

戲裡乾坤大——京劇世界

王安祈

引子

一、萬里乾坤一戲場：舞臺的奧秘

- (一) 方寸千里、咫尺江山
- (二) 頃刻千秋、須臾百年

二、妙手鋪張千古事：編劇的藝術

- (一) 串珠結構、片段摘錦
- (二) 追溯回憶、疏離游移
- (三) 虛實掩映、悲喜交錯

三、移步換形不閃神：戲曲現代化的追求

尾聲

—引子—

說到京劇的形成，「徽班進京」應該是一重要關鍵，不過在此之前的劇壇重要發展脈絡，還需要先略做陳述。

包括「關馬鄭白」四大家在內的「元雜劇」諸多劇作家，為中國戲曲史寫下了輝煌的一頁，明代的「傳奇」作家及演員們，更使戲曲走上精純雅麗之途。清柔婉折的「水磨崑腔」，譜出了多少才子佳人的風流韻事，檀板謳歌早已是明人（尤其是士大夫）生活的一部份了。

由萬曆而天啟，自明末至清初，雖然歷經了政治的劇變，崑曲依然擁有眾多的愛好者。

但是，這種盛況卻在乾隆年間起了變化，風行二百餘年的典雅崑曲，至乾隆時受到新興「花部亂彈」的嚴重打擊。首先是「京腔」在北京流行了起來，屬於高腔系統的京腔，唱腔旋律和崑曲的流麗悠遠已是大異其趣，而後乾隆四十四年「秦腔」名旦魏長生的入京，更明確的揭開了「花雅」之間「對峙」的局面。

「花部」是針對崑曲的「雅」而稱，「亂彈」則是當時集中在北京的地方聲腔的總名。「花部亂彈」實是各種地方聲腔的總稱。

繼京腔、秦腔之後，在北京廣受歡迎的亂彈班子是「徽班」。「徽班」的進京是在乾隆五十五年高宗的八旬萬壽時，由高朗亭帶領的「三慶徽班」，把流行於安徽

安慶的「二黃調」帶入了北京。不過徽班不僅唱一調，除了二黃之外，原先已在北京流行的京腔、秦腔乃至於崑曲，他們也都兼容並蓄。這種諸腔合流、眾長兼備的特質，使徽班在京大受歡迎。而道光年間「漢戲」（又名「楚調」）演員的入京，更引進了「西皮調」。漢戲演員多半搭徽班演唱，徽、漢長期同台合作，在著名演員的嘗試努力之下，二黃與西皮相互吸收、融會，終能結合鑄鑄形成新劇種「皮黃戲」，時間約在道光與咸豐兩朝，至同治、光緒則已是皮黃的成熟興盛期了。民國初年梅蘭芳程硯秋、荀慧生、尚小雲「四大名旦」的良性競爭，又把皮黃的發展推上了顛峰。

汲取諸腔、匯聚眾長的「皮黃戲」，因為成立於北京故稱「京戲」；民國改北京為北平，又稱「京劇」；齊如山先生以為是現代中國戲劇的代表，故又稱「國劇」。

然而，這代表中國戲曲藝術精華的京劇，在當前年輕一代的心目中，卻被視之為古董了。沒有人敢鄙視他，但也少有人願意親近他，在現代的社會裡，京劇似乎已成為過去的文化了。但是，如果我們能抽出點時間去多看幾場戲，那麼，必將發現京劇所演出的故事、所流露的情感，其實是和我們血脈相通的，而他的表演層面更是一個五色繽紛的世界。因此，本文對於京劇的形成與發展，僅在此做簡要的敘述，**接下來將分幾次**針對「咫尺江山、須臾百年」的舞臺做簡要介紹，並希望各位在一窺劇場奧秘之後能直探編劇藝術，對京劇「遊龍串珠、片段摘錦」的結構有初步的認識，並進而能品味「虛實掩映、游移疏離」的藝術特質。

一、萬里乾坤一戲場：舞臺的奧秘

「頃刻間千秋事業
方寸地萬里江山」

「三五步走南闖北
六七人旋乾轉坤」

這是和戲曲有關的兩幅楹聯，對仗的文字，精闢的點出了京劇舞臺的奧妙。虛擬寫意的表演藝術，使京劇舞臺具備了「尺寸千里、須臾百年」的可能性，不受現實拘束，在劇場有限的時空裡，表現出的是無限的時空意識。以下讓我們分從「方寸千里、咫尺江山」和「頃刻千秋、須臾百年」兩個層面對傳統戲曲舞台如何突破時空限制做一介紹。

（一）方寸千里、咫尺江山

「方寸千里、咫尺江山」指的是戲曲舞臺可以突破「空間」限制。

舞臺的空間本是固定、有限的，但在虛擬寫意的劇場裡，則可通過演員的表演藝術（唱唸做打）而突破舞臺既有空間。舞臺所指示的地點，全由演員的唱或念或做來確定。舞台上不設布景，但「景從身上來」，景就在演員身上。如果要從張家走到李家，不必換布景，只要一邊走圓場，一邊唸著「行行去去、去去行行，拐彎抹角拐彎一嘆，到了」即可，所以舞臺的空間是具有流動性的，可以隨時變換、無限

