

序

讀研究所時，從未想過有天會寫劇本，尤其是歌仔戲劇本，更沒料到如今的學術成就依賴的是一個個得獎的劇作。

歌仔戲使用閩南語，而我從國中開始就不講母語了，因為父親所操的閩南語「土味」十足，下意識裡似乎對於這樣「粗野」的語言有所排斥，我愛我的父親，但欣喜自己絲毫沒受父親所操語言影響……直到某位師長的提醒——說不出髒話，連粗野一點的語言都無法從嘴裡吐出，這是「語言潔癖」。霎時醒悟，不是沒受父親影響，而是受影響太深！極力抗拒的背後，是極度關注的心理。

父親曾無法理解為何要研究歌仔戲，他把「研究」解讀成「學習」，誤以為女兒要去唱戲，所以對這樣的研究選擇發過好大的脾氣。而我呢？雖然愛看歌仔戲，但也沒想過會以她為研究對象，甚至從事劇本創作，一切似乎都是因果，花開葉落，影響的不只是蝶飛蜂舞，宇宙運行，牽一髮而動全身，渺小如人類，怎能透視這大千世界背後運行的原理。

若說選擇研究歌仔戲是個意外，那麼歌仔戲劇本的寫作就是從誤解開始。當時就讀於中央博班，負責執行一系列臺灣劇種的演出活動，因此結識了秀琴歌劇團，結識了全才藝人米雪，開始有了合作關係。米雪認為讀中文系的人，理所當然會寫劇本，這是誤解的開始，也是我生命轉向的開始。最初她只是懶得寫某些場次的唱詞，所以在電話裡敘述戲劇情境，要我幫忙寫幾首唱詞。歌仔戲劇本的寫作，大家以為最難的就是唱詞的寫作，因為需要句句押韻跟注意平仄。意外的這對我而言從不是問題，只要有韻書在手，閩南語唱

詞寫作並不困難，這或許和我喜愛古典詩詞有關。

唱詞寫作駕輕就熟後，劇團理所當然希望寫全劇，這時我才驚覺自己不會「講話」，無法寫出有攻防的對白！為解「困境」，下足了功夫，從理論和實務雙管齊下，而後又發現一個問題，既然是歌仔戲劇本，不就應該有道地的俗諺與閩南語慣語嗎？花了偌大力氣查詢閩南語俗諺和形象化用語，但歌仔戲藝人們反而極力要擺脫俗諺和道地用語，她們覺得劇本唱詞和對白應朝「雅化」發展，認知的反差不禁令人驚詫，多有意思啊！我想擺脫的「文人用詞」，恰是藝人所追尋的；她們想揚棄的習慣用語，卻是我刻意追尋的。

寫作這條路像是上了軌道，但實則還在摸尋當中，每一步的發現都會讓人欣喜不已，為生命帶來火花。期待本劇作集的出版，能為創作留下紀錄，也能對歌仔戲的推廣和劇本教學有所助益。

洪瓊芳

總論

小說與戲劇都在說故事，然而兩者有很大的不同，從情節的角度言，小說的結構以故事發展的佈局為主；戲劇則需在舞臺搬演，除了故事的情節結構，還得設計表演結構。亦即創作劇本，必須兼顧「故事結構」與「表演結構」。中國傳統戲劇以「排場」一詞說之，曾永義先生論其內涵，言：「排場是指中國戲劇的腳色在場上所表演的一個段落，它是以關目情節的輕重為基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱唸做打而展現出來。」¹「排場」觀念始於元人雜劇，就是在情節與表演相互配合之下，在舞臺上呈現出的完整演出。王安祈先生改用「表演結構」說明這種「舞臺表演設計的整套結構」，或名「表演設計」，直言「表演結構設計的優劣直接影響整齣戲的成敗」。²王先生所述，一方面突顯「表演設計」於戲劇的重要性，一方面可藉以檢驗劇本創作的優劣。

表演設計是劇本創作最困難之處，必須具備舞臺演出的實務經驗，在劇本創作之時，就得仔細考慮如何在情節進行中，結合表演設計，強化故事結構，增加劇作的可看性。立基於此，筆者因有一定的舞臺經驗，理解演員走位、場景設計以及燈光音響等舞臺配置，因此在進行本創作時，不僅只於故事情節敘事，還同時設想實際演出之可能，將表演設計融入劇本之中。

