

## 從演劇到唱說--「鄭元和」敘事觀點探究

### From Theatre activities to Shuo-chang --Narrative Discussions on the Zheng Yuan-He

柯香君

經國管理暨健康學院/通識教育中心/副教授

#### 中文摘要

「鄭元和／李亞仙」之本事自〈一枝花〉話後，由唐人白行簡《李娃傳》定型，自此相繼成為話本、小說、戲曲等作家所取材。然而是否「同名文本」就一定具有「相同情節」？是否在情節安排上，彼此就一定存在必然關係？本文將以「小說、戲劇及說唱」三大類型為文本，包括唐傳奇《李娃傳》、元雜劇石君寶《李亞仙花酒曲江池》、明雜劇朱有燬《李亞仙花酒曲江池》、明傳奇徐霖《繡襦記》、南管戲《鄭元和》、莆仙戲《鄭元和》、歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》、福州平話《鄭元和》等，從「敘事觀點」較析歷來相關文本彼此間之承繼與創新，詳實探討「鄭元和/李亞仙」在傳播過程中所產生之文化演繹。

本文論點有三：(一)從人物視角與敘述聲音，分析不同文本因敘事視角轉換，對李亞仙身份形象之轉變，以尋求故事背後之內在意涵；(二)從核心事件與衛星事件之安排，分析情節事件之鋪敘與增刪，了解或為增添趣味性而鋪設的衛星事件，或為貼近百姓生活、符合大眾情感而增列的核心事件；(三)從空白與補白之技巧運用，探討後世讀者對於「鄭元和/李亞仙」故事之接受與轉化，從而得知故事流傳久遠之主要因素。

關鍵詞：鄭元和、李亞仙、敘事觀點、南管戲、莆仙戲、歌仔冊、福州平話

## 從演劇到唱說--「鄭元和」敘事觀點探究

### 一、前言

「鄭元和／李亞仙」之本事自〈一枝花〉話後，由唐人白行簡《李娃傳》<sup>1</sup>定型，自此相繼成為話本、小說、戲曲等作家所取材。小說方面：宋代話本有皇都風月主人〈李亞仙不負鄭元和〉<sup>2</sup>、〈李娃使鄭子登科〉<sup>3</sup>；明代話本有宋公仁《鄭元和嫖遇李亞仙》，及擬話本《李亞仙》（闕名）。戲劇方面：宋代院本《病鄭逍遙樂》（亡佚）；南宋戲文《李亞仙詩酒曲江池》（存佚曲）；元雜劇石君寶《李亞仙花酒曲江池》<sup>4</sup>、高文秀《鄭元和風雪打瓦罐》（亡佚）；而明代雜劇有朱有燉《李亞仙花酒曲江池》<sup>5</sup>，傳奇則有徐霖《繡襦記》<sup>6</sup>，以及清代佚名《後繡襦》（亡佚）；地方戲曲方面：南管梨園戲「下南」《鄭元和》（清抄本與口述本）<sup>7</sup>、莆仙戲《鄭元和》（亡佚）、崑曲《繡襦記》、川劇《李亞仙》、秦腔《李亞仙》、同州梆子《李亞仙》、京劇《繡襦記》（又名《烟花鏡》）、臺灣歌仔戲《鄭元和》；民間說唱曲藝則有歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》、福州評話《鄭元和》等，此外，當代歷史作家高陽，亦改寫成長篇小說《李娃》。從唐代至今，多樣化的文體呈現，足見其流傳之廣遠，亦可見其相互承襲與創新之跡象。

「鄭元和/李亞仙」本事由來已久，然而在不同文學題材作品中，很明顯地對於故事情節之增減、人物性格之刻劃，以及側重描述是有所不同的。不同時代之文人在編寫同樣故事之際，所添加改編之劇情必定與作者情感及文化環境息息相關，不同文類體裁作品，產生不同的情節演變及文化意涵，從最初原型不斷地向外創新增衍。從創作者角度而言，作者本身「文人精神」不僅能投射於同為書生的鄭元和，亦同時反應了自身情感價值；而以民間創作來看，符合大眾的群體意識，成為主導劇情走向的重要因素。如此「作者」、「文本」、「讀者(觀眾)」三者間之相互關係便清楚彰顯。而從文化氛圍來看，隨著「時代變遷」與「地域環境」之差異，劇作內容不僅必需承載不同「時地」之「文化用語」與「表演藝術」，更對故事原型不斷地進行再創，以符合不同民俗風情與文化背景之讀者觀眾。

<sup>1</sup> 〔唐〕白行簡：《李娃傳》，收入〔宋〕李昉等撰：《太平廣記》卷 484（臺北：新興書局，1973），頁 1858。

<sup>2</sup> 〈李亞仙不負鄭元和〉，收入〔宋〕皇都風月主人編：《醉翁談錄·癸集·卷之一·不負心類》（臺北：世界書局，1958），頁 113-115。

<sup>3</sup> 〈李娃使鄭子登科〉，收入〔宋〕皇都風月主人編：《綠窗新話·卷下》（臺北：世界書局，1958），頁 113-114。

<sup>4</sup> 〔元〕石君寶：《李亞仙花酒曲江池》，收入明·臧晉叔編：《元曲選》上（臺北：正文書局有限公司，1999）。

<sup>5</sup> 〔明〕朱有燉：《李亞仙花酒曲江池》，收入陳萬鼎編：《全明雜劇》第 4 冊（臺北：鼎文書局，1979）。

<sup>6</sup> 〔明〕徐霖：《繡襦記》，收入明·毛晉編：《六十種曲》第 7 冊（北京：中華書局，1996）。

<sup>7</sup> 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第 6 卷（北京：中國戲劇出版社，2000）。

關於「鄭元和/李亞仙」研究，以唐傳奇《李娃傳》、元明雜劇，或明傳奇《繡襦記》為主要探究對象。在學術論文部分，如江雯娟《李娃故事嬗變研究--以〈李娃傳〉《曲江池》《繡襦記》為例》<sup>8</sup>、陳歆翰《李娃傳文史互證研究》<sup>9</sup>、楊琇卉《李娃故事研究》<sup>10</sup>、施芳雅《《繡襦記》傳奇研究》<sup>11</sup>等，其中楊琇卉《李娃故事研究》雖有探討梨園戲、歌仔戲、歌仔冊、福州平話等相關改編作品，但並未能詳實深入較析彼此間之異同。而期刊部分，有陳貞吟〈朱有燉對石君寶《曲江池》的再創作〉<sup>12</sup>、楊碧雲〈試論李亞仙與鄭元和小說戲曲之嬗變〉<sup>13</sup>、簡彥姍〈論石君寶《李亞仙花酒曲江池》〉<sup>14</sup>、林家如〈李娃傳奇之接受關係研究〉<sup>15</sup>、譚傳永〈從平康倡女到汧國夫人--試以《北里志》淺析〈李娃傳〉之寫實與虛構〉<sup>16</sup>、鄭喬方〈李娃故事的演變--以「李娃傳」、「曲江池」為範圍〉<sup>17</sup>、劉淑爾〈論「曲江池雜劇」故事演變的內蘊意義〉<sup>18</sup>等，皆以小說、戲曲為研究範圍，較少以民間說唱曲藝及地方戲曲為論述對象。

歷來探討「鄭元和/李亞仙」故事，多以小說《李娃傳》、元明雜劇，或明傳奇《繡襦記》為主，其他相關文本並無特別探究，然而民間創作卻往往開創不同的情節與內涵。筆者已針對南管戲《鄭元和》<sup>19</sup>與歌仔冊《鄭元和三嬌會》<sup>20</sup>進行詳實研究，因此，本文將持續深入較析各個文本之間的敘事觀點差異，期望透過不同文本的多元敘事改編，詳實探討「鄭元和」故事在傳播過程中所產生之文化演繹與多元視野。

本文將以「小說、戲劇及說唱」三大類型為文本，包括唐傳奇《李娃傳》、元雜劇石君寶《李亞仙花酒曲江池》、明雜劇朱有燉《李亞仙花酒曲江池》、明傳奇徐霖《繡襦記》、南管戲《鄭元和》、莆仙戲《鄭元和》、歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》、福州平話《鄭元和》等，從「敘事觀點」較析歷來相關文本彼此間之承繼與創新，詳實探討「鄭元和/李亞仙」在傳播過程中所產生之文化演繹。

本文論點有三：（一）從人物視角與敘述聲音，分析不同文本因敘事視角轉換，對

---

<sup>8</sup> 江雯娟：《李娃故事嬗變研究——以〈李娃傳〉《曲江池》《繡襦記》為例》，（高雄：高雄師範大學國文教學研究所碩士論文，2012）

<sup>9</sup> 陳歆翰：《李娃傳文史互證研究》，（新竹：國立清華大學中國文學研究所碩士論文，2012）。

<sup>10</sup> 楊琇卉：《李娃故事研究》，（臺北：臺北市立教育大學中國語文學研究所碩士論文，2008）。

<sup>11</sup> 施芳雅：《《繡襦記》傳奇研究》，（高雄：國立中山大學中國語文學研究所碩士論文，2004）。

<sup>12</sup> 陳貞吟：〈朱有燉對石君寶《曲江池》的再創作〉，《成大中文學報》第 31 期，（2010.12），頁 107-109+111-134。

<sup>13</sup> 楊碧雲：〈試論李亞仙與鄭元和小說戲曲之嬗變〉，《逢甲中文學刊》3（2010.01），頁 95-116。

<sup>14</sup> 簡彥姍：〈論石君寶《李亞仙花酒曲江池》〉，《東方人文學誌》8:2，（2009.06），頁 83-106。

<sup>15</sup> 林家如：〈李娃傳奇之接受關係研究〉，《東吳中文研究集刊》14，（2007.06），頁 71-89。

<sup>16</sup> 譚傳永：〈從平康倡女到汧國夫人--試以《北里志》淺析〈李娃傳〉之寫實與虛構〉，《輔大中研所學刊》第 8 期，（1998.09）。

<sup>17</sup> 鄭喬方：〈李娃故事的演變--以「李娃傳」、「曲江池」為範圍〉，《輔大中研所學刊》4，（1995.03），頁 307-319。

<sup>18</sup> 劉淑爾：〈論「曲江池雜劇」故事演變的內蘊意義〉，《勤益學報》12，（1994.11），頁 199-204。

<sup>19</sup> 柯香君：〈論南管戲《鄭元和》之文化傳釋〉，《成大中文學報》第 60 期，（2018.03），頁 171-212。

<sup>20</sup> 柯香君：〈論歌仔冊「鄭元和/李亞仙」之文化傳釋〉，《東吳中文學報》第 33 期，（2017.05），頁 364-365。

李亞仙身份形象之轉變，以尋求故事背後之內在意涵；（二）從核心事件與衛星事件之安排，分析情節事件之鋪敘與增刪，了解或為增添趣味性而鋪設的衛星事件，或為貼近百姓生活、符合大眾情感而增列的核心事件；（三）從空白與補白之技巧運用，探討後世讀者對於「鄭元和/李亞仙」故事之接受與轉化，從而得知故事流傳久遠之主要因素。

## 二、「鄭元和/李亞仙」版本考述

「鄭元和與李亞仙」本事由來已久，然而在不同文學題材作品中，很明顯地對於故事情節之增減、人物性格之刻劃，以及側重描述是有所不同的。不同時代之文人在編寫同樣故事之際，所添加改編之劇情必定與作者情感及文化環境息息相關，在筆者細讀整理之下發現，不同文類體裁作品，產生不同的情節演變及文化意涵，從最初原型不斷地向外創新增衍。從創作者角度而言，作者本身「文人精神」不僅能投射於同為書生的鄭元和，亦同時反應了自身情感價值；而以民間創作來看，符合大眾的群體意識，成為主導劇情走向的重要因素。如此「作者」、「文本」、「讀者(觀眾)」三者間之相互關係便清楚彰顯。而從文化氛圍來看，隨著「時代變遷」與「地域環境」之差異，劇作內容不僅必需承載不同「時地」之「文化用語」與「表演藝術」，更對故事原型不斷地進行再創，以符合不同民俗風情與文化背景之讀者觀眾。

從唐至今，「鄭元和/李亞仙」故事流傳久遠，不斷被搬上舞臺、敘寫再創。本文首先針對現今存有之版本進行考述。

表一：「鄭元和／李亞仙」版本考述<sup>21</sup>

時代	作者	形式	名稱	版本
唐	闕名	說話	〈一枝花〉話	宋人曾慥《類說》卷二十六上輯，唐人陳翰編《異聞集·研國夫人傳》篇末注：「舊名一枝花」。
唐	白行簡	傳奇小說	〈李娃傳〉	收錄〔宋〕李昉等撰，《太平廣記》卷484
宋	皇都風月主人	話本小說	〈李亞仙不負鄭元和〉	收錄於《醉翁談錄》，1941年在日本影印，稱「觀瀾閣藏孤本宋槧」，宋末元初刊本
宋	皇都風月主人	話本小說	〈李娃使鄭子登科〉	收錄《綠窗新話》，吳興嘉業堂抄本
宋	闕名	戲文	《李亞仙》 《李亞仙詩酒曲江池》 <sup>22</sup>	收錄《南曲九宮正始》及《南詞定律》等曲譜。

<sup>21</sup> 表格參照柯香君：〈論歌仔冊「鄭元和／李亞仙」之文化傳釋〉，《東吳中文學報》第33期，(2017.05)，頁364-365。

<sup>22</sup> 王季思主編：《全元戲曲》，據《寒山堂曲譜》甲種本題名為《李亞仙詩酒曲江池》（北京：人民文學出版社，1999），頁394-396。

元	石君寶 (不詳)	雜劇/4折	《李亞仙花酒曲江池》	《元曲選》本
明	宋公仁	話本	《鄭元和嫖遇李亞仙》	《燕居筆記》卷七
明	闕名	擬話本	《李亞仙》	疑即晁琛《寶文堂書目》卷中「子雜」類所著錄
明	朱有燉 (1379-1439)	雜劇/4折	《李亞仙花酒曲江池》	脈望館藏古名家雜劇本
明	徐霖 (1462-1538)	傳奇/41齣	《繡襦記》	《六十種曲本》
1956	藝人口述本	南管戲/12齣	《鄭元和》	收錄於《泉州傳統戲曲叢書》第六卷「下南劇目」
	藝人口述本	莆仙戲/3齣	《鄭元和》	清末《百豔詞》載「勤學眸堪別(李亞仙)」
1920	民間創作	歌仔冊/上下兩冊	《鄭元和三嬌會全歌》	1. 廈門會文堂本《最新鄭元和三嬌會全歌》。 2. 新竹竹林書局《鄭元和會三嬌歌》。
民國	民間創作	福州平話/三集	《鄭元和》	1. 《鄭元和》三集，由福州益聞書局總批發。 2. 《鄭元和》三集，上海石印，由福州集興堂代售。
1980	陳聰明編劇	楊麗花電影歌仔戲/98分鐘 <sup>23</sup>	《鄭元和》	和豐有限公司出版發行

縱觀「鄭元和/李亞仙」故事演變，主線架構大致依循唐傳奇《李娃傳》，包括「離家原因」、「主角相遇」、「倒宅之計」、「落魄行乞」、「幫唱輓歌」、「亞仙勸學」等，而自明傳奇《繡襦記》寫定，其中「別目」一折成為日後舞臺經典折子劇目，屢次搬演於舞臺。其中福建一地之文本則展現多元樣態，如南管本《鄭元和》跳脫傳統，李亞仙不再別目勸學，李亞仙性格更符合閩地之「驃悍」民風，不再是委屈禮讓自己的終身幸福，而是勇於追求。此外，不論是熱鬧的歌舞場面「踢球舞」、「拍胸舞」、「蓮花落」，或特有之情節關目「蘇州府遊玩」、「過樓潑水相遇」、「剪花容勸學」、「約看划龍船」等，都是泉州獨一無二之民俗風情，而此皆因地域文化之差異所造成之改編。又，歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》，不僅在關目情節突破窠臼，增添「女扮男裝」、「一夫三妻」、「洞賓醫眼」等喬段，其勸善教化之世俗功能，較以往更為強烈擴張。而福州平話本雖本於歌仔冊，然亦增添「多重支線」（錢氏父子）與「愛情信物」（麒麟牌），嚴厲批判了鄭元和貪戀美色，也更強力刻畫李亞仙的教化意識與目的。又，臺灣楊麗花歌仔戲《鄭元和》，李亞仙是「賣面不賣身」的官家女，鄭元和則是「坐懷不亂」的貴公子。因此李亞仙「別目」是為了「護貞」，而非為了「勸學」。李亞仙從「從一而終」到「功成身退」，最終

<sup>23</sup> 臺灣知名歌仔戲演員楊麗花與司馬玉嬌主演的歌仔戲電影《鄭元和與李亞仙》在遺失 30 多年後，在福建重新被找到，並帶回台南藝術大學修復。（中評社）

換來鄭元和「功成名就」，所彰顯的正是臺灣傳統婦女三從四德的精神。

面對一段傳唱不歇的經典愛情故事，「鄭元和/李亞仙」隨著時代地域、敘述視野、讀者群體等差異，開展出多元樣態之風情，即便故事主軸不變，但時空的流動、文化的氛圍都讓「鄭元和/李亞仙」故事更為厚實，更具生命力。對此曾永義教授曾提出民間故事發展的三個階段：「基型」、「發展」、「成熟」，從而生孳乳變化的原因則有「兩個來源」與「四條線索」。其中「兩個來源」：「文人學士的賦詠和議論」與「庶民百姓的說唱和誇飾」；「四條線索」則為「民族的共同性」、「時代的意義」、「地域的特色」、「文學間的感染與合流」等。

對於民間故事的歌詠或描述，有些彼此之間本來是不相干的，但由於蛛絲馬跡的類似，便可以連類相及，逐漸感染而終致合流。<sup>24</sup>

原本不相干的故事情節，在流動的時空場域裡逐漸交融，以增添或改寫的形式再次展演。因此，民間文學如何突破舊有框架，融合民族記憶與地域文化，背後所象徵的意識型態與情感思維是值得關注的議題。

本文以唐傳奇白行簡《李娃傳》為故事發展底本，元明雜劇《李亞仙花酒曲江池》（各四齣）及明傳奇《繡襦記》（41齣）為定本，並佐以二個地方戲曲「南管戲」、「莆仙戲」《鄭元和》，以及兩個說唱文本「歌仔冊」《鄭元和三嬌會全歌》、「福州平話」《鄭元和》進行比較。茲將地方戲曲及說唱文本簡述如下：

### （一）南管戲《鄭元和》

南管戲《鄭元和》現收入於《泉州傳統戲曲叢書》第6卷「下南劇目」，為黃家建、許志仁口述，福建省梨園戲實驗劇團林任生及鄭國權抄校，現存〈辭家〉、〈迫娼〉、〈過樓〉、〈小二報〉、〈踢球〉、〈成親〉、〈賣來興〉、〈迫離〉、〈亞仙悶〉、〈蓮花鬧〉、〈剪花容〉、〈鞦韆樓〉，共12齣。其中多數為許志仁口述；然又從黃家健老藝人抄錄〈辭家〉、〈迫娼〉、〈迫離〉3齣；從舊抄本抄錄〈賣來興〉、〈剪花容〉2齣<sup>25</sup>。文末尚附錄清抄本「生首簿」《鄭元和》6齣：〈元和首齣〉、〈主僕過樓〉、〈小二報〉、〈賣來興〉、〈聽歌〉、〈鞦韆樓會〉，以及「旦簿」《鄭元和》8齣：〈元和二齣〉、〈主僕過樓〉、〈小二報〉、〈踢球弄戲〉、〈成親〉、〈逼娼打罵〉、〈聽歌〉、〈鞦韆樓〉。其中清抄本並未見〈剪花容〉一齣，可推知前所述之「舊抄本」尚有其它版本。吳捷秋於《梨園戲藝術史論》則曾云：「可是『下南』《鄭元和》與元雜劇和明作大異其情節，並非全據唐傳奇《李娃傳》，而是取其主要線索來寫。」<sup>26</sup>可知南管本《鄭元和》之獨特性，雖取「李娃故事」之主線敘寫，然跳脫以往之情節，有著泉州下南特有之地域風貌。

