

私立東吳大學中國文學系碩博士班  
碩士論文

指導教授：羅麗容 先生

明梅鼎祚及其傳奇作品之  
排場藝術研究

**The research of Mei Ding-zuo and the art of pai  
chang at his writings of chuanqi in the ming dynasty.**

研究生：魏碧君 撰

民國一〇四年六月

## 致謝

首先誠摯的感謝我的指導教授 羅師麗容，於初踏入研究所時給予很多的學習機會，讓我有幸加入老師的研究團隊，進而有機會了解中國傳統戲曲的博大精深。在研究過程中，老師不時的指點，並給予正確的方向，使我在這些年中獲益匪淺，老師對做學問的嚴謹態度以及創新思維更是我輩學習的典範。

與東吳大學中文系的緣分從修讀學士學位時就已經開始，進入學校的第一年還懵懵懂懂，眾多課程中印象最深刻的即為 羅師麗容的現代戲劇課程，上課內容多元豐富，教學嚴謹，而又給予奔放自由的思考空間，這樣的師生緣份，讓我在考上研究所後積極地希望能夠跟著老師學習並精進專業能力。

在老師的研究團隊中的日子過的飛快，三年的時間倏忽即逝，那些在團隊裡共同的生活點滴歷歷在目，不論是學術上的討論，言不及義的閒聊，老師的叮嚀指教，讓人又愛又怕的午茶小點，趕報告、計畫時的革命情感，心情轉折的促膝長談，這些都發生在老師小小的研究室裡頭，卻讓我三年的生活有著滿滿的收穫與成長，感謝老師與眾位學長姐、同學的砥礪，這樣的陪伴讓三年的研究生生活變得絢麗而多彩。

感謝陳翔羚學姊、王顥瑞學長與盧柏勳學長們不厭其煩的給予指導及協助，總能在我迷惘時為我解惑，給予我很多的幫助與鼓勵，也提供豐富的經驗與建議，讓我能夠更加順利地走過這三年。

也感謝鍾韶真同學的攜手相助，從大學時就一路扶持，對於夢想我們從來不曾低頭，經歷了學士、教育學程，到了現在的碩士學位，八年的抗戰歲月因為有你的陪伴，才能夠順利完成，在我生病住院的這段期間，蠟燭多頭燒的狀況之下也沒有對我有一句抱怨，仍是每天來看望與照顧我，那份感動我銘記於心。

本論文的完成也要感謝東吳大學人文社會學院 GIS 中心的石計生教授與黃映翎老師的大力協助。因為有您們的幫忙，在 GIS 軟體、硬體上不斷的更新，提供研討會參與資訊，提供 GIS 實作課程，才使得本論文能夠順利的完成。

而在背後默默支持我的家人也是我完成論文的最大的動力，我的父母、弟弟們與添榮的體諒、包容，讓我能夠沒有生活的壓力，更專注於論文的寫作之中，也才能夠順利的完成論文。

最後，謹以此文獻給我摯愛的雙親，謝謝您們給我選擇自己所愛的機會，讓我沒有後顧之憂的盡情學習，必不負所望。

魏碧君  
2015/8/21

**論文名稱：**明梅鼎祚及其傳奇作品之排場藝術研究

**校系(所)組別：**私立東吳大學中國文學系研究所

**研究生：**魏碧君

**關鍵詞：**梅鼎祚、《玉合記》、《長命縷》、排場藝術、地理資訊系統 GIS

**論文提要內容：**

晚明劇壇發展蓬勃，後世學者探究當時戲曲發展的成果豐碩，但對於晚明曲家的討論並未能詳盡，本論文討論的議題為晚明梅鼎祚之生平、經歷與其傳奇作品之排場，對晚明曲家梅鼎祚其人與創作有更深入的討論。

第一章〈梅鼎祚生平與時代背景〉：以年譜作為統計資料，藉由地理資訊系統(GIS)之統計與分析，分別對梅鼎祚之生平、履跡、事件與創作等作空間分析，繪製成主題地圖，使梅氏的生平與經歷與地點結合，更加完備。

第二章〈梅鼎祚其人與傳奇作品關係析論〉：主要為梅鼎祚傳奇作品之概述，加上分析《玉合記》與《長命縷》兩本傳奇的關目情節與人物形象，最後結合梅鼎祚的人生經歷，探討作品與人生之關係。

第三章〈《玉合記》之排場藝術分析〉：分析《玉合記》傳奇的排場藝術，討論其冷熱相濟與勞逸均衡的狀況，對其場次人數、場次間隔、角色出場次數及角色唱曲數等分析來作為排場分析的主要項目，以確認《玉合記》的排場是否符合戲曲理論。

第四章〈《長命縷》之排場藝術分析〉：分析《長命縷》傳奇的排場藝術，討論其冷熱相濟與勞逸均衡的狀況，對其場次人數、場次間隔、角色出場次數及角色唱曲數等分析來作為排場分析的主要項目，以確認《長命縷》的排場是否符合戲曲理論。

最後總結晚明梅鼎祚其人一生履跡地點與人生經歷之關係，梅鼎祚之人生際遇與戲曲交友上的經歷，對梅鼎祚的創作與履跡有很大的影響，直接反應在傳奇作品上。而梅鼎祚的傳奇也反應了當時的社會背景，梅氏傳奇創作的排場分析以劇本的討論為主，冷熱相濟的掌握優於勞逸均衡，排場藝術與演出時的冷熱與勞逸有關，因此掌握了排場冷熱相濟與勞逸均衡，就能得到較高品質的舞台演出。

**Title:** The Study of Mei Ding-zuo and the art of pai chang at his writings of chuanqi in the ming dynasty.

**Researcher:**Wei,Bi-Chun

**Keyword :** Mei Ding-zuo , Yu He Ji , chang ming lyu , the art of pai chang , GIS

**Abstract:**

The traditional chinese opera is flourishing in the ming dynasty, and researchers get fruitful results that they investigated the development of Chinese opera. But the researches are not exhaustive of the authors who are the traditional chinese opera in the ming dynasty. This subject of this treatise are the experience and the theories of pai chang (music' s model of formal performance) in Mei Ding-zuo' s entire life, so we can know more about Mei Ding-zuo and his writings in the ming dynasty.

In chapter one , “The whole life of Mei Ding-zuo and background characteristic of times” : Take the statistics of the chronicle, and use the GIS to count and analyze the trackway, event, and writings in Mei Ding-zuo' s entire life. Then to draw the thematic map, and to combine the site and whole life of Mei Ding-zuo completely.

In chapter two, “An Analysis of the Mei Ding-zuo and his writings of chuanqi.” : The overview of the Mei Ding-zuo' s writings of chuanqi, and analysis the guan mu, plot, and portrayal of a person in chuanqi of Yu He Ji and chang ming lyu, and then to combine and investigate the Mei Ding-zuo' s life and writings

In chapter three, “ The analysis of Yu He Ji' s pai chang art. “ : To analyze Yu He Ji' s pai chang art. To discuss the condition of leng re siang ji and lao yi jyun heng. The main project of theories of pai chang is to discuss the number of people in event, the gap in event, the number of role appeared, and the number of role' s singing, and to confirm that the pai chang of Yu He Ji conforms the theories of traditional chinese opera.

In chapter four , “The analysis of chang ming lyu' s pai chang art. “ : To analyze chang ming lyu' s pai chang art. To discuss the condition of leng re siang ji and lao yi jyun heng. The main project of theories of pai chang is to discuss the number of people in event, the gap in event, the number of role appeared, and the number of role' s singing, and to confirm that the pai chang of chang ming lyu conforms the theories of traditional chinese opera.

To sum up the relationship of site, whole life of Mei Ding-zuo, opportunity, and companionship of opera. That is an important influence to the trackway and writings of Mei Ding-zuo, and that is direct response in his writings. The writings of Mei Ding-zuo in chuanqi responded the social background at that time. The main discussion in writings of Mei Ding-zuo pai chang is to analyze of scenario, and the grasp of leng re siang ji is better than lao yi jyun heng. The art of pai chang related to the performance who with leng re and lao yi. To control the leng re siang ji and lao yi jyun heng in pai chang, and then it can get high - quality theatrical play.

# 目錄

緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 文獻回顧	1
第三節 研究範圍與方法	4
一、研究範圍	4
二、研究方法	4
第一章 梅鼎祚生平與時代背景	6
第一節 梅鼎祚生平與履跡	6
第二節 梅鼎祚履跡地點與事件	20
第三節 梅鼎祚傳奇創作與傳播空間之關係	29
第二章 梅鼎祚其人與傳奇作品關係析論	35
第一節 作品概述	35
一、《玉合記》	35
二、《長命縷》	39
第二節 關目情節與人物形象	40
一、關目情節	40
二、人物形象	68
第三節 作品與人生之關係	75
第三章 《玉合記》之排場藝術分析	78
第一節 排場理論	78
第二節 冷熱相濟分析	80
一、場次人數分析	80
二、場次間隔分析	86
三、小結	101
第三節 勞逸均衡分析	102
一、角色出場次數分析	102
二、角色唱曲數分析	107
三、小結	116
第四節 結語	117

<b>第四章 《長命縷》之排場藝術分析</b>	118
<b>第一節 冷熱相濟分析</b>	118
一、場次人數分析	118
二、場次間隔分析	123
三、小結	134
<b>第二節 勞逸均衡分析</b>	135
一、角色出場次數分析	135
二、角色唱曲數分析	139
三、小結	147
<b>第三節 結語</b>	148
<b>結論</b>	149
<b>第一節 從 GIS 角度研究梅鼎祚的心得與貢獻</b>	149
<b>第二節 梅鼎祚在晚明曲壇的貢獻</b>	151
<b>參考文獻</b>	159

## 表

表一：梅鼎祚生平屬性資料表	7
表二：梅鼎祚履跡地點順序表	16
表三：梅鼎祚履跡地點停留時間表	18
表四：梅鼎祚履跡地點交友表	24
表五：梅氏戲曲交友表	31
表六：《玉合記》情節表	41
表七：《玉合記》關目表	58
表八：《長命縷》情節表	59
表九：《長命縷》關目表	67
表十：《玉合記》與《長命縷》男主角比較表	69
表十一：《玉合記》與《長命縷》次要角色的忠奸比較表	69
表十二：《玉合記》與《長命縷》中唯利是圖的角色形象表	71
表十三：《玉合記》與《長命縷》女主角比較表	71
表十四：《玉合記》與《長命縷》無私助人的角色形象表	73
表十五：場次人數統計表	80
表十六：場次間隔分析表	86
表十七：角色出場次數統計表	102
表十八：角色之唱曲數統計表	107
表十九：角色唱曲曲牌	111
表二十：場次人數統計表	118
表二十一：場次間隔分析表	123
表二十二：角色出場次數統計表	135
表二十三：角色之唱曲數統計表	139
表二十四：角色唱曲曲牌	142

## 圖

圖 1：梅鼎祚履跡地點圖	17
圖 2：梅鼎祚履跡地點停留次數圖	19
圖 3：梅鼎祚履跡地點重要事件圓餅圖	23
圖 4：梅鼎祚交友數量圖	25
圖 5：梅鼎祚履跡地著作類型圓餅圖	30
圖 6：場次人數曲線圖	84
圖 7：場次間隔分析圖	99
圖 8：角色出場次數統計圖	106
圖 9：角色之唱曲數統計圖	110
圖 10：場次人數曲線圖	121
圖 11：場次間隔分析圖	132
圖 12：角色出場次數統計圖	138
圖 13：角色之唱曲數統計圖	142



## 緒論

### 第一節 研究動機

中國古典戲曲的流傳，耀眼奪目之風采，在在引人入勝。在古典戲曲的源流中，晚明時期的劇壇璀璨亮麗，花團錦簇綻放光芒，南北曲興盛，各聲腔的出現使得晚明曲壇生氣盎然，使筆者想要深入研究當時曲壇之面貌。

明萬曆年間(1573—1620年)出現了兩大戲曲巨擘，即臨川派湯顯祖與吳江派沈璟，而他們在理論上同時存在著對立的分歧，前人相關研究豐富，「湯、沈之爭」更成為認識晚明曲壇不可不提的重要事件，其影響了晚明曲壇的發展甚鉅，而兩派理論各有其擁護者，各不退讓，使得彼此呈現對峙的局面。晚明曲壇人才濟濟，戲曲理論與創作輩出，而曲壇文人間的交流更是蓬勃發展。晚明曲家梅鼎祚在青年時與湯顯祖往來，是為莫逆，互動頻繁，另一方面，梅鼎祚與吳江派曲家也有來往，活動也多，而在這樣雙方針鋒相對的情勢之下，造就了晚名曲壇的繁盛。在閱讀羅麗容《南戲·崑劇與臺灣戲曲》<sup>1</sup>一書，其中關於運用地理資訊系統作為研究方法，進而發展出劇作家的傳播圈此一概念，對於了解晚明曲壇之面貌，有了更深一層的認識，故本文運用其中地理資訊系統的概念，就梅鼎祚的履跡地與人生際遇、交遊為起始點，再從梅氏的生平與傳奇創作著手，探討創作與人生際遇之關係，以及探討梅氏傳奇創作之舞台藝術。

### 第二節 文獻回顧

梅鼎祚一生著作繁多，對其研究的學者亦多，備受後世學者關注，根據陳晨〈20世紀以來梅鼎祚研究綜述〉<sup>2</sup>將研究梅氏的主題分為：生平資料之研究、戲曲作品之研究，而關於梅氏之研究狀況如下：

#### 一、生平資料研究

##### 1、日本學者八木澤元《明代劇作家研究》<sup>3</sup>

八木澤元於1959年出版的《明代劇作家研究》，理清了梅氏的家族狀況，並考訂其生卒年，並編寫梅氏簡譜。

<sup>1</sup> 羅麗容：《南戲·崑劇與臺灣戲曲》(臺北市：新文豐出版有限公司，2012年)。

<sup>2</sup> 陳晨：〈20世紀以來梅鼎祚延就綜述〉，《遼寧師範大學學報》第三時一卷第1期(2008年1月)，頁98-101。

<sup>3</sup> 八木澤元：《明代劇作家研究》(東京：講談社，1959年；香港：龍門書店，1966年)。

## 2、吳書蔭《曲品校注》<sup>4</sup>

《曲品校注》一書對梅鼎祚生平與其同時代文人之作品、文集等著作交互研究，從中整理出梅氏的交遊情況。

## 3、徐朔方《晚明曲家年譜·梅鼎祚年譜》<sup>5</sup>

作者採用繫年方式，將年號、西元年與梅氏的年齡做連結，再將梅氏一生的活動、詩文曲集等詳細敘述。對於考訂事件、人際交往等處較為重視，並加入其他的作證資料，來幫助考訂史實。

## 4、羅麗容《南戲·崑劇與臺灣戲曲》<sup>6</sup>

此書使用地理資訊系統（GIS）與空間分析法，利用新的分析方法重新詮釋戲曲傳播圈的概念，並拓展了戲曲研究的新格局。藉由地理資訊系統，針對劇作家履跡、行跡、創作地點、交游情況等情形，分析其在戲曲傳播上造成的影響，並以此建構晚明劇作家的「戲曲傳播圈」。

## 二、戲曲作品之研究

### (一)戲曲創作

#### 1、吳梅《中國戲曲概論·明人傳奇》<sup>7</sup>

將明代戲曲分為「拙素」、「辭采」兩種風氣，並討論其產生的根源及相互之影響。主張梅氏《玉合記》用駢句入科白，革科白鄙俚，聞之噴飯之陋習也。對於《玉合記》中文辭穠麗也給予正面的讚賞。

#### 2、傅惜華《明代雜劇全目》<sup>8</sup>及《明代傳奇全目》<sup>9</sup>

對梅氏三部劇作的歷代著錄和版本流傳情況的梳理和考證。

#### 3、莊一拂《古典戲曲存目匯考》<sup>10</sup>

主要對此三劇的本事淵源、劇本改編情況，有較清晰的梳理和對比。

<sup>4</sup> 呂天成：《曲品》《歷代戲曲目錄叢刊》（揚州：廣陵，2009年）。

<sup>5</sup> 徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年12月）。

<sup>6</sup> 羅麗容：《南戲·崑劇與臺灣戲曲》（臺北市：新文豐出版有限公司，2012年）。

<sup>7</sup> 吳梅：《中國戲曲概論》（上海市：上海書店，1991年）。

<sup>8</sup> 傅惜華：《明代雜劇全目》（北京：作家出版社，1957年）。

<sup>9</sup> 傅惜華：《明代傳奇全目》（北京：人民文學出版社，1959年）。

<sup>10</sup> 莊一拂：《古典戲曲存目匯考》（上海：上海古籍出版社，1982年）。

#### 4、許子漢《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》<sup>11</sup>

分別就《玉合記》、《長命縷》情節線和角色人物，按不同的項目作量化排場整理。

#### 5、曾永義《明雜劇概論》<sup>12</sup>

將梅鼎祚《崑崙奴》雜劇列為明代後期與南雜劇及文人短劇不同的復古創作，具有元人規模，但該劇對於主題思想與表達技巧都流於一般。

### (二)派別研究

#### 1、孟瑤《中國戲曲史》<sup>13</sup>

認為梅氏屬於獨立於吳江、臨川外的自由戲曲家。

#### 2、周貽白《中國戲曲史長編》<sup>14</sup>

將梅氏歸入「堆垛藻繪見長」的崑山派。

#### 3、汪志勇《明傳奇聯套研究》<sup>15</sup>

將梅氏歸入崑山派。

#### 4、郭英德《明清傳奇史》<sup>16</sup>

將梅氏歸入文詞派。

### (三)聲腔研究

《玉合記》聲腔問題，在徐朔方先生與蘇子裕之間有關梅鼎祚《玉合記》聲腔是否為宜黃腔此一主題之爭論，目前未有定論，但對於釐清晚明戲曲聲腔的發展還是很非常重要。

綜論以上各家之言，對於梅鼎祚的戲曲與其生平有非常多的不同意見，尤其是其派別歸屬問題，各家之說紛擾雜沓，本論文將已有之研究成果為基礎，企圖解決晚明曲家梅鼎祚之創作與其生平履跡之關係，進一步研究梅鼎祚晚明的傳奇排場研究。

---

<sup>11</sup>許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》(臺北市：臺大文學院，1999年)。

<sup>12</sup>曾永義：《明雜劇概論》《古典文學研究輯刊》(臺北：花木蘭，2011年)。

<sup>13</sup>孟瑤：《中國戲曲史》(臺北：傳記文學出版社，1969年12月)。

<sup>14</sup>周貽白：《中國戲劇史長編》(北京：人民文學出版社，1960年)。

<sup>15</sup>汪志勇：《明傳奇聯套研究》(臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1976年1月)。

<sup>16</sup>郭英德：《明清傳奇史》(南京：江蘇古籍出版社，1999年8月)。

### 第三節 研究範圍與方法

#### 一、研究範圍

本文的研究範圍主要是梅鼎祚的生平、履跡地點與其戲曲創作的文學與舞台藝術探析。

本文先利用徐朔方《晚明曲家年譜》<sup>17</sup>，製作出研究對象的屬性資料表，以此作為後備資料庫，建立資料庫後再利用地理資訊系統(GIS)<sup>18</sup>分析資料，以地圖的方式呈現，最後成立每一個研究對象的主題地圖，進而發展其戲曲的「傳播圈」。一個作者實際的文學傳播圈概念的建立，主要從生平履跡地點、創作地點與履跡地點交友及發生的事件所構成，故本文以梅鼎祚的主題地圖來作分析，分別是：履跡地點圖、履跡地點停留次數圖、履跡地點重要事件圓餅圖、交友數量圖及履跡地著作類型圓餅圖等五種，運用地理資訊系統(GIS)所繪製的地圖為基礎，分析出研究對象的戲曲傳播空間，資料庫建置完成後，運用 ArcGIS 進行各項空間分析。

本文於地理資訊系統(GIS)與梅鼎祚履跡之研究主要有下面五點：

- 1、梅鼎祚一生重要的履跡地點為何處？其戲曲創作與人生際遇之關係為何？而履跡地點與梅鼎祚之創作關係為何？
- 2、梅鼎祚的交友圈為何？其交友圈對於梅鼎祚戲曲創作有何影響？
- 3、故鄉對梅鼎祚之影響為何？遷移及歸鄉的原因為何？
- 4、梅鼎祚常居何處？何以停留次數及時間最久？對其影響為何？
- 5、梅鼎祚一生遭遇與其履跡是否有相關？

當傳播圈的概念成形後，以梅氏的戲曲創作為研究主角，梅氏有兩本傳奇廣為流傳，一為《玉合記》傳奇，另一為《長命縷》傳奇，分為文學藝術分析與舞台藝術分析兩部分，結合其人生際遇與履跡，藉此希望可以分析出一位劇作家的劇本流傳的概況。

#### 二、研究方法

本論文之研究方法有二，主要分為生平資料與其傳奇創作。生平資料部分根據徐朔方《晚明曲家年譜》來建構梅鼎祚的屬性表，將其履跡地點圖、履跡地點

---

<sup>17</sup> 徐朔方：《晚明曲家年譜》(杭州：浙江古籍出版社，1993年12月)。

<sup>18</sup> 地理資訊系統 (Geographic Information System, 縮寫：GIS) 是一門綜合性學科，結合地理學與地圖學，已經廣泛的應用在不同的領域，主要利用精確可用的數據影響來查詢和分析的結果。其軟體的操作可以完成包括各種資料庫，繪圖、統計、影像處理及其它程序。GIS 屬於資訊系統的一類，不同在於它能運作和處理地理參照數據，主要為位置和屬性。在 GIS 中的主要有兩種地理數據成分，一為空間數據，與空間要素幾何特性有關；二為屬性數據，提供空間要素的資訊。

停留次數圖、履跡地點重要事件圓餅圖、交友數量圖及履跡地著作類型圓餅圖等五種地圖描繪出來，分析其「傳播圈」的概念與分布特性，本文的屬性表所輸入的資料可分為下列幾類：中國年號、西元年份、所屬月日、年齡、履跡地點、履跡地所屬州府、官職、重要事件、交遊項目與對象、交遊活動，著作方面有曲譜、傳奇、雜劇、其他著作等項目，根據此屬性表描繪出所需要的地圖，進而發展出梅鼎祚之傳奇作品傳播圈。而其傳奇作品部分則以關目情節、人物性格分析及其排場藝術分析為主，藉此三項來分析梅氏傳奇作品的特色，以討論梅氏及其傳奇創作之關係。



## 第一章 梅鼎祚生平與時代背景

### 第一節 梅鼎祚生平與履跡

梅鼎祚（1549—1615），字禹金，生於明世宗嘉靖三十二年，卒於神宗萬曆四十七年，年六十七歲，號勝樂道人、無求居士，宣城（今屬安徽）人，為明代文學家，戲曲、小說家。其父梅守德是嘉靖年間進士，官給事中，以忤嚴嵩出知紹興府，累遷至雲南參政，歸建書院講學，世稱宛溪先生。

據《列朝詩集小傳》梅太史鼎祚條云：

鼎祚，字禹金，宣城人。雲南參政守德之子。禹金舞象時，陳鳴埜、王仲房皆其父客。故禹金少即稱詩。長而與沈君典齊名。君點取上第，禹金遂棄舉子業，肆力詩文，撰述甚富。萬曆末，年六十七，賦詩說偈而逝。有《鹿裘集》六十五卷。禹金於學，博而不精。其為詩，宗法李、何，雖游獵漢魏三唐，終不出近代風調。七言今體，步趨李於鱗，又其靡也。「秋減葉聲中」五字擅場，雖千章萬句，亦何以加。禹金好聚書，嘗與焦弱侯、馮開之暨虞山趙玄度訂約搜訪，期三年一會於金陵，各書其所得異書逸典，互相讎寫。事雖未就，其志向可以千古矣。<sup>19</sup>

由上述可知，梅鼎祚幼承家學，而能篤志好學，常廢寢忘食。梅鼎祚家庭饒富，有豐富的藏書，雖然在科舉考試上不甚如意，負才而不第，「以古學自任，飲食寢處不廢書，發為文辭，沉博雅贍，士大夫好之。」<sup>20</sup>他與當時文壇名公王世貞、汪道崑相交，甚得王世貞等讚揚，與沈懋學齊名。梅鼎祚青年時代善交遊，亦擅長詩文古詞。

又據康熙《寧國府志》梅鼎祚條：

梅鼎祚，字禹金，父守德，官給諫。時孕七月而生燕邸，癯甚。二兄相繼夭，父亦憐之，欲其焚筆硯，乃逆書帳中，時默誦。年十六廩諸生，郡守羅汝方招至門下，龍溪王畿呼為小友。性不喜經生業，以古學自任，飲食寢處不廢書，發為文辭，沉博雅贍，士大夫好之，干旄廬者日至，與王世貞、汪道崑鉅公遊，當時海內無不知禹金者。<sup>21</sup>

由以上可知，梅鼎祚當時以家學與詩文聞名，並從王世貞、汪道崑等人遊，並在

<sup>19</sup> 錢謙益：《列朝詩集小傳》（上海市：上海古籍出版社，2008年4月），頁627。

<sup>20</sup> 趙景深、張增元編：《方志著錄元明清曲家傳略·明代戲曲家》，頁67。

<sup>21</sup> 莊泰弘等纂修：《安徽省寧國府志》（臺北市：成文出版社，1985年），頁870。

當時的士大夫間非常著名。

寧國知府羅汝芳<sup>22</sup>非常賞識他並召致門下。十六歲廩諸生，以詩文名揚江南梅鼎祚在文學創作上主張復古的原因，是因為其思想方面師承泰州學派學者羅汝芳的關係。

萬曆十七年(1589年)四月北上，五月廷試，六月遊太學，次年(1590)成歲貢生，明萬曆時，申時行為內閣大學士，薦舉他人朝，梅氏堅辭不赴。歸隱於書帶園，又建「天逸閣」、「東壁樓」、「鹿裘石室」等處為藏書和著述之所。先後藏書達數萬卷，一生以讀書、藏書、著書為樂。建有天逸閣讀書寫作，常言：「吾與書若魚之於水，一刻失之，即無以為生」。

梅鼎祚共有九次參與科舉考試，皆不第，所以可知他雖然才學自負，但卻只做了糧長與恩貢。中年以後，專注詩文典籍的搜集編輯和戲劇創作，梅鼎祚著作豐富，著有《鹿裘石室集》及、《皇霸文紀》十三卷、《西漢文紀》二十四卷、《東漢文紀》三十二卷、《西晉文紀》二十卷、《宋文紀》十八卷、《南齊文紀》十卷、《梁文紀》十四卷、《陳文紀》八卷等。詩文有《梅禹金集》二十卷；小說有《才鬼記》十六卷、《青泥蓮花記》十三卷；輯有《歷代文紀》、《漢魏八代史乘》、《唐樂苑》、《古樂苑》、《宛雅》等書；有雜劇《崑崙奴》，傳奇《玉合記》與《長命縷》，所作《玉合記》為當時的經典之作，在中國戲曲史上具有一定影響。

以地理資訊系統(GIS)來製作梅鼎祚的人生地圖，以《晚明曲家年譜》為主，列出梅氏的基礎屬性表，即梅鼎祚的年譜繫年表，表中列出梅鼎祚一生之重要事件、履跡地點、交友與著作等，表一為節選梅氏生平重要資料如下：

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
明世宗 嘉靖 28 年	1549	正月 3 日(國曆 1 月 31 日)	1	北京		出生	梅鼎祚雖生於北京，但其為安徽宣城人					
明世宗	1557		9	宣		家事	父自雲南左					

<sup>22</sup> 羅汝芳 (1515-1588)，字惟德，號近溪，為江西南城人。於嘉靖三十二年進士及第。曾經擔任太湖縣知縣，政績卓著，後升任刑部主事。又出任寧國府知府，積極於地方舉辦講會，訂定鄉約，改善風俗。羅汝芳為明代中葉王陽明心學中，泰州學派學者。羅汝芳學問以不依賴學習思慮就能達到赤子之子的良知展現為目標，使其心與天地萬物為一體，能夠擺脫自然欲望的束縛。汝芳論學的方式，一洗當時理學掉書袋的陳腐風氣，聽者在當下就如醍醐灌頂。

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
嘉靖 36 年				城			參政致仕歸					
明世宗 嘉靖 36 年	1557		9	宣城		家事	祖母卒					
明世宗 嘉靖 37 年	1558	秋	10	宣城		家事	二兄同日亡 (兄梅元祚、 梅光祚)，輟 學三年					
明世宗 嘉靖 41 年	1562		14	寧國 <sup>23</sup>		交遊		交友	羅汝芳	從寧國知府 羅汝芳游。		
明世宗 嘉靖 43 年	1564		16	寧國		進學	進學					
明世宗 嘉靖 45 年	1566		18	金陵 <sup>24</sup>		遠遊	初遊南京					
明穆宗 隆慶元年	1567	秋	19	金陵		秋試	秋事不售					
明穆宗 隆慶 4 年	1570		22	寧國		秋試	秋事不售					
明穆宗 隆慶 6 年	1572	秋，9 月	24	金陵		遠遊	遊南京					
明神宗 萬曆元年	1573		25	金陵		秋試	秋事不售					
明神宗 萬曆 2 年	1574		26	金陵		交遊		酬唱	沈懋學	作〈放歌行贈 沈二懋學〉， 慰三試落第		

<sup>23</sup> 安徽。

<sup>24</sup> 南京。

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
明神宗 萬曆 4 年	1576	3 月	28	敬亭山 <sup>25</sup>		交遊		交友	湯顯祖、龍宗武、騫達、史元熙、姜奇方	佳友來聚		
明神宗 萬曆 4 年	1576		28	宣城		交遊		交友	湯顯祖	共賞家樂(吳歎)		
明神宗 萬曆 4 年	1576		28	宣城		交遊		酬唱	沈懋學	作文贈沈懋學		
明神宗 萬曆 4 年	1576	秋	28	宣城		秋試	秋試不售					
明神宗 萬曆 4 年	1576		28	宣城		著作	與父梅守德、貢安國、沈懋學同著《寧國府志》					府志：《寧國府志》
明神宗 萬曆 4 年	1576	冬	28	宣城		交遊		求序	湯顯祖	致函湯顯祖為《穀音》求再序		
明神宗 萬曆 5 年	1577	春	29	新都 <sup>26</sup>		交遊		交友	汪道崑	訪兵部左侍郎汪道崑於新都		
明神宗 萬曆 5 年	1577		29	新都		交遊		酬唱	沈懋學	作書賀沈懋學進士及第		
明神宗 萬曆 5 年	1577		29	新都		交遊		酬唱	湯顯祖	作詩慰湯顯祖下第		
明神宗 萬曆 5 年	1577	11 月 9 日	29	宣城		家事	父逝於家					

<sup>25</sup>宣城

<sup>26</sup>安徽

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
明神宗 萬曆 6 年	1578		30	宣城		交遊		酬唱	沈懋學	以文記事		
明神宗 萬曆 6 年	1578		30	宣城		交遊		酬唱	沈懋學	以文記事		
明神宗 萬曆 6 年	1578		30	宣城		交遊		交友	沈懋學	為沈懋學作上輔臣啟		
明神宗 萬曆 6 年	1578		30	宣城		交遊		酬唱	徐中行	徐中行卒，作詩以念		
明神宗 萬曆 7 年	1579		31	宣城		交遊		酬唱	沈懋學	作詩以贈		
明神宗 萬曆 7 年	1579	秋	31	南京		秋試	往南京秋試					
明神宗 萬曆 7 年	1579		31	南京		交遊		交友	顧大典	會見顧大典		
明神宗 萬曆 7 年	1579		31	南京		交遊		交友	王世貞	往謁王世貞，為亡父乞文		
明神宗 萬曆 8 年	1580	潤四月	32	南京		家事	代母治家務					
明神宗 萬曆 8 年	1580		32	南京		交遊		酬唱	張鳳翼	張鳳翼托人以《文選纂注》求售，作書答之。		
明神宗 萬曆 9 年	1581		33	南京		交遊		酬唱	沈懋學	致書沈懋學訴家難		
明神宗 萬曆 9 年	1581		33	南京		交遊		交友	屠隆	訪王元美，因過屠明府長卿青浦，以吳姬還也，詩并及之。		

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
明神宗 萬曆 9 年	1581		33	南京		交遊		酬唱	汪道崑	作書吊汪道崑喪父		
明神宗 萬曆 9 年	1581		33	安徽		家事	喪母					
明神宗 萬曆 10 年	1582	9 月	34	安徽		家事	弟耆祚殤					
明神宗 萬曆 10 年	1582		34	安徽		交遊		交友	陳定庵、王世貞	約陳定庵來會王世貞		
明神宗 萬曆 11 年	1583		35	安徽		交遊		酬唱	湯顯祖	致書湯顯祖		
明神宗 萬曆 12 年	1584	冬	36	蘇州		交遊		遠遊		冬遊蘇州、南京		
明神宗 萬曆 12 年	1584		36	南京		交遊		酬唱	王世懋	〈王敬美松陵舟中〉、《鹿裘石室集》卷十七〈送王敬美督學閩中〉		
明神宗 萬曆 13 年	1585	2 月	37	虎丘		交遊		交友	梁辰魚	會梁氏於虎丘		
明神宗 萬曆 13 年	1585	2 月	37	虎丘		交遊		酬唱	張獻翼	以文寄情		
明神宗 萬曆 13 年	1585	秋	37	虎丘		秋試	秋事不售					
明神宗 萬曆 14 年	1586		38	南京		交遊		酬唱	余翹	序余翹文集		
明神宗 萬曆 14 年	1586	8 月	38	南京		交遊		交友	湯顯祖	訪湯顯祖於南京，乞序《玉合記》傳		

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
										奇，歸後改定，冬月竣刻。		
明神宗 萬曆 14 年	1586		38	南京		著作					《玉合記》 傳奇	
明神宗 萬曆 15 年	1587	10 月	39	南京		交遊		交友	屠隆	作詩招屠隆		
明神宗 萬曆 16 年	1588	秋	40	南京		秋試	秋試不售					
明神宗 萬曆 16 年	1588	秋	40	南京		交遊		交友	王世貞、 郭次父、 王承父、 孫齊之、 徐茂吳、 鄒彥吉	雨花台集會		
明神宗 萬曆 16 年	1588		40	南京		交遊		酬唱	呂玉繩	送推官呂胤昌升吏部主事		
明神宗 萬曆 16 年	1588		40	南京		交遊		交友	余翹、湯顯祖	會余翹余湯顯祖署齋		
明神宗 萬曆 16 年	1588	秋	40	南京		家事	同族爭產事起					
明神宗 萬曆 17 年	1589		41	南京		交遊		酬唱	余翹	作詩答余翹		

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
明神宗 萬曆 17 年	1589	夏	41	南京		交遊		酬唱	屠隆	函邀屠隆至南京相敘，並告以《廣桑子》讀後感		
明神宗 萬曆 18 年	1590		42	宣城		交遊		酬唱	呂胤昌	致書呂胤昌，欲明春晉京作《玉杵記》		
明神宗 萬曆 19 年	1591		43	北京		交遊		交友	湯顯祖	以文會友		
明神宗 萬曆 19 年	1591	秋	43	北京		秋試	秋試失利					
明神宗 萬曆 19 年	1591		43	北京		交遊		交友	呂胤昌	會見呂胤昌		
明神宗 萬曆 19 年	1591		43	北京		交遊		交友	王驥德	王驥德來信，贈以《題紅記》		
明神宗 萬曆 19 年	1591	12	43	宣城		歸鄉	南歸					
明神宗 萬曆 19 年	1591		43	宣城		交遊		酬唱	湯顯祖	歸鄉途中作書慰湯顯祖南貶		
明神宗 萬曆 19 年	1591		43			交遊		交友	李言恭、宋世恩、臧懋循	與李言恭、宋世恩、臧懋循游		
明神宗 萬曆 20 年	1592		44	蘇州虎丘				交友	申用懋(申時行之子，字敬中)	同游虎丘，以文寄情		

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
明神宗 萬曆 20 年	1592	8 月	44	太倉		交遊		交友	王錫爵	謁王錫爵		
明神宗 萬曆 20 年	1592		44	宜興		虔佛	皈依佛道此後益虔					
明神宗 萬曆 21 年	1593		45	宣城		交遊		交友	馮夢禎、麻一鳳	致書馮孟禎，送甥麻一鳳進南雍		
明神宗 萬曆 22 年	1594		46	宣城		交遊		酬唱	王錫爵	上書首輔王錫爵		
明神宗 萬曆 22 年	1594		46	宣城		交遊		酬唱	屠隆	致書屠隆，告以與修國史之訊		
明神宗 萬曆 24 年	1596	冬	48	南京		交遊		交友	余翹	余翹以《翠微集》來求序		
明神宗 萬曆 25 年	1597		49	南京		交遊		交友	許國忠、湯顯祖	作詩送處州同知許國忠入覲，兼寄湯顯祖		
明神宗 萬曆 26 年	1598		50	南京		交遊		酬唱	許國忠、湯顯祖	致書處州同知許國忠，問訊湯顯祖		
明神宗 萬曆 26 年	1598		50	南京		交遊		酬唱	申時行	以兩朝史料寄奉故相申時行		
明神宗 萬曆 26 年	1598		50	南京		交遊		酬唱	余初伯(余翹之兄曉)	為余初伯作序		
明神宗 萬曆 27 年	1599		51	南京		交遊		交友	呂胤昌	赴南京，約呂胤昌自滁來會		

中國年號	西洋年份	所屬月日	年齡	履跡地	官職	重要事件類別	重要事件內容	交游項目	交游對象	交游內容	傳奇與散曲	其他著作
明神宗 萬曆 28 年	1600		52	南京		交遊		酬唱	湯顯祖	作書慰湯顯祖喪子，並以《書記洞銓》湘貽		
明神宗 萬曆 29 年	1601		53	南京		交遊		交友	湯顯祖	做書慰湯顯祖罷職閒住，約明秋會金陵		
明神宗 萬曆 29 年	1601		53	南京		交遊		交友	湯顯祖	為擬編《文紀》求序		
明神宗 萬曆 31 年	1603		55	南京		交遊		酬唱	王錫爵	作文祝壽		
明神宗 萬曆 33 年	1605	11 月	57	南京		交遊		酬唱	余敬中 (余翹之父)	作詩壽余敬中八十		
明神宗 萬曆 36 年	1608		60	宣城		著作					《長命縷》 傳奇	
明神宗 萬曆 41 年	1613		65	宣城		家事	家難復作					
明神宗 萬曆 42 年	1614		66	宣城 宛水		交遊		交友	湯顯祖 遣宜伶	約湯顯祖來聚，不果，湯遣宜伶至		
明神宗 萬曆 42 年	1614		66	宣城		交遊		酬唱	王元禎	作書再答王元禎		
明神宗 萬曆 43 年	1615	8 月 24 日	67	宣城		逝世						

表一：梅鼎祚生平屬性資料表(節錄)

梅鼎祚好遊，人生幾乎大半時間遊歷於各處，南到黃山，北達京師，西至新都，東往太倉，而晚明文士大多好遊，或出於謀仕之目的，也有純然是因為愛好。下圖為梅鼎祚一生履跡的地點圖，其一生履跡地點共 13 處，梅鼎祚一生之履跡順序如下表二：

序號	年分	履跡地
1	1549	北京
2	1550	紹興
3	1554	山東
4	1557	宣城
5	1562	寧國
6	1566	金陵
7	1568	寧國
8	1572	宣城
9	1572	金陵
10	1575	休寧黃山
11	1576	宣城
12	1577	休寧黃山
13	1577	新都
14	1577	蕪湖
15	1577	宣城
16	1579	金陵
17	1581	蕪湖
18	1581	安徽

序號	年分	履跡地
19	1583	金陵
20	1584	蘇州
21	1584	金陵
22	1585	蘇州
23	1585	金陵
24	1590	宣城
25	1591	北京
26	1591	宣城
27	1591	金陵
28	1592	蘇州
29	1592	太倉
30	1592	宜興
31	1592	宣城
32	1594	金陵
33	1606	宣城
34	1611	金陵
35	1611	宣城

表二：梅鼎祚履跡地點順序表

由表二中可以看出梅氏足跡遍布各地，將其停留之地點利用 GIS 系統繪製成地圖，如圖 1：

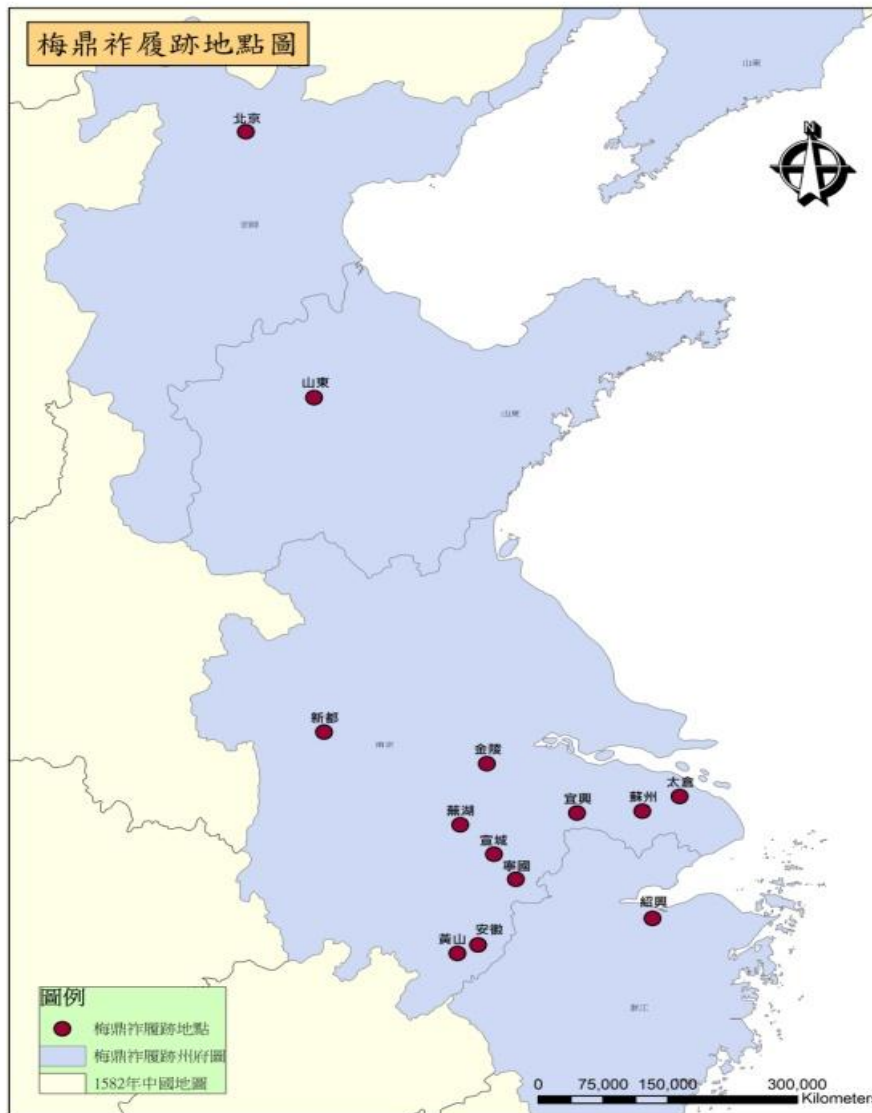


圖 1：梅鼎祚履跡地點圖

由表二與圖 1 可知，梅氏自北京出生，後因父親任職關係，9 歲回到故鄉宣城之後，相繼到過了許多地方。今統計其各處停留時間如下表：

地點	停留期間		停留時間	停留次數	總停留時間
北京	1549	1550	1	2	1
	1591	1591	未滿一年		
紹興	1550	1554	4	1	4
山東	1554	1557	3	1	3

地點	停留期間		停留時間	停留次數	總停留時間
宣城	1557	1562	5	9	20
	1572	1572	未滿一年		
	1576	1577	1		
	1577	1579	2		
	1590	1591	1		
	1591	1591	未滿一年		
	1592	1594	2		
	1606	1611	5		
	1611	1615	4		
金陵	1566	1568	2	9	27
	1572	1575	3		
	1579	1581	2		
	1583	1584	1		
	1584	1585	1		
	1585	1590	5		
	1591	1592	1		
	1594	1606	12		
寧國	1562	1566	4	2	8
	1568	1572	4		
黃山	1575	1576	1	2	1
	1577	1577	未滿一年		
新都	1577	1577	未滿一年	1	未滿一年
蕪湖	1577	1577	未滿一年	2	未滿一年
	1581	1581	未滿一年		
安徽	1581	1583	2	1	2
蘇州	1584	1584	未滿一年	3	未滿一年
	1585	1585	未滿一年		
	1592	1592	未滿一年		
太倉	1592	1592	未滿一年	1	未滿一年
宜興	1592	1592	未滿一年	1	未滿一年