¹ 曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》，臺北：正中，1991，頁 202-203。

² 王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民，2002，頁 100。

「歌仔戲」為臺灣本土表演藝術最具代表性的一種戲劇形式，其源可溯及明末清初的福建漳泉二州移民，將閩南的「歌仔」傳入臺灣，所謂「唐山過台灣」，飄移過海來到臺灣的人們，將故鄉的風俗信仰、歌謠舞曲也帶到了臺灣，只是臺灣環境文物畢竟不同於原鄉，所以「歌仔」所傳唱的內容，以及音樂曲風逐漸「在地化」，歷經數百年發展，逐漸形成「七字仔」，而後又吸收車鼓等陣頭歌舞，慢慢形成地方小戲，再由小戲吸收南管戲、亂彈戲、京劇、福州戲等劇種藝術元素，逐漸形成大戲，成為臺灣在地的民間主流劇種，且又回流至大陸閩南地區，在當地盛行。

閩南的歌仔戲藝人創造了【雜碎調】，又稱改良調，隨著都馬劇團流傳來臺灣，臺灣便稱之為【都馬調】。【七字調】與【都馬調】是歌仔戲最重要也是最難唱的兩大曲調，板式變化、唱腔轉韻千變萬化，是最考驗藝人唱功的曲調，對於編劇而言，【都馬調】長短句變化的竅門拿捏也是極難的。

從早期「老歌仔戲」到「野臺歌仔戲」、「內臺歌仔戲」，以及歷經「廣播歌仔戲」、「賣藥團」、「電影歌仔戲」與「電視歌仔戲」的發展，歌仔戲屢經轉型與創新，不論在音樂曲調，劇目內容與演出形式，都一直進行動態調整，以適應社會環境的變化。

然而，歌仔戲畢竟不像歷史悠久的京劇有固定的形式，儘管吸收融合各種戲劇顯現出歌仔戲的多元化，但也因而在時代的快速變遷中，浮沈起落。近年來，隨著電視節目型態改變、網路興起與生活環境的變化，歌仔戲的觀眾日益流失，「電視歌仔戲」風光不再。依附廟會慶典的「野臺歌仔戲」也受到民眾生活習慣的改變，質與量均急速銳減，歌仔戲的發展面臨極大的危機。曾永義先生曾提出

「精緻歌仔戲」的概念，為傳統歌仔戲提供一條轉型之路。³ 於 1985 年成立的「河洛歌子戲團」，即以製作「精緻歌仔戲」為其宗旨，認為「傳統歌仔戲必需結合現代劇場元素，並講求唱腔、身段，才能使歌仔戲在現代社會中生存。自此『精緻歌仔戲』成為歌仔戲演出的新型態，這種結合編劇、導演、音樂、舞台技術，並加入編曲編腔、燈光音效、服裝布景設計的演出，為歌仔戲表演藝術注入新生命，而河洛也被當作精緻歌仔戲的代表劇團，成為各劇團仿效的目標。」⁴ 河洛歌子劇團的自許，也是近三十年來歌仔戲還能維持的重要方向，除了走「精緻歌仔戲」路線的「河洛歌子劇團」，「唐美雲歌仔戲團」也屬此類。另有從野臺轉陣，進入劇場藝術表演的「秀琴歌劇團」、「春美歌劇團」、「一心戲劇團」、「尚和歌仔戲劇團」；還有長期跨足劇場表演藝術、商業界活動及野臺公演的「明華園戲劇團」，以及秉持著變即不變的新興劇團——「臺灣春風歌劇團」，⁵ 都期許製作精緻歌仔戲，企圖拉回看戲族群並吸引年輕人目光。

³ 曾永義：〈臺灣歌仔戲之近況及其因應之道〉，收入《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，1996，臺北：文化建設委員會，頁 14-16。亦有學者認為首先提出「精緻歌仔戲」是「河洛歌子戲團」的劉鐘元先生，之後歷經五至六年的傳播，才逐漸成為歌仔戲界共同認知的專有名詞。（林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》，臺北：前衛，2006，頁 286）