<sup>24</sup> 曾永義：〈從西施說到梁祝——略論民間故事的基型觸發與孳乳展延〉，《中華文化復興月刊》第13卷第3期（1980年3月），頁11-16。

<sup>25</sup> 泉州地方戲曲研究社編：《鄭元和》，收入《泉州傳統戲曲叢書》第6卷，頁419。

<sup>26</sup> 吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，（北京：中國戲劇出版社，1996），頁139。

## （二）莆仙戲《鄭元和》

莆仙戲《鄭元和》現收入於《莆仙戲傳統劇目叢書》第1卷，共三齣，一〈送子往京〉、二〈遊玩妓館〉、三〈元和赴試〉，情節方面較多沿襲明傳奇《繡襦記》，如「剔目勸學」，故事情節單一，既未如詳實鋪陳李亞仙身世，亦不同歌仔戲特別將「剔目勸學」改換成「剔目護貞」，然其用語及故事場景安排，則深具有莆仙戲之在地特質，如妓院名稱爲「拱水樓妓館」，對李亞仙之身分並未有太多說明，反倒是對於青樓環境生態有較多敘述。

## （三）歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》

根據「閩南語俗曲唱本歌仔冊」（中央研究院漢籍電子文獻）收錄統計，現存歌仔冊版本共有八種。<sup>27</sup>歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》雖延續李娃故事原型，然其所增衍劇情，卻是屬於歌仔冊傳播地域所特有之文化。劇情包括：「何雲魁女扮男裝」、「雲魁元和結兄弟」、「雲魁小紅成姻緣」、「元和勾欄遇亞仙」、「鄭元和千金散盡」、「鄭元和乞食教唱」、「鄭父打死鄭元和」、「亞仙使計會元和」、「元和亞仙離煙花」、「雲魁試亞仙貞節」、「亞仙刺目諫良人」、「元和高中狀元郎」、「亞仙敕封孝義正夫人」、「元和一夫娶三妻」、「鄭安父子喜團圓」、「洞賓醫治亞仙眼」等段落。其中最爲特殊之處在於增衍「何雲魁女扮男裝」之喬段，成爲貫穿整篇歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》最重要的主軸。

## （四）福州評話《鄭元和》

福州評話《鄭元和》現存版本有二，其一，題名《鄭元和》，收入於《俗文學叢刊》說唱類第373冊<sup>28</sup>，由福州益聞書局總批發，又名《百花白綾帕》、《翡翠麒麟牌》、《三嬌會》、《刺目諫良人》、《白綾帕》。共分《麒麟牌》初集、《勾欄院》二集、《諫良人》三集。其二，題名《鄭元和》，由上海石印，福州集新堂代售，分初集《麒麟牌》、二集、三集《鄭元和》。初集《麒麟牌》版心題「麒麟牌」。二、三集首葉題名均爲《麒麟牌》，版心題「鄭元和」。關於異名，又名爲「百花白綾帕」、「翡翠麒麟牌」、「刺目諫良人」、「三嬌會」等，其中「百花白綾帕」與「翡翠麒麟牌」，乃鄭元和與李亞仙相遇後，二人彼此交付訂情信物，李亞仙予鄭元和「鴛鴦白綾帕」，鄭元和則回贈「翡翠麒麟牌」，二人交換信物亦可見於歌仔冊本「亞仙送君心憂憂，羅帕一條繡鴛鴦。今且無物通相送，一條羅帕送君收。元和伸手接過來，脫落翡翠麒麟牌。這物送娘爲表記，日後雙人來相見。」。而《三嬌會》指出與歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》之間的淵源關係。鄭元和除了李亞仙外，還娶得女扮男妝之「何魁」及「吳小紅」，因此名爲《三嬌會》。福州評話故事情節雖與歌仔冊有相似之處，但仍具有福州地域

<sup>27</sup> 參照柯香君：〈論歌仔冊「鄭元和／李亞仙」之文化傳釋〉，《東吳中文學報》第33期，（2017年05月），頁364-365。

<sup>28</sup> 福州平話《鄭元和》，收入中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組：《俗文學叢刊—說唱類—福州平話》第373冊（臺北：新文豐出版股份有限公司，2004年10月），頁535-592。

特色，如將李亞仙改名為「李凌雲」，並增述李亞仙墮入風塵之前因；或，增添「錢萬選」父子，其子錢孔心被父親逼迫，前至蘇州，與鄭元和、何魁一起參與吳小紅之選婿。而鄭元和與李亞仙相遇後，二人彼此交付訂情信物，李亞仙予鄭元和「鴛鴦白綾帕」（又名《百花白綾帕》），鄭元和則回贈「翡翠麒麟牌」（又名《翡翠麒麟牌》）。而後鄭元和淪為乞食者，被巡按鄭父拍死。最終李亞仙別目勸學，鄭元和抱回三美人，呂祖仙點化醫目。關於異名，福州平話是福州當地多樣曲藝之一，屬南方評話，然而隨著晚清政局變化，小說開展新局，各體製之間交互影響，同一故事各類體製均可見創作，因此編演者通常又自其他體製舉例，以證明所講故事有憑有據，致使書目呈現多樣化面貌。<sup>29</sup>福州本鄭元和除了參照歌仔冊外，更添加屬於當地的「愛情物件」，強化了故事的在地特質與價值。

「鄭元和/李亞仙」的愛情故事在福建一地之發展，不僅有直接承繼宋元南戲而來的南管本，亦有與明傳奇同樣發展脈絡之莆仙本，更有屬於閩地特有之廈門歌仔冊與福州平話，不但融入自身民俗風俗特色，更濃厚了一個傳承久遠的故事，讓「李亞仙/鄭元和」不再只有元雜劇的豪爽性格、明雜劇與傳奇本的道德禮教，更有屬於閩地特質之愛情背景，以及家庭倫理，見證了多元化之文學流變。

### 三、敘事觀點運用分析

敘事學興起於二十世紀，所謂「敘事學」，即是關於敘述本文的理論，主要著重對敘事文本進行技術分析。一般使用敘事學進行研究對象，多局限於神話、民間故事，或者以書面文本為載體之敘事作品。而胡亞敏於《敘事學·導論》則提到：「敘事學是對於敘事文的一種共時、系統性的形式研究，它探討的範圍是敘事文的敘述方式、結構模式和閱讀類型，它的意義在於為科學地認識敘事文提供理論框架。」<sup>30</sup>其中包含「敘述方式」、「結構模式」、以及「閱讀類型」三個層面。

首先，就「文本整體性」與「敘述分割性」來解析敘述過程中的「人物視角轉換」與「敘述聲音顯隱」，挖掘被深埋於底層的潛藏意識。

其次，對於故事演述過程中，情節事件之鋪述與增刪進行比較，事件本身存在的意義目的究竟為何？是表述故事重要核心主線，抑或是純粹增添趣味性，將每一事件詳實羅列，了解事件背後的成因與功用。

最後，聯結文本與讀者之間的「留白」空間，不論是人物形象塑造，或是事件演述安排，最終所要帶給讀者群眾的意圖為何？各文體除了敘述手法相異外，還有讀者的差異，因此「空白或補白」之運用，可以看到不同讀者群體對於「鄭元和」故事之接受差

<sup>29</sup> 陳冠蓉：《中央研究院所藏石印本福州評話研究》，（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1997年），頁63。

<sup>30</sup> 胡亞敏：《敘事學》，（湖北：華中師範大學出版社，1994年05月），頁17。



異。

### (一) 敘述方式--人物視角與敘述聲音

以往敘事學多運用於對小說的探討，戲劇的代言體以人物視角為主，敘述聲音多隱顯不明。至於歌仔冊與平話，半說半唱的形式，同時在人物視角與敘述聲音中游移轉換。申丹《敘事學理論探蹟》：

所謂「人物視角」，就是敘述者借用人物的眼睛和意識來感知事件。也就是說，雖然「敘述者」是講故事的人，但「感知者」則是觀察事件的人物。<sup>31</sup>

因此，故事的敘述者聲音（講故事），或為整體故事的統整者，以全知的角度主導故事發展，其目的或闡述故事主旨，補足人物視角的不足。而人物視角，因受限於角色身分，所感知的是事件發展的情感脈絡。胡亞敏《敘事學》提到：

視角與聲音既有區別又有聯繫，它們互相依存，互相限制。從視角方面看，作為無聲的視角，必須依靠聲音來表現，也就是說，只有通過敘述者的話語，讀者才能得知敘述者或人物的觀察和感受。不過，敘述者在傳達時往往融入個人色彩，對視角有所修飾。從聲音方面看，聲音則受限於視角。……總之，視角與聲音之間的互相區別、互相依存和互相限制構成了某種錯綜複雜的關係。這種區別和依存造成人物與敘述者的距離，構成敘述的層次或空白，促使語言的含混和豐富等方面都具有十分微妙的作用。<sup>32</sup>

視角與聲音相輔相成，有些互相獨立，有些則相互依存，兩者在某種程度上彼此限制，又彼此互補。有些文本視角與聲音一致，因而容易產生混淆，而有些文本是視角是人物的，聲音是敘述者的，敘述者只是轉述和解釋人物看到和想到的東西。<sup>33</sup>

「鄭元和故事」發展，包含小說、戲曲、說唱文學、重要的文類，在敘述聲音與人物視角上，或產生混同，或層次差異，讓李亞仙娼妓身分產生轉變，有烟花本色，亦有從良之志，甚至於教化守節等不同形象。以下將嘗試釐清各文本之間的層次與內涵，了解人物視角中的李亞仙，以及敘述聲音中的李亞仙娼妓形象的轉換。

## 1、唐傳奇、元明雜劇、明傳奇

唐傳奇《李娃傳》以全知觀點（非聚焦視角）講述故事，開宗明義點出故事主旨，「汧國夫人李娃，長安之倡女也。節行瑰奇，有足稱者。」李娃雖為長安娼妓，但其節操品行卓異可貴，值得嘉許讚揚。而後透過旁人敘述李娃形象，這位「狹邪女子」，「前與通之者多貴戚豪族，所得甚廣，非累百萬，不能動其志也。」成為外人對李娃之印象，

<sup>31</sup> 申丹：《敘事學理論探蹟》，（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2014年9月），頁108。

<sup>32</sup> 胡亞敏：《敘事學》，（湖北：華中師範大學出版社，1994年05月），頁21-23。

<sup>33</sup> 洪淑苓：〈敘事學觀點下的白蛇故事--1771-1927年間六個文本的敘事分析與比較〉，《東華漢學》8，（2008年12月），頁72。

符合烟花女子該有的行為。然而對鄭元和來說，卻是「苟患其不諧，雖百萬，何惜。」若能成就美事，花費百萬又有何難。足見鄭元和對李娃美色之動心。李娃明確了解身為娼妓該有的本分，因此先誘使鄭元和陷入溫柔之鄉。然而在囊物盡空後，李娃「意漸怠」，但李娃卻「情彌篤」。此處敘述聲音點出了李娃對鄭元和之情感，但卻與人物視角不同。因為李娃參與了倒宅之計，致使鄭元和被迫離去。被李娃欺騙，鄭元和滿腔怨懣，故絕食三日。此時鄭元和認清娼妓之流的李娃，果真是一位負心忘義之人，故當兩人再次重逢，「生憤懣絕倒，口不能言，頷頭而已。」鄭元和對當日被設計一事，仍氣憤不已。在人物視角中李娃是位貪財的烟花女子，但敘述聲音卻是一位情深義重之人。最後，李娃收留鄭元和，並在幫助鄭元和求取功名後，便不假思索求去，「今之復子本軀，某不相負也。願以殘年，歸養老姥。君當結媛鼎族，以奉蒸嘗。中外婚媾，無自瀆也。勉思自愛，某從此去矣。」李娃認為自身地位卑賤，鄭元和應與門當戶對之名門閨秀婚配。最終，敘述者對故事進行總結，「嗟乎，倡蕩之姬，節行如此，雖古先烈女，不能踰也，焉得不為之歎息哉！」對於李娃以一介娼妓身分，卻能有如此節烈操守進行嘉許，由此也可見敘述者所寄託之主題。

元雜劇石君寶《李亞仙花酒曲江池》，鄭元和第一次見到李亞仙便稱讚，「那一個分外生的嬌嬌媚媚。可可喜喜。添之太長。減之太短。不施脂粉天然態。縱有丹青畫不成。是好女子也呵。」（第1折，頁264）鄭元和眼中的李亞仙，美貌動人，且言若能與李亞仙相伴，「多使些錢鈔」，即便「傾囊相贈」，又有何難。可見鄭元和迷戀李亞仙美貌。在虔婆眼中，李亞仙的娼妓本性，在見過鄭元和落魄樣貌，必當繼續覓錢養家。「如今鄭元和無了錢。與人家送殯唱挽歌討飯吃。今日有一家出殯。料得他必然在那裡唱歌。我如今叫女兒出來。在看街樓上看出殯去。他若是見了元和這等窮身潑命。俺那女兒也死心塌地與我覓錢。」（第2折，頁268）誰知李亞仙並未因此嫌棄，還欲救濟被毒打的鄭元和，鄭元和因此肯定了李亞仙對自己的情義，「姐姐。你不怕旁人恥笑。媽兒嗔怒。俺家爺爺怪恨那。」（第2折，頁269）此外透過敘述聲音表達「適纔亞仙在此。儘有顧盼小生之意。爭奈被他虔婆逼勒去了。」鄭元和了解李亞仙是迫於無奈才拋下自己，因此當兩人重逢，鄭元和並未埋怨。在鄭父眼中李亞仙本是讓兒子落魄的罪魁禍首，可是看到兒子最終功成名就，亦認同李亞仙之賢能，「我想起來元和孩兒醒轉之後。必定是那李亞仙收留回去。勸他讀書。成其功名。是一個賢惠的了。」（第4折，頁273）石本中李亞仙沒有參與倒宅之計，反倒是在鄭元和受難時，給與幫助，甚至讓鄭父尋求李亞仙幫助其父子合好，可見李亞仙娼妓形象轉變，是一位性格善良潑辣、勇於追求愛情的成熟女性，「石君寶筆下的李亞仙有品味、有個性、有主見，對愛情的執著也是如此個性的表現。」<sup>34</sup>

明雜劇朱有燉《李亞仙花酒曲江池》，首先，李媽眼中的李亞仙，已透露不願接客之意，「近日留了個員外姓劉，此人十分有錢，雖與我女兒做伴，爭奈我女兒心中不肯

<sup>34</sup> 陳貞吟：〈朱有燉對石君寶《曲江池》的再創作〉，頁122。

允順，只待趕了他。」(第一折，頁1806)之後又透過遊春子弟，點出李亞仙守貞之志，「此乃鳴珂巷中，上廳行首李亞仙也。其家資財巨富，此女貞烈，非百萬錢鈔，不能少動其志。」(第1折，頁1810)李亞仙形象從一開始便已是「守節烈婦」。只不過在劉員外眼裡，李亞仙卻是喜新棄舊，嫌貧愛富，連唱五首曲子，勸戒鄭元和莫陷入溫柔鄉，「向這花門柳戶君休戀，你便有賽陸賈的機謀怎展，你道有花星正照二十年，單注著郎君每赤手空拳，起初時能推房內頑石磨，賣了城南金谷園，聽咱勸，做虔婆的把千斤斧劈開腦袋，做女娘的將九股索套住喉咽。」(第2折，頁1828)然卻被鄭元和一一反駁，李亞仙在鄭元和心目中，是才貌雙全，而非忘恩負義。直至錢財耗盡，鄭元和被趕出李家，依然堅信李亞仙對自己的情義。「自家是鄭元和，在李亞仙家中使錢過了一年，被他家老虔婆用了箇倒宅計，闕我出城去。及至我回來，鎖了房門不知搬在那里去了。」(第3折，頁1844)此處將人物視角與敘述聲音混同，透過鄭元和自述，早已知道是虔婆所使計謀。然當兩人重逢，鄭元和對李亞仙仍舊有些微言，「送的我似風箭風箭月墜，好恩情看承看承容易，我欲待罵幾句，棄舊迎新潑辣濺的兜上我心裏。想起舊日美滿夫妻，事事相依，步步相隨。」(第3折，頁1856)此時鄭元和對李亞仙又恨又憐。雖然前面敘述聲音已指明施計者為虔婆，但此處鄭元和的反應，則產生混淆情況。當旁人視角對李亞仙的娼妓身份有誤解時，鄭元和始終替其辯解。朱本將鄭元和的視角等同敘述聲音，貫徹的是文本所欲表達「娼妓守貞」的教化倫理。

明傳奇徐霖《繡襦記》，首先是李媽對於自家女兒的看法，「老身李大媽是也。本係劍南人氏。不幸夫主早亡。失身塵塗。流寓長安。有箇親生女兒。年方二八。小字亞仙。生得如花似玉。詩詞書畫。吹彈歌舞。針指女工。無所不通。所交接者。皆貴戚豪族。愚夫俗子。不敢往來。」(第4齣，頁7)言辭間透露所接待的是上層社會皇親貴族，而非一般凡夫俗子，藉此以提高李亞仙娼妓身份，故而與王孫貴族一起品花吟詩，而不再是如雜劇中員外等級人物。在鄭元和第一見到亞仙時，同樣迷戀其美色，「樂兄你不知。我適纔見一婦人。世間無此奇絕之色。甚妙。〔駐馬聽〕適見嬌娘。並立朱門笑語香。貌果沈魚落鴈。閉月羞花。淡抹濃妝。」(第8齣，頁19)旁人對亞仙評價，則彷彿「天上仙姝，暫謫人間庭院。」「所喜者都是富家官宦。若要動他半點芳心。須是不惜黃金百兩。」與上述版本視角大致相同。然而身在風塵青樓的李亞仙，在旁人看來仍舊如同一般娼家嘴臉，所以當李亞仙說要嫁給鄭元和時，樂道德卻直言戳破，「說死尤可，若說嫁來，小則傾家破產，大則喪命亡身。」(第11齣，頁31)暗示了鄭元和迷戀烟花下場。李亞仙自從鄭元和離去，便不肯接人，惹得李媽十分惱怒。一日，崔尚書來訪，告知鄭元和遭遇，同時肯定了李亞仙的癡心情意以及守貞之志，「他流污下你休怨憶。你落在風塵中了。空自貞堅人不識。世間那有這等癡心的人。眼前夫在妻淫奔。情竇尚窺覷。難道你磨而不磷。涅而不淄。潔白似崑璧。」「娼妓守志。古今難得。我和你成人之美纔是。怎麼到壞他節行。」(第18齣，頁79)至於兩人重逢，鄭元和對亞仙亦無怨恨之語，還怕連累李亞仙受氣而不進家門。徐本的鄭元和對李亞仙始終愛慕疼惜，不論囊中盡空，還是被倒宅設計，至於別日勸學，仍迷戀其美色，「見你秋波玉溜使我憐。

一雙俊俏含情眼。」(第33齣,頁94)或者當崔尚書欲替曾學士招其為婿時,亦斷然拒絕。不論視角或聲音,李亞仙有的是美貌與癡心,全無娼家習氣。

## 2、南管戲、莆仙戲

南管戲《鄭元和》,鄭元和本身就是一位貪玩的子弟,路過蘇州,卻被李亞仙迷住,「心貪花月與美女,再來只處訪問伊,若得同伊偕連理,免我只處病成相相思。」「我纔次乘馬樓前經過,觀見樓上娘子,譬如仙子女降下一般,又把盆水沾揮,同我眼裏偷情,真是令人可愛,是呀令人可愛。」(第3齣,頁376)李亞仙美貌吸引了鄭元和,然兩人眼裏偷情,暗指李亞仙的娼妓本性。其敘述聲音透過小二,告知烟花女子的本事,「店內若有宿公子爺舍,還是俗夫長者,教我著去報伊,伊度亞仙子來接客賺錢。」(第4齣,頁379)說明李亞仙在青樓的生存之道。然而李亞仙對鄭元和的情意則表現在「暗接」,「亞仙只個死查某鬼仔,教伊接客趁錢不,合人客暗接,趁錢無來交我。」(第4齣,頁381)面對老鴿的施計迫離,不願意的李亞仙則受到責罵,「惱煞賤人不本分,恁厝父母將你賣度阮,收我錢銀做家伙,你著為我擺撥,你那堅心卜守志,我的家緣着你破,打到你死心即歡。」(第8齣,頁391)李亞仙不願屈服,寧願堅守貞烈節義。之後又透過乞丐視角,結合敘述聲音,在卑田院回憶兩人情事,「記得當初,記得當初時遇亞仙,花容玉貌,朱唇雲鬢好似許昭君來再世,惹動割吊人,只都是如醉痴,雙人做卜天高共地厚,豈料到今日來拆離。」(第10齣,頁396)原本一樁美事,卻被迫分離。而淪落成乞丐的鄭元和,仍舊思念著亞仙,「未知亞仙今何去,使我心煩只處亂如絲,何日得見伊人一面,萬種愁懷我盡消除。」(第10齣,頁396)從中可見元和對亞仙之情愛,始終如一。最後,鄭元和功成名就,卻擔心李亞仙不信任自己,「聽你言語有蹊蹺,世間誰人值得你,謝得你有真心,剪破花容絕我意,我今日即會榮顯歸故里,你莫得心帶疑,却將王魁來互相論比。」(第12齣,頁418-419)南管本李亞仙正如同於元石本,雖然重情義、守節操,但所賦予李亞仙之性格卻是有著北方的「潑辣強勢」,以及泉州的「剛烈強悍」,禮讓不是唯一美德,勇於爭取自己的幸福才是最真實的人性。

