

16-22

邊緣與主流的抗衡——打造臺灣京劇文學劇場

The Contention between Fringe and Mainstream:
Forging a "Literary Theater" in Taiwan's Beijing Opera

王安祈 (Wang An-chi) *

一、前言

2009年底國光劇團新編京劇《金鎖記》在北大百年講堂演出，十點半散戲，全場將近兩千觀眾，至少有三分之一留了下來，在氣溫零下的寒夜，參加演後即席座談。觀眾發言踴躍。有的同學喜歡京劇舞臺上的新意境，喜歡那股說不出的華麗與蒼涼；也有同學質疑為什麼唱段都較短較碎，問道：「如果春節晚會邀你們唱三五分鐘，能挑哪個唱段？」我差點脫口而出：七寶樓臺，拆碎下來，不成片段。好在當下縮住了口。

用七寶樓臺的比喻說自己劇團的作品，勢必引起誤會，雖然我的重點只在「拆碎」。我只說：不是找不出唱段，而是不願意把唱段從整體中割裂。唱段是劇情脈絡中的有機組合，我們邀請觀眾來看戲，而非只聽歌。抽掉情節、個性的單獨唱段，只是噪音，只是旋律。我不希望精心打造的整體被片段歌曲化。京劇不僅是演唱藝術，更是完整的文學作品。我不知道北京的觀眾不接受，而我自己知道，這種說法衝撞了京劇主流正統。

京劇一向「看角兒，看流派」，以演員為中心的劇場，唱唸做打是本體，尤其是唱，老觀眾不都說是來「聽戲」的嗎？

這是京劇的傳統，也是正統。中國大陸京劇團的海報上都是一顆顆閃亮的名角流派繼承人照片，而臺灣京劇做不到，我們只得另謀出路，但我相信困境可激發出

轉機。我到國光擔任藝術總監九年以來，最費心的就是如何揚長避短，臺灣唱將名角兒人丁單薄，排戲碼時總是左支右絀。不過我從沒失望，在接下這份職務時就樂於接受這樣的挑戰，明星不夠多，我們就打造「文學劇場」。我向來不甘心京劇優美圓熟的藝術只被當作「文化資產」，只被當「博物館動態櫥窗」，我希望它是當代的劇場藝術，我更想和全團一起攜手讓京劇從劇壇挺進文壇，希望每一部創作都能成為當代文壇值得討論的作品，京劇不僅是「表演藝術、演唱藝術、流派藝術」，更是與臺灣當代文化思潮能夠相互呼應的「當代文學作品動態展示」。

很高興臺灣演員都有同樣的追求，突出如魏海敏，從拿到劇本開始，關心的就不只是自己有幾大唱段，能得到幾次掌聲。每一位演員都願意當整部文學作品的演繹者、詮釋者，他們都認為編劇不止提供演員發揮唱唸機會，更該積極開發文學手段。所謂文學，不止是唱詞文采，更要有文學技法的敘事能力，要有文學筆法打造出的人物個性，也一定要有現代觀點，才能稱作當代文壇新作。導演調動現代劇場和電影運鏡各種手段，提煉意象、映照主題，「內省式」的闡釋每個人物與整體精神。這樣的創作態度和正統京劇很不一樣。

本文即以邊緣與主流的抗衡，討論京劇在臺灣的文學追求與文化意義。

* 作者為臺灣大學戲劇學系特聘教授。

二、邊緣對主流的仰望——偷聽、偷窺、偷渡、偷演

北京是京劇的原鄉，無論從歷史源流、演員陣容、觀眾人口任何角度看來，都穩居主流正宗位置。流播來臺，臺灣的京劇始終被視為邊緣，雖然 1950、60 年代曾欲藉「復興中華文化」宣示自我為正統，實則表現力仍是有限。來臺演員的水準未必整齊，流派宗師全在大陸，從正統的「看角兒、看派」角度觀之，臺灣無論觀眾或演員自身，都認定自己「邊緣」的身分，在兩岸隔絕的年代，莫不以「遙想」甚至「仰望」的姿態，面對北京甚至整個中國大陸京劇。

