

論南管戲《鄭元和》之文化傳釋

柯香君*

摘要

南管戲之確切淵源與發展，向來眾說紛紜，在探尋南管戲之淵源時，主要集中於劇目與宋元南戲舊目關係之探討，並以此作為南管戲淵源於宋元戲文之依據。然而是否「同名劇目」就一定源自於「宋元戲文」？是否在劇目情節安排上，彼此就一定存在必然關係？「文化集體性」是文本改編過程中之主要變因，因地域文化差異，作品往往需重新詮釋再創。「鄭元和／李亞仙」故事自〈一枝花〉話後，由唐人白行簡《李娃傳》定型，自此相繼改編成為話本、小說、戲曲等作品。從唐代至今，多樣化的文體呈現，其間可見其相互因襲與創新之跡象。本文以南管戲下南《鄭元和》為研究對象，從故事傳播之「地域美學」視角，分析歷來相關劇作彼此間之承繼與創新，詳實探討南管戲《鄭元和》在傳播過程中所產生之文化演繹。

關鍵詞：南管戲、泉州、鄭元和與李亞仙、文化演繹、地域美學

* 經國管理暨健康學院通識教育中心助理教授。

Study on Cultural Interpretation of Nanguan Opera *Zheng Yuan He*

Ko Hsiang-Chun

Assistant Professor, Center for General Education,
Ching Kuo Institute of Management and Health

Abstract

There have been various opinions regarding the precise origin and development of Nanguan Opera. Study on the history of Nanguan Opera is mainly based on the relationship between the list of opera and old list of Song Yuan Nan Xi and it is regarded as a reference of Nanguan Opera originated from Song Yuan Xi Wen. However, is “list of opera of the same name” derived from “Song Yuan Xi Wen”? Does the relationship exist in the plot arrangement of the list of opera? “Cultural collectivism” is the principal factor of text revision. In order to comply with the regional and cultural difference, the authors must develop the reinterpretation, even in the classical texts which have been diffused for hundred years. After *Yi Zhi Hua*, the text of “Zheng Yuan He and Li Ya Xian” was fixed by *Li Wa Zhuan* of Bai Xing Jian in Tang Dynasty. It was thus adapted as short stories, fictions, operas, etc. From Tang Dynasty to the present, diverse writing styles have been presented and it shows the inheritance and innovation. From the perspective of “regional aesthetics” of cultural diffusion of the story “Zheng Yuan He/Li Ya Xian”, this study treats Nan Guan Xia Nan *Zheng Yuan He* as the subject to explore acceptance and reproduction of Nan Guan Li Yuan toward “Zheng Yuan He/Li Ya Xian”. First, this study reviews the versions of the same list of opera and subsequently, it compares the inheritance and innovation of related pieces in terms of themes, plot and characters. It precisely probes into the effect of regional culture on Nanguan *Zheng Yuan He* in the process of diffusion.

Keywords: Nanguan Opera, Quan Zhou, Zheng Yuan He and Li Ya Xin, Cultural Interpretation, Regional aesthetics

論南管戲《鄭元和》之文化傳釋

柯香君

一、前言

「鄭元和／李亞仙」之本事自〈一枝花〉話後，由唐人白行簡《李娃傳》¹定型，自此相繼成為話本、小說、戲曲等作家所取材。小說方面：宋代話本有皇都風月主人〈李亞仙不負鄭元和〉²、〈李娃使鄭子登科〉³；明代話本有宋公仁《鄭元和嫖遇李亞仙》，及擬話本《李亞仙》（闕名）。戲劇方面：宋代院本《病鄭逍遙樂》（亡佚）；南宋戲文《李亞仙詩酒曲江池》（存佚曲）；元雜劇石君寶《李亞仙花酒曲江池》⁴、高文秀《鄭元和風雪打瓦罐》（亡佚）；而明代雜劇有朱有燉《李亞仙花酒曲江池》⁵，傳奇則有徐霖《繡襦記》⁶，以及清代佚名《後繡襦》（亡佚）；地方戲曲方面：南管梨園戲「下南」《鄭元和》（清抄本與口述本）⁷、莆仙戲《鄭元和》（亡佚）、崑曲《繡襦記》、川劇《李亞仙》、秦腔《李亞仙》、同州梆子《李亞仙》、京劇《繡襦記》（又名《烟花鏡》）、以及臺灣歌仔戲《鄭元和》；民間文學則有歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》等。從唐代至今，多樣化的文體呈現，足見其流傳之廣遠，亦可見其相互承襲與創新之跡象。

¹ 唐·白行簡：《李娃傳》，收入宋·李昉等撰：《太平廣記》（臺北：新興書局，1973），卷484，頁1858。

² 宋·皇都風月主人編：〈李亞仙不負鄭元和〉，《醉翁談錄·癸集》（臺北：世界書局，1958），卷1，「不負心類」，頁113-115。

³ 宋·皇都風月主人編：〈李娃使鄭子登科〉，《綠窗新話》（臺北：世界書局，1958），卷下，頁113-114。

⁴ 元·石君寶：《李亞仙花酒曲江池》，收入明·臧晉叔編：《元曲選》上冊（臺北：正文書局有限公司，1999）。

⁵ 明·朱有燉：《李亞仙花酒曲江池》，收入陳萬籍編：《全明雜劇》第4冊（臺北：鼎文書局，1979）。

⁶ 明·徐霖：《繡襦記》，收入明·毛晉編：《六十種曲》第7冊（北京：中華書局，1996）。

⁷ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊（北京：中國戲劇出版社，2000）。

南管戲之確切淵源與發展，向來眾說紛紜，雖大致有脈絡可循，確又有所差異。在探尋南管戲之起源時，對其劇目探究，多本於與「宋元南戲舊目」相關者進行探討，並以此作為南管梨園淵源於宋元戲文之依據。然而是否存在於宋元南戲之劇目，就一定會影響同名劇作，兩者之間就一定存在承繼關係，實是值得深入思考。本文以南管戲下南《鄭元和》為研究對象，從故事傳播之「地域美學」視角，分析歷來相關劇作彼此間之承繼與創新，詳實探討南管戲《鄭元和》在傳播過程中所產生之文化演繹。

中國幅員遼闊，不同地域之文化迥異，然而「文化」是主導文學內涵之重要因子。所謂「文化」：

文化的象徵性定義強調：文化具整體性且為人們所共享。如同文化的民族誌學定義一樣，文化的象徵性定義強調：文化體系乃歷史性地關連於特定時刻中的特定社會團體，並以複雜的方式與其他社會面向相互交織。文化的此一集體性本質在語言中最为明顯可見。⁸

文化的「集體性」與「共享性」，產生於某個特定的時空，並與其他社會相互連結。因此，不同地域民族，有著不同的語言文化與宗教信仰，並形成「地域群體文化」。本文所探討之南管戲，雖與雜劇、傳奇同屬戲曲文學，然而從北方雜劇、南方傳奇到泉州南管戲，受到各自地域文化之影響，必然對文本產生不同的改寫策略，改編者如何取捨來自同樣故事進行再創，如何在相異之文化場域間相互轉換，是值得關注之課題。

二、「鄭元和／李亞仙」故事考述

「鄭元和／李亞仙」故事流傳久遠，從唐至今不斷被文人作家再創敘寫。本文

⁸〔美〕艾德桑(Edles, Laura Desfor)著，陳素秋譯：《文化社會學的實踐》(臺北：國立編譯館，2006)，頁10。

首先針對「鄭元和／李亞仙」故事現今存有之文本進行考述，詳實分析比較各文本之「主題思想」與「情節關目」，了解南管戲《鄭元和》在李娃故事演化過程中之承襲與創新。

（一）南管戲《鄭元和》考述

南管戲《鄭元和》現收錄於《泉州傳統戲曲叢書》第6卷「下南劇目」，為黃家建、許志仁口述，福建省梨園戲實驗劇團林任生及鄭國權抄校，現存〈辭家〉、〈迫娼〉、〈過樓〉、〈小二報〉、〈踢球〉、〈成親〉、〈賣來興〉、〈迫離〉、〈亞仙悶〉、〈蓮花鬧〉、〈剪花容〉、〈韃鞞樓〉，共12齣。其中多數為許志仁口述；然又從黃家建老藝人抄錄〈辭家〉、〈迫娼〉、〈迫離〉3齣；從舊抄本抄錄〈賣來興〉、〈剪花容〉2齣。⁹文末尚附錄清抄本「生首簿」《鄭元和》6齣：〈元和首齣〉、〈主僕過樓〉、〈小二報〉、〈賣來興〉、〈聽歌〉、〈韃鞞樓會〉，以及「旦簿」《鄭元和》8齣：〈元和二齣〉、〈主僕過樓〉、〈小二報〉、〈踢球弄戲〉、〈成親〉、〈逼娼打罵〉、〈聽歌〉、〈韃鞞樓〉。其中清抄本並未見〈剪花容〉一齣，可推知前所述之「舊抄本」尚有其它版本。

文後附錄弦管曲詞五首，分別為「三千兩金」〔綿答絮·疊拍〕、「追想當日」〔相思引·八駿馬·五空管·慢三過緊三〕、「赤兔馬」〔寡疊〕、「滿空飛」〔北昆〕、「聽說起」〔雙閨〕。其中「三千兩金」、「滿空飛」、「聽說起」、「赤兔馬」四首均為口述本第十齣〈蓮花鬧〉之曲文，僅「聽說起」〔雙閨〕未見於口述本。

聽說起，於昔日因由流落京師，是子一命障顛危，幸乞丐來看見，見子復生急救去，卑田院里學歌詩，鬧於蓮花，游遍街坊。許處碌碌於無依。日奔馳，夜在霜雪裏，忍凍受飢。幸遇李亞仙憐子飢寒，彼脫繡襖蓋身己，謝於伊人不於嫌棄，同居院共子改名於換姓，也殷勤於相奉待，勸子立心學許刺股懸梁攻書史。喜於今旦身於及第，深恩未報，伊卜共阮拆分離，未報深恩，伊卜共阮拆分離。¹⁰

此曲未收錄於南管本，就曲詞內容上看來，演唱者為「鄭元和」，陳述鄭元和高中後，

⁹ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁419。

¹⁰ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁434。

李亞仙欲與其分離。在南管本中實未特別強調二人再次相遇「脫繡襦遮寒」之情節。此外，南管本中李亞仙並沒有要與鄭元和分離，可見此曲並非屬於南管戲口述本系統之曲文。吳捷秋於《梨園戲藝術史論》曾云：「可是『下南』《鄭元和》與元雜劇和明作大異其情節，並非全據唐傳奇《李娃傳》，而是取其主要線索來寫。」¹¹可知南管本《鄭元和》之獨特性，雖取「李娃故事」之主線敘寫，然跳脫以往情節，有著泉州下南特有之地域風貌。

（二）「鄭元和／李亞仙」故事考述

「鄭元和／李亞仙」之本事，形成於中唐時期說唱文學，名為「一枝花話」。¹²在宋人曾慥（?-1155 或 1164）《類說·卷二十八·上輯·汧國夫人傳》中詳實記載李娃一事¹³，篇末附言：「舊名〈一枝花〉，元微之酬白樂天代書詩『翰墨題名盡，光陰聽話移。』注曰，樂天從遊，常題名於柱；復本說一枝花，自寅至己。」¹⁴中唐元微之（779-831）於〈酬翰林白學士代書一百韻〉便提到：「翰墨題名盡，光陰聽話移。」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，自寅至己，猶未畢詞也。」¹⁵可知，「一枝花」，即演述李娃故事。

在小說方面，白行簡（776-826）之《李娃傳》初載於《太平廣記·卷484·雜傳記》，描述李娃與鄭元和始離終合之情事。至宋代，《醉翁談錄·癸集·卷之一》於「不負心類」收錄有〈李亞仙不負鄭元和〉，並載：「李娃，長安娼女也，字亞仙，舊名一枝花。有滎陽鄭生，字元和者，應舉之長安。」¹⁶文後說明「按此條係據唐

¹¹ 吳捷秋：《梨園戲藝術史論》（北京：中國戲劇出版社，1996），頁139。

¹² 王夢鷗〈李娃傳敘錄〉：「李娃傳的結局雖似違反了當時的法度，但卻能滿足市井小民的虛榮心。從這一點看來，前人考證李娃故事是出於『說話人』的描述，似乎可以增添一點佐驗。」氏著：《唐人小說校釋（上）》（臺北：正中書局，1994），頁189。

¹³ 宋·曾慥：《類說》，收入《文淵閣四庫全書》子部第179冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁474-475。

