



香港教育學院人文學院

四年全日制

中國語文教育榮譽學士 BEd-CL

畢業論文

---

學生姓名：劉湘楠

學生編號：

導師姓名：許國惠 博士

繳交日期：2015年5月18日

# 試析小說與京劇電影中尤三姐形象及其所表達之主題的異同

## 一、緒論

### 1、研究概況

據小說《紅樓夢》改編的戲劇——紅樓戲，對於《紅樓夢》的傳播產生了很大的作用。京劇電影作為紅樓戲的影像保存方式，值得研究。而前人對由《紅樓夢》改編的京劇電影之研究甚少，台灣地區不少研究將焦點集中在小說中所體現的文化、心理方面，如飲食<sup>1</sup>、禪思<sup>2</sup>、喪葬禮俗<sup>3</sup>研究等；大陸的紅學界則對小說版本<sup>4</sup>、作者<sup>5</sup>等考據收穫頗豐，對京劇電影方面的研究不多，現有研究也多從藝術形式出發，研究電影的鏡頭感等<sup>6</sup>。僅有少量研究是從文本角度來分析「紅樓夢」京劇電影的改編。光祖是比較早的將「紅樓」戲曲做概述的學者<sup>7</sup>，〈京劇「紅樓戲」改編研究〉<sup>8</sup>是從小說改編成戲曲的角度分析，而有關京劇電影的研究多是概述，暫未有研究將京劇、電影、紅樓這三元素全部放在一起做全面統一論述者。

### 2、研究目的

尤三姐這個人物形象，在紅學界中常作為一個反封建統治和腐朽思想的形象被討論。從小說的角度出發，原著中的尤三姐，是一個潑辣、淫蕩的「淫奔女」。而當這個形象被搬上熒幕的時候，則變成了另一個尤三姐，一個出淤泥而不染的精神上的女神，吳永剛導演 1963 年的京劇電影《尤三姐》對於這個人物形象的刻畫可謂是一個典型。本研究試圖從京劇電影的文本入手，分析其對於原著小說人物、主題等方面的改編，從而管窺當時社會、政治環境，意識形

<sup>1</sup> 陳德昭：〈《紅樓夢》之飲食研究〉，載銘傳大學應用中國文學系編：《中國文學之學理與應用—紅樓夢國際學術研討會論文集》，（台北：銘傳大學應用中國文學系，2010 年），頁 1-10。

<sup>2</sup> 邱麗靜：〈從盛筵必散探討紅樓夢不二禪思〉（玄奘大學碩士論文，2013 年 6 月）。

<sup>3</sup> 徐福全：〈《紅樓夢》的白事〉，載銘傳大學應用中國文學系編：《中國文學之學理與應用—紅樓夢國際學術研討會論文集》，（台北：銘傳大學應用中國文學系，2010 年），頁 105-158。

<sup>4</sup> 魏紹昌：《紅樓夢版本小考》（北京：中國社會科學出版社，1982 年）。

<sup>5</sup> 謝志明：《紅樓夢作者新考》（南昌：江西人民出版社，2012 年）。

<sup>6</sup> 何昆達：〈戲曲電影研究〉（湖南師範大學碩士論文，2013 年 5 月）。

<sup>7</sup> 光祖，〈「紅樓」戲曲概述〉，《四川戲曲》2001 年第 2 期（四川：四川省藝術研究院，1993 年 7 月），頁 15-17。

<sup>8</sup> 裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013 年 4 月）。

態、導演自身等元素對戲曲改編的影響，以此推理京劇電影文本生成之規律。

### 3、文獻回顧

#### 3.1 歷來紅學界對原著中尤三姐人物形象及其所表達主題之主要觀點概述

對於原著小說的研究中，尤三姐的形象具有抗爭性這一點是所有研究公認的。只是由於小說的版本問題，紅學界對其不同版本（脂評本和程高本）中的反抗性存在爭議，本文只討論原著中的形象，因此這部分研究不做贅述。對於原著中的尤三姐，學術界眾多研究普遍認為她的形象特點有淫蕩<sup>9</sup>、剛烈<sup>10</sup>、清醒（或慧眼識人）<sup>11</sup>等，同時，此形象也體現出了悲劇性，這個悲劇性背後的成因是不是誤會，而是規定「餓死事小，失節事大」的封建禮教<sup>12</sup>。比較有代表性的研究認為，這部分情節的主題是，通過尤三姐先淫奔後改過的形象揭露了封建禮教、封建階級腐朽落後，表現出對婚戀自主、個性解放的爭取，對於腐朽的封建階級壓迫的反抗<sup>13</sup>。

#### 3.2 改編原則

現有研究表明，影響改編的因素有很多，主要可分為三方面：時代政治背景，改編前後藝術形式的轉換造成表現上的差異，以及改編者自身的情況。

從大背景來看，20世紀京劇「紅樓戲」的改編史與20世紀的政治是同步發展的<sup>14</sup>。民國時期，由《紅樓夢》小說改編的京劇，其主題基本都是具有反封建性的。例如當時的《紅樓二尤》中的尤三姐形象就「與當時提倡婦女解放、婚姻自主的民主主義思潮相一致，具有鮮明的反封

---

<sup>9</sup> 白盾：〈「淫奔女」與「精神上的女神」——論程、脂兩本兩個尤三姐〉，《湖北大學學報》1997年02期（湖北：湖北大學，1997年），頁36。

<sup>10</sup> 王瓊：〈試論「兩個」尤三姐形象〉，《紹興文理學院學報》第16卷，第2期（浙江：紹興文理學院，1996年），頁38。

<sup>11</sup> 王建居：〈重讀《紅樓夢》，再論尤三姐〉，《中國校外教育》2014年01期（北京：中央科教所、教育部教育髮展研究中心、教育部基礎教育課程發展中心、中兒中心、全國校外教育聯席會，2014年），頁197。

