

# 百年來京劇的演進

編輯室\*

時間：民國 100 年 11 月 26 日星期六下午 3:45-5:45

地點：國立歷史博物館 B1 遵彭廳

對談題目：百年來京劇的演進

對談學者：王安祈（臺灣大學特聘教授、國光劇團藝術總監）

魏海敏（國際知名京劇表演藝術家）

主持人：康來新（中央大學中文系教授）

## 主持人中央大學康來新教授：

大家好，我相信很多來賓和我一樣，提早來到史博館，先參觀了百年人文特展，然後到這裡來聽演講。

真是感謝國科會、清華大學、臺灣大學和史博館，展場的每一張圖片資料都喚醒我們的記憶，個人的人生記憶，以及整個國家的歷史記憶，我覺得恍如走進百年光陰隧道，而這正是一種文學的感悟，也正是特別適合聽演講的心情。

百年人文特展共有三場演講，今天先由戲曲拉開序幕：百年京劇。主講的兩位，臺灣大學王安祈教授，同時也是國光劇團藝術總監；魏海敏女士，這是大家都期待看到的京劇天后，各位大部分都看過他的王熙鳳、馬克白夫人、曹七巧、孟小冬、歐蘭朵。今天天后駕到，現身說法（觀眾鼓掌）。我平常是她的戲迷，今天緊緊握在身邊，很緊張呢（觀眾笑），這就是粉絲心情（主持人笑）！王安祈更是老朋友了，不僅是臺大中文系先後期同學，早在二十幾年前，兩岸剛開放時，我組織了一個紅樓文化藝術訪問團去江南參訪，那時剛編了京劇紅樓夢的王老師也參與了這團，這戲的林黛玉就是……（魏海敏笑）（觀眾笑）…對，是魏海敏，（魏海敏：那時我還不是王熙鳳）（大家笑，主持人接：）我們都是由京劇開始彼此深入接觸，今天請兩位以京劇

---

\* 本文為現場錄音編輯轉錄，經王安祈教授審訂。



和大家分享心情：

**王安祈：**

非常感謝康老師，康老師雖然是小說專家，而非專研戲劇，但她說話非常有戲劇性的魅力，感謝她。

我要講的內容分兩部份，先跟各位介紹臺灣近百年的京劇演進，我用PPT照片呈現。

早在日治時代京劇即來臺演出，當中的上海京班頗受歡迎，而自民國三十七年底上海名伶顧正秋應「永樂戲院」之邀率團來臺，更把京劇藝術全面帶入。那時的永樂，不僅是外省籍觀眾紓解鄉愁的所在，也是臺灣的常民娛樂。顧正秋四十二年息影後，劇團其他成員轉入軍中劇團。京劇團置於軍中，今日看來不可思議，回到當時卻頗為自然。自清末以來，京劇便是大眾通俗流行文娛，自然也是軍中文康活動最受歡迎的節目，於是就在「康樂隊」基礎上成立劇團，各軍種都有。軍中劇團除了勞軍，也經常對社會大眾公開演出，各劇團還附設訓練班，和民間王振祖所創辦的「復興劇校」（即今臺灣戲曲學院）共同擔負起培育新生代重任。「小大鵬」、「小陸光」、「小海光」陸續長成，從第一位本土培育成的徐露，到時至今日仍是臺灣代表的魏海敏，人才不少。

但京劇終究不敵現代社會多元娛樂，到民國六十年以後，盛況不再，觀眾老化，六十八年乃有郭小莊成立「雅音小集」，提出「現代化」；七十五年吳興國則創立「當代傳奇」，以莎劇登上國際。臺灣京劇蛻變轉型，新一代演員無不試圖探索屬於臺灣的京劇新美學。相對而言，傳統老戲受到的關注日少，京劇是否能代表「國劇」，即成為本土思潮下尖銳的問題。民國八十一年底兩岸藝文開始交流，大陸劇團來臺，臺灣京劇在「本土化、大陸熱」雙重夾擊下受到強烈衝擊。

八十四年國防部解散軍中劇團，重整為「國光劇團」，隸屬教育部（九十七年又移撥文建會）。國光成立之初即提出「京劇本土化」，宣示京劇關懷臺灣，並創作《臺灣三部曲》。本土化的意涵其實是「正視斯土斯民的情思」，與「現代化」並無不同，戲劇本來就該與生存環境結合，無論題材是古是今，都應以現代觀眾能接受的方式傳達出能引發共鳴的情思。可惜，當時京劇界步履倉皇，在京劇回歸文教的關鍵時刻，該創作未能展現出文學藝術