表三：梅鼎祚履跡地點停留時間表

梅氏一生履跡地點雖有十三處，究其屢跡順序可得知梅氏主要停留的地點主要有南京與宣城，將梅氏履跡地點之停留次數會至成地圖，即如下圖 2：

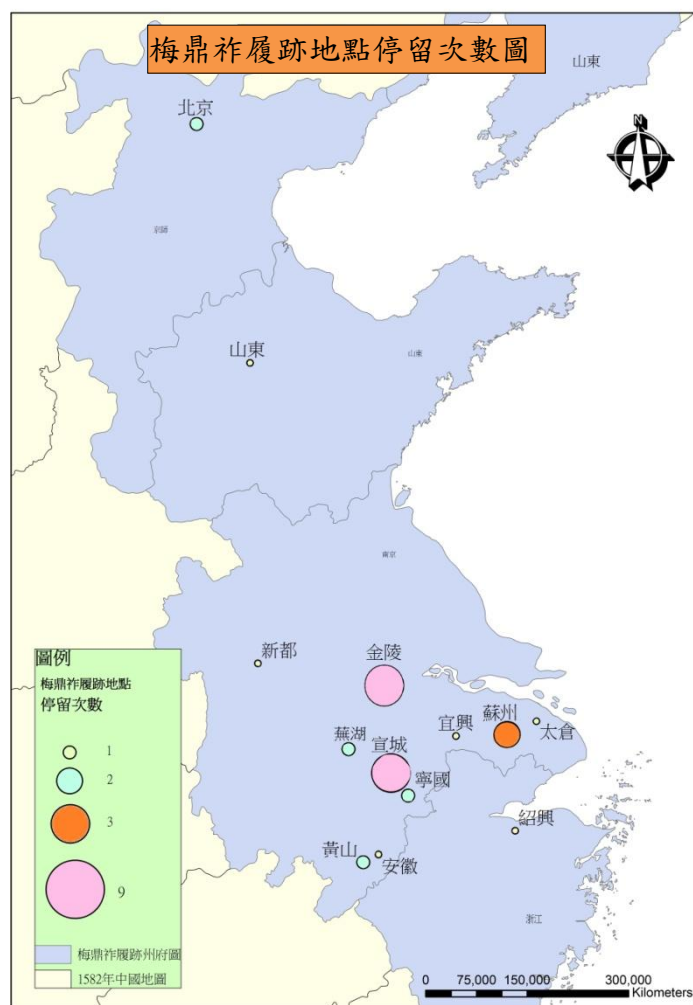


圖 2：梅鼎祚履跡地點停留次數圖

由圖 2 可知，將梅氏一生履跡地點整理後，可以看出其中兩個地點停留的次數最多，即金陵與宣城，高達 9 次；其停留的時間也最久，兩地停留時間加起來大約接近 50 年，梅氏 67 卒於宣城，其人生大部分的時間都是在金陵與宣城度過，由此可知金陵與宣城對梅氏的重要性。

明代晚期，城市商業經濟日漸發達，在物質與文化的需求上不斷增加，所以在各個城鎮的市中心的政治、娛樂文化等的發展都有高度的成長。

明末士大夫的力量顯著發展，表現在人數擴大。宣德七年有生員 3 萬多，

到明末增加到 50 萬，不到兩個世紀，增加十六倍以上；經濟力量增強，明後期商品經濟繁榮，吸引士大夫兼營商業者日益增多，讀書人經商、務農、當官三位一體成為風氣。他們有功名和知識，參與工商業經營，擴大了經濟活動的領域，增加了財富的積累；組成政治集團，諷議時政。江南士大夫在無錫集會形成東林黨，從其胚胎三元會算起，迄至天啟年間的黨獄之災活躍了半個世紀。崑山、宣城、江右等地區文人商賈也以鄉里結社，競立朋黨。萬曆年間，因宦官強征暴斂激發的城市民變，大多數受到士大夫的領導、組織和支援。所以，一進有「斯文將為戎首」、「難發於士子」的輿論。這是中國古代士大夫繼春秋戰國以後，在政治上、思想上最為活躍的時期；又超越春秋戰國的是，大大提高了組織的程度，形成自己的政治集團。<sup>27</sup>

從地點的社會背景而論，南京在歷朝歷代都是重要政經中心的地點，呈現的多元化的發展，而如引文所言，宣城一帶商賈、文人群聚，而時常駐足於此二地的梅鼎祚一定也深受影響。

## 第二節 梅鼎祚履跡地點與事件

梅鼎祚一生遊歷豐富，據《晚名曲家年譜·梅鼎祚年譜》中提及梅氏的履跡生涯中歷經了九次的遠遊，每一次遠遊都帶給梅氏不同的人生經驗，開拓了他的眼界，豐富了他的人生閱歷，使得梅氏留下了許多詩篇、文章。遠遊地點主要有四處，分別為金陵、蕪湖、北京、蘇州，其中以金陵的次數最多。此九次遠遊都增廣了見聞及交友範圍，細推之，其遠遊的原因主要有二：

### 一、參加科舉

明代的文人藉由科舉考試來取得官職，但仕途艱困，即使參加了科舉考試也不是這麼容易就可以為官為相。梅氏赴北京、南京等地參加科舉考試，然皆不售，雖有一身才氣，卻無法為其帶來一官半職。

梅鼎祚少年時即露才華，十餘歲，已能與長輩唱和，習以為常，頗獲聲譽。十五歲時，為寧國知府、王學左派中堅羅汝芳召置門下。明年進學。但是，自十九歲起，直至四十三歲，困頓場屋，九試不售，加之家難時起，使他受到很大的打擊。<sup>28</sup>

<sup>27</sup> 劉志琴：《晚明史論—重新認識末世衰變》，（南昌市：江西高校，2004年），頁14。

<sup>28</sup> 陳桂聲：〈論梅鼎祚及其《玉合記》〉，《蘇州大學學報》第3期，（2000年7月），頁59。

梅氏父親為官，雅文好學，家中藏書萬卷，梅氏自幼浸淫其中，從小就受到良好的教育，這也奠定了其著述的基礎。而梅氏赴京考試，達九次之多，卻未能順利入仕途，這也成為了梅氏一生的遺憾。可是在這樣的過程中，卻也讓他在地結交了許多朋友，對梅氏的文學著作起了一定的影響力。

## 二、交友廣闊

梅氏交友廣闊，不乏許多達官貴族、戲曲同好，在各地都有許多交遊活動。

在梅鼎祚的一生中，曾結交不少當代名流巨公、文壇領袖，大家如王世貞、汪道崑諸人，亦與之遊。然而，尤為值得一提的是，著名戲曲家湯顯祖嘗與他過往。自萬曆四年(1576)湯顯祖作客宣城，二人初識，十年後南京再聚，二人頗為相契。直至晚年，還有書信往來。這對梅鼎祚的戲曲創作有一定的影響。……梅鼎祚在多年應試及訪友生涯中，曾多次到過南、北二京，尤以南京及江南吳中為多，從王世貞、汪道崑等遊，名字在王世貞《四十詠》中，亦是當時有名者。他也曾出人於內閣首輔王錫爵、申時行等人門下，但終其一生，未得一官半職。<sup>29</sup>

由上述可知，梅氏在各處皆有交友，尤其是南北二京，除了上京赴試之外，也時常與朋友相約，所以常離開家鄉遠赴他處，與當地的朋友暢談詩賦，而在戲曲創作上也有許多的交流。

除了遠遊之外，梅氏家事影響亦深，其年少至壯年的歲月不斷經歷家人永隔，族人相爭的家族問題，中年至老年時也面臨孩子的早夭。簡述其一生家難過程：9歲時祖母離世；10歲時，二兄梅元祚、梅光祚同日亡，此事讓梅鼎祚輟學三年；29歲父病，赴蕪湖就醫，是年病逝，在家守喪三年後，代替父親治理家務，父親逝世後，梅鼎祚致書沈懋學訴家難<sup>30</sup>；33歲母親病，也攜家帶眷到蕪湖就醫，是年母親逝世；34歲時弟弟梅耆祚殤；35歲時妾潘氏去世；40歲時同族爭產事

<sup>29</sup> 陳桂聲：〈論梅鼎祚及其《玉合記》〉，《蘇州大學學報》第3期，(2000年7月)，頁59。

<sup>30</sup> 《鹿裘石室集·尺牘卷四·與沈君典致詹令公》：「僕在寒族，以齒則最卑，以力則單弱……往者先人遺骨，遇上五代之丘而不可得，昨秋僕有出里之舉，而齟齬之不休……是役也，僕初不與其事，七月中兩造於公庭，群囂於賓館者，僕未嘗在也……今春再舉，而僕又力爭，自請入求於令公……今之讒僕者，以僕有旌德之行耳。旌德之行，非僕本懷。其出吊寧國，而不待足下者，非擇寧國，實避旌德也。族人索僕於門中，而脅僕於境上，馬不及旋，星言夙駕。是時豚犬有寒疾，僕酷愛其子，每以腹為席，以口為盂，足下稔知之。乃釋而遠去，鳥道蛇行，崎嶇萬狀，皆非人情。既至，而族人之在旌德者眾矣，旅進旅退，勢所不免……族人尚以僕未殫智竭力，退有後言……族人設意，以近則關門戶之盛衰，遠則系子孫之利害。儀秦之辯，無所覆施。凡僕囚服稽首長跽道周，足下見嘗有此否？凡思以厭眾心，出萬不得已之計也。」〔明〕梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第1378冊（上海：上海古籍出版社，1995年），頁512。

起<sup>31</sup>；43 歲長女過世；52 歲幼女淑夭；65 歲家難復作<sup>32</sup>。梅鼎祚出生於北京，然而北京並非梅氏的家鄉，其為安徽宣城人，幼時即隨父親到處遊歷，直到父親任官之後，9 歲時才第一次返回家鄉。

梅鼎祚九歲前，隨父游宦京、浙、魯、滇各地。其父致仕後，歸至家鄉。

33

由以上引文可知，梅氏九歲前隨父到處遊歷的生活，而回到家鄉後的梅氏，馬上就面臨了家人逝世，這樣的打擊也因此讓梅氏輟學三年<sup>34</sup>，由以上梅氏的經歷可知，其一生中影響他最大的因素有三，分別是家事、赴試與交友。

藉由分析梅鼎祚屬性表，從中列出發生在梅鼎祚一生中重要的事件類別，分別為家事、交遊、著作、任職、代作、編輯、出生、遠遊、赴試、藏書、病歸、就醫、虔佛、歸鄉、逝世、受業進學，共十七項，統計整理以後，於梅鼎祚一生履跡過的地點作一個重要事件的圓餅統計圖，即可對梅氏一生履跡地點中所發生的事件，作一個分布圖的建置，也可以一目了然的知道梅氏履跡地點與人生重要事關係，以彌補平面資料之不足，如圖 3：

<sup>31</sup> 《鹿裘石室集·尺牘卷八·答屠長卿》第一通：「別無幾何，家難作矣。此其本末，寧容僂數。……其事鼎祚方應貢南都，而同里殆千餘指，公正發憤……一時親識，若今徐司寇麻司勳諸君，莫不暢其雄風，舉為義概。而時與厄會，勢與意違，非一手一足所可驟而興，援而止也。其禍則不始茲日，……貝錦生於匈旅，操戈反而入室，鋤蘭忌當門，遂使叔氏兄弟并堙灶夷，流離踣頓，魂遷於九逝，命罷於七奔。至於不肖，第恨無暇可攻，素屢足恃耳。」〔明〕梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 558-559。又《鹿裘石室集·尺牘卷七·與陳令公》：「比者鼎祚等不能躬化，以致宗人鬪牆之變。仰叩台端，承不加討，而且俯殉輿言，始鞠之公庭，以證其名分，既付之司敗，以待其自新，仁義兼施，情法兼具，此百世之德也。今雖未見悔悟，而某某等念彼二人本手足，右被傷則左必桿，奈彼各喪心耳。明斷森然，敢復邀惠暫釋，斥歸私家，令鼎祚等合彼兄弟相見，以杯酒解之。仍補其所少，而田均執業，彼此無嫌。則上可終台臺曲成之盛心，下可杜寒門後來之隱禍矣。三二日間當相率匍匐詣謝也。」〔明〕梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 556。

<sup>32</sup> 《鹿裘石室集·尺牘卷十一·答湯義仍》：「比忽戈鋌興自骨肉，所為工言翕舌者之子，無兄往昔之。無著、天親，且有調達，何況相忌，自古而然。」〔明〕梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 606。又《鹿裘石室集·尺牘卷十三·奉金兵尊》：「昨冬無福生北首……是後敝地郡邑之事大變矣。是非倒置，黑白溷淆，自建邦設吏以來，未有若此時之不公不平至怪至險者也……門內之衅孽橫生，儀詆叢至，事幾鎖骨，時切戒心。」〔明〕梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 638-639。

<sup>33</sup> 陳桂聲：〈論梅鼎祚及其《玉合記》〉，《蘇州大學學報》第 3 期，（2000 年 7 月），頁 59。

<sup>34</sup> 《鹿裘石室集·文卷二十·誥封恭人先母郭太君行狀》：「戊午秋，見先二兄同日之喪……二兄并為弟子員，雋穎，以苦學致疾。府君痛之，鼎祚不就學者三年。母恭人毅然曰：童而不牯將安施，命就塾。而鼎祚持愛肆媚，至折塾師之荊不肯受。母恭人立命必受笞，初不以孤子廢嚴也。」〔明〕梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 384-385。

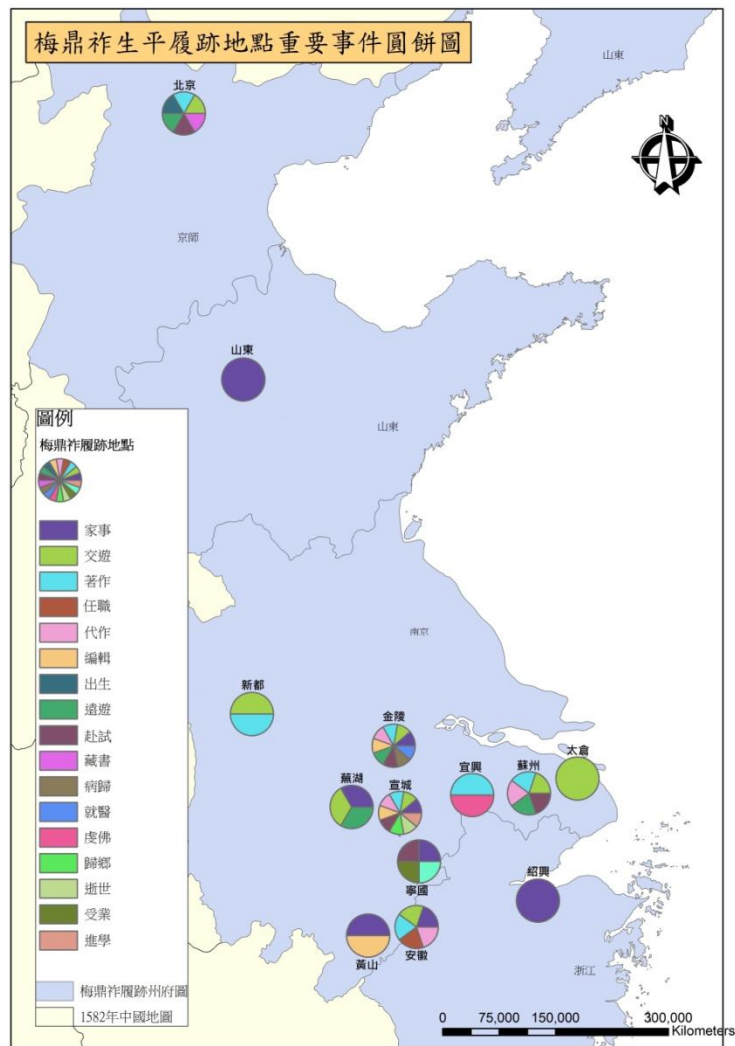


圖 3：梅鼎祚履跡地點重要事件圓餅圖

由圖 3 可以看出梅氏大部分的活動主要集中在金陵與宣城，兩個履跡地點的重要事件類別最多，梅氏在此二處所停留的時間也最久，因此可以再次證明金陵與宣城二地在梅氏一生中的重要性。

統計屬性表中梅氏的重要事件共有以下項目，分別為家事、交遊、著作、任職、代作、編輯、出生、遠遊、秋試、藏書、病歸、就醫、虔佛、進學、受業、歸鄉、逝世。而各種事件對梅氏人生際遇之影響，分析如下：

一、出生

梅氏出生於北京，因為梅鼎祚的父親梅守德當時正擔任給事中一職，並未在家鄉，所以梅鼎祚並非在故鄉出生，而後梅鼎祚的父親任紹興、山東等地的官位，所以隨著父親到遊走，而當父親歸鄉後，梅鼎祚才正是回到了家鄉宣城。

## 二、家事

梅鼎祚的家難對其影響甚鉅，梅氏致書給身邊的好友講訴家中的不幸，進而也影響了梅氏的交友狀況，與當時著名的沈懋學、屠隆與湯顯祖等人說明了自己家難的狀況，可以知曉這些人與梅氏的關係必定密切，才會把較為私人的事情作為書信往來的內容。家庭為一個人的根本，在梅氏 29 歲父親逝世後，守喪三年，之後替父母管理家族，又面對哥哥的早夭，自己必須承擔重任，但家族中的人卻不願團結，因此這樣的生活背景也影響了梅氏無法毫無顧忌的去考取功名。

## 三、交遊

梅鼎祚交友廣闊，據《晚明曲家年譜·梅鼎祚年譜》中所記載，與梅氏交好的友人眾多，而這些人有一部分是當朝官員，一部分是文壇中一些與梅氏交好的人物，以履跡地點作為統整依據，則可得下表四：

地點	人數	對象
北京	10	張澤民、何仁仲、龍君善、李汝藩、楊德潤、梅國楨、湯顯祖、呂胤昌、王驥德、於慎行
寧國	3	羅汝芳、王畿、李先芳
金陵	58	周怡、朱孟震、張佳胤、史元熙、顧大典、張鳳翼、沈懋學、汪道崑、王夢暘、歐大任、龍宗武、王寅、余翹、湯顯祖、屠隆、王世貞、郭次父、王承父、孫齊之、徐茂吳、鄒彥吉、李惟寅、周弘禴、蹇達、廖恒吉、臧懋循、宋世恩、李言恭、徐燧、雪浪法師、周藩、朱勤羹、許國忠、申時行、余初伯、長公子昭文、方子謙、沈士范、唐君平、屠本峻、呂胤昌、尹三聘、王光蘊、貽澤公、張嘉言、司農郎李公、曾同亨、王錫爵、黃流芳、余寅、張侍御、曹時聘、崔伯溫、余敬中(余翹之父)、史翁(知府史起欽父)、全天敘、錢希言、曹學佺
宣城	36	胡雲望、湯顯祖、沈懋學、龍宗武、史元熙、貢安國、姜奇方、徐中行、張家胤、郭子章、呂胤昌、麻一鳳、馮夢禎、王錫爵、屠隆、祁承(火業)、唐之淳、韓君陳、太平知縣許光祚、葉一之、焦弱侯、董汝芳、龍膺、梅守和、鮑國忠、陸夢龍、王兆雲、金勵(寧國知府)、潘之恒、張燮、張敏(南陵知縣)、吳用先、湯顯祖

地點	人數	對象
		遣宜伶、王元禎、陳鶴、王寅
黃山	5	湯顯祖、龍宗武、騫達、史元熙、姜奇方
新都	4	汪道崑、龍宗武、沈懋學、湯顯祖
蕪湖	2	張茂才、魯崇賢
安徽	6	陳定庵、王世貞、梅守箕、歐大任、趙用賢、湯顯祖、
蘇州	7	史元熙、莫廷韓、梁辰魚、張獻翼、李默吾、申用懋、羅子昭
太倉	1	王錫爵
宜興	2	王玉、蕭良譽

表四：梅鼎祚履跡地點交友表

由表四可以利用 GIS 系統繪製梅鼎祚履跡地點交友數量圖，根據級距的差異而有點的大小的差異，藉由差異可以了解梅氏履跡地點的交友數量狀況，如圖 4：

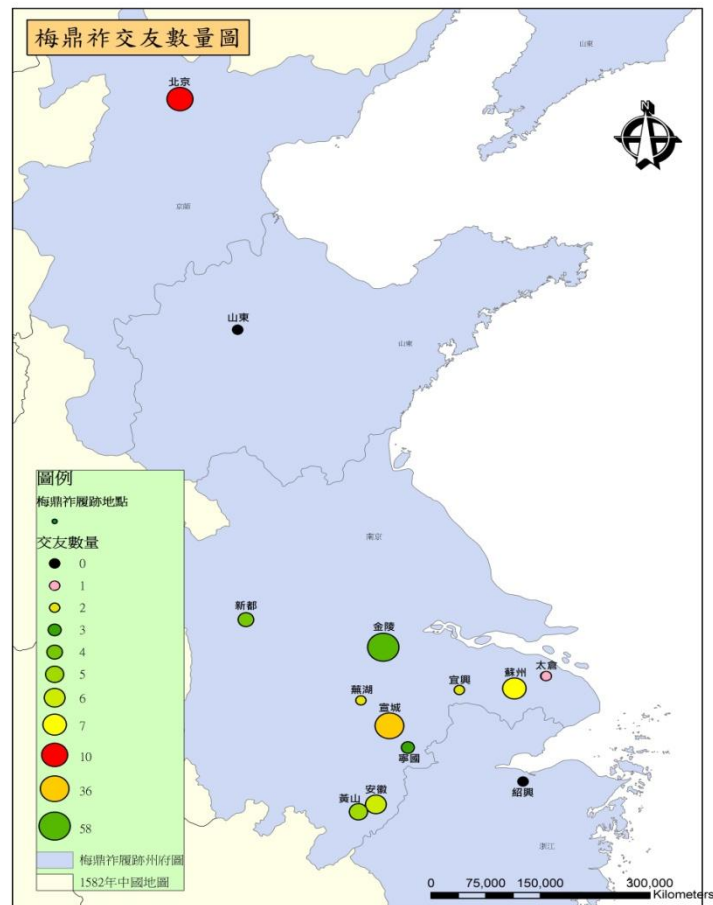


圖 4：梅鼎祚交友數量圖

從地圖中可以清楚看出梅氏主要交友的地點有二，分別是金陵與宣城，其交友數量為最多，與其他地區的交友數量比率懸殊，可以知道金陵與宣城為梅氏的主要交友圈。

#### 四、著作與編輯

梅氏著作繁多，因為父親梅守德好藏書，達數萬卷之多，受到了文章薰陶，浸淫於書香之中的梅鼎祚，自此奠定了他未來堅實的文章基礎。因此他的著作繁多，詩、文、小說與戲曲創作皆有之，如《鹿裘石室集》、《梅禹金集》、《才鬼記》、《青泥蓮花記》、《崑崙奴》、《玉合記》與《長命縷》等，屬於全才型的作家。而梅氏為當時重要的編輯者，編有文紀及詩乘等，如《古樂苑》、《古樂苑衍錄》、《皇霸文紀》、《西漢文紀》、《東漢文紀》、《西晉文紀》、《宋文紀》、《隋文紀》、《北齊文紀》、《後周文紀》、《南齊文紀》、《梁文紀》、《陳文紀》、《釋文紀》、《漢魏八代史乘》、《唐樂苑》、《宛雅》、《漢魏詩乘》、《六朝詩乘》等，其中不乏很多是梅氏與當時文人交流之作。

#### 五、任職

梅氏一生仕途困頓，有兩次較為重要的職位如下：一為糧長，另一為歲貢生。在萬曆十年(1582年)時任糧長，負責稅糧的制度；而在萬曆十七年(1589年)四月北上，到了五月參加廷試，次年成歲貢生。當時宰相申時行想要推薦梅氏入朝廷為官，但是梅氏辭退了，從此不再致力於仕途，展開遊歷南北的生活，後歸回故鄉，沉浸於與同好的詩酒娛樂之中。

#### 六、代作

梅氏因為自幼才學洋溢，從 29 歲開始就有代作序文、壽文或碑文，也常有代作文章等等，可見梅氏文學造詣受到許多人的肯定，又加上代作者多是朝廷為官者，因此可知梅氏與官員的交流很頻繁。

#### 七、遠遊與赴試

梅氏的遠遊使其眼界開拓，在遠遊中，也有是為了赴試而往的，從梅氏遠遊於外地的時間來看，真的是一位喜好遊歷的人。再論梅鼎祚九次赴試皆不售的景況，可見赴試與遊歷的過程中讓梅氏有許多感慨，間接影響梅氏對人生的看法，鬥志在遊歷的過程中慢慢減退，也影響了梅氏晚年虔心向佛的及對佛道教的探討。

## 八、藏書

梅鼎祚一生以著書、藏書為好，梅鼎祚婉辭申時行的推薦，回到故鄉的書帶園，並在園中建天逸閣，以讀書與著述為樂。在天逸閣中的藏書非常豐富，與當時著名的藏書家焦竑、趙琦美、馮夢禎等人相約一同獻書、抄書。

尺牘又向勤羹求錄所抄曲目。書云：「復有瑣務，敢并以請。金元人雜劇，傳聞大府舊識最廣。先憲王《誠齋樂府》，鼎祚悉有之。御筵供奉四百種，鼎祚在燕悉見之。仰冀侍書，檢示其目。」<sup>35</sup>

由上述引文可以知道梅鼎祚極愛書，是以梅氏能夠編成如此多的文紀與詩乘。

## 九、病歸與就醫

梅氏 39 歲時因為一場疾病而中途反折，於其《鹿裘石室集》中見其對於病歸的記載。

尺牘卷六〈與李默吾水部〉云：「頃者副貢廬江……而命與文仇，病與行會，渡江以北，狼狽中反。」<sup>36</sup>

可見其病歸時的倉促。而梅氏 49 歲秋天的時候就醫於南京，記載於《鹿裘石室集·尺牘卷十·與劉季然》文中。

及丁酉之秋，而弟以尫然之軀，就醫冶城，健戶不敢出。<sup>37</sup>

由以上可知梅氏健康已經不若從前，而最後於 67 歲病卒於家中。

## 十、進學與受業

梅鼎祚從羅汝芳學，寧國知府羅汝芳非常賞識他，16 歲時梅鼎祚以詩文名揚江南，郡守羅汝芳召致門下。

《鹿裘石室集·卷五·大參盱郡羅公汝芳》：「予舞象之歲，召置門下秀才。」<sup>38</sup>

<sup>35</sup> 徐朔方：《晚明曲家年譜·梅鼎祚年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993 年 12 月），頁 170。

<sup>36</sup> 梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 538-539。

<sup>37</sup> 梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 648。

<sup>38</sup> 梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第 1378 冊（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 36。

可見梅鼎祚的文學思想方面師承泰州學派的羅汝芳，而當時沈懋學與湯顯祖同學於羅汝芳的門下，因此梅氏與沈懋學及湯顯祖的交流非常密切。

《鹿裘石室集·卷五·憲使嘉禾鍾公一元》：「士以文進，鮮許可，故士亦鮮驩。余時總發，每奏一篇，獨未嘗不稱善也。去後，余累困都試，公數移書慰藉之。」<sup>39</sup>

梅鼎祚為府學廩膳生員，由上引文可知，梅氏一直沒有在科舉考試中擁有好的成果，而其才氣卻是備受肯定的。

### 十一、虔佛

梅鼎祚因為人生波折不斷，在心靈上寄託於佛道，梅氏以儒家思想為主，雜揉釋道的思想，加上外在又因考試失利，於是在萬曆二十年(1592年)起專心於佛道方面的探索。

《鹿裘石室集·尺牘卷九·與呂玉繩》：「明年則一病幾殆，因負跳而南及姑孰，翻二藏者前後幾三載。」<sup>40</sup>

《鹿裘石室集·尺牘卷九·答許民部》：「鼎祚比年以來，始閱佛籍於金陵，既閱道藏於姑孰。家居者特什一……少師相公虎丘一別。」<sup>41</sup>

由以上引文可以知道梅氏對佛道等典籍的專研，因此奠定了梅氏之後創作《青泥蓮花記》之基礎。

### 十二、歸鄉

在萬曆十九年(1591年)時秋試失利後，梅鼎祚就不再赴試，梅鼎祚歸鄉後，除了在家鄉讀書著述之外，或與友人書信往來，或為人撰作序文，或作客金陵，交友酬唱，決心不再追求仕途的歸鄉日子，縱情娛樂，閒適自得。

### 十三、逝世

具記載，萬曆四十三年（1615）八月二十四日午時，梅鼎祚病逝於家中。

<sup>39</sup>梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第1378冊（上海：上海古籍出版社，1995年），頁34。

<sup>40</sup>梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第1378冊（上海：上海古籍出版社，1995年），頁640-641。

<sup>41</sup>梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第1378冊（上海：上海古籍出版社，1995年），頁635。

《鹿裘石室集·卷二十五·臨去留題》下注：「乙卯八月廿四日午時以手畫授而逝。」<sup>42</sup>

據《梅鼎祚《青泥蓮花記》研究》，對梅鼎祚逝世前的〈臨去留題〉有以下記載：

萬曆四十三年(1615)八月二十四日午時，梅鼎祚病逝，曾做辭世詩三首，曰《臨去留題》：

冰既是水結，水亦是冰化，冰水相化生，纏綿幾休歇。一物帶不來，一物帶不去。唯有存圓心，住在虛空際。歲中可告假，月中可告急。急急如律令，臘月三十日。

秋分歲歲最佳時，姜嫩蘇香稻蟹肥。我去萬端無系著，持螯拍飲興空違。

六十七年精打哄，百千萬歲摠依稀。我今一笑凌雲去，碧海青天任所歸。

以冰水相化相生做為比喻。水結為冰，冰化為水，形體上雖有不同的變化，但本質依舊是不變的。人的生命也是如此，來的時候不帶一物，世間紛擾幾十年，離去的剎那也帶不走任何東西，形體有生有滅，但精神卻是永恆的存在。而在六十七年的歲月中，過往的一切對梅鼎祚而言，彷彿是來人間遊戲的，如今面對死亡，梅鼎祚非但沒有任何恐懼，甚至還能微笑以對，於是精神不再為形體所拘束，此後反而更能遨遊於天地之間。對佛學的接觸，使梅鼎祚能以豁達的態度來面對人生最終的依歸。<sup>43</sup>

由上述引文可知梅氏在最後離開時，因其佛道思想的影響，而讓他能夠面對自己的疾病以及多舛的命運，對面生命的終結，也是一笑置之。

以上十三個項目總結了梅氏的一生，而根據圖3：梅鼎祚履跡地點重要事件圓餅圖可知梅氏在金陵及宣城的重要事件最多，因此可以知道梅氏一生中最重要的活動地點為金陵與宣城。

### 第三節 梅鼎祚傳奇創作與傳播空間之關係

梅氏著作繁多，而創作地點也不同，據《晚明曲家年譜》記載，統整梅氏的

<sup>42</sup>梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類》，第1378冊（上海：上海古籍出版社，1995年），頁152。

<sup>43</sup>陳慧芬：《梅鼎祚《青泥蓮花記》研究》，（高雄，中山大學中文研究所碩士論文，2002年），頁14。

創作分布狀況，運用 GIS 系統繪製梅鼎祚履跡地著作類型圓餅圖，如圖 5：

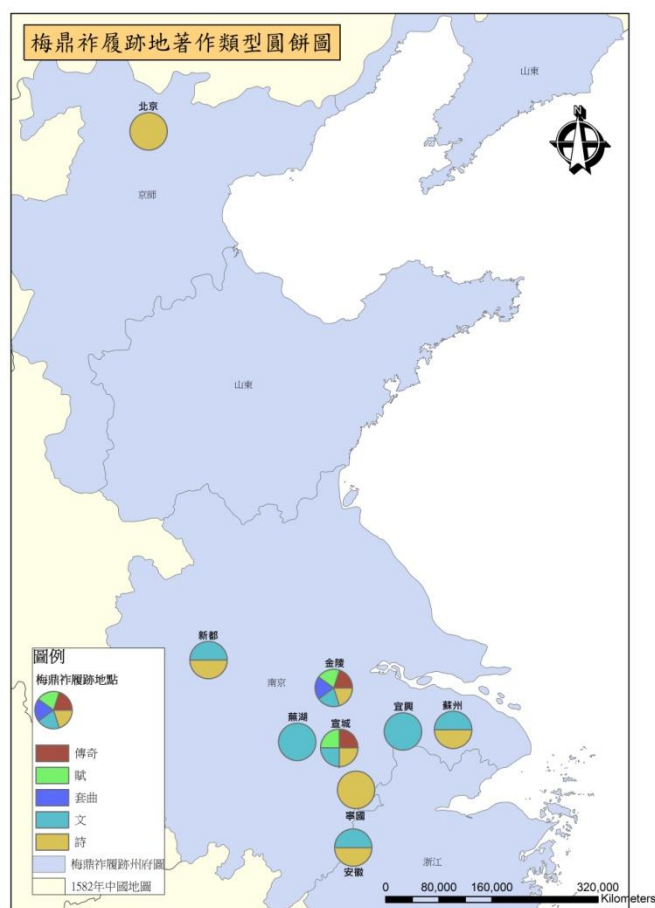


圖 5：梅鼎祚履跡地著作類型圓餅圖

梅氏的傳奇創作只出現在兩個地點，分別是金陵與宣城。梅氏兩本傳奇的完成時間相差了很大，因此從兩本傳奇的完成時間與地點之間的差異，可以討論梅氏兩本傳奇與其履跡地點之關係。

梅氏在 38 歲時完成《玉合記》傳奇，而完成的地點在南京。38 歲時的梅鼎祚依然在為科舉而努力，所以在南京創作的《玉合記》與其執意於仕途有關，將自己對於科舉功名的期待寄託在《玉合記》中，再加上梅氏文學才氣豐沛，在《玉合記》傳奇中的文字用典繁多，駢麗多對句，加上明代晚期流行的崑腔影響下，梅氏《玉合記》重視的是文字意趣，因此在當時被廣為流傳。

梅氏在 60 歲時完成《長命縷》傳奇，完成地點為宣城。當時梅鼎祚已經回到家鄉，歷經了九次的科舉考試，已經不再冀望仕宦之路，歸鄉後開始了縱情山水、酣觴賦詩與聽戲娛樂的生活。因為歷經了人生百態，也寄託於佛、道教之中，

因此在《長命縷》傳奇中有很直接的神仙助人的故事，而人物設定的背景也不再是才子與科舉入仕有關，反而將重點放在家族與神仙眷顧上。這與梅氏歸鄉回到宣城後的人生態度有關。

除了以上與梅氏自身人生際遇有關聯的原因之外，就是與當時晚明流行的腔調以及交友的關係。

皖南和江西也是南戲的主要流行地區。湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉所說的弋陽、樂平、徽、青陽諸腔都從這一代流行到東南各省以至全國。

44

皖南當時戲曲流行的狀況也是非常繁盛。當時有許多不同的戲曲創作理念，因而各派鼎立，梅鼎祚善交友，將梅氏與各曲派的交友狀況做一統整，表五為據《晚明曲家年譜》載梅氏之曲家交友列表：

中國年號	西洋年份	年齡	吳江派	臨川派	崑山派	越中派	其他
明世宗嘉靖 41 年	1562	14		湯顯祖			
明世宗嘉靖 44 年	1565	17					徐渭
穆宗隆慶元年	1567	19		湯顯祖			
神宗萬曆 5 年	1577	29		湯顯祖			汪道崑
神宗萬曆 6 年	1578	30			屠隆		沈懋學
神宗萬曆 7 年	1579	31	顧大典				
神宗萬曆 8 年	1580	32			張鳳翼		
神宗萬曆 10 年	1582	34		湯顯祖			
神宗萬曆 11 年	1583	35					王世貞
神宗萬曆 12 年	1584	36			屠隆		王世貞
神宗萬曆 13 年	1585	37			梁辰魚		孫柚
神宗萬曆 14 年	1586	38		湯顯祖	張鳳翼		余翹
神宗萬曆 15 年	1587	39			屠隆		
神宗萬曆 16 年	1588	40		湯顯祖			王世貞
神宗萬曆 17 年	1589	41			張鳳翼		汪道崑、余翹
神宗萬曆 18 年	1590	42				呂天成	汪道崑
神宗萬曆 19 年	1591	43		湯顯祖		王驥德	汪道崑、徐渭
神宗萬曆 20 年	1592	44	顧大典				
神宗萬曆 23 年	1595	47		湯顯祖			

<sup>44</sup>徐朔方：《晚明曲家年譜·晚明曲家年譜自序》（杭州：浙江古籍出版社，1993 年 12 月），頁 13。

中國年號	西洋年份	年齡	吳江派	臨川派	崑山派	越中派	其他
神宗萬曆 24 年	1596	48					余翹
神宗萬曆 26 年	1598	50		湯顯祖		呂天成	余翹
神宗萬曆 28 年	1600	52		湯顯祖			
神宗萬曆 29 年	1601	53		湯顯祖			呂胤昌
神宗萬曆 32 年	1604	56		湯顯祖			
神宗萬曆 33 年	1605	57					余翹
神宗萬曆 35 年	1607	59	湯、沈之爭				
神宗萬曆 36 年	1608	60	汪廷訥			呂天成	
神宗萬曆 38 年	1610	62	徐復祚				
神宗萬曆 39 年	1611	63		湯顯祖			
神宗萬曆 42 年	1614	66	徐復祚	湯顯祖			
合計			共三位 共 5 次	共一位 共 14 次	共三位 共 7 次	共二位 共 4 次	共七位 共 15 次

表五：梅氏戲曲交友表

據《晚名曲家年譜》所載與梅鼎祚有交遊之曲家共十六位，分別為：吳江派之顧大典、汪廷訥、徐復祚；臨川派之湯顯祖；崑山派之屠隆、張鳳翼、梁辰魚；越中派之呂天成、王驥德，以及未入晚明四曲派之著名戲曲家徐渭、汪道崑、沈懋學、王世貞、孫柚、余翹、呂胤昌。

由表五可以看到，梅氏與湯顯祖的交往共有 14 次的紀錄，臨川派以湯顯祖為首，其主要的戲曲理論為主情思、重文辭，在音律上較不符合以格律為主的吳江派理念，認為只要文詞足以表達感情就好，因為梅氏與湯顯祖早年時就已經有所交往，所以他的戲曲創作受到湯顯祖影響很深。

湯顯祖和沈懋學、梅鼎祚同為羅汝芳的學生，在羅汝芳於從姑山前鋒書屋講學時，湯顯祖和沈懋學即已相識。而和梅鼎祚的交遊，則是湯顯祖在萬曆四年（1576），前往南京國子監遊學途中，受宣城知縣姜奇方的邀約，至宣城做客，二人才結識。<sup>45</sup>

湯顯祖與梅氏之交往甚早，14 歲時即為同學，同學於羅汝芳，而 38 歲《玉合記》完成後，也有與湯顯祖交流。

<sup>45</sup> 陳慧芬：《梅鼎祚《青泥蓮花記》研究》，（高雄，中山大學中文研究所碩士論文，2002 年），頁 14。

經過長期的書信往來，梅鼎祚終於在萬曆十四年（1586），到南京拜訪湯顯祖。這次的造訪，梅鼎祚出示自己所寫的傳奇《玉合記》，請湯顯祖為之作序，湯顯祖《玉合記題詞》云：「余往春客宛陵，殊闕如邛之遇。猶憶水西官柳，蘇蘇可人。時送我者姜令、沈君典、梅生禹金賓從十數人，去今十年矣。八月太常齋出，宛然梅生造焉。為問故所游，長者俱銷亡，在者亦多流泊。余泫然久之。為問水西官柳，生曰，所謂『縱使君來不堪折』也。因出其所為《章台柳記》若干章示餘。曰：『人生若朝暮，聚散喧悲，常雜其半。奈何忘鼓缶之驩，闕遇旬之宴乎。』予觀其詞，視予所為《霍小玉傳》，並其沈麗之思，減其穠長之累。且予曲中乃有譏托，為部長吏抑止不行。多半《韓蕲王傳》中矣。梅生傳事而止，足傳於時。」……認為《玉合記》猶如自己所做的《霍小玉傳》一樣，有沈麗之思，但在文辭上較趨精簡，少掉冗長的弊病。而且和自己的作品相較，梅鼎祚的觀點較為客觀，少有譏刺之意，當能傳世久遠。字裡行間，流露出對往日的悲歎，也表達對梅鼎祚作品的讚賞。<sup>46</sup>

梅氏與湯顯祖的交往，在學養方面互相推崇，而梅氏所做《玉合記》也與湯顯祖的創作理念較為接近。因此可知《玉合記》作於南京，且較為符合臨川派之理念。

梅鼎祚的朋友之中，與湯顯祖交誼最深，為莫逆之交。梅氏與湯顯祖、呂天成、沈君典等人研摩、精審劇曲。《玉合記》在當時非常受歡迎，然賓白用駢語，堆積辭藻太繁，其曲文多故事及成語典故，若要在場上演出則有困難度；另《長命縷》與《崑崙奴》兩劇則較為清疏，用字雖然也雅致，但是修飾並不多，也不這麼多的成語典故，所以讀來較為順暢清雅。

梅氏於 60 歲完成《長命縷》傳奇。而對於其創作的動機記載於〈長命縷記〉序一文中。

據梅氏〈長命縷記序〉：「凡天下吃井水處，無不唱《章臺》傳奇，而勝樂道人方自以宮調之未盡合也，音律之未盡叶也，意過沉而辭傷繁也。是時道人年三十餘耳！又三十餘年而《長命縷記》出，抑何其齒之宿，才之新乎？調歸宮矣，而位署得所，無屏牙沖決之失；韻諧音夾，無音重，無強押，猶一串之珠，累累而不絕，若九連環圓轉而無端。意不必使老嫗都解，而不必傲士大夫以所不知；詞未嘗不藻饋滿前，而善為增減，兼參推俗，遂一洗釀鹽赤醬、厚肉肥皮之近累。故以此為臺上之歌，清和怨適聆者潤耳；即以此為帳中之秘，鮮韻宛篤，覺者驚魂。夫曲本諸情，而聲以傳諸

<sup>46</sup> 陳慧芬：《梅鼎祚〈青泥蓮花記〉研究》，（高雄，中山大學中文研究所碩士論文，2002年），頁14。

譜者也，聞道人之言，曰：填難詞必須吳士，唱難詞必須吳兒。」<sup>47</sup>

從引文看出梅氏對於音律的協和問題越加在意，因此才有了《長命縷》傳奇的問世。

梅鼎祚作《長命縷記》，乃因對於《章臺》傳奇，即《玉合記》之不滿，以為《玉合記》大受歡迎，卻其宮調未合、格律未協，文辭更是繁雜，故梅氏興起改訂《玉合記》之意，而成《長命縷記》傳奇。<sup>48</sup>

梅鼎祚晚年歸鄉後，與各文壇人物相交往，也在家中成立家樂等等娛樂演出，因此對於音律的要求漸漸越來越高，所以才在歸鄉後創作了《長命縷》傳奇。



---

<sup>47</sup> 梅鼎祚：〈長命縷記〉，《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類·第 1378 冊·文集卷四》，頁 223。

<sup>48</sup> 高文彥：《晚明劇曲家流派研究》(台北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2005 年 1 月)，頁 155-156。

## 第二章 梅鼎祚其人與傳奇作品關係析論

### 第一節 作品概述

#### 一、《玉合記》

##### (一)年代

《玉合記》的故事背景是寫唐代安祿山叛變時，安史之亂發生在西元755年至西元763年間，由安祿山與史思明兩人策畫發起，展開爭奪統治權的內戰，使得唐朝由盛而衰，造成唐代藩鎮割據。

安史之亂是唐代盛衰的轉捩點，所以常成為後代創作的故事主軸，《玉合記》即是以安史之亂為背景，所創作的大時代下的愛情與友情。

##### (二)本事

《玉合記》共四十齣，其故事基型為唐代韓翃與柳氏之故事。根據韓翃與柳氏事發展，寫韓翃與柳氏的悲歡離合，以玉合為信物而發展的故事，根據唐代孟棻《本事詩》以及許堯佐<sup>49</sup>《柳氏傳》潤飾而成。

據《太平廣記》中記載唐代許堯佐《柳氏傳》如下：

天寶中，昌黎韓翃，有詩名，性頗落拓，羈滯貧甚。有李生者，與翃友善，家累千金，負氣愛才。其幸姬曰柳氏，豔絕一時，喜談謔，善謳詠，李生居之別第，與翃為宴歌之地。而館翃於其側。翃素知名，其所問候，皆當時之彥。柳氏自門窺之，謂其侍者曰：『韓夫子豈長貧賤者乎！』遂屬意焉。李生素重翃，無所吝惜。後知其意，乃具膳請翃飲。酒酣，李生曰：『柳夫人容色非常，韓秀才文章特異。欲以柳薦枕於韓君，可乎？』翃驚栗，避席曰：『蒙君之恩，解衣綴食久之，豈宜奪所愛乎？』李堅請之。柳氏知其意誠，乃再拜，引衣接席。李坐翃於客位，引滿極歡。李生又以資三十萬，佐翃之費。翃仰柳氏之色，柳氏慕翃之才，兩情皆獲，喜可知也。明年，禮部侍郎楊度擢翃上第，屏居間歲。柳氏謂翃曰：『榮名及親，昔人所尚。豈宜以濯浣之賤，稽采蘭之美乎？且用器資物，足以待君之來也。』翃於是省家於清池。歲餘，乏食，鬻妝具以自給。天寶末，盜覆二京，士女奔駭。柳氏以豔獨異，且懼不免，乃剪發毀形，寄跡法靈寺。是時侯希逸自平盧節度淄青，素藉翃名，請為書記。洎宣皇帝以神武反正，翃乃譴使間行求柳氏，以練囊盛麩金，題之曰：『章台柳，章台柳！昔日

<sup>49</sup> 許堯佐，生卒年、籍貫、字號均不詳。德宗時，考中進士，貞元十年（794），應製舉賢良方正、能直言極諫科，及第，為協律郎，赴西川幕府判官。又舉宏詞科，為太子校書郎。官至諫議大夫。

