

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

鄒元江 *

臺灣京劇自新世紀二〇〇二年王安祈教授應邀出任國光劇團藝術總監始，已「開闢出一番新境界」¹。以二〇〇四年三月國光劇團上演由王安祈編創的，顛覆傳統的京劇小劇場劇目《王有道休妻》為標誌，短短六、七年間，王安祈和她的國光團隊已新創上演了五齣能體現臺灣「新京劇」精神的劇目²。「新世紀、新京劇」這是臺灣國光劇團對這五齣新編京劇的自我定位，也代表了臺灣戲曲學界當下的一種共識。而對「新京劇」這個概念的明晰劃界，實際上是要在一系列參照系中才成為可能。王安祈在執掌「國光劇團」之前，自一九八五年開始創作戲曲劇本，先後與「雅音小集」、「陸光國劇隊」、「盛蘭劇團」和「當代傳奇劇場」交叉合作，這些戲曲團隊對「傳統國劇的現代化」所採取的或「追求傳統與現代之間的平衡」，或意欲「由京劇脫殼而蛻變為另一新劇種」³等不同的創作理念和多種的藝術實踐，無不給親歷其中的王安祈日後「新京劇」審美邊界的劃定以重要啟迪。大

* 鄒元江，武漢大學哲學學院教授、博士生導師。

¹ 陳兆虎：〈序：恂恂如也〉，王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》（臺北：INK 印刻出版有限公司，2008 年）。

² 即於 2004 年 3 月首演的，由王安祈編劇，傳統劇目《御碑亭》顛覆實驗版，京劇小劇場劇目《王有道休妻》；於 2005 年 3 月首演的，由王安祈、趙雪君編劇，表現唐代寂寞後宮的女性情誼的《三個人兒兩盞燈》；於 2006 年 5 月首演的，由王安祈、趙雪君編劇，根據張愛玲的同名小說改編的《金鎖記》；於 2006 年 12 月首演的，由王安祈編劇，表現昭君、文姬跨時空心靈私語的小劇場劇目《青塚前的對話》；於 2010 年 3 月首演的，由王安祈編劇的京劇歌唱劇《孟小冬》。

³ 王安祈：《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006 年），頁 426。

陸學界也曾為「新編現代戲」⁴的內涵加以界定，試圖做出「現代戲曲」、「第四種戲曲美」等不同於古典戲曲內涵的劃界。這種劃界是在千年戲曲史的歷史維度上，試圖將「現代戲曲」或「第四種戲曲美」與古典時期的元雜劇和南戲、明清傳奇及近現代的京劇加以區分。顯然，臺灣京劇的生態和「新京劇」主創者的理念，不僅決定了國光「新京劇」與大陸的「新編現代戲」在內涵上有重要的差異，也標示了與臺灣自二十世紀七〇年代後期開始的「戲曲現代化」探索的多重路徑，既有承續性，又有所偏離。

一

臺灣戲曲界所熟知的大陸的新編現代戲「樣板（戲）味兒」的八個「樣板戲」，只是百年戲曲現代化探索的一種樣式。從梅蘭芳清末民初的「時裝新戲」嘗試⁵，二十世紀二、三十年代以周信芳為代表的「海派京劇」的形成⁶，到一九四九年之後的「戲改」運動（十七年時期）的蛻變，「文化大革命」時期的「樣板戲」被定於一尊，再到一九七八年改革開放新時期以來的《徐九經升官記》、《曹操與楊修》、《徽州女人》、《董生與李氏》、《宰相劉羅鍋》、《邵江海》等劇目的拓展，大陸的新編現代戲實際上呈現出極為複雜的探索樣態，直到目前也很難說已確立了某種經典的現代戲模式。王安祈是熟悉大陸現代戲的探索歷程的，她不僅早在海峽兩岸開放前二十年即通過收音機每日暗自收聽大陸的戲曲節目，一九八一年開始，她還私下觀賞了大量大陸的戲曲錄影帶⁷。兩岸交流以來的演出，她更是不願輕易錯過觀賞的機會，而且她在二〇〇二年出版的《當代戲曲》一書的重心，就是探討大陸自一九四九年以來的「戲曲改革」，由「演員中心」到「編導中心」的

