成大中文學報　第三十一期
2010 年 12 月　頁 107-134
國立成功大學中文系

朱有燉對石君寶《曲江池》的再創作

陳貞吟*

摘　要

本論文旨在對兩本同樣取材李娃故事而創作的元明雜劇進行深入之分析比較，一為元人石君寶的《曲江池》雜劇，一為明代藩王朱有燉的《曲江池》雜劇。朱有燉之劇作是有感於石君寶劇之「敘事不明」及對李娃「略無發揚其行操」，而重新創作，同屬雜劇體裁，亦可見元明雜劇之變化。

從情節之增減可知朱劇之改變有：1.增加金錢在劇情中的份量；2.增加劉員外製造戲劇衝突；3.增加小說中的倒宅計；4.增加行乞而省略挽歌；5.增加考場情節；6.劇中增加插曲；7.增加六禮迎親封誥作結。從人物形象的變化可見：1.李亞仙從專情走向守志；2.鄭元和從叛逆走向順從；3.趙牛筋從忠實友人變成幫閑無賴；4.老鴇從貪錢愛財到更具機心。道德觀念的強化有：1.孝義兩全的風教觀；2.戒除酒色財氣。不論在用曲數量或場上人物之增加、情節之變化、演唱方式之突破，朱有燉劇較繁複多變，元明雜劇之異亦由此可見。

關鍵詞：石君寶、《曲江池》、朱有燉、李娃、雜劇

* 國立高雄師範大學國文系副教授。

Investigation into Zhu You Dun's *Qujiang Pond* - A Later Version of *Qujiang Pond* by Shi Jun Bao

Chen Chen-Yin
Associate Professor, Department of Chinese,
National Kaohsiung Normal University

Abstract

This paper examines two Yuan-Ming anecdotes that are composed based on the identical story about Li Wa (李娃). One is the *Qujiang pond* (曲江池) composed by Yuan Dynasty Shi Jun Bao (石君寶); the other is the *Qujiang Pond* composed by Ming Dynasty Zhu You Dun (朱有燉). In view of the unclear delineation of the story and failure to emphasize on the virtues of Li Wa demonstrated in Shi Jun Bao's *Qujiang Pond*, Zhu You Dun thus composed, albeit identical in genre, another *Qujiang Pond*, which is also evidence of gradation in Yuan-Ming anecdotes.

Observed from the plot length are seven differences: (1) more weight being placed on lucre; (2) an emphasis on theatrical clashes stemming from Mr. Liu; (3) an increase on avoiding responsibility plots; (4) an increase in cadging plots, along with the downplaying of threnody; (5) an underscore of test taking plots; (6) revised story dotted with ditties; (7) an emphasis on etiquette and conjugal protocols. There are four revisions in the portrait of people: (1) Li Ya Sin (李亞仙) turning from being loyal to being ethical; (2) Zheng Yuan Ho (趙元和) turning from defiance to obsequiousness; (3) Zhao Niu Jing (趙牛筋) turning from a faithful friend to a repulsive baddie; (4) a pimp getting even mercenary and sophisticated. Two moral highlights are: (1) mores of being filial affectation and brotherhood; (2) resistance to alcohol and lust. Zhu You Dun portrayed a story that is more complicated, increased the use of ditties and characters, and made

changes to plots and instrumentation, which also manifests the difference in Yuan-Ming anecdotes.

Keywords: Shi Jun Bao, *Qujiang Pond*, Zhu You Dun, Li Wa, Anecdote

朱有燉對石君寶《曲江池》的再創作

陳貞吟

一、前言

朱有燉（1379-1439）號誠齋、全陽翁、全陽道人、老狂生、梁園客、錦窠老人等，是明太祖第五子周定王朱橚的長子，享年六十一歲，謚號憲，後人稱周憲王。他勤學好古，詩文、書法皆有可觀，最大成就是流傳至今的三十一本雜劇創作，爲現存明雜劇作品數量最多的作家。沈德符（1578-1642）言：

> 我朝填詞高手如陳大聲、沈青門之屬，俱南北散套，不作傳奇。惟周憲王所作雜劇最夥，其刻本名《誠齋樂府》，至今行世。[1]

除了作品數最多外，朱有燉雜劇重視舞台藝術，場面熱鬧，他的劇作代表明初宮廷藩府的演劇風貌。

《曲江池》所演李娃故事，早在唐代即已流傳民間，元稹（779-831）〈酬翰林白學士代書一百韻〉詩自注云：「樂天每與予游從，無不書名屋壁。又嘗於新昌宅，說一枝花話，自寅至巳，猶未畢詞也」[2]，白行簡便是在民間說〈一枝花〉話的基礎上創作出傳奇小說〈李娃傳〉。此後，據白氏作品流傳、改編的作品很多，《太平廣記》卷 484「雜傳記類」[3]，馮夢龍（1574-1646）《情史》卷 16「情報」[4]類均收入白氏作品，宋羅燁《醉翁談錄》「不負心類」有〈李亞仙不負鄭元和〉話本[5]，開

---

1 明・沈德符，《顧曲雜言・填詞名手》，收見於《中國古典戲曲論著集成》冊 4（北京：中國戲劇出版社，1959），頁 206。

2 《全唐詩》（臺北：盤庚出版社，1979），卷 405，冊 6，頁 4520。

3 宋・李昉等撰，《太平廣記》（臺北：新興書局，1973），頁 1858。

4 見《馮夢龍全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993），冊 7，「滎陽鄭生」，頁 551。

5 宋・羅燁，《醉翁談錄》（臺北：世界書局，1965），頁 113-116。

始流傳出亞仙和元和二人的名字。南戲劇目有《李亞仙》，元代高文秀有《鄭元和風雪打瓦罐》雜劇（已佚），石君寶有〈李亞仙花酒曲江池〉雜劇，明代薛近袞有《繡襦記》傳奇，清代有《後綉襦》傳奇，都是李娃故事的演變。馮夢龍所編《醒世恆言》卷三之〈賣油郎獨占花魁〉以李亞仙故事入話，言亞仙病中想吃馬板腸湯，元和因此殺五花馬來取腸煮湯，此情節見於明傳奇劇情中，卻爲雜劇所無。自唐以後，李娃故事代代相傳，各有演變，迄今梨園戲、越劇、歌仔戲等仍見取材搬演。

朱有燉的《曲江池》小引云：

> 近元人石君寶為作傳奇，詞雖清婉，敘事不明，鄙俚尤甚，止可付之俳優，供歡獻笑而已；略無發揚其行操，使人感嘆而欣羨也。予因陳述，復繼新聲，製作傳奇以嘉其行，就用書中所載李娃事實，備錄於右云。[6]

可知憲王是有感於石君寶《曲江池》的「敘事不明」及「略無發揚其行操」而重新創作李娃故事。今取兩本《曲江池》觀察比較，就其情節增減、人物形象、劇作思想及體制結構之不同，論述如下。

二、情節的增減變化

雜劇以宮調音樂組套，《元刊古今雜劇三十種》及朱有燉雜劇明初藩府原刻本皆不分折，後人以一套曲子爲一折，石君寶《曲江池》爲四折一楔子，朱有燉《曲江池》脈望館藏《古名家雜劇》本分四折，然依套曲音樂區分，則應有五折二楔子[7]。兩相比較，朱有燉較石君寶劇作之篇幅增長，情節自然多所添加，試分述爲如下數端：

（一）、增加金錢在劇情中的份量

[6] 轉引自曾永義，《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979），頁 160。

[7] 徐子方，《明雜劇史》（北京：中華書局，2003），頁 139；曾永義，《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979），頁 160，均認爲是五折二楔子。

