

※「新世紀 新京劇——二十一世紀臺灣京劇新美學與國光劇團」專輯※

## 「新世紀 新京劇——二十一世紀臺灣 京劇新美學與國光劇團」專輯導言

王瓊玲\*

二〇一〇年七月三日，時值盛夏之始，一場由學者專家、劇作家、導演與演員齊聚一堂，別開生面的「新世紀 新京劇——二十一世紀臺灣京劇新美學與國光劇團」學術研討會，在臺灣大學文學院演講廳召開。這場以「新世紀臺灣的新編京劇」為核心主題的研討會，係由中央研究院中國文哲研究所、哈佛大學東亞語言文明系、臺灣大學文學院、戲劇學系、臺灣文學研究所共同主辦，蔣經國國際學術交流基金會贊助。當天專家學者的論文發表、劇作家的現身說法，以及導演與演員的精彩說明與示範，吸引了現場一百七十多位聽眾的熱情參與，成就了一場生動活潑的知識饗宴。

自二十世紀八十年代以來，臺灣的京劇即以推動「京劇現代化」為其創新的目標；國光劇團成立迄今十五年，在這方面的成績斐然，有目共睹。然而，我們之所以擇定國光劇團的作品作為新世紀「新京劇」之討論範圍，是基於歷史與藝術因素的考量。從歷史沿革來看，作為一九九五年由國防部所重組而成的國家級劇團，國光劇團延續了軍中劇團五十年來的傳承成果與歷史積澱，自然成為了臺灣京劇展演的主力。從藝術表現來看，國光劇團成團至今，初期以「京劇本土化」為創作宗旨，創作「臺灣三部曲」。嗣後則逐漸擱置政治論述，而以「文學化」與「個性化」作為「現代化」的主要手段，不僅精選文學作品為其創作題材之依據，更在主題內涵上，加深戲劇表演之表現性，由此提出京劇的實驗與創新；尤其可貴者，是在表現的技巧上，更進一步融合現代劇場甚至電影運鏡手法，展現京劇舞臺的新視覺感受。這些新創作品，改變了京劇在臺灣的「觀眾結構」，甚至「藝文定位」，

---

\* 王瓊玲，本所研究員。

也展現了屬於二十一世紀臺灣京劇的新的美學視野。

依據國光劇團藝術總監王安祈的說法，新世紀「新京劇」係有意識地以「文學性、個性化、現代化」為創作特色，而且三者相互支撐。因臺灣京劇雖然早在一九八〇年代便由郭小莊提出「創新、現代化」的目標，但當時的創新，較集中於創作手段；經過長時間沉澱思考並以對岸為借鏡，二十一世紀臺灣京劇所謂的「現代化」，不再僅止於消極的適應現代觀眾品味，更企圖通過「文學化」與「個性化」的創作原則，積極地使新編京劇成為臺灣文壇的新作品，企圖在「詩」、「小說」、「戲劇」之外，重新活潑「戲曲」這一「文類」。換言之，「現代化」不僅是劇場手段的創新，更是京劇「性格、身分、定位」的轉型；京劇將不再只是傳統藝術在現代的存留，而是與臺灣現代文化思潮能夠相互呼應的現代新興創作。由此觀點考察，新世紀「新京劇」的議題，可以包括：一、文化指向：將京劇的身分定位，從「傳統的存留」改造轉換為「當代新興的文學藝術創作」。二、文學意蘊：從「古典記憶」中提出「當代觀照」。三、劇場呈現：以戲曲的情感表現為核心，不限文類地綜合吸納現代戲劇、電影，甚至多媒體影像視覺的手段，豐富京劇程式之藝術性，並於其中試圖探索一種新的美學理念。