⁴ 本文所說的「新編現代戲」，包括大陸戲曲「三並舉」中的新編古裝戲和現代戲，而不包括傳統戲。

⁵ 參見鄒元江：〈民國初年梅蘭芳投身新潮演劇的歷史語境及其問題〉，《戲劇藝術》，2010年第3期，頁12-14。

⁶ 參見鄒元江：〈從周信芳與應雲衛的合作看「海派京劇」的本質〉，《戲劇藝術》，2007年第4期，頁92-103。

⁷ 參見王安祈：〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」——以京劇演唱為例〉，《為京劇表演體系發聲》，頁351-412。

效應及其對當代戲曲質性轉變的推動力量⁸。

而在此之前，臺灣的京劇「創新改革」或曰「戲曲現代化」，一般認為是始於遲至一九七九年由郭小莊創辦的「雅音小集」。王安祈在她的《傳統戲曲的現代表現》一書中，曾對「雅音」有過深入分析⁹，在《當代戲曲》一書中，她將「雅音小集」所帶動的「傳統 創新」思辨風潮對臺灣戲曲界延續了近二十年的開創性影響，歸納為以下幾點：

（一）對戲曲製作方式的影響：1. 首先將傳統戲曲帶入現代劇場。2. 首先引進戲曲導演觀念。3. 首先聘請專業劇場工作者設計戲曲舞臺美術、擴大戲曲創作群。4. 首開國樂團（民樂）與戲曲文武場合作之先例。

（二）對戲曲文化的影響：1. 京劇身分性格轉換：「使京劇由『前一時代大眾娛樂在現今的殘存』轉型為『當代新興精緻藝術』」，此一性格的轉型使京劇觀眾由「傳統戲迷」擴大至「藝文界人士、青年知識分子」。2. 戲曲審美觀改變：京劇與當代各類藝術之間變得關係密切，當代的戲劇（包括電視、電影、舞臺劇等）開始逐步滲入京劇，京劇的「純度」開始減弱，傳統的表演技藝已不是劇評的標準，觀眾對戲的要求已明確地由「曲」而放大到「戲」的全部。3. 戲曲評論範圍擴大，傳統與現代的結合引發藝文界廣泛關注，使戲曲的評論人由傳統戲迷擴大至西方戲劇、現代劇場學者及藝文界人士，引發宏觀論述。¹⁰

「雅音小集」的開創性影響有幾點值得注意：其一是導演觀念的確立，臺灣其實和大陸是在同一時期。雖然大陸早在二十世紀四〇年代的延安時期就有人開始依照斯坦尼體系，嘗試戲曲導演制，建國初期第一次全國戲曲會演時，有一些戲的編排也引入了導演制，八個「樣板戲」早期的排演，主要也是由導演所主持的（如阿甲之於《紅燈記》）；但直到一九七八年新時期初期，「導演制」在大陸戲曲界卻並不被絕大多數藝術家所接受，以至於當時的著名戲曲理論家劉厚生先生還專門著文倡導「導演制」，這是很令人深思的¹¹。其二是京劇身分性格的轉換，使京劇觀眾由

