

## 「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

王瓊玲\*

### 一、京劇在臺灣之現代展演與經典性追求

「京劇現代化」作為歷史命題正式從理論上提出來，是在二十世紀三、四十年代，但作為藝術實踐——自覺的或不自覺的，則貫穿於整個二十世紀，只是各個歷史階段有不同的狀況。而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」為其創新之目標。所謂「京劇的現代化」，不僅是在表演形式或劇場形式上之創新，在現代化歷程中，還須面對傳統與現代彼此間語言詞彙、美學觀念、風格技巧、文化意識上的差異。因此，如何回應因改編傳統戲碼或創造新戲所產生之有關主題意識、劇情結構、人物塑造、表演風格、樂曲表達、唱腔設計、編導手法、舞美技巧等方面的種種挑戰，才是一值得省思的問題。事實上，所謂「現代化」，除了關於表演藝術理念的突破更新外，有時尚包括劇作內涵中新的思想成分，甚至「跨文化」等因素的加入；而此種「現代意涵」之增添，在某種審美連結上，是可與藝術呈現之「現代化」互為表裏的。面臨現代社會文化意識的衝擊，戲曲的創新，應在傳統的主幹外，亦對現代的社會文化意識作出省思與回應；若能選擇性地涵容部分現代劇場的美學觀念，運用一些創新的舞臺技術，以彰顯若干屬於當代社會的議題，有時更能滿足現代觀眾對於戲劇張力的高度要求。

誠如王安祈所指出，經過長時間沉澱、思考並以中國大陸「新編京劇」的發展為借鏡，二十一世紀臺灣京劇所謂的「現代化」，不再僅止於消極地適應現代觀眾品味，更企圖通過「文學化」與「個性化」的創作原則，使新編京劇成為臺灣現代

---

\* 王瓊玲，本所研究員。

文壇不能輕忽的新作品，企圖在「現代詩」、「現代小說」、「現代戲劇」等文類之外，再添「現代戲曲」這一「新文類」(new genre)。然而，欲將京劇的身分定位，從「傳統藝術在當代的存留」轉化為「當代新興的文學藝術創作」，不可避免地須面臨傳統戲曲轉型的壓力，以及部分屬於現代性與跨文化思潮的衝擊。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，以達致新舊藝術交融的「最佳結合點」，才是最吸引人而又最具挑戰性的課題。

此處所謂「經典性」，是指在經歷長時間歷史之考驗下，所留存於後代具有啟發性、鑑賞性與示範性之文學性權威文本中，所蘊含之足以深刻啟發人之思維、情感與行為之文化特質。誠如美國詩人與文論家艾略特(T. S. Eliot)所說的：「經典作品只是在事後從歷史的視角才被看作是經典作品的。」<sup>1</sup>也就是說，所謂文學的經典，必須是指那些被「延續性文化思維」所認定為不朽的作品，在它的形成過程中，必須經受某種價值的檢驗。對於當代美國重要的批評家與文學理論家布魯姆(Harold Bloom)來說，這種價值考驗，於性質上，必須是立基於純粹的文學審美批評之上。也就是說，一部作品如果具有任何可以說明為「經典」之意義，不僅應具有「獨創性」，抑且「獨創性」必須具有高度「審美價值」。這種創新的藝術性改造，賦予熟悉的內容與形式以一種「神秘而離奇的力量」，讓讀者感受到「陌生的熟悉」。而且此「經典性」，不僅只是體現文學文本作為歷史事件對當下生存主體於美學維度上所產生的重大影響，它還須是體現了某種「與人性相關」的反思。也就是說，作為不朽的文學文本，既具有具體的歷史語境中之特殊性、表現性，亦對歷史的限制性，產生跨越性的超越，使不同時代的不同閱讀，皆環繞於某種價值意義而旋轉。

就京劇藝術而言，所謂「經典性」，是指作品無論於表演形式、劇場形式與藝術境界等方面，都展現了其所可能的最佳組合與實踐，且在接受者身上，產生普遍的、高度的審美評價，因而具有某種典範性，具有長久而持續的生命力，能夠經受歷史長時間的考驗。正因如此，所謂「新京劇」的創新，與京劇作為一具有悠久傳

