

論漢唐樂府的《洛神賦》編演策略： 以場次安排、原典應用與音樂設計為 中心*

施政昕**

提 要

自 1996 年漢唐樂府成立「梨園舞坊」，並推出《艷歌行》舞作以來，連年推出新作，樹立了別具一格的新南管／梨園樂舞美學典範。2006 年，漢唐樂府

本文 108.08.15 收稿，109.01.10 審查通過。

* 本文原題〈美文典範的當代接受：論漢唐樂府的《洛神賦》演出〉，發表於第 39 屆「中國文學研究」論文發表會。撰作期間，侯淑娟、鹿憶鹿、連文萍三位教授都給予筆者許多觀點上的啟發；感謝林珀姬教授不吝提供各式資料及傳統音樂研究方法的指引，以及李國威先生於資料蒐集上的協助。論文發表後，與談人黃思超教授及三位審查先生提供豐富中肯的修改意見，並感謝編輯耐心校對，僅申謝忱。宥於學力，論文仍有許多討論未曾深入，猶待日後努力補足；論文的錯誤處，文責由筆者自負。

** 東吳大學中國文學系碩士班四年級。

DOI:10.29419/SICL.202002_(49).0002

南管古樂團與法國導演盧卡斯·漢柏（Lukas Hemleb）合作，編創了〈洛神賦〉南管歌舞劇，透過南管音樂、梨園樂舞以及現代劇場元素的導入，對〈洛神賦〉進行了立體化的嘗試。與漢唐樂府前期的舞作相比，《洛神賦》有更大的企圖，融入了多元的元素，藉由刺激聽覺、視覺的感官饗宴，再現〈洛神賦〉文本中幽微細膩的詩心傾訴。本文以《洛神賦》舞作為討論焦點提出討論，從舞作的場次安排、舞作對〈洛神賦〉文本與圖本在接受，以及舞作的音樂安排三個方面切入，觀察漢唐樂府洛神賦的演出，希望能夠通過細部的研究與分析，為個別舞作更深入的發掘一種觀看的可能。

關鍵詞：漢唐樂府、梨園樂舞、《洛神賦》、南管、陳美娥

**Arrangement and Performance Strategies
of “The Lyric for *Lo River Goddess*” by
Han-Tang Yuefu Music Ensemble:
Session Organization, Literary Allusion and Music Design**

Shih Cheng-xing*

Abstract

Han-Tang Yuefu Music Ensemble, renowned for its *Nanguan* music, was founded in 1983 by Chen Mei-o. Chen’s works also drew inspiration from traditional *Liyuan* Opera, and the ensemble established a dance group, *Liyuan Wufang*, in 1996. The first performance by the group was “*Yan Ge Xing*”(艷歌行), and they gradually built up a new *nanguan* and *liyuan* performance aesthetic with their stage works. In 2006, *Han-Tang Yuefu* collaborated with French director Lukas Hemleb to create the breakthrough musical, “The Lyric for *Lo River Goddess*.” It was adapted from “Ode to the Nymph of the *Luo River*” (洛神賦) by Cao Zhi, and pictorial artworks based on the rhapsody. The show incorporated *nanguan* music, *liyuan* dance choreography, and modern theatre techniques to deliver an exciting visual and audio experience to the audience, including martial arts, drums, and fencing. It re-presented the delicate

* M.A. student, Department of Chinese Literature, Soochow University.

emotions reflected in Cao Zhi's original work, which tells a heart-wrenching Chinese legend. This paper aims to discuss a new possibility of viewing "The Lyric for *Lo River Goddess*" from three aspects: how the sessions were arranged, how the original work was adapted and transformed into a stage musical, and how the music was designed.

Keywords: *Han-Tang Yuefu* Music Ensemble, Chen Mei-o, "The Lyric for *Lo River Goddess*", *nanguan* music, *liyuan* dance opera

論漢唐樂府的《洛神賦》編演策略： 以場次安排、原典應用與音樂設計為 中心

施政昕

一、前言

2006年，漢唐樂府南管古樂團與法國導演盧卡斯·漢柏（Lukas Hemleb）合作，編創了〈洛神賦〉南管歌舞劇，透過南管音樂、梨園樂舞¹以及現代劇場元素的導入，對〈洛神賦〉進行了舞台化的改編。曹植的〈洛神賦〉是中國文學史上美文的典範，文中不論對女神形態的鋪敘，或者「申禮防以自持、收顏以靜志」的心志表徵，乃至「夜耿耿而不能寐」的悵然若失，都是歷代文人

¹ 梨園樂舞脫胎自南管戲的身段藝術，乃將傳統「十八步科母」的基本身段加以提煉而成。雖然在漢唐樂府的演出中，可以見到與南管戲相似的手姿如（劍指、螃蟹手、薑母手、鷹爪手、佛手）或身段（如按心行、垂手行、七步顛、舉手、分手、指手），然漢唐樂府的梨園樂舞，並非純粹的科步身段，我們能夠注意到，梨園樂舞的表現，時常抽離原本科步的指事性，將具有特殊意義的科步當作舞蹈動作。

對話與仿擬的對象。² 考諸〈洛神賦〉的傳播史，實有四個不同的傳播面向：一為歷代文人的注解評點；二為書法；三為圖畫；³ 四則為戲曲。這些圍繞著〈洛神賦〉的作品，成為了一個內容豐富的資料庫，而漢唐樂府對〈洛神賦〉的當代演繹，恰恰與之形成了一種對話的可能。

自 1996 年漢唐樂府成立「梨園舞坊」，並推出《艷歌行》舞作以來，陸續又推出了、《荔鏡奇緣》(1998)、《梨園幽夢》(1999)、《韓熙載夜宴圖》(2000)、《洛神賦》(2006)、《教坊記》(2010)、《盤之古》(2011)、《殷商王·后》(2012)等多部作品，早已樹立了別具一格的新南管／梨園樂舞美學典範，可惜的是，學界關於漢唐樂府的討論尚少。⁴ 2006 年推出的《洛神賦》，是臺、法攜手合作的大製作，使用了諸如卷軸式的舞台設計、多媒體的投影、太鼓、無聲劍舞、武術融入舞蹈、梨園丑科等多種不同的元素，皆為此前漢唐樂府的演出所未見，《洛神賦》的演出，可說是漢唐樂府重要的突破之作。

本文以《洛神賦》舞作為討論焦點提出討論，預計從舞作的場次安排、舞作、〈洛神賦〉文本與圖本之間的運用及改動，以及舞作的音樂安排三個方面切入，觀察漢唐樂府洛神賦的演出。

觀察《洛神賦》的演出，陳美娥截取部分〈洛神賦〉的文本內容填入套曲〈趁賞花燈〉之中，其對於原典內容的藝術選擇，其實就是漢唐樂府在眾說紛

² 如《紅樓夢》第五回〈警幻仙姑賦〉的敘寫，見清·曹雪芹著，馮其庸校注：《紅樓夢校注》(臺北：里仁書局，2000年)，頁 83-84。

³ 關於〈洛神賦〉的評點，詳參吳旻旻：《香草美人文學傳統》(臺北：里仁書局，2006年)，頁 275-277。石守謙則討論了歷代〈洛神賦〉圖與書法作品，見石守謙：〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《臺灣大學美術史研究集刊》第 23 期(2007年9月)，頁 51-80。

⁴ 學位論文僅見蔡旻呈：《從文化資產到文化創意——漢唐樂府之梨園樂舞研究》(臺北：政治大學中文所碩士論文，2013年)。另有管亭安：《南管的傳統原生態與其現代劇場化之研究》(高雄：中山大學劇場藝術學系研究所碩士論文，2015年)。管文同時觸及了江之翠劇場與漢唐樂府的演出，然而管文以現代劇場中的南管與傳統南管的對照研究為主，並不涉深入的劇作分析。

