

四大傳奇 及東南亞華人地方戲

王忠林·皮述民 合著
賴炎元·謝雲飛

新加坡

南洋大學亞洲文化研究所

1972

四大傳奇 及東南亞華人地方戲

王忠林·皮述民 合著
賴炎元·謝雲飛

新加坡

南洋大學亞洲文化研究所

1972

壹，前 言

四大傳奇，在中國文學史上有相當崇高的地位，其對中國戲劇的影響也是十分深遠的；以它們的故事情節來說，更是家喻戶曉、深入民間的。中國各地的地方戲差不多都演「荆釵記」、「白兔記」、「拜月亭」和「殺狗記」。從前的地方戲戲班，只要是比較出名的，都要會演「江湖十八本」，江湖十八本的為首四本戲，即是「荆、劉、拜、殺」四大傳奇，於此也就可知四大傳奇在地方戲中所居的地位之重要了。

戲劇本身固是文學與音樂、舞蹈的綜合傑構，其給予人民的諷喻力量也是深刻重大的。華人居住於南洋各地的人數很多，因此也時有華人的地方戲於南洋各地上演，無論是閩劇、潮劇、粵劇、榕劇、瓊劇、漢劇，都時有演出四大傳奇中的劇目，而對一般愛好華人地方戲的華人來說，也有其一定的影響。地方戲的劇目太多，作者的時間和能力、學力都很有有限，所以只選了許許多多地方戲中的「四大傳奇」來作研究。我們的分配是這樣的：

荆釵記研究：由王忠林先生執筆。

白兔記研究：由謝雲飛先生執筆。

拜月亭研究：由賴炎元先生執筆。

殺狗記研究：由皮述民先生執筆。

以全文的結構來說，我們除了有這一段「前言」以外，後面共分五章，繼「前言」之後的第一章是敘述「東南亞華人地方戲的概況」，計包括了新加坡、馬來西亞、泰國和台灣等四個地區的華人地方戲概況。接着下去的就是「荆釵記」、「白兔記」、「拜月亭」、「殺狗記」的四部份研究，每一部份都把四大傳奇的原劇本加以分析，諸凡版本、時代、別名、及劇本的內容，如故事情節、牌調、唱詞等，都視需要與否作一個必要的分析和說明；至其在各地區華人地方戲中的

伍、拜月亭之研究	115
一、拜月亭的劇本和作者	115
二、拜月亭的主題和人物	118
三、拜月亭的結構	125
四、拜月亭的藝術成就	132
五、拜月亭的流傳和演出	144
陸、殺狗記之研究	150
一、概說	150
二、殺狗記的淵源	151
三、殺狗記與殺狗勸夫內容的比較	153
四、殺狗記情節增益的得失	157
五、由賓白看殺狗記	161
六、殺狗記與近代地方戲的比較	165

衍化和改變，則又再覓取各種華人地方戲的劇本，以與原本傳奇對照比較，以示其衍變之原委與線索。作者們又專程四出訪問各地的地方劇團、會館、報社、電台，並從伶人或觀眾口中探求四大傳奇故事在東南亞各華人地方戲中演出的次數之多寡，觀眾受影響之程度如何。以及近三四十年以來，四大傳奇在東南亞華人社會中的受歡迎程度，在華人地方戲中所居的地位如何，興衰狀況又如何。凡此種種，都予訪問紀錄，列入各自研究之範圍。作者們曾聯袂或分別訪問過新加坡、馬來西亞、泰國、台灣等地區各大城市，所得的資料雖不算多，但却都是相當可貴的，相信對將來研究的人，會有一些參考的價值。

東南亞地區的華人很多，而這一地區的華人地方戲也有好幾種，經常有戲班演出的如「歌仔戲」、「潮州戲」、「粵劇」等，都是有其深切的影响力的。過去在「東南亞華人地方戲」這方面做過研究工作的極少，零星的短文或可在報章雜誌見到，但比較大的研究，恐怕還是以本文為始作，因為時間與能力之所限，掛一漏萬，勢所不免，先進君子，望能不吝賜正。

貳，東南亞華人地方戲

一 新加坡的華人地方戲概况

(一) 概說

新加坡的華人，以來自廣東、福建的為最多。其它如浙江的寧波、溫州；山東的青島；以及上海等處，也有小部分華人來此，然以為數之不多，故無地方戲班可言。其在新加坡能成立戲班者，只限於來自廣東、福建二省之華人。這二省又視各州縣來此的人口之多寡而決定其能否產生戲班。一般來說，方言戲劇的生存之基本條件，必須視通此方言之基本觀眾之多寡，而決定其能否產生職業戲班。故凡精通某種方言之基本人數不多者，自無產生戲班之可能。因為職業戲班之生存，端賴觀眾之鼓勵與扶持，否則即無法生存。

新加坡來自廣東、福建兩省的華人，以縣市來說，人數最多的是閩南語系（本坡人稱閩南語為「福建話」）的漳州、泉州、廈門諸邑；客語系的嘉應州及海陸（海豐、陸豐等）諸邑，與福建的永定等地；粵語系（本坡人稱為廣府話）的廣州及肇慶、佛岡、德慶等所隸的諸邑；潮州語支的潮屬諸邑；瓊州語支的海南島各邑；以及福州語系的福州諸邑。以上諸方言區，在新加坡人數之足以產生地方戲班的，是閩南語系、潮州語支、粵語系。其餘如瓊州、福州、客家諸語區，只是聚同鄉中之同好者，作業餘性之本地區地方戲清唱，或組織臨時性的業餘劇團，偶而登台演出而已。

瓊州劇始創於中國的明末清初，起源於潮音戲的「戈陽變腔」，兼收二簧、梆子及海南民間歌謠而發展形成的地方戲，其後又受到粵劇的影響^①，摻雜了一些粵劇的唱腔，所以從晚近的瓊劇唱腔與樂曲

^①參見雲維莉著「談瓊劇」（在南洋大學「中國語文學報」第三期一九七〇年三月出版）。

來看，已帶有濃厚的粵劇風味，其受粵劇的影響，更甚於其得自潮音戲的遺傳。海南人在新加坡遠不如福建、潮州，廣府人多，所以沒有組織職業戲班的基本觀眾，即使組了班，也不易生存，所以瓊劇在新加坡的演出，都只是海南同鄉的集會時，偶有上演而已。平時欣賞瓊劇的人，多在會館聚集清唱而不粉墨登台，有時則僅在廣播電台播出瓊劇時收聽，或自備唱片播唱而已。

福州府屬在新加坡的人數，也不足以養戲班以供長期演出，兼因福州語與閩南語相去太遠，本坡人能通福州語者不多，故基本觀眾不易羅致。唯其如此，所以也只能在會館中偶而清唱，或收聽電台播音而已，粉墨登場幾乎是完全沒有的了。福州戲以笛子主吹，而配以弦樂，初聽略似崑腔，細聽又似高腔，然實非前二腔調，乃係蛻化自早期南戲的一種地方腔，以其演唱較難，故雖福州人亦鮮習之者，於南洋各地已不易見到登台表演的了。

客屬人士所演唱的是「漢劇」，與中原諸地方戲的唱白咬字頗相近似，相傳係鄂人取崑曲而變通之以成漢調的，易崑曲之笙管而為弦索，頗為客屬人士所愛好。新加坡的漢劇時有演出，然亦無職業性之戲班，只是「新加坡南洋客屬公會」的會館聚同好而粉墨登場耳。有時亦偶見電視播送，雖為業餘，然頗獲好評。