青青今在否？縱使條條似舊垂，亦應攀折他人手。』柳氏捧金嗚咽，左右淒憫，答之曰：『楊柳枝，芳菲節，所恨年年贈離別。一葉隨風忽報秋，縱使君來豈堪折！』無何，有蕃將沙吒利者，初立功，竊知柳氏之色，劫以歸第，寵之專房。及希逸除左仆射，入覲，翊得從行。至京師，已失柳氏之所，歎想不已。偶於龍首岡見蒼頭以馱牛駕輜輶，從兩女奴。翊偶隨之，自車中問曰：『得非韓員外乎？某乃柳氏也。』使女駐竊言失身沙吒利，阻同車者，請詰旦幸相待於道政裏門。及期而往，以輕素結玉合，實以香膏，自車中授之，曰：『當速永訣，原置誠念。』乃回車，以手揮之，輕袖搖搖，香車鞦韆，目斷意迷，失於驚塵。翊大不勝情。會淄青諸將合樂酒樓，使人請翊。翊強應之，然意色皆喪，音韻淒咽。有虞候)許俊者，以材力自負，撫劍言曰：『必有故。願一效用。』翊不得已，肯以告之。俊曰：『請足下數字，當立致之。』乃衣縵胡)佩雙鞬，從一騎，徑造沙吒利之第。候其出行裏許，乃被衽執轡，犯關排闥，急趨而呼曰：『將軍中惡，使召夫人！』仆侍辟易，無敢仰視。遂升堂，出翊劄示柳氏，挾之跨鞍馬，逸塵斷鞅，倏急乃至。引裾而前曰：『幸不辱命。』四座驚歎。柳氏與翊執手涕泣，相與罷酒。是時沙吒利恩寵殊等，翊俊懼禍，乃詣希逸。希逸大驚曰：『吾平生所為事，俊乃能爾乎？』遂獻狀曰：『檢校尚書、金部員外郎兼禦史韓翊，久列參佐，累彰勳效，頃從鄉賦。有妾柳氏，阻絕凶寇，依止名尼。今文明撫運，遐邇率化。將軍沙吒利凶恣撓法，憑恃微功，驅有誌之妾，幹無為之政。臣部將兼禦使中丞許俊，族本幽薊，雄心勇決，卻奪柳氏，歸於韓翊。義切中抱，雖昭感激之誠，事不先聞，故乏訓齊之令。』尋有詔，柳氏宜還韓翊，沙吒利賜錢二百萬。柳氏歸翊，翊後累遷至中書舍人。然即柳氏，誌防閑而不克者；許俊，慕感激而不達者也。向使柳氏以色選，則當熊、辭輦之誠可繼；許俊以才舉，則曹柯、澠池之功可建。夫事由跡彰，功待事立。惜鬱堙不偶，義勇徒激，皆不入於正。斯豈變之正乎？蓋所遇然也。<sup>50</sup>

另據唐代孟棻《本事詩·情感第一》中韓翊與柳氏事如下：

韓翊少負才名，天寶末，舉進士。孤貞靜默，所與遊皆當時名士。然而華門圭竇，室唯四壁。鄰有李將失名妓柳氏。李每至，必邀韓同飲。韓以李豁落大丈夫，故常不逆。既久愈狎。柳每以暇日隙壁窺障所居，即蕭然葭艾，聞客至，必名人，因乘間語李曰：「韓秀才窮甚矣，然所與遊必聞名

<sup>50</sup> 金夢華：《汲古閣六十種曲敘錄》(台北：國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1969年7月)，158-161頁。

人，是必不久貧賤，宜假借之。」李深領之。間一日，具饌邀韓。酒酣，謂韓曰：「秀才當今名士，柳氏當今名色，以名色配名士，不亦可乎？」遂命柳從坐接韓。韓殊不意，懇辭不敢當。李曰：「大丈夫相遇杯酒間，一言道合，尚相許以死，況一婦人，何足辭也。」卒授之，不可拒。又謂韓曰：「夫子居貧，無以自振，柳資數百萬，可以取濟。柳，淑人也，宜事夫子，能盡其操。」即長揖而去。韓追讓之，顧況然自疑曰：「此豪達者，昨暮備言之矣，勿復致訝。」俄就柳居。來歲成名。後數年，淄青節度侯希逸奏為從事。以世方擾，不敢以柳自隨，置之都下，期至而迓之。連三歲，不果迓，因以良金買練囊中寄之，題詩曰：「章臺柳，章臺柳，往日青青今在否？縱使長條似舊垂，亦應攀折他人手。」柳復書，答詩曰：「楊柳枝，芳菲節，可恨年年贈離別。一葉隨風忽報秋，縱使君來豈堪折？」柳以色顯獨居，恐不自免，乃欲落發為尼，居佛寺。後翺隨侯希逸入朝，尋訪不得。已為立功番將沙陀利所劫，寵之專房。翺悵然不能割。會入中書，至子城東南角，逢犢車，緩隨之。車中問曰：「得非青州韓員外邪？」曰：「是。」遂披簾曰：「某柳氏也。失身沙陀利，無從自脫。明日尚此路還，願更一來取別。」韓深感之。明日，如期而往。犢車尋至，車中投一紅巾包小合子，實以番膏，嗚咽言曰：「終身永訣。」車如電逝。韓不勝情，為之雪涕。是日，臨淄太校置酒於都市酒樓，邀韓。韓赴之，悵然不樂。座人曰：「韓員外風流談笑，未嘗不適，今日何慘然邪？」韓具話之。有虞侯將許俊，年少被酒，起曰：「察當以義烈自許，願得員外手筆數字，當立置之。」座人皆激贊，韓不得已與之。俊乃急裝，乘一馬牽一馬而馳，徑趨沙陀利之第。會陀利已出，即以入曰：「將軍墜馬，且不救，遣取柳夫人。」柳驚出，即以韓劄示之。挾上馬，絕馳而去。座未罷，即以柳氏授韓曰：「幸不辱命。」一座驚嘆。時陀利初立功，代宗方優借，大懼禍作，闔座同見希逸白其故。希逸扼腕奪髯曰：「此我往日所屬也，而俊復能之！」立修表上聞，深罪沙陀得。代宗稱嘆良久，禦批曰：「沙陀利宜賜絹二千匹，柳氏卻歸韓翺。」後罷府閑居，將十年，李相勉鎮夷門又署為幕吏。時韓已遲暮，同職皆新進後生。不能知韓，舉目為惡詩。韓邑邑殊不得意，多辭疾在家。唯末職韋巡官者，亦知名士，與韓獨善。一日，夜將半，韋叩門急。韓出見之，賀曰：「員外除駕部郎中，知制誥。」韓大愕然曰：「必無此事，定誤矣。」韋就座，曰：「留邸狀報制誥闕人，中書兩進名，禦筆不點出，又請之，且求聖旨所與，德宗批曰：『與韓翺。』」時有與翺同姓名者為江淮刺史，又具二人同進，禦筆復批曰：『春城無處不飛花，寒食東風禦柳斜。日暮漢宮傳蠟燭，輕煙散入五侯家。』又批曰：

『與此韓翃。』」韋又賀曰：「此非員外詩耶？」韓曰：「是也。」「是知不誤矣。」質明而李與僚屬皆至，時建中初也。自韓復為汴職以下，開成中，余罷梧州，有大梁夙將趙唯為嶺外刺史，年將九十矣，耳目不衰，過梧州，言大梁往事，述之可聽，雲此皆目擊之，故因錄於此也。<sup>51</sup>

由以上引文可知，《玉合記》的基型是韓翃與柳姬事。梅氏《玉合記》增加了李王孫尋仙、輕娥求道以及韓翃贈以玉合等部分，以增加故事的完整度及發展性。

### (三)、相關題材

此劇為唐代韓翃與柳姬事。元鍾嗣成有《寄情韓翃章台柳》雜劇，已佚；元石君寶《柳眉兒金錢記》與喬吉《李太白匹配金錢記》雜劇，皆述韓翃柳姬事。宋元有《韓翃章台柳》戲文，又名《芙蓉仙》。宋人有話本小說《章台柳》。

宋人有話本小說《章台柳》，見《醉翁談錄》，或云即今傳明萬曆間刻《小說傳奇合刊》本所收之《章台柳》。<sup>52</sup>

後世演述柳氏傳故事為傳奇者，有明梅鼎祚《玉合記》、明吳鵬《金魚記》、張四維《章台柳》、吳大震《練囊記》等。傳統京劇劇目有〈沙吒利〉，又名〈章台柳〉，川劇亦有《章台柳》。

### (四)、版本概述

《玉合記》的版本目前共有5種，分別為：世德堂本、富春堂本、毛晉汲古閣本、容與堂本、萬曆年刻本。

《古典戲曲存目匯考》著錄傳奇《玉合記》六種刊本：「明虎林容與堂本，明萬曆間金陵世德堂刊本，明萬曆間金陵繼志齋刊本，明萬曆富春堂刊本，明末汲古閣刊本，耘古本戲曲叢刊初集梓本據容與堂影印。」世德堂本、繼志齋本國圖均有藏本，容與堂本即《李卓吾先生批評玉合記》，國圖、安徽省圖有藏。汲古閣本即《六十種曲》本。<sup>53</sup>

此劇(玉合記)除收入毛刻六十種外，上有富春堂本，世德堂本，李卓吾批

<sup>51</sup> 孟榮：《本事詩》《開元天寶遺事(外七種)》(上海：上海古籍出版社，2012年8月)，頁91-95。

<sup>52</sup> 郭英德：《明清傳奇綜錄》(河北：河北教育出版社，1997年7月)，頁166。

<sup>53</sup> 侯榮川：〈梅鼎祚戲曲的傳播與接受〉，《中國韻文學刊》第26卷第3期，(2012年7月)，頁114。

評本及萬利刻本。<sup>54</sup>

明虎林容與堂刊本，明萬曆間金陵世德堂刊本，明萬曆間金陵繼志齋刊本，明萬曆間金陵富春堂刊本，明末汲古閣原刊本。<sup>55</sup>

由以上引文可知，目前現存之《玉合記》有五種版本。

### (五)主題思想

此劇是以忠君愛國緊扣主旨，以忠臣及判臣的對比，在戰事如火如荼進行時，唐皇室仍是夜夜笙歌，完全沒有體恤老百姓悲苦，而韓翃、侯希逸等人對朝廷忠心耿耿，聯手敗退安祿山等叛軍，才讓天下太平，在面對強烈的逆豎威脅。另寫女性的堅守信念，並與小人強烈對比，雖為女子亦能對抗惡勢力，然而堂堂七尺之軀，仗著自己官大勢大而作威作福，才顯得柳姬的堅貞。《玉合記》正向人物在面對難關皆能夠站穩腳步，奮力突起的與其抗爭，化險為夷，其精神使此劇更加扣人心弦。

## 二、《長命縷》

### (一)年代

《長命縷》傳奇的背景時代為宋代，時值金兵入侵，汴京失守，靖康之變時的故事。靖康之變是指中國北宋(約 1127 年間)，來自北方的女真族攻陷北宋首都汴京，並擄走北宋皇帝宋欽宗和太上皇宋徽宗，幾乎危及全部的皇族、后妃、官吏及逾十萬首都平民的重大戰爭及災難，因此後世許多作家皆以此事為悲歡離合之背景。

### (二)本事

《長命縷》傳奇的本事出於宋代單符郎與邢春娘事。

本事出於宋王明清《摭青雜說》中《夫妻復舊約》。明刻《古今小說》中亦有《單符郎泉州佳偶》一目，並《情史》有《單飛英傳》。劇中情節，無所增改，惟以符郎、春娘少小相嬉時，曾以五月五日之長命縷為兩者訂婚之盟，嗣即以此而重合。<sup>56</sup>

以單飛英贈送邢春娘長命縷為基礎，在加以當時的社會背景，而發展成

<sup>54</sup> 金夢華：《汲古閣六十種曲敘錄》(台北：國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1969年7月)，158頁。

<sup>55</sup> 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》(台北：木鐸出版社，1986年9月)，頁839。

<sup>56</sup> 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》(台北：木鐸出版社，1986年9月)，頁840。

為梅氏的《長命縷》傳奇，大抵上故事內容並無太多增改。

### (三)相關題材

敷演《夫妻復舊約》事者，有梅鼎祚《長命縷》、沈璟《雙魚記》傳奇、清崔應階之《煙花債》雜劇。

### (四)版本概述

《長命縷》傳奇的版本目前共有3種，分別為：明崇禎刊本、《山水鄰傳奇十種》刊本，清玉夏齋刊本。

明崇禎間刊本，《山水鄰傳奇十種》刊本，清初玉夏齋刊本，《古本戲曲叢刊初集》本據崇禎刊本影印。<sup>57</sup>

### (五)主題思想

此劇是以忠臣、義夫、貞妻為主旨，在戰亂之下，才能見一個人的真心。將忠君愛國的精神從擊退金兵的過程中展露出來，之後寫春娘對愛情的忠貞，再寫單飛英對妻子的思念，以及對腐敗的官府文化的嫌惡。故事中出現了許多對比型的人物，例如唯利是圖的商人與小人，對比忠貞不二的忠臣與貞女，這樣的寫作模式也直接透露了作者的思想，藉由劇本的影響力，來讓世人了解亂世之中何者為重。

## 第二節 關目情節與人物形象

### 一、關目情節

「關目」一詞，其含意為配在戲劇中的重要情節。而對於「關目」一詞的說法，據許子漢先生所說最早見於《錄鬼簿》，而後延用至今。

「關目」一詞為探討中國古典戲曲所常用，用於論曲最早當見於賈仲明增補《錄鬼簿》的弔詞。他稱鄭廷玉為「關目冷」，武漢臣為「關目真」，王伯成為「關目風騷」，陳寧甫為「關目奇」。自賈仲明以下，古代曲家用者

<sup>57</sup> 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（台北：木鐸出版社，1986年9月），頁840。

甚多，故今日研究戲曲者亦皆沿用此語。<sup>58</sup>

而今日所說的「關目」一詞，已經包含了情節在內，關目即是作者在完整劇情的基礎上，達到「傳達劇情」與「表演效果」二者而寫的劇本內容。由此可知，關目是在故事劇情上較為重要的情節部分，才稱之為關目。而「情節」一詞，其含意為事情的變化、經過情形，為一個故事的發展過程。所以情節較為廣大，包含了整個故事結構。

因此，在分析一本傳奇的關目情節時，應該要分為兩個部分，一個為情節，也就是整個故事架構；另一為關目，重要的情節橋段，下面分別敘述梅氏傳奇創作《玉合記》與《長命縷》的關目情節。

### (一)《玉合記》

#### 1、情節

將梅氏《玉合記》傳奇的情節表列出來，可以從中看出整體的故事架構。

齣數	齣目	情節內容
第 1 齣	標目	由兩首詞牌所組成，詞牌〔玉樓春〕說明劇作宗旨，詞牌〔滿庭芳〕寫劇情梗概。並以四句詩作為題目正名：「李王孫仙遊濁世。許中丞義合良緣。柳夫人章臺名擅。韓君平禁苑詩傳。」 <sup>59</sup>
第 2 齣	贈處	此齣交代當時的社會背景，如：「這時節那貴妃專寵，祿山擅兵，眼見得天下將亂也。」 <sup>60</sup> 人物為韓翃，字君平，籍貫鄧州南陽人。因為社會動盪，所以韓翃自詡年輕才高，當入仕途，希望能夠一展鴻圖。天寶十載，上京投靠李王孫，此人散財結客，置驛邀賓，而志趣相投，故而與李王孫同遊，在遊賞中互相傳遞學問、生活經驗等，兩人互相讚揚，互相賞識，李王孫勸韓翃應該要毛遂自薦入朝為官。遊玩路程中遇見了楊相國的侯家宴而前去觀賞。
第 3 齣	懷春	柳氏出場，養於李家，因年芳二八，已達出嫁年齡，心繫李生。而女侍輕蛾粗通文義，兩人得以交心。柳氏以才女自況，性好華美詞章。時日暖風恬，春景迷人，春情難耐。柳氏自憐自艾，嘆粉黛乏人探問，雖春心蕩漾，然閒情無處寄託。

<sup>58</sup> 許子漢：〈戲曲「關目」義涵之探討〉，《東華人文學報》第二期(2000年7月)，頁125-142。

<sup>59</sup> (明)梅鼎祚著，毛晉編：《玉合記·第一齣 標目》，(北京：中華書局，1996年)，頁1。

<sup>60</sup> (明)梅鼎祚著，毛晉編：《玉合記·第二齣 贈處》，(北京：中華書局，1996年)，頁2。

齣數	齣目	情節內容
第 4 齣	宸遊	<p>高力士自述背景，稱讚皇帝賢明，件皆稱頌自己的忠誠與能力，進讒言，讚玉環，使玄宗皇帝盡情聲酒之中，並介紹了當時皇室內樂隊中的樂器(羯鼓、琵琶、管弦)、閒情時的遊戲(鬥百草、盤五木、蹴鞠、彈棋、聽伎唱曲)、宮中藝人(馬先期、李龜年、張野狐、賀懷智)以及當時流行的曲子(鳳凰來儀)及娛樂活動(千尺竿、半仙戲、銜杯馬、距芥鴨、長秋宮、百戲、角觝)，並簡要介紹當朝皇宮，也帶出了後面出場的人物。後宮女上場，與高內侍的對話較為活潑生動，轉化前人的詩句作為插科打諢說笑之語。宮內侍女都希望能夠與貴妃有一絲干係，以抬高身價。宸遊時，明皇與貴妃先後出現，明皇自詡寵愛貴妃、百姓無憂、天下安泰，在這樣好時節，應與貴妃遊賞花叢。而貴妃也自稱忠於明皇，願與明皇永不分離。在園中遊賞後，離宮欲行往光祿寺，後轉往曲江南苑。而楊國忠、虢國夫人與秦國夫人也在遊樂，在一連串唱曲中，兩方相遇，楊國忠、虢國夫人、秦國夫人亦阿諛，討明皇與貴妃之歡欣。此齣寫皇宮燕遊，角色間上場、下場密切，非常熱鬧。</p>
第 5 齣	邂逅	<p>春光明媚，景色怡人，柳氏常去法靈寺進香，曾在寺中許願繡幡一掛，但因前日休霸，今日柳氏趁興命輕娥將之前沒做完的女紅拿來繼續，在用心虔誠的刺繡之中，望能獲菩薩保佑。完成掛幡後與輕娥悠閒教唱，以度閒情。輕娥提議倚欄遙望，看看長安士女。韓翃行路至此，聽得簫聲，下馬尋之，故而與柳氏、輕娥初會。因為男女授受不親，韓翃借茶一盞並以《詩經》相對，柳氏亦以《詩經》中詩句回絕，而使韓翃驚喜動魄，更加賞識屋內女子。</p>
第 6 齣	緣合	<p>此齣劇情發生地點在法靈寺，一開始由寺中的尼姑與師弟的對話作為開頭，並調侃式的道出在法靈寺修行的尼姑法雲，其實她的也並非真正的遁入空門，而是糊塗投入，不曉佛法、參禪、面壁和說咒等，間接與此齣「緣合」作為一個呼應。後輕娥先行來到法靈寺中還願，先讚頌寺中春景怡然，後請法雲動法還願，但因為法雲本來步小說咒看經，所以在還願過程中處處取笑輕娥，要不希望輕娥能夠與柳氏一起入官家，要不就是希望輕娥能夠懷孕。在禮佛</p>

齣數	齣目	情節內容
		<p>完畢之後，由師弟帶領輕娥遊佛寺，而在遊賞時，突然遇到了韓翎，輕娥欲驚避之，卻還是被韓翎認出是在紅樓上的女子而被喚住，師弟因為法雲遲遲未送茶來，而離開去取茶，獨留輕娥與韓翎在場上，這是第一次輕娥與韓翎有直接的接觸。一開始韓翎調戲逗弄輕娥詢問是何處人家；而輕娥言自己是奴僕，鮮少外出見客，之前並未見過面。而後韓翎還是認出是在那日章台之下，紅樓之上所見的人。接著，韓翎詢問輕娥來寺中的原因，輕娥據實以答，韓翎接著替輕娥祈禱。後韓翎又詢問輕娥宅上小姐的狀況，輕挑的說自己傾慕美人，輕娥護著柳氏，希望韓翎不要癡心妄想，還是早中功名為好。最後韓翎詢問輕娥為誰家女眷，才知道是出自好友李王孫家，且小姐即是有名的章台柳。輕娥憂心柳氏身居幽閨，未能即時嫁人而讓光陰流逝。法雲詢問韓翎來此原因，韓翎以玉合來換酒錢，而輕娥言柳氏正缺一玉合，韓翎便贈以玉合後就離開。</p>
第 7 齣	參成	<p>柳氏在家中等待還願的輕娥歸來，一直等不到，所幸到繡帘下等候。在等待的時候，一直看到有官員想拜訪韓君平，進而想到韓君平雖然依靠李王孫，但卻有如此多的官家賞識，想必只是一時困頓。又想起自己與李王孫的關係，春光付諸流水，雖想與李王孫行舉案之實，卻又不知該如何做為，只能自怨自艾。當輕娥回來時，見到柳氏睡著，覺得奇怪。將韓翎贈與玉合一事告知柳氏，柳氏心喜，與輕娥討論自己的未來，與其在此空等李王孫，不如跟隨韓君平，但因為柳氏本為李家人，若非遭棄，則難以跟隨韓翎，但這實在為難韓翎接收棄妻，所以柳氏退卻。而今日李王孫欲見柳氏，輕娥要柳氏別煩惱，安撫著柳氏。李王孫來見柳氏，欲聽柳氏唱曲，並要柳氏妝裹好胭脂，數日後要會客。柳氏本無意見客，而李王孫說明要見的是韓君平時，柳氏無意間透漏自己欣賞韓君平的念頭。李王孫聽懂了柳氏的意思，於是說韓君平如此豪俊，應有麗人伴之，接著約著某日引見韓翎與柳氏。輕娥賀喜柳氏能夠自由，並被許給韓翎，但柳氏卻始終有疑意，擔心韓翎已有元配，又或者是薄倖之人。而後柳氏想到玉合，詢問輕娥</p>

齣數	齣目	情節內容
		如何得來，輕娥細說後，柳氏要求輕娥將費用還給韓翃，輕娥想到趁著送錢時可以一探究竟。
第 8 齣	除戎	由節度使侯希逸出場，說明自己手握兵符，威武不屈，願為明主犧牲奉獻。先說明自己的背景，再說明自己帶兵的能力，在沙場征戰多年，衝鋒陷陣，但功名卻不如預期，只得副將之名。前不久王玄志之子殞身，眾人推派他為節度使，才得以有現在的功名。侯希逸任許俊的侍從，當時許俊勸侯希逸要收兵，以安兵心，侯希逸只好請許俊上奏報告。侯希逸所駐紮之地，是交通要塞，而安祿山妄想竊取帝位，要隨時警慎堤防，所以要勤加訓練士兵。於是吩咐中軍官要好好訓練，並提供中軍官訓練的項目。訓練士兵時，主要是增進氣勢，訓練兵馬、武器等。許俊後宣詔侯希逸兼為御史大夫，並期望他能夠以國家為己任。
第 9 齣	詞約	韓翃心念家鄉，歲月不停流逝，自己仍無功名利祿，在他鄉的歲月真的是很憔悴。但很快的韓翃轉念，自己風流出眾，才氣雙全，又是美男子，只是慨歎未能考中進士，讓一身才學無處發展，所以才思鄉情切。後輕娥來到韓翃家中，欲送還玉合的錢，見是韓翃應門，提問韓翃在此做什麼，並猜測韓翃的心情，在一問一答中，表現出了輕娥的機智，也將柳氏的學養、風範也一併表現在應對上，並在對話中詢問了柳氏在意的事情，得知韓翃無偶，且心繫家園與李王孫的恩澤，為了春試而來到此地。輕娥聞之，也替柳氏說了點好話，並稱讚韓翃文才超凡。而在對答中，輕娥也不斷透漏柳氏對韓翃有愛慕之意，而韓翃希望能夠跟柳氏白頭，仍擔心李王孫不願意，也擔心自己落魄他鄉，無所依靠。
第 10 齣	懷仙	李王孫一心希望能修成正道，但因為心中總是牽掛聲樂女色，而無法出世修道，雖然隱姓埋名想要好好修成正果，但想起家中的女眷，總是無法放心。柳氏是李王孫家中年紀最少、最出眾的樂人，李王孫決定設酒席來將柳氏許配給韓翃，如此李王孫要驅趕其他的女侍又有何難？所以請奴隸去將柳氏邀至春明園，而李王孫去尋韓翃，為了讓自己拋紅塵、去凡心，讓韓翃與柳氏兩人連璧，使有情人能

齣數	齣目	情節內容
		成眷屬。
第 11 齣	義姪	<p>輕娥自韓府回來後，知道韓翊未有婚約在身，而欲向柳姬說明。然李王孫已將柳姬接至春明園，而轉往園內。在路上遇見了柳氏，向他說明後，因為地點關係，柳氏要求輕娥別再說了，以上這些心思我們二人知道就好，怕是被傳了出去不好。</p> <p>而後李王孫偕韓翊入園，亦有樂人隨伺。李王孫向韓翊介紹柳氏，雙方打聲招呼後，大家在園內賞景抒情享樂，柳氏跳舞送酒，樂人和歌伴舞，輕娥秉燭立於側，李王孫與韓翊對柳姬的舞蹈讚譽有加。</p> <p>後移席瑤光臺，李王孫知道韓翊與柳姬互相有情義，故言自己不羨空名，而韓翊名士，柳姬佳人，一個為娶，一個未破身，雙宿雙飛，實難再得。但韓翊自知出身低下，而李王孫為皇室之人，身分高貴，柳氏又已列於姬妾之列，再者自己處於困窘之境，急待救援之人，若非李王孫接待並善待投奔之士，自己如今也不可能有這般處境，斷可不能奪人之好。柳姬說自己管弦、炊事、詩書、禮節俱全，何以被嫌棄？輕娥在一旁勸合。最後在李王孫的媒合下，韓翊與柳姬在星月之下、花燭之前，誓同結髮。兩人在大家的見證下成親入洞房。李王孫請韓翊三日後攜柳姬道李宅有一言相告。</p> <p>韓翊與柳氏入房後，想起了以前的回憶，與相見時的場景，輕娥持燭來到房內，見兩人在房內害羞的聊天，則調侃說著要他倆以後遇到要緊事別丟了他，一邊調侃，一邊讓兩人能夠緊緊相依。</p>
第 12 齣	譯賓	吐蕃大大將沙吒利想要歸順唐，詢問另一位吐蕃將軍乞力斤的意見，兩人同樣都有心歸順於唐，先舉了一些其他將軍降唐的例子，再表明自己歸順唐朝的意願。
第 13 齣	驛負	李王孫看破紅塵，欲歸隱山林，而之前只放不下柳姬，日前將柳姬託付韓翊，早已無牽掛，所以將家產、家僕交付韓翊。當日之曰三日後，李王孫在宅中與韓翊、柳姬、輕娥相見，並把家財、僮僕盡數相贈，自己曾經是威震一時的大將，但最後仍是要長揖謝公卿，述說著這樣的感慨，

齣數	齣目	情節內容
		也更加堅定自己歸隱之情。輕娥聽聞，也想伴隨李王孫，他日將尋訪李王孫，一同歸隱山林，寄託物外。李王孫卸下一身包袱，仰天大笑便離家而去。接收了李王孫資產的韓翊，接下來欲參加春試，以求取爭取功名。
第 14 齣	逆萌	安祿山本來是胡人，因為倍受重用，且被招為貴妃之子，可以輕易進出朝中，見朝中紛亂，而且了篡位之心。使計謀，聯合契丹壯士，欲攻進洛陽。事成之前，確認佈署是否完備，如契丹壯士、善使弓的家奴、築城的狀況、商賈批貨情形等，確認佈署好了，只待成功之日，都會重重有賞。
第 15 齣	逢世	今天是韓翊參加科舉考試之日，柳姬擔心韓翊考試，也擔心主考官慧眼不識英雄，輕娥予以安慰，舉主父偃和司馬相如的故事來讓柳姬稍稍放心，又說柳姬曾說韓翊才貌雙全，怎麼會長久貧賤。才剛這樣擔心，馬上就有奴僕來報，韓翊喜得高第，科舉考中進士，為探花使。輕娥恭喜柳姬，柳姬卻說這只是偶然，沒必要說得如此驚天動地，並命輕娥牌夜筵，讓韓翊歸來時可以慶祝。而後韓翊歸來，柳姬除恭賀之外，也要韓翊多加警惕，也要對皇帝忠心，而韓翊也明白，並稱許皇帝的聖德浩蕩，自己博通文籍，靠文才而受重用，願聞雞啼便早起勞作，在宮店外等待上朝的鐘，已表明自己願意為國盡力的心。柳姬也盼望韓翊能夠向前人學習，忠於帝王。在這樣功成名就之時，柳姬想起了李王孫，他未能見著韓翊今日成功。韓翊回應此時也是想念李王孫，但他早已拋棄塵垢，也不會再對這樣的功名有感了。柳姬想想倒也認同，以命輕娥設好宴席，一同慶賀。
第 16 齣	拒問	侯希逸與許俊忠心於唐朝，在侯希逸的鎮守下，外族皆穩定無犯。但是許俊發現安祿山有許多動作，招軍買馬、積草儲糧、買進犬馬，又用樂器、女人等娛樂來諂媚皇帝，讓人不得不懷疑他有二心，許俊提醒須提防。韓朝敷受安祿山之命，前來拉攏侯希逸，希望聯兵。入軍營替安祿山說服侯希逸，兩人各向一方，互相辯答，侯希逸一表赤忠之心，無論如何，絕不助安祿山叛變。而韓朝敷仍無禮以

齣數	齣目	情節內容
		犯，侯希逸一怒之下，將韓朝敷綁了斬首示眾。知道安祿山一定會派兵來擊，侯希逸聽聞韓君平文武兼資，請許俊遣人把安祿山的反狀奏聞，並徵攬韓君平為書記。
第 17 齣	言祖	<p>因韓翃入朝，命家中的小園丁打掃園亭，即將打掃完畢的時候，欲見輕娥前來，兩人開始一前一後的鬥嘴。後來柳氏在房裡叫喚，園丁才趕緊離開，柳姬心裡雖然知道韓翃才剛高中，職務必然繁忙，但仍無法不想念他，一整夜無法入眠，在家輕撚著花兒，心卻盼著韓翃騎著的馬兒的飾品能快快出現在眼前。不久，韓翃駕馬而歸，退去朝服後，見柳姬已然梳洗妝扮完畢，獨獨雙眉未畫，柳姬道：「留待郎歸，作京兆故事。」韓翃深情的替柳妻畫眉。完妝之後，相偕入園亭，柳姬要韓翃不要掛心夫妻之情，應以公事為重，盡孝養親也很重要。在柳姬與韓翃談論時，突然有僕人前來稟報，侯希逸奏聞聖上安祿山有叛變之心，聖上應侯希逸之請，著韓翃為書記，以便觀察安祿山反叛之情狀，即刻就須動身。韓翃甫接到消息，一時不知如何是好，只請僕人打點行裝，領著隨行軍校到門外等候。柳姬認為大丈夫應該立功邊陲，怎麼可以心繫兒女之情，並送韓翃玉劍，要韓翃放心。韓翃捨不得柳姬一人獨守空閨，但又無可奈何，送上自己隨身的巾帕，讓柳姬思念時得以慰藉。柳姬送韓翃到城門外，古今送別多唱《陽關》曲，今日柳姬也唱《楊關》曲別韓翃，也不禁潸然淚下。韓翃心疼柳姬，古今邊塞多歌《關山》曲，今日韓翃也唱《關山曲》以勸柳姬，但卻不知何時能夠重逢，柳姬年輕，更不知未來會如何。柳姬明白韓翃擔心，自後當罷妝，也不在撫琴彈箏，一心一意等待韓翃歸來，甘願為君消瘦。未來為可知，你既為為官，不論到何時，儘管白了頭，也需軍旗高揚。韓翃安慰柳姬自己很快就會歸來，不要過於想念，近日天氣漸漸炎熱，要多注意自己身體，秋日之後，兩人就可以團聚。再送韓翃到渭水相別，就此兩人分別。軍隊離去後，韓翃派一小軍官前來送柳姬回府，柳姬回覆軍官請韓翃多留心邊疆之事，不需掛心。想起司馬相如與卓文君的故事，這般愁緒，想來卓文君也不會怨他。</p>

齣數	齣目	情節內容
第 18 齣	悟真	<p>張果老是八仙傳說，而來到長安是因為知道李王孫原是仙都散吏，到今日謫限將滿，但是功行未圓，所以吩咐山神多設磨難，來試驗道心是否夠堅持。當李王孫來到中条山，在一陣怪風之下，見到了金精白額虎，嚇得不知所措時，想起曾經有人投岩餵虎，也想這麼做時，老虎就離開了。在老虎離開之後，又一陣烏雲密布，風吹蕭蕭，見著山中神鬼，更是不知如何是好，看著鬼怪有著三頭六臂、紅眼青髮，怎麼可能有辦法呢！突然想起聽聞鬼怪的伎倆是有窮盡的，就當作沒見到、沒聽到就好了，任憑鬼怪穿梭飛舞，秉持正氣就可以了。後來張果老出現，鬼怪倉皇逃走，向李王孫表明自己便是張果老，李王孫一聽便拜地求仙，願隨雲駕。但張果老言李王孫雖然道心堅固，但是仙骨未全，還需要更加虔誠，也告知李王孫信奉道教的基本要求。後來金童玉女與眾仙出現，請張果老回到蓬萊上宮赴天池會。張果老在臨走之前，又說了兩句話給李王孫：「遇華則止，欲侯則行。」之後這兩句話會應驗，待應驗之後再來重聚。李王孫看著如此浩蕩的場面，恐怕要重聚的機會渺渺，本來李王孫的目的地是終南、太華，既然張果老說了「遇華則止」，一定是指華山了，但是欲侯則行，卻不曉得其意，想必之後會有應驗之處，聽聞華山為金天氏所掌，雲臺道觀好生靈異，就去那兒吧！</p>
第 19 齣	發難	<p>安祿山擁兵自重，頭戴上平天冠，穿上皇帝的御袍，自稱大燕皇帝。而後進軍長安，防守潼關的是哥舒翰，但安祿山也不放在眼裡，馬上就可以攻陷。</p>
第 20 齣	焚修	<p>法靈寺中的老尼悟空，因為看破名利紅塵來到寺中已經很久了，禪心久定，見這夏日清閒，決定來安禪打坐。而兩個小尼見到師父在打坐，玩心一起，想要試探看看，一個裝扮成白衣大士，一個裝成鳩摩羅什，兩小尼逗弄老尼悟空。但老尼早已心如止水，一下就看出是徒弟裝扮，要他倆不要胡鬧，回到殿上好好伺候，要是有來客，才能好好支應。而後柳姬與輕娥前來拜訪，並告知師父李王孫棄家訪道，而自己嫁給了韓君平，而他官授金部員外，參軍河北，所以前來燒香保佑。後來沙吒利的僕人來到寺中還</p>

齣數	齣目	情節內容
		願，見到了柳氏，便向老尼詢問柳氏為何人。老尼回答後草草請徒弟將僕人帶走。柳姬也向老尼問起，才發現人與人之間的關係如此玄妙，老尼勸告柳姬不要執著。後來行到西廊，安靜清幽，花香撲鼻，但天色漸漸暗了，柳姬與師父告別，師父臨別前說道韓相公常到荒山，輕娥也說玉合就是在那給他的，師父祝福韓相公早日榮歸與夫人相聚。
第 21 齣	杭海	韓翃帶著軍隊，領受皇命，而參軍平盧，在路途奔波時，看見烽火四起，心中悲痛萬分，在詢問消息的途中，安祿山真的叛變，一路攻進東都，好在自己家鄉在平靜之處，但怎麼知道未來會如何？侯節度已經帶兵從海上去了，我既然已經為官，就將生死交與國家，速速前去。安祿山一路征戰勝利，河北一帶已經被奪去，侯希逸先暫時帶兵到安全之處，整頓好後，再從海上進攻，只是不知道韓翃書記是否可以前來，詢問許俊認為這樣是否妥適？許俊認為從海上而去，能借淄青的軍隊，在家上掌控了江淮的重要地區，從此處一舉進攻，定能夠萬事保全。韓翃此時領眾軍追上，第一次相見，互相寒暄拜揖，很快的討論了這一次的作戰計畫，侯希逸與韓翃走海路，許俊走陸路，到海岸相會。在此之前，侯希逸派人去觀察海勢如何，軍校前來回報，海事極平，無需過慮。在與軍校及水手談話之後，馬上就開舟。在海上，侯希逸忠於皇室，絕不願與安祿山俱存，定要除之後快。韓翃也跟著誓言要除掉安祿山，不負朝廷的重用。到了岸邊，與許俊會合，皇帝下詔，讓侯希逸以平盧節度兼領淄青，對抗安祿山。
第 22 齣	西幸	唐明皇疼愛楊貴妃，夏日炎熱，貴妃沐浴後疲憊，唐明皇讓貴妃稍睡片刻，並請宮女替貴妃搧風，不願意貴妃熱著。而當貴妃醒來時，明皇早已備好宴席，華麗的裝飾、宮女僕人的歌舞，讓貴妃醉酒了。當郭子儀和李光弼的探子前來報信時，內侍卻說聖駕與貴妃正在飲宴，天大的事也明日再來。探子知道軍事緊急，直接撞開宮門向聖上稟報安祿山的反信。安祿山擁兵百萬，已收河北、落楊，做了大燕皇帝，還說楊貴妃生亂，楊國忠等人都是奸逆，已

齣數	齣目	情節內容
		<p>經拿下了東都。皇帝以為鎮守潼關的歌舒翰可以抵禦成功，然探子卻說潼關已破，賊人就將要攻進長安城了。明皇聽了，馬上下令高力士傳旨，即日駕幸蜀中，傳為於太子，並詔郭子儀為兵馬大元帥，李光弼、侯希逸等人協助。貴妃得知，也命宮娥收拾細軟、窗簾樂器等，以西行避難。而後向明皇下跪，感謝明皇的厚愛，而因為自己生起了戰爭，意死也無以報天下。明皇疼惜並安慰貴妃叛亂只是假藉其名，天下終究歸漢。高力士帶著重兵卒跟隨皇第，請明皇即刻出發。離開長安讓明皇與貴妃都非常傷心，到了馬嵬坡後，暫時休息。</p>
第 23 齣	祝髮	<p>安祿山已經奪了東都，殺入潼關，在長安城裡的柳姬和輕娥，不知該往何處避難。柳姬想了之後說：法靈寺離長安較近，老尼又是舊識，不如剪髮毀容，投靠寺中。輕娥也想要隨行，但柳姬說現在到處戰亂，寺中齋供艱難，而熙楊觀只隔一段路，輕娥可以去做道姑，這樣較為兩全。將剪髮為尼的柳姬，捨不得一頭長髮，正自怨自艾時，輕娥急忙前來告知安祿山已經攻入城內，明皇已經奔蜀了，將要入道觀做道姑去了，聽聞相公與侯節度已經從海路入青州，未來風雨飄搖，能否重逢尚未可知，請夫人扮好尼姑，柳姬也替輕娥扮好道姑，最後交代輕娥要把當初韓翃送的玉合保存好，家產也將用完，剩餘的也顧不得了。現下情況緊急，兩人速速出門，歧路分別。</p>
第 24 齣	兵變	<p>安祿山進逼長安城，唐明皇逃往蜀中，安祿山軍心大振，入城後論功行賞。柳姬與輕娥裝扮成尼姑和道姑，聽聞賊兵已經入城，但是見僧道是不會殺害的，速速前往逃難，但在混亂之中，柳姬與輕娥走散了，一路坎坷。輕娥與柳姬離散，想起了李王孫離開時說可以在終、華二山尋他，只能先到那在做打算了。</p>
第 25 齣	逃禪	<p>柳姬逃往法靈寺，打扮成尼姑模樣，因為天色昏難，加上戰亂，前來開門的老尼姑和小尼姑都很小心，先是開門一小縫窺看看到了柳姬的尼姑裝扮，以為是真正的出家人，待看清楚後，老尼知道並非出家人。柳姬將自己的遭遇說與老尼知曉，在談話間，老尼認出了是柳氏，知道了柳氏</p>

齣數	齣目	情節內容
		的顧慮，暫且讓她待在寺中，待韓翃歸來一家團圓。而這段無家可歸的日子，柳姬希望能跟在師傅身邊學佛，賜名非空。
第 26 齣	入道	李王孫棄俗入道，到了中条，見到張果老，而現在來到華山雲臺觀，看日月變化，自然美景，看破紅塵俗世，不覺又到了初秋，來到瀑布邊打坐。輕娥穿著道服來到華山尋訪李王孫，在路上遇見了道人，詢問是否見過李王孫。詢問之下，才知道這個道人就是李王孫。李王孫不知為何輕娥要裝扮道姑模樣，又問起韓君平與柳姬，輕娥才將事情始末說與李王孫，李王孫在山中，不知道天下竟發生了這等大事，請輕娥道雲臺觀附近的蓮花庵那兒安住。輕娥想到自己有幸遇上李王孫，才有棲身之所，而柳夫人不知流落何方，不禁悲從中來。李王孫提醒既然已經到了庵中，就要放下俗事，一意清修，待過些時日，再到庵中看訪輕娥。
第 27 齣	通訊	太子踐基，安祿山失敗，兩京光復，韓翃見長安城被破，宮殿灰飛，士民離散，不知道柳姬現在身在何處，生死未卜，不知道未來的路該如何走。現下長安已平，侯希逸完成了大事，想要功成身退，雲遊四海。數日後，韓翃又需同侯希逸赴河陽，先派遣一僕人西行到長安城尋訪柳姬下落，在這樣的戰亂之下，縱使活著也只是孤寡一人，暫且把身上碎金百兩託寄僕人交給柳姬，並將思念之情提作一詩在囊上。對於柳姬的思念，如此真切，只因有公事在身，無法早歸，請僕人早去早還，到洛陽城與韓翃相會。
第 28 齣	感舊	輕娥來到華山見著了李王孫，到了蓮花庵做了道姑，雖已數載。但是每每想起在戰亂中離散的夫人，心裡的牽掛舊無以平復，縱然已經遁入空門，仍不免相思，想來還是與李王孫商量一下，下山探問夫人消息。
第 29 齣	嗣音	柳氏為躲避戰亂藏於法靈寺，輾轉聽聞韓相公的消息，知道他正在為國家盡心盡力，但想起自己已多年未見郎君，如今又藏於寺中，即便他來到了法靈寺也不會知道自己置身於此，多虧了當初李王孫的協助，才可以獲得此段情感，而今戰亂頻仍，相公為保家衛國而不在身邊，相思之

齣數	齣目	情節內容
		<p>情無以言表。而韓翃派遣的人也到達了寺中，柳氏詢問韓翃狀況，而奚奴將信與銀兩轉交給柳氏，讀著韓翃的詩，柳氏悲從中來，在這樣的戰亂悲苦之中，丈夫是否仍會思念她呢？而自己如金是個出家人，能夠與丈夫再聚首也不知是何時了，將自己滿腔心事寫成一詩，請奚奴回報韓翃。稍後老尼見到柳氏淚眼婆娑，問道何以哭泣？柳氏說明源委後，老尼知道韓翃會來信即是不忘舊情，所以也就勸柳氏不要執著了，回歸世俗吧。</p> <p>老尼正在開導柳氏時，沙府派來了一個僕人，老爺派他來找韓翃家的柳氏，以需要誦經的理由把柳氏接回府中隨他安排。而老尼與柳氏礙於沙家的權勢而不得不答應。</p>
第 30 齣	奏凱	<p>各地淪為戰場，國家多難，太尉李光弼奉命總統六軍以討平諸劫難，知道侯節度與韓翃討伐叛軍不遺餘力，得到他們的協助一定可以事半功倍，所以與李抱玉等侯與侯節度與韓翃一起計議。侯節度與韓翃來到了太尉營，討論了戰爭應該如何進攻的計畫。侯節度與韓翃來到了李太尉的營帳後共同商議討賊計畫，在眾人的圍剿下，叛賊無處可逃，眾人即刻出發。</p> <p>史朝義與田承嗣為叛軍，知道這次李光弼與侯節度、韓翃等人合作，勝仗機會微小，但輸了命也沒了，只得奮力迎戰。</p> <p>雙方戰場相遇，李抱玉與田承嗣對戰，田承嗣敗北；之後侯節度與史朝義對戰沙場，侯節度大勝，眾兵合戰，史朝義與田承嗣敗逃，侯節度欲追擊，李光弼則認為窮寇勿追，且也怕叛賊詐敗而有伏兵，所以眾人不再追擊。待許俊前來拜見李太尉，李光弼等人即忙詢問史朝義等叛賊的下落，許俊回覆史朝義縊死，其他叛軍也投降，李光弼等人贏得勝仗。李光弼請侯節度與韓翃先回到長安，等他把所有事情處置好之後也會回去，眾人再一起舉飲共享。韓翃與侯節度一同回返長安。</p>
第 31 齣	砥節	<p>沙吒利好女色，知道長安城裡章臺柳色艷無雙，才情第一，但卻在韓翃身邊。這幾年聽到院子在沙靈寺見過章臺柳，已經入寺為尼，因為母親一向好佛，所以將章臺柳請</p>

