

# 传统戏曲保存与创新的两项论证<sup>①</sup>

王安祈

(清华大学 中文系,台湾 新竹 30013)

**摘要:**保存传统与锐意创新是戏曲发展的两条并存路径。通过对“‘音像配’真能还原传统京剧原貌”以及“台湾京剧导演的创新之路”两个问题详加论证,可以肯定,传统与创新无一可偏废。

**关键词:**传统戏曲;戏曲保存;戏曲创新;台湾京剧;戏曲发展;论证

**中图分类号:**J802.6

**文献标识码:**A

## Two Argumentations on the Preservation and Innovation of traditional Xiqu Opera

WANG An - qi

(Chinese Department, Tsinghua University, Xinzhu, Taiwan 30013)

**Abstract:** Preserving tradition and innovating are two possible ways of Xiqu development. By demonstrate in detail the two problems: "whether sound - image matching can really return to the original form of traditional Beijing opera and how Beijing opera directors in Taiwan innovate", it is certain that neither tradition nor innovation can be ignored.

**Key words:** traditional Xiqu opera; preserving tradition; bold innovation; Beijing opera in Taiwan; development of the Xiqu opera

保存传统与锐意创新,是戏曲发展的两条并存路径。本文针对这两点,提出两项议题,分别论述。关于保存传统,提出的是“‘音像配’真能还原传统京剧原貌吗?”的命题与讨论;关于锐意创新,则以“台湾京剧导演的创新之路”为题,论述的主轴是“从写意到象征”。这是两篇独立的论文,同时提交于“全球化格局中的戏剧发展国际学术研讨会”,强调的是传统与创新无一可偏废。

### 一、保存传统的盲点——“音像配”

#### 真能还原传统京剧原貌吗?

重要文化工程《中国京剧音像配精粹》由原中共中央政治局常委、全国政协主席李瑞环创意策划,张君秋为艺术总顾问,对抢救文化遗产做出重大贡献。20世纪50年代京剧舞台空前繁荣,人才辈出、流派纷呈,但是由于“文化大革命”的影

响,造成了京剧演员、剧目、观众三方面断档的局面。过去老艺术家的演出限于科技很少留下影像,但却保存了不少录音。“音像配”就是选择著名京剧老艺术家当年演唱录音,由他们的亲传弟子或后代中的优秀中青年演员(有些是目前健在的老艺术家本人),在熟悉这些演出的老艺术家具体指导下进行配像,力求达到近似当年的演出形象。其目的是抢救濒临失传的京剧经典剧作,为观众提供声像并茂、品位较高的京剧剧目,为京剧的教学与研究,提供教材与模板,使京剧艺术得以保存下来,世代留传。

这一项重大工程的文化意义毋庸置疑,本文虽以“盲点”为题,但绝无质疑或贬低此工程的意味,只是想提出一点补充与讨论,反衬“戏曲改革”造成的影响是何等重大。2002年笔者曾在台湾三民书局出版的《当代戏曲》一书中,将“戏曲改革”对编剧技法的影响以及京剧由“演员中心”转往“编剧

<sup>①</sup> 作者简介:王安祈(1955-),女,汉,浙江吴兴人,生于台湾台北,台湾大学中文系文学博士,台湾新竹清华大学中国文学系主任,教授,博士生导师,国光剧团艺术总监,获“国科会杰出学术研究奖”,台湾“第九届国家文艺奖”。研究方向:戏剧戏曲学。

(甚至导演)中心”的“质变”作了一些讨论<sup>①</sup>,基本上以“编剧艺术技法”的视角为出发点,对戏改持正面肯定态度;而本文则站在“保存传统”的立场上,通过“音配像”的检视,对于戏改所造成的文化遗产流失再作讨论。

“音配像”以老艺术家当年的录音为底本,经由配像确立京剧经典剧本的地位与价值。但是,许多老艺术家的录音是在 1949 年之后,经历戏改之后的京剧,即使由老艺术家演唱,恐怕也已不再是传统京剧的原貌了。戏曲剧本与表演原无定本,历代艺人演出的过程中,随时都有增删修改,同一时代不同流派同一剧目的演出本已有不同,同一位演员不同时期或同一时期不同场次的演出也都未必相同。“经典”本来就不能从版本训诂学角度立论,一字一句偶有差异也都是常态。但戏改和这些艺术自然的变迁不同,戏改是人为的政治操作下的改变,传统老戏在戏改之后从剧本开始有了明显的变化。笔者在《禁戏政令下两岸京剧的叙事策略》一文中<sup>②</sup>,曾从禁戏角度提出戏改对传统的影响,以及“因禁而改”之后对剧场规范甚至戏曲文化的牵动。本文则具体举出戏改“禁止迷信”对传统京剧的影响。

大陆 1949 年推动“戏曲改革”以来<sup>③</sup>,首先禁演“污辱劳动人民、歧视无产阶级、迷信、淫荡”的戏,大量的“鬼戏”即因迷信之故一律被禁,大部分传统剧目也都遭禁或部分被删改,而禁戏的着眼点还不同于剧本内容部分,凡是“不够净化的舞台形象”也一律被禁,例如属于表演艺术部分的“蹀躞(或写作跳)”和属于剧场规律的“检场、饮场、把场”都不能在出现在戏曲舞台上。而“不鼓励男演女、女演男”,导致京剧重要表演传统“干旦、坤生”一时近乎断绝。到 20 世纪 60 年代初期,《李慧娘》、《谢瑶环》、《海瑞罢官》等的被禁,紧接着的文革十年期间,被禁的不仅是单一剧目或个别剧种,而是整个“传统戏曲”了。

这些禁戏原则所牵动的实际剧目,“污辱劳动人民”影响到《三岔口》、<sup>④</sup>“阶级歧视”使《锁麟囊》受到严重伤害,而这些都是个别案例,“禁止迷信”一道禁令,却造成无可估计的影响。

“禁止迷信”禁令一出,最明显的是大批“鬼戏”被禁,《乌盆记》、《探阴山》、《活捉》等销声匿迹,精彩唱段、功夫绝活消失在舞台上。不过这些剧目的被禁只是一时的,禁令解除后鬼戏即可重新登场,有些“因禁而局部删改”的剧目却有可能永远无法回复传统原貌。“音配像”如果选用的是已在戏改之后、已因禁而改的老艺术家录音,配像之后其实已经不是真正完整的传统京剧了。

以下先以《碰碑》和《洪洋洞》为例作说明。

《碰碑》是杨家将第一代老令公杨继业自尽身亡的戏。老令公被困两狼山,濒临崩溃绝境时,原本传统演法是上苍派苏武下凡化身牧羊人点化老令公归位,“星宿下界、完成人间功业(或壮志未酬)后、归位重登仙班”的民间信仰随时体现在民间戏曲小说里,这是民间的想象力,也是庶民百姓对英雄离去的极端不舍。面对重整人间和平的英雄之死,百姓们藉“归位”之说聊慰人情,星宿的“转世”贯串起历代英雄前世今生的牵引关联,其间甚至还隐含宿命纠缠,而星宿也因人世英雄的个性与作为而有了鲜明的性格。这样的“迷信”宽慰了历代人

情,起自民间的京剧充分体现了庶民思想,“迷信”观念在民间京剧里比比皆是,一旦遭禁,大部分的戏都必须作局部删改。原来传统京剧碰碑前的老令公杨继业犹存拼死一搏的信念,但在牧羊人点化他至苏武庙内惊见庙内竟竖立着李陵碑、碑上还刻着预告自己即将丧命的文字时,杨继业见忠奸莫辨、是非难分,悲愤莫名,这才碰碑身亡,解脱苦难一生。观众含泪目送老令公时,想象出“归位”的说法安抚心灵,这才能拭干眼泪重新面对黑白混淆的世道与艰辛苦难的人生。而禁演迷信之后,产生了两种新修版本,一是流落北国的牧羊人“苏隐士”,故意激怒老令公,使其自尽,以免被贼擒,有损一世英名<sup>⑤</sup>。但这样的演法很不合理,苏武庙李陵碑像是原来就存在于两狼山上的庙宇碑碣,而苏隐士的行为动机也解释不通,结局变得既显不出庶民思想也不合现实逻辑;另一种改法则是辽国军士假扮牧羊人<sup>⑥</sup>,故意用“今日死老羊”的言语激怒老令公“诱导”其自尽,这种彻头彻尾“战略性”的演法,当然无法体现原来的民间信仰。

① 《当代戏曲》(三民书局,2002 年版)书中关于戏曲改革的主要观点,笔者已经先在中央研究院《中国文哲集刊》19 期中先行发表,篇名《“演员剧场”向“编剧中心”的过渡——大陆戏曲改革效应与当代戏曲质性转变之观察》。

② 王安祈《禁戏政令下两岸京剧的叙事策略》,《戏剧研究》创刊号。

③ 邓兴器、朱麒麟、余丛、谭志湘、简篁、李悦、徐钢、傅淑芸、吴干浩、王安葵、朱文相、张民、宋冠桦、吴琼、金芝、叶锋、李庆成等执笔,《当代中国戏曲》,当代中国出版社,1994 年版。

④ 《三岔口》有两位主角,一为武生任棠惠,一为店家刘利华。原来店家刘利华由“武丑(开口跳)”扮演,是个打劫客商的黑店店主,但这样的性格设定被视为“污辱劳动人民”,必须将人物身份改为“以开店为掩护、暗中保护杨家将的义士”才不至于污蔑劳动阶层,既然性格改为正派,扮相造型上遂抹掉了武丑(开口跳)原有的“豆腐块”,改以俊脸登场,但这么一来,此一人物即近于“武生”,而《三岔口》“武生、武丑”摸黑对打早已成为固定传统,若将店家改为正派武生,整出戏的表演必须重新设计,因此最后只采取简单的改动方法:仍用武丑扮店家,但性格正派,改俊扮,不抹“豆腐块”,一切表演仍在传统基础上再作精雕。20 世纪 50 年代初,把《三岔口》这出戏唱红国内外的有两组人马,一是武生张云溪、武丑张春华,另一组是武生李少春和武丑叶盛章。张春华一改传统武丑的人物身份形象,不再是黑店店家,而是隐身市井的“义士”,扮相改为俊扮,身段仍是武丑。李少春和叶盛章一组,原本维持传统武丑丑扮,不久也改成俊扮的义士。这样的演变,是一般京剧戏迷耳熟能详之事,详细记载可参考台湾《弘报》2007 年 9 月 17 日第 4 版所刊袁庆枢《精彩的三岔口》一文。文中记载作者亲身观赏经历,1953 年在北京西长安街的老长安大戏院看李少春和叶盛章演《三岔口》时,叶盛章饰演的店家刘利华还是丑扮,但已经从传统的勾“歪脸”改成“正脸”;到了 1955 年,同样两位演员,叶盛章已改为俊扮。

⑤ 以杨宝森 1955 年实况录音为依据,此版影响甚大:“老汉,苏隐士,乃南朝人也。当年大战北国,流落在此,每日在这海上牧羊度日。闻听南朝差来大将杨继业,被番兵杀得大败,被困在这两狼山下,内无粮草,外无救兵,倘若被番兵擒去,可叹他一世的忠良付与流水。是老汉在苏武庙前、李陵碑下刻下诗句一首,激他之怒,盗去宝刀,成全他一世英名也。”

⑥ 可以天津京剧团来台的演法为例,杨派老生张克主演。

令人扼腕的是文革结束禁令解除后,《碰碑》最后一场的演法并未恢复,“传统”因禁演而生生断绝难以接续。

至于《碰碑》之前的《托兆》(通常都是连着演,称《托兆碰碑》),演杨七郎鬼魂向父亲老令公托梦,告知父亲自己搬兵求救不成反被奸臣箭射在芭蕉树上,从此父子永别,只能请托兄长尽孝。这是传统经典名剧,流传已久,但在“禁迷信”之后,鬼魂不得入戏,眼见得《托兆》核心情节被抽离,似将陷入全剧遭禁的局面,而《托兆》和《碰碑》通常都是连着演,少见单演《碰碑》的例子,而且《托兆》不仅是花脸戏,更是花脸和老生并重,老生饰演的老令公在《托兆》以“二黄”为主,“金乌坠玉兔升黄昏时候”为著名唱段,接着《碰碑》的“反二黄”,音乐结构完整设计,如果因为“禁迷信”不能演七郎鬼魂托兆,那么损失的不只是花脸名剧更是老生经典。因此,京剧演员面对禁戏政令,势必想出变通因应之道,努力保留传统经典的舞台演出机会,他们的作法是:维持《托兆》接演《碰碑》,但不上七郎鬼魂,改为老令公自己作梦,梦见搬兵求救的七郎,梦醒放心不下,遂命六郎突围出去打探消息,剩下自己一人困守两狼山,终至碰碑身亡。这么一来,只要把几句关键唱词稍做修改,《托兆》的二黄唱腔都可保留,“金乌坠玉兔升黄昏时候”仍可畅行舞台,“托兆”情节取消,剧名改为《李陵碑》,这都是禁迷信的结果。但“音配像”选的1958年谭富英录音、1963年奚啸伯录音、1973年李和曾录音,都没有“托兆”情节,只是老令公自己做梦,这样的传统是有缺憾的。

类似的例子见于《洪洋洞》,此剧又名《三星归位》,同为杨家将故事,演杨六郎的死亡。六郎延昭夜梦到逝去多年的父亲老令公托梦,告知真骸骨在望乡台第三层,六郎惊醒后命孟良盗骨,不料焦赞跟随在后,遭孟良误杀。孟良发觉手刃了结拜兄弟,悲伤自责,自尽而亡,“焦不离孟、孟不离焦”的结拜兄弟,同时离开人世。六郎得知消息后,吐血而亡。这是杨家将戏曲的重要悲剧,全剧笼罩在死亡阴影之下,迷离恍惚,这层迷离的阴影像是为这出戏在情节布局的结构之下,另行铺垫建构了一层隐性框架,所有人物行动似乎都身不由己,冥冥中走向命运的归宿,尤其后半,八贤王来看望病重的妹婿杨六郎时,中途路上竟遇见白虎,八贤王箭射白虎毙命,而同一时间,六郎病情加重陷入弥留,原来白虎竟是六郎本命星座!待八贤王来到弥留的六郎面前,六郎惊吓恍惚的唱道:“你不该放雕翎射我前心!”而后老令公鬼魂再度出现,像是接引辛苦一世的儿子归位安歇,陪在两旁的是焦孟二将魂魄,应了剧名“三星归位”,这是庶民百姓恭送英雄的方式。

八贤王箭射六郎本命星座的安排也饶富深意,八贤王在京剧里像是杨六郎的命运守护神,杨六郎每逢困顿,便由八贤王出面安顿保护,而最后老令公接引辛苦一世的儿子归位时,由八贤王亲手射死六郎本命星座,才使得六郎终于卸下人间重担,“无常到、万事休、去见先人”。

禁演迷信戏之后,《洪洋洞》完全变了样<sup>①</sup>,根本不上老令公鬼魂,托梦改为六郎自己作梦,醒后刚好孟良上唱:“老军报骸骨事令人可恨,却原来萧天佑以假乱真”,六郎随即命孟良按照“敌后情报”去往望乡台盗骨;后半八贤王箭射白虎情节取消,六郎最后唱“你不该放雕翎射我前心”竟只是弥留时的

