

「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

王 安 祈*

關鍵詞：戲曲 戲曲改革 演員中心 編劇中心 京劇
導演中心

一、導 論

(一)演員中心的傳統

「演員的表演藝術為傳統戲曲劇場觀賞的焦點」是學界和藝術界普遍認同的概念，而在論文中正式提出「演員中心」或「演員劇場」名詞的，就筆者所知，以陳芳英與馬森之論述最為明確^①。不過二氏皆就整體中國傳統戲曲立論，如果要再將戲曲劇種細加區分，則清中葉以後興起的地方戲曲（大部分為

* 清華大學中文系教授。

① 陳芳英：〈市井文化與抒情傳統的新結合——古典戲劇〉，《中國文化新論》文學篇二《意象的流變》（臺北：聯經出版公司，1982年），頁543。馬森：《中國戲劇的兩度西潮》（臺北：文化生活新知出版社，1991年），頁77、108、109、110。至於黃佐臨先生著名的三大表演體系中雖有「梅蘭芳體系」，但重點在區別京劇與斯坦尼斯拉夫斯基及布萊希特表演體系之異同，與本論文重點不盡相同。

板腔體），演員劇場的質性更超過作家劇場。其中京劇是最明顯的例子。

起自於民間的京劇，由其醞釀、形成、初創、成熟以至於興盛繁榮，一路行來，可以說靠的幾乎都是演員的努力，無論是向孕育其形成發展的母體劇種（以徽、漢為主）移植劇本，或是聲腔的融會整合與曲調的新創，都由演員在長期的排練演出中實踐完成。不同於雜劇與傳奇，京劇沒有出現類似「關馬鄭白」或「南洪北孔」這類傑出的劇作家，形成過程中的標誌「前三傑、前三鼎甲」、「後三傑、後三鼎甲」都是藝人演員（程長庚、余三勝、張二奎與譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙）。這個劇種的繁盛仰賴的並不是文學性強的劇本，甚至可以說，早期一些劇本幾乎有些文理不通，我們試以當時最流行的劇目《秦瓊賣馬》作為例子^②。如果只讀《秦瓊賣馬》的文字劇本，這齣戲予人的印象必是「內容簡單空洞、邏輯不清、詞費且無意義」，但是，對於這樣一齣沒有堅實骨架支撐的戲，譚鑫培卻可以憑他的演唱神韻，深刻的傳達體現出困頓潦倒、蒼涼無奈的人生情境，「店主東牽過了黃驃馬」一段唱，何止是落魄英雄秦瓊的心境描摹？它幾乎已成為清廷末世戰亂流離時刻普遍蒼生心境的代言。這齣戲的走紅，靠的是譚派唱腔；整個京劇的興盛，憑藉的正是演員精湛的唱唸做打表演藝術；醞釀初創時期如此，到了繁榮鼎盛期，也是以「流派的蓬勃發展」（而非「劇作家個人風格的呈現」）為其指標。

讓我們先對流派藝術作一些說明。流派藝術是在傳統戲曲「角色分類」的基礎上更進一步的體現演員個人表演藝術的獨特風格，而「表演個性化」即可視為傳統戲曲以演員為中心的鮮明印證。是以同為旦行，卻仍有梅、尚、程、荀的派別區分；是以同樣一齣《三堂會審》，同樣的唱詞、同樣的唱腔，梅、尚、程、荀卻各能體現不同的演唱風格，並對同一劇中人做出各自不同的性格

^② 《秦瓊賣馬》文字劇本收入《戲考》第7冊995頁（《戲考》共40冊，原於1915年出書，1925年出齊，此處根據臺北里仁書局1980年版，分為10冊），影音資料以譚鑫培唱片為主。

詮釋；是以觀眾進入劇場要看的不是「蘇三」，而是「梅蘭芳的蘇三」，要看梅蘭芳如何用他獨特的表演風格詮釋蘇三，更要細膩分辨梅、尚、程、荀在唱腔的氣口運用、墊字的轉折騰挪之間有什麼細節的差異。當然，更進一步的便是：某些戲只有梅派才對味兒，某些戲則恰恰正合程腔的音色，於是各派各自擁有了所謂的「私房戲」乃至於私房琴師與私房編劇。在此狀況下，觀眾進入劇場的觀賞焦點，很顯然地是演員的表演藝術，「演員劇場」的質性乃以流派藝術為鮮明標誌，而京劇的繁榮全盛也正是以「流派紛呈」為其指標，這是傳統戲曲的特質。一部京劇發展史（甚至大部分的板腔體戲曲），實則可以流派藝術的發展演變為觀測指標。

既然「擁有個人專有劇目」是鮮明獨特個人風格形成的必要條件之一，照理說，劇本的重要性應被確認。然而，流派宗師的私房戲，在劇本編寫上卻未必能見出「編劇的獨立思考」。筆者於〈京劇文士化的幾個階段〉一文中^③，曾以齊如山與梅蘭芳的關係為例，說明這些文人編劇幾乎皆以「提供演員發揮表演特色」為編劇之前提，在演員表演的鋒芒之下，劇作家並不以「表達個人創作理念」為編劇宗旨，演員和編劇是隱含著「主從」關係的，編劇縱然有絕佳的文采，也難逃脫為演員「打本子」服務的地位。因此，姚一葦先生即曾斷言「平劇的表演性才是它的靈魂」、「平劇的生命是建立在它的表演上」^④，筆者於《國劇之藝術與欣賞》一書中也明確設有〈演員為中心的劇場藝術〉一節^⑤。

然而，「演員表演中心」的劇場特質，在大陸的「戲曲改革」過程中，卻因政治的驅動而有了根本性的轉變。

③ 王安祈：〈京劇文士化的幾個階段〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁59-84。

④ 姚一葦：〈論平劇的創新〉，《戲劇與文學》（臺北：遠景出版社，1991年），頁55。

⑤ 王安祈：《國劇之藝術欣賞》（臺北：文化建設委員會，1989年）。

(二)「戲曲改革」的端緒——延安時期的戲曲

「戲曲改革」的正式名稱出現於中共取得政權之後，但若追溯其源頭，其實早在抗日時期的延安，即已透出了端緒。一九四二年，當「延安平劇院」在「魯迅藝術文學院附設平劇研究班」的基礎之上成立時^⑥，毛澤東的題詞「推陳出新」，即已標明了往後戲曲改革的重要方針。「推陳出新」這四個字有其特定的背景和意義，背景是毛澤東於同年稍早（五月）「在延安文藝座談會上的講話」中對文藝工作的指示，特定意義則是「以揚棄批判的態度接受平劇遺產，開展平劇的改造運動」，使平劇能完善地為新民主主義服務^⑦。戲曲的政治功能在此是明白而清晰的，藝術由政治帶動，政治是主、藝術是從，戲曲是當時人民群眾喜聞樂見的娛樂形式，因此要善加利用，作為宣傳革命思想的工具；而內容必須改造，必須揚棄封建的糟粕，以表現社會主義人民生活為主要內容。

在此方針指示下，當時延安的戲曲演出，不僅在演傳統戲時已針對內容的「封建性」有所刪減（例如《金玉奴》只演到乞丐之女金玉奴被新中狀元的丈夫推落江心為止，絕不接演後來的棒打薄情郎洞房團圓），甚至還提出了「舊瓶裝新酒」的口號：利用群眾熟知的戲曲舊程式，演出的卻是以當時戰爭為時代背景的新內容。不過「舊瓶裝新酒」和後來流行的新編「現代戲」還很不

⑥ 「魯迅藝術文學院」創立於一九三八年，設戲劇、音樂、美術三系，為使戲劇系的理論課程與實踐密切聯繫，乃成立了「實驗劇團」，一九三九年增設「平劇研究班」，次年改為「魯藝平劇團」，一九四二年和八路軍一二〇師戰鬥平劇社合併組建為「延安平劇院」。參考《中國戲曲志·陝西卷》（北京：中國ISBN中心，1995年），頁840、538；《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1990年），中卷，頁326-330；《延安文藝叢書》（長沙：湖南人民出版社，1985年），第十卷（戲曲卷）。

⑦ 〈延安平劇院組織規程〉及〈延安平劇院成立特刊〉，引自《中國戲曲志·陝西卷》，頁840。

同。所謂「舊瓶」，是以現有傳統戲的舊情節、舊場次、舊賓白、甚至舊唱詞為基礎，改裝加入新的時代內容，並不是利用戲曲舊表演程式全新架構一個現代的故事。有名的例子如《松花江上》、《劉家村》與《夜襲飛機場》，便分別是利用舊戲《打漁殺家》、《烏龍院》、《落馬湖》的場次架構，將賓白唱詞略作更動，即轉換成以抗戰為背景的新戲。下表是《松花江上》及其改編的底本《打漁殺家》二者唱詞的比較，舊瓶如何裝新酒，於此可一窺其梗概：

打漁殺家（傳統戲）	松花江上（舊瓶裝新酒）
他本江湖二豪俠 李俊倪榮就是他 蟒袍玉帶不願掛 弟兄雙雙走天涯。 昔日期與伯牙 爹爹交友果不差 父女們說不盡知心話 猛抬頭見紅日墜落西斜	他本漁民志量大 青紗帳裏意氣發 漢奸漁霸他全打 赤膽忠心保國家。 昔日期與伯牙 爹爹交友果不差 遇知己說不盡知心話 猛抬頭見紅日墜落西斜
昨夜晚吃酒醉和衣而臥 稼場雞驚醒了夢裏南柯 二賢弟在河下相勸於我 他叫我把打漁的事一旦丟卻 我本當不打漁關門閒坐 怎奈我家貧窮無計奈何 清早起開柴扉烏鴉叫過 飛過來叫過去卻是為何 將身兒來至在草堂內坐 桂英兒捧茶來為父解渴	昨夜晚吃酒醉和衣而臥 稼場雞驚醒了夢裏南柯 二賢弟在河下相勸於我 他把那愛國的事仔細勸說 我本當圖大事敢當敢做 怎奈我有愛女無計奈何 清早起開柴扉烏鴉叫過 飛過來叫過去卻是為何 將身兒來至在草堂內坐 桂英兒捧茶來為父解渴

（《松花江上》原編劇為王震之，經金紫光、阿甲等人集體回憶，由李綸執筆記錄寫成，劇本收入《延安文藝叢書》^⑧）

比「舊瓶裝新酒」更進一步的是「新編歷史劇」的創作，一九四三年楊紹萱等的《逼上梁山》與次年任桂林、魏晨旭、李綸等的《三打祝家莊》堪稱代表。

^⑧ 《延安文藝叢書》，第十卷（戲曲卷）。

這兩齣戲的劇本現在還保存在《延安文藝叢書·戲曲卷》^⑨（這兩齣戲也都還可以上演，《三打祝家莊》還曾在臺灣由李寶春與軍中劇隊演出過），我們可以清楚的看出「群眾人民的力量」主宰著整齣戲，在《逼上梁山》裏，歷經白虎堂、野豬林連番劫難的林沖，發配到了滄州，原來還想在邊疆「了我報國之願」，誰知奸賊到處橫行，天下窮苦百姓盡受欺凌，在「花石綱」情節的設計下，林沖終於覺悟到「這世界是官逼民造反，反了吧，這渾身的枷鎖才能打開！」遂與眾患難中的百姓結拜結盟，同聲高唱道：

恨今日奸賊當道！恨今日奸邪滿朝！百姓的痛苦受不了！

反抗的火焰高燒！反抗的火焰高燒！攜起手打開籠牢！

攜起手打開籠牢！^⑩

而後在火燒草料場時，也是在眾結拜兄弟的協助下殺死陸謙的。總之，第三幕的〈酒館〉、〈借糧〉、〈草料場〉、〈結盟〉、〈察奸〉、〈山神廟〉、〈除奸〉、〈上梁山〉連續八場都是群眾戲，被逼上梁山的何止林沖一人？窮人藉刀槍翻身的主旨，非常鮮明地被寄託在林沖的故事裏，編劇只是要藉林沖之口唱出「要把這世界翻轉了，還須得槍對槍來刀對刀」^⑪的題旨，因此，這齣戲得到了毛澤東的肯定讚揚，甚至還親筆寫信給編劇楊紹萱、齊燕銘等，稱讚他們：

歷史是人民創造的，但在舊戲舞臺上，人民卻成了渣滓，由老爺太太少爺小姐們統治著舞臺。這種歷史的顛倒，現在由你們再顛倒過來，恢復了歷史的面目。^⑫

⑨ 《延安文藝叢書》，第十卷（戲曲卷）。

⑩ 同前註，頁107。

⑪ 同前註，頁102。

⑫ 中央文獻研究室編：《毛澤東書信選集》（北京：人民出版社，1983年），頁222。

很顯然地，這齣戲受到肯定的正是：把林沖一人「按龍泉血淚灑征袍」^⑬悲憤無奈的夜奔抑鬱之情擴大成了對人民力量的歌頌。同樣的，《三打祝家莊》也淡化了梁山英雄個人色彩，強調的是群眾的重要性。一打的重心在石秀探莊的調查研究工作，二打強調的是各個擊破、分化敵人，三打則以裏應外合為主旨。

毛澤東的肯定、鼓勵與讚揚，無疑地使這條途徑成為往後創作的最高準則。戲曲以政治功能為主，「劇本的主題」成為最重要的創作核心，「劇本——編劇」取代了演員的地位，整體京劇的質性為之轉換。

強烈的主題訴求在《難民曲》裏就更明顯了，由李綸編劇、延安平劇研究院於一九四三年演出的這齣京劇「現代戲」，故事背景清楚地定在當時：一九四三年，地點則由河南發展至陝、甘、寧。故事背景是眼下當前，京劇的表演程式卻依舊，聲腔仍是西皮、二黃、高撥子，何處該用什麼京劇鑼鼓在劇本中還有特別提示（如一二七頁指定要用「撕邊」），但無須借古諷今，也無須以古喻今，主題可以完全不經轉化的直接唱出來：

八路軍好像俺親娘一樣，衆鄉親大恩大德似海洋。

越思越想越恨反動派，來邊區才真是到了家鄉。

看起來俺的親娘就是共產黨！共產黨就是咱中國人民的太陽！

到將來敵戰區國統區全解放，中華大地普照陽光！

要建設新中國人民把福享，要建設社會主義地久天長！^⑭

這是早期的現代戲，不同於「舊瓶裝新酒」，這是全新架構的新故事、新人物、新唸白、新唱詞，將「以平劇的形式表現新時代人民生活」的政治目

^⑬ 戲曲界一致公認林沖人物塑造最成功的是明傳奇《寶劍記》，尤其是〈夜奔〉一齣，至今仍傳唱。「按龍泉血淚灑征袍」即為〈夜奔〉最具代表性的唱詞。

^⑭ 《延安文藝叢書》，第十卷（戲曲卷），頁154-155。

的，清晰的表現出來。不過，當時京劇的現代戲並不多，陝、甘、寧一帶的地方戲則有不少現代戲，目前還有不少劇本保存在《馬健翎現代戲曲選集》^⑮、《延安文藝叢書·戲曲卷》等書中，《陝甘寧邊區民衆劇團藝術紀實》^⑯等書也從側面記錄了這些戲當時編演的情形。《查路條》、《十二把鐮刀》、《血淚仇》、《窮人恨》、《官逼民反》等戲，其實無須細讀內容，從劇名就可以看出強烈的政治性。

我們都清楚的知道：政治是主、藝術是從，這些戲裏表現的是劇作家的「政治認識」，是「集體意識」而非「個性風格」，但在這明顯的「集體創作理念」之下，演員表演藝術只居於「配合呈現主題」的第二線地位，「劇作家」對劇本的主宰性漸有超越「演員」的趨勢，對於原本以「演員劇場」為特質的戲曲而言，政治驅動力之下的此一轉變，實不可謂不大。

這是戲曲改革的端緒。到了一九四九年，幾乎就在中共取得政權的同時，「戲曲改革」即已形成為官方明令公布實施的「政令政策」了。

(三)「戲曲改革」的具體內容

關於「戲曲改革」，首先要作一些資料性的介紹，根據的書籍主要以趙聰《中國大陸的戲曲改革》^⑰、張庚主編《當代中國戲曲》^⑱等為主。大致的過程是這樣的：

一九四九年十一月，在文化部內設立了「戲曲改進局」，以田漢為局長，楊紹萱、馬彥祥為副局長，作為全國戲曲改革工作的領導機構。主要任務是：

^⑮ 《馬健翎現代戲曲選集》（西安：東風文藝出版社，1962年）。

^⑯ 《陝甘寧邊區民衆劇團藝術紀實》（西安：西北大學出版社，1993年）。

^⑰ 趙聰：《中國大陸的戲曲改革》（香港：中文大學出版社，1969年）。

^⑱ 張庚主編，鄧興器、朱穎輝、余叢、譚志湘、簡慧、李悅、徐鋼、傅淑芸、吳乾浩、王安葵、朱文相、張民、樊冠樞、吳瓊、金芝、葉鋒、李慶成等執筆：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年）。

制訂戲曲工作政策；進行戲曲劇目和演出情況的調查研究；擬定全國上演戲曲劇目的審定標準；組織力量整理改編創作戲曲劇目；團結改造關心戲曲藝人培養新生力量改革戲曲班社制度^①。

一九五〇年七月，在文化部直轄之下又組織了「中央戲曲改進委員會」，是全國戲曲改革工作的最高顧問機構，由文化部副部長周揚擔任主委。主要任務是：審定戲曲改進局所提出的修改與編寫的劇本；對戲曲改進的計畫及政策向文化部提出建議^②。