延伸。

例如《林冲夜奔》這齣戲，從頭至尾只有林冲一個人，在台上邊唱曲牌、邊做身段、跑圓場，足足表演了三、四十分鐘。雖然林冲始終都沒有離開過這數尺見方的舞臺，但劇終時觀眾卻都明白他已從滄州奔到梁山。觀眾為什麼會有這種認識呢？因為他的唱念做打、服飾妝扮全都不是寫實的，所以才會不受現實空間的侷限。《梁祝》中的〈十八相送〉也是明顯的例子，梁山伯和祝英台二人在台上邊走邊唱，不覺已是十八里相送到長亭，台上無須擺設觀音堂，無須搭造獨木橋，而觀眾自然明白舞臺指示的環境在改變、在流動。這就是戲曲舞臺「方寸千里、咫尺江山」突破空間限制的特性。

（二）頃刻千秋、須臾百年

「頃刻千秋、須臾百年」指的是戲曲舞臺可以突破「時間」限制。

然而，突破「時間」限制較突破「空間」限制的內涵更為複雜，具體而言，可以分為以下兩義：第一義指的是「只上下場之間即可相隔數年，短短半日之內可搬演人生百年」，此義可說簡而易明。而第二義則需根據以下數例細說：

我們常在京劇中看到，凡兩方打仗，敗的一方下場後，得勝者並不立刻追下去而留在後台大耍槍花或刀花，稱為「耍下場花」。這段下場花的時間，在真實生活中的時間是不存在的（按寫實的觀點，得勝者應立即追下），而在象徵舞臺上，卻可借著武技的表演，來誇耀得勝者內心的興奮與耀武揚威的得意心態。「耍下場花」正是內在抽象情緒的立體化、具像化，也是象徵劇場突破時間限制的明顯例子。

此外，我們還可以《武昭關》這齣戲為例說明。戲中女主角馬昭儀懷抱太子在伍子胥的保護下倉皇逃命，暫避於荒山古廟，不料竟遭楚國兵將層層包圍。情勢危急之時，馬昭儀毅然決定投井自盡，犧牲自我以保全太子。在這危在燃眉之際，若從寫實的觀點考慮，就該讓她在驚遽倉皇中立刻跳井。然而京劇的劇本，卻安排她在此時以一句「將軍且退廊下等」將伍子胥遣到後台，然後獨自一人在台上起「叫頭」：「夫君哪！夫君」接念「母子雙雙難逃命、三載春夢今日休！」再唱大段二黃唱腔，以悲愴淒涼的旋律，充分傳達了馬昭儀對個人遭遇、一生命運的悲嘆，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」重新請上了伍子胥，然後託孤自盡。這段唱足足有數十分鐘，是整齣《武昭關》的精華，表達的是女主角自盡前的思緒起伏。這種「猶豫、矛盾、掙扎、抉擇」的思慮過程在現實中當然是存在的，然而它必須是瞬間的、是當下即必須做出決定的。可是，虛擬寫意的舞臺上，卻把這霎那間的念頭「停頓、持續、醞釀、暈染、擴大、誇張」了，借著象徵性的音樂、舞蹈、身段，把內在的抽象情緒立體化的呈現在觀眾面前，「突破時間限制」之例，於此可見。

值得注意的是：這種表現方法，不僅是將情緒「擴大」，更是將情緒「誇張」了，《武家坡》就是個明顯的例子。

《武家坡》是全部王寶釧薛平貴故事中的一段，離家十八年的薛平貴，回到寒窯前，乍見王寶釧時，非但不立即相認，反而隱瞞身份、假造婚書，對其妻大加試探直到確定寶釧之堅貞後，方才開懷大笑夫妻相認。這齣戲的高潮，正在「試探」過程中的西皮對口唱段。這段情節，表面看來雖似不盡合理，然而，若再深一層的探究，將可發覺：編劇所要強調的，乃是薛平貴的「懷疑情緒」。夫妻分別十八年，時空遠隔、音訊渺然之後的重逢，在驚喜之外，當然還有些許疑慮，而編劇即充分利用音樂演唱將這幽微的情緒予以誇張強調，因此，《武家坡》的「情節」雖似荒謬，而「情緒」卻是真實的；甚至可以說，這段試探調戲的「情節」根本就是為了「情緒」而造

設出來的。

由這些例子，我們不僅證明戲曲劇場可以突破時間的限制，更可看出：編劇的重心不在「敘述故事」，而在「抒發情緒」；觀眾的興趣也不在看劇情發展，而在看「演員如何通過表演藝術來抒發劇中人的情緒」。換言之，京劇之藝術價值，原在於抒情精神，而抒情精神之體現，則以「尺寸千里、須臾百年」的舞臺奧秘為其基礎。

(以下可分為另一篇)

二、妙手鋪張千古事：編劇的藝術

「尺寸千里、須臾百年」是京劇舞臺的奧秘，而這樣的劇場特質同時也深刻的影響了劇本的編寫，「劇場」和「劇本」之關係原是密不可分的，接下來我們將就京劇的編劇藝術做幾個重點的提示，希望能為各位之品評賞鑒提供一個比較準確之角度。