<sup>12</sup> 林朝虹：〈尤三姐形象的社會認知價值〉，《湖南工程學院學報》第11卷第2期（湖南：湖南工程學院，2011年），頁69。

<sup>13</sup> 劉永良：〈兩個版本系統 兩個尤三姐形象〉，《浙江師範大學學報》第27卷（浙江：浙江師範大學學報，2002），頁14-15。

<sup>14</sup> 裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月），頁18。

建色彩」<sup>15</sup>。《紅樓二尤》的演出者曾表示，戲曲就是要反映封建社會黑暗的社會制度和舊式婚姻束縛下婦女悲慘的命運<sup>16</sup>。民國之後，從建國後到文革之前，改編的京劇主題則是帶有了階級色彩<sup>17</sup>。當時的戲曲基於「推陳出新」的指示，從「整舊」和「創新」兩方面來整理、改編、新編舊有的劇目<sup>18</sup>。而改編之後的電影作品，普通的倫理道德問題、人物關係等，大多與政治生活掛鉤<sup>19</sup>。這部京劇電影上映的第二年，京劇現代戲觀摩演出大會在北京舉行，這對於京劇的發展有好壞兩面的影響。其中一個負面的影響就是，把京劇的編演不恰當的高度，誇大了階級鬥爭<sup>20</sup>。這側面說明《尤三姐》上映時，處於戲曲走向極端政治化的一個過渡期。這樣一個特殊的時期，為了配合時代政治的需要，當時戲曲改革首先要做的就是澄清舞台形象，將一些負面的中國人的舞台形象清除<sup>21</sup>。也就是說，改編會受時代政治背景的影響，將人物形象做一番改動。

從藝術形式來看，小說與戲曲電影本身就是兩種不同的藝術形式，藝術形式的不同也會對改編產生影響。小說可以敘述平淡的故事，而戲劇決定了戲劇電影必須要有一連串的衝突<sup>22</sup>。戲劇需要展開衝突，讓雙方進行多回合的較量，這個較量要一次比一次激烈，直到高潮部分展開全劇最後一次決定鹿死誰手的較量，且戲劇中每一個衝突就是一場戲，每場戲裡面都有自己的起承轉合<sup>23</sup>。戲劇電影作為戲劇的一種影視載體，為了呈現出衝突，勢必在人物形象和人物之間關係上做出改變。

對京劇電影而言，其作者不是編劇，而是導演。《尤三姐》的導演吳永剛自身，與這部京劇電影的文本生成是有必然聯繫的。吳在拍此電影之前屬於「右派」，當其重獲導演的職位時，

---

<sup>15</sup> 裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月），頁20。

<sup>16</sup> 荀慧生，《紅樓二尤的表演和唱腔，荀慧生表演散論》（上海：上海文藝出版社，1980），頁79。

<sup>17</sup> 裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月），頁20。

<sup>18</sup> 朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993年），頁5。

<sup>19</sup> 胡翰彬：《新中國電影意識形態史（1949-1976）》（北京：中國電影出版社，1995年），頁108。

<sup>20</sup> 高義龍，李曉（主編）：《中國戲曲現代戲史》（上海：上海文化出版社，1999年），頁247。

<sup>21</sup> 朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993年），頁7。

<sup>22</sup> 劉一兵：《電影劇作觀念》（北京：中國電影出版社，2006年），頁5。

<sup>23</sup> 同上。

導演的作品都「小心翼翼地把持著」<sup>24</sup>。他在此劇中把尤三姐與蓮花放在一起，喻三姐之出淤泥不染，最後被冤枉，自盡以捍衛名節。吳在此時期導演的其他的角色，如李秀英，與尤三姐同為剛烈女，前者隱忍，等待真相大白，後者自刎，決絕，捍衛名節。兩種不同的抗爭，常常集於含冤之人一身，吳永剛便是這樣的人<sup>25</sup>。由作者觀之，這京劇電影的改編必然受現實中作者影響。

## 二、文本分析

### 1、小說與電影中尤三姐形象相同之處

小說和電影中人物形象的共同之處在於：人物能夠自知與知人，具有抗爭性、進步的婚戀觀念。

自知，表現在她頭腦清醒，明白自身條件和現時處境。知人，表現在她能識破二賈真面，及知道柳湘蓮是值得託付之人。書中尤三姐對自己和姐姐的定位是「金玉一般的人」<sup>26</sup>，二賈是「兩個現世寶」<sup>27</sup>。如今寄人籬下，兩姐妹也被「沾污了去」<sup>28</sup>「當粉頭取樂」<sup>29</sup>。從尤三姐斷簪立誓，非柳郎不嫁可知，若非慧眼識人，知柳郎可付終身，她斷不會這麼斬釘截鐵。電影對尤三姐的清醒更是刻畫得入木三分：她清醒地知道自身條件如何——「姐妹生來金玉質，平白受盡那惡犬欺」<sup>30</sup>。在思量一番現時處境之後，她發覺「看此情景，我也不能在此久留」<sup>31</sup>，於是說出了嫁柳湘蓮的想法。尤老娘勸說柳湘蓮「窮得很」<sup>32</sup>時，她更是有著一般女子沒有的