又,莆仙戲《鄭元和》,李亞仙初見鄭元和,便提出希望鄭元和可以幫助自己脫離烟花苦海。鄭元和第一次見到李亞仙並無特別描述對其印象,亦無以往版本讚美亞仙美貌。鄭元和來到拱水樓,與四位歌妓飲酒為樂(雲英、雪英、鳳仙、亞仙)。之後鄭元和詢問李亞仙為何淪落風塵,李亞仙告知後,還請求鄭元和助其脫離苦海。「[仁不衣]見尊姐有此志氣志氣,學生心裏倍欽敬,未哉令堂七意向,身價須用幾多金?」(頁476)李亞仙純粹為了從良而向鄭元和求助,之後兩人日久生情,不願分離,鄭元和只待與亞仙共白首。「聞只話待瓦心中多少傷心,數月恩愛說不盡,望卜共汝隨到老,床頭金盡無奈何。」(頁480-481)之後兩人重逢,鄭元和還感謝李亞仙解救,並希望李亞仙可以栽培自己。此人物視角或指出鄭李兩人關係,除了愛情之外,還建立在一開始的互助互信情誼。

### 3、歌仔冊、福州平話

歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》，除李亞仙外，還有兩位女主角何雲魁與吳小紅。文本一開始先讓鄭元和遇見何雲魁與吳小紅，之後才與李亞仙相遇，文中透過三位女角的讚賞與肯定，提升了鄭元和的才華與能力。此外，敘述聲音讓李亞仙成為名門後代，因賣身葬父墮落烟花，所以賣面不賣身，以此完善李亞仙堅貞之志。鄭元和第一次見到李亞仙，動心其美貌，卻因其賣面不賣身感到可惜。透過鄭元和視角，強化李亞仙的潔身自愛，與前述版本全然不同。此一敘述聲音，乃因時代差異，對於娼妓與貞節觀念產生變化所致。「元和行到花樓前，看見樓中活美人。貌賽西施真出神，宛如仙女降凡塵。兩目看來險毛神，可惜賣面不賣身。會得共娘困共枕，萬金花了也甘心。」(頁484)然堅持不賣身的李亞仙，卻在見到鄭元和之後，決意與其結姻緣，讓這段姻緣由李亞仙來主導，還言「誰人辜負路傍屍」，可見性格之剛烈。在銀兩耗盡後，李亞仙則要鄭元和，不宜久留烟花院，應及早上京應舉。一切似乎都在李亞仙的掌握之中，誰知鄭元和沒有進京赴試，還被鄭父毒打，流落為齊人。於是亞仙使計謀脫離勾欄院，拯救鄭元和，一同去到蘇州城。在敘述聲音底下，李亞仙是個有智慧，敢於追求自己幸福的女子。而在人物視角中，李亞仙同樣有情有義，堅貞剛烈，如何雲魁的男妝調戲，讓李亞仙欲舉劍自盡，鄭元和的貪戀美色，更使其刺目諫學。歌仔冊在敘述聲音背後，讓李亞仙性格更為飽滿，即使故事最終旨趣仍在於勸戒教化婦女忠貞思想，但多方的人物視角，也肯定了李亞仙之情義。

福州平話《鄭元和》，故事開頭便敘述說明李亞仙原名為李凌雲，父親平日教讀鋤口，以致於死後無錢安葬，只能賣身葬父，卻被隔壁五孀婆兒子伍辛欺瞞，賣至青樓，改名為李亞仙。平話本的敘述，對李亞仙的遭遇充滿不捨同情，是單純無辜的受害者。為之後李亞仙勇於追求幸福，以及設計逃離勾欄院形成對比。當鄭元和初見李亞仙時，直稱其為「美人」，表現對李亞仙第一印象在其美貌，「身材窈窕生的好，杏臉桃腮異樣形。一付秋波真可愛，猶如仙子下凡塵。」(頁563)甚至當李亞仙希望其進京納監時，鄭元和一開始先回絕，「美人說話欠聰明，卑人不願朝天子。願伴美人到白頭。」(頁566)然而在淪落成乞丐之後，便將對李亞仙之稱呼改為「恩妻」。可見鄭元和對李亞仙的態度，從最初美色的迷戀，到對李亞仙勸戒自己的肯定。每當鄭元和表現輕浮迷戀亞仙美色時，便稱其為「美人」，若認同亞仙行為，則稱其為「恩妻」，更在李亞仙刺目後改喚「賢妻」。從中可見兩人情感隨著事件而產生變化，亦逐漸彰顯李亞仙的忠貞本質。

隨著時代變化，李亞仙形象有了不同的演化，不論是唐代原型白本李娃的世故老練、元代石本的活潑直率、明代朱本、徐本的忠貞不二、泉州梨園的強勢潑辣，莆仙本的堅守情誼，乃至於歌仔冊、平話本的剛烈與智慧，李亞仙形象不斷轉換，展示了中國文學的多變性，隨著時代審美與地域特質，不斷跳脫傳統元素，注入新的生命。

## (二) 結構模式--核心事件與衛星事件

在故事中，事件與事件之組成連結，推動著劇情的發展，羅鋼於《敘事學導論》提到：

在故事中發生的大大小小的事件，有一種等級次第的關係，從敘事學的角度看，有的重要一些，有的意義小一些。法國敘事學家巴爾特把重要的事件稱為『核心』事件 (kernel)，把意義小一些的稱為『衛星』事件 (satellites)，巴爾特認為，前者屬於功能性事件，後者是非功能性事件，功能性事件必須在故事發展的兩種可能性中作出某種選擇，這種選擇一旦作出，必然引發故事中接踵而至的下一個事件。……在故事中，『核心』是不能省略的，一旦被省略，就會破壞基本的敘事邏輯，而『衛星』事件卻沒有這種重要性，它即使省略也不會破壞故事的邏輯，它可以重新布局，甚至由另一個『衛星』事件替代，它不涉及故事發展中的基本選擇，它的任務是補充、豐富、完成核心事件，使之豐滿和具體。<sup>35</sup>

故事發展過程中，隨著時空的差異，對事件情節的演述亦不盡相同，除了原型的基本核心事件外，往往因風俗民情而增添更多的核心事件。此外，核心事件周邊的衛星事件，也承接起修飾的作用，不但突顯事件的重要性，亦為核心事件之間的接續橋梁。首先釐定唐傳奇《李娃傳》之核心事件，並探討衛星事件的修飾作用。

### 1、唐傳奇、元明雜劇、明傳奇

唐傳奇《李娃傳》乃「鄭元和/李亞仙」故事寫定較完整版本，其核心事件發展順序如下：

- (1) 鄭元和、李亞仙於相遇，表達愛慕之情。(墜鞭)
- (2) 鄭元和在青樓耗盡盤纏。(鬻駿乘及家僮)
- (3) 李媽設計迫使兩人分離。(倒宅之計)
- (4) 鄭元和淪為幫唱輓歌。(東西肆競賽)
- (5) 鄭父毒打鄭元和。
- (6) 鄭元和淪為乞食者。
- (7) 鄭元和、李亞仙重逢。(襦護郎寒)
- (8) 鄭元和苦讀。(百金購書)
- (9) 李亞仙自我贖身。
- (10) 鄭元和金榜題名。

---

<sup>35</sup> 羅鋼：《敘事學導論》，(昆明：雲南人民出版社，1995年)，頁119-123。

(11) 李亞仙拒婚。(門當戶對)

(12) 鄭元和、李亞仙締結姻緣。

除上述基本核心事件，故事發展還須以衛星事件來增添故事之趣味性，如在第一個核心事件，兩人相遇情狀，鄭元和驚豔李亞仙之美貌，因此「墜鞭/拾鞭」從一次到三次（石本），或由梅香拾鞭，讓鄭元和、李亞仙進行第一次接觸（朱本）；此外將兩人相遇場景改換至曲江池畔（石本），以此完成兩人初次相逢，互生愛意，進而推到至第二個核心事件。又，第二個核心事件，鄭元和於青樓與李亞仙狹暱，如何耗盡盤纏，從搬至李家同住，整日狹戲遊宴，賣掉馬匹、來興，為後來李媽倒宅計，鄭元和淪為幫唱輓歌，乞食者做了鋪墊。

比較特別的是，在石本裡，增添張千回報鄭父，鄭元和流連青樓一事，導致鄭父毒打鄭元和，造成鄭氏父子無法解開的心結，使鄭元和中舉後不願意與鄭父相認。石本透過張千回報鄭父，鄭元和自進京以來，不曾進取功名，而是「共一個行首李亞仙作伴。使的錢鈔一些沒了。被老鴿趕將出來。與人家送殯唱輓歌。十分狼狽。」此事件可視為白本的核心事件，也因為張千的回報，讓鄭父有目的進京尋找鄭元和，而非因為官職所需，在東西肆競賽輓歌時見到鄭元和。此外，石本中的李亞仙，從頭到尾都知道鄭元和行蹤，當鄭元和被鄭父毒打，生命垂危時，李亞仙收到消息，趕來探視鄭元和，但無奈受到李媽的阻擋，只能留下鄭元和離去。此事件亦可為石本的核心事件，使鄭元和對李亞仙無埋怨之心。最後，鄭元和金榜題名，授洛陽縣令，與鄭父重逢，但卻不願意與父親相認，鄭父只好請求李亞仙幫忙。然鄭元和堅持不願意原諒鄭父，因此李亞仙拿刀以死相逼，鄭元和方願意與父親相認。又，將鄭元和趕走的李媽，因為一場大火，燒盡家產，淪落投靠鄭元和，鄭元和則不計前嫌，「另置一所小宅。每季給他衣食之費。養贍終身便了。」上述事件主要建立了鄭元和「有恩報恩，有仇報仇」的形象。

從上述可知，石本所增添的核心事件，可調整內容為：

(1) 鄭元和、李亞仙於相遇，表達愛慕之情。(墜鞭)

(2) 鄭元和和青樓耗盡盤纏。(無詳實敘寫)

(3) 李媽趕走鄭元和。(無搬演倒宅之計)

※張千回報鄭父。

(4) 鄭元和淪為幫唱輓歌。

(5) 鄭父毒打鄭元和。

※李亞仙見鄭元和落魄。

(6) 鄭元和淪為乞食者。

(7) 鄭元和、李亞仙重逢。

(8) 鄭元和苦讀。(百金購書)

(9) 李亞仙自我贖身。

(10) 鄭元和金榜題名。

※鄭元和拒絕與父親相認。

~~(11) 李亞仙拒婚。~~

(12) 鄭元和、李亞仙締結姻緣。

※鄭元和救濟李媽。

※李亞仙勸和鄭氏父子。

石本所增添的幾個核心事件並未被後續版本採用，也成為了北方元雜劇獨特風格。相較於石本的「父子反目」事件，明雜劇朱本則溫和許多，不僅將事件順序更動，同時刪除某些核心事件，如幫唱輓歌。朱本於第二折特別增添李亞仙將劉員外趕出李家，李亞仙於郊外見到鄭元和後，被鄭元和才貌吸引，一心待嫁鄭元和為妻，於是將劉員外趕出，好讓鄭元和搬進李家。此處可見身為娼門的李亞仙，喜新棄舊的本性。因此增加劉員外控訴李家棄舊迎新的不是，從中欲勸戒鄭元和莫陷入煙花牢籠裡，然鄭元和卻反替青樓歌妓說話，認為鳴珂巷女亦有忠貞守志之人。其勸戒教化之意味濃厚。朱本將鄭元和幫唱輓歌事件汰除，在受騙倒宅之計後，鄭元和直接淪為乞食者，且對李亞仙棄之不顧充滿怨恨。相較於白本與石本著重敘寫唱輓歌一事，朱本則是針對乞食段落詳實描述，尤其「蓮花落」唱曲，成為後來版本沿襲橋段。劇中因無幫唱輓歌，所以鄭父見到鄭元和時，鄭元和正唱著蓮花落行乞，之後被鄭父打死丟棄於曲江池杏園，而被李亞仙救回。特別的是，在李亞仙向李媽贖身時，原本李媽不答應，但鄭元和卻拿出一把刀，直言「我左右是個乞兒，活也活不成，死也不怕死，將這老虔婆殺了，拐將大姐去了吧。」(頁1858-1859)面對鄭元和失控行為，嚇得李媽也只好應允。此衛星事件未見於其他版本，劇中鄭元和除了想要拯救李亞仙脫離苦海外，同時也為自己受李媽欺騙而報仇。最後，鄭元和金榜題名，李亞仙則以出身微賤，不可與品官相配拒婚。至於，鄭氏父子關係未同石本一樣反目，鄭元和以體諒父親為己的行為，終於一家團圓。

明傳奇徐本故事骨幹與唐傳奇白本大致雷同，但於衛事件則有不同設計。如鄭父聘請儒士樂道德陪同鄭元和進京趕考，然樂道德卻偷取鄭元和盤纏，並造假招子，說鄭元和「因赴科舉。行至中途。遇盜所殺。車馬金銀。劫去無迹。有能捕獲者。逕到常州取賞。」因此，鄭父認為鄭元和早已失蹤不知去向。又，鄭元和投宿的旅店熊店主勸戒鄭元和(第11齣)，應努力攻讀，而非留戀烟花之地。當鄭元和無錢財可使時，白本則將馬匹車輛與來興變賣(第14齣)，然徐本則是鄭元和為討好李亞仙，因李亞仙想「馬板腸羹湯喫」，故要來興將自己騎的五花馬給殺了。當湯品煮好之後，李亞仙又因厭惡腥羶不吃，顯示了鄭元和對李亞仙之迷戀。至於來興則是將其賣給了崔尚書府。徐本將白



本的「鬻駿乘及家僮」分別演述「殺馬煮湯」以及「販賣來興」。最終，鄭元和於竹林寺求嗣被設計，淪落幫唱輓歌，被鄭父毒打，再到卑田院行乞，皆不離基本核心事件。徐本為了強調李亞仙的守貞之志，故而增添崔尚書與曾學士至李家賞桂花（第 29 齣），並讚賞李亞仙「娼妓守志，古今難得」。而徐本最大差異在「勸學」核心事件的增演，讓「剔目」行為成為衛星事件。

白本「勸學」，李亞仙僅是從旁協助，讓鄭元和花費百金購買應考書籍，陪伴鄭元和讀書至深夜，而鄭元和本身亦「俾夜作畫，孜孜矻矻。」勤奮攻讀，終至高中金榜。石本與朱本均未特別描述此段落，然徐本一改過往，增演〈剔目勸學〉（第 33 齣），演述李亞仙對鄭元和「貪戀美色」（見你秋波玉溜使我憐。一雙俊俏含情眼。）以及對「前途無所依歸」（你不用心玩索聖賢。卻為妾又垂青盼。）之血淚控訴，且成為日後折子戲經典劇目。徐本基本上並無再增添核心事件，主要依循原型，僅於衛星事件中進行更動，如核心事件 2 的「賣馬/煮馬」，或者深化事件的矛盾衝突，如「剔目勸學」，其餘不變，只是進行更細微之演述。

## 2、南管戲、莆仙戲

接著，由閩南語系的兩齣地方戲來看。主要核心事件大同小異，但衛星事件及故事主旨，卻有不同的處理方式。

南管本核心架構大致相同，保留了事件 1、2、3、6、7、9、12，「兩人相遇」、「販賣來興」、「淪落卑田院」、「剪花容勸學」等，然演述衛星情節卻不盡相同，如「亞仙勸學」為〈剪花容〉、「設計迫離」為「相約看爬龍船」等。此外，南管本刪減了些許核心事件，如事件 4「幫唱輓歌」、事件 5「鄭父打子」、事件 9「亞仙贖身」、事件 11「亞仙拒婚」等。南管本情節精簡，將故事集中於「鄭/李」兩人愛情，或敷演更多的科諷，鄭父除第一齣上場外，便不再出現，因此沒有毒打鄭元和一事。

- (1) 鄭元和、李亞仙相遇，表達愛慕之情。（過樓潑水）
- (2) 鄭元和在青樓耗盡盤纏。（販賣來興）
- (3) 李媽設計迫使兩人分離。（觀賞划龍船）
- (6) 鄭元和淪為乞食者。
- (7) 鄭元和、李亞仙重逢。
- (8) 鄭元和苦讀。（剪花容勸學）
- (12) 鄭元和、李亞仙締結姻緣。（李亞仙怕鄭元和如同王魁負心）

南管本大幅度更動了原有李娃故事衛星事件，包括「赴試地點」、「相遇方式」、「勸學手法」、「婚配模式」等，劇作本身帶有濃厚地域性特質。首先，進京原因，直接言明上京赴試實為出遊藉口。「因我前年隨我爹來上任，路上從蘇州經過，觀看景致，實是

無窮，我心內愛卜游玩得桃，但無方便，我即瞞過我爹，說卜上京赴試，順途問安我媽親。」(第3齣〈過樓〉，頁374)又，「鄭/李」二人相遇，乃鄭元和至長安後出遊，因拜訪友人無意間相遇，之後劇本或於「三月遊春」相遇，或至「勾欄玩耍」相遇，惟南管本為路過蘇州，在「墜鞭顧盼」之前有「過樓潑水」。「過樓」相遇情節，為南管戲經常使用之情節。而「倒宅計」，多本於唐傳奇《李娃傳》。在南管本中李媽計謀，由大姨約李亞仙去看「爬龍船」(划龍船)，好讓李媽將鄭元和趕出去(第8齣〈迫離〉)。南管本特別將「爬龍船」運用於李媽設計逼迫兩人分離，足可見當地風俗文化對劇作改編之影響。至於李亞仙與鄭元和重逢，則是婢女亞桂見李亞仙悶的慌，於是建議請卑田院花子來唱歌解悶。此安排除了讓兩人相逢，同時也增添屬於泉州特色的拍胸舞。至於「勸學」橋段則改為「剪花容勸學」，與「剔目」同為自殘行為，當勸學手法愈演愈烈，不僅讓鄭元和眷戀美色之性格更為明顯，同時寄寓了李亞仙「望君成才」，進而達到營造情節衝突之目的。

其中南管本特別安排兩場歌舞，一場為鄭元和至李家提親，李媽吩咐李亞仙「擲球踢毬」，與客人作樂一番。(第5齣〈踢球〉)此場「亞仙踢球」著實保存了泉州原始的歌舞風貌，其舞姿優美，節奏熱鬧明快，被譽為「閩中三絕」之一。「踢球舞最遲在兩宋時期中隨大批避亂的中原人南遷而傳入泉州，泉腔宋元南戲在吸取了泉州民間音樂、舞蹈、民間故事、傳說營養的基礎上應運而生。」<sup>36</sup>此外，當鄭元和淪落為乞食者，與由眾乞丐合唱「三千兩金」穿插演出「蓮花落拍胸舞」(第10齣〈蓮花鬧〉)。「拍胸舞」又稱拍胸、乞丐舞、打七響、打花綽等，是發源於福建泉州之傳統舞蹈，流傳於福建南部沿海泉州各地區。<sup>37</sup>

至於莆仙本，故事主線不變，核心事件有刪減，並在衛星事件上更動順序。莆仙本刪除了幾個核心事件，包括事件4、8、10，且將事件2、3合併，將事件5、6順序更換。

(1) 鄭元和、李亞仙於拱水樓相遇。(為助李亞仙脫離苦海) ~~(墜鞭)~~

※來興回報崔尚書。(鄭父入京打子)