⁸ 參見王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁7。

⁹ 王安祈：《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁94-99。

¹⁰ 王安祈：《當代戲曲》，頁73-74。

¹¹ 參見鄒元江：〈對「戲曲導演制」存在根據的質疑〉，《戲劇》，2005年第1期，頁18-28。

「傳統戲迷」擴大至「藝文界人士、青年知識分子」。這是一個頗耐人尋味的問題，也是特別值得大陸戲曲演藝界和戲曲學界關注的。大陸的百年戲曲現代化的過程雖然也有過短時期的「輝煌」，如對「麒派」京劇的追慕和以異化的方式表現出來的對八個「樣板戲」的全民學唱，但大陸的戲曲現代化的路徑，總體上來看，是越走越窄，最突出的就是戲曲現代化的觀眾既失去了「傳統戲迷」，也沒有擴大至「藝文界人士、青年知識分子」，這不能不讓我們做深刻的反思。其三是戲曲審美觀念的改變所導致的困惑。這個困惑在大陸的經典表述就是「話劇加唱」。「唱」的音樂性、節奏性和程式性特質構成傳統戲曲的靈魂，臺灣的任何一種戲曲現代改革，最終都沒有偏離這個戲曲藝術的根本。但這個「唱」在臺灣戲曲界仍然是像大陸一樣，被最典型的西方戲劇樣式——話劇——及其思維方式所主宰。臺灣似乎比大陸走得更遠，包括與話劇一脈相承的電影、電視等各種藝術手段，都拿來改造原本注重唱、念、做、打的傳統戲曲，由此所導致的結果，必然是「京劇的『純度』開始減弱，傳統的表演技藝已不是劇評的標準，觀眾對戲的要求已明確地由『曲』而放大到『戲』的全部」。

王安祈最初創作戲曲劇本，就是從一九八五年與「雅音小集」的合作開始的，這種合作一直持續到一九九一年，期間共為「雅音小集」創作了《劉蘭芝與焦仲卿》（1985年）、《再生緣》（1986年）、《孔雀膽》（1988年）、《紅綾恨》（1989年）、《問天》（1990年）、《瀟湘秋夜雨》（1991年）等六齣戲。顯然，以王安祈為靈魂的國光「新京劇」與「雅音小集」的「戲曲現代化」探索的路徑，既有承續性，又有所偏離。所謂「承續」，即國光「新京劇」對「雅音小集」所開創的新的戲曲審美觀念的吸納和運用。王安祈在編創「新京劇」時，顯然對這些新的戲曲審美觀念已非常熟稔，這基於她最初的編劇經驗的累積。她很坦白地表達了這一點：

很幸運的，我一開始編劇本就是和走現代化路線的郭小莊、吳興國合作，在一九八零年代編的十幾部劇作裏，他們引導我嘗試了衝突、懸念、逆轉、反差、倒述、插述、分割空間、旋轉舞臺，使我對於敘事技法和整體節奏有了較熟練的掌握。¹²

¹² 王安祈：〈自序〉，《絳唇珠袖兩寂寞：京劇・女書》，頁17。

「衝突、懸念、逆轉」等，這都是自亞里斯多德到黑格爾戲劇美學的主要戲劇原則，「分割空間、旋轉舞臺」等，這既是現當代西方話劇舞臺常用的表現方式，也是現當代能顯現電影觀念的技術手法。王安祈將這一些西方的戲劇觀念和電影手法非常嫻熟地運用在「新京劇」中，甚至在她和趙雪君合編的《金鎖記》中，「蒙太奇貫串全局」，因為在她看來，「蒙太奇是空間轉換、區塊切割，也是呈現主題的策略」¹³。很顯然，在「雅音小集」的探索時期，如果說電影電視的手法還只是作為對現代戲曲的一種豐富、補充的手段，「開始逐步滲入京劇」中，那麼，到了王安祈的「新京劇」時期，這種電影電視手法就已經成為「貫串全局」、「呈現主題」的重要戲曲觀念。毫無疑問，這已不是簡單的「承續」前人所能夠解釋的了。