<sup>1</sup> 艾略特著，王恩衷編譯，懋心民校：《艾略特詩學文集》（北京：國際文化出版公司，1989年），頁190。

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。因此，欲探討「新京劇」的發展，必須注意其中幾個可能：其一，一種可能的發展，是在其增添新的意義內容與藝術手段之同時，作者仍意圖維持「京劇」原有的經典性，希望「新」與「舊」的融合，基本上不改變「京劇」原有之藝術趣味，則此種創新，僅管藝術性可能有所提升，在美學層次上，仍是屬於原有經典性的再實踐。其二，是「新京劇」作為一種「次文類」的開發，此種藝術手法上的創新，在美學層次上，雖未必挑戰原有的經典性，但在經典性的詮釋上，與審美效果的處理上，已作了重要的轉移。故雖在分類上，仍可將其涵括到廣義的舊文類之中，實際上已有了鮮明的、不同於以往的藝術特質。其三，則企圖將「新京劇」打造為一種嶄新的「新文類」。亦即在美學意義來說，這類作品在藝術形式與內容上，已具有了自身「可被辨識」與「可被模擬」的特質，並逐漸朝向建構「新的經典性」的方向發展。因而此類作品已完全脫離了舊文類，必須以一「新文類」概念來看待。

從此三層面來考量，「新京劇」目前的發展，可說是介於京劇這個「舊文類」與京劇的「完全創新」之間的進行式，它仍是變動的、發展中的，也是開放的。因而如新京劇的發展，最終的選擇，仍是要維持作為舊文類中的創新作品，係在舊文類中，創造一種新風格，則必須充分掌握「京劇」作為舊文類的經典特質，並加以維護。如欲打造成為一種「新文類」，則亦必須努力在自身的發展中，開創一種新形態的經典性，並吸引後來的創作者，複製與模擬這種結構性的新特質，而達到一種全新的藝術文類的呈現。

就前者來說，京劇的現代化，如仍欲維持舊有的經典性，則創新的過程中，顯然必須時時關注「新」與「舊」間可能的衝突，從而尋求一種「適切」，而不能一味消解京劇傳統的形式。也就是說，其所以為「新」，是要在保有經典性的同時，開發更多的可能性，使它更具有生命力與創造力。例如京劇在思索新的內涵與表現方式時，當年周信芳所謂「整體的戲劇」概念，即提倡演員之演，須兼顧「唱」與「戲」的「全能化」，便是一個值得思考的方向。因為在面對文學性與個性化人物刻畫的要求，京劇現代化中新的文學形象要求演員應把內與外、戲與技結合起來，否則無法承擔新京劇舞臺形象人物塑造的複雜度與多樣化。而導演藝術的介入，幫

助演員把傳統的程式技術從惰性狀態中激活起來，使形式化與程式化不至於變成簡單的套式，而獲得新的表現力。當然若要從事這種屬於「文學性」與「個性化」的創作特色的提升，相應地也必須要求演員的文化素質與表演體驗的強化，期待培育出具有創造性的演員，將自己從單純技藝型演員轉向文化型演藝家。

就後二者來說，如「新京劇」最後的選擇，是要將其發展成為一種「次文類」或「新文類」，則其所面臨的討戰，必將全然不同。這種發展，需要結合多方面的人才，投入大量的人力與物力，並於過程中經歷一次次的實驗與可能的挑戰。而其最應具備的積極條件，則是一種藝術的「世界視野」，與屬於較高層次的美學反思。唯其如此，方能達致更高的成就。

## 二、文學意境與情感的現代觀照 ——新京劇之藝術特色與意識建構

京劇經過無數文學家、音樂家以及表演者，於案頭、場上的試驗磨合，已經提煉出一套精確嚴謹的舞臺表演美學；以抽象、寫意、抒情、詩化為其特色，結合文學、音樂、舞蹈、戲劇等各種藝術形式，發展成一種極為豐富成熟的劇類。然而二十一世紀新世代觀眾的審美意識，畢竟迥異於前代，因此所謂「新京劇的審美效應」問題，其背後仍是集中於傳統戲曲如何面對現代觀眾，亦即傳統戲曲的「現代化」問題。事實上，傳統京劇在現代社會所面臨的最大挑戰，除了其藝術形式與流行文化間之差異所造成之「接受」的困難外，它通過故事、人物所表達的思想情感、歷史觀念、人生體驗，對於現代觀眾而言，常有「感受」上的距離，亦是原因之一。因此，最重要的是，新的創作於延續舊的審美趣味之同時，是否也能提供現代觀眾一種當代的視角與觀照，增強其觀賞時的凝聚力，成為可以努力的方向之一。