¹⁴ 轉引自王夢鷗：〈李娃傳敘錄〉，《唐人小說校釋》，頁188。

¹⁵ 清·聖祖御編：《全唐詩》第6冊（臺北：盤庚出版社，1979），卷405，頁4520。

¹⁶ 宋·皇都風月主人編：〈李亞仙不負鄭元和〉，《醉翁談錄》，頁113。

白行簡李娃傳節錄成文，讀者請參閱唐宋傳奇集，不具引。」¹⁷其「內容全本白傳，而文句與《類說》刪節本幾同。」¹⁸又，宋代皇都風月主人《綠窗新話·卷下》收錄有〈李娃使鄭子登科〉一文¹⁹，劇情簡略，乃為《類說》之刪減本。此二者大抵為民間說話人敷演故事之依據。²⁰此外，明代宋公仁有《鄭元和嫖遇李亞仙》，收入《燕居筆記》卷7，劇情簡單。而明代嘉靖進士晁璠（1541年進士）於《寶文堂書目》「子雜類」，則收有《李亞仙記》條目，為擬話本一類。²¹上述各小說情節大抵不出《李娃傳》原型，甚而更為簡略。

在戲曲方面，雜劇有元代石君寶（1192-1276）《李亞仙花酒曲江池》、以及高文秀（生卒年不詳）《鄭元和風雪打瓦罐》（已亡佚）。明代劇作，雜劇有朱有燾（1379-1439）《李亞仙花酒曲江池》，傳奇有徐霖（1462-1538）《繡襦記》。長達41齣的《繡襦記》乃李娃故事集大成者，明清以來，搬演李娃一事，亦多依循《繡襦記》，尤其所增演之「剔目勸學」，更成為後代經典折子劇目。

表一：「鄭元和／李亞仙」故事考述²²

時代	作者	形式	名稱	存佚	版本
唐	闕名	說話	〈一枝花〉話	佚	宋人曾糙《類說》卷二十八上輯，唐人陳翰編《異聞集·研國夫人傳》篇末注：「舊名一枝花」。
唐	白行簡	傳奇小說	〈李娃傳〉	存	收入宋·李昉等撰，《太平廣記》卷484
宋	皇都風月主人	話本小說	〈李亞仙不負鄭元和〉	存	收入《醉翁談錄》，1941年在日本影印，稱「觀瀾閣藏孤本宋槧」，宋末元初刊本
宋	皇都風月主人	話本小說	〈李娃使鄭子登科〉	存	收入《綠窗新話》，吳興嘉業堂抄本

¹⁷ 宋·皇都風月主人編：〈李亞仙不負鄭元和〉，《醉翁談錄》，頁114。

¹⁸ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993），頁284。

¹⁹ 宋·皇都風月主人編：〈李娃使鄭子登科〉，《綠窗新話》，頁113-114。

²⁰ 胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1980），頁235-236。

²¹ 陶慕寧：〈從《李娃》到《繡襦記》——看小說戲曲的改編傳播軌轍〉，《南開學報（哲學社會科學版）》1（2008.1），頁35。

²² 表參照柯香君：〈論歌仔冊「鄭元和／李亞仙」之文化傳釋〉，《東吳中文學報》33（2017.5），頁364-365。

宋	闕名	戲文	《李亞仙》 《李亞仙詩酒曲江池》 ²³	存佚 曲	收入《南曲九宮正始》及 《南詞定律》等曲譜。
宋	闕名	雜劇 / 院本	《病鄭逍遙樂》	佚	周密《武林舊事》卷10「官 本雜劇段數」記載。又陶 宗儀《南村輟耕錄》卷二 「院本名目·和曲院本」 亦載。 ²⁴
元	石君寶 (不詳)	雜劇 / 4折	《李亞仙花酒曲江池》	存	《元曲選》本
元	高文秀 (不詳)	雜劇	《鄭元和風雪打瓦罐》	佚	見《錄鬼簿》存目
明	宋公仁	話本	《鄭元和嫖遇李亞仙》	存	《燕居筆記》卷七
明	闕名	擬話本	《李亞仙》	存	疑即晁瑛《寶文堂書目》 卷中「子雜」類所著錄
明	朱有燉 (1379-1439)	雜劇 / 4折	《李亞仙花酒曲江池》	存	脈望館藏古名家雜劇本
明	徐霖 (1462-1538)	傳奇 / 41齣	《繡襦記》	存	《六十種曲本》
清	闕名	傳奇	《後繡襦》	佚	清代支豐宜編《曲目新 編·國朝傳奇》載有劇目
1956	藝人口述本	南管戲 / 12 齣	《鄭元和》	存	收入《泉州傳統戲曲叢書》 第六卷「下南劇目」
	藝人口述本	莆仙戲	《鄭元和》	見存 目	清末《百豔詞》載「勤學 眸堪別(李亞仙)」

* 以下論述以簡稱替代。「白本」：白行簡《李娃傳》、「石本」：石君寶《李亞仙花酒曲江池》、「朱本」：朱有燉《李亞仙花酒曲江池》、「徐本」：徐霖《繡襦記》、「南管本」：南管戲下南《鄭元和》。

〈一枝花〉話現已無可考述，如今可見最早版本為唐人白行簡《李娃傳》，歷代演述亦多遵循此一文本，惟獨南管戲《鄭元和》跳脫窠臼，顛覆傳統，重新詮釋「鄭李情事」，賦予更多屬於地方劇種之本色特質。

明傳奇徐霖《繡襦記》是演述李娃故事最具代表性者，不論在關目情節或人物角色，相較於元明雜劇均有突破性發展。現存《繡襦記》之版本眾多，然其所依據

²³ 據《寒山堂曲譜》甲種本題名為《李亞仙詩酒曲江池》，收入王季思主編：《全元戲曲》第3冊（北京：人民文學出版社，1999），頁394-396。

²⁴ 譚正璧疑二者為鄭元和病中得李娃救助一事。氏著：《話本與古劇》（上海：上海古籍出版社，1985），頁178。

刊刻之版本亦多相同²⁵，現今通行版本以「毛氏汲古閣刊本」²⁶為主，而後陸續出版有《李卓吾批評繡襦記二卷》²⁷及《鼎鐫陳眉公先生批評繡襦記》²⁸批評本，實際比對其基本情節架構與徐本並無太大差異。作者方面，或署名為「薛近袞」，或為「徐霖」。本文主要以「毛氏汲古閣刊本（六十種曲本）」為探討文本，並參考鄧長風先生之考證，以徐霖為《繡襦記》之作者。²⁹

此外，《繡襦記》亦被明清選本選入折子戲齣，以下茲列舉具代表性之選本：

- 1、明·胡文煥編《群音類選》「官腔類」卷7，收錄有《繡襦記》21齣中數支曲文，僅有唱曲無賓白。³⁰
- 2、清·錢德蒼編《綴白裘》，收錄11齣相關曲文。³¹
- 3、《串本繡襦記》（清餘慶堂陳藏抄本）：現收入《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》第8冊。署名明無名氏撰「一說徐霖，薛近袞撰」，共2卷30齣。上卷共17齣。下卷共13齣。³²

明清《繡襦記》之選本，多依循徐本選錄其中重要曲文，如《群音類選》僅選錄經典關目中數支曲文，包括〈襦護郎寒〉、〈賣來興〉、〈剔目〉等，與徐本比對，曲文並無太大更動，有些則是增加科譚賓白，如《綴白裘》與《串本繡襦記》在辭語賓白上均有明顯更動，但曲文亦多與徐本相同。

²⁵ 參照李國俊：《〈繡襦記〉及其曲譜研究》（臺北：中國文化大學中國文學系碩士論文，1984），頁43-51。亦可參照周凌雲：《〈繡襦記〉研究》（南京：南京師範大學中國古代文學碩士論文，2004），頁5-6。

²⁶ 《繡刻繡襦記定本》（明虞山毛氏汲古閣刊本），收入明·毛晉編：《六十種曲》第7冊。署名「徐霖」撰，共41齣。

²⁷ 明·薛近袞撰，李卓吾評：《李卓吾批評繡襦記》，收入黃仕忠、〔日〕金文京、〔日〕喬秀岩編：《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》第1輯第18冊（桂林：廣西師範大學出版社，2006）。

²⁸ 明·薛近袞撰，陳繼儒評：《鼎鐫陳眉公先生批評繡襦記》，收入北京大學圖書館編：《不登大雅文庫珍戲曲叢刊》第13冊（北京：學苑出版社，2003）。

²⁹ 參照鄧長風：〈徐霖研究——兼論傳奇《繡襦記》的作者〉，《明清戲曲家考略》（上海：上海古籍出版社，1994），頁40-56。關於《繡襦記》作者歷來說法不一，作者有三：徐霖（1462-1538）、鄭若庸（1535前後在世）、薛近袞（約生於1545-1550），本文取為「徐霖」之作。

³⁰ 明·胡文煥編：《群音類選》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第38冊（臺北：臺灣學生書局，1987），頁158-238。

³¹ 清·錢德蒼編，汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005）。

³² 明·無名氏撰：《繡襦記》，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》第8冊（北京：學苑出版社，2010）。

表二：南管本、徐本與選本之關目比較

《繡襦記》 / 徐本 / 41 齣	《鄭元和》 / 南管 / 下南 / 12 齣	《群音類選》 / 22 齣	《綴白裘》 / 11 齣	《串本繡襦記》 / 30 齣
第一齣 〈傳奇綱領〉				第一齣 〈家門〉
第二齣 〈正學求君〉	第一齣 〈辭家〉	〈催子赴試〉		第二齣 〈聞試〉
第三齣 〈為儒樂聘〉				第三齣 〈邀樂〉
第四齣 〈厭習風塵〉	第二齣 〈迫娼〉	〈青樓娛景〉		第四齣 〈綉襦〉
第五齣 〈載裝遣試〉		〈高堂別親〉		第五齣 〈拜別〉
第六齣 〈結伴毘陵〉		〈旅途寄況〉	〈樂驛〉	第六齣 〈落驛〉
第七齣 〈長安稅寓〉				第七齣 〈投店〉
第八齣 〈遺策相挑〉	第三齣 〈過樓〉	〈托興遺鞭〉	〈墜鞭〉	第八齣 〈墜鞭〉
	第四齣 〈小二報〉 第五齣 〈踢球〉			
第九齣 〈速叶良儔〉	第六齣 〈成親〉	〈挾金恣欲〉	〈入院〉	第九齣 〈入院〉
第十齣 〈鳴珂嘲宴〉		〈道德闖門〉	〈扶頭〉	第十齣 〈扶頭〉
第十一齣 〈面諷背違〉				第十一齣 〈勸嫖〉
第十二齣 〈乳塔傳凶〉				
第十三齣 〈姨鴛誇機〉		〈造謀陰險〉		
第十四齣 〈試馬調琴〉		〈駿騎調羹〉		第十二齣 〈琴敘〉
第十五齣 〈套促纏頭〉		〈蝎蛇熾惡〉		
第十六齣 〈鬻賣來興〉	第七齣 〈賣來興〉	〈賣僕傾囊〉	〈賣興〉	第十三齣 〈賣興〉
第十七齣 〈謀脫金蟬〉				第十四齣 〈說(設)計〉
第十八齣 〈竹林祈嗣〉				第十五齣 〈還願〉
第十九齣 〈詭代僦居〉		〈穿陷金蟬〉 〈暫宿郵亭〉		第十六齣 〈掇賺〉
第二十齣 〈生折鴛鴦〉	第八齣 〈迫離〉	〈萍航別駕〉		第十七齣 〈計遷〉
第二十一齣 〈墮計消魂〉		〈進退無門〉	〈當巾〉	第十八齣 〈當巾〉
第二十二齣 〈歌郎競技〉				第十九齣 〈爭市〉
第二十三齣 〈得覓知音〉				第二十齣 〈病逐〉
第二十四齣 〈逼娃逢迎〉	第八齣 〈迫離〉	〈春閨勵節〉		
第二十五齣 〈責善則離〉		〈恩乖天性〉	〈打子〉	第二十一齣 〈打子〉
第二十六齣 〈卑田救養〉			〈收留〉	第二十二齣 〈收留〉
第二十七齣 〈孤鸞罷舞〉	第九齣 〈亞仙悶〉			
第二十八齣 〈教唱蓮花〉			〈教歌〉	第二十三齣 〈教歌〉
第二十九齣 〈聞信增悲〉		〈得情添恨〉		
第三十齣 〈慈母感念〉				
第三十一齣 〈襦護郎寒〉	第十齣 〈蓮花鬧〉	〈安邑遭逢〉	〈鵝毛雪〉	第二十四齣 〈蓮花〉

第三十二齣〈追奠亡辰〉				第二十五齣〈陞任〉
第三十三齣〈剔目勸學〉	第十一齣〈剪花容〉	〈剔目流芳〉	〈剔目〉	第二十六齣〈剔目〉
第三十四齣〈策射頭名〉				第二十七齣〈對策〉
第三十五齣〈卻婚受僕〉		〈畫閣求婚〉		第二十八齣〈說親〉
第三十六齣〈偕發劍門〉	第十二齣〈韃鞞樓〉	〈繡衾重會〉		第二十九齣〈錦旋〉
第三十七齣〈馳驛認丞〉				第三十齣〈驛圓〉
第三十八齣〈共宿郵亭〉				
第三十九齣〈父子萍逢〉				
第四十齣〈幫宦重媒〉				
第四十一齣〈汧國流馨〉				第三十齣〈驛圓〉