「遙想」的態度見於劇評，報紙評論臺灣演員的表演時，不僅以北平「富連成」為標準，¹ 甚至內容全在「追憶、遙想」當年富社演出盛況，對於「評論的對象：臺灣演員」，有時幾乎無一字評析，臺灣演員的演出只是觸動劇評作者「倍增鄉思」的媒介。²

隨著來臺時間的流逝，「遙想追憶」更轉為「仰望」，仰望的對象不僅是 1949 年以前即已成名的大角兒，更是 1949 年「戲曲改革」以後大量的新人新戲。

兩岸分裂之後，中國大陸「戲曲改革」造成所有戲曲劇種的質變，無可諱言的產生了很多政策戲，但仍大量精采的新戲創造了新一波創作成果，新崛起的名角兒（甚至新流派宗師）各領風騷，既「出戲」又「出人」，成績豐碩。³ 而在隔絕年代，臺灣觀眾如何得知對岸出了哪些新人新戲？靠的是偷聽，偷窺。從走私品學習、模仿、複製之後，還闖天過海、通過審查偷渡登臺。

筆者在〈兩岸交流前的偷渡與伏流——以京劇演唱為例〉中，⁴ 曾論及這段隱藏的歷史。本文仍以此為第一部分，論述重點在證明「仰望」心態，而所舉例子多

為前揭文所未提到的。

偷聽的第一階段發生在 1960 年代，透過臺灣「女王」、「鳴鳳」兩家唱片行。當時戲迷人口還不少，唱片行老闆以盜版翻刻方式出版 1949 年以後對岸的新人新戲，《白蛇傳》、《秦香蓮》、《趙氏孤兒》、《楊門女將》、《西廂記》、《紅梅閣》等「戲曲改革」後的新編戲大受歡迎，新腔廣為傳播，成為票房裡票友吊嗓的熱門唱段。

這是第一條偷渡管道，也是第一階段半公開的偷聽。以下要說的是同為 1960 年代的一樁個案，是軍中劇團將偷聽之所得偷演於舞臺的例子。

空軍大鵬劇隊於 1966、67 年左右推出徐露和鈕方雨主演的《紅梅閣》，轟動一時。當時正讀小學的筆者，敏銳察覺劇本不同於傳統老戲，到處打聽編劇為何人，聽來的都是俞大綱教授。但是，當年此劇總共只演過幾次，隨即遭到檢舉而被禁，從首演到消失，前後不過三、四個月。報紙並未說明原委，觀眾席「抄襲匪戲」耳語不斷。是俞大綱還是匪戲？此事在筆者心中成一疑案，因為細聽女王唱片出版的對岸《紅梅閣》，和徐露所演並不相同，而若是俞編為何被禁？此一謎團，直到 1970 年代末，可以從收音機偷聽到對岸的戲曲節目後，才得以解開。筆者讀碩士班時，熱中於摸索收音機頻道，偷聽對岸廣播節目，每天都有不少收穫，除了傳統老戲，更有新人新戲，而《紅梅閣》赫然在內，十多年謎團終得解開，原來當年大鵬偷聽到的是趙燕俠版本，不是女王所出李玉茹版。果然是所謂的「匪戲」，俞大綱只是假藉託名。

《紅梅閣》謎團之解開乃因偷聽，而此階段之偷聽已在文革結束後，隨著錄影機的發明，偷聽很快進化為偷窺偷看。

文革結束後傳統戲逐漸恢復上演，出國演出時，

1 富連成是京劇教育史上辦學時間最長、造就人才最多、影響最為深遠的一所科班。

2 可用 1960 年代影響力最大的「中央日報」劇評人包緝庭〈小陸光初演溪皇莊〉為例。這是一篇針對「小陸光」演《溪皇莊》的劇評，可是內容集中在對「北平富連成」的回憶。詳見筆者〈京劇理論發展史初探〉，收入拙著，《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006），頁 143-145。

3 詳見筆者〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸戲曲改革效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲研究集刊》19（2001.9），頁 251-316；與拙著，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002），頁 17-36。

