

國立臺灣師範大學國文學系

碩士論文

Department of Chinese, College of Liberal Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

《獅吼記》研究

A Research on Shih Hou Chi



鄭亘芷

Cheng, Shiun-Jr

指導教授：蔡孟珍 博士

Advisor : Tsai, Meng-Chen, Ph.D.

中華民國一一三年 6 月

June 2024

## 序

古典戲曲的研究閱博深奧。不僅要詮解文義，還要明作曲要旨，推敲宮商，尤其要認識演員身段含意與排場是否合宜，方能洞見作曲者之意趣神色。因此，欲研究戲曲，文本擘析、曲學聲韻、舞臺排場，樣樣皆須鑽研，方能略談一二。

進入師大國研所就讀前，我從未想過自己會走上戲曲研究之路。雖然早在大學階段便因修習孟珍老師的「曲選及習作」課程，為課堂上老師演唱崑曲細膩要眇之音律所傾倒，從而加入師大崑曲研究社，初步接觸中國傳統戲曲。然而，真正使我立志鑽研古典戲曲的契機，是進入研究所後第一學期修習的戲曲表演學課程。老師設的「戲曲表演學研討」，論及戲曲表演的程式，包含唱、唸、做、打，論及「砌末」、「行頭」，論及文學史上戲曲聲腔間的花雅之爭等，使我初窺戲曲門徑，同時，也因修課原因，自此習旦行於老師。不久「初試啼聲」，於《2020 臺師大崑曲公演：清秋雅筵》，登臺任清工演唱《牡丹亭·遊園》【皂羅袍】。從練習小嗓發聲、揣摩唱唸咬字，到唱出接近低迴婉轉、悅耳動聽的水磨腔調，此段經歷可謂跌跌撞撞，千迴百折。親身體驗崑曲文詞的典雅、演唱的深奧，領略戲曲之美，從此著迷古典戲曲，同時確立了往後治學的志向與目標。

此後，在深耕戲曲學的同時，老師鼓勵我理論和實踐二者應齊頭並進，親自投身戲曲表演，才能領悟箇中精隨。因此，在老師的栽培下，我先後參演《2022 臺師大崑曲公演：崑韻如夢》，飾《牡丹亭·寫真》春香；《2023 臺師大／臺大清唱會：雅集瓊音》，任清工，唱《牡丹亭·學堂》【一江風】。埋首案頭到粉墨登場的轉變，使我對古典戲曲之表演程式，不再流於紙上談兵，而能貼近舞臺，做出較具體的優劣評騭。今年五月，再蒙恩師指導，使我得以演出自己碩士論文的主題《獅吼記》，參演《2024 臺師大崑曲公演：月移花影》，飾《獅吼記·跪池》柳氏。為了準備這場演出，多次得到老師提點細節，包含清濁音、入聲字、尖團音的咬字重點，聲情應配合劇情的種種技巧，柳氏雖性情潑辣卻不可忽視其閨門旦之本色等。這段寶貴的經歷，使我對自己的研究主題有更深刻的了解，終生難忘。

有幸授業於孟珍師，是我個人求學歷程上重要的轉捩點。老師豐厚的學識涵養、鼓勵提問的開闊胸襟，更重要的是理論與實際演示同時並進的教學方式，引領學生在短短每週三小時的課程深入中國戲曲的學術殿堂，從而引起持續鑽研的求知慾，

最後成為我研究進路的主題。可以說，假如沒有孟珍老師，我會錯失與崑曲的結緣；沒有孟珍老師，我不可能領略古典戲曲的博大精深。更重要的是，沒有孟珍老師，我不可能完成這本研究論文。瞻顧前塵，細數蔡師於我的關愛與栽培，在此表示心中的感激之情。

感謝所有曾給予我學術指導的師長；感謝遠道而來為我碩士論文擔任口試委員的施德玉教授、沈惠如教授，悉心審閱，提供寶貴意見，進而修正論文使其更為完善。感謝所有志同道合，相互切磋，一同於學術路上逆風前行的同學；更感謝鉅細靡遺引領我完成論文，傾囊相授，予我無私指導的孟珍老師。

在師大求學長達八年的歲月，幸賴師長的栽培、同學的砥礪，我的青年時光毫無虛擲。現在，別離的笙簫吹起，但是學海無涯，這不是終點，懷揣熱血與悸動，期待踏上人生另一段嶄新的旅程。



民國一一三年六月 序於臺北

## 摘要

《獅吼記》是一部結合史料文獻、文人筆記與民間傳說的傳奇作品。敘說宋人陳季常與其奇絕悍妬之妻柳氏的懼內故事。這部看似演繹滑稽笑鬧之喜劇，實則承載中國文士社會極為悠久的家庭倫理議題。然而，自明末周暉作《續金陵瑣事》首揭《獅吼記》作者異說後，學界對該傳奇之探討，或僅聚焦作者辨疑，或著意人物塑造、戲劇張力等，惜未能深入戲曲核心的藝術價值。本文針對《獅吼記》之主題思想、曲文格律、舞臺實踐之接受與傳播，進行多面向的探討。

首先辨析劇作者之質疑。本文就徐朔方「汪氏作品帶有自傳性色彩」之論點，分析現存汪廷訥之傳奇文本，舉證補足徐氏未竟闡論之遺意。藉此跳脫作者爭議課題，長期以來僅以曲籍存目之作者標示作為論據之窠臼，並進一步藉知人論世以剖釋作者對家庭亂源的省思。

有關《獅吼記》之本事溯源，歷來學者（包括日本漢學家青木正兒）或就清人輯錄之宋人百家小說《調謔篇》，或據東坡古詩〈寄吳德仁兼簡陳季常〉而立論，然經史料、文獻考證《獅吼記》中之人物關係，如陳慥懼內、柳氏悍妬、秀英為東坡贈季常之妾室等，皆與史實迥異。本論文進而推闡《獅吼記》故事骨幹當源自南宋洪邁《容齋隨筆》於「陳季常」條目的編造。

至於「《獅吼記》之創作美學」，本論文專章探討學界尚未關注之《獅吼記》曲韻與排場等核心論題。透過系統化的檢韻功夫，及有理有據的排場理論，評析《獅吼記》成為經典劇作的具體條件。文末另附《獅吼記》各齣用韻表，供查索參照。此外，「《獅吼記》舞臺實踐之繼承及改編」一章，則梳理洎明以降，歷清代迄今，《獅吼記》在全本戲和折子戲的劇本改編下，其表演於宮廷／民間、雅部崑曲／花部地方戲之不同傳演進程。其間《獅吼記》之柳氏原以捲袖闈門旦應工，其於各崑劇院團與花部之演繹亦另作評析，藉以建立較為全面而客觀之《獅吼記》研究。

**關鍵詞：**獅吼記、汪廷訥、獅子吼、曲韻、排場、捲袖戲

## Abstract

*Shih Hou Chi* is a legendary piece of work that combines historical documents, literati's notes and folklores. It describes the henpecked story of Chi-Chang Chen, a man in the Song Dynasty, and his extremely arrogant and jealous wife, Mrs. Liu. This piece of work appears to be a comedy, but in fact, conveys an extremely long-standing family ethics issue in the Chinese literati society. However, since Hui Chou in the late Ming Dynasty created "The Sequel to the Trivia of Jinling," which first discloses the different stand and statement of the author of *Shih Hou Chi*, the academic circles' discussion on this legendary opera only focuses on dispelling doubts, or rather on character creation, operatic tension, etc. It is a pity that the academic circle fails to perform an in-depth exploration on the core artistic value of the opera. This study performs a multi-faceted discussion on the acceptance and dissemination of the thematic idea, rhythm, and stage practice of *Shih Hou Chi*.

First, this paper analyzes the doubts about the author. According to the argument "Wang's works are autobiographical" proposed by Shuo-Fang Hsu, this paper analyzes the existing legendary texts of Ting-Na Wang and provides evidence to supplement Hsu's remaining meaning which was not discussed. This study breaks away from the stereotype of controversial topic about the author - that is, for a long time, only the authorship of the opera books is used as the theoretical basis. It further analyzes the author's reflections on the origins of family chaos by discussing the background of historical figures, in order to understand them.

Regarding the origin of *Shih Hou Chi*, scholars (including Japanese sinologist Aoki Masaru) have made arguments based on the "Tiaonue Chapter" of Song novels compiled by scholars in the Qing Dynasty or based on Dong-Po Su's ancient poem "Dedicated to De-Ren Wu and Brief Introduction to Chi-Chang Chen." However, according to historical materials and textual research, this paper explores the relationships between the characters in *Shih Hou Chi*, such as Zhen Chen's henpecking, Liu's strong jealousy, and Hsiuying's identity as a concubine sent to Chi-Chang from Dongpo, etc., all of which are widely different from the historical facts. This study further infers that the main plot of *Shih Hou Chi* should originate from the fabrication of the "Chi-Chang Chen" in "Rong Zhai Essays" by Mai Hong in the Southern Song Dynasty.

In terms of "*Shih Hou Chi*'s creative aesthetics," this paper explores core topics such as the rhyme and spectacle of *Shih Hou Chi* that the academic circle has not yet paid attention to. Through a systematic examination of the rhyme, as well as a well-founded theory of spectacle, this paper evaluates and analyzes the specific conditions for *Shih Hou Chi* to become a classic opera. At the end of the paper, a rhyme table for each of *Shih Hou Chi*'s plays is attached for reference. Moreover, the chapter "Inheritance and Adaptation of *Shih Hou Chi*'s Stage Practice" explores the different transmission processes of how the adapted play and excerpts of *Shih Hou Chi* scripts from the Ming Dynasty, Qing Dynasty to the present were performed in the court/folk, Yabu Kunqu Opera/Huabu Local Opera. In the play, Liu in the *Shih Hou Chi* was originally portrayed as a sleeping-rolling maiden *dan* (character role of an unmarried young girl). The performance of this role by various Kunqu Opera troupes and Huabu is also separately analyzed in order to establish a more comprehensive and objective investigation of *Shih Hou Chi*.

**Keywords:** *Shih Hou Chi*, Ting-Na Wang, Lion's Roar, Rhyme, Spectacle, Sleeve-rolling Opera

## 目 次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻回顧與探討	3
第三節 研究方法與步驟	9
小結	13
第二章 《獅吼記》之作者考辨	15
第一節 汪廷訥生平考釋	15
一、長於富裕，耽情文藝	15
二、「官」、「商」兼具之身分	16
三、浸淫佛道，棄官遁隱	18
第二節 《獅吼記》作者辨疑	19
小結	33
第三章 《獅吼記》本事、版本與重要意象隱喻	35
第一節 《獅吼記》概述	35
一、陳季常風流懼內	35
二、蘇東坡慷慨全交	36
三、動幽冥禪師力大	36
四、發菩提妬婦消災	37
第二節 《獅吼記》本事源流	38
一、陳慥懼內本事考	39
二、蘇軾前身本事考	42
三、柳氏馭夫本事考	44
第三節 《獅吼記》版本比較	47
一、語詞雖異，俱顯佛理	47
二、更換用語，浚發明代心學之漸進	50
第四節 《獅吼記》獅子吼、獅吼隱喻	52
一、佛教經典中的「師子吼」隱喻	53
二、《獅吼記》中的「獅子吼」隱喻	57
小結	59

<b>第四章 《獅吼記》之主題思想與時代特性</b>	61
<b>第一節 《獅吼記》劇中人物形象與正史之對照</b>	61
一、 陳慥、柳氏	61
二、 蘇軾、佛印	63
<b>第二節 晚明喜禪之風與《獅吼記》的佛法度脫觀</b>	65
一、 晚明喜禪之風	67
二、 《獅吼記》中的佛法度脫——佛法「妬」脫	68
<b>第三節 晚明女性悍妬現象與《獅吼記》的倫理教化觀</b>	70
一、 晚明女性悍妬現象	70
二、 《獅吼記》的倫理教化觀	74
<b>小結</b>	75
<b>第五章《獅吼記》創作美學</b>	77
<b>第一節 《獅吼記》之音律美學</b>	77
一、 曲韻精審，音律諧美	82
二、 組套用曲，匠心獨運	85
<b>第二節 《獅吼記》之排場藝術</b>	88
<b>小結</b>	97
<b>第六章《獅吼記》舞臺實踐之繼承及改編</b>	98
<b>第一節 《獅吼記》明代之傳演</b>	98
一、 《玄雪譜》——〈諫柳〉	98
二、 《詞林一枝》——〈夫妻鬧祠〉	99
三、 《八能奏錦》——〈陳慥懼內頂燈〉〈陳慥變羊復形〉	100
四、 《月露音》——〈訪友〉	101
<b>第二節 崑劇《獅吼記》清代之傳演與改編</b>	102
一、 裁刪曲文，反見酣暢	104
二、 增添賓白，刻畫人物	105
三、 關目改動，適合觀衆	106

第三節 《獅吼記》民國之移植與改編 .....	112
一、 崑劇〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、 〈三怕〉故事剖釋 .....	113
二、 《獅吼記》各崑劇院之傳演 .....	118
三、 花部地方劇種《獅吼記》之重構 .....	124
小結 .....	130
 結論 .....	 133
 參考文獻 .....	 139
 附錄	
附錄一 《獅吼記》各齣用韻表 .....	151
附錄二 《獅吼記》各齣目腳色出場布置臚列 .....	160
附錄三 《環翠堂獅吼記》〈奇妬〉、〈諫柳〉書影 .....	170
附錄四 《環翠堂獅吼記》〈贈妾〉書影 .....	171
附錄五 《環翠堂獅吼記》插圖 .....	172
附錄六 《綴白裘》〈梳妝〉〈跪池〉書影 .....	180
附錄七 《玄雪譜》〈諫柳〉書影 .....	182
附錄八 《詞林一枝》〈夫妻鬧祠〉書影 .....	183
附錄九 《八能奏錦》〈陳慥懼內頂燈〉書影 .....	184
附錄十 《月露音》〈訪友〉書影 .....	185

## 表目錄

表1《獅吼記》各齣用韻表	151
表2《獅吼記》腳色排場表	90
表3《獅吼記》腳色人物表	92
表4《獅吼記》腳色出現場次與實際任演主、配角情形之整理表	95
表5明代戲曲集《獅吼記》散齣整理表	101
表6《環翠堂獅吼記》與《獅吼記連四齣》用韻及情節對照表	108
表7《節節好音》之〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉用韻表	110
表8明、清、民國崑劇《獅吼記》傳演整理表	131



## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機與目的

明代是繼元雜劇之後又一個中國戲劇蓬勃發展的階段。在這個時期，高明打破了藝術娛樂和道德教化的界線，創作寓諷刺、寄判斷、藏人生疑惑與解答的傳奇作品《琵琶記》，於劇壇掀起一波「藉戲曲以補世教」的熱潮。<sup>1</sup>《獅吼記》便是在這樣的社會背景下所產生的教化型傳奇作品。龍丘陳慥，詩書世胄，才情磊落，喜結交名士，選勝遨遊；其妻柳氏性情暴躁、善妬偏執，不喜丈夫留戀煙花的風流情性，對其管束頗嚴；於是，故事便以苦悶不得自由的陳慥，藉各種理由哄騙妻子以行尋花問柳之實作為開展，引逗出柳氏一系列識破丈夫謊言後，獸王獅吼般的叫罵及雷霆懲罰：陳慥的第一次遠遊是藉口拜訪洛陽呂伯父卻滯留京城、狎妓出遊；其後東窗事發，柳氏便強行納娶四個醜妾作為對丈夫的懲罰。第二次狎妓出遊歸來，承受妻子的藜杖毒打、長跪池畔。第三次因蘇軾密帖而赴約，晚歸即遭妻子打罰頂燈。第四次偷溜出門與蘇軾所贈之小妾私會，被柳氏察覺，從此為夫繫腳上繩，使其寸步不得離家。本劇對比陳慥的恐懼應諾、伏低做小，男性尊嚴蕩然無存；凸顯父權社會下，柳氏悖反綱常、跋扈囂張、天理難容的行徑；於是人神共憤，引來蘇軾勸諫、縣老爺判刑、土地神訓誡，甚至於閻羅大王攝其魂至陰曹地府，怒斥柳氏牝雞司晨，傷風敗俗，為天理所不容；折其右手，剜其左目，判入阿鼻歷劫，柳氏方後悔認錯，痛改前非，從此持戒焚修，與小妾秀英共侍丈夫，撫育秀英所生庶子，家宅終得安寧。家和之後，喜事成雙；陳慥得蘇軾舉薦入朝，幼子陳謨可入宮做太子伴讀；但故事最後以佛印告知眾人塵緣已了，領眾人共赴靈山，同成正果作為結尾。以佛教的「斷情觀」為本劇之終極關懷。

本部傳奇以戲謔調笑之筆揭示當代為官者普遍懼內的世風，闡釋「悍妬之惡，天理不容」的真義；其次，值得關注的是大量佛教元素貫串其中。第一是全劇環繞「因果業報，輪迴轉世」的佛教基本教義；前世造業的男性，此生將娶惡妻接受制裁；今生造業的女性，會墮入阿鼻，生生世世接受刀山火海之苦；而人之所以行惡之事，皆因「貪嗔」而迷失本質的佛心佛性，唯有勘破「人生虛幻」之理、「斬斷

---

<sup>1</sup> 司徒秀英：《明代教化劇群觀》（上海：上海古籍出版社，2009年），頁2—6。

塵根」之人，才能登臨極樂。第二是運用佛家象徵物，創造全劇多重詮釋意義的機趣。獅子本是文殊菩薩的坐騎，是高貴、力量、威嚴的化身；陳慥妻柳氏，強勢悍妬，怒吼叫罵之態如獅子吼聲，令人心膽俱碎，將女子悍妬與獅子吼聯繫；然而，「獅子吼」於佛教術語中卻全無此義；而是表達佛陀名號，或是發下誓願，或是代表講說佛法摧伏外道的佛教用語。《獅吼記》的「獅子吼」在前人研究中大多將之與柳氏的兇悍連結；而其作為佛教術語的討論或一筆帶過，或全然不提；筆者認為「獅子吼」既作為本傳奇之劇名，應深究其義，藉此析辨《獅吼記》更多重面向的創作旨趣。

《獅吼記》是明代場上搬演的著名劇本。該劇問世後得到廣大回響，自明以降不僅全本戲、折子戲傳演不衰，且備受當代曲家、後世曲家著錄與肯定；《遠山堂曲品》將之列為「逸品」，稱讚其曲、白恰好，超越汪廷訥所有作品。<sup>2</sup>《曲品》稱讚此劇可以風箏中，以諷粉榆，將之列為「上下品」。<sup>3</sup>不過，從文獻記載中，本劇的作者是否為汪廷訥卻有待商榷。傅惜華《明代傳奇全目》著錄現存的《獅吼記》有明萬曆的環翠堂原刻本（以下稱環翠堂本）、明末汲古閣原刻初印本（以下稱汲古閣本）、汲古閣刻《六十種曲》西集所收本、一九五五年古本戲曲叢刊編輯委員會所輯《古本戲曲叢刊》二集第十五種據汲古閣原刻初印本影印。<sup>4</sup>此四本以汲古閣本為世間所習見，近人整理本均出自《古本戲曲叢刊》汲古閣影印本，因此《獅吼記》現存版本主要為環翠堂本和汲古閣本。由於環翠堂本〈小引〉後的「又敘」云「汪無如曰：往余編《獅吼》雜劇，刻布宇內，人人喜誦而樂歌之」，卷上又有「新都無無居士汪廷訥昌朝父著」<sup>5</sup>的署名，因此多被認為作者為汪廷訥。然而，由於明人周暉於其《續金陵瑣事》提出異說，認為應是陳所聞所作，因此《獅吼記》的作者便於學界出現爭議，有待釐清。

戲曲，為直指現實生活的真實描繪，故能打動人心，是最能呈現現實生活的表演形式，同時也能裨補風教。《獅吼記》中大量出現的「悍妬之妻」及「懼內之

<sup>2</sup>「初止一劇，繼乃雜引妬婦諸傳，證以內典，而且曲尚以兒女子絮語口角，遂無境不入趣矣。曲、白恰好，迥越昌朝他本。」見於〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，新華書店發行，1959年），第六冊，頁13。

<sup>3</sup>「懼內從無南戲。汪初製一劇，以諷粉榆。旋演為全本，備極醜態，總堪捧腹。末段悔悟，可以風箏中矣。」見於〔明〕呂天成《曲品》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第六冊，頁235。

<sup>4</sup>傅惜華：《明代傳奇全目》（北京：人民文學出版社出版，新華書店發行，1959年），頁96。

<sup>5</sup>〔明〕汪廷訥：《環翠堂新編出像獅吼記》，收錄於黃仕忠、金文京、喬秀岩編：《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年），第一輯，第11冊，頁215。

夫」，應與當時的社會景況有相當的關聯；從《獅吼記》環翠堂本〈小引〉後的「又敘」稱本劇受時人喜愛之因，是「蓋因時之病，對症之劑也」可為佐證。由此可見，《獅吼記》的創作起於「因時之弊」，劇中不斷強調婚姻關係裡善妬、剽悍的婦女，與漢代《女誡》以降所遵循的「卑弱」、「貞順」儒家女教行為規準大相徑庭，這種反常卻強烈的社會現象，呈現出當時代存在著女性群體的個體意識思維轉變；是故，筆者擬追溯明代婚姻家庭的相關背景，了解當時女子悍妬之風是否普及，並比對傳奇中男性群體與女性群體的反差言論，有助於釐清明代婚戀關係中，妬婦產生的背景；最後聚焦該劇透過宗教力量幫助主角「消弭嫉妬」的結局際遇，探討宗教的「斷情」教義對晚明世風之影響。

《獅吼記》作為中國古典戲曲之著名劇目，經諸多劇種改編，以折子戲的形式見諸於崑劇、京劇、越劇、粵劇等等。本研究擬分析原《獅吼記》全本戲三十齣，進入不同劇種，所產生的增刪改易，以及各劇種間的承襲與轉化，進一步對各劇種敷衍本戲之特色、差異與聲腔、腳色做一詳細介紹。

古典戲曲舞臺上，至今仍被翻演的作品寥寥可數，《獅吼記》四百多年後依然襲演不輟，其藝術成就得到古今許多曲家學者肯定，足見其研究價值。本研究擬探討《獅吼記》的作者問題、版本差異、本事由來、獅吼之隱喻、明代婚戀及宗教觀，以及劇種改編等多元面向，冀能深入剖析，提昇《獅吼記》研究之深廣度。

## 第二節 文獻回顧與探討

關於《獅吼記》的目前研究成果，前輩學者多聚焦於《獅吼記》的喜劇敘事手法、情節源流、人物塑造以及療妬主題；至於《獅吼記》的作者爭議、版本差異、「獅吼」詞義之隱喻、倫理教化劇旨與時代特性的探討，及本劇流傳於後世的傳播情形與影響則較為零散，缺少整體觀照；筆者嘗試就歷來文獻與本論文之相關性，針對前輩學者對《獅吼記》的學術論文歸納為「《獅吼記》相關學位論文」、「《獅吼記》相關單篇論文」加以說明，希望藉由既有成果的梳理，奠定基本研究的論述基礎，並進一步辨析《獅吼記》研究現況之不足：

### (一) 《獅吼記》相關學位論文

目前關於《獅吼記》學位論文，臺灣方面僅有三本：黃淑貞《《獅吼記》的喜

劇藝術研究》<sup>6</sup>，主要聚焦《獅吼記》於古典喜劇敘事手法的運用；陳孟吟《《獅吼記》人物研究》<sup>7</sup>；則專注於戲劇中的人物關係，探討人物的心理矛盾、行為衝突與時代現象和劇作旨趣的關聯。而朱挈農《畢業劇本：新編崑劇《變羊記》、改編崑劇《殺狗記》》<sup>8</sup>，藉由古典戲曲改編的劇本《變羊記》，從傳奇《獅吼記》所屬時代特性而呈現的醜化女性嫉妬以教化婦女的思想主題，結合今日充斥「不安全感」的現代情愛關係，探討現代劇本對古典戲曲的承繼與改編。

大陸方面有六本碩論：米春花《明末清初小說、戲劇中的「另類女性」研究》<sup>9</sup>，由小說、戲曲中觀察到明末清初除了主流的才子佳人題材，女性皆為淑女佳麗的傳統閨秀以外，另有一批性情行徑被妖魔化呈現或是本身即為異類的女性活躍於文壇；這群另類女性的敘事結構存在一組有跡可循的模式，此模式即反映此類劇作家共有的批判意識與教化價值；而統整《獅吼記》的脈絡，可以梳理出悍妬女子與懼內丈夫高互動性的日常描述，並加入第三方強勢介入婚姻加以制裁，進而產生不同的結局。王楠《明代皖人戲曲中文學母題研究——以梅鼎祚、余翹、汪廷訥曲作為例》<sup>10</sup>，於汪廷訥部份，擇取汪氏三部劇作《天書記》、《種玉記》、《獅吼記》梳理其文學母題，《獅吼記》一部整理出「懼內與妬婦」母題類型，並標榜此劇一出，影響懼內題材創作如雨後春筍般出現。劉井亮《汪廷訥戲曲研究》<sup>11</sup>，係爬梳汪廷訥的所有劇作，對其進行內容、思想、藝術特徵的全面性分析，將《獅吼記》歸類為「家庭倫理劇」，並以汪廷訥作劇〈小引〉及劇中多位懼內男性論證本劇除了為陳腐綱常倫理服務以外，更由柳氏強調夫妻平等，反對與他人共事一夫的進步思維作為當代女性反抗男權社會的代表，闡論本劇的搬演對女性主體意識提升具有積極的作用。曹光琴《汪廷訥研究三題》<sup>12</sup>，認為汪廷訥為明代重要之文學家、出版家，因此該論文著重探討其生平及全面性的學術成就，至於某些存在爭議的作者

---

<sup>6</sup> 黃淑貞：《《獅吼記》的喜劇藝術研究》（臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2010年）。

<sup>7</sup> 陳孟吟：《《獅吼記》人物研究》（臺中：逢甲大學中國文學所碩士論文，2008年）。

<sup>8</sup> 朱挈農：《畢業劇本：新編崑劇《變羊記》、改編崑劇《殺狗記》》（臺北：國立臺灣大學，戲劇學研究所碩士論文，2009年）。

<sup>9</sup> 米春華：《明末清初小說、戲劇中的「另類女性」研究》（長沙：湖南師範大學，哲學與人文科學中國文學碩士論文，2010年）。

<sup>10</sup> 王楠：《明代皖人戲曲中文學母題研究——以梅鼎祚、余翹、汪廷訥曲作為例》（淮北：淮北師範大學，中國古典文獻學戲曲文獻學碩士論文，2011年）。

<sup>11</sup> 劉井亮：《汪廷訥戲曲研究》（福州：福建師範大學，中國古典戲曲戲劇戲曲學碩士論文，2011年）。

<sup>12</sup> 曹光琴：《汪廷訥研究三題》（揚州：揚州大學，中國古典文獻學碩士論文，2011年）。

問題，則舉證探討〈又敘〉所云本劇乃因焦竑以為「雜劇七齣不足盡蘇陳事蹟」，故汪廷訥乃擴充為三十齣之傳奇，此說是否屬實有待進一步辨析。左青英《汪廷訥現存傳奇研究》<sup>13</sup>，則統整汪氏所有劇作創作主題，指出汪氏作品具有部分對於現存秩序的反叛，而主要維護傳統倫理道德，其中《獅吼記》即歸類為「教化劇」，旨在對傳統婦德的拯救；而孫仕客《明刻本《環翠堂新編出像獅吼記》異體字研究》<sup>14</sup>，僅聚焦《環翠堂新編出像獅吼記》中異體字的運用，整理出三百四十組異體字，並觀察到本劇所使用之異體字特性，反映了漢字演變發展的優化和簡化的規律。

《獅吼記》相關的學位論文，研究者多數以劇作藝術性、婦女教化主題、人物塑造、文學母題，以及認定汪廷訥即本劇作者而進一步討論《獅吼記》成書之原因，誠然每個論題確實關照到《獅吼記》的內容、主題、作者，然而各論題的多種層面皆仍存在探討空間，如內容中充斥的佛教概念、傳奇劇名與主旨的深層探討、曲律與排場藝術，以及作者除汪氏以外備受爭議的可能人物等，皆有待進一步補足深究。

## （二）《獅吼記》相關單篇論文

### 1. 《獅吼記》作者異說考辨

關於《獅吼記》的作者，在歷代戲曲目錄中皆著錄為汪廷訥之作；然而，明代周暉於其筆記小說《續金陵瑣事》提出截然不同的看法，將《獅吼記》列為陳所聞的作品，<sup>15</sup>顧起元又在《客座贅語》卷六〈髯仙秋碧聯句〉中提及陳所聞因家貧，常為人捉刀，<sup>16</sup>而引起學界對《獅吼記》真實創作者的關注。目前學界涉及《獅吼記》作者問題的相關研究，有徐朔方《晚明曲家年譜》<sup>17</sup>、及陳孟吟《《獅吼記》人物研究》<sup>18</sup>。徐朔方先生根據他人為汪廷訥所著之個人傳記，考辨傳記中所列舉與汪廷訥交好的當代著名曲家，例如湯顯祖、梅鼎祚，此類記述的真實性，以及地

<sup>13</sup> 左青英：《汪廷訥現存傳奇研究》（太原：山西師範大學，戲曲文物研究所碩士論文，2013年）。

<sup>14</sup> 孫仕客：《明刻本《環翠堂新編出像獅吼記》異體字研究》（石家莊：河北師範大學，漢語言文字學碩士論文，2021年）。

<sup>15</sup> 「陳所聞工樂府，《濠上齋樂府》外，尚有八種傳奇：《獅吼》、《長生》、《青梅》、《威鳳》、《同昇》、《飛魚》、《彩舟》、《種玉》，今書坊汪廷訥皆刻為己作。余憐陳之苦心，特為拈出。」〔明〕周暉撰：《續金陵瑣事》（筆記小說大觀十六編，臺北：新興書局，1977年），下卷，〈八種傳奇〉，頁150。

<sup>16</sup> 「頃友人陳蓋卿所聞亦工度曲，頗與二公相上下，而窮愁不稱其意氣。所著多冒他人姓氏，甘為床頭捉刀人以死，可嘆也。」見於〔明〕顧起元撰：《客座贅語》（明萬曆戊午年原刻本，臺北國家圖書館藏），卷六，〈髯仙秋碧聯句〉，頁237。

<sup>17</sup> 徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年）。

<sup>18</sup> 陳孟吟：《《獅吼記》人物研究》（臺中：逢甲大學中國文學所碩士論文，2008年）。

方縣志簡略記載此人的情況，推論汪廷訥的高自我評價有弄虛作假的嫌疑，進一步對其作品是否為本人創作產生懷疑，但又認為汪氏的傳奇作品具個人自傳性色彩，故應非他人所作；陳孟吟引證多本古典戲曲存目輯錄標示《獅吼記》為汪廷訥之作，因而持作者即汪氏的立場。

從前人研究可見，徐朔方先生僅提出汪廷訥的傳奇作品具自傳色彩，而缺乏分析何謂自傳性色彩的詳細論據；陳孟吟引證古典戲曲存目輯錄以證實作者即汪廷訥，做法合理但有些單薄；因此，筆者欲根據徐朔方的論點，進一步爬梳汪廷訥傳奇作品的內容，探討其創作慣性，冀能實事求是對《獅吼記》作者異說作一客觀論評。

## 2. 《獅吼記》版本研究

現存《獅吼記》的版本以環翠堂本和汲古閣本為主。由於汪廷訥的環翠堂自刻本乃世間孤本，目前僅存於日本京都帝國大學，因此多數學者在分析《獅吼記》時，會參照後世流傳最廣的汲古閣本，作為論述依據。然而經由內容的對校可以發現，兩版本的多處差異為後世學者提供價值各異的研究素材。聶文莉、仝婉澄均有單篇論文討論《獅吼記》兩種傳世版本的內容價值。聶文莉〈明環翠堂刻本《獅吼記》述考〉<sup>19</sup>指出環翠堂本的〈小引〉及〈又敘〉，保留有汪廷訥自敘作劇之意圖，是傳世諸版本所獨有，可供後世研究者藉此兩段材料，確立本傳奇的劇旨；其次，說明環翠堂本的繡刻插圖，為明代的版畫研究提供珍貴素材；又指出正文每齣目後皆清楚標明該齣唱曲所用之韻調，圈點標示板眼，指向其適合演唱的功能；註明「引子」、「過曲」列舉文本證據；使用大量異體字，不便後人閱讀。仝婉澄〈論環翠堂自刻本《獅吼記》〉<sup>20</sup>則通過分析晚出的汲古閣本，其本事內容的文字增刪、改動與訛誤，正好可以解釋晚明戲曲經歷重刊的刻本，為作品原貌所帶來的轉變。

兩篇文章為《獅吼記》開創版本學的研究範疇，然而所提出的觀點較偏向「表層」的觀察，例如：兩版本的異體字轉換，聶文莉視之為方便後人閱讀；汲古閣本多處改動的用詞與文句，仝婉澄將之視為後出本的臆改；筆者細讀兩版內容，認為字詞文句的改動，有轉變作者原意的現象，而這種現象是否影響作品的整體思想內涵，則是值得深入探討的研究向度。

<sup>19</sup> 聶文莉：〈明環翠堂刻本《獅吼記》述考〉，《黃岡師範學院學報》第4期（2007年8月），頁88-91。

<sup>20</sup> 仝婉澄：〈論環翠堂自刻本《獅吼記》〉，《文化遺產》第2期（2009年4月），頁64-75。

### 3. 「獅吼」詞義之隱喻

現行《獅吼記》的研究，鮮少學者關注「獅吼」一詞的探討；且目前僅有的幾篇文章，皆略筆帶過：李筱暉〈今月曾經照古人——崑曲「小全本」《獅吼記》創作談〉認為「獅吼」是柳氏的象徵，此詞取材於河東獅吼典故，以及佛教意指如來正聲的「獅子吼」，隱喻為柳氏的「威嚴」。<sup>21</sup> 蔡欣欣〈《獅吼記》中男性族群與女性族群的角力〉則立論「獅吼」是取材自佛教經典「大雄喻法」以及文人軼事「妬婦實典」，認為劇作者是運用此二者的一語雙關，來闡釋本劇的佛法度脫觀和倫理教化觀。<sup>22</sup>

三篇文章的論點同中有異。同者在於，他們皆認為《獅吼記》中的「獅吼」和佛家經典有關，和文人軼事也有關；異者在於，所理解的佛教「獅吼」意義不同；且對於典故出處的文人軼事說法，有人明指，亦有人說法籠統。基於「獅吼」為表徵本劇主角——妬婦柳氏的關鍵字詞，因此探究此詞的字詞內涵，可以豐富《獅吼記》主題思想的理解。究竟「獅吼」典出何處？佛教經義所指為何？《獅吼記》中作何詞義之使用，筆者認為應進一步溯源探討。

### 4. 倫理教化劇旨與時代特性的探討

談到《獅吼記》的劇旨，諸多研究者都關注到「特定的時代背景」是影響劇作主題的重要原因。許祥麟〈中國戲曲的妬婦形象及其療妬劇旨〉<sup>23</sup> 首先針對療妬題材的古典戲曲，探討歷史文化背景對劇作家創作倫理教化主題的影響；李娟娟、黃鵬〈《獅吼記》之風流懼內陳季常〉<sup>24</sup> 聚焦於《獅吼記》中的男主角陳季常，分析劇作家鮮明呈現此人縱情享樂的特質，與明正德至萬曆中期人文主義思潮下所崛起的「個性自由」有關；鄭小雅〈晚明傳統士人的人格範型——《獅吼記》中蘇軾形象的解讀〉<sup>25</sup> 連結明中葉以降士人因城市商業興起、朝廷政治混亂腐敗的雙重衝擊，而面臨家庭生活秩序變動的背景，將蘇軾於《獅吼記》中博通經典、胸懷曠達，並

<sup>21</sup> 李筱暉：〈今月曾經照古人——崑曲「小全本」《獅吼記》創作談〉，《東方藝術》第1期（2019年2月），頁50。

<sup>22</sup> 蔡欣欣：〈《獅吼記》中男性族群與女性族群的角力〉，《中華藝術論叢》第7輯（2007年8月），頁176。

<sup>23</sup> 許祥麟：〈中國戲曲的妬婦形象及其療妬劇旨〉，《南開學報》第5期（1994年9月），頁28-33。

<sup>24</sup> 李娟娟、黃鵬：〈《獅吼記》之風流懼內陳季常〉，《重慶科技學院學報》第6期（2011年3月），頁113-114。

<sup>25</sup> 鄭小雅：〈晚明傳統士人的人格范型——《獅吼記》中蘇軾形象的解讀〉，《福建教育學院學報》第4期（2006年），頁83-85。

且即使遭遇貶謫困境依然有美妾生死相隨的人物特質，闡釋為明代當時士人理想形象的寄託。張婷婷〈試析戲曲《獅吼記》中的柳氏形象〉<sup>26</sup> 探討劇作家塑造柳氏反叛傳統女子貞順形象的背後原因在於體現晚明禮教面臨崩解，而夫權遭受挑戰的時代現象。

上述諸多研究已然注意到《獅吼記》的人物特質可以反映出傳統禮教於明代的動搖情況，即時代動盪下的「反傳統現象」；然而，除此以外，《獅吼記》蘊含的大量佛學思想，尤其是促成本劇「因時之病，對症之劑」的療妬手段乃運用佛教的斷情度脫觀；如此看重佛教的功能，是否也與明代當時思想背景有關，筆者認為應該追蹤探討。

## 5. 《獅吼記》的傳播與影響

胡芝風、星星、張蕾、李筱暉曾就《獅吼記》於崑曲、粵劇、越劇的近現代演出情形進行探討。胡芝風〈臺灣崑劇《風箏誤》、《獅吼記》的有益啟示〉<sup>27</sup> 指出臺灣演出的《獅吼記》是在浙崑張世錚改編本的基礎上，結合臺灣京劇演員具備崑劇訓練，形成京崑互補的表演特色，以及轉化主題思想為夫妻彼此敬愛，弘揚真善美的小我題材；星星〈八和新暉粵澳同演《紫釵記》和《獅吼記》〉<sup>28</sup> 記錄了粵劇《獅吼記》在廣州和澳門連續四場大型演出的過程，當地群眾自發前往觀看，指出《獅吼記》改編成粵劇演出的熱門情形；張蕾〈論越劇《新獅吼記》的現代性改編〉<sup>29</sup> 探討杭州越劇院根據崑曲所改編的《新獅吼記》越劇，在內容情節上部分承襲崑曲，而主題思想、唱詞語言、舞臺設計上所進行的現代性的改編；李筱暉〈今月曾經照古人——崑曲「小全本」《獅吼記》創作談〉<sup>30</sup> 介紹了近現代的崑劇小全本《獅吼記》，在唱詞念白上繼承了王季烈所考訂的《集成曲譜》，而非今日舞臺常見的《振飛曲譜》版本，在主題思想上弱化原著的女教思想，轉為符合現代精神的婚戀反思，導向夫妻和諧恩愛，生命圓滿的主題，得廣大觀戲群眾之回響。

<sup>26</sup> 張婷婷：〈試析戲曲《獅吼記》中的柳氏形象〉，《青年文學家》第33期（2017年11月），頁154。

<sup>27</sup> 胡芝風：〈臺灣崑劇《風箏誤》、《獅吼記》的有益啟示〉，《中國戲劇》第1期（2007年1月），頁24-25。

<sup>28</sup> 星星：〈八和新暉粵澳同演《紫釵記》和《獅吼記》〉，《南國紅豆》第3期（2009年5月），頁44-46。

<sup>29</sup> 張蕾：〈論越劇《新獅吼記》的現代性改編〉，《荊楚理工學院學報》第27卷第10期（2012年10月），頁47-51。

<sup>30</sup> 李筱暉：〈今月曾經照古人——崑曲「小全本」《獅吼記》創作談〉，《東方藝術》第1期（2019年2月），頁50-52。

李玫與柯尊斌則分別在〈論明清流行的折子戲對傳奇原作主題的改變—以明代汪廷訥《獅吼記》為例〉<sup>31</sup>、〈汪廷訥《獅吼記》傳奇的經典化及其當代傳播〉<sup>32</sup>勾勒《獅吼記》傳奇成為經典劇目的流變過程。李玫以《獅吼記》為例，探討主要使劇目傳演盛行的演出形式——折子戲，被留在舞臺演出的漸變過程、背後原因、及與原作之間表現的主題思想差異；柯尊斌將《獅吼記》流行於歷代的舞臺演出歸結於四點原因：其一是獲得當時文人學者對其藝術成就的肯定，其二是劇作家本身致力於提高自身影響力，其三是自刻本的精良版畫插圖，其四是被演出的所選折子戲可以表現良好的演出效果。陳韞沅〈明清宮廷演劇的文本世界〉<sup>33</sup>於探討《獅吼記》的部分，乃以三十齣全劇刊本為對照，分析同樣題為《獅吼記》的劇本其流傳形態於民間、文人、宮廷的流動與演變情形，包含：民國朱色石印本《獅吼記連四齣》，論證演出本呈現曲文削減而舞臺提示豐富增多的特徵；《清內府四色抄本獅吼記傳奇》與《獅吼記連四齣》本近乎相同，有民間傳入宮廷的可能；《節節好音》本與《獅吼記》題材相關的《河東獅吼》、《好夢成虛》乃上元節戲，屬承應節令場合，專門為宮廷所需而編寫。

綜觀上述研究，可以獲知《獅吼記》經典化過程的清楚脈絡，亦可見《獅吼記》備受各劇種翻演改編；然而，該劇於各地方劇種的改編情形，與原作的差異、劇種間的相互影響，以及該劇於此劇種得以廣受歡迎的深層原因尚有待發掘。因此，筆者期望藉由探討明傳奇《獅吼記》流行於各劇種的繼承及改編情形，為當代戲曲的創作、演出提供某些借鑒。

### 第三節 研究方法與步驟

本研究以《獅吼記》作為研究對象，擬以文獻分析法與文本分析法為基礎，首先列出欲研究之問題，掌握確切研究範疇並安排各章節綱目，然後查考與整理諸正史、筆記、傳記文獻、戲曲總集、曲評、地方戲腳本等，盡可能搜羅目前研究所未見之材料以為新增與補充。本研究於分析《獅吼記》文本內容時，兼採黃仕忠、金文京、喬秀岩編《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》第一輯第十一冊之《環翠堂新

<sup>31</sup> 李玫：〈論明清流行的折子戲對傳奇原作主題的改變—以明代汪廷訥《獅吼記》為例〉，《銅仁學院學報》第20卷第10期（2018年10月），頁18。

<sup>32</sup> 柯尊斌：〈汪廷訥《獅吼記》傳奇的經典化及其當代傳播〉，《徽學》第13輯（2020年6月），頁191-203。

<sup>33</sup> 陳韞沅：〈明清宮廷演劇的文本世界〉，《政大中文學報》第37期（2022年6月），頁22-28。

編出像獅吼記》<sup>34</sup>，以及《全明傳奇》中國戲劇研究資料第一輯，汲古閣本《獅吼記》<sup>35</sup>之內容，然主要以環翠堂本為論述依據。研究問題主要環繞下面幾項議題：一是關於《獅吼記》的作者介紹及疑義問題；二是關於《獅吼記》兩傳世版本內容的差異性；三是關於「獅吼」一詞於《獅吼記》本事中的意義與佛教本義的借用和轉化；四是《獅吼記》的主題思想與明代獨特的女性主體意識改變、世人喜禪之背景作多面向的探討；五是各劇種的劇本承襲及舞臺改編。針對上述諸論題，本文擬以文獻分析法與文本分析法詳述如次：

### （一）考索曲家傳記與作品，擊析作者異說

關於《獅吼記》的作者，目前文獻指出的創作者疑義有兩種說法，其一為汪廷訥，其二為陳所聞。懷疑陳所聞為作者的根源乃由於史料中載有陳所聞常為人捉刀的事蹟，以及幾部汪廷訥作品被列至陳的名下，因此學界出現《獅吼記》一劇真實作者的追究和討論。認為汪氏為真實作者一派多引證數據，考據史料文獻之明確記載；認為陳氏為真實作者一派多檢視汪氏和陳氏的生命經歷，進行系統化的推論。基於此，筆者將蒐羅兩造文獻，整理雙方觀點，並針對傳奇作品本身的內容特性進行分析，廣蒐汪廷訥現存可見之傳奇作品，分析作品間是否存在共通特性，並對照作家的生命經歷，進一步立論筆者對《獅吼記》作者的看法。

### （二）對校版本差異，分析思想內涵之改易

關於《獅吼記》的版本價值，筆者將透過傳統的文本分析法，爬梳《獅吼記》現存僅有的刊本，分別為環翠堂本與汲古閣本，底本採用黃仕忠、金文京、喬秀岩所編《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》收錄之《環翠堂新編出像獅吼記》，以及林侑蒔主編《全明傳奇》所收錄之汲古閣刊本《獅吼記》。聚焦兩版本於內容上的差異，包含：用字遣詞、文句語意之改動，細究其變化對整部傳奇於思想內涵上的影響。

### （三）考諸佛典，回歸傳奇本事，探蹟《獅吼記》「獅吼」隱喻

關於《獅吼記》與佛學教義的關聯，筆者首先從「獅子吼」一詞本為佛教「師子吼」特殊用語進行溯源探討，整理師子吼一詞於佛經中表述的意義；其次，爬梳

<sup>34</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂新編出像獅吼記》，收錄於黃仕忠、金文京、喬秀岩編：《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年），第一輯，第11冊。

<sup>35</sup> [明]汪廷訥：《獅吼記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯（臺北：天一出版社，1983年）。

《獅吼記》文本出現「獅子吼」的語境，分析其與佛經使用義的關連；最後立論《獅吼記》的「獅吼」於本傳奇中的多元意義，深化《獅吼記》的主題思想探討。

#### （四）探討晚明懼內與喜禪之風，深究傳奇所體現的時代特質

根據文本脈絡，《獅吼記》全劇暗示當時的婚姻關係，多充斥剽悍的婦女。例如：第九齣〈奇妬〉柳氏信不過陳慥，與他約定若是此次與蘇軾的賞春之遊有妓女陪伴，便要接受杖打，奈何家中無刑具，要陳慥向隔壁李大嫂借昨晚打李大伯的竹篾。從這段情節可知隔壁李家，也有悍妻，這是一例。再看第十三齣〈鬧祠〉柳氏認為丈夫與蘇軾沆瀣一氣，欲尋花問柳、休棄結髮妻，故東坡昨日找到家來，教訓她一番道理，於是柳氏憤而拖拽陳慥，至官司告狀。負責審案的縣官，斷案前特別要皂隸查看夫人是否在後堂，原因是：「我好問這樁事」，可見夫人具有一定的影響力，甚至可能左右他的斷案。其後當他聽過柳氏作為妻子卻強悍凶狠、欺壓丈夫，認為其有違綱常，應當懲處以導正綱常，然後夫人突然出現，云：「正甚麼綱常，待我來」，縣官一聞夫人聲音，竟作「跌下」科，並且在堂上直接被夫人打落紗帽、要求罰跪；可見縣官夫人也是悍妻，這也是一例。等鬧到土地神面前，發現神竟也落入和縣官一樣的景況：土地神本斷定「柳姬悍妬真堪罪，陳慥風流不異常」，土地娘娘竟突然出現揪打土地神，土地神恐懼跪下，可見土地娘娘也是悍妻，這又是一例。第二十二齣〈攝對〉柳氏欲賄賂鬼使，請求放歸，鬼使回應以：「我看着他，想起我當初那妬婦來，恨不即時推你到無間地獄去，打、打、打。」最後第二十三齣〈冥遊〉由判官向閻羅王報告：「大王爺不知，如今更是戴紗帽的受老婆的氣。」可見妬婦的現象，在全劇中所呈現的即是上至天界神靈，下至地府鬼使的嚴重社會問題。

基於以上觀察，筆者蒐羅史料文獻追溯明代婚姻家庭的相關背景。從明人謝肇淛筆記《五雜俎》卷八可見：「美姝世不一遇，而妬婦比屋可封，此亦君子少，小人多之數也。然江南則新安為甚，閩則浦城為甚，蓋戶而習之矣。」<sup>36</sup> 顯見明代妬婦為數極多，以至於家戶常見。馮夢龍也在《古今譚槩》中提及：「女德之凶，無大於淫妬，然妬以為淫地也。……然丈夫多懼內，自天子以至於庶人，皆不免焉」

<sup>37</sup> 兩部明人筆記的史料記載，可以佐證《獅吼記》標舉的妬婦問題，確實是當時普

<sup>36</sup> [明]謝肇淛撰，李維楨校刻：《五雜俎》（明萬曆戊午年刻本，北京：中華書局出版，1977年），卷八，人部四，頁610。唯李氏校刻本書名與序文皆將「俎」字作「組」。

<sup>37</sup> [明]馮夢龍：《古今譚槩》閩誠部第十九（明葉昆池刻本，文學古籍刊行社據以影印，1954

遍困擾士人的社會現象。

《獅吼記》一劇除了透過特殊婚戀關係的敷演揭示當時女性主體意識的提升，劇中所充斥的大量佛教元素，包含：主要人物佛印為聖僧，「獅吼」劇名，輪迴轉世，因果業報，蘇軾、陳慥等文士與佛印的多次談禪說佛，蘇軾前身為五戒禪師，所有重要腳色逐一皈依，甚至本劇「欲使天下之強婦悍婢盡歸順於所天」<sup>38</sup>的創作目的都是透過「聖僧」佛印的點化，才使強婦歸於貞順。最明顯的就是開端第一齣〈提綱〉下場詩：「動幽冥禪師力大，發菩提妬婦災消。」以及劇末第三十齣〈同祭〉，眾腳色合唱：「天堂地獄分霄壤，入聖超凡自主張，須信佛力能將獅子降。」足見本傳奇對佛教功能的高度肯定。

據作品中呈現的佛教影響力，查考史料文獻，以及晚明著名文士的個人作品，可以發現晚明確實有喜禪之風：袁中道〈西山十記 第十記〉云：「今予幸而厭棄世羶，少年豪習，掃除將盡矣。伊蒲可以送日，晏坐可以忘年，以法喜為資糧，以禪悅為妓侍。然後澹然自適之趣，與無情有致之山水，兩相得而不厭。」<sup>39</sup>從這段文字可知，禪悅的經驗對袁中道來說和遊賞山水、縱情翰墨一般，是令他喜悅滿足的生活型態；再看明人陳弘緒《寒夜錄》卷上，云：「今之仕宦罷歸者，或陶情于聲伎，或肆意于山水，或學仙譚禪，或求田問舍，總之為排遣不平……」<sup>40</sup>可以得證，晚明文士有慕道修禪的風氣。

根據上述所提出之觀察，筆者擬聚焦明代當時宗教教義的影響力，考諸史料，包含正史記載、明人筆記、明代文士作品、文化史專書等等，探究《獅吼記》傳奇所體現的時代特性，為《獅吼記》傳奇所涵攝之主題進行更具體而多面向的認識。

### （五）析辨《獅吼記》之音律與排場美學

汪廷訥係以嚴守格律、音律為信條的吳江派代表人物之一，在傳奇作品的創作美學上不容忽視其音律的安排、詞曲用韻的情況。同時，《獅吼記》作為汪廷訥最廣為流傳的劇作，以致今日舞臺仍熱烈傳演，其舞臺調度，腳色排場之配搭亦是值

---

年），頁 769。

<sup>38</sup>《獅吼記·小引》：「嗟夫！苦海何能溺人？人自溺耳。余竊慨夫之於婦，三綱之一，倒壞至此，後將何極。乃採獅子吼故事，編為雜劇七齣，欲使天下之強婦悍婢盡歸順於所天。」見〔明〕汪廷訥：《環翠堂新編出像獅吼記》，頁 208-209。

<sup>39</sup>〔明〕袁中道：〈西山十記第十記〉，收入《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989 年），卷十二，頁 541-542。

<sup>40</sup>〔明〕陳宏緒：《寒夜錄》（中華書局據學海類編本排印初編各叢書僅有此本，1985 年），卷上，頁 7。

得深究的重點。本研究針對環翠堂原刻本，廣博蒐集曲韻及排場理論相關文獻，閱讀與歸納理論要點，藉此分析《獅吼記》之曲文叶韻、腳色、排場之佈局和使用情形。

#### **(六) 蒐羅各劇本彙編、音像視頻，探討各劇種與原作間之繼承及改編情形**

《獅吼記》作為古典戲曲的經典劇目，自明以降，以折子戲的形式活躍於各時期劇種舞臺；甚至在經歷了二十世紀五〇、六〇年代的戲改運動後還能為各地方戲爭相改編演出，除了劇情本身受到觀眾喜愛，崑曲傳承者持續對此戲進行改編、傳演是使《獅吼記》之演出愈趨頻繁，並廣受各地方戲改編演出的原因。最早演出劇種為崑曲《獅吼記》，之後另有京劇《變羊記》；其中崑曲《獅吼記》的流行影響諸多劇種，包含：京劇、蘇浙滬地區的越劇、安徽的梨簧戲，皆演出崑劇折子戲內容；粵劇演出大型古裝粵劇《獅吼記》，杭州越劇院則據崑劇改編創作《新獅吼記》等；本研究將廣蒐各地方劇之《獅吼記》劇本，以及演出之音像視頻，針對各劇種之改編情形，探討各劇種間的繼承、改編，及其舞臺藝術，冀能為當代戲曲之創作與演出提供借鑒。

#### **小結**

本論文主要欲解決前人研究尚待深入及尚未探討之議題。所謂尚待深入之議題，包含：「《獅吼記》作者異說考辨」方面，徐朔方先生提出不同於歷來研究者僅引證古典戲曲存目輯錄證實作者說法之創見，即汪氏之傳奇作品「帶有自傳性色彩」，故周暉所謂含《獅吼記》在內的八部傳奇「很難說是他人越俎代庖」。徐氏在廣泛閱覽與深入考察汪廷訥生命經歷後，對其個人創作具一定之理解，方得闡展新穎論點，實為《獅吼記》作者異說提供一條論證線索。只可惜徐氏僅提出「帶有自傳性色彩」一說，卻未援引汪氏劇本內容提供證據。為此，本文欲立基於徐氏論點，廣蒐汪廷訥現存傳奇作品，探索文本間體現之共性，進一步對照汪廷訥個人生平，查核徐氏所謂汪氏傳奇作品與生命歷程間是否確實存在緊密關聯，為《獅吼記》作者異說開闢一條新的論證說法。其次，「《獅吼記》版本研究」方面，前人研究有條列內容差異者，有著眼兩版異體字情形者，有關注版畫插圖者，卻未有深入探究內容差異是否影響傳奇之詮釋意義者。為此，本論文將予以補闕並做進一步探討。「獅吼詞義之隱喻」方面，前人研究有述及「獅吼」一詞取材自佛教經典，卻未釐

清佛語「師吼」與《獅吼記》「獅吼」之關聯，尤其東坡〈寄吳德仁兼簡陳季常〉一詩：「龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。」後兩句。學界如錢靜方《小說叢考》〈獅吼記院本考〉首句即言：「此因蘇東坡一詩而起」謂「相傳柳氏悍妬，每慥設飲宴客，偶有聲妓，則柳氏以杖擊照壁大呼，客為散去，故東坡賦詩調之。」<sup>41</sup>，追隨此說法者有李玫、錢寧、趙雲彩等人皆引以為是，解東坡詩作「懼內」，忽略錢氏後續又提到：「又東坡別季常詩云：『家有紅頰兒，能唱綠頭鴨。』是季常在黃，未嘗不置婢妾，前詩似未足信。或云：季常性喜談禪，而口才不及柳氏，每肆談錄，輒為妻敗，故東坡借傳燈錄語調之。此說頗允。」<sup>42</sup>究竟該詩原意所指佛典，或世俗所謂「季常之癖」？唯有就蘇軾與陳慥之交遊情形作實際考索，方能獲得正確詮釋。本文將追溯探討佛教語意與傳奇語意，分段釐清「師吼」與「獅吼」之意義探討，最後統整分析傳奇《獅吼記》「獅吼」詞義之隱喻。「倫理教化劇旨與時代特性的探討」方面，前人研究多針對「妬婦」主題分析該傳奇，少有關注作為去妬關鍵的佛教義理，本研究將對此進行攷析及梳理。「《獅吼記》的傳播與影響」方面，前人僅斷代探討舞臺散齣，或是記錄單一劇種出現《獅吼記》演出之情形，缺乏脈絡化梳理《獅吼記》傳奇洎明以降之傳播與演變進程，本研究嘗試增加《獅吼記》於文人傳奇劇本、梨園演出戲本、宮廷演劇戲本之優劣，以及明代迄民國各曲集、折子戲選本演出《獅吼記》之整理表，俾論述較為周備。更重要的是，本文將針對一般研究者尚未關注之戲曲音韻、聲律與排場，嘗試深入探討《獅吼記》傳奇之曲文、音律、排場之本質藝術價值，藉此突破歷來侷限於情節、劇旨之探討，期能提供嶄新面向的《獅吼記》研究路徑與內涵。

---

<sup>41</sup> 錢靜方：《小說叢考》（上海：古典文學出版社，1957年），頁94。

<sup>42</sup> 同前註。

## 第二章 《獅吼記》之作者考辨

### 第一節 汪廷訥生平考釋

汪廷訥（約 1569—1628 前後），字去泰、昌朝、昌期，號無如、無無居士、全一真人、坐隱先生、清癡叟，安徽省休寧縣汪村里人士（休寧，古稱海陽，又稱新都），曾作《環翠堂集》三十卷，《坐隱先生集》十二卷及附錄兩卷，《環翠堂坐隱集選》四卷，《坐隱園戲墨》一卷，《無如子正續贅言》一卷；編有《人鏡陽秋》二十二卷、《陳大聲樂府全集》十二卷、《文壇列俎》十卷、《關尹子文真經注》九卷、《勸懲故事》八卷、《坐隱先生訂譜全集》金、石、土、革、絲、木、匏、竹八部，《坐隱先生精訂捷徑棋譜》五卷、《四詞宗合刻》五卷、《養正小史》二卷、《坐隱先生訂棋譜》二卷、《坐隱先生奕藪》一卷、《環翠堂華袞集》一卷；創作雜劇六部，包含《中山救狼》、《青梅佳句》、《詭男為客》、《捐奩嫁婢》、《廣陵月》、《太平樂事》；<sup>1</sup> 傳奇十六部，包含《獅吼記》、《投桃記》、《三祝記》、《種玉記》、《彩舟記》、《義烈記》、《二閣記》、《長生記》、《青梅記》、《高士記》、《同昇記》、《威鳳記》、《天書記》，凡十三部總題為「環翠堂樂府」，又有《飛魚記》、《五多記》、《彩鳳記》三部<sup>2</sup> 等產量可觀之作品，乃晚明安徽皖南地區重要戲曲家、出版家。從今日尚存之相關文獻，無可確知汪廷訥之詳細生卒年，據徐朔方《晚明曲家年譜》說法，僅能推定約在西元 1569 到 1628 年，歷經明朝嘉靖、隆慶、萬曆、泰昌、天啓時期；而關於其生平事蹟、志向成就、處事交友與性情等，則可透過他人為汪氏所作之傳記、銘文與詩詞往來略知一二，下文略述其大較。

#### 一、長於富裕，耽情文藝

汪廷訥出身於安徽休寧望族，家境富裕而樂善好施，明人黃汝良〈坐隱題品〉說他：「父存日，好周急內外，人需以舉火者甚眾，歲省解衣推食之惠……而汪君

<sup>1</sup> [明] 祁彪佳：《遠山堂劇品》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第六冊，頁 183—184。

<sup>2</sup> 環翠堂原刻本未錄《飛魚記》、《五多記》、《彩鳳記》，故另列；且《五多記》、《彩鳳記》僅《傳奇彙考標目》著錄，各家戲曲書目無，並且未見傳本。筆者姑列於此處，俟日後考訂之。參見傅惜華：《明代傳奇全目》（北京：人民文學出版社出版，新華書店發行，1959 年），頁 95—103。

無改其道。」又「圓照寺僧募鑄大佛，父曾許以千金莊嚴之，未果而卒，汪君捐素金付僧俾竟先志，兩世相成，又何異於文正父子之相濟耶？行懿既著，氣節凜凜。」<sup>3</sup>顯見汪家財力雄厚，不僅常能救濟貧困，甚至施以千金贊助佛寺，此舉若非家境殷實無以達成。優渥的家庭條件使汪氏無須煩憂家計，培養出高精神層次的文藝生活；他追求知識陶冶的生活；又雅愛琴棋詩酒、文人雅集，於家鄉休寧縣建置坐隱園，專為邀請文人雅士至園中品茗對奕，如：李之皞〈坐隱園落成碑〉記載汪廷訥「生而聰穎，不堪於俗，日寢處於百家子史之中，文雅博大，日與逸人韻士追琢今古，徜徉奕局。」<sup>4</sup>；余翹曾受邀園中，作小令【小桃紅】〈與無如對奕〉；<sup>5</sup>結環翠堂著書創作，與當代名士交往，如《道光休寧縣志》記述汪廷訥「雅愛詩賦填詞、酒讌琴歌，結環翠亭，作《環翠亭集》；與湯義仍、王伯穀等文人雅士多有交往。」<sup>6</sup>；又成立有環翠堂社，成員如阮汝鳴、沈志道、許從隆、項昇、王之芳等人皆為社友，留下多篇吟詠唱和之詩作，如：〈春日諸社友集昌公湖亭閱坐隱訂譜各聯七言二句共成排律十八韻〉。由此可見，汪廷訥出生富貴，並且具有多元的文藝雅好。

## 二、「官」、「商」兼具之身分

明代眾戲曲家中，汪廷訥身分特殊，他既從「商」亦為「官」。據汪廷訥《人鏡陽秋》二十三卷本，所附明代林景倫《坐隱先生紀年傳》<sup>7</sup>之繫年資料顯示，萬曆二十二年（1554年）汪廷訥初赴南京鄉試，未能登科；萬曆二十五年七月，二赴鄉試，因其父病危，故中斷科考返鄉探親；這次回鄉，父親逝世，於是汪廷訥繼承家族的產業，開啟從商之路；顧起元〈坐隱先生傳〉也提到：「丁酉，試棘闈，忽忽心動，亟投牘歸，父果病，……已父喪。……於是先生遂秉家政矣。」<sup>8</sup>。不