---

<sup>24</sup> 宋澤雙：〈赤子之心長不泯：吳永剛的電影世界〉（西南大學碩士學位論文，2010年4月），頁45。

<sup>25</sup> 宋澤雙：〈赤子之心長不泯：吳永剛的電影世界〉（西南大學碩士學位論文，2010年4月），頁45。

<sup>26</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁931。

<sup>27</sup> 同上。

<sup>28</sup> 同上。

<sup>29</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁930。

<sup>30</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:10:18-1:10:38。

<sup>31</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:12:40-1:12:47。

<sup>32</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:14:41-1:14:46。



見識——「莫把貧富論兒郎」<sup>33</sup>，誇柳郎「不畏豪強」等優秀品質<sup>34</sup>，慧眼識人由此可見一斑。

自知與知人作前提條件，尤三姐開始了她的抗爭。她抗的是寄人籬下、受人擺佈、忍氣吞聲的命運；抗的是媒妁之言、攀附權貴的封建禮教與世俗眼光。而她爭的，則是尊嚴和婚姻自主。於是在書中才有她鬧酒的情節：把二賈趕走，反抗二人仗勢欺人。論嫁時，她爭取愛情的自主權，定要「揀一個素日可心如意的人」<sup>35</sup>，若他人揀擇，任憑那人「富比石崇，才過子建，貌比潘安」<sup>36</sup>，自己心裡進不去也不要。在電影中，她同樣對抗二賈，令他們感歎「從來沒有見過這樣厲害的姑娘」<sup>37</sup>因而不敢再輕薄造次。並且表明寄人籬下也不能自輕自賤，不做「忍耐」——「人家就是看著咱們母女軟弱，才存心欺負」<sup>38</sup>。在維護自己尊嚴的同時，她還要與封建禮教及世俗做抗爭，「有錢有勢之人，非我所願」<sup>39</sup>，而那無錢無勢的，只要合心意就「清貧到死也無妨」<sup>40</sup>。

綜上可見，改編後的京劇電影中，保留了人物的抗爭性，而這種保留是與時代政治背景有密切聯繫的。這部戲曲電影製作和上映都正處於電影史上新中國「十七年」時期，這一時期「戲曲電影中女性形象，所彰顯的叛逆性格和反抗精神是帶有政治意圖和革命思維的」<sup>41</sup>。這是由於當時新中國剛剛成立，需要廢除許多不合時代思潮的落後思想觀念，解放婦女，而戲曲電影是傳播新理念的一個途徑。在「文藝為工農兵服務，為社會主義建設服務」<sup>42</sup>的方針下，戲曲電影中的階級觀念越來越鮮明，女性反抗精神也更加強烈<sup>43</sup>。除了階級鬥爭和女性為維護自身

<sup>33</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:14:59-1:15:02。

<sup>34</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:15:03-1:15:21。

<sup>35</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁933。

<sup>36</sup> 同上

<sup>37</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:02:45-1:09:08。

<sup>38</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:11:15-1:11:22。

<sup>39</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:13:03-1:13:10。

<sup>40</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:15:26-1:15:31。

<sup>41</sup> 趙曉紅 汪博：〈「十七年」戲曲電影女性形象探析〉，《東方論壇》，2012年第1期（山東：青島大學，2012年），頁73。

<sup>42</sup> 趙曉紅 汪博：〈「十七年」戲曲電影女性形象探析〉，《東方論壇》，2012年第1期（山東：青島大學，2012年），頁72。

<sup>43</sup> 同上。

的反抗，同樣被強調的還有進步的婚姻觀念。近代以來，「包辦婚姻」的觀念遭到沉重打擊，新中國成立後，便制定和實行《婚姻法》，保護男女婚姻自由、權利平等，結婚雙方必須完全自願；並強調改變「金錢取人」「門當戶對」的擇偶觀，代之以「以愛情為基礎」的擇偶觀<sup>44</sup>。戲曲電影中人物的抗爭性、進步的婚戀觀，正符合這個時代的需要，因此改編為戲曲電影後，這些人物特點都被保留；而「自知」且「知人」，作為抗爭的前提條件，同樣被保留了下來。

## 2、小說與電影中尤三姐形象不同之處

### 2.1 整體形象之改變——以「鬧酒」情節為例

電影對此部分的情節改動很大（可參考附件），可分三部份探討：鬧酒前、鬧酒、鬧酒後。

鬧酒前，小說中為尤二姐與尤老娘「會意」，為賈珍、尤三姐製造獨處機會。而尤三姐對於愛情的專一不影響其享受淫樂，她毫無避諱地與賈珍「百般輕薄」<sup>45</sup>，讓僕人都「看不過」<sup>46</sup>，紛紛躲避。電影將此情節刪去，換為另一情節：喪失人倫的賈珍，對已成為弟媳婦的尤二姐心懷不軌。尤三姐為保護二姐，不得已與賈珍接觸，並正面與賈珍爆發衝突，將其冷嘲熱諷後趕走。由於電影中的尤三姐是完全的貞潔烈女，不願與二賈有接觸，那麼尤二姐就發揮了一定作用：一是使情節更加順暢合理。二姐被調戲，求助三姐，讓尤三姐可與賈氏接觸，在鬧酒前產生衝突，醞釀之後鬧酒時更大的衝突；二是尤二姐為人懦弱，面對賈珍的調戲，只知躲避，能側面襯托出挺身而出的尤三姐，是勇敢、正義、堅強的。當不得不面對二賈的時候，電影中加入了一段尤三姐的心理描寫：「若不撕破面皮發個狠，要保我的清白就萬不能。罷罷罷，狠了心腸我鬧他一陣」<sup>47</sup>，同時配有演員「豁出去」的表情。這是強調人物本身沒有「潑辣」的負面形象，而是被逼無奈，為保貞潔才強裝潑辣。這也是為了體現人物的勇敢、堅強的性格優點。

---

<sup>44</sup> 姚立迎：〈新中國十七年（1949-1966）婚姻觀念的嬗變〉，《首都師範大學學報》，2009年第5期（北京：首都師範大學，2009年），頁10-12。

<sup>45</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁927。

<sup>46</sup> 同上。

<sup>47</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，56:20-56:42。

由上可見，對鬧酒前情節的處理，是將表現尤三姐淫蕩形象的情節刪除，加入正面的情節，徹底改變原來人物的淫蕩形象，初步塑造一個潔身自好、正義、堅強的形象。這個形象在後面也越來越典型、深刻。

