

國立清華大學中國文學系碩士論文

羅懷臻戲曲劇作研究



指導教授：王安祈教授 蔡英俊教授

研究生：9641504 鄒昀

中華民國一百年七月

摘 要

當代著名劇作家羅懷臻，1983 年考入上海戲劇學院後，正式開始戲文創作生涯，至今創作不輟。他的劇作題材多樣且廣泛，從早期作品開始，「濃厚的悲劇性」就是其劇作一大特色，這其實是源自於他「希望世界變得更好」的熱情；即使後來他跳脫一貫的悲劇、開始寫出「歡喜收場」的故事，這樣的追求依然沒有消失，而這也成為他作品的標誌之一。在戲曲創作上，羅懷臻也有自己明確的理念；他提出「傳統戲曲現代化」和「地方戲曲都市化」理念，並依此理念，嘗試以現代人的思維去解讀歷史、傳達對現實人生的思考與觀照，勇於挑戰不同劇種的創作、進行種種創作實驗與理論探索。

本論文研究方法將以劇本分析為主，以 2008 年出版的《羅懷臻戲劇文集》中收錄的戲劇作品為主要研究材料，一一析論各個劇本，以期歸納出羅懷臻在 1980 至 2007 年間創作的整體風貌與特色。論文共分七章——

第一章為「緒論」，分為研究動機、研究方法及文獻回顧、研究範圍與論文架構三節，本章除回顧前輩學者相關資料外，也簡要說明本篇論文之問題意識、研究材料及寫作架構。

第二章為「羅懷臻的創作歷程及其戲曲理念」，分生平經歷、創作歷程、創作理念及劇作簡介四節，描繪出羅懷臻劇作及創作理念之大致藍圖。

第三章、第四章兩章為「羅懷臻劇作論析」，打散年代、劇種，以「劇作主題」來對羅懷臻劇作進行分類討論；該主題下則以創作時間排序，依序討論。

第五章、第六章為「羅懷臻劇作特色」，繼第三、四章對羅懷臻劇作進行細部分析之後，五、六章將進行統整動作，歸納其寫作特色。

第七章則為「結論」，總結前面六章論述，試圖為羅懷臻 1980～2007 年間的戲曲創作做出階段性的評價與定位，並提出本篇論文的研究成果及可能限制，以及對同一／類似主題研究的展望。

關鍵字：羅懷臻、當代戲曲、中國劇作家、都市新淮劇、傳統戲曲現代化、地方戲曲都市化

誌 謝

還記得 2007 年三月，清大研究所初試結束後，我回家趴在桌上大哭說「我考不上研究所了」！一晃眼四年多烏飛兔走，我不但「僥倖」考上了研究所，而且也總算是「擠」出了一本論文，到達了寫謝辭的此刻。啊，我想寫十萬字謝辭，對一路上助我良多的師長、親朋好友致上最高謝意。

謝謝指導我的老師們。大三時，我開始接觸古典戲曲，開始進劇場看戲。捧著節目單的我，看著手冊中王安祈老師的文章；當時的我沒有預料到，我會在日後考進清大中文所，親自修習安祈老師的課、在課堂上獲益良多，且有幸成為她的指導學生。感謝安祈老師在我寫論文的路上給我的諸多指點、幫助；我是個常常因為論文進度落後而心虛、消失不見的學生，但您依然不吝給我鼓勵及指引，讓一度迷失在論文寫作之海的我終於得以靠岸。也謝謝蔡英俊老師，願意和安祈老師一起聯合指導我的論文，在大綱口試、論文口試時給了我許多寶貴的意見。當然，還要謝謝擔任我論文口試委員的汪詩珮老師、侯雲舒老師，以及擔任我大綱口試委員的林幸慧老師，您們提出的建議、對我的指教，都令我相當受用。礙於我個人能力限制，論文最終呈現結果或許不甚完美，我很抱歉，希望各位老師仍能接納我的謝意及歉意。

謝謝我的實習同事君怡、淑慧和淑宜。清大中文所前輩君怡、淑慧，謝謝妳們在我準備研究所考試時提供準備方向、相關資料，也跟我分享讀研究所、寫論文的經驗。謝謝淑宜在我不敢查榜時幫我查榜，也在我開始寫論文、進度卡住時不時以「激將法」激勵我突破困境；我知道妳刀子嘴豆腐心，謝謝妳一直關心我。

謝謝曾經帶給我歡樂時光的研究所同學們。甘大爺能嘉，大學時代我們雖然同班，可是一點都不熟；到了研究所，和你再度同班後，我才算比較認識你；修課時一起毒舌還有你玉樹臨風聰穎瀟灑的姿態（呵）都會留在我的記憶之中。大學時同系不同班的黛暎，我很高興研究所能和妳當同學，聽妳講話實在太有趣；謝謝妳偶爾的關心，以及先前介紹給我的兼課機會，兼課經驗對我來說意義重大。還有其他升上研究所後才認識的同學們，我在研三、研四時幾乎消失無蹤，和你們沒有太多交集，但也因此我格外謝謝你們在和我偶遇時給予我的親切笑容和問候。

謝謝我的老友、老同學們。大學同學兼研究所「學姊」宜玲，謝謝妳包容我的陰晴不定，真心地幫助我，和我一起修課、讀日文，聽我碎碎念聽我抱怨；如果沒有妳，我這四年想必會過得孤寂、黯淡不少。研究所時勇敢走向另一個領域的立心，認識越久越我越感受到妳的好，謝謝妳在我因為論文而消沉時給我的溫暖話語，妳絕對值得在我的謝辭佔一席之地。謝謝均雯，在我考研究所時幫我準備午餐、在我考上研究所後和我一起上圖書館讀書，謝謝妳總是在我自我懷疑時肯定我、給我信心。謝謝宜萱，容忍我三不五時的騷擾，還讓不上進的我和認真的妳一起到圖書館去；寫論文最後衝刺的時間，因為有妳，似乎也不那麼煎熬了。還有會找我聊天、使我不致成為孤單老人的育菁，收容我住宿、在教師甄試上幫我不少的于瑄，常說要預訂我的論文、不動聲色鼓勵我的冠穎，透過 MSN 關心我近況的冠蓉，遠在英國求學的心韶，我的「筆友」郁旻，規劃優質旅遊的芬如……，等諸位朋友，我也要對你們說：多謝多謝。

眼看謝辭版面所剩不多，最後但一樣重要——我要感謝我的家人。

謝謝表姊，每年寒暑假都讓我到妳家打滾，包吃包住還包手工藝教學，讓我帶著好心情回北部繼續面對論文；謝謝老哥，不時帶我出去玩、散心透氣；謝謝老媽，常為我購置許多物品、煮好吃的東西為我打氣；謝謝老爸，研究所四年來，我最要感謝的人就是您了。謝謝您提供我學費、生活費，讓我無後顧之憂地讀書；謝謝您常和顏悅色勉勵我，又大方贊助我出國旅遊紓壓；更謝謝您在我逃避論文時，不惜扮黑臉、嚴肅地訓誡我，只為了讓我可以回到正軌、完成學業——真的非常感謝您，因為有您「剛柔並濟」、「恩威並施」，我才能完成論文，在此寫下這篇謝辭。

回顧過去四年，我明白到自己實在不是做研究的料，但我修了不少好課、認識了不少好人，也獲得到很多「做研究」、「寫論文」之外的寶貴事物——例如代課時去教了我今後大概不會再教的高中歷史，例如發展了烹飪、刻印章等「特殊技能」——。儘管也曾因不知論文盡頭在何處而暗自垂淚消沉，不過，總的來說，我還是很高興讀了研究所。我擁有很愉快的四年時光。

由於版面有限，我無法真的寫上萬字謝辭；在此我謹以這篇「紙短情長」、千餘字的謝辭，向每一個人支持過我、鼓勵過我的人衷心致謝，並微笑地為我的研究生生活畫下句點。：)

目次

第一章 緒論

第一節 研究動機	1
第二節 研究方法與文獻回顧	3
第三節 研究範圍與論文架構	8

第二章 羅懷臻創作歷程及戲劇理念

第一節 生平經歷	10
一、奠基「悲劇意識」的童年時光——被「過繼」及與病魔搏鬥之經驗	10
二、「社會大舞台，人人都是戲」——文革時期的閱讀與下鄉經驗	12
三、夢想之三重轉換——武術教練、淮劇演員與編劇	13
四、「行者尚在途中」——劇作家之路的開展	16
第二節 創作歷程	20
一、80年代：「探索戲曲」時期	20
二、90年代：「烈酒與清茶：都市新淮劇與文人精神劇」時期	22
三、90年代後期至21世紀：「經典重讀」時期	24
第三節 創作理念	26
一、核心精神——「戲劇為人生」	26
二、戲曲理念——「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」	27
三、理想劇作——「雙重結構」、可操作性、實驗性及風格感	29
四、表現手法——「歷史寓言劇」	30
第四節 劇作簡介	32

第三章 羅懷臻劇作論析（上）

第一節 「帝王與我是對頭」——對制度權位的批判	39
一、太平年不如征戰年，忠直臣易遭君王嫌——《韓信之死》	39
二、何日朝廷施仁政，何日優伶唱真情——《古優傳奇》	44
三、捫心自問無過錯，錯的是不通人情的法與規——《真假駙馬》	49
四、人之常情都不戀，有什麼仁政保民安——《梨園天子》	53
五、情願天涯去放舟，帝王與我是對頭——《金龍與蜉蝣》	58
六、小結	63
第二節 「千古佳人血淚河」——對女性命運的同情	66
一、只為著落魄的漢子要出頭，便開了千古的佳人血淚河——《西施歸越》	66
二、可憐天下慈母心，總是牽掛復牽掛——《典妻》	72

三、落得個孤家寡人，連累了貴妃玉環——《楊貴妃》	77
四、莫怪奴一心要你仕途闊，豈不知紅袍加身就要各一方——《李亞仙》	81
五、小結	84

第四章 羅懷臻劇作論析（下）

第一節 「從來學問欺富貴」——對文人風範的思考	87
一、我雖是煙柳章台一女子，兩肋偏不媚骨生——《柳如是》	87
二、從來學問欺富貴，真學問在孤燈下——《班昭》	92
三、一部書稿金石錄，怎說無爲度此生——《李清照》	97
四、榮辱沉浮轉瞬散，這清泉永遠長流在人間——《鳳山行》	100
五、直把人生悲喜，都繫於官場得失——《青衫·紅袍》	103
六、小結	106
第二節 「只羨鴛鴦不羨仙」——對人間情愛的追求	108
一、白蛇做人圖什麼，但求真情兩心間——《蛇戀》	109
二、世間情愛多美好，女兒鐵心去做人——《寶蓮燈》	114
三、樣樣名分都不要，但求相愛共此生——《梅龍鎮》	118
四、幻影、明燈、戀人、愛情，不破、不滅、不別、不醒——《孔雀東南飛》	121
五、一片紅襯映著俏臉頰，不一樣的桃花分外嬌——《一片桃花紅》	125
六、李慧娘生前不解愛滋味，縱死後我也要揣一片夢幻在心田——《李慧娘》	129
七、小結	130
第三節 「大王是無所畏懼的」——真性情的張揚	132
一、霸王我豈能偃旗息鼓、低聲下氣，把一世英名付流水——《西楚霸王》	132
二、不要以爲世俗拋棄了李爾，是李爾拋棄了整個世界——《暴風雨》	136
三、小結	138

第五章 羅懷臻劇作特色（上）：題材與主題、結構與情節、語言、音樂及舞台效果

第一節 劇作題材與主題思想	139
一、劇作題材：故事取材歷史，思考放眼現代	139
二、主題思想：多元主題、一貫思想——展現人文關懷，追求人間真情	143
第二節 結構與情節鋪陳	146
一、「離而復返」及「周而復始」的劇作結構	146
二、衝突起伏的情節與後續引發的理性思索——表裡相依的「雙重結構」	148
第三節 語言（唱詞、念白）、音樂及舞台效果	150
一、語言（唱詞、念白寫作）：衝突的情境，激昂的對白	150
二、音樂（歌曲的運用）：幕後曲、合唱曲等	158
三、舞台效果（景物對劇情的襯托）：風聲、雨聲、驚雷聲	160

第六章 羅懷臻劇作特色（下）：人物塑造、整體風格

第一節 人物塑造	162
一、親近又對立：衝突的人物關係	162
二、「男人」與「女神」：男女角色之對比	164
三、「交換身分」、「閹割」與「懷孕」：身體／身分的變化	167
四、旁觀者與忠僕：兩種配角類型	174
第二節 整體風格	178
一、草根氣息，烈酒風情	178
二、「悲劇」品格與「青春劇」的嘗試	180
三、「特質」或「缺失」？——劇作的寓言手法、直白語言	185

第七章 結論

194

附表一、羅懷臻劇本內重要對唱、獨唱台詞列表	199
附表二、羅懷臻劇作中歌曲運用情況	203
附表三、羅懷臻劇作「以雷電暴雨場景襯托劇情」一覽表	206
附表四、羅懷臻劇作中「母親」角色重要台詞整理	207
附表五、羅懷臻劇作中重要配角類型之重要言行一覽表	211

附錄一：羅懷臻創作及劇作演出簡表（1980年—2007年）	224
附錄二：羅懷臻獲獎名錄及榮譽稱號	226
附錄三：羅懷臻劇作相關劇評、訪談舉隅（依劇作年代排列）	229

參考資料	232
------------	-----

第一章 緒論

第一節 研究動機

墜落懸崖的駙馬歷劫歸來，千辛萬苦換來的竟是家人「你既然死了，又為何要活著回來」的質問？美麗的「女間諜」西施功成歸國，卻懷了吳王的遺腹子，她將何去何從？在權利私欲的蒙蔽及層層巧合下，身為帝王的父親竟閹割了親生兒子，他如何面對真相？——羅懷臻的《真假駙馬》、《西施歸越》、《金龍與蜉蝣》等劇作，就這樣以種種出乎意料的情節、撼動人心的情感，吸引了觀眾的目光。

當代著名劇作家羅懷臻，現任上海市藝術創作中心一級編劇兼藝術指導、上海戲劇學院「羅懷臻工作室」教授。在踏入編劇領域之前，他曾當過「插隊知青」、當過武術教練、當過淮劇演員；1983年，他考入上海戲劇學院，正式開始了戲文創作生涯，至今創作不輟。將近三十年來，羅懷臻累積了為數不少的佳作¹，著名作品如：都市新淮劇《金龍與蜉蝣》、《西楚霸王》、京劇《西施歸越》、越劇《真假駙馬》、《梨園天子》、《李清照》、崑劇《班昭》、漢劇《柳如是》及甬劇《典妻》等，這些成果集結於他的《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》、《九十年代——羅懷臻劇作選》及《羅懷臻戲劇文集》三部劇作集當中。

從早期作品開始，「濃厚的悲劇性」就是羅懷臻劇作的一大特色；他在《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》後記〈心靈的回顧〉²中曾提及：

我似乎沒寫出過「完滿結局」的戲，但我不知道我心裡是否有「結」。……所謂熱衷悲劇、著眼不幸，其實是源於對人生對世界的愛，或許還更為深切一些。……「悲劇是將人生有價值的東西毀滅給人看」，為什麼要「毀滅給人看」呢？「以期引起療救的希望」（魯迅語）。

作品中的濃厚悲劇性，其實是源自於他對社會、對人生的思考，是源自於一種「希望世界變得更好」的熱情；這種對真情的歌詠、對美好事物的珍惜與追求可說貫徹在他的劇作當中，即使後來他跳脫一貫的悲劇、開始寫出「歡喜收場」的故事（如《梅龍鎮》、《寶蓮燈》），這樣的追求依然沒有消失，而這也成為他作品的標誌之一。他的創作題材多樣又廣泛，觀眾難

¹ 羅懷臻創作及劇作演出簡表，請參見附錄一。

² 羅懷臻，《西施歸越：羅懷臻探索戲曲集》，上海：學林，1990。

以預料他接下來會出什麼招；唯一可以預想的是，他會以人物遭遇的激烈衝突、故事強烈的戲劇性及作品中埋藏的內涵，給予人們深刻的印象。

在戲曲創作上，羅懷臻有自己明確的理念；他提出「傳統戲曲現代化」和「地方戲曲都市化」理念，並依此理念，勇於挑戰不同劇種的創作、進行種種創作實驗與理論探索。他在〈重建中的中國戲曲〉³一文中，對由他發起的「都市新淮劇」一詞有所闡釋，這段文字正可作為他理論的註腳：

（都市新淮劇）即「以現代都市人的文明視角和價值觀念去解讀歷史、表達人生，以現代都市劇場藝術和都市觀眾審美趣味來展示古老的地域的淮劇，從而使傳統的地方戲劇在現代的都市場景中再次獲得新生、謀求興盛」。為此，它所面對的不僅僅是「現代」和「都市」，同樣還要面對自己的傳統，在重新走進都市的同時重新實現對於傳統和「地域」的自覺回歸。否則，就極有可能在與現代都市的新一輪融合中，不經意地丟失了自我。

嘗試以現代人的思維去解讀歷史、傳達對現實人生的思考與觀照，並考量劇種特色、結合現代劇場藝術，創作出具有「都市感」、「現代性」而又不失地域特徵的作品，是羅懷臻給自己的挑戰與追求。

「現代追求」（都市感）與「傳統回溯」（地域性）是他創作上的兩大標竿，他如何運用自己擅長組織的強烈衝突、透過「歷史（古代）人物」激發觀眾對「現實人生」的思考？他的挑戰與追求，總體來說，是否成功？

劇作背後必然有其「核心理念」（主題），這個主題透過情節、人物、語言來堆砌；語言表現了人物性格，人物性格及行動推動了情節，而情節傳達了劇本的核心主題，其中若一哪一環節有所過或不及，就可能影響觀眾對劇作思想的「接收」與「接受」。羅懷臻劇作所傳達的思維有其深刻涵意，他如何架構劇情、描繪人物性格與聲口？「主題」、「情節」、「語言」和「人物」的交互情況是怎樣的、呈現的整體風貌如何？有何優點與缺失？——本篇論文希望能藉由對劇作的分析、試圖對上述問題提出解釋，並為羅懷臻其人其作做個階段性的評論與定位。

³ 羅懷臻，〈重建中的中國戲曲〉，《中國戲劇》，2004 年 2 期。

第二節 研究方法及文獻回顧

本論文研究方法將以劇本分析為主，以 2008 年出版的《羅懷臻戲劇文集》中收錄的戲劇作品為主要研究材料，一一析論各個劇本，以期歸納出羅懷臻在 1980 至 2007 年間創作的整體風貌與特色。本論文亦會參考羅懷臻 1990 年出版的《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》、2002 年出版《九十年代——羅懷臻劇作選》兩本劇作選集，若同一劇目在不同刊物上有文字上的出入，我將簡單討論羅懷臻對自己作品的修訂、改編，分析不同版本之間呈現何種相異的風貌。另外，如當代劇作家也有相同題材的作品，在蒐羅、研讀所及範圍內，也將提出來與羅懷臻劇作做一比較，試著從中更確立羅懷臻不同於他人之特點。而在研析劇本的同時，也會參考參與演出的人員之言論及他人劇評等，對該劇做進一步的思考與評價。至於舞台演出及唱腔身段表演部分，由於羅懷臻的劇本有時原為某劇種而做、但又被其他劇種移植改編；加上羅懷臻劇本的理念性很強，雖則他頗為注意劇作的修改、對舞台演出等二度創作的參與，在劇作演出時劇本含蘊的深刻意涵仍不一定能被完美體現，創作意識之特色常超越搬演實況，所以本論文將專注於「劇本」本身的析論，舞台導、演的二度創作及演出效果則不在本論文討論範圍內。

當然，前輩學者對於羅懷臻劇作的論述也是本論文的重要參考資料。

專書方面，謝柏梁《中國當代戲曲文學史》（1995）、王安祈《當代戲曲》（2002）、陳愛國《歌盡桃花扇底風：戲曲藝術的現代解讀》（2002）及何玉人《新時期中國戲曲創作概論》（2005）等書，在書中或列有專章、或在整體闡述中對羅懷臻劇作有所論析。

謝柏梁 1995 年的初版《中國當代戲曲文學史》分為三編：第一編「戲曲改革與建設時期」（1949—1963）、第二編「現代戲與樣板戲時期」（1964—1976）、第三編「戲文振興與繁榮時期」（1977—1990）。作者將羅懷臻劇作歸入第三編（第三期），為他列了專章〈羅懷臻的宮闈悲劇〉，其中分「十年一覺戲文夢」、「帝王與我是對頭」、「英男美女起悲歌」三部分討論其劇作；2006 年此書再版時，增加了第四編「戲文整合與深化時期」（1991—2000），作者把羅懷臻專章移至第四編（第四期），並增加了「《西楚霸王》與三位女性」一節，討論羅懷臻 1995 年之後的著名劇作。在初版中，謝柏梁討論了羅懷臻《真假駙馬》、《梨園天子》、《金龍與蜉蝣》、《西施歸越》、《秦淮風月》、《古優傳奇》等劇本，對羅懷臻劇作做了如此評

價：「懷臻的悲劇迄今為止一直指向那爭權奪利、醉生夢死、虛偽透頂而又腐敗之極、有欲無情而又自私專橫的罪惡宮廷。他的宮廷悲劇從思維肌理的鋪展上看，是一把把犀利的解剖刀；從歷史趨勢的反顧上看，是一首首封建王朝的淒涼哀歌；從情節技巧看，是莎翁悲劇的合理延伸；從人物典型的描摹看，是中國戲曲人物畫廊的新景觀。」⁴

王安祈《當代戲曲》對 1949 以降、海峽兩岸的戲曲創作做了整體性的討論。在第壹篇第三章「當代戲曲的發展——大陸的戲曲改革（下）」的第一節「文革後新時期劇作家個人風格的建立——編劇中心確立」中，論及羅懷臻的《西施歸越》、《真假駙馬》和《金龍與蜉蝣》等劇本，由其劇作中看出他思路的開拓及轉變，指出《真假駙馬》劇中人有激烈內在衝突、但本質上是為了外在的綱紀維繫，到了《西施歸越》、《金龍與蜉蝣》等劇本則不再把矛頭指向制度，而以「人的本身」為最主要的關懷；⁵而在第二篇第一章「如何評析當代戲曲」章節中，也簡單討論到《金》劇的曲文念白、《真》劇的思想內涵及《西》劇中「吳優」角色在舞台藝術上的功用。另外，王安祈《光照雅音：郭小莊開啓京劇新紀元》書中「懷孕的西施，回不了家的女子——歸越情」一段，討論雅音小集改編自《西施歸越》的演出《歸越情》，也可做為羅懷臻劇本分析及劇作演出之參考。

陳愛國《歌盡桃花扇底風：戲曲藝術的現代解讀》一書，介紹討論中國戲曲藝術的特徵、戲曲藝術的職能、戲曲藝術的技巧、戲曲藝術的類型、戲曲藝術的文化特質。第二章舞台美術「燈光」部分、第三章戲曲藝術技巧部分論及《金龍與蜉蝣》；第四章藝術類型部分，以《金》劇和《西楚霸王》做為「悲劇」類型的範例，以「命運悲劇」詮釋《金》劇；在「新編歷史劇」部分，除了以上兩劇外，作者也舉《西施歸越》為例，以「真實的寓言」、「探索性歷史劇」來定位這些劇本：「這些劇目在內外結構上被一些發達的歷史認知符號組裝起來，追求的不是表層的教化，而是深層的寓意，充分表達劇作家對歷史人生的獨特見解。」⁶

何玉人《新時期中國戲曲創作概論》考查 20 世紀 80 年代以降的大陸戲曲創作狀況，並挑選十位在全國有影響的劇作家，對他們不同的創作風格和獨特的藝術表達方式進行析論。全書共分八章：第一章「新時期戲曲創作總體格局（上）」、第二章「新時期戲曲創作總體格局（下）」、第三章「新時期劇作家的創作風格（上）」、第四章「新時期劇作家的創作風格（下）」、

⁴ 謝柏梁，《中國當代戲曲文學史》，北京：中國社會科學出版社，1995，頁 446。

⁵ 王安祈，《當代戲曲》，台北：三民，2002，頁 58。

⁶ 陳愛國，《歌盡桃花扇底風：戲曲藝術的現代解讀》，黑龍江：黑龍江人民出版社，2002，頁 174。

第五章「新時期戲曲創作的實踐體認」、第六章「新時期戲曲創作的審美趨向」、第七章「新時期戲曲創作的成因考論」、第八章「新時期戲曲創作的歷史新開拓」；羅懷臻劇作列於第四章第四節討論。本書討論了《金龍與蜉蝣》、《西楚霸王》、《班昭》、《西施歸越》、《李清照》、《柳如是》、《寶蓮燈》和《典妻》等劇作；作者歸納出羅懷臻劇作兩大特點：一是「融貫劇作中的歷史文化意蘊」，而其中「家國意識」又是他歷史文化意蘊最核心的內容；二是「對女性的深切人文關懷」。⁷

除了專書之外，趙耀明〈羅懷臻與他的歷史劇創作〉、翥芳〈羅懷臻的「悲劇史詩」探求〉、桂榮華〈還鄉者說——論羅懷臻劇作的一種模式〉、謝柏梁、都文偉〈探索人性人格，審美人情人生——羅懷臻劇作的生命品格〉、葉志良〈女神與女奴：審視女性的兩個維度——以羅懷臻劇作為例〉、〈羅懷臻戲曲創作的推陳出新〉、〈羅懷臻戲曲創作論〉、謝豔春〈羅懷臻九十年代劇作中的男性世界〉和劉豔卉〈理念之雙刀劍——以羅懷臻戲曲劇作為個案的研究〉等單篇論文，還有毛時安《九十年代——羅懷臻劇作選》序言〈守夜人的聲音〉一文，都對羅懷臻劇作進行了歸納分析。

趙耀明〈羅懷臻與他的歷史劇創作〉以「他似乎正在以一種寓言型的哲理戲曲形式，自覺地努力創造一種現代民族史詩」評論羅懷臻的以古代為時空背景的劇本⁸。

翥芳〈羅懷臻的「悲劇史詩」探求〉，以「悲劇史詩」評論羅之劇作，認為他的作品「既有著中國民族文化的遺風，又帶有古希臘悲劇和莎士比亞戲劇的遺風，……因其某種哲理意味的深刻性而彌散出一層理性光輝的神秘氣息和文化品味」，也提到他的劇作由於其中蘊含的深刻意涵難以完美被體現，所以羅懷臻格外注意劇作的修改、對舞台演出等二度創作的參與，這個觀察點出其劇作演出的特性⁹。

桂榮華〈還鄉者說——論羅懷臻劇作的一種模式〉以西方理論（原型）來分析羅的劇作，認為他幾部戲曲文本中都有所謂「還鄉者模式」，以古希臘俄狄浦斯為核心原型，進行了對傳統話語的顛覆、解構¹⁰；該論文用文學理論來討論羅劇作中的文學母題、人物形象原型，提供了研究者可資參考的分析方式。

⁷ 何玉人，《新時期中國戲曲創作概論》，北京：文化藝術出版社，2005，頁186、188。

⁸ 趙耀民，〈羅懷臻與他的歷史劇創作〉，《劇本》，1994/02，頁23。

⁹ 翥芳，〈羅懷臻的「悲劇史詩」探求〉，《劇本》，1996/05，頁48-49。

¹⁰ 桂榮華，〈還鄉者說——論羅懷臻劇作的一種模式〉，《東方藝術》，1997/05，頁54-56。

謝柏梁與都文偉〈探索人性人格，審美人情人生——羅懷臻劇作的生命品格〉討論了《真假駙馬》、《金龍與蜉蝣》、《西施歸越》等九部劇作，以「揭示人性之醜惡、讚美人格之純淨、謳歌人情之美好、神往人生之可貴」四點來敘述羅懷臻的創作歷程、歸結其創作特色¹¹。

葉志良所撰三篇討論羅懷臻劇作的論文中，〈女神與女奴：審視女性的兩個維度——以羅懷臻劇作為例〉一文討論了《西施歸越》、《班昭》、《柳如是》、《蛇戀》、《典妻》等數部以女性為主角的作品，提出可將這些女性角色分為兩個層次：「一是女神，是同情、安慰、理解的給予；一是女奴，是柔順、隱忍乃至犧牲品的中國傳統女子的化身。但即使是那個層面的女子，都旨在通過這些女子構造的鏡子，來張揚女性的善良和美麗。」¹²而另外兩篇論文，則是參考了前人的論述及部分自己的意見，總結出對羅懷臻劇作的大致評價與定位。

謝艷春〈羅懷臻九十年代劇作中的男性世界〉中，討論了《金龍與蜉蝣》、《西施歸越》、《班昭》、《典妻》等劇作，提出羅懷臻作品中男性形象與女性形象的對比：女性世界作為羅懷臻傾注所有情感的理想世界，而男性世界作為殘酷的現實世界。作者認為雖然羅筆下的男性形象多有缺陷，但這些男性群象也因此顯得豐富多彩、生動感人。¹³

劉豔卉〈理念之雙刀劍——以羅懷臻戲曲劇作為個案的研究〉中，作者認為羅懷臻劇作的理念化傾向主要體現在人物形象、人物環境、象徵意味的細節及哲理性的人物語言上；而這個傾向在形成羅懷臻劇作哲理性鮮明的同時，也對作品的形象性等美學品格造成了損傷：首先是人物形象缺乏典型性，單一而缺少變化，在強大的理念面前顯得蒼白、脆弱；其次是理念的高度，所謂的「現代性解讀」並不一定能描繪、挖掘出能夠支撐「現代」解讀的細節。這篇論文提醒讀者注意所謂「理念先行」對劇作造成的優點與負面影響，也促使我進一步思考：營造強烈戲劇性、激烈的衝突以「引爆」劇作家想傳達的理念，如此強調戲劇張力是否太過頭？而理念的分明，是否也造成了人物形象截然二分、「非善即惡」，捨棄了人心最幽微、也是最真實的「灰色地帶」？這是研究者分析羅懷臻劇作時可考量的點。

毛時安〈守夜人的聲音〉一文，作為羅懷臻九十年代劇作選集的序言，作者回顧了羅的創作過程、提出的理念與相關實踐，並以「由酒到茶」的觀點詮釋羅寫作主題與風格的轉換；《金龍與蜉蝣》等劇作的強烈鄉野氣息如嗆人的老酒，《班昭》等以文人為主角的作品則恰

¹¹ 謝柏梁、都文偉，〈探索人性人格，審美人情人生——羅懷臻劇作的生命品格〉，《戲曲藝術》，2000/03。

¹² 葉志良，〈女神與女奴：審視女性的兩個維度——以羅懷臻劇作為例〉，《當代戲劇》，2004/04，頁15。

¹³ 謝艷春，〈羅懷臻九十年代劇作中的男性世界〉，《劇本》，2008/04。

如醇厚的清茶，「烈酒代表著山野民間，清茶象徵著精英文人。對文人的關注起始於柳如是、昇華於李清照、完成於班昭。……《班昭》形為酒，質為茶，以一種成熟的內斂的風致，與《金龍與蜉蝣》怒髮衝冠式的狂野之美相映成趣，成為 90 年代羅懷臻思想藝術最為成熟的壓軸之作。」¹⁴

除了上述論及羅懷臻劇作的專書、論文之外，余從、安葵《中國當代戲曲史》、吳乾浩《當代戲曲發展學》和郭漢城《當代戲曲發展軌跡》等書論及大陸當代戲曲創作概況、發展現況及觀眾參與情況，亦可資參考，作為對羅懷臻戲曲創作的背景瞭解。

前輩學者的論述，討論了羅懷臻的重要作品（關注範圍大至整體風格、思想內涵，小至舞台燈光變化、特定台詞之功效）、指出了羅懷臻劇作的大致特色（有豐富的思想性、濃厚的悲劇性和震撼人心的情感；有深切的歷史關懷、人文關懷，有對制度的批判、也有對人性的深刻挖掘，可稱之「悲劇史詩」、「寓言史劇」）、寫作風格的轉變（「由酒到茶」，從對封建制度的強烈控訴，到對文化使命的關懷與承擔），在研究方法上也提出了值得參考的點（可嘗試由原型、母題的觀點評析劇作；在角色研究上注意羅懷臻「男性／女性的對比」；在劇作思想上，注意「理念」的強調是增強了還是斷傷了作品的整體價值）。

前人對羅懷臻重要劇作已做了很多評論，我認為尚有兩個部分可以再發展。

一、對較「冷門」劇作的討論：羅懷臻有部分劇作較少被仔細討論（如《蛇戀》、《梅龍鎮》、《一片桃花紅》、《楊貴妃》、《李亞仙》等）；其中有與他人合作的作品（如《孔雀東南飛》、《鳳山行》等），也有應邀獨立創作的劇作（如《寶蓮燈》等）。本論文除參考他人、對羅懷臻「熱門」劇作再做一番歸納性的討論外，亦擬對前人較無討論的「冷門」劇作進行進一步的討論，這些作品在羅懷臻的創作歷程中有什麼樣的意義？（如：應邀創作的作品，在**限定條件的要求下，羅懷臻有何新意？**另如羅懷臻對《蛇戀》、《梅龍鎮》兩劇冠以「青春越劇」，對《一片桃花紅》冠以「青春崑劇」之稱，這幾個「**青春劇**」**作品特色為何？**）前人較少討論的劇作，或許正是一塊重要的「拼圖」，讓人對羅懷臻劇作能有更完整的瞭解。

二、羅懷臻語言風格對劇作的影響：前人研究大多由正面角度來看羅懷臻作品中飽含的激越情感及豐富的思想性，也有人從反面提及羅懷臻劇作中的「理念」是把可能斷傷劇作整體呈現的「雙刃劍」，但較無人由「語言風格」方面來討論他的作品——推動、營造出激烈

¹⁴ 毛時安〈守夜人的聲音〉，《九十年代——羅懷臻劇作選》，上海：上海社會科學院，2002，頁 12-13。

衝突／情感的激昂直白「語言」，或許也是羅懷臻劇作中的「雙面刃」？在本章第一節「研究動機」部分提及，羅懷臻作品具有豐富思想性、有想要歌頌或悲嘆的理想、真情，可是，他的表達方式是否太過直接？以直白的語言「吶喊」出激烈的情感，雖然強烈，但是否「太過強烈」而少了些「蘊藉」？是否太過強烈，而讓觀眾難以「接受」，少了回味沉吟的空間？

本論文將對前人較少論及的「冷門劇作」及「語言風格」部分多做些析論，以期能對羅懷臻的劇作做出更為周延的理解及評價。

第三節 研究範圍與論文架構

羅懷臻是一位多產的劇作家，如今仍在持續寫作（如 2008 年創作瓊劇《下南洋》、2009 年與陳力宇合編滬劇《胭脂盒》等），而他除了致力於戲曲創作外，尚有話劇、歌舞劇、電視連續劇、電影等劇本創作；為限定較為明確的研究範圍，本論文將著重於其戲曲劇本創作，以《羅懷臻戲劇文集》中收錄的二十二個戲曲劇本為析論範圍，研究年代則上自 1980 年羅懷臻踏入編劇界開始、下迄 2007 年（《羅懷臻戲劇文集》收錄最晚近的劇本《李亞仙》之演出時間），劇本研究範圍羅列如下（依劇種排列）：京劇《古優傳奇》、《西施歸越》、《暴風雨》、《寶蓮燈》、《李慧娘》；崑劇《班昭》、《一片桃花紅》；淮劇《韓信之死》、《金龍與蜉蝣》、《西楚霸王》；甬劇《典妻》；黃梅戲《孔雀東南飛》；豫劇《鳳山行》；川劇《李亞仙》；秦腔《楊貴妃》；越劇《真假駙馬》、《梨園天子》、《李清照》、《柳如是》、《蛇戀》、《梅龍鎮》、《青衫·紅袍》。

本論文將由羅懷臻創作經歷、作品簡介及創作理念談起，進而一一分析劇作。分析新編歷史劇和改編劇（改編傳統老戲或其他類型的文學作品）的部分時，我會試著將其作與史書紀錄／原著、同題材劇本做一番比較，討論他從於史有據的人物／前人創作的人物中把握了何種精神，以及他如何從史實中翻出新的思考；分析其新編古代劇部分時（不限特定時空，只是以「古代」為背景），除了析論人物、情節、主題外，也希望能在「劇作家架空虛設了何種背景、這種背景又對作品產生何種影響」的部分作一些討論。劇本分析之後，再進行其寫作特色之歸納整理、理論與實踐之階段性總結，並參考、綜合前人意見，試圖對羅懷臻目前的創作做出較為全面的評論與定位。由此概念出發，本論文將分為七章進行論述——

第一章：緒論——分研究動機、研究方法及文獻回顧、研究範圍與論文架構三節，本章除回顧前輩學者相關資料外，也簡要說明本篇論文之問題意識、研究材料及寫作架構。

第二章：羅懷臻的創作歷程及其戲曲理念——分生平經歷、創作歷程、創作理念及劇作簡介四節，參考《羅懷臻戲劇文集》第五卷「理論·言論卷」及第六卷「理論·演講卷」，大致描繪出羅懷臻劇作及創作理念之整體藍圖；以此作為「導言」，接下來兩章再對其作品一一進行析論。

第三章：羅懷臻劇作論析（上）——本篇論文將打散年代、劇種，以「劇作主題」¹⁵來對羅懷臻劇作進行分類討論；該主題下則以創作時間排序，依序討論。除對劇本本身的分析外，也會適度參考演出影音、劇評等相關資料。本章將分兩節，第一節「帝王與我是對頭——對制度權位的批判」，討論《韓信之死》、《古優傳奇》、《真假駙馬》、《梨園天子》及《金龍與蜉蝣》五部劇作；第二節「千古佳人血淚河——對女性命運的同情」，討論《西施歸越》、《典妻》、《楊貴妃》及《李亞仙》四部劇作。

第四章：羅懷臻劇作論析（下）——分三節，第一節「從來學問欺富貴——對文人風範的思考」討論《柳如是》、《班昭》、《李清照》、《鳳山行》及《青衫·紅袍》五部劇作；第二節「只羨鴛鴦不羨仙——對人間情愛的追求」討論《蛇戀》、《寶蓮燈》、《梅龍鎮》及《孔雀東南飛》四部劇作；第三節，討論《西楚霸王》、《一片桃花紅》，以及兩部京劇獨角戲《暴風雨》與《李慧娘》。

第五章、第六章：羅懷臻劇作特色——繼第三、四章對羅懷臻劇作進行細部分析之後，第五章、第六章將進行統整動作，歸納其寫作特色。第五章「羅懷臻劇作特色（上）」討論「題材與主題」、「結構與情節」、「語言、音樂及舞台效果」三部分；第六章「羅懷臻劇作特色（下）」討論「人物塑造」及「整體風格」兩大部分。

第七章：結論——結論將總結前面六章論述，試圖為羅懷臻 1980～2007 年間的戲曲創作做出階段性的評價與定位，並提出本篇論文的研究成果及可能限制，以及對同一／類似主題研究的展望。

¹⁵ 羅懷臻劇本思想含蘊頗豐富，有時一部劇作有一個以上值得探討的主題，本論文將依論述的重心將之歸於某一主題。劇本分類上難以盡善盡美，尚祈讀者見諒。

第二章 羅懷臻生平經歷及創作理念¹⁶

劇作家的生長年代、成長背景，會對其創作產生一定程度之影響。本章將分為「生平經歷」、「創作歷程」、「創作理念」及「劇作簡介」四節，簡述羅懷臻的成長背景、如何踏入編劇之路，再畫分其創作歷程、探討其戲曲創作理念，並簡介其至今以來的數十部劇作，以期展現出其創作歷程之簡圖。

第一節 生平經歷¹⁷

本節將畫分為童年時光、少年時代、青年演員時代、編劇之路四部分，對羅懷臻的生平進行介紹；在介紹其生平經歷的同時，亦將對其創作特色及戲劇理念之形成做簡單推論。

一、奠基「悲劇意識」的童年時光——被「過繼」及與病魔搏鬥之經驗

羅懷臻，祖籍河南省許昌縣，1956 年出生於蘇北淮陰市。羅懷臻父親兄弟一共四人，其中兩人死於戰亂和飢荒，就剩下羅懷臻的父親及羅懷臻的大伯二人；為了繼承族門香火、繼承祖輩留下的房產，他父親早就允諾大伯：若自己生下兩個兒子，便將其中一人過繼給他。羅懷臻是長子，父親原本為他取名「淮贈」，就是要從淮陰贈送到許昌的意思。

隨著羅懷臻的弟弟們相繼出生，他父親「兌現」諾言的時刻也到了；大伯親自到淮陰來接羅懷臻，羅懷臻的母親也只好讓他把孩子接走。一路上，大伯哄他說只是去鄉下玩、去住幾天，過一段時間媽媽就會去把他接回家；到了鄉下，大伯母也用「媽媽就要來接你了」的話語來哄著哭鬧的他。在鄉下，羅懷臻是怎麼過的？

我也就從清晨到黃昏遠遠看著通往羅村的路，可是就一直看不到我的母親，看不見母親的大辮子。漸漸地我也累了，隱隱之中有一絲被拐賣的感覺。就這樣，我在鄉下老家度過了三年時間。¹⁸

¹⁶ 本論文部分引文為標明重點而加畫底線，非原文作者所畫。

¹⁷ 關於羅懷臻的生平經歷，主要可參考兩篇文章，一是羅懷臻首部劇本集《西施歸越》後記〈心靈的回顧〉（亦收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷），文中曾自述了從小到大、以迄於後來踏上編劇之路的過程；二是《羅懷臻戲劇文集》第六卷收錄的、他在中國大陸文化部「第二屆戲劇編導培訓班」上的演講稿〈我的創作之旅〉，其中完整地陳述了他從小到大的經歷，可供參考。

¹⁸ 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 187。

從天真地等待母親來接他，到漸漸「累了」、漸漸接受這種被「拐賣」的感覺，羅懷臻就這樣在河南鄉間度過四歲到七歲的三年時光。終於有一天，他的母親真的出現了。

（母親）從村口的路上走來，一直走進了大伯家。我正和村裡的孩子們在玩，心裡很緊張，卻沒有叫她，她也沒有發現我。那時，母親在我眼裡的樣子和氣息都是陌生的。母親到大伯家沒看見我，就請人到處找我，其實我就在離大伯家不遠的地方趴著，心裡非常非常地想進去，又非常非常地緊張。終於回到家裡，母親的那一抱、那一哭，就深深地打動了我。的確是的，人類最最偉大的情感莫過於母愛！¹⁹

原來，他的母親爲了「抗議」父親把他過繼給大伯，已經和父親分居了好一段時間；終於，她趁著父親出門的時候，把羅懷臻的姊姊託人照顧，偷偷地溜到許昌鄉下去接他。等他父親回到家，看到妻子把兒子都接回來了，也只有長嘆口氣，接受了這件事。

羅懷臻結束了許昌鄉居歲月，回到淮陰居住。而這段被「過繼」的記憶帶給他頗爲深刻的影響——一是在與母親分離而又重聚的狀況下感受到母愛的偉大，也或許因此，後來在他的作品中，「母親」、「母愛」佔有頗大的份量；二是他在鄉下感受到鄉土的生命力。雖然在許昌鄉下的時光曾讓他有被遺棄的不安感，但他仍將河南許昌視作他的「心靈故土」，而這塊心靈故土更讓他認識到質樸的生命力。他提到在鄉下的生活時，曾說：

我對童年的記憶大部分是對河南、對黃土高坡的記憶。那幾年正好碰上三年自然災害，幾乎頓頓以紅薯充飢，但貧苦的生活卻讓小小年紀的我感受到生命如此神奇，這給予了我原生態、質樸的生命張力和活力。²⁰

他認爲自己「骨子裡更多的仍是家鄉賦予我的血性、激情、正義感」²¹——「血性、激情、正義感」，這也正是他後來著名作品如《金龍與蜉蝣》、《西楚霸王》所傳達出的氣質；「質樸的生命力」也正是他日後進行各地方劇種創作時，所著意挖掘的部分。

除了被「過繼」的經驗之外，他九歲時曾感染傷寒病，和病魔搏鬥的經驗也對他造成了影響。在被問及作品中的悲劇意識時，羅懷臻提到了這些往事，並說明了這些事情是如何造成他心靈的變化——

¹⁹ 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁188。

²⁰ 〈守望·創新〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁256。

²¹ 同上。

童年的記憶往往可以影響人的一生。從兒時被過繼的經歷中約略體會到的遺棄感和不安全感，從九歲時患傷寒病在死生一線掙扎的恐懼，這種幻滅的陰影和宿命的意識一直伴隨我多年。²²

過繼經歷帶來的不安、疾病中在生死一線間掙扎的恐懼，加上從事劇本創作後移居上海、以「外鄉人」身分在異鄉獨自打拼；童年時期的心靈感受加上成年後的經歷，種種體驗結合了悲情、悲傷、悲愴等心情，流向筆端，使他接二連三地創作出悲劇劇本。羅懷臻自言的「童年的記憶往往可以影響人的一生」，果然不虛。

二、「社會大舞台，人人都是戲」——文革時期的閱讀與下鄉經驗

羅懷臻七歲回到淮陰，上小學讀書；十歲時，文化大革命開始，羅懷臻的學業，自那時起便「處於一種半荒廢的狀態」。在這「學業半荒廢」的狀況下，他的閱讀經驗為他鋪下了通往文學、戲劇的路。他曾提到當時的閱讀對他後來創作的影響——

我是十三、四歲就愛上文學作品的，那個時候正鬧「文革」，父母不許出門，就借書看，能看到的大都是文學名著，在我記憶中印象最深刻的有三部：話本小說「說岳全傳」、曹禺的話劇單行本「雷雨」和法國雨果的「九三年」。這三部作品可以說都是真正意義的悲劇，它們儲藏在我最初的閱讀記憶裡，揮之不去，我對這些作品和作家有意無意地模仿和推崇，都或多或少地影響了後來的創作。²³

他也曾如此形容讀這些書的體驗：「記得每讀一部這樣的書總有好幾日惆悵，不明白書裡哪來這股牽心掛腸的魔力？」²⁴雖然在文革時期，他得面對「每天掙滿工分，年終換回日價三角七分」的現實壓力，因此他並沒有被這些作品觸動「作家夢」；但由他日後的回顧，可知當時的閱讀經驗多少觸發了他的悲劇意識、或多或少對他產生了影響。

羅懷臻的「半荒廢學業狀態」也僅僅維持到初中畢業，而他所受的「可憐的一點教育」使他被貼上「知識青年」的名號；十七歲時，他被下放到洪澤湖邊的農業生產隊「接受再教育」。關於當「插隊知青」的經驗，他曾提及兩件事，一是外婆送行時的真情流露，二是他事後反省、覺得自己陷入某種「規定情境」——

²² 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁188。

²³ 同上，頁188-189。

²⁴ 〈心靈的回顧〉，劇本集《西施歸越》後記，頁226。

記得送行那天，豔陽當照，鑼鼓喧天，氣氛很是熱鬧。家人鄰友依依話別，同聲勉勵，唯有外婆，蹭著小腳企圖阻止我爬上卡車。那情景，終生難忘。當時我心裡很難過，為什麼大家都在掩飾，獨外婆是真情？²⁵

我想我當時一定是沉入了某種「規定情境」。現在回想起那個時代的許多事情，覺著均有些好笑。所謂「社會大舞台，人人都是戲」確是有這種味道。「運動」十年不就很像億萬人參演的一場大戲劇嗎？……這大概就是「文革」留給我的印象，也可以說是我對於「戲劇」內涵的原始理解吧。²⁶

送別時，眾人「互相勉勵」，氣氛一片振奮，毫無離愁別情之苦；羅懷臻下鄉後，曾經怨母親出生地主家庭、害自己不夠「根正苗紅」，並心甘情願地和貧農「打成一片」，自覺活得「很好」、「很自信」——這種過於熱烈的氛圍、過於樂觀的心境，與文革時期鬥爭殘殺、滿目瘡痍的現實形成極大的反差；置身於「規定情境」中，人們好像逼自己去相信一個看不見摸不著的「美景」，來消弭實際上所遭受的「可憐」、痛苦，這或許也就是羅懷臻為何覺得大家都在「參演大戲劇」的緣故吧。

但在這樣的情境中，還是有「真情」的存在。送行當天，只有外婆跳脫「規定情境」、流露出對外孫的不捨、擔憂、拉著他不願他離開；後來，母親第一次前往探視他時，也卸脫了「面具」落下淚水。「人間真情」也是羅懷臻創作中很重要的部分，在他的許多劇本裡，不管劇中情節多麼尖銳衝突、人物遭受到多大折磨，「真情」始終是故事裡的關鍵、是不變的追求；儘管人們可能受到「規定情境」、「刻板概念」等束縛，但其中仍有真情流動的可能，我想，這與他在文革時期的所見所聞不無關係。

三、夢想之三重轉換——武術教練、淮劇演員與編劇

「人生有時很悖，一心做的事情往往不成，無意間一番撥弄反倒辟出路來」²⁷——羅懷臻曾如此形容自己的生命轉折。

羅懷臻八歲時便開始學習少林武術，近十年習武用功不輟；1974年，他在南通參加了江蘇省的武術比賽，之後，雖然身為「插隊知青」，實際上他卻是在淮陰縣體委當武術教練、

²⁵ 〈心靈的回顧〉，劇本集《西施歸越》後記，頁224。

²⁶ 同上，頁225。

²⁷ 同上，頁226。

在城裡訓練運動員。然而，武術卻沒有成為他的終生職業；日後回想，他認為這段習武的經歷充其量也只是使他扮演英雄身旁的配角、或者演被打翻在地的丑角時「更顯得乖覺、活泛而已」²⁸。

二十歲那年，羅懷臻憑著武術拳腳考進了淮陰市的淮劇團；1976年10月，他到淮劇團報到的當天，正是北京粉碎「四人幫」的日子。他自此由「武術夢」轉向人生第二重夢想——「演員夢」。

起初，演員這條路好像還頗順利，羅懷臻「有嗓子，有武功，又年輕有悟性」²⁹，很快就從武打演員升級到扮演正式角色；之後，更排在一號男主角的後面，成為演出主要角色的「B角」了。但，就在這個即將「成名」的關鍵時候，他出現了嚴重的心理障礙——

我對絕對地站在舞台中央十分敏感、緊張，覺得所有的目光都聚焦在我一個人身上去，我會感到尷尬，感到渾身不自在，恨不得能草草唱完了鑽進邊幕裡去。我知道演員一旦有了心理障礙是很難調整的，幾乎就是一種習慣，一種本能，一種條件反射，怎麼克服都不奏效。……這就是我的心理障礙，條件反射，天生就做不了演員，所以我很早就破滅了明星的夢。³⁰

他曾經寫過一個電視劇，劇名就叫《尷尬的B角》，表現的就是這種心理障礙。而他終究無法克服這層心理障礙。雖然羅懷臻的「演員夢」最後沒有實現，但他在當淮劇演員的過程中的數年裡，背了上千句的唱詞，許多名劇劇目的唱詞他都能背會唱，這樣的訓練，也為他後來成為一名戲曲作家打下基礎。

「明星之夢」無望，羅懷臻仍繼續待在淮劇團裡，他的「創作之路」悄悄地開展起來——「代筆寫信」可說是他創作的「起點」。

七十年代通訊不如今日發達，異地親友間聯繫的主要方式仍是寄信。劇團裡能寫信的、肯代人書寫的人不多，羅懷臻不知不覺間「竟成了一個經常代筆寫信的人」，他是這麼回顧當時的代筆經歷的——

我想那時我應該已經是在嘗試文學創作了吧？寫信之前，我會認真聆聽他們的傾訴，然後模仿他們的語氣下筆，盡量不引用現成的名人名言，而是自己提煉出樸實真切

²⁸ 〈心靈的回顧〉，劇本集《西施歸越》後記，頁226。

²⁹ 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁176。

³⁰ 同上。

的話來。一般來說，效果都還不錯。以至於有些收信的對發信的說：你還是給我寫信吧，讀你的信比見你的人印象要好。聽到這樣的反應，我反而會增加信心，其實這種代筆已經是在創作了。從為年輕朋友代筆寫信，到為劇團的移植劇目加寫唱詞，我的創作就是這麼「從實際出發」的。³¹

由寫信磨練「代言」，由收信者的反應得到「作信也需兼顧『作者』、『讀者』，始能發生『效應』」³²等事情，再由「代筆」到「加寫劇本唱詞」——這樣的發展，應是他始料未及的吧。

而真正促使羅懷臻提筆創作劇本的，是他在二十五、六歲左右所確診的「難治性貧血」。某次游泳之後，他發現身上有很多出血點，到醫院檢查的結果，確定他的病是「難治性貧血」，病因起自他九歲時、醫療人員為了治療他的傷寒病而為他注射的氯霉素，該物質對他的造血系統產生嚴重破壞作用，長期積累下來，造成了全血系統的低下；再加上營養不良，體力透支，這個疾病就愈發嚴重了。得知病況後，他不但不能再唱戲，也無法繼續跟劇團跑碼頭，只能一個人待在家裡養病。當時中國文學風氣很興盛，而羅懷臻也喜愛文學閱讀、喜愛談論文學；在養病的時候，又病、又孤獨，他心中便產生一個問題：「生命怎麼才能不朽？」當時他想到的答案就是「創作」——「生命的不朽就是留下文學著作。」因此，他開始每天跑圖書館，從圖書館裡借出來的第一本書是《史記》；借《史記》是因為裡面有一篇〈淮陰侯列傳〉是寫韓信的，韓信是淮陰人，和他同鄉。他邊查字典邊讀《史記》、邊讀邊產生了劇本的構思，他一鼓作氣寫成了平生的第一個劇本《韓信之死》，一個關於淮陰侯命運的劇本。

劇本完成後，羅懷臻將劇本送給劇團的領導看；然後，出乎意料的順遂——他第一次創作的劇本就被推薦參加了江蘇省的重點劇目創作會，這也讓當時的羅懷臻感覺：「創作劇本很容易，我這才是第一次，就進入了省的重點，以後第二、第三地寫下去，應該是條出路。」³³但就在創作會議臨近結束的時候，江蘇省戲劇學校的江鰲君先生特別找他懇談了一次，說他「寫劇本頗有天賦，無師自通，能在古人身上找出今人的共鳴十分了不起，是個創作的材料」³⁴，可惜劇本裡有許多錯別字、還有一些基本的常識性錯誤；江先生建議他若想成為有出息的劇作家，就應該從頭做起，建議他一定要讀大學、讀完大學再創作，到那個時候，劇本會寫得越來越好。

³¹ 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁177。

³² 參見〈心靈的回顧〉，劇本集《西施歸越》後記。

³³ 同註31。

³⁴ 同上。

淮劇團裡的兩位「讀書人」——團長周興和、導演梁小鴛，都是藝術院校的畢業生，他們常就劇本創作等問題展開議論，有時候也招呼羅懷臻一同聆聽，使他在耳濡目染間萌發了創作的想法；在羅懷臻決意認真求學時，他們也都給了他很多的鼓勵及幫助。羅懷臻後來到上海戲劇學院進修，梁導演爲他寫了推薦信；而他同時就讀上海戲劇學院和江蘇廣播電視大學時，周團長更爲了替他交學費，墊支了劇團的工資，乃至該月全團工資都推遲了半個月才發放。

1983 年，羅懷臻考入上海戲劇學院戲劇文學系進修；進修之外，他也讀完了江蘇廣播電視大學中文系。他聽取了江鰲君先生建議，認真地學習；日後回顧這段求學過程，他曾用「刻苦」二字形容，說自己讀書是「一個字一個字嚼了嚥下去的」。他在上海戲劇學院受到陳西汀、陳多兩位老師的耐心指導，他的人生也正式轉入第三重「夢想」、也是他後來他真正努力耕耘、發光發熱的志業——「作家夢」。他踏上「編劇」之途。

四、「行者尚在途中」——劇作家之路的開展

1983 年，羅懷臻進入上海戲劇學院進修。當時，文化大革命的思想禁錮已經結束，是中國思想最活躍的時期，西方的各種文學思潮、哲學理念、藝術流派像洪水一樣湧進中國，他也在此時期接觸了大量的文學藝術理論、拓展了自己的藝術視野。

在上海戲劇學院進修期間，羅懷臻創作了京劇習作《古優傳奇》。上海《新劇作》雜誌刊載了此部劇作，不但將之刊印於首篇，且附有羅懷臻指導老師陳西汀的推介文章；此外，《劇本》月刊的副刊《新潮流》也刊載了這個劇本的故事梗概。國內兩個專門發表劇本的重要刊物同時推薦一個劇本，對當年只有 28 歲的羅懷臻是個肯定。而當他從上海戲劇學院結業回到蘇北淮陰之後，他的老師們拿著這個劇本向上海的京劇團推薦，希望把他作爲編劇人才引進到上海來。起先是上海京劇院打算排演《古優傳奇》，接著又有上海越劇院向他約稿；1986 年，他的《真假駙馬》在上海越劇院演出後，上海越劇院就通過「特殊人才」的渠道，將他調入了上海，他正式由淮陰市文化局劇目工作室的專職創作員、轉爲上海越劇院的專職編劇。當時，要進入上海工作是很不容易的，而在上海戲劇學院進修、受到良師的提攜，便爲他帶來了這樣的命運轉折。1991 年，羅懷臻二度進入上海戲劇學院進修，在「高級編劇進

修班」上構思了《金龍與蜉蝣》劇本，該劇後來成為他的代表作；可說這兩次在上海戲劇學院的進修經驗，對他來說都有重大意義。

進入上海越劇院後，羅懷臻首先住在集體宿舍，之後才住進一間七平方公尺的單人宿舍；在上海的狹小居住空間，和他從前在淮陰時完全不同。此時，上海淮劇團向他伸出了「援助之手」——若羅懷臻答應從上海越劇院調到淮劇團、並承諾他們寫出好的劇本，他們願意提供五十多平方公尺的小套房給他住。他猶豫了很長時間，就是下不了決心，一是他覺得不能「忘恩負義」，就這樣離開對他有知遇之恩的越劇院；二是「上海越劇院」與「上海淮劇團」在上海的名望和地位懸殊，在上海市民的眼裡越劇是高雅的、是金碧輝煌的，而淮劇是蘇北人的劇種、是「土」的、是寒碇的。他也不諱言自己當時的想法——

說實話，我在進上海之前雖然也是在蘇北的淮陰唱淮劇，可是在上海幾年了，居然一次都沒看過上海淮劇團的演出，甚至在我的潛意識裡這個劇團是不存在的。如今倒好，我好不容易從蘇北到了上海，一下子彷彿又回到蘇北、回到淮陰了，心裡確實有點不甘。³⁵

後來，是什麼讓羅懷臻下定決心的？是上海淮劇團裡發生的兩件事³⁶。第一件事是他某次應了淮劇團的邀請，去劇場看了他們的演出，沒想到演出現場令他「觸目驚心」、印象深刻——觀眾稀少、不超過一百人，而且邊看戲邊高聲講話、甚至旁若無人吃零食；而該劇場白天放映電影時用來拉扯銀幕的地環竟都沒有拆除，演員下場時還得小心地跨過去，這樣的情景讓他「感到一陣悲愴」。另一件事則是在某年大陸國慶的文藝晚會上，上海淮劇團的節目臨時被取消了，原因竟是因為「有位領導覺得淮劇太土，而今晚是高雅的晚會，淮劇不適合參加演出」；正巧在淮劇團友人家作客的羅懷臻，看到被取消演出的淮劇女演員哭紅了眼回來，她傷心地說「淮劇怎麼了」？這句「很樸實也很傷心的話」令他至今難忘。這兩件事刺激了羅懷臻、使他有了一種「知恥而後勇」的衝動，終於促使他痛下決心調入淮劇團，重返淮劇。

羅懷臻思索關於淮劇的發展，認為淮劇的困局在於無法與上海城市融合，而他提出的解決方式就是找出該劇種優勢、回到該劇種原始風情，提煉出「陽剛與氣魄」的原生氣息給這

³⁵ 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁183。

³⁶ 詳情請見〈我的創作之旅〉；出處同上，頁183-184。

上海淮劇在上海的困局是因為自己不能與這個客居城市的同步融合。……我想淮劇在上海的生存關鍵首先還是要找到自己的優勢，首先要回歸自我。淮劇的自我是什麼，是蘇北的風情，是古楚的遺風。……上海是個大都市，里弄氣息、市井氣息、殖民氣息都不能代表上海的整體氣象，毫無疑問這裡面還缺少氧、缺少鈣、缺少血，也缺少陽剛與氣魄，這不正是淮劇可以補充給上海、補充給這座城市的嗎？³⁷

在融入現代文明、都市場景的前提下回歸劇種特色、展現獨特性，以新的舞台藝術呈現劇作，也重視傳達出可令現代觀眾共鳴共感的思想——由此概念出發，羅懷臻的《金龍與蜉蝣》率先打出「都市新淮劇」旗號；這部戲的創作、演出，對他自己、對淮劇來說，都是一次相當成功的嘗試，也讓他日後能以感謝的心回顧進入淮劇團一事：「正是淮劇在上海的困頓，激發了我衝動的血性，而在溫情脈脈的越劇女兒國裡我是做不到的，我也因此產生了與自己氣質相吻合的代表作。」³⁸

不過，羅懷臻在上海的生活、在此地發展的劇作家之路並非全然順利；對他來說，上海是「華麗的舞台與無形的對手」。

羅懷臻從 1986 年作為「特殊人才」被引進上海、1990 就出版了第一本劇作選、1993 年就以《金龍與蜉蝣》驚動全國，但是他的「二級編劇」職稱就是屢屢通不過同行專家們的評審；經過整整八年時間，直到 1994 年，他才被評上二級編劇。他回顧這段過程，認為這也許與他「外來者」的身分有關——

上海這個城市是海納百川的，可是這並不等於說所有的人都有容納外來者的胸襟，尤其是具有競爭關係的同行們，如果你不是他的朋友或者學生，那麼你就是一個突然進來攪局的異類。……職稱於我，既不意味著待遇和成就，也與水平和信任無關，它只影響著我在上海創作與生活的尊嚴，可就是這分尊嚴不能給你。³⁹

我之所以在上海一度陷入困境，就是因為我不經意打破了某種潛在的規則，或者說是秩序。……包括我的創作風格和行為方式都不是上海劇壇慣常的。⁴⁰

³⁷ 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 184。

³⁸ 同上。

³⁹ 同上，頁 180。

⁴⁰ 同上，頁 184。

1993 年《金龍與蜉蝣》演出後，來自全國各地的約請越來越多，但在上海卻沒有戲曲劇團約他創作——甚至包括了上演《金龍與蜉蝣》的上海淮劇團。雖然有來自各地的約請，臺灣也邀演其劇目並請他來臺講授編劇課程，但對他來說，得到「上海」一地的支持與肯定仍很重要。對羅懷臻來說，1993 年至 1998 年的五年間，是他最困難的一段時間。1993 年他出了一場嚴重車禍、差點喪命，住院四個多月；1995 年又離了一次婚，身負重債還獨自撫養女兒；上海沒有一個院團上演他的戲，他只能在江蘇、在浙江、在山西甚至在台灣、新加坡上演劇本。當時他身體不好、女兒又小，欠朋友的錢想還還不出、周遭環境遲遲打不開，心情苦悶壓抑、寂寞孤獨；但，他並沒有就此妥協、服輸，他持續努力，他要爭取自己的「尊嚴」：

我給自己規定了兩個底線。第一不放棄專業，五年裡每年都針對上海的戲曲劇團創作一個劇本，不能演出就且放著，我相信有一天它們會演出的；第二不離開上海，上海的前輩老師培養了我，又把我從蘇北引進上海，這裡有最好的演員，最好的劇團，最好的舞台，憑什麼我要離開上海，而把這大好的河山拱手相讓？絕不！⁴¹

直到 1999 年，羅懷臻在上海的處境才好轉起來。該年，中國大陸慶祝建國五十週年，上海必須推出更多更好的作品，必須打破慣常格局、重用多方面的優秀人才、推動創作；上海市政府的領導和宣傳部的領導等人都親自過問創作，過問創作人員的組合，任人唯賢、唯才是舉。羅懷臻曾形容 1999 年是他所見證的「真正的上海文藝創作豐收年」，那是上海文藝的豐收年，也是他的豐收年——他在那五年間為上海創作的戲劇一下子有了演出的機會，僅在 1999 的一年裡，他就有三部戲在上海排演；同年十月，又有三部戲被邀請進京，接下來又連續不斷有新作品在上海或其他各地上演、獲獎。在上海苦熬的五年終於出頭，羅懷臻各方面的局面都得到了改觀。

羅懷臻至今仍在戲劇界持續努力，他現為上海市藝術創作中心一級編劇兼藝術指導、上海戲劇學院「羅懷臻工作室」教授。在持續創作的同時，他也擔任評論者，參與一些藝術類的賽事，辦講座，做評委；也在上海戲劇學院當教授，培養年輕的編劇。捱過了困頓的歲月，在保持自己「異質」的同時融入了上海、在上海闖出了一片天，羅懷臻終於可以這麼說——

在上海的 20 年是我的快意人生。上海給了我一個寬廣華麗的舞台，讓我盡情展示

⁴¹ 〈我的創作之旅〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 181。

自己的作品、個性和生命的特質。期間，我也經歷過被打壓、被打擊、被孤立，但痛苦又何嘗不是一種快意呢！？憑著一股子意志力，我融入了這座城市，站穩了腳跟，而這座城市也包容了我、造就了我。對於上海，我懷有深深的感激之情。⁴²

第二節 創作歷程⁴³

本節將羅懷臻創作歷程概略畫分為三個時期：80 年代「探索戲曲」時期、90 年代「烈酒與清茶——都市新淮劇與文人精神劇」時期及 90 年代後期至 21 世紀「經典重讀」時期。以下謹就三個時期進行簡介。

一、80 年代：「探索戲曲」時期

羅懷臻 1980 創作了《韓信之死》，這是他真正意義上的「處女作」；而他 1983 進入上海戲劇學院進修後創作的《古優傳奇》，則是他第一部公開發表的作品。羅懷臻的創作迄今已 30 年，其《羅懷臻戲劇文集》於 2008 年出版，算是對他「四分之一世紀」以來的創作做的「階段性總結」。

回顧羅懷臻踏上編劇之路的年代，正是文化大革命結束不久後，那是思想開始大流通、大解放、人們也對歷史做起大反思的年代。文化大革命結束後，1984 年十二月底到次年一月初，中國作家協會第四次代表大會在北平召開，此次大會明白保證了創作的自由；代表中共中央向大會致祝辭的胡啓立代表黨中央明確地宣示：文學創作是一種精神勞動，這種勞動的成果，具有顯著的作家個人的特色，必須極大地發揮個人的創造力、洞察力和想像力，必須有對生活的深刻理解和獨到見解，必須有獨特的藝術技巧。⁴⁴作家有了選擇題材、主題和藝術表現方法的自由，有抒發自己的感情、激情和表達自己思想的自由，各式各樣試圖打破傳統而進行的「探索」也應運而生。

二十世紀上半葉直到 60 年代初，是中國戲劇的繁盛階段，此階段確定了一大批各個劇種的代表性劇目和代表性流派；這些代表性的劇目、流派成為「典範」、成為「傳統」，滋養著、同時也限制著後來者。而 80 年代可說是中國戲劇的「探索」時期，中國戲劇開始試圖

⁴² 〈守望·創新〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 256。

⁴³ 羅懷臻對於其創作歷程的敘述，可參考《羅懷臻戲劇文集》第五卷「理論卷」和第六卷「演講卷」。

⁴⁴ 參照施淑《大陸新時期文學概觀》，台北：行政院文化建設委員會，1996，頁 11-12。

要擺脫 60 年代確立下的「傳統」，也開始了對於新的戲劇品種與型態的探索與實驗。羅懷臻對於「探索時期」的看法是這樣的——

（該時期）促使我們正視戲劇於上世紀 60 年代以前所形成的「傳統」，並以一種革命性的姿態對這個「傳統」進行了反思甚至「顛覆」。……這種近乎於革命激情般的創造投入，甚至帶有某種破壞力。不過，如果沒有這股強力的硬性衝擊，似乎不足以拉開我們和我們所說的「傳統」之間的距離，不足以促使我們理性地審視中國戲劇曾經走過的道路和當下面臨的問題。因此，80 年代戲劇雖然帶有解構和顛覆的特徵，但它於解構和顛覆的同時，也正是對於未來戲劇的開創和建立。⁴⁵

公允地審視 80 年代的戲劇探索，至少有兩大突破：一是在文學上，我們重新發現了「人」，……二是在形式上，80 年代的戲劇不斷地吸納新的藝術元素，擴展了我們稱之為各劇種經典劇目的綜合性藝術外延。但是探索的同時也有局限，比方在發現和關懷人的同時，……把本來複雜多元的人性強烈聚焦在女性的「性」的欲求上。……形式上的探索也缺乏整體性的追求，……總之流於局部，流於嘗新，缺少美學定位，更達不到新的綜合和諧。⁴⁶

20 世紀 80 年代，整個中國社會都在經歷思想的大解放，被隔絕已久的外國各種戲劇流派、演劇風格、舞台樣式如洪水般地湧入中國；接觸到這些觀念、手法的藝術家們將中國劇壇當成了嘗試「新觀念」與「新手法」的巨大實驗場，紛紛挑戰誰能夠把他所從事的那個劇種創作得不像那個劇種、誰能夠把他所服務的劇院的劇目創作得不像那個劇院的風格，「越不像自己越能贏得喝彩」成了當時的風氣。這個探索的過程、實驗的過程鬆動了傳統、開啓了戲劇革新之路，戲劇工作者運用新技術，使舞台呈現更加多彩；也在戲劇中嘗試挖掘出底蘊的人性，為傳統戲劇舞台上符號化、概念化、臉譜化的「人」找到了新生命。羅懷臻並不贊成將對「人性」的探索過度聚焦在「女性的性欲」上，他認為這樣的作法矯枉過正、過於違背一般人的觀念、反而令人難以接受；但他對「探索人性」是抱持肯定態度的，而他當時也進行著如此的探索，其「探索成果」就集結在他的第一部劇本集《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》中。

羅懷臻的恩師陳多、陳西汀都為這部劇作集寫序。在序中，他們點出了八零年代的時代風氣、也歸納出羅懷臻「探索時期」的特色——

⁴⁵ 〈重建中的中國戲劇——「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 2-3。

⁴⁶ 同上，頁 3。

由於這幾年整個文藝界處於思想活躍的特定歷史時期，更為他那青年人特有的想像力鋪展了一個馳騁的天地。這只要讀一讀這五部劇作，就可以看出他對於人生、對於時代的觸摸和沉思是敏銳而有其深度的。他力圖使當代戲劇融入新思維，並探索著未來的走向怎樣在實踐中保持生生氣息。……這五部戲一個共同點是統統是悲劇。……他表現了作者心境中的深沉感是明顯的。(陳西汀)⁴⁷

你(指羅懷臻)既不是借用歷史題材來圖解現代觀念，也不是將現代觀念強加於古人，而是用現代觀念反思歷史，從中發掘出既是歷史上可能存在而前人創作中罕有涉及、又確是可以引起古今共有的情感活動的事件。……並使人「雖觀舊劇，如閱新篇」，面對歷史，卻喚起了情感上的現實感，啟發他們用現代觀念去反思這些歷久長新的人生問題。(陳多)⁴⁸

在「探索時期」，羅懷臻展現出以獨特眼光審視歷史事件的能力，並以現代觀念反思歷史，進行對人生的思索、對人性的深度挖掘；而劇本集裡收錄的五個劇本(《古優傳奇》、《真假駙馬》、《西施歸越》、《梨園天子》及《風月秦淮》)都是「悲劇」，因而「悲劇品格」也成了羅懷臻劇作的一大特色。

羅懷臻認為 80 年代最重要的貢獻之一就是「重新發現人」，而他也帶著對「人性」的重視，邁入了 90 年代，他的下一個創作階段。

二、90 年代：「烈酒與清茶：都市新淮劇與文人精神劇」時期

80 年代中國戲劇界的「探索」狂潮，在 80 年代末期告一段落。隨著這次狂飆期的止息，戲劇界又歸於蕭條，進入一個「對曾經的探索進行反思、對曾經疏遠的傳統進行重新體認的階段」⁴⁹。隨著一批藝術大師紛紛慶祝百年誕辰、隨著大陸所有的國家劇院紛紛慶祝他們的五十年華誕、隨著大陸進一步改革開放及內外交流帶來的國際票房活動的熱鬧，傳統老戲一時間又捲土重來，帶來一段短暫的「復古懷舊時期」；由「極新」再次回歸「極舊」的強烈的反差，促使人們對一路走來的歷程進行一番整體性的反芻。

從「確立傳統」到「拋棄傳統」到「回歸傳統」，人們審視「傳統」與「現代」的關係

⁴⁷ 劇本集《西施歸越》陳西汀序。

⁴⁸ 劇本集《西施歸越》陳多序。

⁴⁹ 此段說明參見〈當代戲曲編導的覺悟——在台北現代戲曲文教學會主辦「傳統戲曲編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 112-113。

並思考「如何調和兩者」，這對於帶有古老色彩的戲曲更是至關重要；如何讓戲曲在現代也能存活？如何在尊重傳統特色的前提下，將十年探索的有效經驗、價值運用到戲曲上，使之煥發新的光采？親自參與過 80 年代探索熱潮的羅懷臻，也提出自己對「從 80 年代到 90 年代」的思考——

如果說，十年探索戲劇時期戲曲或話劇改革的目的是追求「如何更不像自己」的話，那麼，戲曲或話劇於現代的種種借鑒和融合，其目的正式為了「如何更像自己」。……都從一個更高也更深的層面上實現了向各自表演藝術美學傳統的積極回歸。⁵⁰

如果說 20 世紀 80 年代是一個「解構」的時期，那麼 90 年代就是一個「重塑」的時期。80 年代我們所展開的一切戲劇競賽是如何讓我們「不像自己」，而 90 年代則是如何要讓我們「更像自己」。這時的「像」已經不夠了，而是要「更像」。這個「更像」，不是我所說的回歸到上世紀 60 年代以前所形成的「傳統」裡去，而是向這個「傳統」的更久遠的傳統回歸，回歸到古典，回歸到源頭，回歸到生活的真實和人性的本質。⁵¹

羅懷臻「都市新淮劇」的理念及創作實踐，正是他對「戲曲如何存活」及「如何更像自己」提出的解答。羅懷臻在 90 年代初由上海越劇院轉入上海淮劇團，淮劇當時所遇到的困頓激發他「知恥近乎勇」的突破精神、驅使他為淮劇找出一條生路，那就是「回歸到更久遠的傳統」，回歸到淮劇源頭的古代楚文明精神：「一種帶有高貴感、飛揚感的唯美貴族氣質」。羅懷臻認為淮劇進入上海後，蘇北文化與都市文化、江南文化進行了交融、碰撞，形成了上海淮劇獨有的特質，那是一種「陽剛裡滲透的陰柔與陰柔裡滲透的陽剛」，而「都市新淮劇」本質上回歸的正是這種「源於楚文明、依托在淮海大平原上的最原初的精神風尚」。⁵²江南劇種普遍較為陰柔、秀美，淮劇的陽剛、強勁生命力恰好是對上海戲劇的一種「補充」，它豐富了上海劇種的多樣性，也為上海劇壇注入了新的活力。羅懷臻創作的「都市新淮劇」有兩部，一是《金龍與蜉蝣》，二是《西楚霸王》；1999 年《西楚霸王》演出時，中央戲曲學院甚至邀請該劇劇組進行學術研究，可見羅懷臻藉由「都市新淮劇」提出的「地方戲曲的城市化」和「傳統戲曲的現代化」，已構成了一個值得討論的議題，並有其貢獻。羅懷臻「重新發現、磨亮劇種的美好源頭」並「以現代觀點挖掘人性、表現戲劇」，嘗試結合傳統與現代，讓古

⁵⁰ 〈江山代有才人出——當代戲劇表演藝術管見〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 42。

⁵¹ 〈重建中的中國戲劇——「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

⁵² 此段說明濃縮參見〈淮劇與上海〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 14。

典戲曲與都市文明共存共榮。

除了以「都市新淮劇」的實踐外，羅懷臻藉由《班昭》、《柳如是》、《李清照》等劇所展現出的、對「文人精神」的思考，也是他 90 年代創作的一大特點。羅懷臻在 1993 到 1998 數年間，遭逢車禍、離婚、負債、創作被打壓等困挫；好不容易撐過這段苦日子，他也步入中年，這幾部劇作可說是他對自己先前的生命歷程、當下的社會風氣提出的反思、回應。劇中主角經歷種種生命挫折、甚至國仇家難，卻仍然堅持住一份清高、一份操守，這也正是羅懷臻在那段困難的生活中不斷勉勵自己的——不能放棄、要堅持下去！要守住自己身為「創作者」的操守與責任。

「山窮水複疑無路，柳暗花明又一村」，因為羅懷臻的堅持，他迎來了新的機運、更開闊的路。90 年代是羅懷臻創作的豐收時期，這段時間的作品集結在他的第二部劇本集《九十年代——羅懷臻劇作選》；該劇本集於 2004 出版，故亦收錄了他在 21 世紀初創作的幾部劇本。主編者毛時安在序中提出的「烈酒與清茶」評論，正好概括了羅懷臻 90 年代創作的兩大亮點——以《金龍與蜉蝣》為代表、散發旺盛生命力的「都市新淮劇」，以及以《班昭》為代表、表達對知識份子操守思考的「文人精神劇」。

三、90 年代後期至 21 世紀：「經典重讀」時期

在 90 年代後期，羅懷臻其實已經開始了改編經典的動作（如改編莎士比亞名劇《李爾王》為獨幕京劇《暴風雨》、新編神話京劇《寶蓮燈》等），只是進入 21 世紀後，這個傾向更為明顯。進入 21 世紀後，羅懷臻嘗試參與更多劇種的創作，也更多地改編傳統名著；「對地方戲的參與」及「對名著的改編」，延續著他「地方戲曲的城市化」和「傳統戲曲的現代化」的理念。羅懷臻認為，越是在這個「全球化」的年代，越要注重地域特色；但保留地域特色，並非一味「複製」傳統，毫無創新，而是應該將傳統的優點提煉出來、將之與現代精神結合，才能在現代社會永續發展。

中國進入 WTO 以後，中國文化面臨的最大威脅就是地域文化的被逐步消解。……愈是現代化的程度高，愈是要把地域的文化傳統保護好。當然，保護不同於保殘守缺，自

娛自樂，前提是地域文化也必須要有進入現代化共通平台進行展示的自信和自覺。⁵³

在我進行創作的時候，我往往從地方戲的傳統中尋找記憶。……我相信，越是原生生態，就越有現代感。我要做的是更深入地提純傳統，而不只是提純傳統的「毛坯」。……把前輩留下的文化資源與現代的舞台藝術相結合，經過自己的生命體驗、咀嚼外化出一種鮮活的東西來打動觀眾，才是現代藝術。⁵⁴

對地方劇種的特色提煉、對經典的重新解讀（包括古典名著或傳統名劇），都是一種「從傳統挖寶，使之在現代重新發光發亮」的工作。羅懷臻將自己的改編體驗以八個字囊括：「經典重讀，傳統再生。」⁵⁵ 羅懷臻嘗試改編大家耳熟能詳的名著，配合現代視角重新解讀原作的精神、挖掘出更豐富的內涵，以期讓名著能夠更適應今日的風氣、更親近今日的觀眾，藉此，也才能不斷地使經典復活、讓傳統延伸，更具有生命力。

甬劇《典妻》是羅懷臻在「經典重讀」階段的一大力作，該劇改編自近代作家柔石的小說〈為奴隸的母親〉，將「母愛」精神刻劃得深刻感人；配合優秀的導演手法、舞台美術，全劇成功地呈現了浙東地域風情。羅懷臻繼以「都市新淮劇」挽救上海淮劇頹勢後，再次成功打出「都市新甬劇」旗號、提升了寧波甬劇的品格。

另外，從他的改編作品中可看出某種風格的轉變，如改編自傳統老戲的《寶蓮燈》、《梅龍鎮》等作品中，出現一種「小家庭式的溫暖」⁵⁶，與羅懷臻以往劇作給人的強烈悲劇印象有所不同。

羅懷臻於 2008 年出版的《羅懷臻戲劇文集》，收錄了他創作近三十年來的大部分作品，可看見他從「探索時期」、「都市新淮劇時期」到「經典重讀時期」，一路走來的變化。近年來，羅懷臻身兼「創作實踐者」、「評論者」與「教學者」三重身分，他仍持續創作，並一邊當戲劇比賽評委、辦講座，一邊帶研究生、指導學生創作；這三重身分的交替、融會，是否會帶給他新的創作靈感、進入一個嶄新的創作階段？靜觀其變。

⁵³ 〈淮劇與上海〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

⁵⁴ 〈守望·創新〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 257。

⁵⁵ 〈跨進 21 世紀的中國戲曲——在河北省戲劇創作會議上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 91。

⁵⁶ 〈古典戲曲現代沉思〉，與記者孫瑞清對談，孫之發言；收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

第三節 戲劇理念⁵⁷

本節擬分為「核心精神」、「戲曲理念」、「理想劇作」及「表現手法」四部分，對羅懷臻整體的戲劇理念進行簡介。而他能否很好地實踐自己所提出的創作理念？則留待本論文第五章、第六章再做討論。

一、核心精神——「戲劇為人生」

羅懷臻第一部劇本集《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》後記〈心靈的回顧〉提到——

我想人總會在社會生活裡感受到些什麼，從而希望表達出來與人交流。……我不曾見到所謂「活得很瀟灑」的人，如果不是善於掩飾的話，我也不曾有過「人生如兒戲」的體驗；因此也就無法理解一種把文學藝術純粹當成「玩」的心態。我是信奉「戲劇為人生」的。⁵⁸

他自言無法理解「玩」藝術的心態，因為他自己是信奉「戲劇為人生」的；這不僅表示他期望自己在劇作中展現對人生的思考、人文的關懷，也是期許自己要好好地將「劇本創作」一事當成人生志業、慎重對待，要當一個對得起他人、對得起自己的劇作家。

羅懷臻曾說自己的創作狀態「總的來說是很苦的」，是一種「心苦」的狀態。他大概會花半年左右的時間，讓自己進入所創作題材的氛圍內，閱讀大量相關材料，就是為了挖掘歷史背後深層的故事，為了「創造一個生動、完整的歷史心理結構」⁵⁹。如果對於材料不夠熟悉，或是對於該劇種不夠熟悉，他也不敢貿然提筆創作；有一次他答應為岳美緹量身寫作一部以司馬相如為主題的崑劇，但臨筆之際他仍然不夠有把握，因此轉而請託郭啓宏來接下這份工作。羅懷臻坦言自己的「不夠自信」，而在這份坦誠中，可以看到他對自己的要求、對他人的負責，他不願意隨便寫出一部「不過爾爾」的劇作。

而在一部劇本創作出來後、要交付劇團排練，羅懷臻也會積極參與該戲的製作；與幕後人員、演員溝通之外，他更親手寫該戲的新聞稿、節目單介紹，這除了是確保實際演出能掌握劇本精神、使之不與創作初衷悖離外，也是為了該劇團、領銜演員著想而關心該戲的品質：

⁵⁷ 羅懷臻對於其創作理念的敘述，主要可參考《羅懷臻戲劇文集》第五卷「理論卷」和第六卷「演講卷」。

⁵⁸ 〈心靈的回顧〉，劇本集《西施歸越》後記。

⁵⁹ 參考〈傳統下的詠嘆——一種被調整的歷史眼光〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

一個劇種、一個劇團難得搞一次原創性很強的作品，對我個人的積累而言也許只是作品「之一」，而對劇團和演員就可能是多年的「唯一」。特別是領銜主演，幾年、十幾年、甚至半生等來的機會可能就這麼僅有的一次。你想，能不認真負責，能不小心翼翼？

羅懷臻曾說：「任何一部能感動人的作品都應該是藝術家的誠懇創作，而不是為時尚左右，這也是我們需要秉持的職業操守，是我們對藝術本身的信念。」⁶⁰。是否每部作品都成功，這是連他自己也不敢保證的；但可以肯定的是，從他反覆的表述中，人們可以看見他秉持「戲劇為人生」的信念，認真地在戲劇之路奉獻自己的人生、在戲劇創作中激發觀眾對人生的思考，他是如此期許自己——抱持對自己劇本、劇團、劇種的責任心，持續地創作下去。

二、戲曲理念——「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」

既以「戲劇」為自己的「人生」，羅懷臻必然對中國戲劇發展情勢有過深入的思考——戲劇界整體發展狀況如何？他傾注大部分心力的戲曲之存續狀態又是如何？

中國大陸歷經了文化大革命「十年浩劫」後，漸漸邁向改革開放；隨著改革開放新時期到來的，是被隔絕已久、終於大量流入中國的西方思潮、新知及娛樂。對中國傳統戲曲來說，這有好有壞；從好的方面來說，脫離了「十年只看八個戲」的樣板戲時期，戲曲界多了許多可資運用的新手法、新觀念，可以豐富戲曲的表現及內涵；負面影響則是，新奇的影音娛樂一下子爆增，使傳統戲曲的生存空間被電視、電影等其他娛樂壓縮得越來越小，這個情況令戲曲界人士憂心不已，因而紛紛提出「振興」之說，欲振起戲曲頹靡的狀況。