<sup>3</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》（南京圖書館藏明萬曆三十七年環翠堂刻本），收入《四庫全書存目叢書》，第188冊（濟南：齊魯書社，1997年），頁591。

<sup>4</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁607。

<sup>5</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁688。

<sup>6</sup> 《道光休寧縣志》卷之十四，人物，風雅，引《明詩綜》，載：「汪廷訥，字無如，汪村人，鹽提舉，耽情詩賦，兼愛填詞，結環翠亭，酒讌琴歌，與湯義仍、王伯穀諸人游，有《環翠亭集》。」參見〔清〕方崇鼎纂：《道光休寧縣志》，收入《中國地方志集成》，《安徽府縣志輯②》（南京：江蘇古籍出版社，1998年）頁51—52。

<sup>7</sup> [明]汪廷訥撰，〔明〕林景倫增補：《人鏡陽秋》（明萬曆庚子（二十八年，公元1600年）新都汪氏環翠堂原刊天啟末增補本，其他題名《續紹坐隱先生紀年傳》，國家圖書館藏），卷二十三，頁三到四十六。

<sup>8</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁517。

過，汪氏對功名仕途仍胸懷抱負，遂於萬曆二十八年三度赴鄉試，但其個別科目的房考未通過，科舉之路受挫；同年秋天，汪廷訥於家鄉休寧大興土木築坐隱園、構環翠堂、開昌公湖、壘萬石山、樹九仙峰、磐達生臺、鑿獨立泉、累觀空洞等，園中勝景無數，並有印書局一所，袁黃〈坐隱先生環翠堂記〉即指出汪昌朝坐擁一書坊「主人好著述，剞劂（指雕版、刊印）甚富，故進而有藏校所，旁有印書局。」<sup>9</sup> 顧起元〈坐隱園百一十二咏〉也針對坐隱園中的亭臺樓榭、景致與印書局總計百一十二處進行吟詠；<sup>10</sup> 以此推論該印書局應是今日所見汪廷訥自家刊刻的「環翠堂刻本」所在。此時的汪氏不僅僅是商人，而且是文化商人。但汪廷訥仍無法忘情科舉，於是萬曆三十一年，四赴鄉試，又恰逢庶母范氏亡故，只能棄考返鄉；萬曆三十四年，再次赴試，房考取廷訥硃卷，卻意外遭燈花燃去大半。五度失利的經歷讓汪氏從此放棄科考立功名的念想。直到隔年萬曆三十五年，內史因汪氏所作《人鏡陽秋》進呈御覽，而被任命為鹽官，才讓汪廷訥首度進入官場。但隨後因上疏言事，為人銜恨，於是稱病辭歸。相對來看，康熙《休寧縣志》卷之五，舍選，〈西記〉，同樣記載汪廷訥任鹽官，但並無內史進書和上疏言事這些敘述，而是簡短一句：「汪廷訥，汪村人，加例鹽提舉。」<sup>11</sup> 和林景倫的個人撰述相比，官方所修的地方志可信度更高，可見汪氏確實曾任鹽官，不過是以納費捐官的方式取得官職。萬曆四十八年，十月，熹宗即位，右遷臨汀清軍司馬（福建汀州府長汀縣縣丞，臨汀舊稱鄞江），任職期間逢水災則為民請賑奔走、清理倉谷帳目；安撫平定當地山寇；川寇來襲，則募練民兵鞏固城垣，修葺棧道以因應瞿塘山洪沖毀的行道，種種政績，顯示汪廷訥勤政愛民的儒者胸懷。《汀州府志》卷之十六，職官一，首官制，亦記載汪廷訥曾任汀州縣丞。<sup>12</sup> 天啟三年（1623年）紅夷（荷蘭殖民者）佔據澎湖，汪廷訥奉旨參與防禦和剿滅紅夷的計畫，直到天啟五年，四月浴佛日，汪氏奉差海上，忽遇一異人，此人諭以出世之道，廷訥心有所感，拍手頓悟，遂掛冠而去，結束他短暫卻精采充實的仕途生涯。顯然，汪廷訥官商雙棲，既行走於商賈江湖，亦曾施政於朝堂官府。

<sup>9</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁679。

<sup>10</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁677。

<sup>11</sup> 參見[清]廖騰燧修，汪晉徵等纂：《安徽省休寧縣志》（二）收入《中國方志叢書》，華中地方，第九〇號（臺北：成文出版社有限公司，據康熙三十二年刊本影印，1970年臺一版），頁701。

<sup>12</sup> [清]曾曰瑛等修，李紱等纂：《汀州府志》，收入《中國方志叢書》第七十五號（臺北：成文出版社，1967年，據清乾隆十七年修同治六年刊本影印），頁219。

### 三、 浸淫佛道，棄官遁隱

汪廷訥任職長汀縣丞之後，賑災、除寇、練民兵等作為受朝廷賞識，屢膺重任，正值官運亨通，卻聽從萍逢異人的開示語，便毅然棄官隱遁；林景倫〈坐隱先生紀年傳〉記載：

乙丑，公奉差海上，舫次高蓋山，忽一叟，長頰廣額，巨耳皓眉，奇奇怪怪，突舟，揖公而言曰：「天有循環，人有終始。都祇執現在之身，忘卻來時之路，當知夫了一塵為虛空，毋貪傀儡戲場……」。公拍手頓悟，猛爾回頭，易號无无，兩袖清風，挂冠霞舉，遊嵩岱，翩弱水，遁跡都市。<sup>13</sup>

如此灑脫、不戀塵世功名的性情，從他人對汪廷訥的生平記述中即可窺見端倪：

- 《曲海總目提要》，卷十，收《天函記》，載「廷訥好神仙。」<sup>14</sup>
- 梅友竹〈坐隱先生集序〉：「無如生為間代異才，體玄識遠，小築名園，几席丘壑，藏精神於墳典，寄心志於虛恬，揮塵高談，據梧長嘯。」<sup>15</sup>
- 李維楫〈坐隱先生集序〉稱汪廷訥為「避世金馬門。」<sup>16</sup>
- 湯有光〈坐隱銘有序〉稱汪氏：「非獨儒林之上士，是在人境之真仙」。並對汪氏的行為舉止作詳細的描述「維子之說，道氣雍雍，俠而不露，介而有容……身撻冠冕，心脫樊籠，卓卓古道，翩翩僊蹤。」<sup>17</sup>
- 沈鳳翔〈坐隱訂譜釋問〉：「夫身顯心隱者謂之大隱，身心俱隱者謂之小隱，心顯身隱者謂之跡隱；大隱者一朝野，小隱者耽山林，跡隱者託山林而鈞朝市。昌朝氏，大隱也。」<sup>18</sup>
- 嚴澂〈坐隱偈〉：「我觀人世隱顯皆執一見，耽榮嗜寵者，枕席于金章，守枯樂寂者，栖遲於草澤，各見其志，相攝為難，孰有如坐隱，以廟廊之資，而具湖山之思，顯不忘幽隱，不絕俗以茲博雅，融入玄情。」<sup>19</sup>
- 湯顯祖〈坐隱乩筆記〉：「參釋味玄，雅好靜坐……其精神常與純陽通，提醒

<sup>13</sup> 〔明〕汪廷訥撰，〔明〕林景倫增補：《人鏡陽秋》，卷二十三，頁 39—40。

<sup>14</sup> 〔清〕黃文暘撰，董康輯補：《曲海總目提要》（北京：人民文學出版社，1959 年），上冊，頁 447—448。

<sup>15</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁 696。

<sup>16</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁 694—695。

<sup>17</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁 610。

<sup>18</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁 602。

<sup>19</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁 598。

假寐，……稱為全一真人者。」<sup>20</sup>

● 袁黃〈坐隱先生環翠堂記〉曾記汪廷訥「跌坐于此，了得一萬事。」<sup>21</sup>

縱觀上述幾段明人對汪廷訥的描述，如：「寄心志於虛恬」、「避世金馬門」、「入境之真仙」、「身櫻冠冕，心脫樊籠」、「身顯心隱」、「以廟廊之資，而具湖山之思」可以歸納出一條共通的特點：即汪氏雖然官職在身，但內心能灑脫逍遙。所以他建造坐隱園作為靜心趺坐、沉思創作的綠洲，日常喜參佛理，與人交往、言語行動間表現濃烈的「道氣」。而追溯汪廷訥的這些特質，似乎與其自身神秘的際遇息息相關。其友人顧起元為他作的傳記裡，有幾段關於汪廷訥與純陽子，以及了悟禪師的互動：

顧起元〈坐隱先生傳〉：嘗臥百雀樓中，夢與純陽子游談，參同契中事，授號全一真人……而先生舊嘗遊武當，遇了悟禪師談佛乘，歸來跌坐，全一龕閱數寒暑，隱隱有趺跡。<sup>22</sup>

從上述引文可見，汪廷訥與道教仙人純陽子曾在夢中對話，與得道高僧了悟禪師曾於武當山談佛，這兩段際遇對汪廷訥的人生觀產生深刻影響，從汪廷訥將自己號為「全一真人」，其友人湯顯祖甚至稱其「精神常與純陽通」可見汪氏的思想與道教的義理存在一定程度的關聯；其次，又自號為「無如」、「無無居士」，可知佛教「無」的觀念是另一受汪氏認可的義理。如此思想導致汪廷訥選擇棄官而去，遁跡山林的人生抉擇，與他長期參禪悟道、談玄說妙，浸淫佛、道，並嚮往湖山深林，了無塵事綑綁的人生志趣息息相關。

## 第二節 《獅吼記》作者辨疑

《獅吼記》之作者，歷來有兩種說法。一說作者應為明代環翠堂主人汪廷訥所作，另一說則認為是同一時期，稍長於汪廷訥，且與汪氏有著匪淺交情的陳所聞捉刀代筆之作。爬梳明以降曲學專著、小說雜談等各類典籍，基本上著錄汪廷訥為《獅吼記》之作者，茲將明代至清代諸曲籍、戲曲存目之說羅列如次：

<sup>20</sup> [明] 湯顯祖：〈坐隱先生筆記〉，收入《湯顯祖集》第二冊（臺北：洪氏出版社，1975年），頁1475。

<sup>21</sup> [明] 汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁679。

<sup>22</sup> [明] 汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁517—518。

1. (明) 呂天成《曲品》  
呂天成《曲品》有一段敘述，表示現存的《獅吼記》為汪廷訥所作：「懼內從無南戲，汪初製一劇，以諷粉榆，旋演為全本。備極醜態，堪捧腹。末段悔悟，可以風箏幃中矣。」<sup>23</sup>
2. (明) 祁彪佳《遠山堂曲品》  
祁彪佳《遠山堂曲品》錄《獅吼記》入「逸品」，為汪廷訥之作：「初止一劇，繼乃雜引妬婦諸傳，證以內典；而且曲肖以兒女子絮語口角，遂無境不入趣矣。曲、白恰好，迥越昌朝他本。」<sup>24</sup>
3. (清) 無名氏《傳奇匯考標目》載「汪廷訥字昌期。休寧人。」列《獅吼》為其作。<sup>25</sup>
4. (清) 無名氏《古人傳奇總目》收《獅吼》於《新傳奇品》，註「汪昌期作。陳慥事。」<sup>26</sup>
5. (清) 黃文暘《重訂曲海總目》收《獅吼》於明人傳奇「汪廷訥」。<sup>27</sup>
6. (清) 梁廷柅《籐花亭曲話》載：「古人作曲本，多自隱其名氏；而鄙俚不文之作，又往往詭託於古之詞人及當代名流而出之；又或原有姓名，相傳既久，不免失脫者：故曲本之考證最難也。作曲人自一種至數十種，有姓氏可考及或隱其本名而寓以他稱者，以雜劇言之，其人各一種者……明人如：汪廷訥作《廣陵月》……以傳奇言之……其人各九種者，明人如：汪廷訥之《種玉》、《獅吼》、《天書》、《長生》、《同昇》、《三祝》、《高士》、《二閣》、《投桃》」收錄《獅吼》為汪廷訥之作。<sup>28</sup>
7. (清) 支豐宜編《曲目新編》一卷，於明人傳奇處，列「《種玉》、《獅吼》、《天書》、《長生》、《同昇》、《三祝》、《高士》、《二閣》、

<sup>23</sup> [明] 呂天成《曲品》，第六冊，頁 235。

<sup>24</sup> [明] 祁彪佳：《遠山堂曲品》，第六冊，頁 13。

<sup>25</sup> [清] 無名氏：《傳奇匯考標目》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第七冊，頁 201。

<sup>26</sup> [清] 無名氏：《古人傳奇總目》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第六冊，頁 279。

<sup>27</sup> [清] 黃文暘：《重訂曲海總目》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第七冊，頁 337。

<sup>28</sup> [清] 梁廷柅：《曲話》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第八冊，頁 239-244。

《投桃》右九種汪廷訥作。」<sup>29</sup>

8. (清)姚燮《今樂考證》著錄六，明院本，列汪廷訥十種，收《獅吼》為其中之一。<sup>30</sup>

要之，明清諸家多數認為《獅吼記》之作者為汪廷訥；同時，值得關注的是上述呂天成與祁彪佳所記載的內容，透露了一個訊息，即《獅吼記》應存在兩種不同體製。呂天成云：「懼內從無南戲，汪初製一劇，以諷粉榆，旋演為全本」，祁彪佳言：「初止一劇，繼乃雜引妬婦諸傳，證以內典」，可知最早出現的《獅吼記》是一部輕薄短小的戲劇，經汪廷訥擴充內容後，方出現全本的傳奇。上述文獻僅揭露《獅吼記》曾存在不同體製的戲曲作品；關於作者的爭議，還要回溯至明代的兩條文獻記載：

1. (明)周暉《續金陵瑣事》

與汪廷訥同一時期，而較之年長的明代周暉，在其筆記小說《續金陵瑣事》率先提出《獅吼記》是陳所聞而非汪氏之作：「陳所聞工樂府，濠上齋樂府外，尚有八種傳奇，《獅吼》、《長生》、《青梅》、《威鳳》、《同昇》、《飛魚》、《彩舟》、《種玉》，今書坊汪廷訥皆刻為己作，余憐陳之苦心，特為拈出。」<sup>31</sup>

2. (明)顧起元《客座贅語》

明人顧起元於其《客座贅語》卷六〈髯仙秋碧聯句〉則指出陳所聞因家貧、潦倒，常為人捉刀：「頃友人陳蓋卿所聞，亦工度曲，頗與二公相上下，而窮愁不稱其意氣，所著多冒他人姓氏，甘為床頭捉刀人以死，可嘆也，嗟呼。彼武夫伶人，猶知好其知音者，今安在乎哉。」<sup>32</sup>

兩條明代文獻，其一帶有揭發不實之意味，直指汪廷訥強搶陳所聞之作，刻印《獅吼記》為己作；其二是抒發感慨，是為才華卓絕的陳所聞因深陷貧困而販賣才華的無奈表達同情；由於上述兩條文獻是由周暉與顧起元兩位生存時代與陳所聞同時期之人所寫，不可等閒視之；清代又有李調元《雨村曲話》載：「閱世道人，不著氏

<sup>29</sup> [清]支豐宜編：《曲目新編》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第九冊，頁142-143。

<sup>30</sup> [清]姚燮：《今樂考證》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第十冊，頁217。

<sup>31</sup> [明]周暉撰：《續金陵瑣事》，下卷，〈八種傳奇〉，頁150。

<sup>32</sup> [明]顧起元撰：《客座贅語》，卷六，〈髯仙秋碧聯句〉，頁237。

名。所輯有六十種曲，大抵皆南曲也。但不列撰人姓名。除可考已見前記外，其餘撰人皆不可考。今記其全目，以備觀覽。……種玉記……獅吼記……」<sup>33</sup>列《種玉記》、《獅吼記》為作者不可考，於是關於作者的論題方引起學界的重視。

考諸筆者所見之文獻，多數研究者立論《獅吼記》作者為汪廷訥。這一派研究者，大多直接將《獅吼記》歸為汪廷訥之作品，例如：郭英德《明清傳奇史》<sup>34</sup>，朱萬曙〈《環翠堂樂府》與晚明文學精神〉<sup>35</sup>，日本岩城秀夫《中國戲曲演劇研究》<sup>36</sup>直接將《獅吼記》視為汪廷訥之作，僅少部分研究者進一步提出論據，建構汪廷訥是否為作者的論點，本文先後錄傅惜華《明代傳奇全目》、李雲峰《汪廷訥戲曲研究》、左青英《汪廷訥現存傳奇研究》、徐朔方《晚明曲家年譜》、程華平《明清傳奇編年史稿》、陳孟吟《〈獅吼記〉人物研究》等人之說法於下。首先，傅惜華《明代傳奇全目》收《獅吼記》於「汪廷訥」條目下：

呂天成《曲品》著錄此劇，列入「上下品」。《遠山堂曲品》著錄，列於「逸品」。《祁氏讀書樓目錄》、《鳴野山房書目》並著錄，惟藏本今未見。《徐氏家藏書目》、《古人傳奇總目》、《重訂曲海目》、《曲考》、《傳奇彙考標目》、《曲目表》、《今樂考證》、《曲錄》，均見著錄。<sup>37</sup>

傅惜華將《獅吼記》列於汪廷訥之下，是藉由多達十二部古典戲曲專著存錄作者為汪廷訥以為論據，故而將《獅吼記》劃歸於汪廷訥；採取同樣論據者又如李雲峰《汪廷訥戲曲研究》，彙整汪廷訥傳奇劇目著錄情況表，論證汪廷訥為作者的說法；<sup>38</sup>再如左青英《汪廷訥現存傳奇研究》，除了列舉存日本之證據，亦關注採信陳所聞說法的主要論調，即汪氏捐資買稿，該論點與文獻中大量出現汪廷訥藝文才

<sup>33</sup> [清]李調元：《雨村曲話》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第八冊，頁25-26。

<sup>34</sup> 郭英德列汪廷訥為前期吳江派戲曲家之一，作有傳奇十四種，《獅吼記》屬其中之一。參見郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年），頁197-198。

<sup>35</sup> 朱萬曙爬梳汪廷訥現存可見之戲曲作品，針對內容題材為之進行歸類，分為忠奸、頌情、風世三大類；《獅吼記》被歸類為「『風世』筆墨與晚明文學的道德拯救」類型。參見朱萬曙：〈《環翠堂樂府》與晚明文學精神〉，收入《明清戲曲論稿》（合肥：安徽大學出版社，2007年），頁125-130。

<sup>36</sup> 「また『獅吼記』の作者の汪廷訥や『玉合記』の作者の梅鼎祚は、いずれも湯顯祖と交際があったこと……」參見[日本]岩城秀夫：〈明代戲曲的特質〉，收入《中國戲曲演劇研究》（東京：創文社株式會社刊行，1986年），頁689。

<sup>37</sup> 傅惜華：《明代傳奇全目》，頁96。

<sup>38</sup> 李雲峰：《汪廷訥戲曲研究》（蕪湖：安徽師範大學，中國古代文學碩士學位論文，2007年），頁22。

華之高的評價有所矛盾。<sup>39</sup> 徐朔方則於《晚明曲家年譜》提出值得探討的思路：

周暉《續金陵瑣事》說：「陳所聞工樂府，濠上齋樂府外，尚有八種傳奇，  
《獅吼》、《長生》、《青梅》、《威鳳》、《同昇》、《飛魚》、《彩  
舟》、《種玉》，今書坊汪廷訥皆刻為己作，余憐陳之苦心，特為拈出。」  
《種玉》今已失傳而《曲海總目提要》卷八所引的《長生記》自序、陳弘世  
序以及它的提要，同書卷三十九所引的《同昇記》冶城老人序，都可以證明  
它們是汪廷訥的創作，況且它們帶有作者的自傳色彩，很難說是他人的越俎  
代庖。<sup>40</sup>

徐朔方針對周暉反汪廷訥為作者的論點，提出序文證據，以及周暉所羅列之幾部傳奇作品內容具汪廷訥本人的自傳色彩，幾項論據予以駁斥。程華平《明清傳奇編年史稿》將《獅吼記》列於「汪廷訥約於本年（1629年）前後在世，生卒年不詳」之下，亦提及汪氏傳奇可能出自陳所聞代筆的可疑之處：

對於汪廷訥創作的戲曲作品，歷來有不同的看法。呂天成《曲品》清初抄本卷下僅著汪氏自著《高士》、《同昇》和《天書》三種。周暉《續金陵瑣事》下卷云：「陳蓋卿所聞，工樂府，《濠上齋樂府》外，尚有八種傳奇：  
《獅吼》、《長生》、《青梅》、《威鳳》、《同昇》、《飛魚》、《採  
舟》、《種玉》，今書坊汪廷訥皆刻為己作。余憐陳之苦心，特為拈出。」  
言汪氏之傳奇或多出於陳所聞之手，聊備一說。<sup>41</sup>

《獅吼記》三十齣，《曲品》、《遠山堂曲品》、《傳奇匯考標目》、《傳奇奇品》、《今樂考證》等著錄。敘陳慥懼內事，取材於宋人〈調謔篇〉、洪邁《容齋隨筆·陳季常》以及雜取荀介子、王文穆等懼內故事。呂天成《曲品》卷下云：「懼內從無南戲，汪初製一劇，以諷粉榆，旋演為全本，備極醜態，總堪捧腹。末段悔悟可以風箏中矣。」《遠山堂曲品》云：「初止一劇，繼乃雜引妬婦諸傳，證以內典，而且曲肖以兒女子絮語口角，遂無境不入趣矣。曲、白恰好，迥越昌朝他本。」<sup>42</sup>

從以上兩段引文可知，程華平關注到兩條值得考究的資訊，其一是明代周暉《續金

<sup>39</sup> 左青英：《汪廷訥現存傳奇研究》（臨汾：山西師範大學，戲曲文物研究所碩士論文，2013年），頁2-5。

<sup>40</sup> 徐朔方：《晚明曲家年譜》，頁508。

<sup>41</sup> 程華平：《明清傳奇編年史稿》（濟南：齊魯書社，2008年），頁203。

<sup>42</sup> 程華平：《明清傳奇編年史稿》，頁204。

陵瑣事》有《獅吼》應當為陳所聞之作的說法，其二是指出清代延續有《獅吼》作者的爭議問題，因明人呂天成的《曲品》清初抄本中，特別標明汪氏自著的作品僅《高士》、《同昇》和《天書》。但是這兩條訊息，程氏僅認為是「聊備一說」；而戲曲評述本、戲曲存目專著的紀錄才是程氏採信的規準；於是列舉五部專著所載，採信汪廷訥確實為作者。

《獅吼記》的作者爭議問題，陳孟吟於《《獅吼記》人物研究》中採取反證法予以論證。陳氏針對引起作者爭議的疑點來源，即明人顧起元《客座贅語》說法以及明人周暉《續金陵瑣事》說法進行多方檢核。顧起元部分，陳氏認為：「顧起元只說陳所聞『多冒它人姓氏，甘為床頭捉刀人以死，可歎也。』但是並沒有明確指出陳所聞就是幫汪廷訥捉刀」<sup>43</sup>此項記述無法得知汪廷訥是否侵占陳所聞作品。周暉部分，陳氏檢核周暉所列被汪廷訥侵占的八部陳所聞傳奇作品；發現除了《青梅記》（已經散佚）、《種玉記》（作者為汪廷訥還是王元功之爭議）以外，《長生記》、《威鳳記》、《同昇記》、《飛魚記》、《採舟記》皆有汪廷訥友人為作品所作之序，並且每篇序文明白指出為汪氏所作；而歷代著名戲曲書籍所存內容，包括《獅吼記》在內的八部作品，都認為作者是汪廷訥，於是陳孟吟採信汪廷訥為作者一說。<sup>44</sup>

綜整前人研究可見，採信汪廷訥為作者的學者，不外乎基於現存戲曲目錄之記錄以及序文撰述兩類證據進行立論。傅惜華、程華平、李雲峰可以說純粹依據戲曲目錄以立論；左青英和陳孟吟尚關注到爭議來源的可信度，然左氏僅提出質疑而無深入引證，陳氏雖擴張查核作品至八部，包含《獅吼》、《長生》、《青梅》、《威鳳》、《同昇》、《飛魚》、《彩舟》、《種玉》，但是論據依然侷限於戲曲目錄之記錄以及序文的撰述；徐朔方則雖然提出新穎論據，即存疑的八部作品具汪氏之自傳色彩，可惜論述中缺乏關於《獅吼記》的相關引證。於是，筆者將立基於徐朔方先生所謂「帶有汪廷訥的自傳性色彩」論點，爬梳汪廷訥之生平，比對汪氏現存可見之傳奇作品，找出作品共有之特性，冀能實事求是對《獅吼記》的作者異說作進一步的討論。

據傅惜華《明代傳奇全目》所載「汪廷訥」之傳奇作品：「現存於世者六

<sup>43</sup> 陳孟吟：《《獅吼記》人物研究》，頁 24。

<sup>44</sup> 陳孟吟：《《獅吼記》人物研究》，頁 31。

種，僅見散齣者三種，未見流傳者四種，改訂他人者一種，存疑待考者二種。」<sup>45</sup>十六種傳奇作品中，今日可見之存本有《天書記》二卷、《種玉記》二卷、《義烈記》二卷、《三祝記》二卷、《獅吼記》二卷、《投桃記》二卷、《彩舟記》二卷，而《長生記》僅存四齣、《二閣記》二齣、《青梅記》二齣，篇幅短小無以了解傳奇內容之全貌；因此，本文僅就七部完整傳奇作品，爬梳其內容，觀察作品間共存之特性：

### （一）《天書記》<sup>46</sup>

又名《七國記》，二卷三十四齣，乃改編自歷史人物事蹟之傳奇作品，敷演戰國齊人孫臏、魏人龐涓結義交往之事。本劇由第一主角人物，武將世家出身的孫臏，立志延續先祖建功立業之成就，聽聞鬼谷子先生於雲夢山講道，心隨意動，奔赴山中拜師學道而開啟；緊接著，本劇第二位重要腳色龐涓，因不忿當今權要（龐涓受王傲當街鞭撻）而思拜師增能，同樣前往雲夢山向鬼谷子學道，冀能自立功名。兩位主角中道結識又同門受業於鬼谷子，因而義結金蘭；雖然皆有過人才謀與抱負，但龐涓表裡不一、好勝善妒，因此鬼谷子僅傳天機秘書於孫臏，使之得窺「驅神遣鬼」、「可鎮閻浮」、可「縮地升天得自由之靈咒」的《天書》，因而兩人的生走向不同結局；孫臏料事如神，又慷慨寬仁，高超的軍事謀略才能，使他招降山寇，化敵為友，後來雖屢遭龐涓陷害與磨難，但一朝得知真相，卻能隱忍沉潛，裝瘋避禍，又得大夫淳于髡和義士袁達、獨孤陳救援，終於順利逃回齊國升任軍師之要職，最後援助韓國襲擊魏國，大敗奸佞小人龐涓，一報夙冤。反觀龐涓，驕矜自負、陰險狡詐，先是聽聞孫臏所學倍勝自己，便假造君命禮聘孫臏，誘之入魏；後來果見孫臏勝過自己，再次假傳聖旨，陷害孫臏夜鳴金鼓，誤違明禁，遭受黥面刖足之苦，又假意代孫受刑，意欲騙取《天書》，作惡多端；最後馬陵道一戰，中孫臏夾道之計，亂箭齊發，中箭後自刎而死。劇末收場詩云：「對酒當歌樂未央，閑將往事漫評章。交情應鑒孫龐禍，義氣當追管鮑芳。浮世功名終是幻，故人貧賤可輕忘。從今開徑延三益，好比芝蘭臭味長。」一系列筆墨的增飾，將戲劇主題引導至「義」的道德思考；藉由正氣如孫臏、邪佞如龐涓之故事，呼喚世人回

<sup>45</sup> 傅惜華：《明代傳奇全目》，頁 95。

<sup>46</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂樂府重訂天書記》，收入林侑蔭主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983 年。

歸傳統道義倫理。

## （二）《種玉記》<sup>47</sup>

二卷三十齣。主要講述平陽小吏霍仲儒和侯門侍女衛少兒的故事。本劇充斥託夢、姻緣宿命觀、面相等道教元素。開篇第二齣〈贈玉〉，演南極壽星、東華福星、西華祿星，三神仙託夢諭示主角霍仲儒的天意際遇：「將相從來無種，婚姻會合有時。天臺花下是佳期，更向藍橋重遇。威遠羞稱頗牧，調元不讓周伊。他年福祿壽兼齊，始信玉成天意。」夢中詞句諭示霍仲儒此生的重要事件，包含志業成就、命定姻緣、善終晚年；不僅託夢後留下三件玉器，以凸顯奇事的真實性，並且夢中諭示之詞句後續緊接著一一應驗；霍仲儒與衛少兒天命註定之姻緣，從初見鍾情，到衛青作梗斷情，又誤會衛少兒與匈奴和親，追隨奔赴塞外十六年，最後幸而衛少兒所生子霍去病大敗匈奴，於邊塞尋得父親，一家回京大團圓；傳達深刻的「宿命觀」思考。再者又有面相書寫，第七齣〈奇術〉公孫敖善相人，直言平陽府役衛青有虎頭燕頤，面相三英難敵，未來必萬里封侯，後衛青果然榮升大中大夫，最後甚至賜爵關內侯，應驗相士話語。除卻衛少兒故事線，本劇尚有另一位重要女性腳色俞氏。第四齣〈夢俊〉所出現的女子俞氏，因夢一郎君手持玉拂，與自己三生有幸，將百歲相隨，後來果然與霍仲儒共結連理；本來三人聚首京城，為了妻妾名分而爭執不休，最後為了離散歸來的丈夫、二子的官途，二女決定夫唱妻隨，共事一夫；頗有宣揚妻妾和美，則家室相宜的觀念。

## （三）《義烈記》<sup>48</sup>

二卷三十四齣。人物取材自《後漢書》，講述當時黨錮之禍所應運而生的權奸已猖狂如侯參登場時所唱：「霸掌朝權誇得意，威與福任我施為。」又云：「喜怒只在眉頭，等閑間教人生人死……人都喚我做出世的閻王，我也自信為站著的天子。」權奸當道，且親密結黨，侯參、曹介、董卓連成一氣，剷除異己，人人自危；在這樣的背景下，《義烈記》敷演亂世之中尚有「光明」的存在，即守「義」不屈的張儉、孔褒、陳蕃、竇武、范滂、孔融等忠義之士。以忠臣派大義凜然、互助而不畏死的精神，重點宣揚「義」的價值。同時，深刻傳遞「因果報應」以作為

<sup>47</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂樂府種玉記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。

<sup>48</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂樂府義烈記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。

成就「邪不勝正」的動力因；先是忠烈之士張儉為躲避侯參追殺而奔逃，竟遇昔年曾解救之靈龜，載其渡河才幸免於難，體現善有善報之例；反之，侯參傷財害民、強搶寺院道觀佛像只為修建母墳，百姓云：「聖像且受他害，何況小民。但恐天理難容，有日報應。正是善惡到頭終有報。」最終果然因「上天示變」的災禍，讓聖上相信連年的天示異象，出自朝中有佞，於是採納議郎蔡邕之諫「奮乾綱，誅佞幸，任忠良，赦無辜，免罪殃。」侯參、曹介遭誅夷其族，董卓則流放塞外，以極端筆觸安排惡有惡報的結局，凸顯「善因得善果，惡因得惡果」的主題。不過，第三十二齣，蔡邕面聖上疏：「那侯參、曹介呵，作威福肆阿黨，將人主無端欺罔，況董卓為之羽翼，平地翻成波浪。最堪傷，把義膽忠肝都付羅鉗吉網。」由蔡邕之口直指董卓為奸佞黨羽的說法與史實有所出入。據《後漢書》記載，董卓賞識蔡邕才學，極其禮遇厚待之，邕亦每存匡益，對董卓多有感念。然董卓性剛，常不聽邕之諫，蔡邕無奈，心生遁跡山東以待之念。初平三年，董卓遭呂布刺殺，蔡邕談及董卓時，言之而歎，每動於色。凡此種種，一再表現蔡邕與董卓雖非一心一德，卻長存知遇感念之恩，應不可能由蔡邕之口上疏抨擊董卓，甚至使之流放。此處汪廷訥為彰顯忠臣義烈形象致與史實不符。

#### （四）《三祝記》<sup>49</sup>

二卷三十六齣。本劇同樣強調「義」的中心思想，但又增加「積德祈福」的價值思考。《三祝記》取材於歷史《宋史·范仲淹傳》，主要敷演范仲淹貧困，卻能不愛囊金，「還金」於張茂德的高尚品格，又演其子范純仁能傳承父親情操，見突逢巨變而無力下葬至親的石曼卿，而能「贈麥」相助的忠義之舉，寄託深刻的積德行善，忠孝仁義思想。作者筆下的范仲淹，既是文士，也是俠義之士；朝堂中，不畏呂相國之強權，忠實評論治國之策，表現文士的「忠」；朝堂外，他謹守禮義之道，雖然持有張術士所贈之煉金秘方，但遵循諾言，不私自謀用，而能完璧歸趙；他的「忠」、「義」之舉，連帶影響范家子嗣：范純仁知慶州期間，由於發生天災，不惜得罪王安石，開倉賑濟災民，實屬義舉；范存祐隨父平叛兆元昊期間，頗有賢名，後登龍圖閣學士；范純禮官聲亦佳，任吏部尚書；范純粹任戶部寺郎。一家盡為公卿。劇末收場詩云：「不愛囊金易周齋，養成德望鎮華夷。一心忠赤山河

<sup>49</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂樂府三祝記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。

見，百戰功名日月知。解麥自緣家法在，拜麻相繼國鈞持。稱觴莫訝多賢嗣，積德從來是福基。」《三祝記》敷演范仲淹一家忠義兩全，積福行善，一家身處朝堂任公卿，又能忠勇為百姓申言，實為忠義典範，也警世人「積德厚福」。

#### （五）《獅吼記》<sup>50</sup>

二卷三十齣。敷衍龍丘人士陳慥的懼內韻事。陳慥出身龍丘望族，才情磊落，又浪漫風流；妻子柳氏時常拈酸吃醋，於是對丈夫管束頗嚴；像是出門必須報備，時間不能超過滴水刻香的時間，以及年輕妙齡者無論男女皆不可同遊或來訪等，如若違反，則辱罵打罰嚴加懲處。於是故事便針對柳氏的「不義」行徑，對其安排上至天界，下至地府的批評、懲罰，最後由佛印真僧引領其遊歷阿鼻地獄，柳氏方清醒悔悟，痛改前非，從此以夫為天，與小妾秀英和平共處，並愛戴非己所出的庶子陳謨，家宅終得安寧；具有宣傳妻妾和睦則家室諧美的目的。除此以外，故事於第八齣〈談禪〉安排了一段令人玩味的對話，即佛印為解答陳慥提問何以世間有懼內者，進而道出惡業因果之說：懼內者「此等惡業，皆自無始劫來。夙世身為歹人，不作善果，打爺罵娘，欺大壓小，凌逼儕偶，傷殘奴婢，罰令今生劫遇婆提達多，獨招惡厲之妻，受無量苦楚，莫可解脫。」從這段敘述可見本劇亦隱含作者對佛教因果報應觀的理解。

#### （六）《投桃記》<sup>51</sup>

二卷三十齣。描述潘用中與黃舜華兩人命定情緣，悲歡離合的愛情故事。男女主角皆出自官宦家庭，揚州知州潘昉之子潘用中，旅居臨安期間，暫居周家，因而與對樓兵部尚書黃侍郎之女黃舜華有緣相識；兩人初見於窗邊的驚鴻一瞥，傳情於湖上弄笛，定情於胡桃與詩帕，密約於翠微山房，私訂終身；中間遭逢國舅瑞安侯謝端盜竊詩帕，只為稟報聖上二人行為不端，蓄意拆散；未料聖上見二人坦承私情，自請降罪，有冰心盡職之義勇，又感於二人才子佳人，堪諧連理；於是下旨賜婚，並雙雙冊封爵位，團圓收場。值得注意的是，本劇透過男女主角彼此無從解釋的一眼定情，到無法相見時的心有靈犀，最後到強大外力亦無法斬斷兩人情緣的命中注定，傳遞強烈的「姻緣宿命論」。先是黃舜華在第十八齣〈幽會〉云：「潘

<sup>50</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂新編出像獅吼記》，收錄於黃仕忠、金文京、喬秀岩編：《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年），第一輯，第11冊。

<sup>51</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂樂府投桃記》，收入林荷蓀主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。

郎，我一見你，便不能忘情，果是宿緣。」又見潘用中在第二十三齣〈遺詩〉決心不再思念黃舜華的一剎那，竟「昏昏沈沈，越難存活」，自云：「我待不想他，他偏生繫我，莫不是前生冤債今摧挫。」第二十六齣〈得情〉，由彭傑之口陳述男女主角初相見而情意相投的熱烈情況：「小生曾與令郎呵，在樓頂共飲香醪，他將笛兒弄梅花引惹風騷。誰知道兩心投合，四目相挑，想是他宿緣非小。」第二十九齣〈廷證〉謝端斬情緣奸計不成，怒云：「我以此事害他二家，不意反與成就姻親，可恨可恨。可見謀事在人，成事在天。不能害人，適自害也。哎，姻緣自是前生定，不是天緣莫強求。」不斷將無法解釋的情緣歸結於「宿緣」或是「天緣」二字，暗示了作者對「姻緣宿命論」的肯定態度；於是劇末收場詩所謂「信是良緣天作合，淫心毒計總成空。」即概括本劇之創作主旨。

### （七）《彩舟記》<sup>52</sup>

二卷三十四齣。描述男主角江情，敬神得良緣，瀆神屢遭禍，因積福方逢凶化吉的故事。閩越商人江朝宗與獨子江情乘舟歸鄉，途中江朝宗偶然捐財修建龍王廟，於是感動龍神，應允幫助其子金榜題名，永享富貴；男主角江情則拜訪了供奉氤氳帝的祠宇，向聖帝求取一段奇逢姻緣，言詞懇切，聖帝於是故意興風作浪，讓同樣乘舟的吳太守之女與江情兩隊舟船被迫停靠於淮安，造就男女主角結識的機會。吳小姐於舟中開窗賞月納錦，恰好鄰舟的江情正乘月色挑燈讀書，兩位年輕男女互相窺視，彼此傾慕，卻因身分與禮教的阻隔，無法接近；此時，作者安排了吳小姐的貼身婢女素娥，作為牽引兩人成就姻緣的紅娘；素娥為兩人傳情，始於江情使計讓她問難字於小姐，試探心意，此後成功幫助兩位有情人互表心跡。然而，江情不知自己喜得姻緣乃氤氳帝相助，不思感激甚至言語褻瀆神像，聖帝憤而使江情與父親父子分離，與吳小姐姻緣兩散，又遭遇張順謀害，種種禍事接連不斷；幸得龍神相救，並入夢開示江情，點明他近來所有厄運皆源於得罪氤氳帝，聖帝怒而降罪，乃神力之不可違；於是江情夢醒後大澈大悟，懺悔前非；又有龍神為江情向氤氳帝求情，於是聖帝冰釋前嫌，助江情佳期重逢；龍神更為江情文場獻卷，指示考官改中此人，於是高中解元，並得償所願，迎娶佳人。全劇旨在收場詩，云：「莫道婚姻是偶然，或離或合總由天。陰扶才子登高第，明使嬌娃續舊緣。事涉神人非

<sup>52</sup> [明]汪廷訥：《環翠堂樂府彩舟記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。

吊詭，音諧律呂自堪傳。洞房金榜誰無願，在在應須種福田。」強調世有真神、天定姻緣、積德祈福、善惡有報。

整理七部傳奇之劇情梗概，可以發現多部作品將主角設定為具備「節義」操守之人物，像是：寬仁義勇感化山寇的孫臏；還金贈麥的范仲淹與范家子嗣；威武不能屈的張儉、孔褒、陳蕃、竇武、范滂、孔融等忠義之士；誓不改節的衛少兒、黃舜華、吳小姐；由此可見，「節義」的品格幾乎成為作品中重要腳色的必備條件。回顧他人對汪廷訥個人特質的介紹，誠如明人凌登名〈坐隱先生論〉云「其生平節烈凜凜，談無避忌，千金一諾，義薄雲天，人以為俠。」<sup>53</sup>文震孟誇讚汪氏「道德高邁，當時稱誦者煌煌如日星之耀……豪俠之雄古今罕有。」<sup>54</sup>更甚是汪廷訥的〈自論〉：

我姑以人之論我，而我或可自知者。世之論我，謬辱獎許者……三獎許者，其一曰：坐隱，孝友身修寬仁，性坐自律常嚴，求人甚恕，其古長厚之士也。其一曰：坐隱，博稽約取，遠覽近思，孔孟為宗，淘汰玄釋，其古味道之士也。其一曰：坐隱，論列時事，吐氣成虹，片言千金，一腔孤憤可以活人，褰裳濡足而不傾，蓋千秋俠烈之士也。<sup>55</sup>

可知汪廷訥在品格操守上倍受稱譽，得到「俠烈之士」、「豪俠之雄」等崇高評價；而幾部傳奇作品，除了主角和重要腳色呈現「節義」的共性，反映了汪廷訥自身「節烈」的特質，更進一步觀察，其中幾部所呈現明顯的俠義、奸佞對比，與汪氏《坐隱先生全集自序》之自白：「居常好遊揚人，而人多毀我；好緩急人，而人多負我；好赴人之難，而人多中傷我。」<sup>56</sup>似有抒發悲憤，不謀而合的跡象；於是推論汪廷訥所作之劇，寄託了個人的生命經歷與生活感受。呼應徐朔方所謂「帶有汪廷訥的自傳性色彩」之論點。

其次值得注意的是「因果報應」在上述幾部傳奇中頻繁出現。最顯著的即是《義烈記》多次提出「善惡到頭終有報」；其次是《獅吼記》安排佛印道出世間專意懼內之丈夫，乃夙世種下太多惡因，於是今生得惡業果報，遭受惡厲之妻的磨難；然後是《三祝記》透過范仲淹的故事，演繹積善之家世代積福；而後各部呈現

<sup>53</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁604。

<sup>54</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁624。

<sup>55</sup> [明]汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁699。

<sup>56</sup> 《坐隱先生全集自序》，轉引自徐朔方〈汪廷訥行實繫年〉，《晚明曲家年譜》皖贛卷，第三卷，頁533。

如下統一的規律：

1. 良善義勇者如：孫臏、張儉、范仲淹，此類人不論歷經任何苦難皆能否極泰來；或是義士相助，或是天道賜福，最終迎來美滿結局。
2. 作惡多端者如：龐涓、侯參、曹介、董卓、呂坦、謝端，此類人起初作威作福，待人恣意欺凌；然而最終或者眾叛親離，或者鬼神懲處，淪落慘澹收場。

上述作品中所體現的因果報應觀，既有道教的天神賞善罰惡，改變命運的功過格，<sup>57</sup> 又有佛教的依業輪迴、三報觀，<sup>58</sup> 甚至有儒家所謂積善之家必有餘慶的觀念，<sup>59</sup> 推知創作者具備三家思想的背景。回顧明人對汪廷訥的記載，可以發現汪廷訥兼有儒、釋、道三家思想的融通：

顧起元〈坐隱先生傳〉：嘗臥百雀樓中，夢與純陽子游談，參同契中事，授號全一真人……而先生舊嘗遊武當，遇了悟禪師談佛乘，歸來趺坐，全一龕閱數寒暑，隱隱有趺跡。<sup>60</sup>

凌登名〈坐隱先生論〉：該博五車，旁蒐二酉，彝倫是範，名檢自防，人以為儒。<sup>61</sup>

汪廷訥〈自論〉：其一曰坐隱，博稽約取，遠覽近思，孔孟為宗，淘汰玄釋，其古味道之士也。<sup>62</sup>

<sup>57</sup> 道教相信世間有司命、天地、竈神等諸神，而神會監督人類的行為，並對善惡逕行評判與賞罰。《太上感應篇》乃立論天神降賜禍福之經典，《太微仙君功過格》則說明善惡功過如何計數之經典。

<sup>58</sup> 佛教相信前世的造作影響今世的命運，並且善惡之報又分現報（今生受果報）、生報（來生受果報）、後報（多生之後受果報）。誠如《涅槃經》，〈遺教品〉第一，謂：「善惡之報，如影隨形；三世因果，循環不失。」參見〔北梁〕曇無讖譯，〔劉宋〕慧嚴、慧觀同謝靈運再治：《大般涅槃經》（臺北：財團法人佛陀教育基金會出版部，1991年），頁1999。

<sup>59</sup> 儒家以警世性的因果報應預言來說明人的命運；誠如《文言》釋《周易》「坤卦，初六爻辭」：「積善之家，必有餘慶。積不善之家，必有餘殃。」孔穎達疏「欲明初六其惡有漸，故先明其所行善惡事，由久而積漸，故致後之吉凶。」（參見〔魏〕王弼，〔晉〕韓康伯注；〔唐〕孔穎達等正義；〔清〕阮元校勘：《周易正義》，收於《重刊宋本十三經注疏》第一冊（臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學刻本，用文選樓藏本校定，1963年），頁20。）又如《尚書》，卷第八，《商書》，〈伊訓〉：「惟上帝不常，作善降之百祥，作不善降之百殃。」王弼注「祥，善也。天之禍福，惟善惡所在，不常在一家。」（參見〔魏〕王弼，〔晉〕韓康伯注；〔唐〕孔穎達等正義；〔清〕阮元校勘：《尚書正義》，收於《重刊宋本十三經注疏》第一冊（臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學刻本，用文選樓藏本校定，1963年），頁115。）

<sup>60</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁517-518。

<sup>61</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁604。

<sup>62</sup> 〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁699。

耿定力〈坐隱訂譜解〉：汪君昌朝學會三家，旨融一貫，悟從實際，修備行門，見其人雍容閒雅，淵秀之士也。按其行，力行孝悌，篤實之儒也。讀其著作，磨礪風俗，揄揚美善，經世之言也。<sup>63</sup>

從汪廷訥儒、釋、道兼具的思想背景，以及七部傳奇作品呈現的因果報應觀，論證與呼應徐朔方所謂「帶有汪廷訥的自傳性色彩」之論點。

至於陳所聞是否可能為《獅吼記》作者，筆者根據現有文獻，從陳所聞作品、傳奇存目、明清曲家傳記專著，以及他人為陳所聞作品所作之序跋，略作分析。首先，陳所聞現存可見之作品，僅存所編纂之《南宮詞紀》六卷、《北宮詞紀》六卷；而傳奇作品之記載，唯見乾隆年間楊志鴻之呂天成《曲品》抄本。根據北京大學圖書館藏楊志鴻之呂天成《曲品》抄本，增補《中國古典戲曲論著集成》所使用之《暖紅室》底本，列陳蓋卿（所聞）與汪廷訥同為新傳奇品「上之下」等級，謂「陳茂才文藻菁蔥，詞源膏沸。」<sup>64</sup>又載陳所聞作有傳奇四本，分別為《金門大隱》、《相仙》、《金刀》與《詩扇》。<sup>65</sup>在此文獻記載下，《獅吼記》未列陳所聞之作，或可說明此作與陳氏之間無所關聯的關係；不過，上述所列陳所聞創作之傳奇，今皆不傳，一者無法確知劇作內容，二者四部傳奇究竟是否確實為陳所聞之作，僅楊志鴻之呂天成《曲品》抄本如此記載，其餘明代戲曲目錄專著未見著述，因此尚待檢驗。回顧陳所聞創作《獅吼記》之疑雲，乃源自周暉為其「代筆」的不平之鳴，於是出現後續探討。

有鑑於此，針對「捉刀」之說，不免思及其事件本質的隱密性。陳所聞為他人代筆之事或許不難獲知，但是「為誰代筆」卻相當私密；因託人代筆者自然不願廣為人知，故合理推斷能獲知陳所聞「為誰代筆」者，應為與之關係親近者。周暉作為陳所聞之同鄉（南京）雖然在南京掌故筆記《續金陵瑣事》中提及陳蓋卿之事，卻未曾為陳所聞的創作書寫序跋，親疏關係值得商榷。反而焦竑（1541—1620，號龍洞山農）既為《續金陵瑣事》作有引文，亦曾為陳所聞編纂之作品《南北宮詞紀》作有序文，可見焦竑與周、陳兩人皆有往來。焦竑於萬曆甲辰年為《南北宮詞紀》題序，云：「余友陳君蓋卿，經子之暇，旁及樂律，其所撰造，業已無遜古人

<sup>63</sup>〔明〕汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》，頁 592。

<sup>64</sup>〔明〕呂天成《曲品》（北京：北京大學圖書館藏，尾頁書乾隆辛亥季冬迦蟬楊志鴻錄），頁 22—24。

<sup>65</sup>〔明〕呂天成《曲品》（北京：北京大學圖書館藏，尾頁書乾隆辛亥季冬迦蟬楊志鴻錄），頁 83—85。

矣。……。蓋君如荀勗之闇解，兼周郎之善顧，博采前籍，時延佳論，假此以泄胸中之奇耳！」從焦竑對陳所聞的評述，可以獲得兩條訊息，其一是焦竑與陳所聞兩人交情匪淺，因此焦竑稱之「余友」，並給予陳所聞高度評價；其二便是焦竑稱讚陳氏之長，即善解音律。陳所聞因善解音律之特長，故能編撰專為製曲的《南北宮詞紀》。與陳所聞交情較深的焦竑在書寫序文的機會中，隻字未提陳氏作劇能力，僅褒揚其精通音律之特長，使人不免對關係較疏遠的周暉，謂陳所聞為汪廷訥捉刀多部劇作的可信度存疑。

此外，針對另一「捉刀」說法，顧起元於《客座贅語》謂：「頃友人陳蓋卿所聞亦工度曲，頗與二公相上下，而窮愁不稱其意氣。所著多冒它人姓氏，甘為床頭捉刀人以死，可嘆也。」據其上下文語意，陳所聞為他人捉刀之作應是「度曲」，而非「作劇」。趙景深《方志著錄元明清曲家傳略》「明代戲曲作家」類別，未見陳所聞，而在「明清散曲家」見之，並註記陳所聞作有《濠上齋樂府》。<sup>66</sup>據此確知陳所聞的善解音律，應表現在製曲而非作劇。就諸多史料呈現陳所聞度曲能力之卓越，推測顧起元所謂陳蓋卿替他人代筆應當確有其事，然而，周暉所謂陳蓋卿為汪廷訥捉刀，除了本身與陳所聞並無緊密交情之證，該說法亦無所憑據。

## 小結

關於《獅吼記》作者的爭議，筆者回溯爭議之源頭，即明人周暉《續金陵瑣事》認為汪廷訥將陳所聞的八部傳奇作品刻為己作，分別為：《獅吼》、《長生》、《青梅》、《威鳳》、《同昇》、《飛魚》、《彩舟》、《種玉》。另一文獻則為顧起元《客座贅語》介紹陳所聞時，提及此人常為他人代筆創作。

縱觀目前研究者針對此項爭議，大多採用已知文獻，如：現存戲曲目錄之記錄及序文撰述，兩類證據進行立論，唯徐朔方《晚明曲家年譜·汪廷訥行實繫年》曾提出汪廷訥作品「帶有自傳性色彩」只是缺乏舉證說明。筆者爬梳汪廷訥現存可見的完整傳奇作品，認為徐氏的論點與汪氏的作品確實符應。

於是立基於徐氏之論點，廣蒐《坐隱先生全集十八卷》、《環翠堂坐隱集選四卷提要》取得汪廷訥的生平資料、他人為汪氏所作之傳記、評論，觀察現存汪氏的七部完整傳奇，發現作品表現兩大共通特性：其一是主角或重要角色皆具備「節

<sup>66</sup> 趙景深、張增元編：《方志著錄元明清曲家傳略》（北京：中華書局，1987年），頁477。

義」操守；其二是「因果報應觀」是其作品的主流元素，同時，其因果報應觀融會儒、釋、道三家精神。比對汪廷訥的生平，一來他獲有「俠烈之士」、「豪俠之雄」的美稱，二來又被記述有融會三家思想的特質。由此顯見汪氏作品確實「帶有自傳性色彩」。加之環翠堂原刊本又附有汪廷訥親書〈小引〉及〈又敘〉說明創作動機，故《獅吼記》為汪廷訥作之說法更有信服力。

至於明代顧起元《客座贅語》為陳所聞「工度曲」卻常為人捉刀，以及周暉《續金陵瑣事》將陳所聞的捉刀指向汪廷訥的八部傳奇，筆者認為就目前蒐羅的史料文獻來看，顧起元所謂捉刀指的是「度曲」，而周暉說法則是證據不足，立論無法成立。據現存陳所聞作品、傳奇存目、明清曲家傳記專著，以及他人為陳所聞作品所作之序跋，僅能推知陳所聞倍受肯定的度曲能力，卻無法獲知其作劇情形。故本文認為《獅吼記》為陳所聞為汪廷訥捉刀之作，此說無可憑據。支持並立論《獅吼記》為汪廷訥「帶有自傳性色彩」的作品之一。



### 第三章 《獅吼記》本事、版本與重要意象隱喻

#### 第一節 《獅吼記》概述

陳慥，字季常，出身黃州詩書世家；才華洋溢、性情磊落，常與名士吟詠唱和、選勝遨遊，與文豪蘇軾、高僧佛印交好；其妻柳氏對丈夫因愛生妬，懷有絕對的支配欲；約束丈夫的人際交往、外出時間，倘有違逆，則醋勁大發，對丈夫非打即罵；本劇乃敷衍苦悶而男性尊嚴盡失的儒士陳慥，如何在妻子的高壓管束下陰奉陽違，又如何承受東窗事發後，來自妻子的嚴峻懲處，最後如何改變處境，夫妻和諧，家庭美滿的故事。本節內容，據《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》所收錄之明萬曆環翠堂刻本《環翠堂新編出像獅吼記》，將兩卷三十齣之內容，以第一齣〈提綱〉簡介全劇的下場詩：「陳季常風流懼內」、「蘇東坡慷慨全交」、「動幽冥禪師力大」、「發菩提妬婦消災」此四大重要事件，作為劇情骨幹，茲分段略述如次。

##### 一、陳季常風流懼內

故事開場即講述黃州有一風流人士，陳慥，字季常，其妻柳氏善拈酸吃醋，程度之奇世間罕見，因此陳慥屢遭苛責磨難，在家謹小慎微，甚至為了避免妻子發怒，或是為偷得片刻玩樂時光而經常撒謊：第三齣〈訪友〉是陳慥的第一次撒謊，他藉口探求功名，欲前往洛陽拜訪權臣呂公，實則為了玩樂滯留京城，並於第五齣〈豪遊〉狎妓遊玩，樂不思蜀；第六齣〈書招〉妻子向鄰人打探消息後識破騙局，緊接著第七齣〈歸讎〉便為丈夫強納四位醜妾作為懲罰。第二次撒謊在第九齣〈奇妬〉，陳慥欲赴好友蘇軾的遊春邀請，妻子因聞琴操將同去，發怒不允，在蘇軾遣來的僕人面前妬態畢露，陳慥為保全顏面，謊稱僅自己與蘇軾二人遊賞，與妻子約定如有欺瞞願受青藜杖打；不料妻子遣蒼頭前往窺視，於是歸家後難逃妻子雷霆懲處；柳氏為避免杖責時傷害新養的指甲，改罰丈夫長跪池畔，即著名的第十一齣〈諫柳〉；第三和第四次撒謊都在第十六齣〈頂燈〉，首先，因蘇軾強留陳慥同遊赤壁而晚歸，陳慥心知妻子厭惡自己與蘇軾來往，於是謊稱受久別的窗友強留，乃逃席才得以歸家；孰料妻子卻以滴水乾涸，刻香燃盡之約，懲罰丈夫頂燈，更補充若燈火熄滅，罪加一等，將杖打二十；在妻子的高壓管束下，陳慥依然不敵風流本性，為了與小妾秀英幽會，他不顧妻子罰其禁足自家書齋的命令，私自離家，歸來

後謊稱自己方才長待淨室；不過，妻子早已察覺丈夫出逃，甚至逼問家僕其可能去處，進而發現丈夫在外院秘養一名喚秀英的小妾，醋勁大發，將丈夫以長繩捆足，從此再無自由。最後一次撒謊是第十七齣〈變羊〉，陳慥為了重獲自由，夥同巫媪矇騙妻子，稱自己因柳氏積惡而受罰變羊；這次行騙，因妻子深愛丈夫，而得償所願，不僅可行動自主，更趁勢迎接秀英入住主宅；然而僅過兩日，第二十齣〈爭寵〉柳氏便故態復萌，毒打丈夫要求休棄新妾。全劇大篇幅安排男主角為了爭取行動自由，而安排多達五場騙局的敷演，並且每一場騙局都以男主角遭受悍妻柳氏的嚴酷懲罰作結，於是〈提綱〉一句「陳季常風流懼內」乃貫串全劇的主軸故事。

## 二、蘇東坡慷慨全交

男主角陳慥長期受妻子威壓並欺凌的景況，其好友蘇軾常調侃之；直到蘇軾親眼見證柳氏的無禮、潑辣，方理解友人懼內的無奈。第十齣〈賞春〉蒼頭受柳氏指使前來監視男主人陳慥，卻因同情憐憫大丈夫遇此毒婦，應承為其隱瞞遊春之行有妓陪同的實情；蘇軾見狀，在與陳慥和妓子琴操三人試以世間兇獸行令時，藉機諷諫陳慥應以鶻鷓治療家中妬婦；聚會結束後，決定明日親自前往勸諫柳氏，於是第十一齣〈諫柳〉便有了蘇軾的犯顏極諫。當蘇軾來到陳家，驚見陳慥罰跪池畔的慘狀，憤而痛斥柳氏違逆以順為正的婦德、三從四德的祖訓，且既無子嗣又阻撓丈夫納妾，絕夫後嗣，犯下七出罪名；奉勸柳氏及早悔悟、改過向善；孰料柳氏認為齊眉之敬並非婦順即可成就，丈夫風流才是夫妻失和的主因，陳慥才應改過。柳氏自有見解，冥頑不靈，甚至疑心丈夫夥同蘇軾揶揄自己，憤而告上衙門。第十三齣〈鬧祠〉即上演柳氏控告丈夫負心，大鬧縣衙，又鬧土地祠的戲碼，並順帶揭露縣老爺和土地神同為懼內之天涯淪落人；第十四齣〈贈妾〉蘇軾思諫柳不成，於是私自贈送家婢秀英予陳慥，欲為好友解決無子嗣且無法納妾的煩惱；第二十一齣〈訴冤〉蘇軾探望好友陳慥，陳慥訴冤自己與妻子相處不似夫妻，而似母子，自覺卑微窩囊，一時欲自我了斷，又聞柳氏從內責怪兩人私語，聲如獅吼，使人喪魂；因此，當柳氏被鬼卒捉拿攝魂時，蘇軾頗為樂見；沒想到陳慥為悍妻苦苦求情，只得成全好友，託請佛印相幫，救援柳氏，故有〈提綱〉所謂「蘇東坡慷慨全交」一句詩文。

## 三、動幽冥禪師力大

女主角柳氏欺凌丈夫的行為，天理不容；不僅受蘇軾、縣老爺、土地神譴責，甚至驚動地府鬼卒，前往勾魂攝於地府進行審判，第二十二齣〈攝對〉閻羅帝君察

看業鏡、檢閱名簿後，發現柳氏「嫉妬蓋世，殘酷逆天」且全無悔過之心，於是處以鞭背酷刑，並打入阿鼻地獄。鬼使和鬼判官一見柳氏，同時想起自己曾娶妬婦，恨上心頭，誓要滅除柳氏；命懸一線之際，佛印禪師飄然而至，解救柳氏。佛印在本劇扮演開示、引導、感化的重要角色，從第四齣〈住錫〉初登場起，指點定惠禪寺自怨自艾的小僧，應參佛法以解人生悲苦開始；之後又於第八齣〈談禪〉解答陳慥關於惡業因果的問題，指點如何化誨惡厲妻子的方法；到了第十五齣〈泛壁〉一句「人生虛幻如漚泡，寄天地蜉蝣可吊。」感動妓女琴操，拜佛印為師；第二十一齣〈訴冤〉受蘇軾請託前往地府，試圖達成陳慥欲拯救悍妻柳氏回生的期望，於是第二十二齣〈攝對〉方有佛印橫空出世，救柳氏於危難之情景；閻羅王因佛印關愛蘇軾與陳慥，而放歸柳氏，但佛印擔心柳氏不知虔心悔改，於是帶她前往阿鼻一遊，見證為善為惡之別；第二十三齣〈冥遊〉柳氏在地獄中見歷代賢德貞婦，得天府庇佑，對比歷朝妬婦，飽受刀山火海、熱油烹煮、求死不能的摧殘，驚恐異常；於是細究妬婦生前舉措，有的是拈酸吃醋而殺人無數，甚至欺辱亡者，以致血流遍野之罪大惡極者；有的是因品德不佳而禍害丈夫，又有人是為爭權奪利，或者吃醋拈酸而絕夫後嗣者；經此一遊，柳氏恍然頓悟自己之所以受閻羅判罰，正因嫉妬失德，從此皈依大道。這場驚動冥界的審判，佛印禪師憑一己之力，改變世人命運，點悟犯婦柳氏，故有〈提綱〉「動幽冥禪師力大」一句。

#### 四、發菩提妬婦消災

得佛印感化，重回人間的妬婦柳氏，一反既往暴躁跋扈、善妬易怒的性情，向丈夫、小妾秀英誠懇致歉，更立下誓言善待秀英，與之共事一夫，做一位安分貞順、大度賢慧的妻子；同時不忘向拯救自己的恩人致謝，第二十四齣〈謝師〉陳慥、柳氏、秀英三人前往拜謝恩人佛印和蘇軾，蘇軾特別要求陳慥修建靜室一間，用以供奉佛祖，讓妻妾二人持戒焚修，此後陳家終得家宅安寧。家庭和諧後，喜事接連，第二十五齣〈生子〉秀英為陳慥生下一子，陳家有後，而柳氏則經歷阿鼻地獄一劫，歸來後奉如來盡消奇妬，終日參禪打坐，祈求滅罪消災；第二十七齣〈撫兒〉柳氏便答應秀英，代為親自教育庶子陳謨，關心其課業，叮囑其時時勤勉，光耀門楣，內心毫無芥蒂，無所藏私，將他視如己出，全然洗心革面；因為柳氏妬心不再，每日修身向佛、相夫教子、積德祈福，於是劇末第三十齣〈同榮〉迎來雙喜臨門之樂事，即陳慥得蘇軾舉薦入朝，幼子陳謨被選入東宮做太子伴讀的滔天殊榮；只是陳慥早已潛心皈依佛祖，久不動塵心，於是婉拒入朝；最後陳氏一家更依