⁴ 見「河洛歌子戲」（<http://holo.lifelink.com.tw/%e9%97%9c%e6%96%bc%e6%b2%b3%e6%b4%9b/>）。2020.03.20

⁵ 「臺灣春風歌劇團」成立於 2003 年，是第一個大學歌仔戲社畢業校友組成的專業歌仔戲劇團，使命為「冀望立基傳統、持續創作，藉由與民間職業劇團及資深藝人的合作，使臺灣的歌仔戲文化得以向下紮根，『忽如一夜春風來，千樹萬樹梨花開』，為歌仔戲的園地催生一片燦爛春景。」（https://www.facebook.com/pg/%E8%87%BA%E7%81%A3%E6%98%A5%E9%A2%A8%E6%AD%8C%E5%8A%87%E5%9C%98-114309508614017/about/?ref=page_internal 2020.03.20）唯近兩年稍有沈寂，無新作推出。

目前歌仔戲企圖透過現代劇場的製作方式，重塑歌仔戲的表演形式，使其具有一定的可看性。然而，形式上的革新，一直是歌仔戲發展的重要面向，卻不盡然能提升歌仔戲的水準。如早年於日治時期，從大陸引進的一些商業戲劇表演模式，因追求演出的經濟效益，使得歌仔戲在朝向現代化發展時，一度陷於形式變化的盲點，而忽略了內容深度。徐亞湘先生曾論述：

歌仔戲在快速獲致市場成功的同時，又因藝人們的背景所導致藝術自覺性較低的問題，使得他們始終缺乏「追求」現代化及提昇內部藝術層次的主動意識，以致於其現代化的顯現多停留在形式上的移植拼貼而非創作深度上的著力，在某種意義上說，這正是現代化中所必然蘊含著的負面因素。⁶

日治時代的時空背景，以及歌仔戲於發展時面臨的問題，皆與今日不同。然而，僅僅追求形式的創新，而忽略內容的提升，絕對不利於任何表演藝術的發展。

當代戲劇不斷突破傳統，不僅在表現形式，更體現在思想內涵。王安祈先生曾指出：「現代觀點的體現，思想內涵的徹底翻新，才是『戲曲現代化』的首要意義。」⁷ 近代大陸劇作家因政治需求，從「反封建」，到「走出『反封建』」與「走出道德化」，在思想內涵上翻出傳統框架，有些本帶有政治意味的道德批判，反倒能翻轉傳統戲曲承載道德教化的限制，而能呈現人生真實。王先生所論雖為中國戲曲，但參照臺灣近現代戲曲發展，亦有相類似情境。政治的干預、

⁶ 徐亞湘：《日治時期台灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》，台北：南天，2006，頁152。

⁷ 王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民，2002，頁105。

傳統與現代的轉變抗衡、中國與本土的文化糾結，以及與大陸戲劇的交流，都是臺灣戲劇發展變化的關鍵因素。如何從社會環境變遷中尋求發展與突破，便是戲劇自身能否持續向前，擁有新生命的關鍵。

在思想內涵上著力，正是筆者在創作劇本時的自我要求。如《青衣銀甲梁紅玉》，藉由一個野史中傳唱的青樓奇女子梁紅玉的故事，從其受到方臘事件而改變一生，省思「叛亂／起義」的辨證，劇中第七場的夢境，也試圖以「真實／虛幻」的對比突顯人生的偶然與巧合，而梁紅玉的女性身分，更是對以男性觀點為主的戰場進行更深一層的反省。在亂世之中，生命的轉折變化，有多少是掌握在自己手中？筆者一系列的新編歷史歌仔戲的創作，都立基於人生哲學的深度，在歌仔戲雅俗共賞的演出中，啟發觀眾的思考。