胡言乱语了。<sup>②</sup>删去了迷信段落,剥除了整出戏的隐性框架,也撤去了迷离恍惚的氛围情调,没有去世多年的父亲对儿子的接引归位,剩下的就只是一场误杀以及病重身亡而已。虽然核心唱段没受影响,著名的“洪三段”完好如初,但是民间戏曲的本质改变了,更令人忧心的,是禁令解除后并未恢复被删去的迷信部分,直到现在,《洪洋洞》的唱法都无法体现三星归位的民间信仰内在力量,“音配像”选用1954年谭富英录音、1956年杨宝森录音,就是如此。一纸禁令,改变的不只是一出戏的唱法,更是庶民对待英雄素朴的愿望从此遭删削。

《薛平贵与王宝钏》(又名红鬃烈马)一开始,王宝钏之所以会花园赠金、彩球单打叫花郎,是因薛平贵困睡之时“真龙现形”,王宝钏认定此人日后必有发迹之日,才坚贞的熬过十八年试炼考验;而十八年后薛平贵回到国内争夺江山时,在银空山被王允的部将高思继打下马之际再度“真龙现形”,高思继看准此人必登九五之位,这才转而投效薛平贵扶保登基。以上所述为传统演法,而“真龙现形”在大陆早已因迷信而被删除,舞台上不再出现真人扮演的“龙形”,而且剧本也必须有所调整,才能说清楚高思继何以阵前倒戈。中国京剧院著名老生于魁智来台演出时的版本,改成薛平贵对高思继晓以大义说服对方,高思继被薛平贵的雄才大略所折服,当下决定弃王保薛。这样的演法很“正经”,却和《薛平贵与王宝钏》的民间性格以及含混荒唐的时代背景完全不搭调。不过,《银空山》原来就不是“王八出”的重点,作为《武家坡》和《大登殿》

① 可以民国初年的《戏考》和20世纪90年代出版的《经典京剧剧本全编》所收《洪洋洞》相比较为例。民国初年的《戏考》有老令公托梦和八贤王箭射白虎(《戏考大全》(一),上海书局,1990年版,第7页),1996年出版的《经典京剧剧本全编》便改为敌后情报显示老令公骸骨在望乡台,后半也取消了八贤王箭射白虎(国际文化出版公司,1996年版,第319页)。另外,1923年上海大东书局出版的《戏学汇考》收录《洪洋洞》剧本也和《戏考》一样,前面“剧情考略”部分还特别提到白虎为六郎本命星座。(《戏学汇考》原十册,1993年上海书局影印版合订为一册,更名为《戏学全书》出版)。

因禁而改的版本也不只一种,杨宝森和谭富英的新修版便不一样。箭射白虎之后六郎见八贤王唱段,杨宝森完全维持传统原貌:“方才郊外闲散闷,遇见了一官长放雕翎。对我前心放一箭,险些丧了命残生。猛然间睁开昏花眼,抬头只见放箭之人。我与你又无仇又无冤恨,你不该放雕翎射我前心。”在禁迷信前提下,新版八贤王行路过程中箭射白虎情节已然取消之后,杨宝森仍执意保留原来唱词唱腔,而谭富英则以较积极的态度呼应禁迷信政令,全新设计了新的唱段:“方才朦胧将睡定,耳旁听得有人声。猛然睁开昏花眼,我面前来了对头之人。潘洪贼做事心太狠,你苦害我杨家所谓何情”。

② 因禁而改的版本也不只一种,杨宝森和谭富英的新修版便不一样。箭射白虎之后六郎见八贤王唱段,杨宝森完全维持传统原貌:“方才郊外闲散闷,遇见了一官长放雕翎。对我前心放一箭,险些丧了命残生。猛然间睁开昏花眼,抬头只见放箭之人。我与你又无仇又无冤恨,你不该放雕翎射我前心。”在禁迷信前提下,新版八贤王行路过程中箭射白虎情节已然取消之后,杨宝森仍执意保留原来唱词唱腔,而谭富英则以较积极的态度呼应禁迷信政令,全新设计了新的唱段:“方才朦胧将睡定,耳旁听得有人声。猛然睁开昏花眼,我面前来了对头之人。潘洪贼做事心太狠,你苦害我杨家所谓何情”。

之间的转折衔接,观赏焦点在代战公主的行围射猎,高思继和薛平贵之间的对唱并不是重点,所以演出时有没有做修改,观众并不那么在意,而传统之流失,也就这般的悄然无声。<sup>①</sup>

《宝莲灯》二堂舍子,刘彦昌出场念的对子,原为“乌鸦喜鹊同噪,吉凶事全然不晓”也涉及了迷信,因而后来有这样几种改法:根据梅兰芳、马连良先生 1958 年在工人俱乐部一次义演中合演的录音,改成了“秋风雁塔题名早,春日琴堂得意新”,是马连良先生挪用自三本《五彩舆》中的台词;北京戏曲实验学校贯大元、程玉菁、于玉衡与中国戏曲研究院编辑处陶君起共同整理的版本,则为“身为罗州正印,与民判断冤情”,这个上场对较通行,收入《京剧丛刊》第十二集。

《奇双会》是京班昆班都常演出的吹腔戏,又名《贩马记》,重点为《哭监》、《写状》、《三拉团圆》。其中《哭监》部分也曾因禁迷信而做过剧本微调。这折演老犯人李奇在监中哭泣,哭声竟传到县令官邸,被县令夫人听见。监狱和官邸相隔甚远,何以音声相通?原来县令夫人正是犯人李奇失散多年的女儿,笔者早年在台湾看传统老戏的演法<sup>②</sup>,在李奇哭监时,上一“鸭神”,执旗帜,站在高椅上,摇动旗帜表示传送声音,而鸭神登场时先自报家门,并说明是为相助李奇父女团圆而来。<sup>③</sup>而后县令夫人上场,知道哭声传自监狱,认定其中必有冤情,遂命人传唤老犯人到官邸问话。李奇叩头跪见县令夫人时,夫人突觉头晕,打背躬(内心独白)表示:“老犯人与我跪下,为何头晕一阵,是何缘故?”于是改命老犯人面朝外跪。鸭神和头晕这两处原有的演法,在大陆禁迷信之后改掉了,取消鸭神,不再强调相隔甚远为何声音相通;而李奇参见县令夫人时,夫人一见老犯人,便吩咐“看这老犯人偌大年纪,与我屈了一膝,我心中有些不安,院公,叫这老犯人面向朝外,垫跪回话”,自然省去了女儿受父亲跪拜时的头晕反应。这两处改动幅度不大,但善良无助的百姓祈求神明佑祝的心理以及伦常秩序关系在人们心目中的重要性,在戏里无法明显的体现,同时更因为这两处只是微调调整,所以禁戏政令解除后,剧团或艺人或观众都不会刻意要求恢复传统,久而久之,传统戏曲的民间性点滴流失。根据笔者所见,昆班华文漪、张静娴,京班梅葆玖等都没有按传统演法,台湾京剧团有时也不上鸭神,理由倒不是反迷信,而是认为鸭神的出场自报家门使得整个戏的节奏有些松散,为了戏的结构严谨与节奏流畅,干脆省略,不过女儿受父亲跪拜时头昏的反应倒是始终未改。“音配像”所收梅兰芳 1954 年与姜妙香、1955 年与俞振飞合作的此剧,都不上鸭神。

值得注意的是,台湾京剧团的演唱也常按照大陆“因禁而改”的新版,甚至台湾并未禁止过的戏,演出时也常不遵传统而按照大陆改本。这牵涉到的不仅是演员的个人师承与剧团的排练方式,更是“主排”人才培育的问题。

目前台湾京剧团新编戏有“导演”负责排戏,多半以传统戏曲的功底为基础,再吸收现代剧场多元手法,每出戏各有创发,成绩因人因戏而异;但传统老戏的“主排”(或称排练指导)资深和中生代两代之间却运用不同方式排戏。老一辈的主排通常腹笥甚广,能担任主排者多为“戏包袱、戏篓子”,排戏时按照自幼所学即可在场上指挥若定,而中生代主排却未

必有此基础,他们未必能够全记整出戏的整套锣鼓经与全部走位调度,都要依靠影视数据(录像带或光盘)。就笔者所知,中生代主排工作态度是认真的,他们在进排练场之前都做足了功夫,勤于搜集各种资料,但是,目前传统京剧影视资料多来自大陆,中生代主排对于大陆有些传统老戏的局部更改,或未能全然辨认,或未能详究其因,排戏时往往照单全收,于是便会出现“台湾并未遭禁的戏反按大陆因禁而改的版本演出”的现象。例如《洪洋洞》,本文正文部分曾论及《洪洋洞》在大陆因“禁迷信”而做了改动,而台湾京剧团并未被要求过反迷信,所以几十年来<sup>④</sup>《洪洋洞》一直是传统演法:令公托梦、箭射白虎,但是近年来台湾京剧团排演传统老戏时,多半依据大陆出版的“音配像”资料,音配像若是采用 1949 年以前的录音,大抵还能保存真正传统,但若根据 1949 年以后“禁迷信”的新修版本,则配像演员的表演当然呈现的是“戏曲改革”后的面貌了。而台湾京剧团排演传统老戏时,不会仔细分辨其中不同,虽然主排和演员的心中会稍有疑惑:怎么跟从小在台湾学的演的不太一样?但为了排练方便,往往照单全收,也跟着“禁迷信”了。今天海峡两岸标榜演出的“传统老戏”,其实“传统”的内蕴已经削弱许多了。

这类例子不胜枚举,因为是局部删改,很容易被忽略,甚至很少有人意识到是“禁演”导致的“改戏”,因此禁令解除后,也就没有出现恢复传统的呼声,民间信仰、庶民思想在传统京剧里的反映,因而很可能逐步消亡。抢救文化资产的工作不仅有必要而且有紧迫性,“音配像”文化工程意义重大,而其中的工作盲点不可忽略。

## 二、写意到象征——台湾京剧导演的创新之路

本文时空领域设定在当代台湾新编京剧<sup>⑤</sup>,讨论重点不在剧本文学,而以导演对剧本的二度创作为焦点,试图呈现京剧在当代台湾剧场中的创新之路。

“二度创作”包括导演和音乐、服装、舞台、灯光等各部门

① 王瑶卿《戏曲教育系列丛书:红鬃烈马》,银空山部分即由薛平贵先唱“可恨王允君位篡,助封为虚魏左参。你本是堂堂男儿汉,难道你也助奸谗?”高司继听了之后,暗自思索:“听罢言来心暗转,扶保谗臣甚羞惭。王允他把纲常乱,哪有臣谋主江山?”随即决定降薛平贵。

② 笔者所保存 1982—1983 年间的徐露主演录像带仍是传统演法。

③ 民国初年的《戏考》第四十册,全剧一开始先上太白金星,说道:“只因李奇在监受苦,他女桂枝,相隔数载,今日是他父女相会相会之期,不免命鸭神去到衙中,引那李奇的声音,也好叫他父女相逢、冤仇相报也”。而后“净”扮鸭神上,李奇唱吹腔哭监时,鸭神重复一次李奇的唱腔:“鸭神照李奇唱前腔”,前后共两段,然后才上限令夫人李桂枝。里仁书局,第 5890 页。

④ 台湾京剧团在 1995 年以前仍是军中京剧团时代,陆光的周正荣最常演出此剧,全遵传统演法,而自民国八十四年军中京剧团解散,演员重组成立国立国光剧团之后,因主要老生演员擅长的流派与此剧不合,这出传统老戏遂少见演出。2006 年另一位老生演员王莺华推出此剧,主排按照大陆音配像演法排成此剧。

⑤ “当代”指 1949 年之后至今目前的时间段。

《戏考大全》与《音配像》(部分) 对比表格

剧目	传统京剧	因戏改禁止迷信而修改的剧本		
	以《戏考大全》为代表	以《音配像》为代表, 《经典京剧剧本全编》为辅助	录音资料	备注
洪 洋 洞	<p>1、杨继业鬼魂托梦。 杨继业:在生为大将,死后作忠魂。吾乃杨继业鬼魂是也。只因六郎前番命人盗取尸骸,乃是假的;真尸骨现在洪羊洞,第三层石匣内。我不免去到宋营,托兆与六郎便了。</p> <p>2、八贤王箭射白虎(虎上) 赵德芳:又只见那猛虎下山林。左拿弓右搭箭射准虎影。这也是那猛虎自送残生。</p> <p>3、杨延昭原是白虎星转世 杨延昭:时才间在荒郊闲游散闷,遇见了一官长放雕翎。对准我前心射一箭,险些丧了命残生。猛然间睁开了昏花眼,暖,我面前站定了对头人。我和你一无有冤二无有仇,你、你、你,你不该放雕翎射我的前心。 赵德芳:听罢言来才知情,却原来那猛虎是他本命星君。我与你好亲眷无有伤损,休把孤当作了放箭之人。</p>	<p>1、无托梦,改为张六小兵报。 张六:当年失落在番邦,今日才得回故乡。在下张六,我乃南朝人氏,前者杨元帅差人盗骨,乃是假的,真尸骨现在北国洪洋洞望乡台第三层。我有个伙伴名叫陈宣,是他叫我回南朝报与杨元帅知道。</p> <p>2、无虎形。</p> <p>3、改杨延昭误认八贤王为潘洪 杨延昭:猛然睁开昏花眼,我面前站定了对头人,潘洪贼做事心太狠,你…苦害我杨家所为何情。 赵德芳:听一言来才知情,把孤当作对头人,孤与你好亲眷无有伤损,休把孤当作了潘洪仇人。</p>	<p>谭富英 (杨延昭) 裘盛戎 (孟良) 1954 年</p>	
		<p>1、无托梦,也无小军上。改由孟良直接禀报元帅。 孟良:小军报骸骨事心中愤恨,原来是萧天佐以假成真,急忙忙我且把宝帐来进。</p> <p>2、无虎形。</p> <p>3、改杨延昭病重胡言之语 杨延昭:我方才郊外闲游散闷,遇见了一官长放雕翎,对我前心放一箭,险些儿丧了我的命残生。猛然睁开昏花眼,抬头只见放箭之人,我与你素无仇又无怨恨,你…不该放雕翎射我的前心。赵德芳:听一言来才知情,病重缠身乱胡云。我与你好亲眷无有伤损,休把孤当作了放箭之人。</p>	<p>杨宝森 (杨延昭) 1956 年</p>	
		<p>《经典京剧剧本全编》: 1、孟良:适才接得边报,内有密信一封,我国有一兵丁名唤陈宣,当年流落番营,此人不忘南朝,托人送来密信言道:前番搬请老元戎的骸骨,乃是假的。 2、无虎形。 3、改杨延昭言语颠倒神不宁之言 赵德芳:见此情不由我心内惊震,他言语颠倒神不宁。我本是赵德芳前来探病,休把我当作了放箭之人。</p>		
碰 碑	<p>1、杨七郎阴魂托兆 杨七郎:赤胆忠心,只落得,青史名标。我乃七郎阴魂是也。只因那日回朝颁兵,可恨潘洪将我射死芭蕉树上。不免前去与我父托兆。</p>	<p>1、无。</p>		

