

## 第五章《桃花扇》傳奇之當代戲曲劇作藝術探討

1949年之後，中國官方所推動的「戲曲改革」工作，利用政令宣布，貫徹地執行對戲曲藝術「迅猛」的改造，使得把戲曲藝術進入新時代可能產生的改變和摸索時期快速地縮短，雖然「戲曲改革」的出發點與政治有關，但是它的確留下了不少經得起時間考驗的藝術主張和成果。在「戲曲改革」的前提下，戲曲藝術在敘事技法、思想內涵、表演方式、作曲編腔都產生了鮮明的變化，並且在持續不斷的修正改進中留下了豐碩的心得和成果。「如今所謂的『當代戲曲』，不只有時代區隔上的意義，而是一個充滿了美學意義的表述。」<sup>420</sup>這個轉變，不只落實在新編戲裡，也深刻地影響到傳統劇目的改編。

1956年《十五貫》在傳統劇目改編整理推陳出新的嘗試上，獲得成功，促動古典劇作放在當代舞台的演出。緊接著1958年、1959年，文化部「兩條腿走路」<sup>421</sup>和「三並舉」<sup>422</sup>政策方針的提出，一方面鼓勵新創作「新編歷史劇」及「現代戲」，但是對於「傳統劇目」的搬演、改進、提升等工作，作為「推陳出新」的重要內容，貫徹對傳統劇目整理改編的支持和推動。

而當代中國出版社《當代中國戲曲》中，第十章「傳統劇目的整理改編」的「新時期對傳統劇目和古典名著的改編」，針對「中國名著」的改編情形作了一番概括性的說明，宏觀地介紹一九四九年以後古典劇作重新搬演的狀況：

把中國古典戲曲名著改編成既保留原著風貌又在新歷史時期富於生命力的劇目，是傳統戲曲整理改編中一項特殊而有意義的任務……許多古典戲曲名著在長期的舞台實踐中大多經過多次的整理改編，這是由於人們對作品表現的主題和塑造的人物有不同的理解和解釋，但主要原因還是由於時代的變遷，戲曲藝術形式的演變，已經無法按原樣演出。新中國的戲曲工作者在總結以往經驗教訓的基礎上，繼續進行古典戲曲名著的整理改編工作，面臨著更為艱鉅的考驗。由於這些名著大都是中國戲曲文化的晶瑩明珠，且都早已膾炙人口，要做成功的整理、改編，會遇到許多新問題，並不是輕而易舉的事。另外，從事戲曲名著的整理、改編，不僅需要豐富的知識、深刻的見解，而且還要過人的文學藝術才能，稍有不慎，將有損

<sup>420</sup> 王安祈《當代戲曲》（台北：三民，2002年），頁5

<sup>421</sup> 所謂「兩條腿走路」是指文化部召開「戲曲表現工作座談會」之後《人民日報》發表〈戲曲工作者應該為表現現代生活而努力〉社論，提出「在戲曲工作中大力貫徹執行總路線，以政治帶動藝術，百花齊放，推陳出新；以現代劇目為綱……在發展現代劇目的同時，繼續認真發掘和整理傳統劇目」

<sup>422</sup> 在1959年「現代題材戲曲匯報演出大會」便提出了修正：大力發展現代劇目；積極地整理、改編、上演優秀的傳統劇目；提倡以歷史唯物主義觀點，創作新的歷史劇目三者並舉。

名著的聲譽，也不易為今天的觀眾所承認。<sup>423</sup>

因此，當代戲曲界形成大量古典劇目重新搬上舞台的盛況，古典劇作的再搬演佔有現在實際搬演劇目的一定比例，古典劇目成為討論當代戲曲現狀不可忽略的一部分。而當代戲曲搬演古典劇目的時候，出現一本多改的現象，展現出不同劇種及編導表演者的藝術觀點。不同劇種（或是同一個劇種不同的改編團隊）的長處和改編策略不同，著重了古典劇作的不同面向加以發揮。因此古典劇作改編存在著各顯所長，一本多改的特殊風貌，傳奇《桃花扇》也不例外。筆者已在上文中大略宏觀當代戲曲界對《桃花扇》的改編多種版本。而在本章中，把上文中已個別分析過的當代《桃花扇》改編本，重新整理歸納，觀察其改編本之間的關係和其藝術內涵，試圖找出當代《桃花扇》改編本的方向和新路。

## 第一節 當代戲曲劇作改編之重點—主題意旨

包括影視界在內，如今是改編名著成風，但是成功率不高。究竟原因何在，技術技巧還是其次，最主要的是立意問題。改編者面對一本名著，而再進行整理改編的時候，必須首先選擇「立名著，還是立自己」的問題。而按照編劇者所定的主題思想，同樣是根據一本名著，但是其情節結構、人物描寫、意趣風格都不一樣，出現五花八門的作品。

《桃花扇》的十八種當代改編本亦顯出同樣的現象，筆者在大同小異的主題、人物、情節、結構的比較分析中，發現一個十分有趣的現象，就是它們採取不同的結局模式，而大抵可歸為「團圓、失節、入道」三種模式。而戲曲的結局處理跟整個作品的主題旨趣的息息相關，它又反映作者各自的創作意圖、美學追求，更體現出多重深刻持久的文化內涵。因此從其不同結局模式切入，或許我們可以觀察出各作品所表達出來的主題意旨。

而針對這問題，梁燕女士曾經在她的碩士論文《論《桃花扇》以及其改編的美學意蘊》<sup>424</sup>中進行研究，她經過一番歸類，將《桃花扇》的十一種劇本<sup>425</sup>的結局納入三種模式，並凝聚在這幾種模式中的文化內涵，結果為：（一）入道型，即以侯、李入道作結的，實際上包含著中國儒學與道學（這裡指道家學說）互補

<sup>423</sup> 張更編，《當代中國戲曲》（北京：當代中國），1994年

<sup>424</sup> 梁燕，《論《桃花扇》及其改編的美學意蘊》（北京：中國藝術研究院碩士論文），1993年5月

<sup>425</sup> 歐陽予倩的京戲本、話劇本；梅阡、孫敬的電影劇本；胡忠實、李寅、柳彬的桂劇本；張惠良的楚劇本；趙清閣的越劇本；蔡季囊、王申的湘劇本；福建市文化局的閩劇本；楊毓珉、郭啓宏的北崑本；張弘、王海清的南崑本；王冠亞、胡連翠的黃梅戲電視連續劇

的文化特性；(二) 圓道型，即以侯、李團圓作結的，體現了傳統審美思維中的圓融意識；(三) 載道型，即以侯方域失節事清、李香君守節殞命作結的，秉承時代賦予的使命，顯示著文藝同政治的密切關係。

然而梁氏的論文距今已有十餘年，這幾年間，崑劇界陸續推出新編《桃花扇》作品，也有出現台灣歌仔戲電視劇，並且也疏漏幾本地方戲的改編本。筆者想要就梁氏的研究基礎上進行補充彌補。故本文就參考梁氏的歸類模式，加以發展，探索十八種當代戲曲改編本的主題旨趣。

## 一、入道型

傳奇《桃花扇》「借離合之情，寫興亡之感」，最後描寫「侯李二人經過百般磨難，終於重逢，歡喜之際，透過張道士的一段喝斥，醒悟，雙雙入道」的悲劇結局。而這種結局，正好反映著孔尚任晚年的人生歸宿由「儒」向「道」的思想轉化。梁氏在她的論文中說：

孔尚任的一生是對儒家理想苦心追求的一生，又是悒悒不舒、充滿幻滅的一生。從禮樂向自然的移情，劃出了一條失意文人共同的人生軌跡，充分體現了中國文化中儒道互補的特性。表面看來，儒道相異，二者對立，一個積極進取，一個消極退避。但老莊常常在儒家面臨「窮」的境地時出現，並以此為契機滲入士人的失落情懷，以一種新鮮活躍的自然，提醒著失意者的新型的人生觀。大自然的生動氣韻，消解了失意者的激憤與牢騷，使他們獲得心靈的安慰與寧靜。……因此可以說，老莊作為儒家的補充和對立面，相反相成地塑造著中國人的世界觀、人生觀、文化心理、藝術理想、審美情趣。當仕途順利時，他們便去信奉儒家理想，治國安邦；政治失意時，他們就轉向道家，超然世外。林語堂先生對中國士人的普遍心態作過如是論述：「中國人得勢時都信儒教，不遇時都信道教，各自優游林下，寄託山水，怡情養性去了。」

這樣看來，我們可以找到孔尚任以侯、李雙雙入道作結的真正緣由了。他尤其不願意按照史實的記載去描寫侯方域應試清廷的舉動，他要努力塑造一種理想的人格。在侯方域的身上，他寫出了文人的夢想，書生的涉世不深，皇權政治的黑暗，以及聖人理論付諸行動的艱辛。當國家民族的總趨勢速下沉時，人生的最佳歸宿莫過於「南山之南，修真學道」。因此關於侯、李雙雙入道的描寫實質上表現了孔尚任由儒向道實現人生價值轉換的一種理想。這種由儒向道的價值轉換，是封建社會失意文人普遍的文化行為。<sup>426</sup>