特色，也未能延續有成果的現代化路向。直到二十一世紀，國光逐漸穩下腳步，回歸藝術文化，提出「現代化」、乃至於「文學化」的原則：新編文學大戲須從「文學性」穩固京劇價值，運用現代化的敘事手段與情感內涵，乃能成功吸引新眾。

京劇已經走過了流行時代，此際不必強求恢復通俗，但也不能甘於走進博物館成爲文化遺產。另外，此時京劇著眼的不能再是各流派彼此的較勁：與京劇相競爭的不僅是崑劇、歌仔戲，更是現代戲劇、現代舞、電影，而既已卸下「國劇、國粹」重擔，自不必扛起任何一面大旗，京劇創作者應可放鬆心情、放寬眼界。擴大藝術視野的京劇，才能有信心的發展臺灣京劇新美學，「京劇本土化」口號此刻才能從政治落實到藝術。

近年國光新編文學大戲如《金鎖記》、《孟小冬》陸續帶回大陸，召喚的不僅是京劇戲迷，更是對京劇陌生的大陸年輕學生。雖然臺灣的一級演員不多，但精緻的製作與文學氛圍，引起大陸學生關注——「原來京劇可以這樣演」成爲劇評焦點。源自北京的京劇，在臺灣逐漸找到自己的方向，本土京劇的美學探索愈來愈有信心，而「從劇壇挺進文壇」更是國光的努力目標。

### 魏海敏：

經過安祈老師這麼精彩的演說，相信各位都會覺得魏海敏非常幸運，因爲在現在這個社會，很幸運的我們越來越了解自己，可以自由說出心裡的話，不必害怕別人的眼光。我年輕時雖演了不少戲，但對於如何塑造角色，總是不太清楚。京劇從小跟著老師學習，一切以模仿爲主，因此「創造角色」在京劇的傳承裡是不可能的，所以我從劇校畢業後，便廣泛學習各種派別。

那時候有陸、海、空、勤四個劇團，各自都有自己的劇目和表演，如聯勤是徐露徐姊和葉復潤葉哥的搭擋；而我所屬的海光則是由劉玉麟老師派演，最擅長的是包公戲，這和大鵬、陸光的差別很大。不過在那時劇界沒有太大的突破，「開眼界」便相當重要——一個演員能夠「開竅」，便意味著他打開了視野，透過觀看一些好的演出，進而激發表演潛能。像梅蘭芳從小各種行當都看，在還未輪到自己演出時，先把臉畫好到前台去看戲；正因爲如此，梅蘭芳才一直具有創造力。

八〇年代我是最忙碌的演員。但演得如何，自己也沒有把握。當時有長輩對我說：「你什麼都好，就是臉上沒戲。」我覺得很困惑，自己心裡都有



戲，怎麼臉上會沒戲？而當時，我必須不斷的學新戲；有一次我在四個月裡演了三齣大戲：與馬玉琪合作的《紅樓夢》，當代傳奇的《無限江山》，還有海光的《折箭為盟》。每一齣戲都很吃力，但同時也在消耗一個演員；何況，相對於頻繁的演出，自己對於戲劇仍然沒有深刻的想法，內心其實很徬徨。

就在此時，剛好有機會看到梅葆玖和童芷苓老師在香港的演出。那是大陸文革結束後第一次有大劇團出外表演，包含北京京劇院和上海京劇院兩大團，約一、兩百人。看了他們的演出後，我非常震撼，自己學了這麼久的戲，卻始終不曾有這麼深刻的感動。那次的表演讓我「開竅」了，我便下定決心要重新認識、重新學習梅派。當時還不認識梅老師，但在香港遇到了上海名票包幼蝶老師，教我一字一句重新學習梅派；從此之後，我便開始調整我的唱腔，這中間經歷了二十年的時間。1991年正式拜師梅葆玖後，去北京辦專場演出，由老師親自指點，一表演完，便立刻透過錄影帶指出優劣。那是一個很大的洗禮，過程中挫折感很深，因為舞台上的習慣已經養成，若要改變，情緒、動作、唱腔都必須顧及，真的很不容易；往往在演出結束後，才懊惱又有些地方沒有改正。老師很嚴格，琴師徐靜琪先生也很嚴格，所以當時內心很煎熬，覺得自己似乎一直都唱不好，甚至一度灰心想放棄；幸好最後熬過來了。除了自己的毅力之外，也因為身邊的這些貴人督促著我，我才能在梅派這條路上演得更地道。

