

《長生殿》改編本舉隅

王安祈*

一、由「崑劇」與「臺灣」雙重交互關係談起

「跨世紀千禧崑劇菁英大匯演」在臺灣接連二十四場的盛大演出，明確的宣示了崑劇這古老劇種在臺灣已厚植根基。臺灣這塊土地，對於當代的崑劇，尤其是九〇年代以後的崑劇而言，其意義不只是大陸職業崑劇團「跑碼頭」的一站而已，輸出、吸納、回饋與反芻之間，展現的是兩岸藝文深度交流的關係。前一個世紀已然衰微的古老劇種，竟於上世紀末在臺灣奇蹟似的引發了文化風潮，筆者願以「『崑劇的臺灣效應』以及『臺灣的崑劇效應』已然形成！」兩層觀點、雙重現象，對「崑劇在臺紮根」做進一步闡發^①。

兩岸交流之前，崑劇在臺灣只是極少數人的個人愛好，沒有正式演員更談不上職業劇團，只靠熱心的幾位老師在大專院校社團裏業餘教習^②，崑劇的專業演出全在大陸，臺灣的觀眾連觀賞的機會都沒有，學術研究也只能根據文獻資料無法案頭與場上兼顧。然而，解嚴之後，「上崑」、「浙崑」、「蘇崑」、「北崑」甚至「湘崑」、「永嘉崑」都來了臺灣，由於崑劇具有無可取代的學術地位，因此大學中文系教師責無旁貸的成為熱心推動者，尤其曾永義、洪惟助教授更強力鼓吹，使崑劇演出之劇場成為中文系學生上課的教室，而「校園巡迴活動」更由大學擴及於高中，帶進了一批更年輕的觀眾。這批以知識份子為核心的崑劇觀眾，幾乎都是全

* 清華大學中文系教授。

① 關於筆者在中央研究院中國文哲研究所主辦「案頭與場上——《長生殿》的文學、音樂與表演藝術研討會」上所提出的「臺灣的崑劇效應」與「崑劇的臺灣效應」，另有專篇長文做詳盡闡述，本文仍以《長生殿》的改編為主題，僅將此觀念當作「引言」簡單提示。

② 兩岸交流前的臺灣崑劇活動，在洪惟助〈回顧崑劇的興衰論其未來的發展〉一文中有周詳記述，「湯顯祖與崑曲藝術研討會」會議論文（臺北：國家戲劇院主辦，1992年）。

新從頭培養的，並非由京劇轉過來的「原戲曲愛好者」，因而「觀眾結構改變」是臺灣崑劇效應中極明顯的一點。雖然它仍是小眾之所愛，但這群小眾癡迷的程度令人驚訝。他們有的參加「崑曲傳習計畫」研習班，有的熱心參加民間所辦各式演講讀書會，有的自費報名「崑劇之旅」，以崑劇為主的刊物《大雅》已進入第十二期，而臺灣第一支專業崑劇團「臺灣崑劇團」更在此基礎上正式成立。學術研究也有了新氣象，中央大學「戲曲研究室」成立，蒐集大批崑劇書籍和文物，不少中文系研究生仰賴這批資料完成學位論文，而由洪惟助教授主編的《崑劇辭典》進入完稿階段，也標誌著臺灣崑劇研究的總結性成果。綜言之，「臺灣的崑劇效應」表現在：

- 一、新觀眾的形成與觀眾結構的改變。
- 二、新演員的培育與崑劇職業劇團的成立。
- 三、學術研究的新氣象。
- 四、劇壇審美觀由現代化回歸傳統。

而所謂「崑劇的臺灣效應」，內涵較為單純：無論學術或劇場原本臺灣都和崑劇不相干，但是在交流後，由於學者向公家機構力陳崑劇之學術價值，因此許多公家文教機構願意補助經費資助臺灣學者從大陸取回書籍文物，並聘請大陸師資來臺教學。大陸崑劇名角莫不視來臺演出為「尊嚴的重建」，劇團名角更願專為臺灣錄製經典劇目，甚至大陸名角表演藝術的書面記錄和 CD、錄影帶都由臺灣出版。而崑劇團來臺演出的戲碼甚至風格，都聽從臺灣建議。原本沒有任何崑劇資源的臺灣，竟在十年之間化被動為主動，取得崑劇的主導權，這正是崑劇的「臺灣效應」。

