷激裊）——【灞陵橋】（外上）馬兒行又急，轉頭間五里復十里。此去河南只隔這帶水，孟津驛，今夜權停止。嗒！知他這碾車兒恁行遲。

中呂（唱高下閃賺）——【粉孩兒】（老旦）相公匆匆地離皇朝，你心不穩。棄家私老小，去得安忍？（外）只知國難識大臣，不隄防萬馬千軍犯京城，君去民逃，常言道龍鬥魚損。

正宮（唱惆悵雄壯）——【福馬郎】（旦）那日裏風寒雨又緊，正行裏喊聲如雷震。無處藏隱，急向林檎中躲，道途上奔。（老旦）其時節，亂紛紛，身難保，命難存。

仔細閱讀，從王夫人上場到回答驛館負責人問話，到瑞蘭相認，然後王尙書出現，全家重聚，夫人驚喜交集之餘，責備王鎮不顧家人，以及瑞蘭母女回憶逃難過程。其情緒變化與宮調的聲情轉換均能配合。這一齣是一場很動人的戲，安排得也很離奇。在孟津驛，瑞蘭與其父住在驛舍內，瑞蓮與王夫人借廊檐下棲身。一夜裡，各懷愁思，難以入睡。劇本安排六支【銷金帳】，讓三人輪唱，從初更唱到五更。

¹⁹ 明·王驥德：《曲律·論平仄第五》第二卷，收嚴一萍選輯《百部叢書集成》之54〈指海〉第七函（據清道光錢熙祚校刊指海本影印所選，共四卷，藝文印書館出版）頁9。

²⁰ 俞爲民：《宋元南戲考論》（台灣：商務印書館，1994年9月初版第一次印刷）頁145。

好像不可能，又有可能。同唱一樣的曲牌，曲辭卻富于變化，說盡三人的愁思。詞隱生曰：「此曲諸闕佳處，人皆知之，然其神采在十二個“這般”上。」²¹李贄說：「此齣關目妙極，全在不說出。」²²綜合起來，《幽閨記》在聲情的表現方面，運用了下列幾種技巧。

一、類疊的修辭

「類疊」是修辭的一種方法，包括詞語的類疊和句子的類疊。採用不斷的重複或重疊，可以造成感情的擴展蔓延和纏綿糾葛。在百般無奈，愁緒難解；或心情激動，無法遏抑；或悠悠情思，欲傳千里；或歡暢快樂，奔騰狂放之時，不管喜怒哀樂，「類疊」都是最能表現這些情緒的。人類學者林惠祥曾說：「以口語發洩感情只須用有效的審美的形式，例如按節奏的重複便可」²³尚書最早談到詩的作用：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」²⁴即是強調聲音的拉長所造成的旋律。詩大序亦曰：「情動於中，而形於言。言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故永歌之。」詩經中最常用的手法就是反覆類疊，佳作如林。因為詞語重複會造成感情的延宕，聲音拉長或不斷的重複交疊，也會強化感情，像歌謠或一般童歌，都是重疊的多。只要簡單的節奏，就能鼓舞人心，這就是聲情。而透過聲音所表達的感情比較豐沛；帶感情的聲音則較為動人。

我們再看第二十六齣〈皇華悲遇〉：

【銷金帳】(老旦) 黃昏悄悄，助冷風兒起。想今朝，思向日，曾對這般時節，這般天氣。羊羔美酒，美酒銷金帳裏，兵亂人慌，遠遠離鄉里。如今怎生，怎生街頭上睡？

【前腔】(旦) 呀！譙樓上一更鼓了。初更鼓打，哽咽寒角吹，滿懷愁分付與誰？遭逢這般磨折，這般別離，鐵心腸打開，打開鸞孤鳳隻。我這裏恹惶，他那裡難存濟。翻覆怎生，怎生獨自個睡？

【前腔】(小旦) 是二更鼓了。瑟瑟二鼓，敗葉敲窗紙，響撲簌聒悶耳。難禁這般蕭索，這般岑寂。骨肉到此，到此你東我西。去又無門，住又無依倚，傷心怎生，怎生街頭上睡？

【前腔】(旦) 三更漏轉，寒雁聲嘹唳，半明滅燈火煤。尋思這般沉疾，這

²¹ 詞隱生即沈璟。同註3，頁21。

²² 施惠：《李卓吾批評幽閨記》收《全明傳奇》(台北：天一出版社)第二十六齣。

²³ 林惠祥：《文化人類學》(台北：商務印書館，1981年9月台七版)第六章詩歌，頁413。

²⁴ 《尚書·虞夏書·堯典》見《新譯尚書讀本》(台北：三民書局，1983年1月三版)頁13。

般狼狽，相別到今，到今凶吉未知。冷落空房，藥食誰調理？牀兒上怎生，怎生獨自個睡？

【前腔】（老旦）樓頭四鼓，風捲簷鈴碎，略朦朧驚夢回。娘女這般相逢，這般重會，颯然覺來，覺來孩兒那裏，那裏多少傷悲。多少縈牽繫。教人怎生，怎生街頭上睡？

【前腔】（小旦）五更又催，野外疎鐘急。算通宵幾嘆息，一似這般煩惱，這般孤恹。一身苟活，苟活成得甚的。（旦）俺這裏愁煩，那壁廂長吁氣，聽得怎生，怎生獨自個睡？

三個人同時出現在舞台上，三次「怎生街頭上睡？」，三次「怎生獨自個睡？」由三人輪唱，重複出現，使人愁腸百結。真是妙文，具有奇趣。

同樣也是第二十六齣〈皇華悲遇〉，王夫人和瑞蓮求宿驛館的一幕，也是相當特別：

【羅帶兒】（老旦）妾身本宦族，京城久居。為侵邊犯闕軍奮武，君臣遷徙離中都也。（小旦）散亂人逃避，奔程途。身無主，去無所，慘可可地千生受萬苦辛。（合）今宵得借一宿，可憐見子母每天翻地覆。