紘的歷代詮解中定調故事架構的第一步。接下來從文本到場上演出的處理，漢唐樂府參考了顧愷之的《洛神賦圖》(摹本)，學者已經指出《洛神賦圖》的連環畫性質，⁵ 這提供了漢唐樂府演出分場及敘事的基礎，整個演出是以圖像敘事為基底的。然而全劇的八個場次，有《洛神賦圖》中所沒有、或與圖本不同的。本文希望能透過圖卷與舞台呈現的比對，凸顯舞台上的《洛神賦》呈現的焦點與圖文形式的不同及特殊性。最後，則是關於音樂的安排，《洛神賦》一劇中使用了許多器樂大曲，並且配合情節有不同的器樂編制。樂曲拍法的變化、風格特色與人物塑造、情節轉折、聲情與辭情的配合也是本文討論的重點。希望能夠通過細部的研究與分析，為個別舞作更深入的發掘一種詮釋的視角。

二、定調主題與場次設定

《洛神賦》是漢唐樂府繼 2000 年的《韓熙載夜宴圖》舞作之後，又一乞靈於古典的作品。

〈洛神賦〉是才子曹植的名作，寫其人在洛水邊邂逅洛水女神，從相知到分離，一段迷離恍惚地遭逢。歷來讀者對於曹子建〈洛神賦〉所表達的內涵眾說紛紜，傳統的說法，大致可分成兩類：一類為「寄心文帝說」，將〈洛神賦〉置入屈騷以來的「香草美人文學傳統」中理解，認為曹植筆下的洛神，乃是君王的象徵，子建乃透過〈洛神賦〉的美文來對帝王表明心跡；另一類「感甄說」則在〈洛神賦〉的文本內外進行索隱，以李善為代表。李善在其對〈洛神賦〉的註解中提到，〈洛神賦〉原名〈感甄賦〉，是以洛水女神寫甄宓的追憶之作。⁶

⁵ 陳葆真：《《洛神賦圖》與中國古代故事畫》（杭州：浙江大學出版社，2012 年），頁 29。

⁶ 相關討論可參考吳旻旻：《香草美人文學傳統》，頁 114。

近代的學者別開生面從心理分析的角度指出，曹植筆下的洛神，可能是個人內心陰性靈魂（阿利瑪）的展現。⁷

從漢唐樂府演出節目單以及座談會海報上「一段橫跨兩千年的纏綿愛戀，交織曹植與洛神迷離奇幻的邂逅與遺憾」的標語，⁸ 可見出漢唐樂府將整個演出定調為一種「愛情神話」的古典新詮。其演出不理會作者原意的問題，處理的是曹植與洛神之間的愛情故事。

漢唐樂府的團隊，如何將才子的美文中繁複而華麗的意象，由抽象落實到實際的舞台上呢？從收錄於《洛神賦》DVD 的編導、演員訪談中，身兼編劇、編舞、配樂與導演的陳美娥與另一位導演盧卡斯·漢柏（Lukas Hemleb），都

⁷ 李文鈺：〈從〈神女賦〉到〈洛神賦〉——女神書寫的創造模擬與轉化〉，《臺大文史哲學報》第 81 期（2014 年 11 月），頁 33-62。關於阿利瑪，榮格（C.G.Jung）提到：「阿利瑪形象通常都是在女人身上得到外象化的。不管在男性和女性身上，都伏居著一個異性形象，從生物學的角度來說，僅僅是因為有更多的男性基因才使局面向男性的一方發展。少數的女性基因似乎形成了一種女性性格，只是因為這種女性性格的從屬地位，所以它通常停留在無意識中。」見〔瑞士〕榮格（C.G.Jung），馮川、蘇克譯：《心理學與文學》（臺北：久大文化股份有限公司，1994 年），頁 49。

⁸ 見中研院數位文化中心網站：<http://nankuan.ascdc.sinica.edu.tw/%E6%A8%82%E5%99%A8/>（檢索日期：2019.7.23）本劇的編導陳美娥也在訪談中提到自己對〈洛神賦〉的理解，見《洛神賦》演出 DVD，〈花絮篇〉。漢唐樂府：《洛神賦》（臺北：太古國際，2006 年）。除了以「愛情神話」定調此劇以外，我們也能注意到，採雙導演制的《洛神賦》，因由著盧卡斯·漢柏的加入，出現了許多「東方」的元素。例如，舞台長條狀的白色布景，隨著情節的轉折，被投影、安排了不同的道具、影像，整個舞作背景的安排與調度，據盧卡斯·漢柏所言，其實就是來自「捲軸」緩緩展開、場景慢慢推展的概念。不僅如此，在導演的巧思設計之下，整個舞台除了像開展的捲軸以外，也像一條長河。漢唐樂府在舞台後方安排一條水道，有活水源源不斷的注入，水流之上，則用磁碟裝著蠟燭，順水而流。《洛神賦》演出進行時，潺潺的水聲、琳瑯的瓷盤扣擊聲，再再從「聽覺」向觀眾作出「河水」意象的暗示。「捲軸」的意象以外，例如第四幕〈訂情〉，曹植、洛神身後出現了一叢叢的竹子。盧卡斯在訪談中提到，他偏愛中國「竹」的意象，竹子代表堅韌、柔軟中又帶有力量。單純透過訪談，並不能確定哪些舞台的安排出自於盧卡斯的想法，哪些不是，但可以確定的是，西方導演的加入，為全劇增添了許多不同的刺激，《洛神賦》不僅呈現出陳美娥想像中的「古典」，也映照了盧卡斯想像中的「東方」。

提到了演出對顧愷之圖卷的參考。顧愷之是晉東著名的畫家，其筆下的《洛神賦圖》，是作成最早、影響深遠的圖作。可惜如今原圖散逸，但後代多有臨摹仿作，目前可見有三十三個摹本。

由於體裁的不同，顧愷之《洛神賦圖》本避開了棘手的作者心志問題，純就〈洛神賦〉的內容來繪製，整個《洛神賦圖》就像一幅連環畫，呈現出人神相戀而無果的故事。⁹〈洛神賦〉一文以追憶的視角來寫曹植與洛神的相遇，先說明作賦的因由，再透過與御者的問答敘述自己與洛神的邂逅與別離，以及別後的惆悵、久久不能自己的心緒。〈洛神賦〉在賦體抒情言志、體物寫志的基調上，也強調時間的推動。顧愷之作畫時，注意到文本中幾個情節的轉折，顧氏捻出了文本中的五個場景，分別為邂逅、定情、情變、分離、悵歸，以此串聯出完整的〈洛神賦〉故事。¹⁰

陳美娥參考了顧愷之《洛神賦圖》的摹本，將舞劇分作〈驚豔〉、〈謫仙〉、〈凌波〉、〈定情〉、〈收顏〉、〈海會〉、〈道殊〉、〈悵別〉、〈溯追〉九個情節段落，其中〈定情〉與〈收顏〉為一幕，〈悵別〉與〈溯追〉為一幕，故全劇一共有五幕九段。〈洛神賦〉的全文，乃在曹植回憶的框架中，藉由與御者的問答呈現。在敘事的方法上，漢唐樂府的《洛神賦》更接近《洛神賦圖》的做法，並未強調故事的回憶性質，而是採用接近順序的敘事方法交待情節。¹¹

曹植之作〈洛神賦〉，對自己與洛神邂逅前的描述非常簡單：

余從京域，言歸東藩。背伊闕，越轘轅，經通谷，陵景山。日既西傾，車殆馬煩。爾迺稅駕乎蘅皋，秣駟乎芝田，容與乎陽林，流眄乎洛川。

⁹ 陳葆真：《《洛神賦圖》與中國古代故事畫》，頁 29。

¹⁰ 以上採用陳葆真的分類。見陳葆真：《《洛神賦圖》與中國古代故事畫》，頁 31。

¹¹ 本文認為，由於另外舞劇安排了歌者女媧的角色，《洛神賦》的時間軸並不完全是單純的順序推進，詳後文。

於是精移神駭，忽焉思散，俯則未察，仰以殊觀，覩一麗人，於巖之畔。

12

然而，漢唐樂府卻用整整兩個場次，約莫半個小時的演出來交待曹植與洛神如何來到洛水邊。開始的〈驚艷〉、〈謫仙〉二折，以雙頭並進的方式，分別交待故事場景，一個場次曹植與隨從在洛水邊休憩；而另一場次則表現洛神在眾天女的簇擁下翩然降臨。

