

戲曲編劇的多重對話

沈惠如
經國管理暨健康學院

摘要

中國戲曲的題材一向予人有重複之感，同一故事往往在各個劇種中都會出現，似乎較無創意。然而戲曲題材的重複性是中國敘事傳統與戲曲體制發展碰撞下的必然結果，甚至是時代特色的反照（同一時代常出現相同類型的故事），釐清此一現象，將有助於了解古典戲曲的特色。

再者，即便是相同故事，在不同時代、不同劇種以及不同劇作家的筆下，也有著同中有異的奧妙，這就牽扯到個人的思維、體悟、才力、寫作目的等考量，如果能仔細分析，就可拆解戲曲的諸多樣貌，還原戲劇反映人生、凸顯人生的本來面貌。

本論文即在這樣的思考點上，綜合分析古典戲曲題材的選擇與處理問題，配合戲曲演出形式的發展，呈現劇作家競彩紛陳的景況，並且為未來戲曲題材的開拓尋求更寬廣的途徑。

論文綱要如下：一、敘事傳統對戲曲題材的影響。二、戲曲題材對時代現象的反照。三、文藝創作個性化在戲曲題材上的呈現。四、戲曲題材的原創與再創。五、從戲曲藝術的特點再出發。

關鍵詞：戲曲題材、戲曲編劇、敘事理論、眾聲喧嘩

Multiple Dialogic of Drama Writing

Shen Hui-Ju
Ching Kuo Institute of Management and Health

Digest

The materials in Chinese Drama seem less creative, as the same kind of story may be presented in all kinds of drama forms. However, the repetition of drama material is an inevitable outcome of the clash between the Chinese narrative tradition and the development of drama institution. The repetitiveness is also a reflection of its time, resulting in similar stories in the same historical period. To clarify this phenomenon will help researchers understand the characteristics of Chinese Drama.

Further, when set in a different time, presented with a different drama type, and scripted by different writers, the same story can be interpreted with a new view angle and appeared as if it is a different story. To analyze the thinking, rationale, talent and purpose of the drama writers, we will be able to interpret the variety of drama and to reveal its true nature - to mirror life and to present life as it is.

The purpose of this thesis is to analyze how the material of classical drama is chosen and how the presentation styles evolve and differ from one another, and to examine the competition between drama writers as well as to explore future expansion of drama materials.

The outline of this research is as follows: (1) the effect of narrative tradition on drama materials, (2) the reflection of historical time on drama materials, (3) the personification of creative writing of drama materials, (4) the originality and revival of drama materials, and (5) the revitalization of drama characteristics.

Keywords: drama material, drama writing, narrative theory, heteroglossia

戲曲編劇的多重對話

沈惠如
經國管理暨健康學院

周貽白《中國戲劇發展史》中有一篇附錄，名為〈中國戲劇本事取材之沿襲〉，該篇一開始即說：

中國戲劇的取材，始終跳不出歷史故事的範圍，很少專為戲劇而憑空結撰，獨運機構者。甚至同一故事，作而又作，不惜重翻舊案，蹈襲前人。¹

這段敘述點出了中國戲曲的兩個奇特的現象，一是劇情內容跳脫不出歷史故事，二是題材多半有所本，而且各劇種間重複性很高。關於第一點，稍稍值得商榷，因為周貽白所說的「歷史故事」其實是廣義的歷史劇，亦即發生在古代時空中的故事，像脫胎自前朝小說或民間傳說的故事等，未必是歷史故事或歷史劇，只能說，戲曲題材往往是「有所本」，屬於作者構思獨創的故事較少。這一點頗值得探討。至於第二點「題材重複因襲」的問題，根據該文的整理，僅對照宋元南戲、雜劇、傳奇、皮黃劇的題材因襲現象，即已臚列出了兩百一十三條，若再加上各地方劇種，那就更為可觀了。所以周貽白說：

在戲劇史的演進上，即憑這些劇本，也可以窺知其缺乏時代意義。這風氣直到現在還活躍著，中國戲劇之不能作一種有力的開展，這當然也是重要原因。本事與體制的求變，應當是改革中國戲劇的先決問題，如果仍舊在歷史故事上兜著圈子，則縱有新的形式，也將擺脫不了內容上的束縛。²

的確，戲曲若在題材上無法突破，確實會影響未來的發展，然而，古典戲曲的取材為何有它的侷限性？是不是真如周貽白所說，只有「因襲」沒有「開創」？有待釐清和探究。畢竟，一種文學現象的產生應該有它的歷史必然性，不容一味抹煞，因此，我們可以先從中國的敘事傳統對戲曲體制的衝擊與影響作一分析，再歸納題材的時代特色（同一時代常出現相同類型的故事）；事實上，即便是相同故事，在不同時代、不同劇種以及不同劇作家的筆下，也有著同中有異的奧妙，這關涉到個人的思維、體悟、才力、寫作目的等考量；是故接下來將進一步就文藝創作個性化的問題，以及「改編」、「修編」等「再創造」的思維加以論述，以便對戲曲題材的選擇和處理作一客觀化、系統化的整理，還原戲曲反映人生、凸顯人性的本來面貌，並為未來戲曲題材的開拓尋求更寬廣的

¹ 參見周貽白《中國戲劇發展史》（台北：學藝出版社，1980年4月二版），頁765。

² 同上。

途徑。

一、敘事傳統對戲曲題材的影響

中國古代敘事性文字是從「史」開始的，以記事為主的《春秋》即是敘述性文字的第一部著作。其後的《左傳》、《國語》都繼承了文學的筆法，到了司馬遷作《史記》，更有著接續《春秋》傳統、父親遺志以及源自內心、發憤著述的使命感，這種使命感直接啟發了韓愈的「不平則鳴」說以及歐陽修的「窮而後工」說，更深深影響明清戲曲小說的評點觀點，而成為一種藝術性的衡量標準。

到了漢代，敘事傳統有了進一步發展，從《漢書·藝文志》對「小說家」的分析，可知班固認為敘事不再是「史官記事」而已，還包括風俗逸聞（如街談巷議、道聽塗說）的記載，中國的敘事傳統也因而從史的領域走向神話、傳說、寓言等領域。

魏晉南北朝時代，出現了重視審美價值的敘事理論，如干寶在《神仙傳自序》中說：「劉向所述，殊甚簡略，美事不舉」；蕭綺《拾遺記序》主張「記其實美」；郭璞《山海經敘》說明其注《山海經》的目的是使「逸文不墜於世，奇言不絕於今」；葛洪《神仙傳序》則言其「深妙奇異」³；特別標舉「美」與「奇」這兩種審美型態，而這也正是古典戲曲理論中「題材論」的重點。例如元代鍾嗣成（約1279—約1360）在《錄鬼簿》中評范康《杜子美遊曲江》：「一下筆即新奇，蓋天資卓異，人不可及也」，評康弘道之作「越發新鮮，皆非蹈襲」，評施惠則是「一篇篇，字字新」⁴，完全以新奇創新為評論準則；又明代萬曆年間呂天成（1580—1618）的《曲品》，根據其舅祖父孫鑛的「南戲十要」來品評戲曲，「十要」的第一要是「事佳」，呂天成認為「事佳」包括兩方面，第一是「奇」，以產生吸引觀眾欣賞的藝術魅力，如《牡丹亭》、《紅蕖記》、《詩扇記》、《雙卿記》等，第二是「真」，包括「情真」和「事真」（指藝術的真實，非生活的真實），如《荊釵記》、《琵琶記》、《冬青記》、《祝髮紀》、《教子記》等⁵。可見這種標舉「美」、「奇」的敘事理論也成了後世戲曲選材的標準。