崑劇的臺灣效應，是臺灣對崑劇主導權的掌握；臺灣的崑劇效應，是臺灣在崑劇影響下所締造的新文化風潮。前一世紀末早已式微的劇種，能在上一個世紀末在臺灣引發「雙重交互的效應」，學術界的貢獻功不可沒。學術界居於主導，是「崑劇的臺灣效應」以及「臺灣的崑劇效應」中最顯眼的一點。

不過當根基厚植之後，對於「學術」和「劇場」之間的關係有必要做更細膩的分辨。對學者而言，崑劇的「文化標本」意義最為首要；而崑劇的新觀眾則不僅把崑劇當作「明清傳奇活化石」來看待，他們更有著面對「現代新興精緻藝術」的興奮新奇心情。也就是說，觀眾追求的不僅是學術意義，更是劇場的感動與享受。二者觀念的差距雖然不大，但這樣不同的認知在經典劇目的演出之時較易浮現。即以《長生殿》之演出而言，學界自然視之為經典重現藝文盛事，而沒有學術負擔的觀

眾，卻有可能對經典有不同的評價。

一九九三年「上崑」作為大陸劇團來臺演出的第一支團隊，選擇《長生殿》「打砲」，當作和臺灣觀眾的見面禮。當晚的演出極精彩，演員唱作歌舞和舞臺美術設計都是一流，可是坐在筆者前後的一些觀眾，卻有不少在讚嘆舞臺和唱腔身段之餘，仍為「劇情有些無趣」而覺得遺憾。清初傳奇鉅作何以到了現代竟有這樣不同的反應？其間問題在哪裏？

二、傳奇架構與《長生殿》的「上崑」改編本

唐明皇與楊貴妃的愛情是很難處理的文學題材，因為其間摻入了許多「雜質」，且不談安祿山與楊妃之間污穢傳聞的真假虛實，帝妃之間撇不清的是：這是一場父親與兒媳之戀。父親硬生生的搶奪了兒媳，雖然費心安排了一段「度為女道士」的轉折，可是亂倫的關係是怎麼也洗滌不掉的。雖然這樣的醜聞在宮闈內廷屢見不鮮，雖然天子的身分可使得一切合理化，但是，當文學作品要處理的是這一段愛情（而不是政爭奪權）之時，創作者面臨的終究是一道難題。

而白居易《長恨歌》的根本價值正可由此考量。他廓清了一切雜質，還原了愛情的純粹面，抒發了一段感人至深的純淨感情，創造出中國文學傳統裏至情至愛的藝術典範。這並不是說白居易「虛假的」無視於一切雜質的存在，而是指白居易寫出了人情關係中更深刻的一層：儘管這個妻子是用不正當的手段奪來的，但奪來之後、成為事實之後的愛戀是真誠的，兩個人都真情實意。即使這段愛情立足於不高尚的基礎之上，但情愛本身是真誠深切的。這是人性中很複雜的一面，人性也正因此而難用道德評價。白居易肯定了兩人情愛之真，才寫出了《長恨歌》千古名作，而《長生殿》也在同一基礎上成就其價值。

可是《長生殿》的創作更難，它不只是一首長詩，它更是戲曲，描摹情意之外，更必須將情意依託在敘事架構之上。戲曲不能只描寫愛戀，不能只抒發情意，必須安排實質的事件情節來呈現愛情，因此，《長生殿》面臨的是更高的難題。

