

新世紀，新京劇——國光京劇十五年

王德威*

國光京劇團成立於一九九五年，是目前臺灣唯一國家級的京劇團隊。國光的成立代表臺灣劇場史的又一次重要轉折。一九四九年，名伶顧正秋率領「顧劇團」來臺，在臺北大稻埕演出將近五年，成為盛事，也為京劇在臺灣打下基礎。五十年代三軍各軍種紛紛成立劇團，多以大陸來臺的伶工為骨幹，其中陸光、大鵬、海光更設立戲劇學校，培養新血。與此同時，王振祖先生創辦復興劇校。一時官方民間、老幹新枝，烘托出熱烈的菊壇氣象。

六十年代今日世界成立麒麟劇團，再到日後的雅音小集、當代傳奇劇場、臺北新劇團，以及國光劇團等，臺灣京劇一晃六十年，始終曇演不輟。尤其在彼岸鼓吹種種運動的年代，傳統表演文化無不橫遭破壞，臺灣京劇卻在鑼鼓絲竹聲中徐徐發展，不能不說是一項異數。

上個世紀末以來臺灣的政治文化生態急劇轉變。在本土意識的呼聲中，曾經被奉為「國劇」的京劇有了必也正名乎的尷尬。與此同時，早年來臺的名角老成凋零，強調原汁原味的大陸京劇開始光臨寶島，都為臺灣京劇帶來變數。九〇年代三軍劇團劇校的解散代表一個世代的結束，繼起的國光雖然得到政府支持，但劇團要如何突顯自己的「主體性」，為京劇——或更重要的，京劇在臺灣——定位，骨子裏的任務其實並不容易。

是在這樣的脈絡裏，國光劇團的創立與發展才顯得饒有意義。國光主要接受了三軍劇團的人脈資源，整合之初想必經過相當的陣痛期。早期的國光也曾積極配合社會脈動，「走向民間」。「臺灣三部曲」之《媽祖》、《鄭成功與臺灣》及《廖添丁》就是一例。這類演出汲取臺灣民間題材，培養在地觀眾的親和力，值得肯

* 王德威，美國哈佛大學東亞語言文明系 Edward C. Henderson 中國文學講座教授、本院院士。

定；不必諱言的是，也有贖回京劇「原罪」的動機。但在政治正確的壓力下，編、導、演事倍功半，成果與三軍劇團時代的愛國競賽劇目不相上下。

近年國光在陳兆虎團長和王安祈藝術總監的領導下，已經越來越能夠琢磨出獨自的風格和創意。劇團力求兼容並蓄，將格局拉高拉大。外在的環境雖然未見改善，國光的製作，不論新舊，卻每每能夠引起老戲迷的驚喜，新觀眾的好奇。像是二〇〇五年的「禁戲匯演」，二〇〇七年的「司法萬歲、雨過天晴」，老戲新排，與當下時事環境作出微妙對話，也將戲裏戲外的互動發揮得淋漓盡致。又如以主題（「鬼、瘋」）、星座（「青龍、白虎」）、演義（「楊家將」）、性別等作為編排戲碼的賣點，也頗能發揮推陳出新的效應。

然而國光真正展現編、導、演實力的地方，在於新戲的創造。這些戲都不再斤斤計較主題先行的任務，轉而發掘廣義人生的複雜層面，出入古今，頗能引發共鳴。《天地一秀才——閻羅夢》(2002) 大膽穿越時空、挑戰正義論述，《三個人兒兩盞燈》(2005) 編織家國歷史和幽幽情欲，《胡雪巖》(2006) 反思個人命運與政治鬥爭，都是野心之作。至於《王熙鳳大鬧寧國府》(2002) 的喧囂與淚水、《金鎖記》(2006) 的華麗與蒼涼，更是雅俗共賞，成為國光的招牌好戲。

除此，國光的小劇場《王有道休妻》(2004)、《青塚前的對話》(2007)，還有與國家交響樂團合作的《快雪時晴》(2007)，與國外導演合作的《歐蘭朵》(2009)、靈感來自《聊齋》加日本漫畫的《狐仙故事》(2009)，以及最近的清唱劇《孟小冬》(2010)，在在顯示編、導、演各方越界甚至跨國的勇氣。這類實驗當然有其風險，但絕對是刺激劇團活力的要素。

