

從傳體小說到雜劇： 康海《中山狼》的改編與創作

文淑菁

南臺科技大學通識中心兼任助理教授

提 要

康海《中山狼》雜劇向來因其劇作思想高度的批判性與諷刺性而廣受注意，本論文著眼於康海在改編與創作方面的藝術成就。文章首先探溯《中山狼》雜劇之改編原型——〈中山狼傳〉，對〈中山狼傳〉不同版本與《中山狼》雜劇的聯繫進行簡明考辨。其次，由文本改編暨戲曲批評的角度，探討康海《中山狼》雜劇由傳體小說敷演為寓言雜劇的創作手法，以此路徑凸顯《中山狼》雜劇苦心經營之成果。最後將之與同時代、同題材之作品——王九思《中山狼》院本——相較，對二者不同的改編呈現作出比較與評議。

關鍵詞：中山狼 中山狼傳 康海 王九思

從傳體小說到雜劇： 康海《中山狼》的改編與創作

文淑菁

南臺科技大學通識中心兼任助理教授

一、前言

《中山狼》雜劇，全名為《東郭先生誤救中山狼》，為明代康海（1475-1540）晚期罷官後作品，據當時頗為風行之「中山狼」故事，敷衍成戲劇形式。康海曾作雜劇《中山狼》與《王蘭卿真烈傳》兩種，其中《中山狼》雜劇因其劇作思想具高度批判性與諷刺性，歷來廣受注意，主要圍繞在「是否為譏刺李夢陽而作」的討論上，至今較多意見認為康海《中山狼》非為譏刺李夢陽而作。^①查「中山狼」故事在明代頗為盛行，相關題材作品與刊行本不絕如縷，^②對「中山

① 如蔣星煜：〈康海《中山狼》雜劇並非為譏刺李夢陽而作——兼談〈中山狼傳〉小說之作者〉，《中國戲曲史鉤沉》（鄭州：中州書畫社，1982）、田守真：〈雜劇《中山狼》本事與李夢陽、康海關係考〉，《西南師範學院學報》（1985年第1期），頁42-46、穆甲地：〈雜劇《中山狼》思想實質剖析〉，《唐都學刊》第14卷（1998年第2期），頁66-70、王公望：〈論〈中山狼傳〉和《中山狼》雜劇並非諷刺李夢陽——兼論〈中山狼傳〉之作者及李夢陽同康海、王九思之關係〉，《甘肅社會科學》（2004年第1期），頁33-36。

② 明代文壇，光是寫「中山狼」故事之劇本，至少有四種，分別為：王九思（1468-1551）《中山狼》院本、康海（1475-1540）《中山狼》雜劇、陳與郊（1544-1610）《中山狼》雜劇、汪廷訥（1573-1619）《中山救狼》雜劇。明代收錄「中山狼」故事之書刊則有：《古今說海》（明嘉靖二十三年（1544）序刊，陸楫編，無撰人，又題宋·謝良撰）、《皇明文範》（明隆慶三年（1569）序刊，張時徹輯，題馬中錫撰）、《滑耀編》（明萬曆八年（1580），賈三近匯編，題葉菴撰）、《程氏墨苑》（約明萬曆三十四年（1606年），程大約刊刻，題宋·謝疊山撰）、《林次崖先生文集》（明萬曆四十年（1612年），題林希元撰）、《廣虞初志》（明

狼」故事的共鳴，應非康海個人獨有，故其寫作動機恐怕並非「為譏刺李夢陽」如此單純。

然《中山狼》雜劇在文學成就上亦頗受稱美，《盛明雜劇》編者沈泰曾眉批曰：「此劇獨攄澹宕，一洗綺靡，直掩金元之長，而減關、鄭之價矣！韻絕快絕。」^③明·祁彪佳《遠山堂劇品》評曰：「曲有渾灑之氣，白多醒豁之語。」又與陳與郊、汪廷訥同題之作相較，曰：「三劇中，以此為最。」^④明·孟稱舜評點此劇亦曰：「此劇雅淡真切而微帶風麗，視王（王九思）《沽酒遊春》曲殆亦不肯居輕。」^⑤此外，《中山狼》一劇中有許多動、植物的角色，其賓白、動作皆如人類，並藉此鋪陳情節，使得本劇帶有童話的趣味與色彩，這在中國戲曲作品中是獨特而少見的。

康海之《中山狼》，本事源自傳體小說〈中山狼傳〉，在由小說體裁敷衍為雜劇體製的改編上，呈現了殊為不易之優秀成果，本論文焦點即在《中山狼》雜劇在此方面之藝術成就。首先探究《中山狼》雜劇之故事源頭，尋繹其改編原型——〈中山狼傳〉文本；再者，《中山狼》改編自〈中山狼傳〉，二者在主題思想、情節發展、出場角色等方面皆無大異，然而在主要劇情、角色、主旨無甚更動的狀態下，《中山狼》雜劇仍展現了作者的改編與創作功力，除關目緊湊、排場張力足夠外，康海尚掌握了元雜劇的抒情特質暨曲白渾灑之本色，加上其熟於場上之曲，故而本劇之曲文賓白、音樂配搭等亦表現不俗，因此康海《中山狼》

鄧喬林輯，題馬中錫撰）、《五朝小說·宋人百家小說》（題宋·謝良撰）、《合刻三志》（明末冰華居士（1556-1621）輯，題唐·姚合撰）、《剪燈叢話》（約為萬曆二十年（1592）後，題宋·謝良撰）、《刪補文苑植桔》之〈東郭先生〉（至早應在萬曆（1620）後，不題撰人）、《國色天香》之〈東郭集〉（明萬曆丁酉（1597）刊，不題撰人）、《尋常事》（明清之際，明西韓生輯，不題撰人）。以上據張錦繡：《〈中山狼傳〉研究》（蘇州：蘇州大學碩士學位論文，2008）彙錄，見頁16-17。由「中山狼」故事的廣為創作及流傳，可知「中山狼」故事在明中葉以後盛行的程度。

③ 見（明）沈泰輯：《盛明雜劇》（臺北：廣文書局，1979）《中山狼》劇第一折眉批語。

④ （明）祁彪佳：《遠山堂劇品》，收於《中國古典戲曲論著集成》（六）（北京：中國戲劇出版社，1959），頁153。

⑤ 見（明）孟稱舜評點：《新鐫古今名劇合選酌江集本·東郭先生誤救中山狼》雜劇，收於陳萬鼎主編《全明雜劇》第5冊（臺北：鼎文書局，1979），頁2214。

在改編劇本此一方面，乃頗具示範性，其改編及創作手法值得借鏡。而王九思《中山狼》院本同樣取材於中山狼故事，對於同題材之處理，二者之差異為何？本文亦嘗試比較二者在劇本編寫方面的異同，藉以凸顯康海劇作之特色與成就。^⑥

二、《中山狼》雜劇文本溯源

「中山狼」故事，可視為民間寓言中諷刺忘恩負義之典型故事，舉凡印度、阿拉伯、藏族、法國、德國、義大利、波蘭、土耳其、俄國、斯洛文尼亞、印尼等，皆有此類型故事傳播於民間，^⑦在中國的流傳記載，則大量見於明朝，散見於諸小說總集及文人文集，有〈中山狼傳〉、〈東郭先生〉、〈東郭集〉之稱，但故事情節大體一致，今多以〈中山狼傳〉總稱此一故事。故事是敘述東郭先生救狼卻險些被狼反噬的經過：狼被趙簡子追捕，倉皇逃命間，遇墨者東郭先生，東郭先生一念之仁，藏狼救狼，孰料狼得救後，反欲食東郭先生，在東郭先生與狼對抗的過程中，曾詢問三老以評理，分別是：老杏、老牴、杖藜老人，老杏、老牴均曾受人類負恩之對待，異口同聲稱道東郭先生理應被狼所食，幸杖藜老人以智取狼，才解救了東郭先生。