鬧酒時，原著中對人物淫蕩形象表現，或通過淫態描寫：「大紅襖子半掩半開，露著蔥綠抹胸，一痕雪脯」<sup>48</sup>、「本是一雙秋水眼，再吃了酒，又添了錫澀淫浪」<sup>49</sup>、「他那淫態風情，反將二人禁住」<sup>50</sup>二人沒想到她「這等無恥老辣」<sup>51</sup>，她更是把「拿他弟兄二人嘲笑取樂」<sup>52</sup>當做一種享受，享受「嫖了男人」<sup>53</sup>的過程；或通過動作描寫：「自己綽起壺來斟了一杯，自己先喝了半杯，摟過賈璉的脖子就灌」<sup>54</sup>。電影中，演員則沒有表現出這些淫態，也沒有與二賈做出親密動作，而是表現尤三姐為震懾二賈強裝潑辣，以及強裝淫蕩——「這屋子裡也沒有外人，就是你們這哥倆，過來，咱們一塊兒來親近親近吧」<sup>55</sup>。強裝潑辣與淫蕩，為了以其人之道還治其人之身，對抗淫蕩的二賈。這是為了改變尤三姐的淫蕩形象，同時也塑造堅強的正面形象。

這一部分，與「鬧酒前」相比，電影還花了些功夫來強化人物的正面形象，表現人物的機智，以及雙方勢力的絕對對立。為表現人物的機智，電影加入細節——飲酒前點燈。當二賈表示飲酒不需燈亮時，尤三姐的反問「難道你們姓賈的，都喜歡在暗中行事嗎？」<sup>56</sup>，一來諷刺

---

<sup>48</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁931。

<sup>49</sup> 同上。

<sup>50</sup> 同上。

<sup>51</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁930。

<sup>52</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁931。

<sup>53</sup> 同上。

<sup>54</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁930。

<sup>55</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:04:59-1:05:12。

<sup>56</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，57:34-57:42。



二賈的行為見不得光，二來象征人物自身光明磊落。接著，電影運用「打背躬」<sup>57</sup>，一邊表現二賈自以為得逞，一邊表現尤三姐內心的活動「笑你們這無恥的狂徒就枉用了心」<sup>58</sup>，展現出兩方完全對立的想法。再後來衝突正式爆發之後，尤三姐說反話，一針見血指出榮寧二府的骯髒，表面書香門第，背地裡什麼都做得出來，「哥倆和一個小姨子，這怕什麼？」<sup>59</sup>。反問、製造反差、說反話，都是「以反求正」，讓尤三姐達到羞辱二賈的目的，這種言語攻擊的展現，是為了顯示人物作為一介女流的智慧。同時，這些「反」也強調了人物的出淤泥而不染，雖然表面上雙方身處一處，但電影明顯展現出雙方勢力的絕對對立。這種對立還能在電影對人物語言的細微改動中觀察出。原著中尤三姐罵賈璉道：「若大家好取和便罷」<sup>60</sup>，倘若有一點過不去，就把賈家的壞事抖出來；電影中則是「你們待我姐姐好好的便罷」<sup>61</sup>。「大家」包含尤三姐，「姐姐」僅指尤二姐，說明尤三姐根本就不想與賈氏有任何瓜葛，雙方界線分明，沒有一絲相容之處。

在「鬧酒前」的部分中，添加和突出了一些人物優點，人物形象初具雛形；那麼「鬧酒時」，則突出人物的機智，讓人物的正面形象更加豐滿。並且，潑酒<sup>62</sup>、諷刺<sup>63</sup>、攤牌<sup>64</sup>、警告<sup>65</sup>一氣呵成，能更突出對立勢力之負面形象，以及雙方的對立、矛盾的不可調和。

鬧酒後，原著中尤三姐「嫖了男人」<sup>66</sup>，酒足興盡後將二人趕出房門，回屋睡去。並在之後的日子裡，仍然「打扮出色」<sup>67</sup>，做出許多「萬人不及的淫情浪態」<sup>68</sup>讓男子「欲近不能，欲

---

<sup>57</sup> 「打背躬」是戲曲表演的一種手法，指劇情發展中，二人以上在場，一些角色用唱、念、表情、動作等來表達內心活動。通常是遮住臉部，向觀眾進行表述，假設同台其他人物未曾聽見。此處，尤三姐唱出內心想法，同時同地，二賈在一旁作互作交流、得逞之狀，是為「打背躬」。

<sup>58</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，59:30-59:42。

<sup>59</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:05:15-1:06:03。

<sup>60</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁930。

<sup>61</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:07:30-1:07:45。

<sup>62</sup> 跟二賈「喝雙杯」的時候，假意嫵媚，最終未讓二賈佔便宜，反將酒潑到二人身上。

<sup>63</sup> 說「背地裡你們什麼亂七八糟的事兒做不出來啊」等，諷刺榮寧二府。

<sup>64</sup> 直接地指出賈璉誑騙了二姐，仍不滿足，如今「又打你三姑奶奶的主意了」。

<sup>65</sup> 警告二人，如果二姐被欺負，她絕對有本事把二人的「牛黃狗寶都掏出來」。

<sup>66</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁931。

遠不捨」<sup>69</sup>，由是賈珍才不捨得把她聘出去。甚至還破罐破摔，「趁如今我不拿他們取樂作踐準折，到那時白落個臭名，後悔不及」<sup>70</sup>，乘勝追擊，趁勢報復二賈，滿足自身的物質慾望。電影中，鬧酒後尤三姐委屈得哭，又一次強調「潑辣」是被迫裝出來的。並對母親、姐姐表達不做忍耐要與二賈對抗到底的決心，對柳郎的專情，和自己的婚戀觀念<sup>71</sup>：「有錢有勢非我所願」，不以「貧富論兒郎」，「俠骨柔腸」「照人肝膽、不畏豪強」的人，才是值得愛的人，與之一起「清貧到死也無妨」，最後斷簪明誓，忠於愛人。此處的尤三姐取得勝利後，未對二賈做出後續動作，人物僅是表明己心。這部分教化成份較多，通過人物對擇偶標準等的自述，傳達正確的婚戀觀。電影中演員的腔調、表情、言辭、動作、心理活動<sup>72</sup>等細節比小說中豐富，這也深化尤三姐弱者和反抗者的雙重形象。值得注意的是，雖然小說和電影都通過尤三姐這個人物表達了進步的婚戀觀，但電影中的婚戀觀可多表達一點：精神和身體，都忠於愛人。