相較於傳統京劇重視流派唱腔的藝術特色，臺灣新京劇在藝術表現上的第一項特點，在於「用傳統唱念身段表演藝術來體現新編劇本裏的新情感、新人物」<sup>2</sup>，其中尤其強調女性內在幽微心事的探索與女性形象的重塑。換言之，如果我們認同

<sup>2</sup> 王安祈：〈「乾旦」傳統、性別意識與臺灣新編京劇〉，《文藝研究》，2007年第9期，頁96。

「整體的戲劇」之概念，對於「演員之演，須兼顧『唱』與『戲』的『全能化』」，有更多的關注，則如何在維持京劇表演形式之程式規範的傳統下，透過唱詞與身段表演的融合，在古典詩詞戲曲的文學意境中有更細緻幽微的情感發抒，從而更深刻地透入人物內在心靈的複雜層面，成為可以開拓某種新的觀照人物情感的現代視角。新京劇中如《三個人兒兩盞燈》、《王有道休妻》、《金鎖記》、《青塚前的對話》等皆是其例。新京劇的這段發展，其實是充分汲取了明清傳奇將「意象隱喻」與「人物內在勾勒」融為一爐的藝術特質。無論是《三個人兒兩盞燈》中同性情誼的書寫，或是《金鎖記》中「自我詰問」<sup>3</sup>式的性格塑造，抑或《青塚》中女性間的對話與爭辯，其實均係巧妙地化用了傳統戲曲所曾有的元素，展現了某種創新的意趣。這類劇作之現代性在於：劇作家所致力於的，是透過多元的對話層次，如人物之間的對白、對照，甚至對立<sup>4</sup>，來深刻探索主要角色的人格構成，與複雜的情、欲糾葛。特別是希望透過細緻的戲劇鋪陳，引領觀眾重新思考女性如何想像情愛、體驗情愛、描述情愛。相對於古典劇作常以「託喻」或「寓言」的手法，透過女性人物來敘寫男性作者的自我，或以「倫理」的角度觀看女性，此類新作品，明顯地希望塑造出不同於以往的人物形象，建構不同的理解人性的角度；因而強調了人物間的「性別」差異，與此種差異所可能帶來的「形塑手法」的不同。

「新京劇」的第二項特點，在於它在同一段時間之內，幾乎同時展現了當代女劇作家關於女性心靈的新詮釋，或者說，突顯了一種女性劇作家／女演員期待藉由敘寫／展演來重新詮釋女性的「新角度」。尤值注意者，這些作品除了展現女性劇中人「多元自我」(multiple selves)的自覺，同時也展現了敘事者／劇作家抒情自我(lyrical self)的多重性；更在劇作中，展現了多重交響的「抒情的聲音」(lyrical voice)。當代女性主義已由二十世紀六十年代「解構」男權，演進到「重建」女性的內在自覺。而這種破除性別規範的意識，正好融合了「主流」與「邊緣」，肯定了文化的「多樣性」。這種「多樣性」，一方面係將兩性關係，從政治與革命的思維中抽離出來；另一方面，則是表現出女性的充分「自覺」。而它所帶來的勝利，無形間將女性從憤怒、怨恨的「被壓迫」的心理中，逐漸解放出來。因為它終於使女

<sup>3</sup> 王安祈：〈華麗與蒼涼的劇場設計〉，《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》（臺北：INK 印刻出版有限公司，2008年），頁38。