順佛印所言塵緣已了，共赴靈山，同成正果，終結全劇。

## 第二節 《獅吼記》本事源流

《獅吼記》傳奇敷衍宋代歷史真實人物陳慥的故事。根據文獻記載，陳慥與宋代蘇軾有著深厚的交情；兩人初遇於鳳翔府，當時蘇軾與其父陳公弼共事，後蘇軾左遷黃州期間，兩人往來頻繁，〈岐亭五首并敘〉東坡云：「凡余在黃四年，三往見季常，而季常七來見余，蓋相從百餘日也。」<sup>1</sup>可見蘇陳二人具有一定的交情。蘇軾嘗為陳慥作個人傳記，對其生平、性情進行詳盡的描述。《坡仙集》卷之二〈方山子傳〉：

方山子，光黃間隱人也。少時慕朱家、郭解為人，閭里之俠皆宗之。稍壯，折節讀書，欲以此馳騁當世，然終不遇，晚乃遯於光黃間曰「岐亭」，庵居蔬食，不與世相聞，棄車馬、毀冠服，徒步往來，山中人莫識也。見其所著帽，方屋而高，曰：「此豈古方山冠之遺像乎？」因謂之方山子。余謫居於黃，過岐亭，適見焉，曰：「嗚呼！此吾故人陳慥季常也，何為而在此？」方山子亦矍然問余所以至此者，余告之故，俯而不答，仰而笑呼。余宿其家，環堵蕭然，而妻子奴婢，皆有自得之意。余既聳然異之，獨念方山子，少時使酒好劍，用財如糞土，前十有九年，余在岐山，見方山子，從兩騎，挾二矢，游西山，鵲起于前，使騎逐而射之，不獲，方山子怒馬獨出，一發得之，因與余馬上論用兵，及古今成敗，自謂一時豪士，今幾日耳，精悍之色，猶見於眉間，而豈山中之人哉。然方山子，世有勳閥，當得官，使從事於其間。今已顯聞，而其家在洛陽，園宅壯麗與公侯等。河北有田，歲得帛千疋，亦足以富樂，皆棄不取，獨來窮山中，此豈無德而然哉。余聞光黃間多異人，往往佯狂垢汙，不可得而見，方山子儻見之與。<sup>2</sup>

據上述引文可知，陳慥，字季常，出身富貴之家，少年時期鮮衣怒馬，欽慕俠義風

<sup>1</sup> 〈岐亭五首并敘〉：「元豐三年正月，余始謫黃州。至岐亭北二十五里，山上有白馬青蓋來迎者，則余故人陳慥季常也，為留五日，賦詩一篇而去。明年正月，復往見之，季常使人勞余於中途。余久不殺，恐季常之為余殺也，則以前韻作詩，為殺戒以遺季常。季常自爾不復殺，而岐亭之人多化之，有不食肉者。其後數往見之，往必作詩，詩必以前韻。凡余在黃四年，三往見季常，而季常七來見余，蓋相從百餘日也。七年四月，余量移汝州，自江淮徂雜送者皆止慈湖，而季常獨至九江。乃復用前韻通為五篇以贈之。」見〔宋〕蘇軾撰，楊家駱主編：《蘇東坡全集》（臺北：世界書局，1969年），上冊，第十四卷，頁195。

<sup>2</sup> 〔宋〕蘇軾撰，〔明〕李贄評輯：〈方山子傳〉，見《坡仙集》（明萬曆庚子夏瑯琊焦竑序刊本，附王宗稷所編年譜，有朱筆），卷之二，頁1-2。

範，曾與蘇軾一同騎射遊獵，談用兵之道，論古今天下事，有壯志情懷；雖顯達富樂，晚年卻獨自遁跡山林，隱居岐亭，不問世事，妻子奴婢亦隨侍左右，一家安於山林簡陋清苦的生活。回顧《獅吼記》內容，陳慥一家最終放棄官途，追隨佛印禪師共赴靈山，巧妙把握了史料文獻對陳慥與其妻婢晚年蹤跡的記述，在史料基礎上做了些微改編。

除了主角人物陳慥的生平經歷與史料吻合，最關鍵的「懼內」戲劇主軸，以及部分重要情節，和登場人物的身分設定等細項，亦可追溯本事來源。以下分段詳述之：

### 一、陳慥懼內本事考

關於《獅吼記》中兇悍、善妬的柳氏和卑微懼內的陳慥，此二貫串全劇的角色設定源自以下三段文獻記載：

1. 〈寄吳德仁兼簡陳季常〉：東坡先生無一錢，十年家火燒凡鈔。黃金可成河可塞，只有霜鬢無由玄。龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。誰似濮陽公子賢，飲酒食肉自得仙。平生寓物不留物，在家學得忘家禪。門前罷亞十頃田，清溪繞屋花連天。溪堂醉卧呼不醒，落花如雪春風顛。我遊蘭溪訪清泉，已辦布襪青行纏。稽山不是無賀老，我自興盡回酒船。恨君不識顏平原，恨我不識元魯山。銅駝陌上會相見，握手一笑三千年。<sup>3</sup>
2. 蘇軾《調謔篇》，〈河東獅子〉：陳慥，字季常，公弼之子，居於黃州之岐亭，自稱龍丘先生，又曰方山子。好賓客，喜畜聲妓，然其妻柳氏絕凶妬，故東坡有詩云：「龍邱居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。」河東獅子，指柳氏也。坡又嘗醉中與季常書，云：「一絕乞秀英君。」想是其妾小字。<sup>4</sup>
3. 洪邁《容齋隨筆》卷第三，第八則「陳季常」：陳慥字季常，公弼之子，居於黃州之岐亭，自稱「龍丘先生」，又曰「方山子」。好賓客，喜畜聲妓，然其妻柳氏絕凶妬，故東坡有詩云：「龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河

<sup>3</sup> 〈寄吳德仁兼簡陳季常〉，參見〔宋〕蘇軾撰，楊家駱主編：《蘇東坡全集》，上冊，第十五卷，頁209。

<sup>4</sup> 〈河東獅子〉見於蘇軾《調謔篇》，收入清·餘叟輯：《宋人小說類編》（北京：中國書店，1987年），卷三之一，婦女類，頁6-7。

東師子吼，拄杖落手心茫然。」河東師子，指柳氏也。坡又嘗醉中與季常書云：「一絕乞秀英君。」想是其妻小字。黃魯直元祐中有與季常簡曰：「審柳夫人時須醫藥，今已安平否？公暮年來想漸求清靜之樂，姬媵無新進矣，柳夫人比何所念以致疾邪？」又一帖云：「承諭老境情味，法當如此，所苦既不妨遊觀山川，自可損藥石，調護起居飲食而已。河東大人亦能哀憐老大，一任放不解事邪？」則柳氏之妬名，固彰著於外，是以二公皆言之云。<sup>5</sup>

第一段文獻被許多研究者認為是《獅吼記》「陳慥懼內」故事的肇端。<sup>6</sup>多數學者直接援引東坡二句「龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。」為陳慥懼內之證據，唯張蕾於〈《獅吼記》本事考〉回歸詩作內容進行考證。張蕾說明此詩作於元豐八年，解釋原詩意義與東坡對吳德仁灑脫生活的嚮往，並將提及「龍丘居士」的四句詩文，解釋為東坡假借季常好參禪悟道的特質，揭露其同時具有懼內的問題。<sup>7</sup>事實上，張蕾的解讀犯下過度聯想的謬誤。綜觀全詩內容所述及之資訊，僅與東坡對悠閒生活心生嚮往有關。推敲上下文，此詩原意為蘇東坡感慨自身修行不如吳德仁能「在家學得忘家禪」，不惜自嘲個人「十年家火燒凡鈿」的虛擲與落空，以及旁嘲友人陳慥「談空說有夜不眠」的勤奮學佛，卻不如妻子柳氏領悟精深。藉此表達對德仁禪修境界的欣賞和嚮往，全詩談禪慕道，實與友人季常是否懼內之事毫無相關。

其次，關於第二段文獻，日本漢學家青木正兒於《中國近世戲曲史》認為《獅吼記》傳奇源自宋人筆記《調謔篇》。<sup>8</sup>崑曲家莊一拂亦於《古典戲曲存目彙考》云「演陳季常妻柳氏奇妬事。事出宋人隨筆《調謔篇》。」<sup>9</sup>然而，現存《調謔篇》見於清人餘叟<sup>10</sup>輯錄之宋人百家小說，第六十一帙收錄的蘇軾《調謔篇》。雖

<sup>5</sup>〔南宋〕洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，據清光緒元年重校同治年間洪刊本標點出版，1978年），頁447-448。

<sup>6</sup>學界對《獅吼記》本事來源之爭議有三種說法，最普遍可見的是認為《獅吼記》肇端於蘇軾詩作〈寄吳德仁兼簡陳季常〉的研究者，如：楊今才〈別開生面的喜劇佳作——談古典喜劇《獅吼記》〉、鄭小雅〈晚明傳統士人的人格範型——《獅吼記》中蘇軾形象的解讀〉、張婷婷〈試析戲曲《獅吼記》中的柳氏形象〉、李玫〈論明清流行的折子戲對傳奇原作主題的改變——以明代汪廷訥《獅吼記》為例〉、錢寧〈論明傳奇《獅吼記》獨特的喜劇品格〉、趙雲彩〈傳奇《獅吼記》小考〉。其次有認為肇端於宋人隨筆《調謔篇》者，如：青木正兒《中國近世戲曲史》、莊一拂《古典戲曲存目彙考》、左青英《汪廷訥現存傳奇研究》等。又有認為肇端於南宋洪邁《容齋隨筆》者，如：李娟娟、黃鵬〈《獅吼記》之風流懼內陳季常〉、曹炳建〈談古典喜劇《獅吼記》〉。

<sup>7</sup>張蕾：〈《獅吼記》本事考〉，《赤峰學院學報》，第37卷第9期（2016年9月），頁159-160。

<sup>8</sup>青木正兒：《中國近世戲曲史》（臺北：商務印書館，1988年），頁254。

<sup>9</sup>莊一拂：《古典戲曲存目彙考》中冊（上海：上海古籍出版社，1982年），頁866。

<sup>10</sup>據《宋人小說類編》原書自序題「同治八年己巳良月秋紅晚翠軒餘叟」，同治八年己巳為西元

說確實於〈河東獅子〉一條，記載蘇軾自我解答其指稱對象乃陳慥妻柳氏，又揭露陳慥「好賓客，喜畜聲妓」的風流行徑，甚至透露陳慥可能有一名喚秀英的小妾。然而，此文獻僅清人輯錄，未見東坡文集中收有《調謔篇》，故此篇究竟為宋代蘇軾所作，抑或是後世偽作，有待商榷，不宜視之為《獅吼記》本事來源。除此以外，文中載「坡又嘗醉中與季常書云：『一絕乞秀英君。』」所謂「乞秀英君」，是何人向何人乞秀英？與《獅吼記》傳奇是否吻合？值得深入追索。

查考《蘇軾文集》，東坡向季常「乞秀英君」一語見於〈與陳季常十六首·其九〉：「數日得君字韻詩。茫然不知醉中拜書道何等語也。老媳婦云『一絕乞秀英君』，大為愧悚，真所謂醉時是醒時語也。蒙不深罪，甚幸。」<sup>11</sup> 此段節錄之尺牘即傳奇《獅吼記》小妾秀英的來源。尺牘原意乃東坡懺悔自己酒後無狀，將悖禮覬覦朋友愛妾之心無端揭露，甚至於書信中向友人討要轉贈，自覺羞愧。此番討要發起於蘇軾，故秀英君明顯為陳季常所擁有。此外，所謂酒後吐真言，東坡知朋友妻不可戲，卻不自禁戀慕秀英，因此在「茫然不知」的醉酒情況下無意口出僭越之語，可見蘇軾極愛慕秀英。

回顧《獅吼記》傳奇卻與史料書信大相逕庭。無論是秀英的從屬關係，或是蘇軾對秀英的喜愛程度皆與實情相反。傳奇中的秀英原為蘇軾宅中侍兒，蘇軾憐其才華，禮遇非常，平日只需侍奉晨昏梳洗、起居之事。東坡為了好友子嗣問題，將秀英贈予季常，並訓誡秀英「這是我的好意，你休傷情。」嫁至陳宅後應「守嫡庶之分」。完全改變蘇軾史料書信內容，蓋與上列第三段文獻《容齋隨筆》有關。

第三段文獻出自南宋洪邁筆記小說《容齋隨筆》。一則其與《調謔篇》文字完全相同，雖則尚無法確知，究竟是《調謔篇》先有記載，或是《容齋隨筆》先有，然今日，因《容齋隨筆》明確知悉其作者和成書時代，故以《容齋隨筆》為可採信首先出現陳妻柳氏善妬之文獻。二則這段文字被收錄進明代王世貞所編，汪廷訥校定之《蘇長公外紀》，並於下方註明「容齋隨筆」四字。<sup>12</sup> 據此，推論《獅吼記》

---

1869年；餘叟，應為清人汪贊綸。汪贊綸，字作黼，號銅沙餘叟，生於道光十九年（1839年），江蘇省常州府陽湖人，於光緒二十一年乙未，登科二甲進士，民國十年（1921年）逝世。

<sup>11</sup>〔宋〕蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），第四冊，第五十三卷，頁1567—1568。

<sup>12</sup>〈調謔〉：「陳慥字季常，公弼之子，居於黃州之岐亭，自稱『龍丘先生』，又曰『方山子』。好賓客，喜畜聲妓，然其妻柳氏絕凶妬，故東坡有詩云：『龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。』河東獅子，指柳氏也。坡又嘗醉中與季常書云：『一絕乞秀英君。』想是其妾小字。」下註「容齋隨筆」四字。參見〔明〕王世貞編次，汪廷訥校定：《蘇長公外紀》（哈佛大學漢和圖書館藏珍印，燕石齋刊本），七卷中，頁3。

「陳季常風流懼內」之本事，當推源於洪邁之《容齋隨筆》。

綜上內容，傳奇《獅吼記》乃肇端於南宋洪邁《容齋隨筆》，所以包含柳氏以善妬聞名、改換秀英為東坡妾、柳氏致疾等皆為傳奇劇情之骨幹。然而，檢視《容齋隨筆》內容，一則其誤解東坡詩句，二則違反史實。首先，「忽聞河東師子吼，拄杖落手心茫然。」是聽聞說法，深受感動，與柳氏兇悍無關；其次秀英原為季常愛妾，東坡因仰慕欲向友人討要，與傳奇情節完全相反；最後又見正史記載，陳慥居黃州期間，蘇軾云「庵居蔬食，徒步往來山中，妻子奴婢，皆有自得之意」，可見夫妻二人無失和、強弱壓迫的問題。並且，若妻子真有悍妬脾性，如何能忍受山間清苦，甚至有奴婢追隨丈夫，還能與之和平共處，有自得意？顯然，洪邁對陳慥妻柳氏的兇妬描述不合乎文獻事實，當為洪氏個人之猜想與虛構。

值得注意的是《東坡全集》書「河東獅子」，到了《容齋隨筆》卻書「河東師子」，獅子與師子用字的更動，是否影響此詩進入戲曲內容時，為本事情節的改編帶來特殊意蘊，此論題將在第四節進行探討。

## 二、蘇軾前身本事考

在《獅吼記》中正氣凜然、為友人直言規勸兇妬人妻柳氏的蘇軾，除了展現儒者抱義而處的精神，亦藉由與佛印禪師交談時的語打機鋒，體現其對於佛教一念心起、勘破紅塵的深刻理解，例如：第二十四齣〈謝師〉佛印、蘇軾二人談論柳氏是否從今往後一掃凡念、行看正果，蘇軾云：「赴靈山只在須臾頃。」；第二十六齣〈祖席〉蘇軾蒙皇上赦罪，榮升禮部郎召還，與佛印、陳慥餞別時，佛印向其討要蘇軾曾應允將為皇上所贈佛印的高麗磨衲作贊一首，於是當即誦念贊語：「匣而藏之，見衲而不見師，衣而不匣，見師而不見衲，惟師與衲，是一是兩，眇牆視之，蟻蝨龍象。」此後，又應允摯友陳慥，將為其作傳記一則，名〈方山子傳〉，並藉由解釋何以名方山子之機，透露友人常懷出世之心；更值得關注的是，最後離別之際，佛印語露玄機，謂：「東坡，你前身是五戒禪師，不久便成證果，特以世緣未盡，此行勉之。」如上種種情節安排，將歷代稱頌的文士蘇軾染上一層濃烈的佛教色彩，帶有宣揚佛教的意味。

追溯上述蘇軾與佛印的幾段對話，並非作者無中生有；推究本事之源，蘇軾致贈佛印的贊語，出自《坡仙集》，〈磨衲贊并敘〉：

長老佛印大師了元遊京師，天子聞其名，以高麗所貢磨衲賜之。客有見而嘆

曰：「嗚呼善哉！未曾有也。嘗試與子攝其齋衽，循其鈎絡，舉而振之，則東盡嶠夷，西及昧谷，南放交趾，北屬幽都，紛然在吾箴孔綫蹊之中矣。」於是蜀人蘇軾閱而贊之曰：「匣而藏之，見衲而不見師。衣而不匣，見師而不見衲。惟師與衲，是一是兩。眇牆視之，蟻蝨龍象。」<sup>13</sup>

敘中創作贊語之語境同樣是佛印得皇上賞賜一來自高麗的磨衲供品，因珍稀非常，引來蘇軾作贊一首；《獅吼記》只是將此段記載增飾以蘇軾作贊乃因曾應允佛印，並且獻贊時機恰好在蘇軾受徵召回京任職、與諸友人分別的時刻；一字不改〈磨衲贊〉不管是并敘所提的語境或是贊語的內容，合理推斷《獅吼記》「蘇軾致贈磨衲贊」此段內容，源自《坡仙集》的記載。

其次，佛印直言蘇軾是五祖禪師轉生之語，亦有所本。宋人何蘧撰《春渚紀聞》，卷一，〈坡谷前身〉：

世傳山谷道前身為女子，所說不一，近見陳安國省幹云，山谷自有刻石，記此事於涪陵江石間，石至春夏為江水所浸，故世未有模傳者，刻石其略言：「山谷初與東坡先生，同見清老者，清語坡前身為五祖戒和尚。……」<sup>14</sup>

何蘧，何去非之子，其父曾受蘇軾舉薦而得官，對蘇軾抱持景仰與感激之情；著作《春渚紀聞》，其中不僅特立一卷專門蒐羅記載關於蘇軾的逸聞軼事，各卷亦零星述及東坡事。上述一段文句即今存最早、且直指蘇軾前身為五祖戒禪師的宋人筆記。除了《春渚紀聞》有此一說，僧人惠洪於《冷齋夜話》載錄更具說服力，且充滿神異色彩的敘事：

《冷齋夜話》卷七，〈夢迎五祖戒禪師〉：坡曰：「軾年八九歲時，嘗夢其身是僧，往來陝右。又先妣方孕時，夢一僧來託宿，記其頎然而眇一目。」雲菴驚曰：「戒，陝右人，而失一目，暮年棄五祖來游高安，終于大愚。」逆數蓋五十年，而東坡時年四十九矣。後東坡復以書抵雲菴，其略曰：「戒和尚不識人嫌，強顏復出，真可笑矣。既法契，可痛加磨礪，使還舊規，不勝幸甚。」自是常衣衲衣。<sup>15</sup>

這段記事講述蘇軾尚未出世，其母孕中夢一眇目僧人，長大後常夢見自己往來陝右

<sup>13</sup> [宋]蘇軾撰，[明]李贄評輯：〈磨衲贊并敘〉，見《坡仙集》，卷之一，頁39—40。

<sup>14</sup> [宋]何蘧：《春渚紀聞》（北京：中華書局，據《寶顏堂秘笈》五卷、《津逮秘書》五卷、《學津討原》校補完善後影印，1985年），頁3。

<sup>15</sup> [宋]惠洪：《冷齋夜話》（北京：中華書局，據[明]毛晉《津逮秘書》本影印，1985年），頁32。

一代，現年恰好四十九歲，種種奇事與出生陝右、恰失一目、五十年前臨終的五祖戒禪師不謀而合，於是蘇軾亦常以戒和尚自嘲。

宋代有上述兩則文獻的流傳，其後《坡仙集》卷之十五，別集七十二條，第三十七條，再次援引《春渚紀聞》的說法：「春渚錄云：『東坡與山谷，同見清老，清語坡前身為五祖戒和尚。』」<sup>16</sup>可見，《獅吼記》述及蘇軾前身為五戒禪師一事，當推源於最早文獻，宋人筆記《春渚紀聞》。

### 三、柳氏馭夫本事考

老醜近侍、監管交友、藜杖鞭夫、頂燈罰跪、腳繩禁足等，《獅吼記》中柳氏與丈夫相處的悍妬行徑皆有據可考：

#### (一)選用老醜近侍防範可能誘惑

第二齣〈敘別〉陳慥自述身世的末尾，一段抱怨妻子柳氏管束太嚴的唸白，揭露這對夫妻一反傳統夫為妻綱的世俗信條，而呈現「妻為夫立綱」的現象。陳慥談及妻子柳氏時，指出其缺乏傳統婦女賢明的品德：「專作威福，役使盡皆老婢，那裡有金雀丫鬟？僕從總是蒼頭，何曾容青衣童子？使區區有懷莫展，抱鬱難伸。」這段敘述中，透露了柳氏為了獨佔丈夫，在家宅人員的選用上僅任用老者，以防範丈夫與妙齡近侍的接觸，杜絕與他人分享丈夫的可能，此類妬婦治夫的行為早在《王氏見聞》，〈蜀功臣〉已有先例：

蜀有功臣，忘其名，其妻妬忌，家畜妓樂甚多，居常即隔絕之，或宴飲，即使隔簾幕奏樂，某未嘗見也。其妻左右，常令老醜者侍之。某嘗獨處，更無侍者。<sup>17</sup>

蜀功臣妻治夫便是利用「隔絕」策略，隔離家中妓樂與丈夫的接觸；家中的起居侍人皆選用容顏欠佳的老者，丈夫獨處時甚至無人服侍；如此看來，柳氏選用老婢蒼頭之本事，可以推源至蜀功臣妻。

#### (二)以監視、藜杖鞭笞行交友監管

柳氏的善妬不僅在內宅展現，甚至擴及管控丈夫的一舉一動。第九齣〈奇妬〉柳氏先是惱恨丈夫隨身常帶年少友人所贈扇，於是將扇「碎擲地」，並吩咐家中小

<sup>16</sup> [宋]何遠：《春渚紀聞》，卷之，別集第37條，頁17。

<sup>17</sup> [宋]李昉：《太平廣記》，卷二百七十二，婦人三，妬婦，收錄《王氏見聞》，〈蜀功臣〉，頁八。

廝：「每你聽着，但有年幼的朋友來拜，竟自回他，休得通報。」醋勁之甚，但凡年輕男女皆不可接觸丈夫，更遑論與妓女同遊；在陳慥赴約蘇軾春遊之約後，第十一齣〈諫柳〉柳氏派遣蒼頭老僕監視丈夫，發現妓女琴操亦受邀同遊，怒上心頭，待丈夫歸家即施予藜杖鞭笞。上述柳氏的一系列舉動，包含「會客與行動控管」、「監視」，然後在丈夫違逆己意時懲處以「藜杖鞭笞」，這些妬婦拈酸吃醋的舉措其來有自，劉宋虞通之《妬記》曰：

秦中元，有人姓荀，婦庾氏，大妬忌，荀嘗宿行，遂殺二兒，為屋不立齋室，唯有廳事，不作後壁，令在堂上，冷然望見外事，凡無鬚人不得入門，送書之人，若以手近荀手，無不痛打，客若共牀坐，亦賓主俱敗，鄰近有年少，徑突前詣荀，接膝共坐，便聞大罵，推求刀杖。荀謂客曰：僕狂婦行，君之所聞，君不去，必誤君事。客曰：僕不畏此，乃前捉荀手，婦便持杖，直前向客，客既大健，又有短杖在衣裏，便與手，老嫗無力，即倒地，客打垂死，荀走叛不敢還，婦密令覓荀，云近遭狂人，非君之過，君便可還，荀然後敢出……。<sup>18</sup>

又曰：諸葛元直妻劉氏，大妬忌，恆與元直杖，與杖之法，大罪十，小罪五，然得手摩，不得一一受也。常行杖小重，元直不勝痛，纔得一兩，仍以手摸，婦不誤打指節腫，從此作制，每與杖，輒令兩手各捉緦跗……。<sup>19</sup>

荀婦庾氏制訂了「凡無鬚人不得入門」的家規，管制丈夫的會客交友，如此作為與柳氏「但有年幼的朋友來拜，竟自回他，休得通報。」高度相似，並且在杖打夫婿上，荀婦庾氏和諸葛元直妻劉氏都有杖打丈夫的先例，因此就監管與杖責夫婿的妬婦之舉，可以推源於此；然而，從內文判斷，可以發現荀婦庾氏相較柳氏又更殘酷嚴厲，柳氏杖打陳慥是基於欺瞞偕妓同遊，荀婦庾氏的杖責除卻丈夫，甚至旁及賓客、送書人，只要觸碰丈夫，或是與夫同牀共坐，都難逃毒打。雖然柳氏行為與荀婦庾氏、諸葛元直妻劉氏有所差異，但共通點皆在獨佔夫婿，於是嚴密監視、控制丈夫的人際交往。

<sup>18</sup> 〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》第二冊（臺北：新興書局，宋紹興丙寅年一一四六年宋刻本，缺字用明刻本補全，1973年），頁950。

<sup>19</sup> 〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》，頁950—951。

### (三)不遵號令頂燈罰跪

除了監管丈夫的交友，柳氏也規範陳慥的外出時限。第十六齣〈頂燈〉因陳慥未於柳氏規定的滴水乾涸之前、刻香燃盡之時歸家，於是慘遭頂燈的懲罰。這類門戶出入的時間規範，以及未遵號令則正坐頂燈的懲處，結合了《清異錄》的兩條記述：

《清異錄》，卷上，女行門，五事之五，〈水香勸盞〉：扈戴畏內特甚，未仕時，欲出則謁假於細君，細君滴水於地，指曰：「不乾須前歸。」若去遠，則燃香印掐至某所，以為還家之驗。因筵聚，方三行酒，戴色欲逃遁，朋友曉默，譁曰：「扈君恐砌水隱形，香印過界耳，是當罰也。吾徒人撰新句一聯，勸請酒一盞。」眾以為善，乃俱起，一人捧甌吟曰：「解稟香三令，能遵水五申。」逼戴飲盡。別云：「細彈防事水，短爇戒時香。」別云：「戰兢思水約，匍匐赴香期。」別云：「出佩香三尺，歸防水九章。」別云：「命繫逡巡水，時牽決定香。」戴連沃六七巨觥，吐嘔淋漓。既上馬，羣噪曰：「若夫人怪遲，但道被水香勸盞留住。」<sup>20</sup>

《清異錄》，卷上，女行門，五事之三，〈補闕燈檠〉：冀時儒李大壯畏服小君，萬一不遵號令，則叱令正坐，為縮匾髻，中安燈碗，燃燈火。大壯屏氣定體，如枯木土偶。人譁目之曰「補闕燈檠」。<sup>21</sup>

早在宋人陶穀筆下記載的〈水香勸盞〉即有丈夫懼內，妻子要求水乾香燼前歸家的扈戴為先例，而後有《獅吼記》傳奇，演繹悍妻柳氏規範丈夫以滴水刻香為期，歸返家中的故事；同樣的，柳氏罰陳季常頂燈之刑，在〈補闕燈檠〉李大壯軼事中已經出現，故推源於此。

### (四)腳繩禁足，變羊療妬

為了幽會小妾秀英，陳慥違逆妻子閉關書齋的命令，私自外出，柳氏因而發現丈夫在外私養小妾，於是妬火中燒，取粗繩綁縛陳慥足，繫於床腳；第十七齣〈變羊〉即陳慥欲擺脫腳繩的束縛，與巫嫗共謀瞞騙妻子，以一場丈夫變形為羊的騙局來懲罰妻子的善妬積惡，冀能治療柳氏的善妬與跋扈。這種以長繩繫夫腳的妬婦行

<sup>20</sup>〔北宋〕陶穀撰；吳淑撰；孔一校點：《清異錄》《江淮異人錄》（上海：上海古籍出版社，2012年），頁22。

<sup>21</sup>〔北宋〕陶穀撰：《清異錄》，頁20。

徑，以及使丈夫變羊治療女妬的事例在南朝宋，虞通之《妬記》已有記載：

京邑有士人婦，大妬忌，於夫小則罵詈，大必捶打，常以長繩繫夫腳，且喚便牽繩，士人密與巫媪為計，因婦眠，士人入廁，以繩繫羊，士人緣牆走避，婦覺，牽繩而羊至，大驚怪，召問巫。巫曰：娘積惡，先人怪責，故郎君變成羊，若能改悔，乃可祈請，婦因悲號，抱羊慟哭，自咎悔誓，師媪乃令七日齋，舉家大小悉避於室中，祭鬼神，師祝羊還復本形，聾徐徐還，婦見聾，啼問曰：多日作羊，不乃辛苦耶？聾曰：猶憶噉草不美，腹中痛爾，婦愈悲哀，後復妬忌，聾因伏地作羊鳴，婦驚起徒跣，呼先人為誓，不復敢爾，於此不復妬忌。<sup>22</sup>

京邑士人婦的故事與陳慥柳氏夫婦的相處近乎完全相同，除了些許細節有異，像是原本齋戒七日，《獅吼記》中巫媪要求柳氏齋戒三日，且京邑士人此後只要妻子又生妬心，士人便伏地作羊鳴，妻子便不敢再犯，而柳氏卻妬心奇烈，眼見丈夫與小妾秀英甜蜜恩愛，於是心生玉石俱焚之意，不顧丈夫可能再變形為羊，自己可能受先祖懲處的危難，狠心杖打丈夫，雖然部分細節與結局不同，但是此段婦女因妬而綁縛夫足，丈夫以變羊治療妻子妬心的情節本事，當推源於此。

### 第三節 《獅吼記》版本比較

細讀環翠堂本與汲古閣本兩版內容，筆者認為字詞文句的改動，有轉變作者原意的現象，而這種現象是否影響作品的整體思想內涵，是值得深入探討的研究向度。筆者觀察到兩種現象（以下比較環翠堂本與汲古閣本，凡用字差異處，於文字上方標註黑點）：

#### 一、語詞雖異，俱顯佛理

環翠堂本與汲古閣本在部分語詞使用上有所差異，而此間差異卻使二者各自彰顯佛學義理於本劇的重要性。首先是第二十二齣〈攝對〉，本齣講述閻羅王以業鏡、名簿的紀錄斷定柳氏的悍妬惡毒，於是遣冥府鬼使施以杖責，並且判罰入阿鼻地獄歷劫；此時佛印出場，與閻羅王交涉，替柳氏求情。然而，兩版本在這段佛印登場至求情成功的內容，呈現些微字詞用語的差異，造成顯著閱讀上的不同：

<sup>22</sup> 《妬記》收錄於《藝文類聚》，卷三十五，人部十九，妬。參見〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》，頁 949-950。

環翠堂本：

【南僥僥令】你司晨傷雅化。長舌犯良規。把他百代箕裘甘心墜。只這一件呵。

我恨不得一金瓜打做泥。……（神將開門見外忙報云）稟大王爺。門外一位聖僧扣錫。  
（末）待我奉迎。（忙見介）是佛印聖師。遠辱慈航有失展迓……

【南園林好】（外揖末唱）試將君慈悲念祈。（指旦唱）願將他沈疴病醫。洒如  
來楊枝露水。若放他再生呵。感天地量恢恢。感日月照輝輝。

（末）聖師，爲何這般苦苦替他告饒。（外）不欺大王。一者蘇學士是個善知識，求我度他；  
二者陳居士皈依佛乘，與我機緣不淺。（末）聖師既愛陳生，越該重治柳氏，況蘇公屢  
遭罵詈，亦不當匿怨救他。（外）大王，上帝好生，如來忍辱，是以貧僧不暇避嫌；亦且柳  
氏頗思悔罪，幸從寬宥，實荷慈祥。（末）既如此，叫鬼卒將柳氏刑具放開，聽我分付。

（淨丑應放旦叩頭云）謝大王爺，願聽法旨。

【北沽美酒帶太平令】（末）黃泉路既逃回。青藜杖不須持。（旦每聽一句叩頭應  
介）獅子河東且斂威，辦真心出世，除淫殺，戒貪癡。口兒裡休將夫詈，  
手兒裡休將夫播，池兒上休將夫跪，繩兒上休將夫繫。恁呵家宜室宜，三口  
兒歡娛唱隨。呀！葡萄架再休折毀。

（外）大王，此婦今雖放回，恐其舊念復萌，爲害不小。貧僧欲領他遍遊地獄，以堅信心，  
不識尊意若何。（末）聖師之言最妙，小殿已備清齋香供，請聖師用過。卽差鬼卒隨行，叫  
柳氏且在外面伺候着。（淨丑旦應下）

汲古閣本：

【南僥僥令】你司晨傷雅化。長舌犯良規。把他百代箕裘甘心墜。只這一件呵。

我恨不得一金瓜打做泥。……（神將開門見外忙報云）稟大王爺。門外一位聖僧卓錫。  
（末）待我奉迎。（忙見介）是佛印聖師。遠辱慈航。有失展迓……

【南園林好】（外揖末唱）試將君慈悲念祈。（指旦唱）願將他沈疴病醫。洒如  
來楊枝露水。若放他再生呵。感天地量恢恢。感日月照輝輝。（末）聖師，爲  
何這般苦苦替他告饒。（外）不欺大王。一者蘇學士是個善知識，求我救他；二者陳  
居士皈依佛乘，與我機緣不淺。（末）聖師既愛陳生，越該重治柳氏，況蘇公屢遭罵詈，  
亦不當匿怨救他。（外）大王，上帝好生，如來忍辱，是以貧僧不欲避嫌；亦且柳氏頗思  
悔罪，幸從寬宥，實荷慈祥。（末）既如此，叫鬼卒將柳氏刑具放開，聽我分付。（淨丑  
應放旦叩頭云）謝大王爺，願聽法旨。

【北沽美酒帶太平令】（末）黃泉路既逃回。青藜杖不須持。（旦每聽一句叩頭應  
介）獅子河東且斂威，辦真心出世，除淫殺，戒貪癡。口兒裏休將夫詈，手

兒裏休將夫播，池兒上休將夫跪，繩兒上休將夫繫。恁呵家宜室宜，三口兒歡娛唱隨。呀！葡萄架再休折毀。

（外）大王，此婦今雖放回，恐其舊念復萌，爲害不小。貧僧欲領他遍遊地獄，以堅信心，不識法旨若何。（末）聖師之言最妙，本殿已備清齋香供，請聖師自在。卽差鬼卒隨行，叫柳氏且在外面伺候着。（淨丑旦應下）

【南僥僥令】下的念白出現了一字之差的情況。環翠堂本佛印持錫杖的動作是「扣錫」，汲古閣本則是「卓錫」；卓，豎立；扣，敲擊。扣錫有聲，卓錫無聲，本劇名為《獅吼記》，從全劇的開端、過程、結局可以推論「獅吼」既是悍妬女子的獅吼，也是聖僧以佛法降伏外道的獅吼；「吼」為本劇關鍵，所有聲響於劇中的出現都至為關鍵，尤其此處情節關涉悍妬主角的「解救過程」，可見環翠堂本語詞之使用彰顯涵攝於本劇的佛教師吼意義。又見【南園林好】佛印之念白所出現一字之差的情況，亦帶來相同的閱讀效果；佛印說自己受託於蘇軾，前往此處解救柳氏，環翠堂本用「度」，度脫，指超度解脫生死之苦，為佛教專門術語；汲古閣本用「救」，雖然並非專門術語，但亦有佛菩薩「聞聲救苦」之蘊意；兩版用字差異的使用時機，在重要角色影響劇情發展的關鍵行動上，使其改動用字之意義，指向佛學義理或與本劇劇旨存在一定關聯的思考向度。

又如第二十三齣〈冥遊〉，本齣講述佛印受東坡之託，赴幽冥地獄解救柳氏，在度引期間，領此女遊歷阿鼻，使其領悟悍妬婦女，死後將蒙地獄之火永無止境的摧殘折磨。其中，柳氏向牛頭、馬面二鬼卒的開場應酬亦為一例：

環翠堂本：

（旦素衣淨丑同上）（淨）三途渺渺苦無邊（丑）長夜漫漫幾時曉（旦）閻王努目打萬靈，菩薩低眉悲六道，二位勞動了。

汲古閣本：

（旦素衣淨丑同上）（淨）三途渺渺苦無邊（丑）長夜漫漫幾時曉（旦）閻王怒目打萬靈，菩薩低眉悲六道，二位勞動了。

「努目」猶「怒目」，皆指瞋目，使眼球突出，形容發怒的樣子。不論是「努目」或「怒目」都不單指憤怒之態，而是強調其威猛可畏，能使惡人降伏；《太平廣記》，卷一七四，俊辯，薛道衡，載小僧答隋吏部侍郎薛道衡之提問：「金剛努目，

所以降伏四魔；菩薩低眉，所以慈悲六道。」<sup>23</sup> 金剛，即佛菩薩身邊隨侍之力士，現身時努目示人，可降伏惡人；以柳氏自云閻王努／怒目，暗示妬婦將懲罰自己的閻王視為隨侍佛菩薩身邊之金剛，藉此恭維二位鬼卒，營造佛教具凌駕一切事物的崇高地位，佛學意味濃厚。

最後見第三十齣〈同榮〉，陳慥思念友人蘇軾之語，同樣出現語詞改動：

環翠堂本：（生）自東坡別去，倏忽半載，緣何不寄一信？令我有故人之思。

汲古閣本：（生）自東坡別去，經今半載，緣何不寄一信？令我有故人之思。

《金剛般若波羅蜜經》將一切有為法作六種倏忽變滅之物作譬喻，謂「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」<sup>24</sup>；「倏忽」與「經今」用語所呈現的時空性，在前述語境下，「倏忽」較「經今」更具佛教生滅無常、如如不動、不生不滅之意味。

綜上證據，兩版本用字、用語之差異，其所處時機或者在影響劇情發展的關鍵行動上，或者透過劇中重要人物言行以含藏作者觀點；在這些影響角色人物發展，以及表現人物轉變的重要時機上，所作之語詞改動皆與佛學義理相關，可見兩版語詞之別，皆彰顯佛學義理與推闡本劇劇旨存在一定程度之關聯。

## 二、更換用語，浚發明代心學之漸進

《獅吼記》第六齣〈書招〉講述陳慥至洛陽已經過一年，遲遲未歸，柳氏憂慮丈夫的安危，卻在打探消息時，得知陳慥沉溺於京城聲色，升起滔天怒火，與蒼頭商量計謀，決議以書信誘其歸家。本齣在柳氏與蒼頭商議書信內容時，有一段蒼頭的念白，出現兩版本的用語差異：

環翠堂本：

【剔銀燈】【前腔】（淨）這家私誰人執掌。況途路風波難量。他一朝興盡把歸舟放。那時節團團無恙。（旦）等得他興盡歸來時，我已氣成水蠱了，你休攔我，我定然要去，管甚麼家產，怕甚麼風波。（淨）商量，娘休鬧嚷。待小人去請了相公回來。你須索修書幾行。

<sup>23</sup> 〔宋〕李昉編：《太平廣記》（明活字本，有嘉靖丙寅談愷校刊序，1368—1644 年出版，臺北國家圖書館藏），卷一七四，俊辯，薛道衡，頁二。

<sup>24</sup> 〔姚秦〕天竺三藏鳩摩羅什譯：《金剛般若波羅蜜經》，收入《高麗大藏經》，第十冊（北京：線裝書局，2004 年），頁 88。

(旦)這箇計較也好。我修書你去，他見了書，敢不星夜而回。(淨)大娘子，小人還有一言。相公抱磊落之才，擔風月之癖，只為平日在家，守株太嚴，是以今日出門，跳梁越甚。大娘子不如多覓歌兒舞女，待相公歸來，厭志足心，那時他怎肯遠離鄉邦，浪遊湖海。

汲古閣本：

【剔銀燈】【前腔】(淨)這家私誰人執掌。況途路風波難量。他一朝興盡把歸舟放。那時節團圓無恙。(旦)等得他興盡歸來時，我已氣成水蠱了，你休攔我，我定然要去，管甚麼家產，怕甚麼風波。(淨)商量，娘休鬧嚷。待小人去請了相公回來。你須索修書幾行。

(旦)這箇計較也好。我修書你去，他見了書，敢不星夜而回。(淨)大娘子，小人還有一言。相公抱磊落之才，擔風月之癖，只為平日在家，守株太嚴，是以今日出門，跳梁越甚。大娘子不如多覓歌兒舞女，待相公歸來，任其所欲，那時他怎肯遠離鄉邦，浪遊湖海。

本齣為柳氏出謀計策的蒼頭於本劇中實屬重要角色。從第六齣〈書招〉中，可以發現這位蒼頭對陳慥予以極高的性情評價，並且對陳慥的生命處境和心理狀態皆掌握得宜；再由全劇觀察，此位蒼頭是唯一參與男主角陳慥所有秘密行動的人物，他瞭解男主角的感受，對他施予無限同情。在其後的第十齣〈賞春〉他基於恐懼，無奈服從於女主人的命令，前往窺看男主人陳慥此次出遊是否有妓陪同，但又為男主人備受「毒婦」欺壓感到悲憤；所以在第十六齣〈頂燈〉一度為男主人保守蘇軾贈姬的秘密，卻又在柳氏的淫威下，不得不據實相告。可以說，他是本劇最了解陳慥生命處境和心理狀態的人，所以回到第六齣〈書招〉內文，當他向柳氏指出如何引誘男主人歸家的建議時，幾乎成為陳慥的代言人，暗示當男子得到某種狀態的心靈滿足時，即臻於畢生所求的理想境界；環翠堂本言「厭志足心」是心靈滿足的最高境界，而汲古閣本則改為「任其所欲」。顯然，這兩者用詞存在程度上的差異，「厭志足心」是個人心願志向的滿足，「任其所欲」是「所有想獲得的意念」都要得到滿足；心願志向較有目標、有範圍、有達成心願的可能性；欲望則無窮無盡，無終止之時。連結明代心學崛起的背景，以理性支配感性的程朱理學式微，極大程度地影響明代的社會秩序和世人的處世心態，過去被士人予以負面評價，需理性克制的「本能欲望」在主體意識提升的思潮背景下，從價值得到肯定，到縱情聲樂享受生活的推崇；而環翠堂本的「厭志足心」，到汲古閣本的「任其所欲」與明代主體意識的兩階段變化，可以相互印證。

又如《獅吼記》第九齣〈奇妬〉，柳氏因疑心季常將赴約的賞花之行有妓相陪，醋勁大發，要求陳慥至隔壁李大嫂家借竹篋；兩版本在陳慥為規避借用的說詞上亦出現用語的差異：

環翠堂本：

（生跪云）若是妓女，甘心受責（旦）你既自招，奈家無刑具，你去隔壁，借李大嫂昨晚打李大伯的竹篋來（生遲疑介）（旦大叫）還不快去（生慢行自語介）叫我此去，如何開口（旦扯生介）你說甚的？莫不罵我麼（生）我怎敢罵你？我說李大嫂竹篋，日日要用，我書房中有青藜拄杖一條，何等方便，免得求人。

汲古閣本：

（生跪云）若是妓女，甘心受責（旦）你既自招，奈家無刑具，你去隔壁，借李大嫂昨晚打李大伯的竹篋來（生遲疑介旦大叫）還不快去（生慢行自語介）叫我此去，如何開口（旦扯生介）你說甚的？莫不罵我麼（生）我怎敢罵你？我說李大嫂竹篋，自家要用，我書房中有青藜拄杖一條，何等方便，免得求人。

陳慥的遲疑是因為心知若開口向他家借杖，無疑將洩露自家淪落懼內的窘況，因此慢行自語「如何開口」，其實是無法開口，所以正思量該如何說服妻子，從而避免借杖一事；護衛顏面的危急時刻，可以想見，陳慥提出的說法必然是自覺能夠打動妻子的方案；而打動人心的關鍵即在「引起同情」，說明李大嫂家也有丈夫要管教，也需要竹篋，因此不宜借用；柳氏因此取消向他家借用的念頭。此處值得注意的是，兩個版本在陳慥用以說服妻子的說詞上，巧妙改動李大嫂家「日日要用」為「自家要用」，前者僅表現時間上的時刻離不得，後者更強調人我之別，以及各家生活的獨立性。晚明社會因心學的影響，大環境的社會生活觀偏向「個體的生命安頓」，所以學術上、審美上皆講求摒棄主流，追求個體獨有的見解和美感體驗，重視個體勝過全體，故此處將「日日要用」改為「自家要用」的文字轉變，亦可見其彰顯晚明文人重視個人生活的處世態度。

經過比對，筆者認為字詞文句的改動，並未轉變作者欲強調「使強婦悍婢盡歸順」的創作原意，但其更動卻呈現了明代心學思想漸進的特性，以及佛學成分在該傳奇扮演的重要角色。

#### 第四節 《獅吼記》獅子吼、獅吼隱喻

從上文第二節所探討的《獅吼記》本事源流中，已知本劇陳慥懼內的主軸情節

肇端於《容齋隨筆》對蘇軾〈寄吳德仁兼簡陳季常〉詩作中關於「龍丘居士」一段的發想與編造。兩段文獻，一為蘇軾詩作原句，一為轉錄詩句並加入作者洪邁的軼事採集、個人發想後創作的文字。不論是原句還是轉錄，後世對此段詩句的關注點皆在「河東獅子吼」一詞，到了戲曲作品《獅吼記》傳奇更是擴大編構「河東獅子吼」的結局，於是「獅子吼」在本劇裡出現的時機、所代表的意義深刻影響研究者對《獅吼記》傳奇的解讀。追溯此詞之根源，「師子吼」本為佛教術語，佛教經典中作「師子吼」。因此，欲深入《獅吼記》文本，本節始自溯源佛教經典中「師子吼」表述的意義，終於《獅吼記》傳奇所書之「獅子吼」，延續第二節筆者所提出而未竟之「師子」與「獅子」內蘊意義之論題，以下探討「獅／師子吼」於文學作品中之隱喻。

### 一、 佛教經典中的「師子吼」隱喻

獅子，傳自西域波斯，為中原華夏地區原所未見的物種。據《後漢書》卷一百十八，列傳第七十八，〈西域〉：「章帝章和元年，遣使獻師子、符拔。……十三年，安息王滿屈復獻獅子及條支大鳥，時謂之安息雀。」<sup>25</sup>乃目前可見最早明確記載獅子作為進貢珍品，由他國傳入中國的記載；而後《洛陽伽藍記》，卷第三，城南，報德寺，又載：「獅子者，波斯國胡王所獻也。為逆賊万俟醜奴所獲，留於寇中。永安末，醜奴破，始達京師。」<sup>26</sup>以獅子作為貢品的古波斯，在其文化裡，將獅子視為百獸之王，牠既是僅有帝王能夠獵殺與豢養的動物，同時也是王權的象徵；而這種王者的象徵意義也影響、並融入了發端於印度河流域的佛教。<sup>27</sup>佛教創始者悉達多，被視為最珍貴的聖者，稱號釋迦牟尼佛、佛陀。因創教聖者悉達多出身於政治與社會地位崇高的刹帝利種姓，於是在佛教史傳系統中，象徵王者地位的獅子常與佛陀聯繫在一起。

首先，佛陀的先祖即以「師子」稱名。《起世經》卷第十提到：「彼智弓王，復生二子，一名師子頰，二名師子足。師子頰王，紹繼王位，復生四子，一名淨飯、二名白飯、三名斛飯、四甘露飯。又生一女，名為甘露。諸比丘，淨飯王生二

<sup>25</sup> 〔南朝宋〕范曄撰，〔唐〕李賢注，王先謙集解：《後漢書集解》（臺北：藝文印書館，1958年），頁1045-1046。

<sup>26</sup> 〔北魏〕楊衒之撰；徐高阮重別文注並校勘：《重刊洛陽伽藍記》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1992年），頁二十四。

<sup>27</sup> 陳懷宇：〈獅子與佛陀：早期漢譯佛教文獻中的動物裝飾與象徵〉，《政大中文學報》第14期（2010年12月），頁73-75。

子，一名悉達多，二名難陀。」<sup>28</sup>從這段文字可見，佛陀出身帝王之家，其祖父一代二位兄弟的名號皆出現「師子」，其中，作為佛陀血脈相連的親祖，名「師子頗」。其次，佛陀本身亦稱「師子」；像是《妙法蓮華經》，卷第一，《序品第一》，彌勒菩薩稱佛陀為「聖主師子」<sup>29</sup>；《佛說興起行經》稱佛陀如師子受瘡、能忍苦痛，是「人中師子」<sup>30</sup>；《賢愚經》，卷十三，《堅誓師子品第五十四》以提婆達多恆欲加害佛陀的故事，延伸出佛陀的前身是名號為蹉迦羅毘的獅子：「爾時號蹉迦羅者，豈異人乎？今我身是也。」<sup>31</sup>。於是前世今生皆與獅子相連的佛陀，其弘法、說法的當下，佛教話語稱之為「師子吼」。

獅子一吼，百獸降服。《大般涅槃經》，卷二十五，《師子吼菩薩品第二十三》，記載了獅子的威猛和無敵：「一切禽獸聞師子吼，水性之屬，潛沒深淵，陸行之類，藏伏窟穴，飛者墮落，諸大香象怖走失糞。」<sup>32</sup>這樣威猛的獸王之聲，其原始意義被擴展至世間無可駁斥、無可媲美、堅定無比，又折服人心的佛家話語。最初是創教聖者釋迦牟尼出生時作「師子吼」，《過去現在因果經》，卷第一：「二月八日，日初出時，夫人見彼園中有一大樹，名曰無憂，花色香鮮，枝葉分布，極為茂盛，即舉右手，欲牽摘之。菩薩漸漸從右脇出，……，自行七步，舉其右手而師子吼」<sup>33</sup>，其後意義擴展為不只佛陀，只要能傳遞佛法真諦、修成正果的

<sup>28</sup>〔隋〕天竺三藏闍那崛多等譯：《起世經》收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第一卷，阿含部上（二）（東京：大正一切經刊行會，1924年），頁364。

<sup>29</sup>《妙法蓮華經》：「於是彌勒菩薩，欲重宣此義，以偈問曰：……『又覩諸佛，聖主師子，演說經典，微妙第一。』」參見〔晉〕姚秦三藏法師鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》（香港：張恆生堂，1958年），上冊，卷第一，《序品第一》，頁八至九。

<sup>30</sup>《佛說興起行經》，卷上，《佛說木槍刺腳因緣經》：「佛於是為阿闍世王、一切眾會故，說四諦法。何謂四諦？苦諦、苦習諦、苦盡諦、苦盡道諦。是為四諦說。……一天白佛：『瞿曇沙門，如師子受瘡，能忍苦痛，不語他人。』……第一天曰：『佛人中師子……，世尊如此等，能忍苦痛。……』」參見〔東漢〕康孟詳譯：《佛說興起行經》，收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第四卷，本緣部下（二）（東京：大正一切經刊行會，1924年），頁169。

<sup>31</sup>《賢愚經》，卷第十三，《堅誓師子品第五十四》：「佛告阿難及四部眾：『爾時師子，由發善心向染衣人，十億萬劫，作轉輪聖王，給足眾生，廣殖福業，致得成佛。爾時號蹉迦羅者，豈異人乎？今我身是也。時國王提毘，緣供養師子皮故，十萬億劫天上人中，尊貴第一，修諸善本，今彌勒菩薩是；時仙人者，今舍利弗是；時獵師者，今提婆達多是。』」〔元魏〕涼州沙門慧覺等譯《賢愚經》，收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第四卷，本緣部下（二）（東京：大正一切經刊行會，1924年），頁438。

<sup>32</sup>〔北梁〕曇無讖譯，〔劉宋〕慧嚴、慧觀同謝靈運再治：《大般涅槃經》（臺北：財團法人佛陀教育基金會出版，1991年），頁1313-1314。

<sup>33</sup>《過去現在因果經》載「二月八日，日初出時，夫人見彼園中有一大樹，名曰無憂，花色香鮮，枝葉分布，極為茂盛，即舉右手，欲牽摘之。菩薩漸漸從右脇出，于時樹下，亦生七寶七莖蓮花，大如車輪，菩薩即便墮蓮花上，無扶侍者，自行七步，舉其右手而師子吼」詳參〔劉宋〕求那跋陀羅譯：《過去現在因果經》，收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第三卷，本緣部上（三）（東京：大正一切經刊行會，1924年），卷第一，頁625。

佛，說法的當下即稱「師子吼」。佛教經典中的「師子吼」在三種語境中出現：其一是佛之名號，其二是立誓發願，其三是折服外道異說。

首先論「師子吼」作為一種佛的名號。《佛說佛名經》世尊告誡眾比丘，只要世間善男子善女子受持讀誦諸佛名，即可現世安穩，遠離諸難，消滅諸罪，其中，卷第三，列有「南無師子吼聲佛」；<sup>34</sup>《五千五百佛名神呪除障滅罪經》佛陀告訴彌勒菩薩，誦讀佛名、禮拜佛可以滅除劫罪的一段對話，其中，卷第一，一佛名「南無婆伽婆帝無量功德寶光雜妙現金光師子吼王如來」，卷第二，一佛名「南無師子吼如來」；<sup>35</sup>又如《佛說觀藥王藥上二菩薩經》列出過去有五十三佛名，其一名「師子吼自在力王佛」；<sup>36</sup>可見「師子吼」可作為一種修飾語，用來指稱特定佛的名號。

除了作為佛之名號的一種，「師子吼」又在「立誓發願」的語境中出現。《妙法蓮華經》，卷第四，〈勸持品第十三〉：

爾時世尊，視八十萬億那由他諸菩薩摩訶薩，是諸菩薩，皆是阿惟越致，轉不退法輪，得諸陀羅尼，即從座起，至於佛前，一心合掌，而作是念：若世尊告敕我等，持說此經者，當如佛教廣宣斯法。復作是念：佛今默然，不見告敕，我當云何？時諸菩薩，敬順佛意，并欲自滿本願，便於佛前作師子吼，而發誓言：世尊，我等於如來滅後，周旋往返十方世界，能令眾生書寫此經，受持讀誦，解說其義，如法脩行正憶念，皆是佛之威力。惟願世尊在於他方，遙見守護。<sup>37</sup>

從此段文字「於佛前作師子吼，而發誓願」，可知師子吼有接受教化並發誓願之聲的意思。

作為常以譬喻形式傳達義理的佛教語言，「師子吼」最典型的意義被用來隱喻佛陀演說佛法震懾人心，而能降伏一切外道異說。《維摩詰所說經》可見此類隱喻，如：卷第一，《佛國品》：「大智本行皆悉成就，諸佛威神之所建立，為護法

<sup>34</sup>〔元魏〕菩提流支譯：《佛說佛名經》，收入《頻伽大藏經》第九冊（北京市：九州圖書出版社，1998年），頁9-62。

<sup>35</sup>〔隋〕北印度三藏閣那崛多譯：《五千五百佛名神呪除障滅罪經》，收入《高麗大藏經》，第二十三冊（北京：線裝書局，2004年），「南無婆伽婆帝無量功德寶光雜妙現金光師子吼王如來」於頁502，「南無師子吼如來」於頁513。

<sup>36</sup>〔南朝宋〕西域三藏曇良耶舍譯：《佛說觀藥王藥上二菩薩經》，收入《高麗大藏經》，第二十二冊（北京：線裝書局，2004年），頁272。

<sup>37</sup>〔晉〕姚秦三藏法師鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》，上冊，卷第四，〈勸持品第十三〉，頁二七六至二七七。

城，受持正法，能師子吼，名聞十方。」僧肇對此有一段詳盡而深入的解釋：「師子吼，無畏音也。凡所言說，不畏群邪異學，喻師子吼。眾獸之下，師子吼，曰美演法也。」<sup>38</sup> 而後經文緊接著又云：「演法無謂，猶獅子吼。」<sup>39</sup>，清楚揭露師子吼所隱喻的意義即受持正法、演法無畏。《大般涅槃經》，卷二十五，《師子吼菩薩品第二十三》，云：「善男子！如來正覺智慧牙爪，四如意足，六波羅蜜滿足之身，十力雄猛大悲為尾，安住四禪清淨窟宅，為諸眾生而師子吼，摧破魔軍。示眾十力，開佛行處，為諸邪見作歸依所。」<sup>40</sup> 解釋「師子吼」的意義即在「摧破魔軍」，並且感化異說邪見，使其歸依。又如《中阿含經》，卷第二十六，《因品師子吼經》：

爾時，世尊告諸比丘：此中有第一沙門，第二、第三、第四沙門，此外更無沙門、梵志，異道一切空無沙門、梵志。汝等隨在眾中，作如是正師子吼。比丘！或有異學來問汝等：諸賢！汝有何行，有何力，有何智，令汝等作如是說：此有第一沙門，第二、第三、第四沙門，此外更無沙門、梵志，異道一切空無沙門、梵志。汝等隨在眾中，作如是正師子吼。<sup>41</sup>

從此段文字可知佛陀告誡眾比丘面對影響修行的外道異說時，當以講說正信正法之方式與之對話；所以「如是正師子吼」即意指講說佛法，摧伏外道；其後，卷第五，《舍梨子相應品》，《師子吼經》第四，佛遊舍衛國，在勝林給孤獨園聽聞一比丘控訴舍梨子曾輕慢自己，於是要禪房中眾比丘前來聆聽舍梨子的說法，要求通傳此則訊息的比丘如此傳話：

見諸比丘便作是語：「善哉！諸尊！速詣講堂，今尊者舍梨子當在佛前而師子吼，若尊者舍梨子所說甚深，息中之息，妙中之妙，如是說者，諸尊及我得聞此已，當善誦習，當善受持。」<sup>42</sup>

佛陀相信舍梨子必能為自己受控訴的行徑給出一番合理、合適、有力的說法，於是找來眾比丘前來聆聽，甚至預設舍梨子與自己的對話會是一場高深精妙的「師子

<sup>38</sup> 〔姚秦〕鳩摩羅什譯，僧肇注；常淨校點：《維摩詰所說經》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1994年），頁2-3。

<sup>39</sup> 〔姚秦〕鳩摩羅什譯，僧肇注；常淨校點：《維摩詰所說經》，頁5。

<sup>40</sup> 〔北梁〕曇無讖譯，〔劉宋〕慧嚴、慧觀同謝靈運再治：《大般涅槃經》，頁1314。

<sup>41</sup> 〔東晉〕罽賓三藏瞿曇僧伽提婆譯：《中阿含經》，收入《金版高麗大藏經》，第三十五冊，外二部，頁246。

<sup>42</sup> 〔東晉〕罽賓三藏瞿曇僧伽提婆譯：《中阿含經》，收入《金版高麗大藏經》，第三十五冊，外二部，頁46。

吼」對話；此後果然，舍梨子澄清自己未曾犯下此行，言語間更展現堅定、高潔之正信正念，以致誣告舍梨子的比丘，在聽聞舍梨子一席話後自覺慚愧，云：「悔過，世尊！自首，善逝！如愚如癡，如不定，如不善。所以者何？謂我以虛妄言誣謗清淨梵行舍梨子比丘。世尊！我今悔過，願為受之，見已發露，後不更作。」可見，「師子吼」在佛教用語裡，具有降伏外道、折服異說、改正人心的意義存在。

綜整上述三種語境，佛教的「師子吼」有幾點所指意義：其一是佛之名號，其二是立誓發願，表示決心的話語，其三是折服人心的話語。

## 二、《獅吼記》中的「獅子吼」隱喻

爬梳《獅吼記》全文，「獅子吼」的意義可以從所出現的語境判讀。全劇一共出現三次「獅子吼」：分別在第二十一齣〈訴冤〉中出現兩次、第二十四齣〈謝師〉出現一次。第二十一齣〈訴冤〉，由蘇軾之口指出柳氏一吼，震懾人心：

【琥珀貓兒墜】【前腔】從前造業，今日始還償。你療疾須求黑鳳凰，恐伊病已入膏肓、泉壤。未知他叱咤威風，死後曾降。（旦內大叫云）我這般病體沉重，是誰在此絮絮叨叨的聒我？快拿拄杖兒來！（生小生慌跑介）（小生）季常，我平日究心三乘，以無量自在力，盡除恐怖。今聞他一聲，令人心膽俱碎，莫不是獅子吼麼。

【尾聲】一聲大吼我魂先喪。（生）饒你鐵石之人也是慌。東坡。我死後尚有輪迴之說。情願變馬變驢。再休遇這大鼻金毛的獸裡王。（小生）季常。我有四句詩贈你。你聽麼。（生）願聞。（小生）誰似龍丘居士賢。談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼。拄杖落手心茫然。

柳氏的「叫」威力無窮，一聲吼便使人喪魂、心膽俱碎，讓蘇軾驚嘆「莫不是獅子吼麼」，調侃為「河東獅子吼」。縱觀以上語境，「獅子吼」所指為女子的猛暴一叫使人心生恐懼；再看第二十四齣〈謝師〉，柳氏得佛印相救，得知是蘇軾的請託，欲前往拜謝蘇軾，而秀英提醒柳氏到了蘇老爺家門前切勿出聲，原因是「怕獅子吼，又恐禁住蘇爺。」目前看來，劇中的「獅子吼」有幾點所指意義：其一是已婚的女子，其二是凶悍，其三是威嚇人心的話語；與佛教「師子吼」指向誓願之聲、與外道講說佛法之使用義對照，皆有「話語」的所指內涵，但是《獅吼記》的「獅子吼」將佛教的「折服人心」轉化為「震懾人心」；傳奇於是創造了「獅子吼」的新義，意指能震懾人心的凶悍人妻；獅子，即指柳氏。

然而，從劇情的結局來看，這個「能震懾人心」的女獅子最後卻一改兇暴，相夫教子、供奉佛祖、參禪焚修。追索原因，如此巨大的反轉皆因「歷劫」而導致性

情出現極端的改變。原本善妬潑辣、牝雞司晨的女「獅子」，在經歷陰曹地府一系列身體與心靈的折磨，甚至又親眼見到原本自己被判罰囚禁的阿鼻地獄，幾乎九死一生；所以當佛印出現救她於水火，其心志深受撼動，將佛印視為救世主，從此追隨佛印。且看第三十齣〈同榮〉：