【前腔】（末）兵戈起路程，人不慣經。早尋個旅邸休待等，怎容你行客寓郵亭也。（老旦）心下貪行路，望南京。不覺的暮雲平，遠涉涉地不知處人又生。（小旦合）今宵得少留停，可憐見子母每天寒地冷。（末）…

【前腔】（小旦）不容奴在此間，千羞萬慙。開口告人難上難，傷情無語淚偷彈也。（末）這般恹惶事恁愁煩。（末）……不忍見你受摧殘，靜悄悄地留一夜來早散。（老旦小旦）今宵得暫安眠，可憐見子母每天昏地暗。

【前腔】（老旦小旦）娘和女深感激，蒙恩受德，幸然遇好人相愛惜。免風霜寒冷受勞役也。（末）隨我來，向這迴廊畔正廳側，借得些薦和席。凍款款地彎跽坐，覓些飲食。（老旦小旦）多謝官長，今宵得略休息，可憐見子母每天寬地窄。

以上四曲【羅帶兒】由老旦、小旦、末角三人輪唱，其中末尾部分，四次類疊運用，造成音韻跌宕、迴轉反覆，渲染效果特殊。詞隱生曰：「慘可可地、遠涉涉地、靜悄悄地、凍款款地彎跽坐，語皆本色可喜。」²⁵可惜前人演唱現已失傳，否則必是「餘音繞樑，三日不絕。」只有憑空想像其動人音韻了。

有些歌謠也有類似手法，頗饒韻味，比如第三齣〈虎狼擾亂〉番兵唱的：

²⁵ 同註3，頁18。

【豹子令】點起番家百萬兵，百萬兵。紛紛快馬似騰雲，似騰雲。耐耐大金無道理，與他交戰定輸贏。(合)安排器械便登程，殺教片甲不留存。運用重複的技巧使氣勢雄壯，有一種震撼的效果，唱起來更為豪邁有力。

第九齣〈綠林寄跡〉興福成了寨主之後，興福和眾嘍囉歡悅地對唱：

【紅繡鞋】(小生)本為蓋世英雄，英雄。奸邪嫉妒難容，難容。萬山深處隱其蹤，不是路，且相從。屯作蟻，聚成蜂。屯作蟻，聚成蜂。

【前腔】(眾)將軍凜凜威風，威風。戰袍繡虎雕龍，雕龍。山花斜插茜巾紅，新寨主，坐山中。商旅過，莫遭逢。商旅過，莫遭逢。

歌詞生動活潑，配合對唱、合唱，頓覺精神百倍，氣勢昂揚。

第十二齣〈山寨巡邏〉興福開始了劫掠生涯，他發號施令道：

【豹子令】聞說中都起戰塵，起戰塵。黎民逃難亂紛紛，亂紛紛。怕有推車擔人經過，劫掠財寶共金銀。(合)登山驀嶺用心巡。

【前腔】(淨)休避些兒苦共勤，苦共勤。提刀攜劍共成群，共成群。士農工商錢奪下，回來山寨醉醺醺。(合前)

【前腔】(丑)劫掠金珠不要分，不要分。肥羊美酒不露脣，不露脣。但願捉得個花嬌女，將來壓寨做夫人。(合前)

重複的節奏，綠林生涯經這樣一唱，似乎充滿了樂趣，倒不像是天大的罪惡了。

第三十一齣〈英雄應辟〉一些科舉夥伴們所唱的【紅繡鞋】：

【紅繡鞋】(合)小徑迢迢狹窄，狹窄。野水潺潺湍激，湍激。飲數杯解愁戚，那裏堪觀賞。可閒適，只愁他天晚逼。

這樣的合唱方式，打破南戲向來每人各唱一支的舊習，可說是戲曲史上的一大改進。帶來生氣蓬勃的感覺，還可以振奮人心，愉悅人心，可說鏗鏘悅耳。

二、狀聲辭、狀貌辭的形容

此外，狀聲辭、狀貌辭的使用，也相當能烘托劇情，使節奏更緊密。運用狀聲辭、狀貌辭最集中的地方，往往是劇中人物情感最激動的時候。或悲愁痛苦，或興奮歡樂；但也有的是在生活平靜、情感悠閒、心情喜悅的時候。它不僅可以達到生動描寫形象的目的，而且對人物情感和劇情的表現也起著重要的作用。

舉例如下：

第十三齣〈相泣路歧〉寫母女兩人風雨中同行之苦。

【剔銀燈】迢迢路不知是那裏。前途去，安身何處。(旦)一點點雨間著一

行行悽惶淚，一陣陣風對著一聲聲愁和氣。(合)雲低，天色傍晚，子母命存亡，兀自尚未知。

關作中「點、行、陣、聲」四字單用，這裏重疊起來，成了狀聲辭、狀貌辭，不僅更深沉地描繪出瑞蘭母女在離亂中的愁苦心情，而且舒緩的語調與貴族婦女養尊處優、不勝天寒路遙、冒雨蕩風的艱辛相呼應，恍然可見母女跌跌撞撞、揮汗相扶的情景，顯得生動逼真，自然貼切。

第十九齣〈偷兒擋路〉路上所唱【山坡羊】曲：

(生)「翠巍巍雲山一帶，碧澄澄寒波幾派，深密密烟林數簇，滴溜溜黃葉都飄敗。一兩陣風，三五聲過鴈哀。(旦)傷心對景愁無奈，回首家鄉，珠淚滿腮。(合)情懷，急煎煎悶似海，形骸，骨巖巖瘦似柴。」

這段曲文如詩如畫，情韻悠長，充滿了鄉野之美，可是卻是「傷心對景愁無奈，」。蔣、王二人雙雙避難於路上，從詞中雕塑出的景色，可以感受到視覺、聽覺之美。王季思說：「山坡羊曲，在觀眾想像中浮現雲山、寒波、煙林、黃葉，傳來風聲、鴈聲，充分醞釀出劇中男女主人公離鄉別井的情緒，加以翠巍巍、碧澄澄等一連串連綿詞的運用，唱來流轉如珠，聲情並茂。」²⁶此齣後半，他又說：「水紅花以下，生、旦分唱各曲，句句切合世隆、瑞蘭不同的身分、性格，曲文通俗自然，語語本色，確是場上之曲，八股文人是一句也寫不出來的。」確是至論。寫戰爭有戰爭的節奏，但也關顧到四周之景。寫的是離亂之情，卻有一種婉麗之感。彷彿愈寫離亂，便愈顯優美，這正是《幽閨記》語言的魅力所在。