會議結束後，所著手編纂的這個專輯，共收錄了當天發表的六篇學術論文與五篇劇作家自述。首先，王德威教授〈新世紀，新京劇——國光京劇十五年〉一文，先從歷時綜覽的角度，總評了國光京劇十五年發展歷史中，在編、導、演方面的實力展現，與越界／跨國的突破；為讀者開啟了考察「新京劇」的宏觀視野。王教授強調，國光的新戲與大陸京劇的劇本編寫及劇場打造相比，展現了強烈的人文訴求與抒情特質。這不僅與藝術總監王安祈的個人風格有關，也同時折射了臺灣劇場的審美要求與品味的轉變。事實上，國光以「新世紀，新京劇」自我期許，早已挑戰了以往有關京劇的幾項迷思：迷思一，京劇是極其制式化的劇種，有強大的傳統作後盾，也以此為京劇美學的依歸；迷思二，「京劇在臺灣」充滿文化及地理意義上的弔詭，難以與京朝正宗相提並論；迷思三，臺灣京劇的人才養成從來不易，在目前表演藝術環境下尤難以吸收新血。針對這幾項迷思，王教授強調，當代京劇工作者的挑戰，不在簡單地維護或放棄傳統，而是體認這一傳統所內涵的範式規矩，以及求新求變的能量。只有正視並且善用此一張力，才能夠激發京劇的創造性轉變。而臺灣京劇所流露出特有的人文氣息，不僅反映在表演的豐富層次上，更是反映在構思與製作的多元視野上。臺灣所培養的觀眾，不但吸引著大陸的重要劇團來臺演

出，也潛在著彼此交流、交互激盪的可能。這中間頗有想像的空間。總之，「新世紀，新京劇」的思維係來自表演藝術、劇場美學、觀眾層次、演出團隊、行銷包裝等全方位的挑戰，在此意義上國光京劇完全可以成為臺灣文化創意產業的重要指標。

鄭培凱教授〈戲曲創新與審美轉化：新京劇的逆向思考〉一文，則從傳統戲曲的困境出發，並逐步論析「新京劇」之命名、京劇現代化、「新京劇」的定位等問題。鄭教授首先說明香港社會潛意識中貶低戲曲的文化態度，並指出香港的戲曲困境，其實並非香港獨有，或是粵劇獨特的現代困境，而是所有傳統戲曲在二十一世紀所遭遇的命運。對於「新京劇」之命名，鄭教授提出兩方面的質疑：一是新京劇「到底有多新」？與二十世紀王瑤卿、梅蘭芳、程硯秋等人所進行的京劇革新，究竟有多大的「質的飛躍」？其次，特意標出「新世紀，新京劇」，是否暗含統領京劇創新方向之意，要超越其他地區京劇改革與發展的成果？是否真能如此，則還是未知之數。至於「京劇現代化」是否應當循著「現代詩」、「現代小說」、「現代戲劇」的發展歷程，再添一項「現代戲曲」，成為一種新的「文類」(new genre)，鄭教授則持保留態度。他認為文字藝術與表演藝術在形式上大為不同，不能一概而論。中國新文學的發展，作為文字藝術的新探索，與二十世紀以來的白話文運動，結合緊密；其中還涉及種種現代化過程中社會與文化的轉型。最明顯的結果，是廢棄了文言文與衍生的古典文學藝術形式，發展了過去不為菁英藝術形式所青睞的白話文。但新京劇論者，並沒有意圖放棄戲曲的「手演身步」、「唱念做打」的基本藝術形式與呈演方式。鄭教授並針對「新京劇的定位」問題，提出個人觀點，認為京劇最本質的藝術內容，仍應是舞臺表演；其必要的條件，包括劇本編導及演員演出，缺一不可。只強調劇本編導的創新，並不能保證新京劇還能維持京劇的藝術風格與特色，也使這種「新文學藝術」難免落入「話劇加唱」或「中國特色的歌舞劇」的圈套。

王璦玲〈「經典性」與「現代性」——論當代臺灣京劇發展之美學新視野與其文化意涵〉一文，首先由京劇在臺灣之現代展演與「經典性」追求之關連，指出在當前跨文化交流的刺激下，臺灣新京劇若要成為二十一世紀華文文化的「新文類」或新藝術形式，如何在「現代性」追求的同時，亦兼顧其自身「經典性」(canonicity)的藝術傳承，以達至新舊藝術交融的「最佳結合點」，才是最吸引人而又最富挑戰性的課題。所謂「新京劇」的創新，與京劇作為一具有悠久傳統的經典劇種「可以

