

# 形象與心象——《曹操與楊修》 劇本／劇場人物淬鍊和演進\*

李先達\*\*

## 【提要】

本文探究陳亞先《曹操與楊修》歷時以來三種劇本、三種劇場版本，其人物形象與心象之間的模塑、協調和往復關係。六種版本之間，存在某種「非」單一線性時間因果的編修樣態，影響交雜。人物性格的矛盾或圓熟，悲劇張力的收斂與突破，於其間閃現。當代新編戲曲雖已過渡至「編劇中心」，但在表演藝術的本質上，劇本創作尤須與劇場藝術磨合。協調過程中的增益、衝突或者失誤，涉及劇本及其搬演於各方詮釋者內在心象之預期落差，而劇本／劇場各版本的改動實況，恰能反映此人物心象／形象的淬鍊過程。相關互動的成果，攸關人物（character）、心象等理論思索，本文釐析其溝通的位置和運作基礎。

**關鍵詞：**《曹操與楊修》 人物 心象 新編戲曲 陳亞先

---

2025 年 3 月 25 日收稿，2025 年 8 月 19 日通過修改後刊登

\* 感謝兩位匿名審查學者之肯要建議。本文歷經編修，承蒙林鶴宜教授詳實提點、激發思辨和觀點，以及王安祈教授無私賜教、鞭辟入裡，並於「2020 北藝大全國碩博士生戲劇學術論文研討會——駒光過戲」宣讀，獲沈惠如副教授指正，深表謝忱。

\*\* 國立臺灣大學戲劇學系博士候選人

原來戲上也有好文章，  
可惜世人只知看戲，  
未必能領略這其中的趣味。  
——《紅樓夢》<sup>1</sup>

## 一、前言

傳統戲曲之為表演藝術，有其歷時形塑、汲取自民間或文人品味的專殊美學樣貌，「談到戲曲特點尤其是平劇特點的時候，不能不談到戲曲程式」，應「從它的內涵來考察，就是表現戲曲生活情節和人物性格的誇張性、鮮明性、規範性」。<sup>2</sup> 程式絕非憑空捏製，它是「歷代藝人長期舞臺實踐的總結」，源自生活，從中挑選出「關鍵性的元素，並進行規範、裝飾、誇張和美化」。<sup>3</sup>

然而，當劇場環境、演員與觀眾的當代生活情境發生改變，「傳統戲曲面臨了必須現代化的問題」，「西方編劇理念被引入新編戲曲的寫作中」，敘事程式、音樂程式、身段程式等面臨了程度不一的消解。<sup>4</sup> 以身段為例，傳統戲曲演員扮演劇中人物的過程，「乃有『角色行當』與『流派藝術』雙層關卡介乎其間」，如今受話劇的「斯坦尼斯拉夫斯基體系」表演法影響所及，「流派藝術的嚴謹規範，其實在某種程度上已可被視為消散瓦解了」，並且，「相對於流派藝術的停滯，劇作家逐漸成形的個人風格正開始成為劇場中心」。<sup>5</sup> 甚且，「編劇中心」的態勢，在戲曲現代化的落實過程中，常須與劇場導演的統合調度對話、磨合。

---

<sup>1</sup> 清·曹雪芹、高鶚，《紅樓夢校注》（臺北：里仁書局，2003年），頁367-368。

<sup>2</sup> 阿甲，〈談平劇藝術的基本特點及其相互關係〉，收入張庚、蓋叫天等，《戲曲美學論文集》（臺北：丹青圖書，1986年），頁112-113。

<sup>3</sup> 周傳家，《戲曲概論》（臺北：文津出版社，2009年），頁196。

<sup>4</sup> 林鶴宜，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁書局，2003年），頁103。

<sup>5</sup> 王安祈，〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁300-301。

衡觀新編戲曲的發展，文學史家給予陳亞先《曹操與楊修》醒目的位置。它「被認為是新時期戲曲藝術革新探索的集大成之作」，「成功體現了現代戲曲的美學理想」，<sup>6</sup> 並且「聯繫到京劇和整個戲曲事業的振興」。<sup>7</sup> 因其「人性的鉤掘」深刻，乃具「戲曲發展里程碑意義」。<sup>8</sup> 然作為經典，在其發展和搬演過程中，仍遍布大小編修痕跡於各版本，此攸關人物性格與行為動機的盤整解讀，出入不可謂小。王安祈評析該劇版本比較，將之銜接至編劇理念的關係脈絡。<sup>9</sup> 歷時以來，各種劇本與劇場的版本遞嬗，呈現某種紛雜傳布影響，非單一線性時間的因果關係能夠一體解釋。

戲曲藝術家如何表現人物，預判其於觀者（導演、演員、觀眾、讀者、論者）內在「心象」的形成？觀者的人物心象，又如何影響、形塑實際的人物形象？劇場專業人士各富學養，怎麼協調各式訊息以催生「第二度創作」之統一形貌？人物的根本內涵，源自「作家的思想解放，精神自由」，此狀態必須通過「作品中『人』的描寫體現出來」，使得「情節發展的動力來自人物的意志、行動及其衝突，而不是來自作者的直接安排」。<sup>10</sup> 深度的立體人物，有其自主性與融貫的行動邏輯，促成情節事件之間的有機連帶。《曹操與楊修》的人物模塑，在不同版本間發生的演變或衝突，改變的動力不只來自外在環境（劇場、市場、生活），更有內在脈絡（歷史、觀念、評論）的融匯，致使人物模塑必須顧及一幅更為精緻、耐受的「心象」形成，而《曹操與楊修》不同版本的搬演、編修和改動，恰好體現了人物心象／形象的互動、進展過程。

據王安祈考訂，《曹操與楊修》劇本初稿發表於 1987 年，往後幾

<sup>6</sup> 董健、胡星亮，《中國當代戲劇史稿》（北京：中國戲劇出版社，2008 年），頁 406-407。

<sup>7</sup> 謝柏梁，《中國當代戲曲文學史》（北京：高等教育出版社，2006 年），頁 219。

<sup>8</sup> 王安祈，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002 年），頁 109。

<sup>9</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011 年），頁 287-344。

<sup>10</sup> 董健、胡星亮，《中國當代戲劇史稿》，頁 407。

乎以 1990 年上海京劇院「京劇電視藝術片」版本為定版，<sup>11</sup> 劇本和劇場的架構大抵成型。本文總共考察六種版本（詳附錄表一），劇本分析三種——除了 1987 年發表於《劇本》期刊的初稿之外，<sup>12</sup> 另外選擇 1993 年的劇本，<sup>13</sup> 時間接近定版，可作為三種劇本年代的中間值。較晚近者，則以 2013 年的《後六十種曲》選集為版本；<sup>14</sup> 劇場分析三種——<sup>15</sup> 1990 年京劇電視藝術片、2010 年上海天蟾逸夫舞臺、2019 年 CCTV 空中劇院，取其時間跨度均衡，前二者為尚長榮（飾曹操）、言興朋（飾楊修）經典演繹，末者乃當代新詮。

為了具體了解人物模塑的過程中，心象與形象的歷時形成與互動關係，本文模擬特定認知進路——先劇本細讀，再表演分析，以此歷程的感受得失為基礎，提出相應理論和思考，探究劇本／劇場之人物淬鍊歷程。

## 二、人物群像平議

### （一）曹操、楊修之性格底蘊

本節鋪展《曹操與楊修》人物群像，以 1987、1993、2013 年三種劇本為據，劇場的範疇詳下節專論。1988 年天津首演後，劇場搬演漸趨成熟、聲望鵲起，評價與討論宜聚焦此後，而 1990 年京劇電視藝術

<sup>11</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 291。「京劇電視藝術片」一詞，為該版本影片初始所示。另可參酌：王安祈，〈版本比較——探著修改的足跡，探尋編劇之道〉，《戲曲學報》第 6 期（2009 年 12 月），頁 271。該文表格 1 的《曹操與楊修》各版本列表，提及《湖南新時期 10 年優秀文藝作品選》收錄有 1990 年的定版劇本。

<sup>12</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第 1 期（1987 年 1 月），頁 59-79。

<sup>13</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁 379-404。此書後半選文說明，該劇本以《中國當代十大悲劇集》為依據，1993 年由江蘇文藝出版社出版。

<sup>14</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊 9（上海：復旦大學出版社，2013 年），頁 327-365。上揭所示之三種不同劇本版本，後續重引時將保留其出處，以茲識別。

<sup>15</sup> 1990 京劇電視藝術片，上海京劇院，《京劇曹操與楊修》VCD（上海：上海錄像公司）；2019 CCTV 空中劇院（詳下），瀏覽時間：2025 年 3 月 24 日；其餘版本參閱錄影檔案。  
<https://tv.cctv.com/2019/07/14/VIDE0mXe9oK1s1F6pfLULTQs190714.shtml>  
<https://tv.cctv.com/2019/07/14/VIDETc5P1nkyRnidKQpctqvn190714.shtml>

片架構則近乎定版。本節綜論人物，從人物之間的互動關係著眼。巴爾（Mieke Bal）認為：「重複、累積、與其他人物的關係、轉變等四個相異原則共同建構了人物形象」，<sup>16</sup> 此四原則相當程度概括了人物的表層形塑方法，本節著重後二者，觀照人物之間的關係及其各自細微轉變。

綜觀《曹操與楊修》劇本人物形塑，可以發現兩位主要人物發展（及其揭露時序上）的一種有機互動、彼此反應的開放取徑，其他人物則以各自的有限篇幅對此共構。劇本以曹操、楊修兩人為主線，描述曹操赤壁大敗後求賢若渴，幸得楊修襄助，卻因性情深處某些基調的衝突，導致兩人磨合過程不斷面臨刺激與盤整，終至曹操的妻女先後身亡、楊修遭斬離世的悲劇。<sup>17</sup>

劇作的精妙之處，在於透過人物刻畫與事件堆疊，恰到好處演繹：「兩個真誠的心靈的碰撞。其中的道德判斷奠基在自身及彼此高貴理想與卑微私見的隱顯糾纏起伏衝突之上」。<sup>18</sup> 一幅辯證的人物形貌，源自其對話、試鍊與抉擇的結果。

祭掃郭嘉墓為曹、楊二人知遇的起點，「白骨露於野，千里無雞鳴，生民百遺一，念之斷人腸」為其共同關懷，<sup>19</sup> 而曹操錯殺孔聞岱則是二人隔閡與悲劇之肇端。<sup>20</sup> 從一開始，曹操就無法選擇坦白，即使他心懷悔罪，也還是必須以「夜夢殺人」、「靈堂殺妻」圓謊。從為求才、為江山、為蒼生的角度觀之，坦率認錯未必無法替明君形象

<sup>16</sup> Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine Van Boheemen (Toronto: U of Toronto P, 2009), p. 127.

<sup>17</sup> 謝柏梁曾為劇本七個場次擬名，綜整故事輪廓，本文參酌借用之：第一場，祭靈得士；第二場，誣告錯殺；第三場，得糧贈袍；第四場，靈堂殺妻；第五場，解謎牽馬；第六場，明情矯令；第七場，鬥法問斬。詳謝柏梁，《中國當代戲曲文學史》，頁 215-216。王安祈則嘉許辜公亮文教基金會 1994 年於臺灣再度推出此劇時所列場次名稱：「知遇、鋒出、乍冷、寵渥、鋒纏、鋒錯、隕散」，以其「完全掌握了曹操與楊修兩人關係」。詳王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 304。

<sup>18</sup> 王安祈，《當代戲曲》，頁 57。

<sup>19</sup> 王安祈，《當代戲曲》，頁 182。

<sup>20</sup> 1987 年初稿的人物「孔文岱」，1993 年劇本以後改名為「孔聞岱」。為免混淆，本文論述統一使用新名。

加分，以號召天下賢士。此曹操性格之猜忌多疑使然，尤與楊修的譏刺無法相融。

曹操猜忌多疑的基底，是一種品格取向：游移的道德判準、依憑權勢緩衝局面、自我溝通的多向性及其不可抑制，彼此邏輯同套，讓曹操的行事抉擇難以預測。楊修之伴君伴虎，須有其理據。除卻曹操對江山大業的冀求，他真正能吸引天下賢士的，在其悲憫蒼生慘況的襟懷。這件事楊修看到了，甘冒「三次要殺」的風險，堅定在朝輔佐；讓倩娘知道了，願意「一死不要緊」，成就曹操「夜夢殺人」之謊。曹操的三次要殺（而不殺）楊修，便在兩人相同願景、迥異性情的深層磨擦中，漸次延宕。必須從楊修的深層人格來理解，他如何慢慢使自己異質化，終至無法見容於曹操——對曹操而言賢士「如今安在」，楊修不再「肝腦塗地，以報知遇之恩」；再換個角度看，曹操的猜疑、自我中心與丞相威儀，不時凌駕自身那些願景，這反而體現出梟雄的凡常一面與人性的複雜。

楊修斬刑前與曹操最後晤談（詳附錄表十四），<sup>21</sup>「三次要殺卻也三次不殺」的論點，轉瞬透露曹操歷來內心掙扎與退讓。當「人物關係設計得好，就有利於戲劇矛盾的組織和戲劇衝突的展開」，<sup>22</sup> 陳亞先認為：「通過兩個人物的行為，複雜性便產生了。曹公忌才若不是愛極而忌，便不會一再忍耐；楊修果若一片赤誠，便不會屢屢冒犯上司，直至自作主張。到最後，兩個人物彼此都不理解對方」。最後兩人才「盡道真情」，「都認為自己的真誠『天地可鑒』」。<sup>23</sup>

「楊修的形象總譜可用露才揚己來說明」，「聰明而不肯藏拙，得理而不肯讓人」。<sup>24</sup> 曹操的猜忌有其深層基底，楊修的不肯藏、不

<sup>21</sup> 為方便索引和比對，附錄表格之序號依照劇本場次先後擬定，而非本文論述先後；表格中各種版本引文出處頁碼，於附錄處以精簡格式加註。

<sup>22</sup> 鄭懷興，《戲曲編劇理論與實踐》（臺北：文津出版社，2000年），頁80。

<sup>23</sup> 陳亞先，《戲曲編劇淺談》（臺北：文津出版社，1999年），頁154-155。

<sup>24</sup> 謝柏梁，〈當代戲曲編劇的出處與風格〉，收入《兩岸戲曲編劇學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學戲劇學系，2004年），頁262。

肯讓亦有動機。楊修的聰明，建立在其預知事態的能力以及半年內成功籌措糧馬的戰功（後者須有孔聞岱襄助），卻未能表現在藏拙或藏鋒之上。藏鋒屬於不同範疇的機敏，而楊修沒有，楊修顯非那種虛與委蛇的懷柔型智者。

楊修的譏諷與聰明，貫串全劇，在曹操錯殺孔聞岱以後，不只曹操的內在思慮翻擾變動，楊修亦有省思。就楊修的視域，曹操的人格形象正在崩毀，他無可避免重新以某種倫理審視、道德譴責的眼光追索曹操。後來所有的不滿與譏諷，皆帶有此質素，曹操於公於私乃容不下這尖刺般的指責；另一方面，楊修亦懷有不隨波逐流、勇於收束國之困局的理想性格（不惜冒死踰越）。楊修所為，漸非曹操胸襟及其政治手段所能負荷，兩人有過共同的理想，但達致理想的方式互不相容，這是歷時互動的結果。

錯殺功臣孔聞岱之後，曹操亟欲修補彌合，楊修絲毫不給機會，轉以曹操的託詞作託詞，譏刺並婉拒陪伴曹操在靈堂守夜。楊修反問：「倘若丞相又患夜夢殺人之疾如何是好？」<sup>25</sup> 語氣窮極酸澀。隨後楊修思及「倩娘測試」，並有靈堂唱詞清晰表明心志（詳附錄表六），楊修想不通令人欽敬的英雄「有過錯為什麼不肯承擔」，在 1993 年劇本，冀望曹操能夠坦白自陳：「但願他引咎自責明心境，方見得漢丞相磊落坦誠」；在 2013 年劇本，加深譴責與譏刺力道，悲憤更甚：「豈能夠忍氣吞聲」、「文過飾非怎服人」。兩段唱詞所表心志，實乃楊修所有譏諷的基底，此後未曾稍退。楊修有一股隱隱然的堅持，追求曹操任何一點自白、懺悔的可能，此外任何對自己的施恩、加惠都屬徒勞。自此，對曹操的品格試鍊乃成長久心結與門檻。試想，楊修以己之眼框束他人，不免有強人所難之虞，但楊修身處悲憤之中，又何嘗能夠有此自覺呢？此人情事理轉圜之難，劇本結構內嵌此精微妙處。

細究「夜夢殺人」作為託詞，標舉者必須有些「權勢」（自恃優

<sup>25</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁 391。

勢，讓人傾向臣服），使人望之不似但有空間睜一隻眼閉一隻眼，裡頭帶有任性、非言明的妥協哀告（我都這麼說了，你就隨順吧）——既是一種提議，也是請求。偏偏楊修不是這種深諳世情、體察上意的臣子、友人與知己，他對自己也相當擇善固執。對曹操來說，希望孔聞岱之事儘速落幕，對楊修而言則是長久懸念，這是二人的關鍵衝突——曹操犯錯之後的態度、舉措，為其卸下了明主與知遇的外袍。然而曹操卻要加碼，贈之錦袍、嫁之女兒，未曾對症下藥。此一彆扭、心結，劇作家形塑得精采。關鍵更在，事態徹底敗壞前，人們通常不會下足籌碼防範，因其未必會發生。若讓曹操預知終局並重新選擇，他或許會誠懇挽回，但無人可有此「重置」特權。劇本透過人物的互動與摸索，表現命運真諦。