第二十一齣〈子母途窮〉王夫人、瑞蓮同行中所唱：

【憶多嬌犯】(老旦)前路梗，行步生，那更天將暝。憂心戰兢兢，傷情淚盈盈，那些兒悽慘，那些個寂寞。清風明月最關情，無人來往冷清清，叫他不應天怎聞？不忍聽、不美聽，聽得疎鐘山外兩三聲。

「戰兢兢、淚盈盈、冷清清」狀貌辭的運用，把憂悽、難過、孤寂的心情，描摹盡致，使人如臨其境，一同感受那四顧無人、來往冷清的場面。「那些兒、那些個；不忍聽、不美聽」類疊修辭的運用，造成節奏的加強，氣氛的凝重。所謂的「因人施辭，切合聲口」，透過唱者或說者介紹和描繪劇中的景物和感覺。且配合他的年紀或身分表現出他的態度和感受，《幽閨記》可說做到了。

聲情若未能相諧，也就是說聲不與劇中人物的情相諧，不管聲多麼美聽，不管曲辭多麼優美，頂多給聽眾一種感官上的快感，而不能給人們一種精神上的美

²⁶ 同註 13，頁 321。

感。元雜劇的樂調唱法，今天雖然失傳，但作為文學劇本來閱讀，其曲辭的語言聲情仍然可以感受體味得到。日本學者青木正兒《南北戲曲源流考》中提到：「複唱、合唱有錯雜成章的妙趣。因唱之任務在賓白的美化，甲唱乙和，顯出歌劇的美備。如《拜月亭》之兄妹、母女避難數齣，何元朗評曰：『彼此問答皆不須賓白，而敘事情婉轉詳盡，全不費辭，可謂妙絕。』複合唱之妙用全在此點」²⁷。

三、南北聯套的巧思

南戲源出北宋雜劇，首用代言體扮演故事，而奠定了中國的戲劇。而南曲的基礎除一部分里巷歌謠外，唐宋人單闋的詞調之變為曲子，是一種進步。也就是說構成南戲套數的，是若干單體的曲牌。楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》中統計過：「12世紀時在宋代早已流行的南戲，到了13、14世紀時在元代已累積了不少曲牌，而且已有了把若干單個曲牌聯結套曲的豐富經驗。……《拜月亭》已用到180來個不同的曲牌，……全部南戲所擁有的曲調，其數目之大，可以想見。」²⁸唐宋大曲則用於舞蹈，以後逐步發展，到了元末明初的南戲，對於曲調的使用，受到北雜劇的影響，已有南、北曲混用的情形，終至南北合套的套數結構形式。形式上雖顯雜亂，但也兼有眾長。這便是所謂的不協宮調的結果。北曲包括北方各地的民間歌曲，還包括一部分少數民族地區的民間歌曲。南曲亦同。南北合套可在更廣的基礎上引起聲樂的融合。相近的予以統一；相異的有對比之效。這是另一種成功，也是南戲的體制有勝於元劇的地方。《南音三籟》序曰：「於是高則誠、施解元輩，易北為南，構琵琶、拜月諸劇，沉雄豪勁之語，更為清新綿邈之音。唇尖舌底，娓娓動人；絲竹管絃，嫋嫋可聽。」足以說明南北合調的成果。

再從唱腔來說，「宋元南戲每一齣的唱腔是由若干支曲牌按一定規律組成的。宋元南戲在曲牌組合方式上的一個很大特點是：往往一支曲牌連唱幾遍，這是以“單曲反複體”為主的體式。此外，還有“多曲連綴體”，即“南北合套”、“尾聲”等為主的體式，以及“主曲循環體”的曲牌組合方式。」²⁹依據韓國學者權容浩所見：“單曲反複體”曲牌連唱，少則一遍，多則四遍來看，《幽閨記》共有6、7、9、10、11、12、14、16、17、18、19、20、21、22、23、25、26、28、29、30、31、32、34、35、36、37、39、40等二十八齣都有這樣的組合，

²⁷ 青木正兒：《南北戲曲源流考》（台北：商務印書館，1967年）頁67。

²⁸ 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》第三冊（台北：丹青圖書有限公司，1985年）頁261。

²⁹ 韓國·權容浩：〈宋元南戲曲牌組合之研究〉收龔和德主編《中華戲曲》第二十三輯（北京：文化藝術出版社，1999年第一版）頁208。

即“本調”+“前腔”的方式。最多的高達五遍，即 26 齣〈皇華悲遇〉的【銷金帳】六曲，連唱四次的有十齣，而且都沒有換韻，字數亦相當，可見運用之靈活。其次，“多曲連綴體”（亦即“聯套”）的“南北合套”，最少有 4、7、25、26、30、36 等幾齣大戲。由於兩套的音樂旋律迥然不同，交替著歌唱有極妙的音律。“尾聲”則是第 26 齣典型的「……【紅芍藥】……【縷縷金】→【越恁好】→【紅繡鞋】→【尾聲】」這樣的形式。這是宋代“遏云要訣”曲牌。至於“主曲循環體”則以 32 齣的「【青衲袄】→【紅衲袄】→【青衲袄】→【紅衲袄】」形式為代表。宋元南戲之所以用這樣的聯套方式，一是南曲宜於獨奏，每個曲調具有極強的完整性、獨立性。二是這種方式本身比北曲短套成折更具靈活性和豐富性。因此，在大量的“單曲反複體”中插進這些旋律性很強的長套形式，來渲染各種複雜而微妙的感情色彩，或烘托劇情的起伏變化。