4 收入拙著，《為京劇表演體系發聲》，頁 351-412。

國外電視臺的播映被側錄之後，幾經翻拷輾轉流傳到臺灣。1980年代初，大陸錄影帶開始在臺灣戲迷圈流傳，偷聽進化為偷看。當時中華路一家名為「陽春影視公司」的錄影帶小店，成為大陸新編戲最大匯聚地，朱順官老闆自稱「臺灣盜版王」，戲迷靠他而得以觀賞到大陸一部接一部新編戲，戲曲研究生也都到那裡蒐集資料，「陽春」儼然大陸戲曲資料室。重慶南路和永和也有幾家盜版業者，但影響不如陽春一人小店。

「陽春」從戒嚴時期開始冒險營業，最初筆者去到那裡還必須熟客引路，⁵ 交易過程也都暗中行事，雙方都戒慎恐懼，價格也頗為不菲。解嚴後營業盛極一時，銷售對象更面向大陸，兩岸開放後，大陸演員來臺都一定要參訪「陽春」，買一些自己在大陸都得不到的自己的演出錄影。

1990年代朱老闆獲「文復會」頒獎表揚對於文化傳播的貢獻，1998年中央研究院邀請他參加「文藝理論與通俗文化：40-60年代」學術研討會，擔任學術演講。相較於1960年代女王唱片老闆因「為匪宣傳」而入獄，二者際遇不可同日而語。「為匪宣傳」逐漸轉型為「兩岸交流」，偷渡匪貨翻身一躍而成為「大陸研究」珍貴資料。「陽春」的重要性持續到20世紀末，隨著朱老闆的退休歇業，才結束戲曲史上一段傳奇。

業者的偷渡盜版，滿足了戲迷和學者的偷聽偷窺，也直接造成京劇演員偷學偷演的現象。1980年代以後臺灣戲曲界最重要的師資是「錄老師」，意謂學自錄影帶。此為臺灣演員熟知的事實，2010年豫劇王海玲從藝五十年演出「海玲50《椰子姑娘》」，其中即有這段「學自錄老師」的情節。

偷學偷演還分兩階段，以解嚴為界。解嚴之前，「抄襲匪戲」是重大罪狀，引起較大風波的是郭小莊「雅音

小集」創團作《白蛇與許仙》。首開創新之風的雅音小集，劇場風格的打造全出自臺灣，但創團作首演後即有人檢舉「抄襲匪戲」，郭小莊和編劇楊向時投書報紙說明創作之艱辛，⁶ 但就事論事，這劇本和田漢確實關係匪淺。

《白蛇傳》故事流傳已久，不過京劇原來並無精準定版，多以「風夾雪」（崑京交融）方式呈現。直到田漢劇本在1950年代幾經修改定版後，才為萬方所宗。⁷ 田漢本由杜近芳、葉盛蘭唱紅，杜、葉到國外演出的錄音，經女王唱片翻製，60年代初即在臺流傳，所有臺灣劇團演出此劇都按田本，唱唸全學杜、葉。這部「匪戲」之所以能夠順利登臺，是因《白蛇傳》為大眾熟悉民族故事，推出此劇根本無須送審，所以大陸新編戲在臺灣同步成為最受歡迎的新戲。等到1980年代顧正秋義演老《白蛇傳》，〈斷橋〉唱法不同於田漢，反被誤認為顧氏新腔呢。⁸

田漢《白蛇傳》就這麼被視為傳統老戲。如果雅音創團作全照此本，也就安然無事。但雅音既以創新為宗旨，劇本不可能不改，否則便與其他劇團所演相同，見不出新創。因此由楊向時新編〈盜草〉和〈合鉢〉，〈遊湖〉則說是俞大綱生前所改。⁹ 而問題出在端陽許仙嚇倒後白蛇的一段唱：「含悲忍淚託交交」。

女王唱片沒有這段，或許當時杜、葉出國時沒唱這段，所以臺灣所有劇團演出的田漢版也都沒這段。而到了1979年雅音小集創辦時，已經可由其他管道偷聽到這段，唱詞感人、唱腔精采，所以郭小莊加了進去，觀眾反應熱烈，但也因此啓人疑竇。

不過檢舉者應該不是基於漢賊不兩立的政治主張，而是反對創新，不能容忍新作叫好叫座，因而指出其中精彩片段實係出自對岸。所謂「抄襲匪戲」之檢舉，其

5 筆者於1983年第一次去陽春買大陸錄影帶，是由李殿魁老師引介，以800元一卷購得楊榮環《宇宙鋒》，再與李老師購買之劉秀榮《拾玉鐲》，交換互拷，拷貝費每卷500元。

