

# 融會中西：1987年市政局香港話劇團 《石頭記》的改編策略\*

張桂琮\*\*

**摘要：**市政局香港話劇團粵語二幕舞台劇《石頭記》以整本《紅樓夢》為改編基礎，採取注釋式改編，劇旨兼融中西宗教哲學思想，一方面著重表達小說中的虛無思想，另一方面注入天主教元素，大旨歌頌赤子心靈，禮讚生命，有意回應上世紀80年代經濟騰飛下的社會生活，同時體現香港作為中西文化樞紐的特色。本文主要從情節編排、人物設置、對白設計等，按幕次分析《石頭記》劇的改編策略，再從《石頭記》劇對當時紅學成果、天主教思想的把握，探討其在香港紅學研究上的意義。

**關鍵詞：**《石頭記》 香港話劇團 古典今詮 注釋式改編 香港紅學

## 一. 引言

粵語二幕舞台劇《石頭記》由陳尹瑩編寫，<sup>1</sup> 成文於1984年10月。1987年初，市政局香港話劇團（今香港話劇團）演出《石頭記》劇，由時任劇團藝術總監的陳尹瑩兼任導演，作為第十五屆香港藝術節的參演劇目，是為繼1962年香港中英學會中文劇組編演《紅樓夢》後，另一以全本《紅樓夢》為改編基礎的本地舞台演出。<sup>2</sup>

《石頭記》劇採取典型的線性敘事，演繹頑石造劫歷世的十九年，故取名為《石頭記》，而不用《紅樓夢》；其英文譯名「*Journey of the Stone*」直譯為石頭的旅程，則更直白概括題意。不過，該劇意欲傳達的不止於復活小說內容，乃預設兩組隱含讀者（觀眾），即上世紀80年代香港職業女性和天主教信徒，分別訴說兩大劇旨。其一，編劇從

---

\* 本文承蒙兩位匿名評審惠賜寶貴意見，以及香港九龍舊書店店主推介《石頭記》劇，謹此一一致謝。

\*\* 張桂琮，中國北京語言大學中國古代文學博士生（明清文學）。

1. 陳尹瑩（Joanna Chan, 1939-），生於香港，美國哥倫比亞大學戲劇博士，天主教瑪利諾會修女。1960年畢業於香港中文大學數學系，1970年於美國紐約創立四海劇社，旅美期間寫成《石頭記》劇，1986至1990年任香港話劇團藝術總監。

2. 劇本內未有注明參考底本；不過，按劇中頑石、神瑛、寶玉一體的設置，以及對後四十回的剪裁處理，改編底本應出自程本系統。

自身的文化環境觀照《紅樓夢》，使小說內容與自己（及其他現代女性）的處境達成聯繫，<sup>3</sup> 通過舞台的空間探問《紅樓夢》的現代意義。按胡菊人注解，《石頭記》劇藉愛情與生活，強調慾望終將歸於虛空，引動觀眾反思人生，從慾望中解脫，在時間令萬物消逝中解悟。<sup>4</sup> 其二，編劇解說《石頭記》劇取材自《聖經》，<sup>5</sup> 藉著重新講述紅樓故事，注入天主教思想，一方面歌頌赤子心靈，禮讚生命，另一方面以寶玉的悲劇命運，解答約伯的無辜受苦論。因著上述兩個面向的劇旨，《石頭記》劇不是純粹古典今詮，乃融會中西宗教哲學思想，展現香港作為中西文化樞紐的特色。

從《石頭記》劇場刊收錄的賀文，該劇得到胡菊人、馬力、梅節、許桂林、陳永明、潘銘燊等多位香港學者關注和肯定。不過，劇本、演出場刊、演出錄像等資料不易取得，相關的研究討論並不多，最近期的有2019年〈曹雪芹與《紅樓夢》研究史事繫年（1630-2018）——據《紅樓夢大辭典》增補〉，把《石頭記》劇收入1987年事記，附有簡短介紹，卻把劇名誤作《紅樓夢》。<sup>6</sup>

鑑此，本文主要以《石頭記》劇的演出劇本為分析文本，參考演出場刊、第二場演出錄像（1987年2月27日），以及陳尹瑩在香港中文大學天主教研究中心的藝術心路歷程講座錄音（2015年12月5日）等資料，分析《石頭記》劇的改編策略，包括情節編排、人物設置、對白設計等，探討《石頭記》劇在香港紅學研究上的意義。

## 二. 《石頭記》劇改編策略分析

《石頭記》劇主要採取「注釋式改編（commentary）」，<sup>7</sup> 加以天主教面向的調適，在情節編排、人物設置和對白設計上施加改動，表現《紅樓夢》的虛無思想，以及編劇介入的天主教信仰理念。

「注釋式改編」由華格納（Geoffrey Atheling Wagner，1927-2006）提出，<sup>8</sup> 指稍微

- 
3. 編劇陳尹瑩在〈前言〉首段提出創作意圖：「《紅樓夢》是經典之作，在不同的世代和社會環境，都有受人欣賞的價值，那麼對我（陳尹瑩）這個八十年代處於中西夾縫的職業女性，會有它要說的話。《石頭記》是我借著舞台表演，希望能跟觀眾分享——《紅樓夢》對今天的我，到底說了些甚麼？如果這戲能引動它接觸到的人，也因此為自己的生命提出問題，它便盡了每一件創作品所應盡的本份了。」詳見陳尹瑩：〈前言〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》（香港：香港市政局，1984年），頁4。
  4. 胡菊人：〈難能可貴的嘗試〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁8。
  5. 陳尹瑩：〈取材自聖經的創作：《寶娥冤》、《石頭記》與《如此長江》〉，《香港戲劇資料庫暨口述歷史計劃（第一期）》，瀏覽日期：23-4-2022，<https://www.drama-archive.hk/?a=doc&id=101521>。
  6. 原文為「3月，香港話劇團演出話劇《紅樓夢》，編導陳尹瑩，區嘉文（場刊作區嘉雯）反串賈寶玉，萬綺雯飾林黛玉」。詳見趙建忠：《畸軒譚紅》（北京：知識產權出版社，2019年），頁414。
  7. 馬力、陳永明、梅挺秀、許桂林、潘銘燊：〈一個可貴的嘗試〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁7。
  8. 1975年，華格納於《小說與電影（*The Novel and the Cinema*）》中，提出注釋式、移植式（transposition）、近似式（analogy）等三種常見小說改編電影的方式。其定義「注釋式改編」的原文為「This is where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect. It could also be called a re-emphasis or restructure.」詳見Wagner, G. *The Novel and the Cinema* (Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1975), p.224.

改造原創作品，予以「重構（re-structure）」或「重申（re-emphasis）」，<sup>9</sup> 用意以戲劇手法，為觀眾注解導讀。其中，重構指重新組織原作內容，包括場景、人物上的增刪改寫；重申則是在原作以外的載體，申述原作的涵義要旨，使讀者或觀眾再次經驗閱讀過程，深化對原作的理解。不過，重申的內容必然受到改編者篩選過濾，在原作結構提供的各種可能性內，加入改編者的主觀解讀，並混融當代的意識形態，所以改編作品或強調原作的部分意涵，或寄寓改編者的志趣或理想，在原作的基礎上生發出新的題旨。職是之故，個別研究者把「re-emphasis（重申）」翻譯作「改變重點」，<sup>10</sup> 表明改編作品強調的重點與原作存有差距。