基本上一個套式是否合律要有兩個條件，一為曲牌聯綴之次序合乎規範；二為與劇情之配合無誤。許子漢的論文中說：「若曲牌聯綴規律無誤，則該宮調之曲情必能顯揚；若套式運用規律亦能恪守，則劇情必能與曲情相得益彰。」³⁰周貽白亦舉例說：「《幽閨記》第四齣用雙調新水令套，第七齣用南北合套。」³¹第四齣〈周害蟠良〉南北合套的應用是：外（飾陀滿海牙）淨（飾聶賈列）對唱北曲【新水令】與南曲【步步嬌】套。惟去掉尾聲，未成全套。拿曲調聲音的粗細不同，來表現對唱人的性格情懷兩樣，這是最直截而現成的方法。第七齣〈文武同盟〉，前半寫興福被追趕，一路奔波恐慌的心情。氣氛緊張，情緒悲憤，所以多用北曲表現。如【北絳都春】、【混江龍】、【油葫蘆】、【北鴈兒落帶過得勝令】、【六么令】等。如【混江龍】唱道：

【混江龍】把興福圖形畫影，將文榜遍地裏開張，挈住的請功受賞，但人家不許窩藏。卻教俺走一步，一步回頭望，痛殺俺爹和娘。走得俺筋舒力乏，嚇得俺魄散魂揚。

【油葫蘆】見那廝惡哞哞，手裏挈著的都是鎗和棒，嚇得俺戰兢兢小鹿兒在心頭撞，這壁廂無處隱藏。

後半是興福躲入世隆園中被發現而結盟的經過，節奏緩慢，情緒也較平和，改用南曲。如

【章臺柳】我將冤苦陳，教君不忍聞。……念興福生來女真人。……身充

³⁰ 許子漢：《元雜劇聯套研究—以關目排場為論述基礎》（台北：文史哲出版社 1998 年）頁 8。

³¹ 周貽白：《中國戲劇發展史》（台南：僑勉出版社，1978 年再版）頁 351。

忠孝軍。……為父直諫遷都阻佞臣，齟齬不留存，誅戮盡。只留我苟活逃遁。

另外，經張敬統計，幽閨共用了雙調、仙呂入雙調、越調、南呂、仙呂、中呂、正宮、大石、黃鐘、商調十種宮調，³²，不能說不多。因此，劇本的聲調格律深得後人的好評，徐復祚說：「宮調極明，平仄極協，自始至終，無一板一折非本色當行語。」³³如此才經得起傳唱不衰。沈德符《顧曲雜言》云：「拜月則字字穩貼，與彈搨膠黏。蓋南詞全本可上絃索者，惟此耳。」³⁴沈德符更進一步提到音律的成就。因此，有人認為《拜月亭》的優長不在教化，而在於彈搨合拍，淋漓酣暢，是南戲一大傑作。

朱師自力謂：「結構、文采、音律三者為作劇之三要素，三者之中，又以音律克諧最為難能。……《幽閨記》雖有十齣犯韻（3、4、6、10、17、18、20、25、26），及三十齣犯調，但論其音律，仍是褒多於貶。且其時南曲韻書尚未問世，有如此成績已屬難能。而每調每句均施“務頭”（即曲中平、上、去三音連串之處，且陰陽相錯綜者。如第八齣『香肌稱（陽去）羅（陽平）綺（陰上）』。」³⁵然而福建省藝術研究所的林慶熙謂：「宋元南戲唱腔曲牌裡的“犯調”，是包含“借宮”和“集曲”兩種意義，是宋元南戲唱腔曲牌運用上的發展和重要手法。」³⁶，如此說來“犯調”是一種技巧，不是缺點了。

李漁《閒情偶寄》：「開手學戲，必宗古本。而古本又必從《琵琶》、《荆釵》、《幽閨》等曲唱起，蓋腔板之正，未有正於此者也。」³⁷吳瞿安《顧曲塵談》〈原曲〉篇亦云：「詞家若欲套數得宜，牌名勻稱者，宜取元明以來傳奇散曲效法之，所謂效法者，當擇傳奇散曲中之佳者，如《琵琶》、《幽閨》、《浣紗》諸記。」³⁸由此觀之，《幽閨》之腔板正確、套數得宜、牌名勻稱均有足稱道者。乾隆間優秀折子戲選本《綴白裘》收有《幽閨記》六齣；近人王季烈《集成曲譜》所錄有關齣目的文辭，和《六十種曲》本基本上相同，很少改動。可見原作的生命力是何

³² 張敬：《明清傳奇導論》（台北：華正書局有限公司，1986年）頁13。

³³ 見明·徐復祚：《三家村老委談·曲論》。

³⁴ 明·沈德符：《顧曲雜言》收《中國古典戲曲論著集成》四（北京：中國戲劇出版社，1959年第一版，1980年第二次印刷）頁210。

³⁵ 朱自力：《拜月亭考述》（政治大學中文所碩士論文，1969年7月）頁66。

³⁶ 林慶熙：〈福建莆仙戲與南戲考〉見溫州市文化局編《南戲國際學術研討會論文集》（北京中華書局出版2001年5月第一次印刷）頁275。

³⁷ 李漁：《閒情偶寄·詞曲部下·演習部·別古今》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68。

³⁸ 吳梅：《顧曲塵談·原曲篇》（台北：廣文書局出版）頁73。

等的深厚。

第四節 戲劇的形式

此外，該劇之戲劇形式也是一個值得討論的問題。王季思的「中國十大古典喜劇集」前言裏提出這樣的觀點：

悲劇、喜劇的理論屬於歐洲傳統的美學範疇，它究竟適用不適用於中國古代戲曲呢？有適用的，也有不適用的。作為一種美學理論，它是從社會生活和藝術實踐中總結出來的。……中國古代戲曲是古代中國人民生活的反映，生活中本來存在著悲劇或喜劇性的現象，這些現象必然會反映到戲曲作品中來，這就決定了中國古代戲曲必然有悲劇和喜劇的存在。中國古代喜劇一般不表現重大題材和劇烈的社會衝突，往往採取生活中的某個側面或局部，而且很少以下層人民為諷刺對象，相反的總是以高貴者的愚蠢、卑劣作為下層人民聰明、高尚的陪襯。³⁹

