

“乾旦”传统、性别意识与 台湾新编京剧

王安祈

内容提要 台湾京剧创新之路至今已走过二十多年,从早期“剧本叙事结构、剧场设计、乐队”的创新开始,到最近五六年,新编剧作的新意明显地集中在“古代女性形象的重新探索与塑造”上。本文欲以国光剧团的《王有道休妻》、《三个人儿两盏灯》、《金锁记》、《青冢前的对话》等四部新编戏为讨论核心,对台湾京剧工作团队如何以女性为中心在古典传统与现代精神之间的辩证关系作细致论析。

关键词 台湾 新编京剧 女性意识

当前台湾的现代剧场、舞蹈甚至电影都大量汲取京剧的表演片段,京剧无所不在,这一现象正说明了京剧的艺术形式不仅能被当代观众普遍接受和喜爱,甚至京剧艺术还被文艺界普遍当作“养分”,唱念表演和当代剧场并没有任何隔阂。其实,京剧老化的关键出在剧本的情感思想与时代脱节,如果不利用优美的形式创作出反映当代人价值观的新戏,该剧种的僵化是必然的。

台湾的京剧团,无论“台湾戏曲专科学校剧团”还是“国立国光剧团”,多年来一直推动“京剧现代化(创新)”。所谓京剧现代化,指的并不是舞台、灯光、布景或服装等外在形式的创新,而主要集中在剧本的内涵——情感思想。“京剧现代化(创新)”的具体方向是:用传统唱念身段表演艺术来体现新编剧本里的新情感、新人物,而女性内在的探索与女性形象的重塑,是台湾京剧创新的重要表现。

一、京剧女性重塑的内在意义 ——为何需要重新探索?

其实,在明清传奇昆剧传统里,女性内心情绪的细腻刻画一向是阅读以及观赏的焦点,然而戏曲史发展到京剧,一开始多由“老生”挂头牌,旦行多为陪衬,女性性格塑造简单。等到民国初年梅兰芳首开旦角挂头牌之例后,女性才成为戏里核心人物,女性的情感思想才有被刻画的空间。女性情思的受到重视,梅兰芳是关键。然而,梅兰芳将演员表演特质甚至于自我情性投射到剧中人性格乃至与整出戏的风格的做法,使得梅派戏女性内在的体现,不以剧本曲文为主要根据,而以唱念表演为关键载体,剧本对于女性幽深情绪的钩掘,依旧付诸阙如。

戏曲史由昆曲发展到京剧,舞台上性别重心转移,京剧女性塑造未能延续昆剧的细

腻幽深,因此到了当代,女性的内在意义反而需要重新探索开掘。从昆曲抒情典范到当代京剧对女性内在的重新关注,是戏曲史上的一段曲折道路。

1. 由昆入京的曲折道路——从抒情典范昆剧《牡丹亭》说起。关于这一转折,可以抒情典范《牡丹亭》为例说起。《牡丹亭》哪里只是一出女子思春成梦的爱情戏?春的意象贯穿全局,春所象征的自是一片盎然生机。杜丽娘来在庭园乍见春色,怵目惊心的是姹紫嫣红与断井颓垣的对照衬映,繁华与寥落并存俱现,灿烂与衰退互为因果,青春生命无力自主的慨叹,盈溢在字里行间,对春光的热切追寻即是对生命自主性的渴求企盼,作者把这样一番生死追寻的过程依托在爱情故事上,但爱情绝不是惟一主题,爱情在此是意象化的,作者借春的意象写爱情,其实意象自身的底蕴——“春/盎然生机/自由生命”才是真正的追逐对象。

这是汤显祖塑造的人物、经营的主题,“自剖心境”的曲文是呈现这一切的主体。但是曲文唱词是什么?传奇昆剧的曲文唱词是什么?这其实是很吊诡的。曲文不仅是形容、描述、写景、对话,也不仅是心情告白,它经常像是“灵魂深处的寻幽访密”。剧中人有时是通过“唱曲过程”(曲文逐字演唱过程)来探索、来钩掘自己灵魂深处的潜在意识。如果说“游春、赏春、伤春、惜春、思春”是杜丽娘游园的心路历程,这却是杜丽娘自己都无法清晰分辨的。如果杜丽娘自己都梳理不清,曲文便无法成为当事人的心情告白。此时,传奇惯用的“意象化”笔法,恰恰能把当事人内在潜藏的意识,从灵魂深处钩掘而出,展化为形象。当事人没说,观众却透过形象约略地捕捉到了。剧中人自己都摸不透的心底潜意识,观众却能猜着几分。靠的是什么?是曲文,是钩掘深沉的意象化曲文。曲文演唱是一段寻幽访密、钩掘灵魂底层终而

认识自我的过程。于是,一段曲文,可能是情绪的传递,也可能是情绪的深化,是性格的建立,更是性格的成长。对编剧而言,曲文是用来塑造人物;对剧中人而言(剧中人当然是编剧建立的),曲文演唱是自我探索,是自我发现。最巧妙的编剧之笔,不是描述笔下的人物,而是让笔下人物经由钩掘探索,自我完成。曲文写作是“编剧”与“笔下人物”彼此对话甚至交互完成的过程,这是创作中最为吊诡之境,不少剧作家是在写曲文唱词时,也就是为笔下人物诉说心声时,才逐步认清自己所塑造的人物。这样的吊诡,在塑造女性形象时居于最有利的位置,古代女性的隐曲心事,在传奇昆剧里之所以能够丝丝倾诉,正因为“内旋钩掘”的笔法,促使“编剧”与“笔下人物”在曲文衍生过程中彼此认识。

