

國立政治大學中國文學系九十八學年度博士論文

指導教授：王安祈先生

臺灣新編京劇的主題、敘事技法與舞臺呈現之探討



研究生：林淑薰

中華民國九十九年七月

謝 辭

八年了，結束了“八年抗戰”的生活，原該歡欣雀躍的，但心情竟有股無名的落寞，生活似乎頓時失去了重心。

這八年裡，心情的起伏跌宕，絕非這一頁的篇幅所能容納，曾經在一次次的論文刪改之後，認真的想過要放棄學位；也曾經忙於工作與學業，心力交瘁之餘想要割捨論文的寫作，終於，還是在師長、同學、朋友的支持鼓勵下，完成了這本論文。

該感謝的人很多，我沒有陳之藩只「謝天」的灑脫，所以，我只能一一的感謝曾幫助過我的人，因為若沒有你們的激勵與幫助，就不會有這本論文的產生。

首先，最該感謝的是這八年來陪著我一路顛顛跛跛走來的安祈老師，老師猶如海中燈塔，在我迷航了一大圈之後，為我指引著回家的歸途。不厭其煩的一遍、二遍、甚至多到連自己都數不清幾遍的為我修改、增刪論文，並且在我一次次的碰壁、打轉之後，陪著我尋找新的方向及出口。

其次，要感謝郭小莊老師接受我的訪談並慷慨借出資料；以及一直為我加油打氣，並不吝惜借我許多珍貴資料的蔡欣欣老師，二位老師溫暖的鼓勵是支持自己完成論文的一大動力。此外，還有國光劇團劇藝資料室提供相關資料的協助。

另外，也要感謝初審與複審口試老師們，謝謝你們如此細心的閱讀我的論文，並提出許多的建議與修改意見，有些建議因目前能力有限，未能加以修改，但這些想法與建議將會深植在自己的腦海，日後有機會定會根據老師們所提出的建議與意見加以修改。

最後，要感謝的是這八年中，在我寫論文寫到苦悶時聽我訴苦、陪我聊天，以及在我情緒最低落時陪我大吃大喝的一大票關心著我論文進度的同學、朋友、同事們，你們溫暖的懷抱，讓我有動力完成這本論文。論文的完成，還有家人的默默關心，Stephen 的耐心校稿。

所有的恩情，涓滴在心。

摘 要

本論文旨在考察「臺灣」「新編京劇」的發展，時間斷限以軍中競賽階段為始，下限則以論文的完成時間為止。

導論首先對「臺灣」、「新編京劇」一詞加以定義，總結來說，所謂的「臺灣新編京劇」，必須要能夠符合以下二項條件：1. 展現出臺灣的當代精神與視角。2. 為臺灣劇團所新製。其次則針對臺灣各重要劇團所演出的劇目、風格、敘事技法加以概述，建立論文分析資料庫。

一、二兩章從新編京劇的內容著眼，探討新編京劇的主題與精神內涵。

第一章從女性與公私領域的轉變談起，臺灣新編京劇的女性意識發軔於「雅音」的劇作，「雅音」呈顯的女性意識可分為前後兩期，而以 1993 年的《歸越情》為分界點。在此之前「雅音」的女性以女體而男性化的姿態進入男性公領域活動，從而模糊了原本截然兩分的公、私領域界線；在此之後則轉入女性內在幽微的情思的挖掘。90 年代「復興」、「國光」承繼「雅音」的女性意識，而轉入對公領域空間權力的反思與顛覆，其方法主要先從消解男性知識份子的話語體系著手，以多元對話來質疑男性單一價值論述的公理、正義性；並以女性在公領域空間的「失語」狀態，批判男性知識份子所建構出來的倫理道德；進而以女性特有的叨叨絮絮滲入男性公領域空間，從而消解了男性對女性的話語建構，尋求女性的發聲位置。另一方面，在王安祈接掌「國光」藝術總監後所推出的一系列「女性京劇」，回歸女性內在情慾的探索與勾掘，有意識的以「女性內在幽微情愫的新探與重塑」作為創作新編京劇的主要動機與內涵，以靈動清澈的心，指向女性幽微的情思、心曲，從女性內在流動的欲望、意識著手，在刻劃出一個個令人印象深刻的女性形象的同時，也解構、顛覆了原先的家國政治等大敘述，以及傳統儒家的單一價值體系。

第二章從「跨文化」與「本土化」切入，「跨文化」與「本土化」是京劇因應時代潮流而出現的二股聲音。京劇舞臺的跨文化展演，是劇團有意為之的實驗，其目的在於藉由跨文化劇作文本，刺激傳統京劇在內涵精神以及表演形式兩方面的質變，視跨文化為治療傳統京劇的藥引，其中最明確、有計劃的利用跨文化文本以刺激京劇表演體系的變化則是「當代傳奇劇場」，整體來說，「當代」的

跨文化改編策略以功能性取向為主，也就是說「當代」之所以選用跨文化文本，是爲了借鏡於西方劇作裡人物內在性格、心理的描寫，以改變京劇的內涵精神。除了「當代」長期耕耘於跨文化劇作的搬演外，「臺北新劇團」、「國光」也相繼推出了《弄臣》、《歐蘭朵》等劇，爲臺灣新編京劇的跨文化實驗再添一筆。「京劇本土化」則是「國光」一直以來努力的目標，「臺灣三部曲」的推出引起了一陣本土化議題的討論，從題材的選擇、內涵精神的層面以及舞臺風格的呈現，都曾詳加討論過，而本土化的概念範疇也從三部曲的「題材」本土化，逐漸擴展爲內涵、精神上臺灣視域的展現，第四部曲《快雪時晴》藉一紙書信來討論故鄉、異鄉與心靈的安頓，將本土化議題提升至心靈層面的歸屬，避免了陷在臺灣本土題材上的侷限性，開拓了京劇本土化的內涵。

第三章探尋的是臺灣新編京劇敘事技法的轉變，集中探討「敘事語言、敘事視角、敘事結構、敘事時間」等四部分的轉變。就敘事語言來說，傳統戲曲的敘事語言著重於情節的交待與完成，而不在人物意志與行爲動機的刻劃；而新編京劇的敘事語言在傳統的抒情性、音樂性之外，還更強調了人物性格與行爲動機的描寫，而且人物之間的對話除了表現自己的思想和感情外，最重要的還在於影響對方，使彼此的關係有所變化、發展，從而推動戲劇情節的進行。就敘事視角來說，「敘事視角」是一部作品，或一個文本，看待世界的特殊眼光和角度。按理說角色人物的視角原只能是扇面裡的限知視角，然而傳統戲曲因其代言體特色，加上受講唱文學影響使然，由由往角色擔任起敘事者的職能，角色人物與故事敘事者的聲音疊合，使傳統戲曲的唱詞唸白所擔負的功能除了發抒角色人物的心情胸臆外，也同時具有交待事件前因後果的敘述性功能，連帶的使唱詞與念白的敘事視角在故事敘事者的全知視角與角色人物的限知視角中流動；新編京劇一改傳統戲曲的抒情高潮，轉而力求懸疑、衝突、高潮跌宕的情節布局，這中間之所以能夠順利轉換的一個關鍵點，即在於新編京劇的敘事視角上突破了以往所採用的全知敘事視角而採用限知視角來敘事。敘事時間與敘事結構密不可分，傳統戲曲的結構以點線串珠式結構為主，「點」是矛盾糾葛和衝突，「線」是指順序式的線狀情節發展，因而中國戲曲在情節的安排、布局上，要求「有頭有尾」的順序發展，重視劇情發展的前因後果與波瀾起伏，使劇情和人物情緒連貫發展，即使生

活中橫向發展的矛盾糾葛，在中國戲曲中也要將之拉成排列於線上的先後發展（或並列）的點；新編京劇的敘事結構，更接近的是西方戲劇的板塊接進式結構，將故事段落和情節事件調整、擠壓成幾個大的板塊，讓事件的發展，矛盾的糾葛都集中在這個板塊之中，以數個板塊的接合來完成整個故事劇情的發生、發展和終結。而就敘事時間來說，新編京劇與傳統京劇在敘事時間上的最大不同，在於打破直線、順時鐘的情節時間，敘事時間之所以能夠突破傳統的線性時空，其主要原因與敘事結構的變化息息相關，由於敘事結構的多元化，連帶也使敘事時間能夠擺脫傳統戲曲的規範。

四、五兩章從演出形式觀察新編京劇的舞臺呈現。

第四章探討新編京劇的舞臺敘事與演員的表演呈現，主要從新編京劇的舞臺美術以及導演二面向加以討論。新編京劇舞臺美術所擔負的職能不再僅僅用以美化、裝飾舞臺畫面，或是點染劇作所規範的時空環境而已，透過導演的調配運用，甚至還擔負起舞臺敘事的功能。舞臺敘事又可稱做「舞臺書寫」(Scenic Mode of Writing)，主要指的是運用劇場上的演員和種種裝置（裝光、場景設置、道具、舞臺機關等等）將劇本搬上舞臺演出的種種工作的整體呈現。就演員的表演來說，隨著文本內涵與劇作風格的變化，演員的表演呈現而有不同的風格變化，論文從郭小莊及魏海敏兩位旦角演員的蛻變談起，從傳統出發，立志將傳統現代化的郭小莊，選擇跳過腳色行當而直接面對劇中人物，從而使其表演風格趨於寫實化的傳達人物的內在心理，其意不在開宗立派，也不在將個人的氣質風韻傾注投射到劇中人身上，而是要讓觀眾看到的是一個個活生生的角色，而不是郭小莊。魏海敏是繼郭小莊之後，從傳統出身進而悠遊於現代／傳統之間表演方式的京劇演員，從她身上進一步可以看到的是：傳統京劇演員如何從立到破，最後樹立一己表演風格的過程。

第五章探論的是戲曲導演的舞臺敘事，臺灣京劇舞臺上，開始有導演一職始於「雅音小集」，不過「雅音」的導演一職性質較類似於傳統戲曲的總排以及一切工作的統籌，真正在劇作中展現導演意識與敘事風格，還有待於鍾傳幸接掌「復興劇團」之後才確立。戲曲導演的職能包括對劇作內容、人物性格與心理活動、

人物之間的矛盾糾葛、環境氛圍的理解與詮釋，它包括舞臺節奏、舞臺氛圍以及演員表演的統整協合。論文同樣也以兩位戲曲導演做為分析比較，分別是「復興」鍾傳幸與「國光」李小平，鍾傳幸對題材的選擇上有著極高的敏銳度，充分掌握臺灣社會的脈動與思潮，促使京劇與文化思潮、文學藝術交流對話，從而改變了一般人對京劇的觀感，透過與現代舞蹈、話劇、繪畫等跨界藝術的合作轉變京劇的質性，這些都是鍾傳幸接掌「復興劇團」後所創造的當代意義。李小平所執導的京劇風格呈現出鮮明的個性——一種有別於傳統戲曲的調性，而這個調性是因為其擅於運用話劇、電影等敘事技法而達成的。

結論則以二十一世紀以來的戲曲評論發展為結。



臺灣新編京劇的主題、敘事技法與舞臺呈現之探討

目 次

導 論

第一節	研究動機、方法、範疇與名詞界義	1
第二節	相關文獻回顧	6
第三節	各重要劇團演出劇目及其風格、敘事技法概述	24
一	· 軍中競賽階段	24
二	· 「雅音小集」與郭小莊	33
三	· 「當代傳奇劇場」與吳興國	37
四	· 「臺北新劇團」與李寶春	44
五	· 「復興劇團」(「戲專」、「戲曲學院附屬劇團」)	48
六	· 國家級劇團——國光劇團	55

第一章 臺灣新編京劇的主題與精神內涵(上)

——女性與公私領域之間的轉變

第一節	女性主體意識的萌芽與公私領域界線的模糊	68
一	· 名詞釋義：公領域、私領域	69
二	· 女子偽裝、擬態為男性參與公領域活動	71
第二節	女性對公領域空間權力的顛覆	77
一	· 以多元對話消解公領域的單一論述	77
1	· 《荒誕潘金蓮》的以子之矛攻子之盾敘事策略	77

2 · 《羅生門》以語言辯証挑戰公領域的單一論述	81
二 · 女性聲音對公領域空間的滲透	84
1 · 《閻羅夢》的女人發聲，男人失語	84
2 · 《三個人兒兩盞燈》《青塚前的對話》女性的叨叨絮語對公領域的滲透	87
第三節 女性京劇與私領域的勾掘	91
一 · 從「女性書寫」到「女性京劇」	91
1 · 何謂「女性書寫」——以《李世民與魏徵》一劇為例	91
2 · 「女性京劇」的範疇與定義	95
二 · 女性私領域意識的萌芽	96
三 · 回歸女性內在情慾的探索與勾掘	101
第二章 臺灣新編京劇的主題與精神內涵呈現（下）：	
	本土化與跨文化
第一節 京劇的首次跨文化嘗試——儒家思想化的《席》	112
第二節 跨文化的改編模式	116
一 · 「當代傳奇」功能性取向的跨文化改編策略	116
二 · 「臺北新劇團」以京劇為本位，突顯京劇優勢的改編策略	123
三 · 「國光劇團」語言退位，以意象說故事的導演策略	125
第三節 「本土化」的內涵探尋與臺灣三部曲及《快雪時晴》	127
一 · 「本土化」的內涵探尋	127
1 · 本土／鄉土議題的討論——從鄉土文學論戰談起	128

2 · 京劇的本土化精神與內涵	130
二 · 「臺灣三部曲」的本土化實驗	132
三 · 本土化的轉向：《快雪時晴》的心靈碰觸	139

第三章 臺灣新編京劇敘事技法的轉變

第一節 敘事語言：從敘述性語言到行為動機的敘事語言	147
一 · 演員角色的唱詞念白：從敘述性語言向動機性語言過渡	147
二 · 語義的雙關、象徵，讓文本更具開放性	153
第二節 敘事視角由全知轉為限知	158
一 · 視角、作者與角色人物之間的相互關連	158
二 · 多元、多重視角的敘事技法	164
(一) 多元視角的嘗試運用	164
(二) 多重視角的創新使用	165
第三節 新編京劇情節結構的轉變	170
一 · 名詞界義：關目與敘事結構、故事與情節	170
二 · 「人物的心理活動」提昇至情節結構中心	174
第四節 敘事結構與敘事時間的創新	181
一 · 傳統 vs 新編京劇的敘事結構	181
二 · 何謂敘事時間	183
三 · 新編京劇的敘事結構析論	185
(一) 跳躍式的板塊式結構及敘事時間：《天下第一家》	185

(二) 對位式結構及圓形迴環的敘事時間：以《羅生門》為例	186
(三) 後設結構與敘事時間、故事時間、情節時間的錯位：《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》	189
1. 《荒誕潘金蓮》：劇場女導演、局外人的評點	189
2. 《閻羅夢》：相互觀看的三層結構與夢境、現實時間的交錯	193
(四) 散文式結構及凝滯的情節時間：以《三個人兒兩盞燈》為例	196
(五) 蒙太奇結構以及壓縮、破碎的情節時間：以《金鎖記》、《快雪時晴》為主要分析對象	199
(一) 《金鎖記》與情節時間的扭曲、破碎	200
(二) 《快雪時晴》與時空的壓縮、併置	202
第五節 其他文體的涉入：革新之道	204
一. 傳統戲曲文體的涉入：對照客體的存在 v s 整體有機的融合	204
二. 評議文體：形式上的包裝創新	208
第四章 臺灣新編京劇的舞臺敘事與表演呈現	
第一節 傳統京劇與新編京劇的舞臺美術	217
一. 京劇舞臺的「布景」沿革考述	217
(一) 明清的戲曲舞臺布景	217
(二) 民國肇建後海派京劇的機關布景	219
(三) 臺灣新編京劇舞臺布景的使用源起	220

第二節 舞臺美術的敘事功能	223
一· 舞臺布景、道具的使用：從換場、裝飾性布景過渡至舞臺敘事	224
(一) 角色性格的呈顯與身分地位的象徵	225
(二) 故事敘事主軸的暗示以及情節的推展	227
(三) 象徵符號與敘事張力的形成	229
二· 燈光、音效、音樂的舞臺敘事	232
(一) 燈光、音效：從襯托環境氛圍到象徵劇中人物身分地位與心理活動的呈顯	232
(二) 音樂與聲腔系統的鬆動：京劇劇種特質的稀釋	235
1· 以其他劇種音樂、曲調突顯環境時空氛圍	236
2· 以主題曲加深劇作旨意	237
3· 以語言與聲腔系統來突顯角色人物的性格	240
三· 服飾、臉譜的變革：從程式規範掙脫，符合劇中角色性格身分的表徵	245
(一) 以服飾突顯角色人物身分及當下處境	245
(二) 內在心緒與角色性格的暗示	247
(三) 以面具抽離劇作之外：疏離、間離的敘事效果	251
第三節 演員表演身段、程式、行當的轉變：從演員談起	253
一· 斯坦尼斯拉夫斯基的表演方式：郭小莊的個性化表演	254
二· 腳色行當與京劇表演體系的“破”與“跨”：魏海敏的百變千姿	258
三· 多元立體的人物性格塑造促使演員不得不破除腳色行當的界限	261

第五章 戲曲導演的舞臺敘事

第一節	導演的舞臺場面調度	269
一·	何謂舞臺場面調度	269
二·	導演對舞臺場面的處理與調度	270
第二節	為演員和角色搭橋——指導演員進入角色之中	276
第三節	導演對異質藝術元素的挪用及舞臺風格的掌握	280
一·	舞蹈元素的挪用與借鑑	280
二·	電影畫面與技法的借鏡	283
第四節	導演對劇作的處理及舞臺氛圍的定調：以鍾傳幸與李小平二人為主	286
一·	鄂派風格影響下的「鍾傳幸實驗」	286
二·	受話劇與電影技法影響的李小平	291
三·	破與立之間：從《八月雪》與《水滸 108》談起	296
結論	21 世紀戲曲評論的發展概況與抒情精神的回歸	
第一節	21 世紀戲曲評論的發展概況	304
第二節	抒情精神的轉化與回歸——以“復古為創新”的新編	312



導 論

第一節 研究動機、方法、範疇與名詞界義

一·研究動機與方法

京劇在臺灣的發展迄今已有百年歷史，若以光緒十七年唐景崧請上海班來臺演出京調，為母祝壽算起，則約有百多年的歷史，不過此次的演出屬於私人堂會性質，並未擴及民間；真正的開展，宜以 1908 年「上海官音男女班」來臺演出算起，則京劇在臺灣的發展迄今恰好正滿百年。¹

這段百年歷史，又可以民國三十八年國民政府遷臺劃分為前後二期，遷臺之前的日治時期，可視為臺灣京劇的「前發展期」，主要聘請大陸京班來臺演出；遷臺之後的京劇，基於政治因素，政府投入了龐大的資源與人力，於軍中扶植獎掖京劇的發展，直至民國 84 年軍中劇團解散合併為「國光劇團」後，京劇方才脫離軍方體系，從此回歸藝術本質。

遷臺之前的京劇面貌，可在呂訴上、邱坤良、徐亞湘等人的著作中窺知樣貌；²遷臺之後的京劇發展在王安祈《臺灣京劇五十年》一書中亦有完整的陳述，本書以縱向的史觀呈現臺灣京劇的發展面貌，將臺灣京劇發展分為四期：奠基期、發展全盛期、轉型蛻變期以及「大陸熱」與「本土化」交互衝擊期，從轉型蛻變期開始，臺灣京劇無論在舞臺演出呈現或文本的精神內涵，皆有別於傳統京劇，各劇團的演出也不再以傳統為依歸，從生活週遭取材自創劇本，打破行當的表演程式，加入當代跨界的藝術元素，從而使臺灣當代的劇壇出現二股潮流，一股以維護傳統、講求「原汁原味」的風華再現；一股則是追求「推陳出新」，致力於

¹ 參見連橫《雅言》，《臺灣文獻叢刊》第 166 種，頁 35。關於京劇來臺之始的考察，一般都上推至劉銘傳任臺灣巡撫時，根據徐亞湘研究，劉銘傳所請的其實是福州的徽戲。且該書也考察了日治時期第一個來臺演出的「上海官音男女班」，時間點是在 1908 年，最後一個上海京班「天蟾大京班」離開臺灣的時間為 1936 年，前後近三十年。詳見《日治時期中國戲班在台灣》（臺北：南天書局，2000 年），頁 10、13。

² 呂訴上《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961 年）。邱坤良《日治時期台灣戲劇之研究 1895-1945》（臺北：自立晚報文化出版部，1992 年）。徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》（臺北：南天書局，2000 年）。李坤城《聽見歷史的聲音——1910-1945 台灣戲曲唱片原音重現》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000 年）。

京劇與當代美學的貼合。而後者從軍中競賽、「雅音小集」以來，迄今逾三十年的發展創新，卻未見系統性總結創作規律與舞臺實踐的專門研究，引發筆者想深入探索這批於「新編」、「現代」標目下的劇作在「敘事技法」和「舞臺演出呈現」二方面如何創發出與傳統不同的精神內涵與表演風格。此外，也希望藉由資料的羅列整理，為這些新編京劇留下一份劇目清單（包括傳統劇目所欠缺的編劇、導演以及舞臺美術的參與人員名錄），二方面則是希望藉由本論文拋磚引玉，引發更深入精闢的宏觀論述，吸引更多學者投身參與研究。

戲劇、戲曲文類有別於其他文類的主要特徵在於戲劇（曲）必須付諸於實際的舞臺演出，文學藝術生命才算完足。因而本文的研究範疇將從文本的分析與舞臺的演出二層來考察新編京劇的藝術實踐，研究方法除了傳統的書面文獻分析外，還包括各劇團劇作的影音、演出資料的觀賞以及相關人士的訪談。具體言之，本文的文獻分析包括（一）書面資料：刊行的劇本（包括網頁上的發表）、演出節目手冊、各報章雜誌的劇評；（二）網路資料：個人部落格以及各大 BBS 戲曲戲劇版的相關評論亦納入。影音演出資料，包括：各劇團的演出錄影、發行的演出 DVD，以及親臨劇場的觀戲經驗。訪談部分，對象以親身參與新編京劇創作的藝術家為主，其中又以編導演的訪談為最主要，透過一手資料的整理分析，建構臺灣新編京劇的風華。

論文寫作取法於西方文學理論的敘事學、歸納法與比較分析等理論方法，首先回歸於劇作文本，分析各作品的內在敘事技法與精神內涵；再比較分析各個劇作的特色，加以歸納整理，以釐清新編京劇在敘事技法以及舞臺演出呈現上有別於傳統的本質特點，突顯新編京劇的創新實驗精神與藝術貢獻。

二·研究範疇與名詞界義

本論文以「臺灣」「新編京劇」為研究範疇，此一範疇包含了空間以及劇種二種界義。

「臺灣」一詞的意義，不僅僅是「地理空間」上的意義，還包括劇作的「臺灣性格」，所謂的「臺灣性格」主要係指：（一）完全由臺灣編創與演出。（二）專為臺灣劇團編創且經實際舞臺演出，如《阿Q正傳》、《羅生門》便是延請大陸

劇作家專為臺灣「復興劇團」所全新編寫的劇作。(三)非在臺編創，但臺灣劇團在改編移植過程中加入屬於臺灣當代的視角與精神，³如《荒誕潘金蓮》一劇，導演鍾傳幸在改編過程中，加入了屬於臺灣當代的女性意識，轉換了魏明倫原著劇作中的反封建傳統意識，從而煥發出屬於臺灣當代的視角與精神。

總結來看，所謂的「臺灣新編京劇」，首先必須要能展現出臺灣的當代精神與視角，至於是否為臺灣所新製，則為次要條件。「新編」一詞，本論文取其廣義，包括完全獨運機杼、蕚新編寫，以及修編舊作賦予時代新意二種。⁴臺灣新編京劇在時間溯源上，可推至 1964 年軍中競賽戲採用新編京劇劇本，以及俞大綱、王安祈等人的躬身參與。從俞大綱、「雅音」以降，迄今將近五十年左右的歷史，近幾年各劇團推出新作時，總是有意識的冠上標目「新編」、「實驗」、「兒童」、「思維」、「女性」京劇，在劇團刻意的分類化的情況下，臺灣當代京劇發展可歸納為五種類型：

1. 傳統老戲：主要以民國初年的《戲考》一書所收的劇目為準，及四大名旦的專屬劇作。目前仍持續在搬演傳統老戲的劇團以「國光劇團」為主力，每週未固定於國光劇場上演傳統老戲。
2. 新老戲：⁵辜公亮文教基金會（又稱「臺北新劇團」、「李寶春京劇團」）於 1996 年開始，每年推出一次「新老戲」匯演。該劇團官方網站的分類，「新老戲」下包含了 1949 年「戲改」之後的作品，以及從其他劇種改編而來的作品，如張君秋的代表作《全本秦香蓮》、李少春《野豬林》，自崑曲改編而來的《十五貫》等；甚至連當代全新新編的《巴山秀才》、《原野》等劇也被列入「新老戲」的範疇之內。之所以出現將清末、民初、當代的劇作都一併納入「新老戲」的範圍，最主要的原因在於辜公亮文教基金會執著的是「表演風格」的「老」與「傳統」，演員的穿、扮、唱、唸、行當、做表、舞臺陳設等都

³ 此項分法係參考韓仁先《台灣當代新編京劇劇作藝術之研究（1949-2005）》，中國文化大學中國文學研究所博士論文，民國 95 年 5 月。唯第三項說法則為筆者自行定義。

⁴ 參上註及沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（臺北：國家出版社，2006 年），頁 58。

⁵ 新老戲名稱為「辜公亮文教基金會」所自創的一項分法，在該劇團的網頁上的新老戲收錄的其實包含了當代新編的《巴山秀才》和《原野》等劇，詳細劇目參見：<http://www.novelhall.org.tw/>。本文在尊重該劇團於網頁上的分類上，於取用上則必有所揀擇。

以傳統為依歸，力求在表演風格與程式不變質的前題下，探尋京劇的新可能。也就是說該劇團的「新老戲」的「新」指向的是題材、情節、內容、節奏等，而所謂的「老」則是傳統戲曲悠久的符號與程式，新的部分屬於可變性，依據當代的價值觀與藝術家的創意進行汰選處理；老的部分則不可質變，必須依循嚴密的傳統表演程式，「新老戲」追尋的最高標準是在嚴密的表演程式下，展露新的巧思與手法。不過，本文在揀擇上並不依此標準，而是將 1949—1976 年的劇目視為「新經典」，1977 年以降大陸的新編劇目方視為「新編劇」，此部分才是論文所要探討的部分。

- 3 · 新編京劇：「新編京劇」的「新編」意義有三：一是臺灣原創自製，二是移植改編大陸劇作（1977 年以降的新編劇作），但有臺灣當代的視角與精神，三是改（修）編傳統劇作，但有時代新意。而其中又以是否具有臺灣「當代視角與精神」為最核心標準與期待。
- 4 · 實驗京劇、小劇場京劇：不以「新編」為名，而以「實驗」、「小劇場」為掛冠，所謂的「實驗」或是在演出形式，或是劇作內容上，以開發知覺和藝術形式的創新為首要目的。以目前冠上「實驗」、「小劇場」的三齣新編京劇來說，《王有道休妻》、《誰都有祕密》著力於表演形式的實驗，而《青塚前的對話》則是劇作精神的蕪新與顛覆。
- 5 · 兒童京劇：「復興」與「國光劇團」皆有兒童京劇的推出，旨在娛樂、教育兒童，並為戲曲找到未來的觀眾。由於劇作的觀眾對象以及劇作旨意有其限定、特殊性，故作品內涵著重於京劇教育與道德規範的宣揚；而且由於目前尚處於摸索嘗試的草創期，作品的成績還極不穩定，質與量也都仍在累積中，因此，本論文暫不將「兒童京劇」列入討論範疇之內。

綜上所述，本論文的研究範疇，將以 1964 年軍中競賽戲開始採用新編劇本以及俞大綱、王安祈等人開始投入新編京劇的創作為時間起點，考察近四十多年來臺灣新編京劇的創作情況。依上述五項分類來看，屬於本論文研究範圍之內的劇作有「新編京劇」、「實驗京劇」、「新老戲」，唯「辜公亮文教基金會」劇團的官方網頁「新老戲」下列的劇目往往夾雜了「傳統老戲」與 1949 年大陸戲改以後的

「新經典」，而且將全新大型作的「新編」劇也放在「新老戲」之下，本論文在劇目的揀選上，並不依循原劇團的分類，基本上將以全新大型製作以及大陸新戲在臺首演為準，其中全新大型製作有：《原野》、《巴山秀才》、《孫臏與龐涓》、《十五貫》；而大陸新戲在臺首演則有：《曹操與楊修》、《三打祝家莊》、《寶蓮神燈》等劇。

除了上述劇作之外，早期學者如齊如山 1951 年為顧劇團所編寫的《征衣緣》、俞大綱、高宜三、張大夏、包緝庭、李浮生、申克常等人為三軍劇團所編寫的新作亦在本論文的範疇之內，如俞大綱為大鵬所編寫的《王魁負桂英》(1970)、《人面桃花》(1971)，陸光《新繡襦記》(1969)；高宜三為小大鵬編纂的《李娃傳》(1964)、大鵬《梵王宮》(1971)；包緝庭的《緹縈救父》(1970)由小大鵬演出，李浮生《南寧公主》(1970)為大鵬搬演；申克常《如姬盜兵符》(1967)、《斷橋》(1979)二劇由陸光搬演。

由於著重文本與舞臺演出二者的勾連性，因而一些案頭之作的劇本，如政府為鼓勵創作而設置的相關獎項「中華文藝獎」、「教育部文藝創作獎」之類的作品，因為未經舞臺實踐，故不擬納入討論範疇之內。

第二節 相關文獻回顧

檢視臺灣當代戲曲的研究，京劇與歌仔戲是學者關心投入最多心力的劇種，兩者的研究路徑也有些許不同，關於歌仔戲的研究，許多學者諸如林鶴宜、蔡欣欣、林茂賢等人致力於傳統藝人生命史的記錄以及傳統劇目的錄影整理，「保存」是目前學者所共同努力的方向。京劇的研究，目前則以王安祈為主，身兼學者與編劇身分的王安祈不僅以自身的創作經驗，也以豐厚的學識致力於「戲曲現代化」，「改革」是京劇界為吸引新的觀眾所做的努力，也是研究者與從事戲曲工作人員的共同目標。

由於本論文涉及了戲曲的文本與舞臺演出兩部分，因而在文獻回顧方面將從三個面向來討論：首先是戲曲研究方面，包括臺灣京劇史的整理、劇作的演出評論，以及本論文所要討論的主題「編劇技法與舞臺演出呈現的探討」，不過由於編劇技法與舞臺演出呈現的相關研究，相當稀少，而筆者所能搜尋到的資料中也還未見到完全相符的論述，因而將從戲曲的編劇、導演職能以及演員傳記等相關資料來補充。第二部分為各劇團影像資料的出版情形以及館藏地點的介紹。第三部分是相關的碩博士論文回顧。

分類實是不得不然的選擇，因為許多研究論著絕非可以單純劃歸為其中的某項分類，故在分類上，遇到涵蓋層面較廣的論著，將以其中心主題為主加以判定。而若該論著同時擁有二個份量相同的主題，則將同時分於兩類型之中。

一· 戲曲研究方面

1· 臺灣京劇史料的整理

十九世紀末，京劇隨著清廷的撫臺大使來到了臺灣，和其他地方戲曲一樣，很快的成為民眾休閒娛樂的重要活動。1916年，臺灣第一座西式鏡框式劇場「新舞臺」建成，重金禮聘海派戲班和京派戲班來臺演出，一時風靡全臺，然而好景不長，七、八年後，由於歌仔戲和電影的興起，以及第一次世界大戰後的經濟不景氣，京劇的影響日趨式微。直到1945年臺灣光復，國民政府遷臺後，於三軍編制下成立京劇隊，開始了京劇國家化的肇端。回顧京劇的歷史，我們會

發現京劇與政治的關係密切，京劇雖從民間的土壤滋長，然而卻在清宮廷演劇裡茁壯，復又在民國初年的「戲曲改良運動」裡「為政治服務」，四大名旦之首的梅蘭芳排演了新戲《生死恨》、《西施》等戲來激起民眾的愛國熱情，一時之間以戲曲來喚醒人心的呼聲震天價響。爾後雖然政治情勢有所改變，然而兩岸的京劇發展卻隱然有著相同的命運，大陸四九年之後所推行的「戲曲改革」以及文化大革命時的八億人民八臺戲的「樣板戲」，宣揚的是左翼政權一貫的「文藝為政治服務」的理念；而遷臺的國民政府則在政治力的介入下於各級軍中成立京劇團，最早成立的是空軍的「大鵬」，然後是海軍的「海光」最後是陸軍的「陸光」國劇隊。三軍國劇隊以保存中華文化為前提，因而多半集中於傳統劇目的整理、搬演；新編戲曲則見於每年的「競賽戲」中，然而競賽戲的前提必須是教忠教孝、宣揚愛國情操，因而在內涵主題上，畢竟仍有所限制。

因緣際會依賴國家力量保存下來，並且得到「國劇」一詞殊寵的京劇，有著幸與不幸的兩面，幸運的是它不像崑曲、梨園戲一般，成為落地黃花一去不返；不幸的是生存在政治保護傘下的它，始終未能萌發新的生命力。原本極富民間生機的它，日漸被「定格化」、「經典化」，「京劇到了臺灣後好像只有歷史而沒有發展。」⁶歷史的迴圈讓臺灣的京劇發展重演了百年前的歷史，經由民間劇團的努力，京劇開始有了新的面貌。

民國 68 年「雅音小集」成立，掀啓了臺灣「京劇現代化」的扉頁；然而京劇體系的真正質變尚待於民國 75 年創團的「當代傳奇劇場」；而後三軍劇團解散合併為「國光劇團」，復興劇團升格為「臺灣戲曲專科學校劇團」，京劇逐漸由政治培植下的「國劇」回歸到民間的商業機制。少了政治護持的京劇，該如何吸引觀眾走入劇場？成了一項新的挑戰與難題。在學者、編劇、導演、演員的共同努力下，「京劇現代化」隱然成為各個劇團不成文卻暗自努力的方向。

檢視臺灣對於這段京劇史的敘述，主要著作為：王安祈《臺灣京劇五十年》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002）；其次是林鶴宜《臺灣戲劇史》（臺北：空大出版社，2003）。王安祈《臺灣京劇五十年》是目前堪稱最完整的記錄，從縱向

⁶ 李孝悌〈戲裡乾坤大——大陸主要戲曲劇種在台灣的發展〉，《表演藝術》，第 33 期，1995 年 7 月，頁 32。

的史觀以及橫向的劇壇生態（包括劇團、人物、劇目、劇場、教育等等）雙向敘述，並有伶人小傳以及演員訪談紀錄，透過演員的親身敘述，作為補充印證，是目前研究臺灣京劇發展收錄資料最豐，論述最廣的著作；另外，尚有徐亞湘《日治時期中國戲班在臺灣》（臺北：南天，2000）、《史實與詮釋：日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》（臺北：宇宙，2001）、《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》（臺北：南天，2006）三書，從報刊史料勾勒出日治時期臺灣戲曲、京劇的演出活動，留下詳實的紀錄。

2·新編京劇的戲曲評論

臺灣的京劇評論不僅起步晚，也不太受重視。一來是因為京劇國家化的特殊地位，加上演唱的曲調又與臺灣這片土地脫離，因而京劇的觀眾有其限定性，也因此京劇在很長的時間裡只是小眾圈子的文娛活動，隨著政治局勢的轉變以及民間劇團的興起，情況才開始有所轉變。1971 年中華民國退出聯合國，當時文化界、全國上下所揭起的「尋根」浪潮，一時之間使代表中原正統的「京劇」成為時尚的代名詞，青少年穿著印有「雲門舞集」、「雅音小集」的T恤走在西門町的街上，標誌的是流行、摩登。

京劇開始有了不一樣的觀眾群之後，不管內行的、外行的，都可以在觀賞演出後投書報刊寫出自己的觀戲心得，因而戲評也不再只是侷限於流派藝術或是演員的表演身上，觀眾審美心理的變化，也撼動了長久以來京劇以名角挑班的「演員中心」制，當觀眾從以往的「聽」戲變成「看」戲之後，舞臺美術也必須隨之因應變化，一場新的戲曲改革正在醞釀之中。

因而從劇作的演出評論中，可以看出觀眾年齡、身分的變化，也可以看到劇團的成長以及臺灣當代京劇長程的變化。目前來說，戲曲演出評論主要刊載於民國 81 年創刊的《表演藝術》（後於民國 93 年改版為《PAR表演藝術》），該雜誌不僅刊登劇評，也刊載了許多戲曲的座談會記錄，包括：《徐九經升官記》、⁷《媽祖》劇評座談會，⁸並且主動舉辦各類表演藝術的座談會、專題介紹，以京劇領

⁷ 刊載於第四期，1992 年 2 月。

⁸ 刊載於第六十六期，1998 年 6 月。

域來說，千禧年舉辦「京劇跨界座談」，邀請現代劇場導演李國修與京劇工作者李小平、曹復永等人對談京劇與其他藝術結合的經驗，期望能對未來的京劇發展提出思考方針，2003年針對《八月雪》組織動員了學者、劇場工作者、音樂家撰寫一系列介紹文章，從音樂、禪學、文化生態等面向介紹《八月雪》的精神內涵，以及臺灣製作的意義。

在《表演藝術》雜誌出現之前，戲曲表演評論多散見於各大報刊（其中尤以民生報的「民生劇評」專欄為主）或《中外文學》、《當代》等雜誌；此外，尚有創立於民國66年歷時長達十三年的《國劇月刊》，唯《國劇月刊》代表的是咬字聲腔、演員流派藝術的傳統戲評，即便有新編京劇的劇評，也是以「維護傳統」的立場出發。

另外，「復興劇團」的相關演出多見於其專屬的《復興劇藝學刊》，民國88年與「國立國光藝術戲劇學校」合併升格改制為「國立臺灣戲曲專科學校」，並發行《臺灣戲專學刊》，此後國光劇團與復興劇團的演出評論、座談會、劇本等多見於此。民國85年復興演出《阿Q正傳》前後分別召開了「五四前夕談阿Q」座談會、「傳統國劇與現代劇場的耳語」、「新編國劇《阿Q正傳》評論座談會」三場會議所邀請的人士涵蓋詩人、小說作家、現代戲劇作家、導演、文化評論者、作曲家、新聞媒體工作者、中文系戲劇系學者教授與會，將原本屬於戲曲圈內的戲評擴展為文化論述，成為文化界盛事；同樣的行銷方法也用於民國87年所推出的《羅生門》一劇，該劇於演出前主動出擊邀請舞蹈界、學者、作家參與座談，期望凝聚的同樣是藝文界對京劇的關注，這些座談資料都與該劇劇本同期收錄於《復興劇藝學刊》之中。⁹此後，《復興劇藝學刊》（《臺灣戲專學刊》）有計劃的於新戲推出時，同時刊載劇本與劇評，以「專刊」、「專題」方式擴展劇作影響力，如民國95年發表《金鎖記》劇本時，也同時收錄了王友輝〈華麗也蒼涼的現代京劇—評國光劇團《金鎖記》〉一文。¹⁰《復興劇藝學刊》所收錄的這些座談評論、戲評、劇本，是研究新編京劇所不可或缺的重要參考資料。

⁹ 此二劇分別收入於《復興劇藝學刊》第十七期，民國85年7月；第二十四期，民國87年7月。

¹⁰ 收於《臺灣戲專學刊》第十三期。

民國 95 年《民生報》停刊，各報刊大量縮減「副刊」版面；93 年《表演藝術》改版，取消劇評專欄，改為宣傳性質濃厚的介紹性劇評，文字發表園地的驟減，加上網路事業的發達，使一般性的劇評轉往個人部落格、各大學的 B B S 網站發表；學者的評論則轉向深入、專業的學術文章，發表於具審查制度的學術期刊、各大學學報等等，也由於這些審查廢時曠日，因而往往未能有即時、立即性的反饋，整體而言，劇評的作用減少，理論分析的成分增加。

單篇的劇評、網路的評論，數量上相當可觀，在此不一一回顧，只就值得提出的現象加以說明：其一為單篇劇評雖沒有理論的建構，參照的比較分析，卻往往能一針見血指出劇作的優劣，從編劇、音樂、舞臺美術、表演程式規範等，都是討論的範疇；其二，劇評者的身分不限於專家學者，各階層身分的人皆能參與討論，往往能有不同層面、多元的思維，以《美女涅槃記》的劇評來說，葉芸〈美女涅槃之路究竟有多遠〉¹¹一文便以「瘦身廣告」的俏皮比喻，指出劇本在最後部分令人扼腕嘆息的簡化；又如《出埃及》的劇評，羅仕龍〈《出埃及》：首部曲〉一文以《星際大戰：首部曲》為比喻點出該劇的「異國想像」，想像的其實是一個已經漸行漸遠、卻又令人懷念追思的出神美感。¹²其三，網路上的劇評者身分往往是會使用電腦上網的年輕族群或青壯年，代表了年輕一輩對戲曲的看法，這類劇評多數都是直觀式的評語，「鼓掌鼓到手痠」或是「爛戲」之類的評語屢見不鮮，直接鮮明的點出觀者的喜惡。其四，隨著部落格的興起以及書面文字發表園地的大幅縮減，許多劇場專業工作者或是文化觀察者，改在自己的部落格書寫觀戲心得，這類的劇評通常不限於單一劇種，文字也較具有深度，如PChome新聞台的Blog「戲子雜記」。¹³另外一些年輕學者也「筆分二路」，在部落格發表較為精簡扼要的劇評，具學術性質的劇評則收入於論文專著之中，如沈惠如在新浪的「硯侶齋」部落格，¹⁴發表了《金鎖記》、《王熙鳳大鬧寧國府》等劇的戲評；

¹¹ 收入於《表演藝術》第三十四期，1995 年 8 月，頁 61。作者身分雜誌社只以「觀眾」註明，應為一般觀戲觀眾，而非學者或研究生。

¹² 見《表演藝術》第八十六期，2002 年 2 月，頁 83。該文作者為臺大戲劇研究所研究生。

¹³ 參見<http://mypaper.pchome.com.tw/news/aleswang/3/1269545287/20060530220448/#3464441>，該部落格作者雖未直接點出自己的身分，但從其所發表的文章來看，幾乎全為觀戲心得評論，且不限於京劇，旁及舞臺劇、小劇場、布袋戲等各劇種，文章分析甚為深入，而且字裡行間的行文，不時透露出專業劇場工作者的暗示。

¹⁴ http://blog.sina.com.tw/carol_51/article.php?pbgid=9765&entryid=43449

而其學術專著《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》一書對國光「臺灣三部曲」的評論，便非以單一劇評的寫作方式為之，而是將之置於學術研究架構下，從「戲曲在地化」的編演政策來談。

二十一世紀學者的戲曲評論出現明顯的變化，從原本直觀的觀戲心得感想，轉向深度的學術論文分析，學者往往以文學理論、比較分析等研究方法著手寫作劇評，以理論為基礎建構，劇評為輔助例証，交織共構理論與實例的雙重敘事。然而過於專業性的文字，使得能閱讀、會閱讀這些劇評的人縮減至專業領域的研究者，「劇評」的意義被弱化，成為學術論著的一部分。

就目前來看，書中收錄新編京劇劇評的論著有：王安祈《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁，1996）、《當代戲曲》（臺北：三民，2002）、《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家，2006）；李惠綿《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家，2006）、《戲曲新視野》（臺北：國家，2008）；沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（臺北：國家，2006）。

王安祈所撰寫的《傳統戲曲的現代表現》一書涵蓋的層面包括了民國以來的崑劇發展，以及京劇在臺灣的發展脈絡和大陸劇團來臺對臺灣戲曲界的影響，書的末章是劇評數則，主要是以大陸來臺演出的「新編京劇」為主，包括《曹操與楊修》、《唐太宗與魏徵》、《無限江山》等戲。

《當代戲曲》一書分為三章，以介紹與評論雙重筆椽交織而成脈絡。首章敘述海峽兩岸自四九年後的一系列戲曲改革與創新；次章針對如何評析當代戲曲提出八項要素並輔以實際劇評為例；末章選入新編戲曲的經典唱段，從認識、評析與劇作三方面構築臺灣「當代戲曲」的發展狀況與面貌。此書雖未明確以「史」為題，然其行文敘述以及劇評編次上皆是按年編纂，頗有縱向史觀的側影，因而若說《當代戲曲》一書為當代戲曲史的縮影亦無不妥。

《為京劇表演體系發聲》集結作者的單篇論文而成，而關注的焦點集中表現在京劇的表演藝術與程式規範。本書與《當代戲曲》可視為姐妹作，《當代戲曲》關心的是戲曲改革後的新編戲的美學；此書則落實於傳統體系，試圖為失去知音的傳統戲曲，找回它的位置。書分上、下二編，上編分別從五個面向探討京劇的

表演體系，下編則是作者個人的心得與編劇體驗。下編雖非學術性的評論或理論架構，但由於該書作者參與了臺灣許多重要新編京劇的編劇工作，見證了新編京劇一路走來的顛簸行跡，在編劇自抒胸臆的字裡行間，流露了許多有助於理解臺灣當代新編京劇的創作內涵與一路走來大環境變化的訊息。

李惠綿《戲曲表演之理論與鑑賞》從戲曲表演／文本鑑賞二方面深入剖析近十餘年的「新編」戲曲，評析的作品概括傳統與現當代，劇種亦不限京劇。京劇部分，除論及《徐九經升官記》與《美女涅槃記》的由「形殘之迷」悟「神全之境」外；也運用比較分析的手法，針對新編京劇《三個人兒兩盞燈》和【明】王驥德的雜劇《男王后》的情欲流動與性別越界，做分析比較。表演部分則集中於《巴山秀才》、《王熙鳳大鬧寧國府》二劇的舞臺呈現與臺灣導演在移植改編過程中所加入的新意。

沈惠如《從原創到改編－戲曲編劇的多重對話》一書為其博士論文的修訂，由於作者有多年的編劇經驗，從理論與實務二方面著手討論戲曲題材的改編與原創，輔以實際例證來分析改編與原創的差別，劇種涵蓋崑曲、京劇、歌仔戲等在臺灣蔚為主流的戲曲。篇末針對國光劇團「臺灣三部曲」的文化意涵，及戲曲在地化提出省思，可看出作者理論、實務與批評三面向兼攝的企圖心。

專家學者從表演理論、表演體系以及創作手法等面向深入探尋新編京劇的「新意」，整體來說，主要仍是依循於傳統表演理論來評賞新編京劇的創作，零星散見於各書的劇評，並未成為一完整的理論體系。本文試著以歸納法原則，歸納出新編京劇的劇作特徵，再加以分析建構新編京劇的如何透過外在形式，包括敘事結構、敘事技法以及舞臺形式表現等，催化劇作內涵精神的核心質變，以期能完全彰顯出新編京劇有別於傳統的「新意」。

3·編劇、導演、表演的實務與理論

戲曲不同於其它文體，它必需搬演於舞臺上才有其生命力，相較於傳統戲曲以演員為中心的呈演方式，新編京劇更接近整體劇場的呈現，編劇、導演與演員三者鼎足而立，因此，欲全面了解新編京劇的發展面貌，便不能遺漏這些劇場藝術者的著作。首先先就編劇方面的理論著作來說，目前在臺灣可見到的編劇論著

有：陳亞先《戲曲編劇淺談》（臺北：文津，1999），鄭懷興《戲曲編劇理論與實踐》（臺北：文津，1999），劉慧芬《京劇劇本編撰理論與實務》（臺北：文津，2000），宜加以說明的是：這些著作所談論的劇種不限於京劇，鄭懷興即為歌仔戲的編劇家，劇種屬性雖不同，然所提出的編劇理念卻極為相似，由於這些論著通常是個人多年實務淬礪的總結，因此多以實例分析為重，戲曲理論為輔，而這之中除了劉慧芬為臺籍編劇家之外，其餘二人皆為大陸籍作家。這樣的現狀，一方面固然與臺灣的戲曲編劇，往往為學者教授所兼任，因而主要心思仍放在學術研究領域之上，未能像大陸「專業的」戲曲作家為自己的創作經驗留下文字記錄；二方面也透顯出臺灣新編戲曲作品尚在實驗發展階段，各種創新摸索皆尚未定型，因而尚未能出現總結性的著作。

陳亞先《戲曲編劇淺談》一書，沒有理論解說，全以實例為証，可視為劇作家看戲、編戲的真誠心得記錄。鄭懷興《戲曲編劇理論與實踐》與陳亞仙一書相似，皆屬個人創作的心得記錄，從實務創作中凝鍊編劇理論。劉慧芬《京劇劇本編撰理論與實務》一書以劇本的三大支柱「結構、曲白、人物」為綱架，分為上、中、下三篇，是三書中最具理論性質的論著，上篇以宋金雜劇為起點，談古典戲曲的劇本結構理論，同時借鑑西方戲劇理論指出戲劇、戲曲結構上的差異；中篇談京劇聲韻源流與特色；下篇從京劇的行當程式、人物形象的塑造方法談戲曲人物的基礎與特性。此書涵蓋基礎曲論以及實例分析，展現了不同於上述幾位大陸作家近似創作經驗的心得寫作，由於著重於「主題實務」論述，尋繹的重點在於京劇劇本編撰基礎理念的剖析與編撰實務的確實掌握，因而一般編撰劇本專書中定會置放的「主題」或「情節構思」等議題，未列入討論，也是此書的特出之處。

其次，就導演與表演理論來說，黃在敏《戲曲導演藝術論》（臺北：文津，1999）、劉慧芬《古今戲臺藝術與戲曲表演美學》（臺北：文史哲，2001）是目前在臺唯二可見的論著。黃在敏為大陸學者兼戲曲導演，該書除了概括性的理論認識外，也兼及其自身排演京劇、湘劇、豫劇、秦腔等劇種的心得總結；劉慧芬則從戲臺的構造推演至傳統戲曲的舞臺造景，再以蓋叫天為例探討京劇演員的表演美學等，最後從新編京劇《曹操與楊修》一劇來談論戲曲導演的舞臺職能，並收錄多篇關涉多種劇種的劇評文章。另外，黃克保《戲曲表演研究》（北京：中國

戲劇，1992）一書為目前專門談論戲曲表演的專書，唯該書所談的戲曲表演偏重於「傳統戲曲」生旦淨丑雜等表演行當的程式規範；此外，該書的理論觀點並未跳出一般對於傳統戲曲表演風格的論述，因而該書雖題為《戲曲表演研究》其實與一般介紹「戲曲美學」概述的書籍相距無多，而且由於該書的成書年代甚早，書中的評論觀點帶有濃厚的馬克思主義意識色彩，是故該書對於研究臺灣當代新編京劇的表演風格助益不大。

總括來說這些著作都不限於單一京劇劇種的分析、論述，然而藝術原是百川匯流於一，劇種屬性雖不相似，但編劇技法與導演的工作職能卻是萬變不離其宗，雖然這些論著偏向於實務性的心得總結，缺少理論為基礎架構，然卻是編導自己最真實的一手資料記錄，自有其參考價值；反而是學者的理論論著觀點過於傳統與僵化，參考價值不大。

4 · 演員的傳記

演員可說是傳統戲曲的靈魂人物，四大名旦梅蘭芳有編劇齊如山為其量身編劇，並且有專屬的琴師為其伴奏，然而梅蘭芳不單單只是演員而已，他也親身從事服裝、舞臺布景的設計、改良，甚至是排演（若以現今西方戲劇的概念來說便是「導演」一職）。因而從演員的回憶錄或是傳記中，可以窺見的不僅僅只是一個「演員」的成長史，尚包括了整個大環境對該劇種的接受度以及當時的文化氛圍，以及許多第一手的「演出實錄」，包括劇場、舞臺、燈光等各部分的記錄，甚至上演時所遇到的困難與問題等等，對於研究舞臺的演出呈現當為一項重要的資料。目前臺灣京劇演員的傳記，多半由演員口述，而由他人代為執筆，按出版年代先後順序依次為：

顧正秋、劉枋《顧正秋的舞臺回顧》（臺北：時報，1978）

章遏雲、沈葦窗《章遏雲自傳》（臺北：大地，1985）

魏海敏、張必瑜《水袖與胭脂——魏海敏的舞臺生涯》（臺北：商周，1996）

顧正秋《休戀逝水——顧正秋回憶錄》（臺北：時報，1997）

柳天依《郭小莊雅音繚繞——臺灣第一位致力於國劇現代化的人物》（臺北：臺

王安祈《金聲玉振——胡少安京劇藝術》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002）
——《寂寞沙洲冷——周振榮京劇藝術》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003）
——《蕙風蘭生：高蕙蘭紀念特輯》（臺北：國立國光劇團、傳統藝術中心，2004）
魏海敏著，陳慶祐文字撰述《女伶：魏海敏的影像自述》（臺北：積木，2006）
盧健英《絕境萌芽：吳興國的當代傳奇》（臺北：天下，2006）
徐露《露華凝香：徐露京劇藝術生命紀實》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2006）

從這份表單中可知，除了最早確立地位的名角顧正秋於 1978 年即有回憶錄出現，以及早期由大陸來臺演出的章遏雲於 1985 年有傳記出版外，其他在臺灣培養成長茁壯的演員，傳記的出版則遲至於 1996 年之後。也就是說自 1996 年之後，臺灣京劇界自己培育的演員才正式成熟，有他們個人的代表作品。就出版社來看，民間出版社出版的傳記為郭小莊、魏海敏、吳興國等人，這三人有著共同的特色就是都致力於臺灣京劇的現代化。民間出版社的出版品主要依據商業利益來考量，所以，我們是否可以大膽的推論，臺灣戲曲的現代化，已蔚為風潮並培養了一批數量可觀的觀眾，甚至這些演員也有可能像之前的京劇名角或偶像明星一樣，有著死忠的粉絲，因而出版社願意出版這些演員的傳記。反觀周振榮、胡少安、徐露這些老一輩恪守四功五法「家規」的演員，為他們留下身影記錄的則是來自於國家的力量與學者的記錄，哲人已遠，「典型」已為夙昔。現在活躍於京劇劇壇的演員，在傳統的程式上匯合各類型的表演技巧，開展新的表演風格與體系，京劇現代化由演員開始正擴及於編劇、導演、舞臺美術，而由這些演員的回憶與口述裡，我們依稀可以從字裡行間窺見那未曾留下身影記錄的舞臺演出與編導演三者彼此的默契配合。

5 · 關於舞臺演出與舞臺美術的專著

中國傳統戲曲舞臺時空的靈動性，一向是探討中西戲劇差異時，最常被提出

討論的部分，許多研究者或從戲曲表演的程式美學，或從山水繪畫、文學傳統、老莊哲學中生發，闡釋傳統戲曲舞臺上寫意的時空觀。相較於西方戲劇，中國傳統戲曲的舞臺美術呈現出簡單化、象徵化的傾向，因而目前尚未見到有專書深入討論中國傳統戲曲的舞臺美術，多於戲曲美學專著中以一至二章或一節的篇幅來交待，例如：傅謹《戲曲美學》中於第五章〈戲曲的表演形態〉中從中國文學傳統來尋繹傳統戲曲舞臺上的「質直樸素」美學風格；而韓幼德的《戲曲表演美學探索》於第二章第三節中，將中國繪畫的「工筆」、「寫意」原則，提煉為戲曲舞臺美術的主軸，論述戲曲表演的寫意藝術；蘇國榮《中國劇詩美學風格》〈舞臺處理的假定性〉一節裡，從戲曲的民間性以及「衢州撞府」的演出方式來談戲曲舞臺的虛擬特色。這些學者以其自身的學養從不同的文化層面論述戲曲的舞臺美術，可惜的是，多止於「述」，而缺乏「論」，而且侷限於傳統戲曲，未能拓及至當代戲曲的舞臺美術範疇。

目前有關「戲曲舞臺美術」的研究集中於大陸學者，欒冠樺《戲曲舞臺美術概論》（北京：文化藝術出版社，1994）是目前可見第一部有系統描述戲曲舞臺美術的專著，書分為四篇，分別為原理、系統、發展、創作篇，討論的範疇從舞臺美術的特性、功能，演員的扮飾、符號系統，舞臺美術的發展歷程，從事舞臺設計所需備有的專業素養等，相當全面的「概論」戲曲舞臺美術的發展，以及舞臺美術所涉及的面向。由於涵括的範圍相當廣泛，因而所有的觀點也都只是點到即止，未能深入論述最核心的問題——即「舞臺美術」與劇作內涵之間的關係，也就是說為何要在戲曲中使用舞臺美術？「舞臺美術」如何彰顯劇作的本質與精神？這部分核心問題，反而是該書未觸及的部分。

張連《中國戲曲舞臺美術史論》（北京：文化藝術出版社，2000）分為上下兩篇，上半篇著重縱向的舞臺美術「史」介紹，上溯至先秦下及當代；下篇概論戲曲舞臺美術的功能、審美觀。趙英勉《戲曲舞臺設計》（北京：文化藝術出版社，2000），該書與張連的《中國戲曲舞臺美術史論》同樣是做為大陸高等教育的教學教材，二者相輔相成，書中談論的範疇從舞臺設計的造型基礎，從古至今戲曲舞臺的藝術特徵、時空運用等，以及中國戲曲與莎士比亞戲劇在戲曲舞美上的運用分析比較，既有縱向的史觀，也有橫向的比較分析，唯所碰觸到的議題皆

屬概括式介紹，談論的是舞臺美術的硬體設計部分，較適宜做為劇場工作者的教材使用。

胡勝妙《充滿符號的戲劇空間》雖題目為戲劇「空間」，然而該書所論的是戲劇的「舞臺美術」，涵括中國的話劇、戲曲，以及西方戲劇的舞臺設計。整體說來，該書對於話劇與西方戲劇舞臺美術的描繪比重遠多於傳統戲曲，同時由於寫作重點在於「舞臺美術」的設計，故將舞臺美術抽離於劇作文本之外，獨立談論舞臺美術的設計與運用

上述四書或談論戲曲、或話劇的舞臺美術，然其最主要的特徵皆是視舞臺美術為獨立個體，偏重於硬體設計介紹，未深入分析舞臺美術與劇作二者之間的互文關係，比較不適合本論文的研究範疇。此外，曾參與過許多戲劇、戲曲舞臺美術設計的聶光炎亦著有《舞臺技術》（臺北：黎明文化，1972）一書，唯該書同樣為專業性的舞臺美術設計書籍，適合給從事劇場工作者閱讀。

綜括來說，戲曲學者對於戲曲舞臺美術的探討，共有二種入手途徑，而其中又與談論的是傳統或現代新編戲曲有關。第一種是將舞臺美術納入表演風格之內討論，這類的劇作通常指向傳統戲曲，箇中緣由，固然是因為傳統戲曲的舞臺美術，除了簡單的砌末與守舊外，舞臺上幾乎沒有任何美術裝置，因而只能討論舞臺的時空觀與表演美學的呈現；另一方面也與研究者將焦點放於戲曲美學的整體風格有關，因而較少將舞臺美術單獨提出討論。其二，則是將「舞臺美術」獨立抽離而出，進行專業性的討論介紹，而這主要與戲曲在現代化實驗改革之中日益重視舞臺美術有關。

雖然傳統的一桌二椅有其高度的凝煉、象徵性，然而時代的變化、劇場空間的轉換，都已然隱隱要求著新的舞臺設計；加上新編戲曲的劇情結構不再僅是傳統直線性的敘述手法，因應劇情的轉變，舞臺空間呈現出多樣化的表現方式，嶄新的戲曲舞臺美學正在氤蘊，等待相關的研究者參與其中，唯目前可見關於「舞臺美術」的書籍都傾向於硬體設計的專業性論著，以專業設計的角度眼光來談舞臺的形式、設備，較少貼近於劇作與舞臺美術之間的相互呈現。

本論文的著眼點與上述四書正好相反，是將舞臺美術與劇作之間視為整體的

有機關聯，回歸於劇作文本自身，從文本出發談舞臺美術如何強化劇作的內在精神，彰顯新編京劇的舞臺美術如何如何說出劇作的潛臺詞、內在精神意涵，從而擔負起敘述潛在臺詞的敘事者功能。

二·相關劇作及音像資料的出版

1·劇作出版資料

京劇文本不似小說散文可以獨立閱讀，因而相關的劇作出版並不多。以目前來說，活躍於京劇界的編劇以王安祈為主，早期為國軍競賽戲以及雅音小集所編寫的劇本收於《曲話戲作》（新竹：新竹市立文化中心，1993）、《國劇新編：王安祈劇集》（臺北：文建會，1991）；接掌國光劇團藝術總監之後，為國光所編寫的一系列以女性情慾為探索對象的新編京劇作品，則收錄於《絳唇珠袖兩寂寞》（臺北：INK 印刻文化，2008）一書。此外，所著的《當代戲曲》一書的下章，收錄了大陸自四九年以來的新編戲曲劇本，如《曹操與楊修》、《春草闖堂》等劇，也可做為參考。

另外，復興劇團的新編京劇劇本多見於《復興劇藝學刊》諸如：《法門眾生相》（10：1994）¹⁵、《荒誕潘金蓮——一個女人與四個男人的故事》（11：1995）、《美女涅槃記》（12：1994）、《徐九經升官記》（13：1995）、《阿Q正傳》（17：1996）、《羅生門》（24：1998）、《出埃及》（1：2000）。

而「國光劇團」的新編京劇則可由「國光劇團」網頁中的下載專區取得：如《新陸文龍：十六少年時》（1995）、「臺灣三部曲」（媽祖：1998；鄭成功與臺灣：1999；廖添丁：1999）《地久天長釵鈿情》（2000）、《王熙鳳大鬧寧國府》（2003）、《李世民與魏徵》（2004）《三個人兒兩盞燈》（2005）、《胡雪巖》（2006）、《金鎖記》（2006）（《金鎖記》劇本另收於《臺灣戲專學刊》（13：2006）；甚至實驗小劇場《王有道休妻》（2004）和實驗京劇《青塚前的對話》（2006）、以及執戲曲界牛耳的曾永義教授為「國光」所編寫的《牛郎織女天狼星》（2001）等劇。

除此之外，不能忽視的尚有一直致力於京劇本質的創變的當代傳奇劇場，其

¹⁵ 此格式，前面的數字代表期數，後面的數字為年代。

中可視為創團代表作的《慾望城國》劇本刊行於《中外文學》，此後，當代傳奇的京劇劇本未見正式發表於雜誌刊物中。而臺北新劇團（又名「李寶春京劇」）的新編京劇劇本目前已陸續整理刊登於新舞臺網頁之上。

2 · 音像出版品

音像的出版是另一種推廣戲曲的途徑，雖說表演藝術只活在「當下」的「那一刻」，時間過了就猶如落花一逝不返，然而透過音像的錄影出版，讓來不及趕上的觀眾可以稍解遺憾之恨，最早有計劃將演出資料公開出版發行的為「雅音小集」。「雅音小集」開始了臺灣京劇現代化的進程，對京劇抱持滿腔熱忱的郭小莊除了深入校園巡迴演講，接受電視廣播專訪，任何能夠行銷京劇的管道都在郭小莊的嘗試之內，也可以說「雅音小集」是第一個有計劃採用商業行銷方式來行銷京劇。因此，雅音的演出除了在電視臺播出外，也製成錄影帶發行，2008年並由臺視文化重新以DVD格式製作發行，收錄《紅綾恨》、《歸越情》、《問天》、《王魁負桂英》、《再生緣》、《紅娘》等六部。

「當代傳奇劇場」也在成立二十週年時，推出《慾望城國》十週年演出紀念DVD，此外尚有《李爾在此》、《暴風雨》以及實驗京劇《獨當一面》的DVD發行。此外，於國家戲劇院的演出則留存有錄影資料，如《王子復仇記》、《金烏藏嬌》、《夢蝶》（崑曲）等，唯只限於兩廳院圖書室使用，並不對外出借。

「復興劇團」的作品，目前較難尋覓，不過，仍可於國家戲劇院的錄影資料中蒐羅一二，然而，前提是必須該劇於國家戲劇院演出方可，其中《荒誕潘金蓮》、《美女涅槃記》、《徐九經升官記》、《羅生門》、《出埃及》等劇即是在國家劇院演出，可至兩廳院圖書室借閱觀賞。

「國光劇團」的出版算是最完整，幾乎所搬演過的作品目前都有DVD的出版，以新編京劇來說有「臺灣三部曲」：《鄭成功與臺灣》、《媽祖》、《廖添丁》，還有《大將春秋》、《地久天長釵鈿情》、《牛郎織女天狼星》、《未央天》、《閻羅夢》、《李世民與魏徵》、《王熙鳳大鬧寧國府》、《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》、《胡雪巖》、《快雪時晴》、《狐仙故事》等。

三·碩博士學位論文

目前臺灣的當代戲曲研究仍屬少數，對於新編京劇的研究則又更為稀少，目前來說最早開始關注「戲曲改革」問題的是林顯源於 1997 年於文化大學藝術研究所就讀期間所撰寫的碩士論文《傳統戲曲在台灣現代化過程探討》。之後在曾永義、林鋒雄、王安祈、潘麗珠等人的指導下，陸續有碩博士研究生投入新編京劇的研究。茲依年代羅列如下：

1·碩士論文：

劉先昌《論軍中劇隊在台灣京劇史上的影響——以陸光國劇隊為析論範圍》。中國文化大學藝術研究所。指導教授：王安祈。民國 87 年 6 月。

柯曉姍《當代傳奇劇場舞台演出本之研究》。中國文化大學藝術研究所。指導教授：林鋒雄。民國 88 年 6 月。

王吳瑄《俞大綱劇作研究》。國立中央大學中文研究所。指導教授：李國俊。民國 88 年 12 月。

柯立思《傳統戲曲旦行表演新詮釋——以當代京劇《穆桂英掛帥》、《杜鵑山》及《慾望城國》之劇場表演為範疇》。國立藝術學院戲劇研究所。指導教授：賴聲川。民國 88 年。

倪雅慧《台灣新編京劇中現代劇場方法運用之研究——以「國立臺灣戲專國劇團」為例》。國立成功大學藝術研究所。指導教授：石光生。民國 89 年 6 月。

黃千凌《當代戲曲跨文化改編（1981-2001）》。國立臺灣大學戲劇研究所。指導教授：王安祈、林鶴宜。民國 90 年 6 月。

廖秀霞《戲曲虛實論研究——以王安祈劇作為例》。國立臺灣師範大學國文研究所。指導教授：潘麗珠。民國 90 年 6 月。

劉浩君《九〇年代台灣京劇新作及其社會文化意涵研究》。國立清華大學中國文學研究所。指導教授：王安祈。民國 90 年 7 月。

陳佳汝《俞大綱劇作中的女性形象》。中國文化大學戲劇研究所。指導教授：林鋒雄。民國 91 年。

蔡培煌《當代台灣地區京劇劇團經營及其美學之研究》。南華大學美學與藝術管理研究所。指導教授：周純一。民國 91 年。

紀家琳《劇場現代化對台灣新編京劇表演藝術之影響》。中國文化大學藝術研究所。指導教授：朱芳慧。民國 92 年 6 月。

張志瑜《兒童京劇劇本創作：兼談基本理念》。中國文化大學戲劇研究所。指導教授：黃美序。民國 93 年 6 月。

何元佳《台灣京劇的劇場溯源：京劇表演程式與展演空間之研究》。中原大學建築研究所。指導教授：郭肇立、黃俊銘。民國 93 年 6 月。

陳淑美《齊如山京劇參與之探討》。佛光大學藝術學研究所。指導教授：林谷芳、李國俊。民國 93 年。

曾琴芳《京劇與歌仔戲《孔雀膽》之比較探究》。國立臺灣師範大學國文學系。指導教授：潘麗珠。民國 94 年。

鄭傑文《慾望現代與混血表演：1986-2006 當代傳奇劇場作品初探》。國立臺灣大學戲劇學研究所。指導教授：王安祈。民國 96 年。

郭斯貽《京劇楊家將女性群像—從傳統到當代》。國立臺灣大學戲劇學研究所。指導教授：王安祈。民國 96 年。

吳桂李《李寶春京劇藝術研究(1991-2006)》。中國文化大學戲劇研究所。指導教授：陳芳。民國 96 年。

2 · 博士論文：

沈惠如《現代戲曲編劇舉例探討》。東吳大學中國文學研究所。指導教授：曾永義。民國 94 年 6 月。

韓仁先《台灣當代新編京劇劇作藝術之研究》。中國文化大學中國文學研究所。

指導教授：曾永義。民國 95 年 5 月。

由這份表單可以看出研究範疇與方法相當廣泛，有傳統的文本分析，如《當代傳奇劇場舞台演出本之研究》、《俞大綱劇作研究》、《俞大綱劇作中的女性形象》、《兒童京劇劇本創作：兼談基本理念》、《戲曲虛實論研究——以王安祈劇作為例》，立基於文本層面，探尋劇作的情節、結構、主旨思想、人物塑造、舞臺搬演等藝術特質的呈現；一直興盛不衰的主題學研究《京劇楊家將女性群像——從傳統到當代》以楊家將的女性形象為主題研究，串聯傳統到當代的京劇演出面貌；也有編導演個人戲曲生命藝術的探索和劇團藝術定位的討論，如《齊如山京劇參與之探討》、《李寶春京劇藝術研究 1991-2006》、《論軍中劇隊在台灣京劇史上的影響——以陸光國劇隊為析論範圍》、《慾望現代與混血表演：1986-2006 當代傳奇劇場作品初探》，前二本論文主要是從個人的藝術生命切入，展現臺灣京劇的發展概況以及個人對於劇壇的影響，頗有為人立傳的味道。後二本論文則是試著從劇作的分析評論，探尋劇團在縱向「歷史軸度」上的位置。

除了傳統的研究分析外，90 年代後期新興的文化論述、比較分析也開始為新編京劇的年輕研究者所採用。或將劇作置於社會文化的脈絡關係，探尋劇作與時代環境氛圍的聯繫，如《台灣當代新編京劇劇作藝術之研究》、《九 0 年代台灣京劇新作及其社會文化意涵研究》，或探尋文本的跨文化現象《當代戲曲跨文化改編（1981-2001）》、各劇種搬演之間的比較分析《京劇與歌仔戲《孔雀膽》之比較探究》等，從宏觀的視野呈現臺灣當代新編京劇與其他文化元素的交融，以及劇作的時代精神和社會文化的相映。

此外，新編京劇的演出相較於傳統最大的不同在於表演程式與舞臺美術的運用，因而有相當部分的論文針對新編京劇的演員表演程式、劇場技術、劇場空間等議題深入討論，如《傳統戲曲旦行表演新詮釋——以當代京劇《穆桂英掛帥》、《杜鵑山》及《慾望城國》之劇場表演為範疇》、《台灣新編京劇中現代劇場方法運用之研究——以「國立台灣戲專國劇團」為例》、《劇場現代化對台灣新編京劇表演藝術之影響》等。這些論文研究者各自從文學、戲劇、藝術的專門領域入手，談論劇場現代化對表演藝術的影響，以及新編京劇運用現代劇場方法時的優缺

點，值得注意的是「外行人」建築系的學生也開始注意到了劇場展演空間與表演程式之間的關聯性，《台灣京劇的劇場溯源：京劇表演程式與展演空間之研究》以建築的角度分析西方劇場現代化空間對京劇表演所產生之影響。該論文藉由京劇的歷史沿革，談論各種表演空間對於京劇表演本質所造成的影響，最後針對現代化展演空間裡所進行的京劇表演進行分析，提出重構京劇表演空間的呼籲。

上述的論文研究者從各個領域切入新編京劇的分析研究，在肯定新編京劇的創新勇氣前提下，深入劇作的藝術美學，從人物形象、表演行當、現代劇場技術的運用、跨領域文化分析等為新編京劇尋求更廣闊的文化地位。唯這些論文所觸及的領域範疇或集中於某一作家、劇團、演員的藝術成就；或是以宏觀的文化論述探尋新編京劇的社會文化意涵，以及跨文化、跨劇種的文化現象；或從劇場空間、現代劇場技術層面談新編京劇表演風格的轉變，涵蓋面看似十分周全，但卻讓人感到不足，因為這些研究有的取材過於狹隘，限於單一作家、演員、劇團的取樣，未能觀照出當代新編京劇發展的全面面貌；而大部分的論文則是將新編京劇置放在社會文化、跨文化劇種的比較分析之下，未從最核心的劇作文本出發，除了韓仁先《台灣當代新編京劇劇作藝術之研究》一書明確點題出「劇作藝術」之研究外，其餘論文偏重於宏觀的現象論述。

唯韓仁先一書雖以「劇作藝術」為題，但文中真正分析劇作藝術的篇章只有二章，且主要是討論劇作文本的主題思想，並未深入分析新編京劇在敘事技法上有別於傳統的新意，雖然敘事技法屬於文本的形式層面，然而新編京劇敘事技法的變革實與劇作內在精神亟欲尋求創新突破的出口密切相關，正是為了突出強化劇作中心思想，才使敘事技法有了不同於傳統劇作的敘事方式；而敘事方式的改變，又連帶影響了舞臺的演出呈現，三者相互勾纏。也就是說劇作的內在精神為核心本質，敘事技法與舞臺呈現各為不同形式狀態，透過外在形式的變革，新編京劇要達到的是內在精神的質變，而這部分，在相關的研究論述中似乎都未能指出，這也是本論文之所以選擇敘事技法與舞臺呈現做為研究當代新編京劇的最主要緣由，因為這二者所牽涉的除了外在形式的分析，更重要的是這些全部都直指劇作文本核心內涵的質變，而這才是新編京劇之所以有別於傳統的最重要之處，「新編」二字最主要的意義即在於此。

第三節 各重要劇團演出劇目及其風格、敘事技法概述

一·軍中競賽階段

(一) 背景概述

民國 42 年顧劇團結散之後，軍方將當時視為「國劇」的京劇納入軍中扶植，各軍種自動在軍中康樂隊中組成京劇團體，並且於民國 54 年推動“國軍新文藝運動”，於每年十月舉辦“國軍文藝競賽”，國劇也是競賽的內容之一，至 1994 年止共計二十九年（中間有四年停演），產生三十屆（實際只有二十五屆）的競賽戲，也開始了軍方“競賽戲”風潮。並且自民國 64 年（1975 年）開始規定要求參賽的戲齣必須要使用新的劇本創作，為求能在競賽中脫穎而出，許多軍中劇隊開始邀約文人學者參與編劇，當時一方面由於能夠演出、發表的園地有限，二方面也因為京劇為一時流風，所以文人學者也樂於參與競賽戲的創作，開啓了文人與軍中劇團合作的契機。如楊向時（《定中原》、《風雲采石磯》¹⁶）、魏子雲、張青琴（《中秋首義》）、貢敏、王安祈等人便是此時開始投身京劇劇本的創作，魏子雲為大鵬劇隊編寫的《大唐中興》、《南迎王師》、《新荀灌娘》等三齣（1981-1983），連得三屆競賽戲首獎；王安祈為陸光執筆的《新陸文龍》、《淝水之戰》、《通濟橋》（1985-1987）及《袁崇煥》（1990）也分別榮獲各年度競賽戲的最佳編劇獎項，貢敏也為海光寫了《新花木蘭》、《貞觀圖》、《天下第一家》等劇，其中《貞觀圖》獲得第 24 屆（1981 年）最佳編劇及團體金像獎。此外，還有京劇票友高宜三《嶺南英烈》、賈仲華《忠孝興邦》等。

不過由於新編劇作競相以反共、復國等意識為主題，致使內容未免流於八股，宣傳、教條意識過於濃厚，不大能引起國劇迷的興趣，因此雖然規定參賽劇作必須是創新的劇本創作，然而各劇團能仍不時以「老戲新編」為參賽劇目，¹⁷因此，民國 70 年時，不得不放鬆規定，各劇校小班組成的乙隊開放參賽劇目可

¹⁶ 《風雲采石磯》初為楊向時所寫，後經貢敏加以改訂。

¹⁷ 如民國 67 年海光的參賽劇作《忠孝全》，原是齣淨角的傳統老戲，配合小生、丑角的穿插，莊諧並陳，風趣橫生；而海光則將重點放在小生和花旦身上。陸光的《瓦關寨》原是崑腔老戲，原是以蕭太后為主，海光則改為以老生為主，並另創新譜新腔。69 年海光的《自強興漢》則是以梅派戲《霸王別姬》為主，前面再加上劉邦被貶入川、火燒棧道，後面再將老戲項羽烏江自刎等情節加入而成。

以老戲新編應之，而各劇隊所參賽的甲組則以新編劇目為主。而到了民國 72 年的時候，由於劇隊小班已不參賽，便許准各劇隊以老戲新編參賽。劉慧芬《京劇劇本編撰理論與實務》¹⁸一書曾將歷年來軍中競賽戲的參賽劇隊以及參賽劇目，加以詳細整理，今轉錄如下，然由於該書成書較早，難免有疏漏，筆者另據《國劇月刊》、國光戲曲資料研究室以及《臺灣京劇五十年》等資料加以補訂增編之：

五十四年	陸光	海光	富貴壽考	興唐滅巢
第一屆	大鵬	明駝	花木蘭	少康中興
	大宛	干城	忠義千秋	少康中興
五十五年	陸光	海光	梁紅玉	大漢中興
第二屆	大鵬	明駝	滅莽興漢	毋忘在莒
	大宛	干城	威鎮華夏	李貞娘
	龍吟		秦良玉	
五十六年	陸光	海光	精忠報國	連環套
第三屆	大鵬	明駝	仁者無敵	鎖麟囊
	大宛	干城	群英會	花木蘭
	龍吟		荀灌娘	
五十七年	陸光	海光	睢陽忠烈	忠心保國
第四屆	大鵬	明駝	韓玉娘	藺相如
	大宛	干城	十老安劉	三傑興漢
	龍吟		精忠報國	

¹⁸ 劉慧芬《京劇劇本編撰理論與實務》（臺北：文津出版社，2005年）一書的第一章〈古典戲曲劇本結構理論綜述〉，頁 49-51。

五十八年	陸光 海光	同心保國	鐵面無私	
第五屆	大鵬 明駝	金陂關	狀元及第	
	大宛	常勝將軍		
五十九年	陸光 海光	新荀灌娘	百戰中興	
第六屆	大鵬 明駝	緹縈	包青天	
六十年	小陸光 小海光	花木蘭	岳雲	
第七屆	小大鵬 陸光	龍鳳呈祥	勾踐復國	
	海光 明駝	大唐統一	精忠報國	
六十一年				中華民國退出聯合國停賽一屆
第八屆				
六十二年	小陸光 小大鵬	興仁滅暴	陽明傳	
第九屆	陸光 大鵬	富貴壽考	王師無敵	
	明駝	梁紅玉		
六十三年				停賽原因不詳
第十屆				
六十四年				停賽原因不詳
第十一屆				
六十五年	小陸光 小海光	巾幗雙英	大義中興	劉慧芬書中認為
第十二屆	小大鵬	蕩寇記		此年停賽，原因
	陸光 海光	精忠報國	聞雞起舞	不詳。然根據筆
	大鵬 明駝	無敵王師	巾幗英豪	者檢索《國劇月
				刊》發現此年並

六十六年	陸光 海光	破秦記	辣腸關	未停賽，並加以補入參賽劇目。
第十三屆	*明駝	*平寇興唐		打*號者為筆者根據《國劇月刊》所刊載的資料補入。 ¹⁹
六十七年	大鵬 *海光	沈雲英	*忠孝全	打*號者為筆者根據《國劇月刊》所刊載的資料補入。 ²⁰
第十四屆	*明駝 *陸光	*秦良玉	*瓦關寨	
六十八年	陸光 海光	中秋首義	忠孝興邦	
第十五屆	大鵬 明駝	嶺南英烈	定中原	
六十九年	小陸光 小海光	撫孤鋤奸	英雄兒女	大鵬演出劇目，劉慧芬書中簡稱為《蕩寇志》，今據《國劇月刊》補為全名《安鄉定國蕩寇志》。 ²¹
第十六屆	小大鵬 陸光	雙胞桃	移孝作忠	
	海光 明駝	自強興漢	玉珮風雲	
	大鵬	*安鄉定國蕩寇志		
七十年	*小陸光 *小海光	*精忠報國	*保鄉衛國	陸光國劇隊所演之劇目，劉慧芬書中誤植為《忠孝兒女》，今則依
第十七屆	*小大鵬	*巾國英雄		
	陸光 海光	*忠義兒女	鐵馬雲裳	

¹⁹ 《國劇月刊》第 12 期，民國 66 年 12 月 1 日，梅崇〈「平寇興唐」的故事與歷史依據〉一文提及，民國 66 年「明駝」的參賽劇為《平寇興唐》一劇，本文據此加以補入。

²⁰ 根據《國劇月刊》第 24 期，民國 67 年 12 月 1 日，莊漢〈看軍中四劇隊競賽戲〉一文所提及的劇目加以補入。

²¹ 據《國劇月刊》第 48 期，民國 69 年 12 月 1 日，莊漢〈我看軍中國劇競賽——談甲組四劇隊〉一文補入。

	大鵬	明駝	大唐中興	雲嶺恩情	《國據月刊》所載加以改定。並另外補入小陸光、小海光、小大鵬之演出劇目。 ²²
七十一年	*小海光		*昭君出塞、除三害、金錢豹		*小海光、小陸光、小大鵬之劇目依《國劇月刊》所載加以補充。 ²³
第十八屆	*小陸光		*昭君出塞、吊金龜、兩將軍		
	*小大鵬		*小放牛、金水橋、通天犀		
	陸光	海光	亂世情鴛	麒麟山	
	大鵬	明駝	南迎王師	寒梅	
七十二年	陸光	海光	臥薪嘗膽	梁紅玉	*大鵬演出劇目，劉慧芬書中定為荀灌娘，今據魏子雲劇作集，以及《國劇月刊》所載加以更正，以免與老戲相混。 ²⁴
第十九屆	大鵬	*明駝	*新荀灌娘	*精忠報國	
					*明駝的演出劇

²² 依《國劇月刊》第 59 期，民國 70 年 11 月 5 日，劉嗣〈本屆國劇競賽評審十感〉一文校訂，該作者為第十七屆競賽戲評審；且第 60 期，民國 70 年 12 月 5 日，莊漢〈第十七屆國軍國劇競賽觀後（續）〉一文，提及陸光的演出劇目，也是《忠義兒女》，由上述二篇文章可知，劉慧芬應是將《忠義兒女》誤植為《忠孝兒女》。而小陸光、小海光、小大鵬之劇目名稱則是根據第 59 期，民國 70 年 11 月 5 日，莊漢〈第十七屆國軍國劇競賽觀後〉一文補入。

²³ 依莊漢〈看乙組國劇競賽〉一文補入，收於《國劇月刊》第 71 期，民國 71 年 11 月 5 日。

²⁴ 據《魏子雲戲曲集》以及王安祈〈談今年的競賽戲〉一文更訂之。王氏之文收於《國劇月刊》第 84 期，民國 72 年 12 月 5 日，頁 9。

²⁵ 莊漢〈軍中國劇競賽——「明駝」、「大鵬」、「陸光」、「海光」〉，《國劇月刊》第 84 期，民國 72 年 12 月 5 日。

目《精忠報國》
係依據《國劇月
刊》所補入。²⁵

七十三年	陸光	海光	大漢天威	楊金花	
第二十屆	大鵬		脫骨記		
七十四年	陸光	海光	*新陸文龍	仁者興唐	陸光參賽戲碼為
第二十一屆	大鵬		鋤奸報國		《新陸文龍》，劉
					慧芬誤植為《陸文
					龍》，筆者根據王
					安祈《台灣京劇五
					十年》以及「國光
					劇團」劇藝資料室
					所藏之檔案資料
					加以改正。
七十五年	陸光	海光	淝水之戰	新花木蘭	《巾幗英豪》根
第二十二屆	大鵬		巾幗英豪		據俞大綱《楊八
					妹》一劇修編而
					成
七十六年	陸光	海光	通濟橋	風雲采石磯	
第二十三屆	大鵬		英雄復國		
七十七年	陸光	海光	屈原	貞觀圖	
第二十四屆	大鵬		義釵盟		
七十八年	陸光	海光	馬陵道	天下第一家	

第二十五屆	大鵬		天山風雲	
七十九年	陸光	海光	袁崇煥	折箭爲盟
第二十六屆	大鵬		銅雀臺	
八十年	陸光	海光	秦晉殺之役	千秋筆
第二十七屆	大鵬		伏奸記	
八十一年	陸光	海光	苗疆風雲	鍾離春
第二十八屆	大鵬		孿生緣	
八十二年	陸光	海光	大義千秋	龍圖振法
第二十九屆	大鵬		徇私記	
八十三年	陸光	海光	君臣鑑	大義青天
第三十屆	大鵬		搜府記	

(二) 競賽戲的敘事技法與舞臺形式的實驗

競賽戲最爲人所詬病的一點，與它命定的出身背景密不可分，也可以說是競賽戲與生俱來的「原罪」，那就是鮮明濃厚的政治主題。由於政治上的特殊屬性，這些戲齣的題材不免是懲奸鋤惡、收復失土、愛國反共、自立自強等「政治正確」的主題意識；精神內涵上也不脫傳統孝忠節義、宣揚人性光輝等道德觀。宣傳、教條意識過於濃厚，加上「競賽」的性質使然，使得每個劇隊總想傾巢而出，形成都演大群戲，內容乏善可陳，競相逐麗於「大點將」、「大操演」、「舞綢子」等特技表演的現象，因而常常演過一次便束之高閣。

然而平心而論，競賽戲除卻這些缺點之外，緊湊的敘事結構，燈光布景、新腔新曲的採用，開啓了臺灣新編京劇在敘事技法以及舞臺形式的實驗。由於競賽戲有嚴格的時間限制，超過 150 分鐘的時間限制便會被扣分，因此各劇隊所推出的作品，雖仍以傳統老戲爲底本，但對於廢場、冗長的唱詞、以及敘述性的唸白，

則會加以自動檢視芟枝去蔓，以加快戲劇節奏、突出人物形象，營造情節高潮。加上當時觀眾的審美品味也早已由「聽曲」轉為「看戲」，對於戲劇情節結構的要求極為嚴格，每年競賽戲結束後，常可見到觀眾對於參賽劇目的情節結構的安排、演員的場上表現以及各劇隊的優缺點提出批評。²⁶由這些觀眾對競賽戲的要求、反應回響來看，當時的觀眾絕不是只滿足於聽曲唱腔的欣賞而已，對於情節結構以及角色人物性格的安排，也有相當的要求；而這也體現了當時的競賽戲在情節結構安排已然與傳統京劇重抒情、而不重情節的編劇技法相異。

此外，還可以從劇隊評審的身分來觀察軍中競賽戲質性的轉變。以民國 70 年的評審辦法中所載的來看，當時對於評審身分的要求是：必須具有中國文史戲劇素養，精研西方戲劇理論而又致力於整理國劇藝術或具有國劇舞臺之體驗者。²⁷本來品評京劇，要求具有中國文史戲劇素養，致力國劇藝術或具有舞臺之體驗者這些條件當屬合情合理，然而卻又加入了「精研」西方戲劇理論此一條件，既然是否鑽研西方戲劇理論已然成為決定評審身分的標準之一，也就代表著西方戲劇理論將會是評分的標準之一，所以當時的競賽戲，在劇作結構的安排，也就勢必得向西方戲劇學習衝突、矛盾、懸疑、高潮、逆轉等編劇技法，刪節與情節無關的冗場、廢場，以及堆砌累贅的唱念和重複的表演，也就逐漸成為劇團、觀眾和評審三者之間的共識。

除了劇作家有意從事敘事結構的轉變外，演員也開始關注舞臺演出形式的創新，大鵬的《嶺南英烈》（民國 68 年）一劇便利用舞臺燈光的明暗，使用了類似影視技法的剪影身段，據云此是飾演李成棟的孫元坡自己發想的主意；此外，在大鵬和陸光公演的《洛神》和《活捉》，也採用了燈光布景；而《盜仙草》、《忠義兒女》（陸光 70 年競賽戲）兩劇則在舞臺上陳設了山景景片。由於這些舞臺布

²⁶ 當時最主要刊載京劇評論的刊物為《國劇月刊》，該刊物發行時間為民國 66—79 年，也見證了臺灣傳統京劇的發展由盛至衰的歷史。明駝 67 年的參賽戲《秦良玉》，該劇本為四大名旦尚小雲的名劇，抗戰期間，歐陽予倩曾加以改編成文明新戲由金素琴演出，明駝的《秦良玉》則由魏子雲根據明史以及尚小雲的《秦良玉》一劇，加以重新編排而成。劇中第八場【賊寇奸狡】安排二郎廟埋地雷一事，將全劇情節推至高潮、危機四伏，觀眾心裡的緊張情緒到達緊繃，然而接下來的過場戲【棄暗投明】卻又將這份危機高潮刺破，因為所有的地雷都未安裝火線，緊繃感鬆掉了，減少了戲的緊張氣氛和高潮力量，此一安排，當時便引來評者的非議。莊漢〈看軍中四劇隊競賽戲〉一文，收於《國劇月刊》第 24 期，民國 67 年 12 月 1 日，頁 39。

²⁷ 參見王元富〈我對國劇競賽的看法〉一文，《國劇月刊》第 59 期，民國 70 年 11 月 5 日，頁 6。

景、燈光的使用都還停留在最簡單的階段，因此難免招來批評，²⁸雖然如此，各劇隊仍不斷嘗試結合燈光與布景設計，以提升劇藝水準，陸光 71 年的《亂世情鴛》的開場設計於文武場悠揚樂聲中燈光漸亮，幻燈陸續打出隊名、劇名、文武場名銜字幕，頗有電影片頭的氣氛，票友高宜三便認為這樣的開始相當不錯。²⁹而這也說明了各劇隊對於舞臺燈光布景的創新實驗絕不會因為評者一時的非議便就此中斷，不斷的嘗試摸索總算有了初步成果。

除了舞臺燈光布景的革新外，還有聲腔曲調的創新，不過，這些新腔、新調多數並非真的新製，而是透過錄影帶「錄老師」學來的，當時兩岸在政治上雖然勢如水火，然而，民間私底下的交流卻是頻繁的，演員們透過錄影帶學法大陸戲改以來的「新腔、新曲」，似乎也是當時公開的祕密；此外，新腔也包括了國樂、民間小調等音樂型制。為了在競賽中脫穎而出，各劇隊無不爭奇鬥勝、各出奇招，除了製造「大會演」、「大點將」等人多勢眾的熱鬧氣氛，為每個角色安排許多的唱作念打之外，也無不在聲腔上競相搬演「新腔」。³⁰除了聲腔劇種的新製之外，角色人物的派腳也不依循老戲，為了能讓劇團所有的團員都能上場，又要兼顧舞臺上不能有重複的腳色，因此往往調動物物的腳色安排，如《新花木蘭》因為花木蘭易裝是小生，男主角劉元度也是小生，所以便將劉元度改為不帶鬍口的鬚生擔任，花弧也因元帥賀廷玉也是老生，便由老生改為淨角；《新荀灌娘》的哥哥荀常老戲以丑角扮之，新編則改為荀蕤，以小生扮之，而這也意味著原先牢不可破的腳色行當，已開始出現鬆動，可以說臺灣新編京劇腳色行當的跨越，萌芽於軍中競賽戲，只是當時仍未充分自覺，而只是為求舞臺腳色的不重複而已。

綜括來看軍中競賽戲，固然有其天生無法擺脫的政治原罪，然對這些劇作家

²⁸ 朱西甯對《嶺南英烈》的舞台演出頗多批評，認為該劇燈光沉暗、唯見剪影，孫元坡所飾李成棟一角，卸服清裝，完全看不明白，身段做表與衣冠服色造型俱都不知所云等。然而筆者仍十分肯定該劇的創新精神。朱西甯的批評一文，見〈總論國軍金像獎競賽演出〉，《國劇月刊》第 36 期，民國 68 年 12 月 1 日，頁 19。另莊漢〈第十七屆國軍國劇競賽觀後（續）〉，一文則提及陸光《忠義兒女》一劇，用了一排山的景片，讓劉妹紅薇站在上面，劉邦傑為了保護妹妹，也為了迎戰追兵，一會跳上，一會兒翻下，使人誤以為劉邦傑能耐極大，山上山下蹦跳如此自如。參見《國劇月刊》第 60 期，民國 70 年 12 月 5 日，頁 16。

²⁹ 高宜三〈71 年國劇金獎競賽〉，《國劇月刊》第 72 期，民國 71 年 12 月 5 日，頁 6。

³⁰ 當時的新腔，主要指涉的是錄影帶上的新腔，也就是大陸戲改以來的的新編聲腔，在莊漢〈我看軍中國劇競賽〉一文中即明確提及新腔，即是指錄影帶上的新腔，而非劇團自己創設的新腔曲調，《國劇月刊》第 119 期，民國 75 年 11 月 5 日，頁 15。

而言，鮮明的政治主題，實是他們打從心底認可的家國情懷與道德意識，絕不是為喊喊口號，或是揣摩上意而作，王氏的劇作前三者曾被「雅音小集」、「明華園歌仔戲」、「當代傳奇劇場」分別改編演出；後二者也由國立國光劇團演出過，足以說明這些新編的競賽戲，剝除政治主題之後，仍留下了足供學習的敘事技法，然此時期劇作文本敘事結構的轉變仍屬於起始階段，而且只集中於少數幾位有意識的劇作家文本，如魏子雲、王安祈等人，因而尚屬於未臻成熟的草創期。此時期的「新編」意義，就劇本方面來說主要體現在將老戲的劇作文本加以修編、刪潤，合理化情節發展以及角色人物的性格，並且向西方戲劇學習「對比」、「逆轉」、「遞增」等編劇技法，使敘事節奏趨於緊湊；而舞臺上的演出實踐主要體現在新腔新曲、燈光布景等形式變革，而這些都為日後臺灣新編京劇的創新奠定了根柢。

二·「雅音小集」與郭小莊

（一）背景與劇作介紹

七〇年代的一開始，臺灣經濟開始起飛，而在政治外交上卻面臨退出聯合國的挫敗，這個挫敗讓國人重新省視「自我傳統文化的自處」；加上大陸推行的「文化大革命」，更讓以復興中華文化自居的臺灣出現了回歸、擁抱傳統的口號，文化價值觀也明顯的由對西方藝術的崇拜模仿轉而為對中國情懷的溯源尋根，以及對腳下生活的這片土地的認同。

此時，戲曲工作者郭小莊於 1979 年創立「雅音小集」，以「傳統國劇的現代化」為標竿，將植根於傳統京劇的表演藝術注入現代劇場的舞臺美術與編劇技巧，激起了年輕人探根尋源的熱情，觀賞「雅音」、品賞京劇成為當時最能提昇氣質的「時髦」活動，³¹傳統戲曲漸漸展露生命契機。雅音小集有別於傳統戲曲總是在「國軍文藝中心」演出，首度將傳統戲曲搬上「國父紀念館」演出，³²看似簡單的變革，卻意味著雅音試圖將京劇現代化的努力，長期以「國軍文藝中心」成為京劇演出的代名詞，出入多為中老年觀眾，而「國父紀念館」具有現代化的劇場設備，吸引許多著名藝文團體來此演出，「雲門舞集」便曾在此激起觀眾熱

³¹ 王安祈《臺灣京劇五十年》上冊（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002），頁 106。

³² 民國六十一年，國父紀念館啓用之初曾邀顧正秋為慶祝總統副總統就職演出《鎖麟囊》一劇，此次演出，不同於商業性質的演出，而是偏重於慶典儀式。

烈的回響，一時之間「國父紀念館」成爲當時許多表演團體趨之若鶩的演出場所。雅音選擇此一大型劇場，一方面固然是從現代劇場設備考量出發，另一方面則是希冀從「劇場的文化屬性」上緊緊扣住年輕人的好尚。也隨著演出場所的轉換，現代劇場觀念被雅音率先引進到傳統戲曲界，現代劇場工作者堂而皇之進入戲曲製作群中，在傳統與現代之間力求和諧與平衡，正如王安祈於〈臺灣京劇新劇目〉一文所言：「“雅音”率先把國樂團以及現代劇場的專業人員引進了京劇的製作群中，他們的參與不僅使京劇產生了質變，更激起了文藝界人士的普遍參與感。」而這種種新作風，不僅培養了大批年輕新觀眾，更使得京劇的性格由「前一代通俗文化在現今的殘存」轉型爲「現代新興精緻文化藝術」³³，原本自給自足孤僻的京劇，開始向外交朋友，國樂界、舞蹈界、現代劇場界等朋友，使「雅音」的演出不再只是傳統戲曲裡的一次演出，而是整個藝文文化界共襄盛舉的大事。

由於「雅音小集」成立之時，恰逢中美斷交之時，原本對西方藝術的崇拜模擬轉向中國文化的追尋溯源，一時之間，年輕人穿著印著雲門舞集的T恤，觀賞「雅音」、品評京劇成爲當時時髦的風尚。正是在這樣的背景下，「雅音」的發展受到諸如藝文界張大千等人的關注與扶持，逐漸的，「雅音」轉型爲新髦的表徵，透過舞臺美術的革新、敘事結構的轉變以及導演制度的建立（雖然與現今的導演職能仍有一段距離），將「雅音」從原本傳統文化的遺響，一變爲引領風潮的文化藝術。

正是因爲「雅音小集」的成立，讓臺灣的京劇有了不一樣的面貌，無論是外在的舞臺美術或內在的編劇技巧，它都使京劇在傳統與現代之間的融合成爲可能，雅音小集足可當作臺灣當代京劇的發端，因而本論文的討論將集中於 1979 年雅音小集成立之後的臺灣「當代」新編京劇。以下爲雅音小集所演出之劇目：

劇名	導演	編劇	主要演員	首演時間	首演地點	備註
白蛇與許仙	梁秀娟	俞大綱	郭小莊	1979	國父紀念館	
	周龍章	楊向時	曹復永			

³³ 王安祈《臺灣京劇五十年》上冊（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002），頁 103。

感天動地竇娥冤	郭小莊	孟瑤	郭小莊	1980	國父紀念館	
梁山伯與祝英台	郭小莊	孟瑤	郭小莊 曹復永	1981	國父紀念館	
韓夫人	郭小莊	孟瑤	郭小莊 曹復永	1984	國父紀念館	
劉蘭芝與焦仲卿	郭小莊	楊向時 王安祈	郭小莊 曹復永 吳劍虹	1985	國父紀念館	
再生緣	郭小莊	王安祈	郭小莊 曹復永 孫麗虹	1986	國父紀念館	根據話劇、越劇重新編寫
孔雀膽	郭小莊	王安祈	郭小莊 曹復永 朱陸豪	1988	社教館	
紅綾恨	郭小莊	王安祈	郭小莊 曹復永 朱陸豪	1989	國家戲劇院	根據粵劇《帝女花》全新編寫
問天	郭小莊	王安祈	郭小莊 曹復永	1990	社教館	改編自王仁杰梨園戲《節婦吟》

瀟湘秋夜雨	郭小莊	王安祈	郭小莊 曹復永 楊傳英	1991	國家戲劇院	根據傳統京劇《臨江驛》全新編寫
歸越情	郭小莊	羅懷臻(大陸)	郭小莊 曹復永 吳劍虹 謝景莘	1993	國家戲劇院	改編自羅懷臻《西施歸越》

此表根據王安祈《臺灣京劇五十年》〈演進篇〉一文所做之整理

(二)「雅音」的創新軌跡

「雅音」的創新軌跡，可分為三期，第一期為《白蛇與許仙》至《梁山伯與祝英台》一劇；第二期則從《韓夫人》至《紅綾恨》為止；第三期是《問天》至《歸越情》。第一期基本上承襲傳統京劇樣貌，主要變革在敘事情節結構的細微調整；第二期為郭小莊自茱莉亞學院進修回國後，開始加入了現代西方劇場藝術元素，並開始與王安祈合作，講求劇作的敘事技法與情節結構的突出；第三期，則是劇作中心思想的轉變，從原本宣揚忠孝節義的公領域敘述轉入女性幽微內心私密的私領域空間。

對郭小莊而言，雅音「回看中國」的文化意義，不如吸引年輕觀眾族群進入劇場觀賞京劇來得迫切，她之所以提出創新，正是從一個京劇演員的直覺感受出發的，她所察覺到的是京劇的表演程式與情節敘述方式逐漸無法引動觀眾的共鳴，因而希望在外在的燈光、舞臺布景和伴奏配樂的烘托下，加強整體氣氛的營造，因而希冀藉由劇作敘事結構的轉變，以及舞臺美術的革新，達到京劇的轉型，而這正是雅音第一、二期劇作的特徵。不過，郭小莊本人雖然敏銳察覺到京劇的敘事技法應加以變革，對於京劇的內在精神，卻仍是相當保守、十分衛道的，她曾毫不掩飾的表達過她對當前社會脫序現象的看法，因而想演一齣能對人生有直

接警惕或啓發的戲；也曾因為劇作無法對社會有正面的意義而選擇放棄一個好的劇本，³⁴因為「舞臺」是她抒情言志的場所，她想藉舞臺表現的不僅是藝術本身，還有她的人生觀、社會關懷的理想。而這樣的堅持和理想，在雅音第三期劇作中的《問天》與《歸越情》開始有了鬆動，《問天》改編自王仁杰所編的梨園戲《節婦吟》一劇而來，作者從女性情慾開始寫起，以「人性」角度出發重探女性內在被壓抑的情感欲求，進而對封建社會「以理殺人」的惺惺作態提出強烈的諷刺，只是郭小莊看中的是該劇本濃郁的母愛，是劇中母子的親情、真情打動了她，而不是對封建社會、傳統價值的批判。如果說《問天》一劇的郭小莊仍然對傳統禮教有著護持的心理，畢竟該劇最終女子仍是守婦道回歸禮教，到了《歸越情》一劇則全然讓郭小莊放棄了原先一定要對社會有正面意義，舞臺上一定要正面形象人物的堅持，該劇強烈的人物感情衝突，讓郭小莊「情何以堪」，幾次哭倒到排練場上，終於忍不住在半夜撥電話要求編劇給她一個「聊可安慰的終局」。³⁵該劇對於「既定價值觀」的顛覆，使傳統戲曲的「忠孝節義」同時也是郭小莊一再強調堅持「有益於社會人心」的「教化觀」受到巨大的衝擊與挑戰。可惜的是「雅音」推出此二部劇作後即宣告暫停演出活動，因而無法繼續追蹤此二部劇作對於「雅音」是否造成實質的風格轉向。

三·「當代傳奇劇場」與吳興國

（一）背景概述

1986年吳興國成立「當代傳奇劇場」，「當代」指的是此時此刻此世代，「傳奇」指的既是京劇的源頭——元雜劇以降的戲曲，亦隱含著西方所指的冒險事蹟（即英文Legend一義），「劇場」指的是現代化、多元化的表現空間。當代傳奇劇場的腳步邁得比雅音更大、更遠，一方面追溯中國戲曲傳統，一方面又以現代劇場的表現手法改編西方劇作，意圖為誕生新的劇種而努力，³⁶促使京劇產生本質

³⁴ 在王安祈《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》一書中談及郭小莊因有感於社會轉型期的脫序現象，而決定搬演一部對人生有直接警惕的戲，那便是《紅綾恨》。而針對王安祈所建議演出的魏明倫作品《荒誕潘金蓮》，雖然郭小莊本人對劇本游離視角以及後設手法靈動的時空切換非常佩服，卻因為該劇沒有辦法對社會有正面的鼓舞作用，因而決定不用。參見該書頁 219-224。

³⁵ 王安祈《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》（臺北：相映文化出版社，2008年），頁 236。

³⁶ 正如盧健英為吳興國所寫的自傳《絕境萌芽——吳興國的當代傳奇》一書中提及當時有人認

的變化。當代傳奇劇場的創團成員主要是在國軍文藝金像獎競賽戲屢戰屢勝，年齡大概都不到三十歲的演員，他們想要幫京劇加入現代精神，想要讓新的觀眾走進劇場。於是在大師哥吳興國登高一呼之下，成立了「當代傳奇劇場」³⁷他們的意圖不在於京劇的改良，而是在於生出一個新的混血兒。借用西方經典作品，以增強中國戲曲中最欠缺的部分，即是人物性格的刻劃及人對命運、生命的探問，創團作《慾望城國》改編自莎士比亞《馬克白》，劇中人物的肢體動作、服裝設計以及舞臺調度等都大大踰越了傳統戲曲的範疇，女主角拖地長裙和無水袖的寬袍大袖，讓演員得以創造出新的表演身段，森林裡敖叔征騎馬急奔以慢動作呈現，頗具電影效果；除卻外在的舞臺效果，人物的形象塑造與內在心理的刻劃也完全破除了戲曲行當的分類。「如果說“雅音”在現代化的外貌下仍掩藏不住濃郁的中國風，那麼，當代傳奇劇場主持者吳興國和林秀偉就明顯背離了傳統。」

38

當時臺北藝文圈的長輩、平輩跟後進，都關心這個「初生嬰兒」的茁壯與成長。雖然，還是有觀眾不習慣劇情演進的快節奏，不習慣表演混搭現代劇場跟電影手法。但是，新劇團新製作新形式，不但吸引到新觀眾熱烈回響。海外更有捷報傳來，莎翁故鄉的英國國家劇院，指定這個團這個製作轉戰倫敦。當代傳奇劇場從《慾望城國》之後，陸續推出改編自莎士比亞名劇的《王子復仇記》、《李爾在此》、《暴風雨》，改編自希臘悲劇的《樓蘭女》、《奧瑞斯提亞》，新編作品《無限江山》，因吳興國私人原因，於1998年宣布暫停，2000年重新復團，³⁹於2001年七月推出《李爾在此》小劇場式的京劇作為復出作品，由吳興國一人分飾十角，而這十個角色都是吳興國對自己的詰問與挑戰。並於2002年推出根據傳統老戲

為《慾望城國》是「莎士比亞演京劇」或「用京劇演馬克白」，它還是以京劇為核心思考，但現代化的幅度更為擴大，當「離經叛道」的批判聲出來時，吳興國說，「我並不是要革京劇的命，而是在做新劇種的摸索。」（臺北：天下文化出版社，2006年），頁168。而有關「當代傳奇劇場」名稱的內涵意義則參見該書153頁。

³⁷ 李立亨〈當代二十，傳奇不朽〉，《PAR表演藝術》，2006年9月號。

³⁸ 參見王安祈〈臺灣京劇新劇目〉，《中央戲劇學院學報—戲劇》，2003年第3期，總109期，頁21。

³⁹ 當代傳奇劇場暫停運作的原因一方面是因為當代傳奇沒有自己的班底，演出時常常必須向其他地方商借演員，1995年國光劇團成立之後，頻繁的演出讓吳興國無法借到演員；另一方面則來自於沈重的經濟壓力，讓吳興國能量消耗殆盡，而不得不於1998年12月21日宣布劇團暫停；2000年底從法國歸來後的吳興國於年底宣布當代傳奇劇場重新復出。詳細資料請參見盧健英著《絕境萌芽——吳興國的當代傳奇》（臺北：天下文化出版社，2006）頁205-208。

《烏龍院》和崑曲《活捉》改編而成的《金烏藏嬌》，2003年根據山東柳子戲改編嘻哈京劇《兄妹串戲》，2004年底2005年初推出《暴風雨》，同年2005年搬演荒謬主義大師貝克特的《等待果陀》，2007年推出《水滸108》等作品。

下表為當代傳奇劇場所搬演之各類型京劇實驗齣目：

劇名	導演	編劇	主要演員	首演時間	首演地點	備註
慾望城國	吳興國	李慧敏初稿、當代傳奇共同修訂	吳興國 魏海敏	1986	臺北社教館	取材自莎士比亞《馬克白》
王子復仇記	吳興國	王安祈	吳興國 魏海敏	1990	國家戲劇院	取材自莎士比亞《哈姆雷特》
陰陽河	吳興國、曹俊麟	習志淦(大陸)	吳興國 戴綺霞	1991	臺北社教館	據京劇傳統老戲《陰陽河》新編
無限江山	吳興國	陳亞先(大陸)	吳興國 魏海敏	1992	國家戲劇院	
樓蘭女	林秀偉	林秀偉	吳興國 魏海敏	1993	國父紀念館	據希臘悲劇《米蒂亞》改編
奧瑞斯提亞	理查·謝喜納 (Richard Schechner)	理查·謝喜納版本改編、鍾明德譯為中文，夏永泉	吳興國 魏海敏	1995	大安森林公園	

		唱詞修潤				
李爾在此	吳興國	吳興國	吳興國	2001	新舞臺	根據莎士比亞《李爾王》改編
金烏藏嬌	吳興國	吳興國	吳興國 夏禕	2002	國家戲劇院	根據傳統老戲《烏龍院》和崑曲《活捉》改編而成
兄妹串戲	吳興國	導演與演 導即興創 作	戴立吾 錢宇珊	2003	臺北紅樓 劇場	改編自傳統老戲《十八扯》
暴風雨	徐克	楊牧中文 劇本譯 本，習志淦 改編	吳興國 馬寶山 朱安麗 盛鑑	2004-2005	國家戲劇院	據莎士比亞《暴風雨》改編
等待果陀	山繆·見克 特原著，金 士傑改編	吳興國	吳興國 盛鑑	2005	臺北城市 舞臺(前身 即為社教 館)	依據貝克特《等待果陀》改編
水滸 108	馬寶山	張大春	盛鑑 戴立吾 林朝緒 楊敬明	2007	臺北城市 舞臺	依據章回小說《水滸傳》改編而成

			錢宇珊			
--	--	--	-----	--	--	--

此表格根據王安祈《臺灣京劇五十年》〈演進篇〉、「當代傳奇劇場」網頁：<http://www.cl-theatre.com.tw/inpage1.asp> 和《慾望城國》十週年紀念DVD中節目手冊整理而成

(二) 實驗進行中：風格體系的混亂

1986-2008 年之間，當代傳奇共推出了 12 部新編劇作，之所以不以新編京劇稱之，是因為這 12 部劇作，除了早期劇作《慾望城國》、《王子復仇記》保有較程度的京劇聲腔系統以及程式的唱念作舞，以及《兄妹串戲》、《金烏藏嬌》改編自傳統老戲外，其餘 8 部作品，很難以京劇的程式體系來看待。