王氏之言可作為我們的參考。東西方背景不同，而在研究時借助西方理論只是做一個初步的釐清而已。《幽閨記》一般認為喜劇居多，比如湯哲聲編選《中國古典喜劇精選》，他把《幽閨記》列為抒情喜劇。也有人稱為歌頌性喜劇。⁴⁰歌頌性喜劇以塑造正面人物形象，歌頌新生的美好的事物為主。還有所謂的肯定性喜劇。有人認為是悲劇，有人說是悲喜劇；還有一說，是輕喜劇。眾說紛紜。試分喜劇、悲劇、悲喜劇三個角度來說明。

一、喜劇的說法

美學家黑格爾認為：「關於喜劇，其中表現於意志和行動的單純主體性以及外界的偶然性，成為決定一切關係和目的的主宰。」⁴¹他是就主角的自決和偶發性事件的構成來看待喜劇，和亞里斯多德的看法有相合之處。他又說：「喜劇人物卻單憑自己而且就在自己身上獲得解決，從他們的笑聲中我們就看到他們富有自信心的主體性的勝利。」⁴²「喜劇運用外在偶然事故，這種偶然事故導致情境的錯綜複雜的轉變，使得目的實現。內在的人物性格和外在情況都變成了喜劇性

³⁹ 王季思：《中國十大古典喜劇集》前言（山東：齊魯書社，1991年7月。）

⁴⁰ 隗芾主編：《中國喜劇史》第二章〈元代喜劇〉（廣東：汕頭大學出版社，1998年4月）頁71。

⁴¹ 黑格爾著 朱孟實譯：《美學》（台北里仁書局發行1981年）（一）第三章詩，頁293。

⁴² 同上註，頁298。

的衝突，而導致一種喜劇性的解決。」⁴³《幽閨記》的種種巧合應是偶然事故的運用，蔣王二人的堅持就是意志力的表現。布羅凱特《世界戲劇藝術欣賞》更具體說明：「喜劇行動是以事件、人物、或思想的踰越常度為基礎的，而這種踰越不得構成常規的嚴重威脅，而且必須保持喜劇氛圍。」⁴⁴以此標準試看主張喜劇之說者有：

(一) 張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通論》把關劇歸為歌頌性喜劇。

元朝是歌頌喜劇的黃金時代，除雜劇《看錢奴》等各別劇目外，絕大部分都是歌頌喜劇。代表性劇目有《西廂記》、《拜月亭》、《救風塵》、《望江亭》……⁴⁵

《中國戲曲通史》又有這樣的分析：

為了刻畫人物，把喜劇和悲劇的因素交織在一起，是《拜月亭記》的一個藝術特色。王瑞蘭的形象體現了現實主義和浪漫主義的統一，她富有鋌而不捨的鬥爭精神，在頑固勢力面前，沒有絲毫的軟弱的表現和絕望的情緒，充滿勝利的信念。採用喜劇的手法有助於更鮮明地表現她的性格特徵。……作者運用了巧合、誤會、插科打諢和抒情等手法，使具有悲劇性質的鬥爭，披上喜劇的色彩。喜劇手法的運用，不是生硬附加的，而是深深植根於戲劇的衝突和主要人物的樂觀主義精神之中的。⁴⁶

張庚認為《幽閨記》雖是喜劇，然悲喜互藏，有以樂寫哀、以哀寫樂的特點。

(二) 呂榮華的《中國古典喜劇藝術初探——以十大古典喜劇為例》：

本劇十分符合悲歡離合的情境，其中也有不少悲情淒惻的場子，但仍被列為十大古典喜劇之一。按編者之說為：『這部喜劇的一個突出的藝術特色，是把悲劇因素和喜劇因素結合起來，用喜劇手法來處理悲劇衝突。』本劇讓患難生情，愛念堅貞不渝的蔣世隆和王瑞蘭“有情人終成眷屬”外，也對封建社會挾勢迫人、嫌貧愛富的觀念予以痛撻和諷刺。再加上劇中一些較具喜劇趣味的重要場子如〈幽閨拜月〉、〈招商諧偶〉和一些科諢穿插，

⁴³ 同上註，頁 301。

⁴⁴ 布羅凱特：《世界戲劇藝術欣賞》（台北：志文出版社，2001 年再版）頁 70。

⁴⁵ 張庚 郭漢城主編：《中國戲曲通論》（上海：文藝出版社，1993 年第二次印刷）頁 294。

⁴⁶ 張庚 郭漢城：《中國戲曲通史》（台北：大鴻圖書有限公司，1998 年 7 月初版）頁 0290。

更增添了喜劇氣氛，被列入喜劇自有合理處。⁴⁷

呂榮華把它歸為“肯定性喜劇”。他認為“肯定性喜劇”強調的是：美好的、道德的、理想的。有存在價值的人、勢必能得到最終的勝利。觀眾在喜悅的笑聲中，往往也可獲得一股鼓舞的力量，從而燃起為生命努力、為理想奮鬥的熱情和信心。“肯定性喜劇”的情趣基調是樂觀的、進取的、歡欣的。元代劇作幾乎全以肯定性的頌揚正面為主要的喜劇精神。