~~(2) 鄭元和在青樓耗盡盤纏。(鬻駿乘及家僮)~~

~~(3) 李媽設計迫使兩人分離。(倒宅之計)~~

※鄭元和在青樓耗盡盤纏。(賣來興、倒宅之計)

~~(4) 鄭元和淪為幫唱輓歌。(東西肆競賽)~~

~~(5) 鄭父毒打鄭元和。~~

<sup>36</sup> 丁聰輝：〈泉州踢球舞的美學特徵及其影響〉，《鄭州航空工業管理學院學報(社會科學版)》第32卷第6期，(2013)，頁171。

<sup>37</sup> 蔡湘江：《泉州民間舞蹈》(福州：福建人民出版社，2006)，頁97。「『拍胸舞』為男性舞蹈，舞者頭戴草圈、赤足、裸上身。動作以蹲檔步為主，雙手依次拍擊胸、脅、腿、掌，配合怡然自得的顛頭，並隨著舞蹈環境和情緒的不同變化，動作節奏、幅度相應產生變化。」

~~(6) 鄭元和淪為乞食者。~~

※鄭元和淪為乞食者。(被行搶失銀兩)

※鄭父毒打鄭元和。(棺槨埋葬)

(7) 鄭元和、李亞仙重逢。~~(襦護郎寒)~~

(8) 鄭元和苦讀。(剔目勸學)

~~(9) 李亞仙自我贖身。~~

(10) 鄭元和金榜題名。

~~(11) 李亞仙拒婚。~~

(12) 鄭元和、李亞仙締結姻緣。

首先鄭元和進京，是因為「心性好蕩」，故而雙親將其送入京城，於崔尚書府中攻讀。鄭李二相遇，並沒有「墜鞭顧盼」，而是鄭元和久聞「拱水樓妓館賽過天下」，前去玩耍。鄭元和與李亞仙並非「一見鍾情」，而是「日久生情」，鄭元和聽聞李亞仙的「從良之志」後，答應要幫助李亞仙脫離火坑，「萬金是非易事，待學生慢慢設法，定卜救汝脫離苦海。」(頁 477) 此處的鄭元和與李亞仙的關係不同以往版本，鄭元和雖然「心性好蕩」，但面對李亞仙的求助，鄭元和爽快答應，而非以往版本是對李亞仙之迷戀。此時，來興見狀，便趕緊至崔尚書府，告知崔國恩，再由崔大人寫信回報鄭父，而鄭父收到書信後，自然怒氣衝天，隨即帶領眾家丁，拿著木棍進京找鄭元和。此為莆仙本所增添之事件。在錢財使盡後，鄭元和遭到李媽驅趕，實施倒宅之計，主要利用鄭元和販賣來興時，李媽舉家從拱水樓遷移至蘇州，等到鄭元和回來，已人去樓空。此處將事件 2、3 結合演述，同時連結前面增演事件，將來興販賣至崔府。最後，鄭元和拿著賣掉來興的 80 兩，不知如何是好，卻屋漏偏逢連夜雨，被惡棍搶走所有銀兩，淪落成為乞丐。

接著鄭父進京找尋鄭元和，見其行乞於街邊，氣憤之下便將鄭元和毒打一頓。家丁以為公子鄭元和已亡故，希望鄭父念在父子情份，將鄭元和安葬。鄭父答應家丁要求，而非以往版本棄鄭元和屍首於不顧。然而家丁在準備棺槨時，鄭元和便被至觀音庵進香的李亞仙給救回家。將事件 9 刪除，則因李亞仙母親已在搬至蘇州時身亡，故後續相關情節便全部汰除。在「勸學」事件中，莆仙本同徐本，以「剔目」自殘勸諫，「汝卜愛池奴只一對目矐，奴只擦一排目乞汝七七去朝吓。」(頁 493) 此處特別強調「一隻眼」，最後李亞仙回鄭府時，夫人鄭母看見李亞仙，則驚訝李亞仙只剩一隻眼，「什生那生一排目，仔汝看亦會中意湊？」(頁 499) 相較於徐本並未對李亞仙剔目有後續說明，莆仙本更注重事件發生之合理性，且完善鄭元和不離不棄的形象。

### 3、歌仔冊、福州平話

接著，再試看兩本說唱文學的事件處理方式，兩個文本基本上屬於同一脈絡，尤其

增添「鄭元和一夫娶三妻」、「呂洞賓醫治亞仙眼」等事件最耐人尋味。

歌仔冊《鄭元和三嬌會全歌》在「鄭/李」兩人相遇前，另外安排何雲魁與吳小紅兩位女主角，最後鄭元和一夫娶三妻。鄭元和赴京應試，途經蘇州，遇見寧波來的何雲魁，何雲魁自幼喜歡女扮男裝，兩人因言語投機，結拜為兄弟。此時雲魁欲前往蘇州與吳府千金吳小紅比試才華高下，於是邀請鄭元和同行報名參與選郎君，最後由雲魁獲得吳小紅批選為郎君，兩人婚期訂在中秋佳節。然何雲魁見鄭元和品貌非凡，亦心中暗許婚誓。到了洞房花燭夜，何雲魁自知無法再瞞騙吳小紅，便老實相告自己的身份，並承諾吳小紅，等待鄭元和成為狀元郎，兩人則效法娥皇、女英，共事一夫。歷來「鄭/李」故事未曾出現女扮男裝情節，然在歌仔冊中，女扮男裝橋段卻不少，如《三伯英台歌集》、《孟麗君出世歌》等，因此，當「鄭/李」故事流傳於閩地時，顯然接收了當地受歡迎的情節，讓故事在舊有事件中增添新意。

歌仔冊的李亞仙，因賣身葬父，淪落風塵，在揚州青樓的李亞仙「賣面不賣身」。在核心事件 2、3，當鄭元和盤纏耗盡，李亞仙便勸其應當以學問功名為重，及早進京赴舉，鄭元和聽其建議，便告知鴛兒，「你今免掛賣面牌，阮去上京三個月，返來照算你錢財。」(頁 487) 離去前鄭李兩人互贈信物，「亞仙送君心憂憂，羅帕一條繡鴛鴦。今日無物通相送，一條羅帕送君收。元和伸手接過來，脫落翡翠麒麟牌。這物送娘為表記，日後雙人來相見。」(頁 487) 鄭元和並非受到鴛兒倒宅之計而被迫離去，讓鄭元和形象非僅貪戀美色。然回到旅店的鄭元和，銀兩早被僕人鄭興花費殆盡，不巧又生了重病，於是臥病在床一個月，被店主趕將出去。落魄街邊的鄭元和，無奈只能前去勾欄院向李亞仙借些盤纏，誰知被鴛兒打趕了出去。饑寒交迫的鄭元和來到土地宮廟，淪落成叫花子。歌仔冊刪去核心事件 4，幫唱輓歌，淪落乞食的鄭元和，某日行乞時遇見鄭父，看著流落作齊人的兒子，鄭父不分青紅皂白，便叫行杖人將兒子打死。在核心事件 7，則改寫衛星事件，鄭元和本欲埋屍於山邊，卻遇到「西北雨」，被打至土地宮，因此再次被叫花子搭救，詢問下方知鄭元和被父親巡撫活活打死，便將事情傳了出去，李亞仙聞知萬分悲苦，尋思該如何離開青樓，拯救鄭元和。此處特別安排「神靈附身」事件，李亞仙假託自己被「城隍武判官」附身，需讓李亞仙至廟裡乞求丹爐，否則會讓院中大小不平安。鴛兒驚嚇之餘，連忙請轎夫載李亞仙出門。臨去前李亞仙還「偷掬一張賣身紙，私存財寶在身邊。」(頁 492) 於是李亞仙帶著賣身契及些許盤纏到土地宮廟尋找鄭元和，兩人商量後決定到蘇州去找何雲魁。故事至此呼應連結前面所增添的衛星事件。鴛兒在得知李亞仙的計謀後，連忙追趕至江邊，卻被送行叫花子，杖義相助打跑了，此橋段特別彰顯了民間世俗情義。

來到蘇州的鄭元和，何雲魁熱情迎接，但對於李亞仙的烟花身份，卻有微言，於是假意調戲試探李亞仙，方知李亞仙之情義。至於「刺目勸學」，沿襲徐本，面對鄭元和學業不專，李亞仙氣憤不已，於是「刺目諫良人」。相較於前面鄭元和自知離開青樓上京赴考，此處刺目安排便顯得不合情理。但透過刺目行為，也強化了李亞仙的節婦形象。

最後在核心事件 11、12，李亞仙並無拒婚，一來是因為其身份地位已提高，父親李明是后表兄弟，因此無門當戶不對的問題。一夫娶三妻，不僅是民間故事傳播相互影響的結果，亦有婦女教化意味，以及民間文學的情色遐想，「元和就閉洞房門，先共亞仙困頭床。二晡困著雲魁女，三晡相會吳小紅。元和思著喜半天，四人恩愛到五更。枕上風流說不盡，人人思著病相思。」(頁 498) 故事最後，特別增添神蹟事件，讓呂洞賓現身醫治李亞仙雙眼，為李亞仙刺目勸學一事，有完美交代。自徐本寫定「剔目勸學」後，便相繼成為重要情節，然承續此一劇情者，多未有進一步說明，上述莆仙本則是讓李亞仙刺傷一隻眼，至於歌仔冊則直接讓呂洞賓醫治雙眼，不僅展現民間文學宗教信仰本質，也讓李亞仙有情有義的犧牲奉獻，終換得神蹟顯靈。

至於福州平話，在閩南歌仔冊的基礎上，增添更完善的故事細節，讓人物形象更鮮明立體，衝突更符合閩地風俗，進一步彰顯了閩地的家庭倫理思維。平話本一開始便增加新的核心事件，先交代李亞仙的完整身世，為李亞仙「賣面不賣身」的守貞志向埋下伏筆。只不過與後面李亞仙對鄭元和自述身世時，產生矛盾差異。平話本特別在歌仔冊的核心事件「吳小紅選婿」中，旁增錢氏父子。錢萬選長年官居翰林，兒子在家苦讀，年已十八，錢萬選決定告假歸鄉一年，替兒子主持婚姻大事。返鄉後聞知吳玉閨女吳小紅選文才，決定讓兒子前往應試。原以為兒子「才高學飽」，卻不知是「文章那做半桶屎」。事件中鄭元和、何雲魁、錢孔心三人應試，平話本特別穿插錢家一事，或為科譚，但亦有勸戒之意，錢孔心雖出自世家大族，其父為官居翰林，但錢孔心卻胸無才思，直至被吳小紅批評嘲弄，被父親發怒指責，才下定決心苦讀，最終出人頭地。此乃福州平話在歌仔冊核心事件額外增添的衛星事件。

至於核心事件 4、5，鄭父毒打鄭元和，在白行簡傳奇本中，是因為鄭元和幫唱輓歌，鄭父深感羞辱家門所致，半死狀態的鄭元和最後被乞丐搭救，而成為乞食者，然平話本沿襲歌仔冊，直接演述鄭元和乞食唱曲，被鄭父撞見，因而痛下毒手。以往版本鄭父行為是偷偷進行，深怕被他人所知，引來訕笑，然平話本與卻成為一件眾人皆知的事件，最後由土地堂叫花子替鄭元和收屍，還驚動了李亞仙，派人打聽消息。被帶回土地堂的鄭元和，命不該絕，被乞丐以湯丸汁餵食獲救，得知是巡案父親所為，亦忿恨不平。而在一旁偷聽的婢女回報李亞仙，李亞仙得知鄭元和落魄行乞，巧生一計，假裝被城隍武判官附身，便逃出青樓。此非以往由李亞仙自行贖身，說唱本中李亞仙與鴛兒的關係，活生生是一場買賣交易，絲毫未見情份，相較於前述，李媽還願意讓李亞仙贖身，說唱本則只能以逃跑的方式。最後鄭元和做了揚州按司，於是查封勾蘭院，沒收財物，已非如元雜劇石本，在李媽家產被燒光後，鄭元和念及當初的贖身，仍救濟衣食，贍養終身。

平話本中鄭元和形象大致上承繼以往，因貪戀李亞仙美色，故而散盡盤纏，而原本僅剩的一點錢財，也因為僕人鄭興有樣學樣，被其花費殆盡，逃脫而去，最終淪落成為乞食者，此皆自身行為所造成。此外，鄭父面對鄭元和侮辱家門的行為，怒不可遏的打死兒子，鄭父不像以往版本害怕被人發現，反倒因此傳言到李亞仙的耳裡，成為李亞仙

帶回鄭元和，鼓勵其努力苦讀的契機，而非以往版本，因鄭元和於大雪之日行乞，被李亞仙遇見帶回。此或本於閩南地理環境而進行改編，因氣候屬性不同。此外，原本鄭元和幫唱輓歌之段落刪去，僅保留乞食，並同雜劇本唱起蓮花落，可見說唱本已非直接承襲以往版本，而是受在地環境之氛圍所影響，進而產生了不同的情節與人物形象。

說唱本的情節豐富，雖仍維持基本的核心事件結構，但卻大幅度刪除或更動核心事件順序，說唱本既無墜鞭顧盼、殺馬賣僮，也無倒宅之計，亦無幫唱輓歌、李亞仙贖身、拒婚等，反到新增不少核心事件或改寫衛星事件，如「女扮男裝」、「互贈信物」、「神靈附身」、「一夫三妻」、「洞賓醫目」等。歌仔冊與福州平話具有承繼關係，二者所增添之核心事件大致相同，而福州平話相較歌仔冊更為詳實，還特別增衛星事件錢氏父子。從字句上查看，福州平話教化意味更為濃烈，如對鄭元和貪戀美色行為嚴厲批判。歌仔冊與福州平話同樣承載著民間文學勸戒教化之功能，因此改編上反而較以往作品更具傳統思想。透過說唱方式，將故事旨意一一傳達給民眾，以達到民間文學最終的實用功能。情節的世俗化所展現的正是百姓的寫實生活與信仰思想，亦是文學傳遞過程中「在地化」的最佳證明。

### （三）閱讀類型--空白與補白

「鄭元和/李亞仙」寫定於文人，從白行簡所述，「倡蕩之姬，節行如此，雖古先烈女，不能踰也，焉得不為之歎息哉！」已明白揭示創作目的。因為文人與歌妓之情愛，自元明以來改編幅度並不大，多依循核心事件進行些微稍增刪，其中以元雜劇之異動較大，直到民間說唱文學歌仔冊，雖仍沿襲原型基本情節架構，但已增添許多旁枝，尤其將民間文學素材及宗教信仰入事，更見證民間創作之能量。

任何文本都有斷裂的空隙，這些空隙得以讓讀者在閱讀的時候，產生聯想的空間。文本與讀者在交流過程中，文本會產生空白，引發讀者去揣度與彌補。在民間文學的多元化與開放性，使文本的「空白」更為明顯，因此可以再創作與補白的空間也相對提高。本文所探討的文本大致可分為文人創作與民間創作，文人創作對於故事補白有限，反倒是民間文學，產生較為豐富之補充與創發。

#### 1、貞節極致化--李亞仙身世補充

早期對李亞仙的身世與來歷，著墨甚少，直到後出文本，才逐漸有完整敘述。唐白本李娃就是一位真實的娼妓，因此參與了倒宅之計，狠心拋棄了鄭元和，且從不言說守貞志向，所以白行簡認為最終李娃幫助鄭元和金榜題名，且不邀功，實屬難能可貴。然元代以後，幾乎所有文本皆一再強調李亞仙的守貞志向，且為了符合「貞烈節操」，其身世愈來愈完整，亦愈來愈高貴。如此轉換，與「娼妓」一詞內涵，以及對「貞節」範疇之定義改變有關。

元雜劇石本，李亞仙屬「教坊樂籍」，其身分定位清楚，可以大方的欣賞俊俏的鄭

元和，稱其為「野味兒」，並在初次見面時，邀請鄭元和同席飲宴，全無嬌羞之態。在遇見鄭元和後才言道「準備着從良棄賤」。依然保有娼妓本色。明雜劇朱本，李亞仙是鳴珂巷的娼妓，同樣沒有身世來歷，但李亞仙本人已設定好目標，想要找尋一位「多才秀有文章」的儒者，希望可以飛上枝頭當鳳凰。此志向讓外人認為李亞仙之一位「貞烈」女子。朱本的李亞仙仍具有娼妓息氣，當鄭元和墜落絲鞭時，李亞仙便請梅香將絲鞭拾起，藉此引誘鄭元和前來攀談，讓兩人進一步的接觸。李亞仙看中鄭元和，因此大膽出擊，為自己追求幸福。然最後拒婚之舉，卻也顯得前後不相符合。明傳奇徐本，對李亞仙身世有初步的交代，「老身李大媽是也。本係劍南人氏。不幸夫主早亡。失身塵塗。流寓長安。有箇親生女兒。年方二八。小字亞仙。」(頁7)雖是簡略說明，但點出了李大媽與亞仙的關係。此時李亞仙思念念的是，「何日得遂從良之願」，在相遇墜鞭後，與鄭元和未有進一步接觸，相較石本與朱本，較為矜持與含蓄，展現的是「我欲見又含羞」之嬌態。而當李大媽逼其接客時，則道「堅貞。立志脫風塵。」徐本的李亞仙，從良好人家進入風塵青樓，故從良志向一直在懷。

南管本與莆仙本對李亞仙身世皆未著墨。南管本李亞仙希望可以遇到一位真誠對待自己的郎君，「子一身不願愛風流，只願郎君結鳳友。子心堅恰似鐵石都無二，任待蜂蝶采不移，松柏忍冬耐，風霜難改移。子一片丹心付水流。」(第2齣，頁373)在青樓打滾多年，李亞仙明白真愛難尋，她的擇偶標準不是一位儒流學子，而是一位真心不二的郎君，日後遇見鄭元和，則擔心自己像桂英一樣，被王魁拋棄。至於莆仙本李亞仙，急欲脫離烟花之地，不願一世臭名，所以請鄭元和幫助自己。「前日耽誤落在烟花院，奴雖下賤，不願臭名，奴早知烟花不仁，落此火坑，不得脫身，今望君救奴臉面臉面，後日自當報君只恩情。」(頁476)此時「烟花青樓」之地，其內涵已逐漸產生轉變，因此亞仙急欲擺脫，不願同流合污。

對李亞仙身世有較完整交代者為歌仔冊。歌仔冊李亞仙不但才貌雙全，更有令人憐惜「賣身葬父」之背景。李亞仙非但孝順，家世更不同以往樂籍教坊。

亞仙聽見喃淚啼，今旦共君說透枝。家父李明是世職，單生小妹一女兒。  
可恨奸臣無道理，家財搜盡恰慘死。阮爹一病歸陰司，虧得無銀收父屍。  
央三托四卜賣身，賣卜錢銀來葬親。隔壁孀婆不是人，騙落花間真艱難。  
任被鴛兒來受刑，願甘賣面不賣身。是奴前生做得來，誤入烟花莫人知。  
思卜共君結姻緣，終身大事訂百年。妾雖墜落烟花院，亦是官家人女兒。(頁485)

李亞仙家父李明，乃皇后表兄弟，因被奸臣陷害，導致家產被搜括殆盡而慘死，因無錢安葬，只好賣身，卻無奈遭隔壁孀婆欺騙，流落烟花之地。歌仔冊李亞仙擁有良好的家世背景，也因此面對與鄭元和婚配時，可以很自豪的說出「妾雖墜落烟花院，亦是官家人女兒。」李亞仙的官宦背景，讓她堅持「賣面不賣身」，強調了身體上的清白，而不再僅有心志上的守貞志向。

福州平話對李亞仙身世描述最為完整，但前後卻產生兩個不同的身世版本，一個主要沿襲歌仔冊的賣身葬父，另一個則為平話本專屬版本。在一開始便清楚描述李亞仙身世，以及被騙落入烟花的過程。

回話表山東濟南府歷城縣地方有一人，姓李字表君玉。娶妻何氏早喪，未曾生男，單生一女，聞諱凌雲，年紀一十五歲，自幼在父身邊讀書，精通文墨，其女工針指，描龍畫鳳，般般俱全，不但有才，且天姿國色，真是西施、王嬙再世。君玉家貧如洗，平日教讀餬口，不料得成一病，淹淹一息，李凌雲只得請醫調治，都是起動隔壁五孀婆，延醫服藥無效，日食用度都是變賣家私，凌雲來到床前，開聲動問父親，這幾日病症如何。