(一) 串珠結構、片段摘錦

關於中國古典戲曲的結構，一般常可用「點線組合、遊龍串珠」以為形容，京劇也不例外。「點」指的是情緒之渲染，以分場為基礎；「線」則指事件之鋪陳，以全劇為單位。

我們仍以上文突破空間限制部份所舉的《武昭關》一劇為例，女主角自盡前的一刻猶豫，在全部故事進行的直線中，只不過是一個點，但通過虛擬象徵的表演，卻能突破時間限制，而把這一點情緒停頓、暈染、擴大、誇張而成為一個重要的抒情場次，許多傳唱甚盛的名劇，都以這些「點」為高潮為精華。試看膾炙人口，至今猶流傳歌場的〈遊園〉，（此劇雖為崑曲，但京劇劇團經常演出），舞臺之上，但見杜麗娘、春香二人穿梭流連於斷井頽垣、姍紫嫣紅之間，沒有人物的衝突，沒有戲劇的事件，但它卻深受千百年來觀眾的喜愛，因為它有悠揚婉轉的「皂羅袍」、「好姐姐」等曲牌，有與砌末（摺扇、團扇）、服飾（水袖）融合無間的美妙舞姿，更因為在細膩的表演之中，蕩漾著杜麗娘的一縷幽情與春香的天真喜悅。京劇中類似的場面相當多，很明顯的，編劇的興趣偏於「情感的發揮」，而非「事件的鋪陳」。而此類場面，卻往往是重點之所在，戲劇的整體結構，也正是以情節之推展（「線」）與抒情之高潮（「點」）相互配合組織而成。這樣的安排，就戲劇事件進展的順暢性而言，無疑是有所妨礙的，但是，當我們討論戲劇結構時，原不應僅從情節安排著眼，還必須在「情節」之外兼顧「表演」。京劇的高潮，必有悠揚動聽的曲調，或是優美繁複的身段（當然，載歌載舞的表演，其最終目的是在揭示人物內在情感、刻劃人物心理變化），而其中的「故事性」往往相當薄弱，非但不必一定是衝突矛盾的關鍵所在，甚至毫無劇情可言者也可能成為高潮。面對這類場面，我們絕不能因其對情節之開展毫無推進之功而指為有損結構，串珠點線之組合方式，原即是京劇之結構規律。

既然古典戲劇的結構是以「點線」之組合為基礎，既然編劇與觀眾的興趣都不在情節之交代，那麼觀眾欣賞時，便常只著眼於抒情場面的精華片段，因此中國古典戲劇往往不必演全本而只需精選數齣，也就是演「折子戲」。折子戲在元雜劇時代尚未出現，至明代中末葉逐漸形成，清初時則已蔚成風氣，直到今日的京劇，仍

常只演單折。例如《玉堂春》不必全本，可單演〈起解〉或〈會審〉；《白蛇傳》也不必由〈遊湖借傘〉起，僅演〈金山寺〉或〈斷橋〉即足以吸引觀眾。雖然這些片段無法完全交代完整的劇情，但其中有豐富的表演，足以抒發濃烈的情緒，所以頗能打動觀眾。

折子戲單獨上演時，往往與原著不盡相同。例如《白蛇傳》的〈盜仙草〉一折在和〈遊湖借傘〉、〈金山寺〉、〈斷橋〉等一同連續全本演出時，只是一簡單的短場，由白蛇和看守靈芝的仙童對打一段劍套子即可結束，而當〈盜仙草〉單獨上演時，便成為武旦的重頭戲，演出驚險的「打出手」，藉著盜草之艱難來刻劃白蛇對許仙愛情之堅定。由此可見，折子戲對於表演藝術的發揮，無疑是更加注重的。因此，折子戲形成的基礎，在於「點線串珠」結構。而折子戲形成的基礎，就演員而言，代表表演藝術的日益精湛；就觀眾而言，則顯示欣賞水準的提昇，已可完全拋開劇情的牽絆，純粹由表演藝術的觀點來欣賞演員如何利用唱念做打來傳情達意。

（二）追溯回憶、疏離游移

在對「串珠結構、片段摘錦」的特質有所認識後，我們還是以《白蛇傳》為例做更進一步的分析。在白蛇已被鎮壓至雷峰塔下，在白蛇與許仙以然生生分離之後，也就是說，在白蛇與許仙的故事都演完之後，戲卻還餘下一場重頭高潮：〈祭塔〉白蛇的兒子高中了狀元，來到雷峰塔前祭拜母親，被壓在雷峰塔下十六年的白蛇，乍見初中狀元的兒子，悲喜交集的以數十句「反二黃」唱腔，追述她與許仙相識、結親、產子乃至於分離的詳細經過，最後則在對狀元兒子的殷切祝福聲中結束全劇。〈祭塔〉沒有什麼「劇情發展、實質內容」，近一小時的演出完全是「藉唱腔追溯回憶」，然而，我們卻必須承認它是一個高潮，是一個重點場次，只是我們必須分辨清楚，這是「情感高潮」，不是「情節高潮」。同時我們也必須認識：這項藝術手法，在京劇劇本中是極為常見的，京劇的高潮，往往不在衝突、矛盾的當時，事過境遷後痛定思痛的回憶，才是更常被渲染強調的場次。