《慾》劇的聲腔系統以及表演的程式規範大體仍在京劇皮黃範疇之內，其主要的敘事變化，於文本而言是加深了人物內在的心理刻劃；於舞臺來說，則是加入了影視的慢動作手法以及現代舞蹈，基本上以京劇為主要載體，改變的是敘事方法以及舞臺呈現。第二部劇作《王子復仇記》基本上仍依循著《慾》劇對新表演體系的摸索，劇中有「鬼魂」、「戲中戲」、「假作瘋顛」等原可以借用傳統戲曲的「鬼步」和「水袖」程式大肆發揮，但導演兼演員的吳興國卻捨棄了傳統身段，而試圖從電影、現代舞或說唱藝術等汲取靈感重做詮釋。⁴⁰ 這二部劇作，「當代」借用西方戲劇文本，以京劇的表演規範重新加以演繹，的確為京劇注入新的源頭活水，然而「當代」的企圖心，不似雅音小集以轉變京劇的表演質性及敘事手法為職志，而是企圖孕育、誕生一個全新的劇種。一手撐起「當代」身兼團長、演員、導演的吳興國，原本就是復興劇校培育出來的優秀武生，12 歲進劇校，15 歲即登臺演出，26 歲時拜當時陸光第一老生周正榮為師學習老生行當，有其深厚的京劇功底，《慾望城國》最後敖叔征中箭後，從三張桌枱高度翻跌而下的尸倒，正是其傳統京劇功底的展現。然而「當代」在《慾》劇所獲得的成功，不但未曾使吳興國暫停腳步回頭省視京劇程式與劇作表演體系風格之關係，反而更大幅度的捨棄京劇的程式規範，在這之後所推出的《樓蘭女》，導演一職不再是由京劇出身的吳興國擔任，反倒是現代舞者林秀偉擔綱，捨棄了京劇

⁴⁰ 參見王安祈《臺灣京劇五十年》，頁 111。

的唱腔、表演程式，京劇元素被降至最低，在京劇與西方希臘悲劇形式的天平兩端上，無疑的更偏移於西方悲劇形式。而這樣的混亂持續到《奧瑞斯提亞》一劇，採用外國導演對希臘悲劇進行新的詮釋，邀請美國環境劇場導演理查·謝喜納執導，西方導演為該劇注入的是西方劇場元素以及古希臘悲劇形式，為了強調當下的時空環境，又加入了戲劇綜藝節目，使該劇成為一燴燒各文化元素材料的大拼盤。⁴¹

復團後的當代傳奇開始選用中國傳統老戲加以改編，在論者認為當代傳奇從《慾望城國》開始到《奧瑞斯提亞》一步步減去了京劇的表演程式之後，⁴²吳興國重新拾回了京劇的唱腔、身段，意欲展現傳統基底，代表作《李爾在此》捨棄大成本的製作，以一人分飾十角，運用京劇的文武場和現代劇場的音樂，將戲曲男性女性老生和丑角的聲腔動作都融到單一演員身上，雖然選用的還是西方的劇作，但聲腔動作與上部戲《奧瑞斯提亞》相較，無疑更貼合了京劇本質。⁴³隨後緊接著推出的《金烏藏嬌》、《兄妹串戲》，則是改編自傳統老戲的劇本，而 2005 年《等待果陀》的吳興國不再以舞臺效果或翻滾跌仆取勝，而是自由進出於京、崑、相聲、現代戲等表演技巧，看似「揉雜」，實則是吳興國根植於傳統京劇訓練下所選擇的「叛逆」，是他在傳統與現代、京劇與其他藝術之間所做的越界嘗試，目的仍在於為京劇找到不同的表演程式。

從創團開始刻意選用西方劇本，以製造「距離」、產生陌生化的效果來進行京劇實驗的革新，到復團後所選用的中西方四部劇作，「當代傳奇劇場」的實驗風格濃烈，卻也造成了風格體系的混亂，復團後的四部劇作的創作軌迹看似找到了“以京劇為本”的叛逆，然而到了 2007 年的《水滸 1 0 8》卻又有所變化，該劇融入了大量現代流行音樂、嘻哈流行街舞、時下青少年語彙，京劇的元素已

⁴¹ 對此，王安祈便認為此劇讓我們看到的是「導演對全劇整體精神的全盤操弄」、「演員、作曲、舞美在技術層面上都各有創意，但這些全都為導演一人的理念而服務。」也就是說「京劇演員身上口裡豐厚的藝術根柢其實只為導演一人之理念而服務，至於京劇表演體系當如何豐盈或如何轉換，導演卻沒有太大興趣。」

⁴² 王安祈於《臺灣京劇五十年》即持此論點，頁 111。

⁴³ 正如盧健英所說的，吳興國創作《李爾在此》時，俯首面對的是師父周正榮，通過對師父周正榮的懺悔，他尋找自己。傳統戲曲以演員為中心，《李爾在此》也是，吳興國拿著師父的積蓄，以一當十，以戲曲的工為底，深入探討「非戲曲」的內心。參見《絕境萌芽——吳興國的當代傳奇》，頁 210-211。

降至只剩下最基本的唱調而已，然而即便是唱調，也不再是正統的京劇唱腔了，大量流行文化、藝術元素的拼貼，使該劇的京劇表演程式只是一種表演手段，而不是劇作的美學本質。而這種多元文化的拼貼手法，早於 1995 年「當代傳奇劇場」邀請美國著名的環境劇場導演理查·謝喜納（Richard Schechner）來臺執導的《奧瑞斯提亞》即已開其端倪，導演本身有意識的進行跨文化的實驗，以他自己的話來說是試圖用多層面的表演風格，說明二十世紀末人類的空間與處境，即所謂的「跨文化」的狀態。⁴⁴因而該劇的舞臺的表演風格，既有傳統京劇，又有電視表演，角色人物從希臘到當代，觀眾看到的不僅是現代人與希臘戲劇的對象，還可以欣賞到電視媒體、現代表演與京劇體系間彼此較勁、互別苗頭的場面。藉由現代人與希臘人的對話，將古典希臘戲劇裡的價值體系，嵌入現代和後現代的社會制度中；而以電視女主持人形象出現的雅典娜，一則代表媒體對後現代社會的衝擊與掌控，一則呈現出雅典娜雖是一名有權有勢的女人，實際上卻是受人掌控的處境。相較於《水滸 108》近似遊戲的拼貼手法，《奧》劇導演在使用「跨文化」元素時，有著更深的思索與深意，借由跨文化元素的使用，導演意欲突出、實驗的是當代人的生活處境，與京劇傳統在面臨二十世紀末「文化」和「文化」之間日趨模糊的界限時，所可能引發的轉變。

綜括來說，「當代傳奇劇場」的實驗還在繼續。要歸納其統一的風格很困難，從創團至今的演出劇作、劇目來看，改編自傳統老戲的只有三部（《陰陽河》、《金烏藏嬌》、《兄妹串戲》），另外分別改編自中、外經典文學作品，希臘悲劇、莎士比亞、貝克特的荒謬劇、中國章回小說等，除了《水滸 108》的題材較不陌生外，其餘作品對國人，尤其是傳統戲曲的戲迷來說，是相當陌生的，「當代」試圖用陌生化的題材以打破京劇的表演框架，重構新的表演美學，然從「當代」的舞臺實踐來看，「當代」在不停的吸收、借鑑於其他表演體系的同時，卻未能將這些體系融合為一，《樓蘭女》、《奧瑞斯提亞》近似希臘悲劇形式，京劇程式減至剩下發音方式以及虛空、沒有憑恃的外形動作；《暴風雨》雖在京劇的體系之內，然而其舞臺場面調度則近似電影、電視；《水滸 108》則採取雜揉、拼貼的策略，將嬉哈舞步、流行音樂甚至走臺步等各類流行文化元素全部炮燴在一

⁴⁴ 參見周慧玲〈環境劇場加『跨文化』表演——《奧瑞斯提亞》初探〉，《表演藝術》，第三十六期，1995 年 10 月，頁 28。

起；《李爾在此》、《等待果陀》二劇與京劇的表演程式較為接近，然京劇的表演體系仍只是一座資料庫，導演、演員從中汲取所需的表演技法，而不是整個表演體系的核心，因而與「當代」合作過的王安祈對於「當代」迥異於京劇、異於戲曲的意涵，雖肯定其在「古典與現代的融合混血」⁴⁵上頗具創意，卻也因為這樣的實驗非他的養成教育所能理解的，因而漸行漸遠。

平心而論，「當代」在創團的一開始即已表明劇團的企圖在誕生新的劇種，而不在京劇的改革，因此客觀來說，不宜以京劇規範來有限「當代」的發展，然而弔詭的是，「當代」卻又無法完全割捨京劇的表演程式，總是在實驗新的表演程式的同時，偷渡京劇的聲腔、唱唸、動作等表演程式。數十年傳統京劇的功底早已植根在吳興國的生命、生活之中，無論是否有心，京劇與吳興國的藝術特質早已合而為一，「當代」叛逆的腳步，如同民國初年的海派京劇一般，為了與京朝派京劇一較高下，而以連臺本戲、機關布景等外在形式噱頭吸引觀眾，雖然一時之間，影響頗大，然長久下來，終究無法以其藝術本質留住觀眾的心，表演形式的變化，終不如藝術本質的創造。」復團之後的作品，重新拾回京劇表演程式，力求在京劇體系內進行改革，從《樓蘭女》的「前衛戲曲」到《水滸 108》的「搖滾京劇」，⁴⁶顯示「當代」逐漸認同、回歸於京劇的表演體系，然而「當代」多元化的風格，迄今未定，與其冒然的斷定「當代」正往京劇的表演體系回歸，不如以更開放的心靜觀「當代」的成長與試驗。

四·「臺北新劇團」與李寶春

（一）背景概述

「臺北新劇團」由辜公亮文教基金會會長辜振甫（公亮）先生於 1987 年發起成立。九 0 年代初期，邀請李少春、侯玉蘭之子李寶春任團長，所推出的新編京劇《曹操與楊修》不僅奠定了李寶春的藝術地位，也擦亮辜公亮文教基金會的招牌。「臺北新劇團」以李寶春掛帥，一般觀眾不太習慣於「臺北新劇團」的稱

⁴⁵ 王安祈〈一個京劇編劇的自學歷程〉，《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006 年），頁 427。

⁴⁶ 當代推出《樓蘭女》一劇的宣傳單上，主打的口號是「前衛戲曲」，而到了《水滸 108》之後，已改為「搖滾京劇」。

呼，多以「李寶春京劇」或「辜公亮文教基金會製作的戲」稱之。⁴⁷

數年來，辜公亮文教基金會推出的戲可分為：全新大型製作、大陸新戲在臺首演、傳統老戲（及修編）三種。⁴⁸本論文所要討論的範疇為「全新大型製作」，至於「大陸新戲在臺首演」若加入了臺灣當代的視野與精神，類同於復興劇團鍾傳幸導演重新以女性眼光詮釋《潘金蓮》的情況，則一併納入討論。歸納整理來說全新製作的戲有：《孫臏與龐涓》、《十五貫》（改編自崑曲）、《孫安進京》（改自李和曾《孫安動本》）、《仙姑廟傳奇》（改自《白毛女》）、《巴山秀才》、《原野》（改自曹禺同名小說）。而「大陸新戲在臺首演」包括《曹操與楊修》、《三打祝家莊》、《寶蓮神燈》，此三部戲中《曹操與楊修》編、導、演皆精彩，對臺灣新編京劇的影響實大，故特別納入討論範疇。

下表為辜公亮文教基金會、臺北新劇團自成立以來所演出的「全新大型製作」京劇劇目：

劇名	導演	編劇	演員	首演時間	首演地點	備註
孫臏與龐涓	李寶春	李寶春	李寶春 陳元正 高蕙蘭	1993	國家戲院	於2008年於新舞臺重演
十五貫	李寶春	辜懷群 李寶春	李寶春 孫正陽 陳元正	1995	國家戲院	依崑曲改編
仙姑廟傳奇	李寶春	李寶春	李寶春	2000	新舞臺	依現代京劇樣板戲《白毛

⁴⁷ 以2006年公演的《原野》一戲來看，該戲的節目單於製作單位掛名為「財團法人辜公亮文教基金會」，演出單位「台北新劇團」，節目手冊的封面是2006年辜公亮文教基金會春季公演，得見一般來說，多以「辜公亮文教基金會製作」作為其宣傳效用。

⁴⁸ 相關詳細資料，可以參照王安祈《臺灣京劇五十年》〈演進篇〉及〈臺灣京劇新劇目〉一文。

						女》改編
孫安進 京			李寶春 孫正陽 尙長榮	2001	新舞臺	依山東柳子 戲《孫安動 本》改編
胭脂虎 與獅子 狗	鍾傳幸	鍾傳幸	黃宇琳	2002	臺泥士 敏廳	改編自莎士 比亞《馴悍 記》
巴山秀 才	李寶春	原著 魏 明倫，劇 本編修 李寶春	李寶春 張萍 孫正揚	2003	國家戲 劇院	改編自川劇 《這一個秀 才》
原野	謝晉	李寶春	李寶春 黃宇琳	2006	國家戲 劇院	依曹禺同名 小說改編
弄臣	李寶春	李寶春	李寶春 黃宇琳	2008	新舞臺	依義大利歌 劇《Rigoletto》 改編而成

此表根據王安祈《臺灣京劇五十年》一書以及筆者自己所收錄的演出節目手冊加以整理而成。

(二) 傳統功底搭配新的敘事內容、技法

辜公亮文教基金會所製作的京劇以李寶春為主要的核心，在許多劇中身兼編導演三職，因而該團的演出製作與李寶春密切相關。李寶春為京劇名家李少春之子，自幼隨父練功，傳統功底深厚，其所推出的新編京劇以傳統表演程式為號召，而劇本的選擇則從各劇種改編而來，崑曲、柳子戲、川劇、話劇、西方歌劇都是其取用的資料庫。由於李寶春本為文武老生，因此，李寶春京劇所推出的劇作多

為「生腳」的書生、官員戲，也由於該團以李寶春為主軸大腕，有時為了突顯舞臺上李寶春扮飾的「生腳」人物，不免犧牲了其他角色人物的性格刻劃，如《孫臏與龐涓》一劇以「淨」腳扮演龐涓，主要考慮即在於與李寶春所扮飾的「老生」孫臏有所區隔，然而這樣的安排無形中卻使龐涓一角陷入單一、平面化的性格塑造，缺少深刻的心理描繪，減損了該劇可能有的內涵深度，龐涓加害孫臏的理由只剩傳統觀念下的「忌才」心理，犧牲了龐涓的性格塑造，卻也未能深化孫臏的人物形象，該劇雖名為「新編」，然未見劇作精神有任何新意。又如改編自曹禺話劇劇本的《原野》一劇，該劇在轉變為京劇的表演程式時，為了突顯李寶春所扮飾的仇虎一角，將原著劇本裡焦大星掙扎於妻子與昔日兒時玩伴的背叛之間的心理刻劃，全數抹去，只剩下一個懦弱、毫無擔當與主見的平面形象，這樣的性格難與剛烈的仇虎相抗衡，因此仇虎與焦大星二人之間的對立衝突，縮減為仇虎單方面為報上一代恩怨的復仇行動；而最為可惜的是金子的角色塑造，原著劇本裡敢愛敢恨、辣似朝天椒，有著強烈女性意識的性格，在劇中全數被捨去，金子在李寶春的《原野》舞臺上只剩下名字，個性、面貌模糊難辨。當然這與「臺北新劇團」的京劇一向由李寶春掛帥演出，有著濃厚的明星挑班制性格；而另一方面也顯示出小說改編成戲曲演出時，改編者與原著之間對於角色人物性格的安排有著不同的理解，但，也無可否認的是當文本寫成，作者即死，詮釋者當然有其權力重新賦予文本新的意涵，只是捨略了金子這一條線，使京劇《原野》缺少了平衡的力量，一味的往男性的復仇裡鑽，卻又無法如小說描繪般的深刻，《原野》的改編異動，也就只是文體上從小說變成京劇而已。除了這類為了突顯李寶春一人的表演藝術而犧牲、忽略其他角色的塑造外，李寶春京劇的改編移植，還常更動戲的結局，有的是為了符合當下臺灣政治環境氛圍而不得不做的改動，如早期改編自其父代表作《白毛女》而來的《仙姑廟傳奇》，為了符合臺灣的時代環境氛圍，已事先淡化了不少「政治味」，但結尾「喜兒為大春擋槍彈而死，黃世仁遭天打雷劈。」的改法仍難脫陳腐舊套，雖則在演出之前特別加了說明，要將此劇獻給「被強暴女性」，鼓勵她們不要自我閉塞，牽引她們迎向光明，然這樣的說法亦太過牽強，王安祈便認為該劇的喜兒是無路可走，並非自我封閉，利用「現

場呼籲」的方式提醒觀眾也是枉然。⁴⁹此類劇作有其根本的侷限性，然而李寶春改編此本的用意本也不在體現劇作的精神內涵，而是作為李少春之子的一種流派傳承典範，觀眾看的是他的傳統京劇功底的展現，追憶的是其父流派藝術的再現，因此此劇也確實不宜以劇作思想內涵來遽下評論。

但也有的是李寶春出於一己的藝術認知而做的更動，如改編自川劇而來的《巴山秀才》一劇，該劇將一個看似微不足道的書生置放在政治文化格局之下，凸顯出當政治權力將人性腐蝕得體無完膚之後，一個平凡而有風骨的知識分子所面臨的生存困境，⁵⁰因而本劇不是在呈現血淚斑斑的歷史事件，也不是單純刻畫一心一意追求功名卻屢試不第的窮途秀才，而是在層層拓展人物的心靈空間的同時，呈顯官場政治的黑暗如何啃咬讀書人的風骨。

總括來說臺北新劇團的「新編京劇」由於李寶春身為流派藝術傳人的身分，因而在新創的部分，未能像其他劇團或演員得以大刀闊斧的進行京劇程式的改革，即便選用了崑劇、話劇或是川劇等其他劇種或是外國歌劇作品，也都是以傳統的京劇程式來呈顯，而這也成了李寶春京劇的特色。

五·「復興劇團」（「戲專」、「戲曲學院附屬劇團」）

（一）景概要及劇目介紹

「復興劇團」為「復興劇校」附屬之京劇表演團體。民國 46 年，名票王振祖有感於京劇薪火相傳的重要，於北投創辦私人科班「私立復興劇校」，旨在培養京劇人才。建校初期，校園中只「國劇科」，民國 52 年由優秀校友為主幹組成「國立復興劇團」，採「以校領團」的模式運作。民國 88 年「復興劇校」與「國光藝校」整併為「國立臺灣戲曲專科學校」，「復興劇團」於是改名為「臺灣戲曲專科學校國劇團」；民國 95 年又因學校改制為「國立臺灣戲曲學院」，故又改名為「臺灣戲曲學院國劇團」。歷年來出現不少優秀演員，如老生：葉復潤、曲復敏、崔復芝（轉入大鵬，改名崔富芝）、以及目前活躍於京劇舞臺的吳興國、唐文華；小生：曹復永、趙揚強；旦行：王復、朱民玲；花臉：齊復強、丁揚士；

⁴⁹ 王安祈《當代戲曲》，頁 161-162。

⁵⁰ 李惠綿《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家出版社，2006 年），頁 377。

武生：張復健、李復良、毛復海；丑行劉復學等人。⁵¹

90年代初期政治上的解嚴，促成兩岸文化上的交流，1993年起大陸劇團相繼來臺演出，掀起了一陣大陸熱，在此風潮下「復興劇團」也開啓了京劇新編的創新實驗。截至目前為止推出的新戲約可分為三階段：⁵²

第一階段：主要是「對大陸作品的直接移植」，直接由大陸的新編戲曲移植而來，劇種則不限於京劇。而移植的方法，通常是以臺灣的演員搭配大陸的製作群（包括劇本、導演、音樂等）。例如：《乾隆下江南》、《徐九經升官記》、《荆釵記》、《法門眾生相》、《美女涅槃記》等劇即是採用此一模式。

第二階段：是「加入編導新觀點的改編」此一階段亦可視為「兩岸合作」，常見的合作模式是選用大陸作家的劇本、聘請大陸導演來臺導戲二種，二者的比重不一，也或許兩者兼有。如《關漢卿》、《荒誕潘金蓮》即是採用臺灣的導演、大陸作家的劇本的合作模式。

第三階段：「完全的臺灣製作」：由臺灣的導演、演員、舞臺美術等共同協力完成，然而臺灣傳統戲曲界一直欠缺編腔作曲人材，因而多數的當代京劇雖是標榜臺灣製作，但在編腔作曲部分一直是依賴大陸專業人材。代表劇作有：《阿Q正傳》、《羅生門》、《出埃及》等劇。

從早期的原版移植到後期完全臺灣製作，「復興」製作的戲已然走出自己的創作風格，尤其後期鍾傳幸所執導的幾齣實驗京劇具有濃厚的個人風格，評論界甚且以「鍾傳幸實驗系列」稱之。⁵³鍾傳幸本身也是復興劇校的校友，並在美國獲得表演碩士學位，執導、製作的戲曲作品能夠跳出一般傳統京劇的敘事技法與視野，成為「復興」劇目的特色。《荒誕潘金蓮》在鍾傳幸手裡翻轉出女性主義觀點式的文化批判，著重強調人性與人物性格塑造。《美女涅槃記》則是對中國文化裡的偽道德、偽君子進行尖銳的抨擊，嬉、笑、怒、罵在此有了全新的意義與符碼。《羅生門》借以嘲諷人性的自私及社會的亂象。《阿Q正傳》中卑微的小

⁵¹ 有關復興劇校畢業的優秀京劇校友名單，可於王安祈《臺灣京劇五十年》一書查詢，頁179。

⁵² 此三階段為王安祈教授在〈臺灣京劇新劇目〉一文所作的分法。

⁵³ 侯剛本〈淨旦同台又一齣——戲專國劇團《翼德的情人》〉，《PAR表演藝術》，2003年4月號。

人物阿Q迥異於傳統戲曲「忠奸判然，善惡分明」的性格，破除了戲曲腳色行當的規範，這些都在鍾傳幸手中完成，故本節將以鍾傳幸所執導的戲曲作品為論述主軸，探尋鍾傳幸如何帶領「復興劇團」在 90 年代初期引發一股「復興熱」。

至於民國 88 年整併為臺灣戲曲專校國劇團後，(民國 95 年改制為「臺灣戲曲學院——京劇團」)所推出的新編京劇，捨棄了過往與文化思潮、脈動對話的時代意義，而試圖走一條重探、改編經典文學作品的實驗，如《張飛的情人》自三國故事取材，加入作家適度的想像，著力描繪正史記錄之外的人物情欲；《射天》取材干寶《搜神記》所載的〈韓憑夫婦〉以及文獻記錄中關於宋康王的事蹟，加以杜撰與渲染，以寫人間情義的可貴；《青白蛇》從民間傳說取材，劇作家選取報恩故事的原型，將原本浪漫淒美的愛情故事，變成白蛇為報許仙前世的搭救之恩而來，試圖為此劇開創更寬闊的文化意義。不過由於演出的數量仍不夠多，尚無法歸結出「臺灣戲曲學院——京劇團」在「新編」京劇上的走向與創新意義，故先不予以討論。

下表為「復興劇團」自成立以來迄今的演出劇目表：

劇名	導演	編劇	主要演員	首演時間	首演地點	備註
乾隆下江南	齊復強	羅通明 (大陸) 劉夢德 (大陸)	唐文華 郭錦華 曹復永	1992		採用上海京劇院(關懷主演)劇本
徐九經升官記	曹復永	習志淦 (大陸) 郭大宇 (大陸)	葉復潤 趙復芬	1992	國家戲劇院	採用湖北京劇團劇本

關漢卿	劉安琪	陳欲航 (大陸)	葉復潤 朱傳敏	1993		全新編劇
荆釵記	孫蓓君(大陸)	劉伯祺 改編	趙復芬 曹復永	1993		改編自贛劇 (黃文錫編劇、涂玲慧主演)
法門眾生相	余笑予(大陸)	余笑予 (大陸) 李云彥 (大陸)	葉復潤 曲復敏 朱傳敏 朱民玲	1994		採用湖北京劇團劇本
潘金蓮	鍾傳幸 曹復永	魏明倫 (大陸)	朱民玲 曹復永 葉復潤 丁揚士	1994	國家戲劇院	根據川劇《潘金蓮》改編
美女涅槃記	余笑予(大陸)	習志淦 (大陸)	朱民玲 葉復潤	1995	臺北社教館	移植自湖北漢劇團
阿Q正傳	鍾傳幸	習志淦 (大陸) 鍾傳幸	吳興國 朱傳敏	1996	國家戲劇院	全新編劇

羅生門	鍾傳幸	鍾傳幸 宋西庭 (大陸)	吳興國 曹復永 黃宇琳	1998	國家戲劇院	全新編劇
出埃及	鍾傳幸	鍾傳幸 李華清 (大陸)	李寶春 朱傳敏 朱民玲 曲復敏	1999	國家戲劇院	全新編劇
少帝福臨	朱復永	董雯 程悅	朱傳敏 朱民玲 趙揚強 夏禕	2001	國家戲劇院	全新編劇
張飛的情人	王勝全	劉益民 (大陸)	趙復芬 丁揚士 黃發國	2003	新舞臺	據《夏侯女》 改編而成
射天	陳霖蒼 (大陸)	曾永義	葉復潤 曹復永 朱民玲	2005	國家戲劇院	全新編劇
青白蛇	沈斌 (大陸)	曾永義	朱民玲 趙揚強	2007	城市舞臺	全新編劇

			丁揚士			
--	--	--	-----	--	--	--

此表根據王安祈《臺灣京劇五十年》〈演進篇〉及筆者收藏的「節目手冊」整理而成。

(二) 鍾傳幸的戲曲實驗與文化議題

1992 年鍾傳幸接掌「復興」劇團，以一連串大陸新時期以來的新編劇作，擦亮了「復興」這塊老招牌。初期的新編作品主要自大陸劇作移植而來，其中又以湖北鄂派戲曲為主，⁵⁴包括《徐九經升官記》、《法門眾生相》、《美女涅槃記》等。「復興」移植搬演這些作品時，基於忠於原著的精神，邀請大陸導演來臺執導，整體上並未有太多的改動。因而就劇作本身的藝術來說，此時期的作品，只是大陸新時期以來敘事技法的展現，更精準的說是新時期以來鄂派京劇的藝術展現，實未能代表臺灣新編京劇的藝術成就。

不過自荒誕劇《潘金蓮》一劇後「復興」策略性的將這些劇作與當時流行的文化議題結合，使這些劇作一變成爲扣合時尚潮流、具有現代批判精神的新編京劇，引發藝文界高度關注，整體形象大爲提振。《潘金蓮》一劇，導演鍾傳幸有意識導向女性主體意識的改編，引發女性形象的討論。經過了《潘金蓮》的兩岸合作實驗後，鍾傳幸緊接著挑戰由臺灣全新製作的新編京劇實驗——《阿Q正傳》、《羅生門》與《出埃及》，從《徐九經》到《出埃及》經過這一連串的新編京劇的實驗，「復興」正走出一條以內在精神意涵爲主的實驗道路，而這都歸功於鍾傳幸明確的戲曲理念。《阿Q正傳》改編自魯迅同名小說，魯迅文本可能是一個保證但也可能是一個魔障，京劇版的《阿Q正傳》挑戰魯迅同名小說，藉小人物阿Q，鍾傳幸更深一層刻劃了社會底層小人物的內心世界，魯迅筆下的阿Q

⁵⁴ 湖北鄂派戲曲的鐵三角由余笑予（導演）、習志淦、郭大字（編劇）、朱世慧（演員）組成。鄂派京劇的特色，可從題材、敘事技法、表演風格及劇作旨意四方面來談：題材上的選擇：他們很少表現帝王將相的宮廷角逐和權力傾軋，也很少去描繪才子佳人的風流韻事，而是更多地以古今社會中的小人物爲主角，或官卑職小、地位低賤入不了上流社會之人。敘述技法：通過誇張、變形、巧合、誤會、荒誕、滑稽、調侃、諷刺、俏皮話、歇後語等技法，營造出喜劇氛圍，不僅喜劇如此，即便連悲劇也不同程度的滲雜了喜劇因素，通過以笑顯悲，以鬧顯哀，形成亦悲亦喜、悲喜交融的悲喜劇，如《徐九經升官記》、《美女涅槃記》。表演風格：具有很強的娛樂性與觀賞性。劇作主題：通常是藉著「小人物以荒唐的方式贏回真理」的情節來呈現「對世道不公、是非混淆的嘲諷。前二點參見陳培仲〈試說鄂派京劇〉，《戲曲藝術》2001年2月，頁14。第四點則參考王安祈《臺灣京劇五十年》一書，頁134。

是個負面、被貶抑的角色，他對生存的無知與茫然，而鍾傳幸的阿Q悲劇的來源，更多是時代環境的壓迫。同樣在劇作內涵意義有著明顯鍾傳幸想法的還有改編自芥川龍之介《竹籬中》的《羅生門》一劇，鍾傳幸選擇此一作品加以改編搬演除了有「跨文化美學」的意義，更重要的是當時臺灣的政壇與社會狀況紛擾不已，此劇的推出，無論從原著的「普遍人性之深度探索」或是「與當前社會脈動之結合」等任何角度來看，已在第一步「題材的選擇」上展現了高度的藝術品味與敏銳的社會觀察，而且能令人對「文學深度」有所討論與期待。⁵⁵《出埃及》是「鍾傳幸實驗」的最後一部戲，也是復興改制為戲專國劇團的第一次盛大公演。然而此劇許多重要情節交待不清，讓摩西在人性與神性之間徘徊不定，使劇作家原本立意將摩西還原為“人”的本意，削弱不少。

雖然這些「鍾傳幸實驗新戲」尚有許多改良的空間，但由於她在題材的選擇上有著極高的敏銳度，充分掌握臺灣社會的脈動與思潮（如：文化批判與女性主義），促使京劇與文化思潮、文學藝術交流對話，從而改變了一般人對京劇的觀感，透過與現代舞蹈、話劇、繪畫等跨界藝術的合作轉變京劇的質性，這些都是鍾傳幸接掌「復興劇團」後所創造的當代意義。然而這項特色與優勢卻也在鍾傳幸離開團長的職務後，漸漸隱沒。「復興劇團」的時代與鍾傳幸的離開同時結束，

改制為戲專後至今所推出的新編劇作共五齣，其中《出埃及》為鍾傳幸戲曲實驗的尾聲。而《少帝福臨》、《張飛的情人》、《射天》、《青白蛇》等劇因為沒有統一的編、導演較難看出風格走向，也因為成績相較於「復興劇團」時期顯得較為薄弱，薄弱的原因有來自政策上的經費不足，也有來自藝術方面的損兵折將。

傳統戲曲必須因應時代的轉變而調整可變與不可變的元素，「當代」顯示了一條從形式到內涵皆加以調整、轉變的道路；「復興」不採「當代」激烈的手段，選擇了另一條道路，從內涵出發，外在形式是因應劇作內涵的時代精神而加以調整，並在傳統戲曲中調整可變與不可變的元素。皮黃聲腔、國劇的唱念作打一直是「復興」不變的元素，偶爾在其中加入臺灣符碼，如“歌仔戲「都馬調、臺灣民謠「草蜢弄雞公」、臺語念白以及「數板」中的臺灣食物以稀釋京劇純度，但

⁵⁵ 相關說法參見王安祈〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉，《表演藝術》第67期，1998年7月，頁73。

整體上仍然在京劇的程式規範內，因而「復興」從來沒有像「當代」那樣在每一齣戲推出後都引發是否是京劇的爭論，反而是以劇作自身現代化的表現手法與精神內涵，將討論引至文化批判、劇作表演形式、戲曲藝術本質等討論層面，擦亮「復興」這塊老字號招牌。

六·國家級劇團——國光劇團

(一) 背景及源流概述

1995年軍中劇團解散，「陸光」、「海光」、「大鵬」陸海空三軍劇團重新整編，由教育部甄選優秀人材組成「國光劇團」——這也是目前臺灣唯一國家級的京劇團隊。⁵⁶以延續傳統戲劇與推動藝術教育為宗旨，每年的演出活動可分為年度公演、季公演、教育推廣、合作應邀支援、國際文化交流等，年度公演主要為大型的新編（修編）戲，季公演則以傳統老戲和修編戲為主。

「國光」的成立代表臺灣劇場史的又一次重要轉折。1949年顧正秋率領六十餘人的「顧劇團」來臺，在臺北大稻埕永樂座演出將近五年，為京劇在臺灣打下基礎。五〇年代王振祖創辦「復興劇校」，六〇年代今日世界成立麒麟劇團，七〇年代「雅音小集」，八〇年代「當代傳奇劇場」、「臺北新劇團」等相繼創立，再到九〇年代的「國光劇團」，一晃六十年，臺灣京劇始終搬演不輟，而這樣的活力主要來源便是由陸海空勤各軍種組織的劇團和劇校。⁵⁷

軍中劇團出現於五〇年代，起先是為了發揚國粹、教化軍民而組成，卻因緣際會，為1949年後的京劇保留了一線命脈。陸光、海光、大鵬三軍劇校成立，讓渡海而來的伶工們得以傳承香火，培養大批年輕人才，也讓京劇真正在臺灣落地生根。現今在兩岸菊壇小有盛名的郭小莊、魏海敏、唐文華、朱陸豪等人便都是出身於三軍劇團。在這樣的脈絡裡來看「國光劇團」的成立與發展才顯得出意義。上個世紀末以來，臺灣的政治文化生態發生急劇轉變，在本土意識的喧囂中，被奉為「國劇」的京劇有了必也正名乎的尷尬。⁵⁸三軍劇團劇校的解散，代表一

⁵⁶ 2008年3月6日，「國光」由教育部移撥改隸文建會附屬國立臺灣傳統藝術總處籌備處。

⁵⁷ 王德威〈古典與青春——國光京劇十四年〉，《聯合報》2009年6月30日，D3版。

⁵⁸ 同上註。

個世代的結束，繼起的「國光」歸教育部管轄，回歸藝術本質的標誌性濃厚。

下表為「國光劇團」成立以來的新編京劇劇目：

劇名	導演	編劇	主要演員	首演時間	首演地點	備註
新陸文龍 — 少年十六時		王安祈	朱陸豪	1995	國軍文藝活動中心	根據傳統老戲《陸文龍》改編而成
花木蘭		貢敏		1996		根據南北朝民歌〈木蘭詩〉改編
龍女牧羊	劉元彤 (大陸)	劉元彤 (大陸)	魏海敏 唐文華	1996*	社教館	梅派新編戲
媽祖	楊小青 (大陸)	王笠人 貢敏	魏海敏 唐文華	1998	國家戲劇院	臺灣三部曲之一
鄭成功與臺灣	盧昂 (大陸) 朱錦榮	曾永義	唐文華 高蕙蘭	1999	國家戲劇院	臺灣三部曲之二
大將春秋 — 蕭何與韓信	張義奎	金恩渠 (大陸)	朱陸豪 唐文華 魏海敏	1999	國家戲劇院	

廖添丁	李小平	邱少頤 沈惠如	朱陸豪 朱勝麗 唐文華	1999	國家戲劇院	臺灣三部曲之三
地久天長 釵鈿情	石玉昆	劉慧芬	魏海敏 唐文華	2000	社教館	
牛郎織女 天狼星	朱楚善 朱錦榮	曾永義	唐文華 陳美蘭 朱陸豪	2001	國家戲劇院	
未央天	石玉昆	劉慧芬	唐文華	2001	新舞臺	根據傳統老戲《九更天》整理改編而成
閻羅夢	李小平	陳亞先 (大陸) 王安祈、沈惠如演出 本修編	唐文華 朱陸豪	2002	國家戲劇院	思維京劇 2005、2008年於國家劇院重演。
王熙鳳大鬧寧國府	李小平	陳西汀 (大陸)	魏海敏 王海玲	2003	新舞臺	2005年於國家劇院重演。
李世民與	李小平	陳亞先	吳興國	2004	國家戲劇院	

魏徵		(大陸)	魏海敏 唐文華		院	
王有道休妻	李小平	王安祈	朱勝麗 陳美蘭 盛鑑	2004	國光劇場	根據傳統京劇《御碑亭》改編。2008年於國光劇場重演。
三個人兒 兩盞燈	李小平	王安祈 趙雪君	陳美蘭 朱勝麗 王耀星 劉珈后 盛鑑	2005	新舞臺	
金鎖記	李小平	王安祈 趙雪君	魏海敏 唐文華	2006	城市舞臺	根據張愛玲小說〈金鎖記〉、《怨女》改編而成。2007於國家劇院重演、2008年城市舞臺重演。
胡雪巖	汪其楣擔任總導演，張義奎、馬寶山	劉慧芬	唐文華 劉琢瑜	2006	國家戲劇院	

	任 戲 曲 導 演		朱勝麗			
青塚前的 對話	李小平	王安祈	朱勝麗 陳美蘭 王耀星	2006	國家實驗 劇場	小劇場京劇
快雪時晴	李小平	施如芳	魏海敏 唐文華	2007	國家戲劇 劇院	據王羲之快 雪時晴帖改 編，融京劇、 交響樂、書帖 於一。
乾隆下江 南	馬寶山	貢敏	唐文華 劉海苑	2008	臺北中山 堂	原是貢敏於 1988年為「海 光」所編寫的 競賽戲
狐仙故事	李小平	趙雪君	盛鑑 陳美蘭 朱勝麗	2009	國家戲劇 院	
歐蘭朵 ⁵⁹	羅勃·威爾	王安祈	魏海敏	2009	國家戲劇	改編自英國

⁵⁹《歐蘭朵》一劇是否可視為新編京劇？筆者在此從寬定義，仍將其納入新編京劇的討論範疇，考慮的面向主要有以下幾點：一·該劇由「國光劇團」參與演出與執行，而「國光劇團」下附屬京劇與豫劇二團，此劇在西洋音樂下仍保有京劇的聲腔曲風。二·魏海敏本身為京劇名角，其所飾的歐蘭朵一角，雖身著現代服飾，肢體動作與京劇唱念作舞無涉，然而魏海敏的一舉手一投足之間，仍有著梅派青衣的風韻。三·此劇的劇作家王安祈（同時也身兼國光劇團藝術總監）在談論此劇時，仍將其置於京劇的脈絡之下，視其為「實驗京劇」，並不認為此劇為一新創劇種，或是現代戲劇。綜合上述三點的考慮，本文仍將此劇列入京劇的範疇之內。王安祈該文見〈歐蘭朵活了四百年，從男子變為女子〉，收於「國光電子報」第59期，2009年2月。

	森 (Robert Wilson)	謝百麒 吳明倫			院	女性作家：維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf 1882-1941)
孟小冬	李小平	王安祈	魏海敏	2010	中山堂	

此表參考王安祈《臺灣京劇五十年》〈演進篇〉及「國光劇團」網頁 <http://www.kk.gov.tw/onweb.jsp?webno=333333332>、魏海敏《女伶》一書及筆者收藏的節目手冊整理而成。

*王安祈在《臺灣京劇五十年》一書載《龍女牧羊》首演時間為 1997 年，經查證國光劇團與魏海敏《女伶》一書，皆載為 1996 年 10 月，故本表以 1996 年記之。

(二) 劇作概述

「國光」成立後，即以二方面為目標，除了全新製作新戲外，還有傳統老戲的推廣與保存。而新戲的製作，除了標誌著「本土化」京劇的「臺灣三部曲」外，在王安祈接掌「國光」後，又有意識的進行一連串女性京劇的實驗。通過和大陸導演的合作模式「不僅對本土導演人材的培育有很大的助益，同時也可安頓臺灣京劇演員的徬徨心境。」⁶⁰後期「國光劇團」製作的新戲，皆由「國光」的新銳導演李小平執導，由於李小平本身有豐厚的京劇與現代戲劇根柢，於舞臺的場面調度和節奏掌控上不僅拿捏得宜，而且往往能別出新意為整體演出加分，王安祈本人在接任國光劇團藝術總監之後，與李小平導演合作的一系列新戲《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》、《青塚前的對話》，前者獲電視金鐘獎、台新文教基金會的台新藝術獎評審團特別獎，《金》、《青》劇則同時獲選第 5 屆台新藝術獎之「2006 年度十大表演藝術節目」。獎項的肯定同時也代表國光劇團的進步，筆者從《鄭成功》開始觀賞國光每年的年度公演大戲，觀眾的反應與人數的多寡亦可得知國光的努力，從散場時不見評論聲的《鄭成功》到《金鎖記》、《胡雪巖》引起廣大

⁶⁰ 參考王安祈《臺灣京劇五十年》，頁 133。

迴響，甚至一進劇院便看到「銘謝滿座」的紅單，國光一路走來腳步日益穩健，並且也試圖開始京劇的小實驗，從《王有道休妻》女性觀點的注入，到《青塚前的對話》重探文姬與昭君的內心靈魂，王安祈以其一貫的細膩心思，用現代女性的眼光重新審視古代女子的內心、處境，為國光走出「本土化」之外的另一條特屬於女性抒情、敏感的，為歷代女子發聲的女性道路。

除了大型新戲的製作外，傳統戲的保存與發揚亦是國光致力的部分。當大陸如火如荼進行文革、戲改時，臺灣的京劇舞臺仍維持「一桌二椅、檢場躡工」保存著傳統戲曲的藝術菁華。八〇年代「雅音小集」等民間劇團的革新，慢慢的移轉觀眾的審美品味，隨著兩岸交流的開展，大陸京劇團於九〇年代先後登臺演出，傳統流派藝術再度發揮魅力，吸引觀眾的目光聚焦。身為臺灣傳統戲曲的重鎮，「國光劇團」的演員原本就有深厚的傳統根底，加上觀眾審美品味逐漸回歸傳統，因而「國光」也以傳統老戲的修編與保存工作為己任。這些傳統戲曲的演出不僅磨鍊演員的基本功夫，也對經典劇目作出溫故知新的詮釋，開團首演《新陸文龍—少年十六時》即是經過修編的傳統老戲；而幾乎失傳的《九更天》經過重新修訂後，以《未央天》登場，開啓了唐文華表演藝術上的另一層次。

「國光」的改革腳步，從「本土化」實驗開始，到王安祈以身為「現代女性」的「情之感懷」出發，重探人物內心的悲歡離合，到 2007 年的《快雪時晴》逐步走向藝術的交融、越界與文化的跨越。《快雪時晴》是「國光」與國家交響樂團合作編演王羲之的書法名作「快雪時晴帖」，京劇、交響樂與書法的融合，不僅做到外在形式上跨界的交融；編劇以書帖寫離亂失所，尋求內心安頓的生命情操，也在藝術本質上有所突破。2009 年與國際大師羅勃·威爾森合作，推出改編自英國女性作家維吉妮亞·吳爾芙的《歐蘭朵》，挑戰視覺意象劇場，以極簡的舞臺視覺，透過演員和劇本語言毫無關係的肢體動作，和舞臺燈光構成總體劇場意象，打造出融合東方戲曲肢體語言與西方意象劇場的獨特劇場表演美學。

⁶¹2010 年挑戰「京劇歌唱劇」魏海敏以京劇旦角身分，化身為上世紀的名老生孟小冬，由臺北市立國樂團團長鍾耀光譜曲，由於編劇意不在將此劇敷衍成個人人生

⁶¹ 參見「國光劇團」電子報第 59 期，2009 年 2 月。王安祈〈歐蘭朵活了四百年——從男人變為女子〉<http://www.com2.tw/kknews/0902/page5-0.htm>。

命史，而是想像孟小冬的藝術心靈，因此選擇歌唱劇的方式，以音樂、聲音進入孟小冬的藝術心靈。

傳統的保存，現代的新編，文化的交融，藝術的越界，女性與本土議題的關注，處處可見出「國光劇團」一路走來的努力與成長。

結語：眾聲喧譁——2000 年以降的京劇發展概況

王安祈《台灣京劇五十年》一書裡，將臺灣京劇的發展歷程分為五期並詳細的介紹了各期的發展概況，分別為：萌芽期、奠基期、全盛時期以及轉型蛻變期、大陸熱與本土化交相衝擊時期。唯該書出版於 2002 年，因而只敘寫至 90 年代中後期，2000 年之後的京劇發展則付之闕如，故本章筆者根據自己的觀察與蒐羅的相關資料續寫 2000 年之後的京劇發展概況以做為結束語。

若以 10 年為一世代，則 2000 年之後的京劇發展迄今正好十年的歷史，從這幾年的發展現狀來看，若無其他外力介入，京劇劇壇的眾聲喧譁現象當會持續蓬勃發展，筆者將之推斷為「眾聲喧譁期」。此時期的「眾聲喧譁」主要呈現在京劇的表現手法上，舞臺上不僅有傳統程式美學的展演，影視、話劇的表現技巧，音樂、舞蹈各種藝術元素的跨界，還有專為兒童所推出的「兒童京劇」；以及以「實驗」為精神的「實驗小劇場」、「實驗京劇」，還有標榜女性敘述的「女性京劇」等。

90 年代的兒童京劇和之前大陸的「少兒京劇」或是早年復興劇校、小大鵬、小陸光、小海光的「兒童國劇欣賞」涵義不同，90 年代的兒童京劇是為兒童量身訂作的京戲，雖由成人演員來為兒童表演，但題材的選擇、表演的手法和風格的呈現，都是從兒童的角度出發設計。而少兒京劇及兒童國劇欣賞則是以兒童或青少年京劇演員來演出骨子老戲，通常是為提供這些兒童演員有個實驗、磨練的演出場合。推出兒童京劇的主要原因不僅在娛樂、教育下一代兒童，最主要還是在提早培養京劇觀眾人口，如同最先開始製作兒童京劇的「復興劇團」團長鍾傳幸所言：「如果讓現在的小朋友從小就可以看到戲曲的兒童劇，那是不是也能替

戲曲找到未來的觀眾呢？」⁶²因而復興劇團於民國八十五年開始製作兒童京劇《新嫦娥奔月》，緊接著當代傳奇於八十六年推《戲說三國》、八十七年推出《十二生肖鬧戲臺》，國光則於八十七年搬演《風火小子紅孩兒》，八十八第二屆「出將入相——兒童傳統戲劇節」裡，復興推出該團的第二齣兒童劇《森林七矮人》等。開發兒童京劇主要是為了培養新一代的京劇觀眾，而戲曲裡傳遞的道德價值則是兒童京劇受到家長們青睞的主要原因。雖然兒童京劇的演出與創作尚未臻成熟，要摸索的道路也仍然很遠，但卻是值得用心經營的一方田畝。

進入千禧年以後，京劇的實驗改革頗有揮鞭揚塵、義無反顧的趨勢，除了內在本質的質變化，昂揚激越的精神使新編京劇不僅碰觸到了女性／同志議題，並以當代精神重新回視、改編過往的經典作品，以「小劇場」、「實驗」為標榜的「京劇小劇場」、「實驗京劇」相繼推出，國光劇團於 2004 年推出「京劇小劇場」《王有道休妻》的嘗試，目的除了強調「顛覆」之外，還在於藉實驗手法提出現代人「觀看經典」的另一種態度。「當代傳奇劇場」於臺北新舞臺推出「獨當一面」戲曲匯演，意圖以表演作為手段進行戲曲「現代化」論述。兩廳院於 2005 年所製作的「新點子劇展」鎖定「傳統元素結合現代劇場」，其中現代戲劇團體「戲點子工作坊」推出了實驗京劇《誰都有祕密》，以外國劇作家惹內的《女僕》為靈感鋪演成戲；隨後並於 2008 年以京劇小劇場形式推出《瑣事》一劇。此外，尚有「國光劇團」2007 年於國家實驗劇場推出《青塚前的對話》，重探文學經典與女性主體的建構；2009 年與國際劇場大師羅勃·威爾森（Robert Wilson）合作推出「視覺意象劇場」《歐蘭朵》。⁶³雖則「實驗京劇」的數量仍不多，然而每一部「實驗」京劇所走過的階程都頗值得關注，因為它很可能意味、象徵著新編京劇往後的走向。

「女性京劇」是一直致力於京劇教學、推廣與創作的王安祈於二十一世紀以來筆下所關懷的重心，曾自言自從接掌國光劇團藝術總監之後，便清楚、有意識

⁶² 莊珮瑤〈為戲曲尋找未來的戲迷——訪復興劇團團長鍾傳幸談戲曲兒童劇〉，《表演藝術》第 76 期，頁 54。

⁶³ 「國光」的電子報將《歐蘭朵》定位為「視覺意象劇場」，網址見：<http://com2.tw/kknews/0902/index.htm#kk0806aw>。該劇由王安祈與台大戲劇研究所碩士謝百麒、吳明倫合編。

的將創作導向京劇女性意識的深掘，⁶⁴接連推出四部以「女性」為敘述主軸的新編京劇作品，包括上述二部以實驗為名的《王有道休妻》和《青塚前的對話》，還有《金鎖記》以及《三個人兒兩盞燈》等劇，四部戲的共通之處在於女性角色皆是渺小卑微，在男性社會中處於弱勢、被動的角色身分。作者之所以選擇這類女性角色為筆下的主角，最主要的原由在於這些女性都是主流知識權力、道德價值世界裡沒有容身之所的卑微女性，因而她們更應在藝術文學裡得到一席之地，而這四部女性京劇也都到到全滿的票房與熱烈的迴響。

「京劇創新」風潮勢不可擋。除了「雅音小集」從 1993 年停止演出後迄今未推出新作外，「國光劇團」仍持續、固定的，平均一年推出一部新編京劇；「復興劇團」於 1999 年改名為「臺灣戲曲專科學校國劇團」，又於 2006 年改制為「臺灣戲曲學院國劇團」，也開始推出完全「臺灣製作」的新編京劇。「當代傳奇劇場」也在沈潛了數年後，於 2001 年以改編自莎士比亞的劇作《李爾在此》重新出發。一瞬時，整個京劇舞臺成為各劇團「新編京劇」的競賽角逐場，「新編京劇」成為評鑑該劇團活動力的指標，「傳統老戲」只剩下「國光」的「國光劇場」與「李寶春老戲」和來臺交流演出的「大陸京劇團」偶爾演出。

由於新編京戲上演時每每都能達到「滿座」的票房，⁶⁵因而一些新編京劇也開始成為劇團的「定目劇」。國光《金鎖記》於 2006 年推出後，三年內上演了三次；《閻羅夢》、《王熙鳳》、《王有道休妻》分別於 2002、2003、2004 年推出，也都在不足五年的時間（2005、2005、2008 年）內重演了一次。「李寶春京劇」於 2008 年重演了《孫臏與龐涓》（1993 年首演）；2010 年重演了《巴山秀才》（2003 年首演）。「國立戲曲學院」（前身即為「復興劇團」）也於 2007 年重新搬演《潘金蓮》（1994 年首演）。而「當代傳奇」則在創團的十週年、二十週年皆以搬演

⁶⁴ 王安祈〈自序－絳唇珠袖兩寂寞〉，《絳唇珠袖兩寂寞》（臺北：INK印刻出版有限公司，2008），頁 17。

⁶⁵ 筆者於 2000 年以後幾乎每一齣新編京劇上演時都親身前往觀賞，往往在入口處即看到「銘謝客滿」的紅招，感謝觀眾的熱烈捧場。而網路部落格上也有人分享看《金鎖記》的經驗，提及 2007 年於竹北文化中心的演出，也是幾近客滿的狀況。參見：<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!mYciOUWXBhIekSXIPCXN/article?mid=44&pk=%E6%96%B0%E7%B7%A8%E4%BA%AC%E5%8A%87>。此外在王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》一書中也提到她於 2000 年之後所編寫的四部女性新編京劇，場場達到全滿的票房與熱烈的迴響。參見該書頁 17。

《慾望城國》做為創團誌慶，二十週年的《慾望城國》更推出二版，分別是原版與青春版，原版仍由吳興國、魏海敏扮飾，青春版則由盛鑑、朱勝麗飾接替吳興國、魏海敏飾演敖叔征及其夫人，傳承、接棒的意味濃厚。更值得關注的是這些「新編京劇」的觀眾年齡層，普遍以年輕學子以及青壯年人口為主，從「雅音」開始的京劇改革，已然到了成熟、收穫階段，京劇不再有觀眾人口日趨凋零的隱憂，年輕觀眾的捧場，都使京劇的改革步伐邁得更大步。



第二章 臺灣新編京劇的主題與精神內涵（上）

——女性與公私領域之間的轉變

主題，是作品的主要核心，即作者立言之本意也。然而在「高臺教化」的戲劇觀影響以及搬演戲曲的節令場合制約下，傳統戲曲的主題呈現相當的一致性：

66

因為喜慶娛樂之外，又加上道德教化的宗旨，所以中國古典戲劇所要表現的，大抵不過是一些傳統的宗教信仰和儒家思想。我們如果要從中發覺時代的意義和企圖尋覓人生內在外在的各種層面，假若不涉牽強附會的話，恐怕是往往要教人失望的。

傳統的宗教信仰與儒家思想，不外乎以因果輪迴等民間信仰勸善懲惡，而儒家思想指涉的是倫理道德規範、三綱五常等人倫規範，在兩者的限制下，傳統戲曲的主題不外忠孝節義的宣揚與天理昭彰報應不爽等勸奉世人行善修道，傳統京劇的中心思想，也不外乎如此，高臺之上搬演的是強調忠君愛國的「楊家將」、「三國故事」、《大保國》、《探皇陵》、《二進宮》之類；或者是強調孝道、節義的《斬經堂》、《目蓮救母》、《天雷報》、《八義圖》、《九更天》、「水滸故事」等；當然其中也有最受廣大民眾歡迎的愛情故事，從市井小民、才子佳人到風流帝王等不一而足，如《拾玉鐲》、《花田錯》、《梅龍鎮》。這些劇作沒有複雜的敘事手法，中心旨意也很單純，不外是忠孝節義等道德倫理的宣揚，英雄、帝王生平軼事的講述，男女相戀情愛故事的浪漫想像，既有「高臺教化」的效用，也有茶餘飯後休閒娛樂的功能。

然而隨著時代變遷，社會文化思潮的轉變，傳統劇作的內涵旨意再不能滿足現代人的審美品味，《斬經堂》裡為了盡忠（國家）、盡孝（母親）活活逼死自己妻子的故事，再也不是忠、孝的表現，反而讓人備感迂腐殘忍；《趙氏孤兒》中程嬰痛罵不肯捨子的妻子為「不賢之人」，不但不能喚起觀眾的認同，反而嚇跑

⁶⁶ 曾永義《中國古典戲劇的認識與欣賞》（臺北：正中書局，民國83年），頁289。

了剛接觸戲曲的年輕觀眾；⁶⁷傳統京劇的正工青衣戲《御碑亭》在青衿學子心中成了爆笑喜劇。⁶⁸這些是傳統與現代之間無可避免的隔閡，而這也說明了當傳統遇上現代，首先感到難堪、格格不入的關鍵點，不在於京劇外在的表演程式，而在於劇作內在的精神與意涵，而這也催發了京劇從傳統蛻變出現代的精神，並且回過頭來利用劇作內涵的現代意義展現出京劇的新樣貌。

本論文的寫作，將扣緊文本與舞臺兩部分，將其區分為三個面向，分別為劇作內涵與主題、敘事技法以及舞臺演出呈現等三部分來探討新編京劇的創新意義，這之中最能看出新編京劇的「新編」意義，便是劇作的內涵主題。新編京劇在主題上，有三大特色：首先是女性意識的覺醒，以及女性如何促成公領域性質的質變，並進而讓原本被排拒在文學、歷史之外的女性情欲堂而皇之的成為劇作中心主軸，是新編京劇在主題上的一大特色。其次則是文化上的範疇——跨文化與本土化聲音的崛起，兩種看似相斥的聲音，竟能同時成為新編京劇的敘事主題，這是另一大特色。本章將先從女性與公私領域界限的轉變開始談起。

⁶⁷ 王安祈在《絳唇珠袖兩寂寞》書中的〈自序〉曾言及她的寂寞在於她從小喜歡的就只是京劇，就只是戲曲，在同學盡是西洋流行歌迷的時代，她總無法與她的朋友們用相同的「聲音」對話。雖然也曾拉著好友來接近她的喜好，而朋友對虛擬的表演也很有興趣，但一看到程嬰痛罵不肯捨子的妻子為「不賢之人」，他們跑了，任憑她再怎麼解釋這是《趙氏孤兒、搜孤救孤》的經典名劇也沒用。（臺北：INK印刻文化出版社，2008年），頁16。

⁶⁸ 王安祈曾自言她在2002年於臺大戲劇系講述傳統京劇《御碑亭》時，這一齣正工青衣戲，竟成了年輕人心目中的爆笑喜劇，傳統經典的劇情和時代觀念有這麼嚴重的隔閡，促使她想到了改編，藉由轉化來保存傳統的創新嘗試。參見〈「戲曲小劇場」有別於「戲劇小劇場」的獨特性——從創作與觀賞經驗談起〉，該文發表於由國立臺灣戲曲學院所主辦的「2007年戲曲國際學術研討會——戲曲在當代的因應之道」。

第一節 女性主體意識的萌芽與公私領域界線的模糊：從「雅音」對公領域空間所造成的質變談起

女性塑造，是臺灣京劇創新的重要面向。⁶⁹近十幾年來，女性議題、女性形象、女性關懷，受到創作者以及觀眾的高度注意，起因和反封建無關，而是和演員個體鮮明的意識以及近十餘年來文化風潮中的女性意識、性別議題有關。

海峽兩岸的新編京劇同樣都關注到了女性議題。帶有鮮明政治目的的大陸「戲曲改革」，對於女性意識反省起了正面的作用，由於戲曲改革明確要求戲曲必須擔負宣揚新社會、新思想的職能，因此「揭發封建罪惡」成為戲曲的普遍主題，描寫女性在舊社會到欺壓的題材，遂成為劇作家達成「反封建」主題的重要手段，陳仁鑒所編的莆仙戲《團圓之後》，通過貞節牌坊、禮教吃人的故事，批判封建思想，改編為京劇《孽緣記》後也傳唱一時。80年代後，政策性不再像早期那麼明顯，加上劇作家創作意識越來越深刻成熟，同樣是貞節牌坊，福建劇作家王仁杰在梨園戲《節婦吟》，便把反封建意識輕輕放下，而將筆力集中於女性內在被壓抑的情感欲望上的描繪，此劇後來也為臺灣的「雅音小集」改編為《問天》。⁷⁰除了京劇之外，各類地方戲依其劇種特質的不同，也試圖從各種不同題材挖掘女性內在世界，魏明倫川劇《荒誕潘金蓮》以古今中外等各類人物，同臺表達對潘金蓮出軌殺夫的看法，此劇後來由「復興劇團」移植改編為京劇演出過；黃梅戲《徽州女人》則通過「視覺意象」凝塑出古代女子悲情圖像。⁷¹

臺灣新編京劇的女性意識發軔於「雅音」的劇作，總體而言「雅音」呈顯的女性意識可分為前後兩期，而以1993年的《歸越情》為分界點。在此之前「雅音」的女性以女體而男性化的姿態進入男性公領域活動，從而模糊了原本截然兩

⁶⁹ 王安祈〈臺灣新編京劇的女性意識——從女性形象為何需要重塑談起〉，收入於杜長勝主編《京劇與文化傳統——第二屆京劇國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2008年），頁438。

⁷⁰ 王安祈〈臺灣新編京劇的女性意識——從女性形象為何需要重塑談起〉，收入於杜長勝主編《京劇與文化傳統——第二屆京劇國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2008年），頁436-437。

⁷¹ 汪其楣〈素面版畫中的繡像——評徽州女人〉，《表演藝術》第98期；王安祈〈女人豈止在徽州——大陸地方戲在當代臺灣劇壇的處境〉，《表演藝術》第126期。

分的公、私領域界線；在此之後則轉入女性內在幽微的情思的挖掘。本節將從「雅音」前期劇作所呈現的特點談起，而在論文開始之前，筆者想先釐清的是公、私領域的概念。

有關公領域與私領域的名詞界義，歷來已有許多學者針對不同領域、學科為文加以撰述討論，⁷²本節將從女性與公領域之間的關聯來談論新編京劇在主題上的轉變，這是因為新編京劇較之於傳統京劇的一大差異是公、私領域界限的模糊，而這之中女性扮演了關鍵因素，因為女性逐漸從私領域慢慢滲透到公領域，並參與公領域活動，使得公領域所建立的禮法、制度、價值等原本單一的聲音開始有了「不和諧的雜音」，由於公、私領域的界義因各個不同的學科範疇而有不同的說法，因此在開始本節之前，有必要先對公、私領域做一說明。

一．名詞釋義：公領域、私領域

⁷² 公／私概念在中國思想的發緒，可上溯至《詩經》與《尚書》，二書中的公／私名義均指具體的人、事、物，特重其社會及政治意義而言，如《周南·葛覃》：「薄污我私，薄澣我衣」私即作燕服解，指平日的家居服。《豳風·七月》：「言私其縱，獻豸于公」之公／私，指的是公家與私家。《小雅·大東》：「私人之子，百僚是試」中的私指私家人。《小雅·大田》：「雨我公田，遂及我私」中的公／私指的是公田、私田而言。《尚書·呂刑》：「無或私家于獄之兩辭」，其中「私家」一詞之「家」字或疑係「囹」字因形近而誤，⁷²但是「私」字指聽獄之人，當無疑義。屈萬里《尚書今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1969），頁184。

《荀子》一書所見的「公」、「私」多具抽象意義，並在道德上脈絡上將公／私對立起來，主張以公克私，所以公、私二字多與具有普遍性的道德涵義上的「道」、「平」、「義」、「斂」、「曲」等概念相結合，然而先秦時代孔孟雖強調「公」、「私」的分際，但從未將「公」、「私」切為兩橛，而是視「公」領域為「私」領域的擴大與延伸，而且是「私」領域的完成，「公」「私」兩大領域如同心圓，二者之間並無衝突，法律或政治事務也被視為是倫理事務的延伸。【日】西田太一郎《公私觀念の展開と私人の意義》，《支那學》第9卷，第1號，（1937年7月），頁87～106。另參考劉紀曜《公與私——忠的倫理內涵》，收入黃俊傑編《天道與人道》（台北：聯經出版事業有限公司，1982），頁179。黃俊傑〈東亞近世儒者對「公」「私」領域分際的思考：從孟子與桃應的對話出發〉，收於黃俊傑、江宜樺編《公私領域新探：東亞與西方觀點之比較》（臺北：臺灣大學出版中心，2005年），頁125。

至十一世紀以後，北宋儒者對於公／私領域的分際，辨別甚嚴。並且將天理／人欲之觀念附生於公／私概念以上，將公與立對立起來，兩者之間呈現緊張衝突的對立關係。黃俊傑〈東亞近世儒者對「公」「私」領域分際的思考——從孟子與桃應的對話出發〉，頁126。

西方的公／私領域概念來自於對道德理論的基本假設，那就是政治與道德哲學為建立在公領域（public realm）與私領域（private realm）間性別化的二元論上（Hekman, 1995）。這個二元化的劃分在一些重要的層面上，將女性歸類於次等的地位。所謂公領域指的是文化性、理性與普遍性（universality），且超越個人的特殊性（particularity）；此一領域從西方哲學的濫觴即是以男性的（masculine）的方式來加以定義。相反地，私領域是指非理性的（irrationality）與特殊性、情境的個體（situated individual）的領域；而這個領域向來被視為女性化的（feminine）範疇。呂瓊萱〈Gilligan之道德發展理論及其對我國婦女教育之啓示〉，收於《網路社會學通訊期刊》第51期，2005年12月。

由於公私領域界義，歷來已有許多學者討論，筆者不擬打算再做名詞上的界義討論，因為無論是中國傳統概念上的公／私道德觀念上的範疇；或是西方以政治道德以及男女性別來區分公／私領域；或是傳統上以男主外女主內，家為公私領域之界線，都無法十分明晰說明「公」「私」兩個領域的概念，因為公／私領域的範疇不是絕對性的，而是相對性的，相對於家庭中的個人作為私而言，家庭就是公，相對於個別家庭之作為私而言，社會或國家就是公。

中西方哲學對公、私領域的定義有基本的共識，即是公領域象徵的是秩序理性，超越個人的特殊性；私領域代表了人欲與非理性，而這個領域完全屬於個體的領域。公、私領域空間的禮法、規範、權力都不相同，有著不同的生活方式、處事態度、社群規範。宋明理學甚至將公、私領域視為對立的兩種空間質性，公領域中展現的是理性規範的一面，而私領域中則呈顯人欲的一面，二者呈現緊張對立關係；西方公領域範疇指涉的是文化性、理性與普遍性，且超越個人的特殊性，此一領域是以男性的方式來加以定義。⁷³相反地，私領域是指非理性的與特殊性、情境的個體的領域；而這個領域向來被視為女性化的範疇。這同時也說明了公、私領域是以對立的兩造雙方相互存在，因而本文討女性與公私領域之間的質性轉變，必先釐清公、私領域的範疇，方能以此做為即將展開的論述依據。

因此本文所言的從公領域向私領域的過渡也是一相對的概念範疇。既然無法為其下一明確定義，也許我們可以試著從公領域與私領域的特色，以及彼此之間的相對性來看：首先，就實際空間來說，私領域是家屋的，尤其是各人的房間更是如此／公領域則是家屋以外的空間，有時家屋的外堂也算；其次，就社會群己關係來說，私領域是「個人的」、「情感的」經驗，偏屬於女性化的範疇／公領域則是「理性的」、「公眾的」事物參與，屬於男性的範疇；再者，就文化上來說，私領域偏重於特殊性的體驗／公領域則是普遍性的規範；最後，連繫到道德層面來說，公領域往往具有公理、正義的概念，而私領域則多情慾、欲望的展現。

歸納來看私領域範疇多抒個體一己的情感，特重於心緒、心曲的特殊體驗，在私領域空間展演的是人性底層的情慾與欲望；而公領域空間通常是政治上的空

⁷³ 本段論述乃是筆者閱讀完黃俊傑·江宜樺所編的《公私領域新探——東亞與西方觀點之比較》（臺北：國立臺灣大學，2005年）一書之後，加以總結歸納而來。

間，而這個空間注重講求的則是群體的規範與理性。而這也將是本章分析傳統戲曲從公領域走向私領域過渡時，所依據的範圍。

二·女子偽裝、擬態為男性參與公領域活動

依據上述公、私領域的定義與分界來看傳統京劇的故事內容與劇作主題，將會發現傳統京劇在公私領域上有著鮮明的界限，劇作所宣揚的忠、孝、節、義等倫理乃從屬於公領域的理性、正義等道德層面；展現的文化與群己關係則是普遍性的規範以及公眾的、男性的範疇。公、私領域天平的兩端，傳統京劇明顯傾斜於公領域／男性的那端，然而這樣鮮明兩分的界限，卻在「雅音」的出現後，而開始有了轉變。被視為新編京劇里程碑的「雅音小集」，⁷⁴不僅是舞臺演出引入西方劇場觀念，更重要的在於內在主題意涵的「新」。除了承繼傳統京劇裡的家國意識以及倫理道德的宣揚，「雅音」在主題意義上的「新」表現在——「以女性來寫公領域的家國倫理」，原本傳統京劇裡鮮明二分的公、私領域之間的界限被模糊化了，而這背後的主要原因都指向於郭小莊個人的主導意識，以她的腳色行當——「旦」腳。

由於「雅音」所有的劇目都是為郭小莊量身打造，而郭小莊一手打造的女性角色，究其根本其實是女身男性，也就是說生理上是女性，但心理上卻是完完全全的男性。因而劇中女性的主體意識，不是隱微的、私密化的、情欲的展現，反而是以男性化、理性的、家國意識的展顯，她們眼光所關注的不是一己的私愛，而是家國社會政治等公領域大愛。如此特殊的自我認同，其實與郭小莊一己個人的經歷與國家認同密不可分。首先可以從郭小莊的養成背景來看：投身軍旅的父親不僅見識過所有名角演出，也因為愛戲決定讓最小的愛女郭小莊報考大鵬劇校。⁷⁵郭小莊特別認同於家國政治，很大原因即來自於軍人家庭的成長背景因素；加上就讀文化大學時受俞大綱、張大千等人的文化濡養，植在於郭小莊腦海的是傳統的道德倫理規範。其次，「雅音」成立的年代——1979年，是臺灣政治外交

⁷⁴ 王安祈在《台灣京劇五十年》一書中認為「雅音」為京劇轉型，使京劇的性格由「前一時代通俗文化在現今的殘存」轉化成為「現代新興精緻文化藝術」，帶動台灣京劇走入「轉型期」。見該書頁 103。（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002 年）。

⁷⁵ 柳天依《郭小莊雅音繚繞》（臺北：臺視文化事業股份有限公司，1998 年），頁 33-34。

上的重要關鍵點。在「雅音」成立的前一年，也就是 1978 年，正好是中美斷交的一年，當時的郭小莊帶著兩千多幅的國旗、數百枚國旗徽章赴美演出，並在演出後親身參與了示威遊行，⁷⁶這次的經歷大大激昂了郭小莊的民族精神與愛國意識，也成為推動「雅音」成立的動力之一，返國後的郭小莊，立志決心發揚中國傳統藝術，獻身於京劇的改革，以吸引青年觀眾延續京劇藝術生命為使命。第三，「雅音」成立後，年輕人將欣賞「雅音」視為時髦的文化活動，這也讓郭小莊的身分同時兼具有京劇演員與偶像明星的雙重身分，每年的年度大戲更是深入校園宣傳，這些因素都讓她對於劇作內涵是否具倫理教化、有益於社會人心，有著較其他人更堅定的堅持。

也正是因為郭小莊一己的經歷與家國認同，所以其所刻劃的女性角色與傳統京劇裡的女性有著本質上的不同，傳統京劇的女性雖然也遵守三從四德等道德倫理規範，但她們的遵從是不自覺的，因為這些倫理道德早已內化為她們思想的一部分，並構成她們的行為準則；民國初年梅蘭芳劇作裡的女性開始有較鮮明的自覺，也涉入男性公領域的範疇，如《宇宙鋒》趙女金殿裝瘋賣傻，詈罵胡亥的荒淫無道；《霸王別姬》裡虞姬對兵戈四起、生靈塗炭的興懷之感，然而這些女性畢竟是梅蘭芳眾多劇作中的少數，多數劇作仍像《洛神》、《鳳還巢》、《貴妃醉酒》等，展現的是女性的情思與男女的婚戀故事，而郭小莊所選演的女性角色則每一個都是刻意經過挑選的，每一部都要求能有益社會人心及道德規範的宣揚，「雅音」劇作的女性，正是這樣有意識、刻意的涉入男性公領域，以達到郭小莊意欲達成的倫理道德教化等社會意義。

正因為郭小莊鮮明的愛國意識以及有意識的利用女性來達成其高臺教化的意義，因而「雅音」的劇作雖一反競賽戲政治掛帥的審美惡趣，卻仍具有傳統京劇鮮明的家國意識以及承襲傳統故事、題材而來的公領域範疇的道德倫理的宣揚，而這主要表現在其早、中期的作品《韓夫人》、《再生緣》、《紅綾恨》，這些劇作宣揚的主題是早已被郭小莊內化為思考、行為準則的忠孝節義以及家國、民族認同等公領域大愛。東西方文化在性別議題的認同有著不同的看法，西方啓蒙

⁷⁶ 有關郭小莊在紐約演出京劇以及參加僑胞抗議遊行的詳細資料，請參見陶鵬飛〈「愛國藝人」郭小莊〉，《國劇月刊》，第 27 期，民國 68 年 3 月 1 日，頁 18。

運動以來，不讓女人享受男人的特權，也不要女人做男人；而中國對男女之間的認同，則是女人若要享受男人的特權，那麼她必須成為男人，即以男性價值準則來要求自己，同男人一樣在社會領域裡運作，⁷⁷「雅音」劇中的女性，也就是郭小莊個人心中典範的投射，正是以這樣的「女身男性」的思考模式、行為準則參與政治、家國等公領域範疇，並佔有一席之地，梁紅玉為一代女將，孟麗君官至丞相，長平則是公主之尊，這些女性皆在從屬於男性的公領域中嶄露頭角。

梁紅玉以一代女將的身分在戰場立功，《宋史》〈韓世忠傳〉裡是以韓世忠的妻子身分出現，只見其姓，未見其名，唯一提及參與軍事作戰的只有一句「梁夫人親執桴鼓，金兵終不得渡」。⁷⁸而最早出現「梁紅玉」三字是在【明】張四維所撰的傳奇《雙烈記》，至於梁紅玉的身世、與韓世忠的相識過程則是從說部演義中逐步演變建構而來。民間傳說中的梁紅玉出身於軍功世家，祖父與父親皆為武將出身，後因征討方臘時因延誤軍機而被問罪，發配為奴；形象則是娟秀健美，舞刀弄槍不亞於男性。也就是說梁紅玉之所以成為軍功彪炳的女將，是因為擂鼓助戰以助其夫、舞刀弄槍不輸男兒、以及出身軍人世家等陽剛、男性化的屬性層層疊加而成的，並非源自於其女性自身特質。

京劇裡以梁紅玉、韓世忠夫妻兩人為敘述主軸的劇目有梅蘭芳的《抗金兵》及尚小雲的《梁紅玉》。「雅音」的《韓夫人》承繼傳統京劇「梁紅玉擂鼓戰金山」等故事情節，為了要突顯「夫妻一體，同命相依，同仇敵愾，同心禦敵」的情節⁷⁹，大幅刪減了韓世忠的戲份，敘事主軸也由傳統的韓、梁並重，轉而以梁紅玉為主軸，為了增加梁紅玉的戲分，甚至改動情節增加幼子韓彥忠一角，並讓他死於兩軍對陣的戰場之上，以便讓郭小莊在【斷愛】、【夜思】兩場裡得以盡情抒發梁紅玉在家國大愛與個人小愛之間的犧牲與抉擇，突顯「梁紅玉和丈夫合為一體保家衛國的偉大」。⁸⁰郭小莊不依傳統命名，而將此劇命名為《韓夫人》，原本「韓夫人」三字強調的是應是身為韓世忠妻子的身分，然而在大幅刪減了韓世忠的戲份之後，韓夫人的角色性格不得不兼代有韓世忠的角色身分，特別增加的父死子

⁷⁷ 王政《越界——跨文化女權實踐》（天津：天津人民出版社，2004年），頁32。

⁷⁸ 《宋史》卷123〈韓世忠傳〉，只提及其妻為梁氏，並未載其名及生平事蹟。

⁷⁹ 柳天依《郭小莊雅音繚繞》（臺北：臺視文化事業股份有限公司，1998年），頁155。

⁸⁰ 王安祈《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》（臺北：相映文化，2008年），頁146。

喪情節，也使梁紅玉在心理上呈現出與男性對等相當的堅強程度，女體而男性化的性格，正是「雅音」對梁紅玉角色個性的再塑造。相較於傳統京劇裡的巾幗女英雄《穆柯寨》的穆桂英、《趕三關》的代戰公主、《馬上緣》的樊梨花，這些女將雖然也都在從屬於男性／陽剛的沙場軍營中拼搏，然而她們所表現出來的卻是十足的小兒女情思，懸念的是一己的終身婚姻大事，沙場上兩軍對陣，女將關注的是對方小將的俏俊模樣，也就是說她們的主要戲劇動作在於「招婿」這一情節上，等到成為將領之妻後，才真正用心於協助夫君建功立業、保家衛國的職責上。「雅音」不選這些女性做為改編的對象，而選擇一開始即在戰場上擊鼓助陣、一心為國的梁紅玉做為其從紐約學成歸國的成果驗收，透顯的正是郭小莊如何重新審視、定義女性的角色身分，在《韓夫人》一劇裡，郭小莊著意突顯的是女性在家國民族與家人親情之間的取捨與掙扎，既深化了女性的性格刻劃，也讓梁紅玉為了大我而犧牲小我的形象更鮮明而立體，這是郭小莊有意藉由《韓夫人》一劇所欲樹立的新女性形象，而這更具體展現在女扮男裝的孟麗君上。

《再生緣》中的孟麗君女扮男裝安邦定國，與梁紅玉二者一武一文，共通處在於都不是以女性／女體的特質在男性空間裡建功立業。孟麗君女扮男裝進入原屬於男性的家國政治空間，雖然本意是要營救丈夫和父親，卻在高居丞相之位後，將國事處理得有條不紊，在其治理下四海昇平百姓安居樂業，展現出女性的長才。劇作演出後，有觀眾認為可以直接由男裝開始，如此情節將會更完整，關於這點，郭小莊則是在戲的一開始就明確表示，要劇中人由「女⇨男⇨女」，為的是要營造「不瞞觀眾，只瞞劇中人」的趣味。⁸¹刻意在觀眾面前扮演性別轉換遊戲，為的只是觀戲的趣味，還是別有意涵？筆者認為劇中人由女扮男裝，之後再回復女兒身，除了具有戲劇性之外，更主要的是藉著由「女變男再變回女」的性別轉換中，清楚的讓觀眾看到女性如何透過偽裝成男性的姿態，才華高顯從容悠遊於朝廷廟堂等公領域，並且突顯出男／女二性在心理、思想上的差異。當孟麗君以女兒身登場時，她的所思所念都在於男性主體——未婚夫皇甫少華、自己的父親，關注的則是自己的婚事，而當她以男性鄺丞相的身分登場時，她所懸念的則完全是家國政事，皇城金殿之上的揚己露才是為了拯救天下蒼生，原先的小

⁸¹ 王安祈《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》（臺北：相映文化，2008年），頁178。

兒女情態完全消失不見，直到她所關注的男性主體－皇甫少華從邊塞立功回朝後，她的所思所想則又回復至女性孟麗君對未婚夫婿的關懷。在女性⇨男性⇨女性的性別轉換過程中，孟麗君轉變的不只是性別而已，還有其所做所為及心理思想上的差異，如果一開始就是男性身分上場，那麼其中男／女二性在心理、思想上的差異性就無法突顯，而郭小莊原意要突顯頌揚的「身為女子」卻擁有比男性還聰慧的勇氣與才華，也就會減損許多。

這樣女身男性化的傾向，或者說女性透過偽裝、擬態成男性進而參與公領域的決策活動，其實與郭小莊個人濃厚的自覺意識相關，檢視郭小莊所扮飾的女性角色，除卻第一期老戲整編的《白蛇與許仙》、《竇娥冤》和《梁山伯與祝英台》外，從《韓夫人》到《紅綾恨》等幾部劇作的女性，都是以家國為念、以公領域正義、道德為準則的女性，抒發的情感是政治的、社會的，而非是個人、一己的情感經驗。《紅綾恨》中的長平公主同樣也是如此，只是她無須透過女扮男裝這層偽裝，因著她與生俱來的皇親國戚身分，使她能直接以公主之尊參與家國政事。戲的一開頭，長平公主所彈唱的樂府曲調「三月無雨遭大旱，九月降霜秋早寒……為納官租賣兒男！」展露的不是集萬千寵愛於一身的驕奢公主氣派，而是惦念黎民百姓苦痛的悲憫情懷，戲末的那一大段流水和哭腔，責罵那些叛國降臣，「廉恥何在？人心何存？」箇中針砭，自有其當下的時代意義。

她們三人展現出來的行為、思想，完全是男性化的忠君愛國、民族家國大義，不是個人的、情感的，女性化的範疇；而是理性的、公眾的，男性化的特質。這樣的結果並不讓人意外，因為這些以家國興亡為念的女性，也是郭小莊有意識下的選擇。在與筆者談及她選擇劇作的考慮面向時，曾提出兩個主要考慮點，首先是必須有益於社會教化；其次則是劇中的女性角色要有個性、有思想、有智慧，尤其是要有尊嚴，因為她認為女性可以沒有地位，但不能沒有尊嚴。前者，讓「雅音」的劇作主題集中於道德倫理等教化意義及社會關懷的正面價值觀，也連帶的讓舞臺上郭小莊所扮演的女性角色，不是傳統舞臺上大門不出二門不邁，對國家大事毫無所知的女性；也不再是只以家庭、夫君為念的傳統女性，而是積極參與原屬於男性領域中的家國、政治、社會等公眾事物。後者的考慮面向，其實與前者是相連的，因為要借劇中人抒情言志，所以郭小莊所扮飾的女性角色就必須要

有個性、思想、智慧，而這具體體現在《瀟湘秋夜雨》結尾的更動，該劇改編自元雜劇《臨江驛湘秋夜雨》以及京劇老戲《臨江驛》而來，與元雜劇最大的不同處是在最後的結尾，雜劇的結尾是張翠鸞原諒了崔通，與相府千金兩女共侍一夫，「雅音」的改編本選擇了與傳統京劇相同的結局——張翠鸞與相府千金同時離棄了崔通，劇作家著眼於人性的善惡難辨，不太喜歡「負心漢遭到報應」的結局，而郭小莊執意如此修改，⁸²為的是讓公領域的道德正義得以伸張，而張翠鸞的女性形象亦得以脫離傳統如趙五娘、劉蘭芝等依附於男性而存在女性角色，尋夫的過程中，張翠鸞也尋回了女性的主體意識與地位。

若將「雅音」其他的劇作一起納入考察，將更能證明「雅音」的舞臺實為她抒情言志之場所，而舞臺上的女性角色，也都是她的分身，因此，郭小莊本人對人間正義與社會公義的看法，也就成了「雅音」劇作的主題與內涵精神。也就是說「雅音」劇作中的女性形象，決定於郭小莊的女性意識，因此劇中的女性抒發的不是個人的幽微心緒，也不是身為女性的主體意識，而是從社會、家國等公領域著眼以宣揚公理、正義等道德規範，而這些女性之所以進入原本該是屬於男性的公領域空間，不是因為她們具有權力野心，而是因為這些男性、公領域的秩序已然崩解，必須倚靠她們以女性的一己之力挽狂瀾於既倒，用她們的理性、智慧重建人倫秩序與道德規範，雖然她們並不知道自己所護持、重構的人性尊嚴與理性價值，是複製了男性知識份子所建構的社會道德、制度規範。藉由女性參與公領域秩序規範的重整，郭小莊委婉的點出了男性對於這個領域範疇的無能與失守，模糊了傳統京劇公／私領域截然二分的界限，並進一步藉由張翠鸞這樣勇於悖離傳統「以夫為天」禮教規範的女性，埋下崩解男性權力空間的基石。

⁸² 劇作家王安祈曾提及，剛開始劇作家不太喜歡這種「負心遭報應」的主題，但最終因為受到郭小莊誠懇的語調和堅定的眼神所感動，才決定依循老戲的結尾。而郭小莊打動王安祈的一番話是「如果人間真的善惡不分，那麼我那裡還能有勇氣和毅力來推動這麼艱苦的工作。」參見王安祈〈譜成瀟湘秋夜雨，聊存天理戲場間〉，原載於「瀟湘秋夜雨」節目單，「雅音小集」印行，1991年8月。今引自王安祈《曲話戲作》一書，（新竹：新竹市立文化中心，民國82年），頁320。

第二節 女性對公領域空間權力的顛覆

女性對公領域空間權力的顛覆，其方法主要先從消解男性知識份子的話語體系著手，以多元對話來質疑男性單一價值論述的公理、正義性；並以女性在公領域空間的「失語」狀態，批判男性知識份子所建構出來的倫理道德；進而以女性特有的叨叨絮語滲入男性公領域空間，從而消解了男性對女性的話語建構，尋求女性的發聲位置。

一·以多元對話消解公領域的單一論述

1·《荒誕潘金蓮》的以子之矛攻子之盾敘事策略

除了以女性的絮語消解男性公領域所建構的單一敘事話語與價值體系外，受西方思潮以及解嚴後自由風氣的影響，多元的對話聲音與價值觀的判斷也逐漸成為文學題材，而緊跟時代脈動的「復興劇團」於1994年推出的改編自魏明倫川劇劇本的《荒誕潘金蓮》（以下簡稱為《潘金蓮》）一劇便是直接正面的向男性話語權力挑戰。該劇的話語模式，⁸³不採取傳統老戲以批判口吻的話語模式來敘事、塑造「潘金蓮」；而是利用以子之矛攻子之盾的敘事策略，將潘金蓮做為古代女性的代表，而她在舞臺上讓那些跨州越代、穿越古今的人物來品評決定她的未來，不僅放大了潘金蓮處於他者的弱勢地位，也放大了女人如何在男性話語體系下層層形塑出第二性，並且將這些男性意識型態內化成為自己的一部分。劇中人物對潘金蓮的評價如下：

一群淫娃蕩婦，經我口誅筆伐，聲名狼籍，早已蓋棺定論，禍水，禍水，惟女子與小人難養也。——施耐庵

要是蓮姐姐在曹雪芹先生的筆下呀！抗婚的鴛鴦沉苦海，投井的金釧魂歸來，潘金蓮若進《紅樓夢》，十二金釵添一釵！——賈寶玉

我同情她的遭遇，導演叫她反抗吧，像我一樣，離家出走，衝出不幸福的家庭！——安娜卡列尼娜

帝王荒淫有理，民女懷春有罪！潘金蓮只不過向小叔子吐露一點苦悶，表

⁸³ 話語模式指敘事文中，人物語言的表達方式，人物語言不僅指敘事文中人物自身的講話和思想，也包括由敘述者轉述人物的講話和思想。參見李惠綿〈古典敘事文類與當代戲曲之觀照〉，收於《戲曲新視野》（臺北：國家出版社，2008），頁427-428。

白一絲情愫，就被你們視為大逆不道，哼，上貴下賤、男尊女卑，太不公平了。……潘金蓮未嘗不可自謀出路，尋找第四個男人呀！——武則天

這四位評判，男女各佔一半，男性部分施耐庵的偏見自不用說，而賈寶玉所提的鴛鴦與金釧兒二個的身分都是丫鬟，也同樣都是因為不願接受主子對其婚姻的安排而選擇自殺以抗婚，賈寶玉要潘金蓮同鴛鴦和金釧兒一樣，背後含意昭然可見，即是要潘金蓮選擇自殺以逃脫婚姻的牢籠，背後的思考仍然是極為男性霸權式的，除了消極的自殺之外，潘金蓮難道沒有其他的反抗辦法？女性部分，武則天雖為潘金蓮抱不平，然而其解決之道竟是要潘金蓮尋找第四個男人，難道潘金蓮一定要依附於男人才能存在嗎，潘金蓮難道不能有其自主的選擇？找到第四個男人就能解決潘金蓮的一切所有問題嗎？唯一具有女性自主意識的是安娜卡列尼娜，她要潘金蓮像她一樣離家出走，但卻立刻被女性導演（魏明倫川劇版的為女性記者）說是時代不同、國情不同，不能那樣浪漫，否決了她的提議。這些對話聲音的開啓原本旨在消解施耐庵《水滸傳》一書對潘金蓮的既定成見，然也在無意中顯露了男性知識份子所建構出的道德價值、倫理規範如何內化成為女性的思考行為準則，《潘金蓮》一劇，挑戰的不僅是男性話語權力的合理性與單一性，也反思了古代女性如何定義自己的身分。

鍾傳幸有意識的在原著劇作的基礎上將潘金蓮塑造為女性意識的先驅者，而這與魏明倫原著的精髓已大異其趣，原先劇作家的創作旨意是：

試一回新招，拎一袋問號：潘金蓮是罪該萬死，還是罪不當死？是罪在紅顏女子，還是罪在黑暗世道？是反思古代婦女命運，還是聯想當代家庭問題，抑或是遐想未來婚姻之奧秘？……作者苦思無結論！是非且聽百家鳴！⁸⁴

這一袋問號，劇作家想要探觸的是潘金蓮既定評價的翻案，雖然也觸及到了女性命運的反思及家庭、婚姻等的議題，但這些議題仍是以潘金蓮己身為前提，與鍾傳幸立意將潘金蓮視為古代婦女命運的代表人物，以潘金蓮的情慾來呈顯中國古代女子在男權時代下人格如何被扭曲、異化的目的不同：

⁸⁴ 參見魏明倫寫於臺灣《潘金蓮》一劇出版時，《潘金蓮》劇本的前言部分。（臺北：爾雅出版社，民國84年版），頁2-3。

我們製作演出的動機及企圖，卻不單單是重審潘金蓮的一生，為她喊冤而已。我們把潘金蓮塑造為思辨古代婦女命運的代表人物，呈現出在男權時代下的女性，是如何地被壓抑、被扭曲、被污蔑、被殘害、被犧牲。我要以女性的意識，以人性的觀照來重新詮釋、導演一齣「古事今觀」的潘金蓮。⁸⁵

鍾傳幸對潘金蓮的同情理解是從同為女人的情欲著手，著意描繪潘金蓮的情欲宣洩乃是長期壓抑下的不得不然，如同廖咸浩指出的：

本劇對女性（金蓮）的平反是以肯定情欲為策略，以求直取問題核心——父權體制壓制（陰性）情欲。⁸⁶

也正是因為鍾傳幸立意以潘金蓮的情欲來呈現女性在男權時代下被扭曲、異化的人格，因而復興版的《潘金蓮》一開始便與原著劇作有異，原著劇作中的開場「武松殺嫂」時武松是怒視橫刀的姿態，並且潘金蓮也確實被武松開膛，如一片紅葉飄落於舞臺之上；復興版的武松殺嫂是當武松撕開潘金蓮衣襟，正想刺下時，導演隨即喊卡。看似不起眼的更動，背後隱藏的卻是導演對潘金蓮情慾宣洩找不到出口的同情，正是立基於同情的基礎，導演不讓武松在臺上殺潘金蓮（雖然觀眾也都知道最後潘金蓮必為武松所殺），也是基於同情的立場，導演更動了潘金蓮的性格，以便讓她更值得同情，原著劇作中的潘金蓮被張大戶姦淫後賞賜給武大，鍾傳幸卻將之改為潘金蓮寧願嫁給武大，也不願受張大戶的欺凌，於是原本潘金蓮嫁給武大乃不得不然的選擇，一變而成為潘金蓮身為女性自主性格的展現，因而潘金蓮之後的沉淪，乃成為男權時代對女性情慾壓抑的最好諷刺。

除此之外，鍾傳幸的創作理念還具體落實在該劇的舞臺美術上，該劇的舞臺設計大體仍沿襲傳統一桌二椅而來，然而在簡約舞臺設計裡，卻在布幕上藏有玄機，布幕上繪製與實際場景看似無關，事實上卻寓意重大的自然景觀。為此，導演鍾傳幸在節目手冊中詳細說明如下：

在富紳張大戶的佛堂中，沒有一絲裊裊煙絲，有的只是一片雷雨電光；在

⁸⁵ 鍾傳幸〈導演及製作感懷——古事今觀《潘金蓮》〉，收於《潘金蓮》1994年於國家戲劇院演出之節目手冊。

⁸⁶ 廖咸浩〈失焦的叛逆〉，《表演藝術》28期，1995年2月，頁72-73。

窮戶武大郎的家中，不是破桌爛椅，而是象徵孤單寂寞的傲竹空翠；同樣武大郎家中，當潘金蓮遇到了武松時，天幕上則幻化成一幅山藤纏樹；到了西門慶出場，天幕上又改為一片片楓葉秋情。最後潘金蓮殺了人，也即將面臨被人殺，這時我們改以巨幅看不清、扭曲變形、無數在掙扎的女人面孔，高掛在天幕上，構成一片支離破碎的女性畫面。⁸⁷

導演在節目手冊中花如此多的篇幅交待舞臺美術設計，從空間的布置、情節與天幕投影的配合等，除了提醒觀眾舞臺美術的存在，主要的還在於舞臺美術以象徵的手法說出了劇情未直接言說的「人性」，佛堂空間的電光雷雨，武大郎家中的傲竹空翠，完全與空間環境不相稱的舞臺美術設計，說的不是物質上的空間環境，而是潘金蓮的命運與性格，於是潘金蓮遇到武松，猶如藤纏樹般一廂情願，遇到西門慶則是生命殞落前最後的一抹豔紅，而面臨被殺時，扭曲變形的女人面孔則象徵無數個像潘金蓮一般情欲被壓抑、性格遭扭曲的中國女子。如此強勢的符號語言與改編意念，除了與鍾傳幸自身「女性」的性別之外，也與當時臺灣女性主義的崛起、女性意識的覺醒有關，李孝悌〈放不大的小腳〉、〈革命尚未成功〉與作家陳怡真〈懸絲傀儡〉等文，便對《潘金蓮》劇中所展露的女性主體意識有深入的討論。⁸⁸

鍾傳幸以現代「女性意識」以及當代的「人性觀照」來重新詮釋、導演這一齣「古事今觀」的《潘金蓮》，不過，此劇是否真能夠承載如此眾多的現代思潮？「後設」技巧固然可以藉此傳遞（也許說滲透更恰當）作者的意念，然而全劇對潘金蓮內心深處的挖掘刻劃幾近於無，「局外人」的言說看似在為潘金蓮翻案，然而又何嘗不是另一種語言意識型態中心，從而使此劇陷入了另一種價值體系的迷思。雖然編導無意譴責潘金蓮的墮落或沉淪，而是給予同情的理解，然終因欠缺人物內心的刻劃，而使此劇的顛覆、重審、翻案，淪為劇作家的一廂情願，充其量只能說本劇提供了一個重新思索潘金蓮為何沉淪於情慾終至無法自拔的角度。

因此 2007 年《潘金蓮》重新上演，劇作的中心思想有了調整，調整為探討

⁸⁷ 同註 19，頁 7。

⁸⁸ 三文分別收入於《表演藝術》28 期，頁 68；30 期，頁 62；28 期，頁 70。

一個命運受擺佈、情慾完全沒出口的殺夫女人：

潘金蓮為何會對武松表達愛慕？是淫蕩求歡？還是按不住的真情反射？她為何會與西門慶勾搭？為什麼沒人罵西門慶誘帶良家婦女？卻對金蓮交相指責？是男人罵她是禍水？還是女人罵她是妖精？潘金蓮為何會殺夫？動機為何？誰是真兇？是她？是他？還是那讓人活得透不過氣的扭曲社會？情慾完全沒有出口的密閉時空？⁸⁹

調整的方向是針對潘金蓮內在行爲動機加以深化，著重寫一個情慾沒有出口的孤寂「蕩婦」，不再像 1994 年版將女性與男性視爲對立兩面，女性是被壓抑／扭曲／污蔑／犧牲的受暴者，而男性則是加諸女性痛苦的施暴者；也不再把潘金蓮當作古代婦女命運的代言人。2007 年版的《潘金蓮》由於不再須要因應文化議題大聲疾呼女性叛逆的必要性，也不再替導演傳遞她想要諄諄教誨的女性意識，⁹⁰更無須再對抗男性話語權力體系，因而其最大的轉變是將造成潘金蓮不幸的矛頭同時也指向了女性，「女人罵她是妖精」，是她？是他？男性和女性在 2007 年版的《潘金蓮》不再是對立的兩方，甚且很可能是合謀者，共同塑造了一個扭曲社會殺害了潘金蓮，潘金蓮成爲單一個案的受害者，而不再是古代婦女的代表，剝除了女性意識的潘金蓮「只是個代罪羔羊、無辜的受害者」，她的悲劇是命定的，因爲她活在那個情慾完全沒有出口的密閉時空。07 年版的《潘金蓮》是內斂深沉的，從外在的女性文化議題回返至角色行爲動機的演繹，然而可惜的是潘金蓮本人內心還是沒有聲音，即使是最後加的尾聲也是局外人發聲，爲潘金蓮翻案的旨意仍未真正落實，只能說 07 年版的提供了另一個新的角度來看潘金蓮的一生。

2·《羅生門》以語言辯証挑戰公領域的單一論述

「復興」於 1998 年推出的《羅生門》一劇也是同樣從語言的角度出發，質疑公領域敘事話語的權威性。該劇改編自芥川龍之介《竹籬中》，原著旨在強調

⁸⁹ 鍾傳幸〈孤寂身影〉，收於兩廳院主辦之「名角京彩匯演」之演出節目手冊。

⁹⁰ 廖威浩〈失焦的叛逆〉一文中針對劇作者叛逆的使命感太強，太過直接、太過「大聲疾呼」以致干擾折損了叛逆的藝術性與美學，諄諄告誡的意圖大於藝術的浸淫，使得叛逆的初衷模糊而「失焦」一點提出建言。該文收於《表演藝術》28 期，頁 72。另外平路〈害怕「看見」的觀眾〉一文也指出：劇作者本身的理念太清楚，對潘金蓮充滿了同情，因而藉劇外人之口將自己的觀念以「諄諄教誨、振振有詞」的方式「灌輸」給觀眾，未免「越俎代庖」的替觀眾說出了所有的感悟，反而使觀眾失去了想像空間。該文收於《表演藝術》31 期，頁 44。

真理的難辨，從「語言敘述」與「事實真相」之間的斷裂挑戰單一論述，質疑由語言所建構出來的真理以及真理所建構的大結構；而黑澤明據以改編的《羅生門》則利用最後的棄嬰獲救「辯證」出人道關懷。京劇版的《羅生門》則是藉公領域中的竹林，探究迂迴難解的人性之私以及真理的唯一性，以「質疑」的觀點出發，消解公領域原本所具有的理性／規範／正義等政治道德價值。此劇一般評論者所關注的焦點集中於幽微難辨的人性上，⁹¹筆者則意圖從公、私領域的範疇來開展論述。

《羅生門》的竹林屬於開放式的公領域空間，同時也是大盜調戲女子的情欲展演場，傳統京劇對這類情節的處理，最後一定是女子死守貞潔，甚至以死明志，而「復興」的《羅生門》卻不在藉此譴責傷風敗俗的行徑或是宣傳女子的貞德，而是別有所圖：

我深深被這部穿透人性的作品吸引，每個人都站在自己的認知、立場說話，而且只說對自己有利的話，事件因而變得撲朔迷離，真相難尋。這不就是現今我們的生活嗎？時時、處處都是羅生門。⁹²

創作能反映時代的新編戲曲一直是我的理想。我以為我們這一代的戲曲工作者，應該有自己的作品。⁹³

這也可以說明為什麼鍾傳幸在面對自私與複雜的人心選擇以「類型化」的方式來處理《羅生門》劇中的三個角色，因為對鍾傳幸而言《羅生門》主旨不在人性的幽微難辨，也不是在闡釋對客觀真理的不信任，而是旨在藉著男人的話／強盜的話／女人的話三種敘事聲音開展不同的敘事聲音，男人代表儒家禮法，大盜遊走於體制內外，女人則是沒有自我身分的他者。由下表交叉比對之後，可以發現若

⁹¹ 如陸愛玲即認為該劇「選擇了將句點落在錯疑迷離的人性思考上」，同樣的場景走三次，三種不同的敘述聲音，三段身段做表，在三場同一時間／空間／角色，卻迥異的敘述剖白裡，產生戲劇的張力與節奏的變化，由此更延伸出複雜曖昧的人性觀照。以諸種「重覆」襯托角色心理層次，歧義化了所謂的「真相」，對人性進行了測試，也挑戰旁觀者（觀眾）的析辨角度。相關說法參見陸愛玲〈從復興國劇團的「羅生門」到京劇現代化的幾點討論〉，《復興劇藝學刊》第二十四期，頁 130。王安祈則認為該劇過度戲劇化的經營與鮮明的性格塑造，「填實了」原著中曖昧的空間，從而使「人性介於善惡之間的灰色模糊帶」消失。參見王安祈《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002 年），頁 147-148。

⁹² 鍾傳幸〈戲曲還要傳唱下去〉，收於《羅生門》1998 年於國家戲劇院演出之節目手冊。

⁹³ 同上註。

將女人的話與強盜的話視為一組，相對於男人的話來看，將會看到在女人的話與強盜的話中所塑造的女人形象與強盜形象有內在的相對應性，首先：強盜眼中的女人溫柔嫵淑，善良剛烈，是令人欣賞的；而女人眼中的強盜，也是亦正亦邪的，雖非禮了她，卻也點醒了她的女性自覺。其次：二者對於男人形象的描繪都是負面的、充滿自卑、自大、暴力、陰險狡詐的。最後：可以再從男人的話來印証，在男人的話中只有自己的形象是正面的，女人跟強盜都是負面形象。這三項足以說明男人自以為是儒家禮秩的捍衛者，真理正義的代表者，以儒家的道德規範來看待強盜這個破壞禮法秩序的壞分子，並且審判失去貞操之後的妻子，因此上，妻子的形象不僅成為蕩婦，更兇狠的像潘金蓮以及許許多多的淫婦一般，與姦夫共同謀害自己。而一向被拒於禮法之外的強盜和完全沒有身分地位的女人在此則有了相同的發聲位置，兩人共同將矛頭指向男人，其實譴責的是男人背後所代表的儒家禮法。

	男人形象	女人形象	強盜形象
男人的話	溫柔體貼、忠誠勇敢	柔弱驕寵、最毒婦人心	無賴陰險、輕薄無行
強盜的話	膽小自私、陰險狡詐	溫柔嫵淑、善良剛烈	有情有義、見義勇為
女人的話	驕傲自大、兇暴窩囊	受盡委屈、烈性自覺	亦正亦邪、不受禮法拘束

藉由三人完全相異的觀點敘述，劇作家真正的命義已非小說本意在呈顯人性的幽微難辨，而是以鮮明的立場質疑真理的唯一性，甚且是極有意涵的指向整個以男性為發聲位置的權力空間。因而許多評論家認為《羅生門》過於「鮮明」、「可類型化」的人物個性，使得小說與電影中「模糊曖昧的空間」減少了一些；或是從女性自覺的角度出發，惋惜劇中的「女性自覺」意義被只是劇中「女人」一角主

觀觀點的敘述而被消解掉；⁹⁴又或是認為吳興國在處理一個角色的三種面向，與雙面性質時，其界線與深度仍不夠分明……，使強盜性格較顯得一致性等。⁹⁵確實，以刻劃人性的深度上來說，《羅生門》太過鮮明的人物性格，反使角色落入可類型化，然若就質疑真理、真相來說，《羅生門》以一宗命案的各種詮釋聲響消解了公領域中自以為的規範、理性、正義、禮法，以小搏大，無疑是相當奏效的策略。

二·女性聲音對公領域空間的滲透

1·《閻羅夢》的女人發聲，男人失語

《閻羅夢》的劇作本事來自於馮夢龍（1547-1646）《喻世明言》第三十一卷〈鬧陰司司馬貌斷獄〉，⁹⁶清雜劇和皮黃也有人編演《大輪迴》、《罵閻羅》，而國光的《閻羅夢》則是由王安祈、沈惠如兩人根據大陸劇作家陳亞先之初稿，加以修編而成。⁹⁷

小說的題旨在於「天理昭彰，報應不爽」，⁹⁸以賞善罰惡、轉世判斷為主要結構，⁹⁹細節安排亦致力於顯揚果報。陳亞先劇作則因結局的變動而展露出與小說不同的風貌。小說的結局是一干魂靈得司馬貌公平斷案，投胎轉世，司馬貌則因斷案有功，得到玉帝與閻君格外施恩，宣揚的是善惡有報，天道好還；而陳亞先兩稿中的結局卻是魂靈對司馬貌的判斷始於欣然，終於不滿，各自投胎後，又回到陰間追著司馬貌討公道。¹⁰⁰這樣的改動，便使得原先小說的題旨「生生世世宿

⁹⁴ 王安祈《當代戲曲》，頁 147。

⁹⁵ 陸愛玲〈從復興國劇團的「羅生門」到京劇現代化的幾點討論〉，《復興劇藝學刊》第二十四期，頁 133。

⁹⁶ 馮夢龍《喻世明言》（臺北：鼎文出版社，1980年），頁 459-474。

⁹⁷ 《閻羅夢》為大陸劇作家陳亞先受《民生報》記者景小佩之託所作，於 1992 年完成初稿，次年在臺灣《聯合報》副刊連載發表（1999.1.10-18）；1999 年完成二稿，但未曾發表。幾經波折，此劇於 2002 年由王安祈根據陳亞先兩稿為基礎大幅修編，交由國光劇團演出。按陳亞先初二稿之主要差別可參見王安祈〈《閻羅夢》附記〉，《當代戲曲》，頁 493-497。而王安祈修編的演出稿《閻羅夢》，收於《當代戲曲》，頁 465-492。

⁹⁸ 小說的分析可參見劉勇強〈千年怨氣一朝伸——談《鬧陰司司馬貌斷獄》〉，《文史知識》1:41-47、〈論古代小說因果報應觀念的藝術化過程與型態〉，《文學遺產》1:118-29。

⁹⁹ 如結尾玉帝命司馬貌轉世司馬懿後代以欺凌曹氏子孫，一如曹操欺凌獻帝，以警後人；再如司馬貌乞閻君准許其妻汪氏來生同享榮華，理由是「自幼跟隨儒，受了一世辛苦」，閻君亦允之。

¹⁰⁰ 有關小說與京劇版的比較，可參見林幸慧〈臺灣戲曲學者對京劇文本創作的影響：由《閻羅夢》的映象說起〉，《民俗曲藝》160（2008.6）123-68。

因緣，來生必有果報應」轉為「如何面對今生難解之課題」，小說的輪迴作用在於彰顯天道，陳亞先的輪迴設計卻呈現了「冤冤相報何時了」的嘆息。

而國光版對於陳氏劇本的修編工作最主要的有二：第一，將原本陳亞先的初稿與二稿的兩世輪迴合起來改為「三世輪回」（主要角色三世，次要的只演到兩世）；第二，加上女角，以強調女性意識的突顯，除了保留原本「呂后⇨伏后」，並從原著小說的輪迴人物中拈出「戚夫人⇨劉備妻」一線，改戚夫人為虞姬，並將此線延續至第三世，增添南朝小周后一角，成為「虞姬⇨劉備妻⇨小周后」。

陳亞先 初稿	陳亞先 二稿	王安祈修編稿
韓信⇨曹操	韓信⇨曹操	韓信⇨曹操⇨趙匡胤
劉邦⇨漢獻帝		
項羽⇨關羽	項羽⇨李後主	項羽⇨關羽⇨李後主
		虞姬⇨劉備妻⇨小周后
呂后⇨伏后		呂后⇨伏后
烏江六將⇨曹營六將		烏江六將⇨曹營六將

虞姬⇨劉備妻⇨小周后一線是國光版刻意加入的女性角色，加入了這條迴輪線後，除了讓舞臺上生、旦腳色能夠較為齊整之外，也讓女性有了發聲的位置。原先陳亞先的劇作中，一千魂靈中，呂后的臺詞扣除以「戲中戲」方式呈現其生前作為的老戲《未央宮》不論，只剩下一句「閻君恕罪」。¹⁰¹轉世為伏后的臺詞也只剩一句：「哀家貴為皇后，被那曹操洗宮，紅綾勒死，冤深似海！」¹⁰²而這些臺詞都是為交待劇情進展的敘述性語言，無法顯露出角色個性。

反觀國光版的改編作品，不僅增加了伏后的大段唱詞，讓伏后得以盡情抒發冤屈之外，並將原本陳氏劇作中的喊冤人由獻帝、伏后、六將等人改為由伏后獨自一人直闖森羅閻殿告冤：¹⁰³

陰魂直闖閻羅殿，霞帔之上血未乾。曹賊逼宮、欲將皇位篡，挾天子令諸

¹⁰¹ 陳亞先《閻羅夢》，《聯合報》副刊，1993年1月11日。

¹⁰² 陳亞先《閻羅夢》，《聯合報》副刊，1993年1月17日。

¹⁰³ 王安祈《當代戲曲》頁478。

侯、聚逆為奸。漢天子、衣帶血詔、忠臣喚，卻引來曹賊揮劍闖宮鑾，亂棍下打得我皮開肉綻。又見白綾梁上懸，聲聲淒厲聲聲慘，苦哀求、君跪在臣前。那曹賊狠心腸蛇蠍手段，最可憐我的兒雙雙絞殺在父王前。似這等大奸大逆誰曾見，化兇神作惡鬼牙眼相還。

藉由伏后之口道出陳亞先原先所安排的「戲中戲」《逍遙津》劇情片斷，捨棄原本可供獻帝發揮的大量表演唱段，而集中於伏后冤情的陳訴，這樣的作用不僅可以突顯伏后的角色性格，而以女性直闖森羅閻殿喊冤，一來點出了女性對公權力判決的不滿，二來也傳遞出當男性／公領域空間無力維繫自身的正義、公理時，它就失去了威權，司馬貌因為判決不公，致使公領域空間的禮法秩序崩解，因而原本該是權力位階皆低的女性，也敢直闖閻殿喊冤，其身為男性的本身權力也不再至高無上，面對伏后直陳的剝切言辭，司馬貌一時語塞，「女人發聲，男性失語」。而這最明顯呈現於關羽保劉夫人過五關斬六將的場景：

自從我隨大王東征西戰，受風露和勞苦年復年年（過門中六將之一上，阻擋關羽過關，被殺）

餐風宿露何曾怨，只盼著、偕臥兵車度關山（過門中又二將上，阻擋關羽過關，被殺）

誰知一夕干戈亂，夫妻分散各一天（過門中又二將上，阻擋關羽過關，被殺）

幸遇著二弟殷勤相護守，義薄雲天美名傳（過門中六將之一上，阻擋關羽過關，被殺）

（過五關斬六將結束）

傳統「三國」戲曲中，無論是《過五關》或是《長阪坡》中的劉夫人都是純屬工具性的人物，在《過五關》中她是被關羽保護的夫人，而在《長阪坡》裡則是將阿斗交付趙雲之後自盡，這些劇作旨在闡述男性的義薄雲天、驍勇善戰，因而劉夫人往往以柔弱的女性形象出現，以顯現關羽與趙雲的男子氣概。然而此劇卻是將關羽的位置後退到一個接近於伴舞的角色，在劉夫人闡述自己飄零一生的敘事

聲音裡，無言的，以接近剪影式的方式完成他保皇嫂過五關斬六將的使命。透過舞臺提示的處理，劇作家設定了「女性發聲、男性失語」的表現方式，¹⁰⁴原本被民間神格化為關聖帝君，男性價值至高典範的關羽，在此成為劉夫人話語裡的一個配角，用以完成她自抒自嘆零落一生的女性敘事裡的一個棋子。

除了國光版刻意增加的女性話語與觀點外，原著中的「秀才夫人」一角，也展露了女性發聲，男性失語的特色。【夢醒】一場老閻君化身為遊方道士來到陽世，詢問秀才夫人是否要讓秀才起死回生，司馬貌雖然在一旁觀看，然而因為他的身分為魂靈，所以沒有人看得見他，自然也沒有人聽得見他的言語，而秀才夫人一句「望垂恩放奴夫死路一條」的回答，不僅讓閻君大感意外，也決定了司馬貌可以繼續在陰間當他的新閻君，繼續斷項羽的無頭公案。主掌司馬貌的生死、命運的，不是閻君，也不是司馬貌自己，卻是秀才夫人，劇作家刻意讓男性的司馬貌「失語」，並以誤打誤撞的方式呈顯出女子的見識，正如司馬貌對閻君所言：「我的生死不在你這閻君手中，反在我妻的見識之上，這叫：命隨才轉，天機巧妙！」¹⁰⁵在這場戲裡的男性角色：司馬貌「失語」，閻君「失權」，如此有意的安排，不僅增加了秀才夫人的戲分，賦予她較為鮮明的性格，¹⁰⁶就深層的性別權力意涵來看，它彰顯了當男性失去書寫、發言、控制的權力後，女性才能勇於做自己，顛覆體制內的價值判斷。

