

台湾早期京剧竞赛的演进及其影响

●姜旻君

前言

看戏曲发展史，技艺的提升与传承就是在一连串的竞赛、竞争中交相砥砺而成的。除了展现本身卓越的技艺才能外，从竞赛中相互观摩中汲取了创新的灵感和经验，开拓了眼界，更丰富了演艺技术。因此“竞赛”在某种意义上可视为是提升艺术人才的一种方式。清朝乾隆年间，“四大徽班”相继进京竞演献艺，对于京剧发展造成重大的影响，即是竞赛提升演艺技术的最好例子。

京剧最早在台湾的演出，根据史料可追溯到清光绪十七年（1891年）时任台湾布政使司的唐景崧为母祝寿，特地请上海班来台演出京剧。^①但这仍然是属于私人堂会性质。京剧技艺在台湾扎根和发展却要从1949年后算起，当时随国民党政府来台湾的一批京剧艺人，在台安身立命之时也开展了技艺的教授与传承。来台初期，因政治动荡，物资缺乏，京剧的发展都是在极艰难的情况下进行，自1953年仅存的民间剧团——“顾剧团”解散后，京剧的保存和发展都主要靠军中设立的京剧团来维持，随着时日渐具规模，成为台湾地区日后京剧发展的主要演艺支柱。

剧团设立于军中，自然一切的制度、规范皆以“国防部”所下达的标准和目标为准则。例如1960年起各剧团即奉“国防部”“总政治作战部”统一名称为“国剧团”。1968年，“国防部”核定七个剧团编组，且配有编制，团员按“国防部”“国军聘用人员管理规则”内订定“薪给”“保险”“退职金”等。因此，在民国五十四年（1965年）“国防部”推动“国军新文艺运动”于每年十月举办“国军文艺竞赛”，具体设置“国军文艺金像奖”。虽然是针对“国军”发起，但因善于应用大众媒体如报纸、杂志、电台进行宣传效果，对台湾地区当时的文艺风气有很大的影响力。当中与京剧相关的“国剧剧本奖”及“国剧演出奖”即成为各军中京剧团每年的轰动大事（俗称竞赛戏），后者更按行当分出最佳剧目、最佳配乐、最佳生角、最佳

圆或认为中国戏曲没有真正的悲剧。悲欢离合，团圆结局，表面上看似乎是结构问题，实际是剧作家世界观的反映，也与古代传统思想，传统美学对剧作家的影响有着密切的关系。

结束语

综上所述，中国古代戏剧出现多种形式的大团圆结局的原因，首先是有些戏剧所依据的事实本身就是以团圆为结局的。尽管有取材于民间传说，神话故事，小说碑记者，也有作者面壁虚构，全无假借者，但依据历史事实者亦不在少数。其次，团圆结局是颇受中国古代戏剧观众欢迎的理想形式。现实生活中吏治腐败，社会黑暗，昏君当朝，忠良受害，冤案迭起，所以他们才希望戏中能有明君清官主持公道，为民伸冤，或有豪侠义士除奸抗恶，使善良之人团圆美满。封建社会扼杀人才，文人秀才怀才不遇，所以才希望戏台上能科举及第，改换门庭。由于封建婚姻，门第观念摧残了青年男女的自由幸福，所以他们对剧中男女的一见钟情，私相结合终成连理感到心满意足。大团圆正是他们不满现实企求弥补现实不足的善良愿望的普遍要求，是观众审美情趣，理想愿望的综合反映。

参考书目：

1. 黄土吉《元杂剧作法论》青海人民出版社，1983。
2. 徐振贵《中国古代戏剧统论》山东教育出版社，1997。
3. 徐征等主编《全元曲》河北教育出版社，1998。
4. 许金榜《中国戏曲文学史》中国文学出版社，1994。
5. 周续康《中国古代戏曲十九讲》北京出版社，1983。
6. 《元杂剧鉴赏集》人民文学出版社，1983。

（作者单位：河南农业职业学院）

旦角等，开启了台湾“京剧竞赛”的先例。

一、“竞赛戏”的起源

竞赛戏从开始举办的动机，就带着浓厚的军教和政策意识，这也是在七〇年代（197-）后半期开始受到许多议论，甚至被指为是军方监控剧团、政治干预艺术的实例。^②但若深入从当时的时代背景来评价“竞赛戏”对台湾京剧团的艺术发展的影响，仍然是正面意义居多。