由中山狼類型故事廣見於世界各國，可知中山狼故事應是一則民間故事，幾經流傳後由文人寫定。今可見到的〈中山狼傳〉，版本甚多，各版本所題作者亦有所不同，^⑧唯情節基本一致，僅文字略有差異。關於〈中山狼傳〉之作者，歷來有唐代姚合、宋代謝良、明代馬中錫、明代林希元、明代葉藿……等說法，而學界目前以馬中錫為作者之看法較多。^⑨

⑥ 陳與郊《中山狼》雜劇、汪廷訥《中山救狼》雜劇等同題材作品已佚，故無法納入比較。

⑦ 參林繼富：〈文化流程中的「中山狼」〉，《華中師範大學學報（哲學社會科學版）》第36卷第3期（1997年5月），頁115。

⑧ 據張正學：〈也說〈中山狼傳〉與《中山狼》雜劇的作者與寓意〉（《重慶師範大學學報》，2009年第3期，頁77-81）統計，〈中山狼傳〉的明清版本至少有二十一種，而〈中山狼傳〉小說的作者，單就明清人的論述整理統計，便至少有十一種不同的說法。

⑨ 如陳又鈞：〈關於〈中山狼傳〉的作者、主題和文風〉（《湘潭師範學院學報》，1983年02期，頁15-24）、景宏業：〈〈中山狼傳〉作者考辨〉（《山西大學學報》，1989年第4期，

諸版本〈中山狼傳〉中，目前可見最早的刊刻版本為明嘉靖二十三年（1544）序刊的陸楫編《古今說海》本，而清康熙四十六年（1707）賈棠輯刻之馬中錫詩文集《東田集》本亦頗受重視。其餘版本文字則或接近前者，或接近後者，故此二版本堪為討論〈中山狼傳〉的重要代表。《東田集》本較《古今說海》本多出約二百餘字，但兩本情節內容則完全雷同。

《古今說海》一書，乃明人陸楫（1515-1552）所輯，編錄了漢唐至明代的稗官野史及唐宋人小說，選書一百三十五種，分為四部七家，共一百四十二卷，〈中山狼傳〉收錄於「說淵二十九」之「別傳」家。而《東田集》乃為馬中錫之詩文總集，由馬中錫同里後學清人賈棠輯刻，因一般將〈中山狼傳〉視為馬中錫之作品，故《東田集》本在諸版本〈中山狼傳〉中頗具代表性。唯明嘉靖十七年（1538）出版之《東田漫稿》（馬中錫子馬師言所編）並未見錄〈中山狼傳〉，故嘉靖二十三年出刊之《古今說海》本，實具有重要的參考價值，且《中山狼》雜劇在文字上，與《古今說海》本較為接近，如：

《古今說海》本	《東田集》本	康海《中山狼》
時墨者東郭先生，將北適中山以干仕。策蹇驢，囊圖書，夙行失道，卒然值之，惶不及避。狼顧而人言曰：「 <u>先生豈相厄哉！昔隋侯救蛇而獲珠，蛇固弗靈於狼也。今日之事，何不使我得早處囊中，以延殘喘。異時脫穎而出，先生之恩大矣，敢不努力以效隋侯之蛇？</u> 」	時墨者東郭先生，將北適中山以干仕。策蹇驢，囊圖書，夙行失道，望塵驚悸，狼奄至，引首顧曰：「 <u>先生豈有志於濟物哉！昔毛寶放龜而得渡，隋侯救蛇而獲珠，龜蛇固弗靈於狼也。今日之事，何不使我得早處囊中，以苟延殘喘乎？異時倘得脫穎而出，先生之恩，生死而肉骨也，敢不努力以效龜蛇之誠？</u> 」	……（狼上）俺被趙卿所射，一發飲羽。只索帶著箭，負痛走也！天那！卻教誰人救俺咱？（末）兀那裡走的一個狼走也！哎喲，唬殺我也！……（末）您快走！俺救不得您咱。〔狼〕 <u>先生怎的把俺相厄呵！昔日有個隋侯救蛇，後來啣珠為報。蛇尚如此，俺狼比著蛇更有靈性哩！今日事急了，願早救俺殘喘。先生的大恩，不敢有忘。俺做隋侯之珠，來報您先生咱！</u>

（續）

頁 59-63）、張正學：〈也說〈中山狼傳〉與《中山狼》雜劇的作者與寓意〉、張錦繡：《〈中山狼傳〉研究》等，皆以馬中錫為〈中山狼傳〉之作者。

《古今說海》本	《東田集》本	康海《中山狼》
丈人撫掌笑曰：「禽獸負恩如是，而猶不忍殺，子則仁矣，其如愚何？」遂舉手助先生操刀，共殪狼，棄道上而去。 ¹⁰	丈人笑曰：「禽獸負恩如是，而猶不忍殺，子固仁者，然愚亦甚矣。 <u>從井以救人，解衣以活友，于彼計則得其如就死地何？先生其此類乎？仁陷於愚，固君子之所不與也。</u> 」言已大笑，先生亦笑，遂舉手助先生操刀，共殪狼，棄道上而去。 ¹¹	（老拍掌笑科）這般負恩的禽獸，還不忍殺害他。雖然是一念的仁心，卻不做了個愚人麼？……（末殺狼科）業畜這回死了！你如今還想吃俺麼？把他撇在路上罷！多幸遇著丈人救俺，索謝了你去也！（同下） ¹²

由上表可知，《東田集》本較《古今說海》本多出的一些文字及「毛寶放龜」的典故，不見於《中山狼》雜劇外，在一些細節上，康海《中山狼》亦比較接近《古今說海》本。如狼求東郭先生解救時云：「先生豈相厄哉！」、「先生之恩大矣。」《東田集》本作：「先生豈有志於濟物哉！」、「先生之恩，生死而肉骨也。」康海《中山狼》則作：「先生恁的把俺相厄呵！」、「先生的大恩，不敢有忘。」又如故事最後，《古今說海》本與《中山狼》雜劇，都寫出杖藜老人撫掌而笑，但《東田集》本沒有「撫掌」的動作；以及《中山狼》雜劇並沒有《東田集》本杖藜老人「言已大笑，先生亦笑」的情節等。由以上諸點，可見得《古今說海》本與康海《中山狼》雜劇之聯繫實較為密切。

〈中山狼傳〉以「傳」為體，應是受到傳體散文的影響，傳體散文，以司馬遷《史記》列傳體例為濫觴，清·顧炎武《日知錄》引梁任昉〈文章緣起〉言：「傳始於東方朔作〈非有先生傳〉，是以寓言而為之傳。」¹³說明了寓言與傳體的

¹⁰ 以上《古今說海》本〈中山狼傳〉，版本依（明）陸楫編：《古今說海》（臺北：廣文書局，1968），分見頁1、5。

¹¹ 以上《東田集》本〈中山狼傳〉，版本依（明）馬中錫：《東田集》（清康熙四十六年甘陵賈棠輯刻，《四庫全書存目叢書·集部·別集類》，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997），分見頁41-585、41-587~588。

¹² 以上康海《中山狼》雜劇原文，版本依《新鐫古今名劇合選齣江集》，見陳萬鼎主編：《全明雜劇》（五）（臺北：鼎文書局，1979），分見頁2219-2221、2254-2257。

¹³ （清）顧炎武：《日知錄》（臺北：臺灣商務印書館，1956），頁17-18。

結合緣起，顏瑞芳《中唐三家寓言研究》中稱此類體裁為「傳體寓言」¹⁴，如韓愈〈毛穎傳〉、柳宗元〈蝘蝓傳〉、〈種樹郭橐駝傳〉等皆屬之。而唐代的傳奇小說，承史傳體裁，諸如〈李娃傳〉、〈霍小玉傳〉、〈鶯鶯傳〉、〈南柯太守傳〉等，以主要人物作為一篇之名，然虛構、獵奇的成分居多，而教育、諷諭的意味則較淡。

〈中山狼傳〉之名，承史傳與傳體散文諸體而來，若以《古今說海》成書之角度來看，體製較偏向傳奇小說；而由馬中錫以文人身分作〈中山狼傳〉，其文集亦有收錄情況來看，則馬中錫應是以作傳體寓言的立場出發來寫作此文。¹⁵僅約二千字之〈中山狼傳〉，能有諸般不同的解讀角度，應是由於其內涵包羅甚富之故。