2·《三個人兒兩盞燈》、《青塚前的對話》女性的叨叨絮語對公領域的滲透

「國光」的《三個人兒兩盞燈》（以下簡稱為《三人兩盞》）與《青塚前的對話》（以下簡稱為《青塚》）所採用的敘事策略與「復興」大相逕庭，不正面迎擊男性公領域的話語論述，而是採用一種女性特有的叨叨絮語，從男性作家筆下未曾碰觸的女性日常生活領域出發，進而顛覆公領域空間的權力與男性所書寫建構的話語權力。從站在批判的立場，質疑男／女，存在／缺席，公領域／私領域，

¹⁰⁴ 有關「女性發聲，男性失語」一詞的提出，早先是林幸慧在〈臺灣戲曲學者對京劇文本創作的影響：由《閻羅夢》的映象說起〉所用，唯她所用的是「女性發聲，男性“無”語」。《民俗曲藝》160（2008.6），頁134。

¹⁰⁵ 本文所用的版本為王安祈《當代戲曲》一書所收錄的《閻羅夢》劇本，參見該書頁486。

¹⁰⁶ 林幸慧於〈臺灣戲曲學界對京劇文本創作的影響：由《閻羅夢》的映象說起〉，認為陳亞先的人物設定大體忠於小說原著，但大幅增加貌妻汪氏的戲份，賦予她較為鮮明的性格。該文收錄於《民俗曲藝》160期，2008年6月。

語言／沉默的父權制二元對立的邏輯，試圖建構屬於女性的文化價值觀；回歸到書寫女性特質、情慾、感受以揭示自身的存在，著重女性的自我發現與主體的認同，試圖重構出一種新的看法與詮釋，透顯的正是性別議題本身的發展脈絡。而在重新定義自我身分的認同上，「性別」作為一種新的批評方法與學術視角，也關係到我們對歷史文化、社會結構、道德價值規範的整體看法，《三人兩盞》與《青塚前的對話》兩劇正是透過女性的叨叨絮語批判男權話語體系的褊狹與僵化，力圖重構新的文化價值觀念。兩劇的發生地點都與政治上的宮廷、邊域有關，由此兩空間展開了權力與情慾的拉扯，劇作家藉由女性的存在與日常絮語，消解了男性所建構的空間權力與話語書寫。

《三人兩盞》的故事主要發生地點為宮廷，劇作家不依循傳統戲曲以金殿空間敷寫君王權力或家國政事的敘事模式，而是把本來可能是鷹揚殺伐的爭戰，化為女子的深情一片，筆觸幽微的伸向了那一群數以千計、萬計，卻在歷史上未能留下隻字片語的後宮宮女。而這群後宮宮女中的其中一個，又膽敢犯下宮規與未曾謀面的男子許下來生之約，原先具有至高無上的宮殿空間，被這個歷史上失語的「他者」以無悔的深情翻轉了這個空間的禮法與權力。

全劇以宮女雙月、廣芝、湘琪等人的情感依託為主線，透過三人生活點滴的描繪，劇作家傳遞的是宮女同平常人一樣，也都嚮往與渴求著人間情愛。皇宮內苑不再是具有無上權力的天子寢所，或是硬梆梆的家國議事空間，而是一群懷抱希望一睹龍顏的宮女的生活空間，而這些宮女的日常生活與一般女子無二，討論的都是如何讓自己變得更美，服裝打扮是否符合時代潮流，以及某某人對誰有好感之類的女性話語，皇宮的威權性、神聖性也就消融在宮女談論的美白保養祕方以及梳理容妝之中。透過空間主體者身分的轉移，劇作家試圖開拓扭轉的不僅僅是視域從金殿空間移轉到深宮內苑侷隅一角上的差異，還有整個敘事程式的轉變，當傳統戲曲仍停留在以宮殿、邊塞等空間歌頌功臣良將的保家衛國、赤膽忠心時，本劇則是選擇從恆久的人生主題—寂寞出發，將筆墨轉向於後宮數以萬計沒有名姓的宮女與三千粉黛的深閨空寂，並以宮中婢女日常生活的瑣碎細語，顛覆了皇宮空間的禮法與威權性，不走批判諷刺的路線，只是如實的呈現身處封閉宮苑中古代女性的幽怨無奈，引發觀眾反思權力的暴力問題。

《青塚前的對話》有別於《三人兩盞》以歷史上失語、不知名姓的小人物為主體，而是選擇具備自我書寫能力的才女蔡文姬與出塞和親的王昭君為主體，以公領域呈顯女子內心的靈魂私語。編劇王安祈在〈編劇的話〉一文的開始即為此劇下了這樣的註解：「《青塚前的對話》是王昭君與蔡文姬的心靈探索。」¹⁰⁷劇作家選擇書寫與被書寫的辯證，做為女性對「自我」的重新闡釋與命名，其意在層層剝離男性作家加諸於這兩位女子身上的文化傳承、社會規約以及男性中心思想，因此戲的一開頭便很不同，登場的崔鶯鶯與李亞仙相互指責對方招蜂引蝶、水性楊花，紅娘與銀箏則各為其主相互爭辯，這樣的開場已然定調了全劇的宗旨，不在於將文姬與昭君的故事重新敷演一遍，而在於重探兩女的歷史評價。

該劇以京劇小劇場的形式演出，青塚的對話，出自漁婦的幻聽，而「人生空漠，虛實難辨」是全劇的基調，而該劇也是劇作家對男性知識份子所建構的話語體系，最用力解構的一部。全劇的敘事主軸由小舟漁婦的江上幻聽，帶出文姬與昭君於青塚前的一番心靈探問。「人生空漠，虛實難辨」是全劇的基調，也是劇作家為男性知識份子所建構的話語體系的最佳註解。當文姬羨慕昭君有文人墨客的詩詞容妝，有世人傳唱不已的「千古絕唱」《漢宮秋》時，昭君對這「千古絕唱」的評語是「文詞美、聲律諧、意境高，這就叫千古絕唱？」並認為這些千古絕唱充其量不過是那些文人自作多情的絕唱，並不是她的。話語中明顯流露出對男性／知識份子話語權力中心的強烈批判。這樣的聲音出現在後現代多元文化的今天，不算駭俗之論，不過在保守的戲曲界仍然算是相當前衛大膽的，這也是為何劇作家要在京劇之前冠以「實驗」二字的原因。

劇中的空間展開於漁舟、沙漠，故鄉、異鄉的往返，若置於傳統男性的敘述下，無非是家國的感懷、故鄉的思慕，而《青塚》則藉著故鄉、異鄉兩處時空，寫歷史洪流裡、黃漠滾滾中譜下動人身姿的王昭君與蔡文姬兩人的靈魂私語。回返故鄉的蔡文姬，與昭君在青塚前對坐談心，劇作旨意不在於重新搬演男性文人筆下為國犧牲、大義凜然的王昭君形象，而是將王昭君還原為普通「女子」，在歷史情境中「失語」的昭君與「自有彩筆寫自身」的文姬，在漁婦的「幻聽」中

¹⁰⁷ 王安祈〈藝術總監·編劇的話〉，收於2006年於國家劇院實驗劇場演出的《青塚前的對話》節目手冊中。

相遇，進而相知相惜，兩人的心曲藉著歌隊點出悲歡離合的人生，而悲喜的翻轉往往只在一念之間，一樣的真幻難辨。大漠黃沙，在傳統戲曲中直接與征戰、軍營空間相聯繫，劇作家將場景置於荒漠中的一方青草嫩芽——青塚，很明顯的立意說不一樣的故事，文姬與昭君便如同那一方青草嫩芽，而以男性為主體的公領域敘述則有如那廣大無邊的黃沙，她們倆人試圖在瀰天蓋地的滾滾黃沙中保存那一方甘泉與青草綠地，當昭君已然成為男性文人筆下「傷心辭漢主」、「環空歸月夜魂」、「千載琵琶做胡語」等為烘托多情君王而存在時，她該如何在這席天蓋地的男性敘述話語中，找回自己的發聲空間，劇作家從日常的一茶一飯、一几一座等真實生活出發，寫兩人在邊塞與親人生活的真實點滴，從日夜悲啼，到有了兒女之後的安然入睡；從原先彈的焦尾琴到與夫君隨吹胡笳；從原來喝不習慣的酸牛奶酪，到懷了孩子之後，覺得好喝極了；從原本覺得寒冷難耐的異地，到不覺北風冷、牛羊腥羶，甘在大漠一生一世；從本來看似相憐相惜的兩個嬌弱女子到最後的相互扯罵、計較，互在對方傷口傷鹽，比較自己匈奴丈夫官職的高低為結尾，逐步建構起文人詩作、史家記錄之外的昭姬與文姬。透過女性私語的滲透，原先錚鏘殺伐的大漠空間，不再是傳統戲曲裡的英雄誕生空間，而是兩個從漢邦進入異域的女子所切切實實生活過的土地，邊塞空間的家國象徵被兩個女子爭論誰比較威風，誰比較淒苦的生活瑣語消解了。有趣的是這兩位在黃沙對語的女子，一位是和親的昭君，一位是被擄至外邦的文姬，兩者的遭遇皆與異邦、政治相關，劇作家選擇兩位女子以迴避從屬於男性的家國敘述，然而文姬與昭君得以穿梭時空而相遇於黃沙大漠之中，何嘗不是政治因素使然，兩人靈魂的私語對話，故鄉、異鄉的認同，心靈歸屬感的探尋，這些深層意識的背後其實都與政治力所建構出來的話語體系相關，而這大概也是編劇在刻意迴避家國政治等大敘述時所避無可避的吧。¹⁰⁸

¹⁰⁸ 汪詩珮於〈文人傳統與女性意識的對話：《青塚前的對話》中的兩種聲音〉一文中，從文學傳統典範出發，探尋《青》劇所意欲建構的女性主體意識，而其最終的結論卻是：「《青塚》最大的企圖，是努力使昭君與文姬突破千百年來文人的框架，竭力發出『自己的聲音』；然而最大問題也是這股聲音的呈現，一再受到干擾乃至無法成形，而最主要的干擾外力，正來自於文學傳統的典範。」而這股外力之所以如此巨大，其中一項的原因正是劇作家所受的傳統訓練與包袱、以及因擔憂而試圖一再引用、解釋的心理，所投射出的巨大男性陰霾。該文的切入點雖與筆者不同，然其得到的結論則與筆者相似，可見該劇所意緒建構的女性主體或是男性權力話語的消解，仍有所不足，劇作家所採用的「後設」敘事觀點，在男性意識與女性主體之間搖盪不定，應是此劇之所以未能完全建構出屬於女性主體的原由所在。特此加以補充說明。汪文見《民

第三節 女性京劇與私領域的勾掘

一·從「女性書寫」到「女性京劇」

1·何謂「女性書寫」——以《李世民與魏徵》一劇為例

「女性書寫」一詞是「國光劇團」宣傳《李世民與魏徵》一劇時所用的宣傳詞，該劇由王安祈改編自陳亞先的同名劇作而來。王安祈曾明言當初選擇《李世民與魏徵》作為年度大戲的思考來自於解嚴之後「無私大我的書寫」早已退潮，文學藝術主流轉入「個人私領域、內在情慾的深掘」，¹⁰⁹而此劇將原本具有強烈位階性的君臣關係，改以「女性書寫」方式來演繹，將李世民與魏徵之間的君臣情感轉化為類似男女之間的戀人情愫，「以抒情筆調演繹歷史大戲，以女性書寫勾掘君臣關係」故選擇此劇而不選與之同題材的《貞觀盛事》。¹¹⁰

「女性書寫」(陰性書寫)(*écriture féminine*)一詞為法國女性主義學者埃萊娜·西蘇(Hélène Cixous)在 1970 年所提出，翻成英文的話便是「women's writing」，因此也有人譯成「女性書寫」。¹¹¹主要主張在於解放語言中心的意識型態，提倡一種與男性寫作文化、思維、表現相異的書寫策略，以求打造銘刻女性特質的語言，表現出女性的主體性。《李世民與魏徵》一劇的敘事語言與情節主軸，不採男性大敘述筆下所強調的「歷史」、「君臣」等政治語言，而是以女性化的情思與語彙重新刻劃這君臣兩人之間似君似臣、又似情侶戀人的愛恨糾纏，因而公領域的金殿空間，不再是君臣位階、權力關係的展現；而是成為兩個帶著棘

俗曲藝》159 期，2008 年 3 月，頁 205-247。

¹⁰⁹ 王安祈〈男性作家的女性書寫——治國安邦的深層隱私——解讀陳亞先劇作《李世民與魏徵》〉，《印刻文學生活誌》第 8 期，頁 121-125。

¹¹⁰ 京劇劇本中以李世民與魏徵為素材的還有《明鏡記》及《寶燭記》，前者收入於《馬少波劇作選》，後者則有錄影帶於坊間流傳。此外，還有話劇《唐太宗與魏徵》等。

¹¹¹ 陰性書寫起源於西蘇對「父權制二元性思想」概念的分析，此概念深受解構主義大師德希達(Jacques Derrida)的影響。其認為西方哲學與文學經常被困於此等級性二元性對立(binary oppositions)：哲學與邏各斯(logos)、真理聯繫在一起；文學與修辭、情感聯繫在一起，前者主宰和指導後者，故最終都會回到男性\女性之基本對立上。比如：父親\母親，文化\自然，白日\黑夜，理智\感情，活動性\被動性等二元對立的標題下，總是賦予女性負面及缺乏力量的一方，以至於推到最後，女性被推向了死亡位置(death in binary thought)，男性永遠身為勝利者。故西蘇的整個理論計畫主要擺在「解放這種語言中心的意識型態：確立女性為生命之源、權力以及力量，以及歡迎新女性話語出現，不停推翻語言中心主義(Phallogocentrism)合力壓迫及令女性沉默之父權制二元系統。」參見陳雀倩〈女性書寫的延異與衍異——以羅英、夏宇、顏愛玲詩作為例〉，《問學集》第九期，1999 年。同時也收於淡江大學「中國女性文學研究室」網站。

刺卻又相互欣賞，有如戀人般的君臣談心交知處。

爲求能更精確傳遞出王安祈所言的「女性書寫」一詞的意涵，本節將以上京院同題材的《貞觀盛事》與「國光」的《李世民與魏徵》兩劇做爲比較，而這兩劇也恰好各自代表了所謂的男性書寫與女性書寫。概括來說，《貞觀盛事》著眼於「大」，而《李世民與魏徵》則從「小」處著手，《貞觀盛事》的「大」從大幕揭開的那一剎那即已清楚展現，兩層高臺顯現宮廷盛況，萬國衣冠、四方來朝的盛世壯典，「打馬毯」與京劇武功身段結合擺出齊整熱鬧的陣仗，西域美女騎駱駝登場，呈現出華美壯闊令人目不暇給的場面。而編劇也明確的表露出創作動機在「勾勒盛世君臣」、「營造榮華場面、渲染盛世氛圍」，導演的筆記也直說「戲劇演出的最高任務是通過大唐盛世呼喚中華盛世」¹¹²顯然的，這部戲完全是爲宣揚國威、歌頌民族自尊心而作。全劇的敘事重心在於敷寫大唐盛世的場景以及君臣之間如何戮力共創太平治世，全劇情節極爲簡單，從國舅強占民女開始，到李世民傳旨釋放三千宮女爲止，而國舅強占民女之事在全劇前三分之一處即已化解，接下來的三分之二，劇作家敷寫的重點在魏徵於金殿之上言辭愷切諫君「戒奢華」，激烈厲色的言辭惹怒了李世民，君臣之間的衝突如何化解勉強支撐了後半的時間，這之間，君臣的位階與權力的消長是劇作家用力刻劃之處。而《李世民與魏徵》的開場選擇的是玄武門兵變之後，李世民前往捉拿魏徵，兩人同祭太子建成，是熱鬧過後的淒冷與孤寂，敘事重心在於君臣兩人之間言語、心靈的交鋒。劇作家直接以兩人的名字李世民、魏徵爲劇名，而不是以唐太宗、魏徵等具有君臣之別的權力關係，顯然意欲將君臣二人置於平等位置，賦予新的詮釋角度。

爲了表現兩人性格的相疊、相吸處，該劇打破「行當角色不重複」的定律，將以往以花臉形象出現的魏徵改以老生演出，舞臺上形成了兩位老生的同臺戲；此外，還加重了長孫皇后的戲分，使三者之間的關係如同「男性棋局對奕，女子在後方高處玉手調箏」，只是這盤棋下的不是家國政事的大棋，棋局的輸贏，無關政治、軍事成敗，它所下的是兩者內心深層慾望的相互試探；而長孫皇后的玉手調箏，譜奏的是君臣兩人的心弦之曲，適時給予點示開解，又展現比男人更清

¹¹² 毛時安、單躍進主編《京劇貞觀盛事創作評論集》，頁 93、96、100。本文轉引自王安祈〈創作與評獎：以「國家舞臺藝術精品工程」三部入選劇作爲例〉，《民俗曲藝》164 期（2009.6），頁 198。

明睿智的境界。相較於《曹操與楊修》直接捨棄宮殿空間不寫，《李世民與魏徵》的金殿敷演的是君、臣、后妃三人之間情感牽繫與衝突，而其中最大的衝突是魏徵前去山東安撫李志安部眾的反叛時，順便「便宜行事」將原本救駕有功的龐相壽削爵為民，回朝後原本唐太宗已接受魏徵的處決，沒想到龐相壽上殿求見，加上封德彝的唆弄，深怕唐太宗會恢復龐相壽爵位的魏徵，情急之下要李世民「依其所斷」，此話一出惹怒了李世民：

李世民：你看這是什麼地方？

魏徵：乃是聖上的金鑾寶殿。

李世民：上有？

魏徵：聖上的蟠龍寶座。

李世民：下有？

魏徵：文武列班的朝廊。

李世民：（昂然入座）既知如此，你對朕說話要收斂些才是。

魏徵：聖上恕罪，只是那龐相壽……

李世民：嘿嘿！你道朕只能依你所斷，朕偏要還他一個濮州侯！

這次的君臣爭執，李世民以一國之君以及金殿所擁有的空間權力，讓魏徵不得不遵守體制的規範，然而桀驁的魏徵也不甘心受辱，擯脫烏紗帽而去，盛怒之下的李世民寫下了魏徵的死罪詔，事件發展至此，魏徵的命運似乎楊修一樣必死無疑，君臣、戀人、知己三者角色的重疊，讓身在高位的君難以是認錯的那一方，因此身在下屬的臣往往成了犧牲品，而此劇則以「女性」來化解男性彼此間的心結、紛爭。筆者所謂的「女性」，包括真正的女性——長孫皇后，她以她的聰慧救了魏徵二次性命（另一次是魏徵欺騙太宗，使太宗誤拜李志安魂靈，太宗下令以欺君之罪斬殺魏徵）化解了君臣之間的衝突與遺憾；另一層女性的意涵，則是以女性化的、陰柔的筆觸來寫李世民與魏徵在衝突過後的反省與對彼此的思念，公領域的陽剛、威權因為有了「女性」柔情的調劑之後，煥發出不同的氛圍，深

宮院落、皓月鏡空下，太宗的月夜獨白抒發的是對魏徵的思思念念與近似戀人般的幽幽怨懟，這份特屬於女性的抒情筆觸，轉化了原著《貞觀盛事》裡所描繪的金殿空間權力、君臣之間位階性，從而以對等的地位來鋪寫君臣之間的情誼。

《李世民與魏徵》與《貞觀盛事》的調性是大相逕庭的，《李世民與魏徵》的調性在於君臣之間欲拒還迎的遇合；《貞觀盛事》的金殿空間則在於呈顯君、臣之間「求諫難、訥諫不易、進諫更難」的理念衝突。學者沈惠如曾言及兩劇之間的差異性在於：¹¹³

前者敘述玄武門之變後，李世民與魏徵從『敵對陣營』進而相知相惜的經過；後者則是魏徵已為諫臣，謹守忠於職責的份際，因而與李世民發生衝突。後者是典型的宮廷戲，前者則為君臣遇合初始的心理劇。」（底線為筆者所加）

簡單的說，《貞觀盛事》所開展敷寫的情節，未能跳脫傳統戲曲宮殿空間的敘述程式，也未能離脫儒家禮秩的觀念桎梏，「君與臣」之間權力、位階、政治上的衝突仍然是該劇營造情節氣氛高潮的主要元素；《李世民與魏徵》則是在曲折發展的情節中，不經意流露出兩人內心深層的慾望，李世民欲想成就的是千秋萬代的「仁德之名」，而魏徵在意的則是身為知識份子的「得遇與否」。¹¹⁴陳亞先從「小」處著眼，將《李世民與魏徵》定調在「抒情小品」，金殿空間的禮法制度、位階權力等雖然被保留下來做為情節衝突，然其主要的的作用在於觸發催化李世民與魏徵兩人內在幽微的情思，並將這兩顆相互試探、磨合的心靈，描繪成近似戀人般的爭吵、相交，李世民在渭水畔摒退左右，親執魏徵之手踏青遣興；深宮院落、瓜棚豆架兩人在不同空間共對明月的相互牽攀；金殿之上、御林宮院的擯脫烏紗帽、表面上的言語譏刺等動作，都彷彿情人間的交往與偶發的吵鬧。君、臣二者，一個欲迎還拒、欲拒還迎；一個欲去還留、欲留還去，全劇的敘述主軸便是置放在這兩顆彼此欣賞愛慕的心靈，如何從敵對到相知相交，以及中間偶然橫出阻礙兩人膠漆情感的紛爭與化解。

¹¹³ 沈惠如〈探尋陳亞先劇作「心理留白」的魅力〉，《PAR 表演藝術》第 137 期，2004 年 5 月，頁 59。

¹¹⁴ 盧家珍〈《李世民與魏徵》寫君臣間的愛恨糾纏〉，《PAR 表演藝術》第 137 期，2004 年 5 月，頁 58。

公領域空間的禮法與陽剛氣質，被移換為執子之手、對月互訴思念以及彼此矜持不下的心理、動作所取代，劇作家回視這個象徵至高無上的政治權力空間時，不再重蹈過往傳統戲曲的敘述程式，而是從「搖漾心靈幽微處的情思」著手將公領域私密化，以公領域抒個人心志、衷曲，巧妙的用人性共通的情感來對抗崇高的家國大敘述，消解公領域空間的理性／規範／政治化，而這也正是王安祈為何將此劇的敘事基調定為「女性書寫」的主要原因。

2. 「女性京劇」的範疇與定義

「女性京劇」一詞同樣也是由王安祈首先提出做為其《絳唇珠袖兩寂寞》一書的宣傳，該書收錄其自接掌國光劇團藝術總監以來的四部創作作品，分別是《三個人兒兩盞燈》、《王有道休妻》、《金鎖記》、《青塚前的對話》，檢視這四部戲的共通特色在於皆是在探尋女性內心幽微的情思與內在深處靈魂的私語，而其故事主角則不一定以女性為主，如《王有道休妻》一劇，敘事重心平均分配在王有道與孟月華兩者上，因此女性京劇並不以故事的敘事主軸是否為女性為主要標準。

另外，女性京劇一詞與女性主義的京劇之間不一定等同。女性主義各有不同的理論背景和方法來源，彼此也存在很大的差異，但差異中有一個共通點，即是對「父權制度的批判和性別問題的關注」，這部分，女性京劇與女性主義抱持相同的立場。當然，女性京劇也不是依劇作家的性別身分，因此女性京劇也有可能是男性劇作家的作品。

總括以上的論述，女性京劇一詞所指涉的範疇主要是從劇作的內涵為出發點，以劇作內涵是否能展現出女性意識與內在幽微的思緒做為主要考慮面向，另外，是否對父權制度的批判與性別問題的關注則是附加條件。而所謂的「女性意識」(gender consciousness) 一詞所指涉的內涵：首先，它並非產生於女性的生理構造，而是社會文化的產物，同時它也是一種話語實踐 (discursive practice)，藉由批判和擺脫國家對個人的絕對空間，以開拓屬於女性的空間，其主要表現在女性的自我認同與發現；另外，女性性欲、生理特徵、女性感受的關注和表現也是女性意識的重要內容，¹¹⁵而這也正是判斷「女性京劇」的最重要指標。

女性京劇，雖說是新編京劇的特色，然而傳統京劇中的一系列「巾幗女英雄」劇目，卻孕蘊了女性意識的種籽，這系列的劇目包括：《穆柯寨》的穆桂英、《馬

¹¹⁵ 參見王政《越界——跨文化女權實踐》(天津：天津人民出版社，2004)，頁 27、35。

上緣》的樊梨花、《趕三關》的代戰公主等，檢視這些女性具有的共同形象有三點：一是，武藝高雄、愛憎分明。二是，具有鮮明的叛逆精神與反抗意識，迥異於一般溫良敦厚的女性氣質。三是，這些女性往往勇於主動追求愛情，表露自己的愛情。細究這些特質的由來，其實都與她們的出身有關，她們不是來自於異族，便是出身於綠林草莽，未受過漢族禮法規範的制約，因此她們無須遵守漢族大家閨秀的三從四德禮教，而能勇於追求自己的所愛，並且敢於反抗那些阻擋她們追求愛情的權力階層與禮教樊籠。可惜的是一旦她們成為漢人之妻或是名將之婦後，原本的女性自主意識便消失不見，取而代之的是保家衛國的責任與輔助夫君建功立業的犧牲，如《女斬子》中的樊梨花在蘆河爲了義子薛應龍陣前招親勃然大怒，演出斬子情節，像極了命運的輪遞返折，不同的是身份易位後，原本潑肆的女子，轉而以恪守規矩體制的統帥嚴母形象出現；梅蘭芳晚年的《穆桂英掛帥》裡的穆桂英，也變得一派端莊凝肅。¹¹⁶因此，即便她們具有鮮明的叛逆精神與反抗意識，卻在婚後被男性的體制所收編，淹沒在家國、戰爭的大敘述裡，所以這些劇作仍無法列入女性京劇的範疇之內。

目前臺灣的新編京劇中，流露出鮮明的女性主體意識的有：「雅音」的《問天》與《歸越情》，兩劇從女性內在私領域情欲的描繪，開啓了女性京劇的扉頁；繼之而起的「復興」《荒誕潘金蓮》、《美女涅槃記》則轉入戰鬥位置，以女性對抗男性公領域的單一論述及價值體系及性別問題的關注；另外，當然還有王安祈接掌「國光」後對女性內在情欲及幽微情思的勾掘探討的四部新戲。細究這些劇作的編劇、導演性別，將會發現除了「國光」的四部劇作由女性／王安祈、趙雪君所編寫外，其餘的劇作皆是成於男性／大陸劇作家之手。即便如此，王安祈的四部作品，還是由男性導演所執導，也就是說這些劇作中真正由女性編寫、女性執導的完全沒有，因而討論這些劇作所呈顯的女性意識與觀照，以作者、導演的性別身分來區分是不恰當且沒有意義的，因此本節將直接從劇作文本著手，觀照女性京劇與私領域情欲的描繪，以及其對公領域禮法空間造成什麼樣的衝擊。

二·女性私領域意識的萌芽

上節曾談及「雅音」的女性有著女身男性化的傾向，而這樣的傾向到了「雅

¹¹⁶ 王安祈〈台灣新編京劇的女性意識——從女性形象為何需要重塑談起〉，收入於杜長勝主編《京劇與文化傳統——第二屆京劇學國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2008年9月），頁433。

音」後期出現鮮明的轉變。女性內在私密的情欲展演成為劇作的主要關注對象，致力於女性私領域情欲的描繪，具體體現在《問天》與《歸越情》兩劇。本節將延續上節，以女性在公私領域空間的參與做為切入角度，探尋「雅音」的劇作如何從女性公領域向女性私領域過渡，而這樣的過渡對於劇作內涵精神又有何影響、轉化。

王仁杰原著、王安祈修編的《問天》一劇，1990年由雅音小集演出。《問天》本為梨園戲劇本《節婦吟》，雖由男性作家王仁杰編寫，然梨園戲本身的劇種特質本以柔轉婉約見長，加上王仁杰擅長以男性身分深入女性內心欲望的流動，突顯長久以來被壓抑的女性主體情慾問題，所以《問天》一劇流露出相當細膩的女性情懷；加上他把男性作為傳統文化的象徵，在他筆下的男性身上都有一種堅持精神信念的執拗及恪守理性原則的頑固，¹¹⁷不愠不火的筆觸裡有著深刻理解後的嘲諷，因此《問天》一劇又深刻嘲諷了男性知識份子軟弱、做作甚至卑劣的行徑。王安祈的修編工作是在保留原著劇本豐厚的意念前提之下，將梨園戲劇本修編為京劇本，最大的更動是【夜奔】一場加深了顏氏內心的情慾掙扎。原著劇本在【夜奔】一場，也許是受限於梨園戲的劇種特性，對顏氏內心的情欲流動、矛盾掙扎描繪較為委婉含蓄，只寫出她下定決心之前的猶疑不決。王安祈則以其同為女性的細膩感受寫顏氏追求一己情愛時的內心的矛盾掙扎及進退抉擇，並將之具體化為外在空間的徘徊游走，除了突顯出顏氏內心的矛盾衝突外，最重要的是經由這番內心的自我交戰，從猶疑、掙扎到下定決心，逐步刻劃出顏氏勇於追求情愛的獨立自主形象，以及鮮明的女性自主意識，「多少個中宵徘徊忍嗟怨，多少回孤枕獨抱一天寒。」、「十年枷鎖盡拋卻，步曲徑繞迴廊、好一似穿花蛺蝶舞翩翩。」寫盡顏氏難忍空閨寂寥清冷的孤單愁緒，以及下定決心追尋自己所愛的好心情，也正是這樣的性格，讓顏氏即使聽得亡夫九泉聲聲喚、旁人譏諷笑連連，依然決定不要貞節牌坊，只要一片有情天，鮮明的個性與主體意識，較王仁杰筆下含蓄壓抑的顏氏形象更為鮮明。

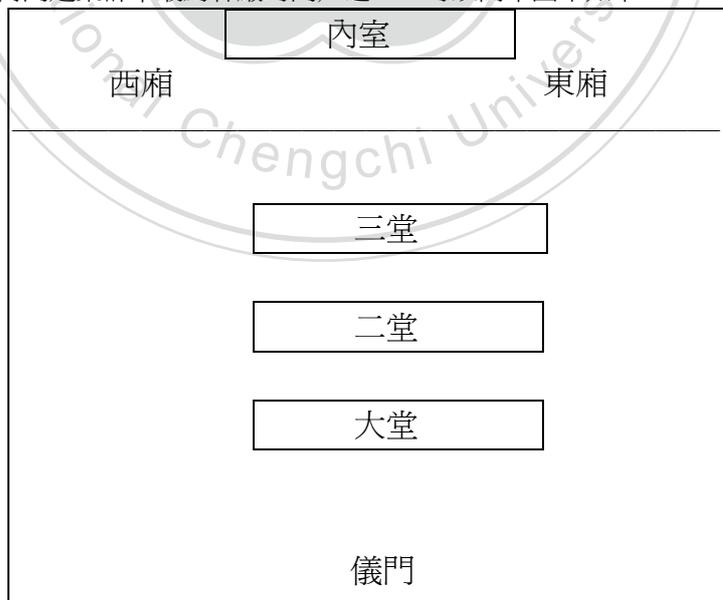
敘事主軸放在寡婦顏氏泅泳於禮法與情欲之間的心裡熬煎。禮法與情欲之間的過渡，具體體現在顏氏所處的閨闈與書生沈蓉客宿的書館二者界線的破除。而在這之前的伏筆，則是【情探】一場書生來閨闈向顏氏辭行，顏氏反禮而行，沒

¹¹⁷ 范曉寧〈王仁杰和他的《三畏齋劇稿》〉，《人民日報》，2001年10月6日第4版。

讓丫鬟將珠簾放下，甚且還對菱花鏡薄施脂粉整飾嚴妝，使來辭行的沈蓉一時之間爲之心神搖盪心不定。閨房之內的男女之防，靠的是一屏珠簾的捲放，顏氏主動將珠簾拉起，並親手端茶給沈蓉，這是顏氏主動放棄閨閣禮教，試探書生情意的開始。緊接著的【夜奔】一場，劇作家先從丫鬟與書童之間的深夜巡守來描繪顏氏的家屋格局，兩人巡防的路徑先是在內室四處巡查一遍，然後才是「開大門到外館」看看沈蓉是否已經安眠。由此可見沈蓉所住之所爲外堂，而所謂的大門，跟我們一般指稱對外的大門有異，應該是內室與外堂之間的那道門扉，也就是整個建築群中門戶最森嚴的部分，即中門或是三門。¹¹⁸

清楚顏氏與書生所住的空間位置，有助於理解人物性格的呈顯。外堂空間一直以來都是屬於男性酬答交遊的空間，正廳與二堂則是禮法秩序、道德倫理、政治權力的象徵。書館座落於顏家的外堂，沈蓉雖然只是個客宿的學館教席，然而

¹¹⁸中國傳統的家屋空間觀念含有強烈的倫理意涵，簡單地說就是《禮記》與《曲禮》所規範的「男外女內」。內外不單指家戶與外在世界的區別，也意指居室之中的內室、外堂之分（一般以廳堂爲界，前爲「堂」後爲「室」，漢唐以下多以「中門」來分），及祭典禮式中男女禮位上的區別。也就是外堂屬於禮法空間，內堂（室）則是女子所居的情欲空間。其中屬於外堂禮法空間的有：前庭、正廳（堂）、二堂，另有些家屋內尚有經（佛）堂、織房、磨坊也算在其中。二堂以內爲內室，屬於休息的區域，女子除了晨昏定省高堂雙親外，一般生活範圍不出二堂。內室與外堂通常以中門（或稱二門，規模較大的建築則是以三門）爲界，官衙空間裡，則稱爲「宅門」，宅門是整個衙門建築群中最爲森嚴的門戶之一。可以簡單圖示如下：



虛線以內屬於官宅的私領域空間，以外則是官衙等辦公的公領域空間。

相關資料參見杜正勝〈內外與八方：中國傳統居室空間的倫理觀和宇宙觀〉，黃應貴編《空間、力與社會》（臺北：中央研究院民族學研究所，1995），頁 228、264。黃克武〈暗通款曲：明清豔情小說中的情欲與空間〉，熊秉真主編《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——一私情篇》（臺北：漢學研究中心編怎，2003），頁 249。

卻是整個顏家中唯一的成年男性，並且他又是傳授儒家禮法教育的知識份子，劇作家有意的安排他來代行倫理教化，卻又以嘲諷的筆法寫沈蓉的虛偽自私。舉例來說，沈蓉深夜獨佇窗下吟詩，吟的不是憂國懷鄉、悲天憫人之詩，也不是書生報國、志氣凌霄之詩，而是一首等著情人到來的情詩；顏氏夤夜來訪，他心飄飄然「恨不得把書房當作巫山」，而他最後之所以能夠在緊要關頭力持清醒，掩扉拒絕自薦的顏氏，不在於他知識份子的良心，而是猛然想到他的「士林清譽」不可被婦人連累。情欲氛子滲入書館空間，無一處不在，惹動這一池春水的雖是顏氏，可是在這之前，沈蓉早已按捺不住自己內心的情欲波動，先打破了書館所象徵的禮法秩序了。

明知閨闈女眷不宜隨便進入外堂的顏氏，按捺不住芳心的寂寞與情欲的撩動，蓮步徘徊猶疑於外堂與內室之間，時而是心如熱火忙奔書館，時而又踏不出這萬丈高牆般的門檻，終至在夫君的亡魂、眾人的嘲諷聲中，下定決心不要貞節牌坊，只要一片有情天。【夜奔】一幕劇作家將顏氏的內心掙扎情欲流動外顯於空間的遊走，劇作家透過門檻、曲徑、迴廊等建築物來寫顏氏內心的迂曲猶疑，跨越門檻時的掙扎、舉步維艱；下定決心跨出門檻後，以輕快的步伐穿曲徑繞迴廊來至門口；然後在望見夜空雲遮月色殘時，又再三躊躇徬徨；待偷聽到書童與丫鬟的對話後，始定下心，決意推開門扉去至外堂。從閨闈到大門（應是中門）這段路程，顏氏走得蹣跚艱辛、猶豫再三，因為它絕不僅只是空間的移動而已，還有古代女子（尤其是孀居的寡婦）爲了追求所愛的心理煎熬掙扎。從顏氏決然推開分隔內室與外堂的門扉，追求自己情愛的那一刻，已注定了顏氏一生的悲劇，傳統道德的禮法貞節豈是像門扉一樣可以輕易推動與跨越的呢？沈蓉的掩扉拒納，顏氏的斷指自誓，背後是整個禮法的操弄，顏氏在禮法／情欲之間泅游，終至溺於禮教之下；沈蓉在禮法／情欲之間迅速做出抉擇，臣於禮教之下，以躋大官之列。劇作家雖未直接肯定顏氏勇於追求自己的情愛，卻從反面譴責了「以禮殺人」的無情，傳統戲曲所宣揚的忠孝節義、道德倫理，被擱置一旁，禮法，正在崩解。

有趣的是，一向堅持選演正面角色以達京劇教化功能的郭小莊，當初選中此劇加以改編演出，著眼點不在於顏氏勇於追求情愛的女性主體意識，而是受劇中

真摯的「母子親情」所打動，所以更多是從「母愛」的角度來演繹該劇。雖然如此，原著劇本豐厚深刻的內心情慾的描繪，仍開啓了臺灣京劇界女性意識的扉頁，如同王安祈所言的，女主角在訴情被拒之後，雖以「斷指自誠」的方式逼自己謹守婦道回歸禮教，但是【夜奔】時洶湧的情潮，終究開啓了女性主體意識探索。¹¹⁹

如果說《問天》探尋的是女性情慾的主體性，那麼《歸越情》¹²⁰則是更直接的從女性的性別、身體來談家國大業。現存最早的以西施、句踐、夫差三人爲主的戲曲，爲《元明孤本雜劇》所載的《姑蘇臺范蠡進西施》一劇，該劇只存劇目不見曲白，但可從劇目推斷出其本事應從《吳越春秋》與《史記·吳越世家》而來；此後有【明】梁辰魚《浣紗記》，此劇從范蠡、西施溪邊互訂婚約開始，而以兩人泛舟五湖爲結，然全劇 45 齣，主線卻是放在吳、越兩國的政治鬥爭，西施只是做爲劇作家撫昔嘆今的歷史敘事載體；除此外，民國初年京劇大師梅蘭芳新排的《西施》一劇，則是以梅派雍容大度的風範重新演繹西施，重在氣韻風華的展現。¹²¹這些劇作都有一定的藝術成就，然而從未有像《歸越情》一樣，跳脫史傳與傳說故事，直接以女性的身體爲切入點，藉由西施懷孕這一難題，來重探句踐、范蠡的人物形象，進而瓦解一直以來由男性知識份子所書寫的明君、賢臣形象，重探意味濃厚。劇作家巧妙的從西施的身體這一觀點切入，安排西施懷了吳王夫差骨肉這一難題，看范蠡、句踐君臣兩人如何處置西施，進而點出句踐、范蠡等屬於男性、公領域的復國大業，不過是由西施以其女性的身體換回來的，兩人復國成功之後對西施的趕盡殺絕，劇作家雖未帶任何一言譏諷嘲訕之詞，觀眾卻能從兩人前後性格的差異嗅出端倪，從而批判了男性、公領域自以爲是的理性與正義。而身爲女子的西施，也終因肚中的孩兒認清了自己的身分處境及男性的偽善，爲爭尊嚴以及捍衛自己身體所孕育的胎兒，決定自沉江水。

《問天》的女性主體意識展現在情慾的追求，而《歸越情》的女性主體意識則是藉由女性身體的變化以剝除男性政權的虛偽，並以死亡做爲對男性政客無言的控訴。這兩部劇作推出於 90 年代初期，正是臺灣社會剛解嚴不久，社會瀰漫

¹¹⁹ 王安祈《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》（臺北：相映文化，2008 年），頁 228。

¹²⁰ 此劇以上海淮劇院編劇羅懷臻的《西施歸越》爲底稿，由羅懷臻根據郭小莊的需求潤飾修改而成。

¹²¹ 除此之外，尚在各地的地方戲曲，包括：漢劇、越劇、滇劇的《臥薪嘗膽》，川劇《吳越春秋》，秦腔《訪西施》等、黃梅戲《西施浣紗》等。川劇的《吳越春秋》，由《會稽山》、《姑蘇台》、《嘗糞療疾》、《戰石山》等劇碼組成。

著自由的空氣，女性意識也逐漸擡頭，¹²²不僅「雅音」的這兩部戲觸及到女性的主體意識，「復興劇團」的《荒誕潘金蓮》也緊接著於 1994 年推出，一時間內，三部與女性主體自覺相關的劇作在京劇舞臺上演，京劇跟社會文化的脈動一致了，甚至引領一時風潮，原本被視為落伍、保守的舊時代社會遺留的京劇，經由「雅音」一步步從表演形式滲透至劇本內容、精神，終於使京劇的質性有了徹底的變化。

三·回歸女性內在情慾的探索與勾掘

「復興」的女性京劇與「雅音」的女性京劇採用不同的敘事策略，「雅音」以展現女性的主體意識為主，而「復興」的敘事策略不在於探尋女性／私領域的意識，而是以極叛逆的精神，正面對抗公領域的單一論述與男性話語權力體系，其所關注的不在於女性內在幽微搖蕩的情思，而在於突顯女性所受到的不平等對待，以衝鋒陷陣的方式，深入男性話語體系，挑戰公領域、大敘述下的單一價值、單一論述，而這具體體現在《荒誕潘金蓮》與《美女涅槃記》兩劇。由於前述談女性對公領域空間的顛覆時，已詳述此兩部劇作的主题內涵，加上本節所欲談論的是女性京劇與私領域情慾的展演，此二部劇作意不在此，故在此不擬再加以細論，而直接從具有鮮明女性意識的王安祈劇作談起。

王安祈、趙雪君的劇作與鍾傳幸的女性觀照最大不同之處在於其無意直接的以批判或嘲諷的口吻來對抗屬於男性話語下的霸權權力結構，而是有意識的以「女性內在幽微情愫的新探與重塑」¹²³作為創作新編京劇的主要動機與內涵。以其靈動清澈的心，指向女性幽微的情思、心曲，從女性內在流動的欲望、意識著手，在刻劃出一個個令人印象深刻的女性形象的同時，也解構、顛覆了原先的家國政治等大敘述，以及傳統儒家的單一價值體系。也就是說鍾傳幸的女性觀照展現在她正面、直接向傳統男性／儒家道德價值體系的迎戰；而王安祈的女性意識，其意不在用當代的觀念加以翻案批判，而是因其感知到「女性在傳統戲曲裡

¹²² 台灣的女性主義運動，最早可推至 1982 年，由李元貞等人創立了「婦女新知雜誌社」（「婦女新知」主要的方向就是使婦女意識覺醒），主要目的在教育與喚醒女性的自覺意識。1987 年解嚴之後，社會上出現更多女性主義團體，關注面向甚廣，也開始投身婦運工作，積極的參與政治，藉著推動相關法律的修改及制定以及監督政府政策，尋求改善婦女在台灣的地位。

¹²³ 王安祈〈台灣新編京劇的女性意識——從女性形象為何需要重塑談起〉，收入於杜長勝主編《京劇與文化傳統——第二屆京劇學國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2008 年 9 月），頁 439。

的心聲抒發還不夠細膩」，故試著從女性一回眸一轉身之間鉤掘隱微，引逗出恍惚難言的幽約怨悱，以唱詞曲文發抒古代女子的內心情事，¹²⁴從鍾傳幸視男／女為對立兩面，到王安祈回歸於女性自我情欲、感受的表現，符應了性別議題的發展脈絡，一系列抒發個體、私我幽微不可言說的內在心理意識，其所選擇的對象，全然以女性為主，如《三個人兒兩盞燈》的雙月、《青塚前的對話》中的文姬與昭君及漁婦、《金鎖記》的曹七巧等人，當作家刻意捨棄「男性」「知識份子」主體的同時，也就捨棄了大我、公共、禮法的論述，更巧妙的是雖使用了公領域範疇卻將原屬於此範疇的男性主體虛化或隱去，如《三個人兒兩盞燈》中的唐玄宗在劇中的份量遠不及雙月、廣芝、湘琪等宮女來得重，而玄宗在劇中多數時候只用做宮女后妃情感依託的一個「虛化」的存在；《金鎖記》同樣也是如此，曹七巧取代了她的癱子丈夫在家中的地位，參與決定了三弟季澤的婚事，在牌桌上與男性的大爺、三爺平起平坐，舞臺空間將七巧的癱子丈夫置於左上的一小小區塊，充分顯露了二爺身分被「虛化」的象徵意涵；《青塚前的對話》則完全隱去男性，全劇全部是以女性的角度為出發，以探尋女子深處的魂靈為目的。

《青塚前的對話》與《三個人兒兩盞燈》以女性的叨叨絮語顛覆公領域的權力與話語體系。而《王有道休妻》與《金鎖記》兩部作品則是全然的回歸於女性自身幽微的情慾描寫，寫那回眸時那一剎那的情思流動，寫女性情欲的壓抑如何一步步導至人格異化、變態。

《王有道休妻》以「京劇小劇場」的形式演出，希望藉由「小劇場」的顛覆精神及實驗手法，提出「重看經典」的可能性，其主要的目的是以「嘲弄」及「重探」的精神重新詮釋這部梅蘭芳名作《御碑亭》¹²⁵，而不在顛覆傳統道德價值，劇作家一方面以「嘲弄」筆調寫男性知識份子王有道的迂腐行為；另一方面也以

¹²⁴ 編劇自己曾撰文所言的，對於最終的結局，並不想有任何的變動，因為如果讓一向安分的妻子在風雨之夜跟著陌生男子跑了，或是在被疑被休之後徹底覺醒，並悍然拒絕丈夫賠禮道歉，都是枉顧古代女子真實處境的做法，而劇作家並不想「進行如此粗暴淺陋的顛覆」，只是想從反映古代思想情感生活文化的傳統戲裡，尋找某種潛藏於安然外表之下的可能情態，於間隙處找戲，因而決意不改動結局，只是透過本身與意識分身的對話、激盪，呈現出劇作家對古代女性心底聲音的關懷意緒。王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》〈自序〉（臺北：INK印刻出版社，2008年），頁17。

¹²⁵ 王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》〈「京劇小劇場」的嘗試〉（臺北：INK印刻出版社，2008年），頁24。

「重探」的角度，重新思索女性心理的另一種可能，並使用兩位旦角演員來扮飾孟月華的本身與意識分身，重探女性幽微的怨悱、情態，而這也正是劇作家對傳統經典的顛覆之處——以女性兩種聲音（本身／意識）的交互詰問與激盪，重探了女子心理的另一種可能。在嘲弄男性知識份子的迂腐與重探女子的內在心理欲望的二者之間，很顯然的，劇作家偏重於女性內在心理的重探，這份心理的重探，來自於劇作家同為女性的想像，想像在黑暗的風雨中與陌生男子共處一亭時，長期禁錮於傳統觀念下的女子會有著什麼樣的心情？

長期被禁錮在傳統觀念中的妻子，當她偶然離開深閨內室，和陌生男子共坐在亭子裡，坐在天地風雨中，此刻，除了驚恐擔心，她還會不會有突發的奇妙念頭。……女子發覺有人偷窺，這「被偷窺的滋味」又是如何？¹²⁶

這「奇妙的念頭」與「被偷窺的滋味」，正是劇作家下筆時的著力之處。借由「男子的偷窺」引動女子自身與意識分身的詰問、對話，抽絲剝繭將女子安然外表下從心理學所說的「自我」過渡到「本我」而後又回到「自我」的掙扎歷程，刻劃的栩栩如生。¹²⁷溼冷雨夜裡，孟月華清明返家祭祖在回程途中與赴京趕考的舉子柳生春於涼亭相會，一開始驚慌無措；然後是帶有一絲喜悅與羞怯靦腆，以及些許醞醞然；最後甚至於焚香祝禱謝神明雨未止、風未靜，讓她能繼續與陌生男子共渡一晌，三段心理刻劃從「自我」逐漸過渡到「本我」，層層轉入女子幽微的內在私慾，最後在女子失望中一夜無事，戛然而止。很顯然的，劇作旨意不在大聲疾呼要女性衝破禮教樊籬或是反叛傳統道德價值，而是在呈現古代女性一直以來被壓抑在道德禮教下的情欲流動：

但我並不想改變原有的結局，如果讓一向安分的妻子在風雨之夜突然跟著

¹²⁶ 王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》〈「京劇小劇場」的嘗試〉（臺北：INK印刻出版社，2008年），頁24。

¹²⁷ 本我（id）是一個人出生後所擁有的，其依循著享樂原則（pleasure principle），也就是個人的私慾，包括性、攻擊、還有飲食等。總之，本我像是一個任性的小孩子，要什麼就想要得到。自我（ego）所遵循的並不是享樂原則，因為現實環境並不容許他這麼做，於是，這時候的自我所依循的是現實原則（reality principle），主要功能為符合現實環境調節本我之原始需要，及抑制不能為超我所接受之衝動，與調節本我與超我間之衝突。超我（super-ego）是人格結構中的管制者，由完美原則支配，屬於人格結構中的道德部份。在佛洛伊德的學說中，超我是父親形象與文化規範的符號內化，由於對客體的衝突，超我傾向於站在「本我」的原始渴望的反對立場，而對「自我」帶有侵略性。超我以道德心的形式運作，維持個體的道德感、迴避禁忌。

陌生男子跑了，或是妻子在被疑被休之後徹底覺醒、而後悍然拒絕丈夫賠禮道歉，都是枉顧古代女子真實處境的做法，我不想進行如此粗暴淺陋的顛覆。¹²⁸

不刻意為顛覆而顛覆，也不用時下流行的女性主義加以粗率的批判，而是從古代女子的真實處境加以揣摩想像，於間隙處找戲，透過女子的本身與意識分身交互的詰問、激盪，呈顯出劇作家對古代女性心底聲音的關懷，因而也不刻意更動結局，如同鄭培凱所說的：

這齣戲的顛覆，卻非中國近代史上大家耳熟能詳的“打倒在地”，還要“踏上一隻腳”式的顛覆，不是“天翻地覆慨而慷”式的顛覆，而是溫柔敦厚的、和風細雨的、欲語還休的，甚至有點近乎“枕邊細語”式的顛覆。

129

枕邊細語式的溫柔顛覆呈顯出古代女子的溫婉柔順，以及在道德倫理規範下不得不然的無奈處境。孟月華返家祭祖，連與父母敘舊吃一碗熱湯圓的時間都來不及，便匆忙從後院溜走，受三從四德觀念影響下的她，在孟家女兒和王門媳婦之間，只能割捨父母之情；而當王有道誣騙她父母病重時，孟月華竟是以己心不正以致招來家門不幸而深自愧責，繼而看到王有道休書後，她既訝異於自己一念之間的不正，被夫君看破，真是天地之間鬼神鑒察入微，又深深自責認為當初自己應端莊自持，不敢展露風情心神蕩漾，遭致休棄，並設身處地為夫君設想，認為夫君休離自己乃是不得不然的抉擇。就這樣，當王有道後悔自己魯莽休妻，設法在書堆中尋求認錯的辦法，卻遍尋不著的同時，孟月華也因受父權社會禮法的制約而深自愧責不已，難題於是迎刃而解，王有道簡單的認錯，孟月華在心虛之下迅速接受，另一個我（本我）就此黯然退場，一切又回歸於平常。

劇作家沒有刻意的嘲諷傳統倫理規範，卻在孟月華心念不正的自我反思與王有道不得不然的休妻動作中，透露出對禮教的無聲嘲弄，而孟月華本我的消音，也喻示著古代女子在美滿婚姻背後對自我主體意識的壓抑與隱藏，當她要求王有

¹²⁸ 王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》〈「京劇小劇場」的嘗試〉（臺北：INK印刻出版社，2008年），頁24。

¹²⁹ 鄭培凱〈王有道休妻【觀瀾香江】〉，《聯合報》民國97年3月10日E3版。

道好好認真的看她一眼時，是她首度面對自己內心的情感，而當王有道丈二金剛摸不著頭腦時，她也只能讓一切船過水無痕，再度回歸於之前的軌道，繼續過著以夫為天的日子，繼續隱藏生命中曾有過的甜美悸動。

而改編自張愛玲小說〈金鎖記〉、《怨女》而來的京劇《金鎖記》，¹³⁰則是以扭曲、怪異的樣貌呈現女性在主體慾求失落之後的變態人格。該劇上演時，於國家戲劇院兩廂以幻燈機投影的方式投影了一幅張愛玲身穿鑲滾邊旗袍的照片，頗有向張愛玲致敬的味道。全劇以不分幕的方式拈出五個主題來呈顯曹七巧的內心，並以虛實相結合的舞臺構圖方式，突出曹七巧的人生與性格悲劇，¹³¹這些主題的背後若仔細尋繹，當可求出兩條線索隱含其中，即是小戶／朱門；情鎖／金鎖這兩道情節主軸。

以小戶與朱門這條線索來看，編劇、導演主力鋪述姜家大院的金碧輝煌，用華麗大院映顯孤單蒼涼的七巧；小戶人家知足自樂的生活，則隱含在七巧對青春戀情（小劉）的追逝、緬懷，經由七巧的回憶，側筆點出七巧的蒼涼實來自於她自己主動的選擇。因而這一條情節線索主要隱藏於七巧的回憶之中，以甜美回憶突顯現實的淒清孤獨。

第二條線索情鎖／金鎖，編導巧妙的使用時空並置手法，在第三幕【婚禮】中，將其綰合一起，點出七巧的一生，開始為金銀所困，而後則為情愛所困。金鎖與情鎖這二道鎖並非相互對立的兩面，而是並置、相依的，因為金銀，七巧選擇了姜家二少；苦悶的大宅院生活，讓七巧對三叔季澤產生了情愫，困鎖情愛，七巧的一生，便是在金銀／情愛中掙扎。眼尖的觀眾或許會發現，在姜家一色色各樣式的紫檀雕花傢俱裡，處處繪上以朱紅為底、金漆為鎖的標記，「鎖」一直存在著七巧的生活空間裡。受制於「金鎖」、「情鎖」兩道枷鎖下的曹七巧，人格是扭曲變態的，劇作家無意譴責曹七巧的變態，只是試圖讓曹七巧唱出卑劣者內

¹³⁰ 〈金鎖記〉與《怨女》二者故事情節大致相似，〈金鎖記〉對於七巧出嫁之前的情事，僅以簡單數筆帶過，肉舖裡的朝祿、哥哥的結拜弟兄丁玉根、沈裁縫的兒子，這些都是喜歡過她的男子，晚年時的七巧靠著這些不能算是愛情的調笑，回憶自己的青春年華，也不斷的探詢內心；而在《怨女》裡張愛玲花了許多筆墨寫銀娣婚前的生活，身為麻油西施的她周遭有著許多男人的垂涎騷擾，雖然當時她也用了「死人」、「殺千刀」等話加以回擊，「然而婚後空虛匱乏的情感，讓她連這些輕佻的、被男人輕薄的經驗，也有滋有味的深藏在心底，不斷回味著。

¹³¹ 參見「國光劇團」所發行的《金鎖記》DVD，幕後花絮——導演李小平的訪談。

在的顫抖哀音：

不可否認，京劇《金鎖記》在最初的創作意圖上，便不僅止於冷眼旁觀的呈現一段扭曲的生命，因有情而識得無情，難免下了幾筆同情的渲染。¹³²

曹七巧是在主流價值、道德世界裡沒有容身之所的負面人物，劇作家選擇改編此劇主要的用意除了讓這些負面人物在文學藝術裡得到一席之地外，最主要在於以真誠的態度面對生命的殘酷，正視人性的渺小卑微，體現小人物在無奈中的掙扎與沉淪，¹³³因而此劇不在批判曹七巧的變態與扭曲性格，而是透過五個主題揭示曹七巧如何從天真爛漫的少女，因著黃金枷鎖困鎖在姜家大院，以身體與二爺交換金錢；又因著三爺姜季澤給的情鎖一步步吸吮並枯萎了她的豐潤，終使得曹七巧一點點的情根慢慢失落消磨終至無情，並牽藤帶蔓的也將身邊的人折磨的不成人形。

值得注意的是劇作家如何突顯女性主體意識的敘事策略，很明顯的這兩劇，劇作家並未採取「復興」正面迎擊傳統道德價值，大聲疾呼女性自主意識的策略，而是透過「虛化」男性的存在，回歸於女性自身的心理與身體的求索對話，尋找隱藏在道德規範下的女子情態。而這在《閻羅夢》中已然開啓，《閻羅夢》一劇將關羽過五關斬六將的英雄事蹟虛化為劉夫人敘事聲音中的一段剪影、伴舞，使劉夫人的聲音成為該場的敘事主旋律，雖然尚未觸及女性自身心理與身體的求索，但也已然顯露劇作家虛化男性，突顯女性存在的敘事策略。

所謂「虛化男性的存在」意指的是：男性角色的戲劇動作是為了推動女主角內在心理情欲的流動，劇作家在刻劃男性角色時，並不真的將筆墨放在他們身上，而是希冀借由他們的動作、言語催化女主角內在情欲的覺醒。《王有道休妻》中陌生男子對孟月華的窺視，《金鎖記》三爺對曹七巧的挑逗，作用在撩撥她們早已平靜的情欲，因而陌生男子只是靜靜的與觀眾在一旁欣賞孟月華的沿著髮絲，貼著衣衫抖落雨水的姿態，等雨停後便翩然而去；而三爺對曹七巧則始終是若即若離，讓曹七巧從雙十年華等到鬢髮已斑，從有情消磨到無情。這些男性角

¹³² 趙雪君〈金鎖記——沒有選擇的人生〉，收於《金鎖記》2008年於城市舞臺演出之節目手冊。

¹³³ 王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》〈自序〉（臺北：INK印刻出版社，2008年），頁17。

色的存在，是爲了讓孟月華、曹七巧回視、扣問自己內在情欲的催化劑；而此刻，她們的丈夫王有道、二爺，前者赴京趕考，後者則始終癱在病榻之上，又爲她們製造了絕佳的情欲出軌機會，正是在這樣主掌著倫理道德規範的丈夫無法行使他們的權力時，女性才有可能展露出自己真正的內在心理欲望，至於它是否會付諸實踐並不重要，重要的是那當下曾有過的對自己情欲的主控權以及甜蜜的美好想望。

正是透過虛化男性的存在，讓《王有道休妻》與《金鎖記》毋須正面向傳統道德規範宣戰，卻又能突顯女性的主體意識，得以集中筆力描繪女子在傳統禮教下不爲人知的內在情欲流動，以及情欲主體的失落如何讓一個女子從正常的人格一步步走向扭曲、變異，而這也正是王安祈女性京劇的一貫特色，在這些以「女性觀照」爲主的新編京劇裡，其敘事方法與策略都是直接將男性主體「虛化」，以突顯女性的自我意識、內在情思，方法雖與「復興」直接挑戰男性傳統的價值體系不同，然其所達到的效果卻是一致的，都是對「女性」長期以來在戲曲文學裡的「失語」，提出重探、重構與反思，而這也可視爲臺灣女性京劇以一貫之的主題。

結語：

京劇現代化，指的不是舞臺、燈光、布景或服裝等外在形式的創新，而在於劇本的內涵與精神。傳統京劇劇本的精神內涵多半是盡忠報國，或是三綱五常等倫理孝道等，價值觀雖然至今適用，然作法卻不免有待商榷，如前文所舉的《斬經堂》裡爲了盡忠盡孝而殺死了自己的賢淑妻子；或是《御碑亭》裡因爲妻子與陌生人於亭子共度一夜，爲了恪遵人倫綱常而休妻、迂腐至極的王有道，便是如此。無可否認，傳統劇本具有文化遺產的意義，但是，京劇若要被視爲「當代劇場藝術」，這些劇作所傳遞的情感、作法卻難以引起現代人共鳴。¹³⁴因此，劇本的精神內涵如何貼合、反映時代，引起當代人的共鳴，是京劇現代化所要努力的

¹³⁴ 王安祈〈台灣新編京劇的女性識——從女心生形象爲何需塑談起〉，杜長勝主編《京劇與文化傳統——第二屆京劇學國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2008年）

目標。

女性意識與私領域的描繪是劇作家有意識的變革。郭小莊、鍾傳幸、王安祈等女性對京劇的參與，左右了新編京劇的精神內涵，她們刻意的將女性意識滲透進新編京劇，進而影響了公／私領域的轉變，形成臺灣新編京劇劇作的一大特色。郭小莊是最早有自覺意識借由戲曲的娛樂教育功能突顯出女性的地位，《竇娥冤》不走程派的怨悲路線，而直接回到元雜劇情節，竇娥的認罪是出自自我意志的抉擇，而《韓夫人》、《再生緣》的女性透過擬態、偽裝的方式進入男性公領域的世界中一展所長，顛覆了原先截然二分的男／女，公／私領域的界限。《問天》（改編自梨園戲《節婦吟》）、《歸越情》（改編自《西施歸越》）二劇直接面對古代女子的情欲與無法掙脫的枷鎖，排演《歸越情》時郭小莊不僅幾次哭倒在排練場，還要求編劇修改結局，讓她可以有動力將戲演完，¹³⁵這兩齣戲裡強烈的女性情感、生命，不僅讓郭小莊有自身情感無力負荷的感嘆，也開啓了臺灣新編京劇對女性私領域的描繪。

而後的鍾傳幸則是有意識的將劇作與女性主義、性別議題結合，試圖搭文化議題的順風車。《荒誕潘金蓮》一劇削弱了原著劇本中諷刺封建的一面，而將焦點集中在女性意識，潘金蓮的沉淪是情欲的無可宣洩，與武大的懦弱無能，而非自甘墮落，藉由多元的聲音批判，消解男性化的單一論述。《美女涅槃記》從美／醜的辨證出發，揭露男性知識份子虛偽的面具。《羅生門》則借著書生、大盜、妻子的各說各話，帶入女性觀點，消解了男性公領域空間的禮法制度。

王安祈擔任「國光劇團」藝術總監一職後，更是有意識地以「女性內在幽微情愫的新探與重塑」作為新編京劇的主要動機與內涵，無論是「京劇小劇場」（實驗京劇）《王有道休妻》、《青塚前的對話》或是《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》等都是以此為創作方向。《王有道休妻》裡在陌生男子面前揮雨的孟月華，《三個人兒兩盞燈》裡皇宮深苑裡情感相依相偎的後宮女子，或是《青塚前的對話》裡昭君與文姬對文學論述裡對其形象建構的反思，甚或是《金鎖記》中因情感主體

¹³⁵ 《西施歸越》的結局是戳破了泛五湖的虛假浪漫，郭小莊幾度哭倒在排練場，最後甚至拜託編劇修改結局，「讓我有一個聊可安慰的結局，否則戲怎麼演得下去？」——讓西施在親手招死了孩子之後，還有范蠡相伴。王安祈《光照雅音——開創臺灣京劇新紀元》，頁 236。

的失落而人格變態的曹七巧，劇作家都以其細膩的文筆，仔細探尋了屬於女性內在幽微不可言說的那份私領域的情欲流動。

女性幽微心緒的鈎掘在傳統京劇中是一塊未被開發的處女地，也是臺灣新編京劇可以再努力的主題。而當劇作家將筆觸集中於女性意識的描繪，連帶的也開始對男性話語的建構與公領域空間的禮法制度進行反思、拆解，引動文化反思。傳統也可以時尚、摩登，如同七〇年代的「雅音」，讓京劇成爲時尚的表徵，2000年之後的京劇不僅可以反映時代，也可以成爲風尙的引領者，端看內容是否有新意。



第三章 臺灣新編京劇的主題與精神內涵（下）

——本土化與跨文化

本章從文化的層面來看新編京劇對於主題的選擇，一般而言，文化的發展有二方向，分別是「趨同」與「離異」，趨同是一種縱向發展，也就是趨於共同的方向，例如秦始皇統一全國，漢文化定於一尊。從發展來看，這種階段是必要的，因為縱向的認同求得了統一，鞏固了前一階段的發展。但是所謂同也不是絕對的同，裡面仍然蘊含著隱性的不同因素，發展到一定的時候，這些因素就會使趨同的方式崩潰，而代之以離異的階段，透過橫向開拓的外來文化影響、邊緣文化中心化以及互不相干的其他學科的匯合等，使文化得以不斷的流動、發展、鞏固。受全球化浪潮的席捲之下，文化開始橫向流動，外來文化的影響成爲決定性的因素，它不僅讓邊緣向中心移動，也開啓了學科的整合，跨文化演出成爲一種熱門的文化現象。

而全球化的同時也蘊含著以強勢文化覆蓋弱勢文化，削弱多元文化的可能。這主要表現在兩方面：第一方面是文化霸權主義，第二方面是文化地方主義。所謂文化霸權主義就是指某些人總是想把他們的價值標準，他們對於人生和世界的觀念強加於人，覆蓋全球，形成單邊統治，這種單邊化相應地構築了文化的一元化，最後是使多種文化消亡。要抵制文化的一元化，保持文化的多元發展，最重要的就是要維持一個多元化的機制，在互相制衡的同時，大力發展不同民族的不同文化。¹³⁶而文化地方主義，是一種強調以各自的宗教、種族、民族和國家情感爲基礎而組成的反全球化的同化運動，鼓吹純而又純的本土文化，動不動就以「清除精神污染」爲名，對外來文化採取拒斥態度，拒絕交往，拒絕任何改變，將自己封閉起來，緬懷自我過去的光榮歷史、固執自我形象的認定。¹³⁷文化霸權主義與文化割據主義兩者於文學藝術上的顯現便是跨文化與本土化概念範疇的提

¹³⁶ 劉阿榮〈全球在地化與文化認同——灣文化認同的轉化〉，收於王立文主編《全球在地文化研究》（臺北：秀威資訊出版，2008年），頁128。

¹³⁷ 孫長群〈文化全球化與本土化的建構〉，收於王立文主編《全球在地文化研究》（臺北：秀威資訊出版，2008年），頁60。

出，以京劇的發展來說，京劇從一開始的眾多源流，經過二百年的發展，逐漸趨同於一，身段、聲腔、服飾、舞臺等表演程式發展出固定的體系，形成牢不可破的程式規範，如何打破這趨同於一的狀態，為京劇注入新的源頭活水？「跨文化」戲曲實驗應運而生，透過有意識的跨文化試驗，京劇除了打破了既定的程式體系，走出新的表演風格外；在精神內涵、人物性格的刻劃上也與傳統戲曲大不相同。而與其同時，本土化的呼聲也在京劇圈中提出，本土化的提出與京劇濃厚的「中國」表徵密不可分，做為中國身分表徵的京劇，面臨 90 年代末所興起的本土尋根熱潮，如何跟上時代潮流的脈動，並順此潮流站穩腳步，避免被邊緣化、泡沫化，是提出京劇本土化的主要考慮因素，因此京劇本土化的提出，出發點不是為了京劇的藝術著想，更多是從社會、文化層面考慮，而這也間接影響了京劇本土化的內涵與精神。



第一節 京劇的首次跨文化嘗試——儒家思想化的《席》

「跨文化」做為新興熱門的文化現象，乃是與全球化相伴而來，而京劇舞臺的跨文化展演，則是劇團有意為之的實驗，其目的在於藉由跨文化劇作文本，刺激傳統京劇在內涵精神以及表演形式兩方面的質變，視跨文化為治療傳統京劇的藥引，然而如此明確、有計劃的利用跨文化文本以刺激京劇表演體系的變化，則是從「當代傳奇劇場」成立之後才被明確標舉出來的。

臺灣京劇史上首度改編外國的跨文化劇作，是比「當代」《慾望城國》劇早了四年的《老門官》（又名《席》），該劇改編自法國劇作家尤涅柯斯（Eugene Ionesco）的《椅子》（Les Chaises），改編的動機或者說是企圖心很簡單——為了歡迎尤氏來臺訪問，¹³⁸也就是說這部劇作的改編不是有意識的以「跨文化」劇作來轉變京劇的質性，而只是為了向戲劇大師致意的作品。

《椅子》為「荒謬劇」代表作之一，¹³⁹劇本的改編由魏子雲執筆，黃美序、胡耀恆校訂，於民國 71 年 3 月 27 日在國軍文藝中心，由馬元亮、哈元章以及大鵬劇隊的文武場支援演出，敖鳳翔編腔設計。演出時間 50 分鐘，上座率在六成左右。從發想構思到交付魏子雲下筆，中間只經過一個星期，在這麼短暫的時間內魏子雲要面對的挑戰不僅是時間的壓力而已，最重要的是劇本內涵精神的轉譯，既要將充滿哲學辯思的語言轉化為京劇語彙，又要將西方的時空環境轉為東方古典的社會文化氛圍，難度之高考驗著劇作家的功力，也曾讓他「三次想放下筆來作罷」擱筆。¹⁴⁰依帕維斯跨文化劇場理論來說，跨文化劇作的改編重點在於：

原著文化（source culture）與藝術特色轉換成標的文化（target culture）

過程，是否掌握原著精神（主題）？改編者的觀點與改編的內容，以及該

¹³⁸ 胡耀恆在〈回顧「椅子」的平劇演出〉一文中提到：民國 71 年尤涅柯斯來臺訪問，曾提及希望看看臺灣的演劇活動，然而在尤氏預定訪問的期間，臺北市除了國劇之外，沒有其它劇種的演出，接洽過的有關團體，也都感到非常困難，於是只好商請大鵬國劇隊加以協助。《法國椅子中國席》，頁 8。

¹³⁹ 尤涅斯柯本人並不贊成以「荒謬劇」來形容自己的作品，他在一次的訪談中提到，「荒謬劇場」這個標幟，是一個英國作家所封，當時正處 1950 年左右，也正是許多人談論卡謬、沙特的荒謬哲學的時候，因此便將他的劇作稱為「荒謬」了。他認為他的戲劇是一種提出人的存在問題的「形上戲劇」，而同時，它也是反對娛樂性戲劇的一種「抗議劇場」。參見〈沒有答案的問題——尤涅斯柯答客問〉一文，收於《法國椅子中國席》一書，頁 110-118。

¹⁴⁰ 魏子雲〈椅子的改編經過〉，《法國椅子中國席》（臺北：時報出版社，民國 74 年），頁 50。

文化的劇場呈現。換言之，即是：1·檢視原著作品具備什麼特色？這就得瞭解在什麼文化時空下產生原著文本，原作者的創作風格，以及原著關切的議題為何？2·改編者的詮釋為何？以及3·標的文化劇場藝術如何呈現改編？¹⁴¹

依此標準檢視此次的改編工作，不難知道讓劇作家三度擱筆的主要原因，有以下幾點：首先，從情節結構來說，該劇情節稀薄，著重於語言意義的斷裂與荒謬性，如何將荒謬的語言轉譯成京劇語言，是第一層困難；其次就實際舞臺演出情況來說，如何將為數眾多的椅子框進劇作文本，並落實於強調簡單、流動自如的京劇舞臺，也是一大難題；第三，中西方的語言習慣、社會文化氛圍的隔閡與轉換，更是一大難題，如何將屬於西方式的語碼轉譯成東方的、京劇味的語言也是一大挑戰；第四，也是最困難的還在於原著劇本的「以有顯無」的「虛空」哲思，如何落實在京劇舞臺之上，這都是魏子雲將要面戰的挑戰。

在無前例可循以及時間的高密度壓縮下，魏子雲以他一己的體認寫下了屬於東方式的《席》，而非尤涅斯柯《椅子》的改編本，也是情有可原的。對此，劇作家並非毫無自覺，在談到自己的劇作與尤氏劇本的差異時，魏子雲甚至非常自豪的認為自己已經走出了尤氏的《椅子》而全力創造出屬於他自己的《席》：

我的「席」與尤氏的「椅子」不同之處，在於兩者處理戲劇的著眼點：尤氏的著眼點是椅子在人生中的「虛無」意義，而我則著眼於椅子這個「位置」在人生中的重要意義。¹⁴²

顯然的，魏子雲的改編本與原著的哲思已然相距甚遠，既沒有忠於原劇精神，也沒有對原著提出新的詮釋，而是以其一己的體悟拆解、重組甚至是創作了《椅子》一劇。原著劇作中的主題在於傳達生命的虛空，即便是登場的人物，他們也是轉眼消逝，如紅塵世俗一樣化為烏有，這些角色本身是不真實的、不存在的，他們是以形象身體來烘托「虛無」；同樣的，藉著具體沒人坐的椅子，為的是襯托出訪客的「不存在」，舞臺上椅子的「有」，實是為了烘托人物、生命的「無」，藉

¹⁴¹ 石光生《跨文化劇場：傳播與詮釋》（臺北：書林出版社，2008年），頁106。

¹⁴² 魏子雲〈「椅子」與「席」〉，《法國椅子中國席》，頁25。

「有」以顯「無」，椅子所傳達的是一切的虛空，舞臺上的椅子代表的是物質的泛濫，物體的明顯存在襯托出精神的空虛，數量愈多，所製造的空虛感也就愈大。然而在魏氏劇作中的椅子卻成爲探討人的社會「位置」，原本老夫婦藉語言遊戲以打發無聊虛空的日子，而魏子雲卻將之定位爲「老夫婦的救世大計」¹⁴³可以說，魏子雲的《席》著眼於人的「存有」，而尤氏則著眼表現生命的「虛無」，《席》的改編是深受中國儒家思想孕育出來的作品，劇中的老頭兒與老太婆，他們一生追求的位置，是儒家立功、立言思想的化身，從老頭兒與老太婆的對話中依稀可尋訪出這類的影子：

這朱門酒食臭，途有餓死骨。

今天晚上，你要把你的滿腹經綸，治國平天下的學問，說給客人，好讓他們傳給世人。

是的，那享大福的人，是家人小子成隊，丫頭使女成行，吃得是酒肉，穿得是絲綢，住的是高樓，行的時節，不是大馬，就是大轎……

是是！陛下，我是你忠心而又善良的小臣！

我髮雖白皮雖皺，精神旺盛，忠聖上一生中我受盡了苦情！¹⁴⁴

這些對白與原劇那些「眼睛感冒，手指頭也感冒」、「我盡是被寵壞了，我全身濕透了，我的事業灑出來了，被破壞了」的荒謬語言相較，無疑的一點也不荒謬。而原著劇本中以語言、情節來呈顯人生的荒謬；以相互否定、排斥矛盾的對話來彰顯戲劇張力的敘事技法也與魏子雲的《席》相距甚遠。對白的荒誕、矛盾消失了，取而代之的是夫婦兩人借由幻想找尋自己的人生意義，舞臺上頻頻增加的椅子，是他們對自我身分的日益膨脹，最後的投水則是自以爲生命已十全十美、了無遺憾而終；而這與原著以老夫婦的投水自盡，象徵著生命是朝著死亡而去的虛無意義截然相反。這樣的改動與原著不論在語言、情節、或是中心思想旨意皆大相徑庭，可以說《席》是魏子雲的再創造，而這樣的改編模式，其實早在魏子雲

¹⁴³ 魏子雲〈「椅子」的改編經過〉，《法國椅子中國席》，頁 53。

¹⁴⁴ 所引用的五段落文句，參見《法國椅子中國席》頁 63、67、92-93、99、101。

改編傳統老戲《荀灌娘》即已顯露端倪，¹⁴⁵只是魏子雲在改編《新荀灌娘》一劇時所更易的只是情節結構、人物形象，而《席》的改編，精準一點的說應該是「創作」，不僅是情節結構、敘事技法甚至是中心旨意都已經是全新再創的了。

這次的改編，若就原著與改編本的相似性來看，無疑的不算是一次成功的嘗試；然而這次的嘗試在臺灣京劇劇壇上卻彌足珍貴，在當時國劇競賽仍在主題意識打轉評分的情況下，它開啓了國劇向外取材的創新勇氣，值得加以肯定；其所選用的方法——將西方劇作中國化，為京劇與西方劇作之間的文化轉譯提供了一條改編途徑；而其以傳統京劇的表演程式為藍本，將尤氏劇中人物的造型、說白唱腔、舞臺位置及動作等納入京劇表演體系之內，¹⁴⁶也為京劇在演繹西方劇作的表演程式上提供了試驗方法。



¹⁴⁵ 劇作家曾自言該劇是依循老戲《荀灌娘》並參照晉書史實，重新改寫而成，然而全劇情節、結構、腳色安排均與同名老戲大不相同，修改幅度甚大，十個場次中，只有【聯防荆宛】、【荊州求援】、【兩路合兵】等軍事上的作戰策略與老戲相似外，其餘七場幾可說是作家全新編寫。全劇以荀蕤、荀灌兄妹勸說杜氏父女為國效力，勤王鋤奸為綱目，主要情節結構建立在「勸降招安」此一關目上，戲劇性薄弱，卻勉強衍為十場，致使劇中冗場甚多，既已在第一場決定選派熟讀戰國策的荀蕤勸降杜氏父女，卻又安排荀蕤向其妹荀灌娘求教的第二場【游說再簡】，如此何不乾脆派荀灌娘上山勸降即可？而在戰火兵燹之中，一整場的【春園遣懷】安排荀灌娘在花園看那牡丹花正妍、粉蝶葉中舞、金絲鯉魚水面翻等閒情逸致，與荀灌娘爛熟刀槍，能以五千人馬奇襲襄陽的巾幗女形象大不相合。除此外，主要場次的戲劇衝突性不足也是該劇致命傷，【折衝樽俎】理應為全劇的主要場次，然而平時研讀戰國策頗有心得的荀蕤不過說了幾句浮泛的大道理便惱怒了杜氏父女，惹起一場兵燹，【魯連訪山】的結果竟如此倉皇可笑，杜小環心儀的儒儒雅雅、風流倜儻俊秀才郎，竟似草包一個。以口舌之辯為主的這齣戲，不僅未能有堅實的論點與尖銳的詞鋒，人物形象塑造的前後不一，都是此劇的敗筆，情節結構單薄，難以和老戲相提並論。

¹⁴⁶ 《席》一劇，在演出的整體構思上，是以京劇的《青風亭》為藍本，無論是人物造型、說白唱腔、以及舞臺位置及動作等，都大量運用了這齣骨子老戲中既有的規範。參見胡耀恆〈回顧「椅子」的平劇演出〉，《法國椅子中國席》，頁9。

第二節 跨文化的改編模式

一、「當代傳奇」功能性取向的跨文化改編策略

「當代傳奇劇場」是臺灣第一個真正有意識選用跨文化劇本以改變京劇質性的劇團，而這與吳興國的創團理念與藝術生命密不可分。從傳統出身的吳興國，後來也加入了電影的拍攝工作，除此外還參與了「雲門舞集」以及「雅音」的演出工作；並在文化大學修習了由姚一葦、侯啓平、汪其楣等人的西洋戲劇及劇本選讀課程，這些經驗促使吳興國開始反思京劇的程式語言及身段如何與現代生活節奏找到相符的表演方式，廣泛的接觸東西方各類的現代藝術，開啓了吳興國的視野，讓他可以在一開始時即確立要以「改編西方經典作品」作為定調，並立志要找出一個「東方人演西方悲劇」的方法。¹⁴⁷

創團代表作品《慾望城國》即是採用莎士比亞（William Shakespeare）的劇本《馬克白》（《Macbeth》）加以改編，而不用與此故事十分相似，都在描述權力慾望如何引致亡國悲劇，且又都以鬼魂的方式來鞭笞道德良心的傳統京劇老戲《伐子都》，背後原因實耐人尋味。對此，吳興國明確的說過：

京劇要走出國際性格，在國際舞臺上得到藝術感通的掌聲，向舉世共譽的莎翁借劇，以京劇搬演外國經典，也同時是希望開脫國內傳統保守劇評的壓力。¹⁴⁸

國劇故事原本一向崇尚道德，只表現人性的光明面，《馬克白》這樣的故事，正好可以突破主題意識的禁忌，使四平八穩的傳統劇場，因新角色的介入，而撼動起來。我們想借莎士比亞的筆，在八0年代的臺灣，挑起京劇的革新運動。¹⁴⁹

這二段文字，點出了「當代」以京劇搬演外國經典的一大原因在開脫國內保守劇評的壓力，因為不管是「莎士比亞演京劇」或是「用京劇演馬克白」都是嶄新的

¹⁴⁷ 盧健英《絕境萌芽》（臺北：天下文化出版社，2006年），頁154-156。

¹⁴⁸ 吳興國口述、胡蕙楨編輯〈慾望城國十年——吳興國回首「非傳統」的伊始〉，《表演藝術》第48期，1996年11月。

¹⁴⁹ 參見吳興國〈從傳統到當代〉一文。收於《慾望城國》1990年於國家戲劇院演出之演出節目單中。

概念，因此懂京劇的老戲迷不能以傳統來囿限，而懂莎劇的學者也不能一廂情願。¹⁵⁰此劇雖然還是以京劇為核心思考，但較之於「雅音」的現代化幅度更為擴大，觀眾聽著像京劇，看著又像舞臺劇，游離在京劇與非京劇之間，因而當招來「離經叛道」的批評聲浪時，便可以躲入一個「新劇種探索」的殼中尋求保護。其次，也是最主要的原因在於借鑑莎士比亞劇作的優點以充實劇作精神，因為傳統戲曲故事著重於道德意識的教化，而莎士比亞劇作對人性的刻劃以及內心慾望的描繪，則可以提供傳統戲曲不同的切入面向。

這樣的選擇策略，初步奠定了日後「當代傳奇」的實驗走向，而從這段當初選用劇本的自述中還可以知道，「當代」雖自詡意在誕生新劇種，但一開始，至少在《慾望城國》一劇時，其意圖仍不是如此，只是希望藉著西方戲劇來破除傳統京劇的一些格律，使京劇在吸收了其他元素後，能迸發出新的生命力，也就是說《慾》劇是立基於京劇優美的表演藝術之上，借鏡於西方劇作裡人物內在性格、心理的描寫，以改變京劇的內涵精神，然而，就在「當代」擷取西方劇作的哲理以及心理描繪之長，以刺激京劇的表演體系時，這兩種截然不同的戲劇傳統以及東西方迥然不同的文化語境，該如何調合，卻也是一大難題。

對此，吳興國也曾明確說明自己的改編方法：

我們選擇莎士比亞四大悲劇之一的《馬克白》做為開展的第一步。做這樣的選擇是因為此劇和平劇有很多的共同點，使劇情能轉化合理而自然，比如：劇本對語言功能的發揮和詩的應用、濃厚的敘述性，使劇中人物常常跳出情節與觀眾交談，人物出現的秩序性和場次繁多……等。而故事發生的情景又和東周列國歷史中所描寫的歷史事件相當接近，所以取材《馬克白》的架構，再轉化成中國的背景和中國的情感，就不會有太大的突兀。¹⁵¹

雖然吳興國試圖為這兩種相異的戲劇形式尋找共通處，以作為其創作的理論基礎，然這也點出了跨文化劇種的改編所會面臨的尷尬困境，包括劇情的轉化，戲劇語言和戲曲的詩贊體之間的融合，以及人物、場次之間的問題，綜括來說也就

¹⁵⁰ 盧健英《絕境萌芽——吳興國的當代傳奇》，頁 168。

¹⁵¹ 參見《慾望城國》1989年演出之節目單中，吳興國〈從傳統走入莎翁世界〉一文。

是「文化移轉、文本互涉、人物設定、語言改寫、程式表演」等尷尬處境。¹⁵²

有關跨文化的戲曲改編策略，依據陳芳在〈跨文化編的「務頭」：以「莎戲曲」為例〉一文中的分類有三種：一是「中國化」改編法，即根據戲曲劇本的特點，對原著情節線、人物設置作大幅度刪削、濃縮；二是「西洋化」改編法，即概括保留原著的情節線，人名、地名均依原著，而在容量上作適度的壓縮；三是直接用英語將外國劇種（莎劇）改編為戲曲。¹⁵³臺灣新編京劇主要以第一種「中國化」改編法為主；第二種「西洋化」改編法則較稀少，以「當代傳奇」的《奧瑞斯提亞》、《樓蘭女》、《暴風雨》等劇為代表，此三劇在保留了原著的人名後，刻意隱去時代與地名，服飾風格與京劇傳統服飾大異其趣，而偏向於話劇式的寫實呈現。三劇的導演一個是美國環境劇場的導演謝喜納，一個是出身於現代舞界的林秀偉，另一個是出身電影界的徐克，三人與京劇皆無淵源，這樣的選擇，並非偶然，而是刻意設定的，《奧瑞斯提亞》導演謝喜納從一開始便決定要「給新的注釋」、「拒絕去模擬別人畫過的畫」、「注重正統的注釋，但我樂於創造第二種注本。」¹⁵⁴而《樓蘭女》一開始是由吳興國執導，由於其所導出來的作品不脫京劇的影子，因此「果決」的交棒給林秀偉，為的是「給京劇一個再闢新境的機會。」¹⁵⁵與謝喜納的執導理念相同，徐克在執導《暴風雨》一劇之初，便很清楚的提出自己的理念在於「將他在創作過程中的強烈感受，轉化為舞臺效果，並透過戲曲的演繹形式，『建立一種新的表現方式』，才是他的課題。」¹⁵⁶很明顯的，這三部戲導演的創作理念都不在於跨文化劇種的改編與呈現，選用希臘悲劇或是莎士比亞的劇本，是為了重新加以「創作」，雖然選用了京劇作為載體，然而其意並不在於再現莎劇的精神，加上此三部劇作京劇元素已減至最低，《奧瑞斯提亞》一劇意在進行環境劇場以及跨文化（包括臺灣當下的流行文化、希臘悲劇、京劇）的實驗，而《樓蘭女》一劇，首演版只有三首的唱曲，而且是完全脫離京劇聲腔系統的唱曲，其餘皆以現代詩式的吟唱方式加上生活語言的形式呈現，勉

¹⁵² 陳芳〈跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」為例〉，本文初稿曾宣讀於臺大戲劇系「探索新景觀：2008年劇場學術研討會」，2008年10月31日-11月2日。本文所用之版本為其修改後，刊登於《戲劇學刊》第十期，民國98年，頁149。

¹⁵³ 關於第三種的改編法，僅有一例，是京劇名淨角齊嘯雲所演出的京劇《奧賽羅》片段。

¹⁵⁴ 林秀偉記錄整理〈從希臘雅典到當代傳奇〉，《表演藝術》第37期，1995年11月，頁91。

¹⁵⁵ 參見《樓蘭女》1996年演出節目單，林秀偉〈在人生道路的某個轉彎處〉一文。

¹⁵⁶ 參見《暴風雨》2004年演出節目單，徐克〈徐克觀暴風雨〉一文。

強將其納入京劇範疇是因為魏海敏身上怎麼也擺脫不了的傳統功力。¹⁵⁷因此，討論這三部戲保留了多少原著的精神，或是與原著劇本之間的互涉、語言轉換、文化移轉或是程式表演，是沒有多大意義的，所以本節將集中於探討第一類的跨文化改編。

「中國化」的跨文化改編，是多數新編京劇所採用的模式，雖然採用的目的不盡然相同，於「當代」來說，是爲了給京劇再闢新境的機會；而於「臺北新劇團」而言，則是爲了以京劇演員的唱、念、做、打、舞平均發展的技藝，重塑「歌」與「舞」的比例，給《弄臣》一個不同的新面貌。¹⁵⁸無論如何，跨文化、劇種的改編，顯示了新編京劇力求外來刺激以突破固有表演程式、精神內涵的決心，從「當代傳奇」《慾望城國》、《王子復仇記》開端後，¹⁵⁹陸續有「臺北新劇團」改編自莎士比亞《馴悍記》（《The Taming of the Shrew》）的《胭脂虎與獅子狗》（2002年首演）以及改編自同名義大利歌劇的《弄臣》（《The Jester》）（2008年首演）；「戲點子工作坊」的「實驗京劇」《誰都有祕密》、《瑣事》等。

由於跨文化的改編，牽涉到舞臺搬演與文本內涵的轉譯，本章旨在探討主題內

¹⁵⁷ 《樓蘭女》此劇於1994年首演時，全部只有三段唱曲；1996年二度上演時，大量加入歌唱部分；2008年三度演出，吳興國重拾導演棒擔任該劇的導演工作。而《樓蘭女》首演時的三段唱曲，撤去文武場，不再唱西皮二簧，而是聘請與京劇完全沾不上邊的許博允、樊曼儂重新編曲設計，其中許博允不僅是該劇音樂設計的靈魂人物，甚至「當代」之所以選擇此劇，也是因爲許博允的舉薦，受西方正統音樂訓練的許博允沒有京劇文武場的概念與包袱，因此他爲《樓蘭女》設計了完全與京劇沾不上邊的樂風，混雜了樓蘭附近的西藏、蒙古地區的歌謠及西方交響樂，帶有宗教色彩的音樂風格，以即興的方式唱出遼闊雄奇的心靈樂章。二版選擇找回京劇的唱念做打，致力於「唱腔」的重建，讓每個角色皆是「歌舞並重」，¹⁵⁷固然是爲《樓蘭女》從僅僅只是一場「視覺美學的歌舞表演」中解套，也是「當代」對《樓蘭女》從「非戲曲」向「非京劇」腳步的修正。2008年《樓蘭女》由吳興國執導，除了內容的深化、歌隊形式在運用上與人物劇情有更緊密的結合外，還有便是重新找回京劇的聲腔念白，演員也由首演版的十一位劇曲演員、二位舞者和八位現代劇場演員，更換爲二位舞者，其餘全由戲曲演員擔任，這透顯了2008版的《樓蘭女》有著鮮明的「戲曲」本位。導演吳興國在總結2008版《樓蘭女》的風格形式時，認爲該劇是「完全無傳統戲曲形式而又能發展出東方語彙的現代戲曲形式」，彷彿武俠小說中的於無招處而有招，然究其根本質性，所謂的「無傳統戲曲形式」是將京劇手眼身法步以及服裝身段等程式規範拿掉；而「現代戲曲形式」指的是音樂上的現代曲風；至於「東方語彙」也就是演員的唱、念重新以京劇程式爲依傍，如此拆拆組組構成了2008年的《樓蘭女》——雖力求保有東方語彙，卻不甘於只是京劇體系內的革新創造，對於京劇表演體系呈現出欲迎還拒的心態。

¹⁵⁸ 參見《弄臣》2008年演出節目單，辜懷群〈借光〉一文。

¹⁵⁹ 「當代」改編自外國劇作的作品尚有《李爾在此》、《等待果陀》等劇，不過由於《李爾在此》與《等待果陀》等劇偏向於話劇式的表演，京劇表演程式已減至最弱，

涵，因此將集中於文本部分的討論，至於表演形式上的轉譯，將留至下文再予以探討。就文本部分來說，跨文化、劇種的改編時，首先要克服的命題便是如何轉譯劇作的內涵精神以及語言符碼。《慾望城國》首演的成功，並無法掩飾莎劇與京劇二者之間如何調適的討論，¹⁶⁰莎劇裡的心理、倫理、哲學等深度仰賴精彩的對白呈現，《慾》劇要如何在這短短二、三小時的時間中，既容納京劇精湛的歌舞又要能傳遞莎劇深沈的思想，當然是最容易被質疑的問題。對此，吳興國不是沒有自覺，他說：

如何在文字上有貼切的闡述，及人物同等深度的刻劃，一直是我們面對莎劇力有未逮之感的困難處。¹⁶¹

東西文化、表演形式的差異，加上表演時間的限制，使得《慾》劇的改編不得不走向淺化人物的深度、取用大塊段落加以改編，以留住時間展現京劇的歌舞及表演性一途，然而淺化人物的深度，便與「當代」選用此劇本的主要考慮點「突破主題意識的禁忌」相抵觸，而這主要表現在對人物刻劃及劇情方面的破綻。

莎劇中的國王鄧肯是位英明仁慈的國王，因此，謀殺他才顯得罪大惡極。他在戰勝後駐蹕馬克白的城堡只是順道經過，並藉此表示他對這位勇將的信賴和榮寵，拋棄這份榮寵，背棄這份信賴，曾使馬克白躊躇再三。¹⁶²這才是《馬克白》一劇人物心理刻劃的精彩處，權力欲望與君臣道義之間的掙扎泅泳增加了《馬克白》的戲劇張力，然而《慾》劇中的薊侯則不同，他優柔寡斷，臨事不決，不明不白的送上門來，讓敖夫人有機會慫恿丈夫謀殺他。這樣的主題意識在中國歷朝歷代的爭權奪位中屢見不鮮，與老戲《伐子都》所闡述的主題意識相似，看不出「當代」所欲突破的主題意識禁忌。此外，馬克白夫人悲嘆手上的血跡永遠洗滌不盡時，是來自悔恨莫及的錯誤行爲，她最後的懸樑自盡是出於良心的懲罰，而在《慾》劇中敖夫人的懸樑是在小產失血之後，兼以「冤魂索命」所致，她的死亡是生理現象及疑神疑鬼的結果，接近於民間信仰的「報應」之說，也缺少了「莎劇中的

¹⁶⁰ 胡耀恆〈西方戲劇改編為平劇問題——以「慾望城國」為例〉，《中外文學》15卷11期，1987年4月。另外古嘉齡〈當代傳奇劇場演出作品之劇型探討——兼論《奧瑞斯提亞》之演出，以觀其劇團之成長歷程〉一文，也提出相同的質疑，該文收於《中華學苑》第53期。

¹⁶¹ 吳興國〈從傳統到當代〉，收於《慾望城國》1990年於國家戲劇院演出之演出節目單中。

¹⁶² 胡耀恆〈西方戲劇改編為平劇問題——以「慾望城國」為例〉，《中外文學》15卷11期，1987年4月，頁78-79。

人道與倫理精神」。¹⁶³

這些破綻固然來自於兩種不同的劇種性質的根本差異（如：京劇在有限的時間內既要表現唱念作舞等四功五法，又要展現莎劇深刻的內在心理哲學意涵）卻也顯示出跨文化改編時在文化移轉及語言轉譯上對人物性格、主題內涵上的斷損，如果選用莎翁的劇本，卻只是達成劇情從喜劇向悲劇轉彎，或是人物腳色的跨行當表演，而對於深沉內在思想卻無法淋漓盡致的發揮，那麼選用跨文化劇作，充其量也只不過是以其陌生化的題材，引起觀眾的好奇，至於是否能達成「當代」所立志的——刺激京劇表演質性的轉變，或者是突破傳統戲曲題材的禁忌，則都還有待商榷。

這樣的改編法則一直延續到《王子復仇記》，¹⁶⁴在筆者訪談王安祈時，她曾說到截至目前為止所編撰的劇本中，最不滿意的一部作品便是《王子復仇記》，因為她未能掌握到原著劇作該有的精髓，而只是將之勉強轉譯為中國化的戲曲作品而已。《王子復仇記》改編自莎士比亞《哈姆雷特》（《Hamlet》），誠如吳興國在改編《慾》劇時所提及的困難在於語言與文化上的轉譯，編劇王安祈也提出了同樣的難處：¹⁶⁵

在「王子復仇記」的編劇過程中我深深體會到這不僅是文字的翻譯與劇情的改編，更是整個文化背景轉換。轉換的結果也許已不符合莎翁的原意，也許和傳統國劇的慣性發展也已不同，但是，我們是想借這個故事架構來探討中國人面臨此一情境時會如何來作抉擇，而且，我們更想借著這些戲的實驗來考慮創一新劇種的可能性。

而導演也明確將此劇定調為「中國哈姆雷特」，而不是「莎士比亞的哈姆雷特」。

¹⁶⁶因此莎劇中所特有的自我救贖的宗教義涵，對生死之間的理性抉擇，被取代為

¹⁶³ 胡耀恆〈西方戲劇改編為平劇問題——以「慾望城國」為例〉，《中外文學》15卷11期，1987年4月，頁79。

¹⁶⁴ 有關《哈姆雷特》的改編，除了「當代傳奇」由王安祈執筆改編的版本外，上海越劇院明月劇團與上海京劇院也都曾把《哈姆雷特》改編為《王子復仇記》，分別首演於1994、2005年。而臺灣洪秀玉歌劇團也有歌仔戲改編本《聖劍平冤》（1997年首演），將此一經典莎翁悲劇改成喜劇結局。

¹⁶⁵ 參見《王子復仇記》1990年演出節目單，王安祈〈編劇的話〉一文。

¹⁶⁶ 參見《王子復仇記》1990年演出節目單，吳興國〈導演的話〉一文。

「人性」之間的猶豫，與對「情」的牽絆，包括對母親的愛戀、對女友的歉疚以及上一代託付的職責、男性的榮譽和尊嚴，和他寬恕的宇宙觀交戰，而全劇的主軸則改以「戰爭」貫穿全劇，闡明人與人、情與恨、家庭與國家之間的衝突，乃「生存中無可避免的爭戰」。這樣的更動，都是為了說明《王子復仇記》乃是中國化的《哈姆雷特》，選用西方的故事架構只為了考慮創一新劇種的可能性，借用西方素材只不過是實驗的手段，中國人的一切才是此劇想要表達關懷的終極目的。只是當選用莎翁劇本，卻捨棄了原著中最重要的自我救贖與生死之間的理性抉擇，原著中哈姆雷特在生與死、復仇與放棄之間的猶豫（「To be, or not to be, that is the question」），全然捨去，只剩下「王子在得知陰謀真相後，悲憤交加狂奔於城樓之下，恍惚中叔、母后的幻影出現，遠方又傳來仇榮『殺父之仇，不共戴天』的吶喊，王子心力交瘁，仆倒於地」的舞臺提示時，¹⁶⁷這樣的《王子復仇記》還能說是改編自莎翁的劇作嗎？還是該說是王安祈全新的創作？刪減了王子自我剖析的戲分，轉移了王子思考的焦點問題，只留下哈姆雷特（公孫宇）與奧菲莉亞（瀟湘）男女之情的刻劃以及殺父之仇不共戴天的復仇心理，這與中國傳統戲曲裡的《陸文龍》、《戰馬超》、《趙氏孤兒》等「子報父仇」的情節並無不同，只是更多了一層亂倫禁忌，在京劇與莎翁劇作的跨文化、劇種的改編問題上，《王子復仇記》顯然面臨的不只有語言層面上的轉譯、文化背景的轉換問題而已，還有根本主題精神的質變，西方社會文化所推崇的宗教救贖（如劇中哈姆雷特在叔父虔誠懺悔時，不趁機殺他，為的是怕他的靈魂得到救贖）、個人理性被中國的人情所取代，原意想要拋棄的傳統禮教的刻板化教條束縛，又回過頭來像哈姆雷特父王的鬼魂般陰魂不散的要哈姆雷特為其報仇一樣，「子報父仇」等傳統禮教觀念依然主宰了該劇的內涵思想。全劇便是在為牽就國劇表演型態而犧牲太多的篇幅，在角色刻劃、人性衝突以及情節鋪演等層面都不夠深入，劇作主題又如此近似於中國傳統戲曲的內涵思想下，進行莎劇的「中國化創造」，也無怪乎該劇上演時有觀眾從觀眾席上跳起來說「這不是莎士比亞」。¹⁶⁸

「當代」選用莎翁名著加以改編，卻只取用故事架構而刻意避開文化觀點的

¹⁶⁷ 王安祈《國劇新編——王安祈劇集》（臺北：行政院文化建設委員會印行，民國 80 年），頁 229。

¹⁶⁸ 吳興國〈文化反思〉，《聯合報》1990 年 10 月 15 日，8 版「文化廣場」。

交流，著意於演員的肢體表演及舞臺形式的創新，這當然與「當代」一開始即明確表示藉用莎劇的文本以實驗新劇種的誕生日標有關，然而這樣的方法或是手段，只能用以做為過渡時期的表現方法，長期來說，枉顧莎劇的內涵精神，而強以「中國化」的方式對莎劇劇作文本做隨意的切割取用，無論對京劇或是對莎劇來說都是一種折損。

二．「臺北新劇團」以京劇為本位，突顯京劇優勢的改編策略

「臺北新劇團」是繼「當代」之後，嘗試京劇跨文化改編的劇團，自2002年的《胭脂虎與獅子狗》外，又於2008年推出《弄臣》一劇。與「當代」的編演策略不同，「臺北新劇團」之所以嘗試跨文化劇作的改編，其意不在於刺激京劇的表演體系，而是希冀借由京劇的表演體系，展現更好的改編水準。有關《胭脂虎與獅子狗》一劇在前人的論著中已有討論，加上筆者並無親自觀賞，¹⁶⁹因此本節重心將著重討論《弄臣》一劇的改編策略與劇作主題精神的轉譯。

《弄臣》的原著劇本為法國雨果（Victor Hugo，1802-1885）的話劇劇本《皇上高興》（《Le Roi S'Amuse》）（也有翻譯為《歡樂國王》），¹⁷⁰後來威爾第（Giuseppe Verdi，1813-1901）相中雨果此部作品，與皮亞維（Francesco Maria Piave，1810-1876）合作，將故事背景搬到了義大利，改編成義大利歌劇《弄臣》（《Rigoletto》），將雨果的五幕戲劇轉化成歌劇，作曲家和劇作家並未針對劇情的進行做本質上的改變，¹⁷¹只是濃縮了宮廷的場景，將原本嘲諷的對象由「國王」改為「公爵」以求能順利演出。¹⁷²

「臺北新劇團」選擇改編的版本是義大利歌劇《弄臣》的版本，而非雨果的話劇版本，以京劇來演繹歌劇比起以京劇來演繹話劇上來說，「臺北新劇團」在一開始選戲的立足點上，便站穩了腳步。歌劇因旨在展現音樂聲腔之美，對於內

¹⁶⁹ 《胭脂虎與獅子狗》改編自莎士比亞的《馴悍記》（《The Taming of the Shrew》）。有關《胭脂虎與獅子狗》的跨文化改編論述，可參見陳芳〈跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」為例〉一文，該文有詳細的說解。

¹⁷⁰ 1832年11月22日，《皇上高興》在巴黎首演。次日，法國當局下令禁演該劇。

¹⁷¹ 羅基敏〈文化傳遞、接受與再生——談新編京劇《弄臣》〉，（臺南：臺南人劇團，2010年），頁29。

¹⁷² 因為該劇有著濃厚的諷刺君王荒淫無道的意味，因而被法國當局下令禁演，威爾第在改編此劇時，同樣也遭受義大利的施壓，因此將主角從皇帝改為公爵，減少國王的戲分，以期能使該劇順利上演。

涵思想、人物性格的刻劃以及情節結構的鋪陳等都較為簡單，京劇版選擇歌劇版做為改編本，雖然註定了其所能深入的內在心理、哲理等意涵有限，但，也因為歌劇重「歌」多於重「劇」，為劇中人物的刻劃留下了些許空間，加上《弄臣》本就是一齣諧鬧、反諷的劇作，對於人生哲理的刻劃並不多，因而京劇反而可以有更多發揮的空間。原著的主題與精神旨意在以一個插科打諢取悅公爵的弄臣里歌列多，點出權力的蠻橫與小人物有如犬馬一般求生存之無奈，主角里歌列多是個讓人討厭的小人，也是個叫人同情的凡人、令人可憐的父親，最終以悲劇收場的小人物。京劇版的《弄臣》與歌劇版的《弄臣》在文本內涵上的最大差異是淡化了原著劇本裡至為重要的關鍵，也是全劇悲劇的來源——伯爵的「詛咒」，¹⁷³而將悲劇的形成深化為弄臣黎詠德（里歌列多）本身的性格與命運的陰錯陽差，如黎詠德只因看見王爺給女兒一方定情玉珮，便起殺機，埋下了女兒不幸的序幕，這是黎詠德生性多疑的性格使然；而原先弄臣女兒吉爾達（黎吉兒），為了愛而寧願犧牲自己在午夜前讓刺客刺死，以求饒了公爵一命，並在臨終時，要弄臣以寬恕替代詛咒、復仇的關鍵點，也被改為是為了解刺客兄妹倆為何爭吵的真相而敲門進入，陰錯陽差被刺客一劍刺死，不明不白的死去。修改後的《弄臣》，少了天譴、報應的迷信色彩，而著力於刻劃人之作為所引來的後果，以及命運對人的捉弄，少了原著「人力的無可挽回」悲劇色彩後，更多的是人性的反思，以及父親對女兒愛的方式是否正確的反省。

其次，劇作的核心角色也有所調整。誠如製作人辜懷群自己所言的，此次的改編主要在於讓「政治離開，藝術進來」，¹⁷⁴京劇版的《弄臣》核心角色已不再是公爵，而是極力展現弄臣黎詠德的人性刻劃與掙扎，因而弄臣黎詠德除了第一場以「丑」扮飾外，其餘各場則偏向於「生丑」的腳色行當，在令人發笑、厭惡、唾棄的小丑生涯中，也有他真情流露的父愛。而原該由弄臣負責的插科打諢工作便由歌劇中短暫上場的配角女僕來擔任，女僕戲分的增加，這是因應人物性格的

¹⁷³ 當初威爾第和皮雅維創造《弄臣》一劇時，因為劇作內涵在諷刺當權者的荒淫，一直受到嚴密的監控，兩人彼此通信時，甚至以「詛咒」一詞做為該劇的代稱，甚至連奧地利審查當局內部也用了這個名稱代稱威爾第的這部新作。

¹⁷⁴ 歌劇版《弄臣》將男高音角色派給了公爵，而讓里歌列多擔任男中音，是刻意的向權力靠攏的展現，透過「政治派角」將當權者「抹」得服服貼貼的，否則此劇即使能上演，也會因為對王公大臣的嘲諷而很快被當局者所禁。參見《弄臣》2008年演出節目單，辜懷群〈借光〉一文。

調整而做的技術調整，於劇作內涵與主題精神來說，未有影響，並不像鍾傳幸、王安祈般有意識的增加女性的戲分以突顯女性的自主意識。

相較於「當代」幾部改編自莎翁的劇作來說，《弄臣》的改編本與原著劇本之間的相似性是較高的，這是因為在文化背景的轉譯上所遭遇的困難較少，歌劇版《弄臣》的角色設定以及故事情節對臺灣觀眾而言是熟悉的，中國歷代宮廷裡便不乏俳優之類以供帝王取笑作樂的人物，漢武帝時的東方朔便是著名的弄臣。至於故事情節上，帝王權貴的荒淫，刺客的謀殺、男女的戀愛，這些都是觀眾所熟悉的情節，因此就主題精神與意涵來說，「臺北新劇團」的《弄臣》與原著實相去不遠。其所進行的跨文化改編工作，最主要展現在劇種聲腔系統的轉換上，「當代」選擇改編的劇作都是以對話為主的舞臺劇作品，因而沒有聲腔劇種上的轉換問題，而「臺北新劇團」選擇的劇種是以「歌」為主的戲劇，曲調音樂是全劇的重心，西方的歌劇聲腔如何轉換成京劇的皮簧唱腔才是「臺北新劇團」《弄臣》的最大挑戰，而這部分將留置後文討論，在此先不論述。

三．「國光劇團」語言退位，以意象說故事的導演策略

「國光」於 2009 年推出的《歐蘭朵》改編自英國女性文學作家維吉妮亞·吳爾芙的同名小說，執導此劇的是美國劇場界擅長視覺意象營造的羅勃·威爾森，而由魏海敏獨挑大樑。這部意識流的作品與導演以光影意象說故事的理念相結合，舞臺上魏海敏的肢體動作與戲劇語言完全無涉，整部戲的敘事線是由燈光與演員的肢體動作所構成，而非語言。同樣是意識流的作品，《金鎖記》仍是以語言做為主要的敘事媒介，而《歐蘭朵》卻是語言退位，以燈光、動作作為敘事媒介，而這主要的緣由，其實則與《歐蘭朵》一劇中所跨越的時間幅度長達四百年，並且劇作還涉及了男女性別的轉換問題，如此大的時間跨幅與沈重的性別議題，很難用言語一語道盡，因而導演選擇以「意象」的營造為出發，極力營造舞臺意象，讓四百年前的歐蘭朵形象延續至今，原著小說中，當歐蘭朵進入七天的沈睡時，圍繞在歐蘭朵身邊的四位女神：「純潔」「簡潔」「節制」「真實」，也是導演對於此劇的創作處理手法：潔淨的人物造型（白與黑），簡潔的舞臺，節制的敘事，呈現出真實的男女性別差異與適應問題。而歐蘭朵對於《橡樹》一詩的

四百年刪修過程，導演也沒有多加著墨，只是以舞臺「一棵大樹的成長茁壯」作為形象，如此精簡的處理手法，失去了思考文學作品如何隨時代文化以及個人閱歷的變動、不同，而有不同的詮釋角度與接受歷程，是相當可惜的。

此外，此劇與原著小說還有最大不同處，即在於主題、內涵精神的不同。羅勃·威爾森將此劇定調為「孤獨」，特別加重對「孤獨」的呈現，¹⁷⁵並因此放棄了歐蘭朵生孩子的情節，因而最後的結果便有不同，原著小說裡處於現世的歐蘭朵望著自己已長大成船長的小孩時，盡是滿足，從男變為女後的歐蘭朵，思索追尋的孤獨／自由、生命／死亡、青春／永恆，都在自己長成的孩子中得到了答案；而京劇版的《歐蘭朵》仍歸結於「孤獨」的享受之中。

這部國光籌備二年的「跨文化」劇作，導演的強勢風格不僅僅只是重新詮釋原著小說的內涵精神；同時為了按照德法版的舞臺燈光設計，也限制了編劇的創作自由。¹⁷⁶也就是說劇本文字在此劇是服務於燈光設計的，而這是否也意味著連魏海敏的肢體動作也是如此，為了裝進已經確定的舞臺燈光框架之中，而不得不依照德國法國版演員的肢體動作演出，只是如此一來，京劇的跨文化，跨的是什麼？舞臺上魏海敏的京劇身段被導演拆解重組成當代舞臺劇演員的肢體動作，在燈光、文字、甚至是音樂都已與京劇無涉的情況下，只剩下唯一一個與京劇牽連的要素——演員，其肢體動作也被導演拆解、重組成雕塑般的姿態，此劇的京劇跨文化嘗試，究竟是「跨」文化，還是全然的西化？在跨文化的實驗中，如何保有自我的主體性，實是戲曲工作者可以再深思的地方。

¹⁷⁵ 王安祈〈歐蘭朵活了四百年，從男子變為女子〉，收於「國光電子報」第 59 期，2009 年 2 月。網址如下：<http://www.com2.tw/kknews/0902/page5-0.htm>。該文並同時收錄於《PAR 表演藝術》98 年 1 月號。