從這一點來看，個人很遺憾的覺得：洪昇的《長生殿》並不夠成功。至少個人對《牡丹亭》、《桃花扇》的評價高過《長生殿》。《牡丹亭》藉著一場夢境傳遞了對於「春／盎然生意／青春生命／生命自主」的熱切嚮往；《桃花扇》藉著「試、閏、加、續」四齣「相框結構」從容操縱讀者觀眾「認同投入」與「旁觀疏

離」的觀看視角，從而使全劇主題跳脫一時一地的治亂興亡而體現歷史虛妄、人生荒唐的深刻感受^③。然而《長生殿》呢？雖然也有明顯的興亡之嘆，卻完全依託在據實的宮闈戀情之上，而白居易《長恨歌》長詩裏的深情密意，落實為具體情節之後，就只剩下美色（愛情的基礎）與爭寵（愛情的波瀾）。儘管有笙簫歌舞的華麗烘托，情感內涵的深度與力度都不足，打動人心處竟不如朱買臣夫妻一粒米一擔柴的平凡人生悲劇。

這樣的遺憾幾乎全集中於上半本，如果只閱讀了《長生殿》前半部，只看了《長生殿》演出的上半本，至少筆者個人的感受並不深切——而且這似乎也不僅是個人的感受。上述「上崑」首次來臺時觀眾的反應正和筆者一致。

不過，洪昇原著的「結構」彌補了情感基礎單薄之憾。

全劇共五十齣，到第二十五齣剛一半時，楊妃就死在馬嵬驛了，剩下的一半，女主角已作鬼魂，大部份的戲都在回憶。此刻愛情已成過往，只有暮年天子獨對蒼茫；盛世也已不再，空餘白頭遺老彈唱當年。活著的唐明皇在〈聞鈴〉、〈哭像〉、〈見月〉、〈雨夢〉諸折中，分別通過鈴聲、寶像、月色、夜雨等外景的觸發，做大段情景交融的情感回顧，楊妃的幽魂，一路相隨，追悔前情。另外，樂工李龜年、書生李謨等人，也在〈看襪〉與〈彈詞〉兩齣中，以旁觀者的身份追憶李楊戀情與天寶盛況。不同角度的追思回憶，組成了後半部戲的主幹，這當然不是「湊戲」，事過境遷後的痛定思痛，展現了抒情文學極高的興味。

「敘事」與「抒情」在文學中的表現是有根本差異的，「敘事文學」所著重的，是人物面臨危機時內心的反應與抉擇，以及因此而形成的矛盾與糾葛；而「抒情文學」所強調的，則是已然做了抉擇之後的人物，對於此一不得不接受的情境的感懷感傷^④。中國傳統戲曲的高潮，往往不在衝突矛盾的當時，事過境遷後痛定思痛的回憶反省，才是更常被渲染強調的場次。《漢宮秋》和《梧桐雨》的第四折，《浣紗記》的〈泛湖〉，《千鍾祿》的〈慘睹〉，乃至於《桃花扇》的〈餘韻〉，都是在危難、驚懼、倉皇、紛亂都已成為過去之後，由當事人，或歷經一切的旁觀見證者，重新述說往事，以大段唱腔，緩緩道出事件發展的經過，並融入個人對往