一九五〇年十一月，文化部召開「全國戲曲工作會議」，田漢首先提出了有關戲曲改革的工作方針。在這次會議上發生了京劇和地方戲究竟該以何者為主的爭論，有人主張「百花齊放」，鼓勵各劇種一同競爭，毛澤東隨即在一九五一年春提出了「百花齊放、推陳出新」的戲曲工作方針，作為「中國戲曲研究院」成立時的題詞，也正式為「全國戲曲工作會議」下了總結論。這八個字的實質內涵是：「不同的劇種、流派、形式和風格通過自由競賽而共同發展；對待戲曲遺產的繼承，必須採取批判的態度，剔除其封建性糟粕，積極創造反映社會主義時代生活的作品」^③。

根據「全國戲曲工作會議」的討論結果，政務院制訂了《關於戲曲改革工作的指示》，由周恩來於一九五一年五月五日簽發，故又稱《五五指示》。這份指示即是「戲曲改革」（後來多簡稱「戲改」）的具體內容，也是「推陳出新、百花齊放」方針的具體化。主要可分為「改戲」、「改人」、「改制」三部分。

「改制」是針對藝術體制、劇團體制和劇場管理等三方面不合理的制度進

^① 同前註，頁24。

^② 趙聰：《中國大陸的戲曲改革》，頁54。

^③ 中國戲劇家協會上海分會編：《中國戲曲曲藝詞典》（上海：上海辭書出版社，1981年），頁1，「百花齊放推陳出新」詞條解釋。

行改革。藝術制度的改革部分，最值得注意的是「導演制度」的建立；劇團體制部分，廢除了舊戲曲班社中不合理的徒弟制、養女制、經勵科等，建立新型的全民所有制或集體所有制劇團；劇場管理制度部分，多數劇場均改由政府統一經營，廢除黑票及茶資小費，取消包廂、首創打字幕、實施中場休息，以整飭劇場秩序。

「改人」政策主要是對藝人進行教育改造，在許多地方舉辦文化識字班，以普及文化知識並掃除文盲，而除了表面的文化目的之外，「改人」更主要的是要提高藝人的政治覺悟，增強藝人對社會主義的熱愛，使其由衷地願以戲曲藝術為武器來為工、農、兵服務。在這樣的基礎上，藝人們也產生了被國家重視的光榮感與責任感，提昇了自己的地位，不再有被歧視的感覺。

三改之中最重要的自然是「改戲」，重點是針對廣為流行的舊有劇目進行審定及修改。內容凡是涉及封建迷信、淫毒姦殺與醜化侮辱勞動人民的，都必須修改，甚至禁演，同時對於舞臺形象也加以澄清，不僅革除野蠻、恐怖、惡俗、迷信、淫蕩、不科學的表演方式（包括蹺工、走屍、厲鬼、酷刑、凶殺等），同時還針對所謂舊戲曲的舞臺陋習（如檢場、飲場、把場等）進行改革。

「改戲」主要是對傳統戲的改編，而《五五指示》的次年，周揚更提出了還要創作「新編歷史劇」和「現代戲」的指示，也就是說，「戲曲改革」政策中，和劇本創作最為相關的「改戲」部分，擬出了「整舊」與「創新」二者兼顧的基本宗旨，具體落實為「改編傳統戲」、「新編歷史劇」與「現代戲」三大劇作類型，為往後大量新戲的創作確立了必要性。

整體觀之，「戲曲改革」的具體內容可以條列如下：

1.改戲：(1)整舊：改編傳統戲——

內容：針對封建迷信、淫毒姦殺、侮辱勞動人民者進行修改或根本禁演，修改方針以配合當前政治任務為主

舞臺形象：廢除蹺功、飲場、把場、檢場等

(2)創新：新編歷史劇、現代戲

2.改人：改造藝人身上舊社會陋習、提高藝人政治覺悟、使熱愛社會主義

3.改制：(1)藝術體制：建立導演制

(2)劇團體制：廢除徒弟、養女等不合理制度

(3)劇場管理：取消包廂、首創打字幕、實施中場休息等

而與「戲曲改革」政策直接配合的是：研究機構、演出團體、戲曲學校緊接著相繼成立。一九五一年，兩大重要機構同時成立：「中國戲曲研究院」成立於北京，由梅蘭芳任院長；「華東戲曲研究院」成立於上海，周信芳任院長。「中國戲曲研究院」附設京劇實驗工作一團、二團（後又增設三團）和戲曲實驗學校。後來隨著工作的發展與研究院的改組，所屬學校及劇團分別獨立，於一九五五年正式建立「中國京劇院」與「中國戲曲學校」^②；「華東戲曲研究院」附設華東京劇實驗劇團、華東越劇實驗劇團、華東京劇實驗學校等。一九五五年分別獨立建為「上海京劇院」、「上海越劇院」與「上海市戲曲學校」（包括崑曲、京劇、越劇、滬劇、淮劇等班）^③。這樣的資料透露給我們的訊息是：原本各自為政的演員們正在重新整合，原本僅以娛樂為導向的戲曲藝術開始有了正式的研究機構，原本仍以各自收徒口傳心授為主的傳承方式逐漸納入了教育正軌，而原本從未受過正規教學的戲曲編劇、導演乃至於舞臺美術人才，正在教育及研究機構中逐漸養成。雖然我們都知道「戲曲改革」的政治目的，但戲曲的藝術層面所受到的影響是無可否認的。

^② 《中國戲曲曲藝詞典》，頁426、431、412。

^③ 同前註，頁427、413、418、433。

二、「戲曲改革」初期效應觀察

(一)「整舊」的附帶效應——新經典劇目的成立

在「整舊」的前提宗旨下，對於傳統劇目的處理態度是由「調查、挖掘」進而至於「審定、修改」的，意識型態的審定及非著眼於藝術美學的修改對於戲曲藝術當然是嚴重的斷傷，然而在此之前的第一階段「調查、挖掘」工作，卻具備了保存資料的正面意義。原本純娛樂性的戲曲藝術、劇本或演出都不可能被視為「史料」，而在娛樂轉化為政治工具之後，無論是戲改幹部到各地蒐集筆錄劇本，或是老藝人捐獻所藏劇本，倒真的挖掘出了大批戲曲遺產。雖然政治的觀點是要從中選擇「它所反映的歷史內容是否對今天的觀眾具有一定的意義」^{②4}，但就「戲曲史料保存」的意義而言，各劇種戲曲劇本卻的確在五〇年代得到了大量編輯出版的機會，即以目前所知見的重要大部頭書刊而言，即有以下這些：

《京劇叢刊》中國戲曲研究院編輯，上海新文藝出版社出版。一九五三年十二月開始至一九五五年六月止，共出三十二集。一九五八年九月從第三十三集起，改由北京中國戲劇出版社出版，至一九五九年六月止，共出五十集。

《京劇匯編》北京市戲曲編導委員會編，九十六集以後改由北京市戲曲研究所編，北京出版社出版，共一百零六集。一九五七年開始出書，一九六四年出齊，共收四百多齣戲。

《京劇大觀》一九五八年由北京寶文堂書店編輯出版，共六集，共三十餘齣戲。

^{②4} 趙尋：〈讓戲曲更好的為人民服務〉（《人民日報》1962年9月23日，第5版），轉引自趙聰：《中國大陸的戲曲改革》，頁61。

- 《中國地方戲曲集成》中國戲劇家協會主編，全國各省市文化局編輯，一九五八起至一九六三年止，由北京中國戲劇出版社陸續出版。按省、市分卷。已出十二卷。
- 《華東地方戲曲叢刊》華東戲曲研究院編，一九五五年由上海新文藝出版社出版，收越劇、揚劇、淮劇、滬劇、崑劇、黃梅戲、梨園戲、閩劇、薊劇等二十劇種的五十一個劇本。
- 《評劇叢刊》中國戲曲研究院、東北評劇劇目整理委員會等單位合編，一九五四至一九五五年由北京通俗讀物出版社出版，共十五集。
- 《評劇大觀》中國評劇院編，一九五九至一九六〇年由北京寶文堂書店出版，共十集。
- 《河北梆子匯編》天津市河北梆子匯編編輯委員會編，一九五八至一九六四年分別由天津人民出版社出版一至四集，天津百花文藝出版社出版五至二十三集。
- 《川劇傳統劇本匯編》川劇傳統劇本匯編編輯室編，一九五八年起由成都四川人民出版社開始出版，至一九六三年止共三十三集。
- 《四川地方戲曲選》四川省戲曲研究所選編，一九六〇至一九六二年由成都四川人民出版社出版，共四輯。
- 《黃梅戲傳統劇目選集》安徽省文化局編，一九六一年由合肥安徽人民出版社出版。
- 《安徽戲曲選集》安徽省文化局編，一九五九年由合肥安徽人民出版社出版。
- 《河南地方戲曲匯編》河南省劇目工作委員匯編，一九五七至一九五八年由河南新華書店發售。
- 《湖北地方戲曲叢刊》湖北地方戲曲叢刊編輯委員會編，一九五九至一九六二年由武漢湖北人民出版社出版。
- 《湖南地方戲曲叢刊》湖南省文化局主編，一九五六至一九五七年由長沙湖南人民出版社出版。
- 《遼寧戲曲叢書》遼寧省文化局戲曲編劇室編輯，一九五六至一九五八年由瀋陽遼

寧人民文學出版社出版。

《甘肅傳統劇目匯編》甘肅省文化局編，一九六二起至一九八二年分別由甘肅省文化局和蘭州甘肅人民出版社出版。

《陝西傳統劇目匯編》一九五八至一九五九年由陝西省文化局編印出版。

在這麼多劇種、這麼多文字劇本被調查、挖掘出來的同時，藝人的舞臺演出也被有計畫的記錄了下來，具體的作法主要有二：

一是書面記錄舞臺生涯，為藝人的代表作出版「劇本集」，並書寫「表演藝術記錄」（含舞台生涯回顧）。

二是拍攝戲曲電影片，留下永恆的演出形象記錄。

這兩種作法，在大幕落下、斯人已逝之後，為我們留下了大批珍貴的資料，第一項「書面部分」主要包括（以文革前為範圍）：

《梅蘭芳演出劇本集》一九五四年北京中國戲劇出版社出版。中國戲劇家協會為紀念梅蘭芳舞臺生活五十年選編而成，共收十齣戲（宇宙鋒、醉酒、奇雙會、葬花、散花、別姬、洛神、鳳還巢、抗金兵、生死恨）。

《程硯秋演出劇本集》一九五八年北京中國戲劇出版社出版。中國戲曲研究院為紀念程硯秋逝世而編，共收十二齣戲（紅拂傳、三擊掌、鴛鴦塚、青霜劍、寶娥冤、碧玉簪、梅妃、朱痕記、荒山淚、春閨夢、亡蜀鑿、鎖麟囊）。

《荀慧生演出劇本集》一九六二年上海文藝出版社編輯出版（花田錯、辛安驛、元宵謎、香羅帶、釵頭鳳、杜十娘、紅樓二尤、勘玉釧、紅娘、荀灌娘、金玉奴、卓文君）。

《周信芳演出劇本選集》一九五五年北京中國戲劇出版社出版。中國戲劇家協會為紀念周信芳舞臺生活五十年選編而成。（四進士、打嚴嵩、投軍別窰、鳳凰山獨木關、清風亭、烏龍院、追韓信、徐策跑城、趙五娘、鴻門宴、文天祥）

《周信芳演出劇本新編》一九六一年北京中國戲劇出版社出版。（打漁殺家、審頭刺湯、金殿求計、單刀赴會、義責王魁）

- 《蕭長華演出劇本選集》一九五八年北京中國戲劇出版社出版。（選元戎、變羊記、請醫、連升店、涿州判，赤壁鏖兵）
- 《崑劇表演一得》徐凌雲演述，管際安、陸兼之記錄整理。一九五九、一九六〇年上海文藝出版社出版（蘇州大學出版社於一九九三年重印）。
- 《我演崑丑》華傳浩演述，陸兼之記錄整理。一九六一年上海文藝出版社出版。
- 《學戲和演戲》侯喜瑞口述，張胤德記錄整理。一九六一年北京出版社出版。
- 《粉墨春秋》蓋叫天口述，何慢、龔義江記錄整理。一九六一年北京中國戲劇出版社出版。（一九八〇年再版）
- 《談悟空戲表演藝術》鄭法祥口述，劉夢德記錄整理。一九六三年上海文藝出版社出版。
- 《舞臺生活四十年》梅蘭芳口述，許姬傳整理。一九五二年上海平明出版社出版、一九五七年北京人民文學出版社再版。
- 《梅蘭芳文集》一九六二年北京中國戲劇出版社出版。
- 《程硯秋文集》一九五九年北京中國戲劇出版社出版。
- 《荀慧生演劇散論》一九六三年上海文藝出版社出版。
- 《京劇花旦表演藝術》小翠花口述，柳以真整理，一九六二年北京出版社出版。
- 《周信芳舞臺藝術》周信芳口述，衛明、呂仲整理，一九六一年北京中國戲劇出版社出版。
- 《言菊朋舞臺藝術》言少朋、言慧珠、李慕良等著，一九六二年北京中國戲劇出版社出版。
- 《郝壽臣臉譜集》一九六二年北京中國戲劇出版社出版。
- 《川劇旦角表演藝術》陽友鶴講述，劉念茲、齊建昌記錄整理。一九五九年北京中國戲劇出版社出版。
- 《周慕蓮舞臺藝術》周慕蓮口述，胡度、余夫、朱龍淵等記錄整理。一九六二年上海文藝出版社出版。

第二項「戲曲電影片」的資料包括（以文革前為範圍）：

- 《梅蘭芳的舞臺藝術》一九五五年吳祖光導演、北京電影製片廠出品（宇宙鋒、斷橋、霸王別姬、醉酒）。
- 《洛神》梅蘭芳、姜妙香主演，一九五六年吳祖光導演、北京電影製片廠出品。
- 《遊園驚夢》梅蘭芳、俞振飛主演，一九六〇年北京電影製片廠出品。
- 《荒山淚》程硯秋主演，一九五六年由吳祖光導演、北京電影製片廠出品。
- 《尚小雲舞臺藝術》一九六二年西安電影製片廠出品（出塞、失子驚瘋）。
- 《望江亭》張君秋主演，一九五八年海燕電影製片廠出品。
- 《秦香蓮》馬連良、張君秋、裘盛戎主演，一九六四年長春電影製片廠出品。
- 《尤三姐》童芷苓主演，一九六三年海燕電影製片廠出品。
- 《楊門女將》楊秋玲、王晶華、孫岳、馮志孝、畢英琦主演，一九六〇年北京電影製片廠出品。
- 《戰洪州》劉秀榮、張春孝主演，一九六三年北京電影製片廠出品。
- 《武松》蓋叫天主演，一九六三年上海天馬電影製片廠出品。
- 《蓋叫天的舞臺藝術》一九六四年上海電影製片廠出品（白水灘、劈山救母、武松打虎、打店）。
- 《四進士》麒麟童主演、一九五六年上海電影製片廠出品。
- 《周信芳的藝術生活》一九五六年上海電影製片廠出品。
- 《周信芳舞臺藝術》一九六一年上海天馬電影製片廠出品（徐策跑城、坐樓殺惜）。
- 《群英會》馬連良、譚富英、葉盛蘭、蕭長華、袁世海、裘盛戎主演，一九五七年北京電影製片廠出品。
- 《野豬林》李少春主演，一九六二年北京電影製片廠出品。

正是由於這些電影片，我們今天才可能通過「錄影帶」或VCD形式的轉換而親眼看到藝術大師精湛的表演。在這份電影片資料中，值得我們注意的有以下兩點：

1. 拍攝戲曲電影片原本的動機是形象的記錄保存，但因實際作業的技術需要而衍生出另一層純粹藝術層面的命題：「戲曲虛擬身段」與「電影寫實背景」該如何調和融會？而有趣的是：這個問題在長期的實踐過程中（從早期的「戲曲電影片」到今天仍常拍攝的「戲曲電視連續劇」）逐漸摸索到的途徑，又轉過頭來為戲曲「舞臺」上的美術設計提供了經驗。這是我們在對戲曲劇場設計作出評斷時，不可輕易忽略的一段歷史事實。

2. 被選中拍成影片的戲，除了各流派宗師早已成名的代表作之外，還包括了《楊門女將》、《望江亭》、《秦香蓮》和《野豬林》等這些一九四九年以後的新編戲。由此可見，在快速且大量的新戲創作脈絡中，「新經典」正在逐漸形成中。而這些「新經典」的藝術特質，很明顯地即是敘事技法精鍊與表演藝術突出。每一齣戲都有明快的節奏、緊湊的結構、一波接一波的情節高潮。這樣的節奏感、結構觀，以及不同於傳統「情感高潮」的「情節高潮」，正是戲曲改革新編戲的新作風，至於演員的唱唸做打表演藝術，固然是傳統劇場之核心焦點，但以如此精鍊嚴整、突出鮮明的姿態體現，仍是有別於傳統的。以下即就發展先後依序討論。