<sup>426</sup> 梁燕，《論《桃花扇》及其改編的美學意韻》（北京：中國藝術研究院碩士論文），1993年5

從她的論述上，可知「入道」結局模式是「儒道並兼」，在現實中經歷不順遂、遭挫折的人物，歸向大自然尋找人生意義的美學意涵。

而屬於這一種模式的當代改編本，基本上繼承了原著中儒道互補的文化意蘊，對主人公思想轉折的內心揭示，更加明晰、自然。而屬於這一模式的除孔尚任的原著以外，還有楊毓珉、郭啓宏的北崑本，張弘、王海清的南崑本，京崑合演本，《1699·桃花扇》本等四種崑劇改編本，楚劇崔焉本，王冠亞、胡連翠的黃梅戲電視連續劇，台灣歌仔戲電視劇《秦淮煙雨》本等七種改編本。而除了楚劇崔焉本以外，其他都是八十年代之後的改編本。這反映著近十年以來的改編本，從以往的失節守節模式中進行反省，排除過於強調政治色彩的主題思想，選擇多以「入道」作結，以便開掘原著深層意蘊，著眼於人物心理的揭示。它們基本上忠實於原著的構思，寫悲劇主人公李香君與侯方域面對南明消亡的現實、內心充滿幻滅，做出了摒棄愛情、遁入空門的人生選擇。但是跟原著不完全一樣，它們試圖透過其改編，反映出適合當代社會的思想和審美觀。它們對原著透過張道士的一番喝斥，就雙雙入道的突兀結局進行反省，轉而對其入道的過程上加以說明，以便讓當代觀眾能夠接受。而大部分描寫為侯李二人因政治見解的不同而導致愛情破裂，兩方中僅一方選擇入道。所以此「入道」模式中又按照誰入道而可以再細分三類：一、香君入道；二、侯生入道；三、雙雙入道。

首先屬於「香君入道」的劇目有北崑本、京崑合演本、黃梅戲電視連續劇、台灣歌仔戲電視劇本。它們著重描寫著香君的不順遂和挫折，而這一些不如意引起香君看破世塵、選擇入道的結果。首先北崑本和京崑合演本，它們皆為由同一編劇者郭啓宏所改編而成，情節和結局大致相同。而兩劇都描寫侯生有變節或隱居之意，香君徹底失望，割斷愛情，毅然入道的過程。北崑本《入道》一場中，表現了侯方域理想幻滅後意欲歸隱的心跡。侯方域雖有歸隱之意，又懼於清廷的壓力，欲返歸故里，求取功名；李香君懷著國仇家恨，忍痛步入道觀。京崑合演本則更進一步發展，在《流離》處描寫侯生參加科舉，中過副榜，身著清裝回來，香君見了，徹底失望，以撒扇割斷情根，毅然入道。顯然，它們表現出侯、李由於政治見解不同而導致的愛情破裂，香君的不順遂和挫折來自於情人辜負自己的期望。而這樣的結局處理，其實跟歐陽予倩的失節守節模式有些相似，辛辣批判懦弱動搖的知識份子，強力歌頌香君的愛國忠義思想。只是香君沒有因挫折、絕望而致死，而是繼續活下去，毅然入道，從大自然或佛道中尋找人生意義。

而王冠亞、胡連翠的黃梅戲電視連續劇，台灣歌仔戲電視劇《秦淮煙雨》本則雖然同樣描寫著「香君入道」，但是其入道的原因跟郭啓宏本大不相同。它們

沒有描寫侯朝宗變節，叫香君痛苦絕望，相反，他仍執著於愛情，千辛萬苦尋找香君而來。那到底什麼東西叫香君絕望呢？就是香君自己的失節，她對自己一心守護愛情和忠國的價值感到懷疑，她一生的希望落空。兩劇都安排香君爲了守護其愛情貞潔，經受百般磨難，但是她最終還是無法守住其貞潔，她被選入宮，侍奉昏主弘光，被她一直忠愛的國家君主強姦，奪去她無瑕疵的愛。其實黃梅戲電視劇對香君失節沒有交代很清楚，筆者無法斷定她被弘光強姦，但是按照胡導演的人物說明，的確香君因福王欲強姦自己的行爲，感觸非常深，她一直忠君愛國的信念像美麗的桃花扇被撕得粉碎，直接引起她看破世塵，入道修身。而《秦淮煙雨》則演出她爲了搶救侯生，而交換自己如生命一般的貞潔，失節成了殘花敗柳。她無法容忍自己的不潔，覺得「只有佛才能包容世上所有一切，包括污與淨。」而選擇入道的一條路。顯然兩個電視劇作品，對香君的思想變化中花功夫，在香君身上輸入一些現代的思想，叫她從以往的濃厚的政治色彩、傳統思想中擺脫出來。

而南崑本忠實於原著精神，又有一定程度的發展，採取「侯生入道」的結局模式。它寫侯方域眼見山河破碎，史公投江，心灰意冷：「癡情點點，忠心一片，都付於寒濤東卷。長江一線，吳頭楚尾路三千，盡歸別姓。雨翻雲變，寒濤東卷，國破家亡，萬事化空煙……」遠處棲霞古寺的鐘聲，嗡嗡回蕩，「秦淮煙月前塵事，歸去桃園事梵宮」。侯方域聞聽心有所悟，從此棲身於荒山古廟，不問何朝。而雖然後來李香君爲侯郎長途跋涉，偶至古廟門外，侯方域由於內心的絕望，無顏相對，就閉門謝客，失去了與李香君最後重逢的機會，香君繼續往茫茫苦海中尋找侯生。顯然侯生因爲其涉世不深，目睹政治上的黑暗，國家民族的滅亡中感到極大的絕望和無奈，而就選擇「歸去桃園事梵宮」。後來面對心愛的香君之時，他又無法滿足香君對他的期望，他就不敢出面相認，他這樣的自卑感再次讓他絕望，選擇不出去見面。而本劇對侯方域極端厭世的心理情緒，表現得更加主動，自覺，突破了原著由張道士點喝的特定心境，顯示了一定的新意。因此郭漢城先生對南崑本結局的新意評價甚高：

這樣的改動不僅消除了原作滲透出來的消極色彩，而且維護與繼承了李、侯人物形象的完整性與連貫性。我以為更為重要的意義在於，《餘韻》中的侯方域，更加吻合對這個人物的歷史評價。《桃花扇》以此作結，顯然有助於提高並完成它的悲劇格調。<sup>427</sup>

相對而論，楚劇崔焉本，《1699·桃花扇》本繼承原著「雙雙入道」的結局模式，雖然楚劇崔焉本描寫香君病死、侯生一人入道的結局。但是其過程完全依循著原著，描寫侯李久別重逢，欲一同歸鄉隱居，共渡一生。而透過卞玉京一番喝斥，兩人醒悟，只是香君已纏病重發，奄奄一息，無法跟侯生一同入道而已。

<sup>427</sup> 郭漢城，〈《桃花扇》結尾漫議〉，《文藝報》，1991年6月1日

而《1699·桃花扇》則忠實於自己所定的「重現原著」的目的，在結局上也沒有改動，完全按照原著的結局模式，描寫透過張道士的教訓醒悟，割斷情根，雙雙入道的結局。繼承著原著「在國破家亡的歷史悲劇之下，個人無法追求其愛情，入道歸向大自然。」的主題思想，但是跟原著一樣，難免其結局的突兀牽強的批判。

## 二、圓道型

有些改編本對於原著「雙雙入道」的悲劇結局，感到不滿，就試圖「生旦團圓」，使得大快人心。其實早在清代，清初戲曲作家、孔尚任的好友顧彩（字天石）已曾改《桃花扇》為《南桃花扇》，「令生旦當場團圓，以快觀者之目。」但是《南桃花扇》的劇本至今尚未得見。

而對於這些「團圓」的結局，梁氏借用《呂氏春秋》卷三的《圓道》篇的概念，歸類為「圓道型」。她說：

「圓道」意即循環之道。陰陽五行的事物生成，周而復始的氣節轉換，興衰交替的歷史運行，以及天下事「合久必分，分久必合」，人間事「悲歡離合」、「苦樂交替」，都體現了這種循環之道的哲學思想。在戲曲中經常出現的「始於悲者終於歡，始於離者終於合」的團圓結局，也屬此類。<sup>428</sup>

而在當代《桃花扇》的戲曲改編本中，趙清閣的越劇本、洪隆和丁叔的越劇本、蔡季襄與王申的湘劇本、福州文化局的閩劇本應歸類於「圓道」型。大都是以侯、李團圓作結的，描寫兩人久別重逢，志同意和，共渡一生。

而到底什麼原因使得改編者們特別選擇於這種團圓的模式？針對這問題，梁氏從中華民族心理機制中尋找答案，她解釋道：

當代的文化史家們認為：「思維方式的循環論、恆久意識和易變觀，與農業文明存在深刻的內在聯繫。作為一個農業民族，華夏漢人受到農業生產由播種、生長到收穫這一循環狀況以及四時、四季週而復始狀況的啟示，使之產生了一種循環論的思維方式。」<sup>429</sup>

中國戲曲作為一門民間藝術，非常自然地接受並反映了這種循環的觀念，無論喜劇或悲劇，多不免或濃或淡、或明或暗地折射為「團圓」的範式。

<sup>428</sup> 梁燕，《論《桃花扇》及其改編的美學意韻》（北京：中國藝術研究院碩士論文），1993年5月，頁35-36

<sup>429</sup> 馮天瑜等，《中華文化史》，（上海：上海人民出版社），1990年，頁169

喜劇自不待言，即便是悲劇，也往往哀深痛切的鋪敘中昭示著美好前景和樂觀情緒。……處處提現著一種圓融的意識。早在本世紀初，王國維就總結過我們民族精神的基本特徵：「吾國人之精神，世間的也，樂天的也。故代表其精神之戲曲小說，無不著此樂天之色彩。始於悲者終於歡、始於離者終於合，始於困者終於亨……」這種樂觀精神使中華民族善於在艱辛困苦中顯示出非凡的忍耐力和從容的達觀態度。人們始終堅信否極泰來，善有善報。現實中不能滿足的，可以在夢中達成；此生沒有實現的，必在來世寄託希望；生活中不夠理想的，舞台上卻要盡善盡美。這種始悲終歡、始離終合、始困終亨的模式，已經成為中國戲曲中帶有普遍性的審美型態。<sup>430</sup>