剧目	传统京剧	因戏改禁止迷信而修改的剧本		
	以《戏考大全》为代表	以《音配像》为代表, 《经典京剧剧本全编》为辅助	录音资料	备注
碰 碑	2、杨继业与杨延昭梦梦相同 杨继业:适才间梦见了七郎来临,呀!又只见六郎儿瞌睡沉沉。六郎儿醒来! 杨延昭:适才间梦见了七弟来临,又只见老爹爹面前存。爹爹,适才睡梦之中,观见七弟浑身是血,头戴雕翎。不知是何缘故? 杨继业:为父亦得此兆。这才是梦梦相同,必有凶险。	2、改为杨继业独梦见七郎 杨继业:方才朦胧将睡定,梦见了七郎儿转回大营,睁开了昏花眼难以扎挣。又只见六郎儿面前存。儿啊!为父昨晚三更时分偶得一梦,梦见你七弟身带雕翎,不知是何缘故? 杨延昭:啊!爹爹,此乃梦中之事,爹爹不可深信。谭富英	(杨继业) 谭元寿 (杨延昭) 1958 年	
	1、杨七郎阴魂托兆 2、杨继业与杨延昭梦梦相同	1、无。 2、无梦见杨七郎。 杨继业:梦魂间只觉得心神不稳,又只见六郎儿瞌睡沉沉。 杨延昭:霎时间又听得有人唤醒。抬头只见老爹尊。奚啸伯 2、改为杨继业独梦杨七郎。 杨继业:方才朦胧将养静,梦见了七郎儿转回大营,睁开了昏花眼难以挣扎。又只见六郎儿瞌睡沉沉。 杨延昭:适才间与番将厮杀一阵,醒来时又只见年迈爹尊。 杨继业:儿阿!为父偶得一梦,见你七弟浑身是血,项带雕翎。为父的放心不下。	(杨继业) 1963 年  李和曾 (杨继业) 1973 年	
选场奇双会(贩马记)	1、太白金星命鴛神传音 太白金星:吾乃太白金星仙君是也。只因李奇在监受苦,他女桂枝相隔数载,今日是他父女相会之期,不免命鴛神去到衙中,引那李奇的声音,也好叫他父女相逢、冤仇相报也。天灵灵地灵灵鴛神何在。 净扮鴛神:隔山叫来隔山应,世间哪知是鴛神,千里路途顷刻到,万般音响相应声,星君呼唤不免前去。星君在上鴛神稽首。 鴛神:奉了星君命,衙中去引声,吾乃鴛神是也。只因李奇监中受苦,我奉星君之命到此,因为李奇父女相隔不能见面,不免引李奇的声音,叫他父女相会,冤仇相报,就此进衙。(进介) 鴛神:来此监中,正是,女在官衙父在监,犹如相隔万重山,待我将李奇唤醒,哎,李奇醒来。 李奇:哦哦哦,我李奇苦呀苦呀,幼年间亡父母,中年丧妻,我老来无子,这也是我李奇三口不幸也,苦呀。 (鴛神照李奇唱前腔)我李奇苦呀苦呀,幼年间亡父母,中年丧妻,我老来无子,这也是我李奇三口不幸也,苦呀。 李奇:我哭哭一声李桂枝,我的小姐,我叫叫一声李保童,我的儿呀,儿在哪里享荣华,受富贵,儿可知为父在监中受苦呀,我的儿呀。 鴛神:我已将李奇之哭声,引进衙去,不免回复去者,正是,来是无影去无踪,千里路途下阵风,今日父女来相会,数载冤仇俱诉伸。	1、无	梅兰芳 (李桂枝) 姜妙香 (赵宠) 1954 年 贩马记  梅兰芳 (李桂枝) 俞振飞 (赵宠) 王少亭 (李奇) 1955 年	

HUNDRED SCHOOLS IN ARTS

剧目	传统京剧	因戏改禁止迷信而修改的剧本		
	以《戏考大全》为代表	以《音配像》为代表, 《经典京剧剧本全编》为辅助	录音资料	备注
选场奇双会(贩马记)	<p>2、李桂枝头昏 桂枝:唉呀且住,老犯人与我跪下,为何头晕一阵,是何缘故。</p> <p>3、苍天报应之说 李奇:被他人害得我一家人东逃西奔,儿呀,有天神有神明有报应,今日相逢枯木又逢春,这才是苍天爷相舍念,我一家的大小重来团圆。 (保童、赵宠、桂枝同唱拜介): 受皇恩禄千年宠,父子察院喜相逢,莫道苍天无报应,今日方知有神灵。 李奇:人亏天不亏, 桂枝:始终有轮回, 赵宠:善恶总有报,保童:苍天饶过谁。</p>	<p>2、无头昏一段 桂枝:看这老犯人偌大年纪,与我屈了一膝,我心中有些不安。命他面向朝外,垫跪回话。(这一老犯人偌大年纪,叫他面朝外席地垫跪回话。——杜近芳版本)</p> <p>3、改为“公道” 李奇:被她害得来一家人东逃西散,(保童、赵宠、桂枝同唱如今团圆了)只恐相逢在梦中,(保童、赵宠、桂枝同念:红日当头,不是作梦。) (保童、赵宠、桂枝同唱拜介): 喜只喜乌纱锦衣,喜只喜骨肉相依,慢说世间无公道,只争来早与来迟。(一家和谐告人吉,受尽折磨与分离。——杜近芳版本) 李奇:这才是拨开云雾重见天。看起来有公道、有是非啊!(这才是苍天相怜念。) 同唱:一家骨肉庆团圆。 李奇:天亏理不亏, 赵宠:今朝辨是非, 保童:不信抬头看, 桂枝:红日正光辉。</p>	<p>杜近芳 (李桂枝) 叶盛兰 (赵宠) 李世霖 (李奇) 1954 年</p>	
琼林宴(回樵闹府与打棍出箱)	<p>1、樵夫由土地所变 土地:天上白云本无根,又被清风引出来。我乃上方土地是也。今有范仲淹妻子孩儿有难,奉了玉帝敕旨,前去点化于他。待我变作樵夫模样,就此变来。</p> <p>2、杀神保护范仲淹 杀神:口似血盆眼似铃,南天门下我为尊。奉了玉旨牒文本,下凡搭救文曲星。我乃杀神是也,今范仲淹有难,奉了玉帝敕旨,前去搭救,就此前往。</p> <p>3、上文昌二儿童(上文昌二儿童,过场,同下。)</p>	<p>1、单纯樵夫</p> <p>2、同。 煞神:须似钢针牙似钉,二目圆睁似鸾铃,灵霄奉了玉帝旨,葛府搭救文曲星。我乃煞神是也,今有范仲淹在此有难,奉了玉帝敕旨,前去搭救于他,就此前往。</p> <p>3、无。</p>	<p>谭富英(范仲禹) 慈少泉(樵夫) 1955 年</p>	
断太后(遇皇后)	<p>1、狂风刮起表异象(风旗过场。) 王朝:启爷,狂风刮去轿顶! 包拯:住轿!怪道吓,怪道! 霎时一阵狂风到,刮去轿顶为那条? 想是妖魔魑魅到,定有恶棍与土豪。</p> <p>2、伦理之礼 包拯:也罢!不免将瞎婆搀扶正位,倘若她受起老夫一拜,定是真皇后;她若受不起老夫一拜,再将她拿下。来!将瞎婆扶在正位。无。</p>	<p>1、无。</p> <p>2、改为以朝廷礼仪试探 包拯:我不免将瞎婆搀扶正位,我与她行个君臣大礼,她若知晓便是国太,她若不知再将她拿下,也还不迟。来!将瞎婆扶在正位。</p>	<p>裘盛戎(包拯) 李多奎(李后) 未标明</p>	
打龙袍	<p>1、宋仁宗哀告上苍赐母后光明 宋仁宗:包卿,国太双目不明,如何是好? 包拯:天地堂哀告上苍,天赐光明,也未可知。 宋仁宗:摆驾天地堂。 宋仁宗:孤,大宋天子仁宗在位,只因母亲双目不明,望上苍恩赐光明! 宋仁宗:母后醒来!(李后睁眼。)</p>	<p>1、相同。 宋仁宗:包卿,我母后还朝,双目不明,如何是好? 包拯:就在此处设摆香案,哀求上苍,倘若天赐光明,也未可知。 宋仁宗:香案伺候。 宋仁宗:大宋天子赵祯,只因我母后还朝双目不明,望求上苍恩赐光明! 宋仁宗:母后睁睛!(李后睁眼。)</p>	<p>金少山(包拯) 李多奎(李后) 姜妙香(宋天子) 萧长华(郭槐) 马富禄(陈琳) 1941 年</p>	

剧目	传统京剧	因戏改禁止迷信而修改的剧本		
	以《戏考大全》为代表	以《音配像》为代表, 《经典京剧剧本全编》为辅助	录音资料	备注
打 龙 袍		1.请太医诊治 宋仁宗:包卿,母后双目不明,如何是好? 包拯:宣太医与国太调治听诊。 宋仁宗:宣太医进宫。 宋仁宗:国太双目不明,快来调治。 众人:国太睁眼。(李后睁眼。) 《经典京剧剧本全编》相同唱词。裘盛戎	(包拯) 李多奎 (李后) 未标明	
新 黄 袍	1.上一老神仙。(二童子扶老生上,写介下) 2.韩龙与韩素梅之梦 韩龙(引):昨晚三更得一梦,梦见妹子床上一条龙。 在下韩龙。今有赵匡胤在汴梁登基,不免带了妹子,前去进妃。贤妹哪里? 韩素梅:昨晚一梦在皇宫,醒来依然在家中。 3.郑恩祭枣阳槊一炸两断 郑恩:天地神明,日月三光,咱二哥登基有凶降凶,有吉祥吉。(暗旦打介。) 龙套:启三千岁:枣阳槊一炸两断。 郑恩:哎呀!不好了!想咱的枣阳槊,一炸两断,是他娘的不祥之兆!来,打道回府! 4.苗顺算定苍龙归天 苗顺:昨夜晚在灯下占一课,算就了老苍龙命归天河。 老夫苗顺。昨晚卜占一课,算定苍龙,命当归天。本待上殿保奏,此乃天机不可泄漏。不免迎上前去便了。 5.郑英与陶三春作梦相同 郑英:孩儿昨晚偶得一梦,梦见爹爹发白转黑,不知主何吉兆? 陶三春:吓,为娘也得此梦!且等家院回来,便知如何。 6.黄花真人搭救郑英 郑英:法场上闷坏了小郑英,罢。倒不如一命丧残生。(黄花真人上。) 黄花真人:黄花山来黄花洞,黄花洞中一仙翁。你的儿子我带去,兵法武艺教得通。若要她母子重相会,大下南唐再相逢。(黄花真人救郑英同下。) 7.郑恩鬼魂现身 郑恩:汗马功劳今何在,无常一到万事休。 吾乃郑恩鬼魂是也。只因陶三春,点动人马,与我报仇。现有黄花真人,将吾儿救去,夫人哪里知道。不免去到中途,路上说明便了。将身站在中途路,等候我妻陶三春。	1.无。 2.无梦言。 韩龙(引):手拿白纸扇,终日问签占。一心做高官,每日常思叹。 在下河北韩龙,只因当年赵匡胤避难我家,是他言道日后若登大宝,封我妹一官,闻听人言他在汴梁即位,不免将小妹唤出,一同前去讨封。贤妹哪里? 韩素梅:忽听兄长唤,向前问根源。 3.无枣阳槊一炸两断。 郑恩:适才教场祭咱的枣阳槊。娃子的,打道回府。 4.无。 苗顺:舜尧社稷数渐尽,湖北又来祸国臣。 不想河北韩龙前来进妃,万岁听信谗言,将北平王斩首,本当上殿保本,怎奈万岁酒醉西宫,不免暂退朝堂。 5.无。 6.改为郑英回家告知母亲 郑英:千言万语父不信,法场急坏小郑英,家院带路回府门。见了母亲说分明。 7.无。	李和曾 (赵匡胤) 1959 年	
逍 遥 津	1.鬼上打曹操 曹操:君无戏言!咳!我为你这江山,忠心保国,南征北讨,东荡西除,血染红袍,老夫若有二意,定犯破脑风而死!(二小王鬼上,打曹操头介,同下。)	1.无。 《经典京剧剧本全编》也无。	李和曾(汉献帝) 景荣庆(曹操) 1963 年	李宗义(汉献帝) 袁国林(曹操) 李岩(穆顺) 1984 年



剧目	传统京剧	因戏改禁止迷信而修改的剧本		
	以《戏考大全》为代表	以《音配像》为代表, 《经典京剧剧本全编》为辅助	录音资料	备注
四进士	1、文昌帝君摘去田伦官星 文昌:吾乃文昌帝君是也,奉玉旨摘去田伦官星,众神祇随吾下凡。 文昌:半空中摘去了田伦官星。 2、田伦修完书信之言 田伦:田伦作下亏心事,只恐人容天不容。	1、无文昌帝君。 2、田伦:我今修书信,忐忑不安宁。 (《经典京剧剧本全编》: 田伦:如今作下亏心事,只恐王法不能容!)	马连良 (宋士杰) 1963 年	
飞虎山	1、土地化为樵夫现身 土地:领了玉帝命,搭救铁石星。吾乃当方土地是也。只因铁石星难期已满,不免前去指引于他。一变二变,樵夫出现。远远望见晋王来也。 土地回李克用之言:我本山中一尊神,霎时变做砍樵人。少刻晋王来到此,引他去见铁石星。 2、李克用夜梦之事 李克用:昨晚猛虎卧宝帐,周德威进帐把梦详。他叫孤王撒围场,此去必然得栋梁。大队人马往前闯。 3、李克用言及“铁石星君” 李克用:低下头来暗思想,原来是铁石星君下天堂。	1、改:樵夫并非由土地化身 樵夫上场引:樵夫斧插腰间,每日砍樵深山。吾乃樵夫是也,每日在此砍柴。 土地回李克用之言:每日砍樵在山林,攀藤越谷怕墨云,日月催人白了鬓,卖柴换米度光阴。 2、 李克用:孤偶得一梦不知是何缘故。 3、无。	叶盛兰 (安敬思) 赵文奎 (李克用) 未标明	
女起解	1、苏三拜狱神爷爷 苏三:待我拜拜狱神爷爷,才好起身。 崇公道:这才是老打官司的规矩。 苏三:时才问老伯一声禀,到叫苏三长笑容。我这里进了狱神庙。 狱神爷爷听我言:保佑苏三得活命,我与你重修庙宇换金身。叩罢头我这里出门去。	1、无。 苏三:苍天哪。天哪。想我苏三遭此不白冤枉,直到今日乎。崇老伯他说是冤枉能辨,想起了王金龙负义男儿,(负义儿男——张君秋版本)想当初在院中何等眷恋,到如今恩爱情又在那边。我这里将状纸暗藏里面,到按院见大人也好申冤。(离洪桐——张君秋版本)	梅兰芳(苏三) 萧长华(崇公道) 1957 年 张君秋(苏三) 李四广(崇公道) 未标明	
		1、改为“假意儿进庙来,将狱神拜见。” 苏三:待我辞别一声也好避路。苍天哪。天哪。想我苏三遭此不白冤枉,直到今日乎。听老伯他说是冤枉能辨,想起了王金龙负义儿男,假意儿进庙来,将狱神拜见,暗地里将状纸藏在身边,倘若是遇机缘把它呈献,明冤情与三郎破镜重圆。 《经典京剧剧本全编》:崇公道:咱们是“马上飞”这就走。 苏三:如此,待我辞别狱神,也好避路。天哪!天!想我苏三,遭此不白冤枉,直到今日唉!	李世济(苏三) 曹世才(崇公道) 1987 年香港	
御碑亭	1、孟月华与柳生春同在御碑亭躲雨之时,土地、公曹现身。(上公曹,三更介)(土地上,四更介) 孟月华:鼓打四更心不定,思前想后胆怕惊。若是此人不端正,岂不失了贞节名。莫非前世有缘分,今朝一宿在碑亭。他若问我名和姓,须当说假莫说真。只好叫天自由命,为怨风雨不住声。大家保全存德幸,归家焚香谢神灵。(五更介)(公曹、土地下) 2、柳生春文章受朱衣神点撮(公曹、朱衣神过场) 申嵩:哎呀,且住。方才听堂役之言,乃是朱衣神点撮。此人文章虽弱,阴鹭浩大。为取中榜尾,候参揭时,须待问个明白。来,将卷交付提调官,收好出示,候龙虎日发榜。	1、无 2、无朱衣神过场。 申嵩:此人(柳生春)落卷之中已有三次,仍存于案。必有神鬼暗护,何愁不三元。	梅兰芳 (孟月华) 谭富英 (王有道) 姜妙香 (柳生春) 1957 年	