其實，京劇的這種編劇技巧，原是其來有自的，在元明清三代的戲曲中，也可找到許多例證，例如《千鍾祿》傳奇，寫靖難之變建文逃亡的經過，劇中危機的頂點應是建文決定逃亡出宮的霎那，然而此一歷史上驚天動地的時刻，舞臺上卻只以數支簡略的曲子匆匆表過，戲劇的高潮安排在建文出亡中途，目睹死難忠臣首級一一被解送京城的一場：〈慘睹〉。此時此刻，在最驚險的危難已過去之後，建文方以「收拾起大地山河一擔裝」蒼涼悲壯的「八陽套曲」，將戲劇的發展推向了高潮又如元雜劇《漢宮秋》和《梧桐雨》的第四折，明傳奇《浣紗記》的〈泛湖〉，清傳奇《長生殿》的下半多齣，以及《桃花扇》的〈餘韻〉等，都是以回憶為主題，都是在「危難、驚懼、倉皇、紛亂」都已成過去之後，由當事人、或歷經一切的旁觀見證者，重新述說往事，以大段唱腔，緩緩道出事件發展的經過，並融入個人對往事的感慨或評論。此時，情節和動作都已隱退，所有的，只是劇中人無盡的、深沈的憂思悲情這類場面的經常出現，顯示的正是中國戲劇的抒情精神。

回憶追溯場面的經常出現，原是為了配合獨特的結構方式以及適應表演藝術之所長而作的安排，然而如此一來，反倒促成了中國戲劇的「疏離效果」。當劇中人以大段唱腔回憶往事時，觀眾正可跟隨著音樂曲文而把剛才熱熱鬧鬧上演的一切，重新細細品味一番，使方才已「入乎其內」的情緒，得以「游離」出來，以「超乎其外」的眼光，冷靜地對歷史悲劇加以觀照。可見這些回憶場面對全劇而言，往往有「提空」作用，編劇者似是有意的宕開一筆，予觀眾感情迴盪的空隙，使得戲劇場面「冷熱相濟」，也使觀眾欣賞的距離「不即不離」。同時，這類場面的出現，對於劇本文學價值，也有提昇之功。西方的文藝理論家梅特林克曾提出所謂的「靜態悲

劇」之觀念，指出「生命裡面一切悲劇成分之開始，要在所謂一切驚險、悲哀和危難都消失過後，只要純粹完全的由赤裸裸的個人孤獨的面對著無窮的大宇宙，才是悲劇的最高興趣」，中國戲劇這些回憶的抒情場面，則大多能與此原則相符合。〈慘睹〉裡建文的悲歌，不僅是一時片刻的感嘆，而是把他對整個歷史事件、個人命運的悲慨置於此而作集中的處理，這種反省之後的沈哀，不是危難當頭所能道出的《浣紗記》裡〈泛湖〉的曲文：「看滿日興亡真悽慘，笑吳是何人越是誰」、「人生聚散皆如此，莫論興和廢，富貴似浮雲，世事如兒戲」，抒發的豈止個人私情、片刻感興？《桃花扇》〈餘韻〉的名句「眼看他起朱樓、眼看他宴賓客、眼看他樓塌了！」更由千古興亡之慨出發而能直探生命之本質。這些感慨，都必須經過痛定思痛的反省歷程，所謂「強烈的情感並無藝術的意味」，經過沈潛、反省後的情思才耐人尋味。中國戲曲雖然一般而言較缺少強烈衝突所形成的磅礴氣勢，但卻包含了對情感對生命、對歷史深沈冷靜的觀照，值得我們細細品味。

（三）虛實掩映、悲喜交錯

對於追憶回溯的技法，我們將可做更深入的解析，利用的是〈三堂會審〉這個例子。雖然蘇三的故事可以演全本，但〈會審〉一段即可自成單元，它的結構足以供人做單獨的檢視。我們可以輕易指出「追溯往事」是這齣戲的主要技巧，然而，我們也必須承認，「追溯往事」不過是〈會審〉最表面的一項技巧而已，難得的是：在追溯的同時，不僅交代了過往情節，而且更層層剝露揭示出了人物性格。人物性格的塑造，是在大段回述往事的唱腔曲文之中完成的。蘇三雖是在「受審」的狀況下「被迫」敘說她和王金龍的戀愛經過，然而，伴隨著幾分驚怕與幾許無奈，在絲竹輕托、弦管映襯之下，她的思緒其實也已回到了當時，心情隨著愛情的甘美與苦痛而波動起伏，時而沈醉、時而哀怨。這段唱，與其純粹當作是蘇三的招供，不如視作她個人對愛情過程的重新品味與體驗。觀眾眼中的蘇三，其實是回憶與現實的雙重疊影。整齣戲的結構是「一顯一隱、一虛一實」雙層並行的，「敘事性」與「戲劇性」的背後，抒情仍為本質。可貴的是：歷經了重重磨難的蘇三，最後在公堂之上仍能以高昂肯定的語氣唱出：「眼前若有公子在，縱死黃泉也甘心」，性格之執著堅定多令人感動！而編劇安排蘇三藉受審以剖白心境，使劇情的推展交錯在一顯一隱、一虛一實兩層結構之內，技法之高妙又是何等的令人讚嘆！