京剧在台湾发展初期，是由各军种总部自行筹划所有剧团组织，以致各军剧团涣散无章，演员游走于各剧团无固定薪饷，生活困顿窘迫。因此民国五十四年（1965年）“国防部”推动“国军新文艺运动”，对于台湾的京剧发展最大的意义，在于使军中的京剧团制度化。在这之前，军中剧团良莠不齐，除了各军种总部、司令部设有京剧团之外，“军团”、或一个“师”的康乐队都有可能京剧团，民国五十七年（1968），“国防部”明令取消军团、师级的编组，以精进为原则核定七个单位的编组，民国五十八年（1969）编组成立，计有大鹏剧校、陆光剧校、海光剧校、大鹏国剧团、海光国剧团、明驼国剧团及陆光国剧团。一切按“国防部”和“总部”的规定给予这七个单位正式的编制，^③各剧队的任务编组开始上轨道，剧团工作除了依规定“定期公演”“劳军演出”“应邀演出”之外，每年十月的“国军文艺金像奖观摩或竞赛演出”则为是“三军”剧团所属各艺工大队每年接受“国防部”考评，作为人事升迁及年度绩效的重要依据，故对各队军系人员特具意义，对于剧团团员而言也是另一项薪资考核方式^④，在层层关联下，即成为各剧团每年七月—九月均全力研发、排演的重大演出。

二、“竞赛戏”各阶段的演出特色

十月竞赛戏被如此的高抬重视，几乎每场演出都是囊括了各剧团的知名艺人如张正分、马骊珠、哈元章等，台上各队摩拳擦掌的倾全力演出，台下观众情绪也兴奋高亢，可说是京剧演艺的一场大盛宴。从民国五十四年（1965年）第一届开锣以来，到民国八十三年（1994年）止，一共举办30届。但民国五十八年（1969年）到六十一年（1972年）间，竞赛改为“观摩演出”，不计名次，民国八十三年（1994年），“三军”剧团归并“教育部”，竞赛也改为观摩，民国六十四年（1975年）则因蒋介石去世，“国剧竞赛”停办一次。因此三十年间，正式举办23次。^⑤演出的风格也随着社会风气的变迁而形成了各阶段的表演风格，深刻的牵引着未来台湾地区京剧的艺术走向。

从小看着十月竞赛戏长大，从观众到评审到参与编作而得奖的王安祈教授曾分析过竞赛戏各阶段的演剧风格^⑥：

第一阶段：约1—10届，从民国五十四年（1965）开始到民国六十三年（1974）：以传统老戏为主。

竞赛戏初期的演出“尊重传统”的观念一直都笼罩着京剧界。竞赛的剧目多以传统老戏参赛，竞争的主要还是着重演员的唱念做打的功力以及剧团的整体表现，因顾及十月国庆的节日意义和参赛要求，自然在剧目选取上要以能激励人心、“建国”为纲领，在传统老戏中寻找相关的剧目，例如《梁红玉抗金兵》《木兰从军》《生死恨》《西施》等戏就成为竞赛戏各团常推出的剧目。另一种则是特意更改剧名以凸显传统老戏里强调的伦理、道德、家国观的“点醒主题”，例如传统的武生戏《长坂坡》改名《常胜将军》，《飞虎山》后接演《雅观楼》改称为《兴唐天曹》，《大、探、二》改为《同心保国》，《斩经堂》《黄金台》则添为全本改称《灭莽兴汉》和《毋忘在莒》。这些“剧名标语化”的鲜明点出主题，可看出借重传统老戏的忠孝节义观念以达到和当前的政治情势直接接轨，《西施》《兴唐天曹》等剧目，呼应着当时时代下“反攻复国”的主题意识，《常胜将军》《同心保国》是剧目的内容描述又能突显政治理想。但这些改动，都仅仅在剧名而不牵涉内容，剧情演技仍是遵循原样，观众和评审的焦点仍是在演员艺术和流派特色的发挥。因此有的剧团是以传统剧名参赛如《锁麟囊》《荷灌娘》《梁红玉》《龙凤呈祥》等，也都在竞赛戏史上有了辉煌成绩。