## （二）曹操、楊修之互動軌跡

劇本前半，尚屬楊修「正常」的合理表現。第三場「得糧贈袍」，懂得用人（孔聞岱）、才智兼備、君臣相惜，當其欲訛詐三位商人糧馬之時，還請曹操暫時迴避，自己承擔這「巧取豪奪的壞名聲」。<sup>26</sup> 慢慢地，從孔聞岱到倩娘，再到自己和妻（曹操之女鹿鳴女）之間的對答，楊修已然開始思考自身命運與國家大業之間的關係，並斷然抉擇：「為蒼生我何惜此頭！」（詳附錄表十三）。當楊修與曹操關係走到最壞，楊修冒險代傳軍令以全大局之前，他對鹿鳴女道出了自己的心聲和處境。他的堅持，已成曹操在喉鯁刺。

第三場戲「得糧贈袍」以楊修為主，描繪其成功擘畫、獲取各方米糧軍馬，充實國力、戰功彪炳。面對調性銳利、鋒芒畢露的賢士，曹操以什麼面貌應對？1987年初稿，曹操顯現其直白、思慮未熟的一面。半年籌措糧馬軍令狀時限將至，曹操誤判楊修「他也無有回天之力」，等於為人作嫁，反襯楊修高謀。而當錯殺孔聞岱事跡敗露，曹操以「夢中殺人之疾」推諉，終乃「（佯裝悔愧地）身不由己，奈何，

<sup>26</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁343。

奈何……」反覆無語；<sup>27</sup> 1993 年劇本，曹操不再佯裝悔愧，而是「捶胸頓足，痛悔不已」；<sup>28</sup> 2013 年劇本，更加內斂，刪去「痛悔不已」四字。因為悔罪、虧欠，方有 1993 年劇本以後增加的「贈袍」情節。此中性情轉折，關鍵在於曹操初曉錯殺功臣時的唱詞表露了心跡（詳附錄表五）——害怕的動機從「眾官員要問根由」轉成「招賢的大計流水落花」，1993 年劇本實已確認曹操「大義」之基調。讓求才若渴的曹操面臨人才荒，危及江山存續，此其開篇以來的憂慮。為了江山與求才，以及道德的虧欠，促使曹操有更大的義務包容楊修的顯擺。然綜觀全劇，真正支持曹操的無法只是為江山、為大業、為國祚，其行事乖違尚需更大的情懷基礎，乃於第四場和盤托出。

第四場戲「靈堂殺妻」，曹操為孔聞岱守靈一夜，楊修鼓動倩娘為夫婿夜間披袍，試圖揭穿曹操夜夢殺人之託詞，此對曹操而言是一重要試鍊。曹操殺妻以後，在理勢上與楊修平起平坐、互不虧欠，兩人的衝突乃益形劇烈。當倩娘不經意說出是楊修請她為曹操添衣、曹操猛然知曉倩娘命途之時，以兩大段唱詞表露心聲（詳附錄表八）。1987 年劇本，曹操在首段唱詞後坦言：「要借你項上的人頭！」事到臨頭表態：「賢妻你……自裁了吧！」、「怪不得我了！」而當倩娘撲前奪劍自刎，曹操又「欲奪劍已來不及」。<sup>29</sup> 情節推展頗顯生硬，全然不似二人「恩愛重如山」、「連心連肺同肝膽」。揣擬實情，曹操貴為丞相，要倩娘犧牲勢所必然，但此舉深切攸關人物底蘊和劇藝高度；於是 1993 年劇本，定調「志在安天下」，不忍百姓蒼生顛沛流離、九死一生。在此大義、大憫之前，幾乎沒有不可犧牲的人事物。真摯合理的唱詞，使「曹操的行為得到合理化」，所「引發的戲劇行動宛如『活祭』，當曹操向倩娘跪地一拜到達頂點」；<sup>30</sup> 倩娘之死，

<sup>27</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第 1 期，頁 66-67。

<sup>28</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁 390。

<sup>29</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第 1 期，頁 69-70。

<sup>30</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 295。

在 2013 年劇本被剪裁得更加流暢合理，夫妻接續真摯唱詞以後，倩娘逕自「向曹三拜，取劍自刎」，曹操旋而「悲痛欲絕。淒厲呼喊」。<sup>31</sup>情緒流衍一貫，令人不捨。隨後楊修上場，曹操展現城府與寬大一面，忽爾決定將鹿鳴女下嫁楊修。曹操的用意招賢者清楚說明：「再表求賢之誠」，既為彌合，也下籌碼。1987 年劇本楊修回應：「以恩報怨手段高」，<sup>32</sup>太顯白，往後版本刪略。

曹、楊二人齟齬的高峰，落在第五場戲「解謎牽馬」。1987 年劇本頗有輕鬆逗趣成分，後來版本則多有出入。此事件涉及兩人攤牌前，如何對待彼此的身姿進退、態度競合之最後定調，突顯行事與內心的反差：替人牽馬者並非自謙，受人牽馬者亦非得勢。此曹操與楊修在實質意義上的最後一次（稍有轉圜、公平開放的）交手，每一句話的堆疊、鋪墊都饒富周折。

曹操為楊修牽馬，起自諸葛亮回覆曹操戰表的一首詩，眾人如何解惑。解謎前的情境（詳附錄表十），在 1987 年劇本大致可感些許輕鬆如常、君臣相惜之感。然君臣之間容有輕佻互動（丞相嘻笑抱住臣子），降低全劇的悲劇張力。劇本初稿的人物，情緒（舞臺指示）都很直接：「自豪地」、「難堪地」、「譏諷地」，深度相形不足；自 1993 年劇本開始有一個重大改變，原本打賭落在曹、楊二人彼此的勁道，部分卸予隨隊將士。曹操懸賞解詩，蔣幹和夏侯惇閒聊提及牽馬作為賭注，順勢過給曹、楊二人，表現自然；2013 年劇本更加純熟，賭注的對話落到公孫涵、許褚和蔣幹身上，再由蔣幹將楊修牽扯進來，讓他和許褚對賭牽馬墜鐙，自然無礙承接到曹、楊之間，全屬輕鬆笑談——故此，引信是偶發的，並非曹、楊二人刻意針對挑釁。好似不明不白、有意無意地發生了，此人物刻畫舉重若輕高明之處。

解謎中的情境（詳附錄表十一），曹操為楊修牽馬墜鐙，在 1993

<sup>31</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊 9，頁 351。

<sup>32</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第 1 期，頁 70。

年劇本版本之後，從「曹操踉蹌」到楊修脫口「緩緩而行吧」，從曹操「步履艱難，跌跌撞撞」，而「楊修急下馬，欲扶曹，曹冷冷避開」觀之，難堪的情境躍然成立，君臣各自心中再積累難言之隱。事件真正的衝突核心，俱在唱詞。曹操認定楊修對孔聞岱事件無法釋懷，且出兵西蜀一事再容不下楊修的建言，楊修卻鐵了心勸諫，兩人交錯、衝突的結果，致使解謎牽馬演變為一個難以彌合的破口。

解謎牽馬場末的身影（詳附錄表十二），1987年劇本維持初稿的輕鬆基調，曹操被挑戰後隨之寬恕、施惠，論斬之後又輕饒；1993年版本以後，氛圍幾臨失控邊緣，曹操的怒氣與決絕，也隨之加劇；2013年劇本的曹操，重塑君威，看上去更加冷峻，定見在心裡已然成形。最後的問句近乎攤牌，銳利如楊修也兩度無語。目今曹操以君上之姿，既怒且威，棋步至此，楊修自己也有責任，他還能吐出「哎呀，丞相啦！這兵駐斜谷，危機四伏」一語，已是鼓盡餘勇、愚忠，明知不可為而為的行徑。

曹、楊兩人的關係自解謎牽馬事件之後，已再難挽回。場末曹操「老夫之才，不及楊修三十里」之語，三種版本情境與情緒全然不同，語義亦有別。1987年劇本的處境，兩人尚存君臣之誼與義，曹操不以牽馬為辱，加封楊修官銜且稱己不如，泰半講述事實，也在顯示胸襟；1993年劇本的曹操自稱不如，乃順將士之謬讚而發，部分陳述事實，實則更多自嘆的情緒，與順水推舟、自甘受辱後的惱怒，二者多所交融；2013年劇本中的曹操君威最高，牽馬時跌跌撞撞卻冷冷避開楊修攙扶，早知謎底又語出譏諷：「我若早說，誰與楊主簿牽馬墜鐙！」終致責問楊修、忍無可忍，將諸葛亮詩謎「猛擲於地」離去。故而「老夫之才，不及楊修三十里」，事實成分最少，情緒成分最濃，事態最為嚴峻。

錯殺孔聞岱以後，曹操繼之不得已而殺妻，楊修的反應語重心長：

「你這夜夢殺人之疾，就如此沉重嗎？！」<sup>33</sup> 這種倫理審視的眼光，曹操後來清楚感知：「只為錯殺了孔聞岱，楊德祖到今日不釋於懷。」（詳附錄表十一）。故楊修甘冒大不諱，任由曹操為之牽馬墜鐙的執拗心情，實非單純的高傲、挑激，而是一種壞默契、惡交遊的急轉直下。牽馬墜鐙事件徹底扭轉了君臣之誼的本質，楊修有心再勸勿蹈赤壁之敗，曹操冷峻回應，預示了楊修代傳軍令的嚴厲後果。

曹操與楊修的最後一場晤談（詳附錄表十四），曹操三次不殺楊修，確已做盡君主能做之限度；而楊修三次預期蒙受殺身之禍，卻仍然待在曹操身邊，為的正是曹操那面對世局慘狀「念之斷人腸」的襟懷——楊修自己也有。楊修想清楚了，死不足惜，可以為知己，更當為大義，於是說道：「一場敗局無人來收，我豈能隨波逐流看水流舟。」（詳附錄表十三）在他內裡，有一套知識分子自我觀照立身的價值理想，臨終猶存。

悲劇初始，曹操與楊修相遇（詳附錄表三），1987年劇本第一場中曹操不知楊修登場，楊修卻對一切了然於胸，激刺曹操為「大草包」，上馬離去，迫使曹操作勢「將馬攔住」、「二人跑圓場」，在曹操自報家門之後，楊修才「故作驚訝」、以禮待之。曹操赤壁大敗後求才若渴，初稿高抬楊修，曹操的姿態和才情均明顯不如，自承「我有先生扶持啊」；<sup>34</sup> 相較於此，1993年劇本則平衡處理，二人知情對方到來，才情與知情相當、明君與賢臣相會；2013年劇本藏得更深，楊修對於有人祭掃過的墓臺，不再「心領神會」，僅淡淡一聲「哦」。曹操回答何以知道楊修名諱，也推給「方纔先生說過」云云，事實上招賢者早已透露曹操知情。談開之後，楊修亦坦白知悉，笑談曹操「到底」自報家門了，推崇其「求賢一片誠，今晚焉能無此行」。言行舉止恰到好處，了然於胸、智品兼備，適宜處真誠傾慕。知情對方到來

---

<sup>33</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁351。

<sup>34</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第1期，頁62。

與否，關涉兩人才智、相知與渴慕程度。1993年劇本以後，兩位主要人物初登場漸享均勢，這點微小差異，攸關接續情節衝突跌宕之基礎，有理勢起伏、調性上之重要別異。

版本間修辭的精鍊化，亦影響人物刻畫。楊修初遇曹操，1987年初稿那般「目中無人」狀態，1993年劇本版本之後已不復見，作者開始留心細節，能「依靠細節」促使人物「栩栩如生」。<sup>35</sup> 曹、楊二人商議楊修官職時，楊修認為兵馬大都督「荒唐」，初稿反對之理由是「曹丞相勢處危亡，五年之內不宜征戰，要我這兵馬大都督白吃他的酒飯麼？」<sup>36</sup> 1993年、2013年劇本則一律改為「楊修豈是披堅執銳之人？」<sup>37</sup> 一語中的，突顯讀書人之氣質語調、稟賦偏好，瞬時讓人物立體化。「真實應該是指人物的行為細節」，<sup>38</sup>「作者只要選用了適當的細節，就能讓文字達成暗示的作用。生動的細節能夠傳達出許多字面以外的訊息」。<sup>39</sup> 在劇場搬演之前，文字擔當全盤細節陳展。

### （三）次要人物之旁枝共構

《曹操與楊修》二位主要人物的性格彼此交纏，在旁枝上，亦共構於次要人物的互動；倩娘與鹿鳴女二位女性，作為曹操與楊修之妻，其文本的角色大體在面對夫婿的生死時，恰當表現深厚情感，嵌合並完備情節的悲劇走勢。然隨不同版本的演進、改動，亦使她們凝聚出特定自覺（詳下節）；其餘次要人物，則有曹操身邊的公孫涵與蔣幹、楊修身邊的僮兒發揮旁助功能，以及貫串全劇的特殊人物招賢者。

公孫涵稱得上某種「類型人物」，將其「個性的複雜面予以簡化，

<sup>35</sup> 陳亞先，《戲曲編劇淺談》，頁54。

<sup>36</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第1期，頁61。

<sup>37</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁381；陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁333。

<sup>38</sup> 陳亞先，《戲曲編劇淺談》，頁50。

<sup>39</sup> 約翰·加德納（John Gardner）著，陳榮彬譯，《大師的小說強迫症：瑞蒙·卡佛啟蒙導師的寫作課》（臺北：麥田出版，2016年），頁74-75。作者引例說明細節的人物妙用：「黛拉則是面帶微笑，每當秋千盪回去時，她的那一雙小腳只能勉強碰到地面，兩人看來像是謹慎而文靜的孩子。」

片面突出人物性格中的某一項特質」，並予以誇張化處理。<sup>40</sup> 類型人物近似「扁平人物」。<sup>41</sup> 公孫涵永遠隨侍曹操左右，等待適當時機「取出袖折」參別人一本，覬覦更高官位（詳附錄表四）。孔聞岱外出「通敵」的行蹤便由其一一記錄揭露，引發曹操的猜疑、錯殺；1993年劇本中楊修代傳退兵軍令也是公孫涵透露給曹操：「（大驚，跪下）丞相！這事兒與我不相干，都是楊修安排的！」<sup>42</sup> 直接促成楊修的悲劇。自兩人相遇之始，公孫涵便對楊修極不友善，對曹操的態度則十分順婉，體察上意。第二場初曹操憂慮國政，公孫涵送來名酒，反受倩娘譴責：「這豈是你謀士幕僚分所當為？」<sup>43</sup> 公孫涵之心，人盡皆知。楊修面臨終局，將主簿印信擲地於他，突顯了公孫涵不變的核心動機：權力。

公孫涵作為扁平人物，站在楊修的對立面，與曹操其餘將士共同分擔營造局勢的責任；反之，蔣幹則與楊修交好，為曹操盡本分，適時提供建言，呈顯為忠實、誠懇的形象。蔣幹與夏侯惇、許褚等將士在初稿戲分較少，往後版本則隨曹操祭掃郭嘉墓登場，代表國家與排場。第五場「解謎牽馬」更由蔣幹與夏侯惇等以自然閒談，間接促成曹操為楊修牽馬（詳附錄表十），沒有他們的功能性烘托與推進，解謎牽馬的情境對曹、楊二人會太具針對性，傷害過重且進展生硬，影響主要人物的模塑。當曹操為楊修牽馬墜鐙之後，蔣幹勸楊修「向丞相賠個不是，息事寧人為好」，<sup>44</sup> 楊修拒絕，致使鹿鳴女與之對談，兩人交心。蔣幹向來扮演穿針引線的角色，直到最終楊修面臨斬刑，亦由他首先發難，訴諸曹操「仁者之懷」為其求情，怎知反而「幫了

<sup>40</sup> 劉慧芬，《京劇劇本編撰理論與實務》（臺北：文津出版社，2005年），頁365。

<sup>41</sup> 佛斯特著名的圓型／扁型人物區分中，扁型人物其實並非尋常理解之截然二分、索然無味、單向負面。扁型人物也可能表現出深度，或拉大自己格局，端看塑造。詳愛德華·摩根·佛斯特（Edward Morgan Foster）著，蘇希亞譯，《小說面面觀》（臺北：商周出版，2009年），頁94-105。

<sup>42</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁400。

<sup>43</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁336。

<sup>44</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁397。

倒忙了」。<sup>45</sup>

論及對話與促成，不可忽略僮兒，在情節前段推進與提示的功用，發乎關鍵提問、巧妙對答設置，語言風格愈加精鍊。可以概括僮兒之一貫性格——輕淺、有益、溫和地代言其主。僕主之間，一捧一逗。

回到最初，曹操和楊修傾慕彼此已久，前者赤壁初初大敗，後者久久自持待展抱負。故事的開始，僮兒跟隨落魄文人所思所想，為我們鋪展一條敘述的進路：到目的地了（相公年年都來，今年可有貴客），墓臺（貴客已經）掃過了——楊修應已知情：「我『也』來祭奠郭郎」，香爐、香灰還是熱的（貴客顯然不遠），這人的名字正是曹孟德。<sup>46</sup>渴慕的明主既已來到，楊修早了然於胸：「就看他求賢的謀略高不高」。<sup>47</sup>一如後來面對多位商賈，僮兒居中接引、旁助，協同形塑楊修形貌。

綜觀全劇，招賢者的表現引人矚目。他作為敘述的基點，具備某種代表性與象徵性。招賢者通常出現在場次的首尾，既可以評論、表現情緒，也可以前情提要、例行公事或承轉上下文——「招賢嘍」，在情節中身兼敘事者、評論人甚至劇中人物的角色（與人應答），「對全劇風華之點染更有畫龍點睛之妙」，<sup>48</sup>運用極其靈活。劇作家自己「對於這一筆頗為得意，因為這個與劇情若即若離的人物，也許能加強作品的歷史延伸感」，只是為什麼「故事發生在三年之內，而這個『招賢者』卻從黑髮無鬚的少年直至白髮蒼蒼」？<sup>49</sup>如是設定帶有中介、抽象特質，故事的時空層次與他所處環境相異，招賢者可以自由出入敘事，竟比劇中人物早衰。招賢者「一直在奔走呼號，發出無可奈何的呼喊，扼嘆。理論家說：那是歷史老人在俯視人生」，陳亞先