有的創新」，雖可能有部分走向上的重疊，也可能走向不同的道路。也就是「新京劇」的創新，究竟屬於「京劇」的現代創新，還是已發展成為一種「京劇」的「次文類」，甚至「新文類」？這不僅是未來歷史評價的問題，也是發展過程中，創作者必須思考的問題。王瓊玲並以文學意境與情感的現代觀照，論述新京劇之藝術特色與意識建構，指出臺灣新京劇在藝術表現上的創新特點；且進一步論述新京劇之創作作為一個「動態的文化發展歷程」，所帶動的審美效應與其文化定位。她並強調，新京劇的創作，有賴於劇作家、導演、演員、製作團隊整體的共同努力，而它所引起的觀眾迴響，對於再度製作的刺激，其實是一種動態的社會效應與文化發展歷程，值得我們持續關注。新京劇之所以激起臺灣表演藝術界的觀賞風潮，除了它們在京劇藝術形式上的傳承，主要是因為它們在表現手法與文化內涵上有了新的拓展；而且此一新血的注入，為當代觀眾的心靈，帶來更多的慰藉與提昇。新京劇作為古典戲曲之一種「新文類」／「次文類」，其所以能吸引當代觀眾走入劇場，成為臺灣劇壇的一種「新形式」，其中亦包含了「經典」與「創新」雙重因素。

鄒元江教授〈傳統京劇的韻味與新京劇的意味張力——臺灣國光劇團「新京劇」評議〉一文，首先從臺灣京劇的生態與「新京劇」主創者的理念，說明國光「新京劇」與大陸的「新編現代戲」在內涵上所呈現的重要差異，也標示了其與臺灣「戲曲現代化」探索的多重路徑有所承續又有所偏離的特性。而所謂「偏離」也就是「新京劇」的「新」內涵之所在。鄒教授指出，王安祈將傳統戲藝術審美的神髓只拎出個「韻味」一詞，實乃深得周正榮「回甘味醇」的心聲，也最能涵攝傳統戲曲「戲的格調」。但與「雅音小集」殊途，王安祈並不想「追求傳統與現代之間的平衡」；與「當代傳奇劇場」有異，王安祈也不想「由京劇脫殼而出蛻變為另一種新劇種」。王安祈的祈望，只是在傳統京劇的「韻味」與新京劇的「意味」之間形成某種內在的張力。而國光「新京劇」之所以「新」，就在於將人生況味或意味的現代揭示，集中於「女人說女人」的視域裏。而正是在此點上，「新京劇」與「新編現代京劇」形成了差異。新編現代戲是現代西方戲劇引入後與中國傳統京劇融合的產物；新編現代京劇的審美特徵正在於：在疏離傳統京劇審美韻味的基礎上，更加注重傳達「具有現代性的思想意味」。大陸新編現代京劇呈現為充分戲曲化的「樣版戲」，與消解戲曲化的「主旋律」兩種主要模式。臺灣國光「新京劇」則力圖在充分戲曲化（傳統京劇的韻味）的前提下，突顯現代新京劇的思想意味；並在傳統京劇的韻味與新京劇的意味之間，形成前所提及的內在張力。此一張力，

乃是「一隱一顯的兩種力的互為依存又互為隱顯的場域」。戲曲藝術若沒有藉由「唱念做打」與「手演身步法」之「動作」所表達的顯性的音樂性的、節奏性的、程式化的「動作之力」的呈現，其動作韻味所內在包含的隱性的「意味之力」，也難在觀眾的心理意象中，被成功地「召喚」出來，從而獲得共鳴。