剧目	传统京剧	因戏改禁止迷信而修改的剧本		
	以《戏考大全》为代表	以《音配像》为代表, 《经典京剧剧本全编》为辅助	录音资料	备注
御碑亭	1、无。 孟月华:鼓打四更夜寂静,思前想后胆怕惊。倘若这少年心不正,岂不失了我的贞节名。但愿时光速离去,好与妹子诉衷情。 2、改柳生春文章甚佳,只因耽误时辰进考场才落得榜尾申嵩:本房取中四名进士,内有一柳生春,文章甚佳,只是他误了寅卯之时,取中榜尾,少时谒见之时,必须将此事说明,免得长才受屈也。	张君秋 (孟月华) 谭富英 (王有道) 刘雪涛 (柳生春) 1957 年		
铁莲花	1、刘子忠父亲鬼魂上。(魂灵上) 刘定生:昔日里小螳螂去触蝉,偶遇着黄雀在道边。那黄雀又被那金弹打,打弹之人被虎餐。看将来一报还一报,仇报仇来冤报冤。扫雪扫得我浑身战,浑身战,哎呀!又只见老爹爹在面前。(鬼下) 刘子忠:他虽然年纪小聪明可爱,父又亡母又离好不伤怀。(魂上) 刘定生:伯父,我爹爹来了。 刘子忠:在那里? 刘定生:在这里。 刘子忠:唉呀!贤弟。一见贤弟泪双淋,可叹你替我丧残生,望贤弟在阴曹慢慢相等,等候了你的兄一路同行。(魂下)	1、相同。 刘定生:昔日螳螂去捕蝉,(宝柱打定生、鬼打宝柱)偶遇黄雀把路拦,黄雀又被那金弹打,打弹之人被虎餐。猛虎坠落陷阱内,陷阱又被土外埋,这才是一报还一报,仇报仇来冤报冤。扫雪扫得我花了眼,只见爹爹在面前。(鬼下)	马连良 (刘子忠) 马富禄 (马氏) 1961 年	相同唱词
汾河湾	1、盖苏文阴魂上 盖苏文:我本青龙降凡尘,辽东扶主统雄兵。恼恨薛礼心太狠,海中迫某丧残生。吾,盖苏文阴魂是也。恼恨薛蛮,保定唐王,跨海征东,将吾杀得大败,追赶某到海心,立逼吾自刎身亡,此仇未报,刻刻在心。唐王今将他封王受爵,告假还乡,父子团圆。吾不免去至汾河,用法术罩住他二目,叫他亲生之子射死,以报吾仇,就此前往。恨薛蛮海中迫吾命,盖世功劳一场空。驾起阴风将他等,管叫他亲子丧残生。 2、丁山夜梦不祥而不去打雁。 薛丁山:母亲有所不知,孩儿昨晚三更时分,偶得一梦,梦见一青面大汉,将儿扑倒在地,孩儿惊醒,吓了一身冷汗,此梦甚是不祥,孩儿今日是不去了。 柳迎春:小小年纪,说什么梦兆不祥,听为娘道来。 3、王禅老祖带虎形上 王禅老祖:吾乃王禅老祖是也。今有白虎星官薛丁山有难,不免前去救他的性命,传授他武艺,扶保大唐,就此前往。(王禅老祖、虎形同下。)	1、无 2、丁山身体不爽而不去打雁。 薛丁山:孩儿身体不爽,故儿不去了。 柳迎春:小小年纪说此懒惰之言,为娘有几句言语,你且听了。 3、薛丁山翻滚而下。无虎形。	程砚秋 (柳迎春) 于世文 (薛仁贵) 1954 年	另有荀慧生 (柳迎春) 王琴生 (薛仁贵) 1961 年版本。
		1、无。 2、丁山夜梦不祥而不去打雁。 薛丁山:儿昨晚偶得一梦,甚是不祥,故儿不去了。 柳迎春:儿小小年纪,说什么夜梦不祥,为娘有几句言语,儿且听了。 3、虎形背丁山下。	梅兰芳(柳迎春) 马连良(薛仁贵) 1958 年 尚小云(柳迎春) 孙钧卿(薛仁贵) 1962 年	

的共同工作<sup>①</sup>，而导演的职责还不仅是统筹，更重要的是要站在最高点，掌握全剧主题意旨、总体精神、情感基调，并把它提炼为视觉主体形象，分散而又统一的体现出来。本文聚焦于“舞台”，主要论述导演和舞台设计师、灯光设计师如何共同以视觉景观对剧本做出诠释。<sup>②</sup>

传统戏曲的评赏析论长久以来都以“剧本文学”和“演员表演”两部份为主体，而在舞台美术的设计与运用越来越普遍之后，整体戏曲舞台的景观不再只聚焦于演员的唱念做打。以往舞台的视觉焦点紧跟着表演者走，即使舞台上不只一人，焦点也只在当下正主演者的身上，“配角不能抢主角的戏，龙套不能搅主角的唱”，这是传统戏曲界的伦理，而舞台美术的多元表现，使整体视觉构图重组，观众评赏视野也随之扩大，本文试图呈现这样的剧场新貌。

#### (一) 京剧的表演传统：一桌二椅、虚拟写意

京剧一向以“空台、明台”为基础，不必设布景，无需打灯光，景就在演员身上，“场随人移，景从口出”这类戏曲行话，点出了传统戏曲虚拟写意的本质，一切以演员的表演（唱念做打）为主，即使是一桌二椅，也未必实指桌椅，桌子有时可以当床用，有时又是高山或将台，随剧情需要、随表演需要，其意义可随时变换，最有名的例子是《三岔口》，摸黑对打不必暗灯，一张桌子三次变换意义，武生进入店内坐定，店家送上烛火、摆放在桌案时，这是日常生活中的桌子；而当武生持烛火四下察看，而后翻身倒卧在这张桌子上时，桌子当下转变为床；最后，武生与武丑拉扯扭打一同跳上“桌子”（此时已经被“检场”搬移至下场门口）时，此刻的桌面代表的是房顶。同一张桌子，随着表演的需要，指涉的意义随时变换。桌子不是道具布景，是表演的工具，外观与真实桌子无异，但并非写实的存在，传统戏曲舞台是抽象写意的，但是，没有指涉主题或人物内心的象征意义与功能。

以“空台、明台”为基础的原则，只有在清代宫廷搬演、海派机关布景或近半世纪的戏曲电影片和电视京剧里被打破<sup>③</sup>，但这些都不是正宗传统。至于京剧鼎盛期名角在专用的台帐门帘上彩绘图案甚或个人名姓<sup>④</sup>，也只是凸显个人名气、展示“私房行头”，并不具备舞台布景的意义。台湾京剧舞台上，一直以“一桌二椅、虚拟写意”为传统正宗，只有在各剧团不同的“守旧”上面<sup>⑤</sup>，绘有各剧团的不同标志，但作用不是布景，和剧情也无关系，只是剧团的代表，各剧团“守旧”颜色各有不同，图案简单，且多在稍靠上端部位，不至于干扰演出。各剧团也各有专属地毯，上面可以直接印上剧团名字。除此之外，基本上，并无任何布景，台湾京剧一直谨守传统演出形式，其间虽有姜竹华、周麟昆等主持的“今日公司 麒麟厅”以采用布景为号召<sup>⑥</sup>，但“今日公司 麒麟厅”显然模仿的是上海大型游艺场经营与演出方式，剧目也都是海派京剧，很明显的和“国艺中心”的正宗传统演法有区隔，而麒麟厅整个活动时间不长，影响力有限<sup>⑦</sup>。

一桌二椅、虚拟写意是戏曲的传统表演，在台湾的京剧舞台上，一直以此为传统正宗，直到 20 世纪 70 年代末期“雅音小集”成立才开始转变。在此之前，即使是新编戏，也多以“空台、明台”传统方式演出，少有例外。<sup>⑧</sup>

传统京剧也不需要导演，无论老戏新戏都只有“主排”（排戏先生）。老戏因为有规范可循，主排只要负责把戏排熟，并没有“创作”的成分。有些老戏有不同的路数或流派差异，主排要和主演以及文武场讨论决定按照哪一家演法；如果是新编戏，主排拿到剧本后，工作流程是先和编剧沟通，根据剧团角色、篇幅长短或唱段多寡等问题把剧本调整定案，而后主排和编腔（大部分为琴师）讨论决定板式腔调，正式站上排练场之后，每一个人物的上下场和所有走位调度都由主排负责，大抵以京剧程序为依据，主排按剧情决定龙套是用“二龙出水”还是“斜一字”上场，主角是“急急风”上还是“慢长锤”上，主排有时也和武场领导鼓佬商量锣鼓经的使用与衔接组合变换，而每一位演员的每一个身段做表及其与文武场的配合，理论上也都由主排决定，不过，当主演者够份量时，拥有的主导权有时还超过主排。<sup>⑨</sup> 传统京剧没有导演和舞台设计。

#### (二) “雅音”新戏舞台美术的开创与失误

台湾京剧导演制度由“雅音小集”开创。1979 年由郭小庄创立的雅音小集，首先把京剧搬上现代剧场，开始邀请现代剧场的专业设计师担任舞台、灯光设计，因此台湾京剧的导演一职是和舞台美术同步诞生的，舞台、灯光设计从此成为新编

① 剧场界对导演二度创作的认知，包括导演对剧本（编剧所完成的第一度创作）的诠释与提炼，结合演员表演、舞台、灯光、服装、化妆、音乐设计等各创作部门，共同组织舞台行动、掌握舞台节奏，以完整的艺术构思呈现整体艺术精神。黄在敏《戏曲导演艺术论》，文津出版社，1999 年版。

② 舞台美术一词严格说来除了景物造型之外还包括人物造型，舞台、灯光、服装、化妆、脸谱等俱涵盖在内，详见龚和德《舞台美术研究》，中国戏剧出版社，1987 年版，第 1-108 页。但本文采用剧场界共通用语（具体反映体现在各剧团各类型演出节目单的创作群名单上），专指舞台景物造型，包括舞台设计和灯光设计，人物造型部分另以“服装设计、化妆、脸谱”称之。舞台设计有时又称剧场设计。

③ 清宫演剧的相关论述甚多，此处仅列出《中国京剧史》上卷第 211-239 页为基本参考数据；海派京剧相关论述也仅以《中国京剧史》上卷第 26-288 页、中卷第 1003 页为基本参考数据；戏曲电影片有高小健《中国戏曲电影史》（文化艺术出版社，2005 年版）专书论著可参考，拙著《当代戏曲》，三民书局，2002 年版，第 23-27 页；台湾的电视京剧请参考笔者策划“世纪回眸 风华再现——台湾京剧史照展”（1999 年版）导览手册第 15 页。

④ 门帘挂在“出将、入相”（上、下场门）处，《中国京剧史》上卷，第 182 页。

⑤ 传统舞台设于舞台面正后方用以区隔前后台的帐幔一般称为“堂幕、台帐、台幔”，1908 年中国第一座现代剧场上海新舞台启用后，开始加入话剧写实布景，此后若仍用传统堂幕即以“守旧”称之。

⑥ 王安祈《台湾京剧五十年》，国立传统艺术中心，2003 年版，上册，第 99-101 页，下册，第 380 页。

⑦ 同上。

⑧ 同上。

⑨ 梅兰芳主演的《穆桂英挂帅》由郑亦秋担任导演，但是大部分穆桂英的身段仍是由梅兰芳设计，这在郑亦秋所写的《穆桂英挂帅中的艺术创造》文中有清楚体现，收入《舞台生活四十年》第三集，天行出版社，1981 年版，第 220 页；笔者于《京剧艺术化的几个阶段》一文也曾指出此现象，《传统戏曲的现代表现》，里仁书局，1996 年版，第 72 页。

创作群里必备一环。<sup>①</sup>

第一位涉入传统戏曲界的剧场设计师聂光炎,这是传统戏曲与受西方剧场训练的设计师的第一次接触<sup>②</sup>。时间是1979年,作品《白蛇与许仙》,演出地点在国父纪念馆。从《白蛇与许仙》开始,接着《窦娥冤》、《梁祝》、《刘兰芝与焦仲卿》雅音三部新戏都由聂光炎同时担任舞台和灯光设计,其间《韩夫人》由日籍设计师岛川彻、佐藤寿晃负责,往后的《再生缘》邀请建筑师黄永洪设计舞台,林克华设计灯光,《孔雀胆》邀李贤辉、林清凉,《红绡恨》邀李贤辉、马天宗,《问天》邀登琨艳、林清凉,《潇湘秋夜雨》邀刘培能、王世信,《归越情》邀刘培能、刘权富。西方剧场专业设计与传统戏曲在这么多年磨合之下,由起步、尝试、探索,逐渐累积了可贵的经验。

综观“雅音小集”剧场的一路演进,早期《白蛇与许仙》盗仙草的干冰,《窦娥冤》六月降雪的雪花片,技术上都还有不圆熟之处需要克服,例如干冰施放时声音很大,保丽龙雪花片飘洒而下黏在地毯上很难清扫,换场时间耽搁甚久。<sup>③</sup>而撇开技术困难之外,基本上干冰和雪花都不是固定实体,和虚拟表演冲突矛盾不大,对于点染情境仍具有正面效益,可视为舞台设计上的开创。又如《梁祝》英台拒接嫁衣与山伯拒药病逝两段剧情同时却在不同地点发生的情节,编导采用“同一个舞台上同时呈现”的方式,以灯光区隔表演区,形成台湾京剧舞台上的第一次“分割舞台”;《韩夫人》设计师用巨幅布料逐块折迭编排,制作了整幅“编版式”灰色底幕,古战场的质感,既像城墙石块,又似山石嶙峋,灯光映照下,更有惊涛拍岸气势;《再生缘》大片布料从吊杆垂坠而下,或斜铺或搭挂于屏风等大道具之上,强调的是色泽的视觉感染力;《孔雀胆》由李贤辉所设计绘制内藏阴影的开屏孔雀绣幕,形成华艳却又诡异的氛围。这些尝试,基本上表演区都让出来让演员维持虚拟写意的唱做,无论哪一位设计师都小心翼翼的没有让表演与舞台灯光产生明显的冲突,但是,1985年的《刘兰芝与焦仲卿》仍有一个令人心惊胆跳的例子。