鄭元和是富家子弟，唐傳奇寫到鄭父認爲其子「當一戰而霸，今備二載之用，且豐爾之給」，他攜帶了加倍的金錢往長安，但並未明指金錢數目。石君寶《曲江池》之楔子演元和離家赴考，未提金錢一事，倒是在鄭父命意下作詩，有「去時荷葉小如錢，回來必定蓮花落」二句，成爲劇情發展的預兆。第一折演曲江池畔相會，元和立即隨亞仙去妓院，也只說要「多與他些錢鈔」給鴇母。第二折已是兩年後光景，此時元和已錢鈔使盡，被鴇母趕出，淪落唱挽歌，第三折亞仙欲自贖身以求與元和另住他處，她告訴鴇母「我想元和將著許多錢鈔，都用盡在我家」，石君寶的劇作對金錢一事並未特別著墨，只是在劇情中「點到」而已。朱有燉《曲江池》則大力強調元和的「百萬錢鈔」，楔子提及鄭父「令小生上朝取應，與了小生百萬錢鈔，來到長安」，趙牛筋、錢馬力兩個幫閒也是因鄭元和「將著好些財物」而盯上他，幾番藉機會哄騙財用。第二折朱有燉增強「入馬錢」一事，石君寶劇作無此段關乎金錢的入妓院情節，老鴇及趙、錢二幫閒都算計著金錢，鄭生也誇耀財富：

> 【倘秀才】怕甚的當家火一年半年費用過千錢萬錢，子你這銅斗兒家私我自專，我子教孔方兄常富足，老薄嬤少熬煎，霎時間過遣。[8]

此外，還增加已錢鈔使盡的鹽商劉員外一腳，來證明妓家「他只待錢財鈔貫親」（【三煞】，頁 1832）。第三折爲元和在妓院一年後，他說「百萬錢長安應舉，因至鳴珂巷陌，將錢財使盡」，又再次點出「百萬錢鈔」事，朱有燉在情節中舖演鄭元和在妓院使盡百萬錢鈔，是和石君寶劇大不同處，石劇跳過妓院使錢一段，直接演至已金盡被逐出，在雜劇有限的篇幅中，劇作家各自有剪裁，朱有燉強調金錢一事，有他要重視的諷戒意義；就情節發展而言，或也補足作者所認爲石劇的「敘事不明」之處。

（二）、增加劉員外製造戲劇衝突

劉員外這個腳色的增加，一方面彰顯金錢一事在劇情的份量，一方面也成爲愛情中的第三者，製造衝突場面。劉員外出現在前兩折，第一折鄭生與亞仙在城外初

[8] 朱有燉《曲江池》劇本收見於陳萬鼐主編《全明雜劇》（臺北：鼎文書局，1979），冊 4，頁 1823。本論文採用此劇本，下文只列頁數，不再附註。

會面，二人互有情意，寒喧之際，劉員外帶醉來尋，和亞仙起一場衝突，亞仙嫌他「村廝」，員外則因「你使了我千千萬萬貫錢鈔了，我怎肯落便宜與別人」而不甘休，第二折鄭生以雄厚金錢到妓院「做一回子弟」，此時劉再度來鬧場，用【耍孩兒】及六隻【煞】曲與鄭生輪唱，論辯做子弟的下場，這一折原本爲末唱，但劉員外上場後改爲二人輪唱，製造聲情上的變化，劇情上也因他的介入而製造三角緊張關係，並藉由他反覆敘述做子弟的悲慘下場：

> 【五煞】那一個不聰明，不十全，不多財不有權。下場頭少不得成哀怨。送了些他鄉鹽客和茶客，都為每日花錢共酒錢。我也曾親見送的人爻椎瓦礶，只因是品竹調絃。（頁 1830）

朱有燉藉劉員外之口傳達戒漂蕩子弟之意，說「輸的你有家難奔，有口難言」（頁 1829），此際鄭元和正執著於愛情美夢中，他舉「有一個王妙妙死哭秦少游」、「有一個裴興奴重逢白樂天」、「有一個燕子樓許盼盼思張建」等有情歌妓來反駁劉員外，引古論今，實亦展現劇作家的才學見識。劉員外一腳的增加，製造了聲情、詞情、劇情、表演多方面的功能作用，表現出朱有燉的劇作才華。

（三）、增加小說中的倒宅計

石君寶《曲江池》略過元和在妓院中的生活，因此也沒有唐小說中李娃和鴇母聯手上演的倒宅失蹤之計。朱有燉重新加入此段情節，但小說中李娃是參與計謀，與老鴇、姨母共謀。朱劇則改變由鴇母一人設計，在鄭生金盡而亞仙不肯再覓衣食之際，鴇母提議二人往竹林神廟問卜，再以急病爲由取亞仙先回，擺脫掉窮困的鄭生。倒宅計中斷了亞仙與鄭生的恩愛關係，也切斷鄭生的生計，致有第四折的淪落行乞一段，在情節發展上，確是「敘事較明」，不只保持亞仙的恩義，而老鴇的人物形象也因此有進一步的刻劃。

（四）、增加行乞而省略挽歌

鄭生金盡落難淪爲乞兒，石君寶創作以鄭生唱挽歌爲主情節，在第二折演鴇母硬帶亞仙「在看街樓上看出殯去」，意欲令亞仙見到元和醜態而死心。挽歌是以插

曲加入南呂宮調中，由末（鄭生）、淨上場唱一曲商調【尚京馬】。石劇中這一段觀看唱挽歌的情節，猶如一場戲中戲，主要經由鴇母與亞仙二人看唱挽歌時的針鋒相對來呈現，十分精采：

> 【牧羊關】常言道街死巷不樂，（卜兒云）你只看他穿著那一套衣服。（正旦唱）可顯他身貧志不貧。（卜兒云）他緊靠定那棺函兒哩。（正旦云）誰不道他是鄭府尹的孩兒！（唱）他正是倚官挾勢的郎君。（卜兒云）他與人搖鈴兒哩！（正旦唱）他搖鈴子當世當權，（卜兒云）他與人家唱挽歌哩！（正旦唱）唱挽歌也是他一遭一運。（卜兒云）他舉著影神樓兒哩！（正旦唱）他面前稱大漢，只待背後立高門。送殯呵須是仵作風流種，唱挽呵也則歌吟詩賦人。（虛下）[9]

老鴇極力嘲笑落魄的鄭生，亞仙則句句反轉爲對鄭生的肯定，母女二人幾乎是脣槍舌劍，一來一往。音樂在戲劇中具重要地位，音樂變化可劃分出情節段落，此折石君寶在南呂宮調插入商調隻曲，藉聲情變化，區隔出戲中戲的演出，場上變化增多，戲劇效果更爲豐富。

朱有燉劇則省去挽歌場景，改以眾乞兒行乞及爭食爲主，在第四折增添王大（貼淨）、靳老虎（貼淨）與趙牛筋（正淨）、錢馬力（外淨），四淨同台，俱是乞兒，述說各自因酒色財氣而落此下場，鄭生因而唱四支商調【醋葫蘆】曲，分述酒、色、財、氣之禍，「這的是得便宜番做了落便宜」，勸世之意甚是濃厚。接著，由場上五乞兒唱和四季蓮花落行乞，從正月唱到十二月。把俗曲帶入商調套曲中，大段唱和，其音樂效果較石君寶劇作僅一曲商調【尚京馬】的插曲，更具聲情變化之美。就舞台表演藝術之變化而言，朱劇的效果是更勝一籌的。

蓮花落本是僧侶宣講佛經的歌曲，帶有化緣性質，後來演變爲民間乞丐求食的唱曲[10]。劇中趙牛筋（正淨）說：「俺去來到街上唱個四季蓮花落，討些吃的」，

---

[9] 石君寶《曲江池》收見徐徵等編《全元曲》（石家莊：河北教育出版社，1998），卷 4，頁 2582。本論文採用此版本，下文只列頁數，不再加註。

[10] 蓮花落最早的記載，是在南宋僧人普濟編的《五燈會元》中云：「俞道婆，金陵人，賣油滋爲業。一日，聞貧子唱蓮花落云：不因柳毅書信，何緣得到洞庭湖？忽然契悟」。轉引自倪鐘之，《中國曲藝史》（瀋陽：春風文藝出版社，1991），頁 231。周貽白云：「蓮花落，其最早的來源是宋代路歧人