由是可見，注釋式改編歸屬於創造性轉述，應受主體介入所產生的職責制約。改編者必須尊重原作者的體認創造，對原作有充分理解，並照顧觀眾的審美期待，儘量限制改編的幅度在文本結構劃定的範圍內。<sup>11</sup> 在注釋式改編與主體介入的融和下，具體改寫限制為必然修改、加工潤飾、演繹注解等三類。必然修改是改編過程無可避免的改動，如照顧體裁差異的妥協式修改，讓原作適應到新的藝術載體，應對時間、人手、場地、佈景、資金等外在的限制；以及情理上的修改，在增刪情節後添補過渡橋段，完善敘事邏輯，讓故事內容真實可信。加工潤飾是改編過程非必要的藝術改造，主要從滿足觀眾審美需求、藝術昇華等角度加以改動，如製造衝突以提升戲劇張力、改動結尾以增加作品餘韻等。演繹注解則是解說劇情的橋段，包括為劇情推展服務的預備說明、為觀眾導讀原作所做的戲劇化注解（如復現原作沒有明寫的場面）等。

《石頭記》劇主要借助「重構」實現「重申」，圍繞寶玉的愛情與日常生活，從原作提取情節，重新建構頑石造劫歷世的過程，表現頑石（寶玉）與周遭人物的迷與悟，帶出《紅樓夢》中慾望、時間兩大題旨（即劇中重申內容）。<sup>12</sup> 因此，劇中的情節、對白大多直接從程本《紅樓夢》移植過來，<sup>13</sup> 加以重新編排，人物台詞一般配合情境需要（如按情節及人物增刪，修改對白內容，使前後呼應；或改換敘事觀點，從第三人稱的敘事陳述，改為角色的第一身敘事，還原原作的細節），或因應現代漢語和粵語慣用的表述方式稍作微調，大體仍可憑藉其中關鍵字詞順蔓摸瓜，找到原文出處。整合全劇台詞的來源，便可得出劇本取材的章節、具體指涉的事件，識別編劇的創造性加工。

至於天主教面向的調適，《石頭記》劇借重寶玉的心靈內涵與基督精神的共通性，

---

9. 此處借用蘇·帕瑞爾（Sue Parrill, 1935-）的詮釋，原文為「a commentary alters the novel slightly, with a new emphasis or new structure.」詳見 Parrill, S. *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations* (Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2002), p.9.

10. 杰·瓦格納著，陳梅譯：〈改編的三種方式〉，《世界電影》第1期（1982年1月），頁36。

11. 朱崇科：《論故事新編小說中的主體介入》（台北：秀威資訊科技，2018年），頁19。

12. 陳尹瑩：〈前言〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁4。

13. 筆者以程甲本、程乙本對照《石頭記》劇本，發現三者相關的文句基本一致，而從第二幕黛玉吟誦的《葬花詞》，可以確定劇本有參考程乙本的成分，但未能確定程乙本是否唯一的改編底本，不過本文仍以自台灣時報出版社的程乙本為引文依據。此處暫以「程本」表示，謹此備考。

頗為接近劉再復所論，以寶玉為《紅樓夢》的准基督或未完成的基督；<sup>14</sup> 其次，寶玉的悲劇命運應合約伯所論的無辜受苦，而二人遭逢逆境，向天叫屈，自是人之常情，也容易引起觀眾共鳴。<sup>15</sup> 不過，編劇主要在《紅樓夢》固有的文化框架下，介入天主教議題，而不是把天主教經義強行凌駕於原作之上，生搬硬套把原作的宗教元素改抹成天主教模樣，具體落實到情節編排、人物設置、對白設計等方面的調適，主要在於：第一，以寶玉（頑石、神瑛的凡人相）為主軸，摘選寶玉與周遭人物互動的情節，部分突出其赤子之心，部分表現其無辜受苦的鬱結；第二，在劇首劇尾和人物對白，滲入《聖經》思高本經文仿寫，點題言志；<sup>16</sup> 第三，增刪角色或調整角色功能，儘量規避禁忌，淡化原作的神話色彩。職是，劇中的宗教調適旨在表達對赤子心靈的歌頌、生命的禮讚，試圖解答約伯的無辜受苦論，沒有刻意消除原作的佛道痕跡，所以劇中的宗教論述相對顯得鬆散，使這一層劇旨隱藏較深，較少引起關注。<sup>17</sup>

綜合來說，以上改編策略散落在劇中各個環節，分別討論反而重複拖沓，故以下按幕次梳理整合劇中的改編方式，探討其中深意，包括背後蘊涵的理論基礎。

#### （一）第一幕改編策略

第一幕共有十二個舞台事件，分別取自《紅樓夢》第一至卅二回。首三項事件（序幕、頑石下凡、過場）屬於楔子，用以交代故事背景、引介登場人物、建構敘事空間等；其餘九項則是正文劇情，以賈府興盛為背景，寶玉與黛玉的愛情發展為主線。編排如下：

- （1）序幕（仿寫《聖經·聖詠集》第一三九篇）
- （2）頑石下凡（選自第一回，拼合第五回「曲演紅樓夢」）
- （3）過場（甄士隱、賈雨村對話，交代第二、三、四、十六回）
- （4）黛玉進府（選自第三回）
- （5）可卿之死（選自第十三、十四回，賈珍料理可卿後事）
- （6）晴雯撕扇（選自第卅一回，以可卿喪禮為背景）
- （7）寶釵勸學（改自第卅二回，寶釵代湘雲）
- （8）寶玉編說「耗子偷芋」（選自第十九回）
- （9）薛蟠請客（改自第廿八回，賈珍、賈璉代馮紫英、蔣玉菡）
- （10）黛玉誤剪香囊袋（選自第十七回）
- （11）寶玉摔玉（選自第廿九回）
- （12）寶玉訴肺腑（第廿五、廿九、卅二回拼合）

14. 白先勇、劉再復：《白先勇、劉再復《紅樓夢》對話錄》（香港：中華書局，2020年），頁37-41。

15. 陳尹瑩：〈取材自聖經的創作：《寶娥冤》、《石頭記》與《如此長江》〉。

16. 思高本《聖經》為目前天主教會普遍使用的中文譯本，此後本文所論《聖經》，皆指思高本。

17. 陳尹瑩：〈取材自聖經的創作：《寶娥冤》、《石頭記》與《如此長江》〉。

開場序幕以太虛幻境為主場景，安排群角交互誦讀一段仿寫〈聖詠集〉的台詞（演出時則形近吶喊）。該段台詞模擬〈聖詠集〉第一三九篇「讚美全知的天主」（第一至四、七、八、十三至十六節），<sup>18</sup> 又把經文中的「上主」改作「蒼天」，塑造太虛中無形的玄機掌管者。在編劇的角度，「上主」和「蒼天」指涉的對象應為一體；但「上主」是天主教用語，相應語詞亦未曾在《紅樓夢》出現過，倘或直接從《聖經》搬移到劇中，未免生硬突兀，容易讓觀眾跳出戲外。相對而言，「蒼天」的意涵較廣，亦更貼合《紅樓夢》的語境，照應原作用過的「蒼天」、「老天」等詞，連結華人傳統的敬天思想，把天視作人格化的上帝。<sup>19</sup> 職是，以上字詞改換是編劇言說宗教信仰的協調策略，尊重原作生成的文化背景，把《聖經》經文中欽崇造物者的情感，轉化為傳統敬天的倫理精神，使台詞更好地融入紅樓世界之中。

「頑石下凡」由一景到底的三部分組成，分為石頭誓願歷劫、度化甄士隱、曲演紅樓夢等。石頭誓願歷劫以頑石與神瑛合一，藉其與空空道人對話，交代《石頭記》緣起、「頑石—神瑛」和絳珠下凡等內容，介紹主角寶玉的來歷，並引介空空道人登場。值得注意的是，空空道人以旁觀者、敘述者與編劇代言人的角色貫穿全劇，而其宗教面貌相對模糊，法號也沒有宗教提示的意味，為編劇所用以頂替原作的僧道，淡去其中佛道色彩。另外，女媧和警幻仙子均不屬凡界，劇中用「當天女媧補天未用」、<sup>20</sup>「警幻仙子的赤霞宮中行走」，<sup>21</sup> 在介紹「頑石—神瑛」的來歷時一筆帶過，虛化為只存在於對白的人物，避開形象化神話偶像的宗教禁忌，並收精簡角色、簡化情節之效。