二

不是簡單的「承續」前人所能夠解釋的傾向，也就意味著是對前人某種觀念的偏離。這裏所說的「偏離」，也就是指王安祈麾下「新京劇」的「新」的內涵之所在。與「雅音小集」相比，「新京劇」起碼在以下幾個方面是有新意的，其一是突破人物性格善惡兩分模式，主題思想具有顛覆性。這在《王有道休妻》和《青塚前的對話》中表現得尤為突出。「雅音小集」的劇目人物性格「大抵仍維持忠奸善惡之分，主題思想也沒有刻意的顛覆性。大抵說來，外部形式（包括劇場技術和劇本的結構場次等外在形式）儘量尋求新的表現形式，骨子裏還是希望呈現傳統」。這裏所希望呈現的「傳統」，就是外部形式儘管有些新的手法，但仍不脫離傳統的唱念做打程式。其二是挖掘人性幽暗面或曖昧面，揭示善惡之間模糊地帶的人性張力。這在王安祈和趙雪君合編的《三個人兒兩盞燈》和《金鎖記》中，得到全面的展示。「雅音小集」像《再生緣》、《瀟湘秋夜雨》這類以「女性情愛」及「兩性關係」為主題的劇目，王安祈說其實她當時「並沒有想要探討女性內在幽微的、掙扎的情欲，只是想通過豐富精彩的唱念表演樹立聰慧堅強的理想女性形象」¹⁴，「豐富精彩的唱念」這仍是從傳統的外部形式出發，賦予劇目以新意。

以上所說的「新京劇」的「新」，顯然著力點都是針對「雅音小集」只關注外

¹³ 王安祈：〈華麗與蒼涼的劇場設計〉，同前註，頁 39、41。

¹⁴ 王安祈：《為京劇表演體系發聲》，頁 422、423。

部形式的一種偏離，但這些偏離是不是就是「新京劇」之「新」的全部含義呢？王安祈曾在二十世紀八〇年代中後期與「雅音小集」合作創作劇本時，面對來自傳統戲曲、現代戲劇及西方戲劇多方面學者的強烈批評衝擊，做過深刻的反省，特別尖銳地提出了現代新編京劇要「新」到什麼程度的疑問：「如果只是劇本外部形式有新意，足不足以承擔現代化的標誌使命？京劇要新到什麼程度？」¹⁵ 這個疑問也正是我們在面對「新世紀、新京劇」這個命題時，需要加以辨析的：臺灣國光劇團的「新京劇」究竟「新」在何處？「新京劇」與大陸百年的新編現代戲歷程究竟差異何在？對於這些問題，王安祈的表述可以披露其中的端倪。她在講到張愛玲小說的望塵莫及的現代性時說：

起自於清代的京劇，在當前臺灣，如何轉換傳統忠孝節義倫理價值，如何以古典優美的表演闡釋出屬於現代的情思，是我多年來朝現代化努力的方向。戲曲現代化絕非無端挪用西方理論，古典記憶與現代感受之間的關係，才是反復探索的主體。臺灣京劇曾高度強調教化意義，大陸在樣板戲之後仍以崇高命題、宏大論述為創作主流，此時此地，張愛玲筆下的市井欲望人性脆弱（甚至腐敗頹廢），或許更為貼心。¹⁶

關注「如何以古典優美的表演闡釋出屬於現代的情思」，即反復探索「古典記憶與現代感受之間的關係」成為王安祈「新京劇」的「現代化努力的方向」。也即是說，以王安祈為首的臺灣「新京劇」的主要訴求，就是傳統京劇的現代化，而現代化的核心問題就是「如何以古典優美的表演闡釋出屬於現代的情思」。「古典優美的表演」依憑於「古典記憶」，「現代的情思」的獲得則奠基於「現代感受」。那麼，何為「古典記憶」，何又為「現代感受」呢？「古典記憶」本應包含被記憶的古典藝術樣式的全部內涵和外在表象，但在王安祈這裏，顯然對京劇的「古典記憶」並不包括她所要揚棄的傳統劇目的「忠孝節義」內涵和「教化意義」，而僅僅是被從「古典記憶」中抽離出來的「古典優美的表演」形式。「現代感受」也本應包含被感受的現代藝術對象的全部內涵和外在表象，但在王安祈這裏，顯然對京劇的「現代感受」也並不包括她所要偏離的無端挪用的「西方理論」和「崇高命題、宏大論述」，而僅僅是被從「現代感受」中剝離出來的「更為貼心」的「現代的情