在〈驚艷〉與〈謫仙〉兩個場次之後，隨即登場的是由娥皇、女英與漢妃三位女神所演繹的〈凌波〉，其後才是曹植與洛神真正邂逅，相戀的〈定情〉以及埋下分別導火線的〈收顏〉。隨後的〈海會〉，展示各路仙家來到人間大顯神通，川后舞劍定波、屏翳搖扇收風、馮夷擊鼓、六龍御雲車要來迎接洛神，接著上場的是又是洛神獨舞的〈道殊〉，再來就是曹植懊悔不已的〈悵別〉與〈溯追〉。

以下將針對實際演出時，舞台效果與敘事效果兩個不同面向的考量，來觀察漢唐樂府演出的場次安排。

（一）就舞台效果的考量

若就行當的區分而言，第一幕〈驚艷〉上場的曹植和五個隨從皆為「生行」，曹植手持摺扇，展現小生行當風流俊俏的扇子功。第二幕〈謫仙〉先由眾天女在洛神身後展示繁複的手姿以顯現洛神的威靈，再由洛神一人獨舞，緊接其後的〈凌波〉則為三位女神合舞。必須注意的是，雖然連續兩幕都由屬「旦行」的舞者擔綱演出，但洛神的行當為端莊典雅的「大旦」，漢妃等三位女神則屬嬌俏可人的「小旦」行當，實際上有不相同的場上表現。到了〈定情〉、〈收顏〉

¹² 魏·曹植：〈洛神賦〉，收入梁·蕭統編：《昭明文選》（臺北：華正書局，2000年），卷19，頁275。

二折，則抽取出生旦戲身段的精華來表現兩人旖旎的情感交流，隨後的海會川后舞劍融入了武術；屏翳收風展演梨園戲的丑科做表；馮夷則跨界找來「優人神鼓」的舞者打擊大鼓。在鼓聲與樂聲中，飾演六龍的六位舞者則展現了武術的身段，隨後的〈悵別〉又回到洛神旦行的獨舞。〈悵別〉、〈溯追〉的舞台演出則分為曹植與天女兩景，三個天女展現細膩的舞姿，橫向地在舞台移動，似乎象徵簇擁洛神回歸的隊伍；而生行的曹植除一連串展現懊喪、追悔的科步手姿之外，又不斷以圓場的方式表現焦慮的追趕。

已有研究者注意到《洛神賦》演出的分場與角色行當安排之間的關係。蔡旻呈指出：「（《洛神賦》舞劇的）故事情節承襲原賦文的順序，將角色行當化，曹植為生，洛神為旦，屏翳為丑，川后為末、馮夷為淨。」¹³ 蔡先生的研究頗有見地，但川后、馮夷的展現的並非傳統梨園戲的身段，逕自將其歸入行當，並不妥當。若以傳統梨園戲「生、旦、淨、末、丑、外、貼」的七種角色行當分，〈海會〉一折出現的川后、馮夷、六龍，皆屬出格的「外」，較不受嚴格的科範限制，特別在以唱奏、生旦戲為主的《洛神賦》演出，更是需要這些能夠為演出帶來不同效果的元素。

透過對行當安排的考察，我們能夠發現漢唐樂府的演出場次安排，頗注重冷熱場的調劑。在風流可喜的小生演出後，安排嫻靜典雅的旦行表演，〈凌波〉未了，〈四不應〉的音樂節奏由緩趨急，娥皇的小旦身段融入生行的演出，三位女神假鳳虛凰的嘻笑間，似乎也暗示了下一幕曹植、洛神的遇合。在大段大段的生戲、旦戲、生旦戲之後，開始了熱鬧的〈海會〉；而後才是洛神黯然心傷的〈道殊〉獨舞；隨即是「於是洛靈感焉，徙倚彷徨，神光離合，乍陰乍陽」的〈悵別〉與〈溯追〉。

¹³ 蔡旻呈：《從文化資產到文化創意——漢唐樂府之梨園樂舞研究》，頁 78。蔡文提到的「故事情節按原賦文的順序」與本文的理解有出入，詳後文。

實際上，〈洛神賦〉原文中「於是屏翳收風，川后靜波。馮夷鳴鼓，女媧清歌。騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝。六龍儼其齊首，載雲車之容裔」¹⁴ 段落，乃在「洛靈感焉」的文句之後，漢唐樂府將〈海會〉提前表現，應該是基於劇場效果的考量。梨園樂舞的動作有嚴格的規範，演員的姿態內斂而細碎，全劇演出至〈定情〉、〈收顏〉一幕已超過一個小時。場上的演出皆為生行、旦行，這段〈海會〉的演出不再拘泥於梨園行當，導入不同領域的傳統藝術元素，不論逗趣的丑科、颯爽的舞劍或是奔放熱烈的擊鼓，從音樂、表演藝術上，都呈現出向前與生旦戲為主的演出不同的「張揚」神采，頗讓人耳目一新，具有戲曲學者所言「熱場」的意義。

（二）就敘事效果的考量

前文討論漢唐樂府將〈海會〉一折前移是出於行當展示與冷熱場的考量，然而，除了〈海會〉之外，〈凌波〉一折的場次，也與〈洛神賦〉的原文安排不同。〈凌波〉一折，表現的是〈洛神賦〉文本裡曹植「感交甫之棄言兮」、「收禮防而自持」後，「洛靈感焉」，「爾迺衆靈雜遝，命儔嘯侶，或戲清流，或翔神渚，或采明珠，或拾翠羽。從南湘之二妃，攜漢濱之游女」的場面。圖本中，女神拾翠羽、采明珠、戲清流與翔神渚的場面，就安排在兩人定情贈物的場景之後。經由前文的討論可知，漢唐樂府對〈洛神賦〉的演繹與圖本相同，採用順敘的手法，而漢唐樂府對場次的分定，也參酌了《洛神賦圖》的方式，何以造成場次安排。將〈凌波〉提到〈定情〉之前，或許有其敘事效果的考量。

綜觀〈洛神賦〉的文本，全文的兩處書寫重點，一在洛神與曹植的相遇；一在兩人的分別。《洛神賦》舞作在一開始即讓兩位主角分別登場，不馬上安排男女主角相遇相戀的場次，反而將原屬後文——女神凌波而來的情節往前調

¹⁴ 魏·曹植：〈洛神賦〉，收入梁·蕭統編：《昭明文選》，卷 19，頁 276。

動，應當是為了一種「懸宕」的劇情考量，如同小說評點家所提到的「閒筆」意義。¹⁵ 若考量舞台效果，漢唐樂府主打原汁原味的梨園樂舞有其條件限制，在行當與科母的規範下，很難有大的變化，連續將近一個小時的生行、旦行展示，¹⁶ 可能並不是最理想的安排。然而，若以敘事效果而言，這樣的延宕或能有很不錯的效果。甚且，觀照全劇，漢唐樂府非常仔細地照顧到這三位提前到來的女神，女神有其敘事的意義，而非純為製造劇情效果而生硬呈現的行當展示。在洛神、曹植邂逅時，女神現身作為一護持的角色，與女媧、觀眾共同見證了兩人的愛情變化。¹⁷

三、《洛神賦》舞劇中的〈洛神賦〉文本

《洛神賦》全劇的架構，大致不脫〈洛神賦〉文本的內容，而以圖本的畫面構圖為參考，漢唐樂府團隊再因應舞台效果而有所調整。本節以參照的方法進行，透過文、圖以及實際舞作安排三者的對照，論述作為舞作的漢唐樂府《洛神賦》，如何繼承了古典的文本、圖像元素，再進一步展現出新的創發。