試舉一段【蓮花落】曲爲例：

> （末四淨同唱）到春來，正月二月三月是艷陽天。（和）見才子共佳人，綠楊中、紅杏外、戴香車、乘寶馬，來來往往鬬駢闐。（和）見幾對黃鶯兒、紫燕兒、遊蜂兒、粉蝶兒，啣泥的、喚友的、偷香的、採蜜的，鬧喧喧。（和）城裡人、城外人、為士的、為農的、為工的、為商的，都來慶賀太平年。（頁1848-1849）

明代薛近袞（一說徐霖）《繡襦記》第31出〈襦護郎寒〉中亦有眾乞唱蓮花落，但唱法與朱有燉劇不同：

> 一年才過，不覺又是一年春，哩哩蓮花落哩哩蓮花落也。小乞兒也曾到東岳西廟裡賽靈神，哈哈蓮花落也。小乞兒搖槌象板不離身，哩哩蓮花落哩哩蓮花落也。只聽鑼兒鍚鍚鍚，鼓兒咚咚咚，板兒喳喳喳，笛兒支支支，伙里伙里伙伙里伙里伙。小乞兒便也曾鬧過了正陽門，哈哈蓮花落也。只見那柳陰之下，香車寶馬，高挑著鬧竿兒，挨挨拶拶，哭哭啼啼，都是女妖嬈，哩哩蓮花落哩哩蓮花落也。又見那財主每，荒郊野外，擺著杯盤，列著紙錢，都去上新墳，哈哈蓮花落也。[11]

後段還有「一年春盡，不覺又是一年夏」、「一年夏盡，不覺又是一年秋」、「一年秋盡，不覺又是一年冬」三大段蓮花落唱詞，添加「哩哩蓮花落」的泛聲是較接近民間流行的形式。到了清代，蓮花落的唱曲和「什不閑」合流，用以講唱故事，清唱蓮花落也直稱「什不閑」，爲流行的曲藝表演[12]。東北二人轉的民間小戲即是在說唱蓮花落的基礎上發展出來[13]，民間俗曲的生命力十分驚人。曾永義論說俗文學有云：

藉以謀生的一種歌曲，名蓮花落，一般是七言句的順口溜」。周貽白，《中國戲曲史發展綱要》（上海：上海古籍出版社，1979），頁515。

11 見黃竹三主編，《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001），冊14，頁217-218。

12 參倪鐘之，《中國曲藝史》，頁234。「十不閑」爲明清說唱形式，初流行於江南，早期演出方形式微，一人背「十不閑架」，上置最多不超過十種樂器，演唱時，一人拉動架上拴結樂器的繩索，足蹬架下踏板打擊樂器，因手足不得閑，故名。參齊森華主編，《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997），頁78。

13 見孫紅俠、劉文峰，〈二人轉的起源〉，《中國戲曲學院學報》27：1（2006），頁39-43。

> 至於像「太平歌詞上了場，狼嚎怪叫有調無腔。我問大眾因何故？他們都說嗓子裏面有痔瘡。」「太平歌詞上了場，手忙腳亂有調無腔。扭扭捏捏裝模作樣，好似兔子著了鳥鎗。」這種乞丐所唱的太平歌詞（或稱十不閑，又稱蓮花落），儘管粗鄙，但其所透露的一分「野趣」，照樣使人感到「頑笑人能破酒顏」。[14]

五乞兒唱蓮花落的情節，就舞台藝術而言，是成功的增添了場上表演的趣味及熱鬧氣氛。徐子方認爲這是插院本形式，具有史料價值，也對明中葉以後「戲中戲」的演出方式有所啓發。[15]朱有燉的《呂洞賓花月神仙會》第二折就有一段「長壽仙獻香添壽院本」的插演，戲中戲的搬演實際上豐富了舞台演出效果。

在大段四季蓮花落之後，朱劇又增加五乞兒爭食一碗麵情節，演出一場吃麵鬧劇，趙牛筋（正淨）假意不食，說「街西人家割著燒羊筵席哩，我先去討些燒羊肉吃，您分這一碗麵」，哄的眾人都去討燒羊肉，他倒獨享眼前的一碗麵，眾人發現被騙，回頭又與正淨一陣打罵。從唱蓮花落到爭吃麵，場上五乞兒可說熱鬧有趣，穿插在商調套曲中，排場變化多，其後，則演元和被鄭父打死棄置曲江池旁，氣氛驟變，關目情節可謂跌宕多姿，也見朱有燉的創作巧思。

（五）、增加考場情節

科舉功名是愛情劇常有的情節，袁益梅的研究指出科舉情節在元雜劇中的功能有：成就愛情婚姻大事、促使夫妻重圓、爲民申冤報仇、發迹變泰的決定因素。[16]石君寶《曲江池》劇中鄭元和的科考成功，成全了最後的父子天倫重和，如果不是功名成就，鄭父也許不會認下這個不肖子，這和許多以科舉成全愛情的元雜劇並不相同的；在鄭元和科考前，亞仙已自贖身並與元和結成夫妻。石君寶劇並未上演考試場面，科舉事只是暗場交代而已，這也是元雜劇處理科舉功名情節之常態，考察《全元曲》一百六十五本劇作中，對考場實際狀況略有描寫的只有《瀟湘夜雨》、《九

14 曾永義，《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1984），頁 14。

15 徐子方，《明雜劇研究》（臺北：文津出版社，1998），頁 162。

16 曹萌，《中國古代戲劇的傳播與影響》（北京：中國社會科學出版社，2006），頁 169。袁益梅，〈論元雜劇的科舉考試〉，《錦州師範學院學報》1（2003），頁 45-48。

世同居》及《劉弘嫁婢》三本劇作而已[17]；但朱有燉《曲江池》第五折則搬演一段考場情景，爲劇情增添另一番趣味，也突破元人四折的體例。

考場一段由四人演出：考官（正淨）、鄭元和（末）、歪秀才（外淨）、假秀才（貼淨）；以科白爲主，內容多科諢，考試方式爲續詩與對句：

> （末）請考官出題。（正淨擡起腳云）秀才我出蹄了。（打住末）不是這蹄，是詩的題目。（正淨）我不知是甚木，松木、柏木、香楠木、榆木、柳木、杉柽木，彼樓邊有个小日，西門裡有个老目，他都是些色目。（打住末）吟詩好歹要箇題目，考官出題目，小生好吟詩。（正淨）我也不會出題，我有兩句詩下韻來不的，你續我詩的下韻。（正淨念）聞道萱堂白髮鮮，晨昏奉侍可心專。（末念）一心早晚供甘旨，孝敬猶如孝祖先。（正淨）秀才是好俊儒流，賞他一个紗幞頭。（頁 1861）

以正淨扮演的考官，亦莊亦諧，以「出蹄」諧音「出題」，以「蹄」代「腳」，抬腳的動作耍寶逗趣。但命題一事並不含糊，最後他把幞頭賞給鄭生，除了製造趣味，也表現考官的風流。至於歪、假秀才的續詩，通常會以他們的笨拙作爲場上笑料，考官已另外出題，但二淨卻仍套用鄭生的詩句作答：

> （正淨念）紅粉佳人二八年，天生匹配好姻緣。（外淨續念）一心早晚供甘旨，孝敬猶如孝祖先。（正淨）打出去，你的个老婆這等打緊。（外淨下，正淨）喚假秀才過來。（貼淨上，正淨）我有兩句詩，你續下韻。（正淨念）烏嘴騎來未解韉，槽頭栓下可曾牽。（貼淨續念）一心早晚供甘旨，孝敬猶如孝祖先。（正淨）打出去，你那祖上變驢了。（頁 1862）