6 柳天依，《郭小莊雅音繚繞》（臺北：台視文化，1998），頁88-97。

7 陳芳英，〈十年磨一劍〉，收入氏著，《抒情與敘事的對話》（臺北：國立臺北藝術大學，2009），頁203-224。

8 顧正秋演出錄影由華視出版，收入「顧正秋劇藝精選」DVD。

9 筆者幼年曾看過郭小莊在大鵬劇團演出俞大綱為她所改的〈遊湖〉，印象頗深。憑印象和雅音創團作相比，和俞大綱所改又不盡相同。

實目標在打擊創新。而潛藏的心態是：大陸的新創當然是好的，臺灣卻不具備創新能力。本文以此為例，證明即使以創新為宗旨、即使劇場風格全由臺灣打造，但大陸京劇仍是所有人心目中的主流。

檢舉者的心態如此，而創作者其實也是如此，偶爾襲用一段大陸的創作，包括唱腔，似都足以保障自己作品的成績。

雅音小集 1985 年的《劉蘭芝與焦仲卿》，其中配合旦角汲水身段的音樂，吸收了漢劇《秋江》；1989 年《紅綾恨》也有一段腔吸收了中國京劇院 80 年代改編《臨江驛》的新腔。此類例子不僅見於雅音，各劇團都是如此。京劇唱腔屬於「板腔體」，各板式各有主旋律，但騰挪變化巧妙不同，有時較難分辨哪些是傳統的組合，哪些是變化新腔。從智慧財產上來說，當然不容抄襲，但從演員立場來看，再怎麼變依舊是慢板，依舊是流水，依舊是京劇唱腔，只要好聽即可學可唱。筆者指出這些，並不是再一次的檢舉，而是強調臺灣京劇即使以創新為名，也脫不了對大陸京劇學習、模仿、複製、移植的心態。

解嚴後「匪戲」成為歷史名詞，臺灣劇團可以正式上演大陸 1949 後的新戲，但各團仍有些遮遮掩掩，例如推出《狀元媒》卻改名《珍珠衫》，演《楊門女將》改名《葫蘆谷》，似欲藉此規避亮出編劇名字，有意無意的以「臺灣劇團自己的作品」為宣傳重點。戒嚴偷演時期是因政治禁忌而不得不避談，解嚴之後似是依舊視此為「不能說的秘密」，表面看來是因襲舊習，其實卻有一點掠奪智慧財產權的心理因素潛藏其間。¹⁰

「抄襲匪戲」已成過去名詞，戒嚴時的不能說，因襲到解嚴後，卻像是被指控侵權時的護身符。若有人指控版權不清、形同抄襲，往往矛頭當下反向射回，被控者反過來指責指控者「仍存戒嚴心態」。其實指控者提出的是「不說原創姓名的抄襲」而非「抄襲匪戲」，

但就在遮掩與反譏之間，原創著作權被模糊化了。而對著作權的侵占意圖，反映的仍是對於中國大陸作品的欽羨仰望。

更有趣的例子是復興劇團推出《西廂記》，唱腔完全按照原創者張君秋，但唱詞每一句都巧妙更改韻腳轍口。觀眾感受非常奇妙，從 60 年代便因唱片偷渡入臺而在票房傳唱的張腔，在劇場親眼看到演出時，腔一模一樣，詞卻在似與不似之間。而原編劇田漢名字自是避而不談。

不必公布原創姓名，即足以招徠觀眾，因為戲迷一看劇名即心知肚明，在「大陸出產、必屬佳片」的心態下，買票意願自然提高。不過這段曖昧期時間不長，等到大陸劇團能正式登臺演出後（1992 年底上海崑劇院為第一支登臺的大陸表演團體），原創的表演水準輕易佔了上風。