羅懷臻也針對挽救戲曲頹勢提出了自己的主張，那就是「傳統戲曲現代化」及「地方戲曲都市化」；兩部「都市新淮劇」——《金龍與蜉蝣》及《西楚霸王》——可說是他「現代化」、「都市化」戲曲的最佳表述。他在多篇文章、多次訪談中都論及這個概念，今舉其〈重建中的中國戲劇——「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」〉⁶¹一文內容說明之——

上海淮劇團的「都市新淮劇」「金龍與蜉蝣」或「西楚霸王」，……是自覺地追求著一種自然的由內而外的「都市感」和「現代性」。即「以現代都市人的文明視角和價值

⁶⁰ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷。

⁶¹ 本文收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 2-10。

觀念去解讀歷史、表達人生，以現代都市劇場藝術和都市觀眾審美趣味來展示古老的地域的淮劇，從而使傳統的地方戲劇在現代的都市場景中再次獲得新生、謀求興盛。」為此，它所面對的就不僅僅是「現代」和「都市」，同樣還要面對自己的「傳統」，在重新走進都市的同時重新實現對於「傳統」和「地域」的自覺回歸。……「都市戲劇」不僅需要有創新的意識，更需要有回歸的意識，只是這種回歸是放在現代化和都市化的背景來實施的。

從某種意義上說，「現代化」和「都市化」也是中國戲劇的一種自我保護方略。特別是中國加入 WTO 以後，隨著全球經濟的一體化，經濟強勢國家正在有步驟地把它們的文化甚至思維方式傾銷給經濟相對滯後的發展中國家。入世之後，我們面臨的最大威脅就是民族文化和地域文化的模糊與被消解，而對中國觀眾來說，「傳統戲劇現代化」和「地方戲曲都市化」就正是對這種可能的模糊與消解的積極回應。

其實由戲曲發展史觀之，戲曲的發展始終與都市息息相關；能否立足於都市，關係到戲曲藝術的興衰存亡，從古到今都是如此。當整個社會環境、文化環境都在進行著現代化和城市化的轉型時，作為附著在大環境中的當代戲曲，也必然得做出相應的變革，否則便難以生存下去。20 世紀 80 年代後期，戲曲又一次蕩入谷底，在 20 世紀上半葉曾風靡城市的戲曲藝術面臨極大困境、流失了大批觀眾，有些劇種甚至被迫離開城市、回到了自己的起點或曰「娘家」——農村。上海淮劇也面臨如此窘況，一度回「娘家」演出，待要回上海、才發現與都市劇場和都市觀眾距離已更加遙遠；90 年代初的上海淮劇和其他上海劇種相比，確實相對顯得落伍、土俗，完全不像是一個存在於上海大都市裡的國家劇團，一度甚至傳出要裁撤淮劇團的聲音；當此危急存亡之關頭，上海淮劇團與羅懷臻才「背水一戰」，推動了「都市新淮劇」的實驗。

「都市新淮劇」運用現代人的價值觀點、審美經驗去發現或評價歷史與人生，並運用現代城市劇場的技術、現代藝術的技巧來體現劇作家所感悟到的思考和生活，這正是「傳統戲曲現代化」及「地方戲曲都市化」的精神。不過，羅懷臻也特別提醒，在「現代化」和「都市化」的同時，更要注重對「傳統」和「地域」的回歸，才不會在全球化背景下反而喪失了自己的特色；「都市化」其實是展現「地域化」的手段，透過現代意識去展現一個劇種所蘊含的地域風情——

「全球經濟一體化」的同時，是要追求文化的「多元化」。同理，中國戲曲也正是要在「現代化」和「都市化」的共有平台上更加凸顯各地方劇種的地域風情和個性特

色。……但是，保護個性又並非是要堅持粗糙、拒絕創新，而是要在現代文明意識、現代審美意識的觀照中對地域的、劇種的特徵和特性做再一次的提純與打磨，從而在融入現代文明、都市場景的前提下更加堂而皇之地展現自我、顯示獨特。⁶²

「現代化」、「都市化」是維護戲曲生存的重要手段，因此羅懷臻認為每齣戲都該有一種自覺的意識，要和當代人產生關係、要有讓當代人感動之處，也得設法吸引當代觀眾、改變戲曲觀眾少的局面，這才是戲曲藝術永續生存之道。

三、理想劇作——「雙重結構」、可操作性、實驗性及風格感⁶³

除了「戲劇為人生」的精神、「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」的理念之外，「理想劇作」也是羅懷臻整體戲劇理念中一個可以討論的部分。羅懷臻曾在〈我所理想的戲曲創作〉一文中論及心目中理想劇作的樣態，他提出了理想劇作的四個基本條件——

我所理想的戲曲創作應該是一種「雙重結構」。……劇本應該有一個「好看」的表層故事，……還應該傳達一種「內涵」。……表層作用於人的感官，深層作用於人的理智；故事吸引著興趣，理智保持著判斷。……我所理想的劇作首先應該具有「可操作性」，即它應該適合於排演，是一個戲曲劇本而不是其他文學樣式，……劇作又應當具有種實驗性，它應該為二度創作、演員表演提供一種施展的可能。……我所理想的戲曲創作應該富有「風格感」。就作者來說，每個人的經歷與素養不同，每個人看待歷史、認識人生的習慣視角不會一致，每個人所從事的劇種和對戲曲的理解也自然各有所別，……戲曲作者的個人風格感往往得來於作者對於其所從事的劇種神韻的把握。因而，我所理想的戲曲劇作應該能夠包含某個劇種風格的特性，那是一種背景、一種傳統、一種風情與風俗在一齣戲劇中的自然流露。

所謂「雙重結構」，是將「吸引人的故事」視為「表層結構」，將「有深度的內涵」視為「深層結構」，一部好的劇作，要能「外內交織、外內兼備」，以傳奇性的好看故事吸引觀眾的目光，再以富有深意的劇本內蘊思想，引發觀眾對人物行動、對話、場景等細節進行進一步深思。「故事吸引著興趣，理智保持著判斷。當情感與理智遇合的時候，通常發生在劇場大幕閉攏的一瞬間」——羅懷臻認為好的劇作，是要能夠給予觀眾感官上的享受、又能促進理性上的思考，並在大幕落下後，還能留給觀眾回味、思考的空間。

⁶² 〈戲曲「現代化」和「都市化」的創新實踐〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

⁶³ 此段引言皆引自〈我所理想的戲曲創作〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁133-134。

「我所理想的戲曲創作應該『既是最常規的，又是具有某種實驗性的』」——「最常規的」，即是指「可操作、適於演出、合於『合歌舞以演故事』的戲曲原則的」；「具有某種實驗性的」，是隨著現代劇場藝術的發展而提出的概念，既然劇場藝術、表演藝術日新月異，戲劇工作者便應適度將之運用於演出場上；因此，劇作家在寫劇本時，「心中有舞台」、為整體舞台構思基礎架構的同時，也應提供導演、演員等人發揮、進行再創造的可能性，以期呈現出更鮮活豐富的演出。羅懷臻對於劇本的「可操作性」及「實驗性」的重視，或許與他本人當過淮劇演員、出身劇場不無關聯；對演員來說，能演出「合於演出規律、又有自由發揮空間」的劇作，應該是相當好的機會吧！也許個人「代表作」就會出現在這樣的演出中呢。

而「風格感」可說是判斷一個劇作家成熟與否的重要標準之一。羅懷臻論及的「風格感」包含「作者本人的風格」及「劇種的風格」。不同的作者有不同的生命經歷、對事物也會有不同的觀點，對相同題材可能發展出截然相異的解讀視角，而「作者本人的風格」就在一次又一次的劇本創作中展現出來，累積而成個人鮮明而獨特的「標誌性」；「劇種的風格」則來自於劇作家對劇種特色的理解及掌握，能妥善抓住劇種特色、提煉劇種精髓，才能正面體現出「劇種風格」。倘若個人風格而與劇種風格有出入，演出形式和內涵就無法好好「內外調和」、可能招致非議；反之，若墨守劇種風範卻忽視了作者風格的展現，則了無新意。羅懷臻心中的理想「風格」既重視個人特色、也不丟棄劇種本質，可謂完善；但如何在展現「作者本人風格」的同時也很好地呈現「劇種風格」、達到「理想」的標竿，確實是對劇作家的一大考驗。

四、史劇特色——「歷史寓言劇」

新編歷史劇是中國大陸改革開放後、「新時期」戲曲創作中較為活躍的部分，不管是在題材選擇、主題挖掘和創作方法上都有所拓展。

關於「歷史劇」的定義、內涵等討論，從中共建國以來就屢見不鮮。歷史劇必須真實地反映歷史生活，愈忠於歷史，才愈能寫出歷史的具體性、反映生活的普遍性，起到古為今用的作用；因此，在歷史劇的創作中，如何處理「歷史真實」與「藝術虛構」的關係，就成為一個中心的重要課題。「歷史真實」的「真實度」並不容易完全掌控，因為即使是較為可信

的「正史」，也不免夾雜有撰史者主觀的揀擇及評論，不會完全等同於歷史的原貌；所以，歷史劇不可能完全「複寫」歷史，只能「接近」歷史，在嚴守歷史可能性原則上進行虛構、營造出具有歷史感的環境，遵守時代的可能性去塑造人物性格、思想及劇情相關細節。⁶⁴

「新時期」仍有關於歷史劇寫作原則的討論，如鄭懷興的「寫心史劇」論、郭啓宏的「傳神史劇」論等，大抵皆是主張貼近人物心理、注重整體風格神韻，對人物進行深入刻劃才更能還原歷史內在真實、連結現代觀念。羅懷臻的歷史劇創作也相當出色，何玉人曾評論「融貫其中的歷史文化意蘊是羅懷臻戲曲創作最鮮明的特點」⁶⁵；他也曾經對歷史劇提出自己的觀點，並以「寓言歷史劇」來稱呼自己的作品。

在此可舉〈漫議新史劇〉一文中，一窺羅懷臻對歷史劇創作的概念。他在此文假設甲、乙二人對談，藉由「對談」形式一問一答，表達了他對歷史劇的觀點⁶⁶——

近年來的歷史劇創作一般已不再熱衷於對一些即時的政治熱點或社會問題作簡單功利的附會和影射，不再拘泥於對一些耳熟能詳的歷史人物和事件作傳統的道德觀念的是非評價，而把興趣和關注的焦點更多地放在了對一般歷史發展規律、普遍人性共性的總結和發掘上。

歷史劇當然是要講究真實的，……我以為，所謂「歷史真實」可以理解為兩個層面：一謂「表象真實」，一謂「本質真實」。所謂表象真實是指歷史遺留的典籍和文物，是一種「可見」的歷史；所謂本質真實是指潛涵於這些文字和器物之內的思想、觀念、情感、道德、人格以及由這些物質與精神所共同構築而成的某種氣息或者氛圍，是一種「可感」的歷史。

歷史劇的真實就在於用今人的感受去感受古人，用今人對於生活和生命的體驗去表現而不是試圖再現古人在某種特殊的歷史條件和環境下所可能經受的與今人相似的或相通的某種體驗、某種追求、某種憂患或某種痛苦。而這一種貫通古今的感受又能夠不受具體的時代或時事的左右，直接地和一般人生、一般人性相共通，從而啟迪我們的心智，喚醒我們的情感，並且激起我們的共鳴。

爲了追求「本質真實」，「藝術虛構」是可資運用的重要手段之一。羅懷臻以「歷史寓言劇」來稱呼《金龍與蜉蝣》；他想依託在蘇北文明上、寫一個由蠻荒走向文明的戲，但尋覓題材尋覓了兩年，都找不到適合的題材來撐起他的理念，於是，他只好虛構《金龍與蜉蝣》

⁶⁴ 此段說明參照《中國當代戲曲史》，頁 337。

⁶⁵ 何玉人，《新時期中國戲曲創作概論》，北京：文化藝術出版社，2005，頁 186。

⁶⁶ 〈漫議新史劇〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

中所有人物都是杜撰的，故曰「歷史寓言劇」。雖然該劇虛構時空、杜撰人物，但觀眾並不因此而說它「不是歷史劇」，這其中的關鍵正在它「能貫通古今的氣場，就是讓人覺得這段歷史在我們今天都隨時可能發生」⁶⁷。

趙耀明在〈羅懷臻與他的歷史劇創作〉的評論，正點出了羅懷臻追求歷史本質真實而不惜虛構的特色：

嚴格地說，羅懷臻的歷史劇創作無一合乎習慣理解中的歷史劇創作規範，雖然他在準備每一部歷史劇創作的時候都要研讀大量的古籍，但他一經下筆卻又絲毫不顧忌日後劇作所可能招致的所謂「具體」與「真實」的挑剔。奇怪的是，羅懷臻虛構了一系列的歷史，卻絕少有人指出了他的「不真實」，他向我們展示了歷史氣質和歷史本質的真實之後，我們終於驚覺：看，那就是歷史！……他似乎正在以一種寓言型的哲理戲曲形式，自覺地努力創造一種現代民族史詩。⁶⁸

羅懷臻追求的歷史真實正是一種「本質上的真實」，是一種「歷史精神的真實」；唯有觸及人性、生存、信念等本質性的東西，挖掘到這樣的「歷史本質」，才有可能以歷史故事（古代故事）喚起現代人的真實共鳴，也才有思想深刻性，才可能不朽。

第四節 劇作簡介

羅懷臻從 1980 開始創作，迄今已經三十年；期間，他出版過三部劇作集：一是《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》，二是《九十年代——羅懷臻劇作選》，第三部則是完整收錄其創作、發表過的劇本（含戲曲、話劇及電影劇本等），並輯有其在報刊發表的文章及演講記錄的《羅懷臻戲劇文集》（一套六卷）。以下按照年分列出劇本集上可見的劇本（與他人合作之劇本以★號標示、改編劇本以#號表示），並簡介其內容，對羅懷臻劇作做初步的整理，再進入第三章劇作論析。

劇作名稱	類別	年份	內容	備註
韓信之死	淮劇	1981	共十三場。故事背景設定在漢高祖 5~11 年。漢朝建立後，韓信的傲氣與實力成了劉邦的眼中釘、背中刺；時勢已改，但韓信個性仍不改，他的個性終於使	未發表，未演出

⁶⁷ 〈戲劇文學精神的當代表現——在文化部「第二屆戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷。

⁶⁸ 趙耀民，〈羅懷臻與他的歷史劇創作〉，《劇本》，1994 年第 2 期，頁 23。

			自己一步步陷於險途，最終亡於呂后之手。	
古優傳奇	京劇	1984	共八場（含序幕）。故事背景：無限定；置於唐代以前為宜。以宮中優伶笑伶仃為主角，寫他由民間入宮中、再由宮中訪民間，看出人民的真實疾苦與宮廷的粉飾太平，對皇帝、官員等統治者進行了激烈的批判。	未演出
真假駙馬	越劇	1986	共六場。故事背景：置於宋明時期為宜。駙馬董文伯為救任性貪看風景的公主，不幸墜崖而死；公主為保董府榮華，李代桃僵讓文伯之弟文仲假扮駙馬。誰知三年後文伯歷劫歸來，「真假駙馬」一案鬧上金殿，由「愛」出發而引出的種種事件，最後在禮法制度與「皇家威嚴」下悲慘收尾，為了維護所謂的「顏面」，而犧牲了數條人命。	上海越劇院首演。
西施歸越	越劇	1988	共六場。故事背景：吳越爭霸時期。與范蠡青梅竹馬的西施接下了「美人計」任務，前往吳國以美色禍吳；越國成功滅吳、復興之後，西施回到了心心念念的故鄉。但由於西施懷了吳王遺腹子，終遭范蠡拋棄、勾踐猜忌，生下嬰兒卻在不得已情況下誤殺親生孩子。西施終於體認到為愛為國的付出都只換來一場幻滅，抱著已死的孩子，自盡結束悲劇性的一生。	1989 上海越劇院首演。1993 年，臺灣雅音小集將之改名為《歸越情》，演出京劇版本；1995 由江蘇省京劇院亦有京劇本演出。此外尚有蒲劇版本。
★ 風月秦淮	越劇	1990	共七場（含尾聲）。故事背景：明末清初。以明末秦淮名妓柳如是及明末清初大儒錢謙益為主角。情場／官場失意的二人惺惺相惜結為連理；但錢謙益再度出仕後，努力應酬周旋只求當上首輔，漸漸失去柳如是讚賞的風骨。揚州城將破，柳本來說服了錢和她一同殉國，僕人錢宗卻勸錢犧牲名節、獻城救民；柳不忍見此局面，離開了錢。十多年後，兩人才又在秦淮河畔重逢，再次相偕生活。	與紀乃威合作。上海越劇院首演。
梨園天子	越劇	1990	共七場。故事背景：置於宋明時期為宜。由梨園女子所生、在即位之前寄情梨園的寧王，在即位之後態度逐漸轉變，他為了維護自己的地位遠離梨園，也漸漸捨棄了自己的柔情、真心；當他發現自己鑄成大錯	南京市越劇團首演。

			時，真情已難再挽回，他已陷自己於孤寂淒涼之境地。	
生命之門	話劇	1990	獨幕話劇。婦產科醫生宋亦茹與女兒安然，因一名 D.I.C（彌散性血管內凝血）急診病人的狀況起了衝突，才揭露了安然的身世。原來多年前宋亦茹幫一名同樣是 D.I.C 狀況的婦人接生，雖接生成功，但婦人死亡、宋也在產台邊流產；之後，宋就收養了那婦人的孩子，就是安然。明白了往事因由後，宋與安兩人和解，安也體認到婦產科醫生的光輝與價值。	淮陰市婦幼保健院首演。
金龍與蜉蝣	淮劇	1993	「都市新淮劇」。共六幕（含序幕）。故事背景：時代架空，故事主角約是楚流裔一派的諸侯王。金龍王子在宮變後逃亡到海濱，與漁家女玉鳳結合；某次看到龍舟、看見老王幻影後，他決心拋棄漁家之樂、去追回屬於自己的天下。奪回政權後，金龍卻因想保有這份權勢，陰錯陽差地閹割了自己的兒子蜉蝣、強佔了自己的兒媳。真相大白後，蜉蝣不願讓孩子子子繼承大統、寧願歸鄉；金龍一時氣憤親手殺了蜉蝣，隨後又被子子殺死。在金龍死前欣慰的目光及台階下兵士的呼喊聲中，子子坐在龍椅上露出迷惘神色，新一輪的爭奪殺伐又將展開。	上海淮劇團首演。
# 白蛇與許仙	越劇	1994	改編「白蛇傳」故事。白蛇千年前受吹笛少年恩情，之後努力修煉，就是為了變成人、去好好體會人間的情愛溫暖。白蛇、許仙相遇於西湖，之後結為連理。白蛇用自己的血做成湯藥、救濟眾人；但當她蛇的身分被揭穿後，遭到眾人唾罵、許仙也一度離她而去。許仙直到白蛇被法海用計鎖於雷峰塔下，才真正放下恐懼、對她付出全部的愛。白蛇臨盆，新生的力量震垮雷峰塔，白蛇、許仙、嬰兒一家三口團圓。	浙江省小百花越劇團首演。
# 暴風雨	京劇	1997	京劇獨角戲。改編自莎士比亞《李爾王》。李爾王回顧過去分國土給三個女兒的事，他聽信了大女兒、二女兒的花言巧語，放逐了誠實的小女兒；而他自己也終遭放逐，在暴風雨中獨白。	上海京劇院首演。
班昭	崑劇	1998	共八場（含序場及尾聲）。故事背景：東漢。本劇以《漢書》之寫作貫串班昭的一生。身為班家的女兒，她的人生與漢書緊密相連；丈夫曹壽只顧追逐功名、後來投水身亡，最信任的大師兄馬續又長年在外，撰史的責任都落在她身上。做學問的辛苦、孤寂及生命中遭逢的重大打擊，曾讓她一度沉溺於宴會享受、甚至憤恨漢書誤她人生，但在馬續、忠婢傻姐的鼓勵、協助下，她終於完成了漢書。書成後，班昭和馬續都不在漢書上署名；對旁人來說，他們彷彿做白工、什	2001 年上海崑劇團首演。

			麼都沒有留下；但對他們自己來說，成書過程中的一切甘苦、堅持到底的精神就已是此生最大的意義。	
西楚霸王	淮劇	1999	共六幕（含序幕）。故事背景：楚漢相爭。描寫西楚霸王項羽故事，為「都市新淮劇」系列作品。劇本以「少年英雄」、「太陽神」、「愛神」角度描繪項羽，頌讚、張揚其率真個性；虞姬帶著對項羽的崇拜，女扮男裝投向其麾下，成為他最寵愛的女子、也是最懂他的人。最後項羽被圍困，虞姬自刎；二十八騎及鍾離昧、范增死諫，他仍不願渡江、不願苟且求生，豪壯地自刎而死，霸王生、死皆轟轟烈烈，氣魄震撼眾人。	上海淮劇團首演。
# 柳如是	漢劇	1999	（改編自《風月秦淮》，劇情大致相同，差異處留待劇本分析時討論）	廣東漢劇院首演。
# 寶蓮燈	京劇	1999	改編自傳統老戲。共六幕（含序幕、尾聲）。劇中將「三聖母」改為玉帝的「三公主」，刪去了劉彥昌再娶、二堂捨子等情節，將劇情集中在三公主、劉彥昌、沉香一家三口身上，並設計玉帝也曾與人間女子相戀的往事，渲染了人間情愛之動人。三公主與劉彥昌在華山相遇相戀，生下沉香；兩人被拆散後，三公主被關在月宮，劉彥昌留在華山修路，沉香則被二郎神帶去撫養。多年後，三公主下凡重會劉彥昌，二郎神大怒，派沉香拆散他們；沉香不知道他們是他親生父母，因而奉命行事。蓮花聖母對沉香說明他的身世，沉香才劈山救母，一家三口相認。三公主、沉香在玉帝允諾下，與劉彥昌一同當「人」，生活在人間。	上海京劇院首演。
精衛鳥	中國音樂劇	1999	欲表現河姆渡文化。故事混合女媧造人、精衛填海、共工祝融等神話內涵；「神」與「人」之衝突對立，終於以神對人之真情啟發原始人類的愚昧，體現了人類由蒙昧進化到文明的過程。	文學創意書，未有演出紀錄
如花似玉	連續劇	2000	劇本大意與作者早期劇本《真假駙馬》、《梨園天子》有相似處，全劇的「青春冒險愛情故事」風格似乎有向瓊瑤「還珠格格」致敬之意。故事背景設在明代，但未言明是哪個皇帝在位期間。公主如花、似玉是皇帝與民間女子所生，兩位公主偷溜出宮，欲尋找親生母親，路途中與雙胞胎兄弟沈天一、沈天心相遇，發展出一連串故事；幾經波折，如花與天心、似玉與天一終成眷屬。	未攝製。
# 梅龍鎮	越劇	2000	改編傳統老戲「遊龍戲鳳」。共六場（含序）。少年正德皇帝偷溜出宮，在江南梅龍鎮遇到天真美麗的少女李鳳姐，彼此一見傾心；太師追來，正德表明自己身分，並把鳳姐一同帶走。鳳姐藏身香山書院，此事暴	上海越劇團首演。

			露後，正德向太后求情無用，便拋下皇帝身分，與鳳姐一同回江南。正德與鳳姐的孩子出生後，太后找來，正德不願讓她把孩子帶走；太后表明了自己也曾是民間女子、入宮後才知宮中辛苦，他才明白她是爲了不想讓他們受一樣的苦才拆散他們。正德表示自己已有所成長，會保護好母后及自己心愛的女子、孩子，請太后放心。眾人和解，團圓收場。	
李清照	越劇	2000	共七場。故事背景：北宋～南宋。全劇刻畫李清照從少到老的生命歷程，從少女時期快樂賦新詞、少婦時期的甜蜜生活，到後來夫婿死後她歷經獨自澄冤、錢財被騙、失落潦倒的辛苦生活，終於又在親近的人的鼓勵下重新振作，雪了夫婿之冤、告了騙財的張汝舟、也完成了《金石錄》，傳遞出在混亂時局中知識份子謹守本分、盡力爲其所能爲的精神。	南京越劇院首演； 2004 改爲京劇本，濟南市京劇院首演
# 長恨歌	歌舞劇	2000	共四幕。故事背景：唐代，寫唐明皇與楊貴妃故事。楊玉環本爲壽王妃，個性天真爛漫，在皇家狩獵時偷溜去獵場，只爲一睹天子聖顏；在躲避圍獵時她慌亂之中鑽入李隆基披風下，兩人相見，深爲彼此著迷。壽王李瑁怒責楊玉環失禮、揚言要休了她，李隆基趁此機會將她送入道觀、之後再迎回宮中成爲自己的妃子。兩人相愛無間，但安史之亂驟起，兩人被逼逃難；軍士們認定是楊玉環惑主殃民，堅持要李處死楊；無奈之下，楊只好自盡緩解局勢。多年後，李彌留之際，已成仙女的楊來迎接他，兩人終於又在天國重逢。	
# 梁山伯與祝英台	芭蕾舞劇	2001	共五幕（含序幕）。劇情大致依循傳統梁祝故事、或有參考梁祝戲曲故事，有英台女扮男裝、十八相送、投墳化蝶等眾人耳熟能詳之經典情節。劇本新增了兩人在相識前彼此尋覓、找心靈伴侶的畫面，以及兩人假扮新郎新娘的場景；新增情節部分，強調了兩人心靈之相契、相處之甜蜜愉快及最後死別之淒美。	上海芭蕾舞團首演
# 典妻	甬劇	2002	改編自柔石小說〈爲奴隸的母親〉。共六場（含尾聲）。故事背景：民國初年，浙東鄉村。夫、妻生活貧困，孩子春寶又體弱多病，爲了改善家中狀況、治好孩子的病，妻忍辱被夫典當到秀才家，爲秀才傳宗接代。妻順利爲秀才生下兒子秋寶，但只能以「孀娘」身分自居，且秀才妻子對她苛刻不已，而秀才雖表面善待她、實則只把她當生孩子的工具；因此，雖然她捨不得秋寶，但三年典當期滿，妻還是拒絕秀才再典她三年的要求，堅持回家。她滿心期待回家能看到夫實現諾言，變得上進、改善家境、且治好春寶的病；現實	寧波市甬劇團首演

			卻是，夫一樣潦倒，家中一樣沒米沒燈，且春寶只剩一口氣等她回來。春寶在妻的懷中死去，妻在雷雨中抱著已死的孩子呆坐著，沒入黑暗。	
# 蛇戀	越劇	2003	（共九場，含序幕。改編自《白蛇與許仙》，劇情大致相同，差異處留待劇本分析時討論）	寧波市越劇團首演
★ 孔雀東南飛	黃梅戲	2003	改編自漢代長詩〈孔雀東南飛〉。共六場，含尾聲。劉蘭芝與焦仲卿因音樂聲而跨越空間、心靈相契，訂下婚約。家境並不特出、個性又自由奔放的蘭芝甚不得焦母喜愛，焦母虐待蘭芝，蘭芝基於對仲卿的愛而默默忍耐。後來，焦母堅持休掉蘭芝、為仲卿另娶高門之女，她只好絕望地離開。雙方家人各自為他們擇定新的對象，他們表面順從，實則未忘情彼此；在重新婚嫁的當天，兩人於孔雀台前短暫相會後，便分別投河、自縊，殉情而死。	與王長安合作。由安慶市黃梅戲劇院首演
★ 鳳山行	豫劇	2003	共八場（含序幕）。演出時劇名為《曹公外傳》。描寫建設台灣鳳山「曹公圳」之功臣曹謹的故事。曹謹為官清廉正直，長年來都因性格過於耿直而無法順利晉升；原本，他若能安穩做好鳳山縣令一職，將有機會升官，但他為了人民利益著想，不屈從當地長官，他不但與原住民合作、甚至為了穩定人心而私自開倉賑糧。圳開成了，他也因功過相抵而被免職回鄉；雖然終生沒有出任大官，但正如一直以來與他相知相惜的夫人所說，他「位卑不敢忘憂民」，始終為人民著想，可貴精神值得後人敬佩。	與姚金成合作。鄭州市豫劇院、台灣豫劇團聯合首演
# 一片桃花紅	崑劇	2004	改編齊宣王與醜皇后鍾無艷的故事。共六場。齊宣王與鍾無妍被父母指腹為婚，但無妍臉上胎記被視作不祥象徵，故老齊王悔婚，奶媽帶無妍遠走，無妍父母抑鬱而死。無妍深居桃花源，宣王為求救兵而假裝對無妍的「一片桃花紅」胎記傾心；危機解除，他才對痴心的她說自己根本不愛她。心碎的無妍再次遠遁隱居，冷酷拒絕又一次來搬救兵的宣王。宣王被俘擄將死之前，真正開始思考「人只要內在美、就是美的」一事。最終，無妍還是心軟，下山營救宣王，並為他擋箭；他至此才不論外在美醜、真心愛上她。無妍死後，宣王命齊國女子皆面繪桃花，紀念無妍。	上海崑劇團首演
江南情韻	新民樂	2004	分四章，及序曲、尾聲各一。分春、夏、秋、冬四季，春為「西湖春遊」，以錫劇對唱表演許仙與白蛇故事；夏為「錢塘送別」，以越劇表演梁祝故事；秋為「沈園絕唱」，以崑曲表演陸游與唐琬故事；冬為「剡江飛雪」，以京劇《西施歸越》表演西施故事。	未查到演出紀錄

★ 青衫·紅袍	越劇	2005	分四場。以李亞仙剔目勸鄭元和苦讀之故事表現「文人少年夫妻」；以朱買臣高中後與前妻崔氏的針鋒相對表現「文人青年夫妻」；以司馬相如隱居後被卓文君看出他「身隱心不隱」的故事表現「文人中年夫妻」；最後則以老年李白忽視聖旨、一心捉月表現看破功名。從少到老，從對功名汲汲追求到最終看破，以不同年齡層的文人生活勾勒出讀書人的生命樣態。	與龔孝雄合作；上海越劇院首演
# 李慧娘	京劇	2006	京劇獨角戲。改編自明傳奇《紅梅記》。描繪被害身亡的李慧娘還魂、前往紅梅閣的路上之心理轉折。李慧娘三度猶豫、三度下決心，終於還是決定堅持初衷、救助裴少俊。	未查到演出紀錄
★ 伐楚	電影	2006	電影劇本。伍子胥一家被抄斬，伍子胥在兒子身上畫滿象徵族人死亡數目的血痕後，將他託付給好友申包胥，並立下「二十年內必亡楚」之誓言。申撫養伍子「魚鱗兒」，在伍攻入楚時讓他當楚昭王的替身。伍在策畫復仇的數十年間扭曲了性格，復仇的時刻到來，他不但報復楚平王，也大肆踐踏楚國、殘殺楚國百姓，甚至殺死了魚鱗兒。「必興楚」的申包胥最後自殺，「必亡楚」的伍子胥看似勝利，其實已然失落一切，再也無法回到從前。	與人合編
# 李亞仙	川劇	2007	改編自明傳奇《繡襦記》，並參考同名川劇。共五場。李亞仙與名門公子鄭元和相戀，兩人一度因鴿母逼迫而分離、鄭淪落為乞丐，但總算還是復合。兩人重會後，鄭貪戀溫柔、不願上進讀書，李剔目勸學，才逼著鄭苦讀、考上狀元。高中金榜後鄭心未變，但皇上認為鄭、李之遇合有礙禮法、不許他迎娶她。李悲傷地抱琴離去；鄭恢復丐裝，追尋李流落江湖。	重慶市川劇院首演
# 楊貴妃	秦腔	2007	（改編自歌舞劇《長恨歌》，劇情大致相同，差異處留待劇本分析時討論）	西安秦腔劇院首演

第三章 羅懷臻劇作論析（上）

本章分為兩節，第一節「帝王與我是對頭」，分析羅懷臻劇作中以「對制度、權位之批判」為主題的五部劇作；第二節「千古佳人血淚河」，分析其劇作中以「對女性命運之同情」為主題的四部劇作。每部作品會先列出分場大綱，敘述各場次梗概，再進行內容之分析。

第一節 「帝王與我是對頭」——對制度、權位之批判

本節將依創作年代先後，依序分析羅懷臻《韓信之死》、《古優傳奇》、《真假駙馬》、《梨園天子》及《金龍與蜉蝣》五部作品。《韓信之死》寫出功臣在帝王建國後反遭剷除的命運，寫出帝王得勢後翻臉不認人的自私陰狠；《古優傳奇》寫皇帝好大喜功，貪求太平之「名」卻不著力達成太平之「實」，他掩耳閉目不願面對現實，而民間依舊疾苦，百姓的性命在帝王的昏昧下慘遭犧牲；《真假駙馬》藉由公主一身二嫁事件，寫出在綱常規範下被埋葬的人之真情；《梨園天子》寫寧王由「王子」變成「天子」的過程中一步步丟掉人性中可貴的情感，寫出了人心在權位下的異變；《金龍與蜉蝣》則藉由一對父子的悲劇，對將君國權位、家族血緣置於個人生存權利之帝王心態進行批判。以下一一對五部作品進行分析。

一、太平年不如征戰年，忠直臣易遭君王嫌——《韓信之死》

【分場大綱】（共分十三場。年代：漢高祖五至十一年）

1. 第一場：長安長樂宮中，劉邦論功行賞。樊噲來報鍾離昧蹤跡，劉邦、呂后主張通緝他，抓到後嚴懲不貸，韓信則主張放過他，讓他報效漢家天下；張良、蕭何為韓信說話，但劉邦仍堅持自己主張，君臣不歡而散。
2. 第二場：楚王府內苑。韓信懷憂國之心，練功不輟。妻子殷桃娘有孕，兩人正沉浸喜悅之時，鍾離昧忽然闖入。韓信小心地將鍾離昧藏起來。
3. 第三場：楚王府後堂。鍾離昧表明自己只求活命，聽聞劉邦要捕殺他，後悔沒有照先前的想法投誠匈奴；韓信勸他寬心，答應為他求情，並為他求進用機會。
4. 第四場：楚王府內苑。呂后親信樂仲來找任職楚王府的兄長樂魁，打聽到鍾離昧藏身於此之消息。鍾離昧與韓信親信胡屠交談，才知道胡屠就是當年「胯下之辱」的主事者，韓信不但沒殺胡屠，還重用他，鍾佩服韓之寬大。
5. 第五場：未央宮。呂后、審食其、呂台等人得知鍾離昧事，計畫謀害韓信。身為宮女的漂母孫女秋蘭聽聞此消息，大驚失色。
6. 第六場：長樂宮。劉邦、呂后、張良、蕭何討論韓信之事，張、蕭為韓信求情，劉邦則

欲除之而後快。劉邦採用審食其「表面巡雲夢，實則抓韓信」之計，前往楚地。

7. 第七場：楚王府後堂。秋蘭女扮男裝前來通風報信，蕭何也來勸韓信獻出鍾離昧以保命。韓信不願陷害朋友，天真相信只要請求劉邦寬恕即可，大不了解甲歸田、和鍾一起隱居；反倒是鍾離昧認清現實、知道劉邦不可能放過他們，因而自刎而死。
8. 第八場：淮陰侯府。韓信在鍾離昧事件後被貶為淮陰侯，桃娘不捨韓信抑鬱寡歡、勸韓歸隱，但韓仍滿懷壯志、相信會有再建功的一天。聽聞陳豨造反，韓信認為這是一個建功的好機會，便前往宮中欲自請掛帥。
9. 第九場：點將台。張良歸隱，留下信箋建議劉邦任用韓信帶兵。韓信前來，勸阻劉邦親征，提出戰略，表明自己願掛帥平反。劉邦見眾將士擁戴韓信，心裡更加不安，堅持親征，並授意呂后除掉韓信。
10. 第十場：未央宮。呂后找蕭何進宮，在他面前派人誣陷韓信；蕭何雖不信，卻也無能為力。得知劉邦、呂后除韓信之心，他無力阻止，只能無奈答應呂后「把韓信誣進宮，可保韓信全屍，蕭何善終」之條件。
11. 第十一場：淮陰侯府。韓信以為蕭何要來找他進宮慶賀劉邦凱旋，蕭何順水推舟，只是囑咐韓信務必與妻小道別後再入宮，並灑淚而去。桃娘察覺有異，勸韓信不要進宮，但韓信仍不覺有他，離家入宮。韓信一離開，呂台便派人圍府；桃娘將孩子與韓信兵書託於胡屠後，焚府自盡。
12. 第十二場：未央宮。呂后抓住韓信，以私藏逃犯、勾結陳豨為由要處死他。韓信不服，但呂后置其辯解若罔聞，將其關入鐘室，打算將他震死。
13. 第十三場：鐘室。岳中與秋蘭欲帶韓信從地下水道逃生，但韓信不願苟活；聽聞兒子和兵書都安全，他留下與桃娘合葬的願望，慨然赴死。

《古優傳奇》是羅懷臻第一部公開發表的劇本⁶⁹，但在該部劇本之前，還有他「真正意義上」的「處女作」，就是淮劇《韓信之死》。羅懷臻二十五歲左右，由於身體出了狀況、被診斷出有「難治性貧血」，所以他無法繼續跟著劇團「跑碼頭」，只能獨自閉門養病；在養病的孤獨時光中，他興起了「以文學作品留下不朽生命」的念頭，便開始去圖書館借書、讀《史記》，看看以跟自己同鄉的韓信為傳主的〈淮陰侯列傳〉。他就這樣邊查字典邊讀史記、瞭解人物，一邊構思劇本，完成了一個「關於淮陰侯韓信命運」的劇本《韓信之死》。這部劇本從未公開發表、也未曾上演，直到羅懷臻整理出版《羅懷臻戲劇文集》時才重拾舊稿，決定做為紀念而收錄於文集之中。

《韓信之死》故事背景設定在漢朝建立之後，正如劇名所暗示的——羅懷臻關心的是韓

⁶⁹ 羅懷臻：「淮劇《韓信之死》是我真正意義上的『處女作』。寫作時，不足 25 歲。因為要出版這套文集，撿拾舊作，竟發現了它。那時節打印劇本不是一件容易的事，是我的元配妻子王謹堅——當時我們尚在戀愛中，是她一字一句為我謄抄的。為了紀念逝去的青澀年華，除去斟酌了個別字詞，完全保持了初始的風貌。」《羅懷臻戲劇文集》第二卷卷後語，頁 281。

信之「死」，因此劇作捨棄了韓信發跡奮鬥之過程，將焦點集中在韓信已建功、高祖已立業之後，君臣關係之轉變；當局勢轉換、身分變化之後，原本的「功臣」韓信，如何因為堅持原來的性格、行事作風，而一步步邁向「兔死狗烹」之悲劇性結尾。以下將分「美化韓信性格，強化功臣與帝后之矛盾」及「從韓信之不變看出劉邦之變，寫出帝王過河拆橋之不仁」兩點論述此部劇本。

（一）美化韓信性格，強化功臣與帝后之矛盾

比對《韓信之死》與《史記·淮陰侯列傳》，針對韓信「私藏鍾離昧」和「勾結陳豨造反」兩大罪名，劇本提出了與史傳相反的解釋。

《史記》之中關於「私藏鍾離昧」事件的記載，是寫韓信本來就與鍾離昧有來往，直到得知劉邦聽從陳平之計——名為巡視雲夢、實則欲除韓信——，他才想要明哲保身、主動獻出鍾離昧，鍾離昧是在憤恨的情緒下、詛咒韓信也將被剷除之後才自刎而死的。劇本之中，韓信始終沒有害鍾離昧之心，甚至願意主動請辭、與鍾離昧一同歸田；反倒是鍾離昧看清現況、不忍再拖累韓信才自盡。而關於「勾結陳豨」事件，《史記》記載韓信真的私下和陳豨商談，答應做為內應、和他一起謀反；劇本之中，則是寫韓信聽聞陳豨造反，自告奮勇願意去平定內亂，從頭到尾他都沒有反叛之心，卻因為「謀反」之莫須有罪名而死。

在羅懷臻筆下，韓信一直是個有「正氣、傲氣、驕氣」的男子，他從頭到尾都懷抱著效忠漢朝的心；由此可以看出羅懷臻有「美化」韓信之心，因而「純化」了他的行為動機。他在「美化」韓信的同時，也從另一方面「抨擊」了劉邦；劇本從第一場開始便鋪陳君臣之間的矛盾，由韓信的直率寬大，反襯出劉邦的心機黑暗。

戲一開場，劉邦在長樂宮宴請功臣，和樂氣氛維持不了多久，眾人就因鍾離昧之事而起紛爭。基於斬草除根及報復前仇之心態，劉邦、呂后堅持抓之殺之；而韓信基於與鍾離昧有私交及廣納人才之理由，主張赦之用之；張良、蕭何雖贊成韓信想法，但劉邦卻不接受他們的意見，堅持通緝鍾離昧，鬧得君臣不歡而散。之後，韓信掩藏鍾離昧之事被發現，劉邦與呂后、蕭何、張良討論如何處置韓信時，唱詞寫出了劉邦的心聲：「登九五方領悟萬民景仰，道朕躬才知道功臣難防。漢三傑總是要三分謙讓，好教朕不舒心鬱悶胸膛。」劉邦失去了對韓信的信任，決定藉巡遊雲夢問罪韓信。這是因鍾離昧而起的、君臣的第一次重大衝突，結果是韓信由楚王被貶為淮陰侯；韓信被貶，心中雖然鬱悶不平，但仍無謀反之意，而是期

待哪天能再獲重用、再為漢室立功。

陳豨造反，韓信認為「建功機會來了」；但這件事卻造成他和劉邦的第二次重大衝突。韓信自請掛帥、欲剿平叛變，並侃侃而談用兵之道；見韓信論兵如神、受將士擁戴之情景，不由得劉邦大驚：「眾望所歸淮陰侯，不由劉邦暗心驚。……英布彭越同稱病，原是暗中有隱情。寡人掛帥不響應，韓信掛帥才出征。思前想後亂方寸，帥印怎能再離身。不善用兵也要用，不便出征也出征。……破敵借他上上計，安內授意枕邊人。」劉邦堅持親征，並暗中授意呂后，授權她趁他出征之時，除掉韓信。

發展至此，「韓信之死」的原因也藉由劇中兩大衝突表現出來了。呂后最終以「私藏鍾離昧」及「勾結陳豨」兩大罪名，將韓信處死。這兩大罪名於史有載，但羅懷臻真的認為這就是韓信之死的真正原因嗎？還是只是處死韓信的「名目」？就劇本觀之，羅懷臻認為韓信死亡的原因並非謀反，而是他堅持自己的個性，才招致君王的猜忌；君王一旦對臣子起了猜疑之心，臣子是否真的有罪？那已不再重要。重要的是——誰讓君王不安，誰就得死。

（二）從韓信之不變看出劉邦之變，寫出帝王過河拆橋之不仁

「功高震主」是功臣宿命，在局勢轉變後，原本幫助帝王打天下的「才能」變成了帝王眼中的「地雷」，使帝王芒刺在背、不除不快。

羅懷臻刻意「漂白」韓信，將他設定為有傲骨而無二心之忠臣。他有才能、忠心耿耿，卻沒有看清時勢之轉換，沒有意識到妻子桃娘所說的「太平年不如征戰年，忠直臣易遭君王嫌」是多麼深刻，仍天真地以為劉邦總有一天會再重用他、他總有一天能再馳騁疆場建功報國。劇中張良、蕭何都對韓信性格有所評論，張良：「韓信此人，用兵慎之又慎，為人處事卻每每大意。」蕭何則直接對韓信挑明了說：「而今天下已平定，非比當年聚群英。韓信尚且摘帥印，還要什麼猛將軍。……你還當楚漢紛爭，人家離不開你？」羅懷臻也在一次演講中論及對韓信這一人物的看法——

韓信就是屈辱，就是輕信，就是太自以為是，「她敢殺我？不可能的事。」高祖在外面打仗，一個女人她敢殺我？於是他就大咧咧地去應詔，呂后還真就殺了他。韓信就是屈辱，死於後宮婦人之手，對他來說太屈辱了，這就是韓信。⁷⁰

⁷⁰ 〈完成你的代表作——在中國戲曲學院第四屆優秀青年京劇演員研究生班的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁9。

韓信並非沒有缺點，他有「輕信」、「有自以爲是」、「爲人處事往往大意」的缺點，但這些缺點頂多算是他家破人亡悲劇的「導火線」，而非「核心原因」。「核心原因」爲何？羅懷臻再次提出與《史記》不同的解釋。《史記》裡太史公論贊評論韓信，說他不知明哲保身、不好好地安於現況卻想謀反，才招致身死鐘室、三族被誅之悲慘下場；不過，就劇本看來，羅懷臻認爲韓信之死並非由於不安於現況而想謀反，而在於他天生的性格與才能。這牽涉到劇本主題思想的設立，劇本以「淮陰侯命運」爲主題，而命運與性格是環環相扣的。劇本設定韓信從頭到尾「雖不改傲氣，但從無謀反之心」，在劉邦爭奪天下時期，劉邦可以容忍他的傲氣，也極借重他的才幹；但天下已定後，韓信的傲氣、才幹卻變成了劉邦的眼中釘，變成帝王的背中刺。韓信之所以死，死在他不改傲氣、不願苟活的性格；但真正讓這樣的性格變成「死因」的，是「容不下這種性格的帝王」。

羅懷臻以韓信的「天真」反襯出帝王心態的「陰狠」——帝王爲了保存自家天下，就要剷除一切有可能威脅到自己的人、事、物。帝王、皇后對功臣的想法是「爲身後計，功臣必除」，正如呂后所說：「皇上對韓信乃是念其功，用其才，厭其驕，防其變啊！」第九場劉邦、呂后與蕭何「烈馬論」一段，可以看出帝后、臣子之間不同心態；韓信請求掛帥被拒之後，騎著烈馬揚塵而去，劉邦說：「好一匹烈馬！」蕭何說：「烈馬良駒，世間難得，困頓槽廄，不免昂嘶呀！」呂后說：「這麼難馴的烈馬，還不如殺了。」

「烈馬難馴，不妨殺之」。韓信錯在不懂得收斂鋒芒、錯在太相信劉邦不會輕易捨棄他，殊不知他在劉邦心中也只不過是一匹「馬」、一個工具——一匹馬如果順服、低調，那麼主人還有可能善待牠；反之，牠若太有自己的個性，只會令主人擔心疑忌；對主人來說，牠反正也不過是匹馬，既是難馴烈馬、不合己用，何妨殺之？韓信到了最後仍然沒有領悟到這件事，終於使自己陷入家庭破滅、身死鐘室的悲劇性結局。

羅懷臻取《史記》所記載之人物、事件，但改變了人物內在心態及行爲動機；他以「忠直臣」角度描寫韓信，也就把韓信和劉邦之間從相合到離棄過程，變成典型的「功臣與君主」故事；歷史上不乏如此「鳥盡弓藏、兔死狗烹」的故事，與其說他是在寫韓信、寫韓信之死，不如說他想以一個功高震主、忠而見疑、終至家破人亡的「功臣」故事，來指出帝王普遍具有的自私與黑暗性格。

在此也可以稍微討論一下劇中幾個配角。所謂「成也蕭何，敗也蕭何」，蕭何對韓信人

生是至關重要的人物，劇中的蕭何不似史書上那麼內斂，他有氣急敗壞的時候、也曾爲了韓信與呂后辯駁一番，但他仍無法守護韓信到最後，終究還是將他騙入宮、讓他身死鐘室。羅懷臻又杜撰了幾個於史無據的人物，如韓信之妻殷桃娘，上得戰場進得廚房，又能看清「太平年不如征戰年」的時局變化，可說是才貌雙全、賢妻良母代表，在韓信身旁起了點綴的作用；另如「胯下之辱」主使者、後來真心順服韓信的胡屠，還有漂母孫女秋蘭、崇拜韓信的岳中等，這幾個角色可視作「忠僕」代表，而「忠僕」正是羅懷臻作品中重要的配角類型。

羅懷臻曾說，一個作家的第一部作品是具有獨特意義的⁷¹。《韓信之死》的劇本主題思想及表現手法雖不特出，但已透出後來幾部作品「帝王與我是對頭」、對無情帝王的批判思想。而這部劇本情節發展雖大致合於史書記載，但對人物內在動機、性格做了與史書不同的刻畫與解釋，因而使對人物形象與史書有所出入——在「處女作」裡，羅懷臻不是那麼在意劇本是否嚴格扣合史實，而著重對歷史提出自己的獨特詮釋⁷²，這似乎已表現出他後來「寓言歷史劇」的端倪。

二、何日朝廷施仁政，何日優伶唱真情——《古優傳奇》

【分場大綱】（共分七場，另有序幕。年代：無限定，置於中國唐代以前）

1. 序幕：皇帝出巡場景。
2. 第一場：子虛縣，百丈岩下，海神廟邊。刺史怒責攔道百姓，子虛縣令欲代災民上血疏陳情。皇帝跟前受寵伶人笑伶仃跟皇帝一起出巡；皇帝欣悅地沉浸在官吏塑造的「天下太平」幻象中，見了縣令血疏，只注意到其字跡優美，完全忽視疏中內容，命縣令篆額「風流千秋」誌此次出巡。
3. 第二場：金殿之上，皇太后與皇帝欣賞百戲紛呈。表演結束，出巡時被抓入宮中樂府的民女喜妹子哀聲嘆氣，經笑伶仃詢問，她才說出家鄉災情。眾人同情不已，請求笑伶仃向皇上陳情；笑伶仃當真去求情，皇上大怒他身為優伶竟敢干政，但旋即被蠢優的滑稽動作轉移注意力，忘記笑伶仃所言之事，笑伶仃也暫時不敢再說。
4. 第三場：皇宮內苑。喜妹子在太后跟前彈唱箏篴，訴說自己身世及民間災情；笑伶仃從她的唱詞中發現她是他的親妹妹，兄妹相認。太后知道喜妹子唱的原來是本朝之事後，

⁷¹ 羅懷臻：「我的體會是，有些劇作家，甚至包括當今有一定影響的劇作家，他一生都不能擺脫他的處女作的影響，往往他一生的高度都要受到第一部作品的制約。第一部作品的風格會制約他後來作品的風格，他後來的作品都有他第一部作品的影子。」〈當前舞台藝術創新中值得思考的幾個問題——在文化部「第二屆戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 162-163。

⁷² 如蕭何形象似乎不如史書中的「低調」，而是屢屢強調自己的「功臣」身分，語言也頗爲直率，說話口吻像是普通人，與史書給人的印象有所出入。

大驚大怒；皇上說優伶之言不必聽信，太后鬆了口氣，但還是聽笑伶仃的話，認為把此事弄個清楚較好，便派笑伶仃與太史公一起前往民間，查看民情。

5. 第四場：民間。太史公與笑伶仃前往民間探訪。笑伶仃返家，母親已死。太史公打道百丈岩，見到裝瘋的縣令，原來縣令是他的學生；師生重逢，太史公從縣令口中確認民間慘況後，振筆疾書寫奏摺。刺史賄賂太史公不成，便打昏笑伶仃、殺死太史公，趁機掉包奏摺。笑伶仃不知奏摺已被掉包，趕忙帶著奏摺和縣令一同回宮。
6. 第五場：金殿之上。笑伶仃回宮呈上太史公奏摺，縣令呈上血疏；笑伶仃以為皇上會嚴懲宰相、刺史，沒想到皇上看了奏摺後，卻說縣令胡言亂語，之後斬了縣令，並把笑伶仃打入牢裡，要等他在太后壽宴上表演完後再殺他。
7. 第六場：宮殿一角。笑伶仃被關，反覆思索事件來龍去脈，才驚覺奏摺被掉包之事。笑伶仃逃脫至太后寢宮，與喜妹子串通好，由他假扮皇上，誘導半夢半醒的太后斬殺宰相、刺史；眼看事情將成，皇上卻因彘優通風報信而及時前來。忽傳宮外數十萬災民入京請命，皇上斬宰相、刺史欲平人民之怒，並派笑伶仃宣詔安撫災民；表面安民，實則是想找出災民幕後主使者並殺之。
8. 第七場：金殿，太后壽宴。皇帝要笑伶仃唱「贊太平」，但笑伶仃卻抒發自己的悲憤心情，令太后不樂、皇帝大怒。笑伶仃跳上御桌翻滾大鬧，喜妹子演奏殺伐之音，太后陷於狂亂，全戲在一片混亂中急急落幕。

《古優傳奇》是羅懷臻在上海戲劇學院進修時的京劇習作作品，也是他第一部正式發表的劇本。上海《新劇作》將此劇本刊於首篇，《劇本》月刊的副刊《新潮流》也刊載了該劇的故事梗概；兩個專門發表劇本的重要刊物同時推薦一個劇本，令當年只有 28 歲的羅懷臻格外引起他人關注；而他的老師們更以此劇本向上海的京劇團推薦，希望把他作為編劇人才引進到上海。這部作品可說是羅懷臻正式向戲劇界「發聲」的作品，雖然該劇至今仍未有演出機會，但它在他的創作生涯中無疑地具有重要意義。

故事以宮中優伶笑伶仃為主角，透過來自民間、進入宮廷的笑伶仃，來看統治者的惡劣及人民生活之疾苦。這部劇作揭示「君王好大喜功、官員粉飾太平、百姓卑微掙扎」的狀況，思想上以「君／民對立」為主軸，透過「宮廷／民間」兩個主要場景間的轉換，呈現出統治階層自欺欺人的昏昧，被統治者或正大光明、或激憤消極的反抗。以下分「誇張化的皇室臉譜——君臣聯手粉飾太平，百姓痛苦無人聞問」及「皇帝與優伶精神之反轉——體察民情的優伶與遊戲人間的皇帝」兩點分析此部劇作。

（一）誇張化的皇室臉譜——君臣聯手粉飾太平，百姓痛苦無人聞問

全劇不設確切年代，而災區「子虛縣」，也表現了空間上的不確定性；但是，雖然時、

空並無確指，災區可能是「子虛烏有」的一個地方，但它的「不定性」也正代表了一種「共性」——它不指定確切時間地點、也因此超越時空，指涉了歷朝歷代。追求「太平盛世」之名、實際上只會「粉飾太平」的皇帝和官員，他們上下交相賊、各取所需（皇帝求名、官員求利），只苦了千千萬萬的百姓；這樣的事例，在漫長的歷史軌跡中並不少見。

《古優傳奇》從序幕到第一場的轉折，就表明了「天下名為『太平』實則『不平』」。序幕拉開，天子巡視民間，天幕流動秀麗山川景象，呈現平和從容之氣氛；第一場開始，百姓夾道非為歡迎皇帝，而是欲攔道訴說災情。開頭的雍容氣氛便有了反諷意涵——原來一切只是「被粉飾的太平」而非「真正的太平」，君臣聯手打造的「假太平」，正與民間苦難的現實形成強烈對比；君臣越是只顧沉浸於「假太平」之中，便離百姓的「真太平」愈加遙遠。

配合思想主軸上的「君／民」對立情況，人物設定上也可按此分成兩組人物。以「君」為首的，有皇帝、太后、宰相、刺史等人；代表「民」方的則是鄉間父老、子虛縣令、太史、喜妹子、笑伶仃等人。「笑伶仃」由民間入宮、而後出宮；「太史」原本居住宮中、不知民間疾苦，出宮後才得知民情；此二人可算是宮廷與民間連結的重要角色，第四場他們共同訪視民間，更是本劇重要轉折。長居宮中的優伶、太史親眼見到民間災情，喚醒笑伶仃對民間的感情、太史公知識份子的良心；自始至終都對民間慘況有所了解的刺史、宰相等人卻繼續視而不見、只想繼續掩蓋現實，甚至殺死秉筆直書的太史公、掉包揭露現況的奏章。讓刺史、宰相如此不顧一切、拋棄良心的原因是什麼？正是當朝天子的好大喜功。

為了突出「好大喜功、粉飾太平」這一「歷代皇帝常見惡習」，羅懷臻在塑造人物時格外誇張。這齣戲裡的「皇帝」和「皇太后」兩個角色，代表了帝王性格中「炫耀太平盛世」及「恐懼權位不保」的兩大部分。

該劇皇帝不知是真的發傻還是在裝死？巡游子虛縣時，他在御輦裡打瞌睡，放任寵信的優伶笑伶仃調笑官員；見縣令呈上的血疏，他對血疏「內容」視而不見，而只注意到血疏「字體」的優美、只顧著叫縣令用一樣的字體為此次巡游立碑篆額；聽笑伶仃言災情之事，怒罵他優伶干政的下一秒，馬上被彘優的滑稽動作轉移注意力，笑到倒栽蔥，「忘記」笑伶仃剛剛在說些什麼？——是忘記？還是提出「警告」的一種手段？也許他是在暗示笑伶仃：不要插手國政，否則下次就沒這麼輕易帶過了。他終究是個「皇帝」，再怎麼「裝瘋賣傻」還是有「清醒」的時候——為了保住自己的權位而使出手段。是的，羅懷臻用誇張情節極力鋪陳

皇帝「視而不見、聽而不聞」的「強大功力」，同時也不忘寫出他的陰狠；這個角色主要代表「炫耀太平盛世」的部分，也有「恐懼權位不保」的心理在。他爲了使進京請命的災民退卻，先是斬殺了一直以來和他狼狽爲奸的「好夥伴」宰相和刺史、再派笑伶仃宣安民詔令，他假意安撫人心，實則欲抓出災民幕後首領；利用完笑伶仃，他估量著等笑伶仃在皇太后壽宴上表演完，就要結果他的性命。

而「皇太后」——宰相口中的「老怪物」——，這個角色則主要表現「恐懼權位不保」的部分，表現了掌權者深懼權位不再、國祚難保的心理。皇太后似對現況有所警覺、但又輕易鬆懈，似有仁慈的母性的一面、但更多的卻是擔憂丟失權位而做出的種種古怪行徑；總的說來，我認爲她最爲「人性」的地方也只表現在「她會恐懼」這件事上。皇帝極端重視表面上的太平景象，皇太后更是一刻也離不了宮廷笙歌，而且絕不能讓她聽見「殺伐之音」，否則她會驚嚇到暈眩；這個角色象徵掌權者縱情聲色、以外界的歌舞昇平來緩解心中重重的不安、恐懼，卻不思真正的「安心」之道——認真關懷國事、重用賢才、解決民間疾苦，這才是真能使國家長治久安、可以讓統治者稍稍心安的途徑。

羅懷臻以誇張筆法刻劃出掌權者的荒謬及可恨，而透過代表「君」的「皇帝」角色和代表「民」的「優伶」角色（主角笑伶仃）之對比，可以看見羅懷臻對昏昧統治者更進一步、深一層的批判。

（二）皇帝與優伶精神之反轉——體察民情的優伶與遊戲人間的皇帝

身爲「皇帝」，本該開張聖聽、深察民情，他應該要察「真」；但戲裡的皇帝雖然親自走到民間了，卻被官員蒙蔽、看不見民間真實情況，甚至在地方官呈上大紅血疏時，只顧讚賞其字跡優美、要他篆額「風流千秋」碑；皇太后聽了喜妹子講的民間情況後，質問皇帝知不知道此事？他只說「似有耳聞」，並隨即以「優伶之言不足聽信」來安撫太后。從頭到尾他的心中只盤桓著一個想法：「朕的天下若有飢饉，那叫什麼太平盛世？」他只顧享受這一切粉飾出來的太平景象，而不思探查真相。

而「優伶」專司「表演」，負責製造「塑造出來的歡樂場景以娛樂觀眾」，是活在「假」的情境中。皇帝、皇太后並不把優伶當人，只把他們當成玩物；彘優被燻啞嗓子，笑伶仃被關在罈子裡養成侏儒，他們毫不同情，只覺得這樣是讓彘優、笑伶仃變得「更加可愛」了。長此處在被當玩物的環境裡，笑伶仃學會以遊戲人間的姿態來應對宮庭生活；但和親生妹妹

喜妹子的重逢，讓他重新找回和民間的連結。當初和皇帝一起出巡時，他對縣令異狀、血疏等事不以爲意；之後與太史公一起奉命到民間調查，他才真正地以「瞭解民情、解百姓苦」爲己任。

原本該扮戲做假的優伶，卻擔負起探查民間實情的任務；該真實深刻體察民情的皇帝，卻安於「太平」虛幻名聲而掩起耳目，對真相不聞不問。「彘優」與「笑伶仃」同是宮廷優伶，彘優本已徹底被奴化、屈服於「君」派，但隨著笑伶仃向民間靠攏，彘優最後似乎也對自己一味屈從皇室、陷害笑伶仃一事有所悔意，仍見善性。優伶有善性，皇帝呢？

當優伶不再遊戲人間、「拒絕再玩」，不再擔任統治者粉飾太平的幫兇後，他也失去了他的價值；因爲皇帝「還要再玩」、還要繼續粉飾太平。戲末，皇帝在皇太后壽宴上要笑伶仃唱「贊太平」，說他若是唱得好、或可被饒恕一命；但笑伶仃只悲憤唱出自己不平的心聲，惹得皇帝、皇太后大怒，說「這是存心不讓我開心哪」！劇情到此真是可笑復可悲，皇帝明知一切不太平、卻要人唱「贊太平」；皇太后不顧他人遭遇，只顧著尋自己的樂子。最後笑伶仃大鬧壽宴、喜妹子彈奏激越之音，場面在一片混亂中匆匆落幕，象徵一切終究沒個了結，在上位者裝瘋賣傻的情況下，悲哀的現況、民間的疾苦得不到好轉。

這齣戲以「出入真實與虛假」間的優伶爲主角，戳破了「虛假」盛世下坑坑巴巴的「現實」；該劇「批判統治者昏昧」的主題不算新穎，結構及人物設定上寫出了對立、寫出了兩方人士的面貌，善惡過於分明似乎稍顯「平面」，但這或許正適合表現該劇作「黑白分明」的立場及思想。在「黑白分明」的角色群像中，可以一提的是笑伶仃形象的轉變；笑伶仃由原本「遊戲人間」轉爲「關懷民情」，他由「黑」翻「白」的心路轉折、角色形象，更凸顯了皇帝「一黑到底」的惡劣。

《古優傳奇》曾一度付排，卻又戛然而止。據羅懷臻自己的說法，原因主要有二：一是找不到合適演員擔任「笑伶仃」角色；另一原因，則是劇本所談內容始終有人忌諱。

劇本 1983 年創作，至今已屆三十年；三十年來，中國大陸雖然有所開放、較爲自由，但整體上還是受到思想的控管、監視，甚至連上網都只能看到經由官方「認可」的網頁資料。對思想的嚴格控管，也就是對個人所思、所感的限制，這樣的箝制必定是令人不快的；劇本中笑伶仃強烈控訴「何日朝廷施仁政，何日優伶唱真情」，從反面控訴了「統治階層不仁、百姓無法暢所欲言」，也許正是這樣的劇本內容隱隱令統治階層感到「忌諱」吧。

三、捫心自問無過錯，錯的是不通人情的法與規——《真假駙馬》

【分場大綱】（共六場。故事背景：以中國宋明時期為宜）

1. 第一場「榮歸」：公主與駙馬董文伯省親返京途中，公主任性貪看險崖風景，忽然雷電交加，文伯為救公主而墜崖。公主對董母、駙馬雙胞胎弟弟文仲感到愧疚，不忍拋下他們獨自回京，決定李代桃僵，讓文仲假扮駙馬，保住董家的榮華富貴。
2. 第二場「壽誕」：三年後，董母壽誕；公主已與文仲假戲真做、身懷有孕。不料文伯忽然歸來，董母、公主先瞞住他，把他藏在後花園。文伯同年匡正察覺有異，尾隨公主。
3. 第三場「相會」：公主對文伯說明實情，文伯難以接受。匡正在旁偷聽到一切，邀文伯先到他家住幾天，冷靜一下，再做打算。
4. 第四場「徬徨」：舞台畫分為多個表演區，文伯、董母、公主各據一方抒情。匡正告訴文伯皇上已知「真假駙馬」一事，要親自在金殿審查此事；匡正勸文伯秉持誠信原則、表明實情，並答應幫忙求情；文伯接受匡正意見。
5. 第五場「驚夢」：公主得知皇上要金殿審案，明白此事已難私了。公主和董母商量，決定一口咬定文伯是瘋子；王法有令「瘋癲之人不加罪」，唯有指文伯為瘋，才能顧全大局並保住文伯的命。文仲不願誣告兄長，寧可斷舌不上殿。
6. 第六場「夢醒」：金殿之上，公主、董母指文伯為瘋，文伯則以手中痣、殿試問答證明自己是真駙馬；皇后看出端倪，暗示皇帝為了女兒清白、不可揭穿此事真相。眾人皆說文伯是瘋子，匡正也看破「人間無忠信」，認清只有說文伯是瘋子才能保他性命；唯有小慧大膽吐露事實，慘被斬首。文伯終於醒悟親人是為了保住他才說他是瘋子，他承認自己瘋了，皇上卻不放過他。董母搶下文伯毒酒，死前認了兒子；皇上把文伯推出斬首，公主瘋狂攔阻、崩潰暈厥；匡正丟烏紗帽辭官；文仲衝上金殿欲辨明事實，兄長卻已被斬首。在一片混亂中，大幕急落。

《真假駙馬》是羅懷臻做為職業編劇後的第一部作品，該劇是應上海越劇團邀稿而作，後來也由上海越劇團演出。該劇至少有兩個版本，一是在《西施歸越——羅懷臻探索劇作集》中收錄的版本，為「無場次抒情悲劇」；二是《羅懷臻戲劇文集》裡收錄的版本，分為六場。

第一個版本，是配合導演薛沐的手法而將劇本改成「無場次」的版本。導演使用「多功能歌舞隊」貫串全場，由該組演員擔任伴唱、伴舞，用以渲染劇情、強化人物內心，並隨劇情需要虛擬、轉化環境以及充當必要的龍套腳色。據羅懷臻本人說法，他很擔心這樣的改法是否恰當，在演出前還擔心這齣戲八成會砸；但演出後，觀眾評論似乎不壞，他也歸功於導演手法的特出，而他的第一部劇作集中收錄的也是有歌舞隊的版本。但後來出版戲劇文集，他選擇收錄的是有場次的版本，也許是「回歸初衷」，也或許是跟他後來將此劇改編為《榮華夢》有關——戲劇文集裡收錄的《真假駙馬》便以「榮華夢一場」為主要幕後曲，場次名

稱由「榮歸」到「夢醒」，一切失落成空。

在此以《羅懷臻戲劇文集》收錄的六場版本為主要分析對象，若有與無場次版本的重要差別，也會提出一併討論。以下分「錯的是不通人情的法與規——在倫常規範下被犧牲的一切」及「人間哪有忠和信——道德價值的失落」兩點，對該劇進行分析。

（一）錯的是不通人情的法與規——在綱常規範下被犧牲的真情

王安祈《當代戲曲》書中曾評論此劇——

（該劇）就這樣把鉅大的矛盾鎖定在「夫妻、手足、母子」的血緣至親上，親密的倫常關係竟然會為了保護另一層「綱紀」的穩固性而被擊潰，直看得人不寒而慄。……羅懷臻把「對封建的批判」建立在「倫常的顛覆」上，「倫常的顛覆」是批判封建的方式，也是批判的具體內涵。⁷³

「擅於製造尖銳衝突、營造戲劇張力」是羅懷臻劇作的重要特色；而「人情常理的逆轉」是他常用以製造衝突的手法，從《真假駙馬》這齣戲可見一斑。

省親返京途中，駙馬董文伯為救公主而摔落懸崖，在認定文伯絕無活路的情況下，公主不忍董家頓失依靠，便「鋌而走險」、決定讓文伯雙胞胎弟弟文仲假扮駙馬：「眼見得苦盡甘來災禍臨，我豈能袖手旁觀獨自行。……李代桃僵難辨分，且保榮辱與門庭！」稍微比對一下兩個版本對事件開端的描寫。無場次版本中，公主見文伯墜崖，本欲也跳崖尋短，被文仲所救；董母不忍公主受活寡，要公主獨自返京、自己母子倆回去鄉下，但文仲覺得嫂嫂已是董家人，寧可自己辛苦也要養活嫂嫂、把嫂嫂留在董家；公主掙扎不忍，看到文仲與文伯是如此相像，立刻決定要李代桃僵、以文仲替代文伯。六場版本則增加了一些場景變化如開場的險崖，舞台指示寫「靜謐中透出危機」；第一場結尾，則寫「夕陽西墜，寒鴉聲淒」，有渲染情景之功用；另外，六場版本對人物心理轉折也有更多的描繪，公主見文伯墜崖後，傷心之餘，見到文仲、誤將他認為是文伯，這就埋下了之後真假難分的伏筆；之後，公主先是不忍董家又頓失依靠及富貴，但自忖無法過清貧生活，故狠心決定回京；下山路上她扭到腳，文仲背她下山、感傷下山之後便與嫂嫂從此各分東西，再度引發她的不忍之心；如此由「傷心」到「狠心」再到「決心」，幾經轉折，她才決定使出假駙馬之計。

公主、董母與文仲共同撐起這場李代桃僵的騙局，本來無風無浪，且公主也與文仲日久

⁷³ 王安祈，《當代戲曲》，台北：三民，2002，頁108。

生情、假戲真做而至身懷有孕；誰想到，就在公主和董母已經安心之際，劫後重生的文伯忽然回家，掀起驚濤駭浪，人物關係也掀起尖銳矛盾。

見到親生兒子歷劫歸來，母親理應高興，董母卻反而悲痛質問文伯為何回來：「一切得之不易，你為何要死？死了，又回來做什麼？」文伯得知自己的身分已被文仲取代、心愛的公主也變成了弟弟的妻子，而最敬愛的母親竟然容許這一切的發生；親人本該守護他的一切，卻反而剝奪了他的所有，面對此等人情常理的逆轉，文伯難以承受，悲憤喊出：「傷我者，都是我相敬相愛的自家人。……天地呀，你包羅眾生育萬物，為什麼獨獨不容我一人！……只恨當初我沒有摔死，我又回來做什麼呀！」

文伯對「占我功名非外姓，辱我欺我皆親人」之情況悲憤不已，但其實公主、董母決定李代桃僵的出發點也是「爲了守護文伯所留下的一切」。思考整齣戲，人物的出發點也就爲了個「情」字。文伯愛護公主，所以聽從她的任性要求登上險崖，又爲了救她而跌落懸崖；公主愛文伯也愛他的家人，爲了讓他的家人繼續享有富貴生活，才提出交換身分之計，寧願「擔夫妻虛名、答應文仲可另外娶妾」；董母知道守寡之苦，不忍公主一生無情愛滋潤，便默許公主與文仲假戲真做、讓公主享受美滿的夫妻生活。文伯後來也漸漸體會親人的不得已：「我不能親人反目因私憤，我不能負了情義負了恩。」

「兄弟交換身分」事件本來可能在親人彼此的包容和解下找出新的出路，但沒想到「真假駙馬案」傳進了皇上耳裡，皇上把一千人等都宣上金殿，要徹查此案。眼見事情鬧至如此，公主怨懟父皇將此事鬧大，並自認沒錯：「人之常情誰無有，所作所為不後悔。捫心自問無過錯，錯的是不通人情的法與規！」公主認爲人皆嚮往夫妻恩愛之情、皆嚮往富貴榮華生活，想追求真情、享受榮華的自己並沒有錯，錯的都是不合人情的「貞節」觀念、國家法規。可是，雖然她對父皇、對「法規」怨懟不平，但事關皇家體統、董家安危，爲了顧全父皇顏面、董家安全，爲了顧全她的兩方親人，公主還是得想方設法化解危機；她想到了「瘋癲之人不假罪」的王法，決定一邊「繼續挑戰（違背）王法」（繼續說謊）、指認文伯是假駙馬，一邊「利用王法規定」以試圖保住文伯的性命。

公主一開始說謊、提出李代桃僵之計，是在挑戰法規、卻又想享有法規給予「駙馬、公主」地位的榮華富貴；事情鬧上金殿後，她又想以「瘋癲之人不加罪」之法規來保住皇家顏面、董家人性命。雖然她的出發點並不邪惡，甚至可說是出於柔情、悲憫才使出種種計策，

但她出於「真情」所做的一切終歸是「知法犯法」，最後她也被皇上以同樣的手法反撲；皇上看穿實情，也出於「想保住顏面、也不忍公主名節受損」的「真情」，打破了「瘋癲之人不假其罪」的法規，堅持處死文伯。公主的處心積慮、機關算盡至此是一場虛空，正如劇中重要幕後曲所揭示：「榮華一場夢，轉頭皆成空。」

皇上爲了名聲，即使看出實情卻決定說謊：「公主一朝成淫婦，寡人如何稱聖君？……幸喜家醜未外揚，急忙收起保名聲。」皇上矢口否定文伯之「真」，賜死文伯、粗糙掩飾真相，維護了所謂的「皇家體統、聖君顏面」；基於「情」字而生發的一切事件，就此在「名節、倫常規範」之下被草草埋葬。

（二）人間哪有忠和信——道德價值的失落

「真假駙馬」之事鬧上金殿，事情無法私了，也將文伯真正逼上死路；文伯原本「根本沒死」，只是「被當成死了」，最後「只好去死」。皇上把事情公開到金殿審案，是一切秘密爆開、終至無法收拾的關鍵；但皇上如何聞知此事？兩個版本提出了不同的解釋。無場次版本中，是文伯同年友人匡正在董家後花園聽聞此事後，堅持要「正名分」：「守己乃是人本分，綱常秩序須分明。身家功名非兒戲，豈可禮讓贈他人。……真是真，假是假，為人在世，總要名正言順，正大光明。」他不管文伯之遲疑、勸阻，上書給皇上稟告此事。六場版本中，匡正雖勸文伯秉持誠信、在金殿吐露實情，但他沒有去「告狀」；那麼皇上何以知道此事？主要是因爲文伯回家路上不斷表明自己的駙馬身分、鬧得人盡皆知，皇上才會公開處理此事，以正視聽。無論皇上聞知此案的來源爲何，「匡正」一角都在戲中扮演重要角色，正如他的名字，他是秉持正道、欲匡正這一場「真假駙馬」混亂的角色。

六場版本中，匡正告訴文伯皇上已知此案，勸文伯實話實說：「公主重婚，雖然於理不通，卻也於情可諒。況且她是金枝玉葉，縱然做事出格，皇上也自會庇護。倒是你我讀書之人，誠信守法，仁義禮智，不可罔上欺君呀，賢弟！事出有因不得已，真情蒙蔽終有期。金殿磊落訴原委，定能凶險化平夷。只要正得名分在，何愁鵬鯤不萬里。縱因誠信受刑處，臣子本性總未移。」文伯被他說服，決定上殿吐實，不求什麼，只是秉著誠信原則實話實說、希望回復自己原有身分：「也只願世人承認於我，我還是我自己。」

如匡正所說，皇上的確「庇護」了公主；但皇上並非在「認同文伯真實身分」的前提下諒解公主，而是爲了維護皇家體統，用「否認文伯真實身分」的方式掩飾真相。金殿審案，

文伯屢屢提出有力證據證明自己是「真駙馬」；皇后、皇上驚覺若自己承認他的身分，就會揭露公主重婚事實，皇家顏面也將蕩然無存，於是決定打死不認。皇上、皇后基於維護體統的理由否認文伯身分，公主、董母基於保護文伯的理由指認文伯為瘋，而匡正終於瞭解，事實真相為何一點都不重要，重要的是眾人基於不同理由，都不可能「承認真相」。忠於皇上、不願欺君，秉持誠信、不願說謊，這些品格在此事件裡無足輕重——在「維持表面綱常秩序」的大原則下，「忠」和「信」不再重要，文伯、匡正也無法藉由「忠信」而實現「正得名分」的願望。匡正領悟了，也幻滅了：「人世間哪有什麼忠和信，可笑我自作聰明惹是非。」他認清「正名」一事既不可得，只能退而求其次保住文伯性命，便和公主等人一起指認文伯為瘋：「大家都說你是瘋子，你為何還不是瘋子呢，真是個瘋子裡的瘋子！」

到底什麼是清醒，什麼是瘋癲？堅持忠信的人在此倒真的成了不合時宜的「瘋子」。弔詭的是，公主、董母、匡正對文伯的「背叛」，實則是對他的「保護」；文伯在小慧被斬之後，終於也明白在此狀況下只能將計就計、裝瘋保命：「一聲慘叫夢方醒，我卻是懵理懵懂不知情。多少年青燈黃卷度春秋，直把那做人靈性都銷盡。且撇開倫常王法與忠信，將瘋就瘋保性命。」他多少年來孜孜矻矻、在書本中反覆讀到的、讓他在殿試上奪得狀元的兩字「忠信」，在此刻卻是最不值錢、最無必要的東西；「忠信」品格是崇高的、道德價值是重要的，至此，他卻回過頭去否定他曾經深深相信的「忠信」精神，甚至認為是這樣的精神使他「靈性銷盡」、看不清現實，道德價值可說是徹底失落了。

而一切如何收場？兩個版本的結局有些差異。無場次版本中，最後文伯死了、董母死了、公主也死了，文仲發瘋，匡正則深揖憑弔亡者，在哀戚場景中，大幕緩緩落下。六場版本裡，董母死了、文伯也被處斬，公主暈倒被送回後宮，自斷舌頭的文仲上殿聽聞慘況也暈厥，皇上在一片混亂中宣布退朝，大幕急落、隔絕混亂場面，戲「收場」了但劇中亂局實則「無法收拾」；結尾如此，不禁令人想像，公主和文仲醒來以後會怎樣？如何收拾殘局？是一同赴死？或是事已至此，索性繼續假戲真做？頗有令人玩味的空間。

四、人之常情都不戀，有什麼仁政保民安——《梨園天子》

【分場大綱】（共七場。時代：以宋明時期為宜）

1. 第一場：宮廷樂坊。皇上駕崩，王子們為爭王位而展開殺伐。九王子寧王與伶人馨兒換

裝，由樂師帶他潛逃至宮外避難。

2. 第二場：芳草山莊。樂師帶寧王至宮外山莊避難，寧王與神秘女子倩娘相遇；倩娘將寧王認成先皇，寧王則對她有異樣親切感。宮中王子們皆已自相殘殺殆盡，活著的王子只剩寧王，大保來迎接寧王回宮登基。
3. 第三場：金殿之上。寧王登基，斬殺奪位餘黨；樂坊子弟上殿來賀，寧王雖言要造大梨園與子弟同樂、欲娶馨兒，但卻已不自覺端起皇帝的架子。倩娘闖上殿，大保認出倩娘，才揭穿她是寧王的生母一事，倩娘、寧王母子終於相認。
4. 第四場：宮廷梨園。倩娘與樂師舉止親暱、親密共舞，令寧王起疑。倩娘勸寧王封馨兒為后，寧王不顧太師等人勸阻，決心聽從倩娘意見，承諾封馨兒為后。
5. 第五場：宮廷內苑。大保提醒寧王「水能載舟亦能覆舟」，最好重新考慮封后之事，寧王開始遲疑；大保又說宮中傳言倩娘與樂師有染，寧王雖也懷疑，但不願隨言論斷。直到倩娘親自來請求他讓她和樂師自由往來，他才憤而認定倩娘和樂師之間真的有私情。
6. 第六場：宮廷梨園。馨兒喜悅待嫁，誰知寧王已娶太尉之女為后，並宣布關閉梨園、遣散子弟。馨兒絕望，自剔雙目，抱著琵琶彈唱而下，誓言傳唱帝王負心故事。
7. 第七場：芳草山莊。樂師被關入鐘室撞鐘，倩娘被送回山莊。寧王前往探望倩娘，見她愛理不理，怒責她做錯事還敢表現如此惡劣；聽到寧王懷疑她和樂師有染，她才說出樂師當初為了照顧她、早已受了宮刑。寧王悔不當初，倩娘拋下他、循樂師鐘聲遠去。寧王恍惚間見眾人聚了又散，他無法挽回。劇末，他獨行於雪原之中，萬分淒涼。

《梨園天子》是羅懷臻劇作中第一部以皇帝為主人公的戲。由劇名可以看出，這齣戲又與「梨園」、與優伶有所關連；「梨園」與「皇帝」之間關係的變化是劇情發展的重要軸線。

主角寧王為梨園女子倩娘所生、在不得志時寄情管弦排憂解悶、在逃難時為梨園女子馨兒所掩護才得逃生，他與梨園的關係是如此密切，卻在一朝當了君王後一步步斬斷了與梨園的牽連；由「梨園王子」走向「梨園天子」的過程中，寧王和梨園的關係漸漸遠離，他的性格、思考越來越被「帝王威儀、永保權勢」的念頭侵襲，也漸漸忘掉做人最可貴的真情、恩義。以下分「命兒一轉臉就變，臉兒一變恩成怨——身分變化造成的人心異變」，「是何異物在作祟，耿耿於懷難剔開——潛藏於人性中的黑暗面」兩點，對本劇做簡單分析。

（一）命兒一轉臉就變，臉兒一變恩成怨——身分變化造成的人心異變

寧王並非王后所生，又據聞生母只是普通宮女、早已過世，沒有強硬「後台」支撐，他一直以來都被排除在權力核心之外，也從未想過可能繼承大統，所以他長久以來都在皇家梨園中寄情管弦、紓解不得志之鬱悶。劇中寧王曾評論李煜：「李煜未必不是治國英才，只是不願無望掙扎。」並說不是後主誤了南唐、斷送了國運，而是南唐誤了後主，是南唐局勢早已無救、白白斷送了他的才華。寧王頗為同情、認同李煜，因為他們都是雅好絲弦的皇家子

弟；但他和李煜有一點不同的是，不管李煜是否是「不願」掙扎、還是「無能」掙扎，呈現出來的結果都是他「沒有」掙扎、恣意沉溺於文學音樂之樂；而寧王從一開始就表現出「寄情宮商乃情非得已，是無法成就大業才做出的次等選擇」之態度，這由他的幾句唱詞就可看出——「自思量勢單位卑難登殿，忍將豪情弄絲弦」、「天既授我真龍種，究何忍看弄宮商」，「有心濟世命乖蹇，恨無神劍定乾坤」、「擊磬彈弦出無奈，每向簫笛鳴不平」。當他意外地在「鷸蚌相爭、漁翁得利」的狀況下成為最後倖存的王子、得到王位的繼承權之後，他立志當個好皇帝：「多少年感孤憤有志難展，不提防天降下大任在身。從今後重整河山施仁政，做一個名垂千古有為明君。」

實現了「頭等願望」便可拋開「次等選擇」，尤其若「此等選擇」與「頭等願望」有衝突時，他必定毅然決然捨棄前者；他就這樣與梨園之事、梨園之人漸行漸遠。

寧王剛登基時，梨園子弟們上殿來賀，他雖然斥責了不允許子弟們上殿的太師、表現開心歡迎的姿態，但卻在他們笑鬧時，不自覺地提高音量喝止他們「不要喧嘩」，馬上就端起了皇帝的架子。

當先王逝世、王子們展開奪位之戰時，是梨園女子馨兒捨身掩護他、並為他受盡拷打；寧王與馨兒重逢時，他對她流露萬般愛憐：「生死交，不相忘，救命之恩當報償。朕有心建一座大梨園，閒來還要弄宮商。……朕知道朕這一生與皇家梨園，有段截不斷的姻緣。」寧王親生母親倩娘一再勸寧王封馨兒為后，面對臣子的反對，他也一度豪氣萬千地說：「朕乃國君，朕為天子，朕所喜歡的人誰敢說個不字。……朕又不是父皇，豈能將所愛之人藏之深山。」但在揚言立馨兒為后後，一聽大保建議他不要過於專斷、以免真的成為「孤家寡人」，他就強烈動搖了；加上宮中傳出倩娘與樂師的醜聞，倩娘偏偏又在此時請求寧王讓她和樂師自由往來，更讓他憤怒：「到如今不由人義憤填膺，梨園中果然皆下流人。」他惱恨母親「不守婦道」使他顏面無存，加上憂懼被臣子推翻、失去權位，他終於決定捨棄保護過他的樂師、捨棄生下他的母親、捨棄救過他又深愛著他的馨兒，另娶太尉之女。

馨兒什麼都不知道，喜悅待嫁之時，大保忽然來宣布此件晴天霹靂之事，並且說：「梨園裡沒有什麼好人吧。……聖上悔過自新，不再弄曲填詞，即日起關閉梨園。」寧王「好心」封馨兒為美人，馨兒至此才看清寧王已經不是當初那個與她親暱無間的王子了，而是個為保地位、可拋恩義的帝王；她自剔雙目，恨自己識人不明、恨寧王背情忘義：「一雙眼睛空有

神，不識假意與真情。……以前是非全是夢，俄然醒轉皆看穿。……你曾說一旦登上金鑾殿，人間變成大戲園。……為什麼命兒一轉臉就變，為什麼臉兒一變恩成怨。難道說生身母親也下賤，難道說君王必定遠梨園。人之常情都不戀，有什麼仁政保民安？」馨兒背起琵琶，離開宮廷，誓言將負心故事流傳江湖。

除了馨兒，還有一個可憐的梨園女子，就是寧王的母親倩娘。倩娘本與樂師情投意合，但先皇看上了她、寵幸了她，使她捲入後宮鬥爭之中；爲了保命，她只能接受先皇的安排，與親生兒子分離，一個人躲到芳草山莊。好不容易苦盡甘來，她和成爲新王的兒子寧王相認、成爲皇太后，又聽到寧王承諾願娶馨兒，她覺得自己「總算爲梨園子弟出了口氣」；誰知好景不常，口口聲聲說自己和父親不一樣、不會把深愛的女子藏之深山的寧王，卻做出比父親更殘酷的事——毀棄了對馨兒的承諾、再次放逐了親生的母親、把樂師關進鐘室負責撞鐘。