¹⁵ 同前註，頁 423。

¹⁶ 王安祈：〈自序〉，《絳唇珠袖兩寂寞：京劇・女書》，頁 37-38。

思」。之所以是如此，這其中王安祈最初是受到了俞大綱劇作的極大影響¹⁷。

顯然，王安祈對「新京劇」的核心內涵，即對「古典記憶」和「現代感受」的理解，及對這二者關係的探尋，具有重要的學術價值和實踐意義。事實上無論是大陸還是臺灣，長期以來對京劇，或曰對傳統戲曲的「古典記憶」，都是或清晰或模糊的包含著古典戲曲的完整內涵的，我們在對古典戲曲的審美韻味觀賞回味時，雖然並沒有著意認同接受古典戲曲中的「忠孝節義」內涵和「教化意義」，但也正是這種非自覺地認同接受，更準確地說是淡化忽略古典戲曲的思想內涵，卻導致在審美的愉悅中對這些「忠孝節義」思想內涵的麻木不仁，而忽略了這些封建思想所具有的「教化意義」潛移默化的麻痺作用。大陸戲曲在一九四九年後的「戲改」運動中，曾專門將傳統戲曲中的誨淫誨盜、忠孝節義、封建迷信等內涵加以剔除、改造，甚至出現過矯枉過正，弄得一時間無戲可演的尷尬狀態¹⁸。但即便如此，傳統戲曲中的「忠孝節義」內涵並沒有從根本上被剔除，尤其突出的是保留在一些唱念做打俱佳的傳統折子戲中。這種現象在一九七八年改革開放新時期以來對傳統的復歸大勢下，顯得更加突出。與傳統戲曲「忠孝節義」、「高臺教化」觀念在舞臺上持續表現相關聯的，是大陸新編現代戲的「崇高命題、宏大論述」觀念的盛行。雖然大陸的現代戲也並不是每一齣都宏大敘事，以「崇高命題」，但大陸長期由承繼傳統的「高臺教化」文藝觀而來的文藝為政治服務的觀念，一直左右著劇作家創作的思路。新時期以來雖然不再直接提文藝為政治服務的口號，但強調「主旋律」和將「精品工程」的經念歪，又導致一批「崇高命題」、宏大敘事劇目的產生，如《廉吏于成龍》、《貞觀盛事》、《虎將軍》、《大別山人》等。這些劇目給人們帶來的「古典記憶」和「現代感受」都是不到位的，尤其是劇作者滯後的、意識形態化的「現代感受」與觀眾的「現代感受」是極其錯位的。

王安祈對作為「古典優美的表演」的「古典記憶」，一方面源自於她對自小以來觀劇感受的總結，另一方面也來自於她與老一輩藝術家的「新舊觀念的衝突」；這其中最讓她沉思不已的，就是「陸光國劇隊」周正榮先生對京劇傳統的理解。由於王安祈自幼就「幾乎以京劇劇場為家」，甚至與「小陸光」幾乎和自己同齡的演

¹⁷ 王安祈：《為京劇表演體系發聲》，頁 418-419；王安祈：《當代戲曲》，頁 213。

¹⁸ 參見鄒元江：〈從阿甲對梅蘭芳的批評看建國之初「戲改」運動的問題〉，《戲曲藝術》，2008 年第 2 期，頁 26-30。

員一起成長，所以她對傳統戲曲美學特徵的體會，並不是先從書本上讀來的，而是泡在劇場中薰來的，然後才寫入自己的學術論著中，因而她很能體會「古典優美的表演」的特性：

傳統戲曲一般而言多擅長營造「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，一段心情的回蕩，一個特寫的放大」，重要唱腔未必安置在「危難、衝突、矛盾、抉擇」的轉折關鍵點上，事過境遷後的回憶追述常是抒情重心；「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，情感起伏線（抒情）和情節線（敘事）未必密合無間，「游離」的特質使我們常無法以「緊湊與否」來論述其結構。

