

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

梅家玲*

「現代化」是二十世紀下半葉以來，臺灣京劇發展的重要目標。國光劇團成立迄今十五年，在這方面成績斐然，有目共睹。然而，所謂的「現代化」，應絕不僅止於舞臺設計、燈光音樂及表演形式的「現代」而已。如何藉由新編劇本而開展與傳統的對話，體現戲劇內在精神的現代化，無疑更值得關注。在此，我想要討論的是：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逢，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？

一、抒情精神：「性別」之外的觀照視角

回顧中國文學史，「抒情詩」向來是古典文學主流，旁及各類辭賦韻文，共同形成綿延不絕的「抒情傳統」。學者陳世驥並認為，即使宋元戲曲小說興起，抒情詩「仍舊聲勢逼人，各路滲透」。無論是戲曲曲文，抑是小說中的詩文，抒情詩的感染力無所不在。以至於，「所有的文學傳統『統統是』抒情詩的傳統」¹。不過，細加分梳，詩歌是為個人內在情思的投射，不假外求，屬於「內向美典」，所著重體現的，是當下、自我的內心風景；戲曲則為外在世界的敘事形式，著重表演，需要觀眾，故為「外向美典」，涉及的是對於外在個體及其動靜構成之世界的

* 梅家玲，國立臺灣大學中文系與臺文所合聘教授。

¹ 陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1975年），頁31-37。

詮釋²。在這樣的區隔之下，傳統戲曲一方面因文人藉由曲文抒情言志，具有一定的抒情特色；另一方面，卻因畢竟重在市井趣味與戲劇情節的推陳演出，遂形成以敘事為核心的表演藝術。相對於抒情詩歌，中國戲曲成形既晚，在文學史中也並未受到太多重視。二十世紀以降，傳統戲曲在中西文化不斷相互激盪下，戮力興革，舉凡劇場形式、表演藝術與劇本編撰，無不力求突破。而其中，國光新編京劇意圖讓「現代戲曲」與現代小說、散文、詩歌等並駕齊驅，成為「臺灣現代文壇不能漠視的新作品」，自當從劇本的文學特質及文學史脈絡去詳其究竟。而我以為，「女性主體」與「抒情精神」的交融互動，應是最值得重視的面向。

明顯可見的是，從京劇小劇場《王有道休妻》(2004)開始，無論是發抒宮闈寂寞的《三個人兒兩盞燈》(2005)、改編自張愛玲同名小說的《金鎖記》(2006)、想像昭君與文姬心靈私語的《青塚前的對話》(2006)，乃至於突顯女性藝術追尋的京劇歌唱劇《孟小冬》(2010)，新世紀以來的國光京劇，多聚焦於女性人物內在情思的千迴百轉。也因此，「性別」遂成為近年來學界討論國光新京劇的醒目議題³。不過，在劇本集《絳唇珠袖兩寂寞：京劇・女書》一書中，王安祈的兩段自序文字，其實頗為令人玩味：

我對性別研究全然外行，只是我知道女性在傳統戲曲裏的心聲抒發還不夠細膩，溫柔端莊的外表之下，難道不曾出現層層漣漪、迴波千旋？我不想以現在的觀念翻案批判，只想從一回眸一轉身之間的鉤掘隱微，引逗出恍惚難言的幽約怨悱。……

如何在扭曲變態人性剖析過程中用詩韻的唱詞文學體現抒情的美感，仍是我最為關注的。⁴

由此看來，「性別」議題儘管引人矚目，卻似乎並非王安祈編劇時的有意為之；倒

² 據高友工先生之說，戲曲是為「外向美典」，基本觀念為「代表」和「想像」；詩歌是為「內向美典」，保存方法為「內化」與「象意」。參見〈中國文化史中的抒情傳統〉，《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008年），頁90-142。

³ 如李惠綿：〈情欲流動與性別越界——《三個人兒兩盞燈》與《男王后》之觀照〉，《戲劇學刊》第2期（2005年7月），頁63-84；汪詩珮：〈文人傳統與女性意識的對話〉，《民俗曲藝》第159期（2008年3月），頁205-247等。

⁴ 王安祈：〈自序〉，《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17。

是如何為女性抒發幽微的內在心聲，並由詩韻唱詞文學體現「抒情美感」，才是真正的關注重點。因此，與其說，國光新京劇具有鮮明的「性別意識」，不如說，它是身為現代女性的編劇者（王安祈、趙雪君）設身處地，有意將心比心，遂使古典記憶中的人物情節——特別是女性人物，得以具備現代的觀照。而此一「體貼幽微」、「感同身受」之情懷的底蘊，恰恰是文學傳統中，始終不絕如縷的「抒情精神」。