【尾聲】（衆）天堂地獄分霄壤，入聖超凡自主張，須信佛力能將獅子降。

從【尾聲】眾人的合唱可見傳奇在此處化用佛教「師子吼」的幾點所指意義，將佛印施予第一重表徵佛的意義，佛印即佛的化身，再將第三重折服人心之話語義，附加至佛印身上，所以說「須信佛力能將獅子降」；而第二重發誓願之聲的意義同樣也涵攝於佛印的形象之中，早在第四齣〈住錫〉佛印初登場的自報家門即埋藏伏筆：

（引子）【浪淘沙】（外扮佛印禪師持錫上）飛錫入紅塵，誰識根因，金繩覺路去來身，日把慈航浮法海，普渡迷人。出言解長神天福，見性能傳佛祖燈，自從一掛袈裟後，萬結人緣不斷僧。老僧了元，別號佛印，原籍饒州，曾住持潤州金山寺，心了三乘，位證羅漢，金鑑扶翳。全憑迦老鉗錘，玉杵降魔，亦仗韋馱抖擻，貫頂一針，言下便超有漏，當機半句，立時頓悟無生，只為大事因緣，來此娑婆世界，乃發弘願，接引衆生，我想世人真好苦也。

透過佛印自言「乃發宏願，接引衆生」，將第二重佛教「發誓願之聲」意義實踐；由以上文段之觀察，筆者認為《獅吼記》的「獅吼」既有「震懾人心的凶悍人妻」之明喻，亦指向「佛法實踐」的隱喻。

縱觀本節內容，從「師／獅子吼」之隱喻推敲，最早作為特定語詞使用之語境，出現在佛教經典。「師子吼」以寓意「佛名、發願、折服異說」之用，作為特定術語，普遍見於佛典。東坡作〈寄吳德仁兼簡陳季常〉，詩中「忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然」亦指稱佛陀說法，醍醐灌頂，折服眾生。直到洪邁《容齋隨筆》為陳季常作簡介時，援引東坡詩作「忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然」，將原詩「獅」字作「師」，並誤釋作陳慥妻柳氏剽悍善妬之事，方使「師子吼」除了佛教寓意外，又出現「悍婦」說法。此後清代餘叟彙整《宋人小說類編》蘇軾《調謔篇》之〈河東獅子〉亦指稱「河東獅子」為悍婦柳氏之證，於是待明人汪廷訥見上述文獻時，便融合佛教「師子吼」寓意與與《容齋隨筆》「悍婦」譬喻，編撰以佛法降伏兇悍人妻的《獅吼記》故事。由此推知「師」與「獅」的用字更動，確實影響東坡詩作進入戲曲內容時，被轉化寓意而創生更豐富蘊意的不菲影響。

## 小結

「虛實」是中國古代使用廣泛的文藝美學概念，凡真實與虛構、有限與無限、直接與間接、有形與無形等，都在「虛實」美學的指涉範圍中。戲曲領域所談論的「虛實」美學乃介於藝術真實與歷史真實、生活真實，三者之間的調配關係。《獅吼記》諸角色人物彼此間有所交往皆歷史實有，包含：主角陳慥、柳氏，重要人物：蘇軾、佛印、秀英、琴操等，《坡仙集》、《調謔篇》、《容齋隨筆》、《春渚紀聞》、《冷齋夜話》等文獻多有記載；然而汪廷訥於其劇中，將這些人物之行止或引他人事蹟，或引野史筆記，擬構情節，創生嶄新面貌的人物事蹟。「陳慥懼內」脫胎於違反史實、誤解蘇軾詩意的《容齋隨筆》，透過洪邁誤讀而編造季常妻柳氏絕兇妬悍之事，陳慥疑似有一妾秀英之事，柳氏致疾等記載，創生傳奇《獅吼記》內容。「蘇軾前身」源自宋人筆記《春渚紀聞》對蘇軾的神異記載，謂刻石曾書東坡前身為五祖戒和尚，呼應第二章所言汪廷訥作劇，喜加入輪迴轉世之佛教色彩。「柳氏馭夫」將《王氏見聞》中蜀功臣之妻選用老醜近侍，杜絕丈夫受年少風流人物誘惑之事，《妬記》荀婦庾氏監控家中訪客，凡無鬚人不得入門，有年少人物與丈夫接膝共坐，則短杖毆打之事，又有京邑士人婦以長繩繫足，囚禁丈夫之事，《清異錄》扈戴懼內，滴水未乾、燃香未盡前急奔歸家之事，李大壯不遵妻號令，受罰頂燈長跪之事，窮盡前人之妬婦事蹟援引為柳氏馭夫之道。

凡此種種，藉由真實人物本已奠定的歷史定位，在虛實交錯的擬構故事下引起觀者興趣，從而發揮影響力，使傳奇本事的實有材料在劇情創作的虛化下，開展出自由灑脫而不可窮盡的思辨議題。版本學上，《獅吼記》現存之環翠堂原刊本與汲古閣本差異；環翠堂原刊本與汲古閣本在細節處改變語詞，一者彰顯佛學義理的涵攝，二者體現明代主體意識深化之進程；在此發現下，推想汪廷訥創作之劇旨與佛學義理的推闡存在一定的關聯。於是在前兩向度的思辨下，關注到全劇最關鍵的意象，即作為劇名的「獅吼」。獅子吼，實相上是萬獸之王怒吼之聲；然在以譬喻闡發義理的佛教經典中卻作為虛相上的立誓發願，或者降伏異道邪說之聲；《獅吼記》的獅吼，結合東坡原詩〈寄吳德仁兼簡陳季常〉「忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然」所指稱佛家的講說佛法，震懾人心，以及洪邁《容齋隨筆》解釋「河東師子吼」作陳慥妻柳氏剽悍善妬之意，使其進入傳奇後涵攝雙重蘊意，既是悍妬婦女柳氏兇猛吼叫，震懾人心之明喻，亦隱喻發宏願接引眾生、降伏獅子的佛印成功引度思想

偏斜者改邪歸正的佛法實踐。梳理全劇，透過三向度層次遞進之思考，掘發《獅吼記》傳奇「以實傳虛」的文藝美學，深入探索汪廷訥創作傳奇與佛教義理間緊密之關聯，開展更多詮釋向度之作劇旨趣與深意。



## 第四章 《獅吼記》之主題思想與時代特性

長久以來遵奉儒家思想的漢文化圈，最常用來戲謔夫妻相處的用語，耳熟能詳者，不外乎逆反男尊女卑習俗的成婚男女；男士懼內者，調侃為「季常之癖」，人妻凶悍者，嘲諷為「河東獅吼」。追索兩條詞彙根源，肇始於宋代文豪蘇軾，因與友人往來調笑的書信中，「龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。」的詩句衍生出文學家對這位蘇軾摯友「龍丘居士」的各種想像。《獅吼記》便是後人對龍丘居士，即宋人陳慥（字季常）之家庭生活，進行文學創作的傳奇作品。作者汪廷訥在廣蒐各方史料、傳聞後，加入個人想像，將宋人陳慥與其悍妬妻子柳氏一家的生活景況連綴成劇，講述一段夫妻倫理綱常倒置的故事。《曲品》稱讚此劇可以「風筭幃中，以諷粉榆」，可見汪廷訥透過宋人陳慥之事，鑑古推今，揭示晚明社會生活的家庭亂象，演繹倫理失衡必然觸發的天道懲處，藉此傳遞作者撥亂反正之信念，冀能發揮救世之意義。爬梳全劇，《獅吼記》導正倫理的救世主題在汪廷訥刻意連結與深化的晚明時代特性中被體現出來，這些特性表現在本劇內容的三大向度上，分別為：重要人物的性情塑造、談禪說法的風行、女性悍妬的普遍與醜惡。以下分述之。

### 第一節 《獅吼記》劇中人物形象與正史之對照

《獅吼記》傳奇，全劇敘述一段悍妻奇妬，挑戰夫妻倫理，遭受天譴，得禪師解救與感化，從此回歸女德正統，最終婦順興家的故事。整部傳奇，影響事件發展、轉折、以及結局的關鍵，牽涉四位重要人物，分別為陳季常、柳氏、蘇軾、佛印，四者皆為歷史真實人物。本節分析上述四位佔據大量篇幅之人物，史料記載下所呈現的個體品格、形象的本來面貌，對比傳奇作品《獅吼記》對其人格形象進行的重塑與改造，冀從其轉化正史人物的性格與行為事蹟，深究人物塑造背後潛藏的傳奇主題。

#### 一、陳慥、柳氏

《宋史》，卷二百九十八，陳希亮，後附其四子之介紹，並對陳慥有如下記載：

慥字季常，少時使酒好劍，用財如糞土，慕朱家、郭解為人，閭里之俠皆宗之。在岐下嘗從兩騎，挾二矢與蘇軾遊西山，鵲起於前，使騎逐而射之，不

獲，乃怒馬獨出，一發得之。因與軾馬上論用兵，及古今成敗，自謂一世豪士。稍壯，折節讀書，欲以此馳騁當世，然終不遇。洛陽園宅壯麗，與公侯等，河北有田，歲得帛千匹，晚年皆棄不取，遯於光黃間曰「岐亭」，庵居蔬食，徒步往來山中，妻子奴婢，皆有自得之意。不與世相聞，人莫識也。見其所著帽，方屋而高，曰：「此豈古方山冠之遺像乎？」因謂之方山子。及蘇軾謫黃過岐亭識之人，始知為慥云。<sup>1</sup>

據上述引文可知，史書記載的陳慥，家境富裕比肩公侯，雖嗜酒、好劍、揮金如土，具紈褲習氣，但更強調其胸懷俠義之氣、才識過人得閭里之俠推崇，同時兼具不可仕則隱的豪俠風範。反觀《獅吼記》傳奇中的陳慥，才學、氣節特質隱而不顯，卻加重刻劃紈褲風流的一面；最顯著的是陳季常為了「遊樂」而多次向妻子撒謊的橋段：包含第三齣〈訪友〉為了京城一遊，謊稱拜見呂伯父，第九齣〈奇妬〉應蘇軾遊春之邀，謊稱會中無妓子，第十六齣〈頂燈〉與蘇軾同遊赤壁，謊稱窗友敘舊，與小妾秀英幽會，又謊稱長待淨室，第十七齣〈變羊〉為了迎娶小妾秀英，聯合巫媼欺騙妻子，佯裝受罰變羊。值得注意的是，由於傳奇特別強化的風流紈褲男主角，立基於其窩囊的表現、可恥欺騙的行徑，於是進一步帶出一個問題，即為何這位「任俠居士」淪落於行可恥欺騙之事？追究原因，全因他娶了一位善妬而潑辣的妻子。妻子對他的控管事無鉅細，小至近身僕役使者的年齡限制，大至不得娶妾、日常出入家門的時間、人際關係等等皆不得自由；面對這樣難纏、無理的妻子，陳慥雖然內心不滿，時有叛逆之心，但是多數選擇隱忍順從，將男主角塑造為一懦弱懼內形象鮮明的男性，而妻子柳氏則塑造為酷愛吃醋、暴躁無常、自立家規的無理女子。檢視《宋史》記載下的季常妻，無一字提及善妬、兇悍、嚴格管束丈夫的行止；相反，她在丈夫歸隱山林時，能無悔相隨甚至「有自得之意」，可見，柳氏的人物特性並未參考正史之記述。關於柳氏的善妬性格，取自筆記小說《容齋隨筆》；書中謂宋代陳季常「其妻柳氏絕凶妬，故東坡有詩云：『龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東師子吼，拄杖落手心茫然。』」

在主角陳氏夫妻的人物塑造上，傳奇作品一者立基於正史記載而多作渲染，一者不據正史而援引補充史書的筆記體資料，針對目標特質進行誇大虛構，塑造出強

<sup>1</sup>〔元〕脫脫撰：《宋史》（明成化十六年，公元 1480 兩廣巡撫朱英刊嘉靖間南監修補本，國家圖書館藏），卷二百九十八，頁二十五。

勢而面目可憎的人妻、卑微而引人同情的人夫，凸顯戲劇背後所欲檢討的「乾坤倒置」社會亂象，喚起觀者之共鳴，從而不自覺進入劇作家精心引導的批判意識，發人深省。

## 二、蘇軾、佛印

除男女主角，另兩位影響《獅吼記》情節推進和改變劇情走向的關鍵人物為宋代著名文豪蘇軾以及高僧佛印。

蘇軾，檢視正史《宋史·蘇軾傳》，史官記載了蘇東坡潮起潮落，奇險波折的從政歷程，並且重現此人以天下為己任的儒者襟懷，乃至具體實踐作為。首段，僅以少量篇幅簡述蘇軾籍貫與身世，其後接續一段突兀的故事，描述他少年時期與母親程氏的一段對話：「程氏讀東漢《范滂傳》，慨然太息，軾請曰：『軾若為滂，母許之否乎？』程氏曰：『汝能為滂，吾顧不能為滂母邪？』」<sup>2</sup>程夫人出身眉山名門，知書達禮，自蘇軾幼年起即親授以書，故一生思想深受母親影響；上述這段記載使後人得見，蘇軾一生雖面對強權仍能忠於正義，勇敢反對不良新政，雖屢遭貶謫且遇艱險困厄，仍能盡忠職守，忘軀澤民，用世思想早在少年時期即建立，此後終其一生追隨范滂，貫徹「澄清天下」的精神。<sup>3</sup>於是，正史詳細記述蘇軾一生從政的作為，包含：在朝時能針砭時政，指出王安石新法的弊病；謫遷至地方，則福澤百姓，建樹輝煌。遷密州，消滅當地作惡官兵；遷杭州，擬策紓解當時嚴重的饑荒和瘟疫，並興修水利，帶動貿易；遷穎州，緝拿州中為禍多年的盜匪集團；遷揚州，恢復舊制漕運法，解除船夫因不屬官船而無法營生，進而被迫行竊的困境；遷定州，整飭該州長年廢弛的軍紀。蘇軾熱烈的忠君愛國情懷得到史官至高的肯定，稱其：「自為舉子至出入侍從，必以愛君為本，忠規讜論，挺挺大節，羣臣無出其右，但為小人忌惡擠排，不使安於朝廷之上。」<sup>4</sup>由此可見，正史關注的蘇軾，是他正直而有高節的高尚品德、忠君而敢於規諫的儒者情懷，其斐然成就，使之長久以來被尊為文人崇敬的典範。《獅吼記》援引這位典範人物，使之參與劇中

<sup>2</sup>〔元〕脫脫撰：《宋史》，列傳卷九十七，卷三百三十八，蘇軾，頁一。

<sup>3</sup>范滂（公元 137—169），東漢末年勇於對抗宦官集團十常侍之名士，以德行能引人而知名於時，一生清正，抑制豪強，卻也因此在此黨錮之禍中罹難。靈帝在位期間寵信張讓、趙忠、夏惲、郭勝、孫璋、畢嵐、慄嵩、段珪、高望、張恭、韓悝、宋典等十二位宦官（皆任職中常侍故稱十常侍），放任其橫徵暴斂、操弄政權；范滂與李膺、荀昱等人不滿奸佞當道，與外戚一黨聯合敵對十常侍，以抑制豪強知名於時；建寧二年，年僅十四歲的漢靈帝受宦官蠱惑，以「共為部黨，欲圖社稷」為罪名誅殺士大夫。李膺、杜密、范滂、荀昱等百餘人遭處死。

<sup>4</sup>〔元〕脫脫撰：《宋史》，列傳卷九十七，卷三百三十八，蘇軾，頁十八。

懼內者與失婦德者之間的角力，沿用蘇軾儒家大我情操的人格形象，將其為國為民的精神，擴寫至他為牝雞司晨之不義，挺身指責婦德敗壞者柳氏之過，勸其向善，重現儒者撥亂反正的救世心以及使命感，成為全劇試圖導正「乾坤倒置」意志最堅定的人物。從第十齣〈賞春〉開始，聽聞僕人轉述季常於家中對妻子婢膝奴顏，發現好友深陷懼內困境，便嘗試引導陳慥重振乾綱威信，但陳慥不敵內心恐懼，順從妻子命令；一次不成，再次引導，蘇軾邀請陳慥同遊赤壁，有心延誤好友歸家時間，並且在席中發起行酒令，作詩嘲諷好友懼內之可恥，冀透過外力改變陳慥對妻子唯命是從的態度，但仍然失敗；於是，蘇軾反求諸己，決心從源頭問題進行改造，親自前往陳家，直面柳氏，使之理解所犯之過錯，第十一齣〈諫柳〉柳氏頑固，無法溝通；相比陳慥與柳氏，陳慥改變的可能性更大，並且急需解決尚無後嗣的問題，於是第十四齣〈贈妾〉將身邊侍女秀英贈與好友，一者冀能解決香火的繼承，二者步步擊破柳氏因無競爭者，而輕易拿捏丈夫的優勢地位。透過作為士大夫典範人物的蘇軾，描述其奮力改造陳慥夫妻的行動，傳達夫妻倫理之不可亂的重要，藉此呼籲當時知識分子共同重視此項社會病徵。

佛印，俗名謝端卿，出身書香門第，與蘇軾結交甚厚。正史中雖未錄此人，亦無蘇軾與僧人交遊往來的記錄，但從佛教僧傳、蘇軾詩文集，可以勾勒此二人近於史實的交往互動。據《坡仙集》，卷之十四，《別集》一百十六條，載：

佛印禪師，法名了元，饒州人，公久與之遊。時住持潤州金山寺，公赴杭，過潤，為畱數月。一日值師挂牌與弟子入室，公便服入，方丈見之，師云：「內翰何來？此間無坐處。」公戲云：「暫借和尚四大，用作禪牀。」師曰：「山僧有一轉語，內翰言下即答，當從所請，如稍涉擬議，所繫玉帶，願留以鎮山門。」公許之，便解玉帶置几上。師云：「山僧四大本無，五蘊非有，內翰欲於何處坐？」公擬議未即答，師急呼侍者，云：「收此玉帶，永鎮山門。」公笑而與之，師遂取衲裙相報，因有二絕，公次韻答之，云：「病骨難堪玉帶圍，鈍根仍落箭鋒機。欲教乞食歌姬院，故與雲山舊衲衣。」<sup>5</sup>

這段記載，一者透露蘇軾與佛印彼此調侃消遣的相處模式，二者藉兩人語打機鋒，以玉帶交換衲衣的趣事，透露兩人真摯融洽的友誼，上述記錄同時也載錄於普濟

<sup>5</sup> [宋]蘇軾撰，[明]李贄評輯：《坡仙集》，卷之十四，頁14—15。

《五燈會元》中著名的「佛印解東坡玉帶」公案。<sup>6</sup> 像這樣的語打機鋒，在釋惠洪《禪林僧寶傳》，雲居佛印元禪師，亦見：

禪師名了元，字覺老，……蘇東坡謫黃州，廬山對岸，元居歸宗，訓酢妙句，與煙雲爭麗。及其在金山，則東坡得釋還吳中，次丹陽，以書抵元曰：『不必出山，當學趙州上等接人。』元得書徑來，東坡迎笑問之。元以偈為獻曰：『趙州當日少謙光，不出三門見趙王；爭似金山無量相，大千都是一禪床。』東坡撫掌稱善。<sup>7</sup>

不論互為鄰里，還是遠別重逢，創作詩偈，切磋爭勝，幾乎是此二人交往的必備品；他們來往頻繁，志趣相投，並且更重要的是，在此二人交往的過程，時常談禪論道。據蘇軾文集留下的篇章，兩人的思想探討深深影響蘇軾，使其嚮往與仰慕佛印的玄釋智慧。在蘇軾寫給佛印的書柬〈答佛印禪師〉提到：「經年不聞法音，經術荒澀，無與鋤治。……復欲如去年相對溪上，聞八萬四千偈，豈可得哉！」<sup>8</sup> 〈與佛印禪師三首〉：「一水之隔，無緣躬詣道場，少聞警歎，但深馳仰。」又「久不奉書，忽辱惠教，……渴聞至論，當復咨叩。」<sup>9</sup> 作為蘇軾這般一流人物都欣賞並渴望與之探討法音的人，可見佛印對佛法的領悟、對生命的體會具有極高的見解與智慧。《獅吼記》於是沿用佛印寬廣深邃佛法理境的特質，強化其弘法的影響力，將之打造為足以影響生死、解救苦難、感化迷途罪人重返正道的得道高僧，成為全劇唯一成功降伏「獅子」柳氏，使其去妬復歸貞順女德的關鍵人物；將得道高僧安排為至高無上的救贖者，一者轉化自史實呈現的佛印特質，二者更與晚明的喜禪之風息息相關。

## 第二節 晚明喜禪之風與《獅吼記》的佛法度脫觀

明代，禪學與文學思想、文學創作之間存在緊密而深入的關聯。例如詩歌創

<sup>6</sup> 佛印，南康軍雲居山了元佛印禪師，原為饒州浮梁林氏，出生時有祥光，出口成章異於尋常孩孺，閩里先生皆稱其「神童」，少年時期志慕空宗，投師出家，九坐道場，追隨者眾，名震當時。與蘇東坡素有往來；一日東坡拜訪，佛印以「此間無坐榻」與東坡開啟一番賭注，若東坡能回答所提出之一問則讓坐與之，未能應答便輸下腰間玉帶。詳參〔宋〕普濟：《五燈會元》（臺北：新文豐出版，1976年），頁386—387。

<sup>7</sup> 〔宋〕釋惠洪：《禪林僧寶傳》，收入柳田聖山、椎名宏雄共編：《禪學典籍叢刊》（京都：臨川書店，2000年，影印五山版上中下冊），下冊，第二十九，雲居佛印元禪師，頁81。

<sup>8</sup> 〔宋〕蘇軾撰，楊家駱主編：《蘇東坡全集》，下冊，第六卷，〈答佛印禪師〉，頁175。

<sup>9</sup> 〔宋〕蘇軾撰，楊家駱主編：《蘇東坡全集》，下冊，第六卷，〈與佛印禪師三首〉，頁168；頁188。

作，王守仁〈夜坐〉：「千聖本無心外訣，《六經》須拂鏡中塵。」<sup>10</sup> 鏡子與微塵是禪宗重要的意象隱喻，神秀禪師偈曰：「身是菩提樹，心如明鏡臺。時時勤拂拭，勿使惹塵埃。」<sup>11</sup> 鏡子，以其能照且能鑒察所照之物的工具性被賦予「洞察事物本質」的意義。微塵，附著他物而染汙六根，隱喻為「世間諸法」。持守本心，六根清淨，則可臻於佛境。小說作品則常見佛教之善惡果報、因果輪迴、成仙成佛，禪宗之頓悟度脫等禪佛思想。明洪楸《清平山堂話本》所錄《五戒禪師私紅蓮記》<sup>12</sup> 講述五戒禪師愛上紅蓮，犯下女戒，自行了斷墮入苦輪，投胎轉世成蘇軾的故事；《醒世恆言》卷四十〈馬當神風送滕王閣〉<sup>13</sup> 講述主角王勃積累世善行，聰慧智穎，雖得老叟相助，於洪都閻府作滕王閣序，博得聲名與千金絹器，不忘報恩神廟老叟，終得受召極登蓬萊，登仙而去。將儒家道德觀與佛教勸導世人行善，而能成仙成佛緊密結合。

散文作品常見儒釋兼容、互參互釋的現象。譚元春《冷光亭制藝序》，載：「我朝之時藝，若晉人之放達，窺竇脫禪風俗成矣。其中不乏清言微論，爭為第一流者。」可見明人談禪放達恣肆，風潮之盛猶如晉人；甚至禪學更成為理解儒學的重要工具，周汝登《佛法正論序》，載：

儒與禪合乎？曰不可合也。儒與禪分乎？曰不可分也。……如《維摩》、《華嚴》之旨，悟之則無礙于儒，可以用世、可以超世矣。孔子之旨，闡在濂洛以後諸儒；如來之旨，闡在曹溪以下諸師。嗟乎！人而有悟於此，則儒自儒，禪自禪，不見其分；儒即禪，禪即儒，不見其合。<sup>14</sup>

儒禪兩者互參互釋，密不可分。而戲曲作為最貼近庶民大眾的藝文體裁，戲曲有濡化民眾、教化人心的功能。明代戲曲在警惕人心的素材裡強化了神佛的威力與影響

<sup>10</sup> [明]王守仁撰，吳光、錢明、董平、姚延福編校：《王陽明全集》（上海：上海古籍出版社，2017年重印本），卷二十，外集二，〈夜坐〉，頁867。

<sup>11</sup> 神秀禪師偈語：「身是菩提樹，心如明鏡臺。時時勤拂拭，勿使惹塵埃。」見於《六祖壇經·行由品第一》，丁福保為此偈語注解，引用《起信論》所謂「眾生心者猶如於鏡。」明末高僧蓮池大師《竹窗隨筆》：「如喻心以鏡，蓋謂鏡能照物。而物未來時，鏡無將迎；物方對時，鏡無憎愛；物既去時，鏡無留滯。聖人之心，常寂常照，三際空寂，故喻如鏡。」詳參〔唐〕釋惠能著，〔清〕丁福保箋註：《六祖壇經》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2022年），頁27—28。

<sup>12</sup> 《五戒禪師私紅蓮記》收入〔明〕洪楸編，譚正璧校點：《清平山堂話本》（上海：上海古籍出版社，1987年），話本卷三，頁136—154。

<sup>13</sup> [明]馮夢龍：《醒世恆言》（上海：上海古籍出版社，1997年，以最早刊本蘇州葉敬池刊本為底本整理刊印），第四十卷，〈馬當神風送滕王閣〉，頁837—846。

<sup>14</sup> 《佛法正論序》見〔明〕周汝登：《東越證學錄》，收入《明人文集叢刊》第一期（臺北：文海出版社，1970年），頁574—577。

力，例如：鄭之珍《目蓮救母勸善戲文》夫死後不信佛的目蓮母，毀僧辱道，罪孽深重，死後墮入地獄受苦；目蓮不忍母親身陷阿鼻苦刑，依其佛力，往救之。本文研究對象《獅吼記》亦強化了作為高僧的佛印，具有點撥並降伏頑劣妬婦柳氏的無邊法力。

縱觀上述例證，舉凡詩歌、小說、散文、戲劇皆留有濃烈禪學義理的痕跡。如斯現象，與晚明特有的文人喜禪之風息息相關。由此，本節將探索晚明喜禪之風的內在原因，進而推展並分析《獅吼記》觸及的佛學主題。

### 一、晚明喜禪之風

據現有文獻資料顯示，明代學界鑽研佛禪的肇端，很大程度源自明代顯學——陽明心學，運用佛禪中的積極內容以闡釋核心思想良知說。王陽明〈答陸原靜書〉：「『不思善不思惡時認本來面目』，此佛氏為未識本來面目者設此方便。『本來面目』即吾聖門所謂『良知』。」<sup>15</sup>「本來面目」出自禪學用語，指眾生天生所具備的不迷不悟之本性、心性、佛性。王守仁將佛道引入儒學傳統思想而為儒所用，進而造成迴響，拓開後學喜禪之路徑；清代陸隴其〈學術辨〉，載：「明之中葉，自陽明王氏倡為良知之說，以禪之實，而託儒之名……龍溪、心齋、近溪、海門之徒，從而衍之。」<sup>16</sup>可以說自王陽明良知心學得到成功後，文人談禪、與佛道中人交往成為十分盛行的風氣，像是王畿之於玉芝法聚、雲棲株宏禪師；羅汝芳之於蘊空常忠、真文知休、水月儒全、笑巖德寶禪師；李贄之於水月儒全、真利、無念深有禪師；周汝登之於密雲圓悟、湛然圓澄、憨山德清、達觀真可、雲棲株宏禪師；鄒元標之於無念深有、本寂真元、達觀真可禪師；陶望齡之於湛然圓澄、密雲圓悟、雪浪洪恩、朗日本智、雲棲株宏、達觀真可、無念深有禪師；幾位陽明後學皆與佛道人物交往密切。<sup>17</sup>袁宏道曾云：「僕自知詩文一字不通，唯禪宗

<sup>15</sup> [明]王守仁撰：《王陽明全集》，卷之二，〈答陸原靜書〉，頁75。

<sup>16</sup> 《三魚堂文集》，卷二，雜著，〈學術辨〉上，收錄於〔清〕陸隴其著，王群栗點校：《陸隴其集》（杭州：浙江古籍出版社，2018年），頁24—25。

<sup>17</sup> 黃文樹整理陽明後學中喜與禪師交的幾位人物，包含王畿與玉芝法聚、雲棲株宏禪師的深厚交情；羅汝芳與蘊空常忠、真文知休、水月儒全、笑巖德寶幾位禪師密切來往；李贄與水月儒全、真利、無念深有禪師談禪講佛；周汝登與密雲圓悟、湛然圓澄、憨山德清、達觀真可、雲棲株宏禪師或是晨夕諮證，或是書信往來；鄒元標與無念深有、本寂真元、達觀真可禪師交好；陶望齡則與湛然圓澄、密雲圓悟、雪浪洪恩、朗日本智、雲棲株宏、達觀真可、無念深有禪師等人交遊往來。參見黃文樹：〈陽明後學與禪師的交往及其涵義〉，《玄奘佛學研究》，第16期（2011年9月），頁87—111。

一事，不敢多讓。當今勍敵，唯李宏甫先生一人。」<sup>18</sup>，在其萬曆二十五年給張幼于信中的一段話可見其與李宏甫（李贄）兩人皆深深為參究禪學而著迷；袁宗道《白蘇齋類集》，卷之十七，說書類：

所謂學禪而後知儒，非虛語也。先輩謂儒門澹泊，收拾不住，皆歸釋氏。故今之高明有志向者，腐朽吾魯、鄒之書，而以諸宗語錄為珍奇，率終身濡首其中，而不知返。……閒來與諸弟及數友講論，稍稍借禪以證儒，始欣然舍竺典，而尋求本業之妙義。<sup>19</sup>

該段記述中，袁宗道自我揭露其借禪解儒的事實。綜上所述，可見喜禪之風乃明代中葉以降一種特殊的時代現象，並且影響為數可觀的文人在其文學創作中體現出來。

《獅吼記》就是在這樣的時代背景下被創作出來，加上作者汪廷訥本身兼具儒、釋、道三教融合的學術背景，於是本劇大量出現談禪、修佛的元素，甚至設置「佛法度脫」作為潤澤化育劇中最大邪惡角色柳氏的關鍵。可見，「佛法」是作者相信得以影響觀者的有力媒介，而作者所欲引導的議題討論則涵攝於「度脫」脈絡中，包含：佛法究竟度人脫離了什麼苦難？所度何人？以至於僅此一人得到了度脫，卻讓全劇所有人迎來幸福圓滿結局。因此，追索劇中的「度脫」內涵，實為開展《獅吼記》傳奇背後潛藏之思想主題的重要向度。

## 二、《獅吼記》中的佛法度脫——佛法「妬」脫

佛教以為人生在世所經歷的種種苦厄，皆因「欲」而生。《阿含經》曰：「欲生諸煩惱，欲為生苦本。」<sup>20</sup> 欲，既是動態的追求，也是靜態想得到滿足的意念；由於天性裡「欲」的本能心理活動，使人們在欲望不被滿足時心生無盡煩惱，求而不得的痛苦；於是，佛教談「教化度脫無量眾生」的佛道證果論。<sup>21</sup>《大乘義章十

<sup>18</sup> [明]袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008年），卷十一，〈張幼于〉，頁503。

<sup>19</sup> [明]袁宗道撰，袁宏道、袁中道參校：《白蘇齋類集》下冊（臺北：偉文圖書出版社，1976年），頁503—504。

<sup>20</sup> [宋]天竺三藏求那跋陀羅譯，王建偉、金暉校釋：《雜阿含經》（上海：華東師範大學出版社，2014年），第五冊，卷48（1285經），頁61。

<sup>21</sup>《無量壽經起信論》云：「錠光如來，興出於世，教化度脫無量眾生，皆令得道，乃取滅度。」。佛的任務即教導感化眾生去執著，以脫離一切塵世苦厄。〔清〕彭紹升撰《無量壽經起信論》見林明珂、申國美編：《淨土宗大典》（三）（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003年），《無量壽經起信論》三卷，卷中，四別釋經文，〈古佛出興第五〉，頁469。

四》曰：「菩薩，胡語，此方翻譯為道眾生。具修自利利他之道，名道眾生。」所有學習領悟佛道並視幫助眾生脫離苦海為己任的塵世修行者，佛教稱之「菩薩」。

<sup>22</sup> 佛典中著名的地藏王菩薩，便是發願救助眾生度脫苦海的典型。《地藏菩薩本願經》在〈閻浮眾生業感品第四〉載錄地藏王菩薩發願為閻浮世界中遭受業報的眾生，感召因果教化之事：

爾時地藏菩薩摩訶薩白佛言：「世尊！我承佛如來威神力故，遍百千萬億世界，分是身形，救拔一切業報眾生。若非如來大慈力故，即不能作如是變化。我今又蒙佛付囑，至阿逸多成佛以來六道眾生，遣令度脫。唯然，世尊！願不有慮。」

從這段記載可見，地藏王菩薩蒙佛陀之託，親口應承擔負救度眾生的責任，並感激得以承繼佛祖的神通力，使之救濟超拔業報眾生，為世間帶來善的改變。回顧《獅吼記》，劇中援引佛教以佛法度人脫離苦海的概念，安排高僧佛印扮演菩薩的角色，解救妬婦柳氏脫離阿鼻，化用佛法度脫的「解脫」意義；這場「度脫」，除了表現在地理空間的此岸地獄到彼岸人界，也涵攝人格改造的妬心妄念到去妬存善。

佛教認為世間有三種毒害人們生命與智慧的不善根，《長阿含經》《眾集經第五》：「謂三不善根：一者貪欲，二者嗔恚，三者愚癡。」<sup>23</sup> 貪欲為無所節制的渴望之心；嗔恚是對他的傷害、惡意、無忍之心；愚癡則是不了解世間道理與佛法真相的無明之心。《獅吼記》中，柳氏因無明而希望獲得並保有丈夫的愛，又因嫉妬他者贏得丈夫的憐愛、將有勝過自己的危機，從而武力威嚇丈夫，甚至出現殘害競爭者的行徑；所作所為「貪、嗔、癡」三毒犯盡，不僅未能因此如願獲得丈夫的鍾愛，甚至加劇了家庭的分裂與衰敗。如斯為「妬」所迷的女子，深陷三毒煩惱之苦海，進而造下杖打夫婿、斷人子嗣、欺壓妾室等種種惡業；於是陽壽未盡，靈魂便強行受陰司招收，承受斷手、摳眼之刑，直到佛法修練高僧佛印現身求情，並引領柳氏親證冥界裡，賢慧女子與妬婦惡妻各享尊榮與刀山火海的迥異歸宿，使柳氏察覺「妬心之惡」，於是在度離阿鼻苦海的同時，妬心亦隨之消除，既是「度脫」，也是「妬脫」。

<sup>22</sup> 關於《大乘義章十四》對「菩薩」一詞之解釋，詳參丁福保編纂：《佛學大辭典》（北京：文物出版社，2002年），頁1060。

<sup>23</sup> 〔南北朝〕佛陀耶舍、〔南北朝〕竺佛念同譯：《長阿含經》收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第一卷，阿含部上（二）（東京：大正一切經刊行會，1924年），卷第八，《眾集經》，頁50。

《獅吼記》的佛法度脫脈絡，涵攝「度」與「妬」一語雙關的內涵。度脫，是佛教術語，度人解脫生死之苦，劇中亦演繹相同情節；妬脫，是觸發本劇由悲轉喜的關鍵。柳氏脫「妬」後積極修佛，從而陳家妻妾諧美、紛爭不再，並且喜迎一子傳承血脈，甚至官運亨通，連連報喜。一人「轉念」，全員「改命」，可見「女妬」是汪廷訥認為極其邪惡，並且在明代構成足夠威脅，進而必需重視的社會問題。

### 第三節 晚明女性悍妬現象與《獅吼記》的倫理教化觀

晚明，屆處破與變的時代；在朱熹集注作為科舉教科書的取士政策下，一群知識分子對此有所反思，有所抨擊，認為這種僵化的思想選才，使士大夫流於背誦經典，而未真正「心有所得」，於是從陳獻章提出「前輩謂：學貴知疑，小疑則小進，大疑則大進。」開始，出現了陳門追隨者，又出現提出「雖其言之出於孔子，不敢以為是也」的王守仁，以及提出「咸以孔子之是非為是非，故未嘗有是非」的李贄，掀起晚明打破牢籠、掙脫名教、追求思想自由的社會思潮。<sup>24</sup> 這一股破傳統、求自由之風，不只影響了在朝與在野的儒士知識分子，尤其在李贄提出掙脫儒家禮教牢籠，還個體以自由的「童心說」後，名教式微，驅使晚明大環境瀰漫瀟灑恣意、順從真心的氛圍，男性行為逐漸不受約束而縱情聲妓，為妻者則無所謂婦德倫理。

#### 一、晚明女性悍妬現象

晚明「童心說」所瓦解的禮教規範，使嫉妬的本能心理不再受禮法壓抑控制，再加上女性不再閉鎖內宅，有從事生產的能力；據萬曆《崇明縣志》記載「家婦女日事紡織，無游冶，習居城市者，亦工鍼黹，在鄉里者能把鋤犁。」<sup>25</sup> 婦女外出勞動，成為社會生產勞動力重要的人力來源，甚至《三風十愆記》，〈色荒〉載：

明滅元，凡蒙古部落子孫流寓中國者，……其男以索綯為業，常不足以自給，婦則習漿織縫紉，受役於殷實高貴之家，所獲常百倍於男。司晨之勢，積重於牝雞，由來久矣。厥後家計日足，男子不復理前業，衣裳楚楚，安坐而食。婦則為伴媵，為賣珠娘，為小兒醫，常以一人而營數業，以一人而應

<sup>24</sup> 樊樹志：《晚明破與變：絲綢、白銀、啟蒙與解放，16—17 世紀的世界與中國》（新北：聯經，2018 年），頁 232—347。

<sup>25</sup> [明]張世臣修，陳宇俊等纂；徐兵、郭焰點校：《萬曆崇明縣志》，卷之四，風土志，風俗篇（上海：上海古籍出版社，2011 年）風俗卷，版心頁一，頁 235。

數家。<sup>26</sup>

該文獻甚至透露在謀生能力上，女性勝過男性的傾向，於是隨著經濟收入的提升，女性在家庭中的地位也隨之發生變化。

多項因素共構下，女性自我意識覺醒，萌生捍衛自我之意志，對丈夫的佔有欲增強，強悍善妒之婦女在此時期大量湧現，成為晚明社會的特殊景象。<sup>27</sup> 悍婦，指潑辣、強勢、有肢體暴力傾向的女人；妬婦，指因愛丈夫而害怕失去，因愛而與他人競爭的女人；悍妬之婦，則指為了競爭情愛，雖損傷丈夫、損害他人、損害自己亦不顧的女人。晚明女妬風氣猖獗，明人謝肇淛筆記《五雜俎》卷之八，人部四，指出：「美姝世不一遇，而妬婦比屋可封，此亦君子少，小人多之數也。然江南則新安為甚，閩則浦城為甚，蓋戶而習之矣。」<sup>28</sup> 顯見當世妬婦為數極多，乃普遍困擾文士的家庭現象。

《獅吼記》一劇演繹多對夫妻之間，女尊男卑、女強男弱的反傳統現象，最顯著的便是本劇多位女性有恣意毆打丈夫展現權威的現象，包含：女主角柳氏只要季常稍不順其心意，非打即罵。隔壁李大嫂昨晚剛用竹篾打了李大伯，縣官夫人不滿縣老爺在柳氏與陳慥的審判上談「正乾坤綱常」言論，對丈夫一番毒打，土地婆同樣為乾坤綱常言論義憤填膺，毒打土地公。再有鬼卒婦，因與柳氏之潑辣兇狠相像，使馬面見柳氏便屢屢想起曾經的妬妻。悍妬女性遍及陰陽兩界，男性權威受嚴酷挑戰。除了行為上的反傳統，女性在思想上也勇於挑戰既定教條。見第二十二齣〈攝對〉，在女主角柳氏面對男性群體對其悍妬行為的批評時，她自然回擊並提出個人見解：

【北折桂令】自從伊年少于歸。大肆着蛇蝎般毒狼虎般威。每日家把他撓亂禪心。生疎故友。鬧炒深閨。雖然是做郎君乾綱休廢。卻怎麼做妻孥坤順全違。  
（旦）大王爺。我丈夫是有些乾綱不振。婦人並不曾違了坤德。（末擊桌大喝云）尙兀自口是心非。還不肯意轉心回。卻不道地獄天堂千里毫釐。（旦）大王爺。你說我嫉妬丈夫。須有個對證。何不拘將陳慥來。當堂鞫問。庶免婦人受冤。……

<sup>26</sup> [清]瀛若氏：《三風十愆記》二卷，卷一，收入《叢書集成續編》第 224 冊（臺北：新文豐出版社，1989 年），頁 397。

<sup>27</sup> 李昭鴻：〈《笑林評》、《續笑林評》中的妬婦故事及評語之解讀〉，《興大中文學報》第四十七期（2020 年 6 月），頁 5-6。

<sup>28</sup> [明]謝肇淛撰，李維楨校刻：《五雜俎》（明萬曆戊午年刻本，北京：中華書局出版，1977 年），卷八，人部四，頁 610。唯李氏校刻本書名與序文皆將「俎」字作「組」。

【北鴈兒落帶得勝令】生菩薩般好護持。你要他似鳩盤茶般深相畏。他雖然犯淫心在色界中。你爲甚作嗔想在心田內。你全不發菩提。怎免墮泥犁。怪不得天上垂凶曜。卻原來人間應惡妻。

上述閻羅王對柳氏的審判裡「他雖然犯淫心在色界中，你爲甚作嗔想在心田內。」一段唱詞，可以明確看到傳統夫為妻綱，女性面對丈夫的風流作為，若是吃醋拈酸便是嗔想，便是不守貞順婦德的價值信條，所以斥責其「做下彌天大罪」。柳氏向閻羅王的對答，一者可見她不畏不懼，理直氣壯的態度，駁斥閻羅王無憑無據不應妄斷，直呼應請陳慥前來當面對質，二者可從她與閻羅王的對答中窺見她對「坤德」的理解存在「個人詮釋」。首先，她直言丈夫有些乾綱不振這點，表示她在潛意識裡是明白自家情況並不符合「以夫為天」，所以言行中對丈夫的描述全無敬畏；其次，她所理解的「不違坤德」是「丈夫一時觸忤着我，罵詈容或有之」可見，柳氏對婦德的理解和原教條規範並不相同。「依順」、「卑弱」對她來說可以自由調和，而且重視自我感受，重視自我價值，所以遭到「他人」冒犯時，會還以顏色。這樣的思想流露也在第二十三齣〈冥遊〉鬼卒向柳氏討要銀錢以慰押送遊歷地獄之辛勞的一段對話可以見得：

（旦）閻王努目打萬靈，菩薩低眉悲六道，二位勞動了。

（淨、丑）勞動勞動，我們也要使用，你若不把銀酬，也須多將錢送。快拿來，免得打你。

（旦）我銀錢怎麼帶得來？家中儘有，俟你送我歸時，多奉二位些罷。

（丑）這兩日，你丈夫備你送終之具，定然費盡了。

（旦）我平日家法甚嚴，非奉我命，他毫釐不敢擅使，我今日雖做鬼，他必然還是怕的。

引文對話中，在柳氏向厭惡自己且殘忍暴力的鬼卒表明現階段無法籌錢的緊急時刻，不自覺暴露自己向丈夫施行「家法」，且就算身死，所立威嚴將依然留存，潛意識裡對馴夫有成甚至隱隱自豪。可以發現女主角不僅絲毫不依順丈夫，甚至轉而馴服丈夫依順自己。《獅吼記》中的多位女性：柳氏、李大嫂、官夫人、土地婆、鬼卒婦等皆表現出有違傳統「依順男性」的特質，加上作者自云創作動機乃起於「因時之弊」<sup>29</sup>，再次證明晚明存在女性悍妬的社會現象。

<sup>29</sup> 《獅吼記》環翠堂本〈小引〉後「又敘」稱本劇受時人喜愛之因，是「蓋因時之病，對症之劑

《獅吼記》之外，晚明知識分子為尋求禮法綱常重建之解方，創作多部著意刻劃「乾坤倒置」、「女妬之惡」的作品，展現文士勸世之動機、救世之渴望。明人西周生作小說《醒世姻緣傳》<sup>30</sup>，原書名《惡姻緣》，講述兩世糾纏、輪迴報應的惡緣夫妻，作者先是將夫妻感情置於五倫情義之最上等，內文卻書晁源與正妻計氏二人，前世丈夫偏愛小妾珍哥，事事縱容，寵妾逼死正妻，以致官司纏身，最後家破人亡。轉世後，乾坤倒置，悍婦虐夫，重蹈家庭離散的覆轍。由兩段姻緣的悲傷結局，影射妻不像妻，妾不像妾，女德淪喪乃亂家之源的批判議題。又有伏雌教主《醋葫蘆》<sup>31</sup>，講述南宋臨安富商成珪，家有悍妬之妻都氏，既不育又不允丈夫納妾、別有子嗣，先為夫納一石女，又在察覺丈夫與妾婢翠苔通姦後，毒打翠苔意圖打殺之，作惡多端，後遭自己過繼的侄兒害死，因妬罪入地獄歷劫，蒙波斯尊者解救還陽後悔悟去妬，成家從此子孫綿延，且金榜題名人朝為官，富貴傳承。

馮夢龍作《古今譚概》，專立閨誡部，針對「女妬」對社會的危害進行一番論述，云：「女德之凶，無大於淫、妬，然妬以為淫地也。譬如出任者，中無貪欲，則必不忌賢嫉能矣。然丈夫多懼內，自天子以至於庶人，皆不免焉，則又何也？語曰：『當斷不斷，反受其亂。』」<sup>32</sup> 條列古往今來多位悍妻、妬婦、既悍且妬之婦女，包含寵妃、正妻、妾室。她們或者大膽挑戰夫權傳統下的男性主宰地位，例如司戎少常伯楊弘武之悍妻韋氏，性情凶悍強勢，甚至指揮丈夫任命他人為官。<sup>33</sup> 又如陸慎言之妻朱氏，甚狡妬，丈夫極懼怕之，故任職尉氏縣守令期間，一切政事皆唯妻子馬首是瞻。<sup>34</sup> 或者勇於捍衛與鞏固個人地位而殘害他者，例如裴選之妻宜城公主，因丈夫寵愛一外室女子，便遣人擄掠該女子，割下女子耳鼻，剝下陰部皮肉張貼其駙馬臉上，強迫丈夫出堂議事，兇殘傷害競爭者，並對丈夫毫無敬畏之心。<sup>35</sup> 或者執著於個人理念價值而自傷者，例如任瓌妻柳氏，唐太宗怒其傷

---

也」。〔明〕汪廷訥：《環翠堂新編出像獅吼記》，頁 210。

<sup>30</sup> 〔明〕西周生輯著，袁世碩、鄒宗良校注：《醒世姻緣傳》（臺北：三民書局，2000 年）。

<sup>31</sup> 〔明〕伏雌教主著；辛澤校點：《醋葫蘆》（天津：百花文藝出版社，1992 年，據臺灣天一出版社《明清善本小說叢刊》初編第九輯影印筆耕山房原刊本校點印行）。

<sup>32</sup> 〔明〕馮夢龍：《古今譚概》，第十九，閨誡部（北京：文學古籍刊行社，影印明葉昆池刊本，1954 年），頁 769。

<sup>33</sup> 閨誡部，〈畏婦除官〉：「楊弘武為司戎少常伯，嘗除一人官。高宗問曰：『某人何因，輒受此職？』弘武曰：『臣婦韋性悍，昨以此見屬，臣不從恐有後患。』帝嘉其不隱，笑遣之。」參見〔明〕馮夢龍：《古今譚概》，頁 771。

<sup>34</sup> 閨誡部，〈胭脂虎〉：「陸慎言妻朱氏，沉慘狡妬，陸宰尉氏，政不在己，吏民語曰：『胭脂虎。』」參見〔明〕馮夢龍：《古今譚概》，頁 770。

<sup>35</sup> 閨誡部，〈宜城公主〉：「唐裴選尚宜城公主，選有外寵一人，公主遣閹人執之，截耳剝鼻，剝

害所贈姬女，送去假酖酒，命其去妬否則飲盡，原意希望任妻一改妬心，然柳氏寧赴死不願丈夫畜養姬妾。<sup>36</sup> 這些行為的背後成因都帶有女性自我價值、自我意識覺醒的訊息，與晚明女性意識崛起的時代背景密不可分。

## 二、《獅吼記》的倫理教化觀

由高明提出的戲曲最高創作準則，所謂「不關風化體，縱好也徒然。」《獅吼記》傳奇的風俗教化宗旨在〈小引〉：「採獅子吼故事，編為雜劇七齣，欲使天下之強婦悍婢盡歸順於所天。」本節所探究之重點即在作者透過什麼方式「使強婦悍婢盡歸順」。

明中葉以後由於社會面臨舊思維的改革聲浪，以及女性經濟地位的攀升，婦女不再恪守過往的女德規範，甚至出現夫妻倫理倒置的情形；時人有感於此，嘉靖以降大量湧現規範女子行徑的女教書，如呂坤《閨範》、溫璜《溫氏母訓》等等。

《獅吼記》不採嚴肅刻板的教科書方式宣導女德守則，而是透過貼近大眾的文藝形式——戲曲演出，以發揮影響。事實上，全劇所闡釋的主題不外乎儒家所謂「家人離，必起於婦人」<sup>37</sup>的概念，因此讓主角陳氏一家的悲歡離合全繫於女主角柳氏一人的思想轉變。善妬則丈夫屢不著家，吵鬧紛爭不斷；去妬則家庭和美，諸事亨通。安排多達二十一齣的篇幅強調女妬造成的家庭悲劇，兩齣篇幅極長的齣目，引導與感化妬婦改邪歸正，末七齣則展演去妬後，時來運轉，好運連連的事蹟，表現鮮明的「女妬」批判立場。

除了情節布局，汪廷訥更透過具有廣大影響力的神秘力量人物：土地神靈、閻羅王等道教人物表明正確夫妻倫理觀，藉此潛移默化戲曲觀者。第十三齣〈鬧祠〉以土地神之口，云：「做官的理自直，做妻的心太剛，如何大鬧公堂上？柳姬悍妬真堪罪，陳慥風流不異常。你做夫人出醜粧牌榜，從此要小心聽令，拱手伏降。」第二十二齣〈攝對〉以閻羅王之口，云：「自從伊年少于歸。大肆着蛇蝎般毒狼虎

---

其陰皮，縵駢馬面上，令出廳判事，僚吏駭笑。」參見〔明〕馮夢龍：《古今譚概》，頁 770。

<sup>36</sup> 閩誠部，〈任瓌二姬〉：「太宗賜任尚書瓌二艷姬，妻妬，爛其髮禿盡。帝聞之怒，偽為酖，敕柳飲之，立死，如不妬，即不須飲；柳氏拜敕曰：『妾與瓌俱出微賤，更相輔翼，遂至榮官。今多內嬖，誠不如死！』竟飲盡，無他。帝謂瓌曰：『人不畏死，不可以死恐。朕尚不能禁，卿其奈何？』二女令別宅安置。」參見〔明〕馮夢龍：《古今譚概》，頁 783。事實上，任瓌有妻柳氏，善妬不畏死之事，早在唐代《朝野僉載》即有記載。見〔唐〕張鷟：《朝野僉載》（北京：中華書局，1985年），卷三，第七條，頁 30。

<sup>37</sup> 《通書》：「家人離，必起於婦人」，周敦頤以為婦女是家庭失和的主要原因。詳參〔宋〕周敦頤著，湖南省濂溪學研究會整理：《元公周先生濂溪集》（長沙：嶽麓書社，2006年，據北京圖書館藏宋刻本整理），卷之四，《通書》，「家人睽復無妄第三十二」，頁 68。

般威。每日家把他撓亂禪心。生疎故友。鬧炒深閨。雖然是做郎君乾綱休廢。卻怎麼做妻孥坤順全違。」地府曹官指出：「那陳慥呵！素有逃禪志，常遭妬婦欺，把他長繩繫足行難離，方池曲膝聲偏厲，青藜撻背冤難洗。大王爺，繩兒是羊見，池上是蛙見，青藜杖是獅子見，事事應難遮蔽，都只為吃醋拈酸，甘做下彌天之罪。」凡此種種，不論是土地神的告誡或是閻羅王、曹官細數其罪狀，柳氏全數駁斥這些指正，不願聽從，致使閻羅王震怒，奪舍其魂魄施以酷刑，判入無間地獄。

人力所無法抵抗的鬼神人物，在劇中扮演了不可挑戰的靈魂審判者，決定人類或生或死的歸宿；但是，值得注意的是，劇中卻出現一位能向鬼神協商，進而解救靈魂的高僧——佛印，引度柳氏重回人界，並引導之除淫殺、戒貪癡、修佛存善，斬斷過往貪、嗔、癡三不善根，最後興家同榮，甚至修成正果登赴靈山極樂；使人相信「斷情」，有證入果位、了卻生死輪迴、登臨極樂的可能。

汪廷訥運用自己對社會的敏銳觀察，援引當時深入全民思想價值的佛教、道教信仰，將「女妬」與鬼神懲處、生生世世身陷無間地獄、輪迴轉世、度脫成佛等進行綑綁，循序作「懲罰」、「點悟」、「改正」的層次引導，幫助主角「消弭嫉妬」，同時讓作者所欲傳遞的「婦順」女德價值，成為觀者引以為戒的信仰禁忌規準，可見宗教的「斷情」在晚明社會足具一定的影響力；加上詼諧逗趣，引人入勝的創作內容，造成戲劇的成功與迴響，於是本劇享譽《曲品》「可以風筭幃中」的盛讚。

## 小結

經爬梳與分析，《獅吼記》的救世主題透過人物塑造，以及佛法度脫觀與倫理教化觀兩大命題，予以渲染女妬為家庭亂象之源的議題，演繹倫理失衡與天道懲處的必然連動，成功推闡其所欲宣揚的「使天下之強婦悍婢盡歸順於所天」教化主題。

關於人物塑造與救世主題的關聯。汪廷訥改編歷史真實人物的形象，創造出吻合晚明文士特質的文學人物，包含：男主角陳慥才氣縱橫卻懼內窩囊，所以不得不違磊落襟懷，欺騙悍妻以偷得半日遊樂，展現晚明文士對性靈自由的狂熱追求。女主角柳氏對丈夫的絕對支配，則展現婦女悍妬已威壓傳統父權的問題。陳慥、蘇軾、佛印的談禪論道、論生命、論輪迴，甚至最後感化妬婦柳氏者為高僧佛印，體

現晚明文士對佛禪之學的崇尚。進一步借用時人對佛禪之學的喜愛來承載所欲宣揚的信念價值，即佛法度脫與佛法「妬」脫的雙關深意。

《獅吼記》中的佛法度脫觀具有實相與虛相的雙重示現。虛相演繹了佛印入阿鼻地獄解救柳氏脫離苦海，實相演示柳氏歸返人間後「妬性盡脫」的性情轉變。藉此發現，汪廷訥注意到佛禪之學對時人的重要性與影響力，故援引此元素進入傳奇，作為推動其救世主題的主力。

最後綜整全劇的倫理教化觀。三十齣中多達二十一齣的篇幅強調婦女善妬則家庭失和，兩齣長篇幅引導妬婦改邪歸正，七齣演示去妬後和睦興家，富貴榮華接踵而至的事蹟，可見本劇直指儒家所謂「家人離，必起於婦人」的理念。透過女主角柳氏一人去妬與否的思想轉變決定陳氏一家的禍福命運，表現鮮明改善女妬現象之教化立場。



## 第五章《獅吼記》創作美學

古典戲曲經典的流傳，無一不來自千錘百鍊的淘選。舞臺演出愈趨多樣紛呈的新式劇種出現後，仍能留住觀眾的劇本，方能稱譽為「經典」之作。傳奇《獅吼記》自晚明問世以來，歷時四百多年，不僅至今爨演不歇，甚至進入新世紀影視娛樂產業，亦成為爭相翻演的底本。其劇本底蘊勢必有微妙過人之處，值得深究，惜前人研究尚未出現關注此研究向度者。為此，本章聚焦探討組成傳奇之核心內容，包含曲文、賓白、科介、腳色，探索《獅吼記》曲文音韻之穩諧情形，以及賓白、腳色布置之排場學問，冀能一窺成就經典傳奇的奧妙美學。

### 第一節 《獅吼記》之音律美學

明代萬曆年間戲曲界出現兩大中堅流派，一為以湯顯祖為首的江西臨川派，一為以沈璟為首的江蘇吳江派。湯顯祖作劇講求順性恣肆、揮灑才情，因而偶失音律，但能持守曲中意境之渾然天成；沈璟則妙解音律，極為重視曲律，一字一韻嚴守格律，王驥德將之標榜為「詞林之哲匠，後學之師模」，沈璟的曲學理念影響嗣後作者，形成吳江一派。《曲律》云：「吳江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙。」並引述吳江派說法：「寧協律而不工。讀之不成句，而謳之始協，是為曲中之工巧。」<sup>1</sup>據此，可知此流派最特出之作劇風格乃「嚴守協律」。錢南揚在〈談吳江派〉將汪廷訥列入吳江派傳奇作家；郭英德在《明清傳奇史》更據作家活動時間，以及與沈璟之間的關係，將吳江派細分出五位前期吳江派嫡傳作家，其中，汪廷訥與沈璟有師承關係，作劇強調「合律依腔」，在理念上繼承沈璟之志。<sup>2</sup>既如此，汪廷訥作為吳江派作家，在曲韻格律上應符合審慎嚴謹之特質。臺大張敬教授《明清傳奇導論》設有「明代傳奇用韻的研究」專章探討，書中張氏表示其援引《六十種曲》、《暖紅室彙刻傳奇》，以及《奢摩他室曲叢》等材料，

<sup>1</sup> 王驥德於其曲學專著《曲律》，《雜論第三十九下》評述多位曲家，其中，在第七十條處談論沈璟，云其：「松陵詞隱沈寧庵先生，諱璟。其於曲學，法律甚精，泛濫極博，斤斤返古，力障狂瀾；中興之功，良不可沒。……蓋詞林之哲匠，後學之師模也。」肯定沈璟在曲律上鑽研頗深，且影響後學深遠。其後第七十四條，分析臨川派和吳江派各自特點，作以下評述：「臨川之於吳江，故自冰炭。吳江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙；臨川尚趣，直是橫行，組織之工，幾與天孫爭巧，而屈曲聱牙，多令歌者齟舌。吳江嘗謂：『寧協律而不工。讀之不成句，而謳之始協，是為中之之巧。』」詳參王文章總主編：《崑曲藝術大典》（合肥：安徽文藝出版社，2016年），歷史理論典，第一冊，《曲律》（據中國國家圖書館藏明天啓五年毛以燧原刻本為底本，參考《中國古典戲曲論著集成》整理校點），卷四，頁178—179。

<sup>2</sup> 郭英德：《明清傳奇史》，頁193。

共計傳奇六十二種，包含《獅吼記》傳奇，按齣搜求韻腳，以《中原音韻》為標準，分類製成〈明代傳奇犯韻統計表〉。此表工程浩大，對於明清傳奇音韻使用情況之整體優劣情況雖有宏觀了解，但因張氏所檢核之傳奇數量龐大，其統計表僅列劇名、犯韻齣數、韻目相混之類別，而無詳細記載確切韻腳、確切相混之韻目，著實可惜。其中針對《獅吼記》之犯韻檢核，列於〈明代傳奇犯韻統計表三〉，根據表格解讀，該傳奇於第十四齣出現「真文、庚青、侵尋相混」以及「真文、侵尋」相混的情況，然而究竟哪些韻腳出現上述相混的問題，因未具體明白列出所有韻腳，故難作確切評斷。因此，本節將梳理《獅吼記》傳奇完整三十齣曲文內容，以環翠堂原刊本為主要材料，條列所有曲牌之曲文韻腳，檢核汪廷訥之用韻情形，探究其是否「合律依腔」；同時就張敬所指出的第十四齣〈贈妾〉，實地考察其「真文、庚青、侵尋」相混以及「真文、侵尋」相混之具體情況；嘗試於《獅吼記》之音律創作美學向度，發展較為詳細、具體而深入的論述。

汪廷訥原刊本《環翠堂獅吼記》於各齣之下註明宮調與用韻，僅第一齣〈提綱〉因單用詞牌【東風齊着力】由末開場簡述劇情，故未標宮調用韻，其餘二十九齣，皆按《中原音韻》檢韻。筆者將《獅吼記》三十齣之宮調與用韻，就其曲牌、詞牌之韻腳，按《中原音韻》<sup>3</sup>、《詞林正韻》<sup>4</sup>檢核其用韻情形，整理出「《獅吼記》各齣用韻表」，韻腳字之上，以○、□分別代表不同出韻情形。北曲韻腳混入南曲押韻，以字上加圈標示：⊙；鄉音入曲錯叶韻腳，以字上加框標示：⊠。

（詳述參見附錄一：表1《獅吼記》各齣用韻表。）

總而觀之，《獅吼記》曲牌聯套綴合精湛，曲牌調度亦規矩平穩。汪廷訥在用韻上亦極其嚴謹，全劇僅四齣略有出韻之失誤，茲特為挑出以作說明：

第一齣〈提綱〉

按：據清代戈載《詞林正韻》，本齣目詞牌之韻腳歸類如下：

【東風齊着力】押第三部平聲：嬉、姬、離、悲等屬「支」韻，稀、歸、依等屬「微」韻，藜、兒等屬「齊」韻。

第三齣〈訪友〉仙呂宮，押齊微韻。

【鵲橋仙】：筆、細、窺、吏

<sup>3</sup> [元]周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁167-285。

<sup>4</sup> [清]戈載：《詞林正韻》，收入楊家駱主編《增訂中國學術名著》，第一輯，增補詞學叢書第一集，第二十冊（臺北：世界書局，1968年再版）。

- 【天下樂】：垂、依、意、知  
 【二犯傍粧臺】：徽、稀、歸、飛、怡、契  
 【前腔】：隨、期、徽、棲  
 【不是路】：離、肥、忌、為、奇、醉、隨、騎、契、締、締  
 【長拍】：違、違、飛、儀、畿、會、知、**國**、跡、蹄  
 【短拍】：氣、離、隨、髻、題  
 【尾聲】：霽、期、奇