而點染最妙的還屬與王金龍並坐公堂的藍袍和紅袍二位官員，這兩人原本只是單純的前來陪審，而在問案過程中逐步發現了按院大人和女犯之間的關係後，態度遂由公事公辦轉成興味盎然，尤其藍袍劉秉義，更藉機以尖銳辛辣的語氣對年輕上司的風流行徑極盡調侃甚至嘲諷之能事，而官場老手世故圓通的紅袍潘必正，則不動聲色的處處為長官緩頰。這兩人的穿插，不僅使全劇活潑靈動，戲劇性高度增強，也使人物個性因交錯互動而得以激化展現。然而，編劇在精心巧構的同時，卻也沒有完全限定全劇的風格，演員揮灑的空間仍然很大，由梅派這齣戲的資料聽來，藍袍紅袍的表現尚稱含蓄；到了張君秋的演唱，人物關係就愈趨複雜激烈而對台灣的戲迷而言，每當劇團聯演時，藍袍紅袍一定非哈元章、楊傳英莫屬，因為哈的辛辣與楊的圓融早就演出了典型。由此可見，在編劇和演員的共同創造下，蘇三愛情故事的主軸背後，「宦海眾生」的圖相已愈來愈清晰，整齣戲的意涵，當然也因此而由單一的愛情擴大為當時社會的縮影。主題的豐盈，靠的不是情節的堆砌人性刻化的深入與人際關係的激化才是主要原因。

同樣的，我們也可以對《法門寺》這齣戲之編撰做一番檢視。這齣戲的主情節當然是一樁複雜的命案，然而，全劇的推衍並未處處扣緊圍繞命案，如何偵察如何

破案均看似輕易，表現重心反在劉瑾、賈桂、趙廉、宋巧嬌這幾位大小太監與官吏與民女的交織關係和情緒反應上。結構看來鬆散，其實內蘊無限；某些看似「溢」出來的情節，或許反倒是精神所在；命案是主軸，但也只是引子，由命案帶出來的官場現形記以及官民關係社會百態才是真正主題之所欲投射。主題與情節之間的弔詭關係，是以虛實掩映的編劇技法為主要基礎的。

而同為《玉堂春》的段落，就在〈會審〉前面一場的〈蘇三起解〉，則可以讓我們深入體會「悲喜交錯」的編劇藝術。〈蘇三起解〉只有兩個人物：女主角蘇三和押解她赴太原受審的老解差崇公道。戲也沒什麼劇情，起解途中一路無事，但是劇本卻通過蘇三和解差一路上的絮絮叨叨，傳達出了無依無靠的女主角在面對命運判決前的茫然惶恐。蘇三以大段唱腔追溯自己的戀情與冤屈，老解差則反覆勸說再三寬慰。解差所傳遞的「溫馨情味」正是蘇三「茫然無助」心境的反面襯映。受盡委屈身陷絕境的蘇三，在陌生老者解差崇公道為她取下刑枷的一剎那，竟感激涕零的叩頭拜認乾爹，就像漂浮於大海中的絕望之人，哪怕抓住的僅是一片斷葉浮萍都似覺得掌握住了重生的機會。蘇三對老解差的叩頭一禮，其實正有這般悲涼的況味。編劇的成功在於明確的掌握住了所要抒發的情緒，而妙的是這股茫無依恃的悲涼之情，竟藉由解差這一善良又風趣的老者以喜感的方式呈現，悲喜交錯的藝術特質，於此顯然可見。

我們再來看《鍾馗嫁妹》，這齣戲的「虛實掩映、悲喜交錯」是由「劇本文學」和「劇場表演」共同完成的。全劇在「對比」的氣氛下進行著，先是杜平等眾舉子榮登高第，金章紫綬、白面烏紗，正是人間一片喜慶吉樂之相，正是人間功名富貴的具體表徵——而這也是鍾馗該得而未得的。接著由造型各異的眾鬼族，幻化出陰森淒寒的幽冥世界，鍾馗出場，吐露了怨怒之氣與報恩心願。下面穿插杜平衣錦榮歸的過場，緊接著就是鍾馗的月夜魂歸。同樣是「還鄉」，但一個是春風得意、鐘鼓齊鳴，一個則是陰風慘月、門庭冷落，場次的強烈對比，不僅使「紅塵、黃泉」交互呈現更是「悲涼、溫馨」的交織融合，全劇特有的「悽惻」風格，即由此推展形成。