所謂「抒情精神」，基本上是以個人此時此地的情感心境為主體，以「內省」為過程，以「象意」為描寫方法，藉由文字聲音等形式，將生命中的瞬間流變凝定下來，「形成生命另外一種存在和延續，通過長長的時間，通過遙遠的空間，讓另外一時一地生存的人，彼此生命流注，無有阻隔」。它講求「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，不必外求目的或理由；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。更有進者，一個深刻動人的經驗在感覺及反省之後，必對個人的精神生命產生衝擊；而這濃縮了瞬息的個人心界（或可稱為「視界」或「境界」）的藝術，將「不僅只予人美感，而且顯示了個人生命的意義」⁵。以下，即以新世紀以來，國光第一齣號稱「顛覆傳統」的實驗劇《王有道休妻》⁶，與最近推出的新編京劇歌唱劇《孟小冬》為例，略述「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。

二、《王有道休妻》：女性生命 切片中的「自我」與「現時」

《王有道休妻》的「故事」來自經典老戲《御碑亭》：王有道的妻子孟月華夜歸返家，途遇大雨，遂入御碑亭避雨。不意有位青年書生隨後而至，兩人一宵共處無事，天明雨停，各奔東西。月華返家，向丈夫說明此事，丈夫大驚：「孤男寡女

⁵ 有關「抒情精神」的詮解，主要參考沈從文與高友工之說。引文分別出自沈從文：〈抽象的抒情〉，《沈從文全集》（太原：北嶽文藝出版社，2002年），卷16，頁527；高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《美典：中國文學研究論集》，頁99。

⁶ 該劇演出時號稱「顛覆傳統」，學者陳芳英對此則持保留態度。參見〈絳唇珠袖之外——從幾部新編戲曲思考新典範的可能〉，論《王有道休妻》部分，收入陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》（臺北：國立臺北藝術大學，2009年），頁326-335。

深夜共處，豈能無事？」因而含淚休妻。不日之後，王有道與書生同榜高中，真相大白，全劇遂以「金榜樂，大團圓」，喜劇作收。

過去，這齣戲的觀戲重點，一向落在最後的喜劇性收尾，因而常作為逢年過節的「吉祥戲」演出。國光新編，卻是著眼於雨夜亭中，青年男女於「偷窺」與「被偷窺」時，情思欲想的起伏流漾：書生窺視女子，看見了「雨污泥染、難遮掩，石榴裙下，蹙金蓮」；女子察覺被偷窺，既驚又喜，「分明覺、靈光閃、是他眼角餘光將我瞥、一雙眸子情意傳」。亭外風疏雨驟，亭內情牽意動，這廂的男子心動於眼前佳人「水冷冷、清淺淺、潏灑灑，透水荷花，春意盎然」；那廂的女子則是意態纏綿，「嬌怯怯、羞答答，還有一丁點兒的喜孜孜、說不出的滋味在心間」。

如此情思，原是因緣際會，無端而起，自然也無端而終。劇末唱詞「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。非關情緣，再續無端」，道盡情緣起滅的倏忽與偶然⁷。唯其如此，適才突顯出「抒情精神」的重要特質，其實正在於「抒情自我」與「抒情現時」的剎那交會：不問前因，無論後果，自我情意就在此時此地乍然湧現。《王有道休妻》維持了《御碑亭》既有的敘事架構，卻有意強化、放大時間流變中某一特定的、女性的生命切片，使它成為全劇重心，甚至於還讓女性主角分身為二，分別體現謹守禮教與情欲流漾交相纏結的複雜情懷，這正是經由女性主體，讓「抒情」特質滲入「敘事」——饒有意思的是，抒情精神源遠流長，以之入戲，未嘗不是另一形式的傳統復歸；然而另一方面，此一生命切片能經由抒情形式被強化於現代戲曲之中，其內在驅力，又是來自於女性編劇者現代生命經驗的流注。

三、《孟小冬》：戲曲敘事的抒情視界

眾所周知，「冬皇」孟小冬一直是當代京劇史上的傳奇人物。近來，她與余叔岩、梅蘭芳、杜月笙之間的諸般因緣，已因為電影《梅蘭芳》和坊間許多傳記相繼問世而廣為人知。國光新近推出的京劇歌唱劇《孟小冬》，卻是有意超越孟與梅、杜之間的情愛糾葛，轉而突顯孟小冬於京劇聲腔藝術的自我修鍊——亦即如何窮盡畢生心力，追尋一種純粹的、「自己的聲音」。也因此，相對於《王有道休妻》著