《桃花扇》原著雖然是戲曲史上一部徹底地突破了「團圓」模式的劇作，有著超越時代的創新意識。但是大多觀眾一直期待大團圓、幸福的結局，因此有些改編者願意符合觀眾心理，並未繼承原著結局，而是大膽改寫，在結局上安排侯、李最終團圓的情節。因此越劇改編者趙清閣曾說道：

我覺得原著的結局太消極悲觀了……我不願這樣作，便把這些正面人物重新處理，給他們安排了一個繼續鬥爭的方向；我的意圖是希望讓讀者和觀眾可以從這裡體會到人民的潛在力量，和一定的革命發展規律，以及歷史的樂觀前途。<sup>431</sup>

基於上述的創作意圖，趙清閣的越劇本，就在最後《重逢》一場中描寫侯方域和李香君歷經劫難，終於在秦淮河畔的媚香樓久別重逢，侯方域流露了歸隱故鄉的心緒，李香君就嚴詞勸戒，激勵侯生鬥志。侯方域聞之，羞慚感佩，決意和李香君前往池州參加抗清鬥爭，顯示出昂揚、樂觀的精神。而到了蔡季襄與王申的湘劇本則更為發展，不但描寫生旦團圓，而且安排之前因奸臣陷害、愛國受苦的人物（柳敬亭、陳定生）也都得自由，得到好報。相反，昏主、馬阮奸臣遭受悲慘結局，史可法也沒有殉國，完全實現「勸善懲惡，大快人心」的大團圓。並且福州文化局的閩劇本也描寫侯李二人喜慶團圓，歌頌愛情的勝利，表示「願天下有情人終成眷屬」之意。並且增添馬阮奸臣被忠臣史可法審判的情節，更強調「好人好報，惡人惡報」的團圓慾望。

而洪隆和丁叔的越劇本在結局處理上有些不同，此劇描寫侯李二人雖然久別重逢，但是香君病死，無法共渡一生。侯李二人在葆真庵久別重逢後，侯受到抗

<sup>430</sup> 梁燕，《論《桃花扇》及其改編的美學意韻》（北京：中國藝術研究院碩士論文），1993年5月，頁34

<sup>431</sup> 趙清閣，〈改編說明〉《桃花扇：越劇》，（上海：上雜出版社），1953年，頁2

清募兵的書信，決定到南方去，李看侯為報國的雄志，死不瞑目的結局。表面看來，此劇安排香君之死，一心相愛的一對情人最後還是沒法在一起，顯得有些悲哀淒涼。但是兩人最後沒有辜負對方，香君仍然看到她所愛的侯郎，繼承自己的心願，為國家奔跑。所以某一種意義來講，香君之死，並不是悲劇，而是幸福的死亡。因此劇中香君的表現是「含笑面視義軍」、「死不瞑目」。觀眾看後，也為香君感到安慰，不會一直為她的死難過，某些程度上已滿足觀眾看到幸福結局的意念。並且侯生繼續前進，旗鼓重振，展現出積極樂觀的未來。就這樣的觀點來看，筆者把這劇還是歸類於「圓道」。

「圓道」結局型的改編本，在國家民族衰亡的大背景下，安排一對戀人團聚或互不辜負的場面，表現他們不屈的鬥志，顯示出昂揚、樂觀的精神。這種透過一線光明的描寫，是一種鼓舞性的心靈慰藉，一種支撐性的生存信念。它能夠使觀眾在悲劇的壓抑氣氛中獲得某種心理的平衡，是符合中國傳統的審美欣賞習慣的。然而，它們並不是以往循環的簡單的重複，而是具有新時代的積極進取精神，並蘊含著特定歷史時期的人們企圖國家安定；家人團聚的內心意緒和文化指向。

### 三、載道型

北宋時期的道學家周敦頤在白書的《通書》中云：

文所以載道也，輪轅飾而人弗庸，徒飾也。況虛車乎？文辭，藝也；道德，實也。篤其實，而藝者書之；美則愛，愛則傳焉。賢者得以學而致之，是以教。故曰言之無文，行之不遠。<sup>432</sup>

通篇所言都是文與道的關係，其中多有重道輕文之意。這裡所說的道，是指魏晉以來的佛道和韓愈以後的儒學相互匯合而成的思想。

中國戲曲從誕生起就具備了高台教化的社會功能，元末戲曲作家高則誠創作《琵琶記》在開篇裡即宣稱：「論傳奇，樂人易，動人難」、「不關風化體，縱好也徒然」。把是否有益於「風化」看作是衡量一部劇作優劣高下的重要標準。因此中國的觀眾看戲，不僅享受著它的娛樂功能，而且從中接受倫理道德、民族意識和歷史知識的教育。

梁氏就戲曲的教化功能出發，《桃花扇》當代戲曲改編本中有意強調並歌頌民族氣節、愛國精神，同時批判棄節苟安偷生的知識份子的改編本，其結局處理命名為「載道型」。而屬於此類型的作品有京劇本、胡忠實等人的桂劇、粵劇本、黃梅戲本、姚洵編本閩劇。它們都是以侯方域失節事情、李香君守節作結的，寄

<sup>432</sup> 周敦頤，《周廉溪集》六·《通書》二·《文辭》第二十八

寓了鮮明的政治傾向，因而稱其為載道型。

而此類型的先驅者應是為歐陽予倩。他根據孔尚任原著改編的京劇本完成於1937年初冬，當時抗日戰線南移，上海淪陷，他的心情極為憤慨。在後來談起改編意圖時，他這樣回憶道：

當時只為借題發揮：一面抗議日寇的侵略，一面對蔣介石的假意抗戰實行不抵抗給予了嚴正的揭露。例如借劉澤情之口說：

「裝出要打的樣子就行，倘如當真去打，把自己的一點本錢打光了，將來怎麼對付別人？」我最恨只想兩不得罪、毫無立場的知識份子，而在國難時期有許多經不起考驗的就現了原形，不能不與無情的諷刺；反而平日被淪為賤民的李香君、柳敬亭等表現出凜然的氣節，對他們不能不予以高度的表揚。<sup>433</sup>

顯然他是出於影射時事的需要，改寫《桃花扇》，而為了凸現他所要表達的思想涵意，他在其結局上大揮手筆，進行大膽改寫：寫侯方域與香君匆忙分別以後，便投靠史可法，之後又去宜興尋找陳定生，而途中被捕。清兵渡江，他乘亂回到老家。清廷開科取士，他還中了副榜。聞聽李香君避難葆真庵，前去探望，願意一同回鄉共渡一生。而李香君見他身著官服，極為悲痛，嚴辭責備，割斷情緣，愁深病重，終於含淚而死。而歐氏藉這樣的結局處理，不僅代表了香君的高尚節操，而且借古喻今，斥責了像侯方域一樣的無恥變節之徒，產生了強烈的現實意義。

胡仲實等人的桂劇本(1959)、張惠良的楚劇本(1960、1961)、黃梅戲本(1959)、粵劇本(1963)、姚洵編本閩劇(未詳)，均完成於六十年代初，其主題基調仍延續了歐陽予倩的改編本，塑造了李香君這一下層人物的崇高形象，刻畫了侯方域軟弱動搖的文人性格。李寅、胡仲實、劉彬整理改編的桂劇本，根據孔尚任原著並參考歐陽予倩桂劇《桃花扇》。它描寫了侯方域難耐寂寞、擇木而棲的投機面目，表現了李香君滿懷亡國之恨、投水而死的悲壯場面；張惠良的楚劇本則描寫抗清之火已成燎原至勢，侯抱隱居之意，香君絕望痛死，喚醒侯悔過旗鼓重振，也為義軍趕製史公繡像，含笑而逝，死而不倒；侯方域悲觀厭世，一心歸隱，「被義軍出征的歌聲驚得縮成一團」來收場。而黃梅戲則改寫侯朝宗貪生怕死失節服清，香君冷漠地責備侯生變節做逆臣，以撕扇來割斷情根的結局。粵劇本則描述侯生為接香君來，侯李重逢之喜，侯生參加清廷科舉作官之事被揭發。香君大怒，憤然拋棄桃花扇，割斷情根痛死的悲劇結局。姚洵編本閩劇也改寫為侯李二人久別重逢，而香君看到朝宗著清裝，得知他已考中清廷科舉，徹底失望，以扯扇斷絕其緣，侯生自愧回去。顯然，雖有有些細節描述的出入，但大同小異，都繼承

<sup>433</sup> 歐陽予倩，《〈桃花扇〉(京劇)序言(二)》，湖南人民出版社，1982年8月，頁85

歐陽予倩本的結局模式，保持著褒李貶侯的傾向性描寫。

但這類型作品把侯生的形象大改寫的做法，把他描寫為幾乎沒有轉圜餘地的「叛臣」，是否對侯生來說是太冤屈呢？其實這些編劇不是很盲目的把侯生的形象醜化，也有一些歷史根據的。據歷史記載，侯朝宗曾於順治八年（辛卯年）應河南省試，還中過副榜。<sup>434</sup>可見，編劇者們根據歷史記載，再進行改寫，透過侯朝宗晚節不保的行為來反映當時懦弱無用的知識份子，進行大力批判。而這失節守節的結局模式是與建國初期倡導的文藝思想密切相關——提倡「文藝為無產階級政治服務」；標舉「一切文化或文學藝術是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的」<sup>435</sup>它成為當時文藝創作的指導思想。而這文藝的政治性標準直接影響當時作家的創作思維。他們歌頌著古代的、當代的勞動人民，同時又是十分嚴肅地、充滿自省精神地審視著知識份子的種種弱點。因此在他們的筆下，勞動人民的形象總是那麼高大、完美、樸實、純淨；知識份子的性格永遠帶有妥協、動搖、虛偽、複雜的。自然而然，這一時期有關《桃花扇》的幾種改編本，也都被這鮮明的政治色彩影響，創造出「褒李貶侯」的「載道型」結局，宣傳他們的主題思想。