¹⁷⁶ 王安祈自言此劇的改編工作，由於導演希望基本上按照德法版的舞臺燈光設計，因此劇本結構先被框住了，甚至某些段落的演出時間也必須以德法版燈光為參考。讓他經常在夾縫裡反覆掙扎，只為想在框架裡把我讀小說的體會以戲曲文字表達出來。不過，面對「跨文化」這麼嚴肅的命題，他沒對文字錙銖計較，而是抱著興奮心情敞開胸懷。參見王安祈〈歐蘭朵活了四百年，從男子變為女子〉一文。

第三節 「本土化」的內涵探尋與臺灣三部曲及《快雪時晴》

一、「本土化」的內涵探尋

1980年代，全球化(globalization)一詞開始被引用，90年代之後更成爲主流概念。¹⁷⁷由於全球化隱含著一個帝國主義的經濟、文化霸權，再加上全球通訊和大眾交通系統更強化了「距離消失」、「時空壓縮」等效應，造成民族國家、文化等界線越來越糊。而在全球化的進程當中，也會因地方的不同而有不同的接收程度和轉化的可能，形成全球化與在地的辨證關係。在地的人們一方面迎接強勢的全球文化，一方面也抵抗全球同質化、保衛屬於自己的地方傳統和生活模式，因此地方的特殊性和全球的同質性正以一種新的文化運作方式互動，也就是所謂的「全球在地化」(glocalization)或「地方性全球化」(vernacular globalization)，¹⁷⁸也就產生了「本土化」與「在地化」兩個因應全球化而產生的概念，本土化強調原生概念，在地化更包涵了流動的可能。在地化是本土化與全球化的接軌，代表了主體的能動性，接受多元文化的洗禮，同時不失本土化的基調。

以傳統戲曲而言，尋求在地人民的認同，進而被視爲文化表徵，是避免邊緣化、泡沫化的有效路徑。京劇在臺灣因應全球化所做的本土化、在地化可看做是邊緣價值向主流價值滲透、抗爭的策略運用。¹⁷⁹臺灣於1987年解除戒嚴令之後，政治文化日趨多元開放，1992年「上海崑劇團」打頭陣，開大陸劇團來臺演出之先河，從此，臺灣戲曲舞臺進入了「大陸熱」與「本土化」交互衝擊的時期。¹⁸⁰

而京劇「本土化」的熱潮又與「國光劇團」的成立有密切關係。「國光」於1995年成立，當時臺灣的政治、社會文化風潮，正是處於力倡振興臺灣本土文化的時候，在官方與民間的支持下，「國光劇團」甫一成立，即明確揭示以「女性」、「青少年」、「本土化」三大綱領，做爲跨出傳統的第一步，¹⁸¹淡化其濃厚的「國劇」、

¹⁷⁷ 參見Malcolm Waters著、徐偉傑譯《全球化》第一章(臺北：弘智文化公司，2000年)，頁1。

¹⁷⁸ 參見卯靜儒、張建成〈全球化與在地化之間——解嚴後臺灣課程改革論述的轉變與文化認同問題〉(國立清華大學2004年臺灣社會學年會「走過臺灣——世代、歷史與社會」會議論文，2004年12月4-5日。)

¹⁷⁹ 沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》(臺北：國家出版社，2006年)，頁390-391。

¹⁸⁰ 參見王安祈《臺灣京劇五十年》上冊(宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年)，頁126。

¹⁸¹ 參見蘇桂枝《國家政策下京劇歌仔戲之發展》(臺北：文史哲出版社，2003年)，頁314。王安

「平劇」等具有中國表徵的色彩，試圖為京劇在一片本土化的文化、政治風尚下，尋求其安身立命的所在。

1. 本土／鄉土議題的討論——從鄉土文學論戰談起

本土化議題在京劇圈引發關注，始於「國光劇團」的「臺灣三部曲」，然此議題早於七〇年代的鄉土文學論戰時即已在文學界引發廣泛討論，因而深究此次的討論內容，將有助於釐清「京劇本土化」應有的內涵精神以及未來可以努力的目標方針。

1977 年的鄉土文學論戰，承繼了三〇年代鄉土文學論爭中對於臺灣這片土地的關懷，¹⁸²然而對所謂「鄉土文學」的定義，卻眾說紛云，大抵來說，不外是將鄉土文學視為「描寫現實生活的文學」，¹⁸³只是這樣的定義仍然太過空泛，對於何謂鄉土以及鄉土實質內涵的認知，幫助不大。不過可以肯定的是當時參與論爭的知識份子，對於鄉土的認知，與現今所謂的本土概念是相似的，唯一不同的是並不將臺灣文學置外於中國文學。¹⁸⁴

祈〈生態調整的關鍵〉《中華民國八十四年表演藝術年鑑》（臺北：國立中正文化中心，1996年），頁99。

¹⁸² 七〇年代的鄉土文學論爭可以上溯至三〇年代一系列相關的討論。1930年黃石輝以〈怎樣不提倡鄉土文學〉一文開啓了臺灣話文和鄉土文學論爭，一般認為三〇年代的鄉土文學論爭、臺灣話文論爭是臺灣文學本土論和臺灣主體性意識萌芽的開始，論者大概都認為它斷續潛伏在日據時期及二次大戰後部分臺灣作家意識之中，而後集中和全面地表現於1977年開始並持續數年的鄉土文學論戰裡。參見游勝冠《臺灣文學本土論的興起與發展》（臺北：前衛出版社，1996年版）。而關於1930年的論爭的相關討論文章，目前已收錄於中島利郎編《1930年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉出版社，2003年版）。

¹⁸³ 王拓：「凡是描寫現實生活的文學都是鄉土文學，所以應以『現實主義文學』取代『鄉土文學』」。說法則請參見〈是現實主義文學，不是鄉土文學〉，收於《仙人掌雜誌第2號：鄉土與現實》，民國66年4月。

¹⁸⁴ 葉石濤於1977年的〈台灣鄉土文學史導論〉從語言和文字的角度出發將臺灣文學置於中國的影響之下，認為臺灣的鄉土風格並非有別於漢民族文化、足以獨樹一幟的文化，它始終與漢族文化割裂不開，因為臺灣從來沒有創造出獨特的語言及文字。原文如下：「台灣的鄉土風格並非有別於漢民族文化的、足以獨樹一幟的文化。它乃是屬於漢民族文化的一支流，與漢民族文化割裂不開。台灣一直是漢民族文化圈子內不可或缺的一環，因為台灣從來沒有創造出獨特的語言和文字。」此文發表於《夏潮》第14期，1977年5月。後收錄於尉天驄編《鄉土文學討論集》（臺北：遠景出版社，1978年）王拓從歷史的角度論析臺灣雖曾被荷蘭人、日本人侵略殖民，但它與中國同文同種則是不容爭辯的事實，其文如下：「台灣……在歷史上雖然曾經有過被荷蘭人侵入殖民，和日本軍閥割據的慘痛經驗，但是，她之與中國同文同種，並屬於中國的一部分，卻是不容爭辯的事實。……那麼，作為反映台灣各個不同時代的歷史與社會的文學，也自屬於中國文學史的一部分。」南亭（南方朔）則從民族認同談到五十年來臺灣的新文學一直並未乖離過中國共同的民族經驗：「五十年來台灣的新文學一直是六十年中國新文學的一部分。它的發展主流在不斷的自覺中，從未乖離過中國共同的民族經驗。它是與中國民族認同的。」

「本土化」原是相對於「全球化」的名詞，然而由於臺灣特殊的歷史使然，三〇年代的日治時期，臺灣的本土化內涵指涉的是對抗日本文化，以保持漢文化。七〇年代的本土化則與中美斷交的國際情勢，以及所興起文化尋根熱潮有關，基本上也是以延續漢文化為基石。解嚴後的本土化運動則是為了對抗國民政府在治臺早期所推行「中國中心」政策，以恢復臺灣在地的文化習慣。可以說臺灣的「本土化」議題，貫串始終的是知識份子的抵抗精神，是一種對外來殖民政權的抵抗以及對殖民者強勢經濟與文化的抗爭。而現今臺灣的「本土化」很大的部分是政治因素的考量，因而其主要的對立面是傳統「中國中心主義」的文化，偏向於「去中國中心主義文化」。¹⁸⁵

由於臺灣特殊的歷史處境，使得「鄉土」、「本土」一詞延異出相對性的概念，爭論的雙方各執一詞以捍衛「鄉土」，而最能探得「鄉土」要義的，應以葉石濤〈台灣鄉土文學史導論〉一文所提出的：¹⁸⁶

台灣的鄉土文學應該有一個前提條件：那便是台灣的鄉土文學應該是以

「台灣為中心」寫出來的作品；換言之，它應該是站在台灣的立場上來透視整個世界的作品。儘管台灣作家作品的題材是自由、毫無限制，作家可以自由地寫出任何他們感興趣及喜愛的事物，但是他們應具有根深蒂固的「台灣意識」，否則台灣鄉土文學豈不成為某種「流亡文學」？……不過這種「台灣意識」必須是跟廣大台灣人民的生活息息相關的事物反映出來的意識才行。既然整個台灣的社會轉變的歷史是台灣人民被壓迫、被摧殘的歷史，那麼所謂「台灣意識」——即居住在台灣的中國人的共通經驗，不外是被殖民的，受壓迫的共通經驗。

上述二者的說法，皆見於〈到處都是鐘聲〉一文。見尉天驄編《鄉土文學討論集》。

¹⁸⁵ 相關資料可以參見維基百科全書，有關於臺灣本土運動一條：

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%8F%B0%E7%81%A3%E6%9C%AC%E5%9C%9F%E5%8C%96%E9%81%8B%E5%8B%95&variant=zh-tw>。

¹⁸⁶ 此文發表於《夏潮》第14期，1977年5月。後收錄於尉天驄編《鄉土文學討論集》（臺北：遠景出版社，1978年）

葉石濤以「臺灣意識」來定義鄉土文學，清楚的說出所謂的鄉土，是以臺灣為中心寫出來的作品，而其最重要的是作家本身的臺灣意識，這分臺灣意識同樣植根於這片土地上的生活，而其所要表達的是被殖民、受壓迫的共通經驗。雖是為鄉土所做的界義，卻可以用為本土化京劇的主要意涵，不過由於時代環境的不同，是否需表現被殖民、受壓迫的經驗，是可以因時制宜的。做為漢文化／外來強勢政權文娛活動的京劇，隨著政治情勢的轉變，有著尷尬的處境，在現今一片去中國中心主義文化的口號下，京劇因其外來劇種以及中國文化的質性，自然而然成為去中國中心主義文化者的標靶，積極尋求本土化，無疑是為京劇找尋新出口的方法，不過也由於其本身鮮明的符號表徵，想要貼近臺灣這片土地，比其他劇種來得更加困難，而身為中國中心主義文化的象徵，京劇自然也無法以「去中國化」來達成其本土化的轉變，如何在一片「本土化」熱潮中尋找京劇文化地位，實關涉到臺灣京劇未來的發展。這段本土化的文學論爭回顧，提醒著京劇從事者必須先卸下自身的強勢文化視野，立基於臺灣，與這片土地一同呼吸，以臺灣為中心顯現臺灣意識，表現居住在臺灣這片土地上所有人的共通經驗，才有可能產生真正本土化的京劇，也才是京劇應該朝向的本土化目標。

2 · 京劇的本土化精神與內涵

「國光」創團之初明確的以「本土化」做為往後京劇發展的重心，如何正確定義「本土化」實左右著這個臺灣唯一國家級劇團的未來道路。如上所述，「本土化」代表的是卸下傳統的中原視野，直接面對臺灣這片土地，與這片土地一起呼吸脈動，與歌仔戲相較，京劇這個大陸屬性強烈的劇種想要本土化實在困難許多：

「京劇本土化」字面上來看就是矛盾的，京劇就是京劇，本土化之後還叫京劇嗎？所以我們才強調這是文化上的結合，從劇本題材、音樂、演出視覺三方面來實踐本土化意圖。(校長柯基良)¹⁸⁷

身為「國光」校長的柯基良坦言京劇本土化在前提上便是矛盾的，然而又不得不

¹⁸⁷ 上述三則引言見於沈惠如整理、何惠麗記錄〈藝文沙龍裡品「戲」論「曲」——週末傳統戲曲劇評會《媽祖》〉，《表演藝術》66期，1998年6月，頁94-97。

試圖為京劇的本土化尋找出口，於是試圖從題材、音樂及表演風格上的文化交融來達成臺灣符碼與京劇的表演程式之間的結合，然而這樣的說法，只是技術層面上的做法，仍無法說明京劇本土化的具體內涵意義。前提的矛盾，讓京劇本土化有可能走入死胡同，多數的學者專家為求替本土化解套，試圖延異本土化的意涵，使其能納蓄更多的可能，然而卻也形成各說各話，各自表述。舉例來說：紀慧玲從歷史的高度來看，認為將京劇自外於臺灣本土，是歷史的誤解，因此應該將「本土化」心胸放大為「當代化」：

本土化更是個弔詭的名詞，它的內涵實則包括了定義的界定、歷史的想像、意識的區隔，把京劇完全自外台灣「本土」，也是歷史的誤謬理解。不如把「本土化」心胸放大為「當代化」，讓本土涵納更多的可能。¹⁸⁸

周慧玲則在首部曲《媽祖》的演出劇評會裡提出了一個更寬廣的視野，企圖解脫此一口號可能引發的政治迷障：

本土化的意義並非台灣化，而是取材自這個土地上人們的愛恨情愁。¹⁸⁹

與鍾肇政、王拓等鄉土文學論者相同，皆是將本土化視為描繪臺灣這片土地上的現實生活，將本土化等同於現代化，突破了「政治正確」的思慮迷障，並將之深化為藝術的創作取材。沈惠如〈戲曲在地化的編演策略〉將本土化放置在「全球化」與「在地化」的文化論述下，從題材、音樂、表演等三方面談「臺灣三部曲」的困境與突破，分析其對在地文化的詮釋。¹⁹⁰邱坤良則認為「與社會互動才是本土化」，¹⁹¹並強調戲曲本來就應該本土化。林鶴宜從全球與地方化的角度出發，認為本土化指的是「臺灣地方化」，並擔心一味地方化會畫地自限。¹⁹²

紛紜不清的定義，果然也真的影響了戲曲工作者，執導《廖添丁》的李小平導演便坦承他當初在導戲的時候，發現有太多不同的標準在衡量「本土化」，因

¹⁸⁸ 紀慧玲〈本土化的迷思與難題——國光劇團《廖添丁》〉，《表演藝術》84期，1999年12月，頁73。

¹⁸⁹ 周慧玲於《媽祖》劇評會上的詳細發言，載於《表演藝術》，66期，頁96。

¹⁹⁰ 沈惠如〈戲曲在地化的編演策略〉，《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（臺北：國家出版社，2006年）。

¹⁹¹ 同上註。

¹⁹² 周美惠〈戲曲本土化定義，學者論戰〉，《聯合報》2000年6月24日，14版。

而感到惶惑。原是爲了避免把「本土化」與「政治正確」聯繫，並試圖爲京劇本土化提供純藝術性的解釋，然而卻也因爲太多的說法與標準，而令人無所適從，對此，王安祈《臺灣京劇五十年》一書從題材的本土化、本土劇種與本土藝術風格的滲透、本土視角觀點與文化內涵的呈現等三方面，周延詳實的界義了本土化的意涵，¹⁹³爲紛擾許久的京劇本土化議題，暫時劃下一個句點。

不像三〇年代或七〇年代文學思潮上的鄉土論爭，有著國族與政治的認同問題，本土化京劇的取材，似乎從一開始即明確的將範疇鎖定於「反映臺灣這片土地上的一切活動」，故「臺灣三部曲」中有描繪臺灣民間信仰的《媽祖》，也有以臺灣歷史爲主軸的《鄭成功與臺灣》，以及臺灣民間傳說中的英雄人物《廖添丁》，「神—英雄—人」的題材選材構成了臺灣圖像。而就表演形式來看，以音樂、表演等是否有本土藝術風格的滲透做爲檢驗標準，並強調音樂上滲入都馬調、臺灣民謠不算是本土化，必須要以京劇的板腔鑼鼓程式是否有所改變爲原則，而最高的檢驗標準則是本土視角與文化內涵的呈現。整體來說，王安祈的定義上由內而外，從劇本到演出形式，再回歸於劇作中心精神的呈顯，已然相當周全，但若能加上鄉土文學一直以來著重的反抗精神，以及國族認同、原鄉／異鄉等議題將會使京劇的本土化具更深刻的省思，更具宏觀視野，可喜的是在第四部曲——《快雪時晴》一劇已碰觸到故鄉／異鄉的心靈歸屬問題。

二·「臺灣三部曲」的本土化實驗

爲落實京劇本土化政策，「國光劇團」於 1998 及 1999 二年內推出《媽祖》、《鄭成功》與《廖添丁》三部劇作，一般統稱爲「臺灣三部曲」。而這三齣新編也就成爲各方學者、評論家檢驗本土化京劇這項總原則實質內涵的對象。

《媽祖》、《鄭成功與臺灣》、《廖添丁》是以人物串聯的模式，建構一個「臺灣」形象的符碼。那麼第一個問題便是爲什麼這三個「人物」可以做爲臺灣符碼的建構，答案頗有趣，據當時擔任「國光」的藝術總監貢敏所言，選定編寫這三

¹⁹³ 1·題材本土化：將京劇的素材擴充至本土故事。2·本土劇種與本土藝術風格的滲透：並不是指唱「都馬調」才算本土化，而是指京劇的板腔鑼鼓程式（也就是京劇的節奏）是否將因其他劇種因素的介入而呈現較活潑自由的風格變化？3·本土視角觀點與文化內涵的呈現：於京劇中體現生存於此地的人民的思考角度與詮釋觀點。王安祈《臺灣京劇五十年》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），頁131。

齣戲碼，完全是憑「直覺」，也就是當大家討論要寫臺灣題材的故事時，這三個人物就呼之欲出了。¹⁹⁴湊巧的是這三齣戲談的剛好是神祇、英雄與傳說人物，從神到英雄再到民間傳說的義賊，涵蓋了臺灣的民間信仰、歷史以及口述傳說，建構出屬於臺灣的生活圖像。然而，在多元族群融合的臺灣，原住民、客家與閩南移民的信仰、歷史與傳說不盡然相同，選擇媽祖、鄭成功、廖添丁作為臺灣符碼的表徵，不脫閩南移民的漢文化心態，媽祖是閩南移民的信仰神，鄭成功治臺雖然史有所載，然而《鄭成功》一劇以接近完人的形象來塑造鄭成功，對原住民族群來說，將如何面對「沙轆番原有數百人，為最盛；後為劉國軒殺戮殆盡，只餘六人潛匿海口。」¹⁹⁵這段被鄭成功軍隊大舉殺戮、欺壓的歷史？而義賊廖添丁的傳說更是在閩南語的民間電臺經講古說書人渲染、再創造而成。因此，以此三者做為臺灣圖像的建構，是否合宜，是第一個問題。

第二個問題則在於如何處理這些「人物」，也就是如何看待這些人物、採取何種觀點？尤其在臺灣這樣如此多元族群融合的社會中，該以何種角度處理這些人物，透顯的不僅是當代人重新回視歷史（或是傳說、信仰）的角度，更包含了族群之間如何看待這些「臺灣圖像」。三部曲中「媽祖」被選入成為建構臺灣圖像的理由之一，是因為祂是閩南移民的主要民間信仰神祇，保護著航海者的安全；鄭成功則被當成開臺英雄而被選入；廖添丁是臺灣民間傳說的抗日英雄。這樣的選擇無可迴避會被質疑的便是：媽祖該以什麼樣的形象出現？鄭成功治臺的事蹟該以何種史觀來呈現？是原住民還是漢文化移民？是從清廷的史料還是荷蘭人的記錄？而廖添丁的生平從日本原始檔案的記錄來看，是一名慣竊殺人犯，並非臺灣民間傳說的抗日民族英雄，¹⁹⁶是在臺灣意識抬頭之下，為了滿足民眾的

¹⁹⁴ 此段文字為韓仁先、沈惠如於 2005 年 1 月 29 日的訪問貢獻的紀錄。此處轉引自沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》一書，頁 400。

¹⁹⁵ 參見黃叔璥的《台海使槎錄》。鄭氏對平埔族的手段十分殘酷，鎮壓「番變」毫不留情，例如大肚番之役、沙轆番之役、竹塹、新港等社之役。整體說來，鄭氏治理平埔族態度與方法都比荷蘭人嚴苛激烈，在政治、經濟的壓制也遠超過荷蘭人。另外有關鄭成功治臺期間對臺灣原住民的鎮壓、剝削，從而激起原住民的叛變等，可參見管仁健《你不知道的台灣》部落格，<http://mypaper.pchome.com.tw/kuan0416/post/1281895879>，該部落格引有詳實的文獻記錄。

¹⁹⁶ 李季樺〈從日本原始檔案看廖添丁其人其事〉一文，從廖添丁明治年間的戶口除戶簿記載，臺灣總督府檔案與臺灣日日新報等三項第一手資料研究中發現：廖添丁生於清光緒九年(公元 1883 年)，臺中大度上堡秀水庄人。八歲時父親過世，母親改嫁，由其姑媽撫養成人，少年過

替代性補償，才被貼上抗日民族英雄的標籤。因此，該以什麼面向來呈現媽祖、鄭成功、廖添丁才能看出屬於臺灣當下的思考角度與詮釋精神，是第二個問題，也是最重要的問題。

「國光」選擇以「人物」作為詮釋的角度，因此《媽祖》的敘事不以臺灣民眾對「媽祖」的信仰意義著手，而是將媽祖還原為「人身」林默娘的身分，捨棄了媽祖身為閩南移民保護神的形象，以及民間對祂的信仰意義後，全劇的敘事主軸只能放在描繪媽祖成仙之前的生活點滴，然而媽祖成仙之前的生活事蹟，全都在福建莆田而不在臺灣，因此全劇與臺灣圖像的建構聯繫點是什麼？搬演《媽祖》的意義何在？只是為了以戲曲的方式為媽祖寫傳記？或是為了教育臺灣民眾媽祖的生平事蹟？對此，「國光」團長提出了說法：

國光劇團演出媽祖，不在凸顯她的神靈事蹟，而是希望歌頌她「人溺己溺」的慈悲心，並期待「媽祖精神」能對社會起振聾發聵之效。¹⁹⁷

希望媽祖的人道精神可以在亂象不斷的現今社會起振聾發聵之效，所以捨棄媽祖的神靈事蹟，轉而歌頌媽祖「人溺己溺」的精神。而這樣的主軸將衍生出一個重要的問題，那便是：為什麼是「媽祖」？如果只是為了宣揚「人溺己溺」的慈悲心，那麼許多為臺灣這片土地流過血的人，不行嗎？文學家賴和、楊逵，原住民莫那魯道，或是極具爭議性的吳鳳傳說，這些無疑比福建莆田人——林默娘更貼近臺灣這片土地的生命，捨棄了「媽祖」於臺灣群眾（其實也不能是臺灣群眾，只能算是閩南族群）的信仰意義後，《媽祖》還剩下什麼足以成為臺灣符碼的象徵？演出後所有的評論集中於人物性格塑造上的缺失，包括：

編劇遊走媽祖的神話國度與林默娘的真實事跡之間，拿捏不定媽祖究竟定位於凡人肉身或天神下凡，注定了全劇的敗筆。¹⁹⁸

的很坎坷。十八歲開始犯案，明治三十五年(公元 1902 年)，(此時記年已經變為明治)，因竊盜三犯赴臺中地方法院，遭重禁錮十個月又十五天。明治三十九年至四十二年，廖又有多次竊盜記錄，並因此被逮捕。明治四十二年八月廖犯下偷竊警槍彈藥及佩劍案。至此開始到明治四十二年十一月遇害為止，短短三個月的時間，其犯下的重大刑案包括：林本源家搶案、基隆槍殺密探陳良久案等。

¹⁹⁷ 參見柯基良〈團長的話〉，收於 1998 年《媽祖》於國家戲劇院演出之節目手冊。

¹⁹⁸ 紀慧玲〈自築的神話國度——評國光劇團《媽祖》〉，《表演藝術》66 期，1998 年 6 月，頁 85。

人物動機的闡述不足是這齣戲最大的弱點，很遺憾這齣戲編得沒有劇情，人物沒有衝突。(周慧玲)

林默娘到底是人還是神，由人成神的關鍵是什麼？當鬼怪跑出來對默娘說，你為何干擾我的好事時，她竟跟他們連聲說抱歉！從人到神不是簡單的過程，這一點編劇對林默娘內心的挖掘、刻劃是比較不足的。¹⁹⁹ (劉南芳)

劇作家選擇以「人」的角度來刻劃媽祖，卻對於媽祖的凡人生活，諸如與家人的相處互動、入山採藥習醫的過程，以及作為凡間女子面對婚姻的內心掙扎等卻又三言兩語帶過，因此難免讓觀者感到行為動機闡釋不足，加上多數筆墨用於穿山蛟、順風耳等神怪描繪，使媽祖的性格在神性與人性之間擺盪不定，明顯可見的諸多藝術本質上的缺失，使《媽祖》演出後的討論集中於人物性格、情節結構的關注上。卻很少有評論者指出《媽祖》一劇以「人」做為敘事主軸後，其與臺灣意義的聯結何在？除了周慧玲稍微點出《媽祖》所謂的本土取材其實是口號式的呼籲外：

所謂取材本土就《媽祖》而言其實是口號式的呼籲，又不敢真正去檢討台灣土地上近年來發生宗教的種種爭論。(周慧玲)

其餘的評論者似乎自然而然接受了團長所言的以「媽祖」人溺己溺的精神來振聵發聵，也都接受「國光」將媽祖還原於「人」這一層面的創新與努力，即便藝術表現上並不如其人意。但筆者更想問的是身為人身的媽祖林默娘和臺灣有何聯繫？《媽祖》的取材真的本土化了嗎？以福建莆田為背景，描繪媽祖如何拯救同鄉之人與自己的父兄，這樣的取材是本土化嗎？

「二部曲」《鄭成功與臺灣》(以下簡稱為《鄭成功》)在情節上與「臺灣」有了實質的聯繫。劇名明確點出這部戲不是為鄭成功作傳，而是旨在描繪鄭成功趕走荷蘭人、建設臺灣的史實，因此全劇對於鄭成功個人的情感、家庭生活描繪甚少，劇中筆觸在描寫鄭成功治臺時所訂的政策以及種族衝突、軍紀問題等。看似是成功的編寫策略，由歷史的回溯喚起臺灣人共同的記憶與情感，而不牽涉到鄭成功

¹⁹⁹ 上述周慧玲與劉南芳的發言參見：沈惠如整理、何惠麗記錄〈藝文沙龍裡品「戲」論「曲」——週末傳統戲曲劇評會《媽祖》〉，《表演藝術》66期，1998年6月，頁96、97。

個人反清復明或是受清廷招降等與臺灣無關的政治事件。編劇將全劇定位於「歷史劇」，²⁰⁰自言只就歷史事件和人物作適度的剪裁布置和渲染襯托。就「歷史劇」來說最重要的是詮釋者的史觀，因為詮釋者的史觀關係著對人物、事件的評價，而鄭成功究竟是「佔臺」、「治臺」此一關鍵點，編劇很清楚的選擇了後者，因此劇作家雖然自言此劇是將歷史事件和人物的適度剪裁和布置，從而發揮所要表達的旨趣和寄託的思想，但是《清史稿》中所載的：「凡事獨行獨斷，不與人商量」、「用法嚴峻，果於誅殺」²⁰¹等負面形象，都在劇中被一筆勾銷，更遑論其殺戮、鎮壓原住民一事。「國光」藝術總監貢敏甚至直言此劇在「為開臺英雄謳歌」。²⁰²製作人、編劇也不約而同表述同樣的想法：

因此台灣的民眾莫不感念他的豐功偉業，將他視為台灣精神的象徵，從而滲透在現今人們的心靈之中。²⁰³（陳兆虎）

他已被人們論定為忠節義士、創格完人，是開闢遺民新世界的民族英雄。（曾永義）²⁰⁴

揆諸臺灣的歷史，在「開臺英雄」鄭成功之前，臺灣沒有以任何形式成為中國的領土過，一直都是一個獨立自主的島嶼，有自己的語言與文化系統。²⁰⁵所謂的「開臺英雄」只是漢族文化一廂情願的說法，而《鄭成功》一劇承此一史觀，全劇以表彰鄭氏的節義精神為主，甚至希望藉由鄭成功充塞蒼冥的浩然正氣，引導蓬萊之島的子民勇往前進，為達此一目標，劇作家不僅美化了原住民與鄭氏軍隊的關係，甚至還讓漢人、荷蘭人、原住民等人來個族群大融合，彷彿所有生活於臺灣這片土地的人民都一致愛戴、肯定鄭成功的「治臺」功績。

²⁰⁰ 曾永義〈缺憾還諸天地——我編寫《鄭成功與臺灣》〉，收於《鄭成功》1999年於國家戲劇院演出之節目手冊。

²⁰¹ 參見《清史稿》「列傳」十一。

²⁰² 貢敏〈為開臺英雄謳歌〉，收於《鄭成功與臺灣》1999年於國家戲劇院演出之節目手冊。

²⁰³ 陳兆虎〈三年養銳，正欲待時〉，收於《鄭成功與臺灣》1999年於國家戲劇院演出之節目手冊。

²⁰⁴ 曾永義〈缺憾還諸天地——我編寫《鄭成功與臺灣》〉，收於《鄭成功》1999年於國家戲劇院演出之節目手冊。

²⁰⁵ 《明史》將臺灣記載於外國列傳中，視之為外國。《大清世宗皇帝實錄》卷十，記載到清世宗雍正皇帝說：「臺灣地方，自古未屬中國，皇考（康熙皇帝）聖略神威，拓入版圖。」乾隆年間《重修福建臺灣府志》序言也提到：「臺灣……然自宋元以前不登經傳。至明季而後，始有荷蘭屯聚……，迨康熙癸未，始入版圖，改隸郡邑。」從清代以及各代的史料所載，可知臺灣在清朝之前不屬於中國，而是康熙二十三（1684）年才納入中國版圖。

對於鄭氏正面人格事蹟的過於強調，讓原本取材甚佳的《鄭成功》，在國家民族主義聖潔化的思想下，將鄭成功從一個俗人，成為八股樣板的英雄形象，鄭成功仍然只是活在歷史教課書上的名字，而且是活在漢族文化歷史教課書下的名字，他的形象比史家筆下的鄭成功形象更臻於完美。簡單說，《鄭成功》一劇從未真正從臺灣住民的眼光來看這個外來政權者，看不出該有的「臺灣」思索與詮釋觀點。

三部曲《廖添丁》取材自臺灣民間傳說，是臺灣原汁原味、土生土長的故事。編劇家的眼光也從神祇、民族英雄，回到市井人物身上，描繪的對象也是一個生於斯土長於斯土的「義賊」（民間傳說）／「竊賊」（正史記載）——廖添丁。在民間地下電臺強力放送下，臺灣民眾多多少少都知道「義賊」廖添丁這號人物，而在本土化的政令下，編劇不太可能以正史中的廖添丁為素材，勢必得選擇以民間傳說為敘事主軸，這樣一來，不能避免要處理的便是廖添丁如何展現其「抗日英雄」的身分，卻又能不失小人物的性格。而經過臺灣人民一層層的「神化」下，廖添丁早已成為日本／臺灣，殖民者／被殖民者，權貴／市井小民，警察／小偷等二元對立下正面的一方，²⁰⁶如何展現其抗日英雄的氣概形象，又不能重蹈《媽祖》、《鄭成功》二劇的「造神運動」，成為該劇的難題。

編劇捨棄傳記式的個人生命史的描繪方式，而是將整個時代作一橫剖面，不以時間軸度為主，而是以「痞子扒手」的這一個情節點，橫向擴展，將整個時代的橫剖面呈現在舞臺之上，觀眾見到的是日治時期臺灣社會面貌的縮影，避免了創造英雄的生命史式的敘事模式，並巧妙的藉由種種事件的穿插催化，讓廖添丁從小人物變身為捨身除奸的抗日英雄。故事的鋪陳上，這種種事件包括一開始因為陰錯陽差才把偷來的錢財濟助貧困，目睹茶農陳火旺被迫害、賣花生小童被刺死等刺激，讓他從痞子扒手，進行第一次的變身，成為路見不平的「義賊俠客」；然而此次的變身，還是沒辦法交待民間傳說中廖添丁敢與日警正面衝突的英勇事蹟，於是劇作家安排了一個與廖添丁青梅竹馬一起長大的女子葉緣，因為日本警視廳官員垂涎覬覦葉緣，讓廖添丁不得不再度變身成為與日本警察對抗的「抗日英雄」，於是廖添丁的形象與民間傳說中的「義賊」、「抗日英雄」都符合了。只

²⁰⁶ 沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》，頁 403。

是觀眾滿足於廖添丁最後變身為抗日英雄，竟是為了一個與他青梅竹馬一起長大的女子嗎？如同紀慧玲所說的：

廖添丁的「反日」形象，被反寫成私人恩怨情仇，這樣的翻轉未免就過於小心謹慎而難有說服力。廖添丁在民間傳說或正史記載裡，皆因犯案而與日治當局起了嚴重衝突，衝突來自理與法，而非情，糾纏在日警與廖添丁之間的矛盾因素，是庶民百姓對添丁的景仰、包庇、窩藏，而非愛情。²⁰⁷

捨卻了大時代環境的政治氛圍，劇作家小心處理了廖添丁究竟是由小人物變為義賊的第一次變身之後，第二次的變身因為蘊含著濃厚的政治色彩——「抗日英雄」，被有意的迴避掉。全劇處理的只是廖添丁的劫富濟貧與愛情故事兩部分，雖然這部分較接近史實的部分，而「義賊」廖添丁之所以能夠成為臺灣民間傳說的英雄，就在於臺灣民眾對他近似崇拜的神化傳說，傳說中他敢正面對抗日本殖民政權，當日本殖民者及其御用紳士欺壓百姓時，他會挺身而出為臺灣百姓打抱不平，甚至還組織抗日團體與日本殖民政府作對，劇作家捨此根植於臺灣民眾心目中的廖添丁形象，卻選擇男女愛情故事以及偷盜行為做為敘事主軸，削弱了原本劇中可以展現的臺灣精神與意識，然而這一迴避也使原本有機會對「日治時期」提出新的歷史解釋與臺灣史觀，也相對削弱，廖添丁終究只能是民心寄託的精神圖騰。題材是選對了，但卻未能在內涵精神上彰顯臺灣人的反抗意識與集體精神，該劇的本土化顯得太過褊狹。

「臺灣三部曲」的實驗至《廖添丁》為結，紀慧玲與王安祈不約而同從不同面向肯定了《廖》劇的成績，²⁰⁸紀慧玲從人物性格的塑造、演員的表現以及導演的手法來肯定該劇的成績，王安祈也從導演的舞臺調度以及話劇式的動作、身段處理加以肯定。回歸於題材選用來說，媽祖、鄭成功其實都不是誕生於臺灣這片土地上的人物，不過，本土的範疇本不以人物是否誕生於臺灣為主，而是作家本身是否具有臺灣意識，以及作品是否以臺灣為中心，可惜的是這二部戲，《媽祖》談的全然是媽祖在莆田成仙之前的故事，未能從臺灣民眾對媽祖的信仰意義上著

²⁰⁷ 紀慧玲〈本土化的迷思與難題——國光劇團《廖添丁》〉，《表演藝術》84期，1999年12月，頁72。

²⁰⁸ 紀慧玲〈本土化的迷思與難題——國光劇團《廖添丁》〉，《表演藝術》84期，1999年12月，頁71。

眼；而《鄭成功》原本有機會觸及外來政權的反省與臺灣民眾的反抗精神這一命題，然劇作家敘事角度一面倒的以漢文化為中心，未能顯現臺灣本土住民的聲音，流於歌頌鄭氏一人。只有《廖添丁》一劇因為是以臺灣民間傳說的市井小人物為對象，最有可能展現臺灣的思索與詮釋觀點，然廖添丁與女子葉緣的一段感情糾葛，削弱了可能產生的新的歷史詮釋。

總結「臺灣三部曲」來看：《媽祖》著重於個人生命史的敘述；中國意識根植於《鄭成功》一劇；《廖添丁》一劇的臺灣意識又被廖添丁的愛情故事所沖淡，三部曲的本土化實驗，到最後仍無法為京劇的本土化創作找到方向。

三·本土化的轉向：《快雪時晴》的心靈碰觸

繼臺灣三部曲之後，明確標舉臺灣精神的是國光甫於 2007 年推出的《快雪時晴》。此劇一改「三部曲」以人物為敘事主軸，而是透過故宮博物院所藏的一紙王羲之書帖——「快雪時晴帖」，縮合起歷朝歷代人類共感的聚散流離生命經驗。

全劇的情節線有三：主軸為張容穿越時空追尋〈快雪時晴帖〉，所歷經的各代、各人的自我感懷；第二條戲劇線是裘母所生之二子裘平、裘安（諧音「求平安」）分為狼、虎國主效力，沙場上兵戈相見，兄弟相殘；第三條線是 1949 年渡海來臺，已落地生根的外省籍姜成章、高曼青等人。第二條情節線屬於象徵的層次，從劇中的人名、國名即可嗅出滿溢的「非戰」思想，張容與來臺的姜成章，一個為了「國家」戰死沙場；一個被抓去從軍，從此與家人分隔天涯。藉著這第二條的情節線，縮合了一、三條情節線潛藏的隱臺詞——抒生命的困頓流離、安身立命的追尋、家鄉異鄉的認同。

藉由張容的魂靈，劇作家探尋的是如何在必然的朝代更迭、歷史離亂中尋求一己的心靈安頓。相較於同以知識份子為主體的《鄭成功》，《快雪時晴》放下了「高臺教化」的道德包袱，真正以「人」的關懷為出發點，其意不在於舞臺上重現張容形象，也不在於宣揚現在看起來有點可笑的「反攻復國」革命情操，而是從一紙故友尋常問候的書帖，抒人人心中最平常、簡單的渴望。張容魂靈在歷史長河中經訪了太宗的昭陵，卻也發現生前的權勢遏止不了盜墓者的野心；紅袖粉招的秦淮河畔得聞平凡人的不凡見解；森羅嚴密的紫禁皇城，終究無法保證君王

能永遠獨享這些藏品；博物館的展覽讓原先專屬於帝王的玩物成為人人可觀、可觀的展示品，終究還書帖一個「平凡、尋常」的身分。劇作家所安排的空間移轉，從神聖不可侵犯的皇陵到歌樓酒館的北里街巷，從兩軍交鋒的戰場到展覽文物的博物館，既嘲諷了權勢、地位的虛幻，也透顯了尋常百姓只想安身立命的簡單心願，黎民眾生關心的不是政權的移轉、朝代的改換，而是生活的安定。張容念茲在茲的收復失土，竟是一場自作多情的笑話。從時間的軸度觀看朝代的興衰，消解了知識份子自以為的「忠君愛國」、「樂以天下，憂以天下」的悲天憫人情操。悠悠時間之河，權位、家國都成過眼雲煙，帝王、名將到頭來只不過一抔黃土，透過書帖的追尋，劇作家展演的不是張容戰死沙場、馬革裹屍的忠孝情結，而是大環境中的「小我」如何尋得心靈的安頓、生命的認同，魂靈追尋書帖遊歷千年，終於體會政治權力的虛幻，也才領悟了平凡背後「安身立命」的可貴。

由書帖「快雪時晴」牽繫起「離散」、「流亡」的生命關懷與思索，立足點甚高。然而做為「國光」本土化京劇的第四部曲，劇作家最後不得不將線索收攏於本土之上，原本從故鄉／異鄉的追尋辨證，收束於臺灣這片土地的敘事技法相當高明，然而卻因為缺乏情節的醞釀，情感又跳躍得太快，所以最後姜成章等人佇足故宮博物院欣賞「快雪時晴帖」所生發的「哪兒疼我哪就是我的家」的人生結論，就不免流於「政治正確」之虞。而王羲之書帖所煥發的「無處不可為家」在該劇中成了「只此一家」，作為藝術品，「快雪時晴帖」以其高華自在，才能超拔於南北、漢胡、今昔的界限。不過編劇意不在深尋「快雪時晴帖」的藝術文化意義，而是以書帖借喻生命的安頓與離散，故鄉、異鄉之間意義的游離與轉換，原來藝術超越歷史政治命題，不能貫徹始終，終使該劇在藝術上的「快雪時晴」與政治上的「落地生根」之間擺盪不定，正如王德威所言的，在一個「愛臺灣」口號已經氾濫成災的社會裡，看完《快雪時晴》的觀眾，是否可以自行見證評斷是要「花果飄零」還是「靈根自植」呢？²⁰⁹而如此鮮明的「政治正確」傾向，是否暗示著編劇本身將「本土化」視同於「臺灣政權」的認知？

四部以「本土化」為目標而創作的作品，體現的是京劇界對本土化的思索，以及致力於京劇本土化的努力，雖然成果不盡理想，然而一路顛簸走來，也有了

²⁰⁹ 受王德威〈京劇南渡，快雪時晴〉一文所啓發，《聯合文學》276期，2007年10月。

進步，尤其是《快雪時晴》一劇，取材跳脫印象式的臺灣「人物」的追尋與建構，轉而從文化藝術的高度著手，以書帖的流落，結合政治的變遷，牽繫起離散、流亡的生命關懷，引發「看千帆過盡，水月何曾有盈虧」的感嘆，結合交響樂的悠揚壯闊，宛如史詩般呈現魏晉以來中國人面對生離死別的傷痛與心靈的撫慰，觸及了心靈的歸屬與土地的認同等命題，顯示「本土化」的精神內涵已不再只是單單停留在取材，或是本土劇種與本土藝術風格的滲透而已，更重要的是碰觸到了生活在這片土地上的人們對於離散流亡、故鄉異鄉的認同與歸屬等心靈層次議題，雖然最終「歷史政治」的命題掩蓋了書帖文化藝術的追尋，過於簡單的「愛臺灣」心靈歸屬未能翻拓出更深層的心靈求索，然而《快雪時晴》的文化題材，以及所開創的敘事架構，確實是拓展了「本土化」的視野與格局。「本土化」終於可以擺脫廖添丁、鄭成功這種「本土」「人物」生命傳記圖卷的展示，朝向更大範疇的文化格局而努力。只是最後，我們不禁要問的還是在多元族群融合的臺灣這片土地下，劇作家所關照的對象，似乎仍然獨厚閩南移民與大陸來臺的一群，漢文化中心思想似乎仍然雄霸著京劇的舞臺。

結語：

「跨文化」與「本土化」是京劇因應時代潮流而出現的二股聲音，在「當代傳奇」開跨文化風氣之先後，陸續有「臺北新劇團」及「國光劇團」參與響應，而本土化則是「國光」自創團以來持續努力的目標。跨文化的嘗試，從京劇味道濃厚的《席》，到「當代」以一系列跨文化劇本作為其誕生「新劇種」實驗的載體，及「國光」甫於 2010 年推出的以意象與肢體為主的《歐蘭朵》來看，原本以京劇為本位的表演風格，有逐步卸下京劇表演元素，向西方表演藝術體系靠攏的趨勢。也就是說京劇的跨文化嘗試，雖是從文本的題材、內涵出發，卻也逐漸擴展到舞臺上的表演，只是像《歐蘭朵》的跨文化演出，實在很難讓人與京劇聯想在一起，因為全劇的京劇元素，只剩下魏海敏那怎麼也脫不去的京劇身姿可供模糊依稀辨認，而這般的跨文化演出對京劇表演藝術的發展上有何意義？當跨文化等同於一步步減去京劇的表演元素，模糊京劇的劇種特性，那麼京劇的跨文化實

驗，究竟要實驗的是什麼？這是不得不反思的一個問題。

與跨文化相對的是本土化的概念範疇。京劇本土化是「國光」一直以來努力的目標，「臺灣三部曲」的推出引起了一陣本土化議題的討論，從題材的選擇、內涵精神的層面以及舞臺風格的呈現，都曾詳加討論過。而本土化的概念範疇也從三部曲的「題材」本土化，逐漸擴展為內涵、精神上臺灣視域的展現，第四部曲《快雪時晴》藉一紙書信來討論故鄉、異鄉與心靈的安頓，將本土化議題提升至心靈層面的歸屬，避免了陷在臺灣本土題材上的侷限性，開拓了京劇本土化的內涵。只是不免要問的是在多元族群融合的臺灣，這些劇作所展現的臺灣視域，是漢族移民的視域？還是與這片土地一同呼吸、一同生活的廣大群眾面向呢？在本土化的定義已然擴展至臺灣當代精神、視域的展現時，劇作是否能與之相應，創作出真正能反映出生活在這片土地上所有人共同的精神樣貌，而不再以漢族文化為本位，似乎是值得深思的一個問題。



第三章 臺灣新編京劇敘事技法的轉變

本章旨在考察京劇文本敘事模式的轉變，既然要討論「轉變」，首先宜釐清的關鍵便是京劇文本敘述模式的「轉變」起於何時，終於何處。界義時間的斷限，無可避免必得回答的一個問題是：京劇的創新是不是一個不斷推進的進程？還是可以斷然的以某一個時間點做為切割、劃分的界限？如果我們將「京劇的創新」設想為一種「進程」，那就必須承認它是開放的，是在過程中不斷革新、完善的，因此我們很難給這樣的轉變一個確切的「時間點」。而從目前的文獻資料，以及文學的演化過程來說，我們不太可能會支持後一項說法，斷然言道某一個「作家」開展了京劇的轉變，以及終止於某個「時間點」或某一部作家作品。然而為了研究需要，我們又不能不試圖給定一個轉變時間的上、下限。由於新編京劇尚處蓬勃發展階段，敘事手法也還在不斷實驗創新，因此，本文並不打算以時間上的某一點或是某一作家作品做為下限的閉合點，而是保持開放彈性狀態，儘可能納蓄目前的劇作文本，不得已則以論文的寫作截止時間為限。

關於「新編京劇」轉變的開始點，可以從劇作的內容及舞臺革新兩方面來談：從內容、結構等創新轉變為出發點來看新編京劇，那麼臺灣的新編京劇始自於民國 54 年的「軍中競賽戲」，以及少數的文人劇作，如俞大綱、魏子雲等人。²¹⁰

²¹⁰ 王安祈在《傳統戲曲現代表現》第三章〈文化變遷台灣京劇發展的脈絡〉一文中，認為真正的新編戲，以早期「大鵬」的《紅梅閣》、《玉簪記》等少數幾齣為代表。然而由於涉及「匪戲」之故而禁演，一直要到俞大綱完成於民國五十八年的《繡襦記》和五十九年的《王魁負桂英》問世後，才又引起了劇界對新編戲的重視。除此外，大部分的新戲創作都展現在每年十月的「國軍文藝金像獎」（即俗稱「競賽戲」）的編寫上。（臺北：里仁書局，民國 85 年），頁 91-92。沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（臺北：國家出版社，2006 年）對「新編戲」的定義是：完全獨創的情節內容；改編自原有劇目而呈現新風貌。——明顯著眼於劇作的內涵與情節而論，並將時間推至 1949 年後大陸「戲曲改革」，認為只要是此時期之後完全重新編寫、大幅修編舊作賦予時代新意的作品，都是新編戲（頁 58）。依此標準來看，臺灣的新編京劇則應以 1951 年齊如山的《征衣緣》一劇為源起。而韓仁先《台灣當代新編京劇劇作藝術之研究：1949—2005》，（指導教授：曾永義，中國文化大學中國文學研究所博士論文。）在定義「新編京劇」時參考沈惠如的說法，認為凡是：獨運機杼，完全蕪新編寫；參酌舊有劇作，但經大幅修編並賦予時代新意——也是就劇作的內涵及情節結構方面來談論，同樣也將臺灣最早的新編京劇推至齊如山的《征衣緣》一劇。然而齊如山的《征衣緣》畢竟只是單一劇作，並未成為當時的風尚，真正從情節結構上出發的新編京劇，當以軍中競賽戲，及俞大綱、魏子雲的劇作為源起。

以舞臺革新為出發點的研究，則認為「雅音小集」首開舞臺美術之風，讓京劇在「性格」上轉型，使京劇進入轉型期。²¹¹兩者說法，各有所據。本文因旨在從「敘事模式」這一層面把握新編京劇編劇技法的轉向，考慮的面向自然與上述二者不同。「敘事模式」借鑑於敘事學理論而來，敘事學研究有各式各樣的理論模式，熱拉爾·熱奈特在《敘述話語》一書主要探討：次序、延續、頻率、心境與語態等五種敘述分析；茲韋坦·托多羅夫在《敘事作為話語》中則把話語分為三部分：敘事時間、敘事語態、敘事語式。楊義《中國敘事學》從結構、時間、視角、意象等部分切入，討論中國敘事文類；陳平原《中國小說敘事模式的轉變》從敘事時間、敘事角度、敘事結構三個層次來尋繹小說敘事模式的轉變，本書受到這四位學者的理論啟發，然這四位學者的理論著重於「小說」文類的討論，楊義《中國敘事學》一書雖擴及中國「史傳文學」傳統，然終究無法直接套用至戲曲研究，在實際考慮臺灣京劇發展的進程後，筆者認為新編京劇敘事模式的轉變應該包括「敘事視角、敘事結構、敘事話語、敘事時間」等四部分。

其中「敘事視角」主要參考楊義《中國敘事學》一書，取其廣義，並不細分「視角」(perspective)與「觀點」(view of point)之間的細緻差別；「敘事結構」則是根據傳統京劇與新編京劇發展的路向而設計，著眼於敘事結構與內涵旨意之間的相互關連，以及劇作家創作時的意識，然而戲曲相較於其他文類的最大差異性，在於舞臺上的搬演活動，劇作文本的設計原是為了舞臺演出的需要，因而論述戲曲的敘事結構便不能依循敘事學的理論架構，而必須根據實際的劇作文本加以調整，因而本文所指涉的敘事結構包含了情節結構與排場設計；「敘事話語」指涉的範疇是京劇文本中的唱詞、念白以及舞臺提示等，同樣是筆者根據京劇自身的發展路向所歸結的面向。

²¹¹ 王安祈認為「雅音」的成立，標誌著京劇的轉型蛻變，而其主要意義表現在「現代劇場與傳統戲曲的結合」，由於現代劇場觀念與傳統戲曲的結合，劇場的變遷，文宣行銷等策略的手法，導致京劇的「性格」轉變，標誌著「京劇創新」與「戲曲現代化」。參見《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006）頁312。《當代戲曲》一書中也直接點出「臺灣的戲曲創新起自於1979年由郭小莊創辦的『雅音小集』。」（頁73。）且其在〈台灣新編京劇的女性意識——從女性形象為何需重塑談起〉一文也直接說明：「台灣京劇創新之路至今已走過二十多年，從早期“劇本敘事結構、劇場設計、樂隊”等的創新開始。」該文寫於2008年，加上其所談的劇場設計、樂隊等要素，很明顯的其所謂的京劇創新之路指涉的是1979年「雅音」的成立。參見杜長勝主編《京劇與文化傳統——第二屆京劇學國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2008年）

按照上述四項層次框架來衡量，新編京劇敘事模式的「轉向」與「改變」二者宜分開來談。軍中競賽戲於情節關目的安排、人物性格塑造上有別於傳統戲曲，至於其他部分，包括敘事話語、視角、結構等，基本上仍承襲傳統京劇敘事方式而來，本文將之視為「轉向」的開端，著眼點在於它誘發了京劇從「抒情高潮」轉向「情節高潮」，進而使京劇的敘事模式也開始出現轉變。雖然從其他方面來看，尤其是劇作內涵與精神的呈顯上，競賽戲可能是極傳統、保守的。真正在敘事模式上開始有所「改變」，有待於民國 75 年「當代傳奇劇場」的《慾望城國》一劇，該劇的敘事視角從全知視角轉為限知視角；敘事結構從情感高潮轉向以情節為結構中心；敘事話語從敘述性的話語轉而以人物內心動機的演繹；敘事時間以「戲中戲」的方式打破直線進行的敘述，可以說是已「初步完成」京劇敘事模式的轉變。

何謂「初步完成」？從民國 54 年競賽戲採用新編劇作開始，至民國 75 年當代傳奇劇場的《慾望城國》一劇的推出，中間經歷近二十年的時間，而這並不代表這二十年期間內只有軍中競賽戲一枝獨綻，傳統老戲從此式微。與之相反的是，傳統老戲依舊聲勢不歇的在舞臺上傳唱著；此外，尚有創設於民國 68 年以「國劇的新生」為標榜，職志改革國劇的「雅音小集」。「雅音」從舞臺演出呈現著眼，進行劇作文本敘事模式的改革，早期「雅音」的劇作探觸到的是敘事視角與敘事語言的變革，後期引進大陸劇作《問天》、《歸越情》等劇，有可能將以往以「事件」為結構中心的敘事，轉而以「心理」、「人物」為結構中心，不過，這兩部戲，終究是改編自大陸劇作而來，功績實不能歸於「雅音小集」身上，而且在這之後，「雅音」便停止創作演出，無法推測郭小莊選擇此兩劇做為年度大戲，是出於自覺的想要以人物情感衝突作為結構的中心，還是只是因為劇中濃烈的情感觸動了她的心緒，正如郭小莊自己坦言當初選擇《問天》一劇不是因為劇中的女性情欲的掙扎與刻劃，而是那份「母子親情」觸動了她的心弦，²¹²而且「雅音」劇作的敘事時間一直未有較大的突破，從民國 68 年創立至 82 年停止演出為止，期間所推出共計 11 部的新編新戲，在敘事時間上都是以直線連貫的手法為之，

²¹² 王安祈《光照雅音——郭小莊開創臺灣京劇新紀元》，（臺北：相映文化，2008 年），頁 234、226。「情何以堪」為郭小莊閱讀完羅懷臻《西施歸越》劇本後的主要想法，而《問天》則是濃厚的母子親情打動了郭小莊，劇中顏氏的人物塑造有著郭小莊對母親情意的投射。

敘事時間上並未有新的變革。

人文學科的研究很大侷限在於無法以科學或量化分析的方式進行數據化研究，一切只能靠研究者的理解和體悟。在閱讀完軍中競賽戲和「雅音」的劇作之後，本文將敘事模式的初步完成點往後推至「當代傳奇劇場」《慾望城國》，以《慾》劇做為新編京劇敘事模式上改變的「初步完成」點，主因在於《慾》劇涵括了敘事時間、敘事結構以及敘事視角等重要面向的變革，敘事模式的轉變較為全面而突顯。不過在此之後，新編京劇的敘事模式更顯成熟，加上新編京劇在數量上的增加也是從《慾》劇之後，因而，本節雖認為《慾》劇已初步完成新編京劇敘事模式的轉變，然而論文的討論範圍下限則推至本論文寫作完成的時間點。此外，也如上所述，在《慾》劇之前的軍中競賽戲以及同時期劇作家的劇作，還有「雅音小集」的劇作等，有些劇作在敘事結構或是敘事視角等面向已呈現初步轉變的，亦納入討論，畢竟資料庫愈詳細，所能建立的面貌愈趨完整。



第一節 敘事語言：從敘述性語言到行為動機的敘事語言

我們既同時遵循戲曲以「自剖心境」為性格塑造的主要方法，就必須以唱詞為人物行動找出動機。²¹³

戲曲必得搬演於舞臺之上，其藝術生命才算完足，因而戲曲的敘事話語除了人物的唱詞念白之外，劇本裡關涉演員表演、上下場動作提示的「舞臺提示」亦屬之。因此，討論也將分為兩部分進行，先論人物的唱詞念白，後談舞臺提示的轉變。

一· 演員角色的唱詞念白：從敘述性語言向動機性語言過渡

唱詞念白在傳統京劇所擔負的功能，多用以作為敘述性語言（尤其是念白部分），其主要功用有二：

第一：用以完成故事情節的交待或是角色人物心情胸臆的發抒，這種陳述性語言對應的不是戲劇動作的展開，而是描述、鋪敘已經發生、正在發生、或將要發生的事件，敘述性是其基本功能。舉例來說：《文昭關》裡伍員的唱詞：「伍員頭上換儒巾，喬裝改扮往東行。臨潼會上曾舉鼎，我在那萬馬營中顯奇能。時來了雙掛明輔印，運退時衰夜宿荒村。提起來叫人恨不恨，這是我伍員八字命生成。回頭我對臬公論，你是我子胥活命的恩人。但願過得昭關險，一重恩報九重恩。」²¹⁴除點破自己喬妝改扮以闖昭關的意圖，也回顧過往生平所遭遇的順境與逆境，這類敘述性語言所擔負的意義與職能不在於角色之間意志上的較量，而是在引導情節進一步發展；角色人物雖藉由唱詞達到情感的交流，但這種交流不構成戲劇衝突，而是用以共同完成故事的敘述。

第二：擔任舞臺提示，包括時間、空間的轉變：自元雜劇、明傳奇以降，流轉自如的時空特性，以及空臺、明臺的表演空間，一直是傳統戲曲的舞臺特色，京劇也不例外，因而唱詞念白也擔負起介紹劇中時間、空間的移轉變化等職能。如《拾玉鐲》念白：「有傳朋，清晨起，閒游玩，出城來在郊外，散悶

²¹³ 王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》〈我懂得妳的深情〉（臺北：INK印刻出版社，2008年），頁33。

²¹⁴ 參見《戲考》，《文昭關》一劇。

消閑，看桃紅，合柳綠，春光無限，不覺得，來至在，孫家莊前。」²¹⁵透過傅朋的念白，點出地點是郊外的孫家莊前，而時間則是桃紅柳綠的春天時分。

總括來說，傳統戲曲的唱詞、念白在敘事模式上仍沿襲講唱文學傳統而來，一方面是角色人物的敘述口吻，一方面又跳脫角色人物之外，擔任起故事敘事者的功能，交待環境、時間以及情節的轉變，京劇也不例外。京劇中常見的「自報家門」、「打背供」（或作「躬」）程式，即是用來切換角色人物與故事敘事者之間的一種表演手段。

「自報家門」是劇中角色向觀眾進行的自我介紹，劇中人向觀眾陳述自己的身分、過往已經發生的事件或接下來即將採取的行動，從一定意義上來說，是爲了讓觀眾能夠迅速進入劇作家所設定的故事情境而使用的一種敘事手段，以順利推動接下來的情節敘事，其內容主要包括角色人物的姓名、籍貫、身世以及當時情況、事件過程以及心理活動等。「打背供」的表演方式是劇中人利用轉身、抬手遮臉，以抽離當下情境、角色人物的一種方法。當劇中人轉身、抬手遮臉，之後的唱或唸白就都內心的獨唱或獨白，臺上其他人聽不到，其訊息接受者是觀眾，而非臺上人物，是故事敘事者在對觀眾說話；等到轉身，手一放，面對著同臺對戲的劇中人時，交流系統的頻道當下轉換，接下來的又都是劇中人物之間的對話了，此時敘述接受者又回到臺上人物，人物也回到角色之中。透過「打背供」的表演方式，演員可以自由進出劇中人與敘事者之間，開啓和觀眾的交流對話，是戲曲爲了交待故事情節發展而衍生的表演程式。

就敘事學來看，敘事的成立條件在於敘述者與敘述接受者二者的對話與接受過程，普蘭斯在〈“敘述接受者研究”概述〉一文中提到：「凡敘述——無論是口述還是筆述，是敘述真事還是神話，是講述故事還是描述一系列有連貫性的簡單行動——不但必須以（至少一位）敘述者而且以（至少一位）敘述接受者爲其先決條件，敘述接受者即敘述者與之對話的人。」²¹⁶敘述接受者對於情節的發展和故事的發展有一定的制約作用。

²¹⁵ 《戲考》冊4（臺北：里仁書局，69年），頁2448。

²¹⁶ 該文載於《Poétique》1973年第14期，本文引自胡亞敏《敘事學》（胡北：華中師範大學出版社，2004年），頁53。

新編京劇較之傳統京劇在敘事語言上的變革，主要是大幅度的捨棄自報家門的手法。舞臺上人物一出場不再以敘述性的語言來交待自己的身世，而是直接進入戲劇情境；加上對人物性格的強調，一些原本敘述性的唸白、唱詞轉為具有行為動機、人物意志的語言。如同王安祈所言的：

戲曲對唱詞的要求，絕對不止於「文字美、韻腳諧」，唱詞不僅是形容、描述、對話，也不僅是心情告白，它經常像是靈魂深處的尋幽訪密。……我們既同時遵循戲曲以「自剖心境」為性格塑造的主要方法，就必須以唱詞為人物行動找出動機。²¹⁷

「以唱詞為人物行動找出動機」正是新編京劇在敘事語言上的轉變，而這層轉變實與西方戲劇（話劇）的浸染有關。²¹⁸傳統戲曲的唱詞通常是人物內心的剖白，力求的是文美韻諧，較少著墨於人物行為動機的探尋，一些人物甚至自己道出即接下來要做的戲劇動作，即使是壞事亦然。西方戲劇則是以「語言」為主，全劇以對話構成，要求角色的語言必須要與人物的思想感情和動作相聯繫，在展現人物的性格的同時並推動戲劇情節的進展。²¹⁹

也就是說傳統戲曲的敘事語言著重於情節的交待與完成，而不在人物意志與行為動機的刻劃；而大段自剖心緒的抒情唱詞，又往往使情節為之凝滯，無法推動戲劇情節的發展。而新編京劇的敘事語言在傳統的抒情性、音樂性之外，還更強調了人物性格與行為動機的描寫，而且人物之間的對話除了表現自己的思想和感情外，最重要的還在於影響對方，使彼此的關係有所變化、發展，從而推動戲劇情節的進行。此一語言變革，是兩岸新編劇作的共相，習志淦、郭大宇編劇的《徐九經升官記》（1981年）一劇，徐九經在是否要出賣良心時，有一段自我內心的正反詰問，舞臺上由相同裝扮的兩位演員來扮飾徐九經內心的天使與魔鬼；在這之後「國光劇團」的《王有道休妻》，也由兩位演員來演繹女主角真實客體與自我意識的詰問、對話。陳西汀《王熙鳳大鬧寧國府》（1983），王熙鳳以花言

²¹⁷ 王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》〈我懂得妳的深情〉（臺北：INK印刻出版社，2008年），頁33。

²¹⁸ 民國初年隨著文明戲而傳入中國的西方話劇，以其緊湊的戲劇節奏及富動機性的敘事語言，為戲曲作家開啓了一扇窗，一些劇作家並同時創作話劇與戲曲作品，如田漢、歐陽予倩、汪笑儂等人。

²¹⁹ 馬威《戲劇語言》（臺北：淑馨出版社，1991年），頁45、21。

巧語賺得尤二姐入府，最後逼二姐吞金自殺的城府心計，與「國光」之後的《金鎖記》中曹七巧字字帶刺的言語、變態的人格，有異曲同工之妙。陳亞先《曹操與楊修》（1989）裡楊修於孔聞岱靈前咄咄相逼曹操「夜夢殺人」一事時的針鋒言語；同為君臣知己關係的還有《李世民與魏徵》中的李世民與魏徵，而兩人也為了是否要殺龐相壽一事，開展針鋒相對的言語。這些對白不僅刻劃出人物性格，推動戲劇情節動作，也是兩岸新編京劇在敘事語言上的特色，以和大陸「鄂派」²²⁰戲曲關係密切的「復興劇團」所推出的第一部臺灣與大陸京劇界合作的《阿Q正傳》為例，²²¹該劇第一場，阿Q在土穀祠前聽到趙家因為有人高中科舉，正殺豬宰羊招待鄉親，阿Q立刻飛奔至趙府門前，與眾賀客的一段對話：²²²

賀客甲：哎！阿Q，你怎麼先來了？

阿Q：哼，你們是走來，我是飛來的！

眾人：飛來的？

阿Q：我這兒（拍肚子）兩天沒裝貨，前心窩貼後心窩，輕呀！風一吹，就飄來了。

賀客乙：嘻嘻，騙吃騙喝，阿Q是從不落人後的

阿Q：胡說！今天我們「趙」家出了秀才，我不該來露露臉嗎？

²²⁰ 「復興」早期所搬演的作品《徐九經升官記》、《法門眾生相》、《美女涅槃記》皆是典型的湖北鄂派戲，湖北鄂派戲曲由余笑予（導演）、習志淦、郭大宇（編劇）、朱世慧（演員）等組成鐵三角。鄂派京劇的特色，可從題材、敘事技法、表演風格及劇作旨意四方面來談：題材上的選擇：他們很少表現帝王將相的宮廷角逐和權力傾軋，也很少去描繪才子佳人的風流韻事，而是更多地以古今社會中的小人物為主角或官卑職小、地位低賤入不了上流社會之人。敘述技法：通過誇張、變形、巧合、誤會、荒誕、滑稽、調侃、諷刺、俏皮話、歇後語等技法，營造出喜劇氛圍，不僅喜劇如此，即便連悲劇也不同程度的滲雜了喜劇因素，通過以笑顯悲，以鬧顯哀，形成亦悲亦喜、悲喜交融的悲喜劇，如《徐九經升官記》、《美女涅槃記》。表演風格：具有有很強的娛樂性與觀賞性。劇作主題：通常是藉著「小人物以荒唐的方式贏回真理」的情節來呈現「對世道不公、是非混淆的嘲諷。前二點參見陳培仲〈試說鄂派京劇〉，《戲曲藝術》2001年2月，頁14。第四點則參考王安祈《臺灣京劇五十年》一書，頁134。

²²¹ 該劇的分工：編劇方面由鍾傳幸與湖北鄂劇團編劇習志淦合編；編腔編曲由大陸負責；其餘部分則由臺灣「復興劇團」負責。

²²² 參見《阿Q正傳》劇本，《復興劇藝學刊》第十七期，頁11。

……

阿 Q：只要姓趙，放在哪裡我都行！

這段詼諧而明快的對白，有著鄂派戲曲一貫的調侃、諷刺、俏皮的語言風格，營造出喜劇的氛圍，以及小人物掙扎苟活的狀態。一來點出阿 Q 的貧困，以及聽到吃就跑第一的貪吃人物形象及性格；其次，點出阿 Q 為何宣稱自己也姓「趙」的內在心理動機——以為只要姓「趙」，就可以高人一等擺脫貧困被人看不起的生活，因此只要能姓趙，阿 Q 什麼都好。同時它也推動了之後的戲劇情節——因為阿 Q 一直宣稱自己姓「趙」，引發了趙太爺的不快，加上阿 Q 對吳媽的調戲，讓阿 Q 無法在未莊生活，而不得不離家謀生，進而註定了阿 Q 最後的人生悲劇，笑中帶淚，以笑顯悲的敘述技法正是鄂派戲曲風格的展現。

再以「國光劇團」的近期作品，完全由臺灣劇作家編寫的《胡雪巖》第一幕【化敵為友】則更進一步從試探性的話語演繹彼此的心理動機。劇情主要描述胡雪巖將原先為王中丞籌措的萬擔白米運往左宗棠所在的浙江，在此之前由於左宗棠已接獲眾多參劾胡雪巖的摺子，因此胡雪巖前來參見時，左宗棠對這個「商人候補道」是無有好感的，在態度上與言辭上皆是相當冷淡不假辭色的。在此情況下胡雪巖該如何為自己申冤，編劇採用的敘事手法便是開放雙方的語言對白，兩人都不把話說全，好讓對方替自己把話接下去，從而使原本敵對的關係，漸漸卸除心防，也推進了情節的進展。這段對話處處是言語機鋒，為充份說明此段對白的深意，因此將之節錄如下：²²³

胡雪巖：【唱】恨只恨，各鄰軍，隔岸觀火，袖手旁觀，冷眼觀瞧！孤城苦不存糧早，餓莩似鬼魅影搖。堅守孤城何所靠？

左宗棠：【插白】糧食！民以食為天哪！

胡雪巖：【唱】哪個守城？哪個籌糧？哪個是貪生怕死，義膽忠肝兩相拋？

²²³ 胡雪巖由劉慧芬編劇。本文所用之劇本為「國光劇團」所提供。

左宗棠：【插白】這……？

胡雪巖：【唱】王中丞，他言道，守土有責，殺身自效，只說是，萬里籌糧，心神勞。

左宗棠：【插白】那又當如何？

胡雪巖：【唱】他要我，把趙氏孤兒前賢傲。盡智竭誠，千斤的重擔一肩挑。

左宗棠：【插白】既然非你不可，那米……籌到多少了？

胡雪巖：【唱】九死一生歷艱苦，萬石米糧盈船艖！

左宗棠：【插白】喔！果真如你所言，那些米糧，難道又遺落江心，無影無蹤了嗎？

胡雪巖：咳！【唱】兩軍對峙焦土抗，音訊阻絕枉徒勞。三柱馨香故人弔，糧船寧波解飢療，杭城何日重光復，糧米何時歸糧漕。大人不信抬頭望，粒粒米，金光耀，杭州的百姓免飢噉！

這段語言攻防，從胡雪巖唱出「孤城苦不存糧早，餓莩似鬼魅影搖。堅守孤城何所靠？」開始，左宗棠回答「糧食！民以食為天哪！」這個答案後展開。之後兩人針對「籌糧」這件事，各懷心機展開言語的攻防，從開始的針鋒相對「哪個守城？哪個籌糧？哪個是貪生怕死，義膽忠肝兩相拋？」到後來的誤會冰釋，中間胡雪巖一方面順著左宗棠的問話，點出自己深入險境為民籌糧的義膽忠肝，並進一步引導左宗棠問出「那米……籌到多少了？」以表彰自己籌糧「九死一生歷艱苦，萬石米糧盈船艖！」的驚險與結果。這是胡雪巖身為商人的機巧，不卑不亢的態度則透顯胡雪巖與一般商人的不同。而左宗棠聽完胡雪巖籌來萬石米糧之後的問話：「果真如你所言，那些米糧，難道又遺落江心，無影無蹤了嗎？」其內在的心理動機也昭然若揭，無非是要胡雪巖將糧米獻出，胡雪巖當然也聽懂了左宗棠表層話語下的深層動機，因而順勢將糧食獻出，趁機取得左宗棠的好感，從

此步上他「倚政爲商」的紅頂商人之路。這段精彩的語言攻防，環環相扣的每一句對白唱詞都映照了人物內在的行爲動機，豐厚了左宗棠與胡雪巖的人物形象，推進了戲劇的情節動作。

由上述的二個例子可以知道，傳統戲曲的敘事語言著重於情節的交待與完成，而不在人物意志與行爲動機的刻劃；而大段自剖心緒的抒情唱詞，又往往使情節爲之凝滯，無法推動戲劇情節的發展。而新編京劇的敘事語言在傳統的抒情性、音樂性之外，還更強調了人物性格與行爲動機的描寫，而且人物之間的對話除了表現自己的思想和感情外，最重要的還在於影響對方，使彼此的關係有所變化、發展，從而推動戲劇情節的進行。以小說《阿Q正傳》與京劇版相較，小說版的阿Q全以第三人稱口吻敘事，刻意對阿Q的身世、姓氏模糊化，讓原本是個體相的阿Q成爲全中國人的普相，因而同樣介紹阿Q的姓氏，小說寫的是：「而我並不知道阿Q姓什麼。有一回，他似乎是姓趙，但第二日便模糊了。」²²⁴然後小說再以補敘的方式介紹從何得知阿Q姓趙；而京劇版的阿Q則是先安排了賀客乙嘲諷阿Q「騙吃騙喝」，藉以引起阿Q的反駁點出自己也姓趙這一情事。此一情節若用傳統戲曲的寫法，倒與小說的技法頗有異曲同工之妙，因爲一定是阿Q上場後，自報家門介紹自己的姓氏、籍貫、居住地等等，然後交待即將要發生的事件，劇作家捨棄傳統全知的敘事技法，而是通過動機性語言，一步步揭露阿Q的身世與性格，也讓小說原本意在模糊阿Q個性、樣貌的用意，成了阿Q性格的深刻刻劃。

二· 語義的雙關、暗示，讓文本更具開放性

除了上述的動機性的語言之外，新編京劇的語言敘事透過語義的雙關、暗示等文學技法，讓文本更具開放性。「雙關」用法，傳統詩詞經常出現，一般常見的用法是詩文典故以及音、義上的雙關，「憐（蓮）子心中苦，梨（離）兒肚裡酸。」利用諧音上的雙關；「青青河畔草，綿綿思遠道。」則是以青草的綿延不絕意象，象徵思念的綿延，是意義上的雙關。早期的編寫技法，多用暗示、象徵的修辭技法以達到意在言外的文學效果，如齊如山新編京劇《征衣緣》一劇，藉

²²⁴ 楊澤編《魯迅小說選》（臺北：洪範書店，1999年），頁76。

「饒幸貓」一角說明養貓終至養癰遺患的後果，以「貓」暗喻那些吃裡扒外，串敵通匪的間諜，也是意義上的雙關。²²⁵而魏子雲新編京劇《大唐中興》：「隱姓埋名在山鄉，躬耕自給樂洋洋。亂世不士聖賢樣，今日報國有義方。」²²⁶即是借用《三字經》「竇燕山，有義方，教五子，名俱揚。」典故以暗示自己雖未能用世，但卻願遣子女前往報效國家的心志；同劇裡女扮男裝的常美男與安華在花園遊賞時，常美男暗示安華的唱詞：「東風嫁盡了紅閨女」、「你雲雨巫山枉斷腸」，即是以紅閨女、雲雨巫山來暗示自己的女兒身分。

除此之外，較精彩的有貢敏編寫的《天下第一家》第一場，劉墉與紀曉嵐隨乾隆皇帝圍場狩獵，乾隆詢問兩人，為何老羊中箭，小羊卻不逃走的原由，而兩人則趁機暗示乾隆自己的身世之謎：²²⁷

乾隆：朕問問你，這老羊中了箭，小羊羔子為何不逃走啊？

紀曉嵐：唔！想必是牠不忍心丟下老羊罷！常言道：羊有跪乳之恩。

劉墉：臣啟皇上，紀大學士說得對，這羊是最孝順不過的了。

乾隆：哦！這畜牲之中，也有懂孝道的？

紀曉嵐：何止是孝道，忠孝節義是無所不有啊！

乾隆：還有忠孝節義？

紀曉嵐：皇上，（唸）馳騁疆場馬盡忠，

劉墉：（唸）羊兒行孝與人同，

²²⁵ 本文所用之版本為國光劇團所藏之手寫本，該版本抄錄自國家圖書館所藏的齊如山《征衣緣》手稿而來。

²²⁶ 《魏子雲戲曲集》卷四，頁 31。

²²⁷ 《天下第一家》故事出自許嘯天的《清宮十三朝演義》。原是貢敏於 1989 年為了「海光」的唐文華量身打造的競賽戲作品，不過，因為唐文華那年剛好入伍服役，因此沒能演成劇中的乾隆皇帝。19 年後（2008）年，「國光劇團」經過略加整理後重新搬演《天下第一家》，仍由唐文華扮演乾隆皇帝。本文所用之版本為 2008 年國光劇團搬演之版本，唯考察國光劇團資料室所藏的 1989 年版本的《天下第一家》，此段文句大致相同，並未重新修訂。

紀曉嵐：(唸) 虎能守節不二配，

劉墉：(唸) 義犬不嫌主人窮。

乾隆：哈……如此看來，這些畜牲倒也可喜啊。

劉墉：是啊！這比那放著親爹不認，管著別人叫祖宗的，可強多了！

乾隆：(覺察) 你在說什麼？劉墉！

劉墉：(欠身) 老臣是說，人要連自己的父母都認不清，不懂得孝順的話，那可就是人而不如羊乎！

乾隆：呀！(唱) 人不如羊此言重，劉墉話內有機鋒，身世難明有閒言萬種。

(白) 也罷！不免回轉宮廷，問過母后，再作道理。

此段對話，劉墉與紀曉嵐順著乾隆皇帝主動問起的「小羊羔子為何不逃走？」的問題，趁機用羊有跪乳之恩的「孝道」以近乎明示的方法暗示乾隆皇帝不知道自己親身父母是誰，因而引發乾隆皇帝的不快，並觸發接下來追尋身世的主要戲劇動作。藉由動物界的「忠孝節義」等暗示，刻劃出彼此心知肚明，卻又都不能點破的微妙君臣關係，推進了戲劇情節的進行。不過，截至目前為止，劇作家雖然用了象徵、暗示、雙關等方法以豐富內涵意義，但都仍屬於文學修辭技法上的使用，真正涉及到文本的歧義性與開放性的用法當推《金鎖記》一劇。

《金鎖記》一劇的大幕拉啓後，並沒有直接進入主題，而是安排一場夢境，夢境中的七巧邊唱著曲兒邊整理家務，兒女長白、長安天真活潑的跑上場，然後是丈夫小劉帶著玫瑰香粉而回，七巧柔情看著丈夫，又看看玫瑰香粉，心裡又喜又心疼，喜的是有個疼愛自己的丈夫，心疼的是「花這『錢』做什麼」，丈夫柔情寬慰著說：「花不了多少『錢』的，『七巧』」。伴隨著丈夫的這柔情蜜語，曹七巧一驚，再三確認自己的名姓，飾演曹七巧的魏海敏，眼神茫然的望向遠方，喃喃自語著「七巧，我是七巧……」，然後又若有所悟堅定的再喊「我是……曹七

巧……」；舞臺布景隨著七巧的自我身分的認定，從一般的柴門小戶擺設，轉為金碧輝煌的姜家大院。

「我是曹七巧」這句是七巧的自我發現、自我確認，也正是在身分確認後，小劉的脂胭花粉、兒女繞膝的天倫景象消失，觀眾看到了七巧由虛入實的那一刻的「一滴清淚冷如冰。」²²⁸編劇以錢和七巧的名字做為轉折，由此轉入曹七巧的內心自我詰問，也引發了一段「錢」和「曹七巧」的生命故事。人類學專著《金枝》一書中記載了未開化的民族，由於對語言和事物不能明確區分，認為名字和它們所代表的人物之間不僅是思想概念上的聯繫，而且是實際物質的聯繫，因而原始人把自己的名字看作是自身極重要的部分，所以非常注意保護它。舉例來說：北美的印第安人即把自己的名字看作是自己的一部分，而不僅是一種標誌；一些愛斯基摩人年老時藉由取新名字，以獲得新的生命；還有一些少數民族同時擁有兩個名字，一個是隱藏的真名，一個是社會性的名字，日常的交往應酬以社會性名字稱之，隱藏的真名則因他們相信與自身的生命、運命結合，故而只有自己與親近的人才知道。²²⁹從此一角度來看，《金鎖記》用曹七巧的名字以及七巧所關心的買玫瑰花粉所花費的「錢」為轉折，由此轉入曹七巧內心的詰問與凝視，頗有隱合之妙，藉此點出「曹七巧」與「錢」之間的潛藏關係——「七巧」是社會化的名字，不能代表真正的曹七巧，真正與曹七巧這個人物有實質聯繫的，其實是隱藏在「七巧」這個社會化名字下的「錢」，「錢」才是真正曹七巧的名字，而這個隱藏的真名，只有曹七巧自己一人知道。編劇巧妙的掌握了「錢」、「七巧」與曹七巧這個人物之間的關係，以此推展出曹七巧如何面對自我選擇的婚姻以及金錢的枷鎖，這樣的用法承襲傳統戲曲的自報家門，卻又巧妙的轉型點出小說意在言外的隱藏意義。而演員魏海敏藉由眼神從茫然到堅定，以無聲的動作恰如其分的傳達「曹七巧」這個身分從發現到確認的過程，更深化了「曹七巧」這個名字下所潛藏的意涵，也因此必得等到確認完曹七巧的真正身分後，全劇方才能真正展開。

228 王安祈：〈顫抖的哀音－《金鎖記》與《關公走麥城》〉，《名角京彩匯演》演出節目單，頁7。
（「名角京彩匯演」，主辦單位：國立中正文化中心，演出時間：2007年3月16-18日，演出地點：國立中正文化中心。）

229 （弗雷澤(J.G.Frazer)著·汪培基譯：《金枝》第二十二章〈禁忌的詞彙〉）

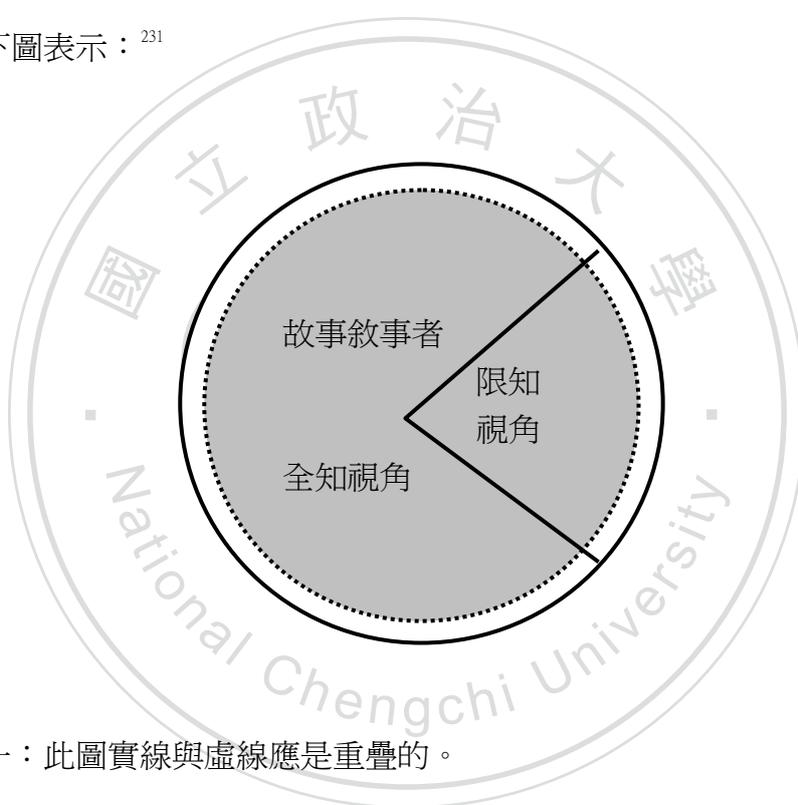
對白語言的歧異與意涵的豐富性因劇作家功力不同而高下有別，然而綜觀來看，新編京劇的對白唱詞普遍與傳統敘事性的話語模式有別，由於舞臺美術的輔助，因而一些交待時空、景物等交待性語言可以刪去；再加上視角的轉換，所以自報家門等功能性語言也逐漸淡出，即便要用也是以像《金鎖記》裡般變形的方式達成曹七巧身分的確認。刪除了這些語言後，新編京劇的對白轉向於扣緊人物行為動機的鋪墊敷陳，而這呈顯的意義不僅僅只是語言層面的變化而已，還有情節結構的轉向，因為原本傳統戲曲的唱詞念白追求的是優美的辭藻與抒情造境，新編京劇的唱詞念白則直指人物背後的行為動機，進而也使劇作結構從原先的情感高潮逐漸向情節高潮偏移。



第二節 敘事視角由全知轉為限知：情節高潮的營造

一·視角、作者與角色人物之間的相互關連

戲曲的敘事視角可分為：全知敘事、限知敘事兩種。「全知敘事」是敘述者無所不在，無所不知，有權利知道並說出書中任何一個人物都不可能知道的祕密，又可稱為「零度焦點敘事」或是「敘述者>人物」²³⁰。「限知敘事」敘述者知道的和人物一樣多，人物不知道的事，敘述者無權敘說。又可稱為「內視角敘事」或是「敘述者=人物」。有關於全知視角與限知視角和文本、作者之間的關係，可以下圖表示：²³¹



說明一：此圖實線與虛線應是重疊的。

說明二：作者與文本位於外部實線圓圈部分；而作者所創造的敘事者以及角色人物則位於虛線圓圈內。

作者，對於作品中的人事、心理和命運，往往擁有全知的權利和資格。敘事者，是作者在創作文本時所運用的敘事謀略之一，他代作者敘述作品的故事，他的視

²³⁰ 熱·熱奈特在《敘事話語·敘事語式》書中稱其為「零度焦點敘事」。而托多羅夫則稱之為「敘述者>人物」。帕西·拉伯克在《The Craft of Fiction》一書中稱為「全知敘事」。參見陳平原《中國小說敘事模式的轉變》一書，頁 57。

²³¹ 圖表參考楊義《中國敘事學》一書，頁 227，經筆者加以變形而成。

角可以等同於作者具有全知視角，也可能只是扇面中的限知視角。全知視角往往以第三人稱為之，通曉所有事件的來龍去脈、因果關係，連角色人物的潛意識和夢境都可以敘事，具有至高無上的權力；限知視角則是立基於角色人物的身分，從角色出發，書寫其所能感見得知的外在樣態與心理流動，由於每一個角色都只能知道、見到自己所聽聞、經歷的事物，而無法旁知他人的心理活動或其他事件的進行，具有相當的侷限性與未知性，因此適合敷寫曲折懸疑的情節敘事。

按理說角色人物的視角原只能是扇面裡的限知視角，然而傳統戲曲因其代言體特色，加上受講唱文學影響使然，由由往角色擔任起敘事者的職能，角色人物與故事敘事者的聲音疊合，使傳統戲曲的唱詞唸白所擔負的功能除了發抒角色人物的心情胸臆外，也同時具有交待事件前因後果的敘述性功能，連帶的使唱詞與念白的敘事視角在故事敘事者的全知視角與角色人物的限知視角中流動。新編京劇一改傳統戲曲的抒情高潮，轉而力求懸疑、衝突、高潮跌宕的情節布局，這中間之所以能夠順利轉換的一個關鍵點，即在於新編京劇的敘事視角上突破了以往所採用的全知敘事視角而採用限知視角來敘事。敘事視角的轉移決定了敘述接受者身分的變化，在某種程度上來說，這種敘事視角的游移與話本小說的敘事者的視角十分相像，可視為話本小說於戲曲中的遺緒。舉例來說，《釧美案》中包拯上場的自報家門：「鐵面無私做南衙，文臣武將膽戰麻，任他皇親併國戚，犯法難逃虎頭釧。老夫包拯，時才下朝回來，偶遇秦香蓮，攔轎喊冤，狀告當朝駙馬陳世美，殺妻滅子。老夫命他前去寫狀，為何不見到來，左右伺候。」²³²這段上場念白，給了我們幾個主要訊息：一是「我」的身分、官職；二是目前「我」的為官狀況，以及即將下來要做的戲劇動作；三是前情提要交待。這些交待性念白本不該由角色人物自己交待，應該是故事敘事者的職能，也就是說角色人物在某程度上擔負起故事敘事者的職能，從而使角色人物的視角與故事敘事者的視角相疊合。另外，也有的自報家門意不在介紹自己，而是代故事敘事者交待未在此處、此劇出現的情節，並傳遞人物的評價，如《別宮》孫尚香之母登場的自報家門：「光陰迅速不回還。孫權他把大事管，每日興兵不時閑，只恨曹丕把位篡，篡奪漢室錦江山。吾婿劉備重興漢，稱孤道寡坐西川，聞說白帝把駕晏，叫人暗地淚

²³² 《釧美案》，《戲考》冊2，頁1022。

連連，將身且坐皇宮院，等候尚香把我參。」²³³雖然這段念白是出自角色人物，然而其敘事視角明顯是從故事敘事者的角度出發，因此孫尚香之母的自報家門，在交待兒子孫權為國事操勞，女婿劉備病死白帝城之事。而《范蠡訪美》裡的西施還得自我評價讚美自己「貌雖美人不知」、「賦性堅貞」。²³⁴此外，人物的視角也常游離出角色之外，老戲《八大錘》中王佐與岳飛竟然都知道陸文龍乃是潞安州州府陸登之子，還知此子是三個多月即被擄走，身邊還有乳娘相伴。照說陸文龍的身世應該是極為保密的，城破之時岳飛、王佐等人也不在現場，所以陸文龍才會長到十六歲尚不知自己的身世，不可能像這般似乎任何一個宋將都知道陸文龍的身世。

再以《八大錘》一劇為例，當王佐在軍帳自思自忖該如何勸降陸文龍時所唱念的臺詞：²³⁵

（唱）在帳中思巧計投入番營，將始末向文龍細說其情。

可憐他父和母盡忠節憫，倒被那金兀朮反作父親。

說文龍歸大宋我心已定，到不如上公案觀看古今。

（白）哦，漢室衛律、蘇武，同至番邦催貢，一個降順北國。那蘇武打入羊圈，食毡飲雪，還是忠心不改。想俺岳大哥，與漢室蘇武無二也。

這段唱白裡即交雜著王佐的視角和故事敘事者的視角，以第一句唱詞來說，顯然是代替不能露面的敘事者交待人物的行為活動，第二句唱詞則同時具有王佐和敘事者的價值評斷，二者的視角是重疊相合的，第三句唱詞「說文龍歸大宋」可以是敘事者也可以是王佐的視角，而「我心已定」則又回到王佐單一的視角，視角在王佐與敘事者之間不斷的流動轉換。念白部分同樣也滲透著敘事者價值觀的語言，借王佐之口代言，將敘事者的評價功能（評述人物的是非邪正，如句中的「忠

²³³ 《別宮》，《戲考》冊二，頁 1058。

²³⁴ 《范蠡訪美》，《戲考》冊八，頁 4805。

²³⁵ 《八大錘》，《戲考》冊二，頁 1011。

心不改」)和概述功能(交待事件的來龍去脈和人物的行爲動作,如句中的「至番邦催貢……食毡飲雪」)直接交給劇中人物,造成了敘事者視角和人物視角的貌合神離。形成雙棲性的敘事視角,表層看起來話語似出自角色人物口中,實質上來自敘事者層面,是某種「身騎兩頭馬,腳踩兩隻船」的視角形態。

解釋這些狀況的發生原因,其實都與話本、講唱文學的影響有關。「講唱文學」是一既講且唱,用來演述故事的文學,其所演述的故事很多來自於說書人的故事底本。元雜劇中的一人獨唱、劇中詩讚的使用、劇末之宣念劇名,以及劇中人物之自讚姓名履歷,都是得自講唱文學的影響,²³⁶這些原屬於故事敘事者的概述功能(交待事件的來龍去脈)和評價功能(評述人物的是非邪正),²³⁷在由說唱文學轉爲代言體的戲曲搬演時,劇作家將這些工作委由角色人物來說明,從而形成了故事敘事者視角和角色人物視角若即若離的雙棲性敘事視角。敘述者的口吻說話,表層上看起來似乎是人物自己的自我介紹,實質上則來自故事敘述者層面,是故事敘述者藉角色之口來向敘述接受者(即觀眾)介紹角色人物身分與事件前因後果等,²³⁸因而「自報家門」的敘述者,往往有著劇中人和故事敘事者的雙棲視角,而敘述接受者也就在劇中人和觀眾之間轉換。

「敘事視角」是一部作品,或一個文本,看待世界的特殊眼光和角度。²³⁹當作者要展示一個敘事世界的時候,他不可能原封不動地把外在的客觀世界照搬到紙面上,而是必須運用敘事規範和謀略,把動態的立體世界點化(或幻化)爲以語言文字凝固化了的線性的人事行爲序列。²⁴⁰因此敘事角度是一個敘事謀略的樞紐,它錯綜複雜地聯結著誰在看,看到何人何事何物,看者和被看者的態度,以及要給讀者何種視野的問題。

²³⁶ 曾永義在《中國古典戲劇的認識與欣賞》一書中,認爲中國戲曲(元雜劇)受講唱文學影響甚大,而有許多劇本的題材來源,也原是說話人的底本加以改編而成,頁 18、24。(臺北:正中書局,1994年)。

²³⁷ 楊義《中國敘事學》頁 261。

²³⁸ 此段說法受王亞菲、朱黎明〈中國古典戲曲敘述論〉一文以及楊義《中國敘事學》一書所啓發,前文收於《藝術百家》2007年第6期,總第99期。《中國敘事學》則由嘉義南華管理學院於1998年出版。

²³⁹ 敘事「視角」是指敘述者或人物從什麼角度觀察故事。另外,「故事敘述者」不同於作者,是指敘事文中「陳述行爲主體」,或稱「聲音或講話者」。

²⁴⁰ 楊義《中國敘事學》(嘉義:南華管理學院,1998年),頁 207。

新編京劇在敘事技法上受西方戲劇的影響甚大，最明顯的便是「唱詞與念白」在視角的轉變上由全知轉為限知，而這也意味著劇中人物不再能夠游離出角色之外，承擔故事敘事者的功能，而必須固守其身為劇中人的身分，非其身分所能知道的事，不再能透過「自報家門」程式來陳述。而這樣的變化早期較不明顯，以傳統老戲《陸文龍》和王安祈所新編的《新陸文龍》兩劇來看，老戲中的陸文龍於第三場出場，上場時，照例「自報家門」一番「小王——陸文龍，父王兀朮，俺雖生長北國，最喜南朝打扮，我父奪取中原，每未成功，如今兵紮朱仙鎮，不知勝負如何？正是：『但願蒼天遂我願，減去宋軍方稱心。』」²⁴¹這段自報家門的敘事，完全是以全知的敘述性口吻向觀眾敘述、說明、交代自己的身分、之後的打算以及場上人物的信息。《新陸文龍》一劇，刪去了陸文龍「自報家門」的陳述，而直接讓陸文龍率眾小番上場，作趟馬、打圍身段，由於無法讓陸文龍自己點出時間、地點與身分，故劇作家採用幕後「合唱曲」²⁴²來彌補人物在敘事角度上的侷限，雖然已初步採用了限知視角的寫作，然編劇技法上尚未圓融。

直到當代傳奇劇場《慾望城國》一劇的角色人物才真正做到完全使用「限知視角」來敘述情節故事，該劇唯一具有全知視角的人物是具有預知能力的「山鬼」，其餘人物皆是以限知視角的敘事手法為之，第三場【遇山鬼】敖叔征與孟庭凱旋歸國，卻在森林中迷路，詭譎迷濛之間遇見幻化成女子的山鬼，三人的唱念對白，正能說明視角的差異，茲截取一小段為例說明：

山鬼：(唱) 世事輪迴有定限，一轉一動一流年；

何言效死忠王命，血染宮牆屍不全。

敖：深山之內，怎會有女子在此？

²⁴¹ 參見《戲考》(臺北：里仁書局，民國 69 年)。

²⁴² 該劇的陸文龍上場的第一句話是向乳娘言道：「乳娘，我要打獵去啦！」乳娘回道：「留心一二，早去早回。」至於陸文龍的身世，則是等到陸文龍帶馬行圍射獵時，由眾人合唱曲牌【石榴花】配合陸文龍的趟馬、打圍身段而緩緩道出。這隻曲牌，一來道出陸文龍正在圍場打獵之景，二來點出陸文龍為小王的身分，三來則道出當時金兵南犯中原的戰況。該曲牌內文如下：「設圍場，彎弓帶箭，跨雕鞍。則見那，孤鷹拂雲山。列長空，數行征雁哀聲續斷。遍黃塵，萬里一片蒼然。俺這裏舉目南天。戰塵飛揚煙漫。父王出征未還。征人未還。何日裏馳騁中原。何日裏馳騁中原。統領雄兵，神通顯。逞威風精神抖擻。滅南蠻。」參見王安祈《國劇新編——王安祈劇集》，(臺北：行政院文化建設委員會，民國 80 年)，頁 192。

孟：我等向前，問個分曉。

敖：呔！這一女子，是人是鬼，敢在深山獨自吟唱。

山鬼：將軍萬福。將軍今日西城一戰，大振神威，掃除叛逆，立下大功，

可喜可賀！

敖：呃！她是如何曉得今日西城一戰，立下大功。

孟：是啊！她是如何曉得？我等上前問個明白。

……

山鬼：將軍息怒，今日回朝，薊侯定要封你為相國，且將平淵的名號賞賜於你，你當要執掌西城，享盡榮華富貴。

敖：哦？

孟：有這等事。

編劇因著山鬼的精怪身分，賦予山鬼全知視角，擔負起預示敖叔征與孟庭兩人未來人生命運的任務，敷陳了一個「命定」的悲劇氣氛。敖孟兩人的凡人身分，編劇以限知視角為之，故他們不知這女子究竟「是人是鬼」，對這女子如何得知西城一戰立下大功一事也弄不清狀況，自然也對女子之後所言的未來之事，疑信相參。視角的限知，完成了這場迷霧森林的懸疑與預示，全劇便是籠罩在懸疑氛圍下，一步步揭示角色人物的「慾望」如何將自己推向絕望深谷。

正是視角的轉換差異塑造了《慾望城國》的悲劇氛圍，也讓新編京劇說故事的方法開始有了不一樣的轉變。而這樣的變革，也註定了京劇舞臺表演質性的轉化，傳統戲曲的角色可以自由游離於劇作內外，時而站在觀眾的角度對劇中人物的性格處境加以點評，而此一表演美學乃是根基於中國戲曲有一明顯的講故事的「敘述者」，每一個角色人物都可以同時是劇中人，又可以是敘述者，因而演員

一上場可以先以全知的觀點用「自報家門」的方式向觀眾「敘述」自己的身分、遭遇以及周圍的環境以及他者的行為動作甚至是心理活動，然後再按照「腳色行當」的表演程式來扮演劇中人物；新編京劇敘事角度與技法傾向於寫實傳神的「再現」人物性格與心理過程，要求演員的表演必須進入劇中人物的角色身分，以製造表演幻想，使觀眾陷入文本敘事者所設定的環境氛圍與情節故事之內，演員上場後，必須以「演」的方式，將劇中人物的性格、身分、處境等基本訊息傳遞給觀眾知曉，這就要求演員在表演時必須盡量貼合於劇中人的身分、心境，原本疏離、寫意性的表演美學漸次被寫實、再現的要求所取代，連帶的傳統戲曲的「腳色行當」規範也開始出現動搖，跨行當的演出，成為態勢。

二·多元、多重視角的敘事技法

劇中的敘事視角，因角色身分不同而有不同，並非全劇都採用單一、相同的視角，而且角色的視角是流動的，並非從頭至尾固定不變。劇中用第一人稱的敘事視角，有時也可以抽離出角色，改用第三人稱的敘事視角，端看劇情與角色需要而定。大抵來說新編京劇對於視角的嘗試實驗，隨著敘事技法的日趨成熟，作家已不滿足於只是將全知轉為限知，也開始嘗試多元、多重視角的實驗技法；並且也回過頭重新將傳統京劇常用的全知視角加以誇張變化使用，如《王有道休妻》的視角運用即是刻意誇張全知視角的使用，以達到劇作家意在言外的補充敘事。劇中以真人來扮飾「御碑亭」，其最主要的目的，即在讓其擔任起點串全局的角色，因而劇作家賦予它全知全能的視角，讓它自由游離於戲內戲外，時而擔負起介紹老劇《御碑亭》的由來，時而向觀眾介紹自己的身世，也同時站在觀眾的立場上觀看、點評王有道的迂腐，完成劇作家旨在顛覆男性／傳統價值的補充敘事，可說是傳統戲曲表演美學的刻意誇張化。

（一）多元視角的嘗試運用

多元視角的嘗試實驗，以「復興」《荒誕潘金蓮》一劇為例，該劇的最大的特色，即在於巧妙地賦予劇中人物各自不同的視角、觀點，透過情節的組織穿插，進而使這些相互矛盾、衝突的觀點並陳舞臺之上，達到文本敘事者所欲解構的男

性霸權書寫。該劇穿插了「施耐庵、賈寶玉、武則天、安娜卡列妮娜、現代女記者以及劇場導演」等一大批古今中外、不同時空看似戲外的「局外人」，他們往來穿梭於戲裡戲外，游離戲中做局外評點。相較於魏明倫的川劇本以女記者為故事敘事者，鍾傳幸改以現代劇場女導演作為故事敘述者，女記者只能觀看一切，卻無力改變，女導演則可以掌控全局，她的敘述對象具有多重性特徵，除了可以直接對觀眾言說、點評劇中人外，同時還可以與局外人施耐庵、賈寶玉等人對話，藉此引發多層次的思索對話，從而使該劇的視角既有女導演的視角、局外人的視角、還有施耐庵及劇作家等人的多元視角。簡單的說，編劇同時賦予了局外人和現代劇場女導演以全知的觀點來陳述故事，一來由於他們的身分本就不屬於「戲中人」，沒有觀點、視角受限的問題；二來編劇刻意、有意識的賦予他們以全知的觀點，主要目的在於使這些角色，一方面可以旁觀者的姿態觀看、敘述「戲中人」的故事，另一方面他們也同時被觀眾所觀看，使他們的點評有如多聲「複調」²⁴³，從而完成劇作家的諷刺託喻，由他們代表觀眾來評述潘金蓮的性格、行為，也由他們來為潘金蓮一生翻案。

劇作家將統籌全局的責任交付予具有全能全知視角的敘述者，亦即是劇中的女導演，透過女導演一角意圖開啓多元性的敘述角度與對話空間，局外的每一個敘述者（施耐庵、賈寶玉等人）都發出了自己的聲音，而每一個聲音都有自己獨特的視角；同樣的女導演自己也是一個敘述者，她所擔負的任務並不在於將這些多聲複調統合為單一聲調，反而是儘量開啓這些多元敘述視角，使它們並陳於舞臺上，藉由彼此視角的衝突、矛盾，配合古典戲曲「乍離乍回」的表演形式，引發觀眾重新思考以往對潘金蓮既定的人物評價，達到劇作家潘金蓮翻案的目的。

（二）多重視角的創新使用

243 「複調小說」一詞為〔俄〕巴赫汀所提出。試圖從作品中，探尋作者以外的聲音，而其主要特徵在於作品中的主角不能完全由作者掌控，而必須自由發展「自我意識」，質問命運，懷疑存在的價值，甚至反抗現狀而不惜付出生命。他不必順從命運安排，而可以與作者抗爭、對話。也就是說作品中的每一個敘述人都能發出自己的聲音，而每一個聲音各有自己獨特的視角，作者與故事人物的聲音交相重疊，誰也壓倒不了誰，於是多聲敘述便在爭論、質詢與對話中交織出來，從而形成所謂的「複調」。資料參見陳徵蔚〈文本中的對話——談互動文學〉，《聯合報 e 世代文學報》第 169 期，<http://www.wei1105.idv.tw/comp/journal/dialogue-1.htm>；李寧·劉宇〈開放的結構 多元的意義——《喧嘩與騷動》敘事中的時空藝術〉，《河北理工大學學報》（社會科學版），第 8 卷 1 期，2008 年 2 月。

多重視角意指舞臺上藉由角色人物的相互觀看，形成多重性的視角。舉例來說：「盛蘭國劇團」於民國 78 年推出的《紅樓夢》一劇，劇作家文本之外，增添了原著作者曹雪芹一角，²⁴⁴也因為此一角色的加入，讓該劇的敘事視角仍然維持在以第三人稱立場的口吻來敘事整個紅樓故事。曹雪芹一角於全劇共出現三次，分別是在開場的【傳概】和中場休息後的【孤吟】以及最後的尾聲。很明顯的，編劇是將原著作者曹雪芹一角做為故事的敘事者，由他來帶領觀眾進入京劇《紅樓夢》的演出，從而使觀眾成為在原作者曹雪芹視角引領下的二度旁觀者。²⁴⁵然而，由於小說《紅樓夢》所具有的濃厚自傳體性質，連帶的也使舞臺上曹雪芹一角，除了擔負起開場人物介紹劇情梗概、引領觀眾進入劇情的職能之外，也有回視自己一生繁華落盡的生命歷程，因而舞臺上的演出，既是一齣演給觀眾看的戲，同時也是曹雪芹一生的憑弔。曲終扮飾曹雪芹一角的吳興國在角落一隅俯瞰全局，以其空靈的嗓音唱出了「拋卻了玉關金鎖脫籠樊，空餘下茫茫大地白漫漫！白漫漫！」這段唱詞既是為寶玉而唱，也是為自己姍紫嫣紅的繁華過往劃下休止而唱。由此可見該劇的故事敘事者曹雪芹有著雙重的視角，舞臺上的他一方面以超然旁觀的姿態觀看優伶戲子敷衍著他自己的生命故事；另一方面他又是全劇的導覽者，以其全知的視角帶領觀眾進入紅樓夢境，經歷他曾經歷過的情愛、繁華與寥落蒼涼。編劇巧妙的賦予了曹雪芹一角以雙重視域，使該劇的內涵深度上，除了再現文學經典之外，更有向大師致意的味道。全劇的敘事視角為與小說的敘事視角取得一致，同是藉由作者之眼，以第三者的立場來觀看這紅樓一夢，劇作家的創作意圖隱藏於舞臺上的故事敘事者（即小說作者曹雪芹之下），因而該劇可視為小說文本的立體化呈現。

《王有道休妻》中除了「御碑亭」的全知視角外，編劇、導演刻意使用兩位演員來扮飾孟月華真實客體和自我意識，透過彼此交陳、相互對話開啓多重視角。劇中由陳美蘭扮飾真實身分的孟月華，而由花旦朱勝麗扮演孟月華的內心意識，藉由真實與意識兩者的相互對話、敘述形塑了一個有著真實情感、活潑潑生命的古代女子。真實的孟月華，她的敘事角度受儒家道德規範制約，完全依循男

²⁴⁴ 該劇由王安祈所編，民國 78 年由盛蘭國劇團於國家戲劇院演出。

²⁴⁵ 王安祈《為京劇表演體系發聲》，頁 428。

性道德價值，貞潔、柔順，凡事以夫為主的敘事。以心理學來說，陳美蘭扮飾的孟月華呈顯的是角色人物的「超我」層，這一層面是道德規範的內化，所有的敘事、行為動作以道德為法則。而朱勝麗所扮飾的孟月華，她的敘事角度從孟月華的內心意識出發，剝除了道德層面的制約，純然就內心情欲的流動加以抒發，藉由朱勝麗的敘述，一點一滴道出那顆隱藏於禮教之下顧盼自憐、清透多情的心。有趣的是，真實的孟月華反而是最不貼近自己真正內在性格的，她的行為舉止完全以道德為衡量，沒有自我意識，屬於傳統禮教下的「模範生」；而虛構的孟月華意識一角，才是最真實、也最貼合劇中人的角色心理，從而突顯出真實與虛幻之間的虛虛實實，究竟哪個是真的自己？哪個是假的自我？虛構與真實的敘述視角，顯意識與潛意的交互對話，引導觀眾直接面對角色人物的內心世界，兩人之間的敘事結構是平行的、平等的，有時交互穿插，形成多角度的敘事對話，「御碑亭躲雨」一場，當朱勝麗發現書生在偷窺自己拭髮拂袖的姿態時，劇作家讓朱勝麗抽離出劇情，以「旁觀者」身份「欣賞」小生對自己的偷窺，緊接著當朱勝麗【一下子就警覺了】，覺得自己怎麼置身事外後，開始手足無措的詢問「我、我該怎樣……？我該……。」此時，朱美蘭接語道：「驚恐啊！」朱勝麗才回過神來，道：「是啊，該驚恐才是啊！」接著努力做驚恐狀，在發覺自己驚恐不起來後莞爾一笑，接唱：

竟只有、七分驚恐、兩分窘迫，唉呀呀！（陳美蘭唱）

另一分怎是這嬌怯怯、羞答答，（朱勝麗唱）

還有一丁點兒的喜孜孜、情態纏綿，（兩人同唱）

說不出的滋味在心間、（陳美蘭此刻還非常壓抑、偷偷流露出一點嬌羞。）

在呀嘛在心間！（朱勝麗唱，跳躍性強的旋律）

這段情節藉由兩人的視角，反映的是內心欲望和道德規範兩者之間的拉距。代表內心欲望的朱勝麗發現被書生偷窺時，她的視線不是逃避，也不是回視書生，而是轉而抽離出劇情，以第三者的姿態欣賞、享受被偷窺的感覺，既符合當時男女

授受不親的禮法規範，又流露出孟月華內心欲望裡渴望被人欣賞的感受；而當他發現自己怎麼置身事外之後，回答她該怎麼辦的人，是代表道德規範的「超我」陳美蘭，已將儒家規道德範內化的她，直接反應要朱勝麗感到「驚恐」，然而當她們都發現對這件事驚恐不起來後，兩人開始誠實面對自己最真誠的內心欲望，敘事角度也從禮法與欲望的掙扎拉扯漸趨合一，轉向孟月華內心單一的、深層的意識流動。

而除了像《王有道休妻》以兩位演員扮飾同一角色，產生真實客體與自我意識相互觀看的多重視角外；也拜現代劇場燈光、舞臺美術之賜，藉由舞臺區域的分割形成多重時空、視角的觀照，如：《閻羅夢》裡新、舊閻君除了於不同的空間彼此觀看外，也觀看著一干投胎轉世後的魂靈，如何因前世夙緣，又再結冤仇；又如劇裡魂靈司馬貌於陰間觀看陽世的妻子與老閻君「放奴夫死路一條」的對話等。又如《三個人兒兩盞燈》裡宮女湘琪回憶進宮前的生活片段，舞臺右方是身處後宮的湘琪，左方則是父母在歧路執手淚眼相送的場景，而演員的動作是：後宮的湘琪望著左舞臺年輕時的自己，而年輕時的自己則是直望前方。燈光將舞臺分割成兩區，形成過往與現在雙重時空，年輕的湘琪望向的是自己的未來——即是右方舞臺孤獨抑鬱的湘琪；而湘琪望著年輕時的自己，則是投井前對自己一生最後的觀照，交相疊映的空間，形成了多重的時空、視角。

多重、多元視角的運用，不僅改變了角色人物的視域以及說故事的方法，最主要的還在於劇作精神內涵本質上的轉變。原本平鋪直敘、教忠教孝的京劇，隨著多層、多元視角的開展，有著多層的解讀空間：角色人物之間的相互觀看、評點，形成劇作文本內部的觀看視角，隨人物之間的關係及情節的安排，視角又有可能是雙層或是多層的——這是觀眾看戲時的第一層解碼活動。搬演於舞臺之上，又有可能因舞臺美術的功能，形成另一層的視角，如《閻羅夢》一劇中投影於紗幕上的森然大眼，彷彿至高無上、不可揣度的力量俯瞰著這人世——這是觀眾看戲時的第二層解碼活動。而文本內部的視角，與舞臺美術所營造的視角，彼此之間又可以相互觀照，形成第三層視角。觀眾在看戲過程中獲得的審美樂趣不只是欣賞演員色藝雙全的表演或高潮迭起、感人肺腑的故事情節而已，更有著自