倩娘得知寧王把她逐回芳草山莊的理由後，悲憤地表明自己與樂師之間的清白、對帝王無情無義的控訴：「難道說天下男女俱曖昧，人間從無真摯情？……樂師雖是一男子，十八年前受宮刑。……沒有梨園哪有你，你是個梨園天子弄曲的君。……你父貶我因皇位，你礙虛榮貶母親。親情愛情皆拋棄，你是不義一昏君！」倩娘看盡了寧王父子兩代君王的「不仁」；而比起從頭到尾都是「帝王性格」的先皇，原本是多情王子、後來竟變無義君王的寧王更使人難以接受，也讓人看清一個人身處不同地位、能產生多大的改變。登上九五之尊、帝王位置後，身處其位的人似乎「自然而然」地就會爲了保住這得來不易的極高權位而做出種種殘酷無情、忘恩負義之事；而又是什麼讓人如此「自然而然」地不擇手段？

（二）是何異物在作祟，耿耿於懷難剔開——潛藏於人性中的黑暗面

寧王再訪芳草山莊，才從倩娘口中得知，十八年前，樂師爲了去探望她、照顧她而自請宮刑，她和他是清白的。知道實情後，寧王後悔不已，但倩娘無法原諒他。寧王離開山莊的路上在風雪中見到眾人幻影，他熟悉的、親近的人們都一一離他遠去，他問天問地、懊悔萬分：「為什麼有疑團不思化解，為什麼聽憑那冷風陰吹？……是何異物在作祟，耿耿於懷難剔開。一朝登基便泛起，信馬由繮到懸崖？……信手接來磚一塊，轉眼砌成冤枉台。無情劍下金玉碎，苦澀黃連親手栽。親友俱離開，情愛難追回。獨對漫天雪，徒然做傷悲。孤家寡人好淒涼，蒼茫世界雪茫茫。」

那個「一朝登基便泛起」、「耿耿於懷難剔開」的「異物」是什麼呢？我想，也許那正是

潛藏於人性中的黑暗面，自私的部分。人人都會想追求自己想要的東西，在得到之後也會想努力抓住它、不願失去它；所獲得的東西越得來不易、越貴重，越讓人可能不擇手段也要保住這個東西。

寧王從「王子」變成「天子」，身分有了巨大的轉變，而人性中自私的、無論如何要保住所有的部分就更加擴大了；「權位」是如此尊貴，爲了保住權位，恩情、仁義皆可拋開。寧王一直以來其實都「有心濟世」、想要登上大位歷一番大業，一旦真的登上王座，他便怎麼樣也不想失去這得來不易的權勢；當「王位」、「權勢」被他放在第一位，那麼對妨礙他的人趕盡殺絕也是理所當然的，所以他一登基，便將前皇后餘黨全部處死，他揮劍向眾人示威，表示「劍下不容二心人」。一開始處死叛亂之人，寧王仍「似有不忍」，但後來他卻狠心做出了捨棄馨兒、禁閉樂師、放逐母親等事，且理直氣壯——一切都是爲了守護他的珍貴的寶座，那麼毀棄與恩人的婚約、去娶大臣的女兒，是很自然的；爲了他的君王顏面，把行爲不檢的母親趕出宮外，也是很自然的。

原先寧王有「濟世之心」、想「重整山河施仁政」，「權位」應該只是他施展抱負的一個「憑藉」，但到後來卻變成他的「目的」；他的所作所爲已經不是爲了「施仁政」，而是爲了「保地位」，他無限擴大了人性中自私的黑暗面，卻丟棄了人性中誠信仁愛的光明面，正如馨兒所說「人之常情都不變，有什麼仁政保民安」？

該劇最末以寧王懺悔、獨行雪原做結，但他是否真的懺悔了？謝柏梁曾評論道——

結局該劇以寧王的大段有情痛悔作為收束……彷彿在高度懺悔中又回歸其詩人本性，其實這只是劇作家一相情願的開脫而已。即使寧王有過這樣瞬間的寂寞，但只要皇冠尚在，這些閒情逸興和小小孤獨馬上就會被九五之尊的威嚴之潮，很快地沖到爪哇國去了。⁷⁴

羅懷臻沒有寫到寧王雪原獨行後又去了哪裡？結果如何？是就此拋下王位、離俗遁世？還是覺得好冷、回宮取暖？依謝柏梁的評論來看，後者的機率較高。只要「皇冠尚在」，只要寧王仍對王位留戀不已、將其當作心中最重要的事，那麼他的懺悔不過就是一時的感傷，頂多在某些時刻浮上他的心頭，令他嘆息一番罷了。

⁷⁴ 謝柏梁，《中國當代戲曲文學史》，中國社會科學出版社，二版，2006，頁389。

五、情願天涯去放舟，帝王與我是對頭——《金龍與蜉蝣》

- 【分場大綱】（共五幕，另有序幕、尾聲。時代：西周之後，楚流裔一脈之華夏某諸侯國）
1. 序幕「流亡」：王子金龍狩獵回宮，見宮廷政變、父王已死；金龍本欲與父共存亡，屬下牛牯踴躍倒他要他清醒，並與他交換頭盔，掩護他逃亡。金龍逃亡到海邊，與漁家女玉鳳遇合。
 2. 第一幕「出海」：三年後。金龍、玉鳳與兒子一家三口和樂生活，但金龍一直不願對玉鳳透露身世。某天金龍偶然見到天子龍舟巡朝，在恍惚中看見老王幻影；他想起自己的王子身分，便毅然捨棄漁家之樂，要去奪回屬於他的天下。
 3. 第二幕「入宮」：二十年後。金龍重新奪得天下，並殺死建功後得意忘形的牛牯。蜉蝣忽然由龍椅下鑽出，表示自己是來找父親「牛牯」的；金龍為滅叛臣後代、同時示「仁德之心」，不殺蜉蝣，但把他給閹割了，留在自己身邊。一直不見蜉蝣歸來的玉鳳及蜉蝣之妻玉蕎決定離鄉，尋找蜉蝣。
 4. 第三幕「盤桓」：八年後。蜉蝣服侍金龍，甚得寵信，但他心裡埋藏著對金龍的深仇大恨，刻意讓金龍縱欲過度而難有後代。宮廷徵選生過兒子的民間婦女入宮服侍金龍，竟然選到玉蕎。蜉蝣獻出玉蕎，請求玉蕎用她的美色為他報仇。已失明的玉鳳帶蜉蝣之子子子闖入宮中，得知蜉蝣被閹、玉蕎被佔之事，她大怒欲與「昏王」拼命。
 5. 第四幕「闖宮」：玉鳳闖入內宮，與金龍一番論爭後，被轟出去。金龍得知子子是蜉蝣之子，本欲殺之，看到他遺落的頭盔才想起往事，發現原來蜉蝣是自己的兒子。蜉蝣欲行刺，金龍閃躲之間表露父子關係之真相，蜉蝣無法接受。
 6. 第五幕「祭祖」：金龍到先王陵墓請罪，同時也對列祖列宗表達憤恨不滿；他是基於欲永保國祚的理由才做了這一連串的事，若祖先地下有知，為何不早點顯靈阻止他？金龍與蜉蝣再次碰面，一度感動蜉蝣，父子相認；但因為蜉蝣不願留在京城、更不願讓子子繼承大統，於是金龍大怒，一時衝動殺了蜉蝣。
 7. 尾聲「入主」：金龍捧著蜉蝣的屍體上殿，玉鳳氣絕而死、玉蕎自刎身亡。金龍將子子按上王位，子子冷不防地從背後刺殺他；他欣慰地看著子子，倒地而死。兵士們拜倒在子子王座之下，子子捧起頭盔，露出迷惑的神色。

《金龍與蜉蝣》是羅懷臻第一部打出「都市新淮劇」旗號的戲，是他 1991 年二度進上海戲劇學院進修時所構思的劇本。他原本將戲命名為《龍種》，後來因為覺得這個名字影射性太強——「中華民族歷來被認為是龍的傳人，你怎麼能把自己的傳人給閹割了呢？」

⁷⁵——所以做了修正，改從劇中找了兩個主要人物的名字作為劇名。

淮劇在上海曾經一度輝煌，但到了 80 年代中期，隨著城市舊區的改造及蘇北籍人逐步融入上海，作為移民劇種的淮劇已明顯呈現出頹勢——老蘇北觀眾減少，年輕的蘇北籍人又

⁷⁵ 〈完成你的代表作——在中國戲曲學院第四屆優秀青年京劇演員研究生班的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 2。

看不太起這「土俗」的家鄉劇種；到 90 年代初，淮劇在上海戲劇界的地位和在上海戲曲觀眾中的影響力，均已下沉到了谷底，上海淮劇團也近於瓦解邊緣。1993 年五月，在此困難局勢中，《金龍與蜉蝣》打著「都市新淮劇」旗號，一舉摘得當年度「上海新劇目」會演唯一的一部「最佳劇目獎」，之後更陸續囊括多項全國戲劇類獎項，累計達 40 餘種；當年甚至有這樣一句流行語：「不看上海淮劇《金龍與蜉蝣》，不知『93 中國戲劇新潮流』。」可見該劇影響之大。這齣戲何以轟動？以下分「父子命運之悲劇」及「對廟堂的嚮往與對自然的回歸」兩點，對該劇進行簡單分析。

（一）父子命運之悲劇

羅懷臻論及這部劇作時，曾說劇中主要人物都是符號化的：「金龍對應著渺小的人物是蜉蝣，比蜉蝣更小的人物是子子。子子就是蚊子的幼蟲，蜉蝣是朝生夕死浮在水面上的一種小動物。金龍是虛幻的、龐大的、想像的這麼一個人物。」⁷⁶故事主要情節圍繞在金龍與蜉蝣這對父子身上；「金龍」與「蜉蝣」，「父」與「子」，一個極貴而一個極賤。蜉蝣的生命之始，是出於一場政變奪權，金龍王子出逃到海島、與玉鳳結合而生下金龍；金龍、玉鳳，金玉良緣的龍鳳之配，卻無法久長，因金龍看到奪權者的龍舟、父親的幻影，而決定捨棄漁家生活，重回征伐、奪回本屬於他的王位。金龍發動政變奪權，再次奪回江山；這次政變卻不再賜予蜉蝣生機，反而令蜉蝣走向生命終點。

金龍重奪王位後，「永保國祚」是他的首要目標，而達成此目標的重要方式就是「剷除異己」、並得「後繼有人」；但陰錯陽差之下，他卻親手切斷了自己的血脈。金龍始終沒有對玉鳳透露身世，他唯一留給她的、一頂當初牛牯掩護他逃命的頭盔，成了玉鳳、蜉蝣母子唯一能找尋他的線索；蜉蝣誤將頭盔主人名字「牛牯」當成自己父親的名字，也讓金龍以「剷除異己」為由閹割了他；聽到蜉蝣的受刑聲，金龍忽覺痛苦茫然，但他並不知道這個命運的暗示代表什麼。他為了保住權位而「剷除異己」，正高興「他（蜉蝣）再不能生兒育女啦？這江山永遠是我金龍家的了」！沒想到他剷除的非但不是「異己」，而是自己嫡親的兒子；「剷除異己」的手段反而斷絕了「後繼有人」之路。

金龍閹割了自己的兒子，而他的兒子又以另一種方式「絕」了他的後。蜉蝣被閹割後，

⁷⁶ 〈戲劇文學精神的當代表現——在文化部「第二屆戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 152。

單純天真的部分也消逝了，他掩藏著心裡的極大憤恨、假意奉承服侍金龍，一切就是為了取得金龍的信任後，再以派眾多美女消耗金龍之精力、讓他縱欲過度難以有後；他的心靈已極度扭曲，只能用「故意排諷刺金龍無法生育的戲」等手段來稍解憤恨：「絕掉你的下一代，心頭氣方消。」蜉蝣與妻子玉蕎在宮中重逢，玉蕎質問他為何不直接殺了金龍報仇？蜉蝣說：「我這是他逼出來的，我已經離不開他了。……用你的美貌和聰明去摧殘他，蜉蝣要用自己的婆娘來報這個殺父之仇、閹割之恨。」

金龍不知他尋覓已久的兒子就近在身邊，更不知道他已親手扼殺了兒子的健全人格，不知道父子倆的命運如此已經扭曲變態地緊緊糾結在一起、密不可分；蜉蝣也不知道他離鄉背井一心找尋的父親不是「牛牯將軍」，而是「金龍大王」，他以為他對金龍使出的種種陰狠手段是爲了「報殺父之仇、閹割之恨」，沒想到，他所報復的是「與他有閹割之恨的人」沒錯，但並非他的「殺父仇人」，因爲，金龍正是他的親生父親。彷彿有一隻看不見的命運之手悄悄地擺弄著一切，留了一點線索（如頭盔），卻又讓這線索將人們導向毀滅性的結果。羅懷臻曾在演講中論及該劇悲劇境界——

一位帝王需要延傳他的血統，這在中國古代社會是至高無上的，因而他為此所做的一切既合情又合理，可是不幸走向了自己意志的反面，誤闖了唯一的傳人蜉蝣，於是一切合理都被推翻、被粉碎。這也是把絕對的家族血緣置於族群的普遍生存權利之上所導致的必然的悲劇性結局，是一條不歸之路。因此，悲劇就不僅僅是對劇中人道德責任和歷史責任的追究，更是對人權與人性的審美考問。⁷⁷

金龍所做的一切，都是爲了維護王朝利益，是相當「合理」的；蜉蝣想爲自己及「父親」報仇，也是相當「合理」的。但兩人「合理」的選擇，卻走向了自己「意志的反面」——父親要閹割的「叛將後代」是自己的親生兒子，兒子要摧殘的君王則正是自己苦苦找尋的生父；金龍是那樣渴望王朝永續發展，卻和蜉蝣一起聯手摧毀了這個王朝。羅懷臻說：「《金龍與蜉蝣》是一個無責任人的不幸，是人的命運的悲劇，父與子每人都承擔著並且推動著悲劇的發生。⁷⁸」

⁷⁷ 〈跨進 21 世紀的中國戲曲——在河北省戲劇創作會議上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 91。

⁷⁸ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 79。

終於一切真相大白，但劇情並沒有邁向和諧團圓，而是導向更無止境的悲劇。

蜉蝣的生命有兩度消亡，第一度是在金龍重獲王位、與蜉蝣在金殿相遇時，金龍誤以為他是牛牯之子，故將他閹割，這是他生命的一次重大斷傷，金龍也斷了自己的血脈；第二度消亡，是在父子相認後，金龍想要的「國祚永存」與蜉蝣追求的「漁家之樂」無法調和，蜉蝣說寧可殺死子亓也不願將他留在宮廷，金龍則寧可再次殺死蜉蝣、也不讓他把孫子子亓帶走。如果說金龍第一次扼殺蜉蝣是出自「命運捉弄」，那第二次扼殺他就是出於「自身意志」；第一次，他將家族血緣置於個人普遍生存權利之上，因此殺了牛牯、閹了蜉蝣；他即使知道蜉蝣是他的兒子，也不允許他來破壞自己的帝業；第二次，是否可說他對權位的執著甚至一度超越血緣？他可以殺死「不為帝業著想」的兒子，只為留下「可以繼承大統」的孫子。

血緣關係原是人倫之間難斷的羈絆、能夠給予人親情的溫暖，但對金龍來說，他拋卻了血緣的情感價值，「血緣」似乎不過是個生理性的證明、「延續權位」的憑藉，因而為了「永保國祚」，他可以不顧父子、祖孫之情，他可以殺了兒子、也可以被孫子殺死。蜉蝣臨終前說：「大王，你殺得好，可是，子亓他永遠忘不了自己的爹爹！」金龍對子亓說：「跨過你爹娘的屍體，走上去，你將成為一代新君！」金龍將子亓押上王位後，被子亓從背後一劍刺穿，竟還回過頭對他露出「肯定、寬慰」的表情才死去。只要「後繼有人」、只要坐在王位上的是他金龍家的人，他就可以安心赴死。劇末，在親人互相殘殺中被強押上王座的子亓捧著頭盔露出迷惑神情，要選擇歸鄉？或者接下祖父傳給他的這座鮮血淋漓的江山？若要歸鄉，他能否全身而退？若要接下王位，他會成為什麼樣的君主？沒有答案。不管他的選擇如何，新一輪的歷史輪迴已啟動，新的殺伐局面，也已勢不可免。

全劇以金龍、蜉蝣父子為主角，結束於第三代子亓，主要情節大都在男性角色上；劇作家對女性角色如玉鳳、玉蕎描寫較少，她們的命運隨著男性角色而波折起伏，她們的心聲寄託在全劇反覆出現的幕後曲中——「從今只求你一件事，一輩子不離妹半尺」，對安定的婚姻家庭的渴望終究失落，幽幽的歌聲，為全劇陽剛的氣氛增添一絲陰柔的感傷。

（二）對廟堂的嚮往與對自然的回歸

「都市新淮劇」強調以現代人的視角重新觀察歷史、在劇作中表現可與現代人心靈相通的精神，也主張「對傳統的提煉與復歸」，重回劇種源頭，尋找出可資提煉、打磨的優點，讓該劇種特色在現代再次發光發熱。《金龍與蜉蝣》在演出型態上是「都市新淮劇」，它的內

容精神也與都市新淮劇深刻呼應。羅懷臻在〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉⁷⁹演講上論及此戲——

蘇北屬於古楚文明，蘇北文化就是淮劇更深的傳統，我們要吸納當時最先進的現代劇場的因素，又要依托在蘇北這個文化背景上，表演一個由蠻荒走向文明的戲。……這個戲反映的是什麼呢？是蘇北人嚮往廟堂，嚮往都市，嚮往繁榮和精緻的那種永恆的衝動。這裡面的主人公可以告別鄉村，用二十年的鐵血生涯，進入宮廷，成為一代帝王。但這時他發現，很多東西都失落了，以前漫不經心丟棄的老婆、孩子、家鄉等等，現在突然變得非常珍貴了，於是沿著來路尋找，可是卻找不到原來那個感覺。所以，這個戲展示的是人在本能、欲望、理性、文明之間永久的衝突。……文明就是一個有秩序的狀態，每個人都有一個位置，可一旦被固定在那裡你會覺得人性喪失。在更大範圍裡，這個戲表現了人類文明進程的苦難，就像蠻荒走向文明最急迫的一步，也是最苦難的一步。

這部劇作可稱之為「寓言歷史劇」，它虛設年代，但卻反映出歷史的本質，反映出人類在文明與自然間的兩難。劇中以「金龍」與「蜉蝣」這對父子分別代表了「文明」與「自然」，「金龍」主要表現出人心對繁華的嚮往、追求，「蜉蝣」一角則表現出人一旦進入繁華後可能產生的異變及對自然的懷念；這與蘇北族群進入上海的移民經歷暗合，也更廣泛地反映出人類普遍面對的歷史狀況——

進入文明，有了規範，人性開始扭曲，人開始有了算計，有了掠奪，有了私人財產，於是就開始變得緊張不安。但是如果我們為了保持那個原始的野性、天性，進而拒絕進入文明社會也是不可能的，進入文明社會是人類發展的必然進程。可進入文明社會，我們就必須放棄很多情感，放棄很多自由，這是人類永久的兩難。⁸⁰

雖然說不可能為了「保持野性」而「拒絕文明」，但在羅懷臻的劇作中，那某種程度上的「野性」正是他的特色，也是淮劇的特色。《金龍與蜉蝣》全劇呈現的濃烈的、帶有原始野性的氛圍，為上海精緻都市文明注入豐沛的原生氣息；透過蜉蝣之口所說的「情願天涯去放舟」、「霸業早厭透」、「帝王與我是對頭」等話語，也透露出某種對自然的懷念與嚮往，而「對自然的頌讚」也是羅懷臻劇作精神中主要強調的概念之一。

⁷⁹ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 71。

⁸⁰ 〈戲劇文學精神的當代表現——在文化部「第二屆戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 152。

在這部戲之後，羅懷臻陸續創作了其他藝術成就、得獎程度亦相當出色的戲，但眾人仍忘不掉這齣戲。《金龍與蜉蝣》可說張揚了羅懷臻個人的生命特質，兼有淮劇劇種特徵、有劇種所依托的地域的特徵，更具有時代的精神。該劇融合了劇作家個人的生命氣質、劇種和地域的獨特神韻加上時代精神，無疑地是羅懷臻的代表作。

六、小結

本節分析了《韓信之死》、《古優傳奇》、《真假駙馬》、《梨園天子》及《金龍與蜉蝣》五部作品，這些作品共同的主題是「對制度、權位之批判」，而又各有不同的側重點。

《韓信之死》對《史記·淮陰侯列傳》進行「翻案」。羅懷臻說這是個關於「淮陰侯命運」的劇本，「命運」與「性格」息息相關，而這個「性格」所觸發的「外力壓迫」，正是把人物導向最終「命運」的關鍵。他著力將韓信塑造成忠直角色、毫無謀逆意圖，但他的「過於忠直、坦率」卻招來劉邦的不滿——「性格→外力壓迫→悲劇結局」的連環效應於焉形成，在羅懷臻的劇本裡，真正置韓信於死的並非如《史記》所說的「韓信有叛逆之心」，而是劉邦得勢後翻臉無情、難容功臣的陰狠。這部劇本**透過韓信與劉邦的對比，批判了帝王為保住自己權位而疑忌功臣、剷除功臣的自私。**

《古優傳奇》亦是透過對比人物群來表現主題。該劇以「笑伶仃」與「皇帝」為主要對比角色；原本該扮戲「做假」的優伶，卻擔負起探查民間災況「真」相的任務；該「真實」體察、面對民情的皇帝，卻沉溺於「虛假」的盛世之名下。這齣戲以極度誇張的筆法寫皇帝的昏昧，而這位「昏君」只有在「為保權位」時才難得讓人見到他「有在用腦」；可是，他的「思考」只為了維護自己的權位，他可以不留情面地殺死臣下、可以行安撫百姓之名行捉拿災民首腦之實、可以很清楚地知道自己留下笑伶仃只是為了壓榨他最後一點「娛樂價值」……，他所做的一切都只為了自己，他寧願擁有虛幻的太平之名、享受自己的權位帶來的奢華，也不願意努力為百姓付出、打造實質的盛世。笑伶仃「何日朝廷施仁政，何日優伶唱真情」的悲憤之聲，也就是這部劇本所控訴的：統治階層不仁、不願面對真相，百姓的苦難也就永遠無解、只能繼續沉淪。

《真假駙馬》將故事背景設定在禮教制度最為嚴明的宋明時期。公主出於真情而知法犯

法、想出李代桃僵之計，而後又出於真情、與駙馬之弟文仲「假戲真做」成了真夫妻，最後鋌而走險決定指認文伯是假駙馬、是瘋子，也是出於想保住文伯性命的真情實感；文伯大難不死，回到家面對的卻是「占我功名非外姓，辱我欺我皆親人」的窘境，他爲了取回自己的身分、重新做回自己，也爲了秉持對皇帝的「忠信」原則而決定對皇上吐露實情。但皇帝得知真相後，他考慮的不是女兒的幸福、不是成全她的「真情」，也不是爲文伯正名、嘉許他的「忠信」，他想的只是這件醜聞如果公諸天下，這倫理綱常全亂了套，他的女兒、他自己還有整個皇室顏面何存？最後他爲了「維護體統」，還是罔顧真相、忽視真情，賜死了文伯。羅懷臻刻意將背景設在「禮教制度最嚴明」的「宋明時期」，提出「若真、善與制度衝突時，孰先孰後」的問題，該劇以「倫理綱常」之亂爲問題引爆點，結局是人們的「真情」及「道德價值」全被埋葬在「禮教」、「綱常」的空殼下；「禮教制度」爲人與人之間的關係、互動定下準則，本意是要讓人們、讓整個社會可以更加和諧，它應該是爲了人類而存在的「工具」、卻反過頭來成爲桎梏人類的「枷鎖」，甚而讓統治者爲了維護「規則、綱常」的殼子，而忽視了制度核心的「人」、葬送了制度原本要追求要維護的「真」與「善」，這豈不是對所謂「禮教制度」的一大諷刺？**本劇藉由公主一身二嫁事件，寫出在綱常規範下「被埋葬的人之真情」及「道德價值的失落」，也寄寓了羅懷臻對僵化制度的批判、對失落的真與善的同情。**

《梨園天子》主角寧王原本是多情王子、後來竟變無義君王；由「梨園王子」走向「梨園天子」的過程中，他的性格、思考逐漸被「帝王威儀、永保權勢」的念頭侵襲，他和梨園人、事、物漸行漸遠，也漸漸忘掉做人最可貴的真情、恩義。他爲維護地位，棄馨兒而娶太尉之女；爲保君王顏面，他放逐了疑似有染的親生母親與恩人樂師；最後他得知母親與樂師的清白、被母親指責之後，才後悔自己不該爲保權位而丟棄的真情、恩義，但一切已然無法挽回。寧王劇末在雪原獨行，追悔之後自己登基後的轉變：「是何異物在作祟，耿耿於懷難剔開。一朝登基便泛起，信馬由韁到懸崖？」那個「異物」便是「自私」、是「爲了維護自己權位而不惜一切的心」，這種心情主宰了他的思考、推動他的行爲，讓他做出了一連串忘恩負義的事；**這部戲寫出了人心在權位下的異變、也批判了權位對人心的異化。**

《金龍與蜉蝣》一劇，金龍一度擁有平淡喜樂的漁家生活，但從王位爭奪的慘局逃脫出來的他、又主動地回頭去開啓另一波奪權，因爲他是「王子」是、「大王的後代」，他要去奪回本屬於自己的江山，並且將這座江山好好地交到「自己的後代」手中。金龍成功奪回王位

之後，殺了「有叛心」的牛牯、閹割了「牛牯的兒子」蜉蝣；但他沒有想到，原來蜉蝣是「金龍的兒子」，他就這樣閹割了自己的兒子。蜉蝣一直生活在漁家，爲了尋找親生父親而進京，卻意外被金龍閹割、被逼留在宮裡，他遠離了漁家之樂、喪失了純真心靈，他懷著極大恨意留在金龍身邊，玩弄權力、暗中報復金龍。金龍一手釀成悲劇，他一切行動都是「合理」的、都是爲了「永保國祚」，但行動的結果卻與他的意志背道而馳——他想剷除的「異己之子」其實是自己的「親生兒子」，他親手廢了兒子、扭曲了他的心靈；他想「延續後代」，卻被「被他閹割了的兒子」反過來以另一種方式「廢」了他、讓他生不出後代。這齣戲藉由金龍、蜉蝣父子彼此影響、雙雙扭曲變態的悲劇，批判了「將君國權位、家族血緣置於個人生存權利之上」的帝王心態，也暗示了對「進入文明、掌握權力卻失落了自然美善」之人的同情。

羅懷臻曾引魯迅的話說明自己「寫悲劇是爲了引起療救的可能」。他這幾部作品透過情勢的轉變、人物的對立來鋪陳一波波尖銳的衝突，批判了制度對人類的箝制、迫害，批判追逐權位、永保權位之私欲如何戕害人類、扭曲人心；這一齣齣冤案悲劇，其實都寄予了對「被制度、權位所蒙蔽、所犧牲的人與真情」的同情，也都寄託著對真情、理想的不捨與追求。從第一部劇本《韓信之死》到打響名號的「都市新淮劇」《金龍與蜉蝣》，羅懷臻批判的矛頭都指向無情無義的帝王、指向箝制人們的制度，不過，批判的手法、人物的塑造漸漸地不再那麼「非黑即白」；王安祈《當代戲曲》書中曾論及羅懷臻寫作思路的變化——

早期的《真假駙馬》是一齣顛覆倫常批判封建的戲，雖然劇中人物有激烈的內在衝突，但本質上是為了外在的綱紀維繫；人物雖有矛盾的情感，但最終的行為仍有是非善惡之分辨。然而，稍後的《西施歸越》與九零年代的《金龍與蜉蝣》，對人性內在的挖掘顯然更深了。……《金龍與蜉蝣》由於史實背景更被架空，因此與其說是「帝王性格」與「平民性格」的衝突，毋寧視之為父子二人性格雙雙（也是交互）變異扭曲過程的犀利剖析。沒有道德可言，沒有理想可循！……最後真相發現後，一切回不了頭。「發現」不是重歸和諧圓融，而是人格本質面對面大對決。這齣戲探究的是人的終極面。⁸¹

羅懷臻早期的幾部作品，批判的對象、「千夫所指」的「壞角色」相當明顯（如《韓信之死》的劉邦和呂后、《古優傳奇》的皇帝和奸臣等），但到了《金龍與蜉蝣》，劇中的人物做每件事都是「合理的」、卻導致了最悲慘的結果，是金龍這個人本身錯了嗎？還是錯在他所背負

⁸¹ 王安祈，《當代戲曲》，台北：三民，2002，頁 58-59。

的身分及觀念？人物並非善惡兩分，而是有其「不得已」、「不知情」之處才一步步邁向悲劇結局；沒有確切的「壞角色」，或許更能啓發觀眾在沉重氣氛之中，去思考造成整齣悲劇的根源。

第二節 「千古佳人血淚河」——對女性命運的同情

本節依寫作年代順序，依序分析《西施歸越》、《典妻》、《楊貴妃》及《李亞仙》等四部劇作。《西施歸越》寫曾伴吳王側的美人西施、《典妻》寫浙東鄉村的貧苦婦女、《楊貴妃》寫貴為王妃的楊玉環、《李亞仙》寫名妓李亞仙，羅懷臻藉由這些不同時代、不同身分、不同個性的女性，由不同面向寫出了對女性命運的同情。以下一一分析四部劇作。

一、只為著落魄的漢子要出頭，便開了千古的佳人血淚河——《西施歸越》⁸²

【分場大綱】（共六場。時代：春秋吳越時期）

1. 第一場：苧蘿村口。句踐、范蠡送西施使吳。西施與母親西婆在村口話別。范蠡答應西施不歸、他絕不婚娶；句踐要西施「以美色殺敵」，長跪於地，送西施使吳。
2. 第二場：吳越戰爭，越勝吳敗。吳國優伶吳優勸已懷有吳王孩子的西施躲起來，把孩子生下、丟棄之後再隨便到任何一個國家侍奉別的君王，但西施堅持要回到越國。西施與范蠡重逢，句踐迎她光榮歸越。
3. 第三場：越國宮殿。句踐對眾人禮敬西施感到不悅，想到自己背負著「靠女色復國」的汙名就十分惱怒；他欲除西施，又顧忌范蠡。西施被范蠡打動。鼓起勇氣告訴他自己懷孕的事，他無法接受，推開了她、要她回鄉躲起來再做打算。范蠡急於送走西施的行為令句踐生疑，因此派人暗中監視西施。
4. 第四場：苧蘿村頭。東施指責西施為了享受富貴而拋下苦難的鄉親，聽了西施剖白心聲、表明不堪的經驗，她才諒解西施。聽見西婆到來，西施急著投向母親的懷抱。
5. 第五場：山中。西婆察覺西施有異，一再詢問，才知道西施懷孕之事。正在母女相對而悲之時，西施陣痛，在雷雨之中奪門而出，到隱密處產下孩子。
6. 第六場：句踐疏遠范蠡；范蠡覺得情勢安靜得不對勁，潛行山中探查西施情況。西施不忍殺死孩子，東施、西婆怎麼勸都沒用；范蠡說西施只要拋下孩子，他便願辭官歸隱，與她共效于飛、泛舟五湖，但西施已不再相信他。句踐親自來訪，故意拖延時間、讓想掩飾懷中孩子哭聲的西施把小孩悶死，再賜死西施。西施抱著已死的孩子，似已瘋狂卻又冷靜地遠去，最後自盡結束了自己的生命。

《西施歸越》至今有四個演出版本。⁸³該劇創作於1987年，原本是爲了上海越劇團男女

⁸² 此段劇本台詞及分場參考《西施歸越：羅懷臻探索戲曲集》中收錄的越劇版劇本，即該劇最初的版本。

合演的三團而創作的、其中幾個人物也可說是針對團中幾位演員「量身打造」，但此劇後來是交由女子越劇團的紅樓劇團演出。該劇首演時間為 1989 年 5 月 31 日至 6 月 10 日，正值天安門事件，交通堵塞，觀眾寥落；羅懷臻回憶當時情況：「記得僅 6 月 5 日一天，美琪大戲院就接到 257 個觀眾電話，詢問戲演是不演？亮著『客滿』的霓虹燈下，幾十位觀眾高舉票子叫『賤賣』！那個慘，讓人一輩子忘不掉！」⁸⁴該劇演出沒有引起多大討論，唯一見到的評論只有一個，就是上海文化藝術報刊登的、以〈越劇現代化的一塊基石〉為標題的一組「專家筆談」。《西施歸越》除了這次的越劇版，後來還陸續有另外三個版本上演。一次是 1993 年，雅音小集將之改名為《歸越情》，演出京劇版本；與台灣京劇版本幾乎同時，山西省臨汾蒲劇劇院也由崔彩彩主演、排演著蒲劇版的《西施歸越》；第四個版本，則是 1995 年由江蘇省京劇院演出的京劇本。

其中，羅懷臻為雅音小集郭小莊演出本做了兩處較大的改動。郭小莊認為《西施歸越》「太悲」，因此希望至少有一個「美麗的開場」和一個「聊可安慰的結局」；為此羅懷臻改寫了頭、尾，寫了「待嫁」和「殉情」兩場。考慮到戲劇效果及演員表演的豐富性，他可以認同開頭西施「待嫁」，但結尾的范蠡「殉情」，他卻一直持保留態度；雖然基於尊重郭小莊意願，他為她改寫出「殉情」一場，但就他本人想法：「傳統的文人士大夫無論在何種情勢下都會考慮給自己留一條心靈的退路，而不太可能把所謂愛情當成人生的終極歸宿。」⁸⁵從羅懷臻開始構思、創作這部劇作時，便抱持著想打破傳統戲劇結尾「大團圓」的結局；在他心裡，文人士大夫始終會為自己「留一手」、范蠡不會為了西施殉情，因而注定了西施只能孤獨走向悲劇性的結局。以下分「離越、歸越到再次離越——西施的死亡之路」及「沒有國，沒有家，唯有你我兩個人——被扼殺的另一個自己」兩點，對此部劇作進行討論。

（一）離越、歸越到再次離越——西施的死亡之路

「四大美女」之一的西施故事流傳至今，有不少戲劇以她為主角；明代梁辰魚的《浣紗記》算是西施范蠡故事的定型之作，西施出使吳國、成功禍吳，歸越後與功成身退的范蠡一同泛舟五湖；兩人本為金童玉女，遭貶人間，姻緣乃是天定。梁辰魚之後也有不少相同題材

⁸³ 以下關於四個版本的演出狀況說明，參考羅懷臻〈再演《西施歸越》〉一文，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

⁸⁴ 〈好人薛沐〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 178。

⁸⁵ 〈再演《西施歸越》〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 127。

的戲，有劇作家跟隨他寫西施范蠡終成眷屬（如明代汪道昆《五湖遊》），也有劇作家「翻案」讓西施沉江、范蠡獨活（如清初《倒浣紗》、《浮西施》等劇）；現代、當代新編戲劇故事更著重探索劇中人物的內心，挖掘西施的情感，有西施與吳王真心相愛的故事（如姚克話劇《西施》）、有西施本不願使吳但後來基於愛國精神而毅然前往吳國（如楊小青、陳偉龍越劇《西施斷纜》）……等作品出現⁸⁶，而羅懷臻的《西施歸越》跳脫女間諜、女英雄、紅顏禍水等歷史定評，回歸到單純的「人」的角度寫西施，寫她帶著吳王遺腹子回到越國、與國家及曾經親愛的人再也無法兼容的悲哀——

有人說她是英雄，有人說她是禍水，更多的則僅僅把她看作是一個美女。其實最重要的她是一個人，一個女人，一個有意識、有愛憎的活生生的人。當歷史戰爭的硝煙散盡之後，當我們從古人的功利性選擇中走出之後，我們應該去體察那苦難而痛苦的生命，體察那令人哀痛和惋惜的人生。⁸⁷

西施與范蠡本是青梅竹馬，互許終身；忽然面臨亡國之難，句踐決定使出美色禍吳之計，而最佳美女人選便是西施。西施悲哀地質問范蠡：「想不到接我進京非婚嫁，車馬送我去天涯。難道說越國男兒盡戰死，唯有西施一女娃？」亡了國的、又決定派西施使吳以求復國的明明是句踐，范蠡卻無法怪罪君王、只能將一切悲劇根源推到敵君身上：「捨情取義非願意，君命既出難抗爭。眼睜睜連心的紅繩霎時斷，恨切切吳王奪我心上人。……此番負卿卿恕我，他年生還報終生。」帶著句踐的期待、范蠡的承諾及母親要她「務必活著回來」的叮嚀，西施抱著「期盼歸越」的心情「出征」了。答應使吳前，她歷經了何種心情轉折？使吳之後，她在吳國如何生活？這些部分都是可以仔細描寫的，也有其他劇本以此為主題進行寫作；但這些部分都不是羅懷臻劇本的重點——

西施是帶著一個復國的動機投進敵人懷抱的，在那仇人的撫愛中，她將會有什麼樣的感受？她會怎麼想？怎麼表達？是半推半就還是全情投入？抑或她曾經抗爭？說實在的，沒有人站在西施的立場上想過這些，……我說的這些都是可以描寫，可以面對的，可是我們無法描寫也無法面對的是西施的歸來，因為這將置我們的文化觀念於尷尬的境地。……即使如西施這樣美麗的女人，如果名節上有了什麼污點，人們看見她也是要把鼻子掩起來的。……當西施完成她的使命，回到自己的國家後，就成為了這個倫理世界

⁸⁶ 相關劇作研究可參考郭珮瑛碩士論文《戲劇中西施形象的嬗變》，國立清華大學中國文學系，1998。

⁸⁷ 〈編劇寄語——在《西施歸越》於台北上演之際〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁125。

西施離開越國時，就已被迫捨棄自己的貞潔、捨棄天真無憂的生活，她必須掩藏自己的內心、對吳王曲意奉承，用她的美貌與溫柔使吳王陷溺、使吳國崩潰；吳、越戰爭時，西施不要命似地從姑蘇台縱身而下，聽到越國人們眾聲呼喊「西施」，她才從血泊中立起——出使吳國，她彷彿「死了一次」，又在故鄉親人的呼喚下「復活了」。吳優勸她就此斷了歸越之心、隨便找個人侍奉過活即可：「像你我這樣的人，伺候誰不都是一樣，反正都是陪著人家玩兒。」西施卻堅決回到越國：「不！我是越國的女兒，越國的西施！我愛越國，我愛大夫！我為越國而來，理當回到親人中去！」即使懷著強烈的歸國意志，她心裡還是不免擔心：她愛的人會接受她嗎？會接受已經「不純潔了」的她嗎？西施與范蠡重逢後試探性地說：「只怕大夫心中的西施已經死了。」范蠡則回答：「我只知道你是為了越國，為了大王和百姓，出使了吳宮！別的，一概不知，也不想知道！」兩人心中都有隱憂，只是不願去正視、面對；西施就在句踐的歡迎、范蠡的柔情下，帶著「重生」的心情回到越國；她沒料想到的是，這次的「重生」卻將她引向更殘酷的、終極的「死亡」。

羅懷臻說：「其實只要西施出了越國，就已經注定了她的悲劇性結局。試想，一個與敵國君主度過幾年夫妻生活的女人，還有可能再回到她從前的生活環境和倫理氣氛中去嗎？」⁸⁹的確，當西施出了越國的那一刻起，就注定了她再也回不去原來的生活、再也無法融入祖國之中了。

西施回到越國，句踐宴飲慶功，見眾人禮敬西施，馬上開始疑忌：「高路首席人相忘，莫名氣惱襲上心。……遣使美色成國恥，教人貽笑我技窮。」先前送西施使吳，他是多麼懇切地請求西施；西施功成後，他卻轉眼就惱恨她使他落人話柄。見西施獨自回苧蘿村，他派人監視她：「人心不測需防範，大意吳王是前科。」西施只是句踐復國的「工具」，一旦這個「工具」竟會引起他的不安，那就得把這個工具給「剷除」。句踐盯上了西施，而當初信誓旦旦許諾西施的范蠡會保護她嗎？

⁸⁸ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 74-75。

⁸⁹ 〈跨進 21 世紀的中國戲曲——在河北省戲劇創作會議上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 91。

西施相信范蠡對她的愛，終於鼓起勇氣對他吐露自己懷有身孕的事實；范蠡的反應非常人性化，他是個普通男人他不是神，他無法接受一個懷了別人孩子的女人——而且是懷了「敵君孩子」的女人，他狠狠地推開了西施：「當年的溫馨哪裡去？當時的西施何處尋？她本是清潔如玉體，今成了含辱懷恨身。……我不能一忍再忍復再忍，我不能與那夫差同歡共一人。」西施的懷孕，不但折辱了他身為一般男人的自尊心，更可能危害他的錦繡前程。范蠡無法回答西施「西施清白誰斷送，何人還我女兒身」的悲憤質問，只擔心讓旁人聽見、看見這件事，因此急忙將她遣回苧蘿村。范蠡當初為了實現自己建功立業的志向，忍痛將西施送去吳國，並有自信自己能夠不計較她的過往、一樣愛她；但，「過去」是無法抹除的，他的疙瘩、他的尷尬也不會因為復國成功而消失。越國復國，彷彿一切歸於平靜後，他卻無意中開始挑剔西施，說她太過放浪、叫她「不要把吳國的那一套帶回來」，這代表了他其實還是在意西施在吳國的那段他不願回憶、也不想知道的往事；而在得知西施懷孕後，他的第一個反應是把她推開、把她送走，和她撇清關係；西施產下嬰兒後，他要西施快點殺死小孩，向她保證說只要她殺了小孩、他就放棄一切和她過隱居生活，可是，西施已經看透了范蠡：「大夫從不體諒西施，大夫也不愛西施！大夫愛的只是自己的前程，大夫只愛自己。」

在范蠡說服西施殺死嬰兒之前，句踐出現了。句踐知道西施把小孩藏在自己懷裡、並掩住小孩口鼻以遮蓋他的哭聲，所以故意拖長和西施的談話時間、並刺激西施，讓她不自覺地越來越用力，終至將嬰兒給悶死。離開之後，他又派吳優來送回髮簪給西施；西施使吳前，曾表示到了吳國後、欲以髮簪「殺敵」、刺死吳王；句踐留下了她本欲「刺敵」的髮簪，又在最後還給了她，暗示著竟敢在越國生下吳王後代、可說懷有謀逆之心的她正是越國的「敵人」，他要她自己用這支髮簪自殺、要她殺死身為越國敵人的自己，完成對國家最後的「義行」。

西施一心只盼回到越國後結束一切劫難、開始新的生活：「只盼著一朝歸越劫難盡，無奈何一胎遺恨累在身。為國受難成羞恥，誰為西施鳴不平？」歸越之後面臨的卻是更深的苦難。在吳國，她含悲忍辱，總還懷有「歸越後能過快樂生活」的希望；回到越國，回到自己熟悉的鄉里、熟悉的親友身邊，她卻只受到排斥和傷害。除了始終愛她的母親還有諒解了她的東施之外，所有人疏遠她、避開她、質疑她名節上的污點，曾說要為她立碑塑像的句踐要她自盡，曾說非西施不娶的范蠡羞辱了她，她心心念念記掛的「祖國」的人們卻給了她最深

的傷害。西施本是一個單純的女子，卻被所謂的「國家利益」剝奪了她身為一個普通女人當一個妻子、一個母親的願望，她無法與范蠡終成眷屬、甚至親手殺死了自己的孩子；她所有的生存希望都被扼殺，最後只能選擇死亡。

西施從離開越國、回到越國又再次離開越國（死亡）的過程，可說是一條「死亡之路」。西施的悲劇「不僅是一種政治悲劇，而且是一種人性悲劇」⁹⁰；羅懷臻將筆墨集中在「西施歸越」後，外敵吳國消失、矛盾集中在「自己人」身上，曾經的「同伴」變成了彼此猜忌傷害的對象，西施由功臣翻而成為眾矢之的，終於選擇以死亡來永遠離開這個曾給她希望卻又深深傷害了她的越國。羅懷臻透過了西施的悲劇，透過一個被「國家」剝奪了一切的女性故事，反面表達「在神聖的君國利益之上，還有更為神聖的人權和人性」⁹¹。

（二）沒有國，沒有家，唯有你我兩個人——被扼殺的另一個自己

開場的幕後曲可說點出了西施被他人功利之心所操弄的悲劇人生：「你看那錦山繡水蒙煙瘴，你聽這英男美女起悲歌。……只為著落魄的漢子要出頭，便開了千古的佳人血淚河。」句踐和范蠡先是基於復國理由而將她遣送吳國，之後又基於斬草除根的理由逼她殺死自己親生的孩子、甚至逼死了她。

西施一開始完全不能接受腹中的孩子，她曾一度搥肚想殺死他，也曾恨他讓自己無法無憂無慮地開始新生活；但在孩子出生後，她捨不得殺死他、她知道他是無辜的：「幼兒生來本無過，做什麼怨怨相報反把無辜當對頭。……我不能殺死他，我不能殺死我自己。」

但句踐不但要殺死孩子，也要殺死她；他將孩子視作敵君的餘孽，將西施視作有心叛亂重復吳國的叛徒，卻絲毫不反省，當初要不是他把西施送出國，西施又怎麼會懷孕、怎麼可能生下敵君的後代？不止是「幼兒生來本無過」，其實西施亦「無過」，西施亦是「無辜之人反被當對頭」，真正置她於死地的不是她真的做了什麼壞事，而是句踐、范蠡「心中的陰影」，而西施的孩子就是陰影的「具象化」；這個陰影時時提醒范蠡「這個女人和別的男人一起過了好幾年夫妻生活，我怎能與他人共享同一個女人」，時時提醒句踐「這個女人和敵國君王生活的期間也許早已與敵國勾結，我怎麼能放任她在我的眼下恣意活動」，羞恥、憂心與恐

⁹⁰ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 74。

⁹¹ 〈跨進 21 世紀的中國戲曲——在河北省戲劇創作會議上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 91。

懼等情感吞噬了他們的心，他們費盡心思想要挖除這塊陰影；他們不接受這塊陰影、其實也就是無法接受西施。

西施一旦使吳，便有著「曾陪侍吳王」的過往，這段過往是與她密不可分、無法切割的；可是，「在越國苧蘿村天真無邪生活的少女」是西施，「在吳國館娃宮受吳王無限寵幸的女人」也同樣是西施，那都是她生命經歷中無法抹滅的部分。范蠡說深愛西施、句踐說感謝西施，但他們卻無法接受完整的她，而以她的奉獻為自己的恥辱；范蠡想要殺死孩子、其實是想殺死「吳王的女人西施」，句踐要殺孩子也要殺西施、是想殺死「吳王的女人、吳王後代的母親西施」；他們一手製造出「為敵君妻、為敵君後裔母」的西施，卻又不接受自己製造的後果、反過來要殺死自始至終都是無辜的西施。

西施與她的過往既不可分離，也就注定了她得和她背負的「陰影」一同被埋葬。西施抱著孩子準備自盡，終於認清她為了國、為了家、為了他人的付出都只是一場空：「你是血肉的再塑，你是生命的延伸。……沒有怨，沒有恨，唯有愛與情。……沒有國，沒有家，唯有你我兩個人。」西婆對西施的母愛關懷是西施在極大苦難之中得到的極少慰藉，最後她也帶著母愛與無辜的孩子一起走向人生的盡頭。孩子是她過往的證明、是她生命的延伸，在這個不諒解他們的世界，他們無法生存；眾人不接受她的孩子、不接受她的過往、不接受「完整的她」，她只能自己諒解自己、自己接受自己，並帶著「完整的自己」，離開這個辜負她的世界。

羅懷臻在這部戲裡寫出西施懷孕、將她在吳國生活過的過往「具體化」為一個嬰兒，成為范蠡、句踐心中難以驅除的濃厚陰影。如果西施沒有懷孕呢？她能夠過著她期望過的新生活、與范蠡永浴愛河嗎？我想很難。就算西施沒有懷孕，但她只要始終帶著她的「往事」，她的過往就是他人心中永遠的一根刺；她的過去是他人所急於抹殺的，真正的她、完整的她便永遠不可能被接受，這也注定了她悲劇的結局。

二、可憐天下慈母心，總是牽掛復牽掛——《典妻》

【分場大綱】（共五場，另有尾聲。時代：民初；浙東鄉村）

1. 第一場：妻家。夫、妻生活貧困，兒子春寶病弱。為改善生活，夫將妻典給某戶地主秀才，讓她幫秀才生子、傳宗接代。聽到夫答應妻說他會戒賭、治好春寶的病、讓她三年

後回家看到健康兒子、爭氣丈夫，妻才上轎離去。

2. 第二場：秀才家。大娘無法生子，不願為丈夫娶姨娘來「供著」，只答應典他人妻子來幫忙生孩子，等典當期滿就把她掃地出門。大娘陰晴不定，秀才好色猴急，妻在不安中展開了在秀才家的生活。
3. 第三場：一年後。妻為秀才生的兒子秋寶百日之喜，妻一度「母以子貴」，但秀才提出「再典她兩年」的要求，她才明白秀才根本沒把她當個人看；加上夫忽然來找她借錢、被大娘撞見，妻被認為吃裡扒外，地位一落千丈。
4. 第四場：三年典當期滿。大娘雇無篷轎子送走妻，並說妻今後與秋寶再無關聯。秀才支開大娘，給妻一些財物，並再次挽留她，但她堅持歸家。妻聽到秋寶不斷喊「孀娘」、不斷叫喚她，她雖不捨，但也只能忍痛離開。
5. 第五場：妻返家路上。轎夫知道夫不會在半路迎接接妻，好心送她全程。妻見路上小兒遊戲，不自覺尋找起春寶的身影；恍惚中如聽到春寶、秋寶不斷叫喚，兩邊都拉扯著她的心。忽然一聲雷響，妻驚倒，回到現實。妻亟盼返家團圓，行轎如飛。
6. 尾聲：妻家。家裡跟三年前一樣破落，夫喝著悶酒，春寶已在彌留狀態。春寶緊抱住妻，說不再讓她離開，之後就撒手而死。妻喃喃地對春寶說自己再也不離開了，她抱著已死的春寶坐在雨中，麻木無覺。

甬劇《典妻》改編自近代作家柔石的短篇小說〈為奴隸的母親〉，故事敘述一個貧苦婦女因生活所迫，不得不與兒子春寶分離，被丈夫典當到地主秀才家去當生兒子的工具；當典當期滿，她又被迫與在秀才家生下的兒子秋寶分別；回到自己家時，春寶已對她陌生、幾乎不認她了，而苦難的生活如黑夜般漫長而無止境。

甬劇是江南灘簧小劇種，曾一度挺進上海，並在 50、60 年代以《半把剪刀》、《天要落雨娘要嫁》兩齣名劇享有聲譽；但後來該劇種日漸衰落，寧波甬劇團成為該劇種碩果僅存的「天下第一團」。寧波每年召開創作會，都會邀請羅懷臻去講座，請他參與他們的劇本討論、欣賞他們的新劇目；寧波甬劇團的王錦文也「追逐」羅懷臻的劇作追了十幾年，在當上甬劇團團長後更盡力拉贊助、請羅懷臻的戲請到寧波去演；基於和寧波地方的「緣分」，以及欣賞王錦文對推進寧波戲劇現代化所做的努力，羅懷臻答應了寧波提出的約請，為他們創作一部甬劇。

羅懷臻不懂寧波方言，他最後選擇改編寧波籍作家柔石的小說，欲藉助柔石作品中的語言、感覺、講故事的旋律來靠近一些寧波的、甬劇的神韻；寧波作家利用了寧波地方語言，描寫了寧波人過去的一段生活，在原作中就已保存、奠定了寧波地方的風俗和氣質，加上該劇又是以寧波的地方劇種甬劇來表演，便保持了劇種特色、不易丟失。導演曹其敬多次帶領

劇組探入深山、感受生活，羅懷臻也在數年內前往寧波不下十次，就是爲了能更準確傳達出原作神韻、更加細膩地呈現寧波地域風情。⁹²

該劇成功地達成「讓觀眾透過店都市窗口看甬劇」並「讓柔石的故事透過了現代窗口向觀眾展現」的「雙向透視、雙向融通」，讓這個甬劇「天下第一團」、在寧波市專業院團排位最後一名的寧波甬劇團獲得中國戲曲學會獎的殊榮，也讓原本「以爲自己不能演戲了、不適合演戲了、也不想演戲了」的王錦文再次找到身爲演員的價值與榮耀，完成了自己生命的一次飛躍。

以下分爲「戲劇化的呈現——在各具特色的人物中集中凸顯母性」，「死亡與麻木——不同結局的意趣」兩點分析該劇。

（一）戲劇化的呈現——在各具特色的人物中集中凸顯母性

柔石當年寫這篇小說時才二十八九歲，而我改編劇本時已經四十幾歲，我對人性的理解、對兩性的理解、對母性的理解，從年齡和閱歷上要比他豐富，比他深刻，所以我還可以再發掘小說中的人性。改編過程中，我發現原來我們以前對柔石作品的解讀都是偏激和不真實的——太過強調了階級的仇視，……柔石的小說不帶有明顯的階級對立的痕跡，他非常平靜、平緩地把一段生活非常有質感地描繪出來，而他的痛苦與同情就已經深埋在裡頭了。我們後人的解讀反而讀淺了，讀出了大叫大喊，大哭大鬧，那是對他的誤讀與誤解。⁹³

改編成甬劇，羅懷臻沒有沿用原作〈爲奴隸的母親〉之名，也就在命名上先抹除一層「階級」的色彩；他不想像前人改編一樣，從階級對立的角度來看這個故事，而是想從中挖掘出更多的人性。劇名爲《典妻》，窮人典妻、出借妻子，是寧波地方曾有的習俗。該地的鄉下女人是不下田工作的，她就在家相夫教子做家務，男人就是再累，也要把女人精心養在家裡，所以劇中「夫」沒有叫「妻」一起去工作，夫對妻的想法是「要麼就把你養在家裡，要麼就把你賣了，能養就好好把你養在家裡，不能養你就只好把你租出去」⁹⁴；窮人典妻在當時是一種習俗，男人或許並沒有很強的恥辱感，但對女人來說，她會有什麼樣的心情？

⁹² 《典妻》的幕後製作、演員訪談等，可參考薛若琳、史小華主編，《探索與追求：甬劇典妻評論集》，北京：中國戲劇出版社，2004。

⁹³ 〈戲曲現代化散論——在陝西省重點劇作者座談會上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 31-32。

⁹⁴ 同上，頁 33。

今天晚上睡在這個男人身邊，明天晚上睡在另一個男人身邊，……我跟這個男人生了個孩子，和那個男人又生了個孩子，生了孩子就建立了感情，建立了感情又不得不離開那個孩子，可想而知這個女人內心的痛苦，這種痛苦是人類能夠共同體驗到的。獨特的地域的風俗陋習，獨特的被損害的人性體驗，獨特的地域風情畫卷，傳遞出獨特的文化背景和審美韻致，它就有了獨立存在的價值，……這也是典妻最初的藝術定位。⁹⁵

不是每個人都對「階級」感受如此鮮明、或有被「鬥爭」的經驗，但一般人普遍都會進入婚姻生活，身為另一個人的夫或妻；身為丈夫，因為貧窮而要典當妻子給別人，他如何說服妻子？身為妻子，要從這個男人的懷抱進入另一個男人的懷抱、從這個人家進入另一個人家，她心裡有怎樣的感受？所有人都會好奇。原作小說的筆調是比較淡、比較緩的，《典妻》做為一齣戲劇，要在有限的時間內呈現出完整的故事，便得對原作有所濃縮、取捨，也需兼顧「戲劇性」，讓演員們有所發揮；《典妻》「戲劇化」的方式，不是強調階級鬥爭、不是表現得「大哭大鬧」，而是將小說中舒緩描寫的人物內心、人物言行提煉出來，鋪展成戲劇人物中的互動、衝突，讓每個人物在舞台上顯得立體、鮮明。

劇中刪減了原著中婦人丈夫的陰晴不定、把剛出生的女兒丟進沸水裡燙死的殘酷情節，劇中的夫就是個走投無路、只好典當妻子、怨天尤人的落魄男子：「春寶生來討債命，害得一家不安寧。……如今這個世道，橫豎逼著人學壞。老實人沒有一條路走得通。」他以「拿錢可以治好春寶的病」為由，說服妻接受典當一事，卻沒有完成對妻的承諾；妻典當三年期滿，回家沒有看到爭氣的丈夫，只看見彌留的兒子。劇中的夫雖然沒有原作中那麼殘忍，他只是卑微，但他的卑微卻將妻推入了最不堪的狀況。

原作中秀才夫妻原本有生一子，但不幸早亡；劇中刪減了這一設定，秀才夫妻之間從來沒有親生的孩子。羅懷臻在塑造秀才大娘這一人物時，寫出了她對妻的「陰損」、寫出她抱著「典來的娘子不是人，廝個兒子就出門」、根本不把妻當人看的心態，但也對她寄予了同情；妻進門的那天，秀才大娘心中五味雜陳：「我開心，三十年肚皮不生養；我開心，一百塊大洋肉裡疼。……誰讓自己不爭氣，棒槌不曾養一根。」秀才仗著「傳宗接代」的名義，逼著大娘不得不為他找來另外一個女人，他也就名正言順地在大娘面前「享用」另一個女人；他雖然待妻不薄，但也只是把她當作生兒子的工具、帶兒子的工具，他說想再典妻兩年，妻

⁹⁵ 〈戲曲現代化散論——在陝西省重點劇作者座談會上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁36。

才看出他根本也沒有把她當人，而在夫來借錢的事被發現後，他怒罵妻是條「白眼狼」，更在夫面前惡意地摟抱妻：「我出了你一百塊大洋，我就是她的老公。……嘿嘿，我不打，我捨不得打她，我要她為我生兒子，帶寶寶，你只好看著！」妻對秀才夫妻的不同感受是真實的：「那秀才縱然對我臉上好，我心中總有屈辱一重重，那大娘雖然對我太陰損，我倒也原諒她婦人有苦衷。」

劇中人物特色鮮明，將焦點集中在妻與他人互動所產生的種種感受，而劇中情感張力又在「母愛」這一環表現得特為深刻。夫利用妻的母愛，讓她答應被典當；秀才看似好心、大方讓孩子跟著春寶的名字取名為「秋寶」，實則是想以秋寶年幼為由，試圖利用妻的母愛，讓她答應留下來幫他帶孩子、再多生幾個孩子；秀才大娘則是嫉妒妻能當個母親，因此踐踏她、剝奪她對秋寶的母愛，典當期滿，再也不許她見秋寶。

一開始，妻本不願離家，但她為了治好春寶的病、為了讓孩子吃飽穿暖，她才忍悲含辱到另一個男人家中；和秀才生下了秋寶，她「懷抱秋寶看不夠，不知是喜是悲傷」，雖是親生母親，卻只能以「秋寶孀娘」身分自居；三年典當期滿，妻忍痛與秋寶作別，但她對孩子的母愛是如此深刻，「這一邊秋寶叫聲放不下，那一邊春寶盼娘早回家。可憐天下慈母心，總是牽掛復牽掛」。原作中，婦人在返家途中看到一群正在遊戲的小孩子，她在孩子群裡面看到了她久違的春寶，她哭喊著他的名字，嚇跑了小孩們、而春寶也一溜煙鑽回家裡；晚上，春寶陌生地睡在她身旁，她恍惚以為旁邊的孩子是秋寶，對那個不在身邊的孩子仍放心不下。劇中把妻對秋寶的掛念提前至返家途中；妻在遊戲的小孩子們當中尋找春寶的身影，但其中沒有一個是春寶，她彷彿聽見那邊秋寶在喊她、又彷彿聽見這邊春寶在叫她，一聲驚雷乍響，原來一切只是幻聽，是她太記掛兩個孩子以致產生幻覺；她決心斬斷對秋寶的牽掛，讓自己振作起來、一心想著要回家見她的春寶孩兒。妻期盼回家能夠看到不一樣的家、看到上進的丈夫、健康的兒子，但家中的破落跟三年前並無二致，丈夫也一樣落魄，變化的只有春寶——他的病更重了，就快死了，只等著見她一眼。又餓、又冷、身上又痛的春寶，見到三年不見的母親，只因為不想再讓她離開而說自己「不餓、不冷、也不疼了」，然後就這樣死在母親的懷中。至此妻的期望完全粉碎，出於對孩子的母愛而受的一切折磨，沒有換來任何一絲現實的好轉，只徒然讓她多生了一個孩子、母子緣分卻只能以「生離」作結，只徒然讓她離開自己的親生寶貝三年、回家只來得及與孩子「死別」。

羅懷臻並非以階級的對立、而是以母性的奉獻來喚起人們的感動。他集中筆墨刻畫妻柔軟的母愛，寫她如何因為這份愛而忍辱、又如何因為這份愛而被折磨，寫出妻身為一個人、一個女人、一個妻子、一個母親深刻的悲劇，讓觀眾的心隨著劇中人物的遭遇起伏的同時，也對一個女子可能有的悲劇命運寄予無限的同情。

（二）死亡與麻木——不同結局的意趣

《典妻》劇本至少有兩個版本，一個是收錄在《九十年代》劇本集中的版本，另一個則是收錄於《羅懷臻戲劇文集》的版本。兩個版本劇情上大同小異，但結局頗有不同，故在此提出稍做討論。

兩個版本裡，春寶都是在妻回家後、讓妻見他最後一面，而後才撒手人寰；不同的是，在春寶死後，妻有沒有一起離世。《九十年代》收錄版本，春寶死後，妻也隨後氣絕而亡；原先妻離開秀才家時，秀才便暗中叮嚀轎夫說「若夫不要妻，直接把妻再抬回來」，甚至親自到妻家探看；看到已死的妻，他急忙地將戴在妻手上的戒指摘下，邊說「晦氣、晦氣」邊匆忙離開。《羅懷臻戲劇文集》收錄版本，妻沒有隨著春寶而死，而是抱著他的遺體呆坐在雷雨之中，對外界狀況麻木不覺。兩個版本裡，前者似乎較為「戲劇性」，渲染了母子俱亡、秀才還來雪上加霜的可悲可恨場景，後者則刪去了秀才戲份，將焦點更加集中在妻身上。

小說原作中，婦人回到家，春寶雖然依舊瘦弱、但仍然活著，只是對她生疏冷淡了，而婦人在長夜中輾轉難眠：「沉靜而寒冷的死一般長的夜，似無限地拖延著，拖延著……」小說結尾於此，似乎暗示著她未來的生命仍是無止盡的苦難。《羅懷臻戲劇文集》版本似乎比較接近原作最後呈現的氣氛，雖然和原著不同，戲劇裡春寶死了、場景也並非沉靜的夜，而是在驚雷落雨的黃昏，但卻同樣呈現了絕望的、未來苦痛無盡蔓延之感。

三、落得個孤家寡人，連累了貴妃玉環——《楊貴妃》

【分場大綱】（共四幕，另含序曲。時代：唐代）

1. 序曲：宮女、太監、御林軍儀仗，顯示盛唐氣象。
2. 第一幕「圍獵驪山下」：李隆基花甲將至、仍意氣風發，梅妃、安祿山、壽王李瑁隨從圍獵。壽王妃楊玉環邊走邊唱走出樹林，一派無拘無束天真模樣，特地來此一觀天子容顏。楊意外被當成獵物，她情急之下躲到李披風下；從披風下鑽出時，與李打了照面，兩人互相吸引。李瑁覺得楊十分失禮、一氣之下說要休妻，李隆基趁此機會將楊送去道

觀出家修行，做為迎楊入宮的手段。

3. 第二幕「詔見溫泉宮」：三年後，李隆基迎回楊玉環，楊之氣質已由山野做派變為雍容華貴；他封她為貴妃，賜浴華清池。李為楊擺宴，命梅妃、安祿山、李瑁陪宴，三人各懷心思，藉故而下。李、楊正花前月下、對天盟誓時，驚傳安祿山謀反；兩人面對危難，緊緊相依。
4. 第三幕「奪命馬嵬坡」：安祿山謀反，李瑁刻意按兵不動，要看李、楊如何面對生死關頭之考驗。軍士們認為楊玉環惑主、才導致亂事發生，堅持要李處死楊。李對楊萬分抱歉，認為都是自己的帝王身分才讓她陷入此絕境，但楊並不悔與他相愛一場。高力士勸李割愛，李不願意；楊灌醉了李之後，自縊而死。李瑁隨後自刎而亡。
5. 第四幕「夢回長生殿」：多年後，李隆基已遜位，稱太上皇。梅妃臨終，表示佩服楊玉環對李之真愛，願去天庭報信、請楊入夢見李。七夕，楊飄然而至，李選擇與她同樣的死亡方式離開人世。楊在天庭迎接李，人間葬禮卻恍如天堂婚儀，兩人終於重聚。

秦腔《楊貴妃》前身是黃梅音樂劇《長恨歌》。羅懷臻應某位法籍華人音樂家之邀，創作了音樂劇《長恨歌》；但音樂劇在法國前期的創作時間需要數年，於是他就把國內的版本給了安徽省黃梅戲劇院，想嘗試讓黃梅戲率先「音樂劇化」。但羅懷臻對黃梅音樂劇演出版本似乎不甚滿意，也許因此而有了秦腔的改編本。

以下分「愛的起因：男人與女人的互相需要」與「愛的結局：人間死別與天堂重會」兩點簡單分析此劇本。

（一）愛的起因：男人與女人的互相需要

歷史上眾多人對唐明皇李隆基和楊貴妃楊玉環間的故事進行解讀，羅懷臻認為白居易〈長恨歌〉的解釋最為「到位」、真正寫出了「男人與女人的互相需要」。羅懷臻也由此角度切入解讀李楊愛情，從真愛出發刻畫人物——

楊玉環擁有宮廷女子所沒有的那種鄉間野性，女人的那種質樸，那種率真，那種無拘無束的生命型態是李隆基這一行將老去的生命最需要補充的營養。而對於楊玉環，她沒有見過這麼高貴、這麼優雅、這麼懂得女人也肯遷就女人的男人，她渴望著他的文明的、精致的薰陶。在不同背景的映襯下，兩條生命走在一起才具有合理性，才會撞出火花來，也才會有後面的悲劇和喜劇。但是，白居易還沒有忘記點透：婉轉蛾眉馬前死，君王掩面救不得。⁹⁶

羅懷臻或許是由〈長恨歌〉中「楊家有女初長成，養在深閨人未識」詩句推斷楊玉環是

⁹⁶ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁75。

「鄉野做派、天真爛漫」的形象，但也可能是出於劇作家個人愛好——在羅懷臻劇作中，他時常讚揚女子的自然質樸之美。總之，羅懷臻筆下的楊玉環天真自然、無拘無束，她與李隆基的相遇起於她對李的仰慕，她雖為壽王妃，卻沒有見過「父皇」、沒有見過這位傳說中的「唐朝第一真偉男」，便決定趁著皇上出獵，到圍場去拜見天子聖顏；到了圍場，從山林中竄出的她被以為是獵物，她為了躲避圍獵而躲進李的披風下——楊玉環鑽到李隆基的披風下，這種浪漫情節，應該是前人李、楊戲曲故事中未見的——。李、楊兩人面對面，他著迷於她的美麗天真、她沉醉於他的成熟雍容，兩人之間產生「互補」的吸引力，彼此需要，便展開了愛情。

羅懷臻對此二人的「老少配」做了解釋：已邁入暮年的李隆基，在青春已消退的時候，遇見了青春正盛的楊玉環，羅懷臻認為她的「青春活力、率直天真」正是李隆基「最需要補充的營養」；閱世未深的楊玉環，則深深懾服於李隆基的成熟與他的包容，他契合了她對高貴的傾慕及被愛的需要。前人或許有從「真愛」角度來寫兩人的真愛，但較少人著墨他們相愛的緣由，而這也是羅懷臻所著意描寫的部分。

兩人基於彼此需要，突破倫理規範、相愛結合，若兩人的遇合，是愛情最甜美的喜劇；那麼安史之亂便是對兩人最無情的打擊，造成他們終至死別的悲劇。

（二）愛的結局：人間死別與天堂重會

安史亂起，李楊逃難；面對國家亂事，六軍不發，將一切責任推到楊貴妃身上：「都是紅顏惹的禍，魅惑君王戰亂起。」「紅顏禍水」可說是歷史上多數人給楊貴妃的定評；她和唐明皇之間是否有真愛，人們並不在乎，人們在乎的是要為事情的發生找個理由。歷史記載上，楊貴妃一家的確操弄大權，人們會逼死楊國忠再逼死楊貴妃，似乎情有可原；但追根究底，要寵幸貴妃的是皇上，決定要用不適當的人、讓亂臣賊子有機可趁的也是皇上，人們懼於王權而不敢直接指責皇帝，只好將責任轉嫁到妃子頭上。音樂劇《長恨歌》當中楊家兄妹有出場，但《楊貴妃》劇中則完全刪去了這組角色、沒有寫楊玉環弄權，只是寫她的美色讓安祿山覬覦、令梅妃黯然、令李瑁因悔生恨，這也更加凸顯了楊玉環身為「帝王妃」便須承擔罪名之無辜與悲哀。李隆基自我反省：「回望長安，眾叛親離徹骨寒！參不透世事冷暖，辨不清善惡忠奸。落得個孤家寡人，連累了貴妃玉環。」

在馬嵬坡這「生死大情場」，李、楊愛情受到真正考驗。李隆基認為都是自己的帝王身

分連累了楊玉環，她卻對這場愛情卻無怨無悔：「誰說是皇宮裡無有真愛，誰說是君王情不會久長？縱然是拂眾意一人專寵，縱然是戰亂生禍起蕭牆。為愛我他總是有謙有讓，為愛我他總是推食解裳。為愛我他總是無悔無怨，為愛我他總是敢做敢當。……楊玉環不枉愛了他一場！我可以為他而生，我可以為他而亡。因為我看到了真正的愛情和希望，我心頭灑滿陽光。」六軍不發，李瑁刻意見死不救，要看父皇和他曾經的王妃怎麼面對這困局？李隆基要江山還是要美人？楊玉環得死還是能活？音樂劇版本和秦腔版本給了李隆基不同的選擇。

音樂劇版本，李隆基心中不捨江山、又不願直接處死楊玉環，於是故意裝醉，讓楊玉環以為他是醉了才攔不了眾人逼殺她，她帶著對他的不捨和諒解，不得已地死去；劇末李隆基彌留之際，已成仙的楊玉環來接他，他才坦承自己當初是裝醉、直到失去她才懂得後悔，而楊大受打擊之餘、基於「女人追求結局完美」之心，決定原諒他、決定「再賭一回」接納他，李也終於捨棄對榮華權位的眷戀，握住了楊的手，離開世間、和楊共赴仙界。音樂劇版本寫出了李、楊的愛情，也寫出了這段感情在關鍵時刻的「不對稱」：楊可以為李犧牲一切，但李卻為江山捨棄美人；在愛情裡的不對稱、女人為男人的犧牲付出，是楊貴妃的、也是女性命運的悲劇性之一。

秦腔版本，則是李隆基真的不願捨棄楊玉環，反而是她捨不得他繼續受苦，因此主動灌醉他：「皇上醉了，就不用為江山美人而兩難了。……從今後，玉環再不會增添皇上的煩惱了。」她趁他大醉之際，自縊而死，解救了他的困境。他們之間彼此付出、毫無保留的愛情甚至令李瑁羞愧而自盡、令楊玉環的情敵梅妃都為之折服；梅妃在病危之際說願比李隆基先走一步、為他天庭報信、引楊玉環入夢相見。楊、李終於在長生殿重逢，李毫不眷戀地決定用楊當初自縊的白綾結束自己的生命，離開他早已無所留戀的世界、到天國與楊重聚——李、楊故事中，兩人成仙重圓的情節並不少見；羅懷臻在此劇中所寫出的、較特別的設定，大概就是讓李隆基「殉情」，加深了兩人愛情的深刻程度。

紀伯倫曾說：「愛從來不知道自己的深度，直到離別之際。」於史有據的李、楊死別，理所當然地是這個劇本不可避免的重要情節，羅懷臻也透過他們的「分離」，強調了他們「至死不渝」的「愛的深度」。與歌舞劇《長恨歌》相較，秦腔《楊貴妃》拋卻了對李隆基自私心態的諷刺，讓李、楊愛情保持從頭到尾的純粹；雖然一樣背負著「紅顏禍水」的罪名，但秦腔版的楊貴妃擁有了毫無變質的真愛，應該算是相對幸福的吧。

四、莫怪奴一心要你仕途闊，豈不知紅袍加身就要各一方——《李亞仙》

【分場大綱】（共五場。時代：唐代）

1. 第一場「對目傳情」：李亞仙、鄭元和在長安夜市邂逅，眼神交會，一見鍾情。乞丐集團「八仙」告訴鄭，李是宜春樓「賣藝不賣身」、心地善良的「義妓」，並為他引路前往宜春樓。兩人再次眼神交會，心靈相契；樓台下降，鄭走進敞開的門中。
2. 第二場「比目離分」：鄭元和、李亞仙兩情相悅、如膠似漆，但鄭盤纏已用盡、父親也已大怒與他斷絕關係，鄭沒錢留下、也無家可歸，李願資助他，但卻被鴇母阻撓。鴇母以死相逼、硬是把李帶走，鄭被拋下。
3. 第三場「泣目聽歌」：八仙救活被父親打個半死的鄭元和，鄭也加入乞丐集團。李亞仙被鴇母帶走後堅持不接客，鴇母怒而捲款而去，李無奈地回到宜春樓。八仙又帶鄭到宜春樓，李流淚聽著鄭唱蓮花落；聽李說明了事情來龍去脈後，兩人和解。兩人再次雙目相對、心靈相契；樓台二度下降，李為鄭披上繡襦。
4. 第四場「刺目勸學」：李亞仙勸鄭元和好好讀書，但鄭就是不專心，反而還怪她的眼睛太吸引人、才讓他無法專心；聽了此話，李刺目勸學，僕人銀箏、來興都哭了，鄭也被逼得不得不用功讀書，誦書如放悲歌，李欣然聆聽。
5. 第五場「綉目留影」：鄭元和高中狀元，吹打聲數次經過李亞仙門前，但都過門不入。皇上認為鄭、李之事有違禮法、不許他們成親，來興雖言鄭心未變，但李已認清現實、知道兩人難有好結局。李刺繡留下自己的容顏後，背起琴囊離開宜春樓，與八仙一同遠行。鄭、來興隨後丐裝而上，尾隨李、八仙而去。

羅懷臻川劇《李亞仙》參考明傳奇《繡襦記》及同名川劇。《繡襦記》故事源自於唐傳奇小說〈李娃傳〉，劇中增加小說中沒有的「襦護郎寒」及「剔目勸學」情節，成為李娃戲劇中的經典情節；羅懷臻在與龔孝雄合編的越劇《青衫·紅袍》中就曾單取「剔目勸學」一段，寫「本該攻讀上進的鄭元和遊戲人間、本該遊戲人間的李亞仙苦勸鄭元和攻讀上進」；這次在川劇《李亞仙》中自然也少不了此段經典場景。

本劇完整寫出李亞仙、鄭元和的愛情故事，劇情與傳統《繡襦記》並無太大出入；最大的不同，可說是此劇一改傳統團圓結局，而讓兩人愛情以分離收場。以下分「鄭元和捨棄科考、只求真愛遇合」，「李亞仙勸郎仕進、落得鴛鴦離分」兩部分進行劇本分析。

（一）鄭元和捨棄科考、只求真愛遇合

準備赴試的鄭元和與李亞仙在長安夜市相逢，兩人四目相交、心靈相契、一見鍾情，她「且喜他心有靈犀猶帶羞怯狀」，他「且喜她暗通款曲落落又大方」；經由乞丐「八仙」的引

路，鄭元和到了李亞仙所在的宜春樓。該劇設了樓台機關，可配合劇情進行升降；鄭元和到宜春樓找李亞仙，兩人再次相望相契，樓台下降、院門打開，鄭元和走進門中，象徵他走進李亞仙的世界。

兩人相知相惜，如膠似漆，鄭元和散盡盤纏、捨棄考試，只求與李亞仙廝守；但李亞仙無奈身為歌妓，便不得不受鴇母的牽制。鴇母見鄭元和千金散盡、再也榨不出任何油水，李亞仙「王公有的是黃金，鄭郎有的是真情」之懇求說服不了鴇母，鴇母心中只有錢才是真的：「黃金能使鬼推磨，真情難秤砣半斤。」硬是把李帶走。被拋下的鄭元和落魄至極、甚至被父親打個半死，流落成爲乞丐，好不容易跟李亞仙再度重逢；他一度無法諒解她棄他而去，直到聽她說明原委、他才諒解。此時樓台二度下降，李爲飢餓受凍的鄭披上繡襦，用愛包裹住他，重新把他迎回她的世界。

鄭元和雖然遭遇到父子反目、淪落乞丐等慘況，但他擁有李亞仙全心全意的愛。捨棄了原本的計畫、偏離了「仕進之路」，卻換得了真愛的遇合；或許在他人眼中他不思上進，但卻正是在他「不思上進」的時光中，他獲得了愛情的至福。

（二）李亞仙勸郎仕進、落得鴛鴦離分

重會後，鄭元和依然「不思上進」、一心只想與李亞仙談情說愛。對鄭元和來說，擁有李亞仙的愛就是他的「功名」、他的「前程」：「如今，你我朝夕相伴，恩愛有加，這不就是我的功名，我的前程麼？須知一旦真的紅袍加身，你我倒不如現在自由了。」他對現實的殘酷是有認知的，李亞仙又何嘗不知道？但她仍抱著即使犧牲愛情也要推他回「正軌」的想法：「想奴李亞仙，區區一個歌台女，鄭郎為了奴家，已經遭罪不淺，倘若奴家再耽誤他，那，這世上的人言，這腳下的地，這頭上的天，能放過我李亞仙麼？不，不，不，為了鄭郎家人團聚，重敘天倫；為了不負鄭郎寒窗十載，學富五車；也為了我和他日後有一個真正的家。我必須勸導他，勉勵他，報答他啊！縱然有朝一日，鄭郎成就功名，奴家攀不上了，奴家也無怨無悔！」

鄭元和明白現實的狀況是「一旦取得功名，可能只會導致兩情離分」，他的「不思上進」，是守護愛情的一種方式，他可以不要世俗功名，只要和心愛的人常相聚首；但李亞仙卻不容許他不思上進，她覺得是自己之前「誤了他」、讓他一度偏離讀書人仕進之路，所以她要把一切「導回正軌」、要重新把他推向那條「她認爲他該走的路」，她寧可斷送愛情、也要讓他

披上紅袍、踏上仕途。李亞仙對兩人的愛情是悲觀的，她深知自己出身低賤、只是「區區一個歌台女」，雖然也她盼望能和他有個「真正的家」，但總是懷抱著日後「攀不上」他的心理準備。她被世俗眼光所困，把「男兒志在功名利祿」、「煙花女子不過是玩玩的對象」這樣的價值觀深深烙印進自己的靈魂，因此她看輕自己，又過於看重「功名仕途」，認為讓鄭元和考上科舉、得到功名、踏上仕途，才是對他最好的路；為了讓他攻讀上進、求得功名，她不惜自剔雙目、只求讓他專心，邊流血邊聽鄭元和讀書，竟猶自欣然寬慰，實在扭曲。

李亞仙好不容易將鄭元和「勸」得考中狀元，而一切也如她所預料的，他真成了她「攀不上」的對象——皇上得知鄭元和與李亞仙之事，怒責鄭元和先媾後娶、鄭父縱子狎妓，敗壞時風，更說鄭元和頂多能將李亞仙辟為外室，不得正娶。李亞仙悲哀不已：「一日裡喜報頻傳心花放，猛然間冷水澆頭四肢涼。……你愛奴不避出身煙花巷，奴卻怕英才陷落風月場。……莫怪奴一心要你仕途闊，豈不知紅袍加身就要各一方。……奴願你莫要再把奴牽掛，奴深知鵬雀雙飛不久長。……回首揮別鴛鴦夢，青春韶華永埋藏。人生難逢一知己，無怨無悔這一場。莫道眼前黑茫茫，心頭留存一片光！」她千方百計把鄭元和「勸」上仕途，這條路卻導向兩人的分別。她走出樓台，帶著與鄭元和相愛一場的美好回憶，離開了她與鄭元和共築的愛巢、離開了她熟悉的世界，她背起琴囊，與八仙等人一同流落江湖。鄭元和和來興也重作乞丐裝扮，追隨李亞仙而去。

《李亞仙》的結局在某種程度上可說是回歸現實面。唐傳奇〈李娃傳〉中，李娃一開始就打定主意，幫鄭公子取得功名後，她就要離他遠去，最後卻意外獲得父輩、皇帝的認同，顯貴一生；羅懷臻的《李亞仙》中，李亞仙一度懷抱著與鄭元和相愛白頭的夢想，卻面臨到殘忍的現實，只能離他而去，流落江湖——也許這就是傳奇故事中李娃當初一度堅持獨自離去的理由，因為她就算不主動離開、之後也可能被攆走。

鄭元和隨李亞仙而去，之後他們會再次重逢嗎？捨棄了功名的鄭元和能和李亞仙過著幸福的生活嗎？劇本沒有給予答案；但可以確定的是，李亞仙不會得到傳統故事結局中的榮耀，因為她甚至連和鄭元和名正言順在一起的自信都沒有、也不敢有，這正寫出了一個女子背負「名節」、「身分」之壓力，難獲得世俗肯定、承認，只得自己斷送姻緣之悲劇。

五、小結

本節討論了《西施歸越》、《典妻》、《楊貴妃》與《李亞仙》四個劇本，劇本年代跨越春秋吳越到民國初年，主角身分上至貴妃下至貧苦女性，羅懷臻藉由這些不同時代、不同身分的女性，深刻表現出對女性命運的同情。

《西施歸越》一劇，羅懷臻設想了一個前人從未想過、但並非不可能的狀況——西施懷了吳王的孩子。西施「懷孕」一事讓一切潛伏的衝突爆發；范蠡原本想「裝作」西施沒有跟過別的男人、還是他的「西施妹妹」，但她懷了「敵國君王」的孩子，這讓他無法再自欺欺人、假裝不在意，因為這件事不但傷了他「身為男人的自尊」、甚至會危害他「身為臣子的處境」；句踐原本就因為被譏諷「靠女色復國」而惱恨西施，她懷了吳王的孩子，更讓他擔心「星星之火可以燎原」、擔心那個孩子會危害到自己的權位；這些男人為了「復國大義」而逼迫西施捨棄她純真的少女身分、逼迫捨棄她對所愛之人從一而終的女人願望，最後又自私地為了保全自己而逼她殺死「另一個自己」、殺死自己「血肉的延伸」，他們扼殺身為母親的西施，也徹底扼殺了她整個靈魂。句踐追求復國，復國後卻憂心忡忡、成天疑忌；范蠡追求建功立業，功成後卻發現自己遭到冷落，他是「救不了自己也救不了西施」，只能丟下一切、選擇遁逃；西施最為可憐，她為了心愛的人、為了國家而犧牲自己的一切，只指望「一朝歸越劫難盡」，沒想到卻落得被排斥、被背叛、最後只能選擇死亡的下場——劇中人出於不同的理由一起為同一個目標（復國）努力，但目標實現後他們不但沒有得到幸福，而是被推到新的、更深的窘境。從普遍意義來講，該劇透過了西施的悲劇，表達了「在神聖的君國利益之上，還有更為神聖的人權和人性」；從女性命運的意義上來講，羅懷臻為西施「鳴不平」，悲憫身為「女人」、就連肉體也要被當成「工具」的女性。

《典妻》改編自柔石小說〈為奴隸的母親〉。在羅懷臻的甬劇《典妻》之外，也有黃梅劇團根據同一部小說改編成黃梅戲《為奴隸的母親》。黃梅戲《為奴隸的母親》將「春寶」角色由兒子改為女兒，春寶爹是因為生病而無法下田工作、家境貧困才不得不典當妻子；春寶娘到秀才家，一開始就被秀才妻當佣人般使喚，沒有過過好日子，好不容易捱到期滿回家，丈夫卻已病逝，女兒也被賣到其他地方當童養媳，這絕望的境地讓她本來想要自盡，但就在自盡前她彷彿聽到了春寶、秋寶的叫喚聲，因而決定活下來，親自點燃了燭火，照亮了只剩