第二阶段：约12—20届，民国六十四年（1975）到民国七十三年（1984年）：编演新戏反而泛政治化。

七〇年代（197—）开始，随着台湾经济成长，通俗娱乐的增多，京剧渐渐失去了过去娱乐主流的地位。在台湾的京剧发展，虽然因有“国剧”身份而受到“教育部”、“国防部”的大力支持，不但演出活动固定，演员也没有经济上的压力，所担忧的却是戏剧演出的另一个支持力量——“观众”来源的问题，这也成为剧团开始思考求新求变的动力，“编演新戏”顿时成为振兴“国剧”的重要手段。

自民国六十四年（1975年）开始，规定竞赛戏一律用新编或修编剧本，藉竞赛来带动创作风气。但当时参加竞赛戏的除了“陆海空勤”四队之外，还有三个“小班”（即

各剧团培育的新一代演员），到了十月必须有七出左右的新戏登台，但台湾京剧界在长期“演出传统剧目”与“恢复老戏”这两项工作浸濡之下，造成剧团缺创作观念和编写人才的窘困。新编剧目的上演，往往是演员自编，边排边演。或是根据大陆流入的新编剧录像带学戏，当时演员为了争取时效，多半只根据录像带排练几天即匆匆登场。新选排的剧目，又因各剧团顾忌太多，题材“泛政治化”的倾向十分浓厚，勾践复国、毋忘在莒、岳飞抗金等情节不但经常搬演，甚至在剧目高呼精神口号。选材过于狭隘，政治取向过于强烈，新编剧目的登台，不但少了传统戏中练达的人情，一场接一场的“操兵”、“会阵”，虽达到了竞赛戏“主题正确”的要求，但却造成了演出内容僵硬枯干，内蕴的情感也不免单薄，使表现形式上和现实生活有愈来愈大的差距。

第三阶段：约21届—30届，民国七十四年（1985）—民国八十三年（1994）：传统与创新。

竞赛戏沦为僵化的刻板演出，除了观众无法认同的失望和无奈之情，承办竞赛的军方也有所察觉，企图调整竞赛的教条风气。曾任竞赛戏评审的王安祈教授回忆说：“当时任‘国防部’总政治作战主任刘戈仑将军，非常诚恳的告诉我们，军方已对竞赛戏的僵化有所警觉，因此希望藉由评审‘性格’的改换来引导各剧团改变创作方针。因此第三阶段的评审，除了‘国剧’学者和资深演员，另外还聘了一二类人，一是像我们这样懂一点不怎么内行，但可能比较了解年轻一代的审美口味和价值观念。另一类则是和京剧渊源较浅却受过西方剧场训练并在‘国内’已有作为的中生代戏剧学者。”^⑦

竞赛戏的评选标准，随着评审的“性格”更换而多样化，人物性格、结构、布局、曲文等都成为评分的条件。创作方向就自然从过去只偏重主题的刻板，到尝试多元化的新编演出。例如陆光剧团首先邀请青年剧作家王安祈编写《新陆文龙》等，接着海光剧团也邀请出身话剧与影视界的贡敏编写《贞观图》。这些新编剧目都脱离了传统老戏呈现剧情的惯性模式和善恶分明的刻板人生塑造，而更加注重情节布局和角色性格塑造，不但建立竞赛戏的新风气，对于台湾“官方剧团”从传统戏曲到现代化的创新和实验有了初步的进展。

三、“竞赛戏”对后来京剧的影响

历经30个年头的“国剧”十月竞赛，终于在民国八十三年（1994）随着“三军”剧团的裁撤而画下句点。回看竞赛戏所呈现的三阶段演出风格，就如浓缩的台湾京剧发展史，深刻的反映了戏剧与社会风气的关联。竞赛之后的“得”与“失”所带给台湾京剧发展的影响，可试着从几方面来探讨：

（一）保留大量骨本老戏，却压抑创新排新戏的风气

竞赛戏的竞赛初期，如前文所说，是以竞演传统老戏为主。除了配合竞赛的举办动机外，其实和台湾当时文化风气甚至政治趋势有密切关系。王安祈教授对此现象表示道：“相对于中共的革命文化，在台湾的‘国民政府’是以延续‘正统’为己任，所采取的文化政策也是‘复兴传统’。大部分京剧观众的艺术观点也政治立场一致，既不满于彼岸任意‘篡改’传统戏曲，相对的即必须小心维护台湾京剧之‘正统地位’，当时大部分的剧评家念兹在兹的都是‘北京富连成如何如何’，以传统为正宗的文化风气是十分明显的。”^⑧因此竞赛戏初期的演出都是以传统老戏为主，许多几近失传的老戏得以登台演出，演员也因为竞赛而致力钻研技艺，例如金像奖得主哈元章的《斩经堂》学自麒派、胡少安《十年安刘》苦习马派，流派特色和技艺也因此得以在台湾传承和延续。