按：第六支曲牌【長拍】第十二句韻腳「國」字，《中原音韻》將之歸作「入聲作上聲」，然而【長拍】並非北曲曲牌，而為南曲，故此處汪氏誤將北曲入派三聲之韻腳混入南曲押韻，致出現出韻問題。

第四齣〈住錫〉仙呂宮，押真文韻。

- 【浪淘沙】：塵、因、身、人  
 【甘州歌】：本、身、粉、奔、塵、嗔、根、真  
 【前腔】：聞、隱、雲、馴、門、鄰、身、焚  
 【大齋郎】：親、門、髻、魂  
 【甘州歌】：昏、印、聞、塵、尊、存、馴、因  
 【前腔】：薰、穩、存、輪、論、神、分、循  
 【尾聲】：印、身、津

按：【甘州歌】正格為十三句，首句為四字句；換頭格十三句，首句為五字句，較正格多一字，而本齣第三支、第六支曲牌【甘州歌】【前腔】與第五支【甘州歌】首句皆作五字句，故屬於換頭格，應標明「換頭」。

第五齣〈豪遊〉中呂宮，押尤侯韻。

- 【金菊對芙蓉】：猶、首、喉、鈎、流  
 【菊花新】：流、遊、頭、驟  
 【普天樂】：友、酒、遊、鳩、繡、侯、流  
 【北朝天子】：收、流、友、洲、搆、眸、口、留、留、留、酒、酒、後、後  
 【普天樂】：秀、瘦、拘、騶  
 【北朝天子】：柔、周、手、頭、溜、流、湊、逐、逐、逐、鬪、鬪、透、透  
 【普天樂】：走、袖、篋、畱、

按：本齣曲牌依序為南曲【金菊對芙蓉】—南【菊花新】—南【普天樂】—北【朝天子】—南【普天樂】—北【朝天子】—南【普天樂】，南北曲牌循環交替，近於南北合套格式；而交替間列之南北曲由兩腔循環支曲牌限定：南曲【普天樂】、北曲【朝天子】，屬於音樂性極強之「子母調」體式，在統一的宮調音律中又有規律性變化，頗能顯現作者之音樂涵養。

第八齣〈談禪〉黃鐘宮，押齊微韻。

- 【西地錦】：遲、地、期  
 【出隊子】：契、契、悲、稀、美、携  
 【啄木兒】：啓、飛、揮、衣、**空**、避、期

- 【降黃龍】：迷、地、機、提、翳、鼻  
 【前腔】：悲、依、慧、氣、疑、廻、溺  
 【黃龍滾】：維、畏、背、制、饋、妻、配  
 【前腔】：宜、墜、慰、義、忌、桂  
 【尾聲】：啓、飛、歸

按：【啄木兒】第六句「至」是支思韻，應叶齊微韻，此字出韻。【降黃龍】正格為十一句，換頭格十二句，因此第五支【前腔】屬於換頭，應標明「前腔換頭」。  
 【黃龍滾】全曲十句，格律字數分別為五、五、五、四、五、四、四、三、三、三，此處第二、三句疊句處少一句，故僅有九句，且首句應為五字，此處「我思將風俗維」六字，「我」字當為襯字而錯刻為正字，可知本劇環翠堂刊本仍有少數正襯誤刻的情況。

第十齣〈賞春〉中呂宮，押先天韻。

- 【滿庭芳】：年、川、賢、烟  
 【邊紅樓】：仙、緣、扇、妍  
 【石榴花】：原、綿、筵、天、旋、面、韃  
 【前腔】：芊、然、娟、絃、傳、勸、源  
 【泣顏回】：天、懸、鈿、暄、片、前  
 【前腔】：肩、煙、倦、蓮、鴟、戀、篇

按：【泣顏回】正格為八句，首句為五字句，換頭格九句，首句為二字句，因此第六支【泣顏回】【前腔】屬於換頭，應標明「前腔換頭」而未標。

第十一齣〈諫柳〉南呂宮，押尤侯韻。

- 【生查子】：守、受  
 【前腔】：酒、晝  
 【宜春令】：羞、流、醜、受、口、宥  
 【前腔】：由、遊、穀、有、走、救  
 【梁州序】：厚、透、尤、斗、誘、頭、遊、鬪  
 【前腔】（之二）：臭、後、柔、驟、流、愁、獸  
 【前腔】（之三）：由、候、繆、守、求、頭、憊  
 【前腔】（之四）：謀、後、裘、祐、讎、坵、畱  
 【尾聲】：就、手、休

按：第八支曲牌【前腔】【梁州序】（之四）第一句「謀」字《中原音韻》將之歸類「魚模韻」；然，戲曲語言有與時俱變之特質，謀字在清代沈乘馨《韻學驪珠》中作「苗侯切」，陽平聲，屬「鳩侯」韻，即《中原音韻》之「尤侯」韻，且《康熙字典》亦作「莫侯切」。這個發現說明汪廷訥不只沒出韻，甚至是保留了明代的活語言，具有戲曲音韻「與時俱變」的特質。

第十三齣〈鬧祠〉正宮，押江陽韻。

- 【北端正好】：仗、腔、上、帳  
 【滾繡毬】：腸、場、狀、娘、鄉、撞、梁、殃、忘  
 【耍孩兒】：放、梁、粧、防、娘、誑、詳

- 【五煞】：良、張、講、傷、枉、章  
 【四煞】：羊、狼、瘡、陽、謗、常  
 【三煞】：堂、放、場、長、糠  
 【二煞】：剛、上、常、榜、降  
 【一煞】：香、向、讓、佯、響、堂  
 【煞尾】：傷、降、祥、障、王

按：本齣宮調原用正宮，然第三支曲牌起引入般涉調【耍孩兒】套曲，屬於「借宮」手法；又第三支【耍孩兒】下接【五煞】－【四煞】－【三煞】－【二煞】－【一煞】，運用【耍孩兒】與【煞】曲連用之套曲結構，凸顯汪氏熟諳曲牌音樂特性，展現卓越之聯套素養。

第十八齣〈偷樂〉仙呂宮，押先天韻。

- 【紫蘇丸】：捲、線、憐、淺  
 【桂枝香】：腆、變、燕、纏、戀、牽、天  
 【前腔】：便、願、變、暎、辨、纏、緣  
 【醉羅歌】：見、言、圈、願、邊、前、面、冤、猿  
 【前腔】：燕、娟、鈿、釧、鮮、翩、練、蓮、**纖**  
 【掉角兒】：憐、願、媛、顫、全、圓  
 【前腔】：言、**諫**、權、便、展、縵、綿  
 【尾聲】：嚙、言、年

按：本齣押先天韻，第五支【醉羅歌】【前腔】第十句韻腳「纖」字，《中原音韻》將之歸為「廉纖韻」，屬於出韻；第七支【掉角兒】【前腔】第二句韻腳「諫」字，《中原音韻》將之歸類「寒山韻」，亦屬出韻；廉纖韻、寒山韻等閉口韻容易和先天韻混淆，汪廷訥此處亦未能倖免。

第二十二齣〈攝對〉雙調，押齊微韻。

- 【北新水令】：廻、昧、迷、違、對  
 【南步步嬌】：水、繫、危、悴、悲、累  
 【北折桂令】：歸、威、閨、廢、違、非、回、釐  
 【南江兒水】：**志**、欺、離、厲、洗、蔽、罪  
 【北鴈兒落帶得勝令】：持、畏、內、提、犁、妻、題、會、知、期  
 【南僥僥令】：(俗)、規、墜、**得**、泥  
 【北收江南】：非、石、誰、吹、歸  
 【南園林好】：祈、醫、水、恢、輝  
 【北沽美酒帶太平令】：回、持、威、世、癡、詈、播、跪、繫、宜、隨、毀  
 【南尾聲】：際、離、持

按：本齣押齊微韻，第四支【南江兒水】首句韻腳「志」字，《中原音韻》將之歸為「支思韻」，屬於出韻；第六支【南僥僥令】首句韻腳「俗」字，犯兩項音韻問題，其一是本曲為南曲，應守南韻平上去入四聲分明的規律，而「俗」字北曲音係入聲作平聲，犯北韻混南韻之誤，其二是「俗」字北曲屬「魚模韻」，犯出韻之誤；又第四句「得」字，北曲雖隸屬齊微韻，但此字南曲乃入聲作上聲，故犯北韻混南韻之誤。撇除三處出韻之細節失誤，本齣曲牌聯套形式為完美齊整之 ABAB 南北合

套曲式。

全劇三十齣宮調、曲牌、曲文內容，汪廷訥《獅吼記》音律美學可歸納出兩大特點，其一「曲韻精審，音律諧美」，其二「用曲調度，匠心獨運」；以下分述之。

### 一、曲韻精審，音律諧美

《獅吼記》全劇三十齣，除第一齣〈提綱〉一闕詞牌，其餘二十九齣自第二齣〈敘別〉至第三十齣〈同榮〉，曲牌總數凡二百零八支曲牌，僅七字出韻而已。（以下標註七處出韻字，北曲韻腳混入南曲押韻：⊕；鄉音入曲錯叶韻腳：⊗）出韻的七字，分別為：

第三齣〈訪友〉第六支曲牌【長拍】第十二句韻腳「⊕國」字

第八齣〈談禪〉第三支曲牌【啄木兒】第六句韻腳「⊗至」字

第十八齣〈偷樂〉第五支曲牌【醉羅歌】【前腔】第十句韻腳「⊗織」字

第七支曲牌【掉角兒】【前腔】第二句韻腳「⊗諫」字

第二十二齣〈攝對〉第四支曲牌【南江兒水】第一句韻腳「⊗志」字

第六支曲牌【南僥僥令】第一句韻腳「⊕俗」字

第四句「⊗得」字

以上七處犯韻失誤，為明清傳奇中經常出現的用韻相混問題，包括：第一種——北曲韻腳混入南曲押韻。北曲入聲皆派入平上去三聲，於是北韻只分陰平、陽平、上聲、去聲。而南韻嚴分平上去入四聲，並分陰陽；然而，明代因南曲尚未建立權威性韻書，故斯時創作之用韻，多奉已成熟完整之元代北曲曲韻韻書《中原音韻》為圭臬；以北曲韻書同時兼審南、北曲之韻，致使明傳奇呈現用韻甚雜的問題，包含毛奇齡《西河詞話》，卷一，曾提及：「至若北曲有韻，南曲無韻，皆以意出入。」<sup>5</sup>謂時人作劇者有以北韻紊亂混入南韻的弊病；回顧汪廷訥於本劇《獅吼記》，亦三度將北曲韻腳混入南曲曲文，如：第三齣〈訪友〉南曲【長拍】「齊微」韻，錯叶北曲入聲作上聲的「國」字；第二十二齣〈攝對〉南曲【僥僥令】「齊微」韻，

<sup>5</sup> [清]毛奇齡撰：《西河詞話》（昭代叢書，丁集，世楷堂藏版）見於《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994年），第一六四冊，集部，詞曲類詞曲評之屬，頁4。

錯叶北曲入聲作平聲的「俗」字，又錯叶北曲入聲作上聲的「得」字。

除了北韻南混以外，第二種犯韻之誤為——鄉音入曲所造成的韻部混亂。這類犯韻失誤，不得不提及南曲興起的時代背景。南曲發源於浙江溫州一帶的民間歌舞，徐渭《南詞敘錄》云：「永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口可歌而已。」<sup>6</sup> 作為里巷歌謠式的戲文前身，南曲較多的保留了民間音樂的狀態，並且在吸收各地歌謠時，受當地方言影響，發展出海鹽、餘姚、弋陽、崑山四大聲腔，傳演與遞唱南曲戲劇，蔡師孟珍於《曲韻與舞臺唱唸》提到：「戲曲的生命在舞臺，因此它的咬字用韻必須與觀眾聲息相通，才能獲得共鳴與肯定。」<sup>7</sup> 於是就在戲曲作家創作劇作時，因鄉音影響再加上當時無南曲專用韻書的前提下，錯叶南韻是明代傳奇屢見不鮮的問題，「傳奇用韻最易相混的是支思、齊微、魚模之間；魚模、歌戈之間；真文、庚青、侵尋之間；先天、寒山、桓歡、監咸、廉纖之間。因為它們之間的主要元音不是相同、就是相近；而其藉資分別者，主要的只是韻尾的差異而已。」<sup>8</sup> 於是協律合韻便成為明清作家創作時極大的考驗。張敬於《明清傳奇導論》列《獅吼記》第十四齣〈贈妾〉類屬「真文、庚青、侵尋」相混，以及「真文、侵尋」相混之犯韻事例；可是，經筆者檢核，該齣目皆叶真文，一韻到底，未有出韻問題；研判張氏說法，許是因檢核傳奇作品數量龐大，而出現格律字數混淆，致使其誤判韻腳。錯判現象出現於該齣目之【玉胞肚】曲牌。【玉胞肚】（或作【玉抱肚】）之格律，乃全曲六句，格律字數為四、七、七、七、七、七，除了第三句叶否均可，其餘皆須叶韻；韻腳平仄上，則要求第一句叶仄韻，其餘叶平聲韻，僅第四句可叶仄韻。筆者據上述格律規範，檢核汪廷訥三支【玉胞肚】曲文，將韻腳圈出，而張氏誤判之韻腳則於字上標註黑點：

【玉胞肚】杯斟合(○)管情諧百年好(○)戲清波堪羨鴛鴦，應明時定產麒麟(○)。  
調琴弄瑟有餘(○)教他倚杖斜陽枉斷(○)。

【玉胞肚】【前腔】持杯自(○)，太山般叨君厚(○)。也不須十斛明珠，卻相

<sup>6</sup> [明]徐渭《南詞敘錄》，詳參王文章總主編：《崑曲藝術大典》（合肥：安徽文藝出版社，2016年），歷史理論典，第一冊，《南詞敘錄》（據南京圖書館藏魯氏壺隱居黑格鈔本為底本，參考《中國古典戲曲論著集成》整理校點），頁88。

<sup>7</sup> 詳參蔡孟珍：《曲韻與舞臺唱唸》（臺北：臺灣學生書局，2008年），頁149。

<sup>8</sup> 曾永義：《長生殿研究》（臺北：臺灣商務印書館，1969年），頁87-90。

遺絕代佳(人)。只怕風聲洩漏致生(嗔)，隔斷巫山杳莫(親)。

【玉胞肚】【前腔】苦綮方(寸)，對新人難拋舊(人)。捧瑤觴強做歡容，整花

鈿暗掩啼(痕)。肯將閻教背家(尊)，他便有八面威風也自(馴)。

按格律四、七、七、七、七、七斷句，第三句可叶可不叶之原則，汪廷訥三支【玉胞肚】曲文第三句皆不叶韻，並且可以圈出「喬、姻、麟、春、魂、忖、恩、人、嗔、親、寸、人、痕、尊、馴」共十五字韻腳；除了十五字皆符合本齣「用真文韻」之規範，同時，三支曲牌韻腳皆符合仄、平、平、平、平、平之格律，可見汪廷訥用韻之謹嚴。至於張敬所謂「真文、庚青、侵尋」相混，和「真文、侵尋」相混問題，推論其緣於張氏誤將【玉胞肚】第一句四字句斷為二字句，而犯下斷韻失誤。

《獅吼記》環翠堂本標有工尺譜板眼符號，而【玉胞肚】首二字「杯斟」、「持杯」、「苦綮」，下皆標註底板符號「一」，易使人誤作斷句停頓點；故張氏以「斟」字錯叶侵尋，「綮」字錯叶庚青，立論汪氏此處犯下「真文、庚青、侵尋」相混，以及「真文、侵尋」相混的問題；實則乃張氏誤以為底板必為文義停頓處，致使斷句錯誤而誤斷韻腳，造成出韻之誤判。經詳細檢驗，汪廷訥實際上犯有的韻部相混之誤僅三類：第一是「先天、廉纖、寒山相混」，包含：第十八齣〈偷樂〉「先天」而錯叶「廉纖」的「纖」字，以及「寒山」的「諫」字；廉纖韻、寒山韻等閉口韻容易和先天韻混淆。第二是「支思、齊微相混」，包含：第八齣〈談禪〉「齊微」而錯叶「支思」的「至」字、第二十二齣〈攝對〉「齊微」而錯叶「支思」的「志」字。第三是「魚模、齊微相混」，包含：第二十二齣〈攝對〉「齊微」而錯叶「魚模」的「俗」字。

歷代熟諳音律之劇作家首推洪昇《長生殿》，曾永義在《長生殿研究》中整理全劇五十齣，共計出韻二十六字；<sup>9</sup>觀其出韻字數之於齣目數的比例，《長生殿》達 52%，而《獅吼記》僅 23%，兩方比較下，汪廷訥顯著的低失誤率，稱其「用韻精審」可謂實至名歸。不過，雖可見汪廷訥作劇力求嚴謹，本劇仍偶有出現違例之處，未合格律的「贅韻」情況，例如：第三齣〈訪友〉第六支曲牌【長拍】第十三句「跡」不用押韻，而此處押韻，屬於贅韻；又如第八齣〈談禪〉第三支曲牌【啄

<sup>9</sup>詳參曾永義：《長生殿研究》，頁 87-90。

木兒】第一句「啓」字，第六支曲牌【黃龍滾】第五句「制」字、第八句「妻」字，第七支曲牌【前腔】【黃龍滾】第五句「義」字；第十齣〈賞春〉第五支曲牌【泣顏回】第五句「暄」字，第六支【前腔】【泣顏回】第五句「倦」字、第七句「鶻」字等，皆屬於贅韻。不過，由於曲韻並不忌諱贅韻的使用，故並不影響汪廷訥用韻嚴謹之評騭。更值得稱許的是汪廷訥作劇之用韻選字，呈現字音的音讀變化，不僅保留明代活語言，更體現戲曲音韻「與時俱變」的特質。上述特點，見於第十一齣〈諫柳〉第八支曲牌【前腔】【梁州序】（之四）第一句之「謀」字，根據《中原音韻》對韻部的分類，謀字的使用於本齣犯下「尤侯」錯叶「魚模」的出韻錯誤；然而，考量到曲韻有與時俱變、保留當時代語音之特質，因此，僅以元代韻書《中原音韻》作為判定並不充足；蔡師孟珍於《曲韻與舞臺唱唸》提到：

活躍於舞臺上的戲曲語言原是一種藝術音韻，它同時具有與時俱變與存古典型兩種特質，因為曲的本色在唱，曲韻必須與實際唱口結合才有意義，即曲詞押韻與伶人咬字應與當時語音諧和，觀眾方得以聆賞無礙，由此而獲得共鳴，故曲韻每較一般傳統韻書切合實際語音，而藉曲韻以稽考當代語音系統之研究，即著眼於曲韻與時變遷之特質。<sup>10</sup>

據此，關於「謀」字出韻與否，應查考後出韻書的分韻情況再加以判定，首先，南曲分韻最完整之韻書當屬清代沈乘慶《韻學驪珠》。《韻學驪珠》歸類「謀」字作「苗侯切」，陽平聲，屬「鳩侯」韻，即《中原音韻》之「尤侯」韻，又《康熙字典》作「莫侯切」，由此可見，汪廷訥於「謀」字的使用並非出韻，而是保留明代的實際語音，具有戲曲音韻「與時俱變」的特質。

## 二、組套用曲，匠心獨運

除了執守嚴謹的用韻格律，汪廷訥在曲牌運用上又可見豐富多變的特點。首先，汪氏在確保音韻諧美的條件下，又擇用聯套體式中格律規範更加嚴格的南北合套格式，包含：第五齣〈豪遊〉，曲牌聯套裡兼用南曲和北曲的體式，依據嚴謹程度，分別為南北曲牌數量調度自由的「南北合腔」，以及一南曲一北曲嚴格間列循環的「南北合套」兩種形式。例如南戲《宦門子弟錯立身》可見南北合腔之使用，第五出〈私出〉此出用曲十三支，開首南曲【醉落魄】，其後依序為南【賞花時】

<sup>10</sup> 詳參師蔡孟珍：《曲韻與舞臺唱唸》（臺北：臺灣學生書局，2008年），頁266。

—南【排歌】—北【那吒令】—南【排歌】—北【鵲踏枝】—南【樂安神】—北【六么序】—南【尾聲】—南【鎖南枝】—南【同前換頭】—南【同前】—南【同前換頭】，運用多支南曲曲牌，零散插入少量北曲曲牌，南北曲任意組合，結構較自由。反觀南北合套，限定一南一北的交替出現，且音律須和諧自然，難度高，藝術性強，例如湯顯祖《牡丹亭》第五十五齣〈圓駕〉，此齣用曲十五支，開首北曲【點絳脣】，其後依序為北【前腔】—北【醉花陰】—南【畫眉序】—北【喜遷鶯】—南【畫眉序】—北【出隊子】—南【滴溜子】—北【刮地風】—南【滴滴金】—北【四門子】—南【鮑老催】—北【水仙子】—南【雙聲子】—北【尾聲】，南北曲整齊交替；又如《長生殿》第二十四齣〈驚變〉，此齣用曲九支，開首北曲【粉蝶兒】，其後依序為南【泣顏回】—北【石榴花】—南【泣顏回】—北【鬥鶴鶉】—南【撲燈蛾】—北【上小樓】—南【撲燈蛾】—南【尾聲】。至於《獅吼記》第五齣〈豪遊〉，始自第一支曲牌，使用引子南曲【金菊對芙蓉】、【菊花新】，其後援引南曲【普天樂】與北曲【北朝天子】循環重複使用，形成南北合套格式，音律難度較高，劇曲藝術性飽滿；除此以外，交替間列之南北曲又以南【普天樂】與北【朝天子】，二曲連用且交互循環形成的 ABAB 曲式，實為音律技巧性極強之「子母調」，或稱「循環曲體」。施德玉於〈曲牌組合形式之探討〉論及此種套曲體式之特點：「運用於子母調之二曲，是同宮調的曲牌，在音樂上有共同的屬性，因此二曲體結合上，極為順暢與自然，由於交替銜接，產生統一中又有規律性變化的色彩。」<sup>11</sup>汪廷訥於本齣不僅以嚴謹南北合套格式呈現，更加入子母調手法，展現卓越度曲能力及曲學涵養。第二次運用南北合套手法見於第二十二齣〈攝對〉，本齣曲牌聯套形式是相當完美齊整之 ABAB 南北合套曲式，首支曲牌【北新水令】—【南步步嬌】—【北折桂令】—【南江兒水】—【北鴈兒落帶得勝令】—【南僥僥令】—【北收江南】—【南園林好】—【北沽美酒帶太平令】—【南尾聲】；短短三十齣劇目，操作了兩齣南北合套，可見其於聯套用曲之豐沛才情和苦心經營。

其次，「借宮」以呼應劇情，轉換聲情的手法也被運用在《獅吼記》傳奇中；第十三齣〈鬧祠〉本齣原宮調用正宮，然第三支曲牌起引入般涉調【耍孩兒】套曲，屬於「借宮」手法；據鄭騫《北曲新譜》，「般涉調」註【煞】曲云：「此章

<sup>11</sup> 施德玉：〈曲牌組合形式之探討〉，《藝術學報》，第 79 期（2006 年 10 月），頁 7。

聯入套中，位於【耍孩兒】之後，【尾聲】之前。用若干支均可，須冠以數目字。多逆數，例如用五支，則上接【耍孩兒】者題【五煞】，下接【尾聲】者題【一煞】；亦有用順數者，不多見。」<sup>12</sup>如睢景臣《哨遍·高祖還鄉》之著名套曲作品，曲牌依序為【哨遍】、【耍孩兒】、【五煞】、【四煞】、【三煞】、【二煞】、【一煞】、【尾聲】；可見【耍孩兒】套曲有與【煞】曲連用的特色，本齣亦見此音樂結構特性。同時值得注意的是，「借宮」使用之時機常在劇情轉折變化之處。本齣演繹柳氏與陳慥互相指控伴侶行為之不妥，且次次在為人夫者（縣老爺、土地公）判罰柳氏作為過失方時，為人妻者（縣夫人、土地婆）每每突現反對，並毒打其丈夫，責怪其判罰不當，扭轉柳氏與陳慥二人優劣消長之局勢；汪廷訥注意到劇情與音樂聲情結合的重要性，運用高度貼合劇情轉折需求的「借宮」手法，豐富傳奇演出的表演性；如關漢卿《竇娥冤》全劇高潮，第三折〈斬娥〉，竇娥悲訴天道不公，不辨盜跖顏淵，是非不分，用正宮「惆悵雄壯」之聲；而後竇娥向婆母臨死告別，嗚咽低迴，則借用中呂宮「高下閃賺」之聲情；末尾竇娥銜冤負屈，慟而立下三件誓願，分別為：血濺素練、六月飛雪、亢旱三年，三件誓願皆違反常理，卻離奇應驗，此處符應情節，借用般涉調「拾掇坑塹」之聲。同樣的，《獅吼記》第十三齣〈鬧祠〉之宮調安排亦呼應其情節之轉折；本齣核心敘事乃夫妻失和，因此各自以「惆悵雄壯」之姿狀告縣衙，宮調選用正宮；其後，因紛爭仍無可解，愈演愈烈以致「鬧」到神界，由人間跨入神靈世界的轉場，則選用「般涉調」詭譎怪誕的音樂特性，使劇情敘事獲相得益彰的氛圍營造效果，足見汪廷訥熟稔宮調曲牌之特性，並具高度音律調度之智慧。

雖說汪於曲韻、曲律頗為精審，不過在曲文格式上仍有其進步空間；像是幾處曲文有正襯錯置的情況，例如：第八齣〈談禪〉第六支曲牌【黃龍滾】，格律上，全曲十句，字數分別為五、五、五、四、五、四、四、三、三、三；此處第二、三句疊句處少一句，故僅有九句，且首句應為五字，此處「我思將風俗維」六字，「我」字當為襯字而錯置為正字，汪廷訥於本劇中偶有出現正襯錯亂的情況。其次是未標明「換頭格」的問題；本劇三十齣，不論是原刊本環翠堂本抑或汲古閣本，兩版本在曲文格式上基本一致，但皆出現「換頭格」未標明的問題；例如第四齣〈住錫〉【甘州歌】正格為十三句，首句四字，換頭格十三句，首句五字，較正格

<sup>12</sup> 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），卷八，般涉調，頁208。

多一字，故第三支、第六支曲牌【甘州歌】【前腔】、第五支【甘州歌】皆屬於換頭格，應標明「換頭」而未標；第八齣〈談禪〉第四支曲牌【降黃龍】正格為十一句，換頭格十二句，第五支【降黃龍】【前腔】曲文共十二句，屬於換頭，應標明「前腔換頭」而未標；又如第十齣〈賞春〉【泣顏回】正格為八句，首句五字句，換頭格九句，首句二字句，而第六支【泣顏回】【前腔】首句作二字句，全曲九句，屬於換頭，應標明「前腔換頭」而未標。由此可見，汪廷訥未有標換頭格律的習慣。幾處曲文、曲牌格式的疏漏雖然稍有瑕疵，然曲文格律欲達到完全正確無誤相當困難，綜觀汪氏在用韻的精審和曲牌調度的掌握上穩諧合律，甚至保留明代語音，重現當代活語言，藝術成就瑕不掩瑜。

## 第二節 《獅吼記》之排場藝術

戲曲搬演之優劣與排場藝術關係密切。「排場」一詞作為戲曲評論專用術語，從許之衡《曲律易知》設專章探討排場理論起，排場的結構長久以來被列入曲評家品評傳奇創作的重要項目。許之衡謂：「作傳奇第一須知排場，若不明排場，鮮不笑柄百出者。」<sup>13</sup> 王季烈亦云：「悲歡離合謂之劇情，演劇者上下動作謂之排場；欲作傳奇，此二事最須留意。……作傳奇者，情節奇矣，詞藻麗矣，不合宮調，則不能付之歌喉；宮調合矣，音節諧矣，不講排場，則不能演之艷觥。」<sup>14</sup> 由此可見，排場調度影響戲劇作品之成就，可謂事關重大。所謂排場，指舞臺上演出時所表現的情況。元明兩代，曲家論曲尚未深究排場之影響，直到清代李漁《閒情偶記》出現後，曲家對戲曲排場的關注才活絡起來。

- 吳梅《顧曲塵談》將「冷熱相濟」、「角色均勻」納入綱領布置之重點：「填詞者在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始，須將全部綱領，布置妥帖，何處可加饒折，何處可設節目，角色分配如何可以勻稱，排場冷熱如何可以調劑，通盤籌算，總以脈絡分明、事實離奇為要。」<sup>15</sup>
- 王季烈《螭廬曲談》以《長生殿》為歷來考究排場藝術之典範，藉分析該劇佳

<sup>13</sup> 〈論排場〉參見許之衡：《曲律易知》二卷，收入東京大學東洋文化研究所藏漢籍善本全文影像資料庫（飲流齋著叢書之一，民國十一年刊本），卷下，頁一。

<sup>14</sup> 王季烈：《螭廬曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1971年），卷二，第四章〈論劇情與排場〉，頁23—26。

<sup>15</sup> 吳梅：《顧曲塵談》（臺北：臺灣商務印書館，1988年），第二章〈製曲〉，第一節〈論作劇法〉，頁102。

妙之處，進一步說明「角色勞逸」：「一部傳奇中所派之角色，必須各門具備，而又不宜重複者，一以均演者之勞逸，一以新觀眾之耳目。……故作傳奇者，即須將分配角色之道，豫為布置妥貼，一如今日所謂排戲者之任。……歷來傳奇於此事最為考究者，厥惟《長生殿》，……其選擇宮調、分配角色、布置劇情，務使離合悲歡、錯縱參伍，搬演者無勞逸不均之慮，觀聽者覺曾出不窮之妙，自來傳奇排場之勝，無過於此。」<sup>16</sup>

綜整幾家關於排場調度的標準，主要為兩大要素：一是「冷熱調劑合宜」，二要「角色勞逸勻稱」。所謂冷熱調劑，李漁在《閒情偶寄》談論「小收煞」概念時，具體說明了排場冷熱使用的時機：

上半部之末齣，暫攝情形，略收鑼鼓，名為「小收煞」。宜緊忌寬，宜熱忌冷，宜作鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何結果。如做把戲者暗藏一物於盆盎衣襖之中，做定而令人射覆，此正做定之際，衆人射覆之時也。戲法無真假，戲文無工拙，只是使人想不到、猜不着，便是好戲法、好戲文。

猜破而後出之，則觀者索然，作者赧然，不如藏拙之為妙矣。<sup>17</sup>

從「小收煞」的劇情格式、排場要求上可以理出，李漁在戲劇關目的冷熱調度關注點，特別重視「上半部之末齣」；並且為此齣關目之排場所作之具體說明，使撰劇者學得以掌握熱場的意義，以及「小收煞」宜緊湊，劇情須能引人探索後續之發展。其次，關於「勞逸勻稱」，王季烈《螭廬曲談》可見具體內容：

若第一折生唱，第二折旦唱，則第三折必須用闊口或同場熱鬧之劇，若慢曲長套二三折之後，必須間以過場短劇，或丑淨所演之諧劇。<sup>18</sup>

王氏對全本傳奇的腳色派用原則提出總論式綱要，後續又以排場藝術典範之劇作《長生殿》為例，分析該劇排場佳妙之處，供學者取則。回顧本文所研究之《獅吼記》，劇作傳承至今，舉凡崑曲、京劇、諸花部地方戲仍傳演不輟，其經久不衰的藝術魅力，值得學者深究其舞臺藝術之掌握。因此，筆者爬梳《獅吼記》全本三十齣，條列「《獅吼記》各齣目腳色出場布置臚列」（詳述參見附錄二），按演唱順序，檢核其腳色調度、場次之安排，以探究本劇之舞臺藝術。

<sup>16</sup> 王季烈：《螭廬曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1971年），卷二，第四章〈論劇情與排場〉，頁27-30。

<sup>17</sup> [清]李漁：《閒情偶寄》，卷之三，詞曲部，格局第六，「小收煞」條，頁565-566。

<sup>18</sup> 王季烈：《螭廬曲談》，卷二，第四章〈論劇情與排場〉，頁28。

首先，關於「排場冷熱調劑」合宜與否。筆者根據張敬《明清傳奇導論》提出傳奇分場之說法，分析《獅吼記》全劇之排場，包含：以關目分量為依據的四大主要排場類型：大場、正場、過場、短場；大場，是全劇最高潮的表現，於本場次登場之腳色必為全劇戲份最多而又各有表演者，並且劇情表現富麗、熱鬧、緊張，具影響故事發展之關鍵；正場，亦屬劇情高潮，但登場人物必為主角、副主角；過場，是為劇情起承連絡，聯繫全部故事關目而設，情節平淡；短場，與過場同樣平淡，雖無關於轉合承接劇情功能，只是資料性補充，但登場人物必是主角或副主角。至於依從於主要類型之下的表現形式又細分有：文場、武場、文武合場、鬧場、同場、群戲六類。文場，劇情以文為主；武場，劇情以武為主；文武合場，有文場亦含武打；鬧場，滑稽逗趣、插科打諢、冷嘲熱諷、熱鬧繁華之場次；同場，出現眾多角色，但角色在戲份上出現明顯軒輊的場次；群戲，由眾多角色均勻合演而組成的場次。本文對《獅吼記》各齣運用腳色及排場整理如下表：

表 2：《獅吼記》腳色排場表

齣次	齣名	運用腳色	排場
一	提綱	末	開場
二	敘別	生，旦	文／正場
三	訪友	小生，老旦，生，末（蘇院子）	文／過場
四	住錫	外，丑（小僧）	文／過場
五	豪遊	生，旦、小旦（侍姬），末、小末（青衣家僮），丑（挑壺盒隨），小生，老旦	群戲／大場
六	書招	淨（老僕）、旦	文／過場
七	歸讌	生、旦、淨（老僕）、雜（四醜妾）	文鬧／過場
八	談禪	生、小生、外、老旦	同／短場
九	奇妬	生、旦、末（蘇院子）	文武合／正場
十	賞春	小生、老旦、末（蘇院子）、生、淨（蒼頭）	群戲／大場
十一	諫柳	旦、生、小生	文武合／正場
十二	訓姬	小旦、小生	文／短場
十三	鬧祠	旦、生、末（官老爺）、雜（皂隸）、淨（官夫人）、外（土地公）、丑（土地婆）	文武合群／大場
十四	贈妾	生、小生、小旦、丑（梅香）	文／過場
十五	泛壁	小生、老旦、末（蘇院子）、外、生、丑（船家）	群戲／過場
十六	頂燈	旦、生、淨（蒼頭）	文武合／正場
十七	變羊	生、旦、淨（巫媼）	文鬧／大場
十八	偷樂	小旦、生	文／短場

十九	復形	淨（巫嫗）、生、旦、小旦	同／過場
二十	爭寵	旦、生、小旦、淨（牛頭）、丑（馬面）、雜（二鬼卒）	文武合群／過場
廿一	訴冤	小生、生、旦、小旦、淨（牛頭）、丑（馬面）、雜（二鬼卒）	群戲／過場
廿二	攝對	末（閻羅王）、雜（判執文簿吏、神將、曹官）、淨（牛頭）、丑（馬面）、旦、外	群戲大場
廿三	冥遊	旦、淨（牛頭）、丑（馬面）、外、雜（扮鼓樂旛幢）、眾（古今賢德流芳婦：胎教太任、義方孟母、柏舟共姜、採桑作歌之秦女、不棄惡疾之蔡姬、舉案齊眉之孟光、束髮署帛之董婦）	群戲過場
廿四	謝師	生、小旦、旦、外、小生	文／正場
廿五	生子	旦、生	文／短場
廿六	祖席	小生、外、老旦、生、旦、小旦、末、眾	群戲／過場
廿七	撫兒	旦、小旦、末（陳謨）	文／短場
廿八	西歸	外	文／短場
廿九	廷薦	末（黃門官）、小生	文／過場
三十	同榮	生、旦、小旦、老旦、末（陳謨）、小生、外、眾	群戲大場
備註	—	<b>劇中主要人物：</b> 生：陳慥／小生：蘇軾 旦：柳氏／老旦：琴操／小旦：小妾秀英 外：佛印	—

從表二《獅吼記》腳色排場表可見，本傳奇在排場的冷、熱關目布置上，作為熱鬧高潮場次的大場、正場共佔十一齣；作為緩和熱情，調劑戲劇情感起伏之用的過場、短場，加上開場共十九齣，在大量冷場關目的鋪陳下，熱場關目創造出劇情高潮點的驚艷感，成就「新觀者耳目」之效。此外，在全劇核心圍繞於男主角騙妻、出遊、偷得浮生閒、妻子震怒之脈絡下，布局各齣目悲、喜、驚、懼的交錯出現，如第二齣〈敘別〉一展離別的哀愁，第三至第五齣立即暴露前齣愁苦之造作，盡顯脫離束縛之歡，大肆遊覽玩樂，第六第七齣則事蹟敗露，悍妻展開馴夫行動。透過歡樂、悲哀、遊覽、行動循環交錯的劇情，配對相應的排場氛圍，創造引人入勝的戲劇氛圍。

其次，探討「角色勞逸勻稱」問題，腳色在舞臺上各有不同的扮飾型態。一門腳色，可能僅扮一個劇中人物，也可能扮飾多位人物，而是否「均演者之勞逸」，就在扮飾型態中顯現。因此，分析各門腳色與任演份量的關係是探討排場藝術優劣

所應關切的要項。以下針對《獅吼記》全劇各腳色行當與所扮飾之劇中人物，歸納整理如下表：

表 3：《獅吼記》腳色人物表

生	●生／陳季常 ●小生／蘇軾
旦	●旦／柳氏、侍姬 ●小旦／侍姬、秀英 ●老旦／琴操
淨	●淨／老僕、蒼頭、官夫人、巫媼、牛頭
末	●末／開場者、青衣家僮、蘇院子、官老爺、閻羅王、陳謨、黃門官 ●小末／青衣家僮
丑	●丑／小僧、挑壺盒僕從、土地婆、梅香、船家、馬面
外	●外／佛印、土地公
雜	●雜／四醜妾、皂隸、二鬼卒、判執文簿吏、神將、曹官、扮鼓樂旛幢
眾	●眾／古今賢德流芳婦（胎教太任、義方孟母、柏舟共姜、採桑作歌之秦女、不棄惡疾之蔡姬、舉案齊眉之孟光、束髮署帛之董婦）

根據上表，首先論腳色扮飾分配。《獅吼記》在人物角色分配上生、旦、淨、末、丑、外、雜，各門兼具，劇中人物根據其重要性而分配腳色行當，最重要的男主角陳季常，由生扮飾；女主角柳氏由旦扮飾；次要人物蘇東坡，由小生扮飾，琴操由老旦，小妾秀英由小旦，佛印由外扮飾；六位重要人物，僅生行當飾演的男主角陳慥、小生飾演的次要男性角色蘇軾、老旦飾演的琴操，三者不兼扮其他劇中人物，而女主角「旦」主要飾演柳氏，僅一次改扮劇中微末人物，第五齣〈豪遊〉陳慥狎妓出遊的侍姬；「小旦」主要飾演小妾秀英，亦扮飾第五齣〈豪遊〉陳慥狎妓出遊的侍姬；「外」主要飾演佛印，雖兼扮身分神聖、尊貴的土地公，但出現場次僅在第十三齣〈鬧祠〉，出場份量極低；從幾位主角人物的扮飾情況來看，可見汪

廷訥在演員腳色分配上符合王季烈提出之腳色調配要點。

進一步，論《獅吼記》腳色勞逸問題。以下臚列各腳色行當出現齣次：

● 生

飾演陳慥，出現於第二齣〈敘別〉、三〈訪友〉、五〈豪遊〉、七〈歸讌〉、八〈談禪〉、九〈奇妬〉、十〈賞春〉、十一〈諫柳〉、十三〈鬧祠〉、十四〈贈妾〉、十五〈泛壁〉、十六〈頂燈〉、十七〈變羊〉、十八〈偷樂〉、十九〈復形〉、二十〈爭寵〉、二十一〈訴冤〉、二十四〈謝師〉、二十五〈生子〉、二十六〈祖席〉、三十〈同榮〉。

● 旦

飾演柳氏，出現於第二齣〈敘別〉、六〈書招〉、七〈歸讌〉、九〈奇妬〉、十一〈諫柳〉、十三〈鬧祠〉、十六〈頂燈〉、十七〈變羊〉、十九〈復形〉、二十〈爭寵〉、二十一〈訴冤〉、二十二〈攝對〉、二十三〈冥遊〉、二十四〈謝師〉、二十五〈生子〉、二十六〈祖席〉、二十七〈撫兒〉、三十〈同榮〉；並於第五齣〈豪遊〉扮飾侍姬。

● 小生

飾演蘇軾，出現於第三齣〈訪友〉、五〈豪遊〉、八〈談禪〉、十〈賞春〉、十一〈諫柳〉、十二〈訓姬〉十四〈贈妾〉、十五〈泛壁〉、二十一〈訴冤〉、二十四〈謝師〉、二十六〈祖席〉、二十九〈廷薦〉、三十〈同榮〉。

● 小旦

飾演小妾秀英，出現於第十二齣〈訓姬〉、十四〈贈妾〉、十八〈偷樂〉、十九〈復形〉、二十〈爭寵〉、二十一〈訴冤〉、二十四〈謝師〉、二十六〈祖席〉、二十七〈撫兒〉、三十〈同榮〉；並於第五齣〈豪遊〉扮飾侍姬。

● 老旦

飾演妓女琴操，出現於第三齣〈訪友〉、五〈豪遊〉、八〈談禪〉、十〈賞春〉、十五〈泛壁〉、二十六〈祖席〉、三十〈同榮〉。

● 淨

扮飾五位劇中人物，包含：老僕，出現於第六齣〈書招〉、七〈歸讌〉；蒼頭，出現於第十齣〈賞春〉、十六〈頂燈〉；官夫人，僅出現於第十三齣〈鬧祠〉；巫媪，出現於第十七齣〈變羊〉、十九〈復形〉；牛頭，出現於第二十齣〈爭寵〉、二十一〈訴冤〉、二十二〈攝對〉、二十三〈冥遊〉。

- 末

傳奇照例由副末開場，因此，末，首先出現於第一齣〈提綱〉；爾後扮飾六位劇中人物，包含：青衣家僮，僅出現於第五齣〈豪遊〉；蘇院子，出現於第三齣〈訪友〉、九〈奇妬〉、十〈賞春〉、十五〈泛壁〉；官老爺，僅出現於第十三齣〈鬧祠〉；閻羅王，僅出現於第二十二齣〈攝對〉；陳謨，出現於第二十六齣〈祖席〉、二十七〈撫兒〉、三十〈同祭〉；黃門官，僅出現於第二十九齣〈廷薦〉。

- 小末

扮飾青衣家僮，僅出現於第五齣〈豪遊〉。

- 丑

扮飾六位劇中人物，分別為：小僧，僅出現於第四齣〈住錫〉；挑壺盒僕從，僅出現於第五齣〈豪遊〉；土地婆，僅出現於第十三齣〈鬧祠〉；梅香，僅出現於第十四齣〈贈妾〉；船家，僅出現於第十五齣〈泛壁〉；馬面，出現於第二十齣〈爭寵〉、二十一〈訴冤〉、二十二〈攝對〉、二十三〈冥遊〉。

- 外

飾演佛印，出現於第四齣〈住錫〉、八〈談禪〉、十五〈泛壁〉、二十二〈攝對〉、二十三〈冥遊〉、二十四〈謝師〉、二十六〈祖席〉、二十八〈西歸〉、三十〈同祭〉；並於第十三齣〈鬧祠〉扮飾土地公。

- 雜

扮飾劇中七位人物，但腳色扮飾之人物大多僅出現一場，如第七齣〈歸讌〉四醜妾，第十三齣〈鬧祠〉皂隸，第二十二齣〈攝對〉判執文簿吏、神將、曹官，第二十三齣〈冥遊〉扮鼓樂旛幢；非出現一場的腳色為二鬼卒，出現於第二十齣〈爭寵〉、二十一〈訴冤〉。

據上述《獅吼記》全劇各腳色行當與所扮飾之劇中人物整理表和各腳色出現齣次，試分析《獅吼記》各門腳色與任演份量的關係。明傳奇按例以生、旦為全劇之主角，其餘腳色為配角；據此，從上述內容判斷，汪廷訥在腳色配置上，符合傳奇之慣例，並且擔綱全劇男女主角的生和旦，登場次數亦居眾腳色之冠，顯著區隔人物的主配角之別；生、旦、小生、小旦、老旦、淨、末、小末、丑、外、雜，於劇中出現的總計場次，依序為 21、19、13、11、7、11、12、1、9、10、6；若按此比例分析任演份量問題，作為主角的生、旦在全劇三十齣中，登場率高達 70%、63%；配角則為 43%、36%、23%、40%、3%、30%、33%、20%不等。高數值之登場

率雖然有益於區辨主角與配角人物，但也可能使演員連場登臺，過於疲乏。然而，「出現場次」並非唯一判斷演員任演份量的依據；登場的「戲份多寡」也是影響因素之一。論及演出戲份多寡之判斷，不得不提及「主角、配角」之區別；主角，指唱白、戲份為劇中戲份最多的人物；配角，指有唱白，但戲份少的人物。

本文回歸文本內容，進行各齣目各腳色實際唱白之戲份觀察；透過本節開頭臚列之「《獅吼記》各齣目腳色出場布置」所呈現之《獅吼記》腳色出現場次與實際任演主、配角情形，整理如下表：

表 4：《獅吼記》腳色出現場次與實際任演主、配角情形之整理表

符號	●：主角 ○：兼扮(戲份屬於配角)										
	配角：▲										
腳色	生	旦	小生	小旦	老旦	淨	末	小末	丑	外	雜
齣次											
一							●				
二	●	●									
三	▲		●		▲		▲				
四									▲	●	
五	●	○ (侍姬)	●	▲	▲		▲	▲	▲		
六		▲				●					
七	●	●				▲					▲
八	●		●		▲					●	
九	●	●					▲				
十	●		●		●	▲	▲				
十一	●	●	▲								
十二			●	●							
十三	▲	●				▲	●		▲	▲	▲
十四	●		●	▲					▲		
十五	▲		●		●		▲		▲	●	
十六	▲	●				▲					
十七	▲	●				▲					
十八	▲			●							
十九	●	●		▲		▲					
廿	●	●		●		▲			▲		▲
廿一	●	▲	●	▲		▲			▲		▲
廿二		▲				▲	●		▲	▲	▲
廿三		●				●			●	●	▲
廿四	●	●	▲	●						▲	
廿五	▲	●									

廿六	●	▲	●	▲	▲		▲			●	
廿七		●		●			▲				
廿八										●	
廿九			●				▲				
三十	●	●	●	●	●		●			●	
主角戲份	14	14	11	6	3	2	4	0	1	7	0
配角戲份	7	5	2	5	4	9	8	1	8	3	6
總計場次	21	19	13	11	7	11	12	1	9	10	6

據如上《獅吼記》腳色出現場次與實際任演主、配角情形之整理表，重新評估《獅吼記》各腳色之任演情形；掘發《獅吼記》傳奇的扮飾型態有三點特徵：

### 1. 主角改扮其他人物——「兼扮」

主角在特定齣目改扮其他劇中人物的「兼扮」現象；例如：第五齣〈豪遊〉出現主角旦，改變原柳氏角色，扮飾戲份極少的陪玩侍姬，屬於「兼扮」之示例。

### 2. 原主角、配角地位對調

《獅吼記》三十齣的戲份配置，並非每每以生、旦兩位主角擔任戲份量最龐大者，有時會出現配角於特定齣目之戲份，出現勝過生、旦，或是與之不分軒輊的情形，使得主角和配角於特定齣目的地位對調；例如：第三齣〈訪友〉，本齣出現生、小生、老旦、末，四個腳色；其中，飾演主角陳慥的生在本場次裡戲份遠少於扮飾蘇東坡的小生，小生唱有四支曲牌、出現六次念白，生僅唱三支曲牌、三次念白，因此本齣為主、配角地位對調示例之一。又如：第十八齣〈偷樂〉，敷演男主角陳慥與小妾秀英幽會，僅出現生、小旦二腳色；作為主角的生唱四支曲牌、出現三次念白，而配角小旦卻唱五支曲牌，出現四次念白，無論唱念皆多於生，故此齣亦為主配角地位對調之示例。

### 3. 配角升格為主角

原屬配角的腳色升格為主角的現象，例如：第四齣〈住錫〉，因本場次僅出現外、丑兩個腳色，且外唱有六支曲牌、六次念白，丑唱二支曲牌、三次念白，故飾演佛印的小生在本場次為主角，飾演定惠禪寺小僧的丑在本場次為配角，此為配角升格為主角的示例之一；同樣第二十八齣〈西歸〉，全齣僅佛印一人出場，故原屬配角的外自然直接升格為本齣主角。又有第十三齣〈鬧祠〉，全齣共九支曲牌，有唱曲者分別為生兩支、旦三支、淨一支、末兩支、丑一支、外兩支，念白配置則是生出現四次、旦四次、淨四次、末七次、丑一次、外兩次、雜兩次；就戲份量而論，本齣扮飾官老爺的末，在本齣唱有兩支曲牌，七次念白，任演份量大，又是該齣決斷

劇中人物爭論問題的關鍵人物，於是升格為主角。

基於上述三點觀察，發現汪廷訥在安排男、女主角大量登場的同時，亦關注到演員的勞逸；因此，雖然生、旦登場齣目多，卻並非每次登場皆負擔主演的份量，而是有主、配角的任演轉換，為其創造喘息空間；並且其餘本應為配角之行當，包含小生、小旦、老旦、淨、末、丑、外，幾個腳色在部分齣目中時有擔綱主角的戲份，適度分擔生、旦兩腳色之疲勞，且偶爾更改主角人物亦可新觀眾之耳目，避免觀眾審美疲乏；故本文認為汪廷訥在「均演者之勞逸」的排場要求上，不僅符合條件，並且細膩體貼，體察人情。

## 小結

《獅吼記》高規格的創作水平，使其不論是劇本或是演出皆無懼歷史洪流的選汰，而獲得古今觀者的青睞。在音律美學上，以全劇三十齣僅七字出韻的比例，戰勝有傳奇音律典範之稱的《長生殿》，嚴謹遵守叶韻格律，創造諧美曲文聲情。更珍貴的是，某些韻腳的使用，在《中原音韻》出韻，但後出韻書卻為叶韻，保存明代實際語音的使用情形，使後世學者得以捕捉音韻「與時俱變」的特質。此外，宮調運用上注意到劇情和聲情的適配調和。為了劇情需要，《獅吼記》中出現有「借宮」手法，使音樂能與情節的悲喜呈現同步的流轉變動，增強舞臺演出的戲劇性。組套用曲上則能掌握艱澀高超的聯套體式，即「南北合套」。三十齣中竟有兩齣屬之，且其中一齣更加上技巧性更上層樓的「子母調」，實可謂度曲傑出。

至於《獅吼記》之排場藝術，在腳色安排上，生、旦、淨、末、丑、外、雜，各門兼具，包含：生、旦、小生、小旦、老旦、淨、末、小末、丑、外、雜，符合王季烈提出之「腳色各門俱備」條件。生、旦二腳色扮飾全劇最重要人物，不僅出場次數佔全劇比例最高，並且在各齣登場任演的實際戲份上，與眾腳色有輪流擔任主角、配角的戲份調整，妥善配置多寡合宜的份量，實符合「均演者之勞逸」的排場要點。在排場的冷、熱關目布置上，多以正場、過場、短場三者相間，偶有熱鬧繁華之大場刺激耳目，既能「新觀者之耳目」，又將歡樂、悲哀、遊覽、行動各種不同類型之劇情配對相應的排場份量，成就引人入勝，且膾炙人口之劇作。

## 第六章《獅吼記》舞臺實踐之繼承及改編

《獅吼記》，崑劇傳統劇目，演陳季常與柳氏，夫妻二人乾坤倫理倒置的家庭日常；此劇結構嚴謹，唱白和諧均勻，情節滑稽逗趣，不落傳奇才子佳人之舊套，別具一格，自明代問世以來襲演不輟，舉凡崑劇、京劇、粵劇、越劇、梨簧戲等諸多劇種皆有《獅吼記》的搬演。本章將探討《獅吼記》自明以來舞臺演出之傳演與改編，分析其經過變化、試新，進而蛻變為戲曲舞臺演出中長青劇目的發展過程和內在因素。

### 第一節 《獅吼記》明代之傳演

《獅吼記》成書於萬曆年間，<sup>1</sup>此時期的劇壇仍以全本戲的演出為主，並且觀眾對「全本演出」的要求相當嚴苛；張岱《陶庵夢憶》卷四「嚴助廟」條，記載：

五夜，夜在廟演劇，梨園必倩越中上三班，或僱自武林者，纏頭日數萬錢，唱《伯喈》、《荊釵》。一老者坐臺下對院本，一字脫落，群起噪之，又開場重做。<sup>2</sup>

由此可見，當時觀戲者對全本的熱愛達到一字不脫的程度。因此，明代收錄《獅吼記》之戲曲選集亦極大程度保留傳奇原貌，僅出現少數別字和減省現象；值得注意的是，明代四部戲曲選集所選錄之齣目皆不同，包含：《玄雪譜》、《詞林一枝》、《八能奏錦》、《月露音》。透過戲曲集擇取之散齣，窺探《獅吼記》於明代傳演的經典齣目，其自明以降之演變。（以下環翠堂本與明代戲曲集散齣之曲文內容，凡相異處皆以**字體加粗**並畫底線標示）

#### 一、《玄雪譜》——〈諫柳〉

鋤蘭忍人選輯，媚花香史批評之《玄雪譜》（全稱《新鐫繡像評點玄雪譜》），此戲曲集收錄元明兩代雜劇、傳奇散齣，共計三十九部。劇中收錄八十二散齣，全書凡四卷，於卷四收有《獅吼記》〈諫柳〉，一齣。<sup>3</sup>在腳色、唱詞、賓

<sup>1</sup> 據《詞林一枝》卷末署：「萬曆新歲孟冬月葉志元綉梓」；《八能奏錦》卷末署：「皇明萬曆新歲愛日堂蔡正河梓行」；本文以為《獅吼記》成書於萬曆。

<sup>2</sup> 〔明〕張岱著，夏咸淳、程維榮校注：《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》（上海：上海古籍出版社，2001年），《陶庵夢憶》，卷四，「嚴助廟」條，頁64。

<sup>3</sup> 〔明〕鋤蘭忍人選輯媚花香史批評：《玄雪譜》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第四輯，（臺北：臺灣學生書局據清明末刊本印行，1987年），頁755—769。

白、科介上幾乎與環翠堂原刊本相同，完整收錄原刊本第十一齣〈諫柳〉，僅有少數別字。

## 二、《詞林一枝》——〈夫妻鬧祠〉

黃文華選輯，郝綉甫同纂之《詞林一枝》（全稱《新刻京板青陽時調詞林一枝》），該戲曲集收錄戲曲、散曲、時調，版式分上、中、下三欄，上下兩欄選錄元明傳奇及當時流行之青陽腔散齣戲，全書凡四卷，於卷之一，上層，收錄《獅吼記》之〈夫妻鬧祠〉，一齣。<sup>4</sup>該齣目為原刊本第十三齣〈鬧祠〉，腳色安排上，除了環翠堂本以「雜」扮皂隸，而《詞林一枝》沒有為皂隸安排腳色外，其餘腳色皆同；唱詞、賓白亦幾乎與環翠堂原刊本相同，但有少數別字。例如：

環翠堂本：（末）守法朝朝樂，欺公日日忙，老爺心更苦，最怕退前堂。

（皂）老爺退了前堂，怎麼又苦又怕。

詞林一枝：（末）守法朝朝樂，欺公日日忙，老爺心更苦，最怕退後堂。

（皂）老爺退了前堂，怎麼又苦又怕。

較值得注意的是《詞林一枝》在三處省去了部分科介，分別為：

- 縣官與夫人堂上追打，省掉「淨打末末扯淨」雙向動作

環翠堂本：（淨）你越跑我越打（淨打末末扯淨云）甚來由只管打我？……

詞林一枝：（淨）你越跑我越打（末）甚來由只管打我？……

- 土地婆一上場打土地公科介，省去動作的描摹、靈動性

環翠堂本：（丑扮土地娘娘跑去揪外打）（末生慌跑介）（外跪云）

詞林一枝：（丑扮娘娘打外介）（外）

土地婆打土地公，土地公覺委屈故揪打縣官夫人，縣官夫人揪打縣官，縣官揪打柳氏，柳氏揪打陳慥，眾人混打一團，環翠堂本每一腳色皆做「先揪後打」科介，此處省略「淨打末，末揪旦」、「旦打生」幾項科介。後土地婆氣倒在地，由縣官夫人與柳氏扶土地婆下場，環翠堂本出現「淨旦扶丑下」，此處則減省描繪「混打一團」場面凌亂的繁複動作。

<sup>4</sup> [明]黃文華：《詞林一枝》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第一輯，（臺北：臺灣學生書局據明代萬曆刊本印行，1984年），頁8-20。

### 三、《八能奏錦》——〈陳慥懼內頂燈〉、〈陳慥變羊復形〉

黃文華另一部選輯《八能奏錦》（全稱《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》），此戲曲集為崑曲、徽調之單齣選集，共計三十三部傳奇中收錄四十七散齣，又有二十六齣僅存目而無曲文，全書凡六卷，於上卷下層，收錄《獅吼記》之〈陳慥懼內頂燈〉，有曲文賓白科介；壹卷下層，〈陳慥變羊復形〉，僅存齣目而內容亡佚。<sup>5</sup> 〈陳慥懼內頂燈〉為原刊本的第十六齣〈頂燈〉，腳色、唱詞、賓白幾乎與環翠堂原刊本相同，僅有少數別字，以及少數正襯之不同。例如：【憶多嬌】

環翠堂本：（生）他強作威，我假意隨，欲向嬌娃那壁將笑臉偎，偷出書齋  
莫待遲，我喫了飯，戲耍一刻便來……

八能奏錦：（生）他強作威，我假意隨，欲向嬌娃那壁將笑臉偎，偷出書齋  
莫待遲，我喫了飯，戲耍一刻便來……

另一較特別處是《八能奏錦》比之環翠堂本省去大量科介。例如：

- 陳慥歸家時間已過滴水刻香之約，於是急急返家。

環翠堂本：（生慌跑上）遲了遲了，怎麼好（跑介）

八能奏錦：（生慌上）遲了遲了，怎麼好。

- 柳氏要陳慥看地上水是否乾涸，看佛前香是否燃盡。

環翠堂本：（生看地云）還有些潮意兒……（生看香云）還有些餘烟兒。

八能奏錦：（生）還有些潮意兒……（生）還有些餘烟兒

- 陳慥雄辯水滴與燃香尚有潮意和餘烟，柳氏惱怒欲打，陳慥討饒。

環翠堂本：（旦大喝一聲將杖打生）（生跪云）奶奶請息怒（旦丟杖云）你起來、你起來，我也不打你……

八能奏錦：（旦大喝打生介）（生）奶奶請息怒（旦）你起來、你起來，我也不打你……

從上述三條例子對比，可以發現《八能奏錦》減去諸多科介，雖然使篇幅較精簡，但是許多動作應涵蓋的情緒詮釋，因為刪減，使得人物塑造較欠豐滿生動。除此以外，《八能奏錦》本減省內容的情況，有時甚至影響排場的正确性；例如：柳氏罰陳慥整夜頂燈，陳慥苦苦請求明日再罰的一段內容：

環翠堂本：（旦）不許不許，我且進去，再出來看你（旦虛下）（生愁臉頂燈端坐介）

<sup>5</sup> [明]黃文華：《八能奏錦》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第一輯，（臺北：臺灣學生書局據明代萬曆刊本印行，1984年），頁14-19。

八能奏錦：（旦）不許不許，我且進去，再出來看你（下）

「下」與「虛下」是細緻指示演員上場、下場的排場設置。「下」指演員已結束本齣目演出，下場後不再重新出場；「虛下」指演員因劇情需要而暫時下場。〈頂燈〉一齣，不論是環翠堂本，抑或八能奏錦本，柳氏拒絕季常提出放他起身休息的請求，云：「不許不許，我且進去，再出來看你」，不久，在房內呼喚季常起身，讓他直接在齋中休息，爾後柳氏持飯上場；由此可見，環翠堂本書「虛下」才是正確之標示，《八能奏錦》將此處減省為「下」有待商榷。

#### 四、《月露音》——〈訪友〉

《月露音》為明傳奇單齣選集，蒐羅極廣，共計摘錄百餘部明人傳奇，全書凡四卷，於卷之一，莊集，收錄《獅吼記》第三齣〈訪友〉之六支曲文，【二犯傍粧臺】、【前腔】、【不是路】、【長拍】、【短拍】、【尾聲】。<sup>6</sup>六支曲文與環翠堂原刊本相同，但並未標明腳色，亦無賓白科介。例如：【二犯傍粧臺】

環翠堂本：（老旦）……你流水高山思欲飛（合）塵情頓減，羈懷自怡，怪不得文君司馬深相契。

月露音：你流水高山思欲飛，塵情頓減，羈懷自怡，文君司馬深相契。

綜上，彙整明清兩代《獅吼記》散齣擇取情形，整理出如下表格：

表 5：明代戲曲集《獅吼記》散齣整理表

原齣目名	戲曲集	新齣目名稱	內容變化	曲牌 戲曲集／原傳奇
訪友	明 《月露音》	〈訪友〉	六支曲文與環翠堂原刊本相同，但並未標明腳色，亦無賓白科介。	6／8
諫柳	明 《玄雪譜》	〈諫柳〉	腳色、唱詞、賓白、科介幾乎與環翠堂原刊本相同，僅有少數別字。	9／9
鬧祠	明 《詞林一枝》	〈夫妻鬧祠〉	1. 唱詞賓白幾乎與環翠堂原刊本相同，僅有少數別字。	9／9

<sup>6</sup> [明]凌虛子：《月露音》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第二輯，（臺北：臺灣學生書局據明代萬曆間刻本印行，1984年），頁141—145。

			2. 腳色上，《詞林一枝》沒有為皂隸安排腳色，環翠堂本則以雜扮皂隸。 3. 《詞林一枝》省去部分科介。	
頂燈	明 《八能奏錦》	〈陳慥懼 內頂燈〉	1. 腳色、唱詞、賓白幾乎與環翠堂原刊本相同，僅有少數別字，以及少數正襯不同。 2. 《八能奏錦》比之環翠堂本省去大量科介。	10/10