她一人的黑暗房屋。黃梅戲版的改編將春寶設定為女兒，最後是「娘親被典、女兒被賣」，彷彿暗示著母女命運一脈相承，寫出女性生存處境的身不由己。羅懷臻的《典妻》並無對人物設定做性別改動，但該劇描寫「母愛」相當感人，他光是將筆墨集中於「妻」一個女性身上，就寫出了一個女性身為女人、身為妻子、身為母親的悲劇命運。與小說結局，小說結局寫春寶娘回到家之後面對的是春寶對她的陌生，她與春寶的疏離、與秋寶的分離是深深的失落；《典妻》劇本中，「妻」為了成就母愛而捨棄了身為女人的貞節、在秀才家含悲忍辱，典當期滿，她不得已而與秋寶分離卻放不下他、最後回到春寶身邊卻只見得到孩子最後一面——身為母親卻不得不與孩子分離、不得不眼睜睜看著孩子死去，這對一個母親來說是多大的苦痛？該劇透過「妻」的角色，除了寫出社會下層的貧苦女性如物品般被典賣的身不由己，更寫出「母親」如何為了孩子、為了母愛而犧牲、堅強，也對承擔「母親」責任、為了孩子而付出一切的女性表達深刻的同情與敬意。

《楊貴妃》寫大家耳熟能詳的唐明皇與楊貴妃故事，承接白居易〈長恨歌〉精神，從「男人與女人的互相需要」角度切入解釋李、楊愛情。整篇劇本大致上跟大家熟悉的李、楊故事沒有太大差異，只是提出了前人較無著墨的「兩人相愛原因（彼此需要的原因）」——步入老年的李隆基從楊玉環身上求取青春氣息，楊玉環從李隆基身上追尋成熟包容。本劇不寫楊玉環專擅弄權、不寫她爭寵吃醋，只寫她的純真、寫她為愛無懼的勇敢；也由於她在這部戲裡的形象較為正面，也就凸顯了她擔負「禍水」之名、被當成安史之亂責任者的悲哀——她身為皇帝的女人，無法只是單純享受真愛，而得背負「亡國」的責任；羅懷臻寫出了李、楊的愛情故事，寫出楊玉環為愛犧牲，也寄寓了他對被稱為「紅顏禍水」的女性的同情之意。

《李亞仙》取材自傳奇《繡襦記》及同名川劇，從鄭元和出、入仕進之路寫鄭元和與李亞仙愛情的合、離。鄭元和放棄趕考、沉醉於李亞仙的「溫柔鄉」，這是他們愛情最甜蜜的時候；鄭元和淪為乞丐、又重新被李亞仙救回，她自認自己是「害」他淪落到這種地步的罪魁禍首，因此即使明白他取得功名後可能無法與她長相廝守，她仍然不斷推他重回仕進之路，也讓他們走向「兩情離分」的結局。李亞仙深受傳統「煙花皆下賤」、「唯有讀書高」的觀念影響，她自認自己卑微、配不上鄭元和，因此在最後毫不抵抗地接受了「被拆散」的結果；羅懷臻透過這個愛情故事的非團圓結局，寫出了一個女子如何被社會觀念所囿而斷送幸福，也暗示了身為女子所背負的「名節」、「身分」等壓力是何等沉重。

羅懷臻筆下的女性群像是十分豐富的，對女性的關心、同情是他劇作中很重要的一個部分。這幾部以「同情女性命運」為主的劇本，以《西施歸越》的原創性最強，以吳越爭霸、西施使吳的史實為基礎，光是增添「西施懷孕」一個前所未有的想法，就大大提升了整個故事的衝擊性；《典妻》、《楊貴妃》、《李亞仙》三部都屬於改編之作，《楊貴妃》、《李亞仙》是在「愛情故事」下呈現女性命運受到的壓迫，《典妻》則與愛情無關，是很靠近生活的、寫「母愛」相當感人。綜觀這四部作品，我認為《西施歸越》及《典妻》兩部是較令人印象深刻的，雖然全劇的氣氛都偏向沉重、沒有其他兩部戲還有「甜蜜」的時刻，但在這樣的整體佈局下，更能彰顯羅懷臻「在悲劇之中體現思想性」的特長。



第四章 羅懷臻劇作論析（下）

本章將分爲三節，第一節「從來學問欺富貴」，分析《柳如是》、《班昭》、《李清照》、《青衫·紅袍》及《鳳山行》五部劇作，討論羅懷臻劇作中對於知識份子、文人精神的思考；第二節「只羨鴛鴦不羨仙」，分析《蛇戀》、《寶蓮燈》、《梅龍鎮》及《孔雀東南飛》、《一片桃花紅》及《李慧娘》六部劇作，討論其中對人間真情追求及肯定的精神；第三節「大王是無所畏懼的」則討論《西楚霸王》及《李爾王》，討論劇中真性情的張揚。

第一節 「從來學問欺富貴」——對文人精神的思考

本節分析五部以文人爲主角的劇作。《柳如是》、《班昭》及《李清照》劇中的女主角柳如是、班昭和李清照，都是羅懷臻心中具有文人操守的理想女性；相對於羅懷臻將理想寄託於女性，《青衫·紅袍》則對追求功名、不甘寂寞的男性文人進行了一些嘲弄，他們徒有文人身分、但不見得有理想文人的清高品格。古代文人以考取功名、出仕任官爲人生重大目標，但不是全部的讀書人做官都只是追求虛名，也是有將百姓福祉長存心中的人；《鳳山行》以「曹公圳」的主持者曹謹爲主角，寫出他「位卑未敢忘憂民」的襟懷。以下一一對五部劇作進行討論。

一、我雖是煙柳章台一女子，兩肋偏不媚骨生——《柳如是》

【分場大綱】（共五場，加上尾聲。時代：明末清初）

1. 第一場：冒辟疆和董小宛走散，董小宛被馬士英抓走、失手打破「一壺春」。柳如是知道此事後，決定去向錢謙益借「一壺春」賠馬士英；冒辟疆請柳如是對錢謙益轉達「江南士子都期盼錢謙益出仕」之心意。
2. 第二場：柳如是女扮男裝訪錢謙益，與早已藉由詩文往來的錢初次碰面。錢慷慨出借「一壺春」，柳表明眾人期盼他出仕之意，錢抒發之前仕途蹭蹬之不平，柳彈唱她為錢詩譜的曲，打動了錢。兩人約定十五日一起在秦淮河畔賞月。
3. 第三場：柳如是、錢謙益在約定之日在柳的「雪篷浮居」上會面。錢暗示柳「該有個家了」，柳則表明與宋轅文的一段往事、說自己已經不相信愛情；錢明白對柳示愛、求婚，但柳自覺配不上他；錢言道他們兩人一個情場失意一個官場失意，希望她嫁給他，兩人一起努力。柳終於投向他的懷中。韓公公來宣聖旨，宣布召錢為禮部尚書，眾人欣悅，錢揮刀登高朗誦〈出師表〉。
4. 第四場：錢謙益終日忙於應酬，柳如是懷疑他究竟有無憂國憂民之心。錢謙益後悔過去

- 過於耿直、長年被埋沒，因此這回決定努力在官場周旋、以求入閣拜相。柳逼問他若當不上首輔又救不了百姓，他怎麼辦？他表示願一死以謝江南。被逼入宮的董小宛忽然來奔，錢怕惹禍上身，便讓韓公公把她抓走。清軍炮聲隆隆想起，柳要錢進宮死諫罷宴。
5. 第五場：眾人逃命，柳如是要錢謙益留在城裡、以死殉國。錢虛與委蛇、想把柳如是灌醉後帶她一起逃走，但柳如是根本沒醉。韓公公忽然來到，宣聖旨命錢為代理首輔。皇上已逃、朝廷名存實亡。錢絕望地願與柳一同赴死，但錢宗阻止他、請求他獻城以救百姓。柳再也不忍、也不能再看下去，她決定離開。柳離開後，錢宗也投水自盡。
6. 尾聲：十五年後，順治十七年。眾人唾棄錢謙益，而他終日站在河畔凝望、無動於衷。冒辟疆風流依舊，鄭妥娘對他說宮中的董鄂妃可能是小宛。柳歸來，與錢重會，兩人在明月下緩緩遠去。

1990年，羅懷臻與紀乃咸合編《風月秦淮》，之後改成四集越劇電視連續劇《秦淮煙雲》；1999年，羅懷臻又將該劇改編為漢劇《柳如是》。《風月秦淮》、《柳如是》二劇在劇情梗概無太大出入，都是以明末清初為背景，寫柳如是與錢謙益的愛情故事、也都有對亂世文人操守之探討，但《柳如是》一劇更為強調文人精神的部分。

明末清初秦淮名妓與當時著名文人的交往故事，一向是戲劇、小說喜愛的題材。柳、錢生活在明末清初，社會動盪、變動急遽，他們的愛情發生於這樣多災多難、變化莫測的歷史階段，他們的愛情也受時局影響而有起伏變化——

他們的命運實際上代表了那個時代生活著的一大批人。因此，他們的愛情生活從一開始就不是孤立的，而與當時的社會形勢、社會觀念息息相關。他們從相慕到相識，從相知到相愛，再到相疑、相怨、相離，最後重又互相理解，每一過程無不與社會時局的演變發生關聯，而這一過程又正是當時的知識階層人人必然經歷的歷史心態。⁹⁷

藉由柳、錢的愛情故事，劇作家要表現的其實是該時期知識份子的生活樣態。以下分「從《風月秦淮》到《柳如是》——對文人精神的強調」及「錢、柳對比——文人風骨的失落與體現」兩點進行分析。

（一）從《風月秦淮》到《柳如是》——對文人精神的強調

《風月秦淮》寫知識份子，帶有一股嘲弄，如董小宛失手打破馬士英寶物「一壺春」，眾人討論不出解決方案，鄭妥娘諷刺侯方域等人：「你們這些讀書人，就會空發議論，一旦出了事情，便一點才氣都沒有了。」清兵入關，侯方域、吳偉業等人忙著逃難：「果然是江

⁹⁷ 〈《秦淮煙雲》創作絮語〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁136。

南小朝不長命。……管它娘的明與清！」錢宗勸錢謙益投降獻城，以實際行動拯救百姓，不要光出一張嘴：「文人士子只空談，誤國誤民誤自身。」以及清朝開科考試，侯方域、吳偉業、冒辟疆興冲冲準備前去應考：「他既敢開科，我等還怕做官不成！」

《風月秦淮》中對文人的嘲弄部分頗有意思，但在《柳如是》裡，這些嘲弄不見了，以侯、吳、冒等人為代表的文人性格「轉正」了；在柳如是為救董小宛、準備前往錢謙益居處之前，他們不再如《風》劇中調笑她、說她可以使用「美人計」，而是請她為他們帶上他們對錢謙益出仕、挽救時局之期待。柳如是前往半野堂，更與錢謙益展開一場「知識份子論」，柳如是表明：「學生此行，願先生解救良民。」錢謙益抑鬱回答：「十六年來懷孤憤，黑髮盼作白髮人。……大勢將去，縱然出山，還有何為？」柳如是鼓勵他不要放棄：「先生針砭時弊雖精闢，立論偉免偏消沉。男兒有志應施展，危難始見赤子心。」而後，柳為錢詩譜曲、為他彈唱，讓他慨然有「知音」之感，表示若有機會，必定出仕。兩人約定十五日在秦淮河畔一同賞月，柳告訴錢自己跟與宋轅文曾海誓山盟、後又遭棄的往事：「看透了情場心寒冷，再不信男女之間有真情。」錢表明自己在官場上也受盡風霜，他真心向柳求婚：「風瑟瑟一雙身影皆孤寒，路迢迢兩行足印都不平。……但願今宵良緣定，佳人著鞭老驥奮蹄行。」他希望柳與他情場為伴、激勵他再次挑戰曾經失意的官場，他的懇切打動了本不再相信「男女真情」的柳，終於讓柳投入他的懷中。正當此時，朝廷韓公公來宣聖旨、起用錢謙益，眾人為之活躍、認為國家有救了：錢又笑、又淚，繼而豪氣勃發，揮刀登高朗誦〈出師表〉表明自己欲有所為之豪情壯志。

羅懷臻削減了對文人的嘲弄，更嚴肅地去思考文人的責任與風骨，這與他個人對時代的思考與回應不無關係。劇情至此，減少了對文人的嘲弄、增加了對「文人救國」之盼望；但拱得越高，一旦跌下，也跌得越痛。錢謙益出仕後的作為，正是把他人對他的厚望重重摔到地下。

（二）錢、柳對比——文人風骨的失落與體現

錢謙益、柳如是婚後，柳如是見錢謙益終日忙於應酬、卻未有實際的建樹，不禁質問他：「你都快變成應酬先生了。……想當初你言詞鏗鏘天地震，到如今大功一件未告成。……難道你憂國憂民都是假，說是說來行是行。」錢謙益辯解：「從前就是過於耿介，才落了個官罷職丟的下場。……唯有做了宰相，才能實現我的救國主張啊。」柳繼續質問：「你萬一把

名聲弄壞，誰還會相信你？……若你既當不上首輔，又救不了百姓，如何向世人交待？」面對她的逼問，他信誓旦旦地回答：「一死以謝江南！」柳如是放棄再與錢謙益爭辯，正當此時，不願進宮演唱的董小宛忽然出現、請柳幫忙庇護她；柳如是義不容辭地答應董小宛，但錢謙益卻懷著不同心思，他只想到「只怕君王不好惹，一旦怪罪必自危」，因此，當韓公公尋來，錢馬上和韓公公「商量」，讓韓把董抓走、但得說是路上抓的、和他沒有關係。爲了仕進、爲了當宰相，他毫不猶豫地犧牲妻子情同姊妹的摯友；但在他當上宰相之前，清兵先來圍攻揚州了！

曾說若當不上首輔、又救不了百姓，就要「一死以謝江南」的錢謙益卻一再迴避死亡，反倒是柳如是秉持氣節要求錢與她一同殉國。錢根本就不想死，但又顧忌柳之烈性：「自古烈女出風塵，生死二字看得輕。決心既下難更改，不可強阻勉力行。」便與她虛與委蛇，假裝答應、再把柳灌醉、欲將她帶上馬車一同逃亡；誰知道柳根本沒醉，她只是裝醉、等著看他變什麼把戲。

兩人爭執不下之時，韓公公忽然來到、宣聖旨命錢謙益爲代理首輔、替早已逃竄的皇上守城；南明至此名存實亡，首輔之名再也沒有意義，錢謙益空虛懊恨：「入閣拜相圖什麼，事到如今好惘然。……夫人哪，牧齋不是英雄漢，你錯嫁郎君配錯鞍。」柳如是悲憤回應：「你一聲錯嫁風樣兒輕，枉負我如山的重托似海的情。……誰知你一朝爲官情性改，誰知你卻也隨俗逐虛名。……一個死字算什麼，學生我走在前頭為你壯壯行。」一切追求落空了的錢，決定與柳一同赴死，但僕人錢宗卻出面阻止：「你怎麼能只顧自己死後的名節，而對他們（百姓）不管不顧呢？……我要老爺去獻城！……百姓死活重於個人名節，……難道你連這點東西都捨不得丟掉嗎？」柳如是終於看不下去了，她決定離開；一直以來以「雛燕仰目盼蒼鷹」心情崇敬錢謙益的她，以爲在他身邊，可以看到他爲國爲民盡心盡力、可以看到他挽救頹敗的時局，沒想到卻只看到他周旋應酬、犧牲他人又貪生怕死的一面，她的理想、她的盼望徹底被摧毀。爲了百姓生命而投降獻城？也許這真的是他可以爲百姓做的唯一一件事了，但她實在無法親眼再看到這不堪的景況，她得走，她一定得走：「莫怪如是總任性，嫁君別君都是情。……我願把美好時光當夢境，心頭長明一盞燈。」

柳如是一走就是十五年，十五年過後，事過境遷，錢謙益終日在秦淮河畔凝望，柳如是終於回到他的身邊。他問：「還走嗎？」她說：「走不動了。」他又問：「若是走得動呢？」

她答：「還走。」但她畢竟是「走不動了」。以前她與錢的爭執紛擾、曾經的夢想願望，都隨著前朝覆亡而歸於寂滅了。依據某些書籍記載，錢、柳後來還有暗地從事反清復明工作，但劇作中沒有寫到這部分；劇作結束於錢、柳攜手踽踽而行，在月色下漸行漸遠。

劇作寫柳如是、錢謙益的愛情，實則是探討所謂「文人精神」；將「文人精神」放在「動亂時代」下，更可看出不同類型的文人做出了何種不同的選擇，怎樣的人才是具有「疾風識勁草」的凜然品格。柳、錢正代表了兩類不同的知識份子形象——

柳如是出身寒微，飽經風塵，受盡輕賤的經歷反而養就了她超凡脫俗，孤傲不羈的性格。與文人學士的交往，使她明白了許多做人的道理，並逐漸自覺地培養承一種憂患人生的品格。當國家、民族處於危亡之時，她之所以能表現出超越於一般文人士大夫的品行氣節，是與她特殊的人生經歷和理想追求分不開的，這種與國家、民族和人民共命運，同患難的高貴品質，……恰恰又是中國古代知識份子所推崇的。

歷史上的錢謙益，曾先後在明末、南明、清初做官，正說明他把入仕看做了目的，而在這個目的不能實現時完全可以放棄人生氣節，是一個典型的「千面」人物，儘管他時時內心痛苦，但卻不能像柳如是、史可法那樣真正擺脫個人內心的自私和卑瑣。「達則兼善天下，窮則獨善其身」，兩極搖擺中，錢謙益是一個矛盾複雜的人物，也是中國一類知識份子的歷史悲劇。⁹⁸

錢謙益執著於功名、寧可放棄氣節，他被名位利祿蒙蔽了心靈、遺忘了初衷，這是某類型的文人悲劇；而柳如是除了代表「眼見國難而難以挽救、只能與國共存亡」之文人悲劇外，也遭遇另一特殊類型的悲劇——秦淮歌女的悲劇。秦淮歌女的悲劇為何？——

秦淮歌妓的悲劇是什麼？……她們是迷戀那些文化人的儒雅，……迷戀於他們標榜的所謂氣節，……以為做人就要學他們的樣兒，有思想，重氣節，……可是真的大難臨頭，到了國難之際，曾經意氣風發的文人偶像們個個抱頭鼠竄，爭先逃離，……歌妓們守著的精神理想、文化偶像，就這麼生生地坍塌了，變味變質了。偶像倒塌，精神崩潰，這才是秦淮歌女的悲劇所在。……像柳如是這樣的人生，就是一齣悲劇，這是一種對文化偶像由尋找到失望的絕望。⁹⁹

柳如是在精神上代表擁有與國家、民族、人民共存亡的高貴品格的一類知識份子，但她卻是女兒身，難以實際對國計民生有所作為，因此只能將願望寄託在他人身上——也就是錢謙益

⁹⁸ 〈《秦淮煙雲》創作絮語〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁136。

⁹⁹ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁80。

的身上。原指望他實現諾言、為百姓盡心力，沒想到他只顧應酬、毫無作為，真的大難臨頭之時又貪生怕死，她曾經那樣崇拜的人卻反過來踐踏她心中的美好形象、摧毀她的夢想。劇作家藉由柳如是、錢謙益的愛情故事，寫出兩人代表的不同知識份子類型；在頌讚柳如是的凜然風骨、文人精神的同時，也對她深表同情。柳如是是特殊時代背景下、身分特殊的女性，羅懷臻對她的推崇，也反映了他筆下女性角色多為「理想化」人物的特色。

二、從來學問欺富貴，真學問在孤燈下——《班昭》

【分場大綱】（共六場，另有序場、尾聲各一。時代：東漢）

1. 序場：永寧二年。老年班昭，71 歲。班昭在東漢皇宮前曬太陽、回憶過去。
2. 第一場：東漢明帝永平十一年。少女班昭，14 歲。班氏草堂。太監范倫來報，由於班昭上書向皇太后陳情，所以漢書解禁了。范倫轉告班固太后的旨意，她請班固幫忙寫〈長秋宮聖德頌〉、慶祝她四十大壽：曹壽主動問撰頌之事，范倫叫他「用著點心」。
3. 第二場：班氏書房。班固到書房告訴班昭漢書解禁之事，見到班昭細心修補的竹簡。班固問兩名弟子馬續和曹壽，誰願意娶班昭、接漢書？馬擔心自己配不上班昭，曹則不想承擔書稿壓力。班固直接要班昭擇婿，班昭掙扎之後選擇了曹壽。
4. 第三場：班家庭院。馬續甘心為漢書工作打雜，曹壽則完全不把心思放在漢書之上。曹壽不顧班固病重、忙著送頌進宮，班昭對他相當失望。班固彌留，班昭不忍說出曹壽不肖之事，只好自己權且擔下書稿。班固病逝，曹壽喜洋洋入宮做官。
5. 第四場：十數年後，班昭 30 歲。班氏書房，風雨之夜。傻姐告訴班昭曹壽身為太后面首之事，班昭強忍悲傷。馬續為了蒐集天文志資料、也為了避嫌，來向班昭辭行、第二天就要離開；班昭以茶代酒為他餞行，並贈錦帕給他、要他送給「未來嫂子」。馬續離開，曹壽歸家；曹壽說要「成全」班昭和馬續、因為他已經作不了自己的主、回不了她的身邊。范倫來抓人，曹壽不願為太后守陵，投水而死。忽然雷劈班家，引起大火，燒毀書稿。班昭昏倒。
6. 第五場：二十年後，班昭 50 歲。皇家書院。班昭沉溺於應酬之中，耽誤修史工作。馬續進宮看到班昭的樣子，說皇宮不像著書的地方、她讓他想到毀掉的曹壽、要她把書稿交給他。她激動抱怨多少年來自己為漢書令她痛苦孤獨、負氣地叫他把書稿都帶走。傻姐是佩服班昭為漢書的付出才留在她身邊，見班昭自暴自棄，她寧可跟馬續一起走也不願看到她這個樣子。班昭大哭不捨漢書，馬續鼓勵她不要放棄、答應陪她一同著書。皇帝不准他們回草堂著書，馬續為留在宮中陪班昭修史，自請宮刑。
7. 第六場：二十年後，班昭 70 歲。漢書完稿，班昭、馬續不在上面署名。皇上要馬續出宮，要班昭留在宮中註解漢書。班昭要馬續答應會等她出宮，並再次以茶代酒為馬續餞行，一邊也是謝謝傻姐多年來的陪伴，也是悼念班固和曹壽。
8. 尾聲：一年後，班昭 71 歲。景同序場。馬續出宮不久後就過世了，班昭忍住悲傷繼續做完該做的工作。太陽下山，班昭離世，結束了漫長的一生。

羅懷臻應上海崑劇團及該團著名旦角演員張靜嫻之約請，根據她的特質、根據上崑演員陣容及崑劇劇種特點創作了《班昭》。該劇劇本創作於 1997 年，2001 年由上海崑劇團首演；同年，該劇獲得中國文化部「文華新劇目獎」，並被授予中國戲曲界最高學術獎「中國戲曲學會獎」。這部戲 2004 年和 2005 年兩度入選「國家舞台藝術精品工程」初選劇目，最後入選 2005 年度「十大精品劇目」。該劇雖有「命題之作」的成分，但仍寄寓了劇作家當時的心境與思考。以下分「漫長奉獻——班昭與《漢書》緊密相連的一生」及「孤燈為伴——文人操守與生命價值」兩點進行劇本分析。

（一）漫長奉獻——班昭與《漢書》緊密相連的一生

依據歷史記載，班昭出生於公元 49 年，卒於公元 120 年，享年 71 歲。班昭父親班彪、長兄班固均為東漢時著名史學家，次兄班超則為東漢時名將。班彪繼司馬遷《史記》而作《史記後傳》，遭禁；班固繼班彪而作《漢書》。班固死時，《漢書》尚未完成，班昭與馬續繼而完成；之後班昭又為《漢書》作注，使之風行。班昭夫曹壽，頗有才名，然而早逝；曹壽死後，班昭矢志守節，行止不苟。長兄班固死後，班昭為潛心修史，自請入宮內東觀閣藏書樓，至死未返；因班昭才學品行甚高，輒為和帝之母鄧皇太后激賞，引為業師。班昭並曾為皇后、公主及妃嬪講學示教，作《女誡》七篇，一時名滿天下。

羅懷臻認為，班昭的七十一歲的人生，歷經了為人女、為人妻，到被朝野普遍尊稱為「曹大家」、成為上至皇太后下至內宮妃嬪的一代女師的漫長過程；張靜嫻的表演戲路寬廣，對花旦、閨門旦、正旦和老旦均有涉獵，正適宜表現不同年齡層次的女性角色，可以演出班昭從 14 歲到 71 歲的人生歷程；且她氣質端正、台風沉穩，有一種端莊、文雅的學者氣質，與一代女學問大家班昭之生命氣性相應相合。

《班昭》一劇描寫班昭為《漢書》付出的漫長人生，以及備受榮寵的生活表面下孤獨、寂寞乃至痛苦的內心世界和情感世界。戲從班昭 14 歲寫起，少女時代的班昭便已有心為《漢書》貢獻心力：「我既是班氏女，便要做有心人。……見滿目斷簡心不平，憤然上書到宮廷。」由於她上書太后，《漢書》終於解禁，班固可以名正言順地繼續修史。班固高興之餘，卻也擔心，若自己死去，《漢書》應託於誰？為了找到《漢書》的後繼者，他要班昭從他的弟子馬續、曹壽之中擇一為婿，日後若他有何不測，此人就是《漢書》的繼承人；身為班家女兒，班昭連婚嫁考量都與《漢書》緊緊相連，班昭訝異：「這也不是嫁妹，是把班昭嫁書簡。」

但她仍聽從兄長之意擇了夫婿，嫁給了曹壽。誰知曹壽抱著「真學問從來寂寞，而風流文章卻容易受寵」的心思，根本沒為《漢書》花半點心思，鎮日孜孜矻矻只為幫太后撰〈長秋宮聖德頌〉、一心想要平步青雲；反倒是馬續勤勉踏實，只要能為《漢書》出力，即使是做削竹簡之類的小事，他也心滿意足。班固病危，欲將書稿託付曹壽，曹壽卻忙著進宮送賦，班昭對丈夫心灰意冷：「只怕是曹壽雖才力孤單，成大事猶須心志堅，倘若是身在書齋心別戀，也只是空談。……成漢書料非是他，我只得暫把書稿，權且擔下！」她接下書稿，班固病逝。

十餘年後，班昭 30 歲，孤獨埋首於《漢書》寫作的她，陸續受到重大打擊——一直在她身旁協助她的馬續，為了蒐集〈天文志〉資料及「避嫌」，他離開了班家、離開了她；十幾年來「夜夜不歸堂」、在宮中當太后面首的曹壽終於回家，卻是想藉由「休妻、讓她跟大師兄堂堂正正的過」來補償她：「我做不了自己的主，我再也回不到你身邊。……歷歷往事成虛幻，越追憶，越傷感。」不願為太后守陵的曹壽，投水自盡；親愛的人一一離去，屋漏偏逢連夜雨，班家竟遭雷擊，大火焚燬書稿，班昭多年努力毀於一旦。

二十年後，班昭 50 歲。搬進皇宮書院的班昭，因為忙於出席後宮后妃們的邀約、應酬而耽擱了修史工作；與她闊別已久的馬續進宮見她，看到她這個樣子，不禁說：「這皇家書院不像是著書的地方。……妳讓我想起了毀掉的師弟。」馬續踩到了班昭的痛處，班昭將多年來的孤獨怨憤傾洩而出：「難道非要忍耐清貧，忍受寂寞，才能做得好文章嗎？……我這一輩子，嫁人，人死了；寫書，書燒了；我一個女人孤燈寒卷，又有誰來幫過我？……我為什麼就不能像常人一樣，享受幾天人生呢？……你把書稿拿去，全都拿去，我再也不想見到它！我恨這部書稿，恨死了！」身為一個女人，她所託非人、丈夫早逝；身為一個修史者，她的成果一度付之一炬、又要獨自面對龐大的資料與不知何日能成書的壓力，她心中複雜的情緒可想而知！但聽到馬續說要把書稿拿走，傻姐也說要跟隨馬續、繼續在旁守候《漢書》，班昭終究還是放棄不了《漢書》：「不，不，你們不能走，這是我的書稿！」馬續看出她對書稿的不捨，溫和地鼓勵她說：「我知道你是不會放棄漢書的。……你可以怨，可以恨，可你不能悔。……唯有你才能完成先生的遺願。」一直以來也為《漢書》努力的馬續，甚至自請宮刑，只為了留在宮中陪班昭完成《漢書》。

又歷經二十年，班昭 70 歲。《漢書》終於完成，但班昭、馬續都沒在漢書上署名，太監范倫不解地說：「這兩個人哪，也算一輩子，圖個什麼呢？」《漢書》成書後，馬續出宮，不

久之後病逝；班昭繼續留在宮中為《漢書》作注，71 歲，終老於宮廷。

班昭以一介女子之身、承擔起男子都不一定有把握做好的修史工作，承受了身為女人、身為文人的煎熬；她的一生歷經許多波折，但她最終仍「選擇」走在辛苦的道路上、「堅持」完成了自己的工作，這樣的生命歷程正體現了一種可貴的「文人操守」。

（二）孤燈為伴——文人操守與生命價值

劇中，班昭、馬續的一生因為一部《漢書》而緊密相繫，兩人之間正如馬續所言「非關姻緣，卻是真情」；馬續為了陪伴班昭、為了完成《漢書》，自請宮刑，羅懷臻描述兩人關係：「這兩顆純真的心靈，這一對純潔的伴侶，在超越了世俗的男女界別之後，重新建立了一種神聖的合作。風雨如晦，歲月如梭，《漢書》成了他們唯一的安慰，唯一的寄托。」¹⁰⁰范倫疑惑他們兩個一生到底「圖個什麼」？劇中有一支幕後曲：「最難耐的是寂寞，最難拋的是榮華。從來學問欺富貴，真文章在孤燈下。」他們並不圖名聲、不求榮華，只是堅持相信自己認為有意義的事、並忠實地為這件事傾盡心力，忍受寂寞、與孤燈相伴，為《漢書》誠心誠意地付出，便是他們生命的價值與意義——

面對「漢書」這樣一部皇皇史著，班昭卻是一位默默的耕耘者，儘管她為「漢書」做了很多艱苦的創造性的工作，她也為「漢書」的最後修訂和注釋支付了許多滄桑歲月，但是她卻選擇了「匿名」，選擇了「奉獻」，她是自覺地把自己有限的個體生命無形地融入了不朽的文化積累與精神創造之中，她是中國古代文人尤其是女性文人自我修行和自我實現的楷模和象徵。¹⁰¹

也許班昭不在《漢書》上署名，乃是出於史書體例的規定而不一定是出於自甘淡泊的意志，但羅懷臻將之解釋為班昭對《漢書》的「甘願奉獻、別無所求」，強調了一種高潔的品格。

劇作整體精神是嚴肅、凝重的，為配合歷史人物、劇作精神及演員氣質，羅懷臻在劇作風格上偏重「歷史感」的呈現：「與我個人的以往歷史題材劇作風格有所不同的是，《班昭》擬於『歷史感』與『傳奇感』之間，偏重於前者，即偏重於『新編歷史劇』風格。這樣做，一是希望增強歷史感及可信性；二是希望形成此劇演出時的質樸與端莊的氣質。」¹⁰²雖說要注重「歷史感」，但這部劇作仍有數處不合史實的部分，如《漢書》解禁之因是班彪上書而

¹⁰⁰ 〈崑劇《班昭》文學創意書〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 152。

¹⁰¹ 〈重讀《班昭》〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 156。

¹⁰² 〈崑劇《班昭》文學創意書〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 153。

非班昭上書，班固是死於獄中而非自家，曹壽、馬續與班固並非師徒關係，曹壽也沒有當人面首的傳聞；與史實差異最大的應屬馬續這一人物，他甚至比班昭晚出生（生於西元 70 年）、不會是她的「師兄」，史料上也沒有特別說明他和班昭有過從甚密之處，更沒有說他爲了她撰史而自請宮刑。羅懷臻說《班昭》是「非歷史的歷史劇」，或許也是針對此類疑慮而做的回應——

《班昭》也可稱為「非歷史的歷史劇」。創作中雖然「敢於信史」，但更注重於「取信今人」。是要通過「歷史的班昭」而傳達出「今人的氣質」。……把歷史與現實、傳統與現代、古人與今人緊密聯繫起來的一種氣場、一種意味，使你彷彿置身其中，感同身受，因而產生聯想，激起共鳴。¹⁰³

爲了增加戲劇性、強調「文人操守」、「奉獻精神」，羅懷臻對歷史進行了某種程度的「改造」，從史料真實度看來，馬續都不馬續了；但從羅懷臻想傳達的精神看來，班昭更班昭了。這或許也可歸爲羅懷臻「寓言歷史劇」之一吧。

羅懷臻曾說《班昭》是他創作得最「苦」的一齣戲。從 1997 年初稿完成到 2001 年舞台首演，光是劇本就讓羅懷臻花了五年時間反覆修改；除了寫作上的「辛苦」外，更有創作時心境的「心苦」。90 年代中後期，在波濤洶湧的商品經濟的浪潮衝擊下，中國知識界經歷了一場「人文精神」的大討論，傳統的人文知識份子面對既定價值的崩解，不得不重新思考出路、討論尊嚴；當時，羅懷臻也同樣面臨「堅守職業崗位」和「重新尋找出路」的兩難選擇。傳統戲曲藝術在多元化的娛樂、商業化的風氣下生存維艱，戲曲創作者可說無力回天、無能爲力；加以羅懷臻當時生活條件清苦，更使他產生動搖，想另擇高枝、洗手不幹。他反覆猶疑、不斷思慮，而他在這段時間的搖擺、對「人文精神」及「文人操守」問題的回應，就凝結於《班昭》一劇之中——

《班昭》的歷史價值和現實意義何在？……「文人操守」問題，一直是中國古代文人和現代知識份子探究不盡的人生課題。所謂文人操守，它包含學術操守和人格操守兩個層面。學術操守是只對於專業或事業的嚴肅；人格操守是只對於爲人或處世的忠貞。唯有兩方面的和諧統一，方能稱得上是完美的和高尚的。衡量班昭的一生，正是把崇高的學術理想和高尚的人格情操作了自己畢生的追求。……班昭是歷代文人和當代知識份子的一個正面代表。……非凡的成就必賴於非凡的人格，非凡的人格必經過艱苦的鍛

¹⁰³ 〈呼喚戲曲文學精神的回歸〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 32。

造。……甘於平庸，躲避崇高，急功近利，浮誇浮躁，乃至陷入庸俗的拜金主義或名利污淖，正是現代文化人所要自覺抵制的時弊流風。¹⁰⁴

對羅懷臻來說，《班昭》一劇不止是讓他的創作履歷中「多了一部崑曲」，更有意義的是它記錄了他作為一位信奉「戲劇即人生」的劇作家、在劇作中反映的對當時歷史時期及人生階段的感悟；創作過程的確很「苦」，也讓他格外珍惜在那個階段中領悟到的「真實的記憶」與「真誠的思考」。

三、一部書稿金石錄，怎說無為度此生——《李清照》

【分場大綱】（共七場。時代：北宋至南宋）

1. 第一場（如夢令）：汴京。李清照少女時代，在花園盪鞦韆賦新詞；趙明誠常常守在牆外，收集她的詞，編成《新詞集》。一日，李在花園附近發現趙，請趙進花園見面。兩人一見如故，一起親近地讀詞。
2. 第二場（憶吹簫）：十二年後，青州歸來堂。李、趙婚後隱居歸來堂，收集、整理古物，享受風雅樂趣，甜蜜生活。趙明誠接獲命令，奉命往萊州做官，李清照繼續守著歸來堂古物。
3. 第三場（一剪梅）：又幾年。趙轉任湖州，病滯途中。李帶著重要古物前來與趙會合，當地文人特地為她接風，請她吟詩賦詞，李吟詩感傷大宋之分崩離析。趙病倒。
4. 第四場（孤雁兒）：建康。李、趙讓婢女琴心去找因怕牽連他們而不敢歸家的僕人劍鳴。趙被誣告獻玉壺給金人；一是為了保全文物、二是為了澄清冤屈，趙請李將收藏獻給朝廷，並請李幫忙完成《金石錄》。留下遺願後，趙溘然長逝。
5. 第五場（行香子）：李追著朝廷跑欲澄清趙之冤案，後來累了、不追了，決定讓清者自清，文物則由自己好好收藏。到了婺州，李原想請趙之同年張汝舟幫忙她安頓一切，沒想到卻被張騙光財物，僕人林宗只奪回《金石錄》及《漱玉詞》手稿，李陷入絕望。
6. 第六場（聲聲慢）：婺州，李已近老年。李落魄地在酒樓飲酒，琴心來尋，眾人才知道她就是有名的女詞人李清照，紛紛敬她。琴心要她振作起來、想想自己的身分、想想還有該做的事，劍鳴、林康也一起來接她；李終於提振精神，眾人歡送她離開。
7. 第七場（無題）：鄉下農家，李已邁入垂暮之年。她在乎了趙明誠之冤、告了張汝洲、完成《金石錄》後，大醉三天然後戒酒。米友仁來訪，打算為李刻印《漱玉詞》。李如少女時代一般上鞦韆賦新詞，眾人溫馨注視。

1991年，羅懷臻與徐進合寫越劇電視劇《人比黃花瘦》；2000年，應南京越劇團之邀，羅懷臻在《人比黃花瘦》的基礎上，重新創作了越劇《李清照》；2004年，他又為濟南市京

¹⁰⁴ 〈崑劇《班昭》文學創意書〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁150。

劇院將該劇改編為京劇版本。在此以《羅懷臻戲劇文集》收錄的越劇版《李清照》為分析對象，分「從少女到老嫗——女詞人的一生」及「從北宋到南宋——在離亂中『為所能為』的文人精神」兩點進行討論。

（一）從少女到老嫗——女詞人的一生

和《班昭》一樣，此劇的時間跨度也很長；劇本共分七場，由李清照少女時代寫到老年，強調了她一生中與「文學」（詩詞）、「文物」交織的關係。

第一場，少女時代的李清照在花園盪鞦韆賦新詞：「懶得閨房弄胭脂，最愛寫詩與填詞。秋千蕩漾才思湧，女兒樂事唯自知。」除了藉由她的自述外，劇作家也藉趙明誠之口讚美她的詞、也凸顯出她天真奔放、清新不俗的形象：「如此傳神，這般清新，唯有李清照！」李與趙初次碰面，趙獻上他為她編的《新詞集》，李將趙認作她「詞中知音」，兩人一同讀詞，情愫滋長。

第二場，李清照與趙明誠婚後居於青州歸來堂，兩人情投意合、興趣相通，一同收集、整理文物，享受鬥茶猜書之風雅樂趣；但個人生命難逃時代動亂的影響，趙奉命往萊州做官：「只道是神仙眷天長地久，卻不料漫生出無邊新愁。萬一戰火燒過來，只怕安寧從此休。……萬一情勢不容緩，我要你寧捨金銀與財寶，文器一件不能丟。」他心心念念的是文物的保存，而李也懂他的心思：「清照嫁你十載，未能生下一男半女，這些東西就是你我的兒女，你我的骨肉啊。」

第三場，李清照帶著文物與轉任湖州、病滯途中的趙明誠會面，當地文人為她接風、請她吟詠助興，李清照有感於家國動亂，說了這樣的話：「國難當頭，背井離鄉，何來雅興？……無奈心繫大明水，一句未吟淚滿衫。」這顯示出她不但有文才、也有愛國的品格。

第四場，雨夜，趙明誠病危，與李清照做最後的談心，趙明誠感慨：「讀書人一輩子，究竟應該做些什麼？……我是做官不像官，習文不像文；無退也無進，不浮也不沉。」李清照寬慰他：「一部書稿金石錄，怎說無為度此生？」趙見李白髮已生，憐惜地說：「只可惜亂世辜負女詞人。」李清照則說：「亂世也有亂世情。……難得你筆墨相知心照映。」趙在死前得知自己被誣陷「獻金人玉壺」的通敵罪名，留下遺願請李替他獻古物表心跡、替他澄冤、替他完成《金石錄》，便溘然長逝。

第五場，李清照在苦追朝廷不果後，放棄繼續追朝廷、澄冤屈，決定自己收好古物、安

頓下來：「嘆朝廷土地江山也難守，哪有心把珍貴文物仔細收。……君不見大宋皇帝江湖走，國不國家不家何處是盡頭？……且把珍寶來看護，切莫使戰亂年月一件丟。」李清照以保護文物為優先選擇，沒想到錢財、文物全被騙光，僕人林宗奮力為她搶回書稿：「朋友是騙子，地方官是土匪，朝廷又不知下落。……奴才拼了命才奪回金石錄和漱玉詞手稿。」她卻陷入「國破、家毀、夫喪、物盡」的絕望而拋擲手稿。

第六場，已近老年的李清照，鎮日失意落魄在酒樓買醉：「今日物是人非舊，只恨江山已不同。……人生有酒須盡醉，管它大宋與小宋。……醉裡思鄉鄉更遠，夢中想人人難逢。……只因害怕醒時痛，便把傷痛對酒杯。」昔日婢女琴心來尋，沉痛地要她振作：「你怎麼能醉在酒杯中呢？難道你竟忘記了自己是誰嗎？……你有詩，你有詞，這便是你李清照的財富。」琴心不止是個單純的婢女，在此她也擔任了「點醒」李清照的角色；琴心的話、酒樓裡其他人的鼓勵，才讓渾渾噩噩的李清照清醒過來：「今日猛然被激醒，始知原非在夢中。」

第七場，李清照垂暮之年，她已平了丈夫的冤、告了騙她錢財的張汝舟、完成了《金石錄》，安居鄉間。友人米友來訪，要為她刊印《漱玉詞》。晚年，她已完成了此生能做的所有努力、唯一的心願就是「想多活幾年，等中原收復，移骨青州」；雖然最後「見中原收復」的願望未能達成，但她遺留給後世的書稿，已經足以證明她一生的價值。

（二）從北宋到南宋——在離亂中『為所能為』的文人精神

《李清照》一劇以李清照的詩詞連綴起整部劇作，貫串起她曲折漫長的一生。¹⁰⁵劇本避開了「李清照再嫁」及「趙明誠有虧職守」的歷史疑案，集中筆墨以正面角度描繪李、趙夫妻的相知相愛，寫他們在動亂年代如何珍視文物、延續文化，盡一己之力堅守自己能堅守的節操、完成自己能完成的事——

其實，在《李清照》中想要著意表達的是一種文化人對於文化和文化尊嚴的珍愛和守護。在一個文化破敗、文物破損，對於文化和文化人都極不尊重的紛亂時代，被踐踏了尊嚴的文化人是如何艱難地維護著文化人自身的尊嚴。這個詰問，豈止是對李清照所

¹⁰⁵ 羅懷臻：「在我看來，真正了解李清照的是她自己，而她在不同年齡、不同處境和不同心境下創作的詩詞，才是她真實靈魂的寫照和真實人生的描繪。我所能夠做的是努力走近她每一首詩詞境界的同時，結合人物的年譜和歷史的文獻，感覺著、體味著並且努力地描繪出彼人彼時彼地所可能的處境和心情。」〈值得期待——寫在京劇《李清照》演出之前〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 161。

顯然這也是一部探討「文人精神」的劇作。羅懷臻先前有兩部相關主題的劇作，一是《班昭》，班昭生活於承平年代，從少到老、到死，都執著地為《漢書》付出她的全力；二是《柳如是》，柳如是生活於明末清初紛亂時局，劇作主要集中在她與錢謙益從相知相守到相疑相離的這段時間，透過她和他的對比，寫出一種文人的高潔品格。《李清照》或許可說「綜合」了兩者，既寫了主角的漫長一生，又將她的一生與動亂年代做結合；李清照少女時代、少婦時代的天真，正襯托出她中年時期、老年時期的深沉。

劇中，米友仁評論李清照作品曰：「只可惜易安詞幾人參透，誰解得平淡中淺愁深愁。」李清照有她個人身世之愁、更有對家國時局的憂患意識。面對亂局，是要自怨自艾、醉生夢死？還是掌握自己所能掌握的部分，盡力而為？她一度迷失，但經由親友的鼓勵、自己的醒覺，她仍清醒起來，選擇了後者。亂世之中，一個人的力量也許很小，但她仍盡力去做，為後世留下文物資料《金石錄》、為後人留下可堪吟詠玩味詩詞作品，盡了她身為一個「文化人」、一位「文學家」的「職責」；如此的可貴精神，也正是羅懷臻透過劇作想傳達給眾人的。

四、榮辱沉浮轉瞬散，這清泉永遠長流在人間——《鳳山行》

【分場大綱】（共七場，另有序幕。時代：清朝道光年間）

1. 序幕：曹謹即將赴任鳳山縣，從中原大陸遠望台灣。在鳳山，官兵捉拿讓號，海妹倒地。
2. 第一場：道光十七年春。海妹偷偷探望讓號。曹謹與依魯伯結為好友，對曹說明讓號案。縣丞董良來捉拿讓號，曹表明自己的身分，阻止董，並表示要請讓號、依魯伯一同治水。讓號逃走，曹說自己半月間必讓讓號下山。依魯伯獻上鳳山引水圖給曹謹後，溘然長逝。
3. 第二場：台灣府同知魏是太與董良狼狽為奸，欲抓讓號。曹夫人抵台，看到警告曹謹安分一點的奏章，再次提醒曹謹要謹慎行事。夫婦倆認海妹為乾女兒，海妹帶曹謹去山上找讓號。
4. 第三場：翠竹嶺。捕快假冒曹謹命令來抓人，引起眾人不安、不信任曹。曹誠心來請讓號下山當修圳工程的領班、帶弟兄一同下山治水。讓號仍不信曹，海妹挺身幫曹說話，要讓號幫忙實現依魯伯的遺願、幫忙治水。讓號終於被說服，曹謹禮遇他，讓他乘坐官轎下山，讓號深受感動。
5. 第四場：一個月後，開圳工地。董良表示沒借到糧，工地繼續無法開伙，人心浮動、欲罷工。讓號欲搶南官倉，被曹謹阻止。曹決定親自去向魏是太求情。
6. 第五場：魏是太拒不見面，曹謹長跪門外，終於不支倒地。

¹⁰⁶ 同上，頁 162。

7. 第六場：工人已走散一成，曹謹決定私自開倉賑糧；曹夫人本反對，但見曹謹堅決、海妹餓昏、又有人上山，她終於不再阻擋。曹夫人請曹謹寫奏章，由她帶回京城，請曹謹的老師幫忙奏請皇上明察此案。曹夫人啟程至京城，曹謹開倉賑糧。
8. 第七場：數月後，渠圳已見宏偉。曹夫人歸來，表明求情狀況不太樂觀；曹謹想趕快為海妹、讓號辦婚禮，了卻心事。魏是太想和曹謹交換條件、互相掩護，曹不願意。欽差劉公公出現，宣布皇上旨意：魏是太革職候審，曹謹享七品待遇回鄉養老，讓號案平反。海妹婚禮，開圳通水。熱鬧過後，眾人送曹謹夫婦離開，離情依依。

《鳳山行》是羅懷臻與姚金成合編的豫劇，在演出時及在姚金成個人劇本集中都是用《曹公外傳》之名。該劇以曾任台灣鳳山知縣的曹謹為主角，寫曹謹撫民開圳的一段故事。以下分「長留清泉在人間——開圳的歷程」及「位卑未敢忘憂民——清官的心態」兩點對劇本進行簡單分析。

（一）長留清泉在人間——開圳的歷程

曹謹，字懷樸，生於清朝乾隆 51 年（1786），河南省河內縣人；原名「瑾」，中年後為了提醒自己做事謹慎，才改名為「謹」。道光十七年（1847）曹謹被調到台灣，擔任鳳山縣知縣；道光二十一年，擔任台灣府淡水撫民同知；道光二十五年，曹謹積勞成疾，告病返鄉；道光二十九年，病故於河內縣故居。曹謹在台八年，修水利、禦外侮、治盜賊、興文教，遺愛無窮，深得民心；民眾為紀念曹謹的恩德，於咸豐十年（1861）在鳳山修建了曹公祠，後來又多次修繕擴建，還以曹公路、曹公里、曹公小學命名，將其牌位供奉於德政祠、名宦祠。

《鳳山行》以曹謹來台開圳之過程為劇情主軸。

第一場，原住民海妹感嘆官府殘害百姓：「官府橫征又暴斂，……誰能把山民福祉放心間。」得知有新官要上任，讓號不抱期望：「中原官，來鳳山，不是貶官是貪官。」新官正是曹謹，他非但不是貪官，還是一眼看出「要治理鳳山縣水是關鍵」、有深謀遠慮的清官；他與原住民中德高望重的依魯伯交好，攔住來捉拿原住民的縣丞董良：「治水之要，乃是各族民眾協力同心。」但董良與即將升任福建按察使的台灣府同知魏是太勾結，告訴魏是太曹謹護衛原住民之事，曹謹被訓斥了一頓，而從中原來與他相會的曹夫人也提醒他要「謹慎」小心、不要重蹈過去過於耿直而遭怨的覆轍，曹謹感慨：「想給百姓做點事真是難啊。……鳳山百姓盼清廉，鳳山百姓盼甘泉，盼了一年又一年，我再負百姓心何安？……步步為營闖難關，謹慎走出這一片天。」

爲了百姓著想，曹謹親自上山說服躲避官府的原住民們一起下山治水、不要在山上苦熬：「開圳引來淡溪水，百里鳳山變糧倉。……從此後親人不再受乾旱苦，子孫後代福綿長。」曹謹的乾女兒海妹爲他說話、出示依魯伯遺留給曹謹的治水圖，證明他是站在原住民這一邊、是真心爲百姓著想的。眾人被曹謹打動，與他一同下山進行開圳工程。

可是，隨著工程進行，飢荒也越來越嚴重；魏是太堅持不肯放糧，賑糧落空、人心浮動、工人欲散，眼看工程就要停擺，曹謹決定親自去向魏求情；誰想魏真如讓號所說「不對百姓開恩」，他避不見面，讓曹吃閉門羹，曹長跪衙前激憤地說：「你你你掌的什麼朝廷印？你做得什麼父母官？你講得什麼聖賢理？你安的什麼心和肝？大人你今日不把下官見，為鳳山我情願把石階來跪穿！」但魏終究沒有見他，賑糧再度落空。曹謹悲哀地看著杜甫「位卑不敢忘憂國」的詩句自問：「位卑未敢忘憂國，……可是，想我曹謹到底為國家、為百姓做成了什麼事呢？」

糧食沒有著落、工人已走散一成，曹謹擔心再這樣下去鳳山縣會大亂，終於決定私自開倉賑糧：「今借官庫一倉米，救得鳳山萬民安。飢民搶倉招眾禍，曹謹開倉一人擔。」知道丈夫的心情，原本反對他這麼做的曹夫人也態度軟化、不再阻擋他：「我心中明白你一言一行皆為民，我就做你曹謹的同船人。」曹夫人主動提議請曹寫奏章，由她送往京師、再請曹謹恩師幫忙求情。

最後一場，曹謹辛苦主持的開圳工程將近完工，前往京師斡旋開倉一案的曹夫人回到鳳山：「總算又回到我的鳳山。……離島時風雨如磐多危難，歸來時吉凶難測一線懸。雖不能報吉訊烏雲消散，患難中伴夫君把禍福分擔。」從「『我的』鳳山」一詞看來，她對鳳山土地已有感情。曹謹聽說皇上要派魏是太一派的人來調查此案，他覺得凶多吉少，但總算開圳工程有所成就、足堪告慰：「憂國憂民幾十載，無所作為實汗顏。開圳辦成事一件，不枉今生做回官。……人生自古誰無死，幾人夢魂伴清泉。……榮辱沉浮轉瞬散，這清泉永遠長流在人間。」曹謹已做好最壞打算，事情卻有「轉機」——朝廷意外派了劉公公來擔任欽差：「偏向誰都不好，乾脆折中，派我這個不上不下不左不右不陰不陽不男不女的人來了。」結果魏是太遭革職待審，讓號平反，曹謹則功過相抵，遭到免職、永不任用，但可享七品待遇，回鄉養老。曹謹夫婦爲海妹與讓號辦完婚禮後，在眾人依依不捨之下，離開了台灣。

（二）位卑未敢忘憂民——清官的心態

該劇由鄭州市豫劇院、台灣豫劇團聯合首演，應該是基於兩岸友好、兩劇團合作的出發點，所以挑了一位「出身河南、對台灣有貢獻」的歷史人物來寫，這或有不小「命題寫作」的成分；加以本劇是與人合作而編，我無法確認其中多少點子出自羅懷臻？不過，這部戲確實寫出了令人敬佩的、一位廉政愛民的清官形象。

曹夫人在劇中說想把杜甫「位卑未敢忘憂國」詩句中的「國」改為「民」字，改成「位卑未敢忘憂民」：「小小士大夫虛言憂國，未免說大話。……還不如腳踩實地，為民做些事情，更加實在。」曹夫人是個「賢妻」角色，且將「憂國」改成「憂民」，這是她長年以來陪伴在丈夫身旁所興發的體悟，劇作家也藉由她的話寄託了該劇主題思想。曹謹違逆上級意思、堅持與民合作，為開圳造福百姓一事付出心力，雖然他終究沒有當上大官、看似對「國家大事」沒有起到決定性的作用，但其實「為百姓做的每一件事」都是「安定國家的最重要的事」；他「不忘憂民」、努力開圳，為人民製造了長遠的福利，也成就了他一生之中最大的價值。

儘管劇中有有些不合史實之處，例如史料記載曹謹後來當到淡水撫民同知、也並未做出私開官倉之事、更非被削職才歸鄉；但透過對歷史的「改造」，本劇將故事集中在「鳳山」一地，增添了主角與原住民的友好情節，與貪官對抗的事蹟，增加了戲劇性，也突出了人物品格之高、愛民之深。

五、直把人生悲喜，都繫於官場得失——《青衫·紅袍》

【分場大綱】（共四場）

1. 第一回「鄭元和縱情聲色，李亞仙別目勸學」：改編明代傳奇《繡襦記》。少年夫妻鄭元和與李亞仙，鄭只想和李花前月下、談情說愛，李卻一心「恪遵婦道」、勸夫上進。鄭貪看李而不專心讀書，李別目勸學，鄭才痛苦發憤讀書。
2. 第二回「朱買臣高中得意，崔氏女馬前受辱」：改編清代傳奇《爛柯山》。青年夫妻朱買臣與崔氏。朱買臣高中，跨馬遊街；崔氏尋來，欲再續前緣。朱刻意羞辱崔，崔在眾人取笑聲中起身大笑，拿回休書，表示自己只要日落前回家、這休書就不算數。朱看著崔的背影，憤而潑水，卻被自己潑出的水弄得滑倒。眾人竊笑。
3. 第三回「隱林泉相如賣賦，捧香茶文君當歌」：改編郭啟宏《司馬相如》。中年夫妻司馬相如與卓文君。卓屢屢看出司馬「身隱心不隱」。陳皇后派一人送來千兩黃金、四品官袍並允諾賜予美人，只要司馬為她寫賦挽回皇上的心。卓認為司馬不會出賣自己的文章，但他無法安於隱居現況、決心靠此賦獲得仕進；他派人送賦時被她撞見，尷尬無言。
4. 第四回「傳詔令天門重開，臥江舟捉月李白」：皇上下詔召李白入朝，李白對詔令置若罔聞，繼續飲酒，欲捉月亮，融入月色之中。

越劇《青衫·紅袍》是羅懷臻與龔孝雄合編的劇本，以四位男性文人爲主角，是爲越劇女小生——也是羅懷臻的前妻——章瑞虹度身創作的。全劇以說書人上場、下場爲「一回」，共分四回，分別以鄭元和、朱買臣、司馬相如及李白爲主角，透過四個各自獨立、內在精神卻延續相連的文人故事，寫出「文人」與「仕途」難分難解的關係。以下分「從少到老——文人與仕途糾結難分的一生」及「不如鏡花水月——仕途價值的失落」兩點進行劇本分析。

（一）從少到老——文人與仕途糾結難分的一生

劇本第一回寫鄭元和與李亞仙故事，說書人開場台詞：「自古文人痴迷，總想仕途得意。少年苦讀到白頭，猛回首空遊戲。本來脫離苦海，偷得兩情相宜。偏有多情煙花女，勸誡宦門子弟。」本該攻讀上進的鄭元和卻要遊戲人生，本該遊戲人生的李亞仙卻要苦勸鄭元和攻讀上進；李亞仙告訴自己：「我應該督他上進勸他苦讀盼他一朝紅袍換青衫。」鄭元和卻暗自叫苦：「我這裡蓮花落子正消遣，她那裡挑燈勸學管得嚴。」爲了讓鄭元和專心讀書，她不惜自剔「會讓他分心」的明媚雙眸，他難以接受：「我就是不想讀書，這與你的眼睛又有何干呀！……你盼我青雲路上鴻圖展，怎知道烏紗紅袍我不戀。你只知男兒出路在仕途，又怎知情入官場不團圓。」她仍執著於苦勸他讀書：「我只知道你是讀書人，讀書人就應當讀書，應當做官。」事已至此，他只能痛苦地捧起書本：「好，我讀書，我讀書，讀出個新科狀元，讀出個打馬遊街，讀、讀、我讀呀……」說書人評曰：「人云女兒痴，我云女兒迷。須知功名後，兩情便離分。」「讀書人就應當讀書、應當做官」的觀念深深烙印在李亞仙的心中；身爲煙花女子，尚且爲此觀念所困，何況是真正身爲「文人」的那群士子們？

第二回寫朱買臣馬前潑水、羞辱前妻之事。劇中將朱買臣及崔氏「年輕化」，扮演「青年夫妻」；朱買臣高中狀元，正顯示文人求得功名、進入仕途的得意。他念念不忘當初被她瞧不起、被逼休妻的痛苦回憶，一心想著要報復她：「回鄉來耀武揚威做什麼？就為著羞辱這個下賤人。……如今是紅袍加身入青雲，無奈心頭總難平。……為瀉當年心頭火，駐馬街頭羞前妻。」傳統故事大多是寫朱買臣狠狠羞辱了崔氏、報了一箭之仇，或是朱買臣對崔氏心懷寬容、崔氏自己卻羞慚而死；但這齣戲有趣的地方在於，崔氏雖然被他羞辱了一下，可她馬上知道他的用意、知道他無意與她破鏡重圓，於是她一甩手奪回休書，說自己早就「留了一手」——日落前回家，她和「前夫」就還是夫妻——，她丟下朱買臣，瀟灑揚長而去；

朱買臣憤恨潑水，卻踩到自己潑出的水而滑倒，他原想羞辱崔氏、反而害自己出醜。取得功名固然得意愉快，但世事並非因此皆能如意。

第二回講完朱買臣春風得意、戲弄前妻，第三回寫司馬相如宦海觸礁，罷官歸隱。說書人此回開頭有云：「士子癮，官癮最難收。每每春風得意後，風起葉落便是秋。抱恨隱山丘。隱山丘，翹首望高樓。不見高樓相招手，這一世怎肯罷休。鬱悶纏心頭。」這一回改編自郭啓宏的崑劇《司馬相如》，羅懷臻曾發表對《司馬相如》的感想——

中國古代讀書人總也擺脫不掉或來自於社會來自於自我的雙向制約，因此總是在出世與入世之間感受著漫長的如煉獄一般的心靈體驗。劇中的司馬相如先生「一胸翰墨」，卻每每流於炫耀；一旦受挫，又特別地愛作怨尤。¹⁰⁷

而《青衫·紅袍》中專取「相如賣賦」事件寫出他的「身隱心不隱」。宮中派人來買賦，卓文君本來認定他不會賣賦：「郎君從來性孤傲，千兩黃金豈折腰。錦繡文章不賣錢，恥向裙裾要官袍。」司馬相如也答道：「世界無價相如賦，自古文章出肺腑。……真情實意怎變賣，愛財不是你丈夫。」嘴上這麼說，但他的心仍蠢蠢欲動；他寫了〈長門賦〉藉賦抒情，從阿嬌情場失意想到自己官場失意，越想越不甘心如此繼續下去：「說什麼隱逸林泉無限好，須知道終南山下不逍遙。自古書生畏寂寥，從來不甘世外拋。每日三省又三問，身在荒野心在朝。恬淡閒適無滋味，經國濟世義氣豪。……我不能埋沒終生，我不能老死山林，我要重返朝廷，我要施展才能，聖上！明君！你在哪裡呀……急切切文章封好，靜悄悄送入內朝。慌忙忙呼叫書僮，出山林再建功勞。」司馬相如派人送賦，被卓文君撞見，兩人皆啞口無言。他擺盪在出世與入世之間，還是選擇了入世。

第四回則以李白為主角。劇作家選擇「捉月」傳說做為李白的「結局」。歷史記載李白晚年仍有心用世，只是未能實現就病逝族叔家中；劇中的李白則是真的不再追尋功名、拋卻用世之心。新君臨朝，復召李白，李白已不願出仕：「什麼，朝廷又想起我李白，要召我入朝為官，還候補左拾遺？對不起，太晚了！李白這回不去，我不去了！李白要捉月兒。……俱往矣，老來唯餘鬚髮白。莫回首，時光不再來。舉杯飲，天地豁然開。」李白對聖旨置若罔聞，兀自融入月色之中。

¹⁰⁷ 〈崑劇《司馬相如》嶄露精品氣象〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 248。

（二）不如鏡花水月——仕途價值的失落

說書人在第四回言道：「李白的詩，何等清高，何等瀟灑！不過據說李白先生年輕時也並不瀟灑。『學成文武才，貨與帝王家』，讀書做官本來就是古代文人士大夫的一條不歸路嘛。唯有經歷了，這才明白，才覺悟。從鄭元和到朱買臣到司馬相如再到李白，看著他們一路走來，真是蠻辛苦，蠻累的。其實，就譬如你我平常人生吧，不是也要經過那人生四季，才多少明白了一些人生事理麼？」

劇名《青衫·紅袍》代表了一組對立的概念，「青衫／無功名／隱」與「紅袍／有功名／仕」；以鄭、朱、司馬及李的經歷代表文人士大夫歷經的春、夏、秋、冬，寫出文人一生中在仕、隱之間的掙扎與抉擇。

《青衫·紅袍》一劇其實也寫了「青衫·紅袖」——文人與他們身邊的女人。李亞仙一心勸鄭元和攻讀上進、「逼他追求紅袍換下青衫」；崔氏受不了生活貧苦飢寒、逼休求去，她對朱買臣的殘酷反而讓他更加努力、「促成了他從青衫換換紅袍」；卓文君甘於陪伴司馬相如歸隱，沒想到他「身隱心不隱」，她也只能看他「脫下紅袍後又再次追尋紅袍」。直到第四回，李白身邊沒有其他人了，沒有人逼他、也沒有人會阻止他，一切回歸到他自己的選擇——青衫、紅袍同時在他的手中，他要青衫？還是紅袍？而他最後選擇了丟棄紅袍，繼續穿著他的青衫，捉他的月兒去了。李白的選擇，或許也暗示了編劇的價值觀——文人一生在仕、隱間掙扎，將人生喜悲繫於並非完全操之在己的官場順逆，或許只有讓自己「真心」且「主動」地跳出官場遊戲，才能掙脫這種不自由吧。

六、小結

本節分析五部以文人為主角的劇作。比較特別的是，羅懷臻多將「文人操守」寄託在女性主角上，而對男性主角進行了諷刺。

《柳如是》一劇改編自羅懷臻以前與紀乃威合作的《風月秦淮》。女主角柳如是與男主角錢謙益在明末亂局下相識、相愛，她帶著滿滿的景仰及期望嫁給他，冀盼著看到她心目中的「蒼鷹」展翅力挽狂瀾、護佑百姓；他帶著珍惜知己的心、請她「佳人著鞭我老驥伏櫪慢慢行」，也期望在她的陪伴下、兩人共同開創更好的未來。但錢謙益真如柳如是所願、眾望所

歸地重入官場後，她沒有看到爲國爲民而努力的他，只看見爲自己爲求「首輔」之位而應酬周旋的他，甚至在清兵大舉入侵時，看到貪生怕死的他。柳如是和錢謙益兩個角色對比強烈，錢謙益受朝廷冷落太久，以至他一旦復位便在官場汲汲營營於官位，不願重蹈「過於耿介而遭冷落」的覆轍，卻忘記了「耿介」操守才是一個文人應持有的、「見不可爲也要爲之」的理想和勇敢才是一個好官應該做的；柳如是出身卑微、只是歌妓，卻遠比錢謙益有傲骨，她身爲女子、無法出仕，她不能有所「爲」但她堅持有所「守」，爲保大節、無畏死亡。她雖然沒有成功和他一起殉國，但她一走就是十五年；最後她回到他身邊，她表示若還「走得動」的話、她還要走；「走不動了」的她因爲愛情而回到他身旁，但她心中「走得動的話還要走」的意念代表了某種堅持而不放棄的意念。羅懷臻透過錢謙益的「無守」凸顯出柳如是「能守」的高潔氣節，而這也正是他想在劇本裡頌讚的文人精神。

《史記》、《漢書》是漢代兩大史書，郭啓宏曾以司馬遷爲主角、創作劇本《司馬遷》；羅懷臻的《班昭》則以班固之妹班昭爲主角，寫她爲《漢書》奉獻的一生。郭啓宏的《司馬遷》一劇，寫出司馬遷在受到來自皇帝、奸人的外力迫害下，身遭刑戮、甚至遭摯友任安誤解，卻仍然忍辱負重，完成《史記》。羅懷臻寫《漢書》之成，不寫班固，而選擇身爲女性的班昭爲主角——這跟他答應爲張靜嫻「量身打造」劇本也有關係——；班昭身爲女性，原本不被期待能承擔修史大業，但她身爲班家女兒、便自覺必須負此重責大任；相對於《司馬遷》寫主角受到「重大外力迫害」後展現出的精神韌力，班昭遭遇到的最大困難不是來自外界的迫害，而是內心受到的考驗——能否忍受寂寞、忍受治學之苦？能否能忍受歲歲年年孤燈爲伴，爲求真學問而棄絕誘惑、始終持守本心？《班昭》劇本寫班昭爲《漢書》傾盡畢生心力，也歌頌了能夠不圖名聲、不求榮華、不畏寂寞，堅持爲理想而努力的「文人操守」。

《李清照》劇本改編自羅懷臻與徐進合作的《人比黃花瘦》，以李清照的詩詞連綴起她漫長的一生；從北宋到南宋，李清照的生命從安穩到混亂、復歸於平靜。李清照與趙明誠合力收集、保護古物，在他去世之後，她仍繼續這麼做；雖然她一度因爲錢財、古物都被騙光而消沉，但終究在親友的鼓勵下，重新看見自己「還有詩、還有詞、而那就是自己最大的財富」；她重拾《金石錄》及《漱玉詞》書稿，好好地完成了它們。李清照生逢亂局，卻能盡力爲後世留下文物資料《金石錄》、爲後人留下可堪吟詠玩味的詩詞作品，盡了她身爲一個「文化人」、一位「文學家」的「職責」。羅懷臻透過李清照的一生與作爲，傳達出在離亂中

也要盡力「爲所能爲」的文人操守與可貴精神。

《青衫·紅袍》是羅懷臻與學生龔孝雄合編的劇本，相對於《柳如是》、《班昭》、《李清照》劇本中、透過三位女性主角所傳達的正面意義、文人風範，該劇則以對追求功名、不甘寂寞的男性文人爲主角，對他們進行了一些嘲弄。這部劇本寫了四個各自獨立的故事，寫鄭元和、寫朱買臣、寫司馬相如和李白，劇作家刻意選擇「跨越年代、不同身分背景的人」，卻很妙地呈現了「古今文人的共性」。鄭元和被逼迫「求取紅袍以換青衫」、朱買臣受逼休之辱而發憤「以紅袍換了青衫」、司馬相如「脫了紅袍又求紅袍」、李白「徹底丟棄紅袍」——該劇寫出讀書人在「青衫」與「紅袍」間的選擇、掙扎，男性文人們將人生喜悲繫於並非完全操之在己的官場順逆，文人「操守」、身爲人的美善情感，可能都在這追逐的過程中一一被拋捨；捨去了節操捨去了真情捨去了自主自由，這樣子得來的「紅袍」又有何意義呢？該劇從反面啓發人們對功名爭逐的思索。

羅懷臻與姚金成合編的《鳳山行》（曹公外傳）也寫到主角曹謹在仕途上的身不由己，但曹謹的了不起之處是他不屈從種種看似「身不由己」、只能犧牲百姓的局勢，他將百姓福祉長存心中，爲了開圳引水、解民倒懸，他不惜對抗長官、甚而違背法令私開糧倉賑災，即使最後他落得免職回鄉的結局，但他已真真切切地爲他心心念念的百姓福祉做出了實際努力，那「長流的清泉」就是證據。這部戲沒有對男性主角進行諷刺，而是歌頌了不忘操守的文人、爲官後亦能秉持良心清明行事，寫出對文人「位卑未敢忘憂民」襟懷的贊同。

這五部戲或以女性爲主角、或以男性爲主角，或從正面頌讚高貴的文人風範、或從反面嘲諷扭曲的文人精神，貫串其中的主題，都是羅懷臻對「文人」、「文化」的思考，這些思考也代表了他對當代風氣的回應與自我省思。

第二節 「只羨鴛鴦不羨仙」——對人間情愛的追求

本節分析六部劇作。

《蛇戀》、《寶蓮燈》寫超越妖／仙、凡的愛戀，《梅龍鎮》、《孔雀東南飛》則寫人與人之間心靈相契的愛情故事，「對人間情愛的追求」是四部戲共同的主軸。另外《一片桃花紅》藉由美與醜的辯證，寫出「超越外貌、追求心靈之美」的真愛；《李慧娘》藉由對李慧娘行

動、想法的細膩刻畫，寫出主角秉持公理、追求愛情光明的心情，在此也將這兩部作品歸於此節討論。以下一一分析六部劇作。

一、白蛇做人圖什麼，但求真情兩心間——《蛇戀》

【分場大綱】（共八場，另有序幕）

1. 序幕：白蛇受吹笛少年救護，苦熬修煉千年，堅持去做人、報答千年前所受之恩。青蛇追隨白蛇一起去人間看看，蓬萊聖母保留她們的仙籍，表示若她們後悔、還可回到仙界。
2. 第一場：西湖斷橋。白蛇、青蛇與許仙相遇。白蛇故意製造機會和許仙同船共渡，之後又故意落水，青蛇把不會游泳的許仙推進水中「救」白蛇；白、青架起溺水的許仙、飛天離開，漁翁訝異。
3. 第二場：西湖旁草廬。白蛇假裝被許仙所救，欲以身相許。白蛇偽裝孤女，與一樣孤苦的許仙互吐身世、互許終生。
4. 第三場：白蛇為許仙開了保和堂藥局，白、青、許三人一起快樂地生活。白蛇用自己的血調成能治紅熱病的「和心湯」，卻被法海撞翻，發覺許家有妖怪，教他方法逼白蛇現形。許仙撞見白蛇放血製藥，大驚。法海帶眾人圍剿白蛇，虛弱的白蛇終於現出原形，嚇死了一直不信她是妖、護衛著她的許仙。只有一名受白蛇幫忙的少女為白蛇說話，讓白蛇帶走許仙。
5. 第四場：白蛇前往蓬萊求仙藥，對聖母表明自己仍相信人間有真情、她仍要做人；聖母讓她再去人間「領悟」一回，賜她仙藥救許仙。
6. 第五場：世外桃源。許仙餘悸猶存，白蛇繼續瞞他、騙他說她不是蛇妖；但許仙依然處於驚恐之中、見到恐怖的幻覺，他堅持自己要回到「人」的世界，隨著遠方傳來的木魚聲逃到金山寺。
7. 第六場：許仙身在金山寺，心中仍記掛白蛇、記掛世俗事務。白蛇追來，許仙逼問她到底是不是蛇，她仍不願正面回答；許仙認為自己無法甩脫心中疑慮，不願和她一起走。白蛇表明自己已有身孕，許仙癱軟、被法海架走。白蛇水漫金山寺，許仙與沙彌們隔岸觀火，沙彌「只要她愛你，是妖又何妨」的說法打動許仙，許仙下山。
8. 第七場：西湖秋景，白蛇面對舊景、戀戀不捨。許仙追來，青蛇氣他開口閉口只關心他的孩子，但白蛇心軟。白蛇終於表明自己的身分，許仙也跨越恐懼、接受了。但青蛇已經對人間心灰意冷，決定前往蓬萊成仙。青蛇離開後，沙彌騙許仙為白蛇戴上金鉢化成的花冠，白蛇被鎮在雷峰塔下。
9. 第八場：雷峰塔，冬景。許仙日日守在雷峰塔旁，為白蛇送花、吹笛、暖塔。白蛇臨盆，新生兒力量震垮雷峰塔。聖母最後一次問白蛇要成仙還是做人？白蛇堅決地說自己就是要當一個人、一個妻子、一個母親。眾人對許仙一家三口獻上祝福。

羅懷臻 1994 年根據白蛇故事改編《白蛇與許仙》，2003 年又將之改編為《蛇戀》；《蛇戀》掛著「青春越劇」之名，由寧波市越劇團首演。兩版本故事梗概無太大出入，若真要說有何

不同，那就是《蛇戀》刪去了部分情節，讓白蛇與許仙的情感更加集中、純粹；如《白》劇中法海基於「保有權威」的地位而怨恨治病比他行、無疑是在砸他招牌的白蛇，格外努力破壞許仙、白蛇間的感情，但《蛇》劇刪去法海因嫉妒而興風作浪的部份，讓白蛇悲劇責任者的焦點更放在許仙身上；另如《白》劇最後，許仙是先顧著看初生嬰兒、把白蛇晾在一邊，但白蛇還是痴戀許仙、原諒他對她的一時忽視，《蛇》劇則刪去了這部份，讓許仙沒那麼「過份」，而白蛇愛他、願意留在他身邊也更合理了。

白蛇故事最早在宋代已在民間出現，後又改成話本小說〈白娘子永鎮雷峰塔〉；首先將白蛇故事搬上戲曲舞台的是明代陳六龍，之後清初人黃圖珌又作《雷峰塔》傳奇；乾隆年間，方成培據梨園舊抄本改編《雷峰塔》，加上求草、水鬥、斷橋等重要情節，出版水竹居刻本；後來，又出現許多地方戲演出本。在白蛇故事的發展過程中，白娘子從一個禍亂人間的妖怪逐漸轉變為美好的化身，田漢京劇《白蛇傳》繼承前人在這一題材劇目創作上的成就，又加以創造性的發展，劇本更加理想化、人格化白蛇與青蛇，使她們變成符合社會規範的女子形象，且具有追求戀愛自由、人格平等、反抗壓迫的勇氣，可說頗有 50、60 年代「進步」精神。到了今天，除川劇、婺劇等為數極少的幾個劇種仍保有自己的特色外，其餘劇種大都以田漢先生的劇本和京劇的表演為藍本。《蛇戀》是羅懷臻對田漢《白蛇傳》「經典重讀」的嘗試——

我覺得至少有兩處還可以重解：第一，蛇作為異類，變成人的理由何在？人對她有什麼吸引力？也就是要對白娘子進行人格化處理。現在我們看到的白娘子彷彿是受過良好教育的、是符合世俗社會規範的女子形象。我覺得田漢先生這樣處理，就使得白娘子作為異類的視角完全喪失了。第二，在白娘子的愛情悲劇中真正的責任人應該是誰？應該是許仙。但是，田漢先生卻模糊了責任者。白娘子帶著美好的幻想來到人間的，她發現人的一些美好的品質，但人也有自私的一面，有謊言和背叛。所以愛情的對象變成了她愛情的最大障礙，這才有了新意。我試圖從這兩個方面入手重讀「白蛇傳」。¹⁰⁸

「從白蛇的異類眼光看人類」是羅懷臻提出的重解角度之一，試著用白蛇「身為蛇」但「渴望人」的眼光，以異類身分觀看、試著融入人類社會，看人類、看人生、看人間的親情、愛情以及人與人間的是是非非；「寫出許仙的人性缺憾」是重解角度之二，羅懷臻認為許仙的

¹⁰⁸ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 72。

猶疑不定才是對白蛇最深的傷害、才是白蛇悲劇的「責任者」，他既享受白蛇無盡的愛與付出，一方面又懼怕、防範著這個「妖」，左右搖擺、患得患失，集中表現出人性的許多弱點和缺陷。羅懷臻為這部劇作設立的主題是：「『白蛇要不要做人？人究竟值不值得做？人性究竟是善還是惡？』而作為白蛇眼裡的人的代表和化身的許仙，他也有一個貫穿和思考，即『異類究竟是否可怕？我們究竟能否與友善的異類共存？』」¹⁰⁹以下分「白蛇矢志去做人——痴戀人世的異類」及「終得真情兩心間——跨越族類的真愛」兩部份分析該劇。

（一）白蛇矢志去做人——痴戀人世的異類

羅懷臻從一些民間傳說和話本故事找尋資源，為白蛇「矢志做人」找到了理由。

羅懷臻依據民間傳說，為白蛇設定了一段與人類的「前緣」。白蛇是一條在西湖邊遊玩的小蛇，因為留戀西湖，在冬天忽然到來的時候來不及離開、被凍僵了，一個少年把她溫暖過來，然後放走了她；因此，小白蛇才到峨嵋山修行千年，決心回來報答這個恩人：「記住了，人間給予一點愛。忘卻時，除非石爛海水枯。」白蛇修煉千年，為了報恩，她放棄成仙，選擇當人，懷著對人間的美好記憶進入人間；王母娘娘暫時尊重她的決定，但卻預言白蛇日後必定回來求仙：「下凡的，沒有一位願留凡間。……因人間缺少『真』。」青蛇對人間並無執著，只是因為跟白蛇很親近，因此也跟著白蛇一起到人間「探險」。

到了西湖，白蛇與許仙相遇，同船而渡，聽見許仙吹笛，她相信他就是千年前救護她的那位少年，她要報恩、她要嫁他；許仙「撿到」天上掉下來的嬌妻，還得到資助開了保和堂藥店，和白蛇、青蛇一起過著愉快的生活。

藥店開張後，白蛇為救助人類，不顧損害自身、用自己的血調製成和心湯給人們服用；法海發現這藥不對勁，便告訴眾人白蛇是蛇妖，讓眾人對白蛇群起攻之。白蛇問這些她無私付出背叛她的人們：「人啊人，我為你們流鮮血，我為你們救死傷，為何對我這般狠，為何不以善良報善良？」她在眾人面前現出原形，嚇死了許仙，招來眾人更猛烈的攻擊；只有一位少女感謝白蛇救了她的父親，挺身而出，悲憫地說：「你要真是一個人，那多好啊。」放白蛇馱走許仙。

白蛇為救許仙，費盡苦辛到蓬萊求仙藥：「抬頭望，漫漫雲階通天上，怎比我，解救許

¹⁰⁹ 〈跨進 21 世紀的中國戲曲——在河北省戲劇創作會議上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 93。

郎情意長。……誰知道白蛇對人心一片，倒落個家破人亡獨悲涼。……天地呀，你造化生靈太莽撞，竟教我蛇的身形，人的心腸。」白蛇不怨恨人們對她的殘酷，而是恨自己不是人，是「異類」。聖母問白蛇：「你對人是一片真情，可人卻對你沒有一點情義。你愛人，人並不愛你啊！」但白蛇堅持相信：「不管怎麼說，人總有善良，人生總有美好啊。」聖母爲了讓她「把人做到頭、瞭解人間無情義」，把仙藥賜給了她、讓她去救許仙。她千辛萬苦，把心愛的許仙救活以後，她得到了「善良」對待、得到了「美好」人生了嗎？

（二）終得真情兩心間——跨越族類的真愛

許仙被救活之後，並沒有馬上對白蛇付出無懼的愛。他一直處在害怕白蛇是妖怪的陰影之中，他說自己「是人」、要「回到人的世界」，所以逃離了白蛇、逃到了法海身邊；白蛇追來，告訴他自己有了他的孩子，但許仙仍猶疑不定；直到觀看白蛇與法海鬥法時，沙彌的話才點醒許仙：「放著這麼愛你的娘子不要，你出的什麼家？……蛇又如何？妖又怎樣？只要她對你好，你管她是什麼變的。」他終於決定重回白蛇懷抱。

白蛇負傷到斷橋，回憶起往事悲不自勝；青蛇對人間失望透頂：「都只怪我你我世事未參透，莽撞來把人生投。世間哪有情和義，除卻冤家是對頭。……他無情把你負，他無義將你丟。他若有一絲愛，怎會把佛陀求？是到如今應撒手，蓬萊仙島可忘憂。」白蛇卻仍堅持對人間留戀：「看起來你我修行還不夠，……要走我只向峨眉走，再修一萬年，還把人來投。我不信人間真情得不到，只要痴心在，江河能倒流。」至此，她依舊不怨人類，只是對自己「失望」，覺得是自己修行還不夠才無法得到人類真心相待；她苦心執著、被人類傷害得遍體鱗傷，仍然不忘記當初受到的一點溫情、不放棄對愛的渴望與追求。

許仙追來，白蛇終於對許仙坦白自己的確是蛇所變成，同時說出自己悲痛的心聲：「為什麼白蛇愛你心一片，你卻總對我留半邊？……白蛇做人圖什麼，但求真情兩心間。」許仙也終於「大徹大悟」：「聽娘子訴原委振聾發聵，一字字一句句飽含傷悲。……你那裡懷癡情癡情如醉，我卻是防異類陽奉陰違。……我不該懷私心疑神疑鬼，我不該不顧你生命安危。娘子啊，管什麼人與蛇難成婚配，我愛你你愛我任憑它流言蜚語世俗常規雪欺霜侵雨打風吹！」白蛇終於得到許仙的承諾。

做爲「痴戀人間」的白蛇的「對照組」，青蛇一直以旁觀眼光冷靜觀察人間，對人間失望，決心去蓬萊仙界：「我還是寧願信神不信人。在人間目睹太多虛與假，再不敢相信人生

有真誠。縱使仙界很寂寞，卻沒有是是非非和紛爭。」於傳統大多劇本不同的是，青蛇不再只是無條件跟隨白蛇的「隨從」，而是以另一個角度來看人間的重要角色；她出於自己的意志，做出了與白蛇不同的選擇後，留下祝福，離白蛇而去。她代表的是「對人間失望」的觀點，但也由她的「失望」襯托出白蛇始終如一的「堅持」與「相信」是多麼難得。

青蛇離去，法海不放過白蛇，使計讓許仙為她戴上了金鉢化成的花冠，將她鎮於雷峰塔下。至此，白蛇遭鎮、一切對人間情愛的追求似乎都絕望了，但，就在看似山窮水盡的此時，許仙才真正展現了對白蛇的真愛——

許仙是一個既自私自利又患得患失的男人，在他的身上往往能反觀人生的種種局限，從而產生解剖自我，解剖人生的認識作用，而這種視角恰恰有利於突出白娘子對於人生所抱有的種種期待，有利於推動戲劇矛盾的發展，許仙最終擺脫了狹隘的自我並超越為對愛情的執著，這也是人生的一種自我淨化。¹¹⁰

當人真的經歷了這些以後，才會發現，異類其實對我們是無害的，反而是我們在傷害異類。……經歷了曲折，尤其是當白娘子懷著孕還被法海鎮壓在雷峰塔之後，許仙的人格才得到昇華，才把自己心裡的最後一絲陰影驅散開來——縱使你是蛇我也愛著你，因為你對我太好了，沒有一點害處，還讓我實現了人的理想和尊嚴，所以他就守著雷峰塔。白娘子喜歡聽他吹笛子，他就天天在那裡吹，每天還給她找來時令的花卉。是這種愛情的力量和白蛇腹中新生命要誕生的力量摧毀了雷峰塔。¹¹¹

嬰兒出世，震垮巨塔，白蛇重獲自由。聖母此時最後一次問白蛇要做人還是成仙？白蛇篤定回答：「我就是要做一個人，一個妻子，一個母親。」人群手持鮮花，對許仙一家三口獻上祝福。與田漢《白蛇傳》不同，田漢劇本寫青蛇率眾妖前往倒塔，才救得白蛇重見天日；羅懷臻《蛇戀》則以「新生兒」的力量震垮雷峰塔，「新生兒」象徵的是白蛇與許仙「跨越族類的真愛」，因此該劇使雷峰塔倒塌的不是「以暴抗暴」的方式，而是人間可貴的至情至愛。正如幕後曲所示：「真情關不住，生命囚鎖難；聲聲呼喚裡，衝破萬重關！」

經過了重重悲欣，白蛇對人的不離不棄，終於讓她從「異類」真正融入人間；許仙也跨越了對異類恐懼的藩籬，去接受並付出超越族類的、最珍貴的人間情愛。羅懷臻藉由白蛇的追求、許仙的昇華，寫出了對人間真情的歌頌。