可惜的是，竞赛戏的演出基本上是以“鼓舞国军士气”为前提，虽然是以传统老戏为主，各剧团在选择题材上却特别强调主题意识，甚至出现前文所述以更改剧名来达到响应政策的目的，使得演出的内容和剧目渐渐被局限，观看至1976年止的得奖作品，不出《木兰从军》《同心保国》《大唐一统》等相似的情节不断搬演，在长期僵化的思想带领下，以致后来要求各剧团在艺术创造力方面的创新发展，无疑是缘木求鱼。

（二）提倡新编剧本鼓励创作，却陷入“主题”挂帅的窘态

“主题意识”挂帅的竞赛戏，在出现传统剧目已演出僵化的情况下，自1975年开始规定竞赛戏一律用新编或修编剧本。“鼓励创作”的宗旨值得肯定，创作新剧目，不单只有剧本的新创，更意味着要有新的编腔、作曲、身段设计、舞台调度与之配合。因此为了参赛，各剧团都如前文所述，费尽心思地在演技、唱腔上精研琢磨。编剧方面当时竞赛是以传统舞台的面貌呈现，反而能排除剧场艺术而更注入心力于戏中情节的内部改造。例如人物的出场、情

节的转接、时光的过渡、空间的转换或是演员的转场或过场的处理方式等等。^⑨透过竞赛观摩，激发各剧团编新戏的积极性，台湾新编京剧的几部佳作都是出于竞赛戏之中（俞大纲的作品除外），例如魏子云所编《秦良玉》、高宜三编《岭南英烈》等^⑩，可为竞赛戏在台湾地区京剧发展的一大功劳。

鼓励创作的动机，在于提升传唱多年的古老京剧艺术的竞争能力，能在通俗娱乐日益多样的时代，能培养出新一代的观众支持。可惜军中剧团早在发展初期就对于编演新戏的“风气”尚未养成，编剧和导演的人才可说非常缺乏，每年十月如此多的新编剧本需要，各剧团自然在编演不能达到上级要求下，演出的火力全都集中于“凸显主题”，陆光剧团的武生朱陆豪曾回忆道：“等到社会风气开放时，我们还得在戏里厚着脸皮高呼口号，实在很尴尬，大部分的竞赛剧本都只演一次就束之高阁，那种戏平常有谁要看啊？”^⑪新编剧以主题挂帅的方式演出，不但没有吸引更多的观众，反而加剧京剧艺术在大众文娱中没落。如此窘态，原因虽可追究是为台湾缺乏编排新剧资源的必然结果，但主题意识挂帅的编排，除了政策上带给剧团演出的制约外，剧团漠视剧情内容和演艺技能，只顾贯彻“新编”和“主题正确”等外在要求，对竞赛的规定充满阳奉阴违、敷衍了事的心态，也是竞赛新编戏的质量差强人意的的主要原因。

军中剧团在此时可说是由过去的全盛期转为低潮，竞赛戏虽开“创新”风气之始，但后来的台湾京剧“整体剧场概念”“戏曲现代化”等实验探索，却完全由民间剧团（如“雅音小集”“当代传奇剧场”）发起，长期军中剧团的“艺术性格”（如个性化、创作自由）被“军政身份”给覆盖抹掉了，已失去了原来该有的剧团艺术价值，也为后来“国防部”裁撤“三军”剧团埋下伏笔。

（三）引导台湾“官方”剧团尝试“戏曲现代化”的革新

八〇年代（198-）随着民间剧团“戏曲现代化”呈现的现代京剧形态已被社会文化肯定之后，改革创新的风气回流至军中，甚至影响到竞赛戏的夺魁评定标准，如前文所述，竞赛戏的改革除了受民间剧团改革风气的影响外，竞赛戏的“主办单位”和“演员”的自觉，更是带动改动风气的最大因素。前文提到主办单位将竞赛戏评审的改换，带来评选角度的新意，让各剧团开始思考传统戏曲的发展走向。演员的自觉，主要