（二）戲曲改革初期作風——表演藝術的突出精鍊

（以《三岔口》、《秋江》為例）

前節所列戲曲遺產資料的保存，其實是戲曲改革在「整舊」前提下的附帶成果，而戲曲改革最直接的工作，當然還是配合政治任務對戲本身所作的修改及創編。改戲的首批成果展現於一九五二年文化部主辦的「第一屆全國戲曲觀摩演出大會」，共有二十三種不同劇種、三十七個團體，推出了八十二個劇目，其中傳統戲六十三齣、新編歷史劇十一齣、現代戲八齣。在今天已穩固了經典地位的幾齣戲，如京劇《將相和》、《雁蕩山》，越劇《梁祝》、《西廂記》和川劇《柳蔭記》等，都是當時的新創或新修作品。

這是「戲曲改革」政策成果的首次驗收，這些被政府公開肯定的戲當然在意識型態上是符合「戲改」原則的，特別是評劇《劉巧兒》、評劇《小女婿》、滬劇《羅漢錢》這幾齣以追求婚姻自主為主題的現代戲，反抗封建固為其基本意旨，呼應的更是當時「婚姻法」的頒布²⁵。不過在這個時期的戲裏，配合政策的主題倒都還沒有以直接說教的方式呈現，例如越劇《梁山伯與祝英台》和《西廂記》，雖然主旨也都是「抗婚」，卻都展現了高度的藝術效果；前者流露了死生相許的動人情愫，後者則宛若一篇優美的詩章。若再仔細觀察其他得獎劇目，更會發覺政治意識固然存在，卻還沒有全然掩蓋凌駕一切，唱唸做打表演的藝術性仍受到了高度重視，有些戲的創編或修改，仍是以「戲曲表演性」為首要考慮，獲得演出獎的京劇《三岔口》、川劇《秋江》、桂劇《拾玉鐲》和京劇《雁蕩山》就是很明顯的例子。

《三岔口》是傳統老戲，武生與武丑一正一反的對手戲，劇情極簡單，特點是在不用燈光，純粹「明臺」的傳統劇場裏，藉身段武功表現深夜摸黑的對打。參加觀摩演出的這齣戲在劇情上作了一些更動，把原本由武丑飾演的黑店店家的反派身分，改成欲搭救焦贊的正派義士，造型上也改為俊扮，這樣的更改為的是避免觸犯「醜化侮辱勞動人民」的「戲改」原則，不過整齣戲的表演特色卻完全不受影響，非但保持了原本摸黑對打的精華，而且更將原有身段去蕪存菁、高度提煉，使節奏更緊湊明快，而且還利用桌椅砌末配合身段，設計出默契純熟的新武打招式。若和劇情及人物造型更改的幅度相比，表演藝術方面的精鍊，毋寧更為搶眼。（當年參加觀摩演出的《三岔口》是由張雲溪、張春華二位主演，至今還可觀賞到他二人於一九七六年拍攝的戲曲電影片。）

²⁵ 謝柏梁：《中國當代戲曲文學史》（北京：中國社會科學研究院，1995年），頁38（第一章中「建國初期自由婚戀戲四大劇目」即為評劇《劉巧兒》、評劇《小女婿》、滬劇《羅漢錢》和呂劇《李二嫂改嫁》，其中《李二嫂改嫁》為一九五四年的創作，稍晚於第一次全國戲曲觀摩演出）。

獲演出二等獎的川劇《秋江》（主演老艍翁的周企何獲演員一等獎，飾陳妙常的陽友鶴獲演員二等獎），改編自傳統戲《玉簪記》的一折，編導首先在「戲改」思想基礎上重新塑造了老艍翁的性格，本來的演法是：貪財的老艍翁見陳妙常追舟心急，乃趁機抬高船價敲詐一番，而觀摩演出時的劇本則將他改成了一個和善而愛開玩笑的老人，經過川劇名丑周企何的表演詮釋，老艍翁久經風霜、熟諳人情、善良風趣的特質，使全劇展現了溫馨敦厚的情味，而這齣戲的身段設計更是光芒四射，周企何以「取實用虛、以意繪形」為原則，在「以槳／篙代船」的基礎上，設計了「搭跳登舟、船身搖晃、繫纜解纜、調轉船頭、放流直下、隨波沈浮以及一葉扁舟如箭離弦」等等不同的身段，完全掌握戲曲「虛擬寫意」及「砌末與身段舞蹈配合」的特質，為「江上行舟」的表演樹立了典範，不僅於一九五四年搬上銀幕（周企何與陳書舫合演），於一九五九年出國訪問²⁶，更移植為多種其他劇種。京劇的《秋江》便學自川劇，首先將《秋江》搬上京劇舞臺的是黃玉華與葉盛章，而後杜近芳、劉秀榮、張春華也經常演出。葉盛章和張春華的老艍翁均享有盛名，不過他們的演法均以周企何為基礎²⁷。據《周企何舞臺藝術》²⁸一書所記，梅蘭芳在觀賞過《秋江》後，特地到後臺向演員道賀說道：「我看你們演的《秋江》，底功好、做功也細膩，《打漁殺家》我們都不敢演啦，你們的變化好多喲，我們那個太簡單了！」顯然這齣戲的成就主要在表演藝術。

桂劇《拾玉鐲》也針對勞動人民的性格作了修改，劉媒婆原來是以保媒拉皮條敲竹槓過日子的，觀摩演出時改成古道熱腸、成全年輕人婚姻願望的幽默老太太²⁹，而全劇讓人留下深刻印象的當然仍是「掏雞餵食、拈針搓線、刺繡

²⁶ 《川劇詞典》（北京：中國戲劇出版社，1987年），頁52。

²⁷ 參考《武丑張春華》（北京：燕山出版社，1990年），頁84。影像資料有張春華、劉秀榮主演的錄影帶。

²⁸ 陳國福：《周企何舞臺藝術》（成都：四川人民出版社，1989年）。

²⁹ 劇本收入《中國新文藝大系一九四九至一九六六戲劇集》（北京：中國戲劇出版社，1991年），下冊。

做鞋、覆帕拾鐺」等虛擬的身段。

(三)「編導定制」與「演員劇場」兩條途徑的初步浮現 (以《雁蕩山》與《將相和》為例)

以上幾齣都是傳統戲的改編本，而京劇《雁蕩山》^③則是全新創作的新武戲。這齣戲幾乎沒有唱和唸，但情節卻能用武打程式表現得清清楚楚。編導根據劇情的發展，把京劇的武打套式配合進去，由攻山轉為水戰，由大槍打到盾牌，長靠短打、騎馬步戰、翻牆躍海，幾乎無所不包。而傳統的武打程式更經過了全新的組合，例如水戰一場，利用「旋子」、「分水」、「掃膛腿」、「地蹦接走絲撲虎」及各式筋斗，組成了一場翻江倒海的動人舞蹈畫面，其中八名士兵交叉對躡疊翻「高毛筋斗」的表演最為驚人，「躡毛、高毛」本是舊程式，但八人對翻表現水中激戰卻是新組合新意義。而《雁蕩山》更值得一提的是「作曲」，傳統京劇武戲的配樂基本不出以下兩種型態：

一是借用崑曲曲牌，演員邊唱邊舞動刀槍靶子，或徒手載歌載舞。

二是演員不用唱、不用曲牌，只用武場的鑼鼓配合武打。

而《雁蕩山》卻為武打套子專門編曲，其中有傳統曲牌的旋律，但經過重新整合組編，純為配樂用，演員不用唱，曲子卻和武打套子嚴絲合縫，不僅鏗鏘悅耳、氣勢磅礴，更有將武打套子「定型化」的作用。傳統武戲的招式套子可隨演員當場情況而作一些更動，例如「鶴子翻身」，有的演員只能走三個，有的演員卻連走十個；有時同一位演員，昨天走七個，今天卻撐到了十一下，武場的伴奏人員要視臨場情況而下鑼鼓點子，但《雁蕩山》的作法卻是音樂與身段武打均在「定制規範」之內，「旋子」既定了十五個，就不能臨場減一，否則音樂就亂了套。這是《雁蕩山》為武戲豎立的新典範，事實上也正是京劇傳統

^③ 《雁蕩山》錄影帶以俞大陸主演者時代最早，藝術水準也最佳。

「演員中心」質性與演員個別表演風格逐漸削弱的一項具體例證。從同一個武打程式的表演中，固然仍可分辨出演員功夫氣度的高下，但「某一演員的獨門絕活」可能不容易再出現了，因為任何一人來演《雁蕩山》都必須遵守定規，若要更動，可能必須是整個「劇組」（編、導、演）同步的工作。對武戲表演藝術的集中、突出、精修、錘鍊並使之「定制化」，是《雁蕩山》最鮮明的貢獻。

不過，「編導定制」的浮現並不表示「演員的個人化風格」在此時期已完全消失，同樣是此次觀摩演出的得獎劇目，《將相和》就實際體現了「因人而異、針對演技特長」而修改劇本的實例。

《將相和》為資深劇作家翁偶虹一九四九年的作品，據作者於《翁偶虹劇作選》及《翁偶虹編劇生涯》^①二書中所述，這齣戲的編寫受到了郭沫若某次學術報告的結束語「團結團結再團結」的啟發，而在編寫過程中，則因演員李少春與袁世海的齟齬而真的坐實了「將相由失和到復和」的劇情。對於主題思想、劇情發展、性格塑造與人物關係，編劇翁偶虹有完整的構思（詳見前揭二書），全劇不僅結構緊湊、場次明快，而且在矛盾由形成、深化到消解的過程中，凝聚了十足的戲劇張力，劇本在觀摩演出中果然獲獎。透過《將相和》的例子，我們主要要談的是「編劇對演員發揮空間的提供與設計」。

這齣戲先是翁偶虹針對長期合作的伙伴李少春（生）、袁世海（淨）寫的，不料，李、袁失和，劇團分裂，此時另有譚富英（生）、裘盛戎（淨）聞風而動，爭取演出，編劇乃為新的演員組合重作戲劇構思。誰知劇本完成時，原定搭檔李、袁又和好如初，準備續排此戲。幾經波折之後，終得喜劇收場，兩組雙雙取得了演出權。然而這樣的結果，對編劇而言，卻是極為辛苦的，翁

^① 《翁偶虹劇作選》（北京：中國戲劇出版社，1994年），頁3。《翁偶虹編劇生涯》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁398-418。

偶虹並不是把同一個本子分別交給兩個劇組之後即輕輕鬆鬆的等待上演，他必須根據兩組人馬不同的表演特質而做劇本的修改。李、袁一組唱做俱佳（做甚至比唱還有特色），譚、裘一組唱工卓越，因此負荆請罪、將相重和的結尾，李、袁的唱段稍少，只用「二黃散板」，留下身段做表的發揮空間；而譚、裘的劇本則增加「二黃倒板轉原板」與「西皮二六」花臉的大段唱，最後高潮更改「二黃散板」為「原板」對唱（部分唱詞由王韻竹編寫）。同一劇本，兩種編法，完全以演員表演的特長為考量基礎，這種「編劇既有完整構思，又能兼顧演員藝術特長」的「一本二演」實例，可以看出在「戲曲改革」政治掌控藝術的初期，演員的嗓音韻味、藝術風格仍是編劇要考慮的重要因素。

三、戲曲改革至文革期間「編與演」的共同成長

（一）從兩份不同主軸排列的新編戲單看起

《雁蕩山》的武戲定制化與《將相和》的一本二演，本質上是相反的，後者照顧到演員專長，仍保有傳統「演員劇場」的部分特質；前者則以編導為重心，演員執行編導的要求。就戲曲改革整體的方向而言，當然前者是必然的趨勢，但至少在文革之前，這兩種不同的劇場型態還同時存在於劇壇，「劇作家」和「演員」的藝術成就，在這段時期是相互成長而可等量齊觀的。我們試以京劇為例作一觀察。

以政治功能為明確目的的「戲曲改革」，帶動了京劇藝術層面的全新發展。大批優秀演員藝術爐火純青，大批編導人才正在快速長成，大批傳統戲經過加工整理，新編歷史劇成為「新經典」的例證更不在少數，各種藝術革新的會議（舞美、音樂、化妝臉譜、表演程式的突破等等）於一九五五、五六年紛紛召開，演出、研究、教育三者互相溝通，儘管自一九五七年「反右派」以降

的種種政治風潮對戲曲界產生了不算小的影響（部分著名藝人被劃分為右派，傳統劇目也有許多被批判），但因京劇底子甚厚，所以整體而言還是相當繁榮。

在政治力量的驅動下，戲曲編劇的重要性漸有凌駕於演員之上的趨勢，劇本不再以「為演員服務」為唯一目的，鮮明的主題多半都能以精鍊的編劇技法提出，此一時期「編劇新技法」在「戲曲劇本編撰史」上足以居關鍵地位，歐陽予倩、田漢、翁偶虹、范鈞宏等等都有各自的系列代表作；不過演員的表演藝術倒也沒有被完全取代，由於老成更穩健、新秀已長成，因此仍是紛華耀眼、光芒四射。以旦行演員為例，梅、尚、程、荀四大名旦，各自或仍推出新戲，或在傳承授徒上展現影響力，張君秋則在此時期以大量獨具風格的新戲新腔確立鞏固了「張派」的地位；另外年輕的一代，趙燕俠、童芷苓、杜近芳等也都隱然有自成一家的趨勢。這種「編與演等量齊觀、交互成長」的現象，我們可以下面兩張由筆者自擬「文革前著名新編戲劇目單」觀其大概。

*** 戲改至文革開始前（1949-1966）的重要新編戲舉隅——以演員為排列主軸**

梅蘭芳（1894-1961）：《穆桂英掛帥》

尚小雲（1900-1976）：《雙陽公主》

荀慧生（1900-1968）：（雖無新戲，但在藝術的傳承上有可觀成果→荀令萊、孫毓敏、劉長瑜）

程硯秋（1904-1958）：《英台抗婚》

言慧珠（1919-1966）：《春香傳》

張君秋（1920-1998）：《望江亭》、《西廂記》、《楚宮恨》、《狀元媒》、《詩文會》、《八義圖》、《秋瑾》、《秦香蓮》

童芷苓（1922-1997）：《武則天》

趙燕俠（1928-）：《紅梅閣》、《碧波仙子》、《梵王宮》

杜近芳（1932-）：《白蛇傳》、《柳蔭記》、《佘賽花》、《謝瑤環》、《桃花扇》、《玉簪記》

李世濟（1933-）：《陳三兩爬堂》

劉秀榮（1935-）：《戰洪州》、《十三妹》

裘盛戎（1915-1971）：《姚期》、《秦香蓮》、《八義圖》、《將相和》

袁世海（1916-）：《九江口》、《將相和》、《李逵探母》、《黑旋風》

周信芳（1895-1975）：《義賁王魁》、《海瑞上疏》、《瀟湘之盟》

馬連良（1901-1966）：《八義圖》、《秦香蓮》

李少春（1919-1975）：《響馬傳》、《野豬林》、《雲羅山》、《大鬧天宮》、《將相和》

*** 戲改至文革開始前（1949-1966）的重要新編戲舉隅——以劇作家為排列主軸**

歐陽予倩（1889-1962）：《桃花扇》

田漢（1898-1968）：《白蛇傳》、《金鱗記》、《西廂記》、《謝瑤環》、《對花槍》

翁偶虹（部分與王頡竹合編）：《野豬林》（為李少春修潤唱詞）、《將相和》、《大鬧天宮》、《響馬傳》、《紅燈記》

范鈞宏（部分與呂瑞明合編）：《獵虎記》、《三座山》、《強項令》、《九江口》、《楊門女將》、《滿江紅》、《春草闖堂》

這兩張劇目單分別以「演員」和「編劇」為不同的主軸列出，但我們可看出其中有不少「劇目」是交叉重複的。這個現象說明的是：很多戲既是某位名演員的代表作，同時又可列在某位劇作家的系列作品名下；其中有編劇個人的特色，也足以展現某流派藝術的表演特長。編與演的各展風姿，是與民國初年

至抗戰前京劇鼎盛時期的編演關係不同的。試著回想一下梅蘭芳身邊的文人劇作家以「衆星拱月」的心態爲梅氏編劇，以發揮梅氏特長、展現梅派風姿爲編劇前提的創作方式^②，我們即可對「戲曲改革」開始後此一時期劇作家的「質性」有更深刻的體認。

不過我們當然也別忘了，這些劇作家很無奈的仍無法擺脫「集體政治理念」代言人的身分，從延安時期開始，這樣的政治意圖極明確的刻印在戲曲編劇身上。只是他們精鍊的編劇技法高度提昇了作品的藝術層次，上文所說的「編劇個人特色」主要仍是指「編劇技法」的個人特色而言，不過我們必須承認：優異的技法甚至可以使內容思想具備充分的說服力。以下即對文革前編劇在技巧上的成就作具體的說明。

(二)編劇個人特色的展現——結構技法的精進 (以范鈞宏、翁偶虹劇作爲例)

「編劇技法」主要展現在「結構」的觀念上。此一時期的劇作家無論對於「傳統戲的改編」、「新編歷史劇」或是「現代戲」的編法，都展現了不同於傳統京劇的新結構方式。

傳統戲曲一般而言多擅長於營造「情感高潮」而不注重「情節高潮」，很多傳統老戲整齣戲都只是「一段情感的抒發，一段心情的迴盪」，重要唱腔都不是安置在「危難、衝突、矛盾、抉擇」的轉折關鍵點上，「情緒的抒發、表演的重點」往往和「情節事件的緊張點」並不緊密扣合，「游離」的特質使我們常無法以「緊湊與否」來論述其結構。關於此點，筆者於《傳統戲曲的現代表現》一書內曾有詳論^③，此處不再贅引。