¹¹⁰ 〈話說許仙〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 236。

¹¹¹ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 74。

二、世間情愛多美好，女兒鐵心去做人——《寶蓮燈》

【分場大綱】（共四幕，另有序幕及尾聲）

1. 序幕「西天封神」：三公主修煉的寶蓮燈現出人間華山美景，見她嚮往華山、加上眾神鼓吹，玉皇大帝便封她為「華山神女」、准她下凡看看。但玉帝隨即後悔，趕緊派二郎神封山、帶回公主。
2. 第一幕「華山之春」：劉彥昌不顧山險拼命爬上華山。三公主下凡不見遊人，問蓮花聖母才知道二郎神已封山、就是要三公主早點回天庭。三公主正要回天庭之際，忽見劉彥昌；劉彥昌為三公主塑像點睛，吸引三公主出來相見。公主自稱是匠人之女、與家人失散，要留送她下山；山路被封，兩人索性登高賞景，在美景中心靈相契。
3. 第二幕「華山之夏」：一年後。三公主生下沉香，劉彥昌努力修復下山的路。二郎神來拘捕三公主，公主為了保護劉和孩子，自願受罰。公主離開前才把自己的身分告訴劉，劉想阻止二郎神帶走公主、公主侍女靈芝也用寶蓮燈阻擋執法——原來靈芝也曾與凡人相戀，因此同情公主——，可惜他們沒有成功。二郎神打昏劉、押走靈芝和公主，把沉香帶回灌口，交由蓮花聖母養育。
4. 第三幕「華山之秋」：十年後。沉香不時溜到華山玩，對三公主的塑像有親切感。劉已修復山路，蓮花峰上開出荷花，就像公主遺留下來的情愛。三公主趁中秋之夜偷偷下凡探望劉，兩人才知道沉香根本不在對方身邊；二郎神派沉香來拆散公主與劉；沉香不相信他們是他的父母，便奉命拆開他們兩人。
5. 第四幕「華山之冬」：二郎神執法無情引起天界公憤、颶風下雪。二郎神要把三公主封在華山地牢，哮天犬、牛聖、豬聖請蓮花聖母說服沉香救公主。蓮花聖母告訴沉香他的身世；沉香對寶蓮燈呼喚母親，寶蓮燈現出三公主受難身影。沉香認了母親，劈山救母，一家團聚。二郎神帶兵來抓，眾人開打，混亂之際，玉帝降臨。劉彥昌放棄成仙機會，寧可獨活於人間，但還是與三公主、沉香保有夫妻、父子之名。公主、沉香欲追隨劉到人間，蓮花聖母出面求情，講出與玉帝的一段情，原來她是三公主、二郎神的生母。玉帝答應讓公主、沉香去人間生活，也把靈芝放回南國。
6. 尾聲「春回華山」：一家三口在華山上，寶蓮燈凌空飛來，是玉帝透過寶蓮在關懷他們在人間的生活情況。歡喜收場。

《寶蓮燈》改編自傳統老戲，羅懷臻創作該劇的緣起為何？¹¹²他在 1998 年五、六月，上海國際藝術節期間，作為一位評論者參加上海京劇院《寶蓮燈》的座談會，而他在席間的發言引起文化局領導的興趣，便請他試著創作新版本的《寶蓮燈》。上海京劇院 1997 年已經決定新編「寶蓮燈」，因為這個故事家喻戶曉，且神話劇具有發揮編、導、演員的水平以及舞台美術的綜合性的功能，京劇院希望能藉由熟悉的故事、精彩的演出來吸引青年觀眾；1998

¹¹² 以下關於劇本創作過程的說明，參考〈諸神的復活〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷。

年舉行座談會後，他們決定請羅懷臻、趙化南、趙耀民三位編劇各編一個「寶蓮燈」故事，寫成提綱，進行討論；最後，他們認為羅懷臻構思較符合 90 年代人們的審美情趣、觸及人們心靈深處的感受，因此決定請他創作新版《寶蓮燈》。上海京劇院提出三個規定：第一，劇名——寶蓮燈——不可改，因為它具有傳統文化魅力與即時品牌效應；第二，為京劇院五位研究生度身創作；第三，從劇院演員條件考慮，不要寫舊戲中的「二堂捨子」。羅懷臻尊重約請者的規定，也尊重他人對該劇的建議；創作過程中，提綱改了三稿，劇本改了四稿，在排演過程中又與導演、演員討論，對劇本多次修改，才成就了現在看到的這部《寶蓮燈》。以下分「只羨鴛鴦不羨仙——仙、凡的遇合」及「只要愛不滅，綿延難斷根——人間真情的永恆延續」兩點簡單討論此劇本。

（一）只羨鴛鴦不羨仙——仙、凡的遇合

對人間真情的追求、「只羨鴛鴦不羨仙」是這齣戲的主題。

《寶蓮燈》捨去了傳統老戲中的「二堂捨子」，避免了和現代婚姻概念衝突的一夫二妻情節，將焦點集中在劉彥昌及三公主身上，因此也更加張揚了愛情的專一、純潔、刻骨銘心。而該劇另一個特點，就是取材民間傳說，設定天庭裡也有血緣關係，所以「三聖母」不是「三聖母」，而是玉帝女兒「三公主」——

陝西有一個民間故事給我很大啟發，其中有這樣一個細節：二郎神、三聖母都是玉皇大帝所生。我心頭為之一震，就連至高無上的玉皇大帝都難逃世俗的情愛，原來那森然冷寂的天界並非真相，是虛假的，它和尋常人間別無二致。揭開這層神秘的面紗，三聖母思凡人間原來不過只是延續父輩的「情結」而已。這樣一來，天人之愛就變得那樣樸素、親切，主題頓時活潑起來。……三聖母是神的概念，而三公主是女兒、妻子、母親。消除人對神的敬畏心理，拉近我們和劇中人物的距離。¹¹³

戲一開始，天庭宴會，玉帝厭倦至極：「人間總道天上好，須知天上最寂寥。」三公主修煉的寶蓮燈現出人間華山美景，玉帝一時忘情，答應讓三公主下凡至華山一看。三公主離開，他旋即反悔、擔心三公主與凡人有所接觸，便派二郎山趕盡遊人、斷絕山路。

三公主到華山一看，一片寂靜、杳無人跡，她只看到華山的蓮花聖母——其實是她的親生母親——，她正失望地決定返回天庭時，劉彥昌出現了。劉彥昌「偏不遂天願，拚性命向

¹¹³ 〈諸神的復活〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 115。

那險峰攀」，欣賞到華山絕景，也見到三公主神像——他有難能可貴的意志力、與天抗衡的勇氣，這或許也是為何他能與三公主結下姻緣的重要原因——；他動情地對美麗的神像呼喊，為神像點睛、「要教仙女把情傳」，吸引了三公主現身。三公主自稱「刻石造像的匠人之女」（暗示為「創造萬物的天神之女」），並說：「叫我蓮花，不，叫我荷花吧……」蓮花、荷花，本是一樣的花，這裡或許暗示了三公主跟母親將有一樣的命運——展開一場神、人之戀；三公主與劉彥昌也真的互生好感，就留在華山結成連理。

一年後，三公主生下了劉彥昌的孩子，劉彥昌致力於修復下山的路；二郎神出現捉拿三公主回天庭，三公主這才向劉彥昌坦白自己的天女身分。三公主不悔與劉相愛一場，惟怕殃及無辜，只好答應回去天上：「多虧夫君點神像，喚醒一顆女兒心。因此大膽來相愛，真真切切想做人。……無奈天力難違抗，只怕禍及無辜人。」劉彥昌試圖阻止二郎神帶走三公主：「我有情，她有愛，為何不能成親？……難道神明就不講情義？」但二郎神並不被說服：「神明講的只有尊嚴！」二郎神打昏劉彥昌、收了寶蓮燈、把阻擋執法的三公主侍女靈芝鎖在山腳、把三公主囚禁在月宮，把蓮花聖母一起帶回灌口、讓她撫養三公主的小孩，但他堅持：「不論何時何地，不准對他言講身世。二郎誓死捍天律，神仙凡人怎相通。」二郎神與劉彥昌，一個神明、一個人類，提出了「情義」與「尊嚴」的辯論；二郎神的形象一直很冷酷剛硬，劇作家描寫「只講尊嚴」的他，也是為之後他「為情義而動情」的母子相認場面做鋪墊——「情義」終究會勝過不通情理的「尊嚴」。

劉彥昌、三公主被拆散後，他記住她「但願得下山路早日修竣，華山情通到那萬戶千村」的願望，仍堅持修路：「那二郎神能將山路毀壞，我也照樣能夠修復它。」三公主偷偷下凡見劉彥昌，二郎神大怒，派三公主的兒子沉香去拆散他們；活脫脫是二郎神翻版、「只講神仙威嚴」的沉香不相信他們是他的父母：「我可沒有什麼父親母親，神君說過，我沉香乃是天地之子！」於是毫不猶豫地拆散他們。

二郎神把不聽勸的三公主封在華山地牢，他無情而強硬的手段引起天界神仙公憤，連他的愛犬哮天也「倒戈」決定幫三公主；牛聖、豬聖與哮天犬請蓮花聖母說服沉香救母。蓮花聖母告訴沉香他的身世：「天地間哪能沒有情和愛，你就是天上人間共培栽。」天上、人間雖有別，但「情」是共通的關鍵。寶蓮燈映出三公主在華山受難的情景，終於感受到與母親連心、感受母子之情的沉香認了母親，並決定對抗二郎神、劈山救母親：「我願救母親出牢

獄，利斧劈開太華山。……他有情，沉香叫聲親舅舅，他無義，孩兒與他鬥兇蠻！……只要沉香能救母，縱死千遭也無怨。」沉香救出三公主，一家團圓，二郎神率天兵天將來捉拿他們。這場仙凡之戀如何收場？

（二）只要愛不滅，綿延難斷根——人間真情的永恆延續

眾人開打，正在一團混亂，玉帝出面阻止。玉帝認了外孫，並給劉彥昌成仙的機會，但他言明：「成仙可享受永生，但不可有夫妻名分；做人嘛，一家則不能團圓。」沒想到劉彥昌放棄成仙，他寧可保留真情而與妻兒分離、也不要和妻兒同在天界卻捨棄「夫妻」、「父子」這個名分背後的深刻羈絆：「寧可留在人間，縱使不能見面，可他們永遠是我的妻兒。」三公主也向玉帝求情、表明自己也寧可做人：「女兒就是要做一個平凡之人，一個妻子，一個母親。……天界永恆如止水，人間百代年年新。……只要愛不滅，延綿難斷根。……世間情愛多美好，女兒鐵心去做人。」

此時，蓮花聖母幫忙求情，才披露出她和玉帝的往事——原來玉帝也曾貪戀人間情愛，並與她生下二郎神、三公主兩個孩子；她選擇「成仙」，卻長久以來無法與「丈夫」團聚、與「孩兒」相認，她深知箇中痛苦，她不願意劉彥昌做出一樣的選擇，因此講出了埋藏在心理多年的秘密。

一直「只講神仙威嚴」的二郎神知道了自己的身世，也終於真情流露、認了母親；面對「延續父輩情結」的女兒，玉帝對三公主的請求無奈讓步：「看起來是我播下了多情種，為什麼情愛二字就這般難提防。」他決定讓三公主、沉香和劉彥昌一同生活在人間，只留下三公主的寶蓮燈在身邊，不時透過寶蓮燈關心他們在人間的生活。

玉帝、三公主，父女兩代有同樣的經歷、都談了跨越仙凡的戀情，而後做出了不同的選擇；這選擇背後，也代表了作家的價值觀——雖然人類的壽命有限，但生命的延續綿長不斷，這樣的流動、傳承比天界的「凝滯」狀態更活潑。

《寶蓮燈》之中有可愛的動物角色出來串場，增加了喜劇感，且結局是人物們互相理解、獲得幸福的快樂結局，是羅懷臻眾多悲劇作品中、少數有喜劇感且有團圓結局的劇作。羅懷臻回顧創作過程，認為這部劇作與他當時對時代的思考有所應合——

戲劇創作來自劇作家對社會的感應。……90年代末，隨著商品經濟社會的發展，人

與人之間的心理距離越來越遠了，以前那種崇高啊、壯麗啊，在 90 年代下半葉，很難再激起人們的注意。相反，日常生活的世俗情感越來越變成一種奢侈，越來越受到人們的珍惜和重視。……出於實際的需要，人際交往越來越多，人們的心理隔膜卻越來越深。人與人，家與家，國與國之間，無不如此。於是需要對話，渴望溝通，呼喚理解，已經成為現代文明不可或缺的內容。¹¹⁴

跳脫以往以階級鬥爭、人神對立且無法調解的格局，羅懷臻劇中雖也有人、神對立的時候，但對立只是過程、是要引導向最終的和解。透過三公主與劉彥昌的愛情、三公主「鐵心去做人」的抉擇，羅懷臻寫出了人間真情的可貴，也寫出感情、愛情終能化解人、神之間的矛盾、衝突，從而走向理解、包容。

三、樣樣名分都不要，但求相愛共此生——《梅龍鎮》

【分場大綱】（共五場，另有序場。時代：明武宗時期）

1. 序場：正德皇帝誤了早朝，太后大怒，派太師去察看。
2. 第一場：正德因通宵教太監們唱戲文而誤了早朝，和太師串通瞞騙太后失敗，被逼著批閱奏折。侍衛周勇自江南探親歸來，正德受他口中江南風光的吸引，決定出宮。
3. 第二場：正德抵達江南梅龍鎮，見少女們玩家家酒、準備扮〈唐明皇遊月宮〉，正德受李鳳姐吸引，見她演楊貴妃，他便自告奮勇扮唐明皇，且在扮戲中正德投入真情、令她忍不住害羞罷演。鳳姐習慣性地甩著手絹招徠客人，正德答應自己一定會前往鳳姐家的酒家，並偷偷拿走她的手絹。太師追來，正德躲藏。
4. 第三場：鳳姐在酒家等不到正德，正失望準備打烊時，正德出現。原來正德和周勇互換服裝、想盡辦法才偷溜出來。大牛為防止外人隨意亂入，便把鳳姐鎖在閣樓，卻意外把躲在閣樓的正德也鎖在一起；兩人互表心意，共度一夜。天一亮，太師追來，披露了正德皇帝身分，正德決定帶鳳姐回京。
5. 第四場：數月後，京都郊外香山書院。正德金屋藏嬌，卻瞞騙太后他是在清靜處勤政辦公。鳳姐有孕，但心中懷著擔心無法和正德永遠相伴的憂愁，正德則表明自己寧可不當皇上也要和她在一起。大牛被太后抓到、供出所有事情。太后不允許正德和鳳姐在一起，正德求情無用，憤而帶鳳姐離開。太師撿到鳳姐遺留的小肚兜，太師、太后才發現鳳姐懷孕之事。
6. 第五場：又數月後。正德在梅龍鎮酒家當掌櫃體驗百姓生活。宮中大太監來通風報信，說太后就要來把鳳姐兒子帶走。太后駕到，正德不願和她一起回宮、也不願讓她帶走孩子；爭執不下時，鳳姐親自把嬰兒交給太后，自願退出。嬰兒啼哭，太后搖撥浪鼓唱小曲哄嬰兒；太后終於心軟表示自己也是山村女子進宮的往事，正德才明白母親的心，母子和解。太后接納了鳳姐，團圓收場。

¹¹⁴ 〈諸神的復活〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 115。

羅懷臻青春越劇《梅龍鎮》改編自傳統老戲，也是為上海越劇院女小生章瑞虹量身創作的劇本。以下分「龍鳳情緣——天子與民女的真愛故事」及「人團圓，萬年長——親子的和解」兩點簡單分析該劇。

（一）龍鳳情緣——天子與民女的真愛故事

歷史上的正德皇帝（明武宗）是個喜歡胡鬧、行徑荒唐的怪咖皇帝，他縱情聲色、不喜上朝，經常離開京師、四處巡遊；但一方面他又頗能容忍大臣，不嗜殺勸諫之人，因此君臣之間相安無事；正德在位十六年逝世，年僅 31 歲。

傳統老戲抓住正德皇帝經常四處巡遊、喜好美色的特點，編出了正德在江南梅龍鎮遇見民女李鳳姐、發生的一段「遊龍戲鳳」的故事；羅懷臻新編的《梅龍鎮》裡，正德是不喜上朝、喜歡戲文娛樂沒錯，也的確在偷溜到江南時遇見了李鳳姐，但他是從「真情」角度出發描寫正德、鳳姐之間的愛情，正德對鳳姐的感情並非「遊戲」、兩人也不僅止於「露水姻緣」。

少年皇帝正德因教唱宮人戲文而誤了早朝，被太后責備、並被逼著讀奏章，他百無聊賴心情苦悶：「命乖蹇生在皇家道了孤，便無辜少了閒興和歡娛。……愈思愈想愈無聊，慰藉唯有一把鼓。」搖著撥浪鼓，聽著從江南探親回來的侍衛周勇講江南之美，他動了出走的心：「既有如此好去處，何不出宮去遊玩！……朕乃堂堂皇帝，難道竟不及一只紙紮的風箏？……自幼兒宮牆羈困似籠鳥，展翅翼試一試水闊天也高。」這裡寫出了「皇帝不自由、民間才自在」的觀點。

正德溜到江南，遇到正在玩扮家家酒遊戲的鳳姐，他欣賞鳳姐「一派天真，可人愛人更迷人」，自告奮勇扮演唐明皇，和扮演楊貴妃的鳳姐一起演「唐明皇遊月宮」：「莫以為我長吟短嘆在做戲，須懂得戲文裡面藏真情。」正德太過投入，令鳳姐害羞起來、不演了：「太不像了，……作皇帝，要端莊，行為不可太輕狂。……不像你，分明就像普通人，一舉一動太平常。」藉由鳳姐的評論，寫出一般人對皇帝的刻板印象、也寫出正德有多麼不同。他是個「不平常」的皇帝，他不要「端莊」、不要「拘束」，他只想像「平常人」一樣過著普通的生活，渴望自由自在、渴望與人真情交流。

太師追來，正德硬是逃出太師眼下、溜到梅龍鎮酒家與鳳姐會面。鳳姐欣見正德依約前來，兩人互表心意。正德愛她的自然清新、喜歡她「本來的樣子」：「喜歡你天真一派無羈性，喜歡你任情任為女兒心。你就像紅塵之外一池水，清澈見底不染塵。……須知這本來二字最

珍貴，世俗人間難搜尋。」鳳姐也表明心跡：「我若不是喜歡你，怎會與你這樣親？」兩人互許衷情，在大牛的意外的「撮合」下一同被關在閣樓、度過一夜。眾人來尋正德，正德才表露自己的皇帝身分，並帶著鳳姐一同回京。

正德瞞著太后，把鳳姐藏在京城郊外的香山書院。太師搖頭嘆氣：「皇帝皇帝太任性，鳳姐鳳姐太癡情。一個是任性少年動了心，一個是癡情女兒認了真。」正德高興鳳姐不改自然：「雖然終日陪天子，不改質樸與清新。」鳳姐知道了正德的身分後，一下聽他的話叫他「相公」，一下又不禁顧忌他的身分而喊他「皇上」；也在這樣的「稱呼混淆」中，她深深明瞭了彼此身分的差距，雖然跟著正德回京，心中仍不敢盼望天長地久：「皇上呀，尊卑貴賤未曾想，相公啊，只想陪伴你身旁。……早或晚，鳳姐都要回家鄉，縱然相聚難長久，這一段真情愛今生今世永難忘。」紙包不住火，太后還是知道此事了。太后怒氣沖沖來質問：「哄騙母后是何理，堂堂帝王把情偷。多少回勸你選妃立皇后，你卻是不戀鳳凰戀斑鳩。」正德試圖說服太后：「兒與她青春遭遇成知己，她對兒只重情義不重帝王身，似這等不俗女兒宮中少，兒與她兩情繾綣不能分。……樣樣名分都不要，但求相愛共此生。」眼見太后不為所動，正德一氣之下決定拋下王位：「跪地求情亦無用，反將羞恥添幾分，撂下皇帝苦差事，不當天子做平民！」正德帶著鳳姐離開後，太師和太后才從鳳姐縫製的小兒肚兜發現鳳姐有孕之事。這場皇帝與太后的爭吵如何化解？天子與民女的愛情能否有久長的可能？

（二）人團圓，萬年長——親子的和解

正德帶著鳳姐回梅龍鎮，當起掌櫃：「往日只嘆皇帝苦，今日才知百姓忙。人生行行皆不易，酸甜苦辣都要嘗。」鳳姐稱讚他當了父親、管了帳目後，一日比一日懂事，正德感傷地說「若是母后也這樣說，該有多好」。正德仍是渴望母親的認同，這或許也暗示了之後他們母、子和解的可能。正當鳳姐、正德談話之時，太后駕到了。

太后問正德要選擇大業還是小康：「圖大業帶著孫兒回京都，戀小康便把後代托於娘。」正德與太后對孩子的期望背道而馳，正德要孩子常歡樂、有性情、見聞廣、知疾苦、不失本真、懂得善良，太后盼孫兒讀書忙、守綱常、知興亡、馭萬方、先學端莊、識得忠良；母、子一方代表「規矩（傳統）、宮廷」、一方代表「真情（新觀念）、民間」，正在兩人爭執不下時，鳳姐下樓，表示願意將孩子、皇上交還給太后：「事到如今我無悔，總算是真真切切愛過這一回。」

見嬰兒啼哭、鳳姐哀傷，太后終於表明自己以前也是山村女進宮，正德也終於領悟母親不是故意和他作對，而是不願他們步她後塵、受苦受非議：「兒只知小曲一唱心花放，卻不知小曲背後有憂傷。……兩番私訪梅龍鎮，更把為人見識長。……但請母后寬心放，朕要當一個好的兒子好的丈夫好的父親好的——」太后接口：「好的君王！」太后和正德母子和解，也接納了鳳姐；皆大歡喜，劇情在一片和樂中收場。

與傳統老戲不同的是，該劇由諸多事件為他們的感情找到基礎、著力刻畫正德與鳳姐之間的「真愛」；劇中兩人甚至有了後代，而這個孩子也成為太后軟化、眾人和解的關鍵。正德雖為帝王但有真情愛，從扮演唐明皇、到夜訪梅龍鎮酒店、到為了鳳姐出走，他並非只是「戲鳳」而已；鳳姐明白自己與正德身分差距有多大，也不願他背負罵名、真的永遠拋棄王位只為和她在一起，因而願意將他和孩子都「奉還」給太后，這也是她對他的愛的表現；所幸兩人最後得到太后的諒解。藉由正德愛好鳳姐的「自然清新」，兩人的快樂結局，劇作家再次表達了對「質樸」、「純真」氣質及人間真情的頌讚。

這齣戲讓人聯想到王秀霞的吉劇《一夜皇妃》，該劇也是寫「皇帝」與「民女」的愛情；民女滿蘇被迎回宮中後，被迫接受「禮儀訓練」、漸漸失去了皇帝當初喜愛的天真不羈，而皇帝也因此拋棄了她；滿蘇回到家鄉，與親友重會，在眾人的關懷下再次展現無羈浪漫的風采，皇帝看見、想要重新迎娶她，卻被她斷然拒絕。

民女進宮，帶來的是「團圓」還是「離散」？不只其他劇作家的劇本點出了這個問題，就連這齣戲裡太后的親身遭遇也如「前車之鑑」，令人不禁憂心，劇作是否只是結束在「某個快樂的時間點」，而不代表主角之後會永遠幸福？就像童話故事裡公主和王子結婚後，沒有人知道他們到底過著什麼樣的日子。鳳姐能永遠保持正德所愛的「自然清新」、「天真快樂」嗎？還是她會變成第二個「太后」，在身為國母的壓力下不得不「督促」正德和孩子「圖大業」？他們能永遠相愛不疑嗎？這點似乎只能任憑觀眾想像了。

四、幻影、明燈、戀人、愛情，不破、不滅、不別、不醒——《孔雀東南飛》

【分場大綱】（共五場，另有尾聲。時代：東漢）

1. 第一場「心靈之約」：東漢，皖南潛水河邊。西北方的劉蘭芝彈奏箜篌、東南方的焦仲卿吹奏骨簫，兩人樂聲超越空間合鳴，兩人心靈相通，出了家門尋找彼此，騎在水牛背

- 上相遇了；兩人訂下婚約，要家人幫忙辦好婚事。眾人歡欣，只有焦母大哭。
2. 第二場「雀台之盟」：迎娶途中，劉蘭芝自掀蓋頭、自下花轎，邀焦仲卿下馬，一同漫步田園。忽來雷雨，打散兩人，焦無助地喊著母親；幾經掙扎，兩人終於又聚在一起。雨停，焦母親自來接他。焦、劉互相推讓中打翻焦母送來的薑湯，長輩盡皆失色。兩人不聽焦母的話，依然隨興地漫步田園。
 3. 第三場「新婚之夜」：焦母問仲卿話，蘭芝一直搶著回答。焦母給蘭芝下馬威，仲卿也勸蘭芝要遵守焦家規矩。焦母睡在洞房、躺在兩人之間；兩人趁焦母睡著後擁抱，卻吵醒焦母，拆開了兩人。婚後一年餘，夫妻聚少離多；蘭芝獨自織布，不支倒地。
 4. 第四場「機房之歡」：冬日，機房。蘭芝為了仲卿而忍受焦母苛虐，仲卿瞞著母親來探望蘭芝，焦母突然推門而入，仲卿慌亂、蘭芝冷靜，焦母又把兩人分開。仲卿走後，焦母要休掉蘭芝，蘭芝抗辯，焦母才表明自己的扭曲心態，蘭芝大驚。焦母表示已為仲卿另擇高門，趕走蘭芝。蘭芝由怒轉哀，走向風雪。
 5. 第五場「潛水之悲」：蘭芝經過風雪中的孔雀台，在恍惚之際將老牛認成仲卿、不斷傾訴心事；老牛把她吼醒，蘭芝仍堅持不放棄對仲卿的愛與執著。遠處彷彿傳來仲卿骨簫聲，蘭芝激動追逐、大笑、吐血，血色孔雀幻象紛飛，俄而消失，天地雪白。
 6. 尾聲「天地之薨」：蘭芝、仲卿在最後一次碰面後各自殉情，老牛也倒地而亡。

黃梅戲《孔雀東南飛》由羅懷臻與王長安合編，改編自漢代樂府長詩〈孔雀東南飛〉。

該劇配合情節進展穿插原詩，著意描寫劉蘭芝的奔放性格與她追求愛情的執著。以下分「蘭芝自專由——劉蘭芝性格的奔放率真」與「不破、不滅、不別、不醒——劉蘭芝對愛情的執著」兩點簡單討論此劇。

（一）此婦自專由——劉蘭芝性格的奔放率真

以「孔雀東南飛」故事為題材的劇作，大多是強調封建家長對美好愛情的扼殺、悲嘆年輕人追求自由戀愛而未果。羅懷臻則由原詩裡焦母批評劉蘭芝的「此婦無禮節，舉動自專由」兩句，聯想劉蘭芝的性格是「自專由」、是隨便、率性、想做什麼就做什麼；雖然「自專由」可能只是焦母為了休掉劉蘭芝而隨便找的藉口——一旦討厭一個人、不管她做什麼都令人不順眼——，不過羅懷臻將之視為重新解讀的重要角度——

我們沒有參照任何一個戲曲版本，而完全取自於原詩的內容，……從時間概念上，是要向原詩表現的歷史氛圍回歸；從空間概念上，是要體味到原詩還沒有體味到的人性的深度和廣度。……劉蘭芝不再只是個受婆婆奴役的苦命媳婦，同時她也是那個時代的一位極具有靈性，具有情感，具有自由人格追求的可愛的女青年。劉蘭芝和焦母的矛盾是兩種不同性格、不同心性和對人生與愛情有著不同理解的精神分歧。也許劇中劉蘭芝所追求的一切在今天的青年人看來都是天經地義和理所當然的，可在當時的道德氛圍與家庭環境裡，就是「自專由」，就是叛逆，所以她的命運就演變成了悲劇。這和以前「孔

雀東南飛」戲曲著力表現封建家長對子女愛情生活的干涉與壓迫是完全不同的。¹¹⁵

故事發生在安徽的安慶，安慶在漢末就是儒家風氣比較濃厚的地方。表面看，是婆婆為了愛兒子，要調教這個媳婦的性格，其實是劉蘭芝追求自由的性格在正常表現中受到阻遏，以及她對於這種阻遏的反抗。當這種反抗失敗了以後，她以一死來進行反抗。在今天看來，這種精神非常可貴。¹¹⁶

第一場「心靈之約」，寫素不相識的劉蘭芝和焦仲卿忽聞彼此的箜篌聲、骨簫聲，且「越奏越有默契」，兩人出外找尋聲音來源，竟「神奇地」相逢了；兩人認為對方必定是彼此的終身伴侶，回家便請長輩幫忙找到對方，結下姻緣。這裡增加了原詩沒有的情節，透過神奇的「心靈之約」，寫劉蘭芝、焦仲卿二人命中注定的「天作之合」與「真情相契」。

第二場「雀台之盟」，焦仲卿迎娶劉蘭芝回家的路上，劉邀他一同漫步田野、享受自由新鮮的感覺，焦也欣然同意：「依我看，蓋頭遮臉太俗流，哪比這面當面來手拉手，孔雀台前頭挨頭。」焦深受劉自然率真的吸引，兩人情投意合，深覺對方「正是我心中想啊意裡求」；但劉忽然擔心起來：「我擔心夢想成真的姻緣，未免太美妙、太虛幻，虛幻得叫人有些害怕，不敢當真了。」焦為了安她的心，便和她一起在孔雀台前請孔雀仙子保佑、並老牛為他們的愛情做見證。忽然雷雨驟起，風雨無情將兩人打散，焦無助地呼喊著母親，而焦母彷彿聽到他的呼喊，真的出現了、特意為他送來蓑衣和薑湯；見劉無拘無束的樣子，焦母心生不滿。老牛見狀，打了冷顫。

第三場「新婚之夜」，一張床上放了三個枕頭，焦母竟睡在劉蘭芝、焦仲卿之間，睡前三人一席對話，各懷心情；劉蘭芝訝異：「自從盤古開天地，沒見過這樣的婆婆和家規。」焦仲卿因母親鼾聲心煩意亂：「平日打呼不覺嘈，今夜入腦又入髓。」焦母對劉蘭芝十分不滿意：「一見兒媳心就灰，只怕仲卿要吃虧。……我生怕娶了兒媳丟了兒，我要她進門先知婆婆威。」待焦母睡著，兩人總算抱在一起，卻不小心吵醒焦母，焦母把焦趕去讀書、把劉趕去織布，自己「重新放好枕頭，獨自在中間躺下」。這場「天作之合」的姻緣、「真心相契」的夫妻，卻從新婚之夜開始就被拆散；從一見面開始就不滿意劉蘭芝的焦母，會怎樣對待劉

¹¹⁵ 〈跨進 21 世紀的中國戲曲——在河北省戲劇創作會議上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 93-94。

¹¹⁶ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 76。

蘭芝？而劉蘭芝如何面對？

（二）不破、不滅、不別、不醒——劉蘭芝對愛情的執著

婚後一年多，焦仲卿、劉蘭芝在焦母的刻意攔阻下聚少離多。第四場「機房之歡」，劉蘭芝獨自在機房織布，心中悲愴：「天寒地凍心上冷，不及蘭芝心裡寒。……為什麼劉蘭芝要忍氣吞聲低眉順眼心甘情願受煎熬？……捫心自問有答案，仲卿裝在我心間。……我與他既是天作之合好姻緣，為什麼就不能感動婆婆添愛憐？……問風、問雪、問地、問天，天哪天——你為何不言不語、不聞不見，眼開眼閉作旁觀？」她悲問蒼天為何如此對她？但她即使再悲憤，她也捨不得離開，因為她深愛焦仲卿、寧願為他承受焦母虐待、承受種種煎熬。焦仲卿瞞著母親、從州府回來見劉蘭芝，但兩人碰面不一會就被焦母發現，他又被趕去州府聽差。仲卿離開後，焦母並告訴劉蘭芝她要把她給休掉；劉據理力爭、要焦母說出自己哪裡不好？哪裡不合格？焦母挑不出確切缺點，終於說出自己就是沒來由地討厭她：「我也實話告訴你，我就是看你不順眼、不順心！……只要看到你和仲卿黏在一起，我就恨不能拿刀去殺人！」焦母不聽她的抗辯、堅持休棄她，她只好痛心地離開。

第五場「潛水之悲」。劉蘭芝返回娘家途中路經孔雀台，風雪大作，她陷入幻覺，把水牛當成焦仲卿來傾訴；老牛一聲大吼，才讓她驚醒，原來他根本沒有來追她。但她仍堅持不悔：「沒有破——焦仲卿是劉蘭芝永遠的幻影！沒有滅——焦仲卿是劉蘭芝永遠的光明！沒有別——焦仲卿是劉蘭芝永遠的戀人！沒有醒——焦仲卿是劉蘭芝永遠的愛情！」遠處傳來焦仲卿纏綿的骨簫聲，蘭芝興奮追逐、激動吐血，霎時間一片血色染紅天地、紅色孔雀飛舞；她猛然跌倒，幻覺瞬間消失，一切復歸於蒼白平靜。血、雪，從激烈的紅到絕對的白，暗示了劉蘭芝對愛情的苦苦執著最後終將使她的生命消亡。

原詩中，是劉蘭芝受不了折磨、自請歸家，焦仲卿曾經勇敢為她說話，可惜還是抵抗不了母親；後來蘭芝被安排再嫁，他還懷疑她「變心」——原詩中焦仲卿較為主動、有較多的行動，但本劇中焦仲卿一角似乎較為被動，表現較少。劇中沒有寫到蘭芝被休後，仲卿是如何反應，而是直接到了尾聲「天地之墓」。各自要再婚的焦仲卿與劉蘭芝在孔雀台重逢，最後一次一起合奏、互相依偎，然後道別。遠處流出活水，天降白綾，象徵兩人自盡；一直身為兩人愛情「見證者」的老牛也發出最後的哀鳴，倒地而亡。

劇中省略了劉蘭芝公公、小姑以及劉蘭芝母親等角色，焦母和焦仲卿是「孤兒寡婦」，

焦母對焦的期望也更高、母子羈絆也更深，近乎有扭曲的「戀子情結」；但羅懷臻一邊寫焦母的扭曲，實則也對她寄予了某種同情——

「孔雀東南飛」的故事在前人的道德解釋中，需要尊重的是焦母的長輩意志，而劉蘭芝的生存權利和個人情感是可以犧牲的。……民間戲曲在演繹這個故事的時候，還是把同情給予了劉蘭芝，而把不解和憤恨給予了焦母。今天重讀「孔雀東南飛」就不能僅止於道德層面的表達，好媳婦劉蘭芝和壞婆婆焦母的故事背後埋藏著那個時代的同樣是悲劇承擔者的兩個女人的不幸命運。¹¹⁷

若劉蘭芝的悲劇是追求自由的性格受到阻遏、終至讓她必須與所愛的人別離，那焦母的悲劇或許是身為一個寡婦、沒有管道可以抒解她心中的情感，她便只能將所有情感投射在兒子身上，且也看不得兒子和媳婦鶼鶼情深，因為那除了代表兒子脫離了她的掌控外，更提醒了她的形單影隻。

《孔雀東南飛》一劇寫出劉蘭芝勇敢追求心靈伴侶、自由奔放，嫁入焦家後為了丈夫、忍氣吞聲，在被婆婆休棄前、據理力爭，無奈悲傷離開焦家後、不悔相愛，最後與所愛的人告別後、殉情而死——她的一生就是追尋真愛的過程。焦仲卿、劉蘭芝兩人婚戀以死別做結，這出於自由意志的死亡正是他們最後的、也是最終極的愛情表徵。

五、一片紅襯映著俏臉頰，不一樣的桃花分外嬌——《一片桃花紅》

【分場大綱】（共六場）

1. 第一場「走出桃花源」：鍾嫵妍和奶媽、桃花女們居住在桃花源。趙國進攻齊國，齊王和田嬰來搬救兵。高貴俊美的齊王對嫵妍花言巧語說「就愛她臉上一片桃花紅」、說要立她為后，但得先請她幫他解圍。嫵妍和桃花女們為他下山、出兵救齊。
2. 第二場「逃出齊王宮」：趙國敗退，齊王迎回寵姬孟嬴。嫵妍一心以為自己和齊王是一對天造地設的美少女、美少年，齊王卻表明自己之前說的話只是權宜之計、實際上他不能娶她，因為她是醜的、孟嬴才是美的；眾人齊指嫵妍為醜，嫵妍逃回桃花源。
3. 第三場「洗淨桃花紅」：嫵妍終於知道自己一直以來都被矇騙了，她臉上的印記根本不是「美麗桃花」、而是「醜陋胎記」，她大受打擊，自殘面容、甚至欲自殺，被眾人攔下。嫵妍後悔走出山林，決定重新隱遁。
4. 第四場「情滅桃花山」：齊王和田嬰再次來搬救兵，田嬰對嫵妍說她身為齊國子民、怎能獨善其身，這才透露出嫵妍身世：她和齊王指腹為婚卻被以「胎記不祥」為由毀婚；奶媽帶嫵妍入住山林，嫵妍父母思女過度而亡。嫵妍不願幫忙齊王，齊王鼓起勇氣表示

¹¹⁷ 〈中國戲曲——在時代的轉折點上〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 55。

自己目前真的無法超越容貌欣賞心靈之美、但自己今後願改貪戀美色的毛病，若她願意，就下山幫忙、不願意也沒關係。嫵妍猶自嘴硬、不答應幫忙，齊王拂袖而去。

5. 第五場「天降桃花兵」：孟嬴又投向趙王，並嘲笑齊王不懂得珍惜嫵妍。田嬰數落齊王，齊王發怒、說田嬰是要他拿情愛與她的缺陷交易、這樣跟人盡可夫的孟嬴有何兩樣？田嬰才瞭解他「年輕人的心思」。齊王恍惚之間反覆想到嫵妍和孟嬴，決心若有來世，一定要仔細看看嫵妍「是醜是美」。忽然桃花兵從天而降，解救齊王，嫵妍甚至為齊王擋箭，身受重傷。
6. 第六場「一片桃花紅」：回到齊王宮，齊王揭開嫵妍臉上面具仔細端詳她，終於真心稱讚她；聽到他真心讚美，她無憾地死去。齊王命令今後齊國女子皆須面繪桃花，他自己額上也繪出一朵桃花。

青春崑劇《一片桃花紅》是羅懷臻為上海崑劇院演員谷好好度身寫作的、以武旦為主角的戲。該劇取材於鍾無豔與齊宣王的故事，這個故事首見於西漢劉向《列女傳》中的《辯通傳》。鍾無豔又名鍾離春、鍾無顏，她德才兼備卻容顏醜陋，年四十仍未嫁；雖然她的容貌醜得驚人，但她卻有遠大志向。當時政治腐敗、國事昏暗，她為拯救國民，冒死自請見齊宣王，陳述齊國危難，並指出如齊宣王再不悔改，將會落得城破國亡；齊宣王大為感動，採納她的諫議，並立她為后，從此國家大治。

《一片桃花紅》與傳統老戲《棋盤會》同樣演鍾無豔與齊宣王故事，但老戲中「半邊黑臉」的「無鹽娘娘」在該劇變為「桃花胎記」的「鍾嫵妍」；且與《列女傳》所記不同，嫵妍不是年逾四十的中年婦女，而是荳蔻年華的少女。劇中透過「天生俊美」的齊王和「面帶胎記」的鍾嫵妍進行「美與醜的辯證」；一個外表無可挑剔、但輕浮、巧言如簧的少年，一個外表有所缺陷、但自然、真誠可愛的少女，羅懷臻由由外貌上的「美」與「醜」切入探討「美」的真諦——不管一個人的外貌如何，只要他的心靈美，他便是美的。以下分「桃花到底紅不紅——美與醜的辯證」及「就愛一片桃花紅——對心靈之美的強調」兩點進行分析。

（一）桃花到底美不美——美與醜的辯證

「美男子」齊宣王與「醜女子」鍾嫵妍的相遇起於齊國兵敗。

第一場「走出桃花源」，齊國被趙國圍攻，年少齊王聽從田嬰建議，來桃花源討救兵；齊王成功地以花言巧語騙走鍾嫵妍的心：「一片紅襯映著俏臉頰。分明是靈山秀水育菁華，直教人羨煞愛煞。……天生一朵桃花豔，美麗誰比鍾嫵妍？……孤王愛的就是你這臉上的一片桃花紅啊。」嫵妍沉醉地說：「我不管你幾歲，也不管你王不王，我只知道我一見你就喜

歡，就想聽你說話，你要我做什麼都行。」爲了他，她離開一直以來深居的桃花源、下山幫他弭平戰亂。這一場，齊王一出場就靠著他的俊美外貌迷倒了嫵妍與眾桃花女，以眾女「投懷送抱」誇張化地表現了「美」的吸引力，也埋下了之後劇情線的發展——一向因爲俊美而「無敵」的齊王，之後能否跨越美醜、看透超越美醜的美好心靈、珍貴品格？

第二場「逃出齊王宮」，嫵妍爲齊王解危後，齊王過河拆橋、翻臉不認帳：「孤王堂堂美男，豈能立她爲后？……說什麼桃花紅豔，不過是信口胡騙，許什麼后妃相伴，更是些虛話枉言。」嫵妍卻還天真以爲自己和齊王是天造地設的「美少女和美少年」、堅持要和齊王在一起，齊王只好戳破她自認自己「美」、且就「美在一片桃花紅」的認知：「孤王是誇過它美，可孤王那是權宜之計，是騙你的！……你怎麼就不看看自己的模樣，怎麼就不明白美與醜呢？……醜就醜在你這臉上的一片桃花紅！」嫵妍無法接受、倉促逃離王宮；正當此際，趙國又攻回來了。

第三場「洗淨桃花紅」，嫵妍終於得知桃花女們都在騙她、終於知道自己「醜」：「始知貌醜羞比桃花。……忽然間美夢被驚醒，桃花紅一片碎紛紛。……寧擇死，不擇醜；美不再，何趣生！」嫵妍自剛胎記而後又欲自刎，被奶媽及桃花女們勸阻，她繼續痛苦活下來，再次隱居桃花源，自我隔絕。

第四場「情滅桃花山」，齊王再次去找嫵妍搬救兵，這次，田嬰爲他準備的「悔過演講稿」中更披露了齊王與嫵妍指腹爲婚、但因嫵妍胎記而毀婚的往事；齊王演講慷慨激昂，桃花源眾人對他冷漠不理睬，眼見花言巧語無用，齊王索性丟棄講稿、說出真心話：「唯有說出心裡話，方才可以無怨無悔地走呀。……只要能向你借得桃花兵，孤王是什麼大話空話假話混帳話都敢講啊！……丞相他老一輩，又如何懂得你我小一輩的心呢？……本來嘛，美的就是美的，不美就是不美，這和心靈又有何干？……要把缺憾看做美麗，孤王一時半刻還作不到。」齊王表明無法接受嫵妍外表、但真心請她幫忙挽救齊國，眾人皆心軟，唯嫵妍「不屈」：「我心已死，情已滅，義已絕，如今我唯有一個心願。……看著他死無葬身之地！」齊王也一樣「不屈」，見嫵妍態度堅決，他也掉頭就走。

第五場「天降桃花兵」，齊王身處趙國鐵牢，他的寵姬孟嬴已再度投向趙王懷抱：「誰是大王，我就是誰的美人兒。……情義不值半分錢厘，往來都是謀生計。……可笑你不識桃花真情義，風流命只在朝夕。」田嬰也在牢裡，碎碎唸責備齊王沒有好好說服嫵妍、才落得這

般地，齊王終於對一直把他當小孩的田嬰大爆發：「這樣做豈不是拿孤王的難與那嫵妍的缺陷做交易麼？這算什麼婚姻？這算什麼愛情？……情愛拿去做交易，與那孟嬴人盡可夫有何異？」田嬰悔悟：「田嬰老了，不懂得大王年輕的心。」兩人和解，相約來世還要做君臣。齊王在牢裡翻來覆去、無法入睡，一直想著嫵妍和孟嬴：「那一個天生一派無羈性，痴痴用情深。這一個冶容魅影，從無真情。……如果到了來世，一定要親手仔細看，那一片桃花紅究竟是醜是美？」不用等到來世，齊王的機會馬上來了。嫵妍率領的儼面武士從天而降，救出齊王、田嬰；她甚至為他擋了一箭，他大受感動，親自將受傷的她抱回齊王宮。

最後一場「一片桃花紅」，齊王溫柔對待嫵妍，仔細地端詳她的面容，真心因為體會到她心靈的美麗、她對他的好而說願與她結為連理：「孤王從未用心看過你一眼，今日，就讓孤王用心看看吧。……一片紅襯映著俏臉頰，……不一樣的桃花分外嬌。……孤王再不辜負你，孤王今日就立你為后啊！」嫵妍依然並不在乎名分、只是希望從他口中聽到「那句話」：「我要聽的還是那一句話，……齊王愛嫵妍，乃是愛我的——」而他也說了、真心地說了：「一片桃花紅！」嫵妍感動地死在齊王懷中。齊王感念嫵妍，宣布今後齊國女子一律面繪桃花，而他額上也繪出一朵桃花。與歷史傳說中齊王娶了無鹽女之後「國大治」的結局不同，《一片桃花紅》寫出了一個缺憾的結局，也就將焦點由「政治利益」轉移到「心靈之美」、「真心情愛」上；齊王最後獲得的是「擁有超越外貌美醜、看透心靈之美的眼光」、「真誠的愛」，對心靈之美的強調，也正是該劇的重要意義。

（二）就愛一片桃花紅——對心靈之美的強調

「桃花紅」本是奶娘和桃花女想出的詞彙，在一般人眼中是「醜」的「胎記」，她們卻告訴她這是「美」的「桃花紅」，她也在眾人的守護下，長成富有自信、天真自然的性格，她容貌雖「醜」、心靈卻「美」。「桃花紅」這一說詞，正代表了奶娘和桃花女們對嫵妍的愛護與關懷。

但是離開「桃花源」、進入「俗世」後，她失去了庇護、接觸到「世人」的眼光、殘酷的真相。齊王和孟嬴聯手戳破「桃花紅」謊言，告訴嫵妍「胎記就是胎記，它是醜的」，打碎了她一直以來認為自己是「擁有天生桃花紅，它是美的」的認知；她無法接受、自殘臉龐，她想「挖掉醜的、變成美的」，但終究無法改變天生的樣貌，只損害了她天真可愛的個性，讓她封閉自我、出言冷酷，她不但無外貌之「美」，連心靈也「醜」化了、黯淡無光了。

她一度欲報復齊王、要看他死無葬身之地，但最終還是心軟、甚至捨身為他擋箭；為愛付出的她雖然仍無法改變外貌的「醜」，卻重拾了心靈之「美」，而她的無私也讓齊王終於瞭解田嬰所說「只要心靈是美的，就是美的」，讓他跳脫了「外貌」、可以直接以「心靈」與她交會。嫵妍死後，齊王自己也面繪「桃花紅」，除了是對嫵妍的感念外，也象徵了一種超越外表之醜、肯定內在之美的精神。

羅懷臻透過該劇對於美、醜的辯證，表達對「心靈之美」的頌讚。觀眾的評價如何呢？先引一段大陸期刊上的評論文字，王輝、關旭〈青春作伴「桃花紅」——青春寓言崑劇《一片桃花紅》二人談〉——

（該劇）在展示現代性方面的確做得很成功，但由於太注重「青春」二字，反而產生一種誤解，即必須要用當代年輕人直白的語言形式才能表達青春崑劇的現代性。一味強調所謂的「青年人話語模式」，就會造成曲詞過於直白，不適合崑曲優雅、含蓄的演出風格，而且某些曲詞帶有明顯的說教意味，這是該劇令人遺憾的地方。¹¹⁸

我個人頗認同這段評論。裡面「你們老一輩哪懂得我們小一輩的心」之類的話，讓人看得有些彘肘，劇作強調「青春」、想拉近和年輕觀眾的距離，但太過直白的語言反而失去玩味空間，而且，現在「小一輩」真的會跟「老一輩」這樣講話嗎？我想不會。

另外，齊王說「美的就是美的、醜的就是醜的、與心靈何干」那段是全劇令我印象最深的點，也是我覺得最符合「年輕人」可能想法的一個點；不過由於劇本精神還是要強調「心靈之美」，所以最後齊王還是「悔悟」了，還是丟棄了「美醜與心靈何干」的想法，認同了「美醜正出自心靈」的觀念，這部份是我覺得劇情流於「說教」的點。

「美醜出自心靈」的概念可說人人都「理解」，但是否能真的「認同」，似乎不是看了戲就能做到的；也許真要像戲中齊王那樣，受到一個人無私的愛，才能超越容貌的「醜」、真正也去愛一個人心靈的「美」吧。

六、李慧娘生前不解愛滋味，縱死後我也要揣一片夢幻在心田——《李慧娘》

京劇獨角戲《李慧娘》編自明代傳奇《紅梅記》，將時間設定在「李慧娘夜訪紅梅閣」

¹¹⁸ 王輝、關旭，〈青春作伴「桃花紅」——青春寓言崑劇《一片桃花紅》二人談〉，《上海戲劇》，2006/08。

前，寫出她的三度猶豫，而最後對真理、真情的仰慕終於使她衝破顧慮、恐懼，勇敢前往救助裴舜卿。

李慧娘由地府回到人間，在杭州城前產生第一次猶豫；她怕自己的鬼模鬼樣嚇死裴生舜卿，但隨後她想到自己手上有可以讓她隨心變化的陰陽扇，搖扇變臉，變回人模人樣後，她繼續前進。到了賈府前，她第二度猶豫；她想到「士大夫名節要緊，人言可畏」，害怕自己夜訪裴生可能會被他嚴正拒絕，或者就算他沒有拒絕，若被別人看到一個女子半夜進入他的房間，別人會怎麼想？一陣猶豫，她才想到自己已死，鬼魂無影、不會被看見，於是拋下這層顧慮，繼續前行。到了紅梅閣前，她第三度猶豫；她發現自己對裴生有愛慕之情，怕一旦投入感情、相思無藥醫：「女子一旦癡情比死還慘！」但她看到他在紅梅閣中認真的身影，便回想起自己的身世、想起自己初見裴生時的讚嘆，她哀憐自己從未享受真愛、也擔心裴生和她一樣冤死權奸手中：「這樣的好男兒身處兇險，我怎能畏情痴袖手旁觀。……李慧娘生前不解愛滋味，縱死後我也要揣一片夢幻在心田。這夢幻帶給我光華一片；這夢幻照亮我地府陰間；這夢幻它令我無悔無怨；這夢幻昭示我來世姻緣。想到此只覺得豁然燦爛，罷罷罷，李慧娘今以後不喊冤。」她拋棄了所有的顧慮，劇本寫此時的李慧娘「笑中含淚，悲中有甜，整容修妝，一臉舒展，彷彿去完成一個隆重的儀式」，堅決地喊道：「裴生，裴公子，裴舜卿，李慧娘救你來了！」

劇本透過李慧娘的三次猶豫層層深入她的內心，一種對人間真理的護衛之心讓她不忍裴生冤死，一種對人間真愛的嚮往之情讓她決心救助這令她動了情思的勇敢文人，在不長的篇幅裡清楚地刻畫了人物心境、傳達了可歌可頌的精神。

七、小結

本節討論的六個劇本都是改編自傳統文學作品、傳統老戲或民間傳說，羅懷臻從傳統素材出發、進行「經典重讀」工作，試圖從其中提煉出應合時代、可以喚起現代人共鳴的亮點。

先看《蛇戀》、《寶蓮燈》、《梅龍鎮》和《孔雀東南飛》。面對大陸經濟改革開放、人心卻逐漸疏離，羅懷臻以「對人間真情的歌詠與追求」為劇本精神主軸，創作了這幾部劇本。

《蛇戀》、《寶蓮燈》寫「非人類」與「人類」的愛情故事。《蛇戀》以著名的蛇妖白娘

子爲主角，她即使遭到人類背叛、仍相信人間有真情，始終矢志做人；《寶蓮燈》寫玉皇大帝的女兒三公主愛好人間美景、嚮往人間溫情，她也寧願捨仙而做人；這兩部劇作的女主角都不留戀仙界，而只想做「一個人、一個妻子、一個母親」，羅懷臻藉由她們不慕仙界而戀人間的表現，寫出了人間真情的動人與價值。

《梅龍鎮》、《孔雀東南飛》是「人類」與「人類」的愛情故事。《梅龍鎮》寫正德皇帝在梅龍鎮遇見他的真命天女李鳳姐，兩人突破了身分差距的藩籬、真心相愛，最終也取得了他人的祝福、諒解；《孔雀東南飛》寫劉蘭芝與焦仲卿故事，兩人的愛情有美麗的開始，但兩人心靈相契卻爲焦母不容，只能邁向悲劇性的結束，最後以死亡追求最後的自由。《梅龍鎮》從正面肯定對人間情愛的追求、寫出「愛」終能使衝突邁向和解；《孔雀東南飛》則藉由劉蘭芝、焦仲卿的悲劇，表現出對真愛殞落的深深同情。

四部劇作主角族類不同、身分不同，結局或喜或悲，但其中對人間情愛的嚮慕與堅持追求都是相同的。以對人間真情的嚮往與追求爲主題，我覺得這個立意是好的；但「真情」這一主題似乎本來就存在於相同題材的劇目之中，也許部分舊劇有「階級鬥爭」的意味，可是「人物對真情的追求」也是那些劇目中不會被忽視的部分；羅懷臻以「真情」爲本重讀經典，也許有添加一些新的視角（如把被「馴化」、儼然是大家閨秀的白蛇形象重新「異類化」，讓她用異類眼光觀察人類世界），但全劇的基本情調與舊劇沒有太大的不同，不知道這是出於「改編」一事本身的侷限，還是劇作家解讀上的侷限？這是值得思考的部分。

再看《一片桃花紅》和《李慧娘》。在現今注重流行時尚、重視外貌的社會，人們是否越來越被「外在」迷惑，而失去了對「內在」的要求，忽視了、甚至失去了「內在美」？《一片桃花紅》透過美與醜的辯證，提醒人們重新審視「心靈之美」，超越外貌、追求心靈美善與真心情愛。《李慧娘》寫一介被害而死的女鬼，在回到人間救助生前欽慕之人的路上，心情的轉折變化；李慧娘一度退縮不前，但最終仍是秉持著追求公理的心、對情愛的一點痴心追尋，勇往直前；該劇篇幅雖短，卻寫出了主角追求人間真情的勇敢與執著。

另外有一點可以注意一下。在《蛇戀》、《孔雀東南飛》、《一片桃花紅》等「經典重讀」劇中，「男主角」所表現的性格缺陷更甚於原作，而女主角則格外勇敢、犧牲；似乎藉由突出男子的軟弱、欠缺、限制，來突出女子的美好品格、強調劇作精神，這樣的改編手法，也令人再次看出羅懷臻劇作中女性「理想化」的傾向。

第三節 「大王是無所畏懼的」——真性情的張揚

本節討論以「張揚真性情」為主題的兩部劇作《西楚霸王》和《李爾王》。

一、霸王我豈能偃旗息鼓、低聲下氣，把一世英名付流水——《西楚霸王》

【分場大綱】（共五幕，另有序幕。時代：楚漢相爭時期）

1. 序幕：空場。舞台上置有戰車、長戟、軍盔、霸王衣甲。霸王幕後旁白「天亡我楚，非戰之罪」。
2. 第一幕「投軍渡河」：虞姬女扮男裝投靠項羽麾下，適逢項羽取宋義而代之。虞姬把自己和烏騮馬獻給項羽，項羽識破她是女兒身。虞姬表明為亡國的虞國之後，有心報仇無奈身為女子，將希望寄託於項羽；項羽高興地接納了虞姬，帶著她，號令全軍渡河抗秦。
3. 第二幕「坑卒焚宮」：項羽坑殺秦降卒二十萬，韓信預言項羽樹敵百萬、未必能成帝王。韓信看穿項羽種種行為動機，范增奇之，但項羽根本不把韓信放在心上，他要走就讓他走。范增怒責項羽不可輕放韓信，項羽偏偏跟范增作對，放他離開。
4. 第三幕「圍城會戰」：一年後，項羽擔心虞姬陷於潁陽，不敢進攻，劉邦趁機脫逃，范增大怒。虞姬平安歸來。韓信射來戰表，項羽欲攻、范增主守，項羽再也受不了一直把他當小孩子管的范增、把他趕走，自己出征九里山。虞姬捧著藥端給范增，送上項羽囑她縫製給范增的皮坎肩，送他一程；范增終於瞭解虞姬的善良、理解項羽為何愛她。
5. 第四幕「訪信別姬」：項營四面楚歌，眼看凶多吉少，項羽請託鍾離昧帶虞姬和烏騮馬逃走。虞姬訪韓信，韓信答應她只會圍攻九面、放項羽一條生路。虞姬歸營，項羽得知她請求韓信之事，覺得大受侮辱，她才醒悟自己低估了項羽不畏死的勇氣。虞姬不願獨自逃亡，最後一次為項羽跳舞後，自刎而亡。項羽下令最後突圍。
6. 第五幕「烏江悲歌」：范增扮垂釣老叟埋伏烏江畔，要帶項羽回江東。項羽堅持不過江，范增叫鍾離昧、二十八騎全部死諫，烏騮馬跳江，范增也暴斃。項羽被圍困，見無人敢取他的首級，便自刎而死，遺體久久屹立不倒。眾人跪倒一片，齊聲呼喊「霸王」。布景轉為與序幕一樣，項羽一樣幕後獨白，虞姬帶烏騮馬歸來，倒地的壯士們也紛紛起立、聚在項羽身旁。項羽快意舞蹈，全體組合為金色大鵬，紅日升騰。

1994 年，羅懷臻創作京劇本《西楚霸王》；1999 年，淮劇本問世，是羅懷臻第二部「都市新淮劇」作品。本劇從太陽神、戰神及愛神角度來寫項羽，寫他光芒萬丈崛起及其悲壯豪邁死去，寫他與虞姬從相知相戀到淒美死別。「悲劇英雄」的視角不算特殊，但劇中強調的豪壯氣勢、生命力與淮劇劇種特色結合起來，相得益彰，做為「都市新淮劇」二號作品，聲勢不差。孫瑞清評論該劇——

（該劇）企圖構建一種真性情的自由人格。這種自由可能就是在現代社會中已日漸消失了的浪漫主義激情，而在春秋戰國時期，楚漢風騷的浪漫情節卻可以把人的內在的自由意識予以充分發揮，這可能也是藝術所要追求的一種人性的自由。¹¹⁹

桂榮華〈太陽神之死——淮劇《西楚霸王》的一種注釋〉從神話角度解讀此劇——

楚人神話先祖是祝融。祝融者，火神也。火，太陽也。懷臻無疑把項羽喻為那威風凜凜的太陽神。……懷臻無意去再現楚漢相爭裡的「霸王」，而是重新創造一個太陽神。……神話原型理論認為，神的生命旅程有四個階段：即誕生、成長、死亡、復活。……我看此戲正是這個神話結構。

以下分「誕生、成長、死亡、復活——項羽的生命歷程」及「真性情的張揚——對項羽精神的頌讚」兩點進行劇本分析。

（一）誕生、成長、死亡、復活——項羽的生命歷程

戲一開場，舞台中央樹立霸王衣甲，項羽幕後獨白，主題曲響起，從唱詞中可看出激昂化、英雄化甚至神化項羽的意圖：「一見你威猛，我就衝動；一見你沉默，我就心痛。你就是我心中的神明呀，讓我融化在你的狂熱中。」

第一幕「投軍渡河」，寫項羽的崛起。項羽兵變反宋義之時，虞姬帶烏騅馬來投項羽：「楚國百姓只知道項羽。……我把它，它把我，一齊獻給自己的主人。……君似驕陽出東水，妾如火鳥向日飛。羽翼焚燒終不悔，唯願融進萬丈暉。」英雄、美人就此遇合。

第二幕「坑軍焚宮」。項羽破秦，坑殺萬人，自認情景「壯美」，並將之認為這樣是為虞姬報了亡虞之仇、也是送給虞姬「最珍貴的定情禮物」，虞姬卻暗自心驚：「遍野裡尸藉橫躺，莫名兒心頭慌張。……謝大王為我報了家國恨，虞美人我面對大火卻驚心。……只願與君相愛長廝守，與君白頭共此生。」韓信冷眼旁觀項羽坑卒焚城之事：「坑殺降卒二十萬，等於樹敵百萬。……依我看，秦王之後，未必是項羽。……在他眼裡，只有楚國才是家鄉。……我看他還不具備帝王的宏才大略。」范增不斷對項羽耳提面命，提醒他注意劉邦、提醒他不可輕率歸回彭城、提醒他不可放走韓信，但項羽完全不以為意，就是輕視劉邦、堅持回到彭城、隨便讓韓信去投他方。

¹¹⁹ 羅懷臻與孫瑞清對談，〈傳統下的詠嘆——一種被調整的歷史眼光〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁144。

第三幕「圍城會戰」。一年後，項羽爲了虞姬而錯失逼死劉邦的機會；他的柔情固然動人，但這「因私情而棄大業」的性格也注定了他之後霸業的殞落。韓信擔任漢營大將軍，對項羽下戰表，范增一再勸項羽「忍耐」、「聽話」、不要輕易出戰，但項羽不聽勸，且終於對一直拿他當小兒看待、一直試圖「教導」他的范增忍無可忍，把范增趕走。虞姬送范增，她的體貼與對項羽的瞭解終於令范增折服、理解了項羽因何「戀紅妝」。

第四幕「訪信別姬」。楚軍士氣低落，虞姬爲幫項羽求得一條生路，私自前往漢營、拜訪韓信，韓信答應放項羽一條路：「莫以爲我時過境遷尚懷恨，須知我敬仰霸王如敬神。……更念你忠烈膽、俠義心、生死戀、兒女情，天生麗質與聰敏，我是長嘆身邊少知音。……韓信垓下全大義，一半爲舊主，一半爲佳人。」項羽知道她這麼做之後，痛苦地表示絕不願苟且偷生：「教我何顏江東去，何顏面對眾鄉親？那韓信分明設下的胯下路，霸王我豈能偃旗息鼓、低聲下氣，把一世英名付流水，落得個怕死貪生！」虞姬才驚覺：「大王慷慨對成敗，虞姬豈獨畏死生。……我想錯了，大王是無所畏懼的。」眼見戰況緊急，楚營凶多吉少，虞姬不願離開項羽獨活、也不願成爲他的負擔，因而自刎而死。

第五幕「烏江悲歌」，項羽還是被韓信逼到烏江，范增在烏江備船等候項羽逃亡、但他不願意；眾人一一死諫，項羽大慟但仍不肯苟活，終於在烏江旁自刎。最後，該劇以象徵性的方式結尾，倒地而死的項羽親信一一重新站立起來、項羽也復活、虞姬也歸來，全體組成飛翔的金色大鵬，全劇在「輝煌詩化的場面」下落幕。

從項羽的崛起、到號爲「西楚霸王」的威風、到被困垓下自刎烏江、再到最後的「復活」，似乎真符合了神話架構；也藉由項羽最後的「復活」，象徵某種精神的長存不滅——也就是羅懷臻要著意歌詠、張揚的「真性情」、「自由性格」。

（二）真性情的張揚——對項羽精神的頌讚

該劇主角無疑是項羽，但韓信、范增、虞姬等人物也不應忽視；從項羽與他們之間不同的互動，藉由彼此性格的衝突，更凸顯出項羽的「真性情」——

各個人物的活法都不同，最能理解、接近項羽的就是虞姬，但縱使是虞姬，也無法接近他很高貴的一種體驗，仍會一不留神就犯錯誤。而韓信有對貴族東西的嚮往，對虞姬那種美的發現，但他是膽怯的，在最關鍵的需要人格魅力的時候缺乏勇氣，他們都是

這部戲裡韓信是重要角色之一。楚漢相爭，劉邦應是重要人物，但此劇劉邦一直只做為「背景」、從未登場，反倒是韓信佔了不小的篇幅。《韓信之死》裡韓信是主角，寫漢朝建立、韓信建功之後，反倒不容於劉邦、因而家破人亡；此齣戲韓信是配角，由默默無聞到發跡，劇作家透過他的遠見，預言了項羽的未來。一開始虞姬女扮男裝登場，他是除了項羽之外唯一看穿虞姬女性身分的人；後來虞姬單騎圖圍到漢營求韓信放項羽生路，韓信也是表現出欣賞虞姬、羨慕項羽的態度。在羅懷臻的筆下，這兩位楚漢相爭時期的重要人物，都是因他們獨特的性格而發跡、又因堅持自己的性格而亡，可做對比。

范增在史書記載中就是較為固執的人，在這裡他一樣是固執、暴躁，且把項羽當小孩一樣對待，因為他認為自己是負責「管束」項羽的人；偏偏項羽自言「天生無羈馬，不須你一手加鞭一手勒韁繩」，終於忍受不了范增，而將他驅離自己身邊。但項羽雖然趕走范增，卻又暗中讓虞姬縫衣服給范增、送他一程，這體現了他有情的一面，也或許體現了韓信評論項羽所言的「婦人之仁」——他對待人能有情，但在大事上卻不聽建言、剛愎自用。最後范增扮作漁翁、要項羽渡江，留得青山在、不怕沒柴燒，甚至要二十八騎以死諫項羽；情況變得殘酷而瘋狂，好不容易逃出重圍的將士們——自盡，是愚忠？是瘋狂？還是諷刺？最終他們的死仍然沒有改變項羽的心，項羽自刎而死，眾人被其氣魄震懾感動、皆呼「霸王」而跪。

霸王身邊的重要人物——虞姬，帶著滅國之恨、崇拜項羽的心，騎著烏騅馬來投奔項羽：「我把它，它把我，一齊獻給自己的主人」；虞姬、項羽兩人的關係正如唱詞所示：「君似驕陽出東水，妾如火鳥向日飛。羽翼焚燒終不悔，唯願融進萬丈暉。」虞姬崇拜如太陽神般的項羽、融化在他愛神般熱烈的愛情裡；她一直是最理解項羽的角色，一開始她男扮女裝有英氣，之後她柔弱中帶有憂患意識（如見項羽坑殺萬人時，露出憂慮神色；韓信要離開前，對韓信說「你日後若有成就，都是霸王成就你的」，為項羽留個人情）；在被漢兵包圍時，她一度為了要保住項羽的命而去向韓信求情，見霸王不願屈從，才驚覺自己做了一件最不了解項羽的事——要他捨棄自己的尊嚴而脫逃苟活。最後，她因不願獨活，而先霸王一步自刎而死。該劇主要角色是男性，女性角色就相對單薄。如有評論者曾說，這齣戲裡的虞姬，有勇敢、

¹²⁰ 羅懷臻與何冀平對談，〈說在霸王夜〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 89。

有聰明，但更多的只剩下柔情；越到後來，她的形象越被「單純化」，就是個「紅粉知己」、「爲愛奉獻的女子」，不讓鬚眉的部分淡化了，這個角色的豐富性也就削弱了。

該劇項羽並非如傳統老戲、由花臉出演，而是以小生俊扮，加以服裝、道具設計上都加長、加大，增加威猛古樸之感，更襯托出該劇項羽年輕、帥氣、霸氣的形象。項羽由崛起到最後失敗，都是由於其「任性而爲」；羅懷臻對項羽命運的詮釋透過虞姬之口說出：「霸王就是要依自己的性情處事啊！」所以他不是不知道如何做「比較好」，他也不是不知道怎麼做「能逃生」，但他就是要照自己的性情去活、照自己不願苟活的性情而死。這種真性情、狂飆精神是羅懷臻所要歌頌的——

我很希望見到項羽身上那種唯美的氣質、浪漫的情懷、狂飆的精神，也就是現代人很缺乏的這種東西。作為中國人人格中很寶貴的素質不要隨著現代物質文明的氾濫而逐漸稀薄，這是我的一種憂患。¹²¹

（項羽）追求的人格的獨立、精神的自由、情感的浪漫，以及超越功利、藐視成敗的美學品格，有可能喚起現代人業已久違了的一種真正意義上的理想主義的英雄情結。¹²²

羅懷臻企圖透過西楚霸王項羽的形象喚起現代人們心靈的激盪、對英雄氣質、理想境界的嚮往。霸王最後自刎而死，但那並非「絕望的死」，而是透過死亡來表達對自我的最後堅守；劇末象徵性的「復活」，更代表了霸王之死正是「向理想境界的奔赴」¹²³，「體現對生的執著和熱愛」¹²⁴。

二、不要以為世俗拋棄了李爾，是李爾拋棄了整個世界——《暴風雨》

羅懷臻創作過兩部獨角戲，一是改編自莎士比亞《李爾王》的《暴風雨》，二是改編自明代周朝俊傳奇《紅梅記》的《李慧娘》。

《暴風雨》是爲「98 上海國際藝術節」裡的「尚長榮京劇表演藝術專場」所寫；羅懷臻

¹²¹ 羅懷臻與何冀平對談，〈說在霸王夜〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 90。

¹²² 羅懷臻與孫瑞清對談，〈傳統下的詠嘆——一種被調整的歷史眼光〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 144-145。

¹²³ 羅懷臻與孫瑞清對談，〈傳統下的詠嘆——一種被調整的歷史眼光〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 147。

¹²⁴ 孫瑞清發言，出處同上，頁 147。

爲尙長榮編寫了此次專場的文案，並爲他改編了莎士比亞的《李爾王》。該劇是一個濃縮式的獨角戲，尙長榮在表演中展現了跨越行當、跨越語言的演出，使用了花旦的身段，並朗誦了朱生豪翻譯的一些莎士比亞的原詞。

劇本寫李爾王被大女兒、二女兒背叛後，一個人在荒原裡、風雨中的獨白；短短的篇幅裡，藉由李爾王的回顧及自省，言及了親情、人性，言及人的貪婪、真誠，人的傲慢、後悔等。李爾王本想支配暴風雨：「暴風雨，來吧！……你們就是李爾的戰將，李爾的猛士！你們聽命於我，與我殺向邪惡，殺向虛偽，殺向人世間的陰謀與背叛！不要忘記，連同那些淫亂作奸的不法男女一併殺死！我李爾就是要借助大自然的力量重振雄風！」但暴風雨竟忽地平息，讓他驚覺是否失去王權也就失去了對自然的支配之權，或者，自然本就不受人支配？暴風雨是自然的力量，既不受人的支配，則或許代表了某種對人的昭示。暴風雨再度席捲而來，李爾王立於狂風暴雨中——

那滾滾而來的雷霆似要驚醒我昏睡的良知。好，報應，報應！……來吧！萬鈞的雷霆霹靂啊，你們都一齊來吧！向我——李爾，這個昏聩無知的人間魔障，一齊劈來吧！……狂風啊，暴雨啊，吹淨我李爾的虛榮與昏聩，洗淨我靈魂的垢漬與污斑。讓我脫去這世俗的華裳，卸下這虛幻的冠冕。清清爽爽，鬆鬆寬寬，赤赤條條，無掛無牽，相信那是是非非終有報，善良人自有他立世存身的一月天，如同這日月行程難改變——蠅營狗苟、爭名逐利的人們，你們聽著，不要以為世俗拋棄了李爾，是李爾拋棄了整個世界！

莎士比亞有另一齣戲劇就叫《暴風雨》，劇情濃縮在短短一天之間，藉由暴風雨的力量讓主要人物們聚合、反省、而後重歸和解。羅懷臻的《暴風雨》雖改編自《李爾王》，但在精神上及濃縮感上似乎與莎士比亞《暴風雨》有些相通；羅懷臻所寫劇本雖未讓人物歸於和解，卻也有藉由自然力量推動人進行反省、在精神上昇華的意味。

羅懷臻在《羅懷臻戲劇文集》第一卷卷後語曾說：「沒有央人作序，權以京劇獨角戲

劇末李爾王遺世獨立，有「凱旋的勇士」、「哲思的賢人」之姿；劇中呈現的對世俗的思考及傲然不屈的精神，與羅懷臻的劇作內涵、風格有相通之處，這也許就是他在劇作集中以此劇當作他的「自序」的理由。

三、小結

本節討論了兩部劇作——《西楚霸王》和《李爾王》，兩部劇作主角的性格都很特出，因此我將之歸於以「張揚真性情」為主的劇作。

在此我想討論一下羅懷臻所寫的獨角戲。

羅懷臻的劇作擅長通過不同人物、不同性格、不同行為動機的交互激盪製造衝突，並在衝突中激發觀眾的思考、凸顯他想強調的劇作精神及觀念。《暴風雨》與《李慧娘》兩部都是獨角戲，前者藉由「一人分飾多角」來製造「不同角色間曾有的衝突、矛盾」，再歸於主要角色，藉該人物之口進行主要精神的闡述；後者藉由「一人的複雜心思」呈現「內在衝突、矛盾」，再藉由一個更高價值的提出來化解情感上的退縮。

羅懷臻寫獨角戲，讓角色「一個人也可以玩得很精彩」；不排斥、也常常為演員「度身定做」戲碼、創作劇本的他，日後也許可以利用這樣的劇本模式，為特定演員創作出適合該演員特質的劇作，讓他／她在劇作中一人專美、盡情展現。



第五章 羅懷臻劇作特色（上）：

題材與主題、結構與情節、語言、音樂及舞台效果

繼第三章、第四章分別析論各個劇本後，本章及下一章將綜合歸納討論羅懷臻劇作整體特色。¹²⁵本章將分三節，第一節討論其「劇作題材與主題思想」，第二節討論「結構與情節鋪陳」，第三節討論「語言」。

第一節 劇作題材與主題思想

一、劇作題材——故事取材歷史，思考放眼現代

羅懷臻劇作取材範圍廣泛，多是以古代為故事背景；其中有的是取材自歷史故事（如《西施歸越》、《西楚霸王》等），也有的是改編自文學經典或傳統老戲（如《孔雀東南飛》、《梅龍鎮》等），甚至有的是架空歷史背景、虛設朝代（如《金龍與蜉蝣》、《梨園天子》等）。

他並不認為非得寫「現代」題材才能反映「現代人的思考」、傳達「現代精神」，他擅長以新的眼光審視歷史，並從中發掘以往沒有被發掘過的內涵、更加深刻地刻畫人性，試圖使舊題材、歷史人物煥發出新的光采，使之能引起現代觀眾的共鳴，激發現代觀眾的思考——

題材的遠近無關於作品意蘊開掘的深淺。……並非去描寫當下生活就是具有了時代感。思想的鋒芒是劇作家自己對歷史、對生命、對人生的獨特感悟，而不是某個政策或是某個時期的某個口號，不是介入某一歷史事件或者用歷史人物來呼應當下的一個主題。這種作品生命力很短暫，……戲曲的思想力量源於對一些規律的、本質性東西的發現。現在的作品還是缺少對人性、生存、欲望、理想和信念這些本質東西的關照。觸及到這些深度的作品，才有思想深刻性。¹²⁶

以下稍微分「實指年代——取材歷史事件，翻出新思考」、「舊瓶新酒——改編文學、戲劇作品，挖掘亮點」及「虛設時空——架空時代，反映歷史共性」三部分來討論其取材範圍，並舉其劇作為例說明他創作中的新意。

¹²⁵ 第五章、第六章歸納特色時，將略舉一、兩個劇本為例討論，不一一囊括所有劇本；若有不周延處，尚祈見諒。

¹²⁶ 〈中國戲曲在當代的思考〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 70-71。

（一）實指年代——取材歷史事件，翻出新思考

羅懷臻的《韓信之死》、《西施歸越》、《柳如是》、《班昭》、《西楚霸王》及《李清照》等數部作品可歸於此類。

在此舉《西施歸越》為例討論。該劇取材自吳、越爭霸時期的歷史故事，人人都知道西施使出「美人計」、真正地令吳國「傾城傾國」，但有誰想過，這位「復國功臣」既身為女子、長年陪侍吳王，便不無懷孕之可能？長久以來沒有人想到的這件事，羅懷臻想到了。「西施懷孕」不見諸記載，但卻非「理之所必無」之事，羅懷臻抓住了這個前所未見的點，把全劇故事重點設置在西施「歸」越後，她腹中的胎兒掀起了身旁眾人劇烈的不安、戳破了歡樂的假象、打破了一切「忘掉過去、從頭開始」的可能，眾人不接受她的孩子、不接受她的過去，將這個爲了國家而付出所有、也失去所有的女子和她無辜的孩子逼上了絕路。透過「西施懷孕」的設想，羅懷臻由西施的悲劇中指出了「在神聖的君國利益之上，還有更爲神聖的人權和人性」的深刻內涵。

其他作品，如《韓信之死》、《西楚霸王》，分別以楚漢爭霸時期的兩位名人韓信及項羽爲主角，前者試著提出與史書不同的解釋，從「忠直臣」的角度寫韓信之直率忠誠、將韓信死因正歸在他那「承平時代不爲帝王所容忍」的「忠直」個性，由韓信之死，批判劉邦之自私不仁；後者則從「太陽神、愛神」角度來寫項羽，墳城、坑殺萬人是他對虞姬「愛的禮物」，他從頭到尾按照自己的心意而活，前人或許覺得項羽「太過任性」，但羅懷臻正是試圖透過突出項羽的率性與霸氣來表示對「真性情」之肯定。而女性在歷史中非據主流地位，但羅懷臻《柳如是》、《班昭》與《李清照》三部作品，卻以女性爲主角探討所謂的「文人精神」，在闡揚文人精神與道義的同時，也對這些女性的堅毅致上了敬意。

（二）舊瓶新酒——改編文學、戲劇作品，挖掘亮點

《蛇戀》、《暴風雨》、《寶蓮燈》、《梅龍鎮》、《典妻》、《孔雀東南飛》、《一片桃花紅》、《青衫·紅袍》、《李慧娘》、《李亞仙》及《楊貴妃》等劇可歸在此類。

羅懷臻一直以來都有在進行「經典改編」的動作，邁入二十一世紀後，這種傾向更明顯了。上述十一部作品，除去《蛇戀》是「重讀自己曾經的重讀」、改編自他九零年代的作品《白蛇與許仙》外，從《典妻》開始的七部作品都是完成於二十一世紀。「對名著的改編」，延續著他「地方戲曲的城市化」和「傳統戲曲的現代化」的理念；因爲他認爲，越是在這個

「全球化」的年代，越要注重地域特色，要將傳統的優點提煉出來、將之與現代精神結合，才能使之在現代社會永續發展。

改編自文學作品的，有《典妻》、《孔雀東南飛》及《楊貴妃》幾部，其中《典妻》和《孔雀東南飛》是我認為比較特別的作品，兩部戲的「母親」形象都很鮮明，一個犧牲奉獻、一個扭曲變形。《典妻》改編自近代作家柔石的短篇小說〈為奴隸的母親〉，羅懷臻抓住原作主角身為「母親」的身分，扣住「母愛」這一點深刻發揮，除了寫出社會下層的貧苦女性如物品般被典賣的身不由己，更寫出「母親」如何為了孩子而犧牲的堅苦心志，對承擔「母親」責任、為了孩子而付出一切的女性表達深刻的同情與敬意。而在與王長安合作的《孔雀東南飛》中，雖然焦仲卿在此劇中形象相對薄弱，但劉蘭芝和焦母的形象頗為鮮明；羅懷臻由原詩中「此婦自專由」一句，將劉蘭芝塑造成一位勇於追求愛情、個性率真奔放的女子，並改變了原詩中焦仲卿父、母、妹俱在的設定，把焦仲卿的母親塑造成只守著兒子而心理產生異變的寡母，活潑生猛的媳婦對上扭曲抓狂的婆婆，整體劇作風格異於原詩中較內斂的淒婉感，這也算是令人印象深刻的部分。此外，《楊貴妃》寫歷史上實有的唐明皇與楊貴妃故事，但主要故事發展是依據白居易〈長恨歌〉而來，故我仍將之歸於此類；羅懷臻在 2000 年時曾就〈長恨歌〉改編為歌舞劇《長恨歌》，後又就歌舞劇版本改為秦腔版《楊貴妃》；與原詩較不同的點在於他從「暮年男子對青春活力的渴望、年輕女子對成熟魅力的嚮往」來寫唐明皇與楊貴妃的愛情，且他著力於將一開始登場的楊貴妃寫成「山野作派」的自然派可愛女子——即使她後來變成「雍容貴氣」的貴妃——，我認為這表現出劇作家「崇尚自然」的特色。

改編自戲劇作品的，有《暴風雨》、《蛇戀》、《寶蓮燈》、《梅龍鎮》、《青衫·紅袍》、《一片桃花紅》、《李慧娘》及《李亞仙》等劇，我想提出《寶蓮燈》和《李慧娘》略作討論。《寶蓮燈》故事改編自傳統老戲，羅懷臻提煉原劇中「超越仙、凡之情感」，汲取了民間傳說素材，將「三聖母」改為「玉皇大帝的女兒三公主」，為兩代神祇都設定了與凡人相戀生子的故事，強化了「人間情愛勝過天界孤寂，縱神祇也難防」的理念；此外，一般人對這部戲最有印象的就是「二堂捨子」一段，但出於製作單位的要求，羅懷臻捨去了這段戲，將焦點集中在三公主、劉彥昌及沉香一家三口身上，寫出了這一家人超越仙、凡限制的緊密情感，加上他設計了一群有特色的動物角色串場，因此雖然少了經典場景、仍不顯空洞無聊。而獨幕獨角京劇《李慧娘》是改編自明代傳奇《紅梅記》，將場景濃縮集中在李慧娘夜訪紅梅閣、

救助裴少俊之前，在短短的篇幅內刻畫了李慧娘由猶豫到堅決的心境轉變，展現了羅懷臻善於抓住衝突點、描繪人物內心的功力。

（三）虛設時空——架空時代，反映歷史共性

「虛設時空」展開故事，是羅懷臻劇作最具特色的部分之一，《古優傳奇》、《金龍與蜉蝣》可屬之；另外，《真假駙馬》、《梨園天子》設定背景在「中國宋明時期」，點出了朝代，但並未實指特定皇朝、年份，故亦置於此分類下。

羅懷臻的《古優傳奇》沒有限定故事年代，只註明了「置於唐代以前為宜」。全劇除了不設確切年代之外，故事中的災區「子虛縣」也表現了空間上的不確定性，時、空並無確指、災區可能是「子虛烏有」的一個假設之地，但它的「不定性」也正代表了一種「共性」——追求「太平盛世」之名、實際上只會「粉飾太平」的皇帝和官員，因無道君臣而受害的貧苦百姓，這樣的事例，在漫長的歷史軌跡中並不少見；它不指定確切時間地點、也因此超越時空，指涉了歷朝歷代。

《金龍與蜉蝣》也並未實指特定時空，只是設定故事主角大約是西周時期楚流裔一派的諸侯王。劇中以「金龍」與「蜉蝣」這對父子分別代表了「文明」與「自然」，「金龍」主要表現出人心對繁華的嚮往、追求，「蜉蝣」則表現出人一旦進入繁華後可能產生的異變及對自然的懷念；整部劇作的情節推移與蘇北族群進入上海的移民經歷暗合，亦可說是廣泛地表現出了人類普遍面對的歷史狀況。羅懷臻稱這部劇作為「寓言歷史劇」，雖虛設年代，但卻廣泛反映出歷史的本質，反映出人類在文明與自然間的兩難。

而《真假駙馬》與《梨園天子》的時代背景皆「置於宋明時期為宜」。《真假駙馬》中，「公主」、「皇帝」、「皇后」沒有名字，隱然代表他們是「皇室（特定階級）」的象徵，「公主」可能是任何一個朝代的公主、皇帝更可能是任何一個朝代的皇帝——在任何時候，皇帝都可能為了維護「規則、綱常」的殼子，而忽視了禮教制度核心的「人」、葬送了制度原本要追求要維護的「真」與「善」；本劇藉由公主一身二嫁事件，寫出在綱常規範下「被埋葬的人之真情」及「道德價值的失落」。《梨園天子》裡，寧王登基為王後，漸漸捨情絕義、棄恩人又貶母親，他只顧著「要維護自身地位」而捨棄原先的情人而娶了大臣之女、只顧著「維護倫常與自我顏面」而放逐了他「以為」跟他人有染的母親；這部戲批判權位對人心的異化，寫出了人心在權位下的異變。這兩部劇作皆未確指特定年份、於史無稽，只大致將故事設定

在「禮教制度最為嚴明」的宋明時期，透過劇情展開「禮教」與「人情」的論辯，也寄寓了羅懷臻對僵化制度的批判、對失落的真與善的同情。

羅懷臻劇作或取材自歷史故事、或取材自文學作品、或取材自民間傳說，甚至可以自己「塑造」一個朝代、創造新的故事；從種種不同來源的題材中，他提煉出超越時空的、人類漫長歷史中共有的「本質」事物——如「人性、生存、欲望、理想和信念」等；對這些本質的、具有永恆價值事物的思索，讓他的劇作中有豐富的思想性。他的作品取材廣泛、題材不拘泥為一，而他的劇作大致有哪些主題、貫串其中的思想又是什麼呢？

二、主題思想：多元主題、一貫精神——展現人文關懷，追求人間真情

羅懷臻多年來創作不輟、作品頗多，依照他已出版的劇本集來分析歸納，大致可將其劇作主題分為「對制度、權位之批判」、「對女性命運之同情」、「對文人精神的思考」、「對人間情愛的追求」、「對真性情的張揚」等；而貫串其中的精神可說是「展現人文關懷，追求人間真情」。以下先分別簡述各主題劇作之特色（針對不同主題下個別劇本的析論，請參考本論文第三、四章），再合而討論不同主題中一貫的精神。

（一）多元主題

羅懷臻《韓信之死》、《古優傳奇》、《真假駙馬》、《梨園天子》及《金龍與蜉蝣》五部作品可歸於「對制度、權位之批判」之主題。《韓信之死》寫韓信在漢朝建立後被劉邦剷除的故事，批判了帝王的自私陰狠；《古優傳奇》藉由出入宮廷與民間的「笑伶仃」一角，看出宮廷的虛假及民間的疾苦，在同情百姓命運的同時，也提出了對貪求太平之「名」卻不著力達成太平之「實」的昏庸帝王之批判；《真假駙馬》藉由公主一身二嫁事件，寫出在綱常規範下被埋葬的人之真情；《梨園天子》寫寧王由「王子」變成「天子」的過程中一步步丟掉人性中可貴的情感，寫出了人心在權位下的異變；《金龍與蜉蝣》則藉由一對父子的悲劇，對將君國權位、家族血緣置於個人生存權利之帝王心態進行批判。