<sup>4</sup> 吳秀玲：〈響有餘兮思無窮：我看青塚〉，同前註，頁315。

性能自由地發展自我，能自信地選擇對待人生的態度。

然而有別於「性解放」時期的狂放縱欲，當代女性真正關心的，是「女性主體性」(female subjectivity)，強調個別女性主動的、自發的體驗，而非「性傾向」的特殊性；是異性戀，還是同性戀，已不是關鍵問題。更重要的是，女性必須有機會去表達，並能自主地選擇以什麼方式、什麼態度去表達自己內心情愛的欲望與糾葛。如《王有道休妻》係以京劇《御碑亭》的休妻故事為本，劇中作丈夫的只因聽聞妻子掃墓回程途中因遇雷雨而與一名陌生男子在御碑亭中避雨過夜，故而起疑，遂認定「男女共躲雨，其中必有曖昧情」<sup>5</sup>，只得含悲忍淚寫下休書。面對這部梅蘭芳頗有口碑的老戲，編劇王安祈一方面以「嘲弄」的筆調重寫王有道的迂腐無能，另一方面嘗試探索女性心理的另一種可能<sup>6</sup>，故將劇中妻子孟月華一分為二：一是恪守婦道的傳統角色；另一則是潛意識中情欲流蕩的現代分身。在舞臺上，則由兩位演員同臺共飾，分別代表女性心理的兩個面向。於是一場突發的躲雨事件，成了「啟動內在欲望的高潮戲」<sup>7</sup>。同時在亭中躲雨的一對素不相識的男女，忍不住彼此偷窺注視，春情蕩漾。但也就這樣在「水泠泠、清淺淺、澁豔豔」<sup>8</sup>、「嬌怯怯、羞答答、喜孜孜」<sup>9</sup>中危顫顫、醺醺然地對坐了一夜；在天地風雨中一夜無事。此劇對於人物情感之現代觀照，與其說是在嚴肅的禮教氛圍中突顯人物情欲流蕩之不知所起，難以自持；不如說是在探觸到人性層面時，不以情欲與禮教的衝撞為焦點，而是以情感之倏忽去來與情欲之流蕩無常，來突顯人生之無奈與情感之無常。也因此劇中小生、小旦雖有機會重逢，當初躲雨時情欲流動、情意纏綿的時刻卻已一去不返，不復追尋。劇中妻子分身的唱詞：「天涯陌路擦身過，聚散離合盡偶然；亭中會、雨裏緣、一宵幻，雨霽雲收兩無干。」<sup>10</sup> 揭示了這場「非關情緣，再續無端」<sup>11</sup> 的偶然遇合，將就此嘎然而止，無疾而終。這般作弄人的情境，與其說是禮教束縛之深入人心底裏，讓人難以掙脫，不如說是悲涼地透顯出人生無奈之

<sup>5</sup> 王安祈：《王有道休妻》，收入同前註，頁 88。

<sup>6</sup> 王安祈：〈京劇小劇場的嘗試〉，同前註，頁 24。

<sup>7</sup> 張小虹：〈情何以堪〉，同前註，頁 303。

<sup>8</sup> 王安祈：《王有道休妻》，同前註，頁 75。

<sup>9</sup> 同前註，頁 78。

<sup>10</sup> 同前註，頁 106。

<sup>11</sup> 同前註。

真實面，即情欲流蕩之不可恃，與聚散離合之不可期。

新京劇對於古典意境與現代觀點的特殊追求，使其特點不僅彰顯於表演與創作上；在表達的手法上，企圖透過編劇、導演及演員三者的互動合作，配合劇場的視覺意象，以及各種聽覺感官的傳達，呈現出現代京劇的一種新意境。尤其在戲劇結構的改變，與虛實情境的塑造上，亦頗有其值得注意的地方。此為其第三項特色。

如《金鎖記》，雖以「七巧」這個主要人物的內心世界為敘事主軸，但全劇運用「虛實交錯，時空疊映」<sup>12</sup>的非直線敘事手法，使原小說文字所形塑的情境，能夠生動地轉化為立體的舞臺意象。全劇從掌握張愛玲的總體風格——華麗、蒼涼入手，如劇中將三爺現實世界中的婚禮與七巧幻想中自己的婚禮交相鏡照，一實、一虛，一熱鬧、一蒼涼。導演將三爺拜堂的婚房與七巧及癱子二爺的房間疊映一處，七巧與三爺則是穿梭於不同的空間之中，產生了舞臺上的「蒙太奇」效果。而連結兩個空間的，則是一面鏡子。七巧對著鏡子，耳畔聽到的是喜宴上賓客的歡樂聲，鏡子裏看到的卻是十多年前自己的婚禮：「鏡閃爍、影搖曳、光景繽紛。忽而是，姜家堂，碧樓珠櫳，簾帷動，又似藥鋪，清幽幽沉。」<sup>13</sup>在喜宴鑼鼓聲中，七巧回憶起自己的婚禮，出嫁前夕對著閃爍搖曳的鏡裏光影自我凝視的一幕浮上眼前。當年華麗盛景的影像猶存眼底，但此刻幽憤難抑的自己，卻已然寥落殘破。鏡中影像的幽忽陰暗，透過了劇場的處理，以一種淒美的方式，象徵地表達了人生蒼涼的悲劇本質。