（二）新加坡的福建戲

在一九三〇年以前，新加坡的福建戲（以漳，廈語演唱之閩南戲，本坡人稱之為福建戲，福州戲不在其列。）大都是「高甲班」，當時有名的戲班有「同福興」，「新聯興」，「金寶興」，「福永興」等，都是演唱「南管」為主的，間或雜以「梨園戲」①的老底的一種戲，人皆稱之為「高甲班」，可惜目下這類戲班子已不存在，因此

①「南管」是閩南戲中以洞簫為主奏而配以弦索的一種「梨園戲」，曾受「弋陽腔」，「崑腔」和「海鹽腔」的影響而衍化成的腔。

也很難探知其詳細的歷史了。今日的閩南各會館中，有時還偶有清唱或單純演奏南管樂器的，登台已是絕無僅有的了。演奏樂器則如「湘靈音樂社」，便是一個有名的組織。

一九三〇年，有台灣歌仔戲班南來星，馬獻藝，以活潑的民謠小調串戲，又因遠渡重洋跑碼頭，戲子都是精挑細選的上乘人才，以其歌唱藝術既美，曲調又爽朗活潑，第一個南來的「鳳凰班」便轟動了星，馬兩地的閩南華人。一時風靡，該戲班竟在星，馬演了數年之久而不衰歇。因為「鳳凰班」的斐然成績，引起台灣歌仔戲界的注意，於是紛紛組班南來獻藝，一時星、馬的「高甲班」大受影響，後來因為南來的歌仔戲班多了，甚至連山芭裏的酬神戲也都由「歌仔班」取代了。這一影響，使得高甲班幾已無法生存，於是原有的高甲班紛紛起而改組，轉而習歌仔戲，於是曾經普遍於閩華界的高甲班，自此也就絕跡了。

歌仔戲源於福建漳州石尾的歌仔①，經衍化擴大後，除了收納閩南民謠以外，又收納了許多的台灣民謠，除基本的「七字調」、「倍思調」（或作「唄思」）、「苦調」（或稱「哭調」）、「惹調」、「雜唸仔」以外，又有「山歌調」、「五更鼓調」、「腔子」、「江西調」、「瓊花調」、「留傘韻」、「新春調」、以及台灣民謠中的「恆春調」、「宜蘭調」、「桃花調」、「思想枝」、「望春風」、「卜卦調」、「林投曲」等等，甚而至於視流行風靡之風氣，而把一切流行歌曲都可以搬到歌仔戲中去。

新加坡第一個以本地人組成的「歌仔班」（本坡人亦稱「台灣班」）名叫「玉麒麟」，此劇團至今尚在，但已更名叫「新麒麟閩劇團」了。目下著名的「新賽鳳閩劇團」就是在一九三六年之際由高甲班臺灣化之後改為歌仔戲班的。今天所有的歌仔班，差不多在二十班

①福建漳、廈一帶人稱「民謠」為「歌仔」，「仔」字音讀如標準華語的「啊」。

以上，但其中有一部分是：平時各有所事（或工或商），到過年過節，酬神還願^①之時，才組合邀集而出演的，因為靠演戲還不能完全維持生活。不過，也有一部份是經常作職業性地跑碼頭以演出的，這種戲班，目前計有「新賽鳳」，「新麒麟」，「南藝」，「筱鳳」，「梅蘭」，「雙飛燕」，「新美鳳」，「慶華」，以及「筱鳳」的分班「寶鳳」，「新麒麟」的分班「團麒麟」，「南藝」的分班「美美」等十餘班是最有名的。

歌仔班的戲目，演出範圍至為廣泛，除歷史故事，民間傳說以外，蛻化自元明戲曲的，目下也很不少，四大傳奇，「白兔記」即經常演出，而在歌仔戲中的「白兔記」是叫做「李三娘」的，據說這些戲目一直都很受觀眾的歡迎，而且故事情節也深深地根植於愛好者的心坎云。

（三）新加坡的粵劇

粵劇在新加坡不如福建戲及潮劇之普遍及興盛，一般的情形是由愛好粵劇的粵籍人士自組業餘劇社，演出同籍人所共好的劇目，經常演出的有「紫釵記」，「白兔會」，「雙仙拜月亭」，「六月雪」，「關盼盼」，「人面桃花」以及歷史戲中的三國戲，唐宋戲，包公案，施公案等等。新加坡的岡州會館就是百粵各邑人士的聚會處，時常有業餘粵劇演出。至於職業劇團，早期都來自廣州及香港，九龍，早期來星的劇團有一九三六年的「勝壽年劇團」，曾演出「天堂地獄水晶宮」，「荆軻」等劇。其後又有「紅棉粵劇社」也來過星洲，當時有名的伶人「宮粉紅」就是「紅棉」的台柱之一。

職業劇團則是一九三〇年以後才開始組織的，以前當星馬尚未分家時，吉隆坡「八和會館」屬下的「新麗聲」、「艷陽天」、「大羅

天」、「新青年」、「環球樂」、「嘉樂」、「天仕」、「文英」、「金鳳」、「龍鳳」、「勝利」、「昇平」、「文郎」、「輝宙」、「偉新聲」等粵劇團都時常會跑碼頭而到新加坡來，近年以來，粵劇已為電影所取代，古裝戲既與現實生活相去太遠，也比不上電影場景的宏偉，真實；而武戲則更不如今日電影的武俠特技之刺激。目下新加坡粵劇團如「鳳來儀」等職業劇團已漸趨冷淡，日益式微，而至於名存實亡，演出的機會極少了。至四大傳奇能在新加坡粵劇界演出的，也只有「白兔會」和「雙仙拜月亭」二種了。

（四）新加坡的潮州戲^①

1. 戲班及發展情況：

談到新加坡的潮劇，可分為二次世界大戰戰前與戰後兩階段來說明。戰前比較有名的戲班有：「老賽寶豐」、「老賽桃園」、「中一枝香」、「老中正順」、「老怡梨春」、「老三正順」、「老寶順興」、「老賽永豐」等，其中「老賽寶豐」，「老賽桃園」，「中一枝香」、「老一枝香」四個班子是同一老闆組班投資的。這些戰前名班，前後台及文武場共計，再加上學徒，每一班差不多都有一百多人。

在本坡開始組織戲班的初期，由中國潮州前來獻藝的班子也特別多，在二次世界大戰之前，當潮州戲班的全盛時期，會有上百的戲班，而那些班子除了在潮州本地演出以外，也輪流陸續南來星、馬、泰、印尼、越南、砂勝越等地演出，到新加坡者有十餘班之多，都是上好的劇團，與新加坡本地新組的各班互相觀摩，互相暉映，一時潮劇之盛，臻於極峰。

戰前中國組班來南洋獻藝的戲班老闆，其目的都不在賺錢，只求發揚華人傳統優秀之文化，以冀名聲遠播於海外。直到日本佔據時

^①有「許願」於神前者，或許以「三牲祭品」，或許以演戲數夜，至期而還報之，謂之「還願」。

^①本資料係訪問新加坡梨園公會發起人楊柳江先生口述，其夫人孫素嬌女士及其令婿楊秀欽先生補充說明以成者。

期，人民生活陷入困境，劇團幾近絕望邊緣，於是多數劇團都暫時解散，而中國劇團也不復前來獻藝了。日本統治星、馬三年八個月，人民不敢夜間外出看戲，所以戲班都無法生存。但日本人却優待戲子，甚且保護戲子，鼓勵演出，一則企圖粉飾社會之安定，再則認為戲子不會從事政治及間諜活動，鼓勵戲子上演，可保社會之寧靜不亂。因此會有很多政客往往借戲班為「政治避難所」，混跡戲班之中，甘願跑龍套以隱蔽身份。當時嘗有一句流行的俗諺是「戲子絕無錯」，於此也就可知日本人對戲子的看法了。