就明代戲曲集之收錄情況分析，《獅吼記》於明代的傳演以〈訪友〉、〈諫柳〉、〈鬧祠〉、〈頂燈〉最受矚目；同時，四部選本所減省之內容皆以關目、科介為主，唱詞賓白除了出現少數別字外，未有減省現象，可以推論此時期的舞臺演出，唱腔與情節的重要性占絕對優勢。

## 第二節 崑劇《獅吼記》清代之傳演與改編

明代崑劇的傳演以完整遵照原傳奇之內容，搬演「全本戲」為主；因當時盛行於王侯富商間蓄養家樂之風尚，賓主皆投入極大心力於劇作的產出和展演，故花費二、三日搬演精心雕琢的全本戲，成為當時最為風行的舞臺演出模式。然而，全本戲的演出不論在人力、財力上皆耗費龐大，且每次演出用時之長；因此，到了清代，出現由傳奇本去蕪存菁，改編濃縮後，更顯精緻且適合各式短暫聚會的「折子戲」，其靈活機動的特質，合應觀眾全新角度的審美需求，故於清康熙末葉迄乾嘉之際，逐漸取代全本戲之地位，成為主流。<sup>7</sup>按《綴白裘》載，崑劇《獅吼記》收錄〈梳妝〉、〈跪池〉兩齣；<sup>8</sup>《納書楹曲譜》，錄〈梳妝〉、〈跪池〉、〈夢怕〉，三齣；<sup>9</sup>日本東京大學東洋文化研究所《雙紅堂》文庫藏民國朱色石印本《獅吼記》，卷端題《獅吼記連四齣》，分別為〈柳氏摔鏡〉、〈陳慥遊春〉、〈東坡明義〉、〈季常夢怕〉，內容和卷端題字與梅蘭芳所藏戲本《清內府四色抄

<sup>7</sup> 有關折子戲形成的背景，詳參師蔡孟珍：《重讀經典牡丹亭》（臺北：臺灣商務印書館，2015年），頁194—196。

<sup>8</sup> [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》，第五輯，（臺北：臺灣學生書局據清乾隆四十二年校訂重鑄本印行，1987年），頁2139—2175。

<sup>9</sup> [清]葉堂訂譜，王文治參訂：《納書楹曲譜》（臺北：大華印書館，1969年），外集，頁18—31。

本獅吼記傳奇》完全相同，故為清代演出本。<sup>10</sup> 其中，又以〈梳妝〉、〈跪池〉最頻繁出現；按《清代內廷演戲史話》記載：

嘉慶二十四年，全年在圓明園和紫禁城內寧壽宮、養心殿等處多次演出的名著就有：

《西廂記》：〈寄柬〉、〈佳期〉、〈拷紅〉；《爛柯山》：〈癡夢〉、〈潑水〉；《邯鄲記》：〈掃花〉、〈三醉〉、〈雲陽〉、〈法場〉；《百順記》：〈三代〉；《玉簪記》：〈琴挑〉；《琵琶記》：〈吃糠〉、〈描容〉、〈別墳〉；《牡丹亭》：〈學堂〉、〈拾畫〉；《長生殿》：〈絮閣〉、〈疑讖〉；《繡襦記》：〈當巾〉、〈打子〉；《荊釵記》：〈前拆〉；《白兔記》：〈麻地〉；《焚香記》：〈陽告〉；《西樓記》：〈俠試〉；《醉菩提》：〈醒妓〉；《獅吼記》：〈梳妝〉、〈跪池〉；《馬陵道》：〈孫詐〉；《風箏誤》：〈逼婚〉；《尋親記》：〈出罪〉、〈府場〉、〈飯店〉；《風雲會》：〈送京〉等等。<sup>11</sup>

丁汝芹說明，當時於清宮廷演出之劇作皆為元、明、清三代著名雜劇、傳奇，並且從未演出全本，僅挑選劇中最精華之場次，以折子戲形式演出；宮廷演出，無疑是莊嚴鄭重的場合，被選中的散齣大抵是全劇中精粹出色關目之所在。周傳瑛在崑劇舞臺生涯之傳記中云：

折子戲在崑劇中是一個專門名詞，不是一部劇作分多少齣（折）就有多少個折子戲；它指的是一部劇作裡按生、旦、淨、末、丑各個家門在唱、念、做、打「四功五法」上有獨到之處，從而可以獨立演出的某些片段。……看折子戲主要是看你演員功夫的，並不在乎故事情節。因為戲本事觀眾們都已了解，不然是看不懂的。<sup>12</sup>

《獅吼記》由全本三十齣，發展至舞臺演出只演幾齣折子戲，是舞臺藝術演變的自然歷程，也是藝術質量高低必然汰選而出的結果。因為經歷全本戲盛行階段，使諸多著名劇本成為家喻戶曉的常談，觀眾的藝術欣賞角度開始轉向「務精不務多」的

<sup>10</sup> 日本東京大學東洋文化研究所藏民國朱色石印本《獅吼記》，內容分類「集－詞曲－南北曲－明」，索書號「雙紅堂－戲曲－13」，全文可見於雙紅堂文庫全文影像資料庫：[http://hong.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?order=rn\\_no](http://hong.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?order=rn_no)，瀏覽日期：2024年6月7日。〈柳氏摔鏡〉內容據汪廷訥《獅吼記》第九齣〈奇妬〉改編，〈陳慥遊春〉據第十齣〈賞春〉，〈東坡明義〉據第十一齣〈諫柳〉，〈季常夢怕〉據第十三齣〈鬧河〉。

<sup>11</sup> 丁汝芹：《清代內廷演戲史話》（北京：紫禁城出版社，1999年），頁59－60。

<sup>12</sup> 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42－43。

品味，於是約於清康熙初年，折子戲成為取代全本戲形式的演出新風尚；為了適應新風尚的需求，市面上出現許多部伶工實際演出的戲曲選本，其中，標誌著崑劇演出形式從此由全本戲進入折子戲時代的代表書籍為玩花主人編選，錢德蒼續選之《綴白裘》。陸萼庭在《崑劇演出史稿》引《品花寶鑑》曾記載魏聘才在梅家帳房裡看到的戲本就是幾本《綴白裘》；曲學方面小有造詣的浦江清在《清華園日記》一九二九年二月十三日曾云：「午後乘車返校，讀《綴白裘》以自遣。」楊絳《回憶我的父親》寫她母親得閒時會「拿出一卷《綴白裘》邊看邊笑，消遣一會。」從這些記載中推論清末至民初，《綴白裘》乃風行一時之活腳本，認為「全面反映折子戲的時代特色、也是總結其演出成果的書，那就是蘇州錢德蒼（沛恩）編選的《綴白裘》。……編者不想獨出手眼，純以觀眾的好惡為依歸，為此，版本廣多，風行一時。今日所能演出的崑劇，絕大部份不出此書範圍。」<sup>13</sup>此書取意於「取百狐之腋，聚而成裘」，所收內容包含罕見刊印之清初流傳的高腔、梆子腔、亂彈等花部劇作，故為研究崑曲劇目流行情況以及重構改編內容之重要集冊。《綴白裘》，收錄《獅吼記》折子戲即〈梳妝〉、〈跪池〉；本文欲針對此本在曲文賓白及關目上與原作有較大出入的現象，分析此二折脫離全本戲之束縛而能代表《獅吼記》的原因。

### 一、裁刪曲文，反見酣暢

〈梳妝〉在曲文上有刪除減省的現象。曲牌數量由環翠堂原刊本的八支，減為六支，除了開頭兩位腳色出場曲牌【一剪梅】、【女臨江】刪去，只留「引子」，其餘六支曲牌未更動，依序為【懶畫眉】—【前腔】（之二）—【前腔】（之三）—【前腔】（之四）—【解三醒】—【前腔】；並且曲文出現部分減省，像是小生登場：「談空說有遇名僧，看破浮生了悟浮生。」原本還有一句「一爐香篆數函經，欲斷塵情，尚戀凡情。」但此句為本折陳季常的人物形象建構無助益，且與下文無關，顯得拖沓，故演出本刪去；柳氏出場同樣僅存「朦朧春夢鶯啼醒，綠窗外日移花影。」刪去後面的「掀簾誰蕩玉鈎聲，春山郎欲畫，螺髻未粧成。」與傳奇本看中文采和作意不同，演出本更關注觀眾觀劇的順暢性，所以無助於腳色形象，甚至可能分散注意力的文句，在演出本便被刪去。

<sup>13</sup> 陸萼庭：《崑劇演出史稿》（臺北：國家出版社，2002年），頁276—280。

## 二、增添賓白，刻畫人物

〈梳妝〉和〈跪池〉皆比之傳奇本原齣目增加大量篇幅，而這些篇幅很大一部分源自賓白的增添。先是〈梳妝〉，在劇情主軸上依循原刊本〈奇妬〉之內容，而有一處大方向變動和幾處透過賓白而增加的新情節。大方向變動在結尾的「杖打之約」；原刊本〈奇妬〉柳氏僅與丈夫相約，若春遊席上有妓相陪，則季常自甘接受藜杖笞打，〈梳妝〉則強化柳氏刁鑽的性格，將丈夫原來簡短的自白「倘違約束，任爾施行」，延伸擴寫，增加「數量之約」：

（小生）這等卑人去了。（貼）你就是這等去了？（小生）就是這等去了。

（貼）過來！你自對藜杖招來，此去若有妓打多少？（小生）此去若有妓，一下也不打。（貼怒介）吓！（小生）吓！打一下。（貼）少。（小生）打三下。（貼）少。要打一百。（小生）那裡打得起一百？（貼）打不起？不許去。（小生）就是一百！這等，卑人去了。

不僅計較數量，柳氏甚至還要「試打」：

（貼）就是這樣去了？要打一下做樣。（小生）招了就罷，又要打一下做樣？（貼）不打不許去。（小生）有理，打一下做樣的好。（淨）個歌弗見出來，等我張介張看（看介）（小生）娘子，打輕些。（貼打介）啲！（小生）阿唷阿唷！（貼）去罷！柳色鶯聲及早春（貼下）

這場「試打之辱」安排一位見證者——蘇家蒼頭，讓陳季常的懼內形象更顯不堪，甚至連下人都能恣意嘲笑之：

（淨笑介）（小生）出門俱是看花人，蒼頭蒼頭，你為何只管笑一個不住？

（淨）相公，我想着子一個笑話了。（小生）去罷。（淨）相公方纏拉里向爍塔介一記打羅個吓？（小生）吓！方纏麼打一個人。（淨）我只道打一隻狗了（小生）休得胡說！……

〈梳妝〉在結尾處的改動，使男女主角的形象對比更為強烈；柳氏的潑辣馴夫，比之原刊本〈奇妬〉更上層樓，要求杖打仍不足，又追加「打一百」以及「試打做樣」的無理條件，對比季常步步退讓，連連應承妻子所有要求，將柳氏的面目可憎，陳季常的卑微和害怕表現的淋漓盡致。

再看〈跪池〉，劇情主軸上依循〈諫柳〉之內容，但又在各重要情節結構下新增諸多賓白以改造劇情並加強人物形象；例如：主軸故事「柳氏對季常與妓同遊算帳」一節，為呼應〈梳妝〉之改編，欲打季常一百，環翠堂原刊本則是臨時決意打

三十；同時，《綴白裘》本加入柳氏詢問陳慥昨日答應要打多少？陳慥無賴謊稱「卑人忘了」，待柳氏要打，又求饒「娘子，不才初犯且饒過這一遭罷」；又如「蘇軾探望」，環翠堂原刊本東坡一聽季常跪於池畔一番「望神明轉日回天，急來搭救」之語，便即刻攙扶起季常，而《綴白裘》本則在中間插入「待他再跪跪」等蘇軾俏皮捉弄季常的心態，兩相對照下，《綴白裘》本之人物形象明顯較原刊本鮮活。又有「蘇軾向柳氏提議讓季常納妾留後」一節，《綴白裘》先是多加了蘇軾擔保：「季常此後再不敢戀酒貪花了」，然後柳氏歡喜云：「好說了半日的話，只有這句話說得中聽」，然後要僕人「快煮好茶來與蘇老爺吃」，最後又被蘇軾提出讓季常娶妾生子的要求而惹惱，故「不許與他吃」，然後向季常說：「娶妾乃是好事，只是每日要打一百藜杖，直打到八十歲才止。」環翠堂本全無上述內容，唯「娶妾可以，但要受每日一百打」有之，但原刊本作「打到七十歲」；凡此種種都可見《綴白裘》在不違反原作內容的原則下，發揮想像力創造賓白使人物有血有肉，性格特徵突出，形象更飽滿，為舞臺演出帶來生動活潑的局面。

### 三、關目改動，適合觀衆

觀察《綴白裘》〈梳妝〉和〈跪池〉的關目改動，主要有細微科介的設置、腳色互動的增加、狀聲詞的使用。科介的設置，屢屢有細節如「小生偷看貼梳妝介」、「貼將抵水彈小生面介」、「貼取鏡丟，小生接介」或是季常求饒不成「貼打，小生奪杖介」等生動表情和肢體動作，增加神韻和身段設置，提升技藝的難度，吸引觀眾的目光。腳色互動上，柳氏在環翠堂原刊本稱丈夫陳慥為「相公」，《綴白裘》本改稱「陳郎」，於〈梳妝〉一折，每當柳氏欲向丈夫提問時，都會有段——貼叫一聲「陳郎」，陳季常回應「卑人在」的互動，每呼必應，加上卑微自稱的逗趣互動，引人發笑；更重要的是，在《綴白裘》本出現了「貼換衣介」，這在原傳奇本從未出現，此處注意到家中來了外客蘇院公，故柳氏進屋更換衣服以顯莊重；《綴白裘》本在細微處詳列關目，可見其受譽為「活腳本」之原因；又如〈跪池〉一折，蘇東坡剛至陳宅，柳氏邀請入內相見，季常特別提醒東坡「走來，以禮待之」，於是三人便在蘇軾禮貌恭敬的「尊嫂拜揖」，柳氏回禮「蘇大人萬福，請坐」，陳季常則戰戰兢兢「不受用，坐不慣」開啟尚顯和氣的對話氛圍，卻在下一刻，蘇軾直指柳氏「不恪遵四德之訓，甘犯七出之條……傷風敗俗」戰火才一觸即發；比之原傳奇，並無請坐一段，《綴白裘》本增設若干科白，明確此折戲

所需要之道具，亦見服務舞臺演出之需求的特性。最後是狀聲詞的使用。原刊本〈奇妬〉一齣，僅出現「呵」字的使用，表現於柳氏的陰狠與不以為然，最末【解三醒】【前腔】：「（旦）那蘇學士呵！為風流招罪愆惹眚，這來人言語難憑。你楊花心性渾無定（舉杖示生介）若犯着我呵！把藜杖重才丁。……」；《綴白裘》本〈梳妝〉則除了「呵」字的使用，並且出現表示驚訝的「呀」、「呢」、「啐」、「阿呀」、「阿唷」、「哧」、「吓」，總計五十五次狀聲詞；同樣地，〈跪池〉亦運用大量且豐富的狀聲詞，包含：「吓」、「呀」、「呖」、「呵」、「呢」、「嘔」、「哈」、「咳」、「呢」、「哧」、「哪」、「啐」、「啣」、「耶」、「喂」、「嗟」、「嗚」、「嘖」、「哎呀」、「哎喲」、「阿呀」、「天哪」等，共計出現七十次狀聲詞，而原刊本僅出現「嗚」、「呀」、「呵」字的使用，總計六次。《綴白裘》本大量運用狀聲詞擬態人物的聲情，更利於表現戲劇的氣氛張力。

從《綴白裘》所錄〈梳妝〉、〈跪池〉可見，崑劇雖然以傳奇為腳本，但不照搬文人原作，新增的情節配合關目設置，使腳色人物妙入筋髓，科譚曲白四者兼顧。這些改動，加強了舞臺性、戲劇性，竭力使觀眾能在耳目一新的感官享受下，愉快地看懂戲。於是奠定〈梳妝〉與〈跪池〉成為崑劇《獅吼記》最受歡迎演出劇目之地位。

清代《獅吼記》的傳演，除了《綴白裘》的重要性，學界亦注意到宮廷戲本《節節好音》<sup>14</sup>的論題。牛津大學首位漢學講座教授陳韞沅於〈明清宮廷演劇的文本世界〉發現宮廷演劇有同名異本、異名同本的問題，因而造成後人見某些曲集、戲曲名，誤認為其與宮廷戲曲無關或相關。陳氏冀透過內容考證，釐清同一部明清戲曲作品分別呈現的文人傳奇為何、民間戲本為何、宮廷戲本為何。期能補足長期以來戲曲研究著重單一層面而缺乏脈絡的囿限。其中關於《獅吼記》的探討，陳韞沅認為題名為《清內府四色抄本獅吼記傳奇》的戲本，並非專為宮廷演出而創作的本子。因其內容與民間舞臺演出本《獅吼記連四齣》完全相同，且內夾便紙說明「在乾隆上下竟好戲劇，故各府第時有精緻鈔本進呈」，故應是民間據汪廷訥《獅

<sup>14</sup> 本節所書與《節節好音》相關之內容分析，文本來源參見中國國家圖書館：《中華古籍資料庫》，所收《節節好音》目錄及在線全文閱覽，第十一冊〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉，參見：[http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=all&showType=1&indexName=data\\_892&fid=411999005616](http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=all&showType=1&indexName=data_892&fid=411999005616)，瀏覽日期：2024年6月7日。

吼記》中幾齣折子戲，稍作改編後傳入宮廷的戲本。而嚴格意義上的宮廷戲本，應為《節節好音》本中的〈河東獅吼〉與〈好夢成虛〉。陳氏提出兩齣劇在內容上與《獅吼記》相關，與崑曲舞臺本有因襲關係，並且標明「上元節戲」，屬於承應宴會慶典而作的宮廷戲本。<sup>15</sup>

陳蘊沅關注到《獅吼記》民間戲本與宮廷戲本的區別實屬新穎論題。然而陳氏所謂《節節好音》「與崑曲舞臺本、王府進呈本有因襲關係」有待商榷。首先，清代著名的梨園戲本《綴白裘》之〈梳妝〉、〈跪池〉，就曲文內容而言與原傳奇間改動不多，二者確實有因襲關係。這在上文已作分析，此處不再贅述。至於王府進呈本《清內府四色抄本獅吼記傳奇》（因卷首題有《獅吼記連四齣》，且內容完全相同，故以下王府進呈本稱《獅吼記連四齣》或簡稱連四齣本）與原傳奇關係，陳蘊沅僅比對傳奇與王府本生唱【一剪梅】開場曲文，指出連四齣本承襲原作而有部分增刪，尤以舞臺科介信息更為豐富。僅憑一段簡短引證，實難以掌握連四齣本於《獅吼記》傳演脈絡下相應的位置。因此，本文就齣目、押韻、用韻情況、情節，分析環翠堂傳奇原刊本與《獅吼記連四齣》之異同：

表 6：《環翠堂獅吼記》與《獅吼記連四齣》用韻及情節對照表

	齣目名	押韻	用韻情況	情節
環翠堂獅吼記	奇妬	庚青	無一出韻	柳氏吃醋擲鏡撕扇，陳慥赴約賞春。
獅吼記連四齣	柳氏摔鏡	庚青	無一出韻	前半段同環翠堂本。陳慥赴約一段多責打百杖之約及試打做樣，因襲《綴白裘》本〈梳妝〉。
環翠堂獅吼記	賞春	先天	無一出韻	蘇軾、陳慥、琴操三人遊春，蘇院公挑食盒服侍，陳家蒼頭奉命窺探。
獅吼記連四齣	陳慥遊春	先天	30 字韻腳 4 字出韻 錯叶寒山：關、宦 錯叶廉纖：豔 錯叶桓歡：盤	與環翠堂本幾乎相同。但遊春地點改「桃谿」為「梅谿」。多加前齣至陳宅邀約慥的蒼頭，與慥於本齣打諢。

<sup>15</sup> 詳參陳蘊沅：〈明清宮廷演劇的文本世界〉，《政大中文學報》第 37 期，頁 22—28。

環翠堂 獅吼記	諫柳	尤侯	無一出韻	柳氏向陳慥清算昨日賞春有妓陪同，罰其長跪池畔，蘇軾造訪規勸柳氏。
獅吼記 連四齣	東坡明義	尤侯	無一出韻	情節與環翠堂本幾乎相同，但柳氏要季常罰跪，自己入內消氣，環翠堂本為「且睡一覺」，此本為「吃些陳皮縮砂湯」因襲《綴白裘》本〈跪池〉。但蘇軾登場見季常跪池，環翠堂本和《綴白裘》皆作「閃在一邊」偷聽，此本作「站在陳慥背後」。
環翠堂 獅吼記	鬧祠	江陽	無一出韻	柳氏疑心昨日蘇軾勸諫是陳慥計謀休妻，憤而強迫丈夫對簿公堂。
獅吼記 連四齣	季常夢怕	江陽	無一出韻	陳慥因妻子打鬧暫歇，正在安睡，自己也偷睡片時，卻夢妻子偕己對簿公堂、又鬧至土地神堂，爾後驚醒。

由上表推知，《獅吼記連四齣》雖然齣目名稱與原傳奇不同，但在情節上可以對應原傳奇齣目，且所對應齣次在押韻上完全相同，又因曲文變動不多，故四齣中僅犯四字出韻。可以說，王府進呈本與原傳奇存在因襲關係。同時，《獅吼記連四齣》中對應梨園戲本《綴白裘》〈梳妝〉、〈跪池〉的〈柳氏摔鏡〉與〈東坡明義〉，在情節上甚至比起原傳奇本，和梨園戲本更接近。故可立論民間戲本、王府進呈本和原傳奇間的因襲與傳承。然而，《節節好音》之〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉不論在情節上、曲文用韻上皆和《環翠堂獅吼記》、《綴白裘》、《獅吼記連四齣》相去甚遠。

先論情節，〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉敷演陳慥上元節瞞過妻子暢遊燈市，又至青樓戲耍，食髓知味，欲故技重施今宵再遊。不料，慥欲向東坡炫耀之詩稿落入妻子之手，昨日之事東窗事發，終被囚禁宅中。正是無所事事，煩悶之時，慥相會四妓女於夢中，卻好夢苦短。悍妻突入夢中，遂驚嚇而醒，倍覺苦悶。上述兩齣戲與原傳奇間除了陳慥風流好玩樂且懼內、柳氏悍妬之情性未變，其餘內容並非改編自傳奇特定齣目，關連性不強。觀〈明清宮廷演劇的文本世界〉內文對《節節好

音》本之闡述，云〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉兩齣「雖同樣改編自《獅吼記》，曲文與原作或《連四齣》本相比較，均有較大差異」<sup>16</sup>然並未分析〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉與《獅吼記》之曲文內容何以稱改編，故產生誤解，著實可惜。

此外，《節節好音》之曲文，因與文人傳奇和梨園戲本相去甚遠，〈河東獅吼〉與〈好夢成虛〉各以新曲牌、新曲文呈現。然劇中出韻情形極其嚴重，與汪廷訥《獅吼記》嚴謹用韻截然不同。以下整理〈河東獅吼〉與〈好夢成虛〉二齣戲用韻情形：

表 7：《節節好音》之〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉用韻表

出韻標記	凡出韻字，字上加□表示：□字		
齣名	曲牌	韻腳	用韻
河東獅吼	【解三醒】	集、姿、子、耳、卮、密、維	支思
	【鍼線箱】	子、比、雨、士、戲、詩、憶、思	
	【黑麻序】	威、兒、嫉、之、車、揮、奴、斯	
	【喜還京】	師、戲、肢、細、起	
好夢成虛	【醉翁子】	死、婢、持、矣、踉、脂	支思
	【豆葉黃】	兒、戲、枝、池	
	【玉嬌枝】	詩、衣、臚、記、低、氣、水、席	
	【悞佳期】	期、詩、詞、子、絲、二、思、飛	
	【五供養】	飛、兒、池、詞、死、細、奇、斯	
	【玉胞肚】	處、飛、枝、知、妻	
	【慶餘】	子、女、斯	

〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉兩齣文本皆標明押支思韻，前者四支曲牌共二十八字韻腳，出韻高達十五字，「支思、齊微、魚模」韻部相混嚴重；後者七支曲牌共四十二字韻腳，出韻二十三字，落入「支思、齊微」韻部相混問題；與本文第五章整理之《獅吼記》凡二百零八支曲牌僅七字出韻的用韻精審，呈現天壤之別。不論是情節上無從承襲原傳奇齣目，或是押韻上韻部混亂相雜，陳韞沅立論《節節好音》本〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉與《獅吼記》崑曲舞臺本、王府進呈本有因襲關係，實屬附會牽強。

最後，論清代選本之腳色問題。清代記錄乾隆年間梨園搬演之專著，李斗《揚州畫舫錄》載有著名的「江湖十二腳色」：

<sup>16</sup> 陳韞沅：〈明清宮廷演劇的文本世界〉，《政大中文學報》第 37 期，頁 27。

梨園以副末開場，為領班。副末以下：老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，謂之男腳色。老旦、正旦、小旦、貼旦四人，謂之女腳色。打諢一人，謂之雜。此江湖十二腳色，元院本舊制也。<sup>17</sup>

十二門腳色中，「正生」、「正旦」分別為男女主角。正生，通常扮飾青年書生，正旦，通常扮飾才貌雙全之閨秀，或者賢淑端莊之貞婦。不過，在傳奇劇本中僅作「生」、「旦」而不書「正生」、「正旦」。以「小」字命名的腳色，如：小生、小旦，通常扮飾兩類人物，一類指年齡小，一類為戲份少，且小旦與貼旦有時可以相通。

傳奇《獅吼記》分別飾演男女主角陳慥和柳氏的腳色即作「生」、「旦」，到了清代《綴白裘》〈梳妝〉、〈跪池〉卻改作「小生」、「貼」，《節節好音》〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉作「小生」、「小旦」。這種扮飾型態的改變並非人物在劇中的重要性降低，主角淪為配角的轉變，而是傳統戲曲舞臺有劇作家文本與梨園行話，其標示與用語存在差異之特性。蔡師孟珍於《紅樓夢與戲曲》指出：

歷來有關腳色之命名與配置，文士劇本與戲班搬演實際是有差距的，文本多靜止而保守，戲班則應時而變動。

明清傳奇的男女主角，在劇作家文本中大都作「生、旦」，但清乾隆時舞臺搬演之梨園行話則作「小生、小旦（閨門旦）」。<sup>18</sup>大約在清初，僅有少部分傳奇劇本會特別隨舞臺伶優行話而標作「小生、小旦」，而此種新派標法會被看成是「俗優」之見。<sup>18</sup>

根據引文所述，則《綴白裘》〈梳妝〉、〈跪池〉因作為梨園戲本，故陳慥、柳氏作「小生」、「貼」是梨園行話約定俗成之用語，並非標新立異的腳色置換。然而作為宮廷戲本的《節節好音》，其〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉專為宮廷演出而創，故從「俗優之見」將男女主角標作「小生、小旦」，雖無可厚非，但〈好夢成虛〉一齣中，柳氏固然以「小旦」扮飾，但在陳慥夢中卻出現「旦扮四妓女」，原是傳奇女主角的「旦」竟能在同場出現四位，且扮作不知名姓的妓女。不僅如此，

<sup>17</sup> [清]李斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1960年），頁122。

<sup>18</sup> 有關古典戲曲「腳色制」之義涵、明清文士傳奇與梨園行話對生（小生）、旦（小旦）、貼……之不同界定，詳參蔡師孟珍：《紅樓夢與戲曲》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2024年），頁數157-159、189-191。

原為儒雅風流書生的陳慥，竟大逛青樓、夢妓女；原知書達禮，偶爾鬧脾氣的柳氏，竟自稱「老娘」，且「禽獸」之罵句不離口，加上前述出韻情形嚴重，整體看來，此戲人物、劇本、腳色設置皆出現庸俗化之問題。

### 第三節 《獅吼記》民國之移植與改編

清乾隆末年起，長期作為主流劇種的崑劇陷入一場嚴酷的挑戰。由於清代創作的劇目多半蒼白無力、脫離實際，因此始終不曾出現反應熱烈的傑作；梨園為了因應創作低潮的困境，只得反覆搬演由明傳奇改編後的經典劇目；了無新意的劇目加上相對文雅難懂的唱詞，使崑劇不敵淺顯易懂且貼近庶民生活的花部——京劇，逐步走向沒落，到了清末已是山窮水盡，瀕臨絕響。於是，在演員陸續出逃，另謀他路的情況下，當時蘇州致力於拯救崑劇的傳習所開發出「補戲」，將折子戲補成「全本」以吸引觀眾，來支撐場面。據周傳瑛《崑劇生涯六十年》記述：

「補戲」原則是將已經教給我們的折子戲作為基礎，「補」進一些場子，使它成為一個連貫的故事。<sup>19</sup>

首尾連貫的「全本」新戲延續了崑劇的生命，使崑劇傳習所在上海重新得到觀戲群眾之歡迎，因此，每逢登場演出，報紙必詳細刊登戲目，方便戲迷們比對本次演出出自哪本戲曲集。《獅吼記》在此時期有五折戲、四折戲的全本連演。《崑劇傳世演出珍本》，錄有〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、〈三怕〉，共五齣；<sup>20</sup>《補園曲譜》（即《崑劇手抄曲本一百冊》）收錄〈梳妝〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、〈三怕〉，四齣；<sup>21</sup>《集成曲譜》收錄〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈三怕〉，四齣；<sup>22</sup>周傳瑛《崑劇生涯六十年》附錄〈傳字輩戲目單〉，「傳奇南北曲」，第四十七部，《獅吼記》，收錄〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、〈三怕〉，五齣；<sup>23</sup>結合前述多部崑劇演出曲本收錄場次，民國初年，經由「補戲」而脫胎於全本三十齣的經典折子戲，即〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、〈三怕〉；劇情連貫，首尾具足並且精簡的劇本，為雅部崑劇帶來新的活力，恢復短暫榮景，然而補戲帶來的振興

<sup>19</sup> 周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁 43。

<sup>20</sup> 蘇州崑劇傳習所編：《崑劇傳世演出珍本》（上海：上海人民出版社，2018 年），第一編，第四函，《獅吼記》一卷。

<sup>21</sup> 中國崑曲博物館編：《崑劇手抄曲本一百冊》（揚州市：廣陵書社，2009 年），第六函，第 54 冊，頁 14—37。

<sup>22</sup> 王季烈、劉富樑合撰：《集成曲譜：金聲玉振》（臺北：進學書局，1969 年），頁 565—614。

<sup>23</sup> 周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁 201。

效果著實有限；真正挽回崑劇頹勢的主因，還是國家投注於扶植文化遺產的關注與強大資源。一九五六年，在「百花齊放，推陳出新」的思想風潮下，作為百年文化遺產的崑劇受到重點扶植，從此走向新的發展歷程。<sup>24</sup> 崑劇《獅吼記》也因此成為各大崑劇院積極修復，並推出全新面貌的劇目之一，於各地傳演；甚至因崑劇修復本的成功，帶來廣大受眾，影響花部劇種爭相改編，使《獅吼記》至今仍活躍於舞臺，成為長盛不衰的經典劇目。

本節將剖釋經由演員改編而補全的《獅吼記》全本，如何重新詮釋陳季常懼內之故事；同時一探各大崑劇院在國家「推陳出新」方針的支援下，《獅吼記》傳演之情形與現代精神的體現；最後進入花部劇種，融入地方特色後重新示人之面貌。

## 一、崑劇〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、〈三怕〉故事剖釋

### （一）〈梳妝〉

《綴白裘》、《崑劇傳世演出珍本》、《補園曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》皆錄有該劇；本劇敷演陳季常與妻子柳氏晨起一段家常閒話，季常趁二人對談甜蜜，暗示「夫唱妻隨協氣生」、「伯鸞德耀振賢聲，白頭相愛還相敬」二句，欲藉此化誨妻子，從而開啟柳氏與丈夫的幾番爭論。第一次爭論為「淑女與否」之爭，妻子埋怨陳慥欺凌、取笑自己不如淑女，陳敗下陣來，並服侍妻子梳妝；第二次為「照鏡惹醋」之爭，柳氏梳妝之間，在鏡中見陳慥做鬼臉，發怒責問，陳慥無辜自認並未做怪，解釋無效，只好胡亂稱鏡中妻子貌似張家媳婦，將話頭引開，不想柳氏聽聞更憤丈夫關注人妻，激起醋勁，擲破菱花；第三次為「贈扇惹醋」之爭，陳慥見妻子發怒，為她打扇願其消氣，未料妻子見扇面精緻，逼問是否為年少風流人物所贈，愈發妬火滔天，要求家僕們往後若有年少朋友來訪一律不許通報。三番爭執之後，告一段落，突然門外蘇院公來訪，開啟新一段對話。原來是蘇軾託自家院公邀陳慥遊春，並告知席間將有琴操相陪，季常忙阻止院公說話，怕妻子聽見；而柳氏則立即呼喚季常，質問席上是否有別客坐陪，季常連連否認，兩人於是掀起第四次「稱名之爭」，柳氏堅信蘇院公說有妓女琴操相陪，季常強辯是東坡稱自己作陳慥，爭論不休；眼見丈夫不願承認，柳氏便轉而提問若有妓將如何？此時

<sup>24</sup> 文化部振興崑劇指導委員會、中國崑劇研究會編，王文章主編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選》（1949—1999年）（北京：文化藝術出版社，2000年），第一卷，郭漢城〈序〉，頁2—4。

季常騎虎難下，只得承諾若有妓甘受杖打；不僅如此，柳氏又要他至隔壁李大嫂家借用來責打自己的竹篋，季常倍覺男性尊嚴受損，羞於開口，於是藉口別人家也是時刻要用，不若自家做一根，逃過借篋之恥；此後，柳氏突然想起書房有根青藜杖，便要季常即刻取來。蘇院公見陳相公遲遲不出，在門口叫喚，柳氏請他進門，吩咐他回家轉告蘇軾「我家相公久已受戒，永不見婦人之面」，蘇院公生性幽默，聽見此番言論則戲言自家老爺雖年紀一把，但「還是童男子」，言語輕佻，激怒柳氏，於是被趕至門外；與蘇院公談話後，柳氏愈發認為蘇軾本性風流且連帶影響丈夫，又一番批評，直到蘇院公於門外再次催促，才轉而進入違約懲處的商討；季常先是自願領受杖打一下，而後三下，再後五下，都被柳氏屢次嫌少而否決，最後由妻子訂定打一百杖為懲，且要求行前「試打做樣」才允夫赴約；最後，等在門外的蘇院公因聽得陳慥被妻子打，故意問柳大奶奶方才手中有杖，打了誰？陳慥支吾其辭，稱打了個人，院公嘲笑「我只道打一隻狗了！」陳慥自覺難堪，讓蘇院公先走，自己隨後就到，結尾自言：且圖眼前一樂，明日再做道理。

本折選自《獅吼記》第九齣〈奇妬〉，民國曲譜比之清代《綴白裘》本多出「蘇院公屢次於門口叫喚、催促陳季常」，以及「柳氏與陳慥商討違約將責打之數」多出陳慥云五下之說等細節，戲劇性更強。

## （二）〈遊春〉

《崑劇傳世演出珍本》、《集成曲譜》錄有該劇；本劇敷演蘇軾、琴操、季常三人遊春實況。季常未至前，蘇軾向琴操談論知交陳季常，琴操讚陳相公儀表如雞羣之野鶴，有昂藏志氣；蘇軾遂將今日院公於季常家中所見所聞轉述琴操，惋惜好友雖才思敏捷，口才驚人，但只要遇見自家夫人即刻婢膝奴顏，毫無尊嚴；琴操聽聞，倍覺有趣，欲嘲笑陳相公一番，蘇軾及時勸阻，認為閨閣之事不可明言，而宜隱諷。季常登場參與筵席，三人前往南郊杏塢梅谿，席地擺食飲酒，欣賞山光水色；正是愜意之時，陳家蒼頭奉柳氏之命前來窺看自家男主人此行遊賞是否有妓相陪，蒼頭果見有妓，急急告知男主人柳氏在家中已備妥利刃一把，粗繩一條，若男主人不回家受懲，準備刎死或自縊，於是男主人請求蒼頭為自己隱瞞事實；雖然僕從甚懼女主人，但陳慥跪地懇求，加上應允事成將做一件衣裳賞他，只好應承請求，率先歸返報告，並提醒陳相公速歸；蘇軾在驚見好友向僕人屈膝時，驚異詢問，陳慥不欲讓好友知道實情，便謊稱方才獲知妻子近日微恙之軀竟一霎時康復，

所以對天叩謝；蘇軾故意向陳家蒼頭確認柳氏健康，蒼頭耿只道柳氏無病，季常忙暗示蒼頭配合自己圓謊，但蘇軾已了然於胸；待陳家蒼頭離開，蘇軾率先提議行一口令助興，且訂規矩以極狠禽獸為題，倘有能制服該獸者，作者自罰一杯；依序由季常作「虎」，而蘇軾以貪婪利用撫賞制度蠶食明代國庫的外族「哈三」<sup>25</sup>反駁虎的兇猛不足；其次由琴操作「蛇」，蘇軾藉機云「青藜杖能打草驚蛇」，琴操則忍不住笑云「不但打蛇，還要打人」，使季常備覺羞赧；最後蘇軾作「鶻鷂」，云世間最狠者乃妬婦，而鶻鷂可根治療妬，一者為切題，二者提供懼內好友療妻方法。三人步行而歸，待季常離開，蘇軾決心明日前往陳宅，勸諫教化妬婦柳氏。

本折選自《獅吼記》第十齣〈賞春〉，與原刊本幾乎相同，較大變動處為三人遊春地原刊本〈賞春〉作「出郭門外，過柳市南頭，那一搭兒杏塢桃谿」，折子戲〈遊春〉作「南郊杏塢梅谿」，但曲文卻保持「如雲車馬，濟濟出郊原，桃散錦，柳飛綿，春風輕扇綺羅筵。」此處折子戲變更桃谿作「梅谿」有失考量；其次是陳家蒼頭於原刊本有一段同情菩薩般之男主人不幸遇惡婦柳氏，批評女主人為夜叉，且最毒婦人心的賓白，折子戲將之捨去，只安排陳慥請求蒼頭為自己隱瞞席間有妓時，屢次推託，云「阿呀呀！可不折殺了我」、「大奶奶問起可要說席間有妓」、「只怕瞞不過」、「我只道是藜杖到也怕的」表現蒼頭對女主人的懼怕；除此缺失，〈遊春〉在關目設置上更細緻且動態，例如：陳慥方與蘇軾、琴操三人抵達南郊，原刊本直接由蘇家蒼頭云此處宜飲酒，蘇軾提議藉草而坐，〈遊春〉則多了一段：「外生下馬小旦下車介雜車夫下」三人前往南郊，分別為騎馬、乘車，由細節關目之安排，使舞臺演出更豐富。

### （三）〈跪池〉

《綴白裘》、《崑劇傳世演出珍本》、《補園曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》皆錄有該劇；本劇敷演季常遊春歸來後，隔天妻子與之算帳的經過。柳氏一上場即悲怒交加，悲丈夫不守盟言，偕妓出遊，昨日歸來還醉酒推辭，自己氣惱地

<sup>25</sup> 哈三，指兀良哈三衛部落。經邱仲麟爬梳明代文獻，為明朝對外族兀良哈三衛部落所施行之撫賞制度有深度觀察：明朝從十五世紀初開始，透過封賞頭銜以及賞賜鹽、米、衣袍、綢緞等物資以籠絡蒙古草原的東部部落，藉此先行軍事佈防，同時打探蒙軍動態；洪武二十二年，明太祖率先設置泰寧、福餘、朵顏三衛指揮使司，故稱哈三，對外族長期施行撫賞制，與之保持良好關係；但自十五世紀中葉始，蒙古威脅兀良哈三衛部落，故該部落轉而向明朝索要更多物資、財物，且逐年攀升，造成國庫巨大負擔，而當中央撥不出足夠經費時，駐守邊關之軍隊為補貼撫賞經費，抽扣士兵薪俸作為替代，以致溫飽都成問題，該現象延續直至明末。參見邱仲麟：〈明代的兀良哈三衛撫賞及其經費之籌措〉，《明代研究》第27期（2016年12月），頁1-69。

一宿無眠，於是今早蓄勢待發，喚陳慥出來對峙；季常出場後百般否認昨日席上有妓，就算妻子明確指出昨日有豔妝者坐在東坡右首，依然狡辯，直到柳氏要召蒼頭出來問話才慌忙承認；待要懲處季常，他或者假作忘記有此盟約，或者聲聲哀求初犯且饒，最後機智關心娘子持杖恐傷了指甲，才說動妻子，於是改打為跪；這個更改讓陳慥大為欣喜，不僅喜笑顏開，且云：「哈哈！跪是卑人的本等吓！」，雖然骨氣全無，但是羞恥心尚存，所以先是請求妻子閉門再跪，遭拒絕後，無奈唱「心中恨」，又怕妻子生氣，趕緊補充是恨自己不成才連累娘子受累，爾後又唱「這般恩愛難消受」；然後獨自在池邊跪了一段時間，期間，青蛙鳴叫，季常突然緊張怪罵青蛙往常不叫，偏在這時叫，擔心妻子誤以為自己正向他人道是非；蘇軾接續登場，見季常跪於池邊，心生疑惑，打算躲在一旁探聽好友自言自語的內容；卻聞季常責怪自己邀妓同遊，連累他如今跪在此處，唯慶幸無人看見，然後開始連聲呼喚妻子，稱自己從今必改過收心，冀求放過，但妻子屢喚不應，只得轉而祈求天神搭救；蘇軾便在此時現身，試圖導正好友不應屈膝婦人淫威，不料季常卻只在意東坡入內不報，害自己醜態畢露，且自甘屈膝，讓東坡別多管閒事；談話聲被妻子聽見，柳氏才允丈夫起身，請蘇軾進屋，三人對談。這場勸諫，一波三折，先是東坡指責柳氏為人婦卻牝雞司晨，傷風敗俗，宜改正，被柳氏打罵出去；調整心態後，重整旗鼓入內再諫，這次改變話術，打算以史為鏡，提醒妬婦為害將千秋遺臭，這次柳氏打季常洩憤，並下通牒往後永不許東坡來訪，讓丈夫趕蘇軾出門；第三次入內勸諫，因聽聞季常既未有子嗣，曾納娶的四名醜妾亦盡被趕出，所以東坡此番一改說教之姿，先云「季常今後再不敢戀酒迷花」，柳氏欣喜，本欲請東坡喫茶，但東坡又提「不孝須防無後」要求柳氏讓丈夫娶妾，徹底惹惱柳氏；期間，陳慥連連為自家娘子說話，云：「我家娘子是極通理的」，並提醒東坡「少說些罷」、「不要連累我」；最後蘇軾見柳氏冥頑不靈，心生一計，將私贈季常侍女，一來分柳氏強權，二來讓好友留後。

本劇選自《獅吼記》第十一齣〈諫柳〉，民國曲譜本完全遵循原《綴白裘》折子戲〈跪池〉劇情內容，僅些微字詞稍做更動，像是：《綴白裘》本，柳氏質問陳慥昨日席上妓女為「穿藕色衫兒的」，民國曲譜改為「豔妝者」。演出內容完全承襲《綴白裘》折子戲原貌。

#### （四）〈夢怕〉

《崑劇傳世演出珍本》、《補園曲譜》錄有該劇；本劇目置於〈三怕〉之前，敷演柳氏與季常對簿公堂之起始，然而該公堂夫妻攻訐之亂，實則為陳季常飽受懼內之苦，故日有所思、夜有所夢之黃粱一夢，實際上什麼也沒有發生，故題名〈夢怕〉。本折概要劇情：柳氏責怪丈夫勾結蘇學士，刻意前來嘲弄自己，百般撒氣，甚至決心告到官府。陳慥懊悔娶妻受盡折磨，又連累好友蘇軾，早知如此當初就不該做人丈夫；柳氏一覺醒來尚不解氣，質問季常夥同蘇軾，仰仗蘇學士威望以打壓妻子；陳慥無辜稱蘇軾自己要來，非關自己請託，柳氏不信，又怒從中來舉杖打夫，一時不察摔了跤，又怪季常存心害她，要告到官府；陳慥請求不要告官揚醜，懇求無效，柳氏誓不輕饒。

本劇節錄明傳奇《獅吼記》第十三齣〈鬧祠〉前半部，柳氏氣惱丈夫夥同蘇學士羞辱自己，強拉陳慥同上法庭的段落，加以改編，即在清代崑劇折子戲基礎上，參考汪氏原著，俾劇情連貫而打磨增添之補戲。

#### （五）〈三怕〉

《崑劇傳世演出珍本》、《補園曲譜》、《集成曲譜》皆錄有該劇；本劇敷演伸張夫妻倫理之困難，舉凡天官——土地神、人官——黃崗縣令、儒士——陳季常，三位男性無論身分高低皆懼怕妻子。黃崗縣令初登場便自憐夫人打罵無休歇，此生就怕退後堂；皂隸正欲細問，柳氏便拉著陳季常前來口訴告狀；柳氏先是告狀蘇軾行為不檢，勾引丈夫沉淪女色，又唆使丈夫言語羞辱自己，意圖氣死糟糠妻以新娶窈窕娘；縣令問陳慥屬實與否，季常苦訴東坡乃一番好意化誨妬妻，卻弄巧成拙，惹得自己遭妻暴行，身上有打傷、掐痕、咬痕一身傷；縣令見陳慥與自己同病相憐，遂確認縣令夫人不在後堂，便即刻為陳慥伸張正義，令皂隸押解柳氏領罰一頓笞打；皂隸反而杖打陳季常，一問之下，原來是皂隸家中妻子吩咐，若堂上打婦人，歸家要領一百棒槌，還要頂馬子蓋，於是縣令只好親自動手；霎時，縣令夫人出場阻止，不僅辱罵縣令「驢糞球做甚官，麵糊盆坐甚堂」，甚至自己斷案判罰；縣令內心苦悶，偕陳慥求土地公還與公道；土地公貴為一方土地之尊，然上場亦自憐妻子剽悍，日日對自己非打即罵；這時眾人前來告狀，土地公作為神靈，早心有裁定，斷言柳氏為人妻子悍妬堪罪，該打，柳氏不服，高聲請求土地婆主持公道；於是土地婆一出場即扭轉案情，責罵土地公不知婦人水性須當讓，立時施予一陣毒

打；正混亂之時，陳慥驚醒，發現原來卻是大夢一場，但因夢得悟，天下懼內者不獨自己一人，從此甘心受責藜杖。

本劇改編自《獅吼記》第十三齣〈鬧祠〉，原傳奇本終結於土地婆打土地公，土地公憤而打縣令夫人，縣令夫人繼而打縣令，縣令打柳氏，柳氏打陳慥，亂打一團後，最後土地公唱「休道你做人受折磨，我為神也損傷，這場禍害從天降。」強調悍婦猖獗，不只人間，天界亦盛，將妬婦問題無限擴大，引起觀者反感，進而重視該家庭問題；反觀折子戲〈三怕〉改編為陳季常的黃粱一夢，夢醒後一解自己屢受妻管、顏面無光之苦悶，因為夢裡比自己身分地位更高者，比比皆是，卻同樣人人懼內，心生慰藉，從此安於現狀。

五齣折子戲皆或多或少改動了原傳奇的內容。〈遊春〉改動極少，但情節平淡，傳演不多；〈夢怕〉與〈三怕〉兩折，改動最多，並且與原作「欲使天下之強婦悍婢盡歸順於所天」之創作精神有所出入，更多傳達悲憤而無力，最後自我開解的況味；男主角的大澈大悟竟是「安心去受用青藜杖」，看似為天下男子指示一條安身立命之路，實則卻是為現今世道倫理錯亂的悲嘆與惋惜，自我解嘲意蘊濃烈。〈梳妝〉、〈跪池〉一者遵循原傳奇之核心精神，傳達「悍妬之惡」，二者雖改動部分細節，甚至創造新情節，但其增刪改動卻更顯波折跌宕，扣人心弦，因此傳演最盛。

## 二、《獅吼記》各崑劇院之傳演

以培養崑劇演員，傳承崑曲聞名的中國大陸六大崑劇院團，迄今仍有敷演，甚至改編《獅吼記》之內容。其中值得關注的是，作為腳色行當特殊例的《獅吼記》在各崑劇院的優劣展演。《獅吼記》中的女主角柳氏，並非單純傳統戲曲作品的旦行當，列屬正旦、貼旦（六旦）、老旦、作旦、刺殺旦（四旦）、閨門旦（五旦）等任一家門。柳氏的知書達禮、嫵媚秀麗、古典端莊使其應以閨門旦程式表演；然而她卻同時兼具強勢剛烈的性格，這種違反傳統，性情尖銳的婦人在服裝上會將水袖捲起不用，稱「捲袖戲」。縱觀多數網路資料多將《獅吼記》的柳氏列屬捲袖正旦應工，此為謬誤。正旦的扮飾以深沉肅穆、悲創淒惻為主；閨門旦的表演則蘊藉含蓄，要求端莊雍容，並兼具嫵媚嬌嗔。柳氏與陳季常的夫妻相處，雖是動輒得咎，每每火爆非常，但從季常對妻子的百般服從可見，夫妻二人必然恩愛甜蜜。因

此，柳氏的表演雖然亦屬捲袖，卻應迥異於《朱買臣休妻》中的捲袖正旦崔氏「是一個世俗的中年市井婦人」<sup>26</sup>，而以潑辣叛逆中夾帶嬌柔嫵媚的「捲袖閨門旦」應工較適妥。

於是，關於各崑劇院對《獅吼記》的搬演，本論文除了廣蒐演出之劇本內容及演出實況，更關注各崑劇院如何詮釋「捲袖閨門旦」此特殊腳色。以下分述之：

### （一）浙江崑劇團

前身為朱國梁創辦之「國風蘇崑劇團」；一九五六年改為國營劇團後，定名為「浙江蘇崑劇團」，由周傳瑛擔任團長；一九六二年又改稱「浙江崑劇團」（以下簡稱浙崑）。主要演員有「傳」字輩，包含：周傳瑛、王傳淞等，後又培養「世」字輩演員：朱世藕、汪世瑜等。<sup>27</sup>

浙崑演出改編本。劇本見於《蘭苑集萃》，內書「原著：明汪廷訥，改編：西泠」，次頁附有人物表，包含：「陳季常、柳氏、陳實、蘇東坡、琴操、隱秀、蘇院公、家院、羊形、縣官、縣官妻、衙設、土地公公、土地婆婆」。<sup>28</sup>目前可見的演出資料為一九八七年，十月七日，由西泠編劇，王世瑤、周世瑞擔任導演，張世錚作曲，朱零舞臺設計，唐文球服裝設計，陳美君妝造，汪世瑜飾陳季常、龔世葵飾柳氏、張世錚飾蘇東坡、郭鑒英飾隱秀、章月紅飾琴操，於杭州杭歌影劇院首演。全劇共演四場：

#### ● 第一場：〈梳妝〉

內容上保留較多折子戲原貌，唯幾處細節有異，包含：陳家老院公有了名姓——陳實；陳季常於柳氏梳妝時，增加「背後獻殷勤」，才被柳氏誤會做鬼臉；季常說妻子容貌似「京中有名的歌妓張飛燕」；柳氏大為吃醋的他人贈扇，扇面有了明確的圖畫「梅花報春圖」；柳氏與丈夫灌輸夫妻之道是「貴在真心……投之以木桃，報

<sup>26</sup> 關於《朱買臣休妻》崔氏的表演藝術，丁修詢在《笛情夢邊——記張繼青的藝術生活》記錄與評述張繼青如何詮釋崔氏一角：「頭戴銀泡，身穿黑色素褶子，沒有水袖，腰繫汗巾……她對缺乏謀生本領的丈夫，憐憫而又顯得有些尖刻……飢寒凍餒使她決意丟下苦守了二十多年的丈夫，自謀活路……不幸的封建社會底層婦女似隨風播弄、落葉無依的命運，演得入木三分……精神恍惚，失去常態的崔氏，在被變得冷酷絕情的朱買臣，用『潑水難收』的把戲，戲弄一番之後，精神徹底崩潰了，終於瘋癲地選擇了投水自盡的絕路。……這個崔氏，是一個世俗的中年市井婦人，既有半老徐娘的風韻，又有『拍手跳腳帶叉腰』式的潑勁。」參見丁修詢：《笛情夢邊——記張繼青的藝術生活》（南京：江蘇文藝出版社，1991年），頁130-131。

<sup>27</sup> 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·浙江卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1997年），頁575。

<sup>28</sup> 王文章主編：《蘭苑集萃》，第三卷，頁333-371。

之以瓊瑤」；蘇院公並未提及遊春之行有琴操相陪，柳氏同樣不答應丈夫前往；夫妻約定違約之懲後，柳氏並未要求丈夫向人借篋；先打個樣，有挨打的明確地點「趴在椅子上」；整體而言，關目更詳盡，且顯著之優點在於砌末的具體化。

● 第二場：〈遊春〉

改編甚鉅。此番遊春與原折子戲最大差異在於陳季常結識了一位妙齡女子，並且一心欲幫助此女脫離苦海。這位女子乃琴操義妹隱秀，容貌秀美、知書達禮；在賞春共遊的過程中，季常屢受此女吸引，先是外貌，再是文采，最後是舞馬的英姿；陳季常憐惜如斯明珠陷於泥裡，因此決心將隱秀贖出教坊。此折除了加入新人物與情節，並且在燈光、幕後聲效上都有指示。

● 第三場：〈跪池〉

浙崑改編本於季常跪池，正唱「臉上羞，對著這碧潏潏方塘水流」處，柳氏道「真個羞，其實羞，羞羞羞」並做以指輕點季常介，季常做倒地觸額介，柳氏見狀想扶又不甘心扶，這些細膩的關目設計，讓觀眾可見柳氏在自然反應下，盡顯其對丈夫時刻關心掛懷之情狀，同時因愛得深，故氣惱丈夫的無法專一。其後，季常苦悶於愛怕妻子，正唱「當場出醜」，柳氏似無意將手絹遞與季常，季常接起，唱「這般恩愛難消受」時，正好做拭淚介，拭完淚，將帕亂捲一通拋回給柳氏，使舞臺戲劇性更強，繼承傳字輩表演藝術。此外，本折亦彰顯新增人物陳實的作用。安排陳實因擔心陳相公承受不住夫人怒火，故主動向蘇東坡求救。東坡至陳家後，見季常跪於池邊打瞌睡，便「蘇推陳季常一下後閃至一旁」，而後柳氏出來，三人對談，改編本刪去原折子戲的互相讓座環節。

● 第四場：〈雙變〉

隱秀脫籍，喜備酒席，蘇東坡來帖邀請赴約；季常欲赴邀約，哄騙妻子是好友遠道而來；柳氏本已答應讓季常前去，卻意外檢到來帖，憤而取繩綁縛季常足，云：「這叫千里姻緣一線牽」；季常腿腳受縛後，院公陳實前往尋求蘇軾相幫；等待期間，昏昏沉沉入夢，夢見自己與妻子對簿公堂的情景；夢裡，陳季常重振夫主氣節，云：「只怪我往日遷就，致使你近來逞強，教我在眾人前出乖露醜，今後我絕不忍氣吞聲了！」除了隱秀脫籍，邀約赴席一事完全嶄新，其餘情節不脫傳奇本〈變羊〉、〈復形〉和折子戲〈夢怕〉、〈三怕〉之內容，僅作微幅更動，例如：陳季常與妻子對簿公堂之前勇敢反抗；又如：變羊矇騙柳氏的主意改為蘇軾所出，甚至琴操改扮道姑，一同參與矇騙之事；最後更精彩的是，柳氏聽聞道姑言季常變

羊乃因「乾道衰微，坤道抗盛，一門祖先令其子孫變化而成」，悲痛欲絕，正欲尋死，蘇軾、琴操及時阻攔，同時，陳實將陳慥急推出，夫妻兩人以為彼此都變羊了，又以為都變回人了，最後東坡開懷一笑，唱：「奇事須用奇花樣，歪醫治怪恙」，琴操唱：「且喜夫妻釋宿怨，比肩柔情盍」，最後東坡、琴操、陳實三人合唱：「願只願天長地久風清氣朗」。

觀《蘭苑集萃》所錄臺本，西冷的改編完美符合「推陳出新」的時代趨勢；在傳奇《獅吼記》以及折子戲〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、〈三怕〉的內容基礎上，推出「新」關目：〈雙變〉、「新」立意：「奇事須用奇花樣」、「新」角色：隱秀、「新」舞臺：砌末、燈光、聲效；「新」唱白等，新觀眾耳目，且增添與更改的情節亦體貼人理，像是將柳氏潑辣無理的性格更改為試圖感化與說服丈夫專一的形象，使觀者更能理解陳慥雖不滿妻子管束，卻屢屢無奈順從的原因；最後〈雙變〉一折，讓季常與柳氏雙雙變化，在變與變回的過程中，人物經歷了情感和理念的轉變，確實新「奇」。在「新」、「情」、「奇」三者兼備的條件下，《獅吼記》得到觀眾喜愛，重回舞臺。

除此以外，觀浙崑改編《獅吼記》之演出美學，最早由龔世葵飾演的柳氏在〈梳妝〉一折著水袖，唱白柔情嬌媚，絲毫不露嗆辣情態，甚至對年少人物贈夫摺扇的處理方式，以丟擲於地取代撕毀，形象較溫和。〈跪池〉則改著捲袖，龔世葵將柳氏對丈夫違背諾言狎妓出遊的怒意詮釋，可謂剛柔並濟。龔氏時而以脆亮、急促的唱白，演繹柳氏悲憤凌厲之姿，時而纏綿婉轉埋怨丈夫，音色多變含情，完美演示何謂美人嬌嗔。舉手投足欲拒還迎，盡顯閨門旦本色，尤其在遞巾帕給罰跪於池畔的季常一段。她心疼丈夫哭訴自己懼內非常、顏面盡失，故伸手遞帕，又因心氣未消收手不予，下一刻憐愛之心勝過埋怨，終將巾帕遞至丈夫手中。這種欲就還推的小女兒情態，端麗婀娜的身段，完美呈現潑勁中又保有嬌媚的捲袖閨門旦本色。本劇參加浙江省第三屆戲劇節，獲得優秀演出獎；同年參加全國崑劇搶救繼承劇目匯報演出，榮獲繼承改革獎。

## （二）上海崑劇團

前身為一九六一年成立的上海市戲曲學校京崑實驗劇團，文化大革命期間解散，後一九七八年二月恢復並重新建立上海崑劇團（以下簡稱上崑），近年來致力於傳統劇目之重建與創新，整理大型劇目三十多部，傳統折子戲一百多齣；並於一九九一年，五月三十日，劉廣發、方家驥整編汪廷訥《獅吼記》，由周志剛擔任導

演，顧兆琳作曲，沈皋舞臺設計，張靜嫻飾柳氏、岳美緹飾陳慥、顧兆琳飾蘇東坡、儲薌飾琴操、王雨生飾蒼頭，於上崑蘭馨舞臺首演。全劇共演四場：

- 第一場〈梳妝〉
- 第二場〈遊春〉
- 第三場〈跪池〉
- 第四場〈三怕〉

上崑保留原折子戲劇情與人物的完整性，比之浙崑改編本，難度較低。但也出現部分與原折子戲內容顯著差異處，像是：〈遊春〉一場，東坡、季常、琴操三人行猛獸一口令，原折子戲季常作「虎」，琴操作「蛇」，東坡作「鶴鷄」；上崑改季常作「虎」，琴操也作「虎」，但卻是「雌虎」，東坡、琴操刻意強調「雌虎」，暗示雌更兇猛，於是季常自罰一杯；爾後琴操作「象」，季常又作「蛇」，稱蛇吞象，可勝過琴操，此時東坡稱「青藜杖」打蛇，蘇院公笑稱也打人；皆演戲弄季常懼內之事，但此處改編與原折子戲蘇東坡立意引導季常重振乾綱不同，更著重戲弄友人，強化滑稽調笑的成分。其次在關目上增加許多生動科介，像是：〈跪池〉一場，季常宿醉剛醒，正唱「尚未醒殘酒」，柳氏大叫「陳郎！」，季常驚懼做跌介；又或者柳氏質問季常昨日席上有妓無妓，季常一番否認辯解，柳氏一叫，驚懼做跪介，承認有妓；季常跪池，正唱「臉上羞，對著這碧潏潏方塘水流」，柳氏道「真個羞，其實羞，羞羞羞」此處上崑改動浙崑原來以指輕點季常，使之失去平衡額頭觸地之科介，而做雙手推季常使之倒地之科介，有著文雅與粗俗之差別。不過，在柳氏喝陳皮砂仁湯消氣而下場期間，布幕垂降，換以二道幕，省卻檢場之上場增擺桌椅。

至於上崑岳美緹與張靜嫻主演的版本<sup>29</sup>，張靜嫻對「捲袖閨門旦」柳氏的詮釋，可謂潑辣到位，嬌媚不足。四場戲柳氏多以尖細高亢之唱白、銳利的神態與季常互動。在〈梳妝〉一折，柳氏搶奪年少人贈與丈夫的摺扇並將之撕碎數段，〈跪池〉一折則時以指戳夫，以掌推夫，故上崑版柳氏雖合於捲袖旦應工，卻疏忽仍應持守閨門旦婉轉柔情的腳色氣質，可嘆美中不足。

---

<sup>29</sup> 岳美緹、張靜嫻、繆斌主演崑劇《獅吼記》，取自網路資料嗶哩嗶哩視頻：[https://www.bilibili.com/video/BV1Vs411B72b/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1Vs411B72b/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click)。瀏覽日期：113年6月10日。

### （三）北方崑曲劇院

由韓世昌、白雲生、侯永奎等組成的北方崑曲代表團，於一九五六年文化部在上海舉行的南北崑曲觀摩演出大會上演出《遊園驚夢》、《林冲夜奔》、《鍾馗嫁妹》、《昭君出塞》等極富北崑藝術特色的經典折子戲，大獲成功；隔年一九五七年六月二十二日正式成立北方崑曲劇院（以下簡稱北崑）；同年演出白雲生重新整編的汪廷訥《獅吼記》，由韓世昌飾柳氏、白雲生飾陳慥、魏慶林飾蘇東坡、李鳳雲飾琴操，於北京長安大戲院首演。全劇共演四場：