己一路參與下來層層解碼的樂趣，由於劇作家都沒有給出標準答案，因而每個人因其個人體悟、歷經的不同而有不同的詮釋，豐富了劇作文本內在的精神意涵。



第三節 新編京劇情節結構的轉變

一·名詞界義：關目與敘事結構、故事與情節

「結構」(Structure)指的是「一篇文學作品事先計畫好的架構」。²⁴⁶「關目」一詞在成爲戲曲批評術語之前本爲一般語詞，其意爲「關鍵、關節」、「眼目、節目」皆是指要緊、重要的部分。用於戲曲批評術語時，其意常常與「情節」混同，徐復祚《曲論》評《琵琶》、《拜月》、《荆釵》時，以《荆釵》「『情節關目』勝」譽之，將「情節」與「關目」合用，認爲其意相近；除此之外《小樓霞說稗》、《續詞餘叢話》也是將關目與情節視爲相近意義。近世許多戲曲的辭書也都以情節，或以關鍵情節、情節結構來解說「關目」一詞。²⁴⁷李惠綿則認爲「關目」一詞包含兩種意義，一種等同於「情節」，另一種是「關鍵情節」之義，古典劇論中或用「情節」或「關目」，視上下文而定，有時關目即情節，情節即關目；有時關目指關鍵情節。²⁴⁸筆者以爲戲曲的「關目」與敘事學中的「敘事結構」意涵較爲接近，《劇說》「西堂題《北紅拂記》」云：「愚謂元人北曲，若以南詞關目參之，亦可兩人接唱，合場和歌，中間間以蘇白，插科打諢，無施不可，又爲梨園弟子別闢蠶叢。」²⁴⁹清楚說明「關目」一詞所包含的意涵不僅僅於故事內容的安排，還包括了演唱方式、賓白、科諢等表演方式。據此，關目可說是劇本場面安排的骨架，必須同時考慮劇情的演述，腳色表演技藝以及調劑場面冷熱的考量，²⁵⁰是故其義較接近於「結構」。討論京劇的敘事結構，必須回返於戲曲文類的本質，而不能依循小說、詩歌等文類只從文本來做分析，因爲戲曲的生命必須搬演於舞臺之上方顯完足。故宜從情節與排場兩個面向來說，情節牽涉到的是劇作內容所選用的素材；排場則是針對表演設計來說，而這兩者在傳統曲論則統以「關目」稱之。

²⁴⁶ 林驥華《西方文學批評術語辭典》(上海：上海社會科學院 1988 年 8 月)，頁 130。

²⁴⁷ 《戲曲辭典》「關目」：「戲界行話，乃情節之義」。王沛綸編，(臺北：臺灣中華書局，1989 年 3 月)，頁 615。

²⁴⁸ 李惠綿對於「關目」一詞有詳細的考述，詳細資料請參考《戲曲批評概念史考論》(臺北：里仁書局，2002 年)，頁 200-204。

²⁴⁹ 【清】焦循《劇說》(臺北：臺灣商務印書館，1973 年臺一版)卷四，頁 77。

²⁵⁰ 有關戲曲關目義涵的探討，可以參見許子漢〈戲曲「關目」義涵之探討〉，《東華人文學報》第二期，2000 年 7 月。

既然「情節」牽涉到的是劇作內容所選用的素材，那麼「情節」和「故事」兩者之間的區別何在？傳統曲論認為：情節是依附於故事之上的，它是構成故事的單位；而故事則泛指為劇作所要演述的主要內容。【明】呂天成《曲品》一書，指出一齣好戲必須要有十要素，其中第一要為「事佳」，第二要是「關目好」，第三要「搬出來好」。²⁵¹考諸該書對其後諸劇的評語可知其所謂的事佳，即是故事佳；而關目一詞，在之後所列的各劇評語皆未曾出現，反出現「局不緊」、「局境頗新」等評論，推想呂天成所言之關目與上段所論相同，也是等同於布局結構，然而由於其言之甚簡，並未有進一步的詮釋，故筆者不敢遽下斷言；情節雖未列在其「作法十要」之中，然之後的劇評中不乏多見，其評《蕉帕》云「傳龍生遇狐事。此係撰出，然情節局段，能於舊處翻新」，評《龍泉》為「情節正大，而局不緊」，皆係將情節視為構成故事、結構布局的單位之一。

西方的文論，傾向於將情節與故事視為相等的單位。將敘事學引入小說分析的重要學者佛斯特（Edward Morgan Forster 1879-1970）在其《小說面面觀》一書中認為「故事」是按事件的發生時間，依序排列而成的敘事，要問的問題是「然後呢」；「情節」也是一種事件的敘述，但其重點在於因果關係，要問的問題是「為什麼」。²⁵²也就是說佛斯特認為「情節」是將事件以因果關係排列陳述，而「故事」則是以事件的發生時間來敘述，「故事」與「情節」基本上是相等的單位，不同的在於是否具有因果關係。W.Kenny《小說的分析》也認為「情節」是將事件顯示給讀者，不僅依時間的連續，而且也依照因果關係。²⁵³米克·巴爾（Mieke Bal 1946-）《敘事學：敘事學理論導論》一書認為「故事」是以某種方式對於素材的描述。「素材是按邏輯、時間順序串聯起來的一系列由行為者所引起或經歷的事件，素材中的事件的時間排列順序，根據一般現實的日常邏輯規律而得。故事中事件的時間排列順序，可不依照日常邏輯順序。」

只有胡亞敏《敘事學》一書中認為「故事」是由詞語、形象、手勢所表示的

²⁵¹ 第四要按宮調，協音律；第五要使人易曉；第六要詞采；第七要善敷衍，淡處作得濃，閑處作得熱鬧；第八要各脚色分得勻妥；第九要脫套；第十要合世情，關風化。明呂天成撰·吳書蔭校註《曲品校註》（北京：中華書局，2006年）。

²⁵² Edward Morgan Forster著·蘇希亞譯《小說面面觀》（臺北：商周出版社，2009年）

²⁵³ W.Kenny著·胡迺臣譯《小說的分析》。（臺北：成文出版社，民國66年）

事件、情境和行爲。它獨立於所運用的語言和技巧，可以從一種媒介移到另一種媒介，從一種語言翻譯成另一種語言；而「情節」，不一定要有因果關係，情節爲事件的形式系列或語義系列，是故事結構中的主幹，人物、環境的支撐點。²⁵⁴

上述敘事學的界義除了胡亞敏認爲情節不一定要有因果關係外，其餘的學者皆主張「故事」是對事件的描述，而且這些事件的時間排序可以不依日常邏輯規律；「情節」則是對事件發展的因果敘述，二者都是對事件的敘述，差異只在於是否有日常的因果邏輯規範而已。²⁵⁵被視爲西方戲劇理論的代表作亞里斯多德《詩學》一書，對於情節（plot）的定義也同樣是以事件爲核心，認爲情節是一連串事件的安排或是戲劇故事中所發生的一連串事件，這些事件指向一個特定的目標，也就是它是從一般所謂的「戲劇動作」（dramatic action）中產生。由於亞氏的理論乃是針對西方以語言對白爲主的戲劇形式而言，和中國偏重於歌舞音樂性的戲曲本質有別。而在小說敘事分析有很大影響的《小說面面觀》一書，作者佛斯特偏頗的將戲劇貶爲低階的藝術形式，顯然對於戲劇本質的了解有誤，故其理論也不宜直接冒然套用於戲劇（曲）的敘事分析。

而呂天成所代表的傳統曲論，雖點明了傳統戲曲之所以偏向於故事性的敘事交待，是因爲劇作家下筆時著眼的是故事本身的好壞（是否有戲劇性可言）、關目（敘事結構）冷熱的調劑、境界的新穎，而非情節的營造凝鍊。不過，由於他們所評論的文本對象以「雜劇」、「傳奇」爲主，而非是源於道光、咸豐年間的京劇，因而論者所談的「作法十要」，或是「立主腦」等，並不能直接等同於京劇的創作理論，只是也並非全然與京劇無關就是了。因爲京劇同樣也是成長於這片曾孕育了雜劇、傳奇的土壤，相同的土壤提供了同樣的養份素材，因而京劇舞臺上所搬演的故事，絕大部份也都是水滸、三國好漢，或是楊家將、施公案等歷史傳說，這些家喻戶曉的故事，正是觀眾百看不厭的劇碼。揆諸《戲考》所收之傳

²⁵⁴ 胡亞敏《敘事學》頁 119-120、123。

²⁵⁵ 亞里斯多德《詩學》對於情節（plot）一詞的定義也同樣是以事件爲核心，該書認爲情節是一連串事件的安排或是戲劇故事中所發生的一連串事件，這些事件指向一個特定的目標，也就是它是從一般所謂的「戲劇動作」（dramatic action）中產生。亞氏以「事件」做爲情節核心乃是針對西方戲劇（話劇）爲主的戲劇理論，與中國偏重於歌舞音樂性的戲曲本質有別。中國戲曲常有大量的抒情唱段，這些唱段並未有任何的戲劇動作，然而這些抒情唱段往往能成爲劇中的核心。本文從中國戲曲本質出發，不擬僅以事件爲情節核心，而選擇「事件」、「人物」二者做爲戲劇情節結構的核心，以符合中國戲曲的審美情趣。

統京劇劇作，其中三國故事便有 6 8 齣，²⁵⁶水滸故事與楊家將故事分別為 1 4、1 3 齣，包公案等傳說也有 1 2 齣；另外比較常出現的歷史傳說還有施公案、王寶釧與薛平貴、薛仁貴征東、精忠說岳等。²⁵⁷這些例子很顯然的說明了「事佳」依然是京劇票房的保證。

京劇與其他傳統戲曲最大的不同，在於京劇的濃厚民間性格，也因此京劇的戲劇語言明白而直率，情節通俗而易懂，關目結構的安排不似崑曲傳奇講求情節與排場之間的冷熱調劑，²⁵⁸更多時候，京劇的敘事結構可說是以「演員表演」為主的結構，也就是說在情節與排場之間，京劇更講求舞臺上的演出。張次溪編纂的《清代燕都梨園史料》正續編中收錄了當時批評鑑賞京劇的數十種論著，²⁵⁹細讀書中評賞的焦點都集中於「演員」的「色、藝」方面，²⁶⁰對「劇本」幾乎沒有任何要求，可見當時傳統文人、戲迷看客是以「賞色評藝」的態度來欣賞京劇，不像明清戲曲理論家著重於劇作內容、情節關目、音律用字等文本上的斟酌，而這也間接映證了京劇敘事結構的重排場、輕情節的傾向。所以才會有許多評者認為傳統京劇情節空洞、冗長、不夠曲折。從情節結構來說，許多作品也確實如此，然而這並不能直接等同於劇作家在創作之初是有意的或無意的疏忽於敘事結構的營造，因為戲曲的敘事結構還必須考慮排場、表演設計。

²⁵⁶ 其中《取南郡》分為四本，《戲考》收錄時未收成一齣，筆者計算時，合作一齣計。

²⁵⁷ 施公案有 1 0 齣，王寶釧與薛平貴有 8 齣，薛仁貴征東故事有 7 齣，與岳飛相關故事也有 8 齣之多。

²⁵⁸ 李漁《閒情偶集》「詞曲部」將結構列為第一，其次分別為詞彩、音律、賓白、科譚、格局。並提出創作首在「立主腦」確立劇中的主要人物和主要事件，主腦確立後方能有無限情由、無窮關目，可見傳統戲曲對於關目結構的重視。《李漁全集》冊五，（臺北：成文書局，民國 59 年）。

²⁵⁹ 1943 年張次溪編纂的《清代燕都梨園史料》，1934 年由北平邃雅齋書店排印出版，1974 年由劉紹唐、沈葦窗輯入《平劇史料叢刊》，共四冊，台北：傳記文學出版社印行。1988 年再由北京中國戲劇出版社排印出版，分上下兩冊。該書正續編所收著述共計達五十一種之多，其中道光至清末部份包括下列諸種：道光三年《燕台集豔》，道光八年《金台殘淚記》，道光十二年《燕臺鴻爪集》，道光十一至十四年《辛壬癸甲錄》，道光十七年《長安看花記》，道光十七年《丁年玉筍志》，道光二十二年《夢華瑣簿》，咸豐二年《曇波》，咸豐五年《法嬰秘笈》，咸豐九年《燕台花史》，同治六年《明儻合錄》，同治六年《增補菊部群英》，同治十一年《評花新譜》，同治十二年《菊部群英》，同治十三年《群英續集》，光緒元年《宣南雜俎》，光緒二年《擷華小錄》，光緒二年《燕台花事錄》，光緒二年《鳳城品花記》，光緒二年《懷芳記》，光緒四年《側帽餘譚》，光緒十二年《菊台集秀錄》、《新刊菊台集秀錄》，光緒十六年《瑤台小錄》，光緒二十一年《情天外史》，光緒二十四年《檀青引》，光緒二十四年《鞠部明儻選勝錄》，光緒三十年《杏林擷秀》等。

²⁶⁰ 有關《燕都梨園史料》的評賞觀點分析，可以參見潘麗珠《清代中期燕都梨園史料評藝三論研究》（臺北：里仁，1998 年）。

劇作不能抽離舞臺表演。同樣的，劇作的情節安排，也不能單從情節結構來討論，而必須連同舞臺的表演敘事一同考慮。因此，討論京劇的敘事結構，有助於我們正確評論京劇的價值，而不再簡單的以情節空洞、冗長、不夠曲折等粗糙論斷來評價。而從敘事結構來看傳統與新編京劇的差異，除了已知的情感／情節高潮的遞嬗之外，最重要的還在於觀眾審美活動的轉變。身為臺灣六、七〇年代重要的劇作家之一的俞大綱，是首位以西方的戲劇結構觀念編寫京劇的劇作家。他的劇作著眼於戲劇的矛盾衝突、情節節奏的安排掌握，以及人物性格的刻劃，從敘事結構開啓了京劇敘事模式的轉變，從而提昇了劇作文本的地位，讓京劇文本開始「被看見」。²⁶¹因而就敘事結構來看傳統與新編二者的差異，其最大意義不在於呈現傳統與新編京劇在敘事技法或關目結構上的不同，而是在於指出「劇作文本」地位的抬昇這一現象，因為這意味著新編京劇「編劇、演員」雙重中心的成形，而這與傳統京劇以「演員」為中心，觀者著重於演員色藝評賞的表演體系已然有「聽曲」與「看戲」之別。

二·「人物的心理活動」提昇至情節結構中心

新編京劇情節結構上的最大轉變，除了由情感高潮轉移至情節高潮外，還有是敘事內容重心的變化，傳統京劇敘事的重點不外仍是忠孝節義等倫理道德規範，新編京劇則是將「人物的心理活動」推上主情節線，以人物性格為中心，劇情隨著人物的性格而開展。而這中間所面臨的主要挑戰即在於固有傳統倫理、道德規範的侷限，戲曲根深蒂固的「高臺教化」觀，以及中國一直以來凌駕「個性」之上的「群性」，都使戲曲無法直接正視「個人」的存在，以及內心潛在流動的欲望與情感。即便偶有像《牡丹亭》這樣抒寫個人「情之所至」的作品，後半部也仍流於書生建功立業、外聖內王的儒家志業的描述，未能完全扣緊個人內在意識活動的刻劃。

心理學將人分為「本我」、「自我」和「超我」三者，處於社會道德規範下人們所表現出來的是道德性的「超我」，除卻社會規範、倫理道德的規限之後，屬

²⁶¹ 民國初年四大名旦各有專屬的文人集團為其編劇，不過，當時的劇作仍屬於「為人設戲」階段，演員才是演出的中心，而非劇作文本。

於深層自我意識的「本我」才會顯露。歷史的發展，總是予人諸多的意外，新編京劇能夠逐步除去「群性」，開始直視個人內在欲望的流動，反而得歸功於政治力量的介入。1949、1950 年大陸開始致力推行「戲曲改革」運動，戲改的首要工作便是破除傳統的倫理道德、封建禮教「直刺封建制度幽靈」，雖然初發於政治的考量，然而弔詭的是，這一項看起來完全為「政治服務」的戲曲改革，卻因此顛覆了長久以來戲曲所擔負、或者說是「被強加」的政治教化功能，在顛覆傳統封建思想的同時，戲曲本身也脫卸了一直以來披掛在身的政治、道德、禮教等外衣，而可以直探人物內心的「本我」以及「絲絲縷縷的款款深情」或是「內在深層私念」，²⁶²為新編京劇從以「人物心理活動」為中心的敘事結構開了契機。

新時期的劇作家承襲「戲改」以來的結構技法，不斷進行創新實驗。最主要的轉折變化在於從「戲改」時的批判傳統禮教、倫理道德，逐步往人物內心深處隱晦複雜的心理流動勾勒，這之中雖然沒有任何一個劇作家公然的提出「非事件化」的旗幟，然個別的劇作家因其各自不同的人生觀與價值取向，劇作主題或是「描寫壓抑之下乍然湧現的真情」、「或是強調性格的發展轉變」、「或是強調善惡之間的模糊灰色地帶」等，²⁶³都必然導致劇作事件情節的淡化。80 年代政治改革開放，兩岸文教活動也有進一步的交流。大陸「戲改」、新時期以降的新編劇作或由臺灣劇團改編移植演出，或由大陸劇團直接來臺演出，嶄新的敘事手法、對封建禮教的嘲諷批判、人性深處欲望流動的刻劃，無論是外在的敘事模式或內在的精神意涵，都對臺灣新編京劇的走向有著決定性的影響，也讓臺灣的新編京劇在一開始，即走向了與傳統不同的道路，以人物內心活動為敘事中心的結構模式成為可能。

以人物心理刻劃為情節結構中心的變革，早於 60 年代末期、70 年代初期的軍中競賽戲，以及俞大綱、魏子雲、王安祈等人的劇作便略現端倪，只是當時的

²⁶² 王安祈於《當代戲曲》一書評析《李世民與魏徵》一劇認為該劇在看似正面的鋪設中隱隱鉤沈出人心的內在深層私念；福建王仁杰的作品則是不涉宮庭宦海、不談歷史征戰，只以細膩的筆觸敘寫古今女子的絲絲縷縷的款款深情。

²⁶³ 王安祈在評析大陸新時期的新編京劇時，認為《徐九經》是以醜為美，《金龍與蜉蝣》在調性格的發展轉變，《節婦吟》描寫壓抑之下乍然湧現的真情，《阿Q正傳》、《羅生門》、《曹操與楊修》三劇在於強調善惡之間的模糊灰色地帶，《李世民與魏徵》在看似正面的鋪設中隱隱鉤沈出人心的內在深層私念等。見《當代戲曲》頁 60。

改變僅只及於敘事語言上的刻劃，尙未能及於情節結構上的轉變。俞大綱《李亞仙》一劇，不沿襲元雜劇劇名而直接拈出「李亞仙」爲名，在該劇篇前的序文中，劇作家明確表明該劇慎重安排了「事件」來說明人物性格轉變的合理性，²⁶⁴並一再強調戲劇應以人物性格爲中心，劇情必須隨著人物的性格而開展。不過此劇的人物心理刻劃尙停留在「少年乍識春風面，牆花路柳總鮮妍。多情反被無情譴，沒亂裏惱煞我李亞仙。」的敘事語言層面，未能真正落實於情節結構上。而王安祈於 2007 年修編此劇時，則著眼於情節結構上的變革，選擇以人物內心的探索爲情節中心。

細究兩劇的分別，俞大綱原版的《李亞仙》全劇十一個場次，只有【曲江驚豔】與【寒地聞歌】有較多李亞仙內心語言的發抒：

我這裏再把花陰串。他那裏一步一趨柳徑穿。少年乍識春風面，牆花路柳總鮮妍。多情反被無情譴，沒亂裏惱煞我李亞仙。（【曲江驚豔】）

閉粧樓終日裏憂思難遣，錦瑟塵封空負華年。恨只恨生小孤零托身微賤，難怪他背鶯盟秋扇相捐。（【寒地聞歌】）

人世間有多少風濤惡險。可憐我新來瘦，非關病酒，不是悲秋，怎耐得歲月淹煎。守空樓我只把冰吞雪嚙，消盡溫柔獨自眠。（【寒夜聞歌】）²⁶⁵

李亞仙唯恐自己的自作多情，待確定鄭元和對自己有意思之後，卻又怕自己高攀不上滎陽公子，更怕鄭元和對自己只是一時的意亂情迷，因而內心兀自猶豫掙扎；而【寒夜聞歌】的兩段唱詞，則是在鄭元和離去後，李亞仙的自傷自憐，傷自己出身卑微，無怪爲鄭元和所拋棄；憐自己一片真心，換來衣帶消瘦冰吞雪嚙。其餘的九場，主要仍是故事情節的敘述與推展。在有些可以深入人物性格描繪的情節部分，也因爲情節結構的懸疑、高潮、衝突安排等考量，被劇作家輕輕帶過。舉例來說，【鬻賣來興】一場，鄭元和鬻賣來興後，悶悶不樂回到妓院，李亞仙察覺後問起經過，鄭元和說道：

²⁶⁴ 俞大綱《俞大綱全集》（劇作卷），頁 2

²⁶⁵ 《俞大綱全集——劇作卷》，頁 11-12、27、27。

到院中數千金俱已花盡，翠屏黃金盞也難博你堂上的歡心。她罵我佔佳人是強盜的行徑，那容你空手兒錦帳留髡。五花馬千金裘俱已典盡，沒奈何我只得鬻賣那……。²⁶⁶

李亞仙的反應只是追問賣那什麼？而不是安慰鄭元和爲了一己從堂堂的千金公子，窮困潦落至此的內心苦痛。待知道是賣來興後，便是數落鄭元和的不是，未有一絲疼惜憐愛，既未替鄭元和籌劃計謀將來出路，也未抒發自己對於這段情感的真正心意，無怪乎鄭元和會相信老鴿所說的李亞仙變心的謊言。以人物性格的深化來說，情節發展至此，實可以讓李亞仙抒發淪落青樓的自傷自感，也可以讓李亞仙抒發對鄭元和堅貞不移的情愛誓盟，可惜劇作家輕輕帶過，只安排李亞仙去喚出僕人來興，好讓鄭元和與來興主僕兩人敘離別之情。劇作家的主要用意雖是爲之後鄭元和的被趕，李亞仙未能見上一面的憾事鋪陳，卻因爲未能在此深入敷寫李亞仙對鄭元和的情愛誓約，讓之後的【寒夜聞歌】、【雪地送襦】的深情有所折損。

王安祈於民國 96 年爲紀念俞大綱逝世 30 週年重新改編《新繡襦記》，基於其有意識的鉤掘女性內在幽微情愫的一貫創作動機，深入李亞仙的內心活動，仔細尋繹了李亞仙和面對滎陽貴公子鄭元和的真心時，既擔心鄭元和是一時的迷戀，又渴望求得真愛時的內心矛盾掙扎，也才真正在情節敘事上做到以「人物心理刻劃」爲主。兩劇的場次結構，最大的差異在於王安祈的劇作刪除了「淪落卑田」以及「得中秋闈」兩場，只剩下九個場次，而這九個場次除了「望子成龍」與「鬻興被趕」之外，其餘七場皆是以李亞仙爲敘事主軸。²⁶⁷下表爲二劇結構場次的異同：

場次	俞大綱《李亞仙》	王安祈《新繡襦記》	備註
第一場	望子成龍	同	新編鄭元成家後園
第二場	曲江驚豔	同	部分新編
第三場	鳴珂定情	同	全部新編

²⁶⁶ 《俞大綱全集——劇作卷》，頁 18。

²⁶⁷ 筆者所用之王安祈《新繡襦記》劇作文本，爲劇作家個人提供，並未出版。該版本於 2007 年由國光劇團演出。

第四場	鸞興被趕	同	部分新編
第五場	淪落卑田	寒夜聞歌	
第六場	寒夜聞歌	雪地送襦	
第七場	雪地送襦	獻奩別院	部分新編
第八場	獻奩別院	剔目勸學	部分新編
第九場	剔目勸學	驛館團圓	部分新編
第十場	得中秋闈		
第十一場	驛館團圓		

在保留俞氏的基本敘事情節外，王安祈所刪除的二場，都是以鄭元和為主的場次，其中「得中秋闈」為過場戲，這二場戲是基於故事的完整性而做的安排，內容主要在敷陳事件的「前因」，以開啓接續而來的「寒夜聞歌」、「驛館團圓」的「後果」，對於人物性格的深化並無助益。至於王安祈全新編寫的「鳴珂定情」這一場次，俞氏原作此場次旨在安排兩人會面，至於兩人彼此的交心，全由第三者荷花代為敘述；王安祈則讓李亞仙自抒胸臆，讓她自傷韶光年華的消殘，讓她自言希求鴛鴦儔鸞的渴望，卻又讓她在面對鄭元和的真情時，自傷身分低微而有所猶豫，以此鋪陳李亞仙面對鄭元和純潔的真愛時，所心生的自傷自憐，以及受鄭元和真情打動時的決然與自覺。

因此像上段所談的【鸞興被趕】一事，王氏的改編本直接讓鄭元和與大娘對話，李亞仙則自始至終都未出場，因此也就全然不知此事，如此安排不僅較俞氏的版本更為合情合理，也更精省筆墨。之後的【寒夜聞歌】、【雪地送襦】除了突顯李亞仙的一往情深之外，也讓觀眾對於兩人之間的誤會更於心不忍。

也就是說王安祈的改編本，最主要的改動在於突出李亞仙對於情愛的「自覺意識」，因而李亞仙在劇中的戲劇動作，先是面對鄭元和時的自憐自傷，覺得自己高攀不上的心理掙扎；既而是妓院大娘的設計，鄭元和被趕出青樓，李亞仙雖不明白鄭元和為何不告而別，卻依然堅守兩人情愛誓約；然後是【寒夜聞歌】、【雪地送襦】的生死不渝情愛；最後是李亞主動自覺的「獻奩別院」、「剔目勸學」等戲劇動作。這些情節是為展現李亞仙對於情愛的自覺與堅持而設，用以深化角

色人物的性格，與俞氏本以語言來描繪人物性格，卻未能貫穿到情節結構的安排設計有別。

其實 80 年代便開始創作不輟的王安祈，早年也曾歷經軍中競賽戲忠君愛國旨意的宣揚。不過，由於她長期與以改革國劇為職志的「雅音小集」、「當代傳奇劇場」等劇團合作，尤其是「雅音」郭小莊具有鮮明的女性意識，王安祈與其合作過多部劇作，彼此交互影響，讓王安祈的劇作能跳脫出傳統京劇的敘事技法及內涵精神，而直指人物內心行為動機。還曾因《問天》、《袁崇煥》二劇未能及時收錄於出版的劇作集《曲話戲作》而「引以為憾」²⁶⁸的她，認為「國劇步向現代化」的關鍵在於「人性深層的剖析」與「思想內涵的新意」，而這二部劇作正好展現了這樣的精神樣貌。這份自覺促使王安祈在接掌「國光劇團」藝術總監之後，有意識的劇作的情節導向以女性內在欲望的深尋，及女性形象的重塑一途。

就嚴格意義來說，早期這些劇作都還未能符合以「人物心理活動」為情節結構的內涵，多數仍停留在敘事語言上的轉變而已。這些劇作的意義，也不在於它是否符合了某一類敘事結構，而在於它所展露的創新實驗精神與示範作用。真正做到以「人物心理活動」為情節結構中心，則一直要等到民國 75 年「當代傳奇劇場」推出改編自莎士比亞(Shakespeare)《馬克白》(《Macbeth》)而來的《慾望城國》。《慾》劇的結構轉向，主要原因在於選用了向以語言密度和人性刻劃為人稱頌的莎士比亞劇作，因而算是當時代的特例，並非普遍現象。《慾》劇的結構轉向不是京劇內在自發性的變革，而是因為取用、改編了西方劇作而有的轉折，

²⁶⁸ 《問天》改編自陸王仁杰的梨園戲劇作《節婦吟》而來，《袁崇煥》一劇則為王安祈原創新編。《袁》劇的創新不在於敘事視角或是敘事時間，而在於對崇禎這個角色人物的性格與行為動機的探尋。《明史》記載崇禎殺袁崇煥是在反間計施行了八個月之後，這八個月裡，崇禎心理在想什麼，這一大段的空白史實，便成為劇作家重新詮釋、敷寫文章的地方。劇作家選擇以「一死成君名」的角度出發，描繪袁崇煥對少年君主所帶來的壓力甚至自卑感，並進而以「為了維護皇室尊嚴威信」與「掌握民意輿情」等二項情由，揣度崇禎最後決心「磔」袁崇煥之命的緣由。在劇作家手中，「成就孤英主之名」成了袁崇煥喪命的主要原因，崇禎皇帝在殺與不殺之間的心理掙扎、人性刻劃，便是該劇新的內涵意念。不過，由於該劇是為軍中競賽而寫的作品，因而劇作雖然探觸到人性內在深層欲望的蠢動，但也只是點到即止，未能真正做到以人物為情節結構主軸。

王安祈的劇作集，截至目前為止，共刊行三本，依年代先後為《國劇新編——王安祈劇集》(臺北：行政院文化建設委員會，民國 80 年)，《曲話戲作》(新竹：新竹縣立文化中心，民國 81 年)，《絳唇珠袖兩寂寞》(臺北：INK 印刻文化，民國 97 年)。其中《國劇新編——王安祈劇集》印行時，來不及收錄《袁崇煥》以及《問天》二劇，作者曾自言，這兩劇未能收錄讓她始終引以為憾。一直到了《曲話戲作》的出版，將此二劇作收錄，劇作家才稍解遺憾之感。

然而它所引發的漣漪卻波波向外擴散，除接續起「雅音小集」所揭櫫的「外在」舞臺形式的革新，並進一步向人物內在性格深拓，深滲到劇作內涵精神的改革以及角色人物性格的呈顯刻劃。在此之後，復興劇團的《阿Q正傳》(1996)，臺北新劇團的《原野》(2006)，國光劇團的《王有道休妻》(2004)、《三個人兒兩盞燈》(2005)、《金鎖記》(2006)、《青塚前的對話》(2006)方較為成熟展現了以人物為情節中心的結構模式。²⁶⁹



²⁶⁹ 此外尚有雅音小集的《問天》(1990)、《歸越情》(1993)；台北新劇團的《曹操與楊修》；國光劇團的《王熙鳳大鬧寧國府》(2003)、《李世民與魏徵》(2004)。這些劇作都是改編自大陸劇作家而來，而這些劇作的原創時間如下：《問天》根據王仁杰梨園戲《節婦吟》改編而來。《歸越情》原著劇本為羅懷臻所作，名為《西施歸越》，寫於1987年，於1989年修編完成。《曹操與楊修》由陳亞先編劇，1989年由上海京劇院尚長榮、言興朋首演，其後又經多次刪修。《王熙鳳大鬧寧國府》為陳西汀所編，寫作時間為1983年。《李世民與魏徵》原著劇本同樣由李亞先編寫。由於這些劇作主要由大陸劇作家編寫，而非臺灣劇作家的原創劇本，較無法體現出臺灣新編京劇的創新面貌，故本文在行文上並不加以列入，而僅於此加以說明。

第五節 敘事結構與敘事時間的創新

一·傳統 vs 新編京劇的敘事結構

傳統戲曲的結構以點線串珠式結構為主，其意義在於以點線串併的結構形式，將故事段落和情節事件打碎成無數的小顆粒（點），再用線將之縱向串併起來，讓事件（點）在線中順序排列而發展，即中國戲曲的情節、衝突和場面都以點狀的形式出現，受線性排列的規範。「點」是矛盾糾葛和衝突，「線」是指順序式的線狀情節發展，因而中國戲曲在情節的安排、布局上，要求「有頭有尾」的順序發展，重視劇情發展的前因後果與波瀾起伏，使劇情和人物情緒連貫發展，即使生活中橫向發展的矛盾糾葛，在中國戲曲中也要將之拉成排列於線上的先後發展（或並列）的點。²⁷⁰

這種線性的情節發展，表現在外部的特徵上，即是中國戲曲的連場結構。中國戲曲是以場作為基本單位，從開場起，一場戲連一場戲，時間地點迅速轉換，戲劇情節連續變化，直到劇終。在此，宜先釐清的是「場」的概念：京劇的「場次」觀念與元雜劇、明傳奇的「場」並不相同。傳統京劇的結構以「場次」區分為基礎，而其所謂的分場不同於元雜劇與明清傳奇的「分折」「分齣」，「場」是以人物上下為區分基準，從有人物登臺開始算一場的起點，其間劇中人穿梭上下、出入頻繁，只要始終維持「有人在臺上」的局面，就還在「一場」的範疇之內，直到臺上所有的人物全部下了場，才叫一場結束；從臺上所有人物清光再到有人物上場，才算做另一個場次的開始。²⁷¹因此，它的意義和元明戲曲的「排場」觀念也不一樣，排場主要指「表演針對情節所做的設計」²⁷²是表演與劇情的相應，和角色安設、唱腔分布、情節起伏都有關連，而板腔體傳統京戲的「場」則是長短不拘、文武不限，和悲歡喜怒更無牽扯，只是「段落區分」。

釐清「場次」的結構區分後，接著要談的是傳統戲曲（包含京劇在內）的結構，傳統戲以「抒情造境」為美學原則，²⁷³強調的是抒情性，「情感高潮」重於

²⁷⁰ 藍凡《中西戲劇比較論稿》（上海：學林出版社，1992），頁404。

²⁷¹ 王安祈《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002），頁112。

²⁷² 同上，頁113。

²⁷³ 王安祈《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁67、116、117。

「情節高潮」，而所抒之情，有時僅是對於人生各種境遇的些微感觸，並不往思想性、哲理層面上發展，如《貴妃醉酒》、《春閨夢》也就只是一段愁緒的發抒而已，情節簡單，像是「一個特寫、一股意境」而已。唱段和「情節事件的緊張點」並不緊密扣合，「游離」的美學質，使評者無法以「緊湊與否」來談論其結構，這樣的美學精神在中國抒情文學傳統裡有其重要的地位。然而隨著時代的變遷，文化娛樂活動的改變，觀眾進劇院不再是「聽曲」，而是「看戲」的時候，京劇的創作者便不能再耽溺於抒情審美、聆聽唱段的傳統欣賞趣味了，而必須要倚靠著豐富有變化的「劇情」吸引觀眾的目光焦點，在傳統「情感高潮」的結構重心之外，更強調「情節高潮」及衝突、逆轉、發現等敘事技法。舉例而言，「紅樓戲」的《葬花》一場，民國初年梅蘭芳演黛玉時，重心在出場的「西皮倒板」、「慢板」，葬花時的「二六」和後面聽曲時的「反二黃」，沒有什麼情節事件，甚至身段也不多，就從唱腔音樂裡傳遞一股足以令觀眾鬱悶好幾個月的飄零意態。這股動人的力量，不是來自於劇本的情節，而是演員的唱工，因為此段是純粹抒情的段落，唱不出這股神韻的演員，是不敢動梅派《葬花》的。但王安祈在 1990 年新編《紅樓夢》²⁷⁴時，並非將《葬花》做為單獨的抒情段落來處理，而是將《葬花》放在連串的情節中包裹處理，即：以紗幕分割前後兩層舞臺，黛玉（魏海敏飾）在紗幕後以慢動作葬花，而寶釵（朱傳敏飾）以正常速度在前面正場撲蝶，動作之間交錯著王熙鳳和賈的不軌情事，再以寶釵的嫁禍接回黛玉葬花唱段，²⁷⁵透過層層動作、情節的包裝，讓戲不覺單調。

新編京劇的敘事結構，更接近的是西方戲劇的板塊接進式結構，將故事段落和情節事件調整、擠壓成幾個大的板塊，讓事件的發展，矛盾的糾葛都集中在這個板塊之中，以數個板塊的接合來完成整個故事劇情的發生、發展和終結。²⁷⁶由傳統的點線串珠結構，向西方板塊式結構轉變的關鍵點來自俞大綱的《王魁負桂英》（1970）一劇。²⁷⁷該劇的一開始，省卻了傳統戲曲裡焦桂英與王魁的相識

²⁷⁴ 該劇由「盛蘭國劇團」演出，劇本收入於《國劇新編——王安祈劇集》。

²⁷⁵ 參見王安祈〈枝蔓與嚴實——以《紅樓夢》為例談傳統戲和新編戲的人物造型〉，《PAR 表演藝術》，2003 年 5 月，頁 17。

²⁷⁶ 藍凡《中西戲劇比較論稿》（上海：學林出版社，1992），頁 404。

²⁷⁷ 俞大綱以文人學者身分從事編劇工作，存世共六部劇作，分別為《李亞仙》、《王魁負桂英》、《楊八妹》、《兒女英豪》、《人面桃花》、《百花公主》。六部劇作中，《楊八妹》是替「大鵬」所編寫的競賽戲，該劇乃是為祝賀政治人物壽誕之作；而《百花公主》為俞氏遺作，後由高直三

過程，而直接從王魁高中寫起，隨後緊接著【訣院】一場，直接切入矛盾衝突的高潮點，在一片喜慶賀壽的場合裡，桂英接獲的不是王魁前來迎接共享榮華富貴的家書，而是「紋銀三百兩了結前緣」的一封休書，在母親與眾人的齊聲祝福、豔羨聲中，焦桂英只能強顏歡笑的與眾家姐妹和淚試嚴妝，以喜顯悲增加戲劇張力。這種直接切入戲劇衝突，以喜寫悲的寫作技法，早見於大陸戲改以來的新編作品《楊門女將》（1960）（改編自揚劇《百歲掛帥》（1959）），劇中第一場【孟焦報急】以簡單的四句唱交待情況，烘托氣氛後，隨即快速進入第二場【壽堂驚變】，直接進入衝突高潮，太君壽誕之日接獲的不是壽誕賀禮，而是親身兒子的死訊，以喜顯悲，以生襯死，戲劇張力十足。

這類敘事技法與情節結構迥異於傳統戲曲敘述性的點線結構，反而類同於西方戲劇的敘事技法。然而兩者源頭固然都指向西方戲劇，不過兩岸所承接的對象卻不盡然相似，戲改的編劇技法受中國話劇影響較深，而中國話劇是在取法西方戲劇後再加以民族化而成。所謂的民族化，即是加入中國傳統戲曲的抒情美學，因而中國話劇既有東方抒情精神，又有西方的戲劇結構及敘事技法。《楊門女將》即是如此，雖然運用西方戲劇以喜顯悲的敘事技法，以製造情節張力，然其主要的抒情精神仍是東方戲曲的，劇中的高潮出現在最具歌舞性，最易載歌載舞的地方，如第十場的【探谷】，而非是情節的衝突矛盾所在。而臺灣新編京劇的情節結構從俞大綱開始，即直接師法西方戲劇結構，劇中的高潮點同時是情節與情感的雙高潮。

二·何謂敘事時間

西方理論家對敘事時間的探討，有「閱讀時間」與「情節時間」；「故事時間」與「演述時間」；「編年時間」與「小說時間」；「被講述故事時間」與「講述時間」之分。大致來說，「故事時間」、「編年史時間」、「史實時間」、「被講述故事時間」都指事件的自然時序。而「情節時間」、「小說時間」和「演述時間」、「講述時間」

執筆編修完成。六部劇作中，較常被搬演的為改編自唐人小說《李娃傳》、元雜劇《曲江池》以及明傳奇《繡襦記》而來的《李亞仙》與《王魁負桂英》二劇。其中《李亞仙》一劇，王安祈曾於2007年加以修編由「國光劇團」演出。

則有所不同，前者更多考慮如何把同一情節線切斷，提前挪後，重新剪輯組合；後者則考慮把不同情節線打碎，重新拼湊，交叉使用。²⁷⁸就此來說，本文所討論的時間主要是指「情節時間」，不過有些劇作的情節時間並未出現重要轉變，那麼討論將回歸於大概念的「敘事時間」與「故事時間」上。

新編京劇與傳統京劇在情節時間上的最大不同，在於打破直線、順時鐘的情節時間。而敘事時間之所以能夠突破傳統的線性時空，其主要原因又與敘事結構的變化息息相關，由於敘事結構的多元化，連帶也使敘事時間能夠擺脫傳統戲曲的規範。因此，本節將二者並列一起討論，以期能較完整呈現新編京劇敘事模式的轉變樣貌。傳統戲曲的敘事時空是一種線性時空，無論是在情節時間或是演述時間上來說都是，每一劇作中均有一條貫穿始終的時間線索，而空間則是這條線索上展開的若干點。線性的敘事時空串起一個完整的情節，即使是同一時間內不同空間發生的故事，作者也往往把故事段落打碎，讓情節按直線順序排列發展，敘事時間重複成爲常用手法。《張古董借妻》一劇，張古董深夜與客被困甕城之中，內心熬煎揣度著妻子在友朋岳婿家是否會做出不倫之事；緊接在此情節之後，是張古董妻深夜與張古董朋友被鎖於屋舍之內，妻子揣想著即使兩人並未做出任何不軌之事，也已難保清白之名，因此決意坐實兩人的夫妻關係。這二段情節，其實指涉同一時間，只是發生在不同空間而已。這樣的敘事結構強調的不是戲劇衝突在空間的展開，而是故事情節的連貫性；敘事時空不重橫向交叉，而重縱向排列，場與場的轉換銜接依靠劇中人敘述性臺詞，上下場及動作表演來完成。也就是說中國傳統戲曲的時空敘事是一種線性流動的敘事結構，追求故事的完整統一。²⁷⁹在線性時空的敘事結構之下，人物的行爲動作與內在情緒，都是不斷往前推進的，雖然也可以用擴述的方法，將時間凝止，讓人物好好抒發內在思緒；或用概述的方式，簡單交待或跳過一些無關的事件；或者用人物的唱念，將過往的事件演述一番，而這些都不過是劇作家追求敘事技法上的變化。整體來說，並沒有真正觸及到「情節時間」的轉化。「情節時間」的轉變尚有待於新編京劇《金鎖記》一劇，才有較明顯的轉變。

²⁷⁸ 關於情節時間與演敘時間的區別，在陳平原《中國小說敘事模式的轉變》一書中的第二章〈中國小說敘事時間的轉變〉中有提出簡明的例子說明，可參照。見該書頁 34。

²⁷⁹ 蘇永旭《戲劇敘事學研究》（北京：中國戲劇出版社，2004 年），頁 102、103。

三·新編京劇的敘事結構析論

(一) 跳躍式的板塊式結構及敘事時間：《天下第一家》

新編京劇敘事結構的第一個重大的轉變點是從傳統戲曲的點線串珠結構轉向西方的板塊式結構，而這之中的轉折點除了上文提及的俞大綱《王魁負桂英》一劇外，「國光劇團」於 2008 年重新搬演的競賽戲作品《天下第一家》也是此時期的代表作品。

《天下第一家》是貢敏²⁸⁰民國 78 年為海光所編之競賽劇本。該戲的情節結構，同樣也是板塊式結構，各板塊之間的情節呈現跳躍式進展，而非傳統戲曲般順序漸進，因而乾隆下江南後，先是遇到剃頭的王師傅，接著義助賣身葬父的應小蟬，然後因在太白樓吃酒食沒錢付賬，而與店家大打出手，並結識了也想幫助應小蟬的周日青。問題解決後，乾隆為其二人作媒，並收周為義子。接著情節便轉至乾隆於路上看到「天下第一家」門匾一事。然後又跳至海寧陳家祭奠，點出「滿漢本無事，庸人自擾之」並決定修纂《四庫全書》一事。事件彼此之間，沒有緊密的關聯性，因為板塊式結構的矛盾衝突主要是在「塊」內的網狀交織，因此橫向的切面極大，情節則是以板塊的形式跳接進展，而不以點狀形式排列在線上，因此每一場次有其懸疑、衝突與小高潮。此劇共六場，六場各有其各自不同的事件與懸疑高潮，由此層層堆疊出最後的「身世之謎」的高潮。

場次	地點	事件	高潮、懸疑、小收束
第一場	行圍狩獵	劉墉與紀曉嵐以羔	乾隆怒而上馬→二人性命如何？

²⁸⁰ 話劇科班出身，電影學徒出身，京劇票友出身，電視劇無師自通的貢敏，自小隨父親看京戲，然而卻在 15 歲那年因為曹禺《原野》一劇而與話劇結下不解之緣，17 歲那年投入軍中參與話劇演出，來臺後屬於十一師的話劇隊「飛馬劇隊」，在政戰學校期間並結識了李曼瑰、齊如山、聶光炎等人，悠遊於戲劇與戲曲之間。早期作品為戲劇、廣播劇、電影作品，而後才跨界軍中競賽戲的編寫，雖自謙為京劇票友出身，卻創作了八部京劇作品，包括：民國 55 年為海光所編的《忠烈睢陽城》（又名《大唐中興》）；75 年為海光編寫《新花木蘭》（一名《木蘭辭》），並修編《新紅梅閣》；76 年為海光修訂原由楊向時所寫的《風雲采石磯》；77 年為海光編寫《貞觀圖》，並與濮德玠聯合修編京劇劇本《梁山伯與祝英台》；78 年為海光編寫《天下第一家》；87 年為國光劇團撰寫《媽祖》一劇。其中除了《新紅梅閣》、《梁山伯與祝英台》、《媽祖》不為競賽戲而編，其餘皆是為海光參與軍中競賽戲而編寫，其中《貞觀圖》、《天下第一家》為全新編寫。本文所採的劇本為民國 78 年為「海光」所編寫的最初版本，至於其民國 96 年因應「國光劇團」重新搬演而做的修編本，則用以參考。劇本資料來源為國光劇藝資料室。

		羊跪乳曉諭乾隆	乾隆對自己身世之謎的態度
第二場	江南	乾隆私訪江南，傳密詔與劉、紀二人	密詔內容為何？
第三場	江南	安排剃頭師父點出乾隆身世已在民間流傳的沸沸湯湯	乾隆被混混盯上，不知性命安危如何？
第四場	江南	熱鬧的打鬥戲，以及乾隆於酒館、大街之上遇危難	千鈞一髮之際，樵夫周日青相救→周日青是誰？乾隆如何報恩？
第五場	劉墉門前	乾隆與劉墉二人於劉家門前相遇，乾隆要問劉墉私下回家之罪	紀曉嵐以巧言機辯化危為安
終場	海寧陳家	乾隆趕至海寧時陳閣老已逝	乾隆要改易服色，陳鳳姑、劉、紀三人力阻不可，並點出「天下第一家」其意不在政治身分地位之高低而在行倫理教化的有德之家。

本劇的六個場次，每場結束時都有個小收束，或是直接以懸疑為結。下一場次的開始，不在於解決上一場留下的懸疑，而是另開啓一個事件，重新安排衝突、懸疑，再一個小收束為結。乾隆南下江南尋求身世之謎的故事情節，被擠壓在六個板塊之中，並以這六個板塊的接進來完成整個故事劇情的發生、發展、終結。全劇沒有任何的冗場，即便是乾隆下江南後遇到的剃頭師父、賣身葬父女、仗義助人樵夫等，看似鬆散的情節，卻也隱藏了滿漢族群關係的辨證，並於最後扣合「滿漢本一家，庸人自擾之」的乾隆身世之謎的解答，以結構的安排及敘事技法來說，《天下第一家》的「有話則長，無話則『無』」的敘事技法，比傳統戲曲「有話則長，無話則『短』」，又更為接近西方話劇的編劇方式。

（二）對位式結構及圓形迴環的敘事時間：以《羅生門》為例

新編京劇在敘事結構與敘事時間的第二個重要轉向，觸媒來自：大陸「戲改」以後作品的來臺示範演出，以及西方文化思潮的影響，《羅生門》與《荒誕潘金蓮》二劇即是二者交互影響下的作品。

《羅生門》的敘事結構，筆者以「對位式結構」名之，而這乃是借鑑音樂術語而創發。在音樂範疇裡，「對位」主要是指「同時進行不同的旋律」，它和「和聲」的聲部最大的不同在於對位比較強調每個聲部保持自己的「旋律性」，不像和聲那樣有依附性。對位的每一個聲部都相當的完整，獨立聽起來不會是飄忽支離的旋律。因而所謂的「對位式結構」指的便是同時進行不同的敘事，不過，由於音樂與文字屬性上的差別，音樂可以同時有多聲部的進行，文字卻得一件件交待事件的經過，即便這些事件是同時發生的。因而對位式結構的「同時進行不同的敘事」，在文字的呈現上以及舞臺的實踐上仍是一件件敘事，不過，與傳統的直線敘事的最大差別在於：這些敘事都是針對同一件事情，同一件事情由不同的敘事角度來完成，看似相融卻又各自獨立。「對位式結構」的另一特徵是故事敘述者與作者的聲音交相重疊，誰也壓制不了誰，於是多聲敘述便在爭論、質詢與對話中交織出來，從而形成所謂的複調。雖然故事敘述者也是由作者所創造，然而在文本創造的過程中，卻能與劇作家彼此對話甚至交互完成。²⁸¹新編京劇中採用「對位式結構」做為敘事結構的劇作以《羅生門》為典型。

《羅生門》以「竹林中的不可靠聲音」為敘述主軸，劇作家的聲音與故事敘述者的聲音相互重疊，三段敘述中的每一個敘述者都在試圖陳述、理解自己所說的故事與觀點，並做出不同意義的闡釋，雖然他們的敘述往往相互矛盾、相互衝突。全劇的重點不在找出命案的兇手，也不在對「誰是誰非」做出評判，透過三段敘述，劇作家要傳統的命意是——「言說的不可靠」。因此書生、女人和強盜三者的敘述功能不在於使情節向前推移，而是形成了一種圍繞「主題」中心的結構形式。簡單的說《羅生門》一劇整體上是一種對位結構的敘事模式，也就是說

²⁸¹ 王安祈談論崑曲《牡丹亭》一劇時，分析杜麗娘「游春、賞春、傷春、惜春、思春」的心路歷程時提出，杜麗娘是在唱程、賞春惜春游園過程中，逐步發現自我，認識自我。曲文演唱是一段尋幽訪祕、內在深旋、鉤掘靈魂底層終而認識自我的過程。編劇之筆，不是描述筆下的人物，而是讓筆下人物經由鉤掘探索，自我完成。參見王安祈〈台灣新編京劇的女性意識——從女性形象為何需要重塑談起〉，收於杜長勝主編《京劇與中國文化傳統——第二屆京劇學國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2008年）。

劇中三個角色（男人、強盜、女人），針對同一個主題（竹林中的命案）所陳述，而陳述的內容彼此又相互呼應與平行，他們對竹林中的命案，陳述了自己的觀點與評價，三人的敘述彼此之間相互獨立、平行卻又隱約相呼應，頗類同於音樂上的「對位」旋律，因此，筆者挪用音樂上的名詞，以解釋該劇針對同一主題而開展的三段敘事結構。

	主題	陳述	殺人者
男人	男人因何被殺？ 怎麼被殺死的？ 殺人者是誰？	強盜覬覦女子的美貌，男人為保護妻子與強盜奮戰，不幸遭強盜暗算。	男人自殺
強盜	同	男人不懂憐香惜玉，懦弱畏縮。暗算強盜不成，為強盜所殺。	強盜
女人	同	為強盜玷污後，受不了男人的鄙視眼神，加上女性的自覺意識，於是殺了男人。	女人

三段敘事，每一段都是命案現場的重現，因此上這三段敘事的故事時間是一樣的，即是「命案發生經過」的這一段時間。從敘事學來說，敘事時間是一種線性時間，而故事發生的時間則是立體的。在故事中，幾個事件可以同時發生，但是話語則必須把它們一件一件地敘述出來；一個複雜的形象就被投射到一條直線上。²⁸²然而此劇敘事結構卻是以三段話語來交待一個（命案）事件發生，每一段話語都是在陳述「命案發生經過」，敘事時間隨著三個劇中人的陳述，一次次的回復到命案的發生時間，成爲一種圓形迴圈結構。資訊科學領域的「迴圈」，指的是重複執行一段特定的程式，直到某條件滿足爲止，此劇中男人、女人、強盜的每一段敘事，都讓故事時間回到圓點，重新啓動。這一段段重複執行的特定程式，無非是爲了滿足編劇所設下的條件——從三人不同的角度立場來辨證真理真

²⁸² 茲韋坦·托多羅：《敘事作爲話語》，中譯文刊於《美學文藝學方法論》（北京：文化藝術出版社），1985年。

相的難明、人性的幽微難測。也就是說，敘事結構決定了敘事時間的樣態，對位式的敘事結構與圓形迴圈的敘事時間，形成了三股重疊的同心圓敘事時間結構。全劇的故事時間在第一次書生的敘事之後便呈現近似「停頓」的狀態，因為觀眾已經知道「發生了什麼事」(What happened?)——「竹林凶案」的來龍去脈。然而敘事時間仍然不斷前進，即便妻子與大盜的敘事不斷的讓故事時間回到原點，敘事時間仍然進行著，因而妻子與大盜的敘事重心，很明顯不在還原故事、情節的拼圖，而是開啓「接下來呢？」(What is going to happen?)的懸想。「接下來呢？」誘發了觀眾的好奇心與刺激感，在一步步迫近、揭露謎底的過程，引發觀眾思考、質疑「話語」的可信度。

(三) 後設結構與敘事時間、故事時間、情節時間的錯位：《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》

1. 《荒誕潘金蓮》：劇場女導演、局外人的評點

「後設」是從英文的詞首 meta- 翻譯過來的。這個詞的意思，就是「高一個層次的」，也就是說從兩個（或以上）的層次來看同一件事。廖咸浩在〈失焦的叛逆〉文中對「後設」一詞有簡明扼要的說法：²⁸³

在後設作品中，作者（當然未必是作品真實的作者）在創作時心中各種論述的交戰，都坦然呈現，並一一成為故事的一部份，目的是要以此凸出創作過程中作者的選材取角並非自然而然，而是有所為、有所不為；作品所呈現的更不是天經地義的真理，而是各種意識型態（經意或不經意）交織影響下的產物。

也就是說後設技法，是（劇）作家刻意在劇中呈現各種論述，以凸顯劇作旨意，（劇）作家甚至可以邀請讀者（觀眾）一起參與作品的完成，甚且挑戰讀者的閱讀習慣。²⁸⁴《荒誕潘金蓮》一劇便是劇作家有意邀請觀眾一起參與作品完成的例

²⁸³ 廖咸浩〈失焦的叛逆〉，《表演藝術》第28期，頁72。

²⁸⁴ 關於「後設小說」的特徵，據張惠娟(1956-)在〈臺灣後設小說試論〉一文的歸納，可包括為：(1)反現實；(2)在小說中談論創作；(3)暴露謀篇的過程；(4)使用括弧，形成兩種聲音；(5)特別意識讀者的存在，力邀讀者介入作品，跟作者一起進行文字遊戲；(6)甚至挑

子，王安祈將此劇的「局外評點」的敘事技法，歸結於「編劇深刻體認傳統戲曲疏離本質後有意識的誇張運用」。²⁸⁵然而回歸於該劇的敘事結構來看，此劇由三部分組成：戲中戲的部分演的是潘金蓮與她的三個男人；戲外戲則是古今中外人物，如賈寶玉、安娜卡列尼娜等人對潘金蓮一生遭遇的評價；而這一切都統籌在現代劇場女導演手中。劇作家藉由「現代劇場女導演」一角所開啓的，不僅僅是在展現傳統戲曲的「疏離」美學本質，更重要的是與觀眾的對話，有意的引發觀眾參與作品的完成，重新審視、思索這個早被視為淫婦代表的潘金蓮是否真有如施耐庵《水滸傳》筆下所描繪的如此淫蕩，因而此劇不單單只是在敷演潘金蓮的一生而已，更多是在藉由古今中外人物的對話，喚起觀眾的反思；劇中局外人的評點敘事也具有同樣的用意。導演鍾傳幸曾言及改編的意圖在於：安排戲外戲人物以及劇場女導演跨國越州地集聚一堂，最主要在以不同的立場，不同的觀照，各抒己見，相互討論比較。²⁸⁶

此劇所開展的對話層次，至少有四層：第一層是舞臺上的劇中人彼此的對話空間；第二層是戲外戲人物與戲中人的對話；第三層是作家與施耐庵的對話，第四層是劇中人、戲外人、導演、作家與觀眾所共同交織而成的對話空間。之所以能夠在舞臺上呈顯這樣多層次的對話，取決於後設的結構技法；而導演鍾傳幸以「重新評價」、「當代觀點」、「女性意識」為出發角度在原劇作基礎上進行修編，則進一步擴大了古今的對話哲思，無論劇作原意在重新審視潘金蓮或是導演的以潘金蓮做為思辨古代婦女命運的代表，都顯示當代新編京劇力求跳出傳統戲曲的單一儒家價值觀，試圖從劇作的核心本質，進行哲學性的思考辨正，以貼合現代人的精神思想。正如王安祈所下的註腳一樣：《荒誕潘金蓮》一劇的主要意義在於將這些古今中外的婦女衛道人士加以聚集在一起，使各種不同的觀點思考並陳臺前，以引發觀眾的思索重探。²⁸⁷

此劇的舞臺敘事，值得一說，因為劇本多層次的對話思索，也落實於 2007 年重新搬演的舞臺敘事上。舞臺設計者使用了三階梯式的平臺，以平臺做為潘金

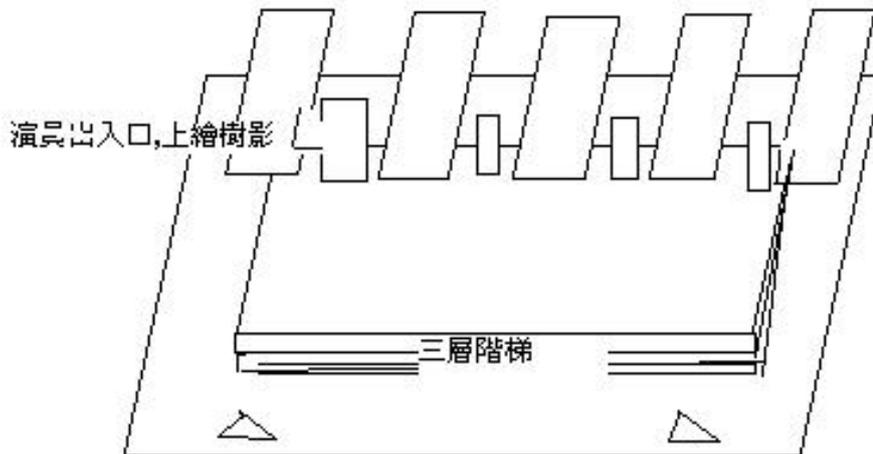
戰讀者的閱讀行為等等。

²⁸⁵ 王安祈〈曲／戲迴旋路〉，《表演藝術》第 27 期，頁 10。

²⁸⁶ 參見《潘金蓮》演出節目手冊，頁 5。

²⁸⁷ 王安祈《傳統戲曲的現代表現》，頁 126。

蓮本戲的表演空間，而戲外戲的人物，像賈寶玉、武則天等人則位於上舞臺空間，位處在階梯之下，於是國家戲劇院的舞臺之上，便有了至少二種的空間，古／今的空間，戲裏／戲外的空間，以下為筆者簡單的繪製圖：²⁸⁸



圖中打三角形的地方是戲外戲的人物所站的位置，他們多數時候是以旁觀的角度站立一旁，靜觀古事；有時則與在三層階梯之上的劇中人直接對話，產生古今交流；也有時「不小心」跑到三層階梯之上，產生古今時空的交錯，開展另一對話空間；甚至有時也直接面對觀眾，將觀眾融入戲中人、戲外戲的演出之內，形成

288 1994年版的《潘金蓮》在舞臺空間的設計上，以平面式的舞臺為主，靠紗幕及演員的走位來區隔劇中人與戲外人物的分界，可以簡單示意如下圖：



導演展現的舞臺空間哲思主要在於以投影的方式，於布幕之上投射具象徵意涵的自然景觀，以呈顯劇中人物的性格、心境，就戲裏戲外的分界來說，並未刻意加以區隔。

觀眾與劇中人物的對話交流，多層次的對話、哲思是此劇的結構特色，而舞臺美術精確地抓住了劇作意涵，以具區隔性的平臺區別古今、戲裏戲外時空。藉由平臺上、下二方人物所處的不同表演區的言語錯置、對話，產生古今對應的舞臺時空，將導演與觀眾置放於同樣的發聲空間（即當代、現今的時空），導演如同觀眾代言人的角色站在舞臺上與（古代）作家爭論女性在傳統社會的身分地位與評價，進而達成了導演編導此劇的意圖——以潘金蓮思辨古代中國女性的命運。

後設結構由於具有多層次的思索、對話，時間軸序也因此隨著結構的轉換而改變。以此劇的時間序列來說，便是在敘事時間與戲中戲的情節時間、故事時間三者之間交錯。劇作家刻意交錯敘事時間、故事時間以及戲中戲的情節時間，以達成三層劇作結構彼此相涉、互相牽連的效果。故事時間序列的基本設定，類近一種過去式時態結構。「發生了什麼事？」（What happened?）是讀者在閱讀時的基本預設。讀者閱讀中的每一刻都在進行著回復還原的動作。所謂回復還原的動作，是一種拼圖的行為；讀者想著一個秩序井然的完整樣貌做為結果，取捨敘事話語上每個局部，專心一致的排回那個順時的時間鏈。在這樣的敘事結構中，情節構成的事件鏈就是敘事整體的重心，因而只要故事得以還原，同一故事搭配不同的敘事話語仍是同一故事。因此《太平廣記》的〈白蛇記〉、《清平山堂話本》的〈西湖三塔記〉、《警世通言》的〈白娘子永鎮雷峰塔〉、《義妖白蛇傳》，只要情節出入不大當然可以算是同一個白蛇故事，算翻譯成電影、京劇、舞臺劇、現代舞……，它們都是同一個白蛇故事，不過包裝不同罷了。²⁸⁹

以此來看《荒誕潘金蓮》一劇，說穿了仍屬於「水滸故事」的一脈，然而劇作家卻巧妙的利用後設技法、文體的互涉，使該劇既有傳統戲曲美學的「間離」效果、「評論」文體的思辨特色，又有後設技法的自我觀看省思。也就是說此劇的故事時間與傳統「水滸故事」是一樣的，然而透過局外人以及劇場女導演等人的參與介入，使該劇的「時間」隨著敘事結構在古、今軸上跳動，時而是情節時間，時而是故事時間，時而又是在敘事時間。故事時間和情節時間同屬於故事層，而敘事時間則屬於敘事話語層，此劇的敘事時間由現代劇場女導演來統籌；故事

²⁸⁹ 黎慕嫻〈敘事時間感做為審美問題〉，《文學前瞻》第五期，2004年7月。

時間主要是以「戲中戲」為主；而當局外人加入劇中與戲中戲的人物展開對話時，時間則回到情節時間。「時間」軸度在敘事時間、故事時間與情節時間來回不停游走，三道時間軸序相互交織，看似紊亂，卻又井然有序，而這一切都有賴於清晰明確的敘事結構。

2·《閻羅夢》：相互觀看的三層結構與夢境、現實時間的交錯

從新編京劇的敘事結構與時間來看，劇作家有意的利用下面兩個面向來突破傳統：其一，沿襲傳統「引夢入戲」，藉由夢境來打破現實的時間軸序，並以夢呈顯主人翁的內心意識，但在「真實時間」與「夢境時間」的組織架構上，又比傳統來得複雜，可以《閻羅夢》為代表；²⁹⁰其二，從人物的意識著手，以刻劃人物內在心理欲望為主軸，時間軸序順著人物的意識流動而流動，時而現在，時而過往，情節時間呈現扭曲、變形，《金鎖記》一劇即是。二者之間，較常被使用的還是「引夢入戲」的模式。

《閻》劇雖沿襲傳統「引夢入戲」，但在敘事結構和時間上則較為複雜。傳統引夢入戲主要是將夢境做為情節結構之一，主人翁入夢之後，情節時間便全然是夢境時間，戲中的夢境時間不與真實時間相涉；夢醒之後，情節結構、敘事時間才又回到現實世界，繼續向前推移不再與夢境相涉。《閻》劇的特出之處便是在三層環形的情節結構與時間的交錯，本劇的情節結構由三部分組成：分別是患難夫妻的陽間，這是外層；逞才判命的陰間，這是中層結構；鬼魂輪迴的三世，是為內層結構；情節時間上也因此有三種時間軸度同時進行：其一是劇中的真實時間，其二是夢境的時間，其三是鬼魂的輪迴時間。劇中的「真實時間」從跨馬遊街開始，到司馬貌途中被杖打，客棧瀕死，入夢，夢醒，最後繼續逐夢為止。「夢境時間」則是司馬貌掌管閻殿，當半日閻羅的六個時辰。鬼魂的「輪迴時間」

²⁹⁰ 描繪夢境的劇作，又可分為夢戲，以及以夢入戲兩種。前者可以《南柯記》、《黃粱記》為代表，兩劇分別取材於唐傳奇，夢中經歷的事件才是該劇的敘事主體，劇作家寫作旨意在「以夢証道」，敷寫人生如夢。後者，最有名的莫過於《還魂記》（又名《牡丹亭》）。《牡丹亭》以「夢」開展全篇情節，劇中杜麗娘一夢而亡，成為後世「情至」的表徵。《牡丹亭》的性夢，是杜麗娘情竇初開的表徵，唯在敘事時間上仍是採用線性的時空敘事，未能以此開展杜麗娘內心欲望與潛藏意識的流動。1931年程硯秋推出改編自唐杜甫《新婚別》一詩的《春閨夢》，與傳統戲曲的「夢境」在敘事模式上的最大轉變是從以情節為主的敘述轉向氣氛、背景的營造，然而僅是點到為止。且該劇也同樣也未能在敘事時間上有所突破。

長達上下數百年，從楚漢相爭至宋太祖奪取南唐後主天下爲止。而這三層時間又都統攝於劇中的真實時間之內。舞臺以燈光區分成兩區，分別是客棧妻子所在的陽界與森羅閻殿的陰間，人界與鬼界並存於舞臺上，閻君則自由穿梭於人世／陰間，拉牽起夢境時間與真實時間的結合；而上下數百年的鬼魂輪迴又與司馬貌半日閻羅的夢境時間相牽涉。三者彼此相互交流牽涉，共同構築了《閻》劇的情節時間。

就情節結構來說，內外中三層結構，除了中層結構較不穩定外，內、外兩層呈現相對穩定狀態。內層的鬼魂的輪迴結構實可視爲「戲中戲」的結構，與《荒誕潘金蓮》一樣，劇作家皆是借用「戲中戲」的後設技法來傳達劇作理念，²⁹¹三世輪迴裡的眾魂靈劉夫人、關羽和曹操各自思考自己的人生處境與歷史定位，靈魂的自剖與自我觀看是典型的後設技法。而就結構來說，眾魂靈無論觀看自身或他人（如「未央宮韓信被害」一場，王安祈以老戲爲底本重寫未央宮的情節，讓項羽於陰間觀看生前對手韓信的人生終局），都沒有突破內層結構的框架。中層結構爲森羅閻殿也是新舊閻君所在之處，這層結構是最不穩定的，因爲新、舊閻君可以自由穿梭於內外層結構，不僅觀看，亦涉入其中，如司馬貌於陽間（此時的司馬貌還是魂靈，因此沒人看得見他）觀看改扮成算命師的老閻君與其妻之間「放他死路一條」的對話；又如老閻君一直於暗處觀看著司馬貌這個新閻君的判案等。外層結構的汪氏則安分地待在日常生活中，並未有任何逾越情節結構之事。²⁹²正是這樣的結構，讓《閻》劇跳脫了傳統的「夢戲」結構，擺脫「宗教度化劇」的敘事模式，甚且透過魂靈的自我剖析與陰陽兩世的對話，拓深了劇作的內在哲思。

就全劇的結構以及情節時間的流動來看，鬼魂的內層結構與閻君所在的中層結構之所以能夠互相構通交流，實因司馬貌這個新閻君往往無法克制自己介入魂靈的輪迴時間使然。大者如魂靈輪迴的第二世「關羽華容道放走曹操」一場，劇

²⁹¹ 此劇原是由陳亞先編創，後經王安祈修編，修編本與原著劇本差異已大，本文所採用的劇作則以王安祈的修編本爲主。兩者之間的差別在林幸慧〈臺灣戲曲學界對京劇文本創作的影響：由《閻羅夢》的映象說起〉一文有明確的辨析，可參考。該文收於《民俗曲藝》第160期，2008年6月，頁123-168。

²⁹² 參見林幸慧〈臺灣戲曲學界對京劇文本創作的影響：由《閻羅夢》的映象說起〉一文，頁140。

作家藉司馬貌的視角來陳述，寫司馬貌於陰間觀看自己所判的曹操與關羽以及劉夫人三者之間的恩怨糾葛，並涉入了自己的觀點評論；小者像是輪迴第三世李後主欲服毒自殺時，新閻君司馬貌試圖介入而被老閻君阻止。新閻君司馬貌既是觀看者同時也是被觀看者，「觀看」與「被觀看」兩者在司馬貌身上是相對性的而非絕對的，透過客體的相對性，劇作家要點出的無非是人生沒有絕對的真理或天理。

而劇中的外層結構與中層結構，以及真實時間與夢境時間之所以能夠相互滲透、情節得以交叉進行，也是仰賴於中層結構的閻君在陰陽兩界穿梭（主要是老閻君），藉由人物自由在空間來去，達成時間的移轉，算是傳統戲曲「景隨人走」表演敘事在現代劇場的變形。傳統戲曲流轉自如的時空特性，很大部分仰賴於演員的唱詞念白、科介動作以及長久下來和觀者之間的默契，現代劇場加入燈光、舞美之後，時空的移轉毋須再依藉演員的唱念作舞，舞臺上燈光、布景已清楚昭示陰間與陽界的區隔，閻君穿梭陰陽兩界，其意義自然不是再現傳統戲曲「景隨人走」的表演美學，反而是藉由閻君溝通陰陽兩界在空間、時間上的區隔，從而使陰界、陽世形成真實與虛幻的照映。「陰間」本質上是虛空的，一般人無法體會到它的實存，也可以說「陰間」只存在人的意識或心中；而陽世是我們所生活的空間，它是真實存在的空間，然而司馬貌在這個空間中所要追尋的卻是「理想的」、「虛幻的」人間公理；而虛存的陰間，閻王所揭示的道理卻是最貼合「真實」的人生哲理。透過陰間與陽世的交互觀照，劇作家要探索的哲思，似乎不僅僅是公道、才命等生命價值、人生意義而已，還有真實與虛幻之間的矛盾、對立、相生等關係。

	陽世－司馬貌 (實有空間)	陰間－閻君 (虛存空間)
公理、是非	賢愚居其所，善惡得其報	善惡只在人心，不在天地之間
才命、世情	命隨才轉，天機巧妙	才有所偏，命有所限
	理想	現實

因此，司馬貌於夢醒後仍執迷求官，繼續追求知識份子學而優則仕的理想，除了如編修者王安祈所言的：「是全劇在否定生命價值之後所提出的人生意義」，²⁹³卻也隱約讓人感受到劇作家在表象嬉笑嘲諷的背後，所揭露的善惡報應終如鏡花水月般虛幻，而陰間正義的輪迴果報，最終也只徒留大千渾沌。人生亙古的蒼涼，真理、公道的難尋，「虛空」成了全劇終了之遺響，因而無論結局是司馬貌繼續執著求官或是大徹大悟、困頓隱居，最終留給觀眾的都是虛幻難辨、真理難明的人世。

（四）散文式結構及凝滯的情節時間：以《三個人兒兩盞燈》為例

「散文式結構」可以俄國契訶夫《海鷗》、《三姐妹》和高爾基《在底層》等劇作為代表。²⁹⁴它的特點是：「場景集中而無需多變，人物之間的關係不必緊密，以及人物之間錯雜的各色各樣矛盾、衝突分散而不集中；劇中往往難找出邏輯高潮，但可有情緒高潮，因為全劇的主題在一個統一的氣氛和情調中體現出來。」此外，散文式的劇作還有一個最大的特色便是完全以「寫人」為主，劇中人一般都無需從屬於或導向某一兩個集中的衝突，每個人都有自己獨立存在的價值。²⁹⁵劇作家運用大量的看似游離於貫串動作之外的細節，來雕塑出一個個鮮活的角色人物形象。新編京劇《三個人兒兩盞燈》即是屬於此類劇作，該劇上半場作家將筆觸集中描寫宮女雙月、廣芝、湘琪三人的月夜伴坐談心以及彼此對鏡畫眉、整飾儀容待朝君的忐忑心情，曲文只在勾描人物心境，直到下半場才開始出現衝突、動機以及劇情的推進。而推動全劇情節進行的關鍵軸心則在於雙月征衣藏詩一事，也就是說該劇的敘事主軸圍繞於「情感的追求與依託」上。情節結構不以表面的緊張、人與人直接的碰撞衝突為主軸，而是以人物細膩真實的內心世界，或整個特殊時代的背景氣氛與象徵意義為主。

由於上半場敘事主軸在於人物性格的深化與情感的凝鍊，因此上半場情節時間幾乎呈現凝滯狀態，日復一日，宮女的生活除了話語的交心、容貌的裝飾外，整日無所事事，情節時間的停頓、凝滯呈顯的是宮女們同樣生活的不斷反復，昨

²⁹³ 王安祈寫於《閻羅夢》劇本之後的〈附記〉，收於《當代戲曲》，頁 496。

²⁹⁴ 孫惠柱《戲劇的結構》第一章，（臺北：書林，1995 年），頁 34-39。

²⁹⁵ 同上註，頁 41、42。

日與今日，今日與明日，同樣的生活模式不斷在代代宮女身上複製。下半場則偏向情節高潮的營造，情節時間開始流動，從塞外藏詩征衣為陳評所獲開始，到最後雙月、廣芝共依李文梁生活為止。中間歷經人生的生死交關、心靈的追尋皈依：湘琪的自沈井底；玄宗皇帝不僅不追究二人之過，還出人意外的將雙月許配給陳評；陳評新婚不久後離世，雙月再嫁李文梁；玄宗決定放還宮女，廣芝亦選擇離開，宮門前雙月、文梁迎廣芝共同生活。上半場劇作家共用了十景，篇幅佔全篇 1 / 2 強，可是敷演的只是後宮宮女的日常生活樣態；下半場用了五景，每一景都有事件、衝突，高潮不斷，觀眾也看得目不暇給，來不及喘息。劇作家上半場以幽淡的崑曲之筆描繪人物內心的愁思、願想與哀傷，塑造出一個個具有活潑潑生命的後宮宮女；下半場則轉向西方戲劇結構，緊湊的節奏與行動疊堆出一波波的高潮。由於，這些宮女的人物性格在上半場即已相當完足，下半場的矛盾、衝突、高潮更多是爲了戲劇上的效果，而不是爲了突顯劇作旨意或是展現人物（雙月、廣芝）內心深處的矛盾衝突，舉例來說，上半場一直委婉抗拒廣芝情意的雙月，在皇帝決定賜婚時，突然對廣芝真情告白，戲劇效果十足，但卻因欠缺人物內心深處轉折的描繪，而顯得有些刻意。²⁹⁶

總括來說，綱領《三人兩盞》一劇的，不是嚴整的情節線，或是某一角色的生命中的重要片段，而是一種生命情調，一個寓意深遠的主題。全劇的主要角色：雙月、廣芝、湘琪、梅妃，她們在劇中的主要動作只有一個，就是「尋覓情感的歸屬與寄託」。劇作家利用宮女「對鏡整飾嚴妝」的生活細節，人物之間關於美容保養、髮型服飾的對話，以悠悠淡淡的筆觸勾勒出生活中的真實感觸與生命的深層體悟。人物來來往往，不見得是每個場景中不可或缺的角色，但是他們的出現，卻是劇作家藉以刻畫人生的一種敘事手法；場景的片段之間，是生命情調的展現，未必有一定的邏輯關聯。因而全劇幾乎沒有明確的時間軸序，塞外、後宮、

²⁹⁶ 劇作家描繪雙月與廣芝兩人分別時，雙月對廣芝深情的唱著：「分別時、才驚覺、情深似海，十五年、相依偎、情種早栽。臨別一禮、深深拜，只留妳、形孤影單、相思捱。」這一番表白，廣芝聽完明白自己的情意總算不是東流水，一去無回，接唱道：「聞此言、心潮澎湃，難分悲喜、淚滿腮。休念我、影孤單、相思難耐，喜妳今生、得安排。寄詩稿、招大禍、性命危殆，幸遇他、真心護持、我別無一語、唯有這無盡的感懷。從今後、深宮苑、黃菊獨栽，但等到、簾捲西風、盼有馨香入夢來。今生相依十五載，待來生、續前緣、相依相偎共徘徊。」雙月聽完說道：「今生已過也，相約來世緣。」劇作家在舞臺提示上著「認真的、一字一字的說」。雖沒明言，卻也幾近明言的點出，雙月跟廣芝約定的來世緣，當非止於女性之間的手帕之情而已。

梅苑三處更迭遞轉，時間卻幾乎是凝止不動，因為無論是後宮或是塞外，宮女與兵士永遠在重複同樣的生活，直至退伍、直至白髮、直至成爲一抔黃土爲止。劇作家以場景的更替來調動敘事軸序的轉變，卻讓情節時間永遠停在後宮／邊塞的「某一日」。而這某一日不是刻意選出的，而是兵卒、宮女再也平常不過的一日。

散文式結構其最大的特色在於故事時間的停頓凝止，而敘事時間卻無限擴充。其中故事時間與敘事時間的關連性，可以下列數學公式表示之：敘事時間 = n ，故事時間 = 0。敘事時間 $\infty >$ 故事時間 ($\infty >$ 表示無限大於)。故事時間 = 0 同時也意味著情節的停滯不前，劇作家不必汲汲於情節的經營推展，而能有較多的筆力往人物內心深處鉤掘，使敘事時間相對的無限放大。傳統戲曲常用的抒情唱段來看，其所達成的效果便是如此，因為在這些抒情唱段裡，情節往往處於停滯不前的情況，而人物內心的抒情敘事時間則被無限放大。《武昭關》裡，馬昭儀懷抱太子在伍子胥的保護下逃命至荒山古廟，不料卻遭楚國兵將層層包圍，若就寫實的觀點來考慮，該讓她在驚遽倉皇中立刻跳井，然而劇作家卻安排她在此時，以一句「將軍且退廊下等」將伍子胥遣到後臺，接著獨自一人在臺上唱了數十分鐘，發抒個人遭遇、命運的悲歎，以及對當前處境的徬徨，唱完之後，再以一句「回頭再把將軍請」，重新請上伍子胥，託孤自盡。這段戲是整齣《武昭關》的精華，表達的是女主角自盡前的猶豫，這種猶豫、考慮在現實中必須是瞬間的、是當下即必須立刻做決定的，可是在舞臺上，這個霎那間的念頭，卻可以無限加以暈染、擴大、誇張，借著音樂、舞蹈、身段，將內在情緒呈現在觀眾面前。²⁹⁷因而這類「有話則長」的敘事技法對於慣看傳統戲的觀眾來說並不陌生。不過，《三人兩盞》的特殊之處不在於它擴延了敘事時間，例如【後宮涼亭】一景，雙月無意間拾撿了玄宗吹落在地的曲譜，玄宗要雙月擡頭以便能好好看看她，僅這一擡首的時間，劇作家用了整整一支曲子的時間來陳述雙月內心的澎湃激昂，因而上半場的故事時間幾乎呈現凝止狀態。而是，劇作家刻意不強調情節時間的進行，沒有明確的時間點，昨日、今日、明日，日復一日環迴重複，不停的在時間軸序上的定點繞圈，只以湘琪的回憶，帶出所有宮女進宮前與家人生活點滴的「昨日」，而以日日攬鏡自照點出今日復明日的的生活。直至下半場情節時

²⁹⁷ 參見王安祈《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁187。

間方才有所進展，而且是以飛快的速度移動，湘琪投井而亡，玄宗召雙月、廣芝、邊塞兵卒文梁、陳評等人金殿審問，雙月與陳評在玄宗恩准之下成親，陳評病死前將雙月託給文梁照顧，玄宗賜還宮女等種種「今日」，以及雙月、文梁接廣芝回家共渡「三個人兒兩盞燈」的「明日」。上下半場成明顯的對比，上半場的抒情氣韻、凝滯的時間，到了下半場完全是以「概述」（無話則短）的快節奏方式來交待敘事，讓人應接不暇。

（五）蒙太奇結構以及壓縮、破碎的情節時間：以《金鎖記》、《快雪時晴》為主要分析對象

臺灣新編京劇的第三個轉向，呈顯在情節時間的轉變，不再是傳統戲曲裡的順時序線性時間，而是轉向以人物意識的流動來支配敘述時間，時而現在、時而過往，過去、現在、未來的時間，相互重疊、交錯，時間軸度支離破碎，而隨著主人翁意識的流動、時間軸度的破碎，舞臺上的畫面也出現重疊、併置等手法，以呈現過去、現在、未來交錯的時空觀，而這可以《金鎖記》與《快雪時晴》二劇為代表。

「蒙太奇結構」從電影的「蒙太奇」手法而來，為〔俄〕艾森斯坦(Eisenstein)所創，主要的創作原理是：利用影像對另一個影像產生的衝擊，以及「兩個特定事物造成一個概念」的觀念，將一個影像和另一個影像並置，以得到一個新的意念；也就是把兩個鏡頭對列在一起，而這兩個鏡頭所呈現的影像，會因為並列而造成一種新的概念，產生一種新的性質，創造出遠多於「概念」的東西——詩。²⁹⁸蒙太奇正是運用鏡頭的並列「疊映」不同的時空場面，使劇作呈現出特殊的美學效果，以更好的體現作家創作的意圖。時空的錯動與扭曲變形是蒙太奇結構的主要特色，藉由回憶與現實，幻覺與真實的交錯，突出角色人物的內心世界。由於蒙太奇訴諸於視覺畫面的疊映，因而它主要體現在戲曲的舞臺演出呈現，而這又與導演的職能較為相關，似乎與敘事結構偏離。但是，不容否認的，每一個劇

²⁹⁸ 蒙太奇概念，最早是艾森斯坦於《電影藝術四講》一書中所提到，由於該書中文版出版於1953年，尋求不易，故本文所用的為轉引資料，為Norman Swallow所著《Sergei Mikhailovich Eisenstein》張新方、周晏子譯《蒙太奇之父——艾森斯坦》一書中對於蒙太奇的解釋。（臺北：北辰文化，1987年）。

作家下筆時一定會考慮到舞臺演出效果(當然一些案頭之作除外),「胸中有舞臺」的具體落實不僅是「舞臺提示」的標注而已,也真正落實在一些劇作文本的敘事結構安排,王安祈《金鎖記》,施如芳《快雪時晴》二劇便是從敘事結構上加以改變。

1.《金鎖記》與情節時間的扭曲、破碎

《金鎖記》的蒙太奇式敘事結構,其最大的特色即在於情節時間的破碎、扭曲,情節時間隨著人物的意識流動而轉變,而不依現實時間進行。劇作家自覺的扭曲作品時間,一來固然是為了使故事更複雜曲折更吸引人;二來也是為了便於將小說文本裡的人物內心世界和變化無常情緒等意識流文字加以視覺畫面化,與傳統戲曲不同的是,傳統戲曲雖然也描繪角色人物的內在心緒,但在突出人物情緒的同時仍保持情節時間的直線前進,《金鎖記》則是在過往、當下之間跳動,情節時間扭曲變形。更明確的說是採用共時性的空間敘述方式,以「空間」作為整個敘事主軸,因而時間速度相對的放慢,呈現出凝滯甚至停止的局面,與之相對的,則是敘述內容的擴充厚實。這種獨特的敘述方式,可視為「對通常邏輯、時間順序的敘述組織的放棄,這種組織形式阻斷了事件的時間進程,(讀者)注意力移到了對位,對比,漸進,重複等關聯上。」²⁹⁹而這樣以「空間」來推動敘述的方式與編劇自覺的採用「事件」來突顯曹七巧一生的寫作策略相關,通過空間的併置、重疊,使時間呈現出一種空間化的傾向,多線並進的寫作手法,也使整個敘事結構呈現空間化的結果。

舉例來說,第二幕【三爺婚禮】即是用雙線並置的手法,劇作家一方面描繪三爺的婚禮,另一方面則將筆觸伸至七巧房中,描寫待在昏暗房中,慢步來回走動,時而坐倚床畔,時而起身的七巧,正對著鏡子回憶自己年輕時的過往,情節時間既是「當年」七巧出嫁日前一晚的凝思自想,同時也是「當下」姜家三少正在進行的結婚典禮,而且通過時空的錯動、扭曲變形,這場原先是姜家三少的婚禮更衍伸出新的意涵,成為曹七巧內心欲想與三爺成婚的婚禮暗示,從而使七巧

²⁹⁹ 參見王欣·石堅〈時間主題的空間形式：福克納敘事的空間解讀〉,《外國文學研究》,2007年第5期,頁125。

的過往回憶、內在心理欲望與當下時空現實合而為一。而這樣的敘事結構，是劇作家在下筆編劇時，即已安排停當，並非是導演的再創造。劇作家王安祈在劇本的舞臺提示上特別標注「婚禮為非寫實的虛實交錯」，³⁰⁰並將舞臺空間分為「七巧房間與三爺房間」兩區，以空間的分隔、虛實交錯的敘事結構來疊映時空，呈現類似蒙太奇技法中的鏡頭對列，進一步使畫面產生新的意涵，可視為蒙太奇結構的特色。

下半場長白的婚禮上，文本敘事者在舞臺提示上特別標明「七巧不是端坐著接受禮拜，而是抽煙姿態，彷彿沒有這場婚禮在眼前。」時空軸度上彷彿不曾有過這場婚禮，是編劇設定的敘事技法，七巧雄踞在鴉片床上，唱著：

淡粉煙藍霧濛濛，迷離蒸騰氣氤氳。

霧濛濛、氣氤氳，氣氤氳、霧濛濛。

任他是七彩斑斕、光影繽紛，

一樣的茫茫迷霧、影朦朧、影朦朧。

（插入男聲 另一聲部）飛揚 （七巧唱）墜沉

（插入男聲 另一聲部）天高 （七巧唱）淵深

（插入男聲 另一聲部）風輕 （七巧唱）水重

（插入男聲 另一聲部）逍遙 （七巧唱）羈籠

……

由於對時間軸序的放棄，舞臺上呈顯的是細節的片斷而非時間的流動，使得這場戲的敘事結構在時間上呈現出相當緩慢的流動。舞臺上的時間凝止在七巧的唱聲之中，文本敘事者所加入的「男聲」並不由舞臺上正在進行婚禮的兒子演唱，而

³⁰⁰ 王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》，頁 215。

是由飾演姜家三爺的導演在幕後搭唱，兩人的唱詞正好相反，透過這段敘事結構，編劇與導演想要表達的是：七巧在兒子的婚禮上，心頭仍不禁漾起自己對三爺情愛的渴望與失落，³⁰¹因而編劇所刻意安排的「七巧眼中彷彿不曾有過這場婚禮」實則主要突顯的是七巧雖身在這場婚禮，思緒卻飄向了過往的回憶，舞臺上雖未如上半場直接將七巧的婚禮與三爺的婚禮併置於舞臺，展演在觀眾面前，卻藉由曹七巧的神情、姿態與插入的男聲，暗示了這場婚禮實與七巧、三爺婚禮三者之間具有的虛實交錯的重疊、併置結構。可以說，《金鎖記》一劇的場面安排打亂了一般生活的外部邏輯，重而以心理的邏輯來連接，一幕幕的現實與幻覺的交織，將劇中人的內心世界刻劃得淋漓盡致，不受時空所限的劇中情節，與電影蒙太奇手法相類，形成了一種別具一格的蒙太奇結構戲劇。

2·《快雪時晴》與時空的壓縮、併置

《快雪時晴》一劇的敘事結構，有別於《金鎖記》以重疊、併置來展現人物的內在意識流動，而是透過時空的高密度壓縮、併置以展現虛實交錯的情節敘事，形成畫面疊映的蒙太奇效果。此劇的情節主線有三軸：主軸為張容穿越時空追尋〈快雪時晴帖〉，所歷經的各代、各人的自我感懷；第二條戲劇線是裘母所生之二子裘平、裘安（諧音「求平安」）分為狼、虎國主效力，沙場上兵戈相見，兄弟相殘；第三條線是 1949 年渡海來臺，已落地生根的外省籍姜成章、高曼青等人。第二條情節線屬於象徵層次，屬於「虛」的情節線。敘事結構看似依循時間軸度不斷往向推進，然而劇作家所刻意安排的虛線——虎狼國爭戰，卻一直打破時間軸度，從而將張容北伐收復失土的古戰場以及國共內戰的戰場結合起來，使古今的時空重疊、併置於舞臺上，進而推動整個敘事進程。「時空壓縮、併置」是該劇敘事結構上的一大特色，通過時空的縮壓、併置，該劇的「空間」不僅是故事發生的地點和敘事必不可少的場景，而且還進一步催化情節敘事的進展。舉例來說，張容的北伐戰場上倒臥黃沙的成堆兵士，從中爬起一個被國民政府抓去從軍的小兵，講述著他放學時，被國民軍硬被拉上軍車的經過，隨著小兵的故事

³⁰¹ 此段文字為該劇的編劇王安祈所言，參見王安祈〈從寫意到象徵——台灣新編京劇導演二度創作的舞台新景觀〉，該文發表於 2008 年 5 月 30-31 日，由世新大學中國文學系所主辦的「兩岸韻文學學術研討會」之中。

講述，戲劇的敘事時間立刻從東晉移轉到了民國初年國共鏖戰的時空，並順勢推展出下一段情節。類似的時空併置，還有裘母與高曼青於舞臺左右兩方同唱「娘心一畝田」的安排，藉由虛線的裘母與實存的高曼青兩個身分皆為人母的角色同時存在於舞臺之上，突顯出該劇所欲經營的意象——「娘心」，並與劇作一開場的「大地之母」一角形成呼應。

該劇的另一個並置，是以「時間」軸度上近似重複的對位來構成情節敘事的張力。它是以朝代、地名和富爺、採菱女的身世和名字所組織成的象徵和暗示。首先從朝代地名來看，張容魂靈來到「南宋」、「金陵」秦淮河畔，這個張容生前的舊居之處，瞧見了曾在北宋宮廷任職的畫師「富爺」，由他之口道出南宋與東晉的相同處境，同樣由北南遷，同樣偏安一隅，以及兩人同樣懷有的思歸北方的滿腔心志，很顯然的富爺和張容的敘事，形成相異時空的同聲複調；而採菱女「紅芸」的身世和名字則和自己的女兒，形成前後的參照，紅芸未婚夫婿於成親前一日被征召赴戰場北伐，戰死沙場，留下她一人孤伶伶的生活著；張容憶起自己的女兒「彤雲」，想到自己黃沙覆土後，女兒不知如何生活，因而悲從中來，紅與彤同義，芸與雲同音，兩者又由同一演員扮飾，皆說明了在整個敘事架構上，劇作家有意的利用蒙太奇敘事結構中時空對位的各種巧合、暗示、象徵和聯繫，從而使整劇劇作文本在結構取得前後參照，使整個劇作結成一個有機整體。

陳平原《中國小說敘事模式的轉變》一書談及小說模式在敘事時間上的變化時，曾提及五四作家的貢獻在於：倒裝敘事不再著眼於故事，而是著眼於情緒。過去的故事之所以進入現在的故事，不在於故事自身的因果聯繫，而在於人物的情緒與作家所要創造的氛圍——借助於過去的故事與現在的故事之間的張力獲得某種特殊的美學效果。³⁰²這段文字雖是論中國小說的轉變，卻也正好可為新編京劇劇作家採用蒙太奇敘事結構緣由下註腳。高度的相似性再次印証了對人性內心的探尋是所有文學家共同的興趣所在，只是用以表情達意的工具不同而已。

³⁰² 此段文字為陳平原在論述中國小說敘事模式的轉變時所下的評論，參見《中國小說敘事模式的轉變》，頁 50。

第五節 其他文體的涉入：革新之道

文章之革故鼎新，道無它，曰以不文為文，以文為詩而已。向所謂不入文之事物，今則取為文料；向所謂不雅之字句，今則組織而斐然成章。謂為詩文境域之擴充，可也；謂為不入詩文名物之侵入，亦可也。³⁰³

跨文體的敘事模式中於國文學傳統上算是相當常見，柳宗元記遊山水之外不忘抒一己遭遇的慨嘆，辛棄疾以散文入詞擴大宋詞意境，蘇子瞻以散文入詩開創宋詩風格，這些都是「以不文為文」。他類文體經過作家的咀嚼消化後不著痕跡的成為作家的個人風格，以江西詩派的理論來說，這類以不文為文的作法，即是「奪胎換骨」法。除此之外，還有直接取用他類文體，而不加重新組織創造的，如古典小說援引詩詞入話的模式，便是如此。話本小說常以詩詞為引子，遇戰爭、美女、結婚等特殊場合，還會特別以駢文或長篇詩詞加以描繪；「有詩為証」、「下場詩」、「定場詩」等已成為章回小說通例。同為通俗文學的一脈，戲曲受話本影響甚深，基本上也承襲了話本小說援引詩體的特質，「上場詩」、「下場詩」成為創作程式之一，而且有許多唱詞本身即為詩體。

新編京劇除了在唱詞上仍保留詩的韻致外，大幅度的刪除詩體的使用，即便偶爾用之，也是加以轉化融合，或化用詩體的典故，或取用詩體的意境，而不直接引詩體入戲。在刪除詩體的同時，也加入了其他文類，其中尤以戲曲／戲劇文類（可能是明傳奇、傳統京劇或西方戲劇）最為常見，成為「劇中有劇」的現象。同樣的，傳統戲曲文體的涉入，也不是粗糙的直接引用，而是經過轉化、使其成為故事情節的一部分。而如果是直接引用者，則必有其一定的目的，或藉以重探嘲諷，賦予其當代意義；或用以映襯對比劇作旨意。當然，隨著各類藝術活動的交流日趨頻繁，其他跨界藝術涉入亦非異事，現代舞、影視、話劇等表現手法更是現代京劇舞臺上常出現的藝術元素，不過由於這類討論主要著眼於舞臺的表演，而非文本敘事，故在此不列入探討。

一·傳統戲曲文體的涉入：對照客體的存在 v s 整體有機的融合

³⁰³ 錢鍾書《談藝錄》（補訂本）（北京：中華書局，1984年）頁91。

傳統戲曲文體涉入新編京劇，並非如詩文用典般的自然，而是劇作家刻意、有意識的創作呈現，也就是說新編京劇之所以引傳統戲曲入戲，並不是做為一種敘事方法來用，而是從突顯劇作的結構、內涵層面來考慮。常用的方法有三：其一，也是最常見的方式，是以戲中戲的方式為之，將傳統戲曲文體做為對襯客體，以突顯劇作的中心旨意。其二，則是化用傳統戲曲使其成為劇作情節、故事、結構的一部分。其三，直接在劇中點出劇作與傳統戲曲之間的聯繫，而其主要用意在於向經典致敬。

首先就第一項來說，新編京劇以戲中戲的方式呈演傳統戲曲文體的作品有：《荒誕潘金蓮》以及《閻羅夢》，而《慾望城國》和《王子復仇記》的戲中戲類型則未有明確的指涉，只知《王子復仇記》所搬演的劇作本來是《王祥行孝》後改為《趙氏孤兒冤報冤》，最後定為《燭影搖紅》一劇，當然，《燭影搖紅》一劇為劇作家所編創的劇名，然從其後所上場的人員為「說書人及幫腔」來看，當是較接近說唱藝術，而非戲劇作品的演出。而《慾望城國》所加入的戲中戲類型則是偏向以舞劇的方式呈顯。因而此二劇並不納入本節的討論之內。

《荒誕潘金蓮》意在顛覆傳統戲曲長期以來將潘金蓮視為「淫婦」的符碼表徵。傳統京劇對「潘金蓮」形象的刻劃描繪，可放在「水滸戲」的脈絡下來解讀，「水滸戲」裡的潘金蓮樣貌大致上與小說《水滸傳》相去不遠，主要是將其視為「淫婦」的表徵。《荒》劇使用「戲中戲」的「後設」技法來重探潘金蓮的形象，以顛覆傳統戲曲既定的「淫婦」符碼。戲中戲敷演的是以潘金蓮和武松兩人為主的「武十回水滸戲」，局外人的點評則是頗有代作者立言的味道。劇作家刻意使用傳統京劇入戲，不在於文本敘事的考量，更多在於劇作結構以及內涵旨意上的考慮。傳統京劇「武十回」在此是被當作欲重新探討的主體而加以搬演的，而其所使用的人物評點技法，則與傳統文體相涉，有關評點這部分留待後文敘述。

稍後於《荒》劇的《閻羅夢》一劇則是經由王安祈的增修，而讓原先頗有「經典展示」的「劇中劇」，轉變成劇作情節、結構的一部分。也就是說《閻羅夢》一劇的陳氏原稿與王氏修編本的差異，正是展現在其對於所揀選的傳統戲曲文體處理態度上，陳稿以戲中戲的方式為之，將傳統戲曲文體做為陪襯客體；王稿則

是化用傳統戲曲使其成為劇作情節、故事、結構的一部分，以突顯劇作旨意。

《閻》劇原稿由陳亞先執筆，臺灣上演的改編稿由王安祈執筆。陳稿的鬼魂輪迴為二世，王稿將之改為三世。³⁰⁴二者最大的差異在於對涉入的戲曲文體的處理態度，以陳稿來說，傳統京劇文體是做為老戲的展示，頗有向經典敬意的味道，在其舞臺提示文中可見出其採擷傳統京劇入戲的態度，以「未央宮韓信被害」一場來看，舞臺提示寫道：「▲切光，一束追光投向司馬貌。▲另一表演區燈亮，演出傳統京劇《斬韓信》（或曰《未央宮》）片段。請導演將傳統劇本片段摘錄於此。▲演畢，隱去。▲燈亮，閻羅殿。」隨著鬼魂的輪迴，還有「▲演出《逍遙津》片段」、「▲表演《東吳招親》片段」、「▲表演《華容道》片段」等舞臺提示，顯然是藉鬼魂的輪迴來展示經典老戲，也就是說鬼魂輪迴是為外在形式，其內在的真正意涵在於展示經典老戲，老戲才是觀看的主體對象，因而全劇頗有向經典敬意的味道，雖然劇作家本身或許沒有此意，但傳統戲曲文體在完全沒有任何更動下的大量涉入，無疑使該劇更像是老戲的蒼萃展演，只是用鬼魂輪迴的形式來包裝而已。

王氏的改編本雖然也引用了老戲，但不似陳稿以舞臺提示直接插入傳統老戲片段，王安祈是將老戲加以重新編寫改編使其成為劇作整體的一部分，所選用老戲文本包括《斬韓信》、《逍遙津》、《華容道》、《過五關斬六將》、《霸王別姬》等。以所選用的老戲來看，王稿與陳稿不同之處有三：第一，刪去《東吳招親》。第二，《逍遙津》一劇並不實際搬演，改以呂后向閻君司馬貌以口述的方式交待。

³⁰⁴ 在林幸慧〈臺灣戲曲學界對京劇文本創作的影響：由《閻羅夢》的映象說起〉一文中，有詳細的分析比較陳亞先的原稿與王安祈改動稿之間的差異，唯該文著重於結構以及內在意涵的差異比較，未從文體的角度加以觀照，不過仍是對於本段的寫作有頗多的啟發。（其中加粗體、加框者，為陳稿所無）

陳亞先 初稿	陳亞先 二稿	王安祈 修編稿
韓信⇒曹操	韓信⇒曹操	韓信⇒曹操⇒ 趙匡胤
劉邦⇒漢獻帝		
項羽⇒關羽	項羽⇒李後主	項羽⇒關羽⇒李後主
		虞姬⇒劉備妻⇒小周后
呂后⇒伏后		呂后⇒伏后
烏江六將⇒曹營六將		烏江六將⇒曹營六將

第三，加入《過五關斬六將》與梅派經典劇目《霸王別姬》，並以《霸王別姬》中的唱詞「自从我隨大王東征西戰，受風霜和勞苦年復年年」做為虞姬的第二世劉夫人的唱詞開端，這樣的改動，使原本看似獨立的老戲彼此有了縱向的映照、勾連，「強化了各世輪迴的對應關係，使得三世輪迴不只是各自獨立的故事敘述或『戲中戲』展演，更是眾靈魂彼此勾連、相互牽絆、即使到陰間也躲不掉的宿命。」³⁰⁵原本陳亞仙本中主要用以交待敘事、推進情節進行，甚且有點經典展演味道的傳統老戲，至王安祈的改編本中成為劇作整體有機的部分。

此外，《青塚前的對話》一劇以鶯鶯、李亞仙及其婢女們四人的爭吵不休為開端，形式上取法於李開先的《園林午夢》，另引了京劇《文姬歸漢》、《昭君出塞》的曲調唱詞，刻意的與古典傳統聯繫，固然有承襲傳統經典的味道，然劇作家真正的意圖更可能是重探古典劇作的精神，甚至有點是翻案文章的味道。昭君對馬致遠《漢宮秋》裡漢王的「千古絕唱」：「返咸陽，過宮牆；過宮牆，繞迴廊；繞迴郎，近椒房；月昏黃，夜生涼；夜生涼，泣寒蟿，綠紗窗，不思量。」一段「文詞美、聲律諧、意境高，這就叫千古絕唱」的反諷，³⁰⁶正說明了劇作家意在翻案的可能性。因而這些傳統戲曲文體的引用，在此並不作為一獨立客體來觀照，劇作家藉由其中的形式、唱詞、曲調等勾連起傳統與現代的牽連，卻又旨在嘲弄、重探傳統經典裡的人物形象刻畫。

如果《三個人兒兩盞燈》用以嘲弄、重探傳統戲曲文本的結論是筆者所推測的，那麼《王有道休妻》中劇作家則是明明白白將「嘲弄」二字直接書於舞臺提示之中。該劇第四場【休妻】中的「寫休書」一段，劇作家刻意不重新編腔，而讓王有道唱傳統京劇《御碑亭》的核心唱段，並在舞臺提示上直接注明：「此處故意按照經典原樣唱，用以嘲弄。」³⁰⁷直接點出該劇使用傳統戲曲文體旨在嘲諷的用意。

綜上所述可知新編京劇使用戲曲文體，除了向經典敬意之外，更有著將傳統

³⁰⁵ 同上註。

³⁰⁶ 見《絳唇珠袖兩寂寞》一書，頁 293。

³⁰⁷ 此處筆者所用的劇本為國光劇團網頁上所登錄的劇本，與王安祈後來出版的劇本集《絳唇珠袖兩寂寞》一書中所收錄的版本略有差異，此段文字，在王氏的劇本集裡是沒有的。

戲曲當作對照客體來突顯主旨的企圖。因而這些傳統戲，是在儘量保持原生樣貌的情況下被搬上新編京劇的舞臺，傳統與新編並陳於舞臺之上，彼此觀照、融合，如同電影蒙太奇手法一樣，藉由鏡頭的並列，以創發出新的意義。

二·評議文體：形式上的包裝創新

《文體明辨序說》：「古者史官各有論著，以訂一時君臣言之是非。難隨意命名，莫協於一，故司馬遷《史記》稱太史公曰，而班固《西漢書》則謂之贊，范曄《東漢書》又謂之論，其實皆評也。」³⁰⁸《字書》云：「評、品論也，史家褒貶之詞。」由這些古代文論家對於「評、論、贊」的說解、定義可以發現，中國的文學家們所關心的是這類文體「內容」上的指涉，「訂一時君臣言之是非」、「史家褒貶之詞」，都是著眼於文體內容的實用性而言，而非指形式上的特殊之處，因而評、論、贊文體可以與他類文體相融合，是故詩、文中皆能見到評、論蹤影。

戲曲亦是如此。「評、議」文體對於常看戲曲的觀眾來說，並不陌生。崑曲《桃花扇》孔尚任化身為「老贊禮」自由游離於劇作內外，有時承接劇情，有時評點感慨，當然劇作家不用像文學家或史學家一樣，另立一名條「太史公曰」、「王子曰」³⁰⁹來發抒一己的議論，而是藉由劇中人物之口代自己言說，只是這些用法都還是停留在議論文體「內容」上的使用，並未開創出戲曲文類對於評議文體的特殊用法，直到新編京劇舞臺美術的興起方才有較為亮眼的運用技法出現。

新編京劇對於評議文體的引涉轉化，不是著眼於內容的現代化，而是從形式上的創新轉變為之，常用的方法是以「序曲」、「幕間曲」（當然，「幕間曲」也不必然等同於劇作家的評議，許多幕間曲都是用以承接開啓劇情）或是「虛與實的對答，以虛顯實」的方法為之。使用「序曲」、「幕間曲」一來可以分散觀眾對於冗長的換場／等待時間的不耐，二來也正好可以讓一直隱在角色人物背後的劇作

³⁰⁸ 徐師曾著·羅根澤校點《文體明辨序說》。頁 143。

³⁰⁹ 《史記》末段司馬遷常以「太史公曰」為開端，抒發一己對於人事物的評論，此一手法影響了許多後世的寫作，王安石在《傷仲永》一文的末段即以「王子曰」來抒發一己對於傷仲永由天才變成庸材的慨嘆，而劉基的《郁離子》一書在每篇文章的末尾也以「郁離老人曰」為結，可見評論已然成為文人寫作文章時常涉用的文體之一。

家「出來」透透氣，《鄭成功與臺灣》一劇一共八幕，加上前後的序曲與尾聲，共用了五支幕間曲，³¹⁰一支序曲、尾聲（序曲與尾聲用的是同一首曲文）。序曲「四百年來赤崁樓，登臨每教望神州。延平德澤流蓬島，清室皇陵成古丘。開闢至今傳足跡，公忠自是作宏猷。未酬壯志身先死，長使英雄淚滿襟。」後四句，很明顯是劇作家自身對於鄭成功一生功績的評價與慨嘆。而七、八幕之間的幕間曲：「英雄無力可回天，千愁萬恨入心田；春盡無何百花落，可堪日暮聽啼鵲。」以及劇終的「不愧英雄傳里名；撐起東南天半壁，人間還有鄭延平。撐起東南天半壁，人間還有鄭延平。」同樣也流露出劇作家個人對鄭成功英雄無力可回天的憐憫嘆惋，以及死後德澤流被四方的褒揚品評。這類將劇作家個人評論化為「幕間曲」的形式，其實頗雷同於史傳文學作品的「太史公曰」，只是文學作品更明確點出作者的化身。

虛實之間的對話，是另一種品評模式的表現。劇作家透過未曾出現於舞臺上的角色人物的「聲音」，以彰顯其「虛體」的存在，而這類以聲音存在於舞臺上的「虛體」，通常是一種外在禮教道德的表徵，而且往往做為一種限制、規範而存在。這類的品評，在劇中的功用不是代作者立言，反而是成為劇作家諷刺的對象。以改編自王仁杰梨園戲《節婦吟》而來的《問天》一劇為例，【闔扉】一場顏氏夜奔書館時，劇作家以幕後眾人對顏氏的指指點點，點出世人閒言閒語、蜚短流長的品論；而後闔扉被拒之後，劇作家又安排其夫亡魂的聲音言道：「陸氏門風盡毀妳一人之手！一人之手。」逼得顏氏不得不舉利刃自斷兩指。末場【問天】，劇作家更是讓「皇帝」這一角色自始至終缺席，只以聲音來展示他的存在，王安祈承襲原來梨園戲導演對於燈光的運用手法，特別在舞臺提示上寫著：「皇帝不出場，可象徵『無形』的力量，而百官向觀眾席叩拜，更可以造成『觀眾即是皇帝，是非公斷交給每一位觀眾去想』的效果。」這是從舞臺效果來談，而若

³¹⁰ 該劇的幕間曲分別使用於第一、二幕之間，四、五幕，五、六幕，以及七、八幕之間，以及最後與尾聲（用以謝幕）之間，由於該劇的尾聲是用以謝幕時使用，因此最後的曲詞亦可視為劇終曲。第一、二幕之間的幕間曲，其曲文如下：「神人同助天兵下，驚動紅毛亂似麻。普羅民遮風雨夜，兵不兵將不將家不家。」第四、五幕之間的幕間曲，曲文為：「浪蕩乾坤新日月，君臣喜得立高節；放眼西天胡未滅，哀鴻處處聲聲切。」第五、六幕的幕間曲，曲文：「殖民略地日觀兵，戰艦威風撼四溟；莫道東方男子少，莫道東方男子少，赤崁城下拜延平，拜延平。」而七、八幕之間的幕間曲曲文是：「英雄無力可回天，千愁萬恨入心田；春盡無何百花落，可堪日暮聽啼鵲。」以及最後的「不愧英雄傳里名；撐起東南天半壁，人間還有鄭延平。撐起東南天半壁，人間還有鄭延平。」

從敘事文體來看，皇帝對顏氏夜奔沈蓉的論斷，其實也就是一般眾人的品論，這無形的力量遍佈於天下人間，限制、規範著全天下的女子。貞節二字，是緊箍咒，是普天下眾人的評議，也是劇作家想引發觀眾思索的問題。透過無形的「聲音虛體」傳達的評論，可以是嘲諷的，可以是一般觀眾的心理反映，也可以藉此引發觀眾哲思，多樣的用法，顯示新編京劇在吸納融合了他類文體後所展現的創新精神。

《荒誕潘金蓮》同樣也是透過「戲中戲」的形式包裝，巧妙的利用局外人（劇中評判團）的評論為作家發言，是評議文體涉入戲曲創作的另一種形式上的創新。不同於幕間曲或是聲音的品評形式必須仰賴於舞臺美術的輔助，《荒》劇直接從劇作本身的結構形式著手，透過戲中戲的結構形式，讓賈寶玉、安娜卡列尼娜、武則天、徐九經這些「劇中評判團」，直接參與「戲中戲——潘金蓮故事」的評點論斷，各抒己見。對此，王安祈從傳統戲曲慣常使用的間離效果著眼，認為此一結構乃是編劇取法傳統戲曲的間離效果，並加以誇張運用；西方學者廖咸浩則從西方「後設」文論來談此一結構模式。二者各有著眼點，筆者完全贊同，也以為《潘金蓮》一劇為後設技法的代表作品，但在此，只想點出中國傳統敘事文論對此劇所可能產生的影響，如前所述，從《史記》「太史公曰」以降，班固《西漢書》的「贊」、范曄《東漢書》的「論」、陳壽《三國志》的「評」，史家們逐漸開創出史、論並列的敘事規例，《昭明文選》將論分為史論與論兩種，劉勰《文心雕龍》別為四門，徐師曾《文體明辨序說》擴為八類，³¹¹臧否人物言行舉止的「論」已然成一專門文體，並分衍出其他相類文體，不限於史家，文學家亦多在文末發表論議之作，王安石、劉基等人的文章、寓言常在文末加入個人的評論，蘇軾的文集《蘇文忠公集》也收錄其所寫的史評類文章，可知中國文人心中「文」與「論」或是「史」與「論」並非截然二分的文體，二者之間反倒像是磁吸作用般「自然」的結合成一體。

以此來看《荒》劇的敘事文體，該劇的新穎在於它將原本隱於角色人物語言

³¹¹ 劉勰《文心雕龍》卷十八：「陳政則與議說合契；釋經則與傳注參體；辨史則與贊評齊行；銓文則與序引共紀。」徐師曾《文體明辨序說》將「論」分為八類：「一曰理論，二曰政論，三曰經論，四曰史論（有評議、述贊二體），五曰文論，六曰諷論，七曰寓論，八曰設論。」