《刘兰芝与焦仲卿》剧中一场雪地汲水的重头戏,地面斜铺白绫,半是雪地、半是屋内。这样的布景,对表演来说是有困难的,当演员配合“路滑难行难辨识,一半儿是雪一半儿泥;一步行来一步试,一步高来一步低;右边深陷抬不起,左边踏下也难移”的唱词做出身段时<sup>④</sup>,万一不小心脚伸进了没有铺白绫的那一半,舞台所代表的地点环境就混乱了。这类观念上的混淆在雅音稍晚的戏仍偶尔出现,最明显的就是《归越情》(西施归越),西施装上假肚子的写实怀孕装扮,虽然这是服装造型,并非舞台灯光,但可看出导演的观念仍不够清楚,严重形成写实与写意的冲突矛盾。

而雅音《梁祝》的十八相送,更是一个值得注意的例子,它是一场失误,却也可看出台湾京剧工作者对大陆的舞台美术做了深刻思考。

《梁祝》演出受到国画大师张大千很多关注,张大千不仅亲自设计淡雅的戏服,还绘制了多幅风景画,提供制为投影在“十八相送”段落时当作背景画面。这桩事通过媒体宣传受到各方期待,没想到正式演出时却因灯光与投影的冲突而无法呈现。这是早期台湾京剧剧场技术上的不成熟导致失误的

例子,但张大千的“多幅图画”透露的是正面对待舞台“流动性”的态度,企图避免固定绘图“指示环境却限制环境”的矛盾。雅音前期尚未解严,两岸处于隔绝状态,不过大陆京剧的录像带逐渐开始“偷渡”入台,戏曲工作者私下传看,对于大陆当时的绘图软景背景有许多讨论,最主要的疑虑即在于“指点环境”与“限制环境”之间的冲突(详下文),雅音《梁祝》十八相送试图以多幅图画轮流当背景,应是出于对大陆舞台美术的思考,可惜技术上出现失误。

雅音的舞台美术在台湾京剧整体发展中算是草创期,而作品中已有公认值得全面肯定的舞台设计,那是1987年纪念俞大纲教授逝世十周年的《王魁负桂英》。此剧郭小庄早已演出多次,这一回重新打造再度登场时,特别邀请登琨艳重做设计。登琨艳设计的“旧情绵绵”咖啡馆当时是台北市重要一景,受邀加入雅音创作群,他以坠纱营造出缥缈迷离的情韵,而郭小庄所饰桂英的表演也是全新的。一出场,原来是在锣鼓点子四平调前奏中规矩出场亮相,这次改成以凄惶凌乱的脚步、掀开两重轻纱帐幔,呼唤着“王郎、王郎”,恍恍惚惚的出来。桂英昼夜思念王郎,随时仿佛听得王郎声音,急切切出来寻找,一定神,“王”字顿住,原来寂寂庭院空无一人,而后轻叹一声,四平调起前奏,才悠悠唱出“想人生最苦苦不过别离,怎便青青误尽归期”。这是“带着戏上场”,放弃“出场亮相”,当下进入戏剧情境,在轻纱帐幔与表演的结合下,韵文唱词的情味高度体现。

最后一场《情探》,最早演出时,是以一桌二椅的桌子当作阴阳区隔,王魁和桂英鬼魂一起抬起桌子表演人鬼争斗的身段,而此次演出,设计师运用隔帘制成的半透明屏风,当作阴阳分界与人心纠缠,桂英“情探”证实王魁无情之后,闪入屏风隔帘后颤声呼唤王魁,灯光明灭里鬼影幢幢,王魁惊恐,前后挥剑、左右闪移,终至误触宝剑倒地而亡。舍弃了人鬼实际的争斗,幻化为王魁内心的恐惧不安,将前面一场“纵然埋骨成灰烬,难遣人间未了情”韵文引发的情探主题予以深化,隔帘屏风取代桌子,整体舞台意境与以前的演出大不相同。

处于草创期的“雅音小集”舞台美术,有技术失误,有观念混淆,却也不乏成功开创的例子,这是非常可贵的经验。而此时期的舞台美术重视的还是“装饰性、点染性”,或指点环境,

① 王安祈《光照雅音——郭小庄开创台湾京剧新纪元》,城邦出版集团相映文化,2008年版。

② 聂光炎,1933年生于上海,成长于战乱时期,十六岁与家人失散后,加入军伍担任文书工作,后加入军中剧团,与许多艺术青年相互濡染。后随军从到处迁移,于1953年抗美援朝战争时期来到金门,考取政工干校第三届影剧组。三十岁时获选参加美国东西文化中心的剧场特殊技术交流计划,赴美国夏威夷大学东西文化中心进修,见识了剧场新观念,也开启了台湾剧场的新视界。古碧玲《乐在学习——剧场园丁聂光炎》,时报文化,2001年。

③ 这些技术问题近年来都已克服,例如近年来改以烟雾取代干冰,声音小,扩散性强,不像干冰易浓结一处,而且飘浮位置区域比干冰高,不至于遮掩演员的脚下台步功力。

④ 《刘兰芝与焦仲卿》由杨向时教授与笔者一同编剧,这段唱词为杨向时教授所写。

或营造氛围、渲染情境。这些都是导演和设计师共同讨论决定的调性,是导演二度创作的主要内容之一,此时期导演仍以各创作部门的统筹为主要职能。

(三)当代传奇的舞台美术:走出装饰、营造意象、多方开创

在“雅音小集”创新京剧蔚为风气之后,吴兴国、林秀伟夫妇于 1986 年创立“当代传奇”,剧团作品《欲望城国》取材自莎剧《麦克白》,引起台北文艺界高度关注。

《欲望城国》的舞台由登琨艳设计,这是他踏入剧场界的开始(上文所提他成功设计的雅音《王魁负桂英》还在这一年之后)。戏开始不久,敖叔征(麦克白)陷入森林迷阵时,以参差错落的绿色布条垂挂而下,作为环境景色的点染,最后一景敖叔征从高处倒翻而下,紧接着以“僵尸”身段倒地身亡时,绿色布条又沉重的垂下,覆盖在尸身上,是命运作弄还是人心纠葛?使人深思。《欲望城国》在当时震撼整个台北剧坛,舞台设计透出的象征意味也是主要原因之一。此剧的舞台的已经走出了“装饰性”,与此相应的,服装也尽量去除传统京剧的繁复装饰,例如敖叔征的“靠”,基本上采京剧原形,但色泽上不再鲜艳明亮,图形颜色都另取材自兵马俑,去掉了飞扬的靠旗,勇锐之气仍在,但多了一层沉重阴暗,夫人的服装也厚实沉重,拖地多层次长裙摆不以飘逸为美化装饰,反而予人蛇蝎美人的联想。整体舞台的意象营造透出了象征意蕴,与“雅音小集”的装饰美化渲染作用不同,剧场从外部深入了人物内心。

意象的营造有时未必要倚赖布景或道具,“当代传奇”第三部戏为改编自希腊悲剧《米蒂亚》的《楼兰女》,采用了以“歌队”兼营舞台意象的作法,剧中“歌队”不仅以语言评述剧情或潜入剧中人内心,有时还担负着舞台上“营造意象”的功能,他们以不同的身姿形影与服装搭配,有时像是异域城垒上的石块,有时又像自然景物或山石或林草。这样的技法值得注意,可惜《楼兰女》无论剧本或表演的方向都还不够明确,意象的功能也就难以彰显。而这个作法影响到 2006 年国光剧团实验京剧《青冢前的对话》,笔者在剧中安设了“琴音、诗韵、彩笔、文心”四个意象化女性角色,导演与服装设计当下联想到《楼兰女》的歌队。

“导演”在“当代传奇”和“雅音小集”的职能都以统筹调度为主,二度创作的内涵并不包括对剧本的重新诠释(情节、结构、人物、思想乃至整体精神)。或者可以这么说,导演的二度创作已很大程度的和编剧的第一度创作二而为一了。

“当代传奇”和“雅音小集”存在着同样的问题,策划和执行几乎都集中在一人身上,郭小庄是“雅音”的创办人、团长、制作人、导演、主演、公关、营销,当代传奇的一切也都由吴兴国林秀伟夫妇负全责。这样的编制是民间剧团财力人力受限的结果,好处是能完全实践自我艺术理念。但当编剧面对的是“制作人兼团长兼当导演兼主演”同一人时,剧本的走向当然顺应着此人(此团)的艺术理念,因而剧本文字稿完成时,基本上已经满足了导演的二度创作,哪里需要安排唱段、要唱什么腔调什么板式、什么地方要什么锣鼓点子、舞台上有什么景的渲染、哪里要用旋转舞台等等,甚至情节的发展和性格的

塑造,导演都早已和编剧取得了共识,面对创作群,导演基本上只需统筹调度。这样的情形体现在“雅音”的所有作品里,而“当代传奇”在制作《奥瑞斯提亚》时有了新突破,邀请“环境剧场”导演理查德谢喜纳来台执导,选择台北大安森林公园演出,整个剧场的空间概念是全新的,导演的创造性非常鲜明。此剧让我们看到导演对全剧整体精神的全盘操控,原本庄严肃穆的悲剧,经他以“悲剧的悲怆→通俗剧的滥情→综艺节目的骗局”三段式不同风格处理,把原著“民主”的真谛做了夸张的嘲弄。创作群在导演指挥下共同体现谢喜纳对于希腊悲剧的“解构”以及对于民主法庭的怀疑。只是,导演的兴趣主要在自己理念的表达,至于“京剧”似乎不是他熟悉也不是他感兴趣的所在。也就是说,京剧演员身上和口里丰厚的艺术根柢其实只为导演一人之理念而服务,至于京剧表演体系当如何丰盈或如何转换,导演却没有太大兴趣。

“当代传奇”试图多方开创的意图明显,但后来的几部戏几乎都破而未立,莎剧《暴风雨》从剧本到导演、舞台、音乐都陷入混乱,即使是老戏新编的《金乌藏娇》(乌龙院),舞台设计上不仅纯以装饰为目的,甚至还以写实楼台严重干扰写意表演,十分可惜。

(四)大陆戏曲舞台美术的借鉴与影响

“雅音”与“当代”开始尝试创新时,大陆的戏曲逐渐传入台湾,台湾京剧工作者一方面与专业剧场设计师合作,一方面也吸收大陆舞台美术的观念。

在海峡两岸隔绝的时代,大陆戏曲只能靠“偷渡”传入台湾,这在笔者的《两岸交流前的偷渡与伏流——以京剧演唱为例》一文中已有详论<sup>①</sup>,唱腔声音数据传入较早,影像的传入直要到 1980 年代初,录像带里看到的戏,分为舞台演出录像版和“戏曲电影片”翻制成的录像带版,后者因是电影而有棚内搭景,对台湾戏曲工作者影响大的是前者。

大陆京剧自 1949 年“戏曲改革”以来,舞台上逐渐有了变化,表现在两方面:首先是背景幕上的图形,渐有与剧情相配合的趋势,例如《白蛇传》游湖借伞时,幕上绘制西湖景观,《春草闯堂》行路坐轿时,图形为山坡地面。这些绘图,对于写意表演并无妨碍,但对于舞台美观是否有正面加分作用则因图而异。至于功能作用,却是“指示了环境”也“限定了环境”,对于舞台空间的“流动性”反而有所限制。不过因为至少没有妨碍表演,所以一直保持到现在。除了绘图画幕之外,另一是写实大道具或景片式布景的添加。舞台上基本维持一桌二椅,但偶有道具或景片出现,前者最常用屏风,后者如假山、长亭一角、大树。大道具以室内摆设为主,多半置于一桌二椅后方,对虚拟写意的表演并无妨碍,有时还有拢聚观赏焦点、集中表演空间的正面效益,景片则和流转的空间偶有扞格,虽然表演者与设计群都有此自觉,表演身段往往刻意区隔开景片摆放的位置,像《野猪林》的长亭只露出一角,目的只在指示环境;《赵氏孤儿》刺客藏身的大树设在舞台右前方,刺客一旦现身,即进入主表演区,景片在台上尽量不介入表演,但是,只为

<sup>①</sup> 王安祈《为京剧表演体系发声》,国家出版社,2006 年版,第 351-412 页。

了指示环境或剧情的瞬间需求而制一景片,形制又未必美观,因此始终未获得一致肯定。但经过此一时期经验的累积,对于舞台美术由写意到象征阶段的转折当有帮助。

两岸文艺开始交流后,大陆正式来台演出的戏曲在舞台美术方面启发性最大的当属《曹操与杨修》。事实上此剧在两岸交流之前已经先由“台北新剧团”李宝春搬上国家剧院,参与演出的是台湾京剧演员<sup>①</sup>,而舞台美术完全按照上海尚长荣、言兴朋主演的原创,先前戏迷们透过录像带看到的舞台,以清晰的面貌呈现在国家剧院,受到很大的注意与讨论<sup>②</sup>。两岸交流后上海京剧院两度带来此剧(尚长荣与关怀主演),李宝春也曾两度邀请上海京剧院饰演曹操的尚长荣和饰演倩娘的夏慧华来台一同主演,舞台均依上海原创首演,所以,《曹操与杨修》的舞台在台湾多次呈现。

《曹操与杨修》之所以被誉为大陆“新时期”新编戏里程碑,编剧陈亚先剧本的文学成就受到高度肯定之外,导演马科的二度创作绝不可忽视。导演的二度创作一方面是针对编剧原创剧本提出立体呈现时的新要求,例如曹操幻想入梦的那场心理戏,导演马科用传统大武戏形式,在锣鼓喧嚣、金戈铁马声中,将曹操心灵深处的疑虑恐惧做了最具象化的诠释<sup>③</sup>;另一方面则是和舞台、灯光设计一同营造出的舞台景观,其功能已由指点环境、渲染情绪、营造情境,更进一步体现了象征意义。浮雕式龙壁状的二道幕,象征着权力威势,又予人沉重的历史感;明月松岗石阶平台一景在首尾两场重复的出现,更使全剧的内在意义具象化:明月依旧,当年肝胆相照促膝谈心初识之所,而今竟成杨修之刑场!对于场景与剧情的关系,有时用的是“情景对比、真幻反讽”的手法,一如杨修花间小坐与三外商做交易一场,竹林幽篁苍绿明洁的宁静外象中,隐然跃动的竟是人心的纠葛挣扎;有时则采用直接“以景象喻人情”的手法:例如重帷灵堂的悄怆幽邃直指人心,又如鸡肋军令及曹操决意斩杀杨修一场,盘根错节掩藏于皑皑白雪之下的景观,与这一场“深层隐私总披之以冠冕堂皇的谎言宏论”的人生情境隐然相和。此剧在全体创作群的努力之下,缔造了戏曲韵文学的新景观,对于此剧的评赏析论,已可由唱词曲文的韵文写作、情节的推演、性格的塑造,演员的表演,一路延伸到舞台呈现与导演调度。<sup>④</sup>