與彼岸京劇的劇本編寫和劇場打造相比，國光的新戲顯現強烈的人文訴求與抒情特質。上述的劇本取材自經典小說、詩歌寓意者有之，糅合藝術類別、遊走虛實邊緣者亦有之。最好的例子是《快雪時晴》和《孟小冬》。前者以王羲之的〈快雪時晴帖〉入戲，竟然演繹出千年以來書法藝術與人間情懷的層層感喟；後者由「冬皇」畢生追求一種聲音的絕技，觀照性別、情愛、歷史，以及劇場本身的局限和超越。兩劇的主人翁各自突現一種抒情主體——書法的，唱腔的主體——的追尋與完成，並不是偶然的巧合。這和藝術總監王安祈的個人風格大有關係，也同時折射臺灣劇場的審美要求和觀眾品味的轉換。

國光以「新世紀，新京劇」為期許，面對以下三項有關京劇的迷思，早已開始默默挑戰。

迷思一，京劇是極其制式化的劇場，有強大的傳統作後盾，也是京劇美學的依歸。

這樣的看法其來有自。但我們也不能忘記京劇其實是近代劇種，而京劇成為「國粹」更是齊如山等人二十世紀發明。內行人都知道，京劇的聲腔集合了高腔、徽戲、漢調等源頭，所謂的西皮二黃都來自北京以外。十七世紀末徽班進京供奉朝廷，因緣際會，促成了京劇的興起。自此之後，京劇的演進與改變未嘗稍息。

二十世紀的梅、程、荀、尚，余、高、譚、馬的唱腔和舞臺風格的形成，或是從連臺本戲、時裝戲、樣板戲的劇場試驗，只是其中最引人注目的例子。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蘊的範式規矩以及求新求變的能量，從來就是張力所在。只有正視並且善用這一張力，才能夠激發京劇的創造性轉變。

迷思二，「京劇在臺灣」充滿文化及地理意義上的弔詭，難以和京朝正宗相提並論。

京劇既然發祥於北京，又號稱為國家代表劇種，任何外地的詮釋都難免有似是而非的疑慮。但如上所述，京劇之所以能夠成其大，即在不囿於時、地的限制。「海派」京劇特殊的唱念做打形式曾經紅遍大江南北，就是一個例子。相對來看，西方歌劇的發展同樣不曾僅定於一尊。以國光的新戲而論，與中國京劇院、北京、天津、上海京劇院等近年紀錄相比較，完全可以分庭抗禮。而在這幾個主要大陸團隊之外，其他京劇院的表現就更瞠乎其後了。

經過多年陶冶，臺灣京劇所流露特有的人文氣息不只反映在表演的豐厚層次上，尤其反映在構思和製作的多元視野上。大陸的于魁智、李勝素的好嗓也許可以多招來幾聲喝彩，但臺灣魏海敏、唐文華全方位的唱念做打已然為京劇表演注入太多細膩新穎的元素。而國光像李小平等所引進、實踐的現代劇場觀念，大陸劇團中似乎仍然沒有相應的例子。

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其難以吸收新血。

的確，京劇劇校傳統到了九十年代已經是強弩之末。從徐露到郭小莊、朱陸豪，這些臺灣自己培養出來的名角也已退隱。當紅的魏海敏、唐文華之後，似乎還沒有再出現明星級演員，相對地也難以號召粉絲的熱情。京劇樂隊和專業教員的缺乏一樣是不爭之實。

然而換個角度看問題，我們可以說如果臺灣的京劇能夠獨樹一幟，就沒有理由不能吸引各地來的人才共襄盛舉。當年的北京和上海曾經招徠各路名角，各顯所能。今天如果京劇劇場本身都已經成為跨界交流的所在，楚才當然可以晉用。更何況兩岸京劇都面臨嚴峻挑戰，刻意分殊彼此已經沒有必要。臺灣早已是大陸重要劇團的大碼頭，如何進一步引領風氣、改變彼岸同行的生態，還頗有一些想像空間。

「新世紀，新京劇」的思維因此來自全方位的挑戰：劇本、唱腔的靈感發掘，劇場美學的重構，觀眾層次的調整，演出團隊默契的要求，還有行銷包裝的升級。在這個意義上，國光京劇完全可以成為臺灣文化創意產業的重要指標，而參與國光團隊的成員也因此有了任重道遠的憧憬。