南管本與明代劇作之基本架構大致相同，如「離家原因」〈辭家〉、「男女主角相遇」〈相遇〉、「鄭元和販賣僕人」〈賣來興〉、「鄭元和落魄行乞」〈蓮花鬧〉、「亞仙勸學」〈剪花容〉等，然演述之內容細節卻不盡相同，如「亞仙勸學」行為分別為〈剪花容〉與〈剔目〉、「設計迫離」則為「竹林院求男女」與「相約看爬龍船」等。而其他重要劇目〈樂驛〉、〈打子〉、〈收留〉、〈教歌〉等，均未見於南管本。此外，南管本亦增衍異於其他劇本之關目，如〈小二報〉、〈踢球〉等。可知，南管本之情節架構，雖大致與傳奇本相同，然詳實之內容演述則因文化差異而有所增刪。

三、莫如王魁負我情

「鄭元和／李亞仙」乃歷來作家所喜愛之題材，在歌妓李亞仙與才子鄭元和不變的身分背景下，不同朝代對於「歌妓／才子」之戀愛婚配，所持之意見亦不盡相同，然從中亦可見文人作家在婚配過程中，對女性要求愈趨嚴苛之態度。關於「鄭元和／李亞仙」之婚配，始終取決於李亞仙性格，檢視相關劇作可發現，時代「政治氛圍」與作家「身分地位」著實存在不同的婚戀觀。

（一）唐代——歌妓本色，市井趣聞

唐五代之律令嚴格限制士庶聯姻，禁止良賤通婚。唐代嚴苛的門第禁令，李娃

以娼妓身分嫁與士大夫，實有違唐代律令。據記載，唐代山東世族，乃歷史上習稱之「七姓十家」。所謂「七姓」：即清河崔氏、博陵崔氏、范陽盧氏、隴西李氏、趙郡李氏、滎陽鄭氏、太原王氏。其中鄭元和即為「滎陽鄭氏」。據載唐高宗時，宰相李義因門第寒微，曾欲與山東世族攀婚被拒，於是上告高宗，禁止七姓十家自以為婚姻。此外，唐代不允許「良賤通婚」，因良賤色類有別，所以禁止不同等級互為婚配。《唐律疏議·卷第十四·戶婚》「奴娶良人為妻」條規定：「諸與奴娶良人女為妻者，徒一年半；女家，減一等。離之。其奴自娶者，亦如之。」³³且進一步疏議曰：「人各有耦，色類須同。良賤既殊，何宜配合？」³⁴此律法規定奴婢與良人通婚，乃淆亂良賤，破壞了社會等級制度。又於「雜戶官戶與良人為婚」云：「諸雜戶不得與良人為婚，違者，杖一百。官戶娶良人女者，亦如之。良人娶官戶女者，加二等。」³⁵進一步詳實規定「良賤通婚」之刑罰，所謂賤者，包括「官戶、雜戶、工樂戶、太常音聲人」等，其目的在於維護社會等級制度，可見唐代嚴厲禁止良賤通婚。

唐傳奇《李娃傳》作者白行簡，為貞元末年（805）進士。其代表的是唐代文士對於「歌妓與才子」之婚戀觀。唐代文士與歌妓往來互頻繁動，歌妓不過是其尋歡逢場作戲之對象，而歌妓亦心知肚明與「才子文士」之間的關係，想要「從良扶正」是不可能的，故而李娃從未癡心妄想成為鄭元和之元配，所以李娃參與了「倒宅之計」，讓鄭元和流落街頭。李娃之行為在平康坊是正常的，因此白行簡要記載的是李娃「不正常」的歌妓行為。白本一開頭便言明創作主旨：

汧國夫人李娃，長安之倡女也。節行瓌奇，有足稱者，故監察御使白行簡為傳述。³⁶

因李娃雖為倡女，但其節行令人讚稱，故而為之傳述。結尾處則云：

嗟乎！倡蕩之姬，節行如此，雖古先烈女，不能踰也，焉得不為之嘆息哉！³⁷

³³ 唐·長孫無忌等編修：《唐律疏議》（北京：中華書局，1996），卷14，〈戶婚〉，頁1063。

³⁴ 唐·長孫無忌等編修：《唐律疏議》，頁1063。

³⁵ 唐·長孫無忌等編修：《唐律疏議》，頁1067。

³⁶ 唐·白行簡：《李娃傳》，收入宋·李昉等撰：《太平廣記》，頁203。

³⁷ 唐·白行簡：《李娃傳》，收入宋·李昉等撰：《太平廣記》，頁227。

在狎妓成風之唐代，文人與歌妓往來頻繁，白行簡對李娃節行之讚揚，並不在於守貞之志，而在於一介歌妓能幫助鄭元和、終不眷戀權位而高歌。王夢鷗先生在〈李娃傳敘錄〉云：

李娃故事，一則張揚娼妓節行，結局以六禮正娶娼妓為妻；一則極言凶肆中人義氣，以與門第觀念下之父子親情相對比。縱非有意向宦門倫理痛下鍼砭，而以妓為妻之構想，亦殊脫越當時士大夫思想之軌則。蓋士大夫以婢為妻，唐律且懸為厲禁，況人盡可夫之娼妓乎？凡此匪夷所思之事，李娃傳悉言之鑿鑿，何者？蓋以取悅市井小民，使聞之而快心也。孰是以窺，疑李娃故事，本於當時之「市人小說」，元白寒士，遂亦樂聞。³⁸

唐代《李娃傳》之主要旨趣，本著市民小說角度，不僅張揚娼妓之節行，而「以妓為妻」之結局，更多是勸誡歌妓，為平康坊歌妓塑造一位理想典範。因此，白本李娃在鄭元和功成名就後，便決定要離開鄭元和。

將之官，娃謂生曰：「今之復子本軀，某不相負也。願以殘年，歸養小姥。君當結媛鼎族，以奉蒸嘗。中外婚媾，無自黷也。勉思自愛，某從此去矣。」生泣曰：「子若棄我，當自剄以就死。」娃固辭不從，生勤請彌懇。娃曰：「送子涉江，至於劍門，當令我回。」生許諾。月餘，至劍門。³⁹

李娃清楚知道身為歌妓是無法與士夫結為婚配，因此在幫助鄭元和金榜題名後，便毅然決定離去，即便鄭元和以死相脅，亦力辭不從。李娃很清楚唐代律令規章，從不敢奢望飛上枝頭當鳳凰，因此李娃參與了李媽之倒宅計謀，再次與鄭元和重逢時，其幫助鄭元和重新振作，更多是本於人性之「良善」，而非為了「從良」。李娃深刻了解雙方身身分之不對等，所以「固辭不從」，雖然最後兩人終成眷屬，然而大團圓之結局，不論是為了批判「士族階級」制度，或是為了彰顯歌妓之「忠貞節行」，更多是從「取悅市井小民」之角度，敘寫奇人奇事，以承傳奇之名。

（二）元代——敢愛敢恨，追求圓滿

³⁸ 王夢鷗：〈李娃傳敘錄〉，《唐人小說校釋》，頁 189-190。

³⁹ 唐·白行簡：《李娃傳》，收入宋·李昉等撰：《太平廣記》，頁 226。

元朝初期，貞節觀念相對薄弱，中期後逐漸強化，至末期已達強烈，「婦之守貞，猶人子之當孝，人臣之當忠。」⁴⁰守貞觀念已深植人心。元代歌妓婚配仍建立於不對等之制度上，《元典章·卷十八·戶部四·婚姻·樂人婚》有「樂人嫁女體例」：「是承應樂人呵，一般骨頭休成親，樂人內匹聘者。其餘官人富戶休強娶，要禁約者。」⁴¹只許「樂人內匹聘」。又「禁娶樂人為妻」條亦載：「今後樂人只教嫁樂人者，咱每根底近行的人並官人每、其餘人每，若娶樂人做媳婦呵，要了罪過，聽離了者。」⁴²而《元史·刑法志》：「諸職官娶娼為妻者，笞五十七，解職，離之。」⁴³元代婚姻律法規定，歌妓是不准嫁給官人，僅能在同行之內進行婚配，而官人士夫亦不准娶歌妓，違者鞭打，解除職位。

石君寶，為元代平陽人，元初雜劇作家。生平世跡不詳，據元人王惲《秋澗集》卷 59〈碑陰先友記〉記載：「持嘉德玉，字君寶，蓋州人。性至孝。與人交，愷悌篤信義。嘗與友共事，惡其不直，遂絕而不較。」⁴⁴可推知其道德倫理觀，乃篤行忠孝節義。元石本開始逐漸強化李亞仙守貞之志，此時，李亞仙之性格已轉換為一位善良潑辣，且勇於追求愛情之成熟女性，「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。」⁴⁵元石本李亞仙十分了解自身需求，她深知鄭元和家世背景，不但是鄭府尹之子，且身貧志不貧，縱使見到鄭元和落魄幫唱輓歌、迎喪送殯，亦不改其志，並反駁虔婆之數落。最後還極力促成反目成仇之鄭氏父子和好。石本李亞仙知道鄭元和就是她理想的婚配對象，是其脫離樂戶歌妓身分的一個絕佳機會。

石本李亞仙，已不同白本李亞仙對於歌妓身分的默然認同，相反的，石本李亞

⁴⁰ 明·宋濂：《文憲集》，收入《文淵閣四庫全書》集部第 162 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 11，〈宋烈婦傳〉，頁 591。

⁴¹ 元·拜柱等纂修，陳高華等點校：《元典章》（天津：天津古籍出版社，2011），頁 666。

⁴² 元·拜柱等纂修，陳高華等點校：《元典章》，頁 667。

⁴³ 明·宋濂編：《元史》，收入許嘉璐主編：《二十四史全譯》第 23 冊、李修生分史主編：《元史》第 4 冊（上海：漢語大詞典出版社，2004），頁 2080。

⁴⁴ 元·王惲：《秋澗集》，收入《文淵閣四庫全書》集部第 139 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁 771。

⁴⁵ 陳貞吟：〈朱有燾對石君寶《曲江池》的再創作〉，《成大中文學報》31（2010.12），頁 122。

仙有主見，勇於追求自身幸福，並努力突破歌妓身分之限制。

政治上、生活上受壓迫和藝術上受讚賞的雙重地位，使藝妓們更重視精神上的追求。她們最大的理想是跳出妓院火坑，脫籍從良，過上正常人的生活；而從良的理想對象則是有文學才能、風流倜儻的文人，那些文化較低的商人和官吏則受到她們的蔑視。⁴⁶

元代社會對歌妓的不平等壓迫，讓歌妓努力爭取改變身分的機會，而元代文人因與歌妓頻繁互動，故深刻了解歌妓生活困苦，因此劇作家透過「士夫歌妓」婚戀劇作，為當時社會底層歌妓之遭遇，發出沉痛反抗之聲⁴⁷，進而形塑一位又一位敢愛敢恨之歌妓。

（三）明代——忠孝節義，盡善盡美

明代階級制度嚴明尤甚於其它朝代，因此更嚴禁男女婚配上的不對等關係，學者陳江指出：

明朝廷特別強調不同社會等級之間的差別，不允許以下僭上，貴賤混淆，因而竭力提倡婚配的門當互對，嚴令禁止不問門第，專論聘才以及良賤通婚之類的現象。⁴⁸

而明初宋濂在其妹臨淵之際言：

然而婦之守貞，猶人子之當孝，人臣之當忠也，烈婦之死恆道爾，何足深羨乎！雖然是固恆道爾，而亦非易致也。人之所欲，莫甚乎生，苟所見一髮未盡，則幸存之念興，幸存之念興，含辱忍垢何所不至哉。想其臨淵之時，貞剛之氣充塞上下，天不足為高，地不足為厚，日月不足為明，視區區微生直

⁴⁶ 羅斯寧：〈元代藝妓與元散曲〉，《中山大學學報（社會科學版）》1（1998），頁54。

⁴⁷ 王昊：〈論元代婚戀劇的倫理美〉：「元代文人地位低下，他們走上與勾欄藝人結合的道路，在生活上和當時沉淪在苦海的婦女近接，熟悉她們的生活，深知她們的愛憎，了解她們的疾苦，因此，能為血痕淚水，和墨醮筆，控訴封建統治對婦女的迫害，提出嶄新的婚戀倫理。」《學術界》2（1997），頁42。

⁴⁸ 陳江：《明代中後期的江南社會與社會生活》（上海：上海社會科學院出版社，2006），頁191。

鴻毛輕耳，不然何以能若是之烈也。⁴⁹

宋濂自身亦知殉節之不易，但他還是認為婦女因守貞而死是天經地義之事。據《明史》所載，明代對於身份階級認定較前代嚴明，上至帝室，下至士庶，其婚儀皆有法律規定，如「凡庶人娶婦，男年十六，女年十四以上，并聽婚娶。」⁵⁰雖然明代律法詳實規定嫁娶禮儀，但社會經濟快速發展，促使明代階級僭越，加遽禮法制度之破壞，「近來婚喪、宴飲、服舍、器用、僭擬違禮，法制罔遵，上下無辨。」⁵¹尤其晚明時期，對於儀禮、器用、服飾等之僭越，更是時有所聞。面對強調「階級嚴明」與「忠貞烈婦」的社會要求，朱本與徐本中的「青樓歌妓」李亞仙，儼然成為「身處烟花卻忠貞不二」的貞節烈婦代表。