戰後自日本投降直到一九五四年，各分散戲班又漸次組合出演，自一九五四到一九六〇年，可以說情形更好了，但因中國潮州無戲班來演，所以尚不及戰前的全盛時期；戰後的戲班也不如戰前多，自戰前遺留到今天的戲班子有：「老賽桃園」、「老一枝香」、「老賽永豐」、「老玉樓春」等；戰後新組的則有：「新榮和興」、「三正順香」、「中賽桃園」、「織雲」^①等。本來戰後的潮劇盛況，看來雖有復興之氣象，但終不及戰前之極盛，但自一九五四年後，中國拍了兩部極好的潮劇電影，一名「陳三五娘」，一名「蘇六娘」，用第一流角色，第一流文武場，配以極頂富麗堂皇的佈景，送來星、馬放映，一時星、馬的潮劇界忽從睡夢中驚醒，有井水處，但聞口哼潮劇之聲，街譚巷議，無非「陳三五娘」與「蘇六娘」。於是本地劇班也就從此開始振作起來，勤於習唱，日夕排演，新戲源源出籠。可惜的是，一九六〇年以後，沒有專供演出的固定戲園^②；兼以印，馬對抗^③，公共場所會有炸彈事件，觀眾因而蟄伏不出；以社會治安之受到影響，劇班之跑碼頭者，不易遠出外地（特別是印尼）獻演，於是忽而又衰歇下來。五一三事件^④後，情況更為惡劣，戲班只能在本坡謀

①「織雲」潮劇團是一九五四年才組創的，可說是比較後起的了。

②潮人稱戲院為戲園，義同。

③指一九六〇年前後，印尼與馬來西亞之對抗事件。

④指一九六八年五月十三日馬來亞之種族糾紛事件。

生，直到今日，情形仍未完全好轉。

2. 劇目：

關於演出的劇目，最早期都是演一齣一齣的短劇，觀眾最愛武戲，大抵是每晚都演三齣悲劇（單齣的），其餘則為武戲（全本的）。戰前的短戲，往往是一生一旦，完全着重於唱工與做工，觀眾的水準較高，能深入體味賓白咬字，及身段動作的恰當與否，故易演一生一旦，情節簡單的短戲。戰後青年多不懂潮劇的唱腔及音樂，做工等的微妙之處，也沒有耐心欣賞細膩的表演，只希望看劇情複雜的武打戲，所以後來的戲班都改演劇情變化極為複雜的武打長戲。以前的短戲有名的，且特受觀眾歡迎的如：「紗窗會」、「收浪子」、「陳三五娘」（只演陳三磨鏡去找五娘的一段）、「絳玉搦裸」（也是短戲，是演丫環絳玉借送裸之名而去與小生祝祈生相會的短戲）、「柴房會」、「秦雪梅弔孝」等是。至於其它的戲，則多數是全本的長戲，都是在每晚演過短戲之後而演的，唯每星期六晚多演短戲，平常則短戲之後有長戲。長戲受歡迎的有：

(1)武打戲：「武松打虎」、「收方臘」、「方世玉打擂台」、「包公會李后」、「華容道」、「趙子龍救阿斗」、「三氣周瑜」、「狄青會姑」、「十八寡婦征西」、「楊門女將」、「龍虎鬥趙匡胤」、「王佐斷臂」等是。

(2)神怪戲：「活捉張三」、「林則徐審白骨」（這是比較新潮派的戲）、「蓮香戲鞋」（聊齋神怪戲）、「吃汰疍灣」（即吃下口涎與痰，是取意於「畫皮」而編的）等是。

(3)地方故事：「七屍八命」（以清代服裝演出者）、「暹羅案」（演泰國本地的故事）。

(4)時裝戲：「孤兒救主」（由「老賽寶興」演出）。

(5)調情戲：「風花雪月」（為「老玉樓春」在戰前的拿手好戲）。

戰後的人多愛看長戲，只重情節而不經意於唱腔與身段，此已於

前文提及。至戰後長戲之劇目則多為武打與俠義故事，如「楊家將」、「墓中生太子」、「七俠五義」、「封神榜」、「薛平貴」、「姐已亂紂王」、「黃天霸反五關」(施公案)、「褒姒亂周」(封神榜)、「余賽花招親」、「秦雪梅跳火城」，以及馬路旁說書人所鋪敘的俠義故事，模仿電影中的武俠片故事等，都是為那些年輕而不懂唱工做工的青年人所愛的，至於細膩深刻的短戲，則已式微而無聞了。

3. 編劇：

一般演出的劇本，都是取以前中國已有的現成劇本來演，但新編的劇本還是不少，以前在新加坡有一位非常了不起的編劇人，名字叫做林如烈，他可以說是星洲唯一的一位地方劇本創作者，他多數是創作新劇本，而不是改編舊戲。此人不但能創作劇本，而且是能演各種角色，舉凡唱腔、台步、做工，以及文武場的音樂伴奏，都是樣樣皆能，件件精通的。可惜這位先生現在已不在新加坡，早在十餘年前回返中國，現在在汕頭戲劇學院任指導，該學院的學生，九十巴仙皆出其門下。除林如烈外，雖也偶有一二人從事偶然性的改編劇本，但與林如烈却不能同日而語了。

4. 演員：

在演員方面來說，在三十年前，全班所有的角色都是由男人串演的，所以當時的戲班，是純粹的男子班，稍後才有女子參加劇團，但男子還是佔了全班的九十多巴仙。據新加坡梨園公會的創始人楊柳江先生表示，串演得入路而有細膩演技的男子，不但動作美、扮相美。即演唱的音色也比女子更美。戲班中有時也有幼年學徒上台，可幫忙提宮燈、串龍套。戰前政府勞工法令規定，不得過時僱用童工，因此童伶也受到保護，規定晚上十時以後，童伶不得上台。初時男角多於女角，尚須借助於童伶為龍套；其後，班中女伶漸多，女伶取代了童伶的職務，於是童伶於晚十時後，也就自然不必上台了，這都是三十年前的事。戰後童伶之上台，根本不受任何限制，即使演到晚十時以後，也無人干涉了。在新加坡的潮劇界，有名的演員亦分戰前與戰後

兩階段，茲憑楊柳江先生及孫素嬌女士記憶所及，略述如後，其不復記憶者，不備載；中有若干演員平時慣稱其綽號，而不復記其真名，亦不予深考，僅聊備一格耳。

(1) 戰前演員：

老丑：范阿倪、烏筆(綽號，名不詳)、尼姑(綽號，名不詳)、如松(姓不詳)、仁正(姓不詳)、何芝來、楊朝清。

淨(烏面)：亞榮(姓不詳)、唐仰楚、張習利、陳景豐。

老生：錢師父(名不詳，演「宋江殺媳」有名)、楊老生(名不詳)軟丑(老旦丑，頭飾一短牛角狀物者)：振坤(姓不詳，串「騎驢探親」有名)、李來利(至今尚在「織雲」潮劇團，為職工會理事)、慶禧(姓不詳)。