裡的評論，以形式技巧的包裝將「評論」文體獨立出來，也就是說，該劇是戲曲文體為受體，而以「評論」文體為外源基因，突顯出戲曲與評論結合之後的功效。從該劇的「當代劇場女導演」一角對施耐庵說的一段話可以窺出端倪：「我想站在今天女性的角度和意識，重新審視您『水滸』中的潘金蓮，思考這一個無辜弱女子，是怎樣一步一步走向沉淪。」這段話透顯的是劇作家重新創作此劇的緣由，而由「現今的女性角度和意識」這一觀點來看，已然預示了此劇的「翻案」質性。劇作家呼喚出賈寶玉、安娜卡列妮娜等人與當代劇場女導演進行「潘金蓮是否為淫婦」一事的對話、評論，這些做為「外源基因」的評論對話，其實正是劇作家用以改變「受體」的方式，使該劇由可能是「水滸戲」的翻版，一變而成頗具「後設」意味的「翻案劇」。無論是賈寶玉所言的：「抗婚的鴛鴦沉苦海，投井的金釧魂歸來，潘金蓮若進『紅樓夢』，十二金釵添一釵！」或是安娜卡列妮娜：「我同情她的遭遇，導演，叫她反抗吧！像我一樣，離家出走，衝出不幸福的家庭！」這些話語背後的真正發聲者都是劇作家本身，因而可以說這些評論對話其實是《史記》「太史公曰」的某種變形。

正如錢鍾書所言：「革新之道無它，曰：『以不文為文』」，透過文體的滲透、藝術的跨界，戲曲正一步步開展它的革新。無論這條道路引來的是戲曲本質藝術的削弱或是程式規範的拋棄的針砭，至少，它讓戲曲不再被視為古董的、落伍的、該丟進字簍堆的東西。透過敘事模式的轉變，其他傳統文體的滲入融合，新編京劇在一開始就選擇了一條不會轉變得太過兀，卻又能在無形中轉化京劇敘事模式與質性的道路。

結語：

新編京劇的敘事轉變發軔於軍中競賽戲以及俞大綱和郭小莊的「雅音小集」。就新編京劇的發展歷程來說，此階段的變革著重於舞臺上的表演程式與情節結構的經營，傳統以情感高潮為主的抒情結構，逐漸為以情節高潮為主的敘事結構所取代，強調衝突、懸疑、矛盾、逆轉的板塊式布局。整體而言，京劇內在

程式本質並未有所更動，此時期可視為新編京劇在編劇技巧上的第一波轉折。

80 年代「當代傳奇劇場」、「復興劇團」一方面承繼「雅音」的變革，另一方面又致力於敘事視角、敘事觀點以及創作手法的深拓與創新。這些外在的情節結構與敘事方法的轉變，不僅使敘事節奏加快，高潮迭起更具戲劇衝突，同時也深化人物性格的塑造，更重要的是透過多元的敘事手法，完成了傳統戲曲抒情本質與單一主流價值觀的轉化，呈顯出「當代新編」的意義。

有趣的是敘事觀點與敘述手法的多元性，不僅足以影響劇作的精神內涵，而且也影響了評論者的詮釋角度，不同的學者專家依其本身的學養背景而對劇作有不同的詮釋理解。以《荒誕潘金蓮》一劇為例，王安祈認為劇中自由穿梭戲裡戲外的形式與游離於戲內戲外的視角，是作者在充分體認傳統「疏離」本質後的有意識誇張運用，全劇在形式方面的意義應超越主題意涵；³¹²而外文系學者廖咸浩則認為此劇受西方「後設小說」影響，而後設小說的祖先之一便是劇場中人布萊希特(Brecht)，布氏的「疏離」(alienation)劇場觀深受中國傳統劇場的影響，因此，該劇的後設成分頗有「禮失求諸野」的意味，劇中雖呈現出作者心中各種論述的交戰，以及自覺的反省，不過由於剖陳太過直白，反倒使本劇諄諄告誡的意圖大於藝術的浸淫。³¹³而筆者則從傳統文體論的觀點來看，《荒誕潘金蓮》一劇的創新其實只是傳統評議文體的戲劇化、舞臺化而已，比較上述三種不同的說法，讓人發現原來隨著新編京劇敘事視角、手法的變革，引發的不只是有共識的對話——像是話語權力中心或主流道德價值觀的質疑——還有可能因此重塑了「中」、「西」方，「傳統」與「現代」的分野。最傳統的，經過移形置換也可能是最現代的；是中國的，經過文化交流詮釋也可能是西方的，因而檢視京劇的「傳統」與「現代」，或是說「傳統」與「新編」，不在於表現形式上的分別，而在於劇作所呈顯的內在精神與意涵；而精神與內涵的呈顯又與敘事語言、敘事視角等外在形式環環相扣。舉例來說「臺灣三部曲」的首部曲《媽祖》，雖以「新編京劇」名之，力求在劇本題材、音樂、演出視覺三方面來實踐「本土新編」的意義，

³¹² 參見王安祈〈曲／戲迴旋路——文化變遷中台灣的京劇發展〉，《表演藝術》第二十七期，1995年1月，頁10。

³¹³ 廖咸浩〈失焦的叛逆〉，《表演藝術》第二十八期，1995年2月，頁72。

然而劉南芳在觀賞完該劇後卻認為《媽祖》一劇如果從非常純正精緻的「傳統京劇」觀點來看，是成功的，但若從其他角度看，卻有許多問題，諸如：戲的主題精神不明，欠缺當代人文精神的體現，人物性格刻劃不夠深入等；王安祈、紀慧玲也點出了該劇的問題在於人物動機闡述不足、欠缺當代精神的回視。³¹⁴

由上述可知，新編京劇的「新編」意義不在於音樂、演出的創新，而在於內在精神意涵的新意。除了少數劇作是作家在下筆時是先有中心思想，然後才有敘事模式上的轉變，如前言所述的《荒誕潘金蓮》便是作家魏明倫先立意為潘金蓮翻案，然後才有類似西方「後設」小說的敘事形式產生之外，綜括來說：內在精神的呈顯必得透過敘事語言、敘事視角、敘事結構與時間來完成，是故新編京劇欲達到內在意涵的質變，必先完成外在敘事模式的形變。敘事語言、視角、結構、時間的創新催化了新編京劇內在本質的質變；而內在精神意涵的轉變，又有可能回頭過來催動敘事模式的創新。

³¹⁴ 王安祈從國光劇團「京劇本土化」的宣示探尋《媽祖》一劇的本土化精神，認為該劇除了演台灣的人物外，是不是也要和劇種風格、劇種聲腔融合？以及是不是應該由當代人物視角展現文化內涵？言下之意即是認為該劇欠缺當代的文化內涵精神。紀慧玲認為《媽祖》一劇的取材本土，其實只是口號式的呼籲，並不敢真正去檢討台灣土地上近年來發生的種種宗教爭論，劇中出現的儒家「子不語怪力亂神」的意識型態，到二十世紀可以從宗教與科學理性思維的矛盾衝突來開展，可惜的是戲裡這條線索並沒有發展，而仍停留在儒道之間的衝突；並提出人物動機闡釋不足是這齣戲最大的弱點。劉南芳則認為《媽祖》對傳統戲曲程式的運用，如唱腔、武打、水袖、彩帶等，是相當熟練且自然，然而該劇並未能體現當代的人文精神，看不到人對於人的一種悲憫，只看到林默娘是一個很有同情心的女孩，對人的關懷有多深劇卻沒有描繪。參見〈藝文沙龍裡品「戲」論「曲」——週末傳統戲曲劇評會《媽祖》〉，《表演藝術》第六十六期，1998年6月。

第四章 臺灣新編京劇的舞臺敘事與表演呈現

討論新編京劇的舞臺敘事職能之前，宜先釐清的議題便是：傳統戲曲有沒有舞臺敘事？有的話，又是以什麼樣的形式顯現？是依靠舞臺上的砌末或是演員的唱念作打身段？

傳統戲曲的舞臺，長久以來固定由一桌二椅、帳幔布城以及其它大大小小的砌末組成。在演員未上臺之前，這些砌末就只是本身意義的存在而已，不具任何指涉或象徵性的作用，桌子是桌子，帳幔是帳幔，沒有外延的歧義性。等到演員上場，藉著演員的作舞、唸唱等表演，砌末於是有了各種延伸意涵，顯出它們在「當時當地」的具體意義。舉例來說，以一桌二椅來看，戲曲舞臺上將椅子放在桌後稱“大座”，表示內室、書房、皇宮等；放在桌前則稱為“小座”，表示大廳、前廳、客室等；將桌子豎置，兩側各置一把椅子，則為騎馬桌，表示為書房、臥室、船艙等一些較小空間的環境。這些桌椅的擺法，在演員未上臺之前，它就只是屬於桌、椅本義的職能範圍，其意義的完足必須借由演員的表演與觀眾欣賞過程時的默契，方能完成這些砌末所代表的表演環境和職能所指。³¹⁵

由此來看，砌末本身並不具有舞臺敘事的職能，砌末所具備的能指與所指意義，追根究柢來說，仰賴於演員的表演動作才能完足。因此我們首先可以確認的就是傳統戲曲的砌末本身，無法成為舞臺敘事的載體。其次，要討論的議題是演員的唱念作打是否能擔負起舞臺敘事職能一事，傳統戲曲流動自如的時空特色早已為學者所承認，並成為中國戲曲美學上的一大特色；加上以明臺、空臺為主的舞臺布景陳設，都使傳統戲曲的舞臺有著高度的簡鍊與象徵性，因而無法像西方戲劇舞臺上的布景道具一般，擔負起環境空間氛圍的介紹，故而時空的移轉便由演員的唱念作打來完成，舉例來說：《烏盆計》中發跡後的趙大，建了一座大院子，前來要草鞋錢的丑在拿到錢後說「你們這裏廊太多，我弄不清楚，你把我帶出去。」趙白：「好，你跟我出來。好呢，算到呢！」這便是利用演員的念白加

³¹⁵ 張連《中國戲曲舞臺美術史論》第二章〈功能論〉第二節中有詳細的說明，可參考。（北京：文化藝術出版社，2000年）

上走圓場來告知觀眾空間的轉變。又或者是使用「轉場」、「過場」等來達成空間的移轉置換，如《花田錯》一劇中，卞機與周玉蘭結成連理之後，周玉蘭贈送二百兩銀子以做為卞機上京赴考之路費，送卞機從後花園門出去，劇本於此的動作提示是【轉場小生上椅子介白】³¹⁶以轉場形式轉換空間場景，並且利用砌末「椅子」以象徵屋瓦高牆，因此小生緊接著的臺詞是：「看此牆甚高，倘若跌將下去，有性命之憂。」點出椅子在此時所擔負的職能，由小生的一個動作、一段唸白加上一個砌末，空間便已然從閨房、後花園移轉至山寨的高牆了，這是傳統戲曲以演員的唱念作打來完成舞臺敘事的例子。

「穿長街，過短巷，這裡便是」、「舞臺方寸地，一轉萬重山」、「千里路途三五步，百萬大軍六七人」傳神的說出傳統戲曲的表演特色，而形塑這些特色的，正是演員的唱念作打。由此來看，演員的表演身段似乎在某種程度上也擔負起舞臺敘事的功能，然而不能忘記的是這些主要訴諸於長期的舞臺實踐而來，也就是說它已然成為表演的一種定式、規章，並非是每一齣戲的各自特色；而且其所用的表演方法可適用於任何一齣戲，並無特定性可言，可以說，演員透過自身的表演身段所擔負起的舞臺敘事，有其固定性與規約性，雖可普遍套用於各齣戲，卻無法彰顯個別的差異性。

新編京劇的舞臺敘事相較於傳統京劇來說，來得複雜、多元而且深刻。主要原因是西方劇場技術的引進，以及戲曲導演制的確立，這二個因素讓新編京劇的舞臺敘事逐漸脫離劇作文本，開始有其獨立的詮釋與生命。所謂西方劇場技術，指的是燈光、音效、布景、道具、服裝、音樂等舞臺美術；而戲曲導演一角其實也是向西方劇場的導演一職學習而來，戲曲導演的職能除了技術性元素的統籌，如服裝、燈光、道具、音樂等的規劃設計外；最重要的還是對戲的情感、主旨及精神的掌握，以及流暢地把一個故事交待清楚；³¹⁷當然還有對演員在表演上的輔助與指導等。新編京劇的舞臺敘事，能夠脫離傳統戲曲的程式規約，甚至擔負起隱形敘事者的角色功能，實不可不歸因於上述二項因素。

³¹⁶ 參見《戲考》第八冊，頁 4257。

³¹⁷ 本段文字為李小平口述，發表於人文左岸部落格，參見：

<http://blog.roodo.com/nocturnes/archives/7484767.html>

因而本章主要將從新編京劇的舞臺美術以及演員二面向來談論舞臺敘事的呈現，在開始本章之前，有必要先交待傳統京劇與臺灣新編京劇舞臺美術設計的源流。



第一節 傳統京劇與新編京劇的舞臺美術

傳統戲曲的舞臺布景向來不甚受重視，因為劇作的舞臺時間與空間的變化，可以由演員的表演，語言敘述和動作的方法來暗示或達成。一桌二椅長久以來是傳統戲曲舞臺的主要砌末（道具），以桌椅擺設的變化暗示舞臺空間的轉換也成為觀戲的一種默契。研究者多認為這是戲曲藝術高度簡約化、象徵化的結果，然而這樣的「規律」、「藝術」，是一開始便得到眾人的推崇，毫無異議成為戲曲的「藝術」成就嗎？而這樣的舞臺美術難道沒有任何異議的聲音出現嗎？

從京劇的發展史來看，清末開始流行的京劇，一度進入宮廷，著名京劇演員譚鑫培甚至成為內廷供奉，當時的京劇講究的是演員的唱唸做打工夫，觀戲的目的在於「看角」、「聽曲」。民國建立之後，京劇以地域的差異，呈現出不同的表演風格與舞臺布景，一般而言北京的京劇，又稱京朝派京劇、內江派、京派、北派，注重傳統，觀戲重心在演員的技巧風格；上海的京劇，又稱海派京劇、外江派、海派、南派，多連臺本戲與機關布景，講究情節的鋪陳和舞臺藝術，甚至還有人認為海派京劇的特色即在於機關布景。

海派京劇的機關布景說明了戲曲舞臺美術的可行性，也為當代戲曲舞臺美術提供了可資借鑑的寶貴經驗，因而本節對於京劇舞臺布景的沿革，將把重心置於海派京劇的介紹。

一·京劇舞臺的「布景」沿革考述

（一）明清的戲曲舞臺布景

戲曲舞臺上實景的使用並非始自於當代戲曲，郭小莊「雅音小集」也絕非是首開先例者，早於【明】張岱《陶庵夢憶》〈劉暉吉女戲〉一則，就記錄了當時演劇即已有繪製景片、燈光、紗幔等創新嘗試，³¹⁸當然明代的戲曲演出絕不可能

³¹⁸ 茲提供該段原文以供參考：「劉暉吉奇情幻想，欲補從來梨園之缺陷。如《唐明皇遊月宮》，葉法善作場上，一時黑魘地暗，手起劍落，霹靂一聲黑幔忽收，露出一月，其圓如規。四下以羊角染五色雲氣，中坐嫦娥、桂樹、吳剛、白兔搗藥，輕紗幔之。光焰青藜，色如初曙。撒布成梁，遂躡月窟。境界神，奇忘其為戲也。」

是京劇，不過由此則卻可知傳統戲曲舞臺的簡樸場景，並非如後世般備受推崇，而一桌二椅的程式也絕非牢不可破的鐵律。同書的另一則〈目蓮戲〉（卷六），提及當時演出「目蓮戲」時，耗費高達萬錢的鉅資以紙紮呈現出牛頭馬面、夜叉羅刹、鋸磨鼎穫、刀山寒冰等地獄變相，則更進一步點出當時的戲曲舞臺已出現寫實化的布景，而且其逼真程度甚至可令觀者「人心惴惴，燈下面皆鬼色。」

清代的宮廷演劇，有關於這類奇幻景緻的機關道具，更是變化多端；甚至還有真實的動物上臺演出。清宮的三層大戲臺的構造和設備十分複雜，³¹⁹它的特殊點在於比普通戲臺多出二三重臺面，演出時可以在多重臺面上同時進行，從而表現複雜的場景。從上到下分別稱為福臺、祿臺和壽臺，各層都有自己的上下場門，彼此之間有通路串連，並運用「天井」和「地井」裡的特殊裝置，安裝噴水設備或其他奇特的砌末，或利用各臺面的上升或下降來表示天神、鬼怪的神力。曾於熱河行宮清音閣觀戲的史學家趙翼於《簷曝雜記》記載清宮戲臺可列坐數千人，而臺仍綽有餘地，也許稍嫌誇大，然可以知道的是宮廷演劇場面之闊大，人物之衆多，絕非一般民間戲劇所能比擬的，而且當時的演出已有真實的動物演出。³²⁰而更早在清康熙癸亥年，聖祖便曾以海宇蕩平，宜與臣民共為宴樂為原由，發帑金一千兩，在後載門架高臺，命梨園子弟演《目連傳奇》，且用活虎、活象、活馬。³²¹

除了宮廷演劇之外，清末的許多民間戲班也開始以砌末做為號召，《清稗類鈔》〈戲劇類〉載云：「曩時天津有班曰太慶恆，最以切末著稱，如《金山寺》中之水法，以泰西機力轉動之水晶管，置玻璃巨篋中，設於法海座下，流湍奔馭，環往不休，水族鱗鱗，此出彼入，頗極一時之盛。又演《大香山》一劇，諸天羅漢，貌皆飾金，面具衣裝，人殊隊異。而戲中三皇姑之千手千眼，各嵌以燈，金童玉女之膜坐蓮臺，悉能自轉，新奇詭麗，至足悅觀。」另外《大戲考》·《探親相罵》一戲裡，卷首述考人大錯也提及：「昔在京師，見趕三演此，騎真驢出場，

³¹⁹ 熱河行宮福壽園清音閣戲臺（已毀）、現今故宮內的寧壽宮暢音閣戲臺、壽安宮戲臺、圓明園裏同樂園清音閣戲臺和壽康宮戲臺（已毀于英法聯軍）、頤和園內德和園戲臺等。

³²⁰ 參見該書卷一“大戲”一條。

³²¹ 【清】徐珂《清稗類鈔》冊十一，頁 5032（北京：中華書局，2003 年）。

其為狀至足發噓。」³²²可見真物、燈彩等舞臺布景，早於清代即已搬上京劇舞臺，然而，整體來說明清兩朝，機關布景的運用，限於財力和物力，仍屬偶一為之的噱頭之作，或是宮廷演劇才有可能，一直要等到民國肇建，科技興盛，商業繁榮，機關布景之運用，才蔚為一時風尚。

（二）民國肇建後海派京劇的機關布景

民國成立後，由於上海的特殊地理位置以及中西文化交流的影響，因而上海較早開始了舞臺布景的創新實驗。上海京班於 1880 年便有了燈彩戲的演出，³²³並且得到廣大的迴響，一時間仿效者不絕於途，興起了一股燈彩戲的熱潮，十多家戲園，夜夜上演燈彩戲，極盡光怪陸離之能事。1888 年 3 月 3 日，「新丹桂」戲園以京劇、梆子“兩下鍋”的形式排演燈彩新戲《善游牛斗宮》，聘請專人設計舞臺、製作道具：

又有八仙，各乘魚蝦龜鱉作渡海狀，各水族皆彩畫而燃以燭，靈活無匹。末為斗牛之宮，則兩龍守門，交口作勢而欲動，燈光燦然。上為觀音，次列善才龍女，坐於機上，旋轉不止。後列各星宿，則皆安坐於彩紮假山，內以花障身，以雲補空，望之萬頭攢動，不可以數計。³²⁴

各水族皆彩畫而燃以燭，以及各星宿皆安坐於彩紮假山等類似元宵燈會的表演，主要目的在於炫耀燈彩藝術，海派京劇的布景藝術便是從燈彩的使用開始，而燈彩的大量使用，也改變了中國戲曲舞臺只有“心景”，而基本上沒有“實景”的局面。³²⁵自《善游斗牛宮》之後，燈彩戲更加盛行，1889 年新丹桂茶園於《申報》刊《紅樓夢》的演出廣告，自稱該戲園，不惜鉅資，聘請精工良匠仿照賈府舊時排場圖樣，紮成大觀園亭臺樓閣，怡紅院、瀟湘館以及眾美所居，逐一齊備；「天仙茶園」排演全本《洛陽橋》時，則有“水晶宮”、“採蓮船”、“寶藏庫”等燈彩，採蓮船甚且能在臺上行動，水晶宮以玻璃片製成。從這些文字的記載中可

³²² 見《戲考》（台北：里仁書局，民國 69 年）冊二，頁 963。

³²³ 1880 年 2 月 1 日《申報》記載云：2 月 1 日夜晚，“天仙茶園”全班文武合演新排燈彩京劇《洛陽橋》。

³²⁴ 參見《申報》，1888 年 3 月 5 日。

³²⁵ 錢久元《海派京劇的奧祕》（合肥：合肥工業大學，2006），頁 105。

以知道當時海派京劇的燈彩戲，是以爭奇鬥妍、逼真寫實化爲勝，而燈彩戲的大量上演，也意味著觀眾審美觀出現了重要的變化。傳統戲曲演出，焦點集中於演員身上，名角挑班意味著票房的保證，看「角」、捧「角」是觀眾觀戲的主要心理，燈彩戲的出現，開啓了另一種欣賞的面向，戲曲舞臺的其他因素正在慢慢興起，演員的唱念做打不再是舞臺上唯一的欣賞元素，觀眾觀賞的焦點開始向整個舞臺空間擴散。

除了燈彩戲外，海派布景也因受西方文化影響、新式劇場的建立，以及西方聲、光、電等科技文明的引進而逐漸走向「寫實主義」。1908年創建第一座西式劇場「新舞臺」³²⁶，引進迅速換景的「機關布景」，³²⁷自此之後，凡有機關布景的戲，無不賣座，當時的觀眾甚至是「只問有幾場機關，不問演員好壞」³²⁸，因而許多人把機關布景看作是海派京劇最重要的特點；相較之下北京京劇界顯然就要保守的多，雖也有所創新，但其表現手法與海派京劇以噱頭取勝的機關布景不同，京派京劇所在意的是舞臺布景與劇情之間的相配合，強調的是布景爲劇情服務，如程硯秋搬演《春閨夢》時，爲製造夢境的朦朧效果，在舞臺上使用白色紗幕，觀眾透過紗幕看戲，以產生夢境的效果。³²⁹而當布景與表演發生衝突時，寧捨布景而以演員的表演爲主，梅蘭芳於上海演出崑曲《思凡》的【數羅漢】一場時，原本舞臺後方設有繪製的水彩畫羅漢堂布幕，然而因布幕的升降雜音太大，干擾了她在前臺的唱念，後來便決定捨去繪製的布幕，之後的演出便仍舊使用“守舊”而不換布景。³³⁰舞臺布景本爲輔助表演而設，如果喧賓奪主成爲表演的主體，便會如同海派京劇般成爲明日黃花，以京劇發展至今仍以京朝派爲主，便很能夠說明在表演與舞臺美術之間的輕重權衡。

（三）臺灣新編京劇舞臺布景的使用源起

³²⁶ 「新舞臺」平面爲橢圓形，舞臺呈半月形向觀眾伸出。伸出式的半月形鏡框式舞臺取消了茶園式劇場戲臺前的柱子及欄杆，舞臺演出面積也比茶園式劇場爲大，甚至可以在上面騎馬、開車。舞臺設計上，在舞臺的下面安裝了一架大轉盤以轉動舞臺，可以同時搭建兩臺布景，並採用最近的聲、光、電技術。參見資料同上，頁17。

³²⁷ 機關布景作爲戲曲布景的一種，主要特徵是迅速變換場景，從而達到變幻離奇的舞臺效果。

³²⁸ 劉靜沅《京劇藝術發展史簡編》（安徽：安徽文藝出版社，1984），頁125。

³²⁹ 馬少波《中國京劇發展史》冊二（台北：商鼎文化，1992），頁465。

³³⁰ 梅蘭芳口述·許姬傳著《梅蘭芳舞臺生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁345。

揆諸今日的劇場設備，要重現海派的機關布景，或者是將真山真水真馬真船搬上舞臺都不是問題，問題在於這些寫實化的布景，是否有助於演員的表演、或是劇作情節、氛圍的營造才是重點。臺灣京劇的革新腳步雖是從三軍競賽戲揭起扉頁，但遲至 1979 年郭小莊於成立「雅音小集」時，才正式揭櫫「戲曲改革」理念。三軍競賽戲的革新主要體現於傳統老戲的改（整）編，刪除繁枝冗語，使劇情結構更加完整緊湊，舞臺場面則仍以傳統的一桌二椅為主，整體來說仍屬於傳統戲曲體制內的小幅度改革。郭小莊創立「雅音」的主要著眼點就是「希望能結合其他類劇場藝術工作者的智慧，在燈光布景、伴奏配樂、服飾化妝等現代劇場外緣條件的烘托襯映之下，加強整體戲劇氣氛的營造。」³³¹而這樣的眼界與郭小莊的海外遊學經歷是相關的，從茱莉亞學院學成回國的郭小莊，製作的第一部戲《韓夫人》便跨界邀請日本現代戲劇專業工作者，參與舞臺與燈光的設計，³³²並將傳統戲曲舞臺上的文武場安排至舞臺下方所搭建出來的樂池，將舞臺還給表演者。將傳統「聽戲」的審美品味擴展至「看戲」的視覺美感，並且有計劃地將舞臺美術包裝行銷成傳統戲曲現代化的精緻表現，因而每齣戲最大的號召不在於演員的演唱功力與身段姿態，而是該劇的服裝與舞臺美術，舉例而言：《紅綾恨》著力宣揚該劇如何首度使用兩廳院的旋轉舞臺，達成空間的轉變；³³³《劉蘭芝與焦仲卿》一劇用力介紹的是舞臺美術如何呈顯時代環境氛圍，營造全劇的「悲劇」基調；³³⁴《瀟湘秋夜雨》的宣傳則放置在華麗服飾被棄而不用的緣由；³³⁵《問天》演出前編劇、演員、導演、舞臺設計還特別接受報紙的專訪，談該劇臺中臺的舞臺設計理念與舞臺演出之間的呼應。³³⁶

這樣直接訴諸於舞臺美術的宣傳口號間接引導或影響了觀眾進劇院觀戲時的直觀感受，許多觀戲評論轉向該劇的服裝、人物扮相與舞臺布景等外緣因素，而「雅音」引以為豪的舞臺美術，更引發了舞臺美術如何與京劇空靈自在的表演

³³¹ 王安祈《當代戲曲》，頁 76。

³³² 柳天依《郭小莊雅音繚繞》，頁 152。

³³³ 張必瑜〈紅綾恨·暴露劇場製作多少恨〉，《聯合報》，1989 年 7 月 20 日，「文化·藝術」28 版。

³³⁴ 郭小莊〈我的戲劇心路〉，《聯合報》，1985 年 7 月 31 日，「聯合副刊」08 版。

³³⁵ 曾清嫣〈扮相太美走雨會走調——郭小莊忍痛割捨新戲服〉，《聯合報》，1991 年 7 月 8 日，「文化廣場」20 版。

³³⁶ 王惠萍〈浮顯在“台”面的思維——傳遞“演”的感覺，增強“看”的效果，台中台“搭”易行難費周章〉，《民生報》，1990 年 12 月 13 日，「影劇新聞」10 版。

體系取得諧和的討論議題，討論的範疇從音樂、服裝、舞臺布景、燈光等不一而足，³³⁷贊成者站在肯定革新求變的立場，認為嶄新的舞臺設計與人物的服裝造型有助於戲劇氣氛的營造，反對者則以為這些對於戲曲抽象寫意的身段是嚴重的破壞。然而燈光布景服飾原是用以烘托渲染氣氛，雖然有其重要性，但不應喧賓奪主成為討論的焦點，也不應是「雅音」宣傳的重點，「雅音」所引發的戲曲現代化革新，應該聚焦於劇本內涵、結構以及整體演出風格的討論，如此，則更能見出「雅音」在臺灣京劇發展史上的蛻變與轉型意義。



³³⁷ 成大園〈「雅音小集」能振興國劇嗎？〉一文即認為「雅音」《韓夫人》一劇所用的七塊粗布與國劇的華貴雍容格格不入，演員的唱唸作舞也無視於此七塊布的存在，演出與舞臺設計各自獨立為二套系統。《當代》第 41 期，1989 年 9 月。曉壇〈我看郭小莊雲門國劇演出〉一文也針對燈光設計的優劣加以評論，《國劇月刊》第 18 期，民國 67 年 6 月。醉雷公〈我看郭小莊的「韓夫人」〉一文則針對國樂隊的喧賓奪主，服裝、天幕的色調，唱腔與伴奏等提出質疑，《國劇月刊》第 93 期，民國 73 年 9 月。

第二節 舞臺美術的敘事功能

舞臺美術職能的討論，早於 50 年代初期大陸即已針對戲曲舞臺上是否需要用景進行相關的座談討論，³³⁸並取得了新編京劇用布景，傳統戲維持原貌，以及將布景從演員身上卸下來，讓舞臺美術來執行的共識。所謂的舞臺美術包括戲劇舞臺上除演員以外的一切造型因素，它包括舞臺布景、燈光、音效、服裝、造型、道具、音樂等。³³⁹為便於行文敘述，本節將舞臺布景與道具分爲一組；服裝、造型爲一組；燈光、音效、音樂併爲一組來討論這些舞臺美術所擔負的舞臺敘事功能。宜先說明的是，舞臺敘事是由整體的舞臺美術以達成，分組只是爲行文敘述使然，並不表示舞臺敘事功能可以被這些舞臺美術元素所切割；而各組所強調的舞臺敘事功能也只是爲突顯該組的特色，並不表示其餘物件在舞臺敘事上便沒有這些功能。另外，所有舞臺美術所達成的敘事功能，其實都統籌於導演的運作之下，是導演賦予這些舞臺美術隱形的敘事者身分，論文將之分爲導演與舞臺美術二部分來書寫，只是爲了突顯每個部分的特質。

其次，宜先解釋何謂「舞臺敘事」，舞臺敘事又可稱做「舞臺書寫」(Scenic Mode of Writing)，主要指的是運用劇場上的演員和種種裝置(裝光、場景設置、道具、舞臺機關等等)將劇本搬上舞臺演出的種種工作的整體呈現。舞臺演出與劇本之間的關係是劇本的權力大於舞臺呈現，所有的舞臺呈現以忠於劇本規範爲上乘，劇本擁有至高無上的權力，舞臺演出只是它的表達形式，其間的轉換必須相符。然而隨著符號學以及詮釋學的興起，傳統要求舞臺演出必須符合劇作家或劇本意旨的思考模式，開始受到質疑與挑戰，更多導演要求自己不再只是透過演員、佈景工作去詮釋劇作家的作品，而是用自己的線條、色彩、運動和節奏來重新詮釋劇作，也就是說導演的工作是轉向作品自身內部，尋求符號與符號之間的關係，而不再是求取與一外在語意系統(劇本)的符應關係，劇本變成僅是一個

³³⁸ 1951 年在北京召開了「中國戲曲舞臺裝置座談會」，會中對京劇是否需要用景展開相關的討論，取得了把演員身上的“布景”卸下來讓給舞臺美術工作者去做的共識，以及布景的使用必須根據劇本內容及不影響表演爲前提。參見余從、王安葵《中國當代戲曲學史》(北京：學苑出版社，2005 年)，頁 176-177。

³³⁹ 說法參見蘇永旭《戲劇敘事學研究》一書，然該書只列了舞臺布景、燈光、效果、服裝、道具、音樂等，造型則爲筆者自己所加，並將書中所言的效果更詳細具體規範於音效。(北京：中國戲劇出版社，2004 年)，頁 253。

完整舞臺作品的一部分。³⁴⁰導演可以借由內部諸要素的結構，確立舞臺演出的獨立地位，並使自己成為另一個創作者。當「作者已死」的宣判已然成為文學定律，導演有其自主的舞臺敘事，甚至創造另一個「文本」又有何不可呢？因此，本文所討論的舞臺敘事主要著眼於舞臺上的演出呈現，而不從劇作文本出發，不過，無可否認的是劇作文本仍是舞臺演出呈現的依據，舞臺敘述定位於一種輔助敘述，是故所有的討論雖然以舞臺呈現為主軸，然而是在一定的程度下置於劇作文本的脈絡中來觀看的。其次，就論文的敘事脈絡來說，由於舞臺敘事是整體演出風格的呈現，這其中包含了舞臺美術裝置與演員及導演之間的統籌配合，在論文的討論中，將分成兩部分，在第四章部分先處理的是舞臺美術，與演員的表現及表演理念；至於導演的舞臺敘事呈現，則置於第五章討論。

一· 舞臺布景、道具的使用：從換場、裝飾性布景過渡至舞臺敘事

舞臺布景，可以從軟、硬二者來做粗略的分界，軟的包括舞臺上的一切帷幕，如大幕、二道幕、沿幕、天幕等；另外還有繩幕、簾幕、蝴蝶紗等；此外還有軟景系列，軟景可以是平面繪畫性的布景，或是幻燈投影等。硬的部分，包括平臺、旋轉舞臺以及帶有木框架的景片或是浮雕、立體塑形的景物；還有內外景物件，如柱、欄杆、屏風、門窗、牆面等建築物件，外景如樹叢、籬笆、樹木、巨石等；另外還有大小件不一的道具，如桌椅、花瓶、扇子、掛像等不一而足。

舞臺布景的主要目的在於落實於劇作文本所設定的敘事環境，因而內景的建築物件，必須要符合建築物主人的身分地位；外景則必須要能點染出環境氛圍。這些舞臺布景、道具或多或少都擔負了舞臺敘事的職能，不過運用上偏向於環境空間的指涉，其所延異的符碼指涉意義較為固定，故本節的敘述重心將放置在符碼意義較為豐富的舞臺布景上，如帷幕、蝴蝶紗、平臺等加以敘述。所有的舞臺布景、陳設雖然都有可能再詮釋劇作文本意義，然不可否認討論這些舞臺布景所擔負的敘事功能，必須置諸於劇作文本脈絡下解讀，方能見出其所蘊含的敘事意義。

³⁴⁰ 以上觀點的思索受《劇場關鍵字》一書中對「舞臺書寫」一詞的定義所啟發，然結論則略有不同，特此說明。耿一偉主編《劇場事特刊——劇場關鍵字》，（臺南：臺南人劇團，2008年8月），頁181-183。

以下將就新編京劇常用的天幕、蝴蝶紗、平臺等舞臺布景道具，所擔負的舞臺敘事職能，加以討論分析：

（一）角色性格的呈顯與身分地位的象徵

蝴蝶紗與平臺是新編京劇經常使用的道具，用以彰顯人物性格、身分地位，由於平臺用於舞臺之上造成空間的高低層次感，也因而據以引申為身分位階、權力上的高低意涵；而蝴蝶紗之所以能象徵人物性格、身分則與其上的繪圖及所用的空間相關。

蝴蝶紗往往搭配廊柱的使用，以象徵室內空間。原本它的功能在於裝飾舞臺畫面，增加觀賞美感，而後才漸漸衍生出實用性功能，藉由蝴蝶紗的顏色、形狀、尺吋、以及其上所繪製的圖案等來暗示空間主人的身分，甚至點出主人翁的性格。如同《紅樓夢》裡以窗案筆硯、蒼苔夾路的羊腸小徑來寫黛玉所居的瀟湘館；而以威武的大箱、大櫃、大桌、大床寫賈母的正房。瀟湘館的窗案筆硯，羊腸小徑既寫出黛玉性格的纖細，又寫出飽讀詩書、心高氣傲的一面；而威武的傢俱擺飾則透顯賈母在賈府的身分地位。藉由環境的描繪呈顯居住者的身分、地位、個性，這樣以空間襯顯主人翁性格、身分的敘事方法，也開始為新編京劇所學習採用，並付諸於舞臺實踐。

「國光劇團」《王熙鳳大鬧寧國府》改編自曹雪芹《紅樓夢》一劇而來。該劇為呈現賈府的煊赫氣勢，用的是從天頂直落而下的蝴蝶紗，配合上舞臺八片高聳至頂的隔扇，一派花開富貴、高屋大牖景象，顯露的是賈府巨宅豪門的氣勢。角色人物不時在這些高牖蝶紗中來往穿梭，反顯得人物的渺小與卑微，這股令人震懾的氣勢，聯繫到賈府後來的衰敗，不免讓人興起眼看他起高樓，宴賓客，樓塌了的蒼涼，渺小卑微的人物身影也預示了賈府後來的衰敗終非人力所能挽回。

不同於《王熙鳳》極力敷陳豪門大宅的奢華，《三個人兒兩盞燈》的故事發生地點為皇宮內苑，然而該劇卻只在舞臺中央底處懸掛了素白色的蝴蝶縑紗，配合燈光的使用呈顯出高雅、淡如水仙般的氣韻，全然不同於一般傳統戲曲宮殿用的蝴蝶紗，總是用富貴大器的顏色、圖案以象徵帝王的身分地位排場。舞臺美術

之所以採用如此設計，應與劇作的敘事主軸相關，因為該劇的敘事重心不在於帝王、家國、權力等大敘述，而是放在「白頭宮女說當年」，一群被文人所遺忘的後宮宮女們身上，並以楊妃、梅妃之爭落敗失寵的梅妃為輔軸，因而這道素白的蝴蝶紗，既代表這些女性的共相——孤獨失寵、被遺忘、無人關注的身分；也象徵這些豆蔻年華、清透如水般的宮女們心靈，從而點出人物清澈而靈動的性格。

除了以紗幕、蝴蝶紗來表示主人身分地位外，常見的是以平（高）臺來展現人物身分位階的高低之別，也透過平臺的使用，說出權力、位階的高下，這在傳統以一桌二椅為主的戲曲舞臺上是難以彰顯的。

「國光劇團」《大將春秋》、《地久天長釵鈿情》二劇為了配合劇情出現的「家國」大敘述，以高起之平臺代表宮殿建築或是權臣之府邸，以示有別於一般臣子及平民之身份。在這樣的空間範疇裡，平臺之上置放一張椅位，便代表了龍椅或官椅，角色人物的進出動線，隨其身分高下而有不同，帝王后妃、高臣將相從平臺兩側進出，相對低下的人等，一概由舞臺的兩側上下場；有時，平臺不限一層，甚至可以三層式階梯式的舞臺來呈顯劇中人身份位階的差異，如「復興劇團」《出埃及》劇中牽涉到三種身份，最尊貴的是太陽神之子，也就是埃及的皇家，其次是埃及的權臣，最下等是埃及的奴隸，舞臺上的三層即是這三種人的身分表徵，每一種階級有自己的平臺，不得僭越雷池一步。當然，至高無上的埃及王，永遠在最高層的平臺；而奴隸永遠只能在最下層，仰視這位高高在上的太陽神之子。三層式的平臺，展露的是權力、位階的高下，深化了傳統戲曲舞臺所不能達到的意涵，身份與位階，透過劇中人站立的不同舞臺高度，形象化的傳達出來。

另外，平（高）臺還可以有更多元的意涵，既可以象徵人物當時的處境，也能傳遞「高處不勝寒」的內心景況。「當代傳奇劇場」的《慾望城國》、《暴風雨》二劇，便是利用高臺以象徵人物的身分、權力，《慾望城國》的最後一場敖叔征在城樓上中箭落下，舞臺上以高臺象徵城樓，飾演敖叔征的吳興國自有二層桌高的高臺上翻身落下，象徵的是敖叔征從權力身分的高處跌落。而《暴風雨》舞臺上基本上是一個空的布置，三面掛上屏風，以中國的水墨畫暈染，大幕一拉開，被放逐的米蘭公爵，立於高臺之上緩緩的從縱深極遠的空曠後臺推向前臺，以說

明米蘭公爵當時所處的空間是一四面孤立的海中小島；另外，也是他一生孤立無援的人生處境象徵，以「高臺」所具的高聳危顛特質呈顯主人翁內在瀕臨瘋狂邊緣的精神狀況。

上述的例子是以蝴蝶紗、平（高）臺來暗示、襯托劇中人物的身分、地位、性格，雖然也達到舞臺敘事的功能，然而，尚是屬於較為簡單而直接的喻示，並未能深化劇作旨意或是推進情節的進展。不過，已是值得鼓勵，因為它讓舞臺美術不再只是裝飾性的點綴作用，或是空間環境的提示而已，而是進一步參與了劇作文本的再詮釋，雖然仍有所不足，但創新精神值得鼓勵。

（二）故事敘事主軸的暗示以及情節的推展

舞臺美術進而可以成為故事敘事主軸的暗示，並推動情節高潮的進展，這是傳統戲曲舞臺上所不曾設想也無法達到的。在此以國光劇團的《地久天長釵鈿情》和《李世民與魏徵》二劇為例，以說明劇作家如何巧妙的讓舞臺美術擔負起隱形的敘事者職能。

《地久天長釵鈿情》一劇敘述的是唐玄宗與楊貴妃的愛情故事，是觀眾早已熟透的題材，歷來也有許多文人、劇作家寫過相關的作品。因而如何說出新意，以免流於陳腔濫調，是該劇首先要面臨的問題，解決這個難題，最後依靠的不是劇作家的敘事技法或情節結構的編排，而是舞臺美術。

全劇牡丹圖案處處可見，階、臺、樓、閣都有大朵粉色、金色、紫色的盛開牡丹投影，紗幕、蝴蝶紗上也繪有盛開的牡丹花樣，藉由花卉陰性、柔美的特質，暗示了此劇的敘述主軸並非如《梧桐雨》、《長生殿》等以唐明皇角度來演繹這段愛情故事，而將會是以百花之王「楊玉環」展開敘事主軸。紗幕前後三次起落，第一次隨貴妃的春寒賜浴掀開紗幕；第二次則是透過紗幕觀看楊門雕車粉汗、富貴驕人的春遊一景；最後是唐明皇殞天，舞臺紗幕慢慢的垂落。透過紗幕及蝴蝶紗及無處不在的牡丹圖像符號，時時提醒觀者此劇的敘述主體在於楊貴妃身上，因而全劇以楊貴妃揭起序幕，也以楊貴妃為最後的落幕，末場太上皇殞天，貴妃前來接引渡化，舞臺中央高處聚光燈下站的不是唐明皇，而是楊貴妃，導演的舞

臺調度與舞臺美術的相互搭配，讓此劇展現出有別於傳統戲曲以男性／君王爲主的視角。除此之外，還可以從【死別】馬嵬坡一幕的平臺運用，窺知該劇以楊貴妃爲敘事主軸的企圖，平臺在該劇既可代表唐室宮殿，亦可表徵亭臺樓閣，也可以是千山萬水的大唐河山，【春遊】中貴妃沈香亭的醉酒，【謫遣】裡貶爲庶人之後聽譙樓更鼓的樓閣，【踏苗】裡配合自然水山的布幕投影，代表重山峻嶺。由於閣樓、亭臺與絕嶺這些地點都有拔高而起的相同點，因而導演便可以延異「平臺」這個舞臺道具，賦予其新的意義，馬嵬坡一場導演將平臺上的紅欄干摘去，空間環境即刻從人文建築變成自然空曠的空間，當舞臺白綾三二匹從天而降懸掛在平臺的半空之中，當下的唐明皇只是呆坐在舞臺平面上，空曠的平臺突顯了楊貴妃之死的壯烈，「高度」決定了本幕的主角是楊貴妃，劇作家的用心昭然，意在爲楊貴妃從紅顏禍水的評價轉爲爲保國家社稷、君王威儀而決定犧牲的貴妃，而非歷史上禍國殃民的楊玉環。

《李世民與魏徵》，則是劇作家巧妙的白色紗幕若隱若現的特質，以達到情節衝突的高潮。第六場【靈堂】，舞臺提示寫著「靈堂肅穆，但見重帷遮掩。」³⁴¹以堆堆疊疊的重重帷幕隱去龐相壽、李志安的靈位，讓原本要奠龐相壽的李世民誤祭李志安魂靈，成全李世民「這一拜拜出個萬民稱頌」的仁義英名，進而推展出全劇情感與情節的雙高潮。帷幕，經過編劇與導演的安排調度，從原本單純的舞臺裝飾，進而成爲推進情節高潮、製造懸疑衝突的轉換觸媒，舞臺敘事效果突出。

除此之外，《王熙鳳大鬧寧國府》一劇的舞臺中央底側，垂吊著八扇至頂的門扉，各門扇之間垂掛著綃紅金帳，而這綃紅金帳與門扉之間的空隙，透過導演的舞臺調度，成爲劇中人物彼此「偷窺」的絕佳場所，布簾縫隙之間的「窺探」，成爲全劇的基調。以布景搭配導演舞臺調度，而成爲全劇的敘事基調的還有「國光」於 2007 年推出的《快雪時晴》以王羲之《蘭亭集序》的行書投影於紗幕上，透過光影的變化與各幕之間墨色、絳色、白色字跡的流動，不僅讓身處觀眾席的觀眾彷彿進入悠悠歷史文化長河之中，也預示著該幕所要演繹的氛圍基調，墨色

³⁴¹ 本文使用的版本，爲王安祈《當代戲曲》所收錄的版本，參見該書，頁 459。

的文人情懷、絳色的漫天烽火、白色的弔喪慰亡，並且呼應著三組虛實、古今交錯的情節主線。由於時空流轉從東晉到唐代、從宋代到清代、從國共戰爭到現在當下的臺灣，時間軸度上下達千年之久；空間從長江流域、北京皇城、及當下的臺灣，橫跨海峽兩岸等地，為呈顯如此大幅度的時空跨幅，特別使用旋轉舞臺，並於臺上植栽三兩株參天古木，千年的時空在旋轉舞臺上三兩棵參天古木、屋瓦門牆中或聚或離中轉換，以永遠存在的樹景，象徵中國山水的現身，人之於大自然的關聯，「樹在不同時空的位置與自然光影的對話，提供了場景流動時的一個實際的參考主體。」³⁴²真實的生活切片散映在自然與不朽的光影中，給觀眾在虛空、變動的時空流轉中一個安定的空間，以及逝者如斯之感，哲學的生命觀照隨著舞臺的轉動緩緩流洩而出。

相較於上述以舞臺美術來呈顯主人翁的性格身分來說，這樣的進展，是相當大幅度且讓人欣喜的，尤讓人欣喜的是，嘗試不僅止於此，舞臺美術工作者所運用的符號表徵，甚至進一步形成另一股敘事張力，而這股敘事張力並非為劇作家下筆時所安排的，而是在劇場實踐中逐步成形。

（三）象徵符號與敘事張力的形成

伴隨著舞臺美術的日趨精美，加上紗幕本身所具備的透明性特點，極適合用以投影表現紛陳的光影流動，或者符號的象徵。「雅音」的《紅綾恨》以紅色蝴蝶紗裝飾宮殿空間，利用紅色符碼延異出喜慶、血光之災等截然相反的意涵，呼應緊接而來長平公主婚宴上闖王李自成攻陷皇城的殺宮驚變，此劇的蝴蝶紗在使用上雖未見新意，然從顏色上的選用來說，則相當扣合劇情氛圍並且能夠預示到這場婚禮之後的災變。另外，新編京劇也常利用天幕投影圖像，以象徵人物的內心活動、暗示情節主軸或作為劇作的結束。「雅音」《劉蘭芝與焦仲卿》一劇，舞臺設計者聶光炎取用東漢時代黃龍圖的拓本投影於布幕之上，作為劇末劉蘭芝與焦仲卿相偕殉情、化為連理枝的象徵；而「國光劇團」《廖添丁》則是在天幕上投影一棵象徵廖添丁傳說在臺灣這片土地上生根茁壯的大樹，做為該劇的結束。兩劇同樣以投影圖像做為結束，以舞臺敘述的方式補充說明了廖添丁、劉蘭芝焦

³⁴² 參見《快雪時晴》節目演出手冊，頁 23。

仲卿等人的傳說與愛情將不會因劇情的結束而結束，而是會隨著文化與生活在臺灣這片土地上的人們一同生生不息的流傳下去。

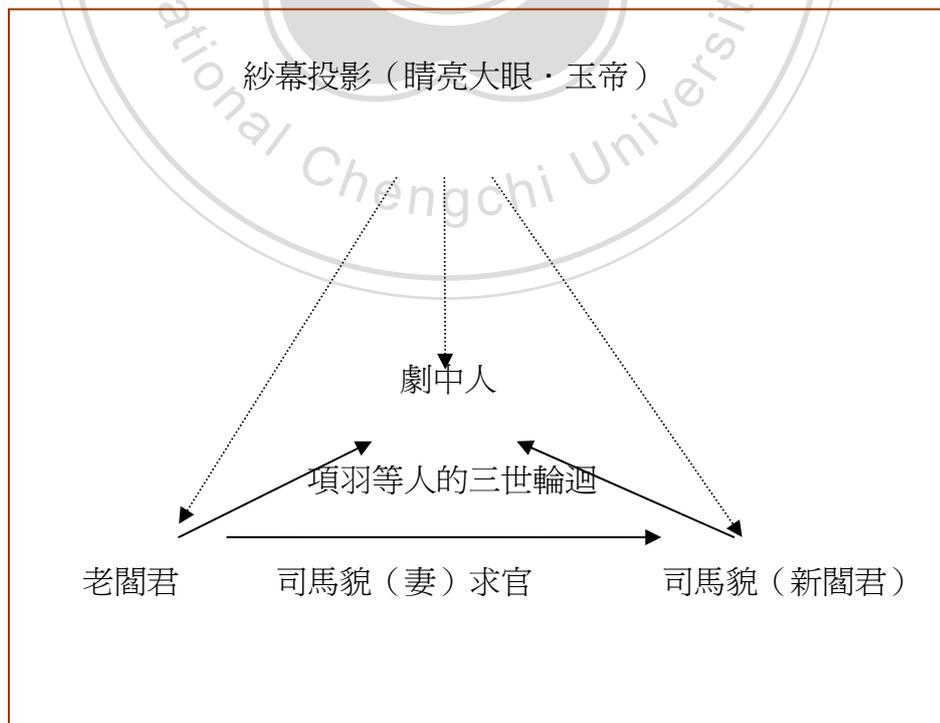
而運用天幕投影表達人物內心的情感以及導演創作意涵的明顯例子為「復興劇團」《荒誕潘金蓮》，當潘金蓮遇到武松時，天幕上投影的是一幅山藤纏樹；西門慶出場時，天幕上的投影則幻化成一片片楓葉秋情，這些景象投影，是導演將潘金蓮內心情感具象化；而最後潘金蓮面臨被殺的時刻，改以巨幅看不清楚、扭曲變形、無數在掙扎的女人面孔，構成一片支離破碎的女性畫面，³⁴³則清楚展現了導演的女性觀點。另外，像是《羅生門》開場時天幕上的森林投影，與舞臺上樹枝實景、樂池上的稀疏枝椏，營造出虛實相生、亦實亦虛的舞臺空間，也顯示了導演如何運用舞臺敘事，提示了真相、人生的虛虛實實。

而利用舞臺場面調度及投影的象徵符號以形成舞臺的敘事張力，最鮮明的例子是「臺北新劇團」的《巴山秀才》與「國光劇團」的《閻羅夢》。《巴山秀才》的舞臺設計，採用符號性的象徵投影，以達到劇作意在言外的旨意，以金黃色的官帽投影，象徵中國傳統知識份子的集體意識，此外，官帽上的龍形圖案，又象徵著帝王威權，兩個象徵形成巨大張力，因為夢寐追求功名的知識分子，竟然被活活毒死在頭戴金碧輝輝之帽的帝王手中。³⁴⁴國光劇團《閻羅夢》一劇更進一步，利用平臺以及紗幕上象徵森羅閻殿的符號投影，形成一股與劇本文本分庭抗禮的敘事張力。該劇的平臺意義指涉豐富，幕啓時的【逐夢】一幕新科官員跨馬遊街，所有官員上場皆由舞臺平面處亮相，反倒是一介布衣的司馬貌由此登臺亮相，顯露出劇作家意在言外的褒貶——這些鬻官買爵的新科官員，不足以從高處的平臺登場。【入夢】一幕將閻羅殿擺設於平臺之上，強調的是空間的權力；至於【夢境】輪迴至第三世的南唐與大宋趙匡胤的爭亂，兵臨城下的宋兵身著黑色兵服頭戴黑色面具，由平臺之上的階梯逐步逼進而下，仍在歌舞的李後主與小周后，漸漸被包圍在其中，則是藉由平臺空間形成宋兵兵臨城下的壓迫感。透過平臺的使用開展出多層次的舞臺敘事，然而這還不是該劇最精彩的舞臺運用設計。

³⁴³ 本文所指的是《潘金蓮》於1994年首演時的舞臺設計。《潘金蓮》於2007年曾重新於「國家戲劇院」上演，此時的舞臺設計便已將天幕的這些投影圖像取消。

³⁴⁴ 李惠綿〈覺醒盡處是幻滅〉，《表演藝術》，2003年5月。

劇中最讓人眼睛一亮的是舞臺設計於紗幕上的符號彩繪。戲開演後，大幕拉開，首先映入觀眾眼簾的是紗幕上繪製的似森羅閻殿入口的血盆張口虎獅圖像，待等序曲唱完，紗幕升起方正式開展劇情。【夢境】一場，置中的森羅閻殿圖騰，籠罩住整個舞臺空間，睛亮的大眼彷彿是洞悉一切卻又操弄著人間公理正義的無形力量，如同全劇裡未嘗以真實面貌形體示人的玉皇大帝般，在高處冷眼俯瞰著世間逐名求利汲汲營營的舉子士人，卻又操弄著這些士子的命運前途。全劇便是在這樣一股無形力量的俯視下進行、輪迴著。導演讓象徵公理正義的老閻君站立一旁看新閻君判案，並讓新、舊閻君同時觀看項羽等人的三世輪迴，嘲諷人世所謂的公理正義其實早已註定——並無定數；二來紗幕上透視一切的睛亮雙眼，與新閻君司馬貌又急又怒又氣又羞的圓睜大眼和老閻君的平和冷眼，三者之間彼此相互觀照，卻又同時以各自的角度、智慧觀看項羽等人的輪迴，形成微妙的戲劇張力。舞臺美術與導演的舞臺調度，巧妙形成另一組言詮之外的戲劇結構，以此結構呼應、回看司馬貌夢醒的繼續逐夢，象徵人間最後公理正義的紗幕投影與老閻君二者，以有形的或無形的存有，繼續牽引、觀看著司馬貌的逐夢，如同司馬貌判筆下的項羽等人為求公理正義的三世輪迴一般，公理正義的虛妄與輪迴命運的無可逃脫性再次被強調出來。（詳見下圖）



說明：❶ 虛線為舞臺美術所形成的言詮之外的戲劇張力

②實線則是舞臺上具體可見的戲劇活動

可惜的是，2009 年於國家劇院重演的版本取消了這個舞臺設計，而轉用兩個白色螺旋狀自左右舞臺上方垂降而下的物品，來暗示森羅閻殿的空間所在，像似陰間與人世之間溝通交往的階梯，又像七層寶塔，令人猜不出其明確的指涉，除此之外，頻繁的升降也干擾、分散了觀眾對劇情的注意力。

由上述可知，天幕、紗幕、大幕的投影作用，從《劉蘭芝與焦仲卿》、《潘金蓮》、《廖添丁》等針對單一場景的象徵指涉，進而成爲凝鍊、提昇全劇舞臺空間的美學底蘊；平臺、屏風等道具也從原本單純突顯空間的立體感，或是區隔空間的實用功能，漸漸成爲位階、權力、身分地位的象徵。新編京劇的舞臺美術在承繼前人開創的實驗精神之餘，也充分顯露了當代工作團隊對舞臺演出的整體感知，絕不如同傳統戲曲般依賴於演員的唱唸做打，也不僅僅只是將舞臺視爲演員的表演場所而已，新編京劇的舞臺布景其實已然碰觸到了舞臺敘事的職能，舞臺美術陳述的不再只是物質空間環境氛圍的指涉而已，還可能進一步成爲推動劇情的幕後推手，或是成爲全劇中心調性的幕後功臣。舞臺上企圖呈現或再現的不再是劇本所規範的空間環境氛圍，更多的是抽象的心理活動、言詮之外的主旨，舞臺美術成爲一個隱性的敘述者，透過視覺的符號（無論是寫實的布景、道具，或象徵性的顏色、投影等）呈現劇作家在文字表面以下的潛意義；甚且有時舞臺美術已然說盡了全劇的意義，如同《八月雪》所投影的那幅高行健的畫一般。

二·燈光、音效、音樂、語言所擔負的舞臺敘事

（一）燈光、音效：從襯托環境氛圍到象徵劇中人物身分地位與心理活動的呈顯

新編京劇的舞臺設計是整體性的設計，包含舞臺美術、燈光、音效、音樂與服裝等，因此除了舞臺美術之外，燈光、音效、音樂同樣也擔負了舞臺敘事的職能，本段將先從燈光與音效談起。自「雅音」《韓夫人》一劇力邀日籍燈光師佐藤壽晃的加入開始，³⁴⁵新編京劇舞臺空間的燈光便不再只是明臺式的處理方式，以「雅音」於 1991 年推出的《瀟湘秋夜雨》一劇的舞臺設計來看，該劇由藝術

³⁴⁵ 柳天依《郭小莊雅音繚繞》，（臺北：台視文化出版，1998 年），頁 152。

學院畢業的新秀劉培能領軍負責，【序幕】一場武角手持長條白練不停舞動翻轉，配合翻湧怒吼的海濤聲，以及閃爍明滅的燈光，讓該劇在一開始即呈顯出波浪濤天，狂風驟雨的驚險場面；《天長地久釵鈿情》【謀反】一折黑暗的舞臺空間上使用類似於閃電的快速頓挫燈光，配合演員急快的走步，緊湊急迫的鑼鼓號角聲，舞臺上呈現的是電影式的畫面處理。燈光與音效，在這二劇中不僅擔負起環境氛圍的營造，同時也加強了劇中驚險、緊張的舞臺敘事職能，不過，這樣的運用，實際來說仍偏向於舞臺美術的技術層面。

新編京劇透過燈光與音效的搭配，還可以進一步直接取代人物的登場，《牛郎織女天狼星》一劇則是用燈光暗示劇中人物所處的空間，當天狼星奏請玉帝拘拿牛郎與織女時，舞臺上以二道強力的聚光燈（spotlight）照映在天狼及右上舞臺的平臺階梯之上，透過聲音，暗示了階梯之上的聚光燈位置乃是玉帝所處的空間，如同《閻羅夢》一劇的玉帝，也是以聲音宣示自己的存在，並未以真人扮飾。二劇最大的不同之處在於《牛郎織女》一劇以高高在上的平臺空間落實了玉帝所擁有的權力；《閻羅夢》一劇的玉帝則全然只是虛空的聲音，之所以會有如此相異的處理手法，實因二劇所嘲諷的對象不同使然。《牛郎織女》明白的在於嘲弄權力的狂妄，當然也包括了天庭、玉帝的權力，因而著意用高高在上的平臺突顯玉帝位高權重的無限威勢；《閻》劇嘲弄的對象，不在於權力的狂妄與腐化，而是對人間是非一鍋煮的混沌以及士人執著求名的嘲諷，該劇的玉帝一角只是用以推動劇情的一個小分子，因而舞臺上可以只以虛空的聲音顯示祂的存在。

尤有甚者，是燈光的設計不僅加深了劇作旨意，甚至擔任起舞臺敘事，以表現角色意在言外的內在心緒，以《李世民與魏徵》一劇第五場的設計為例，李世民與魏徵君臣二人望著清泠泠明月，在不同的空間互吐心聲，舞臺全部籠罩在幽藍色的燈光氛圍裡，透過燈光與舞臺空間的調度，以及演員的身段、眼神、重唱，鋪陳出女性編劇家所刻意突顯的「君臣兩情牽」、「君臣如戀人」情愫。燈光讀出編劇的深意，不刻意區隔李世民與魏徵所處的空間，而是用同一色的冷色光影，象徵二人內心同樣的憂思與悔恨，同份量的唱作，暗示了李世民與魏徵身分與重量的相等，雖然在禮秩上份屬君臣關係，但在彼此的內心裡，二人倒像是「一日

不見，如三秋」相互牽繫的戀人。

「當代傳奇劇場」《樓蘭女》與「國光劇團」《金鎖記》二劇也是如此。《樓蘭女》的大幕，甫一拉開，舞臺四顧淒黑，只有一束紅光射穿舞臺，塑造出深邃幽渺的視覺意象，這束紅光既可以是嬰孩從母親子宮誕生與生命的延續象徵，也可以是樓蘭女孤絕人生處境的表徵，同時又頗有血光漫天的驚駭感，可惜未能在之後的劇情中持續發展此一視覺意象，評論家呂健忠便認為編導若能以此形成勾勒成一個「引導母題 (leitmotif)，引導觀眾面對面接觸人生與人性的謎團」將會使該劇的深度加深不少。³⁴⁶《金鎖記》的燈光使用，讓全劇增色不少。第一幕的「打麻將」，燈光照亮左上舞臺一隅，暗示七巧的丈夫二爺在姜家所得到的「一席之地」，在以夫為貴的家庭倫理裡，這也就同時暗示著七巧在姜家這座大宅落裡所能得到的空間範圍，以及身分地位。被壓縮的空間，象徵著七巧的整個世界就是這麼大而已，而這樣的處境是她自己一步步踏入姜家花轎時即已注定；下半場分家後的七巧家，舞臺後方立了扇巨大、黑色的門扉，這扇門板在每次的開啓時，都有道陰冷、鬼魅的強光直射走進去的人員背影，剪影般效果襯托出劇中人物的孤單、寂寥，不著盡頭的光線，訴說著每個走進去的人物，終走到了人生的盡頭，強光對映著七巧家的淒冷黑暗，人生的盡頭反倒成了一種解脫，死亡是掙脫七巧、金鎖宰制的唯一方法。

京劇舞臺的燈光實驗，從「雅音小集」肇端到近幾年的改良創新，展露的意義是：現代劇場的舞臺專業設計者跨足於戲曲領域時，所經歷的磨合到融合歷程。燈光從傳統戲曲裡原本只是用以照亮舞臺演出的配角；經過燈光設計者的構思逐漸成為烘托環境的重要輔助工具，為劇中人物設立起一個生活空間，表達劇中人物在特定時空裡生活的狀態和樣貌；到最後更進一步以隱性的敘述者、點評者身分，看著、說著舞臺上每個人物的生命故事，甚至於凝煉舞臺視覺意象、昇華劇作旨意，說出許多劇作家意在言外的潛臺詞，取代劇作家的一部分敘事職能。在這明顯可見的背後，有著更重要的轉變，那就是燈光設計者對傳統戲曲的美學本質、表演程式以及舞臺時空的重新思索與認識。無可否認的是傳統戲曲發

³⁴⁶ 呂健忠〈樓蘭女何去何從〉，《表演藝術》，第 11 期，1993 年 9 月，頁 107。

展至今，尙未能培養出專為戲曲設計的舞臺美術工作者，所有的舞臺美術設計，當然也包含了燈光設計，都必須向西方劇場借調，剛開始這些西方劇場工作者不免以西方劇場的本位角度來從事傳統戲曲的舞臺設計，因此難免有些扞格不入，故而這層觀念上的變化，無疑是新編京劇數十年實驗下來所得到的最珍貴資產。林克華曾言及一個好的舞臺燈光設計，要能充分掌握到視覺符號與其背後意義和感覺的關連，將劇本的精神和意涵，具體而微呈現、發揮出來。³⁴⁷這段話雖是針對現代戲劇而說，無疑的也適用於新編京劇的燈光設計，只是對於新編京劇的燈光設計，還要附加上一層條件，即是必得充分理解、體認到傳統戲曲美學本質與現代戲劇的差異後，先以戲曲美學為底蘊，再求彰顯視覺符號和劇本內在意義之間的關連性。

（二）音樂與聲腔系統的鬆動：京劇劇種特質的稀釋

臺灣編腔人材極度缺乏，幾乎所有新編京劇的聲腔譜曲都委由大陸曲家來擔任，因而大陸音樂聲腔的變革，實影響著臺灣新編京劇音樂的走向。自 50 年代開始，大陸即已嘗試從現代劇著手，進行音樂聲腔的變革實驗，1951 年呂劇《李二嫂改嫁》，1952 年滬劇《羅漢錢》等，這些現代戲的音樂由專門的音樂工作者編腔譜曲，不再是傳統的由樂師與演員合作討論的工作模式，因此風格上比較具有新意，諸如合唱、重唱、齊唱的使用，二胡、笛子、琵琶或者是西洋樂器的加入伴奏，幕後伴唱的形式揭示人物的內心活動，或是以群眾演員伴唱的方式表現劇中人與群眾的關係。³⁴⁸而文革時期樣板戲的音樂成就也早已取得學者的肯定，不只是在京劇曲調上吸收融合其他地方劇種的曲調；演唱的吐字行腔除了北京話的語音之外，還在唱腔中吸收了一些生活語言的音調以表現人物性格並增加唱腔的生活氣息。³⁴⁹這些音樂成果，在九 0 年代大陸藝術團體相繼來臺演出交流訪問之後，臺灣京劇工作者開始借鏡於大陸戲改經驗，或聘請大陸編腔與編曲家為臺灣新編京劇操刀；或直接取用戲改以來的創作經驗，使臺灣京劇音樂有了更大的突破。

³⁴⁷ 林克華·王婉容《舞臺光景——林克華的設計與沉思》（臺北：遠流出版社，2003 年），頁 121-122。

³⁴⁸ 參考余從、王安葵《中國當代戲曲史》，頁 162、167、418、419。

³⁴⁹ 同上，頁 426-427。

1. 以其他劇種音樂、曲調突顯環境時空氛圍

臺灣新編京劇的音樂風格，受大陸音樂改革影響最主要的部分是：直接使用其他地方劇種曲調，或是與京劇吸收、融合後創製出以皮簧為基調的新腔，稀釋了京劇的劇種特性，而這項變革又與新編京劇的內容題材囊括古今中外相關。由於新編京劇的題材與內容上的求新求變，歷史典故、聖經故事、神話、民間傳說、文學經典相繼搬上舞臺，各種為符合劇情環境氛圍的音樂也開始大量出現在新編京劇當中。《阿Q正傳》中的歌仔戲都馬調，《羅生門》的黃梅調、梆子腔，《廖添丁》加入日本音樂，《金鎖記》的民間小曲，《快雪時晴》的西洋交響樂與歌劇詠歎調，《荒誕潘金蓮》、《水滸108》裡的嬉哈流行音樂。這之中「國光劇團」《廖添丁》一劇的舞臺音樂，因為直接挪用了日本那卡西歌曲旋律，引起較多的關注，在此筆者無意牽涉《廖添丁》的「京劇本土化」議題，³⁵⁰而只是單就戲曲藝術本質來看這樣的跨界是否有其必要性？《廖添丁》一劇以臺灣民間傳說的義賊廖添丁一生故事為主軸，敘述日治時期日人與臺人之間的矛盾衝突，以及廖添丁劫富濟貧、打抱不平的「英雄」事蹟。日本音樂歌曲伴隨著身著和服的藝妓玉葉佐酒侑歡出現，舞臺分割為二部分，左舞臺是廖添丁與林耀祖的流血打鬥，中央部分是玉葉身著日本和服登場，吟唱著富含日本風情的曲調，搭配藝妓歌舞，呈顯日治時期臺灣歌舞昇平的表象，然而玉葉所唱的曲詞卻隱約暗示日人的太平繁華景象已然將成過往雲煙，「是非成敗終虛妄，思佳釀，入醉鄉，悲歡歲月匆匆往。人生如夢，行樂又何妨，富貴浮雲莫惆悵。」劇作家的此段唱詞看似勸奉人生當及時行樂，然而導演安排以日人歌舞音樂悠悠唱出這段哀傷的曲文，彷彿是弔唁日本帝國最後餘暉的喪歌。透過日本音樂曲調的轉化，這段曲文從勸奉人生苦短及時行樂的中國文化傳統，轉而成為向日本統治者弔喪的暗示，雖然有學者認為《廖添丁》的這一段藝旦歌舞表演，完完全全的電子音樂加東洋風再加日本舞，讓許多習慣於看傳統戲曲的觀眾都無法接受，甚至以「尚可諒解的突兀」一語概括評論此段歌舞；³⁵¹然而筆者卻認為若單純就劇作的表演本質來看，《廖添丁》

³⁵⁰ 學者王安祈即著眼於《廖添丁》一劇炫目的「日語、台語、藝妓、武士刀」等元素，以此來檢視《廖添丁》一劇的嘗試實驗是否達成了「京劇本土化」，並進一步探尋京劇本土化的深層意涵究竟為何。王安祈〈從崑劇到廖添丁——一部戲曲性格塑造史〉，《聯合文學》，第十六卷第二期，民國88年12月。

³⁵¹ 參見 沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（臺北：國家出版社，2006年），頁

所使用的日人歌舞，雖淡化了京劇的表演本質，卻能具體體現出日治時期的時空氛圍，並且更成爲日本統治者日後命運的暗示與嘲諷，這是劇作文本所無法達到的舞臺敘事效果。

大抵來說新編京劇所加入跨界流行、民謠等新編音樂，多半是爲了呈現出故事情節所設定的時空；但也有的是刻意以古今的衝突性，突顯價值觀的衝突，或是“以今視昔”的觀點，《潘金蓮》與《水滸 108》二劇所加入的嬉哈流行音樂便是如此，用意雖然頗佳，只是如何在嬉笑嘲諷與譁眾取寵之間拿捏，也確實考驗著戲曲工作者的功力。

2 · 以主題曲加深劇作旨意

另外，新編京劇也喜歡利用主題曲以加深劇作旨意。《慾望城國》一劇開啓了主題樂曲的使用，幕啓前的序奏，以及貫穿全劇的主題樂曲「既分寸扣和(合?)劇力的悲壯，亦顯示其非傳統基底。」³⁵²之後的新編京劇似乎特別喜愛主題樂曲的使用，《阿Q正傳》的臺灣小調「草蜢弄雞公」點染臺灣本土氛圍；《鄭成功》融合恆春小調〈思想起〉與京劇的二黃、四平調，悠悠吟唱出鄭成功開臺功績，傳唱出史詩劇的基調；《李世民與魏徵》首尾以「緯地經天……鐵板銅琶唱貞觀」敷寫李世民的求名心理；《閻羅夢》的序曲、幕間曲以及幕後幫腔，用說書者的夾敘夾議的語氣娓娓唱出對司馬貌這個「糊塗」秀才的評論以及對人間世理無常數的辨析；《牛郎織女天狼星》的主題曲「彩筆翻新甘苦意，深情轉作生死歌，仁人願景長難遂，志士痴心可奈何……。」不僅在首尾出現，還經常透過劇中人物的唱、念穿插於各幕之中，不時提醒觀眾劇作家創作該劇的深意與主旨。

410-411。此外，也有論者認爲身著日式戲服的演員，展現出東洋畫頁裡宛轉美人風韻，卻又能開展旦角應有的身段做工，融和京風、和風於一身的程式語言被實驗出來，舞臺上美不勝收，氣韻渾然天成，³⁵¹當然多數學者主要的關注還在於「京劇本土化」的議題，從劇中使用的和服、武士刀、藝妓、日語、臺語、那卡西曲調等元素，來看「本土化」的內在精神與意涵，參見王安祈〈從崑劇到廖添丁——一部戲曲性格塑造史〉，《聯合文學》第十六卷第二期，民國 88 年 12 月。游庭婷〈本土味，異國風，現代化？「新編京劇」的回顧與省思〉，《表演藝術》，第八十七期，2000 年 3 月。沈惠如〈從原創到改編——戲曲編劇的多重對話〉第柒章〈戲曲在地化的編演策略——以京劇「臺灣三部曲」爲例〉（臺北：國家出版社，2006 年）

³⁵² 胡惠禎〈《慾望城國》十年——吳興國回首「非傳統」的伊始〉，《表演藝術》，第四十八期，1996 年 11 月，頁 25。

更見精彩運用的是《金鎖記》的民歌十二月小調、《快雪時晴》的大地之母的吟唱，以及《三個人兒兩盞燈》的一段「做娘娘」的唱念。《金鎖記》序幕與尾聲以曹七巧唱的「十二月民歌小調」貫串，透過「民歌小調」的使用，編劇、導演所要暗示的是七巧可能有的另一種生活的選擇及她對愛情的嚮往，「民歌小調」與似夢似幻的對門中藥舖「小劉」都是一種「選擇」的象徵，是一種平淡卻甘之如飴的生活，結尾的小調與序幕的小調遙相呼應，呼應七巧好久以前曾有的嚮往與夢境。《快雪時晴》以大地之母的「飄飄何所似」主題曲貫穿整部作品，呼應全劇關於離散者的生命密碼與生命和土地之間相存相依的情感。二劇的主題曲絕不僅僅只是用以指涉時間與空間的維度而已，還進一步指出劇作意在言外的深意，提供觀眾另一條理解劇作意涵的線索。

《三個人兒兩盞燈》一劇用的雖不是主題曲的方式，但卻利用唱念交替的臺詞及舞臺調度，以一窺多，流露出宮女們群體的愁緒。該劇巧妙地以念誦、歌唱交替輪流的方式，一念一唱道出「三生有幸，鄉野女子，得見龍顏賭天容……做娘娘」的想望。隱在暗處無名無姓的宮女們，在她們入宮前是與湘琪懷抱著一模一樣「做娘娘」渴望的，因此上，燈光下湘琪的唱，也就不只是為自己唱而已，還為這些為數眾多的白頭宮女而唱，以此敷寫出該劇所關心的生命情懷：孤寂。

《三人兩盞》說的也就不僅僅只是四個宮女與兩個戍邊戰士的故事，而是二群被政治所玩弄、犧牲的生命群體故事，眾多後宮婢女白髮滋生卻仍未能一睹龍顏的深沉哀慟，無數河邊白骨換來的政治空間權力，透過女性的幽幽唱詞、情愛追求，含蓄溫藉的譴責了政治所加諸於百姓的苦痛。

綜括來說，新編京劇在音樂、伴奏、唱腔上的變革，大致可分為：①演員們所演唱的聲腔，³⁵³如在傳統曲調中融入其他劇種或地域音樂或是演唱形式上的多聲部實驗。②具有烘托性質的背景、伴奏或是主題音樂的跨界。³⁵⁴這些變革使得

³⁵³ 中國的戲曲音樂，有所謂的「腔調」和「聲腔」。腔調主要是因為中國幅員廣大，各地有各地的方言，方言都有各自語言旋律，將此各自特殊的語言旋律予以音樂化，於是就產生各自韻味不同的「腔調」，而如果此地方腔調生命力強韌，流播所至有其嫡裔，形成腔調系統，即所謂「聲腔」，也因此原始聲腔莫不以地域名之，如海鹽腔、餘姚腔、弋陽腔、崑山腔等。參見曾永義《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年），頁204。本文為行文語氣之變化，則雜用聲腔與腔調，其義則一也，即是「聲腔」之意。

³⁵⁴ 此二項觀點，主要參考黃千凌、游庭婷等人所提出的觀點而來。黃千凌，《臺灣當代戲曲跨文化改編—1981-2001》，國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，民國90年6月。游庭婷〈本土味，

新編京劇的舞臺不再只是皮黃獨奏，多聲部、異質文化的音樂元素被編排進京劇的舞臺空間，主題音樂的使用，或作為提示劇作的時代環境氛圍，或用以呈現編導演意在言外的暗示（當然也有可能是明示），或體現角色人物的內在性格。當觀眾早已不是傳統「聽曲」的戲友、票友，對劇作的審美品味也不再那麼恪遵傳統的從演員的身段、咬字、唱腔出發時，京劇的舞臺上於是有了更多的揮灑空間，然而這並不表示從事戲曲工作的人就不再重視音樂的呈現，相反的，現代劇場觀念的引入，各式音樂養分的汲吮，讓新編京劇的音樂在面對年輕觀眾族群時，顯得更有自信。

然而並非所有跨界音樂元素的使用，都可以成為新編京劇的改革良藥，若是使用不當，不僅無法擔負起舞臺敘事職能，還會減損整體舞臺表現。「復興劇團」《羅生門》一劇的音樂風格，便是如此，該劇的京劇唱段雖然不少，然而在非屬皮黃系統的新編曲風格不夠統一，音樂設計者棄簫、笛、古琴等樂音，而採用輕快的民歌小調，然而民歌小調卻未能與該劇「竹藪之深邃／人心黑暗迷叢」意境相稱，使該劇的風格有些「浮」。³⁵⁵「國光劇團」的《鄭成功與臺灣》一劇來看，該劇音樂是編曲者蒐集了閩南地區和臺灣本土的民間歌謠，加以相互融合而成，編曲家自認為在情緒音樂和伴唱方面，大膽突破曲牌音調和曲式，用唢呐演奏，予人鏗鏘有力、氣勢澎湃之感，以突出鄭成功的英雄形象；主題唱段採用臺灣民謠〈思想起〉、〈六月茉莉〉與京劇二黃、四平調融合創作而成，有著濃郁的臺灣鄉土氣息和地域特色。³⁵⁶但是實際演出後，評論者提出了「〈思想起〉這樸素的聲音，與偉人聖潔化事蹟之間，聯繫的是什麼？」的質疑；³⁵⁷音樂學者也認為用〈思想起〉這支曲調來表達這個故事，只能代表作曲家依照自己對臺灣粗淺的認識與單薄的資料蒐集，意圖製造出臺灣的印象符號，這和普契尼歌劇《杜蘭朵公主》用〈茉莉花〉來製造中國象的手法一樣，《鄭成功與臺灣》的主題音樂〈思想起〉並未能發現其明顯的戲劇意義，甚至這種隨意取材「他者」元素為己用，

異國風，現代化？》，《表演藝術》，第八十七期，2000年，頁32

³⁵⁵ 王安祈〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉，《表演藝術》，第六十七期，1998年7月，頁76。

³⁵⁶ 參見朱紹玉〈京味+臺味更有味〉，國光劇團《鄭成功與臺灣》演出節目手冊，頁13。

³⁵⁷ 紀慧玲〈聖潔化的臺灣歷史——評《鄭成功與臺灣》〉，《表演藝術》第七十五期，1999年3月，頁66。

配合劇中不斷出現的臺灣當地各族群對鄭成功的擁戴與崇敬，更容易被解讀為又一次中原中心主義的反「去中心化」。³⁵⁸其中原住民歌舞場面所出現的〈高山青〉一曲，學者盧非易曾加以澄清解釋，指出〈高山青〉長久以來被誤會為原住民歌曲，其實這首樂曲不但「純粹是（大陸）來臺影人的靈感創造」，同時由於幾十年來被「樣板化」的使用，成為「建構臺灣本土聲音意象的標準符號」，並且「象徵了一九四九年以後，故鄉對異鄉的殖化態度。」³⁵⁹原本編曲者希冀以〈高山青〉一曲作為臺灣的符號象徵，卻由於編曲家來自於大陸，對臺灣音樂了解不深，而引起評論者的指責，這樣的誤用，實無關於編曲者音樂素養的高低問題，而是兩岸文化隔閡使然，而這也突顯了臺灣戲曲界缺乏音樂創作人才的困境。

3 · 以語言與聲腔系統來突顯角色人物的性格

新編京劇隨著劇情內涵的質變與題材涵蓄古今中外，角色人物的語言與聲腔系統也不得不隨之而轉變，呈現相當多元化的現象。傳統京劇的語言，包括拖韻的韻白與不拖韻的京白，從早期新編京戲《徐九經升官記》開始，為使戲劇的節奏明快，逐漸以京白為主，僅間歇性穿插韻白。隨新編京劇選材上逐漸擴張至「古、今、中、外」而不再只侷限於演述中（國）、古（代）的歷史演義或民間傳說，外國、現當代的歷史人物、文學作品、民間傳說，甚至是宗教性的題材皆可入戲，題材的改變，促使演員服飾、臉譜、身段的變化，也讓舞臺美術、音樂唱腔隨之改變，而最先轉變的是語言風格。舉例來說《阿Q正傳》的人物語言，便夾雜了臺灣國語、閩南語、英語，腔調上有京調、歌仔戲的都馬調、甚至還有臺灣的小調〈草蜢弄雞公〉，舞臺上的臺灣國語、臺灣笑話，讓觀眾享受到屬於臺灣特有風情的鬧、趣味與爆笑，魯迅筆下的阿Q，藉由語言的轉譯，移轉成具有臺灣氣質的阿Q，雖然與魯迅筆下的阿Q面貌相距已遠，卻可以呈顯臺灣製作的風格。《廖添丁》裡的臺語、臺灣國語、日本話，突顯的是日治時空背景下的臺灣社會場景；《胡雪巖》讓英國人開口說洋腔式的國語以及英文，這些語言都是編劇為了突顯劇中角色人物的身分而刻意為之的「新編」。當然也有些是為求

³⁵⁸ 參見翁柏偉〈改革 v s 逼死傳統？——談臺灣京劇音樂發展面臨的危機與困境〉，《中華民國民族音樂學會二〇〇一年青年學者學術研討會論文集》，二〇〇二年四月。

³⁵⁹ 盧非易《臺灣電影：政治、經濟、美學（一九四九～一九九四）》（臺北：遠流出版社，1998年）

「笑料」而刻意在劇中使用一二句臺語、英語或怪腔怪調，以搏觀眾一笑，這類天外飛來一句的語言多由負責插科打諢的丑腳負責，例如《王有道休妻》裡的御碑亭以英文叫男主角「sit down」讀書，或是用阿扁式的臺灣國語腔調說著「有這麼嚴重嗎」的臺詞，有趣的事是 2002 年首演時，當演員刻意使用阿扁式的臺灣國語腔調時，臺下傳來一陣笑聲，而 2008 再次上演時，同樣的腔調句子，臺下竟連一聲笑聲都沒有，可見這類有時空背景限定的語言，脫離了當下的時空環境，非但無法產生笑料，竟反而是有些尷尬的了。

當傳統京劇語言碰觸到的是現當代、外國題材時，是否還要執著於讓演員講京白與韻白，成為編、導、演的一大問題。李小平執導《廖添丁》時，便已敏銳的察覺到這個問題，它認為用京劇手法詮釋臺灣傳奇人物廖添丁時，一定會遇到的一個問題便是語言的尷尬問題，因為不論是讓廖添丁講一口字正腔圓的京片子，或是讓廖添丁以閩南語發音，都會讓觀眾覺得尷尬難以協調，因此李小平決定不限定劇種，以反正就是做一齣好戲的心態來執導《廖添丁》；「復興劇團」的《出埃及》演述的是《聖經》裡摩西率領猶太人出埃及的故事，這兩齣劇作，一個是現當代題材，一個是外國的宗教故事，導演在面臨轉化劇中人物語言問題時，同樣選擇大幅度地揚棄傳統京劇語言的使用，演員全場幾乎都以一般的口語對話。

《金鎖記》與《三個人兒兩盞燈》也是如此，《金鎖記》改編自張愛玲的文學作品，時空設定在民國初年的上海，以京劇傳統語言承載張愛玲的文字，絕對是不能承受之重，尤其是在「國光」自覺鄭重地看待「改編」一事來說，如何轉譯小說語言成為一大難題，編劇從一開始的欲以唱詞呈現原著意象，到最後發現有了情節卻無戲感，幾經修改後仍決定放棄小說形式，重新以戲劇構思戲劇，另行設計劇場語彙，捨棄京白、韻白，為貼合劇情所設定的時空以及人物性格，全劇語言皆以爽辣麻利的口語為之。《三人兩盞》展現的則是編、導、演三方的緊密配合，該劇敷演的是唐玄宗時代的四個後宮婢女的寂寞、深情，就時空場景來說，符合了傳統戲曲以中國、古代為主的時空觀照，照理應可使用京劇的京白、韻白處理，然而一來該劇所描述的女子心事（近於同性戀的情結）是中國戲曲舞

臺上未曾出現過的，二來編劇、導演立意以現代的眼光重看這些不知名姓的後宮女子，為突顯現代人的當代視域，以及貼合劇中女子幽微心事，編劇以極其口語的語言做為全劇的書寫基調。導演李小平在執導該劇時，首先要求演員必須跳出平面的語調與京劇安全的韻白口吻，體認臺詞背後所承載的角色情感，透過「轉譯」(重新把情緒轉譯成表演上可使用的語言)讓語言更貼近於生活當中的情調，符合全劇的近距離情感。³⁶⁰而演員自己也以自己的專業修飾了自己的唸白，以符合劇中角色人物的情感。編、導、演三者依其各自的理念與專業素養，共同完成了該劇的語言書寫，充分展現新編京劇從文本敘事到舞臺敘事分工合作的製作模式。

此外，語言的差異還可以巧妙的用來區別角色人物的性格或身分，《羅生門》以韻白、京白與口語三種不同的發聲方式來界定男人、女人與強盜的個性，男人的身分角色為一介書生，腳色行當為生腳，三段敘述裡的男人性格雖然有別，就整體演出來看，仍不脫生腳的表演程式，故以韻白為之；女人在劇中的身分相較於男人來說地位較卑下，似乎也非名門秀媛，以京白為之；劇中強盜角色吸取了淨、丑的行當特質，然就整體演出來看，吳興國所扮演的強盜，在表演風格上顯然偏離於傳統程式而向現代劇場的寫實風格靠攏，故以口語為之。舞臺上三人的角色語言分屬韻白、京白與白話，固然明確標誌出角色的性格，但無疑也削弱了原著小說極力描繪的撲朔迷離、迂迴難解的人性之私，是否有必要特意加以區分，實有商榷的餘地。《王有道休妻》一劇也是有意識的透過「韻白」、「京白」、「口語」來區分「劇中人」、「劇中人內心意識」和「演員」三個不同的心理層次。演員透過不同的語言(京白、口語)自由轉換身分，隨時從所扮飾的人物角色裡抽離出來，評點劇情、劇中角色，或是介紹與劇作相關的知識，如劇中飾演王有道妹妹的演員對王有道說起嫂嫂亭中躲雨的經過，不是真正的從頭說起，而是用「急三槍」的鑼鼓，搭配身段的比劃來表示說過一遍，王有道則刻意問起她在幹嘛，此時妹妹改用演員的身分，以口語介紹起京劇表演程式的「急三槍」用法，表面上是對王有道說，實則是在教觀眾京劇表演程式美學；又如該劇的「御碑亭」由真人丑角扮演，時而是劇中的亭子角色，時而又抽離出來用演員的身分與臺下

³⁶⁰ 參見國光劇團《金鎖記》DVD，幕後花絮裡的導演訪談，文字部分為筆者所整理。

觀眾互動，以口語介紹該戲與梅蘭芳之間的淵源（雖然這也是舞臺整體演出的一部分）。

除了對白語言外，人物唱腔也有許多新製新編的腔調。大陸樣板戲、新時期以降的新編劇作，音樂成就有目共睹，不僅在伴奏上加入了交響樂，活用傳統曲調，在傳統曲調上創製新腔，也兼用不同劇種的曲調，³⁶¹《阿Q正傳》邀請大陸作曲家李連璧譜製腔調，自然也承繼了音樂上的創新，不僅打破行當界限，用「生丑」的行當為吳興國所飾演的阿Q譜曲，並且在以京調的皮黃腔基礎上，讓阿Q開口唱屬於歌仔戲的都馬調、七字調、江湖調，並兼納了京梆調、大鼓調、崑曲以及江南小調音樂於皮黃之中等，³⁶²形塑出一個出身於民間的，甚至可以說是臺灣民間的阿Q形象。在此之後，《羅生門》以「淨生」交雜的方式處理強盜邪中帶正的氣質；³⁶³《鄭成功》中荷蘭人向義的唱腔，雖同樣使用了京劇鑼鼓，但以近乎平板而無起伏的曲調來模仿外國人說中文時的語調；³⁶⁴《金鎖記》曹七巧以嬌柔甜膩的聲調唱出小兒女式的民間小調。而「臺北新劇團」的《弄臣》由於其改編的原生劇種為義大利歌劇，因而聲腔系統如何由歌劇轉為京劇，則是一大難題。大陸劇團早在 50 年代即已嘗試將地方歌劇改編為戲曲的方式演出，³⁶⁵這些經驗，讓編曲家朱紹玉在改編《弄臣》時，不再無所依據，整體來說，《弄臣》是在京劇的聲腔系統基礎上，重新譜製新曲，而其音樂曲式的最大變化，在於對義大利歌劇中公爵的著名主題曲「女人皆善變」一曲的處理，將這首歌曲的旋律移植、改編為京腔味的「女人的心我最懂」時，不刻意完全將其改編為西皮二簧，也不突兀的硬插進京劇的聲腔之中，而是以一樣的曲式，但卻是在西洋詠嘆調的旋律後，銜接淨角搭配文武場伴奏的西皮唱腔，為王爺在淨腳的陽剛曲調之下刻劃出一顆多情的心。

³⁶¹ 參見余從、王安葵《中國當代戲曲史》第十七章〈戲曲音樂〉，（北京：學苑出版社，2005年），頁415。

³⁶² 游庭婷〈本土味，異國風，現代化？「新編京劇」的回顧與省思〉，《表演藝術》，第八十七期，2000年，頁32。

³⁶³ 游庭婷〈本土味，異國風，現代化？「新編京劇」的回顧與省思〉，《表演藝術》第八十七期，2000年3月，頁32。

³⁶⁴ 翁柏偉〈博採眾聲，皮黃變奏「音樂劇」〉，《表演藝術》，2003年6月，頁69。

³⁶⁵ 1958年豫劇《劉胡蘭》便是由同名歌劇改編而成，其改編方法是以豫劇的傳統曲調為基調，再將歌劇的元素融入其中。參見余從、王安葵《中國當代戲曲史》第十七章〈戲曲音樂〉，（北京：學苑出版社，2005年），頁415。

於 2007 年推出的《快雪時晴》則同時利用聲腔、音樂及語言的差異，來顯現古今時空以及人物的身分。三種虛實交錯的情節主線、古今千年時空的穿梭，透過交響樂、聲樂的異質結合，京白、話劇式念白的夾雜，呈現出古今時空氛圍的差異，現代時空下的離散心事。而交織其中的交響樂就彷彿那〈快雪時晴帖〉般悠悠拉動串聯著古今時空的絲線，引領張容魂靈穿越時間軸度來到現今，終至開悟了摯友在雪霽疏朗時分捎來〈快雪時晴帖〉的用意。全劇用語言、聲腔來區分古今時空的差異，使三條情節主線層次井然，觀者亦不致混淆不清，可以簡單列表如下：

	語言	聲腔	音樂	人物
古	京白	改良式京腔	交響樂	張容、盜墓者、南宋秦淮河畔書生漁婦等人
今	話劇式念白	聲樂	交響樂	高曼青、小兵、老兵等人
超越古今	京白	吟唱	交響樂	大地之母

唯一使人困惑的是乾隆皇的歌劇唱腔，依時間斷限來看，清代似乎屬於古代的時間範疇內，而且顯然的乾隆皇也不像劇中的大地之母脫越於時間軸度之外，因此應該無須為他編排另一種聲腔，然而導演卻讓乾隆皇中氣十足地用歌劇唱腔，演唱著他對大清國運蒸蒸日上的沾沾自喜，述說著他對〈快雪時晴帖〉的迷戀鑑賞，「乾隆皇唱歌劇」是該劇上演時報章雜誌宣傳報導的重點，而乾隆皇為什麼要唱歌劇？是想要突顯清朝的「異族」身分？抑或是因為清代恰好是傳統封建政治與現代民主的轉折點？還是只為了多元異質文化元素的結合？似乎沒人關注與提起。如同該團之前所製作的《鄭成功與臺灣》一樣，也面臨語言、唱腔風格的一致性問題，當荷蘭人向義、原住民伊娃等人說著一口流利的京片子、唱著流暢的西皮、二黃時，導演卻讓荷蘭總督及夫人說著一口洋濱腔式的國語，連唱腔也刻意升半度音，使用類似於歌劇式的唱法來唱京腔，刻意區別使用的結果，出現了人物彼此語言、聲腔上的邏輯矛盾問題，筆者所能想到的理由，除了刻意嘲諷、醜化荷蘭統治者的無知狂妄外，實在想不出導演如此安排的原因，如同乾隆中氣十足地唱歌劇一般，也實在讓人猜不透箇中緣由。

這樣毫無邏輯恣意使用其他異質藝術元素，造成觀眾欣賞時的不小負擔，而讓京劇的劇種樣貌日漸模糊，標誌著京劇劇種的獨特音樂性被崑曲、歌仔戲、民歌小調、流行歌曲、各地音樂甚至是西洋的聲樂、歌劇所稀釋，傳統的文武場面在融入了交響樂、國樂伴奏之後，音樂本質開始質變，唱腔不再是傳統的西皮二黃流水、快板、倒板，而是與各種聲調相融合後的混雜京調，甚或是直接將聲樂、歌劇唱法直接引入劇中。整體而言，標誌著京劇劇種的鑼鼓音樂，已然從傳統京劇裡居於主導的地位，退而為服從整齣戲的整體音樂風格，成為新編京劇中唱腔、音樂設計的一部分，傳統的京劇音樂所留下的只剩下音樂邏輯思維、板腔體式，以及代表京劇樂風的京胡鑼鼓等器樂。異國風情、異質文化音樂的加入，使臺灣新編京劇的音樂逐漸脫離傳統「戲曲」的框架，進而邁向以京劇皮黃唱腔為核心的一種大型音樂劇或歌舞劇的形式。³⁶⁶尤其是當新編京劇不斷地挪用異質文化元素時，京劇的核心表演美學本質不僅是被稀釋，甚至在要求打破劇種界限時，被刻意捨棄，只留下外在形式框架提供觀者依稀彷彿是，又好像不是的追索辨認。

無論是點染時空環境或是彰顯人物的角色性格，語言、聲腔的多樣貌面呈顯的是新編京劇內涵精神的多元性，同時當舞臺上演員說的話語不再限於文言的韻白，而是夾雜著京白或是口語時；唱的也不是傳統的皮簧腔，而是不時融入時下的流行歌曲、民歌小調，不僅能呈顯臺灣當下的時空，也更容易拉近與年輕觀眾的距離，因此，多元化的語言、聲腔在京劇舞臺上並非不能用，而是要更小心仔細的用，一時的譁眾取寵像是《王有道休妻》中的阿扁式口頭禪及語調，或是《水滸 108》的流行歌曲，在時過境遷後，不僅無法引起笑聲，反令人覺得突兀，如何讓多元化的語言、聲腔在劇作風格的整體考慮下表現出角色人物的性格，也是新編京劇導演的課題與挑戰。

三·服飾、臉譜的變革：從程式規範掙脫，符合劇中角色性格身分的表徵

（一）以服飾突顯角色人物身分及當下處境

³⁶⁶ 參見翁柏偉〈博採眾聲，皮黃變奏「音樂劇」——從新編京劇的音樂思考台灣京劇〉，《表演藝術》，2003年6月，頁67。

傳統京劇的服飾臉譜有一定的規式，什麼行當角色、性格人物，穿什麼樣的衣服，都有一定的規制，在京劇戲班中流行著「寧穿破，不穿錯」的行話，也就是說，傳統戲曲在視覺上有著鮮明的服飾、臉譜等符號系統，透過這套符號系統，觀眾可以很快的進入角色設定，以臉譜而言，紅色臉表示性情耿直、赤膽忠心，如關羽、孟良、姜維等；紫色臉表示有武功的忠臣，如廉頗、徐延昭、常遇春等；黑色臉表示粗莽憨直、忠勇誠摯之人，如包拯、張飛等，從臉譜的顏色，觀眾可以輕易的知道角色人物的性格以及是忠是邪。而服飾行頭也是如此，蟒袍用於帝王將相等身分高貴之人，靠（甲衣）則是武將通用的戎服，褶一般用於平民百姓以及文武官吏及其眷屬，而八卦衣則用於知曉天文地理的軍師等，透過行頭的穿戴，觀眾也能快速的知道角色的身分。民國初年梅蘭芳搬演「古裝新戲」時新製了許多衣飾，不過出發點卻不是為了點出人物的性格或地位，而是從美感的角度出發，以求符合角色人物的身分、姿態，以及唱念作舞的發揮，舉例而言：《嫦娥奔月》一劇為符合嫦娥美麗高雅的形象，捨棄傳統戲服，而依仕女畫的裝束，重做戲服，甚至連頭髮、頭面也都經眾人討論後決定依仕女畫裡的樣貌扮飾，³⁶⁷而這說明的是京劇外在表演程式的創新，是因應劇作文本的設定而改變，絕非是為求變而變的標新立異。臺灣新編京劇服裝與臉譜等符號系統的創新也是如此，雖然承襲了傳統戲曲的基本分類，但由於演繹的劇情不再只限於傳統故事情節，現代小說、西方文學經典等也開始搬上京劇舞臺，如《阿Q正傳》、《羅生門》、《金鎖記》等劇改編自現代小說，《慾望城國》、《王子復仇記》、《出埃及》自西方文學經典與宗教典籍改編而來；另一方面，演員的表演程式和舞臺美術風格日趨寫實，這都使新編京劇的服裝與臉譜表徵等不得不做出相應的改變。

改變的契機，同樣是由「雅音」開始。「雅音」《竇娥冤》的「公堂」一幕，捨棄傳統戲曲的繡花鞋，改用米白色粗布服裝，³⁶⁸只為讓角色人物的身分更貼合情理；《梁山伯與祝英台》一劇，一改傳統京劇戲服鮮豔華麗的色彩，書畫大師張大千為郭小莊設計戲服以「素淨中見出淡雅風格」³⁶⁹為基調，用色以淺色的粉紅、淺藍和白色為主，色彩清淡、線條簡單、圖案素雅，襯托出女扮男裝後的祝

³⁶⁷ 梅蘭芳口述·許姬傳著《梅蘭芳舞台生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁282。

³⁶⁸ 參見柳天依《郭小莊雅音繚繞》，頁103。

³⁶⁹ 參見柳天依《郭小莊雅音繚繞》，頁113。

英臺俊逸瀟灑之姿，女妝的祝英台身著珠翠圍繞的新穎古裝，豔麗多彩，贏得報社記者「賞心悅目」的讚譽。³⁷⁰而《劉蘭芝與焦仲卿》一劇在服飾上不僅配合漢朝的時空，採用直筒式的設計以符合當時社會衣著，並且還具有象徵劉蘭芝「這個認命的纖細女子被束縛的意象」，³⁷¹則是服飾功能進一步與角色人物性格相結合的創新。

綜括來看，「雅音」服飾改革的出發點，剛開始也許僅是單純爲了舞臺美感的需求而來，到後來，服飾的設計已然與「雅音」整體的表演風格相關，服飾所擔負的功能，不再只是視覺的美感欣賞而已，還負有彰顯劇中人物性格、身分、氣韻的功能，因而無論服飾設計再怎麼優美，若無法與劇情和造型取得協合相融，則寧願捨棄不用，如《瀟湘秋夜雨》的「發配走雨」這場戲，郭小莊雖然花了錢訂做了精美的戲服，卻覺得畫面太美了，顯現不出女主角在走雨時心中的怨恨、悲慘與追憶的情緒，忍痛決定把做好的戲服收入箱底。³⁷²因爲郭小莊清楚的認知到戲曲舞臺上的服飾，不僅僅是視覺的美感的呈現，更重要的是要能貼合角色人物的性格身分與當下的處境，因爲服飾在某種程度上也擔負了舞臺的敘事職能，若是無法與劇情配合，不僅混淆觀眾的認知，也會減損劇作的感染力。

此外，也有一些服飾的新創旨在點染劇中人物所處的時空環境，因而新編京劇的舞臺上出現了跨時空、國界、種族的服飾，《潘金蓮》安娜卡列尼娜的俄國服裝、現代導演的T恤牛仔褲，《阿Q正傳》的西裝、黑色禮帽、STICK 手杖以及近似康樂隊的Q王府服裝，《鄭成功》的原住民服裝、紅色捲髮、軍靴、荷蘭服，《原野》、《廖添丁》的現代服飾，《胡雪巖》、《快雪時晴》的清裝等，這類服飾旨在設立劇作的空間氛圍，而不負起說故事或推進情節進行的任務，簡單來說，服飾在此的作用只是最基本的用以標誌環境空間的功能，而沒有其他多餘的任務。

（二）內在心緒與角色性格的暗示

³⁷⁰ 參見《聯合報》，1981年5月7日，「影視綜藝」12版。

³⁷¹ 參見郭小莊〈我的戲劇心路〉，《聯合報》，1985年7月31日，「聯合副刊」08版。

³⁷² 曾清嫻〈扮相太美走雨會走調－郭小莊忍痛割捨新戲服〉，《聯合報》，1991年7月8日「文化廣場」20版。

「雅音」的服飾變革，只是開端。自「雅音」之後，新編京劇的服飾設計愈發受到重視，從演出的工作團隊中皆列入了服裝設計一職即可窺知。在開展服飾與舞臺敘事職能的討論之前，將先從於 2007 年底上演的《快雪時晴》一劇的服飾設計說起，該劇的服裝設計者王怡美於演出節目手冊中詳細說明自己服飾設計的發想，如何從零開始，回應劇作文本的古今虛實交錯的三條脈絡，設計出三組服裝，該文有其重要參考價值，其文如下：

- (1) 凌駕於時空軸之上的大地之母與歌隊，服裝設計回歸到人類最早的穿衣形式，以布料直接垂墜披掛類似古希臘 Chiton 的設計。大地之母的蝴蝶媽媽演繹著母者的身分，在爭戰與亂世間，她詮釋著寧靜安祥，撫慰生靈，安定眾生。
- (2) 傳統京劇的豐富色彩與行當運用於第一幕與第三幕狼國、虎國爭戰的場面。色彩豐富的靠與箭衣演繹者殺戮戰場的漫天烽火。
- (3) 跨越時空從東晉、後梁、南宋、清代，到 21 世紀的服裝設計依時空氛圍設定，東晉的張容古裝演繹靜謐苦澀、昭陵盜墓的溫韜著行當小丑化的圓領衫子、暖橙富庶的秦淮河畔演繹著李清照詞中的「汨融殘花粉鈿重，乍試夾衫金縷縫」、金碧輝煌的清乾隆服色及冷色基調的服飾突顯科技化的當代語彙。³⁷³

在此筆者不厭其煩詳細列引服裝設計者的理念，原因在於該劇的服裝設計者所提出的思考方針幾已涵蓋新編京劇在服裝設計上可能遇到的難題與新意，足以成為新編京劇服裝設計者的借鑑。文中第一點指出當角色人物凌駕於劇情的時空軸時，服裝設計者在設計服裝時，必須也超脫時空的限制，而不是死守於「明朝冠服」等特定時空的服飾，如此方能與角色的身分相搭配，並且要能從服飾點出角色人物於劇作中的性格與作用；第二點進一步點出服飾顏色對於劇情的推移與舞臺氣氛，有其相輔相成的作用；第三點，則是指出為呈顯特定時空環境氛圍時，舞臺上的服裝不妨取樣於當時的服飾，唯必須搭配角色人物的個性。綜括來說，

³⁷³ 參見該節目演出手冊，頁 22。

上述三點說明的是好的戲曲舞臺服裝設計除了可以營造畫面的美感外，並且還要能配合劇情所設定的時空，烘托出人物的性格，點染出人物於劇作中所擔負的任務與功能。

以此標準回過頭來檢視新編京劇的服飾，首先《慾望城國》的服飾是一大突破，該劇劇中軍士打扮，如出土「秦兵馬俑」；將軍戎裝，雖也有「靠」及「靠旗」，但以黑色製作，不若國劇「行頭」之華麗；夫人的家居服則以漢代、東周服裝為準，爲了美化舞臺形象，在三層的旋狀裾裙下又加了一個長下襬，所有行頭，均無國劇之水袖。³⁷⁴顯然，這些改革變化，都是爲了落實劇中所設定的「春秋戰國」的時空氛圍，與此相對的是葉錦添爲《羅生門》所設計的服裝，刻意抽離了特定的時空概念，以一般的「古裝」爲之，在保留部分京劇服裝上原有的制式美，如水袖、腰包、甩髮、蹻與大帶的運用外，採用平實的材質與用色，營造出早期古代的生活感覺，劇中男子的衣飾雖隨古式，但粗寬線條簡單有力度，藍、紫二個顏色搭配帶有莊重嚴肅的含義，並且在不同場次（指第一與第三場），充份展露了男子亦正亦邪的性格；女子以中日合併造型，搭配宜古宜今的立領剪裁，有一種融合的靜態美、簡淨剪裁的蝴蝶裝，使人物的動作有了想像的延伸。而服裝設計者之所以刻意抽離時代背景與空間設定，以一般的古裝爲之，爲的則是要將「原有的典型化傳統人物形象推向更生活化」³⁷⁵，以搭配全劇亙古以來「真理的相對性」旨意。與《慾》劇落實於時空背景的服飾語言來說，《羅生門》的服裝設計者葉錦添以其一己對劇作旨意的體悟，透過服飾的符號語言加以闡釋發揮，呼應了劇作文本「真理的相對性」概念。唯一美中不足的是強盜的服飾與造型語言，因爲太過於直白，缺少了意象與暗示性，一朵紅花從頭到尾夾戴在耳上，十足的「採花」與「大盜」形象，陸愛玲即認爲強盜耳畔所夾的紅花，「這個『明講』構成了視覺上的固定不變，與戲以及角色本身顯明的變化與懸宕，多少是衝突而相互消弭的。」³⁷⁶

³⁷⁴ 參見張象乾〈復興劇校高材生吳興國談當代傳奇劇場〉，《復興劇藝學刊》第十四期，頁 53。
盧健英《絕境萌芽－吳興國的當代傳奇》，頁 171。

³⁷⁵ 參見《羅生門》演出節目單。

³⁷⁶ 陸愛玲〈從復興國劇團的「羅生門」到京戲現代化的幾點討論〉，《復興劇藝學刊》第二十四期，頁 132。

戴愛玲點出了好的服飾所應擔負的語言敘事職能，不僅在於配合劇作情節的轉變，烘托出角色人物的性格，還要能形成一種符號與象徵，延伸劇作的力度與張力。而這在《金鎖記》第二幕「二爺婚禮」的服裝設計中做到了，該場的舞臺是一片喜慶、張燈結綵的紅色，曹七巧以一襲素白黑襟衣衫，手拿一條火紅絲絹的形象出現，白色的衣服說出七巧清冷的心境，手中的那一方紅帕則象徵著炙熱的一顆心。緩緩蓋上七巧髮鬢的紅巾，透露了七巧曾有過的對愛情婚姻的想望，而當七巧憤怒、絕望的扯下蓋頭巾，全身上下只剩下冰冷的雪白衣衫時，更是直白表露了七巧往後所剩下的淒冷人生。整個舞臺色彩的飽滿度，不僅僅體現在舞臺上的一片畫堂金鸕鶿，還展現在代表人物性格與當下心境的服飾上。

這些都是導演與服裝設計者有意識的破除傳統程式規範所做的創新，旨在將服飾視為劇作演出整體的有機部分，甚至以服飾來提昇凝煉全劇的中心旨意。最後還有一種是刻意的以其極為鮮明的時空特質，代劇作家立言，突出全劇的疏離、荒謬性，例如《潘金蓮》四個潑皮的閃亮康樂隊造型，旨在告訴觀眾這是一齣「以今視昔」的翻案劇；《阿Q正傳》裡的【Q王府】一幕，歌隊穿著既像是花車女郎也像是牛肉場的服裝，也是刻意抽離、疏離劇作的手法，藉由服裝微妙提醒觀眾：你只是在看一齣演阿Q一生故事的戲；《水滸108》以近似浮世繪、COSPLAY的嬉皮服飾刻意誇張突顯臺灣當代社會的後現代現象等。透過誇張的服飾突顯當下所處的時空，其主要目的無非在提醒觀眾這是一齣「以今視古」的戲，「借古喻今」的戲，以引發觀眾思索現代社會疏離與荒謬的本質，而非故事情節內容。

雖然，服裝所擔負的舞臺敘事職能也日趨多元，然而無可否認的是新加入的當代服裝設計師所設計出的服裝，常常是以舞臺的美感以及劇作整體風格為主要考慮，而非演員的表演身段，《慾望城國》的服裝設計林環如曾提及她當初設計《慾》劇的服裝因拿掉了水袖，使她很擔心演員在沒有水袖下如何做動作，顯露了她做為服裝設計者的自覺，然在演員的配合改變下，《慾》劇的服裝反而成功塑造出新的風格化的程式動作。《樓蘭女》一劇則是反例，該劇的京味已然減到最少，去除了程式化的表演身段與京劇鑼鼓，唯一只剩的京味是用京劇演員來承

載全劇近似西方史詩劇場的演出方式，該劇的服裝華麗沈重讓身為主要演員的魏海敏幾乎無法動彈，³⁷⁷脖項壓力沉重，不僅牽絆了演員的身段走位，帽飾的垂墜串珠，還時時勾到其他物品，嚴重妨礙演員的表演，因而魏海敏曾以開玩笑的口吻說到：「小葉（按：葉錦添）實在不知民間疾苦，改天應該讓他穿戲服上臺試試。」³⁷⁸諧謔之中道出服裝設計者在為演員設計服飾時似乎只顧到服飾的美麗與耀眼，卻忽略了服飾是為輔助演員的表演而來。而《王有道休妻》朱勝麗與陳美蘭分飾孟月華外在與內心性格的二面，兩者的服裝造型沒有任何聯繫，無法提供人物內心、外在形象的暗示，則成為另外一種遺憾與可惜。

（三）以面具抽離劇作之外：疏離、間離的敘事效果

面具的特點是變形、誇張，客觀上造成一種怪異或恐怖、滑稽的效果。透過穿戴面具造成角色身分的轉化，以使人感到驚懼或滑稽，但是也因為戴上面具之後不容易表現人物的臉部表情，因此京劇演至後來多以臉譜代替，除了鬼怪仍保留面具的使用之外，其餘的角色人物，都以勾臉為之。

戲曲腳色中的淨、丑臉譜，有一定的程式規約，藉由形狀與顏色的不同，彰顯出角色人物個性身分上的差異，金色代表神佛，綠色表示性躁好動、出身綠林，藍色為陰鷲、勇猛等，已然成為一套觀者與演員之間的規章，無須任何解釋，也不可輕易打破。新編京劇由於劇情所需，加上演員的表演往往不再侷限於某一行當之內，都促使京劇的表演藝術不得不另外發展一套足以應付跨界、跨行當、跨文類的表演體系，面具便是在這樣實驗歷程中被重新賦予定義與使用方法。