<sup>45</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁402-403。

<sup>46</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁332。

<sup>47</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁333。

<sup>48</sup> 王安祈，《當代戲曲》，頁120。

<sup>49</sup> 陳亞先，《莫愁前路無知己——《曹操與楊修》創作札記》，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》（上海：上海文化出版社，2005年），頁89。

卻認為那是他人生自幼無依、親聞送葬者吹送「『千夫嘆』的餘音不息」。<sup>50</sup>

從招賢者的登場與終場可以發現其角色日漸吃重的軌跡（詳附錄表二），劇作家需要他點染氛圍、突顯情勢。2013年劇本文風最簡潔，招賢者之登場反比起前兩版本花上兩倍訊息量，只為強調兵敗慘烈，並在全文啟始迅速定調：求才若渴，銜接曹操第一場祭拜郭嘉的內在動機。

甚至，他靈活承轉為劇中一角，擔起部分推進對話、劇情的責任。值當祭拜郭嘉，楊修現身之時，招賢者說：「丞相，果不出您所料，他來了。」<sup>51</sup> 曹操祭拜郭嘉的動機、心情甚且才智，與他知情楊修到來與否有關（詳附錄表三）。招賢者作為劇中人物，在2013年劇本第一場，一句話便將曹操的位置墊高；第三場楊修立功得大批糧馬，招賢者除了照例登場點題「賞功罰過」之外，又與東吳米商對話：「孔聞岱到你們那裡，是去做生意？」<sup>52</sup> 率先揭露曹操錯殺功臣之真相；第五場曹操為楊修牽馬墜鐙，招賢者在場末登場：「楊修這號人，是有點討厭，不過話又說回來了，要是沒有這種討厭的，那才討厭呢！」<sup>53</sup> 旁觀、敘述靈活，且展現觀點：認肯楊修「這種討厭的」，引導觀者認知。續又調侃地說：「許褚、張遼呀，你們跟他好朋友，勸勸他，再有本事，也別這麼討厭行不行呀？」<sup>54</sup> 既是劇本人物又是旁觀敘事者的招賢者，不時進出故事框架，在劇中逐漸蒼老。老邁正是他的某種「修辭」，依隨時序協同點染敘事。

相對於招賢者，孔聞岱的情節支線則在後來版本遭大幅刪略。1987年初稿孔聞岱原與鹿鳴女「自幼訂下終身，兵亂失散」，<sup>55</sup> 在第二場

<sup>50</sup> 陳亞先，〈忘不了那「千夫嘆」——《曹操與楊修》創作小札〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁92。

<sup>51</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁332。

<sup>52</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁340。

<sup>53</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁397。

<sup>54</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁356。

<sup>55</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第1期，頁70。

初兩人有過不知情巧遇，第四場末鹿鳴女更為孔聞岱之死悲淒呼喊，進而銜接曹操將她許配給孔聞岱之好友楊修，為己形塑「以恩報怨」姿態；1993年劇本刪略上述，孔聞岱僅能化身重要關係人（襄助楊修立功、遭曹操錯殺），少有心計和意向，「如果這個『觸媒型』人物扯上一些愛情關係，就顯得混亂了」。<sup>56</sup> 而鹿鳴女的篇幅重心，乃隨之移轉到第六場與夫婿楊修的互訴衷腸之上。

從三種劇本版本看人物，可以發現1987年劇本的曹、楊互動，頗有一來一往、直截反應的素樸之氣，人物設定不乏細微矛盾處，令其深度與想像力受限；1993年劇本歷經編修，劇本的梗概改動不小，架構漸趨穩定，刪略的篇幅有效挪用，加深情節立意與人物性格抵觸的悲劇力道，人物形塑已臻成熟；2013年劇本編修的幅度縮小，多在關鍵處的增刪文句、改動字眼，帶有凝斂語感、極大化事態張力的功用，令人讀之暢然。2013年劇本的人物設定、各種敘述與細節統一更形簡潔，留白處需索觀者的想像和參與，此涉劇作家的編劇、美學理念。三種版本的歷時演進，令主要人物的性格刻畫，於細節處更顯圓熟、動機切實，一體加深了悲劇的力道。如前所述，解謎牽馬事件，對曹操的刻畫愈加冷峻，乃加深了君臣的隔閡；而曹、楊二人的初登場，初稿側重楊修高才，講求戲劇化，後來版本二人漸享均勢，相互推崇、渴慕，方才讓人更加惋惜他們最終的絕裂。綜觀而言，文字劇本之呈現，仍須考量劇場的表演能量與合理性，並非遺世獨立。劇場搬演的再創造，更是人物立體化、深化的關鍵。

### 三、人物形象「演」變

#### （一）「排場」與「第二度創作」

<sup>56</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁299。「鹿鳴女與孔文岱的感情，無論情節推展或是性格塑造，都起不了任何作用，甚至還攪亂了孔文岱的形象。孔文岱在劇中只是個『觸媒』，他的形象應該清清爽爽、乾乾淨淨，單純只是一個投明主報國的青年……」

本節主要考察三種劇場版本：1990年京劇電視藝術片、2010年上海天蟾逸夫舞臺、2019年CCTV空中劇場。首須關注表／導演創造性的不同展現。張庚觀察，「導演馬科在研究劇本上下了工夫，引導著全體演員和舞臺藝術家共同把劇中的新意創造性地體現在舞臺上，使這個戲的舞臺藝術出現了嶄新的風貌」。<sup>57</sup> 此其「戲曲的三度創作」過程中之「第二度創作」，<sup>58</sup> 呼應了王安祈對《曹操與楊修》「編導雙美」的評價。<sup>59</sup> 從劇本到劇場，表現多有不同：

同一部作品，初稿和搬上舞臺的版本之間，往往有很大的差異；演出版逐漸定型後，有時仍會有些細微的修訂。這些修改，有的出自編劇，有的出自導演或演員，著眼點或為戲劇張力的強化，或為舞臺調度，或為唱腔安排。無論為何……都是意圖精益求精的過程。<sup>60</sup>

從舞臺、表演的角度看戲曲，不可忽略「排場」。傳統上，「明清傳奇在舞台上表演故事，十分講究『排場』」，因為「戲曲舞台上的故事，是透過演員歌唱，配合對話和身段舞蹈加以鋪陳推展的。簡單的說，『情節』必須跟『腳色』表演——主要是『歌唱』，密切配合。」<sup>61</sup> 劇本以文字表現情節與人物，但落實它們，有賴劇場藝術的額外創發。「『排場』指的是『角色如何配合服飾、砌末，運用音樂、科介以表演故事情節』，也就是說，排場同時包含了『劇情』與『表演』」。<sup>62</sup> 它攸關「在情節與表演的相互配合下的整體氛圍營造」，也可簡稱為「表演結構」或「表演設計」。<sup>63</sup> 曾永義認為，「戲曲的『內在結構』在『排

<sup>57</sup> 張庚，《戲曲美學論》（上海：上海書畫出版社，2004年），頁71。

<sup>58</sup> 張庚，《戲曲美學論》，頁65-93。戲曲劇本的第一度創作是劇作家的文學劇本，第二度創作將劇本的文學構思落實到舞臺，第三度創作則有待觀眾的想像補充。

<sup>59</sup> 王安祈，〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，頁306。

<sup>60</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁289。

<sup>61</sup> 林鶴宜，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁74。

<sup>62</sup> 王安祈，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，2004年），頁190。

<sup>63</sup> 王安祈，《當代戲曲》，頁100。

場』」。<sup>64</sup>

第二度創作的核心尤需考量到演員，馬科「借鑒了話劇的東西，對演員進行小品訓練，讓他們掌握人物心理動作、心理節奏」，<sup>65</sup>而「戲曲導演對劇本的二度創造有它自己的特殊規律」，「它不同於話劇的導演構思，而是從中國舞臺藝術上場、下場、分折、分出的基本體制中，從以唱、念、做、打為基礎的歌舞程式中來體現完整的戲劇情節」。<sup>66</sup>新編戲曲中，傳統的身段、音樂程式等規約，勢將面臨不同運用，以新的主題、思想作考量。此排場、表演設計上的革新，在尚長榮飾演的曹操身上最為顯著。

## （二）尚長榮與曹操

尚長榮飾演的曹操形象，突破傳統的「白臉奸相，肩膀弓起，背微駝，眼睛眯細著，高傲地昂著頭」，經過多方嘗試，尋找最佳的臉譜描繪方式，劇場「去掉了『陰』、『蠢』，增加了他的英武之氣，從而在臉譜上又創造出了一個新的曹操形象」。<sup>67</sup>

其實，「淨腳的面部化裝才是臉譜藝術最為突出的創造」，「其構圖敷色的原則既參考人物的社會身份，又依據人物性格」。<sup>68</sup>單看曹操的神情，其偌大深黑的眼周最為吸睛，協助表現各種內在情緒，雙眉之間向上覆額的紅染與黑線條流轉勾勒，意有所指、焦點集中、延展心緒。

1990年京劇電視藝術片，新的曹操扮相登場，眾將士分列左右，莊嚴祭奠郭嘉墓廬。曹操賦詩「明月之夜兮，短松之崗·悲歌慷慨兮，悼我郭郎」等語，「慷慨」二字聲調蒼桑渾厚，肅穆哀傷，追悼深長。

<sup>64</sup> 曾永義，《戲曲學（一）》（臺北：三民書局，2016年），頁603。

<sup>65</sup> 楊勝生，〈曹操、楊修就是我們——訪上海京劇院導演馬科〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁332-333。

<sup>66</sup> 阿甲，《戲曲表演規律再探》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁50。

<sup>67</sup> 陳雲發，〈新的求索〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁131。

<sup>68</sup> 廖奔、劉彥君，《中國戲曲發展史》卷4（北京：中國戲劇出版社，2012年），頁164。

在短暫的時間與篇幅之內，立時展現「『詩人曹操』的神韻」，此歸功於尚長榮「在念白上下了很多功夫，並借鑒了當年話劇《蔡文姬》中的臺詞錄音，且大膽強化運用了尖團字、湖廣音和吳韻」。<sup>69</sup> 從扮相到念白，都是人物形塑的基本功，而且「千斤話白，四兩唱」，基本功夫最耗時、耗神磨練，彰顯人物情志與周遭樣態。

2010年上海天蟾逸夫舞臺，尚長榮的嗓音沙啞，略顯疲態，然氣勢與神韻猶存。尤其楊修才一發表國庫空虛之洞識，未待語落，曹操立刻擊掌叫好：「先生確有富國之策」的歡欣神態，願意「洗耳恭聽」的投入之情，被說「對牛彈琴」時左右俯看自己雙手欲自報家門的反應，如實傳達了久旱逢雨的愛才之情，以及貴為丞相卻如知己般相談的平凡、熱絡感，饒富趣味。然綜觀此版本全劇，對話的銜接總覺有些過分平順、爛熟之感，情緒不若1990年京劇電視藝術片那般飽足。此非單純語調或停頓的問題，包含非常細瑣的動作、反應，皆感不足。

例如，第二場初公孫涵正欲告發孔聞岱，曹操第一時間回話：「爾敢誣陷賢良」。曹操對孔聞岱本有疑慮，此句回話顯然意在言外，頗有試探、張看之意，這層涵意得在眼神上做出來。1990年京劇電視藝術片的眼睛半張，橫看側立一旁的公孫涵，帶有思索、試探、猶移不決的意味，全無字面的責備之意；2010年上海天蟾逸夫舞臺版本，語氣不但較為平順，且眼睛微眯成一線，少了眼神，益形空虛，此種「刻意留待解讀」（以留白捕捉模糊）之取徑，比之半睜眼探詢、意義多端、望之興味盎然的表現（以繁複捕捉模糊），顯然有段差距；2019年CCTV空中劇場，曹操的語氣更嚴峻些，聲量亦加大，但情緒和力道反而過分明白，未顯豐厚。尚長榮曾師從侯喜瑞，侯派「架子花把眼法分為五種。瞧、看、視、眇、眈」，<sup>70</sup> 表情和眼神的功夫最需到

<sup>69</sup> 廖奔、劉彥君，《中國戲曲發展史》卷4，頁30。

<sup>70</sup> 張胤德、玉曦，〈論「侯派」〉，收入張胤德編，《侯喜瑞藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁105。瞧是遠望；看是近觀；視是輕對方，微抬眼簾、一掃而過；眇是驕傲的眼色，眼睛微睜，從空隙看人；眈是斜眼看人。

位，融貫在表演敘事中。

銅錘兼架子花，尚長榮唱功表現不凡。2010 上海天蟾逸夫舞臺中，第二場的唱詞「慨當以慷，憂思難忘，何以解憂，唯有杜康」，第一遍唱得蒼勁有力，眼眯成線，憂思畢露；第二遍略加輕快，轉望向倩娘，唱到杜康時，倩娘對曹操以食指點晃了兩下，意謂無傷大雅的責備，和夫妻默契、情感。曹操欲喝酒解憂，對著倩娘唱第二遍，意在告知與申請許可。而最經典的表現，仍屬 1990 年京劇電視藝術片，第四場曹操為孔聞岱徹夜守靈之初的「反二黃」唱段——「寂寞三更人去後，恰便似雪上覆霜愁更愁」等六句唱詞（詳附錄表七），綿延將近四分鐘。前二句漫悠轉繞，唱到「愁」字停頓、和緩，若有似無，進入某種遙思與情緒，慢慢從座位立起，喟嘆求才之難。「才難求」之才，聲調高亢拔起，「求」轉纏繞不盡，終歸末句身寒／心寒感受。孤身一人、靈堂中、座位前後，獨自演繹內在情境與外在處境之艱難交迫。

定義上，「反二黃基本是把正二黃的曲調，降低四度來唱的腔調」，它「比正二黃的唱腔起伏跌宕更大，曲調性更強」，更「擅長表現悲壯、慷慨、蒼涼、淒楚的情緒」。<sup>71</sup> 用於此處，極為恰當。若論演員在「唱腔的聲韻情的關係上，尚先生總結出了十六個字：『抑揚頓挫，輕重緩急，斷連收放，陰陽明暗』」，可形容此處表現。<sup>72</sup> 淨行中唱反二黃向來少見，<sup>73</sup>《曹操與楊修》的唱腔設計高一鳴認為：「在傳統劇目上淨行很少有慢節奏的唱段，而作為曹操來說，他既是大政治家，又是大軍事家、大文學家，此時半夜守靈，心情複雜，客觀上是

<sup>71</sup> 吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典（增訂版）》（天津：天津人民出版社，2007年），頁17。「反二黃」詞條提到：「在京劇傳統戲中，老生、小生、旦、老旦均有反二黃的唱段，淨行只有《陰回朝》一劇中的聞太師唱反二黃，其他劇目中比較少見。」

<sup>72</sup> 耿婉怡，〈談戲曲演員的「開竅」〉，《中國戲劇》2019年第8期（2019年8月），頁49。

<sup>73</sup> 范華群，〈談尚長榮塑造的曹操形象〉，《當代戲劇》第4期（1990年4月），頁36。作者說：「……新的創造，比如唱腔設計上，第四場曹孤身守靈那一段反二黃轉慢三眼……這段表現哀思與愁的唱腔，以往在淨角花臉的唱腔中委實尚未見過」。然而淨角唱反二黃《曹操與楊修》並非首創，有待另外考察。

有條件唱慢節奏唱腔的」。高一鳴用「反二黃慢板」設計唱腔，刻意在「更愁」二字「下行到低音區 4.5 665-以表現曹操此時內心的感嘆淒涼」。<sup>74</sup> 再從聲情上看，曹操的「唱段極富抒情性和多變性，反二黃三眼，『寂寞三更人去後』，二黃快原板接蹀板，『漢祚衰群凶起狼煙滾滾』反差之大，極具藝術感染力」。「就其唱念而言，銅錘多用順音，架子則多用橫音，因人物不同其音樂形象也不同」，尚長榮則「融銅錘、架子於一體，唱腔悅耳動聽」。<sup>75</sup> 尚長榮的唱功，配合高一鳴的設計，在「愁更愁」三字之上，幾乎把觀者的情思與魂魄勾攝而出。

第四場「靈堂殺妻」其實並非經由曹操之手，鋪排巧妙。曹操以驚天一跪突顯情勢危峻、內心惶恐，終致倩娘自刎，二者相互加乘，達致全劇情節與情緒高峰。1990年京劇電視藝術片中，曹操回應倩娘唱道：「老夫今又遇危難」。曹操在意誤殺孔聞岱的後果，頗感楊修交逼，繼而表現出對妻的體貼：「連累賢妻夜不安」。當得知倩娘乃受楊修之託前來披袍，曹操驚詫不止。倩娘探問：「丞相為何如此驚慌」，曹操坐在椅子上，牽著倩娘左手，娓娓唱出：「牽玉手，睹芳容，可憐賢妻懵懂人！」情緒的隔層與落差，加劇觀者心酸，尤當倩娘渾然不覺，曹操卻已立時知曉倩娘的命途。曹操哀嘆後接唱：「我的賢妻呀！漢祚衰群凶起狼煙滾滾」，大力將倩娘攬向自身，身子晃震，表現強烈不捨的情感。唱及天下生靈塗炭慘狀，身段、面容、唱腔、唱詞、音樂旋律無不讓人感受場面之悲愴。

曹操在重要唱詞「怕只怕天下賢士心寒透，我宏圖大業化灰塵」之後，以背影示眾，偌大厚重的丞相背影，在衣袍之下激烈抖動著，

<sup>74</sup> 高一鳴，〈談談《曹操與楊修》的唱腔設計〉，《戲曲藝術》第3期（1996年8月），頁58-59。

<sup>75</sup> 劉小榮，〈學《曹操與楊修》學尚長榮精神〉，《劇影月報》第3期（2010年6月），頁91。有關橫音、順音，「架子花念白時的『橫』音、『炸』音，是造成其唱腔板式單調，音低、腔平的主要原因……順音即是使用鼻腔共鳴音，亮音及他有的一種腦後『愜』音來演唱銅錘式的亮亢、激情的唱腔……」郝壽臣早亦琢磨「架子花臉銅錘唱」。詳鄭黛瓊，《中國戲劇之淨腳研究》（臺北：學海出版社，1993年），頁176-177。