齣數	齣目	情節內容
		<p>到府中誦經，待章臺柳到來，不論原由，只要章臺柳歸從。老尼與柳氏因為沙將軍的權勢而不得不前來誦經，兩人都知道這次誦經是有疑竇的，柳氏希望師傅能夠從中調停，同進同出。師傅提醒柳氏絕不可說出相公，以免橫生枝節。入了沙府，沙吒利一見到柳氏，輕佻的說柳氏方在妙年卻冷落空門，不如留在沙府中安樂度日、茶飯飽食。而柳氏斷然拒絕，自己早已塵世無緣，禪心久習。沙吒利從利誘到強迫，讓柳氏不得不留在沙府，雖身不由己，但心中仍只有韓翃，破鏡難圓，寶簪半折。</p> <p>就在沙吒利與僕人要脅柳氏時，沙吒利的母親來到，柳氏堅決不願跟從沙吒利，欲以死明志，沙母趕緊阻止，而現在外頭仍是兵荒馬亂，讓一個女孩獨自回到寺中也有損沙府名聲，所以暫且留住柳氏在身邊做女工，待之後再作處置。沙吒利仍希望母親能夠讓他娶柳氏作為小媳婦，就在此時，聽到了沙吒利正房太太的聲音，讓害怕老婆的沙吒利當場慌了手腳，而沙母趁機帶走柳氏，逃過一次。</p>
第 32 齣	卜居	<p>李王孫入道已久，韓君平前些日子來信欲見李王孫，所以在雲台觀等待韓翃前來。兩人相見後，韓翃告知當今亂賊已平，雖然李王孫已經入道學仙人之術，但應該不忘社稷百姓之苦。而李王孫卻看透紅塵俗事，那些迂迴腐敗之事，實在不入眼耳。韓翃也希望能跟隨李王孫作仙鶴遊，但李王孫知道韓翃世緣未了，所以勸退韓翃。王孫問起韓翃是否有柳姬的消息，韓翃曾派人前來探詢卻無功，李王孫將所知一併告訴韓翃，柳姬落髮為尼，輕娥入蓮花庵做道姑。這時奚奴帶著柳姬的回信前來尋見韓翃，而回長安的時程有限，所以拜會了李王孫。</p>
第 33 齣	閨晤	<p>柳氏被留在沙府之中，幾番尋死，被沙母留在身邊，而沙吒利也只能無奈請其他女使、女僕勸解。柳氏每日愁容，雖然金漿玉饌，繡闥錦裘，卻如同鳩毒監牢，日子過得愁悶。請女使看看外頭是否有女尼或道姑，若有則請來誦經講道。而此時外頭正是在尋找柳夫人消息的輕娥，女使見到後趕緊請來。柳氏與輕娥相見，一時還無法認得，只覺與熟人相似，而互相探問後才知道正是苦苦相循的主僕</p>

齣數	齣目	情節內容
		二人，兩人喜極而泣，並互訴當時分離之景況。但今日柳氏困於沙府之中，而輕娥也已是道姑，無能再為柳氏做些什麼，也只能依依不捨的道別了。
第 34 齣	道邁	<p>韓翊心繫柳氏，從奚奴那取得柳姬回信，知其削髮入寺為尼，乘著當晚就出承去探訪柳姬下落。走到當初與柳姬見面的章臺之下，真是景物依舊人事已非。待韓翊來到法靈寺，見寺院被燒毀大半，也不見老尼，何況是柳姬，看來今日這處不宜久留。</p> <p>而柳氏也在思念韓翊，想著如今自己的遭遇，不禁悲從中來，沒多久之後僕人前來告訴柳氏要外出了。坐車時，僕人說道夫人雖守志不從，但外人都說夫人專寵。柳氏一驚，就怕韓翊聽到當真了，也擔心沙場刀槍無眼，不知道韓翊如今生死如何。</p> <p>在韓翊回程時見到前方有兩女奴駕車，暫且跟隨，卻發現車中女子與柳姬相似，而在車中的柳姬也認出了外頭的韓翊，至此兩人終於相見。但如今柳氏困於沙府，身邊有沙府的僕人，雖然內心澎湃激昂，卻難訴情衷。柳氏約了韓翊明日相見，兩人重逢內心百感交集，但柳氏身處沙府，只能待明日相見再說，雖然兩人心中有百般不捨，卻也無能為力。</p>
第 35 齣	投合	<p>柳氏昨日在龍首岡見到韓翊時相約今日會面於通政里門，而韓翊也同樣想起昨日相逢，來到了約定地點，著急的心情表露無遺。兩人重逢，縱使內心有許多情愫，但是韓翊知道柳氏已入沙府，而柳氏知道沙府權勢無法抵擋，所以兩人將定情之物還與對方，兩人知曉此次會面可能是永訣，兩人都悲傷不已。</p> <p>正當韓翊看著玉合，悲苦不已時，公差來請韓翊後日到和樂酒樓宴席，雖然韓翊內心悲苦無心宴饗，卻無法拒絕。</p>
第 36 齣	出山	<p>李王孫與韓翊相別也已數月，前些日子輕娥約李王孫下山同遊，輕娥以舟行之，而李王孫則走山路，一路上寒風乍減，風景清明。來到相會地點，輕娥也滑舟靠岸，兩人暫且各自尋找庵觀暫住，之後再來探問韓君平的消息</p>
第 37 齣	還玉	<p>韓翊來到酒樓，伶工、妓人作樂於前，雖然歡於在眼前，</p>

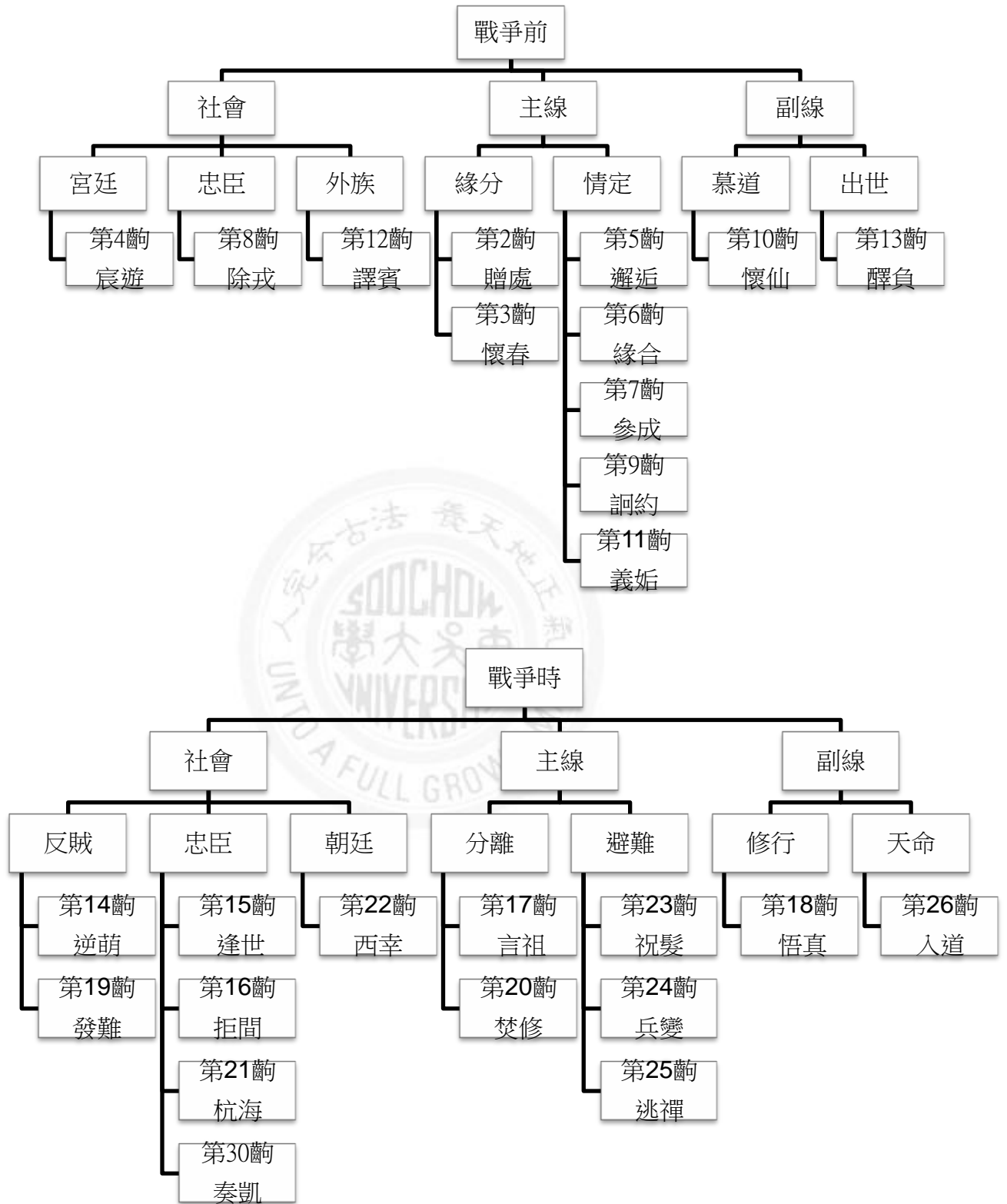
齣數	齣目	情節內容
		<p>但內心卻是雙淚垂。為巡官與韓翎第一次會面，應酬一番，而後許俊也來到酒樓，三人飲酒作樂，然而韓翎卻是愁雲慘霧，而許俊重義氣，倘若有任何可以協助之處，定不辭辛勞。韓翎即把與柳氏的分離告訴了許俊與韋巡官，而許俊立即要求僕人備馬，請韓翎立刻寫下書信，帶著書信就往沙府去了，此去非同小可，要韓翎等人等待他的好消息。而此時沙吒利與眾僕人正要去西郊打獵，讓許俊可以好好利用這個機會。柳氏不願跟隨沙吒利打獵而留在沙府暗自神傷，被沙府的軍校守著，而許俊這時用了一些計謀，對著沙府的軍校喊將軍墜馬無以救，要見夫人一面，而偷偷將韓翎寫的書信交給柳氏，讓柳氏知道自己是韓翎的友人，急急就把柳氏帶走。</p> <p>韓翎著急等待，遠遠看見許俊回來，碎念著要許俊的馬快些，可見其焦急的心情。兩人這次歷經千萬難，總算因為許俊的仗義相助而重逢。但是也擔心之後沙吒利要是怪罪，該如何是好。許俊言明明日將此事報告元帥，今日重逢就宴饗高歌，不必愁苦。</p>
第 38 齣	謝愆	<p>沙吒利抱怨千方百計將章臺柳弄到府中，卻是一個不通情理的小娘子，而自己的母親又是不知趣味一味袒護，在加上自己又害怕那個冤家夫人，白白讓他在府內吃住幾年，而昨日被人借去一用，真不知道僕人沙蟲兒去探問消息回來了沒。沙蟲兒回報柳姬現在照舊隨著韓翎，而昨日前來的人就是許俊，將事情始末都交代給沙吒利。沙將軍大怒，想來自己在朝廷的影響力，正要前去大鬧一番，而沙蟲兒勸阻將軍，若先上奏了道會惹出事端，柳氏原就是韓翎的，如今是物歸原主，所以在上奏時應該要說近日方曉得柳氏原是韓翎所有，送歸原夫，而在府內這段時間，完名全節，如此將軍的盛名可以遠傳，而聖上也更加愉悅。沙吒利聽了也認為有理，甚至想要將韓家購買名駒也一併歸還，做個順水人情。</p>
第 39 齣	聞上	<p>侯節度聽聞昨日合宴酒樓時，許俊入沙府奪一女子付與韓君平，但又聽聞此女子本屬韓翎，這等奇事待韓翎與許俊前來再詢問仔細。當韓翎與許俊見到了侯節度後，韓翎與</p>

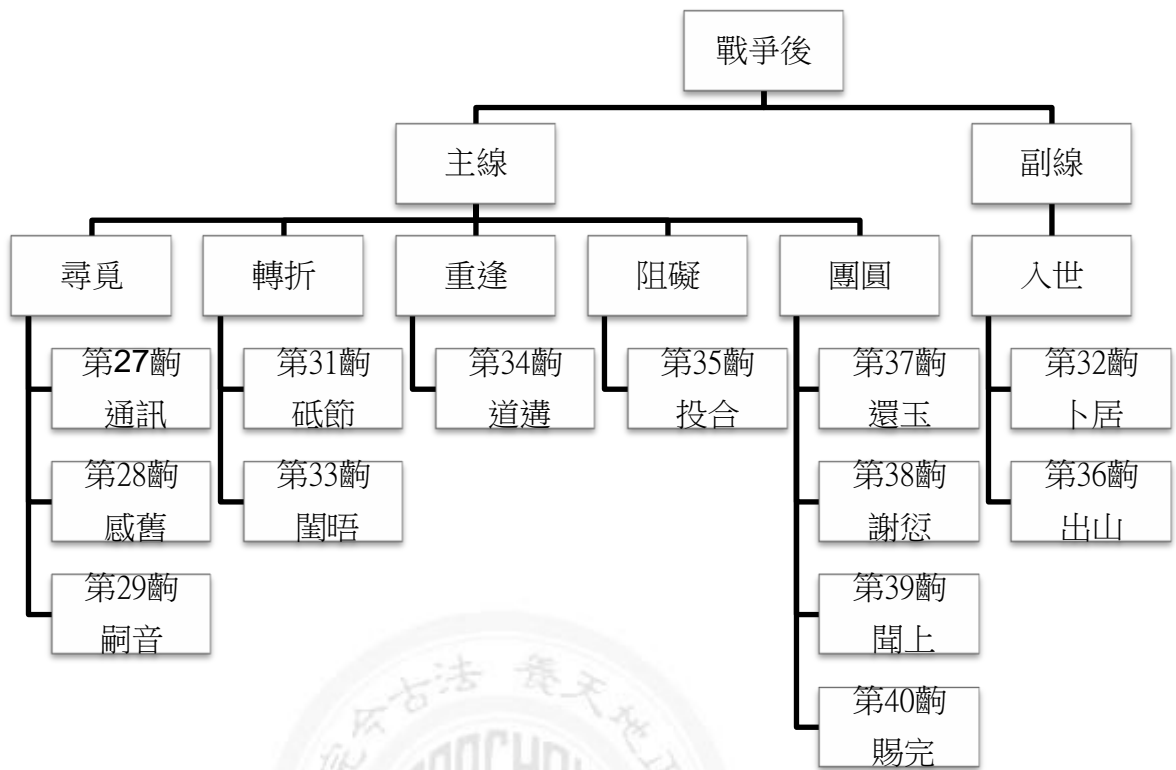
齣數	齣目	情節內容
		許俊都詳細的將事由告訴侯節度，侯節度知曉後欲將此事詳細的報告聖上，今日朝廷蓋了先天觀，倒是可以迎接李王孫來掌管此事。正當商討該如何上奏皇上時，中書省派來公差，原來是韓翊晉升駕部郎中知制誥，是皇帝欽點，三人一同前去面聖。
第 40 齣	賜完	柳氏想起自己困在沙府時差點為情而自盡，好得有許俊相助而能脫困，而侯傑度也欲將此事稟報皇帝，早些時候又聽聞韓翊升官，想來應該快要回來了。韓翊回到了家中，柳氏賀喜韓翊升官，韓翊將沙將軍現碼的事情說給柳氏知曉，兩人有今日的重逢，真是崎嶇波折不斷。而李王孫與輕娥皆已下山，想必很快就會來到。故人相逢，更是歡喜，李王孫答應了作先天觀主，而今日除夕，嘉會不常，舊知重聚，大家定要好好敘舊。侯節度前來祝賀，也順便與李王孫會面，李王孫將輕娥引見侯節度，此時許俊帶著聖旨來到，將在場的所有人各得封賞賜號，為一大團圓的結局。

表六：《玉合記》情節表

## 2、關目

將梅氏《玉合記》傳奇的劇情，依其故事結構分類，繪製成一個樹枝圖表，以利搜索其重要之關目，主要分為三個部分，其一為戰爭前的社會背景、主線發展與副線發展；其二為戰爭中的忠奸對比、主線發展與副線發展；其三為戰爭後的主線與副線發展，藉由以戰爭為分割點來作分析，如下圖：





由以上之故事架構樹枝圖可知梅氏創作《玉合記》時，分為三個故事支線，社會動盪、故事主軸與副線故事三個部分，再將故事結構細分後，分別將其中重要的關目置於表列出來，如下表：

社會動盪		故事主軸		副線故事	
反賊	第 19 齣 發難	情定	第 11 齣 義姤	慕道	第 10 齣 懷仙
忠臣	第 30 齣 奏凱	分離	第 24 齣 兵變	修行	第 18 齣 悟真
		尋覓	第 29 齣 嗣音	天命	第 26 齣 入道
		轉折	第 31 齣 砥節	入世	第 32 齣 卜居
		重逢	第 34 齣 道邁		
		阻礙	第 35 齣 投合		
		團圓	第 37 齣 還玉		

表七：《玉合記》關目表

故事由三個部份展開，結構非常的完整而緊密，在其 38 歲時完成此劇，當時梅氏仍致力於科舉應試，在《玉合記》中韓翃因為科舉中第而成就大事，這樣的故事安排寄託了一部分自己未能一舉高中的無奈。

《玉合記》一劇的創作，據梅鼎祚〈奉汪司馬〉：「《章臺柳》傳奇，侘傺

無聊，偶遊戲於肉譜，跌宕於俳優。」則自謂是遊戲之作，也透露出他於仕途無望之餘，以聲色自娛的真實心靈與思想。但是，儘管他說「《章台》傳奇，實以寄其無聊，強面作笑」（〈與史仲弢〉），實際上還是即為珍愛的。他在寫定《玉合記》後，拜訪湯顯祖並丐序，對於《玉合記》的搬演於菊部，亦頗為高興。<sup>61</sup>

《玉合記》傳奇與梅氏人生際遇關係非常緊密，梅氏將自己精力的不如意寄託於作品之中。這樣的做法與歷代以來文人常在創作時將經歷反映於作品中的作法相同。因此，雖然梅氏的傳奇作品不多，但是於戲曲創作中反應人生經歷與際遇卻是相當符合晚明創作時普遍的經驗。

## (二)《長命縷》

### 1、情節

將梅氏《長命縷》傳奇的情節表列出來，可以從中看出整體的故事架構。

齣數	齣目	情節內容
第 1 齣	提綱	將《長命縷》的故事大意，以一首〔臨江仙〕簡述之，再提綱挈領的介紹重要四個人物，並將寫作的動機也一併附上，起了一個重要開場白的作用。
第 2 齣	南渡	單飛英自幼時與贈與鄰家小女邢春娘長命縷，而有了婚聘之約，但是戰爭連年，金人侵略，汴京失守，世間紛亂，所以意欲舉家渡江往臨安。虜馬即將南來，而與邢春娘的婚約仍未履行，讓單夫人心急。單飛英安慰母親，如果緣分未盡，將來定能有結果，讓母親不要再煩勞。接著前往建業間暫居幾日，再往臨安。
第 3 齣	閨適	邢母單氏嫁入邢府，生得一女邢春娘，曾許聘給姪兒單飛英，但飛英隨父親微揚州推官而未得就娶，一心希望女兒能盡快完婚，以了卻一樁心願。
第 4 齣	虜警	大金部將蘇保衡與大金皇帝完顏亮欲一統中華，進攻宋朝，靖康年時攻破汴京，生擒二主，宋朝一味求和，而大金正值全盛之時，聞得臨安風景秀麗，又有芬芳美人，實在心動，決意親征宋朝。詔令蘇保衡與水軍、陸軍統帥一

<sup>61</sup> 黃竹山、馮俊杰主編：《六十種曲評註》第十二冊〈玉合記評註〉，（長春市：吉林出版社，2001年），頁 823。

齣數	齣目	情節內容
		同進攻。
第 5 齣	兵竄	<p>邢春娘想起從前與單飛英同學、遊戲，那時他贈送了一條長命縷繫在臂上，最為婚聘之約的定情物，今日取出來看看，仍是五色相宣，只是離人已遠。端陽節天氣炎熱，母親憐愛，要春娘多些休息。就在此時，院子來報，金兵已經進攻，邢老爺在鄧州防守，情況緊急，逃命要緊，約定於鄧州會合。在這樣兵荒馬亂的時候，夫妻子女尚且骨肉分哩，何況是尚未嫁娶的約定呢？</p> <p>而在鄧州，蘇保衡一路領軍截截進攻，宋朝兵卒敗退，金兵侵略成功。</p> <p>在逃難的路程上，大家保命要緊，人群失散逃哩，只剩春娘與邢母二人，此行只能仰仗天公，前面的路仍是困難重重。接著前方一陣人群逃亡下，邢母與春娘也分散了。</p>
第 6 齣	徙粵	<p>邢春娘與母親離散後，不知道母親下落，又不知道父親存亡與否，而單家符郎也不通消息，孤苦無依，不禁悲從中來。而在路上遇見一位老婦人，老婦問起春娘遭遇，而自己也是因為兵火戰亂而逃亡，老婦人欲往全州，但全州與順陽的距離遙遠，正不知該如何是好。老婦又說在這樣戰亂之時，還是保命要緊，待賊寇平定，你的相公一定會差人來尋訪，到時就會團圓。</p>
第 7 齣	赴義	<p>單父與單飛英決心投入沙場，而單父單新單母捨不得，單飛英自又從母親那學習忠孝兩節，如今國家有急難，母親應該能夠明白大義。而單母確實明白家國之難，而要單父與單飛英放心前去，兩人與光州軍士同行。</p>
第 8 齣	釋囚	<p>一個做點小生意的貨郎，知道現在正在戰亂，很多大戶人家的女兒流離失所，而全州又很許多的妓院，若是可以騙到幾個女孩賣到妓院裡，就可以賺到不少錢了。而貨郎的姊姊在回到全州的路途中遇見了一個大戶人家的女兒，今日全憑自己作主，就要把她賣到妓院，而老鴇李英知道了女孩的遭遇，自己也是在不得已的情況下做了這樣的生意，所以聽到了貨郎這般行為，拒絕了這樁生意。而貨郎聽著倒也不管，就到另一個妓院，找楊大媽去談生意了。</p>
第 9 齣	勤王	<p>虞名文坐鎮前線，單家父子前來投報，希望自己也能為國</p>

齣數	齣目	情節內容
		家盡一份心力。而虞名文知道了單父有此決心，收復中原之日指日可待。而此時有探子來報，金兵的將領即將渡江，而再詢問了金兵可能在何處登陸後，時俊前來告知金兵已經在岸邊築起高牆，眾人極力只為驅逐韃虜這一個目的，而虞名文先將賞錢發給眾人，感謝眾人為國家效力。
第 10 齣	拒誘	貨郎王小二把春娘賣給了老鴿楊媽，藝名喚作玉兒，楊媽將以前年輕時的風流韻事說給春娘聽，春娘聽了，心底只覺得儘管有多少人欣賞，為的還不是錢財。怨嘆女人為妓人，身不由己，一切只能靠自己。
第 11 齣	協策	戰場前線，金兵人數眾多，而虞名文等宋朝君對人數極少，以寡敵眾，不可硬拼，只能善用奇方，出奇制勝。虞名文將兵力分別部屬，待一聲令下，四面夾攻，再由時俊從中間殺出直衝大敵，各軍將得令後，開始部屬。
第 12 齣	奏捷	金兵皇帝完顏亮領著將領蘇保衡以及軍隊直接南渡，乘坐站船南下。雙方軍隊相遇，時俊打敗了蘇保衡，蘇保衡退回船上，而單廣淵領著軍隊前進船上，雙方兵火相向，最後金兵大敗，斷尾逃生。虞名文派遣單飛英繼續探察敵情，探詢之後可能會發生的狀況，再前來會合。待一會單飛英回來報告，完顏亮敗逃後，被部將所殺，已經立了新君主，而這一切早被虞名文料中，在勝仗之後，各將領領取應得的封賞。
第 13 齣	懷貞	土窟節家財雄厚，世代傳承的財產讓他在地方上是個有名望的人。今日與老鴿楊大媽約好觀賞她女兒的妓樂。而身邊的路人們也跟著瞎起鬨，讓場面一時凌亂而可笑。老鴿楊大媽心裡想著江春娘年華芬芳，顏色殊異，這是可以賣得好價錢的時候。而春娘不願意這樣接客，使得老鴿以好言相勸，而現在本州有個俊俏的土公子，送來的聘禮已經送來，就等你託付終身。而春娘則說自己只是暫時跟父母離散，待討賊成功，一定可以團圓，只希望能夠再寬限幾日就好。但是老鴿與土公子早已談妥，事已至此，無路可退。這時土公子的迎親隊伍已經到了，春娘不願而想逃脫，卻被老鴿阻攔，好言相勸，土公子是個官人，嫁與他吃穿不愁，還有名分地位，而土公子好女色，一心想得到

齣數	齣目	情節內容
		到春娘，兩人雙面夾攻之下，春娘依然不願意嫁給土窟節，土公子一氣之下推倒了春娘。此時另一個老鴿李英見到了這樣的場景，安撫了土公子的情緒，也安慰春娘。但是老鴿楊大媽眼中只有錢財，土公子知道春娘不願跟隨自己，就提議把聘禮還給他，楊大媽一聽顧不得剛剛對春娘的憐惜，要土公子再挑選個吉時，就可以再回來把春娘帶走，這段時間他會說服春娘。聽到了這番話的春娘與李英，分析了自己留下來可以為楊大媽取得更大的利益，如承應官妓等等，以此來讓楊大媽了解春娘的價值所在，而此事就暫且告一段落。
第 14 齣	宴勞	虞名文打贏勝仗，在家裡慶祝，而家中的辦事官全權負責，欲在酒宴中承應官妓，而春娘與李英則裝扮官妓模樣來到了虞府。而此時虞名文與單家父子、時俊也都來到宴會，在一段奉承慶祝之下，大家酒酣耳熱。此時有人來報，是虞名文升官的捷報，而在此場戰役中的各個將領也都得到晉升。單飛英被授予全州司戶，走馬上任，實為功德圓滿的慶賀宴會。
第 15 齣	依親	邢蘊真在數年前應舉，授承務郎。在戰亂中找到了邢夫人，兩人歡喜又感動的相問，邢蘊真詢問何以只有孀母一人？邢夫人據實以告，也把在路途中與邢春娘走散的事一併告知，才知道春娘遭遇了這麼大的危難。邢蘊真家可以分為兩邊，一邊讓給邢母安身，並等候消息。
第 16 齣	庭別	單飛英因為戰勝了金兵，而授予官位，在弱冠之年任全州司戶，雙親擔憂尚未成家，屢屢要求盡早議婚，但想起幼時與春娘的長命縷之贈，怎可隨意棄之。古人說三十而立，待過十年再看看緣分如何。因為單飛英必須上任，故與單父與單母離別。
第 17 齣	導師	天上的觀音菩薩與仙子、童子因為天眼一觀，見全州有一貞烈女子，雖處風塵中，因此為他導引一條明路，故派遣掌管婚姻的氤氳大使前來協助，知道了單飛英命中的妻子是邢春娘，而妾則是李英。當觀鶯菩薩知道後，請氤氳大使讓邢春娘在夢中到會勝寺見面，觀音菩薩自有計畫。而夜裡，邢春娘在夢中果然到了會勝寺，告訴了邢春娘暫且

齣數	齣目	情節內容
		守著本分，終會從良並有團圓之時。
第 18 齣	禪返	<p>單飛英上任後，才知道自己司戶的工作並不輕鬆，掌管錢穀簿書，很多繁冗之事。而全州耆老以及老秀才們以老賣老，假公濟私，忘本求榮，妄想遊說以保住官位，而單飛英耿直清明，決不讓人有遊說的機會。在這些煩雜的事件之後，單飛英想到會勝寺進香替父母祈求平安，其他閒事明日再處理。在祝禱父母平安後，也私下祈禱與邢春娘能有再團圓的時候，祝禱結束後到後院竹下散步。</p> <p>邢春娘記起昨日夢中來到會勝寺，見到了觀音娘娘，雖是夢中景象，卻是歷歷在目，今日在到寺中焚香禮拜。</p> <p>在後院兩人相遇，但只是遠遠見到對方，無法辨識究竟是何人，單飛英詢問了寺僧，寺僧告訴單飛英邢春娘在樂營中的藝名，即楊玉。而全州的烏司理戴著樂妓李英來到寺中，四人在院中有些交集與談話，因為春娘與李英都是樂妓，所以就單飛英與烏有憲飲酒聽曲，而春娘越唱曲就越難過，單飛英知道春娘是有情人，所以提出了下一次會見的邀請。李英與春娘接受了單飛英的約賞，等待之後再來確認單飛英的為人。</p>
第 19 齣	錫召	<p>皇帝派遣時俊前來將封賞的物品送給虞名文，雖然金兵已經敗逃，但是仍有失地尚未收復。但是朝中有貪官污吏，權勢鬥爭，難以全力收復失土。虞名文忠於朝廷，但是朝廷奸佞遍布，正不知如何是好。此時單廣淵來此，知道此事後，願意追隨虞名文，只希望虞侯能夠遠離邪佞，廣用善才。而單飛英在全州的政聲也很高，如此良才在側，讓虞名文非常高興。</p>
第 20 齣	抒幽	<p>李英那日見到春娘與單司戶之間顧盼之情，知道內有隱情，趁著這幾日春娘身體不適，想要探聽一下。春娘想起那日與單司戶在湘春樓的承應，內心怦然心動，在聊天中知曉其名，跟單飛英只差一二字，而又說起汴京的事，真讓春娘春情難遣。而李英趁著春娘休息時，假扮單司戶在門前喊著，讓春娘以為真的是單司戶來了。被認出來後，春娘與李英說起幼時與單飛英的婚約，因為戰爭動亂，而來不及婚娶就離散至此，拿起幼時單飛英贈與的長命縷，</p>

齣數	齣目	情節內容
		因為事隔多年，結也散了，絲也斷了，如同現在的景況。而就在此時，全州司理與司戶正點名春娘一人承應，李英提醒可以趁此機會好好把握。
第 21 齣	證縷	單飛英來到八桂臺，等候烏司理與春娘，想起之前與春娘承應的場景，也覺得心動，在聽著他的汴京口音，心裡不由覺得會不會是邢家的春娘，在這樣戰亂的情況下何以會流落至此呢？罷了，還未之春娘在何處呢。而後烏司理與春娘到來，開始飲酒作樂，單飛英想起以前與父母在揚州時的生活，而如今一人來此做官，實在很落寞，因此多喝了幾杯酒，醉了之後，烏司理請春娘將單司戶扶到暖閣中，而烏司理也到後堂暫宿一夜。在房裡，春娘守著醉酒的單飛英，單飛英見月光皎潔，心中思念佳人，而想要挽著春娘，而春娘薄怒而請大人尊重，單飛英向春娘述說著自己寂寞的心情，而在聊天中，春娘將自己的身世告訴了單飛英，也因此兩人重逢，但單飛英仍無法馬上相信，直到春娘拿出了幼時贈送的長命縷才相信了彼此真的團圓，如今兩人身分有別，需要小心辦理，待之後與烏司理商量此事，稟報在京的父母。而後單飛英與烏司理說明此事，烏司理認為這是天賜良緣，定要好好把握。
第 22 齣	告婚	單父與單母擔心自己已經年邁，而單飛英一心只在事業，而幼時婚聘的邢春娘至今杳無音訊，實在擔心兒子的婚事。就在此時，收到了單飛英的來信，說明了已經遇到邢春娘，並告訴單父單母春娘何以到了全州，也讓在場的邢承務放下了一顆心。而前來送信的院子提到想要正式的婚配，則需要有人願意主婚，之後就討論主婚的事項。
第 23 齣	移牒	虞名文上任宰相之後，改革風氣，讓貪官小人無法苟且，而送信的官員來到時，虞名文一封一封的閱讀書信，如此才不會遺漏文件，也可以詢問送信官員狀況。想起前幾日邢承務來信是全州婚事，想來應該已經成形，而把堂事完成後，就打道回府。
第 24 齣	還元	烏司理憶起單司戶這場婚事，已經安排妥當，今日請到媒婆等人來舉辦婚禮，在婚宴中，賈知州奉省院文書前來祝賀，各地官員也都來此地祝賀。而吉時到了，春娘衣著鳳

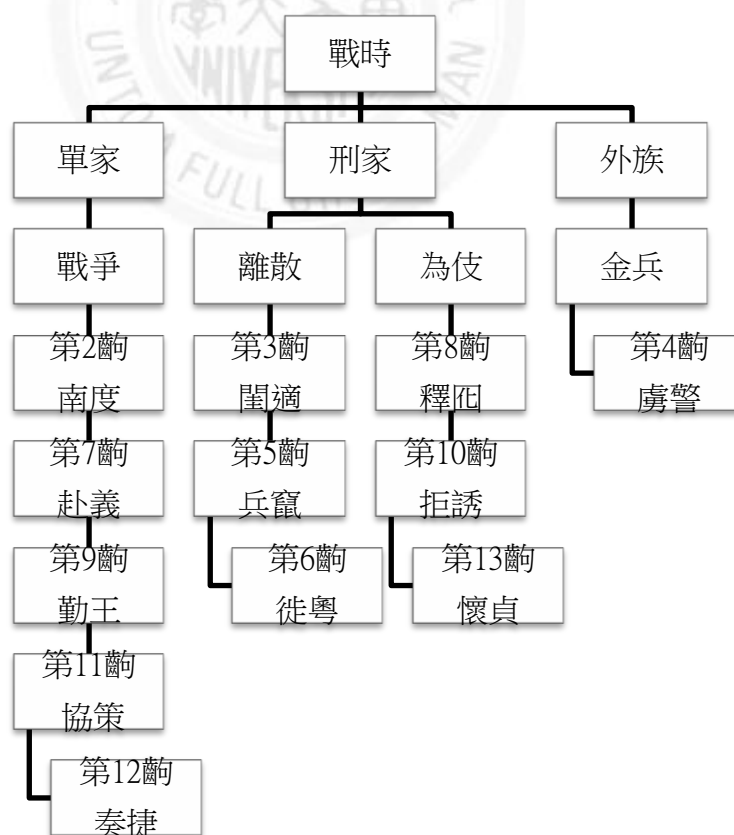
齣數	齣目	情節內容
		冠霞被，兩人在各個官員、耆老面前，完成了婚姻大事。再一次拿出長命縷送給春娘，婚禮結束後，大家恭賀情人成眷屬，兩人互相珍惜這段得來不易的緣分。
第 25 齣	慕化	單司戶的夫人春娘到寺裡設齋置酒祈福，寺中的老僧與小僧為祈福作準備。小僧遠遠的看到了老鴿楊媽與其他樂妓來到寺中，與她們調笑戲弄，被老僧看到後責罵了一陣，但是老僧也並非清淨之人，兩人對於女色仍有慾望，於是與老鴿楊媽和樂妓談情去了。而春娘慶幸自己在戰亂中能夠保身，雖然父母尚未有消息，但能與相公重逢已是不幸中之大幸了。而在到了寺院時，見到了以前同甘苦的老鴿與樂妓，感謝當時老鴿楊媽讓春娘能夠保身，也有撫養之恩。在飲酒之後，李英像春娘請求能夠讓她脫離樂妓，春娘想了一下後說如果相公肯娶李英，那就可以成為小妾了，但因為單司戶是做官的人，應有的禮節不可不顧，所以待回府後再詢問。回到府裡後，與單飛英商討是否可以讓李英脫離娼名，春娘不斷的說服單飛英，最後單飛英安慰春娘不急，待他做處置。
第 26 齣	叅好	安南國要前來納貢，除了納貢的東西之外，禁止私帶兵器進入，此為賈知州的重要工作之一，安南國的官員與安南國人將進貢的物品一項一項的展示給賈知州，看到這樣貴重的進貢品，請來烏司理和單司戶一同同賀。烏司理前來與賈知州商討李英從良的事，最後決定替單司戶處理約聘之事。
第 27 齣	納李	公差接李英到湘春樓嫁給單司戶，老鴿李二媽一路照顧李英，如同自己的女兒般，捨不得她嫁人。而在良辰吉時娶親隊伍來到，李英與公差一起回到太爺府去。單飛英與邢春娘一起迎接李英，接著洞房花燭之夜，眾人皆歡喜迎之。
第 28 齣	遷覲	賈知州與烏司理祝賀單飛英，有了官位，也娶了老婆，納了妾。而後土公子來到單府，想著以前遇見的楊玉竟然成了單司戶的夫人，而且還是單司戶幼時的婚聘對象邢春娘，本想入府去見識一下，但適逢單府在用膳，所以不得其門而入。而後全州的老秀才與耆老們又來到單府，想要拉攏單飛英卻仍然不成功。後來山上的隱士與和尚也來到

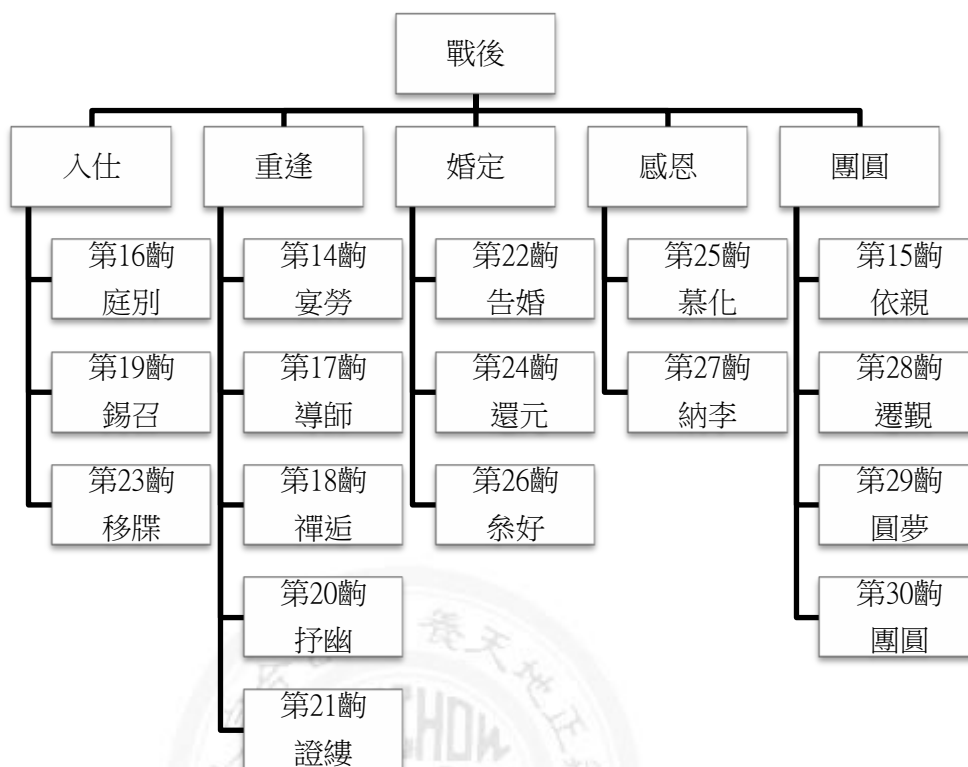
齣數	齣目	情節內容
		單府，想要贈與單司戶一些詩詞畫作，而單飛英則說山人們平生不見，看來時世難為啊！所以也沒讓山人與和尚取得賞金。而後與四承務、春娘等會面，一家人團聚，宴飲歡慶。
第 29 齣	圓夢	觀音菩薩坐下的善才童子與龍女圓了邢春娘和李英的夢，而請韋馱尊者和關王大聖送子給單府，各仙者為了單府而施展法力，而單府兩位夫人果真也懷孕並生子了。
第 30 齣	團圓	單飛英帶著兩位夫人回到汴京看望父母，先遣新興前來向單父母報平安，並將生子之事告知，兩位老人家樂開懷。單飛英將所有遭遇與過程說給單父母知曉。此時皇帝又替單飛英加官進爵，是一個溫馨的大結局。

表八：《長命縷》情節表

## 2、關目

將梅氏《長命縷》傳奇的劇情，依其故事結構分類，繪製成一個樹枝圖表，以便於分析其重要關目。《長命縷》故事結構圖表如下：





《長命縷》的故事架構主要分為兩個部分，先說戰時，再說戰後，由戰爭來作為為分割點，在結構上較為簡單，主要以兩方的分散與團圓為主要故事架構，將其重要關目置於表列出來，如下表：

分散		團圓	
單家	第 2 齣 南度	入仕	第 16 齣 庭別
	第 9 齣 勤王	重逢	第 21 齣 證縷
刑家	第 5 齣 兵竄	婚定	第 24 齣 還元
	第 13 齣 懷貞	感恩	第 27 齣 納李
		團圓	第 30 齣 團圓

表九：《長命縷》關目表

故事由單家與刑家的分散與團圓來作為故事的展開，結構明確而完整，《長命縷》於梅氏 60 歲時完成，為梅氏晚年之作品，其故事的結構與《玉合記》相似，都是以戰爭為主題，寫男女的悲歡離合。

梅鼎祚力主傳奇應以崑曲為準的，對自己的《玉合記》未能做到這一點深以為非。……他在晚年所作的傳奇《長命縷記》的序中，對自己此劇恪守

音律頗為自負。<sup>62</sup>

因此可知梅氏不滿早期《玉合記》傳奇的音律協和問題，而重新創作《長命縷》傳奇，所以在整體架構上來說並沒有太多的差異。

梅鼎祚作《長命縷記》，乃因對於《章臺》傳奇，即《玉合記》之不滿，以為《玉合記》大受歡迎，卻其宮調未合、格律未協，文辭更是繁雜，故梅氏興起改訂《玉合記》之意，而成《長命縷記》傳奇。<sup>63</sup>

梅氏一生九次赴試皆未中第，《玉合記》男主角韓翎才氣縱橫，科舉中第而有了官職，從而受皇帝封賞，到了《長命縷》男主角單飛英，則直接因為抗金有功而入仕為官，這樣的差異可以與梅氏一生的際遇相呼應，早年對於科舉仍是有期待，但是每試不售，最後將自己的才情寄託於詩文戲曲，廣遊山林，與同好交遊，這樣的轉變也直接反應在梅氏的傳奇創作中。

## 二、人物形象

戲劇作品動人之處，除了演員演出時的展現之外，最重要的是劇本對於人物的刻畫以及形象的塑造，所以對於梅鼎祚傳奇作品之所以能夠流行於當時，其人物之形象塑造必定也是重要的因素之一，因此，對梅氏兩本傳奇作品之人物形象作一討論如下：

### 一、忠奸與利益

在梅鼎祚的傳奇作品中，對於男性角色的刻畫，主要著重在於對國家的忠誠度，大部分的描寫都著重在戰爭的運籌帷幄上。

#### (一)善惡忠奸

##### 1、《玉合記》與《長命縷》的主要角色—韓翎與單飛英

韓翎與單飛英各自都是主角，在面臨國家動盪不安的時候，發揮己長，為國家驅逐內賊與韃虜，中心為國的正義形象躍然於紙上。雖然都是寫男主角的「忠」，但是因為經歷的過程不同，以及角色設定背景的不同，所以有了不相同的遭遇，下面將以表格呈現其不同之處：

<sup>62</sup> 黃竹山、馮俊杰主編：《六十種曲評註》第十二冊〈玉合記評註〉，（長春市：吉林出版社，2001年），頁 823。

<sup>63</sup> 高文彥：《晚明劇曲家流派研究》（台北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2005年1月），頁 155-156。

	《玉合記》韓翃	《長命縷》單飛英
愛情	贈與柳姬玉合，作為定情信物	贈與邢春娘長命縷，作為定情信物
相應關目	第六齣 緣合	第二齣 南渡
家世	離開家鄉，流寓各處	父親為朝廷官員，母親魏氏娘家亦為官。
相應關目	第二齣 贈處	第二齣 南渡
功名	依靠自己的實力，考上科舉，一舉成名	跟隨父親上火線，四處征戰，一戰成名
相應關目	第十五齣 逢世	第十二齣 奏捷
過程	追隨忠臣，保家衛國，驅逐叛賊	跟隨忠臣，四面圍攻，驅逐韃虜
相應關目	第十五齣 逢世、第二十一齣 杭海、第二十七齣 通訊、第三十齣 奏凱	第七齣 赴義、第九齣 勤王、第十一齣 協策、第十二齣 奏捷
形象	忠心為國、正義凜然、家境雖窘迫，卻仍滿腹才華，呈現出才貌雙全的形象	忠心為國、端正腐敗風氣、充塞正義之氣、孝順父母，擁有忠孝雙全的好形象

表十：《玉合記》與《長命縷》男主角比較表

由以上可知，梅氏在 38 歲時完成《玉合記》，其後於 60 歲時才在作《長命縷》，男主角的角色設定差異不大，主要也是對國家盡忠的形象。可以看出早期梅氏仍是執意於考取功名，希望能夠一展自己的長才，然而卻一直無法入仕。梅氏晚期時已經轉而在戲曲、著書等工作上展現自己的才華，這也是梅氏將自己的人生經歷反映在傳奇創作的例證。

## 2、《玉合記》與《長命縷》次要角色的忠與奸

《玉合記》與《長命縷》主要都是歷史戰爭劇情，因此就會有忠臣與叛軍，因此而有強烈的忠奸對比，而《玉合記》與《長命縷》中的人物也可以做一個巧妙的對照，如下表：

	《玉合記》		《長命縷》	
盡忠報國的忠臣形	侯希逸	朝廷眾臣，統帥各地，成為驅逐安祿山的主要功臣，對國家盡守本分，統領有能之人對抗叛賊。	虞名文	坐鎮前線的主要統領，因為金兵南下趁勢而擊，又有賢才相助，加上自己的才能經驗，因此大獲全勝。
	許俊	沙場上聽令於將領，行事俐落豪爽。而後在幫助韓翃與柳姬重逢又是如此義	時俊	是朝廷的重臣，被派往協助虞名文，在腐敗的朝廷中扮演中堅人物，企圖使敗壞的

	《玉合記》		《長命縷》	
象		憤填膺，當機立斷，個性鮮明，梅氏利用各種事件，將其人物形象勾勒於情節之中。		朝廷力圖革新。在故事中，擁有光明正氣、認真負責的形象。
轉振點	安祿山叛國		金兵南下	
叛國無良的反叛形象	安祿山	在文中的描寫不多，僅以短短三個曲牌來寫，寫他的利益薰心，小人在側，無法無天，自稱「大燕皇帝」的小人形象。	完顏亮	因為正值金人全盛時期，所以呈獻剛愎、自負的領導者形象，梅氏特別寫出其對中國南方地區的嚮往以及對女色之慾望，塑造其奸淫的形象。
	韓朝敷	此人在劇中描寫非常少，為安祿山手下之大將，受安祿山之命，前來拉攏侯希逸，希望聯兵。入軍營替安祿山說服侯希逸，想要運用其遊說的方式來達到勝利的目的，但是因為不夠聰明，最後被侯希逸斬首，由此可知安祿山識人並不高明。	蘇保衡	為完顏亮手下第一大將，聽令於完顏亮，並統帥金兵，但是因為過於自負，加上對方已經打探到了軍情，所以慘遭擊敗。從傲慢的態度轉變為敗逃的形象，雖然描寫不多，但卻深植人心。