小生：孫素嬌(女，反串小生，串演「風花雪月」及「紗窗會」出名)、寶珠(女，似是陳姓，此人至戰後尚有演出，今已退休)、鄭廣昌(男)、興順(男，似為金姓)。

烏衫：陸艷清(女，與孫素嬌搭擋「風花雪月」及「紗窗會」出名)、鄭漢娥(女)、陳水仙(女)、陳大婢(女)、凸頭(男，綽號，名不詳)。

花旦：沈朝成(男)、陳楊桃(女，今尚在，已退休)。

(2) 戰後演員：

戰後之演員，因後起者多，演出則少，故多已無法記憶其姓名，茲就楊柳江先生記憶所及者，列舉數人如下：

老丑：陳大白、朱三弟(綽號)、何芝來(戰前即已出名，今已故世)淨(烏面)：林振發、張習利(戰前至今)、欽良(姓不詳)、陳木強。

老生：邢林喜、鍾喜坤。

軟丑：李來利(戰前即已成名)、慶禧(姓不詳，自戰前至戰後，今已故世)。

小生：孫素嬌(女，戰前以至戰後)、林賽鳳、蔡九妹、張玉英(已故世)。

烏衫：李素娟、陳水娘（此二人為業餘演出者，嘗於一九六七年假維多利亞劇院演出「白兔記」中之李三娘）。

5. 音樂：

潮劇除用一般樂器外，在弦索方面的曲調計可分為：重六調（用於慷慨陳詞，出戰武打的場面）、輕六調（用於舞蹈、遊園等場面）、活五調（用於悲哭、訴情等場面）、反線調（用於調笑、戲弄、滑稽的丑角戲）等四種，其與劇情之配合，則責在教師。

6. 戲園：

戲院，潮籍華人皆稱之為「戲園」。在新加坡原本固定上演潮州戲的戲園，一共只有三家，一名「哲園」，一名「怡園」，另一名「同樂園」。「哲園」在二次世界大戰之前即已停用，今原址已不可覓矣。至一九六〇年後，其餘二家亦已改作別用。「怡園」即今大坡之「小販公會」舊址，「同樂園」則在小坡回教堂附近，今已改為電影院矣。近年來上演潮劇極少，偶有亦無非野台社戲而已，偶或假維多利亞劇院演出，但一年不過一二次，為數已是極少了。

在新加坡的潮州人很多，所以潮劇頗為興盛，好之者眾，則演出的人自亦特別用心考究，除職業劇團以外，又有會館及業餘的音樂社策動演出，如張良材先生主持的「餘娛儒樂社」便是經常有演出的，尤當其創社紀念日時，每年都有盛大演出，記得一九六七年九月廿一日至廿四日該社成立五十五週年慶時，曾在維多利亞劇院演出「白兔記」，由蔡家細（飾劉智遠）、李素娟（飾李三娘）、陳水娘（亦飾李三娘）、盧惠琴（飾岳繡英）、盧少貞（飾咬臍郎）、盧惠蓮（亦飾咬臍郎）等人主演，一時愛好潮劇的人都爭先前往，一睹為快，亦可謂極一時之盛也。至於電視的獻映、電台的廣播，更是隨時可遇；而職業化的劇團，於歲時佳節演出的酬神戲，亦在在可見，於此亦可知新加坡潮劇之盛了。

二 馬來西亞的華人地方戲概況

（一）概 說

馬來西亞的華人，以福建、廣東和潮州人為多，而地方戲的演出，也以閩劇、粵劇以及潮劇為主。閩劇方面，過去有來自中國福建以及臺灣的戲班子到全馬各地巡迴演唱。近年來則多由新加坡的閩劇團來馬上演。像森美蘭、柔佛以及檳城等福建人聚居的地方，遇到節日祭拜，常有戲班到此演戲。檳城的電台也常請人播唱，一九七一年春，就請有一位陳同同每週一次在電台播唱李三娘戲。潮劇方面，過去有來自中國潮州的劇團到馬來亞演出，近年也是由新加坡的潮劇團來此演唱。粵劇方面，本地有幾個劇團經常在全馬各地演唱，另外還有些業餘的劇團，他們經常在一起練唱，但演出的機會很少，以吉隆坡及檳城兩地粵劇的活動為最盛。

一九七一年四月廿一日，賴炎元、謝雲飛、王忠林三人抵檳城做實地訪問，以探求地方戲活動現況。當時拜訪檳城馬來亞電台華文部主任林永茂先生，由林先生邀集檳城粵劇名家開一座談會。座談會即在該台會議室進行，到會者計有林永茂先生、麗的呼聲電台北馬區經理陳堂葆先生、粵劇導演及倡導者卓耀宗先生、羅偉鴻先生、朱輝勤先生，以及星洲日報駐檳城記者謝詩堅先生。經各位粵劇名家講解，使我們對馬來西亞粵劇的情況，有了概括的了解。

（二）馬來西亞粵劇簡史

馬來西亞最早的粵劇團，是在一九〇八年由檳城的華人鄭太平（其父為甲必丹）等所組織的廣福居俱樂部，其中設有劇團樂公社。該社第一部演出的劇目是周瑜歸天。當時參加該社的社員中，一位曹淑衡先生，今已八十八歲，現居吉隆坡，仍從事粵劇活動，今屬吉隆坡人鏡社為社員。

到一九一九年，在檳城大順街又成立另一粵劇團體，即真相劇

社，該社當時會上演革命故事劇，舞台上着民國初年軍裝，女角也由男扮。其演出目的是為中國國內災害籌募賑款。成員中包括各行業之工友。至一九二〇年，舞台之演員，大部已返回中國，只餘卓耀宗、周烈卿及吳耀棠三位而已。

到一九二五年，由卓、吳、周三位，聯同譚溢生、許耀南、胡伯樂、黃少珊、譚楊麟八位，又組織菁華俱樂部益群劇社，到一九二九年該社正式成立。該社之組成，純為社員之業餘消遣活動，不做職業性演出。該社目前僅存卓先生一位成員。

此後，馬來西亞的粵劇呈現蓬勃景象，各會館社團紛紛成立劇社，像番禺會館、東安會館以及華人機器公會等，都成立了劇社。

一九三七年，七七蘆溝橋事件爆發，中國展開對日抗戰，馬來西亞的粵劇團體的活動，也隨着進入高潮。配合時局，劇社也支持抗日戰事，他們時常演出，以籌募抗日基金，支助愛國志士返國，各方面都展開了積極的活動。當時的華人機器公會曾演出粵劇，籌募款項，支持會友返國參加抗戰。警頭聯友社也曾演戲，籌款代將士購買寒衣，以及購買飛機等。檳城男子精武體育會、女子精武體育會，以及舞女協會，皆會為籌募抗日基金而出力。

當時在檳城演出粵劇的場所就有三處，一是萬景戲院（曾一度為生活公社，現為市議會公寓），可容一千六百名觀眾，二是新戲院，三是萬安台戲院。由這樣理想的演出場所，可以想見當時粵劇是怎樣的活動，和怎樣的受大眾歡迎。

職業劇團方面，到一九三〇年，漸由外地來馬來亞各地演出。首先是名角個人前來，由本地職業劇團演出，讓出劇中某角，由外來名角扮演，像武生聲價羅、男性花旦肖麗章、蘇韻蘭、陳非儂（陳寶珠之父）等均曾自費來檳城，參加本地劇團演出。他們在此地演唱，多半三個月為一期。演出的戲目有時是整本長劇，接連數日接演。