“又是剧中人的心声,又是剧中人自己都摸不透的心底潜意识”,是传奇文人剧作家深婉之笔所能达到的吊诡之境;“钩掘灵魂深处的幽密而后发现自我”,这是传奇文人剧作家塑造人物时所追求的灵动之境,也是“编剧”与“笔下人物”彼此对话(甚至交互完成)最吊诡的创作过程。这两层吊诡,特别适合刻画女性内在幽微隐密、探索女性底层情欲。古代女性太多无法言说的心事,自己都分辨不清的情感,在传奇昆剧里得以深层倾吐。传奇的女性塑造,靠的正是意象隐喻与内旋钩掘的曲文写作笔法。

2. 京剧性格塑造以唱念表演为载体。起于民间的京剧,活泼生动戏剧性强,但是唱词和文人传奇完全不一样。“李艳妃坐昭阳自思自想”、“不由得潘金莲怒恼眉梢”……浅白直接,平面描述,完全谈不上深掘幽微、意象隐喻。到了梅兰芳邀集文人剧作家为其编剧,这批“梅党文人”虽有华美的词彩,剧本却以体现梅兰芳“豪华落尽见真醇”的艺术特质为依归,非但情节不复杂不曲折,甚至情绪都不要求“透彻”,唱词并未“紧贴着”当

情感,并未具体描摹人物,而是以整体情境的营造为最高追求。例如《西施》一剧,西施出场的四句西皮慢板,“西施女生长在苎萝村里”,唱词内容很空洞,什么也没说,演员却要唱出“清、幽、静、雅”梅派的气韵风格,让观众在西施一出场之际就掌握住人物的神韵以及全剧的风格;《洛神》那大段化自《洛神赋》的西皮,唱词华美却无确切的内容,表面似在形容一场川上曼妙光景,更高的企图则是借这段歌舞营造人物以及全剧“空灵却又华贵”的意境。笔者在《京剧文士化的几个阶段》^①一文中曾提出:梅派戏重点不只抒情,更是“造境”。在此要进一步提出:梅派戏经常是用整体“造境”的方式塑造人物。观众看《西施》,重点不在西施某一刻的反应,不在西施情绪的变化转折,观众要享受的是全剧唱段的“清、幽、静、雅”;观赏《洛神》,不指望复杂的恋情,不刻意看洛神某一瞬间的特定表情,享受的是整体意境的“空灵、华贵”。这是梅派演员以及观众的一致追求,要通过整体唱腔的风格特质“提炼”人物以及全剧意境。只有凝聚《西施》、《洛神》的共通气韵,才能认识梅派的艺术境界。

3. 旦行流派艺术(剧中人与演员形象重叠)与女性塑造。相对于京剧剧本文学性的薄弱,京剧演员对艺术的贡献是非常可观的。京剧演员的个人风格,具体表现在纷呈的“流派”艺术里。而流派艺术的精义不只是“表演的风格化、个性化”,这还只是表象,更深一层的意义其实是:流派艺术几乎可说是演员有意识地以表演艺术建构“自我”的过程。笔者在《京剧梅派艺术中梅兰芳主体意识之体现》一文中^②曾以“梅派”的形成为探讨主轴,勾勒出一段梅兰芳将个人气质投射到诸剧中人身上、人格特质与表演风格融合为一、剧中人与演员形象重叠的过程。梅派戏的分期,就是演员与剧中人叠映的过程。

第一期《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女

散花》、《麻姑献寿》这几出戏,以“清逸空灵”的“诗意仙气”为特质。等到第二期《霸王别姬》、《西施》、《洛神》三出梅派经典大戏连续推出(传统戏《宇宙锋》的改造完成也在此时),梅兰芳无论在个人气质或全剧风格上,都刻意提炼出一股“凝重深沉”的气韵以及“华贵气度”。“清逸空灵”是梅兰芳年轻时由天生秉赋(容貌、气质)和舞台锻炼(表演艺术和服装、扮相的创造)以及剧本的要求共同形成的气韵,清逸出尘的梅兰芳使得《天女散花》、《黛玉葬花》的空灵气韵得以高度体现,而戏的“仙气”与“诗意”又转过来强化了梅兰芳的气质。此时的梅兰芳随着年龄的增长和社会地位、文化视野的增广,整个人更为沉稳,在诗情画意之外更添了几许风华气度,此时所选演的“专属剧目”,稳稳贴合当时的身份,《霸王别姬》戏里的“凝重深沉”,《洛神》空灵与华贵的交融,不仅是个人气质气度的投射,也是剧中人应有的身份,“剧中人”与“演员”形象在此不仅是重叠的,更是“循环往复、相互增益”的,除了梅兰芳,没有人配演虞姬和洛神!到了这般境界,第三期《凤还巢》里的闺秀女儿绝不可能演得小家子气,梅兰芳一出台,天女、虞姬、西施、洛神的影子交相叠映,一齐投射到《凤还巢》里——并不是说梅兰芳演什么都像天女、虞姬、西施、洛神,而是梅派戏的剧中人形象根本就是梅兰芳的化身,天女、虞姬、西施、洛神的影子不是个别显映在《凤还巢》里,而是交相叠映后锤炼成一股气质气度,而梅兰芳的气质气度也是由天女、虞姬、西施、洛神交互融合、映现凝聚而成。梅兰芳逝世之前的压卷之作《穆桂英挂帅》,更上层楼,在“简淡、凝重”之上更透出“磅礴大气”,梅派艺术最后如同大鹏展翅,扶摇直上九霄,境界之高,气派之大,无与伦比。