李亞仙，本名李凌雲，乃山東濟南人氏，母親何氏早喪，與父親相依為命。李凌雲不僅國色天香，亦精通書畫。父親平日教書糊口，誰知得病身亡，留下李凌雲孤單一人，「閻君註定三更死，不敢留人到四更。絕去咽喉三寸氣，化去南柯夢中人。……連喪雙親父共母，叫仔子今靠何人。」

另一個版本則同歌仔冊，在與鄭元和相見時，李亞仙詳實道出自家身世背景。

寒舍南京淮西縣，先祖名字李雲中。前保先皇洪武帝，開國元勳封公爺。  
父親李明是世職，娶過家慈謝氏身。奴身并毛兄共弟，單生難女李凌雲。  
虛度韶光十七歲，待字深閨未擇人。洪武帝爺崩聖駕，建文接位掌山河。  
高銓齊漁奸相奏，玉爺罷職盡抄家。可憐奴父情景慘，家業抄沒一掃空。

李家因被奸官害得家業一空，父親平日教讀餬口，以致於死後無錢安葬。福州評話將李亞仙之身世遭遇詳實鋪敘，在父親身故之後，孤苦無依的李凌雲只能賣買身葬父。於是凌雲找了五孀婆幫忙，誰知五孀婆兒子伍辛從中獲取暴利，將凌雲以五十兩銀寫下賣身契，自己以媒人身分收取一百八十兩銀。待安葬父親後，鴛兒將凌雲接至青樓，凌雲卻渾然不知已墮入風塵。面對己身淪落風塵，凌雲滿是悲愴，然而鴛兒亦不省油的燈，並非以強迫方式逼凌雲接客，而是一步一步讓凌雲自願「賣面不賣身」。淪落風塵後，李凌雲改名為李亞仙。

綜觀上述文本對李亞仙守貞清白形象的建構，從最初的娼妓本色，教坊樂籍，到賣面不賣身，從一而終，何以李亞仙明明是位娼妓，卻必須完善其身體清白。清代樂妓制度發生重要變化，隨著沿海城市發展，工商業興盛，專門經營娼妓行業逐漸發達並且合法化，「這一行業盛行的是色欲與金錢的交換」<sup>38</sup>，以往隋唐古代文人墨客、官吏士夫與歌妓間的詩歌往來，已不復見。相較以往小說戲曲中文人與歌妓間的愛情韻事，已慢慢消失。因此歌仔冊出現的烟花女子，必需被賦予不同的身份，李亞仙成為李明官宦後代，玉堂春是天上玉女下凡，她們在歌仔冊中均改頭換面，洪淑苓〈歌仔冊對杜十娘、玉堂春與花魁女故事的接受與改寫〉：

<sup>38</sup> 修君、鑑今：《中國樂妓史》（北京：中國文聯出版社，2003年7月），頁352-353。



但無論是娼妓與士人戀愛，或娼妓與商人婚戀，從唐傳奇到話本小說，可說已經建立了書寫的典型，而歌仔冊借取這類故事的，卻都是見於早期的出品；後期歌仔冊有關煙花女子的故事，其主題與格調已經和這類故事有所不同，其內容除了描寫男子尋歡作樂，煙花女子感嘆相思之外，在書名或主題上反而以勸善、改善的名義掛帥。<sup>39</sup>

歌仔冊玉堂春則改換了話本中的歌妓身分，玉堂春與王金龍成為金童玉女轉世，王金龍出身書香世家，如同鄭元和父親鄭安為明朝布政司，因此李亞仙身份亦需改換，成為官宦後代子女。如果說歌仔冊更重視門當戶對，不如說是因清末以來，歌妓身分內涵產生變化，促使民間對於歌妓之認同不似往昔。歌仔冊對烟花女子向來並不具有正面描述，如《專勸少年好子新歌》、《勸少年好子歌》。

本歌主要勸導青年朋友應與李努力打拼存錢，不要誤入煙花場所，並形容聲色場所的女子就如狐狸、猛獅，切莫接觸。同時，以鄭元和、李亞仙的故事，說明世上難得這對有情人，並非人人都能如鄭元和遇到良妻下本續勸酒色勿碰，以免傷身敗財壞名聲。<sup>40</sup>

引用「鄭／李」故事勸戒世人莫誤入煙花之地，因為並非每個人都可以同鄭元和一樣，遇到一位有情有義的李亞仙。

## 2、勸學/剔目/醫目

唐傳奇白本，李亞仙僅是協助鄭元和購置書籍，但自明傳奇《繡襦記》增補「剔目勸學」以來，自此便成為故事重要情節，除了南管本將其改為「剪花容」，後出版本多延續「剔目」。然而針對李亞仙剔目後，最終是何情況？一位漂亮女子，難道從此便雙目失明嗎？徐本並未有進一步說明，反而留下了可以補白的空間。在莆仙本，讓原本的「剔雙目」變成「剔一隻眼」，且最後藉由鄭母的反應，強化鄭元和對李亞仙的不離不棄。而在歌仔冊中，雖未描述剔目後李亞仙的生活，但卻在故事最後，補述李亞仙雙眼如何復明。

元和暗放出門來，看見道士布招牌。招牌寫的是眼科，慣醫瞑目手段高。  
請來道士醫亞仙，一點好藥抹眼邊。抹落兩眼就光明，原舊秋波好眼神。  
元和看見喜半天，二百白銀做謝儀。道士忽然看不見，清風一道做伊去。  
半空飛落一首詩，正是洞賓親名字。夫妻雙人就知機，辦落香案叩謝伊。  
(頁 495-498)

李亞仙剔目諫良人，終於獲得呂洞賓之神助而重見光明。歌仔冊雖然以神助方式為李亞

<sup>39</sup> 洪淑苓：〈歌仔冊對杜十娘、玉堂春與花魁女故事的接受與改寫〉，收入《臺灣民間文學女性視角論》，頁 177。

<sup>40</sup> 參考國立臺灣大學圖書館數位典藏館。

仙剔日後之劇情做完整推演，然相較於徐本在剔目勸學後，完全未交代後續發展，顯然歌仔冊更重視劇情發展的合理完整性。

「呂洞賓醫目」在福州平話本補述的更為完整詳細。

總是賢孝婦人神明庇佑，驚動上界呂祖仙師降下凡塵，聞知凡間李凌雲刺目諫夫主，封一品夫人，欽賜賢孝貞義跨路坊一座，曾奈李凌雲雙目不明，不肯拜坊，凡醫不能醫治，吾不免點化下凡醫治便了。(頁 589)

為讚揚李亞仙之賢孝貞義，呂洞賓親自下凡醫目。呂洞賓給鄭元和紅白兩粒靈丹，羔將紅色塗抹於眼睛四周，白色則沖湯而食，果然李亞仙服食後，便雙目復明。民間文學不再僅止於讚揚李亞仙的貞節，更重要的目的是教化，是宣達善惡有報的信仰。

徐本增添「剔目勸學」時，就情節推演來說是不合理的，當鄭元和已遭受「幫唱輓歌」、「鄭父毒打」、「巷間乞食」的苦痛之後，何以還會如此不思長進？究竟徐本意在呈現鄭元和貪戀美色的本性？還是彰顯李亞仙望夫成龍的義舉？就文人創作手法來看，強化李亞仙的節烈似乎更多，但作者也陷入不知該如何收尾的局面，因此便無後續的交代，然而將此橋段放置於民間文學作品，則創發出不同的思維情節，南管本轉換成「剪花容」，莆仙本還有「一隻眼」，歌仔冊與平話本有呂洞賓下凡來「醫目」，相較於徐本的不了了之，民間文本更在意的是情節的合理性發展，除了真實呈現外，透過民間宗教信仰的補述，讓劇情發展更具地方特質，展現出與文人創作不同的思維脈絡。

#### 四、結語

綜上所述，上述八個文本，大致可分為文人創作，包括唐傳奇白本、元雜劇石本、明雜劇朱本、明傳奇徐本，以及民間藝人創作南管本、莆仙本、歌仔冊、福州平話等。可以發現在文人系統中，劇情變動較少，僅有元雜劇版本，有較多屬於北方特色的敘寫，李亞仙的形象大致仍保有娼妓本色，且受古代文人歌妓相知相戀之影響，娼妓與文人才子結合，仍是一樁美談。然至民間系統，南管本的李亞仙不須要追封節義夫人，僅要鄭元和的真心相待。而莆仙本的互助情誼，讓鄭李二人之間的情感不僅於愛情，更有情義相挺的意味。而增添修改最多事件的歌仔冊與福州平話，透過大量的宗教情節，展示了庶民百姓的情感與價值觀。

當文人開創新的事件時，也成為民間創作依循的對象，並將情合理化，所以「剔目勸學」有了不同的後續發展，有南管本的「剪花容」，莆仙本的「一隻眼」，歌仔冊與平話本的「呂洞賓醫目」，在沿續文人創作的基礎上，對事件進行合理化的改寫，即使是「呂洞賓醫目」非正常化之敘述，但反而見證民間文本的創發能量。此外，隨著時代變化，對李亞仙之形象要求愈見嚴苛，因此對其身世有了完整的交代，先有富貴的身世背景，再有悲慘的人生遭遇，最終被迫墮入青樓，卻依舊不改其忠貞節操。反觀鄭元和，

其形象卻日益耽溺，原本在遭遇苦痛之後尚且苦讀用心，至明傳奇及說唱文本，反見其迷戀美色，不知悔誤，還需透過亞仙刺目勸學。且說唱本對鄭元和形象建構，還運用大量的「美人識英雄」，以及「魁星在身後」來強化，這也是民間文學對於男性形象的維持。

李娃故事淵源流長，在不斷傳播過程中，也發展出不同的地域特質。在不同時代文化衝擊下，融入不同思想，使文本創發不同的關目情節，所展現的正是文人與民間藝人各自的信仰理念與生命價值，更是文本傳遞過程中，不同生命的延續。

附表：「鄭元和/李亞仙」事件對照表

(\*表新增事件，◎表事件補充，○表有此劇情，×表無此劇情)

文本 核心事件	唐傳奇 白本	元雜劇 石本	明雜劇 朱本	明傳奇 徐本	南管戲	莆仙戲	歌仔冊	福州平話
*鄭元和/何雲魁結拜	×	×	×	×	×	×	○ (何雲魁女扮男裝)	○
*吳小紅選婿	×	×	×	×	×	×	○ (選中何雲魁)	○ (錢氏父子)
1.鄭/李相遇 (相遇地點)	○ 拜訪友人路過鳴珂曲而相遇	○ 至曲江池賞玩	○ 郊外遊春	○ 由樂道德帶至勾欄玩耍	○ 遊蘇州過樓潑水相遇	○ 至拱水樓遊玩	○ 揚州相遇鄭興引誘至勾欄	○ 山東濟寧相遇
◎墜鞭拾鞭	○ 墜鞭一次鄭生拾回	○ 墜鞭三次張千拾回	○ 墜鞭一次梅香拾給李亞仙	○ 墜鞭來興拾回	○ 潑水相遇/墜鞭/來興拾之	×	×	×
3.鄭元和於青樓耗盡盤纏(鬻馬販僮)	○ 鬻馬販僮	○	○	○ 殺馬賣僮	○ 賣來興	○ 賣僮	○ 鄭興逃走	○ 鄭興逃走
3.李媽設計迫使兩人分離。(倒宅之計)	○ 李娃知情倒宅計	○	○	○ 亞仙事先不知情倒宅計	○ 大姨相約看划龍船	○ 賣僮時李家搬走	×	×
4.鄭元和淪為幫唱輓歌	○	○	×	○	×	×	×	×
5.鄭父毒打鄭元和	○	○	○	○	×	○ 乞食後	○ 乞食後	○ 乞食後
6.鄭元和淪為乞食者	○	○	○	○	○	○	○	○

中華戲劇學會三十週年暨戲劇青年學者國際學術研討會  
CTTA 30th Anniversary and International Academic Seminar for Young Scholars of Theatre

文本 核心事件	唐傳奇 白本	元雜劇 石本	明雜劇 朱本	明傳奇 徐本	南管戲	莆仙戲	歌仔冊	福州平話
7.鄭元和、李亞仙重逢	○ 襦護郎寒	○	○	○ 大雪之日 行乞至李 亞仙宅第	○ 請叫花子 唱曲解悶 重逢	○ 李亞仙至 觀音庵重 逢	○ 至土地宮 廟重逢	○ 至土地宮 廟重逢
8.鄭元和苦 讀(剔目勸 學)	○ 百金購書	○ 百金購書	○ 百金購書	○ 剔目勸學	○ 剪花容勸 學	○ 刺一隻眼 勸學	○ 刺目諫良 人	○ 刺目諫良 人
9.李亞仙自 我贖身(守 貞)	○	○	○	是/強化守 貞之志	是/贖身守 貞	李媽已去 逝	由何雲魁 試探李亞 仙忠貞	由何雲魁 試探李亞 仙忠貞
10.鄭元和金 榜題名	○	○	○	○	○	○	○	○
*鄭生怨父	無怨對	○ 鄭生恨父 無情	無怨對	無怨對	無此劇情	無怨對	無怨對	無怨對
11.李亞仙拒 婚	○	×	○	○	× 怕鄭生有 二心	×	× 三女共事 一夫	× 三女共事 一夫
12.鄭元和、 李亞仙締結 姻緣	○	○	○	○	○	○	○	○
◎洞賓醫目	×	×	×	×	×	×	○ 呂洞賓醫 治	○ 呂洞賓醫 治

## 现场与虚拟：数字媒体背景下的女性观众与戏剧接受

### **Liveness and Virtuality : Female Audience and Drama Reception in the Context of Digital Media**

**摘要：**本文通过对现场性与虚拟性的哲学思考，从观众接受角度探讨当代戏剧与数字媒体之间的关系。首先，现场性是戏剧区别于其他传统艺术类型的重要特性，同时也是数字媒体的重要特质。现场性促进了数字媒体时代戏剧艺术的复兴。其次，虚拟性（假定性）是联结戏剧与数字媒体的另外一个共同特性。特别是中国戏曲的意境创生、新媒体影像技术及虚拟现实技术都是体现了观众对这种意境之中的自由生存的虚拟性的极致追求。另外，在实际观演中，女性观众在微信朋友圈所呈现出的期待视野，对戏剧演出的女性言说，其实既体现了戏剧和数字媒体的现场性，同时也可以运用戈夫曼的社会表演理论进行阐释。

**关键词：**现场性，虚拟性，数字媒体，女性观众，戏剧接受

**Abstract:** Based on the philosophical thinking of liveness and virtuality, this paper explores the relationship between contemporary drama and digital media from the perspective of audience reception. Firstly, liveness is an important characteristic that distinguishes drama from other traditional art types, and it is also an important characteristic of digital media. Liveness promotes the revival of drama in the digital media era. Secondly, virtuality is another common feature that connects drama and digital media. Especially the creation of artistic conception of Chinese opera, new media image technology and virtual reality technology all reflect the audience's ultimate pursuit of the virtuality of free existence in this artistic conception. In addition, in the actual performance, the female audience in the Wechat Friendship Circle presents the expectation horizon, the female speech of the drama performance, in fact, not only embodies liveness of drama and digital media, but also can be interpreted using Goffman's social performance theory.

**Key words:** liveness; virtuality; digital media; female audience; drama reception

幸洁，浙江工业大学设计与建筑学院，讲师

Xing Jie, School of Design and Architecture Zhejiang University of Technology,  
Lecturer

21 世纪的社会生活日益成为生活在媒体城市中的生活，随着数字媒体时代的来临，传统艺术的生存状态发生了巨大改变，作为传统艺术之典型门类的戏剧艺术也没能例外。当人们的生活节奏日益加快，获取资讯的渠道越来越便捷，欣赏艺术的方式日趋多元化，戏剧的传统观演和接受模式也面临巨大的挑战。通过对数字媒体时代戏剧生态环境的考察可以发现，在传统观演模式下，戏剧观众日益流失。面对这一现状，剧院和剧团方面做了许多改革，取得了一些成效，但未能彻底扭转局面。与此同时，借助于网络这一新的传媒方式而产生的自媒体传播日益盛行，不仅扩大了观众面，而且更好地实施了社会美育的功能，为戏剧的当下生存带来了新的机遇。

国内戏剧市场在 2010 年前后出现了新一轮的复兴，国家对文化创意产业的投入和扶持，观众整体素质的提升，使得国内戏剧演出的需求变得十分迫切。在市场、国家和观众等多方面因素的促进下，既有乌镇戏剧节（2013）、爱丁堡前沿剧展（2012）、西溪国际艺术节（2015）等为代表的商业性戏剧节，又有国家大剧院（2004）、天津大剧院（2012）等机构举办大型戏剧节这样的政府行为，而这个十年同时也是以微信（2011）等自媒体为代表的数字媒体崛起的时期。

戏剧作为传统媒体，与数字媒体之间的关系是一个接受、排斥、杂糅的复杂过程，牵连着戏剧、媒体和观众三者的数字媒体视野下的戏剧接受美学研究正是本文的题中之义。

## 一、研究缘起

作为一名戏剧研究者，我多年来坚持到剧场看戏。在近些年的观剧经历中，我发现了两个值得关注的新现象，一是戏剧演出时长越来越长。我的第一次熬夜观剧经历是 2016 年在天津大剧院观看瓦里科夫斯基导演的四个小时版《阿波隆尼亚》，当然后面还有更长时间的一些大剧，比如博戈莫洛夫导演的 5 小时版《卡拉马佐夫兄弟》、格里高利·科兹洛夫导演的 8 小时版《静静的顿河》，以及最近引起热议的陆帕导演的 5 小时版《狂人日记》。长时间戏剧常常在排演中加入大量的数字媒体内容。另外一个有趣的现象，源自我在《静静的顿河》中场休息时随手拍摄的一张照片，在这张照片中，我们可以很明显的发现现场观众性别比例的不平衡，女性观众远远多于男性观众。近些年来，通过各种类型和规模的戏剧展演，国内培戏剧市场的确养出了相对稳定的观众群体，我在后来的日常观剧经验中发现女性观众比例呈逐步增长的态势，成为了观剧的主力军。

近来很多学者呼吁戏剧研究不能仅仅限于文本资料，而应该关注剧场的演出现状。观众研究其实是有些被忽视的部分。有很多田野调查数据支持了我的直觉。

有媒体还特意做了相关调查报道（如《关于剧院高雅演出缺失中年男性观众》系列报道，钱江晚报，2005年）。这个社会现象其实很值得思考。在实际观演中，女性观众在微信朋友圈所呈现出的期待视野，对戏剧演出的女性言说，其实既体现了戏剧和数字媒体的现场性，同时也可以运用戈夫曼的社会表演理论进行阐释。

## 二、现场性：自拍现象与戏剧传播

现场性是戏剧区别于其他传统艺术类型的重要特性，同时也是数字媒体的重要特质。现场性促进了数字媒体时代戏剧艺术的复兴。赖声川曾说：“剧场的绝对魅力在于它的现场性，它的浪漫在于它是生命短暂与无常的缩影。在剧场短暂的那一刹那中，演员和观众同时知道，他们彼此经历的共同经验是唯一的。灯暗、幕落，即使同一个剧团，同一个剧本，同一个演员阵容，这一场演出永远再也不会重现。”<sup>1</sup>对现场性的诉求，一方面使得戏剧区别于电影、电视等传统媒体，获得了真正的空间性，从而具有了不可替代性，另外一方面让戏剧演出和观众观看的特殊经验成为了戏剧艺术的魅力所在。

从现场性概念出发，有学者指出戏剧的现场性包含下面三层含义：现场性（liveness，“不能被保存、记录、存档，或以其他形式参与其不断再现之循环的”）、观众演员处于同一时空（presence），以及现象学意义上主客体的共存关系（embodied existence，即“具身性在场”）。那么，数字媒体的介入，使得这三个层次的在场不再完全契合，其中产生的缝隙也提供了表演空间。<sup>2</sup>如果以数字形象存在的表演可以不依赖于演员的肉身，那么我们如何去评价观众在屏幕前或是剧院中，观看放映的这类线上戏剧？