他還提出一個很新的觀念，即「邏輯高潮」。〈抱恙離鸞〉是最重要的一個「邏輯高潮」。王瑞蘭的正面力量與父親的反面力量衝突，這個衝擊是本劇發揮主題思想，發展人物性格的轉捩點。這個衝突到了〈詔贅仙郎〉時，不能不解決了。問題的解決雖是在〈天湊姻緣〉，但喜劇高潮卻已在〈照例開科〉、〈詔贅仙郎〉、〈推就紅絲〉和〈官媒回話〉中逐步掀起，在男女主角一意的抗拒中，一波接一波的翻騰著，讓觀眾歡情十足。這之前〈招商諧偶〉是一個小喜劇高潮，〈曠野奇逢〉又是另一個小邏輯高潮，為〈抱恙離鸞〉打下堅實的前奏。像〈抱恙離鸞〉這麼悲痛震撼的邏輯高潮，竟然可以藉各種喜劇藝術手法開展出〈天湊姻緣〉的喜劇高潮，中國古典喜劇作家利用大逆轉鋪設劇情的弘闊視野，實在是值得贊佩的，這種高明的藝術手法是西方所沒有的。西方戲劇高潮結構只採發端、高潮、結局三點發展方式。是單線式的，我們的古典喜劇高潮卻常有兩股，此起彼伏，使劇情更曲折變化。奇峰迭起中有不盡的趣味。

（三）宋光祖的〈南戲《拜月》稱“奇絕”〉⁴⁸一文中，解說得極深入：

“喜動離懷，笑生愁臉”，《拜月亭記》故事充滿著悲歡離合。大體上說，戰亂副線是悲劇情節，愛情主線是喜劇情節。但前者又包含著戰亂平息、親人團聚的喜劇情節，後者包含著家長專制、戀人分袂的悲劇情節，總之是悲喜交集。此劇是中國戲曲敷衍悲歡離合故事較早的一個典型。為何形成悲喜交集？因為作者以喜劇形式表現並解決悲劇矛盾，如李漁所謂“寓哭于笑”。

他認為此劇的喜劇因素是主要的，悲劇情節起著映襯鋪墊喜劇情節的作用。而且運用了巧合、誤會的手法構成生動的喜劇情節。

⁴⁷ 呂榮華：《中國古典喜劇藝術初探——以十大古典喜劇為例》（台北：學海出版社，1993年11月初版）頁80。

⁴⁸ 宋光祖：〈南戲《拜月》稱“奇絕”〉見《《藝術研究資料》第8輯，1984年8月）。

(四) 葉桂剛、王貴元《中國古代十大喜劇賞析》：「將喜劇因素與悲劇因素結合起來，用喜劇手法來處理悲劇性衝突，從而表現出鮮明的喜劇效果，這就是《幽閨記》的藝術特色。」⁴⁹葉桂剛、王貴元雖認為《幽閨記》有悲劇、喜劇因素，但仍把它列為十大喜劇之一。再看悲劇的說法：

二、悲劇的說法

布羅凱特《世界戲劇藝術欣賞》中的悲劇定義則是：「悲劇呈現真正嚴肅的戲劇行動，並且始終維持一種足以烘托出該劇嚴肅意旨的氛圍（雖然劇中偶爾也可以有喜劇性的輕鬆場面）。它提出有關人類生存的意義、人類的道德性、人類的社會及心理關係等嚴肅問題。」⁵⁰布羅凱特認為悲劇的主角通常會引起我們的同情和傾慕，而最通常的情況是，悲劇主角在追求一個高尚的目標途中遭遇災禍。這是因為他追求某種理想時，觸犯了其他的道德規律或社會規律，在此悲劇主角便必須在兩種行動方式中選擇其一，悲劇的情感效果常以「激起同情與恐懼」（亞里斯多德之言）一語概括。黑格爾對悲劇人物有如此看法：「悲劇人物的災禍如果要引起同情，他就必須本身具有豐富內容意蘊和美好品質，正如他的遭到破壞的倫理理想的力量使我們感到恐懼一樣，只有真實的內容意蘊才能打動高尚心靈的深處。」⁵¹主張悲劇者有：

(一) 侯百朋的〈談世德堂刊本《重訂拜月亭記》〉云：

《拜月亭記》是一曲喜劇，但是，是充滿著淚水的笑顏，而不是笑聲中的眼淚。與其說是喜劇，倒不如說是悲劇。“滿目干戈”、“炒炒哀聲遍”、“奔走流民擁”，是人間的一個大悲劇。瑞蘭、世隆“百年夫婦途中合”了，卻被王尚書“雪上加霜”“鐵膽銅心，打開鳳凰”是一個悲劇。父母女兒好不容易團聚了，皇上、父親卻要瑞蘭再選夫婿，嫁給今科狀元，這又是一個悲劇。但作者對這些悲事，卻常以喜劇手法來處理，整部戲文到處可見輕鬆的微笑，正如《曲律》所說的「《拜月》語似草草，然時露機趣。」而世德本更得機趣之妙。“瑞蘭拜月”是一折重頭戲，原就具有喜劇氣氛，世德本添上幾筆，機趣盎然。貼云要先回房，旦問：“你去是還來還不來？”寫出王瑞蘭的戒備。當貼上背聽，旦見

⁴⁹ 同註 5，頁 760。

⁵⁰ 同註 44，頁 68。

⁵¹ 同註 41，頁 297。

影轉身查看，貼躲開，旦道：“恰才奴家拜倒，自覺有人影相照。”畫出閨閣千金羞怕人識破的又一戒備情狀。旦上香祝禱：“得再睹同歡同悅。”貼悄悄地扯旦，旦驚，忙藏了香爐。貼：“姐姐，那衫袖煙子，是什麼子，不要燒壞了衣服。”場上演到此處，觀眾定會賞以笑聲。一個機伶，一個羞怯，一個有心探個究竟，一個有意防備卻終被發現，一個力圖隱瞞，一個偏要尋根問底。貼問旦什麼叫男兒，旦拙劣地掩飾：“爹爹是男，我和你兩個是兒。”再追問什麼叫同歡同悅。瑞蘭愈是掩飾，愈是破綻百出。於是伶俐的瑞蓮以子之矛攻子之盾，要拉瑞蘭同到爹爹跟前說個明白。在輕鬆的笑聲中，瑞蘭迫不得已告訴了悲劇的內容。