《西施歸越》、《典妻》、《楊貴妃》及《李亞仙》四部劇作可劃分在「對女性命運的同情」主題下，羅懷臻藉由這些不同時代、不同身分的女性，由不同面向寫出了對女性命運的同情。

《西施歸越》以西施為主角，羅懷臻透過西施的悲劇，悲憫身為「女人」、就連肉體也要被

當成「工具」的女性，更表達了「在神聖的君國利益之上，還有更為神聖的人權和人性」。《典妻》以浙東鄉村的貧苦婦女為主角，寫出社會下層貧苦女性的身不由己，更寫出「母愛」是如何地柔軟又堅強，羅懷臻對承擔「母親」責任、為了孩子而付出一切的女性表達了深刻的同情與敬意。《楊貴妃》裡，楊玉環擔負了「禍水」之名、被當成安史之亂的責任者，這正是「身為皇帝的女人，無法只是單純享受真愛」的悲哀；羅懷臻寫出了她為愛犧牲的勇敢，也寄寓了他對被稱為「紅顏禍水」的女性的同情之意。《李亞仙》寫名妓李亞仙，她深受傳統「煙花皆下賤」、「唯有讀書高」的觀念影響，因而葬送了自己的愛情；羅懷臻透過這個愛情故事的非團圓結局，寫出了一個女子所背負的「名節」、「身分」等壓力是何等沉重。

《柳如是》、《班昭》、《李清照》、《青衫·紅袍》及《鳳山行》五部劇作可歸於「對文人精神的思考」主題。《柳如是》以明末清初的秦淮名妓柳如是為主角，寫她與錢謙益在改朝換代之際、煙硝中的一段婚戀故事；柳如是出身風塵，卻品格奇高，透過錢謙益身負眾人厚望、卻節操「無守」，反襯出了她「能守」的難能可貴。《班昭》寫東漢名女子班昭和《漢書》交織的一生，透過班昭為《漢書》傾盡畢生心力的劇情，羅懷臻歌頌了能夠不圖名聲、不求榮華、不畏寂寞，堅持為理想而努力的「文人操守」。《李清照》主角李清照的生命經歷由平穩到離亂，遭遇重大變故與打擊，卻仍能盡力為後世留下文物資料《金石錄》、留下可堪吟詠的詩詞作品；羅懷臻透過李清照的一生與作為，寫出了在流離中也要盡力「為所能為」的文人操守與可貴精神。《青衫·紅袍》與龔孝雄合作，劇本由四個各自獨立的故事串連而成，寫鄭元和、寫朱買臣、寫司馬相如和李白四名文人在「青衫」與「紅袍」間的選擇、掙扎，從反面啟發人們對功名爭逐的思索。羅懷臻與姚金成合編的《鳳山行》寫主角曹謹將百姓福祉長存心中、不惜對抗長官，他修築的「曹公圳」已是他真真切切努力過的最佳證明；該劇歌頌了不忘操守的文人、為官後亦能秉持良心清明行事，寫出對文人「位卑未敢忘憂民」襟懷的贊同。

《蛇戀》、《寶蓮燈》、《梅龍鎮》、《孔雀東南飛》、《一片桃花紅》及《李慧娘》六部劇作則可歸在「對人間情愛的追求」主題之下，面對大陸經濟改革開放、人心卻逐漸疏離的狀況，羅懷臻以「對人間真情的歌詠與追求」為劇本精神主軸，創作了這幾部劇本，期盼喚起人心之間的溝通、理解。《蛇戀》、《寶蓮燈》寫超越妖／仙、凡的愛戀，這兩部劇作的女主角都不留戀仙界，而只想做「一個人、一個妻子、一個母親」，羅懷臻藉由她們不慕仙界而戀人

間的表現，寫出了人間真情的動人與可貴。《梅龍鎮》、《孔雀東南飛》則寫人與人之間心靈相契的愛情故事，《梅龍鎮》從正面肯定對人間情愛的追求、寫出「愛」終能使衝突邁向和解；《孔雀東南飛》則藉由劉蘭芝、焦仲卿的悲劇，反面表現出對追求真愛的肯定及對真愛殞落的同情；《一片桃花紅》頌讚了「美好心靈」，「容貌俊美但高傲」的齊王遇上「有醜陋胎記但心靈純美」的鍾嫵妍，透過美與醜的辯證，點出「心靈之美、真心真愛是超越容貌美醜的」；《李慧娘》則刻畫了對李慧娘的心情，在短短篇幅中寫出了她追求人間真情的勇敢與執著。

《西楚霸王》、《李爾王》可視為「對真性情的張揚」主題的代表，羅懷臻肯定了項羽敢愛敢恨、敢作敢為、「就是要照自己性情而活」的率性，認為這正是現代人所缺少的氣魄。京劇獨角戲《暴風雨》透過濃縮的場景與劇情，集中突出了李爾王的性格與不屈的形象。

（二）一貫精神——展現人文關懷，追求人間真情

羅懷臻劇作主題多元，有歌頌愛情、有批判權位、有讚揚文人操守，人物遭遇或有大悲、或有大喜，而這些不同主題的劇作、悲喜不同的情節，反映出何種共通點呢？謝柏梁、都文偉〈探索人性人格，審美人情人生——羅懷臻劇作的生命品格〉曾分析羅懷臻劇作——

具體來看，他的劇作是通過一系列舞台藝術形象，讚美、謳歌、感嘆並拷問著人們的靈魂——揭示人性之醜惡、讚美人格之純淨、謳歌人情之美好、神往人生之可貴。……一位傾盡全力描摹人間的慘淡、陰冷、險惡和毒辣的劇作家，反而對人格的純淨、人情的美好和人生的珍貴，進行了更為濃墨重彩的渲染和頌揚。

上述引文指出了羅懷臻劇作的特色：傾力描繪人間、人性的黑暗面，從反面提高了人格操守的價值、人間真情的美好。

的確，羅懷臻筆下的人物往往面對艱難的處境，但這種種磨難與挫折、悲痛，都反襯出他真正想傳達的思想與精神——**他描寫被權勢箝制的人物、描寫在特殊環境、制度下掙扎的人們，是要傳達出「對人的同情」**，如《西施歸越》透過西施悲劇傳達對「在家國名義下被犧牲的寶貴生命」之同情，《金龍與蜉蝣》透過父子扭曲變異的故事表達對「將血緣置於個人生存權利之上所造成的悲劇」之慨嘆，《典妻》則透過被典當的婦女之遭遇寄寓了對女性、對「母者」的悲憫之情；**他描寫人類、蛇妖、仙女在愛情故事裡遭遇到的種種背叛、挫敗，是想表達出「對真情的歌頌」**，如《孔雀東南飛》中劉蘭芝與焦仲卿的婚戀雖受到重重阻礙、

但他們以生命換得對愛情的最終自由，《蛇戀》寫白蛇苦心要做人、痴戀許仙且痴信人間必有真情，《寶蓮燈》則寫三公主「只羨鴛鴦不羨仙」、寧可捨仙就凡也不能割捨人間美好情愛，這些故事都大大地頌揚了愛情；他描寫文人撰述、在動亂年代遭到的考驗，是想傳達「對理想的追求」，如《班昭》、《李清照》，主角或生活於承平年代、或生活於戰亂流離之中，但同樣都得面對「內心之苦」，而她們終究穿越了外界、內心的風雨、堅守了初衷而完成理想，這也正是羅懷臻所欲歌頌的精神。另外，如《西楚霸王》寫獨具性格的人物、《梅龍鎮》表現了對民間生活的肯定、某種意義上寫出對鄉野的回歸，更傳達出了「對真性情與自然之歌頌」。在這些多樣化的題材背後、在種種不同故事背後閃耀的同情、真愛、理想、真性情、自然等等超越時代、超越種族的共通價值，是羅懷臻在劇作中反覆索求的。

羅懷臻早期的作品，如《西施歸越》、《真假駙馬》、《金龍與蜉蝣》等，多是悲劇收場，正如他自己在其首部劇本集《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》後記引魯迅之言，他是企圖以悲劇「引起療救」的可能，從「反面」引人深思人性、真情的可貴價值¹²⁷；而他後來的作品不再「一悲到底」，他開始寫出有波折但終歸團圓的正劇（如《蛇戀》、《寶蓮燈》）甚至整部劇都走輕快風格的喜劇（《梅龍鎮》），直接從「正面」歌頌、肯定了人間真情之可貴。無論是早期多由「反面」引發深思、或是後期多用「正面」直接歌詠，我認為用「展現人文關懷，追求人間真情」這句話來概括他貫串各部劇作的精神，應不失當。

第二節 結構與情節鋪陳

一、「離而復返」及「周而復始」的劇作結構

羅懷臻曾表明自己信奉「戲劇為人生」，這除了解釋他「以戲劇為人生志業」的認真態度外，我認為也可用來解釋他著重「在戲劇內呈現人生可能的樣貌、引發關於人生的思考」。

《韓信之死》、《鳳山行》等劇，著重描寫於主角某段經歷，以局部見全體地刻畫出其獨特性格、反映其人生；《班昭》、《李清照》等劇則寫主角跨越數十年的人生，從少到老，整部劇本就是一卷人生的繪卷。而羅懷臻劇作中，有兩種可算是常使用的劇作結構，本論文稱之為

¹²⁷ 如《金龍與蜉蝣》原名為《龍種》，雖然羅懷臻後來接受他人的建議（「中華民族歷來被認為是龍的傳人，你怎麼能把自己的傳人給閹割了呢？」）而改掉了劇名，但仍可從他最初取的劇名看出某種「由反面來批判」的意圖：若像劇中人一樣對權位不擇手段，正可能導致國族滅絕之悲劇。

「離而復返」模式¹²⁸及「周而復始」模式；「離而復返」模式跨越的時間可長可短，「周而復始」模式則以「季節循環」暗示人生之循環。

「離而復返」模式可以《西施歸越》、《真假駙馬》、《金龍與蜉蝣》、《典妻》等劇為代表，劇中人因故而「離開」他們原本所屬的地方，又帶著極大願望「返回」那個地方，但「回歸」卻是更大悲劇的開始。如《西施歸越》一劇始於西施「離越」，句踐拜託她為國盡力、保證等她功成後會大大酬謝她，范蠡請求她為他忍辱、並承諾她一日不歸他一日不娶，她忍悲含淚離開越國，抱著「終有歸越之日」的微薄願望在吳國生活；終於，她「成功」以美色摧毀了吳國，在越國同胞、在愛人范蠡的呼喚下她「歸越」了，但是，「當年使吳是越娃，今日歸越成吳婦」、不幸懷有吳王遺腹子的她，並沒能如多少年來所期盼的那樣、過著平靜幸福的生活，她面對的是句踐的猜忌、范蠡的背叛與鄉民們的不諒解，她最終被眾人的不接納所逼死，以死亡結束了悲劇性的人生、永永遠遠離開這個她最愛卻傷她最深的越國，永永遠遠地「離越」而去。《真假駙馬》故事始於真駙馬董文伯與公主「返回京城」途中，文伯為救公主而墜崖；公主以為文伯必定活不成了，所以為保董家榮華富貴，她大膽決定讓文伯的雙胞胎弟弟文仲代替文伯、繼續享有駙馬的優渥生活；數年後，一切看似歸於平靜，公主也與文仲假戲真作、身懷有孕，文伯卻忽然「返京」、回到駙馬府！歷劫返家、以為能與家人幸福團圓的文伯，面臨的卻是妻子、母親、弟弟的「背叛」；真假駙馬一案鬧上金殿，文伯放棄了對忠信之心的堅持，卻仍保不住母親的命、保不住自己的命，死在了繁華卻不堪的京城。《金龍與蜉蝣》，金龍在宮廷政變中倉皇出逃，到海濱與短暫地與玉鳳過了幾年平凡踏實的「漁家樂」生活，但他不甘於過這種平民生活，於是他捨棄了妻兒，千辛萬苦奪回王位、回到宮廷；回歸宮廷、成為大王後，他「理所當然」想永遠延續國祚，卻正是出於這樣的一己私心而誤闖了自己的後代，而展開一場父子相殘的扭曲悲劇。《典妻》起自妻為了春寶而含悲「離家」、到秀才家過著忍辱悲辛的生活；妻抱著「三年期滿，到家就能看見爭氣的丈夫、健康的兒子」之願望忍過了三年被典當的生活、在期滿時忍痛揮別了秋寶，她滿心期盼地回家，「歸家」後卻只看見一樣頹喪的丈夫、病至彌留的兒子，一切事與願違，悲慘無盡。在「離而復返」劇情架構下，羅懷臻藉由劇中人物由「離」到「歸」之間的過程鋪陳故事情節、

¹²⁸ 桂榮華〈還鄉者說——論羅懷臻劇作的一種模式〉一文以西方原型理論來分析羅懷臻劇作，認為他幾部戲曲文本中都有所謂「還鄉者模式」。

刻畫人物情感，並藉由人物最終的幻滅，引發觀眾對劇情終究走向悲劇之原因的思考。

「季節模式」則可以《寶蓮燈》、《蛇戀》、《孔雀東南飛》及《青衫·紅袍》等劇為代表，故事由春天開始，歷經夏、秋、冬天，彷彿人的一生的一生、出生、茁壯、衰老、死亡，也是情節架構的起、承、轉、合。《寶蓮燈》起自「西天封神」，之後分為「華山之春」、「華山之夏」、「華山之秋」、「華山之冬」及最後的「春回華山」等場次，藉由季節的循環，寫三公主與凡人劉彥昌從遇合到分離、又重聚的過程；故事始於仙界、止於人間，也暗示著「人世間」才是故事發生的主場、「人間真情」也才是主人翁們追求的真正價值。《蛇戀》為白蛇與人類少年設定了「寒冬初遇」的前緣、讓白蛇在最冷的冬天認識到人間最可貴的一點真情；白蛇修煉成人後，與許仙相逢在繁花似錦的春日西湖，相戀後共組家庭，幸福的日子由於法海的破壞、由於許仙對白蛇的不信任而不能持續下去；白蛇鐵了心要做人、鐵了心愛著許仙，終於感動了他，讓他突破人、妖之防，甘願在寒冬中守著鎮壓著白蛇的雷峰塔、為她吹笛送花；而最後白蛇與許仙的孩子出世、象徵著撼動天地的真愛力量，這力量震倒了雷峰塔，使他們一家三口總算能相聚，融入了春遊西湖的人群之中。《孔雀東南飛》故事起於浪漫的春天、開啓劉蘭芝與焦仲卿的愛情故事；兩人婚後，卻沒能過著甜蜜歡聚的夫妻生活，劉蘭芝在嚴冬季被焦母逐出家門、在漫天風雪中悲訴婚戀的失落；最後又是春季來到，主角們雙雙赴死，以死亡換取自由、完成最初在春天所互許的浪漫信約。《青衫·紅袍》分為四回（四場），分別以春天、夏天、秋天、冬天場景寫少年文人鄭元和、青年文人朱買臣、中年文人司馬相如及老年文人李白，故事終於李白撈月、暗喻死亡，寫出了讀書人的一生；而這個故事雖然沒有再次回到「春天」，但按照常理來論，四季總是循環的，似乎也暗示了這樣的「讀書人的一生」也將不斷地循環、重演。另外，《西楚霸王》雖然並非明確地以「春、夏、秋、冬」來畫分場次，但全劇寫項羽「誕生、成長、死亡、復活」的歷程，也隱喻了生命的循環。

二、衝突起伏的情節與後續引發的理性思索——表裡相依的「雙重結構」

看過羅懷臻劇作的人，應該很難忘記他筆下情節的曲折、人物面臨的激烈衝突；羅懷臻擅長以人物的對立引發的衝突情節來突出主題，讓觀眾在深受劇情震撼之後進行反思。羅懷臻在〈我所理想的戲曲創作〉一文中提及自己理想的劇作樣態——

我所理想的戲曲創作應該是一種「雙重結構」。首先，劇本應該有一個「好看」的表層故事，所謂「非奇不傳」、「無巧不成書」。……劇本還應該傳達一種「內涵」。……表層作用於人的感官，深層作用於人的理智；故事吸引著興趣，理智保持著判斷。當情感與理智遇合的時候，通常發生在劇場大幕閉攏的一瞬間。¹²⁹

顯然他是著意追求情節上的特出，也注重思想上的深度；在看戲時，觀眾融入劇情、擁有視覺、感官上的享受，對於醞釀對劇作思想的省思；劇情落幕，「好看的表層故事」結束了，觀眾「深層的理智反思」開始了，情感與理性遇合在落幕的瞬間，表層情節與內層思想交融成所謂的「雙重結構」。

羅懷臻出版第一部劇本集《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》時，他的老師陳多為他寫序，其中提到——

你既不是借用歷史題材來圖解現代觀念，也不是將現代觀念強加於古人，而是用現代觀念反思歷史，從中發掘出既是歷史上可能存在而前人創作中罕有涉及、又確是可以引起古今共有的情感活動的事件。由於找到了這種事件，就不難進而組織成矛盾尖銳、具有「非奇不傳」的戲劇性情節，從而使觀眾難以無動於衷。於是「傳奇妙在入情」的藝術效果產生了，並使人「雖觀舊劇，如閱新篇」，面對歷史，卻喚起了情感上的現實感，啟發他們用現代觀念去反思這些歷久長新的人生問題。¹³⁰

陳多認為羅懷臻有「挖掘兼通古今情感活動事件」的眼光，並能以此事件為核心，組織、鋪陳出矛盾尖銳的情節，以重重衝突撞擊觀眾的心靈，使觀眾能難以「無動於衷」，而會融入緊揪人心的劇情、隨著劇中人物經歷心情的波動。如《西施歸越》寫眾所皆知的西施故事，但巧妙地設定了「西施服侍吳王歸來後、腹中懷有遺腹子」一事，掀起全劇波瀾；此事史書沒有記載、也從來沒有人寫過這樣的故事，卻讓觀眾在訝異之餘，也不禁思考起：「是啊，西施也是個女人、她也會懷孕生子，懷著敵人的孩子歸回祖國，她會遇到什麼困難？會有什麼心態？」劇情結束於西施抱著已死的孩子自盡，令觀眾在為西施哀嘆的同時，也思考起西施悲劇的緣由、有了反思的深度。又如《真假駙馬》，駙馬文伯墜崖，公主讓駙馬之弟文仲李代桃僵、而後又與他假戲真作；正當她與「假駙馬」好好地過著夫妻生活之時，「真駙馬」卻突然回來了，劇中人物如何面對這種窘況？觀眾可能沒聽說過歷史上有這麼大膽的公主，

¹²⁹ 〈我所理想的戲曲創作〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁133。

¹³⁰ 陳多〈創作書簡〉，收錄於《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》。

但在大幕落下後，他們很可能震懾於最後悲劇性的一團混局、並去思索是什麼造成了這場悲劇？——羅懷臻抓住了營造出一波又一波激烈的衝突，牽動著觀眾的心、喚起他們的情感活動，讓他們感受到劇中人的掙扎、讓他們彷彿和人物一起被逼向進退維谷的窘境；讓觀眾有了「感同身受」的真實感後，再引發他們在餘味不盡中對劇作內涵進行思索。

羅懷臻認為好的劇作，是要能夠給予觀眾感官上的享受、又能促進理性上的思考，並在大幕落下後，還能留給觀眾回味、思考的空間。他追求精彩故事和思想深度兼具的「雙重結構」，而他又常用「周而復始」、「離而復返」的架構來組織衝突的情節，讓觀眾跟著劇中人「繞了一圈」、彷彿經歷一次「人生」後，對整部劇作的精神有所思考。反映人生般的劇本架構、鋪陳人生樣貌的衝突情節、對人生議題的諸多思索，情節為表、思索為裡、架構則串起兩者，這表裡相依的「雙重結構」是羅懷臻對理想劇作的期望、也是他對自我的要求。

第三節 語言（唱詞、念白）、音樂及舞台效果

一、語言（唱詞、念白寫作）：衝突的情境，激昂的對白

羅懷臻劇作以其豐富的思想性為一大特色，「思想性」是經由曲折情節、人物面臨之激烈衝突而透顯出來，而情節之開展、人物之困境又是藉由唱詞、念白所鋪敘出來。戲曲常用對唱、獨唱等方式堆疊出情緒高潮，羅懷臻劇作也不例外；相應於羅懷臻劇作情感豐沛、情節起伏激昂的風格，他的唱詞、念白寫作也是較為激昂澎湃的。以下分「對唱與對白：論辯中堆疊高潮」、「獨唱與念白：詰問中激昂抒情」兩部分來討論羅懷臻的唱詞、念白寫作。（以下舉部分劇本為例，其他例子請見 199 頁「附表一、羅懷臻劇本內重要對唱、獨唱台詞列表」）

（一）對唱與對白：論辯中堆疊高潮

在此舉《金龍與蜚蜚》第五幕金龍與蜚蜚的對唱（含對白）及《梅龍鎮》第五場正德與太后的對唱為例，並略為分析唱詞效果。

蜚蜚：蜚蜚生來少父愛，沒有爹爹唯有娘。

想不到一朝父子見了面，爹爹揮刀把兒傷。

一顆心兒來尋父，生生劈碎在宮牆。

早知落得這般樣，我離得什麼故鄉，抱得什麼希望。尋得什麼親父，離得什麼親娘。

如今是尋也悲傷，認也悲傷，親也悲傷，死也悲傷。

你教我何顏喚你親爹爹，你有何顏認兒郎！

金龍：心慘慘，淚悠悠，一行一行往下流。問蜉蝣，心中可把爹爹恨？

蜉蝣：一半是淚水，一半是怨仇。

金龍：問蜉蝣，你娘因何瞎了眼？

蜉蝣：錯嫁了人兒淚長流。

金龍：問蜉蝣，從前的日子怎麼過？

蜉蝣：白日辛苦，夢裡是擔憂。

金龍：問蜉蝣，今後還有何所求？

蜉蝣：只求一家再從頭。

金龍：同在京城享富貴？

蜉蝣：蜉蝣不願宮中留。

金龍：留下大業誰廝守？

蜉蝣：情願天涯去放舟。

金龍：江山托付誰？

蜉蝣：霸業早厭透。

金龍：漁夫不是帝王後，

蜉蝣：帝王與我是對頭！

金龍：兒啊，你真的要走？

蜉蝣：走！

金龍：不能饒恕爹爹了嗎？

蜉蝣：不能！

金龍：好，你走吧，爹爹不留你，可你要將子子留下。

蜉蝣：不，他是我的兒子！

金龍：他是我的孫子！

蜉蝣：子子是漁家的後代，理當打漁為生！

金龍：他是龍子龍孫，理當成為一代傳人！

蜉蝣：那我就殺死我的兒子！

金龍：我先殺死我的兒子！



《金龍與蜉蝣》第五幕，金龍與蜉蝣已經知道彼此是父子，蜉蝣一度不能接受、但後來仍心軟認了金龍。劇情到此，「父子相認」卻未讓情節歸於和解、團圓，反而是導向更核心的衝突——「霸業江山」與「放舟天涯」，人物要走向何方？金龍一度過著放舟天涯的生活，卻因捨不下霸業江山而拋妻棄子、重歸宮廷；蜉蝣身心遭殘、被逼滯留宮廷，他只想重回放舟天涯的日子。在這段唱詞中，蜉蝣悲訴己身遭遇，金龍愧疚不忍，詢問蜉蝣還有何願望？蜉蝣只願回到海濱、「一家再從頭」——但這個「一家」成員是不包含金龍的，因為金龍雖是他親生父親、卻給了他太多傷害，他不願留在京城、也無法饒恕金龍；金龍可以接受蜉蝣

回歸海濱、可以接受他不原諒自己，「只要把子亓留下來」、讓他拼命搏來的江山後繼有人就好——蜉蝣怎麼可能接受這個「條件」、怎麼可能把自己唯一的兒子留在這個恐怖的宮廷？蜉蝣代表的「放舟天涯」與金龍代表的「霸業江山」，兩個截然不同、背道而馳的價值觀在此激烈衝突，「子亓」是他們兩人爭奪的籌碼、誰能獲得他、似乎就代表自己的主張「獲勝了、穩固了」；蜉蝣不願退讓，說出了「那我就殺死我的兒子」的激烈言詞、寧可殺死親生兒子也要堅持自己的想法——或許他也是認為，子亓留在宮中也不可能幸福，不如就此了結？——，而金龍更不願退讓，一句「那我先殺死我的兒子」噙回去、也真的手起刀落殺了蜉蝣！這段唱詞裡寫出父子關係的變化，由似乎態度軟化、到不能諒解、再到激烈的衝突、終於父親手刃兒子的駭人結果，金龍對「霸業江山」的執著竟蒙蔽了「天倫親情」，令人怵目驚心。

相對於《金龍與蜉蝣》父子衝突不能和解，《梅龍鎮》裡太后和正德的「母子衝突」則在唱詞中得到了化解的契機。

太后：聽說朱門又有後，母親心頭喜洋洋。急忙趕赴梅龍鎮，親手抱抱小兒郎。

正德：小兒郎，小兒郎，一見生人哭聲長。若要抱他也容易，先去過問兒的娘。

太后：我是孩子親祖母，抱抱孫子又何妨？

正德：她是孩子親生母，兒子怎能離開娘？

太后：你也知兒子不能離開娘，你為何拋下親娘淚汪汪？

正德：只因你京城難容兒的娘，我只好賭氣與她回家鄉。

太后：事到如今你怎樣想？難道要放棄大業戀小康？

正德：大業將如何？小康又怎樣？

太后：圖大業帶著孫兒回京都，戀小康便把後代托於娘。

正德：孩兒托付誰撫養？

太后：母后親自來承當。

正德：孩兒長大非容易。

太后：再用個一十六年又何妨？

正德：我要孩兒常歡樂，

太后：我要孫兒讀書忙。

正德：我要孩兒有性情，

太后：我要孫兒守綱常。

正德：我要孩子見聞廣，

太后：我要孫兒知興亡。

正德：要他知疾苦，

太后：要他馭萬方。

正德：不失本真，
太后：先學端莊。
正德：懂得善惡，
太后：識得忠良。
正德：天性！
太后：國邦！
正德：至愛！
太后：盛昌！圖大業——
正德：戀小康！
太后：大業小康怎相通？
正德：人團圓，萬年長！

《梅龍鎮》第五場，太后親自到江南來「追」逃走的正德、來看看自己的親孫兒——有一點滿奇妙的是，太后怎麼會放任正德「逃亡」這麼久？朝中數月無皇帝，國家大事怎麼辦呢？這部分劇作中並無交代——；正德見到太后，很拗地說「兒子怎能離開娘」、要太后想抱孫子得先問鳳姐，將對唱內容切入「母子關係」與「母子衝突」。太后問正德「你也知兒子不能離開娘，你為何拋下親娘淚汪汪」，正德答以「只因你京城難容兒的娘，我只好賭氣與她回家鄉」；眼見正德依然抱著「要美人不要江山」的念頭，一心「圖大業」的太后提出條件：只要他讓她把孫兒帶回京城培育成新王，她願意讓步讓他繼續在江南「戀小康」。這裡，正德倒是沒有像蜉蝣一樣激烈反抗，只是和太后「辯論」起孩子的「教育方針」，這段論辯也囊括了太后與正德衝突的根本原因——她「圖大業」、她要孩子身為皇帝就該端謹守綱常、要以國事為重，他則寧願「戀小康」、他要活得自在活得像個人、要「常歡樂」、「有性情」。這段論辯到末段回歸到問題的根本：「大業小康怎相通？」兩種截然不同的價值觀與生活方式如何磨合？劇作家藉由正德之口提出了解決方案：「人團圓，萬年長！」親愛的人們若能團圓、誠心地尋求彼此的溝通理解，即使過程中不免各自有所退讓、妥協，但若秉持著「愛」，便能互相包容、共同找出對彼此最好的生活方式。在這段唱詞裡，可以看見人物從僵持、進而溝通、尋求「最佳方案」、彼此理解的過程；既堆疊了人物衝突的高潮，也導向劇末的和解。

（二）獨唱與念白：詰問中激昂抒情

角色的獨唱、大段念白，可能是用來「詰問他人」，也可能是用來「悲愴問天」。「問人」

的部分，以下舉《班昭》第五場班昭詰問馬續的念白及《柳如是》第五幕柳如是詰問錢謙益的唱詞為例。

班昭：我這一輩子，嫁人，人死了；寫書，書燒了；
我一個女人孤燈黃卷，又有誰來幫過我？
就在那一夜，風雨交加，肝腸寸斷，我是多想留住你大師兄啊，
可你竟也不辭而別，離我而去！
就因為我是班家的女兒，我便無所推托，
而只能一天天，一月月，一年年，一個十年又一個十年地守在書齋，伏在案前，
對著孤燈，握著筆管，一個字、一個字地寫、寫、寫……
說實話，我心已盡了，力已乏了，人已老了，頭已白了，
我為什麼就不能像常人一樣，享受幾天人生呢？
不就是喝幾壺茶，飲幾杯酒，赴幾回宴，偷幾日閒麼，難道這也過份了嗎？

班昭和馬續闊別數十年，馬續看到班昭在宮中忙於宴飲的樣子，認為「皇家書院不像是著書的地方」、甚至認為沉緬於榮華安逸的班昭讓他想起「死去的曹壽」，他的話踩住了她的痛腳、也引爆了她多年來埋藏於心中的悲憤——身為班家的女兒，她有肩負《漢書》成書責任的自覺，但漫長人生中孤苦而耗盡心力的著書工作實在令她心力交瘁，累積了沉重難解的壓力。羅懷臻透過這段台詞，讓班昭「像個一般人」似地發洩心中的怨氣、表示出著書之苦；但她宣洩過後，終究是放不下《漢書》、終究繼續承擔起責任，在馬續與傻姐的陪伴與協助下，利用餘生孜孜矻矻地完成了《漢書》；這段台詞寫班昭一度「不願承擔」，因而凸顯出最後她「願意承擔」的難能可貴。

《柳如是》則藉由柳如是對錢謙益的指責，顯示出人物操守的不同。

柳如是：錢牧齋……錢大人……錢——先——生！
你一聲錯嫁風樣兒輕，枉負我如山的重托似海的情。
我問你蘭舟如何起得誓？我問你小宛如何出得門？
我問你人前如何說得話？我問你書中如何做得人？
早知今日是錯嫁，何必當初太多情。
我雖是煙柳章台一女子，兩肋偏不媚骨生。
我敬你濁世清流享盛譽；我敬你文章道德貫儒林；
我敬你山林不曾忘憂患；我敬你知冷知熱的老先生。
誰知你一朝為官性情改，誰知你卻也隨俗逐虛名。
也怪我事事順從太輕信，到頭來落得個死不能死生又不能生。

牧齋呀，一個「死」字算什麼，學生我走在前頭為你壯壯行！

清軍兵臨城下，錢謙益由韓公公口中得知皇上早已逃走，他追求的「首輔」之名也只是一場虛空，他落魄痛苦地對柳如是說他對不起她、說她錯嫁了人；事到如今，聽到他的道歉她也不會開心、不可能釋懷，在這段唱詞中，她唱出了對他的失望、不諒解，唱出了自己氣節高出他人（「雖是煙柳章台一女子，兩肋偏不媚骨生」）卻所託非人的悲哀，而面對這樣不堪的狀況，她將如何應對？「一個死字算什麼，我走在前頭為你壯壯行」，她維持最初的意念，打算以死殉國。這段唱詞雖短，卻點出了錢、柳二人最大的差異——他的「隨俗」與她能「堅守」。雖則後來她是飄然遠走、沒有了斷生命，但其後數年她仍「著明朝衣裝」，即使已改朝換代，她依然以一己能為的方式堅持自我品格。

除了上述以獨唱、大段獨白方式「問人」之外，羅懷臻的主角也常「悲愴問天」，如《真假駙馬》、《西施歸越》、《孔雀東南飛》等劇都有「問天」台詞，顯示出一種「人世間愛恨難解、只能悲愴問天」的激烈情感。

董文伯：晴空霹靂將我震，萬把鋼針刺我心。

說不出是愛還是恨，道不明羞辱與傷心。

盜我者，是我一胞同生的親兄弟；欺我者，是我牽腸掛肚的老母親；

負我者，是我日思夜想的結髮妻；傷我者，都是我相敬相愛的自家人。

結髮妻子叫嫂嫂，孿生兄弟稱兄尊。

我掙扎回來圖什麼，如今是死不算死，生不算生。

天地呀，你包羅眾生育萬物，為什麼獨獨不容我一人？

《真假駙馬》第三場，文伯抱持著對家人的愛、千辛萬苦總算歷劫歸家，回到家卻得知自己的身分早已被自己的親弟弟取代、他的妻子懷了弟弟的孩子、而母親竟容許這一切事情的發生！他遭受到至親之人聯手「背叛」，面對「傷我者，都是我相敬相愛的自家人」的狀況，他失去了希望、失去了依靠，覺得天地之大卻沒有他容身之處，他悲愴問出「天地呀你包羅眾生育萬物、為什麼獨獨不容我一人」，正表現出他受到「眾叛親離」的打擊有多深。

《西施歸越》則有「西施問天」的台詞——

西施：我是功臣？殺人的功臣？功臣？哈哈……

不，我是西施！苧蘿村的西施，浣紗織布的西施！

天地呀，你為什麼要造就我？為什麼要造就這場戰爭？為什麼！為什麼——

問蒼天，為什麼空空蕩蕩？
問星辰，為什麼亙古無聲？
問大地，為什麼萬物生長？
問江河，為什麼奔流不停？
問風兒，何以要吹？問鳥兒，何以要鳴？
問月亮，憑什麼有圓有缺？
問太陽，為什麼升了要落，落了還要升？
為什麼？為什麼？
為什麼天地間行走著人？
那麼美妙，那麼聰明，
那麼苦難，那麼辛勤，
那麼溫柔地愛？又那麼淒厲地恨？
人啊，為什麼自相殘殺？為什麼掠奪紛爭？
為什麼同舟共濟？
為什麼不互愛相親？
爭什麼？爭什麼？爭什麼？！
回答我！回答我——

《西施歸越》第六場，也是最後一場，西施受盡委屈苦楚、最後還被逼著弄死了自己親生的孩子，「美人」、「禍水」、「功臣」、「尤物」都是他人加諸於她的指稱，她雖然歷經重重屈辱、磨難，但她心中仍保持著「浣紗織布的西施」時純真無邪的柔軟心靈、她也只想當個單純的「浣紗織布的西施」，但句踐、范蠡、不諒解她的人們卻不接納她、而把「無辜當罪人」。她身為一個柔弱的女子，遭逢了祖國越國的淪亡、造成了敵國吳國的覆滅、承受了人們的背叛、賦予了一個嬰兒生命又意外親手殺害了他……，她本著對國家的愛、對情人的付出而踏出越國，原盼望歸越之後可以重新開始，沒想到卻只是落入更絕望的深淵；西施問天地、問星辰、問日月，為什麼「人」那麼「美妙」、「聰明」，卻又「自相殘殺」、「不互親互愛」？這段台詞出現在全劇接近尾聲時，是西施痛徹心扉的吶喊，她承受的所有委屈終於大爆發：她踉蹌著四處奔走求解，她已無人可問、只好問天地自然萬物，想在痛苦紛亂的人世中求得一個答案，天地萬物卻不言不語，只有空谷迴盪著她悲憤的疑問。而母親與東施對她的關懷抵不過其他人對她的戕害，西施終究如吳優所預言的走向絕路，帶著無解的疑問永遠離開了帶給她極大悲痛的人世。作者藉由西施的遭遇、西施的吶喊，引發所有觀眾一起思索她遺留下來的疑問。

《孔雀東南飛》第四場劉蘭芝問天——

劉蘭芝：天寒地凍身上冷，不及蘭芝心裡寒。
婆婆差使如奴役，踩雪汲水行路難。
嫁到焦家近三年，心中委屈對誰言？
為什麼，婆婆無端生我怨？為什麼，百般虐待相摧殘？
為什麼，夫君婚後難見面？為什麼，他心中有怨卻也不敢言？
為什麼，為什麼，為什麼劉蘭芝要忍氣吞聲低眉順眼心甘情願受熬煎？
（蘭芝撂下水桶，卻又無奈地提起）
捫心自問有答案，仲卿裝在我心間。
我與他既是天作之合好姻緣，為什麼就不能感動婆婆添愛憐？
忍了吧，忍了吧，我不能再給仲卿添麻煩。
可是呀，漫漫人生怎度過？美好年華怎償還？
離別夫妻怎團聚？心中傷痛怎補連？
我問問風，風不語；問問雪，雪不言；
問問天，天不應；問問地，地默然；
問風、問雪、問地、問天，
天哪天——你為何不言不語、不聞不見，眼開眼閉作旁觀？
你呀你，枉然被人叫作天——天、天、天哪……

劉蘭芝與焦仲卿婚後數年，焦母仍不接受劉蘭芝、百般阻撓她和焦仲卿相處；蘭芝爲了仲卿，收斂了自由奔放的性格、任勞任怨做好家事、依順婆婆，卻仍不到焦母的認同。在這段唱詞中，蘭芝一度對現況感到氣憤、「撂下水桶」不想繼續忍氣吞聲，但隨即又「無奈地提起」水桶，因爲她無法放下摯愛的仲卿；雖放不下丈夫，可是，想到未來的日子該怎麼過？怎麼面對夫妻相愛卻不能團聚的痛苦生活？心中的傷痛怎麼才有辦法癒合？在焦家，她孤立無援，心中悲苦無人可傾訴，只好問風、問雪、問天、問地，想求得一個解答，但天地自然又怎會開口說話呢？明知如此，她仍悲憤難抑，無法指責傷害她最深的婆婆，只好責怪老天爲何放任婆婆傷害她、看她如此境遇卻仍袖手旁觀？質問天公、「遷怒」於天地，是她唯一能稍求宣洩的方式了。

羅懷臻透過「對唱」讓人物們「對話」、「論辯」（如《金龍與蜉蝣》中金龍與蜉蝣「漁夫不是帝王後」、「帝王與我是對頭」的對唱，或如《梅龍鎮》中太后與正德「圖大業」、「戀小康」的論辯），藉由對話展現人物性格的差異、也在激昂的論辯中逐步堆疊高潮。或者，他在劇作中鋪寫人物「質問他人」（問人）的台詞（如《班昭》中班昭質問馬續、《柳如是》中柳如是質問錢謙益，或如《鳳山行》中曹謹控訴魏是太），這樣的台詞通常節奏明快、情

感激昂，能表現出強烈的語言氣勢、渲染情節高潮。而除了「問人」外，他筆下人物也會「獨白」、吶喊「問天」（如《梨園天子》劇末寧王問天、《西施歸越》中西施問天、《孔雀東南飛》中劉蘭芝問天），主角藉由獨白抒情、劇作家則藉由讓主角問天來傳達自己對人生的思考。

二、音樂（歌曲的運用）：幕後曲、合唱曲等

在戲曲劇本中，使用貫串首尾的「主題曲」或是反覆出現的、具有象徵性的曲子，可以串起整個故事，且在不同時刻起不同的點染作用。羅懷臻的劇作中也多有運用這樣的歌曲效果，而在部分劇作中，他使用民間小曲歌謠來貫串全劇，又為劇本增添了鄉野質樸的氣息，與他對自然、鄉土、民間素材的愛好頗能相應。（以下略舉數例說明，其餘例子請參考 203 頁「附表二、羅懷臻劇作中歌曲運用情況」）

如《真假駙馬》開頭、結尾的幕後曲：「榮華一場夢，轉頭皆成空。高處不勝寒，盛極時已窮。愛也痛，恨也痛，聚也痛，散也痛，冥冥之中誰主宰，一懷愁緒問蒼穹。」在開頭駙馬與公主「榮歸」京城之時，「榮華一場夢，轉頭皆成空」暗示了情節的發展；劇末，果然一切成空、悲劇收場，這首歌再度幽幽出現，彷彿為劇中人物哀悼。

《班昭》第四場、第六場的幕後曲：「這一杯清茶呀，不是酒，濃於酒，醉在人心頭！」第四場班昭以茶代酒、為馬續餞行，第六場班昭、馬續在闊別數十年後重逢，兩人決心一起完成《漢書》，再度以茶代酒互敬彼此；這首曲子可說是班昭與大師兄馬續的「主題曲」，茶非酒，卻濃於酒，這就像班昭、馬續的關係，雖非兄妹、但親過兄妹，雖非夫妻、但情逾夫妻，他們的情感並非建立在烈酒般的男女激情上，而是建築在《漢書》、建築在如清茶般清芳卻濃厚的文化傳承願景上。

《蛇戀》中序幕、第三場末、第七場、第八場的幕內曲：「血在淌，淚在流，忍住這千悲萬愁。付出情，付出愛，只為那一點溫柔。人世間，風雨驟，最難相守；我心如，磐石堅，覆水難收。不嘆息，不放棄，執著向前走；我期待，那一天，陽光照心頭！」這首曲子是白蛇的主題曲，寫她費盡苦辛就是要當人類的堅決、寫她對人間真情的深深渴望，她忍受修煉之苦、忍受眾人唾罵、原諒許仙背叛，一切都是為求人間「一點溫柔」、期待有一天真情滿心間、「陽光照心頭」；終於，到最後她得到了許仙全心全意的愛、生下了與許仙愛的結晶、

掙脫了雷峰塔的鎮壓箝制，盼得了灑滿心頭的陽光、融入了她愛戀不已的人類世界。這首曲子配合劇情起伏反覆出現，同樣的曲子，象徵了白蛇不變的堅決。

而《金龍與蜉蝣》與《梅龍鎮》所運用的曲子是較有「民間」風味的。《金龍與蜉蝣》序幕、第一幕、和結尾的幕後曲：「大哥哥心太黑，想得出就做得出；小妹妹心太軟，有辦法也沒辦法。從今只求你一件事，一輩子不離妹半尺……」「黑心大哥哥」暗指金龍、「心軟小妹妹」暗指玉鳳，序幕結尾、金龍撲倒玉鳳，這首曲子首度出現，暗示了金龍與玉鳳的結合，而她只盼望自己成了他的人之後、兩人可以永遠在一起；第一幕，他不安於漁家生活，決心拋妻棄子、前去奪回江山，這首曲子在他堅決離去後二度出現，像是她對他無望的呼喚、卻怎麼也喚不回他。結尾，這首曲子再次出現，金龍、蜉蝣、玉鳳、玉蕎皆已死去，獨留子孓一人迷惘地面對殘局；曲子和開頭一樣，但悲劇已然發生、一切再也回不到當初。《梅龍鎮》第一場、第三場、第四場、第五場由劇中人物獨唱或合唱的曲子：「郎里格郎，郎里格郎，我家有個小兒郎。刮風下雨都不怕，一覺睡到大天光。」第一場正德搖著撥浪鼓、哼著這首民間小曲；他年幼時太后常唱這首曲子給他聽，這象徵著他快樂的童年回憶。第三場，正德驚喜地得知鳳姐也會唱這首曲子，兩人合唱，意味著兩人心靈之相契。第四場，正德得知鳳姐有孕後，開心地唱曲哄著鳳姐肚裡的寶寶；第四場末，正德帶鳳姐回江南，太師和太后拾起鳳姐縫製的小肚兜，幕內由童聲唱這首小曲，暗示他們猜測到鳳姐已有身孕。第五場鳳姐、太后、正德都唱了這支曲，關鍵點在太后，她親自唱這首已經多年未唱的歌來哄哭鬧的孫子、並吐露她過去由民間進入宮廷後所遇到的艱困情況，母子終於彼此理解、和解，眾人齊唱這首曲子，在一片歡樂中全劇落幕。這首民間童謠貫串全劇，牽起了鳳姐、太后共有的民間身分，也為劇中嚮往民間自然活力、率真情感的氛圍定調。

而《李清照》寫名詞人李清照的一生，便用李清照的詩詞連綴全劇。全劇共分七場，用了十三首李清照的詩詞。如第一場用了〔如夢令〕（常記溪亭日暮，沉醉不知歸路。興盡晚回舟，誤入藕花深處。爭渡，爭渡，驚起一灘鷗鷺）及〔點絳脣〕（蹴罷秋千，起來慵整纖纖手。露濃花瘦，薄汗輕衣透。見客入來，襪剗金釵溜，和羞走。倚門回首，卻把青梅嗅）兩闋詞，概括李清照少女時期盪鞦韆賦新詞、在花園與趙明誠初遇的情節；第三場，趙明誠轉任湖州，病滯途中，李清照帶著重要古物前往與他會合，在當地文人為她辦的接風宴上她吟詠〈夏日絕句〉（生當作人傑，死亦為鬼雄。至今思項羽，不肯過江東）感傷大宋之分崩

離析；第七場，李清照晚年時期，劇作家選用了〔鷓鴣天〕（暗淡輕黃體性柔，情疏跡遠只香留。何須淺碧深紅色，自是花中第一流。梅定妒，菊應羞，畫欄開處冠中秋。騷人可煞無情思，何事當年不見收）及〔如夢令〕（常記溪亭日暮，沉醉不知歸路。興盡晚回舟，誤入藕花深處。爭渡，爭渡，驚起一灘鷗鷺）兩闋詞，劇中米友仁以「自是花中第一流」為對李清照的讚美，而〔如夢令〕則用來與第一場首尾呼應，經過了人生的波亂動盪，李清照在忠僕們的愛護關懷下，過著平靜的生活，依然如少女時代，盪著鞦韆，賦詠新詞。

綜觀羅懷臻劇作，他常用同一首曲子反覆出現，貫串全劇。這些「主題曲」有的是全由幕後歌唱，如《金龍與蜉蝣》中的「大哥哥心太黑」、《柳如是》中的「莫攀我」；有的是有時幕後歌唱、有時由劇中人物唱，如《梅龍鎮》的「格里格郎」，正德、鳳姐和太后都唱過，幕後童聲唱則用在暗示鳳姐有孕時。這些曲子在不同的時機出現，或點出劇作精神、或暗示人物未來、或渲染氣氛……，不管這些曲子在何時、用何種方式唱出，都對劇情起了點染的效果。《李清照》一劇，則由於主角是著名詞人，羅懷臻使用李清照所做的詩詞連綴各場、點出她不同時期的生命樣貌，這也算是一種「主題曲」的運用。

三、舞台效果（景物對劇情的襯托）：風聲、雨聲、驚雷聲

在劇作中以景物烘托劇情、製造某種氛圍或暗示，是劇本寫作中常見的手法。而羅懷臻在運用這個技巧時，特別喜歡寫風雨、寫雷聲，可能是寫在舞台指示中、又或者是透過幕後曲、或人物的唱詞來表現這樣的場景，在《真假駙馬》、《西施歸越》、《梨園天子》、《金龍與蜉蝣》、《柳如是》、《典妻》、《蛇戀》、《孔雀東南飛》及《鳳山行》等劇都能見到。在羅懷臻劇作中，雷聲隱隱時暗示有大事將發生，雷雨大作時則常是情節進入某個高潮點，雨過天晴的景象則象徵情勢暫時的和緩。以景襯情，情景相生，為劇本整體氛圍起了點染加分作用。（以下略舉數例說明，其餘請參考 206 頁附表三、羅懷臻劇作「以雷電暴雨場景襯托劇情」一覽表）

如《西施歸越》第五場，西施即將臨盆，開場時的舞台指示寫道「雷聲隱隱，山裡人家」，以雷聲暗示危機、衝突將要來到；第五場末，以「一道強烈的電光閃過，長久的雷電間隙裡，一聲嬰啼沖天而起」，寫西施在雷電交加中、在山裡生下孩子，嬰兒的啼哭聲與雷電聲相和，

震懾人心。

《梨園天子》第一場也用了類似的方式。開場時，舞台指示寫「天色陰沉，隱有雷聲」，幕後曲唱「染沉痾天子昏迷難再起，皇宮內爭權奪利吵得急。帷幔旁多少後事在商議，雷雨天氣息室人隱殺機」，皆是在暗示老王將逝、宮變將起；第二場，寧王逃出宮外，舞台指示寫「郊外山道，雷雨交加」，寧王在雷雨交加中祈求上天「天公仗義息雷電，豔陽當照苦行人」，然後很神奇地，「果然雨住風歇，雲蒸霞蔚」，雷雨添加行路之苦，但一經他祈求、天空馬上晴朗，暗示了上天接收了他的願望，不僅讓風雨停止，也將實現他深藏心中的「登基爲王」之願望。

又如《柳如是》第四幕開頭，舞台指示寫出場景「金陵錢府客堂，風聲，雨聲」、「柳如是獨自端坐在黑暗中。錢宗、紅杏落簾，點燈」，柳如是與錢謙益婚後，錢謙益忙於應酬、絲毫沒有如柳如是所期望的那樣「爲國爲民、夙夜努力」，柳如是「在風雨中獨自端坐」，既暗示了當時時局的昏暗、也寫出了她心境的孤寂失落；該幕末，清軍攻城之隆隆砲聲響起，柳如是要錢謙益進宮上諫，柳如是自語：「天哪，難道我這尚書夫人，竟這麼快就做到頭了麼……」此時，舞台指示寫「風聲、雨聲、雷聲、炮聲……柳如是靜坐久久，沒入黑暗」，呼應了該幕開頭，僕人短暫點起的燈復又熄滅，柳如是沒入了更深的黑暗、更深的絕望之中。

《典妻》的情節變化也與雷雨緊密結合。如第一場開頭的舞台指示「天已黃昏，雨在淅淅瀝瀝地下著」，黃昏、雷聲，雨聲，給人暮氣沉沉又隱約不安之感；夫告訴妻他已將她典當到秀才家，幕內曲配合場景：「雷聲響，暴雨狂，天地旋，五內傷。丈夫做主典妻子，這筆交易太荒唐。」爲了兒子、家庭，妻終於忍辱接受典當之事，在昏暗天色中淒然離家。第五場，典當期滿，妻回家路上，有「雷聲滾過」；行轎途中，她見到一群孩童在戲耍，在幻覺彷彿見到兩個孩子，但「雷聲炸響，妻驚倒在地」，將她帶回現實；舞台指示寫道「雷聲轟鳴，轎夫急行，妻情緒亢奮」，妻拋開幻影、期待歸家與親愛的春寶孩兒重逢，等待她的卻是最不堪的結局。第六場，如同第一場，場景依然是「欲雨黃昏」、依然是「雷聲，雨聲，風聲」，整個家一樣落敗、夫一樣頹喪，不一樣的是，春寶病得更沉、就這樣死在妻的懷中。妻抱著死去的春寶，喃喃地說：「春寶，姆媽不走了，姆媽死也和你在一起……」劇末舞台指示「大雨如注，妻渾然無覺」，寫出妻的麻木、絕望，暗示著悲慘情況將無盡地延伸下去。

第六章 羅懷臻劇作特色（下）：人物塑造、整體風格

本章將分兩節，第一節討論羅懷臻劇作中的人物塑造，第二節則討論其劇作整體風格。

第一節、人物塑造

人物之間的關係、人物的特殊身分等，可能會牽涉到結構、情節設計等，本論文一併將之歸於「人物塑造」處討論。謝柏梁《中國當代戲曲文學史》提到：「故事情節的設置，說到底還是為了人物塑造的需要。一切故事都是人的故事，所有情節也都是人物活動於中的情節。因此，人們常說情節是人物或人物性格的歷史。」¹³¹故事情節的衝突與最終歸向和解與否，其實都是受人物彼此不同的性格、彼此的互動所影響，所以接下來要對羅懷臻劇作的「人物塑造」特色進行分析。

一、親近又對立：衝突的人物關係

羅懷臻常寫以下幾種人物關係：夫／妻（戀人）、親／子、君／臣；這些人物處在既親近又有所對立的關係中，親近、也就能把人物們牽在一起，對立、也就會引發種種衝突，人物關係緊密相連、衝突頻生，也就堆疊起一波又一波的情節高潮。

如《真假駙馬》之中，就囊括了這幾種關係。駙馬董文伯與公主是「夫妻」、與董母是「母子」、與皇帝是「君臣」，他為救公主、意外墜崖，引發了之後的「真假駙馬案」；他歷劫返家，卻面對妻不妻、母不母、君不君臣不臣的狀況，他深愛的妻子奪走了他的身分、他親愛的母親默許了事情的發生、他效忠的皇帝摧毀了他對「忠信」美德的執著，劇作家藉由衝突的人物關係、人情常理的混亂，寫出「劇中人為了保持倫常關係中的『外在名分』、竟至犧牲了倫常關係真正要守護的『內在情感』」之悲劇。

在此我想稍微討論羅懷臻的劇本中「親子衝突」。通常劇中的父母輩代表的是「權威」的觀念、子女輩代表的則是「追求真情、重視自我」的概念；故事結局的「團圓」與否，牽涉到當爹娘的願不願意對子女「讓步」。

寫不願讓步的、「逼殺子女的父母」，如《金龍與蜉蝣》，金龍、蜉蝣不知彼此的血緣關

¹³¹ 謝柏梁《中國當代戲曲文學史》，中國社會科學出版社，2006，再版，頁10。

係，而在陰錯陽差之下彼此傷害；好不容易父子相認，金龍卻執著於「江山霸業」，與堅持「放舟天涯」的蜉蝣激烈爭論；爲了不讓蜉蝣帶著孫子子子重歸漁家，金龍竟親手殺死了蜉蝣！父子衝突無法化解，兩敗俱傷。《梨園天子》的母子衝突帶有「母／子角色逆轉」的設定，寧王由「王子」變爲「帝王」後，由「追求真情、重視自我」轉而「維護權威」，由「兒子」的角色變成父母般「管教」的角色；寧王的母親倩娘出身梨園，長久被放逐於宮廷之外，雖是母親，卻始終如「女兒」（少女）一般任情率真；寧王懷疑倩娘不貞，基於維護帝王尊嚴的考量，他再度放逐了她；待他發現事實真相並非如他所想的那般不堪，傷害卻已然造成，無法回歸和諧。

相對於不願讓步的「父母」，願意讓步的、「贏不了子女的父母」，則象徵了兩代／兩種價值觀的溝通理解。如《寶蓮燈》，三公主與人類男子劉彥昌跨越了仙凡之別、相戀生子，三公主的哥哥二郎神奉父親玉皇大帝之命，拆散了三公主與劉彥昌、並隱瞞了沉香的身世；後來沉香劈山救母，三公主表明矢志追求人間真情、就是想當「一個平凡之人、一個妻子、一個母親」，而玉皇大帝聽了蓮花聖母的勸解，終於決定放三公主一家在人間生活；之後，玉帝透過寶蓮燈，在天上對生活於人間的三公主一家寄予關心，天上諸神、人間諸人各得其所。又如《梅龍鎮》，太后管束正德甚嚴，正德偷溜出宮追尋自由，遇見了真命天女鳳姐；但太后不接受鳳姐，故正德再度憤而出走；後來，太后親自到梅龍鎮找正德，在母子倆「圖大業」、「戀小康」的論辯時，鳳姐自願退出、嬰兒應聲啼哭；見到鳳姐和嬰兒，彷彿見到過去的自己，太后終於心軟，接納了正德和鳳姐的愛情，情節也由衝突邁向和解，皆大歡喜。《寶蓮燈》和《梅龍鎮》兩劇，劇中的父女（母子）兩代有類似的愛情經歷，父母輩選擇「傳統路線」、維護神格或皇家體統，子女輩則打破傳統、追尋真愛；父母最終尊重了孩子的選擇，有某種「補年輕時代之憾」的感覺，也反映出劇作家個人的價值觀。

另外，《寶蓮燈》主角是仙女三公主和人類男子劉彥昌，寫神／人關係；《蛇戀》主角是白蛇和人類男子許仙，寫妖／人關係；劇作家「重讀經典」、改編老戲，透過這些「另類的」、「非人的」人物，提出對「人間」新的觀察視角；神（妖）、人本不相往來，但這些劇作透過神（妖）對人間的執著、透過神（妖）／人關係由衝突邁向和解，代表了真心可跨越種種障礙，也對人間的美善有所發揚、歌頌。

由羅懷臻劇作中人物「對立」是否消除、「和解」與否，可看出他的創作方式有些改變。

羅懷臻前期的劇作（如《真假駙馬》、《金龍與蜉蝣》等），人物關係的錯綜、面臨的衝突，最終大多無解，他由反面、由悲劇結尾引領觀眾對劇作精神進行思索；後期的作品，打破了一貫的悲劇，寫出喜劇結尾，由人物的和解，正面帶出了他所想傳達的價值觀。

二、「男人」與「女神」：男女角色之對比

比較羅懷臻劇作的女性角色與男性角色，女主角或柔婉堅毅、或敢愛敢恨，通常給予人正面的觀感；相對於女性，男性角色則顯得較為自私、軟弱。就算是如《韓信之死》、《西楚霸王》等以男性人物為劇作重點、對男主角有所頌讚的戲，或如《寶蓮燈》、《梅龍鎮》劇中有為了愛情敢於一搏的男主角，這些男性角色都不能抹煞、掩盡同劇中女性角色的光輝。

已有評論者注意到羅懷臻劇作中男性角色和女性角色的差異，如葉志良〈羅懷臻戲曲創作論〉提出羅懷臻對女性的頌揚——

在羅懷臻筆下，有的是對女性的尊重和同情，儘管劇中女性的身分性格各不相同，但她們都是那樣的美好。……在羅懷臻審視的目光中，女性大概可以分為兩個層次：一是女神，是對一切寄予同情、安慰和理解的母性形象；一是女奴，是柔順、隱忍乃至犧牲自我的中國傳統女子的化身。他以這些不同的女性為鏡子，映現人性的高貴與卑下，張揚女性的美麗和善良。

謝豔春〈羅懷臻九十年代劇作中的男性世界〉則點出羅懷臻對男性的「貶」意——

女性世界作為羅懷臻傾注所有情感的理想世界，每個人物都是那樣的光彩照人、那樣的純真可愛、那樣的智慧美麗、那樣的率直無邪。而男性世界作為殘酷的現實世界，他們大多與現實抗爭，表現出融入現實、實現理想過程中的某些屈服、沉淪、蛻變或是無奈。……羅懷臻九十年代的劇作為觀眾塑造了一批有人格缺陷的男性形象，正因為這些男性形象或多或少有這樣那樣的人格缺陷，他作品中的男性世界才是那樣的豐富多彩、形象生動、真實感人。

羅懷臻自己也表示：「在我的所有作品中，總的說來，女性更多是作為理想人物出現的，男性更多是作為現實人物出現的。對男性用的幾乎都是一種嚴苛的姿態，對女性則用一種寬容的姿態。」¹³²

如《西施歸越》，西施為了國家而犧牲自己的清白、含悲忍辱熬過在吳國的日子，幫句

¹³² 〈古典戲曲現代沉思〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 110。

踐達成復國願望、幫范蠡「建功立業」，返回越國時，她沒有哭天喊地訴說悲情、也沒有挾功要求富貴榮華，她只有「但願從此息兵戈，永不見壯士流血離人淚」這樣悲天憫人的願望。反觀句踐，一旦利用完西施，便忌憚他人會嘲笑他「靠女色復國」、想除掉西施；口口聲聲說深愛西施、信誓旦旦說能夠包容她一切的范蠡，得知西施懷了吳王遺腹子，他第一個反應就是把她推開，說出非常傷人的話：「她本是清潔如玉體，今成了含辱懷恨身。……我不能一忍再忍復再忍，我不能與那夫差同歡共一人。」然後他迅速將她趕回鄉下：「讓人看見，我還有何臉面做人？……不要再惹是生非了！」西施生下孩子後，他要求她馬上把孩子殺死、以絕後患：「你總要為我想！」他要求她為他著想，但他有站在她的立場設身處地體貼過她嗎？范蠡的所作所為很自私、但也很「人性化」，令人在同情西施的同時，也暗自反省起「如果我是范蠡，我能有不一樣的處理方式嗎」？

又如《典妻》。劇中的「夫」窮困潦倒，決定把「妻」典當到別人家去當生孩子的工具，妻爲了治好春寶的病、改善家中困窘狀況，只好犧牲自我、別夫離子，到秀才家爲秀才生下秋寶、過著委曲求全的生活。而夫親口對妻承諾過會「戒賭、上進、治好春寶的病」，卻不到三年就把典當妻的錢花光，甚至偷溜到秀才家找妻借錢、害妻的境況更加悲慘；三年期滿，他沒有達成半個對她的承諾，讓她一切的委屈一切的犧牲成了虛空，希望被徹底粉碎。

再看看《蛇戀》。羅懷臻「重讀」白蛇傳故事的重點之一，就是要突出許仙身爲「悲劇責任者」的意義。白蛇雖是「異類」，但她對人間有超乎常人的熱愛，她苦心修煉、忍受痛苦，就是爲了修得人身、在人間尋求真愛；她爲孤苦無依的許仙建立的一個小家庭、爲他開設了保和堂藥局，又犧牲自己的鮮血爲人們調製救命靈藥；即使後來被人們撻伐、一度被許仙背叛，她不譴責傷害她的人、只怨自己爲何身爲異類：「誰知道白蛇對人心一片，倒落個家破人亡獨悲涼。……天地呀，你造化生靈太莽撞，竟教我蛇的身形，人的心腸。」她仍痴心不悔：「修煉一萬載，還把人來投。我不信人間真情得不到，只要痴心在，江河能倒流。」相對於白蛇的堅定不悔，許仙則搖擺不定，他看見白蛇原形後被嚇死、被白蛇救活仍驚疑萬分：「娘子啊，既是蛇妖你為何把我愛。既愛我，你又為何是蛇妖？……我是人，我要回到人的世界，……我是人，應該住在有人群的地方，……你們總得為我想一想。」他囿於「人、妖之別」而將她拒於千里之外，然後逃到了法海身邊；直到見白蛇懷著身孕艱辛地與法海搏鬥，許仙才追白蛇追到斷橋邊，聽她表明自己確實是蛇所變成、但對他只有愛而沒有殘害之

心後，他才終於掙脫一切疑慮，全心接受並守護著深愛著他的白蛇。許仙的猶疑不定的確傷害白蛇最深，可是，換做是其他人，有幾個人敢說自己絕對不會跟許仙一樣、絕對不會因為白蛇不是人而害怕她？許仙一度懷疑白蛇、傷害白蛇，因為他是個普通人，所以他會有恐懼、有不安；但最後他仍跨越了恐懼、跨越了人與異類之別去擁抱她，從而彌補了自己造成的悲劇、重新帶給她幸福，是否可以說，這樣勇於負責的行為足以讓同為「普通人」的觀眾們借鑑？

另外，羅懷臻一系列探討文人精神的劇作中，《柳如是》、《班昭》和《李清照》都是以女性為主角；《柳如是》裡，身為秦淮歌女的柳如是品格高出望重士林的錢謙益許多；《班昭》一劇，班固本來為班昭擇婿、就是為了將完成《漢書》之責託付給班昭的夫婿，沒想到所託非人，曹壽一心求榮華利祿、無心於刻苦撰述，因而《漢書》撰述大任仍落到了班昭肩上；《李清照》寫李清照由北宋到南宋、由平安快樂到動亂流離的生活，她一度受挫也曾經沮喪，但最終仍秉持著「為所能為」之精神，為後世留下了《金石錄》與《漱玉詞》。傳統上，女性一般不像男性那樣被期望肩負重任、被要求擁有所謂「高節」，但這幾齣戲都讓女子有了超越男子的不俗操守，以女性做為「文人操守」的踐履者，這也是比較特別的部分。

何玉人《新時期中國戲曲創作概論》¹³³讚美了羅懷臻對女性角色的刻畫：

羅懷臻以對女性社會存在的深刻認識、理解和無比關愛，飽蘸激情，傾注心血，如泣如訴地書寫了女性的歷史命運和情感糾葛。在他的作品裡，女性的權利話語已經不僅僅侷限於貞潔、孝道、相夫教子、家裡長短等層面，而是把女性置於激烈的社會漩渦中，讓女性與男人一樣，用自己的智慧、才華和愛情去為國家、為社會、為愛人付出。

綜觀羅懷臻劇作，男性角色通常做為「人性的代表」、展現自私、陰險、膽小等等人性弱點（如句踐、范蠡、錢謙益），女性則做為「理想的化身」、展現癡情、理想、堅持等等美好品格（如劉蘭芝、班昭、白蛇）。不夠勇敢的男子們表現「人」的百態，柔婉而堅強的女子們近乎「神」而令人讚佩；透過男性角色展現的「現實世界」、「人性弱點」，能令觀眾心有戚戚焉，甚至有「自我反省」的功用；透過女性角色展現的「理想境界」、「美好品格」，則能令觀眾「心嚮往之」，更或許有人會「見賢思齊」。男性角色、女性角色各有不同象徵意義，但同樣使劇作呈現更豐富多彩的樣貌，不可或缺。

¹³³ 何玉人，《新時期中國戲曲創作概論》，北京市：文化藝術出版社，2005，頁188。

三、「交換身分」、「閹割」與「懷孕」：身分／身體的變化

「交換身分的人物」、「被閹割的男子」和「懷孕的女子」是羅懷臻劇作中一類特殊角色。他以人物身體／身分的變化製造出劇情轉折、引發衝突。「身分／身體上的變化」是這些人物「特殊」的原因，他們所遭遇的變化，不止是引發了他們自身認同的改變、引發了他人對他們觀感的改變，也常是劇情關鍵的轉折點。

（一）交換身分的人物

「交換身分的人物」，如《真假駙馬》中的董文伯、董文仲這對雙胞胎兄弟，又如《金龍與蜉蝣》中的金龍與牛牯。

「身分的交換」無疑是《真假駙馬》故事發展的關鍵。駙馬董文伯墜崖後，公主為保董門榮華而使出李代桃僵之計，讓他的雙胞胎弟弟文仲「頂替」他的身分、繼續享有駙馬的榮華富貴；三年之後，冒名頂替之事沒被拆穿、文仲與公主也假戲真作而有夫妻之實，文仲正喜「詩書未曾讀幾行，平空做起狀元郎，……如今三年學成書生樣，紅袍烏紗喜洋洋」，沒想到文伯卻歷劫歸來。文伯沒死，但「身分交換」一事已難以挽回，文伯成了「墜崖而死的文仲」、文仲則取代了哥哥成為「駙馬文伯」；文仲不但取代了他的身分、還「接收」了他的妻子（公主）。文伯大受打擊，同年好友匡正勸他秉持「忠信」原則、勇敢地去爭回自己的名分，文伯同意了：「也只願世人承認於我，我還是我自己。」他「只願」世人承認他、他只想要回自己一度被弟弟取代的身分，可是這個願望落空了。身分的錯置引發倫理綱常、皇家體統的「危機」，為了維護公主的名節、皇室的顏面，文伯再也要不回自己的身分、只能以「瘋子」之名含冤而死。

《金龍與蜉蝣》開頭寫宮變亂局，金龍王子出逃時和手下牛牯交換了頭盔，他一路逃到海邊、隱姓埋名。換上了牛牯的頭盔、彷彿也讓他換上了平民身分，當了三年快樂的漁夫；但他一見到龍舟、一見到老王的幻影，他終究忘不了自己是個「王子」，他不甘心繼續當個漁夫，他要去「要回自己的江山」；因此，他丟下了頭盔，也丟棄了平民身分、丟棄了平凡但愉快的漁家生活。他拋妻棄子，只留下上面刻印模糊名字的頭盔，而玉鳳、蜉蝣就以為「牛牯」是金龍的名字，他們就憑著這個名字去找尋忽然離去的丈夫、父親，這也造成之後金龍誤以為蜉蝣是叛將之子、所以閹割了蜉蝣。金龍曾受牛牯幫助，讓牛牯替他承受宮變時的混

亂殺戮、自己則逃到海濱過了幾年平靜生活；之後他重回宮廷，把有點「沒大沒小」的牛牯視為叛將、殺死了他，也殺死了自己曾有的「平民身分」、回歸到「帝王之尊」，拋捨了人情義理，只以「延續國祚」為行事考量，使劇情走向不可挽回的悲劇。

除了真正的「交換身分」的人物外，也可以稍微討論羅懷臻劇作中「身分地位改變」之人。如《梨園天子》中的寧王，他曾寄情梨園、是多情的王子；一旦登基為王，他卻為了鞏固權位而拋捨戀人、懲處恩人、放逐母親，成為無義的君王；人的身分地位一變，行為也迥然不同，該說是權力使人異變，或人心本來就是如此自私呢？或如《柳如是》一劇，錢謙益退居草野十餘年，在柳如是的勸說下，他重新出任官職；但是，重回朝中的他，他任官之後反而拋下了過去被讚賞的美好品格，他沒有像眾人所期望的那樣、沒有善用職權去為國為民努力，而是把握每一場應酬每一場宴會，努力周旋求取「首輔」之位；他的「身分地位」之提升並沒有將他帶往更高的美德、更理想的境界，反而是暴露出他自私貪婪的一面，令人歎不已。

（二）被閹割的男子

羅懷臻劇作中「被閹割的男子」計有《梨園天子》裡的樂師、《金龍與蜉蝣》裡的蜉蝣及《班昭》裡的馬續。

《梨園天子》劇中，樂師帶寧王逃亡途中，假鬍鬚掉了下來；寧王雖起疑，但並沒有放在心上。後來寧王順利登基，從芳草山莊迎回被放逐已久的母親倩娘回宮，見她與樂師過從甚密、難堪的流言四起，寧王覺得臉上無光，心中暗想：「到如今不由人義憤填膺，梨園中果然皆下流人。」他暗示倩娘要守男女之防，她卻不以為意地說：「什麼男子，樂師又不比旁人。……可憐的人兒，還有什麼禁忌？」他認為母親無視倫常、竟與樂師有不潔關係，憤而將母親又貶回芳草山莊。後來，他「盡兒子的義務」去探望她，兩人吵起來，她終於說出樂師的「秘密」並指責兒子：「難道說天下男女俱曖昧，人間從無真摯情？……樂師雖是一男子，十八年前受宮刑。……沒有梨園哪有你，……你父貶我因皇位，你礙虛榮貶母親。親情愛情皆拋棄，你是不義一昏君！」種種暗示到此真相大白，原來樂師為了照顧倩娘，早已接受宮刑、不是個「男人」了。寧王的懷疑根本只是誤會一場，但傷害已經造成、難以彌補，他已因無情無義而使自己陷入眾叛親離的窘況之中。

《金龍與蜉蝣》一劇，身為父親的金龍陰錯陽差地閹割了自己的親生兒子蜉蝣。蜉蝣受

刑時的慘叫聲，讓金龍趑趄、忽覺痛苦茫然，「如同僵屍」，這暗示了他親手切斷「如同生命之延伸」的兒子、如同殺死自己。他基於「永保國祚」的立場而殺了叛將、殺了「叛將之子」，想要鞏固自己的權位，他的行動是「合理」的，但行動帶來的結果卻與他的意志背道而馳。他想剷除的「異己之子」其實是自己的「親生兒子」，他閹割了兒子、扭曲了他的心靈；而被他閹割了的兒子蜉蝣，反過來以另一種方式「廢」了父親、讓金龍生不出後代，摧毀了金龍「延續血緣、永延國祚」的願望。「閹割」一事不可逆轉，徹底切斷了父子間的情愛、也使這對父子的生命走向必然的悲劇結局。觀眾知道事實真相、知道金龍與蜉蝣其實是親生父子，卻只能眼睜睜看著「父親因誤會而閹割了兒子」這樣駭人的情況發生、看著劇中人迷濛地被命運之手推向不可挽回的悲劇；這齣戲藉由「閹割」的不人道手段，尖銳地批判了「將君國權位、家族血緣置於個人生存權利之上」的心態。

《班昭》劇中的馬續是個善良憨厚、認真負責的男子，他是班固的學生、班昭的「大師兄」，他不計事情大小、只求能為《漢書》盡力，他疼愛著班昭、也協助著她。班昭、曹壽婚後，曹壽長久不歸家，馬續為避嫌，遠走他方蒐集《天文志》資料。第五場，班昭與馬續闊別數十年後重逢，她哭訴這些年來獨自著書的孤苦艱辛，他承諾這次會陪在她身邊、和她一起完成《漢書》。但皇上不許班昭回班氏草堂，馬續為了留在宮中陪伴她，自願接受宮刑。

上述三個劇本，三位男性角色被閹割的理由各不相同。樂師為了與倩娘往來、照顧倩娘而願意接受宮刑，為了她，他而放棄了自己身為「男人」的身分，關懷著宮外的她、又在宮中替她關懷著她無緣陪伴的兒子寧王；這是一種愛的表現、也讓他和她之間的感情超越了欲望而更加純粹。馬續為了能留在宮中和班昭一同修史，也自願接受宮刑，這除了出於對《漢書》的責任心——向同受宮刑的司馬遷致敬了？——，也是出於對班昭「非關姻緣，卻是真情」的真心。相對於自願被閹割、展現純愛、真心的樂師和馬續，蜉蝣是被逼迫的，金龍閹割他人、毫無仁心，而被閹割的蜉蝣也從此扭曲、泯滅原本真純的人性，父子命運互相糾纏、人格雙雙扭曲、終於步向毀滅。

不過，比較一下「閹割情節」對全劇的關鍵度，相較之下，《梨園天子》、《金龍與蜉蝣》裡「被閹割的男子」確實關乎劇情轉折，倩娘告訴寧王樂師其實已受宮刑、寧王才悔悟自己誤會了母親和樂師，金龍閹割了蜉蝣、才引發了父子性格雙雙扭曲變異的悲劇；但我覺得《班昭》裡馬續受宮刑則受得頗為突然，應該也有其他方式可以顯現馬續對班昭的守護、對《漢

書》的付出？劇作家卻「下猛藥」選擇了「閹割」的手段來寫馬續的奉獻，可是，先前沒有足夠的鋪陳、之後也沒有交代他受了宮刑之後的變化，他的受刑對劇情轉折似乎沒有太大的影響——或許只是讓班昭覺得更對不起他而已，但這無關乎轉折——，劇作家很「輕」地帶過這件理應很「重」的事，令人不禁疑問：「有必要讓馬續受那一刀嗎？」

（三）懷孕的女子

羅懷臻劇作中「懷孕的女子」有《真假駙馬》裡的公主、《西施歸越》中的西施、《蛇戀》中的白蛇、《寶蓮燈》中的三公主、《梅龍鎮》中的李鳳姐及《典妻》中的妻。其中，因懷孕而走向不可挽回的悲劇結局的女子，是公主、西施和妻；因懷孕而使困境獲得轉機的女子，有白蛇、三公主和李鳳姐。

《真假駙馬》中，公主提出李代桃僵之計，原本打算和假扮文伯的文仲只有「夫妻之名」，沒想到日久生情而有了「夫妻之實」，也身懷有孕。文伯歸來聽聞一切，難以接受地怒吼著：「我不要聽！真是無恥之極！」公主請求他諒解：「你人情練達明事理，須懂得日久生情難推開。……我與你夫妻雖三月，我與他恩愛已三載。……如今是定局已被人認可，央求你就此屈用弟名諱。」公主的孩子是她與文仲「恩愛三載」後很自然的「產物」，有了孩子，她已完完全全是文仲的妻、是文仲孩子的母親，便再也不可能回到文伯身邊；也因有了孩子，她不可能否認與文仲假戲真作之事，那麼皇上、皇后爲了維護她的顏面、維護皇室體統，便不可能承認文伯，注定了文伯將含冤而死的悲劇。

《西施歸越》裡，西施服侍吳王多年，懷了吳王的孩子；她跳樓、搥肚，但都沒能流掉肚裡的小孩，她只好懷著「一胎遺恨」回到越國。懷孕期間，她十分怨恨腹中胎兒：「只盼著一朝歸越劫難盡，無奈何一胎遺恨累在身。為國受難成羞恥，誰為西施鳴不平？……我怨！怨腹中胎兒累我身；我恨！恨世上稱王稱霸人！」她覺得孩子是她洗不掉的污點，害她不能重新回到平靜的生活；生下孩子後，她卻怎麼也捨不得殺死孩子，覺得孩子十分無辜可憐：「兒啊兒，你乍到人世才一日，話還不會說，路還不會走，就招來不明不白恨與仇。幼兒生來本無過，為什麼冤冤相報偏偏與你做對頭？」最後，她被句踐逼著、無意中悶死了孩子，她終於崩潰，帶著已死的孩子一同自盡：「孩子呀，你是血肉的再塑，你是生命的延伸。沒有仇，沒有怨，只有愛與情；沒有悔，沒有恨，唯有你我兩個人。」羅懷臻將西施她在吳國的過往「具體化」爲一個嬰兒，成爲范蠡、句踐心中難以驅除的濃厚陰影；「懷孕的西施」

對他們來說不是「無害的越國浣紗女西施」，而是「不潔的、跟過別國君王的女人」、「危險的、懷有敵君後代的女人」，他們對她的鄙夷和恐懼將她推入萬劫不復的深淵，讓她只能走向孤獨的死路。

《典妻》中的「妻」爲了成就母愛而捨棄了身爲女人的貞節，她在秀才家含悲忍辱，爲秀才生下了秋寶；典當期滿當天，她放不下秋寶、但不得已仍得與他分離，同時她也極想念春寶，掛念著他在這三年中過得如何；她的心被兩個孩子緊緊拉扯著：「離舊家，兒哭娘；別新家，娘哭郎；我把一個兒拋下，又把一個撇一旁！天哪天——我是萬般傷心總無奈，這世上哪有親娘捨得親兒郎？我冤啊冤，我悔啊悔，我痛啊痛，我是雙手捧著一顆心，不知能在何處放？」「懷孕生子」是她被典到秀才家的「首要任務」，身爲「夫」的妻子、她卻要爲別的男人生孩子，身爲春寶的母親、她卻爲了要生養別的孩子而拋下了可憐病弱的春寶，生下了秋寶、卻又只能以孩子的「孀娘」自居——她是一個「妻子」、是一個「母親」，但劇中她的「懷孕」卻讓她變得什麼都不是，妻不妻、母不母，面臨著巨大的悲苦不堪，連身爲一個「人」的基本尊嚴都沒有。

《蛇戀》中白蛇懷孕並非危機，而是轉機。許仙避走金山寺時，白蛇追過去，告訴他她懷了孩子的事，使本來就「口中念佛主、心中想白娘」的他更加動搖；之後白蛇被鎮壓於雷峰塔下，已經完全接納白蛇、全心全意愛著她的許仙，在塔外守著懷孕的她；劇末，白蛇、許仙的孩子出世，愛的結晶、新生兒的力量衝破一切束縛，兩人的愛情、與孩子的親情化爲巨大的力量震倒了雷峰塔。《寶蓮燈》裡三公主的懷孕生子也有正面意義。三公主懷了人間男子劉彥昌的孩子，就是沉香；沉香尚未明白自己的身分時，一度親手拆散父母，但他得知了自己的身世後，便勇敢地劈山救母；事情鬧大了，玉皇大帝終於出面「收拾殘局」，三公主堅定地祈求父親讓她當個普通人類：「女兒就是要做一個平凡之人，一個妻子，一個母親。……天界永恆如止水，人間百代年年新。……只要愛不減，延綿難斷根。」仙界雖然平和安穩、有永生之樂，但對三公主來說，與其過著如止水般的仙女生活，不如當個人類，在有限的生命裡和親愛的人彼此相愛、綿延後代，「懷孕生子」、讓子子孫孫代代傳衍，這就是愛的證明、就是某種「永生」的形式。

《梅龍鎮》寫正德皇帝與民間女子李鳳姐的愛情故事。正德隨鳳姐從京城回到江南梅龍鎮，鳳姐生下孩子，正德學著當父親、當掌櫃，在平凡的生活中漸漸變得成熟；太后親自來

訪，想帶走孫兒，正德反抗，但早已料到將面對分離的鳳姐卻願意將孩子、皇上交還給太后：「事到如今我無悔，總算是真真切切愛過這一回。」孩子啼哭起來，太后搖鼓唱曲哄孫兒，終於透露自己也曾是山村女的過往；正德瞭解了母親反對的原因是不希望他們重蹈她的苦楚，悔悟地請母后寬心，他會努力當一個好兒子、好丈夫、好父親，也答應太后要當個好君王。劇中，鳳姐懷孕生子，孩子使身為父親的正德邁向成熟負責、使身為祖母的太后心軟妥協，使全劇和平歡樂落幕。

觀察羅懷臻劇作中「懷孕的女子們」：公主懷孕，是她「一身二嫁」的如山鐵證；西施懷孕，是她身不由己的悲劇，她肚中的孩子代表了她的失貞、代表了敵人血統的延續，因此令范蠡無法再迴避她的過去、令句踐出於斬草除根理由非得逼死她；妻懷孕，生下了秀才的孩子，但她卻只能以孩子的「孀娘」身分自居、典當期滿後又得與孩子永遠分離，她在劇中的懷孕正是她的母愛受拉扯之開端；鳳姐懷孕，生下小孩，小孩成了「逆轉情勢的關鍵」，讓太后心軟、接納了她和正德的愛情；白蛇、三公主懷孕，她們成了「母親」，而孩子代表「天上、人間共栽培」的結晶，是打破了族類藩籬、肯定人間真情的表徵。早期劇作中，「懷孕」一事是情節走向悲劇的關鍵之一；後期劇作，「懷孕」則不一定是悲劇，而可能是轉機、是人物衝突和解的要素，可說是呼應羅懷臻創作思路的一些變化。

另外，由「懷孕的女子」可以延伸探討的是羅懷臻劇作中的「母親」角色。他的劇作裡有很多「母親」，有的是主角、有的是配角；這些「母親」的心情扣合著每部戲的劇情而起伏，有時也蘊含著劇作家的同情或批判意味。在此我舉《西施歸越》中的西婆和《孔雀東南飛》中的焦母為例，稍做討論。（其餘例子請參考 207 頁附表四、羅懷臻劇作中「母親」角色重要台詞整理。有些角色雖然身為母親，但沒有明顯與「身為母親」、「對孩子的想法」有關，便不列入表格之中）

越劇版《西施歸越》（收錄於羅懷臻首部劇本集）中，西婆有一段台詞是這樣的——

西婆：你有病，你有苦，為何不向母親訴？

娘生你養你多少年，你叫我，怎能懵里懵懂裝糊塗。

想從前，一家四口多和睦，

兒有心事對娘吐，娘有哀愁兒先哭。

恨只恨，戰火引來一場禍，

你父兄戰死，兒含怨忍辱去吳國。

從此後笑語安寧不復有，兒歸來好似變了人一個。
終日裡悶聲不響話不說，我是提心吊膽受折磨。
出門閒話刺心窩，回家心如隔天河。
我盼兒倚得門檻破，生兒養兒圖什麼？
如今是親生女兒難相近，我活在世上，還有什麼意思？
兒啊，你叫娘孤孤淒淒怎麼過？
我，我還是死了吧！

京劇版《西施歸越》的西婆台詞則是——

西婆：娘的眼睛雖然看不見，可娘的心裡明白。
娘知道你心裡有怨，你怕世人從此看不起你，可這又怎能怨你呢？
要怨，就怨那越王，怨那絕情無義的范蠡，更怨那吳國的夫差呀！
我一家居深山原本和順，幾代人務農桑安分耕耘。
只因那君王驕奢把江山傾，累百姓征戰連年十男九死不得安寧。
曾幾時你父兄從軍喪命，曾幾時西施兒被迫遠行。
到如今吳王戰敗越王霸業又重興，
我的兒遍體鱗傷、滿腹遺恨、孤苦伶仃回到家，
被他君臣撇在一邊不聞不問，這太不公平！
眼瞎不見兒流淚，夢裡常聞兒泣聲。
知兒痛處莫若娘，可憐天下父母心。

兩版台詞有些出入，但無論如何，西婆給予西施的母愛，都是西施在苦難之中極少數的慰藉。在西施使吳前，她叮嚀西施無論如何一定要活著回來、她會等著她；在西施心中滿是傷痕地歸來後，她依然無條件地愛護著她。這段唱詞，寫出西婆對女兒的不捨，也寫出了對君王的控訴——明明是君王自己把國家弄垮，卻要連累百姓過苦日子，要男丁去打仗、要女子出賣美色來幫他「復國」，這真的「太不公平」。這裡寄寓了劇作家個人的批判思想。

羅懷臻筆下的「母親」角色多富於母愛、有正面形象，《孔雀東南飛》裡的焦母是少數例外。焦母對焦仲卿是很有愛，但她的愛卻是充滿控制的、窒人的；她深愛著兒子，深厭著活潑奔放、可能會帶壞兒子的媳婦蘭芝，從新婚之夜起她就拆散二人、想盡辦法讓他們聚少離多，最後甚至休棄了蘭芝。

焦母：劉蘭芝，我也實話告訴你，我就是看你不順眼，不順心！
……只要一看到你看仲卿黏在一起，那個親親熱熱甜甜蜜蜜的樣子，
我就恨不得把你們都趕出門去！

恨不得把房子都燒了！恨不能拿刀去殺人、殺人！

你說說，我整天過著這樣的日子，能寬厚、能慈祥、能開朗、能舒心，能不把你休、休、休了嗎！啊？

焦蘭芝質問焦母憑什麼休掉自己時，焦母激動地說出如上回應。竟然見不得兒子與媳婦恩愛，到了想燒房子、想殺人的地步，扭曲到令人心驚、印象深刻。焦母將所有情感投射在焦仲卿身上，這位愛兒子愛到扭曲變態地步的母親，以愛為名想幫他娶更好的媳婦、逼他休了蘭芝，反而激發了他掙脫她掌控的決心，導致他終至以死尋求愛情自由的結局。