## 第二節 當代戲曲劇作改編之重點—情節結構

故事情節的緊湊和嚴密在當代戲曲作品中逐漸受到重視。因為當代戲曲觀眾對劇情的要求提高了，一齣戲的劇情發展處理得精彩與否，左右了觀眾對該劇的喜好，尤其是在看全本戲的時候更為如此。針對這變化呂效平〈試論當代戲曲的文學化〉中云：

建國以後，晚會演出成了戲曲演出的主要方式；觀眾也增加了許多新的成分，欣賞表演的比例下降了，看故事、看內容、看戲劇衝突的要求增強了。因此過去那種漫長的，散亂的、展示演技的結構不能適應新的時代了。新本把舊本關注表演的興趣重心改變為敘述歷史事件的興趣重心，刪去了一些出彩的表演，把全劇壓縮在一個晚會的時間內，這是戲劇文學對於戲劇表演的一次攻堅。<sup>436</sup>

在傳統戲中，因為體製的侷限，不能完全照顧到情節緊湊的問題，難免產生一些鬆散、游離、拖沓的感覺，也往往有事理邏輯上的漏洞，可是古典劇目裡面散發的抒情特性不應該拋棄，因此編劇家，透過細節的交代、人物情節的做法，試圖把事件充分鋪陳蘊蓄，在劇情設計上使前一個事件能夠完足地指向下一個事

<sup>434</sup> 趙爾巽等撰，《清史稿》（台北：中華書局）卷484列傳271，文苑一云：順治八年，出應鄉試，中式副榜。餘如《清詩紀事》、《國朝耆獻類徵》所引諸家所寫侯方域傳具有明載。

<sup>435</sup> 毛澤東《毛澤東選集》第三卷，（北京：人民出版社），1966-1977，頁885

<sup>436</sup> 呂效平，〈試論當代戲曲的文學化〉，《藝術百家》，1998年第1期

件，從這個動因中去抓住觀眾的同理與懸念。古典劇作中抒情的片段不被抹煞，還反而去發展情緒變化的層次感，融入古典劇目裡面「抒情」的長處，所以改編本的做法不是把傳統戲曲裡原本就存在的情感高潮完全抹煞，而是透過細膩而完整的抒情來完成情節的發展和轉折並製造高潮。編劇比過去更講究情節張力與戲劇衝突的處理。

而傳奇體製的內容，要做成全本重新搬上當代舞台時，有一個問題必須要克服，就是它的內容非常龐大，若移植到當代舞台上演出，必須要拆開刪減，濃縮成三四小時內的作品。其改編的難度就在此，編劇者首先必須要設定好從什麼樣的標準來篩選原著的情節，而其詮釋的方式的差異，就決定著作品不同的風格和特質。

傳奇《桃花扇》分上下兩部，包括「試」、「閨」、「加」、「續」，共四十四齣。從其戲劇結構上看，它是雙線模式：一為侯李離合，一為南明興亡。按孔尚任的構思，就是「借離合之情，寫興亡之感」。一借一寫，這意圖也體現在篇幅的分配上，侯李離合一線只有〈聽稗〉、〈傳歌〉、〈訪翠〉、〈眠香〉、〈卻奩〉、〈鬧榭〉、〈辭院〉、〈拒媒〉、〈守樓〉、〈寄扇〉、〈罵筵〉、〈逢舟〉、〈題畫〉、〈棲真〉、〈入道〉等十五齣，且直接間接與「黨爭」相關；大部分篇幅在南明興亡一線，竟達二十九齣之多。看來主與次、質與文、賦與興，在作者心目中是明晰的，「南朝興亡遂繫之桃花扇底」。而從舞台演出的實際情況看，觀眾喜聞樂見的卻是侯李離合悲歡的愛情故事，改編本的難度就從中出來，面對雙線結構，改編者必須有所取捨。當然，一個晚上演完一出《桃花扇》，長度也受限制，即使縮編，也要去存。因此改編本就要面對原著龐大的內容，怎麼最有效地搬上當代舞台的難題，筆者分析每一改編本所選用的原著齣目（其結果請參考附錄的表），而發現當代《桃花扇》改編本的情節調整有幾個不同的做法，下面就分述其特點。

### 一、選擇愛情線，刪減南明興亡線。

大多數改編本都屬此類型。因為當代舞台表演時，受到其篇幅的限制，必須要簡短其故事情節，而大部分改編本就選擇比較容易抓住的，並且觀眾喜歡看的侯李愛情線，作為劇本的主幹，著重描寫侯李悲歡離合。繼而將男女主角有密切關聯的一些南明興亡之事，加進來作為全劇的背景使用。關於這些處理方式，作為北崑本、京崑合演本的編劇者郭啓宏先生曾在他的文章中解釋說：

我終於從多方面論證中認知，侯李的悲歡離合並不只是才子佳人哀感頑艷的風流韻事，並不只是事物的表象；他們的故事也是「質」，也是「賦」，可為「主」，他們生命的歷程可以而且應該折射出南明的痛史、民族的悲劇，或曰，離合即興亡，寫離合亦即寫興亡。一個關於改編本結構的嶄新

構想漸次清晰，這就是：正寫侯李，側寫南明，將原作直接描寫的亡明軍事政治鬥爭置諸背景。<sup>437</sup>

並且在原著中，侯李二人自第十二齣《辭院》中分別後，便長期無緣相見，而其間，李有〈拒媒〉、〈守樓〉、〈寄扇〉、〈罵筵〉、〈選優〉、〈逃難〉、〈棲真〉等關目，侯有〈爭位〉、〈和戰〉、〈移防〉、〈賺將〉、〈逢舟〉、〈題畫〉、〈逮社〉、〈會獄〉等場次，天各一方，互不交接，直至第四十齣〈入道〉，全劇將終，二人始得重逢。而這過程中，李的戲較集中，戲劇衝突也較強，侯的戲大都是與江北四鎮相糾葛，較零碎。因此大多改編者爲了容易操作，並且提高舞台上的戲劇效果，就選擇李香君一線，而寧願捨去侯生一線。再加上歐陽予倩本大力歌頌香君的愛國精神和民族氣節，相反藉侯生變節，強力批判懦弱苟安的知識份子，把香君塑造爲整個《桃花扇》的真正主角，爲了凸顯她的鬥爭和氣節，改編本更要重墨描寫香君一線。於是，《桃花扇》到了頗多地方戲的改編中就成爲「李香君傳」，有些劇本甚至乾脆改劇名爲《李香君》（京劇、粵劇）。

而這些處理方式，雖然達到提高的戲劇衝突和情節的緊湊，但卻大大塗抹侯李姻緣，導致遠離原著《桃花扇》的主題精神，大失原著本來面貌的問題。因此董每戡教授批評這樣的改編手法，說：「……近十多年來舞台上雖也有不少種《桃花扇》的改編本演出，卻任何一種都距離作者原來的用意很遙遠，也就是跟他幾乎相反，在此注意少，輕描淡寫了亡明痛史；在彼注意多，濃抹重塗著侯李姻緣，見經不見緯，因而都變成『李香君傳』，而不是孔尚任的《桃花扇》了。」<sup>438</sup>從此而看，保留並繼承原著精神，又符合當代舞台演出情況和觀眾的審美要求的改編本的路真是艱難遙遠！歐陽予倩的京劇本，刪去了史可法拒立昏主、戰死揚州的重要歷史內容，而以大量筆墨用於對李香君等人的歌頌和對失節文人的批判上。趙清閣越劇本以其特有的長於表現愛情題材的優勢，描寫了侯、李曲折的愛情故事，以愛情的完整性，替代了南明政治破敗的必然性。

就針對情節而論，當代改編本非常重視作品裡面情節的轉折處是否具有足夠的說服力，這個轉折可能是單純的巧合、新角色的出現，但是主要人物的「情感的濃度和力度」能不能在情節轉折的地方推動新情節的發展，往往是最重要的關鍵，也是最扣人心弦的地方。在筆者所進行研究分析的《桃花扇》改編本中，幾乎每個本子細節上都有部分修正，但最明顯的改寫就是我們上文討論過的結局部分。原著中經歷百般苦難終於重逢的侯李一對情人，卻聽張道士的一番喝道，就馬上廢掉情根，雙雙入道，一直對觀眾來說是難以理解，不易接受的結局。但爲了符合借離合之情，寫興亡之感的原著主旨，在國家滅亡之情況下，侯李二人又不能幸福地團聚，追求個人愛情。因此當代改編的劇作家看到這個問題，這一