而在「創新」這條路上，真的必須非常感謝安祈老師。新戲劇本可遇不可求，而國光劇團陸續推出的這些新戲：《王熙鳳》、《金鎖記》、《孟小冬》，就成為我戲劇生涯中很大的轉捩點；當代傳奇的《慾望城國》、《樓蘭女》、《無限江山》也影響我很深。當然也要提及《歐蘭朵》，演這齣戲讓我脫胎換骨，從內到外的觀念都必須改變。我想藉此機會，把《孟小冬》「三聲帶」的表演方式為大家作個介紹。這齣戲和傳統戲差別很大，孟小冬連出場都不讓觀眾拍手。各位可以把眼睛閉上：(魏海敏示範孟小冬)各位覺得聽到的聲音有幾歲？這是安祈老師設計的，孟小冬在幕後，在病榻上，在彌留的狀態中回顧她的一生；不必向觀眾說明，就可以帶領觀眾的情緒。但是當孟小冬一上場，展現的卻是風華絕代：(魏海敏示範孟小冬)這段聲音表情顯然和上一段不同，是吧？當然這齣戲裡也有唱段，比如〈四郎探母〉對口的快板，生旦都是由我一個人唱的。(魏海敏示範孟小冬)(掌聲如雷)這段唱太難了，本來是兩個人對唱，現在由我一人包辦，一不小心會連氣都喘不過來。經歷過這樣

的挑戰之後，我覺得沒什麼是我所害怕的了。

（接下來就把麥克風交給安祈老師。）

**王安祈：**

接下來我試著以 2011 年國光新戲《百年戲樓》為例，說明如何從文學的思考展開創作。

《百年戲樓》是配合建國百年的題材，我選擇由京劇演員演自身的百年歷史，但並不想歌頌京劇的輝煌，反而選擇了輝煌下的陰影；也不準備以戲寫史、迎向壯闊，只想在歷史長河的流盪中，傾訴伶人幾許嗚咽幽微的心底聲音。「背叛與贖罪」是我們選擇的主軸，前半是藝術的背叛（對京劇而言，創新形同背叛師門），後半是政治壓力下的扭曲，人性是我們努力的方向，也是在百年中選材的主心骨。

這部戲沒寫一句新唱詞，沒有一句新唱腔，全用老戲的唱段編織成全新的戲。京劇唱腔的穿插不是單純的「戲中戲」，它們和劇中的人生處境形成「隱喻」關係，或呼應、或映照、或對比、或相反，若即若離、不黏不脫，交錯纏繞、糾結互文。我想強調的是，文學不宜簡化為文辭典雅，全用傳統老戲唱段，不可能文采粲然，但，隱喻互文是文學的思考與手段。

演出後接到很多回應，很多年輕朋友極感動，卻也有質問：「為中華民國建國百年而做，為什麼結束在文革？臺灣呢？」

我的回答是：所有的歷史都是當代史，當下的詮釋建構了歷史。國光選擇用這種方式編演百年京劇，臺灣的觀點就體現在其中。不勵志，不歌頌，不用類型人物建構京劇史，就是我們對京劇百年的觀點。誰的百年？當然是我們的。何況，其中還潛藏了一段臺灣戲迷以偷聽偷窺方式接觸正統京劇的經歷與感受。

我幼時迷戲，特別迷戀女王唱片行出的《白蛇傳》、《玉簪記》、《桃花扇》《柳蔭記（梁祝）》，旦角行腔轉調宛若百尺遊絲、搖漾風前，嗓子眼裡悠悠忽忽的聲音，直讓我迷戀到骨子裡。但當時並不知道她的名字，唱片封面上只寫著「杜、葉」，葉是小生葉盛蘭，但杜呢？在兩岸隔絕的年代，偷聽是危險的享受，也有猜謎的樂趣，我冒著通匪罪嫌，一邊聽一邊猜測戲裡的才子佳人，眉眼之間一定脈脈含情，總有一點靈犀暗通吧？我藉著聲音的聆賞飛馳想像，直到讀到碩士班，才從香港輾轉知道她叫杜近芳；直到八〇年代中，