一九三六年，第一個外地職業劇團來檳城演唱，即勝壽年劇班，當時會演荆軻刺秦王故事以及天堂地獄水晶宮故事。當時票價分為

一、二、三、五元，中年以上觀眾甚多，尤其女性觀眾更多於男性。當時在全馬巡迴演唱，全部收入高達十萬元以上，此亦可見馬來西亞華人對粵劇熱切愛好的情況。

在同一年，第二個粵劇團又由外地來檳城，此即廣州的紅棉女子粵劇班，班中有名伶宮粉紅（陳寶珠之母）。

一九四一年，日本佔領馬來亞，為表示社會安寧，日軍當局強迫劇團演出，日夜笙歌不輟。參加演出之藝人即配給糧食，否則不配給，故此藝人在逼迫下不得不參加演唱。當時大觀園遊藝場、萬安台都是檳城演出粵劇的場所。

一九四五年日本投降，此地愛好粵劇人士雖欲重整粵劇，但聲勢已大不如前，職業劇團不能再經常演出。其式微的原因，一方面是受電影的影響，觀眾大減；另一方面觀眾對粵劇欣賞的能力日漸低弱，對粵劇的演唱方式以及演唱內容也日漸缺乏興趣。再就是演出的藝人也很難培植，很多人對此不感興趣，加之粵劇對粵語發音的要求，戰後沒有受粵語教育之機會，此類人才當然是難以尋求。

戰後的劇社活動亦較少，一九四五年，由鍾莉莉小姐以英語編寫之龍鳳配劇，曾在怡保為華人接生院籌款而演出。一九四八年開始，由菁華俱樂部的成員倡組益群劇社，同時番禺會館也設有劇社，由卓耀宗、許耀南及黃少珊三位負責指導，做業餘的練唱，不過沒辦法做公開演出。

另外一種形式，就是把中國昔時戲劇用英語編寫演出，配以中國鑼鼓等樂，這種嘗試性的演出，也受一部分受英文教育的人士歡迎，像一九六七年就曾演出熊式一編劇的王寶釧，觀眾的反應也很好。

（三）馬來西亞粵劇現況

近年來，馬來西亞的粵劇，已經沒有過去那種盛況。在戲院上演粵劇已經是非常少見，只有遇到節日酬神，請戲班子唱唱街戲而已。目前在馬來西亞存在的劇團雖還有十幾個，但是能夠經常演出的已經

是非常少了。馬來西亞八和會館所屬的梨園劇團，尚有艷陽天劇團、新麗聲劇團、新青年劇團、嘉樂劇團、大羅天劇團、環球劇團、天仕劇團、文英劇團、金鳳劇團、龍鳳劇團、勝利劇團、昆平劇團、文郎劇團、輝宙劇團、偉新聲劇團等，這些劇團雖然還號稱是職業性粵劇團，但是他們却很少演出，其中以艷陽天劇團較為活躍。艷陽天劇團于一九七一年十月九日至十八日，在吉隆坡中華遊藝場連續演出了十個晚上。這個劇團是由花旦蔡艷香所領導，這次演出，還特別聘請了香港的文武生阮兆輝來助陣。演出的劇目，有虎將蠻花、胭脂巷口故人來、梟雄虎將美人威及牡丹亭驚夢等，這次演出可說是近年來較大規模的演出，使馬來西亞的粵劇壇起了陣陣的波瀾。

此外，非專業性質，而屬於一些社團的劇社，在吉隆坡還有小韻業餘音樂研討社、台山會館、岡州會館、東安會館、順德會館、魚業公會、商業職員公會、機器職工會、雜貨行、建造行及人鏡社等。其他像霹靂也有些社團附有這類組織，如霹靂業餘音樂社、霹靂南海會館青年部音樂組、霹靂中山會館音樂組、霹靂順德會館音樂組、霹靂要明會館音樂組、霹靂清遠會館音樂組等。這些社團的粵劇組或音樂組，多數都是練唱一些劇目的片斷，或練習一些音樂而已，至於到舞臺上去演唱，那簡直是太少了。

綜觀馬來西亞今天的粵劇，不但是職業性的劇團一天天減少，就是今天仍存在的，也是徒有其名，演出的機會很少。而那些業餘戲團組織的劇社也一天天式微，更沒有什麼像樣的活動。不但粵劇如此，閩劇、潮劇也是如此，時代演變，很多事物也都跟着變，這種華人文化藝術的戲劇，眼看也要受淘汰，只有期望那些有心振興地方戲的人出來大力提倡，同時也期望廣大觀眾能夠繼續支持，才有免於滅絕的希望。

三 泰國的華人地方戲概況

今年四月二十三日，我們一行王忠林、謝雲飛、賴炎元三人從吉

隆坡到泰國的曼谷，由於居住在泰國的華人祖籍大多數是潮州，所以我們計劃在那裏蒐集有關潮州戲方面的資料。最初想從華人的報館資料室去找材料，可是失望得很，他們在這方面的資料貧乏；很幸運的，我們得到大學時的同學，現任泰國亞洲理工學院圖書館長李華偉君的介紹，認識黃魂中學校長張亦錚先生，由他再介紹該校教師余受益先生。余先生早年曾就讀於福建廈門大學中文系，於一九四四年底來到泰國，據說他從事潮州戲的編著工作，也是一個很偶然的機會，當時，老怡梨春劇團從中國來泰國，編劇的人沒有隨團前來，就請他暫代，那裏知道這一暫時的替代却替代了二十多年，在這二十多年中，他用華陽生的筆名寫下了不少劇本，所以要瞭解潮州戲在泰國發展的情形，余先生可說是很恰當的人選。我們在他課餘之暇去訪問他，訪談的重心在於一九四四年以後潮州戲在泰國發展的情況，下面就是跟余先生談話的摘錄。

在一九四四年以前，是潮州戲的全盛時期，當時，泰國的戲班有老怡梨春，老梅正興，老一枝香，老寶順興，老中正順香，老賽寶興六大班，後來，老賽寶興被人向法院控告虐待童齡演員，同勞工條例抵觸，戲班被封，班主和導演被驅逐回中國，（祇有編劇劉七郎，因為他的姑母是泰王第五世的王妃，被判無罪，仍居留泰國）泰國的潮州戲祇剩下五大班了。這五班都在固定的戲院演出，其中有三班很賺錢，一班可以維持，另一班則比較困難。其他到泰國各地巡迴演出的戲班有十五六班，在酒樓清唱的走唱班有二十多班，從戲班的數目看來，可見潮州戲興盛的情形了。一九五六年，老中正順香因戲院被地主收回，戲團分為老中正順香和新中正順香兩班，在泰國各地巡迴演出。一九五九年，老梅正興因為付不出地租，亦被趕出戲院，老寶順興班主方岳被人刺死，該班也離開戲院，到各地演出。一九六〇年老怡梨春也不能維持在戲院上演，到各地巡迴演出。而走唱班近十年來亦已絕跡了。目前到各地跑碼頭的戲班，計玉樓春有三班，怡梨春有兩班。一年前，余先生曾隨戲班到泰國各地，發現看潮州戲的觀眾雖

然不少，但已遠比不上從前了。推究潮州戲衰落的原因：（一）觀眾的減少：電影事業的興盛，一般青年多喜愛看電影，欣賞潮州戲的多半是老年人。（二）由於觀眾的減少，以前一本新戲往往可上演十五天，現在三五天就需換新戲，排練時間不夠，演出情形自然不如理想。（三）演員素質差，大多不識字，專憑記憶，教導困難，而且個人私生活也不檢點，如吸毒等，往往引起觀眾反感，因此有錢人多不敢投資。近十年來，雖然有人想復興潮州戲，曾有一位新聞記者投資，組成泰華潮劇團，由於上述種種原因，加上他本身在戲劇方面是外行，終於一敗塗地。