^③ 林宏安：〈桃花扇的相框結構〉，《民俗曲藝》103期（1996年9月），頁189起。

^④ 關於敘事文學和抒情文學的差異，參考柯慶明：〈苦難與敘事詩的兩型〉，《文學美綜論》（臺北：長安出版社，1983年）。

事的感慨或評論。此時，情節和動作都已隱退，所有的，只是劇中人無盡的、深沈的憂思悲情^⑤。洪昇《長生殿》下半本所展現的，正是抒情文學的極高興味。

而「上崑」改編本限於三小時的劇幅，於此不得不大幅刪削，在馬嵬坡〈埋玉〉之後，只能餘下最後的〈雨夢〉一折追憶，作為原著整個下半本的濃縮，五分之四的劇情演述的僅是一部李楊戀愛史。當戲的本質逐漸由抒情向敘事過渡時，卻發現「敘事的素材」，也就是「情節」的份量似嫌薄弱了些，深宮中的帝王妃子，戀愛的基礎只在美色、戀愛的波折只在爭寵，連以安祿山和楊國忠為代表的一條政治線索，在「上崑」改編本中都只能簡之又簡，原著將個人情感與政治興衰相互觀照的宏觀氣魄，限於劇幅也都無法呈現了。因此儘管「上崑」當晚演出各方面表演均出色，但受限於題材本身內蘊的情感力度，觀眾的感動卻還不及次日在「國藝中心」中型劇場演出的《爛柯山》朱買臣休妻。儘管《爛柯山》在戲曲史的地位遠不及《長生殿》，但對一般觀眾而言，劇場中的感動遠比學術的認知來得直接。

上崑《長生殿》的遺憾其實不在改編的功力，主要是洪昇的宏觀架構不宜過度精簡改編，原作的精彩正表現在「生前／死後」與「政治／愛情」的相依相成關係之中，一旦精簡濃縮就只有在「抒情」與「敘事」之間徘徊游移了。

三、「戲曲改革」與板腔體劇種楊貴妃 故事的編寫：以越劇為例

上崑《長生殿》改編本在「抒情」與「敘事」之間擺盪，其實當代戲曲的改編新編，面臨的也正是類似的問題。

當代戲曲的改編新編與大陸「戲曲改革」政策有必然的關係，「戲曲改革」是中共在取得政權之初即明訂的全國性藝文政策，「改戲、改人、改制」三項工作內容，與「傳統戲、新編歷史劇、現代戲」三條劇目編寫的途徑，成為全國所有戲曲工作者共同努力的方向。對於這項影響重大的政令，除了《中國京劇史》^⑥有詳細的介紹之

^⑤ 王安祈：〈中國古典戲劇的藝術精神〉，《中國美學論集》（臺北：南天書局有限公司，1987年），頁34-37。

^⑥ 《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1999年），下卷，第一分冊，第七編。

外，早在六〇年代即有趙聰《中國大陸的戲曲改革》於香港出版^⑦，九〇年代張庚主編的《當代中國戲曲》^⑧也敘述詳盡。筆者所著〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡〉一文，則針對「戲曲改革」效應與當代戲曲質性之轉變做了偏向戲曲藝術本身（尤其是編劇技法）的觀察析論，指出「戲曲改革」政策下，幾乎全國所有劇種的編劇都依循著同一條模式架構劇情：「一反傳統戲曲抒情導向的特色，以敘說完整嚴密的故事為基礎，重視故事的主題思想，講究情節佈局的緊湊精簡轉折懸疑，改情感高潮之醞釀為情節高潮的營造，主題不僅要正確更要崇高。」^⑨

在此風氣之下，「藉著生活細節的展演、就著人世悲歡離合中的某一片段，細細揣摩、娓娓訴說，沒什麼刻意的崇高，卻處處可見練達的人情」的劇本，一時之間顯得十分不合潮流。而崑劇偏偏最適合表現這類風調，很多戲在情節上都未必處於矛盾、衝突、轉折的關鍵，但筆者以為其特色正在於：「疏淡處見筋節，無戲處找俏頭」，精描細寫處頓成珠玉，尋常瑣事皆能達情見性，性格刻劃之成功也往往見於此。然而不少新編全本崑劇卻在「戲曲改革」整體風潮下，也以「情節緊湊、結構嚴謹、節奏流暢」為主要追求，崑劇的特長很難展現。而且要拿原本就是「拍搥冷板、調用水磨」慢節奏的崑曲去和其他劇種比緊湊，先天上注定要吃虧。許多新編全本崑劇就因擺盪於大環境風潮與崑劇特質之間而見不出好成績。