隨後，劇中安排甄士隱和賈雨村，以路人的姿態登場，旁觀空空道人縮小頑石。此節取材自甄士隱夢入太虛、受跛足道人點化等情節，借空空道人、甄士隱、賈雨村等三人對話，解說甄、賈二人姓名的諧音隱義（真事隱、假語村言），預告賈雨村和香菱的命運，並簡要說明〈好了歌〉為世上萬般好即是了等語，為觀眾導讀原作第一回。事實上，甄士隱、賈雨村同是正文劇情的旁觀者、敘述者，在後面的過場橋段中復現，以二人對話的形式推進劇情，銜接時間跨度較大的舞台事件。

另一方面，空空道人有「各人的路要各自走」<sup>22</sup> 的台詞，與《聖經》的〈依撒意亞〉第五十三章六節「各自走各自的路」，<sup>23</sup> 字句相似，意思也相近：前者暗示香菱被拐，同時指向劇本敘事時間以外的寶玉出家；後者則以羊只迷途，比喻自我迷失。固然原作也有類似語句（如「各人有各人的緣法」），<sup>24</sup> 但不能排除劇本借鑑了〈依撒意亞〉，

18. 思高聖經學會譯：《聖經》（香港：思高聖經學會，1999年），頁996-997。

19. 即如《通典》注解「人之所尊，莫過於帝，託之於天，故稱上帝」。詳見杜佑：《通典》，清乾隆丁卯年（1747）《欽定四庫全書》本，卷106，頁6下。

20. 陳尹瑩：《石頭記》（未出版，1987年），第1幕，頁2。

21. 陳尹瑩：《石頭記》，第1幕，頁3。

22. 陳尹瑩：《石頭記》，第1幕，頁4。

23. 思高聖經學會譯：《聖經》，頁996-997。

24. 曹雪芹：《紅樓夢》（台北：時報文化出版公司，2016年），第49回，頁870。

可是編劇點到即止，沒有進一步發揮。

「頑石下凡」最後的環節模擬「曲演紅樓夢」，借著誦念〈終身誤〉、〈枉凝眉〉及香菱、襲人、晴雯、王熙鳳、迎春、探春、惜春等人的判詞，引介九名女角登場。劇本提供了兩種演繹方式，第一種由群角交替朗讀，第二種空空道人遊走於九名女角之間朗讀；臨場演出則採用空空道人念白，而且每唸完角色詩句，即補述對應的人名，用意協調佈景設計的限制——劇本原構思在佈景中為九名女角加添象徵物，其中八人以各自的判詞圖畫為佈景，黛玉則以靈河岸上絳珠仙草為背景，不過演出時沒有保留這個設計，只以眾女角頭戴黑紗，身穿白衣，隱身於舞台中，隨聚燈投射下，以舞蹈演繹個人的詩句，可是她們衣著相近，不易辨識，唯有依賴空空道人題名道姓，介紹眾位女角，再則為觀眾注解判詞或曲詞所指的角色，預示她們的命運，立體地展示原作較為平面的鋪述。不過整劇聚焦於釵黛的悲劇人生，其餘人物的命途則未暇展示。

額外一提，「頑石下凡」三個部分在原作中分別發生於大荒山、凡間和太虛幻境，卻從原來的敘事空間剝離出來，搬移到劇中不具名的物外空間進行。這個安排可以精簡情節、減省場景，又對劇情發展影響不大，可見劇本傾向以實際儉約，統整合理原作的場景，不過到了臨場演出，舞台設計又比劇本的構思輕省。

過場是楔子最後的環節，借用賈雨村陪送林黛玉進京為時空框架，以甄士隱代冷子興，嫁接演說榮國府的橋段，造出賈雨村和甄士隱在金陵相遇的情節，用以銜接「頑石下凡」和「黛玉進府」，交代兩個事件之間的劇情發展，包括賈雨村官場經歷（第二回）、黛玉進京緣起（第三回）；再為推展「黛玉進府」，添設預備說明，如概述賈府的內部狀況和朝堂勢力、薛家進京緣由等，讓觀眾把握劇情，並瞭解劇中鋪排與原作的區別，特別是薛家進京（第四回）、省親別院竣工（第十七回）等都搬挪到黛玉進京以前發生，故後文不用另造情節，補敘上述諸事，重新構築大觀園的空間層次。正因如此，「黛玉進府」的時間大抵參照了省親別院落成的年分，訂在「頑石下凡」十二年後，故黛玉進府的年齡要比原作大五年。<sup>25</sup>

其餘九個舞台事件中，「黛玉進府」、「可卿之死」、「晴雯撕扇」、「黛玉誤剪香囊袋」、「寶玉摔玉」等編排較完整地復現原作內容，撇除因應劇情銜接，微調語境外，大體能繼承原文意涵。如「黛玉進府」演繹寶玉與黛玉初次見面，「可卿之死」渲染賈府家勢強大，「晴雯撕扇」則引出寶玉的愛物之論，並表現其不計較尊卑高下的赤子之心。不過，「黛玉誤剪香囊袋」和「寶玉摔玉」是寶黛愛情邁向成熟的分界事件，下文將詳述，在此不贅。

餘下的「寶釵勸學」、「寶玉編說『耗子偷芋』」、「薛蟠請客」則在編排上體現《紅樓夢》特犯不犯的筆法特點。三個事件分別按寶玉相關的三個母題（勸學、和黛玉猜疑試探、和薛蟠相處），從原作中蒐羅若干情節或對白，取其中一個橋段為主場景，

---

25. 周汝昌：《紅樓夢新證》（香港：香港北斗書屋，1964年），頁174、181。

不必依循原來的敘事時序和空間，黏合其他節選的內容，濃縮為一個舞台事件。重組出來的新情節相當程度繼承了母題或選段的作意，又可從舊有的內容翻出新意，避免相類情節過度重複，使劇情發展更為緊湊。

「寶釵勸學」出自第卅二回，襲人憶述寶釵勸學不成，慰解被寶玉搶白的湘雲。<sup>26</sup>由於原作用的是閃回敘述，描述文字有限，人物對話也完全空白，故劇中重新組合其他勸導寶玉的橋段，還原整個事件，把原作的逆時追述放回戲劇時間內，作順時序的現時敘述。情節編排上，「寶釵勸學」從寶釵與寶玉的寒暄起始；這段對話意在鋪墊下一個事件「薛蟠請客」，借寶玉缺席薛蟠婚宴，請寶釵代為分辯（改自第卅回，原為寶玉缺席薛蟠生日宴），引出薛蟠娶親之事，鋪展下文。隨後寶玉向寶釵要來豆腐皮兒包子給晴雯（改自第八回，以寶釵替代尤氏），襲人順勢以寶玉甘為丫鬟充役，不喜務正（改自第十九回），挑起勸學的話題。勸學的正文情節取材自「湘雲勸學」（第卅二回）、「襲人規引」（第十九回）、「寶玉厭俗」（第卅六、八十二回）等，承襲原作勸導情節的敘事功能，刻劃寶玉鄙棄世俗的叛逆性格，與寶釵、襲人的世故形成對比。