談到泰國華人所喜歡的戲劇，也隨着時代而不同，大概在三四十年前潮州戲的全盛時期，一般觀眾愛好傳統的言情戲，中日戰爭末期，潮州戲再度興盛，當時編劇人也採用中國對日本抗戰的故事為題材，其中如韓復榘的故事最受歡迎，後來有一度流行古裝戲，又轉變為時裝戲，近十年來，最受歡迎的是武俠戲，如火燒紅蓮寺、龍虎鬥金華、射蛟英雄傳等，其次是神怪戲，然而故事曲折的奇情戲，如杜鵑血、孝義感天等，也很受觀眾喜愛，這些年來最常演出的是荔枝記和陳三五娘這二本戲。至於荆、劉、拜、殺四大南戲，二十年來祇有荆釵記曾經上演過，但不受觀眾歡迎。

潮州戲的戲曲受崑曲的影響很大，編劇者所用的曲牌如山坡羊、風入松、出隊子、過江龍等四十多種，都是採自崑曲的。至於音樂方面，兼採秦腔、漢調、海南戲、粵劇以及流行歌曲，然而潮州戲也有他本身的特色，那就是音色柔和，高音比較少，因此常被批評為靡靡之音，而後臺伴唱，也是它的特色之一。為了投合觀眾的喜好，編劇人對所編的戲，在內容方面也有所偏重，如早期觀眾喜愛聽戲曲，所以編劇人着力寫曲文，以後觀眾轉為喜好動作多的戲，近年因為受電影的影響，往往把一本戲中的小場、過場、甚至於大場都刪去了。而曲文和說白，隨着時代也有所改變，就曲文來說，以前七字句，現在也變為長短句了。

最後談到潮州戲對泰國戲劇的影響，在二十多年前，有個潮州人名叫翁紹國的，到中國讀書，回到泰國後，組織泰國話劇團，把潮州戲中的西施、貂蟬、三笑翻譯為泰文，用泰語演出，頗受泰人稱賞；翁氏死後，又有人把福建戲中的關公戲翻譯為泰文，搬到舞臺演出，而其中節目和動作大多跟潮州戲相同。二年前律師公會在泰國藝術大學公演包拯的戲劇，其中唱曲和說白，大部份採用印度的唱法，而大約有百分之二三十採用潮州調。至於泰國的電影和電視受潮州戲的影響也不小，有一位導演泰國戲的華人名叫盧明，曾教導演員用泰國戲的臺步，演出潮州戲中狄青平西的故事。又如泰國的劇作家尹聲濤所編的牡丹，其中龍蓮寺求佛祖的一段，差不多是採用潮州戲寫成的，由此可見潮州戲對泰國的戲劇影響不小。

我們這次到泰國，由於逗留的時間很短，不能廣泛地蒐集資料，而從一個從事編劇工作二十多年劇作家的口中，知道泰國潮州戲發展的概況，以及潮州戲對泰國戲劇的影響，總算不負此行了。

四 台灣的地方戲概況

台灣的地方戲，由於從大陸移居人民的籍貫關係，約可分為客家「漢劇」與福建「歌仔戲」兩支主流。但是近二十年來，客家人士的「漢劇」演出，已日漸式微，不但很少公演，即稍具規模的戲班，亦不可見了。所以在地方戲方面，已成歌仔戲一支獨秀的情形。

歌仔戲在台灣，近二十年來不僅在福建人聚居的地方演出，同時由於客家人逐漸習於閩南方言，故在客家人聚居的地方，如新竹、苗栗等地，也開始上演流行，所以說歌仔戲是台灣地方戲的代表，更符合實際情形。

歌仔戲的產生，各家的說法稍有出入，大概在清朝末年開始萌芽。據呂訴上氏的「台灣的歌仔戲」一文，說道：

「歌仔戲的興起，在民國初年，歌仔有歌謠的意思，是在宜蘭地方，由山歌轉變而來的。那裏的山歌是一種民歌，換句話說，就是一

種農村或漁村的勞動歌。最初是男女對答很單純的歌，後來變為有敘述性的長歌詞，一句七字，句腳壓韻，最後再變為有故事性的歌劇，並且依照歌詞分配角色，更增加上動作，於是形成一種粗具規模的歌劇。漸漸地又增加了台步、身段、音樂、服裝、臉譜，而成為一種特有的歌劇。最初表演是在地面上，後來改用露台，最後才搬入劇院舞台去。」

歌仔戲的起源，一說是起於宜蘭縣員山鄉的頭份村，時在清末，有一個外號叫歌仔助的農人，非常喜愛音樂和歌唱，每當農事已畢，就自彈自唱。他的左右近鄰，先是欣賞，最後竟給他鼓勵和資助，於是網羅人才，組織戲班，這樣慢慢才風行起來。

關於歌仔戲所用的樂器，最初據說非常簡單，後來增用笛子、月琴、轂子弦，以及少數西洋樂器，效果才漸臻完好。而它的唱腔，除南管的長調、童官調、慢調以外，又增加了一些新創的七字調、哭調、背書調、十連調、段仔調等，比較有一些變化。

最初歌仔戲很不重視服裝、較後有大型的劇團成立，經費寬裕，才漸加注重。尤其自「霓生社」因效法平劇服裝的穿着，演出頗受歡迎之後，其他劇團也紛起效尤，但歌仔戲的服裝究竟不像平劇那樣有嚴格的規定，只求華美，賞心悅目而已。此外像臉譜，歌仔戲亦是向平劇效法，但只是稍加強調美化而已。

至於歌仔戲的佈景，在民國十年以前，是沒有的，後因受到由大陸內地到台灣演出的各種戲班的影響，也開始增用佈景，而當時上海流行的活動機關佈景，也加以採用，而使得歌仔戲的演出，漸趨完善。

到民國二十年左右，台灣歌仔戲已經具有可觀的規模了，所以不但在台灣演出，戲班也開始跑碼頭打天下了。但因限於地方戲方言的關係，它演出的地點，多半以閩南語通行的地區為限，所以有者回福建在汀、泉、漳、廈等地演出，有者渡海到星馬等地演出。特別是後者，曾因此引起星馬地區地方戲的劃時代改革，我們從楊金星君「星

加坡的福建戲」(南大中國語文學報第二期)一文中，可知其概略的情形：

「一九三〇年，台灣『鳳凰班』南來星馬獻藝，這個班子的南來，使本地閩劇的發展，起了鉅大的變化，原因是鳳凰班完全拋棄時行的節奏緩慢的南管音樂和雜揉並蓄各種唱腔的高甲班的曲調，另以特具風格的歌唱藝術和觀眾見面。由於它的樂曲活潑爽朗，歌詞俚俗淺近，馬上就風靡星馬兩地。演出期間，場場爆滿。該班在星馬兩地逗留數年之久才凱旋歸去。……高甲班為求圖存，只好大加改革。它們以台灣戲為典範，學習它的劇本，應用它的音樂，語音表做亦步亦趨，務求達到全盤台灣戲化，時下著名的『新賽鳳閩劇團』就是在一九三六年由高甲班改為台灣班。大約是一九三七年，當地人士鑑於台灣戲那麼受人歡迎，就出錢出力組成第一個純台灣班，名叫『玉麒麟』就是現在『新麒麟閩劇團』的前身。當七七蘆溝橋事變爆發，中國也就展開對日抗戰，本地的閩籍僑胞因為台灣淪於日人鐵蹄之下(甲午戰爭後即如此)，激於愛國熱情，就索性改台灣戲為福建戲，這就是新加坡福建戲名稱的由來。」