^② 詳見拙作：〈京劇文士化的幾個階段〉，《傳統戲曲的現代表現》，頁70。

^③ 同前註，頁113-118、185-198。

這樣的美學精神在抒情文學的傳統中自有其重要的地位，但當「戲曲改革」明確的要突出戲曲的功能作用時，傳統的抒情美學編劇法恐怕就很難達成效果了。劇作家們在充分體認傳統特質的同時，轉而也向「主要受到西方十九世紀末寫實主義影響而於中國形成的話劇」劇本中吸收了若干敘事編劇技巧，「抒情的精神逐漸向敘事文學過渡，由情節高潮的營造中凝聚戲劇張力」，乃成爲此時戲曲結構的特徵。

上述知名劇作家中的歐陽予倩和田漢，都是有名的話劇編劇，歐陽予倩甚至早在「文明戲」時代就已成名，他們編寫的戲曲劇本在情節布局上當然已有著話劇的特質，而在「由情感高潮向情節高潮過渡，將主要唱做安排在情節衝突矛盾危難的關鍵時刻」的表現上最突出的劇作家，應以翁偶虹與范鈞宏最具代表性（翁偶虹部分劇作與王韻竹合編，范鈞宏部分劇作與呂瑞明合編）。不過翁偶虹的劇作有很多是由李少春主演的，這種密切的編演關係雖然和「梅蘭芳與齊如山」不同，但爲了避免不必要的混淆，本論文主要以范鈞宏爲例，因爲范鈞宏沒有特定的合作對象，作家個人的特質反而容易彰顯。

范鈞宏的代表作《楊門女將》、《九江口》、《滿江紅》、《春草闖堂》等劇³⁴，都以情節緊湊、高潮迭起、結構謹嚴、節奏流暢著稱。一反傳統戲「打引子、念定場詩、娓娓道來」的舒緩節奏，他最擅長在戲一開場之際即將情節設定於緊張衝突時刻，《九江口》運用的是「懸疑」的技巧，《楊門女將》則在開場的〈壽堂〉部分，即樹立了「對比」、「逆轉」情節結構的技巧典範，《滿江紅》開場的「由得勝到接詔」，也利用同樣的手法。而在緊緊抓

³⁴ 諸劇劇本詳見《范鈞宏戲曲選》（北京：中國戲劇出版社，1988年）與《范鈞宏呂瑞明戲曲選》（北京：中國戲劇出版社，1990年）。《楊門女將》影視資料以「中國京劇院」四團楊秋玲、王晶華、畢英琦主演之戲曲電影片爲主，另參考該團於一九九二年來臺之現場演出及錄影帶。《九江口》影視資料參考袁世海、李光戲曲電影片，另參考楊赤、江其虎主演之現場演出。《滿江紅》影視資料參考孫岳主演之錄影帶，《春草闖堂》影視資料以劉長瑜、寇春華主演之現場演出及錄影帶爲主。

住觀眾情緒之後，如何能筆力不懈、延續高潮、直貫結尾，才是更大的難題。這方面范鈞宏有著極用心的表現。仔細分析范鈞宏的每部作品，必可發現他對高潮的「持續性」特別講究，常有一波未平一波又起的妙筆設計，眼看一場即將結束，他卻忽然在臨下場時又製造波瀾，這些地方我們通過一些細節的比對可見端倪。在此我們也必須先作說明：范鈞宏有一些戲是改編的，例如《楊門女將》改編自揚劇《百歲掛帥》³⁵，《春草闖堂》改編自陳仁鑒莆仙戲³⁶，對於原創的地位，不容懷疑的，我們自是絕對肯定，但是通過一些細節的比較，更能對范鈞宏在戲劇張力設計上的功力有所認識，正如謝柏梁《中國當代戲曲文學史》³⁷中所說：能夠「小琢成大器、整舊如創新」，是范鈞宏不容忽視的深厚功力。以《春草闖堂》為例，〈闖堂〉一場的整體設計當然已由陳仁鑒確立，但我們試著由一處細節的琢磨上，來看范鈞宏如何加工改編使戲更為緊湊。當范鈞宏安排春草以「唱上、句中夾白」的方式闖上公堂後（原創用的是「念白上場」），完全利用「對白」推展劇情，刪去莆仙戲原有所有唱的部分，甚至更安排薛玫庭下場，單純的突出「春草與尙書夫人」兩方對立拉鋸的局面。經過幾番對峙，緊繃的形勢一層比一層升高，最後春草被逼說出「姑爺」二字後，莆仙戲原創是把情緒反應交給了胡知府，在高潮剛剛翻起的一瞬間，舞臺的鏡頭焦點就驟然從春草的身上拉開了。而范鈞宏則不是這樣安排的，他把觀眾焦點仍延續在春草身上，為春草寫了一段唱詞——這是這場在春

³⁵ 揚劇《百歲掛帥》由江蘇省揚劇團集體改編，吳白甸、銀州、江風、仲飛執筆，作於一九五八年，首演於一九五九年。次年即由范鈞宏改編為京劇《楊門女將》，「中國京劇院」演出。

³⁶ 陳仁鑒莆仙戲《春草闖堂》於一九六〇年改編自傳統劇目《鄒雷霆》（一九五七年柯如寬改編為《李閣老認婿》，陳仁鑒根據傳統及柯作改編，曾由江幼宋潤飾唱詞），劇本收入《陳仁鑒戲曲選》（北京：中國戲劇出版社，1981年）。范鈞宏與鄒憶青於一九六二年改編為京劇。

³⁷ 謝柏梁：《中國當代戲曲文學史》（北京：中國社會科學研究院，1995年）。

草唱上之後的第一個唱段。前面全用對白所造成的戲劇節奏感，在這個唱段一出現後立刻為之一變，表面上緊繃的局面似暫得紓解，其實卻是矛盾更形升高了。而這段唱對春草的性格塑造也有更深化的作用，原本是逼急了迸出一句「姑爺」，這兩個字出口後，春草原也是惴惴不安的，但定神回頭一看，眾人居然都被她鎮住了，隨即由不安轉為得意，乃以一大段唱「乘勝追擊」。這段唱的安排，實是中國戲曲「點線結構」在一個小地方「具體而微」的深刻展現。「線」是戲劇情節的推演前進，「點」是霎那情感的停頓、醞蓄、誇張、深掘。「點線結構」原用來分析整齣戲的布局，而在這一小段安排中，我們也可看到同樣的作用。當情節快速緊湊的推行至最緊張的時刻，編劇突然「凝結住時空」，以唱把此刻的情緒作淋漓盡致的抒發，觀眾的目光焦距仍維持在春草身上，情節的高潮得以持續延宕而不致一閃即逝，這是范鈞宏在「極力加快戲劇節奏、釀造情節高潮」的同時又能巧妙運用傳統「原地勾勒、定點放大」特質的鮮明例證。

通過《楊門女將》和原創《百歲掛帥》結局的比較，我們更可以對范鈞宏如何將高潮直貫到底的功力有所認識。他的作品不單是只有「表面的事件曲折、布局巧妙」而已，內在情感如何貫徹始終，絕對是他深以為意的。揚劇《百歲掛帥》結尾只以太君「下棋論戰」的戰略巧思為結，缺少的不是事件的不足，而是情感無法一貫而下。開頭由慶壽逆轉為報喪的情緒衝擊無法延續至最後，那麼這齣戲只能以武打交戰作一熱鬧的結束，卻無法在宗保驟逝的情懷震盪中獲得深刻的感動。范鈞宏明確的掌握住了情感的因素，最後一場採藥老人的安排，便顯然不只是製造「由聾啞到能言、由困處絕境到尋得棧道」的「表面曲折」而已。隨著馬夫、白龍馬（馬夫的設計當然更是白龍馬的具象化）的相繼出場，和宗保相關的一切人事物逐一浮現，到了採藥老人衝到了最高點，棧道的尋得是情節的高潮，而安排由曾指引宗保的老人幫助尋得，使得情緒得到完整的宣洩。最後一場整個情境和壽堂的為夫慶壽取得了情感的聯

繫，楊宗保的影子貫穿了整齣戲，情感主軸始終沒有中斷，緊湊的結構中始終貫穿凝聚著豐沛的情緒震盪。這是范鈞宏在情節高潮與情感高潮的調配中樹立的典範。

范鈞宏一系列劇作不僅展示了個人在編劇技巧上的成就，更體現了戲曲改革在敘事技巧方面的整體追求意義，不過，這樣的成績並不是一蹴可幾的，劇作家在傳統抒情境界與新興的情節高潮兩種編劇技法之間，當然有著擺盪過渡的轉折，即以翁偶虹為例，雖然在《野豬林》與後來的樣板戲《紅燈記》裏樹立了戲劇張力高度迸發的典範，但翁老仍不免時時展露對傳統深度的流連，《響馬傳》就是一個例子。

《響馬傳》劇本收入《翁偶虹劇作選》^{③⑧}，以下有關表演層面的討論以李少春明場錄音為主，音配像錄影帶為輔。

《響馬傳》的編劇法頗值得探究，這個故事主要講的是官府捕快秦瓊和草莽盜寇之間的深交厚誼。試想這樣一個探討「黑白兩道」複雜關係的故事，如果交由最近十來年著名的劇作家（如《曹操與楊修》的陳亞先、《徐九經》的習志淦、《金龍與蜉蝣》的羅懷臻）來編劇，一定會處理得驚心動魄，令人觀後產生「善惡是非的迷思」，可是一九五九年的翁偶虹，在「戲曲改革」風雲初起的時刻，處理這個題材卻完全沒有走「顛覆價值觀」的路子，黑白兩道的義結金蘭是那麼「順理成章」，沒有刻意描摹秦瓊內心的「矛盾糾葛」，甚至沒有營構具「衝突性」的情節，雖然有點平民起義的政治色彩，不過瓦崗寨群雄的豪情義氣超過了一切。關於情義的表現，前半重在「白口語言」，後半則落在〈觀陣〉的唱做配合。

這齣戲前半唸白非常多，不過白口的特色不在「簡潔」，反而在「有意的

^{③⑧} 《翁偶虹劇作選》，頁227。《響馬傳》影視資料有李少春明場錄音，于魁智音配像錄影帶，另有李少春弟子馬少良（一九六一年拜師）之〈觀陣〉一折錄影帶。

繁複」，很多很簡單的意思偏偏用「長篇大論」來講述，有時詳述前因、逆料後果，有交代情節的功能，同時又因個人看法的滲透而對性格塑造起了作用；有時忽地另起話頭，閒言贅語，娓娓道來，與當下議題看似不相干、卻又未必全然無涉，句句深刻的人生歷練把整個戲在世態人情的層面推向寬廣，不只拘泥侷限於劇情一線的發展，「橫向的溢出」增加了整體的豐厚度，當然對於劇中人性的「展示」也有莫大的功用；有些話語，一人先說一遍，而後另一位（或兩位、三位）劇中人又「覆述」一遍，內容甚至語言詞彙皆無不同，但各人的體會有異，有的先用直述口氣，後繼者則轉為疑問語句；有的先是理直氣壯的大聲宣念，後說者則一改而為疑慮甚或譏諷。同樣的語言乃因唸白口氣的差異而形成了不同的「論述」，就編劇者而言，運用的是言詞的有意重複；對演員而言，則是念白功力的展現。更重要的是：這先後唸出類似語句的劇中人，多半分由不同「角色」扮演，老生有老生的四聲講究，花臉有花臉的抑揚頓挫，其間又有「京白」、「韻白」的交互穿插，在重複語言中，不同的「角色」分別展演了各自的唸白藝術，不同性格的眾「劇中人」分別體現了各自的情緒反應與思考理念，就在彼此糾纏、相互激盪之中，不必經由劇情的大起大落，「戲劇張力」即由此而凝聚，戲的「密度厚度」亦因此而形成，而戲的「情味」也就在各自的唸白表演中一一展現。這是京劇傳統的語言特色，翁偶虹在《響馬傳》裏有淋漓盡致的揮灑運用，不僅唸白文辭寫作掌握住了強烈的「節奏感」，大量利用「散中夾韻、正俚並陳」的語言技巧，上場詩、下場對、數板、牌子交互穿插，同時更進一步利用語言的繁複周折推演形成戲的整體節奏韻律。因此，前半場在沒什麼懸疑、對比、逆轉、衝突的情節下，卻能使人看（聽）得目（耳）不暇給，但覺乾淨俐落、緊湊有力，瓦崗群雄一人一面鬚眉畢現，「有情有義」的戲劇主題更得到了具體凸顯。當然，演員的整齊是成功的保證，不僅要字字響亮、句句有韻味，咬字、口勁、力道、脆度、吞吐收放、節奏尺寸均必須恰到好處，才能體現劇本的妙處。

《響馬傳》體現的是名編劇家翁偶虹在「吃透了」京劇特質後，剔除了傳統的冗長散漫，對原有優點去蕪存菁高度提煉的成果，這是「戲曲改革」初期的一種作風，這種「老式新戲」讓我們清楚看到傳統中求創新的步跡足印，這和近十年的新戲是完全不同的表現法，試想《金龍與蜉蝣》或是《曹操與楊修》，對白都極簡短，語言走的是「簡鍊的針鋒相對」路子，展現的哲思啟迪較多，而供演員發揮「頓挫騰挪、跌宕有致」唸白藝術的大段白口已不多見。這樣的比較無關優劣，只是印證了當前的戲曲其實已進入轉型的「質變」。而翁偶虹的系列作品更見證了：即使是這樣精於傳統的老劇作家，在戲曲改革之後仍欣然接受新情節結構的觀念並努力創作出新經典。至於他在傳統與創新之間的轉折及兼容並蓄，其實正可視為此時期劇作家個人特色的內涵底蘊。

(三) 集體政治理念下的個別差異

(以《團圓之後》VS《春草闖堂》、《晴雯》VS 《紅樓驚夢》以及《燕燕》為例)

結構技法的精進，是劇作家掙脫政治束縛轉向藝術本質的追求，而其實就在政治理念的集體覆蓋之下，劇作家個別的風姿仍有展現的空間。

「戲曲改革」以來，首先在主題思想上要符合政治要求，以批判揚棄舊社會封建思想為根本宗旨，因此大量的創作都以「反封建」為主要內涵。（其實，在戲曲改革開始之前，早在延安時期，這一點就非常清楚了。前文所引《逼上梁山》演出後，毛澤東寫給編劇的親筆信就可為證明）新編的戲，當然都以反封建為基本思想，在此我們將提出一個鮮明的例子：一九五六的莆仙戲《團圓之後》。

《團圓之後》是知名的莆仙戲前輩老劇作家陳仁鑒先生的名作，創作於一九五六年。陳先生是《春草闖堂》的原創編劇，它與《團圓之後》一悲一喜，奠定了陳先生的藝術地位。

這齣戲從劇名開始就是反面構思，所謂反面，針對的不僅是傳統戲曲「大團圓」的結局，更是大團圓背後所顯示的忠孝節義倫常綱紀。傳統戲經常是劇中人經歷了悲歡離合種種人世風險之後，最後善惡各得報應，一家團圓。《團圓之後》卻將過程倒反，開場時先展示一個團圓喜氣的吉慶場面，而後層層剝筍，揭開內裏的種種不堪。終場之後回頭反思劇名，才體悟到團圓喜慶不過是人為假象，是傳統戲曲的假象，也是封建社會的假象。這戲的主題就是要揭露封建社會的虛假、黑暗、醜陋與罪惡。

若和一向以教忠教孝為主的傳統戲曲比較，《團圓之後》充滿了「顛覆性」，題材的顛覆性連帶地使得寫作技巧無法因循既往，敘事乃較傳統戲多了許多新筆法。因為反面著筆，不可能正面循序鋪陳，所以「懸疑、逆轉、衝突、發現」乃為必備，複雜的事件與技巧組成了情節上一波一波的高潮，相對於傳統戲的「情節簡單卻情潮洶湧、思緒流蕩」，整體的寫作方向大異其趣。

然而這齣戲在創作後的四十年來到臺灣盛大演出時（一九九八年十月來到國家劇院上演），卻很難激起觀眾的任何反應。其間原因何在？筆者以為，「主題指導人物性格」是這戲較難禁得起時間考驗的主要原因。

面對這齣以反封建為主題的戲，編劇陳仁鑒的性格塑造法是：把劇中人的思想情感都「還原」到舊社會之中，讓他們按照當時社會所教導、所要求的行為模式來面對問題、來思考行動，而最後他們卻從遵循封建走向了懷疑封建、背叛封建，他們終於覺醒了，但同時也付出了生命的代價。編劇並沒有把現代人的觀點強加到生活於古代社會中的劇中人身上，他讓筆下的人物按照舊社會的思想模式來生存，這是劇作家在人物塑造上的作法，也是劇作家藉戲批判封建社會的方式。（弔詭的是：這種人物塑造法竟成了劇作家獲罪的主因，陳仁鑒竟因「宣揚封建思想行為」而受到無情且長時期的批判。其間內情我們或許