在本劇作集中，《蛇髮女妖》是唯一一個與中國歷史傳說無關的劇作。蛇髮女妖是希臘神話故事，構思劇本時，腦海翻騰著美杜莎的不平，她所受的委屈，愛情的傷人與自傷。美杜莎從神話故事中走出，以滿頭蛇髮，嚙咬著陷於情愛的心靈，而石化的象徵，不僅僅只是咀咒，還是對情愛的禁錮，終止於石像，以死亡達成永恆。法國學者韋爾南（Vernant, Jean-Pierre）認為，當人與美杜莎目光交換時，就已不是原來的自己，而是被死亡的力量攫獲，置身黑暗，人的形象和生命都被剝奪。人類不可避免要正視死亡，也離不開死亡。⁸ 希臘人從死亡中凝結人性的原始愛欲，或者說以死亡為情愛的終結。然而，堅貞不渝的愛情，終須以死亡為代價？或者非得以死亡為永恆的證明？

⁸ 見《神話與政治之間》（*Entre Mythe et Politique*），讓·皮埃爾·韋爾南（Jean-Pierre Vernant）著、余中先譯，北京：三聯，2001。

美杜莎神話所引發的思考，還延伸至愛一個人，為對方付出，究竟是愛，還是傷害？於是，故事中的江凡，就走了出來。江凡對何修雲，是手足之愛，為了不讓對方知道真相而受傷，選擇和地府君交易，使何修雲忘了杜子萍。然而，為對方著想，為對方好，都是站在自己的角度，被愛的一方，能承受？能領會這番「好意」或「愛」嗎？莊子曾說過一個寓言：「夫愛馬者，以筐盛矢，以蜃盛溺。適有蚤虻僕緣，而拊之不時，則缺銜、毀首、碎胸。意有所至，而愛有所亡，可不慎邪！」⁹ 愛馬者對馬無微不至的付出，最後竟造成死亡。《老子》第四十四章亦云：「甚愛必大費，多藏必厚亡。」愛一個人，無盡的付出，對於被愛的人，就是幸福嗎？

在希臘神話中，美杜莎的原型戈爾貢（Gorgon），右側身體的血有起死回生之妙，而左側的則是迅速致命的毒藥。這意味著生與死的同一性，也可以說生與死在愛情中合而為一，愛情在超越生死中具有形上的意義。存在主義哲學家，也是著名劇作家馬塞爾（Marcel）論證愛情超越生死的永恆，當你愛一個人，向他說：「你不會死。」（*You shall not die*）¹⁰ 就是宣告人在愛情中，擁有超越物質限制的能力。死亡是使生命可能的先驗條件，真誠的愛完全地跳出自己，為造就對方而鞠躬盡瘁，在忘我的犧牲之中，沒有什麼可以佔有，也沒有什麼是為己的。莊子批判世人執著於一己之私的愛，希望通過「忘我」，捨棄物我的劃分，消弭愛欲的佔有，而達於與天地合一的「大愛」。

⁹ 見《莊子·人間世》，莊子著、（晉）郭象注，北京：中華書局，2018。

¹⁰ *Thou Shall Not Die*, Marcel, Gabriel/ Marcel, Anne (COM)/ Hanley, Katharine Rose (TRN) / Tilliette, Xavier (INT), St. Augustine's Press, 2009. 馬塞爾試圖從超越自我的愛，通達上帝的愛，論證上帝的愛具有超越生死的形上學意涵。本文引用馬氏，是為思考人類自我超越的可能。

修道，要禁絕情欲，以為克制了情欲，就能換得生命的永恆。其實，禁絕的不是情欲，而是害怕面對自己的真心。雅典君立下清規，對杜子萍的嚴懲，實則是對自己也會動心的惱怒，更是對杜子萍的嫉妒，嫉妒有一個深愛著她的何修雲。雅典君以嚴懲扼殺杜子萍的愛，懲罰自己無法拋棄自我，達不到「大道」的境界；地府君以近似行賄的方式抹除何修雲的記憶，試圖遮掩其罪行。最終，都不敵杜子萍一再捨身的愛情。

除思想內涵之外，人物形象塑造的立體程度也是戲劇成敗的關鍵，而人物的形象賴於在衝突事件中的抉擇，二十世紀五〇年代後對好萊塢電影編劇影響最大的人物之一拉約什·埃格里(Lajos Egri)在《編劇的藝術》中提到：「角色的立場是透過衝突被揭露；衝突是由決定來啟動；決定是建立在你劇本的戲劇前提之上。……沒有一個人可以在經過一連串改變生命態度的衝突後，仍然保持不變。出於需求，他一定要變，並且改變他對生命的態度。」¹¹以《紅梅妝》為例，該戲序場〈廢后滅族〉將唐高宗、上官儀、武后三人的立場透過衝突揭露出來，唐高宗因外甥女兼情人魏國夫人的喪命而對武后心生不滿，他要上官儀起草廢后詔書，不料消息走漏，武后夜半起來，扭轉自己的命運。