个人气质、剧中人气质与全剧气韵三者的关系,是“交互关涉、转相增益”的,而这一

切都出于梅兰芳有意识的追求。京剧是由梅兰芳开始邀集文人编剧为他编剧,不仅为他编剧,更是为他“因人设戏”,量身订制“专属剧目”。由于编剧在创作之初即以演员为剧中人形象的蓝本,因而“演员”与“剧中人”从一开始就是重叠的。剧本中呈现的“剧中人形象”实际上是根据“特定演员的气质”打造而成,“是否符合故事的原始事实”并不重要,“是否发挥特定演员的长处”才是编剧者考虑的重点。由于这些量身订做的剧目以发挥演员表演特质为前提,戏的演出乃强化了演员的表演特色,而透过大量新剧目中的“剧中人形象重复出现”,演员的个人风格日益明晰,在观众心中的地位也越加稳固。“演员”与“剧中人”的形象之间,透过这样“循环往复、转益增进”的关系而“交相叠映”,乃能于舞台上完成自我形象的建构,每一出“个人专有剧目”(包括把传统戏改造为梅派代表作)的出现,是他自己创造了一个又一个“专属于自己的剧中人”,“一位演员化身为特定气质的众多剧中人”乃成为梅派艺术的主要内涵。

从梅兰芳开始,自成一派的宗师在舞台上不仅要传神地表现剧中人该有之情感个性,更要利用大量“专属剧目”建立“独一无二”的自我形象。流派艺术是京剧最重要的宝藏,吊诡的是:人物塑造的成绩累积成流派特色,而流派形成之后,开派宗师的表演特质甚至人格特质反而凌驾统摄在他所塑造的个别人物之上,形成“人上有人”的特殊表演美学与观赏美学。

京剧评论者经常讨论的是“梅、尚、程、荀、张、黄”各派别的整体表演特质,而不是剧中女性人物的个别塑造。于是,剧中女性的内心反而湮没在流派艺术的普遍光芒之下。

4. “乾旦”传统与女性塑造。“乾旦”传统也影响京剧的女性塑造。京剧形成初期,

演员多为男性,剧中的女性人物也都由男性饰演,称之为“乾旦”。这是当时的社会风气,演员和观众都习以为常,因此男性演员在京剧行业里学习旦角、饰演女性时,并没有任何性别转换的心理准备。阅读名角的舞台生涯回顾记录,他们没有任何不适应,一心想的,只是如何精准扎实地学习旦角的功夫,包括唱做念打^③。

这里牵涉到的是戏曲的扮演层次。在写实的戏剧里,演员直接体验人物饰演剧中人,而戏曲的表演却多一道程序,演员要通过脚色的扮饰来饰演剧中人。在演员和剧中人之间,多了一道脚色的关卡,脚色是符号,是媒介^④,它的内涵以及意义要从两方面来讨论:对剧中人而言,脚色是人物身份性格的类型代表,例如端庄女性是青衣正旦,活泼俏丽的小家碧玉是花旦(脚色也是人物性别的符号,旦角扮演的一定是女性,生角一定是男性。但是有一项例外,丑行饰演的剧中人未必全为男性,丑行里有一小分类“丑婆子”,顾名思义扮的是女性);对演员而言,脚色代表表演艺术的专精,例如青衣重唱,花旦要念白甜脆、做表灵活,武旦则要求武功利落。在“演员→角色→剧中人”这样的扮演流程里,演员性别未必等同于人物性别,因此“反串”这个戏曲名词就与性别无关,只在扮演“非本工行当”时称“反串”。男性的梅兰芳饰演杨贵妃是本工,扮唐明皇反而是反串。原因无他,只因梅兰芳是旦角演员。

这是戏曲表演的重要规范,这项规范和当时社会习俗结合,男孩子进戏班学唱女性角色是很正常的。这些唱旦的男孩子,努力学习旦角身段唱念,使得自己在形体声音等各方面,都要比女人还女人。于是,“贴片子”、“踩跷”、“线尾子”等等化妆穿戴,都是以修饰男性面容身材为前提,而“小嗓”(假音)的使用,当然更是为了趋近女子声音。而男性天生宽厚的嗓音,对于旦角的唱腔发

展是一大助力,而这要在女演员出现后才得到清晰的映照反衬。

大约同治末、光绪初,随着京剧艺术的发展和城市经济的繁荣,上海出现了女伶演唱的京剧^⑤。不过,“坤旦”的出现,对于戏曲美学并没有立即性的扭转,反而衬出了乾旦唱腔上的优势。

旦角必须唱出女性的娇媚轻柔,但是真正够水平的旦行演唱,必须以十足的力度劲道运转出娇柔之音,没有浑厚底蕴的娇音必失之单薄。梅兰芳的唱腔令人回味再三,就是因为他的宽阔浑厚使得简单的旋律充满了力度,开口见沉稳,落音不飘忽,低音转折仍宽润,高音响遏行云却不至于失之尖细。戏曲界一直有一种看法,认为坤旦唱梅派总是少了“层深”的厚度,小儿女的戏还可以,梅派压卷之作《穆桂英挂帅》就非乾旦不可了,坤旦咬字行腔总是缺少一股磅礴之气,无法营造出《穆桂英挂帅》这出戏所需要的天风海涛之势。