- 第一場〈歸燕〉
- 第二場〈梳妝〉
- 第三場〈跪池〉
- 第四場〈三怕〉

北崑在《獅吼記》的編導上，〈歸燕〉一折乃全新推出之舞臺，劇本內容以明代汪廷訥原著為底本，在各腳色登場時，增入前因後果之描述，包含季常於京師花用無度，全用在買娉婷豪遊享樂，柳氏於是修書一封，著蒼頭前往京師帶相公即刻歸家；季常歸家後，見妻子為自己新納的四位妾室，奇醜無比，驚懼云：「卑人今後再也不敢娶妾了」，小生、閨門旦下場，接上蘇東坡串場交代院公前往陳家邀季常遊春賞花後，此折方結束；北崑新增的串場，使全本演出之情節脈絡更順暢。後三折〈梳妝〉、〈跪池〉依循原折子戲演出，與上崑舞臺本相近；唯〈三怕〉於末尾，陳季常夢中醒來，與妻謂夢中之事，道天下男子無不懼內，從此大澈大悟，北崑於此處增入柳氏云自己方才也做一夢，道丈夫變羊，雖言聽計從，但無思無想，問話不應，短暫反省自身太嚴厲一段，創造夫妻二人皆互有退讓，乃能恩愛更甚，立意新穎。除此以外，北崑在賓白上，蒼頭、蘇院公等非循傳統崑劇以蘇州話唸白，縣令亦不講揚州話，而以北京觀眾所熟悉且易懂的京白取代，因地制宜，迎合北京觀眾的欣賞習慣，促進崑劇《獅吼記》的接受與傳播。

北崑魏春榮、邵崢主演的版本<sup>30</sup>，魏春榮對「捲袖閨門旦」柳氏的詮釋，唱唸竟出現京腔，失卻崑曲韻味，語調刻意纏綿，僅存埋怨而無潑勁，有失捲袖戲本

<sup>30</sup> 魏春榮、邵崢、許乃強主演崑劇《獅吼記》，取自網路資料嗶哩嗶哩視頻：<https://www.bilibili.com/video/BV1ra411u7dJ/?p=3>。瀏覽日期：113年6月10日。

色，同樣美中不足。

#### (四) 江蘇省崑劇院

在原民鋒蘇劇團基礎上，一九五六年建立於蘇州，命名江蘇省蘇崑劇團，一九六零年四月分駐南京，文化大革命時期改唱歌劇，蘇州與南京兩地波折，後一九七七年十一月，原屬南京蘇崑劇團成員再次調回南京，重新擴建為江蘇省崑劇院（以下簡稱省崑）。主要演員有莊再春、蔣玉芳，與一眾「繼」字輩演員，包含：張繼青、丁繼蘭、姚繼焜、董繼浩等，以繼承與發展蘇、崑兩劇種為任務，整理蘇劇、崑劇大戲共一百三十餘部，小戲和折子戲將近三百齣，其中，明代汪廷訥《獅吼記》於一九五八年，由徐凌雲、俞振飛、朱傳茗擔任指導，徐凌雲導演，柳繼雁飾柳氏、董繼浩飾陳慥、周繼康飾蘇東坡，在蘇州首演。目前可見之演出場次為〈梳妝〉、〈跪池〉，內容基本未做改動，與原折子戲相同。

省崑《獅吼記》的演出美學，由柳繼雁飾演的柳氏唱白平緩。<sup>31</sup>尤其在〈跪池〉一折，責問丈夫昨日遊春有否妓女陪同一段，應當創造逼問、緊張、使季常不敢隱瞞的嗆辣神態。柳繼雁卻語調平緩，聲情無高下閃賺之變，未能領會捲袖戲表演精隨，相當可惜。

在四大崑劇院積極修復經典折子戲《獅吼記》的努力下，受到戲曲觀眾的承認與歡迎，其影響力擴大進入各式劇種；通過改編、移植之形式，擴散影響至京劇、粵劇、越劇、梨簧戲等，在更為廣大之範圍中得到延續。

### 三、花部地方劇種《獅吼記》之重構

#### (一) 京劇

現代京劇搬演《獅吼記》有根據崑劇〈跪池〉之劇情綱要，由吳江、安雲武移植改編的同名劇本《獅吼記》。觀其演出，京劇在人物特質上做了大幅更動。京劇中的柳氏家境殷實，陳季常則出身窮儒，柳家見季常一表人才，志向不凡，方將女兒許配予他，季常因此衣食無虞；柳氏對季常管束頗嚴，用意與原作強調的「妬心」不同，轉而為丈夫貪酒好色將有害求取功名而「擔心」，且柳氏一改殘忍刻薄形象，季常哀憐求情，柳氏便心軟原諒，云：「你這麼一哭哇，我這個心，騰一下子就軟下來了。其實我是刀子嘴豆腐心，我打你罵你，我這心裏頭也怪難受的。常

<sup>31</sup> 柳繼雁、凌繼勤主演崑劇《獅吼記》〈梳妝〉、〈跪池〉，取自網路資料嗶哩嗶哩視頻：<https://www.bilibili.com/video/BV1ug411N7DA?p=2>。瀏覽日期：113年6月10日。

言說得好，打是疼罵是愛，我就怕你跟著蘇東坡去學壞呀！」面對蘇東坡卻毫不留情，先是提起烏臺詩案，云「看來你在京城誹謗朝廷是並非虛聞，烏臺詩案也是事出有因」羞辱其人格後，延伸到他品行不端，挑撥別人婚姻，氣惱直呼「我不打陳郎了，我要打你」最後對季常表明「陳郎，我是真心的愛你的呀！」，季常回以「這樣的愛誰受得了哇！」揪住季常耳下場。另有周金福改編之《變羊記》，此劇複合了〈頂燈〉與〈變羊〉的情節，並新創巫嫗召喚季常列祖附身，藉此以柳氏婆母之名，威嚇並勸懲妬妻。京劇演出最大特點在於淺顯易懂，甚至俚俗鄙俗的賓白，像是「就兩個大老爺們，這麼乾坐著多沒勁哪？」、「說！坐在東坡先生左邊的那個漂亮妞是誰？」、「是女的這不結了嗎！」、「今個遊東郊，明個逛西廟，學問不見長，酒色的本事是越來越高！」與崑劇文辭典雅，唱腔婉轉各異其趣，創作意向更傾向以熟悉的俚俗語來引起趣味和共情。不過，也因為用語俚俗，違背原傳奇中柳氏知書達禮的形象。故其捲袖戲表演，雖然潑辣到位，亦略嬌媚，然用語粗鄙有失閨門旦文雅風儀，實為可惜。

## (二) 粵劇

粵劇《獅吼記》又名《醋娥傳》、《碧玉錢》，由唐滌生編撰，與傳奇《獅吼記》有較大差異。一九五八年二月，香港錦添花劇團於高陞戲院首演，主演群為陳錦棠，吳君麗、半日安、蘇少棠等。

### ● 第一場〈元宵酸雨〉

一場元宵宮宴，惹出燈謎之競、貶謫之路和含冤結怨。元宵燈節，宋帝與群臣同歡，宮娥呈上燈謎以助酒興，大學士蘇東坡、黃州太守陳季常皆未揭謎底，唯柳玉娥拔得頭籌，獲聖上賞賜一吊碧玉錢；玉娥將碧玉錢轉贈季常，趁勢換取丈夫的一心一意；爾後，聖上喚來宮娥起舞遣興，東坡見狀，起意跟隨這班美人，尋嬌訪豔，邀約好友季常一同前往；玉娥醋勁大發，責怪東坡教唆丈夫沉迷女色，狀告宋帝，要求重罰，聖上不敵帝后與郡主同時聲援柳玉娥，只得將東坡貶謫黃州，東坡因此懷恨在心；於是籌謀將求助於自己的宮嬪琴操，嫁與季常為妾，削弱柳氏氣焰。

### ● 第二場〈暗布奇兵〉

東坡作東蘭亭，邀約季常賞春，並介紹美人琴操；玉娥以為是東坡設下陷阱，欲引季常壞「閨訓」，季常承諾此去有女輒返，有妓返家則任打任罰，玉娥要季常隔壁借杖好施家法，季常求饒臉上無光不願外揚，於是取房中藜杖與妻子；玉娥又貼心

備傘與丈夫，以免受日曬雨打；待丈夫離家，喚來蒼頭襄伯，隨去監視相公。

● 第三場〈蘭亭洩密〉

琴操假作東坡妹妹，東坡要琴操使計嫁與季常，記得索取碧玉錢為納媒彩信物；琴操、季常兩人，因山中突吹風雨，同撐一傘，季常傘下看美人，一見傾心，便將碧玉錢作為信物贈與琴操；東坡前來，三人於蘭亭暢飲；襄伯目睹季常將碧玉錢轉贈，奉勸季常此番非同小可，夫人定將相公腿打斷；季常深諳襄伯秉性，以銀兩收買，託請保密；三人暫且離席。柳玉娥追隨至蘭亭，只見襄伯一人，欲探問席間細節，見襄伯支吾言語，以黃金籠絡襄伯，至此，季常贈碧玉錢一事盡數敗露。

● 第四場〈醋海翻波〉

季常歸來，見襄伯辭行，知事跡敗露，入房承受妻子怒火；柳玉娥先是面露冷靜，一一詢問今日席上情景，見季常言語淨謊，憤而索要碧玉錢，表明席間情事已全然知曉，恨其負心，取藜杖或是追打丈夫，或是掐其上臂，最後罰夫長跪池畔直到天明。蘇東坡突然來訪，見季常跪池，恨其不爭，挑唆季常以黃州律法「凡女子者嫁夫五年，若無所出，得納偏房，抗夫納妾，得而休之。」降伏柳玉娥，重振夫綱；季常果立休書，柳玉娥恨上心頭，首先澄清黃州律法妻抗夫納妾得休須「夫無叔伯兄弟」且「五年無所出」，但季常子侄成群，此法不適用，次與季常恩斷義絕，欲至刑部狀告東坡與季常合謀休妻。

● 第五場〈公堂獅吼〉

柳氏擊公堂鼓，尋自家姑父刑部尚書訴冤，第一告蘇東坡教夫分妻，至人倫不顧，第二告丈夫休妻納妾，拋棄糟糠；但姑父飽受懼內折磨，悲憫季常亦受柳家女之迫，故欲大事化小，小事化無，讓玉娥隨夫歸家，接納小妾。玉娥見姑父不公，於是在公堂哭鬧不休，喚出姑母衡陽郡主，情勢逆轉，刑部尚書、陳季常、蘇東坡三人齊敗，尚書同季常受罰公堂長跪，各自反省，東坡留下「三十三天天上天」一語即飄然離去；尚書從中一悟，偕季常請聖上明鑑。

● 第六場〈榮封呷醋〉

宋帝同為懼內者，聞季常事備覺同情，故賜柳玉娥砒霜一盞，倘若不肯丈夫納妾留後，須以死明志；玉娥一飲而盡，季常方覺萬箭穿心，欲一同赴死；卻原來皇后方才隔簾窺看全案，已將砒霜換為白醋，並大為讚賞柳氏烈舉，責怪皇上斷案不公；皇上即刻補救，封柳玉娥「古今呷醋第一人」，琴操送還家鄉，往後施行一夫一妻

制。

粵劇在傳奇《獅吼記》的故事結構上，僅保留陳季常懼內之主軸，開展出全然不同的劇本，包含：關目名稱、出場人物、角色性情、事件始末。陳季常由宦途不遇之儒士，轉而為黃州太守；柳氏，名喚柳玉娥，乃衡陽郡主姪女，才情了得，獲封黃州第一才女；蘇東坡貶謫黃州不為烏臺詩案，而因柳玉娥吃醋受遷怒；琴操由名妓身分，改為禮部選入宮中之宮嬪，名喚蘇琴操；陳家蒼頭名喚襄伯，並改縣令為地位更高的刑部桂尚書，土地公為宋帝，縣令夫人則改為帝女衡陽郡主，土地婆為宋后。粵劇改編本為喜劇效果服務，人物真實性基本脫去，將大文豪蘇東坡以陰謀狡詐之心示人，甚至才思遜色於女子；卻也因虛構性強烈，而能在謬悠其事中不受歷史事實而囿限想象空間，使藝術娛人之效極盡發揮。

粵劇《獅吼記》的柳玉娥不似崑曲和京劇以捲袖登場，全劇六場戲皆著水袖應工。觀改編後的柳玉娥，性情同樣既剛烈又保有柔情嬌媚，旦角卻仍著水袖，可見粵劇應無捲袖之格範講究。

### (三) 越劇

越劇搬演《獅吼記》有較為典雅、符合原折子戲的崑越版，以及鉅製改編的新版。崑越版《獅吼記》演出〈梳妝〉、〈賞春〉、〈跪池〉三折，內容與省崑舞臺本相同，僅〈賞春〉一折增入一段東坡耍琴操為季常舞一曲壓驚，此處新增。

新版《獅吼記》由杭州越劇院，楊銳改編，名《新獅吼記》。本劇進行大幅改動，除了女主角有了名姓柳月紅，出場人物亦更改許多，包含：柳氏遣監視季常之僕人改蒼頭為少女陪嫁丫環水兒，蘇東坡家老院公改少年小廝陳安，遊春之行多出少游（秦觀）。

#### ● 第一場

從柳氏新嫁開始，洞房花燭夜之祭，柳氏不滿相公與蘇東坡飲酒作樂，自己卻獨守空房，故自掀蓋頭，欲前往花廳尋夫；水兒阻止，謂老夫人臨行前叮嚀遇事宜三省，夫大喜之日凡事應忍，自己將代替小姐請姑爺回房；季常進房後，見嬌妻花容月貌，一見傾心，向柳月紅表明自己「愛你一萬年不變心」，月紅也剖白心跡，云自己不愛虛假，平生追求「真」字，性情我行我素，又火爆易怒，雅號「爆竹千金」，季常卻在聽聞後，處處迎合，說自己平生也追一「真」字，雅號「愛竹君子」，且承諾娘子「從今後，主是你，僕是我」。

## ● 第二場

小廝陳安為蘇東坡來邀請陳季常赴約遊花舟，並取笑季常懼內以致足不出戶，柳氏要季常赴約前背誦曾立之盟誓，即「見到女客不講話」、「見到美女不期望」、「女人名字不能提，時刻心中把娘子想」才允許放行。

## ● 第三場

水兒跟隨監視季常，卻見舟上有妓。

## ● 第四場

季常赴宴，席上另有縣令、少游皆為飽受悍妻所困之士，畫舫上東坡作詩揶揄季常家有河東獅，季常憤而提出眾人今晚都應留宿在此，歸家者才是懼內者，孰料一哄而散，只留季常一人醉臥畫舫；第四場季常歸家，月紅怒火中燒，季常原矢口否認昨日有妓，但月紅揭穿昨日不僅有妓，季常甚至是名妓欽點的狀元郎，季常方伏法認罪，並自取藜杖責打，月紅方破涕為笑，改罰跪池，好友東坡卻幸災樂禍「今日趕來看熱鬧」，見季常卑微，不忍其受苦，故出言勸諫柳氏，卻遭藜杖笞打，只能暫退擬定計謀。

## ● 第五場

水兒暗笑姑爺遭更嚴酷管束「茶飯送到書房吃」、「要上茅廁派人跟」、「一隻腳上繫麻繩」，爾後陳安來報東坡邀季常至聚仙樓相談要事，季常於是心生一計，讓陳安頂替自己繫上腳繩，但很快被發現，月紅憤而要求季常頂燈罰跪，季常悲歎柳氏欺人太甚，毫無憐惜使其傷身傷心，月紅本著急安撫，東坡此時卻帶琴操前來贈與季常為妾，柳氏不滿東坡壞人姻緣，拉上東坡對簿公堂。

## ● 第六場

敷演對簿公堂戲乃東坡聯手縣令夫人的一場計謀。先是縣令斷案，而柳月紅受懲，後縣令夫人斷案，季常遭杖刑，月紅聞季常聲聲哀號，漸無聲息，後悔莫及自己拈酸吃醋害死丈夫，自請速死，縣令夫人賜毒酒一杯，月紅即刻飲盡，季常急急趕來，原來打是假打，但酒是真毒；夫妻二人悔不當初，互訴衷腸，一個願來生再不犯妬，一個願生生世世承受妬妻，相約赴死，縣令夫人見兩夫妻重歸於好，揭穿酒是假酒，此局乃東坡計謀，欲使夫妻和合，結尾歡喜大團圓。

越劇《新獅吼記》的創新精神，表現在舞臺的華麗化、人員的繁複化、賓白的通俗與現代化，甚至是劇旨的與時俱進。傳統舞臺的寫意精神，改以具體物件取替，像是：鸚哥學舌，便真搬鳥籠與假鳥；季常頂燈，便真搬燈盞；又如廟堂之

上，出現一眾皂隸，畫舫之上，出現一眾歌妓，雖無臺詞，卻刺激觀眾耳目，使舞臺華美壯觀。賓白上，除了淺顯通俗外，《新獅吼記》加入許多現代流行語，像是：「妻管嚴」、「氣管炎」、「B角上場」等，貼近青年觀眾的日常語境，有助引起共鳴。最後在立意上，從全劇女性皆位處優勢地位，尤其東坡讚縣令夫人為「女諸葛、女青天」，到最後男主角白云「怕老婆也是好男兒」，符應女性意識抬頭的新時代現象。

越劇關於《獅吼記》的演出藝術，崑越版遵循崑曲原劇，安排柳氏以捲袖應工。然而新版越劇《獅吼記》的柳氏便不再延續捲袖面貌，除了第一場洞房花燭以外，其餘皆改為水袖登場，想見新版越劇亦無捲袖之講究。

花部劇種在《獅吼記》的傳演與改編，除了京劇、粵劇、越劇以外，亦有梨簧戲；安徽的梨簧戲，由一九五九年張智于根據汪廷訥《獅吼記》改編崑劇〈梳妝〉、〈跪池〉兩折，新增〈春遊〉，共計三折；敷演宋人陳慥，因曾於妻子柳氏梳妝時，立誓自己永不在外風流；因此，一日柳氏從小廝口中得知丈夫與東坡遊春之時召歌妓同遊玩樂，怒不可遏；罰夫長跪池畔，又貼心附贈蒲團護膝；恰逢東坡前來拜訪，見友人慘遭責罰，恥笑陳慥有辱男子氣節，又譏刺柳氏「河東獅吼」，並以「男子四十無子應娶妾」之理規諫之，柳氏卻用此理為周公訂定，若為周婆，當訂為「責之一百大棍」，最終，東坡無言以對。該劇由蕪湖市梨簧戲劇團首演，並被收入蕪湖市文化局慶祝建國十周年所編輯之《百花集》。<sup>32</sup> 梨簧戲雖於地方為熱烈演出之經典劇目，但影音資訊未如京劇、越劇與粵劇完整，因此未能爬梳詳細資訊以利彙整，但《獅吼記》的影響力不只在傳統戲曲界復甦活力，甚至走進現代影視，成為二十一世紀藝術娛樂最重要之產業——影視電影，爭相改製的作品。

香港電視廣播有限公司於一九九六年二月十九日播出《河東獅吼》古裝電視劇，全劇二十集，由廖偉雄飾京城執綉陳季常、關詠荷飾盧家小姐的貼身侍婢柳月娥、林家棟飾文豪蘇東坡，該劇將柳氏身分設定為侍婢，但依然安排季常與之結為連理，且月娥婚後處處操控季常，符合原傳奇設定。二〇〇二年，香港再次改編《獅吼記》，上映愛情電影《我家有一隻河東獅》電影，找來古天樂飾陳季常、張栢芝飾柳月娥、許紹雄飾蘇東坡、范冰冰飾仰慕陳季常的平安郡主，該劇設計季常受平安

---

<sup>32</sup> 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·安徽卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1993 年），頁 185—186。

郡主吸引，加之聖上賜婚，柳月娥悲痛喝下忘情水的特殊情節；二〇一二年，又推出續集《河東獅吼二》，但本劇內容已與傳奇《獅吼記》無關。二〇一九年，王晶編劇，張敏執導《新河東獅吼》電影，由胡然飾大內暗衛柳玉娥、陳浩民飾京城才子何季常、蔡潔飾萬花樓頭牌妓女琴操、陳百祥飾皇上，情節亦與傳奇《獅吼記》相去甚遠。影視產業不斷翻攝該劇作主題，使「河東獅吼」一詞成為家喻戶曉的詞彙，亦使陳季常、妻子柳氏、好友蘇東坡，此三人的糾葛成為未曾接觸傳統戲曲的受眾亦耳熟能詳的故事。

## 小結

高明謂作劇高妙處在「樂人易，動人難」，成功的劇作不僅予人娛樂消遣，更要能動人心弦，為之落淚。綱常禮教的淪喪是明人共同的悲傷記憶，場上上演的戲碼是世人嚮往的瀟灑生活〈訪友〉、時人悲憤的不可教化之女子〈諫柳〉、使人哀嘆天上人間全面失調的夫妻倫理〈鬧祠〉，以及觸發士人群起激憤又無奈的〈頂燈〉。隨著時代變遷，觀戲審美角度從唱曲念白轉變為關注演員的詮釋與展演。然而明代戲曲選本大多僅供閱讀或清唱，直到清代才出現專為登場而撰的活腳本《綴白裘》，其中《獅吼記》僅收錄最精華的〈梳妝〉、〈跪池〉。傳入宮廷的戲本《清內府四色抄本獅吼記傳奇》（同《獅吼記連四齣》）則有〈柳氏摔鏡〉、〈陳慥遊春〉、〈東坡明義〉、〈季常夢怕〉四折戲本。與《獅吼記》主角相同，題材相關的宮廷演出本《節節好音》收有〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉兩齣上元節令戲。

民國以降，因崑劇受花部劇種之衝擊，觀眾對崑劇演出較為陌生，故恢復過往以劇情為主的作劇風潮，大量「補戲」，出現了濃縮三十齣，而僅以〈梳妝〉、〈遊春〉、〈跪池〉、〈夢怕〉、〈三怕〉五折戲演繹首尾具足的《獅吼記》新全本。這場補戲風潮，促使劇作家發展出別樣排遣苦悶的內容，由士人恨其不爭，備受悍妻折磨，到大夢一場，驚覺世人皆濁，勸人渾泥揚波，隨順於世的改編臺本。解脫之道，正在耳熟能詳的黃粱一夢之感悟，故能流入人心。

一九五六年後，因「百花齊放，推陳出新」的思想風潮，懼內故事的演繹大幅消除主觀譴責的意識形態，推出各種新關目、新劇本、新舞臺，並透過婦女為了堅守一生一世一雙人的信念而慷慨赴死，從而賺人熱淚；包含：崑劇於各大崑劇院推出新關目演出，浙崑推〈雙變〉，北崑推〈歸燕〉。據本文整理，《獅吼記》洎明以降，崑劇齣目之傳演情形如下：

表 8：明、清、民國崑劇《獅吼記》傳演整理表

傳奇齣目	明代選本 新齣目名	清代選本 改編後齣目名	民國選本 改編後齣目名	各崑劇院 演出劇目
訪友	《月露音》 〈訪友〉	—	—	—
歸讌	—	—	—	北崑 〈歸燕〉
奇妬	—	《綴白裘》 〈梳妝〉	《崑劇傳世演出珍本》 〈梳妝〉	浙崑 〈梳妝〉
		《納書楹曲譜》 〈梳妝〉	《補園曲譜》 〈梳妝〉	上崑 〈梳妝〉
		《獅吼記連四齣》 〈柳氏摔鏡〉	《集成曲譜》 〈梳妝〉	北崑 〈梳妝〉 省崑 〈梳妝〉
賞春	—	《獅吼記連四齣》 〈陳慥遊春〉	《崑劇傳世演出珍本》 〈遊春〉	浙崑 〈遊春〉
			《集成曲譜》 〈遊春〉	上崑 〈遊春〉
諫柳	《玄雪譜》 〈諫柳〉	《綴白裘》 〈跪池〉	《崑劇傳世演出珍本》 〈跪池〉	浙崑 〈跪池〉
		《納書楹曲譜》 〈跪池〉	《補園曲譜》 〈跪池〉	上崑 〈跪池〉
		《獅吼記連四齣》 〈東坡明義〉	《集成曲譜》 〈跪池〉	北崑 〈跪池〉 省崑 〈跪池〉
鬧祠	《詞林一枝》 〈夫妻鬧祠〉	《納書楹曲譜》 〈夢怕〉	《崑劇傳世演出珍本》 〈夢怕〉〈三怕〉	浙崑 〈雙變〉
		《獅吼記連四齣》 〈季常夢怕〉	《補園曲譜》 〈夢怕〉〈三怕〉	上崑 〈三怕〉

			《集成曲譜》 〈三怕〉	北崑 〈三怕〉
頂燈	《八能奏錦》 〈陳慥懼內頂燈〉	—	—	—
變羊	《八能奏錦》 〈陳慥變羊復形〉	—	—	浙崑 〈雙變〉
復形	《八能奏錦》 〈陳慥變羊復形〉	—	—	浙崑 〈雙變〉

從上表可見，傳奇《獅吼記》歷來襲演於舞臺者，當屬〈訪友〉、〈歸讎〉、〈奇妬〉、〈賞春〉、〈諫柳〉、〈鬧祠〉、〈頂燈〉、〈變羊〉、〈復形〉九齣。同時，九齣中又以第十一齣〈諫柳〉和第十三齣〈鬧祠〉的喜劇性、表演性最受梨園青睞。因此，明、清、民國，此二齣或是作為經典散齣收錄於曲集，或是經過改編濃縮，以折子戲翻演，甚至一齣戲拆分為二折演出。此外，第九齣〈奇妬〉實為後出轉精者。因清代折子戲〈梳妝〉的改編深受群眾喜愛，故清代收錄該折戲之選本數量與改編自〈諫柳〉的〈跪池〉相當，甚至勝過改編自〈鬧祠〉的〈夢怕〉、〈三怕〉。更明顯的是各崑劇院之傳演，唯以〈梳妝〉、〈跪池〉為必演劇目。可見，古典戲曲於傳演過程中，時有改編後更勝原傳奇的現象，故能延續觀者熱情，成為長存於舞臺劇目的經典作品。

花部劇種移植崑劇之內容，融入各地方聲腔特色，改編劇情製成新劇。誠如京劇演出《變羊記》，粵劇演出《獅吼記》（又名《醋娥傳》、《碧玉錢》），越劇演出《新獅吼記》等等。除了劇本改編，各崑劇院、各劇種對柳氏一角的人物理解亦不同。有細緻關注到此人物為反傳統、性情尖銳而以捲袖應工者，也有維持水袖登場者，所呈現的表演形式各色紛呈，優劣各異。最受稱譽者當屬浙崑，不論是劇本改編抑或是舞臺展演，對於《獅吼記》細膩精湛的詮釋，得到高度肯定，使其榮獲浙江省第三屆戲劇節之優秀演出獎、全國崑劇搶救繼承劇目匯報演出之繼承改革獎，直接影響該古典戲曲成為經典且廣受喜愛的程度。二十一世紀新興藝術娛樂產業——影視電影，翻攝多部《獅吼記》相關戲劇、電影。每個朝代演繹的《獅吼記》醞釀不同的感動，千變多樣的面貌，至今仍持續試新改變。

## 結論

《獅吼記》擺脫傳奇才子佳人故事之窠臼，演繹懼內者陳季常與悍妬妻子柳氏的家庭倫理倒置劇。新穎獵奇又發人深省的題材，使該劇自問世以來屢演不輟，成為汪廷訥傳播範圍最廣，影響漢文化圈最深的傳奇作品。本論文主要欲解決前人研究尚待深化及尚未探討之議題。

「《獅吼記》作者異說考辨」方面，關於學界對《獅吼記》作者之探討，即究竟是汪廷訥原著，抑或是陳所聞代筆捉刀之爭議。筆者跳脫目前研究僅以現存戲曲目錄之記錄，與序文撰述兩類證據作為立論證據。而另外就戲曲知名學者徐朔方先生所提出汪廷訥劇作「帶有作者的自傳色彩，很難說是他人的越俎代庖」，深入追索徐氏「自傳色彩」說法，實地考釋《坐隱先生紀年傳》與《坐隱先生全集十八卷》梳理汪廷訥生平事蹟、志向及性情，發現汪氏現存於世的七部傳奇作品，皆與其個人經歷存在緊密關聯。

首先，作品充斥邪不勝正的積極世界觀，反映汪廷訥備受稱譽的「義薄雲天，人以為俠」義烈特質。其次，因果報應論、道士僧佛、天地鬼神屢屢作為強而有力的無形力量，引導正邪兩造的不同結局，體現其長期浸淫佛、道的信仰價值觀。而《獅吼記》不論是悍妬妻子與懼內丈夫前世今生的「輪迴轉世」，抑或是結局感化外道邪說如妬婦重返貞順女性的中正之道，皆契合汪廷訥「自傳性色彩」的創作意識。

至於陳所聞的捉刀之說，筆者認為就目前蒐羅的史料文獻來看，陳所聞以善解音律聞名，由此判斷顧起元所謂的捉刀應指「度曲」而言，而周暉說法則一來其與陳氏關係親疏存疑，二來未能得見陳氏作劇相關能力，證據不足，立論無法成立。因此筆者認同徐朔方等學者看法，並補足徐氏雖為《獅吼記》作者異說提供一條論證線索，卻欠缺提供的文本證據，逐一檢視汪廷訥傳奇作品確實與其生命歷程存在緊密關聯，故本文認為《獅吼記》乃汪廷訥，而非陳所聞之作。

「《獅吼記》版本研究」方面，前人研究雖然已開展多元範疇，包含：條列內容差異、版本異體字情形、版畫插圖等，卻未有深入探究內容差異是否影響傳奇之詮釋意義者。「獅吼詞義之隱喻」方面，則多有述及「獅吼」一詞取材自佛教經典，卻無一釐清佛語「師吼」與《獅吼記》「獅吼」之關聯。為此，本論文特立專章裨補闕漏、深入探討。經梳理全劇，對照史料文獻記載，發現《獅吼記》傳奇足具

「以實作虛」的文藝美學。劇中諸多角色人物雖歷史實有，如主角陳慥、柳氏，重要人物：蘇軾、佛印、秀英、琴操等，文獻多有記載。然而，劇中人物形象或引他人事蹟，或引野史筆記，予以虛擬重構情節。尤其在傳奇故事核心「陳慥懼內」本事來源之推闡一節，發現《獅吼記》主軸故事並非多數研究者所謂「汪廷訥見東坡詩〈寄吳德仁兼簡陳季常〉而作」，而是源自乖違史實、誤解蘇軾詩意的《容齋隨筆》。

自錢靜方〈獅吼記院本考〉謂：「此因蘇東坡一詩而起」，解「龍丘居士亦可憐，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然。」後二句作「懼內」開始，李玫、錢寧、趙雲彩、張蕾等人皆追隨此說法，認同該傳奇源自〈寄吳德仁兼簡陳季常〉，汪廷訥閱此詩後改編作成《獅吼記》。青木正兒、莊一拂、左青英亦認同上述東坡詩句解作「懼內」。不過，青木正兒等人認為本事應來自《調謔篇》的改編。由於該宋人隨筆，除了引證東坡詩作，又明確指出河東獅子即為季常妬妻柳氏，故立論《獅吼記》乃據《調謔篇》擴寫。然而，兩造說法皆忽略檢視〈寄吳德仁兼簡陳季常〉原詩之釋義。且錢氏〈獅吼記院本考〉又提到：「又東坡別季常詩云：『家有紅頰兒，能唱綠頭鴨。』是季常在黃，未嘗不置婢妾，前詩似未足信。或云：季常性喜談禪，而口才不及柳氏，每肆談錄，輒為妻敗，故東坡借《傳燈錄》語調之。此說頗允。」故本論文爬梳〈寄吳德仁兼簡陳季常〉全文，進行原詩意義考索，並就蘇軾與陳慥之交遊情形作實際查證。

首先，回歸詩作內容進行考證，得知原詩內容僅表述東坡對禪修境界的欣賞和嚮往，故提及「龍丘居士」之詩句，乃東坡自嘲個人「十年家火燒凡鉛」的虛擲與落空後，順帶旁嘲友人陳慥「談空說有夜不眠」勤奮學佛，卻不如妻子柳氏領悟精深，與友人季常是否懼內之事毫無相關。況且正史《宋史》亦載，陳慥居貴州期間，蘇軾云「庵居蔬食，徒步往來山中，妻子奴婢，皆有自得之意」。可見，夫妻二人並無失和、強弱壓迫的問題。其次，查考秀英身分，在《蘇軾文集》尺牘類〈與陳季常十六首·其九〉指出東坡自我懺悔酒後無狀，悖禮覬覦摯友愛妾「一絕乞秀英君」之事。推知，秀英本來即是陳季常妾室，而《獅吼記》一再違反事實。《獅吼記》違反事實之所本，乃源自南宋洪邁《容齋隨筆》對東坡詩作「柳氏聞名以善妬」的誤讀和編造，並接續提供「秀英為季常妾」、「柳氏致疾」的資訊。以至於汪廷訥校定《蘇長公外紀》時，見《容齋隨筆》此段描述，將之列入「調謔」條目，而後創生傳奇《獅吼記》。

傳奇本事的實有材料在劇情創作的虛化下，開展出自由灑脫而不可窮盡的思辨議題，此為傳奇本事溯源帶來的第一向度思考。本論文破除歷來學者含日本漢學家青木正兒在內，對《獅吼記》本事來源「陳慥懼內」之謬誤，考證並析論故事骨幹當源自南宋洪邁《容齋隨筆》於「陳季常」條目的編造。

《獅吼記》現存之環翠堂原刊本與汲古閣本的版本差異，亦帶來整體思想內涵的方向指引。環翠堂原刊本與後出的汲古閣本，兩版在細節處更動之語詞，最終皆指向佛教力量對事件因果的絕對影響，故兩版語詞之別，皆彰顯佛學義理於本劇的重要性，可見佛學義理的思考是追索汪廷訥創作劇旨的第二向度。在前兩向度的思辨下，抽絲剝繭出全劇之重要隱喻，即作為劇名的「獅吼」。「獅子吼」既為萬獸之王怒吼之聲，更是佛教譬喻威神發大音聲，或是立誓發願，或者降伏異道邪說之聲。《獅吼記》的獅吼，既是悍妬婦女柳氏兇猛吼叫，震懾人心之明喻，亦隱喻發宏願接引眾生、降伏獅子的佛印成功使思想偏斜者改邪歸正的佛法實踐。透過三向度層次遞進之思考，掘發汪廷訥創作傳奇之旨趣與深意。

「倫理教化劇旨與時代特性的探討」方面，前人研究多針對「妬婦」主題分析該傳奇，少有關注作為去妬關鍵的佛教義理，本論文透過全劇梳理，發現汪廷訥藉由宋人陳慥懼內之事鑑古推今影射晚明世人所面臨的普遍家庭亂象。並且在歷史真實人物的形象基礎上添枝加葉，以創造符應作者意圖批判的文學語境，包含：柳氏極端悍妬的潑婦形象，陳慥備受欺凌的無助卑弱，蘇軾仗義直言、澄清天下的俠士之風，佛印聞聲救苦的使命感。凡此種種皆為凸顯柳氏的不合情理，以致面目可憎，藉此傳遞「悍妬之惡」的批判意識。同時，藉由晚明盛行的佛禪風俗，將轉世輪迴，因果報應與乾坤倒置之夫妻進行捏合，一念成佛，一念成魔，脫離阿鼻苦海、家庭失和之難的唯一解脫就在轉念修佛。連結時人熟悉並信仰之價值，傳遞作者撥亂反正之信念，藉此發揮救世之可能。

「《獅吼記》的傳播與影響」方面，現今研究僅斷代探討舞臺散齣，或是記錄單一劇種出現《獅吼記》演出之情形，缺乏脈絡化梳理《獅吼記》傳奇洎明以降之傳播與演變進程。文獻梳理過程中，發現牛津大學首位漢學講座教授陳韞沅，曾在〈明清宮廷演劇的文本世界〉關注到《獅吼記》民間戲本與宮廷戲本的區別，原屬新穎論題。然而，陳氏所謂《節節好音》「與崑曲舞臺本、王府進呈本有因襲關係」實有待商榷。故本論文依序探討《獅吼記》問世後，在文人傳奇劇本、梨園演出戲本、宮廷演劇戲本的不同形式下，其文本內在結構之優劣。汪廷訥文人傳奇原作於

本文第五章進行闡述，其用韻嚴謹、聲情諧美、排場勞逸有度，實為卓作。舞臺搬演腳本，見著名梨園戲本《綴白裘》之〈梳妝〉、〈跪池〉，曲文與原傳奇間改異不大，延續其傑出曲韻，但並非照搬文人原作，所新增的情節頗能配合關目設置，使腳色人物妙入筋髓，兼顧科諷曲白，演出張力更佳。唯宮廷演出本中，有民間稍作改編後傳入宮廷本《清內府四色抄本獅吼記傳奇》（即《獅吼記連四齣》），以及專為宮廷演出而創作之《節節好音》本。陳韞沅僅比對傳奇與王府本生唱【一剪梅】開場曲文，指出連四齣本承襲原作而有部分增刪，難以說明連四齣本於《獅吼記》傳演脈絡下相應的位置。本文進一步就齣目、押韻、用韻情況、情節，分析環翠堂傳奇原刊本與《獅吼記連四齣》之異同，發現《清內府四色抄本獅吼記傳奇》因由民間傳入宮廷，曲文內容、用韻情況同《綴白裘》一般，與原文人傳奇相近，且內容上，比起環翠堂原刊本，幾乎承襲《綴白裘》本。從而肯定《獅吼記》民間戲本、王府進呈本和原傳奇間存在因襲與傳承。

至於《節節好音》之〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉則除了陳慥風流好玩樂且懼內、柳氏悍妬之情性未變，其餘內容並非改編自傳奇特定齣目，關連性不強。用韻上出韻情形極其嚴重，短短兩齣，共計七十字韻腳便有三十八字出韻。在腳色設置上，〈河東獅吼〉、〈好夢成虛〉專為宮廷演出而創，難免落入「俗優之見」將男女主角標作「小生、小旦」，但〈好夢成虛〉一齣中，女主角柳氏以「小旦」扮飾，陳慥夢中卻出現「旦扮四妓女」，原是傳奇女主角的「旦」竟能在同場出現四位，且扮作不知名姓的妓女。不僅如此，原為儒雅風流書生的陳慥，竟大逛青樓、夢妓女；原知書達禮，偶爾鬧脾氣的柳氏，竟自稱「老娘」，且「禽獸」之罵句不離口，加上前述出韻情形嚴重，整體看來，此戲人物、劇本、腳色設置皆出現庸俗化之問題。故而不論曲文抑或情節皆不宜稱其與《獅吼記》傳奇有因襲關係。本論文跳脫陳韞沅之論點，實地考辨《節節好音》與《獅吼記》文人傳奇、崑曲舞臺本、王府進呈本之間並無所承襲。

有關《獅吼記》之舞臺搬演，本文廣蒐自《獅吼記》製劇以來，歷代戲曲集收錄之存目、散齣、折子戲，彙整《獅吼記》洎明以降以迄民國傳演型態的演變。掘發傳奇《獅吼記》歷來襲演於舞臺的齣目，為〈訪友〉、〈歸讌〉、〈奇妬〉、〈賞春〉、〈諫柳〉、〈鬧祠〉、〈頂燈〉、〈變羊〉、〈復形〉等九齣。九齣中，第十一齣〈諫柳〉和第十三齣〈鬧祠〉從未於崑曲舞臺消失。或者見於經典散齣收錄於曲集，或者經過改編濃縮，以折子戲翻演，甚至一齣戲拆分為二折演出，最受

梨園青睞。又有第九齣〈奇妬〉，經清代改編為折子戲〈梳妝〉，後出轉精，深受群眾喜愛。故清代收錄該折戲之選本數量與改編自〈諫柳〉的〈跪池〉相當，甚至勝過改編自〈鬧祠〉的〈夢怕〉、〈三怕〉。同時，〈梳妝〉又與〈跪池〉並列為各崑劇院必演之劇目。足見古典戲曲於傳演過程中，時有改編後更勝原傳奇的現象，故能延續觀者熱情，成為長存於舞臺劇目的經典作品。

一九五六年後，因「百花齊放，推陳出新」的思想風潮，《獅吼記》在各領域裏出現千姿百態的改編樣貌。除了各大崑劇院分別研發奪人注目之新關目，花部劇種亦隨之推出融入劇種特色，且劇情與關目皆與崑劇大相逕庭的新編本。然而，劇中原屬崑曲舞臺特殊腳色——捲袖閨門旦的柳氏，各崑劇院、各劇種對該人物的演繹不同，致優劣互見。最受稱譽者當屬榮獲浙江省第三屆戲劇節之優秀演出獎、全國崑劇搶救繼承劇目匯報演出之繼承改革獎的浙江崑劇團。浙崑配合改編本情節，安排柳氏在不同齣目，或是柔媚或是潑辣之搬演，時而登場以水袖，時而登場以捲袖，舞臺搬演細膩精湛，獲得高度肯定，直接影響該古典戲曲成為經典且廣受喜愛的程度。相較於花部劇種，因地方戲為結合用語習慣，將柳氏唱白庸俗化，少了文雅用語，使柳氏閨門旦本色失落而稍有遜色。

至於《獅吼記》於新傳播媒體的翻拍情形，可謂炙手可熱。在各大劇種爭相演出的氛圍下，《獅吼記》走入新時代舞臺，成為二十一世紀藝術娛樂主流的影視產業翻拍編導的目標對象。不論傳統舞臺，或是數位影視，《獅吼記》在全方位移植與傳播下，成就其於漢文化圈中不容忽視的影響力。

最後，關於本論文對「《獅吼記》研究領域的開創」，乃針對學界尚未關注的《獅吼記》曲韻、及排場藝術價值，開展詳盡探討。在曲文、音律、排場上，分別檢核其用韻情況、聯套型態、排場冷熱調劑與腳色任演份量，藉此探析汪廷訥成就斐然的劇本美學。用韻方面，全劇三十齣，共計二百零八支曲牌，僅七字出韻，實屬明清傳奇中曲韻精審之拔尖代表。套式形態上，凡南北合套便出現兩次，其中更有循環聯套之字母調，展現精湛度曲能力。

進行檢韻工作的同時，本文發現臺大張敬教授在《明清傳奇導論》中曾考覈審定含《獅吼記》在內共計傳奇六十二種的出韻情形，製成〈明代傳奇犯韻統計表〉，工程浩大，成就斐然。然而，張敬教授於〈明代傳奇犯韻統計表三〉所列《獅吼記》出現之出韻情形乃第十四齣〈贈妾〉，有「真文、庚青、侵尋」相混以及「真文、侵尋」相混的問題，然此說法並非事實。經筆者查驗，該齣叶真文韻，一韻到底，

並未有任何出韻問題。研判張氏說法之所以訛誤，許是因檢核傳奇作品數量龐大，而未細查每支曲牌之調譜，致斷句不確而誤判韻腳。此外，張氏列《獅吼記》僅一齣有出韻情況，此說一則所指出韻處錯誤，二則出韻齣目不只一齣，而為四齣，包含：第三齣〈訪友〉「國」字、第八齣〈談禪〉「至」字、第十八齣〈偷樂〉「織、諫」字、第二十二齣〈攝對〉「志、俗、得」字。這些犯韻失誤，一類為北曲韻腳混入南曲押韻，一類則因鄉音入曲故造成韻部混亂，兩類皆是明代傳奇屢見不鮮，且難以避免的問題。汪廷訥能在全劇多達二百零八支曲牌的數量下僅七字出韻，實可媲美用韻精審的《長生殿》。

《獅吼記》之排場，留意冷熱調劑，正場、過場、短場、大場，冷熱場交替錯落，使觀眾不陷溺審美疲乏。演員出場分配上，腳色各門兼具，包含：生、旦、小生、小旦、老旦、淨、末、小末、丑、外、雜。其中，扮飾男主角陳季常的生與扮飾女主角柳氏的旦，二腳色任演全劇最重要人物，出場次數佔全劇比例最高，卻又能避免每次登場皆擔負主角之戲份，而有主、配角任演轉換，以及時而出現小生、小旦、老旦、淨、末、丑、外，為其分擔主演任務，實符合「均演者之勞逸」的排場要點。《獅吼記》曲韻的穩諧，以及排場服務於真實舞臺演出的精密結構，致使其故事深入人心而成就廣為流傳的經典之作。

本論文透過考察汪廷訥之生平追索其時代背景，知人論世，掘發《獅吼記》所體現之時代特性與主題思想之關聯，並溯源佛教對本文重要意象「獅子吼」之隱喻，深入探究傳奇含藏之批判立場，掌握傳奇多元面向的詮釋向度。同時檢核《獅吼記》之曲韻音律，分析汪廷訥作為吳江派曲家，在音韻聲律上的精準掌握，運用各戲曲理論專著包含《閒情偶寄》、《曲律易知》、《螭廬曲談》、《顧曲塵談》、《明清傳奇導論》等，檢驗《獅吼記》傳奇之排場結構，深入剖析其創作美學，藉此突破歷來侷限於情節、劇旨之探討，以期提供嶄新面向的《獅吼記》研究範疇。最後全力蒐羅洎明以降《獅吼記》舞臺實踐情形，期能提供具體、深入而多面向的《獅吼記》研究論述。

## 參考文獻

### 一、古籍

#### (一) 汪廷訥著作

- 明·汪廷訥：《環翠堂新編出像獅吼記》，高士里藏版，明萬曆環翠堂刻本，收入黃仕忠、金文京、喬秀岩編：《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》，桂林：廣西師範大學出版社，2006年，第一輯，第11冊。
- 明·汪廷訥：《獅吼記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。
- 明·汪廷訥：《坐隱先生全集十八卷》南京圖書館藏明萬曆三十七年環翠堂刻本，附《四庫全書總目·環翠堂坐隱集選四卷》提要，收入《四庫全書存目叢書》，集部第188冊，濟南：齊魯書社，1997年。
- 明·汪廷訥撰，林景倫增補：《人鏡陽秋》，明萬曆庚子（二十八年，公元1600年）新都汪氏環翠堂原刊天啟末增補本，臺北國家圖書館藏。
- 明·汪廷訥：《環翠堂樂府投桃記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。
- 明·汪廷訥：《環翠堂樂府三祝記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。
- 明·汪廷訥：《環翠堂樂府採舟記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。
- 明·汪廷訥：《環翠堂樂府義烈記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。
- 明·汪廷訥：《環翠堂樂府重訂天書記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。
- 明·汪廷訥：《環翠堂樂府種玉記》，收入林侑蒔主編《全明傳奇》，中國戲劇研究資料第一輯，臺北：天一出版社，1983年。

#### (二) 曲論、曲籍文獻

- 元·周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 明·凌虛子：《月露音》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第二輯，臺北：臺灣學生書局據明代萬曆間刻本印行，1984年。

- 明·徐渭《南詞敘錄》，詳參王文章總主編：《崑曲藝術大典》，合肥：安徽文藝出版社，2016年，歷史理論典，第一冊，《南詞敘錄》，據南京圖書館藏魯氏壺隱居黑格鈔本為底本，參考《中國古典戲曲論著集成》整理校點。
- 明·呂天成：《曲品》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》，第六冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 明·呂天成：《曲品》，北京：北京大學圖書館藏，尾頁書乾隆辛亥季冬迦蟬楊志鴻錄。
- 明·祁彪佳：《遠山堂曲品》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》，第六冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 明·祁彪佳：《遠山堂劇品》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》，第六冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 明·黃文華：《八能奏錦》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第一輯，臺北：臺灣學生書局據明代萬曆刊本印行，1984年。
- 明·黃文華：《詞林一枝》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第一輯，臺北：臺灣學生書局據明代萬曆刊本印行，1984年。
- 明·鋤蘭忍人選輯：《玄雪譜》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第四輯，臺北：臺灣學生書局據清明末刊本印行，1987年。
- 清·李漁：《閒情偶寄》，詳參王文章總主編：《崑曲藝術大典》，合肥：安徽文藝出版社，2016年，歷史理論典，第一冊，《閒情偶寄》，以中國藝術研究院圖書館藏清康熙十年翼聖堂刻本為底本，予以整理校點。
- 清·王驥德：《曲律》，詳參王文章總主編：《崑曲藝術大典》，合肥：安徽文藝出版社，2016年，歷史理論典，第一冊，《曲律》，據中國國家圖書館藏明天啓五年毛以燧原刻本為底本，參考《中國古典戲曲論著集成》整理校點。
- 清·毛奇齡：《西河詞話》，上海：上海書店，1994年。
- 清·李調元：《雨村曲話》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》，第八冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·葉堂訂譜，王文治參訂：《納書楹曲譜》，臺北：大華印書館，1969年。
- 清·黃文暘撰，董康輯補：《曲海總目提要》上冊，北京：人民文學出版社，1959年。
- 清·黃文暘：《重訂曲海總目》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集

- 成》，第七冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·戈載：《詞林正韻》，收入楊家駱主編《增訂中國學術名著》，第一輯，增補詞學叢書第一集，第二十冊，臺北：世界書局，1968年再版。
- 清·梁廷柸：《曲話》，中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》，第八冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·姚燮：《今樂考證》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》，第十冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·玩花主人編選，錢德蒼續選：《詞林一枝》，收入王秋桂主編《善本戲曲叢刊》，第五輯，臺北：臺灣學生書局據清乾隆四十二年校訂重鑄本印行，1987年。
- 清·支豐宜編：《曲目新編》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》，第九冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·無名氏：《古人傳奇總目》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》，第六冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·無名氏：《傳奇匯考標目》，收入中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》，第七冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

### （三）佛學古籍

- 東漢·康孟詳譯：《佛說興起行經》，收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第四卷，本緣部下（二）（東京：大正一切經刊行會，1924年）
- 魏·王弼，晉·韓康伯注；唐·孔穎達等正義；清·阮元校勘：《周易正義》，收於《重刊宋本十三經注疏》第一冊，臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學刻本，用文選樓藏本校定，1963年。
- 魏·王弼，晉·韓康伯注；唐·孔穎達等正義；清·阮元校勘：《尚書正義》，收於《重刊宋本十三經注疏》第一冊，臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學刻本，用文選樓藏本校定，1963年。
- 姚秦·鳩摩羅什譯，僧肇注；常淨校點：《維摩詰所說經》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，1994年。
- 姚秦·天竺三藏鳩摩羅什譯：《金剛般若波羅蜜經》，收入《高麗大藏經》，第十冊，北京：線裝書局，2004年。
- 晉·姚秦三藏法師鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》，香港：張恆生堂，1958年。

南朝宋·西域三藏曇良耶舍譯：《佛說觀藥王藥上二菩薩經》，收入《高麗大藏經》，第二十二冊，北京：線裝書局，2004年。

北梁·曇無讖譯，劉宋·慧嚴、慧觀同謝靈運再治：《大般涅槃經》，臺北：財團法人佛陀教育基金會出版部，1991年。

南朝宋·天竺三藏求那跋陀羅譯，王建偉、金暉校釋：《雜阿含經》，上海：華東師範大學出版社，2014年。

南北朝·佛陀耶舍、竺佛念同譯：《長阿含經》收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第一卷，阿含部上（二），東京：大正一切經刊行會，1924年。

南朝梁·沈約撰：《宋書》，臺北：藝文印書館，據清乾隆武英殿刊本景印，1957年。

元魏·涼州沙門慧覺等譯《賢愚經》，收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第四卷，本緣部下（二），東京：大正一切經刊行會，1924年。

元魏·菩提流支譯：《佛說佛名經》，收入《頻伽大藏經》第九冊，北京市：九州圖書出版社，1998年。

隋·天竺三藏闍那崛多等譯：《起世經》收入高楠順次郎編《大正新脩大藏經》，第一卷，阿含部上（二），東京：大正一切經刊行會，1924年。

隋·北印度三藏闍那崛多譯：《五千五百佛名神呪除障滅罪經》，收入《高麗大藏經》，第二十三冊，北京：線裝書局，2004年。

北魏·楊衒之撰；徐高阮重別文注並校勘：《重刊洛陽伽藍記》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1992年。

唐·釋惠能著，清·丁福保箋註：《六祖壇經》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2022年。

北宋·釋惠洪：《禪林僧寶傳》，收入柳田聖山、椎名宏雄共編：《禪學典籍叢刊》，京都：臨川書店，2000年，影印五山版上中下冊。

南宋·普濟：《五燈會元》，臺北：新文豐出版，1976年。

清·彭紹升撰《無量壽經起信論》見林明珂、申國美編：《淨土宗大典》（三），北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003年。

#### **（四）其他古文獻之影本、整理本**

南朝宋·范曄撰，唐·李賢注，王先謙集解：《後漢書集解》，臺北：藝文印書館，1958年。

- 唐·歐陽詢：《藝文類聚》，臺北：新興書局，宋紹興丙寅年一一四六年宋刻本，缺字用明刻本補全，1973年。
- 唐·張鷟：《朝野僉載》，北京：中華書局，1985年。
- 北宋·蘇軾：《坡仙集》，明萬曆庚子夏瑯琊焦竑序刊本，附王宗稷所編年譜，有朱筆。
- 北宋·蘇軾撰，楊家駱主編：《蘇東坡全集》，臺北：世界書局，1969年。
- 北宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1986年。
- 北宋·蘇軾《調謔篇》，收入清·餘叟輯：《宋人小說類編》，北京：中國書店，1987年。
- 北宋·惠洪：《冷齋夜話》，北京：中華書局，據明毛晉《津逮秘書》本影印，1985年。
- 北宋·何薳：《春渚紀聞》，北京：中華書局，據《寶顏堂秘笈》五卷、《津逮秘書》五卷、《學津討原》校補完善後影印，1985年。
- 南宋·洪邁：《容齋隨筆》，上海：上海古籍出版社，據清光緒元年重校同治年間洪刊本標點出版，1978年。
- 元·脫脫撰：《宋史》，明成化十六年，公元1480兩廣巡撫朱英刊嘉靖間南監修補本，國家圖書館藏。
- 明·王守仁撰，吳光、錢明、董平、姚延福編校：《王陽明全集》（上海：上海古籍出版社，2017年重印本）
- 明·王世貞編次，汪廷訥校定：《蘇長公外紀》，哈佛大學漢和圖書館藏珍印，燕石齋刊本。
- 明·張世臣修，陳宇俊等纂；徐兵、郭焰點校：《萬曆崇明縣志》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 明·周暉：《續金陵瑣事》，筆記小說大觀十六編，臺北：新興書局，1977年。
- 明·周汝登：《東越證學錄》，收入《明人文集叢刊》第一期，臺北：文海出版社，1970年。
- 明·湯顯祖編著：《湯顯祖集》，收入洪氏出版社編輯委員會編校《樂天人文叢書之七十二》，臺北：洪氏出版社，1975年。
- 明·袁宗道撰，袁宏道、袁中道參校：《白蘇齋類集》下冊，臺北：偉文圖書出版社，1976年。

- 明·顧起元：《客座贅語》，明萬曆戊午年原刻本，臺北國家圖書館藏。
- 明·謝肇淛撰，李維楨校刻：《五雜俎》，明萬曆戊午年刻本，北京：中華書局出版，1977年。
- 明·袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 明·袁中道：《珂雪齋集》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 明·馮夢龍：《古今譚概》，北京：文學古籍刊行社，影印明葉昆池刊本，1954年。
- 明·馮夢龍：《醒世恒言》，上海：上海古籍出版社，1997年，以最早刊本蘇州葉敬池刊本為底本整理刊印。
- 明·陳宏緒：《寒夜錄》，中華書局據學海類編本排印初編各叢書僅有此本，1985年。
- 明·張岱著，夏咸淳、程維榮校注：《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》，上海：上海古籍出版社，2001年。
- 明·洪楸編，譚正璧校點：《清平山堂話本》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 明·西湖伏雌教主著；辛澤校點：《醋葫蘆》，天津：百花文藝出版社，1992年，據臺灣天一出版社《明清善本小說叢刊》初編第九輯影印筆耕山房原刊本校點印行。
- 明·西周生輯著，袁世碩、鄒宗良校注：《醒世姻緣傳》，臺北：三民書局，2000年。
- 清·李斗：《揚州畫舫錄》，北京：中華書局，1960年。
- 清·陸隴其著，王群栗點校：《陸隴其集》，杭州：浙江古籍出版社，2018年。
- 清·廖騰煒修，汪晉徵等纂：《安徽省休寧縣志》（二），收入《中國方志叢書》，華中地方，第九〇號，據康熙三十二年刊本影印，臺北：成文出版社有限公司，1970年。
- 清·曾曰瑛等修，李紱等纂：《汀州府志》，收入《中國方志叢書》第七十五號，臺北：成文出版社，1967年，據清乾隆十七年修同治六年刊本影印。
- 清·方崇鼎纂：《道光休寧縣志》，收入《中國地方志集成》，《安徽府縣志輯⑤》南京：江蘇古籍出版社，1998年。
- 清·餘叟輯：《宋人小說類編》，北京：中國書店，1987年。
- 清·瀛若氏：《三風十愆記》，收入《叢書集成續編》第224冊，臺北：新文豐出版社，1989年。

## 二、 近人專著

### (一) 戲曲史類

- 青木正兒：《中國近代戲曲史》，臺北：商務印書館，1988年。
- 盧前：《明清戲曲史》，臺北：臺灣商務印書館，1994年。
- 丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，北京：紫禁城出版社，1999年。
- 郭英德：《明清傳奇史》，南京：江蘇古籍出版社，1999年。
- 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，臺北：國家出版社，2002年。
- 周貽白：《中國戲曲史長編》，上海：上海書店，2004年。
- 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2004年。
- 程華平：《明清傳奇編年史稿》，濟南：齊魯書社，2008年。
- 吳梅：《中國戲曲概論》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2016年。

### (二) 曲學專著

- 許之衡：《曲律易知》二卷，收入東京大學東洋文化研究所藏漢籍善本全文影像資料庫，飲流齋著叢書之一，民國十一年刊本。
- 王季烈：《螭廬曲談》，臺北：臺灣商務印書館，1971年。
- 鄭騫：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973年。
- 吳梅：《顧曲塵談》，臺北：臺灣商務印書館，1988年。
- 蔡師孟珍、楊振良：《曲選》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2018年。

### (三) 劇本與劇目集

- 傅惜華：《明代傳奇全目》，北京：人民文學出版社出版，新華書店發行，1959年。
- 王季烈、劉富樑合撰：《集成曲譜：金聲玉振》，臺北：進學書局，1969年。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，全三冊，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，北京：文化藝術出版社，1997年。
- 王文章主編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選》（1949—1999年），北京：文化藝術出版社，2000年。
- 中國崑曲博物館編：《崑劇手抄曲本一百冊》，揚州市：廣陵書社，2009年。
- 李占鵬點校：《汪廷訥戲曲集》，成都：四川出版集團巴蜀書社，2009年。
- 蘇州崑劇傳習所編：《崑劇傳世演出珍本》，上海：上海人民出版社，2018年。

### (四) 其他專著

- 錢靜方：《小說叢考》，上海：古典文學出版社，1957年。

- 曾永義：《長生殿研究》，臺北：臺灣商務印書館，1969年。
- 陳萬鼎：《中國古劇樂曲之研究》，臺北：中山學術文化基金會獎助出版，1978年。
- 岩城秀夫：《中國戲曲演劇研究》，東京：創文社株式會社刊行，1986年。
- 趙景深、張增元編：《方志著錄元明清曲家傳略》，北京：中華書局，1987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。
- 徐朔方：《晚明曲家年譜》，杭州：浙江古籍出版社，1993年。
- 黃仕忠：《中國戲曲史研究》，廣州：中山大學出版社，1997年。
- 朱萬曙：《明清戲曲論稿》，合肥：安徽大學出版社，2007年。
- 趙偉：《晚明狂禪思潮與文學思想研究》，成都：巴蜀書社，2007年。
- 蔡師孟珍：《曲韻與舞臺唱唸》，臺北：臺灣學生書局，2008年。
- 蔡師孟珍：《重讀經典牡丹亭》，臺北：臺灣商務印書館，2015年。
- 蔡師孟珍：《紅樓夢與戲曲》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2024年。
- 司徒秀英：《明代教化劇群觀》，上海：上海古籍出版社，2009年。
- 樊樹志：《晚明破與變：絲綢、白銀、啟蒙與解放，16—17世紀的世界與中國》，  
新北：聯經出版社，2018年。

### （五）辭典類

- 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志》，北京：中國 ISBN 中心出版，1992年。
- 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·安徽卷》，北京：中國 ISBN 中心出版，  
1993年。
- 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·浙江卷》，北京：中國 ISBN 中心出版，  
1997年。
- 齊森華、陳多、葉長海主編：《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1997  
年。
- 王學奇、王靜竹撰：《宋金元明清曲辭通釋》，北京：語文出版社，1999年。
- 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。
- 洪惟助主編：《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。
- 丁福保編纂：《佛學大辭典》，北京：文物出版社，2002年。
- 《粵劇大辭典》編纂委員會：《粵劇大辭典》，廣州：廣州出版社，2008年。