王安祈雖然能夠體認傳統戲曲的抒情美學特質，但「卻未必能夠全然認同」，因為自小她在與年長她幾十歲的父母叔伯輩一起看戲時，她就始終有一個疑問：「何以我的同輩都不喜歡這項藝術？……這麼重要的抒情唱段為什麼擺在情節無足輕重的所在？矛盾衝突的關鍵何以反而只用『過場』輕鬆帶過？」所以，她在看戲時，「經常泛起改劇本的欲望」，也希望能看到改變這種只重「情感高潮」而不重「情節高潮」的「新戲」，由此她也為自己確立了「情節衝突關鍵應是抒情表演重點」的「戲曲現代化」的編劇信條¹⁹。即是說，即便舞臺上仍然可以是純粹傳統的「一桌二椅」，但這個戲曲的現代舞臺「不僅只以『展現演員個人演唱功力』為追求目標，講求的是情節的濃度與衝突、結構的精煉與嚴謹，以及整體劇場全面的觀念」。顯然，這種「創作手法的現代化」必然導致與堅守傳統經典的老一輩藝術家的「新舊觀念的衝突」。衝突的第一齣戲就是王安祈為「陸光京劇隊」編劇的《新陸文龍》。王安祈「為了情節的邏輯和高潮的營造，改掉了《斷臂》原來余叔岩大師的唱段」，由此引起周正榮先生的「強烈不滿」。這其實就是現代戲劇「情節高潮：衝突、矛盾」與傳統戲曲「情感高潮：演唱藝術典範遵循」的矛盾。這涉及到對傳統京劇的美學特質的重新認識問題。關於這個問題，周正榮先生在晚年對王安祈所說的一番話非常耐人尋味：

我們這些傳統老戲的劇本並不很「嚴實」，有的地方鬆散、有的地方拖遛、也有很重複的，不過我要說的倒不是「鬆散、拖遛、重複」造成的「不嚴

¹⁹ 王安祈：《為京劇表演體系發聲》，頁 415-417。

實」（結構不緊湊），我所謂的「不嚴實」主要指的是劇中的感情，戲裏的情緒很「寬廣」，不一定完全扣緊住劇情，經常是以主要劇情為核心而鬆鬆寬寬的向四周蔓延，有些情緒是「溢」出於劇情主軸之外的，這些地方看起來好像是「多餘的枝蔓」，其實卻可以觸發更多更寬的人生感悟。譬如我唱《鼎盛春秋》的《文昭關》……《捉放旅店》……《擊鼓罵曹》……《問樵鬧府打棍出箱》……這些戲總結了我一生的心事，每當遭遇困惑鬱結時，我就向其中尋求宣洩，而我唱給觀眾聽的時候，也希望能對觀眾心情的抒解有一些幫助，驚怕、悔愧、危難、受困是每個人一生中不可能逃脫的必然劫數。希望我的唱有撫慰、宣洩的作用，至於是不是只限於伍子胥、陳宮、禰衡，我並不那麼在意。因為劇本本身也就不著重在描寫他們所遭遇的具體事蹟，往往只是藉大段唱讓他抒發情感而已。很多老戲其實都是這樣的……至於劇本在做什麼並沒那麼多講究。不過新編戲就不可能這樣處理了，新編戲通常都嚴嚴實實，邏輯脈絡一丁點兒都不能錯，演的是實實在在的劇中人，不再是以一個特定的人象喻整個人生情境。新編戲看起來條理分明，可是我有時候就是不喜歡戲被框設住，我唱戲的享受就在唱出一股人生況味。²⁰

所謂「不嚴實」也就是戲曲藝術並不把講一個完整（「嚴嚴實實」、「條理分明」）的故事作為出發點，而是注重如何複雜化地呈現（表演）已真相大白的故事梗概。這就是中國戲曲與西方話劇相當不同的地方。西方話劇關注的是表現什麼，「表現什麼」這就是「真」的問題；中國戲曲卻關注如何表現以及表現得如何，而「如何表現」或者說「表現得如何」就是「美」的問題²¹。雖然中國戲曲表現的意義並不僅限於周正榮先生所說的起到情感「撫慰、宣洩的作用」，但他不喜歡被「嚴嚴實實」、「條理分明」的「新編戲」所「框設住」，尤其他將「唱戲的享受」理解為「就在唱出一股人生況味」，卻是深得中國戲曲藝術審美精神的神髓的。這個「神髓」就是與「人生況味」相關聯的「韻味（兒）」。而在這一點上，王安祈其實是最能充分理解周正榮先生對傳統的堅守的；在她看來，「在這樣的戲曲美學觀裏，『演唱藝術』是最重要的關鍵。而周正榮秉持的就是這項原則，不追求情節的嚴密緊湊，而一意從唱腔的情味裏呈現高潮——不是唱腔的旋律，而是行