三、從傳體小說到寓言劇——《中山狼》雜劇的創作手法

如上所述，〈中山狼傳〉可以視為傳體寓言，亦具有傳奇小說的特質，既擁有「故事性」，要改編成戲劇搬上舞臺也相對容易。康海《中山狼》雜劇，其故事情節、出場角色、劇作主旨等與〈中山狼傳〉完全相同，算是忠於原著的改編劇本，然而既然「忠於原著」，是否意謂著康海只能依樣畫葫蘆？仔細探討，可發現康海在原著的基型上，加以敷衍為雜劇形式，其實展現了卓越的改編功力，既忠於原著又能跳脫桎梏、有所開展，這應歸功於他對雜劇體裁及藝術特質的熟稔及掌握。

小說與戲劇，一為敘事體，一為代言體，此為其基本差異。此外，中國古典

¹⁴ 顏瑞芳：《中唐三家寓言研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1995），頁126。

¹⁵ 故學者有將〈中山狼傳〉列為傳奇小說者，亦有將之列為寓言者。如李修生、趙義山主編：《中國分體文學史·小說卷》（上海：上海古籍出版社，2001）、齊裕焜：《明代小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1997）將〈中山狼傳〉列為明代的文言傳奇小說，而陳蒲清：《中國古代寓言史》（增訂本）（長沙：湖南教育出版社，1996）則將〈中山狼傳〉列為「寓言」類。以上分別見頁101、頁38、頁311。

劇曲，承襲了散曲之韻文學，在形式的呈現上，必須以曲體韻文加以創作，並安排腳色、場次，設計唱唸身段，留意穿關服飾、舞臺呈現……等，而既以曲體寫作，其音樂要素自是不可忽視。由此可知，雜劇既是戲劇，亦為韻文，而康海為狀元出身，文才不在話下，難得的是，除了曲文寫作難不倒他之外，康海亦能掌握保持戲劇懸念、引發觀眾共鳴等戲劇成功關鍵。

《古今說海》本〈中山狼傳〉原著約一千八百餘字，康海敷演為四折之雜劇，字數擴增至約八千字。由目前傳留的劇本，我們雖然看不到《中山狼》雜劇的舞臺表演及設計呈現，然而依舊可觀察其在劇本寫作上的苦心孤詣。在劇本的改編上，《中山狼》雜劇表現最為突出的，便是其關目排場的設置安排，及其加入的人物心理描寫，除此之外，本劇在曲文賓白及音樂搭配上，亦表現出色。以下試就上述四方面探析《中山狼》雜劇優異的創作手法。

（一）關目排場緊湊流暢

《古今說海》本〈中山狼傳〉，全文未分段落，康海則依元雜劇體製分為四折鋪演，在情節關目的安排上，極為妥切適當；每一折的主要情節份量適中，亦具有相當的戲劇衝突，使得場場皆引人入勝，絕無冷場。固然「中山狼」故事，本身已具有相當高的故事性及可看性，但康海取擇、鋪排的功力也是不容抹殺的。

康海《中山狼》雜劇，未標題目，正名為「東郭先生悞救中山狼，杖藜老人智殺負心獸」，一「誤救」，一「智殺」的兩相對比，對杖藜老人的智慧與東郭先生的迂愚，便簡單地做出了褒貶，也傳達了此劇主題。

今將中山狼雜劇每折鋪排之情節及折中呈現之戲劇衝突說明如下：

折次	劇情大要	衝突對峙
楔子 ¹⁶	趙簡子首先出場，追捕中山狼，並放箭射中中山狼，狼飲羽遁逃，此時東郭先生騎驢負書囊出場，蓋為取功名前往中山。狼出，哀求東郭先生救命，東郭先生推辭不得，空出書囊，縛狼藏之。	東郭先生——狼

（續）

¹⁶ 此處之「楔子」在劇本中實等同於「第一折」，然《全明雜劇》本題作「楔子」，故從之。

折次	劇情大要	衝突對峙
第二折	趙簡子繼續搜捕中山狼，遇東郭先生，趨前盤問，並以勢相逼，東郭先生雖內心忐忑，仍口才便給，巧妙躲過了趙簡子的搜尋。	東郭先生 ——趙簡子
第三折	東郭先生自書囊放出中山狼，中山狼出，不圖報恩，竟欲食東郭先生充飢，東郭先生思量難以躲過狼爪追撲，心生一計，以「若有疑，詢三老」的理由誑騙中山狼，盼能取得活命之機。狼從其提議，遇老杏詢之，老杏以自身被人類負恩之遭遇，認為東郭先生理應被狼所食；又遇老牯詢之，老牯亦因人類忘恩負義，贊成老杏之言。眼看東郭生命懸一旦……	東郭先生 ——狼
第四折	此時杖藜老人出現，東郭先生如獲一線生機，杖藜老人責狼負心，狼詭辭狡辯，老人乃以判斷孰是孰非為由，要求還原現場，狼信其言，重新受縛於囊中，老人乃要求東郭先生速殺此負心之狼，東郭先生猶豫未決，老人以理喻之，東郭先生終於曉悟，殺狼棄之道上。	東郭先生 ——杖藜老人

此劇雖名為《中山狼》，但康海以東郭先生為主角，所有的事件皆以東郭先生為中心主線予以串連。而此四折之情節看似簡單，實則康海於每一折內皆安排了強烈的戲劇衝突，以製造觀眾懸念。第一折是東郭先生與狼的衝突，狼求東郭先生相救，東郭先生以狼為惡物，又恐忤犯趙簡子，遲疑不肯，狼搬出冠冕堂皇的道理說服東郭先生，並使出哀兵策略，東郭先生終以「墨者之道，兼愛為本」，答應救狼。第二折的衝突在於東郭先生和趙簡子之間，趙簡子懷疑東郭先生藏匿中山狼，欲搜其囊，東郭先生巧言拒之，這一段的戲劇張力以一連串的對話來營造，趙簡子拔劍逼問的舉動，也使得氣氛更為膠著緊張，最後趙簡子終於被東郭先生說服。第三折的衝突又是來自東郭先生與狼，狼被放出，欲食東郭先生充飢，東郭先生極力拒之，想出詢三老的計策試圖化解危難，而老杏、老牯贊成東郭先生被食的說詞，更升高了此折之衝突性與危機感。第四折為結局，杖藜老人的出現及其智謀，解救了東郭先生的性命，也解除了自上折延伸而來的戲劇衝突，然而危難消除後，東郭先生與杖藜老人之間又出現小小的衝突，杖藜老人欲殺狼，東郭先生先是不肯，後來才被老人說服，殺狼以終。

康海《中山狼》雜劇，將「中山狼」故事分為四個段落呈現，值得注意的是，

在《古今說海》本〈中山狼傳〉原文中，關於第二折情節的敘述，只有短短二百零三字，僅佔全文十分之一弱，而康海卻能慧眼拈出此部分之戲劇衝突，再加入自己的想像發揮，以十支曲子鋪演成一折極具戲劇張力的場面，實是不易。而第三折中，狼鼓吻奮爪欲食東郭先生，值此性命交關，戲劇衝突持續升高，直至第四折才收束，全劇關目排場的設置，使得劇情層層直上，一折比一折更揪住人心，劇情高潮出現於第三折，直至第四折才做結束，全無冷場，亦無「歹戲拖棚」之病，康海對關目排場的安排，實有其高妙之處。

而康海就原有情節加以鋪排加入的大段曲文，非止為一逞文才而編寫，亦有推動後面情節、加強戲劇張力的作用，除此之外，排場的安排也是剪裁得宜、冷熱適中。如第一折中，趙簡子、中山狼出場，中山狼中箭後，與趙簡子齊下場，簡短地交代了趙簡子追捕中山狼的情節，而將第一折的焦點集中在後來上場的東郭先生，及其遇狼求救，遲疑不決，與狼相執不下的情況。在材料的取擇發揮上，具有十分精到的眼光。