歌仔戲也和大陸「戲曲改革」後的新編戲關係密切。1980 年代學者提倡「精緻歌仔戲」，¹¹以「河洛歌仔戲團」為代表，但河洛的新戲《曲判記》、《天鵝宴》、《鳳凰蛋》、《御匾》、《秋風辭》以及在電視演出的《春草闖堂》、《團圓之後》，都是採用大陸在「戲曲改革」之後的新編劇本，而且還都是得過大獎的劇本，劇種來源多元，不限於福建，莆仙戲、閩劇之外，還有楚劇、京劇等，都是大陸「戲曲改革」的成果，是「反封建、揭發封建醜惡」政策指導下的作品，卻成為臺灣歌仔劇團建構「精緻歌仔戲」的基礎內涵。

客家戲也用了很多大陸劇本，「榮興客家採茶劇團」登上國家戲劇院的《喜脈風雲》，移植自湖南花鼓戲《喜脈案》，《丹青魂》、《楊門巧媳》等也都移植自大陸新編戲。

劇種之間的移植改編原是常見，本文所舉諸例，都是製作認真演出精采之作，本文重心在於藉這些說明臺灣不只京劇界，連本土劇種都對大陸戲曲仰望學習。

10 筆者於此也有切身經歷，1990 年改編梨園戲《節婦吟》為雅音小集京劇《問天》，筆者寫信到泉州向原著編劇王仁傑徵求改編同意，獲得王先生親筆回信同意，製作人郭小莊也親赴大陸當面酬謝，但製作人回到臺灣的記者會上，卻不願意說出原創名字。

11 「精緻歌仔戲」由曾永義老師提出，〈臺灣歌仔戲之現況及其因應之道〉，收入《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（臺北：文建會，1996）。楊馥菱，《臺灣歌仔戲之比較研究》（臺北：學海出版社，2001），頁 95、96。蔡欣欣，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁書局，2005），頁 20、21。

三、本土京劇：正視自我時目光的游移

大陸表演團體正式登臺，對臺灣京劇衝擊非常大，臺灣演員一方面熱烈歡迎京劇名家之後和流派宗師，配合「兩岸相見歡」的報紙標題笑臉迎人，其實信心正一點一滴剝蝕。主流正統大軍壓境，邊緣何以自處？更何況還要面對「國劇」正名的質疑。筆者在《臺灣京劇五十年》書中，是以「大陸熱與本土化雙重夾擊」來形容 1990 年代臺灣京劇的處境。

軍中劇團 1995 年解散重整為「國光劇團」，國光的成立，既是經過質疑與重擊後的再生，因此一成立便宣告以「京劇本土化」為宗旨，並推出《臺灣三部曲》，強調本土京劇特色。

此項宣示，從消極面來看可視為「解套」策略，消解京劇原本純粹的中國屬性；若由積極面來看，也正是京劇內涵更擴大的一種方式。國光劇團的成立，最重要的意義應是京劇脫離軍政屬性、回歸文教體系，「本土化」的宣示，代表的是京劇將「正視」生存的土地。從理論上來說，京劇本土化應包含「題材」、「藝術風格」和「視角觀點」三層意義，¹² 而建立臺灣京劇特色，包括「新敘事手法」、「新節奏」與「新觀點」。「本土化」實與「現代化」無異，都是以「能與當前人民的情感思想相接軌」為最終目的。¹³

新敘事手法、新節奏與新觀點正代表了京劇的創新，也正與臺灣京劇 1980 年代以來的轉型蛻變發展主軸相合。80 年代「雅音小集」提出的創新，內中雖脫不了大陸京劇正統的影響，暗藏著臺灣對「戲曲改革」成果的學習，但臺灣整體文化精神仍居於主軸。¹⁴ 到了 90 年代國光本土化的宣示，京劇在臺灣的獨特藝術追求理應鮮明體現。可惜的是，《臺灣三部曲》的藝術表現，未能與理論可能的內涵相應和。

1998 年第一齣《媽祖》演出後，「臺北市現代戲曲文教協會」主辦的劇評會上，周慧玲指出，如果《媽祖》能夠以臺灣社會近年來「在宗教與理性的對抗中迷失自我」的現象為創作動機，或許較易展現本土化新觀點，而不至於只呈現「題材」表象的本土化。而創作群的回應卻強調京劇正統：「觀眾聽說魏海敏要演媽祖，本來很疑惑，但進入劇場，一聽唱的還是正宗梅派，當下便安了心。」創作群對本土化的認識只集中於「題材」一層，表演方式仍欲按照京劇正統，並無任何「新節奏、新觀點」的思索。而事實上，若真論正統，京劇正統的審美焦點在「看角兒、看派」，而這方面臺灣的演員陣容永遠無法和大陸相比。若不能站在現有基礎上務實考慮，正統永遠遙不可及，臺灣京劇永遠是大陸的邊陲。