事实上，戏剧从业者一直在进行着线上戏剧的多重探索，特别是2020年新冠疫情的爆发，加速了这一进程。线上戏剧是否能够替代线下戏剧，一直是戏剧界争议的话题。这里涉及了戏剧现场性和即时性等多方面的问题。新冠疫情加速了社会数字化进程，同时也使得戏剧这种现场性艺术类型受到了极大冲击，变相促进了戏剧的线上探索。如果我们把线上戏剧探索分为两种类型，一种是已有戏剧文献/影像的放映，一种是戏剧线上直播。前者的例子如以推广戏剧、培养爱好者为目标的“英国国家剧院现场”NTLive（以类似于戏剧电影模式，观众进入剧场用大屏幕观看精心拍摄剪辑的国外经典戏剧视频），或者去年中国国家话剧院“云剧场”线上播放经典剧目视频。

新冠疫情促发的线上戏剧探索还包括了云端戏剧，除了上述提及的戏剧展

<sup>1</sup> 赖声川：《赖声川：剧场1》，台北：元尊文化企业股份有限公司，1999年，第27页。

<sup>2</sup> 韦哲宇：《“沉浸式”消费与革新：当代戏剧观演关系批判》，《戏剧艺术》，2021年第一期，第87页。

映以外，云朗读、云创作、云排练也是戏剧与观众维系关系的重要形式。就在业内持续思考“线上”探索得失的时候，一些有关“线上戏剧”的实验、实践给身处危机中的戏剧提供了一种重塑的可能。如4月5日、6日王翀导演的首部线上戏剧《等待戈多 2.0》在腾讯视频播出，吸引了29万人在线上即时观看，演员本身就身处三个城市；5月23日上海话剧艺术中心原创话剧《热干面之味》（编剧倪姗姗，导演何念）在哔哩哔哩直播，2小时内16.5万观众在线收看；10月，尽管疫情最严峻的时刻已经过去，但是第十三届北京国际青年戏剧节还是推出了“戏剧在线”单元，集中展示2020年3月以来青年戏剧人在互联网条件下全新创作的12部线上戏剧作品，从更为专业的角度尝试解决屏幕内外的实时互动、屏幕对表演的限制以及影像画面的剪辑等问题，从实践层面为戏剧的“线上”探索提供了实例。<sup>3</sup>

现场性同时还彰显了观众的重要性。这一方面源于当代艺术本身是一种深刻的实体化体验，常常依赖于观众的在场才能完成。戏剧演出在推倒第四堵墙之后，观众的现场性得到了彰显，很多实验戏剧都将观众参演作为演出内容的一部分。数字媒体的发展和传播又使得戏剧观众的现场感在另外一个时空展开并增强，观众在自媒体的使用中获得了现场性与即时性，比如微信朋友圈中的“晒”行为，九张照片和界面上的定位和时间晒的就是通过媒体所分享的现场感。

我们还可以拿自拍来简单解释数字媒体的现场性，在借助数字媒体将照片分享到网络上之前，我们在剧场拍照的意图在于记录或是留影，所以传统观演时，我们会留下谢幕照片或是在演出海报前合影，而现在在自媒体上我们看到的照片除了这两类，还有很多是自拍照，而一个女性观众把她在剧场的自拍照发布到朋友圈或微信群中是想说：“你们看我在现场！”，这就和网红打卡现象类似。

而且现场性也成为了当代戏剧传播的所利用的方式之一，比如，当代戏剧演出现场增加了很多与观众演后互动，这是不到现场观演的观众所享受不到的福利。作为戏剧演出传播的自媒体方式之一，很多戏剧创作团队会在演出现场建立戏与观众的微信群，将戏剧演出的影响延伸到了演出后的时空中。

有一些戏剧会在演员谢幕后增加与现场观众自拍合影的环节，相信大家都有经历。如果说传统的演出剧照的预设对象是观众，那么这些自拍大合影是对电子屏幕外面的那些观看者说：“你看，我们（观众和演出者）在现场哦！但是你们不在。”

<sup>3</sup> 徐健：《“线上”探索、“在场”表达与“主题”书写——2020中国话剧述评》，《戏剧》，2021年第1期，第23页。



### 三、虚拟性：幻觉沉浸与自由生存

虚拟性（假定性）是联结戏剧与数字媒体的一个共同特性。特别是中国戏曲的意境创生、新媒体影像技术及虚拟现实技术都是体现了观众对这种意境之中的自由生存的虚拟性的极致追求。

戏剧源自神话与仪式，仪式的原型意义中就蕴含了观演的虚拟假定性和观众的集体无意识。数字媒体技术则将这种原本只存在于心灵之维的虚拟生存发展到了生命本体的虚拟生存。

关于这个部分我要解释几点。首先，虚拟性并非是汉语语境下的虚假语义，而是指假定环境的“真实性”。虚拟性也并非是数字媒体的新创，在奥列弗·格劳的《虚拟艺术：从幻觉到沉浸》这本书中，就回顾了西方的沉浸图像艺术史，展示了在历史不同时期技术如何帮助艺术实现沉浸感和虚拟感。

其次，如果按照格式塔心理学，观众在观演中其实很难区分出数字媒体影像与传统戏剧表演元素，我们要把之间的关系当做一个整体来考量。这部分内容或许可以用戏剧与影像的关系来分析。刚才提到数字媒体对戏剧现场性的影响可以分为三个方面，首先，电子媒体等现代科技可以使得表演者更加多元化，影像、声音甚至气味可以不依赖人类演员单独存在于剧场中进行表演。其次，舞台上的影像没有了本雅明所谓的“灵晕”，但并不意味着这些影像一定可以“复制”。电子运算可以使得观众的反应与舞台上的影像即使互动，这些影像同样成为独一无二的不会重现的图景。另一方面，电子媒体可以将虚拟形象和文本信息借助耳机、弹幕等方式缠绕在演员或观众肉身和感官上，使得表演复杂化。<sup>4</sup>在上述复杂的情况下，观众被迫思考眼前表演的真实性，我们通过观看表演追求的沉浸感和虚拟感又是什么？

另外，虚拟性其实是很多讨论数字媒体技术和当代戏剧之间关系的研究的焦点，很多研究都在讨论作为技术的数字媒体与戏剧创作之间的关系。但是，如果加上女性观众，这个问题就会很有趣。数字媒体具有多样化、交互化和个性化等特点，这些独一无二的特征使得很多女性主义者认为迎来了性别角色平等的新时代，希望能够通过这一性别界限模糊的媒体工具打破原有的性别障碍。但是我们需要全面考虑女性与媒体的关系：一是数字媒体所展现的表面上的平等掩饰了实质上的性别歧视，消费文化影响下的数字媒体没能打破传统性别差异的藩篱，女性影像被打上了消费主义文化特征。二是女性与影像、与自我的特殊关系使其具有了特有的反观性，女性主动的好奇性观看能够成为一种求知的而非情色的动力，

---

<sup>4</sup> 韦哲宇：《“沉浸式”消费与革新：当代戏剧观演关系批判》，《戏剧艺术》，2021年第一期，第87页。

从而打破了消费主义的欲望观看，在数字媒体中找到自己的主体空间。

举个例子，以色列卡梅尔剧团的《安魂曲》在国内多次巡演，还有国内改编版本的演出，这是一部在当代戏剧创作表现手法上显得很质朴的戏剧，它基本没有运用数字媒体技术，但是为什么还是有那么多观众走进剧场去观看？也就是说，如果一部戏剧创作没有使用数字媒体技术，那么是否它就和数字媒体没有关系？我从杭州赶赴上海观看这部剧的时候，邀请周围有人同往，只喊来了一位女友去观看。与其他艺术类型的欣赏相比需要更多时间和精力和精力的戏剧为何吸引了更多的女性观众？

我们是不是可以结合戏剧接受和媒体建构这两个概念来重新理解戏剧的观演过程。按照接受美学的观点，戏剧是在观众的接受过程中才转化为艺术作品的，其潜在意义也是由观众的参与才得以实现的。在媒体革命和技术革命的双重推动下，戏剧和数字媒体都发生了极其深远的变革。数字媒体作为审美资本，在文化与社会、个人与社群、微观与宏观诸方面均发挥着“媒体建构”的作用，重新形塑着我们的社会生活，改变了我们的文化经验，并为重构社会关系开启了种种理论想象与实践可能。

数字媒体视野下的戏剧艺术其实是以传统艺术的数字化形式成为数字媒体艺术的一部分，作为审美资本的数字媒体艺术，是一种特殊的资本，它进一步聚集为审美和艺术如何能够成为社会发展与变迁的“基础”，也就是说，审美和艺术如何能够从基础性的层面通过“创作”对于社会生活关系的形构与变革发挥重要作用。

基于对数字媒体艺术与技术及其所聚合的虚拟社群、建立的虚拟世界的媒体研究基础上，提出研究戏剧与数字媒体关系的新视角，从而建构起戏剧艺术与受众关系的新的社会评价体系，深化推进戏剧艺术的内容创新，引导和推动戏剧产业的发展升级。

#### 四、交互性：女性观众与数字社交

交互性是数字媒体的一大特征，在戏剧的第四堵墙被推翻后，当代戏剧的一大特征其实也是交互性，关于这点已经有很多成熟的研究成果。

如果从接受美学的角度分析，我们可以把对于交互性的研究拓展到戏剧演出之后（时间）和之外（空间），研究戏剧演出、女性观众与数字社交之间的联系。在实际观演中，女性观众在微信朋友圈所呈现出的期待视野，对戏剧演出的女性言说，其实既体现了戏剧和数字媒体的现场性，同时也可以运用戈夫曼的社会表演理论进行阐释。

首先、这种交互性有助于观众（其实也包括演员和其他艺术创作者）的审美经验期待视野的创新期待。观演之后的数字社交，其实就是姚斯所说的“假如人们把既定期待视野与新作品出现之间的不一致描绘成审美距离，那么新作品提高到意识层次，造成‘视野的变化’”，既有“创新期待作为一种内在欲求同定向期待相抗衡，以激发某种阅读中追求新意的相反期待”，又有“缩短与克服同作品的审美距离，开拓与扩大原有的期待视野”。<sup>5</sup>

其次，我们可以把数字媒体的虚拟空间也作为戏剧艺术的审美场域进行研究，分析女性观众在朋友圈、微博、豆瓣等数字媒体社交空间中所表现的审美心理和身份认同。关于这方面研究目前都是关于女性在社交媒体或者说朋友圈中的自我呈现，多聚焦在数字媒体和女性的关系上，如果我们的研究能够落实在戏剧这个案例上，其实有更深的研究成果和参考价值。

戏剧表演可以再现性别气质、社会阶级和生活品味诸多价值和意识形态，同时也在参与建构表演文化，影响并形构观众的物质生活。我们甚至可以把数字媒体视野下戏剧表演作为中国社会的症候来看待。数字媒体与传统媒体日益聚合，这种与其说是整体的不如说是不均衡的聚合，已经改变了媒体的场所和社会的功能。在此过程中，它已催生了生产社会空间的新手段，造就了社会能动性的新形式，而这些潜质正在迅速成为当代城市的整体维度。

从个人接受的角度看，接受美学认为，艺术的接受不是被动的消费，而是显示赞同与拒绝的审美活动。审美经验在这一活动中产生和发挥功用，是美学实践的中介。因此，观众的接收方式是能与剧场艺术的存在方式分开来谈的，媒体化生活对观众的感知产生着巨大影响。如果观众已经默认了戏剧剧场的表演形式，或是习惯了媒体表演的日常生活，我们可以借用社会表演理论，把这类观众的行为和反馈作为观众表演，纳入到剧场艺术研究的范畴中，观众表演也可以成为戏剧演出整体的一部分。

借助数字媒体的推动，观众在某种程度上通过数字媒体话语的重复和引用行为来理解身体和性别的物质化，使得原本是禁忌的如“娘娘腔”、“男人婆”等性别现象浮出历史地表。我们可以具体分析在不同戏剧中，其表演所再现的性别禁忌及其所产生的影响。

也就是说这里的交互性其实是在“表演”。表演性（performativity），在言语行为理论中，表演性主要是指话语不仅是陈叙性的，而且是施事的。话语有时能够改变现实的存在，可以被看做是一个“动作”。德里达强调这种施事性行为是“可重复的”，不存在现实和文学世界的区分，因而也就没有所谓“本源”和“派

<sup>5</sup> 朱立元：《当代文艺理论》，华东师范大学出版社，2002年，第15页。

生”的二分法。

比如作为戏剧艺术的内容应该包括戏剧评论以及当时社会生活和观众反馈。在传统媒体时代，这些内容是以相对封闭、静止的内容被存档记录的，不论是以文本，还是影像的方式。但是在数字媒体时代，相关的戏剧评论，会被不断评论和转发再以观众反馈为例，观众除了可以参与公共评论，也可以通过微信微博等

平台，通过转发评论或是打卡评论，形成个体的话语空间，这个个人空间与公共空间交织在一起，评论正在上演，但是评论从未形成，它的表演一直在进行着。这使得戏剧的话语空间也被打开，它用整个过程的模糊性和不定性来消解作为概念的“评论”。上面说的戏剧“表演性”的新趋势，其实和当代艺术的表现性以及过程性转向一致。当代艺术邀请观众的在场来完成剧场化的作品，为了消解结构性的力量，回避确定的意义和稳定的主体。

## 五、结语

从时间点上来说，数字媒体艺术展览的兴起与当代戏剧的再次繁荣几乎同时发生，当我们查阅相关论述的时候发现两者关注点也有很多重合，大家所欣喜和担忧的内容交错在一起，这两种艺术形式之间究竟有怎样的关联其实还需要我们进一步的分析和研究。

在麦克卢汉在《理解媒介》中用“媒介即信息”来总结新旧媒体之间的关系：所有媒体的“内容”便是另一个媒体。虽然媒体在人类历史的长河中总是“后浪推前浪”，但是它们之间的矛盾关系包括既排除（新媒体使旧媒体成为老旧过时）、但又包容（新媒体以旧媒体为其内容）的演进历程，从口语、书写、印刷到数字媒体莫不如此。

借用麦克卢汉的思想，可以看到当代社会的数字媒体正是在利用、改造、解构、拼贴和重构传统媒介如文本、影像、图像、版画、电影、动画、音乐、戏剧或表演的过程中，将旧媒介作为内容或艺术形式，并由此建构出自身的“数字化”媒体艺术特征和体系。所以在考察戏剧与数字媒体之间关系的时候，我们不能简单地采用线性进步历史观，而是要去考量更为复杂的情况。

## 論崑曲唱腔的構成基礎與藝術呈現

The essay about the Foundation and Artistic Presentation of Kunqu Opera

謝俐瑩

Hsieh, Li-Ying

中國文化大學中國戲劇學系助理教授

Chinese Culture University, Department of Chinese Drama, Assistant Professor

### 摘要

崑曲，又曰崑劇，經有識之士的奔走，於 2001 年獲聯合國科教文組織列為第一批「人類口述和非物質文化遺產代表作」，足見其為具有歷時性與共時性且結構完足的表演藝術。崑曲為合歌舞以演故事的最佳典範，歌樂舞三者關係結構緊密，然文獻記載中，身段與舞蹈性表演訴諸於文字有限，唯崑曲音樂及演唱理論建構甚豐。本文擬鎖定崑曲唱腔在當代的樣貌，將崑曲唱腔的每個元素剖分，主要分成兩個部分：一為崑曲唱腔之載體「曲牌」，從結構與音樂的角度觀察崑曲從文體到成為一支歌曲的樂體的樣貌，以及崑曲形成之初所塑造的音樂風格；二為探討崑曲唱腔成為可歌之樂曲時，演唱者賦予唱腔的再創造之成因與塑形，使曲牌從「雛形」的狀態，完整長成一支具有華彩的歌曲，此乃唱腔之藝術呈現。前述第一部分，所探討內容即唱腔之構成基礎：包含崑曲腔調發展與語音基礎、曲牌格律與音樂之基本框架、板眼的作用等探討；第二部分為唱腔之藝術呈現：包含聲音與呼吸運用及其審美、口法咬字之辨析、歌者行腔之藝術呈現。崑曲研究史上對於音樂及唱腔之研究文獻不少，筆者之切入觀點，乃在於將當代的崑曲視為一個歷史的切片，探討其成因及現象，並討論崑曲唱腔每個元素之間相互關係所組成的內在規則，冀能以全面性的觀察，照見其藝術價值。

### 關鍵字

崑曲、崑劇、唱腔、表演

## **The essay about the Foundation and Artistic Presentation of Kunqu Opera**

Hsieh, Li-Ying

Chinese Culture University, Department of Chinese Drama, Assistant Professor

### **Summary**

Kunqu Opera (also known as Kun Opera) was listed by UNESCO as the first batch of "Masterpieces of Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity" in 2001, which shows that it is a diachronic, synchronic and well-structured performing art. The structure of the three relations of song, music and dance are bound tightly. However, in the literature, the body performances, and dances cannot be fully described with words, but the theory of music and singing are robust constructed. This article intends to focus on its contemporary appearance, and we will divide the singing elements of Kunqu opera into two components: the first one, "Qupai" as the carrier of Kunqu opera, this to help us to observe it from the structure and music perspective, how did Kunqu opera's transition from a text to a singable song, which shape the musical style created at the beginning of Kunqu Opera. The second component is the singer's vocal tune. We will explore the fact that singer often could give additional meaning to "Qupai" with their vocal tune, which enrich and transformed the song from the "plain" intonation into a colorful song. This is the artistic presentation of the vocal tune.

In the first part, the content discussed is the basis for the formation of aria: including the development of the accent of Kunqu opera and the foundation of phonology, the basic framework of the rhythm of tunes, the role of the board, and the discussion of the four-tone tune; the second part is the artistic presentation of aria: including sound and The use of breathing and its aesthetics, the differentiation and analysis of verbal articulation, the development process and artistic presentation of the singer's tune. There are many research documents on music and singing in the history of Kunqu opera. The author's point of entry is to treat contemporary Kunqu opera as a historical slice, explore its causes and phenomena, and explore the relationship between each element of Kunqu opera. The internal rules of the composition hope to be able to observe its artistic value through a comprehensive observation.