曹植在〈洛神賦〉的開頭處交代了寫作此賦的因由：

¹⁵ 關於小說「閒筆」的說明，可參考康來新：《晚清小說理論研究》（臺北：大安出版社，1986年），頁57-59。

¹⁶ 如第二折〈謫仙〉中，洛神所運用的「雙手隨行」（即雙手採「三節手」垂於臍側、碎步前行、頭部搖擺）、「押心行」（左手以「螃蟹手」按於胸前、右手手臂垂於臍側，碎步前行、頭部搖擺）、分手（雙手採「鷹爪手」舉至肚臍左右，改作「螃蟹手」，手掌向上）等科步，皆同時見於第三折〈凌波〉。

¹⁷ 詳細的討論，詳見第三節關於〈三不和〉與三女神的討論。

黃初三年，余朝京師，還濟洛川。古人有言，斯水之神，名曰宓妃。感宋玉對楚王神女之事，遂作斯賦。¹⁸

曹植指明宋玉敘寫楚王與神女情事的名篇〈神女賦〉是其新作致敬的對象，兩篇文章間的承衍關係不言自明。李文鈺認為就情節內容與表現手法而論，〈洛神賦〉顯然與〈神女賦〉有諸多相似之處：「如與女神夢幻相遇的場景，……以華麗辭藻、自然意象細寫或擬喻女神形貌衣飾意態之美的筆法亦相似。」¹⁹

〈洛神賦〉借曹植與御者的問答，連類引譬、鋪彩摛文，運用諸多精美的物像，側面記寫洛神之美，其辭如下：

余告之曰：其形也，翩若驚鴻，婉若游龍。榮曜秋菊，華茂春松。髣佛兮若輕雲之蔽月，飄颻兮若流風之迴雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出淥波。襪纖得衷，脩短合度。肩若削成，腰如約素。延頸秀項，皓質呈露。芳澤無加，鉛華弗御。雲髻峨峨，脩眉聯娟。丹脣外朗，皓齒內鮮。明眸善睐，靨輔承權。瑰姿豔逸，儀靜體閑。柔情綽態，媚於語言。奇服曠世，骨像應圖。披羅衣之璀璨兮，珥瑤碧之華琚。戴金翠之首飾，綴明珠以耀軀。踐遠遊之文履，曳霧綃之輕裾。²⁰

與為帝王服務的「大賦」相比，〈洛神賦〉中的類物，是一種追憶的手法，在消亡湮滅的恐懼中，作者視御者為一「見證者」，曹植滔滔不絕的傾訴，以物為喻，因有「物質」作為記憶的憑據，虛無、渺遠、個人的經驗遂能夠轉譯為可感、可知、可分享的文字記錄。書寫是一種從無到有的生產，文字使虛無縹緲的經驗有所依托。然而，在此一追憶、追記的前提下，詞彙、言說、書寫無

¹⁸ 魏·曹植：〈洛神賦〉，收入梁·蕭統編：《昭明文選》，卷 19，頁 275。

¹⁹ 李文鈺：〈從〈神女賦〉到〈洛神賦〉——女神書寫的創造模擬與轉化〉，頁 33-62。

²⁰ 魏·曹植：〈洛神賦〉，收入梁·蕭統編：《昭明文選》，卷 19，頁 275。

論在速度上或者是再現的功用上皆是遠遠不夠的，不斷湧現的文字，事實上並無法更加清楚地捕捉神光離合的瞬間。

顧愷之的《洛神賦圖》對這一段物象的描摹有兩種處理方式，自「翩若驚鴻」至「灼若芙蕖出淥波」十句，顧氏在畫卷空白處分別畫上了驚鴻、遊龍、菊花、松木、雪山、太陽、水芙蓉等物象，藉由「以文字帶領圖像和先讀文字再看圖向的原則，緊密的串連了文字與圖像的互動關係。同時又故意將文字與它的相關圖像安排在畫面上忽高忽低的位置，並且使二者之間產生忽近忽遠的互動關係，同時藉由二者的呼應，在畫面上造成了上下起伏的視覺動感。」²¹

「禮織得表」之後的句子，由於物象紛呈，實在難以用畫面呈現，於是顧氏「將這段長文抄錄成七列，安排在這段場景的左方山谷中。而當讀者讀到這段難以用圖寫的洛神之美時，便會自然而然的再回向右邊去端詳站在水邊的洛神。」²²

由圖與文的對比，我們可見出不同媒材藝術表現的侷限，文字書寫係欲將抽象的記憶轉化為文字；而由抽象到具體的轉化過程，須取物為譬以落實。然而，圖像的特質卻可以直接具體地將畫師心目中的意象反映予觀賞者，賦文中豐富的取譬，反而使顧氏裹足。

《洛神賦》舞劇的第四幕〈定情〉處理了這段妙喻紛繁的文字。舞作根據後文「女媧清歌」的說法，拈出女媧的角色，讓女媧跌坐臺緣，演唱「余告之曰」起的十句賦文。在女媧完成「余告之曰」四字的清唱之後，洛神與曹植分別從舞台兩側緩緩登場。

舞劇並未曾像圖卷替洛神設計一套仿擬春松、秋菊等等物像的科步。漆黑的舞台上，僅兩盞聚光燈打在洛神與曹植身上，雖各處舞台一側，但兩人的動

²¹ 陳葆真：《《洛神賦圖》與中國古代故事畫》，頁 35-36。

²² 同前註，頁 36。

作相互對應，頗有相互呼應的意味。曹植幾番前進，幾乎要與洛神接觸，但旋即又退回一邊，有若透過各種方向角度觀察洛神的絕代風姿。女媧唱至「遠而望之，皎若太陽生朝霞」之際，舞台燈光漸漸亮起，到了「迫而察之，灼若芙蕖出淥波」時，兩人食指相觸，舞台敞亮，白晝重臨。而後漢唐樂府捨棄了諸多短句的描摹，女媧轉唱：「余情悅其淑美兮，心振蕩而不怡。無良媒以接懼兮，託微波而通辭。願誠素之先達兮，解玉佩以要之。嗟佳人之信脩兮，羌習禮而明詩。抗瓊瑋以和予兮，指潛淵而爲期。」²³ 這一段洛神與曹植的表演，借助了南管戲中生旦戲的意態，多有肩、肘的接觸，無限風流旖旎。女媧唱至「解玉佩以要之」時，舞台再度暗下，直到「指潛淵而爲期」時，方又恢復光亮。

〈定情〉一幕以「女媧清歌」的形式呈現文本，頗具巧思。前文論及構成《洛神賦》問答形式，女媧悠緩的歌聲，宛若再現了曹植與御者之間的問答，舞台下的觀眾則取代了御者，成了戀情的見證者。²⁴ 不僅如此，女媧唱出的曲辭，正如《洛神賦圖》中，書寫於圖卷空白處的文字提示，藉著精金美玉的文字描摹、婉轉動人的唱奏，側面烘托洛神之美。

若從觀賞者的角度言之，必須注意到的還有女媧演唱的是曹植在兩人邂逅且分離之後所寫的〈洛神賦〉文句。以後出的唱辭參與先行的邂逅，似乎消解了《洛神賦》舞作順向時間軸的推展，女媧的角色設置，形成了一個後設的視角。女媧獨立於正在發生的故事之外回望，在戀情必然幻滅的前提下詠唱。不

²³ 魏·曹植：〈洛神賦〉，收入梁·蕭統編：《昭明文選》，卷 19，頁 276。

²⁴ 李惠儀女士指出，〈洛神賦〉雖自言受〈神女賦〉啟發，然相比之下，〈洛神賦〉「省掉了討好或諷喻在上位者的前提」「詩人貴為王子，見旁人所未見，既睹洛神，『迺援御者而告之』隨此『階級轉移』，對話結構變成徒具形式，詩人像在直抒胸臆，傾吐所見所夢。」說詳〔美〕李惠儀：〈警幻與悟道〉，《中外文學》第 22 卷第 2 期（1993 年 7 月），頁 56。漢唐樂府的演出照會了如此「傾訴所夢」的情狀，但由於漢唐樂府「歌樂分離」的演出形式，舞者不歌，歌者不舞，遂由女媧擔當了「傾訴者」的角色。