總結而言，「鬧酒」整個情節中，尤三姐人物形象從潑辣淫蕩，變為清白、正義、堅強、機智、忠誠、敢於反抗；雙方勢力則體現出絕對的對立，沒有交融處；人物傳達了一套非封建的、進步的價值觀。

形象的改變背後，是對於主題表達的不同。原著中的人物最大的特點是：本身淫奔潑辣，後來改過守份。這樣的人物不被接納，是為了表達主題——「揭露了封建禮教殺人不眨眼的本質」<sup>73</sup>；同時表達出對婚戀自主、個性解放的爭取，對於腐朽的封建階級壓迫的反抗<sup>74</sup>。在這一點主題表達上，小說與電影相同，都是揭露封建社會黑暗、封建壓迫階級邪惡、舊式婚戀束縛人們。而不同在於，小說的主題側重於「揭露」和「諷刺」，而電影主題在「揭露」和「諷刺」

---

<sup>67</sup> 同上。

<sup>68</sup> 同上。

<sup>69</sup> 同上。

<sup>70</sup> 同上。

<sup>71</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:14:51-1:15:35。

<sup>72</sup> 當賈璉要三姐陪酒的時候，三姐先是一愣，然後唱了幾句搖板，這幾句便是心理活動。後面二人「打背躬」的時候，尤三姐也唱出了心理活動。

<sup>73</sup> 林朝虹：〈尤三姐形象的社會認知價值〉，《湖南工程學院學報》第11卷第2期（湖南：湖南工程學院，2011年），頁69。

<sup>74</sup> 劉永良：〈兩個版本系統 兩個尤三姐形象〉，《浙江師範大學學報》第27卷（浙江：浙江師範大學學報，2002），頁14-15。

之於告知觀眾如何「行動」：首先要反抗，面對邪惡的壓迫階級，就要像尤三姐一樣，明白敵對勢力是因己方勢力軟弱才「存心欺負」<sup>75</sup>，並堅決反抗被人欺壓。第二，要潔身自好，保持清醒，不隨波逐流，不與對立階級有任何交集，絕不相融。這一點除了從尤三姐本人的做法可以看出之外，尤二姐這個人物也能很好的反襯出尤三姐的清醒與高潔。第三，要秉持戀愛自由、以真愛為基礎的婚戀觀和擇偶觀，不以貧富等外在條件為婚戀嫁娶標準，並且精神和身體都是忠於愛人的。

原著小說改編為電影的過程中，改塑形象、改變主題，究其原因大概可結合當時的時代背景、戲劇本身的藝術特點、導演自身的因素等來分析。

### (1)「階級鬥爭」、「社會主義」的強調與京劇電影的改編

從建國後到文革時期，改編的京劇主題基本上都帶有階級色彩<sup>76</sup>。這一時期的電影，普通的倫理道德問題，大多與政治生活相關，劇中的人際關係，也常被轉化為階級鬥爭等<sup>77</sup>。京劇電影《尤三姐》1963年上映，正處於這段時期。在這之前1960年7月，中國文學藝術工作者第三次代表大會中提出，「在為工農兵服務、為社會主義事業服務的方向下實行百花齊放、百家爭鳴和推陳出新」，「是發展社會主義文藝的最正確、最寬廣的道路」<sup>78</sup>；以及在1962年黨的八屆十中全會將「階級鬥爭擴大化絕對化」<sup>79</sup>等。結合《尤三姐》京劇電影改編所處的時間段和幾個臨近的時間點的政治環境和文藝政策，可以推論出，是次改編背後強調了兩樣東西——階級鬥爭、社會主義。

尤三姐和二賈本就是兩個不同階級的人物，原著中尤三姐淫蕩的負面性質，與二賈所處的階級是相融的，也就是說兩個階級有交集。這在當時的政治環境中可以說是不允許的，階級與階級之間必有清晰的界限，兩種階級存在不可調和的矛盾，絕對對立。因此該形象在京劇電影中被改塑成出淤泥而不染，與壓迫階級對立、鬥爭。

除階級鬥爭外，還強調社會主義是美好的，教化人們珍惜現在的新社會，反抗舊社會留下

<sup>75</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:11:13-1:11:22。

<sup>76</sup> 朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993年），頁5。

<sup>77</sup> 胡鞠彬：《新中國電影意識形態史（1949-1976）》（北京：中國電影出版社，1995年），頁108。

<sup>78</sup> 党秀臣：《中國現當代文學》（北京：高等教育出版社，1994年），頁336。

<sup>79</sup> 同上。

的應被淘汰的階級、婚戀觀念等。其做法是清除舞台上庸俗、侮辱自己民族的形象<sup>80</sup>——所以淫蕩形象被清除；並展現封建社會的陰暗，來襯托社會主義的光明。當觀眾看到一個貞潔烈女，實無過錯，因受壓迫階級惡名拖累而不得善終，改編後的主題就能得到體現；如果換做是原著中的淫蕩潑辣形象，則效果會減小甚至沒有。

## (2) 戲劇本身的特點與京劇電影的改編

戲劇有著小說不需要特別強調的教化作用，這是戲劇的一個特點。戲劇的「教化論」古已有之<sup>81</sup>，所謂「教化作用」簡單來說是出於統治階級的提倡，戲劇宣揚一些道德倫理、價值觀等，並要受到觀眾的認同，能起到規範其思想或行為的作用。民國時期的中國剛結束封建社會，當時的紅樓戲注重反封建性，戲劇中的女性形象「大都敢於向封建勢力宣戰，堅守自己的清白和情操」<sup>82</sup>「提倡婦女解放、婚姻自主」<sup>83</sup>，這就是教化的目的。建國後到文革時期，戲劇中的女性形象沿襲了之前抗爭和清白的品質，為了教化的作用，人物形象必改塑為清白的。