才從錄影帶裡看到她的容顏。我沉浸在自己編織的「杜、葉」夢幻裡，直到章詒和《伶人往事》問世，才徹底夢碎。書中寫葉盛蘭文革遭遇，出賣她的竟是杜近芳！我不敢相信，四十年來，我以為從她的嗓音聽到了她心底的愛恨癡怨，誰知竟只是自己的一廂癡念，什麼才是真相？難道，台上演的真只是一台戲？

我們把這段伶人往事編成了戲，在《百年戲樓》第三幕。

不過《百年戲樓》絕非專指杜、葉，我想章詒和寫的也不僅是杜葉兩人，而是經歷過時代鉅變的伶人普遍遭遇的心靈撞擊。根據章詒和所寫，文革結束後，杜近芳再演白蛇，卻沒了許仙，葉盛蘭已因批鬥而死。孤伶伶的白蛇，漫天風雨裡遍遊西湖，竟尋不著借傘之人。她想到了葉的兒子，鼓勵他接替父親角色，重新登台扮起許仙，和自己雨中相遇，借傘定情。戲結束謝幕時，杜近芳把葉少蘭直往前推，讓他一人接受觀眾的掌聲，自己則退後一步，含淚觀看這一幕。

這是章詒和所寫的杜近芳的贖罪。奇異的是，戲裡是許仙因多疑而背叛了白蛇，台下卻恰恰相反。當戲裡的白蛇手指許仙，唱出「誰的是、誰的非、你問問心間」時，孰假孰真？是耶非耶？真箇恍惚難言。以前聽《白蛇傳》，我忒迷這一句。這句是沒有伴奏的「乾唱」，絲竹俱歇、人聲悠悠，萬種情思盡蘊於其間，杜近芳嗓子裡偶爾透出的清冷，像嗚咽的冰泉，也像空谷裡一聲嘆息，散發出挹之無盡的幽韻。而今重聽，不禁想問，幾十年來我迷戀到骨子裡的声音，究竟是白蛇對許仙的質問？還是她自己的心靈究詰？

當時真是戲，今日戲如真。而戲裡戲外關係倒錯。

背叛與贖罪，不是我們沒經歷過文革的人能置一詞的，《百年戲樓》把一切盡歸於戲。政治、社會都會改變，任憑一頁翻過一頁，悠悠忽忽的聲音卻永遠傳了下來，百尺遊絲，搖漾風前，也拂過歷史扉頁。戲裡葉家第二代對於飾演青蛇的女角所提「你就這麼原諒了她」的疑問，回答得悠悠忽忽的：「是她原諒了我，不是我原諒她，我是許仙啊，是白蛇原諒了許仙。」怨恨癡念，只有在戲裡才能酣快淋漓，而戲到最後，總歸團圓。唱戲，不就是為了追求圓滿嗎？不就是為了追求現實人生永遠求不到的圓滿嗎？《百年戲樓》演到最後，就只能唱一齣斷橋相會，「猛回頭避雨處風景依然」。

對於文革，我們不企圖「還原、肖真、寫實」，而將一切歸還人性，通過適當的美感距離做出闡釋，並以個人（以及臺灣戲迷）的一段「大陸京劇接受

史」為基底，誠懇的對文革中的演員遭遇做出解釋。從偷窺仰望到掌握詮釋權，當然是臺灣的觀點，而和解的理由，更是中國傳統戲曲的核心價值。戲曲多以「大團圓」為收尾，內在隱藏的人生觀與戲劇觀，即是：明知現實人生不圓滿，卻偏要在戲裡求個大團圓——戲是活下去的動力。

《百年戲樓》這部新戲，是從文學思考出發的作品；我們期待的京劇，是動態文學展示，不只是演唱藝術。

最後請海敏示範一段。

**魏海敏：**

我來示範一段文革時女主角被迫背叛的心情轉折。(示範 觀眾熱烈鼓掌)  
排這段戲的時候衝擊很大，因為我也非常喜歡杜近芳，我的白蛇傳也學她，但此刻卻要化身為她，還要潛入他的內心，非常不容易，但也真的感受到了新編京劇的存學深度。

**主持人中央大學康來新教授：**

我在劇場演出時深受感動，此刻隨創作者一起潛入內心，更是震撼。相信今天的來賓都有同樣感受，而文學的宴饗還有兩次，歡迎各位下次見。