表十一：《玉合記》與《長命縷》次要角色的忠奸比較表

以上作一個忠奸對比，梅氏筆下的男性角色的形象忠奸、善惡壁壘分明。

## (二)唯利是圖

在梅氏的傳奇中，還有一種非善、非惡、非忠、非奸的角色，而是以自身利益為考量的角色設定，如此的角色形象增加了故事中人物的豐富度，也讓故事的發展更加曲折婉轉，讓觀眾在閱讀時能夠更深入劇情。下表對梅氏兩本傳奇中的唯利是圖人物形象作一個分析與比較。

《玉合記》		《長命縷》	
沙吒利	沙吒利本為外族，因為對唐朝有功，所以授與官職，又因為得寵於皇帝。因為見識柳姬的美貌，所以想要將柳姬據為己有。因此憑恃其權勢，強取柳姬入府，然因懼妻而一直沒能納柳姬為妾，在最後因為許俊用計，所以讓柳姬離開沙府，雖大怒，但因為柳姬本是韓翃妻，考量利益後而放棄柳姬。從此可看出沙吒利的考量全是從利益出發，這樣的形象立體而明確的在故事中展現出來，成功塑造朝廷官員只重自身利益的形象。	貨郎	此人物在故事劇情中出現只一、兩次，是市井中的小人物，因為當時女性屬於附屬品，尤其因為戰爭而流離失所的女性特別不利，很容易被不肖人士所利用，更何況是當時的優人歌妓等樂戶，更是視為商品加以買賣，而商人絕對是重利輕情，因此這個人物的形象也是如此鮮明。

表十二：《玉合記》與《長命縷》中唯利是圖的角色形象表

從表中可以看出梅氏對於人性的掌握，以及當時戰亂下的人倫悲劇有深刻的描寫，而且對於故事情節的鋪陳，在人物形象的刻畫中將人物的個性帶出，能使讀者快速掌握故事中的人物。此與梅氏長期在外遊歷，以及面對自己家族的問題後才擁有的的人生經歷，也才能夠將市井小民利益薰心表現出來，也因為交友廣闊，見識廣博才能夠將官員的唯利是圖運用的如此順手，這樣的人物描寫，與作者的經歷有一定的關係。

## 二、堅定貞潔

梅氏在創作《玉合記》與《長命縷》時，主要著重在描寫女主角的性格，因為故事內容相近，都是因戰亂而離散的男女最後團圓的故事，所以在進行人物形象的刻畫時，有許多相近之處，但也有許多不同背景與經歷，以下對梅氏兩本傳奇的女主角作人物形象之分析：

	《玉合記》柳姬	《長命縷》邢春娘
背景	出身賤微，是家資頗饒、為人豪放的李王孫的「待年之妾」。	出身官宦家庭，幼時學習詩書。
居所	因柳姬「性厭繁華」、「愛幽閒」，李王孫使其居於別館，藏之章台。	與單飛英同居於汴梁孝感坊內。
感情	情耽翰藻賢才之人，但是身為樂妓，卻無追求幸福之自由。	自幼與單飛英有婚聘關係，而一心一意心繫於此

		《玉合記》柳姬	《長命縷》邢春娘
感情 波折	李 王 孫	(1)柳姬本為李王孫的妾，後來因為李王孫的身邊「珠圍翠繞」以及「後房玉立，有女如雲」不缺柳姬一人，而且感情未能專一 (2)本為邊將，屢立戰功而受到賞識。卻被李林甫所忌，遭到排擠。而起了厭惡世事，欲入道的「每托仙遊」。	貨 郎  因為戰爭漂泊，在路上遇見婦人，因為無依無靠，所以跟隨婦人前往全州，到了全州後，因為舉目無親，所以被婦人的弟弟賣到妓院，從此成為歌妓。
	沙 吒 利	柳姬因為戰爭而入寺為尼，卻被有錢有勢的沙吒利看上，進而利用其寺尼身分要求入府誦經，懼其威勢而不得不入府。但是因為柳姬以性命相搏，而沒有被強硬納為侍妾，最後許俊用計而回韓翊身邊。	土 公 子  因為身為歌妓，所以只能聽從老鴇，只要有錢有勢，即可從事樂妓買賣，差點就被老鴇賣給了有錢人。受李英用計搭救而免於此難。
人物 形象	深明事理		
	(1) 提醒丈夫莫要「日月蹉跎」，而應「功名在意」。 (2) 當韓翊一舉成名為官後，她又念其久違桑梓、勸丈夫回鄉探望父母，以使榮名及親。 (3) 國難當頭卻能夠深明大義，雖有兒女情長之情，卻仍明辨事理。	對於金兵南下，單氏一家前去前線支援，而無法完婚之事，置於心底，以國家大事為重。	
	堅定貞潔		
	(1) 柳氏自知自己容貌艷麗，恐怕容貌致禍，而決定剪髮毀容，寄於空門，以待賊平之後，再得見丈夫一面。就不然，也好全身保節。 (2) 面對沙吒利如此有權勢之人，在這樣的家庭中生活，對於戰亂時期是有很大的吸引力，卻仍能守住節操。	(1) 土公子想要買走春娘時，春娘不斷反對，但是因為當時樂妓身分卑微，無法左右自己的去留，幸得李英相助而免於買賣之苦。 (2) 在一開始還沒與單飛英相認確認身分時，在房內單飛英對春娘的一些輕薄行為，讓春娘大聲喝斥，雖然是樂妓之身，但是春娘仍是守身	

	《玉合記》柳姬	《長命縷》邢春娘
	(3)對於沙吒利的強取，「中懷耿烈，海心盟舊設」、「若要玉杵邀盟，就把金鏹刺血」，以命相逼，讓沙吒利無法侵犯。	如玉，對單飛英的感情堅貞不二。
眼光獨到	(1)柳姬身為樂妓，見識過的人很多，因此對於有才氣的人特別賞識，才會對韓翃一見傾心。 (2)雖然身為李王孫的妾，清楚了解李王孫的為人，雖然知道自己身分卑微，沒有主張自己自由的權利，卻巧心的運用話術讓李王孫知道自己的心繫韓翃，而讓自己能夠達到目的。	愛心感恩 (1)在戰爭時，因為與母親離散，在路旁遇見一婦人，不忍其孤苦一人，所以一路扶持到了婦人的目的地。 (2)與單飛英重逢後，因為感恩李英曾經幫助自己免於被老鴿賣掉的悲劇，所以希望自己的相公能夠納李英為妾，反應出春娘知恩圖報的感恩性格。

表十三：《玉合記》與《長命縷》女主角比較表

由上表可知道梅氏《玉合記》與《長命縷》中，在女性角色的設定上，性格都是貞烈而專情，也能夠體恤而明理，人物的背景、經歷也許有差異，感情的波折也不盡相同，但是梅氏筆下的女性角色都以堅貞厚德為的形象基礎，從而發展出每個角色不同的故事。

### 三、無私助人

在梅氏的傳奇作品中，還有另一種人物，是作為男女主角之間的媒介，讓有情人們能夠成眷屬，在兩人中間不斷的給予協助，梅氏對此的描寫手法往往是讓事件的發展能夠更起伏、更順暢，因此這種中間人的角色也是劇本中不可或缺的人物，對梅氏《玉合記》李王孫、輕娥與《長命縷》楊大媽、李英作完整的人物分析，如下表：

	《玉合記》	《長命縷》
李王孫	(1)柳姬本為李王孫的妾，但是李王孫珍惜賢才，而且心慕道長仙風的生活，最後將柳姬託付給韓翃時，成全了一對才俊佳人。若非李王孫的成全，韓翃與柳姬一對佳偶必定只能分離或是私奔，如此將會有更	李英 (1)李英本為老鴿，貨郎想將春娘賣給他時，李英知曉了春娘的遭遇，憐憫之心讓他不捨，因此拒絕貨郎的交易，讓春娘免於被賣的災難。這樣的同情形象在整個故事中給人一種溫暖堅定的感受，從小人物

	《玉合記》		《長命縷》
	<p>多的問題產生。</p> <p>(2)李王孫出世入道，本應該作仙鶴遊，不再理會世俗之事，卻是善心難滅，在加上李王孫帶有天命，最後規勸韓翊塵世未了，不應勉強入道，讓韓翊與柳姬才有團聚之期。</p>		<p>的描寫中可以看出梅氏的用心。</p> <p>(2)在春娘即將被賣到有錢人家時，突然現身拯救春娘，讓自己也因此入了樂戶，這樣無私為人的精神讓人驚嘆。梅氏描寫李英形象手法讓人對於人性的善良有了更高的期待。</p>
輕娥	<p>(1)為柳姬之丫鬟，一生陪在柳姬身邊，與柳姬性格殊異，柳姬明白自己身分不能夠自由談情，但是輕娥不斷給與柳姬不同的想法，不斷的慫恿、鼓勵，有了輕娥這樣的推波助瀾，最後才讓柳姬能夠為自己爭取愛情。</p> <p>(2)輕娥替柳姬自韓翊手中帶回了定情信物—玉合，才讓兩人的感情自此確認下來，若非有輕娥如此單純的想法，可能柳姬與韓翊二人今日仍是南北相離。</p> <p>(3)在戰亂中，若非有輕娥的協助，單靠柳姬一人是無法逃至寺中避難，雖然路途中輕娥與柳姬走散，卻不難看出輕娥一路扶持柳姬的護主形象。</p>	楊大媽	<p>(1)作為老鴿，妓人只是自己買賣的商品而已，應該是重利輕別離的形象，但是當土公子要來買下春娘時，楊大媽有一度心軟，這樣的描寫也點出了楊大媽身為女性的慈愛與不捨。</p> <p>(2)春娘本來並非樂戶，只是在戰亂中被賣至妓院。</p>

表十四：《玉合記》與《長命縷》無私助人的角色形象表

從表中可以看出梅氏對於人性的刻畫，仍然是有比較高的期待。不論是有錢如李王孫，或是生活於社會較低階層的老鴿、僕人，都給與人性善良面的形象，因為有這些人的協助與轉念，才能讓男女主角相遇、重逢，打破了身分地位高才可以助人的階級刻板印象。這種寫作的廣度與梅氏一生遊歷見多識廣的經驗相關，以及晚明時家樂的養成有關，當時為數眾多的家班演出，甚至連主人都會上場演出的狀況來看，不只提供聲色娛樂或應酬之用，也讓主人更了解社會低層人物的辛酸與感觸，因此梅氏才會在《長命縷》中描寫如老鴿、樂戶的鼎力相助形象。

由以上梅氏筆下三種的人物形象可以看出梅氏在情節安排與人物形象上的安排極為完整，因為是傳奇劇本的關係，所以大多運用事件來帶出人物的性格與形象，用了多層次的事件一一將人物的性格堆砌出來，並利用許多細節架構出完整的人物形象，雖然對於人物外觀或是直接的描寫多，但是從故事整體的結構來看，可以看出梅氏對於人物刻畫之縝密與細膩。

### 第三節 作品與人生之關係

梅鼎祚的兩本傳奇創作都與他的人生際遇有關，可以從其創作的年紀來看兩本創作的差異，從主題、情節的設定以及人物背景的設定上來看，可以分為以下幾點：

#### 一、科舉考試

梅氏在 38 歲創作《玉合記》傳奇，當時他仍然致力於科舉考試，希望藉由自己的才氣考取功名，因此在創作《玉合記》傳奇時，角色的設定上也把自己的期待設定在角色人物背景上，九次赴試皆不售，影響了梅氏對人生的態度，也反應在梅氏的傳奇創作中，在《玉合記》中，韓翃因為才氣縱橫而離鄉背井，遇見了知音李王孫，在科舉考試高中而取得功名，想要回到家鄉讓父母知道這樣的好消息。而在現實中，梅氏希望自己能夠一舉高中而求得仕途與功名，但是連九次的科舉考試中都失利了，最後考試失利後，梅氏拒絕了申時行的推薦，41 歲時回到了家鄉，梅氏將自己對成功的期待放入傳奇創作的人物中，這種作品與現實的反差也常是創作的手法之一。而到了 60 歲《長命縷》傳奇完成，因為對《玉合記》的不滿意，加上自己對於人生的體悟，科舉仕途的追求並不容易，而且在劇中對男主角單飛英的設定也並非是因為科舉考試而任官，而且在任官後對於仕途也並不汲汲營營，並在情節中將當時朝廷內的迂腐、貪污表現在戲劇中，這完全是梅氏將自己的人生經驗與際遇寄託在劇本之中，因此可以看出科舉考試對梅氏的影響。

#### 二、佛道思想

梅氏在中年後開始展現其對佛道思想之虔誠，這也直接反應在梅氏的文學創作中。

佛教傳入中國後，逐漸與儒、道融合，到了晚明時期，當時知識份子多相容儒釋道三教，於是三教合一成為當時學術思想的主要潮流，例如和梅鼎祚師友關係密切的羅汝芳和湯顯祖，兩人皆對釋道有所接觸。羅汝芳雖然

從顏鈞學理學，然而也曾和胡宗正談燒煉飛升之術，和玄覺論佛家因果之說；真可和尚本人在理論上也主張三教合一的論點，以湯顯祖對真可和尚推崇的程度來看，可推論湯顯祖本人應受其影響，以儒生身份而對釋道二教多所接觸。在這樣的時代氛圍中，梅鼎祚雖以儒家思想為主，實亦雜揉釋道的思想。內在思維如此，外在又因考試失利，於是在萬曆二十年(1592年)，梅鼎祚更是專心於佛道方面的探索。在《答許民部》：「鼎祚比年以來，始閱佛籍於金陵，既閱道藏於姑孰。」及《與呂玉繩》：「明年則一病幾殆，因負跳而南及姑孰，翻二藏者前後幾三載。」在他寫給許民部和呂玉繩的信中，如皆可看出梅鼎祚致力於佛道典籍的閱讀研索。<sup>64</sup>

由以上引文可知，梅氏致力於佛道典籍，也因為梅氏的人生際遇在科舉考試上的坎坷，而讓他也漸漸調整心態，揉雜儒釋道三種想法於文章中。

晚明許多知識份子都深受佛教影響，湯顯祖與阮大鍼可說是其中較為典型又截然不同的兩例。湯氏為紫柏大師所點化，以出世精神來關照人世眾生，認為「性無善無惡，情有之」分情為善惡，認識到發展正常人欲與人欲畸型膨脹之間的區別。……湯顯祖在晚明思潮解放中處於潮頭的地位。<sup>65</sup>

梅鼎祚與湯顯祖交往時間長久，所以受到湯顯祖的影響以及自身經歷的關係，所以對於佛道信仰非常虔誠。在梅氏的兩本傳奇創作中，都夾雜了佛、道教的角色安排，例如《玉合記》中第十齣懷仙的李王孫，就是道教的主要代表；在第二十齣的老尼悟空、小尼法靈和小尼慧月在法靈寺中的虔誠禮佛；第二十六齣的入道，輕娥在戰亂中入蓮花庵，也是人生入道而有寄託的一齣。而李王孫入道，張果老指點李王孫幫助韓翃、柳姬入法靈寺求平安到被沙吒利帶入沙宅、輕娥入道觀後仍是擔憂柳姬的安危仍是下山尋訪，這些都是《玉合記》中的情節。而《長命縷》傳奇中，第十七齣導師中，有觀音菩薩、善才童子、龍女及氤氳大使等仙道人物，協助春娘與飛英重逢；在第二十九齣圓夢中，也有許多道教的聖者，例如韋馱尊者、關王大聖、光淨童子和鳩摩童子等，施展祝福與法術讓春娘與李英懷孕，讓大團圓的故事更加圓滿，可見梅氏已經將佛道的思想直接表達在創作中。人生際遇不同，造就了不同的思想，梅氏出生於書香之地，自幼就展現了文學才氣，也入了羅汝芳門下，因此可見梅氏的才學幼時即嶄露頭角。但是經歷了九次的科舉考試，縱使再有才氣，也難敵這樣的挫敗，因此，轉而向佛道等超脫心靈

<sup>64</sup> 陳慧芬：《梅鼎祚《青泥蓮花記》研究》，(高雄，中山大學中文研究所碩士論文，2002年)，頁13。

<sup>65</sup> 鄭采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究--以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》，(台北，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年)，頁40-41。

的方式來改變自己的態度，才能夠轉化心境，度過考試的坎坷，因此作者將自己的經歷寫入創作中，並將自己的理想或是希望寄託在故事人物之中，人生並未總是能有大團圓的結局，但是以作品來表示的時候就可以有如此的幸運，因此，從《玉合記》到《長命縷》兩本傳奇來檢視梅氏的人生，是一種成長，也是一種心靈的超脫。

由以上兩點，可知梅氏將自己的人生際遇寄託於傳奇作品之中，因為當時流行言情為主的描述題材，對於弱勢與權貴之間的力量抗衡，以及社會性的描寫與戰爭迫害，都與作者本身背景因素與自身性格有關。

「言情」指的是以才子佳人之情愛為描述主體。元雜劇中描寫婚姻愛情的作品很多，但多著重於弱勢群體的與權豪勢要或邪惡力量相抗的煎熬、掙扎，呈現社會性的關照。到了明傳奇，生旦的悲歡離合更成為主流的表述主題，但其背景因素主要和人物自身的行為、性格以及一些偶然因素有關，生旦也多是才子佳人，呈現才情樣貌雙美的綺麗風格。<sup>66</sup>

因此，梅氏才會將自己的人生際遇穿插入傳奇的情節中。

---

<sup>66</sup> 鄭采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究--以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》，(台北市：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年)，頁19。

### 第三章 《玉合記》之排場藝術分析

#### 第一節 排場理論

傳奇為表演藝術，因此一定會有表演的場面，稱之為排場。而表演的場面則有角色均勻、冷熱調劑。

戲劇為元代重要的俗文學，從元代開始對於排場都有各種不同的定義，曾永義先生云：「所謂「排場」，元人指的是舞臺上演出時所表現的情況。」<sup>67</sup>由此可知元代時排場概念尚未完全形成。到了明代，排場的概念仍是模糊的，從呂天成《曲品》、徐復祚《曲論》、祁彪佳《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》中，可以看到明人論曲之標準，但仍未能將排場一詞清楚解釋。時值清代，李漁《閒情偶記》中可見「濟冷熱」條，對於排場中需要討論的場次冷熱條濟狀況已經有較為具體的說明。

予謂：傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其悲歡離合，皆為人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮沖冠，能使人驚魂欲絕，即使鼓板不動，場上寂然，而觀者叫絕之聲，反能震天動地。<sup>68</sup>

由以上引文可知場次的冷熱關係著作品是否能夠吸引觀賞者，只要冷熱場使用得宜，雖未有音樂，仍能使人感動叫絕。

另李漁之排場理論還有一條為「小收煞」，小收煞是指劇本的上半部結束的最後一齣，而李漁認為小收煞的使用如下：

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，暗藏一物於盆盞、衣、襪之中，做定而令人射覆，此正做定之際，眾人射覆之時也。戲法無真假，戲文無工拙，只是使人想不到、猜不著，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>69</sup>

對於李漁《閒情偶寄》中有關小收煞之說法，曾永義先生提出更具體的描述。

所謂「小收煞」即指「上半部之末齣，暫攝情形，略收鑼鼓」；「大收煞」則為「全本收場」，「此折之無，在無包括之痕，而有團圓之趣。」則事實

<sup>67</sup>曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》（台北：正中書局，1994年8月），頁163。

<sup>68</sup>李漁：《閒情偶寄》《明清小品叢刊》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁76。

<sup>69</sup>李漁：《閒情偶寄》《明清小品叢刊》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁68。

上也是屬於關目布置的手法。<sup>70</sup>

由以上可知戲劇表演的排場安排，應符合冷熱場互相調濟的條件，同李漁的理論與曾永義先生的說法，符合排場的冷熱起伏，可以使劇本更加跌宕有致，更能吸引觀眾的目光。

而今，排場的定義經過學者專家的研究，更加條理清晰。

## 一、王季烈《螭廬曲談》

### 1、排場定義

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絕。<sup>71</sup>

### 2、角色勞逸

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。<sup>72</sup>

由以上兩點可知，從王季烈始而特別講求排場之冷熱與勞逸對於一部戲的重要性，排場是用得宜，可以使得觀眾得到無窮的感受。

對於王季烈排場的構成要求，曾永義先生則認為排場是建立在關目、套數、角色這三項重要的因素之上，而傳奇排場需使宮調、角色、劇情的分配與布置都不重複。

## 二、吳梅《顧曲塵談》

吳梅先生強調排場的概念應該要使角色均勻，排場應該要冷熱相濟。

填詞者在引商刻羽之先，拈韻抽豪之始，須將全部綱領布置妥帖，何處可家饒折，何處可設節目，角色分配如何可以勻稱，排場冷熱可以調劑，通盤酬算，總以脈絡分明、事實離奇為要。<sup>73</sup>

## 三、張清徽《明清傳奇導論》

在《明清傳奇導論》中，張清徽先生提出了傳奇分場的理論，並對排場做了

<sup>70</sup>曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》（台北：正中書局，1994年8月），頁174。

<sup>71</sup>王季烈：《螭廬曲談》（台北：商務印書館，1994年8月），頁36。

<sup>72</sup>王季烈：《螭廬曲談》（台北：商務印書館，1994年8月），頁26。

<sup>73</sup>吳梅：《顧曲塵談》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁191。

明確的條件。

#### 四、羅師麗容《曲學概要》

盧元駿先生的說法，彙整排場的條件，使得判斷排場的好壞的條件更加明確。本文舞台藝術的分析，即是以羅師麗容的排場理論為分析的條件，以判定劇本舞台藝術的優劣。

### 第二節 冷熱相濟分析

#### 一、場次人數分析

##### (一)、場次人數統計表

角色 \ 齣次	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
末 <sup>74</sup>	1	1		1			1	1		1
生 <sup>75</sup>		1			1	1			1	
小生 <sup>76</sup>		1		3			1	1		1
丑 <sup>77</sup>		2		1	1	1				
淨 <sup>78</sup>		1		4		2				
外 <sup>79</sup>		1					1	1		
眾 <sup>80</sup>		1		2			2	1		
旦 <sup>81</sup>			1	3	1		1			
小旦 <sup>82</sup>				3						
貼 <sup>83</sup>			1	3	2	1	1		1	
小末 <sup>84</sup>							1			

<sup>74</sup> 末扮演開場末、樂人、高內侍、官員、許俊、奴隸。

<sup>75</sup> 生扮演韓翃。

<sup>76</sup> 小生扮演李王孫、明皇、中軍官。

<sup>77</sup> 丑扮演馬伕、樂人、宮女、僕人、師弟。

<sup>78</sup> 淨扮演樂人、宮女、楊國忠、法雲師傅。

<sup>79</sup> 外扮演樂人、官員、侯希逸。

<sup>80</sup> 眾扮演樂人、小黃門、宮女、僕人、士兵。

<sup>81</sup> 旦扮演柳姬、虢國夫人。

<sup>82</sup> 小旦扮演貴妃。

<sup>83</sup> 貼扮演輕娥、秦國夫人。

<sup>84</sup> 小末扮演青年。

角色 \ 齣次	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
老旦										
<b>總計</b>	<b>1</b>	<b>8</b>	<b>2</b>	<b>20</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>2</b>

角色 \ 齣次	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
末 <sup>85</sup>		1		1	1	1	3	1	1	1
生 <sup>86</sup>	1		1		1		1			
小生 <sup>87</sup>	1		1	1				1		
丑 <sup>88</sup>				1		1	2	1	1	1
淨 <sup>89</sup>		1		1		1		1	1	1
外 <sup>90</sup>				1				2		
眾 <sup>91</sup>	1	1		1	1	1	1	1	1	
旦 <sup>92</sup>	1		1		1		1			1
小旦 <sup>93</sup>								1		
貼 <sup>94</sup>	2		1		1		3			1
小末										
老旦 <sup>95</sup>										1
<b>總計</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	<b>6</b>

<sup>85</sup> 末扮演吐蕃將軍乞力斤、安祿山家奴、奴僕、許俊、金童、將軍

<sup>86</sup> 生扮演韓翎。

<sup>87</sup> 小生扮演李王孫、筑雄武城工人。

<sup>88</sup> 丑扮演商賈、韓朝敷、園丁、軍官、鬼、將軍、小尼慧月、沙吒利的僕人。

<sup>89</sup> 淨扮演番將沙吒利、安祿山、鬼、小尼法靈。

<sup>90</sup> 外扮演侯希逸、張果老。

<sup>91</sup> 眾扮演樂人、蒙古士兵、契丹軍隊、儀從、士兵、仙班。

<sup>92</sup> 旦扮演柳姬。

<sup>93</sup> 小旦扮演玉女。

<sup>94</sup> 貼扮演輕娥。

<sup>95</sup> 老旦扮演老尼悟空。

角色 \ 齣次	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
末 <sup>96</sup>	2	2		1			1		1	1
生 <sup>97</sup>	2						1			2
小生 <sup>98</sup>	1	1				1				2
丑 <sup>99</sup>	1	1			1				2	1
淨 <sup>100</sup>		1		2					1	1
外 <sup>101</sup>	1						1			2
眾 <sup>102</sup>	3	1		2			1			2
旦 <sup>103</sup>			1	2	1				1	
小旦 <sup>104</sup>		1		1						
貼 <sup>105</sup>		1	2	2		1		1		
小末 <sup>106</sup>										2
老旦 <sup>107</sup>		1			1				1	
<b>總計</b>	<b>10</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>13</b>

角色 \ 齣次	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
末 <sup>108</sup>		1					4		1	1
生 <sup>109</sup>		1		3	1		2		1	1

<sup>96</sup> 末扮演許俊、高力士、王子、奚奴。

<sup>97</sup> 生扮演韓翃。

<sup>98</sup> 小生扮演軍校、唐明皇、李王孫、李太尉李光弼。

<sup>99</sup> 丑扮演水手、探子、小尼、僕人、史朝義。

<sup>100</sup> 淨扮演內侍、安祿山、小尼、田承嗣。

<sup>101</sup> 外扮演侯希逸。

<sup>102</sup> 眾扮演士兵。

<sup>103</sup> 旦扮演柳姬。

<sup>104</sup> 小旦扮演楊貴妃、宮女。

<sup>105</sup> 貼扮演宮女、輕娥。

<sup>106</sup> 小末扮演李抱玉。

<sup>107</sup> 老旦扮演宮女、老尼悟空。

<sup>108</sup> 末扮演奚奴、許俊。

<sup>109</sup> 生扮演韓翃。

齣次 角色	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
小生 <sup>110</sup>		1				1	2			1
丑 <sup>111</sup>	1	1		4	2		2	1	1	1
淨 <sup>112</sup>	1						1	1		1
外 <sup>113</sup>							3		1	1
眾 <sup>114</sup>		1					2		1	
旦 <sup>115</sup>	1		1	4	2		2			1
小旦 <sup>116</sup>			1	4	2		2			
貼 <sup>117</sup>			1			1	1			1
小末										
老旦 <sup>118</sup>	2						2			
<b>總計</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>15</b>	<b>7</b>	<b>2</b>	<b>23</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>8</b>

表十五：場次人數統計表

- <sup>110</sup> 小生扮演李王孫、韋巡官。  
<sup>111</sup> 丑扮演僕人、蒼頭、公差、伶工、沙蟲兒。  
<sup>112</sup> 淨扮演沙將軍沙吒利、僕人。  
<sup>113</sup> 外扮演伶工、軍校、侯希逸。  
<sup>114</sup> 眾扮演士兵、僕人。  
<sup>115</sup> 旦扮演柳姬。  
<sup>116</sup> 小旦扮演女使、僕人、女奴、官妓。  
<sup>117</sup> 貼扮演輕娥。  
<sup>118</sup> 老旦扮演老尼、沙母、官妓、女侍。

(二)、場次人數曲線圖

### 場次人數曲線圖

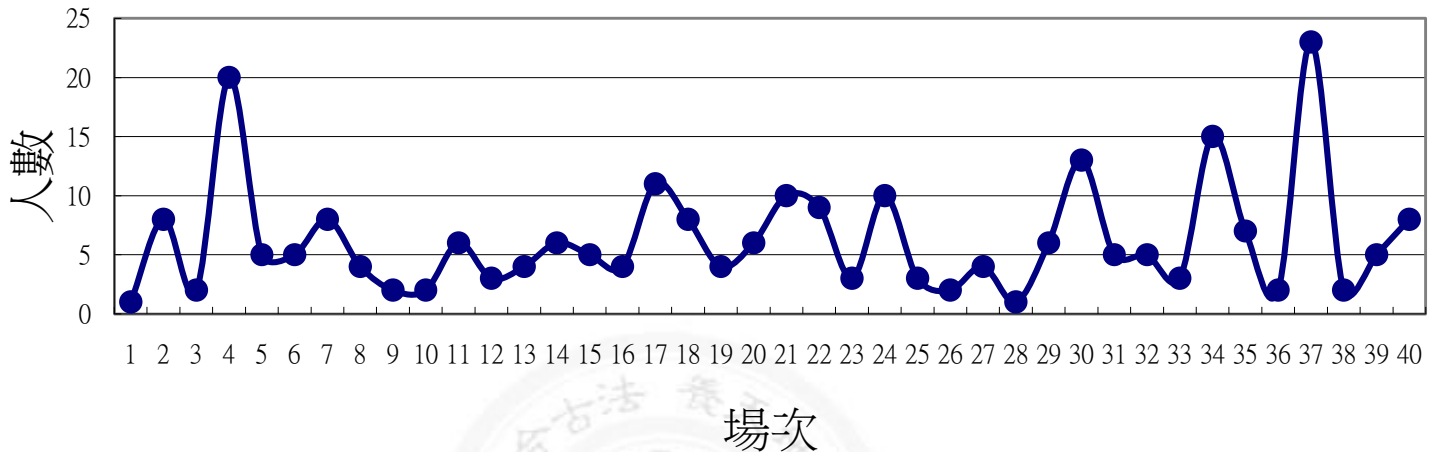


圖 6：場次人數曲線圖

上圖為《玉合記》上場角色對比情形。整本傳奇登場角色平均值約為 6~7 人。從場次人數曲線圖上來看大致上起伏有致，開頭與結尾時各有一次高點，中間段較為持平。以下是《玉合記》角色出場冷熱情況。

#### 1、第一齣至第五齣：

第一齣上場角色只有 1 人，為家門末開場，以敘述劇情大綱為主，為冷場。第二齣為劇情正式開始，與第一齣相較，較為熱鬧，登場角色數上升至 8 人，分別扮演不同人物。第二、三齣，雖是到冷場，但仍比第一齣較為熱鬧，並展開了各自的故事發展線。第四齣的出場人次激增，來到 20 人，但並非同時在場上，有上下場的狀況，因為這一齣主要寫的是皇室的鋪張與不知民間疾苦，所以在人數上的展現才會高過於其他齣。第五齣寫的是男女主角的相遇，因此，人數雖不多，但是卻是非常重要的關目。前五齣中第四齣人數較多，中間的二、三齣基本上人數雖有差異，但是在故事發展上沒有太大的重要性，均質以下，較屬冷場。在此五齣中，從圖表與數字上來看，冷熱表現差異大。

## 2、第六齣至第十齣：

第六齣開始登場角色數量往下走，從第六齣的五人，到第七齣稍上升至 8 人，但是到了第八齣則變為 4 人，第九、時兩齣只剩下 2 人，且分別扮演不同人物，可見場面漸漸由熱鬧轉變冷場，這樣的起伏較為劇烈。此五齣，分別為熱場、熱場、冷場、冷場、冷場，雖然連著兩場的冷場，但整體的表現上仍有變化，符合「不可以連場不變」的要求。

## 3、第十一齣至第十五齣：

第十一齣人次上升至 6 人，屬於熱場；十二齣人數下降至 3 人，屬於冷場；十三齣人數不多，為 4 人；第十四齣人數攀升回到 6 人，皆扮演不同的人物，在作場上，此 6 人同時登場演出，為安祿山即將叛變的場面，因此場面較為熱鬧；第十五齣數量稍稍下降至 5 人，演出了人物也都不同，且同時作場，場面亦熱。此五齣分別為熱場、冷場、冷場、熱場、熱場。連兩場冷場與熱場，但是因為人數都有變化，所以也符合了「不可以連場不變」的要求。此五齣的冷熱相濟，就曲線圖來看，曲折度雖不大，卻各自有相當程度的重要性。

## 4、第十六齣至第二十齣

第十六齣人數為 4 人，為一冷場，而在第十七齣則迎來了較多的人數，登場次數達 11 人次，角色作場的方式是多有上下場，並沒有同時在場上出現 11 人，但角色上下場的繁複，可見變化。第十八齣開始慢慢降低人數，雖然只有 8 人，但是場面非常熱鬧；而第十九齣變成 4 人，人次不多，但是內容為一轉折點；第二十齣為 6 人，場面並無特別高或低，但是在內容上是重要的關目，所以人數雖在平均值內，但是場面仍然是很精彩。第十六到二十齣為上半場之收束，而這樣符合了「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。」<sup>119</sup>的原則。

## 5、第二十一齣至第二十五齣

第二十一齣上場人數為 10 人，突然人數上升，屬於熱場；第二十二齣人數為 9 人，也是熱場。第二十三齣人數突然降到 3 人次，屬於冷場；第二十四齣人數又增加為 10 人，在人物上則扮演為 6 個不同角色，在人物作場上，並沒有於舞臺同時一起出現。第二十五又降至 3 人，曲折線明顯上

<sup>119</sup> (清)李漁：《閒情偶寄》《中國古典戲曲論著集成·七》，(中國戲曲出版社，北京，1959年7月)，頁68。

下起伏，冷熱相濟狀況明顯，相當符合冷熱相濟的條件。

#### 6、第二十五齣至第三十齣：

第二十六齣，人次為 2 人，為冷場；第二十七齣人次為 4 人，為冷場；第二十八齣人次為 1 人，為冷場；第二十九齣人次為 6 人，為熱場；第三十齣人次為 13 人，為熱場。連用了三場冷場與兩場熱場，劇情步步堆疊，若能增加曲線起伏更佳。

#### 7、第三十一齣至第三十五齣：

從圖表線條上來看，此五齣的起伏高點在第三十四齣，第三十一齣為 5 人，為冷場；第三十二齣也是 5 人的冷場；到了三十三齣更是下降為 3 人；到了第三十四齣激增為 15 人次，高於平均，屬熱場，三十五又回到了平均人次的 7 人，偏向熱場。此五齣起伏由低至高，循序漸進，讓故事漸漸走向大團圓的高潮。

#### 8、第三十六齣至第四十齣

此五齣在冷熱上表現主要是第三十七齣的大熱場，第三十六齣人次僅 2 人；第三十七齣人次多達 23 人，而第三十八劇降為 2 人；三十九齣有 5 人，仍是低於平均數；最後四十齣為 8 人，稍稍比平均數高一些。一連五場，登場角色數高低起伏不定，冷場交雜，在最後幾齣的變化上非常高，符合冷熱相濟的狀況。

## 二、場次間隔分析

### (一)、場次間隔分析表

場次	齣目	性質	判斷理由
第一齣	標目	過場	<ul style="list-style-type: none"><li>條件：<ol style="list-style-type: none"><li>1、以一二之曲子組成一場</li><li>2、只具起承連絡的地位</li></ol></li><li>理由：<p>此齣由兩支詞牌所組成一場後即下場，只具有起承聯絡的地位，純為聯繫故事關目而設，故判斷為過場。</p></li></ul>
第二齣	贈處	過場	<ul style="list-style-type: none"><li>條件：<ol style="list-style-type: none"><li>1、以一二之曲子組成一場</li><li>2、只具起承連絡的地位</li></ol></li></ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
			<ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> 為生角第一次出場，為聯繫故事之用，而未有大部份的演出。
第三齣	懷春	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>理由：</li> </ul> 為旦角第一次出場，主要為聯繫故事之用，而未有重要的內容演出。
第四齣	宸遊	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> <li>1、登場角色必須是全劇中數量最多，而又各有表演。</li> <li>2、故事內容又係具備重要發展上的條件。</li> <li>理由：</li> </ul> 此齣登場之角色為最多，共 11 種角色，而且各自都有表演，每個角色唱曲數亦多，場面很熱鬧，故判斷為大場。
第五齣	邂逅	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>理由：</li> </ul> 此齣主要寫男女主角相遇的情況，為劇情之重要關目之一。且登場人物主要為旦、貼與生，都是戲中的主角。此齣有重要的份量，故判斷為正場。
第六齣	緣合	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>理由：</li> </ul> 此齣主要寫韓翎與輕娥初次面對面的情況，並寫韓翎贈柳氏玉合，是重要的關目之一。

場次	齣目	性質	判斷理由
			登場人物主要為生與貼，都是戲中的主角。此齣有重要的份量，故判斷為正場。
第七齣	參成	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> <li>主要為聯繫故事之用，成為後續男女主角得以相見的聯絡地位，而未有重要的內容演出。</li> </ul>
第八齣	除戎	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> <li>此齣份量較少，多只是做資料的補充，作時代背景的介紹，並無開合承接的功用，故判斷為短場。</li> </ul>
第九齣	訶約	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> <li>此齣是寫輕娥送錢還給韓翃，過程中主要提到的內容是一種起承轉合的聯絡位置，沒有很大份量的演出，所以判斷為過場。</li> </ul>
第十齣	懷仙	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> <li>這一齣是寫李王孫想要修道，而不願意將浮生浪費在兒女情愛之中。一整齣只兩首唱</li> </ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
			曲，〔粉蝶兒〕 <sup>120</sup> 只有兩句；〔普天樂〕 <sup>121</sup> 只有九句，唱曲數少，念白的分量也不及其他齣的分量，而內容基本上可以與其他齣合為一齣，所以主要是用來濟正場、過場之窮，不能盡場面的分量，也只是做一個資料的補充，所以判斷其為短場。
第十一齣	義姪	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要寫李王孫讓韓翊與柳氏兩情得以相悅之過程，登場人物主要為生、小生、旦與貼，都是戲中的主角。因為此齣為重要的故事轉折處，故判斷為正場。</p>
第十二齣	譯賓	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>只有淨、丑等腳色上場，且劇情內容不為重要關鍵劇情，所以判斷為過場。</p>
第十三齣	醜負	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要寫李王孫將家產交與韓翊與柳氏，並將柳姬許配給韓翊，讓有情人終得眷屬，登場人物主要為生、小生、旦與貼，都是戲中的主角。而此齣是整個劇本中重要的故事轉折處，讓柳姬與韓翊成為正式夫妻，作為</p>

<sup>120</sup> 〔中呂·粉蝶兒〕，標準句數為八句。

<sup>121</sup> 〔中呂·普天樂〕，標準句數為十一句。

場次	齣目	性質	判斷理由
			一個故事的開端，故判斷為正場。
第十四齣	逆萌	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣主要的唱曲只有〔北點絳脣〕與〔浪淘沙〕，所以符合過場組成的條件，而內容主要是做一個時代背景與劇情發展的交代，角色扮演的人物都不是重要的人物，所以此齣主要的功能是作為起承連絡的功用。
第十五齣	逢世	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣為韓翃參加科舉考試，最後成功歸來。只是在交代故事內容的走向，因為考上科舉所以才被皇帝重用，也才有後續的故事發展，所以判斷為具起承聯絡地位的過場戲。
第十六齣	拒問	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣登場的人物是戲中的幾個比較重要的角色，而此齣內容則是作為一個重要的承先啟後的劇情，唱曲主要由〔挂真兒〕與〔八聲甘州〕組成，唱曲數量不多，所以判斷為過場。
第十七齣	言祖	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> </ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
			<ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣為重要的關目之一，兩人因為戰爭的緣故而離別，因為有離別才会有玉合，所以在劇情上是重要的一齣。登場人物主要是男女主角，所演唱的取非常多，正如小說的高潮一般，所以判斷為正場。</p>
第十八齣	悟真	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣的唱曲主要由〔划楸兒〕與〔江頭送別〕組成，而劇情內容上來看，此齣的內容是為李王孫後來選擇回歸於市井作一個鋪敘，具有承先啟後的效果，所以判斷為過場。</p>
第十九齣	發難	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣只寫安祿山擁兵自重，並想要取代皇帝穿上龍袍，並未有承先啟後的作用，所以判斷為短場。</p>
第二十齣	焚修	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣的內容是因為戰亂，柳姬與輕娥來到了寺廟旁，希望能夠獲得一點庇護。是作為承接後面具情的關目之一，所以判斷為過場。</p>
第二十一齣	杭海	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol>

場次	齣目	性質	判斷理由
			<ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣內容主要是寫對抗安祿山的方法，連絡彼此的軍隊作最後反撲，也在此時看出哪些將領對朝廷是忠心不二的，因此此齣只是站了一個連接劇情之用的地位，而唱曲主要由〔神仗兒〕與〔望吾鄉〕組成，所以判斷其為過場。</p>
第二十二齣	西幸	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣是寫唐皇室的荒淫無道，在外頭戰爭水深火熱之時，朝廷內還在歌舞宴饗，而安祿山叛變，直搗長安，最後在高力士等人協助下，傳旨繼位太子，就西行逃難，如此倉皇逃難，與韓翃等人在外與安祿山抵抗的情景成了最強烈的對比。此齣並未有承先啟後的功用，而達到襯托的作用，所以判斷為短場。</p>
第二十三齣	祝髮	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣主要是寫安祿山攻入長安，而柳姬與輕娥知道戰事已經進入長安，不得不倉皇逃難，因此才有了後面的逃難分離，所以由此可判斷為過場。</p>
第二十四齣	兵變	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>理由：</li> </ul> <p>此齣是寫柳姬與輕娥在逃難中離散，而不知</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
			何處去的輕娥想起理王孫說過可以到終、華二山尋他，在不知何去何從的行況下，輕娥與柳姬分別走了不同的路。此段故事與之後的故事有發展上的連結，且唱曲主要由〔水底魚〕與〔縷縷金〕組成，所以判斷為過場。
第二十五齣	逃禪	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣內容主要是寫柳姬逃難與輕娥分離，只好裝扮成尼姑逃往寺院，待戰亂結束之後再下山，而柳姬逃到法靈寺中，與後續的劇情有非常大的關係，作為一個故事發展的關目，所以判斷為過場。
第二十六齣	入道	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣主要寫輕娥到了華山，遇見了李王孫，並將山下的戰亂狀況與自己的經歷告訴理王孫，李王孫雖然已經出世入道，且室內心也不免對輕娥的遭遇感到憐憫，且是出家人需一意清修，所以也只是將內心對百姓、生靈的憐惜放在一旁。這樣的一個心態與之後的積極入世作為一個襯托，此齣並非承上啟下的觀目，並可濟過場之窮，所以判斷為短場。
第二十七齣	通訊	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣為韓翃等人打敗了安祿山，在勝利之