²⁰ 同前註，頁 433-438。

²¹ 參見鄒元江：《中西戲劇審美陌生化思維研究》（北京：人民出版社，2009 年），第 4 章。

腔、轉調、咬字、收音、用氣、口勁等等『唱法』中所流露的『韻味』，他心目中的高潮和張力盡在於此，這也才是『戲的格調』」²²。這一段話最切中肯綮的，就是王安祈將傳統戲曲藝術審美的神髓，只拎出個「韻味」一詞，這實在是深得周正榮先生「回甘味醇」²³的心聲，也最能涵攝傳統戲曲「戲的格調」。

三

傳統京劇是在近千年的戲曲傳統的基礎上，逐步發展為具有集大成意義的國劇。傳統京劇的審美特徵，或者說中國戲曲的審美特性正在於其悅耳悅目的韻味。「韻」者「和」也、「情趣」也、「風雅」也、「美」也，與音樂、與旋律、與風度、與神情、與標緻等無不相關²⁴。戲曲藝術的審美神髓首先體現為「曲韻悠揚」的「韻味」。「曲韻悠揚」的「曲韻」既是器樂演奏出的，更是演員演唱出的。戲曲藝術的審美「韻味」首先在「韻」（聲腔、旋律）的展示，只有真正的美「韻」才能充分顯現出美「韻」之「味」。「味」者「滋味」也、「品嘗」也、「意義」也、「旨趣」也、「體會」也、「光澤」也，與感覺、與辨別、與樂曲無不涵攝²⁵。而真正「韻」之生成，即內在地包含著「意」味的澄明，「韻味」者即「含蓄的意味」也²⁶。「含蓄的意味」既包含有差異的「梅派和程派唱腔韻味」²⁷，也包含周正榮「唱戲的享受」的「沉鬱的人生況味」。王安祈深諳京劇的這個最本質的審美精神，她或稱之為「氣韻」，或稱之為「意韻」，她明晰地告訴我們：

戲的氣韻……戲的一切價值由此而定……表演本身所體現的意韻，就是戲的本體，形式即內容。²⁸

²² 王安祈：《為京劇表演體系發聲》，頁 435-436。

²³ 同前註，頁 438。

²⁴ 李格非主編：《漢語大字典（簡編本）》（成都：四川辭書出版社；武漢：湖北辭書出版社，1996 年），頁 2013-2014。

²⁵ 同前註，頁 284。

²⁶ 中國社會科學院語言研究所辭典編輯室編：《現代漢語詞典》（北京：商務印書館，1980 年），頁 1419。

²⁷ 王安祈：《為京劇表演體系發聲》，頁 10。

²⁸ 同前註，頁 10-11。

值得注意的是，王安祈卻並不想固守傳統京劇的這個審美「韻味」，而是要將原本在「韻味」中就內在包含的「意味」之意與「韻味」加以支離，即在「新京劇」中仍然不放棄對傳統京劇「韻味」的追求，但更加突顯的是「新京劇」現代的思想「意味」。與「雅音小集」不同的是，王安祈並不想「追求傳統與現代之間的平衡」²⁹，與「當代傳奇劇場」不同的是，王安祈也不想「由京劇脫殼而出蛻變為另一新劇種」³⁰。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內在的張力。這在王安祈對周正榮的戲曲美學觀加以評價時，已充分表明了這一點。雖然王安祈也承認周正榮的「這套美學觀有非常深厚的和高度的品味」，但她希望在保持這個品味之外，對於當代人新編的戲「或許應該可以開發出一套新的技法」。這套「新的技法」就是在「京劇唱腔已經不再是人人都會哼哼唱唱的流行音樂」時，「可以從唱腔的講究擴大到整體情節、結構、節奏等的全面追求」³¹。而無論是整體情節，還是結構節奏，都是為了充分表達現代人對不同時代人的命運的「現代感受」。而「現代感受」的核心就是透過能夠充分展現人的命運的情節結構而品味出人生的況味或意味。對人生況味或意味的現代揭示，這正是臺灣「戲曲現代化」所特別關注的，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主要集中在「女人說女人」³²的視域裏。這無疑觸發出在男人為強勢話語主體的社會所被遮蔽的另一番世界的景象——令人驚異的、給人細膩熨貼的女性視角的澄明的心靈景觀。