從魏晉南北朝開始，敘事傳統就成為雙軌並行，一是偏向「實錄」的「史」，一是追求「虛幻」的神話傳說等。唐代以後，更有了「有益名教」、「嬉戲娛樂」的敘事藝術準則，如宋曾慥說敘事功能為「資治體、助名教、供談笑、廣見聞」⁶，此外，「虛構」的特徵也被肯定。這種現象，影響後世戲劇非常大，耐得翁在《都城記勝》中評劇本創作是「大抵真假參半」、「抵多虛少實」⁷，這已成了戲曲敘事的價值觀。

綜上而言，中國的敘事傳統是在史官文化中孕育而成的，史官文化又繼承了儒家文化的傳統，強調懲惡揚善的道德觀；而另一方面，先秦的神話、傳說、寓言等也同時影響著戲曲的敘事，於是古典戲曲的題材就在史實與虛構故事中擺盪，既以史實為背景增加它的可信度與說服力，又不免在其中馳騁想像、施展才力以博得喝采。

³ 參見譚帆、陸煒《中國古典戲劇理論史》（北京：中國社會科學出版社，1993年4月），頁152。

⁴ 參見元·鍾嗣成《錄鬼簿》，引自《中國古典戲曲論著集成》第二冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。

⁵ 參見明·呂天成《曲品》，引自《中國古典戲曲論著集成》第六冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。

⁶ 參見譚帆、陸煒《中國古典戲劇理論史》（北京：中國社會科學出版社，1993年4月），頁153—155。

⁷ 參見宋·耐得翁《都城紀勝》（台北：台灣商務印書館，1983年）。

檢視古典的戲曲理論，就更能證明此種現象。明代謝肇淛在《五雜俎》中指出：

凡為小說及雜劇、戲文須是虛實相半，方為游戲三昧之筆；亦要情景造極而止，不必問其有無也。……雜劇若《浣紗》、《青衫》、《義乳》、《孤兒》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此則看史傳足矣，何名為戲？

他認為戲劇不宜事事考之歷史，而應該是虛實相半，這是《都城紀勝》「真假參半」說的延伸。他更進一步說：

近來文人，好以史傳合之雜劇，而辨其謬訛，此正是癡人前說夢也。

因此又產生了「戲與夢同」的思維，「戲與夢同，離合悲歡，非真情也；富貴貧賤，非真境也。人世轉眼，亦由是也。」這「非真情、非真境」，不正是一種虛構？所以他非常肯定虛構獨創的戲劇，他說：

戲文如《西廂》、《蒙正》、《蘇秦》之屬尤有所本；至於《琵琶》則絕無影響，只有蔡中郎一人，而其餘事情人物無非假借者，此其所以為獨創之筆也。⁸

這正是順應敘事傳統所引發的「虛實論」。王驥德（？-1623）《曲律·雜論上》亦曾提出他的創作理想：

古戲不論事實，亦不論理之有無可否，於古人事多損益緣飾為之，然尚存梗概；後稍就實，多本古史傳雜說略施丹堊，不欲脫空杜撰；邇始有捏造無影響之事，以欺婦人小兒者，然類皆優人及里巷小人所為，大雅之士亦不屑也。⁹

這就是結合「虛構」與「歷史真實」的做法。而晚明的張岱也強調戲曲是藝術不是歷史，因此藝術家必須在不違背歷史真實的前提下，對史書所提供的素材作一些提煉與加工，加工後的情節應該高於生活、高於歷史。例如張岱在《瑯嬛文集·博浪椎傳奇序》中認為史實中的張良椎擊秦始皇本是魯莽之舉，欲以行刺的方法實現亡秦的政治目的，與「帝者之師」的器度不合，《博浪椎傳奇》¹⁰則強調他如何在黃石老人的指點下逐漸成熟的過程，更具有藝術感染力。

李漁的《閒情偶寄》是清代最有規模的戲劇理論，其中對於戲曲選材的問題，在《詞

⁸ 引自謝肇淛《五雜俎》（明萬曆刻本，台北：新興書局影印，1971年），頁1287-1289。

⁹ 引自《曲律·雜論》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁154。

¹⁰ 明代張公琬所作，已亡佚。

曲部·結構第一》章中的「審虛實」¹¹一款有很獨到的見解。他認為劇作家在創作時所擷取的素材有古今之別，因此對於虛實的要求也不同。對於現實題材應重「虛」，因為：

若紀目前之事，無所考究，則非特事蹟可以幻生，並其人之姓名亦可以憑空捏造，是為虛則虛到底也。

而對於傳統題材和以前人的事蹟為素材的，則應重「實」：

若用往事為題，以一古人出名，則滿場腳色，皆用古人，捏一姓名不得，其所行之事，又必本於載籍，班班可考，創一事實不得。

李漁認為古人古事「傳至於今則其人其事，觀者爛熟於胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可據，是謂實則實到底也。」對於那些已深入人心的歷代故事，主張採取謹慎的態度，不可任意翻案，以免違背眾情。然而另一方面，他又說「傳奇無實，大半寓言」，可見他也非常肯定「虛構」在題材中的重要性，這正符合敘事文學雙軌並進的模式。

到了清末地方戲曲漸漸受到重視，一些戲曲批評家仍是以這樣的觀念進行戲曲評論，如李調元（1734—1802）的《兩村劇話》、焦循（1763—1820）的《花部農譚》等。李調元在〈劇話序〉中說：

劇者何？戲也。古今一戲場也，開闢以來，其為戲也，多矣。……予恐觀者徒以戲目之，而不知有其事，遂疑之也，故以《劇話》實之；又恐人不徒以戲目之，因有其事，遂信之也，故仍以《劇話》虛之。¹²

所謂「實之」，是指《劇話》內容中從歷史典籍記載考察戲曲題材的出處來源，以證明故事有一定的依據；所謂「虛之」，則是指《劇話》中考定戲曲發展，徵引前人關於戲曲特徵的論述，以闡明戲曲與現實生活區別的部分。可見他在戲曲批評中就一再實踐「虛中有實」、「實中有虛」的觀念，強調真實人生、真實歷史與戲劇藝術之間的距離。¹³焦循更進一步闡述這個理念，他在《花部農譚》中舉《兩狼山》為例，說明其悖於史實的部分，反而是戲曲最精采之處：

花部有《兩狼山》劇，演楊業死事，則全歸獄於美。延昭愬枉於朝，召寇準讞定其獄，而潘之害賢，寇之嫉惡，淋漓慷慨，毫髮畢露。若曰：「業

¹¹ 以下引文出自李漁《閒情偶寄·詞曲部·結構第一》，《中國戲曲論著集成》第7冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁20-21。

¹² 引自李調元《兩村劇話》，《中國戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。

¹³ 關於李調元的虛實論，詳見王運熙、顧易生《中國文學批評史》下冊（上海：上海古籍出版社，1983年），頁325；以及李出版社，1982年），頁20-21。

¹³ 引自李調元《兩村劇話》，《中國戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。

¹³ 關於李調元的虛實惠綿《戲曲批評概念史考論》第三章「虛實論」（台北：里仁書局，2002年2月28日），頁171-173。

之死，向令得準斷之，則美之罪當不止於奪官而已。……

焦循認為，正史中潘洪（仁美）並沒有受到該有的制裁，如果歷史上當時真能有忘身殉國、秉道嫉邪的寇準來處理，那麼潘洪將無所遁逃。焦循大讚《兩狼山》中「夜審潘洪」的那一段「淋漓慷慨，毫髮畢露」，並不因其非史實而抹煞其藝術成就。不僅如此，關於楊繼業之死，宋史上的記載認為是由於王侁忌功不救，致使楊繼業陷於孤軍作戰無人接應的絕境，但實際上卻是身為督師的潘仁美默許、坐視這件事情發生，因此《兩狼山》將楊繼業之死歸罪潘仁美，反而揭露了歷史真相。《花部農譚》中說：