再如第三折東郭先生將狼從書囊中放出，狼反鼓吻奮爪欲撲食東郭先生，原文僅描述狼窮凶惡極之貌，但康海則以曲詞唱出東郭先生的不平、懊悔與憤懣。此處東郭先生唱：

【天淨沙】俺為您搥了身軀，俺為您受了憂虞，剛把您殘生救取，早把俺十分飽覷，這瘦形骸打點充舖。

【調笑令】您饞眼腦天生毒，狠辣的心腸和那膽底兒虛，纔得個皮毛抖擻便把恩來負，也是俺兩眼兒無珠，誰引得狼來屋裡居，今日裡懊悔何如。

【禿廝兒】好教俺悶騰騰心頭氣盡，忿嗔嗔手拍胸脯，俺擔驚受怕的撩虎鬚，救得您潑賤軀幾乎。¹⁷

加入了這些唱詞，不但不阻礙《中山狼》雜劇情節的流暢度，人物的形象及情感也都更加飽滿。

¹⁷ 陳萬鼎主編：《全明雜劇》（五）（臺北：鼎文書局，1979），《中山狼》，頁2239-2240。

由以上分析可知，〈中山狼傳〉原文就是一篇情節緊湊的小說，但康海於原作佳構上再輔以巧思加工，並慧眼獨具，在情節緊要處推波助瀾，達到了增強藝術效果的作用。

（二）深刻的心理描寫

中國古典戲曲有「劇詩」之稱，¹⁸向來較不著重戲劇的情節性，而較著意於抒情性的發揮。劇作家若偏重鋪排情節，往往曲詞便為推動情節而存在，缺乏動人情味；而若著重在人物心情的發揮，大段的唱詞固然使得聲情並陳，感人肺腑，但往往也因此犧牲掉情節的緊湊性，很難二者兼美。

康海《中山狼》雜劇，故事本身便極富戲劇衝突，而關目排場的安排也甚妥切，對於情節的推進處理得相當完善；但康海並未因此犧牲掉戲曲的抒情性，他藉由多支曲子對人物心理做深入挖掘，並懂得在故事情節之空隙處，補上人物心情的描寫，除了可展現他高超的文才，亦飽滿了人物形象，豐富了全劇內容。對於劇中人物心情的極力鋪寫，更能夠引發觀眾的共鳴。

這特點表現在第一、二折尤為明顯。因第三、四折的內容以對話為主，而這些對話大多由〈中山狼傳〉原文而來，較難看出康海「再創作」的功力，以下便就第一、二折探析之。

第一折中，東郭先生騎驢獨自行走，忽遇趙簡子車隊，《古今說海》本〈中山狼傳〉原文僅以「驚塵蔽天，十步之外不辨人馬」、東郭先生「卒然值之，惶不及避」述之。而康海則藉東郭先生視角，以三支曲牌來描述此時的場景與東郭先生「卒然值之」的惶恐，且文字生動，浩蕩本色。如首尾二支：

【那吒令】只見那忽騰騰的進發，似風馳電刮。急嚷嚷的鬧喳，似雷轟電打。撲刺刺的喊殺，似天崩地塌。須不是鬪崑崙觸著天柱折，那裡是戰蚩尤擺列著軒轅法，却怎的走石飛沙。

¹⁸ 張庚：《戲曲藝術論》（臺北：丹青圖書公司，1987）提出「劇詩說」，認為「戲曲是詩歌的一種形式」，具有中國文學傳統的言志抒情性質，頁45-50。

【寄生草】明晃晃戈矛亞，亂紛紛旌旆加，雄糾糾斜控龍媒跨，滴溜溜謾挾金丸詫，廝琅琅齊把烏號架。他鬧茸茸前合後偃射鵬坡，俺怯生生停鞭立馬長楊下。¹⁹

這些曲詞，補述了趙簡子初出場的排場，並藉此勢烘托出東郭先生之後答應救狼之仁心，及其後東郭先生遇趙簡子盤問之恐慌。而折末一曲【賺煞】，則表示出東郭先生出於仁心答應救狼，將狼藏匿書囊後，心驚膽戰的心情：

【賺煞】心慌腳怎移，胆小魂先怕，這蹇驢兒把布囊搭胯，難道是狹路上相逢不下馬，那其間吉凶難查。您休得嘖喳，俺加些掙扎，只怕話不投機半句差，須索要言詞對答，使不著虛脾奸猾。中山狼呵，則被您險些兒把俺管閑事的先生斷送的眼巴巴。²⁰

東郭先生明知救狼不妥，又出於仁心無法不救，藏了狼又害怕瞞不過趙簡子，這樣的心理掙扎是不見於〈中山狼傳〉的，康海加入了這樣的描寫，使得東郭先生的形象更生動活躍，雖可笑又亦可親了。

第二折是最能表現出康海刻畫人物內心功力的段落，這折的情節在〈中山狼傳〉原文僅二百零三字，對東郭先生的心情，幾乎沒有著墨。康海補充了這裡的空白，不但沒有拖沓之感，還營造出絕佳的戲劇張力。

東郭先生上場後，唱了幾支曲子表明內心的忐忑，如：

【正宮端正好】恰遇這暮秋天，來到的荒郊外，熱心兒攬禍招災，無端小鹿心頭揣，一會家可便難寧耐。

【滾繡毬】看疎疎柳葉飄，聽嘹嘹鴈影排，最淒涼暮雲殘靄。只見他萬馬兒滾地飛來，鬧喳喳亂打歪，忽刺刺齊喝采，這威風天來多大，早則有幾

¹⁹ 陳萬鼎主編：《全明雜劇》（五），《中山狼》，頁2217-2219。

²⁰ 同前註，頁2224。

分兒骨軟魂駭。則索是舒腰展腳迎頭拜，亂掩胡遮步懶擡，怕的他快眼疑猜。²¹

後三句「則索是舒腰展腳迎頭拜，亂掩胡遮步懶擡，怕的他快眼疑猜」表現出東郭先生期盼將來勢洶洶的趙簡子矇騙過去的心情，煞是逼真可愛。

待趙簡子逼問不得，拔劍砍車轆恐嚇東郭先生道：「東西南北兀誰的隱諱了狼的去向，把這車轆兒做個賽例者！」原文在這裡對東郭先生的反應，只寫道「先生伏質就地，匍匐以進，跪而言曰……」但康海則將東郭先生此時的懼怕心情創化作曲文，展現了韻文創作的功力：

【叨叨令】只見他笑溶溶的臉兒都變做赤留血律的色，提著那明晃晃的劍兒怕不是卒溜急刺的快，把一個骨碌碌的車兒止不住疋丟撲答的拍，却教俺戰篤篤的魂兒早不覺滴羞跌屑的駭。兀的不閃殺人也麼歌，兀的不閃殺人也麼歌，您便是古都都的嘴兒，使不著乞留兀良的賴。²²

「只見他笑溶溶的臉兒都變做赤留血律的色，提著那明晃晃的劍兒怕不是卒溜急刺的快，把個骨碌碌的車兒止不住疋丟撲答的拍」幾句，刻畫了趙簡子的威勢，以襯顯其後東郭先生「戰篤篤的魂兒早不覺滴羞跌屑的駭」的害怕心情。這些都是〈中山狼傳〉原文所無的記述，康海運用想像做了填補，運用得極為成功。康海在關目排場的設置之上，展現出對情節安排的巧妙，再藉由人物心理的挖掘描繪，兼顧了戲曲的抒情性，這是殊為不易的。

（三）曲白渾灑本色

沈泰評《中山狼》雜劇曰：「此劇獨攄澹宕，一洗綺靡，直掩金元之長，而

²¹ 同前註，頁 2225-2226。

²² 同前註，頁 2227-2228。

減關、鄭之價矣！韻絕快絕。」²³祁彪佳《遠山堂劇品》評曰：「曲有渾灑之氣，白多醒豁之語。」²⁴良非虛美。此劇全用北曲，曲白亦直逼元人本色。而本劇以民間故事作為取材，背景為田野鄉村，出場人物有迂愚的讀書人東郭先生、久住鄉村的杖藜老者、老杏、老特等，康海皆能製作符合背景及人物口吻之道白，更使得此劇充滿質樸氣息。