隨著音樂旋律，顫抖加劇，倩娘的表情漸轉驚懼，感受到哀求緊迫，正當情緒和節奏的最高點，曹操猛然一跪，頹然重壓在倩娘心頭。先前仍只是陰霾，當曹操一跪，倩娘便知難逃一死。倩娘臨別唱詞情意真切，欲將取劍、自刎前後，曹操的反應在不同版本產生別異——1990年京劇電視藝術片，倩娘臨別前唱段末句「到墳前奠半碗剩酒殘羹」（詳附錄表九），已向曹操跪下，唱畢三拜，起身後曹操前來相扶，兩人繞了一迴圈倩娘推開曹操取劍自刎倒地。曹操驚泣，單腳跪地、跨行，臥伏倩娘身軀，隻手空中揮舞、啜泣成聲，另手顫抖輕置其身——整起事件幾近「順來逆受」，悲劇終須發生；2010年上海天蟾逸夫舞臺版本稍有不同，當倩娘臨別唱段一完，曹操明顯意識到妻子死亡將近，連聲高喊「不、不、不、不、不」，抵抗意向、違逆命運的反應，加深了曹操的內在衝突感。倩娘掙脫曹操，取劍自刎，轉身背向觀眾蹲跪在地，曹操趨前蹲跪其後。隨後，曹操的悲慟反應不若1990年京劇電視藝術片那般強烈，身段的生活感與手勢亦少些，顯然歷經思慮與剪裁。另一明顯的轉變在於，最後曹操呼喚來人，拾起地上寶劍，一半為了模擬並完成夜夢殺人態勢，一半為了順勢拄劍攙扶起身。人群來後，曹操坐在椅上，劍鋒抵地，低首、搖頭、痛悔。這裡修飾了，痛失伴侶後旋即「理性」思及圓謊完事並呼喊來人的某種違和、算計感。情緒轉折、鬆懈的層次，更細膩；2019年CCTV空中劇場此處，多沿襲2010年上海天蟾逸夫舞臺的表演設計。

倩娘自刎後，單看劇本會較關注楊修的反應，其隨後登場所言：「你這夜夢殺人之疾，就如此地沉重嗎？」但觀劇場，則感曹操與倩娘牽繫猶在，面對楊修隱含種種情緒轉折。當曹操說：「楊主簿，你看今日之事，怎樣處置方好？」此間怒極，責備之意甚強。後來曹操力乏，宣布嫁女與楊修，並說：「德祖啊，老夫贈你的錦袍，你不該遺落在此啊。」曹操從地上拾起錦袍，為楊修披上。單看臺詞，仍有責備的味道（是你利用我的恩賜讓倩娘來赴死），但劇場中曹操的嗓音、全場的氣氛，已然相當疲憊，宣布嫁女之後的此言此行，較多表

現出曹操按捺住悲愴後，重又對楊修的修睦施恩之意，進而為之披上錦袍，城府與機鋒深埋。此處劇場所給訊息繁複，文字劇本不及、評論追摹不易，王安祈有獨到描繪：

倩娘自盡後，曹操先是痛哭，緊接著情緒陡然一變，由悲傷轉為悲憤，他拄劍長呼，喚來楊修。楊修一到，曹操的悲憤驀然隱去，取而代之的是仇恨對方的情緒；而當楊修懊悔不已陷入悲憤之後，曹操的仇恨又化為擊敗對方的豪氣。最後，他宣告鹿鳴女許配楊修為妻那一刻，觀眾看到的是曹操對楊修近乎得意的嘲弄。<sup>76</sup>

曹操之劇場人物形象，演變如此豐厚深刻，另一主要人物楊修，以其賢士的清癯、憂憤形貌，要在人物圓熟度與形勢上比肩曹操，實非易事。曹操有權力、臣子、妻女、國祚、儀典等各種手段可以挪用、比附，楊修只能自我依附，以內在情志成就自身的言說、敘事與表演。在劇場上，楊修如何能與曹操分庭抗禮，完成甚且強化劇本指陳的悲劇張力？首須關注言興朋的聲腔與流派特質。

### （三）言興朋與楊修

本質上，《曹操與楊修》第一場是為楊修設戲，不論曹操的表現多麼突出，衡諸表演設計與情節結構，楊修的憂思、高才對曹操及其國祚的助益才是核心。言興朋飾演楊修，登場第一句唱詞：「半壺酒一囊書飄零四方」，曹操與眾將士藏身起來，楊修初不見人，現身時，光照之處多麼萬眾矚目——這是戲劇效果。楊修一無所有，只有書和酒，只有唱與念，更有才情與激越。飄零四方的楊修，終於來到曹操眼下，第一句唱兼具自得與愁思，隨後點出「欲振國無明主心中惆悵」。1990年京劇電視藝術片中，畫面隨即切換藏身大樹之後曹操三分之二的臉龐，曹操兩眼圓睜，充滿期待、擔憂與觀望。楊修唱及「心中惆悵」的悵字，拖之極長，有一、二句的長度，他面對觀眾，右手微抬，

---

<sup>76</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 298。

置於腰際外側略高，「悵」字綿延之時，頭部輕微上下擺動，眉頭輕鎖，輾轉與唱詞合一。曹操與楊修二人行將「相見恨晚」之前，各先賦詩一句，楊修念白「念之斷人腸」，人字一起，拉長音、鼓中氣，氣宇宣昂、胸懷遠大。敬佩曹操「憂國憂民的襟懷如斯也」，「如斯」二字嘹亮遠送，二人相互「告白」、傾慕，令人動容。月下二人兩立，曹操握起楊修左手，拍了兩拍：「你我相見恨晚吶」。若無劇場展現這種美好、相知的情境，將難以體會何以楊修初投明主，便迫不及待、躍躍欲試、願立半年軍令狀、務求功績以展氣象的微妙心境（國庫空虛是實際面）。

言興朋面對的人物，「楊修的毛病是只看自己高明，看不見別人長處，他總感到自己委屈，感覺不到別人的不容易……他總在『寫自己的高明史』。」<sup>77</sup> 上節劇本人物群像平議，並未突顯楊修此等傾向，反而較關注他的憂國憂民、不計生死，此二者未必矛盾。人性複雜，動機亦有多端。「直到『誤殺孔聞岱』事件之後，楊修才真正顯出咄咄逼人的一面，而這已遠超過露才逞能的層面，體現的是知識分子『執著求真、實事求是』的精神。楊修不滿於曹操的不是誤殺，而是曹竟然以政治上的欺瞞權術泯滅真誠」。<sup>78</sup>

「誤殺孔聞岱」被真正揭露前，曹操與楊修猶仍相知相惜，第三場初曹操乃言：「楊主簿終日操勞，以藥當酒，難道老夫不知」。事態的翻轉，尚需楊修一大段念白與身段表演，來迫使曹操鬆口，編造「夜夢殺人」作藉口。楊修闡述孔聞岱功績大段唸白與身段表演，長且耗功，節奏與聲腔的配適也很重要，得做出孔聞岱遊歷各處、千辛萬苦、置生死於度外的連續念白，念得曹操益加心虛，這是情節上楊修揭露曹操錯殺孔聞岱此一驚人事實的前奏。

<sup>77</sup> 馬科，〈回顧《曹操與楊修》的導演過程〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 105。

<sup>78</sup> 王安祈，〈堂堂正正走進戲曲史〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 317。

楊修表功孔聞岱大段念白的表現，實「佐以瀟灑的馬派形體動作，繪聲繪影」，知情孔聞岱死訊之後，「言興朋的兩眼圓睜，表現出萬分驚恐的神情，配以猛烈的抖鬚和渾身戰慄的麒派做工，強有力地表達出楊修的激忿心情」。<sup>79</sup> 可見流派與身段程式，已化為言興朋詮釋人物的助力，而非束縛。言興朋為「言派」老生創始人言菊朋之孫，他「充分發揮了言派拗怒婉折的唱腔特質來詮釋楊修性格，但是整體的表演不限於言派，他自己即曾說道某處身段白口的表演同時兼採了馬派和麒派的特色」。<sup>80</sup> 從言興朋的經典詮釋可以得知，「用委婉迂迴，跌宕多變的言派唱腔抒發楊修的哀腸，是十分合適的；再以馬派身段的帥氣、飄逸，塑造楊修的身形，又能貼切地描繪出這一謀士的靈氣」。<sup>81</sup>

除了念白，言興朋的唱功也是他詮釋楊修的絕佳憑據。楊修最重要的唱，在第四場質疑曹操不夠磊落、謀慮請倩娘來測試夫君「夜夢殺人」之謊的二個唱段（詳附錄表六），以及第六場對鹿鳴女傾訴衷腸的大段唱詞（詳附錄表十三）。前者開啟、導引了他的激憤與「倫理審視」的眼光（詳第一節），後者代表了楊修作為知識分子，身陷在權力、性格與命運的衝突失衡中，他的自我定位和選擇。《曹操與楊修》第六場的結構，相較其他場次，歷年來較不穩定。楊修和鹿鳴女的唱詞，猶見於 1990 年京劇電視藝術片，往後更迭，2008 年南京紫金劇院的版本再有變動，<sup>82</sup> 2010 年上海天蟾逸夫舞臺版本又全數刪

<sup>79</sup> 陳文華，〈言興朋身手不凡〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 196。

<sup>80</sup> 王安祈，〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，頁 300。

<sup>81</sup> 張寶山，〈歷史人物的新塑——訪著名京劇演員尚長榮、言興朋〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 323。

<sup>82</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 303。有關第六場此處唱段與情節，作者多所考辨：「二〇〇八年十月，筆者參加三十一屆世界戲劇節，在南京紫金劇院再一次觀賞《曹操與楊修》……這次演出鹿鳴女和楊修的對手戲又做了不算小的調整，先用了天津首演版劇本的部分，但是卻沒有天津版前段哭祭倩娘四十陰壽的場次。前後情緒轉折極不順暢，逆轉的反差沒有出來，反顯得拖沓。」

去，顯見鹿鳴女相關情節支線及人物厚度，以及楊修「赴死」前的心境、處境及預判，劇場拿捏得比較久。本節專注分析楊修第四場的表現。

第四場「靈堂殺妻」，言興朋有經典詮釋。1990年京劇電視藝術片中，倩娘上場後與曹操互表衷情，唱道：「相爺你誤殺聞岱非本願」，這是客觀實情。曹操歷經「幻象武戲」的重擊，以其權位和性格，除了擊殺「敵患」，別無選擇——重要的是，楊修「不能」了解倩娘所言「非本願」三字，這是孔聞岱事件的關鍵，楊修走上了一條孤絕、批判之路。「曹孟德大英雄令人欽敬，有過錯為什麼就不肯擔承」，唱至第二句，側身向後走，眼神斜視、眼白外露，情緒容留給質疑，咬字極富韻味：「大英『啊』雄令『哪』人欽敬」，後續做表句句唱來都在指控，專注於控訴、不平的情緒，即使到「滿腹疑猜，一腔哀憤」，也不全作哀憤貌，僅在既有基調上，逐漸透顯譴責與悲憤，與後來「我那苦命的孔賢弟啊」的激切情緒作出別異，蘊含層次調節。末字「啊」拖之甚長，搖頭抖晃適中，輔以拭淚、水袖甩動，恰到好處；言興朋的唱腔，始終帶有薄脆、婉轉、纖巧的孤懸感，配適其孤注一擲的情緒乃相得益彰。

整體而言，楊修能與曹操平起平坐，在心境上歷經——知惜感念、天縱英才、擇善固執、囿於己見等，終爾挑戰了曹操的底線。在表演上，言興朋的唱與念佔據了核心位置。從流派的角度看，「『言派』在汲取『譚派』特徵的基礎上，根據自身嗓音條件，在音量不大的前提下注重咬字吐音、以腔傳情，通過對節奏的細膩把握，通過行腔中頓挫、跌宕的精準處理，形成獨特的表現力」。<sup>83</sup> 而「唱腔之構成在於歌者一己之音色、咬字吐音之口法和達意傳情行腔之修為」。<sup>84</sup>

<sup>83</sup> 田志平，〈京劇流派·程式等論題的研討——對曾永義先生所研究幾個戲曲論題的學習與延伸研究〉，收入王安祈、李惠綿主編，《醉月春風翠谷裏——曾永義院士之學術薪傳與研究》（臺北：萬卷樓圖書，2017年），頁296

<sup>84</sup> 曾永義，《「戲曲歌樂基礎」之建構》（臺北：三民書局，2017年），頁90。

言興朋之音色與氣質秀異，卓然成家，令人回味再三。言興朋詮釋的楊修，翻新了人物原本透顯的自我中心、高人一等與執拗感，觀者可以感受到楊修在孔聞岱事件之後身心所受的巨創，宛如腰桿上硬生生骨裂。楊修對曹操的一再質疑與求索，其實加劇而非挽救——自身的形滅。形滅而後神存。如果說第一場戲是為楊修設戲，此後反轉：以楊修的逐漸「形逝」為基底，曹操的掙扎、抉擇與氣勢躍居舞臺中心，完足悲劇的張力。分析言興朋的表演，他顛巍巍的身姿與堅毅神色，與曹操的表現難以截然切割。對照舞臺上兩人之間的形勢和思慮流行，方可獲得人物形象的細緻全貌，才知尚長榮與言興朋的經典詮釋，來者猶未可追。

#### （四）鹿鳴女、倩娘與其他人物

對比他人表現，鹿鳴女的形塑相形困難。鹿鳴女作為次要人物，表面上與核心情節關聯不深，是故如 1987 年初稿那般渙散鋪排，不易產生凝聚主題之效果。然就其與楊修的關係觀之，「鹿鳴女正是曹操較量輸贏的籌碼，是楊修心頭一塊病，這樣的夫妻關係要怎麼處理？這是全劇的大難題」；<sup>85</sup> 1990 年京劇電視藝術片，緊扣作為楊修之妻的情分，表現真摯情意，為之犧牲，突顯楊修遭斬的悲劇性；1993 年劇本「解謎牽馬」之後，鹿鳴女有感楊修處境危險，對他發出呼告：「我父縱有滄海量，怎容你恃才傲物強出頭？倒不如你我夫妻抽身走……免教你等閑拋了少年頭」，頗令楊修感到「中原才女情意厚」，進而吐露其擇善固執、「何惜此頭」的心情；<sup>86</sup> 然 2010 年上海天蟾逸夫舞臺版本，鹿鳴女退縮為專職表現為不捨夫君離世、呼嚎而自刎的扁平人物；2013 年劇本、2019 年 CCTV 空中劇場，終於嘗試在極

<sup>85</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 298。作者具體分析了鹿鳴女相關情節的三度大改，肯定編劇之「舉重若輕」、「疏能跑馬」，詳頁 298-302。簡言之，版本之間陸續刪除了鹿鳴女和孔聞岱的感情支線，以及兩人因曹操而起的衝突，轉由大段唱詞互訴衷腸，各明己志——本文耙梳，2010 年上海天蟾逸夫舞臺，又刪除了唱詞；2013 年劇本，又讓楊修誤判自身不至隕命，其不穩定性可見一斑。

<sup>86</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁 398。

有限篇幅中，多賦予一些人性深度給鹿鳴女，表現在第六場更加自然、精鍊的對話上，某種思慮、議決、調度的主體感候，前所未見：

鹿鳴女：你料事如神，可惜不懂人情世故……

楊 修：丞相是要退兵了！

（鹿鳴女制止楊修對眾人說。）

鹿鳴女：爾等歇息去吧。（眾下）說什麼父相決計要退兵，依我看來這「雞肋」二字說的是你楊修。

（中略）

鹿鳴女：若能退兵，乃天下之幸也。<sup>87</sup>

比起親人日常對答、為情哭嚎，鹿鳴女顯露少有的主見與決斷能力，雖然篇幅短小，卻有效地讓她最終因丈夫行將遭斬而「絕望自刎」前所說：「我父相屈殺你了」，變得更加真實深刻。

劇場中，倩娘的表演至關重要，情節高峰的張力和意義，比之劇末的曹、楊對戲毫不遜色。1990年京劇電視藝術片，倩娘第二場登場四句唱詞，旋律與聲腔典雅動人，彰顯夫妻同心，為了軍糧與戰馬，倩娘有感曹操「夙夜徘徊兮，孟德顏改」。隨後第四場重頭戲，搬演時歷經改寫，以天下慘況、鴻圖大業等唱詞，使「曹操的行為得到合理化」，而「逼殺倩娘終於成為全劇大高潮，是此劇能成為戲劇新里程碑的重要關鍵」。<sup>88</sup> 導演馬科此前安排了「一段倩娘的唱：『亂世夫妻多憂患，禍福相關同悲歡，餐風宿露常相伴，偕臥兵車渡關山。』」這些都是為說明曹操以後付出倩娘的生命是承受著何等重大的犧牲，作必要的鋪墊。倩娘這個人被塑造得越可貴，則曹操付出的犧牲分量越重，悲劇力量就越大」。<sup>89</sup>

倩娘安慰曹操：「相爺你誤殺閻岱非本願」，透露出夫妻同心、

<sup>87</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，頁357。

<sup>88</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁295-296。

<sup>89</sup> 馬科，〈回顧《曹操與楊修》的導演過程〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁101。