在于1960年代后接受“三军”剧团所属剧校所培养的新生代已成气候，他们的演艺经历和过去只守在科班里练功做表的演员不同，有些进入大学深造和其它领域学科接触多，加以不同人文教授的启发，视野渐广。有些则参与其它舞蹈艺术形式或加入现代戏剧演出的机会，因此对于过去京剧单一鲜明的主题意识，以及忠奸善恶简化二分的性格塑造，甚至演出的程序化都不再完全认同，求新、求变的企图强烈。

竞赛戏就在“社会风气”“主办单位”“演员”三者倒向革新的局势下蜕变新风貌。曾为竞赛戏编写新剧的王安祈对此改革风气表示“在整个‘京剧现代化’的风气影响之下，竞赛戏倒真有些不同的气象。题材的选取虽有不少顾忌，但大家都尽可能避免教条口号，某种细腻的情感体验或是人物性格的前后转折等等，都成为我们（编剧家）努力挖掘的地带。”^⑫这些实验性的改动虽然比起民间京剧团的创新仍略为保守，但能一转从前的守旧固本，大胆尝试新式的编排，摆脱官方剧团一向食古不化的封闭色彩，仍是一大进步。

“三军”剧团后来虽因故裁撤，后来由“教育部”接管的国光剧团延续着当时“三军”剧团创新的精神（该团员多是“三军”剧团的成员），虽然十月竞赛演出已取消，但国光剧团每年的年度公演，即是以优质的新编戏目来展现台湾京剧在创新和改革方面的亮丽成绩。

四、竞赛戏的回顾与总结

近半世纪的竞赛戏演出，多少的票友在剧场进出中从青壮到白头，票房从黄牛票叫价翻出几倍的一票难求到门可罗雀，30年的红氍毹上见证了台湾京剧发展的曲折和艰辛。检讨竞赛长期未现佳绩的主因，在于剧团身属军中的制约与局限，例如“剧目标语化”“强调主题演出”，剧目选择上有许多的政治禁忌，例如亡国家破的题材要避免，类似古今如梦的人生感悟必将视为言之无物不够积极，而容易和当时时局联想影射的更要小心避免。^⑬这样擅加创作上的桎梏，自然使竞赛戏的艺术本质消失息尽，渐渐走入僵化的局面。虽然后来力挽狂澜企图改革创新，但却为时已晚。

不可否认的是，竞赛戏的演出，对于台湾京剧初期的草创，有着深刻的影响力，许多剧团的技艺身法提升都是因着“竞赛”而激励起各团的荣誉感，鼓励新编剧目的宗旨，更是影响后来京剧创新和改革的风气。由此可见“竞赛戏”对于表演艺术的锻炼和提升，仍有其积极意义，是后世评价时，不可忽略的时代价值。

注释：①参阅连横《雅言》，《台湾文献丛刊》第166种p35。关于京剧在台的起源，一般都上推至刘铭传任台湾巡抚时，但根据徐亚湘研究，刘铭传所请的是福州的“徽戏”，详见徐亚湘《日治时期中国戏班在台湾》，台北：南天书局，2000年p13。

②参阅王安祈《台湾京剧五十年》，台北，传艺中心出版，2002年p92。

③高小仙《从三民主义文化建设论我国文艺发展——以1950~1990年我国国剧发展为实例》，1991年，台湾政治作战学校政治作战研究所硕士论文p134。

④参阅苏桂枝《国家政策下京剧歌仔戏的发展》，台北，文史哲出版社2003年p130。

⑤参考廖秀霞《戏曲虚实论研究——以王安祈剧作为例》，师范大学国文研究所硕士论文p11~12。

⑥参阅王安祈《竞赛戏与我的因缘》【表演艺术杂志】，36期1995年10月p44。

⑦⑧⑨⑩王安祈《竞赛戏与我的因缘》P46，P47，P47，P47。

⑪参阅王安祈《传统戏曲的现代表现》中《文化变迁中台湾京剧发展的脉络》，p91。

⑫王安祈《台湾京剧新剧目》，中央戏剧学院学报，2003年第3期p19。

⑬刘蕴芳《脱下军袍之后——国光剧团》，光华杂志，网络电子版。

（作者单位：南京大学中文系）