而板腔體戲曲，敘事功能原較曲牌體強，它的抒情方式和崑劇不同，崑劇抒情時擅用「原地精描細寫」的「勾勒」筆法^⑩，迴還往復、盤旋纏綿，使情感細緻化並深化。而板腔體戲曲則較易結合抒情和敘事，唱段可以推動情節並激化情緒。在此基礎之上，當政策強力推動時，順勢即可把審美的趣味由「抒情造境」移轉到整體敘事技巧，把關注焦點由「曲」更擴大到了「戲」。「抒情的精神逐漸向敘事文學過渡，由情節高潮的營造中凝聚戲劇張力」乃成為此時戲曲結構的特徵。抒情的精神可以逐漸向敘事文學過渡，大部分的戲都充分運用衝突、逆轉、對比、懸宕等技巧營造戲劇張力，由於在「情感高潮」之外更強調「情節高潮」，因此「情節的

⑦ 趙聰：《中國大陸的戲曲改革》（香港：中文大學出版社，1969年）。

⑧ 鄧興器等執筆：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年）。

⑨ 預定刊載於王安祈：〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變的觀察〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月）。

⑩ 「勾勒抒情筆法」借用葉嘉瑩先生對周邦彥詞的解析，詳見〈論周邦彥詞〉，收入繆鉞、葉嘉瑩合撰：《靈谿詞說》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁289起。

份量、複雜度、曲折性」受到重視，而在「反封建」意識型態大前提之下，驚爆辛辣的題材更受到歡迎，於是，楊貴妃故事有了迥異於《長生殿》的編法。

此處願以越劇《楊貴妃》為例^①。

這齣戲在題材的揀選與情節的佈局上，完全跳脫了《長生殿》乃至於《長恨歌》的模式。

《長生殿》淨化了愛情，越劇《楊貴妃》則從歷史真實的關係中尋找衝突的素材，試圖從壽王李瑁——楊妃前夫——的內心出發，探詢他對奪妻的反應，並由此架構情節。劇中的李瑁與楊妃夫妻恩愛，面對父親奪妻的事實，先是驚愕氣憤，繼而隱忍順受，而後情緒終由極端的壓抑轉為逆折反撲，欲藉獻妃之實以換取太子名位。此念一動，李瑁與楊妃的情份即隨水而逝，心中剩下的只有名利只有報復，最後馬嵬坡前與陳玄禮聯手力逼皇上「誅妖妃」的也正是曾與楊妃有過海誓山盟夫妻深情的李瑁。

這樣的安排，雖有把楊妃之死「個人恩怨化」的趨勢（不過劇中對安史之亂仍認真鋪排），但終場前楊妃的大段唱腔，即不限於單純的「對君王不捨」，其中透出了些許女性自覺，也充滿了複雜的情愫：

玉笛聲聲樂淒淒
一生榮辱眼前飛
二十年深宮內苑受嬌寵
換來了刀光劍影誅妖妃
縱然我臨終不解有何罪
縱然是輕似鴻毛無足惜
縱然是天堂地獄本無界
縱然是生死由命不足奇
卻不甘三尺白綾君王賜
馬嵬坡前命歸西
鈿盒內白髮青絲纏一起
玉環我既慶生辰又遇死期

^① 越劇《楊貴妃》由臺灣越劇演員周彌彌採大陸劇本在臺演出，筆者未觀賞現場演出，感謝李惠綿教授提供電視臺轉播影帶。

馬蹄聲聲成哀樂
一盤鮮荔作祭禮
是人禍、是天意
似夢似幻一場戲
人生百味皆嘗遍
信誓旦旦今猶記
李瑁他願與我作比翼鳥
萬歲他願與我成並蒂蓮
比翼鳥、並蒂蓮
大難當頭面目非
李瑁他聲嘶力竭伸正義
萬歲他老淚縱橫下旨意
愛我寵我要我死
獻我奪我為自己
滿朝文武皆無辜
安賊之亂由我起
六軍不發馬嵬坡
千夫所指斥妖妃
我哪是魂魄與錦衣
我卻是玩物足下泥
榮華富貴楊玉環
今日裏死無安靜葬身地