52

侯氏以這一大段的話，來說明他認為是悲劇的理由。若以戲劇學的觀點來說：他的悲劇說其實是有待斟酌的。像〈拜月〉這一折，運用了衝突，刻畫出兩個旦角的個性是很成功的。一個閨思的少婦；一個懷春的少女，各懷心事，互相唇槍舌劍，旗鼓相當的對答，充滿了女孩家的機智，其實是很濃的喜劇手法，只是背景有悲哀的成分而已。侯氏對作品時代的看法也與眾不同，是否都是「新歷史主義」？

三、悲喜劇的說法

悲喜劇的理論，是在悲劇、喜劇之後才產生的，義大利劇作家瓜里尼（1538—1612）創造了「悲喜混雜劇」體裁。⁵³英國著名戲劇家莎士比亞也創造了《皆大歡喜》等被認為是悲喜劇的作品。大體是就作品並有悲劇和喜劇兩種因素而言的。法國文學家狄德羅則創立「嚴肅喜劇」的中間劇體，以更好地反映生活。他認為戲劇應當更加深入社會生活，接近真實。照他看來，當代的人「不總是在痛苦之中，也不總在喜悅之中。」黑格爾說：「關於正劇，這是嚴格意義上的“近代劇”，處在悲劇和喜劇之間的階段。」⁵⁴他又說：「把悲劇的掌握方式和喜劇的掌握方式調解成爲一個新的整體的較深刻的方式，並不是使這兩對立面並列地或輪流地出現，而是使他們互相沖淡而平衡起來。……近代戲和正劇就是由這種

⁵² 侯百朋：〈談世德堂刊本重訂《拜月亭記》〉見《南戲探討集》第5輯（浙江溫州市藝術研究室，1987年）頁82。

⁵³ 轉引自郭漢城主編：《中國十大古典悲喜劇集》前言，瓜里尼認為：「悲劇的和喜劇的兩種快感揉合在一起，不至於使聽眾落入過份的悲劇的憂傷和過份的喜劇的放肆。這就產生一種形式和結構都頂好的詩。」（上海：文藝出版社，1989年12月第一次印刷）頁2。

⁵⁴ 同註41，頁293。

構思方式產生出來的。」⁵⁵正劇在中國戲曲劇目中佔了相當比例，數字遠遠超過悲劇和喜劇。可能是因為它的題材更接近人們的日常生活。

布羅凱特說「通俗劇，有一個時期被稱為悲喜劇。通俗劇的戲劇行動是嚴肅的，但是它的嚴肅性只是短暫的，而且多半是由於一個反派人物的惡意設計而來。……戲劇的衝突也就以一個截然分明的道德問題為中心。……通俗劇的結尾是雙重的，好人得救而受到報償；惡人現形而得到懲罰。因此，它在嚴肅的戲劇行動上與悲劇相似，而在歡樂的結尾上則與喜劇相近。」⁵⁶使得正劇與喜劇、悲劇很難區分。《中國戲曲通論》中認為有三點可以區別：1、喜劇和悲劇必須有一個貫串全劇的喜劇衝突或悲劇衝突，而正劇不必如此。2、喜劇或悲劇的主人公必須是喜劇人物或悲劇人物，正劇不是。3、喜劇的情感基調是喜的，悲劇的情感基調是悲的，而正劇的情感基調並不明顯。主張悲喜劇的有：

(一) 顏長珂、游默：「為了刻畫人物，把悲劇和喜劇的因素交織在一起，是《拜月亭記》的一個藝術特色。」又說：「《拜月亭記》在藝術處理上，是用喜劇的手法處理這場具有悲劇性質的衝突，從而使劇本顯出其獨特的藝術風格。劇中悲喜劇的因素所以能相間交融，是出於王瑞蘭形象塑造的要求。王瑞蘭的形象體現了現實主義和浪漫主義的統一。」⁵⁷作者舉〈瑞蘭拜月〉和〈成親團員〉為例，認為其中均融合了悲劇和喜劇的因素。

(二) 周國雄《中國十大古典戲劇論》：「《幽閨記》究竟是一部喜劇，還是一部悲喜劇，我的選擇是後者。」⁵⁸他分析得很詳細。他認為全本《幽閨記》只有五齣是喜劇：〈曠野奇逢〉、〈虎頭遇舊〉、〈招商諧偶〉、〈幽閨拜月〉、〈天湊良緣〉其餘的場面可悲的情調更為突出。戰亂的背景是一條副線，與蔣、王愛情發展的主線緊密交織。時代的悲劇加上家庭的悲劇，如此濃烈的悲劇性情節，同時又出現喜劇性較為突出的場面，悲喜交錯，讓觀眾產生介於悲劇和喜劇之間的審美效果。周國雄的認定較為明確，顏長珂、游默的說法較籠統。

⁵⁵ 同上註，頁 303。

⁵⁶ 同註 44，頁 73。

⁵⁷ 顏長珂 游默：〈南戲《拜月亭記》的思想和藝術成就〉見《《戲劇藝術論叢》第 1 輯 1979 年》頁 165。

⁵⁸ 周國雄：〈《幽閨記》的成就與不足〉見《中國十大古典喜劇論》第八論（廣東：暨南大學出版社，1991 年 6 月第一次印刷）頁 149。

四、總結

從以上說明看來，《幽閨記》符合喜劇的條件比較多。喜劇有哪些特色呢？它常常是誇張的、荒誕的，但也是真實的、嚴肅的。它需要劇作家對社會人生做出深刻的思考，提升到理性的高度，然後再用令人發噱卻又合乎邏輯的藝術手法將這些理性的思考形象化或者是漫畫化，讓讀者觀眾在笑中有所啓悟。