同理的溫厚感，並非特別替曹操開脫，點出了重要的事實：「非本願」。誤殺起自曹操的人格缺陷，由內心幻象和疑懼所致，這是妻的視角，楊修很難如是解讀。曹操的「牽玉手、睹芳容」大段唱詞，唱到「欲捨賢妻我怎能」時，倩娘與曹操對望，無聲驚呼，而後泫然欲泣，明白了自己的命運，令人痛感淒楚。此處表演的層次感與敘事能量之強，溢乎文字劇本。倩娘接唱「曹丞相握重兵天下縱橫，難道說保一親人都不能」，回返聲氣靜定，直挺上身、睜大眼，理直氣平、不慍不火質問，獨立人格深刻呈顯。在曹操第二段唱詞之後，倩娘知道沒有選擇了，曹操「我宏圖大業化灰塵，化灰塵」唱畢，倩娘向後探身、迴繞一圈，朝前面向觀眾，而曹操背對著觀眾，在倩娘面前顫抖漸增、猛然驚天一跪，倩娘驚慟亦且潰決，連環往復類近「盤袖」與「繞袖」動作，在體前兩迴圈，接續左右各一「雙甩袖」，<sup>90</sup> 難忍激動，跌坐在椅子上，驚魂若定。她接唱道：「相爺一拜如山重」，末句「怎忍心白髮人反送了黑髮人」唱畢，也向曹操跪下。曹操唱：「流淚眼對流淚眼」，倩娘對唱：「斷腸人對斷腸人」，兩人跪姿走向彼此，同唱「賢妻呀／相爺呀」。表演的情緒起伏鋪陳，天衣無縫，配合身段與唱詞，直入心坎。陳朝紅飾演倩娘琢磨再三、功夫到家，<sup>91</sup> 與尚長榮對手戲合作無間：

比如倩娘上場為曹操送衣後，不管舞臺有多大，我都是緊緊挨著曹操坐下的，因為我們「餐風宿露常相伴，偕臥兵車渡關山」，此時的倩娘對夫君表示了極度的體貼。當曹操傾吐了心底的苦衷，上身緊逼倩娘，唱出了心裡話：「我宏圖大業化灰塵」時，我設計了一個與曹操相呼應的邊蹲腿邊向後仰身的動作，試圖以這樣的畫面和造型來表達曹操這句話如同泰山壓頂般給倩娘帶來

<sup>90</sup> 萬鳳姝、萬如泉，《戲曲表演做功十技》（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁18-39。

<sup>91</sup> 本節立論從劇本到劇場，人物的立體化進程，倩娘相關分析，優先以1990年定版的表現為據；其他版本的倩娘，所引發的不同化學反應，尚待進一步申論。

的巨大壓力……我和曹操在「搓錘」的節奏中一氣呵成地完成了從下跪在地上再起身推磨的調度，以及近距離長時間四目相對的表演，我回憶我在和尚長榮先生的合作中，無論是排練或演出，我們都是眼往一處看，勁往一處使，屏聲斂氣，熱淚盈眶。<sup>92</sup>

其餘人物的劇場表現，各有較諸文字劇本更形立體之處。可以感覺公孫涵特殊的奉承身姿，黏著、體貼當權異常，當他奪權成功，行欲接管楊修印信之時，偶一淡默處之，忽爾近身、伏地追捧的酸腐小人嘴臉令人難忘；另外，蔣幹第四場初捧著寶劍、「對它進行『聲討』」而登場，在劇場中是場記的主意，以供倩娘自殺所用。<sup>93</sup> 當觀眾「真的」看見蔣幹一貫的真切、投入神態，這一幕的趣味和效果就出來了。蔣幹是曹操政令的忠實跟隨與履行者，他相信丞相夜夢殺人（的單方面說法），相信應該責難寶劍（若不在身邊，焉能誤殺），相信應讓寶劍靈堂示眾以告慰亡靈。第四場末，倩娘死後，曹操筋疲力竭，意外宣布許配鹿鳴女與楊修為妻之後，一度走路巍巍顫顫，也由蔣幹上前略事攙扶，忝為盡心忠臣。2010年上海天蟾逸夫舞臺版本第六場初，蔣幹探問楊修對他的觀感，楊修答曰：「為人忠厚」。蔣幹憂心友人處境，在奉勸楊修向曹操認錯之前，還讓對方先掛保證，以其人之「信」還治其人之「拗」，忠厚而有巧思。在人物形塑上，突破了傳統戲曲中蔣幹單一的「能幹」、「反派」、「方巾丑」形象。<sup>94</sup>

作為人物形塑之基底，各版本情節架構，不乏大小改動。鹿鳴女和楊修互訴哀腸的兩大唱段，在2010年上海天蟾逸夫舞臺版本中遭到刪除，致使鹿鳴女厚度更形不足；1990年京劇電視藝術片中第三場的開場，東吳米商向招賢者詢問孔聞岱住處，在1987年和1993年劇本

<sup>92</sup> 陳朝紅，〈倩娘是綠葉，我也得賦予她生命——談飾演倩娘的創作體會〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁137。

<sup>93</sup> 陳雲發，〈新的求索〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁127-128。

<sup>94</sup> 張庚，《戲曲美學論》，頁45。

都沒有，卻在 2013 年劇本中保存下來；第四場曹操的靈堂唱詞（詳附錄表七），在 1990 年京劇電視藝術片早已改成六句，末句為「只覺得遍體冷颼颼」，全然不似 1987 年劇本的十七句、1993 年劇本的十三句大段唱詞。而 2013 年劇本雖回歸六句，末句則改為「寒夜漠漠萬重憂」；1990 年京劇電視藝術片，第五場的猜謎小詩以「羅裙逐水飄」開頭，過分明白，不如其他各版本的「黃花逐水飄」——綜上可知，各種版本間，影響交雜紛錯，欠缺單一線性時間演進的因果連結，僅能大要確認 2019 年 CCTV 空中劇場與 2013 年劇本架構最為接近，此或晚近沉澱以致。也只有 2019 年 CCTV 空中劇場的第六場開端，走筆簡潔，讓楊修迅速與鹿鳴女相談，不再藉由蔣幹穿針引線。1990 年京劇電視藝術片播出以後，在場次、情節的架構已大致抵定，然而後續許多細節、隱微處拿捏，仍一再考驗著劇場藝術家的判斷。

## 四、人物心象協調

### （一）理論：「心象」與「人物」

《曹操與楊修》各式人物形象，乃由前述諸般細節之演繹糅合而成。從劇場的表現可以清楚感知，文字劇本的縫隙與留白，交融表演藝術而闡發。表演完成後，重新指陳更深刻層次，從文字的敘述和想像，到肢體、音聲、舞美的敘事與指望，無非是種再創、轉譯的流程。透過導演、演員乃至劇組的詮釋，觀者形成了立體、翻新、拓印腦海的人物形象，探察這幅形象的來源和底蘊，乃由劇場專業人士讀劇、理解、耙梳、做功課、心理分析而來。讀完劇本最初形成的「心象」，就是演員的「胸中成竹」，然而針對同一場景事件，若遇到不同視域、不同層面的心象解讀，應以誰的意見為是，以誰的詮釋為依歸？如何統一、包納多元的人物心象？詮釋者／觀者的人物心象，攸關實際成形的人物形象，二者交流纏繞。

劇場的第二度創作，帶有許多創造與詮釋的成分，協商不同的意

見，實難脫心象。焦菊隱論述道：

……應該是先要腳色生活於你，然後你才能生活於腳色。你必須先把你心中的那個人物的「心象」，培植發展起來，從胚胎到成形，從朦朧恍忽到有血有肉，從內心到外形，然後你才能生活於它。<sup>95</sup>

尚長榮「發於內、形於外」的內功一端，<sup>96</sup> 是類似的道理。他的藝術高度，乃先有侯喜瑞「尋找人物行為的心理依據」之師承，<sup>97</sup> 以及作為演員，為理解人物投入之用功：

只有找到了人物的歷史定位才能確定我的表演基調，才能進一步形成豐滿的人物形象。於是，我開始了對曹操這個人物的尋找，從史書記載到歷史評論，以及曹操的詩文包括他頒發的政令、軍令等等，最後我確定了從人性出發追溯曹操心理歷程的創作思路……沿著這個思路，我順理成章地找到了一個為人性的卑微所深深束縛、纏繞著的歷史偉人形象。在「偉」和「卑」兩者不可調和的衝突中，曹丞相一切悖謬的舉止都獲得了合理的內核與注釋……<sup>98</sup>

尚長榮設想的人物形象，就是身為演員視角盡心掌握的人物心象，它幾乎是創造人物的基本功。更全觀地說，《曹操與楊修》各種版本的改動，其實也反映出觀者、詮釋者的不同視角與美學素養，及其揣摩人物逐漸成形的人物心象圖幅。

劇本的人物形象，是人物形塑以後的成果；詮釋者內在的人物心象，則是人物（再）形塑之前的根由，它整合了人物的外顯行為與內

<sup>95</sup> 焦菊隱，《焦菊隱戲劇論文集》（上海：上海文藝出版社，1979年），頁82。

<sup>96</sup> 顧春芳，〈意象如月：尚長榮「三部曲」的表演美學〉，《中國戲劇》第4期（2019年1月），頁4。

<sup>97</sup> 尚長榮，〈藝無坦途——尚長榮談藝錄〉，《戲曲研究》第78輯（2009年4月），頁29。

<sup>98</sup> 顧春芳，〈意象如月：尚長榮「三部曲」的表演美學〉，頁5。

在情志。<sup>99</sup> 本節接續援引特定人物理論，分析人物淬鍊過程中的正面案例、反面案例（編修失誤），來突顯人物心象可能置身的協商位置。

一幅人物心象的形成，關乎我們以什麼內涵來界定「人物」（*character*）。馬格林（Uri Margolin）揭示三種不同看待人物本質的方式：「人物作為匠心布局」（*character as artifice*）、「人物作為虛擬個體」（*character as non-actual individual*）和「人物作為心靈建構」（*character as readerly mental construct*）。<sup>100</sup> 人物作為匠心布局，代表人物的本質是一種虛構的文化實體，他們由文字和語義所建構，存續於文本之中，只能藉由文字的敘述被察知，「事實上，他們就是這些敘述的複合體，沒有任何獨立實存之存在」；<sup>101</sup> 人物作為虛擬個體，躍乎文本之外，被當作某種可能樣態的實體，具備（人格）同一性、延續性，存在於某一「可能世界」（*possible-world*）中；人物作為心靈建構，側重讀者詮釋文本的過程，將人物視為「讀者的複雜心靈展現」。不同於前二者，此取向關心人物之文本線索與建構，在觀者認知過程中的形成。

前引張庚戲曲劇本「三度創作說」，與馬格林人物本質的三種取向，揭示三組巧妙的對位關係：一、劇本——人物作為匠心布局；二、劇場——人物作為虛擬個體；三、觀眾——人物作為心靈建構。可說馬格林的西方理論觀點，會同東方戲曲的美學論述，在理論上勾勒出人物形塑與創作的深層軌跡。

就人物而言，劇場藝術完美落實了對劇本的想像，將虛擬造成實境，考掘出人物深藏的本質和可能性，以供探勘；就敘事學（*narratology*）而言，戲劇的視野提供文本敘事學一個絕佳範例——

---

<sup>99</sup> 本處界定舉其關鍵、求其簡潔，以銜接行文脈絡，尚需注意人物形象與人物心象之間的繁複往復關係。

<sup>100</sup> Uri Margolin, "Character," *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David Herman (Cambridge: Cambridge UP, 2007), pp. 66-79.

<sup>101</sup> Uri Margolin, "Character," *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David Herman, p. 68.

虛構人物如何立體化。即便此「可能世界」（劇場）也是虛擬的，當我們精細掌握劇本／劇場的人物心象，上述三層面相互交纏、疊加，供予更完整、深刻的人物形貌。最末，可視化的可能世界（劇場的成果），又會回饋到我們內在的認知（心象）裡。

在詮釋者產生感覺的過程中，一幅詮釋力更佳、解析度更密緻的人物心象，源自美感經驗、移情想像、生活歷練以及敘事和表演專業的綜合判斷，涵括直覺，複查反饋而生。

## （二）盱衡：調和鼎鼐、淬鍊人物

### 1. 正面、反面案例

人物之改動與形塑，正面的案例所在多有。倩娘在 1987 年初稿中第一場隨曹操初登場，談的是「相爺休要過於悲傷」、「你也早些歇息吧」之類的日常夫妻應答，<sup>102</sup> 隨著鹿鳴女的情感支線在後來版本陸續遭刪除，倩娘此處情節亦一併刪略。對楊修來說孔聞岱之死是他莫大失落，對曹操來說則屬殺妻，他們各自身旁有重要人物離世，也藉此觀察對方的反應。作為丞相夫人，倩娘在第四場孔聞岱靈堂為曹操添衣，她的篇幅少、配合度高，該如何在框限之內表現基本的人物厚度？殺妻不易也不該，2013 年劇本中曹操表現「悲痛欲絕。淒厲呼喊」。<sup>103</sup> 然而倩娘的主體性，在「一死不要緊」、怕人「受孤伶」之類的離別修辭下，恐仍欠缺成立的條件（詳附錄表九），此其「人物作為匠心布局」的文本線索單薄。

扮演倩娘的演員認為：「曹操為了應付手下的一位謀士，就要倩娘的人頭去掩飾自己的失誤，我在感情上實在受不了！」扮演曹操的演員亦覺不妥，乃有劇組集思廣益琢磨新的唱詞與動機。<sup>104</sup> 馬科說，「他們對人物在特定情境下的認識啟示了我」，「我當夜就寫了一大段

<sup>102</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第 1 期，頁 60。

<sup>103</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入朱恒夫主編，《後六十種曲》冊 9，頁 351。

<sup>104</sup> 陳雲發，〈新的求索〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 125。

『二黃原板』」，「強化了曹操此時心理、情感、性格的真實性」。<sup>105</sup> 1990年京劇電視藝術片以後，倩娘人物深度大幅拔升。當倩娘短暫交待了夫妻之情，而曹操開始以「文官武將盡知情」、「我枉殺無辜擔罪名」為由，提示倩娘必須為他而死時（詳附錄表八），倩娘立即提出反駁：「曹丞相握重兵天下馳騁，難道說保一妻妾都不能？」短短一句質疑，奠立次要人物女性主體意識。她願意為曹操犧牲，但不是莫名而死、無疾而終。以此，她後來的難過之情，以及請夫君大業成就後到墳頭「奠半碗剩酒殘羹」的卑微心願，乃更加真實且令人不捨。倩娘的人物心象，從劇本出發，來到了演員、導演和劇場此端，在「真實」環境中碰撞與交涉，催生了嶄新的倩娘。

新的倩娘人物形象的完成，雖屬「人物作為虛擬個體」範疇，然而演員和導演同時具備「觀眾」身分，他們觀看、體察自己與他人的表現。因此說是「第二度創作」，其實也帶有「第三度創作」（人物作為心靈建構）的成分，彼此相互含蘊。劇場的倩娘「在感情上實在受不了」，這份「感情」是演員的積累，也是創見。她的認知調度，最初由文本敘事而來，再由肢體和言語闡述而發，完足倩娘的人物深度。

另一正面案例，在於導演具像化了曹操心緒，豐厚其人物形象。《曹操與楊修》真正開始濃筆刻畫曹操，要從第二場錯殺功臣孔聞岱開始，引發連串掩飾過失之舉（夜夢殺人託詞、靈堂殺妻），進而與楊修關係罅隙外露、急轉直下（為楊修牽馬）。童道明認為，「曹操的悲劇是從他意識到錯殺孔聞岱的第一個瞬間開始的」。<sup>106</sup> 然為何曹操「非得」殺了孔聞岱不可？只因獲報他前往敵境而有通敵之嫌？1987年劇本稍欠解釋與鋪墊，幾句問話後迅及賞劍，場末「曹操凝視手中

<sup>105</sup> 陳昆峰，〈花甲之年再拼搏——《曹操與楊修》導演馬科採訪記〉，《當代戲劇》第4期（1990年5月），頁32。

<sup>106</sup> 童道明，〈曹操的悲劇〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁227。

寶劍，躊躇地一笑」；1990年京劇電視藝術片以後，則由馬科導演「增加了劇中那一大段『幻覺』（東吳、西蜀、匈奴三面夾攻，等等）」來具像化曹操心中的惶恐、焦慮。<sup>107</sup> 此段幻象、意識流加演——「曹操三面受敵，孔聞岱手舉曹操殺孔融的大斧，追殺曹操，眾人刀斧齊舉向曹操頭上劈來」——<sup>108</sup> 不但合理化了曹操的殺人動機，增加了劇場的可看性，且使曹操更趨人性化。曹操的內在情志至此已清楚浮現：「舉賢良不避仇釀成禍害」。曹操當初應楊修請薦，任用於已有殺父之仇者，實乃預支胸襟，終難擋心魔盤踞。新增的幻覺段落，巧妙具像化此一心魔。它源自導演更為立體的人物心象，曹操「需要」這場戲以證立自身。

反面的案例，2010年上海天蟾逸夫舞臺，第六場戲刪除了鹿鳴女和楊修互訴哀腸的所有唱詞，幾令前者喪失血肉；2001年上海京劇院來臺二度演出，第六場戲，楊修眼見國祚敗危，曹操兵困斜谷，楊修與鹿鳴女交心的最後竟說：「縱然他翁婿情全然無有，我量他不敢殺我楊修」，「這句並非出自編劇之筆的唱，大大損害了楊修的性格」，此話「自以為是的聰明裡摻雜了傲慢、權力和利害關係的預判與剖析，簡直攪混了編劇筆下知識分子的形象與心靈」。<sup>109</sup> 在1990年京劇電視藝術片、1993年劇本等版本中，楊修仍然記起郭嘉墓前與曹操的知遇，比作「子期伯牙」之交，打算代行軍令以保國力，「為蒼生我何惜馬革裏屍還故丘」；然2001年來臺演出的版本與2013年的劇本，楊修卻自認不致殺身（詳附錄表十三）。此楊修全劇首次誤判，影響其才智高、預判準、掌握全局的統一形象。最初楊修與曹操的知遇，明君與賢臣共同目光所在，是為了國家和公利，而非私我與生命。楊修第六場自剖胸臆的大段唱詞，綜合並濃縮了他與曹操三年多來知惜

<sup>107</sup> 馬科，〈回顧《曹操與楊修》的導演過程〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁102。