《慾望城國》最先在戲曲舞臺上使用面具。劇中直接插入的一場現代「面具舞」，不僅營造出恐怖的氛圍，也推進了劇情的進行。原先莎士比亞的劇作安排是上演一段「戲中戲」，而非一段舞蹈，《慾》劇改以「面具舞」呈現，在此筆者意不在討論為何要將戲劇改為舞蹈，而主要著眼於為何這段舞蹈是舞者以戴「面具」的形式為之，推測其主要原因應該與面具的掩飾功能有關，戴上面具，可以

³⁷⁷ 王一方·盧健英〈從端莊青衣到壞女人 百變旦角—魏海敏〉，《PAR表演藝術》第161期，2006年5月，頁46。

³⁷⁸ 作者魏海敏，文字撰述陳慶祐《女伶—魏海敏的影像自述》，（臺北：積木文化，民國95年【2006】），頁161。

遮掩人的喜怒哀樂情緒，使人猜不透、摸不著，更令觀者（在此指戲中觀此舞蹈的敖叔征）為之毛骨悚然，逼使敖叔征產生錯覺，坦承自己弑君的暴行，進而將全劇氛圍繃至最緊密、最高張處，使觀眾為之撼動。另外，《閻羅夢》的面具舞也相當精彩，不同於《慾》劇以現代舞展現，《閻羅夢》的面具舞只是讓演員戴上面具載歌載舞，基本上仍屬於傳統戲曲的歌舞質性，當李後主身著鵝黃繡龍袍服與身著粉嫩夾衫的小周后在鶯飛蝶舞的江南三月裡載歌載舞，伴舞的歌姬全戴以白色毫無表情面具，配合黑色的服裝，各色的水袖，凝鍊成一股詭魅的氣氛。服裝設計巧妙的利用面具的冷漠、無情以及疏離效果，讓這段原本是承歡侑觴的歌舞，既是南唐最後的輓歌與喪歌；而頭戴白色面具的歌姬，彷彿死神，預先為李後主與小周后的死亡載歌載舞。面具將這場佐酒承歡宴會，鋪寫成死亡陰影籠罩的最後一夜。

《樓蘭女》與《奧瑞斯提亞》二劇雖沒用面具，卻以濃厚的白色敷粉達成近似面具的效果。扮飾女主角的魏海敏，以極厚濃的白彩敷塗於整臉上，使全臉宛若戴上白色面具，希臘史詩劇場的疏離、間離效果在這張亦哭亦笑、亦傷亦悲的面容上同時展現，無法猜透的人物表情如同未來不可知的命運，悲劇的氣氛也就在這張無法呈顯一己喜怒哀樂的臉龐上漸漸蔓延開來，如同《羅生門》中女子像面具般（歌舞伎）的白臉，帶給女子一個中性的、陌生化的內在性格的暗示，因而女子第一場的柔弱婉約和第三場激烈剛毅形象也就有了著力點。

當新編京劇極力以寫實、貼合角色人物性格的表演取代傳統抽象寫意的美學程式時，面具，無疑保留了傳統戲曲寫意、疏離的美學效果，雖然總是予人荒謬、怪誕、難以諧合的感受，不過，也正是這樣衝突的反差，延異出劇作文本之外的意義指涉，開展出更深一層的敘事。然而捨棄文本意涵的延伸不說，單就劇作整體美學風格來說，面具的加入，往往顯得突兀，如何運用面具的功能拓深劇作的意涵，卻又能達到整體美學風格的統一諧合，是新編京劇在使用面具時，應首先克服的難關，如果只是為了拓深意義的指涉，卻犧牲了舞臺風格的整體性，也許應該更審慎考慮是否有其使用的必要性。

第三節 演員表演身段、程式、行當的轉變：從演員談起

伴隨著劇本的現代化內涵及主題，演員的演出方式也跨越傳統戲曲的行當限制以及表演程式。民國 59 年俞大綱劇作《王魁負桂英》一劇推出時，結構觀念的新穎固然對傳統的觀賞經驗不免形成衝擊，然而最讓觀眾難以理解的不是戲劇結構的轉變，而是本工花旦的郭小莊何以能夠擔任劇中吃重的「反二黃」唱工。³⁷⁹稍早一年，即民國 58 年，同樣由俞大綱編寫的《繡襦記》（即《李亞仙》）一劇，與《王》劇一樣都著力於情節結構的經營，衝突、矛盾、高潮的安排疏落有致，節奏緊湊，戲劇效果突出，不同於傳統京劇的敘事方法，然而觀眾的接受意願卻很高，而《王》劇卻引來觀眾的非議，這之中，很大的原因即在於《繡襦記》的演員胡陸蕙是以本工應角，而且其表演身段不脫京劇的表演體系；而郭小莊的焦桂英，不僅非以本腳應工，表演又不依循京劇既有的程式規範，以劇中「桂英讀休書」一段來看，傳統的演法，桂英應該先叫一聲「唉呀」，然後水袖一掀、兩眼一翻，倒坐在椅子上，昏厥，而後胡琴起過門，唱倒板，雙手揉眼，悠悠醒轉，再起叫頭，叫「王郎、王魁、唉，王郎啊！」然而郭小莊卻突破傳統的「程式」，直接從情緒感受出發，她一陣昏眩，伸手想抓住什麼、撐住什麼，卻抓不到任何一點依恃，腿一軟，癱倒在地，掙扎著想撐起來，卻仍倒下。³⁸⁰這段演出，固然是郭小莊潛入了角色人物的內心後，所煥發出來的表演，情感真實，過程寫實，無論扶牆落空、或頹然癱軟，身姿形影都還是京劇的，都是優美的，即便是這樣，在當時仍十分保守的京劇裡，還是招來了「背叛傳統」的反對聲浪。³⁸¹

從這二部戲所引發的觀眾反應來看，京劇的程式規範與演員的表演體系，無疑更是被傳統老戲迷奉為金針圭臬，不容輕易撼動。也就是說在劇作的敘事手法、情節結構以及演員的表演體系規範上，老戲迷無疑更執著於表演本質的“遵古”。當然這也有可能是因為此二部劇作，變的只是時空的壓縮、節奏的緊湊、矛盾衝突的營造等敘事技法，精神內涵上依然是傳統戲曲忠孝節義的宣揚，並未像 90 年代之後的劇作那樣具有顛覆性，不過，這也說明了，京劇若想要現代化，

³⁷⁹ 相關資料參見王安祈《傳統戲曲的現代表現》，頁 91-92。

³⁸⁰ 王安祈《光照雅音——郭小莊開創臺灣京劇新紀元》，頁 83-84。

³⁸¹ 相關資料參見王安祈〈文化變遷中台灣京劇發展的脈絡〉，《傳統戲曲的現代表現》一書，頁 91-92；以及《光照雅音——郭小莊開創臺灣京劇新紀元》頁 84。

首先就得打破老戲迷這種對表演體系、程式規範的幾近於固著、迷戀的心理，方有可能踏出真正的改革步伐。

一· 斯坦尼斯拉夫斯基的表演方式：郭小莊的個性化表演

本節將從在臺灣京劇發展史上有著舉足輕重的兩個重要旦腳演員郭小莊（1951-）與魏海敏（1959-）來談京劇的腳色行當與表演之間的聯繫。這兩個演員的共通特質都有著深厚的表演功底，出於對京劇藝術的熱愛與理念，打破原本牢不可破的腳色行當的程式，從角色人物出發，奠定了一己的表演風格。

腳色行當的“跨”與“破”，嚴格來說，並非臺灣新編京劇所始創，民初梅蘭芳爲了貼合角色人物的性格與身分，融合了青衣與花旦新創了“花衫”一腳，《霸王別姬》中虞姬一角，即是花衫應工。只是這樣的創新勇氣，隨著經典的建立，四大名旦、四大鬚生的戲相繼成爲取法的典範後，任何的創新都被視爲離經叛道的大不敬，京劇轉而變成保守且傳統，原先的創新精神不見，取而代之的是以墨守成規的表演方式向“經典致意”的心態。

這等守成的表演模式，在「雅音」之後出現了轉變。「雅音」的表演趨向於「寫實的創新」，而這樣的趨向，郭小莊本人有著明確的認知。對郭小莊而言，表演最重要的是要能傳達人物的內心情感，至於是用什麼行當來演出並不重要，重要的是符合人物當下的心理狀態。遠赴美國茱莉亞音樂學院深造的她，在美期間不僅學習了默劇、歌劇、芭蕾舞等相關表演課程，也接觸了接近斯坦尼斯拉夫斯基的心理寫實體系。斯坦尼體系對話劇演員（舞臺劇）來說是相當普遍的一種表演訓練，表演方法以「體驗」爲主，要求演員必須與劇中人合而爲一，這樣的表演方式對郭小莊而言不僅僅只是一項表演訓練的方法而已，更大的意義是她所提出的表演要符合人物當下的心理狀態得到了理論上的驗證與支持，不過，保守的京劇圈裡，仍將郭小莊的表演方式視爲是悖離傳統的“叛逆”。曹復永便曾經開玩笑的說到：「剛開始參加雅音，首演『白蛇與許仙』，被小莊猛然一把抱住，讓我嚇了一大跳！」曹復永會嚇一大跳不是沒有原因的，因爲男女之間如此親密的動作，在以虛擬、寫意爲主的傳統京劇舞臺是絕對不可能出現的，這純然是寫實

化的動作，因而當曹復永回到所隸屬的「復興劇團」演出時，被警告：「不准把雅音的那一套帶到這裡來」這也是可以理解的。而從這“嚇了一大跳”、“不准把雅音的那一套帶回來”的強烈反應，點出了傳統京劇演員一開始面對寫實化表演方式的驚訝與抗拒；而郭小莊則忍俊不住說當時的曹復永連正眼也不敢看他一眼，牢記的是，傳統的走臺位、唸臺詞的表演，「根本不入戲」。³⁸²郭小莊對曹復永的“根本不入戲”的埋怨，也間接說明當時京劇演員在舞臺上展演的是個人表演藝術的腳色行當與流派風格，而非劇中角色人物性格的揣摩與再現。這樣拉鋸在傳統虛擬寫意與寫實化風格的表演體系，在解嚴後大陸劇作、演員來臺交流演出以及新編京劇的劇本逐漸往人物性格與內在心理活動的深層刻劃後，呈現一面倒的趨勢。

郭小莊自己坦言她有許多的身段，其實並不那麼傳統，以“跌坐”來說，她的表演方式便比傳統戲曲來得誇張，先像舞蹈般整個身體往上拉跳，然後再跌坐在地上，而不像傳統那般直接跌坐在地，這樣的改變除了為因應表演場地的擴大，身段必須隨之放大外，也是為了更能傳達角色人物內心的驚懼與震撼；而《王魁負桂英》的鬼步也為了因應劇中人物的情感而與傳統的鬼步相異，雖然一樣有旋風步、高低步，但卻身段柔美，處處含情，這是因為【冥路】一場不在復仇，而是以「縱然埋骨成灰燼，難遣人間未了情」為基調，以情意的試探為基礎，故身段與《竇娥冤》或是《活捉》中的冥路有別。³⁸³又或者《劉蘭芝與焦仲卿》一場井邊打水的身段，也是郭小莊新創，為此郭小莊還親身嘗試從井底打水上來的感覺，然後才據以化為舞臺演出的身段；同劇裡當劉蘭芝為了怕母親傷心，暫允兄長再嫁太守之子，而她心中已然決定：「拼得個白骨青山葬，此生絕不負焦郎。」決心赴死的劉蘭芝沒有按照傳統演法由鑼鼓送下場，而是側身站定，水袖往下抖落，隨時「停格」頗有電影特寫鏡頭的定格處理。³⁸⁴這些變革，都是郭小莊為了展現人物內在的心理狀態，以及傳神的再現人物的性格而做的修改，對她而言，表演必須以人物性格的展現為基礎，任何外部的表演動作都應該是為了傳遞人物

³⁸² 周美惠採訪〈雅音一晃十五歲，回首當年〉，《聯合報》，1994年9月7日，「文化廣場」35版。

³⁸³ 王安祈《光照雅音——郭小莊開啓台灣京劇新紀元》，頁196-197

³⁸⁴ 王安祈《光照雅音——郭小莊開啓台灣京劇新紀元》，頁167。

內心狀態而設計的，因此不能以腳色行當、或是流派藝術來限制表演動作。

傳統戲曲在「演員」與「劇中人」之間，還有「腳色行當」這一關卡，演員必須通「腳色」的扮飾才能轉換成劇中人，角色是符號也是媒介，生旦淨丑「角色分類」的意義也必須分別從其與「演員」和「劇中人」兩方面的不同關係做不同的考量。就角色與演員之間的關係來看，角色代表演員各自「表演藝術」的轉精；就腳色與劇中人的關係而言，不同的腳色象徵著不同的「人物類型」，「腳色象徵人物性格的大類別」觀念，在傳統戲曲中是普遍被認同的。³⁸⁵也就是說傳統戲曲演員是透過行當來體現角色人物，而郭小莊則是直接面對角色人物的內心情感，再以行當表現，她曾不止一次的闡述她的表演理念：

我不在乎觀眾給郭小莊的碰頭好，我要觀眾當下進入竇娥的情緒。而我自己，在後台化好妝就進入了竇娥的內心世界，走上台紡紗時，我已是竇娥。

我的唱唸做打不僅是表演，更是劇中人情緒的外露、性格的體現，我不要觀眾只聽我的聲音只看我的姿態，我要觀眾把我和梁紅玉合而為一，我要觀眾與梁紅玉共同呼吸。如果觀眾隨時想著郭小莊，隨時品評……，那是我的失敗，是我沒能牽引觀眾百分之百投入進入梁紅玉的境界。³⁸⁶

「走上台紡紗時，我已是竇娥。」、「我要觀眾把我和梁紅玉合而為一」充分道出郭小莊的戲曲觀其實更接近於斯坦尼體系的「體驗」觀。傳統戲曲在演員和劇中人之間插入的不僅是腳色，而更是流派，演員⇔⇔腳色⇔⇔流派⇔⇔劇中人，演員在詮釋劇中人時，不僅要善於運用所屬腳色行當的表演程式，而且還要極力展現所屬派別的氣質風格，而郭小莊則直接跳過腳色和流派，將自己化為劇中人進而想像、體驗出角色人物的外部動作，這是郭小莊以演員為媒介，有意識的以個性化的表演方式引領觀眾進入角色人物的內心，至於流派藝術、腳色行當的規範，在郭小莊身上其實並不那麼明顯。

³⁸⁵ 參見曾永義〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1980年），頁233；王安祈《當代戲曲》頁61。

³⁸⁶ 王安祈《光照雅音——郭小莊開啓台灣京劇新紀元》，（臺北：相映文化，2008年），頁122、150。

另一股讓郭小莊能夠打破行當限制，直接從人物內心出發的表演助力，是新編京劇的劇本在人物的性格塑造上已由「自剖心境」轉為「由事件情節中體現劇中人的抉擇反應」，³⁸⁷編劇對人物的刻劃，首先要在劇本上精確的體現性格，不再仰賴於演員的表演上來做區分；加上，新編京劇著重於人物內在幽微心緒以及性格的多面性的刻劃，也很難和傳統角色的分類完全相應，因此無法用單一的行當程式來規範。對郭小莊而言行當是爲了適切表現人物的性格與情感而存在，當角色人物開心的手舞足蹈時，便是屬於花旦的天真，而當其感到悲傷或是神色嚴正時便是青衣，因此不應以行當來侷限人物情意的表現，從體驗角色人物的情感出發，郭小莊的表演走向逐漸趨於寫實化的風格特色。筆者曾經詢問郭小莊本人，如此寫實化的表現方式是否是在接觸斯坦尼體系之後的變化？而她清楚而堅定的回答說“不是”，這是她身爲一個演員的自覺，因爲演員要表現的是角色人物的性格，腳色行當只是做爲表演時輔助的工具。然而這並不表示傳統戲曲演員便不注意角色人物內心的情感或身分，梅蘭芳在排演《抗金兵》的【點將】一場，便特別提出梁紅玉的形象要與女將穆桂英不同，因爲一個是山寨大王女兒，天真活潑的小姑娘；一個是五軍都督府的安國夫人，老成持重的抗敵英雄，因此在演法上便有兩種不同的表演方法，所以梁紅玉的出場是唱完“點絳脣”的版子就直接上高臺派兵遣將；而穆桂英則是掏著翎子先走一個圓場，如果梁紅玉也這麼做，便折損了梁紅玉的身分。³⁸⁸1990年童芷苓來臺演出《王熙鳳大鬧寧國府》時更展現了從骨子裡體會人物、結合深厚的京劇底子與生活化的做表、對人物所做的最貼切最深劇的詮釋與塑造，³⁸⁹而這般生活化的表演也讓魏海敏重新省視自己的京劇表演藝術。

從傳統出發，立志將傳統現代化的郭小莊，選擇跳過腳色行當而直接面對劇中人物，從而使其表演風格趨於寫實化的傳達人物的內在心理，與傳統戲曲透過行當來詮釋劇中人，極力展現所屬流派的氣質風格，形成「劇中人與演員形象重疊」的狀況相較，郭小莊其意不在開宗立派，也不在將個人的氣質風韻傾注投射到劇中人身上，而是要讓觀眾看到的是一個個活生生的劉蘭芝、梁紅玉、寶娥，

³⁸⁷ 王安祈《當代戲曲》，頁 67。

³⁸⁸ 梅蘭芳口述，許傳姬撰《梅蘭芳舞臺生活四十年》，頁 445。

³⁸⁹ 王安祈《爲京劇表演體系發聲》頁 405。

而不是郭小莊。

二·腳色行當與京劇表演體系的“破”與“跨”：魏海敏的百變千姿

魏海敏是繼郭小莊之後，從傳統出身進而悠遊於現代／傳統之間表演方式的京劇演員，從她身上進一步可以看到的是：傳統京劇演員如何從立到破，最後樹立一己表演風格的過程。

出身「小海光」的魏海敏，十多歲即登臺演出《岳家莊》，23歲赴港待產時，是她表演藝術轉折的關鍵點。第一個轉折是接觸了真正的梅派藝術，雖然自小她學的就是梅派，但從未有真正的體會，直到見識梅派票友包幼蝶精緻與細膩的唱腔的吸引，才開始重新認識梅派藝術。第二個震撼則是大陸京劇精英梅葆玖、童芷苓的赴港公演，引發她重新省思自己過去的戲劇觀以及自己以往所學的到底是娛樂還是藝術，挑戰過去的認知與信仰，讓她驚覺「原來，戲可以這麼演的。」臺上的梅葆玖，使魏海敏體會到真正梅派戲的風範；而童芷苓的表演，則讓她了解到，原來戲也可以這麼生活、這麼自然。³⁹⁰這些鮮活的典範，成了魏海敏的人生標竿以及努力方向，27歲演出《慾望城國》敖叔征一角，32歲赴北京拜梅蘭芳之子梅葆玖為師，潛心學梅，從口形發音開始——從頭學習，這些都是魏海敏向自我人生標竿邁進的努力痕跡。

整體來說，魏海敏的表演風格也正可以上述二項影響來概括，既有梅派風韻在內，卻又能以自然的、生活化的表現方式來呈現角色人物的內心情感。與郭小莊不同的是，郭小莊的表演裡沒有郭小莊，只有劇中人，著力突顯的是角色人物的性格；而魏海敏的表演不僅有魏海敏，還有梅派風韻及劇中人，三者是疊合為一的。

魏海敏的表演藝術是從梅派開始，經過「當代傳奇」《慾望城國》的洗禮後逐漸激發出表演能量，然後又回歸於豪華落盡見真淳的梅派表演藝術，以梅派為基礎自由進出於傳統、現代之間，從演員逐漸蛻變成一個創作者。《慾》劇“敖叔征夫人”這一角色奠定了魏海敏在現代京劇舞臺的地位，而這一角色也讓魏海

³⁹⁰ 魏海敏《水袖與胭脂》（臺北：商周文化，1996年），頁110-111。

敏吃足苦頭，由於敖叔征夫人的角色形象基本上是一個「壞女人」，這與她「青衣」的天性不合，加上她自己本身無法認同敖叔征夫人這一角色的作法及轉變，所以一直無法融入，無法表現出敖叔征夫人該有的性格。這個既不是《鳳還巢》裡的程雪雁，也不是秦香蓮這類傳統形象的女性，過去所學的一切完全派不上用場的角色，也正是她藝術表演的轉捩點。

放棄傳統戲曲透過腳色行當來演出劇中人的方式，魏海敏重新尋找新的表演方法，而一次次從錄影帶中看自己的表演，終於找到問題核心——角色的特質沒有出來。³⁹¹自此後，她開始逼自己重新認識角色人物，試著以角色人物的個性來理解劇情的發展？並深究角色人物的內心欲望，而這也成為魏海敏往後扮演角色人物時的必做功課。由此，她讓自己脫除一身「傳統京劇演員」的演出習慣，轉而從身體、表情、心理的營造，重塑角色，不再直統統的直接「告訴」觀眾，這個角色是好人或壞人。舉例而言，她對敖叔征夫人性格的理解與認識是，這是個厲害的壞女人，既有很深的城府、個性強韌、很有野心的一面，也有她作為女人細緻、女性化的一面，因而在肢體與人物性格的塑造上，敖叔征夫出現的第一場開頭以傳統的「慢板」，唱著「我夫君為國家東征西戰」，是青衣式的出場，但魏海敏卻用了比較強勢誇張的手勢與眼神，強調這個角色雖然言語間關心遠方征戰夫婿的安危，而她更關心的是，他能否一戰成功、建功立業，藉由這段慢板點出她內心對名利富貴的熱衷，塑造出她沈穩、冷靜，但功名慾強烈的人物形象。³⁹²

透過這次的“現代”淬礪，留在魏海敏身上的是傳統戲曲語彙與現代之間的並行不悖。

新劇作的演出絕對需要放下包袱，尤其是傳統劇場的演員，絕不能依傳統模式照抄、死守傳統規範，不予變通，但傳統與現代也絕不是對立、不相容的兩極，戲曲語彙可以用得極巧妙，也可以轉化運用。³⁹³

傳統戲曲中，青衣一向是大家閨秀或是端莊嫻靜的女子，笑不能露齒、行不能見

³⁹¹ 魏海敏《水袖與胭脂》，頁 165。

³⁹² 魏海敏《水袖與胭脂》，頁 167-168。

³⁹³ 魏海敏《水袖與胭脂》，頁 169。

足，魏海敏卻在敖叔征夫人的身段裡加入的「踢」裙襞動作，實在有違傳統，而這樣的一個動作起先是爲了因應服飾裡那一幅拖長的衣襞而產生，但在一次次的舞臺實踐中，魏海敏逐漸發展出一套「踢裙襞」的身段，於行進、轉彎或配合身段時耍衣襞的方式，加上增加力道的一踢，不但方便她的行動，也強化了敖叔征夫人堅毅、果斷的性格。魏海敏讓原本不該出現在青衣一腳的動作，轉化爲表現人物性格的方法之一，讓原本突兀的動作與傳統戲曲語彙融合一體，形成魏海敏的敖叔征夫人。透過這次幾乎是剔骨換膚的淬厲後，逐漸掌握到了身爲演員，如何開發角色與創造人物的方法：

在拿到劇本後先了解全劇的精神所在，讓自己的演出有了中心思想與表演的心理轉折之外，還要利用各場次的唱唸，有層次的表現出人物特色與劇情變化。³⁹⁴

先找出全劇的基調，再以理性的態度分析人物心理的轉折，然後利用各場次的唱唸，表現出人物的性格特色，魏海敏的這套分析人物與表演方式，顯露了有別於傳統戲曲，演員→行當→角色的表演歷程，而是先體悟領會角色人物的內心性格，再融以京劇的行當演出，也就是說魏海敏的表演方式是將行當移置於角色之後，形成演員→角色→行當，行當腳色仍然在她的表演裡，只是化爲更精細的表情與動作。同以和她青衣天性不合的壞女人形象來說，歷經敖叔征夫人的淬礪後，魏海敏在《王熙鳳大鬧寧國府》裡的王熙鳳，一上場的眼神與表情便已有了八九分王熙鳳的味道，透過眼神與表情以及放大的肢體動作，呈顯出王熙鳳性格的城府與毒辣，然而唱唸做打之間仍不脫梅派的雍容大方，這是因爲體認到王熙鳳雖然性格毒辣，但她畢竟出身金陵世家，有良好的教養，所以魏海敏在舉手投足之間，展現的仍是梅派氣韻的華貴雍容，以梅派青衣的行當爲基礎，只在眼神手勢上強調王熙鳳的心狠手辣。而《金鎖記》中的曹七巧則是另一種演法，是將自己完全與曹七巧合而爲一，如果郭小莊「走上台時，我已是竇娥」，魏海敏則是「大幕落下，我還是曹七巧。」一場爲長安裹腳的戲，舞臺大幕落下，工作人員上臺換景時，驚覺魏海敏的手卻沒停，仍然持續著裹腳的動作，尙未從曹七巧

³⁹⁴ 魏海敏《水袖與胭脂》，頁 174。

的身分抽離，在此，魏海敏是將自己完全融入曹七巧的生命中之，沒有斯坦尼的理論訓練，卻實實在在的與角色人物合而為一了。郭小莊在排演《歸越情》時也出現相似的情況，因為感動於西施的生平遭遇，頻頻哭倒於舞臺上，無法繼續下去，不得已情況下只好要求編劇修改一個可以讓她「聊可安慰」的結局，³⁹⁵這是演員被劇中人物情感擊潰的例子。然而郭小莊和魏海敏的曹七巧畢竟有所不同，對郭小莊而言她是自覺的以演員的身分來扮演竇娥與西施，所以在她無法繼續演下去時，會向編劇求助，要求編劇修改結尾；而魏海敏的曹七巧卻是跳過了演員這一媒介，直接將自己等同於曹七巧，所以幕落了，她才會無法從人物中抽離。如此與人物生命合而為一的表演，對演員來說無疑是一種危險，古有前例可循——杭州女伶喬小玲因過於投入演唱《牡丹亭》杜麗娘一角而死於舞臺之上；而郭小莊在演完《歸越情》後也許久無法從戲裡走出來，直到重新推出一團喜氣的戲情《再生緣》才恢復精神；³⁹⁶魏海敏演完《金鎖記》後，頓覺人生失去重心，備感失落。如何在個人自己、演員、行當、劇中人四者之間精確的拿捏，可能更是演員必須要仔細思索的問題。

郭小莊與魏海敏，二個在臺灣京劇史上具有舉足輕重地位的旦腳，以不同於傳統演員的演出方式，跳過行當，直接面對角色，郭小莊選擇以破除、也可以說是沒有行當的方式來真切展現人物的內心情感；魏海敏則在體認角色的心理後，重以行當及梅派氣韻出之，像《金鎖記》這般完全將自己與曹七巧相等，是個例外，多數時候，魏海敏的作品裡演員與劇中人之間仍有著適當的距離，這是因為梅派的傳統功底早已內化在她的一舉手一投足的日常生活中了，而《金鎖記》的這般例外，會不會成為魏海敏之後表演的主要方式？在與國際大師羅伯·威爾森合作《歐蘭朵》後，相信魏海敏之後的表演，應該又會有所不同，正如敖叔征夫人的千姿百態一般。

三·多元立體的人物性格塑造促使演員不得不破除腳色行當的界限

新編京劇行當的破除，除了演員自身有意的打破腳色行當的表演限制外，正

³⁹⁵ 王安祈《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》，頁 236。

³⁹⁶ 王安祈《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》，頁 246。

如上文所述，新編京劇在逐漸轉向以人物內心活動為情節中心的同時，對於角色人物的性格塑造，也更多元、立體，連帶的促使演員不得不放棄角色行當、流派藝術的主因，「復興劇團」《荒誕潘金蓮》一劇的「潘金蓮」一角即是如此。該劇的行當在導演有意識的加入了人物的情感掙扎以及嘲弄諷諭後，施耐庵這位中國大文豪，由生腳變成一個畫著小花臉的丑腳；潘金蓮一角，在傳統戲中由潑辣旦擔綱，但導演卻將之塑造為「花旦」、「花衫」、「潑辣旦」三門抱的人物，為的是要呈現潘金蓮如何從一青春、活潑、熱情洋溢的小女孩，歷經男人的情欲挫折，變成一個狠毒的婦人。從導演對角色行當的分派，可以知道新編京劇的演員在面對角色人物時，不能再依循著自身的流派藝術呈現角色性格的單一面向，而是得隨著角色人物個性的轉變，以不同的腳色行當應工，因此演員首先要有的心理建設即是打破自身既有的表演程式，從體認劇中角色人物的心理活動以及尋找行為背後的動機開始，重塑自己的舞臺表演，《徐九經升官記》中扮演徐九經的葉復潤以「生變丑」，從而塑造了「生丑」結合的行當模式，又在《法門眾生相》中以「丑生」妝扮賈貴，塑造了新的行當表演程式；《弄臣》裡本工文武老生的李寶春，同樣也是以「丑生」的行當扮飾弄臣黎詠德一角。這種跨行當的演出，是演員與導演相互配合所形成的共識。

此外，還有另一項關於行當的突破，那便是「行當腳色不重複」的定律也被打破，《李世民與魏徵》一劇將以往以老生形象出現的李世民，以及花臉演出的魏徵，改為兩位老生的同臺戲，之所以如此安排，是為以行當、嗓音的相似，來突顯劇中兩人性格的相疊、相合相吸處，一改傳統戲曲以演員表演藝術為中心，而改從角色人物性格為出發點。《龐涓與孫臏》則是仍堅持舞臺上行當不重複的規矩，因此以生角飾孫臏，而以淨角飾龐涓，然而如此一來卻也減損了龐涓心理層次的刻劃，使原本可能敷演成的二個知識份子心理的掙扎衝突，變成好人与壞人的二元對立。二個例子說明的是，傳統京劇舞臺上的腳色行當安排固然有其道理在，然而若是稍加變化即能增加劇作本身的深度，那又何必執著於腳色行當的限制？傳統固然值得尊重，但並非一定得一成不變，更何況，在演員的自覺以及導演的要求下，行當的破除或是跨行當的演出，已然成為趨勢，原本以「演員」為中心的傳統戲曲，也有逐漸向劇本、導演中心過渡的態勢。

然而跨行當的運用，也並非是新編京劇定然成功的一帖良藥，即以《羅生門》一劇吳興國飾演的強盜一角為例，捨棄行當臉譜的勾繪，改用大朵鮮紅的花卉插在右耳鬢旁，呼應傳統以來「採花大盜」的稱謂，表演上採用較近於現代劇場的表現法，汲取了淨、丑等不同的行當特質，以彰顯強盜亦正亦邪，亦剛亦諧的性情，然而若是仔細尋繹生旦強盜三人所陳述裡的真相時，將會尷尬的發現臉譜、扮飾的一成不變，既無法配合三人的語旨，突顯出強盜在三段陳述裡的不同性格面向；反而落入一種空泛、固定的表演程式。角色行當破除之後，演員如何以其自身的身段、功力彰顯劇中人物性格，成爲一大難題，王安祈即認爲吳興國在《羅生門》中所擔任的強盜一角，雖汲取了不同行當的特質，但對於強盜的詮釋仍有些模糊，表演稍嫌空洞了些，而且很難與其他演員取得協調，進而影響了整齣戲的統一性，³⁹⁷如同《王子復仇記》捨棄了傳統化粧的濃豔，卻又保留王魂大花臉造型的冒險行徑一般，雖有其創新實驗精神，然又時常出現格格不入，難以協合的情況。

既然演員的表演行當已非牢不可破，舞臺的表演程式、身段動作設計等便能有新的創造，許多新編京劇因此特別禮聘專業的身段設計者，爲演員進行身段的訓練與安排，而這些身段設計者許多來自於京劇體系之外的現代舞蹈界，“跨界”成爲新編京劇的源頭活水。

結語：

新編京劇舞臺美術的運用，不再是“可不可以用”的爭論，而是“如何用”才能提昇劇作藝術水準的討論，因而舞臺美術所擔負的職能不再僅僅用以美化、裝飾舞臺畫面，或是點染劇作所規範的時空環境而已，在導演的安排運用下，舞臺美術甚至能自成一股隱形的敘事聲音，展現出導演二度創作後的舞臺語言，舞臺與文本二股敘事聲音，讓新編京劇得以展現更豐厚的意涵。

演員的表演，也隨著文本內涵與劇作風格的變化，而有不同的風格變化，以往被視爲離經叛道的寫實化表演風格，逐步成爲京劇演員的表演方式之一。郭小

³⁹⁷ 王安祈〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉，《表演藝術》第六十七期，1998年7月，頁76。

莊以近似於斯坦尼的“體驗”劇中人物的情感為出發點，化為外在的表演動作，不受腳色行當流派的限制，追求的是演員與劇中人物的合而為一。魏海敏從傳統出發，歷經《慾》劇敖叔征夫人一角的淬礪之後，也有逐漸向寫實化風格靠攏的趨勢，然而使其內在深厚的梅派風韻，使她在舉手投足之間仍不脫雍容大方，傳統與現代，在魏海敏身上得到了融合。

然而隨著舞臺美術、音樂聲腔、表演風格的轉變，新編京劇走向了稀釋京劇劇種特性的一途，一些劇作的演員開口唱的是西洋聲樂；耳畔響起的是時下的流行音樂、電子合成舞曲；舞臺上是穿著時下流行的餐廳秀秀服的畫面。這些炫目的跨界元素，與劇作內容無關，而傳統與現代的併置雜揉，雖成功吸引年輕觀眾的進場，然而在卸下了京劇的表演體系與美學精神後，京劇還能剩下什麼以維持自身的劇種特性，保存與創新二者之間如何權衡取捨，還有待於戲曲工作者的努力。



第五章 戲曲導演的舞臺敘事

導演在西方戲劇中不僅是戲劇演出的領導者、組織者，同時作為文本敘述的解釋者，也是戲劇舞臺敘述各種藝術成分的綜合者。³⁹⁸臺灣京劇舞臺上，開始有導演一職始於「雅音小集」，不過「雅音」的導演一職性質較類似於傳統戲曲的總排以及一切工作的統籌，真正在劇作中展現導演意識與敘事風格，還有待於鍾傳幸接掌「復興劇團」之後才確立。

戲曲導演一職非臺灣新編京劇所獨有，早在三、四〇年代，即有歐陽予倩等人投身《梁紅玉》、《拾玉鐲》、《玉堂春》等戲的排演，當時他對於一齣戲的排演工作主要集中於演員的表演動作、唱腔、音樂、舞臺美術等表演形式層面的創造，³⁹⁹尚未觸及到對劇作精神內涵的再創作。六〇年代之後，由於編演現代戲的趨勢以及傳統與現代如何結合等議題，引發了兩個層面的思索，包括如運用傳統的程式表現現代生活，以及如何演出新編古代劇及老戲新排，而這都要求導演用新的觀點重新透視和處理京劇的傳統程式及古代題材的劇目，加上 50 年代以降，有系統的引進斯坦尼斯拉夫斯基體系（以下簡稱為斯坦尼體系），許多戲曲導演如阿甲、李紫貴等人都開始有計劃的學習斯坦尼體系，⁴⁰⁰要求演員體驗角色人物的內在心理，然後再形諸於外在肢體的表現，戲曲導演職能也從原本對表演形式等外在要求，轉入對劇作人物深層內心活動的鉤掘以及意象的經營。戲曲藝術本身具有高度的抽象寫意性，唱唸做打的有機整合，決定了戲曲導演的創作過程比其他藝術樣式的創作更具有主動性和想像力，更需要十分熟悉舞臺演出和表演藝術，除此外，還必須進一步進行二度創作。身為一個戲曲導演，他所擔負的職責遠比西方戲劇的導演來得複雜許多，也因為有這些前輩的經驗可供參照，所以臺灣導演鍾傳幸在執導劇作時，曾明確的表明戲曲導演一職的工作內容，包括：「認識戲曲的基本特點、行當人物的個性與表演程式的運用、表演中的綜合性藝術的

³⁹⁸ 蘇永旭《戲劇敘事學研究》，（北京：中國戲劇出版社，2004年），頁249。

³⁹⁹ 除了歐陽予倩外還有龔嘯嵐導演田漢的劇作《土橋之戰》、《新雁門關》；李紫貴導演《明末遺恨》、《六國封相》；劉厚生導演越劇《萬里長城》、《李師師》等，參見余從、王安葵主編《中國當代戲曲史》，（北京：學苑出版社，2005年），頁129-130。

⁴⁰⁰ 余從、王安葵《中國當代戲曲史》（北京：學苑出版社，2005年），頁148。

獨立性和時代感、行當四功五法和時空處理的關係、舞臺設計燈光服裝設計音樂與戲曲演出的搭配。」⁴⁰¹這點出了一個好的戲曲導演除了是演出的領導者、組織者，還要比西方戲劇導演更複雜、專精，因為他還必須要能了解行當人物的表演程式、四功五法等戲曲特點，這也可以說明為何一個好的戲曲導演，幾乎自己也都能粉墨登臺，因為他除了要能掌握排演進度、服裝設計、舞臺設計、燈光設計等藝術創作外，對於聲腔譜曲、板式安排、演員表演也要有一定程度的熟稔。此外，更進一步，應該還要有對劇作文本的分析與再詮釋創造，並且要能在劇作中呈顯出導演意識與敘事風格，而這取決於導演對劇作的詮釋態度，是以擬真的方式再現劇作所規限的情境、人物性格，追求與劇作一致的敘事風格；還是以自我意識重新詮釋劇作文本，追求自我的敘事風格，成爲一齣戲搬演時的真正創作者。

很少有文字資料，說明戲曲導演如何工作，以及工作的內容。鍾傳幸《森林七矮人》一書則留下了具體的導演計畫，包括劇本分析、舞臺設計以及音樂編序等等。⁴⁰²詳細來說，劇本分析除了故事情節的推演，還包括了人物的性格分析以

401 鍾傳幸《兒童戲曲森林七矮人》，(台北：財團法人辜公亮文教基金會，2001年)，頁39。

402 爲求具體的說明何謂劇本分析以及導演如何參與舞臺設計和音樂編序等工作，以下節選引用書中片斷資料，以供參考

劇本分析：

人物	行當	人物分析	飾演人
王后	花衫	白雪的後母，忌妒心強心狠手辣	王德雁
武士	武老生	王后的奴僕，暗殺白雪的使者	張德天

音樂編序表：

編序	內容	長度	曲調	說明	導演要求
1	愛是甚麼？	1'-30"	E 2/4	主題曲	西皮\輕快好聽\易唱
2	魔鏡出場樂	20"	E 2/4	精靈氣氛樂	鬼魅\恐怖\變形變奏

舞台設計：

場景時空	故事事件	導演要求	設計參考內容	燈光

及角色行當的歸屬；音樂的編序，則包括曲調的長度、調性，音樂所呈現出來的情感以及予人的感受，以及在劇作中的作用等等；舞臺美術包括了場景設計與故事情節應有的搭配，燈光如何配合場景設計以營造氣氛，舞臺場景時空的限定，為此，導演還提供具體資料以供舞臺設計參考，如王后寢宮需要鑾駕、帳閣等元素以彰顯宮殿空間。

除了鍾傳幸所留下的資料之外，還有吳興國寫於《王子復仇記》演出節目之前的文章，⁴⁰³文中除了說明採用外國劇本的目的之外，還進一步說明了三項重點，而這清楚的表明了身為新編戲曲的導演，所須擔負的職能與任務。

第一項是他執導此劇時所抱持的主要理念，希冀呈顯的是「中國的哈姆雷特」，而非莎士比亞的哈姆雷特，因而對於劇情的篩濾，捨棄了西方宗教內部的自我救贖內涵，以及對生、死的理性抉擇，而改以中國的「情」的牽繫來塑造哈姆雷特的形象，並以「戰爭」貫串全劇。第二項則是對於演員的身段表演，追求更自然的表演型式，並且將國劇的唱唸作打融入角色人物之中，以揚動演員與觀眾的情緒，在喜、怒、哀、樂、愛恨中加入「藝術」的靈魂。第三項是整個舞臺畫面的處理以「坐在劇院看電影」為基調，在大寫意的景致中，快速轉換環境，突顯人物內在心靈的獨白，及彼此間糾結不清的關係，運用慢動作處理擴大鏡頭式的表演手法，和幻燈的特寫效果呈現，以及用聲光製造風、雨、雷、電使真實與夢幻交錯，並以燈光淡入淡出營造劇情氣氛。

王后寢宮	王后與魔鏡	神祕幽暗	鑾駕、帳閣	背光、長影、神祕、幽暗、看不清楚的臉
戶外、爬山 涉水	王子行圍射 獵	陽光、藍 天、白雲	山片雲片、 彩帶河水	明亮、愉快、陽光、藍天、白雲、爬山、涉水

⁴⁰³ 參見〈導演的話：是中國的哈姆雷特——倫理中的自我救贖〉當代傳奇劇場民國 79 年《王子復仇記》演出節目手冊，頁 13。

具體來說，吳興國所提的三項導演職能，歸結到底主要其實就是在為劇作文本定調並彰顯中心旨意；舞臺演出上對演員表演身段、唱腔、情感的要求，以及舞臺畫面的處理原則。歸納吳興國與鍾傳幸二人所提出的導演工作，可以知道主要包括舞臺場面的處理與調度、演員情感與肢體動作的開發、表演形式風格的掌握及舞臺氛圍的定調等部分，因而本論文也將從這四面向來分述。



第一節 導演的舞臺場面調度

一·何謂舞臺場面調度

一齣戲的演出，人物是由演員扮演的，舞臺造型是由舞臺美術工作者設計的，音樂則是由音樂工作者設計並演奏的。儘管這一切都是在導演的統籌下進行的，但畢竟不是導演自己的成果，舞臺上真正能明顯表現出導演自己的語言，是舞臺的節奏、氣氛和場面調度。⁴⁰⁴

場面調度 (Mise-en-scene) 一名詞借自法國劇場，原意為「擺在適當的位置」或是「放在場景中」，在劇場裡指導演對所有視覺元素的統整安排並放到舞臺上的動作，並且包括演員的行動路線、地位和演員之間的交流等表演活動所進行的藝術處理。黃在敏在《戲曲導演藝術論》一書中，細緻的將場面調度所包含的範圍，賦予三種解釋，第一種也是狹義的解釋是指「人物在舞臺空間上的位置及移動路線。」第二種，除上述第一種外，還包括「人物身段、表情、以及人物間相互聯繫的動作和交流等。」第三種也是廣義的解釋是包含了上述二種解釋，並加上「人物上下場、部位變換、景物安排、開幕閉幕、音樂的起迄、節奏的變化，乃至演員的各種身段等。」⁴⁰⁵黃在敏自己所認定的場面調度範圍侷限於第二種，也就是說將第三種人物上下場、景物安排、音樂、節奏等素材排除在外的，然因臺灣新編京劇的演出偏向於劇場性的整體有機組合，而這些無疑也都含在導演所擔負的職能之內，故本論文選擇以較廣泛、具劇場性特質與空間性質的「舞臺場面調度」取代一詞「場面調度」，並將舞臺節奏與舞臺氣氛納入其中討論。

舞臺調度，是導演的語言，說的是導演對劇作內容、人物性格與心理活動、人物之間的矛盾糾葛、環境氛圍的理解與詮釋，它包括舞臺節奏、舞臺氛圍以及演員表演的統整協合。舞臺節奏包含了故事結構組織的特定節奏，演員所扮演的人物的各自節奏，音樂、布景、燈光、音效等的各自節奏。所有這一切都包括在舞臺演出的節奏組織中，而這些節奏的高低起伏、跌宕弛張等變化，有賴於導演的協調整合。而舞臺氛圍，則是相應於舞臺上人物所生活的特定情境，經過導演

⁴⁰⁴ 黃在敏《戲曲導演藝術論》(臺北：文津出版社，1999)，頁 123。

⁴⁰⁵ 黃在敏《戲曲導演藝術論》(臺北：文津出版社，1999)，頁 160。

等人的精心設計、調配後所營造出的比真實生活更濃烈、鮮明的氣氛，以便能渲染觀眾的情緒。而舞臺氣氛的體現，有賴於舞臺美術設計者、導演、音樂、演員等人共同凝聚參與，其中尤以演員的身段表演最為重要，舞臺上演員的動作是輕是重，是急是慢，是齊整是慌亂，都能傳遞出當時的環境氛圍。

也就是說戲曲導演職能實包含劇作整體風格的呈現，導演對於舞臺場面的掌握與調度是全面的，不僅包含舞臺場面上人物的語言唱腔、走位調度、身段動作的設計，音樂、燈光、服裝、舞臺美術這些外圍元素同樣仰賴於導演的全盤統籌方能成爲一有機組合的成功劇作。

二·導演對舞臺場面的處理與調度

舞臺場面指的是導演對劇作內容、人物性格與心理活動、人物之間的矛盾糾葛、環境氛圍的理解與詮釋，它包括舞臺節奏、舞臺氛圍以及演員表演的統整協合，而這些也經常是評論者在檢視戲曲導演職能是否稱職時的標準之一。

傳統戲曲導演的職能常由幾個人共同擔負，諸如書會才人、引戲、伶人之師、色長、家班主人、名士、詞士、通士等，他們各自都曾局部地實現了導演的部分職能。⁴⁰⁶ 像清代戲劇家李漁那樣從編寫劇本入手再到挑選演員、主持排演的全才，則屬鳳毛麟角。加上近代以來，戲曲藝術以“主角制”爲核心，追求的是主要演員的表演藝術水平，而這些主角的舞臺風格獨特，個性鮮明，不僅產生了流派紛呈的劇目，也實現了部分的導演職能；加上戲曲藝術的高度程式化，演員在學藝時期學會了調式、板式及其他表演技藝的程式之後，不需要導演幫助很快就能扮演任何一戲的角色，⁴⁰⁷ 因此，傳統戲曲一直沒有獨立的導演一職，一直要等到西方話劇傳入中國，一些接觸過話劇導演工作的戲曲工作者諸如歐陽予倩、焦菊隱、田漢等人的加入，加上觀眾審美觀從原先的“聽曲”看人，轉爲“看戲”看整體風格，才彰顯出導演一職的獨立性與重要性。

⁴⁰⁶ 明代戲曲理論家潘之恒描述排演傳奇《牡丹亭》的步驟爲：「主人越石，博雅高流，先以名士訓其義，繼以詞士合其調，復以通士標其式。」可見《牡丹亭》的排演工作是由家班主人吳越石以及名士、詞士、通士共同完成的。參見潘之恒〈情痴〉，汪效倚輯注《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁73。

⁴⁰⁷ 焦菊隱〈今日之中國戲劇〉，《焦菊隱文集》卷一（北京：文化藝術出版社，1986年），頁159。

新編京劇的戲曲導演主要的工作便是舞臺場面的處理與調度，而這可以從演員的身段、走位及動作的設計安排中窺見，「臺北新劇團」移植改編川劇而來的新編京劇《巴山秀才》一劇的【霓裳智取札子】一場，霓裳取得札子後，要親自送到客棧給孟登科；一邊是丟失札子的孫雨田，為札子急切尋找著霓裳及孟秀才；另一邊是報錄隨員尋找柯秀才（孟登科顛倒改成柯登夢），整個舞臺空間雖有三方人馬魚貫其中，但卻不顯紛亂，每一個情節線皆有其自己的節奏，以輪唱方式呈現，隨著劇情推進，相互交叉、變化，以流暢的舞臺節奏及場面調度，讓三組人物在舞臺穿梭，各自完成自己的敘事內容。學者李惠綿便曾撰文讚譽此場戲「導演節奏甚好」。⁴⁰⁸而好的舞臺調度與安排，不僅可以「把戲撐起來」，更可以彌補劇作文本的不足，《媽祖》、《廖添丁》等劇在劇本厚度與力度都嫌薄弱的情況下，導演以其靈活的舞臺調度及人物身段動作的設計吸引觀眾注意，贏得評論家的讚賞。《媽祖》一劇雖然被批評為「人物動機的闡述不足」，然而該劇人物的身段動作捨棄了京劇傳統龍套的陋習與公式化的武打戲，演來相當具有人性衝突，則是普遍受到肯定，⁴⁰⁹有學者甚至認為該劇是靠著演員、導演的舞臺空間調度，把戲撐起來，並因為演員、導演的彌補，讓戲達到賞心悅目的效果。⁴¹⁰《廖添丁》導演借助話劇的表演形式，將京劇的身段打破重組，因而不論是廖添丁與阿狗的飛簷走壁、登牆鑽洞，或是與日警徒手搏擊等身段，都刁鑽靈活，身段活潑多變，得到評論家一致的讚賞。⁴¹¹

不只如此，戲曲導演甚至還有可能推翻傳統戲曲以往以「演員中心」為主的表演體系，建立起「導演中心」的劇場體系，「國光劇團」《閻羅夢》演出後，導演的舞臺場面調度得到許多評論者的正面評價，張啓豐以「華麗燦爛」四字來形容、評價導演的舞臺空間處理，甚至認為該劇直可視之為「導演中心」的劇場呈現。⁴¹²王友輝同樣也對該劇在視覺上目不暇給的舞臺幻覺和緊湊流暢的場面調

⁴⁰⁸ 李惠綿〈覺醒盡處是幻滅〉，《表演藝術》2003年5月，頁58。

⁴⁰⁹ 〈藝文沙龍裡品「戲」論「曲」：週末傳統戲曲劇評會——《媽祖》〉，參與座談的學者有王海波、周慧玲、劉南芳，主持人為王安祈。此次參與座談的學者周慧玲對於導演的舞臺調度便大加肯定。文章由沈惠如整理，何惠麗記錄，《表演藝術》第六十六期，1998年6月，頁96。

⁴¹⁰ 同上，劉南芳所言。

⁴¹¹ 紀慧玲在〈本土化的迷思與難題——國光劇團《廖添丁》〉一文與王安祈在《臺灣京劇五十年》一書中皆對導演靈活的身段調度加以肯定與讚揚。

⁴¹² 除此之外，該文還肯定導演能夠配合劇情發展處理舞臺的場面與節奏，並對「夢境」一場的舞臺空間調度推崇備至，認為該場從鬼卒現身、勾魂，到陰間男女遊魂的場面配置與調度；從

度，給予了高度的評價。⁴¹³而這些「華麗燦爛」的背後呈顯的是導演對劇作文本再詮釋之後的創作，場面的調度、人物性格的深掘、人與環境之間的矛盾衝突，這些都是導演的功課。

無可否認，大陸戲曲導演一職的確立比臺灣早了許多年，新時期以來，戲曲導演承繼了 60 年代對角色人物性格的深化與鉤掘，京劇《曹操與楊修》、《夏王悲歌》，淮劇《金龍與蜉蝣》塑造了鮮明的人物性格；除此之外，對於形式上的創新求變也同樣重視，《徐九經升官記》裡以二位演員來扮演徐九經“良心”與“私心”的“心態外化”，《一包蜜》裡吃夾糖餅乾時的“定格”手法，都是導演新創的表現手法。然而 90 年代以來，大陸的戲曲舞臺話劇導演占了幾乎大半江山，這些非科班出身的導演不追求京劇表演程式的精雕細琢，而把重心放在追求“形式”上的濃影重墨，為取得炫人耳目的劇場效果，忽視戲曲藝術的本體，而將形式放在程式的追求之前，⁴¹⁴而臺灣京劇導演在吸收借鑑對岸經驗之餘，仍秉持著京劇表演體系為基礎，在京劇的美學基礎上對劇作進行再詮釋，顯示出臺灣戲曲導演的哲思以及對京劇表演程式的追求。

本節將從人與空間權力的舞臺調度來看臺灣戲曲導演對劇作的再詮釋與空間哲思，而這體現在幕啓前及謝幕時的處理。《王熙鳳大鬧寧國府》在開幕之前，以高瓦大屋下獨坐的人物背影，闡釋人與空間的權力關係；其另一部導演作品《廖添丁》則剛好與《王熙鳳》相反，是從閉幕時演員所站的位置，來展露導演對舞臺調度的新意以及對空間權力的思考。

《王熙鳳大鬧寧國府》一劇，戲未正式上演之前，舞臺的大幕已拉開，觀眾可以清楚的在觀眾席上看到暗諷的舞臺中央，置放著一張長方鮮紅大臥榻，端坐著一個身著豔紅服裝的女子，偌大的舞臺空間，照映出這個女子背影的孤寂，直到人聲喧攘、樂聲揚起、燈光漸亮，戲方正式開演，女子徐步走向舞臺底側推門而入，背影傳達的是自視甚高的肢體語言，入門時，刻意用左手撥弄髮鬢，又是

項羽、關羽、李煜各代人物因果纏繞、報應糾葛的呈現，到帝王將相后妃妻妾的走位及對應關係，十足而充分地豐富了舞臺空間。詳見張啓豐〈濃鹽赤醬與蛤蜊之味〉，《表演藝術》，第 114 期，2002 年 6 月，頁 39。

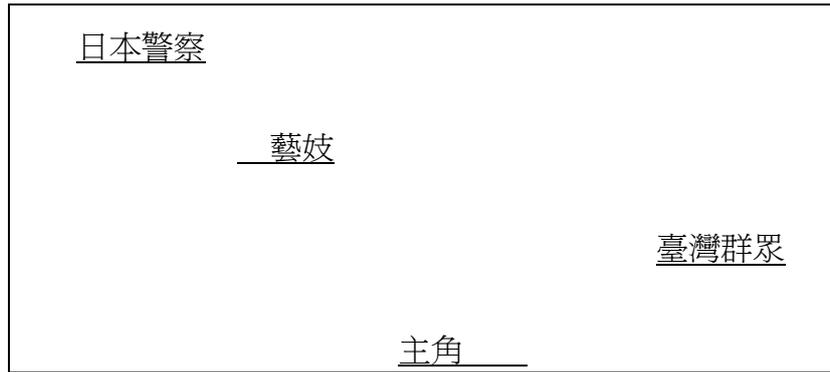
⁴¹³ 王友輝〈戲夢，循環在古今遐想的新思維〉，《表演藝術》，第一一四期，2006 年 6 月，頁 43。

⁴¹⁴ 張泓〈當形式覆蓋了程式——論當前戲曲導演的思維誤區〉，《上海戲劇》2007 年 7 期。

如何的志得意滿樣態，這個身處金紫豪門的女子，正是本劇的主角王熙鳳。這場無聲的「隱性喻言」，是導演李小平與舞臺設計者房國彥的共同合作成果，學者李惠綿特別激賞，認為「結合沉穩堂皇的舞臺佈置、演員先背面靜坐而後起身的動作及『似假如真、如真似假』的吊詭，賦予高度的象徵。使這齣標榜編劇和導演退居幕後的京劇，對於隱藏在戲劇背後的思想意蘊有更深的提煉。」⁴¹⁵而這更深的思想意蘊，即是人與空間權力的關係，在賈府高牖大屋底下的王熙鳳，其實與一般人無異，都是如此渺小而孤寂，唯一讓她可以志得意滿、趾高氣揚的是手中所掌握的權力，也唯有權力可以讓她享受眾人簇擁的滋味，免於承受獨處時的孤寂淒涼感，因而她緊握權力不放，然而所有的一切隨著賈家被抄，王熙鳳自己被休棄，到最後終成一場空。獨坐臥榻的王熙鳳，在大門還沒推開，在只有自己孤身一人的時候，她所想的是什麼？回憶過往的生命，是否曾後悔過？或是她仍會執著的緊抓住手中權力不放？導演成功的利用人物的背影，將劇作的文本敘事延伸至戲未開演之前，透露出王熙鳳人前歡笑、人後垂落的人生，也讓每個進劇場看戲的觀眾體會到人生並不如戲，舞臺上緋紅大幕呈現的不盡然是真實的人生，反而是大幕未拉啓之前，戲未上演之前的片斷才是真正的人生，對王熙鳳、對生命的更多思索便在這一無聲背影中暗自在觀眾心中流動。

除了幕啓前的創新實驗外，謝幕，同樣也是導演舞臺敘事風格的呈現。做為臺灣三部曲的終曲《廖添丁》，劇情主軸集中於廖添丁身上，而過於集中描繪廖添丁與玉葉的愛情，則模糊了廖添丁之所以能夠成為臺灣百姓心目中的英雄的質性——劫富濟貧、勇於反抗日本殖民政權。劇本深度的不足，幸賴導演最後謝幕的處理稍微挽回一些，最後的謝幕，體現了導演對空間權力的思考以及臺灣主體意識的強化，謝幕時劇中人物所站立的空間位置簡單示意如下圖：

⁴¹⁵ 李惠綿〈熱鬧紅樓不勝寒〉，收於《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家出版社印行，2006年）頁391。



就劇中人物所站的舞臺位置來看，主角在前場最中，其次是臺灣群眾，再其次是日本的藝妓，舞臺底側所站的則是日本警察，充分突顯了以臺灣人為主體的「臺灣意識」。然而就舞臺空間高度來看，日本警察站在平臺之上，日本藝妓站在臺階之上，臺灣民眾（包括主角廖添丁）站在階梯之下，無疑也傳遞了日本統治時代下的日人與臺人身分之間的權力關係，日本警察擁有高高在上的身分與權力，日本藝妓的身分比臺灣良善百姓也來得高，臺灣百姓無疑是身處最下層、受日人欺凌的空間。看似不經意的謝幕，其實層次分明、地位井然、意識清晰，隱含了導演對劇作內涵、對日治時期政治權力的觀察與批判。

這樣有深意的謝幕，並非如流星般突然劃過天際，而是有其軌跡可以追尋的，在此之前鍾傳幸執導的《阿Q正傳》謝幕時吳興國以他空洞茫然的眼神為阿Q的人物性格作了點醒提示，這神來之筆的「謝幕入戲」，開劇場之先例。⁴¹⁶而《閻羅夢》司馬貌的謝幕，則是在吳興國於《阿Q正傳》中以茫然空洞眼神為阿Q性格做提示的層面上再翻出新義，當司馬貌從平臺中央緩步而下，邊走邊指指點點定格於舞臺之上的功臣名將，時而眼神望向遠方似在尋找什麼，時而在舞臺上一組組謝幕的人背後品頭論足，像是以旁觀者的身分評點著這人世間的一切，又像是欣羨劇中人物的身分地位，覺得自己有朝一日定能取而代之的自負，秀才的逐夢直至謝幕依然，而司馬貌的人物性格形象至此也才算完足。舞臺上司馬貌的故事落幕了，然而司馬貌望向遠方的眼神，似乎望到了未來一群群與他同樣狂傲自負、放誕不羈，又執著於求官的書生，正隨著他的腳步不斷向前行。

《王熙鳳》、《廖添丁》、《閻羅夢》，幕啓前與謝幕時的延伸敘事，並未載錄

⁴¹⁶ 王安祈《臺灣京劇五十年》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），頁136。

於劇作文本，全然是導演意念的展現。「復興劇團」《出埃及》一劇，在演員謝完幕後，李寶春飾演的摩西用高舉的手杖以規律的節奏敲擊舞臺地面，上百名全體演員則隨以踏步聲響應和之，磅礴氣勢彷彿要在新世紀的臺灣京劇舞臺上，開創出新的天地一般，呼應該劇「尋求新天地」的旨意，而這些都是導演對劇作文本再詮釋之後的創作。



第二節 為演員和角色搭橋——指導演員進入角色之中

戲劇表演敘述在敘事學意義上的特殊性在於創作者、創作媒介和藝術形象的三者合一，溝通文本敘述和舞台敘述的關鍵環節。演員是戲劇舞台敘述主體。⁴¹⁷

身為舞臺敘事主體的演員，攸關著劇作的成敗好壞，因此一個成功的導演，也一定是可以指導演員如何進入角色、扮演角色。有關於導演如何開發演員的表演情緒，或是如何讓演員貼近劇中角色人物的內在心理活動，目前活躍於臺灣京劇舞臺上的導演，似乎都未曾有專書或專文談及相關的問題，只有片斷的訪談紀錄。較早的文字記錄有吳興國執導《慾望城國》一劇時所說的：「你在角色中，不在行當中。」⁴¹⁸這句話是身為導演的吳興國對傳統戲曲演員的要求，行當是所有傳統戲曲演員的憑依，但同時也是規限，吳興國要演員活在角色而不在行當中，是要演員打破傳統行當的規約，而直接從體貼角色人物性格著手，而這同時也說明了《慾》劇將是有別於傳統以疏離、寫意，欣賞演員唱念作舞表演功力為主的呈現，而是較接近西方貼合角色人物，呈現劇中人性格的表演。演員活在角色，而不在行當的這一自覺，其實早在郭小莊身上即已萌芽，郭小莊舞臺上的角色，不以青衣、花旦、武旦等等的行當規限，而是以人性為出發，笑就是花旦，哭就是青衣，從人性的喜怒哀樂來詮釋角色人物，也因而「雅音」的戲能夠貼合人心、激發共鳴，從而引領潮流，使「雅音」成為當時“時髦”的代名詞。在「雅音」、「當代」之後的「復興劇團」鍾傳幸導演在她排演《羅生門》時，同樣強調的也是人物的情感，心理動機，在黃麗如的排演筆記中，記載著導演在女人每做一個動作就問「現在的你，動機應該是什麼？」演員必須不斷「給自己一個做這個動作的動機。」而這類內心「做工」所花的心力是最難以計數的。⁴¹⁹

除了郭小莊的「雅音小集」外，吳興國「當代傳奇劇場」的打泡戲《慾望城國》中的敖叔征夫婦各分別由武生、老生、大花臉，和青衣、花旦、潑辣旦扮飾；

⁴¹⁷ 蘇永旭《戲劇敘事學研究》，（北京：中國戲劇出版社，2004年），頁240。

⁴¹⁸ 胡惠禎〈《慾望城國》十年——吳興國回首「非傳統」伊始〉，《表演藝術》第四十八期，1996年11月，頁25。

⁴¹⁹ 參照《羅生門》演出節目手冊，黃麗如〈推開那扇幽暗的門——排演筆記〉。

鍾傳幸執導《荒誕潘金蓮》一劇時，將施耐庵、武松由生腳變丑、淨腳，潘金蓮由潑辣旦，變成花旦、花衫、潑辣旦三門抱等，都是爲了貼合角色人物性格的千面樣態。值得注意的是郭小莊、吳興國、鍾傳幸，他們皆長期浸染於傳統戲曲之中，郭小莊出身於小大鵬，吳興國和鍾傳幸同爲復興劇校畢業生，本身都有豐厚的傳統功底，然而他們卻在執導新編京劇時，不約而同要求打破腳色行當的程式規約，這之中體現的除了是劇本內涵的創新變化，已非傳統戲曲行當所能承載外；還有導演自己本身對改革京劇的認知，當執導重心從原本名角流派藝術的展演，偏移於角色人物個性的經營時，這意味著傳統京劇寫意、抽象、悠遊自在的美學，已漸次被劇作情節、人物性格所取代，京劇的審美觀正在變革。而這可以從《慾望城國》演出後的劇評中窺知，有論者以爲劇中人沒有「臉譜」，難辨愚賢；敖叔征夫婦，已然不是傳統戲中的正生（老生），正旦（青衣）。⁴²⁰失去腳色行當的表演藝術，不僅對演員，也對觀眾都是一大挑戰，演員失去表演的憑依，觀眾也失去了品評的標準，在這看似負面的批評下，其實反映的正是當代新編京劇裡的角色人物正逐漸逾越行當的界限，走向跨行當的統合，無論觀眾和演員是否能接受，改革已然上路。

曾參與當代傳奇劇場《慾望城國》演出，如今已然是京劇導演的馬寶山，曾憶及當時參與《慾望城國》的演出，也是先聽導演吳興國分析人物，然後照著做，而這樣的訓練則讓馬寶山日後在參與京劇演出時會先問導演，角色人物的動機，然後才做動作。也讓他從傳統訓練的「問了會被打」，到「聽了再做」，再到「提問一體會一再做」，⁴²¹這也可說是臺灣京劇演員在「當代」經驗或者可以說是在新編京劇舞臺上吸得的可貴養份。當馬寶山於 2006 年擔任新編京劇《胡雪巖》的戲曲導演時（該劇總導演由汪其楣擔任），對於演員的要求除了清晰口齒與精準的表達之外，更重要的由於該劇的採用的是清代的服飾與寫實的化妝，爲使舞臺演出風格具有整體協合性，他特別提醒演員「放下程式化的表演方法，走入寫實生活的自然呈現」，並要求演員對劇中角色人物必須自我轉換與再度創作。⁴²²

⁴²⁰ 參見張象乾〈復興劇校高材生吳興國談當代傳奇劇場〉，《復興劇藝學刊》第十四期，頁 50。

⁴²¹ 盧健英《絕境萌芽－吳興國的當代傳奇》（臺北：天下文化出版社，2006 年），頁 159。

⁴²² 馬寶山〈介於寫實與寫意間－談京劇《胡雪巖》的戲曲風格〉，收於 2006 年《胡雪巖》演出節目手冊，頁 17。

同樣的轉變也體現在劇中扮演敖叔征夫人的魏海敏身上，魏海敏曾自言 1987 年《慾望城國》首演時的她，因為對劇中角色無法認同，所以並未把敖叔征夫人演好，一直要到 1988 年公演幾次後，她才真正放下青衣的腳色行當，開始思索人物的性格、心態與行為動機，而這樣深入角色內心深處的探尋挖掘，也使魏海敏從一個模仿的演員升格為一個創作者，終於放下傳統包袱的她，演出也就格外具有說服力。⁴²³

探問角色人物的內心動機原為斯坦尼斯拉夫斯基主張的「體驗」理念之一，傳統戲曲長期以來並不主張或要求演員貼合於角色人物的性格，透過行當腳色的程式，演員以一種疏離、自覺的方法來扮演角色，而觀眾也清楚的知道自己是在看一齣戲，隨著跨界藝術的交流以及導演中心制度的確立，新編京劇的導演慢慢將腳色行當的表演重心轉向於呈顯角色人物性格的立體面向，「導演是在為演員和角色搭橋，一個角色必須由演員來賦予生命，」⁴²⁴這是李小平導演在執導第一部現代戲劇《武惡》之後所得到的可貴體認，重回過來排傳統戲曲時，李小平對於自己和演員、角色之間的定位與相應位置，有了一把量尺，他讓演員有一定的創作空間，自己則負責用「說戲」的方式使演員認識角色，減少示範，由演員自己創作、完成人物的性格塑造，即便是傳統的龍套角色，也是讓演員為自己的身段找一個基調後，他再作調整，組織成劇作中的一部分。⁴²⁵甚至在其執導《三個人兒兩盞燈》時，出現了「排傳統戲曲少有的現象，也就是『說多過於調度』的現象」⁴²⁶全劇對演員做情感啟發的時間多過於場面的安排與設計，譬如要求演員（劇中飾演廣芝的王耀星）坐在地板上背靠著背，想像自己靠在男朋友或老公背上，用很輕鬆的姿態跟語言，把詞給順下來，讓承載人物真實情感的一面出現；又如對湘琪（由朱勝麗飾演）投水前的對井自照，導演要求演員突顯出「纏綿」

⁴²³ 魏海敏《女伶－魏海敏的影像自述》，該書文字撰書由陳慶祐負責。（臺北：積木文化，2006年），頁 35-36。王一方、盧健英〈百變旦角－魏海敏：從端莊青衣到壞女人〉，《PAR 表演藝術》，2006年5月，第161期，頁45。

⁴²⁴ 李元皓、林幸慧記錄整理〈從京劇到現代劇場－曹復永、李小平、李國修的跨劇種創作經驗談〉，《表演藝術》，第87期，2000年3月，頁37。

⁴²⁵ 李小平曾自述自己排演《美猴王》時，有八隻猴子扮演猴群，這些傳統上被稱為龍套的角色，事實上只是一種符號，不具有生命。他重排時，只要求節奏統一，演員為自己的身段找一個基調，並且從頭至尾維持住這個基調。然後他再加以組織調整成舞臺上的花果山猴群。

⁴²⁶ 見國光劇團所發行的《三個人兒兩盞燈》DVD的幕後花絮，文字部分為筆者根據導演所述，加以整理修改而成。

的氛圍與情調，並對朱勝麗解說為何是由湘琪來呈顯「纏綿」氛圍，因為「纏綿」這件事情在其他的角色裏面是有的，但是沒有篇幅詮釋，所以湘琪投水前的這一刻纏綿回憶，是美好的記憶氛圍，也是他一個人要替那些後宮女子來詮釋的，而他能詮釋的原因，是因為他曾經跟皇上有那樣一段雲雨；而雙月遇到皇上的那一場戲，導演的指示是「偶然的那一剎那，卻是永恆的記憶，是錯愕的瞬間，完全靜止的姿態。」要陳美蘭表現出內心既愉悅又自憐，既擔心自己容貌的衰老又欣喜於皇恩的得遇那種心境。這些都是導演啓發演員表演情緒時所給的指示，甚至是說解，是導演深入於角色內心後所得到的體悟，藉由「說」角色的心境，角色彼此的互動關係，角色與環境的牽涉等，讓演員進入所扮飾的角色人物內心，進而與角色融合為一，新編京劇的演員與角色之間的距離，不再是傳統戲曲疏離的、有距離、演員有自己主體意識的扮演，而是抹去演員的自我意識，讓演員貼合甚至是與劇中角色融合為一。

正是在這樣演員具有充足創作空間的新編京劇舞臺上，孕育了一群「不放棄傳統，但保有強烈創新理念」的演員，新編京劇「編、導、演」三方中心隱然成形。

最後要談的是導演最重要職能，也就是舞臺整體風格的把握，它關乎著劇作演出的成敗。應先說明的是，上述所言及的導演的舞臺空間處理、調度，也都是舞臺整體風格之一，在此另列一段論之，並非表示舞臺整體風格與上述截然無關，而是旨在突出新編京劇的整體風格與當代精神思維、詮釋觀點之間的聯繫性。

第三節 導演對異質藝術元素的挪用及舞臺風格的掌握

當「作者已死」的西方思潮已然成爲文學詮釋的主流，戲曲導演也逐漸從文本的制約中解脫，擁有再詮釋權力，與作者並列爲創作者，並且由於戲曲文類的舞臺特質，因此導演的詮釋權力甚至凌駕於作者之上。導演不僅掌握了劇本的詮釋權，同時也掌控舞臺上所有的敘事、表演活動，如果說京劇的現代化有賴於劇本與演員的達成，那麼導演正是其中的溝通潤滑劑；如果新編京劇的劇種本質有逐漸鬆動的趨勢，那麼其中最重要的關鍵因素便是導演意識，因爲舞臺風格以及舞臺上的所有元素，無論是京劇的，或是非京劇的，都掌控在導演手中，而非京劇的元素正是造成京劇本質鬆動的主因。所謂京劇的元素，即是標誌京劇劇種特性的唱腔、音樂、身段作舞、語言等；而非京劇的舞臺元素，隨著藝術的越界而日趨多元，諸如他類劇種曲調、流行音樂、舞蹈、電影、話劇等藝術元素，或多或少以直接或間接的方式出現於京劇舞臺之上，京劇的舞臺樣貌日趨模糊，而且趨勢上還越來越往稀釋京劇劇種特質的方向行進。

本節將以導演的舞臺經營以及舞臺風格的呈顯爲主要論述對象，探討導演如何挪用／化用異質藝術文化元素，稀釋京劇的劇種特質，鬆動京劇的戲曲本質。而這樣的結果，是利？是弊？是爲京劇注入活泉，亦或是扼殺京劇的劇種生命？

一· 舞蹈元素的挪用與借鑑

導演對異質藝術文化元素的直接挪用，首先出現在「當代傳奇劇場」創團代表作《慾望城國》的舞臺上，在這之前雖有郭小莊寫實化的表演風格，以及舞蹈化的肢體動作，然並未真正將其他表演體系融入京劇的表演之中，《慾》劇加入電影運鏡的技巧與未經轉化完全屬於現代舞蹈範疇的「面具舞」，首演後，得到相當的好評。⁴²⁷舞蹈，是目前臺灣新編京劇舞臺上最常使用的跨界元素，而這可以歸納爲二類，第一類是原封不動的照搬於京劇舞臺上，這類舞蹈訴求的不是與京劇表演體系的相融，反而是刻意使用其「異質文化」的符碼，以呈現特定的意

⁴²⁷ 鄭培凱〈「慾望城國」的慾望是什麼〉一文中對於此次的改革多加批評，但於文章的最後則肯定了舞蹈設計及編導的功力，該文甚至認爲大宴的那一場面具舞，雖與傳統京劇無關，但楔入的「天衣無縫，精彩萬分，值得再三讚揚」。收於《當代》第60期，1991年4月，頁110-117。林懷民也曾盛讚當年的「小兵立了大功」，見《絕境萌芽》頁173。

圖。如《慾望城國》一劇，刻意使用非京劇元素，以沖淡京劇質性，希冀藉此以達成改革京劇的意圖，結果是否達成，意義不大，重要的是這場跨界舞蹈，成功的在當時仍非常保守的京劇圈子引起陣陣漣漪，引發了京劇的創新思潮與改革。在這之後，新編京劇直接在劇中挪用舞蹈的例子很多，然而能像《慾》劇那樣，引發評論者興趣的卻不多，因為直接穿插跨界文化元素固然可以很容易突顯出導演所要表達的舞臺語言，然而使用上卻也必須格外小心，稍一不慎，便很容易招來四不像之議，甚或折損劇作精神、模糊焦點。舉例而言，《鄭成功》裡以舞龍舞獅，原住民舞蹈，標誌臺灣的本土風情，以軍民合跳的圈圈舞，營造和樂景象，然而這樣的穿插挪用卻不免失之刻板、粗糙，流於符號表徵，當時原住民與漢人之間的關係雖不至於劍拔弩張，也絕不至於如此和樂，⁴²⁸原住民的舞蹈與漢族的舞龍舞獅更無法標誌臺灣的氛圍，以「歷史劇」為號召的《鄭成功》在處理異質歌舞元素時，竟有些導演的一廂情願了。「復興劇團」的《出埃及》在「造神殿」、「鞭打奴隸」、「浪滾濤翻的紅海」以及最後的高潮「紅海分離」等情節單位，企圖以京劇的肢體動作配合現代舞的語彙，重新創作新的樣式，但可惜的是，舞蹈語彙和京劇唱念作舞格格不入。而以實驗小劇場自居的《青塚前的對話》劇中穿插的四個歌隊，時而充當舞隊、時而是幫腔，有時又像是道具，原該是附加的安排，卻喧賓奪主不斷的打斷劇中人物的對話與情緒的連續性。

另一種是將舞蹈動作融入京劇表演體系內，整體演出風格有其一致性，除了視覺上的畫面美感外，還進一步由舞蹈語彙呈現劇中人物的心境與劇作家意在言外的深意，此類劇作由於立基於京劇的基礎之上，因而引起的爭議不在於“該不該用”，而在於“如何用才能更好”。以「臺北新劇團」所移植改編的新編京劇《巴山秀才》為例，該劇改編自川劇而來，京劇版的改編刪去了為表演而表演的川劇變臉與火光燒札的魔術技巧，重新編排二段舞蹈，分別為【屠城】的「馬鞭舞」，以剛猛有力的舞蹈動作展示剿辦巴山的慘烈情境；【迂告】的「霓裳舞」則

⁴²⁸ 據史料載鄭成功治臺期間，對於山居的原住民策略是採取恩威並行的方法，原住民順者撫育、逆者膺命，並在漢蕃交界處築以土堆防禦蕃害。其後由於鄭成功的軍隊及家屬人口眾多（約三萬人），確保糧食的不虞匱乏成為當務之急，鄭成功除了將荷蘭聯合東印度公司所有的「王田」沒收，移作新政權所有的「官田」外，對於駐在各地的部隊，以不侵犯原住民與移民所有土地的條件下，准予開墾土地，稱之為「營盤田」，可見當時鄭成功的軍隊與原住民的關係，雖不至於衝突糾紛，卻也絕不會和諧共處。

是傳統戲曲舞蹈經常出現的佐酒酌觴、慶功歡宴的場景，這二段舞蹈提示環境氛圍的意味濃厚，「馬鞭舞」則更進一步具有推移情節進行的作用，進而堆疊出全劇的衝突高潮。《地久天長釵鈿情》尾聲的「燭光舞」，使用戲曲舞臺上少用的三十二盞搖曳燭火，讓這場舞蹈名為替明皇駕崩送行，實則用溫情的光芒，延續在人間未完的情愛。⁴²⁹這一類的舞蹈融動作於京劇表演體系之內，以京劇本身的身段做工為骨架，借用現代舞蹈的身姿動作加以改良而成，不似上一類舞蹈那樣以「獨特性」為其標榜，整體而言仍可視為京劇表演體系中「唱念作舞」中的舞蹈一環。只是當新編京劇的編導演有志一同的往「打散京劇純度以跨越單一劇種」⁴³⁰而努力時，這類的舞蹈往往為導演所忽視，嬉哈街舞在報章版面上的篇幅絕對比馬鞭舞來得大，而這樣炫奇求新、只為了標新立異而用的舞蹈元素在京劇的舞臺上「自由進出」，毫無規則與邏輯性可言，飄忽而來、倏忽而去，與劇情前後無關，與劇作整體風格不搭，藉由「荒誕劇」、「現代京劇」等名稱進行的京劇越界實驗的傾向，究竟會不會成為臺灣新編京劇的潮流，委實值得關注。

此外，京劇演員的肢體動作也開始向現代舞蹈取經，一些劇作甚至還直接邀請現代舞蹈家來安排、設計動作演員的身段，「復興劇團」《羅生門》一劇，便是由現代舞蹈家的吳素君來指導、設計演員的身段動作，不熟悉傳統戲曲程式的現代舞者，現代與傳統的碰撞是編排出讓擔綱男主角的曹復永足足練了二個禮拜的雙人騎馬身段。⁴³¹因為傳統戲曲都是一人一馬，這雙人騎馬的身段，是吳素君老師創新設計的身段動作，然而這對已習慣傳統戲曲表演程式的演員來說，要放棄既有的程式規範而去學習新的表演動作，無疑是生理與心理的雙重挑戰，而這樣的身段同時也在考驗觀眾的接受度；同劇裡飾演女人的黃宇琳，在排女人和強盜躲蛇的那一段，也足足花了十二小時，為的是讓女人躲蛇的動作更為細緻，身段更為優美，使每一個眼神都能強化整齣戲的感染力。這些寫實化的身段動作，並非傳統京劇身段的再改良，而是師法於現代舞蹈動作再加以京劇化而來。除此之

⁴²⁹ 李翠芝〈再唱一段濃情豔史——國光新編大戲《地久天長釵鈿情》〉，《表演藝術》，第九十三期，2000年9月，頁25。

⁴³⁰ 參見王安祈〈走出一片天——由劇評現象看復興新戲引發的風潮〉，收於《出埃及》演出節目手冊。

⁴³¹ 李元皓、林幸慧記錄整理〈從京劇到現代劇場——曹復永、李小平、李國修跨劇種創作經驗談〉，《表演藝術》第八十七期，2000年3月，頁85。在這次座談會中曹復永提及這段經歷時他說到整部《羅生門》裡，「最難的是這一分半鐘的行路，雙人騎馬騎了兩個禮拜。」

外，《廖添丁》裡的跟班阿狗，導演以靈活的話劇式方式與現代舞的動作，配合毯子功等京劇程式，有亮眼的表現；《王有道休妻》中的妻子分身，也就是朱勝麗所扮飾的角色，她是孟月華內心情慾的具象化，因而她的身姿、起舞的動作都不是傳統京劇的歌舞動作，而是較接近現代舞蹈的身段設計。

二·電影畫面與技法的借鏡

電影技法的借鏡可算是臺灣新編京劇在畫面處理上的一大特色，舞蹈元素、演員肢體動作的跨界等特質，在民國初年梅蘭芳的古裝新戲中便已有類似的嘗試。而電影技法的借鏡運用始於「當代」《慾望城國》一劇，開幕不久的森林騎馬身段，便是借鏡於電影電視的慢動作運鏡手法，演員以身軀大幅度的左右搖晃配合弓步、馬鞭，塑造出在迷霧森林的詭譎；探子報軍情的一報、二報、三報等身段，就像是電影的快速剪接，「每『報』都在探子的動作神態中——筋疲力盡或死亡邊緣奔命的驚恐或歡快飛揚，流露軍情的急、危、喜。」⁴³²而最後敖叔征的死亡，同樣也有著電影手法的運用，當兵士群起鼓噪，敖叔征中箭後從二張半高臺上的後翻落下的生命結局，導演吳興國有意識的利用燈光與身段動作，造成電影般的效果，而他也坦言執導這齣戲時，每當遇到瓶頸，反覆看的不是莎劇的舞臺劇版本，而是黑澤明的電影《蜘蛛巢城》，即便後來《慾》望經過不斷的翻修整理，但仍一直刻意將黑澤明的影子保留下來。⁴³³這次向電影取法且成功的經驗，不僅是「當代」的成果而已，它也為新編京劇向電影取經立下基石。

「當代」的另一劇《暴風雨》，還直接邀請電影導演徐克執導，希望藉由徐克的電影能量，為京劇舞臺裝置、敘事技法注入新的能量。而徐克確實也從該劇的一開始，便以電影的運鏡手法為之，幕啓時舞臺四周一片漆黑，只有一盞聚光燈打在站在高臺之上、身著高四公尺、寬五公尺法袍的魔法師上，有著電影定格畫面般的處理，接著的動作是高臺緩緩從後臺推向前臺，彷彿電影由遠拉近的運鏡手法。其實不止是立意求新求變的「當代傳奇」向電影、現代舞蹈取經，「國光」的《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》同樣也運用了電影蒙太奇的畫面處理，《三

⁴³² 胡惠禎〈《慾望城國》十年——吳興國回首「非傳統」伊始〉，《表演藝術》，第四十八期，1996年11月，頁25。

⁴³³ 盧健英《絕境萌芽——吳興國的當代傳奇》，頁172。

人兩盞》舞臺上左方演繹的是湘琪回憶進宮前的生活點滴，右邊則是湘琪投水前的臨水自照及似水年華的回憶；《金鎖記》「三爺婚禮」一場也是運用時空的疊映，演繹出更豐富的文本意涵，而甫於 2009 年推出的「奇幻京劇」《狐仙故事》，每一世的輪迴，導演李小平也大量使用了蒙太奇的切割、疊映手法，配合燈光、演員表演動作的定格，呈現出如電影畫面式的表現手法。

異質文化元素的借用或挪用，是新編京劇的一大資源，然而任何文化藝術的挪借，前提都必須是在無損於京劇表演美學風格下方能成功，一味的追新求變，留下的除了一時的喧鬧，在以「實驗」為名之後，⁴³⁴能成為固定常演的劇目，又有多少呢？導演在使用這些舞蹈元素時，考慮的觀點視角究竟為何？是單純為了讓場面盛大好看，還是真有其必要性？這些舞蹈對於情節結構的進行，人物角色的塑造是否有幫助？這樣的跨界對於京劇本身的藝術是折損還是提昇？要回答這些問題，也許可以從梅蘭芳身上得到線索。梅蘭芳排演《霸王別姬》一劇的舞劍，不依循傳統京劇的舞蹈程式，而是學習太極拳、劍等武術，再加以融合傳統戲曲《群英會》的舞劍、《賣馬》的耍鐮而成，使其能更符合“劍舞”的陽剛陰柔並濟的風格，這段劍舞之後成為虞姬舞劍的經典。⁴³⁵古裝新戲《嫦娥奔月》第十場嫦娥與眾仙慶賀良宵時的“花鐮舞”同樣也是運用了老戲《虹霓關》的東方式和王伯黨對槍身段，加以重新組合，當時擁護老戲的觀眾對於梅蘭芳排演新戲卻用老戲的身段頗不以為然，還以詩“嫦娥花鋤，掄如虹霓之槍；虞姬寶劍，舞同叔寶之鐮”嘲諷之。然而對梅蘭芳而言，藝術本身不會永遠站著不動，而是像後浪推前浪似的，一個勁的往前，因有的京劇改革和創作也是必須的，只是改革和創作應該先汲取前輩留下來的藝術精粹，然後再配合自己的工夫和經驗，循序

⁴³⁴ 實驗戲曲的「實驗」二字，脫胎自西方戲劇中的「實驗戲劇」(Experimental Drama)，目的在於顛覆傳統、解構正統，突破商業機制、實踐個人的戲劇理想。所謂的「實驗」，是對劇場呈現形式的再思考，在劇場內對傳統的、寫實的劇場美學進行實驗或改革，不做商業考量，也不走通俗路線，為的是想開展不同演出和觀眾趣味，因而其規模無法與商業劇場相比，觀眾人數亦較少，所以多半在小型劇場演出，俗稱「小劇場」，同樣的「實驗戲曲」也稱「小劇場戲曲」。其實，「實驗性」的戲曲演出一直都存在，只要是在劇本選材上、舞臺美術上、角色行當突破上的另類、顛覆的戲曲演出，都是廣義的實驗戲曲，筆者在此所用的「實驗」之名，即是取用廣義的定義。參見沈惠如〈愛情的追憶·徬徨的實驗——評實驗崑劇《傷逝》〉，刊登於《表演藝術》網路版，2003 年 11 月。沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》(臺北：國家出版社，2006 年)，頁 435。

⁴³⁵ 梅蘭芳口述，許傳姬撰《梅蘭芳舞臺生活四十年》(北京：中國戲劇出版社，1991 年)，頁 670。

漸進，不宜毫無根據，憑空臆造。⁴³⁶也就是說電影、舞蹈，可以是刺激京劇表演程式轉變的因子，只是當京劇向舞蹈及電影取經時，應該先汲取前輩留下來的精粹，以自己本身的功底為基礎，將這些跨界元素融入於京劇的表演體系之內，而不宜冒然的將這些跨界元素不加改革的直接置放於京劇舞臺之上，也不能為炫奇而用，梅蘭芳自己便坦言在時裝新戲《鄧霞姑》一劇中，因為話多而唱少，為了使來聽他唱戲的觀眾滿意，而硬是在鄧霞姑裝瘋時藉著臺詞：“你們聽我學一段梅蘭芳的《宇宙鋒》好不好？”插入了一段反二簧的唱腔，回憶錄裡也很誠實的坦白承認這樣生硬的插入在藝術上並不是高明的辦法，而是近乎“噱頭”⁴³⁷，因此，該怎麼用這些跨界元素，考驗著導演的功力。



⁴³⁶ 梅蘭芳口述，許傳姬撰《梅蘭芳舞臺生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁289。

⁴³⁷ 梅蘭芳口述，許傳姬撰《梅蘭芳舞臺生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁569-570。

第四節 導演對劇作的處理及舞臺氛圍的定調：以鍾傳幸與李小平二人爲主

當西方戲劇的「導演大師」和其「書寫」風格，已然成爲資本主義運作下的品牌商標，戲曲導演和敘事風格是否也能成爲一品牌商標或是品質保證？

檢視目前京劇舞臺上的導演，具有鮮明個人敘事風格的有吳興國、鍾傳幸、李小平。吳興國創設的「當代傳奇劇場」其本意不在京劇的改革與創新，而是藉由實驗混搭、混搭（Mix）各個藝術元素，達成其孕育「新劇種」的目的，簡單的說，京劇只不過是其中的一個藝術元素而已，因而「當代傳奇」除卻《慾望城國》、《王子復仇記》、《金烏藏嬌》等以傳統爲表現基礎的戲外，其餘的劇作已與京劇漸行漸遠。鍾傳幸導演生涯的巔峰在 2000 年執導《出埃及》之後，暫轉入教育體系，偶爾投入於兒童京劇的創作。因此本節將以鍾傳幸在 2000 年之前（包括 2000 年）所執導的作品，及李小平導演的作品作爲主要討論對象。

一· 鄂派風格影響下的「鍾傳幸實驗」

鍾傳幸在接掌「復興劇團」導演一職後，帶領「復興」走出一條以內在精神意涵爲主的實驗道路，而這都歸因於她明確的戲曲理念。

我自幼坐科習藝，十分珍惜傳統戲曲，然而面對新時代、新人類、新世紀，總想戲曲也應隨著時代的轉變，調整可變與不可變的元素。⁴³⁸

傳統戲曲必須因應時代的轉變而調整可變與不可變的元素，「當代」顯示了一條從形式到內涵皆加以調整、轉變的道路；「復興」不採「當代」激烈的手段，選擇了另一條道路，從內涵出發，外在形式是因應劇作內涵的時代精神而加以調整，並在傳統戲曲中調整可變與不可變的元素。皮黃聲腔、國劇的唱念作打一直是「復興」不變的元素，偶爾在其中加入臺灣符碼，如歌仔戲「都馬調」、臺灣民謠「草蜢弄雞公」、臺語念白以及「數板」中的臺灣食物以稀釋京劇純度，但整體上仍然在京劇的程式規範內，因而「復興」從來沒有像「當代」那樣在每一齣戲推出後都引發是否是京劇的爭論，反而是以劇作自身現代化的表現手法與精

⁴³⁸ 鍾傳幸〈戲曲還要傳唱下去〉，收於《羅生門》1998 年於國家戲劇院演出之節目手冊。

神內涵，將討論引至文化批判、劇作表演形式、戲曲藝術本質等討論層面，也建立了屬於鍾傳幸一己的導演風格。

臺灣戲曲導演一角始創於「雅音小集」，當時「雅音」的戲郭小莊往往身兼製作人、導演與演員三重身分，因而導演職能並未特別突顯，一直到「復興」的鍾傳幸，才鮮明的彰顯了戲曲導演一職的功能角色。鍾傳幸在「復興」的第一部執導作品《荒誕潘金蓮》（簡稱為《潘金蓮》），開啓了鍾傳幸與大陸劇作家、導演合作之路，並且影響了日後鍾傳幸的導演風格。

《潘金蓮》原為大陸鄂派戲曲代表作。湖北鄂派戲曲由余笑予（導演）、習志淦、郭大宇（編劇）、朱世慧（演員）等組成鐵三角。特色是以古今社會中的小人物為主角或官卑職小、地位低賤入不了上流社會之人，通過誇張、變形、巧合、誤會、荒誕、滑稽、調侃、諷刺、俏皮話、歇後語等敘事技法，營造出喜劇氛圍，不僅喜劇如此，即便連悲劇也不同程度的滲雜了喜劇因素，以笑顯悲，以鬧顯哀，形成亦悲亦喜、悲喜交融的悲喜劇，具有很強的娛樂性與觀賞性，讓人在熱鬧可看的形式中不知不覺的接受理性內容。⁴³⁹而此一風格基本上也可以說是鍾傳幸劇作的風格基調。

鍾傳幸所選擇執導改編的第一部劇作《潘金蓮》將原著劇本裡「直刺封建體制幽靈」的旨意，轉化成以潘金蓮的情慾來呈顯中國古代女子在男權時代下人格如何被扭曲、異化。以當代女性的眼光掌握文化思潮的脈動，從而使「復興」承繼「雅音」之後，成功的引起藝文界的關注。而與大陸劇作家合作編寫的《羅生門》、《阿Q正傳》延續文化議題的討論，《出埃及》則引發了宗教與人文精神的探討。三劇的編劇雖然仍由大陸劇作家操刀，但他們是依據鍾傳幸所要求的理念加以編寫，甚且鍾傳幸還參與其中的部分編劇工作，⁴⁴⁰可以算是臺灣自行製作、新編，更能彰顯鍾傳幸個人的導演意識，因此，本節的討論也將以這三部戲為主。

⁴³⁹ 參見陳培仲〈試說鄂派京劇〉，《戲曲藝術》2001年2月，頁14。謝柏梁《中國當代戲曲文學史》，（北京：中國社會科學出版社，1995），頁337。王安祈《臺灣京劇五十年》一書，頁134。

⁴⁴⁰ 胡惠禎記錄整理〈新編國劇《阿Q正傳》評論座談會〉，《復興劇藝學刊》第17期，民國85年，頁65。

《阿Q正傳》改編自魯迅同名小說，魯迅文本可能是一個保證但也可能是一個魔障，京劇版的《阿Q正傳》挑戰魯迅同名小說，鍾傳幸的壓力不可謂不大。藉小人物阿Q，鍾傳幸更深一層刻劃了社會底層小人物的內心世界，魯迅筆下的阿Q是個負面、被貶抑的角色，他對生存的無知與茫然，是魯迅所要批判的，然而這樣的嘲諷是有其悲憫精神在內的。「復興」的《阿Q正傳》所塑造的阿Q，是在魯迅的悲憫精神下，重新塑造出來的，鴻鴻看完彩排後提出阿Q的性格與行為被「悲劇英雄化了」的說法，認為阿Q調戲吳媽一段，加重了他人性面的訴求，觀眾面對的是一個活生生同樣與我們一般有著情愛、欲求的阿Q，因而當阿Q自剖心境說著：「一個三十多歲的光棍，這個時候我能不想嗎？……」觀眾開始理解、同情阿Q，與此同時，原著批判的角度也就消失。⁴⁴¹導演意圖借由語言、服飾的破格，舞蹈、音樂等表演藝術的借用，塑造一個活生生的、帶點兒臺灣本土味道的阿Q，「Q王府」一場出裡阿Q幻想自己有錢之後，一些曾經欺負過他的人都得對他鞠躬哈腰，連看不起他的小尼姑、吳媽也要投懷送抱時，吳媽及小尼姑在這一場的形象便是以現代的花車女郎式的穿扮登場，配樂也用那卡西的音樂。刻意使用現代元素，以突顯本質上的「異質」、「荒誕」，除了可以幫助導演營造「疏離」的效果外，⁴⁴²背後還有更大的企圖心——在看似荒誕中，創造一個臺灣製造的阿Q「品牌」，這也是鍾傳幸在大陸劇作家、導演的影響下，試圖開創出屬於自己一己導演風格的手段。因為無論是嬉哈舞步或是花車女郎都是屬於臺灣特有時空下的產物，魏明倫、魯迅筆下的阿Q絕對不會有如此「本土性」的幻想，導演刻意使用這充滿臺味的舞步及花車女郎，除了客觀上的導演手法運用之外，「臺灣製作」、「臺灣觀點」的品牌標籤應該也是導演使用這場歌舞的權衡因素之一。只是如此後現代的交錯併置傳統與現代圖像，雖使整個舞臺趣味盎然、爆笑不斷，然而笑聲過後，卻有一陣空虛襲來，因為魯迅原著小說裡像手術刀般尖銳的批判性不見了，該劇成爲一齣極富鄂派風格的通俗化娛樂京劇，卻不

⁴⁴¹ 〈新編國劇《阿Q正傳》評論座談會〉，《復興劇藝學刊》第十七期，頁65。

⁴⁴² 李國修在《阿Q正傳》的演出座談會中，對於導演所營造的「疏離」效果特別讚賞，他的發言提到服裝設計者也幫助了導演營造「疏離」效果，在【Q王府】一幕中的五個歌隊的服裝，有點像台灣的「那卡西」，或是牛肉場，這些種種的疏離都微妙地提醒觀眾：你只是在看一齣戲，一齣具有起、承、轉、合的阿Q故事，觀眾則在疏離的留白空間，隨看隨想，填充空白。詳細說法請參照鍾傳幸記錄整理〈傳統國劇與現代劇場的耳語〉一文，收於《復興劇藝學刊》第17期，頁58。

是魯迅的《阿Q正傳》。

《羅生門》改編自芥川龍之介的《竹藪中》，該書原在探討的是「語言敘述」與「事實真相」之間的斷裂，挑戰單一論述，質疑由語言所建構出來的真理以及真理所建構的大結構；而「復興」的改編並不強調「敘事」與「真理」之間的矛盾關係，而是著力譴責男人話語體系，及其背後所代表的儒家禮法。如同 94 年版的《潘金蓮》，將潘金蓮塑造成古代婦女命運的代表人物，鍾傳幸在此劇也讓男人、強盜與女人成為人性種種面相的集合體，因而他們的面貌、性格也就類型化古代男人、女人以及強盜的性格，而這樣慣性以類型化處理角色人物性格與鍾傳幸長期接觸鄂派京劇的經驗有關。鄂派京劇的風格已如上述，劇作特色是奇巧詭譎的情節布局、針鋒相對的機趣對白、變幻快速的場景轉換、明白醒豁的通俗唱詞與辛辣諷刺嘲弄主題，⁴⁴³《羅生門》的三段敘述，完全避開了傳統長拖沓，而以張力十足、明快節奏的故事性來產生戲劇效果，明顯受鄂派戲曲的影響。至於人物塑造方面，鄂派戲曲雖然塑造了徐九經、胡翠花、膏藥章等人物，但其塑造方法並非深入角色人物內心，而是提出另一套「以醜為美」的價值觀，或是從人物的不同面向切入，提出反面人物也有值得同情的苦衷（如《法門眾生相》的賈桂），也不諱言正面人物內心也存在著私慾（如徐九經的私心與良心之爭），整體而言，鄂派戲曲最終嘲諷的是世道不清、是非混淆的政治社會，而不在人性的刻劃。而這也可以說明為什麼鍾傳幸在面對自私與複雜的人心選擇以「類型化」的方式來處理《羅生門》劇中的三個角色，因為對鍾傳幸而言《羅生門》主旨不在人性的幽微難辨，也不是在闡釋對客觀真理的不信任，而是在藉著男人的話／強盜的話／女人的話三種敘事聲音開展不同的敘事聲音，男人代表儒家禮法，大盜遊走於體制內外，女人則是沒有自我身分的他者。以鮮明的立場質疑真理的唯一性，甚且是極有意涵的指向整個以男性為發聲位置的權力空間。就質疑真理、真相來說，《羅生門》以一宗命案的各種詮釋聲響消解了公領域中自以為的規範、理性、正義、禮法，以小搏大，無疑是相當奏效的策略。

⁴⁴³ 參見王安祈〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉，《表演藝術》第 67 期，1998 年 7 月，頁 74。

《出埃及》是「鍾傳幸實驗」的最後一部戲，也是復興改制為戲專國劇團的第一次盛大公演。這部戲改編自聖經故事，選擇一個京劇舞臺上未曾出現過的西方聖經故事加以改編，其意為何？在《出埃及》演出節目手冊中，鍾傳幸明確提及製作此戲的動機有二：第一是臺灣社會發生九二一巨變後，受到臺灣歷史的催促與土地的召喚；第二則是個人信仰的“主”耶穌的召喚。⁴⁴⁴鍾傳幸希冀透過宗教性濃厚的題材，來安撫九二一後臺灣民眾所受的創傷與驚恐，但選擇的是西方宗教裡的聖經故事而不是生活在臺灣這片土地上群眾的共同信仰神祇，《出埃及》在選材的第一步，便拉開了劇作與觀眾之間的距離。以這樣的題材要來勉勵臺灣民眾「日子即使再艱難，我們仍舊要邁步向前，」⁴⁴⁵鍾傳幸似乎忘了思索的是：多數的臺灣觀眾祭祀的仍是臺灣傳統的民間神祇，摩西出埃及的故事，對他們而言不過是一段西方宗教的神話、傳說，以這樣的故事如何讓觀眾受到鼓舞感動而邁步向前，並喚起對臺灣這片土地的歷史記憶？顯然，在取材上“主的旨意”凌駕了一切的考量，如同林秀偉所言的：「信主的她（鍾傳幸），用獻祭的精神來表達對京劇的愛」。⁴⁴⁶此劇與其說是以獻祭的精神表達對京劇的愛，不如說是將她所愛的京劇獻祭給她所信仰的“主”。為了避免該劇太過濃厚的宗教意味，鍾傳幸明確點出此劇將以摩西的身分認同與價值、信念的追尋為敘事重心。鍾傳幸、余笑予、李華清共同編寫的《出埃及》，有著鄂派戲曲節奏明快的風格，因而這個“聖經”的宗教故事不致於讓觀眾覺得是在宣揚基督教義，但也因為鄂派戲曲注重的是情節的突變、逆轉，較少著墨於人物內心的刻劃，以鄂派戲曲風格交待摩西帶領族人出紅海的事件後，是否還能建構摩西對自己的身分認同、生命的意義與信念等生命價值的追尋，考驗著導演的功力。鍾傳幸處理摩西身世之謎的揭曉只是一塊襁褓巾；奶媽不顧養育摩西三十年的哺乳之情，反而胸懷國家主義教條，欲持襁褓巾檢舉摩西的身世；摩西追蹤皇姑到生母處，與生母匆匆見一面便決定不再留戀埃及皇城的權勢榮耀；⁴⁴⁷摩西以凡人之身如何上得聖山、上帝賜予他何種神諭？既然摩西的身分是“人”，那麼他有何本事能夠分開紅海？這些問題背後，直指的便是導演所提出的摩西對自我身分的認同以及生命價值、信念的

⁴⁴⁴ 鍾傳幸〈滴水穿石〉，收於《出埃及》1999年於國家戲劇院演出之節目手冊。

⁴⁴⁵ 鍾傳幸〈滴水穿石〉，收於《出埃及》1999年於國家戲劇院演出之節目手冊。

⁴⁴⁶ 林秀偉〈不虛此行〉，收於《出埃及》1999年於國家戲劇院演出之節目手冊。

⁴⁴⁷ 參見羅仕龍〈《出埃及》：首部曲〉，《表演藝術》86期，2000年2月，頁82。

追尋，然而導演卻以一種“理當如此”的手法輕易帶過，反而去刻劃一段摩西與牧羊女不知所以的戀愛，牧羊女還在後來成了摩西的信徒。根由也許與鍾傳幸的信仰有關，基督徒對聖經故事是堅信不移的，摩西在聖經故事原本就是上帝所賦予的先知角色，鍾傳幸在處理摩西的身世之謎、由凡入聖的過程，都以一種“本就如此”的處理方式，透露的正是基督徒的迷思。而此劇也從原本立意追尋一種超越功利、九死不悔的生命意義價值的《出埃及》，變成李翠芝所言的一個男人和四個女人的「人性」故事。⁴⁴⁸

雖然這些「鍾傳幸實驗新戲」尚有許多改良的空間，但由於她在題材的選擇上有著極高的敏銳度，充分掌握臺灣社會的脈動與思潮（如：文化批判與女性主義），促使京劇與文化思潮、文學藝術交流對話，從而改變了一般人對京劇的觀感，透過與現代舞蹈、話劇、繪畫等跨界藝術的合作轉變京劇的質性，這些都是鍾傳幸接掌「復興劇團」後所創造的當代意義。

二· 受話劇與電影技法影響的李小平

於《慾望城國》開始嶄露頭角的李小平，是繼鍾傳幸之後的新一代導演人材。自言閒暇時愛在西門町流連看電影的李小平，也在臺北藝術大學取得劇場藝術研究所碩士學位。除了戲曲的參與演出外，他同時還是蘭陵劇坊《荷珠新配》的第一代演員。跨傳統戲曲與現代劇場的資歷讓李小平所執導的京劇風格呈現出鮮明的個性——一種有別於傳統戲曲的調性，而這個調性是因為其擅於運用話劇、電影等敘事技法而達成的。因此本節將從舞臺氛圍的調性來談李小平導演劇作的特色，而《王熙鳳大鬧寧國府》、《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》、《青塚前的對話》等四劇留下其清晰的導演脈絡，故將以此四劇為主要論述對象。

1· 話劇與電影技法的呈現

《王熙鳳》一劇，李小平定調於「偷窺」，展露的是傳統戲曲功力的調度，而畫面的處理卻頗有電影般味道。這份窺探是由舞臺美術與人物的肢體動作和導演的舞臺調度共同完成，舞臺後方以四道由上方垂落而下的軟幕，首先構成了劇

⁴⁴⁸ 參見李翠芝〈南轅北轍的新編宗教神話劇〉，《表演藝術》86期，2000年2月，頁80。

中人物相互「偷窺」的空間場合，而在空間的安排上，將象徵房門的門扉置於上舞臺底側，房間的內部擺設則置於舞臺中央，人物的活動集中於整個下舞臺，明顯的是將房間內景置於觀眾眼前，是故觀眾也成了一方的偷窺者，正是這樣三方的偷窺，構成了《王熙鳳》的主要「偷窺」調性。而舞臺畫面的處理更見新意，在觀眾進劇院後、戲未開始之前，舞臺上即已出現一個背對著觀眾而坐的王熙鳳背影，頗有電影定格般的味道，也讓戲提早到大幕拉開之前，這與時下電影、電視習慣在正式劇情之前，先插入一段像是前情提要又像是全劇大綱的短片，以引導觀眾進入劇作故事情節主軸的用意相似，不過整體而言，《王熙鳳》一劇的畫面及舞臺調度仍是以傳統功力的展現為主。

《三個人兒兩盞燈》則是以近似電影蒙太奇的「重疊」技法做為處理畫面的主要策略：湘琪在回憶中拜別父母，舞臺後方的平臺上，小宮女們同樣也在無言地回想屬於自己的那一刻，同樣「重疊」的生命經驗，讓湘琪的回憶因而具有代表性、普遍性。而當湘琪以美好期望來遮掩離別的悲傷，後方宮女們又化身為送行的親友，鬼魅地、夢魘似地不斷重複著「做娘娘、做娘娘、做娘娘……」，彷彿暗示著還有數不清的女子將依循著湘琪的足跡入宮，而這些美好期望，到最後將成為人生的夢魘，揮之不去。這些都是李小平對劇作的詮釋與再理解，藉由舞臺空間的前後映照，產生角色人物生命經驗、處境的重疊效果，導演的場面調度，配合舞臺美術的巨幅木製框架，點出全劇導演所要訴說的語言：「重疊」與「框限」。「重疊」可以透過舞臺前後、左右空間的切割映照呈顯而出；「框限」，則更多必須從人物的行為舉止求索，因為這個框限不僅僅只是外在環境對於人身自由的侷限，更多的是自己給予自己的拘囿，如同湘琪自始至終執著於守候著那一夜玄宗的不經意承諾，終至落井而亡。圓形的井同樣也是框限的象徵，湘琪從生至死，始終未能走出自我所設的框限，即便死亡亦然；廣芝和雙月則是幸運的賴「有情天子」的成全得以穿出生命的框限，找到屬於自己的真正生活，也在這冰冷、框限的皇宮中透出微微希望的底蘊。透過電影分格、蒙太奇式的表現手法，導演除了為舞臺氛圍定調外，也深掘、再創作了劇作文本的內涵——「角色的生命經驗重疊、處境的重疊、渴望卻虛幻無法完成之夢想的重疊」。⁴⁴⁹而李小平在引導

⁴⁴⁹ 李小平〈男性導演的女性意識〉，收於《絳唇珠袖兩寂寞》一書，（臺北：印刻文化出版社，

演員進入劇中人角色時，並不採用傳統戲曲腳色行當的歸類，而是要演員去貼合角色人物的內心。

探問角色人物的內心動機原為斯坦尼斯拉夫斯基主張的「體驗」理念之一，傳統戲曲長期以來並不主張或要求演員貼合於角色人物的性格，透過行當腳色的程式，演員以一種疏離、自覺的方法來扮演角色，而觀眾也清楚的知道自己是在看一齣戲，隨著跨界藝術的交流以及導演中心制度的確立，新編京劇的導演慢慢將腳色行當的表演重心轉向於呈顯角色人物性格的立體面向，「導演是在為演員和角色搭橋，一個角色必須由演員來賦予生命，」⁴⁵⁰這是李小平導演在執導第一部現代戲劇《武惡》之後所得到的可貴體認，重回過來排傳統戲曲時，李小平對於自己和演員、角色之間的定位與相應位置，有了一把量尺，他讓演員有一定的創作空間，自己則負責用「說戲」的方式使演員認識角色，減少示範，由演員自己創作、完成人物的性格塑造，即便是傳統的龍套角色，也是讓演員為自己的身段找一個基調後，他再作調整，組織成劇作中的一部分。⁴⁵¹執導此劇時，出現了「排傳統戲曲少有的現象，也就是『說多過於調度』的現象」⁴⁵²全劇對演員做情感啓發的時間多過於場面的安排與設計，譬如要求演員(劇中飾演廣芝的王耀星)坐在地板上背靠著背，想像自己靠在男朋友或老公背上，用很輕鬆的姿態跟語言，把詞給順下來，讓承載人物真實情感的一面出現；又如對湘琪(由朱勝麗飾演)投水前的對井自照，導演要求演員突顯出「纏綿」的氛圍與情調，並對朱勝麗解說為何是由湘琪來呈顯「纏綿」氛圍，因為「纏綿」這件事情在其他的角色裏面是有的，但是沒有篇幅詮釋，所以湘琪投水前的這一刻纏綿回憶，是美好的記憶氛圍，也是他一個人要替那些後宮女子來詮釋的，而他能詮釋的原因，是因為他曾經跟皇上有那樣一段雲雨；而雙月遇到皇上的那一場戲，導演的指示是「偶然的那一剎那，卻是永恆的記憶，是錯愕的瞬間，完全靜止的姿態。」要陳美蘭

2008年)頁51。

⁴⁵⁰ 〈從京劇到現代劇場—曹復永、李小平、李國修的跨劇種創作經驗談〉，《表演藝術》，第八十七期，2000年3月，頁37。

⁴⁵¹ 李小平曾自述自己排演《美猴王》時，有八隻猴子扮演猴群，這些傳統上被稱為龍套的角色，事實上只是一種符號，不具有生命。他重排時，只要求節奏統一，演員為自己的身段找一個基調，並且從頭至尾維持住這個基調。然後他再加以組織調整成舞臺上的花果山猴群。

⁴⁵² 見國光劇團所發行的《三個人兒兩盞燈》DVD的幕後花絮，文字部分為筆者根據導演所述，加以整理修改而成。

表現出內心既愉悅又自憐，既擔心自己容貌的衰老又欣喜於皇恩的得遇那種心境。這些都是導演啓發演員表演情緒時所給的指示，甚至是說解，是導演深入於角色內心後所得到的體悟，藉由「說」角色的心境，角色彼此的互動關係，角色與環境的牽涉等，讓演員進入所扮飾的角色人物內心，進而與角色融合爲一，新編京劇的演員與角色之間的距離，不再是傳統戲曲疏離的、有距離、演員有自己主體意識的扮演，而是抹去演員的自我意識，讓演員貼合甚至是與劇中角色融合爲一。

類似《三人兩盞》「重疊」畫面技巧的使用還有《金鎖記》的舞臺調度，該劇並同時佐以「鏡像」與「虛實共述」作爲輔助。⁴⁵³不同於《三人兩盞》的是《金鎖記》的重疊不是由導演在劇場中賦予構成調度上的重疊，而是文本書寫本身已然呈現多線並置的敘事視域，「重疊」是文本書寫與導演在場面調度上一致的策略。由於導演對整個舞臺的調度著意於語言、意象的經營，因而京劇《金鎖記》不時流露出電影的技巧手法，尤其是【二爺婚禮】一場，便相當近似於電影蒙太奇的畫面處理。若再將《金鎖記》中演員的唱腔抽離，將會發現演員的身段歌舞幾已減至最低；貫串全劇的主題曲「十二月民歌小調」與最能標誌京劇劇種特性的皮黃腔無涉；曹七巧說的不是京白而是一口爽利麻辣的生活語言，從這三項風格特色來看，整個《金鎖記》倒有八九成話劇的味道了。