与《曹杨》同时期的黄梅戏《红楼梦》<sup>⑤</sup>,舞台也透出了象征意味,不过整部戏的文学和艺术不如《曹杨》完整,舞台美术引起的关注也较小,但若把它和另一部 20 世纪 60 年代的《红楼梦》经典越剧(徐进编剧)相比较,可以看出舞台美术的两类风格。从越剧和黄梅戏,舞台美术从写意转变为象征。徐玉兰、王文娟主演的越剧版本,无论唱词曲文或情节铺陈都以秀丽凄婉苍凉为主情调,舞台美术也走典雅轻柔的路子,蝴蝶纱轻柔飘拂、软景画幕秀丽婉约,整体强调古典美感,而 20 世纪 90 年代马兰主演的黄梅戏《红楼梦》一改越剧的秀美,以“冷峻”为风格基调,理性批判胜过婉约抒情,于是舞台美术也相互衬映。例如大观园一景,是以棱角分明、线条冷硬的白色圆球体为主要装置,不规则的分散围绕在舞台上,像是花木,又像石凳,视觉感受一派清峻。而最后《死别》一场,舞台中央黛玉棺木的正上方又出现了白色棱线球体,只剩下半截,居中压

在棺木上,是白色花束?是灵柩布置?实体的意义其实无须考察,整体内在的象喻都体现在线条自身的冷峻刚硬之上,那是环绕在宝玉黛玉四周的一切外在压迫力量。

这是舞台美术体现全剧主题与风格的例子,不过在这出戏里语言仍是主体,情节与意念主要还是用说和唱表叙,舞台美术担当的是辅佐功能,只是它的“象征性”超过了“装饰性”。

而黄梅戏《徽州女人》则有“语言退位、视觉压倒一切”的倾向。

《徽州女人》是继《曹杨》之后大陆来台演出的新编戏在舞台美术方面对台湾京剧产生重要影响一部作品。这部戏同时也体现了 20 世纪 90 年代以来导演和编剧之间值得玩味的关系。90 年代以来,导演的主体意识越来越清晰,主导性愈来愈强,导演甚至身兼编剧,陈平(陈薪伊)的《徽州女人》便是著名例子<sup>⑥</sup>。导演身兼编剧时,视觉构图在动笔之初即已形成,舞台美术由导演指挥定调,而且,因为导演对于视觉的关注强过文字,导演身兼编剧的本子,往往有“语言退位”的趋势,《徽州女人》就是如此。剧本篇幅不长,唱词念白很少,大部分的意念情感都靠舞台美术呈现,全剧予人印象最深之处便在于视觉。传统戏曲的抒情手段一向放在演员的表演艺术上,对于舞台、灯光、服装等,虽然越来越有“总体剧场不可或缺的一环”的认知,但是无论如何,终究被视为辅助烘托的地位,而《徽州女人》竟然反其道而行,观众对唱腔身段并没有留下太深刻的印象,津津乐道的反而是某几个画面,尤其是“静态画面”。例如:男人有音信传回时,重新燃起希望的女人,穿起嫁时衣,端坐喜床上,喜床先在舞台前静止数秒,而后缓缓推移往后消逝,这个“被等待框住”的画面,前后好几十秒,“喜悦的凝滞”传递给人深沈的伤痛,这已经超越了“走位调度”的范畴,导演像是以舞台为画版,以演员与服装与道具为彩笔,推出一幅幅精心雕琢的“塑像”。画面构图是这出戏的主体,取代了演员表演。大家对主角韩再芬的印象不在某一句唱腔的

① 李宝春饰演杨修,陈元正饰演曹操,郭胜芳和朱胜丽分饰倩娘和鹿鸣女,陈慧楼饰演招贤者,1990 年,国家剧院。

② 尚长荣与言兴朋在 20 世纪 90 年代初的演出没有舞台实况录像,只有“电视戏曲片”转成的录像带流传到台湾,电视戏曲片完全按照舞台设计的景观,但改采棚内搭景方式拍摄,例如招贤者在二道幕前的戏改为街弄巷道内。

③ 笔者曾当面请教《曹杨》编剧陈亚先,曹操幻想入梦的大武戏是出于编剧构思还是导演要求,陈先生回答是出于导演设想而在排戏时增加的。

④ 与《曹杨》同时期的新戏在导演二度创作和舞台美术设计上获正面肯定的新戏虽也不乏其例,但《曹杨》是公认的新里程碑,而且它来台演过数次,台湾观众印象深刻,对台湾京剧有明显启发,故本文特别举出此例。

⑤ 陈西汀编剧,余秋雨艺术顾问,马兰、吴亚玲主演宝玉和黛玉。

⑥ 另一个例子是湖北的重要导演余笑子的《法门众生相》,余笑子原为导演,与湖北的编剧刘志渝、编剧李连璧原为合作“铁三角”,但余笑子却于《法门众生相》一剧身兼编导二职。

转折,而在她某一个凝神远眺的身姿形影。这当然和戏曲的“亮相”不一样,像是“定格”,是构图的一部分,整出戏就由这些动人的“剪影”堆砌出震撼力量。

《徽州女人》的创作动机源自于应天齐的版画,所以舞台美术也以此为基础,绘制成大量片构成基本画面,置于后方作为背景点染,并不直接介入身段作表,而景片是可收放开阖的,整个舞台背景在开阖敞拉之间形成活动画框,宛如电影银幕,此一设计在陈平导演之前的话剧作品《商鞅》里曾经大量运用,《商鞅》的活动画框透现了“律法”作法自缚的象征意味,《徽州女人》画框的框限束缚的意味仍在,而《商鞅》着重的是收放开阖,《徽州女人》则更多的运用画框里景观的重复出现引发的“时间”的感受。戏进入最后阶段,进入暮年的女子坐着看收养的儿子上学去,儿子长辫子一甩,雨伞一撑开,画框里竟然瞬间呈现当年女子出嫁时走过的莲叶田埂!就在“雨打半月塘”的景观二度开展的瞬间,时间的滚动条倏地翻转回头,像是回到生命的原点,近四十年辰光,就这么无声无息的在布幕一张一合之间流逝了,舞台上有着塑像有情感更看得见“时间”,看得见时间的流逝也看得见时间的凝滞!逝者如斯,原是不舍昼夜的,而有时时间竟也可以静止不动,四十年如一瞬,动与不动间,无情总一般,而这样的感悟不是来自唱词唱腔身段作表,竟来自“视觉意象、画面处理”,这是《徽州女人》的创意,这不是戏曲的手段,这是现代剧场的技法。此刻,语言退位、情节不再,导演运用的是光影和色泽构成的“意象”,画面取代语言、意象营造氛围,这是现代剧场的处理手段。

刚好《徽州女人》来台演出前不久,香港导演林奕华的现代戏剧《张爱玲请留言》也展示了这样的技法,戏到最后半小时,在演员念诵张爱玲小说片段的时刻,多层透明景片布满舞台,一抹如烟似雾的浮云缓缓流荡,张爱玲的照片以拼贴的方式交替出现,在奔腾逝水的影片穿插中若隐若现,这张照片永远凑不齐对不上,人生多少失落?多少偶然?几许沧桑陡上心头,观众无不歔嘘感叹。此刻,语言退位、情节不再,导演运用的是光影和色泽构成的“意象”,《徽州女人》正是如此,画面取代语言、意象营造氛围,《徽州女人》最主要的意义在于扩大戏曲韵文学的评赏视野,剧本文学、演员表演之外,视觉构图更为重要,戏曲的“剧场性”凌驾“文学性”。观众的视觉享受不在演员的身段舞姿,而在整体的舞台构图,演员只是台上一个点而已,观众的焦点放大到全舞台,全剧主要的意念就在一幅一幅画面的递换之间呈现,而这正是舞台美术提供给导演的构图。这正是舞台美术在戏曲领域中发展的最高表现,而导演的强势,对于戏曲歌舞乐的本质,是相得益彰?还是妨碍削弱?当是一个值得深思的问题。

#### (五)“复兴”钟传幸导演以舞台构图塑造人物、体现主题

“复兴剧团”开始密集创作新戏时期,两岸已经正式交流,可以透过购买版权正式取得剧本演出权,也可以公开邀请大陆导演来台执导或教学,湖北的余笑予导演便与“复兴剧团”关系密切,他不仅担任过《潘金莲》的戏剧指导,还曾亲自来台执导《美女涅槃记》(湖北著名剧作家习志淦编剧),导演技法对“复兴剧团”团长兼导演钟传幸启发很大。这戏以美丑的辨

证对人生抛出疑问,导演和舞台设计巧妙运用几块门板,在拼装组合、瞬间变幻之间,人前背后、真情假意、美丑善恶、虚实真假一律都没有绝对性的主题意涵彰然若揭,较之前的《徐九经升官记》舞台上实设一棵歪脖树,所能指涉的意涵深入的多。

钟传幸的导演功力在《潘金莲》开始受到高度关注。这是四川著名编剧魏明伦的剧本,最大的特点是在潘金莲、武大、武松、西门庆等这些“戏内”的人物之外,另穿插了施耐庵、贾宝玉、红娘、武则天、现代女记者、安娜卡列尼娜等等一大批古今中外、不同时空的各类型人物穿梭往来,游离戏中做局外评点,这对导演功力是很大的考验。“复兴”1995年演为京剧版之后不到三个月,川剧原版也在编剧魏明伦亲自领军下受邀来台演出,同一剧本,京川二版同时上演,刚好可以在舞台美术导演技法等各方面进行比较。

川剧版在舞台两侧置两块台阶,戏外戏一律站上台阶表演,整个舞台调度缺少变化,较为刻板,而“复兴剧团”京剧版导演钟传幸的处理灵活得多,尤其西门庆出场巧遇潘金莲一段,先是西门庆一个人在街上游走,但“闹帘倒板”后上场的竟不只是西门庆一人,前呼后拥竟跟上了八位女性演员,他们不是西门庆的随行侍女,而是虚拟不存在的角色,这八位手执花朵、背插翅膀的女性,代表西门庆拈花惹草的性格,她们的出现,以及她们的身段舞姿队形,丰富了舞台画面,也把编剧魏明伦写的精彩的西门庆独唱韵文唱词具象化了。

(西皮倒板)梦千娇、思百媚、寻花问柳

【西门庆在八名虚拟角色簇拥之下上场】

信步儿、兴悠悠、调侃风流。

一双巧妙攀花手,八面玲珑水晶猴;

平时装内秀,皮里有阳秋。

铁腕深藏潇洒袖,西门庆、美在阴柔、狠在阴柔。

街头巷尾漫步走——

接下来西门庆看见了潘金莲,潘金莲在自家楼上用竹竿撑开帘帷,不小心竿子落地打到了西门庆,此刻导演安排潘金莲站在一个可移动的具体小楼阁上,因为小,又能推移,所以不觉笨重,而它的作用是:明明是西门庆走着走着走到潘金莲楼下看见了她,导演却反过来由四名“花花草草莺莺燕燕”虚拟人物推着小楼把金莲送进了西门庆视线内——是这种性格的西门庆才会与潘金莲在一对眼之际动心起念。另外四名花草莺燕呢?仍围在西门庆身边配合他的水袖、扇子、身段,营造整个舞台画面的流动美感。请看此时魏明伦的韵文唱词是怎么写的:

谁家碧玉如此秀?黄蜂飞上桂花头。

从左看到右,风流右边走;

从右看到左,风流左边流。

看入迷、一步一步近台口……

西门庆看呆了,直到潘金莲放下了窗、离开了西门庆的视

线(四名花草莺燕推着潘金莲的小楼下场),而这一切又都被王婆看见,收进了王婆的视线之中。王婆早一步已然上场,直到西门庆唱完“看入迷、一步一步近台口”,王婆才走到台前方,让观众注意她,同时,音乐进入这段唱的最后一句,“有缘有戏有看头”唱词的语气介乎“戏内、局外”,又是王婆的口吻,又是所有看戏观众的心声,导演交由幕后发声。

明明是西门庆走到小楼下看见潘金莲,导演却反过来由虚拟的花草莺燕把潘金莲推进西门庆视线之中;而这一切最后又通过“有缘有戏有看头”唱词而全收入王婆以及观众视线之中。导演钟传幸综合虚拟人物、舞台调度、具体又简便的实景,以及韵文唱词,和北京中央戏剧学院出身的舞台设计周鹏,共同完成创造了一场精彩的戏。

钟传幸在《阿Q正传》的导演手法也值得注意,这部鲁迅小说仍由湖北著名编剧刘志淦改编为京剧,剧本上的成就笔者在《当代戏曲》一书中已有讨论<sup>①</sup>,舞台美术部分,最值得注意的是最后一场,阿Q糊离胡涂被绑上了法场,在“自古杀人最好看,流传至今几千年”合唱声中,百姓们以嗜血冷漠残忍的心态兴奋的围观看热闹,导演在围观百姓群中插入了几个大型傀儡,穿着长袍马褂头戴瓜皮帽,典型中国人民的造型,被百姓撑着混在人群中。这几个傀儡穿插其间,一方面更加显得围观人民众多混杂,一方面标举出了“国民性”的具体形象,尤其阿Q唱到:

忽想起几年前在山洞,曾经看到一只老狼的眼眸  
光闪、绿光现,一只眼刹那变成了无数只眼一现一  
闪、一闪一现,现现闪闪、看得我心惊肉跳直发颤不想  
胆寒也胆寒。

四个傀儡被高举晃动,和天幕上一闪一现的老狼的眼神相映,鲜明体现出了鲁迅小说的意涵。钟传幸和设计师的舞台构图,不是指点环境、渲染情境,它试图深入人物内心并提炼剧本主题。

接下来“复兴”演出了《罗生门》,将日本作家芥川龙之介小说与黑泽明电影编为京剧,以整片竹林为舞台背景,一方面具体指点事件发生的环境,另一方面“竹林”的象征意义明确,竹藪深邃,人心如迷丛,点出“人心乃难解之谜”的主题。可惜的是,固定在台上的竹子,舞台景观无法变换移动,反而减弱了象征意蕴。下一部戏《出埃及》,分红海一场构思与技术都难能可贵,但意涵上较薄弱,无法统合较多意象构成整体象征。但无论如何,此时导演的职能不再只是统筹调度,对剧本的体会与诠释在二度创作里鲜明体现。

#### (六)“国光”李小平导演的象征舞台

“国光剧团”创团之初曾邀请过大陆导演杨小青、鲁昂、朱楚善、石玉昆、沈斌等担任新戏导演,而最能在连续创作中展现导演主体意识对剧本进行二度创作的,是出身台湾京剧专业演员的李小平。