論女媧始終是處於一頭熱戀情局外的「冷眼」，又或是眼睜睜地面對命運的必然卻無能為抗的一雙「淚眼」，這樣的回望都提供了一種「回憶」的暗示。

而〈定情〉舞台兩次黑暗，也代表著不盡相同的意義。此幕開始時，除女媧獨坐臺前，執節而歌以外，尚有三位女神排坐台後，結成各式手印，應有護持神人相會的意義，但初時舞台黑暗，兩盞聚光燈分別打在處於舞台兩側的洛神與曹植身上，三位女神沒入黑暗之中，恍恍惚惚。黑暗中打在兩人身上的強光，表現的是曹植與洛神目成心許的戀人目光，兩人的眼中只有彼此，女神遂被忽略。隨著兩人的互動逐漸親近，燈光趨亮，一方面也呼應「皎若太陽生朝霞」、「灼若芙蕖出淥波」「皎」與「灼」這樣光彩奪目的描寫，三位女神昭然以坐姿出現在舞台後方，見證兩人熱烈的情感交流；女媧唱至「解玉佩以要之」時，舞台忽然轉暗，這時女神重又隱於黑暗，燈光的變化，塑造出一個只屬於兩人的私密空間意象。在幽暗之中，愛侶得以解落身上的玉珮首飾作為定情信物，溫言款語交換誓言。

由上文的分析可知，漢唐樂府對洛神、曹植邂逅相戀的情節處理，不同於文本或圖本，而是藉由梨園樂舞的編排另行發揮，卻透過「女媧」角色的設置，兼顧了讀文或觀畫的興味。

如同賦文所記，洛神與曹植互換信物，同訂盟誓之後，尚戀慕不捨，卻忽然想到昔時鄭交甫的事例，擔憂自己「執眷眷之款實」，遭到洛神欺騙，於是「收和顏而靜志兮，申禮防以自持」。曹植由愛而生疑的轉折非常劇烈且快速，「指潛淵以為期」的〈定情〉之後，樂聲趨緩，緊接著就是「懼斯靈之我欺」的〈收顏〉。曹植以「七步顛」以及椎心的動作表現內心的煩悶紛亂；隨後洛神三度步向曹植，為曹植所拒，兩人各自圓了半場之後，重又在臺中靠作一處。洛神微略舉肩，將曹植推開，曹植退向臺邊黑暗處，洛神面臺，斜向曹植，曹植背臺，

亦看向洛神。音樂戛然而止，畫面停留於此。而這個畫面所呈現的曹植與洛神一正一反的面向，正符合《洛神賦圖》卷對曹植與洛神間情感生變的表現。

《洛神賦圖》中，顧愷之顛倒洛神與曹植兩人在先前畫卷中男左女右的空間配置，成為洛神左、曹植右的畫面，並讓曹植身後的四位隨從中有一位以四分之三的側面背向群眾，陳葆真認為：「這種反常的表現可視為曹植態度轉變的一種隱喻，表現了曹植內心態度的轉變，……他利用圖畫中具體人物的背向來象徵人物的『背信』。」²⁵ 漢唐樂府吸收了這樣的隱喻手法，且因為體裁的關係，猶有超越之處。盛讚顧愷之手法精妙之餘，陳葆真亦指明圖畫的侷限：

在這裡值得注意的是描寫洛神內心的悲傷、哀痛以及行動上無所適從的文辭，它們如此生動而強烈，竟使畫家無法用圖畫來表現，因此在這裡完全略去不畫。在這裡也展現了圖畫在轉譯文字時的侷限性。²⁶

漢唐樂府的演出因由著音樂音調的變化、演員的科步表情、唱辭與歌聲的轉折，顯然更能烘托出洛神的哀痛之情。

四、論《洛神賦》的音樂編排

《洛神賦》的演出，一共選用了六首南管的大譜大曲，以下據其齣目、曲名、管門、²⁷ 門頭、²⁸ 拍法²⁹ 以及樂器編排羅列之：

²⁵ 陳葆真：《《洛神賦圖》與中國古代故事畫》，頁 38。

²⁶ 陳葆真：《《洛神賦圖》與中國古代故事畫》，頁 36。

²⁷ 南管的管門還未達到所謂「調式」的複雜觀念，所謂管門只規定曲目中可使用的音階，南管音樂一共有四個管門，分別為五空管、四空管、五六四乂管、倍思管。以四空管最高，倍思管最低。相關討論可見林珀姬：《南管樂語與曲唱理論建構》（臺北：臺北藝術大學出版中心，2011 年），頁 141-151。

- 第一幕〈驚艷〉：〈三不和〉四空管 緊疊 上四管合奏
- 第二幕〈謫仙〉：〈西江月引〉四空管 散板 上四管、³⁰ 四塊³¹ 合奏
 〈五湖游〉四空管 三撩落一二
- 第三幕〈凌波〉：〈四不應〉五六四叉管 慢疊落緊疊
- 第四幕〈定情〉：〈趁賞花燈〉慢頭³² 散板 乾唱
 〈趁賞花燈〉第一章〈中倍・攤破石榴花・端的〉五空管
 七撩 上四管唱奏
 〈收顏〉：〈趁賞花燈〉第三章〈越恁好・脫落〉五空管 三撩
 上四管唱奏
- 第五幕〈海會〉：〈屏翳收風〉足鼓、鑼拍
 〈川后靜波〉無聲之舞
 〈馮夷擊鼓〉太鼓
 〈六龍〉〈走馬〉五空管 緊疊 上四管合奏、足鼓、太鼓
- 第六幕〈道殊〉：〈五湖遊〉 第二樂章起 三撩落一二 二絃獨奏
- 第七幕〈悵別〉：〈趁賞花燈〉第三章〈越恁好・脫落〉五空管 三撩落一二
 〈溯追〉：第四章〈舞霓裳・娘子有心〉五空管 一二拍破腹慢

²⁸ 林珀姬解釋「門頭」一詞云：「各門頭有各自不同的曲韻腔格會落在曲詩韻腳處……這些曲韻就是絃友辨識南管音樂類別的依據。」見氏著：《南管樂語與曲唱理論建構》，頁 31。簡言之，門頭就是對某一曲調系統的通稱。

²⁹ 南管音樂有 6 種拍法，由慢到快分別為七撩拍、三撩拍、一二拍、慢疊拍、緊疊拍、散拍，實際演奏時並沒有固定的速度限制，通常拍法越大者，演奏速度越慢。

³⁰ 又稱「上手家私」，為南管音樂演奏時主奏的樂器，分別為琵琶、三絃、二絃、洞簫。上手是相對「下手家私」的叫鑼、雙鐘、響盞、四塊等打擊樂器而言。

³¹ 四塊為南管「下手家私」中的一種，使用四塊長約八寸、寬約一寸的竹片組成，雙手各執兩片擊奏，隨著「琵琶」指法音形伴奏。

³² 「樂曲的開頭，若是以『散板』樂句或樂段開始，稱為慢頭」，見林珀姬：《南管樂語與曲唱理論建構》，頁 44。

可以注意到，〈驚艷〉選用的〈三不和〉與〈謫仙〉所選用的〈五湖遊〉雖屬相同的管色，但由於拍法的變化，明顯傳達出不同的性格。緊疊拍的〈三不和〉恰好展現生角登場時雀躍的顧盼之情，〈謫仙〉一開始所用的〈西江月引〉散板，一般館閣排場時不用，漢唐樂府挑出這段拍法、指法緊密的散板，結合四塊清脆綿密的打擊聲響，洛神獨坐在金色光芒之中，背後天女展示千手佛的舞姿，塑造洛水女神登場的莊嚴肅穆。待到樂曲奏至第二樂章〈呵嚙句〉，天女緩緩退下，洛神獨舞。進入正拍的音樂由三撩過度到一二拍，拍法由慢漸快的變化，體現女神來到凡間由陌生到逐漸能自得其樂的心境轉折，而一二拍的拍法舒緩穩健，正好符合洛神的雍容氣度。