場次	齣目	性質	判斷理由
			後，思念家鄉與柳姬之情更是排山倒海而來，作為連繫劇情之用，所以判斷為過場。
第二十八齣	感舊	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣寫輕娥下山尋找柳姬，雖然已經不是柳姬家中的僕人，且也已經入庵做了道姑，但對於柳姬仍有多多年情分，所以下山尋找柳姬的消息已安自己的心。這齣主要是連接後續劇情的發展，唱曲只有〔月兒高〕，所以判斷為過場。             </li> </ul>
第二十九齣	嗣音	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣寫戰亂之後，柳姬第一次得到了韓翎的消息，為劇情重要的關目之一，讓柳姬心生希望，雖然柳姬斷髮為尼，卻仍是不忘舊情，所以希望能夠返回塵世，尋找韓翎。但是此時殺出了沙府，讓整個劇情急轉，讓故事起伏更加曲折，而此齣登場人物都是主角與副主角，在故事中都佔有一席之地，因此判斷為正場。             </li> </ul>
第三十齣	奏凱	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、登場角色必須是全劇中數量最多，而又各有表演。</li> <li>2、故事內容又係具備重要發展上的條件。</li> <li>3、場景布置，故事穿插，以及人物登場，為全劇中最華麗、最熱鬧、或最緊張的場面。</li> </ol> </li> <li>• 理由：</li> </ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
			此齣主要寫戰爭的場面，兩軍交戰，究竟何者戰勝，關係了故事的後續發展，而在場上的人數也很多，兩軍對峙的場景也是熱鬧而緊張，最後韓翎等人戰勝了安祿山判軍，在劇情中事具備了重要的發展條件，因此判斷為大場。
第三十一齣	砥節	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣主要是寫柳姬被迫來到沙府，而因為沙將君喜愛，所以滯留於沙府之中，本來可能要被強硬的成為沙府中的小妾，但因為柳姬頑強抵抗，而沙母又為人慈悲，因此而逃脫了被選為小妾的命運，但也因此困於沙府之中，無法離開去尋找韓翎的消息，與後面接續的劇情有很大的關連，是重要的關目之一，所以判斷為正場。             </li> </ul>
第三十二齣	卜居	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣寫韓翎戰勝安祿山，來到雲台觀會見李王孫，因為一直沒有柳姬的消息，再見李王孫入道學仙術的灑脫，所以想要追隨李王孫，但自己塵世未了，所以讓李王孫勸退，而此時僕人剛好將柳姬的回信送到，因此成為一個連接劇情之用的關目，演唱的曲牌為〔高陽台〕、〔勝葫蘆〕與〔尾聲〕三種，故判斷為過場。             </li> </ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
第三十三齣	閨晤	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣是寫柳姬已經在沙府中困居已久，在一次的講道誦經中與輕娥重逢，並沒有特別的劇情上的承接功能，所以判斷為短場。</p>
第三十四齣	道邁	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣是戰亂後韓翃與柳姬第一次重逢，雙方內心都非常激昂，因為不便在此處將內心的情意表露，所以約了之後的時間在會面。這樣的劇情是整個故事中很重要的關目，故事在此推向一個高峰，所以判斷為正場。</p>
第三十五齣	投合	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫柳姬與韓翃相遇，但是在這樣的景況下重逢卻讓雙方一點都無法快樂，因為柳姬已經入了沙府，沙將軍的背景雄厚，一般士人只能夠望其項背，所以兩人知道已經不可能再繼續從前的生活，所以歸還玉合，兩人可能永訣。因為此齣是重要的關目，在加上登場的人物以主角為主，其故事內容也是重要的高潮，具有相當的分量，所以判斷為正場。</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
第三十六齣	出山	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣是寫李王孫與輕娥一同下山的過程，完全沒有任何劇情上連接的意義，而與上一場的戲作為一熱一冷的襯托之用，所以判斷為短場。</p>
第三十七齣	還玉	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、故事的發展與文詞結構上，是全劇中最出色的組合。</li> <li>2、登場角色是全劇數量最多，又各有表演。</li> <li>3、故事內容具備重要發展上的條件。</li> <li>4、場景布置、故事穿插，人物登場是全劇中最華麗、最熱鬧、最緊張的場面。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫許俊知道了韓翎的苦楚後，直接來到沙府用計奪取柳姬，讓兩人得以團圓。在故事中是非常重要的發展，而且在兩地的布景轉換也非常快速，登場的角色也非常的多，唱曲數上也非常的豐富，所以依據以上幾點，判斷此齣為大場。</p>
第三十八齣	謝讐	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫沙將軍知道了柳姬被鐸的事件後，憤怒不已，正想要前去理論一番，而被沙蟲兒制止，因為名分不符的關係。因為沙府有著重臣的身分，所以作者在此處設計這樣的關目，讓沙將軍成全柳姬與韓翎，使得後續能</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
			夠大團圓，達到承上啟下的功用，而所唱的曲牌為〔雙勸酒〕、〔普賢歌〕與〔大迓鼓〕三種，所以判斷為過場。
第三十九齣	聞上	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣寫皇帝獎賞了對抗安祿山有功的所有人，而為了讓韓翎與柳姬兩人能夠名正言順的在一起，而將此稟報皇帝，讓皇帝來裁斷，而最後皇帝特許了這段婚姻，也嘉勉了抗敵有功的人，登場的人都是主要的角色，而內容也是為最後的大團圓作為一個交代，所以在故事劇情上也有重要的地位，所以判斷為正場。             </li> </ul>
第四十齣	賜完	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、故事的發展與文詞結構上，是全劇中最出色的組合。</li> <li>2、登場角色是全劇數量最多，又各有表演。</li> <li>3、故事內容具備重要發展上的條件。</li> <li>4、場景布置、故事穿插，人物登場是全劇中最華麗、最熱鬧、最緊張的場面。</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣寫最後的大團圓，每個人各得其所，皇帝下令嘉許所有人，出場人數很多，兒所唱的曲也很豐富，大部分的曲以合唱方式演唱，讓舞台華麗又熱鬧，所以判斷為大場。             </li> </ul>

表十六：場次間隔分析表

(二)、場次間隔分析圖

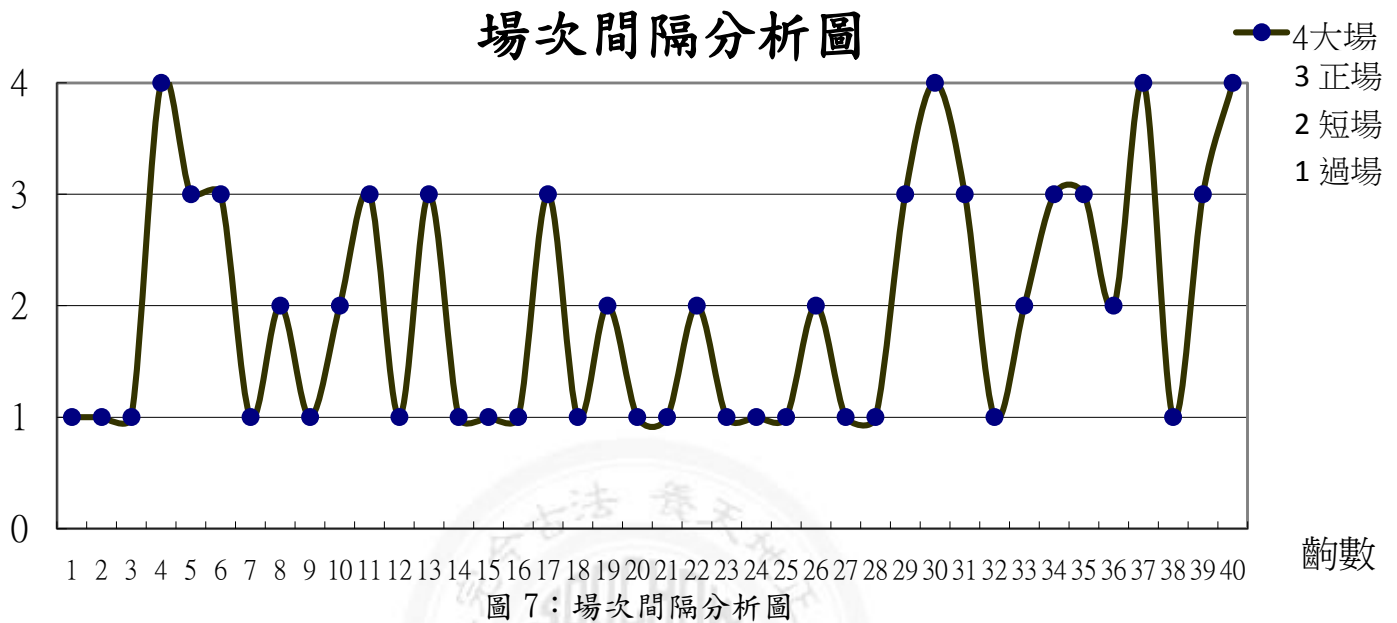


圖 7：場次間隔分析圖

圖 7 是將場次間隔分析表中的分析加以整理後，繪出的排場間隔分析圖。藉著曲折圖的起伏，更清楚的顯示排場的狀況。《玉合記》的場次狀況，大場 4 場，正場 10 場，短場 7 場，過場 19 場，以下分別為各齣作說明：

1、第一齣至第五齣：

《玉合記》的主要角色，在前三齣已全部上場。之後出現的角色，多為副角或邊角。《玉合記》中主要以韓翎、柳姬、李王孫與輕娥四人追求自己所愛的事物的故事為主，分別為愛情與入道兩條線發展。而這五齣主要的故事分別是以李王孫欣賞韓翎才氣而促使韓翎、柳姬的相會的故事，而第四齣是寫唐代朝廷的豪華，較屬於邊角人物。因此在前五齣中符合了盧元駿先生所說「生、旦、淨、末、丑等主要角色在前五齣內出現。」<sup>122</sup>的條件。

在場次間隔的分析上，第一齣為家門總略，內容的只是一個連結劇情的意義，視為過場；第二齣上場人數也不多，故事也沒有很大的發展意義，形式上依然為過場；第三齣為柳姬這一邊的故事介紹，在發展上只是一種劇情

<sup>122</sup> 羅麗容：《曲學概要》(台北，里仁書局，2003 年 9 月)，頁 243。

的连接，依然是過場；第四齣上場人數眾多，舞台熱鬧而華麗，是寫朝廷的奢華，也因為有這樣的奢侈鋪張，才造成了後續安祿山叛變的主因，因此判斷為大場，到了第五齣故事發展到了重要的關目，就前五齣來看冷熱場狀況由平淡到熱鬧，但是一連三場皆為過場，不甚符合「不可以連場不變」的要求。

## 2、第六齣至第十齣

第六齣為一正場；第七齣為過場；第八齣為短場；第九齣是過場；第十齣為短場。在故事發展上，連二齣的形式與性質都沒有變化，不符合冷熱相濟的要求。從第六齣至第十齣曲線圖來看，除了第六齣之外，沒有太大的發展性，而場次間隔則為短場、過場之更替，本段的線條起伏較不特別劇烈，可見過了第五齣之後故事來到相對較為冷的一段，場次的冷熱狀況較不甚協調。

## 3、第十一齣至第十五齣

從第十一齣到第十五齣得圖表線段起來上來看，曲折度較劇烈。第十一齣上升至正場，十二齣下降過場，後面的第十三齣又上升至正場，第十四齣又下降為過場，而第十五齣則依然維持過場形式。因此這五齣大抵符合盧元駿先生所說「不可以連場不變」的要求。從第十一齣開始至第十四齣有場次上的變化，正場與過場交替輪用，讓故事冷熱發展得宜。

## 4、第十六齣至第二十齣

第十六齣為過場；第十七齣為正場；第十八齣為過場；第十九齣為短場；第二十齣過場，各齣的場次間隔搭配或形式符合冷熱條件，起伏雖然不大，但是都沒有連用，但是因為故事發展還沒到一個收束，所以不符合李漁所提出的「小收煞」的條件。

## 5、第二十一齣至第二十五齣

從二十一齣開始為下半卷，這五齣主要是寫戰亂造成的兵荒馬亂，除了第二十二齣為短場外，其他都是過場，在曲線上幾乎沒有起伏，不符合「不可以連場不變」的要求。

## 6、第二十六齣至第三十齣

此五齣的線條曲折度大。第二十六齣為短場；第二十七齣為過場；第二

十八齣過場；二十九齣為正場；而第三十齣來到下半卷的第一個大場。此五齣中前三齣的冷熱較不協調，後兩齣的較為上升，仍有達到冷熱相濟的條件。

### 7、第三十一齣至第三十五齣

從第三十一齣至三十五齣，為《玉合記》故事情節發展最為重要的一段，冷熱起伏雖不是太熱烈，維持在熱鬧的場次中。以短場、過場與正場相間的方式，讓故事情節不斷推陳下去，以做為結束前的一個鋪陳。第三十一為正場；第三十二齣為過場；第三十三為短場；第三十四與三十五齣為正場，起伏的曲線也與情節相符合。

### 8、第三十六齣至第四十齣

此五齣為《玉合記》最精采的五齣，第三十六齣短場；第三十七齣大場；第三十八齣過場；第三十九齣正場；第四十齣大場，冷熱起伏非常明顯，符合「不可以連場不變」的要求。從而可知最後的五齣是《玉合記》中最熱鬧的一段，在表演上完全可以吸引觀眾的目光，在排場曲線中以最高點作為結束，相當傑出。

## 三、小結

從場次人數上來看《玉合記》前二十齣的曲線起伏高低有致，冷熱相濟的狀況很明顯。開頭到了第四齣，冷熱起伏突然加大，中間的第五齣到第十六齣還算平穩中有起伏，不至於冷熱相濟不協調，而上場人次的部分，大約人次都在平均數中，約為 6~7 人，大多符合「不可以連場不變」的原則。從十七齣至二十齣，曲線圖明顯地起伏高低加劇，劇情漸漸轉變成較為關鍵的部分。但在前二十齣的小收煞的部分，以約為平均數的 5 個角色登場，人數雖然不多，但是劇目的情節卻非常重要，也符合了小收煞「宜熱不宜冷」的條件。

後二十齣的場次人數，明顯起伏較大。第二十一齣至第三十齣的曲線高低錯置，符合冷熱相濟的要求。到了第三十一齣至四時齣之間，曲折線的起伏更加劇烈，乍冷乍熱下，讓觀眾的情緒也同樣高低起伏，整體上是相當符合場次冷熱的狀況，且在劇末的大收煞部分場次人數激增，符合熱場的條件，讓觀眾最後能夠劇末跟著劇情安排與演員表現來到最後的高點。

從場次間隔分析來看，前十齣冷熱差異大，曲線圖明顯上下波動。第十一齣至二十齣冷熱的狀況前半部表現較佳，但從十六齣至二十齣，從場次分析或故事結構來說，都較為不符合冷熱原則，且小收煞也處理的不甚理想，因此有點收束

的稍稍簡略。而下半卷的部分，第二十一到三十齣，冷熱場表現明顯較之前為差，到了第二十九齣才稍稍有比較大的起伏，開啟了《玉合記》較為精采的部份。從三十一齣至四十齣，曲線圖起伏越趨擴大，冷熱場交替明顯，符合不可以連場不變的性質，以大場來做為結尾，符合大收煞的條件。

從以上分析來看，發現到《玉合記》的冷熱狀況，以後二十齣的表現較佳，從場次分析或排場間隔安排來看，小收煞的結尾較差，而大收煞的表現較好。《玉合記》的小收煞，較不符合「宜熱不宜冷」的條件，無論從角色或是場次安排來說，小收煞是以低潮的方式來寫作。而大收煞則是大團圓的劇情，因此可以知道梅鼎祚重視的是故事的鋪陳，以緩慢的步調慢慢交代情節的發展，最後再將氣氛帶到大團圓的故事中，讓觀眾在欣賞時能夠慢慢被帶領，直到最後的收束時做一個強而有力大場與熱場，也因此符合了中國傳統戲曲的排場做法。

### 第三節 勞逸均衡分析

#### 一、角色出場次數分析

##### (一)、角色出場次數統計表

齣次 角色	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	小計
末 <sup>123</sup>	1	1		1			1	1		1	6
生 <sup>124</sup>		1			1	1			1		4
小生 <sup>125</sup>		1		3			1	1		1	7
丑 <sup>126</sup>		2		1	1	1					5
淨 <sup>127</sup>		1		4		2					7
外 <sup>128</sup>		1					1	1			3
眾 <sup>129</sup>		1		2			2	1			6
旦 <sup>130</sup>			1	3	1		1				6

<sup>123</sup> 末扮演開場末、樂人、高內侍、官員、許俊、奴隸。

<sup>124</sup> 生扮演韓翃。

<sup>125</sup> 小生扮演李王孫、明皇、中軍官。

<sup>126</sup> 丑扮演馬伕、樂人、宮女、僕人、師弟。

<sup>127</sup> 淨扮演樂人、宮女、楊國忠、法雲師傅。

<sup>128</sup> 外扮演樂人、官員、侯希逸。

<sup>129</sup> 眾扮演樂人、小黃門、宮女、僕人、士兵。

<sup>130</sup> 旦扮演柳姬、虢國夫人。

角色 \ 齣次	齣次										小計
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	
小旦 <sup>131</sup>				3							3
貼 <sup>132</sup>			1	3	2	1	1		1		9
小末 <sup>133</sup>							1				1
老旦											0

角色 \ 齣次	齣次										小計
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
末 <sup>134</sup>		1		1	1	1	3	1	1	1	10
生 <sup>135</sup>	1		1		1		1				4
小生 <sup>136</sup>	1		1	1				1			4
丑 <sup>137</sup>				1		1	2	1	1	1	7
淨 <sup>138</sup>		1		1		1		1	1	1	6
外 <sup>139</sup>				1				2			3
眾 <sup>140</sup>	1	1		1	1	1	1	1	1		8
旦 <sup>141</sup>	1		1		1		1			1	5
小旦 <sup>142</sup>								1			1
貼 <sup>143</sup>	2		1		1		3			1	8
小末 <sup>144</sup>											0

<sup>131</sup> 小旦扮演貴妃。

<sup>132</sup> 貼扮演輕娥、秦國夫人。

<sup>133</sup> 小末扮演青年。

<sup>134</sup> 末扮演許俊、高力士、王子、奚奴。

<sup>135</sup> 生扮演韓翃。

<sup>136</sup> 小生扮演軍校、唐明皇、李王孫、李太尉李光弼。

<sup>137</sup> 丑扮演水手、探子、小尼、僕人、史朝義。

<sup>138</sup> 淨扮演內侍、安祿山、小尼、田承嗣。

<sup>139</sup> 外扮演侯希逸。

<sup>140</sup> 眾扮演士兵。

<sup>141</sup> 旦扮演柳姬。

<sup>142</sup> 小旦扮演楊貴妃、宮女。

<sup>143</sup> 貼扮演宮女、輕娥。

<sup>144</sup> 小末扮演李抱玉。

角色 \ 齣次											小計
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
老旦 <sup>145</sup>										1	1

角色 \ 齣次											小計
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
末 <sup>146</sup>	2	2		1			1		1	1	8
生 <sup>147</sup>	2						1			2	5
小生 <sup>148</sup>	1	1				1				2	5
丑 <sup>149</sup>	1	1			1				2	1	6
淨 <sup>150</sup>		1		2					1	1	5
外 <sup>151</sup>	1						1			2	4
眾 <sup>152</sup>	3	1		2			1			2	9
旦 <sup>153</sup>			1	2	1				1		5
小旦 <sup>154</sup>		1		1							2
貼 <sup>155</sup>		1	2	2		1		1			7
小末 <sup>156</sup>										2	2
老旦 <sup>157</sup>		1			1				1		3

<sup>145</sup> 老旦扮演宮女、老尼悟空。

<sup>146</sup> 末扮演許俊、高力士、王子、奚奴。

<sup>147</sup> 生扮演韓翃。

<sup>148</sup> 小生扮演軍校、唐明皇、李王孫、李太尉李光弼。

<sup>149</sup> 丑扮演水手、探子、小尼、僕人、史朝義。

<sup>150</sup> 淨扮演內侍、安祿山、小尼、田承嗣。

<sup>151</sup> 外扮演侯希逸。

<sup>152</sup> 眾扮演士兵。

<sup>153</sup> 旦扮演柳姬。

<sup>154</sup> 小旦扮演楊貴妃、宮女。

<sup>155</sup> 貼扮演宮女、輕娥。

<sup>156</sup> 小末扮演李抱玉。

<sup>157</sup> 老旦扮演宮女、老尼悟空。

齣次 角色	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	小計	總計
末 <sup>158</sup>		1					4		1	1	7	31
生 <sup>159</sup>		1		3	1		2		1	1	9	22
小生 <sup>160</sup>		1				1	2			1	5	21
丑 <sup>161</sup>	1	1		4	2		2	1	1	1	13	31
淨 <sup>162</sup>	1						1	1		1	4	22
外 <sup>163</sup>							3		1	1	5	15
眾 <sup>164</sup>		1					2		1		4	27
旦 <sup>165</sup>	1		1	4	2		2			1	11	27
小旦 <sup>166</sup>			1	4	2		2				9	15
貼 <sup>167</sup>			1			1	1			1	4	28
小末											0	3
老旦 <sup>168</sup>	2						2				4	8

表十七：角色出場次數統計表

<sup>158</sup> 末扮演奚奴、許俊。

<sup>159</sup> 生扮演韓翃。

<sup>160</sup> 小生扮演李王孫、韋巡官。

<sup>161</sup> 丑扮演僕人、蒼頭、公差、伶工、沙蟲兒。

<sup>162</sup> 淨扮演沙將軍沙吒利、僕人。

<sup>163</sup> 外扮演伶工、軍校、侯希逸。

<sup>164</sup> 眾扮演士兵、僕人。

<sup>165</sup> 旦扮演柳姬。

<sup>166</sup> 小旦扮演女使、僕人、女奴、官妓。

<sup>167</sup> 貼扮演輕娥。

<sup>168</sup> 老旦扮演老尼、沙母、官妓、女侍。

(二)角色出場次數統計圖

### 角色出場次數統計圖

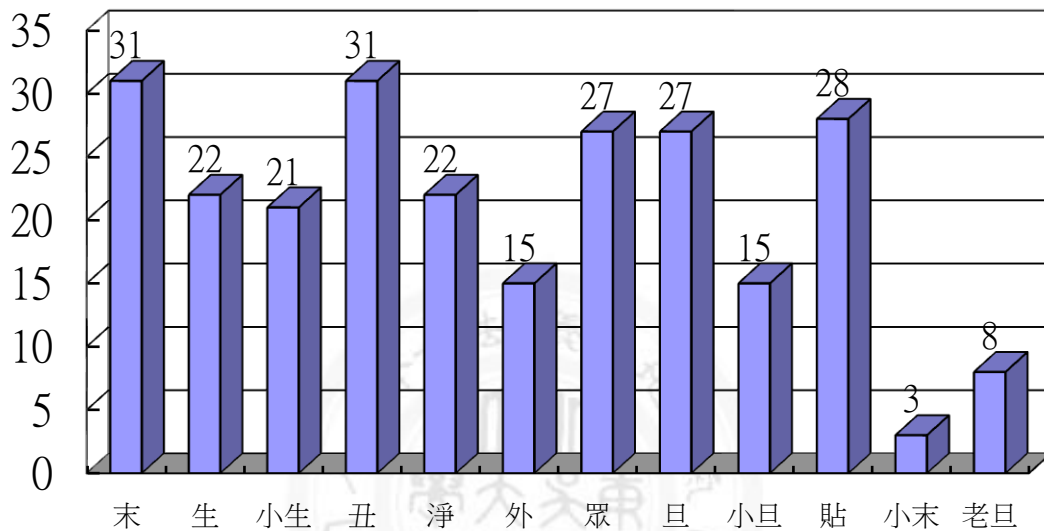


圖 8：角色出場次數統計圖

表十七為《玉合記》角色的出場次數統計圖，圖 8 是的統計所有角色的出場次數。《玉合記》所有曾出現的角色一共 12 種，各個角色的出現次數平均為 20 次。以丑與末的出場次數最高，為 31 次；接著是貼旦，為 28 次；接著是旦角與眾，各為 27 次；20 多次左右的為生、小生與淨，分別為 22、21 與 22 次。在 15 次的為外與小旦。其他角色數量則是低於五次以下，分別為出場 3 次的小末與出場 8 次的老旦，出場次數的差距頗大。作者在角色數量上的運用不符合勞逸均衡的條件。在人物的運用上，《玉合記》開頭以生角為主，但後來作場的很多都是飾演的許俊的末角，因此，而小末與老旦出場的總合卻低於一個末角的出場，以勞逸均衡的狀況來說，非常不符合一個劇本應有的情況。

但若是將腳色以主行當來分，則可分為生、旦、淨、丑、外與眾，統整由圖 8 分析出來的結果，可知生角共 41 次、旦角共 78 次、淨角共 22 次、末角共 34 次、丑角共 31 次、外共 15 次、眾共 27 次，從行當來分析的話則有不一樣的情況，出場次數最多的變為旦行，次要行當為生行，再次要的行當才是末

行。由以上可知，《玉合記》為一本旦行為主的劇本，但是在角色的運用上，卻不一定是旦角的出場次數最多，角色上反而是末角演出較為突出。另外，不論是行當或角色，梅氏在《玉合記》的角色出場上都沒有注意到出場次數的勞逸的問題。

## 二、角色唱曲數分析

### (一)角色之唱曲數統計表

齣次 角色	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	小計
末 <sup>169</sup>	2	1		6			1	2			12
生 <sup>170</sup>		3			3	3			6		15
小生 <sup>171</sup>		3		7			1	2		2	15
丑 <sup>172</sup>		2		1		5					8
淨 <sup>173</sup>		1		6		4					11
外 <sup>174</sup>		1					1	5			7
眾 <sup>175</sup>		1		8			2	2			13
旦 <sup>176</sup>			5	5	5		5				20
小旦 <sup>177</sup>				7							7
貼 <sup>178</sup>			5	4	3	9	2		5		28
小末 <sup>179</sup>											0
老旦											0

<sup>169</sup> 末扮演開場末、樂人、高內侍、官員、許俊、奴隸。

<sup>170</sup> 生扮演韓翃。

<sup>171</sup> 小生扮演李王孫、明皇、中軍官。

<sup>172</sup> 丑扮演馬伕、樂人、宮女、僕人、師弟。

<sup>173</sup> 淨扮演樂人、宮女、楊國忠、法雲師傅。

<sup>174</sup> 外扮演樂人、官員、侯希逸。

<sup>175</sup> 眾扮演樂人、小黃門、宮女、僕人、士兵。

<sup>176</sup> 旦扮演柳姬、虢國夫人。

<sup>177</sup> 小旦扮演貴妃。

<sup>178</sup> 貼扮演輕娥、秦國夫人。

<sup>179</sup> 小末扮演青年。

角色 \ 齣次	齣次											小計
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20		
末 <sup>180</sup>		1		1		3	1	1	1	1	9	
生 <sup>181</sup>	7		2		2		7				18	
小生 <sup>182</sup>	4		5	1				4			14	
丑 <sup>183</sup>				1		3	2		1	1	8	
淨 <sup>184</sup>		2		1					3	1	7	
外 <sup>185</sup>				1		4		1			6	
眾 <sup>186</sup>	4	1		1	1			1	2		10	
旦 <sup>187</sup>	8		2		4		7	1		4	26	
小旦 <sup>188</sup>							3				3	
貼 <sup>189</sup>	5		2		3					4	14	
小末 <sup>190</sup>											0	
老旦 <sup>191</sup>										2	2	

角色 \ 齣次	齣次											小計
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
末 <sup>192</sup>				1			2		4		7	
生 <sup>193</sup>	2						6			4	12	

<sup>180</sup> 末扮演許俊、高力士、王子、奚奴。

<sup>181</sup> 生扮演韓翃。

<sup>182</sup> 小生扮演軍校、唐明皇、李王孫、李太尉李光弼。

<sup>183</sup> 丑扮演水手、探子、小尼、僕人、史朝義。

<sup>184</sup> 淨扮演內侍、安祿山、小尼、田承嗣。

<sup>185</sup> 外扮演侯希逸。

<sup>186</sup> 眾扮演士兵。

<sup>187</sup> 旦扮演柳姬。

<sup>188</sup> 小旦扮演楊貴妃、宮女。

<sup>189</sup> 貼扮演宮女、輕娥。

<sup>190</sup> 小末扮演李抱玉。

<sup>191</sup> 老旦扮演宮女、老尼悟空。

<sup>192</sup> 末扮演許俊、高力士、王子、奚奴。

<sup>193</sup> 生扮演韓翃。

角色 \ 齣次											小計
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
小生 <sup>194</sup>		3				4				3	10
丑 <sup>195</sup>		2			1					1	4
淨 <sup>196</sup>				2						1	3
外 <sup>197</sup>	2						2			4	8
眾 <sup>198</sup>				1						4	5
旦 <sup>199</sup>			5	2	2				8		17
小旦 <sup>200</sup>		3		1							4
貼 <sup>201</sup>			3	2		3		2			10
小末 <sup>202</sup>										3	3
老旦 <sup>203</sup>					2						2

角色 \ 齣次											小計	總計
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40		
末 <sup>204</sup>							8		2	4	14	42
生 <sup>205</sup>		4		6	5		4		2	7	28	73
小生 <sup>206</sup>		4				3	2			5	14	53
丑 <sup>207</sup>	2							2			4	24
淨 <sup>208</sup>	3						1	2			6	27

<sup>194</sup> 小生扮演軍校、唐明皇、李王孫、李太尉李光弼。

<sup>195</sup> 丑扮演水手、探子、小尼、僕人、史朝義。

<sup>196</sup> 淨扮演內侍、安祿山、小尼、田承嗣。

<sup>197</sup> 外扮演侯希逸。

<sup>198</sup> 眾扮演士兵。

<sup>199</sup> 旦扮演柳姬。

<sup>200</sup> 小旦扮演楊貴妃、宮女。

<sup>201</sup> 貼扮演宮女、輕娥。

<sup>202</sup> 小末扮演李抱玉。

<sup>203</sup> 老旦扮演宮女、老尼悟空。

<sup>204</sup> 末扮演奚奴、許俊。

<sup>205</sup> 生扮演韓翃。

<sup>206</sup> 小生扮演李王孫、韋巡官。

<sup>207</sup> 丑扮演僕人、蒼頭、公差、伶工、沙蟲兒。

齣次 角色											小計	總計
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40		
外 <sup>209</sup>									2	4	6	27
眾 <sup>210</sup>							1				1	29
旦 <sup>211</sup>	3		3	6	5		3			7	27	90
小旦 <sup>212</sup>							1				1	15
貼 <sup>213</sup>			5			1				5	11	63
小末											0	3
老旦 <sup>214</sup>	3						1				4	8

表十八：角色之唱曲數統計表

2、角色之唱曲數統計圖

各角色唱曲數圖

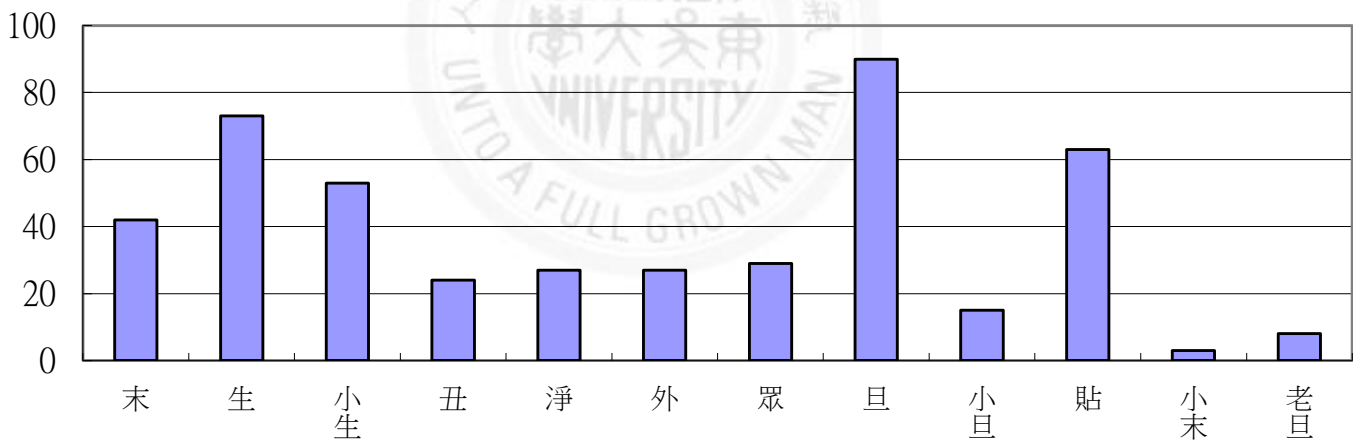


圖 9：角色之唱曲數統計圖

<sup>208</sup> 淨扮演沙將軍沙吒利、僕人。  
<sup>209</sup> 外扮演伶工、軍校、侯希逸。  
<sup>210</sup> 眾扮演士兵、僕人。  
<sup>211</sup> 旦扮演柳姬。  
<sup>212</sup> 小旦扮演女使、僕人、女奴、官妓。  
<sup>213</sup> 貼扮演輕娥。  
<sup>214</sup> 老旦扮演老尼、沙母、官妓、女侍。

(三)角色唱曲曲牌

齣次	角色	曲牌
01	末	〔玉樓春〕〔滿庭芳〕
02	生	〔繞池遊〕〔黃鶯兒〕〔琥珀貓兒墜〕
	小生	〔繞池遊〕〔黃鶯兒〕〔琥珀貓兒墜〕
	丑	〔琥珀貓兒墜〕
	丑	〔六么令〕
	淨	〔六么令〕
	外	〔六么令〕
	眾	〔六么令〕
	末	〔六么令〕
03	旦	〔祝英台近〕〔綿搭絮〕〔綿搭絮〕〔綿搭絮〕〔綿搭絮〕
	貼	〔祝英台近〕〔綿搭絮〕〔綿搭絮〕〔綿搭絮〕〔綿搭絮〕
04	淨	〔字字雙〕
	丑	〔字字雙〕
	小生	〔女冠子〕〔好事近〕〔千秋歲〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕〔紅繡鞋〕〔尾聲〕
	小旦	〔女冠子〕〔好事近〕〔千秋歲〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕〔紅繡鞋〕〔尾聲〕
	末	〔女冠子〕〔好事近〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕〔紅繡鞋〕〔尾聲〕
	眾	〔好事近〕〔千秋歲〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕〔紅繡鞋〕〔尾聲〕
	眾	〔好事近〕〔千秋歲〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕〔紅繡鞋〕〔尾聲〕
	淨	〔好事近〕〔千秋歲〕〔越恁好〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕
	旦	〔好事近〕〔千秋歲〕〔越恁好〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕
	貼	〔好事近〕〔千秋歲〕〔越恁好〕〔紅繡鞋〕
	眾	〔好事近〕〔千秋歲〕
05	旦	〔薄倖〕〔香遍滿〕〔北二犯江兒水〕〔懶畫眉〕〔懶畫眉〕
	貼	〔薄倖〕〔北二犯江兒水〕〔懶畫眉〕
	生	〔懶畫眉〕〔懶畫眉〕〔朝天子〕
06	淨	〔誦子令〕〔誦子令〕〔誦子令〕〔誦子令〕
	丑	〔誦子令〕〔誦子令〕〔誦子令〕〔誦子令〕〔孝南歌〕

齣次	角色	曲牌
	貼	〔出隊子〕〔誦子令〕〔誦子令〕〔誦子令〕〔孝南歌〕〔醉羅歌〕〔好姐姐〕〔好姐姐〕〔尾聲〕
	生	〔孝南歌〕〔醉羅歌〕〔尾聲〕
07	旦	〔西地錦〕〔宜春令〕〔太師引〕〔三學士〕〔三學士〕
	末	〔窳地錦襠〕
	小末	〔窳地錦襠〕
	眾	〔窳地錦襠〕
	外	〔窳地錦襠〕
	眾	〔窳地錦襠〕
	貼	〔宜春令〕〔三學士〕
	小生	〔太師引〕
08	外	〔番卜算〕〔倒拖船〕〔倒拖船〕〔奈子花〕〔奈子花〕
	眾	〔倒拖船〕〔倒拖船〕
	小生	〔倒拖船〕〔倒拖船〕
	末	〔卜算子〕〔奈子花〕
09	生	〔唐多令〕〔醉扶歸〕〔不是路〕〔紅衲袄〕〔紅衲袄〕〔解三醒〕
	貼	〔不是路〕〔紅衲袄〕〔紅衲袄〕〔解三醒〕〔解三醒〕
10	小生	〔粉蝶兒〕〔普天樂〕
11	貼	〔一江風〕〔燒夜香〕〔梁州序〕〔三段子〕〔歸朝歡〕
	旦	〔一江風〕〔北寄生草〕〔北對玉環帶過清江引〕〔燒夜香〕〔梁州序〕〔節節高〕〔啄木兒〕〔歸朝歡〕
	小生	〔海棠春〕〔桂枝香〕〔燒夜香〕〔梁州序〕
	生	〔海棠春〕〔燒夜香〕〔梁州序〕〔節節高〕〔尾聲〕〔啄木兒〕〔三段子〕
	眾	〔北對玉環帶過清江引〕〔燒夜香〕〔節節高〕〔尾聲〕
12	淨	〔夜遊朝〕〔瑣窗郎〕
	眾	〔夜遊朝〕
	末	〔瑣窗郎〕
13	小生	〔雙調·新水令〕〔北折桂令〕〔北雁兒落帶得勝令〕〔北望江南〕〔北沽美酒帶太平令〕
	生	〔南步步嬌〕〔南江兒水〕

齣次	角色	曲牌
	旦	〔南步步嬌〕〔南僥僥令〕
	貼	〔南步步嬌〕〔南園林好〕
14	淨	〔北點絳脣〕
	眾	〔北點絳脣〕
	外	〔浪淘沙〕
	末	〔浪淘沙〕
	小生	〔浪淘沙〕
	丑	〔浪淘沙〕
15	旦	〔一翦梅〕〔賞宮花〕〔賞宮花〕〔大聖樂〕
	貼	〔一翦梅〕〔賞宮花〕〔賞宮花〕
	生	〔黃龍袞〕〔大聖樂〕
	眾	〔黃龍袞〕
16	外	〔挂真兒〕〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕
	末	〔挂真兒〕〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕
	丑	〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕
17	貼	〔駐雲飛〕〔北清江引〕〔一撮棹〕
	丑	〔駐雲飛〕〔北清江引〕
	旦	〔駐雲飛〕〔駐雲飛〕〔勝如花〕〔榴花泣〕〔急板令〕〔一撮棹〕〔尾聲〕
	生	〔駐雲飛〕〔駐雲飛〕〔勝如花〕〔榴花泣〕〔急板令〕〔急板令〕〔一撮棹〕
	末	〔一撮棹〕
18	末	〔江頭送別〕
	小旦	〔江頭送別〕
	小生	〔划楸兒〕〔划楸兒〕〔江頭送別〕〔江頭送別〕
	外	〔江頭送別〕
	眾	〔江頭送別〕
19	淨	〔梁州令〕〔四邊靜〕〔四邊靜〕
	末	〔梁州令〕
	丑	〔梁州令〕
	眾	〔梁州令〕〔四邊靜〕
20	旦	〔玩仙燈〕〔亭前柳〕〔亭前柳〕〔玉胞肚〕

齣次	角色	曲牌
	貼	〔玩仙燈〕〔亭前柳〕〔亭前柳〕〔玉胞肚〕
	末	〔亭前柳〕
	老旦	〔亭前柳〕〔玉胞肚〕
	淨	〔亭前柳〕
	丑	〔亭前柳〕
21	生	〔神仗兒〕〔望吾鄉〕
	外	〔神仗兒〕〔望吾鄉〕
22	小生	〔滿江紅〕〔六範宮詞〕〔玉山頽〕
	小旦	〔滿江紅〕〔六範宮詞〕〔玉山頽〕
	丑	〔風入松〕〔風入松〕
23	旦	〔霜天曉角〕〔小桃紅〕〔下山虎〕〔蠻牌令〕〔尾聲〕
	貼	〔霜天曉角〕〔下山虎〕〔蠻牌令〕
24	淨	〔水底魚〕〔水底魚〕
	眾	〔水底魚〕
	旦	〔水底魚〕〔縷縷金〕
	貼	〔水底魚〕〔縷縷金〕
	小旦	〔水底魚〕
	末	〔水底魚〕
25	旦	〔瑣窗寒〕〔三換頭〕
	老旦	〔東甌令〕〔劉潑帽〕
	丑	〔東甌令〕
26	小生	〔逍遙樂〕〔金井水紅花〕〔玉鶯兒〕〔玉鶯兒〕
	貼	〔金井水紅花〕〔玉鶯兒〕〔玉鶯兒〕
27	生	〔破齊陣〕〔傾杯玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔雁來紅〕 〔朱奴兒〕
	外	〔七娘子〕〔傾杯玉芙蓉〕
	末	〔雁來紅〕〔朱奴兒〕
28	貼	〔月兒高〕〔月兒高〕
29	旦	〔億秦娥〕〔二郎神〕〔二郎神〕〔嚶林鶯〕〔啄木鸛〕〔隔尾〕 〔簇御林〕〔簇御林〕
	末	〔嚶林鶯〕〔啄木鸛〕〔隔尾〕〔簇御林〕
30	小生	〔步蟾宮〕〔錦上花〕〔柳搖金〕

齣次	角色	曲牌
	小末	〔步蟾宮〕〔錦上花〕〔柳搖金〕
	眾	〔步蟾宮〕〔錦上花〕〔柳搖金〕〔柳搖金〕
	外	〔步蟾宮〕〔錦上花〕〔柳搖金〕〔柳搖金〕
	生	〔步蟾宮〕〔錦上花〕〔柳搖金〕〔柳搖金〕
	丑	〔錦上花〕
	淨	〔錦上花〕
31	淨	〔梨花兒〕〔憶多嬌〕〔憶多嬌〕
	丑	〔梨花兒〕〔憶多嬌〕
	旦	〔三台令〕〔山坡羊〕〔鬥黑麻〕
	老旦	〔三台令〕〔山坡羊〕〔憶多嬌〕
32	小生	〔高陽台〕〔高陽台〕〔高陽台〕〔尾聲〕
	生	〔勝葫蘆〕〔高陽台〕〔高陽台〕〔尾聲〕
33	旦	〔意遲遲〕〔白練序〕〔尾聲〕
	貼	〔北水仙子〕〔么篇〕〔抱鼎兒〕〔醉太平〕〔尾聲〕
34	生	〔金蕉葉〕〔羅江怨〕〔香柳娘〕〔香柳娘〕〔香柳娘〕〔香柳娘〕
	旦	〔金蕉葉〕〔羅江怨〕〔香柳娘〕〔香柳娘〕〔香柳娘〕〔香柳娘〕
35	旦	〔謁金門前〕〔五供養〕〔玉交枝〕〔川撥棹〕〔尾聲〕
	生	〔謁金門前〕〔五供養〕〔玉交枝〕〔川撥棹〕〔尾聲〕
36	小生	〔天下樂〕〔排歌〕〔排歌〕
	貼	〔排歌〕
37	小生	〔傳言玉女〕〔南畫眉序〕
	生	〔傳言玉女〕〔南畫眉序〕〔南鮑老催〕〔南雙聲子〕
	末	〔黃鍾北醉花陰〕〔北喜遷鶯〕〔北出隊子〕〔北刮地風〕〔北四門子〕〔北水仙子〕〔尾聲〕
	老旦	〔南畫眉序〕
	小旦	〔南畫眉序〕
	眾	〔南畫眉序〕
	淨	〔南滴溜子〕
	旦	〔南滴滴金〕〔北水仙子〕〔南雙聲子〕
38	淨	〔雙勸酒〕〔大趑鼓〕

齣次	角色	曲牌
	丑	〔普賢歌〕〔大迓鼓〕
39	外	〔生查子〕〔刮鼓令〕
	生	〔生查子〕〔刮鼓令〕
	末	〔生查子〕〔刮鼓令〕
40	旦	〔繞紅樓〕〔剔銀燈〕〔金菊對芙蓉〕〔山花子〕〔太和佛〕 〔舞霓裳〕〔尾聲〕
	生	〔繞紅樓〕〔剔銀燈〕〔金菊對芙蓉〕〔山花子〕〔太和佛〕 〔舞霓裳〕〔尾聲〕
	小生	〔金菊對芙蓉〕〔山花子〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕〔尾聲〕
	貼	〔金菊對芙蓉〕〔山花子〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕〔尾聲〕
	外	〔菊花新〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕〔尾聲〕
	末	〔菊花新〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕〔尾聲〕

表十九：角色唱曲曲牌

由上述各表與圖對角色的唱曲數分析其勞逸均衡。圖 9 為所有角色的唱曲數，從圖 9 來看，旦角的唱曲數最多，共 90 首，其次為生角，共 73 首，第三名為貼旦，共 63 首，小生為 53 首，末為 42 首，丑、淨、外與眾較平均，大抵約 30 首。其他如小旦、老旦約為 10 首左右，而小末則最少，僅 3 首。旦角所唱的曲數明顯高過其他，幾乎為其他角色的兩倍，而生角為 73 首，比起其他角色的唱曲而言，都是遠遠高過其唱曲數量的，因此可以確定梅氏在創作《玉合記》時完全沒有注意唱曲數量的狀況，從圖表與數字上來看，勞逸分布狀況並未達到均衡。

#### 四、小結

在勞逸均衡上，從角色出場次數看，末角與丑角的負擔最重。而從唱曲數看，則是旦角的負擔最大。在角色出場與唱曲上，《玉合記》的勞逸均衡狀況不理想，而勞逸均衡的重要作法為「要基於勞役均衡之原則給予適當比例之表演場面。」由此可見勞逸均衡的狀況對排場是非常重要的。所以在勞逸不均狀況下，可以推斷作者在角色行當的安排上並沒有做到非常仔細的處理，如果能夠妥適處理角色，則可以使勞逸分配更加平均，而避免某些角色演出分量過重的問題，如此一來，便可以讓場面勞逸更佳的平均。

#### 第四節 結語

從冷熱相濟的狀況來看，梅氏在創作《玉合記》時，雖未能完全避免連用的狀況，但是大致上符合冷熱相濟的狀況。而在勞逸均衡上，《玉合記》的角色出場與唱曲數則主要多集中在某些角色上，並未符合勞逸均衡的狀況，關於勞逸不均的問題，可以從劇本中作者對人物與角色的安排而論，將人物安排在不同的角色行當去演出，便可以讓場面勞逸更佳的平均。因此，可以從這一點判斷，梅氏創作《玉合記》時，比較可能的想法並非是要演出，而是以案頭本為主。

晚明正是傳奇興盛的時期，但戲曲文人化、案頭化的傾向十分嚴重。劇作多以表現文人掌故為主，以才子佳人的悲歡離合作為戲曲結構的主要內容，文辭典雅晦澀，而且作者為逞弄才情，罔顧音律，令演員撓喉捩嗓，樂工無所適從，舞台效果不佳。因此，……劇壇上呈現出「騷雅沸騰」、「風流掩映」的繁榮景象。<sup>215</sup>

當時《玉合記》一齣，紙為之貴矣，傳抄者眾多，欣賞者也絡繹不絕，不只是其文字上的駢麗，也是因為梅氏在情節設定上故事步步推進，加上冷熱場能夠安排得宜，使得最後《玉合記》於舞台演出，讓梅氏的創作不只是平面的紙本文學，加上表演後又更加立體。

---

<sup>215</sup> 鄭采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究--以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》，(台北市：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年)，頁34。

## 第四章 《長命縷》之舞排場藝術分析

此章使用的排場理論同上一章之理論。以羅師麗容《曲學概要》中對於排場的條件做為分析依據，論其冷熱場之相濟狀況與角色的勞逸均衡狀況。

### 第一節 冷熱相濟分析

#### 一、場次人數分析

(一)場次人數統計表

角色 \ 齣次	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
末 <sup>216</sup>	1	1		1	1		1		1	
生 <sup>217</sup>		1					1		1	
小生 <sup>218</sup>									1	
丑 1 <sup>219</sup>		1		1	1	1	1		1	1
丑 2 <sup>220</sup>					2					
淨 <sup>221</sup>				1				1		
外 <sup>222</sup>		1		1			1		1	
眾 1 <sup>223</sup>				1	1				1	
眾 2 <sup>224</sup>				1	1					
旦 <sup>225</sup>			1		2	1				1
小旦										
貼 <sup>226</sup>			1		2			1		
小末										