李小平的导演手法在张爱玲小说《金锁记》排练时,因难度过高而有深刻且关键的思考。

而首先要谈的是编剧和导演的关系。《金锁记》从构思之

初,便由编剧(赵雪君和笔者)和导演共同商讨、深入沟通,完稿后一修再修也都和导演一再讨论,编导的关系不同于“雅音”“当代”,艺术理念是相互讨论激荡磨合出来的,也与《徽州女人》由陈平导演兼编剧的情形不同。李小平导演的主体意识非常清晰,但是和编剧之间沟通顺畅,编剧动笔前双方已经先达成共识,剧本完稿后导演仍能以视觉体现他对剧本以及原著小说精神的再提炼。

曹七巧的一生,在京剧《金锁记》里并未按时间顺序呈现,原因是张爱玲小说人物精彩但无法只抽出情节做线性演述,因此必须选择曹七巧生命中的重大事件,分为几个块面,呈现时或重叠、或并置、或交叉、或轮流,如同电影“蒙太奇”运镜一般,镜头与镜头之间的“位置关系”所触动的联想超过镜头本身的意义,而无论同时呈现或轮流跳接,都不可能一条顺序的时间轴在线,“虚实交错、时空叠映”乃成为必然,并因而形成“照花前后镜”的参差对照结构<sup>②</sup>。蒙太奇镜头的运用,是剧本本身的设定,而导演在走位调度时与舞台设计紧密结合,传递了深厚的象征性意涵。例如“镜子”、“床榻/烟榻”、“黑洞”这三件道具布景,都不只具备实物的功能,另有深层意义。第二场姜家三爷(曹七巧暗恋的小叔子)婚礼时,曹七巧在自己房内(七巧和夫婿二爷的房间)面对一面“镜子”,看着镜子里的光影,回想起自己出嫁时对镜梳妆、徘徊犹豫的情景。这段唱是这样的(本剧场景变换与念白由赵雪君负责,唱词曲文由笔者撰写):

出嫁日、对镜时、凄风一阵,  
镜闪烁、影摇曳、光景缤纷。  
忽而是、姜家堂、碧楼来梳,  
帘帷动、又似药铺、清静幽沉。

(三爷、三奶奶各从左右舞台分出。三奶奶盖了头巾的。两人分立左右舞台侧。与七巧形成等腰三角形)

(七巧取出一条红色手绢,缓缓的将红色手绢盖在头上,坐着,像个新娘,假装她是今晚的新娘)

曹七巧:(唱)  
看朱门、与小户、重影迭映,  
波搅深潭、心纷纷。  
亲手儿、扶镜框、红巾盖定,  
镜中人、红晕晕、光耀一身。  
我心中、原也是、清明如镜,  
半由运命、半是自身。

回首怅望来时路……

男声:一拜天地、二拜高堂、夫妻交拜……(七巧自己一个人拜堂)(过程中,龙旺背着二爷上)

男声:送入洞房。

① 《当代戏曲》,三民书局,2002年版,第129-143页。

② 参考笔者于《金锁记》2008年5月第三次上演时的节目单文章《京剧金锁记的叙事手段》,以及丘慧莹《京剧金锁记对传统戏曲的继承与创新》,《民俗曲艺》,第159期,第171-203页。



龙旺：二爷当心，要进门咧。（灯大亮，七巧赶忙扯下红手绢握在手里）

曹七巧：（唱）无限幽愤、怨难伸。

龙旺：二奶奶，我背二爷回来了。

这段戏一方面通过回忆把前情提示给观众，一方面也藉回忆形成曹七巧的“自我审视、诘问”，深化七巧的内在，而因为这面镜子的存在，这场的时间忽而是现在（三爷婚礼），忽而是过去（七巧决定婚姻对象的时刻）；空间也或实或虚，场景一会儿是七巧与二爷的房间，一会儿回到七巧未出嫁时的家，有时又是七巧幻想的三爷的新房；三个场景，交互映照在镜前，通过七巧的“自我审视、诘问”而递换。而台上的那张床榻，也随着整个场景的更迭而变换，它是三爷和新娘子的喜床，七巧也藉它幻想自己和心爱的三爷共处其上。接下来发展到第四幕，这张床移到侧边变成了烟榻，此时七巧已经对三爷、甚至对天下男人都失去了信心，唯一信任的只剩下儿子长白，她用两种方法把儿子牢牢控锁在身边：一是婚姻，为儿子娶媳妇；二是鸦片，教儿子抽烟困住他的身心。这两种手段、两段情节，剧本安排的是“同时并置、重迭呈现”，导演则刻意运用了同一个形象为视觉主体：烟榻，由前一场的床榻转换而成的烟榻。七巧嘴里说着给儿子娶媳妇，婚礼音乐奏起时，七巧却躺上了烟榻（正是前面出现过的床榻：七巧幻想和三爷同坐的床榻），她像是无视于这场婚礼的存在，自顾自的吞云吐雾。这段抽鸦片的韵文唱词，笔者故意大量使用“迭字”并颠倒回还、反复成文，从韵文上先造成烟雾缭绕、缠困闭锁其中的意象。其中“男声”并不由舞台上正在进行婚礼的儿子演唱，而由饰演姜家三爷的演员在幕后发声，导演想表达的是：七巧在儿子的婚礼上，心头仍不禁泛起自己对三爷情爱的渴望与失落：

（奏起婚、丧杂混的音乐，长白与新娘穿礼服左右分上，拜堂时曹七巧开始唱下面这段词。“一拜天地”“二拜高堂”“夫妻交拜”“送入洞房”四句话夹在这段唱当中。七巧不是端坐着接受礼拜，而是抽烟姿态，仿若没有这场婚礼在眼前）

淡粉烟蓝雾蒙蒙，  
迷离蒸腾气氤氲。  
雾蒙蒙、气氤氲，  
气氤氲、雾蒙蒙。  
任他是七彩斑斓、光影缤纷，  
一样的茫茫迷雾、影朦胧、影朦胧。  
（插入男声）飞扬（七巧唱）坠沉  
（插入男声）天高（七巧唱）渊深  
（插入男声）风轻（七巧唱）水重  
（插入男声）逍遥（七巧唱）羁笼  
飞扬 坠沉 天高 渊深  
风轻 水重 逍遥 羁笼。  
任他是七彩斑斓、光影缤纷，  
一样的茫茫迷雾、影朦胧、影朦胧。  
昏茫中、只一点、清明炯炯，

是儿的双眸、是儿望着娘的眼，犹如那雾里星辰。

儿与娘、娘与儿、相依紧，

一阵一阵烟雾腾。

任他是飞扬、坠沉，

儿与娘、娘与儿、不分离。

（七巧用手捧向星辰想摸儿子的脸却触到烟灯）

却怎生不是儿的眼？

却原来、星辰竟然是烟灯。

任他是、儿双眼、榻前灯，

娘一点心思、清明犹如夜雾星辰，儿要仔细听。

饰演儿子的演员，以“傀儡”的身段拜堂，和媳妇牵着红绳围绕着烟榻（床榻）环绕三匝，傀儡身段体现的是任由人操纵摆布。婚礼完成后，夫妻一同面向舞台正中的“黑洞”走去，七巧忽然招手呼唤儿子，儿子松开了红绳，转身坐上了母亲的烟榻（床榻），剩下新娘子一人孤独的拖着红绳走向黑洞。新娘子步入黑洞那一刹那，“龔字画框”从空而降，如铡刀一般阻隔了新娘和躺上母亲床榻的新郎，也将新娘硬生生推入黑洞。

接下来随着七巧一段唱，母子并排躺在烟榻上的画面，在烟雾缭绕中停滞了几分钟。静止画面的动起，始自于七巧伸手抚摸她黑暗人生中唯一的星辰：儿子的双眸，而这一触摸却烫到了七巧：“却原来星辰竟然是烟灯”，接下来舞台构图才开始变化。

七巧爱情的期盼与幻灭，以及幻灭后的扭曲变态，通过婚礼与鸦片的重迭，以及床榻／烟榻道具的变换运用，展现出了象征性意义。

床榻／烟榻的象征意义还延续运用在第五幕。第五幕开头，其实是第四幕结尾，两幕之间的换景是有戏的，第四幕结束家丁又推出了床榻，随之要躺上去的是长白和丫鬟绉儿——此刻已经成了小妾。床榻推移时，新娘子（在第四幕后她受尽了羞辱）正默默退向她的黑洞，随着换景和退场，两相照面，新娘目睹了丈夫长白和丫鬟小妾的关系，她孤单的退入黑暗棺槨，“黑洞”门掩上，长白和小妾一同上了床榻，一同“抽一口”。此刻七巧出来了，长白和小妾立刻从床上下来，七巧登榻主宰全局。后半场的戏，七巧几乎始终雄踞在烟榻，最后在长安男友面前说出长安抽鸦片的戏，也都在这张掌控一切的床榻／烟榻上。全剧尾声七巧身边的人一个一个远去，剩下她一人独自躺卧在床榻／烟榻上哼着“十二月小曲”，开幕时七巧就是哼着这支曲子出场的，她的女儿也曾藉这支曲子的词句表达过对人生的向往，而她的幸福人生却被七巧硬生生折断，母女两人的人生都在唱到“五月石榴红”时中流断截，七巧是自我葬送，长安则毁在七巧手里。七巧一生为金锁与情锁（床榻）所困终至于扭曲（烟榻），直到剧终谢幕时她才从榻上起身。由情爱的期盼想象，到扭曲变态的主宰掌控，一张床的道具，象征了一路的心态变化。

传统戏的桌子也可以时而是床时而是高山或将台，但那是随表演需要，配合身段发挥的，桌子是身段舞蹈的工具，是“演员中心”剧场的产物。《金锁记》床与烟榻的转换，却和身段舞蹈没有关系，具备的是指涉主题或人物内心的象征意义

与功能。当传统京剧“演员剧场”的质性发生变化时,道具布景及其功能意涵均已随之而变。

“黑洞”原本的设计起自于技术上的需要,设计师为了呈现“金锁全局”铺天盖地的景象,原拟把金色地毯从顶端直铺到地面,而在转折处需要一固定镇压折角的固定物,设计师从上海建筑“石库门”得到灵感,设计出黑色长方形立体框、两扇门可以打开的黑洞。这一因技术需求而产生的设计,马上可以和张爱玲小说原著的名句“走向了没有光的所在”相呼应,戏的最后,长安的幸福被母亲一句话活生生斩断时,导演安排长安一步步走向黑洞——没有光的所在。而此一布景的存在不可能到最后才显现意义,因而导演仔细设想,从上半场最后七巧分家时开始运用,七巧紧握着她的金钱财宝走出了姜家,走向自己可以宰制的天地,走向黑沉沉的内心甬道。黑洞门的开阖之间,一束光闪过,七巧的人生,从此再无光亮。这黑洞竟如棺椁般,当下形成“埋葬”的意象,且一直延贯到下半场,七巧为儿子娶媳妇,婚礼当下,媳妇走进了棺椁,被龛字画框覆盖的棺椁;媳妇几番出入,都由此棺椁黑洞(包括前文所说她目睹丈夫与小妾后掩面进入黑洞),女儿长安最后也走向没有光的所在。在七巧掌控下,一个个一步一步遭到埋葬。

镜子、床榻、黑洞三样道具布景彼此关连,它们营造的意象及其象征意义和连串的戏剧动作相互生发,共同体现出为金钱和情爱所困锁的女子生命的过程。黑洞置于舞台后方正中,床榻摆放的位置与传统舞台的一桌二椅一致,无论搬移、围绕都和戏曲身段动作相呼应,镜子由于本身即非具象实体,只是两条微弯的镜框,因此对于身段表演并无妨碍,而剧中几度“虚实迭映、时空交错”都由七巧的对镜凝视而引发,三者的存在都不只是摆设装饰。但导演使用的第四项道具,七巧房间里的橱柜,其意义却较难和戏曲表演严密结合。

“橱柜”在序幕里就出现了,摆在七巧和二爷的房里,七巧从里面掏出了自己的私房钱,偷偷送给来探望她的兄嫂,而她的刻薄言语却把兄嫂气走了,接着,落寞的七巧倚在橱柜旁边隔窗看着心爱的三爷回来又出去,橱柜像是七巧内心不为人知的一方私密,分家之后,这橱柜也随之搬入七巧自己作主的房间里,七巧要为女儿长安裹脚时,九尺素帛也是从橱柜里翻找出来的。橱柜同时也是女儿长安的内心隐密,何以母女能共享?因为在七巧的宰制之下,长安最后成为母亲的翻版复制,全剧尾声当七巧缩入烟榻不成曲调的哼唱残破的“十二月小曲”时,导演安排长安穿着七巧的服装,以“小七巧”的姿态登场做出和母亲完全一样的动作:抽鸦片。长安一角在被迫裹脚之后,即在“可以拥有幸福人生的长安”和“小七巧”之间挣扎摆荡,笔者故意两度让她唱着和母亲相同的唱词韵文,同样唱出“十二月小曲”正常人生的期盼,同样唱出“吃鱼”曲文表达她爱人的方式,因此,橱柜是七巧和小七巧共享的私密空间,最后母亲在男友面前说出她抽鸦片的隐密那一刻,长安绝望了,她先把心爱的花、被摧折的花放进橱柜,美丽深藏心底,留下一生的残破,而后走进黑洞——没有光的所在。

橱柜上有一道锁,七巧的斗篷上也以金锁为符号,服装、道具、布景是整体构思的,但橱柜的运用何以不能如镜子、床榻、黑洞之圆融自然?因为演员必须“写实的”拉开抽屉取出

里面的东西,“写实拉开抽屉”并非戏曲身段,动作本身显得突兀,象征性意义便无法清楚体现。这是使得这项道具使用失效的原因。

不过基本上《金锁记》的意象营造与象征意义的体现,都通过导演完整的构思,而这也是经过前几部戏的长期摸索尝试累积出的结果。像是“床榻”的象征,在《王熙凤》里已有运用。

《王熙凤》由大陆资深剧作家陈西汀编剧,“国光剧团”魏海敏的主演虽然以童芷苓版本为依据,但导演与剧场设计、灯光设计是全新构思的。导演尤其在“换景、转场”部分做了开创性的设计。

当舞台开始有景物造型之后,换景一直是导演和设计师必须面对的难题,早期“雅音小集”常为了换景使戏停顿几分钟,甚至还要求编剧加写三、五分钟可以在“二道幕”前进行的过场戏以填补换景空档<sup>①</sup>,后来大陆新编戏曲传来台湾,或利用“幕间曲”或利用“一脚戏内、一脚局外的串场人念白评点”这两种方式换景,例如《夏王悲歌》的幕间曲,《曹杨》的“招贤者”串场,都达成深化主题的功能,同步也完成了换景的技术需求,二者对台湾的舞台美术都有很大影响,《阿Q正传》即利用幕间曲换景,《未央天》则利用二衙役串场兼评点时转场。

《王熙凤》导演李小平则在换景部分做了开创性的设计:由剧中荣宁二府的家丁仆人直接在台上搬移桌椅布置下一场。这个安排使换景成为戏的一部份,这些是家丁们的日常例行工作,而眼前的争风吃醋情节也正是荣宁二府日日上演的戏码,家丁们以剧中人身份大大方方走上台来担任“检场”,不假外求的完成了换景。到了最后一场,场景要由王熙凤房间转移至尤二姐房时,导演更做了这样的调度:家丁们先当着观众的面把王熙凤的长形座椅由右舞台搬移至左舞台,然后再在上面铺上床单摆上枕褥,让观众看到“尤二姐的病榻”正是“王熙凤的座椅——王熙凤调兵遣将施展权力时坐镇的椅子”,观众亲眼看到尤二姐死在王熙凤手里。