蓋美陷業而委其罪於侁，史如其委者書爾，而特於楊業口中出奸臣二字，美之為奸臣，實以此互見之，有《春秋》之嚴焉。為此戲者，直並將侁洗去，使罪專歸於美，與史筆相表裏焉。¹⁴

焦循認為史官掩飾潘仁美的罪，是因為「潘美為一代勳臣，史官為之粉飾，未必不有之」，而《兩狼山》的處理方式雖與正史不合，卻更接近歷史真相，因此以「春秋之筆」加以稱譽，可見歷史劇中的虛構杜撰，有時反而能超越歷史，達到更高的藝術效果。

不容否認的，史官文化一直影響著古代文學的敘事傳統，以至於「徵於史」、「求其本」的態度和觀念根深蒂固。隨著戲曲體製的形成，這種現象繼續存在，因此大量的歷史劇、以史實為背景的戲或者「有所本」的故事就充斥劇壇。所幸在「虛構」、「寓言」等概念漸漸盛行後，「虛實相參」的寫作手法獲得高度評價，劇作家在選材上有了多重考量，終使得戲曲題材厚實、豐富而有變化。

二、戲曲題材對時代現象的反照

從創作的角度來看，戲曲題材是指作者從客觀現實生活中或歷史資料中選擇出來的原始材料，它影響了戲曲作品的內容、體裁以及風格。例如史詩式的題材能展現某個特定時期的歷史風貌；現代生活題材能直接反映現代人的生活方式；某些題材為某個時期的人們所特別關注等。其中題材對時代的反映在戲曲中特別明顯，這也適度的呈現了戲曲依循時代脈動的特徵。

關於戲曲題材反映時代的情形，又可以分兩種，其一是以情節內容反映當代的某種現象，其二是直接取材自當代的事件；前者有影射、暗諷的意味，後者則是立即投影、有警世作用。

（一）內容反映當代現象

在最早的戲曲形式「南戲」中，出現了許多描寫書生負心的「婚變戲」，如已亡佚的《趙貞女》（即伯喈背親棄婦，為暴雷震死）和《王魁》（王魁和焦桂英曾在海

¹⁴ 以上引文出自焦循《花部農譚》，《中國戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）。

神廟立誓，不料王魁及第後另娶崔氏，桂英自刎而死，死後鬼魂攝取了王魁性命)。明代戲曲家沈璟曾集南戲中的婚變戲名寫了《書生負心》套曲，其中【刷子序】云：

書生負心，叔文玩月，謀害蘭英。張葉身榮，將貧女頓忘初恩。無情，李
勉把韓妻鞭死，王魁負倡女亡身。嘆古今，歡喜冤家，繼著鶯燕爭春。(《南
九宮詞譜》卷四)

這段曲詞一共提到了六部書生變心的婚變戲，分別是《陳叔文三負心》、《張協狀元》、《李勉負心》、《王魁》、《歡喜冤家》、《詐妮子》；若再加上前人記載及現存佚曲中的《崔君瑞江天暮雪》、《張瓊蓮臨江驛》、《王宗道負心》等，數量便十分可觀。為什麼宋元之際會出現這麼多婚變戲呢？自有其社會背景。

宋代因襲唐制，以科舉取士，且錄取名額比唐代大為增加，加之沒有門第的限制，於是「朝為田舍郎，暮登天子堂」者比比皆是。那些出身寒門的士子一旦及第後，便成為朝中公卿大夫們擇婿的對象，一方面企圖通過與進士聯姻的手段擴大政治勢力，另一方面新科進士們也藉以得到提攜和庇蔭，以鞏固政治地位。這種風氣迫使已婚者紛紛拋棄糟糠之妻，入贅豪門貴族，造成了「富易交、貴易妻」的畸型社會現象。由於民間頻頻上演著一幕幕的家庭悲劇，劇作家們便利用百姓喜聞樂見的戲曲形式加以抨擊、揭露：蔡伯喈馬踏趙五娘、王魁的休書逼死焦桂英、陳叔文將崔蘭英溺死江中、張協劍砍貧女……所有負心的書生都在影射官僚士大夫，而劇本的結局，更是運用超自然的力量嚴懲負心漢，如蔡伯喈被雷劈死、王魁和陳叔文被鬼魂奪命……平民百姓的心聲與願望，成就了大量的婚變戲。¹⁵

除上述的宋元婚變戲外，元代流行一種度脫劇，亦即《太和正音譜》元雜劇十二科中的第一科「神仙道化」劇。元代為什麼會有這麼多神仙道化劇呢？那是因為當時的知識份子處在階級、民族雙重壓迫的社會之中，為了掙脫、逃避內心的痛苦，便走上道教隱居、修練、求仙的道路，因此神仙道化的題材，便成為戲曲內容中一項重要的類別¹⁶，像是《鐵拐李》(岳伯川)中的惡吏岳壽、《藍采和》(佚名)中的俳優許堅、《任風子》(馬致遠)中的屠夫任屠、《劉行首》(佚名)中的娼妓劉行首、《城南柳》(谷子敬)中的柳樹精等，只要幡然省悟，均可擺脫魔障、飄然仙去。

到了晚明(明萬曆中至清順治初年)，有所謂的「傳奇十部九相思」¹⁷，這是指晚明豐富多彩的傳奇作品中，數量最多的是男女風情劇。之所以會如此，是因為程朱理學發展到了極致，已引起人們普遍的反感，從王陽明心學標舉「心即理」、「致良知」開始，文化思潮便逐漸轉向追求內在的自然、情感、欲求等本性，在這樣的背景中，湯顯祖的《牡丹亭》描述人間至情：「情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生」(《牡丹

¹⁵ 關於宋元婚變戲的探討，可參考俞為民〈宋元的婚變戲與明代的翻案戲〉，出自《宋元南戲考論》(台北：台灣商務印書館，1994年9月)，頁39。

¹⁶ 關於元代度脫劇的情節內容，可參考羅錦堂《元雜劇本事考》(台北：順先出版公司，1976年4月)，以及拙著《論戲曲題材的「再創造」—以莊周戲曲為例》第三節「雜劇傳奇中莊周故事的題材處理」亦有對元明度脫劇的處理手法加以分析比較。(《經國學報》第十九期，2003年2月。)

¹⁷ 李漁《憐香伴》傳奇卷末收場詩。

亭題詞》)，獲得極大的迴響，更引發了情欲書寫的風潮，例如《琴心記》（孫柚）寫司馬相如與卓文君突破禁忌的愛情與婚姻；《繡襦記》寫士子鄭元和與名妓李亞仙的姻緣始末；《紅梅記》（周朝俊）則是寫賈似道家姬李慧娘與書生裴舜卿超越生死的愛情；還有《風流院》（朱京藩）中馮小青的婚姻悲劇等等，歷歷可觀，不勝枚舉。

民國以後板腔體劇種流行，其題材明顯反映時代現象的，當屬大陸文革時期的「樣板戲」，以及台灣軍中劇團的「競賽戲」。1964年，中共文化部與中國劇協號召劇作家更深刻的反映社會主義，而年中在北京展開的全國京劇現代戲觀摩演出大會推波助瀾之下，終於為文化大革命造就了八大樣板戲¹⁸。樣板戲的創作理論有所謂的「一線」、「兩革」、「三突出」、「多側面」等，其中「一線」是指「無產階級革命文藝紅線」，「兩革」則是革命浪漫主義與革命現實主義相結合的創作方法，因而產生了公式化、教條化的樣板戲劇目。