場次的遞換，運用的是對比的手法，鍾馗這位中心人物，本身也是對比、甚且是矛盾的組合。他的外貌如此醜陋，而內心卻是善良的；花臉的扮相、聲口，卻吸收了若干旦腳的身段動作，於粗獷豪放中表達出嫵媚的情態；他在劇中所有的行動都是喜氣洋洋的，而怨怒傷感卻無一刻或止。鍾馗是「美與醜」的交織，戲是「悲與喜」的融合，相反的特質，凝聚於一身；對比的二者，是矛盾也是和諧。而這種矛盾中的和諧，不僅表現於場次結構、人物造型之中，更可「內化」為全劇的情感基礎、擴大為全劇的風格特色：舞臺上鬼燈光螢、鬼旗掩映，然而蘊含的卻是無限人情；眾鬼族面目猙獰、造型醜怪，然而展現的卻是人間至美；武生武丑翻滾跳躍，令人目不暇給，然而流露的卻是平安吉慶、一片祥和。如此複雜的人物性格，如此深刻的情感內涵，如此高雅的意境風格，竟體現在這簡單的情節、短小的劇幅之中，中國戲曲之佳妙可見一斑。

（以下可下次刊登）

三、移步換形不閃神：戲曲現代化的追求

京劇的腳色分類、扮相服飾、身段砌末和唱腔念白等各項表演藝術，均以「虛擬寫意」為其共通性，劇場不僅可突破時空限制，同時更對劇本的編寫造成影響，點線組合的結構方式及回憶場面的運用便是其中明顯的兩端。而以演員為中心的

劇場特質及折子戲的日漸流行，都是不可忽略的現象。這些現象和戲劇強烈的抒情精神有密切關係，而彼此間又是環環相扣、密切相關，不能截然劃分、單獨立論。倘能深切掌握此一藝術精神，那麼我們對京劇進行分析討論時，便不必因其缺乏衝突、逆轉或懸宕等情節而感覺失望，我們或可置情節於一旁，純粹欣賞演員的唱念做打，並進而品味精彩的表演之中所揭示的人物情感，及所蘊含的抒情精神。

以上是們對京劇的藝術精神所做的簡要說明，不過，要特別提醒您的是：這些都是「傳統」的特質，如果您看過近年來新編戲的演出，一定會發覺當前京劇的表現已經和傳統有很明顯的不同了。的確，新編戲確實已經走出了新風貌，無論在台灣還是大陸，「戲曲現代化」早已是藝術工作者共同的追求了。讓我們來對台灣戲曲由承續傳統到轉型創新的過程作一個大致的瀏覽：

（一）、傳統的承續

顧正秋是民國三十七年底率團來台的，原本是應「永樂戲院」經理之邀來做為期一月的公演，但因觀眾反應熱烈所以臨時續約留了下來，沒想到這一留就真的落地生根了。就顧女士而言，來台推廣戲劇原是懵懵懂懂，然而，無心插柳，柳竟成蔭，顧劇團的永樂五年（三十七年底至四十二年夏），在台灣京劇史上佔足了份量。

顧正秋有深厚的傳統師承基礎，但演唱時能以「發揮自我特長」為前提，使得「師承」為己所用，許多唱段均能展現個人獨特風韻，贏得「顧派獨家唱法」之美稱。但是，對台灣京劇整體發展而言，最主要的意義仍在「傳統之接續與深耕厚植」。

顧劇團解散後，中堅份子分別輾轉進入軍中劇團成為主力，持續著深耕厚植的努力。

軍中劇團幾乎網羅了當時在台的大部份名伶，而「小班」的學生也在往後十餘年內陸續長成，以徐露為代表的這批新血和王振祖先生私人創辦的「復興劇校」的學生一樣，純粹是在臺灣培育而成的戲曲人材。他們和大陸來台的資深名伶長期同台合作，共同為台灣的京劇舞台開創段絢爛時期。

然而，到了七〇年代，社會發展漸趨多元，各種不同的思潮隱隱浮現後，戲曲與社會脫節的現象日益明顯。整個劇壇的風氣是老成嚴謹而缺乏生命活力的，台上的演員仍努力追摹著流派典範，整個劇場卻浮盪著「白頭舊識、共話當年、沉緬往事、憑弔餘韻」的低迷情調，對青年人而言，京劇是「應該值得尊重的國粹，但是我不懂，也不想弄懂」的不相干存在，在整個社會之中，京劇則像一個絕對擁有崇高地位，卻無法也不屑於進入任何現代文化藝術網路之中的尊重骨董。崛起於民國六十七年「雅音小集」，首先改變的就是京劇前朝遺老的身份。

（二）、雅音小集為京劇轉型

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」是「雅音小集」最主要的「轉型意義」。

雅音首先將京劇的演出搬上了「國父紀念館」。這個場地和原來慣演京劇的「國軍文藝活動中心」之間的差別，不僅在於舞台面積的大小、觀眾席位的多寡，或是硬體設備的新舊。最主要的意義其實在於二者所展現的文化氛圍有「現代」與「老成」之別。除了演出場所的轉換之外，雅音精緻的製作方式與深入學校主動出擊的宣傳策略，不僅培養了大批新的觀眾，同時更使得京劇的性格由「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」。這層身份性格的轉換對京劇發展影響重大，原本京劇界像是個深奧難懂卻又自給自足的封閉世界，和其他任何別類劇種或藝術文化都不沾染任何關係，藝文人士對它好奇、崇敬卻又顯然敬而遠之。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，這些「外行」或許把京劇搞得不純粹，但他們的參與不僅使京劇產生了質變，更因而激起了藝文界人士的參與感。京劇的演出不再只是上一代的消遣娛樂，它終於成為藝文界人士普遍關心的文化活動了。