武后的強勢，以攻為守，在〈廢后滅族〉一場戲中盡露無遺，她企圖勾起唐高宗對她曾有的疼愛憐惜，「伊為將我後宮來嬌養，舌戰群臣護我毫髮無傷！我為伊生下太子，我為伊國事三思再三思，我以為愛情有終有始，這一世伊就是護我的丈夫！」半是權謀半是事實，所以唐高宗也懷疑自己是不是誤會武后了，武后是殺人者也

¹¹ 拉約什·埃格里：《編劇的藝術》，黃政淵、石武耕譯，臺北：馬可孛羅文化，頁93。

是被害者，她的姐姐、外甥女同高宗都有曖昧情事，這對女人是極傷的，武后選擇「出手」殲滅「小三」，但她同時也陷入被制裁的危機，在這一場戲唐高宗、上官儀、武后三人的言語攻防，透露出角色層層的內在情緒與動機，讓戲一開始就懸住觀眾。戲劇界有一術語「戲肉」，指的是精華、高潮所在，本劇在序場就呈現一個小高潮，也為武則天和上官婉兒的衝突埋下伏筆，同時也是太子李賢和武后衝突的遠因。第一場〈迷離身世〉便接續序場衝突而來，魏國夫人奶母為報主仇，向太子謊稱其非武后親生，同時不明自身身世的婉兒也登場了，在情節安排的因果鍊下，「因」造「果」，「果」又為「因」，因果相生相續，推動情節發展。

林茂賢先生曾指出臺灣傳統戲劇發展的困境，其中關於劇種本身的內在問題，即是「缺乏優良劇本」。¹² 傳統戲劇演出本就不重視劇本，許多演出皆有賴演員的臨場發揮，一些傳統劇目皆以忠孝節義為主軸，以啟教化功效。然而，當代戲劇的翻新，優良的劇本是最重要的一環。林茂賢先生認為編寫劇本，必須具備深厚的漢學基礎，才能創作出優美的唱詞，也得懂得曲調唱腔，並熟悉歷史典故。此外，敘述方式也得新穎，表現戲劇趣味，創作劇中人物生命。筆者接受中國傳統文學訓練，有機緣接觸歌仔戲的編劇，並執行製作。在此基礎上，致力於歌仔戲劇本創作，期許能為歌仔戲的發展，略盡綿薄之力。

¹² 參見林茂賢：〈臺灣傳統戲曲發展的困境〉，收入《民間藝術綜合論壇論文集：民間藝術保存傳習計畫綜合論壇——界限的穿透》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2000，頁380-392。

青衣銀甲梁紅玉



108 年教育部文藝創作獎教師組劇本優選

新編歷史歌仔戲

青衣銀甲梁紅玉

創作理念

一個巾幗英雄不足為奇，以身侍人的青樓名妓比比皆是，但一個曾為軍妓的巾幗英雄，便有了引人注目的傳奇色彩。會想寫梁紅玉便是基於這樣的因素，什麼樣的環境造就出她這號人物？爬梳史料的過程，這位巾幗英雄的資料並不多，正史裡也沒有她的名字，甚至有人為梁氏有軍妓污名抗議……但奇妙的是，我在建置資料的時刻，梁紅玉的身影逐漸清晰，她出生於一個軍旅世家，自小在男兒堆裡長大，騎馬耍槍，對軍人有特殊情感，那樣的氛圍裡造就出她忠君愛國的思想，但官逼民反的混亂年代，同時亦鬆動了她的某些價值觀。方臘叛亂是梁紅玉生命轉折的開始。對統治階層而言，方臘是叛亂者；對受欺壓的百姓而言，方臘是舉義者。本劇便設想方臘起兵時，疼愛紅玉的父兄為安頓她而貽誤軍機，慘遭軍法處置……方臘顛覆了紅玉原來的生活，她失去了疼愛她的親人，淪為軍妓；照道理而言，紅玉應該是恨方臘的，但她在軍營為妓的日子裡，目睹地方官員為供皇帝建造藝術花園，強行徵收珍奇文物與奇花異石，還徵調民夫當撐夫拉船，甚至為讓花石船通過，不惜毀壞橋墩、城郭，才造成眾人隨方臘起義。紅玉對方臘的觀感是矛盾的，不過本劇並未讓方臘「現身」，但紅玉生命裡重要的幾位男性，都與方臘有關，如她的夫婿韓世忠是擄獲方臘的將軍，愛慕她的十一郎是方臘的義兄，再如前文所述，紅玉的至親是因方臘事件而死……宇宙運行的脈絡中，渺小如我們是不是亦如紅玉命運一般，受制於某些我們不得而知的力量牽引著？或者說沒有人是孤島，葉落蝶舞