民國五十四年（西元1965年），中華民國國防部在台灣開始推動「國軍新文藝運動」，並於每年十月舉辦「國軍文藝競賽」，內容包括小說、散文、新聞、詩歌、美術、音樂、文藝理論等多項，並設置「國軍文藝獎」，國劇亦為其中之一，此即一般所稱的「競賽戲」。競賽戲從民國六十八年以前，仍是以傳統老戲為主，六十八年至七十一年規定以新編戲參賽，七十二年至七十五年則規定採「老戲新編方式」，七十六年起又採用「新編戲」。不管是傳統老戲、新編戲或老戲新編，內容都一律符合設獎目的（基於革命情勢需要、宏揚中華傳統文化、提升劇藝水準），並且呼應十月慶典的節慶意義以及反共復國的政治理念，做法有二：一是傳統老戲「劇名標語化」，如《長阪坡》改名《常勝將軍》、關公戲如《古城會》等改名《忠義千秋》、《龍鳳閣》改名《同心保國》、《打金枝》改名《富貴壽考》、《飛虎山》接演《雅觀樓》改名《興唐滅巢》等等¹⁹；其次新編、修編戲的題材強調主題意識，如《嶺南英烈》（高宜三）敘述清初嶺南三忠抗清的事蹟、《大唐中興》（魏子雲）敘述少年安華認祖歸宗並協助郭子儀收復兩京的故事等等，即便沒有特別強調保家衛國，也一定以積極正面的主題為宗旨。

競賽戲的年代，正值台灣經濟起飛的年代，歷經退出聯合國、中美斷交等事件，時時籠罩著反共、團結的時代氛圍。競賽戲所呈現的主題集中的現象，正是台灣社會某一反面的反映，具有深刻的時代意義。

（二）直接取材當代事件

考察中國戲曲史，我們會發現「反映現實生活」是戲曲的一項傳統，無論哪個朝代，總有一些有膽識的劇作家直接從現實生活汲取素材，呈現當時的社會現狀。元代最多產、最耀眼的劇作家關漢卿，其作品便直擊了元代社會的黑暗面，如《竇娥冤》、《魯齋郎》、《蝴蝶夢》等劇中常可看到權貴與惡霸的嘴臉；此外像楊顯之的《酷寒亭》描述下層社會生活、李直夫的《虎頭牌》反映女真族的邊塞生活、張國賓的《合汗衫》表現商

¹⁸ 包括京劇《智取威虎山》、《紅燈記》、《海港》、《沙家濱》、《奇襲白虎團》，芭蕾舞劇《白毛女》、《紅色娘子軍》，交響音樂《沙家濱》等。後期又加入京劇《龍江頌》、《杜鵑山》。

¹⁹ 參見王安祈《台灣京劇五十年》上冊（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年12月），頁92。

人家庭的悲哀……等等，均是元代社會的縮影。

明代以後傳奇盛行，題材反映現實已不足為奇，甚至更進一步將剛剛發生的政治鬥爭搬上舞台，於是產生了「時事劇」。時事劇的發軔，當屬嘉靖年間相傳由王世貞及其門人所作的《鳴鳳記》。《鳴鳳記》披露嚴嵩父子結黨營私、把持朝政、誤國誤民的無恥行徑，同時歌頌了楊繼盛、鄒應龍、夏言等十位對抗惡勢力的忠義之士，內容大多合於史實。清人焦循《劇說》卷三曾記載：

詞初成時，命優人演之，邀縣令同觀。令變色起謝，欲亟去，奔洲徐出邸抄示之，曰：「嵩父子已敗矣。」乃終宴。

可見嚴氏父子的餘威已成為人民心中的陰影，而這場戲外戲，亦可看出時事劇驚心動魄的寫實性格。

除了負面的揭發之外，還有正面歌頌當代名臣的時事劇，如《金環記》、《朝陽鳳》寫海瑞、《金杯記》寫于謙等。隨著晚明政治社會的黑暗沉淪，在心學思潮漸漸消歇、實學思潮方興未艾的時刻，充滿現實批判精神的時事劇蔚然成風，從明代天啟年間到清代順治年間，時事劇的創作如雨後春筍，單是可考知本事的傳奇就有四十二種，幾乎所有重大政治事件都有時事劇作品加以反映，例如寫「萬曆民變」的有《焦扇記》（佚名）、《萬民安》（李玉）；寫明末農民起義的有《回春記》（朱葵心）、《息宰河》（沈嶸）、《兩鬚眉》（李玉）、《合劍記》（劉鍵邦）等；寫明朝抵禦清兵和甲申、乙酉間社會大變亂的，有《三節記》（許以忠）、《籌虜記》（徐應乾）、《萬里圓》（李玉）；而為數最眾的，是反對魏忠賢、歌頌東林黨人的時事劇，有《磨忠記》（范世彥）、《冰山記》（張岱）、《喜逢春》（清嘯生）、《清忠譜》（李玉）等十八種²⁰。時事劇固然有開發新題材、呈現社會真實面貌的現實意義，卻也有不易流傳廣遠的缺失，因為常常遭致禁毀、杯葛，其藝術價值也容易被忽略，所以清順治末年文字獄逐漸興盛以後，時事劇就慢慢減少了，不過，時事劇並未完全消失，反而因挾帶著興亡感嘆、經世濟民的思想，在以李玉為首的一批蘇州作家群中默默的耕耘、實踐，終於使得蘇州派劇作在明清傳奇史中開花結果。

明末清初，江蘇吳縣及其附近地區的劇作家，如李玉、朱素臣、朱佐朝、葉稚斐、畢魏等人同氣相求，來往密切，形成一個聲勢浩大的戲曲流派「蘇州派」，雖然比起公安派、竟陵派、前後七子等文學流派來得鬆散許多，但他們所呈現出來的戲曲藝術風格，以及對劇壇的影響十分深遠。蘇州派作品在內容上大致可歸納出三大特色，即現實精神、教化特徵、平民色彩²¹。現實精神指的就是劇作中譏切時弊、反封建吏治、頌揚節義等情節，而這部分即是承續時事劇對世俗社會生活的關注；不同的是：蘇州派的時事劇並不致力於政治鬥爭的描述，而是從平民百姓的角度呈現流離動盪的悲痛，例如李玉《萬里圓》以蘇州孝子黃向堅萬里尋父的實事為線索，描述了南明朝廷中的姦臣誤國和

²⁰ 以上各劇詳細內容的介紹，參見郭英德《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年8月）第二編第十章第四節。

²¹ 關於蘇州派的論述，詳見郭英德《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年8月）、康保成《蘇州劇派研究》（廣州：花城出版社，1993年3月）、李玫《明清之際蘇州作家群研究》（北京：中國社會科學出版社，2000年10月），此處僅就題材相關部分做分析。

清兵屠殺江南人民的慘狀；《千忠戮》雖是描寫明成祖攻陷南京後，殘殺建文帝的舊日忠臣，實際上則是影射清兵下江南後大肆屠城的惡行。至於另一個鮮明的特徵，則是作品中的人物群像，如織工、行商、坐賈、負販、轎夫、相士、屠戶、說書人等等，均有血肉、栩栩如生，這也正是蘇州派作品能引起廣泛觀眾共鳴的原因之一。

從晚明時事劇蛻變而來的蘇州派劇作，在藝術特色上也頗為「平民化」，擺脫正統文人的詩意筆法，強調舞台表演的動作性，善於運用對白（尤其是淨丑的蘇白）表達滑稽諷刺、幽默詼諧的警語，終於在舞台上大放異彩，從清代以來的戲曲選本、曲譜如《綴白裘》、《納書楹曲譜》、《集成曲譜》所收錄的蘇州派劇目，以及地方戲曲改編移植的蘇州派劇目²²，便可看出蘇州派劇作的成就。