坤旦出现后,女人演女人,却不循着女性自身特质去发展表演,而是以前辈男旦为学习楷模,学男性的旦行前辈老师,学“男性塑造的女性”。于是,女演员一样“贴片子”、“踩跷”、“线尾子”,当然,这些装扮也能使女性更加婀娜多姿,但是女性却没有依照自身形体的美感发展出另一套装束,就连能显示腰身的服饰,也都是由须眉男子梅兰芳所创的。京剧闺门青年女子常穿的“帔”,一律是直统腰,无法展示曲线,梅兰芳演散花的天女和红楼金钗时,才根据古画创出束腰的新式“古装”^⑥。

在京剧这个领域内,“女性自觉”是非常不明显的,女演员多半掩盖自身女性特质转而学“男人学女人”。京剧领域缺少女性自觉,主要还是由于“演员→脚色→人物”这样的流程。如果说得更细腻些,其实在脚色的分类之下还有“流派艺术”这一道重要的关

卡,总共有四道流程:“演员→脚色→流派→人物”。

在京剧这个以演员为中心的剧场里,一切以表演艺术为主,对于剧本的反省思考一向很少,新出现的女演员,对于戏里的女性处境几乎完全没有反思。非但没有反思剧中的女性处境,有时反而为了迎合男性观众的需求,而使得剧中女子的女性意识更加淡弱。对京剧有深入研究的专家吴小如就曾说过^⑦:《大劈棺》这戏原来的表演及观赏焦点在劈棺时的特技武功,然而到了由女演员主演时,男观众更爱看庄周妻子难耐空闺寂寞的思春表演。许多女演员也顺应观众,特别卖力地展示风情,把女性娇媚的一面发挥得淋漓尽致。《大劈棺》这类矮化女性的戏,女演员表演时,一方面学习男老师的艺术,一方面尽量展现男老师所没有的女性特质,其结果与“反省思考女性处境”是完全相反的。有些特别擅演《马寡妇开店》、《宝蟾送酒》、《张绣刺婶》等所谓的“风骚戏”的女演员,她们在诠释人物时,即以如何展示风情为主,如果硬要她们深入体会剧中女子在时代社会压力下的深沉悲哀,其实超越了对演员的要求,因为剧本本身实在没有提供任何反省的空间。

女观众进入剧场改变了京剧的美学风潮,原来京剧舞台上多以“老生”挂头牌担纲演主角,戏里尽是些落拓书生、潦倒英雄,或是些壮怀激烈的能人志士,女观众进场后,对群雄逐鹿男性世界的剧情不见得有兴趣,爱情故事、婉约情调才最受女性欢迎。梅兰芳“古装新戏”的大受欢迎就在女观众入场后不久,旦角逐渐取代老生成为头牌,舞台上的气氛有了明显改变^⑧。可是女观众对戏里反映的男性主体意识仍然缺乏深刻反思。台上上演着备受压抑的古代女性,台下的女观众关心的却不是剧情,不是什么人物塑造,而是哪段唱得好听、哪段身段漂亮,表演艺术的重要

性远远超过剧本，“演员剧场”的特质强固如是。因此，女性意识在传统京剧中绝对是一块待补充、待开发的领域。

二、传统京剧中的女性塑造

传统京剧(无论初期的民间创作，或是梅兰芳邀集文人编剧之后)的性别意识始终不明确，原因正如上文论析，在“演员→脚色→剧中人”扮演流程中，演员真实性的意义完全被覆盖在脚色分工的技艺训练之下，“演员”为中心的京剧剧场里，唱念表演是焦点，无论演员、编剧、观众都没有特别关注性别问题。因此，在反映古代社会伦常生活的传统京剧里，女性丰姿虽然多元，但是对于她们内心幽微处的深入探讨并不多。

《四郎探母》的公主是传统京剧里明慧形象的主要代表，她能以开阔宽容的心态面对丈夫的真实身份，又能巧慧地利用祖母疼爱孙子的情性瞒天过海，但其实仔细探讨人物的塑造，在得知丈夫真实身份的那一刻，公主的反应其实很节制：“听他言吓得我浑身是汗，十五载到今日才吐真言。原来是杨家将把名姓改换，他思家乡想骨肉不得团圆。我这里走向前重把礼见——尊一声驸马爷细听根源，早晚间休怪我言语怠慢，不知者不怪罪你的海量放宽。”在这关键时刻，公主对于十五年的隐瞒、今后的处境、儿子的所属等等棘手问题，一概轻轻放下，戏很直接、很简单地把情绪导向“对名将的尊敬”，让公主站在汉文化思想中心，对于杨家将肃然起敬，立即设身处地为夫着想，想出了瞒骗生母盗令出关的计策。《坐宫》唱腔结构完整精彩，但是若回到剧本对人性的刻画，其实公主的形象不如《回令》时的人情周到。

梅兰芳对《贵妃醉酒》进行过改造。原来，筱翠花的表演，对于深宫妃子寻找情爱欲望出口的这一层，有比较露骨的彰显，而到了

梅兰芳手中，改掉了“酒不醉人人自醉，色不迷人人自迷”以及与高力士太监调笑等唱词及做表，净化情绪，转而以贵妃的华贵气度为主要的人物塑造^⑨，气宇雍容，派头大方，在这高尚的女性身上，看不到不纯净的色彩，只有几许落寞孤寂，使全剧风格在华贵雍容中，抹上一笔淡淡轻愁。

梅兰芳对于自己饰演的女性，是刻意要严格把关的。除了《抗金兵》、《花木兰》正面的爱国女将外，《生死恨》里韩玉娘虽是柔弱女子，但见识胆量都超过男性，受异族统治却不肯屈服，民族大义、国家意识鲜明突出；《西施》当范蠡表明要送她去吴国迷惑夫差时，没有片刻犹豫，立即表明女子报国不落人后的决心，毅然进入吴宫。