<sup>216</sup> 末扮演開場末、院子、達子、兵、虞名文。

<sup>217</sup> 生扮演單飛英。

<sup>218</sup> 小生扮演時俊。

<sup>219</sup> 丑 1 扮演水手、梅香、老婦、軍隊、探子、老鴿楊媽。

<sup>220</sup> 丑 2 扮演蘇保衡。

<sup>221</sup> 淨扮演完顏亮、貨郎。

<sup>222</sup> 外扮演達子、單廣淵。

<sup>223</sup> 眾 1 扮演達子、軍隊。

<sup>224</sup> 眾 2 扮演達子、僧道男女。

<sup>225</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>226</sup> 貼扮演邢母單氏、老鴿李英。

角色 \ 齣次	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
老旦 <sup>227</sup>		1			1		1			
<b>總計</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>11</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>2</b>

角色 \ 齣次	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
末 <sup>228</sup>	1	1	2	1		1		1	1	
生 <sup>229</sup>	1	2		1		1		2		
小生 <sup>230</sup>	1	1		1			1	1	1	
丑1 <sup>231</sup>		2	1	1	1	1		1		
丑2 <sup>232</sup>								1		
淨 <sup>233</sup>		2	2	1	1		3	1		
外 <sup>234</sup>	1	1	2			1		1	1	
眾1 <sup>235</sup>	1	1		1	1			1	1	
眾2 <sup>236</sup>		1						1		
旦 <sup>237</sup>			1	1			1	1		1
小旦 <sup>238</sup>							1			
貼 <sup>239</sup>			1	1	1		1	1		1
小末										
老旦 <sup>240</sup>						1				

<sup>227</sup> 老旦扮演單夫人魏氏、邢母。

<sup>228</sup> 末扮演虞名文、路人、隨從、耆老。

<sup>229</sup> 生扮演單飛英。

<sup>230</sup> 小生扮演、時俊、善才童子、烏有憲司理。

<sup>231</sup> 丑1 扮演蘇保衡、老鴿楊大媽、辦事官、童兒、隨從、耆老。

<sup>232</sup> 丑2 扮演寺僧。

<sup>233</sup> 淨扮演完顏亮、土窟節、送報人、四承務、氤氳大使、老秀才。

<sup>234</sup> 外扮演單廣淵、路人、老秀才。

<sup>235</sup> 眾1 扮演軍隊、隨從。

<sup>236</sup> 眾2 扮演軍隊、耆老。

<sup>237</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>238</sup> 小旦扮演龍女。

<sup>239</sup> 貼扮演老鴿李英、邢母、觀音菩薩。

角色 \ 齣次	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
總計	5	11	9	8	4	5	7	12	4	2

角色 \ 齣次	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
末 <sup>241</sup>			1	1	1	1	1	2	1	
生 <sup>242</sup>	1			1	1		1	1		1
小生 <sup>243</sup>	2			1		1	1	5	1	1
丑1 <sup>244</sup>		1	1	1	2	1	1	1		1
丑2 <sup>245</sup>							1	1		
淨 <sup>246</sup>		1	1	1	4	1	1	1		
外 <sup>247</sup>		1	1	1	3	1	1	1	1	1
眾1 <sup>248</sup>	2		1			1		4		1
眾2 <sup>249</sup>								1		1
旦 <sup>250</sup>	1			1	1		1	2		1
小旦 <sup>251</sup>				1	2		1		1	
貼 <sup>252</sup>				1	2		1	2		1
小末 <sup>253</sup>									1	
老旦 <sup>254</sup>		1		1	2		1		1	1

<sup>240</sup> 老旦扮演單母。

<sup>241</sup> 末扮演虞名文、賈知州、院子、和尚、關王大聖。

<sup>242</sup> 生扮演單飛英。

<sup>243</sup> 小生扮演烏司理、輿夫、老秀才、山人、善才。

<sup>244</sup> 丑1 扮演院子、官員、媒婆、楊媽、安南國人、公差、耆老、船夫、新興。

<sup>245</sup> 丑2 扮演女使。

<sup>246</sup> 淨扮演邢承務、官員、小僧、梅香、安南國人、輿夫、土公子、唐侯官。

<sup>247</sup> 外扮演單廣淵、便官、老人、老僧、安南國把目、鼓樂、韋馱尊者。

<sup>248</sup> 眾1 扮演隨從。

<sup>249</sup> 眾2 扮演隨從。

<sup>250</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>251</sup> 小旦扮演僕人、別妓、女使、龍女。

<sup>252</sup> 貼扮演僕人、李英。

<sup>253</sup> 小末扮演鳩摩童子。

<sup>254</sup> 老旦扮演單母、媒婆、李二媽、光淨童子。

角色 \ 齣次	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
總計	6	4	5	10	18	6	11	21	6	9

表二十：場次人數統計表

(二)場次人數曲線圖

### 場次人數曲線圖

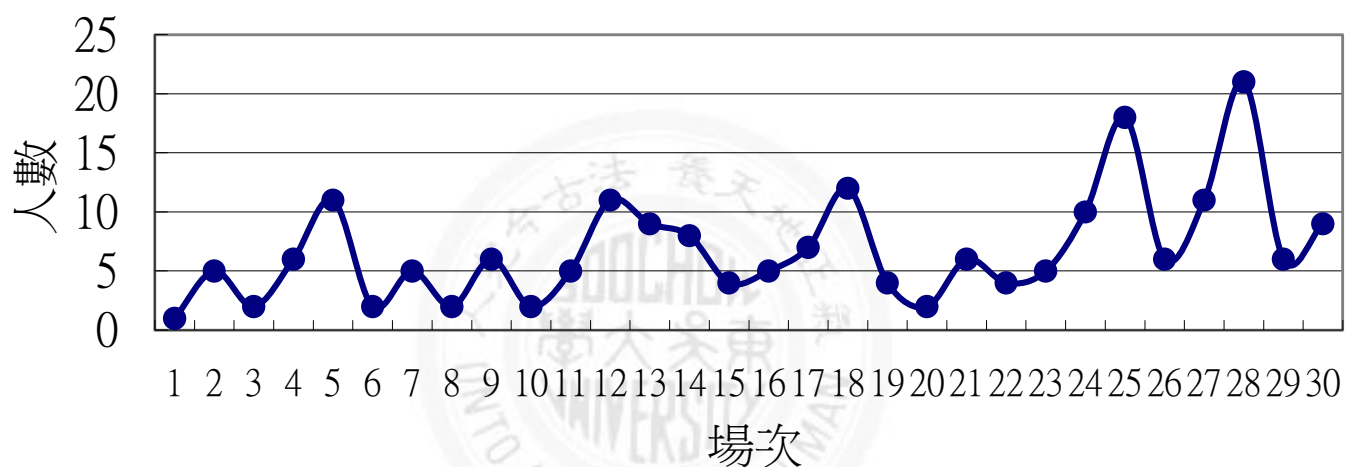


圖 10：場次人數曲線圖

上圖為《長命縷》上場角色對比情形。整本傳奇登場角色平均值約為 6~7 人。從場次人數曲線圖上來看大致上起伏有致，前段較為持平，中段起伏漸趨明顯，越到結尾起伏越大。以下是《長命縷》角色出場冷熱情況。

1、第一齣至第五齣：

第一齣上場角色只有 1 人，為家門末開場，以敘述劇情大綱為主，為冷場。第二齣劇情正式開始，先論男方的狀況，主要角色已經登場，人數為 5 人，分別扮演不同人物。第三齣為述女方狀況，出場人數僅 2 人。第二、三齣都是到冷場，自始展開了各自的故事發展線。第四齣的出場人為 6 人，與平均值相同。而第五齣出場人次最多，共 11 人，前五齣在故事發展上只是一個發展的前夕，多屬冷場。在此五齣中，從圖表與數字上來看，冷熱表現差異漸漸加大。

## 2、第六齣至第十齣：

第六齣開始登場角色數量往下走，從第六齣的 2 人，到第七齣稍上升至 5 人，但是到了第八齣又變為 2 人，第九齣 6 人，第十齣也剩下 2 人，可見場面漸漸持續冷場，出場人次幾乎都在平均數以下，不符合「不可以連場不變」的要求。

## 3、第十一齣至第十五齣：

第十一齣人次上升至 5 人，仍屬於冷場；十二齣人數又增加，為 11 人，屬於熱場；十三齣人數為 9 人；第十四齣人數慢慢下降為 8 人，至第十五齣降為 4 人。此五齣分別為冷場、熱場、熱場、熱場、冷場。連三場熱場，但是因為人數都有變化，所以也符合了「不可以連場不變」的要求。此五齣的冷熱相濟，就曲線圖來看，曲折度由低至高再至低，故事內容進入小收煞階段，情節也漸漸增加其重要性，符合了「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。」<sup>255</sup>的原則。。

## 4、第十六齣至第二十齣

第十六齣人數為 5 人，為一冷場，而在第十七齣 7 人，第十八齣漸漸增加人次，為 12 人次，場面非常熱鬧；而第十九齣變成 4 人，人次不多，第二十齣為 2 人，場面又降至冷場。此五齣在鋪陳上與第十一齣到第十五齣類似，由冷場轉熱場，再回到冷場的狀況。在內容上第十八齣是重要的關目，所以人數出場人次增加，場面很精彩。

## 5、第二十一齣至第二十五齣

第二十一齣上場人數為 6 人，與平均人次相同，偏向熱場。第二十二齣人數為 4 人，屬於冷場。第二十三齣人數為 5 人次，同樣屬於冷場；第二十四齣人數增加為 10 人，在人物上即出現了 10 個不同人物，在人物作場上，舞臺幾乎同時出現 10 個角色。到了第二十五又更增加至 18 人，曲折線明顯由低至高，劇情步步堆疊，由熱轉冷而回到熱，相當符合冷熱相濟的條件。

## 6、第二十六齣至第三十齣：

從圖表線條上看，此五齣的起伏高點在第二十八齣，第二十六齣為 6 人，為冷場；第二十七齣為 11 人，屬於熱場；到了二十八齣人數增加為 21

---

<sup>255</sup> (清)李漁：《閒情偶寄》《中國古典戲曲論著集成·七》，(中國戲曲出版社，北京，1959 年 7 月)，頁 68。

人，是全劇中出場人次最多者；到了第二十九回到 6 人次，接近平均，屬冷場，第三十齣是最後一齣，為 9 人，偏向熱場。此五齣起伏由低至高，循序漸進，故事為一大團圓的收煞。

## 二、場次間隔分析

### (一) 場次間隔分析表

場次	齣目	性質	判斷理由
第一齣	提綱	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣為開場末角上台交代故事的大意，只具有起承聯絡的地位，純為聯繫故事關目而設，故判斷為過場。</p>
第二齣	南渡	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要是交代單飛英那一條主線的時空背景，這一齣直接了當的說明了當前的狀況，登場的人物與唱曲數不多，所以判斷為過場。</p>
第三齣	閩適	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要是交代邢春娘這一主線的時空背景，這一齣直接了當的說明了當前的狀況，登場的人物與唱曲數不多，所以判斷為過場。</p>
第四齣	虜警	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要寫的是金人欲入侵宋朝，說明了即將到來的戰爭，主要是連接後面的故事主</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
			線，登場人物與，曲牌主要是〔北點絳脣〕、〔風撿才〕與〔生姜牙〕，所以判斷為過場。
第五齣	兵竄	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣主要寫邢春娘與單飛英的婚聘之約以長命縷為信物，在戰爭中，各自逃命，單飛英因為父親的關係而入沙場，而春娘與母親則四處逃難，是重要的關目之一，作為奠定後面故事之基礎，而上場的角色也都是重要的角色，所以判斷為正場。             </li> </ul>
第六齣	徙粵	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣寫春娘與母親走散，獨自一人的春娘在路上遇見一個老婦，因此而改變了春娘的一聲，是重要的劇情連接點，具有承上啟下的功能，所以判斷此齣為過場。             </li> </ul>
第七齣	赴義	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣寫單飛英與父親心繫家國，想要為國家盡一份心力，而母親雖然愛子心切，仍曉以大義的讓這對父子完成自己的使命，因此才有了後續的故事內容。故這一齣占了連接劇情的功能，因此判斷為過場。             </li> </ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
第八齣	釋囚	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要是寫人口販子與老鴿之間的交易事件，並未是重要的劇目之一，因為這一個老鴿並不接受販子的交易，所以貨郎才另外找願意出價的老鴿，襯托後面商人的重利輕別離，所以判斷為短場。</p>
第九齣	勤王	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫單家父子投靠對抗金兵的部將，並解釋了當前的戰爭情況，作為一個連繫的關目，所以判斷為過場。</p>
第十齣	拒誘	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫邢春娘被賣到妓院，感嘆自己身世坎坷，而商人重利，身不由己。此齣寫了春娘為樂妓，淪落至此，成為後續發展的基礎，所以判斷為過場。</p>
第十一齣	協策	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要是寫單氏父子與抗金將領之間的對</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
			話，做了一些計畫後開始進攻，並未有重要的開合承接作用，而前面也有大量個過場，為濟過場使用之窮，所以判斷為短場。
第十二齣	奏捷	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>• 理由：</li> <li>此齣主要寫單氏父子與抗金將領戰勝了金兵，為重要的關目情節之一，而登場的人物也很多，所以判斷為正場。</li> </ul>
第十三齣	懷貞	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> <li>此齣主要寫春娘被賣到妓院後，有人想要買走春娘，老鴿楊大媽重視利益，所以本來要賣的，而被另一個老鴿李英勸退，最後利用計謀而讓老鴿楊大媽願意留下春娘，這一齣主要是作為劇情連結之用，所以判斷為過場。</li> </ul>
第十四齣	宴勞	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、登場角色必須是全劇中數量最多，而又各有表演。</li> <li>2、故事內容又係具備重要發展上的條件。</li> <li>3、故事發展與文詞結構上是全劇中最出色的組合。</li> <li>4、場景布置、故事穿插及人物登場是全劇中最華麗、最熱鬧或最緊張的場面</li> <li>• 理由：</li> <li>此齣寫在戰後春娘與李英承應官妓，此為春娘與單飛英第一次在分離後見面，雖然彼此還未相認，但是在故事發展上極具重要性，而且登場人物非常多，唱曲數也很多，舞台</li> </ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
			的布置上也非常熱鬧，所以判斷為大場。
第十五齣	依親	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難，清大場、正場的眉目。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫刑母與春娘分散後，最後回到了刑承務身邊，主要是安排人物各得其所的一齣，所以並沒有特別承接劇情的部分，而與上一出的熱鬧相比，襯托了一點溫情與平淡，所以判斷此齣為短場。</p>
第十六齣	庭別	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫單飛英因為伐金有功，所以到全州任官，全州也是春娘流離失所而進入妓院的地方，所以以這齣作為中間連結的關目，因此判斷其為過場。</p>
第十七齣	導師	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫神仙們因為春娘的堅貞，因此進入春娘夢中，並悄悄協助兩人團圓。此齣以神仙法術來作為協助，讓故事的發展更為緊密，也讓人相信兩人定能團圓，所以在劇情發展上是一個承先啟後的地位，所以判斷其為過場。</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
第十八齣	禪逅	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、登場角色必須是全劇中數量最多，而又各有表演。</li> <li>2、故事內容又係具備重要發展上的條件。</li> <li>3、故事發展與文詞結構上是全劇中最出色的組合。</li> <li>4、場景布置、故事穿插及人物登場是全劇中最華麗、最熱鬧或最緊張的場面</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要寫單飛英在全州的政績，因為有太多閒雜人等想要影響政務，所以來到寺中近相才遇見了春娘，是一齣很重要的重逢劇目，作為之後故事發展的基礎，所以判斷為過場。在故事發展上極具重要性，而且登場人物非常多，唱曲數也很多，舞台的布置上也非常熱鬧，所以判斷為大場。</p>
第十九齣	錫召	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、濟過場重複使用的困難。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要寫抗金將令們擔心金兵仍會再來犯，想要對積弱不振的朝廷有一番作為，而單飛英在全州的政績卓著，所以讓虞名文等朝廷中人非常看好。此齣並非一個很重要的劇目，也無特別承接的作用，只是再次建立單飛英良好的形象，所以判斷此齣為短場。</p>
第二十齣	抒幽	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>李英因為疼惜春娘的遭遇，所以一同入楊大媽的妓院中作樂妓，兩人相依，也開始訴說</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
			了彼此的故事，而春娘將自己的遭遇講述給李英知曉，兩人惺惺相惜，而後全州司理承應官妓，才有了之後的重逢。所以達成了故事承上啟下的功能，因此判斷為過場。
第二十一齣	證縷	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣主要寫單飛英與春娘重逢的過程，因為重要的信物—長命縷，而使得兩人相認，是非常重要的關目，兩人自從分散後，歷經波折，最後重逢，而上場的人物也都是主要角色，所以判斷為正場。             </li> </ul>
第二十二齣	告婚	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣是寫單飛英父母一直以來都擔心孩子的婚事，因為單飛英已經與春娘重逢，所以送信給父母告知婚事，但因為兩人的身分有別，這一齣的告婚只是作為後面婚配的起頭，因此判斷為過場。             </li> </ul>
第二十三齣	移牒	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> </ol> </li> <li>• 理由：               此齣是寫虞名文，因為抗金有功所以升官上任宰相，接到了刑承務希望能夠主婚之事，此齣主要是一個連接前後劇情的關目，因此判斷為過場。             </li> </ul>

場次	齣目	性質	判斷理由
第二十四齣	還元	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、登場角色必須是全劇中數量最多，而又各有表演。</li> <li>2、故事內容具備重要發展上的條件。</li> <li>3、故事發展與文詞結構上是全劇中最出色的組合。</li> <li>4、場景布置、故事穿插及人物登場是全劇中最華麗、最熱鬧或最緊張的場面</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣寫單飛英與春娘兩人的婚事，登場人物很多，劇情也是非常華麗、熱鬧的一齣，兩人的婚姻一直都是故事的主線，所以是重要的劇目，唱曲數及唱曲人數也非常多，所以判斷為大場。</p>
第二十五齣	慕化	正場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以劇情為重要關目之一。</li> <li>2、登場人物必係全部戲中的主角、副主角的地位。</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要寫春娘在流離之下還能夠與單飛英重逢，而李英孤獨一人，在一路上李英如此照顧春娘，一路相伴，所以春娘希望能夠幫助李英，因此希望自己的丈夫能夠納李英為竊，是重要的關目之一，讓每人都能各得其所，而登場的人物都是劇中的主角或副主角的地位，所以判斷為正場。</p>
第二十六齣	余好	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、清大場、正場的眉目</li> <li>• 理由：</li> </ul> <p>此齣主要寫賈知州的工作內容，而後與烏司理會面後，只提點了李英的婚事，故事的重</p>

場次	齣目	性質	判斷理由
			要性不高，且也沒有特別達到連結故事的作用，所以判斷此齣為短場。
第二十七齣	納李	過場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、以一二之曲子組成一場</li> <li>2、只具起承連絡的地位</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣寫單飛英納李英為妾，作為最後大團圓的鋪陳，具有連絡劇情的地位，因此判斷為過場。
第二十八齣	遷觀	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、登場角色必須是全劇中數量最多，而又各有表演。</li> <li>2、故事內容又係具備重要發展上的條件。</li> <li>3、故事發展與文詞結構上是全劇中最出色的組合。</li> <li>4、場景布置、故事穿插及人物登場是全劇中最華麗、最熱鬧或最緊張的場面</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣寫單飛英與春娘兩人一家和諧，最後與父母親團聚的大團圓劇情，登場人數是全劇中最多的，因為是大團圓的劇情，在故事內容上也是重要的發展，舞台熱鬧且唱曲數多，所以判斷為大場。
第二十九齣	圓夢	短場	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 條件：</li> <li>1、無開合承接的功用。</li> <li>2、作襯托之用。</li> <li>3、清大場、正場的眉目</li> <li>• 理由：</li> </ul> 此齣寫神仙們看到這樣的結局很滿意，男女婚嫁即是希望能有後，所以神仙施展法力讓春娘與李英都懷孕，故事內容不太具有承先啟後的功能，因此判斷為短場。

場次	齣目	性質	判斷理由
第三十齣	團圓	大場	<ul style="list-style-type: none"> <li>條件：               <ol style="list-style-type: none"> <li>1、登場角色必須是全劇中數量最多，而又各有表演。</li> <li>2、故事內容又係具備重要發展上的條件。</li> <li>3、故事發展與文詞結構上是全劇中最出色的組合。</li> <li>4、場景布置、故事穿插及人物登場是全劇中最華麗、最熱鬧或最緊張的場面</li> </ol> </li> <li>理由：               此齣寫單飛英與春娘一家人回到了單家，與單家父母重聚，在登場人數上數量多且都是重要的角色，唱曲數量也很多，因為是大團圓的故事內容，所以舞台整體也很華麗熱鬧，所以判斷為大場。             </li> </ul>

表二十一：場次間隔分析表

(二)場次間隔分析圖

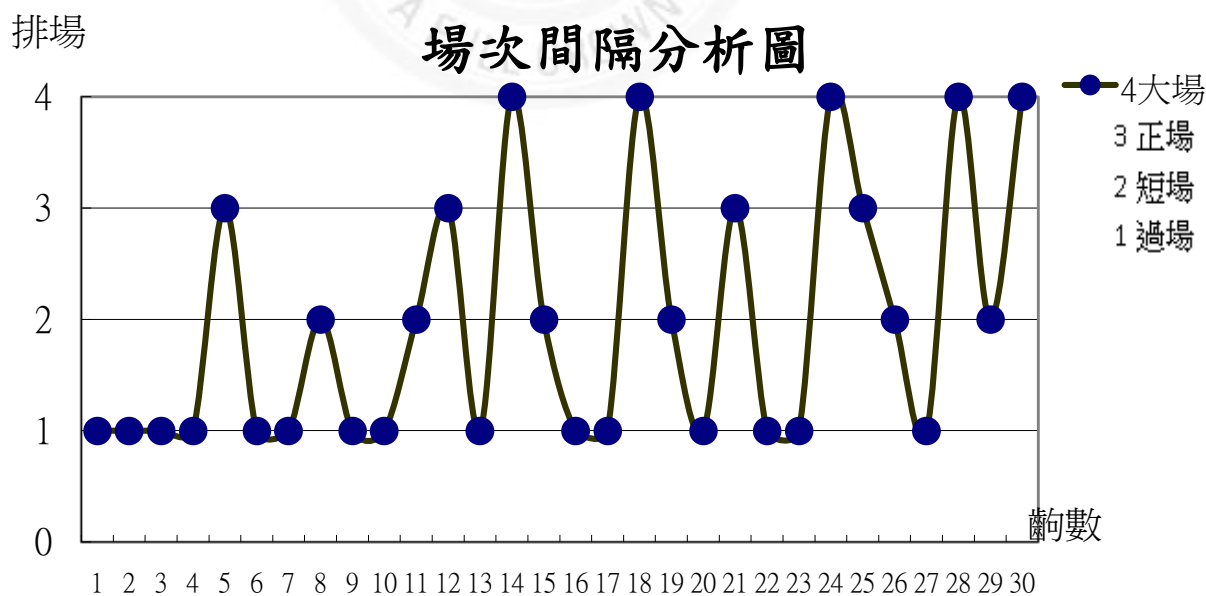


圖 11：場次間隔分析圖

圖 11 是將場次間隔分析表中的分析加以整理後，繪出的排場間隔分析圖。藉著曲折圖得起伏，更清楚的顯示排場的狀況。《長命縷》的場次狀況，大場 5 場，正場 4 場，短場 6 場，過場 15 場，以下分別為各齣作說明：

### 1、第一齣至第五齣：

《長命縷》的前面五齣，並未將全部的主要角色都呈現，而是循序漸進的方式把角色慢慢帶出，前五齣只出現了單家與邢家的人，但是故事到了後面還有妓院與戰爭的部分，那些人物都還未上場。因此不完全符合盧元駿先生所說「生、旦、淨、末、丑等主要角色在前五齣內出現。」<sup>256</sup>的條件。先分別寫單家的經歷，再寫刑家，之後馬上就轉而戰亂奔逃，雖然沒有完全符合盧元駿先生的理論，但是大抵上主線人物都已經能夠確定了。

在場次間隔的分析上，第一齣為家門總略，內容的只是一個連結劇情的意義，視為過場；第二齣寫單家的狀況，故事只是作為連續之用，發展意義不大，形式上依然為過場；第三齣為刑春娘這一邊的故事介紹，在發展上只是一種劇情的連接，依然是過場；第四齣寫金兵，只是做為後頭戰亂的連接結情所設的關目，因此判斷為過場；到了第五齣故事發展到了一個轉折，所以判斷為正場。就前五齣來看冷熱場狀況由平淡到熱鬧，但是一連四場皆為過場，不符合「不可以連場不變」的要求。

### 2、第六齣至第十齣

第六齣為過場；第七齣為過場；第八齣為短場；第九齣是過場；第十齣為過場。在故事發展上連著兩齣在性質都是過場，中間加上一個短場，再接著兩個過場，形式與性質變化不大，不符合冷熱相濟的要求。從第六齣至第十齣曲線圖來看，都沒有太大的發展性，本段的線條起伏較不特別劇烈，可見過了第五齣之後故事來到相對較為冷的一段，場次的冷熱狀況較不甚協調。

### 3、第十一齣至第十五齣

從第十一齣到第十五齣得圖表線段起來上來看，曲折度較劇烈。第十一齣為短場，十二齣為正場，後面的第十三齣降為過場，第十四齣為大場，而第十五齣又回到短場的形式。因此這五齣符合了盧元駿先生所說「不可以連場不變」的要求。從第十一齣開始至第十五齣場次上的變化，大場、正場、

<sup>256</sup> 羅麗容：《曲學概要》(台北，里仁書局，2003年9月)，頁243。

過場、短場皆有，並輪替使用，讓故事冷熱發展得宜。故事發展來到一個收束的部分，因此符合李漁所提出的「小收煞」的條件。

#### 4、第十六齣至第二十齣

第十六齣為過場；第十七齣為過場；第十八齣為大場；第十九齣為短場；第二十齣過場，各齣的場次間隔搭配或形式符合冷熱條件，起伏很大，到了第十八齣的大場，故事發展到一個重要的轉折，讓後續的事情從這個轉折後慢慢走向大團圓。

#### 5、第二十一齣至第二十五齣

從二十一齣為正場，第二十二齣為過場，第二十三齣為過場，第二十四齣為大場，第二十五齣為正場。曲線上起伏很大，中間雖有兩場過場，但是因為出場角色不同，所以觀眾在欣賞時仍能有不同的感受，因此雖然連有兩場過場，但對於「不可以連場不變」的要求還算是有符合。

#### 6、第二十六齣至第三十齣

此五齣是最後的五齣，線條曲折度大。第二十六齣為短場；第二十七齣為過場；第二十八齣大場；二十九齣為短場；而第三十齣又是一個大場。此五齣的冷熱協調度高，達到冷熱相濟的條件，以大團圓的結局為收束。

### 三、小結

從場次人數上來看《長命縷》的場次曲線起伏高低有致，冷熱相濟尤其從第十齣之後狀況更加明顯。到了第十二齣後，冷熱起伏突然加大，自此後場次變化豐富，冷熱相濟協調度很高，而上場人次的部分，大約人次在第十齣之後，大部分都在平均數之上，也幾乎都能夠符合「不可以連場不變」的原則。到了第十八齣之後，作為一個劇情重要的轉折處，之後的曲線圖也明顯地高低加劇，劇情漸漸轉向能夠重逢的結局，因此在第十四齣登場 8 人的熱鬧場景，到第十五齣小收煞的部分，人數雖然不多，卻也符合了小收煞「宜熱不宜冷」的條件。後十五齣明顯起伏較大，第二十一齣至第三十齣的曲線高低錯置，符合冷熱相濟的要求。乍冷乍熱下，讓觀眾的情緒也同樣高低起伏，以劇本的排場安排而言，是很符合排場理論的一本劇本。

從場次間隔分析來看，前十齣冷熱差異非常平淡，幾乎都以冷場為主，曲線圖波動不明顯。而從第十一齣之後的冷熱的狀況表現很好，都能夠符合冷熱相濟

的條件，在冷熱的交替中，將劇情轉至高潮，重逢後迎來大團圓，以大場來做為結尾，符合大收煞的條件。

從以上分析來看，發現到《長命縷》的冷熱狀況，以後二十齣的表現較佳，從場次分析或排場間隔安排來看，小收煞的結尾還能夠符合符熱不宜冷的條件，而大收煞的表現更好，直接結束於熱場。因此可以知道梅鼎祚在創作《長命縷》時不只是重視故事的鋪陳，也重視排場的表現，對於情節的發展能夠與排場相結合，最後結束於團圓的熱場中，讓觀眾在欣賞舞台表演時能夠被劇情與排場的高低起伏表現，引領著情緒轉折波動，直到最後的收束時做一個強而有力的大場與熱場，這是中國傳統戲曲的排場做法的一貫方式，因此，梅氏《長命縷》非常符合排場冷熱相濟的狀況。

### 第三節 勞逸均衡分析

#### 一、角色出場次數分析

##### (一)、角色出場次數統計表

齣次 角色	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	小計
末 <sup>257</sup>	1	1		1	1		1		1		6
生 <sup>258</sup>		1					1		1		3
小生 <sup>259</sup>									1		1
丑 1 <sup>260</sup>		1		1	1	1	1		1	1	7
丑 2 <sup>261</sup>					2						2
淨 <sup>262</sup>				1				1			2
外 <sup>263</sup>		1		1			1		1		4
眾 1 <sup>264</sup>				1	1				1		3
眾 2 <sup>265</sup>				1	1						2

<sup>257</sup> 末扮演開場末、院子、達子、兵、虞名文。

<sup>258</sup> 生扮演單飛英。

<sup>259</sup> 小生扮演時俊。

<sup>260</sup> 丑 1 扮演水手、梅香、老婦、軍隊、探子、老鴿楊媽。

<sup>261</sup> 丑 2 扮演蘇保衡。

<sup>262</sup> 淨扮演完顏亮、貨郎。

<sup>263</sup> 外扮演達子、單廣淵。

<sup>264</sup> 眾 1 扮演達子、軍隊。

角色 \ 齣次											小計
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	
旦 <sup>266</sup>			1		2	1				1	5
小旦											0
貼 <sup>267</sup>			1		2			1			4
小末											0
老旦 <sup>268</sup>		1			1		1				3

角色 \ 齣次											小計
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
末 <sup>269</sup>	1	1	2	1		1		1	1		8
生 <sup>270</sup>	1	2		1		1		2			7
小生 <sup>271</sup>	1	1		1			1	1	1		6
丑 1 <sup>272</sup>		2	1	1	1	1		1			7
丑 2 <sup>273</sup>								1			1
淨 <sup>274</sup>		2	2	1	1		3	1			10
外 <sup>275</sup>	1	1	2			1		1	1		7
眾 1 <sup>276</sup>	1	1		1	1			1	1		6
眾 2 <sup>277</sup>		1						1			2
旦 <sup>278</sup>			1	1			1	1		1	5

<sup>265</sup> 眾 2 扮演達子、僧道男女。

<sup>266</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>267</sup> 貼扮演邢母單氏、老鴿李英。

<sup>268</sup> 老旦扮演單夫人魏氏、邢母。

<sup>269</sup> 末扮演虞名文、路人、隨從、耆老。

<sup>270</sup> 生扮演單飛英。

<sup>271</sup> 小生扮演、時俊、善才童子、烏有憲司理。

<sup>272</sup> 丑 1 扮演蘇保衡、老鴿楊大媽、辦事官、童兒、隨從、耆老。

<sup>273</sup> 丑 2 扮演寺僧。

<sup>274</sup> 淨扮演完顏亮、土窟節、送報人、四承務、氤氳大使、老秀才。

<sup>275</sup> 外扮演單廣淵、路人、老秀才。

<sup>276</sup> 眾 1 扮演軍隊、隨從。

<sup>277</sup> 眾 2 扮演軍隊、耆老。

<sup>278</sup> 旦扮演邢春娘。

角色	齣次											小計
		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
小旦 <sup>279</sup>								1				1
貼 <sup>280</sup>			1	1	1		1	1			1	6
小末												0
老旦 <sup>281</sup>							1					1

角色	齣次											小計	總計
		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
末 <sup>282</sup>				1	1	1	1	1	2	1		8	22
生 <sup>283</sup>	1			1	1		1	1			1	6	16
小生 <sup>284</sup>	2			1		1	1	5	1	1		12	19
丑1 <sup>285</sup>		1	1	1	2	1	1	1			1	9	23
丑2 <sup>286</sup>							1	1				2	5
淨 <sup>287</sup>		1	1	1	4	1	1	1				10	22
外 <sup>288</sup>		1	1	1	3	1	1	1	1	1		11	22
眾1 <sup>289</sup>	2		1			1		4			1	9	18
眾2 <sup>290</sup>								1			1	2	6
旦 <sup>291</sup>	1			1	1		1	2			1	7	17
小旦 <sup>292</sup>				1	2		1			1		5	6

<sup>279</sup> 小旦扮演龍女。

<sup>280</sup> 貼扮演老鴿李英、邢母、觀音菩薩。

<sup>281</sup> 老旦扮演單母。

<sup>282</sup> 末扮演虞名文、賈知州、院子、和尚、關王大聖。

<sup>283</sup> 生扮演單飛英。

<sup>284</sup> 小生扮演烏司理、輿夫、老秀才、山人、善才。

<sup>285</sup> 丑1 扮演院子、官員、媒婆、楊媽、安南國人、公差、耆老、船夫、新興。

<sup>286</sup> 丑2 扮演女使。

<sup>287</sup> 淨扮演邢承務、官員、小僧、梅香、安南國人、輿夫、土公子、唐侯官。

<sup>288</sup> 外扮演單廣淵、便官、老人、老僧、安南國把目、鼓樂、韋馱尊者。

<sup>289</sup> 眾1 扮演隨從。

<sup>290</sup> 眾2 扮演隨從。

<sup>291</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>292</sup> 小旦扮演僕人、別妓、女使、龍女。

齣次 角色	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	小計	總計
貼 <sup>293</sup>				1	2		1	2		1	7	17
小末 <sup>294</sup>									1		1	1
老旦 <sup>295</sup>		1		1	2		1		1	1	7	11

表二十二：角色出場次數統計表

(二)角色出場次數統計圖

## 角色出場次數統計圖

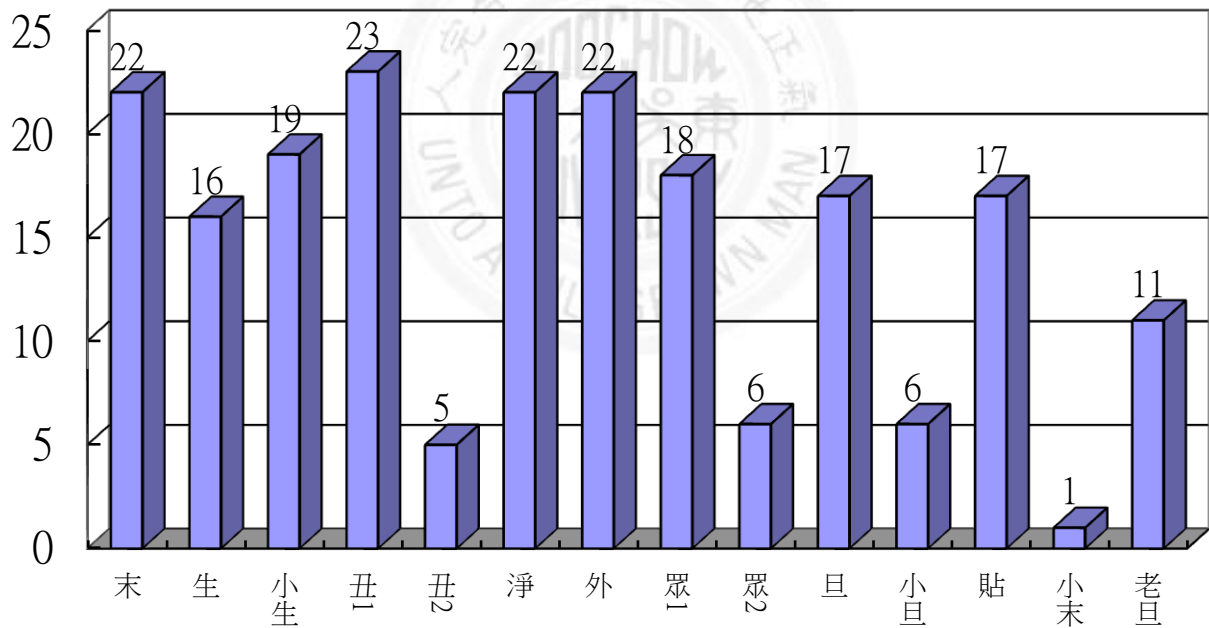


圖 12：角色出場次數統計圖

表二十二為《長命縷》角色的出場次數統計圖，圖 12 是的統計所有角色的

<sup>293</sup> 貼扮演僕人、李英。

<sup>294</sup> 小末扮演鳩摩童子。

<sup>295</sup> 老旦扮演單母、媒婆、李二媽、光淨童子。

出場次數。《長命縷》所有曾出現的角色一共 14 種，各個角色的出現次數平均為 15 次。以丑 1 的出場次數最高，丑 1 為 23 次；接著是末、淨與外，各為 22 次；接著是小生，各為 19 次；15 次以上的有生角 16 次、眾 1 為 18 次、旦角為 17 次、貼旦為 17 次。在 15 次以下的角色分別為丑 2 的 5 次、眾 2 的 6 次、小旦的 6 次、小末的 1 次以及老旦的 11 次，都低於平均人次以下。由以上的數字可以看出梅氏在創作《長命縷》時，角色數量上的運用不符合勞逸均衡的條件。在人物的運用上，《長命縷》開頭以就以生與旦角為主，之後丑角扮演了很多的角色，因此丑角的出場次數非常高，相較起來，高點與低點的差異極大，以勞逸均衡的狀況來說，非常不符合一個劇本的勞逸調適。

但若是將腳色以主行當來分，則可分為生、旦、淨、丑、外與眾，統整由圖 11 分析出來的結果，可知生行共 35 次、旦行共 51 次、淨行共 22 次、末行共 23 次、丑行共 28 次、外行共 22 次、眾共 24 次，從行當來分析的話則有不一樣的情況，出場次數最多的變為旦行，次要行當為生行，再次要的行當才是丑行。由以上可知，《長命縷》傳奇也是一本以旦行為主的劇本，但是在角色的運用上，卻不一定是旦角的出場次數最多，角色上反而是丑角演出較為突出。

從梅氏在《長命縷》傳奇中的角色出場上，不論事行當或是角色來看，梅氏都沒有注意到上場次數的勞逸的問題。

## 二、角色唱曲數分析

### (一) 角色之唱曲數統計表

角色	齣次										小計
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	
末 <sup>296</sup>	1		1	1			1		5		9
生 <sup>297</sup>		2					3		3		8
小生 <sup>298</sup>									3		3
丑 1 <sup>299</sup>				2		2	1			3	8
淨 <sup>300</sup>		2		3			3	2			10
外 <sup>301</sup>				1					4		5

<sup>296</sup> 末扮演開場末、院子、達子、兵、虞名文。

<sup>297</sup> 生扮演單飛英。

<sup>298</sup> 小生扮演時俊。

<sup>299</sup> 丑 1 扮演水手、梅香、老婦、軍隊、探子、老鴿楊媽。

<sup>300</sup> 淨扮演完顏亮、貨郎。

<sup>301</sup> 外扮演達子、單廣淵。

角色	齣次										小計
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	
眾 1 <sup>302</sup>			3		3	4			1		11
旦 <sup>303</sup>			2		2					4	8
小旦											0
貼 <sup>304</sup>		2			1		2	2			7
小末											0
老旦 <sup>305</sup>											0

角色	齣次										小計
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
末 <sup>306</sup>	5	3		8					5		21
生 <sup>307</sup>	1	3		7		3		4			18
小生 <sup>308</sup>	1	3		8				3	3		18
丑 1 <sup>309</sup>		2	4								6
淨 <sup>310</sup>		2	6		3						11
外 <sup>311</sup>		2		8		3			2		15
眾 1 <sup>312</sup>	1	5			1						7
旦 <sup>313</sup>			7				4	4		5	20
小旦 <sup>314</sup>											0
貼 <sup>315</sup>			2		2		4	2		5	15

<sup>302</sup> 眾 1 扮演達子、軍隊。

<sup>303</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>304</sup> 貼扮演邢母單氏、老鴿李英。

<sup>305</sup> 老旦扮演單夫人魏氏、邢母。

<sup>306</sup> 末扮演虞名文、路人、隨從、耆老。

<sup>307</sup> 生扮演單飛英。

<sup>308</sup> 小生扮演、時俊、善才童子、烏有憲司理。

<sup>309</sup> 丑 1 扮演蘇保衡、老鴿楊大媽、辦事官、童兒、隨從、耆老。

<sup>310</sup> 淨扮演完顏亮、土窟節、送報人、四承務、氤氳大使、老秀才。

<sup>311</sup> 外扮演單廣淵、路人、老秀才。

<sup>312</sup> 眾 1 扮演軍隊、隨從。

<sup>313</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>314</sup> 小旦扮演龍女。

角色 \ 齣次	齣次										小計
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
小末											0
老旦 <sup>316</sup>						3					3

角色 \ 齣次	齣次										小計	總計
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
末 <sup>317</sup>			3	4		4		4	5		20	50
生 <sup>318</sup>	12			6	3		6	5		6	38	64
小生 <sup>319</sup>	5			5		2		5	2	1	20	41
丑1 <sup>320</sup>			2	3	4	2		2			13	27
淨 <sup>321</sup>		2	2	3	2	2		2			13	34
外 <sup>322</sup>		5	1	3	1	2		1	3	7	23	43
眾1 <sup>323</sup>								1		1	2	20
旦 <sup>324</sup>	9			5	8		6	2		6	36	64
小旦 <sup>325</sup>				3	4				3		10	10
貼 <sup>326</sup>				3	5		7	2		6	23	45
小末 <sup>327</sup>									3		3	3
老旦 <sup>328</sup>		2		3	4		1		4	7	21	24

表二十三：角色之唱曲數統計表

<sup>315</sup> 貼扮演老鴛李英、邢母、觀音菩薩。

<sup>316</sup> 老旦扮演單母。

<sup>317</sup> 末扮演虞名文、賈知州、院子、和尚、關王大聖。

<sup>318</sup> 生扮演單飛英。

<sup>319</sup> 小生扮演烏司理、輿夫、老秀才、山人、善才。

<sup>320</sup> 丑1 扮演院子、官員、媒婆、楊媽、安南國人、公差、耆老、船夫、新興。

<sup>321</sup> 淨扮演邢承務、官員、小僧、梅香、安南國人、輿夫、土公子、唐侯官。

<sup>322</sup> 外扮演單廣淵、便官、老人、老僧、安南國把目、鼓樂、韋馱尊者。

<sup>323</sup> 眾1 扮演隨從。

<sup>324</sup> 旦扮演邢春娘。

<sup>325</sup> 小旦扮演僕人、別妓、女使、龍女。

<sup>326</sup> 貼扮演僕人、李英。

<sup>327</sup> 小末扮演鳩摩童子。

<sup>328</sup> 老旦扮演單母、媒婆、李二媽、光淨童子。

(二)角色之唱曲數統計圖

### 角色唱曲數統計圖

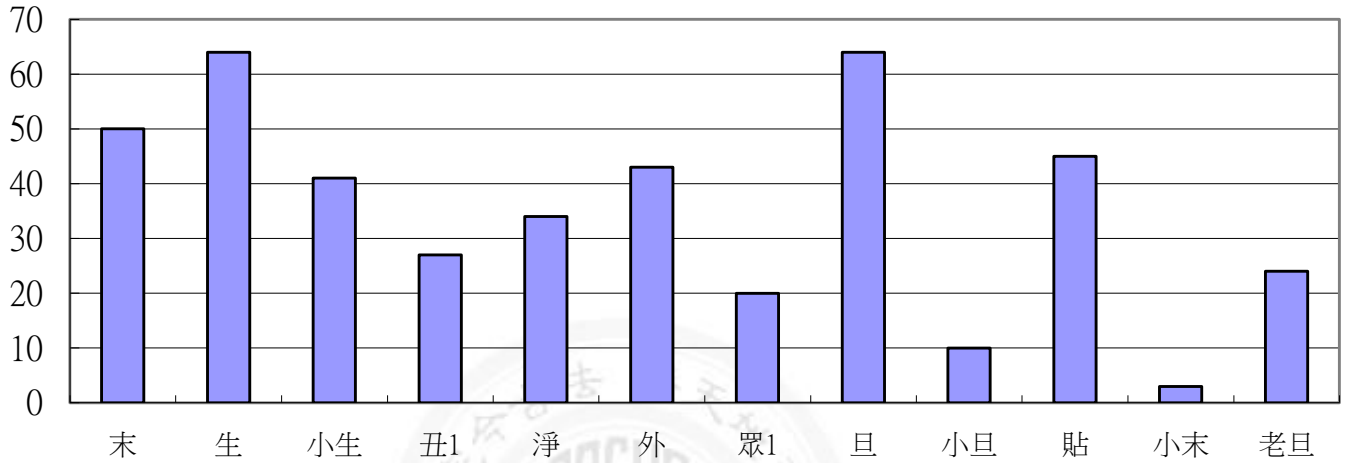


圖 13：角色之唱曲數統計圖

(三)角色唱曲曲牌

齣次	角色	曲牌
01	末	〔臨江仙〕
02	生	〔珍珠簾〕〔朝元歌〕
	外	〔夜行船〕〔朝元歌〕
	老旦	〔夜行船〕〔朝元歌〕
	末	〔朝元歌〕
03	貼	〔薄倖〕〔瑣聽寒〕
	旦	〔薄倖〕〔瑣聽寒〕〔瑣聽寒〕
	丑	〔生姜牙〕〔生姜牙〕
04	淨	〔北點絳脣〕〔生姜牙〕〔生姜牙〕
	外	〔風撿才〕
	末	〔風撿才〕
	旦	〔小女冠子〕〔香遍滿〕〔東甌令〕