<sup>108</sup> 陳亞先，《曹操與楊修》，收入王安祈，《當代戲曲》，頁384。

<sup>109</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁302。

乃至割裂的心路歷程，在不同版本中所面臨的編修失誤，甚至全然刪除，可以體現人物心象拿捏與協調之困難。

## 2. 模稜兩可的狀態

前引正面、反面案例，顯示人物心象之理解、表現的適切程度，攸關劇藝高度。然而，也有模稜兩可的時候，使人物心象在光譜兩端，呈顯為拉鋸游移、指涉多元的狀況——曹操需不需要為錯殺孔聞岱懺悔？

單純細讀劇本，從全劇的悲劇調性與人物互動軌跡觀之，曹操錯殺孔聞岱以後，內心的懺悔至關重要。如果沒有內在良知作底蘊，在品格層次，他的猜忌和游移將容留惡質，致使人物形象偏移；在襟懷層次，他的悲憫、大義則變得虛矯不可信，使一切行止失去根柢，更讓楊修相應作為的意涵隨之瓦解，悲劇張力下修。曹操需要懺悔和品格，來強化他不得以再三殺人的正當性與悲劇性——失去前提，結論便不存在。劇作家陳亞先說：

與馬導演合作的過程中，一方面，我學會了很多京劇藝術的路數，另一方面我也覺得很委屈，有些我十分得意的唱詞，他老先生「和尚殺崽心不疼」似的，硬給我拿掉。比如曹操錯殺了忠心耿耿的孔聞岱之後，人前不肯認錯，硬說是夢中誤殺，人後卻很懺悔。我給他安排了表白內心的大段唱詞……馬導演從京劇三分唱七分念的角度考慮，把這一段砍去，只留下兩句，再添上四句，把真誠的懺悔變成了為難與尷尬。這樣的情形還有一些。我一直後悔在整個排演過程中沒有始終待在上海。<sup>110</sup>

劇作家研判曹操應該為錯殺孔聞岱懺悔（詳附錄表七），劇場搬演與創作卻刪減大段唱詞及其懺悔內涵，這表面上涉及劇作家與劇場（導演）

---

<sup>110</sup> 陳亞先，〈沉澱之後的記憶〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁94-95。

的溝通、第一度創作與第二度創作的協調問題，實質上是對人物心象的理解差異，尚須援引且釐析，第三度創作之各方觀者視角（人物作為心靈建構）。

王安祈則認為：「原本十六句的問題不僅在篇幅長，『反二黃』的唱腔分量過重；更主要的問題在於唱詞內容偏離曹操性格和當下處境。」曹操的個性「絕不會為了錯殺無辜而懊悔致歉」，若併同參考郝壽臣《捉放曹》中的曹操，他「錯殺無辜呂伯奢全家數十口那一刻，有一絲驚訝，但緊接著下一場再出場時，當下竟給人一種全新的感覺。原本褪下的袖子已經穿上，剛才殺了人家一大家子的事，好像已經翻過一篇，他已經平靜下來，開始思考下一步。」郝壽臣的表演刻畫出曹操「一路向前、絕不後退的個性」，「如此曹操絕不會為了區區孔文岱虛耗唇舌連唱十六句」。《曹操與楊修》自 1988 年天津首演之後，即改為六句唱詞。<sup>111</sup>

王安祈與陳亞先的曹操人物心象貌似涇渭分明，實則有相當對話空間。1987 年初稿中曹操懺悔的大段唱詞洋洋灑灑十七句、一百七十二字（詳附錄表七），平心而論，懺悔之餘亦稍含矯情——錯殺既成，功臣已死，何差丞相為之「賜你慶功酒，封你萬戶侯」？劇場版本自 1988 年起，均已改為六句；劇本版本反應較慢，1993 年、2013 年各再刪略三分之一，前者保留了「矯情」，後者刪去了「懺悔」。折衷的編修方式應顧及各方，使訊息有效不失焦，存留關鍵的意義與脈絡。若從「排場」的角度看，唱詞在形式上長度過長、分量過重，修剪勢屬必然。

王安祈認為：「新思想新觀點的融入可視之為傳統戲現代化的完成」。<sup>112</sup> 張庚亦提出，「戲曲的現代化首先是作品內容的現代化」，「我們也有責任創造自己時代的人物」，並肯定《曹操與楊修》便是

<sup>111</sup> 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 292-293。

<sup>112</sup> 王安祈，《傳統戲曲的現代表現》，頁 122。

「從現代人的眼光去認識歷史，古代人是創作不出來的」。<sup>113</sup> 然而，曹操的整體表演到底有否／需否／該否懺悔呢？倘若曹操沒有懺悔，「新思想新觀點」將落腳何處？

除了 1987 年劇本，各版本第四場反二黃唱段之後，倩娘上場與曹操互有唱詞，倩娘有言：「相爺你誤殺聞岱非本願」，曹操回曰：「誤殺了孔聞岱我肝腸悔斷」。曹操自稱「肝腸悔斷」，足以代表創作者、演繹者的人物心象——尚長榮說：「為描繪錯殺孔聞岱後緊張、痛悔的心理狀態，我用轉水袖的動作說明其思想的翻江倒海、用盃珠的急劇抖動之聲反映其內心的震顫，配以因悔恨而頓足拊掌」。<sup>114</sup> 尚長榮對馬科說：「你不是說要塑造京劇史上的第七個曹操嗎？如果這場戲缺乏人物之間的心理和情感的糾葛，那麼，這還是『寧教我負天下人，莫教天下人負我』的曹操」。<sup>115</sup> 馬科對於劇本／劇場之別野以及曹操形象有深入思考：

原劇本當曹操聽到孔聞岱「與敵交往」時，立即把他叫來，問了三言兩語就把他殺了。殺得對與不對「且聽下面分解」，這在文學上是可以的，在舞臺上就有些不同了。因為戲劇觀眾不像文學讀者那樣，可以反復琢磨幾行文字……曹操為什麼殺人？是壞人幹壞事，還是基於某種錯誤判斷所犯的錯誤，這無疑又是體現主題的載體。導演必須引導觀眾得出每一層次必要的結論，這就是我增加了劇中那一大段「幻覺」（東吳、西蜀、匈奴三面夾攻，等等）的原因，決不能讓觀眾認為曹操是「寧可我負天下人，不叫天下人負我」的那個曹操，因為那個曹操不能體現這個劇本的主題思想。<sup>116</sup>

<sup>113</sup> 張庚，《戲曲美學論》，頁 116-117。

<sup>114</sup> 尚長榮，《藝無坦途——尚長榮談藝錄》，頁 31。

<sup>115</sup> 陳昆峰，《花甲之年再拼搏——《曹操與楊修》導演馬科採訪記》，頁 32。

<sup>116</sup> 馬科，《回顧《曹操與楊修》的導演過程》，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 101-102。

曹操不是「壞人幹壞事」，馬科希望用「貫串動作」與「主題思想」來呈現一個新曹操，融貫而有悲劇張力：他殺孔聞岱是身不由己，他懂得體察與內省。因此，「這個淡化了臉譜的曹操，不再是舊戲中臉譜化的象徵符號，而是一個有各種行為動機的複雜的政治家、詩人」。<sup>117</sup>

併參各家見解，「曹操需不需要為錯殺孔聞岱懺悔」此議題的討論價值赫然浮現——因受各方洞見、不同人物心象揣想的啟發與認知，單就曹操的人物心象而言，可感同一議題不同光譜位置所示之繽紛、萬端。它們有各自的詮釋立基，一體增加了人物的深度和潛質。

話說回來，嶄新的曹操人物形象，倒未必預設排除「寧可我負天下人」的舊認知。曹操「他錯殺孔聞岱又將錯就錯，殺愛妾以掩飾，頗有《捉放曹》中『寧可我負天下人』的味道」。<sup>118</sup>亦即「這個對立統一的混合體，就是曹操」，這個複雜的人物，「他坦誠相待，又陰謀算計；他慨當以慷，又氣量偏狹……他以天下、以統一為己任，又自私到『寧我負人，毋人負我』」。<sup>119</sup>從一個更為後設、普遍的角度看，融合有「舊」形貌的「新」曹操，非但不衝突人物的統一形象，反倒更形深刻、繁複——人世的實情是，心胸再廣闊的人也有私我一面：愛自己的子嗣必然更深，他人的祖先多半鬼類。童道明評論，曹操兼有追悔與奸雄一面：

在我們過去的戲曲舞臺上，曹操殺人殺不出悲劇來。何故？想想《捉放曹》。曹操一刀一刀把無辜的呂伯奢一家殺完之後，陳宮責問他「你這樣殺人，豈不怕天下人咒罵於你」。曹操卻拿「俺曹操一生一世寧可我負天下人，不叫天下人負我」的奸雄邏輯，撫平了自己的屠夫心理，也消解了可能產生的悲劇意識……當我

<sup>117</sup> 葉長海，〈《曹操與楊修》緣何轟動〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁164。

<sup>118</sup> 曉雄，〈「第七代曹操」的誕生〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁217。

<sup>119</sup> 劉禎，〈新時期戲劇人物創造論〉，《戲曲研究》第55輯（2000年7月），頁51。

們看到尚長榮——曹操痛心疾首的悔悟，我們就能說，我們已經看到了一個有了諸多突破的新的曹操……這個曹操照樣有「寧可我負天下人，不叫天下人負我」的奸雄心理邏輯，但隨之而來還有錯殺無辜的追悔，還有徒失英才的浩嘆……戲曲舞臺上從來還沒有過心理內容如此豐富的曹操……<sup>120</sup>

一致接受曹操「肝腸悔斷」，不欲循跡「寧可我負天下人」的劇場中人，陳亞先與馬科對懺悔唱詞的去留卻判斷有別；提出「新思想新觀點」作為當代新編戲曲基要特質的王安祈，認為曹操不需要／不適合懺悔，反而以傳統戲曲《捉放曹》的表演神韻為曹操人物心象的參照之一，照樣詮解《曹操與楊修》的劇藝高境；童道明則一方面認為《捉放曹》的曹操形象無益於《曹操與楊修》的悲劇意識，一方面又認可舊形象「寧可我負天下人」的奸雄邏輯。

立身此議題光譜的各式漸層和立場，它們各自對於《曹操與楊修》的悲劇張力都有不同挹注。對導演馬科而言，曹操「恐怕存在一個『源』與『流』的問題。歷史上實有其人的曹操，這是『源』；經過藝術創造的各種文藝作品中包括民間傳說中的曹操，這是『流』」。 <sup>121</sup> 尚長榮塑造、揣摩人物時，也曾浸淫史傳古文。曹操綜合形貌的體現，必然會汲取和表現這些傳承，此非作品與作者可以全然控制，藝術作品的詮釋可能，實多元開放。馬科說：

這些個曹操，無不表現了作者的歷史見解、政治觀念，浸潤著作者的美學追求和審美情趣。《曹操與楊修》中的曹操，是陳亞先的，也是我馬科的，是我們共同塑造的全新曹操形象，是從未有過的。傳統京戲舞臺上把曹操刻畫成了白臉奸雄，我們為什麼一

<sup>120</sup> 童道明，〈曹操的悲劇〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 226-227。

<sup>121</sup> 馬科，〈回顧《曹操與楊修》的導演過程〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁 99。

定要繼承呢？<sup>122</sup>

本文主張，妙境正在，舊形象不一定要繼承，但也不一定全然摒棄，此間存有細敏的界線與分寸。就戲劇藝術而言，人物心象光譜之多元別異，正可顯示作品的指涉豐富、厚度飽足，耐得住也禁得起探勘。表演上的曹操雖然昭示了懺悔，但是他的「三次不殺」（楊修）其實已然「三殺」（孔聞岱、倩娘、楊修），事過境遷的邁步身姿總還是有的。曹操此一人物的複雜性，恰恰在此詮釋別異中，再獲展現與躍升，此即《曹操與楊修》之「新思想新觀點」所在。

劇作家調度想像力、依賴文字，演員調度身體、聲音、面容與情緒，而劇場導演則掌握更多元素的協調，他看見的故事、產生感覺的過程、敘述陳展與拿捏，會讓他判斷某單一元素在全景中的恰當程度。劇場係戲劇專業、人物模塑充盈之所，各種造境可能林立，掌握人物心象與形象的本質和互動關係，有助釐清全貌。人物的本質和內涵，與人物的形象演進、心象形成，三者間關係千絲萬縷。本文從觀者／詮釋者的多重認知出發，掌握他們在不同情境所形成的人物心象，對於劇場搬演需索的必要溝通、磨合上，可能扮演的角色。

## 五、結論

《曹操與楊修》諸版本演進，從劇作家陳亞先的劇本開始（人物作為匠心布局），到導演馬科的劇場調度和搬演（人物作為虛擬個體），再到王安祈等論者／觀者的多元詮解（人物作為心靈建構），人物心象、人物形象迴環往復，種種「源」與「流」，匯合上述三種人物本質、內涵，獲致總體豐厚形貌。

歷經劇場搬演，劇本同獲昇華。本文勾勒之寓意——文學與文字

<sup>122</sup> 馬科，〈回顧《曹操與楊修》的導演過程〉，收入龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，頁99。

何其珍貴，催生想像，提供世界觀，也拓印心象。戲劇人茲茲念念，落實創見，讓虛擬變成實境，使故舊生新。演繹心象，進而陳展形象，新的形象會再成為觀者的心象來源，相互援引、滋生活動起來，源源不絕。

本文考察《曹操與楊修》六種版本，以人物的形塑為核心。行文涉及三個主題：一、劇本人物群像平議，綜論人物情性之基底，與他們互動的姿態、動機；二、各種版本之間，劇場人物形象和表現之演變，以及表演詮釋的不同敘事特徵；三、藉由版本改動的各式案例，思索人物概念之本質，探索觀者內在人物心象的形成，以之作為劇本和劇場之間的美學共構、協調憑據。

各主題面向攸關兩種縱深：一、歷時的縱深，六種版本之間的改動和人物淬鍊實況；二、共時的縱深，單一劇本構作為劇場表演當下，當代戲曲新編立即面對的轉譯協調。論述最終認採，人物形象的形成過程中，不論創作、表演、導演、評論各方的美學素養、專業判斷多麼不同，當面臨揣摩人物的意見衝突或瓶頸時，應該從人物心象的認知過程作思考，考量不同立場的人物心象基礎和源流，彼此保留開放對話、協同的空間，減少視域外盲點可能肇致的失誤（品味落差）。

人物心象的協調，則關涉三個層次：一、就演員個人而言，解讀並調度認知內的資訊，形塑對外溝通；二、就作品本身而言，人物心象可以協商劇本／劇場，其不同版本的溝通呈顯；三、就美學與評論而言，人物心象可以協調理論和實務的不同位置，將心象的認知落實為敘事展演，並指出差異見解融匯的可能。

掌握人物的本質、形象與心象，各式線索訊息的底蘊來源雖異，但多元的理解與形貌，若歷經成功協調，終將累進、疊合成一組細緻相容的圖示。戲劇人物曹操與楊修雖屬虛構，陳義卻為普遍：透過貼切的聯繫、指涉、代言與搬演，他們的人格融貫、生命靈動、衝突深刻，牽一髮而動全身，指陳命運的真諦。筆者真實感到劇作一股揮之不去的濃郁悲愴感，在益發由衷的人物互動與裂痕中，扎根蔓生開來。

戲劇藝術家在有限的篇幅中，竭力創發與編修，營造的人物形象能在讀者、觀眾內心存續下去，向內也向外對話，深刻探問——面對無可窺視、無由掌握的生命實相，身為人的手段、作為藝術的視野和可能，應該如何承接它的重量。人物的心象一旦在我們內裡形成，它會成為上述對話、視野和手段的基底，在實存世界肇生影響。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

清·曹雪芹、高鶚，《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局，2003年。

### 二、近人論著

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

王安祈，《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

王安祈，《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，2004年。

王安祈，〈版本比較——踩著修改的足跡，探尋編劇之道〉，《戲曲學報》第6期，2009年12月。

王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2011年。

王安祈、李惠綿主編，《醉月春風翠谷裏——曾永義院士之學術薪傳與研究》，臺北：萬卷樓圖書，2017年。

朱恒夫主編，《後六十種曲》冊9，上海：復旦大學出版社，2013年。

林鶴宜，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁書局，2003年。

尚長榮，〈藝無坦途——尚長榮談藝錄〉，《戲曲研究》第1期，2009年。

周傳家，《戲曲概論》，臺北：文津出版社，2009年。

吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典（增訂版）》，天津：天津人民出版社，2007年。

- 阿甲，《戲曲表演規律再探》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
- 約翰·加德納(John Gardner)著，陳榮彬譯，《大師的小說強迫症：瑞蒙·卡佛啟蒙導師的寫作課》，臺北：麥田出版，2016年。
- 范華群，〈談尚長榮塑造的曹操形象〉，《當代戲劇》第4期，1990年。
- 高一鳴，〈談談《曹操與楊修》的唱腔設計〉，《戲曲藝術》第3期，1996年。
- 耿婉怡，〈談戲曲演員的「開竅」〉，《中國戲劇》第8期，2019年。
- 陳亞先，《曹操與楊修》，《劇本》第1期，1987年1月。
- 陳亞先，《戲曲編劇淺談》，臺北：文津出版社，1999年。
- 陳昆峰，〈花甲之年再拼搏——《曹操與楊修》導演馬科採訪記〉，《當代戲劇》第4期，1990年。
- 國立臺灣大學戲劇學系編，《兩岸戲曲編劇學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學戲劇學系，2004年。
- 張庚，《戲曲美學論》，上海：上海書畫出版社，2004年。
- 張庚、蓋叫天等，《戲曲美學論文集》，臺北：丹青圖書，1986年。
- 張胤德編，《侯喜瑞藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1991年。
- 曾永義，《戲曲學(一)》，臺北：三民書局，2016年。
- 曾永義，《「戲曲歌樂基礎」之建構》，臺北：三民書局，2017年。
- 焦菊隱，《焦菊隱戲劇論文集》，上海：上海文藝出版社，1979年。
- 董健、胡星亮，《中國當代戲劇史稿》，北京：中國戲劇出版社，2008年。
- 萬鳳姝、萬如泉，《戲曲表演做功十技》，北京：中國戲劇出版社，1999年。
- 愛德華·摩根·佛斯特(Edward Morgan Forster)著，蘇希亞譯，《小說面面觀》，臺北：商周出版，2009年。
- 廖奔、劉彥君，《中國戲曲發展史》卷4，北京：中國戲劇出版社，2012年。
- 劉小榮，〈學《曹操與楊修》學尚長榮精神〉，《劇影月報》第3期，2010年。
- 劉禎，〈新時期戲劇人物創造論〉，《戲曲研究》第55期，2000年7月。
- 劉慧芬，《京劇劇本編撰理論與實務》，臺北：文津出版社，2005年。

鄭黛瓊，《中國戲劇之淨腳研究》，臺北：學海出版社，1993年。

鄭懷興，《戲曲編劇理論與實踐》，臺北：文津出版社，2000年。

謝柏梁，《中國當代戲曲文學史》，北京：高等教育出版社，2006年。

顧春芳，〈意象如月：尚長榮「三部曲」的表演美學〉，《中國戲劇》第1期，2019年。

龔和德、黎中城主編，《京劇〈曹操與楊修〉創作評論集》，上海：上海文化出版社，2005年。

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine Van Boheemen. Toronto: U of Toronto P, 2009.