自知大限已至的楊妃，最後這一大段抒情唱段，並未全然指向批判，也不全然導向「玩物」的自我悲嘆。對於前夫壽王，她有不滿，卻沒有太多強烈的怒斥，情愛的質疑較多表現在與唐明皇之間，對於「老淚縱橫下旨意、三尺白綾君王賜」的事實，她只有不甘而沒有憤恨。人生如夢似戲的荒謬感超過了尖銳的責難，以無奈遺憾取代批判，以質疑情愛取代特定對象的指斥，使這齣題材驚悚勁爆的戲在最後不僅引發深思，也留下了綿延的餘韻。

當然，這種編法不適宜崑劇，同樣的，崑劇唯美抒情的手法也不見得適合板腔體劇種的新編，尤其是當曲文唱詞的寫作功力不足之時，想要摹擬崑劇的唯美抒情

必然失敗，無論歌舞或舞臺美術再怎樣優美，都只不過空餘形式。

四、楊貴妃戲劇裏的愛情質疑：以《馬嵬驛》為例

當這樣一個家喻戶曉的故事進入現代劇場時，大部分的編導都不滿足於按照傳統架構情節，即使並非全然顛覆，也必須要有個人的新詮釋。

趙大民、李郁文所編的《唐明皇與楊貴妃》^⑫，讓唐明皇和晚生八十年的白居易對話，在梨樹的見證下，共同討論《長恨歌》；郭啟宏的《李白》^⑬，並沒有安排李楊出場，但他們的戀情如同「襯底音樂」一樣穿梭劇中；姜朝皋的《貴人遺香》^⑭，則以馬嵬坡為引子，導出一段曲折複雜的故事，目的顯然在諷刺封建社會。對於愛情的質疑，也出現在「戲劇」領域裏，姚一葦先生的《馬嵬驛》可為代表^⑮。

《馬嵬驛》這部作品沒有上演過，討論也不多，柯慶明先生在〈傳統、現代與本土：論當代劇作的文化認同〉^⑯文中的論述是較完整的。正如柯慶明所說：姚一葦幾乎是「擒賊先擒王」的直導中國愛情文學傳統的重要源頭，直截了當的質疑愛情誓言。劇中的楊玉環針對「七月七日長生殿」一事，說出了：

「那只是說著玩兒的，只是大家湊個熱鬧罷了！」

面臨危難的楊貴妃，反思一生，發覺自己不過是一玩物，直到最後這一刻，個人的重要性才顯現，即使罪過並不在自身。與楊妃動作相應的，是唐明皇也不斷自我反省，但是，姚一葦並未從「個人生命的完成」角度體現貴妃死的意義，全劇也和「女性自覺」沒有關係，他讓貴妃在「覺悟」之後這樣說：