小說對人物事件可以鋪開來寫，戲劇則受到時間、空間等方面制約，因此小說改編戲劇就要求矛盾更突出<sup>84</sup>，將生活中較為本質的、激烈的場面，加以提煉概括，達到劇場效果<sup>85</sup>。當矛盾雙方沒絕對對立的時候，這個矛盾就得到突出，如果人物形象亦正亦邪，正邪界限模糊，矛盾得不到突出，甚至有些矛盾根本就無法體現。而戲劇的衝突律則是要圍繞一個貫穿衝突展開情節，情節中要讓矛盾雙方進行多個回合的較量，且較量要一次比一次激烈，以此展開衝突<sup>86</sup>。於是，尤三姐與二賈始終對立，不斷地創造衝突；並且加入尤三姐保護二姐，趕走賈珍的一場小矛盾衝突，放在鬧酒前的情節，除了塑造形象，也能為後面更大的衝突鋪墊。

---

<sup>80</sup> 當時戲曲改革第一步，是要澄清舞台形象，要「清除野蠻、恐怖、猥瑣、奴化、庸俗、侮辱自己民族和傷害中國人民自尊心的種種舞台形象」。詳參 朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993年），頁7。

<sup>81</sup> 有關「教化論」的詳細論述，詳參 王夢佳：〈中國古代戲曲「教化論」的流變〉《理論建設》，2013年第5期（安徽：中共安徽省委黨校，2013年），頁93-97。

<sup>82</sup> 裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月），頁19。

<sup>83</sup> 裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月），頁18-19。

<sup>84</sup> 裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月），頁23。

<sup>85</sup> 張庚 郭漢城 主編：《中國戲曲通論》（上海：上海文藝出版社，1989年），頁275。

<sup>86</sup> 劉一兵：《電影劇作觀念》（北京：中國電影出版社，2006年），頁5。



### (3)導演自身的傾向與改編

改編作品與改編者的個人主觀傾向性有關<sup>87</sup>。吳永剛導演本就「為人耿直、作風正派」，且曾表示一定做到「哀而不怨，樂而不淫」，在文革的襲擊下，也未動搖<sup>88</sup>。衝突是為「哀」，報復是為「怨」；得嘗勝利是為「樂」，報復、滿足自身物質欲是為「淫」<sup>89</sup>。改塑後的人物形象作風正派，沒有鬧酒後進一步報復的行為，也可以看做是導演自身的一個寫照，導演傾向於這樣一個人物形象，於是才有了改塑後的尤三姐。

## 2.2 細節中形象的改變——以「柳郎毀約」情節為例

原著中「柳郎毀約」情節非常簡單：三姐在房中聽見柳郎要毀約，覺得柳郎「嫌自己淫奔無恥之流，不屬為妻」<sup>90</sup>，於是抱劍來到柳郎賈璉旁邊，毫無辯解之詞，自刎而死。電影中，此情節被作為高潮部分來處理，是最激烈的衝突部分，該部分加入了許多人物之間的對話，這些對話使得尤三姐這個人物形象更為飽滿，同時也豐富了主題。

首先，尤三姐不是不置一詞自我了斷，而是苦苦為自身辯解：「想我雖然身居骯髒之地，卻還是清白之身」<sup>91</sup>，「清者自清，濁者自濁」<sup>92</sup>……一席話說得義正辭嚴、頭頭是道、據理力爭。在這種情況下，柳湘蓮的一句「身居骯髒之地，就難說清白二字。不過三姐乃一懦弱女子，……並無責怪三姐之意」<sup>93</sup>勢必讓盡知前事的觀眾，清楚地看到柳湘蓮此言完全誤會三姐，三姐一來清白，二來雖為女兒身但不懦弱、可自保。這就強化了導演最為想要強調的地方——一介女流也能不畏逆境、堅強反抗、自保清白，這是這個形象最為突出之處。前文提到作者保留了原著中「抗爭性」的人物形象特點，這一性格貫穿整套電影，至此也不忘強化。相比於小

<sup>87</sup> 例如紅樓戲中，有些改編者願意抑釵揚黛，有的則相反。詳參裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月），頁25。

<sup>88</sup> 吳永剛：《我的探索與追求》（北京：中國電影出版社，1986年），頁221。

<sup>89</sup> 「不淫」在此處的意思是不做過分的事，不窮奢極侈，不為聲色所迷。

<sup>90</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁945。

<sup>91</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:47:42-1:47:56。

<sup>92</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:48:32-1:48:38。

<sup>93</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:48:05-1:48:25。



說，電影中將尤三姐抗爭性強化的同時，也在頭腦冷靜，知維護尊嚴，據理力爭，為正義出聲等地方頗有著墨。

其次，小說中尤三姐死後魂歸對柳湘蓮說：「癡情待君五年矣……以死報此癡情」<sup>94</sup>，僅能顯示出人物的癡情。電影中則是：尤三姐對柳郎始終忠心，不怨恨柳郎，仍然深愛柳郎。「我不怨柳郎你心腸狠」<sup>95</sup>，只怪自己身居骯髒地；最後不是含恨而死，而含笑而終。這說明人物內心對於所忠所愛之人沒有怨恨，只會怨恨玷污自己清白的對立階級，只要最終所在意之人明白自身真實的狀況，就無怨無悔。除了「癡情」之外，「哀而不怨」、「忠而不悔」的人物性格特點在此得到重申和突出。