齣次	角色	曲牌
	貼	〔懶畫眉〕〔東甌令〕
	老旦	〔滿江紅尾〕
06	旦	〔金蓮子〕〔金索挂梧桐〕〔劉潑帽〕〔金蓮子尾〕
	丑	〔浣溪紗〕〔金蓮子尾〕
07	外	〔傳言玉女〕〔啄木兒〕〔歸朝歡〕
	生	〔傳言玉女〕〔啄木兒〕〔歸朝歡〕
	老旦	〔三段子〕〔歸朝歡〕
	末	〔歸朝歡〕
	丑	〔歸朝歡〕
08	淨	〔駐馬聽〕〔馬蹄花〕
	貼	〔駐馬聽〕〔馬蹄花〕
09	末	〔六么令〕〔園林好〕〔五供養〕〔玉交枝〕〔尾聲〕
	外	〔六么令〕〔園林好〕〔玉交枝〕〔尾聲〕
	生	〔園林好〕〔川撥棹〕〔尾聲〕
	小生	〔五供養〕〔川撥棹〕〔尾聲〕
	眾	〔尾聲〕
10	旦	〔望遠行〕〔南解三醒〕〔南解三醒〕〔南解三醒〕
	丑	〔北寄生草〕〔北寄生草〕〔北寄生草〕
11	末	〔水底魚〕〔割靛兒〕〔割靛兒〕〔割靛兒〕〔江頭送別〕
	外	〔水底魚〕
	生	〔水底魚〕
	小生	〔水底魚〕
12	淨	〔滴溜子〕〔滴溜子〕
	丑	〔滴溜子〕〔滴溜子〕
	眾	〔滴溜子〕〔滴溜子〕〔滴溜子〕〔神杖兒〕〔雙聲子〕
	末	〔滴溜子〕〔神杖兒〕〔雙聲子〕
	小生	〔滴溜子〕〔神杖兒〕〔雙聲子〕
	外	〔滴溜子〕〔神杖兒〕
	生	〔滴溜子〕〔鮑老催〕〔雙聲子〕
13	淨	〔普賢歌〕〔水底魚〕〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕〔皂角兒〕 〔尾聲〕
	丑	〔普賢歌〕〔八聲甘州〕〔不是路〕〔皂角兒〕

齣次	角色	曲牌
	旦	〔海棠春〕〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕〔八聲甘州〕〔不是路〕 〔皂角兒〕〔尾聲〕
	貼	〔不是路〕〔皂角兒〕
14	末	〔花心動〕〔惜奴嬌〕〔惜奴嬌〕〔鬪蛤蟾〕〔鬪蛤蟾〕〔錦衣香〕 〔獎水令〕〔尾聲〕
	外	〔花心動〕〔惜奴嬌〕〔惜奴嬌〕〔鬪蛤蟾〕〔鬪蛤蟾〕〔錦衣香〕 〔獎水令〕〔尾聲〕
	小生	〔花心動〕〔惜奴嬌〕〔惜奴嬌〕〔鬪蛤蟾〕〔鬪蛤蟾〕〔錦衣香〕 〔獎水令〕〔尾聲〕
	生	〔花心動〕〔惜奴嬌〕〔惜奴嬌〕〔鬪蛤蟾〕〔鬪蛤蟾〕〔獎水令〕 〔尾聲〕
15	淨	〔七娘子〕〔七娘子〕〔朱奴兒〕
	眾	〔七娘子〕
	貼	〔七娘子〕〔朱奴兒〕
16	生	〔西地錦〕〔催柏〕〔一撮棹〕
	外	〔少年遊〕〔催柏〕〔一撮棹〕
	老旦	〔少年遊〕〔催柏〕〔一撮棹〕
17	貼	〔北雙調新水令〕〔北折桂令〕〔北雁兒落帶得勝令〕〔北沽美酒帶過太平令〕
	旦	〔南步步嬌〕〔南江兒水〕〔南僥僥令〕〔南尾聲〕
18	生	〔步蟾宮〕〔羅江怨〕〔羽調排歌〕〔尾聲〕
	旦	〔步蟾宮〕〔羅江怨〕〔羽調排歌〕〔南醉扶歸〕
	小生	〔生查子〕〔排歌〕〔尾聲〕
	貼	〔生查子〕〔排歌〕
19	末	〔臨江仙〕〔瑣窓郎〕〔瑣窓郎〕〔大勝樂〕〔三學士〕
	小生	〔大勝樂引〕〔大勝樂〕〔大勝樂〕
	外	〔戀芳春〕〔三學士〕
20	旦	〔鳳凰閣〕〔二郎神〕〔鶯集御林春〕〔四犯黃鶯兒〕〔尾聲〕
	貼	〔二郎神〕〔鶯集御林春〕〔四犯黃鶯兒〕〔四犯黃鶯兒〕〔尾聲〕
21	生	〔中呂菊花新〕〔尾犯序〕〔駐雲飛〕〔駐雲飛〕〔黃鍾絳都春〕 〔降黃龍〕〔降黃龍〕〔降黃龍〕〔降黃龍〕〔太平令〕

齣次	角色	曲牌
		〔黃龍袞〕〔黃龍袞〕
	小生	〔遶紅樓〕〔駐雲飛〕〔黃龍袞〕〔黃龍袞〕〔黃龍袞〕
	旦	〔遶紅樓〕〔駐雲飛〕〔黃鍾絳都春〕〔降黃龍〕〔降黃龍〕 〔降黃龍〕〔降黃龍〕〔太平令〕〔太平令〕
22	外	〔似娘兒〕〔小蓬萊〕〔小蓬萊〕〔一封書〕〔一封書〕
	老旦	〔似娘兒〕〔一封書〕
	淨	〔小蓬萊〕〔大迓鼓〕
23	淨	〔打毬場〕〔好姊姊〕
	丑	〔打毬場〕〔好姊姊〕
	末	〔夜蓮船〕〔好姊姊〕〔好姊姊〕
	外	〔好姊姊〕
24	小生	〔粉蝶兒前〕〔粉蝶兒後〕〔山花子〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕
	丑	〔縷縷金〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕
	老旦	〔縷縷金〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕
	外	〔縷縷金〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕
	末	〔粉蝶兒後〕〔山花子〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕
	淨	〔行香子〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕
	生	〔行香子〕〔山花子〕〔金菊對芙蓉〕〔舞霓裳〕〔撲燈蛾〕 〔撲燈蛾〕
	旦	〔金菊對芙蓉〕〔太和佛〕〔舞霓裳〕〔撲燈蛾〕〔撲燈蛾〕
	貼	〔太和佛〕〔舞霓裳〕〔尾聲〕
	小旦	〔太和佛〕〔舞霓裳〕〔玉芙蓉〕
25	丑	〔麻婆子引〕〔傾杯玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕
	老旦	〔麻婆子引〕〔傾杯玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕
	貼	〔麻婆子引〕〔傾杯玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔鷹來紅〕
	小旦	〔麻婆子引〕〔麻婆子引〕〔傾杯玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕
	淨	〔麻婆子引〕〔麻婆子引〕
	外	〔麻婆子引〕
	旦	〔破陣子〕〔傾杯玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔玉芙蓉〕〔鷹來紅〕 〔尾聲〕〔普天樂〕〔山桃犯〕
	生	〔普天樂〕〔朱奴兒犯〕〔山桃犯〕
26	末	〔翠地錦襠〕〔清江引〕〔曉行序〕〔玉胞肚〕

齣次	角色	曲牌
	外	〔哭岐婆〕〔清江引〕
	淨	〔哭岐婆〕〔清江引〕
	丑	〔哭岐婆〕〔清江引〕
	小生	〔曉行序〕〔玉胞肚〕
27	老旦	〔水紅花〕
	貼	〔水紅花〕〔水紅花〕〔逍遙樂〕〔畫眉畫錦〕〔畫眉畫錦〕 〔簇林鶯〕〔尾聲〕
	生	〔逍遙樂〕〔畫眉畫錦〕〔畫眉畫錦〕〔簇林鶯〕〔貓兒墜梧 葉〕〔尾聲〕
	旦	〔逍遙樂〕〔畫眉畫錦〕〔畫眉畫錦〕〔簇林鶯〕〔貓兒墜梧 葉〕〔尾聲〕
28	末	〔戀芳春〕〔一江風〕〔一江風〕〔香柳娘〕
	小生	〔戀芳春〕〔一江風〕〔一江風〕〔香柳娘〕〔出隊子〕
	生	〔一江風〕〔一江風〕〔香柳娘〕〔香柳娘〕〔三換頭〕
	旦	〔香柳娘〕〔三換頭〕
	貼	〔香柳娘〕〔三換頭〕
	淨	〔香柳娘〕〔香柳娘〕
	眾	〔香柳娘〕
	外	〔香柳娘〕
	丑	〔香柳娘〕〔香柳娘〕
29	小生	〔出隊子〕〔雙聲疊韻〕
	小旦	〔出隊子〕〔出隊滴溜子〕〔雙聲疊韻〕
	外	〔出隊子〕〔滴溜神杖兒〕〔雙聲疊韻〕
	末	〔出隊子〕〔出隊滴溜子〕〔滴溜神杖兒〕〔滴溜神杖兒〕〔雙 聲疊韻〕
	老旦	〔出隊子〕〔出隊滴溜子〕〔滴溜神杖兒〕〔雙聲疊韻〕
	小末	〔出隊子〕〔滴溜神杖兒〕〔雙聲疊韻〕
30	外	〔滿庭芳〕〔思園春〕〔剔銀燈〕〔大環著〕〔越恁好〕〔越恁 好〕〔餘文〕
	老旦	〔滿庭芳〕〔思園春〕〔剔銀燈〕〔大環著〕〔越恁好〕〔越恁 好〕〔餘文〕
	生	〔青玉案〕〔思園春〕〔大環著〕〔越恁好〕〔越恁好〕〔餘

齣次	角色	曲牌
		文〕
	旦	〔青玉案〕〔思園春〕〔大環著〕〔越恁好〕〔越恁好〕〔餘文〕
	貼	〔青玉案〕〔思園春〕〔大環著〕〔越恁好〕〔越恁好〕〔餘文〕
	眾	〔思園春〕
	小生	〔丹鳳吟引〕

表二十四：角色唱曲曲牌

由上述各表與圖對角色的唱曲數分析其勞逸均衡。圖 13 為所有角色的唱曲數，從圖 13 來看，旦角與生角的唱曲數最多，共 64 首，其次為末角，共 50 首，第三名為貼旦，共 45 首。外為 43 首，小生為 41 首，各角色唱曲之平均為 36 首，其餘角色所唱之曲牌數皆不及平均數，丑為 27 首，淨為 34 首，較接近平均數；眾為 20 首，小旦為 10 首，小末為 3 首，老旦為 24 首。由以上數據可知旦角與生角所唱的曲數明顯高過其他角色。而從行當來看的話，旦行共唱 143 首、生行為 105 首、淨行 34 首、末行 53 首、丑行 37 首、外 43 首、眾 20 首。以行當來看，仍是旦與生所演唱的曲牌數最多，旦行不僅出場次數最多，唱曲數量也最多，可見《長命縷》中旦角的重要性。不論從角色或行當來看，梅氏在創作《長命縷》時仍是完全沒有注意唱曲數量的狀況，唱曲數量的分布非常不均勻，從圖表與數字上來看，勞逸分布狀況並未達到均衡。

### 三、小結

在勞逸均衡上，從角色出場次數看，末角、丑角、淨角與外的負擔最重，而從唱曲數看，則是旦角與生角的負擔最大。這樣的差異的安排讓出場次數與唱曲角色錯開，使得《長命縷》的勞逸均衡個別來說不甚理想，但是卻又錯開了作場與唱曲的狀況，讓唱曲的人出場次數不多，但是負擔也不輕；而唱曲數較少的人就必須要上下場的次數增加，這也是另一種平衡。在勞逸均衡規範下，「基於勞役均衡之原則給予適當比例之表演場面。」這一項規定，梅氏在《長命縷》中並未達到平均的狀況，作場與唱曲各自的勞逸都不平均，可是勞逸均衡的狀況在排場是非常重要的。所以在勞逸不均狀況下，梅氏改以出場次數多者唱少，出場次數少者唱多的方式，去試圖補足勞逸不均的狀況，因此，使得角色的勞逸均衡狀況稍稍有改善。

### 第三節 結語

從冷熱相濟的狀況來看，梅氏在創作《長命縷》傳奇時，大致上都能夠符合冷熱相濟的狀況，尤其是在第十齣以後，其高低起伏的冷熱狀況，展現了梅氏安排的巧妙。

而在勞逸均衡上，《長命縷》傳奇的角色出場與唱曲數則主要多集中在某些角色上，並未符合勞逸均衡的狀況。而關於勞逸不均的問題，梅氏採取了出場次數與唱曲數的勞逸平均，由此可知，梅氏對於作品的掌握度以及安排非常的精心，雖然也可以從劇本中將人物安排在不同的角色行當去演出，這樣也可以讓場面勞逸呈現平均的狀況，但是梅氏將其轉化為另一種形式，讓創作也能盡量符合排場的規定。

因此，由以上兩點可以判斷梅氏創作《長命縷》時，比較可能的想法是以演出為主，與《玉合記》之創作動機較不同，《長命縷》較為符合排場理論的要求，冷熱場能夠安排得宜，勞逸狀況雖未能完全合乎理論，但在關目情結安排上能夠改善這一點的不足。因此《長命縷》在舞台藝術的表現上，強過《玉合記》，也展現了梅氏晚期戲曲創作的豐富度與對舞台藝術的重視。



## 結論

### 第一節 從 GIS 角度研究梅鼎祚的心得與貢獻

#### 一、平面資料轉變為立體資訊

欲了解作者資料，我們最先收集的往往是傳記、年譜等資料，而這一類的資料大多只能給與較為平面的資訊。倘若加入了 GIS 的研究方法，融入 GIS 的角度來處理研究對象的資料，就可以將平面的資訊轉化為立體的主題式地圖，如此便更能掌握研究對象的資料。

本文蒐羅梅氏資訊，建立梅氏生平資料庫，而知梅鼎祚一生為了求取功名，九次赴試，皆未能如願中第，因此，梅氏的履跡多來回各處，尤其以金陵與宣城最為重要，尤其宣城更是梅姓家族的重要發展地，宣城有一俗語，稱「宣城梅花遍地開」，其所指乃自宋以來，居於宣城的梅氏文人輩出，其中包括宋詩開山祖梅堯臣，以及宋名臣梅詢；到了明代則有戲劇家梅鼎祚的出現；而至清代則有黃山畫派梅清、數學家梅文鼎等。早年喜歡遊歷五湖四海，所到之處皆能有所交友或創作，其主要遊歷範圍以皖南為主，宣城人文明勝遍佈，中國江南有許多名樓，其中著名的謝朓樓就位於宣城，其他黃鶴樓、岳陽樓、滕王閣則分屬於五漢、南昌與湖南；而宣城敬亭山也是當時重要的名勝之地，因此宣城本身地理位置就佔有許多的優勢。而梅鼎祚早年在地點上有大量移動的現象，是因科舉考試之故。梅鼎祚於科舉考試時多處都有停留遊玩，且皆有相關記載可供考證。後來因為家難跟疾病的關係，其移動大多是帶著家眷前往。梅氏因為出生官第，家中經濟狀況較好，因此移動時停留遊玩地點也多有長期的停留。

在地圖上，梅氏的履跡範圍呈現塊狀分布，屢跡地點不算多，大多集中在皖南一帶，早年因為考試，來往各地時也同時遊歷各處，而後因為治療疾病而往來於蕪湖等地，到了晚年則多在吳江、宣城等各處，而在各處所做的事情不外乎是訪友、寫作或是考試等。

晚明曲家多遊歷各處，原因不外乎是出遊、訪友、罷官、被貶，或是考試、尋求知音或機會等，而一個曲家會抵達的地點，與他的所作所為有關，統計曲家的履跡地點與其經歷的重要事件，再加上創作地點的分布的狀況，就可以知曉曲家戲曲的傳播圈，在傳播圈中可以對各曲家的思想、戲曲理論做一統整記錄，就可以完成一個大型傳播圈概念。

梅氏晚年遊歷地點多為金陵與宣城，移動範圍並不大，梅氏長居此二處，對梅氏而言，金陵、宣城二地是影響其一生最深的地點。

梅氏傳奇創作的故事架構，一層一層深入核心，讓一大戲場從歷史戰爭，而到男女情愛與轉折波瀾，引人入勝的劇情，讓人讀了為之驚嘆，梅氏完成《玉合記》與《長命縷》的地點就在金陵與宣城二地，因此可以說梅氏在戲曲傳播上，以金陵與宣城為主要的傳播範圍。

而梅氏在戲曲交友方面，主要往遊地點也集中在金陵與宣城，另有蘇州地區。若就所記載有關於戲曲交友的人數來看，雖然各地皆有交友，但是早年認識的湯顯祖為其重要戲曲交友對象，另有沈懋學、呂胤昌等人，也都是相當具有影響力之人。從生平來看，晚年多次來往當地，勢必對戲曲的傳播產生重大的發展與影響。從人數上來看，金陵的交友數量最高，梅氏一生往返金陵次數很高，在金陵的戲曲交友主要有史元熙、顧大典、張鳳翼、沈懋學、汪道崑、龍宗武、王寅、余翹、湯顯祖、屠隆、王世貞、臧懋循、徐燏、申時行、呂胤昌、余敬中。

從梅氏的履跡、交友、創作、重要事件等資料項目來繪出不同主題的地圖，將平面資料轉化為加入地理資訊的主題地圖，使得研究面向不同於以往，並非只是文字敘述與分析，而是加入了歷史圖層的概念，使資料與科技相互結合，讓研究方法跳脫傳統。

## 二、模糊地點概念轉為精確地理概念

一般在蒐集研究對象資料時，大多並未搭配實際的地圖來看，對於地點只有大概方位上的概念，而未有實際精確的地理概念。而加上 GIS 地理資訊系統的研究方式之後，對於經緯度的掌握非常確實，因此，可以建立一個精確的地理概念，也可以對該地區的風土名情有更高、更確實的掌握，在分析研究對象的社會背景時有更明確的掌握與分析。

梅鼎祚一生中重要的履跡地點為南京與宣城，該地點在明代都隸屬於安徽，安徽地區在明代已經有很高度的社會經濟的發展，因為生活條件富足，也使得戲曲表演高度發展。

考察明清兩代安徽地方的文化狀況，會發現一個引人注目的現象：凡是商業和商人最活要的地區，就是學術文化氛圍最濃厚的地區，也就是才人成批湧現的地區。……徽商興辦家班，是為了自身文化娛樂的需要，同時也是交往官府，接納文人，取悅顧客的社會活動方式。著名的徽幫研商汪、吳、黃、江、鮑、曹等人都有較高的文化修養，他們的家班，必定與其身分、經濟地位和藝術欣賞趣味相適應。這就決定了早期徽班的管理工作和藝術活動的風貌。首先是班社的構建。戲曲班社即是生產藝術作品、培育

人才的集體，又是個商業性的演出經濟實體。<sup>329</sup>

梅鼎祚的履跡地點以安徽地區為主，當地的戲曲活動盛行，而戲曲又是俗文學，不只是在士大夫階層流行，也流行於民間社會，因此，安徽地區是梅鼎祚重要的戲曲傳播空間。

因此從精確的地理概念中，將不同的地點連結後，進而可以觀察到區域性地理的發展，對於了解研究對象的時代背景能夠有較高的掌握度，也就可以了解區域性的地區發展狀況。

## 第二節 梅鼎祚在晚明曲壇的貢獻

### 一、前人認定的貢獻

因為明代傳奇創作的數量驚人，成就也非凡，在戲曲文學的發展上，不論是理論或是創作都有相當高的發展。

首先是傳奇拓寬了戲曲創作的題材領域；並改編了許多雜劇、南戲據目，使之流傳於舞台。且有別於元雜劇較剛直的表現素材，大量經營較轉性的愛情題材，奠定才子佳人戲在戲曲創作中的重要地位。再者，傳奇篇幅體制較雜劇龐大，再強化敘事結構，兼顧抒情內蘊；經營文學性辭藻與適時穿插科譚上，建構出一套雅俗共賞的基本模式。<sup>330</sup>

因此可知，晚明曲家創作時，大多以言情為主要內容，不只是因為言情便於書寫，也符合當時社會的接受度。因此在閱讀作品時，可以有許多的角度來分析創作，而接受美學的理念應該是現在批評者在評價作品的內涵時的一種態度。以「作者」的角度，去思考作品的寫作策略，批評者從文本的審美中逐一評估與解讀作品的實際效應。梅氏創作《玉合記》時廣受歡迎，但是由於其創作時喜好展現自己的文采，又不符合當時崑曲的音律用韻，因此當時有許多人對於梅氏的傳奇創作有許多的意見，而後當《長命縷》傳奇創作後，也有不同的看法。今將其依主題整理諸家對梅氏《玉合記》與《長命縷》之批評：

<sup>329</sup> 劉永濂：〈徽商對戲曲文化的影響〉，《安徽新戲》（1995年3月），頁88-89。

<sup>330</sup> 鄺采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究--以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》，（台北市：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年），頁18。

## (一)關目情節

### 1、吳梅〈瞿安讀曲記〉評《玉合記》

「《玉合》譜許堯佐、章臺柳事，為禹金最得意筆。……此記文情穠麗，較《浣紗》為純粹。其結構緊嚴，除本傳外，艷鮮妝點增加處，亦較玉茗《還魂》、《紫釵》差勝，究與才人不同也。」<sup>331</sup>

### 2、青正木兒《中國近世戲曲史》批評《玉合記》

「此記略從原文潤色，然關目冗雜散漫，非佳構也。其情節有與《明珠記》稍似處。至其關目排場之巧拙，不及《明珠記》遠甚。但以曲詞典麗見長耳。」

332

由以上可以知道，對於關目情節的看法，每人都有自己的標準，吳梅先生認為《玉合記》於當時事結構謹嚴之作，但是青木正兒則認為過於散雜，今將其關目情節繪製成樹狀圖來看，其完整度高，結構亦緊密，故可見《玉合記》何以能夠於當時受歡迎。

## (二)文字風格

### 1、王驥德《曲律》評《玉合記》

「於文辭一家得一人，曰宣城梅禹金——摛華揆藻，斐亶有致。」<sup>333</sup>

### 2、沈德符《顧曲雜言》評《玉合記》

「梅禹金《玉合記》最為時所尚，然賓白盡用駢語，餽釘太繁。其曲半使故事及成語，正如設色骷髏，粉捏化生，欲博人寵愛，難矣。」<sup>334</sup>

### 3、徐復祚《曲論》評《玉合記》

「梅禹金，宣城人，作為玉合記，士林爭購之，紙為之貴。曾寄余，余讀之，不解也。傳奇之體，要在使田峻紅女聞之而趨然喜，悚然懼；若徒逞其博洽，使聞者不解為何語，何異對驢而彈琴乎？昔翟資政巽喜作才語，雖對使令亦然。有庖者藝頗精，翟每向同官稱之。後稍懈，眾以嘲翟，翟呼使數之曰：

<sup>331</sup> 吳梅：《顧曲塵談》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月），頁45。

<sup>332</sup> 王古魯譯，青木正兒：《中國近世戲劇史》（台北：台灣商務，1996年），頁250。

<sup>333</sup> 王驥德：《曲律》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月），頁160。

<sup>334</sup> 沈德符：《顧曲雜言》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月）頁206。

『汝以刀匕微能，數見稱賞，而敢踈嫚若此，使眾人以責膳夫之罪，還責汝主，於汝安乎？』左右皆匿笑，而庖者竟不解作何語。余謂：若歌玉合於筵前臺畔，無論田畷紅女，即學士大夫，能解作何語者幾人哉！徐彥伯為文，以鳳閣為『鷗門』，龍門為『虬戶』，當時號『澀體』。樊宗師絳州記，至不可句讀。文章且不可澀，況樂府出於優伶之口，入於當筵之耳，不遑使反，何暇思維，而可澀乎哉！濫觴於虛舟，決堤於禹金，至近日之篋篋而滔滔極矣。禹金旋亦自悔，作長命縷，自謂：『調歸宮矣，韻諧音矣，意不必使老媪都解，而亦不必傲士大夫以所不知。』余尤以為未盡然也。玉合記榴花泣第二闕內有句云：『離腸振觸斷無些』。自音云：『振，音橙』。不知所出，亦不能解。一日觀山谷詩云：『莫若囂號驚四鄰，推床破面振觸人。』然後知振當作『振』，從手，不從木，音撐。振觸，見湟盤經，山谷用之詩，已自僻澀，禹金乃用之作曲。然則三藐、三菩提，盡曲料耶？此體最易驚俗眼，亦最壞曲體，必不可學。」<sup>335</sup>

#### 4、祁彪佳《遠山堂曲品》評《玉合記》

「《玉合》駢儷之派，本於《玉玦》，而組織漸近自然，故香色出於俊逸。詞場中正少此一種艷手不得，但止題之以艷，正恐禹金不肯受耳。」<sup>336</sup>

#### 5、焦循引朱彝尊《靜志居詩話》評《玉合記》

「鄭若庸《玉玦》、張伯起《紅拂》以類書為傳奇；屠長卿《曇花》，道白終折無一曲；梁伯龍《浣紗》、梅禹金《玉合》道白終本無一散語，皆非是。」

337

#### 6、吳梅《中國戲曲概論》評《玉合記》

「《香囊》以文人藻采為之，遂濫觴而有文字家一體。及《玉合》、《玉玦》諸作，益工修詞，本質幾掩。抑知曲以模寫事為尚，所貴委曲宛轉，以代說詞，一涉藻繪，即蔽本來，而積習未忘，不勝其靡，此體亦不能偏廢矣。」

338

#### 7、鄭振鐸《插圖本中國文學史》評《玉合記》

「從《玉合》以後，駢儷派便趨絕路。湯顯祖、沈璟出遂把這陳腐風格的

<sup>335</sup> 徐復祚：《曲論》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月），頁86。

<sup>336</sup> 祁彪佳：《遠山堂曲品》，（上海：上海出版公司，1955年），頁246。

<sup>337</sup> 焦循：《劇說》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月），頁133。

<sup>338</sup> 吳梅：《顧曲塵談》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月），頁45。

作風，如狂飆之掃落葉似的，一卷而空。」<sup>339</sup>

#### 8、盧前《中國戲劇概論》評《玉合記》

「其中差不多無句不對，無語沒典，以致板重，使得駢儷趨於絕路。幸而在萬曆間出現了湯顯祖與沈璟，一振詞壇，放出異樣的光彩來。」<sup>340</sup>

#### 9、胡珊評《玉合記》

「《玉合記》的出現迅速風靡整個明代曲壇，一夜之間成為了明代文人案頭的必備書目之一。從明清之間眾多戲曲家的評點來看，《玉合記》曲詞典雅秀麗的駢儷色彩確實為人所稱道，但是劇中大量堆砌華麗辭藻，成語典故的累贅使用，導致其艱深晦澀，曲高和寡。」<sup>341</sup>

#### 10、莊一拂《古典戲曲存目彙考》評《玉合記》

「其曲華麗，富於修辭，本於《玉玦》駢儷之派，為詞家所賞。然賓白盡用駢語，鉅釘太繁，今無演者。」<sup>342</sup>

由以上批評可知，大部份的評論都認為梅氏《玉合記》過於駢儷，使得文字不容易理解，多用典故，使得閱讀時多有障礙，在演出上會有困難，但是在當時仍有菊部演出，所以雖然有難度，但是因為眾人爭相目睹，使得《玉合記》成為梅氏傳奇作品的經典。在一片批評聲中，仍有學者認為這樣的寫作方式是駢儷之作的高峰。所以，梅氏中種華麗詞藻，駢儷用典的寫作方法，可以做為借鏡，仍需要考慮藝術創作的基礎，一味馳騁詞藻必定適得其反。

### (三)音律押韻

#### 1、呂天成《曲品》評《玉合記》

「《玉合》許俊還玉，誠節俠丈夫事，不可不傳。詞調組詩而成，從《玉玦》派來，大有色澤。伯龍極賞之。恨不守音韻耳。《金魚記》當退三舍。又曾著《玉導》，家君謂之曰：『符郎事已引入《雙魚》。』遂止。」<sup>343</sup>

<sup>339</sup> 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》，(北京：北京出版社，1999年1月)，頁473。

<sup>340</sup> 盧前：《中國戲劇概論》，(台北：秀威出版，2011年9月)，頁294。

<sup>341</sup> 胡珊：〈從《玉合記》到《長命縷》看梅鼎祚戲曲創作的變化〉，《青年文學家》第4期(2011年4月)，頁111-112。

<sup>342</sup> 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，(台北：木鐸出版社，1986年)，頁309。

<sup>343</sup> 呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，(北京：中國戲劇出版社，1982年11月)，頁209。

## 2、吳梅《顧曲塵談》評《玉合記》

「禹金以南曲名，余所見僅玉合一記，為金陵唐氏刊本，每折有圖，圖古雅可嘉，附有《崑崙奴》目，惜詞不之見也。今人知禹金善詩。而不知其能曲矣。」<sup>344</sup>

## 3、梅鼎祚自評《玉合記》與《長命縷》

「凡天下吃井水處，無不唱《章臺》傳奇，而勝樂道人方自以宮調之未盡合也，音律之未盡叶也，意過沉而辭傷繁也。是時道人年三十余耳！又三十餘年而《長命縷記》出，抑何其齒之宿，才之新乎？調歸宮矣，而位署得所，無屏牙冲決之失；韻諧音夾，無音重，無強押，猶一串之珠，累累而不絕，若九連環圓轉而無端。意不必使老嫗都解，而不必傲士大夫以所不知；詞未嘗不藻饋滿前，而善為增減，兼參推俗，遂一洗釀鹽赤醬、厚肉肥皮之近累。故以此為臺上之歌，清和怨適聆者潤耳；即以此為帳中之秘，鮮韻宛篤，覺者驚魂。夫曲本諸情，而聲以傳諸譜者也，聞道人之言，曰：填難詞必須吳士，唱難詞必須吳兒。」<sup>345</sup>

## 4、胡珊評《玉合記》

「梅鼎祚在創作該傳奇的時候較多地注重語言形式的優美，忽略了戲曲「諧音律」的特點，最終使《玉合記》只能作為一本優秀的案頭之本。」<sup>346</sup>

## 5、梅鼎祚自評《長命縷》

「調皈宮矣，而位署得所，無屏牙衝決之失；韻諧音矣，無因重，無強押，猶一串之珠累累而不絕，若九連環圓轉而無端。」<sup>347</sup>

傳奇創作為不只是一種紙本的文學，更是一種表演藝術，因為要演唱，又是韻文，所以合乎格律押韻非常的重要，《玉合記》的創作，一開始只是合乎意趣，而不在乎音律，但是梅鼎祚後來認為傳奇作品應以崑曲為主，對於《玉合記》未能以崑曲的音律押韻為準非常不滿，他推崇吳江派，雖然梅氏創作傳奇時受了湯顯祖的影響，但後期轉變推崇為以音律為主的吳江派，故而重新創作了《長命縷》傳奇。

<sup>344</sup> 吳梅：《顧曲塵談》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月），頁71。

<sup>345</sup> 梅鼎祚：〈長命縷記〉，《鹿裘石室集》，文集卷四，頁223。

<sup>346</sup> 胡珊：〈從《玉合記》到《長命縷》看梅鼎祚戲曲創作的變化〉，《青年文學家》第4期（2011年4月），頁111-112。

<sup>347</sup> 梅鼎祚：〈長命縷〉，《鹿裘石室集》，文集卷四，頁223-224。

#### (四)基型本事

##### 1、吳梅《顧曲塵談》評《玉合記》

「明人院本，頗喜采唐人小說，如梅鼎祚之章臺柳（譜章臺柳本事）、崑崙奴（譜紅綃事）、陸天池之明珠記（譜劉無雙事）、梅孝己之《酒家傭》（譜李固之子李燮事）、張鳳翼之《紅拂記》（譜虬髯客事），皆取唐人本傳而點綴之，證確語妙，後之作者，不能及也。」<sup>348</sup>

中國文學發展甚早，各種民間傳說、歷史事件都可以成為文人創作的題材，戲曲世俗文學，所以將故事性強，眾所皆知的歷史事件作為題材來創作，更是能夠吸引眾人的目光，所以梅氏以唐代安史之亂為背景，將章臺柳的故事發展成《玉合記》，而將宋人抗金的故事為背景發展出《長命縷》的傳奇創作，都是能夠快速讓讀者進入故事背景的一種方法，而取前人著作化為自己的創作，仍能夠有自己的特色，這是後人所不能及者。

由以上四點可知梅氏《玉合記》與《長命縷》的創作與當時明代戲曲發展有很密切的關係，所以了解梅氏生平、創作以及交友狀況後，再從各家評論的立足點中找出各家的理論基礎，再向外延伸研究明代戲曲家，那麼明代戲曲發展與傳播的概念必定能夠更加清晰。

而接受美學是讀者的審美經驗再創造的過程，使人能夠發掘作品中的種種意蘊，對於文本的批評，分為共時性與歷時性。歷時性為作品被不同社會、不同歷史時期的讀者不斷接受與批評，而經典作品之所以經典，只有在被接受時才存在。

從接受者角度來看，這種表達男女情愛的戲本來就易受歡迎，且因這種題材較不受時代、地域的限制，相較於重大歷史政治事件的戲，在一定的時空或許大受歡迎，且流傳下來的卻少，而才子佳人的戲卻不受此限制，得以大量傳唱流行，可說是在創作主體、接受主體都同樣肯定的主題。故「情」可以說是傳奇的一面最閃亮的招牌。<sup>349</sup>

因此，閱讀者的接受與否受自身歷史條件的限制，也受作品範圍規範。與一部作品建立起關係時，就產生了期待。而共時性則是作品與當時期的其他作品被接受的狀況，因此，上述綜合歷時性與共時性，將梅氏傳奇創作之接受列出來，

<sup>348</sup> 吳梅：《顧曲塵談》《中國古典戲曲論著集成》，（北京：中國戲劇出版社，1982年11月），頁94。

<sup>349</sup> 龐采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究--以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》，（台北市：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年），頁18。

作為一個作者之作品的傳播定位。

## 二、本論文認定的貢獻

明代以後，中國社會的文化與商業漸趨發達，使得萬曆年間的士大夫階層開始追求宴饗娛樂，因此戲曲的表演藝術開始蓬勃發展，各種腔調陸續變化創新發展，不論是作家還是作品的數量都開始大為增加。因此可以知道晚明戲曲的興盛與士大夫階層的推波助瀾有著密切的關係。

明中葉以來，社會生產力比以前又得到了進一步的發展，農業和手工業的生產水平有所提高，農業的商品化和手工業脫離農業獨立發展的趨勢都有顯著的增長，商品經濟迅速發展……工商業發達的大城市與新興的城鎮交織成網，為戲曲班社和各種技藝人提供了賴以生存和流動的更加廣闊的天地。這也是戲曲聲腔的交流發展創造了十分有利的條件。以蘇州崑山一帶來說，由於經濟發達，交通便利，也就形成為文化繁榮的地區。<sup>350</sup>

因此，在這樣的環境下良好的社會經濟環境下，使得戲曲藝術得以蓬勃發展。明清傳奇繼承元代雜劇而來，成為中國戲曲史上的重要時期。從明代嘉靖年開始，長久以來都有許多文人與作品產生，明清傳奇共有二千餘種，數量龐大，不只當時廣受文人與一般人的歡迎，在舞台上的演唱也是不絕。因此可知當時戲曲演出已為常態，而舞台的表演藝術是演出的重要一環，因此排場理論不可不重視。

梅鼎祚的寫作風格，從《玉合記》中可以一窺一二。《玉合記》曲文幾乎通篇駢麗對仗，因此可知其中是文章之華美。

梅鼎祚為文辭派曲家代表，戲曲語言駢綺工麗，大為本色派詬病撻伐，然由選本收錄曲詞看，其戲曲為時所尚者亦正是這種駢綺工麗的語言。尤其值得注意的是徐復祚雖對鼎祚戲曲語言多加責難，而其耘南北詞廣韻選粹還是選了耘玉合記粹中九出的劇曲，為諸選本之冠。……可見，在評判古代戲曲作品時，重視古人的審美觀還是很重要的。<sup>351</sup>

個人對文學的審美觀直接反應在文學創作的作品之中，從中可以看出梅氏對曲壇之影響力仍是很重，雖然當時並非重要的文學主流，但仍然能夠成為眾人審美的重要依據。

梅氏的傳奇劇本有二，一為早年時創作的《玉合記》，另一為晚年創作的《長

<sup>350</sup> 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》第二冊(台北：丹青圖書有限公司，1989年)，頁19。

<sup>351</sup> 侯榮川：〈梅鼎祚戲曲的傳播與接受〉，《中國韻文學刊》第26卷第3期，(2012年7月)，頁117。

命縷》傳奇，這兩本傳奇在舞台藝術成就上，有其不同的表現。

從冷熱相濟方面來看，登場角色數量上，《玉合記》與《長命縷》兩本傳奇的平均人次大抵數量相同，皆為 6 或 7 人，《玉合記》開頭與結尾各有高點，而《長命縷》傳奇則將高點置於劇末，最多人次的齣數偏向比較後面大團圓部分的故事。所以就人次數量來看冷熱，《玉合記》從一開始就已經有熱場出現，而《長命縷》則是到了後段才有《熱場》。

兩本傳奇在小收煞的部分處理的方法也不同，《長命縷》的小收煞結束在第十四齣及第十五齣的短場，但是《玉合記》在小收煞部分，卻沒有處理好，造成小收煞結束在冷場的問題。所以對於李漁小收煞的戲曲理論說法，《長命縷》才符合其要求

在大收煞部分，梅氏兩本傳奇皆有達到大收煞的需求，在相較之下，《長命縷》在後段冷熱表現上較《玉合記》突出。而在故事的關目情節的表現上，則是《玉合記》較強。

因此，從以上可以看出，冷熱相濟狀況以《長命縷》為佳，較為符合排場理論。

在勞逸均衡上，可以說梅氏的傳奇作品都沒有注意到此問題。在《玉合記》中，出場角色以末角負擔最大，在唱曲數上則以旦最多。而在《長命縷》傳奇中，登場角色上則由丑、末、淨與外四個角色同樣辛勞，而唱曲則為生旦為多，在唱曲數上，除了生、旦二角較平均，其他角色唱曲數的差異都偏大，因此從勞逸的分配上來看，很大主因來自於作者在人物的角色配置上，並沒有特別仔細的安排。

整體而言，梅氏兩本劇本的排場表現，在冷熱相繼的部分成就差異較大，以《長命縷》傳奇較佳。而在勞逸均衡的部分，梅氏並無注意到此問題，圖表來看，兩者差異並不大。

梅鼎祚為文辭派曲家代表，戲曲語言駢綺工麗，大為本色派詬病撻伐，然由選本收錄曲詞看，其戲曲為時所尚者亦正是這種駢綺工麗的語言。

## 參考文獻

### 一、專書

- 張廷玉等：《明史》，台北：鼎文出版社，1998年7月。
- 梅鼎祚：《鹿裘石室集》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年7月。
- 梅鼎祚：〈長命縷記〉，《鹿裘石室集》，《續修四庫全書·集部別集類·第1378冊·文集卷四》，上海：上海古籍出版社，2002年7月。
- 梅鼎祚著，毛晉編：《玉合記》，北京：中華書局，1996年。
- 王世貞：《弇州續稿》，《文津閣四庫全書》，北京：商務印書館，2006年。
- 王世貞，沈雲龍主編：《弇州山人四部稿》，台北市：偉文出版社，明代傳記叢刊，1965年。
- 王世貞：《弇州四部稿》，景印文淵閣四庫全書·集部，第394-399冊，台北：台灣商務印書館，1986年。
- 王世貞著；羅仲鼎校注：《藝苑卮言》，山東：齊魯書社，1992年。
- 王繼德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲曲出版社，1959年7月。
- 呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲曲出版社，1959年7月。
- 何良俊：《四友齋叢說》，北京：中華書局，1997年。
- 吳秀之等修，曹允源等纂：《吳縣志》，中國方志叢書·華中地方，第18號，台北市：成文出版社，1969年。
- 沈德符：《萬曆野獲編》，北京：中華書局，2004年。
- 孟榮：《本事詩》《開元天寶遺事，外七種》，上海：上海古籍出版社，2012年8月。
- 姚燮：《今樂考證》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲曲出版社，1959

- 年7月。
- 李漁：《閒情偶寄》，《中國戲曲論著集成》，北京：中國戲曲出版社，1959年7月。
- 李漁：《閒情偶寄》《明清小品叢刊》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 王季烈：《螭廬曲談》，台北：商務印書館，1994年8月。
- 吳梅：《顧曲塵談》，《吳梅全集》，河北：河北教育出版社，1968年9月。
- 吳梅：《中國戲曲概論》，上海市：上海書店，1991年。
- 紀昀總纂：《四庫全書總目提要》，石家莊：河北人民出版社，1999年。
- 趙翼：《二十二史劄記》，叢書集成初編，台北市：台灣商務印書館，1966年。
- 青木正兒著，王吉盧譯：《中國近世戲曲史》，臺北市：臺灣商務印書館，1968年7月。
- 王季烈：《螭廬曲談》，台北：台灣商務印書館，1970年7月。
- 徐朔方：《晚明取家年譜·屠隆年譜》，杭州：浙江古籍出版社，1993年12月。
- 曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》，台北：正中書局，1994年8月。
- 羅麗容：《曲學概要》，台北：里仁書局，2006年8月。
- 羅麗容：《南戲·崑曲與臺灣戲曲》，臺北：新文豐出版社，2012年12月。
- 羅麗容：《戲曲面面觀》，台北：國家出版社，2008年。
- 汪超宏：《明清浙集曲家考》，北京：浙江大學出版社，2009年9月。
- 八木澤元：《明代劇作家研究》，東京：講談社，1959年。
- 傅惜華：《明代雜劇全目》，北京：作家出版社，1957年。
- 傅惜華：《明代傳奇全目》，北京：人民文學出版社，1959年。
- 莊一拂：《古典戲曲存目匯考》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺北市：臺大文學院，1999年。

- 曾永義：《明雜劇概論》《古典文學研究輯刊》，臺北：花木蘭，2011年。
- 曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》，台北：正中書局，1994年8月。
- 孟瑤：《中國戲曲史》，臺北：傳記文學出版社，1969年12月。
- 周貽白：《中國戲劇史長編》，北京：人民文學出版社，1960年。
- 汪志勇：《明傳奇聯套研究》，臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1976年1月。
- 郭英德：《明清傳奇史》，南京：江蘇古籍出版社，1999年8月。
- 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》第二冊，台北：丹青圖書有限公司，1989年。
- 台灣中央圖書館編：《名人傳記資料索引》，北京：中華書局，1987年。
- 何宗美：《明末清初文人結社研究》，天津：《南開大學出版社》，2004年。
- 李玫：《明清之際蘇州作家群研究》，北京：中國社會科學出版社，2000年。
- 周明初：《晚明士人心態及文學個案》，北京：東方出版社，1997年。
- 唐力行：《商人與中國近世社會》，台北：台灣商務印書館，1997年。
- 徐林：《明代中晚期江南士人社會交往研究》，上海：上海古籍出版社 2006年。
- 錢謙益：《列朝詩集小傳》，上海市：上海古籍出版社，2008年4月。
- 趙景深、張增元編：《方志著錄元明清曲家傳略·明代戲曲家》。
- 莊泰弘等纂修：《安徽省寧國府志》，臺北市：成文出版社，1985年
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，河北：河北教育出版社，1997年7月。
- 黃竹山、馮俊杰主編：《六十種曲評註》第十二冊〈玉合記評註〉，長春市：吉林出版社，2001年。

## 二、學位論文

- 鄭采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究--以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》，台北，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年。
- 柯香君：《明代戲曲發展之群體現象研究》，彰化：國立彰化師範大學國文學系

博士論文，2007 年。

陳慧芬：《梅鼎祚《青泥蓮花記》研究》，高雄，中山大學中文研究所碩士論文，2002 年。

高文彥：《晚明劇曲家流派研究》，台北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2005 年 1 月。

金夢華：《汲古閣六十種曲敘錄》，台北：國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1969 年 7 月。

盧柏勳：《晚明蘇州曲家交遊研究》，台北：東吳大學中文研究所碩士論文，2013 年。

### 三、期刊

陳晨：〈20 世紀以來梅鼎祚延就綜述〉，《遼寧師範大學學報》第三時一卷第 1 期(2008 年 1 月)，頁 98-101。

劉志琴：《晚明史論—重新認識末世衰變》，南昌市：江西高校，2004 年。

陳桂聲：〈論梅鼎祚及其《玉合記》〉，《蘇州大學學報》第 3 期，，2000 年 7 月，頁 59。

劉永濂：〈徽商對戲曲文化的影響〉，《安徽新戲》，1995 年 3 月，頁 88-89。

侯榮川：〈梅鼎祚戲曲的傳播與接受〉，《中國韻文學刊》第 26 卷第 3 期，，2012 年 7 月，頁 114。

許子漢：〈戲曲「關目」義涵之探討〉，《東華人文學報》第二期，2000 年 7 月，頁 125-142。