这张床到底是王熙凤房间里的还是尤二姐房里的?无需写实解释,道具在这里的功能不是指点环境也不是帮助表演,这是象征。

这是导演的新开创,而到了《金锁记》有更进一步的设计。

《金锁记》也以家仆换景,但他们“带着情绪”上场,一边搬移桌椅,一边窃窃私语,谈论着刚才发生的剧情,或是议论二奶奶(曹七巧)昨晚拿了一大包财物给娘家兄嫂,或是讪笑新娘子(芝寿)的闺房密事,他们带着情绪参与七巧的一生,最后他们也都老了——一方面是年龄老大,一方面也在七巧的宰制下耗损尽了生命。

《金锁记》画框的使用,在前一部作品《三个人儿两盏灯》里也已略见端倪。《三个人儿两盏灯》的梅花框设计动机来自梅妃的梅苑默林,但戏进行到梅妃失宠时,导演借着梅花框体现了寂寞的层层相映:梅妃将唐明皇赐给她的珍珠洒落一地,

① 这是笔者的亲身经历,笔者在为雅音小集编写《刘兰芝与焦仲卿》和《再生缘》时,两度因为换景需要而临时加写三五分钟二道幕前的过场戏,导演郭小庄也很无奈,但那是草创时期必需面对的尴尬。

吟唱着“长门自是无梳洗，何必珍珠慰寂寥”之后，剧本原本安排她下场，而导演却让她走道梅花框背后，在灯光映照下观众看到的是她的孤独剪影，舞台另一边主表演区的戏已经移到宫女双月身上，双月捡起梅妃洒落在地的珍珠：“为人深爱，又被人抛弃，那是怎样的情怀？谁能告诉我？”双月唱出她的孤寂时，水袖身段与梅妃剪影呼应，两层寂寞，相互映照迭印，戏的主情调透过画框剪影呈现。导演自己也说：

“重迭”是我处理《三个人儿两盏灯》视觉画面的主要策略。角色的生命经验重迭、处境的重迭、渴望却虚幻无法完成之梦想的重迭，看似每个角色拥有各自的情感脉络，其实是一份共同囚禁于有限空间的真实感受之不同面向。例如，梅妃在花园中诉说着情冷被抛开的幽怨，尚未下场只是隐身于画屏之后，随即双月吐露青春空负的孤寂；两两映照，画屏之后的梅妃如同囚禁于一方小小的画框之中，而画框之外的双月等人，又是受困于另一个更大的画框——皇宫的阁楼楼台、凉亭水榭。又如湘琪回忆中拜别父母，呈现在观众面前的不止是湘琪入宫前的心情，在舞台的后方，小宫女们同样也在无言地回忆着属于自己的那一刻。“重迭”是她们生命经验上的重迭，然而当湘琪以美好的期望来遮掩离别的悲伤，后方小宫女们又化身为送行的亲友，鬼魅地、梦魇似地不断重复着“做娘娘、做娘娘、做娘娘……”，仿佛暗示还有无止尽的女子将持续循着同样的足迹入宫，以“重迭”的策略叙述个案，进而汇聚成为主题上的能量。<sup>①</sup>

“重迭”的手段到了《金锁记》，更进一步的发展得近似蒙太奇，镜头或并置、或交叉、或轮流叙述。

如果要追溯李小平的导演之路，《阎罗梦》是重要关键，《阎罗梦》由聂光炎设计舞台和灯光，三世轮回的三场场景设计，已经体现了象征的意义，第一世的“江流逝水”景，一方面和第一世剧情所演的项羽“茫茫乌江水”相合，同时更引发人生历史长河的广阔指涉；第二世的三国情节，以“残缺的圆形轮回”为视觉构图，永远兜不拢的圆，不仅是第二世情节里关羽曹操的遗憾，更和后半“终天长恨怨无穷，今生已矣偿来生；偿来生、偿来生，哀哉辛苦百年身”唱词曲文点出的主题相应；到了第三世南唐，书写着“一江春水向东流”的断简残编，在后舞台左右之间飘浮游移之时，小周后正唱出“南唐空遗终天恨，怎禁得朝来寒雨晚来风”。这几场景没有直接呈现“战场、宫庭”环境，而以共同指向历史人生永恒缺憾为原则。此刻开始，导演李小平已经认定舞台美术不只是环境或情境的指点渲染了。

《阎罗梦》之后，李小平导演了一部由杨忠衡编剧并作曲、辛晓琪和王柏森主演的音乐剧《梁祝》，舞台设计傅寓，正是后来《三个人儿两盏灯》《金锁记》的搭档。这是第一次舞台上没有出现“坟”的《梁祝》，一般任何剧种的《梁祝》，最后一定要有具象的坟墓出现在台上，以便英台哭坟导致坟开裂而后奔入坟内，这一部音乐剧竟创发性的改用“坟道”，形成《梁

祝》演出史上的大突破。坟道以纯白圆形弯道的形式向后方延伸，拖曳着大红嫁衣裙摆的英台，一步一步走上坟道，走进山伯的世界。整个舞台与天幕上的投影相衔接，绵长延伸似无止境，形成一条生死之间的通道，英台行走其间。迎亲队伍的身份是吹鼓手或轿夫，但导演赋予他们“傩”的造型，鬼魅似的舞步，将“送嫁”营造成一股“送葬”的诡异氛围，他们簇拥在英台身边，像是接引似的，引导英台走向人生通道的终点，开启另一方世界的有情天地。这样的舞台视觉，引发观众的感慨更为深远，戏的主题也有更为广阔的指涉。《梁祝》是音乐剧，不受戏曲程序的束缚，导演的技法可以尽情发挥，而这些积累正是导演迈向成熟的过程。

写意的舞台提供演员虚拟身段的尽情挥洒，是“演员中心”的剧场思考；而当舞台一步一步发展到能把剧本的精神通过舞台美术提炼成视觉主体，而此视觉形象对观众的触动感发甚至还超乎剧情本身时，舞台的象征性出来了。当大部分的导演和舞台灯光设计师都朝这方向努力时，反映的其实是观众对新编京剧的期待，观众对整个剧场的关注已经由唱念做打表演艺术扩大到全面，包括情节里体现的主题、抒情时透露的性格。从写意到象征，是舞台美术的变化，也正呼应着新编京剧在当代的质变<sup>②</sup>。

本文按时间顺序书写台湾京剧舞台美术的变化，其实像是侧写一部台湾京剧史。其中交织着大陆的影响，但更不能忽视的是电影镜头对京剧导演的启发，尤其近年来台湾戏曲导演的作品得电影启发甚至超过受大陆戏曲的影响。

这是台湾京剧舞台发展的现况，舞台美术和剧本内涵之间，从早期的“装点修饰、渲染美化”等外部的联系，逐渐发展到“透视主题、直指内心”的内在深度融合。但是在此要强调的是：一切因戏而异，舞台是为剧本、为表演服务的，不同的剧本有不同的呈现方式，有些新编戏情节单纯、纯粹提供演员发挥唱念歌舞，舞台也就未必需要过度深入；而某些以人性幽深曲折变化为主轴的作品，当然不宜只按顺演外部的剧情、安插唱念，此时导演就必需有特殊手段。例如本文曾以不少篇幅论述《徽州女人》语言退位、视觉当先的导演技法，但前提是情节必须极简，唱念才能简约。《徽州女人》演的是一个女子一辈子的等待，几十年来生活一成不变，“等待”几乎是唯一的戏剧动作，是这样的戏才能以“静态塑相”或“重复画面”来呈现她的孤寂，但其他大部分的戏不宜如此。《徽州女人》是成功的个案，“画面取代语言”却不是戏曲该发展的方向。导演必须提炼出视觉形象，不过，景观的丰富不能取代戏曲“歌舞乐”的本体，这点是所有戏曲工作者念兹在兹的。

① 李小平《男性导演的女性意识》，《缘珠袖两寂寞——京剧、女书》，2008年版，第50页。

② 关于当代新京剧对于传统京剧的质变，详细论述见于王安祈著《为京剧表演体系发声》的自序部分，国家出版社，2006年版。

创作群一览表(以论文中所提及的新编戏为范围)

雅音小集(以论文中所提及的新编戏为范围)

剧名	编剧	导演	舞台、灯光	主要演员	首演时间	首演地点
白蛇与许仙	杨向时	郭小庄	聂光炎 聂光炎	郭小庄 曹复永	1979	国父纪念馆
感天动地窦娥冤	孟瑶	郭小庄	聂光炎 聂光炎	郭小庄	1980	国父纪念馆
梁祝	孟瑶	郭小庄	聂光炎 聂光炎	郭小庄 曹复永	1981	国父纪念馆
韩夫人	孟瑶	郭小庄	岛川彻(日) 佐藤寿晃	郭小庄	1984	国父纪念馆
刘兰芝与焦仲卿	杨向时 王安祈	郭小庄	聂光炎 聂光炎	郭小庄 曹复永	1985	国父纪念馆
再生缘	王安祈	郭小庄	黄永洪 林克华	郭小庄 曹复永	1986	国父纪念馆
孔雀胆	王安祈	郭小庄	李贤辉 林清凉	郭小庄 曹复永 朱陆豪	1988	社教馆
红绡恨	王安祈	郭小庄	李贤辉 马天宗	郭小庄	1989	国家剧院
问天	王安祈 修编	郭小庄	登琨艳 林清凉	郭小庄 曹复永	1990	社教馆
潇湘秋夜雨	王安祈	郭小庄	刘培能 王世信	郭小庄	1991	国家剧院
归越情	罗怀臻 (上海)	郭小庄	刘培能 刘权富	郭小庄	1993	国家剧院

当代传奇(以论文中所提及的新编戏为范围)

剧名	编剧	导演	舞台、灯光	服装	主演	首演时间	首演地点
欲望城国 原著:莎剧麦克白	李慧敏	吴兴国	登琨艳 林克华	叶锦添	吴兴国 魏海敏	1986	社教馆
王子复仇记 原著:莎剧哈姆雷特	王安祈	吴兴国	聂光炎 聂光炎	林璟如	吴兴国 魏海敏	1990	国家剧院
楼兰女 原著:希腊悲剧米蒂亚	林秀伟	林秀伟	聂光炎 聂光炎	叶锦添	魏海敏 吴兴国	1994	国父纪念馆
奥瑞斯提亚 原著:同名希腊悲剧	钟明德中文 剧本翻译	理查德 谢喜纳	克里斯穆勒 简立人	叶锦添	吴兴国 魏海敏	1995	大安森林公园
金乌藏娇	王安祈 修编	吴兴国	登琨艳 林克华	黄文英	吴兴国 夏祯	2002	国家剧院
暴风雨 原著莎剧	习志淦 (湖北)	徐克	叶锦添	叶锦添	吴兴国	2004	国家剧院

复兴剧团(现改名台湾戏曲学院附属剧团)(以论文中所提及的新编戏为范围)

剧名	编剧	导演	舞台、灯光	服装	主演	首演时间	首演地点
潘金莲	魏明伦 (四川)	钟传幸 曹复永	周鹏(湖北) 蓝俊鹏	邓金安 徐安琪	朱民玲	1994	国家剧院
美女涅槃记	习志淦 (湖北)	余笑予 (湖北)	田少鹏 蓝俊鹏	李显明	朱民玲	1995	社教馆
阿Q正传	习志淦 (湖北) 钟传幸	钟传幸	孟振中 蓝俊鹏	邓金安	吴兴国	1996	社教馆

剧名	编剧	导演	舞台、灯光	服装	主演	首演时间	首演地点
罗生门	钟传幸 宋西庭 (湖北)	钟传幸	张维文 林克华	叶锦添	吴兴国 曹复永 黄宇琳	1998	国家剧院
出埃及	余笑予 李华清 (湖北) 钟传幸	钟传幸	张维文 林克华	王世信	李宝春	1999	国家剧院

国光剧团:(以论文中所提及的新编戏为范围)

剧名	编剧	导演	舞台、灯光	服装	主演	首演时间	首演地点
阎罗梦	陈亚先(湖南) 王安祈 沈惠如	李小平	聂光炎 聂光炎	蔡毓芬	唐文华	2002	国家剧院
王熙凤	陈西汀 (上海)	李小平	房国彦 任怀民	蔡毓芬	魏海敏	2003	新舞台
王有道休妻 实验京剧	王安祈	李小平	首演 2008 版 傅离 任怀民 张维文 刘权富 (论文所论 为此版)	蔡毓芬	陈美兰 朱胜丽	2004	国光剧场
三个人儿两盏灯	王安祈 赵雪君	李小平	傅离 任怀民	蔡毓芬	陈美兰 朱胜丽 王耀星	2005	新舞台
金锁记	王安祈 赵雪君	李小平	傅离 任怀民	黄文英	魏海敏	2006	城市舞台 (原社教馆)
青冢前的对话	王安祈	李小平	傅离 车克谦	林璟如	陈美兰 朱胜丽	2006	国家剧院 实验剧场

(责任编辑:郭妍琳)

## 附录(在第 31 届世界戏剧节“全球化格局下的戏剧发展”国际学术研讨会上的发言):

非常荣幸能参加“全球化格局下的戏剧发展”国际学术研讨会,我的论文以“传统戏曲保存与创新的两项论证”为题,其实包含两篇独立论文。我这样做,主要是想强调:保存传统与锐意创新,是戏曲发展的两条并行路径,无一能偏废。在全球化格局下,戏曲自身的特质(艺术的特质和民族的特质)应极力保存并强化凸显,才能以“戏曲之所以成为戏曲”的自信姿态立足于国际;同时,在信息流通、“地球村”概念已然形成的此刻,也应积极吸收汲取其他艺术形式的特质以扩大自身的可能面向。保存传统与锐意创新无一可偏废,因此我想分别从两个“极端”的论题,来凸显我的想法。

关于保存传统,我想针对“音配像”提出传统京剧是否能通过音配像还原原貌的命题与讨论。“音配像”这一项重大工程的文化意义无需赘言,本文愿以细腻检视的方法提出补充与检讨。

关于锐意创新,则聚焦于“台湾京剧导演的创新之路”,论述的主轴是“从写意到象征”,而具体剧目不仅包括导演用现代剧场观念导出来的新编京剧,还包括“京剧小剧场”的实验性创作。上世纪末以来,戏曲界受“戏剧小剧场”启发影响,开始尝试“戏曲小剧场”创作,京、昆、地方戏各有尝试,除了藉具体剧场之“小”以拉近观众和演员的距离之外,还强调“实验、另类、颠覆”的企图,以“以小搏大”的姿态,提出在主流正统剧场不可能尝试的实验剧作。在小剧场里,导演的主导性超过编剧和演员。这部分可视为戏曲锐意创新的极端例子。

研讨会发言时,以台湾近年来受到颇多注视与讨论的新编京剧《金锁记》(改编自张爱玲同名小说)演出现场录像的 DVD 片段为材料,介绍导演受电影启发,如何在舞台上运用“蒙太奇”运镜,同时也可看出知名演员魏海敏由梅派青衣扩大表演面向的积极尝试。希望得到各位前辈的指正。