第一折中，【混江龍】一曲寫得極為出色：

堪笑他謀王圖霸，那些個飄零四海便為家。萬言書隨身衣食，三寸舌本分生涯。誰弱誰強排蟻陣，爭甜爭苦鬧蜂衙。但逢著稱孤道寡，儘教他弄鬼搏沙。那裡肯同羣鳥獸，說什麼吾豈瓠瓜。有幾個東的就西的湊千歡萬喜；有幾個朝的奔暮的走短歎長呀。命窮時鎮日價河頭賣水，運來時一朝的錦上添花。您便是守寒酸、枉餓殺斷簡走枯魚，俺只待向西風、恰消受長途敲瘦馬。些兒撐達，恁地波喳。²⁵

此曲段極似元人渾浩灑脫之風格，曲文亦雅亦俗，思想深刻。再如第三折中，【鬪鷄鶡】一曲，寫景、用語亦蒼涼雄渾，韻味深長：

亂紛紛葉滿空山，淡氤氲煙迷野渡，渺茫茫白草黃榆，靜蕭蕭枯藤老樹，昏慘慘遠岫殘霞，疎刺刺寒汀暮雨。騎著這骨稜稜瘦駑駘，走著這遠迢迢屈曲路。冷淒淒隻影孤形，急穰穰千辛萬苦。²⁶

此曲襲用馬致遠【天淨沙】名句，極富元曲況味。而康海曲文中常見元曲A B B式之疊字結構如「亂紛紛」、「靜蕭蕭」、「疎刺刺」、「骨稜稜」……等，使

²³ （明）沈泰輯：《盛明雜劇》（臺北：廣文書局，1979）《中山狼》劇第一折眉批語。

²⁴ （明）祁彪佳：《遠山堂劇品》，收於《中國古典戲曲論著集成》（六），頁153。

²⁵ 同註19，頁2215-2216。

²⁶ 同前註，頁2235。

得本劇極肖似元人雜劇。

而在賓白的部分，以老杏、老牯的說白最具鄉村氣息，亦為本劇特色。難得的是，康海在文句上並不一味襲用小說原著，而能以雜劇的形式再製新造，如《古今說海》本老牛的說詞：

是當食汝。我頭角繭栗時，觔力頗健，老農鍾愛我，使貳羣牛，從事於南畝。既壯，羣牛日以老憊，我都其事。老農出，我駕車先驅，老農耕，我引犁效力。老農視我如左右手，一歲中衣食仰我而給，婚姻仰我而畢，賦稅仰我而輸。今欺我老弱，逐我於野，酸風射眸，寒日吊影，瘦骨如山，老淚如雨，涎垂而不可收，步艱而不可舉，皮毛俱亡，瘡痍未差。²⁷

康海則改為：

俺乃老牯是也。俺做牛犢子時，觔力猛健，老農最是愛惜。老農出入是俺駕車，老農耕田是俺引犁，把俺做手足一般的相看。他穿的衣、喫的食、男女婚姻、公私賦稅，那一件不在俺身上資助他。如今見俺老來力弱，趕逐俺在曠野荒郊，這般的風霜寒冷，瘦骨難熬，行走不動，皮毛枯瘁，您可道是不苦麼？……²⁸

可見康海描摹劇中角色口吻，配合其身分寫作道白，絕非一味搬製模仿。而全劇的道白、情節、寫景，也使此劇洋溢質樸的民間氣息。

（四）適切的音樂配搭

康海對戲曲音樂多所研究，寫作《中山狼》，自不可能專事於逞才抒憤，而忽略了場上搬演之音樂要素。《明史》曾記：「海、九思同里、同官，同以瑾黨

²⁷ 同註10，頁4。

²⁸ 同註19，頁2246。

廢。每相聚汴東鄴、杜間，挾聲伎酣飲，製樂造歌曲，自比俳優，以寄其佛鬱。」²⁹《四庫全書總目提要》稱康海因劉瑾事落職後「縱情聲伎，故樂府特為擅長，詩文皆不甚留意。」³⁰清·錢謙益《列朝詩集小傳》記康海「居恆徵歌選妓，窮日落日」，卒後「遺囊蕭然，大小鼓却有三百副」³¹。以上記述，都可看出康海對戲曲的沉迷。康海亦蓄養家樂，明·張治道〈翰林院修撰對山康先生狀〉稱其：「家居不離聲妓，管絃絲竹，一飯必用。」³²

此外，康海不僅善謳，亦善琵琶，明·宋直方《瑣聞別錄》曾記康海與王九思至虎丘參加中秋曲會之況：「一日，二公來吳中，值中秋，遊閒子弟畢集虎阜千人石上縱倡樂。……頃之，吳人操樂，首歌漢波（王九思號）所製〈絳都春序〉，對山（康海號）目攝而笑。歌畢，對山起曰：『向曲我亦習之，諸君假我樂器，願盡所長。』吳人或言與，或言勿與；已，竟以琵琶授之。對山即為曼聲，曲折流麗，字若貫珠。……」³³清·吳梅村亦有詩稱舉康海彈奏琵琶的功力：「琵琶急響多秦聲，對山慷慨稱入神。同時漢陂亦第一，兩人矢志遭遷謫。絕調康王並盛名，崑崙摩詰無顏色！」³⁴可知康海對音律的通曉。雖然目前該劇作搬演於場上的資料鮮見記載，由上述諸多史料之呈現，我們不宜斷言康海《中山狼》雜劇僅屬案頭之作。

尤其就音律來看，康海之熟知音律，從《中山狼》雜劇對宮調聲情及曲牌的選擇與運用上即可窺知。《中山狼》雜劇各折宮調及曲牌的安排如下：

²⁹ （清）張廷玉等撰：《明史》（臺北：鼎文書局，1975），〈列傳第一百七十四·文苑二〉，頁7349。

³⁰ （清）永瑤、紀昀等撰：《武英殿本四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁4-688。

³¹ （清）錢謙益：《列朝詩集小傳》丙集（臺北：世界書局，1961），頁313。

³² 見（清）黃宗義編：《明文海》卷四百三十三，收於《文淵閣四庫全書·集部·總集類》（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁1458-225。

³³ （明）宋直方《瑣聞別錄》，收入《明季史料叢書》（北京：聖澤園影印本，1934），頁5-6。

³⁴ （清）吳偉業：《梅村集》卷四〈琵琶行（並序）〉，收於《文淵閣四庫全書·集部·別集類》（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁1312-33。

折數	宮調	宮調聲情	曲牌聯套
第一折	仙呂宮	清新綿邈	【點絳脣】【混江龍】【油葫蘆】【天下樂】【那吒令】【鵲踏枝】【寄生草】【么】【醉中天】【金盞兒】【一半兒】【後庭花】【賺煞】
第二折	正 宮	惆悵雄壯	【端正好】【滾繡球】【倘秀才】【叨叨令】【倘秀才】【滾繡球】【呆骨朵】【滾繡球】【倘秀才】【煞尾】
第三折	越 調	陶寫冷笑	【鬬鶴鶩】【紫花兒序】【金蕉葉】【小桃紅】【天淨沙】【調笑令】【禿廝兒】【聖藥王】【麻郎兒】【么】【東原樂】【綿搭絮】【絡絲娘】【拙魯速】【尾聲】
第四折	雙 調	健捷激裊	【新水令】【駐馬聽】【雁兒落】【得勝令】【沽美酒】【太平令】

全劇全用北曲，在宮調、曲牌的選擇上，頗合乎元雜劇之規範，如元雜劇首折多用仙呂宮套曲，第二、三折則可按劇情需要選用南呂、中呂、正宮、越調、商調、雙調……套曲，第四折大抵採雙調套曲，^⑤故可知本劇在宮調的選擇上，合乎元雜劇之通例。在第二、三折宮調的選擇上，第二折選擇正宮「惆悵雄壯」之聲情，符合趙簡子出場的威風氣勢，第三折選用越調，也是應劇情而採擇了適合表現之宮調聲情。