Herman, David. editor. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

### 三、影音資料

上海京劇院，《京劇曹操與楊修》VCD。上海：上海錄像公司，未註明出版年月。

中國中央電視臺（CCTV）空中劇院，《曹操與楊修》。瀏覽時間：2025年3月24日。

<https://tv.cctv.com/2019/07/14/VIDE0mXe9oK1s1F6pfLULTQs190714.shtml>

<https://tv.cctv.com/2019/07/14/VIDETc5P1nkyRnidKQpctqvn190714.shtml>

## 附錄

表一 《曹操與楊修》六種版本

劇本的三種版本					
1987年·《劇本》		1993年·《中國當代十大悲劇集》		2013年·《後六十種曲》	
編劇 陳亞先		編劇 陳亞先		編劇 陳亞先	
劇場的三種版本					
1990年·京劇電視藝術片		2010年·上海天蟾逸夫舞臺		2019年·CCTV 空中劇院	
編劇 陳亞先	曹操 尚長榮	編劇 陳亞先	曹操 尚長榮	編劇 陳亞先	曹操
導演 桑弧	楊修 言興朋	總導演 馬科	楊修 言興朋	總導演 馬科	楊東虎、董洪松
舞臺劇總導演	倩娘 陳朝紅	導演	倩娘 夏慧華	導演	楊修 陳聖傑
馬科	鹿鳴女 吳穎	馬科、賀夢梨、	鹿鳴女 楊揚	賀夢梨、宋寶琴	倩娘 高紅梅
舞臺劇導演	招賢者 白濤	宋寶琴	招賢者 嚴慶谷		鹿鳴女 王維佳
馬科、賀夢梨	公孫涵 盛燮昌		公孫涵 殷玉忠		招賢者 王盾
	蔣幹 奚培民		蔣幹 奚培民		公孫涵 郭毅
	孔聞岱 李達成		孔聞岱 李達成		蔣幹 朱何吉
					孔聞岱 吳響軍

表二 招賢者的登場與終場（第一場、第七場）<sup>123</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
招賢者初登場		
（大幕內；音樂悲壯。人喊馬嘶，兵器撞擊，哀鴻呼號…… （幻燈字幕映出編劇、導演、演職員表。 （字幕完。音響嘎然而止。靜場。 （一束追光引手持求賢令（招帖）的求賢者上，他正值年少，黑髮無鬚。 招賢者（誇張地）漢相曹操，兵敗赤壁，招賢納士，共圖大業！招賢吶——（隱去）	（音樂悲壯，哀鴻呼號……） （一束追光引招賢者上。他正值年少，黑髮無鬚。） 招賢者：（誇張地）漢相曹操，兵敗赤壁，招賢納士，再圖大業！ 招賢吶——（隱去）	（音樂悲壯） （招賢者上。他正值年少，黑髮無鬚。） 招賢者：招賢囉！漢相曹操，兵敗赤壁，招賢納士，重圖大業。 （自語）唉！咱們八十三萬人馬，敗於東吳三萬兵將之手！仗打得這麼窩囊，咱們人家少點什麼？就少了周瑜、諸葛亮那麼幾個人才，所以……（光滅，隱去）
招賢者的終場		
（燈驟暗。 （一束追光引步履蹣跚的招賢者上。 （招賢者蒼老、疲憊的喊聲：「魏	（追光引招賢者上，他鬚髮盡皆白，步履蹣跚。） 招賢者：大漢丞相，斜谷兵敗！ 招賢納士，再圖大業！（咳嗽）	招賢者：（內聲）大漢丞相，斜谷慘敗！（追光引招賢者上。他鬚髮盡皆白，步履蹣跚）招賢納士，再圖大業——招賢嘍！（舞

<sup>123</sup> 《劇本》第1期，頁60、79；《當代戲曲》，頁379、404；《後六十種曲》冊9，頁331、365。表二的舞臺指示與氣氛、情韻理解有關，此處存留不刪。

侯有令，招賢納士，共圖大業—— 「喊聲漸遠…… (招賢者隱去。留下一個漆黑空曠的舞臺。 (有頃，大幕沉重地落下。)	招賢嘍…… (招賢者隱去。他的呼聲迴盪在空曠的舞臺。) (有頃，大幕沉重地落下。)	臺復明) (在現代歌曲《讓世界充滿愛》的歡快旋律中，「曹操」與「楊修」握手。) (演員謝幕。)
--------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------	-------------------------------------------------------

表三 楊修與曹操初遇時的姿態（第一場）<sup>124</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
知情對方與否		
曹 操 (疑惑地拉僮兒到一旁) 娃娃，你家相公叫甚姓名？ (中略) 僮 兒 老頭兒聽了：我家相公姓楊名修！ 曹 操 (果吃一驚) 啊，楊修！ (中略) 楊 修 你是何人？ 曹 操 在下曹操！ 楊 修 (故作驚訝) 哦呀呀，學生有眼無珠，得罪了，得罪了！（施禮） 曹 操 不知者不見罪，免禮！ 楊 修 (關切地) 丞相適才一摔，可曾摔壞？ 曹 操 不妨事的，我有先生扶持啊！	僮 兒：相公，郭嘉先生的墓臺已有人祭掃過了。 楊 修：(心領神會) 噢！ (中略) 僮 兒：相公，這祭掃的人叫曹孟德。 楊 修：(故意高聲地) 哈哈，你說的是那個曹孟德麼？ (中略) 楊 修：老頭兒，你曉得我是哪個？叫我去投曹操！ 曹 操：先生乃當今奇才楊德祖，那曹操正愁尋你不著。 僮 兒：你怎麼知道我們相公名諱呀？ 曹 操：年年中秋，只有楊修來祭掃這冷落的墳臺……	僮 兒：相公，郭嘉先生的墓臺已有人祭掃過了。 楊 修：哦！ (中略) 曹 操：先生乃當今奇才楊德祖，那曹操正愁尋你不著。 僮 兒：你怎麼知道我們相公名諱呀？ 曹 操：方纔先生說過，「年年只有我楊修祭掃這冷落的墳臺」。 (中略) 曹 操：實不相瞞，老朽便是曹操。 楊 修：哈哈，丞相你到底自報家門了。 曹 操：怎麼，先生早知曹操到此？ 楊 修：丞相求賢一片誠，今晚焉能無此行？
楊修登場形象		
(楊修醉臥馬背上。 僮 兒 相公，到了！ 楊 修 到……到了麼？(滾下馬背、臥地) (中略) 曹 操 (旁白) 呀！好一個放蕩書生！	楊 修：(下馬，醉步) (唱)冷眼觀孫曹劉三霸爭強，欲報國無明主心中惆悵， 僮 兒：相公，到了郭嘉先生的墓廬了。 楊 修：(接唱)中秋夜念故人來會郭郎。	楊 修：(唱) 冷眼觀孫曹劉三霸爭強，欲報國無明主心中惆悵， 僮 兒：相公，到了郭嘉先生的墓廬了。 楊 修：(接唱)因此上我也來祭奠郭郎。

<sup>124</sup> 《劇本》第1期，頁59-62；《當代戲曲》，頁379-382；《後六十種曲》冊9，頁331-335。

表四 楊修與公孫涵（第一場、第六場）<sup>125</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
兩人初遇時公孫涵的態度		
無。	公孫涵：呔！曹丞相在此，還不大禮參拜！ 曹 操：休要胡說，快來見過楊德祖先生。 公孫涵：是。（對楊修）公孫涵見過楊德祖先生。 楊 修：久仰！原來是公孫先生，請問…… 公孫涵：（故意冷落楊修）請丞相上馬回府。	公孫涵：呔！曹丞相在此，還不大禮參拜！ 曹 操：休得胡言，快來見過楊德祖先生。 公孫涵：中原公孫涵見過楊德祖先生。 楊 修：原來是公孫先生，請問…… 公孫涵：（打斷楊修）請丞相上馬回府。
楊修臨斬前評價公孫涵		
嘿嘿，恭喜你高升！（摘下烏沙，擲灰）這頂小小烏沙，你垂涎已久，今日總算如願以償，拿了去！（將烏紗拋向公孫涵）	（取出懷中印信）這小小的主簿印信，你垂涎已久啊！可嘆哪可嘆，世上多少大事，都壞在這個東西的身上！拿去吧！（擲印於地）	楊 修：我這顆小小的主簿印信，你對它竟然是垂涎已久哇。 （公孫涵伸手接，楊修又把印縮回來。） 楊 修：真是可歎哪，這世間有多少大事就壞在這種東西身上啊。 （公孫涵搶去大印 揮手令眾人動手。）

表五 曹操初曉錯殺孔聞岱時的唱詞（第三場）<sup>126</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
啊呀！（旁唱） 先只說孔文岱勾結敵寇， 卻原來為糧馬四海交游。 枉殺了有功人大錯鑄就， 怕只怕眾官員要問根由。	呀！（旁唱） 聞言如聽驚雷炸， 孟德做事差、差、差！ 仇者快，親者痛，貽笑天下， 怕只怕招賢大計流水落花。	呀！（唱） 聞言如聽驚雷炸， 孟德做事差差差！ 仇者快親者痛，貽笑天下， 怕只怕招賢的大計流水落花。

<sup>125</sup> 《劇本》第1期，頁76；《當代戲曲》，頁381、401；《後六十種曲》冊9，頁334、361。

<sup>126</sup> 《劇本》第1期，頁67；《當代戲曲》，頁389；《後六十種曲》冊9，頁345。

表六 楊修在孔聞岱靈堂的唱詞（第四場）<sup>127</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
<p>肝腸寸斷哭文岱， 叫一聲我那賢弟魂兮歸來！ 你獨臥靈堂不把愚兄睬， 教楊修更向何處訴悲懷？ 促膝談心幾時能再？ 你有冤怎不向愚兄訴來？ 豈有個建奇功反遭慘害？ 文岱呀！ 丞相非在夢中， 君乃在夢中也！（跺足，接唱） 屈煞屈煞，冤哉冤哉！</p>	<p>一、 曹孟德大英雄令人欽敬， 有過錯為什麼不肯擔承？ 夜夢殺人誰能信， 萬馬齊喑實堪驚。 非是我憤世疾俗甚， 我心頭悲，眼中淚， 滿腹疑猜， 一腔怨憤！ 我那苦命的孔賢弟呀！ 可憐你做了一冤魂！ 二、 （略一躊躇，心生一計） 後堂我把夫人請， 叫她來會夢中人。 料丞相夢中殺妻心不忍， 到那時水落石出見真情。 但願他引咎自責明心境， 方見得漢丞相磊落坦誠。</p>	<p>一、 曹孟德大英雄令人欽敬， 有過錯為什麼不肯擔承？ 夜夢殺人誰能信， 萬馬齊喑實堪驚。 非是我憤世疾俗甚， 我心頭悲，眼中淚， 滿腹疑猜， 一腔哀憤， 我那苦命的孔賢弟呀！ （接唱）楊修我豈能夠忍氣吞聲。 二、 （略一躊躇，計上心來，旁唱） 後堂我把夫人請， 來將丞相的好夢驚。 我看他犯不犯這夜夢殺人的病， 文過飾非怎服人？</p>
1990年·京劇電視藝術片	2010年·上海天蟾逸夫舞臺	2019年·CCTV空中劇院
<p>一、 曹孟德大英雄令人欽敬， 有過錯為什麼就不肯擔承？ 夜夢殺人誰能信， 萬馬齊喑實堪驚。 非是我憤世疾俗甚， 我心頭悲，眼中淚， 滿腹疑猜， 一腔哀憤， 我那苦命的孔賢弟呀！ 可嘆你做了一冤魂。 二、 後堂我把夫人去請， 叫她來會這夢中的人， 他若能引咎自責明心境， 方見得漢丞相磊落坦誠。</p>	<p>一、 曹孟德大英雄令人欽敬， 有過錯為什麼就不肯擔承？ 夜夢殺人誰能信， 萬馬齊喑實堪驚。 非是我憤世疾俗甚， 我心頭悲，眼中淚， 滿腹疑猜， 一腔悲憤， 我那苦命的孔賢弟呀！ 楊修豈肯任你行。 二、 後堂我把夫人去請， 叫她來會這夢中的人， 叫丞相夢中殺妻， 他的心不忍， 再思再想擇善而行， 他若能引咎自責明心境， 方顯得漢丞相磊落坦誠。</p>	<p>一、 曹孟德大英雄令人欽敬， 有過錯為什麼就不肯擔承？ 夜夢殺人誰能信， 萬馬齊喑實堪驚。 非是我憤世疾俗甚， 我心頭悲，眼中淚， 滿腹疑猜， 一腔悲憤， 我那苦命的孔賢弟呀！ 楊修豈肯任你行。 二、 後堂我把夫人去請， 叫她來會這夢中的人， 他若能引咎自責明心境， 方顯得漢丞相磊落坦誠。</p>

<sup>127</sup> 《劇本》第1期，頁68；《當代戲曲》，頁390-391；《後六十種曲》冊9，頁347-348。

表七 曹操為孔聞岱守靈時的唱詞（第四場）<sup>128</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
<p>（唱）寂寂三更人去後， 遲遲鐘鼓惹人愁。 亡人若有魂一縷， 歸來聽我說根由。 文岱呀！ 原以為揮劍斬敵首， 卻教你負屈含冤赴冥幽！ 你若能黃泉路上留一步， 我與你負荊請罪叩頭。 賜你慶功酒， 封你萬戶侯。 嘆只嘆有功未賞反遭殞首， 悔只悔錯殺無辜覆水難收。 無奈何假稱作夢中失手， 免教我失人心，失天下，大業一旦休！ 看來眾人皆易服， 唯獨難得服楊修。 唉！（坐於靈前昏昏欲睡）</p>	<p>（唱）寂寂三更人去後， 遲遲鐘鼓惹人愁。 聞岱呀！ 你若能黃泉路上留一步， 我與你負荊請罪三叩頭， 賜你慶功酒， 封你萬戶侯。 嘆只嘆有功未賞反遭殞首， 悔只悔錯殺無辜覆水難收。 無奈何假稱作夢中失手， 楊德祖咄咄逼人罷不休！ 求才難啊，才難求， 只覺得遍體冷颼颼。</p>	<p>（唱）寂寞三更人去後， 恰便似雪上覆霜愁更愁。 我謊稱在夢中失了手， 楊德祖咄咄逼人不肯休。 求才難哪才難求， 寒夜漠漠萬重憂。</p>
1990年·京劇電視藝術片	2010年·上海天蟾逸夫舞臺	2019年·CCTV 空中劇院
<p>（1988年·天津首演） 寂寞三更人去後， 恰便似雪上覆霜愁更愁。 我謊稱夢中失了手， 楊德祖咄咄逼人不肯休。 求才難哪才難求， 只覺得遍體冷颼颼。</p>	<p>寂寞三更人去後， 恰便似雪上覆霜愁更愁。 我謊稱在夢中失了手， 楊德祖咄咄逼人不罷休。 求才難哪才難求， 寒夜漠漠萬重憂。</p>	<p>寂寞三更人去後， 恰便似雪上覆霜愁更愁。 我謊稱在夢中失了手， 楊德祖咄咄逼人不罷休。 求才難哪才難求， 寒夜漠漠萬重憂。</p>

表八 曹操初曉倩娘命途時的唱詞（第四場）<sup>129</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
<p>一、 牽玉手，賭芳顏， 為丈夫有話對妻言， 謝賢妻常將我惦念， 謝賢妻為我把衣添。 你與我連心連肺同肝膽，</p>	<p>一、 牽玉手，賭芳容， 可憐賢妻懵懂人！ 我在靈堂方入夢， 你不該把我的好夢驚。 我夢中殺了孔聞岱，</p>	<p>一、 牽玉手，賭芳容， 可憐賢妻懵懂人！ 我在靈堂方入夢， 你不該把我的好夢驚。 我在夢中殺了孔聞岱，</p>