### 三、一個動態的文化發展歷程 ——新京劇所帶動之審美效應與其文化定位

一種藝術的存在價值與文化地位，與其作品的藝術評價與審美效應息息相關。或者說，這是要靠長時期能不斷推出相當數量高品質、受歡迎、可持久的作品，並獲致社會普遍的認可，方能夠維繫的一種局面。而這必是一段極其艱辛的歷程。京劇是一種「形式感」極為強烈的藝術體裁，在其形成的過往中，其實亦建構了一種藝術家與欣賞者間特殊的關係。沒有經過薰陶的觀眾，往往不易感受其藝術之美，

<sup>12</sup> 王安祈：〈華麗與蒼涼的劇場設計〉，同前註，頁 39。

<sup>13</sup> 王安祈、趙雪君：《金鎖記》，收入同前註，頁 216。

而一經薰陶，能懂得箇中奧妙，真正成為愛好之後，每到劇場看戲，都會是一種有經驗、有準備的欣賞。他們總帶著曾經激動過他們，使他們為之心折的某種審美體驗，作為潛在的範本，在欣賞過程中進行比較；其好惡判斷，往往直接表露出來。一齣新戲，如果不能使觀眾在藝術欣賞上得到某種滿足，他們是不會給予肯定或再度觀看的。一齣新戲的推出，其情節的豐富性與傳奇性，雖不應與「清晰性」對立，然就其作為「時間性」藝術的表達形式來說，亦應在較易理解的情況下，使觀眾儘快地認同人物的規定情境，並為人物的命運所深深吸引；這才有可能讓觀眾有餘裕地，以放鬆的心理，來欣賞演員如何通過唱、做技巧，將劇中人物心理、情緒、性格生動而又深刻地展現出來，達到「戲」與「技」一體全收。

事實上，作為一種歷史傳統，京劇是不斷累積發展的文化積澱，而其傳統藝術形式的現代展演，必然將不斷面臨內容上新意識建構的挑戰。因而此處必然將涉及所謂「雙重形式」的問題。誠如黑格爾所說的：「關於形式與內容的對立，主要必須堅持一點，即內容並不是沒有形式的。反之，內容既具有形式於自身內，同時形式又是一種外在於內容的東西。於是就有了雙重的形式。有時作為返回自身的東西，形式即是內容。另時作為不返回自身的東西，形式便是與內容不相干的外在存在。」<sup>14</sup> 此處論及形式與內容的不可分割性；又論及形式的相對獨立性。唯其相對獨立，才有傳承之可能與必要；唯其不可分割，創造才有了立足之地。正緣於此，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」，其中包含了「經典的」與「創新的」雙重因素。

從屬於「經典」的層面而言，新京劇取材於古典戲曲與詩詞，本身即具有某種歷史氛圍，劇作家將具有普遍價值之普遍性事物，經過一種特殊的歷史情節的處理，增入一些非普遍性的因素。如這些加添的成分，能引發某種歷史感，則必定能增多審美的厚度與深度。由於新京劇所依據的本事，皆假託產生於中國歷史的某一

<sup>14</sup> 黑格爾(G. W. F. Hegel)著，賀麟譯：《小邏輯》（北京：商務印書館，1980年），頁278。



時刻，具有在藝術醞釀過程中存在的文化氛圍，且在敘事的整體框架上，亦組合了極多的歷史因素，因此對於當代觀眾來說，如何將此種自身經驗中所未曾達到的「詩學境界」(poetic state)，結合之於他所熟悉的歷史想像，便是最終能否在其觀賞過程中，產生足夠之「召喚效果」的關鍵。就這一點來說，京劇之能於近現代重新獲得中國觀眾之青睞，當時觀眾心中的「歷史的失落感」，以及其所帶來之一種精神上的「孤寂」，其實正是一項重要的原因。故從「接受美學」的角度來說，新京劇的演出，與其所引起的審美效應，本身就是一項值得探討的議題。

在臺灣，尤其對於新生代的觀眾來說，「中國歷史」作為「古典記憶」，本即是停留為一種「遠距離的想像」。因而臺灣即使存在一種「歷史之失落感」，或「文化的失落感」，亦是根源於自身之主體性，而與彼岸的大陸不同。因此，新京劇之能於臺灣獲得年輕觀眾／女性觀眾之青睞，即使這中間夾雜著「歷史感的審美趣味」，其實仍應是一種新的「藝術品味」的發掘；這與二十世紀下半世紀京劇之深受臺灣大陸新移民之喜好，甚至成為夢縈故園，紓解鄉愁的深沉慰藉，可謂基礎不同。