都可能造成大千世界的運行轉向，人與人的關係比我們所知的還要緊密，牽一髮而動全身……

戰亂的年代造就出一個又一個的英雄，戰亂的年代同時顛覆了某些約定俗成的價值觀，如在紅玉身上，她心甘情願以身侍人，如果這是她能安慰前線軍人的方式，她願意，或者說她安慰的是自己的靈魂，那個因父兄犧牲而存活的靈魂；但不是每個人都可以理解她的「真誠」，所以會有一個又一個的衝突矛盾，價值觀的對撞，直到紅玉在漫天箭矢中連續擊鼓四十八天，她的不畏生死、忠肝義膽讓韓世忠、敵軍皆震攝、折服；但在她心裡，她只是在贖罪，為她父兄的犧牲，為她嬌兒的枉死。

梁紅玉是時代造就下的奇女子，有血有肉，《青衣銀甲梁紅玉》是依附野史而生的劇作，有傳奇有真情，真實虛幻間，演繹一段可歌可泣的歷史傳奇故事。

故事梗概

巾幗英雄梁紅玉出身軍旅之家，其父兄在方臘舉義時，為安頓紅玉而貽誤軍機，紅玉父兄被斬，她則淪為京口軍妓。紅玉協助韓世忠奪回他該有的軍功，兩人也陷入愛戀，但在韓世忠原配白氏的妒火、宋代內憂外患的征戰中，兩人愛子淪為人質而犧牲，一度引發梁紅玉與韓世忠的嚴重衝突。後來黃天蕩之戰，韓世忠眼見梁紅玉為穩住軍心而連續在漫天箭矢中擊鼓 48 天，其肝膽忠義深深讓韓世忠折服，他深刻地理解到梁紅玉非尋常女子，以往的她可以心甘情願地以身侍人，因為她知道前線軍人隨時要付出生命的代價；嫁入韓家的她，與韓世忠並肩作戰，置生死於度外。可惜最終梁紅玉一如她誓言般「若能長廝守，腸破血流也無怨尤」，被金兵劃破腸子，壯烈犧牲。

角色人物

梁紅玉：將門之女，因方臘作亂，父兄貽誤軍機，遭嚴懲淪為軍妓。她性格颯爽不做態，因出身軍旅世家，忠君愛國思想濃厚；又因父兄是為了她才貽誤軍機而喪命，對於國家與家庭的取捨，有不同於一般女性的觀點。雖為軍妓，但紅玉並不幽怨自艾，反而真誠地以身侍人，她認為軍人在戰場上殺敵，生死一線，斷腿少胳膊是常態，所以在營帳內她願以身體安慰這些前線戰士，直到遇到韓世忠……

韓世忠：市井出身，目不識丁，憑藉一身武力，勇冠三軍，曾生擒方臘，卻遭上司辛興宗冒名吞功，後因梁紅玉的幫忙，得以奪回軍功。

十一郎：方臘義兄，為協助方臘舉義，假意從軍，企圖和方臘裡應外合，推翻無能的朝廷，無奈方臘遭韓世忠擒獲，功敗垂成。另外，十一郎深愛梁紅玉，但梁紅玉心繫韓世忠，所以於公於私，十一郎對韓世忠皆充滿怨恨。