由上文可見歌仔戲對星馬地方戲的影響，以及它曾經受到觀眾歡迎的程度。

至於歌仔戲的劇本，大多數是取材於民間故事與通俗小說，而且多數是其他劇種曾經演出過而加以改編唱出的，諸如「陳三五娘」、「梁山伯祝英台」、「孟麗君」、「八美圖」、「九美奪夫」等，均係常演的戲碼。一般而言，歌仔戲為了迎合觀眾的水準與口味，其中流於庸俗淫穢的，數亦不少。

近年來，受到電影及電視的影響，歌仔戲頗有每下愈況的勢趨，尤其藝人的收入較低，稍具條件者，即被電影及電視界羅致吸收，台柱傾折，戲班更加不易維持，故台灣的歌仔戲，前途看來是相當暗淡的。

叁，荆釵記之研究

一 荆釵記的戲本和作者

荆釵記的戲本有幾種，作者是何人，過去各書著錄不同，考據的結果，也無定論。

第一，明徐渭南詞叙錄所列宋元舊篇中，有王十朋荆釵記一本，不著撰人。又本朝（明朝）篇目中，有王十朋荆釵記一本，作李景雲編。

第二，清初高奕傳奇品著錄荆釵記，以為是元人柯丹邱所作。黃文暘曲海目亦從此說。

第三，近人王國維曲錄却說是明寧獻王朱權所撰，曲錄卷四云：「荆釵記一本，明寧獻王權撰。明鬱藍生曲品題柯丹邱撰，黃文暘曲海目仍之。蓋舊本當題丹邱先生，鬱藍生不知丹邱先生為寧獻王道號，故遂以為柯敬仲耳。」

王國維的說法，為晚近一般治曲史的人所接受。像吳梅氏即云：「人以丹邱為柯敬仲，不知為寧獻王道號，一切風影之談皆因是起也。」（中國戲曲概論卷中）劉大杰亦云：「荆釵記，明人傳為元柯丹邱敬仲撰，王國維考定作者為朱權，從之。」（中國文學發展史第二十五章）然亦有不贊同王國維的說法的，如青木正兒云：「至近人王國維之曲錄（卷四）始以為明初寧獻王所撰。謂蓋舊本當題丹邱先生，丹邱先生為寧獻王道號，前人不知，遂以為柯敬仲所撰耳。今人皆從此說，定為寧獻王作，毫不懷疑。然王氏之說，亦為想像之說，固未曾見明題『丹邱先生撰』之舊本也。」（中國近世戲曲史第二篇）陳萬鵬亦云：「世未見明題『丹邱先生撰』之舊本，故亦不能無疑其為寧獻王之作。」（元明清戲曲史）

其實，由各書著錄已可看出，在今存各本荆釵記之前，已早有此

戲之戲本，劉大杰即云：「南詞叙錄有荆釵記兩本，一歸宋元舊篇，一為李景雲撰，可知用王十朋的故事寫的南戲，已不止一本了。」（中國文學發展史第二十五章）青木正兒亦云：「按明徐渭南詞叙錄著錄王十朋荆釵記兩本，一為宋元間無名氏之舊篇，一為李景雲撰。意者徐氏之時，古本猶存，或別有所見而錄者，似此說可據。」（中國近世戲曲史第二篇）兩氏皆認為南詞叙錄所著錄之王十朋荆釵記為古本，不同於今本。周貽白更明確指出荆釵記最早戲本的來源，周氏云：「我個人的看法：荆釵記也和趙貞女蔡二郎一樣，最初是出於溫州雜劇，這就是南詞叙錄宋元舊篇中不著撰人的那一本，也許出自南宋時代王十朋劾史浩八項大罪後不久。至於李景雲編，柯丹邱作，大抵都是這個舊篇以後的改本或另一本。至少這個舊篇不會在元代以後。大致看來，今存荆釵記各本雖皆互有異同，當以溫泉子編集的王狀元荆釵記比較近於舊篇的面目（今有古本戲曲叢刊初集本），而溫泉子究竟為何人，則已無從查考。」（中國戲劇史講座元末南戲與明初傳奇）周氏說荆釵記最初是出於溫州雜劇，雖然沒有明確證據，但南詞叙錄所著錄於宋元舊篇中的王十朋荆釵記，必是元以前的戲本，徐氏一定是有所依據才列入宋元舊篇的。至於李景雲撰的那本，自不同於宋元舊篇，南詞叙錄又云李氏別有崔鶯鶯西廂記，並列於本朝（明朝）之首，則李氏當為明初之曲家。再下來標明柯丹邱的那本，如照王國維的說法，當是丹邱先生，亦即寧獻王朱權所作。朱權是明太祖的第十七子，他精通音律，著有太和正音譜，當時有盛名於曲壇，曾作雜劇十二種。說朱權作荆釵記是合乎情理的。

今傳本，除六十種曲本外，尚有富春堂刊本、李卓吾批本、暖紅室刊本等。此戲流傳甚久，戲本經演唱人之手，難免被改動，以今本而論，張敬氏即云：「本劇前後文辭與排場不類一手，後半想係歌場修改所致。」（明清傳奇導論第二篇第一章）

二 荆釵記的本事

(一) 故事傳說

荆釵記中的男主角王十朋，歷史中確有其人。周貽白考證說：「王十朋，字龜齡，號梅溪，溫州樂清縣人。南宋初年（青木正兒中國近世戲曲史及陳萬甯元明清劇曲史均謂宋高宗、孝宗年間之詩人），中狀元之時，已經四十七歲。做過龍閣學士，有梅溪集行世，是一個頗有文名的人。」（見中國戲劇史講座元末南戲及明初傳奇）關於王十朋的故事傳說，過去一些筆記有許多記載，說法也不止一種。有謂王十朋為御史，彈劾丞相史浩，史門客因作此記。玉蓮乃十朋之女，孫汝權為十朋之同榜進士，史客故謬其說耳（見甌江逸志）。又謂孫汝權乃宋朝名進士，有文集行世。玉蓮則十朋之女，十朋劾史浩八罪，乃汝權嫉之，理宗雖不聽，而史氏子孫，怨兩人刺骨，遂作荆釵記。以玉蓮為十朋妻，而汝權有奪配之事（見聽雨筆記）。又謂玉蓮實錢氏，本倡家女，初王與之狎，錢心已許嫁，後王狀元及第歸，不復顧錢，錢憤投江死（見劇說）。又謂錢玉蓮宋名妓，從孫汝權。某寺殿成，梁上題信士孫汝權同妻錢玉蓮喜捨（見堅瓠集引南窗閒筆）。

以上這許多傳說，看來都是捕風捉影，但是故事中的主角人物，當是確有其人，至於其中相互的關係，以至一些配角人物，或許是由作劇的人有意安排。總之，這個故事在當時必很盛傳，可能流傳的時間也很久，到後來遂為劇曲作者取材創作了荆釵記。