朱有燉（1379-1439），明太祖第五子周定王朱橚之長子，後人稱周憲王。其出身皇親國戚，因此有著較高的道德標準。朱本《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。⁵²

朱有燉有感於元人石寶君劇作「敘事不明，鄙俚尤甚」，因而「復繼新聲」，重新編寫，以發揚李亞仙之節操。

元和李氏聽我評論，亞仙妓女不失人倫，生居柳陌，長在花門，有仁有義，守分甘貧，容德兼備，出眾超群。父為府尹，夫作參軍，賜爾封號，汧國夫人，流芳百世，稱美千春。⁵³

朱本旨趣在於李亞仙之「有仁有義」，相較於石本，鄭元和對父親的不諒解，李亞仙的自我婚配行為，朱有燉是不認同的，於是藉戲劇「宣揚孝義」以及「報恩」之道

⁴⁹ 明·宋濂：《文憲集》，收入《文淵閣四庫全書》集部第162冊，卷11，〈宋烈婦傳〉，頁591。

⁵⁰ 清·張廷玉等撰，章培恒等編：《明史》（上海：漢語大詞典出版社，2004），卷55，頁1062。

⁵¹ 明·董倫等修：《明神宗實錄》，收入中央研究院歷史語言研究所縮編：《明實錄》第97冊（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1962），卷51，「萬曆4年6月辛卯條」，頁1196。

⁵² 轉引自曾永義：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979），頁160。

⁵³ 明·朱有燉：《李亞仙花酒曲江池》，收入陳萬籍編：《全明雜劇》第4冊，頁1873。

德觀念。⁵⁴

徐霖（1439-？），江西撫州人，進士出身。《繡襦記》是李娃故事集大成者，不僅增衍繁複了李娃原型，尤其「剔目勸學」，更將朱有燾所欲闡揚「李亞仙情操」發揮極致。

成都參軍鄭元和妻李氏，本徐鳴珂妓女，乃能剔目毀容，勸夫勉學，卒底於成，雖古先烈女不能踰也。茲用封為汧國夫人。嗚呼！亂臣間見於世族，辱婦每出於名門，爾李氏狎邪而自堅貞之志，波靡而勵中立之行，是則尤人所難者也，豈非秉彝之美，有不間也。⁵⁵

徐霖本著「婦女節行」角度進行創作，或有感於明代世族婦人之敗壞門風，因此特以李娃出身「狎邪而自堅貞之志」以激勵世人。朱有燾創作旨趣較徐霖單純，旨在稱美李亞仙身為妓女「有仁有義，守分甘貧」之美德，而徐霖則帶有「勸懲教化」之用意，對於「亂臣間見於世族，辱婦每出於名門」，因有感於社會亂象，而對李亞仙「堅貞之志」大表讚賞。在朱本中，李亞仙不時表達守貞之志。第三折：

（旦）我小里不曾守志，蓋日俺生在花街柳陌這門戶，穿吃著這等衣飯，又不遇著個趁心可意之人，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。⁵⁶

李亞仙守志乃是因為遇到一位優秀才子。此段言語不僅是表明李亞仙忠貞一事，更多是為了烘托文人才子之價值。然而待鄭元和狀元及第，李亞仙反卻以「出身微賤」推辭婚事。

（旦）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，然南行千里，途中無人侍奉，妾謹當送官人至劍門，官人自去到任，別擇鼎族，以繼良姻。妾即當還家，以侍老母，守志終身，豈不孝義雙美也。⁵⁷

⁵⁴ 陳貞吟：〈朱有燾對石君寶《曲江池》的再創作〉，頁 128。

⁵⁵ 明·徐霖：《繡襦記》，收入明·毛晉編：《六十種曲》第 7 冊，頁 111。

⁵⁶ 明·朱有燾：《李亞仙花酒曲江池》，收入陳萬霖編：《全明雜劇》第 4 冊，頁 1854-1855。

⁵⁷ 明·朱有燾：《李亞仙花酒曲江池》，收入陳萬霖編：《全明雜劇》第 4 冊，頁 1868-1869。

此番話語與前面「守志待配鸞鳳」之語，實相違背。然朱氏如此安排，自是受限對於李亞仙形象之完善，若如同元石本沒有推辭，似乎同明代禮教制度不相符合。

在徐本，李亞仙亦不時表述自身忠貞意識。如李大媽設下烟花計賺分離兩人，李亞仙便直言「堅貞立志」。第二十四齣〈逼娃逢迎〉：

〔前腔〕(旦) 堅貞立志脫風塵。(貼) 落在風塵中了，守什麼堅貞。(旦) 誰道章楊柳。翻成嶰谷松筠。愁眉鎖黛。遠山畫筆無憑。愛黃花滿庭。傲霜枝禁得那西風緊。久忘情秋月春花。早灰心暮雨朝雲。……

〔前腔〕(旦) 青樓懶再登。青樓懶再登。空閨守貞靜。鎮把重門掩。自許塵心洗淨也。⁵⁸

句句唱詞都表達守貞志向。不僅李亞仙自道其志，連旁人見其為鄭元和落淚憂苦亦言「娼妓守志，古今難得。」而當鄭元和及第，李亞仙卻言：「當初是我累君，故爾剔目激勸，今已復君本軀，妾亦不相負也，以殘年歸養老母，君當自愛，從此去矣。」⁵⁹鄭元和雖以自刎相脅，李亞仙依然去意甚堅。明代賦予李亞仙更為高尚之情操，一介女流歌妓，不但幫助鄭元和精進學業，獲取功名，爾後功成不居。此與朱本皆因受到明代禮教而賦予李亞仙「知禮忠貞」之性格，將李亞仙形塑成一位盡善盡美之理想女性。

(四) 泉州——驃悍民風，追求幸福

「百里不同風，十里不同俗。」不同朝代對婚配有著不同的制度規範，同樣因地域環境之差異，也會產生不一樣的風俗民情。民間風俗之區域性特徵，與該地域之歷史文化、地緣因素、生活條件等，皆有重要關聯。

泉州地區曾是先秦至漢初土著閩越的居地之一，所以，泉州人直至現代仍能見到與古閩越人生活習俗有關的文化，……但漢代以後，中原漢族曾於西晉末年、唐代初期、唐代末期和南宋建立前後，四次大規模移民福建，而泉州為入閩漢族移民的主要居住地之一。……入閩的漢人每次都帶來中原的上層

⁵⁸ 明·徐霖：《繡襦記》，收入明·毛晉編：《六十種曲》第7冊，頁68-69。

⁵⁹ 明·徐霖：《繡襦記》，收入明·毛晉編：《六十種曲》第7冊，頁102-103。

文化，又帶來了中原的民俗文化。⁶⁰

泉州古為閩越之地，自秦漢以來，因中原漢人入閩，帶給泉州日益繁盛之經濟。至東晉元帝南渡，中原「衣冠士族，多萃其地」⁶¹，為泉州帶來中原禮教文化，「地雅多士，素習詩書。」⁶²直至唐宋，又因政治偏安，自北方移入大量漢人，更為泉州民俗帶來豐厚的文化涵養。因此泉州雖位於閩地，然其民風淳樸，文教昌盛，知禮善樂，「海濱鄒魯」遺風，世代相傳。文化禮儀的傳入，為泉州梨園戲帶來濃烈的教化思想，所以南管本之李亞仙同樣有著「守節情操」。南管本第二齣〈迫娼〉：

〔旦唱〕子一身不願愛風流，只願郎君結鳳友。子心堅恰似鐵石都無二，任待蜂蝶采不移，松柏忍冬耐，風霜難改移。子一片丹心付水流。⁶³

李亞仙要的是「愛卜自擇一位賢才，倚托終身有望。」而第八齣〈迫離〉：

〔丑唱〕惱煞賤人不本分，恁厝父母將你賣度阮，收我錢銀做家伙，你着為我擺撥，你那堅心卜守志。我的家緣着你破，打到你死心即歡。

〔旦唱〕放落心思卜打死，不如且放生，情願贖身返去厝，守着貞烈節義。⁶⁴

面對李媽的逼迫，李亞仙只願為鄭元和「守着貞烈節義」。

然而南管本李亞仙最害怕的是鄭元和如王魁一樣負心。面對親自挑選的夫婿，勸學守貞，為的就是能脫離烟花之地，因此，李亞仙沒有同明代朱本、徐本，要鄭元和另結媛鼎族。第十二齣〈韃鞞樓〉：

〔旦唱〕念妾身烟花草刺，阮做乜敢倚恁玉樹金枝，逢至親是偶然，不見那椿萱心挂礙，讀書人多心緒，食了甜桃，棄阮只苦李只滋味，又恐畏有嫌疑，學許王魁，將阮比做桂英一般呢。……

〔生唱〕聽你言語有蹺蹊，世間誰人值得你，謝得你有真心，剪破花容絕我

⁶⁰ 陳桂炳：《泉州民間風俗》（北京：中國文藝出版社，2001），頁11-12。

⁶¹ 宋·王象之：《輿地紀勝》（新北：文海出版社，1962），卷130，〈泉州·風俗形勝〉，引樂史《太平寰宇記》，頁688。

⁶² 宋·王象之：《輿地紀勝》，卷130，〈泉州·風俗形勝〉，引曹修睦《乞建州學表》，頁688。

⁶³ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁373。

⁶⁴ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁391。

意，我今旦即會榮顯歸故里，你莫得心帶疑，却將王魁來互相論比。⁶⁵

此處李亞仙所擔心的是鄭元和高中後如王魁一樣嫌棄自己烟花出身，負心忘義。南管本李亞仙正如同於元石本，雖然重情義、守節操，但所賦予李亞仙之性格卻是有著北方的「潑辣強勢」，以及泉州的「剛烈強悍」，禮讓不是唯一美德，懂得爭取自己的幸福才是最真實的人性。泉州民風向來「強悍」，據記載：

閩粵一帶瀕臨大海，濕熱最甚，而風光景物自成一格，人稱「山聳空翠，水拖軟藍。」其地海通較早，民智久開，思想較少保守而富於兼容性，不太戀守家園。閩粵一帶民風歷來強悍，特別是閩南的泉州、漳州一帶，其民風之剛烈道勁，較之山東、河南有過之而不及。⁶⁶

所以清朝雍正 11 年（1733），總督郝玉麟（?-1745）曾上疏朝廷，稱「閩省下游，泉、漳二府，俗悍民刁，健訟好鬥，所轄地方太廣，實有鞭長不及之處，隸應各設直州互相分理。」⁶⁷在民風「強悍」的泉州，李亞仙所要爭取的是自我幸福，也因此自從認識鄭元和後，便一直擔心鄭元和會有「二心」，第六齣〈成親〉：「（生白）趁此良宵，同偕百年之慶。（旦白）但恐公子，日後會有二心。」⁶⁸南管本中，李亞仙擔心的不是「門當戶對」的匹配問題，而是南戲「王魁負桂英」之「負心」劇碼真實上演。南管本與元代北方雜劇石本相同，李亞仙都未要求鄭元和改娶，可知不同地域文化，婦女追求自身婚配之幸福，亦產生不同行為模式。來自泉州與北方的李亞仙，相較於明代朱本與徐本，由文人所塑造之李亞仙，顯然有著不同的性格與自我意識。

此外，在僅存元代戲文《李亞仙》殘曲中也曾提及「王魁負桂英」。

〔前腔〕你還如桂英曾被王魁棄，又何用把男兒頻挂齒？愛惜你，恐你們毀

⁶⁵ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第 6 冊，頁 418-419。

⁶⁶ 王廣西：《功夫：中國武術文化》（臺北：雲龍出版社，2002），頁 47。

⁶⁷ 清·雍正敕編：《世宗憲皇帝硃批諭旨》，收入《文淵閣四庫全書》史部第 183 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 214 之 5，「雍正 11 年 6 月 7 日，福建總督郝玉麟奏摺」，頁 318。

⁶⁸ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第 6 冊，頁 387。

時無計。⁶⁹

在其他版本均未見提及「王魁負桂英」之故事或相關語句，《王魁》是南宋戲文重要劇目，而南管上路劇目中亦有《王魁》一劇，而在元代戲文《李亞仙》及南管本中均出現以「王魁負心」為唱曲，其中應有相互關聯，或許「王魁」故事早於民間各地流傳，如莆仙戲之《王魁》「可能直接在宋代的傳統故事上孕育而成。」⁷⁰考查南管《王魁》中桂英「割喉自盡」，亦與王魁本事「揮刀自刎」相近。