<sup>437</sup> 郭啓宏，〈《桃花扇》京崑合演改編厄言〉，《劇本》，2002年第10期，頁58-61

<sup>438</sup> 董每戡，《五大名劇論》，（北京：人民大學出版社），1984年12月，頁502

個結局上有很多不同的做法，努力尋找可以滿足觀眾的要求、具有足夠說服力的結局。雖然不是每個版本的改寫都能夠成功地說服觀眾，事理邏輯未必完全合理，但改編本加上一些適當的情理爬梳，無不儘量泯除這些情節漏洞。有的處理則對情節與人物產生了加分的效果。筆者認為南崑本的改寫尤其如此。在南崑本結局處理中，在《沉江》齣侯方域目睹山河破碎，史可法自盡，心灰意冷，就悟道決心入道之路。而聽聞遠處棲霞古寺的鐘聲，心有所悟，從此棲身於荒山古廟。而後來香君為尋侯郎跋涉險山惡水，偶到古廟之外。但侯生由於內心的絕望，閉門謝客，失去了與李香君最後重逢的機緣。藉這樣的情節改寫，不但很有力地說服觀眾，提供能夠接受侯生入道、兩人不得團圓的理由，同時，也對侯方域極端厭世的心理情緒，表現得更加主動、自覺，塑造出前所未有的侯生形象。這樣的處理令人很同感，這是南崑的獨創，在別的本子裡，是看不到的，而劇情的緊湊和張力完全被提煉出來，值得肯定。

## 二、繼承原著情節結構的成果，努力保留雙線結構：北崑本、《1699·桃花扇》本、桂劇本

孔尚任《桃花扇》結構方面，其「借離合之情，寫興亡之感」雙線結構無疑是其高明之處。它不僅揭示了南明王朝的消亡過程，而是再擴展一步，它是對一個封建時代走向邊緣的預感。原著中侯、李愛情的悲歡離合和南明歷史的興亡是互為表裡的，不宜強行分割。因此若只側重於「離合之情」的表現，是不能讓人產生浩浩連連的歷史興亡之感。但是，絕大部分的改編本在「興亡之感」的描寫上不夠深入。

但並不是說歷史內容的篇幅越多，歷史的涵蓋力就越強。史料的大量堆砌，不一定給人以興亡之感。只有選取那些富有歷史哲理的內容，充滿人生情味的情節，才能表現出其歷史感。黃梅戲電視連續劇，長達五集，基本上體現了原著的精神。實景的拍攝，全方位的視角，解決了舞台時空的侷限，增強了一定的歷史真實感。但是仍未能深切地感受到其中山河破碎、山雨欲來的衰亡氣息。張惠良的楚劇本雖然以不少筆墨描寫復社同馬、阮的鬥爭，描寫史可法為國捐軀的悲壯，還增加了藝人柳敬亭率義民懲奸的情節以及史可法部下起兵抗清的內容。但是這些並不能代表那段江山易主、民主危亡的歷史總趨勢，更無法深刻地傳達出一種理想幻滅後的蒼涼之感。

而北崑本筆墨精練，此劇繼承著原作的雙線結構，比較均衡地運用政治與愛情的雙線；整劇 10 齣中〈祭孔〉、〈議立〉、〈征歌〉、〈沉江〉四齣為寫政治的要素，〈尋香〉、〈卻籤〉、〈辭院〉、〈守樓〉、〈罵宴〉、〈入道〉六齣為敘愛情的內容。而政治有關的齣目繼承了原著中帶有典型意義的歷史篇章。〈祭孔〉描寫復社文人和阮大鍼之間的鬥爭；〈議立〉表現馬、阮弄權，擁立福王的醜態；〈征歌〉一

齣寫弘光帝陶醉偏安的昏聩；〈沉江〉則描寫史可法無可報國的孤憤。從中概括了大量歷史事件，再現了南明風雨飄搖的歷史面貌。藉此，我們看得出改編者對原著深層意蘊的理解和對歷史題材的適當控制。

省崑的《1699·桃花扇》也實踐其「忠實原著」的口號，不但在情節、結局上，儘量恢復原著的樣貌，其結構上，力圖繼承原著雙線結構：把原作 44 齣濃縮為 6 場戲，通過〈訪翠〉、〈眠香〉、〈卻奩〉、〈罵筵〉等表現出侯李愛情，也安排〈鬧榭〉、〈撫兵〉、〈哭主〉、〈誓師〉等大場面，涵蓋更多南明歷史的內容。緊緊抓住最有戲的李侯愛情故事，作為劇情發展的主線，但依然矛盾糾葛重重，盡顯歷史劇特色。侯李二人的悲歡離合，復社文人與馬阮奸臣的矛盾，史可法等忠臣與賣國賊的矛盾，愛國將士如左良玉與黃得功之間的矛盾，同時把李侯兩人的命運和戰亂時代、南明王朝的興亡緊緊聯繫在一起。

不但如此，它還繼承原著透過老贊禮所實現的「戲中戲」的「相框式」結構上的突破和創新。《桃花扇》分上下兩本，而上本開首試一齣〈先聲〉，下本開首加一齣〈孤吟〉，是上下本的序幕，上本末了閏一齣〈閑話〉，是上本的小結場；下本末了續一齣《餘韻》，是全本的總結場。而用這樣的關目處理來加緊全劇的結構是前代的傳奇中沒有的。針對孔尚任的這成果，《中國崑劇大辭典》中如此評價：

曾經明清傳奇劇本第一齣的「副末家門」，往往帶有序幕的性質。而孔尚任《桃花扇》創作新格，於第一齣前加《試一齣·先聲》，顯然是標準化的序幕了。……中國古代崑曲劇本中，最標準的尾聲當屬孔尚任《桃花扇》中的《續四十齣·餘韻》，其結構形式和情節內容都與「尾聲」的具體內涵分毫不差。<sup>439</sup>

而貫穿這〈先聲〉、〈孤吟〉、〈閑話〉、〈餘韻〉四齣的人物為老贊禮，擔任本劇的開終場的任務，劇首引領觀眾情緒，劇終悼南明之亡。非但如此，老贊禮還突破往例，踴入劇中，〈閨丁〉、〈拜壇〉、〈沉江〉、〈入道〉中，他和劇中人物一道活動，成為「皆曾眼見」的見證人，搬演著既是局外人又是劇中人的角色。而這樣獨特又新穎的創作，卻到了當代眾多改編本上不見蹤影，讓人覺得可惜。

而《1699·桃花扇》卻勇於挑戰，終於在舞台上還原了原著中老贊禮的特色，由他帶動開場，又由他墊後了結。雖然其戲份比原著少得多，但從中仍然可以看出原著〈試一齣·先聲〉、〈續四十齣·餘韻〉的痕跡。並且本劇還考慮到實際演出的情況，為了減省登場人物的人數，叫老贊禮搬演蘇崑生、張道士等戲中關鍵性人物，隨時出入戲中外，甚至在舞台上改裝，藉此更凸顯出其「戲中戲」

<sup>439</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社），2002年，頁49

的「相框式」的結構。本劇能夠使當代觀眾重見孔尚任獨創人物老贊禮，也認識到原著「戲中戲」的「相框式」的結構上的突破和創新，這一點上，非常值得肯定鼓勵。

而雖然不像《1699·桃花扇》本那樣較完整、成功地再現原著「相框式」的結構，但李寅、胡仲實、劉彬的桂劇本也曾嘗試過把原著「相框式」的結構搬到舞台上來。桂劇在第一場中以蘇崑生和一個名叫王長者的樵夫，唱談明朝興亡事為開場，由蘇崑生來說有關桃花扇的故事給王長者聽，表明接下來的戲都是蘇崑生所說的故事。而這某一些程度上繼承〈先聲〉中老贊禮的「副末開場」交代整劇的始末。又到最後戲的總結處，蘇崑生和王長者再登場，歌頌興亡之感來收場，也跟〈餘音〉的悼南明之感相似。顯然此劇採取相框式的結構，以戲中戲的方式演侯李二人的愛情故事。

並且桂劇在侯李愛情的主幹上，也試圖儘量包含更多社會政治有關的情節，把其他改編本因篇幅的限制，而刪減的眾多內容，如，史可法殉國、侯朝宗修書、左良玉被殺、侯朝宗阻奸等細節，戲中都涵蓋進來。雖然只是透過劇中人物的唱白交帶過去，但這些間接描述也是適才適所，合情合理，並無半點牽強。可以看出其對原著雙線結構的崇尚和繼承。

而上述的幾個版本的確在當代《桃花扇》改編本中非常特殊罕見，它們力求反映了《桃花扇》原著在佈局上的氣魄，再現了原著的結構上的藝術成就。但是在這樣就會產生劇幅過大的問題。而為了解決這樣的劇幅壓力，它們採取了壓縮劇情的手段。比如，北崑本選擇最有戲的幾齣，也用兩三齣的內容合併為一齣的方式來整理出來。〈誓師〉、〈沉江〉、〈逢舟〉合併為〈沉江〉一齣；〈哭主〉、〈阻奸〉、〈迎駕〉、〈設朝〉改編出〈議立〉一齣。《1699·桃花扇》則在第三齣一口氣交代〈撫兵〉、〈鬧榭〉、〈哭主〉的情節；〈寄扇〉、〈罵筵〉、〈逢舟〉、〈題畫〉、〈拜壇〉、〈誓師〉、〈沉江〉一共七個重要場景，第五場中交代完畢。桂劇本也在第四場中交代〈迎駕〉、〈修札〉、〈辭院〉、〈阻奸〉情節。

並且北崑本還試圖把原著裡面許多愛國忠臣的形象集於史可法一人身上。比如，《議立》中讓史可法主張「四不可立」，把原著侯方域的性格輸入到史可法身上；也安排史可法得知太子殞命之消息，更喪服引領眾臣慟哭拜盟的場面，左良玉哭主移植到史可法身上。從實際的演出效果來看，直接以左良玉的身世轉移到史可法的身上，的確增加劇情的張力。以副線的情節來挹注主線的情節，的確讓《桃花扇》的故事感覺更緊湊，衝突更為強烈。它能夠把時代的動亂和時局變幻無常之感呈現在舞台上。