元·燕南芝庵〈唱論〉有十七宮調聲情說（上表所列之宮調聲情即據芝庵〈唱論〉錄之），宮調聲情之分類，可視為對曲調概括性的分類。據〈唱論〉云，越調聲情乃「陶寫冷笑」，其意近於調笑詼諧，觀元雜劇大家如關漢卿、鄭光祖等撰作之雜劇，可見得越調常用於機謀運用、解救危機等劇情，或帶有機智諧趣，如關漢卿《望江亭中秋切鱸旦》第三折，演正旦譚記兒扮漁婦騙取楊衙內金牌，以解除楊衙內欲殺死意中人強占己身之禍，表現了譚記兒的機智，又帶有詼諧成分。而關漢卿另一劇作《詐妮子調風月》第三折用越調，演婢女燕燕不甘情人不

^⑤ 參徐扶明：《元代雜劇藝術》（臺北：學海出版社，1997），頁197。

千戶欲另娶他女鶯鶯，當面向鶯鶯揭露小千戶之惡行，想破壞二人親事，亦有運用機謀以解除己患之意。鄭光祖《傷梅香騙翰林風月》第三折用越調，演婢女梅香安排書生白敏中與小姐夜會，被老夫人發現，以機敏言論說服老夫人答允小姐與白敏中之婚事。又如高文秀《劉玄德獨赴襄陽會》第二折用越調，演蒯越、蔡瑁，遣家將王孫盜取劉備的盧馬不讓劉備離開，王孫盜馬被劉備發現，劉備以言辭說服王孫，王孫反護送劉備出城。又如賈仲明《呂洞賓桃柳昇仙夢》第三折用越調，演八仙之一漢鍾離扮成強盜，假意謀財害命，實則欲以此計點化柳景陽與妻陶氏，柳、陶二人後得度脫，醒悟修行。以上諸例，皆可得見越調多配合機智與謀略運用，或是解救危機之劇情。而康海《中山狼》第三折演狼欲撲食東郭先生，東郭先生心生一計，以「問三老」為由尋求活命之機，符合越調常搭配的運用謀略之劇情，故知康海熟知曲理，在宮調聲情的取擇上一點也不馬虎。

又如第一折康海使用了【金盞兒】、【後庭花】，³⁶第二折使用了【滾繡球】、【倘秀才】之「子母調」反覆循環演唱，「子母調」其源來自於「傳踏」、「纏達」，指的是兩腔相互循環交替的一種套曲形式，³⁷且第四折中，康海使用了帶過曲：【雁兒落】帶【得勝令】、【沽美酒】帶【太平令】，帶過曲為二或三支曲牌組成之小型組曲，曲牌音樂和內容結構的銜接都需講究，方能巧妙結合，自比寫作單支曲牌為難。³⁸《中山狼》雜劇選用了子母調及帶過曲加以創作，據此

³⁶ 第一折運用【金盞兒】、【後庭花】「子母調」形式，中間略微插入同宮調的【一半兒】曲牌。

³⁷ （宋）吳自牧：《夢梁錄》，收於《文津閣四庫全書·史部·地理類》（北京：商務印書館，2005），卷二十「妓樂」：「唱賺在京時，只有纏令、纏達。有引子、尾聲為纏令。引子後只有兩腔迎互循環，間有纏達。」頁801。王國維：《宋元戲曲考》，收於《王國維戲曲論文集——《宋元戲曲考》及其他》（臺北：里仁書局，1993），「宋之樂曲」云：「此纏達之音，與傳踏同，其為一物無疑也。」頁45。

³⁸ 趙義山：《元散曲通論》（上海：上海古籍出版社，2004）分析「帶過曲」的內容結構，認為帶過曲的「段落性必須在每支曲調的起始得到顯現，即一個意段恰好一支曲調。」若將帶過曲中的各個曲調分別摘下，「都基本可以構成完整獨立的意義段落，有它的獨立性；但把它們合起來，卻又能如一首較長的小令曲一樣的渾然一體，前後曲銜接幾乎天衣無縫，有它的統一性。……獨立性與統一性的完美結合，便是帶過曲內在結構的最基本特徵。……它在獨立性與統一性關係的處理上，在樂段與意段的巧妙結合上，要比小令和套數困難得多。」頁95。關於

益可見康海對北曲音樂的深厚素養，運用手法也極為熟稔。

由以上文本改編及藝術表現之分析，可知康海創作《中山狼》的不凡文采與編劇功力。「中山狼」故事本就帶有極強烈的諷刺意義，而康海《中山狼》沿襲了原作的主旨思想，敷衍成雜劇體製時，於關目排場、人物刻劃、曲文賓白、音樂配搭等方面都有相當水準的表現。

四、與王九思《中山狼》院本相較

王九思的同題材劇作《中山狼》⁹⁹，以「院本」體裁加以創作，僅有一折的篇幅，或受限於體製之故，王九思鋪排的情節較為簡化，寫製的曲子也不多，倒是使用了大量的賓白。

而《中山狼》院本與〈中山狼傳〉在情節上略有不同，其大要為：趙簡子一上場便自述射了中山狼一箭，正在追趕，此時東郭先生出場，趙簡子搜問東郭先生有無匿狼，未得，乃繼續往前逐狼。趙簡子去後，中山狼才上場，見東郭先生，上前哀求其救命，東郭先生將狼藏匿書箱，待趙簡子人馬完全走遠，方釋狼出箱。狼脫困後欲吃東郭先生，東郭先生遇老杏、老牛，皆言人類忘恩負義，該吃。此時，中山土地之神聞小鬼來報東郭先生恐被狼反噬之事，化作老人特來相救，之後騙狼重入箱中，由小鬼殺之。

就劇情析之，《中山狼》院本與《中山狼》雜劇（以下分別簡稱為王本與康本）在劇情上較大的差異有三：首先，王本中的東郭先生並未因匿狼而欺瞞趙簡

「帶過曲」的形成與淵源，可參考楊振良、蔡孟珍合著：《曲選》（臺北：五南圖書出版公司，1998），頁25-26。

⁹⁹ 版本依明人雜劇選排印本，據明刊王漢陂全集本校印，見陳萬鼎主編：《全明雜劇》（五）。康海、王九思二人往來甚密，兩人常有同題之作，如王九思曾作套曲讚頌當代歌妓王蘭卿從良後殉夫而死之事，而康海則作有雜劇《王蘭卿真烈傳》（又名《王蘭卿服信明貞烈》），且康、王著作中同題、同韻之作品擷拾皆是。參金寧芬：《康海研究》（武漢：崇文書局，2004），頁82。而胡倫清曾指出：「中錫為康、王座師，淵源固有自也。」見胡倫清：《傳奇小說選》（臺北：正中書局，1972），頁174。

子；再者，王本的杖藜老人並非凡人，而乃土地神化身；其三，王本的結局，是由土地之神「主動」出手、化爲老人相救東郭先生，最後也是由土地神的手下「小鬼」出手殺死惡狼。（康本則是東郭先生「遇到」杖藜老人，最後是在杖藜老人的說服下，由東郭先生「自己出手」殺死負恩的狼。而《古今說海》本是由杖藜老人「遂舉手助先生操刃，共殲狼」。）

王本中的東郭先生並未爲了隱匿狼而向趙簡子說謊，強化了東郭先生老實的性格，但同時也弱化了東郭先生的內心衝突；而老人乃由土地神化身，則增加了劇本的神怪色彩；最後殺狼解救自己的行爲，並非東郭先生己力爲之，而是由土地神手下的小鬼代爲出手，這樣的情節設計，使得東郭先生的迂儒、不忍的性格首尾一貫。在王本的劇情架構中，東郭先生性格前後一貫的老實、迂儒，較接近所謂的「扁型人物」⁴⁰與「類型人物」⁴¹，與原著及康本相較，東郭先生前後心情變化的矛盾與複雜在王本中並未得到深刻的呈現，但同時也有著令人易於領會及記憶的優點。⁴²

此外，王本的結局由土地神出面解救東郭先生，再讓其手下小鬼「奪劍殺狼」，而非依照原著，由當事人東郭先生及杖藜老人出手殲狼，自力救援。王本此處寫作：「（副末扮老人拄杖上云）我是這中山土地之神。恰纔小鬼來報。有一遊士，救了狼的性命，返被狼要吃他。這是甚麼道理！我因此化作一老人，處