其次就「創新」的層面來說，傳統京劇多以「教忠」、「教孝」為主題，但新京劇以「女性幽微情感」為主的情節，似乎更富有一種廣義的「浪漫精神」。這裏所謂「浪漫精神」，是指人類運用藝術方式超越理性世界的束縛，尋求精神上的自由而體現出的一種意向。它不僅是藝術的精靈，也是人類精神自我支撐的一種方式。因為它是不斷重建的信念，也是人類主體性最生動的一種體現。固然對於「藝術」而言，「浪漫精神」僅是藝術支撐的一種可能，並非唯一的可能。而且在許多情境之中，不夠成熟的浪漫情懷，往往顯得貧薄。然而對於徬徨或苦悶的時代，或是一群尋求內心自我，而不免猶豫的人們，「浪漫精神」所支撐的藝術表達，往往成為一種鼓舞自我的重要寄託。對於「冷戰」與「後冷戰」時代的臺灣居民而言，面對自身無法掌握的命運，其內在的情感其實更帶有一種面對壓力時「女性」的特質。而在臺灣建立自信，逐漸走向世界，開創自己前程之時，社會多元化所帶來的衝突與分歧，亦重新使臺灣面臨了一種前所未有的集體經驗。對於此時的個人而言，就像一個已從舊的桎梏掙脫出來的女性，她並不質疑自身作為「獨立個體」的身分，也不欠缺明確的價值目標，然而她在邁向前程時，需要一種強而有力、源自自身內心的「熱情」。因而新京劇所蘊含的女性意識，其實不僅是「屬於女性的」，它更有一種不知其然而然的集體心理的屬性。

女性意識之所以需要一種「浪漫精神」的表達，基本上在於女性性格中「理性」、「情感」，乃至「欲望」的糾結。在古典中國的詩詞戲曲小說中，「癡情」雖被視為一種感性的浪漫之情，然而這種浪漫之情，其實是為「外在」的理性力量所約束的。因而其所以成為一種「道德力量」，其實是社會共有的。為了彌補這種「主體性」的欠缺，因此晚明以來，理想的女性，不僅須是自持而癡情，且必須具有創造性的才華。「才女」往往被描繪成文人最鍾情的女性，也成為戲曲中一再被形塑的對象。然而對於現代意識的思維者而言，這種主體性，是不具有「危險性的」，因而也必是「依附性的」。女性並沒有真正地、單獨地面對自己的存在，與自己的命運。新京劇以女性內在幽微心事的探索與女性形象的重塑為主要題材，所以明顯地表現為「現代的」；此為一核心的意義。然而在強調「主體性」的同時，它所呈現的女性聲音，無論是來自劇作家／劇中人／演員，仍表現出對於「浪漫愛情」的渴望。這也使其創作，雖處處展現新意，亦在內容意義上，有了與古典的連結。

總體來說，傳統戲曲的改革、創新，乃至與現代劇場的結合，是一件整體性的「藝術精品工程」。一方面，劇場是一個「場所」，它容納表演與觀眾，而它的發展與演變，也就建立在表演者與觀眾二者之間的關係上。新編戲曲之演出，在表現出其特有之意識內容的同時，亦思維著如何將現代劇場技術，融入於傳統戲曲的藝術優越性之中。在此需求下，編劇、導演、演員、舞臺設計與技術，都面臨著極大的挑戰。但這也預示了一種因為時代巨變所帶來的極具吸引力的藝術前景。事實上，未來京劇藝術的存活方式，仍將是「新、舊並存」的模式。一方面，我們應以代表中國戲曲的經典傳承為核心，將這份珍貴的文化遺產傳之久遠；另一方面，作為二十一世紀臺灣文化創意之藝術呈現，京劇也可以有一種屬於自身的創作企圖，期待一種新的藝術形式的創生。對於當前的臺灣京劇的發展來說，這一切都還是一種動態進行的狀況，也正處於一個動態的文化發展歷程之中。我們期待在中國古典戲曲邁向新世紀發展前景時，有更多的批評家、觀眾，熱心參與其間，讓大家共同為這一項珍貴的藝術傳統，盡一份心力。