白氏：韓世忠原配，得知梁紅玉懷有韓世忠骨肉，心中怨恨，表面卻不動聲色，處處找機會挑撥韓世忠與梁紅玉的感情。

宋高宗：徽宗之子、欽宗之弟，曾獲封為康王。徽宗、欽宗遭金兵俘擄淪落北方後，在南京應天府登基為皇帝，但登基初期一直處在逃難狀態，甚至遭遇苗劉叛變，內外受敵，是個膽小怕事又心高氣傲的皇帝。

太后：孟氏，宋哲宗皇后，二度被廢，兩度復位，曾垂簾聽政，是個有謀算的女子，宋高宗時獲尊為隆祐太后。

韓英：韓世忠與梁紅玉之子，八歲，聰慧懂事，可惜在苗劉兵變中成為人質而犧牲，也造成韓世忠與梁紅玉的衝突。

苗 傅：原是宋高宗隨軍將領，因不滿權臣王淵勾結宦官把持朝政，遂與劉正彥發動兵變。

劉正彥：附和跟隨苗傅的將領，較為有勇無謀。

辛興宗：防禦使，無恥之徒，貪佔韓世忠軍功。

秦 檜：禮部尚書，曾隨徽宗、欽宗淪落北方，南歸後一心求和以保住身家性命與權勢地位，反對與金兵作戰。

完顏兀朮：金兵將領，率領重裝騎兵「鐵浮屠」，進逼長江岸黃天蕩，與韓世忠、梁紅玉展開 48 天兵力懸殊的游擊戰。

老太監：有歷練的宦官。

小太監：毛躁小子，與老太監一搭一檔唱雙簧。

韓 福：韓世忠家的總管。

分場大綱

第一場：花石綱

為供皇帝建造藝術花園，「應奉局」強行徵收珍奇文物與奇花異石，還徵調民夫當捧夫拉船。負責承載的花石船，經常砸壞城郭，屢屢造成百姓災難，這也是方臘起義的原因。這天花石船又經過京口，攤販百姓議論紛紛，將領十一郎奉命帶兵要來拆橋，好讓花石船順利通過。軍妓梁紅玉與許綠雲出來踏春，百姓和軍隊看傻了眼，沒注意花石船即將與軍船撞上，情急之下，梁紅玉登上軍船擊鼓，順利引導軍船避開花石船。十一郎感佩又欣賞梁紅玉，但梁紅玉勸他勿對軍妓放情感。

第二場：初相識

冒名貪功的防禦使辛興宗摟著許綠雲，吹噓自己如何生擒方臘，軍功被奪的下屬韓世忠只能在旁飲悶酒。梁紅玉對韓一見鍾情，得知生擒方臘的首功是他，勸他應爭取自己的功勞，而在一旁的十一

郎又妒又恨，原來十一郎是方臘的義兄，為助方臘舉義，假意投軍，打算裡應外合推翻昏庸的朝廷，誰知方臘被韓世忠所擒，梁紅玉又屬意韓世忠，讓十一郎情場、功業兩失意。

第三場：自贖身

韓世忠原配白氏歡喜添購家具，安慰從軍十餘年的丈夫終於有了赫赫軍功，正當她打算拉他一起去謝菩薩保佑時，梁紅玉馬行千里來到韓家。韓世忠見到紅玉激動不已，真情流露的舉動讓紅玉的心定了下來，她向白氏下跪，喚她姐姐。白氏妒火中燒卻不動聲色，她知道梁紅玉既已有了韓世忠骨肉，且又自己贖身來到韓家，韓世忠是無論如何都不會將紅玉逐出去，她只能另尋機會除去眼中釘。

第四場：苗劉變

苗傅、劉正彥不滿宋高宗袒護與宦官勾搭的權臣王淵，發動兵變，要逼宋高宗禪位給三歲的皇太子，並由太后垂簾聽政，宋高宗又驚又怒，看著劉正彥高舉王淵頭首，他不想屈從又無計可施。太后告知苗、劉，韓世忠若聽聞他們發動政變，勢必舉兵救主，如今之計，只能以韓世忠的愛子韓英為人質，要梁紅玉前去勸降韓世忠，苗劉中計，依太后之言而行。梁紅玉領命，日夜兼程，不斷加鞭催馬前去見韓世忠。