而上述的作品雖然繼承了原著結構上的成就，在當代舞台中較為成功地還原

原著藝術成就。但是對於人物思想上的分析和探索還不足夠，感情變化還是感覺太過快速。北崑本、《1699·桃花扇》將侯李二人的內心刻劃也還未見深入，未能充分表現出他們選擇入道的緣由：桂劇本描寫香君因失望透頂投江自殺，感情亦是太激動且變化太過迅速。因此當代敘事技法上重視思想挖掘以爆發戲劇張力的細緻筆觸在這個本子裡還沒有看到，這就是這些改編本美中不足之處了。

### 三、新編情節：福建省版閩劇本、台灣歌仔戲電視劇《秦淮煙雨》

當代改編本不但整理重排原著的內容，而為了反映現代意識，或提高其情節緊湊，還會增添原著中未有的細節。《桃花扇》當代改編本中也見這種嘗試，每個版本中出現或多或少的新增的情節。但就其新編情節最多最明顯而論，莫過於福建省版閩劇本、台灣歌仔戲電視劇《秦淮煙雨》兩個作品。它們都對原著情節做了大幅的改造。而把古典劇作的劇情大幅度地改編，往往會引起很多爭議，但這兩個作品，仍然既大膽又有自信地針對傳奇《桃花扇》情節結構進行改編，體現出其獨特的藝術風格和《桃花扇》改編的另一路線。

首先，福建省版閩劇本在交代原作中眾多細節的同時，也為了推陳出新，加上了許多新編的內容。首先該劇把李香君的身世大大改動，把一介歌妓變成縣令的千金，提升為貴族身分。為了這樣的改寫，還要說明李香君的家境和淪落到秦淮的過程，便安排草寇發兵攻破溧水縣，迫害香君家庭、雙親皆亡，李貞麗收留香君到秦淮的演出。不但如此，本劇把整劇的時代背景也大大改寫，原作中清兵南下、明朝滅亡的歷史背景改寫為李自成攻破北京，復社文人和忠臣竭力除奸，搶救南明王朝。而隨著其背景的改變，每個人物的作用和結局也大大改寫。不但改寫結局為侯李二人在國土仍存、除滅奸臣的幸福環境中大團圓。連史可法也沒有殉國，而為國家審判並除滅奸臣。叫侯李二人雙雙入道的張薇（張道士）也變為從獄中拯救侯李二人，幫助他們得以團圓的助力者。因此表現出以往的改編本截然不同的特色和風格，成為一出典型的才子佳人戲。但情節的太多改動和新編，從中很難發現原著的原貌，更不用說繼承原著主題精神。這戲裡面不僅看不到時代的動盪，地域性的草寇作亂，當然說明不了歷史的風雲變幻，已經不在「興亡之感」了。

並且它為了交代許多新的情節，必須把篇幅拉長，因此整劇變為22場。當然不太符合3、4小時之內演完的當代戲曲舞台本。本劇未免分太多場次，給觀眾比較混亂瑣碎的感覺。過分加添新創的細節，而導致毀損整劇結構的緊湊和情節的緊密，難免出現結構不緊湊、情節太繁瑣的毛病。

歌仔戲電視劇《秦淮煙雨》因其體製跟以往的舞台演出本不同。它要滿足廣大視聽觀眾，也要符合電視媒體的需求和規格。並且它創作為每一集約為45分

鐘左右，共為16集的巨作。就其規模而論，它是歷來改編本中最為龐大的作品。它就站在這樣的優勢，就可以比任何改編本包含更多原著龐大的細節，也可以擁有更多創作的餘地。

本劇也因應眾多視聽者的審美要求，強調男女之角的纏綿悱惻的愛情，因此本劇也走「才子佳人戲」的路線。以侯李二人愛情為主，以史事為輔，改以重墨鋪寫侯、李戀愛發展，另增添不少民間色彩，揉入了部分野史和民間傳說。

而對現代視聽者來說，只有男女主角的單線愛情沒有吸引力了。因為描寫複雜曲折的多角戀情的偶像劇、電視劇刺激他們。並且《桃花扇》原著的內容，只要上過中學的人，都已經知道其大概情節，若只按照其原著內容編戲，就無法吸引現代視聽者。因此《秦淮煙雨》除了侯李二人的愛情以外，又安排韋家三兄妹與侯、李二人之間的五角戀情，讓原本單純的侯、李愛情，變得更為複雜精采。除此之外，也描寫馬阮二人對李香君一見傾心、李貞麗與楊龍友的歡喜冤家關係、鄭妥娘則是對侯、韋、杜三人皆有好感等多角的愛情網路，讓全劇充滿了濃厚的愛慕追求。隨著新人物出現，也帶來許多新編情節，增加了人物之間的矛盾衝突。如，就《眠香》「侯生梳攏香君」的一事上，增加許多曲折：侯生與香君的誤會和掙扎、侯生與復社秀才們的衝突、阮馬和侯李之間的矛盾，侯李與韋家兄妹感情上的糾葛等許多矛盾衝突。也增添「重審石巢園案」新的情節，顯出韋百里和阮大鍼的仇恨、侯生等復社和阮大鍼的衝突，以強化劇情張力吸引觀眾。本劇引出更多引人注目的新編情節供給觀眾，大大提升觀眾的欣賞感和全劇的緊張度。

而本劇曾在台灣公共電視台播放，廣獲視聽者和評論界的好評，的確為傳統戲曲移植到歌仔戲電視劇的嘗試上，提供良好的例子。但是刪減原著本有的歷史成分，反而增添新編的情節，因此未能再現並繼承原著的情節結構。

### 第三節 當代戲曲劇作改編之重點—人物塑造

《桃花扇》中的人物，從皇帝到歌妓，各色人等有名有姓可考的達三十九人之多，可以說作者把南明社會各階層的代表人物都寫到戲中去了。劇中根據人物在當時政治鬥爭的不同表現，把他們分成左、右、奇、偶、總五部。左部以侯方域為正色，右部以李香君為正色，共計十六人，以表現「離合之象」。奇部以史可法為「中氣」，以弘光為「戾氣」。偶部以左良玉，最後以總部之張瑤星道士來「總結興亡之案」，以老贊禮來「細參離合之場」。作者通過一系列可歌可泣、可憎可恨的正反人物形象的塑造，既寫了悲歡離合，又敘了一代興亡。

孔尚任在創作過程中，不僅善於運用寫史筆法寄寓褒貶之意，而且，以他卓越的文學才能，對人物性格作了精細的刻劃，來概括和反映現實生活。因此，每一出場的人物都顯得個性鮮明，鬚眉畢現，沒有絲毫的概念化。如馬士英和阮大鍼都是南明統治階層最腐朽的代表人物，但兩人的性格截然不同：馬士英驕橫，因他有權勢，喜歡人奉承；而阮大鍼奸詐，是一個「才足以濟奸」的陰謀家。蘇崑生和柳敬亭都是慷慨仗義，堅毅不屈的江湖藝人，但柳敬亭滿懷豪情俠氣，富有幽默感，往往話中有話，詼諧之中充滿著機智；蘇崑生則憨厚正直，見義勇為。正好反映了他們個性的差別。對於一些不重要的角色，則採取補敘或側面烘托的手法來描寫，雖然著墨不多，但給人的印象仍然十分深刻，其中像李貞麗的馴善正直，卞玉京的堅貞不阿，寇白門的與世浮沈，鄭妥娘的潑辣風騷，都各具自己的氣質特點。總之，在孔尚任的筆下，他們既是栩栩如生的歷史人物，又是鮮明生動的藝術形象。

而傳統的觀念比較重視「忠孝節義」的道德意識，形成「忠奸判然，善惡二分」的人物塑造方式，而當代時代觀念開放，人們厭棄僵化的道德教條與意識形態，加上「戲曲改革」強調批判精神，當代戲曲作品不再停留於「善惡二分」的人物塑造方式，戲曲當中的角色已經不再是為某一種「忠」、「賢」、「勇敢」、「堅貞」、「奸惡」……單一的品質所設定，而是看清角色人物在其特殊身份、地位之下遭遇特定事件的反應，包含了酸甜苦辣複雜內容。換言之，當代戲曲的編劇比較重視人性幽微隱私複雜面向。不但如此，編劇刻畫人物的手法也不同於往昔，傳統戲多藉唱曲自剖心境，抒發當下情感並呈現性格，而當代戲曲則改讓人物從對事件的反應抉擇中提現個性。當這樣的人物塑造技巧已經成為當代戲曲的新美學觀，那當代《桃花扇》的全本改編怎麼深入人物內心、突顯其人物性格呢？筆者認為有下列幾點可供觀察：

## 一、李香君

在《桃花扇》中李香君形象是光彩奪目的。這一人物形象的創造大大地豐富了《桃花扇》的內容，而且在中國文學史上也是一個突出的藝術成就。她身為秦淮河上的歌妓，她多才多藝，美麗聰明，嫉惡如仇，有著堅貞的節操和強烈的反抗性。她與侯方域的結合，是由當時統治階層內部的政治派系鬥爭促成的。但是，香君的勇敢、崇尚氣節、是非分明等都遠非侯方域所能及。把她的性格最強烈表現的場面為《卻奩》、《辭院》、《拒媒》、《守樓》，《罵筵》等幾齣。

當代改編本也繼承了原著對香君的肯定和表揚，她仍然帶著愛國守貞、嫉惡如仇的性格。而隨著各版本所追求的主題思想和結局處理的不同，她的形象也有所改變。筆者按照其形象塑造的特點，把十八種改編本中的李香君形象再細分為以下四種類型。