不过本文这样的叙述，并不表示初期民间京剧创作里传统女性活泼的生命情态是到了梅兰芳邀文人开始编剧之后被改掉的。京剧创作于清代，女性情感思想原本就是那时代生活伦理的反映。《三娘教子》的节操观是典型代表，一辈子“守冰霜”，以“教子成名”(并非亲生，而是二娘的儿子)为惟一指望的女性，最后终于在丈夫与儿子的“双官诰”里得到表彰；《朱痕记》守节行孝受尽苦难侍奉婆婆的旦角，终于等到善恶到头终有报的时刻。更值得仔细讨论的，还有以《武家坡》为代表的“试妻戏妻”戏。

不畏清贫、与父决裂的王宝钏，原本是女性挣脱时代家庭束缚展现主体意识的代表，但是在“男子发迹”与“妻子试炼”的相依存关系中，在长期严酷的考验过程里，“苦守寒窑”竟成为王宝钏最鲜明的造型。由“挣脱”转为“固守”，由“自主”偏移至“坚忍”，追求情爱自主的活泼生命竟成为“忍辱负重、百折不挠、守志不移”的教化典型！《武家坡》表现的严正端庄令人肃然起敬，而她的道德坚持终于在最后以凤冠霞帔的姿态登殿得到表彰——虽然登殿受荣封的不只她一人，丈

夫在番邦的妻子也同来受封,而宝钏对此毫无怨言,《武家坡》里她跪在丈夫面前讨封号时,已经听说西凉国有个代战公主,她一点都不惊讶,也不埋怨,一口说出“她为正来我为偏”。

《武家坡》至今经典地位不容撼摇,各流派都有不同的诠释风格,梅派磊落大方,程派幽咽悲情,各成经典。可是,“经典”是针对唱念而论,形式与内容怎能一刀两分?听戏之余,现代新观众恐怕对于这样的情节有点难以下咽。戏曲到底在“文化遗产”的身份之外,还应该是鲜活的当代剧场艺术。

至于未能坚守妇道的潘金莲、潘巧云、卢俊义妻、张绣婶(《武十回》、《翠屏山》、《大名府》、《战宛城》),无论有没有委屈隐情,都被视作淫妇,绝对的负面形象。甚至《搜孤救孤》里极力保护亲生儿子的母亲,都被丈夫程婴斥责为“不贤之人”,整出戏完全没有从女性的立场让这可怜的母亲说一些心声,从头到尾都把她当作献孤救孤伟大计划的阻挠者。

任何一个剧种的性格塑造绝对不会只有一种面貌,相对于京剧剧目之多与创作时间之长,笔者所举的例子不过是百千分之一而已。当然,笔者尽量选取具代表性的例证,试图为传统京剧的女性塑造描摹出一个虽笼统却大致不偏离的面貌。

三、当代京剧女性意识的具体表现

近年来,女性意识对传统戏曲的渗透是由剧作家所主导,演员性别的改换并未改变传统戏曲女子的塑造。一部戏曲演出史,由乾旦到坤伶,对剧中女子的性格塑造并无二致。乾旦的表演艺术唱念做打深刻影响着坤旦,乾旦在当代剧坛人数虽已日渐减少,但乾旦艺术的传统并未因此而没落。这究竟是幸还是不幸?应该有好几种角度的解读。

1. 戏曲改革与女性内在的重探。京剧文本中女性意识的出现,是由当代剧作家开拓的。带有鲜明政治目的的大陆“戏曲改革”,对于女性意识的反省起了正面作用。戏曲改革明确要求戏曲必须担负宣扬新社会新思想的职能,因此“揭发封建罪恶”成为戏曲的普遍主题,描写女性在旧社会遭到欺压的题材,遂成为剧作家表达“反封建”主题的重要手段,陈仁鉴所编莆仙戏《团圆之后》堪称其中代表。通过贞节牌坊、礼教吃人的故事,封建思想遭到强烈批判,剧中的夫妻关系与母子亲情,让旦角能充分发挥唱做表演,表演艺术兼具政治目的,后被改编为京剧的《孽缘记》后也传唱一时。虽然这类戏主要是反封建,人物性格的刻画也还淹没在制度的批判之下,但是,古代社会女性的处境开始被“批判性地”提出。

到了 80 年代,一方面政策干涉不再像早期那么明显,一方面剧作家创作意识越来越深刻成熟,因此,同样是贞节牌坊,福建剧作家王仁杰在新编梨园戏《节妇吟》里,便把反封建意识轻轻放下,笔触细腻地深入女性内在被压抑的情感欲望。虽然女主角在诉情被拒之后,以“断指自诫”的残酷方式逼自己谨守妇道回归礼教,但是夜奔时汹涌的情潮,终究开启了女性主体意识的探索。这出梨园戏在台湾被改编为京剧,当郭小庄唱出女主角的心声时,台下观众集体为古代女性的情爱乍现而惊喜,为古代女性的终于难逃宿命而扼腕叹息,在全无反封建概念的台湾,这出戏是纯然的女性情欲探索。

女性关怀不限于京剧,各类地方戏都曾认真处理,虽然各剧种艺术特质的表现方式各有不同,但各剧种剧作家都试图从不同题材开掘女性内在世界。很早就引起注意的魏明伦的川剧《荒诞潘金莲》,编排了施耐庵、贾宝玉、武则天、安娜·卡列尼娜等古今中外各类人物,同台表达对潘金莲出轨杀夫的看