四、旁觀者與忠僕——兩種配角類型

在此我想討論一下羅懷臻劇作中的兩種配角類型：「貫串首尾的旁觀者」及「忠僕」。兩者對劇情介入程度不同，前者對劇中其他人物、對劇情幾乎沒有起推動作用，但卻有「見證者」的意義，有時彷彿是劇作家的「代言人」，對劇中人的命運提出預測、或提出疑問引發觀眾思考，如《西施歸越》的吳優、《柳如是》的韓公公、《班昭》的范公公、《孔雀東南飛》的老牛等；後者常伴主角身旁，對劇情介入較深、也有推動人物行動的作用，如《真假駙馬》的小慧、《班昭》的傻姐、《柳如是》的錢宗等。以下各舉數人為例說明。（其餘例子，請參考 211 頁附表五、羅懷臻劇作中重要配角類型之重要言行一覽表）

（一）貫串首尾的旁觀者

《西施歸越》中的吳優本為吳國的優伶，在吳國覆滅後投向越國。在西施期盼歸越時，他淡淡地問：「怕是回不去了吧？娘娘忘了，娘娘肚子裡已經有了孩子！娘娘，這可是吳王的骨肉啊，那越王容得你，也能容得他嗎？」他點出了西施即將遭遇的關鍵問題，但他澆的這盆冷水無法澆熄她一心歸鄉的熾熱願望。到了越國，句踐在慶功宴上不滿人人敬重西施，吳優的話踩中了句踐心中的雷：「吃吳王糞便，派美女禍吳，就稱不起英雄了，頂多跟奴才一樣，算個小小的弄臣。」句踐派人跟蹤回到鄉里的西施，吳優在旁觀看，喃喃地對西施的背影說：「西施啊西施，越王又在打你的主意了！」而最後西施如他所預料地被逼到絕路，他提供了一條「路」給她走：「奴才早就料到，娘娘會有今天。……不要問，只顧走，走出吳國，走出越國，走出人世，一直往前走……姐已褒姒前面走，無數美女跟後頭。人人活著都嬌媚，個個在世皆風流。可嘆無一不夭壽，芳魂豔骨總難收。走走走，一直往前走。看看

看，一眼看到頭。……不是吳優勸你去死，乃是世人不許你活。」從一開始他就預料到她只有一條「死路」。但當西施真的帶著孩子、自盡結束生命時，吳優卻「哭了」、「動了真情」。王安祈《當代戲曲》曾論及該角色意義——

吳優本是成功的優人，先事夫差、後隨句踐，任憑朝代興替，此輩顏色不改的歌舞談笑，以此取悅君王，也藉此自我生存，看盡了人情冷暖、閱盡了世態炎涼，人情練達、世故圓通，紅塵翻滾、身段嫻熟，此正為此輩生命賴以維繫之道，亦正為吳優能預知西施命運之因。編劇塑造了這樣一種性格的劇中人，卻偶而讓他跳出劇情預言命運，這一切的發展原是在性格的基礎之上，而最後的吳優動情一哭，更達到了深切感人的力量。

134

再舉《孔雀東南飛》中的「老牛」為例。並非人類的老牛——這個設定不知是否向黃梅戲經典《天仙配》致敬？——牠從頭到尾旁觀著劉蘭芝、焦仲卿的婚戀故事。一開始，老牛悠閒地踱步上場，隨著劉蘭芝和焦仲卿心有靈犀、默契極佳的演奏合鳴而「興奮地搖頭擺尾」、「往來奔跑撒歡」，老牛隨著兩人奇妙的遇合而開心不已；迎娶當天，蘭芝和仲卿在途中遭遇風雨、「呼喊著，掙扎著，彷彿歷經著生與死的考驗」，老牛則在一旁關注著他們；後來風雨止息，蘭芝和仲卿要回焦家，老牛卻「冷不防抖動了一下」，彷彿預知蘭芝將在焦家遭遇悲慘境遇；後來，蘭芝果然被焦母休棄，蘭芝在風雪中倒地，老牛「霍然立起，抖落積雪，奔跑過去，牠環繞著蘭芝打轉低鳴，一匝又一匝，一聲接一聲」，把蘭芝喚醒、又聽她泣訴，將身心耗竭了的蘭芝馱離風雪之地；最後，蘭芝和仲卿殉情前在孔雀台一別，老牛在旁觀看，但「顫抖的喉嚨裡已經發不出鳴叫聲」；在他們死去後，老牛「拼盡力氣迸出最後一聲哀鳴」，然後「倒地而斃」。老牛扮演著「守護者」的角色，分享他們的快樂、分擔蘭芝的哀傷、又和他們一起步向死亡，完整地見證了蘭芝與仲卿從相戀相悅終於走向殉情而死的悲戀故事。

這些「貫串首尾的旁觀者」，如《西施歸越》中的吳優，《班昭》裡的太監范倫，他們身處劇情之中而又跳脫劇情之外，對劇情沒有直接的影響，而是做為旁觀者對主角的經歷做「見證」，並提出「感想」、「評論」；吳優冷眼觀察西施，對她的命運彷彿能提出「預言」；范倫則是在《漢書》完稿後，針對班昭、馬續不署名之事提出疑問：「他們這輩子圖個什麼呢？」

¹³⁴ 王安祈，《當代戲曲》，台北：三民，2002，頁121-122。

藉此疑問，引發觀眾對全劇要傳達的文人操守、理想追求進行思考。《孔雀東南飛》中的老牛，在主角們於孔雀台盟誓時在旁觀看守護、在主角們殉情而死後牠也倒地而亡，牠雖然不是人類，確實是主角愛情的「見證者」。

（二）忠僕

《班昭》劇中的「傻姐」一角是班昭的婢女，該劇時間跨度數十年，她也伴隨著班昭走過這漫長的歲月。序場，她伴隨年老的班昭散步，以旁白般的口吻將時光拉回班昭少女時代：「而今最令她難忘的，恐怕還是那兩個男人！……大師兄馬續，二師兄曹壽。那一年，《漢書》還沒解禁，馬續、曹壽還在小姐長兄班固門下讀書，小姐呢，她才十四歲，十四歲呀……」她從小陪伴班昭，班昭躲在書房、她幫她隱瞞；班昭細心修復書簡、她得意地向人誇班昭的用心；班昭婚後，獨守空閨，她為班昭帶來曹壽的消息：「小姐，你知道我們家這位大才子在宮裡做什麼嗎？……聽人家說，皇太后不僅喜歡曹壽的文才，更喜歡曹壽的模樣，說是把他留在宮裡當什麼面首，嬖臣，啊呀，羞死人啦！」曹壽死後、班家大火，她陪班昭搬進皇家書院著書，見班昭忙於應酬，她比班昭還憂心《漢書》難成：「人都有個累，有個煩的時候，身邊又沒個人心疼，也是怪可憐的。可憐歸可憐，說還要說她，總不能應酬的時候比在書案前還多。照這麼下去，《漢書》什麼時候才能完稿？」班昭大哭賭氣說要放棄《漢書》時，她義正辭嚴地表明要與《漢書》同進退：「想想我傻姐也真傻，我幹嘛一輩子不嫁人就侍候你，我圖什麼呀？不就是佩服你有才學，有志氣嗎？如今你這一撒手，我這幾十年又算什麼呢？大師兄，我們走吧，書稿在哪兒，傻姐我就在哪兒！」班昭總算還是堅持下去，傻姐欣慰地看《漢書》書成，並在班昭以茶敬謝她多年來的支持時，她衷心地說出「傻姐我來世也侍候你」。傻姐雖「傻」、直楞楞的，但她傻得可愛，她的「傻勁」也是一種堅持，她不會和他人競鬥心機，只將心思專注在同一件事上：服侍小姐、協助小姐完成她畢生的志業。這個角色有時扮演「旁白」、簡介事情來龍去脈，有時又扮演「催化劑」、鼓勵主角正視自己的初衷、不要放棄。

《柳如是》中錢謙益的家僕錢宗，和主人公的互動沒有《班昭》裡的傻姐多，但他也在關鍵時刻「推」了主角一把。清軍攻城，錢謙益本來萬念俱灰、打算與柳如是一同赴死殉國，錢宗此時卻勸他投降獻城：「老爺，你不能就這樣一死了之啊！……這金陵城裡還有數十萬手無寸鐵的無辜百姓，你怎麼能只顧自己死後的名節，而對他們不管不顧呢？……我要老爺

去獻城！……老爺，奴才一輩子侍候你，一輩子沒見你做過一件像樣的事，今日，奴才跪求老爺獻城，求老爺用一人之名節，換取數十萬無辜百姓的身家性命，老爺，難道你連這點東西都捨不得丟掉嘛，老爺……」劇作家透過劇中長久陪伴在「文人主角」身旁的忠僕，提出了「百姓」可能的願望、提出另一個思考方向——以死殉國、保持「節操」是「文人精神」的表現，但對百姓來說，他們是會遵循、推崇「高潔的死路」，還是寧願卑微一點求得生存的機會？當權的文人是要堅持自我氣節、拖百姓一起下水，還是為百姓犧牲自己的「美名」？這沒有正確答案。錢、柳二人代表了兩種「回答」，錢謙益選擇接受了錢宗最後的請求，柳如是無力阻止，只能飄然遠走、守住自己最後的一點堅持。

「忠僕」角色，長久以來伴隨在主角的身邊，擔任推動主角行為的任務。如《柳如是》中的錢宗看出錢謙益一直以來根本沒真正為百姓做過什麼，便請求他放棄名節、獻城救百姓，藉由錢宗的請求為錢謙益的投降找了「合宜理由」、小做翻案之筆；另如《班昭》中的傻姐，一直以來看著班家人對《漢書》的付出，並在班昭想放棄時和馬續一起「罵醒」班昭，讓她重新振作起來、繼續為《漢書》努力；《李清照》中李清照的婢女琴心扮演的也是和傻姐類似的角色。

由「忠僕」可以延伸討論的是「倚老賣老的長者」，《西楚霸王》中的范增、《一片桃花紅》中的田嬰可視為這種角色的代表。以下舉《一片桃花紅》為例。

田嬰對齊宣王忠心耿耿，身為兩代老臣，他對待宣王如同對待兒孫一般，抱著「為了他好」的心情而不斷地下指導棋、叫宣王要這樣做要那樣做。宣王一開始會到桃花源搬救兵、講一套花言巧語的台詞，都是田嬰建議的；嫵妍幫宣王解圍後，他過河拆橋、趕走嫵妍，又使自己陷入危機之中。田嬰再次勸宣王去求嫵妍幫忙，除了幫他擬好講稿、還「如訓小兒」般地叫他反覆練習：「來，大王，精神著點！記住，見到鍾嫵妍和桃花女，當講的講，不當講的不要亂講，聽見沒有？……當著老臣，你把那悔過書再操練一遍。……聽好，態度要正，表情要真，口氣麼要輕……來，念念！」宣王一度不高興、欲轉身離去，田嬰馬上以死相逼：「回來！田嬰受先王重托，輔佐大王。如今江山被大王弄丟了，老臣我豈能袖手旁觀。大王若再不聽從老臣，老臣便一死以謝先王！」宣王無奈地回頭乖乖背講稿，卻在見到嫵妍時「脫稿演出」；搬不到救兵，君臣二人被抓到敵國牢中，田嬰拼命數落宣王，終於引起宣王爆發：「丞相，你聽著！今日孤王也把話給你說明白了。孤王好歹也是一國之君，可你只拿孤王當

小兒耍！……孤王雖懂得丞相的良苦用心，可孤王心裡卻實實地不願意。丞相這樣做，豈不是拿孤王的難處與那鍾嬀妍的缺陷做交易麼？」田嬰此時才如夢初醒：「如此說來，倒是老臣錯了？……原以為權宜之計，聽他言卻有道理，強拉扯傷了兩情義！唉！田嬰老了，不懂得大王年輕的心，……老臣好心辦了壞事情，老臣向你賠不是！」羅懷臻將《一片桃花紅》設定為「青春崑劇」，其中「倚老賣老」的長者正是用來和「青春活潑」的主角做對比，藉由兩者的論辯表現舊、新觀念的撞擊。

《西楚霸王》的范增將項羽視作狂放的寶馬、將自己視作「勒其韁繩」的「管束者」，但他卻不如虞姬瞭解項羽，不瞭解「霸王就是要依自己的性格而活、不要任何框架侷限」，落得被項羽驅離的下場。這樣的「忠僕兼長者」角色，他們把主角當小兒看待、耳提面命，終於被主角反擊；透過「倚老賣老」長者被年輕主角逆襲，表現了青春氣息、自由性格、任真性情之張揚。

第二節、整體風格

一、草根氣息，烈酒風情

「烈酒與清茶」是毛時安在羅懷臻第二本劇本集《九十年代》的導言〈守夜人的聲音〉所指出的，羅懷臻劇作風格上的轉變——

他的人文關懷不是來自書齋和課堂，而是一種具有鄉野氣質的精神體驗。……（劇中人物）他們渺小卑微，然則他們的生命代代相傳。天老地荒，撲面而來的是強悍的草莽氣息，是人物頑強抗爭命運的野草般旺盛的生命力。就像一罈酒，……是蘇北民間自釀的老白酒，是北方山民打獵自飲的二鍋頭。決無半點文雅醇厚，只有嗆人喉嚨的辛辣、野性和蠻力。……羅懷臻 90 年代的創作還有一條明晰的軌跡就是烈酒氣息的弱化而清茶氣息的強化。……烈酒代表著山野民間，清茶象徵著精英文人。對文人的關注起始於《柳如是》、昇華於《李清照》、完成於《班昭》。

他以「從烈酒到清茶」表示羅懷臻劇作風格的變化。羅懷臻劇作的人文關懷並非來自書齋、來自學堂，並非以溫雅的書卷氣、文雅雕琢的劇本文辭來呈現，而是「以人為本」，透過劇中人物面臨的掙扎反映出人生種種困境，由起伏劇烈的情節引發觀眾進一步深思，逼視生活中的、生命裡的沉重，其背後用意是要挖掘人類生命底蘊的某種韌力、要人們思索並重

視真善美等等可貴的價值。羅懷臻前期的劇作，如《古優傳奇》、《真假駙馬》、《西施歸越》等，人物或受到帝王權勢壓迫、或受到禮法制度箝制，他們或大膽想辦法抗爭、或以一死作為沉默的控訴，人物的行動、情節的發展如同「烈酒」一般嗆人駭人；而「烈酒」風格可舉《金龍與蜉蝣》為代表作，羅懷臻透過該劇為「缺少氧、缺少鈣、缺少血，也缺少陽剛與氣魄」的上海城市注入生猛的活力。

寫出「烈酒風格」極致代表作後，羅懷臻卻在上海面臨到近乎被「打壓」的困境，但他仍勉力創作，在劇作中反映了他的「辛苦」和「心苦」——文人操守、文人精神為何？將文化、創作視為畢生志業的人該如何超越困境？劇作深層精神並非對「外」的批判、而是對「內」的探詢；非如烈酒般嗆辣，而是如清茶般需慢慢回味、靜定思索。他的「清茶」風格作品可以《班昭》為代表，毛時安以「形為酒，質為茶」來形容《班昭》一劇，指出羅懷臻在寫作語言上仍較為激昂直白、劇情設計仍重視衝突起伏，仍「形如濃酒」，但該劇內涵卻是以「文人操守、清茶內涵」為內在精神，故「質為茶」。

而羅懷臻在《班昭》之後創作的劇本，將焦點從文人精神上轉開，著意於「經典重讀」、改編文學作品或傳統老戲，試著從「傳統」中發掘「現代」新意，以對真性情、真情真愛的歌詠，喚醒現代人冷漠的心靈、呼喚尋求溝通理解。這些後期的劇作，如《寶蓮燈》、《梅龍鎮》等，雖然不像《金龍與蜉蝣》那般「烈」，但還是較為「濃墨重彩」，鋪陳了人物對理想的追求、對現實限制的抗爭。因此，我認為羅懷臻劇作雖一度有「清茶」味兒出現，但總的來看，他的整體風格、「本色」仍應是「烈酒風情」。

醞釀出他劇作中「烈酒風味」的要素之一是「草根氣息」。這也許與他童年時期在河南鄉間的生活經驗有關；當時河南剛好發生自然災害，人們只能以紅薯充飢，但那段貧苦的生活記憶卻讓他感受到生命的神奇與韌性，那時體驗到的原生態、質樸的生命張力和活力成了他日後創作的養分。毛時安〈守夜人的聲音〉一文也論及此點——

和大都市人文知識份子不同，羅懷臻的創作很大程度上可能得益於他潛意識深處「外鄉人」民間生活的童年記憶。……懷臻在展示民間風情和世俗生活的時候，總是顯得那樣的一往情深，那樣的心曠神怡、筆下生輝。……羅懷臻的現代意識，很有點像唐宋的古文運動、義大利的文藝復興，是一種與城市文化嫁接了的歸樸返真的現代意識。

羅懷臻劇作的「草根氣息」可以略分為兩方面來看，一是他創作時對民間素材的著意提

煉，二是他作品中的鄉野氣質與生命力。第一，關於素材的提煉，在談到《寶蓮燈》、《蛇戀》等劇本創作過程的時候，他曾說自己會去閱讀話本、民間傳說故事等，並將民間傳說吸納進劇本中，如他在創作《寶蓮燈》時，汲取了陝西民間故事的設定：「（故事中）有這樣一個細節：二郎神、三聖母都是玉皇大帝所生。我心頭為之一震，就連至高無上的玉皇大帝都難逃世俗的情愛，……三聖母思凡人間原來不過只是延續父輩的『情結』而已。這樣一來，天人之愛就變得那樣樸素、親切，主題頓時活潑起來。」這個設定幫助他豐富了劇作；另外，在《梅龍鎮》劇中，他用了民間的「郎里格郎」兒歌，這首歌貫串全劇首尾，與故事場景（江南小鎮）頗為相合、與人物身分也有關聯（太后、鳳姐皆是來自民間的女子），為全劇定調。

第二、關於鄉野氣質與生命力，最能體現這部分的代表之作無疑是《金龍與蜉蝣》，該劇全劇呈現濃烈且具有原始野性的氛圍，劇作家透過蜉蝣之口所說的「情願天涯去放舟」、「霸業早厭透」等話語，也表現出對自然的懷念與嚮往，如此「對自然的頌讚」正是羅懷臻劇作的重要精神之一。另外，也可以看看他筆下的女主角，如李鳳姐、劉蘭芝、楊貴妃等，她們都是「天真、自然、率直」的，而男主角也就是愛上她們「不加雕飾」的天然率真之美；她們的清新、質樸、無拘無束，在某種程度上象徵了未被「文明」完全綑綁限制住的「生命力」，羅懷臻透過對這些女性的讚揚，表示了對來自鄉野、自然活潑的生命力之熱愛。

二、「悲劇」品格與「青春劇」的嘗試

除了「草根氣息、烈酒風格」外，「悲劇感」也是羅懷臻劇作的一大特色。

他早期作品幾乎全是悲劇，他的代表作中也以悲劇為多。他第一部劇本集《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》中收錄的五個劇本全是悲劇，他在後記〈心靈的回顧〉引魯迅之言，表示寫悲劇是為了「引起療救的希望」。他認為理想劇作必須要有「雙重結構」，「表層結構」是「非奇不傳」、吸引觀眾的精彩劇情，「深層結構」則是要有豐富的內涵、思想性；因此，在他的劇作中，人物常面臨尖銳的矛盾、處於激烈的衝突，而悲劇精神就在這極端的矛盾、極端的衝突中愈被張揚；他善於製造劇情波瀾，這些波動、起伏與悲劇感相得益彰，而情節的激昂起落、全劇悲劇性的收場，讓觀眾在悲愴感中長聲嘆息，並細細回味、思索「悲劇」的成因、劇作要傳達的意義。

羅懷臻劇作的「悲劇品格」是評論者注意的重點，如翥芳〈羅懷臻的「悲劇史詩」探求〉、謝柏梁《中國當代戲曲文學史》都曾論及此點——

（羅懷臻劇作）既有著中國民族文化的遺風，又帶有古希臘悲劇和莎士比亞戲劇的遺風，……因其某種哲理意味的深刻性而彌散出一層理性光輝的神秘氣息和文化品味。
（翥芳）

懷臻諸劇不僅是傳統意義上的怨譜、苦戲和哀曲，而更多地屬於指意悲愴、力度沉雄的悲劇範疇。……以跌宕起伏、搖曳多姿的悲劇結構，鑄出悲劇主人公堅韌不拔的意志、慘淡經營的精神和豐富多彩的個性。（謝柏梁）¹³⁵

謝柏梁指出羅懷臻作品並非傳統「怨譜、苦戲和哀曲」、而是「悲愴、沉雄的悲劇」；不止是「哀怨」，而有懾人心魄的力度。羅懷臻本人也曾在某次演講提到對「苦戲」與「悲劇」的不同看法，並說明自己追求的「悲劇境界」——

前些年我的創作大都是原創的歷史劇，差不多積累了十部之多，而且全部為悲劇。這樣執著地創作悲劇、歷史劇是為了證明什麼呢？就「悲劇」來說，好像是要證明「悲劇」與「苦戲」是不同的。我以為中國的傳統悲劇大都是苦戲，而苦戲就是有責任的不幸，是可以找到責任人的，有了責任人就可以避免不幸的發生；苦戲又是作用於觀眾感官的，它喚起觀眾的是比劇中人還要僥倖得多的居高臨下的同情，因此觀眾看戲時儘管很悲傷，但看完了也就完了，不會留下什麼思索。悲劇則不然，悲劇是無責任的不幸，它是尋找不到責任人的，找不到責任人的不幸也就是無法避免的不幸；悲劇作用於觀眾的不獨是感官的刺激和煽情，它更重視作用觀眾的心靈和理智，重視喚醒觀眾的同步思索，讓觀眾仰視劇中人，產生肅然起敬的感覺。觀眾看真正的悲劇演出，通常並不一定流淚，但心靈會顫抖，會震撼。……會產生一種崇高感、靜穆感，是在仰視著劇中人的受難而無能為力。這種感受，使你離開劇場許久以後都不能釋懷，它也有可能讓你在一夜之間產生一種新的認識，比如對某種習以為常熟視無睹的日常道理或現象忽然有了一種「頓悟」的明了，這就是悲劇的力量。¹³⁶

羅懷臻追求的不是作用於觀眾感官、「哭完就沒了」的「苦戲」，而是作用於觀眾心靈和理智、「能使人產生崇高感、靜穆感、頓悟感」的「悲劇」。他在演講中舉了許多作品闡述自己劇作中的「悲劇」何在，如《西施歸越》寫西施悲劇，寫西施帶著遺腹子重歸越國、寫她與故國和親人的不能兼容，傳達出「在神聖的君國利益之上還有更為神聖的人權和人性」的

¹³⁵ 謝柏梁《中國當代戲曲文學史》，中國社會科學出版社，2006，再版，頁391。

¹³⁶ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁90-91。

論題；淮劇《金龍與蜉蝣》中，金龍身為一位帝王，他要鞏固自己的地位、要延傳他的血脈以永延國祚，這在中國古代社會是至高無上、合情合理的，但他一切「合理」的行為卻讓他不幸走向了自己意志的反面、誤闖了唯一的傳人蜉蝣，於是一切合理都被推翻、被粉碎，這就是「把絕對的家族血緣置於族群的普遍生存權利之上」所必然導致的悲劇性結局，是一條不歸之路。這些悲劇，不僅是對劇中人道德責任和歷史責任的追究，更是對人權與人性的審美考問。

不過，曾經致力於追求悲劇品格、喚起觀眾理性反思的羅懷臻，後來也開始跳脫一貫的悲劇，開始寫出較為輕快活潑、有圓滿結局的喜劇故事。在此可以看看他創作歷程的變化。毛時安〈守夜人的聲音〉談及羅懷臻的創作歷程——

在戲曲創作上，他有自己明確的美學理想和藝術追求。他認為，從 80 年代到 90 年代，當代戲曲創作可以概括為從努力「不像自己」的解構到「更像自己」的重構的歷程。……他自己在 90 年代的所有努力就是為著實現使戲曲「更像自己」的重構的美學理想，以使古老的戲曲能煥發出當代的魅力和當代的活力。

羅懷臻從 80 年代到 90 年代，從「不像自己」回歸到「更像自己」；進入 21 世紀的幾年間，他則是著力於「經典重讀」的工作。羅懷臻的創作歷程經歷過幾度轉折，但貫串其中「欲使戲曲煥發當代魅力」的企盼是不變的，每次的轉折也都是因應時代背景、時代風氣而做的變化，而他的幾個劇作主題也大致暗合他創作歷程的轉變。

80 年代是民族集體大反思的年代，羅懷臻創作了多部以「批判權位、制度」為主題的劇作（古優傳奇、真假駙馬等），也有對「女性命運的同情」的劇作（西施歸越）；之後，前一主題較少在他的劇作中出現，但後者仍延續至今。

90 年代，整個中國大陸因為改革開放的緣故，越來越現代化、都市化，也「與世界接軌」、被納入全球化的一環，羅懷臻提出「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」概念，這是他對「戲曲如何因應時代變化」而做的回應，並落實為「都市新淮劇」的實踐，希望能讓戲曲煥發新的光芒、同時也保有劇種特質的精華、以免消失在全球化的浪潮之中。他「都市新淮劇」的實踐是成功的，成為弱勢劇種改革的良好楷模；他後來也依此精神，為其他沒落劇種進行「升級」，「都市新甬劇」《典妻》就是他又一次的成功之作。兩部「都市新淮劇」，一部是《金龍與蜉蝣》、承續他先前「批判權位、制度」的主題；而另一部《西楚霸王》就展現

了新的主題——「真性情之張揚」，羅懷臻擔憂物質文明提升後使人失去中國人格中的寶貴素質，故有此主題的出現，希望喚起人們對理想人格的嚮往。同樣基於擔憂物質文明腐化人們性靈而起的劇作主題是「對文人精神的思考」，該主題以《班昭》為代表作，藉由班昭「真學問在孤燈下」的持守，呼籲現代文化人要自覺抵制時弊流風，以免陷入急功近利、浮誇躁動的泥沼。

而 90 年代後期乃至步入 21 世紀，人們的人際關係較以往複雜、情感卻較以往疏離，於是需要對話、渴望溝通、呼喚理解已經成為現代文明不可或缺的內容，故羅懷臻透過「經典重讀」，重讀《寶蓮燈》、《梅龍鎮》等傳統劇目，以「追求人間真情」這一主題入手改寫傳統經典，而「和解」、「喜劇結局」也開始在他的劇作裡出現，打破了他「總寫悲劇」的過往累積。有人覺得羅懷臻的「原創力」下降了，但他認為自己的創作變化是呼應時代變化——

今天想來，我的歷史劇和悲劇的創作，也與八十年代以後的民族大反思有關，是這種集體反思的延續。而今天，如此沈重的悲劇或歷史劇創作似乎已經集體退潮了，我們似乎已經走過了顛覆與批判，而在走向建設和重塑，這是時代的發展演進。¹³⁷

此時期，羅懷臻也開始「青春劇」的實驗，「青春」概念與他「戲曲現代化」、培養新觀眾的概念相承。羅懷臻與導演張曼君合作的三部劇作都冠以「青春」之名：「青春越劇」梅龍鎮、「青春越劇」蛇戀、「青春崑劇」一片桃花紅。一開始，他們並未將《梅龍鎮》定位為「青春劇」，而是在該劇赴廣西參加「第七屆中國戲劇節」的途中、在寧波做熱身演出，席間越劇演員呂瑞英所提議：「這齣越劇應該稱為越劇青春劇。」他們覺得這個稱呼很符合他們追求的劇作品格，因此「從善如流」將《梅龍鎮》名為「青春越劇」，之後合作的兩部戲也冠上了「青春」之名。提到「青春劇」，大眾比較容易聯想到白先勇、想到他的《青春版牡丹亭》，但羅懷臻並不認同白先勇標榜的「青春」，他在某次演講上批評了白先勇，並說明自己心中真正的「青春劇」應當如何——

最近流行的所謂青春崑劇「桃花扇」、「牡丹亭」，主角是十幾歲的小姑娘，但是我們又陷入另一個誤區，演員年紀輕就叫青春戲曲嗎？其實質是十幾歲的年輕生命，傳達著明末文人學者、遺老們衰老的氣息。白先勇是誰？他是解放前國民黨副總統白崇禧的

¹³⁷ 〈中國戲曲的當代處境——在文化部「第一屆西部戲劇編導培訓班」上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁 91。

公子，在舊社會成長。他在少年時期的四十年代上海灘看到過當時崑曲的華美風貌，這些就成為他心目中永久的記憶。就像上海里弄裡的老人說最好吃的早飯是泡飯、油條，這只是他那個年代的記憶。現在他有了話語權，只是想展示自己少年時代心目中的繁華夢，是現代人在做古典夢：十七八歲的女孩子承載的是中國古代士大夫對人生的感悟，反映的不是現代人切實的生命體驗和情感方式，只能稱為偽青春。¹³⁸

所謂「青春劇」，不僅僅是指選擇了青春題材和青年人的愛情故事，也不單純是注重了形式的歌舞化或者演員的年輕化，而是試圖融會現代戲劇和現代劇場的新興品種與新型形式，通過對於古典戲曲和傳統的戲曲表演方式的再提取、再整合，從而找到一種更能契合當下劇場、當代觀眾審美趨向的新型戲曲品格，以此激活古典，延伸傳統，促進當代戲曲的繁衍再生。¹³⁹

羅懷臻似乎認為白先勇的「青春版」戲曲只是「選擇了青春題材、青年人的愛情故事、用年輕演員去呈現衰老的古典夢」，而非「試圖融會現代戲劇和現代劇場、契合當下觀眾審美趨向的新興戲曲品種」。

我覺得，白先勇對崑曲推廣之功很難一筆抹滅，白先勇並不「重新」寫一個劇本，但和他的工作伙伴憑著細心審視古人優秀作品、抓住作品中能激起現代人共鳴的情感，對長篇傳奇作品進行整編、濃縮；在尊重原劇的前提下對劇本做些調整，讓全劇結構更嚴整、主題更突出，不也是一種「打磨」傳統經典的方式？不也引領了觀眾欣賞被忽略已久的崑曲，延續了古典戲曲發展的生命？而「選用年輕演員」演出，也不只是為了美觀、引起話題，由有經驗的年長演員親自教導年輕演員、讓戲曲演出的技藝代代延續下去，這也有傳承的意義。

羅懷臻有自己的主張，他的改編和白先勇似乎是走不同方向；白先勇對傳統劇本進行修編、讓舊劇煥發它本有的光彩，羅懷臻改編之作則像是「重寫」、添加些新的元素來強化他想傳達的理念；但是，解讀傳統舊作、添加「現代化」元素並不是容易的事，也許是舊作本身的精神就已經令人感動、難以超越，也可能是劇作家想傳達的新理念並不被觀眾「買帳」。

¹⁴⁰雖然他的三部「青春劇」並未被列入他的「一線作品」、也不被認為是他的「代表作」，但

¹³⁸ 〈現代化背景下的地方戲曲——在揚州市藝術工作會議上的演講〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第六卷，頁103。

¹³⁹ 〈交友當如張曼君〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁206。

¹⁴⁰ 毛時安〈守夜人的聲音〉：「他的改編經常是富於冒險性的顛覆母題最膾炙人口的核心，如《寶蓮燈》中的『二堂放子』，《白蛇傳》裡的盜仙草、水鬥，《長恨歌》中的醉酒，楊國忠則被貴妃的鄉里鄉氣的三個哥哥、三個姊姊替代。這種取消和重寫的文化策略，使《長恨歌》和許多改編後的傳統戲曲母題產生陌生化的審美效果。但是，這種對既定的也許積澱了千百年的審美定勢的挑戰，你可以說是『面目一新』也可以說是『面目全非』。」《九十年代》序，上海：上海社會科學院，2002，頁12。

他仍相當珍惜和張曼君一起合作的「青春劇」實驗——

這三部戲曲寄托了我們對當前戲曲創作某種缺失的焦慮和思索。當然我們不是理論家，還不能及時地把實踐感受總結起來，但是我們隱約看到了某種生機，這生機就是埋伏在傳統戲曲中的通常容易被忽略的原始的青春肌理與鮮活的再生基因。……我們相約還要繼續下去，直到創作出成熟的、公認的、真正能夠產生啟發意義的「青春戲曲」為止。¹⁴¹

「青春劇」的理念是好的，這樣的「實驗」也有其意義，但為什麼這些「青春劇」作品沒有被列入他的「一線作品」之中？為何令觀眾、評論家深刻記憶的還是他早期相對厚重的作品，而不是新的、較為輕盈的「青春題材和青年人的愛情故事」？我個人認為，時代的確已經變了，已經慢慢走過傷痕的、悲劇的年代，人們在忙碌的生活步調中求輕快的風格、娛樂，不過，那不代表人們完全失去了體會悲劇、在沉重感中省思的能力；因此，即使現在回頭去看羅懷臻早期的代表作，仍會覺得那些悲劇頗為出色，而相較之下，他後期創作的、歷經起伏但最終歸於圓滿的「正劇」就顯得較為中規中矩，也許是因為他擅長的極端矛盾與衝突給予人太強烈的感受，而由「悲」到「喜」之間的轉折鋪陳不夠，因此結尾的「快樂結局」就有相對薄弱的感覺。「悲劇」、「正劇」之外，羅懷臻部分劇作中的「諷刺」意味也頗有意思，如他與紀乃咸合作的《風月秦淮》、與龔孝雄合作的《青衫·紅袍》兩劇，劇中流露的嘲弄意涵令人想笑又能反思，不曉得那是合作者的點子還是他自己的想法？若是他的自己的想法，那他寫「諷刺喜劇」的話應也精彩可期。

從一貫的悲劇到喜劇的出現、青春劇的實驗，從原創歷史劇到改編重讀經典，羅懷臻的創作之路有所變化、且仍在繼續。

三、「特質」或「缺失」？——劇作的寓言手法、直白語言

羅懷臻理想的戲曲創作，「風格感」也是其中一個要素，而不同劇作家的不同風格來自他解讀歷史、認識人生的角度，也來自他對於所從事的劇種的理解和把握。他解讀歷史、認識人生的角度一向很有獨特的切入點，已經具備了「風格感」要件之一，而上文論及的「草

¹⁴¹ 〈我們需要什麼樣的導演——在新世紀傑出導演張曼君藝術研討會上的發言〉，收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 209。

根氣息、烈酒風情」和「悲劇品格」也是他的招牌風格。在此，我想再討論一下他的寓言歷史劇及「直白的寫作語言」兩個特點。

「寓言手法」是羅懷臻創作上的特點，他提倡「寓言歷史劇」的概念，重視歷史「實質」上的真實，而較不求歷史「史料」上的吻合；葉志良〈羅懷臻戲曲創作論〉中談到——

從某種角度來說，他提供給我們的也只是一種「非歷史的歷史劇」，其中滲透著作者與生命同步的對社會對人生對歷史的審問和思考，透示著作者對普遍人性的關注。羅懷臻的歷史闡釋有兩個層面的內容，一是將歷史上確實存在過的人物和事件納入重新理解的範疇，一是根據人類歷史的共性抽繹出一些或有的事件和人物。無論哪一種闡釋，都無一例外是旨在通過藝術的真實指向歷史本質的真實。

羅懷臻本人對歷史劇的看法，可以參考收錄於《羅懷臻戲劇文集》第五卷的〈漫議新史劇〉，也可參考收錄於《羅懷臻戲劇文集》第四卷《如花似玉》連續劇劇本大綱前的「引言」；引言中，羅懷臻對古裝連續劇的發展提出兩點觀察，認為連續劇有所謂的「實說」——比較嚴肅的歷史劇，將「現代生活歷史化」，可舉「雍正王朝」為代表——，也有所謂的「戲說」——比較遊戲的傳奇劇，將「把歷史生活現代化」，可以「還珠格格」為代表——，而他想在「實說」與「戲說」之外尋求「第三條路」——

借助歷史劇與傳奇劇的雙重優勢：既不失去歷史劇的歷史感，又不受制於歷史史實的限制；既發揮傳奇劇的傳奇特點，又不至於招來史學考證的責難，從而兼具「虛」、「實」，嘗試將歷史劇與傳奇劇合一，走出歷史劇創作的一條新路。虛化具體的歷史朝代與歷史人物，取一般歷史現象的共性，尋找古人與今人的心靈共鳴。「虛化朝代」不是不要朝代，而是不拘泥於某一位皇帝的歷史和不實寫是哪一個皇帝。實寫了就要受限制，就要經得起「推敲」。但是某一個王朝的若干皇帝卻是有許多相通之處的，把這些相通之處串起來，就是一種規律，一種本質，它比表象真實的東西更加真實，這正是歷史劇所要昭示給今人的最終訴求點。……「戲說派」就是固定在某一位皇帝的身上惡性發揮，才招致非難。如果「取其概貌，統而化之」，未嘗不是信史，也屬於藝術創造許可的範疇。¹⁴²

可見羅懷臻追求的是某種「歷史現象的共性」，一種歷史的、人性的規律及本質。他的歷史劇可以分兩部分來看，一是完全架空時代背景，在虛設時空下展開故事，二是以實有人物、實有史事為據新編歷史故事。

¹⁴² 《如花似玉》連續劇劇本大綱引言，《羅懷臻戲劇文集》第四卷，頁 73。

前者如《古優傳奇》、《金龍與蜉蝣》等劇，利用假設的時間、空間、人物來傳達意旨的「寓言」手法，沒有實指某時、某地，卻反而能代表任何時代、任何地方，反映了歷史的某種共性；《金龍與蜉蝣》反映出人類在文明與自然間的兩難，劇中以「金龍」與「蜉蝣」這對父子分別代表了「文明」與「自然」，這與蘇北族群進入上海的移民經歷暗合，也更廣泛地反映出人類普遍面對的歷史狀況，淋漓盡致地展示了「歷史氣質」和「歷史本質的真實」，是頗為成功的。

後者如《韓信之死》、《班昭》，這些劇作雖然以歷史實有的人物為主角，但人物事蹟、經歷大多經過他一番「調整」、「改造」，以期能更良好地傳達他想傳達的主題思想。如《班昭》一劇，作者為了將與《漢書》有關的人物彼此關連更緊密、在劇中能有更多互動，便將歷史上比班昭年輕的馬續設定為班固的弟子、班昭的「大師兄」；為了讓他表現對班昭超越男女私情的真心、為《漢書》的犧牲，又讓劇中的馬續為了陪班昭在宮中著書、自願受了宮刑。這些「改動」使劇情更有波瀾、更有戲劇性，不過，也因為如此，想拿他的歷史劇劇本當教科書念是不行的——應該也沒人這麼做吧——，因為觀眾不太知道其中幾分於史有據而幾分又是虛構？運用大家熟知的歷史人物、歷史事件為題材，好處是觀眾已有「背景知識」，可以很快進入劇情；另一方面來說，觀眾已有先備知識，也就會更清楚地知道劇情有哪裡不符史實；若是同意他「重視歷史實質真實」說法，應能毫無障礙地看他的戲；如果是有「史料考據癖」的觀眾，可能會看得皺起眉頭，想說「如果要改這麼多、不如直接完全虛構一個新的人物」。他以歷史人物為主角，看似要走「實說」路線，但又頗「戲說」地取歷史的大致框架、大略發展，而添加了與史實不符的虛構設定，這似乎也有幾分「寓言手法」。要將此視為「特質」或「缺失」，就見仁見智了。

羅懷臻另一個令人思考「是特質還是缺失」的特點，就是他劇本的寫作語言。

「語言直白」是羅懷臻創作特點之一，他會考量人物身分、性格，盡量為人物塑造不同的聲口，但總的來看，整體劇本語言仍可歸於「直白」風格，不太拐彎抹角、而是坦白抒情，與劇情的起伏、人物的情感波動相應。毛時安〈守夜人的聲音〉曾論及其唱詞特色——

他的許多唱詞體系像大門敞開的公共空間接納各式人等，大量融入了流行歌曲、現時話語、日常詞彙等非常規戲曲的要素，不再微妙地暗示意蘊而是直接撩撥你的感官和心靈，更加便捷而不費力地讓現代觀眾抵達戲曲情境的核心。

直白、生猛的語言是他的特色，他也會在劇中使用來自民間的曲調（如《西楚霸王》運用了西部淮劇的「童子調」、《梅龍鎮》用了民間童謠）、甚至融入流行歌曲（如《風月秦淮》劇末用了「跟著感覺走」），當他從事民間性較強的劇種劇本創作時，他的「草根性」創作風格、直白的寫作語言與劇種特色可以較好地相融，甚至達到「相得益彰」的美好境界；劇種特性讓他自由創作活潑的唱詞、他寫出來的台詞又更加深化劇種特質，這或許也是他的「都市新淮劇」《金龍與蜉蝣》、《西楚霸王》及「都市新甬劇」《典妻》的成功因素之一。

但是，當他要進入如崑曲這樣偏「雅」的劇種時，他的語言特色似乎就與劇種氣質不太相容了。當然，要瞭解、熟悉、進入一個劇種並不是容易的事，強求他完全掌握新踏入的劇種領域是苛求了；只是羅懷臻既然提出了「理想」，在此也就拿他自己提出的「理想」來衡量他的成果。

《班昭》主演者張靜嫻在〈回訪班昭〉一文曾提到羅懷臻的劇本念白在劇團、演員間掀起的爭議——

羅懷臻要追求的是一種崑劇與觀眾更直接的交流感，因此他為《班昭》寫的念白都比較淺顯，一改崑劇詩詞化的行文風格。他認為崑劇過於詰贅的台詞容易與觀眾產生距離感，並堅持《班昭》的主人公要全部念京白，那種拿腔拿調的韻白不容易迸發情感。然而，這樣的主張馬上在團內掀起了軒然大波，很多人提醒我：「畢竟我們唱的是崑劇，崑劇講究抒情典雅，文辭更應含蓄、精闢、有回味，應該都是可以朗誦的，這樣的大白話怎麼拿到舞台上去說？」扮演馬續的正仁兄態度更是堅決：「從來沒見過崑劇舞台上的女主人公念京白，你不怕一下子混淆了劇種風格，還降低了人物格調嗎？」……我既讚賞懷臻的創新精神，覺得要保護他的熱情，但又確實擔心步子邁得太大會讓苦心經營的劇目招致非議甚至是無情的謾罵。……最終我們找到了一種更合適的折衷辦法——還是堅持念韻白，一則符合劇種、劇目和人物的格調，二則與崑劇的演唱更渾然一體；咬字嚴格上韻，但淡化一些韻律感，加強語言的節奏感，追求更濃郁的生活氣息和情感——這種嘗試，我姑妄稱之為「口語化韻白」吧。¹⁴³

在眾人的努力下，還是找出了「折衷方案」，取得劇作家與演員間概念的「和解」；加以《班昭》劇本內蘊的「文人精神」思考深刻，導演、演員二度創作亦用心，編、導、演合作打造了一齣有凝重歷史感、感人的作品，獲得了眾人的注意、獲得了重要的獎項；雖曾在寫作語言上有所爭議，劇情細節與史實有些出入，但整體來說仍取得了成功。

¹⁴³ 張靜嫻，〈回訪班昭〉，收錄於《守望者說》，頁 78-79。

「寫作語言」問題在《班昭》創作階段已被提出，而羅懷臻下一部崑劇、標榜「青春崑劇」的《一片桃花紅》，或許是出於想跟年輕觀眾「拉近距離」的考量，又變得更加口語、直白了，在王輝、關旭〈青春作伴「桃花紅」——青春寓言崑劇《一片桃花紅》二人談〉劇評當中，也點出了這個問題——

由於太注重『青春』二字，反而產生一種誤解，即必須要用當代年輕人直白的語言形式才能表達青春崑劇的現代性。一味強調所謂的『青年人話語模式』，就會造成曲詞過於直白，不適合崑曲優雅、含蓄的演出風格。¹⁴⁴

這個評論點出了一個問題：直白的語言是否會把他想傳達的深刻人生體驗弄淺白了？反而使觀眾難有共鳴？

綜觀其戲曲劇作，我認為羅懷臻一直是個頗有自覺的創作者，在戲曲創作上他有自己的理念、也很清楚自己想透過每一部戲傳達出的訊息。

他的作品中大都具有某種他所認同、想頌讚的理想、真情，他透過筆下人物所經歷的許多外在磨難、內在掙扎，來強調這份理想的難得與珍貴；就算是悲劇結尾，也是從反面透露出對「人性被戕害、真情被磨滅」的感慨，而不是要滅絕人性的美、善（如《西施歸越》感傷純愛不敵人心的軟弱自私、《金龍與蜉蝣》慨嘆因權力私欲而扭曲變異的人性）。他的理念十分強烈，有研究者曾以「兩面刃」來形容他作品中強烈的思想性——有理念固然是好事、但太強調言說理念的話可能反而影響整部作品的藝術水平。他所要「質問」的不公不義、要「吶喊」的真情、要「歌頌」的理想是如此強烈，語言直白激昂，是否可能反而令觀眾難以融入情境、也難以去接受甚至去深思他所要傳達的思想？

余秋雨《觀眾心理學》書中有一段話——

強迫觀眾共鳴而結果適得其反的例證更多，它們被斯坦尼斯拉夫斯基稱之為匠藝式的直線條要求。他說，匠藝式的戲劇家「表現激動近似歇斯底里，表現快活近似放蕩無羈，表現神經質近似瘋狂發作，表現昏厥近似噁氣，表現謙虛近似扭扭捏捏」。這種表現型態，在斯坦尼斯拉夫斯基看來是由於沒有體驗，但也可能是有所體驗而失去了必要的控制。……這樣，當然很難把觀眾的情感捲進去了，因為他把劇場情感已霸佔得太多太猛，觀眾的情感處於極為被動的狀態，很少有插足的餘地。


¹⁴⁴ 王輝、關旭，〈青春作伴「桃花紅」——青春寓言崑劇《一片桃花紅》二人談〉，《上海戲劇》，2006/08。

為觀眾的情感讓出地盤，是通向共鳴的藝術關鍵。

根據本書反覆申述的思維原則，舞台上一切行為的目的都在於觀眾席，戲劇情感的呈現當然也是為了引發觀眾的情感投入；當觀眾的情感被引發起來之後，卻沒有挪出足夠的時間和空間讓它流轉，它仍然沒有存身之地，因此仍然無法存在。在這種情況下，也就沒有產生情感共鳴的絲毫可能。¹⁴⁵

這段話雖然是針對演員表演而發，但我覺得這些話也可以運用在劇本創作的審視上。我當然不是要抨擊羅懷臻筆下人物「激動近似歇斯底里、表現昏厥近似噁氣」之類的，我想談的是「為觀眾的情感讓出地盤」這一點。「為觀眾的情感讓出地盤」，是要讓觀眾有自己去玩味、思索的空間；如果劇作家把所有的一切都講白了、挑明了，失去沉吟空間可能反而讓觀眾覺得無味。

羅懷臻劇作的語言風格是較為直白激昂的，自然地會把整個演出的「情感」佔得比較滿；他前期的作品，如《西施歸越》、《金龍與蜉蝣》，語言風格直白、人物情感激昂，在此可以再舉一次上一章討論過的「西施問天」一段為例——



天地呀，你為什麼要造就我？為什麼要造就這場戰爭？為什麼！為什麼——
問蒼天，為什麼空空蕩蕩？
問星辰，為什麼互古無聲？
問大地，為什麼萬物生長？
問江河，為什麼奔流不停？
問風兒，何以要吹？問鳥兒，何以要鳴？
問月亮，憑什麼有圓有缺？
問太陽，為什麼升了要落，落了還要升？
為什麼？為什麼？
為什麼天地間行走著人？
那麼美妙，那麼聰明，
那麼苦難，那麼辛勤，
那麼溫柔地愛？又那麼淒厲地恨？
人啊，為什麼自相殘殺？為什麼掠奪紛爭？
為什麼不同舟共濟？
為什麼不互愛相親？
爭什麼？爭什麼？爭什麼？！
回答我！回答我——

¹⁴⁵ 余秋雨，《觀眾心理學》，頁 222。

西施發出最沉痛的吶喊、從日月星辰問到人世愛恨，她想在痛苦紛亂的人世中求得一個答案，卻只能帶著無解的疑問永遠離開了不諒解她的人世。這段台詞情感濃度很高，但含蘊也非常深刻，劇作家藉由西施的遭遇、西施的吶喊，引發觀眾一起思索她的「疑問」。這些劇本雖然語言直白、甚至演出時可能又加上導演、演員投入的詮釋，把「情感」佔得較「滿」，但劇本背後承載了深刻的、又可能是觀眾平常不曾深思的理念，因而全劇在思想上還有很多可以讓觀眾解讀、尋繹的部分，這就把「沉吟空間」留給了觀眾。

但是後來，也許是羅懷臻覺得現在的觀眾真的不愛看太沉重的東西，又或是他自己心境上有所轉變，他寫起關於「愛情」、關於「人間真情」的主題，創作了幾部對愛情（婚戀）題材「經典重讀」的作品，用直白的語言將「人們應該互愛」之類的主題挑明了，如《寶蓮燈》的結尾京歌——

像心中一盞明燈，升上天空；呼喚人間真情，呼喚包容。
像心中一輪明月，高掛九重；深情俯瞰你我，俯瞰蒼穹。
讓我們彼此相愛，彼此感動；讓我們捧出真心，心心相融。
無論天上，無論人間，無論天南，無論地北，在這愛的光輝裡，總能相通。
輕輕地說一聲再見，我們明日重逢，再重逢！

羅懷臻《寶蓮燈》的主題十分明確——寫一段仙女和凡夫俗子的戀愛，展現人間真情之可貴；他已經透過人物的行動、言論及故事的歡樂結局很清楚地表現了這個主題，最後又來一首歌來強調全劇精神，立意不能說不良，但這首儼然有「晚安曲」之風的結尾歌曲實在唱得太「白」，好像失去了讓觀眾沉吟的空間，「思索」也隨著大幕拉下而結束了。「愛情」的確是人生重要的主題，但也許正因為它是太重要了，所以已經有很多前人做過很多優秀的闡釋，因此並不容易翻出新意、刺激觀眾有「新的思考」、「新的感受」。人物表現出的激昂情緒佔據了劇場情感、劇本語言上的直白再把主題直接言明，觀眾幾乎沒有自我情感融入、流動的餘地，也就較難為戲感動。

再回到崑劇《一片桃花紅》上。羅懷臻藉由美少年齊宣王與有缺陷的鍾嫵妍的故事，想傳達「心靈之美超越外在之美」的意義，但該劇寫作語言的直白據說令觀眾聆而發笑，難以融入情境。在此舉幾段劇中台詞為例——

嫵妍：一個是美少年，一個是美少女，真是天造一對，地設一雙呀！

（先自害羞起來）啊，齊王……

自桃源與你相見，女兒心陡起波瀾。

那聲聲的誇讚，猶在耳旁，駐留在嫵妍心間。

也是你夠大膽，也是你夠纏綿，也是你夠帥氣，也是你夠可憐，

這才便捨生忘死出桃源！

齊王，說句心裡話，我——喜歡你！（羞得蒙住了臉）

齊王：（暗自拭汗）苦哇！

她那裡興致盎然，我這裡冷汗漣漣。

賺伊下山，豈慕伊紅顏？

說什麼桃花紅豔，不過是信口胡編。

許什麼后妃相伴，更是些虛語枉言。

到如今宮闈來相見，暗叫苦，怕糾纏，趣味已索然。

齊王：唯有說出心裡話，方才可以無怨無悔地走呀。……

只要能向你借得桃花兵，孤王是什麼大話空話假話混帳話都敢講啊！……

丞相他老一輩，又如何懂得你我小一輩的心呢？……

本來嘛，美的就是美的，不美就是不美，這和心靈又有何干？……

要把缺憾看做美麗，孤王一時半刻還作不到。

齊王：丞相，你聽著！今日孤王也把話給你說明白了。

孤王好歹也是一國之君，可你只拿孤王當小兒耍！……

孤王雖懂得丞相的良苦用心，可孤王心裡卻實實地不願意。

丞相這樣做，豈不是拿孤王的難處與那鍾嫵妍的缺陷做交易麼？

噯，這算什麼婚姻？這算什麼愛情？

丞相啊丞相，你倒是說，你倒是講呀！（也連連頓足）

這幾段台詞寫了嫵妍痴戀齊王、齊王暗自叫苦，寫了齊王對「美」的看法、「對「愛」的看法，羅懷臻透過齊宣王這個角色寫多數人們「只重外表、無法穿越外在、看到他人內心的美麗」，也透過最後宣王的「悔悟」表示了劇作家真正贊同的理念：心靈之美是超越外貌之美的，也是人們真的該重視的地方。這個「正確觀念」其實大部分的人都知道，而越是要讓大家重新正視、打從心底接受並能實踐一個已知的「正確觀念」，越需要更細膩鋪陳、或能從前人未見之處切入探討，才更能觸發觀眾的心。羅懷臻在《一片桃花紅》維持一貫直白語言特色，除了與劇種風格不太相合外，似乎也轉移了觀眾的注意力（可能會不小心笑出來而忘記去思考台詞背後的意義），這是比較可惜之處。

《羅懷臻戲劇文集》第五集收錄了一篇〈中國戲曲在當代的思考〉，是羅懷臻與魏明倫、王仁杰的對談錄。其中，羅懷臻提到對「文學意識」的思考——

文學意識在當下的戲曲創作中確實被弱化了。……這種弱化一方面表現為對表面的文辭從未有過的玩賞，似乎五彩繽紛、詞藻斑斕就是文學性。正如吳冠中所說，如果不承載情感、思想、觀念，筆墨等於零。很多人在重視表面文采的同時，忽略了文采背後的东西，那就是劇作家對時代、對社會、對人民、對歷史的誠懇和責任。另一方面，劇本文學性更重要的是它所承載的思想。很多人強調表面的文學性，而忽略了文采所表達出來的思想境界、藝術品位、思想含量、包括人文意識。¹⁴⁶

羅懷臻重視作品內蘊的思想性、人文意識，那是他一直努力在作品中追求的，而他也取得了成果，觀眾、評論者大多認同他試圖在劇作中對人生本質性、規律性的事物之追求；不過，許多人會以「五彩繽紛、詞藻斑斕」作為評斷作品「文學性」的考量也並非全無道理，「表面的文辭」是表現「內裡的精神」之憑藉。我認為「文辭」也是值得耕耘的一塊，羅懷臻劇本的「理念」已經頗豐富，若未來他願意試著在劇本語言上益求細膩，或許他的作品將在案頭、場上都更能給觀眾不同的啟發，引領觀眾在回味之餘對全劇精神做進一步的思索。



¹⁴⁶ 〈中國戲曲在當代的思考〉，《羅懷臻戲劇文集》第五卷，頁 69-70。

第七章 結論

——有幾位大陸或台灣的青年學者和幾位在讀的博士碩士想做我的專門研究，

我一概對他們說「我還在路上」。

50 歲，才走了一半的路，哪裡就定型了呢？¹⁴⁷——

《羅懷臻戲劇文集》的出版起意於 2006 年。那年，羅懷臻 50 歲，也是他從事戲曲專業的第 30 年、到上海工作與生活的第 20 年，因此他打算以出版一套「文集」的方式，為他截至當時為止的創作歷程做一個階段性的總結。該文集從起意到成書之間經過了兩年，起意於 2006 年、出版於 2008 年，收錄的戲曲作品起自 1981 年淮劇《韓信之死》、迄於 2007 年秦腔《楊貴妃》。本篇論文以《羅懷臻戲劇文集》收錄劇本為討論範圍，希望從研究者的角度，對他迄今的創作成果做出「創作三十年」的階段總結，並對他「新一階段」的發展提出一點預測。

本論文研究動機是起於對羅懷臻劇作「激昂」風格之好奇，這樣的一位劇作家，他的每部作品都在「吶喊」嗎？他想透過「激昂」、透過「吶喊」傳達什麼理念呢？他如何架構劇情、描繪人物？他有何特殊的寫作技巧？劇作呈現的整體風貌又是如何？我在論文緒論處提出這些問題，並在後面幾章試著找尋這些問題的答案、提出可能的解答。

第二章「羅懷臻創作歷程及戲曲理念」，總述羅懷臻的生平背景、創作經歷、創作理念及劇作簡介。

羅懷臻童年曾一度被過繼到河南大伯父家、又有與病魔搏鬥的經驗，奠定了生命中某種「悲劇意識」；成年後，他一度懷抱「演員夢」，卻因為怯場的心理障礙及血液病變而終止了成為淮劇明星演員的夢想。不過，上帝關了一扇門、又為他開啓了另一扇窗。在養病期間，他興起「以創作留下永恆」之心，他創作的第一部淮劇劇本《韓信之死》得到劇壇前輩的賞識和提點，讓他矢志踏上劇作家之路。羅懷臻於上海戲劇學院進修時受陳多、陳西汀指導，兩位老師還在他結業後向上海的劇團推薦他、促成日後將他作為特殊人才引進上海的契機。羅懷臻先在上海越劇院任職，後來轉入上海淮劇團，在淮劇團他進行了「都市新淮劇」的嘗

¹⁴⁷ 《羅懷臻戲劇文集》第六卷，卷末「圖說半生緣」圖 79 說明文字。

試，成功打響了名號；之後他在上海一度蹉跎，但他沒有屈服於現況，而是堅持創作下去，總算等到新的機會。他做為一個「外來者」，終於真正在上海闖出一片天。

羅懷臻在 1980 年代踏入編劇界，他從 80 年代學著「不像自己」、嘗試「探索戲曲」的嘗試，到 90 年代回歸「更像自己」、進行「都市新淮劇」的實驗，再到 90 年代末期、21 世紀初期，他對傳統老戲、文學作品做的「經典重讀」，在這三個階段的轉換間，他一一建立起他的創作理念——在創作的核心精神上，他信奉「戲劇為人生」；對戲曲在現代社會的發展問題，他提出「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」兩個理念為解答，主張提煉、打磨劇種本質上的特色，保有之，並用現代人的思考、現代化的技術來呈現劇作；他也為理想劇作下了定義，認為理想的劇作需具有表層精彩故事與裡層深度內涵的「雙重結構」、具有可操作性、具有實驗性及風格感；而在表現手法上，主張追求歷史「本質真實」，而不要拘泥於枝微末節的「史料真實」，因而其作品有「歷史寓言劇」之稱。

繼第二章最後一節提出的羅懷臻劇作簡介總表，第三章、第四章為「羅懷臻劇作論析」，按照主題將劇作分類，再一一進行劇本分析。

第三章第一節「帝王與我是對頭」，藉由《韓信之死》、《古優傳奇》、《真假駙馬》、《梨園天子》及《金龍與蜉蝣》等五個劇本，表現「對制度、權位之批判」之主題。第三章第二節「千古佳人血淚河」分析《西施歸越》、《典妻》、《楊貴妃》及《李亞仙》四部劇作，劇作家藉由這些不同時代、不同身份的女性，由不同面向寫出了對女性命運的同情。

第四章第一節「從來學問欺富貴」，分析《柳如是》、《班昭》、《李清照》、《青衫·紅袍》及《鳳山行》五部劇作；羅懷臻將理想寄託於女性，女性主角柳如是、班昭和李清照，都代表著具有文人操守的理想女性；《青衫·紅袍》則對追求功名、不甘寂寞的男性文人進行了嘲弄，他們徒有文人身份、但不見得有理想文人的清高品格；《鳳山行》則以「曹公圳」的修圳主持者曹謹為主角，寫出他「位卑未敢忘憂民」的襟懷。第四章第二節「只羨鴛鴦不羨仙」分析《蛇戀》、《寶蓮燈》、《梅龍鎮》及《孔雀東南飛》、《一片桃花紅》及《李慧娘》六部劇作，透過不同族類、不同身份、或喜或悲的結局，展現對人間情愛的嚮慕與堅持追求。第四章第三節則從「真性情的張揚」分析《西楚霸王》與《暴風雨》兩部劇作，討論兩部劇作主角的特出性格及作者在其中寄寓的精神。

在第三章、第四章一一析論劇作後，第五章、第六章討論「羅懷臻劇作特色」，將所有

劇本合而觀之，試圖找出其劇作之共通特色。

第五章討論羅懷臻劇作的「題材與主題」、「結構與情節」、「語言、音樂及舞台效果」。

第一節「劇作題材與主題思想」，歸結出羅懷臻寫作題材多取自歷史，而以現代的眼光對歷史人物、傳說挖掘出新的、豐富的含蘊；在變化多端的主題中、多采多姿的故事中，貫串的是「展現人文關懷、追求人間真情」這一共同特色。第二節「結構與情節鋪陳」，依據羅懷臻提出的「理想劇作結構」檢視其劇本結構，並試著歸納出「離而復返」及「周而復始」兩種結構模式，看劇作家如何在這樣的結構下鋪陳衝突起伏的情節、醞釀他想引發觀眾進行的理性思索。第三節討論羅懷臻的劇本語言，包括唱詞、念白寫作，其情感豐沛、直白激昂的語言與衝突起伏的情節相應和；在幕後曲、合唱曲的運用上，羅懷臻透過特定曲子的迴旋反覆，強調了人物性格、劇作精神；而關於羅懷臻在舞台指示或唱詞中暗示的「風聲」、「雨聲」、「驚雷聲」等，都用景物對劇情、人物情感起了襯托作用。

第六章討論羅懷臻劇作的「人物塑造」及「整體風格」。劇情的波折起伏、出人意表是羅懷臻劇作的特色之一，劇中人物的關係常有衝突、對立，對比頗為強烈，他筆下的男性角色常是做為「人性黑暗面」的代表，女性則是「理想化」的象徵，透過男女角色的對比，強調他想追尋的真情或理想境界；而「交換身分」、「被閹割的男子」、「懷孕的女子」是他劇作中特殊的一類人物，這些人物遭遇到的身分、身體上的變化也常是劇情的關鍵轉折點；另外，「旁觀者」與「忠僕」這兩種配角類型也常常出現在他的劇本，這些人物對劇情的介入程度不一，有時是擔任「預言者」、「評論者」，有時則對主角、劇情起了推動作用。綜觀羅懷臻的整體創作風格，可以歸結出「草根氣息，烈酒風情」、「悲劇品格」、「寓言手法」及「直白語言」數點，這些特色搖盪在其飽富思想性的劇作中。

回顧羅懷臻的創作意識與實踐，他的幾個劇作主題大致暗合他時代的變化及他創作歷程的轉變——80年代是民族集體大反思的年代，羅懷臻創作了多部以「批判權位、制度」為主題的劇作（如古優傳奇、真假駙馬等），也有對「女性命運的同情」（西施歸越）；90年代，隨著中國大陸改革開放，羅懷臻提出「傳統戲曲現代化」與「地方戲曲都市化」概念，這是他對「戲曲如何因應時代變化」而做的回應，並落實為「都市新淮劇」的實踐，該實踐成功地讓淮劇煥發新的光芒、同時也保有劇種特質的精華，成為弱勢劇種改革的良好楷模。基於擔憂物質文明腐化人們性靈，羅懷臻劇作出現新的主題：「真性情的張揚」（西楚霸王）及「對

文人精神的思考」(班昭、柳如是、李清照等);而 90 年代後期開始,人們的人際關係較以往複雜、情感卻較以往疏離,他認為人們因此格外需要對話、渴望溝通、呼喚理解,故透過「經典重讀」、改編傳統劇目,以「追求人間真情」角度入手進行改寫,呼應「時代的需要」;而此時期,羅懷臻延續先前「戲曲現代化」、培養新觀眾的概念,開始「青春劇」的實驗。他的創作歷程經歷過幾度轉折,但貫串其中「欲使戲曲煥發當代魅力」的企盼是不變的。

《羅懷臻戲劇文集》出版後,戲劇界針對該書的出版舉辦了研討會,會議內容可參考〈走進傳統、走進現代、走進你我——《羅懷臻戲劇文集》專家研討會紀要〉一文,從該文可看出大陸戲劇界對羅懷臻從開始創作到出版文集以來的階段性評價。與會者大多由正面角度肯定羅懷臻¹⁴⁸,其中毛時安的評論既總結了羅懷臻先前劇作的特色及成就,也提出對他未來發展的憂心——

「理想、野性、憂患三位一體」——羅懷臻的劇作有思想、有個性。他成功的劇本都有兩個特點,一是帶有蘇北人生命的強烈野性,二是有著知識份子的痛苦。……現在我所擔憂的是,一旦失去了野性和痛苦,羅懷臻將怎麼辦?正像他所寫的——「真文章」出在「孤燈」下,如今的他,則是在聚光燈下、在電視攝影燈下,他會不會慢慢失去自己最寶貴的東西?羅懷臻說,現在他要停頓一下,我覺得,他停頓的原因可能就是為了要思考這個問題。作為知識份子,能否始終保持獨立人格,是我們共同面對的問題。在思想上保持相對的獨立性,擁有敢於犧牲的精神,這對於羅懷臻來說同樣是一個關鍵的問題。¹⁴⁹

「真文章」出在「孤燈」下,但羅懷臻卻身處聚光燈下,他能否始終保持其可貴特色、在思想上保持相對的獨立性?這對他來說是一個關鍵的問題。

羅懷臻以其劇作中的生命力、悲劇感及憂患意識享譽劇壇,現在回頭去讀他早年創作的幾部作品,仍覺其作品中對人性的深度挖掘與思索足堪細思玩味,縱使其寫作語言直白,但那語言風格與劇中強烈的情感尚能相合,並不令觀眾感到扞格不入;而他較後期(接近劇作集出版時間)的作品,或許是對新嘗試的劇種還不甚熟悉,也或許是考量到現代人喜歡「輕

¹⁴⁸ 如戴平:「新時期中國劇壇的界碑式人物——問及羅懷臻最近的打算,他表示最近要停頓一段時間,以便做一些總結、進行一些反思。這顯示出他的誠實、理性和大氣。羅懷臻正值盛年,處在創作研究的顛峰期,我相信,這套著作的出版不是其創作、研究生涯的終止,而是一個新的起點、一個新的平台。」朱恒夫:「作為戲曲創作尺度的羅懷臻創作——他用一顆冷靜的心和一雙冷靜的眼看世界。他寫人、寫人性,寫的是超越時空、超越階級、超越民族、超越宗教的共有人性。羅懷臻的劇作代表著中國目前戲曲創作的最高尺度,引導著戲曲的發展方向。」

¹⁴⁹ 朱蓓蕾,〈走進傳統、走進現代、走進你我——《羅懷臻戲劇文集》專家研討會紀要〉,《上海戲劇》,2008/08,頁9。

盈的」、「較富娛樂性」的作品而不太喜歡沉重的思考、使他在作品中淡化了他的悲劇風格及憂患感，又或許是他太強調某些價值的歌頌、反而使人物變得平面，又或許是身在鎂光燈下、使他不知不覺也受了他所欲抵制的「浮華之風」的影響……，作品中感人的力量好像減低了。

但無論如何，羅懷臻至今仍持續創作、持續在戲劇界耕耘，這點是難能可貴的。對於毛時安提出的疑問，羅懷臻正繼續以行動來回應他提出的疑慮。那麼，接下來羅懷臻可能會走什麼路線呢？我想，他仍會「創作」、「評論」、「教育」三頭並進。

羅懷臻創作不輟，在 2008 年出版戲劇文集之後，他又陸續在期刊上發表了瓊劇《下南洋》（2008）、滬劇《胭脂盒》（2009）的劇本；根據網站資料¹⁵⁰，他還創作了滑稽戲《阿福》（2008）、錫劇《雲湖女》（2009）、音樂劇《梁山伯與祝英台》（2009）、晉劇《麥田守望》（2009）及京劇《蔡文姬》（2010）。羅懷臻雖然曾經創作過話劇、寫過現代題材，但他對於「用戲曲表現現代生活」一事一直不太有把握；2009，羅懷臻與魏強開始合作編寫錫劇《雲湖女》，該劇是現代錫劇，「描寫女主角雲霞從珍珠養殖到創辦珠寶加工業的創業經歷，反映了武進婦女刻苦實幹、開拓創新的創業精神」¹⁵¹，或許對現代劇的嘗試會是他新一階段的挑戰點。

而關於教育、評論部分，近年來他身為老師，不忘提攜後進、與學生一起合編作品，和不同年齡、不同背景的人一起工作，也許會激盪出他不一樣的思考；此外，他曾提到正在構思編纂一套教戲曲編劇的教材，若教材問世，除了對編劇教育界有益，也可供研究者當作憑藉，進行「羅懷臻戲曲教學理論與實際創作之比較」之類的研究。

礙於本人能力限制，對各地劇種瞭解不夠透徹，難以深刻剖析羅懷臻在進行各劇種創作時的優劣得失；對中國當代戲曲界各作家作品的熟悉度不夠高，故也難以廣博地透過與同時代作家的比較而更加凸顯羅懷臻劇作特色——這些方向，就請其他有識之士發揮了。

羅懷臻在《羅懷臻戲劇文集》後記寫道：「創作仍在繼續，思想焉有窮期。好比人生長跑，雖以奔波過半，路途還很遙遠。因此，行者還在路上。」

羅懷臻的創作之路還在繼續，研究者對其劇作的研究之路也還繼續；希望本論文能提供給後來的研究者一點基礎和幫助。

¹⁵⁰ 百度百科「羅懷臻」條目，<http://baike.baidu.com/view/946996.htm>，2011/8/25 查詢。（該條目最後更新時間：2010/11/14）

¹⁵¹ 2009/5/11 網路新聞，<http://www.wjyanghu.com/?action-viewnews-itemid-227>，2010/12/30 查詢。（2011/8/25 連結已失效）

附表一、羅懷臻劇本內重要對唱、獨唱台詞列表

【對唱、問答】	
劇目	台詞
金龍與蜉蝣	<p>(第五幕)</p> <p>蜉蝣：蜉蝣生來少父愛，沒有爹爹唯有娘。想不到一朝父子見了面，爹爹揮刀把兒傷。一顆心兒來尋父，生生劈碎在宮牆。早知落得這般樣，我離得什麼故鄉，抱得什麼希望。尋得什麼親父，離得什麼親娘。如今是尋也悲傷，認也悲傷，親也悲傷，死也悲傷。你教我何顏喚你親爹爹，你有何顏認兒郎！</p> <p>金龍：心慘慘，淚悠悠，一行一行往下流。問蜉蝣，心中可把爹爹恨？</p> <p>蜉蝣：一半是淚水，一半是怨仇。</p> <p>金龍：問蜉蝣，你娘因何瞎了眼？</p> <p>蜉蝣：錯嫁了人兒淚長流。</p> <p>金龍：問蜉蝣，從前的日子怎麼過？</p> <p>蜉蝣：白日辛苦，夢裡是擔憂。</p> <p>金龍：問蜉蝣，今後還有何所求？</p> <p>蜉蝣：只求一家再從頭。</p> <p>金龍：同在京城享富貴？</p> <p>蜉蝣：蜉蝣不願宮中留。</p> <p>金龍：留下大業誰廝守？</p> <p>蜉蝣：情願天涯去放舟。</p> <p>金龍：江山托付誰？</p> <p>蜉蝣：霸業早厭透。</p> <p>金龍：漁夫不是帝王後，</p> <p>蜉蝣：帝王與我是對頭！</p> <p>金龍：兒啊，你真的要走？</p> <p>蜉蝣：走！</p> <p>金龍：不能饒恕爹爹了嗎？</p> <p>蜉蝣：不能！</p> <p>金龍：好，你走吧，爹爹不留你，可你要將子孖留下。</p> <p>蜉蝣：不，他是我的兒子！</p> <p>金龍：他是我的孫子！</p> <p>蜉蝣：子孖是漁家的後代，理當打漁為生！</p> <p>金龍：他是龍子龍孫，理當成為一代傳人！</p> <p>蜉蝣：那我就殺死我的兒子！</p> <p>金龍：我先殺死我的兒子！</p>
寶蓮燈	<p>(第二幕)</p> <p>1. 劉彥昌：叫聲娘子休任性，一番言語不是真。既是天女你卻何必戀凡境，既戀凡境你又何必回天庭？你看這小姣兒活潑又嬌嫩，分明是你</p>

	<p>與我血肉延伸。</p> <p>三公主：怎忍心割捨你夫妻情分；怎忍心拋下這骨肉親生；怎忍心離開這華山勝境；怎忍心回到那寂寞天庭？無奈天力難違抗，二郎神兄已駕臨。倘若神兄被激怒，只怕禍及無辜人。</p> <p>2. 二郎神：大膽劉彥昌，竟敢引誘天女，私配仙凡，還生下孽子，你知罪嗎？</p> <p>劉彥昌：男婚女嫁，人之常情，何罪之有？</p> <p>二郎神：你是凡，她是仙，豈可亂了天倫？</p> <p>劉彥昌：我有情，她有愛，為何不能成親？</p> <p>二郎神：好個狂生，竟敢褻瀆天理，冒犯神明！</p> <p>劉彥昌：難道神明就不講情義？</p> <p>二郎神：神明講的只有尊嚴！</p> <p>劉彥昌：那麼人呢？難道人就沒有尊嚴了嗎？</p>
梅龍鎮	<p>（第五場）</p> <p>皇太后：聽說朱門又有後，母親心頭喜洋洋。急忙趕赴梅龍鎮，親手抱抱小兒郎。</p> <p>正德：小兒郎，小兒郎，一見生人哭聲長。若要抱他也容易，先去過問兒的娘。</p> <p>皇太后：我是孩子親祖母，抱抱孫子又何妨？</p> <p>正德：她是孩子親生母，兒子怎能離開娘？</p> <p>太后：你也知兒子不能離開娘，你為何拋下親娘淚汪汪？</p> <p>正德：只因你京城難容兒的娘，我只好賭氣與她回家鄉。</p> <p>太后：事到如今你怎樣想？難道要放棄大業戀小康？</p> <p>正德：大業將如何？小康又怎樣？</p> <p>太后：圖大業帶著孫兒回京都，戀小康便把後代托於娘。</p> <p>正德：孩兒托付誰撫養？</p> <p>太后：母后親自來承當。</p> <p>正德：孩兒長大非容易。</p> <p>太后：再用個一十六年又何妨？</p> <p>正德：我要孩兒常歡樂，</p> <p>太后：我要孫兒讀書忙。</p> <p>正德：我要孩兒有性情，</p> <p>太后：我要孫兒守綱常。</p> <p>正德：我要孩子見聞廣，</p> <p>太后：我要孫兒知興亡。</p> <p>正德：要他知疾苦，</p> <p>太后：要他馭萬方。</p> <p>正德：不失本真，</p> <p>太后：先學端莊。</p> <p>正德：懂得善惡，</p>

	<p>太后：識得忠良。</p> <p>正德：天性！</p> <p>太后：國邦！</p> <p>正德：至愛！</p> <p>太后：盛昌！圖大業——</p> <p>正德：戀小康！</p> <p>太后：大業小康怎相通？</p> <p>正德：人團圓，萬年長！</p>
典妻	<p>（第四場）</p> <p>秀才：秋寶孀娘呀！我知你一顆心已飛回家，我也知身子好留心難留。縱然是三年多有虧待處，飽暖二字總無憂。</p> <p>妻：秀才老爺說得不錯。飽暖二字是無憂，無奈做人總低頭。人前吞下湯和飯，人後獨自把淚流。</p> <p>秀才：我知你一把淚水流那邊，一把淚水流這頭。</p> <p>妻：還有一把流自己，一直流到心裡頭。</p> <p>秀才：你不念秋寶孩兒年尚幼，你不念他叫喚孀娘淚長流？</p> <p>妻：我也念春寶孩兒年也小，我也念他日裡叫親娘叫到夜裡頭。</p> <p>秀才：你不怕回到窮家苦難受，你不怕吃了上頓下頓愁？</p> <p>妻：無奈我生來就是貧賤命，我只求窮苦人家長聚頭。</p> <p>秀才：你不怕親夫惡習總難改，你不怕他窮極之時把你典賣到青樓？</p> <p>妻：我親夫原本心地也善良，我料他不會再將我辜負。倘若他果然喪心似禽獸，我情願懷抱春寶把湖投。</p>
【問人】	
劇目	台詞
梨園天子	<p>（第七場）倩娘：你一聲「錯了」鴻毛樣輕，是怎樣把一座冤山堆砌成。我問你，心碎如何再修補？我問你，眼瞎如何再透明？我問你，歲月如何再重度？我問你，身殘如何再康寧。</p>
班昭	<p>（第五場）班昭：「我這一輩子，嫁人，人死了；寫書，書燒了；我一個女人孤燈黃卷，又有誰來幫過我？就在那一夜，風雨交加，肝腸寸斷，我是多想留住你大師兄啊，可你竟也不辭而別，離我而去！就因為我是班家的女兒，我便無所推托，而只能一天天，一月月，一年年，一個十年又一個十年地守在書齋，伏在案前，對著孤燈，握著筆管，一個字、一個字地寫、寫、寫……說實話，我心已盡了，力已乏了，人已老了，頭已白了，我為什麼就不能像常人一樣，享受幾天人生呢？不就是喝幾壺茶，飲幾杯酒，赴幾回宴，偷幾日閒麼，難道這也過份了嗎？</p>
柳如是	<p>（第五幕）柳如是：錢牧齋……錢大人……錢——先——生！你一聲錯嫁風樣兒輕，枉負我如山的重托似海的情。我問你蘭舟如何起得誓？我問你小宛如何出得門？我問你人前如何說得話？我問你書中如何做得人？早知今日是錯嫁，何必當初太多情。我雖是煙柳章台一女子，兩肋偏不媚骨生。我敬你濁世清流享盛譽；我敬你文章道德貫儒林；我敬你山林不曾忘憂患；</p>

	我敬你知冷知熱的老先生。誰知你一朝爲官性情改，誰知你卻也隨俗逐虛名。也怪我事事順從太輕信，到頭來落得個死不能死生又不能生。牧齋呀，一個「死」字算什麼，學生我走在前頭爲你壯壯行！
鳳山行	（第五場。曹謹求見魏是太）曹謹：夜幕沉沉，夜風襲人。曹謹孤獨徘徊。……烏雲滾滾星光暗，夜風襲來徹骨寒。鳳山百姓日夜盼，盼引水驅走旱魔迎豐年。爲開圳，鄉親們飢腸轆轆把活幹，擋飢餓靠的是腰帶緊緊纏。倘若是空手而歸人心亂，面對著飢餓的百姓一顆顆心、一雙雙眼我怎麼答言？叩不開豪門緊閉三尺坎兒，呼不應愛民如子金匾空懸。問豪門，可聽見哀鴻遍野都是怨？問金匾，是非顛倒可羞慚？問閣下，月食俸祿多少石？問大人，怎讀聖賢怎爲官？朝廷用你把國保，聖賢教你把民安。不問災，不問難，不問桑麻不問田，不問百姓倒懸苦，不問地方禍連年。你你你……掌的什麼朝廷印？你做的什麼父母官？你安的什麼心和肝？大人你今天不把下官見，爲鳳山我情願把石階來跪穿！
【問天】	
劇目	台詞
真假駙馬	（第三場）董文伯：晴空霹靂將我震，萬把鋼針刺我心。說不出是愛還是恨，道不明羞辱與傷心。盜我者，是我一胞同生的親兄弟；欺我者，是我牽腸掛肚的老母親；負我者，是我日思夜想的結髮妻；傷我者，都是我相敬相愛的自家人。結髮妻子叫嫂嫂，孿生兄弟稱兄尊。我掙扎回來圖什麼，如今是死不算死，生不算生。天地呀，你包羅眾生育萬物，爲什麼獨獨不容我一人？
西施歸越	（第六場）西施：我是什麼？美人？禍水？功臣？尤物？不，我是西施，苧蘿村的西施，浣紗織布的西施！天地呀，你爲什麼要造就我？爲什麼要造就一個尤物？爲什麼！問蒼天，爲什麼無邊無盡？問星辰，爲什麼亙古無聲？問大地，爲什麼萬物生長？問江河，爲什麼奔流不停？問風兒，何以要吹？問鳥兒，何以要鳴？問月亮，憑什麼有圓有缺？問太陽，爲什麼升了要沉，沉了還要升？爲什麼？爲什麼？爲什麼天地間行走著人？那麼美妙，那麼聰明，那麼苦難，那麼辛勤，那麼溫柔地愛？又那麼淒厲地恨？人啊人，爲什麼自相殘殺？爲什麼掠奪紛爭？爲什麼同舟共濟？爲什麼不互愛相親？爲什麼？爲什麼？爲什麼——」（西施踉蹌著四處奔走求解……）（幕內：「只聞空谷送回聲」）
	（第七場）寧王：上無天下無地層層遮蓋，來無路去無蹤踽踽徘徊。冥空裡誰主宰人間仇愛，隨意兒把親情生生拆開。無辜者遭刑憲含冤戴罪，有情人不成雙難相依偎。普天下眾生靈個個說愛，到頭來反倒是人人自危。爲什麼對親眷不加體慰，爲什麼對友朋不做胸懷。爲什麼有疑團不思化解，爲什麼聽憑那冷風陰吹。
李清照	（第五場）李清照：驀地裡遭騙局財物殆盡。懵懂間不知覺是幻是真。茫茫然心欲碎四肢冰冷，霎那時如墜入鬼域之門。國破！家毀！夫喪！物盡！一迭迭的變故，一回回的傷心，一重重的劫難，一連連的不幸，天哪天，我要呼喊一聲不公平！我向何處去，我往哪方行，九泉下如何面對我夫君？

	我是生不如死，死不如生！啊，萬念俱成灰，孑然一婦人！
蛇戀	（第四場）白蛇：許郎啊，實指望百年人生共一場，實指望夫妻恩愛有依傍。實指望坐堂診病行善事，實指望刺血和湯救死傷。誰知道白蛇對人心一片，卻落個家破人亡獨悲涼。這苦難兒向誰訴？這冤楚兒對誰講？天地呀，你造化生靈太莽撞，竟教我蛇的身形，人的心腸！
孔雀東南飛	（第四場）劉蘭芝：天寒地凍身上冷，不及蘭芝心裡寒。婆婆差使如奴役，踩雪汲水行路難。嫁到焦家近三年，心中委屈對誰言？爲什麼，婆婆無端生我怨？爲什麼，百般虐待相摧殘？爲什麼，夫君婚後難見面？爲什麼，他心中有怨卻也不敢言？爲什麼，爲什麼，爲什麼劉蘭芝要忍氣吞聲低眉順眼心甘情願受熬煎？（蘭芝撈下水桶，卻又無奈地提起）捫心自問有答案，仲卿裝在我心間。我與他既是天作之合好姻緣，爲什麼就不能感動婆婆添愛憐？忍了吧，忍了吧，我不能再給仲卿添麻煩。可是呀，漫漫人生怎度過？美好年華怎償還？離別夫妻怎團聚？心中傷痛怎補連？我問問風，風不語；問問雪，雪不言；問問天，天不應；問問地，地默然；問風、問雪、問地、問天，天哪天——你爲何不言不語、不聞不見，眼開眼閉作旁觀？你呀你，枉然被人叫作天——天、天、天哪……」

附表二、羅懷臻劇作中歌曲運用情況

【歌曲】	
劇目	曲詞
假駙馬	（開頭、結尾幕後曲）榮華一場夢，轉頭皆成空。高處不勝寒，盛極時已窮。愛也痛，恨也痛，聚也痛，散也痛，冥冥之中誰主宰，一懷愁緒問蒼穹。
金龍與蜉蝣	（序幕、第一幕、結尾幕後曲）大哥哥心太黑，想得出就做得出；小妹妹心太軟，有辦法也沒辦真法。從今只求你一件事，一輩子不離妹半尺……
西楚霸王	1. （序幕、結尾）項羽幕外獨白：某自起兵，歷時八歲。所擊者破，所當者摧。七十餘戰，未曾敗北。天亡我楚，非戰之罪！哈哈…… 2. （序幕、結尾幕內伴唱）：一見你威猛，我就衝動；一見你沉默，我就心痛。你就是我心中的神明呀，讓我融化在你的狂熱中。
班昭	1. （序場、第六場末，幕內唱）〔正宮·梁歸燕〕白髮蕭蕭出宮門，尋舊友，訪故人。遙向蓬萊憶前情，對孤影，獨悲欣。 2. （第四場、第六場，幕內唱）這一杯清茶呀，不是酒，濃於酒，醉在人心頭！
寶蓮燈	1. （第一幕、第四幕）美輪美奐寶蓮燈，光華四射照眼明。能解心語通靈性，能教夢幻變成真…… 2. （第二幕，蓮花聖母唱，該幕幕末再次有幕內合唱）天蒼蒼，地茫茫，我家有個小兒郎。天也大，地也大，天地之間是我家……」
梅龍鎮	（第一場正德哼唱、第三場正德與鳳姐合唱、第四場正德唱、第五場鳳姐唱、太后唱、正德唱）郎里格郎，郎里格郎，我家有個小兒郎。刮風下雨都不怕，