（五）小結

相較於明代文人賦予李亞仙高尚「守貞節操」，元代石本與南管本則是有著濃厚的「民族性」與「地方性」。了解元代如趙盼兒重情重義、聰明睿智的青樓歌妓，就不難想像李亞仙在元代的發展，是一位勇敢爭取自身幸福的歌妓，她不似朱本與徐本，輕賤自己，要鄭元和另娶鼎族，而是運用智慧使鄭氏父子和好團圓，鮮明而強烈的人物性格，使劇作跳脫傳統思維，是一位專屬元代氛圍的李亞仙。而在南管本方面，強烈的泉州地域性，主導著創作旨趣，李亞仙要的是確保從良後的幸福生活，不要的是如「王魁負桂英」的劇情發生在自己身上。在「王魁故事」流傳甚廣的泉州，民間女子害怕的是一生所期盼的「良人佳婿」，最後狠心「拋棄背誓」，因而一再確認自身所獲得之幸福並不虛假。

受到中國傳統婦德思想教化，「忠貞守節」意識是所有版本共通思想脈絡。然在婚配態度中，不同時代與地域，明顯呈現兩條脈絡，一是自宋元以來，包括元雜劇、南管本，並未遵守門當戶對之婚配觀，李亞仙敢愛敢恨，成為婚姻主導者，努力爭取著自身幸福；另一是自唐代以來，包括唐傳奇、明雜劇、明傳奇，嚴謹恪守禮法中之門當戶對，李亞仙因身份階級差異，在鄭元和功成名就後，便要黯然離去。李亞仙的去留，或是為批判不對等之階級制度，或是為執行教化之用，差異之形成，皆導因於地域文化之多元性。

⁶⁹ 錢南揚輯錄：《宋元戲文輯佚》（上海：上海古典文學出版社，1956），頁 67。

⁷⁰ 劉念茲：《南戲新證》（北京：中華書局，1986），頁 132。

四、泉州地域風俗情

李娃一事流傳廣泛，在歷代小說版本演述上，並無太多差異，反倒成為戲劇題材後，為因應文學體裁不同，也對李娃故事進行不同的關目增添與編排演述。透過與各個劇本之分析比對，藉以突顯南管本之獨特性。

表三：「鄭元和 / 李亞仙」劇情對照表⁷¹

文本 情節	〈李娃傳〉 / 白 本	《李亞仙花酒 曲江池》 / 石本	《李亞仙花酒 曲江池》 / 朱本	《繡襦記》 / 徐 本	《鄭元和》 / 南 管戲下南口述 本
赴試動機	應舉	應舉	應舉	應舉	上京赴試為出遊藉口，並順途探視母親
鄭李相遇 相遇地點	至長安後，拜訪友人路過鳴珂曲而相遇	至長安後，三月三日遊春相遇，李亞仙主動邀請鄭元和同席飲宴	至長安後，三月春遊時節	至長安後，由樂道德帶至勾欄玩耍	藉口上京應試，實為出遊蘇州，過樓潑水相遇
赴試地點	長安 20	長安 21	長安 22	長安	京城 22
墜鞭拾鞭	墜鞭一次 鄭生拾回	墜鞭三次 張千拾之	墜鞭 / 亞仙要梅香拾來	墜鞭 / 來興拾之	潑水相遇 / 墜鞭 / 來興拾之
倒宅計策	有 / 李娃事先知情	有 / 劇情無敷演，僅以唱曲帶過	有 / 亞仙事先不知情 / 情節只敷演一半	有 / 亞仙事先不知情 / 敷演五齣	有 / 亞仙不知情 / 為大姨相約看划龍船
販買僕人	有 / 鬻駿乘及其家童	無	無	有 / 來興	有 / 來興
幫唱輓歌	有 / 東西二肆輓歌比賽	有 / 以說白帶過 / 增加度婆帶亞仙親眼見鄭生唱輓歌	無 / 省略鄭生輓歌	有 / 敷演三齣	無
鄭父打子	有	有	有	有	無
閭巷乞食	有 / 以乞食為事	有 / 但無演唱蓮花落曲文，僅提及「一年春盡一年春」	有 / 增加行乞 / 敷演唱蓮花落 / 並由趙牛筋與錢馬力科譚	有 / 敷演唱連花落	有 / 鄭元和淪落至卑田院 / 眾乞丐唱蓮花落
亞仙守貞	否	是 / 逐漸增加亞仙守貞之意	是 / 強化守貞之志	是 / 強化守貞之志	是 / 贖身守貞

⁷¹ 此圖表參照柯香君：〈論歌仔冊「鄭元和 / 李亞仙」之文化傳釋〉，頁 366-367。

鄭李重逢	大雪之日行乞至李娃宅第	亞仙有意尋找鄭生	因鄭生行乞被鄭父痛打，後遇李亞仙搭救	大雪之日行乞至李亞仙宅第	至卑田院叫花子前來唱曲解悶而相遇
亞仙勸學	有 / 費百金購書	有 / 描述不多	有 / 描述不多	有 / 別目勸學	有 / 剪花容勸學
婚配過程	亞仙要鄭生另娶，以締結門當戶對的婚姻。鄭生以死相脅	亞仙並無要鄭生另娶	亞仙自認出身微賤，要鄭生另擇鼎族，以繼良姻	崔尚書替曾學士招鄭生為婿，鄭生推辭。亞仙要鄭生另結媛鼎族	二人自行作主，亞仙只怕鄭生如王魁有二心
雙親態度	鄭父以六禮命公子娶回亞仙。	鄭父認可亞仙之賢惠。	聽鄭父之言，六禮迎之。	鄭父認可亞仙，備六禮迎娶。	無此劇情
鄭生怨父	無怨懟	怨鄭父棄之不顧	無怨懟	無怨懟	無此劇情

隨著劇作家對創作主旨之設定，其情節鋪敘自然也產生相異。南管本在情節安排上，除依循基本架構外，相較其他劇本著實大不相同。

梨園戲（下南）的《鄭元和》，並非全據《李娃傳》，也不同於元、明《曲江池》或《繡襦記》。他只取鄭元和辭家上京赴試、在蘇州遇上李亞仙、三千兩金花盡、流落為乞叫唱「蓮花落」，後被亞仙發現收留，激勵他苦讀而後赴試中狀元、美滿團圓等主要情節。完全沒有元和為凶肆唱挽歌、被其父鞭打幾死、賴同輩救起的情節。⁷²

南管本大幅度更動了原有李娃故事，包括「赴試地點」、「相遇方式」、「勸學手法」、「婚配模式」等，皆有著濃厚的泉州特質。然何以跳脫舊有既定之脈絡，是地方戲之創新？亦或是受到南戲《李亞仙》劇作之影響？以下透過與其他劇本分析比較，藉以了解南管戲《鄭元和》之獨特性。

表四：「鄭元和 / 李亞仙」主要人物性格身分對照表

文本 人物	〈李娃傳〉 / 白本	《李亞仙花酒曲 江池》 / 石本	《李亞仙花酒曲 江池》 / 朱本	《繡襦記》 / 徐 本	《鄭元和》 / 南 管本
李亞仙	有 / 歌妓	有 / 歌妓（正旦）	有 / 歌妓（旦）	有 / 歌妓（旦）	有 / 歌妓（大旦）
鄭元和	有 / 書生	有 / 書生（末）	有 / 書生（末）	有 / 書生（生）	有 / 書生（生）

⁷² 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁369。

鄭父	有 / 河南 滎陽人 / 常州刺史	有 / 鄭公弼 (外) / 河南滎陽縣 / 洛陽府尹	有 / 鄭澹 (孤) / 鄭州滎陽人 / 員 外	有 / 鄭儋 (外) / 桓公後裔 / 河 南滎陽人 / 常州 刺史	有 / 鄭春 (外) / 河南洛陽人 / 咸陽太守
鄭母	無	無	無	有 / 虞氏 (貼)	無
李娃娘	有 / 稱鶻 兒	有 / 稱虔婆 (卜 兒)	有 / 李媽媽 (卜) / 親生母女	有 / 李大媽 (貼) / 親生母女	有 / 李媽 (丑) / 買賣關係
鄭生僕人	有	有 / 張千 / 因無 處討飯吃而回報 鄭父	無	有 / 來興 (丑) / 原本引誘樂道 德使壞 / 後賣來 興換盤纏, 勸誡 鄭生莫苦戀烟花	有 / 來興 (末) / 真誠僕人 / 後 賣來興換盤纏 長樂 (外)
趙牛筋 樂道德	無	有 / 趙牛筋 (淨) / 忠實之人	有 / 幫閒 / 趙牛 筋 (淨) 與錢馬力 (淨) 共同設計鄭 生	有 / 儒士 / 樂道 德 (淨) / 帶鄭 生尋歡作樂, 但 亦有勸諫	無
劉員外	無	無	有 / (外) 告戒鄭 生莫耽溺於歌妓	無	無
亞仙姐妹	無	有 / 梅香	有 / 梅香	有 / 銀箏 (小旦)	有 / 亞桂 (小旦)
小二	無	無	無	無	有 / (淨)

整體而言，南管本人物角色與徐本相較，除了基本男女主角外，南管本較其他版本更為精簡，包括鄭夫人、其他奴僕人物宗祿、樂道德等，均未見，主要多出另一位同行僕人「長樂」。但重要關鍵人物，亦多具備，如「大姨」即為施計「賈二媽」。

(一) 地理位置環境

鄭元和辭家進京赴試是劇作開端，所有劇作皆沿襲《李娃傳》，適逢大比之年，鄭父建議鄭元和進京長安，求取功名。而鄭元和亦展現身為儒者對於科舉應試之企圖心，「管此去功名唾掌」（徐本），「金榜題名占鰲頭」（石本、朱本），惟獨有南管本，直接說明上京赴試實為出遊藉口。第三齣〈過樓〉：

（生白）元和，因我前年隨我爹來上任，路上從蘇州經過，觀看景致，實是無窮，我心內愛卜游玩得桃，但無方便，我即瞞過我爹，說卜上京赴試，順途問安我媽親，我爹喜納，就封白金三千兩，五花馬一匹，又令來興、長樂與我隨伴，來到只處就是蘇州地面了，未知有美女可觀否，看天色已晚，不

免討店安歇。⁷³

南管本鄭元和上京赴試只是找藉口離家出遊，同以往描繪鄭生溫文儒雅之書生形象大不相同，且亦明白道出一位身為年輕男子對於女性美色之喜好。而在遇見李亞仙後，當隨從來興、長樂勸誡鄭元和趕緊進京赴試時，鄭元和竟遣長樂回報鄭父說已進京赴考。南管本鄭元和之性格與以往文人所鋪敘之鄭生性情完全不同，沒有文人筆下慣有的高傲姿態，全然同一般男子，好遊玩、喜美色，對於自身情欲之展現亦無所避諱。

所有關於李娃故事，無論小說、戲曲，鄭元和故鄉皆為「河南滎陽縣」，此乃本於唐時鄭李故事之設定。據記載唐代真正重要者為山東郡姓，為唐代習稱之七姓，即「清河崔氏、博陵崔氏、范陽盧氏、隴西李氏、趙郡李氏、滎陽鄭氏、太原王氏」。而南管本則更改為「河南洛陽人」，差異不大，或因為較為當地人所熟知而改動。而鄭父任官皆為「常州刺史」，常州位處蘇州府一帶，除朱本改為「員外」，其餘均為官位在身。南管本第一齣提及鄭父「官拜黃堂太守」、「職授黃堂太守管萬民」，點出了身居「州郡知府」之職位，至於何處當官並未說明。然於第四齣〈小二報〉卻提及「店中宿有一位好人客，共我講叫他爹做咸陽太守，伊本身是公子爺舍。」劇中鄭元和又以「順途問安我媽親」為出遊藉口。由上述資料可知，鄭元和與鄭父同住於「咸陽」，藉口欲進京（推測應為「長安」）應試，順途於家鄉「河南洛陽」問候媽親，但其主要目的卻是於「蘇州」遊玩，如此的地理方位安排與事實並不相合，其分析如下：

1、「常州」位於蘇州，白本、雜劇石本、明傳奇徐本均設定鄭父任官為「常州刺史」，而南管本中為突顯鄭元和於進京途中，流連「蘇州」玩樂，「因我前年隨我爹來上任，路上從蘇州經過，觀看景致，實是無窮。」⁷⁴因此鄭父自然無法擔任「常州刺史」一職，所以南管口述本更改為鄭父任官「咸陽太守」。

2、若鄭元和與擔任「咸陽太守」鄭父同住於咸陽，如此欲進京（長安）應試，就方位上而言，並不需經過蘇州一地，也無需路過「河南洛陽」。因此筆者推論，南

⁷³ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁374。

⁷⁴ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁374。

管本為何將故事地點設置於「蘇州」一地，當本於地緣因素。編劇者或演出者對於中國地理方位本來就不甚熟悉，因此時常於劇中鋪述運用時產生錯誤，而相較於「蘇州」，因鄰近泉州，較泉州人民熟知，泉州有句諺語「生要在蘇杭二州，死要在福建泉州。」以泉州地理環境來看，地處東南沿海一帶，為繁華通商口岸。《馬可波羅遊記》（刺木學本〈刺桐（Zaitum）城港及亭州（Tingui）城〉）：