到了清代，繼承時事劇傳統而集大成者為《桃花扇》，然而自此以後，清王朝便大興文字獄，中斷了戲曲反映現實的傳統。直到鴉片戰爭以後，情況有了變化，1902年，梁啟超在《新民叢報》第二號上發表傳奇劇本《劫灰夢》，他借劇中人物之口讚賞伏爾泰將小說、劇本作為喚醒民眾的工具，於是帶頭創作《劫灰夢》、《新羅馬》、《俠情記》等劇本，這些劇本以中國戲演外國事，直抒國家興亡的感慨，引起廣大的迴響。「戲曲救國論」逐漸變成了「戲曲改良運動」，許多劇作家都以當時發生的事件為題材，反映時代的動盪，傳奇劇本如《居官鑑》（黃燮清）以鴉片戰爭定海戰役為背景，揭露清王朝的喪權辱國；《梨花雪》（徐鄂）以曾國荃率兵攻佔天京（南京）的暴行為題材，劇中女主角黃婉梨被掠自縊及全家被殺均為史實；地方戲如粵劇《三元里打番鬼》寫三元里居民反抗英國侵略、保家衛國的英勇事蹟；潮劇《林則徐》表現林則徐焚燒鴉片、抗擊侵略的史實；閩劇《古田案》反映當時的古田教案事件等等²³，總之，此時期時事新劇編演，實是為近代塑造了一股革命維新的反省風潮，亦是近代動盪變革的時代見證。

時事新劇，可謂開啟了古典戲曲「現代戲」的里程碑，接著民國成立以後有「時裝戲」，大陸五〇年代戲曲改革之後就出現大量的現代戲，而六〇年代文革時期的「樣板戲」更是以現代戲的形式壟斷舞台，新時期（西元1978年）以後，現代戲則是在尋求新的歷史定位中漸漸走向成熟。至於台灣，早期歌仔戲的「胡撇仔戲」中有一些取材自社會案件的現代戲，但因「胡撇仔戲」不強調朝代和歷史背景，這些社會事件作為素材的成分較大，反映社會的層面有限；而京劇的現代戲更少，大概只有復興劇團的《阿Q正傳》和國光劇團的《廖添丁》，並沒有在題材上反映現代社會。不過，最近幾年，開始有一些小型戲曲的實驗劇演出，例如「女節」中的《柳·夢·梅》、國光劇團的《王有道休妻》、國光豫劇隊的《試妻弑妻》，她們不約而同都選擇傳統女性情欲的題材進行現代化的反思和顛覆，其所呈現的意義，值得後續觀察。

誠然，對於戲曲「現代進行式」的分析，由於尚在發展中，不易有定論。但是從歷史的回顧中，我們看到了戲曲題材與時代發展的規律性，戲曲畢竟與生活是息息相關的，如何掌握當代人所關注的議題，進行適當的選材，就有賴劇作家的慧心慧眼了。

²² 上述資料及劇目詳見康保成《蘇州劇派研究》附錄六、七（廣州：花城出版社，1993年3月），頁235-247。

²³ 關於近代戲曲改良運動的劇目及內容特徵，可參看左鵬軍《近代傳奇雜劇研究》（廣東高等教育出版社，2001年9月）以及拙作〈略論中國近代戲曲改良運動〉（德育學報第十八期，2002年9月）。

三、文藝創作個性化在戲曲題材上的呈現

所謂「個性化」，是指文藝創作者在面對題材時，經過心靈鎔鑄之後所呈現出來的光輝，以戲曲創作來說，當劇作家對一個題材有思想意義上的獨到見解，又對戲曲的表現形式有把握，便能創作出成功的劇目。因此，從前面兩節的分析，我們雖然對傳統戲曲的題材特徵有了認識，也明白了適當選材的重要性，但是劇作者對題材個性化的詮釋，才是作品成功的關鍵。

正因為這種個性化的特點，劇作家往往不厭其煩地針對同一個題材進行不同的挖掘，於是，在不同時代、不同作者的筆下，戲曲題材呈現了競彩紛陳、爭奇鬥艷的景況。如同二十世紀最重要思想家之一巴赫汀（Mikhail M. Bakhtin, 1895—1975）在分析十九世紀俄國作家杜斯妥也夫斯基的小說時認為：小說的主人公和作者平起平坐，都是主體，主人公和主人公之間也都平等，他們各有自己的意識、視野和聲音，小說的主體不是統一於作者的聲音或故事情節，而是形成各個主人公的意識、視野和聲音的一種共存關係的相互作用。這種小說的藝術結構類似於複調（多聲部）音樂，眾多獨立聲部混響進行²⁴。巴赫汀的「複調說」最後演變成他文化理論的核心概念「眾聲喧嘩」

（*raznorechie, heteroglossia*），「眾聲喧嘩」之說已被學界廣泛運用，雖然原先是針對小說而設計，但套用在戲曲上，仍是若合符節，甚至可以產生研究的新視角。

就表演型態而言，戲曲是以人物的對話來進行，各個劇中人的「聲音」在戲中交互辯證，從對話中投射出彼此相對立或相認可的意識形態，形成「複調音樂」在劇中呈現。就劇本創作而言，戲曲劇本可以說是漫長歷史中的集體創作，針對同樣的故事，許多劇作家都曾以其不同的想法加以點染修飾，許多表演工作者，也都以其不同的視野加以調整修改。這些不同的意識和視野，就在劇本中留下了眾聲喧嘩的痕跡²⁵。

於是，劇作者在相同題材的不同作品中呈現出對話性，例如同樣是蔡伯喈，他可以是負心不孝之徒（南戲《趙貞女與蔡二郎》），也可以是全忠全孝之人（南戲《琵琶記》）；同樣是莊周，他有可能是逼死妻子的道德劊子手（京劇《蝴蝶夢》），也有可能只是一個試探妻子的癡心漢（新編劇《田姐與莊周》）。劇作者對於相同的題材會做什麼不同的處理，主要根源於幾個面向：一、外在環境的制約，如當時的風氣、傳統、輿論、禮制等；二、內在思維的闡發，如自身的信念、體悟、解讀、創發等；三、創作目的的影響：如為演員量身訂做、命題作文等。這些因素所交織而成的作品，如何能以單一視角來看待？

當我們探討一部戲曲作品時，多半將劇作者放在制高點，僅對他的產品品頭論足，頂多回看一下他的出身背景及時代氛圍，但事實上當劇作者在塑造人物時，人物的行為、話語也透露了作者自身的想法、批判，它是有對話性的。巴赫汀曾對各種文藝理論進行分析，像是客觀的形式主義批評特別看重作品文本；而各式主觀的主義（如浪漫主義）批評家卻過於偏愛作者的主體和讀者的主體，巴赫汀認為偏向者三者的任何一方都不對，因為值得注意的並不是這三者任何一方的「本質」，而是三者之間的「交流」。所

²⁴ 參見佟景韓〈小說的主人公和歷史的主人公〉，引自《巴赫汀文論選》（北京中國社會科學院出版社，1996年），頁3。

²⁵ 運用眾聲喧嘩理論分析戲曲的例證，可參看沈冬〈戲文的喧嘩——論陳三五娘的荔鏡情緣〉一文，出自《泉州學研究》（陳世興主編，福建教育出版社，2002年4月），頁72。

以他特別強調藝術語言和生活語言的共性，即語言的交流與溝通，他說：「文藝社會學理論的任務，就是理解藝術作品所實現、所凝聚的特殊的社會交流形式。」²⁶以明代嘉靖刊本的《荔鏡記》戲文為例，從劇本的表層來看，擁有通俗的內容（如一見鍾情、婚姻受阻、私奔重圓等）、熱鬧的排場（如賞燈、同遊、搭歌、打鬧等）、淺近粗俗的曲文賓白（如白描化的曲文及五娘滿口賊奴、賤婢等）、風月調情的手法（如旦拖生、生牽旦等拉扯閃躲等），這是源自於地方戲的庶民本色²⁷，是地方戲曲的主流之聲。其次從劇本的情節內容來看，陳三五娘的元宵遇合、五娘的傷春自憐、二人不計一切私奔，這些都是情欲的展現，此為情欲自覺之聲，是劇作者藉由塑造陳三、五娘這兩個人物發出對明代理學的反動。然而，我們卻又可聽到第三種聲音，即是禮教的聲音，在禮教的桎梏下，即便是勇敢自主的五娘，也偶爾要化身為禮教的代言人，面對陳三的引誘處處流露猶豫、矛盾的內心獨白，連遊賞花燈都思考再三，如「婦人之德，不出閨門」、「婦人夜行以燭，無燭則止」（第六齣〈五娘賞燈〉的念白）等²⁸，這是宋代朱熹治理閩南的遺風，據說朱熹一到閩南上任，立即禁止演戲劣風，並且曾經出令限定女子出門必須以花巾兜面，這種遮面巾，當地人稱之為「朱公兜」²⁹。劇作家身處閩南之地，劇本當中自然折射出閩南地方這種民風保守的文化特質。然而，僅僅是一個劇本，就可以浮現多種聲音，那麼同一題材的不同劇本³⁰，有出自不同劇作家的不同觀照，就更能顯現「眾聲喧嘩」的局面了。