### **Key words**

Kunqu, Kun opera, Singing, Theatrical performance

## 前言

崑曲，又曰崑劇，經有識之士的奔走，於 2001 年獲聯合國科教文組織列為第一批「人類口述和非物質文化遺產代表作」，足見其為具有歷時性與共時性且結構完足的表演藝術。崑曲為合歌舞以演故事的最佳典範，歌樂舞三者關係結構緊密。崑曲研究史上對於音樂及唱腔之研究文獻不少，筆者之切入觀點，乃在於將當代的崑曲視為一個歷史的切片，探討其成因及現象，並討論崑曲唱腔每個元素之間相互關係所組成的內在規則，冀能以全面性的觀察，照見其藝術價值。

因此所採用的方式，乃先拆解崑曲唱腔的每個元素。全文除了「界義」，主要分成兩個部分：一為崑曲唱腔之載體「曲牌」，從結構與音樂的角度觀察崑曲從文體到成為一支歌曲的樂體的樣貌，以及崑曲形成之初所塑造的音樂風格；二為探討崑曲唱腔成為可歌之樂曲時，演唱者賦予唱腔的再創造之成因與塑形，使曲牌從「雛形」的狀態，完整長成一支具有華彩的歌曲，此乃唱腔之藝術呈現。前述第一部分，所探討內容即唱腔之構成基礎：包含崑曲腔調發展與語音基礎、曲牌格律與音樂之基本框架、板眼的作用等探討；第二部分為唱腔之藝術呈現：包含聲音與呼吸運用及其審美、口法咬字之辨析、歌者行腔之藝術呈現。

因著眼於唱腔之構成基礎與藝術呈現，故觀察點偏向鎖定為單隻曲牌、拆解元素，以唱腔之共時性作為參考基準；不以聯套或折子、或行當、或劇曲或清曲作為整體或分類的觀察對象。誠然不同行當、不同單齣折子、甚至劇曲清曲，在唱腔、聲音氣息、口法咬字、行腔唱法的力度與著重點均有所不同，但以崑曲唱腔結構之完熟而言，其形式與內涵有其共性。本文目的在於將此一藝術視為一個客體 (Object)，將其作為觀察對象，而在「藝術呈現」的部分，則以當代 (1949 後) 作為一個共時性<sup>1</sup> 的結構完足的切片採樣，所使用的曲譜以《粟廬曲譜》(1953) 和《振飛曲譜》(1981) 作為底本，兼採集當代負盛名之崑劇表演藝術家影音資料作為活體樣本互為參照。但因深知崑曲仍在舞臺存活，又是一個具歷時性的表演藝術，不僅承載了元明時期魏良輔以降的歌演傳統，即在近現代 (1840-1949) 曲唱與表演系統俱已完熟的階段，仍不停的在發展變動中。同時，以「切片中的崑曲」作為基礎，當代的崑曲從業人員仍在此間採集元素進行創作，予以變形、

---

<sup>1</sup> 此處所談及的共時性，採藉「共時語言學」的概念：「共時語言學研究語言在一個相對穩定的歷大時期所具有的規則性 (regularities)。進行共時研究的語言學家專注於索緒爾所稱的歷史的『切片』，在此歷史切片中語言的使用被認為不發生重大的變化。」(Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin 編、張京媛等譯。1994：33) 本文所採取的概念略同，崑曲在歷史發展長河之中，亦是漸次發展變化，然自清乾嘉極盛之後，發展已至成熟，表演型態各方面漸趨穩定，定腔定譜後唱腔亦趨近穩定。當代崑曲承自傳統的唱腔基本上處於一個亞穩定的狀態，也因為當代成熟表演者有影音資料可茲參酌，故以此時期作為「切片」，研究「此時此刻存在的崑曲」，並在此範疇中進行元素之間的相互關聯及其內在規律的觀察。

再造。因此本文所探討的崑曲唱腔，均以前述二曲譜的折子戲為主，不及於當代改編新編作品，為的是釐清「此時此刻存在的崑曲」的樣貌。

另外，本文試圖探討的是崑曲唱腔之共性，雖北曲與南曲風格大相懸絕，但曲唱本質一致。本文不將焦點放在風格辨別之中，採樣及討論以南曲為主，兼及北曲。以下，先將名義略作辨釋，再進入正文的討論。

## 一、崑曲唱腔界義

「唱腔」一般而言所指意涵多半指戲曲演員歌唱時的曲調。然而實際論述中唱腔一詞所指之意涵往往混用。以下先將名義界定之。

### (一) 唱腔、腔調與聲腔在名義上的指涉

《漢語大詞典》「唱腔」條：「戲曲音樂的主要組成部分。指人聲歌唱的部分，是同器樂伴奏的部分相對而言。」（羅竹風。1994：3787）其中提到兩個要件：一是戲曲音樂的組成，二是人聲歌唱。雖則簡略，但已得要旨。然而，「唱腔」一詞在運用時，卻時與腔調、聲腔的意涵互為糾葛，有時又與曲牌體製及音樂的界義互為混淆。<sup>2</sup>於此，於學界略舉重要論述以為唱腔作一界義。曾永義先生為唱腔、腔調及聲腔作一界義與辨析：

「腔調」既然是方言的語言旋律，則共同使用某一方言的人，便也有共同的「腔調」；但「腔調」一經某人通過載體運轉，便有其人音色與口法修為以及融入情感思想的色彩，如此這般，經由某人唱出的歌聲，謂之「唱腔」。所以「腔調」與「唱腔」之間關係密切，不過仍有共性與個性的分別。而這種深具個性的「唱腔」也實為「歌樂」融合的總體呈現。它應當是以人聲的歌唱為主體，器樂伴奏作為襯托、渲染、強化而完成。（曾永義。2017：78）

這裏提出幾個概念，「腔調」，為一方的語言旋律；「唱腔」為人聲運用腔調、通過載體演唱而成。總其說，「唱腔」的構成有以下要素：（1）某一方之腔調。（2）載體。（3）歌唱者之音色口法修為及情感思想。

而關於聲腔的部分，「腔調」既是某一方之語言旋律，而「聲腔」則是腔調流傳至某地，受當地語言影響產生變化而成為另一新腔調。〈中國地方戲曲形成與發展的徑路〉中云：「『腔調』是戲曲歌唱時所以顯現方言旋律特殊韻味的基礎，而『聲腔』則是對於那些流播廣遠具有豐富生命力的腔調而言。」（曾永義。1988：

<sup>2</sup> 如武俊達《崑曲唱腔研究》於〈曲調〉一章曾指出一般易造成混淆的情況：「曲調，通稱作旋律，戲曲傳統叫『唱腔』、『腔調』或簡稱作『腔』。」其後乃界義：「為了涵義明確，我們建議：『唱腔』指唱詞與旋律結合的統稱。」（武俊達。1993：122）



116-118) 如梆子腔系的聲腔有山西梆子、河南梆子、河北梆子、山東梆子等。

總其言：「腔調」為地方的語言旋律，「聲腔」為腔調流傳至某地，受當地語言影響產生變化而成另一新腔調，「唱腔」則以腔調為基礎，通過「載體」，經人聲歌唱運轉而成。

## (二) 崑曲唱腔所指涉的意涵

洛地在早期著作《詞樂曲唱》則專為「崑曲唱腔」作了釐清：「單就其『唱』而言，『崑曲唱』中的『崑』『曲』『(曲)唱』，實際是三回事，各有其途徑。」(洛地。1995：10)並根據歷史發展闡釋了「崑、曲、唱」三者的涵義。總其言，所謂「崑」即為崑山腔，自明中葉以來的稱謂，意義上即為諸腔之一的「腔調」；「曲」的意涵則為自俚巷歌謠到有律法的「律曲」<sup>3</sup>，都在曲的範圍內，此即作為載體的曲體；「唱」的部分，提出「曲唱必用律曲」，「依字聲行腔方抑揚美聽」(洛地。1995：22)。也就是歌唱者依照載體及其嚴格的律法演唱，為「曲唱」的完成者。<sup>4</sup>(洛地。1995：10-37)

本文將主題鎖定「唱腔」，除了討論歌者的演唱理論之外，因崑曲是依律演唱，免不了牽涉到其載體「曲牌」的相關論題。包括曲牌唱詞的格律、音節形式、板式與節奏等。武俊達《崑曲唱腔研究》說明崑曲創作的三個環節為製曲、製譜與度曲：(1) 依照格律撰寫曲詞；(2) 依照原曲牌的基礎旋律為新創曲詞譜寫唱腔；(3) 演出實踐，按譜度曲。(武俊達。1993：6) 這三個環節，古典曲論及演唱理論多著墨在第一與第三項，也就是文本的依律填詞文律論與演唱者的歌唱技巧諸如咬字吐音歸韻等等，而第二項的製譜，則體現於宮譜的完成中，比如清乾隆時期周祥鈺等《九宮大成南北詞宮譜》，近人著作如武俊達《崑曲唱腔研究》、王守泰《崑曲曲牌及套數範例集》等等，即專門討論此一範疇。

同時也定義：「唱，『文』與『樂』的結合。」(洛地。1995：1) 曲詞中的意義情感思想，是曲唱的重要成分。綜上，崑曲唱腔，即包含：(1) 一方之腔調：崑山腔；(2) 載體：有律法的「律曲」；(3) 歌唱者：通過歌者以聲音及技法詮釋曲詞中的情感思想。此三者，即為崑曲唱腔之構成。前者二者，為構成之基礎，歌者完成於最後一階段，也就是將唱腔藝術完成最後一哩路的實踐者。

<sup>3</sup> 洛地先生根據周德清「作樂府，切忌有傷於音律」之言，釋云：「這裏的音律，指的主要是韻學上的、作『曲』的平仄四聲格律。…這樣，樂府與俚歌的差別，首要在有無『音律』即平仄四聲格律。所以，我稱樂府為『律曲』。」(洛地。1995：13)

<sup>4</sup> 洛地先生根據曲唱的歷史進程討論了包括北曲清曲唱的情況、南曲的曲唱發展、曲唱的方式(以文化樂、依字聲行腔)，同時談到北曲因有通用官腔可依字聲行腔，南曲則因方言腔調的不同而須擇定一腔(腔調)，最終成為南曲的「官腔」；又談及清唱與劇唱的分野及歷史發展，曲唱保存原唯在清曲，發展至終則唯存於「崑劇」之中。(洛地。1995：22-37) 雖然此一論述對於腔調與載體的分野頗有糾纏，但從歷史進程發展的論述則甚詳。

## 二、唱腔的構成基礎

既已辨明腔調、唱腔、聲腔各自的意義範疇及其相互交融的情況，及崑曲唱腔構成之基礎，首先將前二元素：「腔調」、「曲牌」作一闡述。

### (一) 腔調：崑山水磨調的特質

崑曲唱腔由崑山一地發展出來的語言腔調為基礎，是所謂崑山土腔，前人之論述已甚詳盡。<sup>5</sup>再加上由魏良輔及其友共同改良的「崑山水磨調」，使腔調音樂化、旋律規範化。以下沈寵綏《度曲須知·曲運隆衰》一段文字，可謂崑山水磨調唱腔風格之典範定義：

嘉隆間有豫章魏良輔者，流寓婁東、鹿城之間。生而審音，憤南曲之訛陋也，盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻；功深鎔琢，氣無煙火，啟口輕圓，收音純細。所度之曲…要皆別有唱法，絕非戲場聲口。腔曰「崑腔」，曲名「時曲」。聲場稟為曲聖，後世依為鼻祖。蓋自有良輔，而南詞音理，已極抽秘逞妍矣。  
〔明〕沈寵綏。1959：198)

腔調作為唱腔所依存的基礎，提供一個語音構成的基本旋律架構。<sup>6</sup>而在魏良輔的時代，崑曲的「腔調」漸發展成一種具規範、有風格的音樂。魏良輔所用的技巧「調用水磨、拍捱冷板」，初步看來乃將音樂的節奏改變。《曲律》第十一條：「北曲字多而調促，促處見筋，故詞情多而聲情少。南曲字少而調緩，緩處見眼，故詞情少而聲情多。」〔明〕魏良輔。1959：7)《度曲須知·字頭辨解》：「予嘗刻算磨腔時候，尾音十居五六，腹音十有三二，若字頭之音，則十且不能及一。」〔明〕沈寵綏。1959：228)雖談的是運用字析頭腹尾的方式來演唱，但可見在節奏上緩板慢歌，聽者始能詳細辨別每一個字音，目的是為了讓字音清晰可辨。明·顧起元《客座贅語·卷九·戲劇》：「有崑山，校海鹽為清柔而婉折。一字之長，延至數息。」〔清〕顧起元。1987：302-303)明代袁宏道〈虎丘記〉談中秋千人石曲會的光景，至夜一夫登場緩板而歌「每度一字，幾盡一刻」的情況，都顯示在崑山水磨腔的改良後呈現的崑曲腔調特質。

因此，崑曲所依存的腔調有以下特色：(1) 在語言上，因於崑山發源、蘇州

<sup>5</sup> 曾永義《從腔調說到崑曲》：「崑山土腔，即崑山本地方音方言所產生腔調，在當地只稱『土腔』。」(曾永義：2002。190)

<sup>6</sup> 語言是腔調的基礎，而腔調在曲中的應用與發展，是由自然的語言旋律漸漸走向人工的語言旋律的規範。因此，若從腔調的運用發展看構成與影響腔調的要素，根據曾永義〈論說「腔調」〉有：1.字音的內在要素，2.聲調的組合，3.韻協的布置，4.語言長度與音節形式，5.詞句結構與意象情趣的感染。(曾永義。2017：191-221)

為中心發展出的語音基礎，乃為帶有蘇州方音特色的中州韻；(2) 由於魏良輔等人進行了音樂上的改良，因此這個腔調走向了因「析字」的唱法而形成緩板慢歌的崑山水磨調風格。

## (二) 曲牌：作為崑山水磨腔的載體，曲律的制約造就曲牌音樂的框架

崑山水磨腔所依存的載體則是曲牌。自曲牌發展起始，隨著時代演進漸建構了一套嚴密的律法。而曲牌作為崑山水磨腔的載體，究其與唱腔相關的部分，主要討論以下二元素：曲律與曲樂。至如宮調與聯套規律等音樂相關的論題，此文約於篇幅，姑置不論。

曲牌的類型，會根據載體的規範律法嚴謹與否而有精粗之別。規範恪守愈嚴謹，曲牌愈細膩，成為「細曲」，反之則為「粗曲」，亦有介於其間的「中曲」。在王驥德《曲律》「論過曲第三十二」：「過曲體有兩途，大曲宜施文藻，然忌太深；小曲宜用本色，然忌太俚。」（〔明〕王驥德。1959：138）雖然看似是以文學性作為考量基本，但根據作為載體的曲牌言，文學性的精粗與音律的精粗必互為表裏，內涵與形式必須一致。《崑曲唱腔研究》進一步說明：「大曲指細曲、長曲，多為生旦所唱，故宜淡雅；小曲指粗曲、短曲，多出淨丑之口，故宜質樸。」（武俊達。1993：35）曲牌創作的目的本為人物的思想情感而設，故文學性強者宜於傳達細膩情思，質樸的語言適於本色人物。這指的是曲牌在運用上的情思表現。

而曲牌在體製形式上的精粗，則在於建構一支曲牌的元素齊備的程度。就曲牌音律而言，根據曾永義的研究，構成曲牌的元素有八項，包括正字律、正句律、長短律、協韻律、聲調律、對偶律、音節形式律、特殊語法律。（曾永義。2017：282-299）這「八律」作為構成一支曲牌的基本要素，曾永義於此論之甚詳，本文不再贅述，筆者將藉由曲牌八律的觀點，並藉今日崑曲曲譜中的音樂風貌，論證曲律與音樂之聯繫。

### 1. 曲律：建構曲牌格律的基本框架

#### (1) 每支曲牌有規定的字數與句數

以《南詞定律》錄《牧羊記·慶壽》【懶畫眉】為例：<sup>7</sup>

職掌中郎 / 荷明君◎旦夕趨蹌 / 金馬門◎太平無可 / 報洪恩◎  
自覺 / 才愚鈍◎惟有義膽忠肝 / 奉至尊◎

每個曲牌有其正格的字數、句數、及句子的長短要求，這些規範直接影響曲牌音樂的節奏框架。此曲正格字數 33 字，句數 5 句，排列為：「七。七。七。五。

<sup>7</sup> 曲詞中間的「/」為句的音節形式（詳後文），比如「職掌中郎／荷明君」意即七字句上四下三句式。字上之點板，「、」、「」表示點板在字頭，「／」表示點板在句末，為底板。

七。」《南詞定律》於曲牌名下注：「五句 十三板」。(〔清〕呂士雄輯。2002：297)

【懶畫眉】中第一句三板，第一板下在「荷」字，為第三個詞組的首字，第二板下在韻腳字，第三板為韻腳字底板。其後板位安排，共十三個正板。與之對照同名曲牌《玉簪記·琴挑》【懶畫眉】共四支完全符合。<sup>8</sup>徐大椿《樂府傳聲》：「板在何字何腔，千首一律。」(徐大椿。1959：181)每曲板數及所下位置，都是固定的。足見曲牌定律下的字數、句數攸關曲調的長度，以及下板的位置。

## (2) 曲牌中每句的長短與音節結構形式奠定節奏框架

漢語為兩字一音步，在曲牌中一般狀況下兩字下一板，以前例【懶畫眉】見第一二三五句為七言，第四句為五言。句法的音節形式為七字上四下三，五字上二下三，為單式音節。<sup>9</sup>此為該曲牌長短句、音節形式的定式。《崑曲與樂與填詞·依定律填詞》：「句字節讀要符合一曲基本板式，句序排列表現為一曲『節奏框架』。一句的句讀不合律，必然影響及於全篇，而句序若失倫次，必致破壞一曲應有節奏特徵。」(鄭西村。2000：1)這說明了在一句中音節形式的不同，也造成下板與節拍的安排不同。比如【懶畫眉】的七字句與五字句，雖點板均在三五七字位，但以《玉簪記·琴挑》為例，因是贈板曲，贈板的板位與眼位便可在正板穩定的框架下加以變化：

$\begin{array}{ccccccc} \circ & x & \circ & \cdot & \circ & x & \circ & \cdot \\ 落 & 葉 / & 驚 & 殘 & 夢 & \textcircled{\circ} & & \\ \circ & x & \circ & \cdot & \circ & x & \circ & \cdot \\ 閒 & 步 & 芳 & 塵 / & 數 & 落 & 紅 & \textcircled{\circ} \end{array}$

上例板眼符號，「·」、「」為正板，「x」為贈板，「。」為中眼，為理解方便，僅標板與中眼，省去第二四拍的小眼以免過於複雜。從上例可見五言上二下三與七言的上四下三，後面的韻位音節同樣是三字句式，「驚殘夢」三字每一字一板：「驚」4拍、「殘」4拍、「夢」韻腳收束，<sup>10</sup>為十分穩定的節奏，而「數落紅」為該曲的最後一韻，便在「落」字上拉長時值，造成「數」2拍、「落」字6拍、「紅」字韻腳收束。如此達成在相同句式上節奏變化之效。

音節形式在漢語韻文中基本固定，但當意義形式的要求被突顯，板位與節拍的安排便可以相對進行調整。比如前例【懶畫眉】，《玉簪記·琴挑》一連四支，前二支正板位與前述《南詞定律》錄《牧羊記·慶壽》【懶畫眉】同，下板的位置十分穩定，曲調低迴，與人物此時情思落寞的情調相符。但第三支因潘必正來到陳妙常院落，又聽到房中傳出幽怨琴音，因此精神一振，在板位的安排上有了

<sup>8</sup> 襯字不上板，因此曲牌中若加襯字，能為曲調帶來不一樣的變化，使得曲牌雖一，聲各小變。

<sup>9</sup> 鄭騫：「單式句，其聲『健捷激裊』；雙式句，其聲『平穩舒徐』。」(鄭騫。1992：627)

<sup>10</sup> 洛地：「一般情況下，句末字出口後會延長，占一板的時值。」(洛地。2010：225)韻腳字後如果沒有接句續唱，則多收束漸慢唱完字腔即結束。以此處所舉例均是唱完此句即接念白，故僅有板無眼。

變化：

步虛聲度 / 許飛瓊◎乍聽還疑 / 別院風◎妙！聽悽悽楚楚 / 那聲中◎  
誰家夜月 / 琴三弄◎細數離情 / 曲未終◎

因加了帶白「妙」字，為強調語氣感，將首句韻尾的底板抽掉挪移至此，達到人物在情感上不同的效果。可見句法的長短與音節形式雖在韻文中均有定律，但透過音樂與節奏的變化，人物的情思則能在此中細膩展現。

### (3) 韻的作用：節奏、樂句、字聲形象、結音

在韻文文體當中，押韻的意義在於對語言旋律產生有韻律感的迴響作用，使曲子的結構達到一個穩定性，具有節奏的功能，也使得旋律有一種段落的停頓功能；同時，與聲音的質地也有關聯。若如句句押韻，押韻密度高，節奏較穩定，若押韻較疏，節奏也可能變化較大。若就實際音樂節奏方式而言，韻腳字通常也是板位處（見上文【懶畫眉】板位圖），洛地所謂「板以點韻、板以句樂」（洛地。1995：75），韻腳處昭示了一個樂句的完成，「曲詞有幾韻，便是曲調的有幾個樂段。」（鄭西村。2000：48）若是散板曲，無固定節奏的自由拍，其韻腳的底板就作為一句文句與樂句的完成處；若是上板曲，確定韻腳的板位則更是確定該曲牌板位的第一原則。韻腳板位確定，再進行前述根據音節形式將板位分步安置的點板工作。有時，曲牌中另有藏韻、換韻等狀況，也為曲牌的穩定當中帶來變化。

11

而關於聲音的質地，王驥德《曲律》析之甚詳：

各韻為聲，亦各不同。如東鍾之洪，江陽、皆來、蕭豪之響，歌戈、家麻之和，韻之最美聽者。寒山、桓歡、先天之雅，庚青之清，尤侯之幽，次之。齊微之弱，魚模之混，真文之緩，車遮之用雜入聲，又次之。支思之萎而不振，聽之令人不爽。至侵尋、監咸、廉纖，開之則非其字，閉之則不宜口吻，勿多用可也。」（〔明〕王驥德。1959：153-154）

聲音的洪細、開口的大小，往往與形象與除了聲音的本質對於情境產生不同的效果外，韻腳字往往在旋律上有「主腔」與「結音」的安排，如此，為曲調帶來了穩定性，使樂曲的風格統一。<sup>12</sup>

<sup>11</sup> 「正韻以外的某些『旁韻』——如『換頭韻』『起句韻』『藏韻』『短柱』及『獨木橋式韻』『中途換韻』等，是屬於加強曲調的表現力和旋律妝飾作用方面，有時也有它的必要性。」（鄭西村。2000：438）

<sup>12</sup> 關於這個部分，武俊達在談及「起調畢曲」的概念時，舉例：「南商調【二郎神】共九句，可按二、三、二、二句分為四小段，每段的前一句常作半終止或變格終止落 3 或 1，後一句則落調式主音 6，形成完全終止。終止結構有時為了使樂曲風格統一，也常運用主腔的材料構成。（武俊達。1993：131）鄭西村在《崑曲音樂與填詞》甲稿〈南北曲「曲詞」「曲調」的組成·「韻」

(4) 曲牌中的特色語法：對偶與特殊語法

這是存在於某些曲牌的「特殊語法」。這些特殊語法，多半直接形成音樂旋律上固定的主腔，成為該曲牌的特色行腔。比如對偶句，《玉簪記·琴挑》【朝元歌】：「長清短清哪管人離恨，雲心水心有甚閑愁悶。」【前腔】同樣前兩句對偶：「更聲漏聲獨坐誰相問，琴聲怨聲兩下無憑準。」兩句對偶在音樂旋律的設計上，也都有同樣的表現方式。茲以《振飛曲譜》載首二句前四字作例：

The image shows two lines of Gongche notation. The first line is for the sentence '長清短清' (Changqing duanqing). The notation is: 1 2 3 - v | 3 3 3 2 5 6 | 1 - - 2 | 1 - v 6 6 5 |. Below the notes are the characters '長', '清', '短', '清,'. The second line is for '雲心水心' (Yunxin shuixin). The notation is: 1 2 v 3 - | 3 3 3 2 5 6 v | 1 - - 2 | 1 - 6 6 5 v |. Below the notes are the characters '雲', '心', '水', '心,'.