## 1 · 依循傳統

當代改編本中有些劇目，描寫香君還跟原著一樣，面對國破人亡的時代悲劇中，選擇入道。而對於原著中香君選擇入道過程，曾經許多劇作家和觀眾都未能接受，覺得歷經百般磨難，一直追求其愛情貞潔的她，最後卻只因張道士短短幾句喝斥，立即割斷情根，選擇入道，未免太突兀，也有些違背人物性格發展。因此後人力求彌補其入道行為的突兀，為香君找出另外出路或較為合理入道的理由。而《1699·桃花扇》和楚劇崔焉本卻完全照著原著結局中的形象，保留了透過別人的喝斥而頓悟的方式，並沒有說明其入道之合理的緣由，因此仍顯出跟原著一般不合乎人物性格發展和邏輯的問題。它們在抉擇自我人生的關鍵時刻，卻把香君描寫為被動、消極，難免其性格和形象未能擺脫傳統女子性格的窠臼之批判，當然未能滿足當代觀眾的口味。雖然楚劇崔焉本試圖劇中多處安排突顯其愛國、忠義的完美形象，也顯露其把大義（國家）放在小義（自我、愛情）之上的傾向，但是最後卻又回歸原著，描寫透過卞玉京的指責而醒悟，更進而悲痛而死。但其悲痛的根源已不存在的情況下，其死亡跟原著突兀的入道一般，是觀眾不能理解並沒法接受的終結，因而留下其人物塑造上的缺憾。

## 2 · 強化政治思維：歐陽本

自歐陽予倩的京劇本發揮文藝的實用功效開始，中共建國初期以來許多改編本大都寫香君以死守節的結局，塑造了悲劇主人公李香君的崇高形象。描寫當國家民族處於危亡的時刻，她敢於挺身而出，怒斥奸佞，為了心中的愛情，她苦守妝樓，拒絕權貴，付出了流血的代價。而當侯方域作出了違背她的政治原則之舉時，她毅然地割斷她以死相守的戀情，悲痛而死。因此歐陽予倩京劇本對香君的悲劇形象的塑造具有一定的典型意義，李香君臨終之前同侯方域的一段對話，表現了其榮辱觀與生死觀。辛辣批判侯生為個人的幸福和安身，忘卻民族的悲痛和意願，棄節服敵求取功名。而她為了繼續保守忠義愛國精神，撇棄桃花扇，斷然絕情，並以一死表明心跡，藉此反映出她自覺追求人生價值，而不是生命的短長。緊接著李寅、胡仲實、劉彬整理改編的桂劇本，寫香君在江邊跟日思夜想的侯生偶遇，而她發現侯生已經決意降清，她的驕傲和希望的侯生教她如此地失望，她的愛情破滅了，她的希望成了泡影。因此香君悲痛地斥罵侯朝宗，割斷情根，只能選擇一死，以死來維持自己的清白氣節。這尋短比歐陽本病倒更為激動，更突顯出香君的悲劇性格。張惠良的楚劇本則更為發展，李香君只見侯方域意志消沉，略露歸隱之意，就怒火高燒，說「君不能繼史公重振號角，我怎忍桃花扇底斷送南朝！」<sup>440</sup>棄扇委地，在義軍的歌聲中，「香君死而不倒，含笑面視出征的

---

<sup>440</sup> 同註274，頁56

義軍。」<sup>441</sup> 將她塑造為連消極的歸隱也不能允許的極為愛國的烈士。黃梅戲本則描寫香君看到剃髮換清服變節的侯生，痛恨不已，責備他：「誰知你是楊花柳絮亂迎風！你可知那史閣部為國流血揚州城？你可知陳定生與吳次尾到處奔波興義軍？虧你剃發換清服，堂堂名士做逆臣！！多少壯士為國死，我問你有何面目面對故人？！！」<sup>442</sup>表示她對眾多為國起兵殉國的壯士的崇尚和對失節逆臣之侯生的埋怨。她愛國守節的程度比她死守的愛情更重，就堅決擲扇，毫不猶豫地割斷這段戀情。顯然李香君這樣的性格比原作強化多了，其政治色彩非常濃厚。粵劇從它劇名《李香君》而知，重墨描寫李香君，寫她對侯生的期望變成徹底落空，悲痛絕望的過程，她後來看到侯生已經剃髮易服，參加了清朝的科舉考試之時，就毅然決然地與他徹底決裂。藉此，不但表現了刻骨銘心的愛情被決裂的悲劇，更凸顯出她大義凜然的民族氣節。姚洵的閩劇本則也描寫她看到變節回來的侯生，徹底失望，扯扇，斷絕其情根，塑造出其忠義愛國的完美形象。這些作品中，香君或病死、或自盡、或掙扎活下去，但是不管怎麼樣，因她執著於忠義愛國的思想，導致她無法跟侯生團圓，導致她的悲劇。她的形象是優美的、崇高的，她的追求是正義的、合理的，因此她的境遇是悲慘的、不幸的，產生的效果是嚴肅的、悲壯的。但是極為強調其「忠」、「賢」、「勇敢」、「堅貞」，甚至把她拔高到完美神聖化的程度，難免其政治色彩太濃厚，不見其人性面貌的缺憾。

### 3 · 改變出身：福建省閩劇版本

在塑造李香君形象方面，特別引人矚目的當代改編本為福建省版閩劇本。因為該本對李香君的身世進行改寫，把原著中秦淮歌妓的香君之身世改寫為溧水縣令之女的良家閨秀。又進而描寫因草寇陷城，雙親過世，被李貞麗收留暫住媚香樓，在院中結識侯朝宗的人生歷程。到了福建省版閩劇本，在原著中本為一介風塵女子的女主人公的身分突升為名家千金，並且其父親是為國殉難的愛國憂民的忠臣。藉此，編劇者試圖把侯李二人的身分平衡，製造更容易、合理團圓的身分背景。然而這樣的改寫，卻導致香君更受到道德上、禮儀上封建社會思想的限制和束縛。同時也顯露出對風塵女子階級的歧視。因此反而李香君的性格比原作更為退步，回歸傳統女子的性格特徵，其中未能投射出現代思想和觀念。

### 4 · 發掘自我意識、強調自主抉擇

跟《1699·桃花扇》和楚劇崔焉本依循原著的香君形象，顯露其性格塑造上的不足相較，北崑本、京崑合演本、黃梅戲電視連續劇、台灣歌仔戲電視劇本等九十年代之後出現的改編本，進行對原著結局的反省，雖然同樣選擇入道，但突

<sup>441</sup> 同註274，頁56

<sup>442</sup> 同註359，頁19

顯其自主的選擇，也為其行為賦予較為合理的理由。首先北崑本、京崑合演本則描寫香君發現自己日思夜想的情人竟是無恥之尤的變節者時，對愛情徹底的失望，她的悲劇達到高潮，促使她割斷情根，毅然入道。藉此，凸顯出香君忠義愛國的崇高思想，也能說服觀眾。但是香君的性格未免太政治化，仍然保持重視「忠孝節義」的傳統道德意識，從中較難發現其現代意識。而黃梅戲電視連續劇、台灣歌仔戲電視劇本更為發展，在香君的形象中賦予更為複雜、變化的性格。兩劇都描寫香君坦然選擇入道，但不是因為侯生的失節叫她難過失望，而是說香君罹盡流離之苦，遭到權貴的逼迫和強悍，對國家、愛情萬感交集，叫她看破世塵，才選擇入道。尤其黃梅戲電視劇本把香君這人物放在她所屬的那特定的歷史環境中去分析，她身為普通百姓，對明末的昏君一片愚忠。而她在滿漢兩個民族統治者的鬥爭中，在農民起義反對腐朽的封建王朝的鬥爭的社會裡，表現出她的困惑迷網，她的忠君愛國的信念被破壞。顯然該劇沒把李香君拔高到愛國主義的高度，只把她寫成社會的動亂中，信念受到強奸而困惑迷惘的悲劇人物。藉此反映出對扶明反清、封建意識的反思。而《秦淮煙雨》本香君的性格和思想更為複雜，描寫她從青樓女子身分而來的自卑感，為大家犧牲自己，失了節，成了落地楊花的自責。而身已非，情已去，一切不順遂的情況叫她堅持入道。顯然兩劇都擺脫了以往一直強調其愛國守節的傳統觀念的窠臼，更深入挖掘其內心世界，表現出面對種種挫折和逼迫面前，其複雜變化的思想，反映出其自我意識的發覺。

而描寫侯李團圓的一些改編本，大都描寫香君挺身而出，鼓勵侯生等人，從絕望中起來繼續向前挑戰。從中顯出香君勇於挑戰，積極參與社會活動，也能引導旁人向前走的積極能動的面目。而這樣的形象，某一方面，可以反映出現代女性積極參與社會的變化和思想。如，趙清閣的越劇本，就在最後《重逢》一場中描寫侯方域和李香君歷經劫難，終於在秦淮河畔的媚香樓久別重逢，侯方域流露了歸隱故鄉的心緒，李香君就嚴詞勸戒，激勵侯生鬥志。侯方域聞之改過，決意和她前往池州參加抗清鬥爭。洪隆和丁叔的越劇本也描寫著香君已奄奄一息，但她與朝宗永訣時，還是竭力勉勵朝宗立志報國，起義抗清。再如，湘劇的結尾處眾人重新團聚，而不知方向時，香君起來幫大家選擇投靠之處，一同投奔池州，把李香君塑造為很有主見，積極參與社會政治活動，並且選擇開拓自己人生，甚至引導丈夫，成為國家之棟樑的最理想的女人。顯然，這樣的香君形象比原作形象發展得許多，並且可以反映出對現代女性的作用和要求。