一個劇本的主題，以及該主題所代表的意義，是相互交流、相互依存的。如同巴赫汀所言：

意義位於對話者之間。意義只能在積極的、對應的相互理解過程中產生。意義不存在於講者的心中或口中，也不存在於聽者的心中或口中。意義是講者和聽者由特殊的聲音系統的物質材料所進行的相互交流的效果。意義如同電光火花，在兩個電極碰撞的一剎那迸發出來。³¹

借用在戲曲劇本上，對話者就是指劇中人與劇中人之間、劇作者與劇中人之間、劇作者與導演（或演員）之間、劇作者與觀眾之間、選用同題材的不同劇作者之間，以及劇作者與社會之間。因此，文藝創作個性化固然可以發展出各種不同風格的作品，然而在中國傳統戲曲題材重複性、時代性的前提下，每種風格背後所呈現出來的意義，更加值得玩味，

²⁶ 參見劉康《對話的喧嘩——巴赫汀文化理論述評》（台北：麥田出版社，1998年4月），頁134。

²⁷ 錢南揚在分析其聯套、曲牌、語言、用韻之後說這是「當地人自己編的地方化了劇本」，參見《戲文概論》（台北：里仁書局，2000年1月），頁54。

²⁸ 關於嘉靖本《荔鏡記》的詳細分析，可參閱沈冬〈戲文的喧嘩——論陳三五娘的荔鏡情緣〉一文，出自《泉州學研究》（陳世興主編，福建教育出版社，2002年4月），頁72。

²⁹ 參見沈冬〈清代台灣戲曲史料發微〉，出自《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》（國立中正文化中心，1998年4月），頁121-136。

³⁰ 參見拙作〈歌仔戲劇本修編之探討——以《陳三五娘》舞台演出本為例〉，發表於德育學報第十五期，1999年10月。

³¹ 參見劉康《對話的喧嘩——巴赫汀文化理論述評》（台北：麥田出版社，1998年4月），頁165。

四、戲曲題材的原創與再創

所謂原創，簡單的說就是「無中生有」，也就是王國維評論關漢卿作品時所說的「一空倚傍，自鑄偉詞」³²。然而「無」，是指尚未成為戲曲作品的戲曲題材，或已經略具組織規模的神話、傳說、民間故事、小說甚至社會事件，並不是真的完全沒有任何蛛絲馬跡，即便是關漢卿的作品，如《拜月亭》、《調風月》、《竇娥冤》、《救風塵》等，多半也是結合時事傳聞編撰而成。事實上「創作」的背後，所謂的靈感、素材等都是作者人生經驗的累積，不容易憑空捏造；它所考驗的是作者思維、才力的串聯能力，因此原創性強的作品，雖然受到高度讚美或期待，仍得通過時間與觀眾的檢驗。

正如二十世紀下半葉以後發展的「接受美學理論」，認為藝術的價值是創作意識和接受意識共同運作的結果，作品成了一個開放的系統，一個必須由讀者或觀眾不斷破譯的密碼³³。所謂「一千個讀者，便有一千個哈姆雷特」，將這個理論引用到戲曲上，就會發現戲曲藝術對於觀眾接受意識的依賴比其他的藝術形式更為明顯。戲曲藝術與戲劇相同，均有一個「反饋調節」的創作系統，劇作家對劇本的創作是一度創作，導演對劇本的創作是二度創作（戲曲還應包括編曲的創作），演員對導演意圖及劇本的再創作是三度創作，觀眾對舞台形象的再創作是四度創作。其實這個說法對戲曲而言，也是要到當代才得以成立。在元明清時代，劇作家是靈魂人物，大量的戲曲作品成為文學主流，卻也產生了一堆無法存活於舞台的案頭劇；清代中期起聲腔劇種漸漸興起，音樂板式的變化給予演員唱腔特色發揮的空間，因而產生流派藝術，此時期演員成了劇作的重心；1949年大陸開始進行戲曲改革，在政治力量的驅動之下，劇本不再以「為演員服務」為唯一目的，戲曲編劇的重要性漸漸凌駕演員之上。文革以後的新時期，劇作家個人風格確立，戲曲由「演員中心」轉為「編劇中心」，到了九〇年代，「導演中心」隱然成形³⁴，此時戲曲的四度創作系統才算完成。

由上可知，劇作家的創作（劇本）固然是其他再創作的基礎、前提（一劇之本），但是再偉大的劇作家，都只佔整個戲曲活動的四分之一，因此戲曲作品是否原創不會受到太大的關注，反而是演員的表演、導演的調度與其他音樂、服裝、舞台美術等佔據多數人的目光。

戲曲既然屬於極須獲得觀眾認同才能存活的藝術，那麼劇作家們絞盡腦汁所思考的是怎樣創作一個可以讓演員發揮所長、又能引起觀眾共鳴的劇本，而運用改編就是一個很好的方式。戲曲題材究竟是新鮮的好，還是熟悉的好？古今中外的論者可謂各有主張，著名的戲曲理論家李漁曾說：

新即奇之別名也。……欲為此劇，先問古今院本中，曾有此等情節與否？如其未

³² 參見王國維《宋元戲曲考》第十二章，出自《王國維戲曲論文集》（台北：里仁書局，2000年7月），頁131。

³³ 參見魏怡《戲劇鑑賞入門》（台北：萬卷樓圖書公司，1994年9月），頁65。

³⁴ 關於當代戲曲的演進，以及從「演員中心」到「編導中心」的概念，詳見王安祈《當代戲曲》（台北：三民書局，2002年9月）。

有，則急急傳之，否則枉費辛勤，徒作效顰之婦。³⁵

這是從觀眾喜新厭舊的立場來看，力求擺脫陳腔濫調。不過古羅馬評論家賀拉斯在《詩藝》一書中則對悲劇詩人說：

最好把特洛亞的詩篇改編成戲劇，倒勝似初次用沒人知道和用過的題材。³⁶

德國文藝理論家萊辛（Lessing, Gottold Ephraim）引申了這種說法，他在《拉奧孔》一文中說：

事實上詩人如果運用熟悉的故事和熟悉的人物，就是搶先走了一大步。這樣他就可以放過許多枯燥的細節，而在不是用熟悉的故事和人物時，這些細節對於全體的瞭解就是不能放過的。³⁷

後來接受美學的理论也認為一部作品的新鮮成分和可理解的成分應佔適當的比例，這就是為什麼會有一些「續集」、「前傳」、「後傳」、「外傳」的原因。就中國戲曲而言，觀眾的確並不排斥重複的故事，許多看戲的人，就是要看熟悉的故事、聽熟悉的唱腔，這也就是為什麼黃梅調《梁山伯與祝英台》可以讓人百看不厭、京劇《四郎探母》可以一演再演的原因（當然新編戲的存在也有其必要性，此牽涉到戲曲藝術傳承與文化消費型態的問題，當另文撰述）。從創作的角度來說，戲曲劇本借重熟悉的人物有更重要的意義，那就是省去介紹性的筆墨，集中描寫人物的內心轉折，發揮演員的表演特長。