「因為他們不能沒有皇帝，就必得犧牲我。〔……〕他們不能對陛下怎麼樣，他們也不能責怪陛下。所以他們要找陛下最親近、最相信的人來負責，要他來

^⑫ 收入《首屆華北地區話劇節劇本集》（北京：中國戲劇出版社，1991年）。

^⑬ 收入郭啟宏：《郭啟宏劇作選》（北京：中國戲劇出版社，1992年）。

^⑭ 收入姜朝皋：《姜朝皋劇作選》（北京：中國戲劇出版社，1996年）。

^⑮ 劇本收入姚一葦：《我們一同走走——姚一葦劇作五種》（臺北：書林出版有限公司，1987年），頁167起。

^⑯ 收入《文化、認同、社會變遷：戰後五十年臺灣文學國際學術研討會論文集》（臺北：文化建設委員會，2000年），頁123。

承擔這一切的過失，要用他的血來洗去陛下身上的罪孽，要他的鮮血把陛下洗得乾乾淨淨，陛下才能恢復他的莊嚴與神聖。他們才會心安，他們才能奮起精神，抵抗敵人。」

「假使因此使陛下有所覺悟，有所改變；假使因此使大家覺醒，團結一致，打敗敵人。我願意死！」

唐明皇因為這番話而由憂慮轉為驚喜：「這樣說，你是愛我的？」楊妃的回答是：「如果陛下認為這就是愛的話。」唐明皇忍不住抱住了楊妃。

這就是姚一葦對「愛」的詮釋，不是夫妻愛情，是群體大我之愛。

很有意思的，否定愛情、強烈質疑愛情之後，戲並未走向顛覆，反而導入更傳統思想，劇中的楊妃最後表達了這樣的思想：儘管我不相信你對我的誓言，但我願意為你犧牲，為什麼呢？為了大家，為了群眾，為了團結打敗敵人。

柯慶明說：這樣的安排，顯示的是姚一葦反映了「群眾的時代」的生命關懷。陌生的別人或無名的大家要比具體個殊的情人或夫妻重要。這是姚一葦的關切，是「自我」在「群體」中的位置，是「非常時代」裏「存在」的抉擇。

這種觀念對姚一葦先生而言，並不是偶發的，而是長期貫穿並體現在他的劇作裏，而在傳統「大我小我」的觀念底層，更有「崇高的宗教情懷」作為內蘊。宗教的「獻祭」與傳統時代的「大我、群體」，使姚先生劇作裏浮現一貫的高貴情操與悲壯情懷，例如《紅鼻子》、如《左伯桃》、如《申生》，劇中核心人物都是被拿來當作「獻祭」的「犧牲品」。

獻祭，是在深刻的思想內蘊基礎上體現的莊嚴行爲，不僅是姚先生多部劇作一致的主題，更反映了姚先生一生忠謹嚴肅的人生態度。可是放在楊貴妃身上，剝奪了楊貴妃在傳統愛情文學上的重要地位，讓她先否定愛情再做一個「紅鼻子」，不僅和觀眾的既定觀念有過大的差距，而且其中思想脈絡的衍發也有不夠周詳嚴密之憾，《馬嵬驛》的藝術效果自然不如《申生》。

以上是筆者在「案頭與場上——《長生殿》文學、音樂與表演藝術研討會」上針對「長生殿的改編本」此一主題所做的報告，總共舉出了三個例子，不過嚴格說來，只有「上崑」新崑劇可視為洪昇《長生殿》的改編，其他兩例都和《長生殿》傳奇沒有直接關係，只能視作「楊貴妃故事的編寫」。以楊貴妃為題材的戲曲或戲劇創作數量甚多，筆者的報告只是「舉隅」而已，不過所舉三例各具代表意義，就

形式而言，分別代表三類不同劇種（曲牌體戲曲傳奇、板腔體戲曲越劇、現代戲劇）；就內涵而言，三劇對愛情的態度也不一樣：崑劇全然肯定愛情，並以豐富的歌舞美化渲染愛情；越劇安排多情的楊妃徘徊於唐明皇與壽王父子兩代之間，最後自知為玩物而空餘迷惘；現代戲劇《馬嵬驛》則通過對夫妻情愛的質疑翻迭出為全體大愛犧牲的意涵。三例各具特色，雖不能全面呈現楊貴妃戲曲戲劇的各式主題，但當可略得其大要。

而緊接在研討會之後的「跨世紀千禧崑劇菁英匯演」，「上崑」又帶來了《長生殿》新的改編本，作為二十四場盛大演出的起首開場。這次的重新整編，分為上、下兩本，第一天演〈定情〉、〈酒樓〉、〈絮閣〉、〈合圍〉、〈驚變〉、〈埋玉〉；第二天為〈聞鈴〉、〈看月〉、〈哭像〉、〈尸解〉、〈彈詞〉與〈重圓〉。這樣的折子揀選，顯然與文中所述一九九三年的結構明顯不同，當能從宏觀架構中體現抒情文學的深度，效果非常值得期待。