很顯然，正是在這一點上，王安祈的「新京劇」與百年來海峽兩岸的新編現代京劇形成了差異。新編現代京劇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「樣板戲」

²⁹ 「追求傳統與現代之間的平衡」的「雅音小集」的掌門人郭小莊她的想法是比較複雜的，她一方面認為：「戲劇是沒有固定的程式，無所謂的應該或不應該，它是在我們的成長中隨時蛻變的。」見郭小莊：〈從迷失中開拓自己的路〉，《幼獅月刊》第 431 期（1988 年 11 月），頁 52-53。但另一方面她也很保守，甚至對「忠臣孝女」的「教化作用」也很推崇。參見王安祈：《為京劇表演體系發聲》，頁 425。

³⁰ 同前註，頁 426。

³¹ 王安祈：《為京劇表演體系發聲》，頁 437-438。

³² 王安祈：〈自序〉，《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》，頁 35。

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內在的張力。「張力」(tension)原是物理學中的一個術語，二十世紀「英美新批評」理論家阿倫・退特 (Allen Tate) 將這一概念引入了文學藝術領域，原意是指詩歌語言中的內涵與外延的統一性。現在一般認為：「凡是存在著對立而又相互聯繫的力量，衝動或有意義的地方，都存在著張力。」³³ 從本質上說，「張力」就是一顯一隱的兩種「力」的互為依存又互為顯隱的「場域」³⁴。這個「張力場（域）」對戲曲觀眾而言，其隱含的「意味之力」是依憑於所顯現的「韻味之力」而完形領悟的。魯道夫・阿恩海姆說：「在藝術中……任何視覺表象都象徵了一種有意味的力的樣式。」「而在舞蹈、戲劇或電影中，由於形象有了動作，會使得這種『力』的作用更加活躍。」³⁵ 戲曲藝術的「動作」就是作為演員童子功的「唱、念、做、打」和「手、眼、身、法、步」，沒有了這個顯性的音樂性的、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」，也難以在觀眾的心理意象之中被「召喚」出來而領悟。這就是「一陰一陽之謂道」的相摩、相蕩、相推、相生的「張力」之真「域」。這也就意味著戲曲藝術的「意味」是不能非形式（「動作」）的存在的，這就是所謂「形式即內容」，「內容」即「有意味的形式」。

行文至此，筆者要特別說明的是，雖然傳統京劇的韻味與現代京劇的意味真正形成內在張力的國光「新京劇」劇目，在筆者眼力所及的由王安祈和趙雪君合編的《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》的影像中已有突出的表現。但目前只細讀了劇本，並未看到舞臺呈現的由王安祈新編的京劇歌唱劇《孟小冬》³⁶，卻給了筆者更大地審美期待。

³³ 羅吉・福勒 (Roger Fowler) 主編，袁德成譯：《現代西方文學批評術語詞典》（成都：四川人民出版社，1987年），頁281。

³⁴ 關於「場域」的概念可參見鄒元江：〈「道」何以「法」「自然」？〉，《東洋文化研究（韓國）》，2009年第11期。

³⁵ 魯道夫・阿恩海姆 (Rudolf Arnheim)，滕守堯譯：《視覺思維》（北京：光明日報出版社，1986年），頁432、408。

³⁶ 王安祈：《孟小冬》，2010年3月11日演出定稿本。