依據戲曲四度創作的反饋系統來看，戲曲正符合薩依德（Edward Said）所說的「文本」（text）。薩伊德認為文本是聯繫著從生產、製作、進入世界中進行再現，而後通過詮釋以實現文本之「世界性」的過程及其產物³⁸。文本的世界性（Worldiness），即是指文本對世界的參與和實踐，對照到戲曲，則是觀眾的共鳴及對社會的反照。而改編，如同一個文本的再現，它不是手抄、打印、原音重現或機械複製，而是必須重視其形式與內涵，諸如改編後的劇作是否符合現代意識？改編後的劇作是否有利於戲曲藝術的後續發展？等等。

戲曲的改編有兩種，一種是根據古典小說、民間故事等進行改編，一種是根據傳統劇目進行改編。前者對戲曲而言因無前例，故仍屬新編的一種；後者則是「再創造」，包含整編、修編、縮編、移植、再創等。整編是「整理改編」，將一些傳統劇目加以整理，刪去冗雜蕪蔓的片段、集中焦點、重現原劇的精髓，如崑劇《十五貫》、京劇《楊門女將》、《西廂記》、《趙氏孤兒》等；這些戲原本都有一些零散的折子，甚至十分經典，但卻無法呈現故事的全貌，因此藉由整編，成為首尾骨肉俱全的劇目。「修編」則是將

³⁵ 出自李漁《閒情偶寄》詞曲部結構第一「脫窠臼」條（台北：長安出版社，1979年9月），頁11。

³⁶ 引自周傳家、王安葵、胡世鈞、吳瓊、奎生等編著之《戲曲編劇概論》第一章第三節（杭州：浙江美術學院出版社，1991年8月），頁14。

³⁷ 同註35。

³⁸ 參見宋國誠《後殖民論述——從法農到薩伊德》（台北：擊松出版公司，2003年11月），頁446。

原有的劇目重新修飾，剔除不合時宜的情節對白、加強某些腳色的心理描述，必要時添加細節強化轉折等等，許多「老戲新編」的劇目均屬此類。「縮編」則是運用在長篇鉅製，例如近幾年的全本《牡丹亭》、全本《長生殿》演出，將四、五十齣的劇幅縮為二、三十齣，經典折子全數保留，部分折子刪節濃縮，仍可呈現全本樣貌。移植是指劇種之間相同劇目的挪用，移植時須注意劇種屬性是否吻合？如一些地方色彩濃厚、或具有劇種表演特色的劇目並不適合移植；而移植時則須針對不同的聲腔板式做唱詞上的調整，以免格格不入。至於「再創造」，則是將舊有的題材推陳出新、脫胎換骨，以不同的觀點或現代意識進行顛覆或改造，例如川劇《田姐與莊周》、《荒誕潘金蓮》，莆仙戲《團圓之後》、《春草闖堂》等都是成功的例證。

五、從戲曲藝術的特點再出發

中國古典戲曲是一種韌性極強的藝術型態，自從宋元時代發展成形以來，雖然一直都是主要的大眾娛樂，卻也得因體製的不合時宜而適度轉型。從諸宮調到雜劇、從南戲到傳奇、從曲牌體到板腔體，它都能找到自己的生存方式，即便是近代五四新文學運動，也無法將它消滅。以京劇及地方戲曲來說，固然因親近人民的鄉土性格及流暢優美的音樂風格深入人心，就連在清代中葉已因曲高和寡而趨於沒落的崑劇，都能以一齣《十五貫》起死回生。二十世紀開始，戲曲面臨西方話劇以及電視電影等大眾傳播媒體的威脅，幸而現代人視文化藝術為精神食糧，才得以苟延殘喘。2001年5月，崑劇更被聯合國教科文組織評定為「人類口述、非物質的文化遺產之代表作」(masterpiece of oral and intangible heritage of humanity)，可謂給予了應有的歷史定位，然而，僅憑這樣的名譽是不足以使之生存下去的，仍須仰賴貼近現代人心的作品，搭配精心的製作、精湛的演技，以及培養新生代戲曲觀眾，方為長久之計。

自筆者於2003年7月開始撰寫此文以來，正逢後SARS時期表演藝術元氣復甦、兩岸互動恢復頻繁的時刻，仔細觀察這一年傳統戲曲的演出，可以發現幾個現象：

(一) 企圖恢復全本的經典崑劇演出

在這一個年度裡，台灣的崑劇迷及藝文愛好者經歷了兩場盛大的崑劇饗宴，一是2004年2月份由江蘇省崑劇藝術團演出的全本《長生殿》(2月17日至22日，台北新舞台)，一是4月份蘇州崑劇團演出的青春版《牡丹亭》(4月29日至5月2日，國家戲劇院)，兩場均是大手筆的製作，分上、中、下三天演出。由於演出時間十分接近，又分別由愛好崑劇的企業界(建輝文教基金會陳啟德)、文化界(名作家白先勇)人士親自出馬、參與製作，證明了經典劇作不寂寞，也凸顯出整編經典劇作的迫切性。然而，這兩本傳奇作品在海峽兩岸均有好幾個整編的版本，「號稱」全本演出也不止一次，有趣的是，每一個版本在劇目的濃縮篩選上都不盡相同，就以青春版《牡丹亭》和上海崑劇院王仁杰縮編本的比較為例，可明顯看出像〈勸農〉、〈鬧宴〉這些熱鬧繽紛的場次，就不為青春版《牡丹亭》所取，因為青春版《牡丹亭》以呈現男女主角的至情為主軸，

上崑版則試圖展現原著的風貌，因此並不捨棄像〈勸農〉等足以顯示盛大排場的折子³⁹。可見不同的改編者、不同的製作方向，均可提煉出不一樣的經典名劇風格，且無損於原著的精神。

（二）實驗戲曲的編演

「實驗戲曲」的「實驗」二字，脫胎自西方戲劇中的「實驗戲劇」(Experimental theatre)，目的是顛覆傳統、解構正統、突破商業機制、實踐個人的戲劇理想。⁴⁰由於具實驗性質，其規模無法與商業劇場相比，觀眾人數亦較少，因此多半在小型劇場演出，俗稱「小劇場」；同樣的，「實驗戲曲」也稱「小劇場戲曲」。其實，「實驗性」的戲曲演出一直都存在，只要是在劇本選材上、舞台美術上、角色行當突破上的另類、顛覆的戲曲演出，都是廣義的實驗戲曲。然而，若是比照小劇場實驗戲劇所演出的實驗戲曲，則是以2003年11月11日上海崑劇團的實驗崑劇《傷逝》(台泥大樓士敏聽)以及2004年3月27日國光劇團的實驗京劇《王有道休妻》(國光劇場)最受矚目。這兩齣戲，從題材上來說，一齣直接改編自魯迅的短篇小說《傷逝》，一齣則是老戲《御碑亭》的再創造；就表演手法上來說，《傷逝》是運用「小劇場」的表演模式，以抽離部份傳統元素的造型、身段、音樂和劇種性格相磨合，男主角涓生身著長衫皮鞋，脖子上掛著圍巾，手上拿著雨傘皮箱，女主角子君則是淡雅的鳳仙裝，雖除去扇子、水袖、厚底靴，卻依然崑味十足；《王有道休妻》則運用兩位演員，分別呈現王有道妻子孟月華的表象與內心，藉由孟月華真實心靈的對比，展開女性對禮教思維的挑戰。姑且不論其成敗得失⁴¹，至少在現今傳統戲曲表演一再被壓縮的情況下，實驗戲曲實不失為一種策略，足以引起劇壇話題、吸引觀眾目光。