法,没有定论,也不是翻案,但“后设”意味引发多方思考^⑩;王仁杰梨园戏《董生与李氏》以喜剧手法悬疑布局,演新寡妇对书生的情色挑逗,虚实交错的笔法调弄之下,借着对书生的嘲弄开启了真实人性的探索^⑪;黄梅戏《徽州女人》演一个新婚之夜丈夫出走的女子,在三十五年漫长无尽的等待过程中,如何以修行的心平抚伤痛、超越绝望。全剧导演强过编剧,几番以“视觉意象”凝塑出古代女子的悲情图像,令人惊心动魄^⑫。

2. 台湾京剧创新以女性塑造为主要面向。女性塑造是台湾京剧创新的重要面向。台湾的新编京剧数量虽然远不如大陆,但是女性关怀至少在近年来受到创作者以及观众的高度注意。起因和反封建全无关系,而是和近十余年来女性主义、性别议题在台湾成为文化风潮有密切关系。

笔者在“国立国光剧团”担任艺术总监以来,也有意识地以“女性内在幽微情愫的新探与重塑”作为新编京剧的主要动机与内涵。无论是“京剧小剧场”(实验京剧)《王有道休妻》、《青冢前的对话》,或是新编年度大戏《三个人儿两盏灯》、《金锁记》,都以此为明确的创作方向。

(1)《王有道休妻》。“京剧小剧场”《王有道休妻》是传统京剧《御碑亭》的颠覆版。

王有道的妻子有一天独自走夜路,碰上了倾盆大雨,她急忙躲进御碑亭避雨,不想紧接着又来了个青年书生,也到亭内避雨,她想冲出亭外,但雨实在太大,只好与书生共处一宵,好在一夜无事。天亮雨停,她回家对丈夫诉说一夜经过,丈夫大惊:青年男女共处一宵,怎可能一夜无事?这样的妻子留她不得!于是,王有道含悲忍泪,写下休书。这是传统京剧《御碑亭》的剧情大纲,这是“大路活儿”的戏,梅兰芳的演出颇有口碑,做表含蓄,讲究端庄典雅、怨而不怒。我选择这出传统经典进行颠覆重塑,起始于个人课堂授课的经验。

当台湾大学戏剧系的学生初看这出传统京剧发出爆笑反应时,一时之间极为尴尬,不是授课人尴尬,而是“经典名剧”面对当代价值观时尴尬。经典名剧的唱念表演是后人摹拟学习的典范,可是它的剧情却和时代观念有这么严重的隔阂!

面对《御碑亭》,个人想到了“嘲弄”与“重探”,一方面用嘲弄的笔调写丈夫王有道迂腐的行为,另一方面试着思索女性心理的另一种可能。长期被禁锢在传统观念中的妻子,当她偶然离开深闺内室,和陌生男子共坐在亭子里,坐在天地风雨中,此刻,除了惊恐担心,她还会不会有突发的奇妙念头?那书生是正人君子,但是在狭小的空间内,也忍不住偷看女子披着长发、贴身衣衫抖掉雨水的姿态——这是何等妩媚甚至性感的姿态?男人见了,眼睛一亮,而女子发觉有人偷窥,这“被偷窥的滋味”又是如何?

我想借此做“京剧小剧场”的尝试。提出“小剧场”,其实是一种策略,规避京剧传统的策略。京剧历史悠久,严谨的程序是丰厚的文化资产,但是如果想要开创一些新路,丰富的资源就有可能是沉重的包袱。“京剧小剧场”的尝试,则可挣脱传统,尝试多样手法,试图提出现代人“观看经典”的另一种可能、另一种态度。

不过,京剧仍是核心思考,传统仍被高度尊重。弥漫全篇的是“水泠泠、清浅浅、潋滟滟、滴溜溜、疏剌剌,留客雨、送潮风”之类的古雅语言调性,偶尔几句现代嘲弄冷语穿插其间,便有平空拔地而起的突兀效应。传统唱念身段仍存在,但是在导演李小平的调度下,加入了其它手段元素,进行大胆尝试。例如王有道妻子的角色,便尝试用两位演员同台共饰,分别代表女性心理的两个面向,同时戏里也出现拟人化角色,“传统表演体系”在此被扩充被改写。

(2)《三个人儿两盏灯》。“国立国光剧

团”2005年年度大戏《三个人儿两盏灯》，大胆开启京剧处理女子同性情谊的先例。

这部戏的时空设定在唐明皇的后宫，三位女主角——湘琪、双月、广芝——是梅妃的宫女，眼见得一生注定困处深宫，没有亲情，没有爱情，孤寂一生，于是，这群女子各自为寂寞寻找出口。曾被皇上有井边临幸的湘琪，十几年来不改装束，翠袖碧领望仙髻，盼的是皇上有三千粉黛中一眼认出她。然而十几个寒暑过去了，皇上没有再看过她一眼。湘琪每日井边流连临水照影，最后落井而亡。双月入宫十五年，满腹深情没着没落，暗自羡慕主人梅妃的失宠——“曾被人深爱，又被人抛弃，那是怎样的情怀？谁能告诉我？”情无所托的双月，在为边关战士缝征衣时，偷偷藏进了一首小诗：“今生已过也，相约来世缘！”双月将希望寄托在缥缈的来生，殊不知她的背后，有一双凝视的双眸，来自广芝：我站在你的身后静静地等着你回过身。“人间情、世间爱、千般万种，未必相思才情牵，寂寂宫苑得相伴，互诉寂寥、同享悲欢”。广芝的寂寞，在双月身上找到出口。这故事出自唐代孟棨《本事诗》里短短的一则，有真实的基础，也有虚构的剧情，而寂寞情感古今相通，后宫同性情爱（以及边关男性之间深厚的情谊）在同性情感已经成为公开议题的当代，更能引发观众的深刻感受。