第三，電影中尤三姐的矛頭直指以賈璉為代表的榮寧二府這「骯髒之地」。當尤三姐抱劍來到賈璉和柳湘蓮身邊，沒有看柳湘蓮，反而先狠狠地看了賈璉一圈，傳達一個「都是你賈家名聲不好，害我被誤會」的信息；又言語上怒罵榮寧二府這骯髒地讓她「保住了清白的身，也保不了清白的名」<sup>96</sup>。尤三姐向柳湘蓮解釋的過程中，賈璉站在賈氏立場上頻頻插嘴，催化矛盾，讓柳覺得跟如此可惡的人有關係的一定沒有好人；提出「還他寶劍」<sup>97</sup>更是直接逼尤三姐做出以死明志的決定。此處能提示觀眾，清白之身與污穢的榮寧二府是兩個完全對立的階級。而人物對邪惡勢力的直接揭露，也再次強調了人物的勇敢堅定、不向邪惡勢力低頭的品格。

綜上，小說中此情節僅體現人物剛烈、癡情，電影在此將人物的高尚品格或添加或重新強調。除了剛烈，此處還能體現人物雖屬弱勢群體，但仍為保清白，堅強反抗，勇於發聲，理智清醒、黑白分明，以及最重要的一一哀而不怨，忠心耿耿、死而不悔。

通過形象改變，主題亦有微妙變化。如前文所述，尤三姐的死是表達對封建社會的諷刺與反抗等主題。而改編後此處的情節主題在原基礎上增加了兩點：第一，柳湘蓮說「正因你賈璉為媒，我才不敢應允」<sup>98</sup>，尤三姐正是因為受其污名牽連，才不被愛人接受，最後不得不以死

---

<sup>94</sup> 曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年），頁945。

<sup>95</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:49:58-1:51:49。

<sup>96</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:52:16-1:52:38。

<sup>97</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:53:34-1:53:36。

<sup>98</sup> 吳永剛導演（1963）：京劇電影《尤三姐》，1:46:30-1:46:37。

表清白。說明賈璉所代表的壓迫階級，如瘟疫一般，不能靠近，要絕對對立，毫無瓜葛。第二，為人要清白，為捍衛清白之名，可以死為代價。第三，哀而不怨，所忠之人明白己心，哪怕為其而死，亦不足惜。可見，電影的主題更為豐富。

此處改編同樣有其原因。最重要的兩個原因是前文提到過的，一個是當時政治環境強調「階級鬥爭」，面向大眾的作品中會強調這一點；另一個是戲劇本身有教化作用，戲中人物所具有的品格，是觀眾學習的榜樣。

此外還有兩點原因。一個是人物形象前後一致的問題。小說中尤三姐不為自己辯護，是因為她改過之前確實是淫奔不才、失身於骯髒之地，並沒有被完全冤枉。她自刎時心懷愧疚，也許是覺得無可辯解，便未置一詞自刎。而電影中尤三姐始終清白，全無愧疚。如果未置一詞就自刎，會顯得人物很不理智，這與之前塑造的機智的形象不符，會造成人物形象斷裂；並且情節上也頗顯唐突。因此，人物辯解才使形象、情節最合理。另外一個原因是，尤三姐這個人物形象是作者自身的寄寓。從他的傳記中可知，他在 1957 年被錯劃為右派，導演的作品被停演，被剝奪導演權利，下放到車間工作<sup>99</sup>……即便如此，他也不怨恨黨，對黨忠誠。在對他的悼詞中，人們對他的印象是：即便數次身處逆境，他卻堅定地表示「哀而不怨，樂而不淫」，不動搖對黨、人民、電影事業的熱愛與信心；曾多次遞交入黨申請，表示對黨的真誠維護和追求，他的一生是探索、追求、投向共產主義懷抱的一生<sup>100</sup>。也就是說，導演吳永剛雖曾被共黨錯劃右派，飽受冤屈，但不曾怨恨，始終忠心耿耿。這與戲中尤三姐受冤屈但無怨無悔，仍鐘情於愛人是如出一轍的。導演自比尤三姐，將黨比為所愛的柳郎，以表己心。

### 三、結論

京劇電影保留自知、知人、敢於抗爭的人物形象。表達堅持階級鬥爭、被壓迫階級要反抗、人們需要秉持進步的婚戀觀的主題。這因應當時中共之文藝政策、社會價值觀的需要——階級鬥爭、鬥爭中受壓迫階級的無畏反抗、正確的婚戀觀，需要傳達給觀眾。最大的改變是將淫蕩形象轉化為清白無瑕的形象，同時新增人物形象特點：保護二姐體現的正義、強忍委屈獨擋二

<sup>99</sup> 陳秉堃：〈吳永剛傳〉，輯於《我的探索與追求》（北京：中國電影出版社，1986年），頁248。

<sup>100</sup> 張駿祥：〈沉痛悼念吳永剛同志〉，輯於《我的探索與追求》（北京：中國電影出版社，1986年），頁211。

賈的堅強、以「反」求正的機智、身心如一的忠誠、哀而不怨的悲壯……電影揭露了封建社會的腐朽、瘟神一般的壓迫階級的醜惡、舊式婚戀對人的束縛。同時，也倡導人們不懼壓迫，奮起反抗，堅強且清醒睿智，哀而不怨，誓死捍衛清白和自身權益；堅持正義，與壓迫階級絕對對立；秉持進步婚戀觀——婚戀皆基於真愛基礎上，而非其他，並且身心都忠於愛人。

從時代政治背景來看，新中國成立後，要消除侮辱國人的形象；強調「階級鬥爭」、「社會主義」的美好和封建社會的落後，及對壓迫階級的孤立和反抗；扭轉千百年留下的包括婚戀觀在內的封建觀念。從藝術形式來看，戲劇電影更需要矛盾衝突，需要矛盾雙方一次比一次激烈的衝突，以及教化作用，教化人們讓思想、行為與當時社會所倡導的一樣。從改編者（導演）自身來看，其本身就是清白正義、哀而不怨的，其塑造的人物是其自身的寫照和寄寓，也是其幽咽述志的一個出口。上述三方面是主要影響改編的原因，還有一個次要因素是維持前後人物形象的一致，讓情節更為合理。