抵壯麗之城刺桐，此城有一名港在海洋上，乃不少船舶輻輳之所，諸船運載種種貨物至此，然後分配於蠻子全境。所卸胡椒甚多，若以亞歷山大運赴西方諸國者衡之，則彼數實微乎其微，蓋其不及此港百分之一。此城為世界最大良港之一，商人商貨聚積之多，幾難信有其事。⁷⁵

元代時，泉州已是「世界最大良港之一」，乃交通要塞之地，百貨輳集。相較於鄰近蘇州府，北方河南、陝西對泉州居民而言是陌生的。此外，亦可由鄭元和此行主要目的來看，鄭元和提及自身實是「貪戀遊玩」而欺騙鄭父，因此「京城應試」、「洛陽省親」都是假的，蘇州才是目的所在，如此自然沒有地理位置錯誤之問題了。吳捷秋《梨園戲藝術史論》：

若以泉州的地域位置而言，要北上長安，必然要經過蘇州，因此，就把故事發生的地點，選擇在蘇州，就不管它滎陽與長安了。⁷⁶

吳捷秋僅就泉州與蘇州之地理位置而論，卻未注意其父親職位與所在地，忽略了「咸陽太守」這一環節，以其父任職於泉州來看待，未能符合南管口述本。

3、鄭元和家鄉「河南洛陽」，與其他劇本「河南滎陽人」、「鄭州滎陽」相異，然與「河南洛陽」差距不大，或因「滎陽」、「洛陽」不分，而「洛陽」較為人所熟知所致。

透過上述分析，南管本在劇情編排上，一方面受限於李娃故事「原型」，一方面受到戲文「地方化」之雙重影響，南管本將故事背景重新改換，選擇較為泉州人民熟知之地理環境。

⁷⁵ 〔義〕馬可波羅（Polo, Marco）著，〔法〕沙海昂（A. J. H. Charignon）註，馮承均譯：《馬可波羅行紀》（北京：中華書局，2004），卷2，「第156章」，〈刺桐城〉，頁610-611。

⁷⁶ 吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，頁139。

（二）過樓潑水相遇

李娃故事原型設定「李鄭」二人相遇，乃鄭元和至長安後出遊，因「拜訪友人」無意間與亞仙相遇，之後劇本或於「三月遊春」相遇，或至「勾欄玩耍」相遇，惟南管本為路過蘇州，「過樓潑水」相遇，而非故意「墜鞭顧盼」。第三齣〈過樓〉：

（小旦捧水潑去）（旦白）亞桂，共人客回失禮。（小旦白）曉得。人客，阮娘子共你回失禮。（末白）可箭恁姊害恁奶，你障目珠睛盲，盆水亂潑。……（末白）呼，是馬鞭丟下鳴，都是看到失神去。樂伯呀，樓上娘子都是合咱公子咧眉來眼去。⁷⁷

亞桂不小心將盆水潑灑到鄭元和一行人，於是鄭元和便被在樓上之李亞仙美貌所吸引而墜下馬鞭。

關於「過樓」相遇情節，為南管戲時常使用之情節，包括南管戲重要劇作《荔鏡記》、《呂蒙正》等。《荔鏡記》第十七齣〈登樓拋荔〉，五娘從樓上拋下荔枝給騎馬經過的陳三。

今旦騎馬過只樓西，伊力荔枝便（備）揆落來，不是鳥啄枝折，風打落來。伊今關門落樓去，惹得我悶如江海，恨不生翼飛入伊房內結托恩愛。許時節，即趁我心懷。⁷⁸

而《呂蒙正》第二齣〈拋繡球〉，呂蒙正接到劉月娥從綵樓拋下之繡球。這種「樓上樓下」相遇結緣之情節，是南管戲常見手法，如今南管本一改過往李亞仙與鄭元和相遇情節，李亞仙於樓上，鄭元和騎馬過樓被婢女亞桂潑水而相遇，這正是泉州梨園戲的地方特色。

（三）亞仙毬球弄戲

在南管本第五齣〈踢球〉，為現存李娃其他劇作所未見之情節，「擲球踢毬」安排於鄭元和找李媽提親之際，李媽吩咐李亞仙「擲球踢毬」，與客人作樂一番。

⁷⁷ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁375。

⁷⁸ 泉州地方戲曲研究社編：《荔鏡記》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第1冊，頁37。

(三人合唱)(淨丑旦)正月時，有個元宵，梳妝打扮好游玩，好月照。走馬燈，甚是奇巧，四子回家，梧桐葉飄落。鰲山上甚是蹊蹺，左拐你，右拐你，左一板，右一板，四子恁看原子有，(淨唱)浪筆薄，(旦唱)人人卜對面笑。⁷⁹

清抄本旦簿〈躑球弄戲〉：

(旦上小角摸頭，來了，提鞋唱，手腳夾球)正月十五鬧元宵，梳妝打扮完，倚月笑，走馬燈真蹊蹺，獅仔只個擺頭搖，鑼鼓鬧叮嚕。梧桐葉落飄，鰲山上尋思蹊蹺，鵝朗燈游來。梧桐葉落飄，鰲山上尋思蹊蹺，鵝獅仔燈如斗。梧桐葉落飄，鰲山上尋思蹊蹺，左拐爾，右拐爾，左爾捧，右爾綁，舞久爾看人，卜只個對面笑。(手舉球撞生笑)(棚下)⁸⁰

此排場本當為熱鬧歌舞場面，但此處只有三人上場歌舞，旦(李亞仙)、淨(應為舉球者)、丑(李媽)，依照「踢球舞」表演形式，由一人以長棍舉球舞弄，如「獅仔只個擺頭搖」(清抄本)，其餘四人伴舞踢球為樂，此處顯然人數較少，其唱詞有云：「四子恁看原子有」。而「左拐你，右拐你，左一板，右一板」(「左拐爾，右拐爾，左爾捧，右爾綁」)則是踢球動作舞姿。此段「踢球歌舞」，極具泉州地方特色。據《閩書·卷之三十八·風俗志》記載：「(泉州)裝扮故事，盛飾珠寶，鐘鼓喧天，一國若狂。」⁸¹在泉州鬧元宵習俗中，有「元宵踩街」活動，各式各樣隊伍陳列其中，「踢球舞」便是其中之一。

南管本「亞仙踢球」，著實保存了泉州原始的歌舞風貌，其舞姿優美，節奏熱鬧明快，被譽為「閩中三絕」之一。「踢球舞最遲在兩宋時期中隨大批避亂的中原人南遷而傳入泉州，泉腔宋元南戲在吸取了泉州民間音樂、舞蹈、民間故事、傳說營養的基礎上應運而生。」⁸²始自先秦以來之「蹴鞠」在歷代逐漸演化過程中，產生具舞蹈形製之踢球舞，並於宋元時代傳入泉州，此時正值泉州地方戲曲南管梨園戲興

⁷⁹ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁385。

⁸⁰ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁428。

⁸¹ 明·何喬遠：《閩書》(福州：福建人民出版社，1994)，頁950。

⁸² 丁聰輝：〈泉州踢球舞的美學特徵及其影響〉，《鄭州航空工業管理學院學報(社會科學版)》32：6(2013.12)，頁171。

盛時期，於是與下南劇目結合，而「踢球舞」便成為「梨園」戲耍之重要項目⁸³，流傳至今。由此可證明南管本之在地化特質。

（四）蓮花落拍胸舞

南管本「蓮花鬧」，以南管劇目之故事情節或曲文串連而成，且其科譚質樸俚俗，不僅有別於其他劇作，亦充滿南管梨園戲特有風貌。其中伴隨「三千兩金」所演出的「拍胸舞」，便是泉州地區極具代表性之民間舞蹈。

「拍胸舞」為男性舞蹈，舞者頭戴草圈、赤足、裸上身。動作以蹲檔步為主，雙手依次拍擊胸、脅、腿、掌，配合怡然自得的顛頭，並隨著舞蹈環境和情緒的不同變化，動作節奏、幅度相應產生變化。⁸⁴

「拍胸舞」又稱拍胸、乞丐舞、打七響、打花綽等，是發源於福建泉州之傳統舞蹈，流傳於福建南部沿海泉州各地區。「拍胸舞」動作詼諧活潑，將乞兒行乞姿態，生動呈現。在第十齣〈蓮花鬧〉中，由眾乞丐合唱「三千兩金」。

（生、丑扮丐首、淨扮丐甲、外扮丐乙、貼扮丐丙、末扮丐丁同上）（眾人合唱）三千兩金費去盡，今旦流落只蘇州，元和為乜一身來落薄，千辛萬苦，朝思暮想，只都是為着風流即行來。十年窗前，十年窗前勤苦讀。三年一度，三年一望，望卜往京去赴試，所望，所望求功名，到只蘇州遇亞仙，因只上，貪戀伊新鮮，即將許多盤纏就來花了一盡空。心念念，何時會得，我今何日返家鄉，我厝爹媽那知，一場打罵，去返不得進退難，姑將且入卑田院。今旦讀書障無志，沿街沿巷，但得來求化。李媽僥心卜騙錢銀，百般奉承，錢銀騙了起毒心。記得當初，記得當初時遇亞仙，花容玉貌，朱唇雲鬢好似許昭君來再世，惹動，惹動割吊人，只都是如醉痴，雙人做卜天高共地厚，豈料到今旦來拆離，錢散銀散盤纏空，我今艱得去上京，今卜何時返去家鄉，愛見我父母，齊會得可來再團圓。⁸⁵

此段落是由眾乞丐一起合唱之「乞食舞」，主要陳述鄭元和落魄至今的前因後果，也

⁸³ 吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，頁 139。

⁸⁴ 蔡湘江：《泉州民間舞蹈》（福州：福建人民出版社，2006），頁 97。

⁸⁵ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第 6 冊，頁 395-396。

因為由乞丐演唱，故而被認為是「拍胸舞」之源頭。

關於「拍胸舞」的起源問題，很長時間曾普遍認為源於梨園戲《鄭元和》「蓮花落」一折中「乞丐拍胸」，此說法的主要原因是現存各地「拍胸舞」，大多配以《鄭元和》「蓮花落」「三千兩金」音樂，舞者頭上的草籬和赤足、裸上身的裝扮，又與鄭元和流落街頭與乞丐為伍相似，二者共同舞唱的情節也相吻合。⁸⁶

據考察，「拍胸舞」可上溯至古越遺風，而後流傳至泉州地區，正如同「踢球舞」一樣，為因應舞臺演出需求而汲取自民間歌舞。不論「踢球舞」或「拍胸舞」，在泉州民間舞蹈中均為唐宋時期之遺風，說明了南管戲《鄭元和》直接承繼泉州特色之深厚淵源。

（五）誘騙迫離之計

關於「倒宅計」，多本於唐傳奇《李娃傳》。在白本中，由李娃提出至竹林神廟求子嗣。李娃對於同鴉兒施行倒宅之計感到罪過，因此，於風雪之日再見鄭元和時放聲大哭，「令子一朝及此，我之罪也。」元石本則將「倒宅計」省略，僅於第二折開頭，藉由侍從者張千口中說明此計。明朱本由李媽媽提出要鄭李二人至竹林神廟，卜卦以求將來營生之計。李亞仙並不知情，全由李媽媽一手設計，強化完善了李亞仙忠貞之情。徐本則由李大媽設計陷害二人至竹林院求男女，李亞仙並不知情。事後李亞仙與李大媽理論而堅持守貞。

在南管本中，「大姨」與李媽所施之計謀為由「大姨」相約李亞仙去看「爬龍船」（划龍船），好讓李媽將鄭元和「革出去」（趕出去）。第八齣〈迫離〉：

（丑白）你來聽我嘴，將元和放搵，就殮歹命，元和只個短命不用綴，來去綴別人，卜偌富貴。……（淨扮大姨上唱）心慌如箭走得緊，我今走得緊。噯，我雙腳都麻痺，因為一事未落當，我即特來到只，思量一個好計智，將這真情說透機。……

（丑白）無用都殮做得，只個查某真拗蠻，不聽我嘴，盡日合我咧計較，你

⁸⁶ 楊麗芳：〈從「拍胸舞」看閩南古越文化遺風〉，《福建藝術》4（2004.4），頁48-49。

今日來啥事呀。(淨白)我卜來合亞仙子，上山踏草青，來去海內看爬龍船。
(丑白)伊是正經人，得桃事伊不咯。(旦白)你亦知人不去。(丑白)伊卜去，我可不度伊去。(旦白)煞，姨母呀，你來呀，你那會知阮不去呀，阮偏卜來去。……(旦、淨下)(丑白)好了，中我的計，亞仙度阮阿姊騙去去了，元和只個短命，我共伊革出去，來若尋無，亦就死心。我着吩咐厝邊，恁盡齊哦，恁着度我托一下。⁸⁷

李媽使用激將法，讓李亞仙隨大姨前去觀賞「爬龍船」，趁此機會將鄭元和趕出去，要讓李亞仙回家時尋無鄭元和。南管本劇情簡單，不僅改變李娃故事原型，李亞仙不再同李媽一起設計鄭元和，且不似徐本繁複，僅由大姨陪同李亞仙「上山踏草青，來去海內看爬龍船」，亦極具泉州地方特色。