「薛蟠請客」抓住「寶釵勸學」中寶玉缺席薛蟠婚宴的話頭，讓薛蟠補請飲喜酒。這個事件主要從原作中採舊翻新，借「馮紫英請客」（第廿八回）的框架，改由薛蟠宴客，原東道主馮紫英和席客蔣玉菡則由「可卿之死」中登場的賈珍、賈璉替代，負責交代薛蟠的新婚狀況（如薛蟠被家暴、香菱被逐），渲染夏金桂的妒悍；另外保留寶玉、薛蟠和雲兒的女兒酒令（包括寶玉唱〈紅豆詞〉），以及雲兒唱〈兩個冤家〉等，營造飲宴的氣氛。不過，劇中安排寶玉和薛蟠同場，以二人一雅一俗、一粗一細的表現，構成強烈的對比；其背後應把握了二人既對立又統一的個性，讓薛蟠充當寶玉的互補形象，以薛蟠的皮膚濫淫突顯寶玉的意淫，營造反差襯托。<sup>27</sup>正因如此，薛蟠在劇中擁有獨立的支線，在第一幕以「薛蟠請客」，預伏第二幕薛姨媽、寶釵、香菱與夏金桂爆發衝突，作為寶玉情節的映襯對照。

「寶玉編說『耗子偷芋』」、「黛玉誤剪香囊袋」、「寶玉摔玉」和「寶玉訴肺腑」是以寶、黛愛情為主線的系列事件，敘述寶玉、黛玉從假情試探，至袒露心意。前三項事件著重表現寶黛拌嘴，又以「薛蟠請客」承接「寶玉編說耗子偷芋」，為戲劇突入滑稽的情節，緩和寶黛拌嘴的緊張氣氛，讓情節起伏呈馬鞍形發展，避免情緒激烈的情節頻繁出現。

「寶玉編說耗子偷芋」以第十九回故事為主場景，拼合寶黛拌嘴又和好的情節對白（第二十、廿九、三十回），復現黛玉拈酸吃醋，寶玉急於寬慰的場面，在幕末前故作

26. 即《紅樓夢》第卅二回中，襲人勸慰湘雲的話：「上回也是寶姑娘也說過一回，他也不管人臉上過不去，『咳』了一聲，拿起腳就來走了。寶姑娘的話也沒說完，見他走了，登時羞得臉通紅：說不是，不說又不是。」詳見曹雪芹：《紅樓夢》，第32回，頁586。

27. 劇中薛蟠與寶玉有互補對照的關係，類近景向陽在〈薛蟠，一個與賈寶玉互補的形象〉的說法。詳見景向陽：〈薛蟠，一個與賈寶玉互補的形象〉，《紅樓夢學刊》第3期（1994年8月），頁142-152。

跌宕，推波助瀾。其後「黛玉誤剪香囊袋」和「寶玉摔玉」在同一場景接連發生，而且從原作直接移植過來，改動並不多，前者仍用第十七回後半部分的情節框架，不過將「大觀園試才題對額」後賈政小廝向寶玉討賞，改為來人到薛蟠酒席，請寶玉回家，俟機討要打賞，完成與「薛蟠請客」的過渡；後者則用第廿九回後半部分，借著黛玉剪香囊袋後的晦氣話「回去人家那裡，別人有金，去配你的玉」<sup>28</sup>（改自第十九回「你有玉，人家就有金來配你」）<sup>29</sup>，刺激寶玉情緒，將摔玉情節接榫過來。隨劇情發展，寶黛的感情節節升溫，二人的矛盾也逐步激化，最終推向第一幕高潮「寶玉訴肺腑」。

「寶玉訴肺腑」劃分上下兩場戲，先後用了太虛幻境、賈府實景兩個佈景，使兩處交織地表現出來，體現余英時的《紅樓夢》兩個世界論。在編劇的構想中，賈府正廳和太虛幻境是一座佈景的正反陰陽兩面，佔用全舞台寬度，其餘各景以燈光限制營造邊界，佔用舞台局部的位罝，整體共建構了三個空間層次（太虛幻境、賈府、寶玉與稚齡姐妹的天地），<sup>30</sup> 在舞台上交疊出現，取意大觀園是太虛幻境的人間投影。<sup>31</sup> 不過在臨場演出時，陰陽佈景改為舞台中央的固定假山，示意太虛幻境，而賈府實景則用佈景燈、傢俱陳設來表現，但無論編劇構思或臨場設置，大體仍以賈府和太虛幻境，分別象徵執迷與開悟兩個精神層次。

「寶玉訴肺腑」的上半部分以太虛幻境為背景，由空空道人、寶玉、黛玉三個互有關連的獨白扣合而成。其中空空道人化身提問者與解說者，用半提問半旁述的語氣，從癩和尚捧玉所做的贊語（第廿五回）、作者托說書人口吻所云「兩個人原是一個心」<sup>32</sup>（第廿九回）等語剪裁對白，注解寶玉和黛玉的情感狀態，並從二人想要長相廝守的渴望，引出題旨「世間那有永久事」。<sup>33</sup> 此處宜注意，空空道人謂與頑石一別十六年，<sup>34</sup> 顯然改自癩和尚「青埂峰下，別來十三載矣」之語，<sup>35</sup> 卻沒有依循原作設定的時間點，而是與張笑俠〈《紅樓夢》大事年表〉記載叔嫂被魔的年分相同，<sup>36</sup> 可見編劇構思時有可能借鑑張笑俠或其他相近的觀點。

寶玉、黛玉的台詞取材自第廿九回，重新編排二人因張道士說親而拌嘴的話與其時的內心獨白，讓二人在罩燈的聚焦下，用似是回應空空道人，又似自話自說的口吻輪番獨白，表現執迷於塵世的狀態，未能領悟空空道人開示。因著寶玉仍未參透慾望之虛無，再次回到凡塵歷世，場景因而切換到賈府，展開「寶玉訴肺腑」下半部分：承接

28. 陳尹瑩：《石頭記》，第1幕，頁39。

29. 曹雪芹：《紅樓夢》，第19回，頁376。

30. 陳尹瑩：《石頭記》，頁4。

31. 余英時：《紅樓夢的兩個世界》（台北：聯經，1978年），頁45。

32. 曹雪芹：《紅樓夢》，第29回，頁549。

33. 陳尹瑩：《石頭記》，第1幕，頁43。

34. 陳尹瑩：《石頭記》，第1幕，頁41。

35. 曹雪芹：《紅樓夢》，第25回，頁479。

36. 張笑俠：〈紅樓夢大事年表〉，《紅樓夢研究參考資料選輯》1976年第3輯（北京：人民文學出版社，1976年），頁94。

「寶玉摔玉」，寶玉向黛玉賠禮，然後嫁接「寶玉表白」（第卅二回），以雙方互明心跡終結第一幕。

## （二）第二幕改編策略

第二幕共有九個舞台事件（演出時增補為十個），演繹《紅樓夢》第廿七至一百二十回。首四項事件仍舊描繪賈府的盛世外表，寶黛愛情也朝穩定發展；但自過場起，賈府家勢由盛轉衰，寶黛主線亦急轉悲劇收場，正面揭露題旨。劇情編排如下：

- （1） 黛玉葬花（選自第廿七、廿八回）
- （2） 香菱受屈／寶釵吞聲（第八十、八十三回拼合）  
〔演出時加入寶玉挨打（第卅三、卅四回拼合）〕
- （3） 蘆雪庭圍爐即景（選自第廿五、三十、卅二、四十一、四十三至四十四、四十九至五十、七十九至八十、八十四、九十九回）
- （4） 釵黛談心／晴雯送帕（第四十五、卅四回拼合）
- （5） 過場（甄士隱、賈雨村對話，交代第九十四、九十五、一百零三、一百零七、一百二十回）
- （6） 賈母禱天散財／寶玉定親（選自第九十、九十六至九十七、一百、一百零六至一百零七回）
- （7） 黛玉迷本性／寶玉妄談禪（選自第九十六、九十一回）
- （8） 黛玉焚稿／寶釵出嫁（第九十七、九十八回）
- （9） 結尾（仿寫《聖經·約伯傳》第卅八章）

第二幕的舞台事件較少，改編手法卻更為複雜，除了延續第一幕的改編策略，第二幕又新增以混融式重構情節，從原作摘取兩個或以上、不一定有關聯的情節，交互穿插，構成一個新的舞台事件。