（一）喜劇成分

《幽閨記》中有哪些喜劇成分？且從這幾個角度分析：喜劇常用誇張的、超乎事實的手法，突顯反面人物的性格特徵。如〈抱恙離鸞〉中王鎮的狠心，〈官媒回話〉中王鎮的愚笨。其次善用巧合誤會的手法，如〈曠野奇逢〉、〈彼此親依〉、〈虎頭遇舊〉、〈天湊姻緣〉，全劇充滿了偶然的機緣。〈虎頭遇舊〉前面悲極，後面喜極。加上陀滿興福這一跪，強烈的喜劇效果驀地而生，作者用的是“以悲烘喜”的反襯手法。〈天湊姻緣〉是《幽閨記》喜劇性效果最爲突出的場面，也是王瑞蘭與蔣世隆真心相愛，意外地得到團聚的場面。作者使用“突然逆變”的喜劇手法，使情人日盼夜想不能得到的東西突然降臨面前。而觀眾從緊張的期待突然鬆弛，也是喜劇性產生的效果。爲了突顯這場戲的喜劇性，作者從第三十五齣開始，一共用了五場戲的篇幅去營造，就如前面呂榮華所說的喜劇高潮。而王鎮父女的衝突是貫串的主線。另外幽默機巧的對白，時時製造諧趣，如〈招商諧偶〉中丑角的湊合應對及〈幽閨拜月〉小旦的打趣，俏皮的問答令人會心。而〈招商諧偶〉中瑞蘭的人格成長，正像蘇珊·朗格所說：「喜劇之所以被稱爲喜劇，象徵著不斷新生和永恆生命。」⁵⁹指的正是瑞蘭的愛情。

再以布羅凱特所提及喜劇的要件來看：「喜劇要求觀眾客觀地欣賞它的情境、人物與意念。」⁶⁰比如〈曠野奇逢〉。「觀看喜劇的一部分樂趣，就在於眼看著不正常勢力的威脅，被正常的行爲或思想所壓倒。」比如王鎮的尷尬。「情境的喜劇是把人物放進特殊的環境裡，由此產生可笑的結果。」比如〈天湊姻緣〉。「人物的喜劇是由主角的癖性發展而來。」比如〈抱恙離鸞〉“庸醫”那一場戲。「思想的喜劇處理的是：對於一種概念或一種思想方式所起的衝突。」比如王鎮父女觀念的衝突。「社會的喜劇也是思想的喜劇的一種，它探究的是社會價值、行爲標準、或思想的成規。」比如〈洛珠雙合〉，把世隆、瑞蘭塑造成義夫節婦

⁵⁹ 蘇珊·朗格：《情感與形式》（中國社會科學出版社，1987年）頁384。

⁶⁰ 同註44，頁72。

的典型。等等條件的對照，《拜月亭》都可擺在喜劇中。

(二) 大團圓的結局

中國的喜劇幾乎都是以大團圓做結束，因為這代表美好的開始。周貽白曾說：「按照一般的戲劇理論來說，凡以男女主人公團圓終場者，即為喜劇；其男女主人公歷盡苦難終於喪亡或仳離者，則為悲劇。」⁶¹這是最簡單的分辦法。四川學者陳抱成云：「所謂“大團圓”的格套，本質上就是將戲劇的矛盾衝突加以理性的控制，使它能在一定的倫理範圍內獲得解決。患解憂除，事理、人心才能重新回到和諧狀態。中國戲曲的“中和之美”在這裡得到充分的反映。」⁶²試看《幽閨記》結尾時眾人唱道：

【金錢花】翰林史筆如椽，如椽；倒流三峽詞源，詞源。撰成離合與悲歡。千百載，永流傳；千百載，永流傳。

【前腔】鐵球漾在江邊，江邊；終須到底團圓，團圓。戲文自古出梨園。今夜里且歡散。明日里，再敷演；明日里，再敷演。

團圓代表一種新生，一種美滿，是令人歡欣鼓舞的場面。試看林慶熙〈福建莆仙戲與南戲考〉⁶³介紹莆仙戲演出過程，最後的部分是：

緊接演出“大團圓”通常由末腳扮大官，老旦扮誥命夫人，正生扮狀元，正旦扮一品夫人。同上場唸：“且喜闔家榮貴，就此叩謝蒼天”。然後合唱【迎仙客】：“齊鞠躬，酬夙願，榮封叩謝受皇恩。安百姓，治萬民。且喜月團圓，人也團圓。進財添丁，福祿壽綿綿。子子孫孫科甲喜聯登，榮耀慶門庭，全家姓名顯，顯到四方八表，千秋永萬年”。

照這樣的定義，《幽閨記》應是喜劇。但近來卻愈來愈多人認為「悲喜劇」，周貽白也說：「結局團圓與否實不足以解釋中國戲曲的複雜多樣。」⁶⁴他認為由於全本和演出本的不同，比如〈搶傘〉、〈請醫〉把原來的悲劇都淹沒了，呈現的只是喜劇的部分。周氏似乎也認同《幽閨記》的悲劇。其實，正確的說，應該是以喜劇手法處理悲劇場面，而這並不表示就是「悲喜劇」。

最後，不妨再參考布羅凱特所說：「雖然喜劇、悲劇、與通俗劇是最基本的

⁶¹ 周貽白：李怨基編《周貽白戲劇論文選》（湖南：人民出版社，1982年第一次印刷）頁237。

⁶² 陳抱成：《中國的戲曲文化》（北京：中國戲劇出版社出版，1996年5月第二次印刷）頁108。

⁶³ 林慶熙：〈福建莆仙戲與南戲考〉，收《南戲國際學術研討會論文集》（北京中華書局，2001年5月第一次印刷）頁280。

⁶⁴ 同註51，頁239。

三種戲劇形式，但是很多劇本都不能切合于任何一種。」「如果我們能留意這些劇本的傾向是朝于悲劇、喜劇，還是通俗劇，而由此見出它們的嚴肅性、輕鬆性、與莊諧參半的性質是如何混合交融的，則一定可以得到不少啓示。…劇本分類之所以重要，只是因為它可以幫助確定該劇的目的，並且奠定一個與相似劇本比較的基準。總之，類型分別只是了解劇本的一個步驟而已，絕不能取代劇本剖析的工作。」⁶⁵布羅凱特說得很周全，只要能留意劇本的大致傾向，不必一味強調形式分類。尤其混合式的作品幾乎成了一種典型，傳統的分類就顯得侷限了。

⁶⁵ 同註 44，頁 75。