以詩意錯置來呈現趣味，如此考了二次續詩，第三次改考對句，二淨剽用詩句的方法也與前不同，朱有燉刻意製造情節的變化，當然也賣弄了他的才學：

> （正淨又喚鄭秀才）你今番對一對句，聽我道。（念云）青杏烏梅能解渴。（末）黃精白合可充飢。（正淨）好好，秀才聰明喒嘛，賞他一對朝靴。（正淨脫下靴與末了，末見二淨，二淨云）恰纔考官罵不要小生依哥的，今番改

[17] 陳貞吟，〈元雜劇的儒生與科舉功名〉，收於《孔孟學術思想》「孔子二五五九周年誕辰紀念特刊」（高雄市文獻委員會，2009），頁 119-138。

> 了，只學一兩箇字兒，適來哥怎對來？（末念）黃精白合可充飢。（二淨）謝的哥，俺記了。不要上面四字，只記可充飢，可充飢三字。（正淨喚二淨）你二人也對一聯。（正淨念）千里浮雲能蔽日。（二淨）一拋稀屎可充飢。（正淨）打、打、打、打出去，這廝口不乾淨了。（二淨下，末）多謊考官老先生相待，小生就辭別了，明日以待瓊林之宴。（末下，正淨）好秀才、好秀才，我的衣裳都賞他了，靴也賞了，帽也賞了，唱个曲兒家去也。（唱）【收江南】俺在這棘園中考試忒防過，你便考官清幹待如何，將俺這老酸落得笑呵呵，怎過活，這的是風流不在著衣多。（頁 1863）

二淨的「一拋稀屎可充飢」是粗口語言，肖其人物面貌，而考官唱【收江南】曲收結，所謂「風流不在著衣多」，他把衣物都賞給了鄭元和，寓寄朱有燉灑脫的情懷，他的散曲【北雙調慶東原】〈自況〉曲云：

> 心安分，身不貧。笑談中美惡皆隨順。也不誇好人，也不罵歹人，也不笑他人。管甚世間名，一任高人論。[18]

可知亦莊亦諧的考官有劇作家自己的身影。

科考情節的描摩見於明雜劇中還有無名氏的《慶豐年五鬼鬧鍾馗》、王衡（1561-1609）的《王摩詰拍碎鬱輪袍》、徐渭（1521-1593）的《女狀元》、葉憲祖（1566-0641）《碧蓮繡符》等，都或多或少地表現出文人對科舉的諷刺與意見，唯朱有燉《曲江池》是以詼諧趣味爲主。葉德均認爲此考場情節屬插院本表演：

> 考元明雜劇常有插演院本之事，若《西廂記》第三本第四折及《降桑椹》第二折均插入「雙鬥醫」院本；朱有燉《呂洞賓花月神仙會》第二折插入「長壽仙獻香添壽」院本；《李亞仙花酒曲江池》第五折有「祖先變驢」、「塔行千里」、「口不乾淨」院本三種；《搊搜判官喬斷鬼》第二折有關於醫人之院本。其插演最多者，則為劉兌《嬌紅記》，全劇八折，演院本之處計有七次……凡院本之插入雜劇者，必與劇情有關……《呂洞賓花月神仙會》則借「獻香添壽」院本為雙秀才祝壽。《李亞仙花酒曲江池》院本三種，則為考試時之科諢。[19]

---

18 謝伯陽編，《全明散曲》（濟南：齊魯書社，1994），頁 314。

19 葉德均，《戲曲小說叢考》（北京：中華書局，1979），上冊，頁 321。

所言《曲江池》中「祖先變驢」、「塔行千里」、「口不乾淨」皆劇本中考場上的續詩及對句內容，乃取法院本笑耍的表演來增添雜劇演出之趣味。真正爲院本表演還是要如《神仙會》劇中明言「做院本，長壽仙獻香添壽院本」（第二折），參與演出的腳色爲院本之捷譏、末泥、付末、淨等人，且演出過程「付末打淨」的程式也被一再運用。

（六）、劇中增加插曲

在劇作中善用插曲，是朱有燉劇作的特色之一，本劇共有三次插曲唱入，除前述考官所唱的【收江南】曲外，第一折趙牛筋（正淨）、錢馬力（外淨）二人與鄭元和郊外遊春時，各唱一小曲耍笑，錢馬力唱「出城東，出城東，柳陰濃，見一對遊魚兒在水中，他爲甚來來往往緊相從，也被春光引逗的他兩情通」，趙牛筋唱「出城西，出城西，柳陰低，見一對黃鶯兒展翅飛，他爲甚金梭拋擲不相離，也被春光引逗起他那東西」（頁 1808），從小曲中看到趙比錢的人物形象更爲粗鄙，同是淨角但形象略有差異。此外，第二折鄭元和擬央求趙、錢二人帶路前往亞仙之住處，二淨上場即唱一曲【青哥兒】：

> 昨日踏青青青歡笑，將箇杓俵俵俵伴著，花陰中見一箇女妖嬈，那小哥呆答孩的看了軟兀剌了軀老，涎不荅的眼腦，戰篤速了手腳。將絲鞭墜落，被佳人拾了，那小哥禁不得春事關心將眼色招，俺今日去閧那廝幾百錠鴉青鈔。（頁 1816-1817）

文辭直似賓白，疊字之運用展現了活潑趣味，狀聲形容詞則顯出元曲特色。【青哥兒】爲仙呂宮曲牌，其句法爲六六七七三，入套用則必須增句，多寡奇偶隨意。

（七）、增加六禮迎親封誥作結

石君寶《曲江池》的收場與朱有燉大不同，石劇之鄭元和不願認鄭父，是李亞仙以自盡相逼，才促使父子和好，鄭父殺羊置酒，做個慶賀的筵席。朱劇則是回歸小說中李娃求去的情節，要元和「別擇鼎族，以繼良姻」，鄭元和留她暫停於劍門，巧合的是鄭父亦授官成都，在父子和好如初後，由鄭府尹出面主持，取李娃「另別

居住，重備六禮以迎之」，搬演成親場面，照例行禮，並加上外扮使命前來封誥評論，稱許李娃「有仁有義，守分甘貧」，封號「汧國夫人」，作一吉慶圓滿的收場，滿足了作者「發揚其行操」的劇作旨意。兩本《曲江池》對劇情發展有不同安排，石君寶是女真人，元代又是一個儒生地位低落的時代，石劇的道德禮教明顯淡化，更多的是劇中男女主腳的自我主張；朱有燉劇的收場，則禮教濃厚，表現出明代初期理學思想的影響及作者身爲藩王的價值取向。情節發展不同自然也會影響劇中人物形象的塑造，彼此關係是相依存的。

此外，關於鄭父授成都府尹一事，朱有燉在針線密縫上比起石君寶仔細，石劇楔子言鄭公弼是官授洛陽府尹，第四折鄭生官授洛陽縣令，如此鄭生應知他要參見何人，但劇情中似乎鄭生不知府尹即其父親，並不合理。朱有燉劇之楔子，元和言父親爲員外身分，至第三折鄭生已淪落行乞，鄭父才正式上場，言「本州舉保來赴京都」，第四折說是「今蒙舉薦，除在成都府尹」，鄭父身分改變是元和離家之後，因此與「除成都府參軍」的鄭元和有了父子意外巧遇情節。官職雖爲小事，但朱有燉在前後照映上比石君寶更爲細密合理些。