有心的人會突然發現很多不懂「梅尚程荀」甚至根本分不清西皮、二黃的人居然都寫起劇評來了，這些外行人可以完全不評他們所不懂的唱腔身段，但他們可以從心理學的立場來分析人物性格，可以拿西方戲劇理論來討論結構布局，甚至還可作文大談京劇的舞台設計、燈光運用。無可否認的，這些觀點中充滿了對京劇的「無知」，但從另一角度來看，卻又未嘗不是所有關心藝文之人在對京劇的現代化做出集思廣益的智慧貢獻。

任何一類藝術形式雖然都有自身的特質，但沒有任何一類藝術是必須永遠自我封閉的。雅音所引進的「外行觀念」以及所帶動的「無知討論」，正使台灣京劇走向「轉型蛻變期」，如果沒有雅音的開風氣之先，後來許多劇團的新戲新風格是不可能出現的，而類似於「當代傳奇劇場」所做的種種實驗當然更無法開展。雖然雅音所做的僅止於京劇自身的求新求變，但事實上經由轉型蛻變，已為「新劇種的探索」開啟了契機。這層意義，是應放在戲劇史的長遠發展中來做評量的。

這樣的創新遭遇了傳統劇界強利的反彈，不過雅音起步之初所遇到的也不全是阻力，如果就整個社會情勢、時代思潮來考量，其實大環境對於雅音的走向，提供的反而是「助力」。七〇至八〇年代，受到退出聯合國的刺激，文化風潮明顯地由對西方藝術的崇拜模擬轉而為對中國情懷的溯源尋根，有心人士紛紛為民族藝術在現代社會中重新尋找定位，當時一些重要的藝文團體，如「雲門舞集」、「蘭陵劇坊」等，莫不以中國經驗為出發點，《白蛇傳》、《奇冤報》、《荷珠配》等傳統的中國故事，在經過現代觀點的詮釋之後，成為當時最受歡迎的流行節目。

「古老」與「前衛」似乎成了一體之兩面，而「傳統/現代」這相反卻又相成的關係背後，隱含的是中國在當代世界中何以自處的問題的思考。此刻，當雅音以「傳統國劇的現代化」為標幟振臂一呼時，很自然地激起了年輕人探根尋源的熱情。當時年輕人穿著印有雅音字樣的T恤走在路上時，展現的是最古雅也最新潮的風采，觀賞雅音、品評京劇，成了現代青年最能提昇氣質的「時髦」活動。在觀念的轉變開拓上，雅音對台灣戲劇界的影響是非常明顯的。

（以下可下次刊登）

（三）、當代傳奇探索新劇型

繼之而起的「當代傳奇劇場」，一方面將西方經典納入中國體系，一方面又欲蛻變傳統戲曲為新劇型，實驗性更強，菁英文化的趨勢甚於雅音之精緻。主要貢獻

在打通了傳統與現代之道路，但京劇本位主義者，則嫌其有「置京劇於不顧」之心態。

比較明顯的例子是《奧瑞斯提亞》，這是由京劇演員、京劇作曲搬演的希臘悲劇，導演是美國著名「環境劇場」導演理查謝喜納，演出地點在大安森林公園這齣戲雖有吳興國、魏海敏突破性的演出，也有作曲家李廣伯的精心設計，但是，整齣戲對於希臘名劇的解構新詮，幾乎全操縱在導演一人手上。在兩岸諸多創新劇作中，我們雖然都感受得到導演整體調度之功，也舉得出許多巧構精設的著名片段，但是導演的功能多止於把劇本「挺拔地搬上舞台」，很少有對原著劇本做大幅度的重新詮釋，而《奧》劇讓我們看到了導演對全劇整體精神的全盤操弄。原本莊嚴肅穆的悲劇，經他以「悲劇的悲愴→通俗劇的濫情→綜藝節目的騙局」三段式不同風格處理，把原著「民主」的真諦做了誇張的嘲弄。雖然演員、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，可說是集眾人之力共同體現謝喜納對於希臘悲劇的「解構」以及對於民主法庭的懷疑。這是完完全全的「導演中心」，比兩岸所有創新戲曲的做法都要全面。雖然有些學者不贊成導演的觀點理論，但無論如何他的觀點是藉著這齣戲清楚呈現了。只是，導演的興趣主要在自我理念的表達，至於「京劇」似乎不是他熟悉也不是他感興趣的所在。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。

很明顯的，「雅音」的興趣在京劇本身的創新，「當代」的理念，則企圖由京劇之轉型導致蛻變形成另一種「新劇種」。新劇種的探索之途當然應該試闖，中國戲曲在崑、京之後該添新頁了，只是這項工作絕非一蹴可幾，也不是某一個劇團即能做到的。而在「當代」以前瞻的眼光蓄勢待發之際，整體台灣的文化思潮卻似乎有些轉向了