这是京剧第一次触及同性间的情感，并未刻意迎合观众，以寂寞为主题，引发观众强烈共鸣。

（3）《金锁记》。国光剧团2006年推出的《金锁记》，是张爱玲小说首度以京剧形式呈现。

想到以现代京剧演出张爱玲《金锁记》，深层的思考是：张爱玲以古典文笔提炼出旧派小说望尘莫及的现代性，写出社会文化剧烈变化中现代都会市民的虚无惶惑。而起始于清代的京剧，在当前台湾，如何转换传统忠

孝节义伦理价值，如何以古典优美的表演阐释出属于现代的情思，是多年来朝现代努力的方向。戏曲现代化绝非无端挪用西方理论，古典记忆与现代感受之间的关系，才是反复探索的主体。台湾京剧曾高度强调教化意义，大陆在样板戏之后仍以崇高命题、宏大论述为创作主流。此时此地，张爱玲笔下的市井欲望与脆弱人性（甚至腐败、颓废），或许更为贴心。张爱玲与京剧，就在这样的思考下连接在一起。这是作为艺术总监的思考，然而，一旦动笔执行编剧的工作，却发觉实在是自讨苦吃。

张爱玲小说的动人处首在意象，纷至沓来的尖新意象不仅是修辞技巧、情境描摹，更是心底隐秘的形象化，或人物关系的隐喻象征。张爱玲以笔运镜，而一旦改编者被诱上钩，想要用舞台或电影镜头来呈现时，才发觉聪敏剔透的张爱玲早在一旁冷冷讥诮：“入了我的陷阱了吧！”

起初不死心，仗着京剧有唱词，硬是把意象一一转换为曲文。费尽心思后，却发觉叙事结构无从确立，我与雪君只得改弦易辙，纯从戏剧构思戏剧，于是，三十年前的月亮、裤腿里飞出的白鸽子、一滴一更十年百年的酸梅汤……这些小说意象彻底放弃，我们要另行设计属于剧场的语汇。

京剧《金锁记》说的是七巧的一生，但我不按照时间顺序线性叙述，转而选择七巧生命中的重大事件，分为几个部分，这些部分或重叠或并置，以意识流与蒙太奇手法为其叙事策略，采取“虚实交错、时空叠映”手法，达成“自我诘问”的性格塑造，以及“照花前后镜”的结构照应。

“虚实交错、时空叠映”表现在一开始，没有开幕曲，改用幕后的人语参差表达众人对曹七巧的背后评论以及曹七巧在大宅门里的处境；耳语参差中，“新娘妆扮的七巧”与“姑娘家的七巧”相互对照舞蹈，“嫁入豪门

前的女主角”和“姜家二奶奶”的两层身份自我探问、相互究诘；这是全剧于开场之际即揭示的“虚实交错、时空叠映”与“自我诘问”的创作手法。而后，曹七巧哼着“十二月小曲”上，这一小段是梦境，是幻象，也是曹七巧人生的另一种可能。如果她嫁的是中药铺伙计小刘，她的人生将走在正常轨道上，正月、二月……依序延展，然而，“十二月小曲”中流断截，在五月石榴的火红高点上戛然而止。“你叫我什么？我的名字？七巧？我叫曹七巧！”像是自报家门，更是借“自我究诘”戳穿幻象，跌回现实的曹七巧在姜家宅院里默默拭去腮边的“一滴清泪冷如冰”，在耳语参差里过着她的人生。

“虚实交错、时空叠映”延续在第二幕，两场婚礼的交相映照，三爷婚礼红晕满堂，只有七巧一身青白，暗示着心境的抽离，拜天地声中，回忆起当年自己的婚礼，出嫁前夕对着闪烁摇曳的镜里光影自我审视的一幕浮现眼前。当年内心的抉择，眼下的幽愤难抑，对未来惶惑却仍企图掌控的心思，三层时空，参差叠映。同样地，第五幕公园与烟榻的交错递换，也是两个空间并陈，这样的安排，掌握的不仅是传统戏曲时空流转自如的特色，更是现代京剧对区块切割做出和主题相应的有意设定，因而，蒙太奇贯穿全局，小刘的幻境是起始也是终结，曹七巧的人生是选择的结果，在小刘踏实爱情和姜家黄金枷锁间的选择。

两场婚礼，两场麻将，两段“十二月小曲”，两段“吃鱼”，映照出的是正变、虚实、真假、悲喜的变化，形成结构上如“照花前后镜”般的参差对照。

蒙太奇的空间转换、区块切割，呈现出主题的策略。光影明灭间，岁华流逝，如花美眷颓然老去；音乐语调转折处，主客易位，得意张狂顿成苍凉；华丽盛景的影像犹存眼底，表演主体已然转为寥落残破，而与“繁华／残缺”之参差对照相互呼应的，是空间摆设与

走位调度。姜家宅院家丁仆人穿梭走动，一来完成“检场”换景功能，同时更是日常生活的自然行进，七巧的爱欲嗔怒游走其间；分家后七巧拥有了属于自己的空间，而家具的陈设扭曲尴尬，七巧的情欲流动在空间里。

这是编剧、导演、表演、舞台、灯光、音乐、服装的整体设计，编剧不是案头的文字笔耕，剧场的意象要由所有创作部门共同塑造，从叙事结构到光影与音声的错落层迭，而这或许是目前能想到体现张爱玲“华丽与苍凉”的唯一手法吧。