不甚了然，但陳仁鑒的遭遇讓我們深刻體認政治的箝制無所不在³⁹，這樣的人物塑造原則基本上是正确的，但是，在思考轉折的關鍵，編劇卻爲了直導主題、完成反封建的最終使命，而使人物情緒的發展悖離了常情。最明顯的例子便是男主角由遵循禮教到背叛禮教的轉折關鍵。劇本安排狀元的悔悟覺醒關鍵在於「發現姦夫正是親父」，但是，一個從未深入體察母親隱衷的兒子，一個遵循封建禮教思想模式長成的兒子，在面對「姦夫正是親父」的事實時，結局應是崩潰毀滅而不可能是悔悟覺醒。爲了名位、聲譽不惜犧牲一切的人，到頭來卻發現原來連自己的「來路」都是不名譽的，此時崩潰毀滅是必然的結果，強將結局扭向「指出封建的錯誤」，就顯然是「主題直接指導人物的行爲」了。

我們無須把反封建主題視爲文學創作的「原罪」，《團圓之後》在臺未得好評倒不是因爲反封建的「過時」，任何劇作都是特定時空下的產物，但無論我們爲任何時代任何劇作作出評賞析時，藝術的尺度絕對是唯一的指標。戲要演的是人，是一個個血肉之軀的生存掙扎，如果劇中人只具備批判制度的功能性，如果戲只是透過一群概念化、僵化的人物表達對某一制度的批判，那麼無論對傳統的顛覆性有多大都不足以成就好戲。但我們寧可相信陳仁鑒是受到了干擾才侷促了腳步，他的才華絕不止於此，《春草闖堂》就能在諷刺封建權貴的大前提下揮灑自如。

《春草闖堂》的主題也在諷刺封建社會的上層人物，但是這樣的主題卻透過鮮活的人物形象來呈現，是「人物帶出了題旨」，而非主題掩蓋一切；人物性格走在前面，政治主題跟隨在後，因此，「反封建」的基調只是潛藏在各具風姿的人物言行之下，並未隨時冒出頭以指導的姿態影響性格或情節。編劇對人物的處理也是各有不同的筆法，薛玫庭公子原本是事件的觸發者，結果編劇

³⁹ 詳見李國庭：《陳仁鑒評傳》（北京：中國戲劇出版社，1988年）。

卻把他「淡出」劇情，以游離的筆調讓他在插花披紅被簇擁上京的時刻唱出了「此事權當戲場看」的神來之句。對於胡知府，編劇並沒有刻意的嘲諷，而是筆帶溫厚的「如實」呈現一個官場老手一路往高攀的身段姿態。全劇唯一被嘲諷的對象只有老相國，對於最正面的人物主角春草，編劇也沒有把她的人物形象一路拔高，她的挺身闖堂搭救公子薛玫庭，主要動機倒不在正義的維繫，而是善體小姐心意，這就更貼近小丫鬟的心思性格了。而她救人的手段其實是極為「不義」的：冒認公子為姑爺、故意抬高公子身分；然而，這樣的情節設計與性格塑造，使得全劇題旨超越了反封建的政治要求而更廣闊的指向了「人命價值與正義公理竟以身分地位為取決標準」這官場、社會乃至於人生之荒謬性。

同一位劇作家，同樣的反封建主題基調，而不同的劇作仍可有藝術的高下區分，個別劇作的各自特性在此一時期是清楚展現的，劇本的獨立價值遠較演員中心時代清晰凸顯。

除了同一作家、不同作品的比較之外，我們還可以提出同題材、不同編者相比較的例子。

既然反封建是創作的基調，揭露封建上層人物隱密虛假污穢的戲相繼出現，直接影響帝王公侯、權貴富豪的人物性格塑造，甚至在以《紅樓夢》小說為題材的戲中，都清晰可見此一調性。崑劇《晴雯》就是一個例子。這是一九六三年的創作（由王崑崙、王金陵合編，先由北崑演出），就崑劇之抒情唯美特質而言，這齣戲應該可以有深入發揮的空間，可是在當時的風氣之下，只能以大力批判封建為主旨。試看下面這一小段對白，其實便可窺見全劇題旨之全豹：

晴 雯：我明白了，我千般萬般罪狀都只為一條：我不像個奴才！

王夫人：刁奴欺主！你死到臨頭，還敢如此？

晴 雯：既然死到臨頭，倒有幾件事要請教主子：金釧投井、尤二吞

金、石呆子家破人亡，是奴才的罪過？還是主子的錯？^{④①}

最後晴雯被王夫人趕出賈府，寶玉痛惜悲憤唱道：「天哪！爲什麼親生父母卻似有深仇大怨？」臨死的晴雯，也用曲文抒發憤恨：「爲什麼人生下來就要分貴賤？要以貧富分良善？」

至於晴雯最爲人所津津樂道的一段「撕扇」情節，在崑劇裏當然沒有被放棄，只不過戲裏晴雯所撕的扇子是賈雨村所贈，成了趨炎赴勢的「國賊祿蠹」假作斯文的工具，晴雯撕扇便是要撕去「無恥貪官的假面皮、假斯文、假仁假義」！

小說裏晴雯的個性獨特，但劇本的性格塑造並未往她的內在情性多作深究，反而直以主子奴才的階級對立當作晴雯悲劇命運的根源，整齣戲都從這個角度構思布局，反封建的主題確實已具體落實到「情節構思佈局」及「人物性格塑造」。一九六三年初編此劇時有其時代背景，一九八〇年上海崑劇院華文漪、岳美緹仍選擇此劇拍成戲曲電視片，實可見意識型態早已成爲創作時的慣性思考了。

同樣以紅樓爲題材，同樣沒有避開反封建的基調，但女劇作家徐棻的川劇《紅樓驚夢》^{④②}卻有不同於《晴雯》的成就。雖然戲開場不久就安排了一場以奴才殉主掩飾主人穢行的情節，驚心動魄的揭露了封建社會的虛假齷齪，但全劇以老家人焦大爲中心焦點俯瞰賈府的衰敗，切入點已是新奇，其中又運用了大量變形、誇張、荒誕的意象，整體情節超脫了寫實的筆法，以特殊的手法體現的不僅是封建權貴一家一室之興衰，更隱含了人世榮枯無常的慨嘆。宏觀的視野，使這齣戲的題旨不致落於褊狹單一。

這是一九八七年的創作，不過，創作時間的早晚也不是戲曲能否在政治監

^{④①} 《晴雯》影像資料參考上海崑劇院一九八〇年所拍戲曲電影片，由岳美緹、華文漪主演。

^{④②} 徐棻：〈紅樓驚夢〉，《探索集》（成都：四川文藝出版社，1990年），頁84。

控下展露風姿的唯一考量基準。徐棻女士的另一部川劇《燕燕》^⑫，早在一九六一年就編成了，反封建主題自是難免，但這齣戲卻被各劇種廣泛地移植改編，至今仍常演出。這齣戲是從關漢卿的《詐妮子調風月》得到啓發，關漢卿這本戲僅存元刊本，科白不全，細節不可盡曉，現代的劇作家從片面中重建全局，倒也不必受到是否合乎原著精神的羈絆，轉而配合時代氛圍與政治需求，著力在主僕對立的基礎上架構情節。單純善良的燕燕，毫無保留地付出了真摯的情感，卻一次又一次受到了公子小姐的欺瞞迫害，最後懸樑自盡時，只有另一位和她同階級的丫鬢放聲一哭，公子小姐絲毫不為所動，繼續經營著他們美好的人生未來。這齣戲的基本構思當然受政治限制，但燕燕的性格刻畫極為生動，尤其難得的是編劇寫唱詞曲文的功力高人一等，打動人心的曲文活靈活現的刻畫了情竇初開的小姑娘的心事，公子看上燕燕時，吟起這樣的詩篇：

燕子來時春色滿，燕子去時春色殘；

如何添得雙羽翼？笑隨燕燕舞翩跹。^⑬

燕燕正猶豫不決、不知是否該接受這份感情時，老夫人卻偏偏命她為公子送衾被。寒夜迴廊，燕燕情意綿綿、欲行難行，唱詞傳遞了她的心事：

步迴廊突懼這漏靜人靜，去書齋猛叫我心驚意驚。

柳枝柔帶春雨似定非定，荷池水春風吹欲平難平。

半天空春雷聲時來時隱，手兒內紅紗燈忽暗忽明。

意徬徨自思自忖，心撩亂且走且停。^⑭

燕燕終於付出了全部深情，公子出門時，她獨坐公子房中，撫著衾枕，柔情如潮，不禁脫口而出一個「夫」字：「公子，奴的……夫呀！見面時這夫字難出唇，背地裏自呼喚千聲萬聲！」誰知公子此時竟已準備另娶名門閨秀了。受盡

^⑫ 徐棻：〈燕燕〉，《徐棻戲曲選》（北京：中國戲劇出版社，1990年）。

^⑬ 同前註，頁21。

^⑭ 同前註，頁24。

了屈辱的燕燕，在公子小姐的花燭喜宴之夜，見燈蛾撲向火焰，頓化作一縷青煙，霎時感嘆「你愛這亮堂堂燈火一點，直愣愣撲將去有去無還」，豈不正如自身之「我重那赤誠誠真情一片，情深深對蛇蠍瀝膽披肝」？

緊湊的情節中流蕩的是細膩的思緒與濃郁的情愛，燕燕的性格就在這樣的心聲吐露中清晰呈現。這不是一個概念化的人物，她的情愛、她的困惑、她的委屈、她的怨恨，層次分明地展現在觀眾面前，觀眾從戲裏看到了一個活生生的人，此人或許是被封建的虛假迫害死的，但當代的觀眾不會因反封建題旨之「過時」而減損對燕燕的關愛同情。

《紅樓驚夢》與《燕燕》的基本構思都受到了政治的限制，但是我們提出這兩個例子，除了證明反封建確為基調之外，另外還想藉此二劇和《晴雯》所代表的現象作一區別。《晴雯》受限於政治主題，封建的批判橫貫情節及性格，影響了戲的藝術價值，而《紅樓驚夢》和《燕燕》卻另有無法被主題全然覆蓋的卓越風姿。

長期以來都以演員表演為中心的戲曲劇場，在戲曲改革時期，竟因政治對於主題的明確要求而提高了劇本的重要性；而優秀劇作家們在技法上的講求，以及個別劇作特色的展現，終使得劇本在政治之外還在藝術領域內找到了穩健的地位。此時期編劇的成就與演員表演藝術的輝煌足可相提並論，編與演的共同成長，是戲曲改革至文革前的最大成就。

(四) 樣板戲結構技法的極至發揮

如何使戲結構精鍊、節奏緊湊，如何利用懸疑、對比、逆轉、反差以營造戲劇張力、凝聚高潮，如何由情感高潮轉換為情節高潮，如何更進一步在情感高潮與情節高潮之間取得調和平衡，這種種迥異於傳統京劇抒情編法的新的結構方式，在六〇年代，以范鈞宏為代表的劇作家群，幾乎都已能完美地掌握了。這一切技法不僅同時運用到「現代戲」的創作中，在文革樣板戲裏也有充

分的發揮。

一九五八年由於大躍進與人民公社的需要，「大搞現代戲」成了戲曲發展的主要政策，傳統戲與新編歷史劇的編演受到了很大的衝擊，其間雖有周恩來所謂「兩條腿走路」（現代戲、傳統戲）及文化部「三併舉」（現代戲、新編歷史劇、傳統戲）的平衡說法，但一九六三年上海市長柯慶施「大寫解放十三年」仍是明確的口號，一九六四年的「現代戲會演」更有宣誓性的意義，緊接著對於《海瑞罷官》的批鬥揭開了文革的序幕，「革命現代京劇：樣板戲」成了十年間的唯一戲碼。如果撇開樣板戲的政治意識而單看其情節布局，其實可說是戲曲改革以來結構觀念的極至發展。

不過，樣板戲對情節複雜度的要求不高，常要求利用大量唱腔表現英雄所遭遇的磨難、堅定的信念及對黨的歌頌，因此每一齣樣板戲都有大量的抒情唱段，《紅燈記》李玉和〈刑場鬥爭〉的大段二黃，〈前赴後繼〉小鐵梅以小生聲口唱出的娃娃調大段西皮，《海港》裏方海珍〈深夜翻倉〉時的二黃散板轉慢板、三眼，《奇襲白虎團》的嚴偉才在〈請戰〉時心潮翻騰的西皮倒板轉迴龍、原板等等，都是極著名的例子。此外更有《智取威虎山》楊子榮〈打虎上山〉的「馬舞」與唱段的融合，《紅燈記》裏〈痛說革命家史〉敘事兼抒情煽動力極強的唱段，而《沙家濱》三人〈茶館鬥智〉一段，更是內心獨白與對話機鋒交迭呈現的典範^④。可見要讓劇情緊湊絕不是一味刪除唱段，「現代戲」（含樣板戲）的作法絕不是「向話劇靠攏」而已。因此，樣板戲的藝術成就顯然以音樂的突破為主，另外在現代服裝與戲曲程式之間也花了很多功夫做調合融會；至於編劇的技法，倒沒有躍進式的發展，只是把前期已成熟的技法作了

^④ 此段所述樣板戲影視資料，參考由戲曲電影片所轉製的VCD、錄影帶及CD、錄音帶。文字劇本參考資料如下：《智取威虎山》收入《紅旗雜誌》1967年第8期，頁75-97；《紅燈記》收入《紅旗雜誌》1970年第5期，頁23-46；《沙家濱》收入《紅旗雜誌》1970年第6期，頁8-39；《奇襲白虎團》收入《紅旗雜誌》1972年第11期，頁26-54。

極至的發揮。

四、新時期（文革後）劇作家個人風格的建立 ——「編劇中心」成形

（一）相同結構技法對比下不同主題意涵的呈現

文革結束後（一般將改革開放後稱為「新時期」），「戲曲改革」的名詞已不太使用，但戲曲創作的觀念絕未停滯不前。結構布局的一些新技巧新手法還在不斷翻新出現，《曹操與楊修》裏將曹操內心的恐懼「具象化」實演的「入夢」^{④⑥}、《荒誕潘金蓮》的古今時空並陳^{④⑦}、《美人兒涅槃記》的七巧板輪轉分場^{④⑧}，乃至於《金龍與蜉蝣》的「無場次、不分場」設計^{④⑨}，都是我們可以輕易舉出來的鮮明例證。可是，這些還只是技術層面的精巧設計，當我們觀賞習志滄、陳亞先、魏明倫、羅懷臻等諸位編劇的劇作時，整體感受是和

④⑥ 《曹操與楊修》由陳亞先編劇，劇本首先發表於《劇本》1987年1月，後收入《湖南新時期十年優秀文藝作品選》（長沙：湖南文藝出版社，1990年）及《中國當代十大悲劇集》（南京：江蘇文藝出版社，1993年）。影視資料參考上海京劇院戲曲電視片（尚長榮、言興朋）、上海京劇院舞臺演出錄影帶兩份（分別由尚長榮與關懷、尚長榮與何澍主演）、辜公亮文教基金會主辦由尚長榮與李寶春主演之現場觀賞。關於「入夢」部分參考王安祈：〈曹操與楊修劇評〉，《傳統戲曲的現代表現》，頁173。

④⑦ 川劇《荒誕潘金蓮》由魏明倫編劇，劇本收入《潘金蓮劇本和劇評》（北京：三聯書店，1988年）及《魏明倫劇作三部曲》（臺北：爾雅出版社，1995年）。影視資料參考四川省川劇院錄影帶及現場演出，另參復興劇校京劇版現場演出。關於該劇古今時空併陳的討論，參考王安祈：〈曲／戲迴旋路〉，《表演藝術》第27期（1995年1月），頁10。

④⑧ 漢劇《美人兒涅槃記》由習志滄編劇，劇本收入《復興劇藝學刊》第12期。影視資料參考湖北漢劇團錄影帶及現場演出，另參考復興劇校京劇版現場演出。

④⑨ 淮劇《金龍與蜉蝣》影視資料參考淮劇團現場演出及戲曲電視片。

《楊門女將》時代非常不一樣的，而這份「不一樣」的感覺不只是因為上述這些新的分場技巧而已，因為六〇年代所樹立的「對比、逆轉、懸疑」等技法在新時期的劇作中仍為根本，敘事技巧的本質未變，改變的是什麼？仔細推敲，我們將會發覺：背後的思想不一樣，劇中人的價值觀認同不一樣了。

而劇本的獨立價值正在這裏。當結構的技法已經成為編劇共同的藝術手段之後，劇作家個別的特色就展現在各自不同的人生觀與價值取向之上。各自不同的觀念想法投射在戲裏，各個劇本即有了不同的主題內蘊與思想意涵。

一樣是「對比、逆轉」，《楊門女將》由喜轉悲、由慶壽到哭喪，可是劇中人效忠大宋的愛國情操沒有轉變。在滿門孤寡穿白戴孝的時刻，還以堅定高亢的語調高聲齊唱「出征出征快出征」，同仇敵愾一心一意報效國家是她們共同的心願，劇中人並沒有因經歷鉅變而改變人生觀或國家認同，情境逆轉只是結構上的技巧運用，並不影響劇中人的思想。

《西施歸越》^⑩就不一樣了，西施為國家犧牲了一切之後，國家反而拋棄了她，我們不能忽略西施最後的唱詞：「孩子呀，沒有國、沒有家，只有你我兩個人」，戲到了最後，反過來把戲中每個人一生追求的理想價值、崇高美德全都一筆勾銷。

《徐九經升官記》^⑪也可以從這個角度來省察。徐九經經過了精心設計，拜訪侯爺賺出李倩娘，拜訪王爺又取得一口尚方寶劍。一切都在他的掌握之中，眼見得次日一早即可審清全案的時刻，他忽然發覺一切都錯了，李倩娘的一番話讓他發覺所有的巧妙設計全部成空。面對這場突如其來的強烈逆轉反