「黛玉葬花」沿用第一幕的改編方式，以「黛玉葬花」（第廿七回結尾至第廿八回開首）為主場景，黏合「寶玉悟禪」（第廿二回），通過寶玉對〈葬花詞〉、〈寄生草〉的感悟，暗示寶玉情悟之始，又與黛玉互引知己。此處宜留意，黛玉吟誦的〈葬花詞〉保留原作一百四十八字，其中「獨把花鋤偷灑淚」<sup>37</sup>、「不教污淖陷渠溝」<sup>38</sup>等語句與程乙本的相同，反映劇本有參考該版本的成分。

「香菱受屈／寶釵吞聲」和「蘆雪庭圍爐即景」均屬「ABA」三段體結構。因應劇情安排，舞台劃分出兩個空間（物理空間或對話群組），以事件首起的處所為A區，另一個則稱為B區，二者之間不一定有明顯的物理區隔；「ABA」則指劇情重心從A區，轉移到B區，再退回原點，而當劇情焦點落在B區，A區人物如仍持續活動，則與B區情

37. 陳尹瑩：《石頭記》，第2幕，頁1。

38. 陳尹瑩：《石頭記》，第2幕，頁1。

節構成雙線共時，或成為B區情節的動態佈景。這個設計使劇情更為緊湊，也可容納較多原作情節，予以重構。

「香菱受屈／寶釵吞聲」以「寶釵吞聲」（第八十三回）插入「香菱受屈」（第八十回），構成三段體結構。按劇本的構思，舞台以燈光瓜分為兩個空間，一邊是薛蟠和夏金桂的，另一邊是薛姨媽、寶釵和香菱的（承接「薛蟠請客」，香菱已跟隨寶釵），中間用無形的牆壁區隔。事件在薛蟠夫婦的空間初起，演繹「香菱受屈」的上半段，夏金桂誣賴香菱扎紙人，與丈夫薛蟠夫婦爭吵，而薛姨媽三人則在虛擬的牆壁後靜聽；兩個空間一動一靜，構成雙線並軌的劇情。隨後接入「寶釵吞聲」，寶釵按原作所述，偕母走到兄嫂房門口（演出時即舞台中央），而香菱留在原處；緊接「香菱受屈」下半段，以薛蟠越過區隔，責打香菱。這三部分單獨來看都相當忠於原作，拼合起來也一定程度繼承原作的意涵，藉夏金桂大鬧薛家，把薛蟠描繪為皮膚濫淫之蠢物，表現其恣心縱慾，得隴望蜀，乃至於被妻子拿短挾制，責打香菱，由此映照對比寶玉體貼晴雯、黛玉等閨閣女兒的情節。同時，此節將薛蟠故事線帶到高潮，預示薛家家運即將走下坡。

「寶玉挨打」是《石頭記》劇第二場演出中新增的情節，<sup>39</sup> 為演出劇本所沒有的。此節分為兩場：第一場以家丁私語，交代寶玉因琪官之事，受父親笞打（第卅三回），有過場銜接的作用；第二場以怡紅院為背景，依循原作的編排，演繹寶釵、黛玉先後探望寶玉的情節，從寶玉深受感動，發出情長氣短之語（第卅四回），<sup>40</sup> 突出其對情的熱切追求有甚於生命，鋪墊後文因求愛不遂所表現的種種悲憤。此節亦為「香菱受屈／寶釵吞聲」和「蘆雪庭圍爐即景」之間大起大落的氣氛，添補緩衝，使劇情從緊張到鬆緩自然過渡，不至於氣氛陡然轉折，驟然突變。

「蘆雪庭圍爐即景」敘述賈府三代連薛姨媽母女在蘆雪庭的活動，共有兩組敘事線，包括寶玉與稚齡姐妹的交流、寶釵與長輩間的言談互動等，交替成為劇情焦點，組成「ABA」結構；而寶釵敘事線行進時，寶玉與姐妹的活動則充當動態佈景。此節在整部戲劇中取用最多原作片段，明場演出依次有「蘆雪庭圍爐割腥啖膾」（第四十九回）、「寶玉乞紅梅歸來」（第五十回，承接寶玉探喪）、「黛玉論天下水歸一源」（第四十四回）、「賈母至蘆雪庭同樂」（第五十回）、「王熙鳳說茄鯗」（第四十一回）、「寶玉作《訪攏翠菴向妙玉乞紅梅》」（第五十回）、「寶釵寬慰王夫人」（第卅二回）、「寶玉始提親」（第八十四回）、「王熙鳳以茶取笑黛玉」（第廿五回）等，另有「薛蟠再犯人命官司」（第九十九回）、「王夫人打金釧」（第三十回）、「金釧投井」（第卅二回）、「寶玉探喪／祭金釧」（第四十三回）等暗場帶過，人物

39. 據目前可見，《石頭記》劇只有第二場留有錄影，至於其他場次是否同樣增補「寶玉挨打」，仍尚待查考。

40. 此處對白借用原文「我不過挨了幾下打，他們一個個就有這些憐惜之態，令人可親可敬。假若我一時竟別有大故，他們還不知何等悲感呢！既是他們這樣，我便一時死了，得他們如此，一生事業，縱然盡付東流，也無足嘆惜了。」詳見曹雪芹：《紅樓夢》，第34回，頁606。

言談間又旁及夏金桂性情的描述（第七十九、八十回）。然而，上述選用的片段時間跨度大，又不一定互有關連，所以編劇加入頗多原創對白與過渡橋段，使片段之間能夠互相銜接；又因著情節不按原作的時序編排，新的情節生發出新的敘事效果，尤其王熙鳳的形象較原作更顯陰狠。原作以「王熙鳳以茶取笑黛玉」先於「寶玉始提親」共五十九回，相距時長以年計算，<sup>41</sup> 參考哈斯寶的批語：

文章之妙在於事先料不到它的變化反覆，事出突然而又合理。現在王熙鳳趁戲謔之間送茶葉，說了那幾句話，使讀者覺得寶黛姻緣已定不可移，以為作者構思就是如此。書中諸人也該這樣作想。後來突然折轉，無意中生變，而且變得端端在理，這是何等之奇。<sup>42</sup>

原作中，王熙鳳把暹羅貢茶送給黛玉，又調侃對方與寶玉作配，後來卻順賈母的話，提出寶玉、金鎖是天配的姻緣，突顯其善於機變逢迎，前後轉折又不會顯得突兀。然而，劇中把「寶玉始提親」、「王熙鳳送茶」次序對調，時間相連，即：王夫人認為金玉姻緣需從長計議，又吩咐王熙鳳保密，但熙鳳一回到姐妹的空間，便以送茶為題取笑黛玉。誠然，熙鳳不過覬準寶玉和黛玉親近，捕風捉影，但考慮到其當家人的身分，她的玩笑在聽者心中卻頗有分量，<sup>43</sup> 雖說她聽從王夫人的話，沒有透露金玉定姻，卻仍用玩笑話坐實寶黛婚姻，顯得其損人不利己，不似原作熙鳳的作風。原作的熙鳳殺伐果斷，眦睚必報，幾乎不作多餘的事，所以「送茶」的玩笑並非沒來由的詼諧，很大可能源於府內的傳聞，長輩間有為寶黛議婚的跡象。<sup>44</sup> 另一方面，熙鳳與寶玉素來親厚，即便她是金玉姻緣的始作俑者，不過順應長輩的意思，況且寶釵確實比黛玉切合賈府長輩的倫理價值觀，又可維護家族利益，所以金玉結親在賈府人的視角，是為寶玉選擇「合適」的良人幫扶沖喜。反觀劇中的熙鳳用寶黛婚姻開玩笑，大概是原作的熙鳳不屑為之的，造成兩個熙鳳的形象落差，情節編排也顯得彘手。