三、人物形象的改變

人物形象的塑造與情節發展息息相關，石君寶劇爲旦本戲，一人獨唱，朱有燉爲旦末雙唱，第一、三、五折旦唱，二、四折末唱。一人獨唱的旦本戲，人物刻劃以李娃爲主，石君寶著力鋪寫李娃對愛情的執著，其餘枝節都被略去。朱有燉爲增添舞台演出效果，改變元劇一人獨唱及四套宮調的慣例，劇中演唱者增加，頭緒增多，宮調增加，小曲加入等等，人物形象亦隨情節改變而有不同面貌。從石君寶到朱有燉，兩本《曲江池》的人物形象變化如下：

（一）、李亞仙從專情走向守志

石君寶劇以亞仙對元和的愛情爲通篇主腦，人物形象完整，也對亞仙的妓女身分有合理的呈現，但亞仙不是一般歌妓，身分地位已較唐小說中提高爲上廳行首；因此她有不同於一般歌妓的眼光。石君寶用外旦劉桃花來襯托亞仙的品味，對於桃花與趙大戶爲伴，亞仙說「妹子，我想你除了我呵，便是個第一第二的行首，你與那村廝兩個作伴，與他說什麼的是？」（頁 2574）亞仙重視的是相作伴的人要有涵養，他認爲趙大戶「村」，能交談甚麼？簡短對白中，已把亞仙的特質形塑出來，用外旦來襯托亞仙也是成功的人物塑造手法。

石君寶筆下的李亞仙有品味、有個性、有主見，對愛情的執著也是如此個性的表現。曲江池畔她見鄭生「三番家墜鞭」，即告訴設宴邀請的趙大戶說「妹夫，那裡有個野味兒，請他來同席，怕做什麼！」這口吻傳神地表現了她的歌妓本色，也把人物有主見的性格展露出來。石君寶在第一折寫男女主角相遇結合，第二折已是鄭生被逐出，以老鴇與亞仙看鄭生唱輓歌來彰顯愛情堅定一事，劇作家依然用對比手法來形塑人物，老鴇不斷訕笑落魄的鄭生，亞仙則一一回駁，母女衝突也製造戲劇高潮，她說「俺娘錢親，鈔緊。女心裡憎惡娘親近，娘愛的女不順。娘愛的郎君個個村，女愛的卻無銀」（頁 2581），當元和淪落唱輓歌之際，亞仙的不變心才更見其真情。元和慘遭打死棄置，亞仙聞訊趕去，以【罵玉郎】、【感皇恩】、【採茶歌】三曲唱出亞仙的至情，這三曲相連，聲情絕佳，曲詞中表現亞仙款款柔情，「就著這車轍裡雨水天生近，用手去滿滿的掬，口兒中款款噙，面皮上輕輕噀」，她溫柔地用口含雨水輕輕洗去鄭生滿身血汙，「我怕你死在逡巡，拋在荆榛，又則怕傍人奪了你個俊郎君」，擔憂鄭生死去。爲了愛情她和鴇母對立爭吵，甚至潑撒地以自盡威脅。雪天裡，她把行乞的鄭元和尋來，再次和老鴇衝突，決定「我和他埋時一處埋，生時一處生，任憑你惡叉白賴尋爭竟，常拚個同歸青冢拋金縷，更休想重上紅樓理玉箏」（頁 2588），她提出自我贖身的要求，擁著行乞的鄭生離開。這樣情節除顯出亞仙的真情，也看到她的個性與主見，不是任老鴇擺布的歌妓。

鄭生重拾書本及參加科考在石君寶筆下都省去，第四折已是功名及第，夫榮妻貴；爲了元和不認父，她說「人都道鄭元和死爲辱子，也只由的李亞仙，生爲逆子，也只由李亞仙。都爲我潑賤烟花，把你個名兒汙，不由不奔井投河，便封我到一品

夫人，也榮耀不的我」（頁 2594），以自盡脅迫鄭生與父和好，劇情因而有圓滿落幕，雖然又回到傳統禮教觀念作結，但也只在最後一曲的【鴛鴦煞】，重視父子倫常，道德觀並未被大力渲染。石君寶的《曲江池》以李亞仙「心堅石穿」的愛情爲主，全劇著力聚焦於此，亞仙的專情尤其表現在鄭生落難時的不離不棄，就人物形象而言，石君寶對李亞仙專情的刻劃是成功的。

朱有燉筆下的亞仙，突顯的是「守志」，楔子【端正好】曲，她唱道：

> 【端正好】我子待立清名，伴一箇多才秀，有文章學業儒流，等得他青霄一舉成名後，匹配上鳳鸞儔，將烟月恁時收，撇罷了浪包婁，打疊起鬼胡由，那其間再不被您這閑雲雨相迤逗。（頁 1807）

亞仙希望嫁個秀才，立下「清名」，妓女守節是朱有燉妓女戲的思想特色，《香囊怨》、《慶朔堂》、《桃源景》、《煙花夢》皆強調妓女的貞定節操，《曲江池》亦不例外。劇中幾番提及「守志」，有的是透過鄭生之口傳達，如劉員外與鄭生論辯做子弟的下場時，鄭生剛使了入馬錢，他對妓女懷有期待，說「有幾個古人也都是鳴珂巷女娘每，陪伴著秀才，那女娘每盡節守志，雖良家婦女倒不如他」（頁 1830），待床頭金盡落魄之際，他說「幸得亞仙守志，不肯棄舊憐新」（頁 1834）；有些出自亞仙之口，在倒宅計之後，梅香不解爲何亞仙要爲鄭生「守志」，她述說一番道理：

> （旦）梅香你不知，聽我說。我自小里不曾守志。蓋因俺生在花街柳陌，這門戶。穿吃著這等衣飯。又不遇著个趂心可意之人。出於無奈，要幹覓衣食。今既得共秀才成親。許了嫁他。我怎肯又為迎送下賤之事。始以不正而立身終當堅持而守志，知我者或可恕焉。（頁 1854-1855）

強調成親後要守志，不再過送往迎來的下賤生活，「守志」二字在朱有燉劇中再三標舉出，和石君寶劇以情爲主的精神已有異趣，亞仙的人物形象已從專情移向守志。這樣的改變是作家思想的呈現，也是時代背景的不同。

（二）、鄭元和從叛逆走向順從

石君寶劇的鄭元和表現了一定程度的叛逆色彩，尤其在第四折他功成名就否極

泰來，授官洛陽縣令，參見府尹時，鄭府尹道：「你不是我孩兒鄭元和麼？」鄭生云：「怎這等要便宜？我那裡是你孩兒！左右，將馬來，我自去也」，元和竟然不肯認父，他對這件事自有一番說辭：

> （末云）吾聞父子之親，出自天性。子雖不孝，為父者未嘗失其顧復之恩；父雖不慈，為子者豈敢廢其晨昏之禮？是以虎狼至惡，不食其子，亦性然也。我元和當挽歌送殯之時，被父親打死，這本自取其辱，有何仇恨？但已失手，豈無悔心？也該著人照覷，希圖再活；縱然死了，也該備些衣棺，埋葬骸骨，豈可委之荒野，任憑暴露，全無一點休戚相關之意？（嘆科）嗨，何其忍也！我想元和此身，豈不是父親生的？然父親殺之矣。從今以後，皆托天地之蔽佑，仗夫人之餘生，與父親有何干屬而欲相認乎？恩已斷矣，義已絕矣，請夫人勿復再言。（頁 2593-2594）

他認爲被父打死是自取其辱，但父子天性，竟無收埋屍骨，全無休戚相關之意，實太忍心！因此認爲彼此關係已恩斷義絕。這段父子關係因打死一事發展而來，石君寶劇中是由鄭父親手打死元和，他本令張千打，但張千說「小的則是個泥鞋窄襪的公人，怎敢打」。鄭府尹因此自家出手打死，並棄屍於千人坑裡，種下元和不願認父的緣由。