其後〈凌波〉選用了慢疊拍落緊疊拍的〈四不應〉作為娥皇、女英、漢妃三位女神登場的配樂。〈四不應〉一共有八個樂章，除一開始有兩小段散拍之外，³³ 餘下的音樂皆與曹植登場的〈三不和〉一樣同為緊疊拍。〈凌波〉伊始，乃由娥皇、女英二位女神登場，雖進行到緊疊拍的段落，漢唐樂府的演奏仍然一直維持慢疊拍的速度，兼之〈四不應〉使用的音階落在中低音域的多，又因為演奏規則的限制下翻一度音，顯得非常低沉緩慢。此時娥皇、女英的動作也混用了大旦、小旦的身段，與洛神相彷彿。待到樂曲進行到第七、第八樂章，第三位女神漢妃，樂曲才轉向正常的緊疊拍速度。此時三位女神展示的即為小旦活潑俏麗的身段，甚至娥皇還一度摻用了小生的劍指等手姿、步法，形成一種有趣、嬉鬧的畫面感，調笑間也預告洛神、曹植的相遇與相戀。

漢唐樂府的演出對於音樂的安排是顯然有所法度，不僅是冷熱調劑的設計，甚至連人物的性格設定，都可以透過樂曲拍法、音色的特質得到體現。曹植生角的佻達透過疊拍的速度感顯現無遺；女神登場的莊嚴威儀，透過急管繁絃的散板聲張，而其雍容華貴的氣質與心境變化，則在三撩拍、一二拍的悠長

³³ 部分版本作慢疊拍演奏。

節奏中體現；娥皇、女英的登場選用了音域低沉的〈四不應〉樂曲，刻意遲緩演奏的速度。從拍法的快慢、樂曲的長度，可以見出洛神與三位女神角色上的主從關係，以及同為女神又不盡相同的特質；由樂曲速度的對比，正是女神之間不同性格特質的寫照。

《洛神賦》中的唱辭，皆來自曹植〈洛神賦〉原文，由陳美娥加以揀選，填入南管「指套大曲」³⁴〈趁賞花燈〉之中。

〈趁賞花燈〉一共包含五個樂章，拍法由散板起，正曲由七撩拍過三撩拍再落一二拍，穿插散板的「破腹慢」再重歸回一二拍。陳美娥〈定情〉的段落選用第一章的散拍與七撩拍的部分。陳美娥填詞的方法並非全然將新辭填入舊曲，有時是在氣口處，將原本由一字領腔的唱段剖為兩句，分別填入兩字，如：「飄飄兮若流風之迴雪」，飄飄、流風兩字（見圖4），便各自將原本〈趁賞〉中，「怪咱來遲（天）伊即假作一行徑」句「來」字與「假」字的長腔剖成兩句（見圖3），而「伊即」（同見圖3）則合併為《洛神賦》唱辭「若」字的唱腔（見圖4）。又或因字音聲調的關係，將兩字的唱腔併為一句，如：「宛若遊龍」句的「龍」（見圖2）字演唱時，便將原曲中「來到只山門」的「山門」二腔合成一腔（見圖1）。細考〈趁賞花燈〉第一章的韻字僅有六處，其中換韻一次，陳美娥填入的〈洛神賦〉唱辭中，鴻、龍、松押韻；月、雪押韻；幾個之與怡、詩、期押韻；連續出現的兮字也相互押韻。由於賦體的韻文特質，這些押韻的麗辭填入傳統南管的大曲中，經過編曲者的整理，絲絲入扣，並無違和之處。³⁵ 隨後的〈收顏〉，改以〈趁賞〉第三樂章三撩拍的部分演唱「懼斯靈之我欺」之後的幾句唱辭。〈趁賞〉第三樂章的〈脫落〉一曲，本自三撩拍落一二拍，漢唐樂府的

³⁴ 「指」又稱「指套」，為成套的散曲，既能四管清奏、十音合奏，亦可作「曲」唱。

³⁵ 唱辭的韻字詳見附錄1、2。

演繹在曲子三撩拍的部分結束之際便突然收束，停留於洛神、曹植一正一反站立台上的畫面，樂舞俱歇的不和諧感，也頗能表現兩人情感生變的膠著與尷尬。

緊接著登場的〈海會〉一幕，眾仙家輪番上場，率先登場的是屏翳的丑科扮相，伴奏的是足鼓與鑼拍。足鼓是梨園戲中非常特別的一項樂器，足鼓的鼓皮鬆弛，演奏時須透過樂師放於鼓上的腳掌控制鼓面的鬆緊，發出不同的音色，足鼓富於變化的音樂特質與梨園丑科的結合，非常宜於表現屏翳風神的神格。其後，川后展現了極為特殊的無聲劍舞，川后在台上竄上竄下，場上絲竹俱歇，只聽見武器揮動的遒勁風聲。川后舞劍後，馮夷隨著大鼓緩緩步上舞台，馮夷奮力擊鼓一響，登時滿天紅光，開始馮夷擊鼓的表演。屏翳、川后與馮夷登場順序的安排，除文本的關係之外，尚有聲音表現上的考量。

自〈驚艷〉到〈定情〉、〈收顏〉，一個多小時的演出俱以絲竹伴奏的輕歌曼舞為主，〈海會〉以足鼓、鑼拍這樣特殊的打擊樂器展開，的確能夠轉換耳音，而川后劍舞時短暫的無聲空白，則更能彰顯馮夷擊鼓的磅礴鼓聲，特別是第一聲鼓開碑裂石的龐然氣勢。

鼓聲中，六位飾演六龍的舞者穿著紅袍，頭戴龍形頭飾登台。漢唐樂府選用大譜〈走馬〉作為配樂。〈走馬〉是南管音樂四大譜之一，節奏輕快，音階跳躍的跨度極大，南管人有行話：「〈走馬〉聽二絃。」演奏〈走馬〉的二絃時，二絃有許多獨有的手法，如「蜈蚣撚鬚」、「分弓」、「搖櫓」、「束弓」等，富於表現八駿奔馳的景象。³⁶ 借用作六龍配樂時，還加上足鼓與大鼓和奏，更添活潑明快的氣息。

漢唐樂府對〈道殊〉一幕的安排頗為大膽，乃選用了與第二幕〈謫仙〉相同的〈五湖遊〉樂曲。不同〈謫仙〉的上四管樂器編制，〈道殊〉使用的樂器僅

³⁶ 關於〈走馬〉音樂以及二絃表現的詳細討論，可見黃俊利：《黃俊利畢業音樂會詮釋報告——以「四子曲」論南管曲唱與二絃演奏法》（臺北：臺北藝術大學傳統音樂研究所碩士論文，2012年）。

有一把二絃，以若斷若續的絃聲，表現洛神寂寞淒涼的處境與心情。除了樂器音色的特點之外，或許也能透過幕與幕間的樂器編制比對，參照出意義。

前文述及，喧鬧的〈海會〉使用了太鼓、足鼓、上四管的樂器，演奏緊疊拍的〈走馬〉樂章，場上演繹六龍馳駕而來，〈走馬〉的簫絃演奏手法變化很多，傳達輕快、俏皮的意境。而〈五湖遊〉的二絃演繹少去花俏的打音，褪盡鉛華，洛神一人穿著白衫，在閃爍的燭光前弔影而舞。前後兩折由熱烈到清寂的劇烈情緒轉換，不僅透過肢體，也藉由音樂的表現如實地傳達。

如再拿〈謫仙〉、〈道殊〉兩幕的器樂表現比較，由四種樂器合奏到一把二絃獨奏的變化，似乎也傳達來時與去時兩樣心情的對照。而〈道殊〉一折還注意到了文本與圖本所不及的洛神心事，〈悵別〉洛神獨舞的設制，有若傳統戲曲研究者所揭櫫的「點線結構」，³⁷ 洛神以舞代歌作點的暈染，完成自己內心情愁的詠嘆。