「釵黛談心／晴雯送帕」是「釵黛談心」（第四十五回）與「晴雯送帕」（第卅四回）相連的一組情節，緊接「蘆雪庭圍爐即景」，把劇情焦點從大觀園內姐妹的活動，縮小到寶釵、黛玉的互動，再到隱身的寶玉對黛玉憑帕寄意，層層遞進。「釵黛談心」借黛玉因熙鳳的送茶玩笑，鬧脾氣返回瀟湘館，寶釵緊隨其後，製造二人共處的時間，開展正文劇情；其間加入釵黛友好的情節，如寶釵為黛玉籠髮（第四十二回）等，展示二人破冰和解。「晴雯送帕」在「釵黛談心」之際，以紫娟（劇中的「紫鵲」）通傳晴

41. 按張笑俠〈紅樓夢大事年表〉，第廿五回與第八十四回分別發生於小說敘事時間第十六年三月與十八年九月，中間分隔兩年有餘；周汝昌〈雪芹生卒與紅樓年表〉則以第廿五回為小說第十三年，八十回為第十五回，而年表不敘八十回後，可推想第八十四回應在第廿五回後兩年有餘。綜合來說，以上兩回時間跨度應以年計算。詳見張笑俠：〈紅樓夢大事年表〉，頁94-101；周汝昌：《紅樓夢新證》，頁182-202。

42. 哈斯寶著，亦鄰真譯：《新譯紅樓夢回批》（呼和浩特：內蒙古人民出版社，1979年），頁48。

43. 陳洪：《中國小說理論史》（合肥：安徽文藝出版社，1992年），頁329。

44. 曹雪芹著，周汝昌校批：《周汝昌校訂批點本石頭記（上）》（南京：譯林出版社，2017年），頁383。

雯來送物件，作為鋪墊，直至寶釵退場，才正式接入正文。整組事件從釵黛釋嫌，到寶黛憑物傳情，不用言語、不用見面，亦能互明心意，意在表現寶黛愛情愈趨穩定成熟。可是，事件結尾加入突轉，接入賈府抄家，劇情自此由順轉逆，走向悲劇結局。

過場沿用第一幕的形式，通過賈雨村和甄士隱的對話，交代劇情進展，銜接「晴雯送帕」與「寶玉定親」。過場的時空框架取自第一百二十回，雨村遞籍為民，重遇士隱；而他們的對白依次交代「賈府抄家」（第一百零七回）、「元妃薨逝」（第九十五回）、「寶玉失玉」（第九十四回）、「度脫香菱」（第一百二十回）等，再借士隱之口，用作者緣起之言，<sup>45</sup> 注解賈府的傾頹、雨村的落拓，以及其對女兒的眷念。二人對話的同時，賈府眾人在半黑暗中演繹抄家的形景。對照第一幕的可卿喪禮，二者用了相類的戲劇形式描繪賈府之悲，卻分別象徵賈府興盛和衰頹，可算是兩兩遙對，一事合掌，構成形同質異的對寫，並起關合映照的作用，以賈府氣運消長縮合起止。

「賈母禱天散財／寶玉定親」是「賈母禱天散財」與「寶玉定親」相連的一組情節。「賈母禱天散財」是一段賈母的長台詞，按說話的對象，分成三個部分。其一是賈母祝告天地的禱詞（第一百零六回），刻劃賈母作為傳統家庭的老祖母，無力挽回家族遽變，唯有自責攬責，求諸神明憐憫寬宥，並透露老人對子孫蕩敗的慨歎。禱詞保留原作「皇天菩薩在上」、「求菩薩慈悲」等語，沒有規避佛源詞「菩薩」與民間信仰用詞「皇天」，維護了賈母虔信佛老的形象，放開了天主教面向的調適，反映編劇對原作人物設定的尊重。其二是賈母向子孫分發餘資的話（第一百零七回），勸誡兒孫收斂，表現其淡然豁達的處世態度；又著人開箱倒籠，分派積攢多年的財物，助子孫渡過難關，突顯其深明大義、處變不驚、敢於承擔與無私奉獻的大將風度。<sup>46</sup> 其三是賈母向薛姨媽提親的話，指出寶玉失玉癡呆，要娶金命的人來幫扶沖喜，才能保住性命，帶敘賈政復世職，不日外放（原作為外放任江西糧道），描繪賈母對寶玉的關顧眷愛。縱觀整段台詞，從祝禱、散財至提親乃係依事情大小遞降鋪排，表現賈母處理大事清楚明白，事無遺漏。

「寶玉定親」在原作中沒有明寫，主要借王夫人向賈母說的話，交代薛姨媽十分願意結親，<sup>47</sup> 以及賈母向賈政表示自己會主持兩家議親；<sup>48</sup> 劇中抓緊這兩處內容，復原賈、薛兩家家長議婚的過程，再以賈府太太們談論寶玉婚姻的片段，包括太太們談論黛

45. 原文為「說到辛酸處，荒唐愈可笑（原作與場刊用「悲」）。由來同一夢，休說（原作「笑」，場刊仍用「說」）世人癡！」詳見陳尹瑩：《石頭記》，第2幕，頁22；和陳尹瑩：〈劇中詩辭〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁13。

46. 段江麗：《紅樓人物家庭角色論》（瀋陽：遼寧人民出版社，2019年），頁26-28。

47. 原文為「他姨媽倒也十分願意，只說蟠兒這時候不在家，目今他父親沒了，只得和他商量商量再辦」。詳見曹雪芹：《紅樓夢》，第85回，頁1521。

48. 原文為「賈政聽了，原不願意，只是賈母做主，不敢違命，勉強陪笑說道：『老太太想得極是，也很妥當。只是要吩咐家下眾人，不許吵嚷得裡外皆知，這要擔不是的。姨太太那邊，只怕不肯；若是果真應了，也只好按著老太太的主意辦去。』賈母道：『姨太太那裡有我呢，你去罷。』」。詳見曹雪芹：《紅樓夢》，第96回，頁1682-1683。

玉絕粒的閑話（第九十回）、賈母要為寶玉沖喜的話（第九十六回）、王熙鳳獻掉包計（第九十六回）、賈母詢問黛玉的病情（第九十七回）等，填充人物對白，將原作略寫的情節用明場演出，為觀眾注解寶玉定親的經過，包括賈府太太如何定計，瞞過寶玉和黛玉，以行進婚禮；同時暗寫賈薛兩家破落，薛姨媽只能寄望賈家的剩餘勢力來維持家業，讓寶釵嫁予寶玉沖喜。

「黛玉迷本性／寶玉妄談禪」是黛玉、寶玉的對話，借黛玉迷本性之語（第九十六回），黏合寶玉的弱水三千論（第九十一回），加上編劇新寫的對白，敘述黛玉質問寶玉娶寶釵一事。其表演方式把舞台劃分為怡紅院、瀟湘館，借助燈光突出兩個空間，表現一邊寶玉癡呆，一邊黛玉病重。黛玉和寶玉隔空對話，形象化表達二人不用見面，也能心聲互通。對比第一幕「寶玉訴肺腑」，寶玉、黛玉共處太虛幻境而各自說話，至此節有了情的感通與昇華，超越空間的區隔。

「黛玉焚稿／寶釵出嫁」把握原作所云「當時黛玉氣絕，正是寶玉娶寶釵的這個時辰」，<sup>49</sup> 還原黛玉焚稿、寶釵出嫁的敘事時序。此節延續「黛玉迷本性／寶玉妄談禪」的舞台設置，在怡紅院、瀟湘館之間來回上演劇情，構成三段體結構：第一段王熙鳳試寶玉，以怡紅院為背景；第二段瀟湘館空間上演黛玉焚稿，並補入黛玉彌留之語（第九十八回），復原其臨終的場面，而怡紅院的空間則共時行進寶玉和寶釵的婚儀；第三段寶玉、寶釵坐帳，焦點回到怡紅院，以寶玉發現所娶非人收束情節。整個情節的對白主要從原作一字不易地移植過來，其中有敘述文字改作人物對白，也有借用其他人物的話語張冠李戴，均使情節內容更為圓滿。