⁴⁰ [英] E.M.福斯特 (Edward Morgan Forster, 1879-1970) 在《小說面面觀》（臺北：商周出版公司，2009）一書中提出「扁型人物」(Flat characters)與「圓型人物」(Round characters)兩種概念，「扁型人物」是性質純粹的人物，是作者循著單一理念或特質所建構出來的，是個可用一句話便加以概括描述的人物。而「圓型人物」則像真實人物一樣複雜多面，很難以某一個片面的詞語形容道盡。見頁 94-105。

⁴¹ [美] 喬治·貝克 (George Pierce Baker, 1866-1935) 在《戲劇技巧》（北京：中國戲劇出版社，2004）一書提到「類型人物」的概念，並解釋之：「類型表現出如此鮮明的特點，以致即使不善於觀察的人也不會難以辨認出他們同儕中的這種人來。」與之相對的則是「個性化人物」，「個性化則是從類型中間，把人物區分出來，從粗略的區分到很精細的差異。」貝克並云：「因為個性化是從大家熟知的範疇發展到大家不太認識或者根本不認識的範疇，觀眾對於個性化，比起對於類型的性格來，就難於理解，而寫起來更加困難得多。」見頁 215。

⁴² 福斯特在論述「扁型人物」時，認為「扁型人物」有著容易辨認、容易記憶的優勢。同註 40，頁 95-96。

置此事去咱！……（老人喚生來前云）這個東西，你救他做甚的？等我如今與你處置。」顯見土地神出手主持正義之濃厚意味。故事中的「土地神」以其「神」之身分，猶如人間的父母官乃權威之象徵，⁴³由象徵權威的土地神主動出面，如官府般裁決執行死刑了結此事，而非東郭先生等人自行殺狼解決，這樣的情節設計，使得王本《中山狼》故事更傾向於一個有政府法治、不需私下解決恩怨的「秩序」社會。⁴⁴就情節關目安排而言，王九思藉神鬼之手了結此案，或有「戲不夠，神仙湊」之局限，但在實際演出時，或可呈現出奇聳觀之舞臺效果。相較之下，康本之結局，就舞臺演出呈現而言，則較為貼近庶民之生活，較有真實性與親和力。

再者，王本中，東郭先生的身分是「本燕國人氏。平生學墨翟之道，以濟人利物為本，前日魏王有書來，請我至魏國講道。」得魏王相邀講道，可見東郭先生與上層社會之親近，而康本的東郭先生則是「今日要往中山去進取功名」的一介平民，與官宦人物並不熟悉，是因其見了趙簡子車馬，才會如此懼怕，因此王本東郭先生之身分，較諸康本之東郭先生，更接近掌握權勢的「上層社會」。

王本結局交由象徵權威的土地神官方裁決的處決狼、暨東郭先生的身分設計、及其未安排東郭先生對趙簡子（長官）隱匿的情節等，都顯示出王本有著較多對權威及上層社會的敘述及互動（相對而言，康本東郭先生對趙簡子的懼怕態度，則較多地呈現了對上層社會的疏離與不信任感），並展現了較高的社會法律秩序程度，這亦是王本與康本的一大差異。

在劇本文字上，運用大量的口語賓白乃為王本特色之一，如東郭先生與狼相遇、相抗的情節，幾乎全用道白加以推進劇情，如：

⁴³ 〔德〕馬克思·韋伯（Max Weber，1864-1920）在《宗教社會學》（劉援、王予文譯，臺北：桂冠圖書公司，1993）一書論述「神」的概念的形成時，云：「一個神會被認為是控制一個特殊事件過程的力量。」「神也許是個偉大英雄死後以某種方式從他身上放射出來的一種力量。」「我們發現神沒有人的名字，他們的名稱是根據他們所控制的某一過程的名稱而定的。」見頁62-63。在以上的敘述中，我們可發現：「神」的概念不離「控制」與「力量」，而「控制」與「力量」亦可聯繫到「權力」與「主宰」，故此云「神」乃權威之象徵。

⁴⁴ 張錦繡：《〈中山狼傳〉研究》在論及中山狼故事之戲劇時，對王九思《中山狼》院本亦曾有如下之評述：「王劇則是中山的土地神路見不平，現身相助，更有正義性了，也反映了作者思想的理想化。」頁46。

（淨扮狼上）我中山狼也。今早趙王打獵，把我射了一箭，不曾射得著。如今則管尋我哩！怎生是好？（狼做指生科）（狼云）兀那遠遠的有箇人坐著里！我投他去。（狼做見生科）（狼云）師父師父！救我一命。（生云）你敢是兀那人馬趕的狼麼？（狼云）正是！正是！千萬望師父救命。（生云）我救你的命。恰纔為你，險些兒連我的命弄了。我是行路的人，怎麼救得你？（狼云）師父！將你那箱兒里的書冊，都取出來。把我藏在裏面，可不救了我。……（生做細狼驢馱走科）（狼在箱子裏發科）（叫云）師父！你看那人馬遠近如何？（生云）還看見里！（狼云）既是這等，你把驢兒趕動些！（生云）我知道！我知道！（又走一會科）（狼云）師父！你看去的遠了麼？這裡面細死我了。（生云）去的遠了！看不見了。（狼云）既是這等，把我取出來罷！（生做開鎖取狼出解繩科）（生云）狼也！狼也！你的性命有了。（狼云）師父的性命也有了。（狼作拜謝科）（狼云）師父的這一場大恩，我何日報得。若我負了師父的恩，天地鑒察。把我萬剛凌遲了也不虧！（生云）我平生以濟人利物為本，怎望你報恩。你如今信意走了罷！（狼辭生走了做尋思科）（狼云）我從今早晨被趙王軍馬追趕，直纏了這一日。如今天色將晚，我肚裏饑餓，沒處尋些蟲蟻來吃。甫能著那師父救出性命，若還餓死了，也是徒然。……⁴⁵

較之康本以多支曲子敘事兼及抒情，王本用了大量對白推展劇情，事實上，全劇約四千餘字，僅賓白便佔了三千餘字，比例實為極高。大量的賓白使得本劇之簡明通俗更勝康本，亦成為本劇特色。

與賓白相對而言，王本的曲文比例偏低，且抒情成分也較低，全劇八支曲子，刻意寫東郭先生心情的只有第四支曲子【得勝令】，其餘曲子則以敘事、說理為多。如第一支及第二支曲子敘述其遇趙簡子，而第三支曲子及第五支曲子，則分別敘述其遇老杏、遇老牛等劇情，而末三支曲子【七弟兄】、【梅花酒】、【收江南】則是譴責中山狼忘恩負義。茲舉例說明如下。如遇老杏唱：

⁴⁵ 陳萬鼎主編：《全明雜劇》（五），《中山狼》院本，頁 2346-2347。

【雁兒落】行道這荒郊野草間，尋了箇老杏樹為公案。他說道，狼該把我餐。好交我有口難分辨。

而後抒發心情唱：

【得勝令】呀，都一樣平地起波瀾。這的是叉手告人難。烏頭蟲不把恩來報，白面狼直從懷裡鑽。不由我心酸！卻原來狼惡人心善。何處去伸冤？喫緊的天高皇帝遠。⁴⁶

【得勝令】乃為全劇抒情成分最重之曲，曲文在王本中屬較長者，然與康本相較仍為簡樸。而劇末譴責中山狼有三曲，茲舉【收江南】為例：

【收江南】呀，這的是施恩容易報恩難，做時差錯悔時難！你道那世人奸巧把心瞞，空安眉戴眼，他與那野狼肺腑一般般。⁴⁷

與康海《中山狼》相較，《中山狼》院本的曲文明顯簡短許多，語詞也較通俗易懂，不似康海那般逞才抒情。王本用了四支曲子在推展劇情，僅用一支曲子抒情，而譴責中山狼無情無義的行為，就用了三支曲子，說理的成分相對而言較高。

而王九思在音樂方面，亦不讓於康海，何良俊《曲論》曾云：「王漢陂欲填北詞，求善歌者至家，閉門學唱三年，然後操筆。」⁴⁸由王九思在《中山狼》院本曲牌音樂的使用，亦可看出王九思在戲曲音樂方面下過的苦功。全劇八支曲子，分別為：【雙調新水令】、【駐馬聽】、【雁兒落】、【得勝令】、【川撥棹】、【七弟兄】、【梅花酒】、【收江南】，全然使用北曲，在曲牌聯套上，完全符