除了叛逆的人物形象外，石劇的鄭元和還有一個寬厚濟人的面貌，他得官後，周濟貧人，昔日同爲乞兒的趙牛筋，因爲天火而窮困的老鴇都獲濟助，當亞仙還在怨鴇兒貪錢，【梅花酒】曲中說老鴇是遭天公的報應，但元和卻有不同思考，「許夫人贖身一件，也還有母子情份」，相對於鄭父無一點休戚相關的狠心，鴇母還是較有人情，於是爲老鴇安置居所，贍養終身。這是石君寶劇中寬厚的鄭元和，不僅寫他的愛情追求，更形塑人格光輝的一面，這部分不見於唐傳奇小說及朱有燉劇中。

鄭生的叛逆性格已不見於朱有燉的《曲江池》，元和在得官後，因爲亞仙求去，他心中盤算著「我打聽的俺父親也除在此，等見父親說知，看是如何」，娶妻之事要由父母作主，亞仙之事他希望父親可以幫忙解決。石君寶劇中的元和往見府尹時呈上的腳色（案：指履歷）已寫著「妻李氏」，他已自主娶妻，並無父母作主之主張。朱劇中元和不但沒有不認父，還有所期待於鄭父，父子重見時，也只說「當日

曲江池邊棄置之時，尊親太嚴」，又「自愧深罪」，鄭父言「父子天性，豈可有絕，即當父子如初」，如此便雨過天青了。父子關係並未如石君寶劇之緊張，這也和打死一事之安排相關，朱劇略有更動，打死元和非由鄭父親手，乃由家僕六兒執行，鄭父的嚴苛忍心就不似石劇那般直接，這些細節之更動都是劇作家經營劇情的密密針線。在父子關係上，鄭生的人物形象可說是從叛逆走向順從於人倫禮教。

元和的人物形象，不論如何改寫，「專情」是他的基調，尤其在功名和愛情的選擇上，他是「風流情興多，功名心較遠」（頁 1832）。但石劇爲旦本，朱劇則旦末双唱，因此元和的內心世界與情緒感懷，在朱劇中有較多的描述，如第四折【青哥兒】曲，他回想起舊日恩愛，對亞仙倒宅而去有怨。亞仙提贖身，鴇母不肯，是元和兩度以刀相脅，他說「我左右是個乞兒，活也活不成，死也不怕死，將這老虔婆殺了，拐將大姐去了罷」，元和取刀威脅老鴇同意亞仙贖身，這個以刀相脅的鄭元和是他在劇中最具個性的一段，也是人在窮途末路時的激烈行爲反應。老鴇則因被脅迫而同意二人離去，並非如石君寶劇她放走了亞仙，算來「也還有母子情分」，這些細微情節的變化，都與人物形象及後續劇情發展相關。

（三）、趙牛筋從忠實友人變成幫閒無賴

兩本《曲江池》中人物形象翻然改變是趙牛筋，石劇中他是鄭元和的大戶友人，是元和患難與共的朋友，當初設宴曲江池畔，他狎妓劉桃花，因而對身爲上廳行首的李亞仙也十分順從，因是元和舊識友人，所以元和與亞仙的初會面，他算是穿針引線人。元和落難被父打死時，是他去通報亞仙前來營救。他與鄭元和都淪爲乞兒，當亞仙尋元和來家中，他又負責在門口把風，如果鴇母來到則「咳嗽爲號」，爲此還被鴇母打了一頓。因此，石君寶劇中的趙牛筋是男女主角愛情發展中忠實的朋友，元和功名成就時周濟貧人，本是「大乞兒一貫，小乞兒五百文」，但趙牛筋來討錢時，元和云「趙牛筋是我同受貧窮的人，左右，取五千錢來與他去」，元和爲人厚道的性格也在此彰顯。趙牛筋與鄭元和同樣是因爲妓院尋歡而淪落爲乞兒的人，在劇中他是善良人，無一點壞心眼。

朱有燉把趙牛筋（正淨）從大戶改寫成幫閒，這個人物形象同樣關係著錢，但

朱劇寫他的狡獪詐財，並多添一個兄弟錢馬力（外淨），二人是狼狽爲奸，共謀詐騙鄭元和錢財的市井無賴。比較之下，趙更是帶頭使壞的人，他詐元和錢，也示意錢馬力跟進。後來二淨亦淪爲乞兒，原因是「局騙人錢物，被官司追要賠償，家財蕩然一空」，敘寫官府追究也顯出藩王出身的朱有燉對官府權威的肯定，石君寶劇則完全無涉及此，劇作家不同的思想在在流露於文中。朱劇中五乞兒爭吃麵一段，趙牛筋又表現出他的狡詐，先裝作不吃麵，說要等著吃街西人家的燒羊筵席，待其餘人都去討燒羊肉，他卻獨吞了眼前的一碗麵，吃麵雖是一段鬧劇，但人物形象仍刻劃出趙牛筋爲場上最負面形象的腳色。兩本《曲江池》的趙牛筋，身分從大戶且忠實的朋友到騙吃騙喝的市井幫閒，實則已完全改寫此人物，也製造更多戲劇情節的變化。

（四）、老鴇從愛錢貪財到更具機心

貪財是妓院鴇母的基本性格，兩本《曲江池》對鴇兒愛財的人物形象刻畫是一致的，也有許多精彩的描繪，如石君寶劇第二折鄭元和被鴇母趕出，李亞仙言：

> 【一枝花】俺娘眼上帶一對乖，心內隱著十分狠。臉上生那歹鬥毛，手內有那握刀紋。狠的來世上絕倫，下死手無分寸。眼又尖手又緊，他拳起處又早著昏。那郎君呵，不帶傷必然內損。（頁 2580-2581）

可說是鴇母形象的傳神寫照，鴇母是「錢親，鈔緊」，愛錢的形象始終如一，即使因天火燒掉家計，淪爲乞兒，她還向已成爲官夫人的亞仙道「你也尚青春年少，只是仍舊與我覓錢才好」，如同是場上一句科諢語，但卻也刻畫老鴇愛錢的人物形象，性格上則顯得頗爲簡單。

朱有燉筆下的鴇母，除基本愛錢的性格外，更多描繪出她的機心，如鄭元和初入妓院，使了入馬錢，他希望「另買房舍，揀擇良辰，備辦財禮以娶歸室」，想把亞仙帶離開另謀住處，此時鴇母言：

> 這事官人未可輕易，想老身生的孩兒，不是一盆兒水洗的他長大了，官人走來便要取去，卻怎地中！如今官人且將行李都搬來老身家中安放，做一回子弟，過一年半載，官人也見我孩兒心性，俺也要看官人一個行藏，慢慢的商

議，這事未遲。（頁 1824）

這一番話說得入情合理，精明練達，不愧是老練機巧的鴇母形象，提議雙方先有一段觀察彼此的時間，用此回絕元和的要求，說得婉轉又有機心。

此外，倒宅計也是鴇母的另一機心表現，石君寶劇中無此段，故其老鴇形象較簡單；朱有燉採用唐傳奇設計的倒宅情節，但刪除亞仙的參與，使此倒宅成爲老鴇別具心機的個人策劃，也塑造此人物性格的複雜性。朱劇中的老鴇無半點仁心，即使後來亞仙贖身之事，老鴇還是在元和要狠以刀子兩度威脅才同意放人。除貪財形象外，別具機心是朱劇中老鴇形象的深化。

四、道德觀念的強調

石君寶以旦本寫《曲江池》，主要演李亞仙的愛情，通篇以情爲主，只有第四折略見道德觀加入，一爲周濟貧人之舉，希望「普度慈悲」而能「收因種果」，表現若干嚴肅的劇作思想。其二爲亞仙以自盡逼迫元和認父，下場詞云：「親莫親父子周全，愛莫愛夫妻團圓」，亦是思想觀念的呈現。整體而言，未有強烈的道德教化在劇中展現。朱有燉劇則大不同，道德意識明顯流露於劇作中，主要如下：