結尾以太虛幻境為背景，由寶玉懷想黛玉的獨白（取自第一百零四、一百零八、一百十三回）開首，緊隨空空道人出現，開示寶玉，而二人的對答取材自《聖經》的〈約伯傳〉，從寶玉尋黛玉不得，呼喊叫屈，點出無辜者受苦的天主教議題；空空道人則用頑石歷劫緣起，加以勸導，但見寶玉不服勸諭，便用一段仿寫〈約伯傳〉第卅八章「上主發言」的台詞，參照「受造物顯天主的智慧」（第四、七、八、十二節）、「自然現象顯天主的智慧」（第廿四至廿五節）等，<sup>50</sup> 借天主回答約伯的話申飭寶玉，指出自然秩序皆有定數，不得忤逆天意，並要對方返回人世盡人子、人夫、人父之責，最後以寶玉俯伏在地，收束全劇。編劇將這個結尾定性為開放式結局，讓寶玉面臨選擇時完結，把結局留待觀眾決定。<sup>51</sup> 事實上，劇本對寶玉的抉擇早有定論，考慮到空空道人作為編劇代言人，他要寶玉重返歷劫，一則代表編劇的想法，再則應和原作寶玉高魁貴子之言。<sup>52</sup> 另外，空空道人發表申飭之後，劇本給予寶玉的舞臺指示是「寶玉降服，跪下低

49. 曹雪芹：《紅樓夢》，第98回，頁1716。

50. 思高聖經學會譯：《聖經》，頁831。

51. 陳尹瑩：〈前言〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁5。

52. 陳尹瑩：〈取材自聖經的創作：《寶娥冤》、《石頭記》與《如此長江》〉。

頭」，<sup>53</sup> 所以寶玉俯伏地下，意味著接受規勸。況且，此節是整劇旨歸所在，用意書寫天主教的生命禮讚，以鑲嵌在家庭生活裡的個人生命循環，<sup>54</sup> 禮讚生命的奧妙。所以，編劇不可能讓寶玉在人生的旅程中半途而廢，須得完成家庭生活，孝敬父母、敬重妻子、生養兒女。換言之，整部劇顛覆傳統的解讀，並不以寶玉為出世代表，乃支持其入世，展現出濃厚的人世主義。

### 三. 《石頭記》劇在香港紅學研究上的意義

《石頭記》劇不是香港首部《紅樓夢》改編的粵語戲劇，但在鑄舊鑄新的層面上，頗著成績。一則編劇對小說原文有通盤的理解，能夠提煉題旨、復活人物故事、發揮其敘事藝術，又能充分應用上世紀80年代的紅學研究成果，引導觀眾以學界最新視角，觀照《紅樓夢》。再則，編劇以個人宗教信仰，介入《石頭記》劇，讓天主教思想融入傳統小說中。此處同時體現香港薈萃中西文化的特色，展現其文化開放、融和的一面。下文將從編劇的紅學造詣在《石頭記》劇中的反映、天主教思想在劇中的表現，討論該劇在香港紅學研究上的時代意義。

#### (一) 《石頭記》劇與編劇的紅學造詣

編劇的紅學造詣深厚紮實，其個人對小說各範疇的體悟和解讀、對當時紅學研究的認識，都深刻反映在《石頭記》的劇本上，乃至於劇旨、人物設置、情節編排、舞台設計等各各有其學術依據。

承上文所述，《石頭記》劇的劇旨承繼《紅樓夢》的虛無思想，並主要著眼於慾望與時間的命題。這與胡菊人對《紅樓夢》的詮釋相契合；胡菊人認定時間是小說中最重要的涵旨，<sup>55</sup> 闡釋云：

「愛情」不過是《紅樓夢》的表面情節，它其實是藉「愛情」和日常生活，來表現人生俱有的「慾望」，以及宇宙萬物所必承受的「時間」。如何從「慾望」困纏中解脫，如何在「時間」令萬事萬物消逝中解誤，才是最高的題旨。<sup>56</sup>

《石頭記》劇以賈府盛衰為故事背景，寶玉和黛玉的愛情為主線劇情，表現情愛和財勢終將虛空，抵不過時間流逝；尤其第一幕「頑石下凡」、「寶玉訴肺腑」，以及第二幕「黛玉葬花」、「結尾」都摘取原作的警語與禪機，假托空空道人、寶玉、黛玉之口，直面指出世間萬物並無恆存不變，包涵世事本無常，色相原是幻之意。所以，胡菊人稱許充分掌握《紅樓夢》的最高題旨。<sup>57</sup> 不過，編劇很可能想要借這個《紅樓夢》題旨，

53. 陳尹瑩：《石頭記》，第2幕，頁35。

54. 林萬億：《當代社會工作：理論與方法》（台北市：五南圖書出版股份有限公司，2021年），頁27。

55. 胡菊人：《紅樓水滸與小說藝術》（香港：百葉書舍，1977年），頁110。

56. 胡菊人：〈難能可貴的嘗試〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁8。

57. 胡菊人：〈難能可貴的嘗試〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁8。

回應上世紀80年代經濟騰飛下的社會生活，對自己及其他同時人傾訴：享受富足的物質生活同時，萬莫失陷於紙醉金迷之中。

因應以上劇旨，《石頭記》劇為傳統少受重視的角色加重戲份，<sup>58</sup> 其中最受編劇看重的莫過於薛蟠，以為縱慾的象徵。《紅樓夢》人物分析研究中素以薛蟠乏人關注，論者一般將其簡單定性為負面角色。<sup>59</sup> 李辰冬曾論述薛蟠的紈袴典型，指出薛蟠本性忠厚，不過受環境影響，養成後天的恣意任性；<sup>60</sup> 劇中的設置接近李辰冬的見解，詳寫薛蟠的愚頑急躁，略寫其惡的一面（兩次人命官司、霸佔寶蟾等用暗場帶過），意在突出薛蟠和寶玉的共通性及其中的異質性：二人同在金陵四大家族的豪富氛圍中成長，性情也一般爛漫率真，但一個言行舉止由情靈所發，一個則恣心妄為，有著本質的區別。如第一幕「薛蟠請客」寫薛蟠憨態可掬、不學無術，襯托寶玉溫和典雅；第二幕「香菱受屈／寶釵吞聲」則著重表現薛蟠的皮膚濫淫，映照寶玉對閨閣女兒的體貼，如晴雯撕扇、寶黛相處的片段等，烘托出寶玉的意淫。其後，景向陽在1994年的〈薛蟠，一個與賈寶玉互補的形象〉、李天祥在2008年的〈《紅樓夢》中薛蟠角色意義新論〉等都有以薛蟠和寶玉相比之論。

在情節編排上，《石頭記》劇做到改編而不失全劇流暢，<sup>61</sup> 主要得力於對《紅樓夢》敘事藝術的把握，特別是「特犯不犯」。特犯不犯指在同類情節中寫出不同，由同中見異；<sup>62</sup> 劇中從原作中搜羅特犯不犯的情節，重組成新的舞台事件，如第一幕「寶釵勸學」、「薛蟠請客」，以及第二幕「黛玉葬花」等均借重特犯不犯，取用寶玉相關的母題情節（勸學、和薛蟠相處、悟禪）重新結構，儘量把當中經典的橋段都演繹出來。