⁷ 參見張小虹：〈情何以堪〉，收入《絳唇珠袖兩寂寞：京劇・女書》，頁 303-305。

重在既有的戲劇敘事框架中強化生命片斷，突顯個人自我與現時剎那交會下的抒情特質，歌唱劇《孟小冬》則是編劇在重新篩檢、編整孟小冬一生的過程中⁸，致力於將情節關目整體「抒情化」，遂使戲曲敘事，亦得以開展出極其動人的「抒情視界」。

此一「抒情視界」，我以為至少可以從三個不同層面去體認：首先，是唱詞方面，「用詩韻的唱詞文學體現抒情的美感」，當然仍是顯而易見的特色。無論是發現「自己聲音」時的欣喜：「千思萬慮俱滌淨，精醇只向音聲尋。非關文辭與戲情，一字一音韻最真。尋尋覓覓、耗盡了心血用盡了情，原來竟在自身丹田氣息中。水流千遭歸大海，到此時、澄明透亮、海闊天清。」抑是杜月笙祝壽公演之後，散盡戲衫，不再登臺，唯求自身修行時的心緒迴轉：「著此衫、我曾唱出、唱出了、擊鼓罵曹、無限激憤，著此衫、唱出捉曹放曹、悔愧心情。伍子胥、一夜之間、急白雙鬢，諸葛亮、坐空城、羽扇輕搖、險中弄險、顯才能。一生情意、戲裏盡，今日裏、伯牙摔琴、謝知音。青衫一一贈他人，只留下、一副黑髯、偕老終生。留幾許心事、心底存，任幾許往事、飄飄如風。從今後、心事只許自己聽，一字一音內裏尋。人生有限藝無盡，蒼勁清醇待修行。」無不悠然宛轉，動人心弦。

其次，在整體情節關目的安排上，選擇孟小冬臨終回眸，回看自己一生「追尋聲音」的旅程，本身就是深具抒情意味的精心編排。孟小冬的生平充滿傳奇性，她師事余叔岩，先後委身梅、杜二人的諸般經歷，原是戲劇通俗敘事可資著力渲染的賣點；被尊為「冬皇」，多少人為之傾倒風靡的藝事成就，同樣是菊壇佳話，值得大書特書。然而，《孟小冬》回憶畢生劇藝，重點不在演出時的滿堂采聲，而在於潛心揣摩藝事過程中，如何「尋尋覓覓、耗盡了心血用盡了情」，「為自己唱，不為座兒唱」；追念梅杜情緣，重點不在你儂我儂，愛恨嗔癡，而是彼此在藝術追求上，如何尋求聲腔共鳴，如何相知相惜。凡此種種，都使得對「聲音藝術」的追尋琢磨，以及隨之而來的生命圓滿自足，成為《孟小冬》最終的，也是唯一的價值所繫。而剝落世俗的事功情愛，轉向在自我心境中獲致生命經驗的圓滿自足，正是抒情精神的極致。循此，當劇作家有心以「結構」的形式去編整此一生命經驗，所完

⁸ 王安祈曾在國光《孟小冬》演出節目手冊中註明：本劇不是寫實傳記，為了敘事線索的鋪排，某些事件的發生時間稍做了壓縮挪移，演唱戲碼也未必完全按照真實。見〈回眸與追尋——京劇歌唱劇裏的孟小冬〉。

成的作品，亦所以「進一步予人一種對生命意義的領悟，甚至澈悟」⁹。

正是如此，此一「抒情視界」的第三層面，乃是來自於劇中人孟小冬與編劇者王安祈情感心靈上的「若合一契」。就戲曲本身而言，本劇核心，無疑是孟小冬對於余派京劇藝術的深情執著；然而王安祈對京劇藝術的一往情深，亦可謂與孟小冬差堪比擬。這使得編演《孟小冬》，遂不只是單純敘述或表演一個過往伶人的故事而已，它蘊含著編劇者對於劇中人的感知與體貼，移情與認同。王安祈曾說道：以前編新戲，「有感於傳統老戲情節拖沓重複，而極力追求情節曲折、高潮迭起，講求張力和戲劇性」；但經過多年的積澱沉浸思考，更重視抒情性和戲劇性的調適，「期待舞臺呈現『抒情自我』的心靈迴旋之音。越是不能言說的幽杳深微之情，我越有興趣，更希望從純粹的聲音體現『劇詩』本質」¹⁰。

因此，儘管一者沉浸於聲腔藝術，一者致力於劇本編寫，然而通過京劇藝術去呈現「抒情自我」的心靈迴旋之音，意圖從純粹的「聲音」去企及至高的藝術境界，卻使孟、王二者之間，產生微妙的聲氣相通之處。從一方面說，孟小冬的藝術追求精神，經由王安祈編劇而得以彰顯綿延；另一方面，王安祈未嘗不是藉由對於孟小冬生平的取捨整編，投射了一己的情懷與堅持——換言之，《孟小冬》讓相近相契的、意欲從藝術中去追求自我實踐的不同個人穿越逍遙時空，孕生出「以生命印證生命」的情意交響，而參與交響者，不只是劇中人與編劇者，也包括了舞臺前的無數觀眾們。用沈從文的話來說，這正是「形成生命另外一種存在和延續，通過長長的時間，通過遙遠的空間，讓另外一時一地生存的人，彼此生命流注，無有阻隔」。