（一）、孝義兩全的風教觀

李亞仙在鄭元和功名成就後，表示要他「別擇鼎族，以建良姻，妾即當還家，以侍老母，守志終身，豈不孝義雙美也」，李亞仙所言「守志」、「孝義雙美」都點出劇作家的思想價值。就劇情發展來看，亞仙的求去是人物形象的矛盾，亞仙在楔子【端正好】曲道出自己的心願是「立清名」，伴多才秀、有文章的儒流，「等得他青霄一舉成名後，匹配上鳳鸞儔，將烟月恁時收」，她一心「守志」，不肯再爲「迎送下賤之事」，幫助元和功名成就，也算是成就了她自始至終的心願。因此，第五折她說：「念妾身所出微賤，風塵匪妓，不可以與品官相配，今妾已盡所願，

答報官人之恩，終始如一，豈可以妾又玷辱夫人之位，今即欲告別」（頁 1868-1869），就顯得很突兀，前後矛盾，前既言要「匹配」功名成就的儒生，此處又說「不可以與品官相配」，並不合理。朱劇此處採取唐小說中李娃要鄭生另娶高門的情節，但唐傳奇中李娃因參與倒宅計，對鄭生有一份愧疚，故幫助他重新尋回科舉功名之後，以當「結媛鼎族」的社會現實而求去，自有其理。朱劇既已刪去亞仙參與倒宅計，她一心要守志，期與秀才成婚配，卻又在劇末，要元和「別擇鼎族」，前後劇情有矛盾不合理處。也許，作者爲要強調道德教化觀念而有此敗筆，藉亞仙而提出「孝義雙美」及「報恩」觀念；鄭府尹要備六禮迎親也是強調「有恩不報非丈夫」，這些都反映劇作的教化意義，尤其外扮使命來封賜亞仙爲「汧國夫人」，揚其「有仁有義，守分甘貧，容德兼備」是很典型的教化意味，符合劇作小引中朱氏表明的要「發揚其行操」，【尾聲】一曲明白標舉「風教」：「立芳名，喧滿鳴珂巷，補風教，知音共賞，成一雙滿美好夫妻，做一段風流話兒講」，朱有燉是藉戲劇宣揚孝義、報恩的道德觀念。

（二）、戒除酒色財氣

五乞兒一段演趙牛筋、錢馬力因騙財官司而淪落求乞，王大因好酒而窮；靳老虎因好鬥爭氣而賠上家產；鄭元和迷戀妓女而落魄；藉劇中人物的遭遇點出酒色財氣之禍害，元和云：「俺幾個都是爲酒色財氣四般兒落得如此，您試聽我說一遍來」，緊接著唱了四隻【醋葫蘆】曲，分述四事及其下場，花費偌多篇幅談論四事，作者警世之意甚濃。朱氏散曲亦有【北雙調快活年】〈詠酒色財氣〉四首：

酒

醉後神昏眼睛花，我其實怕他怕他。休道忘憂飲流霞，酒膽天來大。失禮傷風化，不是耍。

色

好色荒淫不成家，我其實怕他怕他。休道紅妝美如花，色膽天來大。傾國傾城價，不是耍。

財

百萬青蚨怨根芽，我其實怕他怕他。休道通神作生涯，財膽天來大。少把心牽掛，不是耍。

氣

志氣昂昂逞豪家，我其實怕他怕他。休道剛強敢矜誇，膽氣天來大。禮法難容納，不是耍。[20]

四件事都「不是耍」，要警戒其禍害。除此四首外，還有【南仙呂西河柳】〈詠酒色財氣〉四首，【北雙調殿前歡】〈詠酒色財氣〉四首，都四事並論，朱有燉對此四事深具警戒，劇中演五乞淪落亦見警世用意。

此外，劇本中強調鄭元和及劉員外於妓院中使盡錢鈔之落魄下場，也有色戒之深意。朱氏散曲還有〈戒漂蕩〉、〈再戒漂蕩〉之作品，皆呈現其思想主張。

五、體製結構的新變

朱有燉改寫了石君寶的《曲江池》，石劇的題目正名爲「鄭元和風雪卑田院，」李亞仙花酒曲江池」[21]，朱劇爲「鄭元和風雪打瓦罐，李亞仙花酒曲江池」[22]。石劇原爲四折一楔子，朱劇增繁情節、人物，使其「敘事不明」得以改善，體製結構也改變爲五折二楔子。石劇用仙呂、南呂、中呂、雙調組套，共計用 38 支北曲（插曲未計），場上人物至少 8 人，由正旦一人獨唱。朱劇用仙呂（旦唱）、正宮（末、外唱）、黃鍾（旦唱）、商調（末唱）、双調（旦唱），共計用 70 支北曲，場上人物有 16 人之多。石劇之楔子用一支【仙呂・賞花時】由末唱，置於第一折前；朱劇二楔子連用，置於第一折前，由末唱【賞花時】及么篇，旦唱【端正好】，共計三支曲，此爲元人所未見的體例及用曲方式，可說是朱氏自我作祖。此獨創又見於其

[20] 謝伯陽主編，《全明散曲》，頁 291-292。

[21] 此爲《元曲選》本之題目正名。天一閣本《錄鬼簿》題目爲「鄭元和風雪悲田院」，正名爲「李亞仙花酒曲江池」。

[22] 元・高文秀有《鄭元和風雪打瓦罐》，但高作已佚。曾永義認爲由題目正名看，朱劇乃合高、石二作而成。見《明雜劇概論》，頁 159。

《蘭紅葉從良煙花夢》劇之楔子用【三轉賞花時】及么篇二支，共計三曲，《李妙清花裡悟真如》劇用【三轉賞花時】及么篇三支，共用四支曲。

在宮調聯套組織上，石君寶《曲江池》之曲牌聯套如下：

楔子	仙呂	賞花時	1 支曲
第一折	仙呂	點絳唇－混江龍－油葫蘆－天下樂－那吒令－鵲踏枝－寄生草－醉中天－金盞兒－青哥兒－賺煞	11 支曲
第二折	南呂	一枝花－梁州第七－商調尚京馬（插曲）－隔尾－牧羊關－罵玉郎－感皇恩－採茶歌－黃鍾煞	8 支曲
第三折	中呂	粉蝶兒－醉春風－十二月－堯民歌－滿庭芳－耍孩兒－三煞－二煞－尾煞	9 支曲
第四折	雙調	新水令－沉醉東風－雁兒落－得勝令－川撥棹－七弟兄－梅花酒－收江南－鴛鴦煞	9 支曲

插曲不計共用 38 支北曲，石劇的聯套組織爲元人常見之組套方式，較有變化的是第二折的商調【尚京馬】插曲，此曲用悽愴怨慕的商調聲情表現「末、淨唱挽歌」，是一首合唱曲，在旦本戲中增加了聲情及演唱者的變化。第三折的【耍孩兒】曲以下爲【般涉調】的借宮，此外，仙呂宮的【那吒令】【鵲踏枝】【寄生草】、南呂的【罵玉郎】【感皇恩】【採茶歌】、中呂的【十二月】【堯民歌】、雙調的【雁兒落】【得勝令】，都是小令中帶過曲的調式之一[23]，其聲情之美可以想見。

朱有燉《曲江池》之曲牌聯套如下：

楔子	仙呂	賞花時－么 端正好	3 支曲
第一折	仙呂	點絳唇－混江龍－油葫蘆－天下樂－那吒令－鵲踏枝－醉鴈兒－賞花時－遊四門－勝葫蘆－勝葫蘆－後庭花煞	12 支曲
第二折	正宮	端正好－滾繡球－倘秀才－滾繡球－倘秀才－白鶴子－么－紅繡鞋－快活三－柳青娘－道和－耍孩兒－八煞－七煞－六煞－五煞－四煞－三煞－二煞－尾聲	20 支曲
第三折	黃鍾	醉花陰－喜遷鶯－出隊子－刮地風－四門子－水仙子－寨兒令－神仗兒－尾聲	9 支曲
第四折	商調	集賢賓－逍遙樂－尚京馬－梧葉兒－醋葫蘆－醋葫蘆－醋葫蘆－醋葫蘆－醋葫蘆－後庭花－青哥兒－醋葫蘆－浪來里煞	13 支曲
第五折	雙調	新水令－駐馬聽－喬牌兒－雁兒落－得勝令－甜水令－折桂令－對玉環－清江引－江兒水－水仙子－蟾宮曲－尾聲	13 支曲