梅家玲教授〈女性主體與抒情精神——國光新編京劇的文學特質與文學史意義〉一文，主要探討作為一種原本以「敘事」為核心的藝術體類，它是如何藉由人物的生命遭遇，體現出「抒情」的精神？而此一深具抒情特質的劇本創作，又如何能在「古典記憶」與「當代觀照」的相互映照中，呈現它的文學史意義？論文指出，抒情精神講求「抒情自我」與「抒情現時」的交會，以經驗存在的本身為一自足之活動；然而通過美學化的形式，此一經驗，卻可以感盪不同時空的心靈。而一個深刻動人的經驗，在感覺與反省之後，必對個人的精神生命產生衝擊。這一濃縮了瞬息的個人「視界」的藝術，將「不僅只予人美感，而且顯示了個人生命的意義」。作者並以《王有道休妻》與《孟小冬》為例，說明「女性主體」與「抒情精神」交融互動之下，兩種不同的劇本文學特色：前者展現了女性切片中的「自我」與「現時」；而後者則體現了戲曲敘事的抒情境界。尤值注意者，國光新編京劇若有其現代的意義，則「女性主體」的建立，以及「抒情自我」的彰顯，正是個中重要關鍵。事實上，從《王有道休妻》到《孟小冬》所展現的，是從古典記憶，到當代觀照；從深化古代女性內在情思以求突破窠臼，到形塑現代女性的自我實踐以樹立新典型。而不斷斟酌於「抒情」與「敘事」之間對話性的交融，這迤邐而來的一路形跡，正所以體現了國光新編京劇在文學史上的特殊意義。

周慧玲教授身兼學者、導演與編劇，其〈是不是個角兒？——行當之餘，角色創造〉一文，係從舞臺上所呈現的角色創造的導演調度，切入討論國光劇團六部新京劇作品。標題「是不是個角兒？」，便是在討論新京劇的導演調度時，同時對京劇演員提出這樣一個觀察：行當與流派不是表演目標，而是演員手中握有的創作角色的基本工具。在評述國光以角色為中心的新京劇《金鎖記》如何在古典結構裏展現新意，以及《胡雪巖》一劇雖新鮮有趣，但新意不足之後，周教授進一步論析國光另一類「以辯證度化為旨」的劇作，如《青塚前的對話》與《快雪時晴》，指出其共同特色在於讓不同時代的角色共存一方舞臺之上；藉時空對比以突顯角色處境的荒謬。其戲劇衝突，因此不盡然繫於角色之間，而在於人物與時間或其他抽象概念之間。周教授並於結論中強調，新京劇乃是從「以演員為中心」到「以角色為



中心」的創作。其用意在於選擇從京劇原本的主要特色，看待新京劇在此領域的探索；嘗試討論一種，既可彰顯京劇強項，又能賦予它新意的創作方向。周教授認為：在創作這個以演員為中心的戲劇形式時，角色內涵是整體創作上，不能忽略的焦點之一；演員的位置，尤其微妙。因此新京劇的創作過程，未必須按照當代劇場的創作模式，也就是編、導、演不一定非得依序進行。編、導如果在創作路上同行，持續互相激盪，甚至將演員特質納入創作思維，這或許是日後新京劇創作上可以不斷參考的模式。更重要的是，一個作品不僅應對一位特定的角兒產生強烈企圖心，也必須對其他演員產生同樣的企圖心。而同樣必要的，演員也應揚棄傳統的「角兒思維」。在舞臺上，行當的基本功，不是唯一的重點；還要借力使力，從行當程式規範裏創造角色，細膩刻畫角色的心理、性格、形象，才能將整個作品的深意呈現無遺。

論文之外，「作家身影」收錄了五位新京劇女性劇作家的「創作自述」。分別是王安祈的〈潛入內心，走出京劇？〉、劉慧芬的〈我的編劇主張〉、沈惠如的〈遊走在跨界與實驗之間〉、施如芳的〈願為善述身世者——《快雪時情》〉，以及趙雪君的〈未抒之情——在說與不說之間〉。難得的是，五位作家現身說法，從自身的創作經驗出發，娓娓道出各自有關新京劇的創作心緒與展演構思之同時，也巧妙地呈現了女性劇作家所獨有的「抒情聲音」(lyrical voice)。尤其新京劇之一大特色，即在於它在同一段時間之內，亦展現了當代女劇作家對於女性心靈的新詮釋，或者說，突顯了一種女性劇作家期待藉由敘寫／展演來重新詮釋女性的「新角度」。這幾篇新京劇的「作者自述」，亦因此成為了展現當代臺灣女性主體與抒情視界的一種珍貴的文化印記。