關於「爬龍船」(划龍船)本為中國古代風俗活動，據《荊楚歲時記》記載：

是日競渡，採雜藥。按：五月五日競渡，俗為屈原投汨羅日，傷其死所，故並命舟楫以拯之。舸舟取其輕利，謂之「飛鳧」，一自以為「水車」，一自以為「水馬」。州將及土人，悉臨水而觀之，蓋越人以舟為車，以楫為馬也。⁸⁸

本為紀念屈原而有此風俗活動，然早於屈原投江之際便已有此民間風俗。宋代嚴有翼《藝苑雌黃·競渡與筒粽》云：「南方競渡，治其舟使輕利，謂之飛鳧，又曰水車，又曰水馬。相傳以為始於越王勾踐，蓋斷髮紋身之俗，習水而好戰，古有其風。」⁸⁹

「爬龍船」之活動主要集中於中國江南省分，亦為福建泉州當地重要之民俗活動。《八閩通志》卷3記載閩俗云：「競渡楚人以吊屈原，後四方相承，遂為故事，閩俗尤重之。郡南台江沿內諸河，龍舟旁午，鉦鼓喧闐，共鬥輕駛。」凡「所過山村，數家之市，皆懸舟以待。」⁹⁰(閩部疏)其活動往往由初一至中旬，好不熱鬧。而曾璟〈競渡曲〉亦說明閩地五月龍舟賽事之盛況。

余家海上，偶見舟子競渡，歌聲大俚，因改之為曲，附於楚歌吳歎之末。蓋

⁸⁷ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁391-393。

⁸⁸ 梁·宗懷撰，宋金龍校注：《荊楚歲時記》(太原：山西人民出版社，1987)，頁48-49。

⁸⁹ 宋·嚴有翼：《藝苑雌黃》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》下冊(北京：中華書局，1980)，頁559。

⁹⁰ 明·黃仲昭修纂：《八閩通志》，收入福建省地方志編纂委員會主編：《福建地方志叢刊》上冊(福州：福建人民出版社，1996)，頁42。

托聲寄興，非敢曰文雅也。

五月五日江鄉氓，十家八九不在城。相逢人在喚競渡，西家結隊已先行。

閩地白苧匹許長，裁作單衫餘作襠。襠給夫婿競渡飾，衫給女郎看渡裝。

一曲綾歌一曲楊，齊聲連楫擊滄浪。兩岸兒女歡不已，爭說雄長儂家郎。⁹¹

五月五日龍舟競渡，是閩地重要節慶賽事，當日幾乎所有人都至河邊參與競渡盛事，不論是郎君或女郎，亦全都盛裝打扮，於河岸兩旁歡唱慶賀。南管本特別將「爬龍船」運用於李媽設計李亞仙迫離之情節，足可見當地風俗文化對劇作改編之影響。

（六）剪花容之勸學（剔目）

「勸學」於白本中，李亞仙僅是從旁協助，載鄭元和於「鬻墳典之肆」，花費百金購買應考書籍，陪伴鄭元和讀書至深夜，而鄭元和本身亦「俾夜作晝，孜孜矻矻。」勤奮攻讀，終至高中金榜。石本與朱本均未特別描述「勸學」一段，而在徐本《繡襦記》〈剔目勸學〉中，一改過往李娃故事，增演強化李亞仙對鄭元和「貪戀美色」，以及對「前途無所依歸」之血淚控訴，此後更成為折子戲經典劇目。其中僅南管本不為「剔目」情節，而是以「剪花容」勸學，兩者雖同為自殘勸學，但在手段上，「剪花容」應較「剔目」為輕。

蓋「刺目」致瞎，雖烈於毀容，但實際上是亞仙知貌迷蕩子，故《剪花容》，方符分寸。似乎此乃早期之情節，而後才愈演愈烈。殊不知亞仙之激勉元和，固非欲致殘而事之也。況以亞仙之麗質，睛暝一目，在審美上誠屬缺憾，亦不足取。⁹²

吳捷秋以自殘手法之輕重來判斷徐本與南管本何者為先，然不論是「剪花容」或「剔目」，對李亞仙而言均屬審美缺憾，吳捷秋以此做為判斷依據，稍嫌不足。而劉念茲亦認為南管《鄭元和》應早於徐本《繡襦記》，可能是元南戲《李亞仙》的一種遺存。

⁹¹ 清·曾環：〈競渡曲〉，清·吳裕仁纂修：《嘉慶惠安縣志》，收入中國地方志集成編輯工作委員會編：《中國地方志集成·福建府縣志輯》第26冊（上海：上海書店出版社，2000），卷33，「詩集」，頁142-143。

⁹² 吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，頁139。

獨閩南七子班大不相同，甚為奇特，在《九宮正始》佚曲中亦未發現有「剔目」的情節。由閩南七子班遺存「剪花容」及相應的情節來看，當是有別於明成化、弘治間的《繡襦記》，而可能是元南戲《李亞仙》的一種遺存。⁹³

現存元南戲《李亞仙》之佚曲僅八曲，劉念茲以《九宮正始》中未發現「剔目」情節，據此推論南管本為元南戲《李亞仙》之遺存，尚未足以證明。

然何以徐本與南管本皆強化「亞仙自殘勸學」之舉動？就傳統社會習俗來看，在古代外族有以割耳、髡面、斷髮勸諫或訟冤，或以自殘表示極大哀傷悲痛。而在中國傳統社會中，婦女自殘多半是為守貞，藉由斷髮、毀容、劓鼻、剔目、割耳等自殘方式，表達誓不改嫁之決心，尤其明代貞節烈婦更甚以往，自殘身體景象也一幕幕的上演。因此，明代許多劇作敷衍了女子「自殘守貞」。⁹⁴在李娃故事中，李亞仙「剔目毀容」並非為了守貞，其自殘展現在於對鄭元和「貪戀美色」、「不圖上進」之心寒，期望透過自殘行為激勵鄭元和立志向上。徐本第三十三齣〈剔目勸學〉：

〔前腔〕（旦）且把書來收捲。罷罷，為妾一身，損君百行，何以生為。我拚一命先歸九泉。（生）大姐何出此言。（旦）你喜我這一雙眼麼。（生）端的一雙俏眼。（旦）我把鸞釵剔損丹鳳眼，羞見不肖迤邐。（生）呀！不好了。涓涓血流如湧泉，潸潸卻把衣沾染，今始信望眼果穿，卻教人感傷腸斷。……

（旦）罷罷，我不免自去落髮為尼，你若有志讀書，做個好人，尚有相見之日，若只如此，我永不見你了。（生）罷罷，他婦人家尚然如此立志，我何苦執迷如此。⁹⁵

而南管本第十一齣〈剪花容〉：

（旦上白）公子，書不讀，息（疑「思」之誤）做乜。（生白）小人一時想着前日，對恁樓前經過，被你盆水沾污，看見你花容玉貌，譬如仙女下降，一時忘記，所以即將書拋棄。（旦白）你只一人，好見無志，不想登雲攀桂，

⁹³ 劉念茲：《南戲新證》，頁 203。

⁹⁴ 「《合璧記》、《玉玦記》、《犀佩記》、《斷髮記》、《尋親記》、《玉釵記》、《鳳簪十義記》、《十義記》、《四美記》和《金花記》出現女角月割耳、截髮、剖面等自殘手法以明節的關目。」司徒秀英：《明代教化劇群觀》（上海：上海古籍出版社，2009），頁 145。

⁹⁵ 明·徐霖：《繡襦記》，收入明·毛晉編：《六十種曲》第 7 冊，頁 94-95。

何念花色挂齒。……(旦白)公子，你書不讀，卜暝障說，公子你真無志。
 [唱]我看你真呆痴，不聽我金言，豈無讀詩書，枉你做人出世，為人讀詩書，枉你做一個男兒，阮一身終久着你耽誤，不如阮自盡可便宜。(白)且慢，阮一卜自盡身死，伊身終無出頭，許我曉得，伊是為阮花容玉貌，以此即無志讀書，阮不免力阮花容刺破也罷。……(生白)都是我娘子剪破花容。呀，是了，她見我懶惰讀書，因此即剪破花容，只等樣人有此志，元和無志，娘子，虧得你。……娘子，只是小人一時忘卻聖賢教訓，以致娘子花容剪破，小人自知有愧，帶念夫妻乞勿見怪。⁹⁶

原本欲自盡之李亞仙，忽然想到「若自盡身亡」，鄭元和終無出頭之日，仔細分析鄭元和全是因為自己的「花容玉貌」，因而「剪破花容」。究竟「剪花容」是刺破顏面，抑或僅是「剪掉頭髮」，不然何以李亞仙可以繼續與鄭元和飲酒送行。而鄭元和在李亞仙自殘行為中看到「亞仙有志、元和無志」，自知慚愧，決心上京赴試。兩者相比，基本情節差異不大，但徐本中鄭元和受到激勵之心更甚，自言「不成名誓不還」。

進一步考查現存南管梨園戲劇目，關於「自殘」情節，在下南《留芳草》中有〈剪雲鬢〉：

[旦上唱]恨紅顏都薄命，兒婿讀書未成器。舉起剪刀阮泪淋灘，將把頭毛那就剪了落來，資助官人去赴試，衣錦返來，那是封妻蔭子。堂上雙親老年紀，小心奉侍不敢延遲。⁹⁷

王氏為資助夫婿留忠臨赴試，不惜剪去頭髮，以換取赴試資金。而《蔡伯喈》中趙真女亦剪髮以換得雙親安葬；另《王魁》，謝桂英則以激烈「割喉自縊」手段控訴王魁之負心。上路《王魁》第二齣〈英桂割〉：

[旦白]冤家啊冤家，不念阮當時同你海神廟內咒詛，說卜相邀到百年。你今旦做官，將我弃覓，被乞旁人恥笑，留阮一身卜乩用。噯，爹媽啊爹媽，虧得爹媽早身故，放下女兒被人障般輕弃，你因乩生子一身障怯啊？[割喉倒下]⁹⁸

⁹⁶ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6冊，頁416-417。

⁹⁷ 泉州地方戲曲研究社編：《留芳草》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第7冊，頁172-173。

⁹⁸ 泉州地方戲曲研究社編：《王魁》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第4冊，頁289。

第三齣〈走路〉：

（旦唱）〔巫山十二峰（倍工）〕聲聲罵阮是烟花嘴。尋思乜羞愧，既知阮是烟花門戶，當初何卜發願相配對，到今旦反誤謝桂英割喉身死，阮終身做無倒邊。看我滿面是血，看我遍身盡都是血迹，驚得我只魄散魂飛，今來除非着見冤家一面，共伊討命，消我一腹只拙恨氣。今來除非見着王魁一面，共伊討命，消我一腹只拙恨氣。⁹⁹

謝桂英以激烈的割喉方式，自縊身亡，強烈控訴著王魁的忘恩負義。

雖然歷史上早有許多「自殘守貞」記載，但「自殘勸學」情節並未見於石本與朱本，推其原因，最有可能是無法符合舞臺實際演出需求。縱觀元代雜劇，亦未見有自殘情節。徐本〈剔目勸學〉乃劇中經典折子戲，據林元英《漱石齋吟草》記載，嘉慶 22 年（1817）「臘月十一日，鳴彩叔畢姻，後數日，同輩醞飲演優，西賓江登雷先生命演〈刺目〉一出，所以示誨也。」¹⁰⁰其〈刺目〉即徐本《繡襦記》之〈剔目勸學〉。而明末萬曆年間，隨著商人腳步，戲曲傳播亦愈加廣泛。崑曲戲班除了流入福州等地演出外，許多崑腔傳奇本還被福建民間書坊選為刊刻底本。¹⁰¹「剔目勸學」是明清經典折子劇目，許多選本多收錄此曲，如《群音類選》、《綴白裘》、《南音三籟》等，其版本皆依循徐本《繡襦記》，曲文唱詞未有太多更動。若徐本《繡襦記》之「剔目勸學」已成經典劇碼，南管本欲進行改動恐怕不易，勢必難以跳脫傳統。因此南管本〈剪花容〉應較徐本〈剔目勸學〉更早形成，且同為南戲活化石之莆仙戲，其存目有《李亞仙》一劇，亦標示為「剔目勸學」¹⁰²，由此更可確立「剪花容勸學」之獨特。雖然清抄本未見「剪花容」一齣，然「生首簿」唱詞中卻出現有「世間有誰人親像你節義，謝得你有真心，剪破花容，激我今旦即會榮顯歸故里。」¹⁰³因此，關於南管本是否依據元南戲《李亞仙》而來，在未有更多證據之下，僅能存疑。

⁹⁹ 泉州地方戲曲研究社編：《王魁》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第 4 冊，頁 290-291。