四、女性的抒情：國光新編京劇的文學史意義

據此，我們亦得以思考國光新編京劇的文學史意義。

放在中國文學史的發展脈絡中，如果說，國光新編京劇有現代的、值得重視的意義，那麼，「女性主體」的建立以及「抒情自我」的彰顯，正是箇中重要關鍵。

⁹ 參見高友工：〈中國戲曲美典初論——兼談「崑劇」〉，收入《美典：中國文學研究論集》，頁323-343。

¹⁰ 〈回眸與追尋——京劇歌唱劇裏的孟小冬〉。

檢視過去的文學史，在男性中心的社會中，無論是源遠流長的「抒情」文學傳統，抑是勃興於明清的戲曲演出，其所抒之情，所言之懷，往往不離家國天下；女性內在情思，既不曾為人聞問，也未必能自抒其懷¹¹；戲曲小說形塑女性人物，更是多基於男性視角，若非著墨於「想像中」的宮怨閨情，便是側重節婦貞女等傳統倫理價值，不求深探其曲折幽微的內心世界¹²。

然而，這一份始終在過去文學與戲曲中缺席的女性內在情思，卻在二十一世紀以來的國光京劇中，開始浮出歷史地表。王安祈、趙雪君等以女性編者的身分創作多齣以女性人物為主體的京劇劇本，既是現代女性在戲曲文學中開始自我發聲，也是古典「抒情」與「敘事」傳統的現代轉化。唯其古典戲曲中的女性角色能自抒其情，自發其聲，才得以溢出既有程式規範，建立自我主體，呈現豐富多元的面貌；而也正是這些豐富多元的面貌，遂使有意為之的戲劇敘事得以煥現出抒情精神，並促發女性「抒情自我」的完成。

學者早已指出：中國古典戲劇原就是「文人情懷與市井趣味的結合」，具有「抒情」與「敘事」對話的特質¹³。二十世紀以來，緣於西方戲劇的多重影響，傳統戲曲新編，往往在強化戲劇性與敘事張力方面多所用心，形式改變顯而易見，這也使它整體上益趨於「敘事」，而日遠於「抒情」。至於所關懷者，則仍多集中於男性世界中的成敗興亡與革命戰鬥等議題。國光新京劇關注女性內在心聲，發展之初，乃是為古典女性注入現代情感，舉凡《王有道休妻》雨夜亭中的情思迴轉、《三個人兒兩盞燈》潛藏的女性同性情愛、《青塚前的對話》藉由江上漁婦幻聽昭君與文姬的心靈私語，嘲弄男性文人形塑女性文學形象時的一廂情願，其情感呈現，多是過去京劇中不曾得見者。如此不斷著力於女性自身的幽思微情，自然強化了這些劇目的「抒情」性格。

¹¹ 以文學史上數之不盡的「思婦」之詞為例，由於一開始就被男性文人寄寓了逐臣棄妻的感喟，致使後來，即或有身為女性的作者發而為詩，也不免要依循前輩男性文人所樹立的文類典範，進行追摹，所體現者，未必是真正的自我情懷。參見梅家玲：〈漢晉詩賦中的思婦文本及其相關問題〉，《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004年），頁63-100。

¹² 以昭君文姬的文學戲曲形象為例，即多出於男性文人的文學想像，而這正是《青塚前的對話》有意嘲弄的部分。此外，明清雖偶有女性劇作者，但作品向來不受重視，亦鮮少付諸於場上演。

¹³ 參見陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》。

此一突顯女性主體與抒情自我的戲劇性格，在《孟小冬》中更形淬鍊。孟小冬實有其人，編劇剝落聲色繁華，聚焦於她畢生的藝術堅持與自我實踐，在戲曲文學發展史上，實屬別開生面。相較於過去京劇中的古典女性，《孟》劇不僅是人物走入現代，其人致力京劇藝術追求的行誼，更是為戲曲女性開拓出宮怨閨情之外的、更形開闊的自我天地。在其中，女性可以超越男女情愛，可以無須富貴功名，唯藉由聲音藝術的追尋琢磨，寄託深情，自我完成——而從《王有道休妻》到《孟小冬》；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，乃至於，不斷斟酌於「抒情」與「敘事」之間的對話交融，這迤邐而來的一路行迹，正所以體現了國光新京劇在文學史上的特殊意義。