第五場：相爭執

韓世忠以手挖墳埋幼子韓英，白氏表面替梁紅玉說話，卻暗指紅玉與當天來傳令的十一郎有私情，韓半信半疑，問紅玉何在。紅玉驀然現身，嚇到心虛的白氏。韓世忠質問梁紅玉，為什麼不告訴他韓英是人質，害他眼睜睜看八歲愛子開腸剖腹死於自己眼前。梁紅玉道出自己的身世過往，她一直希望方臘叛亂之際，她的父兄沒

有因為要先安頓她而貽誤軍機，導致命喪，且整個梁家男丁因此入獄，女眷淪為軍妓……韓世忠終於懂了梁紅玉為何捨子救主，但紅玉說她沒有那麼偉大，她曾託十一郎護住自己的孩子，只是十一郎失敗了……

第六場：黃天蕩

宋高宗召見韓世忠與梁紅玉，並封梁為楊國夫人，領俸祿，隨君征戰。禮部尚書秦檜亦讚賞梁紅玉，高宗向紅玉介紹秦檜隨兩帝流落北方，剛回返大宋土地，心直口快的韓世忠脫口而出二帝若也能南歸該有多好。梁紅玉見高宗和秦檜臉色不對，心知日後須提防……此時傳來金兵回師黃天蕩，韓世忠立馬要上戰場，秦檜勸阻，韓世忠諷刺，宋高宗拜託韓世忠夫妻務必守住他的江山。

轉場，韓家軍與金兵展開水戰，但十萬金兵對八千韓家軍，軍力過於懸殊，韓世忠決定要游擊戰，以點打面，讓金兵顧此失彼；而梁紅玉為穩住軍心，親自擊鼓引導動線。十天、二十天、三十天……完顏兀朮無法相信自己的十萬金兵打不下八千韓家軍，江霧瀰漫間，隱隱鼓聲穩穩作響，他忽然瞭解唯有先射下那連續擊鼓四十餘天的女子，才能亂其陣腳，於是他下令萬箭齊發，全部射向梁紅玉！韓世忠大驚，他心疼每天睡不到兩個時辰的紅玉不能停手地擊鼓，如今又身陷危難，在漫天箭矢中毫無防備，所以他為紅玉擋住後背，一一打落飛來的箭矢，如此持續一天一夜，直到完顏兀朮下令退兵。

第七場：夢底事

紅玉夢中，又回到她剛出生的那一天，她是梁家唯一的女娃兒，所以祖父、父親、兄長都對她視若珍寶，人人爭抱她。夢裡，她問父兄在哪裡，卻聽到韓英反問娘親在何處……紅玉大驚，四處找尋韓英，等她找到韓英時，韓英卻問她為何要拿刀，紅玉才意識到自己

竟將刀刃刺入韓英肚腹。望著開膛剖肚、血流不止的韓英，紅玉又痛又慌，她企圖將韓英的腸子塞回他肚內。韓英不忍母親傷心，謊稱他不痛了，而且祖父、舅舅來接他了。紅玉不願放手讓韓英離去，十一郎出現，他要紅玉鬆開手，紅玉將怒氣轉向他，質問他為何沒救韓英。此時白氏出現，看著拉拉扯扯的兩人，怒罵紅玉無恥，甚至懷疑韓英是否為十一郎的孩子……

第八場：沙場魂

直接從上一場的夢境轉為沙場征戰，紅玉陷入苦戰，十一郎為救紅玉而犧牲，紅玉悲痛，十一郎卻覺得安慰，他沒能護住韓英，是他對不起紅玉託付；而能死在紅玉懷中，是這輩子的幸福，他要紅玉下輩子等他。金兵趁紅玉傷痛之際偷襲，紅玉肚破腸流，一如她當初的誓言，「若能長廝守，腸破血流也無怨尤」，亦如韓英的死狀，這是她心裡的結，但她不捨韓世忠，不捨萬千無依無靠的百姓，所以她繼續浴血奮戰，不想讓韓世忠為她收屍……最終韓世忠依舊只能接住她倒下的身軀，她拚著最後一口氣，要他小心秦檜。