最後一幕的〈悵別〉、〈溯追〉，女媧重又回到舞台上演唱，作為曹植追想與洛神黯然分別情景的註腳。值得注意的是，在音樂安排上，漢唐樂府注意到了前後的呼應。「洛靈感焉，徙倚彷徨，神光離合，乍陰乍陽。竦輕軀以鶴立，若將飛而未翔」，幾句唱辭選用的音樂，即〈收顏〉一折所使用的〈越恁好〉三撩樂段，這樣的音樂安排，呼應了劇情的結構，在逸出情節主軸的〈海會〉、〈道殊〉演出後，使用與〈收顏〉相同的〈越恁好〉三撩樂段，便重又縮合起劇情線的斷裂。〈悵別〉在三撩拍結束後，接續唱奏其後的一二拍部分，〈舞霓裳·娘子〉的唱辭幾乎是句句押韻，頗有「蹀句」的氣勢，改填入〈洛神賦〉的曲

³⁷ 點線結構指的是傳統戲曲的結構安排現象。「點」指的是以音樂唱腔結合舞蹈身段抒發情感的「情感高潮」，「線」則是指情節的推動。許多戲曲的情節簡單，且情感高潮的安排處，不見得等於情節高潮。相關討論可見王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁99。

辭後，因為賦體韻文的特質，一樣能夠展現這樣急促、緊湊的蹀句效果，與曹植與洛神別後顧盼求索的焦急之情，相得益彰。

由上文的分析可知，漢唐樂府對舞劇音樂的處理，除了注意唱辭與音樂的關係之外，也關注音樂特質與人物性格之間的塑造關係。另外，舞劇的音樂編排，還兼顧了劇場效果、劇情推展的考量，除了從畫面、科步的展演來欣賞之外，對於音樂安排、表現的觀察，應當也能提供閱聽者更進一步欣賞的門徑。

五、結論

本文以漢唐樂府 2006 年《洛神賦》的舞作為論述的對象，觀察舞作對〈洛神賦〉文本及圖本的吸納與改造。由本文的論述可得知漢唐樂府略過歷來評點家對〈洛神賦〉本事的猜測，逕將演出主題定調為古典新詮的愛情神話，並借鑑顧愷之《洛神賦圖》的分場，建立舞劇的情節架構。

漢唐樂府對於場次分定與人物安排，有「劇場效果」、「敘事效果」兩方面的考量，以儘量不重複展示相同行當的演出為原則排定場次，達到冷熱調劑的目的。漢唐樂府讓原本該在洛神、曹植相遇後登場的三位女神提前出現，乃是為了製造懸宕的敘事效果，漢唐樂府並且細膩地延續三位女神的人物功能，使其成為洛神、曹植情感的見證者與護持者。

對於〈洛神賦〉以華美的物象鋪排敘述洛神之美的文句，漢唐樂府有與圖本截然不同的做法，乃將賦文譜入大曲〈趁賞花燈〉之中，並拈出女媧的角色，以「女媧清歌」的形式呈現這段絕妙好辭。雖不曾就賦文的物象加以仿擬演繹，漢唐樂府〈定情〉、〈收顏〉的舞台設計，卻是完全呼應文本的情緒變化，並以舞蹈、音樂、燈光設計等，仔細表現文本細緻的情感。女媧角色的設置頗見巧思，呼應了文本「問答」形式的趣味，以及圖本的觀賞意趣，同時也展現了一

後設視角，使原本單調的線性時間軸發展有所變化，隱然體現「回憶」的氛圍。不僅如此，〈收顏〉最後，洛神曹植一正一反的站向，應該是對《洛神賦》圖本的再詮釋，由此也可見出漢唐樂府對圖本、文本的參酌，以及因體裁優勢而有的進一步創發。

另外，本文也分析了劇作音樂安排的邏輯，漢唐樂府的演出對於音樂的安排非常嚴謹，從音樂的拍法變化、場上器樂的編制，再到聲音強弱的變化，皆有審慎的考量。其樂曲的安排同時注意到「冷熱調劑」的關鍵，也關照了音樂對人物性格特質的塑造、與舞台效果、故事情節的呼應。

蜚聲國際的漢唐樂府，對於「南管」的推廣與盛世風華的「再發明」，貢獻良多，已然樹立起一種不同以往的「南管」和「南管戲」的審美典範。然而，每齣漢唐樂府舞作中都能看到的，取材自梨園戲身段的梨園樂舞，配合旋律頗為相似的南管曲調，³⁸ 也不免受到觀眾「重複拼貼」的批判；介於舞蹈與戲曲之間曖昧不清的定位，也頗受爭議。³⁹

³⁸ 比如《洛神賦》中用作女神登場的〈西江月引〉，已在《艷歌行》中使用；用於第一幕「驚艷」的《三不和》最後樂章「鳳擺尾」，也曾在《荔鏡奇緣》中使用。《洛神賦》舞作本身，《五湖游》的樂段使用了兩次，「收顏」與「悵別」的唱段也重覆。而舞蹈本身，由於梨園樂舞提煉自梨園戲的「十八部科母」身段，在堅持傳統的前提下，漢唐樂府歷來的舞作並不積極加入新的舞蹈動作，而是將同樣的舞姿、手姿打散，重新拼貼。如將《艷歌行》舞碼中三位小旦的身段，與《洛神賦·凌波》相對照，便可發現二者的相似；洛神在〈謫仙〉、〈道殊〉的舞蹈表現，也與《艷歌行》、《韓熙載夜宴圖》有所重覆。〈定情〉的生旦演繹，其實在《荔鏡奇緣》便有相似的處理。

³⁹ 觀眾對於漢唐樂府「梨園樂舞」不是舞蹈，是戲曲身段的評價，可見於陳美娥在訪談中的講述。見「掘古揚音—南管聲傳—漢唐樂府創辦人陳美娥訪談報導」錄音檔 <http://nankuan.ascdc.sinica.edu.tw/portfolio/%e6%8e%98%e5%8f%a4%e6%8f%9a%e9%9f%b3-%e5%8d%97%e7%ae%a1%e8%81%b2%e5%82%b3-%e6%bc%a2%e5%94%90%e6%a8%82%e5%ba%9c%e5%89%b5%e8%be%a6%e4%ba%ba%e9%99%b3%e7%be%8e%e5%a8%a5%e8%a8%aa%e8%ab%87%e5%a0%b1%e5%b0%8e/>（檢索日期：2019.7.23）

漢唐樂府的「守成」，源自於對傳統南管元素的使用，雖加入了新的唱辭和不同的器樂配置，但都是以傳統南管的樂曲為主，不曾另造新曲；動作上，雖借鑒了武術、劍術，全劇中主要的動作運用，還是來自於對梨園戲「科步」身段的提煉。本文從音樂、場次設計以及文本呈現的三個角度切入，肯定漢唐樂府細膩的詮釋。維持傳統或另開新局，是所有傳統藝術工作者必須面對的嚴肅論題，儘管有所爭議，但漢唐樂府始終在細節裡保有創新努力和巧思，是無庸置疑的。

徵引書目

一、傳統文獻

魏·曹植：〈洛神賦〉，收入梁·蕭統編：《昭明文選》，臺北：華正書局，2000年。
清·曹雪芹著、馮其庸等校注：《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局，2000年。

二、近人論著

(一) 專書

王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。
吳旻旻：《香草美人文學傳統》，臺北：里仁書局，2006年。
林珀姬：《南管樂語與曲唱理論建構》，臺北：臺北藝術大學出版中心，2011年。
陳葆真：《〈洛神賦圖〉與中國古代故事畫》，杭州：浙江大學出版社，2012年。
〔瑞士〕榮格（C.G.Jung）著，馮川、孫克譯：《心理學與文學》，臺北：久大文化股份有限公司，1994年。

(二) 單篇論文：

石守謙：〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《臺灣大學美術史研究集刊》第23期，2007年9月，頁51-80。DOI:10.6541/TJAH.2007.09.23.02
李文鈺：〈從〈神女賦〉到〈洛神賦〉——女神書寫的創造模擬與轉化〉，《臺大文史哲學報》第81期，2014年11月，頁33-62。DOI:10.6258/bcla.2014.81.02