⑩ 《西施歸越》由羅懷臻編劇，劇本收入《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》（上海：學林出版社，1990年）。影視資料參考「雅音小集」郭小莊現場演出及臺視文化公司出版之錄影帶，另有「江蘇省京劇院」李潔主演之錄影帶。

⑪ 《徐九經升官記》由習志滄編劇，劇本收入《湖北京劇劇作選》（北京：中國戲劇出版社，1989年）。影視資料參考「湖北京漢劇團」朱世慧主演現場演出及臺視「戲曲你我他」發行之錄影帶。

差，徐九經的是非判斷使他陷入了重重疑惑。隨著劇情的層層轉折，主角的認同一直在變化。其實，以徐九經取代包公作為「清官」的形象代表，本身就具備了強烈的顛覆意義，荒謬的判案手法凸顯的是：「世界已經沒有可以依直道而行的真理了」。包公戲流行的時候，代表「人可以憑勇氣正直選擇真理」，包公是希望的寄託，也是人格的典範，徐九經所反映的時代，則是「連正直勇氣都無法贏回真理了」、「原來真理要靠歪道來贏得」！

此刻，再讓我們回頭看看六〇年代的「懸疑設計」典範之作《九江口》，這齣戲在一切懸疑真相大白後，陳友諒對自己的所作所為是無限悔恨，而大將軍張定邊呢？歷經「失去信任、被迫交印」等種種難堪處境之後，保主的心志仍絲毫未變，依舊孤忠耿耿地演出了最後的「九江口救駕」。「君臣情感的重歸圓融」是情節的結局，「由懸疑到揭發」的布局設計反而導向情緒的復歸諧和。

然而九〇年代的淮劇《金龍與蜉蝣》就大不相同了。在真相大白後，升起的是另一波更根本的衝突：一個是「但願一切再從頭」，一個是「留在京都帝業守」，思想的衝突使得身分揭穿後反而形成了無解的僵局。

漢劇《求騙記》^⑤的結局也極堪玩味，在真相大白、發現盜杯賊就是總管太監之後，主角並沒有揭發一切，「查明真相」的目的並不在揭穿，而在主角自己「身分的還原」，傳統教忠教孝戲曲一致的主題：「道德真理的追求澄清」，在此是被放棄的。回想六〇年代的《春草闖堂》，雖然也是一路騙上去，但至少有個正義的根柢：「薛玫庭為民除害、尚書公子惡有惡報」，整齣戲的走向和《求騙記》的「不做是非判斷」是大異其趣的。（《求騙記》的討論詳見後文）

^⑤ 漢劇《求騙記》由林戈明編劇，文字劇本參考劇團演出本，影視資料參考「湖北漢劇團」現場演出及錄影帶。

當然，以上只是簡單的初步觀察，但我們已可體會到：《楊門女將》、《九江口》在逆轉之後，劇中的人生方向沒有變，一次一次的挫折反而淬礪了他們的心志、堅定了他們的決心。新時期的戲曲卻不一樣，情節布局的技巧沒變，劇中人的思想變了，全劇的主旨也變了。

整體而言，新時期的劇作，反封建的基調逐漸淡化，主題由「批判制度」逐步擴大到「對人性的根本探究」，劇作的思想意涵與人物性格塑造均和文革前有所不同。而這一切操之於編劇及導演（導演部分詳後），演員的表演藝術只能和劇本配合，卻不能操縱劇本走向。較之於文革前的「編與演等量齊觀」，新時期「編劇中心」的劇場特質隨著劇本思想意涵與性格塑造的更藝術化而益發明顯地取代了「演員中心」。

（二）個別劇作與劇作家思路開拓的實例

（以《曹操與楊修》、《求騙記》及羅懷臻劇作為例）

改革開放的初期，戲曲的新樣貌還不明顯，到八〇年代末九〇年代初開始，我們逐漸看到新的思想意涵清晰浮現在新戲裏，對制度的批判漸少，對人性的挖掘日深，陳亞先的《曹操與楊修》是最典型的例子。這齣戲沒有什麼明顯的批判對象，寫的是兩個真誠的心靈的碰撞。其中的道德判斷奠基在自身及彼此高貴理想與卑微私見的隱顯糾纏起伏衝突之上，並沒有標舉絕對的真理作為行為的規範。這齣戲由一九八八年首演開始，至今十餘年，始終深入人心，正是因為劇作家已將人性的刻畫提昇到普遍化、恆常化的境界。

另外，我們還可以用羅懷臻劇作思路的擴展來作為實例。

羅懷臻的創作雖然都在改革開放之後（第一部劇作始於一九八四年），不過我們仍可察覺出這位劇作家作品思路開展的脈絡。早期的《真假駙馬》是一

齣顛覆倫常批判封建的戲⁵³，雖然劇中人物有激烈的內在衝突，但本質上是爲了外在的綱紀維繫；人物雖有情感的矛盾，但最終的行爲仍有是非善惡之分辨。然而，稍後的《西施歸越》與九〇年代的《金龍與蜉蝣》，對人性內在的挖掘顯然更深了。對編劇而言，這應當是有意識的發展，虛構的《真假駙馬》，劇本設定時間於「宋明」，那是禮教最爲嚴苛的時代，而後來羅懷臻愈來愈喜歡把時代推前，《西施歸越》、《金龍與蜉蝣》都早在先秦，據編劇自己說：「在制度將定未定時，人性才有展露最真實一面的可能。」⁵⁴可見劇本不再把矛頭指向制度，人的本身才是主要的關懷。

《西施歸越》把人從「政治制度」層面抽離出來，還原到真實的人。羅懷臻不從政治作用解讀西施，而只把她當一個人——一個單純的女人。這種抽離的觀點正是視角的大突破，以往很少有作品這樣看待過西施，在女間諜、女功臣的標籤下，讀者觀眾早忘記了她只是個女子，早忘記了她也有個人感情，甚至早忘記了她也會懷孕產子。觀眾也只記得范蠡是個忠臣、功臣，早忘記他是個男人，忘記了只要是男人就不願意和別人分享所愛。羅懷臻這個視角重新開啓了對「人」的關懷，這齣戲從切入點開始就未以「批判制度」自限。而更值得注意的是前文所引述的西施最後的心聲：「孩子呀孩子，沒有國，沒有家，只有你我兩個人。」西施爲國家犧牲了一切之後（即使未必出於主動），國家反過來拋棄了她，劇名《西施歸越》應該有著反諷意味，功成歸越，其實是無家可歸、無國可回！而失去一切的又何止西施？范蠡又何嘗不是？范蠡拋棄了懷孕的西施，但他也深刻體察到功成後勾踐對他的態度變化，更可悲的，范蠡自身都還無法省察到的是：他同時還失去了身爲人最可貴的真情實意！所有的人都失去了追求的目的，戲的最後，反過來把戲中每個人一生追求的理想價值、崇

⁵³ 《真假駙馬》劇本收入《西施歸越——羅懷臻探索戲曲集》，影視資料參考越劇戲曲電視片。

⁵⁴ 根據筆者與羅懷臻先生的談話討論。

高美德全部一筆勾銷，理想道德的「剝除」竟成了最終的題旨！

《金龍與蜉蝣》由於史實背景更被架空，因此與其說是「帝王性格」與「平民性格」的衝突，毋寧視之為父子二人性格雙雙（也是交互）變異扭曲過程的犀利剖析。沒有道德可言，沒有理想可循！而將這一對對比人物的身分設定成父子關係，一開始身分的誤置錯認，導出尋父情節，親手閹割兒子時，金龍內在真純的一面也被閹掉了，蜉蝣的性格也開始變異，最後真相發現後，一切回不了頭。「發現」不是重歸和諧圓融，而是人格本質面對面大對決。這齣戲探究的是人的終極歸宿。

這樣的「失落」恐怕更甚於《徐九經升官記》，徐九經雖然無法像包公一樣憑正直勇氣贏回正理，但至少靠著「邪門歪道」還可使天下黑白分明，羅懷臻的戲卻是所有真理是非一概殞落。不過羅懷臻一悲到底，和《徐九經升官記》同劇團且風格有些類似的《求騙記》（林戈明編劇），則以輕鬆幽默的筆法勾銷抹卻道德是非的判斷。

《求騙記》演一個貧無立錐之地的書生，偶然的機會說了一次小謊，得了些米糧，結果竟趕鴨子上架，一次又一次的行騙，贏得了神算美名，甚至還被請到宮中為皇家破案。而在奇巧緊湊、高潮迭起的劇情發展中，有一項關鍵特別值得注意：當真相大白，發現就是宮中總管監守自盜之後，神算書生竟然沒有揭發竊賊的身分——甚至根本沒有想到要揭穿，他一心只求立即取回被偷之物，讓自己能向皇帝交差，儘快平安回老家。全劇對社會人心浮動不安只期待神機妙算改變命運的現象作了幽默的呈現，但是「道德真理的追求澄清」是被放棄的，沒有被批判的對象，全劇沒有被標舉的正義，不談善惡之爭，不論是非判斷，「道德理想的去除化」，這種主題意識是全新的。

這些優秀的劇作家走出了反封建的影響，對人生、對人性作出更寬闊更獨立的思考。相對而言，演員部分呢，即以京劇為例，出色的演員雖然仍是劇場耀眼的明星，但他們對劇場的主導性已遠遠不如以流派紛呈為標誌的京劇全盛

時期了。演員的表現直接關乎人物性格塑造，以下即分從「編劇的刻劃」與「演員的形塑」兩方面細論。

(三)新編戲的性格塑造與斯坦尼斯拉夫斯基體系 對傳統流派藝術的消解作用

傳統戲曲在教忠教孝的觀念下，人物多半忠奸二分、善惡判然，當代戲曲劇本的人物卻往往不是單一性格，或是以醜為美（如《徐九經升官記》），或是強調性格的發展轉變（如《金龍與蜉蝣》），或以壓抑之下乍然湧現的真情為描摩重點（如《節婦吟》），或是強調善惡之間的模糊灰色地帶（如大陸編劇臺灣演出的《阿Q正傳》、《羅生門》均有此企圖，表現的最好的是《曹操與楊修》），或是在看似正面的鋪設中隱隱鉤沉出人心的內在深層私念（如陳亞先《李世民與魏徵》⁵⁵），總之，當代戲曲編劇極力開拓的是「人性的幽微隱私複雜面相」，與傳統的正反善惡鮮明已大不相同了。（傳統戲曲雖然也曾對人性的複雜面有所著墨，但表現的方式很特別，詳見拙作〈平庸與卑微〉及〈從崑曲到廖添丁——一部戲曲人物性格塑造史〉二文⁵⁶）

然而這樣的人性塑造便和戲曲的「角色分類」有所扞格。熟知中國戲曲的人都知道傳統戲曲在「演員」和「劇中人」之間，還有「角色」這一道關卡⁵⁷，演員必須通過「角色」的扮飾才能轉換成劇中人，角色是符號也是媒

⁵⁵ 陳亞先《李世民與魏徵》一劇劇評詳見王安祈：〈劇評數則——李世民與魏徵〉，《傳統戲曲的現代表現》，頁176-180。此劇與上海京劇院建國五十週年獻禮《貞觀盛事》雖同樣演李世民魏徵事，卻是不同的兩個劇本。《貞觀盛事》人物善惡清晰二分，陳亞先《李世民與魏徵》卻寫出了深層隱私。

⁵⁶ 王安祈：〈平庸與卑微〉，《表演藝術》第73期（1991年1月）。王安祈：〈從崑曲到廖添丁——一部戲曲人物性格塑造史〉，《聯合文學》第16卷第2期（1999年12月）。

⁵⁷ 詳見曾永義：〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版公司，1980年），頁233。

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」兩方面的不同關係作不同的考量。就角色與演員之間的關係而論，角色代表演員各自「表演藝術」的專精；就角色和劇中人的關係而言，不同的角色象徵著不同的「人物類型」。傳統戲曲的編劇，在設定某劇中人由某類角色飾演時，便已大致決定了此一人物的基本性格。「角色象徵人物性格之大類別」的觀念，在傳統戲曲中是普遍被認同的。

同類角色雖然可以通過演員的詮釋而在性格上呈現細膩的區別（例如《武家坡》與《汾河灣》便有性格之不同），但其間的差異，除了演員要具備高人一等的功力才能精微體現之外，相對的，觀眾也必須具備深厚的傳統戲曲素養，才能從一句唱腔氣口的轉折或一個眼神手勢的角度中詳察秋毫。然而，當傳統戲曲已經從「大眾流行文化娛樂」的主流地位退場之後，恐怕無法對當代觀眾作出如此高度的要求了。

而編劇對於性格的塑造也出現了迥異於傳統的新手法。

筆者於〈戲曲現代化風潮下的逆向反思〉一文中⁵⁹，曾以崑劇為例指出這種轉變。傳統戲曲人物的情緒與性格並非通過「對事件的抉擇反應」流露呈現，而是由編劇利用唱詞曲文直接陳述，再由演員直接以唱自剖心境，觀眾於聆賞音樂的同時，即接納了劇中人的全付心情與性格，即使當時劇中人才剛剛出場，全劇還沒有任何足以反映性格的事件發生，觀眾也能全無異議的當下了然「這是怎樣的一個人」，往後的情節即站在這樣的性格基礎之上開展。因此，許多戲在大段內心獨唱之時，其實情節是停滯不前的。然而，到了「一齣戲救活一個劇種」的《十五貫》裏，這種傳統塑造法起了很大的變化。《十五貫》的性格塑造不是由劇中人直接藉「獨白、獨唱」宣示，而是在情節事件的

⁵⁹ 王安祈：〈戲曲現代化風潮下的逆向反思〉一文發表於「戲曲現代化」研討會（國家劇院、周凱基金會主辦，1996年5月）。

逐步推演中點滴形塑，情節與情緒及性格是相互涵融交會的，唱段並不會造成情節的停頓，在藉唱表達「情緒波動→矛盾糾纏→抉擇決定」的過程中，持續著事件的進行也體現了各自的性格。

這是崑劇的例子，但可以適用於大部分的當代新編戲曲。當劇本的性格塑造法已由「自剖心境」轉為「由事件情節中體現劇中人的抉擇反應」之時，編劇的人物刻畫，首先要在劇本上精確的體現性格，不能仰賴演員靠表演做區分，而現代的編劇也往往不在劇本上先設定角色分類，取消原來每本劇本首頁必備的「劇中人與角色對應表」而直接於劇本中書寫劇中人姓名，一來可避免角色所象徵的性格大類影響演員的詮釋塑造，二來則是現代戲曲所塑造的複雜人性實在很難和傳統角色分類完全相應。

以上是編劇對人物的刻畫，從討論過程中，已可看出編劇和演員的相呼應關係，以下即來看看當代戲曲演員在詮釋形塑劇中人時和傳統有何不同。最鮮明的表現首先反映在對待「流派藝術」的態度上。

讓我們先對流派藝術作一些說明。流派藝術是在傳統戲曲角色分類的基礎上更進一步的體現演員個人表演藝術的獨特風格，而「表演個性化」更可視為傳統戲曲以演員為中心的鮮明印證。是以本論文第一小節即曾指出：同為旦行、卻仍有梅、尚、程、荀的派別區分；同樣一齣戲，同樣的唱詞、同樣的唱腔，各派卻有不同的演唱風格、不同的性格詮釋；觀眾進入劇場要看的不是「蘇三」而是「梅蘭芳的蘇三」，要看梅蘭芳如何用他獨特的表演風格詮釋蘇三，更要細膩分辨梅、尚、程、荀在唱腔的氣口運用、墊字的轉折騰挪之間有什麼細節的差異。當然，更進一步的便是：某些戲只有梅派才對味兒，某些戲則恰恰正合程腔的音色，於是各派各自擁有了所謂的「私房戲」，乃至於私房琴師與私房編劇。在此狀況下，觀眾進入劇場的觀賞焦點，很顯然的是演員的表演藝術，「演員劇場」的質性乃以流派藝術為鮮明標誌。

於是，「演員→劇中人」之間所插入的便不只是「角色」，而更是「流

派」。上文已然提及：生旦淨丑「角色分類」的意義，必須分別從其與「演員」和「劇中人」兩方面的不同關係作不同的考量，因此，由表演的層面來看，角色的實質作用是「演員運用該角色行當的表演程式規範來形塑劇中人」，角色這道關卡媒介代表的意義是「整套表演程式規範」。

而流派藝術則是在角色分類的基礎上較角色分類更為嚴格的一道關卡。

表演原即就是要體現劇中人，風格鮮明的流派藝術何以成為嚴格的一道關卡？我們仍以京劇為例，試著通過京劇流派形成過程中的質性轉變說明此一問題。林幸慧由本人所指導的碩士論文《流派藝術在京劇發展史上的意義》^{⑤9}中，此一問題有詳細分析。大抵而言，京劇初創期的前三傑（余三勝、程長庚、張二奎）時期，仍處於「以地域立派」的階段，到了譚鑫培雖已進入「以人立派」時期，不過譚氏能隨著所飾演的劇中人而呈現出不同的面貌，重在「演誰像誰」，此一時期，譚鑫培雖突出的塑造了許多「譚派劇中人」，但其個人風格還未明晰的「一貫化」。而後來的四大名旦則不同，他們在「揣摩劇中人應有特質」的基礎上，更進一步的「找出劇中人與自己共有的特質並加以發揮」，而在各有專屬編劇量身定做專屬劇目的狀況下，流派藝術發展的極至，往往能將個人的氣質風韻傾注投射到每一個劇中人身上，形成「劇中人與演員形象重疊」的現象，於是，「一位演員化身為特定氣質的眾多劇中人」乃成為流派藝術的具體表現。