	一覺睡到大天光
柳如是	(第一幕開場、第三幕末，幕內歌女)莫攀我，攀我心太偏；我是曲江池邊柳，這人摘去那人攀，恩愛一時間……
蛇戀	<ol style="list-style-type: none"> 1. (序幕、第三場末、第七場、第八場，幕內唱「主題歌」)血在淌，淚在流，忍住這千悲萬愁。付出情，付出愛，只為那一點溫柔。人世間，風雨驟，最難相守；我心如，磐石堅，覆水難收。不嘆息，不放棄，執著向前走；我期待，那一天，陽光照心頭！ 2. (第一場、第七場)船翁：最愛西湖三月天，煙波畫船雨綿綿。十世修得同舟渡，百世修得共枕眠。
孔雀東南飛	<ol style="list-style-type: none"> 1. (第二場末)孔雀東南飛，任情又任為。一路相依偎，孔雀孔雀東南飛，徘徊徘徊喜徘徊…… 2. (第五場末)孔雀孔雀東南飛，五里五里一徘徊…… 3. (尾聲)孔雀東南飛、東南飛、東南飛……五里一徘徊、一徘徊、一徘徊…… 4. (結尾)孔雀東南飛，五里一徘徊。皖水何淒淒，皖山何哀哀。舉身赴清池，自掛東南枝。孔雀徘徊雲天外，孔雀何日再回來。孔雀東南飛，五里一徘徊……
一片桃花紅	(第一場、第三場末、結尾，幕內唱)[滿庭芳]：綠水為障，青山為屏，隔斷人世間萬丈紅塵。留住清淨，也留住清新，更留住桃花源美少女，真性情，玉精神。
李亞仙	<ol style="list-style-type: none"> 1. (第一場、第三場、結尾)八仙：叫花子，瘋癲癲，唱蓮花，仿八仙。看透世到冷與暖，嘗遍人間苦和甜。 2. (第一場)八仙：無憂無慮無愁煩，不羨富貴只羨仙。哈哈蓮花落也…… 3. (第一場)八仙：這一邊，那一邊，男一邊，女一邊。這邊那邊各一邊，男邊女邊各一邊。哈哈蓮花落也……」 4. (第二場)八仙：一季春去一季夏。哥兒進了姐兒家。不知銀錢使盡後，媽娘能否容得他。哈哈蓮花落也…… 5. (第三場)八仙：一季夏去一季秋，哥兒姐兒不到頭。可憐哥兒無路走，花子把他來收留。哈哈蓮花落也…… 6. (第三場)鄭元和：打起蓮花往前走，公子流浪在街頭。昔日風光難回首，心頭傷痛幾時休？恨媽娘勢利奸詐世少有，怨亞仙恩愛一去逐水流。嘆家嚴忍對親生下毒手，痛來興自賣自身為我把藥求。多虧了丐幫兄弟與我做朋友，鄭元和蓮花怨唱到九州。哈哈蓮花落也……」 7. (第三場)八仙：叫花子，瘋癲癲，唱蓮花，慶團圓。有情鴛鴦拆不散，鄭元和與李亞仙。哈哈蓮花落也…… 8. (第四場)八仙：一季秋去一季冬，有情冤家再重逢。今日紅袖夜添香，明朝贏來錦袍紅。哈哈蓮花落也…… 9. (第四場)鄭元和：叫花子，瘋癲癲，唱蓮花，討賞錢。無憂無慮無煩惱，不羨富貴只羨仙。哈哈蓮花落也…… <p>(第五場)八仙：冬季過去又是春，哥兒燈下讀書勤。姐兒送哥進考場，要</p>

	奪天下第一名。哈哈蓮花落也……
【詩詞連綴】	
劇目	詩詞
李清照	<p>※使用李清照詩詞連綴全劇</p> <p># 第一場</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 〔如夢令〕常記溪亭日暮，沉醉不知歸路。興盡晚回舟，誤入藕花深處。爭渡，爭渡，驚起一灘鷗鷺。 2. 〔點絳脣〕蹴罷秋千，起來慵整纖纖手。露濃花瘦，薄汗輕衣透。見客入來，襪剗金釵溜，和羞走。倚門回首，卻把青梅嗅。 3. 〔浣溪紗〕：繡幕芙蓉一笑開，斜倚寶鴨襯香腮，眼波才動被人猜。一面風情深有韻，半盞嬌恨寄幽懷，月移花影約重來。 <p># 第二場</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 〔如夢令〕昨夜雨疏風狂，濃酒不消殘酒。試問捲簾人，卻道海棠依舊，知否？知否？應是綠肥紅瘦。 2. 〔鳳凰台上憶吹簫〕休休！這回去也，千萬遍《陽關》，也則難留。念武陵人遠，煙鎖秦樓。唯有樓前流水，應念我終日凝眸。凝眸處，從今又添，一段新愁。 <p># 第三場</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 〔一剪梅〕紅藕香殘玉簟秋，輕解羅裳，獨上蘭舟。雲中誰寄錦書來，雁字回時，月滿西樓。花自飄零水自留，一種相思，兩處閒愁。此情無計可消除，才下眉頭，卻上心頭。 2. 夏日絕句：生當作人傑，死亦爲鬼雄。至今思項羽，不肯過江東。 <p># 第四場</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 〔添字采桑子〕窗前誰種芭蕉樹，窗前誰種芭蕉樹？陰滿中庭，陰滿中庭，葉葉心心舒展有餘情。傷心枕上三更雨，點滴霖霖，點滴霖霖，愁損北人不慣起來聽。 2. 〔孤雁兒〕：小風疏雨蕭蕭地，又催下千行淚。吹簫人去玉樓空，腸斷與誰同倚。一枝折得，人間天上，沒個人堪寄。 <p># 第五場</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 〔行香子〕：草際鳴蛩，驚落梧桐，正人間天上愁濃。雲階月地，關鎖千重。縱浮槎來，浮槎去，不相逢。星橋鵲駕，經年才見，想離情別恨難窮。牽牛織女，莫是離中。甚霎兒晴，霎兒雨，霎兒風。 2. 題八詠樓：千古風流八詠樓，江山留與後人愁。水通南國三千里，氣壓江城十四州。 <p># 第六場</p> <p>〔聲聲慢〕：尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他，晚來風急！滿地黃花堆積。憔悴損，如今有誰堪摘？守著窗兒，獨自怎生得黑？梧桐更兼細雨，到黃昏、點點滴滴。這次第，怎一個愁字了得！</p> <p># 第七場</p>

	<ol style="list-style-type: none"> 1. 〔鷓鴣天〕暗淡輕黃體性柔，情疏跡遠只香留。何須淺碧深紅色，自是花中第一流。梅定妒，菊應羞，畫欄開處冠中秋。騷人可煞無情思，何事當年不見收。 2. 〔如夢令〕常記溪亭日暮，沉醉不知歸路。興盡晚回舟，誤入藕花深處。爭渡，爭渡，驚起一灘鷗鷺。
孔雀東南飛	<p>※使用〈孔雀東南飛〉原詩詩句貫串全劇</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. （開頭，幕內合唱）孔雀東南飛，五里一徘徊。十三能織素，十四學裁衣。十五彈箏篴，十六誦詩書。十七一一 2. （第三場末）孔雀東南飛，五里一徘徊。雞鳴入機織，夜夜不得息。三日斷五疋，大人故嫌遲。非爲織作遲，君家婦難爲…… 3. （第四場首）孔雀東南飛，五里一徘徊。君既爲府吏，守節情不移。賤妾守空房，相見常日稀…… 4. （第四場末）孔雀東南飛，五里一徘徊。妾不堪驅使，徒留無所施。便可白公姥，及時相遣歸……
楊貴妃	<p>※使用（化用）白居易〈長恨歌〉詩句貫串全劇</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. （序曲，長恨歌）漢皇重色思傾國，御宇多年求不得。楊家有女初長成，養在深閨人不識…… 2. （第一幕末）天生麗質難自棄，一朝選在君王側。回眸一笑百媚生，六宮粉黛無顏色。 3. （第二幕首）春寒賜浴華清池，溫泉水滑洗凝脂。侍兒扶起嬌無力，始是新承恩澤時。……雲鬢花顏金步搖，芙蓉帳暖度春宵。春宵苦短日高起，從此君王不早朝。 4. （第二幕末）漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲！ 5. （第三幕末）：六軍不發無奈何，宛轉蛾眉馬前死。君王掩面救不得，回看血淚相和流。 6. （第四幕）鴛鴦瓦冷霜華重，翡翠衾寒誰與共？悠悠生死別經年，魂魄不曾來入夢。……風吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞。玉容寂寞淚闌干，梨花一枝春帶雨。 7. （第四幕）七月七日長生殿，夜半無人私語時。在天願作比翼鳥，在地願爲連理枝。天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期。

附表三、羅懷臻劇作「以雷電暴雨場景襯托劇情」一覽表

劇目	場景描述
真假駙馬	（第一場）「陰陽嶺上，忽然電閃雷鳴，風雨交加，公主不慎滑倒，董文伯上前救護，自己卻翻身墜崖」
西施歸越	（第五場）「雷聲隱隱，山裡人家」、「一道強烈的電光閃過，長久的雷電間隙裡，一聲嬰啼沖天而起」
梨園天子	1. （第一場）「天色陰沉，隱有雷聲」。幕後曲：「染沉痾天子昏迷難再起，皇宮內爭權奪利吵得急。帷幔旁多少後事在商議，雷雨天氣息窒人隱

	<p>殺機。</p> <p>2. (第二場)「郊外山道，雷雨交加」。寧王：「天公仗義息雷電，豔陽當照苦行人。」(果然雨住風歇，雲蒸霞蔚)</p>
金龍與蜉蝣	<p>1. (第一幕)「海上風浪驟起，金龍奔赴高處。風雷疾電，天傾地旋。」金龍：「風驟起，雷乍響。上天先人頻召喚，地下妻兒欲斷腸。」</p> <p>2. (第五幕)「雷聲滾動，閃電曳空。帝王陵墓，一片荒涼。……雷霆炸響，諸先王出現，金龍驚駭跌坐。」</p>
柳如是	<p>1. (第四幕開頭)「金陵錢府客堂，風聲，雨聲……」柳如是獨自端坐在黑暗中。錢宗、紅杏落簾，點燈」。</p> <p>2. (第四幕末)柳：「天哪，難道我這尙書夫人，竟這麼快就做到頭了麼……」「風聲、雨聲、雷聲、炮聲……柳如是靜坐久久，沒入黑暗」</p>
典妻	<p>1. (第一場)「天已黃昏，雨在淅淅瀝瀝地下著」「雷聲，雨聲」。幕內曲：「雷聲響，暴雨狂，天地旋，五內傷。丈夫做主典妻子，這筆交易太荒唐。」</p> <p>2. (第五場)妻回家路上，「雷聲滾過」。行轎途中見戲耍孩童，幻覺見到兩個孩子；「雷聲炸響，妻驚倒在地」。「雷聲轟鳴，轎夫急行，妻情緒亢奮」，期待歸家。</p> <p>3. (第六場)「欲雨黃昏」。春寶死去。「雷聲，雨聲，風聲……」妻：「春寶，姆媽不走了，姆媽死也和你在一起……」「大雨如注，妻渾然無覺」</p>
蛇戀	<p>1. (第四場)「二仙童作法，頃刻炸雷轟響，暴雨如注白蛇以膝代步，頑強上山」</p> <p>2. (第四場)「雨過天晴，霞光萬丈，蓬萊聖母端坐於祥雲之間」</p>
孔雀東南飛	<p>1. 第二場。「雷聲隱隱，烏雲密集，狂風驟起」「暴雨突下，東奔、西跑和眾人驚叫著四處躲雨下」</p> <p>2. 「風狂雨暴，電閃雷鳴，地動山搖」</p> <p>3. 「蘭芝與仲卿緊相擁抱，風雨無情地把他們打散，他們呼喊著，掙扎著，彷彿歷經著生與死的考驗。風雨中，老牛在關注著他們。」</p>
鳳山行	(第五場)「海風陣陣，林濤聲聲。孤禽掠空，暴雨將臨」

附表四、羅懷臻劇作中「母親」角色重要台詞整理

劇目	人物	重要台詞
真假駙馬	董母	<p>1. 文伯兒死裡逃生回到家，怎忍把別後離情來表達……</p> <p>2. (痛苦萬分地)兒啊，你這狀元得來不易，招為駙馬更是錦上添花，可你為何要死呢？既然死了，又回來做什麼？</p> <p>3. 聽兒喚，一聲聲，娘親思兒正心疼！我一家書香門第本清貧，兒的父應試未中病死在精誠。學生兄弟僅三歲，含辛茹苦養成人。原以為望子成龍耀門庭，誰料想好景不長禍又生。文伯出走無音訊，五內如焚痛娘心。文伯，我兒，你快回來呀——</p>

		<p>4. 一面是親生骨肉遭離散，一面是賢媳兒孫繞膝前。手心手背心相連，要保兄弟兩兒男。金殿之上不認子，兒啊兒，你要幫助公主渡難關！</p> <p>5. 董文伯：老、人、家呀！可憐天下父母心，愛是情來恨是情。娘養兒郎十數載，娘把兒郎育成人。兒長大，娘親雙鬢髮漸白，兒理應，盡孝膝前報娘恩。兒的路，皆是由兒自己走，兒怎會，不懂娘親愛兒心？千拜娘呀萬拜娘，千拜萬拜老娘親。兒身雖死無遺恨，願為親人留太平。願天下生兒父母都安寧，兒縱死屈死黃泉也歡欣……（董文伯捧酒欲飲，董母搶過灌下，眾人大驚。）</p> <p>董母（毒性發作，掙扎地）兒啊，再叫我一聲娘吧……</p> <p>董文伯：不，不能叫，不能啊……</p> <p>董母：我的兒……（痛苦死去）</p>
西施歸越	西婆	<p>1. 我的丈夫，我的兒子，都會大王戰死了。如今，我唯有這一個女兒，可是……</p> <p>2. 西施，你去吧！誰讓我們是亡國的臣民呢！……兒啊，記住娘的話，娘老了，娘要等著兒回來為娘送終，無論經受多少磨難，你、你、你都要為娘活著回來呀！</p> <p>3. 娘的眼睛雖然看不見，可娘的心裡明白。娘知道你心裡有怨，你怕世人從此看不起你，可這又怎能怨你呢？要怨，就怨那越王，怨那絕情無義的范蠡，更怨那吳國的夫差呀！我一家居深山原本和順，幾代人務農桑安分耕耘。只因那君王驕奢把江山傾，累百姓征戰連年十男九死不得安寧。曾幾時你父兄從軍喪命，曾幾時西施兒被迫遠行。到如今吳王戰敗越王霸業又重興，我的兒遍體鱗傷、滿腹遺恨、孤苦伶仃回到家，被他君臣撇在一邊不聞不問，這太不公平！眼瞎不見兒流淚，夢裡常聞兒泣聲。知兒痛處莫若娘，可憐天下父母心。</p>
西施歸越	西施	<p>1. 莫不是腹中胎兒褻瀆了地？莫不是異國血氣衝撞了天？哎呀，風也慘，雨也漫，雷也厲，電也寒，天也轉，地也旋，石崩路斷，四顧茫然。誰憐見，我萬般痛苦，一身傷殘，一步一疼痛，一步一蹣跚。嬰兒呀，我怨你投胎不睜眼，我怨你累我受牽連，如今都遭世人怨，雙雙遺棄在深山。</p> <p>2. 再讓女兒看一眼，從此生死兩無干。哄他熟睡在捧死，不覺疼痛不喊冤。……一聲喚兒剛出口，兩行淚水不住流。人家女十月懷胎情深厚，西施懷胎十月愁。兒啊兒，你乍到人世才一日，話還不會說，路還不會走，就招來不明不白恨與仇。幼兒生來本無過，為什麼冤冤相報偏偏與你做對頭？</p> <p>3. （西施稍事平靜，俯臥在地，深情地捧起死嬰，親吻著，吟誦著，蹣跚向遠方走去）孩子呀，你是血肉的再塑，你是生命的延伸。沒有仇，沒有怨，只有愛與情；沒有悔，沒有恨，唯有你我兩個人。</p>
金龍與蜉蝣	玉鳳	<p>1. 兒離家門無音訊，原來浪跡在京城。上有老母不奉養，下有妻兒不</p>

		<p>關心。八年生死兩不問，到頭來反將妻子獻宮廷。我問你爹爹可曾下落，我問你為何忘記一家人？我問你如今良心在何處，我問你是否還認老親娘？</p> <p>2. 如此說來，都是那大王將我一家害到了這步田地？……我要闖入內宮，與大王評理！喚一聲我的兒子與孫孫，前有呼後有應緊緊圍定我這不怕死的人。牛牯一家敗到此，說理拼命入內廷。</p> <p>3. 一迭聲三項噩耗從天降——丈夫死，親兒傷，兒媳被逼入宮牆，好一似霹靂炸開我胸膛，絕了我萬種期盼、千回夢想、百般牽掛、一生希望，唯剩下，滿腔怨憤、沖天怒火，我顧不得年邁之身、橫衝直撞、面見君王論短長！</p> <p>4. 罵一聲凶暴殘忍的無道昏王，我要你把我一家三口的冤債償。……我斗膽犯上問一聲：你家可有姐和妹，你家可有爹和娘，你家如有這樣事，你將何顏立世上？……人走絕路，老命拼上，走一步，罵一聲，罵一聲，舞一杖，轟轟烈烈，張張揚揚，跌跌撞撞，乒乒乓乓，管你是什麼王不王！</p>
寶蓮燈	蓮花聖母	<p>1. 路見不平動惻隱，忍看幼兒失雙親。懇求神君施憐愛，收養無辜小外甥。</p> <p>2. 嘆二郎鎮壓手足情義拋！顧不得避諱我心頭氣惱，到山前勸沉香一路行來淚滔滔。這一家情與怨誰人知曉，是與非根與柢樁樁件件老老小小無時無刻不掛在我心梢。且把悲傷壓心底——勸沉香把親娘救出山牢。</p> <p>3. 沉香啊，華山下壓的乃是生你養你愛你想你受盡苦難的生身母，你懵懂無知混沌不開不任親娘是非不白好不教人痛在心懷！</p> <p>4. 懇求玉帝，將三公主脫去仙籍，降為凡人，讓他們一家三口人好好團聚吧！……小神本當信守諾言，永生永世維護玉帝尊嚴。可是你，為什麼讓三公主來到華山，又為什麼對她百般摧殘，如今，你又為什麼親自來了？你教我如何能無動於衷，如何能不勾起那沉埋千載的心酸往事……玉帝呀玉帝，你不該這樣……</p> <p>5. 玉帝：「二郎、女兒，快去見過你們的母親！」 （蓮花聖母早已在不知不覺中離去……） 三公主（尋喚地）：「母親！母親！母親——」 （遠處，蓮花聖母聞聲驀然止步） 玉帝：「二郎，快叫住你的母親，她可是兒的生身親娘呀！」 二郎神（久久地驚愣著，終於石破天驚地一聲痛呼）「娘啊……」 （蓮花聖母慢慢回轉身，臉上露出欣慰的笑容）</p>
寶蓮燈	三公主	<p>1. 三公主（看著沉香，萬種柔情地）：沉香……我兒…… 沉香（爆發地）：親娘——（跪下去，淚人似地）娘啊……生來不識親娘面，怎知娘親在面前。娘呀娘，一聲喚兒兒驚醒，娘心牽動兒心間。 三公主：聽兒喚娘娘無怨，娘的苦澀化甘甜。今日兒把娘親喚，春</p>

		<p>風吹進娘心田。</p> <p>2. 兒不怕神君一旦翻了臉，連累我兒怎心安？</p>
典妻	妻	<p>1. 春寶兒，哭聲放，聲聲攪動娘肝腸。兒叫餓來兒喊冷，兒呼疼來兒喚娘。親娘愛兒卻無奈，只有傷心淚兩行。娘望兒，兒望娘，母子相對淚汪汪。我該怎麼辦，怎麼辦，怎麼辦哪？……爲了兒子不挨餓，爲了兒子有衣裳，爲了兒子治好病，親娘痛別親兒郎！</p> <p>2. 秀才：告訴我，你剛才是不是在想前夫？……其實就是想，這也是人之常情嘛。</p> <p>妻：是的，我想，想……</p> <p>秀才：想就好，想就好，想就是你有良心。不過，現在我可是你的丈夫了，我和你也馬上會有兒子的，到那個時候，你也許就不再想他們了，對嗎？</p> <p>妻：不，我會想，會想的。</p> <p>3. 耳邊陣陣爆竹響，眼前燈籠亮晃晃。懷中秋寶看不夠，半是歡喜半悲傷。</p> <p>4. （幕內曲）鏡花水月成泡影，惘顧四周皆無情。滿眼一片黑漆漆，唯有兒啼連著心。</p> <p>5. （幕內曲）三年典期期已滿，待要走時卻也難。秋寶聲聲叫得慘，聽得嬌娘淚潸潸。</p> <p>6. 轎杠悠悠淚悠悠，行到途中又回頭。如聞秋寶叫嬌娘，如見秋寶涕淚流。想春寶，往前走，三歲離兒心愧疚；想秋寶，總回頭，從此母子無干休。這一邊呀情難捨，那一邊呀情難留；一邊是愁，一邊是憂，我心頭總是怨愁兩幽幽。</p> <p>7. 天上滾滾雷聲響，地下漫漫道路長。我的兩腳懸著空，我的魂靈何處放？嫁了一個人，生了一個郎；做了一回妻，當了一回娘；破了一個家，斷了一回腸；邁出了一道舊門檻——飄飄忽忽，悠悠蕩蕩，渾渾噩噩，踉踉蹌蹌，無知無覺，若生若死，一腳又跌進了新門牆。新門牆，魂難放，心頭總是一個慌。陌生一個老秀才，橫拉豎拖就上床。來年生下了秋寶兒，這秋寶兒從此牽住了我心房。離舊家，兒哭娘；別新家，娘哭郎；我把一個兒拋下，又把一個撇一旁！天哪天——我是萬般傷心總無奈，這世上哪有親娘捨得親兒郎？我冤啊冤，我悔啊悔，我痛啊痛，我是雙手捧著一顆心，不知能在何處放？</p>
孔雀東南飛	焦母	<p>1. 姨媽們：大姐，你哭得還真傷心呢！</p> <p>焦母：是嗎，我也不知道爲什麼忽然傷心，爲什麼就是想哭……</p> <p>姨媽們：大姐是樂極生悲！</p> <p>焦仲卿：天賜良緣，母親你應當高興才是！</p> <p>焦母：高興？我高興？對，對，高興！可是我就是想哭、哭！（拖著哭腔的笑）</p> <p>2. 啊，仲卿，母親聽到了，聽到了！兒啊，母親千不該萬不該，不該</p>

		<p>不陪著你去迎親，可誰又知道會下這麼大的雨呢！</p> <p>3. 劉蘭芝，我也實話告訴你，我就是看你不順眼，不順心！……只要一看到你看仲卿黏在一起，那個親親熱熱甜甜蜜蜜的樣子，我就恨不得把你們都趕出門去！恨不得把房子都燒了！恨不能拿刀去殺人、殺人！你說說，我整天過著這樣的日子，能寬厚、能慈祥、能開朗、能舒心，能不把你休、休、休了嗎！啊？</p> <p>4. 我再對你說句實話吧，仲卿他已另擇了高門！……對那個羅敷女麼，我可不會再像對你這樣，我也要學著當個好婆婆啊！哦，對了，忘了告訴你，那羅敷女可不屬龍，她屬羊，屬羊！哈哈……</p>
--	--	---

附表五、羅懷臻劇作中重要配角類型之重要言行一覽表

【貫串首尾的旁觀者】		
劇目	角色	重要言行
西施歸越	吳優	<p>※參考《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》</p> <p>1. （越國勝了）也是娘娘勝了！娘娘不但是吳王懷裡的寵物，更是越王手中的利劍，娘娘可算是越王復國的大功臣啊！</p> <p>2. 娘娘怕是回不去了吧？娘娘忘了，娘娘肚子裡已經有了孩子！娘娘，這可是吳王的骨肉啊，那越王容得你，也能容得他嗎？</p> <p>3. 你有美色。我會逗樂，反正就是陪人家玩兒嘛，何必定要回到越國呢？</p> <p>4. 大王你想啊，大王臥薪嘗膽，扶犁親耕，當然稱得上是一代復國英雄。可大王嘗夫差糞便，送美女出國，則又稱不上是英雄了。說得白一點，大王就跟奴才差不多，像個弄臣。</p> <p>5. 西施啊西施，越王又在打你的主意了！</p> <p>6. 吳優：奴才早就料到，娘娘會有今天。 西施：我該怎麼辦？ 吳優：一個字，走！ 西施：往哪裡走？ 吳優：不要問，只顧走，走出吳國，走出越國，走出人世，一直往前走…… 西施：那是哪裡呀？ 吳優：我也不知道。姐已褒姒前面走，無數美女跟後頭。人人活著都嬌媚，個個在世皆風流。可嘆無一不夭壽，芳魂豔骨總難收。走走走，一直往前走。看看看，一眼看到頭。 西施：你是勸我去死嗎？ 吳優：不是吳優勸你去死，乃是世人不許你活。</p> <p>7. 西施，你走了，你到哪裡去，哪裡是你去的地方……（吳優哭了，第一次動了真情。西施沒入江水，江水鳴咽）</p>
柳如是	韓公公	<p>1. （對錢謙益）喲，一別十幾年，虧你還記得。老朋友，你又出</p>

		<p>頭了！……聽讀聖旨：欽令錢謙益為禮部尚書。怎麼樣，官兒不小吧？來，把聖旨接好，別愣著啦！</p> <p>2. 行，我就說路上抓到（董小宛）的。不過，老朋友你可也得當心，聽說你在運籌入閣，這是大事情，須格外小心啊！</p> <p>3. 韓公公：皇上命我傳口諭，任你為代理首輔，留守金陵，讓你捧著「一壺春」，替皇上看守朝廷哩。</p> <p>錢謙益：什麼，皇上任我為代理首輔？</p> <p>韓，是啊，大人不是一直盼著入閣拜相嗎？今兒個總算功成名就了。</p> <p>錢：你就實話告訴我，皇上現在何處？</p> <p>韓：走了，三天前就跟馬士英，阮大鍼走了。</p> <p>錢：那麼，這金陵城裡還有多少守軍？</p> <p>韓：沒有，一個也沒有，就你一個光桿宰相，還是代理呢。</p> <p>錢（舉起一壺春，忿然砸碎，大吼）王八蛋！</p> <p>韓：噯，噯，噯，你別衝我發火呀。不管怎麼說，這大明最後一任首輔也是要載入史冊。好了，公公我侍候朱家一輩子，也該換個主兒了。（摸出一條假辮戴好，拱拱手）老朋友，咱們清朝見！</p> <p>4. 尾聲。「韓公公市民裝束，擎烏籠隨性閒步」。</p>
班昭	范倫 （太監）	<p>1. 小班昭上書朝廷，陳利弊開啓書禁。皇太后納言恩准，赦免你修史罪名。加封個蘭台令史，再賞賜百兩黃金。</p> <p>2. 聽說班先生從前有過篇〈兩都賦〉，文采斑斕，氣勢如虹。太后激賞班先生的文筆，命你再作一篇〈長秋宮聖德頌〉。……噯，死學問要做，活文章也要寫，這事你可不能推託。要不然，太后幹嘛准你修史，賞你官做？</p> <p>3. 曹壽……我瞧你要機靈有機靈，要人樣兒有人樣兒，這事該怎麼拿捏，你就多用著點心吧。」（范倫意味深長地下）</p> <p>4. （幕內聲）太后懿旨下！『茲因曹壽文采卓群，詞賦斑斕，〈長秋宮聖德頌〉命為國賦，曹壽官授內廷秘書，入住東觀閣。</p> <p>5. 回家，回哪個家呀？曹壽沒告訴你，太后她死了。她老人家臨終留下遺言，封你夫君為安內侯，讓他為太后守陵，為太后寫賦，千秋萬代地寫下去！</p> <p>6. 噯呀，現在的曹大家可不比從前了。上至後宮嬪妃，下至平民女子，誰不知道曹大家寫的《女誡》？曹大家可是當今的女聖人，活楷模呢！就說這皇皇大著《漢書》吧，朝廷早就定為國書了，連皇上見了面還稱一聲班女史呢！想想從前的風流皇太后把個〈聖德頌〉嘮上了天，而后的皇后娘娘卻慧眼獨具，就愛《女誡》，真是各領風騷，風水輪轉。</p> <p>7. 江山還是漢室江山，社稷還是漢家社稷，轉眼已是永寧年了。班昭入宮已經四十載了。終於，漢書完稿，將要成輪了。皇上</p>

		<p>說，這可是繼太史公之後我朝的又一部大典啊！可是，班昭、馬續都沒在漢書上署名，是他們自己不要。後人讀漢書，就只知班固而不知班昭、馬續啦。這兩個人哪，也算一輩子，圖個什麼呢？</p>
孔雀東南飛	老牛	<ol style="list-style-type: none"> 1. 一頭老水牛悠閒踱上，驀地，響起琴箏之聲。老水牛若有所聞，臥地聆聽……仲卿和著箏篴，吹奏骨簫，蘭芝的彈撥與仲卿的吹奏構成和鳴。並且愈奏愈響，愈奏愈有默契。老牛也慢慢直起身，興奮地搖頭擺尾。……蘭芝和仲卿均不能自己，撇下樂器向遠處顧盼——老牛也「哞哞」地往來奔跑撒歡。 2. 蘭芝和仲卿竟然神奇地衝出了家門、趟過了潛水、越走越靠近——最後，兩人之間僅隔著那頭跪臥的老水牛，他們索性調皮地騎上了牛背。……蘭芝和仲卿擊掌大笑，未料老水牛忽然直起身，仰著頭「哞」地一聲長鳴，二人被掀翻，惶恐地抱頭鼠竄。老水牛自鳴得意地擡蹄擺尾。……一抬歡笑，老牛也發出一聲高鳴「哞」—— 3. 蘭芝與仲卿緊相擁抱，風雨無情地把他們打散，他們呼喊著，掙扎著，彷彿歷經著生與死的考驗。風雨中，老牛在關注著他們。 4. 老牛目送蘭芝和仲卿背影，冷不防抖動了一下，高鳴：「哞——」 5. 風雪中的孔雀台。老牛滿身積雪，靜臥在地，像一座石雕。……風狂雪大，蘭芝倒地昏迷。老牛見之霍然立起，抖落積雪，奔跑過去，牠環繞著蘭芝打轉低鳴，一匝又一匝，一聲接一聲，終於，蘭芝甦醒了。 6. 蘭芝傷心哭泣，老牛臥在身邊，默默看著她。 劉蘭芝：「是老水牛……老水牛，你在看著我難過，陪著我傷心嗎？」老水牛點點頭。……老牛呵護蘭芝，蘭芝抱著老牛痛哭。 劉蘭芝：「老水牛啊老水牛，你也生著一雙眼睛，你可是我的活見證呀……想當初你也曾披紅掛綠當著面，你也為人間喜事樂開顏。你也曾見證蘭芝拜天地，你也曾來來往往跑得歡。你不知，蘭芝焦家少溫暖；你不知，蘭芝三載受熬煎；你不知，蘭芝心頭滴著血；你不知，蘭芝委屈埋心田。老水牛啊老水牛，為何人生多仇怨，不及你畜生懂愛憐？」老牛慟哭，「嗚嗚」有聲，蘭芝抱緊牠，痛不欲生。 7. 蘭芝吶喊狂奔，老牛奮蹄追趕，蘭芝摔倒，又一次昏迷，老牛艱難地把蘭芝拖到避風處，用身體溫暖她，蘭芝又醒過來。……（蘭芝）一把抱緊牛頭，竟把老牛當成仲卿。……蘭芝不厭其煩地對著老牛傾訴，老牛已顯得極不耐煩。……蘭芝又想去抱老牛，老牛終於忍無可忍地衝著她一聲大吼，蘭芝猝不及防，驚坐在地。

		<p>8. 驀地，遠處傳來了仲卿的骨簫聲，簫聲清晰邈遠，委婉纏綿……老牛應著蘭芝的激動情緒，「咩」地叫了一聲」。……天地回應……老牛歇斯底里地仰天長鳴「咩——咩——咩——」)……蘭芝慢慢地、慢慢地跌倒……老牛鳴叫著向她飛奔、飛奔……老牛俯身馱起蘭芝，艱難地慢步走來。</p> <p>9. 蘭芝把箜篌擺在老牛背上彈唱，仲卿倚在蘭芝身後吹簫。……蘭芝和仲卿先後步下孔雀台，分別走下。老牛支撐起來，它顫抖的喉嚨裡已經發不出鳴叫聲。</p> <p>10. 漸漸地，遠處流淌出活水……天上飄下來白綾……老牛拼盡力氣迸出最後一聲哀鳴「咩——！」慢慢地，老牛倒地而斃。</p>
一片桃花紅	孟嬴	<p>1. 縱然趙王待我好，可我的心兒只在齊王。</p> <p>2. 大王真的要立醜女鍾嫵妍為后嗎？</p> <p>3. 道什麼人面桃花，直教人見了害怕。……胎記就是胎記，明明是醜的！</p> <p>4. 誰是大王，我就是誰的美人兒！……說情義，道情義，情義不值半分厘。今事趙，昨事齊，往來都是謀生計。魅惑他，魅惑你，全憑女兒家美麗。可笑你不識桃花真情義，風流命，只在朝夕。</p>
李亞仙	八仙 (乞丐)	<p>1. 叫花子，瘋癲癲，唱蓮花，仿八仙。看透世到冷與暖，嘗遍人間苦和甜。……無憂無慮無愁煩，不羨富貴只羨仙。哈哈蓮花落也……</p> <p>2. 張果老：宜春樓雖是鼎鼎大名的春院，李亞仙卻是鼎鼎大名的好人。 何仙姑：李亞仙賣藝不賣身，還時常接濟我們叫花子呢。 八仙：對頭，義妓！ 鐵拐李：就像我們叫花子，雖然貧賤，卻從來不偷雞摸狗。對頭，義丐！ 一季春去一季夏。哥兒進了姐兒家。不知銀錢使盡後，媽娘能否容得他。哈哈蓮花落也……</p> <p>3. 一季夏去一季秋，哥兒姐兒不到頭。可憐哥兒無路走，花子把他來收留。哈哈蓮花落也……</p> <p>4. 何仙姑：想想那鄭元和也怪可憐的，銀子一花光，就不值一文了。 鐵拐李：還不都是媽娘使得壞麼，騙走了鄭元和，又帶走了李亞仙，生生拆散了一對好鴛鴦。 藍采和：要說倒霉，鄭元和可真算倒霉，偏巧他那做官的父親經過曲江，鄭元和前去認父，可鄭老爺非但不可憐落難的兒子，還生生用木杖把兒子打閉了氣。這還不算，屍首未寒就拋在曲江邊上了。 曹國舅：要不是我們花子好心，看見得早，他呀只怕救都救不</p>

		<p>活了！</p> <p>張果老：我看公子如今當當叫花子，唱唱蓮花落，倒也好不快活！</p> <p>八仙：哈哈，對頭，對頭！</p> <p>呂洞賓：聽說李亞仙又搬回宜春樓了，我們何不帶上鄭公子，到宜春樓下唱蓮花落，再試試李亞仙，不過，暫不對鄭公子明言，免他傷心。</p> <p>八仙：要得！</p> <p>5. 叫花子，瘋癲癲，唱蓮花，慶團圓。有情鴛鴦拆不散，鄭元和與李亞仙。哈哈蓮花落也……</p> <p>6. 一季秋去一季冬，有情冤家再重逢。今日紅袖夜添香，明朝贏來錦袍紅。哈哈蓮花落也……</p> <p>7. 冬季過去又是春，哥兒燈下讀書勤。姐兒送哥進考場，要奪天下第一名。哈哈蓮花落也……</p>
【忠僕】		
劇目	人物	重要言行
真假駙馬	小慧	<p>1. 今日裡賓客滿座酒肉香，壽燭溢油笑聲揚。忽然想起董文伯，孤魂寂寞在他鄉。後悔生前少侍奉，總像欠下一本賬。想我小慧本是公主身邊的貼身宮女，自從董文伯死後，公主就再不拿我當使喚了，董家也把我當主人待，公主還說要為我談婚論嫁，可我總覺得這些都是用董文伯的死換來的，所以心裡也總是不安。不過再想一想，這些事情原都是不得已而為的。我還是不要多想什麼，快活一日且一日吧。</p> <p>2. 啊呀大公子，這可真是人間奇蹟了，你快跟我進來！（領著董文伯進門，放聲大叫）老夫人、公主、二公子，駙馬回來了！（小慧歡天喜地地叫下）</p> <p>3. 小慧：不！他不是瘋子，他是駙馬、是駙馬！公主，老夫人，大公子千辛萬苦地掙扎回來，你們為什麼都不認他呀？</p> <p>公主（暗示著）：小慧，不要胡說！</p> <p>小慧：我沒有胡說，公主，是你們在胡說，你們都在胡說呀！（對董文伯，聲淚俱下地）大公子，他們為什麼要把事情弄成這樣，又為什麼要這樣對你，我不明白，不明白呀……</p> <p>皇后：好個放肆的小慧，竟敢擅闖金殿，滿口胡言，與我推下去——斬！</p> <p>公主（於心不忍地）：母后……</p> <p>皇后：快推下去！</p> <p>皇帝：推下去！</p> <p>（小慧被宮尉推下，旋即傳來刑斬慘叫）</p> <p>董文伯（忽然高聲地）：啊呀醒了！我——醒了！一聲慘叫夢方醒，直到此刻始驚心。……且撇開倫常王法與忠信，將瘋就</p>

		瘋保性命！
班昭	傻姐	<ol style="list-style-type: none"> 1. 入宮四十年，守寡五十載，一輩子都交給了一部《漢書》。如今，書成了，人卻老了，那朝廷上下誰不尊稱你為班女史，曹大家，連皇上見了面還賜你免跪呢！小姐，事情做到這個地步，是該歇著了！ 2. 瞧她人歇著，心卻歇不下。而今最令她難忘的，恐怕還是那兩個男人！……瞧見了吧，就他們兩個，大師兄馬續，二師兄曹壽。那一年，《漢書》還沒解禁，馬續、曹壽還在小姐長兄班固門下讀書，小姐呢，她才十四歲，十四歲呀…… 3. 暗自兒心中叫苦，欲隱瞞陣陣慌慌。你問詢小姐去處，她正讀書。……潛入庫房，偷閱禁書。……莫高聲，啊呀犯糊塗，小姐有吩咐，禍從口出。 4. 實話告訴你們，這可都是小姐一天天、一片片用心修補起來的。 5. 小姐，你知道我們家這位大才子在宮裡做什麼嗎？……聽人家說，皇太后不僅喜歡曹壽的文才，更喜歡曹壽的模樣，說是把他留在宮裡當什麼面首，嬖臣，啊呀，羞死人啦！ 6. 自打那年大師兄離去，二師兄投江，家中一把大火，小姐大病一場，萬般無奈之下，小姐上書朝廷，搬進了皇家書院。人哪，不能出名，一出名應酬就多。起初小姐也不喜歡，可慢慢地就身不由己了。是啊，人都有個累，有個煩的時候，身邊又沒個人心疼，也是怪可憐的。可憐歸可憐，說還要說她，總不能應酬的時候比在書案前還多。照這麼下去，《漢書》什麼時候才能完稿？唉，大師兄一走二十載，竟連個消息都沒有，他在哪兒呢…… 7. 小姐回來了。……書案整齊，快做學問吧。……瞧瞧，又做不成學問了。 8. 想想我傻姐也真傻，我幹嘛一輩子不嫁人就侍候你，我圖什麼呀？不就是佩服你有才學，有志氣嗎？如今你這一撒手，我這幾十年又算什麼呢？大師兄，我們走吧，書稿在哪兒，傻姐我就在哪兒！ 9. 班昭：「這一杯答謝傻姐姐，辛勤伴我一生。」 傻姐：「小姐，傻姐我來世也侍候你！」 10. 大師兄出宮沒幾天，就死了。小姐聞訊一聲都沒哭，她只是強撐著做完了她該做的事，就每天坐在這兒，想啊、想啊……太陽下山了，別把小姐凍著。小姐，該醒醒了！……小姐死了……
柳如是	錢宗	<ol style="list-style-type: none"> 1. 錢宗：老爺，你不能就這樣一死了之啊！ 錢謙益：那你要我做什麼？ 錢宗：老爺，這金陵城裡還有數十萬手無寸鐵的無辜百姓，你怎麼能只顧自己死後的名節，而對他們不管不顧呢？

		<p>錢謙益：你要我怎樣？</p> <p>錢宗：我要老爺去獻城！</p> <p>錢謙益：什麼，你要我去獻城？當降臣……我打死你！</p> <p>錢宗：老爺打吧，奴才說出這種話來，就不打算活了！（嚎啕著）老爺，奴才一輩子侍候你，一輩子沒見你做過一件像樣的事，今日，奴才跪求老爺獻城，求老爺用一人之名節，換取數十萬無辜百姓的身家性命，老爺，難道你連這點東西都捨不得丟掉嘛，老爺……（連連叩頭）</p> <p>2. 老爺，夫人走了，奴才也該走了，老爺多多保重！（一拜而下，旋即傳來入水之聲）</p>
寶蓮燈	靈芝	<p>1. 你叫蓮花聖母？噯，看你不出，倒和三公主長得有點像呢。</p> <p>2. 真掃興！好不容易陪著公主下一次凡，可腳剛沾地，就——噯，只好回去吧！</p> <p>3. 三公主！我本南國一仙子，也曾戀人戀到痴。五百年前受懲戒，罰作苦役守瑤池。自從侍奉三公主，我愛你，敢思想、有膽識，淡薄天規性率直，我是暗暗讚許為相知！這華山如詩如畫如夢幻，這人生似糖似蜜似膠漆。愛一回太短，死一回何辭，縱使我百折千撓萬遭死，只要還能與人相愛一次——我也心甘情願再搏一回痴！</p> <p>4. 你不見娘被壓在華山下，你與娘親怎團圓？</p>
寶蓮燈	牛聖、豬聖、哮天犬	<p>1. 哮天犬：噯噯噯，你們牢騷發完了嗎？該幹公務了！</p> <p>牛聖：這也配叫公務？不就是三公主和凡人戀愛生了孩子，就非得來抓她？</p> <p>哮天犬：這乃是神君的命令！</p> <p>豬聖：要去你去，我們不去，反正誰都知道，哮天犬是二郎神的一條狗。</p> <p>哮天犬：不錯，我是一條狗，可狗的天職就是忠於主人，為主子效勞。我命你們速速去將三公主押回天宮，去，快去呀！</p> <p>2. 豬聖：我說牛兄，你看這天氣怪不怪，昨天還是中秋節，今個兒好像快過年了！</p> <p>牛聖：怪什麼，不怪！就因為玉帝頒旨懲罰親閨女，神君事情又做得太絕，這才引起了天界公憤！大家伙刮點風，下場雪，是給這對父子一點顏色看看！</p> <p>豬聖：說得對，這叫失道寡助，不得「神」心！……</p> <p>哮天犬：依我看，只有沉香能夠救出三公主。……沉香不是最聽蓮花聖母的話嗎？咱們不妨請出聖母娘娘，勸醒沉香。」</p>
梅龍鎮	周勇	<p>周勇：皇上准我回江南探親，說真的，我在江南都不想回來了。</p> <p>正德：怎麼，難道江南勝於皇宮？</p> <p>周勇：不一樣，江南是自然風光，天高氣爽，草綠花香。不像宮廷，總是氣悶得很。</p>

		<p>正德（嘆口氣，發現周勇帶來的風箏）周勇，那是什麼？</p> <p>周勇：風箏呀，皇上連風箏都沒有見過？</p> <p>正德：風箏是做什麼用的？</p> <p>周勇：放飛呀，風一吹，遨翔天空，就像一只展翅大鵬。</p> <p>正德（拿過來，新奇地把玩著）它能夠飛出工強？</p> <p>周勇：能！</p> <p>正德：它能夠自由自在地看到外面的世界？</p> <p>周勇：大千世界，一覽無餘！</p> <p>正德：那就讓它飛起來吧！</p>
梅龍鎮	大牛（梅龍鎮酒家伙計）	<p>1. 大牛玩扮家家酒，促成正德、鳳姐共演。</p> <p>2. 大牛無意間把正德、鳳姐一起鎖在閣樓。</p> <p>3. 正德（暗自責備地）哎呀，你怎麼全招了！</p> <p>大牛：我不招，太后不要打死我呀？再說了，你是個堂堂正正的真皇帝，難道連我和李鳳姐還保護不了嗎？想想我們鳳姐死心塌地地跟著你，竟連個人都不敢見，真作孽呀！</p>
李清照	琴心（李清照婢女）、劍鳴（趙明誠僕人）、林康（家僕）	<p>1. 琴心：你家公子叫什麼？</p> <p>劍鳴：我家公子叫趙明誠。</p> <p>琴心：趙明誠？可是那個喜金石、愛收藏、不肯做官的趙明誠公子？</p> <p>劍鳴：正是。你家小姐知道我家公子？</p> <p>琴心：知道知道，小姐說趙公子學問一流，詩詞卻很平常。小姐又說，日後有幸見到趙公子，要和他交個朋友呢！</p> <p>劍鳴：是嘛，我家公子早就想認識你家小姐了。</p> <p>2. 琴心：老爺和夫人真是一對神仙夫妻！不是詩，便是酒，文人夫妻自風流。青州隱居整十載，歸來堂上樂悠悠。一個是屢屢推辭不做官，到處花錢買石頭；一個是治家理財都不會，除卻填詞萬事休。</p> <p>3. 趙明誠：劍鳴為何不回來呢？這裡不是他的家嗎？</p> <p>琴心：老爺哪裡知道，劍鳴的上司是主戰派，他被罷了官，劍鳴也受到牽連，他不想回來，是怕連累老爺啊。</p> <p>趙明誠：好個糊塗的劍鳴呀，孰是孰非，老爺我還不清楚？哦，琴心，你去把他找回來，我要狠狠地罵他！</p> <p>李清照：琴心，你快去呀！</p> <p>琴心：夫人，我是一心想去找他，可眼下老爺這病，教我如何開得了口，又如何放心得下呢？</p> <p>李清照：老爺有我照顧，你快去把劍鳴找回來。哦，你等一等。（隨手取幾軸字畫）琴心呀，老爺看似家大業大，其實都變換成了這些字畫古董，你拿幾件去，路上用吧。……</p> <p>琴心：夫人，老爺，劍鳴和琴心一生一世都是老爺和夫人的奴婢呀！</p>

		<p>李清照：不，是親人，是親人，你懂嗎？</p> <p>4. 林康：也好，我看皇帝自己都顧不過來了，哪裡還顧得上老爺的事，把這些珍寶獻給他，也是白白浪費了。說不定呀，還會拿這些文物去和金人講和呢！</p> <p>5. 李清照（拋撒著藤箱裡的書稿，一邊撒，一邊笑）：「什麼金石錄，什麼漱玉詞，都是沒有用的東西，沒有用！哈哈……」</p> <p>林康：夫人，你不能這樣絕望，不能啊，夫人！（跪求她） （李清照似若不見，逕自慘笑著飄走，她彷彿是一個醉酒之人）</p> <p>林康：夫人！夫人哪……（林康哭泣著跪在地上，一片一片地撿拾書稿）</p> <p>6. 琴心：夫人，你怎麼落魄成這個樣子，教我們看了好不心疼呀！</p> <p>李清照（抬手示意制止他們）不要大驚小怪，來，一起喝酒，喝酒……</p> <p>琴心（搶下酒碗）：夫人，你這是何苦呢，你怎麼能醉在酒杯中呢？難道你竟忘記了自己是誰嗎？</p> <p>李清照：我是誰？是誰……</p> <p>琴心：你是大名鼎鼎的李清照，你是人人敬佩的女詞人，你可不能這樣作踐自己呀，夫人！</p> <p>眾酒客：啊，李清照，她真是李清照？</p> <p>李清照：不，我不是，不是！</p> <p>琴心：夫人，你為什麼連自己是誰都不肯承認了呢，要知道，你在我們的心裡永遠都是高貴，永遠都是富有的，我們也永遠都會敬重你呀！</p> <p>李清照：可是我如今一身落魄，兩手空空，我連一碗酒都喝不起呀！</p> <p>酒客丙：不，你有詩，你有詞，這便是你李清照的財富。 （眾人吟誦她的詞）</p> <p>琴心：你聽聽，你聽聽，大家都愛你的詞，夫人，你活得值呀！</p> <p>7. 李清照：琴心，劍鳴，你們看我生不像生，死不像死，人不像人，鬼不像鬼，你們還肯收留我嗎？</p> <p>琴心：夫人說的什麼話，琴心、劍鳴，還有林康老伯，我們大家不都是你的親人嗎？……夫人，走吧，我和劍鳴雖不富有，可也有了幾畝地，幾間房，樹上有柑橘，園中有花草，夫人去那裡靜心住下，修訂金石錄，編齊漱玉詞，也算對得起老爺，不枉了夫人一輩子。</p> <p>劍鳴：我還為夫人豎了一副秋千呢！</p> <p>琴心：對呀，夫人一上秋千，便佳句泉湧！</p>
一片桃花紅	嫵妍的奶媽	<p>1. 風流倜儻，巧舌如簧，活像是十八年前的齊王。……嫵妍，快，跟奶媽走！……他是你前世的對頭，今生的冤家！</p> <p>2. 奶媽：「且慢！請問齊王，適才所言，句句是真？」</p>

		<p>齊王：「一字不假。」</p> <p>奶媽：「那好，懇請齊王當著老丞相田嬰，當著老身和鍾嫵妍，也當著眾位桃花女，把剛才說過的話再說一遍。」</p> <p>齊王：「啊，請問奶媽，你要孤王說哪一句啊？」</p> <p>奶媽：「齊王愛嫵妍，乃是愛她的一一」</p> <p>齊王：「一片桃花紅！」</p> <p>奶媽（砰然跪地）：「蒼天在上，嫵妍父母在天之靈，你們都聽見了，齊王陛下他、他、他愛鍾嫵妍的一片桃花紅呀！」（一躍而起，踢腿擻袖）「鍾嫵妍、桃花女，與我操傢伙下山！」</p> <p>3. 你拜會他，只怕是想再騙一回她吧？哼哼，不打敗仗料你也想不起她。告訴你，想見鍾嫵妍，沒門！想借桃花兵，休想！還不快走。</p> <p>4. 說什麼姻緣忠良，忿滿腔老淚橫淌。怕無辜被傷，咽藏苦澀，苦澀咽藏，十八年含著冤枉。……我只得懷抱嬰兒一步一淚出城邦，桃花源遠離紅塵把身藏。……可憐我呵護嫵妍在手掌，則怕她飢餓飽飽的飯，冷冷熱熱的床，幸得桃花源中人善良，桃花女一個個面繪桃花只緣怕把嫵妍傷，我更要她能文能武敢作敢為自信自強。</p> <p>5. 奶媽（斜睨著齊王，對他刮目相看）你說的是心裡話嗎？</p> <p>齊王：事到如今，信不信由之！</p> <p>奶媽（點著頭）我信，我信，我有點信……</p> <p>田嬰：啊，嫵妍姑娘，大王的話你都聽見了嗎？齊王他離不開你，齊國也離不開你呀！</p> <p>奶媽（先自緩和）：倒也是，不管怎麼說，見人危難，總要相幫，嫵妍你看……</p> <p>桃花女（早被齊王征服）：嫵妍，我們就再幫他一回吧？</p>
【老臣】		
劇目	人物	重要言行
西楚霸王	范增	<p>1. 我說霸王啊霸王，你究竟是要當諸侯的霸主，還是要做百姓的鄉長，難道你不明白帝王乃是以大國為家嗎？</p> <p>2. 告訴你，韓信十有八九是要投劉邦啊！……只怕今日放走一個韓信，日後要多打十年惡仗！……霸王，據我所知，韓信乃不可多得之人才。大王不殺劉邦已經釀成大錯，若再放走韓信，不啻為虎添翼呀！</p> <p>3. 鍾離昧：劉邦化裝成老百姓，趁大王猶豫之機，縋城跑了。……</p> <p>項羽：也罷，他跑過今日，跑不過明朝。</p> <p>范增：還說呢，都是你，優柔寡斷，婦人心腸，眼睜睜看著那劉邦從眼皮底下撿了一條命，你呀！</p> <p>項羽：亞父息怒，今日之事，實出無奈，好在——</p> <p>范增：別說了！</p>

		<p>(范增發怒，項羽尷尬)</p> <p>4. 項羽：好，告訴他，霸王我應戰就是了。(想了想，轉對范增) 亞父，你看……</p> <p>范增(狠狠地瞅他一眼，故意背轉身)哼！</p> <p>項羽(隱忍著)：亞父，我再問你呢。</p> <p>范增：我問你，此一會戰，關係勝負，你不怕中了韓信埋伏？</p> <p>項羽(略停頓)：不怕！</p> <p>范增：(大笑)哈哈……霸王啊霸王，我就知道你是被韓信的口氣激怒了，你呀你，還真不比那胯下小人有肚量呢。哈哈……</p> <p>項羽：此話何意？</p> <p>范增(忽又拍打著他，語重心長地)霸王啊霸王，你乃統帶三軍的主帥，這可不是鄰家鬥氣的孩子，你跟那韓信計較什麼呢？聽話，把這口惡氣咽了，咱們的路還長著呢！</p> <p>項羽：亞父的意思，是要項羽對韓信掛起免戰牌？</p> <p>范增：那有什麼呢，此一時彼一時嘛，想那韓信當年還不給你項羽當過兵、站過崗嗎？算了，算了，就讓他在你霸王面前耍一回威風，又能怎樣呢？</p> <p>項羽：我倒不信，堂堂西楚霸王，竟被胯夫嚇住。</p> <p>范增(故意不負責任地揉他一把)那你就去打，你去打吧！</p> <p>項羽(不快地)：亞父！</p> <p>范增：(再回過頭來，連哄帶勸地)亞父都是為你好！多少回苦口婆心來提醒，你總是意氣用事掉以輕心。在咸陽你放虎歸山忘教訓，到如今又婦人心腸讓那劉邦逃了生。你自恃威猛好任性，把一場生死之戰當遊戲，還津津有味很認真。我把你比作那匹烏騅馬，亞父我便是一根勒馬繩。只要你對我計必從言必信，我包你西楚霸王大業成。記得項梁臨死前把你托付給我，我就一直拿你當兒子，可你總不能倚小賣小，老是長不大呀？再者說——</p> <p>項羽：亞父，你說完了吧？</p> <p>范增：先說到這裡，以後有得說哩，反正——</p> <p>項羽：恐怕亞父沒有以後了。</p> <p>范增(敏感地)你這是什麼意思？</p> <p>項羽：我要你走了，亞父，你走吧。</p> <p>范增：喲，又賭氣了不是？你呀你呀，怎麼就不明白亞父對你的一片苦心呢？我可是一直拿你當兒子！</p> <p>項羽(終於爆發)你錯就錯在拿我當兒子，范增！你倚老賣老太過火，指手畫腳牢騷多。錯把霸王當小兒，嘮哩嘮叨太囉唆。告訴你，項羽天生無羈馬，不須你一手加鞭一手勒索！</p> <p>范增(觀察地)：當真了？</p> <p>項羽：亞父，說句心裡話吧，我討厭你！</p>
--	--	--

		<p>范增：（跳起來）什麼？你討厭我？……到頭來，功勞沒有，苦勞也沒有，就落了你兩個字——討厭，討厭……（咀嚼著，傷心哭起來）你說我討厭……</p> <p>項伯：大王，念亞父忠心耿耿，你就……</p> <p>范增（嘴巴硬地）：不要勸他！我走，我走就是了，我倒不信他項羽真能離得開我！（氣呼呼欲下）……</p> <p>項羽（慢慢走近范增，語氣平緩地）亞父，你走吧。……</p> <p>范增（眨眨眼，迅即一抹淚）：不行，我不能走，我不能離開你，我就是要管教你，扶持你。沒有我，你就不是西楚霸王呀！</p> <p>項羽（忽然擎起配劍）：來呀！傳令三軍，整頓兵馬，準備決戰九里山！……</p> <p>范增（呼天搶地）天哪，勸勸項羽吧！</p> <p>（項羽率眾將衝下）</p> <p>5. 在烏江畔等候項羽，逼迫二十八騎死諫勸項羽渡江。勸說不成，范增倒地而斃。</p>
一片桃花紅	田嬰	<p>1. 田嬰（如訓小兒）：來，大王，精神著點！記住，見到鍾嫵妍和桃花女，當講的講，不當講的不要亂講，聽見沒有？</p> <p>齊王：聽見了，聽見了，弄不好要挨打的。……</p> <p>田嬰：當著老臣，你把那悔過書再操練一遍。</p> <p>齊王：還要操練呀？</p> <p>田嬰：要操練！聽好，態度要正，表情要真，口氣麼要輕……來，念念！</p> <p>齊王（忽然一拂袖）：對不起，孤王不去了！（轉身欲下）</p> <p>田嬰：回來！田嬰受先王重托，輔佐大王。如今江山被大王弄丟了，老臣我豈能袖手旁觀。大王若再不聽從老臣，老臣便一死以謝先王！」</p> <p>齊王（無奈地）：好好好，孤王念，念！</p> <p>2. 齊王（如見親人，放聲嚎哭）：丞相……</p> <p>田嬰：你呀！美色迷心勸不醒，男兒敗在石榴裙。到如今失權柄，身陷囹圄命難存。眼睜睜江山凋零，眼睜睜壞了名聲，眼睜睜人頭落地空悲鳴！</p> <p>齊王（委屈地）：孤王如今好悔呀，丞相！</p> <p>田嬰（數落著）：你不要叫我丞相，我不配，不配！我沒有把你輔佐好，我上對不起國家，下對不起百姓，我慚愧、慚愧！可是大王啊大王，我也真不明白，那鍾嫵妍究竟怎麼了？不就是臉上多塊胎記嗎？怎麼就連孟嬴都不如呢？想那鍾嫵妍武藝高強，萬人不當，有了她，你便能保住江山，保住社稷，保住你的項上人頭不落地呀！可是你竟然嫌棄她醜，傷她的心，你呀你，你還配做一個君王嗎？（連連頓足）</p> <p>齊王（忽然也爆發地）：丞相不要說了！</p>

		<p>田嬰（意外地）：怎麼，傷大王自尊了？</p> <p>齊王（反數落著）：丞相，你聽著！今日孤王也把話給你說明白了。孤王好歹也是一國之君，可你只拿孤王當小兒耍！……孤王雖懂得丞相的良苦用心，可孤王心裡卻實實地不願意。丞相這樣做，豈不是拿孤王的難處與那鍾嫵妍的缺陷做交易麼？噯，這算什麼婚姻？這算什麼愛情？丞相啊丞相，你倒是說，你倒是講呀！」（也連連頓足）</p> <p>田嬰（懵了）：如此說來，倒是老臣錯了？</p> <p>齊王：本來就錯了！情愛拿去做交易，與那孟嬴人盡可夫有何異？</p> <p>田嬰：這個……原以為權宜之計，聽他言卻有道理，強拉扯傷了兩情義！（一擊自己）唉！田嬰老了，不懂得大王年輕的心，難怪大王總把那無名之氣、窩心之火都洩在鍾嫵妍頭上！大王，老臣好心辦了壞事情，老臣向你賠不是！</p> <p>齊王：不，是孤王辜負了丞相，辜負了鍾嫵妍呀！……</p> <p>3. 田嬰：大王記住，來世你我還做君臣！</p>
--	--	---



附錄一：羅懷臻創作及劇作演出簡表（1980 年—2007 年）

- 1980：獨幕話劇《梔子花》。未發表，未演出。
- 1981：淮劇《韓信之死》。未發表，未演出。
- 1982：話劇《相見時難》。未發表，未演出。
- 1983：獨幕話劇《生命之門》。淮陰市婦幼保健院首演；《上海藝術家》1990 年 3 期發表。
- 1984：京劇《古優傳奇》。上海《新劇作》1985 年 1 期發表。
- 1985：現代雜劇《古鎮傳奇》。未發表，未演出。
1985：京劇獨幕劇《一群小好漢》。淮陰市京劇團首演。
1985：電視劇《市長的闌尾》。淮陰電視台錄製。
- 1986：越劇《真假駙馬》。上海越劇院首演；上海電視台錄製為三集同名連續劇。
- 1987：10 集電視連續劇《酒魂》（與人合作）。上海電影製片廠錄製。
- 1989：越劇《西施歸越》。上海越劇院首演；《上海藝術家》1988 年 4 期發表。
- 1990：越劇《風月秦淮》（與人合作）。上海越劇院首演；上海電視台改編錄製為 4 集越劇電視劇《秦淮煙雲》。
1990：越劇《梨園天子》。南京市越劇團首演。
1990：4 集越劇電視劇《南冠草》（改編）。江蘇電視台錄製。
1990：《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》由上海學林出版社出版。
- 1991：淮劇現代戲《寒梅》（改編）。上海淮劇團演出。
1991：越劇《紫玉釵》（與人合作）。上海越劇院首演。
- 1992：3 集越劇電視劇《人比黃花瘦》（與人合作）。上海電影製片廠錄製。
- 1993：淮劇《金龍與蜉蝣》。上海淮劇團首演；《上海藝術家》1993 年 6 期、《劇本》1994 年 2 期發表；中央電視台、上海電視台聯合錄製為 4 集同名淮劇電視劇。
- 1994：越劇《白蛇與許仙》。浙江省小百花越劇團首演；《劇本》1998 年 6 期發表。
- 1995：京劇《西施歸越》（改編）。江蘇省京劇院首演；《劇本》1995 年 6 期發表。
- 1997：京劇獨角戲《李爾王》。上海京劇院首演；《劇本》1997 年 7 期發表。
- 1998：崑劇《班昭》。《劇本》1998 年 10 期發表；2001 年海崑劇團首演。

- 1999：淮劇《西楚霸王》。上海淮劇團首演；《上海戲劇》1998年2期、《新劇本》1999年5期發表；中央電視台、上海電視台聯合錄製為4集淮劇電視劇。
1999：京劇《寶蓮燈》。上海京劇院首演。
1999：漢劇《柳如是》。廣東漢劇院首演。
- 2000：20集電視連續劇《如花似玉》。未攝製。
2000：越劇《梅龍鎮》。上海越劇團首演；《劇本》2001年1期發表。
2000：越劇《李清照》。南京越劇院首演；《劇本》2001年7期發表。
- 2001：芭蕾舞劇《梁山伯與祝英台》；上海芭蕾舞團首演。
2001：音樂劇《大唐皇妃》；《劇本》2001年10期發表。
- 2002：《九十年代——羅懷臻劇作選》由上海社會科學院出版社出版。
2002：甬劇《典妻》（改編）。寧波市甬劇團首演；《劇本》2003年3期發表。
- 2003：黃梅戲《孔雀東南飛》（與人合作）。安慶市黃梅戲劇院首演。
2003：黃梅戲《長恨歌》。安徽省黃梅戲劇院首演。
2003：豫劇《曹公外傳》（與人合作）。鄭州市豫劇院、台灣豫劇團聯合首演。
2003：越劇《蛇戀》。寧波市越劇團首演。
- 2004：越劇《榮華夢》。寧波市越劇團首演。
2004：京劇《李清照》。濟南市京劇院首演。
2004：崑劇《一片桃花紅》。上海崑劇團首演；《新劇本》2004年10期發表。
- 2005：越劇《青衫·紅袍》（與人合作）。上海越劇院首演。
- 2006：京劇獨角戲《李慧娘》。《劇本》2007年1期發表。
2006：電影文學劇本《伐楚》（與人合作）。《劇本》2007年7期發表。
- 2007：川劇《李亞仙》。重慶市川劇院首演。
2007：秦腔《楊貴妃》（改編）。西安秦腔劇院首演。

◎參考《羅懷臻戲劇文集》第六卷附錄。

附錄二：羅懷臻獲獎名錄及榮譽稱號

【獲獎名錄】

◆ 淮劇《金龍與蜉蝣》（上海淮劇團 1993 年首演）：

1. 獲中國文化部第四屆文華獎「文華新劇目獎」及六項單項獎；
2. 獲中國文化部 1993 年全國地方戲交流演出「優秀劇目獎」及十一項單項獎；
3. 獲中國廣電部第十屆全國戲曲電視劇「最佳劇目獎」及九項單項獎；
4. 獲中宣部 1994 年「五個一工程獎」；
5. 獲上海市人民政府 1994 年上海文學藝術獎「優秀成果獎」；
6. 獲上海市 1994 年新劇目匯演「最佳劇目獎」；
7. 獲上海寶鋼集團 1994 年寶鋼高雅藝術獎「優秀劇目獎」；
8. 獲中國劇協首屆「全國曹禺戲劇文學獎」；
9. 獲中國文化部 1993 年全國地方戲交流演出「優秀編劇獎」；
10. 獲中國廣電部第十屆全國戲曲電視劇「最佳編劇獎」；
11. 獲上海寶鋼集團 1994 年寶鋼高雅藝術獎「優秀編導獎」。

◆ 淮劇《西楚霸王》（上海淮劇團 1999 年首演）：

1. 獲中國劇協第六屆中國戲劇節「優秀劇目獎」及十一項單項獎；
2. 獲上海市慶祝建國 50 週年匯演「優秀劇目獎」；
3. 獲中國劇協第六屆中國戲劇節「優秀編劇獎」；
4. 獲上海寶鋼集團 1999 年寶鋼高雅藝術獎「優秀編導獎」；
5. 獲中國戲劇期刊 1999 年田漢戲劇獎「劇本一等獎」。

◆ 京劇《西施歸越》（江蘇省京劇院 1995 年首演）：

1. 獲中國文化部首屆中國京劇節「程長庚大獎·銅獎」；
2. 獲中國劇協 1995 年「全國曹禺戲劇文學獎·提名獎」。

◆ 京劇《寶蓮燈》（上海京劇院 1999 年首演）：

1. 獲上海市慶祝建國 50 週年匯演「優秀劇目獎」；
2. 獲上海寶鋼集團 1999 年寶鋼高雅藝術獎「優秀編導獎」。

◆ 崑劇《班昭》（上海昆劇團 2001 年首演）：

1. 獲中國文聯、中國劇協第十四屆「曹禺戲劇獎·劇本獎」；
2. 獲中國戲曲學會「學會獎」；
3. 獲中國文化部第十屆文華獎「文華新劇目獎」及兩項單項獎；
4. 獲上海寶鋼集團 2001 年寶鋼高雅藝術獎「文學創作獎」；
5. 獲中國廣電總局 2002 年戲曲片「飛天獎」；
6. 獲中宣部 2003 年度「五個一工程獎」；
7. 獲國家舞台藝術精品工程 2004～2005「十大精品劇目」。

◆ 越劇《梅龍鎮》（上海越劇院 2000 年首演）：

1. 獲中國文聯第七屆中國戲劇節「優秀劇目獎」及十四項單項獎；
2. 獲中國文聯第七屆中國戲劇節「優秀編劇獎」。

◆ 越劇《李清照》（南京市越劇團 1998 年首演）：

3. 獲中國文聯第七屆中國戲劇節「優秀劇目獎」及十四項單項獎；
4. 獲中國文聯第七屆中國戲劇節「優秀編劇獎」。

◆ 京劇《李清照》（濟南市京劇院 2005 年演出）：

5. 獲中國文化部第五屆中國京劇節「優秀劇目獎」；
6. 獲中國文化部第五屆中國京劇節「優秀編劇獎」。

◆ 甬劇《典妻》（寧波市甬劇團 2002 年首演）：

1. 獲中國文化部第七屆藝術節「文華大獎」及四項單項獎；
2. 獲中國文化部第七屆藝術節「文華劇作獎」；
3. 獲中宣部 2003 年度「五個一工程獎」；
4. 獲中國戲曲學會「學會獎」；
5. 獲中國文聯第八屆中國戲劇節「優秀劇目獎」及十一項單項獎；
6. 獲中國文聯第八屆中國戲劇節「優秀編劇獎」；
7. 入選國家舞台藝術精品工程 2006～2007 初選劇目。

◆ 黃梅戲《長恨歌》（安徽省黃梅戲劇院 2003 年首演）：獲中國文化部第七屆藝術節「文華新劇目獎」。

- ◆ 黃梅戲《孔雀東南飛》，與人合作，（安慶市黃梅戲劇院 2003 年首演）：獲第八屆中國戲劇節「劇目獎」及四項單項獎。
- ◆ 電影劇本《伐楚》，（與人合作，2006 年）：獲「上海市全國優秀電影劇本徵集評選」第一名。
- ◆ 川劇《李亞仙》，（重慶市川劇院 2008 年首演）
 1. 獲中國文化部 2009 年全國地方戲南北片會演銀獎
 2. 獲中國文化部第九屆中國藝術節「文華大獎特別獎」
- ◆ 瓊劇《下南洋》，（海南省瓊劇院 2009 年首演）
 1. 獲中國文化部 2009 年全國地方戲南北片會演銀獎
 2. 獲中國文聯中國劇協第十一屆中國戲劇節「優秀劇目獎」
 3. 獲中國文化部第九屆中國藝術節「文華劇作獎」
 4. 2003 年受聘中國文化部「國家舞台藝術精品工程」專家評審委員。

【職銜及榮譽稱號】

1. 2004 年受聘上海同濟大學兼職教授。
2. 2004 年受聘中國文化部「國家舞台藝術精品工程優秀劇本評選」評審委員。
3. 2005 年入選中組部、中宣部、人事部全國宣傳文化系統「四個一批」人才。
4. 2005 年入選中國文化部「優秀專家」。
5. 2006 年起享受「國務院專家特殊津貼」。
6. 2006 年中國文化部授予「昆曲藝術優秀主創人員」榮譽稱號。
7. 2006 年受聘上海戲劇學院「羅懷臻工作室」兼職教授。
8. 2009 年受聘北京市教委派駐中國戲曲學院講座教授。
9. 2010 年 6 月在第七屆全國戲劇家代表大會當選為中國戲劇家協會副主席。
10. 2010 年受聘中國戲曲學院客座教授。

◎參考「百度百科」羅懷臻條目（<http://baike.baidu.com/view/946996.htm>）

附錄三：羅懷臻劇作相關劇評、訪談舉隅（依劇作年代排列）

◆《西施歸越》

1. 李曉青。〈「非歷史的歷史劇」——《西施歸越》編後〉。《劇本》。1995/06。
2. 墨林。〈精美典雅的《西施歸越》〉。《中國電視戲曲》。1996/01。
3. 劉連群。〈《西施歸越》的沖擊〉。《中國戲劇》。1996/01。
4. 朱國慶。〈京劇《西施歸越》之意境創造〉。《劇本》。1997/03。
5. 刁海華。〈從《西施歸越》中西施的命運看劇作家的創作理念〉。《戲劇文學》。2004/10。
6. 簫湘。〈蔚成大觀西施女 美兮悲兮今又來——新創劇目《西施歸越》的亮點〉。《中國京劇》。2006/11。
7. 月河。〈新版西施歸越走進時代〉。《劇影月報》。2006/04。
8. 王露霞。〈京劇《西施歸越》：見證生命的深度〉。《劇影月報》。2006/05。
9. 安志強。〈李潔與她的《西施歸越》〉。《中國戲劇》。2007/02。
10. 馬萬梅。〈再看《西施歸越》〉。《劇影月報》。2009/03。

◆《金龍與蜉蝣》

1. 〈戲曲創新的多種可能性——談淮劇《金龍與蜉蝣》〉。《中國戲劇》。1994/01。
2. 史學東。〈淮劇界的「金龍」——剪影何雙林〉。《上海戲劇》。1994/01。
3. 朱國慶。〈《金龍與蜉蝣》的美學底蘊〉。《藝術百家》。1994/01。
4. 汪人元。〈現代戲曲的理想之光——淮劇《金龍與蜉蝣》觀後談片〉。《藝術百家》。1994/01。
5. 李德頌。〈《金龍與蜉蝣》現實與神話的二重悲劇〉。《大舞臺》。1994/02。
6. 沈堯。〈《金龍與蜉蝣》的人文意義〉。《劇本》。1994/02。
7. 唐葆祥。〈淮劇《金龍與蜉蝣》評述〉。《大舞臺》。1994/02。
8. 徐沛。〈《金龍與蜉蝣》六人談〉。《大舞臺》。1994/02。
9. 陳貽亮。〈贊新淮劇《金龍與蜉蝣》〉。《劇本》。1994/02。
10. 康小青。〈中國古典戲曲悲劇的誕生——上海淮劇《金龍與蜉蝣》觀後感〉。《劇本》。1994/02。
11. 李惠康。〈從《金龍與蜉蝣》看戲曲的走向〉。《劇本》。1994/03。
12. 高義龍。〈驀然回首處 甘苦知多少——淮劇中年演員梁偉平的成長軌跡〉。《上海藝術家》。1995/02。
13. 張銓。〈大膽的超越 可貴的探索——簡析淮劇《金龍與蜉蝣》的音樂成就〉。《上海戲劇》。1994/05。
14. 高義龍。〈戲曲電視的新突破——評淮劇電視劇《金龍與蜉蝣》〉。《上海藝術家》。1996/06。
15. 張佩利。〈淮劇電視劇《金龍與蜉蝣》導演闡述〉。《上海藝術家》。1996/06。
16. 徐慧征。〈我看《金龍與蜉蝣》〉。《視聽界》。1998/01。
17. 梁鳳蓮。〈藝術創造的皈依：對命運與人性的聚焦——從上海話劇《兄弟》到都市新淮劇《金龍與蜉蝣》的解讀〉。《南國紅豆》。2009/02。
18. 蔣梧桐。〈一出向古希臘悲劇致敬的淮劇 淮劇《金龍與蜉蝣》觀感〉。《上海戲劇》。2009/02。

◆《西楚霸王》

1. 陳忠國。〈都市新淮劇的探索和實踐〉。《上海藝術家》。1999/06。
2. 〈《西楚霸王》：殉道者的宣言〉。《上海戲劇》。1999/07。
3. 陳忠國。〈從《金龍與蜉蝣》到《西楚霸王》〉。《上海戲劇》。1999/07。
4. 顧惟穎。〈「霸王」說《霸王》——梁偉平訪談錄〉。《上海戲劇》。1999/07。
5. 鄒平。〈楚霸王的另類文本〉。《上海戲劇》。1999/07。
6. 顧曉明。〈舊戲新編氣蓋世——評淮劇《西楚霸王》的現代詮釋〉。《上海戲劇》。1999/07。
7. 桂榮華。〈太陽神之死——淮劇《西楚霸王》的一種注釋〉。《中國戲劇》。1999/09。
8. 梁偉平。〈從蜉蝣到霸王——對當代戲曲文本與戲曲表演藝術的一種認知〉。《中國戲劇》。2000/01。
9. 蘇麗萍。〈上海戲劇：探索都市新時尚〉。《福建藝術》。2000/05。
10. 胡芝風。〈從蜉蝣跨越到霸王〉。《上海戲劇》。2000/07。
11. 陳忠國。〈機遇，挑戰，成功〉。《上海戲劇》。2000/07。
12. 榮廣潤。〈追求戲曲表演的現代美感〉。《上海戲劇》。2000/07。

◆《寶蓮燈》

1. 李志偉。〈千里觀「燈」記〉。《中國京劇》。1998/04。
2. 張懷璞。〈美妙神奇的寶蓮燈〉。《戲劇之家》。1998/06。
3. 王韻書。〈京劇《寶蓮燈》八人談〉。《上海藝術家》。1999/06。
4. 徐亮。〈從《寶蓮燈》談新編京劇的失誤〉。《中國京劇》。1999/06。
5. 〈眾說紛紜《寶蓮燈》〉。《上海戲劇》。1999/09。
6. 徐俊西。〈照耀人性的一盞神燈〉。《上海戲劇》。1999/09。
7. 夏陽。〈追求天人關係的新境界——與葉長海教授談新編京劇《寶蓮燈》〉。《上海戲劇》。1999/09。
8. 費鑫。〈京劇《寶蓮燈》的藝術追求〉。《中國京劇》。1999/06。
9. 蔡世成。〈奚中路對二郎神的新演繹〉。《上海戲劇》。1999/09。
10. 謝柏梁。〈好一盞光照天地的《寶蓮燈》〉。《上海戲劇》。1999/09。
11. 龔孝雄。〈京劇，梅派，寶蓮燈——感受史敏〉。《文化月刊》。1999/10。

◆《梅龍鎮》

1. 〈劇本改寫布景更新陣容調整越劇《梅龍鎮》再度上演藝術節〉。《戲文》。2000/06。
2. 曾莉。〈「林妹妹」演「皇太后」——淺談單仰萍在越劇《梅龍鎮》中的表演〉。《上海戲劇》。2001/01。
3. 朱國慶。〈聽取新翻楊柳枝〉。《中國戲劇》。2002/04。
4. 章瑞虹。〈找回失落的青春，排演越劇《梅龍鎮》的心路回顧〉。《中國戲劇》。2002/04。

◆《李清照》

1. 向端。〈古詞新韻，沁人心脾〉。《中國戲劇》。2002/06。
2. 安葵。〈感受詞人，詞人感受〉。《中國戲劇》。2002/06。
3. 安志強。〈羅懷臻的藝術直覺〉。《中國戲劇》。2002/06。
4. 沈達人。〈抒情的詩意的《李清照》〉。《中國戲劇》。2002/06。

5. 迎憲。〈感悟、走近、體現——記南京市越劇團《李清照》扮演者陶琪〉。《中國戲劇》。2002/06。
6. 姜志濤。〈撼人心魄的詰問〉。《中國戲劇》。2002/06。
7. 康式昭。〈走近《李清照》，感受「李清照」〉。《中國戲劇》。2002/06。
8. 郭漢城。〈俠骨豪情誰人識〉。《中國戲劇》。2002/06。
9. 黃在敏。〈總把深愁化淺愁〉。《中國戲劇》。2002/06。
10. 劉厚生。〈高雅優美，樸實深沉〉。《中國戲劇》。2002/06。
11. 龔和德。〈閑言碎語〉。《中國戲劇》。2002/06。

◆《孔雀東南飛》

1. 〈京、滬專家評說黃梅戲《孔雀東南飛》〉。《黃梅戲藝術》。2003/02。
2. 吳功敏。〈孔雀又從東南飛——評黃梅戲《孔雀東南飛》〉。《黃梅戲藝術》。2003/02。
3. 張媛媛。〈詩意的反叛——寫在黃梅戲《孔雀東南飛》上演之際〉。《黃梅戲藝術》。2003/02。
4. 安志強-趙媛媛的心靈之約。《中國戲劇》。2004/01。
5. 忻穎。〈孔雀翩跹向東南，記黃梅戲演員趙媛媛〉。《上海戲劇》。2007/01。
6. 李義海。〈新編黃梅戲《孔雀東南飛》評議〉。《戲劇文學》。2008/11。

◆《曹公外傳》

1. 侯耀忠。〈一種對歷史的詩意表達——海峽兩岸聯袂演出的新編歷史劇《曹公外傳》〉。《中國戲劇》。2003/12。
2. 李華衛。〈「情系鳳山」演曹謹「豫劇之光」照臺灣——記河南省鄭州市豫劇院優秀演員劉昌東〉。《中國戲劇》。2004/04。
3. 曉巖。〈文化情懷與舞臺意識的熔鑄——劇作家姚金成其人其作〉。《中國戲劇》。2004/07。

◆《蛇戀》

- 施奇。〈造型奇異 富有新意——青春越劇《蛇戀》觀後〉。《戲文》。2003/05。

◆《一片桃花紅》

1. 戴平。〈創新，昆曲的生命線——從《一片桃花紅》的成功看昆劇發展〉。《上海戲劇》。2004/11。
2. 戴維娜。〈論「實」的魅力——昆曲《一片桃花紅》觀後感〉。《劇影月報》。2006/05。
3. 王輝。〈青春作伴「桃花紅」——青春寓言昆劇《一片桃花紅》二人談〉。《上海戲劇》。2006/08。

◆《青衫紅袍》

1. 以安。〈青衫，紅衫〉。
2. 杜竹敏。〈思如柳絮飄無定 只怨春光太撩人——漫議《青衫·紅袍》〉。《戲文》。2005/06。
3. 趙玎玎。〈印象：《青衫，紅袍》〉。《戲文》。2006/01。

◆《李亞仙》

- 劉鳳霞。〈新編川劇《李亞仙》的藝術魅力——從李亞仙故事的嬗變談起〉。《四川戲劇》。2009/04。

參考資料

【劇本集及劇作評論專書】

1. 羅懷臻。《西施歸越：羅懷臻探索戲曲集》。上海：學林。1990。
2. 羅懷臻。《九十年代——羅懷臻劇作選》。上海：上海社會科學院。2002。
3. 羅懷臻。《羅懷臻戲劇文集》。上海：上海人民出版社。2008。
4. 龔和德，毛時安主編。《守望者說：昆劇《班昭》文集》。上海：上海辭書出版社。2003。
5. 薛若琳，史小華主編。《探索與追求：甬劇典妻評論集》。北京：中國戲劇出版社。2004。

【工具書類】（依姓氏筆畫排列）

1. 李漢飛。《中國戲曲劇種手冊》。北京市：中國戲劇出版社。1987。
2. 莊一拂。《古典戲曲存目彙考》。台北：木鐸。1986。
3. 曾白融。《京劇劇目辭典》。北京：中國戲劇出版社。1989。

【戲曲史類】（依姓氏筆畫排列）

1. 王安祈。《台灣京劇五十年》。宜蘭縣五結鄉：國立傳統藝術中心。2002。
2. 朱穎輝。《當代戲曲四十年》。北京：文化藝術出版社。1993。
3. 余從，安葵。《中國當代戲曲史》。北京：學苑出版社。2005。
4. 張庚，郭漢城主編：《中國戲曲通史》。北京：中國戲劇出版社。2006。
5. 廖奔，劉彥君。《中國戲曲發展史》。太原：山西教育出版社。2000。
6. 謝柏梁。《中國分類戲曲學史綱》。台北：台灣商務出版社。1994。
7. 謝柏梁。《中國當代戲曲文學史（初版）》。北京：中國社會科學出版社。1995。

【專書】（依姓氏筆畫排列）

1. 王安祈。《傳統戲曲的現代表現》。台北：里仁書局。1996。
2. 王安祈。《為京劇表演體系發聲》。台北：國家出版社。2006。
3. 王安祈。《當代戲曲》。台北：三民書局。2002。
4. 王安葵。《當代戲曲作家論》。北京：中國戲劇出版社。1989。
5. 何玉人。《新時期中國戲曲創作概論》。北京：文化藝術出版社。2005。
6. 吳乾浩。《當代戲曲發展學》。北京：文化藝術出版社。2007。
7. 李祥林。《戲曲文化中的性別研究與原型分析》。台北：國家出版社。2006。
8. 沈惠如。《從原著到改編——戲曲編劇的多重對話》。台北：國家出版社。2006。
9. 周靖波主編。《中國現代戲劇論》。北京：北京廣播學院出版社。2003。
10. 施淑。《大陸新時期文學概觀》。台北：行政院文化建設委員會。1996。
11. 唐翼明。《大陸新時期的文學理論與批評》。台北：行政院文化建設委員會。1996。
12. 馬森。《中國現代戲劇的兩度西潮》。臺北市：聯合文學出版社。2006。
13. 郭漢城。《當代戲曲發展軌跡》。北京：文化藝術出版社。2008。
14. 蔡欣欣。《臺灣戲曲研究成果述論(1945-2001)》。台北：國家出版社。2005。

【論文集】（依年代排列）

1. 牛川海編。《兩岸傳統戲曲現代化研討會論文集》。台北：國立中正文化中心。1996。
2. 國立傳統藝術中心籌備處。《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》。台北：國立傳統藝術中心籌備處。1999。

【學位論文】（依年代排列）

- 郭珮瑱。《戲劇中西施形象的嬗變》。國立清華大學中國文學系。碩士論文。1998。

【大陸期刊論文】（依年代排列）

1. 趙耀民。〈羅懷臻與他的歷史劇創作〉。《劇本》。1994/02。
2. 翥芳。〈羅懷臻的「悲劇史詩」探求〉。《劇本》。1996/05。
3. 桂榮華。〈還鄉者說——論羅懷臻劇作的一種模式〉。《東方藝術》。1997/05。
4. 謝柏梁，都文偉。〈探索人性人格，審美人情人生——羅懷臻劇作的生命品格〉。《戲曲藝術》。2000/03。
5. 葉志良。〈女神與女奴：審視女性的兩個維度——以羅懷臻劇作為例〉。《當代戲劇》。2004/04。
6. 葉志良。〈羅懷臻戲曲創作的推陳出新〉。《戲劇——中央戲劇學院學報》。2004/04。
7. 葉志良。〈羅懷臻戲曲創作論〉。《戲曲研究》。2004/02。
8. 謝艷春。〈羅懷臻九十年代劇作中的男性世界〉。《劇本》。2008/04。
9. 朱蓓蕾。〈走進傳統、走進現代、走進你我——《羅懷臻戲劇文集》專家研討會紀要〉。《上海戲劇》。2008/08。
10. 劉艷卉。〈理念之雙刃劍——以羅懷臻戲曲劇作為個案的研究〉。《戲劇藝術》。2009/01。