至於舞台設計，《石頭記》劇借鑑了余英時《紅樓夢》兩個世界的理論。1973年，余英時到香港中文大學履任新亞書院院長，在香港中文大學十周年學術講座上發表「《紅樓夢》兩個世界」，其後出版成同名專書。劇本構思的舞台設計應用了兩個世界論，借鑑大觀園為太虛幻境的人間投影，<sup>63</sup> 以一座佈景的正反陰陽兩面，象徵太虛幻境和賈府，因應劇情搬動反轉；<sup>64</sup> 而臨場演出時，佈景固定不動，改以背景燈光明暗，搭配陳設，以區分真幻。不論劇本構思的移動佈景或實際演出的燈光效果，都與賈瑞的「風月寶鑒」、大觀園「天仙寶境」石碑坊等意涵相仿，區隔幻境與現實兩個空間界。<sup>65</sup> 唯一美中不足的是，劇本和臨場演出都沒有發揮「怡紅院總一園之首」，把怡紅

58. 陳尹瑩：〈前言〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁4。

59. 李天祥：〈《紅樓夢》中薛蟠角色意義新論〉，《臺大中文學報》第28期（2008年6月），頁5。

60. 李辰冬：〈紅樓夢重要人物的分析〉，載李長之、李辰冬：《李長之 李辰冬點評紅樓夢》（北京：團結出版社，2005年），頁229-231。

61. 馬力等：〈一個可貴的嘗試〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁7。

62. 張玉潔：〈曹雪芹筆下的「特犯不犯」〉，《名作欣賞》第26期（2021年9月），頁26-28。

63. 余英時：《紅樓夢的兩個世界》，頁45。

64. 《石頭記》劇的空間劃分與余英時的《紅樓夢的兩個世界》、黃士強〈《紅樓夢》中的紅字與大觀園裡隱藏的迷津〉及合山究的「《紅樓夢》所記三大空間界」等說甚為契合。

65. 黃士強：〈《紅樓夢》中的紅字與大觀園裡隱藏的迷津〉，《幼獅文藝》310期（1979年10月），頁86。

院弱化為寶玉住處，放開其他象徵意義。

## （二）《石頭記》劇與天主教思想

編劇在《石頭記》劇中介入個人的天主教信仰，從天主教借來基督精神、生命禮讚等觀念，結合到情節編排、人物設置、對白設計等，又在結尾中述說無辜受苦論等，期望引動觀眾向自己的生命提出反思。

寶玉與基督精神結合，主要源於編劇對其形象的解讀。劇本前言指出，寶玉擁有最豐盛的生命，在濁世打滾一番，仍保留赤子之心，充滿生存的喜悅，不由塵世所支配，從活著去解悟人生，<sup>66</sup> 可見寶玉與基督的形象相契合，類近劉再復所論，以寶玉擁有無敵、無爭、無猜、無恨、無別的基督之心，<sup>67</sup> 卻仍在追尋成道的路途上，尚未開悟成聖，<sup>68</sup> 所以稱為「準基督」或「未完成的基督」。借用劉再復的論述，劇中以「晴雯撕扇」表現寶玉的無分別心，其行事待人無貴賤、上下、尊卑之別；以「寶釵勸學」表現寶玉的無爭心，不爭功名利祿，以「薛蟠請客」突出寶玉的無敵心，尊重每一個人，從不攻擊詆譏他人。<sup>69</sup>

劇中的寶玉未能參透人生，無非重視愛情多於生命，故在結尾引發出無辜受苦的議論。無辜受苦是天主教中經典的議題，原為約伯提起，最終由天主開示，指出所有苦難都是祂的旨意，在全知的掌控中施加（或為無辜者及他人構成訓誡警示的作用），不能純粹以因果律來解釋。<sup>70</sup> 劇中安排寶玉與空空道人分別說出約伯和天主的話，寶玉以自己在蒼天面前問心無愧，卻與黛玉生死相隔，嗟歎命運不公；空空道人則說出天主對約伯的回應，啟導寶玉（及觀眾）不要因遭受挫折而氣餒，甚而進一步帶出人要順服天主的安排，無論能否理解天主的計畫。

此處的太虛幻境似有幽冥的喻意，隱晦地表達寶玉為尋覓黛玉遁離人世，故有空空道人囑咐寶玉返回賈府（人世），盡為人子、人夫、人父等家庭責任之語，著意從個人生命循環到家庭生命循環，點出天主教對生命的禮讚。據〈創世紀〉第一章廿七至廿八節，天主照自己的肖像造出男女，要他們生育繁殖，充滿大地，故天主教信徒頌讚生命、欣賞生命，對生存充滿喜悅。<sup>71</sup> 天主教視生命為天主的恩典，空空道人要寶玉返回人間，正是要他珍重生命，也要觀眾重新審視生命，頗有生命教育的意味。

另一方面，空空道人要寶玉完成家庭責任，亦應和〈哥羅森書〉第三章十八至廿一節「家庭的職責」所言，家庭成員各有自己的責任，如子女應聽從父母，丈夫愛護妻子，

66. 陳尹瑩：〈前言〉，載市政局香港話劇團：《石頭記（場刊）》，頁4。

67. 白先勇、劉再復：《白先勇、劉再復《紅樓夢》對話錄》，頁37-41。

68. 劉再復：《紅樓夢悟》（香港：三聯書店，2006年），頁236。

69. 白先勇、劉再復：《白先勇、劉再復《紅樓夢》對話錄》，頁37-41。

70. 邱梨芳：《從虛無探討受苦之不合理性》（台北：東南亞神學研究院神學碩士論文，2000年），頁11。

71. 思高聖經學會譯：《聖經》，頁10。

父母不惹怒子女等，<sup>72</sup> 同時回應了〈創世紀〉要世人生育、繁衍子孫的說法。鑑此，《德蘭修女沉思錄》提到人來到世間便是要見證愛、禮讚生命，<sup>73</sup> 頗能點出《石頭記》劇在天主教面向的劇旨。綜合來說，《石頭記》劇的本意總是導人向善，回歸到典型的天主教家庭觀念。

#### 四. 總結

1987年是《紅樓夢》在香港熱鬧的一年，2月先後有市政局香港話劇團的《石頭記》和進念二十面體的舞蹈劇場《石頭記》，4月達明一派發行《石頭記》專輯，其後以進念舞蹈劇場的主題曲《石頭記》，獲得十一屆「十大中文金曲」1987年度最受歡迎演出中文歌曲獎；5月亞州電視台轉播中央電視台版《紅樓夢》。《紅樓夢》或《石頭記》以不同藝術形式，對上世紀80年的香港造成一定社會熱潮。

香港話劇團的《石頭記》劇以豐富的紅學理論基礎，結合天主教倫理思想，表現出不一樣的《紅樓夢》面貌，引導觀眾反思個人的生命，在急速變化社會中應如何自處。《石頭記》劇既有紅學研究的價值，也有社會教育的意義，自然引起當時香港多位紅學專家關注，其中馬力、梅節、陳永明、潘銘燊等在1993年創辦香港及海外紅樓夢學會，可見紅學專家在香港慢慢聚合，形成研究群體。

不過，本文以《石頭記》劇的改編策略為題，主要從情節編排、人物設置、對白設計等切入，著重討論上世紀80年代的人如何詮釋《紅樓夢》。以上討論主要建基於劇本方面的文本研究，臨場表演則偶有提及，但未暇細論。誠然，《石頭記》劇在戲劇理論的應用、舞蹈及燈光設計等都相當精深，唯本文題目與筆者學力所限，未曾討論，待日後有機會，再作另文補充。 □

---

72. 思高聖經學會譯：《聖經》，頁1840。

73. 原文為「We are here to be witnesses of love and to celebrate life, because life has been created in the image of God. Life is to love and to be love.」詳見 Mother Teresa, *No Greater Love* (Novato, CA: New World Library, 1997). p124; 德蘭修女著，劉宏信譯：《德蘭修女沉思錄》（台北：心靈工坊，2017年），頁153-154。