《臺灣三部曲》之二《鄭成功與臺灣》，劇本直述主題，而邀來的大陸導演，舞臺走位調度更強化突出對英雄人物的歌頌膜拜。樣板戲「高大全」的舞臺調度與性格塑造一碰上劇本的單一主題，所謂「本土京劇」便成了學者王德威所謂的「鄉土八股」。¹⁵

國光劇團提出本土京劇，但創作——這是一段自我挖掘的歷程——時面對自我的目光卻是游移不定、擺盪不安的，創作的成績還沒有展現。

四、文學性的探索——以《百年戲樓》為例

20 世紀末臺灣的京劇在「本土化、大陸熱」雙重夾殺中，步履踉蹌。筆者於 2002 任職國光劇團藝術總監時，乃刻意將京劇「強力」扭轉回歸文學藝術本體。編新戲、選題材時，不碰政治，不談家國，不提教化，甚至避開「崇高論述」，多選擇女性主題，探索女子的幽微心事，甚至刻意遊走在邊際線上，寫出一段一段「危

12 王安祈，〈什麼是京劇本土化〉，《自由時報》1998.4.25。

13 詳見周慧玲於《媽祖》劇評會上的發言，載於《表演藝術》66（1998.6），頁 96。紀慧玲，〈自築的神話國度〉，《表演藝術》66，頁 84。

14 參見筆者，〈俞大綱對臺灣戲曲現代化的影響〉，收入《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會論文集》，王秋桂主編（臺北：國立臺北藝術大學、國立傳統藝術中心，2009），頁 3-29。

15 王德威，〈京劇南渡，快雪時晴〉，《聯合文學》276（2007.10），頁 42。

險性」的情慾流蕩與不可言說的恍惚幽情，而又沒有把主題鎖定在情慾和禮教的「對抗」，將女性從「被壓迫」心理中解放出，不同於大陸「反封建」政治目的下書寫，而是藉著女性敏銳纖細的情思，探索人心之幽邃，正面處理京劇少見（卻為文學藝術不可缺）的情慾議題，寫出負面女性內心顫抖的哀音，營造「惡的風景」，以邊緣對抗京劇主流，更企圖以非主流之姿使京劇再度躍登主流。¹⁶

國光也嘗試了兩部「京劇小劇場」。目的在以小博大，以小劇場的顛覆、解構為精神，針對傳統做實驗性的改造。實驗性體現在表現形式和內容觀點，以另類思考抗衡京劇之正宗主流，也包括 21 世紀以來大陸經濟起飛後的「大製作、大場面、大堆頭、大論述」。

國光劇團逐漸找到「文學化」的信心與方向，企圖將本土化的政治思考，深化為文化特質的提煉展現，努力探索臺灣京劇的新美學，使成團之初的宣示，由政治落實到藝術。傳統京劇以唱念做打為觀賞焦點，以寓教於樂為功能，敘事又受說唱曲藝影響，多用表白直述。而歷經現代文學藝術洗禮的臺灣新生代觀眾，頗難接受平鋪直敘。當文壇「現代、後現代」一波波風潮接連翻過，京劇劇本豈能只是直述人生大道理。¹⁷ 京劇起自民間，直到民國初年梅蘭芳才邀文人加入編劇，所以劇本的文學性遠不如崑劇，國光劇團提出京劇文學化，一方面要將民間創作的「俗文學價值」深刻提煉闡發，¹⁸ 一方面以文學手段編新戲，打造文學劇場。而文學不能窄化為文采，重點在人性的深掘。在此試圖以 2011 年國光新戲《百年戲樓》為例，說明如何從文學的思考展開創作。