¹⁰⁰ 清·林元英：《漱石齋吟草》「錦江官署，道光乙酉年（1825）刻」（哈佛燕京圖書館藏），頁 34。

¹⁰¹ 楊榕：〈崑曲傳入福建及其影響新探〉，《戲曲研究通訊》6（2010.1），頁 40-41。

¹⁰² 「光緒元年（1875）曾與盧微之、劉彥士、陳篤人等聯咏陳篤人等聯咏陳篤人等聯咏莆仙戲所演劇目一百個，題名叫『百豔詞』（又名《梨園百咏》），見『研經堂稿』，茲錄其原文如下：……勸學眸堪剔（李亞仙）。」劉念茲：《南戲新證》，頁 39。

¹⁰³ 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第 6 冊，頁 425。

從上述關目情節比較，南管本主線雖大致依循白本《李娃傳》，甚而更為簡化，如未有「鄭父打子」、「鄭元和唱輓歌」、「李亞仙求去」等情節，關目簡潔，不似徐本繁複，且在多處情節安排可見屬於泉州特有之風貌，如「蘇州玩耍」、「過樓相遇」、「亞仙踢球」、「蓮花拍胸」、「王魁負心」、「剪花容」等。南管戲《鄭元和》不僅符合民間單一主線之發展原則，更多劇情結合了泉州在地之風俗民情，不但見證了文本流傳之「地域美學」，也展現了「文化傳釋」之多元面貌。

五、結語

不論就關目情節、角色人物、曲文探析等，南管戲《鄭元和》相較於李娃故事原型唐白本，以及元明雜劇石本、朱本、明傳奇徐本等劇作，均不相同，而元南戲《李亞仙》因僅存八支佚曲，亦無法證明與南管本之直接關聯。學者多以元南戲遺存推論南管《鄭元和》與南戲之承繼淵源，然實際上並無直接證據可以證明。本文透過與各版本相互比對，發現南管戲《鄭元和》有著濃厚的泉州地域性特質，從李亞仙之忠貞守節意識來看，南管本李亞仙之性格更符合閩地「強悍剛烈」之民風，李亞仙不再是委屈禮讓自己的終身幸福，而是勇於追求。此外，不論是熱鬧的歌舞場面「踢球舞」、「拍胸舞」、「蓮花落」，或特有之情節關目「蘇州府遊玩」、「過樓潑水相遇」、「剪花容勸學」、「約看划龍船」等，都是泉州獨一無二之民俗風情，而此皆因地域文化之差異所造成之改編。李娃故事淵源流長，不斷傳播過程中，各地亦發展出地域性之特質，做為南管戲下南劇目之代表，南管戲《鄭元和》不僅發展出特有之關目情節，融入地域性之語言思想，更穿插深具在地文化特質之各種表演技藝。南管梨園戲不僅展現了泉州百姓人民的寫實生活與信仰思想，更是文本傳遞過程中「在地化」的最佳證明。

徵引文獻

一、原典文獻

- 梁·宗懷撰，宋金龍校注：《荊楚歲時記》，太原：山西人民出版社，1987。
- * 唐·白行簡：《李娃傳》，收入宋·李昉等編：《太平廣記》，卷 484，臺北：新興書局，1973。
- 唐·長孫無忌等編修：《唐律疏議》，北京：中華書局，1996。
- 宋·王象之：《輿地紀勝》，新北：文海出版社，1962。
- 宋·皇都風月主人編：《綠窗新話》，臺北：世界書局，1958。
- 宋·皇都風月主人編：《醉翁談錄》，臺北：世界書局，1958。
- 宋·曾慥：《類說》，收入《文淵閣四庫全書》子部第 179 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·嚴有翼：《藝苑雌黃》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》下冊，北京：中華書局，1980。
- 元·王惲：《秋澗集》，收入《文淵閣四庫全書》集部第 139 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- * 元·石君寶：《李亞仙花酒曲江池》，收入明·臧晉叔編：《元曲選》上冊，臺北：正文書局有限公司，1999。
- 元·拜柱等纂修，陳高華等點校：《元典章》，天津：天津古籍出版社，2011。
- * 明·朱有燉：《李亞仙花酒曲江池》，收入陳萬鼐編：《全明雜劇》第 4 冊，臺北：鼎文書局，1979。
- 明·何喬遠：《閩書》，福州：福建人民出版社，1994。
- 明·宋濂：《文憲集》，收入《文淵閣四庫全書》集部第 162-163 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 明·宋濂編：《元史》，收入許嘉璐主編：《二十四史全譯》第 23 冊、李修生分史主編：《元史》第 4 冊，上海：漢語大詞典出版社，2004。
- * 明·胡文煥編：《群音類選》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第 38-44 冊，臺

北：臺灣學生書局，1987。

- * 明·徐霖：《繡襦記》，收入明·毛晉編：《六十種曲》第7冊，北京：中華書局，1996。
- 明·無名氏撰：《綉襦記》，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》第8冊，北京：學苑出版社，2010。
- 明·黃仲昭修纂：《八閩通志》，收入福建省地方志編纂委員會主編：《福建地方志叢刊》，福州：福建人民出版社，1996。
- 明·董倫等修：《明神宗實錄》，收入中央研究院歷史語言研究所縮編：《明實錄》第97冊，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1962。
- 明·薛近袞撰，李卓吾評：《李卓吾批評繡襦記》，收入黃仕忠、〔日〕金文京、〔日〕喬秀岩編：《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》第1輯第18冊，桂林：廣西師範大學出版社，2006。
- 明·薛近袞撰，陳繼儒評：《鼎鑄陳眉公先生批評繡襦記》，收入北京大學圖書館編：《不登大雅文庫珍戲曲叢刊》第13冊，北京：學苑出版社，2003。
- * 清·吳裕仁纂修：《嘉慶惠安縣志》，收入中國地方志集成編輯工作委員會編：《中國地方志集成·福建府縣志輯》第26冊，上海：上海書店出版社，2000。
- 清·林元英：《漱石齋吟草》，哈佛燕京圖書館藏。
- 清·聖祖御編：《全唐詩》，臺北：盤庚出版社，1979。
- 清·張廷玉等撰，章培恒等編：《明史》，上海：漢語大詞典出版社，2004。
- 清·雍正敕編：《世宗憲皇帝硃批諭旨》，收入《文淵閣四庫全書》史部第174-183冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- * 清·錢德蒼編，汪協如點校：《綴白裘》，北京：中華書局，2005。
- 王季思主編：《全元戲曲》，北京：人民文學出版社，1999。
- 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，天津：南開大學出版社，1993。
- * 泉州地方戲曲研究社編：《泉州傳統戲曲叢書》，北京：中國戲劇出版社，2000。
- * 錢南揚輯錄：《宋元戲文輯佚》，上海：上海古典文學出版社，1956。
- 〔義〕馬可波羅（Polo, Marco）著，〔法〕沙海昂（A. J. H. Charignon）註，馮承

均譯：《馬可波羅行紀》，北京：中華書局，2004。

二、近人論著

丁聰輝：〈泉州踢球舞的美學特徵及其影響〉，《鄭州航空工業管理學院學報（社會科學版）》32：6（2013.12），頁 171-173。

王昊：〈論元代婚戀劇的倫理美〉，《學術界》2（1997），頁 40-42。

* 王夢鷗：《唐人小說校釋》，臺北：正中書局，1994。

王廣西：《功夫：中國武術文化》，臺北：雲龍出版社，2002。

司徒秀英：《明代教化劇群觀》，上海：上海古籍出版社，2009。

* 吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，北京：中國戲劇出版社，1996。

李國俊：《《繡襦記》及其曲譜研究》，臺北：中國文化大學中國文學系碩士論文，1984。

周凌雲：《《繡襦記》研究》，南京：南京師範大學中國古代文學碩士論文，2004。

* 柯香君：〈論歌仔冊「鄭元和／李亞仙」之文化傳釋〉，《東吳中文學報》33（2017.5），頁 355-390。

胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980。

* 陳江：《明代中後期的江南社會與社會生活》，上海：上海社會科學院出版社，2006。

* 陳貞吟：〈朱有燾對石君寶《曲江池》的再創作〉，《成大中文學報》31（2010.12），頁 107-109+111-134。

陳桂炳：《泉州民間風俗》，北京：中國文藝出版社，2001。

陶慕寧：〈從《李娃》到《繡襦記》——看小說戲曲的改編傳播軌轍〉，《南開學報（哲學社會科學版）》1（2008.1），頁 34-40。

曾永義：《明雜劇概論》，臺北：學海出版社，1979。

楊榕：〈崑曲傳入福建及其影響新探〉，《戲曲研究通訊》6（2010.1），頁 35-51。

楊麗芳：〈從「拍胸舞」看閩南古越文化遺風〉，《福建藝術》4（2004.4），頁 48-49。

* 劉念茲：《南戲新證》，北京：中華書局，1986。

* 蔡湘江：《泉州民間舞蹈》，福州：福建人民出版社，2006。

鄧長風：《明清戲曲家考略》，上海：上海古籍出版社，1994。

羅斯寧：〈元代藝妓與元散曲〉，《中山大學學報(社會科學版)》1(1998)，頁 54-61。

譚正璧：《話本與古劇》，上海：上海古籍出版社，1985。

〔美〕艾德桑 (Edles, Laura Desfor) 著，陳素秋譯：《文化社會學的實踐》，臺北：國立編譯館，2006。

(說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- [Tang] Bai Xing Jian, *Li Wa Zhan* [The Tale of Li Wa] adopted in Li Fang, et al., *Tai Ping Guang Ji* [Anthology of Tales from Records of the Taiping Era], Vol. 484, (Taipei: Xinxing Books, 1973).
- Chen Jiang, *Jiangnan Society and Social Life in the Mid- and Late-Ming Dynasty*, (Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2006).
- Chen Chen Yin, “Chu Yu-Tun’s Recreation of Shi Jun-Bao’s *Qu Jiang Pond*,” in *Cheng Da Zhong Wen Xue Bao* [Journal of Chinese Literature of National Cheng Kung University], Vol. 31, (Dec, 2010), pp. 107-134.
- [Ming] Hu Wen Huan, *Qun Yin Lei Xuan* [Categorized Selection of Various Tunes] adopted in Wang Qiu Gui, *Shan Ben Xi Qu Cong Kan* [Shanben Drama Series], (Taipei: Student Book, 1987).
- Ko Hsiang Chun, “A Discussion on Cultural Interpretation of “Zheng Yuan He and Li Ya Xin” of Kua-á-tsheh”, in *Dong Wu Zhong Wen Xue Bao* [Soochow Journal of Chinese Studies], Vol. 33, (May, 2017), pp. 364-365.
- Liu Nian Zi, *Nan Xi Xin Zheng* [New Evidences about Southern Drama], (Beijing: Zhong Hua Books, 1986).
- [Qing] Qian De Cang, *Zhui Bai Qiu* [A Pure White Fur], proofreads by Wang Xie Ru, (Beijing: Zhong Hua Books, 2005).
- Qian Nan Yang, *Song Yuan Xi Wen Ji Yi* [Collection of Missing Plays in the Song and Yuan Dynasties], (Shanghai: Shanghai Classics Literature Publishing House, 1956).
- Quan Zhou Local Opera Research Society, *Quan Zhou Chuan Tong Xi Qu Cong Shu* [Quanzhou Traditional Plays Series], (Beijing: China Theatre Press, 2000).
- [Yuan] Shi Jun Bao, *Li Ya Xian Hua Jiu Qu Jiang Chi* [Qu Jiang Pond] adopted in [Ming] Zang Jin Shu, *Yuan Qu Xuan* [Collection of Yuan Qu], (Taipei: Zheng Wen Publishing House, 1999).
- Tsai Xiang Jiang, *Quan Zhou Min Jian Wu Dao* [Quan Zhou Folk Dance], (Fuzhou: Fujian People’s Publishing House, 2006).

- Wang Meng Ou, *Tang Ren Xiao Shu Jiao Yi* [Proofreads and Interpretation of Chinese Novels], (Taipei: Cheng Chung Bookstore, 1994).
- Wu Jie Qiu, *Li Yuan Xi Yi Shu Shi Lun* [Introduction to Art History of Liyuan Opera], (Beijing: China Theatre Press, 1996).
- [*Qing*] Wu Yu Ren, *Jia Qing Hui An Xian Zhi* [Local History of Hui An Province] adopted in Chinese Local History Integrated Editorial Board, *Zhong Guo Di Fang Zhi Ji Cheng-Fu Jian Fu Xian Zhi Ji* [Chinese Local History Collection, Fujian Prefectural Records Series], Vol. 26, (Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2000).
- [*Ming*] Xu Lin, *Xiu Ru Ji* [An Embroidered Robe] adopted in *Liu Shi Zhong Qu* [60 Types of Qu], Vol. 7, (Beijing: Zhong Hua Books, 2007).
- [*Ming*] Zhu You Dun, *Li Ya Xian Hua Jiu Qu Jiang Chi* [Qu Jiang Pond] adopted in *Quan Min Za Ju* [Complete Collection of Dramas in the Ming Dynasty], Vol. 4, (Taipei: Ting Wen Books, 1979).