2·實驗京劇的顛覆性格：《王有道休妻》與《青塚前的對話》

實驗戲曲的「實驗」二字，脫胎自西方戲劇中的「實驗戲劇」(Experimental Drama)，目的在於顛覆傳統、解構正統，突破商業機制、實踐個人的戲劇理想。所謂的「實驗」，是對劇場呈現形式的再思考，在劇場內對傳統的、寫實的劇場美學進行實驗或改革，不做商業考量，也不走通俗路線，爲的是想開展不同演出和觀眾趣味，因而其規模無法與商業劇場相比，觀眾人數亦較少，所以多半在小型劇場演出，俗稱「小劇場」。⁴⁵⁴然而小劇場與實驗劇是不同的概念範疇，小劇

⁴⁵³ 李小平〈男性導演的女性意識〉，收於《絳唇珠袖兩寂寞》一書，(臺北：印刻文化出版社，2008年)頁53。

⁴⁵⁴ 參見沈惠如〈愛情的追憶·徬徨的實驗——評實驗崑劇《傷逝》〉，刊登於《表演藝術》網路版，2003年11月。沈惠如《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》(臺北：國家出版社，2006年)，頁435。

場是以劇場空間規模來定義的，小劇場不一定是實驗劇，只是比大劇場更適合做實驗劇，由於臺灣小劇場一開始都作實驗劇，所以現在才會將實驗劇與小劇場在概念上混同。而實驗劇最重要的特質即在於它的「顛覆」性格，不止是形式上的，還包括內容精神以及敘事結構上的反傳統與顛覆。⁴⁵⁵

以實驗劇最重要的精神——反傳統與顛覆來看改編自傳統老戲《御碑亭》的《王有道休妻》與《青塚前的對話》二劇，將會發現前者的顛覆，在於表演形式上，而不在於內涵精神的顛覆，所以孟月華在經歷了精神上的情慾探索後，最後仍與王有道廝守終生，與傳統老戲《御碑亭》的結局一樣，而這是劇作家在充分體認古代女子的生活處境後，所選擇的結果。而此劇在表演形式上的顛覆，包括：以真人扮飾亭子；用二位演員來表示孟月華的本體與內心；以及誇張化的使用傳統京劇程式中的打背供，演員自由靈活的進出於劇情內外，時而解釋《御碑亭》的由來，時而說明「急三槍」的用法等，輕鬆幽默的氛圍裡，有著京劇教育的意義。

《青塚前的對話》從舞臺設計到劇本內涵，處處可見該劇的顛覆性格。導演將此劇定調為「透明感」。⁴⁵⁶為了呈現舞臺清透的感覺，舞臺美術在舞臺四周豎立玻璃屏，映照劇中人的幻影；地面鋪設類似金屬的材質以映照江河日月及角色自身的身影，而這一切都是為了呈顯文姬與昭君水泠泠、清透透的心境。玻璃屏與金屬地面映照出的幻影，如同文人筆下的兩人形象，虛幻而不真，透過幻影與主體的相互映襯，展開真實個體與虛構話語之間的命題討論，從而一步步剝落加諸於昭君身上的文人想像與男性話語權力。導演大膽的選用極富現代感，而非戲曲元素的金屬材質與玻璃屏框，在相當現代的環境氛圍裡求索這兩位女子的心靈對話，以今視昔意味濃厚。全劇便是在豐厚的文本敘事與舞臺敘事之下，完成文姬與昭君二人的心靈求索，然而編劇與導演雙重疊加的意念，無形中倒形成觀眾看戲的壓力，腦袋忙於思考話語背後的意涵，來不及細細品味戲曲的餘韻與美感，上述《金鎖記》也有同樣的狀況，當導演與編劇都急欲在舞臺上發聲時，呈

⁴⁵⁵ 此段文字為馬森為「越界與對話：兩岸實驗劇場學術研討會」所做的引言，收錄於林子竝〈越界與對話：兩岸實驗劇場學術研究的最新現況〉，《藝術評論》第14期，民國92年。

⁴⁵⁶ 李小平〈男性導演的女性意識〉，收於王安祈，《絳唇珠袖兩寂寞》一書，頁56。

顯自己的敘事功力時，是否也該考慮留一些空白給觀眾淺斟低迴？

滿溢的象徵內涵與利用舞臺畫面說故事，是李小平劇作的共同特徵。在再現劇作所規限的情境，追求與劇作一致的敘事風格；還是以自我意識重新詮釋劇作文本，追求自我的敘事風格。顯然李小平意在成為文本的二度創作者，追求自我敘事風格的建立，然而企圖心太大，想塞入劇作的內涵太多，也往往讓李小平所執導的京劇除了對白多過於唱段外，在劇作文本的敘事之外，又多加了一層舞臺敘事，雙層的敘事軌軸，固然讓劇作內涵更豐富也更深化，卻也時常讓觀者疲累不堪，正如蕭長華所言，一本大戲有緊無弛，讓觀眾從頭至尾總是提氣懸心不成；有弛無緊，疲塌懈怠，攏不住觀眾的神兒也不成。因而傳統的「派戲」總是在武戲之後，接一齣喜劇壓壓場子，免得觀眾情緒總那麼緊張。⁴⁵⁷這種鬆緊有次、騰出時間容觀眾喘氣回味的戲劇節奏，也許可以提供新編京劇的編劇、導演一個重新審視傳統的機會，太「滿」的演出，往往讓觀眾來不及品嚐回味餘韻繞樑的美感，只感覺胸中堆疊了一堆的人物情緒，腦中充塞著一堆的故事情節。

三·破與立之間：從《八月雪》與《水滸 108》談起

論文的最後，以兩部意在實驗新劇種的劇作，作為導演在破與立之間的借鑑，以及刻意稀釋京劇劇種特性之後該如何建立新的表演風格。首先以備受矚目耗資千萬的跨國際製作《八月雪》一劇為例，雖然該劇在宣傳時是以「新歌劇」做為其劇種屬性，然而該劇的定位至今仍然眾說紛云，莫衷一是，而讓人無法為其找到歸屬定位的原因，就在於該劇所使用的音樂，以及演員的發聲方式，雖然最後的拍板定案是以「新歌劇」為名，然其劇中演員不時「不小心」出現的京劇發聲方式，仍說明了《八月雪》終究與京劇是相關涉的。何謂「新歌劇」，據新聞稿的解釋是：「將京劇與歌劇結合、超越傳統唱腔與作曲法。」《八月雪》的音樂與聲腔完全脫離了京劇的西皮二黃、小嗓唱腔，究竟是否將《八月雪》納入新編京劇的範疇來討論，頗讓人費心，然而若說《八月雪》與京劇全然無關，似乎也不盡然，因為在其定義上，即已說明了，是將京劇與歌劇結合，因此上，筆者寧願以更宏闊的視野與胸襟，在論文的結束時來討論這樣一部「針對臺灣京劇演

⁴⁵⁷ 蕭長華〈午夜挑燈修史劇〉，《蕭長華戲曲談叢》，（北京：中國戲劇出版社，1958年），頁67。

員而寫」的《八月雪》。⁴⁵⁸該劇的舞臺上演員捨棄了京劇的唱唸做打技巧，褪去了腳色行當的表演程式，發音上放棄既有的「假聲」轉以西方聲樂的美聲唱法，⁴⁵⁹唸白技巧更盡可能不用傳統戲曲訓練的口白韻味，這一切的“破”，為的是要使京劇元素降至最低，以稀釋京劇的質性與濃度。然而這樣刻意稀釋京劇劇種的特性，甚至與京劇劃清界線，卻只讓人覺得《八月雪》的「創新」僅僅只是試圖模糊表演藝術領域內精緻分化的結果，⁴⁶⁰而其當初立意要建立的新劇種或是其所定位的「新歌劇」，則無疑只是一廂情願。行當可以破，京劇表演體系也可以被挑戰，然而若這一切的叛逆，只是為反對而反對，並未能因此而建立新的體系，那麼在破與立，承襲與創新之間，演員該如何拿捏、取捨自身的表演風格，導演又該如何引導演員進入表演，成為演員和導演的一大考驗。當失去了賴以憑藉的「程式」的同時，演員也因失去了表演的安全感而顯得無所適從，因此，角色行當的“破”或是“跨”，固然是為了更貼合於劇中人物的性格，或創造新的表演體系，然而正如同李小平在導演《廖添丁》一劇時所說的，導演在讓演員跨行當或破行當以開發劇情內在情感、動機的同時，還必須得把傳統的「格式」加進去，讓演員拿回安全感，⁴⁶¹才是在破之後又能立的做法。

而「當代」的《水滸108》則除了有風格混亂的問題，還有劇作內涵精神的質變問題。該劇融入了大量現代流行音樂、嘻哈流行街舞、時下青少年語彙，京劇的元素已降至只剩下最基本的唱調而已，然而即便是唱調，也不再是正統的京劇唱腔了，大量流行文化、藝術元素的拼貼，使該劇的京劇表演程式只是一種表演手段，而不是劇作的美學本質。而這樣多元的拼貼，其實與吳興國將此劇定位為「年輕的作品」有關，⁴⁶²因而這次「當代」沒向西方經典取經，而是回過頭

⁴⁵⁸ 施如芳〈用戲說禪，如何「安放」〉一文中提及高行健自己坦承，《八月雪》乃針對台灣的京劇演員而寫，亦只有台灣能作。《表演藝術》，第120期，2002年12月，頁8。

⁴⁵⁹ 該劇的聲腔、音樂定位在歌劇美聲（bel canto），導演高行健要演員「去程式化」，讓京劇賴以發聲的小嗓休憩，請來歌劇美聲李靜美為京劇演員做發聲訓練，開發京劇演員的真嗓，並希望此等真／假嗓音能穿透樂團，先聲奪人。參見黃俊銘〈現代不協和音，要不要「解決」？〉，《表演藝術》第120期，2002年12月，頁10。

⁴⁶⁰ 陳昕〈模糊精緻分化的「全能」——從《八月雪》的「實驗」說起〉，《表演藝術》，2003年2月，頁38。

⁴⁶¹ 李元皓、林幸慧記錄整理〈從京劇到現代劇場——曹復永、李小平、李國修跨劇種創作經驗談〉，《表演藝術》第87期，2000年3月，頁85。

⁴⁶² 吳興國〈傳送時代的訊息〉一文中提到製作此戲的動機：「今年得到台北藝術節奧援，鼓勵創作，又看到眼下這五位（按：盛鑑、戴立吾、林朝緒、錢宇珊、楊敬明）具有潛力的年輕演員，

重新拾起了傳統題材——《水滸傳》，然而，爲什麼是《水滸傳》而不是《三國演義》或其他的章回小說呢？這是因爲吳興國有感於臺灣局勢的混亂以及社會價值觀的崩解，因此決定搬演《水滸傳》替天行道，把正義給找回。⁴⁶³多像「雅音」的郭小莊，都是借戲曲來宣揚倫理教化，只是郭小莊是以嚴肅的、一本正經的心態來面對，而吳興國卻打算從“年輕”的眼光著手，於是一個充滿驚奇與諸多年輕元素在嬉笑嘲弄、魔幻寫實爲長的小說家張大春筆下、周華健電音搖滾曲風，以及賴宣吾電玩化、卡通化的奇艷誇張造型中拼貼而成了《水滸108》。“傳統”題材遇到了時下“前衛”的流行元素，就像是吃到飽的buffet，導演將各種流行元素全部攤在舞臺上，任觀眾選擇自己喜愛的元素欣賞，既有時下青少年熱愛的街舞、熱門音樂，也有傳統戲迷喜愛的說書、大鼓書，當然還有一點京劇的骨架存在，布袋戲迷也可以在演員的舉手投足間找到契合，視覺系的化妝與服飾則彷彿令人欣賞了一場時下最流行的cosplay。正如張大春、吳興國對談《水滸108》時，張大春提及吳興國導此戲時，是「讓這個劇場變成各種元素只要能放進來的都放進來。」顯然導演的著眼點不在於「京劇」表演本質上的創新，而在於「劇場」的「新美學」體系的建構。透過《水滸108》，導演想做的是一場劇場的玩耍，筆者在此用「玩耍」二字並非貶意，而是一種自由、放任、無拘無束的心態，如同張大春提及自己與吳興國創作此劇的實驗與改革意義在於：「一點一點把所有可變的元素找出來，再融入原來的骨幹，不管是唱腔、念白或武打都沒變，也不可能真的革命，只是在這個劇種中擴充它的定義。」⁴⁶⁴然而此劇，能否如同張大春所言，只是在京劇這個種劇中「擴充」它的定義，還是完全脫離了京劇的本質，另創一個新的劇種？抑或它根本就不是京劇，而只是一場炫目的舞臺劇？無論就服裝、演員的行當、身段、音樂唱腔來看，《水滸108》似乎找不到與京劇特質相關的元素，演員的服裝是電玩式的、卡漫式的戲服；身段走位則是模特兒伸展臺式的走法；舞蹈動作是嘻哈舞步與布袋戲傀儡般的提線動

覺得不必做個『偉大的作品』，應該做個『年輕的作品』，所謂的年輕應該是充滿勇氣、冒險、熱情、學習和創造力。」參見《水滸108》2007年於國家戲劇院演出之節目手冊。

⁴⁶³ 林秀偉〈傳奇的俠義超感世界〉一文中提到：「導演吳興國提出要創作水滸傳，只是一時衝動，有感於台灣世局混亂，整體社會價值崩解，文化教育倫理低落……他（吳興國）突然握緊拳頭，振臂高呼：『我要替天行道，把正義給找回！我要演水滸傳！』」參見《水滸108》2007年於國家戲劇院演出之節目手冊。

⁴⁶⁴ 侯延卿記錄整理〈酒後·不打虎——張大春、吳興國的水滸經〉，《聯合報》，2007年9月30日，「聯合副刊」E7版。

作；舞臺布景更是一場彷彿綜藝節目般的繽紛炫麗色彩。京劇元素已完全消失在後現代的拼貼之中，導演在劇場玩耍的結果，是「傳統」與「前衛」仍只是單純的數學公式 $1 + 1 = 2$ 的堆疊拼湊而已，它無法產生一個新的劇種，也不在擴張京劇的劇種定義，而是使京劇「綜藝化」了，京劇如同電視節目裡的綜藝節目，由各種拼貼元素組成，其中可能有歌星唱歌、有誇張式的鬧劇、有青少年軋舞、有角色扮演遊戲，最後還有演唱會式的謝幕。

音樂、舞蹈的跨界，讓《水滸108》的舞臺成為歌手的演唱會舞臺，「現代京劇成了綜藝味十足的演唱會」，而最令人不安的轉變是劇作內涵意義的轉化。張大春筆下的水滸英雄，一個個成了被閹割去勢、受過女人虧的“英雄”，所謂的替天行道以及山寨的聚義空間刻意被後現代的多元拼貼手法稀釋，極盡誇張魔幻服飾與化妝，各種聲調音樂的混音，融合現代街舞的舞蹈身段，加上皮黃崑腔、京韻大鼓、評彈、竹板快書等傳統元素，當代傳奇劇場《水滸108》的水滸山寨，不再是傳統小說、戲曲所營造出來的俠義、陽剛氛圍，而是一堆男人的玩樂空間，相應來說人物的形象也不再是綠林好漢的英雄形象，梁山好漢的第一把交椅及時雨宋江，從閻惜姣口中說出的卻是「不就是那副棺材的大恩大德嘛？人來喝酒，還得陪笑飲酒唱幾支曲子。曲子唱完還得任人摸幾把腿子，腿子摸完還得嫌咱們不長膘子，一旦長了膘子，您那些高朋貴友還得問：又吃了您幾文銀子？」武松不明所以的成為打虎的英雄之後，發現那吊睛白額大蟲才是他的知音。以現代人的眼光重看「梁山泊」這個山寨空間與小說戲曲中的綠林好漢，劇作家用諧謔的筆法配合舞臺美術以現代魔幻寫實的服飾、搖滾的音樂、嬉哈的街舞身段表演等，梁山好漢變成現代的嬉哈小子，原本嚴肅的「官逼民反」、「替天行道」等俠義、正義行為也變成一場街頭上演的鬧劇，如同那伸入觀眾席的平臺走道，原可用來暗示劇中人物為民伸張正義、替天行道的舞臺，卻只是用來讓武大發送燒餅給觀眾，和讓演員彈跳炫奇身段的演出。

雖然劇作家自言編寫這部戲時的心情是「但凡世間無仁義，人人心上有梁山。」⁴⁶⁵然而就舞臺實踐來看，梁山做為「聚義」的表徵早已蕩然無存，導演意

⁴⁶⁵ 參見《水滸108》節目演出手冊，頁19。

欲用搬演《水滸傳》來喚回人間的正義，劇作家卻明確的表露出世間無仁義，正義只存於人心之內，然而從筆者實際觀賞來看，即便是人人內心之中的梁山，也已被劇作家嘲諷的筆觸消解殆盡。經由「當代」如此“前衛”的處理《水滸傳》後，綠林好漢的英雄氣概、替天行義的正義，成了一場炫麗的舞臺展示秀，觀眾看完搖滾電音版的《水滸108》後所激起的熱血，是因為共同參與完成了一場炫麗、充滿張力的歌、舞的歌舞表演，而不是受梁山好漢的俠義所感召，原本因要“替天行道”“把正義給找回來”而演的《水滸傳》，梁山好漢在張大春筆下卻成了解構的對象，正義、公理蕩然無存。《水滸108》說的不是英雄好漢的故事，中心旨意也不在「替天行道」，而是藉著各種跨界流行符號的大拼貼，告訴觀眾屬於水滸英雄的傳統榮耀早已遠逝，寄託遙不可及的綠林好漢來替天行義，不如盡情享受當下的生活。

外在的表演形式，必須以內容為依歸；而內涵的創新，勢必也會要求表演形式的革新，二者應當是相輔相成的，二劇的實驗清楚的告訴我們，跨界的元素，決不能為炫奇而用，「當代」在《慾》劇所獲得的成功，並不表示任何的跨界藝術都可以不經任何融合直接放在京劇舞臺上。而《八月雪》刻意刪去京劇的聲腔系統，卻又簡單的以西方美聲的唱法來代替，以此做為“新歌劇”的表徵，又未免太過簡單。在“破”與“立”之間，如果導演只一味追新、競采逐麗追求外在形式的舞臺效果，只有破而無法立，那麼對京劇的意義何在？導演若是一味的以京劇做為實踐其個人理念的載體，而非真正落實於京劇表演藝術的提升，那麼這樣的實驗還要繼續下去嗎？

結語：

最近一、二十年，西方人文理念、哲學思潮更是衝擊著中國傳統戲曲的舞臺，這樣，無論從傳統戲曲的精神理念到戲曲舞臺的表演形態，都愈來愈與真正意義上的傳統戲曲拉開了距離。相當一段日子裡，戲曲家彷彿展開

了一場創新競賽，看誰有能耐把戲曲演得不像戲曲。⁴⁶⁶

這段文字是臺灣的戲曲學者洪惟助先生與大陸的劇作家羅懷臻的對話，傳神地道出近二十年來兩岸戲曲舞臺上新編戲的發展方向。文化的交流、藝術的越界，是臺灣新編京劇的資產與特色。多元文化的刺激與借鑑予以京劇正面的發展是開拓出新的表演程式與質素，催化了京劇美學風格的轉變；然另一方面來看，卻也同時鬆動了京劇的本質體系，京劇開始變得不像京劇，劇種的界限日趨模糊，標誌著劇種靈魂與身分的唱腔、音樂不再具有辨識度，身段作舞也不再是傳統的表演程式，跨界的交流讓京劇變得不姓“京”，舞臺上可能前一秒唱著皮黃，下一秒轉為歌仔戲都馬調；也可能是演員剛表演完甩袖等身段，下一秒轉為現代舞蹈，而這樣的潮流走向對於京劇未來的發展究竟是利、是弊？

回答這個問題，也許應該先釐清新編京劇的意義在哪裡，應該如何定義與歸屬？京劇的現代化意義可以從兩個層面來看：即是外在形式的創新，所謂形式，指的是戲劇的表現手法，包括音樂唱腔、服裝化妝、舞臺調度、布景設計等；以及劇本思想內涵的推陳出新，包括翻出傳統的框架，對既定的價值觀做出重新的審視或是顛覆嘲諷，以及新思想、新觀點的融入，是傳統戲曲現代化的完成。⁴⁶⁷也就是說京劇的現代化包括了舞臺敘事與文本敘事的雙重變革，從實際操作層面來說也是如此，文本內涵精神的現代化，勢必會影響外在的表演形式，包括演員的表演，音樂唱腔的編排以及導演的舞臺調度等，做為整體藝術的京劇，編劇、演員、導演箇中的環節是環環相扣的，因此，京劇現代化的完成也意味著表現手法的改變。只是現代化的形式變革，是否一定會造成京劇表演本質的鬆動？現代化是不是一定要捨棄傳統戲曲的表演體系？兩者是否可以並存，又或是一定是截然相悖，只能存其一？形式與京劇表演本質的問題，於「雅音小集」以「國劇的再生」為號召所推出的一系列新編劇作時，即已引動討論的風潮；「當代傳奇」《慾望城國》一劇則使之更為熾熱，有關京劇表演本質等問題，也是《慾》劇後才真正成為討論的議題。該劇的電影式畫面處理、類現代舞的肢體動作以及現代

⁴⁶⁶ 〈傳統戲曲的現代回歸－洪惟助與羅懷臻對話〉，《表演藝術》，第 61 期，1998 年 1 月，頁 89。
該對談由陳素英記錄。

⁴⁶⁷ 參見《傳統戲曲的現代表現》，（臺北：里仁書局，2004 年版），頁 121－122。

舞碼的直接挪引，讓京劇表演體系受到相當的衝擊，這意味著，異質的藝術文化元素可以不用融合、化用等方式，而以一种堂而皇之的姿態進入京劇的表演舞臺。此後，搖滾樂、嬉皮舞步、電子舞曲、紅包場歌舞、歌仔戲都馬調、聲樂、歌劇、日本東洋曲風、中式英文等全部都登上了京劇舞臺，以昂然鶴立之姿站立於西皮二黃的唱念作舞之中，沒有屈服、妥協，甚至以其怪特的姿態，成為京劇新編的符號表徵，援引其他異質文化、藝術元素似乎成為「新編」的定義。然而「雅音」後期所推出的《歸越情》、《問天》，「國光劇團」的《閻羅夢》、《三個人兒兩盞燈》等劇，都不追逐競麗於異質藝術、文化元素的引用，而是致力於劇作內涵精神的現代化，劇作的整體風格是根植於傳統後的再現，承襲著傳統京劇體系的美學風格，而這些劇作同樣也能在年輕觀眾群裡引發迴響。⁴⁶⁸

以科學性的研究分析來看，根據楊雲玉一項針對臺灣青年族群對傳統戲曲京劇演出的觀賞行為研究，也得到同樣的証實，雖然其文中並未明確說明所設定的京劇是傳統或是新編，然從其設計問卷中有關京劇的編導、舞臺空間（包括燈光、道具、佈景）等來看，其所設定的京劇範疇必然也包含了新編京劇在內。該研究統計主要從青少年的「觀賞意願」、「觀賞方式」以及是否了解京劇演出內容的「舞臺呈現」和「京劇編導」等七個面向來分析歸納，得到的結果並不讓人意外，那就是「京劇舞台上所呈現的表演內容最直接影響觀眾觀賞的興趣」尤其是「故事內容精彩、節奏明快、角色個性鮮明、舞台風格具藝術性、演員的表演精湛」最能引起觀者的情緒反應與共鳴；另外，青年觀眾（尤其是男性）對於京劇的舞臺設計及象徵意義的運用和變換的自由度以及角色人物的服裝化妝、舞臺上所使用的道具、布景等，也感到趣味而容易瞭解與接受。⁴⁶⁹因此，抵除劇種特性，以娛樂性的歌舞化、話劇化或綜藝化京劇來吸引年輕觀眾進入劇場欣賞京劇，並不是唯一的方法，真正能引起觀眾欣賞意願的在於故事內容、節奏明快，以及角色人物的塑造，其次才是舞臺風格與設計等，說明了植根於傳統的京劇同樣也能

⁴⁶⁸ 王安祈曾提及《閻羅夢》一劇於北京長安戲院演出時，當劇情到三國亡魂反思歷史定位時，樓上大學生傳來陣陣掌聲，這段掌聲是針對「靈魂的靈魂深處」這段「戲」所發出的掌聲，而這反應印證他一直所堅持的新編京劇「理想」：敘事技法多元開發，情思內涵突破既往。參見《國光藝訊》第 52 期，2005 年 7 月 1 日。

⁴⁶⁹ 楊雲玉《臺灣青年族羣對傳統戲曲京劇演出觀賞行為研究》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2005 年），頁 130、133、147、161。

以其現代化的內涵思想吸引年輕觀眾的駐足欣賞，現代化是可以與傳統京劇的表演本質並行不悖的。然而，實際觀察近幾年來臺灣新編京劇的表演風格，表演程式刻意雜揉其他藝術元素、劇種音樂聲腔特質被稀釋、行當腳色被卸除，卻也是不爭的事實，這之中的關鍵點即是導演如何看待新編京劇的內涵精神與對舞臺風格的掌握等，導演實決定了京劇是否姓“京”的重要因素。



結論 21 世紀戲曲評論的發展概況與抒情精神的回歸

第一節 21 世紀戲曲評論的發展概況

臺灣當代京劇評論，可以粗略分為四個階段：第一階段為 1949—1970 年，此時期的評賞主要是以「演員的表演藝術」為主，撰稿者多為專業的老戲迷。批評的角度往往從民國初年流派宗師藝術角度出發，有著濃厚的「懷鄉味」，此一階段的評論，由於其所評的劇作皆為傳統戲曲與新編京劇無涉，在此不再多加論述。第二階段為 1980 年，民間劇團「雅音小集」及「當代傳奇劇場」所掀起的「傳統戲曲與現代劇場」的衝擊碰撞，吸引了許多文化界、文學界人士的目光，將戲曲由評賞演員的咬字唱腔、唱唸做打等表演藝術轉移至「整體劇場」、文化論述等層面，促成了京劇與其他類藝術文學的「對話」。第三階段為 1990 年代，鼓動風潮的主要是「復興」與「國光」二個國立劇團，受大陸熱與本土化雙層影響下的創作，主導了整個評論的走向，此時期臺灣劇壇的評論風氣最為勃發，「復興劇團」所推出的每一部戲幾乎都被充分討論過，此外，國光的「臺灣三部曲」亦引發一陣「本土化」的精神意涵的探尋。第四階段為 2000 年以降，受網路平臺的影響，報刊文字版面的縮減，戲曲評論出現雙股分流情況，報刊文字由學者專家所主導，而網路平臺則多為一般觀眾分享心得之處，學者與一般觀眾的評論構成了千禧年以來臺灣新編京劇的評論樣貌。前三階段王安祈在《臺灣京劇五十年》一書已有詳細的介紹，因此論文將接續從 21 世紀戲曲評論的發展概況開始談起。

進入 21 世紀，「新編京劇」幾已成為評鑑劇團活動力的指標，各劇團無不傾盡全力推出京劇的「新編戲」。相應於新編京劇的蓬勃發展，京劇評論也展現開闊的視域，從傳統以演員表演藝術為主的評賞，漸次擴展至劇本文學的研析、整體劇場的關注、宏觀的文化論述以及當代精神的回視等，其中最重要的論點與共識則在於京劇如何與時代精神與文化思潮對話，以及新編京劇如何在「傳統戲曲本質藝術」與「現代劇場技術」之間取得和諧的平衡點。另外，就發表的媒體刊

物與撰稿人身分的特色則是，學者專家與一般觀眾兵分二路，各自在不同平臺發聲。

然而 21 世紀以來的戲曲評論的萎縮，卻讓人憂心。所謂的萎縮不是篇數減少，而是指能夠參與評論的人士變「專業」、「單一」了，所能發表的園地變小、變窄了。《表演藝術》自 2004 轉型為《PAR 表演藝術》後，主要以輕薄短小的介紹性文字為主，不再刊登專業劇評；《民生報》於 1997 年開辦「民生劇評」以來歷經二次變革，於 2000 年改版為「表演評論」，2004 年再度改版為「新藝見」，然而終隨著 2006 年《民生報》停刊劃下休止符。這都使臺灣表演藝術的評論園地日漸萎縮，現今除了「中國時報」與「聯合報」偶見一二篇劇評文字外，各大報紙的藝文版日漸萎縮，90 年代盛行的演出座談會或戲評會也取消了。戲曲評論只能往學術刊物發表，如《民俗曲藝》、「各大學校系學報」等，目前專以戲劇文類為刊載對象的學術型刊物計有：《戲劇研究》、《戲劇學刊》、《戲曲學報》、《戲曲研究通訊》⁴⁷⁰，後二者專載「戲曲」，包括傳統與現代的各類地方劇種，前二者刊載的範圍較廣，含括古今中外的「戲劇」、「戲曲」文類。由於這些刊物都設有審查制度，因而撰稿人的身分主要以從事學術研究的研究生或學者為主，刊登的評論也都為嚴謹的學術性文字。這意味著「戲曲評論」已由學界全權主導，「跨界的戲曲評論消失了」，整個戲曲界的評論聲音只剩下學者專業性的指導與建議，而這將使原本具「大眾通俗娛樂性質」的京劇，無可避免的逐漸走向「精緻化」、「文士化」一途，如同過往的「崑曲」命運一般，過於精緻化的京劇會不會也重蹈崑曲覆轍，端視劇團如何在「學者專業的剖析建議」與「一般觀眾直觀的欣賞心得」中取得平衡。

而這樣由學者主導戲曲評論的趨勢，其實早從《民生報》2000 年改版的「表演評論」即可窺出端倪。「表演評論」專欄總共刊載了 86 篇文章，其中現代戲劇、舞蹈、音樂佔多數，傳統戲曲共計十二篇（含括一篇《八月雪》、一篇豫劇《杜蘭朵公主》的評論及五篇有關「歌仔戲」的文章），與京劇相關的文章其實只有五篇，即周慧玲的《李爾在此》的討論，王安祈《穆桂英掛帥》、《仙姑廟傳奇》

⁴⁷⁰ 《戲劇研究》由中研文哲所出版；《戲劇學刊》由臺北藝術大學戲劇戲出版；《戲曲學報》為國立臺灣戲曲學院刊物；《戲曲研究通訊》由國立中央大學中文系戲曲研究室負責。

及《宰相劉羅鍋》等劇評，劉慧芬《海瑞罷官》的探討。《民生報》有關表演藝術的評論，其實早在 1995 年的「民生劇評」專欄即已開先鋒，然而查閱 1995-2000 年所有「民生劇評」專欄，共 67 筆的資料中，其所探討的對象集中於現代戲劇（尤其是實驗劇場、小劇場）現代音樂、舞蹈、繪畫，甚至於電視連續劇（包括施公奇案，四千金）等，就是沒有任何一篇提及傳統戲曲的評論。故本文認為從 2000 年以降《民生報》的「表演評論」專欄開始，學者才漸漸主導了戲曲評論的趨勢。

繼「表演評論」專欄之後的是 2004 年所創設的「新藝見」專欄，至 2006 年 12 月 31 日《民生報》停刊，共刊載 184 期，有關傳統戲曲的評論有 30 篇（其中歌仔戲有 13 篇，2 篇豫劇，3 篇掌中戲，3 篇崑曲，5 篇南管），屬於京劇領域範疇的只有 4 篇，探討劇作為《胡雪巖》、《金鎖記》、《三個人兒兩盞燈》、《暴風雨》，3 篇由徐亞湘執筆，一篇為周慧玲所作。將這二段時期執筆的作者縮合來看，無論是「表演評論」或是「新藝見」的京劇評論者，皆是學有專精的「學者」，⁴⁷¹相較於 90 年代或「雅音」時期「眾聲喧嘩」的評論聲音，2000 年以來，京劇評論顯然完全以學者專家為主導，而且所討論的劇目都集中於「新編戲」。⁴⁷²

綜括來說，這些專業的戲曲／戲劇工作者的知識權力話語，其內容與特色，主要有以下幾項：

1. 傳統戲評的消失，京劇評論幾等於現代戲劇劇評：

傳統戲評的消失，指的不單單是學者的興趣焦點完全往「新編」京劇偏移，骨子老戲的評論幾不見任何報章版面，還有更主要的是「戲曲評論幾乎完全等同於戲劇評論」的現象。直言之就是能評賞傳統老戲或是對演員表演藝術有專業性評賞能力的人消失不再了，21 世紀以來的戲曲評論承繼 1990 年代以來的「宏觀論述」，從文化闡釋、文本解讀、舞臺美術、導演手法等各角度對劇作做深入分析，然而卻輕易簡單的交待過去演員表演藝術的展現，這樣的忽視，讓戲曲的評論愈來愈向西方戲劇評論靠攏，無論從評論的重點、

⁴⁷¹ 這五位評論家，除了周慧玲是外文系的學者教授外，其餘四人皆是中文系出身的學者專家。

⁴⁷² 《穆桂英掛帥》、《海瑞罷官》是大陸於 1949 年戲改之後所整理新編的「老新編戲」。

層次來看，皆與現代戲劇的評論相去無多，一味從西方戲劇理論體系著手的結果是無法深入評析、體味傳統京劇美學興味，呈現戲曲特有的美學本質，「對演員真正的藝術高低無法做出成熟評斷，對表演本體缺乏監督，無疑是一項不容忽視的遺憾。」⁴⁷³

2 · 作者話語權力中心的建立：

2000 年以來「新編京劇」的評論還有一股現象正慢慢醞釀，那便是二十世紀已普遍被接受的「作者已死」文學思潮，在二十一世紀的戲曲評論圈則逆其道而行，開始出現「作者話語權力中心」現象。眾多學者跨足於戲曲編劇工作，除了一直是身兼學者與劇作家身分的王安祈外，還有曾永義教授、施如芳等人也開始從事戲曲的編寫，他們往往將創作理念形諸文字，公開發表於各報紙期刊或是演出節目手冊當中；或是深入校園，舉辦各種演講、座談會，傳遞編劇理念。一方面固然具有「導讀」、「宣傳」作用，但若從話語權力的建構以及作者與接受者之間訊息的收受關係來看，作者的「發聲」無形中形成「作者」書寫建構（或者說是意圖影響）「評論」的話語中心現象。曾永義〈人間情義〉、〈眾生平等·情義無價——我新編京劇《青白蛇》〉；⁴⁷⁴ 王安祈〈一個多疑男子休妻的經過〉、〈水仙花缸底的黑石子〉、〈京劇《金鎖記》的敘事手段〉；⁴⁷⁵ 施如芳〈流離者的生命密碼〉⁴⁷⁶ 等，這些文章或寫於該劇演出前後，或直接收入於演出節目手冊之中，作者的闡釋、指引（影響？）了觀者的觀看角度，也成為劇評家重要的參考資料，使得 90 年代以來蓬勃發展的多元文化闡釋以及眾聲喧嘩的戲曲批評，漸趨統合於以作者話語為依歸的知識權力中心。

⁴⁷³ 此段文字為王安祈《台灣京劇五十年》一書中所言，唯該文將其置於 1990 年代的戲曲評論現象來討論，筆者覺得此一現象至 2000 年以後態勢更為嚴重，因此將其改置於 2000 年來談論。相關說法可參見該書，頁 143-144。

⁴⁷⁴ 前者刊於民國 94 年 7 月 29 日《聯合報》【聯合副刊】；後者民國 96 年 11 月 8 日《聯合報》【聯合副刊】。兩文又同時刊載於該劇的演出節目手冊中。

⁴⁷⁵ 前者於民國 93 年 3 月 21 日發表於《聯合報》【聯合副刊】，於 2008 年重演時，再予以局部修改刊載於《國光藝訊》第 63 期。〈水仙花缸底的黑石子〉刊載於《聯合文學》259 期，2006 年 5 月，又同時收入於 2006 年的演出節目手冊中。〈京劇《金鎖記》的敘事手段〉載於 2008 年三度上演的演出節目手冊中。

⁴⁷⁶ 收於《聯合文學》276 期，2007 年 10 月。

3 · 女性主體意識的探討與建構：

「女性」議題的關注，於 21 世紀已是全球性的潮浪，不僅表現在政治社會方面也呈顯在文學作品的闡述之中。長期以來一直在戲曲中缺席的「女性他者」，從 21 世紀開始漸漸發揮影響力，女性主體意識、女性情慾、女性心理的探尋，已逐漸成為新編京劇的主要聲音。不同於 90 年代由「復興劇團」鍾傳幸個人所引動的女性自覺，2000 年的女性發聲，是編劇、導演以及評論者等各方同聲相應，匯為一股勢不可擋的銳勢。而這樣的變化，首先是由編劇家「自覺」並付諸於舞臺實踐開始，其中尤以王安祈接掌國光劇團藝術總監之後所推動的一連串扣問女性內在聲音的劇作為主要風潮，然後是劇評者的反饋與回應。細究這些環節的主要參與者，幾乎都為女性主體，她們以其女性的敏銳、敏感，書寫古代女子的內心情事，重探女性主體意識的建構，汪詩珮〈文人傳統與女性意識的對話：《青塚前的對話》中的兩種聲音〉深入分析劇作家內化於心的「文人傳統」，如何與其萌發的「女性意識」進行對峙與磨合，並進一步探尋劇作家如何在「傳統思維」與「現當代意識」之間進退取捨。李惠綿〈情欲流動與性別越界——《三個人兒兩盞燈》與〈《男王后》之觀照〉從「性別越界」的觀點切入，肯定該劇流動的女性情慾以及頗具時代精神意義的同性戀視角；〈熱鬧紅樓不勝寒——評析《王熙鳳大鬧寧國府》〉一文則藉由分析該劇的舞臺布景、道具的運用，以突顯王熙鳳的女性主體意識。而長期致力於女性議題的張小虹，則難得「跨界」寫了一篇《王有道休妻》劇評，從其最擅長的「女性情慾」入手，肯定該劇不以情慾為衝撞禮教的終極救贖，而是大膽的碰觸最具情慾本身的內在弔詭與情慾無端的殘酷性；林鶴宜則從同為女子的悲憐情懷為《三個人兒兩盞燈》裡無數不知名姓的宮女道出人生恆久的「寂寞」主題。

在書面文字、刊物全由「專業」學者主導的情況下，普通觀眾無法再藉由書面文字發表自己的觀戲心得，拜網路科技之賜，得以改在虛擬網路平臺上發表自己的觀戲想法，或在各大 B B S 或是自己架設網頁、部落格發表「觀戲心得」，他們或許不像學者專家有明晰的理路或是理論背景來分析劇作的好壞優劣，但在

他們直觀的觀戲心得中，如常常可以看到的「這是一齣好戲、爛戲」或是「鼓掌鼓到手痠」等赤裸裸的文字，可看出年輕人對該劇最直接的看法與印象，由於他們已然成為新編京劇的主力觀眾群，因此年輕觀眾的看法，足以成為各劇團創作新戲時的主要考慮因素。

就目前來說，BBS校園網站以臺大、清大等校流量最大，臺大的PTT（批踢踢實業坊）「戲劇版」中在一片直觀式的心得中，也有一些具有深度的劇評。這些直觀的心得顯現出年輕一代最直接的看戲想法，歸納其內容特點，主要有以下幾點：

1. 語言直接而辛辣，有自己獨立的觀點，呈顯眾聲喧嘩的情況：

使用臺大PTT校園網路以學生族群為主，在專業各異、喜好有別的情形下，常常同一劇作出現各說各話以及正反兩面評價，即以甫於2007年底上演的「當代傳奇劇場」《水滸 108》一劇為例，喜愛者認為該劇讓人看了「熱血到爆炸」；無法接受者則被該劇的「嘩眾取寵」「嚇壞了」，如此直接辛辣的文字與學者們含蓄敦厚的溫柔批評全不相似，另外像是「全劇稍嫌悶了點」、「整個劇本就像是流水帳」、「不成東西的四不像」等評論文字亦常見於心得分享之中。在這些赤裸裸文字背後，見出年輕觀眾不受他人或學者劇評影響而能有自己獨立的心得想法，如《鄭成功與臺灣》一劇學者的劇評很有默契的都跳過劇本的缺失，而集中於導演舞臺調度、舞臺美術等缺失；版上的討論卻都直指劇本的剪裁、情節鋪排和中心思想的誤失，充分顯見了年輕人獨立思考的自我本色。

2. 對劇本、導演、舞臺美術的關注遠勝於演員表演藝術的評賞：

「演員表演藝術」的評賞似乎是90年代以來戲曲評論最弱的一環，多數的評論仍依循「西方戲劇理論」、「整體劇場概念」，聚焦於劇本、導演以及舞美的討論分析，至於象徵戲曲美學本質的「唱唸做舞」表演藝術反而最不受重視，戲曲評論與戲劇評論的切入角度如出一轍，無法突顯出「戲曲」的美學本質。劇評與創作原是相互映照的，當所有的劇評都是從「戲劇」角度著

手時，連帶的也影響了新編京劇日趨「戲劇化」的走向，「曲」的味道日益淡薄。

3 · 劇作精神與時代意義的「縱向」觀察。

不孤立品賞劇作，是將作品置放於時代社會脈絡之中，著眼於劇作時代精神的反思以及創作手法如何因應時代的變革。舉例來說，關於《鄭成功與臺灣》的評論，多篇戲評皆將該劇置放於臺灣政治環境的脈絡中考察，認為該劇太過鮮明的中心思想和內容，使得鄭成功一劇未能有新的歷史詮釋，也未能跳出過去權力統治者所建構的「民族英雄」的正面形象。⁴⁷⁷《射天》一劇，引動了對「新編」京劇內在本質的反思，強調「新編」不是專注在以新的題材來編寫劇本，或是以現代劇場的元素來製作戲曲（雖然兩者都有其不可忽視的重要性），而應該是，跳脫出僵化的思維，以當下的思維邏輯來詮釋傳統藝術。⁴⁷⁸2006年重演的《慾望城國》，觀眾的評論除了探索中西方戲曲、戲劇之間的轉換問題外，也隨著時代變革、京劇觀念的革新，重新省視劇中非東方傳統戲曲的元素，如慢動作技法和日本舞蹈在使用上是否經過整合？是否有其必然性？缺少必然性的情況下，這些非傳統戲曲內在美學可以含括的手法，過於明顯的「東西方劇場手法接合痕跡」在今後的演出上是否需要加以調整等問題。⁴⁷⁹

5 · 「京劇」與各文類之間的思索

文類改編的思索是2000年以來京劇評論的一大特色，評論者多從題材、精神、人物形象塑造等方向著手，探尋改編與原著之間的傳承與創新解構。「當代傳奇」《慾望城國》的討論直指《慾》劇改編時簡化的劇情，弱化了莎士比亞《馬克白》的悲劇性和宿命的命題。《水滸108》針對上、下半場的基調，提出了上半場「傳承」水滸故事，下半場加入了編劇張大春個人

⁴⁷⁷ 參見臺大PTT網站「戲劇版」精華區，「國光劇團」⇒「鄭成功與臺灣」一劇。

⁴⁷⁸ 見PChome新聞台的Blog－「戲子雜記」：

<http://mypaper.pchome.com.tw/news/aleswang/3/1274274054/20061014171440>

⁴⁷⁹ 同上註。

觀點，以武松與老虎之間的互動，重新「解構」水滸英雄的看法。京劇《金鎖記》的戲評，集中談論的是京劇的現代呈現與小說文本的舞臺翻譯，從而提出過多的現代戲劇元素對於京劇藝術的呈現，究竟是好是壞？一齣劇到底要具備哪些元素才能叫「京劇」的疑問與反思。⁴⁸⁰

綜言之，網路平臺上的文章由於參與者的背景殊異，身分不受限制，任何人都可以暢所欲言，因此常能激盪出多元的文化思考，這方園地臥虎藏龍，許多專業、內行的劇評有之，當然也有更多是直觀一兩句評價性的文字，無論如何，這些文字代表著年輕一代或者說是會使用電腦人口最直接的心得分享。「新編京劇」自「雅音」開始以降，孜孜矻矻致力於開拓年輕觀眾群族，而這些觀戲心得又是最直接的反饋，想要吸引更多年輕觀眾進入劇場，各劇團必須能在「學者專業性劇評」與「一般觀眾直觀性評論」的二者之間取得諧合，還好，學者與觀眾雖然評戲的切入角度有所差異，但對於一部戲的「好壞」評價，還是相似的。

⁴⁸⁰ 參見臺大PTT網站「戲劇版」精華區，「當代傳奇劇場」⇨「慾望城國」、「水滸108」；「國光劇團」⇨「金鎖記」一劇。而有關於《慾望城國》的文類改編淡化了原著劇本的「悲劇」問題，在「戲子筆記」的部落格網頁中也有深入的論述，可參照：
<http://mypaper.pchome.com.tw/news/aleswang/3/1274274054/20061014171440>。

第二節 抒情精神的轉化與回歸——以“復古為創新”的新編

「中國戲曲本質上是抒情的藝術」，這句話幾乎已是戲曲研究學者的共識。⁴⁸¹而中國戲曲抒情藝術精神的形成，與表演藝術之特質有密切關係。傳統戲曲的表演藝術，無論是唱腔、科介、賓白、服飾或化妝等方面，都是以「虛擬寫意」為原則，演員的表演不受現實拘束，可在有限時空裏，表現出無限的時空意識。以《四郎探母》一劇來說，該劇的故事情節從楊延輝坐宮院自述身世至回宋營面見太君，情節敘事相當完整，然而散場後留在觀眾腦海的不是整個故事情節，而是劇中精彩的唱段，至今「楊延輝坐宮院自思自嘆」、「我大哥替宋王長槍命染」、「一見姣兒淚滿腮」猶是讓人琅琅上口的經典唱段，而這幾個唱段都未是在劇情危難的矛盾衝突關鍵點上，劇本對於情節事件的情張點，並未特別加以著墨，反而空出筆墨，刻意加強描摹心緒的起伏波動，以抒情唱腔來凝聚情感，引動觀眾的觀戲情感。如同周正榮接受王安祈訪談時所言的：

我唱《鼎盛春秋》的〈文昭關〉時，我心裡腦海裡想著的未必是「伍子胥這一個人」……唱著唱著我的情緒就伸衍到所有「平生志氣運未通」的人身上，要唱出「有志難伸、激切憤慨」的共同體驗。……至於是不是伍子胥、陳宮、禰衡，我並不那麼在意，因為劇本本身也就不著重在描寫他們所遭遇的具體事蹟，往往只是藉大段唱讓他抒發情感而已。很多老戲其實都是這樣的，《賣馬》就是啊，譚鑫培為什麼能受到「滿城爭唱叫天兒」的歡迎，因為他一句「店主東牽過了黃驃馬」唱出了所有不得意的人的共同心聲，至於劇本在做什麼並沒那麼多講究。⁴⁸²

周正榮所說的是心緒、情緒，已經不僅僅是抒劇中人物一己的情懷而已，還進一步提昇至普遍共同的人生感悟，也就是說劇作家藉特定的劇中人來傳遞出這分具普遍性的一般人的共同心緒、感懷。

⁴⁸¹ 王安祈《傳統戲曲的現代表現》、陳世驥《中國的抒情傳統》以及聯經書局於1982年出版的《中國文化新論》文學篇的《抒情的傳統》、《意象的流變》等書中皆持同樣觀點。

⁴⁸² 王安祈、李元皓《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002），頁104、105。

而這股「抒情」美學意蘊也影響了京劇的抒情造境方式，不直接言說情感本身，而是透過敷寫情感之外的客體來間接傳遞主體者的主觀感受。也就是說京劇的抒情方法是通過對自然界（外在客體、景物）的描述，誘發讀者與主體者產生共鳴，進而達到情感的移轉與渲染。舉例而言，《文昭關》裡隱士東皋公對居家環境的描繪是「青山綠水，黃花百草風吹」、「桃紅復含宿雨，柳綠更帶照烟，花落家童未掃，鳥啼山客獨眠」一派悠閒和樂的山居景象；而剛逃出龍潭虎穴至此的伍子胥所見、所思的卻是「四面俱是高山峻嶺，不知哪條道路可通吳國？」東皋公與伍子胥二人面對相同的山川風光，萌生的感懷竟如此相異，只想兼程趕路至吳國搬請救兵的吳子胥，面對這樣的風光水色，沒有東皋公的悠閒自在心情，只想到艱難險阻，「高山峻嶺」是他當下心境的投射，也暗示未來崎嶇的人生道路。《黛玉葬花》裡黛玉面對綺麗柔媚的三月春光，生發的感受竟是「長安三月踏春陽，處處春陽總斷腸。紅瘦綠肥人寂寞，杜鵑聲裏弔餘芳。」（4：2075）以繁花盛景的嬌豔春色，托襯黛玉「斷腸」、「寂寞」、「弔餘芳」的愁緒，劇作家以如許春色反襯黛玉的清冷孤寂，也預示了黛玉悲涼的一生，雖擁有寶玉的愛情，終無法結為鸞儷，徒向杜鵑聲裏弔餘芳。

這些劇中的外在景物很明顯帶有主體者的主觀情感色彩，這種「化景語為情思」或是如王靜安先生所言的「一切景語皆情語」⁴⁸³的敘事陳述，體現的是借景抒情、以景喻懷的抒情文學傳統。正如王瓊玲所言的：「中國戲曲『化景物為情思』的虛擬表演與舞臺時空，其目的不在於『再現』現實情境，而是為了替人物的存在展現一個必要的組成條件。」⁴⁸⁴劇作家筆墨描繪下的山水景色，其意緒不在於交待或再現環境氛圍，而在於借景喻懷，「抒懷」方才是作品重心所在。

「抒情造境」的美學原則，⁴⁸⁵強調的是人物心境的發抒與情感高潮的凝鍊。情節可以很簡單，一股意境、一個特寫都可以，因為情節在傳統京戲裡，只是為演員的表演提供施力點，觀眾要看的是演員，而不是情節故事的好看與否。整體來說劇作家所關注的重點在於角色人物「心境」、「心緒」的抒懷。而所抒之情僅

⁴⁸³ 王國維《人間詞話》（臺北：三民書局，民國91年【2002】初版三刷），頁33、34。

⁴⁸⁴ 王瓊玲〈意識變遷與跨界想像——論清初劇作時空建構中存在認同之變動與轉化〉，該文發表於2008年，漢學研究中心所主辦的「空間移動之文化詮釋國際學術研討會」。

⁴⁸⁵ 王安祈《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，2004年版），頁67、116、117。

止於對人生各種境遇的觸發感懷，並不往思想、哲學層面上發展，「情緒反應未必關涉抉擇，也未必導致情節進一步的推演。」⁴⁸⁶

當代新編戲曲的創作一方面承繼傳統抒情歌舞精神，另一方面則是將抒情唱段，從原本事過境遷後的「痛定思痛」；轉移至人物面對矛盾衝突當下的自我抉擇以及內心的掙扎。也就是說新編京劇的情感高潮是伴隨著情節高潮而產生的，通過情節高潮的營造，突顯出主人翁面臨這些衝突、事件時的當下立即性反應，並藉由這些抒情敘事進一步深化人物性格與推動情節的進行。復興劇團改編自湖北漢劇而來的《美女涅槃記》啞女胡翠花被冤指招蜂引蝶、辱門敗戶，困鎖在屋內的她，內心的冤屈傷痛以直辣辣的語言盡情宣洩，「願捨這條命，也要把冤枉二字喊出聲喊出聲喊出聲——」這樣的傷痛與覺醒，鋪墊了胡翠花最終皈依佛祖証得涅槃的人生抉擇。《阿Q正傳》【磨坊】一幕，情節的發展由阿Q與吳媽之間曖昧、懸疑的語言肇端，經由言語的層層誤會堆疊出該幕的高潮衝突，自作多情、被毒打一頓的阿Q，他的情緒發抒是當下而直接的，甚至直接以粗口來表達他內心的憤恨。⁴⁸⁷又如《出埃及》上半場的情節高潮在於法老王要摩西起誓自己是埃及人，一旦摩西願意起誓說自己是埃及人便能擁有寶座、權杖、王冠並娶回與自己相戀已久的公主，摩西面臨名利愛情以及忠誠良心之間的掙扎抉擇，最終摩西下了「不願欺心換寶杖，寧願挺起胸膛當奴隸。」的決定，這段義憤滿腔的唱辭，不僅是摩西情感的發抒，同時也決定了摩西此後一生的運命。由此可見，新編京劇的高潮處往往是情節與情感雙軸線的並行或重疊交錯，以情節來帶動角色人物的內心視境，也以情節來引動人物的情感反應，是故情節高潮處必定也是搖蕩人心處。

這樣的轉變其實與新編京劇情節結構的轉變有關，傳統戲曲以「情感高潮」為主，觀眾關注的是演員所展現的表演藝術功力，並不講究情節故事的動人與否；新編京劇則以「情節」為重，觀眾的審美活動更偏向於「看戲」而非「聽曲」，劇作家的功力展現在如何說好一個故事，如何組織情節素材使之具有矛盾、懸

⁴⁸⁶ 王安祈《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁99。

⁴⁸⁷ 阿Q被誤會調戲吳媽，讓眾人一陣追打後，當下直接的內心獨白是直接以粗口「他媽的，難怪人家都說女人壞，女人還真壞……。」來宣洩情緒。

疑、衝突張力等，傳統戲曲極力營造的痛定心痛後的「心緒提空」，成了拖沓、凝滯、沒有「戲」味，應予以刪除的情節。新編京劇敘事模式的轉變，從俞大綱、王安祈等人的劇作開始，雖然一開始涉及的主要範疇是敘事語言的轉變，不過隨著當代傳奇劇場推出《慾望城國》以及大陸新編京劇的登臺演出，敘事結構也開始出現轉變，從原本的抒情本質轉向以情節高潮為重，雖然也講求抒情精神，然而已非傳統單純表達一段心緒、或一個特寫的抒情，更多是人物面對衝突當下的反應與決定，情緒的發抒是為了情節的進一步推演。刪去了純抒發心緒的唱念作舞，新編京劇的抒情精神逐漸被稀釋。

以「情節敘事」為主流的聲響到九〇年代末期、二十一世紀之交，開始出現不一樣的「雜音」，這股雜音來自於創作者與評論家的共振，王安祈、王德威、張啓豐等人面對新編京劇的「心情」不再是純然投入跟隨劇情起伏、人物命運而波動，而是用「疏離的」、「自覺的」的態度，重新回視「新編京劇」與「傳統戲曲」二者所帶來的情感餘韻，並進一步提出「以復古為創新」的審美情趣。⁴⁸⁸一反七〇年代對情節、節奏的追求，主張稀釋情節濃度，以沈緩、舒鬆的節奏與拖沓悠遠的情感餘韻凝鍊全劇的抒情氛圍。而這樣的聲響早在九〇年代初期大陸劇團以及大批名伶來臺交流演出，展示久違的梅、程、余、楊等流派風采時，即已現出端倪。

九〇年代大陸劇團名伶來臺交流演出所展現的京劇傳統程式，再度擄獲觀眾的心靈，審美的標準有從「戲」漸回到「曲」的趨勢，只是這一波審美趣味的回歸，王安祈認為主要的意義「只在於社會文化現象的呈現，若就戲曲發展史的角度來看，倒沒太大的積極作用，因為以『聲腔演唱』為主的時代到底已經過去了。」雖然如此，大陸劇團帶來的這些老戲，還是使一路朝現代化目標直往前衝的戲曲工作者暫時停下腳步，拋開一切理論或遠景，回首凝竚，輕鬆悠遊在冗長緩慢、不太合邏輯卻「人情練達皆成戲」的純中國式意趣之中。⁴⁸⁹緊接著 1996 年，在

⁴⁸⁸ 所謂的以復古為創新的審美情趣，主要指涉的意涵是：「從京劇的拖沓中練出悠長的餘韻，從鬆散中建立距離的魅力」，配合文人學者合力將京劇重新包裝，如同崑曲一般。詳細說法可參見王德威〈京劇的「粉絲」站出來——為魏海敏、曹復永而寫〉，《中國時報》【人間副刊】，2004 年 3 月 4 日。

⁴⁸⁹ 參見王安祈〈曲／戲迴旋路——文化變遷中台灣的京劇發展〉，《表演藝術》，第二十七期，1995 年 1 月。

看了王吟秋的《春閨夢》後，致力於京劇創新改革並實際參與劇本創作的學者王安祈，不得不開始思索戲曲的現代化是否太過強調緊湊的敘事結構，而忽略了慢節奏的情思迴蕩空間，於是提出了戲曲現代化思潮下的「逆向」思考。⁴⁹⁰文中坦言以往創作新戲時念茲在茲的是「敘事手法的簡練翻新與內在意涵的深度挖掘」，直到看了《春閨夢》後才又重新喚起那淡忘疏遠的「美感經驗」，而這「美感經驗」指的便是傳統戲曲的編劇技法與抒情精神。七〇年代以來臺灣的京劇改革，一反傳統戲曲的舒緩韻律，追求快速緊湊的情節結構、戲劇張力，因而並未特別重視傳統這類「一段心緒、一個特寫、一股意境」的編劇技法，身為新編京劇重要舵手之一的王安祈這段「逆向」反省無疑更具有意義及時代性。不過王安祈的這段反思，卻一直要等到十年後的《三個人兒兩盞燈》（2005年）一劇才真正落實，該劇的曲文旨在勾描人物心境，以及後宮宮女們相互依託的情感生活，上半場劇作家的筆觸集中描繪的是宮女雙月、廣芝、湘琪三人的月夜伴坐談心以及彼此對鏡畫眉、整飾儀容待朝君的忐忑心情，情節幾乎呈現凝滯狀態；直到下半場才開始有衝突、懸疑等戲劇情節推展。對此，習慣了新編京劇情節結構的學者專家還曾驚訝的認為該劇沒幾塊沈甸甸的「戲肉」，而戲竟可以成立，實為異數。⁴⁹¹殊不知，該劇展現的正是傳統戲曲抒情美學的回歸，當一般觀眾已經習於新編京劇情節高潮的營造、戲劇節奏的緊湊等編劇技法，反而對傳統戲曲這種講求悠遠餘韻的抒情美學產生陌生與疏離，《三人兩盞》用輕快的節奏配合傳統戲曲的美學氣韻與舞臺風格，不炫奇誇巧、也不刻意引入異質文化元素，淡淡悠悠、不急不徐的展示新編京劇植根於傳統後的再現可以有的另一番風華。當跨界、越界已然成為時髦的代名詞，戲曲編劇導演甚至於整個演出工作團隊無不以此為尚，彷彿傳統的程式丟棄的愈多便代表愈現代時，《三人兩盞》的傳統美學氣韻加以現代演繹，更讓人備感清新。

回歸傳統抒情美學的聲音隨著社會發展現代化到達一定的程度，愈來愈多人附和。王德威觀賞國光劇團《王熙鳳大鬧寧國府》的感想分享，文中指出全劇看起來雖然花團錦簇，但是事後回味卻總覺得好像少了什麼，箇中緣由即在於全劇

⁴⁹⁰ 王安祈〈戲曲現代化風潮中的一些逆向思考—觀賞王吟秋《春閨夢》〉，《表演藝術》第四十二期，1996年4月，頁94。

⁴⁹¹ 紀慧玲〈一齣無邊浪漫的意象京劇〉，《PAR表演藝術》，2005年5月第149期，頁89。

編排緊湊，演出顯得太「滿」，欠缺疾徐有致的節奏感。⁴⁹²《王》劇為三〇年代名伶童芷苓在改革開放後的復出代表作，語言對白緊湊爽辣，寫盡王熙鳳的潑辣，生活化的表演風格頗有話劇化的味道。大陸自「戲改」以來，出現許多優秀作品，這些作品明顯的特色即是曲折、高潮迭出的情節結構，在兩岸尚未開放之前，臺灣藝人紛紛透過「錄」老師（錄音、錄影帶）學習對岸的新編戲曲並排成演出，這些新編作品的情節敘事無疑對日後臺灣新編京劇的敘事結構有著「示範」的意義，這也可以說明為何兩岸新編京劇的發展竟如出一轍般，皆朝向以情節結構為主的模式轉變，而王德威所發出的感慨，當是有感於七〇年代以來臺灣新編京劇的整體現象，並非侷限於單一劇作。

這些美學反思，絕不會出現在七〇年代京劇改革的初期，也不會出現在八〇年代大陸劇作剛來臺展演的階段，必然是在新編京劇的實驗改革已然站穩腳步，出現統整性的戲劇本質時，以及社會的現代化發展到達一定的程度才有可能出現，因而這些不同的聲響，一方面象徵著新編京劇的創作已然立穩步伐、謹嚴有度，二方面也意味著新編京劇在抒情美感與情節敘事的取舍上，更偏向於情節高潮的凝鍊。學者憂心忡忡提出「以復古為創新」的呼籲，正是針對新編京劇捨棄傳統抒情高潮轉以情節高潮為筆力核心的現象，當新編京劇大量捨棄傳統抒情美學，以情節為主、以唱為輔時，京劇的劇種特徵也在逐漸消失，這樣的現象讓劇作家、評論者重新回身返視京劇傳統，召喚那被擱置已久的抒情精神。值得注意的是，此時期所謂的「復古」或是「抒情美學」的回歸，其意涵並不等於是返歸於不講求情節敘事、或是鬆散的劇作結構傳統，而是一種以情節為底蘊，追求情感的昇華與悠長，使觀眾在看完戲之後，能夠留下回甘的餘韻。

這樣的聲音，對比於七〇年代「雅音」所提倡的「復古創新」更能彰顯出時代的意義與京劇的發展脈絡，「雅音」的復古與創新是「傳統國劇的現代化」，其意在「創新」，復古（或是傳統）只是保護傘；王德威等人倡言的「復古創新」則恰好相反，意在「復抒情傳統」之美學，「創新」只是行銷包裝的手段，充分反映了經過近三十年的發展，京劇在臺灣的敘事結構已然以情節高潮為主流，抒

⁴⁹² 王德威〈京劇的「粉絲」站出來—為魏海敏、曹復永而寫〉，《中國時報》【人間副刊】2004年3月4日。

情傳統在迎合年輕觀眾審美品味時，被有意的忽視或捨棄，這樣的回視與反思，不能簡單說是一種懷舊，或是一種美學復辟，而是體現了多元時代下美學精神的回歸以及在抒情與情節高潮的敘事結構上，取得一個平衡點的渴望。



專書

(按作者姓氏筆劃序排列)

一·戲曲、戲劇專著

- 【明】呂天成撰、吳書蔭校註 《曲品校註》 (北京：中華書局，2006年)。
- 王安祈 《國劇之藝術與欣賞》 (臺北：行政院文化建設委員會印行，1989年)。
- 《傳統戲曲的現代表現》 (臺北：里仁出版社，1996年)。
- 《當代戲曲》 (臺北：三民書局，2002年)。
- 《臺灣京劇五十年》 (宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年)。
- 《金聲玉振——胡少安京劇藝術》 (宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年)。
- 《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》 (宜蘭：國立傳統藝術中心，2003年)。
- 《為京劇表演體系發聲》 (臺北：國家出版社，2006年)。
- 《光照雅音——郭小莊開創台灣京劇新紀元》 (臺北：相映文化，2008年)。
- 王 強 《會館戲臺與戲劇》 (臺北：文津出版社，2000年)。
- 石光生 《跨文化劇場：傳播與詮釋》 (臺北：書林出版社，2008年)。
- 台南人劇團 《劇場事8——戲曲易容術專題》 (臺南：台南人劇團，2010年)
- 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著 《中國京劇史》 (北京：中國戲劇出版社，1990年)。
- 李惠綿 《戲曲批評概念史考論》 (臺北：里仁書局，2002年)。
- 《戲曲表演之理論與鑑賞》 (臺北：國家出版社，2005年)。
- 杜長勝主編 《京劇與文化傳統——第二屆京劇學國際學術研討會論文集》 (北京：文化藝術出版社，2008年)
- 沈惠如 《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》 (臺北：國家出版社，2006年)。
- 紀蔚然 《現代戲劇敘事觀——建構與解構》 (臺北：書林出版社，2006年)。

- 胡妙勝 《充滿符號的戲劇空間》（臺北：文津出版社，2001年）。
- 孫惠柱 《戲劇的結構》（臺北：書林出版社，1995年）。
- 徐亞湘 《日治時期臺灣戲曲史論——現代化作用下的劇種與劇場》（臺北：南天書局，2006年）。
- 馬威 《戲劇語言》（臺北：淑馨出版社，1991年）。
- 耿一偉 《劇場事特刊——劇場關鍵字》（臺南：台南人劇團，2008年8月）
- 馬少波 《中國京劇發展史》（臺北：商鼎文化，1992年）。
- 尉天驄編 《鄉土文學討論集》（臺北：遠景出版社，1978年）。
- 國立復興劇藝實驗學校 《國劇表演概論》（上）（下）（臺北：國立復興劇藝實驗學校，1994年）。
- 國立臺灣大學戲劇系 《2004 兩岸戲曲編劇學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學戲劇學系，2004年）。
- 國立中正文化中心主編 《中華民國八十四年表演藝術年鑑》（臺北：國立中正文化中心，1996年）。
- 張次溪編纂 《清代燕都梨園史料》正續編（北京：中國戲劇出版社，1991年二刷）。
- 張庚 《張庚戲劇論文集》（北京：中國社會科學出版社，1983年）。
- 張庚、蓋叫天等著 《戲曲美學論文集》（臺北：丹青圖書有限公司，1986年）。
- 張庚、郭漢城主編 《中國戲曲通論》（上海：上海文藝出版社，1993年）。
- 張庚主編 《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年）。
- 張連 《中國戲曲舞臺美術史論》（北京：文化藝術出版社，2000年）。
- 陳亞先 《戲曲編劇淺談》（臺北：文津出版社，1999年）。
- 傅謹 《戲曲美學》（臺北：文史哲出版社，1995年）。
- 《中國戲劇藝術論》（山西：山西教育出版社，2000年）。
- 曾永義 《中國古典戲劇論集》（臺北：聯經出版社，1979年）。
- 《中國古典戲劇的認識與欣賞》（臺北：正中書局，1994年）。
- 《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年）。
- 黃在敏 《戲曲導演藝術論》（臺北：文津出版社，1999年）。

- 黃克保 《戲曲表演研究》（北京：中國戲劇出版社，1992年）。
- 楊雲玉 《臺灣青年族羣對傳統戲曲演出觀賞行為研究》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2005年）。
- 葉長海 《中國戲劇學史》（臺北：駱駝出版社，1993年）。
- 趙如琳 《戲劇藝術之發展及其原理》（臺北：東大圖書公司，1994年）。
- 劉慧芬 《古今戲臺藝術與戲曲表演美學》（臺北：文史哲出版社，2001年）。
- 劉慧芬 《京劇劇本編撰理論與實務》（臺北：文津出版社，2005年）。
- 劉靜沅 《京劇藝術發展史簡編》（安徽：安徽文藝出版社，1984年）。
- 鄭傳寅 《中國戲曲文化概論》（臺北：志一，1995年）。
- 《傳統文化與古典戲曲》（臺北：揚智文化事業有限公司，1995年）。
- 潘麗珠 《清代中期燕都梨園史料評藝三論研究》（臺北：里仁，1998年）。
- 鄭懷興 《戲曲編劇理論與實踐》（臺北：文津出版社，2000年）。
- 錢久元 《海派京劇的奧祕》（合肥：合肥工業大學，2006年）。
- 蕭長華 《蕭長華戲曲談叢》（北京：中國戲劇出版社，1958年）。
- 謝碧霞 《水滸戲曲二十種研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1981年）。
- 魏子雲 《法國椅子中國席》（臺北：時報出版公司，1985年）。
- 《國劇的舞臺》（臺北：學生書局，1986年）。
- 韓幼德 《戲曲表演美學探索》（臺北：丹青圖書有限公司，1987年）。
- 藍凡 《中西戲劇比較論稿》（上海：學林出版社，1992年）。
- 蘇桂枝 《國家政策下京劇歌仔戲之發展》（臺北：文史哲出版社，2003年）。
- 蘇國榮 《中國劇詩美學風格》（臺北：丹青圖書有限公司，1987年）。
- 蘇永旭 《戲劇敘事學研究》（北京：中國戲劇出版社，2004年）。

二·文學、藝術類書籍

- W.Kenny 著，胡迺臣譯 《小說的分析》（臺北：成文出版社，民國66年）。
- 〔俄〕艾森斯坦著，富瀾譯 《蒙太奇論》（北京：中國電影出版社，1999年）。

- 〔日〕中島利郎編 《1930 年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉出版社，2003 年版）
- 〔英〕佛斯特（Edward Morgan Forster）著，蘇希亞譯 《小說面面觀》（臺北：商周出版社，2009 年）
- 【明】張岱 《陶庵夢憶》（臺北：開明書局，1974 年）。
- 【明】馮夢龍 《喻世明言》（臺北：鼎文出版社，1980 年）。
- 【明】徐師曾著、羅根澤校點 《文體明辨序說》（出版地與年代均不詳）
- 【清】徐珂 《清稗類鈔》（北京：中華書局，2003 年）。
- 王國維著、馬自毅注譯 《人間詞話》（臺北：三民書局，民 91 年）。
- 何寄澎 《總是玉關情——唐代邊塞詩初探》（臺北：聯經出版社，1978 年）。
- 金明求 《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》（臺北：大安出版社，2004 年）。
- 屈萬里 《尚書今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1969 年）。
- 林克華、王婉容 《舞臺光景——林克華的設計與沉思》（臺北：遠流出版社，2003 年）
- 孟樊、林耀德主編 《世紀末偏航 80 年代》（臺北：時報文化出版公司，1990 年）。
- 胡經之、王嶽川主編 《美學文藝學方法論》（北京：北京大學出版社，1994 年）。
- 胡亞敏 《敘事學》（湖北：華中師範大學出版社，2004 年）。
- 陳平原 《中國小說敘事模式的轉變》（香港：中文大學出版社，2003 年）。
- 陳 銘 《說詩——中國古典詩詞美學三味》（臺北：未來書城，2004 年）。
- 游勝冠 《臺灣文學本土論的興起與發展》（臺北：前衛出版社，1996 年版）。
- 黃俊傑 《天道與人道》（臺北：聯經出版事業有限公司，1982 年）。
- 黃永武 《中國詩學》（鑑賞篇）（臺北：巨流圖書公司，1987 年一版八刷）。
- 黃維樑 《中國詩學縱橫論》（臺北：洪範書店，1982 年）。
- 辜公亮文教基金會 《顧唱——顧正秋曲藝精華》（臺北：和信文化，1992 年）。
- 楊義 《中國敘事學》（嘉義：南華管理學院，1998 年）。

- 漢學研究中心 《欲掩彌彰：中國歷史文化中的"私"與"情"——私情篇》（臺北：漢學研究中心，2003年）。
- 劉康 《對話的喧聲——巴赫汀文化理論評述》（臺北：麥田出版社，1995年）。
- 錢鍾書 《談藝錄》（補訂本）（北京：中華書局，1984年）。
- 冀志楓 《蒙太奇技巧淺探》（北京：中國電影出版社，1997年）。
- 盧非易 《臺灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（臺北：遠流出版社，1998年）。

三·傳記資料

- 諾門·史瓦洛（Norman Swallow）著，張新方、周晏子譯 《蒙太奇之父艾森斯坦》（臺北：北辰文化，1987年）。
- 柳天依 《郭小莊雅音繚繞——臺灣第一位致力於國劇現代化的人物》（臺北：臺視文化事業股份有限公司，1998年）。
- 季季 《奇緣此生顧正秋》（臺北：時報文化出版社，2007年）。
- 徐露 《露華凝香——徐露京劇藝術生命紀實》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2006年）。
- 梅蘭芳口述·許姬傳著 《梅蘭芳舞臺生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1991年）。
- 黃美序 《貢敏》（臺北：行政院文化建設委員會，2004年）
- 盧健英 《絕境萌芽——吳興國的當代傳奇》（臺北：天下文化，2006年）。
- 魏海敏 《水袖與胭脂——魏海敏的舞臺生涯》（臺北：商周，1996年）。
- 魏海敏著，陳慶祐文字撰述 《女伶——魏海敏的影像自述》（臺北：積木文化，2006年）。
- 顧正秋口述，劉枋執筆 《顧正秋的舞臺回顧》（臺北：時報出版社，1978年）。
- 顧正秋 《休戀逝水——顧正秋回憶錄》（臺北：時報出版社，1997年）。

四·劇本集

(一)古典劇作

〔英〕莎士比亞（William Shakespeare）著，呂健忠譯 《馬克白》（臺北：書林出版社，1999年）。

【元】王實甫 《西廂記》（董王合刊本）（臺北：里仁書局，1980年）。

【明】毛晉 《六十種曲》（臺北：開明書局，1970年）。

【明】孔尚任原著·王季思等人校注 《桃花扇》（臺北：里仁書局，1996年）。

【明】湯顯祖 《牡丹亭》（臺北：西南書局，1990年）。

王大錯 《戲考》（臺北：里仁書局，1980年）。

王學奇編 《元曲選校注》（河北：河北教育，1994年）。

林侑蒔主編 《全明傳奇》（臺北：天一書局，1983年）。

錢南揚 《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，1985年）。

(二) 現當代劇作

黃毓秀·曾珍珍合譯 《希臘悲劇——阿卡曼儂·伊底帕斯王·米蒂亞》（臺北：書林出版社，1984年）

高宜三 《楊金花》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。

楊向時 《仁者興唐》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。

王安祈 《國劇新編——王安祈劇集》（臺北：行政院文化建設委員會，1991年）。

王安祈 《曲話戲作》（新竹：新竹市立文化中心，1993年）。

王安祈 《絳唇珠袖兩寂寞》（臺北：INK印刻出版有限公司，2008年）。

李寶春改編 《巴山秀才》（京劇版）（王安祈私人提供）。

余笑予、李云彥 《法門眾生相》（《復興劇藝學刊》第10期，1994年）。

俞大綱 《俞大綱全集——劇作卷》（臺北：幼獅文化事業公司，1987年）。

俞大綱 《繡襦記》（國光2007年演出版）（王安祈私人提供）。

施如芳 《快雪時晴》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。

徐文光 《鍾離春》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。

貢敏 《貞觀圖》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。

—— 《天下第一家》（2008年演出版）（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。

- 高宜三 《天山風雲》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。
- 張啓超 《苗疆風雲》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。
- 教育部 《文藝創作——國劇劇本得獎作品專輯》（臺北：教育部印行，1988年）。
- 習志淦 《美女涅槃記》 《復興劇藝學刊》第12期，1995年。
- 習志淦、郭大宇 《徐九經》 《復興劇藝學刊》第13期，1995年。
- 習志淦、鍾傳幸 《阿Q正傳》 《復興劇藝學刊》第17期，1998年。
- 陳亞先 《唐太宗與魏徵》（王安祈私人提供）。
- 《閻羅夢》 《聯合報》1993年1月10-18日。
- 陳西汀 《王熙鳳大鬧寧國府》（未刊行，國光劇團網頁）。
- 劉慧芬 《胡雪巖》（未刊行，國光劇團劇藝資料室）。
- 曾永義 《鄭成功與台灣》 《聯合報》民國87年12月25日。
- 鍾傳幸、宋西庭 《羅生門》 《復興劇藝學刊》第24期，民國87年7月。
- 鍾傳幸、余笑予、李華清 《出埃及》 《台灣戲專學刊》創刊號，民國89年。
- 鍾傳幸 《兒童戲曲森林七矮人》（臺北：財團法人辜公亮文教基金會，2001年）。
- 魏子雲 《魏子雲戲曲集》一至四集（臺北：學生書局，1989年）。
- 魏明倫 《潘金蓮》 《復興劇藝學刊》第十一期，1995年。
- 魏明倫 《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》（臺北：爾雅出版社，1995年）。

五·社會科學及其他

- 〔英〕弗雷澤（J.G.Frazer）著，汪培基譯 《金枝》（臺北：桂冠圖書公司，1996年）。
- 〔英〕彼德·布魯克（Peter Brooker）著，王志弘、李根芳譯 《文化理論詞彙》第二版（臺北：巨流圖書公司，2003年）。
- 王 政 《越界——跨文化女權實踐》（天津：天津人民出版社，2004年）。
- 王立文主編 《全球在地文化研究》（臺北：秀威資訊出版，2008年）。
- 黃應貴主編 《空間、力與社會》（臺北：中央研究院民族學研究所，1995年）。

黃俊傑·江宜樺編 《公私領域新探——東亞與西方觀點之比較》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2005年）。

熊秉真主編 《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》（臺北：漢學研究中心編纂，2003年）。

顧燕翎主編 《女性主義理論與流派》（臺北：女書文化，2000年）。



期刊、會議論文

(按作者筆劃排序)

一·戲曲、戲劇類：

- Catherine Diamond 著，呂健忠譯 〈慾望城國：馬克白的三張臉〉 《中外文學》 第 26 卷 9 期，1998 年 2 月。
- 王一方、盧健英 〈百變旦角—魏海敏——從端莊青衣到壞女人〉 《PAR 表演藝術》 第 161 期，2006 年 5 月。
- 王安祈 〈臺灣京劇新劇目〉 《中央戲劇學院學報—戲劇》 2003 年第 3 期，總 109 期。
- 〈創作與評獎：以「國家舞臺藝術精品工程」三部入選劇作為例〉 《民俗曲藝》 164 期，2009 年 6 月。
- 〈行到水窮處——《無限江山》觀後〉 《表演藝術》 第 1 期，1992 年 12 月。
- 〈演出京劇史——從北京劇團到當代傳奇〉 《表演藝術》 第 11 期，1993 年 9 月。
- 〈「演」出戲劇史——從北京京劇團到當代傳奇〉 《表演藝術》 第 11 期，1993 年 9 月。
- 〈古道中關蹊徑——雅音小集之於台灣國劇發展〉 《表演藝術》 第 14 期，1993 年 12 月。
- 〈戲曲現代化風潮中的一些逆向思考——觀賞王吟秋《春閨夢》〉 《表演藝術》 第 42 期，1996 年 4 月。
- 〈曲／戲迴旋路——文化變遷中台灣的京劇發展〉 《表演藝術》 第 27 期，1995 年 1 月。
- 〈競賽戲和我的因緣〉 《表演藝術》 第 36 期，1995 年 10 月。
- 〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉 《表演藝術》 第 67 期，1998 年 7 月。
- 〈讓我迷戀了三十年的悠忽嗓音〉 《表演藝術》 第 98 期，2001 年 2 月。

- 〈昔人今已遠，典型在夙昔——文化變遷中，周正榮、胡少安、高蕙蘭的三種態度〉 《表演藝術》 第 108 期，2001 年 12 月。
- 〈從崑劇到廖添丁——一部戲曲性格塑造史〉 《聯合文學》 16 卷 2 期，1999 年 12 月。
- 〈水仙花缸底的黑石子——京劇《金鎖記》劇場設計〉 《聯合文學》 2006 年 5 月號。
- 〈小劇場京劇《王有道休妻》創作理念與回響〉 《福建藝術》 2004 年 5 月號。
- 〈從結構的觀念看大陸「戲曲改革」過程中的新編戲〉 《復興劇藝學刊》 第 22 期，民國 87 年。
- 〈我對「雅音」的看法〉 《國劇月刊》 第 93 期，1984 年（民 73）9 月。
- 〈歐蘭朵活了四百年，從男子變為女子〉 《PAR 表演藝術》 98 年 1 月號。
- 〈枝蔓與嚴實——以《紅樓夢》為例談傳統戲和新編戲的人物塑造〉 《表演藝術》 第 125 期，2003 年 5 月。
- 王友輝 〈戲夢，循環在今古遐想的新思維〉 《表演藝術》 第 114 期，2002 年 6 月。
- 〈華麗也蒼涼的現代京劇——評國光劇團《金鎖記》〉 《臺灣戲專學刊》 第 13 期，2006 年 7 月。
- 〈戲曲現代化的嘗試〉 《PAR 表演藝術》 第 149 期，2005 年 5 月。
- 〈休妻羞妻·休戚與共莫相欺〉 《PAR 表演藝術》 第 137 期，2004 年 5 月。
- 王定歐、王雙才 〈古今同臺的《潘金蓮》〉 《晚霞》 2007 年 1 月。
- 王 佳 〈敘述者的陷阱——談《塵埃落定》敘述者的介入〉 《重慶交通大學學報》（社會科學版） 7 卷 4 期，2007 年 8 月。
- 王德威 〈君臣之道的浪漫組曲——京劇《曹操與楊修》和《李世民與魏徵》〉 《INK 印刻文化雜誌》 2004 年 5 月卷。

- 〈美麗蒼涼的手勢——從京劇版《金鎖記》看張愛玲〉 《聯合文學》
2006年5月號。
- 〈京劇南渡，快雪時晴〉 《聯合文學》 第276期，2007年10月。
- 丘慧瑩 〈京劇《金鎖記》對傳統戲曲的繼承與創新〉 《民俗曲藝》 159期，
2008年3月。
- 江世芳記錄整理 〈從傳統到傳奇——談「當代傳奇」劇場的京劇革新之路〉 《表
演藝術》 第9期，1993年7月。
- 老憨 〈自潘金蓮的傳統改編與創新譚起〉 《復興劇藝學刊》 第13期，民
國84年。
- 朱西甯 〈天地君親「帥」〉 《復興劇藝學刊》 第21期，民國86年10月。
- 成大園 〈雅音小集能振興國劇嗎？洋式國劇？他體國劇？〉 《當代》 第
41期，1989年（民78）。
- 吳興國 〈從傳統走入莎翁世界〉 《中外文學》 第15卷11期，1987年4
月。
- 吳潛誠 〈《竹籊中》七種不可靠的敘述聲音〉 《復興劇藝學刊》 第24期，
1998年。
- 呂柏伸 〈跨文化戲劇創作的幾點想法〉 《劇場事8》 2010年2月。
- 呂健忠 〈樓蘭女何去何從〉 《表演藝術》 第11期，1993年9月。
- 李元皓、林幸慧記錄整理 〈從京劇到現代劇場——曹復永、李小平、李國修的
跨劇種創作經驗談〉 《表演藝術》 第87期，2000年3月。
- 李孝悌 〈放不大的小腳——潘金蓮的前世今生〉 《表演藝術》 第28期，
1995年2月。
- 李惠綿 〈覺醒盡處是幻滅〉 《表演藝術》 第125期，2003年5月。
- 李連璧 〈相容並蓄塑阿Q〉 《復興劇藝學刊》 第17期，1996年。
- 李翠芝 〈南轅北轍的新編宗教神話劇〉 《表演藝術》 第86期，2000年2
月。
- 〈再唱一段濃情艷史——國光新編大戲《地久天長釵鈿情》〉 《表演
藝術》 第93期，2000年9月。

- 〈革命聖潔化的光輝進程——《白毛女》的世紀變貌〉 《表演藝術》
第 97 期，2001 年 1 月。
- 汪詩珮 〈世紀末「京劇台灣化」風潮下的省思〉 《台灣文學學報》 第 1
期，2000 年 6 月。
- 〈愉快人間，快意桃源——訪曾永義談國光新編大戲《牛郎織女天狼星》〉
《表演藝術》 第 100 期，2001 年 4 月。
- 〈文人傳統與女性意識的對話：《青塚前的對話》中的兩種聲音〉 《民
俗曲藝》 159 期，2008 年 3 月。
- 沈惠如 〈探尋陳亞先劇作「心理留白」的魅力〉 《PAR 表演藝術》 第 137
期，2004 年 5 月。
- 何惠麗記錄 〈得其「門」而入？——週末傳統戲曲評劇會：《羅生門》〉 《表
演藝術》 第 67 期，1998 年 7 月。
- 林克歡 〈戲曲：程式之變——九 0 年代大陸表演藝術的走勢〉 《表演藝術》
第 24 期，1994 年 10 月。
- 林秀偉記錄整理 ▪ 〈從希臘雅典到當代傳奇〉 《表演藝術》▪ 第 37 期，1995
年 11 月。
- 記錄整理 〈在舞與劇的轉彎處〉 《表演藝術》 第 43 期，1996 年 5
月。
- 林幸慧 〈臺灣戲曲學界對京劇文本創作的影響：由《閻羅夢》的映象說起〉 《民
俗曲藝》 160 期，2008 年 6 月。
- 周郎 〈聯演看郭小莊演出〉 《國劇月刊》 第 144 期，1988 年（民 77）12
月。
- 周慧玲 〈環境劇場加跨文化表演——《奧瑞斯提亞》劇場初探〉 《表演藝術》
第 36 期，1995 年 10 月。
- 〈國際化的死角〉 《表演藝術》 第 118 期，2002 年 10 月。
- 邱婷 〈難為的編導，為難了張飛〉 《表演藝術》 第 131 期，2003 年，11
月。
- 屈原博 〈談發展國劇並論雅音小集〉 《國劇月刊》 第 145 期，1989 年（民
78）1 月。

- 亞菲、朱黎明 〈中國古典戲曲敘述論〉 《藝術百家》 總第 99 期，2007 年
第 6 期。
- 胡惠禎記錄 〈戲曲現代化的心腹對話〉 《表演藝術》 第 53 期，1997 年 4
月。
- 記錄 〈《慾望城國》十年〉 《表演藝術》 第 48 期，1996 年 11 月。
- 記錄 〈「五四前夕談阿 Q」〉 《復興劇藝學刊》 第 17 期，1996 年。
- 記錄 〈新編國劇《阿 Q 正傳》評論座談會〉 《復興劇藝學刊》 第
17 期，1996 年。
- 胡敏雄 〈羅生門〉 《復興劇藝學刊》 第 24 期，民國 87 年。
- 胡耀恆 〈《羅生門》走向光明大道〉 《復興劇藝學刊》 第 24 期，民國 87
年。
- 〈西方戲劇改編為平劇的問題——以「慾望城國」為例〉 《中外文學》
第 15 卷 11 期，1985 年 4 月。
- 施如芳 〈老變新、新變老，皮黃看向未來——關於京劇老戲的思考〉 《表演
藝術》 第 113 期，2002 年 5 月。
- 記錄整理 〈翻攪一筆輪迴的糊塗帳——從《閻羅夢》談戲、夢、人生—
京劇跨界座談〉 《表演藝術》 第 113 期，2002 年 5 月。
- 〈京劇不悶，國光發光〉 《表演藝術》 第 121 期，2003 年 1 月。
- 〈搭乘時尚列車接軌國際舞臺——從當代傳奇劇場《金烏藏嬌》看表演
團體的海外行銷思考〉 《表演藝術》 第 116 期，2002 年 8 月。
- 〈用戲說禪，如何「安放」？〉 《表演藝術》 第 120 期，2002 年
12 月。
- 〈劇之本不在，戲根著何土？從中國大陸「舞臺藝術精品工程」思考本
土戲曲創作〉 《表演藝術》 第 123 期，2003 年 3 月。
- 〈從書場到戲場—淺論戲曲和中國古典小說的關係〉 《表演藝術》 第
125 期，2003 年 5 月。
- 〈《暴風雨》首度登「台」魔法師大唱皮黃〉 《表演藝術》 第 135
期，2004 年 3 月。
- 〈巧描君臣間的「戀人」情致—國光劇團演出陳亞先劇作《李世民與魏

- 徵》》 《表演藝術》 第 135 期，2004 年 3 月。
- 〈流離者的生命密碼〉 《聯合文學》 第 276 期，2007 年 10 月。
- 紀慧玲 〈自築的神話國度——評國光劇團《媽祖》〉 《表演藝術》 第 66 期，1998 年 6 月。
- 〈聖潔化的台灣歷史——評《鄭成功與臺灣》〉 《表演藝術》 第 75 期，1999 年 3 月。
- 〈本土化的迷思與難題——國光劇團《廖添丁》〉 《表演藝術》 第 84 期，1999 年 12 月。
- 〈一齣無邊浪漫的意象京劇〉 《PAR 表演藝術》 第 149 期，2005 年 5 月。
- 〈既在當代，何必等待？〉 《PAR 表演藝術》 第 153 期，2005 年 9 月。
- 祝克懿 〈"敘事"概念的現代意義〉 《復旦學報》(社會科學版) 2007 年 4 期。
- 容世誠 〈度脫劇的原型分析——啓悟理論的應用〉 《馮平山圖書館金禧紀念論文集》 1982 年。
- 馬嶽琳 〈吳興國、張大春演繹水滸 108〉 《天下文化》 第 378 期，2007 年 8 月。
- 翁柏偉 〈改革 v s 逼死傳統？——談臺灣京劇音樂發展面臨的危機與困境〉 《中華民國民族音樂學會 2001 年青年學者學術研討會論文集》 2002 年。
- 〈博採眾聲，皮黃變奏「音樂劇」〉 《表演藝術》 第 126 期，2003 年 6 月。
- 貢 敏 〈從《孫安動本》到李寶春「動本」——兼探「新老戲」的藝術規律〉 《表演藝術》 第 104 期，2001 年 8 月。
- 陶鵬飛 〈「愛國藝人」郭小莊〉 《國劇月刊》 第 27 期，1979 年(民 68) 3 月。
- 莊宜文 〈百年傳奇的現代演繹——〈金鎖記〉小說改寫與影劇改編的跨文本性〉 《台灣文學學報》 第 9 期，2006 年 12 月。

- 莊 漢 〈我看「雅音」的「孔雀東南飛」〉 《國劇月刊》 第 105 期，1985 年（民 74）10 月。
- 張象乾 〈復興劇校高材生吳興國談當代傳奇劇場〉 《復興劇藝學刊》 第 14 期，民國 84 年。
- 張啓豐 〈濃鹽赤醬與蛤蜊之味〉 《表演藝術》 第 114 期，2002 年 6 月。
- 〈試妻，到底試了什麼？〉 《表演藝術》 第 115 期，2002 年 7 月。
- 〈嚴蘭靜與言興朋合演《秀色江山》〉 《表演藝術》 第 58 期，1997 年 10 月。
- 陳 昕 〈模糊精緻分化的「全能」——從《八月雪》的「實驗」說起〉 《表演藝術》 第 122 期，2003 年 2 月。
- 陳 芳 〈跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」為例〉 《戲劇學刊》 第十期，2009 年。
- 陳怡真 〈懸絲傀儡——《潘金蓮》翻不出男性編劇之手〉 《表演藝術》 第 28 期，1995 年 2 月。
- 陳佳彬 戲曲藝術與市場行銷的新契機——評新編京劇《巴山秀才》與《孫臏與龐涓》 《文化生活》 第 40 期：8 卷 2 期，2005 年 4 月。
- 陳素英記錄 〈傳統戲曲的現代回歸——洪惟助與羅懷臻對話〉 《表演藝術》 第 61 期，1998 年 1 月。
- 陳珮真 〈一手抓翻了神、淫、登科夢——魏明倫、王安祈談戲劇創作的創意〉 《表演藝術》 第 30 期，1995 年 4 月。
- 陳培仲 〈試說鄂派京劇〉 《戲曲藝術》—2001 年 2 月號。
- 陳 彬 〈《十五貫》觀後〉 《表演藝術》 第 38 期，1995 年 12 月。
- 陳雀倩 〈女性書寫的延異與衍異——以羅英、夏宇、顏愛玲詩作為例〉，《問學集》第九期，1999 年。
- 陳樹熙 〈真的能夠「行銷台灣」嗎？——從文化生態看《八月雪》的意義〉 《表演藝術》 第 122 期，2003 年 2 月。
- 康志勇 〈劇本能為戲曲表演提供什麼〉 《表演藝術》 第 42 期，1996 年 4 月。

- 康韻梅 〈有道休妻，無路傳情：試析《王有道休妻》中男／女／人的困境〉 《婦研縱橫》 72 期。
- 陸愛玲 〈從復興劇團的「羅生門」到京戲現代化的幾點討論〉 《復興劇藝學刊》 第 24 期，民國 87 年。
- 傅裕惠 〈好一個狂放天才的朝代！新編京劇《貞觀盛事》的企圖與嘗試〉 《表演藝術》 第 106 期，2001 年 10 月。
- 〈在「嘗試」中迷途了——劇場工作者看《八月雪》〉 《表演藝術》，第 122 期，2003 年 2 月。
- 菊 人 〈「再生緣」演出之我見——兼論國劇傳統的新生解說〉 《國劇月刊》 第 117 期，1986 年（民 75）9 月。
- 彭鏡禧 〈戲曲與莎士比亞之間的約與束〉 《劇場事 8》 2010 年 2 月。
- 游昌發 〈音樂難以表達的禪意——從藝術的定義看《八月雪》〉 《表演藝術》 第 123 期，2003 年 3 月。
- 游庭婷 〈本土味，異國風，現代化？「新編京劇」的回顧與省思〉 《表演藝術》 第 87 期，2000 年 3 月。
- 黃俊銘 〈現代不協和音，要不要「解決」？〉 《表演藝術》 第 120 期，2002 年 12 月。
- 黃雍智 〈導與演勝乎於編——京劇《十五貫》〉 《表演藝術》 第 38 期，1995 年 12 月。
- 黃麗如 〈劇種行當放兩旁做齣好戲擺中央——李小平為《廖添丁》做的導演功課〉 《表演藝術》 第 82 期，1999 年 10 月。
- 楊莉莉 〈劇本、演員與舞臺空間在當代歐陸劇場之基本互動關係〉 《中外文學》 23 卷 1 期，1994 年 6 月。
- 楊惠君 〈給《奧瑞斯提亞》一個機會〉 《表演藝術》 第 39 期，1996 年 1 月。
- 廖俊逞 〈吳興國用「醜」戲解譯貝克特密碼〉 《PAR 表演藝術》 第 153 期，2005 年 9 月。
- 〈京劇《金鎖記》虛實交織曹七巧的悲怨〉 《PAR 表演藝術》 第 161 期，2006 年 5 月。

- 蔡依雲 〈台灣京劇新風情——從《媽祖》與《羅生門》看臺灣新編京劇的實踐〉
《表演藝術》 第 64 期，1998 年 4 月。
- 整理 〈卸卻人情包袱〉 《表演藝術》 第 66 期，1998 年 6 月。
- 蔡啓國 〈我看雅音小集「王魁負桂英」〉 《國劇月刊》 第 134 期，1988
年（民 77）2 月。
- 廖咸浩 〈失焦的叛逆——藝術的叛逆應有叛逆的藝術〉 《表演藝術》 第
28 期，1995 年 2 月。
- 廖炳惠 〈走不完綺麗的、寂寂的迴郎——小說入戲，光影繽紛〉 《聯合文學》
2006 年 5 月號。
- 劉秀庭 〈探史取經構人織緯——國光劇團台灣三部曲之二《鄭成功與台灣》〉
《表演藝術》 第 73 期，1999 年 1 月。
- 〈陣痛與尷尬——評國光劇團之《大將春秋》〉 《表演藝術》 第 79
期，1999 年 7 月。
- 劉南芳 〈夏王與阿 Q 照個面——談京劇的現代化與本土化〉 《表演藝術》 第
45 期，1996 年 8 月。
- 劉慧芬 〈所謂「荒誕劇」——解讀《新編荒誕劇潘金蓮》的荒誕性〉 《表演
藝術》 第 28 期，1995 年 2 月。
- 醉雷公 〈我看郭小莊的「韓夫人」〉 《國劇月刊》 第 93 期，1984 年（民
73）10 月。
- 鄭培凱 〈「慾望城國」的慾望是什麼〉 《當代》 第 60 期，1991 年 4 月。
- 〈傳統戲曲的俗與雅——《王魁負桂英》與《瀟湘秋夜雨》觀後〉 《當
代》 第 65 期，1991 年 9 月。
- 曉 壇 〈我看郭小莊雲門國劇演出〉 《國劇月刊》 第 18 期，1978 年（民
67）6 月。
- 盧家珍 〈《李世民與魏徵》寫君臣間的愛情糾纏〉 《PAR 表演藝術》 第
137 期，2004 年 5 月。
- 錢 銘 〈記「雅音」、「梁祝」公演〉 《國劇月刊》 第 54 期，1981 年（民
70）6 月。
- 鍾傳幸 〈古事今觀《潘金蓮》〉 《表演藝術》 第 26 期，1994 年 12 月。

- 魏子雲 〈《法門寺》與「眾生相」擬說〉 《表演藝術》 第 22 期，1994 年 8 月。
- 魏崇新 〈潘金蓮形象的歷史演變〉 《徐州師範大學學報》(哲學社會科學版) 1997 年 01 期。
- 謝東寧 〈把眼睛放在鏡框外—專業的跨劇種導演李小平〉 《表演藝術》 第 105 期，2001 年 9 月。
- 謝祥永 〈一個大專學生的心聲——這樣就是「改良」嗎?〉 《國劇月刊》 第 40 期，1980 年(民 69) 4 月。
- 謝昌益 〈試論新編戲曲演出對於戲曲審美觀的影響〉 《藝術論文集刊》 第 3 期，2004 年 12 月。
- 聶光炎 〈舞臺設計的新思考、新經驗〉 《表演藝術》 第 42 期，1996 年 4 月。
- 羅仕龍 〈《出埃及》：首部曲〉 《表演藝術》 第 86 期，2000 年 2 月。
- 羅基敏 〈談新編京劇《弄臣》〉 2010 年 2 月。
- 蘇子中 〈誰的《歐蘭朵》：一道數學習題〉 《劇場事 8》 2010 年 2 月。

二·文學·社會科學類

- 王 拓 〈是現實主義文學，不是鄉土文學〉 《仙人掌雜誌第 2 號：鄉土與現實》 民國 66 年 4 月。
- 王欣·石堅 〈時間主題的空間形式：福克納敘事的空間解讀〉 《外國文學研究》 2007 年第 5 期。
- 卯靜儒、張建成 〈全球化與在地化之間——解嚴後臺灣課程改革論述的轉變與文化認同問題〉 「國立清華大學 2004 年臺灣社會學年會『走過臺灣——世代、歷史與社會』會議論文」 2004 年 12 月。
- 李寧·劉宇 〈開放的結構 多元的意義——《喧嘩與騷動》敘事中的時空藝術〉 《河北理工大學學報》(社會科學版) 8 卷 1 期，2008 年 2 月。
- 呂瓊萱 〈Gilligan 之道德發展理論及其對我國婦女教育之啓示〉 《網路社會學通訊期刊》 第 51 期，2005 年 12 月。

- 那 瑛 〈"天上人間"的同構——中國傳統文化中的空間觀念與社會秩序的建構〉 《學術交流》 2007年7月第7期。
- 唐翼明 〈論意識流及其對中國現、當代小說的影響〉 《長江學術》 2007年1月。
- 陳徵蔚 〈文本中的對話——談互動文學〉 《聯合報 e 世代文學報》 第169期，<http://www.wei1105.idv.tw/comp/journal/dialogue-1.htm>。
- 喻 琴 〈論時間觀念及其在意識流小說中的表現〉 《宜賓學院學報》 2007年第9期。
- 黃俊傑 〈東亞近世儒者對"公""私"領域分際的思考——從孟子與桃應的對話出發〉 《江海學刊》 2005年4月。
- 劉勇強 〈千年怨氣一朝伸——談《鬧陰司司馬貌斷獄》〉 《文史知識》 2006年1期，總295期。
- 〈論古代小說因果報應觀念的藝術化過程與型態〉 《文學遺產》 2006年1期。
- 劉 揚 〈故事與小說的敘事學比較研究〉 《中州大學學報》 24卷4期，2007年10月。
- 鄧福田 〈傳統文學的變異——意識流文學〉 《河池師專學報》 1995年第3期。
- 黎慕嫻 〈敘事時間感做為審美問題〉 《文學前瞻》 第五期，2004年7月。

碩博士論文

(按作者姓氏筆劃排序)

- 何元佳 《台灣京劇的劇場溯源——京劇表演程式與展演空間之研究》 中原大學建築研究所，碩士論文。指導教授：郭肇立、黃俊銘。民國 93 年。
- 吳桂李 《李寶春京劇藝術研究(1991-2006)》 中國文學大學戲劇研究所，碩士論文。指導教授：陳芳。民國 96 年。
- 沈惠如 《現代戲曲編劇學例探討》 東吳大學中國文學研究所，博士論文。指導教授：曾永義。民國 94 年。
- 柯曉姍 《當代傳奇劇場舞臺演出本之研究》 中國文化大學藝術研究所，碩士論文。指導教授：林鋒雄。民國 87 年。
- 紀家琳 《劇場現代化對台灣新編京劇表演藝術之影響》 中國文化大學藝術研究所，碩士論文。指導教授：朱芳慧。民國 92 年。
- 倪雅慧 《台灣新編京劇中現代劇場方法運用之研究——以「國立台灣戲專國劇團」為例》 成大藝術研究所，碩士論文。指導教授：石光生。民國 89 年。
- 黃千凌 《當代戲曲跨文化改編（1981-2001）》 國立臺灣大學戲劇研究所，碩士論文。指導教授：王安祈、林鶴宜。民國 90 年。
- 廖秀霞 《戲曲虛實論研究——以王安祈劇作為例》 國立臺灣師範大學國文研究所，碩士論文。指導教授：潘麗珠。民國 90 年。
- 劉浩君 《九〇年代台灣京劇新作及其社會文化意涵研究》 國立清華大學中國文學研究所，碩士論文。指導教授：王安祈。民國 90 年。
- 蔡培煌 《當代台灣地區京劇劇團經營及其美學之研究》 南華大學美學與藝術管理研究所，碩士論文。指導教授：周純一。民國 91 年。
- 鄭傑文 《慾望現代與混血表演：1986-2006 當代傳奇劇場作品初探》 國立臺灣大學戲劇學研究所，碩士論文。指導教授：王安祈。民國 96 年。
- 韓仁先 《台灣當代新編京劇劇作藝術之研究》 中國文化大學中國文學研究所，博士論文。指導教授：曾永義。民國 95 年。

節目手冊

(依演出單位筆劃序及演出時間排列)

- 兩廳院 20 週年歡慶系列 《名角京彩匯演》 2007 年。
- 國立臺灣戲曲學院 《射天》 2005 年。
- 國立臺灣戲曲學院 《青白蛇》 2007 年。
- 國光劇團 《鄭成功與臺灣》 1999 年。
- 國光劇團 《廖添丁》 1999 年。
- 國光劇團 《閻羅夢》 2002 年。
- 國光劇團 《王熙鳳大鬧寧國府》 2003 年。
- 國光劇團 《三個人兒兩盞燈》 2005 年。
- 國光劇團 《國光十年經典大戲回顧篇》 2005 年。
- 國光劇團 《金鎖記》 2006、2007、2008 年版。
- 國光劇團 《胡雪巖》 2006 年。
- 國光劇團 《青塚前的對話》 2006 年。
- 國光劇團 《快雪時晴》 2007 年。
- 雅音小集 《韓夫人》 1984 年。
- 雅音小集 《瀟湘秋夜雨》 1991 年。
- 復興劇團 《新編荒誕劇“潘金蓮”》 1994 年。
- 復興劇團 《美女涅槃記》 1995 年。
- 復興劇團 《阿Q正傳》 1996 年。
- 復興劇團 《羅生門》 1998 年。
- 復興劇團 《出埃及》 1999 年。
- 辜公亮文教基金會 《巴山秀才》 2003 年。
- 辜公亮文教基金會 《原野》 2006 年。
- 辜公亮文教基金會 《千古官場總是戲》 2008 年。
- 當代傳奇劇場 《樓蘭女》 1993 年。
- 當代傳奇劇場 《李爾在此》 2001 年。
- 當代傳奇劇場 《暴風雨》 2004-2005 年。

當代傳奇劇場 《等待果陀》 2005 年。

當代傳奇劇場 《慾望城國二十週年演出紀念》 2006 年。

當代傳奇劇場 《水滸 1 0 8》 2007 年。



影音資料

- 國光劇團 《新陸文龍》 （國光劇團劇藝資料室）
- 國光劇團 《媽祖》 1998 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《鄭成功與臺灣》 1999 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《廖添丁》 1999 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《地久天長釵鈿情》 2000 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《牛郎織女天狼星》 2001 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《閻羅夢》 2002 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《王熙鳳大鬧寧國府》 2003 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《李世民與魏徵》 2004 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《王有道休妻》 2004 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《三個人兒兩盞燈》 2005 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《金鎖記》 2006 年版。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《胡雪巖》 2006 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《青塚前的對話》 2006 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《快雪時晴》 2007 年。（國光劇團出版發行）
- 國光劇團 《狐仙故事》 2009 年。（公視錄影轉播）
- 國光劇團 《歐蘭朵》 2010 年。（公視錄影轉播）
- 雅音小集 《王魁負桂英》（王安祈私人提供）
- 雅音小集 《孔雀膽》 1988 年（蔡欣欣私人提供）
- 雅音小集 《紅綾恨》（王安祈私人提供）
- 雅音小集 《問天》（蔡欣欣私人提供）
- 雅音小集 《瀟湘秋夜雨》（蔡欣欣私人提供）
- 雅音小集 《歸越情》（蔡欣欣私人提供）
- 雅音小集 《再生緣》 2008 年版。（雅音小集出版發行）
- 復興劇團 《徐九經升官記》 1992 年。（蔡欣欣私人提供）
- 復興劇團 《法門眾生相》 1994 年。（蔡欣欣私人提供）
- 復興劇團 《新編荒誕劇“潘金蓮”》 1994 年。（蔡欣欣私人提供）

復興劇團 《美女涅槃記》 1995 年。（蔡欣欣私人提供）

復興劇團 《阿Q正傳》 1996 年。（蔡欣欣私人提供）

復興劇團 《羅生門》 1998 年。（蔡欣欣私人提供）

復興劇團 《出埃及》 1999 年。（蔡欣欣私人提供）

當代傳奇劇場 《樓蘭女》 1993 年。（王安祈私人提供）

當代傳奇劇場 《奧瑞斯提亞》 1995 年。（王安祈私人提供）

當代傳奇劇場 《慾望城國二十週年演出紀念》 2006 年。（當代傳奇出版發行）



報 紙

(按作者筆劃排序)

- 小 沛 〈又見雅音「進一步」〉 《聯合晚報》·「藝文」·1988.04.27。
- 王安祈 〈傳統藝術 vs 性別弔詭 京劇的美麗與哀愁〉 《中國時報》·「時報科學與人文」·2005.07.24。
- 王惠萍 〈浮顯在“台”面的思維——傳遞“演”的感覺，增強“看”的效果，台中台“搭”易行難費周章〉 《民生報》·「影劇新聞」10 版·1990.12.13。
- 王德威 〈京劇的「粉絲」站出來——為魏海敏、曹復永而寫〉 《中國時報》·「人間副刊」·2004.03.04。
- 〈魏海敏與四大名旦〉 《中國時報》·「人間副刊」·2008.06.23。
- 〈唐文華印象——兼談新戲《胡雪巖》〉 《聯合報》·「聯合副刊」·2006.10.27。
- 王墨林 〈戲劇本質是形式？還是本文？京劇能等到果陀嗎？〉 《民生報》·「文化風信」·2005.10.12。
- 吳興國 〈文化反思〉 《聯合報》·8 版「文化廣場」·1990.10.15。
- 李 昂 〈平劇與龐克〉 《聯合報》·E8 版·1986.01.25。
- 周美惠採訪 〈雅音一晃十五歲，回首當年〉 《聯合報》·「文化廣場」35 版·1994.09.07。
- 〈戲曲本土化定義，學者論戰〉 《聯合報》·14 版 2000.06.24。
- 周慧玲 〈當代傳奇劇場《李爾在此》——為何蒼茫？為何孤獨？〉 《民生報》·「文化風信」·2001.07.11。
- 〈新時代的舊氣息，舊形式的新表演——國光劇團《金鎖記》〉 《民生報》·「文化風信」·2006.06.07。
- 范曉寧 〈王仁傑和他的《三畏齋劇稿》〉 《人民日報》·4 版·2001.10.6。
- 侯延卿記錄整理 〈酒後·不打虎——張大春、吳興國的水滸經〉 《聯合報》·「聯合副刊」E7 版·2007.09.30。
- 徐 萍 〈孔雀膽優於通濟橋〉 《民生報》·「影劇新聞」·1988.05.14。

- 徐亞湘 〈好看的戲！好看？——披著戲曲外衣的當代莎劇《暴風雨》〉 《民生報》·「文化風信」·2005.01.05。
- 〈高附加價值的藝術精品——國光劇團《三個人兒兩盞燈》〉 《民生報》·「文化風信」·2005.03.30。
- 〈台灣新編歷史戲新里程——國光劇團京劇《胡雪巖》〉 《民生報》·「文化風信」·2006.11.22。
- 郭小莊 〈我的戲劇心路〉 《聯合報》·「聯合副刊」08版·1985.07.31。
- 陳淑英 〈競賽戲三軍比面子——京劇新編的開始〉 《中國時報》·「文化新聞」·2008.07.01。
- 張必瑜 〈紅綾恨·暴露劇場多少恨〉 《聯合報》·「文化·藝術」28版·1989.7.20。
- 曾清嫣 〈扮相太美走雨會走調——郭小莊忍痛割捨新戲服〉 《聯合報》·「文化廣場」20版·1991.07.08。
- 粘嫦鈺 〈國劇呈現多重展出風貌〉 《聯合晚報》·「影視藝文」·1988.03.01。
- 景小佩 〈孔雀膽成功譜出戲劇季序曲 熱鬧中淒烈難抑 雅音更見圓融〉 《聯合晚報》·「影視藝文」·1988.07.08。
- 黃寤蘭 〈詭秘迷人"閻羅夢"〉 《中國時報》·「文化藝術」·2002.05.06。
- 〈金烏藏嬌——藏不住京劇新契機〉 《中國時報》·「文化藝術」·2002.08.19。
- 劉南芳 〈解放戲曲的內在程式〉 《聯合報》·1998.05.18。
- 鄭培凱 〈王有道休妻【觀瀾香江】〉 《聯合報》·E3版·2008.03.10。
- 賴廷恆 〈國光新戲，大陸名編劇家陳亞先操刀，閻羅夢，要把歷史大挪移〉 《中國時報》·「文化藝術」·2002.03.24。
- 燕京散人 〈章遏雲秋聲初試—演出「硃痕記」不愧程派傳人〉 《聯合報》·「新藝」·1958.11.18。

網站資料

1 · 管仁健《你不知道的台灣》部落格

<http://mypaper.pchome.com.tw/kuan0416/post/1281895879>

2 · 人文左岸部落格

<http://blog.roodo.com/nocturnes/archives/7484767.html>

3 · 「戲子雜記」

<http://mypaper.pchome.com.tw/news/aleswang/3/1274274054/200610141714>

40