有趣的是，戲曲借用了戲劇小劇場的形式來發揮，戲劇小劇場也反過來向戲曲靠攏。2004年十全十美女節——第三屆女性戲劇聯展(4月1日至25日，皇冠小劇場)，打頭陣的即是由楊汗如、戴君芳創作演出的《柳·夢·梅》。此劇將純粹的戲曲演員楊汗如、陳美蘭置於小劇場的環境中，結合戲劇創作手法及寫實風格，演述《牡丹亭》中麗娘魂魄與柳夢梅歡會的情節。這是劇場工作者的跨界演出，也為實驗戲曲增添了另一

³⁹ 上崑版《牡丹亭》所選折子可參閱拙作〈從歷代《牡丹亭》的改編演出看王仁杰縮編本的得失〉，發表於經國學報二十一期，2004年2月。青春版《牡丹亭》所選折子為〈訓女〉、〈閨塾〉、〈驚夢〉、〈言懷〉、〈尋夢〉、〈虜謀〉、〈寫真〉、〈道觀〉、〈離魂〉(以上為「上本」、〈地府〉、〈冥判〉、〈旅寄〉、〈憶女〉、〈拾畫〉、〈魂遊〉、〈幽媾〉、〈淮警〉、〈冥誓〉、〈回生〉(以上為「中本」、〈婚走〉、〈移鎮〉、〈如杭〉、〈折寇〉、〈遇母〉、〈淮泊〉、〈索元〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉(以上為「下本」。其劇本詳見白先勇策劃之《姽婁紅牡丹亭》(台北：遠流出版社，2004年4月)，頁133。

⁴⁰ 參見拙作〈愛情的追憶·徬徨的實驗——評實驗崑劇《傷逝》〉(刊登於表演藝術雜誌網路版，2003年11月)。

⁴¹ 關於這兩齣實驗戲曲的演出評論以及實驗戲曲的論述，參見陶慶梅〈轉進小劇場，戲曲求生機？——評析中國近年來「小劇場戲曲」的演出現象〉、林偉瑜〈解一齣未來新戲曲——談近年來中國小劇場戲曲表演的趨勢〉、王安祈〈姓不姓「崑」，不重要——談上海崑劇團的小劇場崑劇《傷逝》〉、〈戲曲人做主，小劇場有大用——從《王有道休妻》試探台灣小劇場戲曲的走向〉(以上出自《表演藝術》雜誌133期，2004年1月)，以及王友輝〈休妻羞妻·休戚與共莫相欺——評國立國光劇團《王有道休妻》〉(《表演藝術》雜誌137期，2004年5月)、拙作〈愛情的追憶·徬徨的實驗——評實驗崑劇《傷逝》〉(刊登於表演藝術雜誌網路版，2003年11月)。

種可能性——劇場界積極的加入戲曲實驗行列。如此碰撞的結果，無疑為戲曲的再創造開拓更寬廣的路徑。

（三）結合本土關懷的新編劇

本文第二章提及戲曲具有時代性，除上述實驗戲曲直接在形式上呈現現代感外，題材的「現代化」也被劇作者持續關注。2003年10月台灣豫劇五十年兩岸匯演的《曹公外傳》（10月3日至5日國家戲劇院），是繼國光劇團本土化京劇「台灣三部曲」（《媽祖》、《鄭成功在台灣》、《廖添丁》）之後的另一本土化豫劇力作，和台灣三部曲不同的是，它在選材上直接從豫劇隊所在地鳳山找尋靈感，將道光十七年被派到台灣鳳山擔任縣令、帶領台灣人民開圳灌溉、打造萬畝良田，並被台灣民眾奉為神明的河南沁陽人曹謹的事蹟搬上舞台。由於主角正是河南人，用豫劇呈現天經地義，且「曹公祠」、「曹公圳」又是鳳山當地的古蹟，對在地人來說，這樣的故事倍感親切，當題材受到觀眾認同時，戲曲演出也就成功了一半。另外有一齣新編歌仔戲《百里名醫》，由劉南芳編劇，台灣歌仔戲班演出；這齣戲並未在大型表演場所呈現，而是由教會主辦、在廣場演出。但值得一提的是，這齣戲搭到了去年最流行的SARS話題，故事描述一個鄉下的年輕醫生如何面對一場瘟疫；他在對抗疾病中失去了自己的親人、在歷盡辛苦後原諒自己的仇人、並繼續堅守自己的醫生職份；台灣人民對SARS的恐懼猶存、記憶深刻，此時選擇這樣的題材，確實容易引起共鳴。

在本文第二章中曾提及戲曲反映時代的特性，而以近年新編戲選材方向的觀察，可以發現現今新編戲所反映的時代特性為「本土關懷」。「本土化」原為近年的政治潮流，但從九〇年代以來，有關狹隘的、「去中國化」的本土論述的檢討也漸漸展開。其實，演台灣故事尋求土地人民的認同也好，以跨文化的方式凸顯戲曲的藝術特色也罷，均是此時此刻戲曲轉型的有效路徑。因此，筆者曾試著提出「新本土化」的概念（以便與狹隘的本土觀區隔），即戲曲能以跨地域、跨文化的越界融合，經由語言文字感染力、聲腔樂曲的包容力、表演程式的可塑性，創造「新本土化」的戲曲內涵⁴²。而從這一年度「本土關懷」的編劇方向、音樂突破⁴³以及表演程式的設計⁴⁴來看，相信戲曲確實正朝向「新本土化」邁進之中。

（四）佳作的移植與再現

好的作品總是不寂寞。新編劇作若是禁得起考驗，往往會吸引各劇種爭相移植，例如《十五貫》、《徐九經升官記》、《春草闖堂》等都有好幾個劇種的版本。本年度有幾個

⁴² 參見拙作〈跨越文化地域·鑄鑄戲曲新境——「戲曲本土化」的省思〉（刊登於《表演藝術》雜誌第130期，2003年10月）。

⁴³ 參見歌仔戲論壇網站對《百里名醫》音樂的探討，<http://www.twopera.net/BB/index.php?board=9;action=display;threadid=442>。

⁴⁴ 例如《曹公外傳》加入台灣「八家將」、「車鼓陣」等慶典活動的身段舞蹈。

大型的演出，都是選用大陸劇作家的優秀劇本，一是2003年10月國光劇團的《王熙鳳大鬧寧國府》（10月16日至19日，台北新舞台），陳西汀的劇本；一是2004年5月國光劇團的《李世民與魏徵》（5月14日至16日，國家戲劇院），陳亞先的劇本；這兩位劇作家的新編作品，普遍受到肯定，其作品形成時距今至少十年以上，但在台灣都算得上是首演（《王熙鳳》雖曾演過，但不是由台灣的京劇演員詮釋）。再現他們的佳作，等於是讓觀眾重新領略大師的風采，對於傳統戲曲的推動極有幫助。

另一部則是2004年7月由國光豫劇隊演出的《田姐與莊周》（7月16日至18日，國家戲劇院），這是移植自川劇的作品，由徐茶、胡成德編劇，國光豫劇隊移植此劇，特別請來原編劇徐茶女士針對豫劇的唱腔修編唱詞，並由川劇的導演揉合川劇表演藝術於豫劇之中，成為跨劇種的結合。全劇演出十分成功，也為劇種間的移植劇目又添新例。

2004年下半年，尚有許多大型新編劇作的演出，甫下檔（2004年9月10至12日）的唐美雲歌仔戲團為廖瓊枝女士量身訂做《無情遊》，作為她七十大壽的獻禮，饒富意義；11月有實驗豫劇《試妻？弑妻！》，仍然是以莊周故事為題材；年底戲曲學者曾永義教授新編的崑劇《梁山伯與祝英台》，再度以兩岸合作的方式呈現（導演沈斌，編腔周秦），勢必造成轟動。由以上近年演出劇作的分析，可知戲曲編劇的創作途徑十分多元，只要能掌握時代脈動、劇種的藝術特徵，戲曲編劇今後將會有更多的對話空間，且拭目以待！