〔美〕李惠儀：〈警幻與悟道〉，《中外文學》第22卷第2期，1993年7月，頁46-66。

（三）學位論文：

黃俊利：《黃俊利畢業音樂會詮釋報告——以「四子曲」論南管曲唱與二絃演奏法》，臺北：臺北藝術大學傳統音樂研究所碩士論文，2012年。

DOI:10.6835/TNUA.2012.00021

管亭安：《南管的傳統原生態與其現代劇場化之研究》，高雄：中山大學劇場藝術學系研究所碩士論文，2015年。

蔡旻呈：《從文化資產到文化創意——漢唐樂府之梨園樂舞研究》，臺北：政治大學中文所碩士論文，2013年。

（四）影音資料：

漢唐樂府：《洛神賦》，臺北：太古國際，2006年。

（五）網路資料庫：

中研院數位化文化中心網站：

<http://nankuan.ascdc.sinica.edu.tw/%E6%A8%82%E5%99%A8/>（檢索日期：2019.7.23）

李佳卉：〈掘古揚音 南管聲傳 漢唐樂府創辦人陳美娥報導〉

<http://nankuan.ascdc.sinica.edu.tw/portfolio/%e6%8e%98%e5%8f%a4%e6%8f%9a%e9%9f%b3-%e5%8d%97%e7%ae%a1%e8%81%b2%e5%82%b3-%e6%bc%a2%e5%94%90%e6%a8%82%e5%ba%9c%e5%89%b5%e8%be%a6%e4%ba%ba%e9%99%b3>

%e7%be%8e%e5%a8%a5%e8%a8%aa%e8%ab%87%e5%a0%b1%e5%b0%8e/ (檢
索日期：2019.7.23)

附錄 1⁴⁰：〈洛神賦〉全文

（標粗處為漢唐樂府用作唱辭的部分，以英文字母標注韻腳。）

黃初三年，余朝京師，還濟洛川。古人有言，斯水之神，名曰宓妃。感宋玉對楚王神女之事，遂作斯賦。其辭曰：

余從京域，言歸東藩。背伊闕，越轘轅，經通谷，陵景山。日既西傾，車殆馬煩。爾迺稅駕乎蘅皋，秣駟乎芝田，容與乎陽林，流眄乎洛川。於是精移神駭，忽焉思散，俯則未察，仰以殊觀，覩一麗人，於巖之畔。迺援御者而告之曰：「爾有覩於彼者乎？彼何人斯？若此之豔也？」御者對曰：「臣聞河洛之神，名曰宓妃。然則君王所見，無迺是乎？其狀若何？臣願聞之。」

余告之曰：「其形也，**翩若驚鴻**（A），**婉若游龍**（A）。**榮曜秋菊**，**華茂春松**（A）。**髣髴兮若輕雲之蔽月**（B），**飄飄兮若流風之迴雪**（B）。**遠而望之**（C），**皎若太陽升朝霞**；**迫而察之**（C），**灼若芙蕖出淥波**。禮織得衷，脩短合度。肩若削成，腰如約素。延頸秀項，皓質呈露。芳澤無加，鉛華弗御。雲髻峨峨，脩眉聯娟。丹脣外朗，皓齒內鮮。明眸善睐，靨輔承權。瑰姿豔逸，儀靜體閑。柔情綽態，媚於語言。

奇服曠世，骨像應圖。披羅衣之璀璨兮，珥瑤碧之華琚。戴金翠之首飾，綴明珠以耀軀。踐遠遊之文履，曳霧縠之輕裾。微幽蘭之芳藹兮，步踟躕於山隅。」於是忽焉縱體，以遨以嬉。左倚采旄，右蔭桂旗。攘皓腕於神滸兮，采湍瀨之玄芝。

⁴⁰ 本文〈洛神賦〉的讀音與韻腳，以漢唐樂府 2006 年演出的錄音為主。特別需要說明的是，南管演唱採用泉州語音，與古音、今人的讀音、臺語的發音皆有所區別，附錄二的〈趁賞花燈〉讀音亦然。

余情悅其淑美兮（D），心振蕩而不怡（C）。無良媒以接懼兮（D），託微波而通辭。願誠素之先達兮（D），解玉佩以要之（C）。嗟佳人之信脩兮（D），羌習禮而明詩（C）。抗瓊瑋以和予兮（D），指潛淵而爲期（C）。執眷眷之款實兮，懼斯靈之我欺（C）。感交甫之棄言兮（D），悵猶豫而狐疑（C）。收和顏而靜志兮（D），申禮防以自持（C）。

於是洛靈感焉，徙倚彷徨，神光離合，乍陰乍陽。竦輕軀以鶴立，若將飛而未翔。踐椒塗之郁烈，步蘅薄而流芳。超長吟以永慕兮，聲哀厲而彌長。爾迺衆靈雜遝，命儔嘯侶，或戲清流，或翔神渚，或采明珠，或拾翠羽（E）。從南湘之二妃，攜漢濱之游女。歎匏瓜之無匹兮，詠牽牛之獨處（E）。揚輕袿之猗靡兮，翳脩袖以延佇（E）。體迅飛鳧（E），飄忽若神（F），陵波微步，羅襪生塵（F）。動無常則，若危若安（G）。進止難期，若往若還（G）。轉眄流精，光潤玉顏（G）。含辭未吐（H），氣若幽蘭（G）。華容婀娜，令我忘餐（G）。於是屏翳收風，川后靜波（H）。馮夷鳴鼓（H），女媧清歌（H）。騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝。六龍儼其齊首，載雲車之容裔。鯨鯢踴而夾轂（H），水禽翔而爲衛。於是越北沚，過南岡，紆素領，迴清陽。動朱唇以徐言，陳交接之大綱。

恨人神之道殊兮，怨盛年之莫當。抗羅袂以掩涕兮，淚流襟之浪浪。悼良會之永絕兮，哀一逝而異鄉。無微情以效愛兮，獻江南之明璫。雖潛處於太陰，長寄心於君王。忽不悟其所舍，悵神宵而蔽光。於是背下陵高，足往神留，

遺情想像，顧望懷愁。冀靈體之復形，御輕舟而上溯。浮長川而忘反，思綿綿而增慕。夜耿耿而不寐，露繁霜而至曙。命僕夫而就駕，吾將歸乎東路。

攬騑轡以抗策，悵盤桓而不能去。

附錄 2：〈趁賞花燈〉唱辭

首節 中倍外對 攤破石榴花 五空管

趁賞花燈（A），端的是為着私情（A）。來到只山門，都亦不見踪（A）。再掠只金蓮，咱來步行進。伊是怪咱來遲，天伊即假做一行徑（A）。勸恁莫得相惱，且看阮表情（A）。叫恁幾聲，伊都亦不應。阮勸恁莫着急，起來相應承（A），阮卜枕上補報君恁恩愛，說卜分明。阮今看伊（B），阮今看伊（B），必有乜蹺敬（B），雙目合，你那是假做呆痴（B）。

三節 越恁好 五空管

脫落腳下綉弓鞋（C），心頭、阮只心頭暗苦切（C）。

親像結託無緣君，恩愛未就，便卜分疎（C）。

相思、阮今相思開解（C），羅帕包定綉弓鞋（C），為記，放覓懷中底，

再來乘勢掠伊身挨（C），阮乘勢再來掠伊身挨（C）。

你食卜障醉，你一身卜來做乜藝（C）？

四節 舞霓裳帶尾聲 五空管

娘子有心相意愛（D），秀才因乜不醒來（D）？實無采（D），人暗切，流盡目滓（D）。阮只芳心無奈（D），芳心無奈（D）。酒醒來（D），你亦着仔細猜（D）。你莫怪阮是無心相意愛（D），只是無緣相擔置。

勸娘，勸娘子，你亦莫得苦切啼（E），笑煞、笑煞向般人可見呆痴（E）。

抽身、抽身且返去，莫得放遲（E），亦恐畏牆壁人有耳（E）。

阮但得共你且相辭（E），阮但得着來共你拆分離（E），

那畏去後為君恁切病相思（E）；那畏阮去後，阮為君恁今切病成相思（E）。

門樓鼓打五更時（E），鐘聲報曉雞聲啼（E）。

相共返去莫放遲（E），相共返去，咱今莫得放遲（E）。