(4)《青冢前的对话》。2006年12月推出的京剧小剧场《青冢前的对话》，也是一部女性心灵的探索剧，笔者试着猜想王昭君与蔡文姬的跨时空对话。

“昭君出塞”与“文姬归汉”，不仅是京剧的两部名剧，更是中国文化传统里两幅苍凉美丽的图像。昭君怀抱琵琶，一步一步走向大漠黄沙，遥望前方，迎接自己的不可知的未来。回首汉宫，值得留恋的又是什么？爱情？谁的爱情？君王吗？文姬抛别了亲生儿子以及相依十二年的胡人丈夫，独自踏上归乡旅程，胡笳声渐行渐远，一代才女写下了著名的诗篇，道尽骨肉分离的不舍，更有对未来的迷茫。居住了十二年的异乡已经成了家乡，远方真正的故乡，田园荒芜，亲人不在，迎接她的是什么？十二年前离乡时，一步一断肠；十二年后归乡时，一样是步步惆怅。

“故乡—异乡”之间路程迢远，昭君与文姬往返其间，行走的姿态，塑成两幅苍凉美丽的图像，这两幅图像，承载了几千年来多少中国人的乱离情感？魏、晋、唐、宋、元、明、清，朝代各异，时空有别，跨越时空惟一共通的人生体验，只有离散割裂。生年不满百，是谁让人生撕裂割离？而昭君与文姬，是乱离经验的最佳投射。几千年来中国人共通的人生悲恸，几度投射到这两幅苍凉美丽的图像之上，这是两幅永远无法完稿的图像。

《青冢前的对话》试着再在上面添一笔水墨。如果反向而行的两个女子,擦身相遇,她们会发生哪些对话?假设归汉的文姬行经昭君青冢,昭君的灵魂会不会邀文姬冢前小坐?大漠黄沙中惟一方青草嫩芽,两个美丽而苍凉的女子对坐谈心,这样的异境诗篇、灵魂私语,是戏的情境氛围。

正统剧场里再三讨论的“胡汉、家国”在这场“小剧场”演出中是被刻意舍弃不论的。《青冢》想尝试的不仅是女性心灵的探索,更想对“文学”的力量作一究诘。文姬赢过昭君处,在于自有彩笔写自身,今天我们认识的文姬是文姬自己塑造的,昭君却任人宰制。文姬在文学史上留名的《悲愤诗》、《胡笳十八拍》,让后代学者伤透脑筋考证真假,而我不想分辨诗篇的真伪,想探究的是这些作品究竟是真情告白或是美化矫饰?透过文姬之笔创造的文姬恐怕也未必真实,文学具备十足的创造力,文学也隐含了十足的矫饰性!人生历史,真实虚幻,谁能分辨?

我企图通过渔妇所听到的两个历史女子的灵魂私语,解构文学传统。历代文人,总是漠视文姬和胡人丈夫可能有的爱情,却又虚构昭君和汉皇的爱情;历代文人更爱把文姬、昭君两个女人相互比较,比谁更爱国,谁更坚贞。《青冢》干脆在最后让文姬和昭君自行较量争吵,暗示历代文人的无聊发声。

女性幽微情愫的钩掘在传统京剧中是一块待补充、待开发的领域。京剧戏剧性强,唱念做打各项艺术发展平均,在此丰厚的基础上,若能强化剧中人(尤其女性)的内在刻画,将可在宽广的艺术风格中更添细腻韵致。

传统戏曲多彩多姿,每一位当代人都该

肩负起保存这项艺术的重责大任,而现代化创新是延续传统的积极手段,创新不应着眼于外在形式技术,内涵情感思想的细腻深掘才是以人性为基础的深刻的剧场作为。古代女性被压抑的内在,待开发的空间还相当深广。

- ① 王安祈:《传统戏曲的现代表现》,台北:里仁书局1996年版,第67页。
- ② 《京剧梅派艺术中梅兰芳主体意识之体现》,中央研究院中国文哲所编辑《为京剧表演体系发声》,国家出版社(台湾)2006年版。
- ③ 参见例如梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年再版,第24—25页;《程砚秋文集》,中国戏剧出版社1959年版,第3—4页;赵荣琛:《翰林之后寄梨园》,中国戏剧出版社1997年版,第27、43、44、45页;《活红娘—宋长荣自述》,江苏文化艺术出版社1989年版,第4页。
- ④ 曾永义:《说俗文学》,台北:联经1980年版,第233—295页。
- ⑤⑧ 北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著《中国京剧史》,中国戏剧出版社1998年版,上卷第282页,中卷第627页。
- ⑥ 梅兰芳:《舞台生活四十年》,第98页。
- ⑦ 吴小如:《朱继彭着〈童芷苓〉序言》,朱继彭《童芷苓》,华东师范大学出版社1995年版,第3—4页。
- ⑨ 梅兰芳:《舞台生活四十年》;齐崧:《谈梅兰芳》,台北:传记文学出版社1980年版。
- ⑩ 廖咸浩:《失焦的叛逆》,载《表演艺术》第30期。
- ⑪ 王安祈:《当代戏曲》,台北:三民书局2002年版,第163页。
- ⑫ 汪其楣:《素面版画中的绣像——评徽州女人》,载《表演艺术》第98期;王安祈:《女人岂止在徽州——大陆地方戏在当代台湾剧坛的处境》,载《表演艺术》第126期。

(作者单位:台湾清华大学中文系、国光剧团)

责任编辑 容 明