《百年戲樓》¹⁹ 是配合建國百年而選的題材，我選擇由京劇演員自演自身百年歷史，但並不想歌頌京劇藝術的輝煌，反而選擇了輝煌下的陰影；也不準備以戲寫史、並不迎向壯闊，只想在歷史長河的流盪中，傾訴伶人幾許嗚咽幽微的心底聲音。百年身世，一言難盡，重

點惟在選擇，「背叛與贖罪」是我們選擇的主軸，前半是藝術的背叛（對京劇而言，創新形同背叛師門），後半是政治壓力下的扭曲，人性是我們努力的方向，也是在百年中選材的主心骨。

這部戲沒寫一句新唱詞，沒有一句新唱腔，全部用老戲的唱段編織成一部全新的戲。這些京劇唱腔的穿插，看起來像是伶人日常生活中的哼唱，但不全然是單純的「戲中戲」，它們和劇中的人生處境形成「隱喻」關係，或呼應、或映照、或對比、或相反，若即若離、不黏不脫，交錯纏繞、糾結互文，構成「戲中戲中戲」結構。我想強調的是，文學不宜簡化為文辭典雅，全用傳統老戲唱段，不可能文采粲然，但，隱喻互文是文學的思考與手段。

演出後接到很多回應，很多年輕朋友極感動，卻也有質問：「為中華民國建國百年而做，為什麼結束在文革？我們自己呢？臺灣呢？」我的回答是：所有的歷史都是當代史，當下的詮釋建構了歷史。國光選擇用這種方式編演百年京劇，臺灣的觀點就體現在其中。不勵志，不歌頌，不用類型人物建構京劇史，就是我們對京劇百年的觀點。誰的百年？當然是我們的。何況其中還潛藏了一段臺灣戲迷以偷聽偷窺方式接觸京劇正統的經歷與感受。

這部分在本文前半已有背景敘述，我願進一步細說個人經歷，也可視為創作動機的剖白：幼時迷戲，特別迷戀女王唱片行出的《白蛇傳》、《玉簪記》、《桃花扇》、《柳蔭記（梁祝）》，且角行腔轉調宛若百尺遊絲、搖漾風前，嗓子眼兒裡悠悠忽忽的聲音，直讓我迷戀到骨子裡。但當時並不知道她的名字，唱片封面上只寫著「杜、葉」，葉是葉派小生葉盛蘭，但杜呢？兩岸隔絕的年代，偷聽是危險的享受，也有猜謎的樂趣，我冒著通匪罪嫌，一邊聽一邊猜測戲裡的才子佳人，眉眼之間一定脈脈含情，而臺上臺下總有一點靈犀暗通吧？我藉著聲音的聆賞飛馳想像，直到讀到碩士班，才從香港輾轉知道

16 參見筆者，《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011），頁 147-153。

17 參見筆者，《性別、政治與京劇表演文化》，自序，頁 viii。

18 關於「俗文學的文學性」，詳見筆者發表於中研院文哲所主辦之「明清文學研究新動向」國際學術研討會會議論文「關於京劇研究的兩個問題——雅俗與性別」（2010.12）。

19 周慧玲、趙雪君和筆者編劇，李小平導演，魏海敏等主演。

她叫杜近芳；直到 80 年代中，才從錄影帶裡看到她的容顏。我沉浸在自己編織的「杜、葉」夢幻裡，直到章詒和《伶人往事》問世，²⁰才徹底夢碎。書中〈留連，批風抹月四十年〉一文，寫名小生葉盛蘭文革遭遇，出賣她的竟是杜近芳！我簡直不敢相信自己的眼睛，四十年來，我以為從她的嗓音聽到了她心底的愛恨癡怨，誰知竟只是自己的一廂癡念，什麼才是真相？難道，臺上演的真只是一臺戲？