在此狀況下，演員若要詮釋劇中人，不僅要善於運用所屬角色行當的表演程式，而且還要極力展現所屬派別的氣質風格，在「演員→劇中人」的過程中，乃有「角色行當」與「流派藝術」雙層關卡介乎其間。

面對這兩道轉折，從正面看固然可以說「演員擁有豐富的性能資源可資依

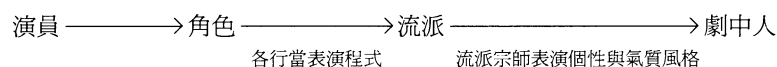
^{⑤9} 林幸慧：《流派藝術在京劇發展史上的意義》（新竹：清華大學中文研究所碩士論文，1998年），頁63、115、152。

循發揮」，但若從另一面來看，卻也可以說「演員受到的規範過於嚴謹」，如此塑造出的劇中人，恐怕很難與編劇筆下的人物嚴密貼合，除非這是一位本身並沒有鮮明自我理念、甘為演員烘雲托月的編劇。

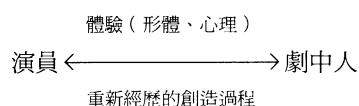
「演員→角色→流派→劇中人」的流程長期以來已成為京劇表演的模式，然而在「編劇質性」明顯轉變——轉為劇作理念優先（包括集體政治意識與個人理念）時，便不可能再出現「專為提供演員發揮表演所長」的專屬劇目了，這時這套表演流程便受到了衝擊。而另一項不可忽視的因素則是：**話劇表演普遍運用的「斯坦尼斯拉夫斯基體系」**，同時亦延伸滲透到了戲曲界。

斯坦尼斯拉夫斯基體系的表演法是以「體驗」為主，訓練過程包括形體與心理，形體方面明確要求肢體、聲音、體態、姿勢的肖似，心理方面也強烈要求演員必須設身處地的想像所飾人物的內心，形體與心理二者必須統一，而表演時則引出記憶中的情緒，是一套「重新經歷的創造過程」，演員將自我融入角色之中，以角色自居而體驗出外部動作。體驗派的表演以「來自生活、貴在真實」為準則，「演員→劇中人」之間無須通過程式規範的關卡，這套表演法和戲曲表演在本質上的不同，或可以下圖簡單表示：

1. 戲曲



2. 斯坦尼斯拉夫斯基體系



然而，在斯坦尼斯拉夫斯基體系被奉為話劇圭臬之時，戲曲演員也無可避免的對劇中人進行著「體驗」。許多演員在自傳中都會說到「如何深入體驗劇

中人的處境」，這樣的敘述看來像是普通用語，實則另有意涵，演員或許未能深入體味察覺兩套表演法則的本質差異，但在「體驗劇中人」的普遍認知下，演員不僅在戲曲程式之外還引進些許生活動作，同時，更重要的是：演員的個性氣質不容許分化到各不同劇中人身上。**流派藝術的嚴謹規範，其實在某種程度上已可被視為消散瓦解了。**

對當代的演員而言，訓練修習過程中當然還是要「歸派」（各自依自身條件擇定學習的流派），在演傳統戲的時候，也仍是以開派宗師的表演風格為模擬典範，但是，演出當代新編戲曲時，所學來的流派規範便只能化為表演的資源與運用的手段。詮釋人物時，有的另行吸納其他流派的某些特質，有些完全打破派別歸屬，有的汲取其他戲曲劇種的表演特色，更有的廣泛吸收其他類藝術（如話劇、舞蹈）的表現手法，乃至於直接模擬生活動作。《曹操與楊修》中楊修一角的原創者言興朋，本工家傳的言派（言興朋為言派老生創始人言菊朋之孫），雖然充分發揮了言派拗怒婉折的唱腔特質來詮釋楊修的性格，但是整體的表演不限於言派，他自己即曾說道某處身段白口的表演同時兼採了馬派和麒派的特色；京劇《秋江》裏飾演老艚翁的張春華，認真學習了川劇名丑周企何的表演；胡芝風演的《李慧娘》，除了吸收梆子身段之外，還大量融合了芭蕾舞；童芷苓在《王熙鳳大鬧寧國府》裏的表現，不僅令觀眾對其傳統程式的寬厚根柢驚佩讚嘆，同時她更展示了話劇演員對劇中人物的深入體驗；而尚長榮在排《曹操與楊修》時也積極通過「話劇小品」的訓練以激發他對曹操的創造力。這些實例，說明了演員對人物性格的塑造，早已突破了流派的限制、角色的規範，甚至更已結合了其他類藝術的各種手段。當代的著名演員可以擁有「代表作」，但是不容易開宗立派。著名花臉演員尚長榮樹立了《曹操與楊修》一劇中曹操的典範，後來任何演這齣戲的演員都必須以尚長榮為模擬對象（例如臺灣的花臉陳元正），但絕不能說「尚派花臉」已然成形，並不是尚長榮還不夠資格，而是他並沒有把他個人的表演統一為一套獨特的風格規

範——在當代演員的認知中，這根本是不必要的，因為每個劇中人有不同的人格特質，不能用自我的氣質去規範統攝。

角色行當與流派藝術的規範突破，非但不表示表演的資源消滅，顯示的反而是創造力的開拓。而演員的努力與編劇對人性的塑造，不僅是相互呼應，更是相互生發、相得益彰的。

人物塑造部分，就編劇而言，所欲深入刻畫者多為人性複雜多面的幽微隱私，而非忠奸之辨、善惡之分，而呈顯性格的技法也已由傳統的「藉唱曲自剖心境」轉為「由對事件的抉擇反應中體現個性」；就演員而言，角色行當的程式規範只是修習的過程與手段，相對於流派藝術的停滯，劇作家逐漸成形的個人風格正開始成為劇場中心。

五、大陸戲曲改革對臺灣劇壇的影響

兩岸藝文活動的開放交流雖然直到九〇年代初才正式開放，但大陸戲曲改革的新編戲或改編戲其實在很早已前就已悄悄傳入臺灣。六〇年代，臺灣的「女王」、「鳴鳳」兩家唱片行就曾出版過許多1949年以後的新戲，包括梅蘭芳《穆桂英掛帥》、張君秋《西廂記》《詩文會》《望江亭》《狀元媒》《楚宮恨》^{⑥0}、馬（連良）張（君秋）裘（盛戎）三張頭牌合演的《趙氏孤兒》《秦香蓮》、杜近芳《白蛇傳》《桃花扇》《玉簪記》、趙燕俠《梵王宮》《李慧娘》《盤夫索夫》、李玉茹《李慧娘》、童芷苓《尤三姐》、麒麟童《義責王魁》、李和曾《智斬魯齋郎》、李少春《野豬林》等等^{⑥1}，在劇壇及

^{⑥0} 關於張君秋張派新腔在臺的流傳情形，參考王安祈：〈一則美麗而神祕的傳說——張君秋演唱藝術〉，《表演藝術》第83期（1999年11月），收入《張君秋藝術大師紀念集》（北京：中國文聯出版社，2000年），頁259-262。

^{⑥1} 上述諸唱片、錄音，部分見於「女王」唱片行目錄，大部分為筆者收藏。

票界大受歡迎。到了七〇年代末，錄影帶也開始在戲迷和票房之間廣泛流傳，雖然畫質因拷貝太多次而差極了，但戲迷無不津津樂道，趨之若鶩。八〇年代末，臺灣的軍中劇團及復興劇校也開始演出這些新戲，當時還未正式開放，但劇團多以局部修改劇本，並另訂劇名的方式暗渡陳倉，觀眾也都心知肚明。到了解嚴之後，大陸劇團不僅可以正式來臺公演，而且大陸的編、導與臺灣劇團也有了正式的合作關係，其中往來最密切的幾個團體，包括京劇的「復興劇校」（1999年改名為「臺灣戲曲專科學校」），另外還有「河洛歌仔戲團」。以下即這兩團的戲作代表，討論臺灣學習戲曲改革經驗的成敗得失。

（一）以復興京劇團《羅生門》為例

復興劇團和大陸的合作最早，從《乾隆下江南》、《徐九經升官記》、《法門衆生相》的「純粹移植」開始，經過《潘金蓮》的「採大陸劇本卻呈現復興導演成績」過渡，直到《阿Q正傳》、《羅生門》、《出埃及》三劇，臺灣導演對戲的主導性至少已在百分之八十以上了。然而該團團長兼導演鍾傳幸曾和湖北漢劇團的余笑予導演合作多次，因此風格頗為接近。這樣的學習經驗，在《阿Q正傳》裏獲得了令人驚嘆的成績，靈活的舞臺調度與略帶嘲弄的調性，鮮活地體現了魯迅筆下的小人物^②，然而，當導演以同樣的風格執導《羅生門》時，卻出現了不得輕忽的問題。關於此點，筆者在〈竹林中的探險〉一文中曾有討論，願引述部分於此：^③

「復興」戲曲版《羅生門》在戲劇性上著力經營，機趣的對白、奇巧的情節、顯豁的唱詞，很明顯地受到大陸「鄂派」戲曲的影響。所謂鄂派，指的是

② 關於《阿Q正傳》的問題，詳見王安祈：〈京劇阿Q正傳的演出——豐富的表演性是性格塑造的資源還是負擔？〉（《東方文化》，1997年8月，另收入〈京劇在臺灣的發展〉，《中國戲曲》第五集（1997年12月））。

③ 王安祈〈竹林中的探險〉，《表演藝術》第67期（1998年7月），頁73-77。

湖北的幾位藝術工作者因長期合作而逐步形成的特殊風格，習志淦、余笑予、李連璧尤其被稱之為鐵三角，他們的戲共同的特色是奇巧詭譎的情節佈局、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的主題。可是，鄂派戲曲對人物性格塑造並沒有「本質上」的突破。雖然出現了徐九經、膏藥章、胡翠花等和傳統正派人物絕無雷同、甚至形象相反的人物，但編導的處理原則是「以醜為美」，靠這幾位小人物以突梯滑稽的方式贏回公理正義，是鄂派對傳統正生、正旦、清官等正面形象的顛覆。他們提供了另一套價值觀，但並沒有刻意處理「人性善惡之間的灰色地帶」。當然，對於傳統的善惡二分而言，鄂派的性格塑造已經很深入了，他們提出了反面人物也有值得同情的苦衷（如《法門衆生相》的賈桂），他們不避諱言說正面人物內心也存在著私慾（如徐九經的私心與良心之爭），不過，真理正義仍是最終的依歸（《求騙記》例外）。整體而言，藉著「必須靠小人物以荒唐的方式贏回真理」的情節來呈現「對世道不清、是非混淆的嘲諷」的主題，才是鄂派戲曲特色之所在。

然而，《羅生門》並沒有特定的嘲諷對象，「冷靜客觀的呈現」可能才是更扣緊主題的處理手法。原著小說「人性介於善惡之間的灰色模糊帶」的人物塑造，在黑澤明電影的光影交疊之間透現，全劇的主旨乃在「各說各話」之上有了更深層的觸發，而這一切必須在不明白表述與不具體說故事的朦朧基礎上，以豐富的意象來隱喻暗示象徵指涉。而復興戲曲版鄂派風格影響下的《羅生門》，人物的可類型化，使得小說與電影中「模糊曖昧的空間」減少了一些，某種人心內在不可言說的深層思維，在戲曲慣以大段獨唱「自剖心境」的表述方式中，也可能被過度明確化了。

（二）以河洛歌仔戲團《秋風辭》為例

「河洛歌仔戲」和大陸閩劇團的編劇陳道貴關係最為密切，《曲判記》、

《天鵝宴》、《鳳凰蛋》、《御匾》（即《獄卒平冤》）、《命運都是天註定》（即《狀元與乞丐》）、《秋風辭》等大部分戲碼都移植自大陸，這些「官場現形戲」形成了「河洛」風格的一貫性（最新的《臺灣我的母親》風格明顯與前不同），也成為「精緻歌仔戲」的內涵基礎與具體實證。然而，即以《秋風辭》之演出而論，這齣改編自福建劇作家周長賦的莆仙戲同名劇作，即清楚體現了「福建劇作家群」一貫風格與歌仔劇種之間的扞格。

福建作家群的中生代以周長賦、鄭懷興為代表，二人均擅寫歷史劇，風格略有不同但大體相近，可一併討論。他們的歷史劇展現了「新時期」的新作風新思考，不再將矛頭對準「制度」，而把關注點轉到了「人」的身上。他們都善於剖析紛雜事件中人的處境，能夠深入思考複雜的人性對歷史發展所起的每一步作用。一幕幕歷史景觀不只是以輪廓勾勒的方式呈現，筆觸還能細膩觸及到歷史中的每一份子，歷史現象中「人性與事件的互動」是他們關懷的焦點。

細膩顧及每一個人物是他們最大的長處，但是他們的戲也正因過於細膩綿密而顯得「纏繞」。每個人都有複雜的私心隱慾，每一步行動的思慮都層層轉折，愈轉愈深，所帶動的情節線索乃因此而不免糾葛纏結。這樣的「網路布局」較適合鋪設長篇，放在三小時一場的演出，實在有點施展不開。對於主角人物固然都能全力描摹（且時有新意），但往往某些具有扭轉全局的關鍵性行動，卻是出自於配角人物的一念之轉，若是劇本沒有用足夠的篇幅、深入的筆觸去刻畫此人的內在深層隱私，那麼在「性格塑造」與「情節推演」之間便有筆墨輕重失調之虞了。周、鄭二位的許多作品都存在「對次要角色的內在無暇細說，而其行為卻牽動全局」的問題，《秋風辭》亦有此憾。這樣工筆細描的劇本，放置在精緻古雅的莆仙戲裏尚能合拍，然而，歌仔戲的特色卻恰恰正在原始勃發的民間草根性，二者的相配，固然能將歌仔戲朝精緻的方向推前一步，但是，歌仔的劇種特質恐將受限於劇本的嚴整精密而難以盡情揮灑。

以上兩個個別例子，《羅生門》的問題反證了大陸劇作家（以湖北習志淦

爲例)個人風格已然成形,臺灣的劇團所追求的雖然是超越批判、超越嘲諷的另一深層人性探索,但在實際編演時,卻無法創發出適當的藝術手段,仍只能沿襲大陸作風。《秋風辭》同樣可以視作大陸編劇(以周長賦爲例)個人個性已然建立的例子,同時也可看出不同劇種之間必須有不同的創作手法,一味的移植改編未必能夠適應劇種本身的特質。

這是兩個個別例子所凸顯的問題,至於解嚴後大陸戲曲改革經驗所帶來的普遍影響,筆者已於〈大陸劇團來臺對臺灣戲曲界的影響〉一文中有詳細討論⁶⁴,此處不再重複了。

六、餘論——「導演中心」尚未穩固建立 (以《畫龍點睛》→《曹操與楊修》→《夏王悲歌》爲例)

在全文最後,另一個問題不得不在此以「餘論」方式提出,那就是「導演在戲曲改革之後的功能作用」。這個議題是本文相關問題的延伸,但一方面因爲它牽涉另一項專業研究,筆者恐怕沒有能力作深入析論,因此只能附論於此;另一方面則因筆者個人認爲戲曲「編、導中心」的趨勢雖已分明,但腳步仍稱不上穩健,整體發展仍有待觀察,因此只以「編劇中心」爲題,而將導演部分作餘論處理。

在劇作家的個人風采逐漸成形的同時,另一類人物也從無到有的逐步取得了製作群中的重要地位,那就是「戲曲導演」。

延安時期的魯迅藝術文學院已經成立了導演系,導演制也具體規範於戲曲改革的內容之中,前文所述戲曲改革初期的《雁蕩山》也已初步浮現了「編導定制」的趨勢,不過,導演對於傳統戲曲的掌控能力,一直要到八〇年代末期

⁶⁴ 王安祈:〈大陸劇團來臺對臺灣戲曲界的影響〉,《傳統戲曲的現代表現》(臺北:里仁書局,1996年),頁109-132。

以後才逐步顯出藝術效果。其實，嚴格說來，改革開放後「新時期」的戲曲還可以更細緻的區分為「八〇年代」與「九〇年代」兩個時期，導演的職能顯然是在第二段時期才有突出鮮明的表現。我們可以選擇「《畫龍點睛》→《曹操與楊修》→《夏王悲歌》」當作例子，觀察編導交互作用於此三劇的發展演進關係。

《畫龍點睛》是八〇年代初的創作，導演在劇中的表現，筆者個人以為居於由「嘗試介入」到「統籌融合」的「中途站」位置。

這齣戲於一九九九年夏天來臺演出時，同檔期還有《掛帥》和《海瑞罷官》。和這兩齣五、六〇年代的戲相比，《畫龍點睛》清晰體現了新一代的編劇技巧，不僅節奏明快、結構緊湊，而且從懸疑的設計、高潮的凝聚，到劇名豐富的意涵，都從傳統走出了一大步，這是改革開放後的新作，雖然由馬派老生張學津唱紅，不過編腔並沒有完全針對（彰顯）馬派特質，因此余派的陳志清也可以唱，可見演員的表演特質已不足以左右一齣戲的成敗（雖然朱強、陳俊杰、黃德華演得極好），劇本的精彩才是重點，「編劇中心」顯然取代了前期的「演員中心／流派藝術」。不過，八〇年代初戲曲導演的功能還不鮮明，「編、導」並重的時代，當時還沒來臨。