<sup>128</sup> 《劇本》第1期，頁68。《當代戲曲》，頁391；《後六十種曲》冊9，頁348。

<sup>129</sup> 《劇本》第1期，頁69；《當代戲曲》，頁392-393；《後六十種曲》冊9，頁349-350。

<p>知冷知熱共悲歡。 曾記得春宵酒醉人慵倦， 我與你臥看花影上斜欄。 侍者丫環扶不起， 夫妻恩愛重如山。 老夫今日遇危難， 全憑你助我度難關。 要借賢妻物一件， (中略) 二、 我在靈堂方入夢， 你不該把我的好夢驚。 我夢中殺了孔文岱， 文官武將盡知情。 倘若留你一條命， 枉殺無辜擔罪名。 怕的是識破真情人心冷， 也只得借你的頭顱服眾人！</p>	<p>文官武將盡知情。 倘若容你安然去， 我枉殺無辜擔罪名。 不捨賢妻難服眾， 欲捨賢妻我怎能？ 事到此間亂方寸， 楊修陷我兩難人！ 二、 我的賢妻呀！ 漢祚衰群凶起狼煙滾滾， 錦江山飄血腥遍野屍橫。 只殺得赤地千里雞犬殆盡， 只殺得眾黎庶十室九空。 獻帝初天下人丁五千萬， 今只剩七百萬劫後遺民。 兒郎鎧甲生蟣虱， 思之斷腸復斷魂。 曹孟德志在安天下， 赤壁折了百萬兵！ 招賢納士重振奮， 誤殺了孔聞岱大錯鑄成！ 怕只怕天下賢士心寒透， 我宏圖大業化煙雲！（向倩娘跪拜）</p>	<p>文官武將盡知情。 偏有楊修來作梗， 逼我在人前認罪名。 不捨賢妻難服眾， 欲捨賢妻我怎能？ 事到此間亂方寸， 楊修陷我兩難人！ 二、 我的賢妻呀！ 漢祚衰群凶起狼煙滾滾， 錦江山飄血腥遍野屍橫。 只殺得赤地千里雞犬殆盡， 只殺得眾百姓九死一生。 獻帝初天下人丁五千萬， 殺到只剩下七百萬民。 兒郎鎧甲生蟣虱， 思之斷腸復斷魂。 曹孟德志在安天下， 赤壁折了百萬兵！ 招賢納士重振奮， 誤殺了孔聞岱大錯鑄成！ 怕只怕天下賢士心寒透， 我宏圖大業化灰塵！（向倩娘跪拜）</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

表九 倩娘在孔聞岱靈堂的表現（第四場）<sup>130</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
為曹操添衣前後		
<p>相爺的金安乃是大事，丫頭頑皮，我放心不下。</p>	<p>(唱) 亂世夫妻多憂患， 禍福相關共悲歡。 風餐露宿常相伴， 千危萬難終不散， (為曹披衣。) 春宵風清也覺寒。</p>	<p>(唱) 亂世夫妻多憂患， 禍福相關同悲歡。 餐風宿露常相伴， 偕臥兵車度關山。 千危萬難終不取， (為曹披衣，曹睜開眼睛) 春宵風清也覺寒。</p>
得知命途後		
<p>為相爺的大業，為天下蒼生，倩娘甘願受死……</p>	<p>一、 (唱) 曹丞相握重兵天下馳騁， 難道說保一妻妾都不能？ 二、</p>	<p>一、 (唱) 曹丞相握重兵天下縱橫， 難道說保一親人都不能？ 二、</p>

<sup>130</sup> 《劇本》第1期，頁68-70；《當代戲曲》，頁390、393；《後六十種曲》冊9，頁348-351。

	(唱)相爺一拜如山重， 拜得倩娘夢魂驚。 為妾一死不要緊， 怎忍你白髮人反送黑髮人？	(唱)相爺一拜如山重， 拜得倩娘夢魂驚。 為妾一死不要緊， 怎忍心白髮人反送了黑髮人的身？
殞命前		
(唱)相爺一拜如山重， 三跪拜拜得我魄散魂驚！ 倩娘一死不要緊， 撇下相爺受孤伶。 從今你翡翠衾寒誰與共？ 容倩娘一曲長伴夫君。 (後略：〈捕蟬曲〉)	(唱)願相爺，金戈鐵馬多保重， 莫為我薄命女子暗銷魂。 待到那海晏河清把功慶， 到墳前奠半碗剩酒殘羹。 (倩娘向曹深深三拜)	(唱)願相爺，金戈鐵馬多保重， 莫為我薄命女暗銷魂。 待到海晏河清把功慶， 到墳前奠半碗剩酒殘羹。 (向曹三拜，取劍自刎。)

表十 曹操為楊修牽馬——解謎前的情境（第五場）<sup>131</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
一、 曹 操 （驚喜過望，滾鞍下馬 抱住楊修）德祖哇德 祖！這下你可跑不脫 了！哈哈…… 楊 修 丞相撒手。 曹 操 不可不可，我若撒手， 你又要逃跑了！	曹 操：哪個解得詩中之意，老 夫有賞。 (中略) 蔣 幹：我蔣幹手捧此詩，在馬 背上猜了十里之遙，尚 未解出，夏侯將軍你 呢…… 夏侯惇：我若猜了出來，你便怎 樣？ 蔣 幹：馬行十里之內，你若猜 了出來，我情願與你牽 馬墜鐙！ 曹 洪：你若猜不出來呢？ 夏侯惇：這…… 曹 操：猜不出來，陳橋太守與 人家牽馬墜鐙！ 夏侯惇：我不猜了，我不猜了。	曹 操：哪一位解得諸葛亮詩中 之意，老夫有賞。 (中略) 公孫涵：蔣先生手捧此詩，在馬 背一猜了十里之遙，尚 未猜出，許褚將軍你 嘛…… 許 褚：馬行十里，我若猜出， 你便怎樣？ (中略) 蔣 幹：依我看來，你若猜了出 來，楊主簿替你牽馬 墜，你若是猜不出來， 你與楊主簿牽馬墜鐙。 (眾大笑)
二、 楊 修 區區小詩一首，何難之 有？ 曹 操 怎麼，你已知道了？ 楊 修 （自豪地）知道了。 曹 操 （難堪地）你且不要說 破，待我仔細想想。 楊 修 （譏諷地）只恐丞相想 它不透。		

<sup>131</sup> 《劇本》第1期，頁71、72；《當代戲曲》，頁395；《後六十種曲》冊9，頁352-353。

表十一 曹操為楊修牽馬——解謎中的情境（第五場）<sup>132</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
<p>一、</p> <p>楊 修 這步行十里，你若猜出來了，倒還好說，倘若猜不出來，又當如何？</p> <p>曹 操 此番若再猜不出來，老夫甘願……</p> <p>楊 修 甘願怎樣？</p> <p>曹 操 甘願替你牽馬。</p> <p>二、</p> <p>曹 操 （羞惱地）再行十里，我誓要猜出！</p> <p>楊 修 再行十里倒也無妨，只是丞相你，卻少不得要為卑職牽馬呀！</p> <p>曹 操 當真要牽馬？</p> <p>楊 修 丞相豈可言而無信？</p> <p>曹 操 （自信地）老夫牽馬，哪個敢騎？</p> <p>楊 修 丞相牽馬，楊修敢騎。</p> <p>曹 操 （終於氣惱）你好大膽！</p> <p>楊 修 哎哎，這就是丞相的不是了，打賭取樂，豈可當真！</p> <p>曹 操 （無言以對）……老夫不曾當真。</p> <p>楊 修 既未當真，就請丞相牽馬過來。</p>	<p>一、</p> <p>曹 操：且慢，馬行十里，我若猜不出諸葛亮詩中之意，老夫與楊主簿牽馬墜鐙！</p> <p>（唱）</p> <p>只為錯殺孔聞岱，楊德祖到今日不釋於懷。</p> <p>兵出斜谷他再三阻礙，借此詩他又要賣弄高才！</p> <p>楊 修：（唱）</p> <p>曹丞相阿諛聲中心已醉，全不見危機四伏火燃眉。縱然是觸逆鱗無端獲罪，我也要勸他盡早把頭回！</p> <p>二、</p> <p>曹 洪：且慢，丞相帶馬，哪個敢騎？</p> <p>曹 操：（制止曹洪）嗯……休得多言。楊主簿你放開韁繩</p> <p>（楊修鬆韁，曹為楊帶馬。）</p> <p>（中略）</p> <p>曹 操：不妨事……</p> <p>（圓場。曹操踉蹌。）</p> <p>楊 修：丞相，緩緩而行吧！</p> <p>（下）</p> <p>曹 操：緩緩而行……</p>	<p>一、</p> <p>曹 操：如此說來，馬行十里，我若不能猜出這詩中之意，就要與楊主簿牽馬墜鐙了？</p> <p>眾： 啊……不！不！不！</p> <p>（大笑）</p> <p>曹 操：（背唱）</p> <p>只為錯殺了孔聞岱，楊德祖到今日不釋於懷。</p> <p>兵出斜谷他再三阻礙，借此詩他又要賣弄高才。</p> <p>楊 修：（唱）</p> <p>阿諛聲如烈酒把他醉壞，全不見危機四伏襲人來！我甘願犯虎威將他勸誡，丞相，前面絕壁懸崖，無有路了。</p> <p>（接唱）勸丞相謹提防馬墜懸崖！</p> <p>二、</p> <p>（曹操牽馬上。步履艱難，跌跌撞撞。）</p> <p>（楊修急下馬，欲扶曹，曹冷冷避開。）</p> <p>楊 修：丞相，你早就猜出來了。</p> <p>曹 操：不錯，我早就猜出來了。</p> <p>蔣 幹：丞相，既已猜出，何不早說？</p> <p>曹 操：我若早說，誰與楊主簿牽馬墜鐙！（後略）</p>

<sup>132</sup> 《劇本》第1期，頁72-73；《當代戲曲》，頁395、396；《後六十種曲》冊9，頁353-354、355。

表十二 曹操為楊修牽馬——解謎後的情境（第五場）<sup>133</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
楊修 如此說來，丞相是決意發兵的了？ 曹操 誰敢阻擋，定斬不饒！ 楊修 楊修願冒死相勸，丞相啊！ （中略） 曹操 （旁白）如此心多顧慮，非雄才也！又何必計較於他！（對楊修）恕你無罪。起來！ 楊修 謝恩！ 曹操 你，才華高出老夫三十里，加封你為行軍主簿，隨軍入川。	曹操：（大嘆）唉！說什麼大智大慧，老夫之才，不及楊修三十里！ 楊修：（衝動地）丞相啊，說什麼不及楊修三十里，智者千慮，也有一失，這兵出斜谷之事—— 曹操：（斷然地）今日不議軍機，休要多言！ 楊修：當初我再三勸阻丞相，休要發兵西蜀，如今被困斜谷，危機四伏，眼見得又是一個赤壁慘敗…… 曹操：住口！用兵作戰大計已定，誰敢擾亂軍心，軍法無情。 （中略） （曹操拂袖上馬而去。眾隨下。）	曹操：唉！說什麼大智大慧天下無敵？老夫之才，不及楊修三十里！ 楊修：哎呀，丞相啊！說什麼不及楊修三十里，智者千慮，也有一失…… （中略） 曹操：兵出斜谷。你再三爭論，何以見得錯的是我曹操，對的是你楊修？ 楊修：我…… 曹操：楊主簿，老夫替你牽馬墜鐙，你還不甘休嗎？ 楊修：這……哎呀，丞相啦！這兵駐斜谷，危機四伏，眼看又是一場赤壁之敗呀！ 曹操：住口，兵出斜谷，大計已定，敢再多言，軍法不容！ （中略） （曹將諸葛亮的「詩」猛擲於地，上馬，下。）

表十三 楊修向妻袒露心志的唱詞（第六場）<sup>134</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
無。	只說是夫妻們同床異夢強聚首， 萬不料中原才女情意厚， 把楊修禍福安危掛心頭。 夫人哪，言語不周請寬宥， 聽楊修吐一吐滿腹憂愁。 處亂世，寢食不安，心憂漢祚， 擇明主，在那郭嘉墓前，如同子期遇伯牙， 共求知音，相見恨晚，肝膽相照，我把丞相來投。	只道是夫妻們同床異夢強聚首， 萬不料，中原才女情意厚，竟把我的禍福安危掛心頭。 我的賢夫人哪， 自從我投奔你父後， 事與願違壯志難酬。 到如今你年邁的父相，大小三軍， 兵困絕境，眼見得赤壁悲歌又重奏， 一場敗局無人來收，我豈能隨波

<sup>133</sup> 《劇本》第1期，頁74；《當代戲曲》，頁396-397；《後六十種曲》冊9，頁355-356。

<sup>134</sup> 《當代戲曲》，頁398；《後六十種曲》冊9，頁358-359。

	<p>感丞相知遇恩天高地厚， 無奈是事與願違志難酬。 討西蜀枉費我婆心苦口， 勸不得懸崖邊萬馬回頭。 危難時你我夫妻抽身走， 楊德祖仰天俯地豈不羞？ 嘆當年曹丞相青梅煮酒， 天下英雄漢魏侯。 今日一曲英雄誤， 我豈能對水看流舟？ 士為知己死亦足， 為蒼生我何惜此頭！</p>	<p>逐流看水流舟。 縱然他，翁媪之情全無有； 縱然他，一腔怒氣沖斗牛； 宏圖大業未成就， 我料定他斷然不敢殺楊修。</p>
1990年·京劇電視藝術片	2010年·上海天蟾逸夫舞臺	2019年·CCTV空中劇院
<p>只道是夫妻們同床異夢強聚首， 萬不料中原才女情意厚， 竟把我的禍福安危掛心頭。 我的賢夫人哪， 適才間，言語不周請你寬宥， 聽楊修吐一吐滿腹憂愁。 不忍見眾蒼生倒懸之苦， 擇明主，在那郭嘉墓前，如同子 期伯牙， 互求知音，相見恨晚，肝膽相 照，我把丞相來投。 感丞相知遇恩天高地厚， 實無奈事事與願違壯志難酬。 到如今兵出斜谷枉費我婆心苦口， 曹丞相他在阿諛聲中不納忠言 一意孤行， 懸崖邊勒不轉那萬馬回頭。 中興大業未成就， 怎忍將報國志付於東流？ 此時間倘若你我夫妻抽身走， 眼見得赤壁悲歌又重奏， 一場敗局何人收？ 拋下了年邁的父相、滿營的將士， 兵困絕境、生靈塗炭， 我豈能隨波逐流、隨波逐流？ 漫說是士為知己死古來已有， 為蒼生我何惜馬革裏屍還故丘！</p>	<p>無。</p>	<p>只道是夫妻們同床異夢強聚首， 萬不料中原才女情意厚， 竟把我的禍福安危掛心頭。 我的賢夫人哪， 自從投奔你父後， 事與願違壯志難酬。 到如今兵出斜谷， 枉費我婆心苦口， 曹丞相他在阿諛聲中不納忠言一 意孤行， 懸崖邊勒不轉那萬馬回頭。 中興大業未成就， 眼見得赤壁悲歌又重奏， 一場敗局何人收？ 拋下了年邁的父相、滿營的將士， 兵困絕境、生靈塗炭， 我豈能隨波逐流、隨波逐流？ 漫說是士為知己死古來已有， 為蒼生我何惜馬革裏屍還故丘！</p>

表十四 曹操與楊修最終晤談（第七場）<sup>135</sup>

1987年·《劇本》	1993年·《中國當代十大悲劇集》	2013年·《後六十種曲》
<p>（前略。楊修論己「四死猶存」）</p> <p>曹 操 唉！既知必死，你怎不逃生啊？</p> <p>楊 修 丞相差矣！螻蟻尚且偷生，楊修豈不惜命？只是……</p> <p>曹 操 只是什麼？</p> <p>楊 修 （真誠地）我投奔你一場，豈能倉皇逃走，惹天下人恥笑！</p> <p>曹 操 （由衷地）亙古男兒，莫過楊修啊！</p>	<p>曹 操：德祖哇，老夫實在是不想殺你呀！</p> <p>楊 修：你實在是三次要殺楊修！</p> <p>（中略）</p> <p>曹 操：楊主簿啊！三次要殺你的是曹操；三次不殺你的是曹操，我已費盡苦心了！今日，我也實實不想殺你，卻又不得不殺！</p> <p>楊 修：敢問丞相，你那內心之中，到底為何不得不殺我呢？</p> <p>曹 操：……你當初對我立下誓言，肝腦塗地，以報知遇之恩。此心此志，如今安在？</p> <p>楊 修：當初，群凶混戰，你「思之斷腸」，招賢納士，山不厭高，海不厭深。此心此志，如今又在哪裡？</p> <p>（中略）</p> <p>（兩人由笑變為痛哭失聲。）</p>	<p>曹 操：唉！老夫實實再三的不想殺你。</p> <p>楊 修：你是再三要殺楊修。</p> <p>（中略）</p> <p>曹 操：楊主簿啊！三次要殺你的是曹操；三次不殺你的，也是曹操，我已費盡了苦心。今日，我也實實再三不想殺你，卻又實實在在不得不殺！</p> <p>楊 修：敢問丞相，你那心底深處，是為何不得不殺我？</p> <p>曹 操：……你當初對我發下誓言，肝腦塗地，以報知遇之恩，此心此意，如今安在？</p> <p>楊 修：當初，大漢天下五千萬人，被那群凶混戰，殺得只剩下七百餘萬口，那時丞相「念之斷腸」的襟懷，如今還在也不在？</p> <p>（中略）</p> <p>（兩人由笑變為痛哭失聲。）</p>

<sup>135</sup> 《劇本》第1期，頁78；《當代戲曲》，頁403-404；《後六十種曲》冊9，頁364。

# Character Portrayal and Mental Imagery: Refinement and Evolution of Character in Plays of *Cao Cao and Yang Xiu* and Their Theatrical Adaptations

Lee, Sander\*

## 【Abstract】

The paper explores the shaping, coordination, and interaction of character portrayal and mental imagery in Yaxian Chen's *Cao Cao and Yang Xiu* across three play editions and three theatrical adaptations. These works exhibit a non-linear pattern of temporal causality throughout the processes of editing and revision. Within them, contradictions or developments in character traits, as well as the convergence and resolution of tragic tension, gradually emerge. Although contemporary “new xiqu” has increasingly adopted a “playwright-centered” approach, the nature of theatrical performance still requires close collaboration between playwrights and theater teams. The gains, conflicts, and misalignments in this collaborative process reveal discrepancies between the playwright's intentions and the stage interpretations by various contributors. These versional changes reflect an ongoing process of refining character portrayals and constructing mental imagery. The outcomes of these interactions are crucial to theoretical reflections on both characters

---

\* Doctoral candidate, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University.

representation and mental imagery of performance. This paper examines the communicative perspectives and operative foundations underlying these creative dynamics.

**Keywords:** *Cao Cao and Yang Xiu*, character, mental imagery, “new xiqu”,  
Yaxian Chen