⁴⁶ 同上註，頁 2349。

⁴⁷ 同上註，頁 2352。

⁴⁸ 何良俊：《曲論》，收於《中國古典戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959），頁 9。

合北曲套曲的套式規範。

綜上所述，在題材的處理與劇本的編寫上，相較於康本，王本的劇情更簡明扼要；東郭先生性格更趨於「類型化」；東郭先生的身分設計，顯示了與上層社會更多的互動與親近；由土地神出面了解此案的結局，透顯出一個較相信「權威」、「法治」與「秩序」的社會。此外，王本的抒情性與人物形象的飽滿度較為不足，說理及通俗的成分卻有過之，只有一折的體製，在關目排場設置及加入人物心理描寫、戲劇衝突的營造等方面，很難展現如康海《中山狼》雜劇之獨運匠心。

事實上，王本的諸多不足，當與王九思選擇以院本體裁編寫中山狼故事有關，雖則如此，王本仍有著簡潔明瞭、主題明確、用語諧俗的優點。換句話說，王九思《中山狼》院本展現的是另一種戲劇體裁的趣味與意境。

五、結論

歷來研究《中山狼》雜劇者，或著重其寫作動機、思想寓意，亦有探究其劇作藝術者。本文則聚焦於《中山狼》雜劇由〈中山狼傳〉原文改編成戲劇之創作手法，彰顯康海獨到的藝術巧思及不凡文才。

《中山狼》劇本文學的成功，除其曲文賓白優美動人、雅俗共賞，曲牌音樂掌握熟稔外，更在於其關目排場之緊湊，及深刻的人物內心描寫，這些都使得《中山狼》雜劇足以獨立於〈中山狼傳〉之外，開創出其獨特的文藝美學。

王九思《中山狼》院本呈現了簡明通俗的特色，以一折的短小體裁，又欲表現相同情節的故事，其簡潔明暢值得稱道，然而與康海《中山狼》雜劇相較，則在戲劇的衝突性、曲文的抒情性、人物的飽滿性等方面顯得有所缺憾。

總言之，康海《中山狼》雜劇在文本的改編及雜劇寫作上，展現了良好的示範，而王九思《中山狼》院本則體現了另一種戲劇體裁的特色與意境。中山狼故事戲曲作品在明代的風行，為我們留下了意味深長的想像，而不同戲劇體製的藝術表現，正呈現了戲曲在明代豐富的面貌與活潑的生命力。

徵引書目

一、傳統文獻（依時代先後及作者姓氏筆劃排序）

宋·吳自牧，《夢梁錄》，收於《文津閣四庫全書·史部·地理類》，北京：商務印書館，2005。

明·何良俊，《曲論》，收於《中國古典戲曲論著集成》（四），北京：中國戲劇出版社，1959。

明·宋直方，《瑣聞別錄》，收入《明季史料叢書》，北京：聖澤園影印本，1934。

明·祁彪佳，《遠山堂劇品》，收於《中國古典戲曲論著集成》（六），北京：中國戲劇出版社，1959。

明·馬中錫，《東田集》，清康熙四十六年甘陵賈棠輯刻，收於《四庫全書存目叢書·集部·別集類》，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997。

明·陸楫輯，《古今說海》，臺北：廣文書局，1968。

清·永瑤、紀昀等撰，《武英殿本四庫全書總目提要》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

清·吳偉業，《梅村集》，收於《文淵閣四庫全書·集部·別集類》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

清·張廷玉等撰，《新校本明史并附編六種》，臺北：鼎文書局，1975。

清·黃宗羲編，《明文海》，收於《文淵閣四庫全書·集部·總集類》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

清·錢謙益，《列朝詩集小傳》，臺北：世界書局，1961。

清·顧炎武，《日知錄》，臺北：臺灣商務印書館，1956。

陳萬鼎主編，《全明雜劇》，臺北：鼎文書局，1979。

二、近人論著（依作者姓氏筆劃排序）

（一）專著

王國維 1993《王國維戲曲論文集——《宋元戲曲考》及其他》，臺北：里仁書局。

李修生、趙義山主編 2001《中國分體文學史·小說卷》，上海：上海古籍出版社。

金寧芬 2004《康海研究》，武漢：崇文書局。

胡倫清 1972《傳奇小說選》，臺北：正中書局。

徐扶明 1997《元代雜劇藝術》，臺北：學海出版社。

張庚 1987《戲曲藝術論》，臺北：丹青圖書公司。

陳蒲清 1996《中國古代寓言史》（增訂本），長沙：湖南教育出版社。

齊裕焜 1997《明代小說史》，杭州：浙江古籍出版社。

楊振良、蔡孟珍合著 1998《曲選》，臺北：五南圖書出版公司。

趙義山 2004《元散曲通論》，上海：上海古籍出版社。

蔣星煜 1982《中國戲曲史鉤沉》，鄭州：中州書畫社。

（英）E.M.福斯特（Edward Morgan Forster）2009《小說面面觀》，臺北：商周出版公司。

（美）喬治·貝克（George Pierce Baker）2004《戲劇技巧》，北京：中國戲劇出版社。

（德）馬克思·韋伯（Max Weber）1993《宗教社會學》，劉援、王予文譯，臺北：桂冠圖書公司。

（二）期刊論文（依作者姓氏筆劃排序）

王公望〈論〈中山狼傳〉和《中山狼》雜劇並非諷刺李夢陽——兼論〈中山狼傳〉之作者及李夢陽同康海、王九思之關係〉，《甘肅社會科學》，2004年第1期，頁33-36。

田守眞〈雜劇《中山狼》本事與李夢陽、康海關係考〉，《西南師範學院學報》，1985年第1期，頁42-46。

林繼富〈文化流程中的「中山狼」〉，《華中師範大學學報（哲學社會科學版）》第36卷第3期，1997年5月，頁115-120。

陳又鈞〈關於〈中山狼傳〉的作者、主題和文風〉，《湘潭師範學院學報》，1983年02期，頁15-24。

張正學〈也說〈中山狼傳〉與《中山狼》雜劇的作者與寓意〉，《重慶師範大學學報》，2009年第3期，頁77-81。

景宏業〈〈中山狼傳〉作者考辨〉，《山西大學學報》，1989年第4期，頁

59-63。

穆甲地〈雜劇《中山狼》思想實質剖析〉，《唐都學刊》第 14 卷，1998 年第 2 期，頁 66-70。

（三）學位論文（依作者姓氏筆劃排序）

張錦繡《《中山狼傳》研究》，蘇州：蘇州大學碩士學位論文，2008 年。

顏瑞芳《中唐三家寓言研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1995 年。

From Biographical Novels to Drama: Adaptations and Creative Work of Kang Hai's *Wolf of Zhongshan*

Wen, Shu-Ching

Adjunct Assistant Professor, Center for General Education,
Southern Taiwan University of Science and Technology

Abstract

Kang Hai's *Wolf of Zhongshan* drama has long received attention because the drama's high degree of criticism and satire. This thesis focuses on the artistic accomplishments of Kang Hai's *Wolf of Zhongshan* drama in adaptations and creative work. The paper first traces the prototype of *Wolf of Zhongshan* drama — "Biography of *Wolf of Zhongshan*," to investigate the connections between different versions of "Biography of *Wolf of Zhongshan*" and *Wolf of Zhongshan* drama. Next, the critical perspective of text adapted to drama and music was used to evaluate Kang Hai's *Wolf of Zhongshan* drama from its transition from a biographical novel to a metaphorical drama, which is used to accentuate the accomplishments of hard work in managing the *Wolf of Zhongshan* drama. Finally, it was compared to works in the same era and of the same topics - Wang Jiusi's *Wolf of Zhongshan* drama, to make comparisons and evaluations of the different adaptations of the two.

Keywords: *Wolf of Zhongshan*, Biography of *Wolf of Zhongshan*, Kang Hai, Wang Jiusi