## 二、侯朝宗

查看《桃花扇》的眾多人物，到了改編本其形象變化最大的人物應是侯朝宗。孔尚任筆下的侯方域，作為藝術形象不完全相同於歷史上的原型，因為作者想要把侯方域鑄鑄和概括為明末清初許多進步的知識份子的共同遭遇、氣質

和思想傾向而塑造的，因此他在劇中具有一定的典型性。因為作者是把侯方域作為堅持正義和當權的閹黨進行鬥爭的正面人物來進行塑造的，所以這個人物與歷史的原型並不一致。作者在劇本的結尾不寫侯方域的晚節不忠，而讓他入道，為的是保持這一正面人物形象的完整性，進而服從於寫作《桃花扇》的創作意圖。但跟香君形象一般，對於其在最後入道的抉擇，難免有些突兀、不合邏輯的批評。因此當代改編本，為了彌補原著對侯生性格塑造的不足，同時也從他身上反映出現代意識和變化，試圖各種不同的人物描寫。有的依循原著、有的卻忠實歷史，有的強調其積極鬥爭，有的則深入其內心世界，從中反映出編劇者對其人物的評價和主體思想。

### 1. 依循傳統

而有些改編本，對於眾多改編本醜化貶低侯朝宗形象的現象，進行反省，試圖恢復原著的原貌，進行把他正面化的描寫。《1699·桃花扇》、楚劇崔焉本就是要恢復侯朝宗原著形象的例子。《1699·桃花扇》，劇中侯朝宗形象大部分依循著原著的塑造，基本上很難找出原著不同的細節，也很少為他添加新的細節，結局也沒有描寫他的晚節不保，而是透過張道士的喝斥，跟香君雙雙入道；楚劇崔焉本也描寫最後他與香君久別重逢，兩人要回鄉隱歸，卻因受卞玉京之指責，兩人悟道，香君病死、他一人入道的結局。然而兩劇都太死板地依循傳統，同犯沒有充分地交代其入道的合理理由，其入道抉擇太突兀被動的毛病，顯露出其人物性格塑造上的不足，也從中很難發現其當代意識。

### 2. 反映歷史記事

當代戲曲界，為了忠實歷史，也滿足從中影射時事的需求，大多改編本描寫侯朝宗晚節不忠，曾參加清廷科舉，還中過副榜的事。尤其帶有扶明反清色彩的改編本，在對劇中人物的描寫中，形成了一個褒李貶侯的批判基調。自三十年代歐陽予倩的京劇本問世以來，建國初期以後的改編本大多沒有脫離這一窠臼。於是，李香君的形象一個比一個高大、完美、因為她忠於明朝，相反，侯方域的形象一個比一個渺小、猥瑣，因為他應試清廷。桂劇本描寫他難耐寂寞、擇木而棲的投機面目，雖然還沒有正式出仕，但是他的心已經完全背棄。並且該劇還描寫他在揚州失守時輕易放棄其任務，只顧自己的生命和安全，出城逃跑，藉此，顯出其貪生怕死的懦弱知識份子的面目。張惠良楚劇本中，他雖然沒有失節服清，但面對國破家亡的歷史變遷中，意志消沉，不能重振號角，略露歸隱之意。而面對痛苦致死的香君，他還是被壯烈的歌聲驚得縮成一團的懦弱男子。黃梅戲則描寫他最後保不住名節，剃髮服清，成為逆臣。從中顯出經不起時代的考驗，輕易與現實妥協屈服的懦弱無用的知識份子的面貌。粵劇本則把他描述成缺乏主見、容易受惑、動搖的懦弱書生。而他已參加清廷科舉作官之事被揭發，仍然不悔過，

繼續找藉口想把自己的過錯合理化。姚洵的閩劇本則描寫他已經考中清廷科舉，著清裝而來，辜負香君之愛情，是思想上跟香君背道而馳的反面人物。從此來看，這些改編本都以侯方域為無恥文人貪生怕死的代表，他的形象極為非合理、非正義。編劇者以侯朝宗為代表，強烈批判只關心自身的安危，經不起歷史的考驗的知識份子，以便喚醒他們。而這些扶明反清的思想訴求，在《桃花扇》的改編中影響甚遠，它使為數不少的觀眾對劇中歷史人物存有誤解，尤其是侯朝宗的認識不夠深，也不夠全面。導致在今天許多青年觀眾的心目中，侯方域就是背明降清的人物。

### 3. 彰顯知識份子風骨

當代眾多改編本中，也有些作品試圖反對原著中侯生入道消極的處世方式，而把侯生描寫成更為積極，繼續鬥爭的熱血青年。這些特徵大部分是從團圓結局的作品中發現，如湘劇所虛造的侯朝宗形象是積極參與社會問題的知識份子。雖然他在國家滅亡的絕望中有意隱居生活，但透過香君的勸勉，醒悟悔過，立即決定參加復國運動。福建省閩劇本中侯朝宗還獻計除奸，為了對南明王朝作出重要的貢獻。因此湘劇所虛造的侯朝宗形象並不是像「侯變節、李守節」的改編本中所描寫的為了一身的安逸而棄國的機會主義者，或「雙雙入道」中的選擇隱居的消極人物，而是積極參與社會問題的知識份子。但是他們總比香君顯得落後被動，常受香君的啟發之後，才作出行動來，未能表現出其性格和思想上的進步和發展。

### 4. 突出自我意識：南崑本

1990年初江蘇崑劇院上演南崑《桃花扇》，該劇在眾多當代戲曲《桃花扇》改編本的嘗試中最為特別的作品。因大多作品，不管其結局模式怎樣，都以李香君為主，侯李雙線中更側重描寫香君。而南崑本卻擺脫以往的改編傾向，大膽嘗試以侯朝宗為主角的劇目，並且劇中對侯方域的形象給予較多客觀成份的描寫，深掘其複雜矛盾的內心世界。本劇描寫清兵南下，在報國無門的情況下，侯朝宗在回天無力的滿腔悲憤中出家。將其出家轉折處理得清晰形象，很有創意。後來他無顏面對期待他報國的香君，閉門謝客，也是符合人物性格的發展邏輯的。因侯方域長期的封建文化教育培養了他敏於智、懦於行的性格，他清醒地意識到大勢已去，無可奈何；他痛苦地感到文人空爭邪正，無不時難；他實在找不出一條比入道更好的人生出路。因此，他和李香君的戀情，無法擺脫偶然相遇、必然分離的悲劇性命運。可見南崑本沒有囿於扶明反清的偏執，對於侯朝宗的評價也顯得客觀平和得多，不僅完成了對原著哲理性的開掘，而且著眼於人物心理的深層揭示，使侯朝宗形象由前期改編本的類型化、單一化走向典型化、複雜化。因此其塑造侯朝宗形象方面，此劇的確新開闢另一思路。

### 三、其他人物

除了侯李男女主角以外，改編本在次要人物身上也有所改寫，塑造出跟原著不同的性格，藉此，反映出其現代意識和主題思想。尤其各地方戲的民間特色和文藝的政治性標準的影響，歌頌勞動人民的樸實、純淨、愛國思想的作品頗多。如，京劇本在鄭妥娘身上多做加工，較鮮明地表現出她爽快潑辣、又很俠義，重義氣的性格。她爲了維護香君，毫無猶豫地自願代嫁，又憤怒地抓住阮賊，不怕死，勇於對抗不義勢力。姚洵的閩劇本則把柳敬亭、蘇崑生描寫爲深知本分，愛國重情的正面人物，對李香君、柳敬亭、蘇崑生爲代表的下層老百姓卻描寫成爲忠國守節，不屈不撓，進行強烈鬥爭，肯定老百姓的精神，鼓揚百姓繼續不屈患難，繼續鬥爭。張惠良的楚劇本增加了藝人柳敬亭率義民懲奸的情節以及史可法部下起兵抗清的內容，強調民衆的力量。桂劇則描寫寇白門和鄭妥娘的義死，把她們塑造爲與李香君一同以死守護民族氣節的女中丈夫。清兵入侵賞心亭，要戲弄她們的時候，她們不因爲苟全生命，輕易放棄明朝百姓的氣節去滿足敵人，以死鬥爭，保守她們的氣節。而她們這樣的掙扎和義死，表現出下層人民的力量和義氣。粵劇本則肯定並凸顯蘇崑生，塑造他重視氣節、嫉惡如仇的性格，特地爲他安排「卻錢」的細節，跟香君的「卻奩」行爲呼應，突顯出他不甘受不義之財的重視氣節的面目。並且塑造他爲從頭到尾理解並支持香君的知己。

還爲了豐富內容或劇情的需要，有些改編本創造新的人物。其中，桂劇本爲了繼承原著「相框式」的結構，特別創造一個名叫王長者的樵夫，作爲戲中戲的觀眾，從蘇崑生那裡聆聽「桃花扇底送南朝」的悲劇故事。而福建省閩劇本爲了實現其「才子佳人戲」，特別爲了說明李香君的身世，安排龐光等草寇殺滅李思賢、洪氏的香君雙親的情節。也爲了凸顯李貞麗的受難，創造嫉婦田夫人和其奴婢丹桂等人物。而歌仔戲電視劇《秦淮煙雨》，爲了因應視聽者的需求，也符合其連續劇的載體特性，描述更多五花八門的人物。尤其該劇採取多生多旦的表演方式，新增杜瑤麒、蘇紅梅（韋千秋）、韋百里三人，使改編本跳脫出主要生旦的愛情對手戲路，而改以多角戀愛的詮釋模式，讓全劇充滿了濃厚的愛慕追求。