(二) 劇本情節

王十朋，字龜齡，為王景春之子，自小喪父，與母相依為命。時在溫州做庠生，堂試奪得魁名。錢流行，本是貢元，現閒居在家。妻早逝，又娶繼室姚氏。前妻遺有一女玉蓮，已二八之年，錢流行聞知十朋人品甚佳，又中魁元，乃央將仕郎許文通為媒，前往王十朋家說親。十朋母張氏以家貧不敢答允。許文通再次上府，言明錢家不嫌貧寒，更不拘聘禮，王母乃以荆釵為聘，答允婚事。

適有孫汝權，也是庠生，家為溫州城首富，偶經錢宅，見玉蓮貌美，遂欲聘娶，經其家人朱吉獻策，央錢流行之堂妹張媽媽為媒，前往錢府說親。錢父已允王十朋婚事，更不齒孫汝權之人品，乃不答允。但錢母嫌王家貧寒，羨孫家富有，乃與媒婆聯合欲將玉蓮配給孫家。錢母百般威逼玉蓮，令其嫁去孫家，玉蓮堅拒不肯，誓死嫁十朋。錢母一氣之下，乃揀十惡大敗之日，匆遽送玉蓮出嫁，首飾衣服並不給一件。玉蓮只得傷心哭祭生母靈位，然後嫁往王家。

玉蓮嫁後不久，十朋即準備赴京會試，無奈家貧，湊不出盤纏，玉蓮決定回娘家求助，剛好錢父派人來，說知道十朋將赴京，恐王母和玉蓮無人照應，故擬接往錢府同住。王母和玉蓮既得錢府安身，於是十朋即刻啓程往京應試。

十朋到京，高中狀元。隨即參見丞相万俟卨。万俟卨有一女，及笄之年，欲招新狀元為婿，當面向十朋提婚，十朋言已有妻室，加以辭謝。万俟卨大怒，問及十朋已授江西饒州僉判，乃下令與第二名王士宏對調，派十朋往邊遠之地廣東潮陽任僉判。並令十朋在京聽候，不得回鄉。

十朋在京，惟恐家人惦念，於是乃修家書，知有承局即日前往溫州投遞文書，遂托其代送家書。這時孫汝權在京應試落第，打聽到王十朋曾托承局代轉家書，於是找到承局，說自己也要請其代送家書，把承局帶到住處，給他些銀子，叫他自己去喫酒，並叫他將包袱留下。待承局出外喫酒，汝權遂偷取出十朋家書，將內容改為休妻。及承局將十朋信送到錢府，王母及錢父起初都懷疑心，但待錢父聽到汝權說在京親見其事，於是也只好相信。汝權又托張媽媽往錢府說親，錢母於是逼令玉蓮改嫁，雖經威迫拷打，玉蓮仍是執意不從。最後錢母告玉蓮，如不嫁汝權，只有死路一條。玉蓮在掛懷丈夫及婆婆心情下，哀痛去投江。

這時，溫州太守錢載和剛奉朝廷聖旨升任福建安撫，攜帶家眷由溫州啓程前往福建上任。錢安撫等已上船，一切都安頓好，只待翌晨

開船。錢安撫在夜裏得有一夢，說有神人囑咐，有節婦投江，使其撈救，並說此婦人與他有義女之分。錢安撫於是令船夫駕幾隻小船，沿江巡哨。至五更前後，果有一婦人投江，被船夫救起。安撫夫人叫人替投江婦人換下濕衣，然後拜見錢安撫，安撫請其說出身世，並說明為何投江。玉蓮將身世以及婚姻經過詳細講給錢安撫聽。錢安撫聽後，安慰玉蓮說，福建與饒州相距不遠，請玉蓮一同前往福建，待到那邊後再派人到饒州去打聽十朋消息。同時收玉蓮為義女，玉蓮也就隨同錢安撫前往福建任所。

十朋母親得知媳婦投江後，非常傷痛，而錢母又乘機逼令十朋母親遷出錢宅。十朋母親本也想上京尋找十朋，錢貢元決定派家僕李成伴隨上京。十朋母親趕到江邊哭祭兒媳後，遂同李成上路。經過多日艱苦跋涉，終於到達京城。打聽到王狀元行館，終於見到了十朋。十朋追問玉蓮為何未來，王母和李成隱瞞不住，只好說出實情。說到玉蓮殉節投江，十朋非常痛心。十朋只好奉着母親前往潮陽上任。

錢安撫派人前往饒州投書，投書人到了饒州，正遇行喪，看到銘旌上寫的是「僉判王公之柩」，誤以為王十朋已死，遂回福建報告一切，玉蓮得知丈夫已故，又是悲痛一番。

十朋任潮陽僉判，不覺已經五年，治政清廉有績，甚得百姓擁戴。這時忽接上司文書，十朋陞除吉安太守，即日前往上任。到任後，十朋想到岳父母年老，無人奉養，遂派人接他們到任所同住。

這時，溫州府推官周壁，是十朋的同科進士，忽接到一紙訴狀，是孫汝權告錢流行圖賴婚姻事，遂傳喚兩造以及媒婆對質。剛好十朋也派人投書，請周壁代理冤情。經過審問，案情大白，將孫汝權解京完案。

錢流行夫婦啓程前往吉安，與十朋及王母團聚。

告老在鄉的鄧謙尚書，和錢安撫是同年。知道安撫有一義女寡居，同時又見十朋人品甚好，也是鰥居，於是想撮合婚姻。十朋不肯忘義再娶，玉蓮也守節不嫁。

適遇上元節，十朋赴廟寺追薦亡妻，忽見一婦人，甚似玉蓮，於是打聽，知道是錢安撫小姐，心中甚是疑惑。玉蓮回府後心中也懷疑不安，錢安撫也得知情形。於是決定明日假意納聘設席，請鄧尚書王太守來，虛說荆釵是聘，以觀王太守的反應。

席間，十朋忽見荆釵，悲傷淚下，同時說出這是給亡妻下聘之物。錢安撫再加追問，十朋道出在京被萬俟卨相逼害以及改調事，又說在廟中見一女子頗似亡妻。錢安撫已了解一切，立刻請玉蓮出來相見，於是一對貞節夫婦得以團圓。

三 荆釵記的思想性

荆釵記的主題思想，是透過了男主角王十朋和女主角錢玉蓮對婚姻的堅貞，表現了節義的思想。劇中除了對男女主角的堅貞節義大加頌揚之外，對政客的強橫和富豪的卑污，也加以諷刺和抨擊。同時對當時社會的婚姻制度，也有相當的批評，對廉吏的治政也有所讚揚，這已表現了戲劇的時代意義。

首先，我們看王十朋這個人，雖然家境貧寒，仍能堅守本份，清苦自勵，發奮上進，絕不慕求分外的富貴，不做攀附之想。當錢貢元托人來說親的時候，他先是以學業功名未就推辭，王母也以家貧不敢應承，母子倆並沒有因為富有人家找上門來而喜不自勝。幸虧錢貢元頗有識人之明，不嫌王家貧窮，更不拘俗禮，決然將玉蓮許配十朋。我們看下面一段對話。就可了解：

〔末——許文通〕老夫非為別事，只因錢貢元前番央老夫來說令郎親事，老安人不允。近聞賢郎堂試魁名，貢元不勝之喜，今番着老夫送吉帖到宅，望乞安人允就，不必推辭。

〔老旦——王母〕多蒙貢元見愛，又蒙將仕週全，只是家窘，不敢應承。

〔末〕貢元說道，不問人家貧富，只要女婿賢良。聘禮不拘輕重，隨意下些，便可成親。