就當時的水準而言，《畫龍點睛》的導演已經頗有表現了，以「塑相停格」取代上下場，今日已成常態，當時卻是先進；最精彩的更有小花臉縣令和衙役以類似皮影的手法吹打抬轎的畫面。不過，導演只有這樣局部片段的新意，統籌全局的能力還有待建構，尤其布景，仍停留在初步階段，更主要的是：導演的職能似乎只在「舞臺調度、畫面處理」，並沒有試圖對劇本作出二度創造。因此，劇情的進展，仍以「唱」為推動方式，導演並沒有「以形體取代語言、以意境醞釀氛圍」的企圖，這齣戲的劇本要比導演來得突出。

八〇年代末的《曹操與楊修》，則是「編導雙美」的例子。

《曹楊》導演馬科對於布景的象喻意義有明確且深刻的詮釋與體現，浮雕

式龍壁狀的二道幕，象徵著權力威勢，又予人沉重的歷史感；明月松崗石階平臺一景在首尾兩場重複地出現，更使全劇的內在意義具象化：明月依舊，當年肝膽相照、促膝談心初識之所，而今竟成楊修之刑場！對於場景與劇情的關係，有時用的是「情景對比、真幻反諷」的手法，一如楊修花間小坐與三外商作交易一場，竹林幽篁蒼綠明潔的寧靜外象中，隱然躍動的竟是人心的糾葛掙扎；有時則採用直接「以景象喻人情」的手法：一如鷄肋軍令及曹操決意斬殺楊修一場，與北風呼嘯音效襯映的是「盤根錯節掩藏於皚皚白雪之下」的景觀，此情此景正與這一場「深層隱私總披之以冠冕堂皇的讜言宏論」的人生情境隱然相和。除此之外，雪滿弓刀千里行軍場面的調度，以及曹操入夢一場的傳統武戲程式運用，都可見出導演功力。此劇劇本文學成就已無庸贅言，而導演的二度創作一樣精彩出色。

九〇年代的《夏王悲歌》，是「導」優於「編」的例子。

《夏》編劇有深入的人性思考，切入點深刻且有新意，但是，執筆為文時卻有理路不清甚至文理不順的矯澀之弊，而陳薪伊（陳平）卻成就了「以形體取代語言、以意境釀造氛圍」導演之功，舞臺精簡，而燈光布滿了戲劇時空，空靈凝肅深沈中，時而透露些許幽怪詭異，不僅填補了劇本的空疏，更提昇了全劇的意境層次。這是導演二度創作最鮮明的例子。

陳薪伊、馬科、余笑予、謝平安等出色的導演，在京劇《夏王悲歌》、《曹操與楊修》、黃梅戲《紅樓夢》、漢劇《美人兒涅槃記》、《求騙記》、川劇《變臉》等名作中分別建立了個人導演的風格，為戲曲「編、導中心」的來臨奠定了穩固的基石。不過，就筆者個人的觀察（當然是不周全的），導演的職能還沒有全面地、穩固地彰顯，還有許許多多的戲，導演還未能鮮明建立二度創作的藝術效果，甚至還有一些戲的風格，非但沒有因為導演的加入而更趨統一，反而因兩套表演方式同時呈現而顯得混亂，個人認為徽班的《呂布與貂蟬》或許就是一個負面的例子。

傳統戲的演法，一貫是利用演員的表演藝術（或唱或念或做或打）來抒發體現內心的情緒，若是運用的是高難度特殊技藝，而剛好又能準確詮釋當下情感，這種表演就能成為「絕活兒」。絕活兒有時是「個人的」（像京劇演員關鵬鵬首創的「用靠旗打出手」），有時則是「劇種的」（像川劇的變臉、川劇小生的褶子功）。這種表演方法靠的是演員的技巧及對情感掌握的準確度，「導演」在這時候其實起不了太大作用，劇團通常都有一位「主排」，由他和主要演員、文武場「共同商量決定」什麼時候用哪套鑼鼓點子、什麼時候唱什麼腔調板式、什麼時候展現哪種身段絕活，以及龍套怎麼走、桌椅怎麼擺等問題，而基本上這一切都有固定的程式，主排只要「選擇決定、靈活調度」即可，演員肆意揮灑、盡情演出的空間比較大。因為一切有程式可循，整個演出自有一套規律，不可能凌亂到哪裏去，觀眾的焦點集中在「演員如何通過表演藝術準確地抒發劇中人的情感」，舞臺的整體感是較次要的。而這些年來「導演」的加入使傳統戲產生了質變，除了燈光布景等一切劇場元素都在導演的統一籌劃之內，演員的表演方式其實也產生了根本的轉變，尤其在身段的展現上，每一個亮相、每一個姿勢、每一次上下場，都要和整體舞臺情境結合，更多的時候不是用演員各自的技藝去抒發感情，而是導演利用「舞臺構圖」來傳遞情緒、營造氣氛意境。這是兩套不同的表演法，各有特色，也各有許多成功的例子。但是，很不幸的，我們在《呂布與貂蟬》裏卻同時看到了兩套。

呂布戲貂蟬時的「翎子功」（繞翎、抖翎、涮翎、叨翎、單手掏雙翎等）和連環計成功後貂蟬的「耍水袖」，是利用表演藝術抒發情緒的典型傳統例子。然而，〈別離怨〉時演員的身段收斂得很，導演的功能明顯增強，呂布在白衣外罩上一件長紅披風，披風的拉扯角度顯然均有定式，配合的是貂蟬的位置與高矮相，最後呂布被斬自刎時，貂蟬與眾女子手捧白布花束的走位，也是以導演規範的舞臺構圖為依歸。「演員表演」與「導演構圖」兩套不同的手段「擠」在同一齣戲裏，不僅使得全劇風格極不統一，更影響了人物性格塑造。

這齣戲演出不久後，浙江京崑劇團也移植改編為崑劇，由林為林主演，導演風格不統一的問題依然存在，而與崑劇劇種的特質更不相合了。

這是一個「演員中心與導演統籌」同場並陳的不統一的例子，一方面顯示戲曲流派藝術不僅因編劇新的人性剖析而遭到消解（如上節所述），導演的加入也是另一項消解因素。另一方面則可看出導演的功能尚未一貫的、全面的建立。戲曲已由「演員中心」向「編劇中心」過渡，「編、導中心」的趨勢雖已明顯，但步履似乎還不夠穩健，整體效應仍有待觀察。

再讓我們回頭檢驗一下這整段過程：

早期傳統京劇的「個性」由演員展現，「流派藝術」代表的正是「表演藝術的風格化」。大陸的「戲曲改革」扭轉了「演員中心」的劇場質性，「由一個敘事完整且邏輯嚴密的故事中流露出鮮明且正確的主題」是劇本編寫的一致趨勢，某些著名劇作家則在「結構」的布設中確立了個人的地位。文革期間「樣板戲」所表達（或說所「述說」）的主題絕對是沒有個人自由的，不過種種形式技巧的開發倒確實凝聚了大量藝術工作者的心血。在此之後，歷經新時期的嘗試探索，劇作家的個性終於逐漸浮現，有別於前一時期國家至上的集體意識，編劇個人的面目越來越清晰，讓我們想想看：慣以幽默詼諧口吻對現實甚至對神人關係進行嘲弄的習志淦，以喜劇筆調處理人生悲境的魏明倫，在史詩氣魄中以「對立與重疊」雙重關係塑造人物性格的陳亞先，以全新角度審視歷史、企圖將「人」由政治乃至於制度的框架中抽離還原的羅懷臻，直可說是一人一面、不容混淆吧？當然我們也別忘了，在海濱一角梨園雅樂聲中還有個福建才子王仁杰，不涉宮廷宦海、不談歷史征戰，只以細膩的筆觸敘寫古今女子絲絲縷縷的款款深情。除此之外還有許多各具風采的作家，只因篇幅關係也就無暇細論了。

創作能於共相中凸顯個性，原本是一個文藝形式的健全發展，然而弔詭的是：劇作家個人面目的清晰，卻是在「夕陽無限好，只是近黃昏」的時刻！而

同時我們也可發現，相對於劇作家的風格明顯，演員的表演藝術卻沒有新的發展，雖然有多條好嗓子，但新流派的開發也許已是時不我予了，京劇以「皮黃聲腔演唱」為主體的「腔調劇種」的特質，至此已有了根本性的轉換。

至於戲曲改革所帶來的負面影響，由於筆者已於〈戲曲現代化風潮下的逆向思考〉一文中提出「抒情造境式編劇技法的遺落」及「劇種特性的模糊」兩點⁶⁵，此不再贅述，本論文僅將此一劇場質性的轉換視為值得注意的現象而作了如上的考察。

七、附 錄

本論文既以「劇本／編劇」在戲曲發展中遞增的重要性為主要考察對象，因此謹將戲曲劇作家的「戲曲劇本集」列為附錄。筆者個人的蒐集自是極不完整，但是，這張附錄反映的現象值得注意：「八〇年代以來劇作家個人劇本集相繼出版」，正可作為本文「編劇中心」劇場質性轉變的佐證。這張附錄還可與本論文第二章第一節〈整舊的附帶效應——新經典劇目的成立〉相互參照（頁262-267），可比較的是：當年所刊印的劇本集都是以「某演員演出劇本集」為書名，而八〇年代以後，劇作家已穩固建立了個人出專集的地位了。

《馬少波劇作選》 濟南：山東人民出版社，1980年

《陳仁鑒戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1981年

《楊明戲曲集》 北京：中國戲劇出版社，1982年

《馬少波新劇作》 銀川：寧夏人民出版社，1985年

《王肯戲曲集》 北京：中國戲劇出版社，1986年

《李明璋戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1986年

⁶⁵ 參考王安祈：〈戲曲現代化風潮下的逆向思考〉，最後一節。

- 《王云根戲曲集》 北京：中國戲劇出版社，1988年
- 《范鈞宏戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1988年
- 《楊正吾劇作選》 南京：江蘇文藝出版社，1989年
- 《湖北京劇劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1989年
- 《苦吟成戲》（魏明倫劇作選） 上海：上海文藝出版社，1989年
- 《范鈞宏呂瑞明戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1990年
- 《徐棻戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1990年
- 《探索集》（徐棻劇作選） 成都：四川文藝出版社，1990年
- 《黃俊耀戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1990年
- 《周民震戲劇劇本選》 北京：中國戲劇出版社，1990年
- 《西施歸越》（羅懷臻探索戲曲集） 上海：上海學林出版社，1990年
- 《賀壽光戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1991年
- 《石來鴻劇作選》 南京：江蘇文藝出版社，1991年
- 《朱秋華劇作選》 南京：江蘇文藝出版社，1991年
- 《魏峨雙戈劇作選》 杭州：浙江文藝出版社，1991年
- 《馬少波戲劇代表作》 北京：中國戲劇出版社，1992年
- 《郭啓宏劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1992年
- 《鄭懷興戲曲選》 北京：中國戲劇出版社，1992年
- 《俞介君劇作選》 南京：江蘇文藝出版社，1992年
- 《馮玉瑄劇作選》 南京：江蘇文藝出版社，1992年
- 《苦愚齋戲曲選》 上海：上海學林出版社，1992年
- 《皮九辣子——劉鵬春劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1992年
- 《路漫漫——晏甬戲劇創作》 北京：中國戲劇出版社，1992年
- 《胡小孩劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1993年
- 《汪曾祺文集——戲曲劇本卷》 南京：江蘇文藝出版社，1993年

-
- 《陰陽裂變——李慶、武蓉劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1993年
- 《李志浦劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1993年
- 《陳靜貝庚金松劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1993年
- 《楊蘭春劇作自選集》 北京：中國戲劇出版社，1993年
- 《華而實劇作集》 北京：中國戲劇出版社，1993年
- 《毋忘曲——吳兆芬劇作選》 上海：上海文藝出版社，1993年
- 《蘇位東劇作選》 南京：江蘇文藝出版社，1994年
- 《金恩渠劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1994年
- 《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》 臺北：爾雅出版社，1995年
- 《馬少波近作選》 北京：中國戲劇出版社，1996年
- 《黃文錫劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1997年
- 《魏明倫劇作精品集》 上海：上海古籍出版社，1998年
- 《陶增義劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1999年
- 《宋詞劇作選》 北京：中國戲劇出版社，1999年
- 《鞦韆架》 臺北：臺北時報文化出版公司，2000年
- 《好女人與壞女人——魏明倫女性劇作選》 北京：作家出版社，2001年
- 《凡人與偉人——魏明倫男性劇作選》 北京：作家出版社，2001年

「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

王 安 祈

提 要

本論文的主要議題為演員中心到編劇中心的轉折，將此現象視之為當代戲曲劇場質性之轉變，而將原因歸之於大陸的「戲曲改革」。必須說明的是：雖然戲曲改革這項政令政策有明顯的政治意圖，但牽動的仍是戲曲藝術本身的大幅度變化，本文並未將戲曲改革視為純粹的政治活動，也就是說，並不認為演員中心到編劇中心的轉折只以政治為唯一因素，其間還論及許多藝術本身的問題，包括話劇劇本編寫法的影響以及斯坦尼斯拉夫斯基體系對戲曲流派藝術的消解作用等等，要言之，第一章導論的論點有二：先闡明傳統演員劇場的特質，再說明戲曲改革的具體內容。第二章觀察戲曲改革初期的效應，「新經典劇目」已然成立，「編導定制」與「演員中心」兩條途徑也已然浮現。第三章試圖說明的是戲曲改革至文革期間「編與演」的共同成長，而論證方式有三，(一)是通過筆者自擬的兩份不同主軸排列的新編戲單作考察，(二)是通過實際劇作的分析，證明此時期編劇個人的特色展現在編劇技法（尤其是受話劇影響以情節高潮為主的結構技法）之上，范鈞宏的劇作是主要例子、翁偶虹劇作為輔佐以及相對例證，第(三)步則企圖分辨集體政治理念下的個別差異，以莆仙戲陳仁

鑒的《團圓之後》和《春草闖堂》為比較，再用同樣改編自小說的崑劇《晴雯》和徐棻的川劇《紅樓驚夢》為對比，並以徐棻另一作品《燕燕》為輔佐材料。經過這三個面相的考察之後回歸歷史敘述，本章最後一節即以樣板戲在結構技法上的極至發揮為內容。第四章新時期（文革結束後）編劇中心的成形，以劇作家個人風格的建立為論述要點，分由三個面相析論，第(一)節要點為：當結構技法已成為劇作家共同的藝術手段之後，劇本個別的特性展現在不同的主題內蘊及思想意涵上。第(二)節以個別劇作（《曹操與楊修》、《求騙記》以及劇作家羅懷臻思路開拓）為考察實例，見出此時期劇本內涵已由「對制度的批判」深入到對人性幽微面的剖析，(三)則提出此時期流派藝術的停滯，主要因素有二，一為新的性格塑造法，二為斯坦尼斯拉夫斯基體系的滲透。第五章論大陸戲曲改革對台灣劇壇的影響，至於「導演中心」是否已成立的問題，則當作為全文餘論。

**The Transition from Actor-Centered to
Playwright-Centered Drama: An
Investigation of Mainland Drama Reform
and the Transformation of the Nature
of Contemporary Theater**

WANG An-ch'i

The main subject of the treatise is the shift from actor-centered drama to playwright-centered drama. The changes go with the trend of the theatre towards contemporary drama and are based on the concepts of “reform of drama” undertaken in mainland China. What needs to be explained is that, although there is an obvious political dimension in the policies concerning “reform of drama,” still this re-orientation entails a tremendous transformation in the dramatic arts. This essay does not consider the change purely as a political movement or merely the result of political factors; the reform does include many problems which involve the performing arts themselves, such as the influences of script writing, and how the “Stanislavsky Method” makes classic performance schools of drama vanish.

The first section focuses first on the characteristic of the traditional actor-centered theatre and then on the contents of the “reform of drama.” The second explains the result of the reform at its early stage; the “new

classical plays” had already been established, and “arrangement by the playwright and director” as well as “actor centered” pathways had made their appearance. The third section tries to clarify the common growth of both playwright and performance from the reform to the Cultural Revolution. It has three main points to be made: (1) the writer defines two different axes of arrangement of new theatrical repertoire for investigation; (2) through analysis of actual scripts, one finds individual characteristics associated with the writing of the plays (particularly the plays emphasizing dramatic dialogue which depended on emotional climaxes in the structure of the plot); (3) one can discern differences in individual articulation of mass policy creeds by comparing plays and dramatic material adapted from novels. The fourth section treats the formation of playwright-centered drama that occurs after the Cultural Revolution. It shows that, the structural techniques having become a common method of the playwrights, individual characteristics appeared in plays with a variety of topics, details and intellectual contents. Moreover, the examination of plays from this period shows that the implication of the plays had gone from “criticizing the system” to an extremely subtle analysis of human nature. As well, one must mention the stagnation which the classical performing arts were subject, probably because of the advent of the new style of creation, and also because of the influence of the Stanislavsky method of performance. And, finally, the fifth section discusses the influences of the “reform of drama” in Mainland China on the theatre of Taiwan. As to the question of whether director-centered drama has been established or not, it stands as the last topic of the treatise.

Keywords: the actor-centered the playwright-centered
the director-centered reform of drama
drama theater