### 三、學位論文

- 李雲峰：《汪廷訥戲曲研究》，安徽師範大學，中國古代文學碩士學位論文，2007

年。

陳孟吟：《《獅吼記》人物研究》，逢甲大學中國文學所碩士論文，2008年。

朱挈農：《畢業劇本：新編崑劇《變羊記》、改編崑劇《殺狗記》》，國立臺灣大學，戲劇學研究所碩士論文，2009年。

鄭毓瓊：《桃花扇之文學及其舞臺藝術研究》，國立臺灣師範大學，國文學系碩士論文，2010年。

米春華：《明末清初小說、戲劇中的「另類女性」研究》，湖南師範大學，哲學與人文科學中國文學碩士論文，2010年。

黃淑貞：《《獅吼記》的喜劇藝術研究》，國立成功大學中國文學系碩士論文，2010年。

劉井亮：《汪廷訥戲曲研究》，福建師範大學，中國古典戲曲戲劇戲曲學碩士論文，2011年。

曹光琴：《汪廷訥研究三題》，揚州大學，中國古典文獻學碩士論文，2011年。

王楠：《明代皖人戲曲中文學母題研究——以梅鼎祚、余翹、汪廷訥曲為例》，淮北師範大學，中國古典文獻學戲曲文獻文學碩士論文，2011年。

左青英：《汪廷訥現存傳奇研究》，山西師範大學，戲曲文物研究所碩士論文，2013年。

陳怡媛：《《醒世姻緣傳》倫理敘事研究》，國立臺灣師範大學，文學院國文學系碩士論文，2021年。

孫仕客：《明刻本《環翠堂新編出像獅吼記》異體字研究》，河北師範大學，漢語言文字學碩士論文，2021年。

#### 四、 期刊論文

許祥麟：〈中國戲曲的妬婦形象及其療妬劇旨〉，《南開學報》第5期（1994年9月），頁28—33。

施德玉：〈曲牌組合形式之探討〉，《藝術學報》，第79期（2006年10月），頁1—28。

鄭小雅：〈晚明傳統士人的人格范型——《獅吼記》中蘇軾形象的解讀〉，《福建教育學院學報》第4期（2006年4月），頁83—85。

聶文莉：〈明環翠堂刻本《獅吼記》述考〉，《黃岡師範學院學報》第4期（2007年8月），頁88—91。

- 蔡欣欣：〈《獅吼記》中男性族群與女性族群的角力〉，《中華藝術論叢》第7輯（2007年8月），頁176—190。
- 胡芝風：〈臺灣崑劇《風箏誤》、《獅吼記》的有益啟示〉，《中國戲劇》第1期（2007年1月），頁24—25。
- 星星：〈八和新暉粵澳同演《紫釵記》和《獅吼記》〉，《南國紅豆》第3期（2009年5月），頁44—46。
- 全婉澄：〈論環翠堂自刻本《獅吼記》〉，《文化遺產》第2期（2009年4月），頁64—75。
- 陳懷宇：〈獅子與佛陀：早期漢譯佛教文獻中的動物裝飾與象徵〉，《政大中文學報》第14期（2010年12月），頁55—83。
- 李娟娟、黃鵬：〈《獅吼記》之風流懼內陳季常〉，《重慶科技學院學報》第6期（2011年3月），頁113—114。
- 黃文樹：〈陽明後學與禪師的交往及其涵義〉，《玄奘佛學研究》第16期（2011年9月），頁85—124。
- 張蕾：〈論越劇《新獅吼記》的現代性改編〉，《荊楚理工學院學報》第27卷第10期（2012年10月），頁47—51。
- 張蕾：〈《獅吼記》本事考〉，《赤峰學院學報》，第37卷第9期（2016年9月），頁159—163。
- 邱仲麟：〈明代的兀良哈三衛撫賞及其經費之籌措〉，《明代研究》第27期（2016年12月），頁1—69。
- 張婷婷：〈試析戲曲《獅吼記》中的柳氏形象〉，《青年文學家》第33期（2017年11月），頁154。
- 李玫：〈論明清流行的折子戲對傳奇原作主題的改變——以明代汪廷訥《獅吼記》為例〉，《銅仁學院學報》第10期（2018年10月），頁16—27。
- 李筱暉：〈今月曾經照古人——崑曲「小全本」《獅吼記》創作談〉，《東方藝術》第1期（2019年2月），頁50。
- 李昭鴻：〈《笑林評》、《續笑林評》中的妬婦故事及評語之解讀〉，《興大中文學報》第四十七期（2020年6月），頁1—26。
- 柯尊斌：〈汪廷訥《獅吼記》傳奇的經典化及其當代傳播〉，《徽學》第1期第13輯（2020年），頁191—203。

陳蘊沅：〈明清宮廷演劇的文本世界〉，《政大中文學報》第37期（2022年6月），頁5—52。

## 五、 網路資料

### 影像資料庫

東京大學東洋文化研究所：《雙紅堂文庫》全文影像資料庫，民國朱色石印本《獅吼記》，參見：[http://hong.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?order=rm\\_no](http://hong.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?order=rm_no)，瀏覽日期：2024年6月7日。

中國國家圖書館：《中華古籍資料庫》，《節節好音》目錄及在線全文閱覽，參見：[http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=all&showType=1&indexName=data\\_892&fid=411999005616](http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=all&showType=1&indexName=data_892&fid=411999005616)，瀏覽日期：2024年6月7日。

### 影音資料

#### 崑劇

（浙江崑劇團）崑劇《獅吼記》，汪世瑜、龔世葵主演，嗶哩嗶哩視頻：

<https://www.bilibili.com/video/BV1ug411N7DA?p=3>

（上海崑劇團）崑劇《獅吼記》，岳美緹、張靜嫻、繆斌主演，嗶哩嗶哩視頻：

[https://www.bilibili.com/video/BV1Vs411B72b/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1Vs411B72b/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click)

（北方崑劇院）崑劇《獅吼記》，魏春榮、邵暉、許乃強主演，嗶哩嗶哩視頻：

〈歸燕〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1ra411u7dJ?p=1>

〈梳妝〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1ra411u7dJ?p=2>

〈跪池〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1ra411u7dJ?p=3>

〈三怕〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1ra411u7dJ?p=4>

（江蘇省崑劇院）崑劇《獅吼記》，嗶哩嗶哩視頻：

吳繼靜、董繼浩主演〈梳妝〉、〈跪池〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1ug411N7DA?p=1>

柳繼雁、凌繼勤主演〈梳妝〉、〈跪池〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1ug411N7DA?p=2>

#### 京劇

京劇《獅吼記》，唐禾香、郝仕鵬、李健主演，嗶哩嗶哩視頻：

[https://www.bilibili.com/video/BV1Z54y1s7hy/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1Z54y1s7hy/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click)

京劇《變羊記》，葉芳、張堯、李劍主演，嗶哩嗶哩視頻：

<https://www.bilibili.com/video/BV1eJ41157D2/>

《戲話話戲》第四十五集，京劇《變羊記》，嗶哩嗶哩視頻：

<https://www.bilibili.com/video/BV1Lr4y1x7ki/>

## 粵劇

（肇慶市粵劇團）粵劇《獅吼記》，李秋元、梁鈺主演，嗶哩嗶哩視頻：

[https://www.bilibili.com/video/BV1VE411k7Ni/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1VE411k7Ni/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click)

## 越劇

（浙江小百花越劇團）崑越《獅吼記》，魏春芳、夏奕藝主演，嗶哩嗶哩視頻：

〈梳妝〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1xE411p7Ft?p=1>

〈賞春〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1xE411p7Ft?p=2>

〈跪池〉 <https://www.bilibili.com/video/BV1xE411p7Ft?p=3>

（杭州越劇院）越劇《新獅吼記》，陳雪萍、謝群英主演，嗶哩嗶哩視頻：

[https://www.bilibili.com/video/BV1it411s79L/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1it411s79L/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click)



附錄一 表 1:《獅吼記》各齣用韻表

出韻標記		北曲韻腳混入南曲押韻：㊦ 鄉音入曲錯叶韻腳：㊧			
齣次	齣名	詞牌	曲牌	韻腳	用韻
一	提綱	【東風齊着力】		嬉、稀、藜、姬、離、歸、悲、兒、依	齊微
二	敘別		【戀芳春】	胄、酬、裘、奏、守、遊	尤侯
			【臨江梅】	柳、秋、頭、流、流	
			【梧桐樹】	修、舊、候、邁、晝、驟	
			【東歐令】	丟、遊、後、受、畱、州	
			【大聖樂】	休、酒、袖、收、誘、畱、舟	
			【三學士】	偶、丟、垢、憂、酒、頭	
		【餘音】	就、幽、牛		
三	訪友		【鵲橋仙】	筆、細、窺、吏	齊微
			【天下樂】	垂、依、意、知	
			【二犯傍粧臺】	徽、稀、歸、飛、怡、契	
			【前腔】	隨、期、徽、棲	
			【不是路】	離、肥、忌、為、奇、醉、隨、騎、契、締、締	
			【長拍】	違、違、飛、儀、畿、會、知、㊦、跡、蹄	
			【短拍】	氣、離、隨、髻、題	
	【尾聲】	霽、期、奇			
四	住錫		【浪淘沙】	塵、因、身、人	真文
			【甘州歌】	本、身、粉、奔、塵、嗔、根、真	
			【前腔】	聞、隱、雲、馴、門、鄰、身、焚	
			【大齋郎】	親、門、髡、魂	
			【甘州歌】	昏、印、聞、塵、尊、存、馴、因	
			【前腔】	薰、穩、存、輪、論、神、分、循	
	【尾聲】	印、身、津			

五	豪遊		【金菊對芙蓉】	猶、首、喉、鈎、流	尤侯
			【菊花新】	流、遊、頭、驟	
			【普天樂】	友、酒、遊、鳩、 繡、侯、流	
			【北朝天子】	收、流、友、洲、 搆、眸、口、留、 留、留、酒、酒、 後、後	
			【普天樂】	秀、瘦、拘、騷	
			【北朝天子】	柔、周、手、頭、 溜、流、湊、逐、 逐、逐、鬪、鬪、 透、透	
			【普天樂】	走、袖、篋、畱	
			【北朝天子】	頭、樓、晝、憂、 袖、酬、首、遊、 遊、遊、否、否、 受、受	
六	書招		【剔銀燈】	爽、放、向、暢、 粧、兩、陽	江陽
			【前腔】 (之二)	壤、樣、巷、傍、 鄉、攆、堂	
			【前腔】 (之三)	喪、蕩、誑、訪、 裝、往、鄉	
			【前腔】 (之四)	掌、量、放、恙、 量、嚷、行	
			【前腔】 (之五)	講、降、望、悵、 房、釀、鄉	
			【前腔】 (之六)	往、撞、上、巷、 堂、賞、行	
七	歸謙		【一江風】	生、性、騁、婷、 興、程、程、膺、醒	庚青
			【前腔】 (之二)	驚、令、井、情、 贈、星、星、承、慶	
			【前腔】 (之三)	平、行、證、爭、 定、明、明、成、硬	
			【大迓鼓】	京、盟、訂、情、行	
			【前腔】	情、荊、整、婷、萍	
			【節節高】	傾、情、命、性、 情、興、敬、騁、映	
			【前腔】	勝、卿、盛、稱、 憎、艷、定、慶、罄	

			【尾聲】	命、庭、生	
八	談禪		【西地錦】	遲、地、期	齊微
			【出隊子】	契、契、悲、稀、 美、携	
			【啄木兒】	啓、飛、揮、衣、 至、避、期	
			【降黃龍】	迷、地、機、提、 翳、鼻	
			【前腔】	悲、依、慧、氣、 疑、廻、溺	
			【黃龍滾】	維、畏、背、制、 饋、妻、配	
			【前腔】	宜、墜、慰、義、 忌、桂	
			【尾聲】	啓、飛、歸	
九	奇妬		【一剪梅】	僧、生、生、經、 情、情	庚青
			【女臨江】	醒、影、聲、成	
			【懶畫眉】	鳴、生、聲、敬、情	
			【前腔】 (之二)	名、行、凌、性、憎	
			【前腔】 (之三)	明、生、平、贈、情	
			【前腔】 (之四)	名、經、聽、省、迎	
			【解三醒】	映、刑、命、荊、 情、應、行	
			【前腔】	眚、憑、定、丁、 更、命、聲	
十	賞春		【滿庭芳】	年、川、賢、烟	先天
			【邊紅樓】	仙、緣、扇、妍	
			【石榴花】	原、綿、筵、天、 旋、面、鞦	
			【前腔】	芊、然、娟、絃、 傳、勸、源	
			【泣顏回】	天、懸、鈿、暄、 片、前	
			【前腔】	肩、煙、倦、蓮、 鵑、戀、篇	
十一	諫柳		【生查子】	守、受	尤侯
			【前腔】	酒、晝	
			【宜春令】	羞、流、醜、受、 口、宥	

			【前腔】	由、遊、穀、有、 走、救	
			【梁州序】	厚、透、尤、斗、 誘、頭、遊、鬪	
			【前腔】 (之二)	臭、後、柔、驟、 流、愁、獸	
			【前腔】 (之三)	由、候、繆、守、 求、頭、憊	
			【前腔】 (之四)	謀、後、裘、祐、 讎、坵、雷	
			【尾聲】	就、手、休	
十二	訓姬		【四園春】	來、苔、鞋、開、 賴、槐	皆來
			【尾犯序】	才、待、猜、愛、 黛、懷	
			【駐雲飛】	腮、埃、解、在、 埋、灑、愛、諧	
			【前腔】	駮、腮、愛、待、 該、揣、海、胎	
十三	鬪祠		【北端正好】	仗、腔、上、帳	江陽
			【滾繡毬】	腸、場、狀、娘、 鄉、撞、梁、殃、忘	
			【耍孩兒】	放、梁、粧、防、 娘、誑、詳	
			【五煞】	良、張、講、傷、 枉、章	
			【四煞】	羊、狼、瘡、陽、 謗、常	
			【三煞】	堂、放、場、長、糠	
			【二煞】	剛、上、常、膀、降	
			【一煞】	香、向、讓、佯、 響、堂	
			【煞尾】	傷、降、祥、障、王	
十四	贈妾		【賀聖朝】	伸、陳、門、春	真文
			【寶鼎現】	論	
			【前腔】	信	
			【玉胞肚】	香、姻、麟、春、魂	
			【前腔】 (之二)	忖、恩、人、嗔、親	
			【前腔】 (之三)	寸、人、痕、尊、馴	
十五	泛壁		【風入松】	毛、遙、廟、調、 拋、毫	蕭豪

			【前腔】 (之二)	凋、熬、好、少、 高、邀	
			【前腔】 (之三)	燒、報、道、造、 交、臯	
			【惜奴嬌】	臯、表、討、眺、 棹、倒	
			【前腔】	潮、峭、抱、島、 告、豹、鳥	
			【蛤蠃序】	騷、曹、草、倒、 笑、標、腰、招、告	
			【錦衣香】	叫、遶、釣、綃、 飄、調、嫋、覺、棹	
			【漿水令】	小、飄、濤、寥、 表、泡、吊、澆	
			【尾聲】	掃、勞、囂	
十六	頂燈		【金蕉葉】	伊、滯、持、氣	齊微
			【水底魚兒】	奇、携、欺	
			【小桃紅】	嬉、記、迷、西、 稀、醉、皮、璃	
			【下山虎】	直、欹、移、欺、 持、霽、藜、為	
			【蠻牌令】	逼、依、稀、離、 移、飛	
			【憶多嬌】	威、隨、偎、遲、 期、期、已	
			【前腔】	窺、為、馳、知、 移、移、跡	
			【江頭送 別】	義、理、棄、魁	
			【前腔】	慰、悔、計、姬	
			【尾聲】	閉、知、奇	
十七	變羊		【胡搗練】	奔、雲、勤	真文
			【鎖南枝】	門、人、焚、遁、 分、忍	
			【前腔】 (之二)	嗔、昏、恩、恨、 奔、穩	
			【前腔】 (之三)	聞、門、頻、緊、 遵、引	
			【前腔】 (之四)	神、尊、存、進、 竄、狠	
			【前腔】 (之五)	昏、神、巡、問、 羣、悃	

十八	偷樂		【紫蘇丸】	捲、線、憐、淺	先天
			【桂枝香】	腆、變、燕、纏、戀、牽、天	
			【前腔】	便、願、變、暎、辨、纏、緣	
			【醉羅歌】	見、言、圈、願、邊、前、面、冤、猿	
			【前腔】	燕、娟、鈿、釧、鮮、翩、練、蓮、織	
			【掉角兒】	憐、願、媛、顫、全、圓	
			【前腔】	言、諫、權、便、展、綉、綿	
			【尾聲】	嚙、言、年	
十九	復形		【粉蝶兒】	真、順	真文
			【前腔】	雲、憫	
			【麻婆子】	狠、羣、准、人、覓、神、恨、恩	
			【榴花泣】	嗔、身、辛、羣、根、忍、人	
			【前腔】	辛、神、論、春、吞、認、因	
			【山花子】	晒、羣、聞、尊、分、論、親、臻	
			【前腔】 (之二)	隱、新、馴、勤	
			【前腔】 (之三)	軫、門、辰、人	
			【前腔】 (之四)	忿、振、根、倫	
二十	爭寵		【憶秦娥】	量、望、望、愴、喪、障、障、上	江陽
			【金落索】	良、狀、降、幫、張、娘、放、商、惶、長、相	
			【前腔】 (之二)	降、誑、量、祥、綱、傷、放、揚	
			【前腔】 (之三)	羊、杖、喪、王、鋼、殃、放、娘	
			【山坡羊】	痕、喪、況、行、杖、償、方、湯、襖、羊	
			【尾聲】	障、降、方	

廿一	訴冤		【三臺令】	防、陽、房、腸	江陽
			【集賢賓】	儻、王、嚷、樣、 旺、浪、快、枉	
			【前腔】	訪、當、講、杖、 廣、攘、快、壤	
			【黃鶯兒】	狂、娘、象、強、 黃、上、裳、傷	
			【前腔】	旁、方、樣、降、 當、狀、殃、康	
			【琥珀貓兒 墜】	汪、場、凰、想、腸	
			【前腔】	償、凰、盲、壤、降	
			【尾聲】	喪、慌、王	
廿二	攝對		【北新水 令】	廻、昧、迷、違、對	齊微
			【南步步 嬌】	水、繫、危、悴、 悲、累	
			【北折桂 令】	歸、威、閨、廢、 違、非、回、釐	
			【南江兒 水】	志、欺、離、厲、 洗、蔽、罪	
			【北鴈兒落 帶得勝令】	持、畏、內、提、 犁、妻、題、會、 知、期	
			【南僥僥 令】	俗、規、墜、得、 泥	
			【北收江 南】	非、石、誰、吹、歸	
			【南園林 好】	祈、醫、水、恢、輝	
			【北沽美酒 帶太平令】	回、持、威、世、 癡、詈、播、跪、 繫、宜、隨、毀	
			【南尾聲】	際、離、持	
廿三	冥遊		【香柳娘】	清、清、境、艷、 旌、旌、行、應、 聲、聲、瀛、命	庚青
			【前腔】 (之二)	廷、廷、映、定、 迎、迎、明、姓、 京、京、齡、並	

			【前腔】 (之三)	行、行、境、暝、 聲、聲、情、定、 兢、兢、寧、另	
			【前腔】 (之四)	城、城、逞、定、 騰、騰、生、勁、 刑、刑、明、倅	
			【前腔】 (之五)	形、形、併、冷、 生、生、靈、命	
			【前腔】 (之六)	兵、兵、頃、哽、 耕、耕、輕、應	
			【前腔】 (之七)	冥、冥、奔、釘、 繩、繩、凌、証	
廿四	謝師		【一江風】	僧、行、性、奔、 繩、繩、登、競	庚青
			【前腔】 (之二)	卿、省、命、淨、 聲、聲、稱、磬	
			【前腔】 (之三)	燈、映、定、聖、 乘、乘、形、証	
			【前腔】 (之四)	生、性、徹、命、 清、清、成、頃	
			【刮鼓令】	僧、生、騰、城、 境、平、醒	
			【前腔】 (之二)	情、荊、榮、憎、 頃、睛、成	
			【前腔】 (之三)	聽、登、情、惺、 領、昇、停	
廿五	生子		【少年遊】	航、香	江陽
			【賽觀音】	障、殃、藏、香	
			【前腔】	倡、堂、向、降	
			【擻拍】	芳、祥、昌、郎、 枋、蒼、光	
			【前腔】	常、香、忘、祥、 章、蒼、陽	
廿六	祖席		【步步嬌】	悴、棄、知、意、 悲、異	齊微
			【前腔】	己、契、伊、係、 岐、淚	
			【江兒水】	盃、壁、水、卉、 繼、毀	
			【前腔】 (之二)	盃、睨、擬、費、 侈、沸	
			【前腔】 (之三)	肥、退、理、伎、 累、畏	

			【玉交枝】	惠、回、未、違、配、依、碎	
			【月上海棠】	陞、遲、水、記、携	
			【川撥棹】	悴、持、疑、疑、離、齊、夷	
			【前腔】	議、機、岐、岐、悽、低、迷	
			【尾聲】	袂、期、離	
廿七	撫兒		【七娘子】	府、妬、吐、母	魚模
			【玉芙蓉】	書、賦、攀、祖、雛、股、儒	
			【前腔】	珠、玉、夫、戶、輿	
			【前腔】 (之二)	圖、負、渠、暮、榆	
廿八	西歸		【北一枝 花】	小、牢、瓢、惱、遙、倒	蕭豪
			【梁州第 七】	勞、道、消、拋、騷、苗、討、遨、高、告、操、遙、銷	
			【煞尾】	少、遙、悼、稍、撈、曉	
廿九	廷薦		【菊花新】	餘、廬、攄、遇	魚模
			【駐馬聽】	愚、誅、魚、虛、補、虞、務	
			【前腔】	書、儒、如、濡、宁、蹶、聚	
			【縷縷金】	虛、噓、遇、居、翥	
			【前腔】	愚、除、據、如、聚	
三十	同榮		【思園春】	堂、裳、王、方、商	江陽
			【青玉案】	上、量、望、恙	
			【大環着】	杖、杖、殃、網、浪、象、往、暢、香、量	
			【前腔】	仗、仗、香、降、倆、匠、爽、颺、鄉、上	
			【越恁好】	放、放、傷、蕩、償、上、棒	
			【尾聲】	壤、張、降	

## 附錄二《獅吼記》各齣目腳色出場布置臚列

### 第一齣〈提綱〉

【東風齊着力】末

### 第二齣〈敘別〉

南呂引子【戀芳春】生

(念白) 生

引子【臨江梅】旦

(念白) 生、旦

過曲【梧桐樹】生

【東歐令】旦

(念白) 旦、生

【大聖樂】旦

(念白) 生

【三學士】生

(念白) 旦

【餘音】旦、生

### 第三齣〈訪友〉

仙呂引子【鵲橋仙】小生

(念白) 小生

引子【天下樂】老旦

(念白) 老旦、小生

過曲【二犯傍粧臺】老旦

【前腔】小生

(念白) 小生

【不是路】生

(念白) 末、小生、生、老旦

【長拍】生

(念白) 小生、生

【短拍】小生、老旦

(念白) 小生、生

【尾聲】生、小生、老旦



### 第四齣〈住錫〉

仙呂引子【浪淘沙】外

(念白) 外

過曲【甘州歌】外

(念白) 外

【前腔】外

(念白) 外

【大齊郎】丑

(念白) 外、丑

【甘州歌】外

(念白) 外、丑  
【前腔】 外  
(念白) 外、丑  
【尾聲】 丑、外

第五齣〈豪遊〉

中呂引子【金菊對芙蓉】 生、旦、小旦

(念白) 生

引子【菊花新】 小生、老旦

(念白) 小生、生、老旦

過曲【普天樂】 生、小生、老旦、旦、小旦

(念白) 末、生、小生、旦、老旦

【北朝天子】 合

(念白) 小生

【普天樂】 小生

(念白) 生

【北朝天子】 合

(念白) 小生、生

【普天樂】 末、小末

(念白) 小生、生、老旦

【北朝天子】 合

(念白) 小生



第六齣〈書招〉

(念白) 旦、淨

中呂過曲【剔銀燈】 淨

(念白) 旦

【前腔】 (之二) 淨

【前腔】 (之三) 旦

(念白) 淨

【前腔】 (之四) 淨

(念白) 旦、淨

【前腔】 (之五) 旦

(念白) 旦、淨

【前腔】 (之六) 淨

第七齣〈歸讌〉

南呂過曲【一江風】 生

(念白) 淨

【前腔】 (之二) 淨

(念白) 生、淨

【前腔】 (之三) 旦

(念白) 生、淨、旦

【大遶鼓】 生

【前腔】旦  
（念白）生、旦  
【節節高】旦、生  
【前腔】生、旦  
（念白）旦、雜  
【尾聲】雜、生

第八齣〈談禪〉

黃鐘引子【西地錦】小生  
（念白）小生  
過曲【出隊子】生、外、小生  
（念白）生、外、小生、老旦  
【啄木兒】外、生、小生、老旦  
（念白）生、外  
【降黃龍】外  
【前腔】生、小生、外  
（念白）生、外、小生  
【黃龍滾】生  
【前腔】小生、外、老旦  
【尾聲】外、生、老旦、小生

第九齣〈奇妬〉

南呂引子【一剪梅】生  
（念白）生  
引子【女臨江】旦  
（念白）生、旦  
過曲【懶畫眉】生  
【前腔】（之二）旦  
（念白）旦、生  
【前腔】（之三）旦、生  
（念白）旦、生  
【前腔】（之四）旦、生  
（念白）末、生、旦  
【解三醒】生  
（念白）旦、末、生  
【前腔】旦  
（念白）生、旦、末

第十齣〈賞春〉

中呂引子【滿庭芳】小生、老旦、末  
（念白）小生、老旦  
引子【邊紅樓】生  
（念白）生、小生、老旦  
過曲【石榴花】生、小生、老旦、末



(念白) 末、小生  
【前腔】老旦、生、小生  
(念白) 淨、生、小生、末  
【泣顏回】老旦  
(念白) 小生、老旦、生  
【前腔】生、小生、老旦  
(念白) 生、小生、老旦

第十一齣〈諫柳〉

南呂引子【生查子】旦

(念白) 旦、生

【前腔】生

(念白) 生、旦

過曲【宜春令】生

(念白) 生、旦、小生

【前腔】生

【梁州序】旦

(念白) 旦、小生、生

【前腔】(之二) 小生

(念白) 旦、生

【前腔】(之三) 生

(念白) 旦、小生、生

【前腔】(之四) 小生、生、旦

(念白) 旦、小生

【尾聲】小生



第十二齣〈訓姬〉

中呂引子【四園春】小旦

(念白) 小旦

過曲【尾犯序】小旦

(念白) 小生、小旦

【駐雲飛】小生

【前腔】小旦

(念白) 小旦、小生

第十三齣〈鬧祠〉

(念白) 旦

正宮過曲【北端正好】旦

【滾繡毬】旦

(念白) 旦、生、末、雜

【耍孩兒】旦

(念白) 末、生

【五煞】生

(念白) 末、生

【四煞】末  
（念白）淨、末、雜  
【三煞】淨  
（念白）旦、末、淨、外  
【二煞】外  
（念白）淨、末、生  
【一煞】丑  
（念白）外、丑、淨、末、旦  
【煞尾】外、末、生

#### 第十四齣〈贈妾〉

雙調引子【賀聖朝】生

（念白）生

引子【寶鼎現】小生

（念白）生、小生、小旦

【前腔】小旦

（念白）小生、丑

過曲【玉胞肚】小生

【前腔】（之二）生

【前腔】（之三）小旦

（念白）小生、生、丑

#### 第十五齣〈泛壁〉

雙調過曲【風入松】小生、老旦

【前腔】（之二）外

（念白）小生、外、老旦

【前腔】（之三）生

（念白）生、小生、外、老旦、末、丑

【惜奴嬌】小生

【前腔】外

【蛤蟆序】生

【錦衣香】老旦

（念白）生、外、小生、老旦

【漿水令】外、小生、老旦、末

（念白）老旦、小生、外

【尾聲】外、老旦、小生

（念白）小生、外

#### 第十六齣〈頂燈〉

越調引子【金蕉葉】旦

（念白）旦、生

過曲【水底魚兒】生

（念白）生、旦

【小桃紅】旦



(念白) 旦、生  
【下山虎】 生  
(念白) 旦、生  
【蠻牌令】 旦  
(念白) 生、旦  
【憶多嬌】 生  
(念白) 生  
【前腔】 旦  
(念白) 旦、淨  
【江頭送別】 旦  
【前腔】 淨  
(念白) 淨、旦  
【尾聲】 旦

第十七齣〈變羊〉

雙調引子【胡搗練】 生

(念白) 生、旦

過曲【鎖南枝】 生

(念白) 旦

【前腔】 (之二) 旦

(念白) 生、旦

【前腔】 (之三) 生

(念白) 旦、生

【前腔】 (之四) 淨

(念白) 生、淨、旦

【前腔】 (之五) 旦

(念白) 旦、淨



第十八齣〈偷樂〉

仙呂引子【紫蘇丸】 小旦

(念白) 小旦

過曲【桂枝香】 小旦

【前腔】 生

(念白) 小旦、生

【醉羅歌】 小旦

(念白) 生、小旦

【前腔】 生

【掉角兒】 小旦

(念白) 生、小旦

【前腔】 生

【尾聲】 小旦、生

第十九齣〈復形〉

中呂引子【粉蝶兒】 淨

(念白) 淨  
【前腔】 生  
(念白) 生、淨  
過曲【麻婆子】 旦  
(念白) 旦  
【榴花泣】 生  
(念白) 旦  
【前腔】 旦  
(念白) 生、旦、淨  
【山花子】 小旦、生、旦  
(念白) 生、旦、小旦  
【前腔】 (之二) 生  
(念白) 旦  
【前腔】 (之三) 旦  
【前腔】 (之四) 淨

第二十齣〈爭寵〉

(念白) 淨、丑、雜  
商調引子【憶秦娥】 旦、生、小旦  
(念白) 旦、生、小旦  
過曲【金落索】 旦、小旦、生  
(念白) 旦、小旦、生  
【前腔】 (之二) 小旦  
(念白) 旦、生、小旦  
【前腔】 (之三) 生  
(念白) 旦、生、小旦  
【山坡羊】 旦  
(念白) 生、旦、小旦  
【尾聲】 生、小旦

第二十一齣〈訴冤〉

商調引子【三臺令】 小生  
(念白) 小生、生  
【集賢賓】 生  
(念白) 小生  
【前腔】 小生  
(念白) 生、小生  
【黃鶯兒】 生  
(念白) 小生、生  
【前腔】 小生  
(念白) 小生、生  
【琥珀貓兒墜】 生  
(念白) 生、小生  
【前腔】 小生



(念白) 旦、小生  
【尾聲】 小生、生  
(念白) 小生、生、淨、丑、小旦

### 第二十二齣〈攝對〉

雙調過曲【北新水令】末

(念白) 末、雜  
【南步步嬌】 旦  
(念白) 旦、淨、雜、末  
【北折桂令】 末  
(念白) 旦、末  
【南江兒水】 雜  
(念白) 末、雜、旦  
【北鴈兒落帶得勝令】 末  
(念白) 末、旦、雜  
【南僥僥令】 雜  
(念白) 雜、旦、外、末、  
【北收江南】 末  
【南園林好】 外  
(念白) 外、末、旦  
【北沽美酒帶太平令】 末  
(念白) 外、末  
【南尾聲】 外、末



### 第二十三齣〈冥遊〉

(念白) 淨、丑、旦、外  
南呂過曲【香柳娘】 雜、眾  
(念白) 旦、丑、外  
【前腔】 (之二) 旦、外、淨、丑  
【前腔】 (之三) 外、旦  
(念白) 淨、旦  
【前腔】 (之四) 淨、丑、外  
(念白) 淨、旦、丑、外  
【前腔】 (之五) 旦、外、淨、丑  
(念白) 旦、淨、丑  
【前腔】 (之六) 旦、外、淨、丑  
(念白) 旦、丑、淨  
【前腔】 (之七) 旦、外、淨、丑  
(念白) 旦、淨、丑、外

### 第二十四齣〈謝師〉

(念白) 生、小旦、旦  
南呂過曲【一江風】 生  
【前腔】 (之二) 旦

(念白) 旦、生、小旦  
【前腔】(之三) 小旦  
(念白) 旦、小旦、生  
【前腔】(之四) 外、小生  
(念白) 小生、小旦、旦  
【刮鼓令】 生、旦、小旦  
【前腔】(之二) 生、旦、小旦  
(念白) 小生  
【前腔】(之三) 外、小生、生、旦、小旦  
(念白) 旦、小旦、小生、生、外

第二十五齣〈生子〉

大石調引子【少年遊】 旦

(念白) 旦

過曲【賽觀音】 旦

【前腔】 旦

【擡拍】 旦

(念白) 生、旦

【前腔】 生、生旦

(念白) 生、旦

第二十六齣〈祖席〉

雙調過曲【步步嬌】 小生、外、老旦

(念白) 小生、外

【前腔】 生、旦、小旦、末

(念白) 生、旦、小旦、末、外、老旦

【江兒水】 眾、小生

(念白) 小生、生

【前腔】(之二) 小生

【前腔】(之三) 小生

(念白) 小生、生、旦、外

【玉交枝】 旦、小旦

【月上海棠】 生、末

(念白) 外

【川撥棹】 外

【前腔】 小生、外、生、旦、小旦、老旦、末

(念白) 小生、生

【尾聲】 外、生、旦、小旦、老旦、末、小生

第二十七齣〈撫兒〉

正宮引子【七娘子】 旦、小旦

(念白) 旦、小旦、末

過曲【玉芙蓉】 末、旦、小旦

【前腔】 旦



(念白) 旦、末  
【前腔】(之二) 小旦  
(念白) 末

第二十八齣〈西歸〉  
(念白) 外  
南呂【北一枝花】外  
【梁州第七】外  
【煞尾】外

第二十九齣〈廷薦〉  
(念白) 末  
中呂引子【菊花新】小生  
(念白) 小生、末  
過曲【駐馬聽】小生  
(念白) 末、小生  
【前腔】小生  
(念白) 末  
【縷縷金】末  
【前腔】小生

第三十齣〈同榮〉  
中呂引子【思園春】生、旦、小旦、老旦、末  
(念白) 生、末、旦、老旦、小旦  
引子【清玉案】小生、外  
(念白) 小生、生、眾、外、旦  
【大環着】旦、老旦、小旦、外、生、末、小生  
【前腔】小生、生、末、旦、老旦、小旦、外  
【越恁好】小生、生、末、旦、老旦、小旦、外  
【尾聲】眾



附錄三 《環翠堂獅吼記》〈奇妬〉、〈諫柳〉書影

<p>〈奇妬〉</p>	<p>引一 剪梅 談空說有遇名僧 勸破浮生了悟無生          一爐香篆數由經 欲斷塵情尚戀凡情          冠天髮地學為禪 無奈青雲事業虛近向西來探          佛印禪師諍語同心之契 常於出世之談欲仗大          悲願 依願切爭奈我妻房柳氏生性兒有些          不詳 時分待我入蘭房中看娘          引二 女臨江 朦朧春夢驚啼醒 綠窗外日移花影 撇          簾誰蕩玉鈎聲 春山郎欲畫螺髻未梳成</p> <p>寄語男兒當日錄          南呂用庚清韻</p> <p>世間惡婦何須畏          第九齣 奇妬</p> <p>春眠不覺曉 處處聞啼鳥 夜來風雨聲 花落知          多少 自相公你今日為何出門 太早了我欲尋蘇          東坡談禪誰知他不在家了 宿醒太真絕勝捧          看你雲鬢 亂意態更妍 恍如宿醒太真絕勝捧          心西子巨推生對我也 不喜          你虛頭奉承 只要實心帖服          過懶畫眉 和你似 關關匹鳥兩和鳴 夫唱妻隨 協          氣生 須知 伯鸞德耀 振賢聲 白頭相愛還相敬 忍          及目徒傷結髮情          前腔 豈不知 幽閑貞靜 博芳名 只怕你做 宜室宜          家道未行 恐娘于未如 淑女回怒 介你那些兒 見我          不如 出言何故 太欺凌 多應未諳 區區性 于我戲 介娘          真巨也是你 作愛成真 自取憎</p>	<p>引一 剪梅 談空說有遇名僧 勸破浮生了悟無生          一爐香篆數由經 欲斷塵情尚戀凡情          冠天髮地學為禪 無奈青雲事業虛近向西來探          佛印禪師諍語同心之契 常於出世之談欲仗大          悲願 依願切爭奈我妻房柳氏生性兒有些          不詳 時分待我入蘭房中看娘          引二 女臨江 朦朧春夢驚啼醒 綠窗外日移花影 撇          簾誰蕩玉鈎聲 春山郎欲畫螺髻未梳成</p> <p>寄語男兒當日錄          南呂用庚清韻</p> <p>世間惡婦何須畏          第九齣 奇妬</p>
<p>〈諫柳〉</p>	<p>見介娘子有何見教 且怒云 見教見教 可知你哭          時 對着柱杖兒 招些甚麼來 生 奴奴我昨日出門          下 脫來我昨日有話 說不出 生 你請息怒 容我分          且 伴笑云 你昨日在東坡 右手穿藕絲裳 且怒          生 娘子昨日遊人 千叢萬簇 想是茶頭 看不得眼          對 大罵 實那裏 內應買下 飯去了 生 惱云 不          相 粗我 我認了 我認了 且 怒云 你這 多          定 打三十 打我 的性 子 不 識 人 說 你 夫 妻 多          要 打 我 我 認了 我 認了 且 怒云 你 這 多          幼 幼 道 道 容易 且 怒云 你 這 多          上 生 且 怒云 你 這 多</p>	<p>引一 剪梅 談空說有遇名僧 勸破浮生了悟無生          一爐香篆數由經 欲斷塵情尚戀凡情          冠天髮地學為禪 無奈青雲事業虛近向西來探          佛印禪師諍語同心之契 常於出世之談欲仗大          悲願 依願切爭奈我妻房柳氏生性兒有些          不詳 時分待我入蘭房中看娘          引二 女臨江 朦朧春夢驚啼醒 綠窗外日移花影 撇          簾誰蕩玉鈎聲 春山郎欲畫螺髻未梳成</p> <p>寄語男兒當日錄          南呂用庚清韻</p> <p>世間惡婦何須畏          第九齣 奇妬</p>

附錄四 《環翠堂獅吼記》 〈贈妾〉 書影

見聞王並下

逆來順受消災障饒你是當坊土地惹了他活

天降他退天生舜薑原非善命遇鴛神定不祥

煞尾道外你做人受折磨我為神也損傷這場禍害

我猶出云因你打我我只打你未打且介且粉

丑氣倒在地爭旦休氣壞了娘姨我們共進

法淨但扶丑下外氣倒在地未扶起介

雙調用真文韻

賀聖朝上龍丘寬抑難伸坡仙義氣堪陳何年弧

矢得懸門是寒谷生春

小生向蒙蘇學士雅情勸我娶妾以圖後嗣我娘

子豈但不從把他推出門去教我日久無顏况他

今早進得書房見一詩帖子在地看時却是東坡

墨跡上寫着子夜星初落曉雲意若何早衙猶未

發候吏已先過我細詳詩中頗無意味却是暗藏

明邀指暗以此約我托故出

門早已來到蘇大人在家麼

寶鼎現下生安排茗椀爐烟擬聽高人玄論

見誰有十年磨一劍霜刃未嘗試小生將未把似

夢裏尚毛骨悚然怪不得見蘇益兒上畫無皮也

生東坡小骨不事遭此來得見笑小第一木謝罪

生東坡小骨不事遭此來得見笑小第一木謝罪

生東坡小骨不事遭此來得見笑小第一木謝罪

生東坡小骨不事遭此來得見笑小第一木謝罪

孫悟空金箍棒夾攻何人適問已曉論過我當借

一杯與兒作賀梅香扶姐姐出來小旦新粧丑扮

前腔上驚臺纔罷新粧鴛駕又傳芳信

小生舞香可對天地祝讚幾句迎男室女家大

奇歡小姐儀容窈窕堪堪列小星依輝孔釋達生即

見歡兒入梁更新劉向去閣小生休得取笑將酒過

一杯過酒介

玉胞肚小杯斟合卷管情諧百年好姻戲清波堪

笑鴛鴦應明時定產麒麟調琴弄瑟有餘春他教倚杖

斜陽枉斷鬼

前腔生持杯自付太山般叨君厚恩也不須十斛明

珠却相遺絕代佳人怕風聲泄漏致生噴隔斷巫山

杳莫親

前腔小苦繁方寸對新人難拋舊人棒瑤腸強做歡

容整花鈿暗掩啼痕肯將闔教背家尊他便八面威

風也自馴

小生陳兄你家中既難相容我官舍亦所不便計

將安出生寒客隔數家有一別業今將新婦安置







好梅香你可送他夫婦到門即回理會得

小喜見雙仙駕綠虹且臨岐含淚別恩東

今宵試把銀缸照合猶恐相逢是夢中

雙調用簫豪韻

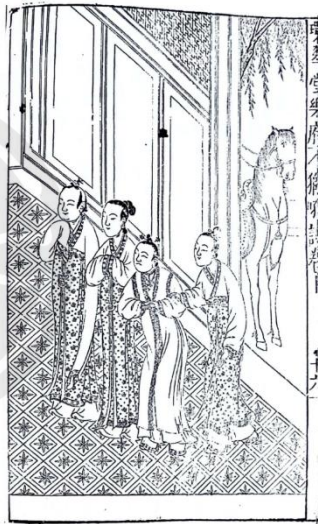
附錄五《環翠堂獅吼記》23 幀 插圖

齣目	插圖	
二 敘別	 <p>此圖展示了《獅吼記》中的一個場景。畫面左側，一名男子牽著一匹馬，馬背上坐著一名女子。男子正與另一名站立的男子交談。背景是茂密的樹林。插圖左側有垂直文字：「新巴記卷一 三十一」。</p>	 <p>此圖展示了《獅吼記》中的一個場景。畫面中，一名男子正與一名女子在庭院中交談。女子身後還站著另一名男子。背景有樹木和建築的門廊。插圖右側有垂直文字：「新巴記卷一 三十二」。</p>
三 訪友	 <p>此圖展示了《獅吼記》中的一個場景。畫面中，一名男子和一名女子站在一個有欄杆的陽台或樓上，彼此交談。背景是建築的內部結構。插圖左側有垂直文字：「新巴記卷一 三十三」。</p>	 <p>此圖展示了《獅吼記》中的一個場景。畫面中，一名男子和一名女子在室內對坐，似乎正在對話。背景有屏風和傢俱。插圖右側有垂直文字：「新巴記卷一 三十四」。</p>
四 住錫	 <p>此圖展示了《獅吼記》中的一個場景。畫面中，一名男子站在山間的小徑上，背景是崎嶇的山巒和茂密的樹木。插圖左側有垂直文字：「新巴記卷一 三十五」。</p>	 <p>此圖展示了《獅吼記》中的一個場景。畫面中，一名男子站在一個有欄杆的陽台或樓上，背景是山巒、樹木和瀑布。插圖右側有垂直文字：「新巴記卷一 三十六」。</p>

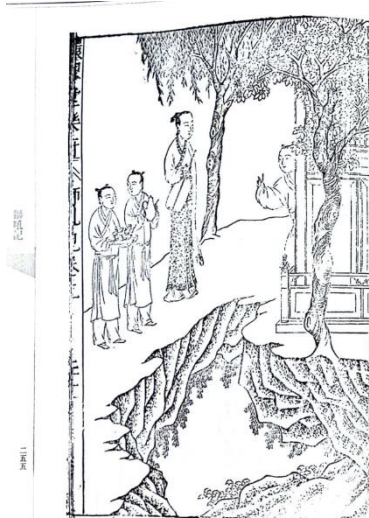
五 豪遊



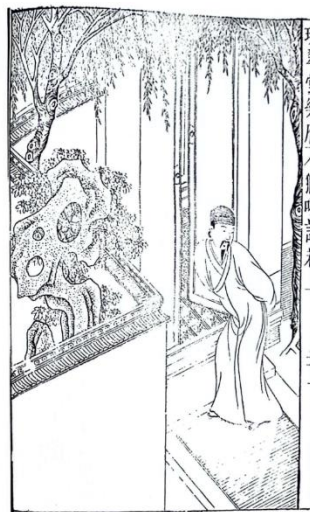
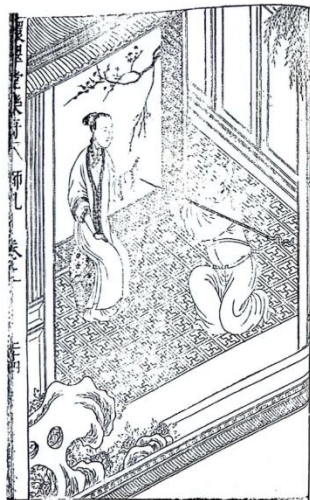
七 歸讌



八 談禪



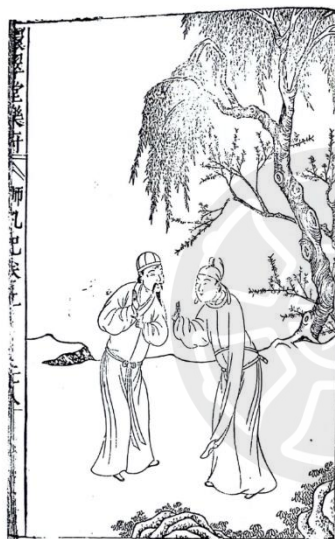
九 奇 妬



日本所傳見中國戲曲文獻圖刊

二六〇

十 賞 春



日本所傳見中國戲曲文獻圖刊

二六八

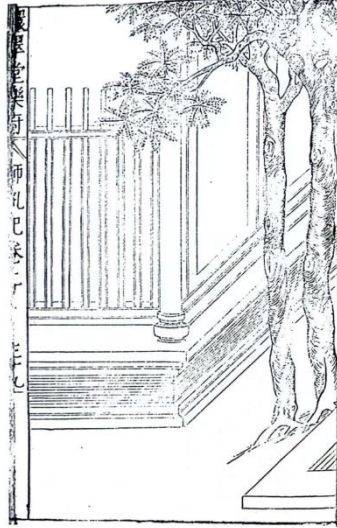
十一 諫 柳



日本所傳見中國戲曲文獻圖刊

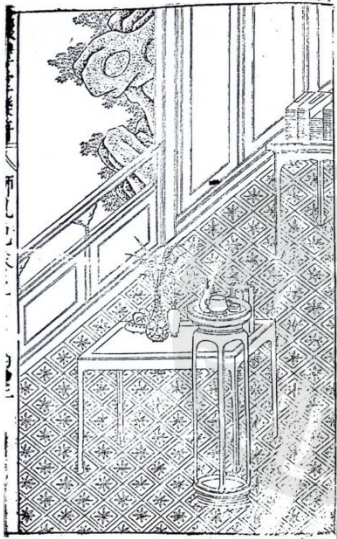
二七六

十三 鬧祠



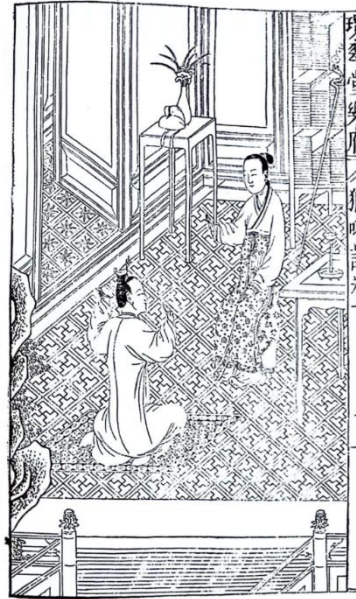
日本所繪見中國戲曲之圖卷四  
第一編  
三〇

十四 贈妾



日本所繪見中國戲曲之圖卷四  
第一編  
三一

十六 頂燈



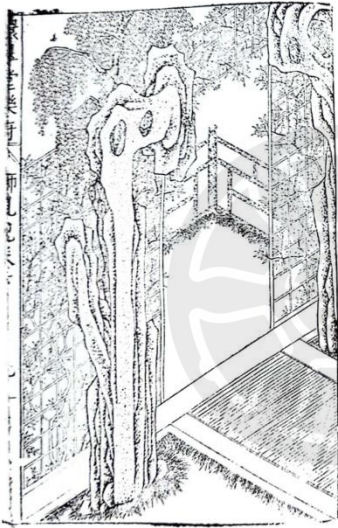
日本所繪見中國戲曲之圖卷四  
第一編  
三二

十七 變羊



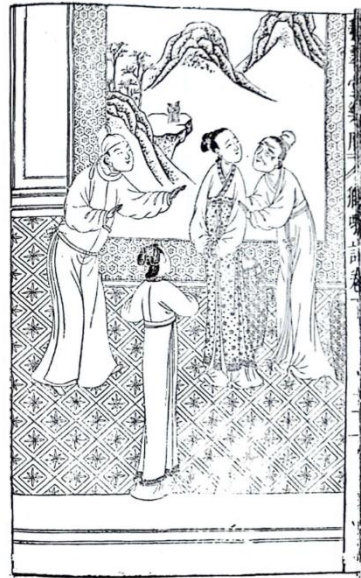
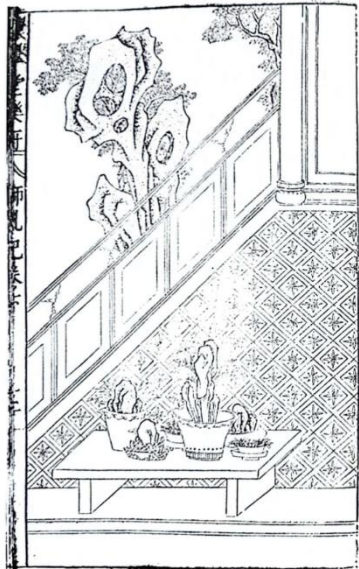
日本所傳見中國戲曲文意圖冊  
 瓊華堂樂府之御覽詩卷下  
 三六

十八 偷樂



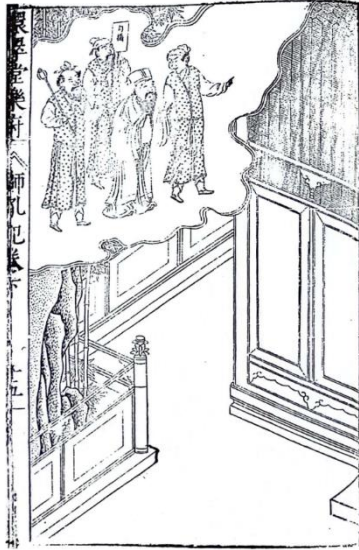
日本所傳見中國戲曲文意圖冊  
 瓊華堂樂府之御覽詩卷下  
 三七

十九 復形



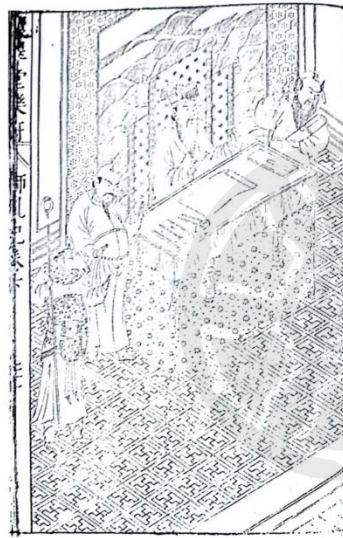
日本所傳見中國戲曲文意圖冊  
 瓊華堂樂府之御覽詩卷下  
 三八

廿 爭寵



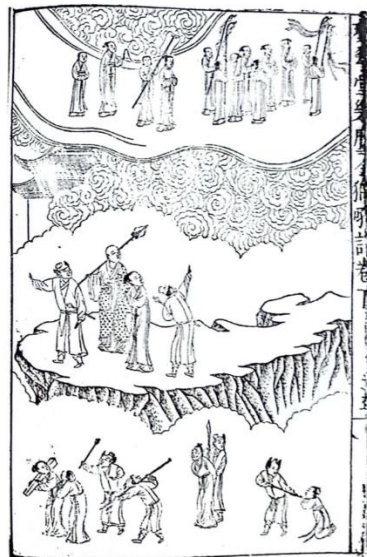
日本所繪繪見中國故事卷之四  
三六

廿二 攝對



日本所繪繪見中國故事卷之四  
三七

廿三 冥遊



日本所繪繪見中國故事卷之四  
三八

廿四謝師



謝師

三二九

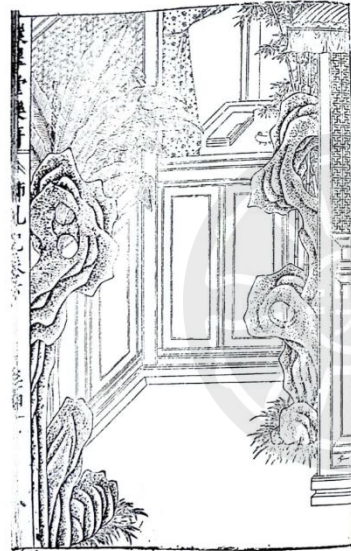


日本所繪師見中國師圖

三二八

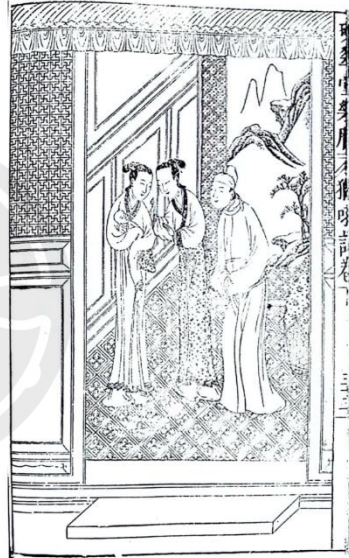
三二八

廿五生子



生子

三三〇



日本所繪師見中國師圖

三三〇

三三〇

廿六祖席



祖席

三三一

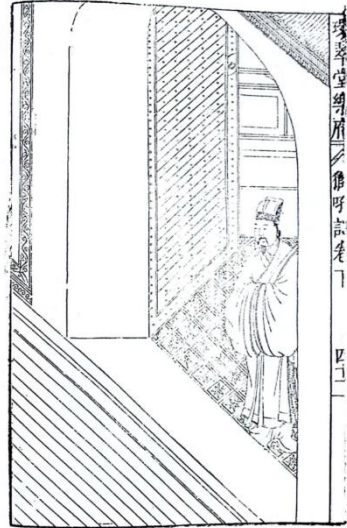
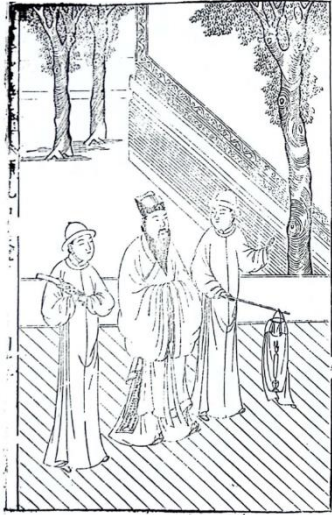


日本所繪師見中國師圖

三三一

三三一

廿九 廷薦



環翠堂綱目 雅呀 廿九

四十二

日本所繪 中國 藝術 文 藝 圖 冊

第 四 冊

三五〇

三十 同榮



環翠堂綱目 雅呀 三十

四十二

日本所繪 中國 藝術 文 藝 圖 冊

第 四 冊

三五〇



〈跪池〉

免濕藤受簾杖但是我回來時教我怎生支吾碎  
大着胆且尺今日之樂再作道理正是簾杖扶我  
帶京去只怕路上行人欲斷魂下

2154

引 跪池  
兒夫喜浪遊不把盟言守嗚已奈予何伊作  
兒還受

咳自是男兒情薄莫怪婦人口語爲愛出時花玩  
法甘違初約知竟知覺我抵死和他一着昨日蘇  
東坡請我丈夫遊春聽見來人說有琴操相陪我  
就疑或必然有妓再三吩咐叫他自抬若有妓甘  
受藤杖一百他便去了我只是放心不下我暗地  
着蒼頭前去打听回來我就問他席上有妓無妓

2155

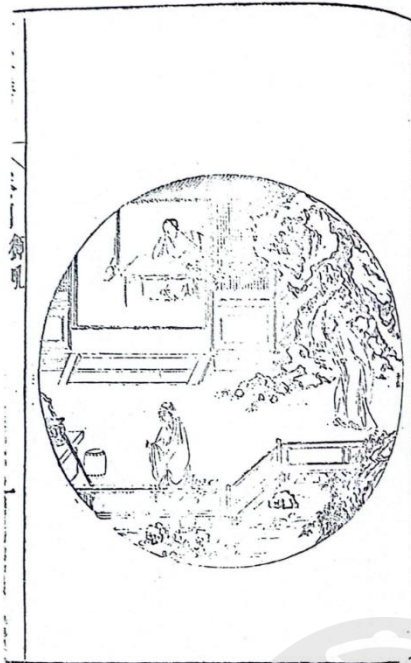
那老奴也知言語來咬嚼我破我一定要打那老  
奴果然說出有妓阿呀天那怎念世上有這樣不  
守法度的男子漢呀他昨夜回來我就笑罵他  
那推醉他倒一竟好睡咳可恨我准已醒了一夜  
難道今日還推醉不成爲此准備藤杖與他笑罵  
吓陳咳氣死我也陳郎快來上吓來了  
引看花昨夜尚未醒上陳郎快來上吓來了  
阿呀上鬧急急趨險上作相介琴瑟娛清晝  
語氣介小生娘子拜揖上不坐介小生娘子有何

2156

見上兒教見教可知你欠星拱照你若違這些  
兒我不死領弔上娘子我但見你紅了臉有話  
也說不出了上我且問你昨日有妓無妓小生昨  
日上有妓無妓吓上小生無上妓無上妓小生無上妓  
貼昨日坐在東坡右手穿藕色衫兒的是誰上使  
外子昨日遊人下叢萬簇想是蒼頭看得眼花了  
其實無妓上無妓小生無上妓貼你還要咬硬蒼頭  
快來下上娘子不要對了得卑人勸強上罷了罷上  
禽獸吓禽獸人上說你腸子有吊桶上我道你

2157

〈諫柳〉



753

752

所集雜書 玄雪譜卷四

錦蘭忍人選輯

菊花香史批評

△諫柳

生查子。且昔佳。上。兄夫喜浪遊。不把盟言守。嗚嗚。

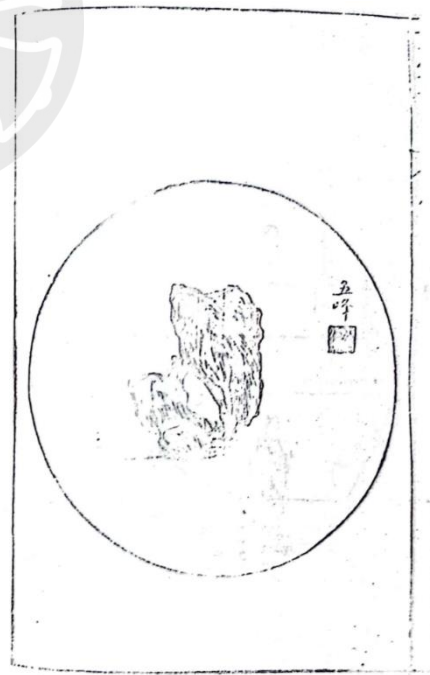
奈予何。伊作伊。要受。

〔和夢公〕自是男兒情。高。是。舞人。日。暮。為愛出。增。

花。玩法。甘。違。初。約。知。覺。死。與。他。一。著。唇。目。

丈夫欲借東坡。歸。遊。自。都。若有。美人。甘。受。蔡。林。表。

755



754

夫妻  
鬧祠

刻詞林一枝目錄

一卷	○夫妻鬧祠 獅吼記 ○觀燈赴約 桐蔭記 ○夫妻私會 藏珠記 ○姪妾爭寵 藏珠記 ○紅拂私奔 紅拂記 ○齊王被難 淮園記
特尚	楚歌 共計三卷
一卷	○杜氏勸閨小桃 三桂記 ○王可屈逼妻離婚 羅帕記 ○王可屈翁婿逃難 羅帕記 ○陳妙常空門恩母 玉簪記 ○潘文公姑阻佳期 玉簪記 ○陳妙常月夜焚香 玉簪記



海內時尚滾調

# 刻詞林

## 第一枝

千家錦錦坊刻頗多選者俱用古套悉不見其妙耳予特去故增新得京傳時興新曲數折載於篇首知音律者幸鑒之  
吉林葉志元梓

氣滿胸膛我將胡言亂語正圓洗手桃心中聽得堂前小  
冤家悽悽綉天對天發止不住淚結成珠暗思就理自前熬  
當斷腸試他做一場怕不為自春色歸何處瑞彩凝今日却  
甚麼官司告狀終不不為自初呼喚比往日不知何事分作却  
打榜婆娘且休提別事已身卑不為自初呼喚比往日不知何事分作却  
葉蘭門結髮無第三來強向人前還生願死但切我  
入醉鄉也不將不為家豈不惜命夫的你把清明願死但切我  
惡氣十分衝撞也不將不為家豈不惜命夫的你把清明願死但切我

新刻京板青陽時調詞林一枝卷之一

古臨 玄明黃文華 選輯  
瀛賓却綉甫 全纂

○夫妻鬧祠  
（旦）人無害處心虎有傷  
（丑）人無害處心虎有傷  
氣洶洶氣我目前日放  
老病病氣一番因而成  
將這都令人越想越恨  
病這都令人越想越恨  
將這都令人越想越恨  
病這都令人越想越恨

○杜氏勸閨小桃  
（旦）人無害處心虎有傷  
（丑）人無害處心虎有傷  
氣洶洶氣我目前日放  
老病病氣一番因而成  
將這都令人越想越恨  
病這都令人越想越恨  
將這都令人越想越恨  
病這都令人越想越恨



〈訪友〉



143

纖指拂金徽，鷓鴣絃。誰道賞音稀，正好向客窓。同夜話，  
 怎忍彈別鶴，竟思歸。我移商，換羽腔。須按你流水高山思，  
 欲飛塵情，損減羈懷。自怡文君，司馬溪相契。

前腔  
 焦尾挈相，阿錦囊。塵滿恨未，遇鍾期。喜風流，齊薛情。更文  
 恠，崔微我，欲從湖海逢。同調你休道，鷓鴣得暫棲。塵情  
 羈懷，自怡文君，司馬溪相契。

不是路  
 分離油壁車，輕金積。肥心何忌揮金買，笑任施為愛。  
 歌兒舞女，朝朝醉，鳳管鸞笙，步步隨。忙驅騎，向詞垣。

142

尾聲  
 溪山正喜逢，新霽對酒當歌。訂賞期，才子佳人際會奇。

梁州序 默度  
 纖雲舒巧，飛星傳意。暗度秋聲，盈耳人間。金井鶯，着幾葉  
 新飛。揚有鵲橋初就，鶴駕高騫，銀漢清如洗。綺筵尊俎，列  
 候佳期。一曲金徽暫解，願宇宙內，茫茫事莫教歲月徒然  
 逝。當此景，怎能寐。

前腔  
 釣簾邀月穿針，搗縷風土從來多。戲明河，耿耿長生私語  
 誰知，只見九華然火。百子羈絲無限，新秋思青鸞西去也。

145

遠訪通家契，把舊盟重締。舊盟重締。

長拍  
 巫峽分違，巫峽分違。黃州倚寓，鳳池鰲禁。雄飛傳書無雁，  
 夢兒中恍觀，丰儀招我入京畿。怪皇華天使，未能相會舞  
 歌臺。聊遣興，想不棄舊心。知况遇傾城傾國，把洛陽勝  
 遊輪蹄。

短拍  
 交遊影記，交遊金蘭。意氣既相逢，怎忍輕離山水。願  
 元又有雲鬢高髻，愧殺蕙葭倚玉，增聲價專待兩君。

144