綜上，本文分析京劇電影形象和主題之改變及相關影響因素，試推出京劇電影的文本生成之規律：京劇電影在從原著小說改編時，可從改編人物形象及主題入手。改編主要受時代政治背景、藝術形式、改編者自身性格和經歷三因素影響。本文僅以一部「十七年」時期作品作樣本，若要有更精準的結論，宜對更多的文本和改編者進行分析歸納。本文旨在拋磚引玉，望日後能有更嚴謹的分析和結論。

#### 四、參考資料

##### 參考文本：

曹雪芹 高鶚著 中國藝術研究院 紅樓夢研究所 校注：《紅樓夢》（北京：人民文學出版社，1982年）。

吳永剛導演：《尤三姐》（上海：上海海燕製片廠，香港金聲影業公司，1963年）檢自：  
<https://www.youtube.com/watch?v=-e3lBV5-VKk>

##### 參考書籍：

党秀臣：《中國現當代文學》（北京：高等教育出版社，1994年）。

高義龍，李曉（主編）：《中國戲曲現代戲史》（上海：上海文化出版社，1999年）。

荀慧生：《紅樓二尤的表演和唱腔，荀慧生表演散論》（上海：上海文藝出版社，1980年）。

胡翰彬：《新中國電影意識形態史（1949-1976）》（北京：中國電影出版社，1995年）。

劉一兵：《電影劇作觀念》（北京：中國電影出版社，2006年），頁5。

魏紹昌：《紅樓夢版本小考》（北京：中國社會科學出版社，1982年）。

吳永剛：《我的探索與追求》（北京：中國電影出版社，1986年）。

謝志明：《紅樓夢作者新考》（南昌：江西人民出版社，2012年）。

張庚 郭漢城 主編：《中國戲曲通論》（上海：上海文藝出版社，1989年）。

朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993年）。

##### 參考論文：

白盾：〈「淫奔女」與「精神上的女神」——論程、脂兩本兩個尤三姐〉，《湖北大學學報》1997年02期（湖北：湖北大學，1997年），頁32-36。

陳德昭：〈《紅樓夢》之飲食研究〉，載銘傳大學應用中國文學系編：《中國文學之學理與應用－紅樓夢國際學術研討會論文集》，（台北：銘傳大學應用中國文學系，2010年），頁1-10。

光祖，〈「紅樓」戲曲概述〉，《四川戲曲》2001年第2期（四川：四川省藝術研究院，1993年7月），頁15-17。

劉永良：〈兩個版本系統 兩個尤三姐形象〉，《浙江師範大學學報》第27卷（浙江：浙江師範大學學報，2002），頁12-16。

林朝虹：〈尤三姐形象的社會認知價值〉，《湖南工程學院學報》第11卷第2期（湖南：湖南工程學院，2011年），頁69-71。

王建居：〈重讀《紅樓夢》，再論尤三姐〉，《中國校外教育》2014年01期（北京：中央科教所、教育部教育髮展研究中心、教育部基礎教育課程發展中心、中兒中心、全國校外教育聯席會，2014年），頁197。

王瓊：〈試論「兩個」尤三姐形象〉，《紹興文理學院學報》第16卷，第2期（浙江：紹興文理學院，1996年），頁35-40。

徐福全：〈《紅樓夢》的白事〉，載銘傳大學應用中國文學系編：《中國文學之學理與應用－紅樓夢國際學術研討會論文集》，（台北：銘傳大學應用中國文學系，2010年），頁105-158。

姚立迎：〈新中國十七年（1949-1966）婚姻觀念的嬗變〉，《首都師範大學學報》，2009年第5期（北京：首都師範大學，2009年），頁10-14。

趙曉紅 汪博：〈「十七年」戲曲電影女性形象探析〉，《東方論壇》，2012年第1期（山東：青島大學，2012年），頁70-78。

#### 參考碩博論文：

何昆達：〈戲曲電影研究〉（湖南師範大學碩士論文，2013年5月）。

邱麗靜：〈從盛筵必散探討紅樓夢不二禪思〉（玄奘大學碩士論文，2013年6月）。

裘寧寧：〈京劇「紅樓戲」改編研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013年4月）。

宋澤雙：〈赤子之心長不泯：吳永剛的電影世界〉（西南大學碩士學位論文，2010年4月）。



## 五、附件

鬧酒情節改動對比表

小說	電影
<b>鬧酒前</b>	
二姐與尤老娘「會意」，為賈珍、尤三姐製造獨處機會。賈、尤二人百般輕薄，自在取樂。	賈珍想要占尤二姐的便宜，尤三姐為了保護尤二姐，與賈珍第一次正面爆發衝突。冷嘲熱諷之後，尤三姐將賈珍趕走。
本性潑辣，與賈珍飲酒，並無思想鬥爭。	應邀飲酒之前，有一番思想鬥爭。「若不撕破面皮發個狠……狠了心腸我鬧他一陣」。
<b>鬧酒</b>	
淫蕩潑辣，與二賈有親密動作。	強裝淫蕩潑辣，無親密動作。
無	加入情節：點燈、飲雙杯進而發狠潑酒、說反話。
罵人的內容：若「大家」好取和便罷，倘若有一點過不去，就把賈家的壞事抖出來，再去跟王熙鳳拼命。	罵人內容：往後，你們待「我姐姐」好好的便罷，否則就把賈家的壞事抖出來。
<b>鬧酒後</b>	
尤三姐任意揮灑，嫖了男人，酒足興盡，將二人趕出房門，回屋睡去。	尤三姐委屈得哭，表明對柳湘蓮的愛慕，提出自己的婚戀觀念。
由於三姐時不時去招惹賈珍，唬得賈珍欲近不能，欲遠不捨。	尤三姐取得一場小勝利，讓賈珍斷了念頭，賈珍主動提出來將尤三姐趕快聘出去。
尤三姐破罐破摔，並未立刻改過，而是繼續淫蕩潑辣，報復二賈。	無報復行為。