23 參拙著，〈試論明散曲中的北曲帶過曲〉，《高雄師大學報（教育與社會科學類）》20（2006），頁 1-20。文中對元明兩代所見之帶過曲有全面之統計。

共計 70 支曲，幾乎是石君寶用曲的兩倍，聯套曲牌也有較多變化。特殊之處如第一折仙呂【醉鴈兒】曲，在元劇聯套中並非常見，【後庭花煞】原爲散套用曲，此處卻用於劇套。第二折正宮【滾繡球】【倘秀才】的聯用，【白鶴子】帶么篇，皆是北曲之例，【紅繡鞋】【快活三】【柳青娘】【道和】四曲爲中呂曲牌，依鄭騫《北曲套式彙錄詳解》言：

> 【道和】及【柳青娘】兩曲在中呂亦不常用，借入正宮者尤少，僅見此（案：指楊景賢《西游記》第五本第三折）及下列《氣英布》、《流紅葉》三例。[24]

在正宮中借用中呂亦不常用的【柳青娘】與【道和】來聯套，可見朱劇之求新變，二曲爲鄭元和論評可能來鬧事的劉員外。其後再借宮轉到般涉調【耍孩兒】及煞曲，情節則是鄭元和與劉員外對妓女情感持不同看法，一肯定一否定，末淨二人輪唱此般涉調借宮之八曲，宮調轉換與劇情緊密結合，演唱方式也隨之變化。第三折黃鍾之聯套，是其常見之基本形式，演元和錢盡被棄的遭遇。第四折商調【尚京馬】曲元人罕用，然朱有燉在《曲江池》《喬斷鬼》《得騶虞》三用之；【醋葫蘆】曲連用屬常例。商調劇套大都有借宮，此處借中呂【後庭花】與【青哥兒】，借宮後又回到本宮調，亦是一種新變；此二曲爲鄭元和被李娃救醒後所唱，排場已異於前與眾乞兒之論酒色財氣。第五折的雙調【對玉環】，吳梅言「此調至美聽」[25]，例帶【清江引】，亦爲帶過曲調式之一。

就演唱方式而言，石君寶劇爲旦本一人獨唱，朱有燉劇第一、三、五折旦唱，二、四折末唱爲主，唯第二折多了一段末淨合唱。在體製規律及演唱方式，朱劇均見創新與變化，表演藝術上較石君寶劇更顯多采多姿。

六、結語

[24] 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》（臺北：藝文印書館，1973），頁 21。
[25] 同前註，頁 349。

祁彪佳《遠山堂劇品》著錄《曲江池》爲「北四折」，署名「楊誠齋」。《劇品》中朱有燉多種劇作都題爲「楊誠齋」，當是與「周藩誠齋」室名相同之誤。祁氏品評劇作分妙、雅、逸、艷、能，具六品，列《曲江池》於妙品，評曰：

> 才膽橫軼，猶不及石君寶劇；而推敲點染，已極精工，是法勝於才者。一曲兩唱，一折兩調，自此始。[26]

由於人物、情節及用曲之增加，朱氏的「推敲點染」使舞台具熱鬧演出之效果；如五乞兒唱蓮花落、相爭食麵及考場歪假秀才之諧趣都是。祁彪佳依元人四折之例，認爲此爲「北四折」，故有「一折兩調」之說，然朱氏劇本的明初藩府原刻本皆不分折，若以宮調組套區分，則爲五折，近人多採此，便無「一折兩調」之說。將《曲江池》列於「妙品」，即肯定爲上乘之作品，祁彪佳重視戲曲之教化功能，朱劇的表揚節操亦切合其論曲之道。曾永義指出「憲王對於雜劇的最大功勞，就是戲劇藝術的創新和改進」[27]，《曲江池》在體製結構上的新變即是。

朱劇較石劇繁複，人物衝突與對比更爲明顯，如劉員外與鄭元和評論妓女之對比，趙牛筋狡詐與鄭元和憨厚之對比，老鴇與亞仙之衝突，亞仙與劉員外之衝突等。情節上加強了入馬錢事，增加石劇所無的鹽商劉員外，也增加倒宅計、五乞兒唱蓮花落、科考一場、六禮迎親封誥等劇情，隨著情節改變，人物形象也不同於石君寶劇，李亞仙的守志，鴇母的機心，趙牛筋的狡詐，鄭元和的順禮都與石君寶筆下的人物有所不同，當然全然改變的是趙牛筋此一淨角，他從有錢大戶變成無錢的惡劣小人，朱劇完全改寫了石劇中此一腳色。石劇以正旦爲主，對李亞仙人物形象的刻劃是深刻而動人的；朱劇爲表彰情操，反而使亞仙求去一事成爲人物形象前後矛盾的敗筆；若就舞台藝術而言，朱氏的熱鬧有趣、唱曲活潑又有其勝場。朱有燉《曲江池》的創作，確實也完成他對石君寶「敘事不明」及「略無發揚其行操」的改善。

總而言之，石劇與朱劇一題兩寫，各有其意蘊，有其特色，得失互見，而均不失爲北劇之奇葩。

---

26 祁彪佳，《遠山堂劇品》（北京：中國戲劇出版社，1959），收見於《中國古典戲曲論著集成》，冊 6，頁 142。

27 曾永義，《明雜劇概論》，頁 170。

徵引書目

《孔孟學術思想》「孔子二五五九周年誕辰紀念特刊」，高雄：高雄市文獻委員會，2009。

《全唐詩》，臺北：盤庚出版社，1979。

李昉等撰，《太平廣記》，臺北：新興書局，1973。

沈德符，《顧曲雜言》，北京：中國戲劇出版社，1959，《中國古典戲曲論著集成》冊 4。

周貽白，《中國戲曲史發展綱要》，上海：上海古籍出版社，1979。

祁彪佳，《遠山堂劇品》，北京：中國戲劇出版社，1959，《中國古典戲曲論著集成》，冊 6。

倪鐘之，《中國曲藝史》，瀋陽：春風文藝出版社，1991。

孫紅俠、劉文峰，〈二人轉的起源〉，《中國戲曲學院學報》27：1（2006），頁 39-43。

徐子方，《明雜劇史》，北京：中華書局，2003。

徐子方，《明雜劇研究》，臺北：文津出版社，1998。

徐徵等編，《全元曲》，石家莊：河北教育出版社，1998。

袁益梅，〈論元雜劇的科舉考試〉，《錦州師範學院學報》1（2003），頁 45-48。

曹萌，《中國古代戲劇的傳播與影響》，北京：中國社會科學出版社，2006。

陳貞吟，〈試論明散曲中的北曲帶過曲〉，《高雄師大學報（教育與社會科學類）》20（2006），頁 1-20。

陳萬鼐主編，《全明雜劇》，臺北：鼎文書局，1979。

曾永義，《明雜劇概論》，臺北：學海出版社，1979。

曾永義，《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1984。

馮夢龍，《馮夢龍全集》，南京：江蘇古籍出版社，1993。

黃竹三主編，《六十種曲評注》，長春：吉林人民出版社，2001。

葉德均，《戲曲小說叢考》，北京：中華書局，1979。

鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，1973。

謝伯陽編，《全明散曲》，濟南：齊魯書社，1994。

羅燁，《醉翁談錄》，臺北：世界書局，1965。