我們把這段伶人往事編成了戲，在《百年戲樓》第三幕。不過《百年戲樓》絕非專指杜、葉，我想章詒和寫的也不僅是杜、葉兩人，而是經歷過時代鉅變的伶人普遍遭遇的心靈撞擊。浩劫來臨時，驚恐無奈的隨波浮沉，風濤過後，伶人手裡唯一能緊握的槳，就只有一身的戲吧。漂流與自主，是共同的命運，能通過唱戲抒發自我心情的，都算是幸運，更多的人永遠登不了臺，無論吶喊或悲鳴，盡淹沒於洪流。根據章詒和所寫，文革結束後，杜近芳再演白蛇，卻沒了許仙，葉盛蘭已因批鬥而死。孤伶伶的白蛇，漫天風雨裡遍遊西湖，竟尋不著借傘之人。她想到了葉的兒子，鼓勵他接替父親角色，重新登臺扮起許仙，和自己雨中相遇，借傘定情。戲結束謝幕時，杜近芳把葉少蘭直往前推，讓他一人接受觀眾的掌聲，自己則退後一步，含淚觀看這一幕。

這是章詒和所寫杜近芳的贖罪。奇異的是，戲裡是許仙因多疑而背叛了白蛇，臺下卻恰恰相反。當戲裡的白蛇手指許仙，唱出「誰的是、誰的非、你問問心間」時，孰假孰真？是耶非耶？真箇恍惚難言。以前聽《白蛇傳》，我忒迷這一句，這句是沒有伴奏的「乾唱」，絲竹俱歇、人聲悠悠，萬種情思盡蘊於其間，杜近芳嗓子裡偶爾透出的清冷，像嗚咽的冰泉，也像空谷裡一聲嘆息，散發出挹之無盡的幽韻。而今重聽，不禁想問，幾十年來我迷戀到骨子裡的声音，究竟是白蛇對許仙的質問？還是她自己的心靈究詰？當時真是戲，今日戲如真。而戲裡戲外關係倒錯。

背叛與贖罪，不是我們沒經歷過文革的人能置一詞的，《百年戲樓》把一切盡歸於戲。政治、社會都會改變，任憑一頁翻過一頁，悠悠忽忽的聲音永遠傳了下來，百尺遊絲，搖漾風前，也拂過歷史扉頁。戲裡葉家

第二代對於飾演青蛇的女角所提「你就這麼原諒了她」的疑問，回答得悠悠忽忽的：「是她原諒了我，不是我原諒她，我是許仙啊，是白蛇原諒了許仙。」怨恨癡念，只有在戲裡才能酣快淋漓，而戲到最後，總歸團圓。唱戲，不就是為了追求圓滿嗎？不就是為了追求現實人生永遠求不到的圓滿嗎？《百年戲樓》演到最後，就只能唱一齣斷橋相會，「猛回頭避雨處風景依然」。

對於文革，我們不企圖「還原、肖真、寫實」，而將一切歸還人性，通過適當的美感距離做出闡釋，並以個人（以及臺灣戲迷）的一段「大陸京劇接受史」為基底，誠懇的對文革中的京劇演員遭遇做出解釋，從偷窺仰望到掌握詮釋權，當然是臺灣的觀點，而和解的理由，更是中國傳統戲曲的核心價值。戲曲多以「大團圓」為收尾，內在隱藏的人生觀與戲劇觀，即是：明知現實人生不圓滿，卻偏要在戲裡求個大團圓——戲是活下去的動力。

《百年戲樓》這部新戲，是從文學思考出發的作品，我們期待的京劇，是動態文學展示，不只是演唱藝術。

五、結 語

90 年代還以學習模仿大陸為目標的臺灣京劇，終於在 21 世紀，放下仰望，不再複製，戰戰兢兢面對自己，潛入內心，探索人性。編新戲時，打造文學劇場；面對傳統老戲時，闡發出俗文學的文學價值。而這兩項思考都是從劇本出發，不是表演藝術的討論，是以邊緣之姿向主流抗衡。而筆者必須強調：把京劇當文學作品而非僅表演藝術來討論，是衡量臺灣文化思潮及劇壇現況所嘗試的一條路徑，未必是唯一的路子。臺灣京劇最嚴重的問題是人才斷層，假使劇校能多培育出幾位優秀學生，劇團能多聘到幾位優秀團員，傳統的表演精華便可盡情展現，那麼，文學化的創作原則，便不再只是截長補短的手段。打造文學劇場不代表刪減唱唸做打，只要演員四功五法根基穩固，在文學劇本與導演的剖析啓發之下，京劇自可以藝術性為基礎，文學性為展望，大大方方的從劇壇朝文壇挺進。

20 《伶人往事》（臺北：時報出版社，2006）。