（四）大陸熱與本土化交互影響的台灣京劇 ——解嚴後的劇壇

九〇年代「解嚴」之後，大陸劇團相繼登台，「大陸熱」對台灣劇壇的影響有新舊兩方面：（一）由於著名演員來台演出（有許多演員是流派創始人的嫡傳或後代），傳統的「流派藝術」再度受到重視，審美標準亦有回歸傳統的趨勢。（二）大陸半世紀「戲曲改革」的成果在台灣實際演出呈現，和台灣自行由私人劇團提出的創新觀念相結合，具體表現在「復興劇團」的幾齣新戲新風格之上。

同樣也在解嚴之後，台灣劇壇的評論風氣轉盛，新編戲引發了熱烈的討論，由於評論與創作之間的雙向關係足以視為觀察劇運發展之重要面向，我們可用「劇評現象」來觀察「復興劇團」的創新作品引發的風潮。

從《潘金蓮》、《美女涅槃記》、《阿Q正傳》與《羅生門》四齣戲的評論中，可以歸納出幾項討論要點：（一）「導演」的職能鮮明、成績出色。（二）女性心理的深入挖掘受到編導重視，傳統戲曲能與台灣當前重要文化論述相互結合。（三）文化批判的態度顛覆了傳統戲曲的教化本質，為傳統戲曲的轉型在意識型態上提供了新基礎。（四）挑戰戲曲的性格塑造。其中第四點尤其重要，無論是卑微的小人物阿Q，或是以「人心乃難解之謎」為主題的《羅生門》，性格塑造都迥異於戲曲的善惡分

明，而在面臨這項挑戰時，傳統京劇工作者更需要突破道德的防線，除了表演程式需要創新之外，內在的規範程式更需突破。

這樣的評論是極為有趣的，對話內容擴大了，不再只談：這種表演是馬派和麒派的兼容並蓄，這種唱法是京劇和梆子的聲腔融合，這種性格塑造是老生吸收了花臉.....，這些議題直探戲曲本質的極限，這些新戲所帶動的論述層面已突破了以往的京劇理論範疇。

而解嚴對整體社會更大的衝擊還不止於此，九〇年代的「凝聚民族意識」較七〇年代更深一層轉折，反映在京劇界，最鮮明的是「國光」於創團之初即提出的「本土化」宣示。

民國八十四年三軍劇團解散重組為國光時，象徵的是京劇從此回歸藝術、脫離軍政，而國光甫一成立即做出了「本土化」的宗旨宣示，代表的是京劇將從中原視角中掙脫，正式面對生存的土地、由衷擁抱鄉土。這層意義受到普遍的重視，相應而來的《台灣三部曲》三齣新編戲，便成為透視這項總原則實質內涵的具體例證。

第一齣《媽祖》演出之後，周慧玲在劇評會裡有極深刻的見解，她首先提出一寬廣的視角，企圖解脫此一口號可能引發的政治迷障：「本土化的意義不止台灣化」，其實應可突破「政治正確」的思慮而深化為「自生存在這塊土地上的人們的愛恨情仇中取材，傳遞現代人的心情處境」的藝術指示。因而，「本土化」和「現代化」並沒有什麼實質的差異，它們的內涵都是「藉京劇傳遞當前這塊土地上的人們的情感思想」。這樣的說法，為「京劇本土化」提供了非常周延而且是純藝術性的解釋，如果《媽祖》的劇本能掌握這個關鍵，能正視台灣社會近年來「在宗教與理性的對抗中」的自我迷失，「本土化」理念和藝術之間，便能有深刻結合。

經過一段時間的琢磨，國光終於在今年底亮出了一張漂亮的成績單，《廖添丁》導演和演員展現的朝氣與活力，完全擺脫了保守的印象。全劇的創新並不在於加入了「台語、武士刀、和服」（大陸的現代戲在這方面作了五十年的嘗試，我們怎能期待於一齣戲裡解決所有的尷尬？）成功之處盡在於「舞臺調度靈活、武技身段設計精彩、整體節奏流暢（尤其上半場）」，如果布景設計能再靈活或簡易一些，導演或許更能揮灑得開。不過，劇本的問題還是根本，這是個很「小品」的劇本，雖然不乏精彩之處，但是，情節份量單薄了些，尤其下半場素材過於簡單，只好加入大段的唱，而這次的作曲不夠靈活，許多腔很傳統，反而拖緩了節奏，好在朱陸豪和朱勝麗的唱工表現突飛猛進，仍能吸引觀眾。儘管「義賊？小偷？」的討論空間不大，但本土化終究邁過了「題材本土化」的初步階段而能在藝術上做出嘗試了。

尾聲

半世紀來，台灣京劇歷經了幾番風雨，隨著文化變遷而逐步形成了不同的藝術特質，「台味兒風格」逐漸成形。台灣京劇自身的特質應被彰顯，目的不僅在補「中國京劇史」中一時一地之空白，更在於為「台灣傳統戲曲」乃至於「台灣藝文發展史」的建構充實內容。只要掌握住「移步換形不閃神」的原則，無論表現形式如何改換更替，中國藝術的神韻意境終將體現。二十一世紀的開始，讓我們一起迎向戲曲的未來。