旋律上完全相同，達到對偶的效果。若如「更聲漏聲」「琴聲怨聲」平仄略異，則在旋律上微調，結構仍相似。

另外，某些曲牌有其特殊語法，比如北曲【叨叨令】的「恁道是樂殺人也麼哥，又道是喜殺人也麼哥」、南曲【小桃紅】於首韻及第五韻均有一個「也」字作句尾。這些特殊語法在音樂的設計上也都有其固定性。

(5) 字的聲調架構曲樂的基礎與旋律變化

《中國崑劇大辭典》「唱念音韻」條：「崑曲音韻學說的深層追求，更在於借助音韻的應用以實現曲調和念白的個性化。四聲中，平聲舒靜，仄聲峭勁；平聲主悲，仄聲主怒。」（吳新雷。2002：504）漢語聲調的特性，使語言本即存在音樂性，而聲調有其呈現的聽覺感受。度曲者在創作的過程，藉由聲音的特性，構築曲牌的旋律基調。在崑曲音樂的創作中，「倚定腔填詞」與「依字聲行腔」均為重要的創作方式，二者在曲牌音樂的創作上互相調適生發。在「定腔」的音樂框架中，依字行腔能夠達到讓同曲牌的曲調旋律多樣化的效果，譜曲者有很大的創作空間。吳梅《顧曲塵談》：

每一曲牌必有一定之腔格，而每曲所填詞僅平仄相同，而四聲、清濁、陰陽則萬萬不能一律，故製譜者審其詞曲中每字之陰陽，而後酌定工尺；又必依本牌之腔格而斟酌之，此所以十曲十樣，而卒無不同焉者也。」（吳梅。1923：44）

填詞者依曲牌律定的平仄聲調貼合「定腔」完成旋律的框架，是「倚定腔填詞」

——曲詞的組成單元）：「曲詞下句正韻韻腳必須和曲調下樂句煞聲結合，是最後檢驗劃定韻段結果，是否正確的標尺。」（鄭西村。2000：57）

的過程，而度曲者及至唱者把字化為樂音的「依字聲行腔」過程走完，一支曲牌才得以完成。而從「依腔填詞」走向「依字行腔」的曲牌發展，將於下部分「曲樂」進行討論。

在曲牌「八律」所建構而成的曲牌樣貌中，音樂框架隱然其中。但可變動的因素仍然很多，創作空間仍大，比如在「正字律、正句律」中，有加襯字、襯句改變板眼位置者；「長短律、音節形式律」中，通過意義形式的不同，在音樂與節奏上都可以略作微調，以達到符合人物情思的效果；「協韻律」中有藏韻、換韻等技法使韻腳的韻律性產生變化；「對偶律、特殊語法律」本就能造就該曲牌的特殊音樂性格；「聲調律」中，有平仄不拘之字，有仄聲字中上去皆可的選擇，有南曲中入聲可代平聲等等，在這些調配之中，同名曲牌得以產生不同的音樂色彩；再加上曲詞內涵的不同，思想情感與意義情境均使得同名曲牌染上不同的旋律色彩。

## 2. 曲樂：曲牌音樂框架的發展

### (1) 曲牌音樂原有定腔

王驥德《曲律》言：「樂之筐格在曲，而色澤在唱。」（〔明〕王驥德。1959：114）可見曲牌之音樂旋律本有一個「筐格」，而這個筐格是否為「定腔」，歷來學者眾說紛紜，各執一辭，未有定論。若從文獻中考察，從明代魏良輔《南詞引正》記載：「初學先從引發其聲響，次辨別其字面，又次理正其腔調，不可混雜強記，以亂規格。如學【集賢賓】，只唱【集賢賓】；學【桂枝香】，只唱【桂枝香】，久久成熟，移宮換呂，自然貫串。」（錢南揚。1980。92）這個說法，可證曲牌在明代嘉靖時期魏良輔（1489-1566）時期確有定腔，要嫻熟曲牌的音樂旋律，只要把該曲牌唱熟，自然能習得曲牌的音樂框架。雖是從歌唱的角度來考量，但顯然歌者只要熟悉這框架，便能「移宮換呂、自然貫串」，不管填的文辭有何不同，皆能以同樣的音樂框架歌之。而若是不諳曲牌音樂的劇作家在創作後，也需要樂工譜定。錢謙益《列朝詩集小傳》丁集「陸永新祭」條附「陸秀才采」云：「采字子玄，給事中子餘之弟，都少卿玄敬之婿也。…年十九，作《王仙客無雙傳奇》，子餘助成之。曲既成，集吳門老教師精音律者，逐腔改定。」（〔清〕錢謙益。1991：436）陸采（1495-1540）約當明弘治嘉靖年間人，此時崑山腔曲牌寫就（曲既成），還經「吳門老教師」「逐腔改定」。亦即將字聲平仄與音樂旋律的走向作一調合。北曲的音樂框架更是穩定，萬曆年間沈寵綏（?-1645）於《度曲須知·絃律存亡》談及過去北曲的情況：「凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜，夫其以工尺譜詞曲，即如琴之以鈎剔度詩歌，又如唱家簫譜，所為【浪淘沙】【沽美酒】之類，則皆有音無文，立為譜式者也。…每一牌名，製曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩。」（〔明〕沈寵綏。1959：

240) 可以說當時曲牌皆有定譜。

但衡諸南曲勃興之後的曲牌，這種「曲樂定腔」已漸次瓦解，沈寵綏接著說：「慨自南調繁興，以清謳廢彈撥，不異匠氏之棄準繩，況詞人率意揮毫，曲文非盡合矩，唱家又不按譜相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知關頭錯認，曲、詞先已離軌，則字雖正而律且失矣。」「同此絃索，昔彈之確有成式，今則依聲附和而為曲子之奴；總是牌名，此套唱法，不施彼套；總是前腔，首曲腔規，非同後曲，以變化為新奇，以合掌為卑拙，符者不及二三，異者十常八九。」（〔明〕沈寵綏。1959：240-241）這個情況說明了當時的定腔受到幾個考驗：（1）南曲歌唱不施絃索，故曲牌定腔的約束沒有強制，唱者可能在音樂上的自由度是大的；（2）填詞者時有不合平仄格律者，唱者便也不遵守原來的定腔旋律，反而按著錯誤的平仄去改調，導致原來曲牌的音樂旋律定式，漸漸走形，然而這樣的錯誤，在當時反而有創新之感，變成一種流行尖新之腔。沈寵綏的疾呼，卻道出了曲牌的音樂定腔早在明萬曆年間就已開始呈現繽紛之姿，曲詞的平仄陰陽和曲樂旋律之間的互文，已讓曲樂框架走向變形。定腔會因歌者「以變化為新奇」的「創作」而面臨曲樂框架變化的狀態，且一旦文律失準，歌者甚至訂譜者依錯誤的字聲行新腔，曲樂框架更會偏移。清代從洪昇（1645-1703）《長生殿·例言》云：「予自惟文采不逮臨川，而恪守韻調，罔敢稍有踰越。蓋姑蘇徐靈昭氏為今之周郎，嘗論撰《九宮新譜》，余與之審音協律，無一字不慎也。」（〔清〕洪昇著、徐朔方校注。1996：1）劇作家完成文字作品後，若劇作家不懂或僅略懂音樂，仍需由懂曲牌音樂的樂工訂譜。而洪昇是位極其尊重音樂的劇作家；此例中，樂工的實際操作可能有以下兩種方向：（1）令不合樂的曲詞平仄，請劇作家改定；（2）將曲牌旋律依據文字格律來調整為符合聲調調值的旋律走向，必令樂曲與文律相合，也就是此時，「倚定腔填詞」與「依字聲行腔」二者必須互文，方能盡善妥貼。洪昇的斤斤恪守音律，令《長生殿》（1688）方成為後世製曲填詞的圭臬。<sup>13</sup>

顯然從湯顯祖（1550-1616）「余意所至，不妨拗折天下人嗓子」之後，湯沈爭議百年，曲牌的音樂框架也在此間漸由倚聲填詞的主流走向依字行腔的調適。至清代梁廷柀（1796-1861）《曲話》的李黼平（1770-1832）序中更云：「夫律則何譜之有？…予觀荊、劉、拜、殺暨玉茗諸大家，皆未嘗斤斤求合於律；俗工按之，始分出字，以為不可歌；其實得國工發聲，愈增韻折也。故曲無定，以人聲之抑揚抗墜以為定。」（〔清〕梁廷柀。1959：237）足見，到清代乾嘉年間，熟悉曲有定腔的人愈來愈少，樂工的定譜，以依字聲行腔之法處理的狀況已為常態。

文獻可考第一部注有曲牌旋律的工尺譜《南詞定律》於清代康熙 59 年（1720）

<sup>13</sup> 吳梅《顧曲塵談·原曲·論南曲作法》：「今人填曲。率取舊本傳奇。如西廂記牡丹亭桃花扇數部作樣本。或取長生殿與倚姓七種者亦有之。余謂牡丹亭襯字太多。桃花扇平仄欠合。皆未便效法。必不得已。但學長生殿。尚無紕繆耳。」（吳梅。1923：81）



出現，這已是崑曲音樂發展一百多年之後的記錄，此前曲譜均為格律譜，曲牌音樂的創作，隨著工尺譜的發展，看似留下了重要的線索，實即合於一個事物發展的定律：當形式發展成熟定型、理論出現時，文本即走向衰亡。工尺譜的產生，顯見格律譜所承載的音樂框架已難以支撐實際上的曲樂創作，必須有更清楚詳盡的音樂記錄，若不記下清楚的譜例，後人必無法知音。

而至於能夠註記旋律的工尺譜（宮譜）問世以後，是否崑曲曲牌音樂有定律可依循呢？從現在的狀況看來，自葉堂《納書楹曲譜》（乾隆 57 年，1792）序云：「俗伶登場，既無老教師為之按拍，襲繆沿謬，所在多有。」（〔清〕葉堂。1989：151）知樂的老教師漸次凋零之後，曲牌複雜度漸增。根據林佳儀研究《納書楹曲譜》與同時期《吟香堂曲譜》觀察到的現象是，乾隆時期較為流行常演的折子戲，其曲牌有較為固定的曲腔，但少用的曲牌，旋律面貌的差異就會變大。（林佳儀。2012：192）當文字格律譜已無法傳達曲牌音樂框架，工尺譜應運而生，訂譜者若在處理音樂的思考不同，所訂之譜差異變大，同名曲牌的面貌也就相異。

但實際上，直至今日，崑曲曲牌本有音樂框架的思考，仍存於草崑的音樂之中。詳將於下文討論。

## （2）曲牌音樂框架之外的再創作：歌者行腔

本來在曲律的制約下，曲牌的旋律已略有一個基本的「框架」，依照這個基本框架，歌者即可視文字格律譜即唱出旋律。但當曲牌音樂的創作的方式自明清以來由倚定腔填詞漸走向依字聲行腔，<sup>14</sup>視格律譜即可歌的演唱能力不傳，歌者所扮演的角色也隨即有了調整。這個方式王季烈《螭廬曲談》卷三〈論譜曲〉說之甚詳：

曲譜之作，由來已久。而宮譜之刊行，則始於康乾之際。《南詞定律》成於康熙末年，《九宮大成》《納書楹》《吟香堂》皆成於乾隆年間，前此未之見也。所以然者，古時崑曲盛行，士大夫多明音律，而梨園中人，亦能通曉文義，與文人相接近，其於製譜一事，士人正其音義，樂工協其宮商，二者交資，初不視為難事。是以新詞甫就，祇須點明板式，即可被之管弦，而不必有宮譜。自崑曲衰微，作傳奇者不能自歌，遂多不合律之套數。而梨園子弟，識字者日少，其於四聲陰陽之別，更無從知。於是非有宮譜，不能歌唱矣。（王季烈。1928：1）

這段話展示了一個很重要的創作過程。在崑曲盛行之時，所用的曲譜即只有

<sup>14</sup> 「清中葉後，人們對曲有定腔說提出質疑，提倡依四聲行腔，依具體曲詞打譜，而實際中曲牌音樂也變得紛繁複雜——這時律譜不再能很好地包含音樂意義了，它必將被更加專業的宮譜所取代。」（許莉莉。2008：179）

點板，此在民間稱為「指板譜」<sup>15</sup>，亦即僅列牌名曲詞並加上點板的譜式，如明代南曲的《增訂南九宮曲譜》、《南詞新譜》、《曲九宮正始》、《南音三籟》、北曲的《北詞廣正譜》、及諸多明刊本傳奇，都是以此形式呈現。《清稗類鈔》：「大興舒鐵雲孝廉位諳音律，能吹笛鼓琴，其度曲，不失分寸。所作樂府院本，一脫稿，即付老伶，按節而歌，不煩點竄也。」（〔清〕徐珂。1986：4923）知音律的劇作家所完成的曲子，經熟諳曲牌的歌唱者即可唱出旋律。當時的曲牌創作方式即是「依定腔填詞」，此「定腔」即為曲牌「八律」制約之下的曲調框架，歌者均已熟稔曲牌的旋律框架了。

在崑曲倚聲度曲的創作手法中，即使經「八律」制約後的曲牌已呈現一個基本的旋律框架，來到歌者的口中依舊有相當大的騰挪空間。《崑曲音樂與填詞》：

每一個曲牌都可以依照它的基本曲調，拍出許多詞格相同，實際歌唱效果不同的「腔」。…例如以【烏夜啼】的腔格作為基本曲調，則有〈賜劍〉〈卸甲〉〈瑤台〉〈守門〉〈鬼辯〉等經唱家之口加以琢磨所得的「腔」。但是腔雖受定律的制約，其「可塑性」幅度仍然是游刃有餘的。（鄭西村。2000：4）

「行腔」本是即是一種旋律的創作。因此，歌者在音色、口法、行腔之中也往往能夠展現再創作的空間。<sup>16</sup> 葉堂《納書楹曲譜·凡例》（1792）中特別提出：「板眼中另有小眼，原為初學而設，在善歌者自能生巧，若細細注明，轉覺束縛。今照舊譜，悉不加入。」（〔清〕葉堂。1989：152）亦可證在清乾隆時期，樂工定譜之外，歌者亦有運用崑曲唱法得以創作的空間。顧聆森於〈崑曲腔格彙釋〉中云：「一些傳統的曲譜不載小腔，《納書楹曲譜》甚至沒有小眼，不是疏忽。這些『空白』之處，恰恰為演唱家施展藝術才華留下了用武之地，他們總是通過多姿多態的崑曲腔格，或調整時值節拍、或增刪音節音符，將這些『空白』區填滿。」（顧聆森。2014。42）

在草崑我們仍然可以看到這樣的創作。曲牌的旋律記憶在歌唱者的腦中，只要點板完成，歌者即可依曲牌按板度曲，行腔及唱法都由歌者設計完成。<sup>17</sup>因此，

<sup>15</sup> 「曲詞右旁點注的三種板式，民間叫作『指板』。這種形式的譜即《螭廬曲談》所謂《曲譜》因為度曲是用指來拍曲的。如打頭眼用食指，打中眼用中指，打末眼用無名指，三指併攏一擊曰『板』。都離不開指，故名指板。」（鄭西村。2000：乙 104）

<sup>16</sup> 雖然宮譜在明代已有，但此為樂工使用。（許莉莉。2008：178）

<sup>17</sup> 《永嘉崑劇史話》：「歷代永嘉崑劇藝人大都從小隨班學藝，文化水準較低，劇目的傳授大抵依靠師傅的言傳身教，只能口口相傳，心中默記。他們一般不懂『工尺譜』，用的是一種被稱之為『三點指』或『三指板』的譜式…這種譜式在曲文旁邊不注工尺旋律，只注有『、一、』等符號來表示不同的板式。使用『三點指』譜式的前提，是演員必須熟記每一支曲牌的基本腔格，明確曲文的行腔與板眼之間的關係，求得融會貫通。…據專家的研究，『三點指』譜式並非永嘉崑劇所獨有，浙江武義的『宣崑』、湖南一帶的『湘崑』用的都是這種譜式。」（沈不沉。2010：58）

一支曲子最終的完成者確實落在歌者的身上，「唱腔」是曲子完成的最後一個步驟。

康熙 59 年成書的《南詞定律》，是目前所見最早在格律譜上有旁注工尺的曲譜。在清康熙末年問世的此譜一出，其後格律譜幾乎銷聲匿跡，具工尺的宮譜取而代之。<sup>18</sup>曲譜形貌因為之轉變：由格律譜過度到具工尺譜的曲譜形式發展，「歌者行腔」作為曲調創作完成的最後一步驟的意義不再彰顯。但不代表歌者已由「再創作」的角色退位，由今日崑劇舞臺上歌者演唱的行腔旋律與演唱口法，在完成曲調的意義上仍頗有創作騰挪的空間。顧兆琳談其設計《邯鄲夢》的唱腔時提到一個重要的思考：「從平面的樂譜躍為立體生動的演唱，這個過程是唱腔設計者和演員共同完成的。」（顧兆琳。2015：31）同時談及由計鎮華扮演的盧生，在「演唱尺寸（速度）的準確把握」與「演唱音色的精準拿捏」的唱腔處理，使人物的思想情感與渲染的意義情境更加突出與鮮明的例證。（顧兆琳。2015：31-32）今日同一支《牡丹亭·遊園》名曲【皂羅袍】，南北崑劇旦角演員雖均依工尺譜演唱，但某些小腔、節奏細節的處理也在大同中頗見小異，足可證歌者的行腔仍是具有蘊含者個人的創作色彩的極大空間。此將在後文「唱腔的藝術呈現」討論。

### （3）當代對曲牌音樂框架的理解與思考

從清乾隆時期至當代的存譜（工尺譜）來觀察所謂曲牌音樂框架時，就會存在許多困惑，因為不是全部的曲牌都可以看到具體的旋律框架，有的曲牌旋律彷彿相似，有的模糊難辨。當代崑曲音樂研究者因此歸納出一些可茲辨認的規律，主要有以下兩途：從曲有定腔的概念來看，發展出「主腔說」，由王季烈《螭廬曲談》於 1922 年首先提出<sup>19</sup>、王守泰《崑曲格律》《崑曲曲牌及套數範例集》選取大量的同名曲牌作為例曲，經過排比尋找出一個曲牌中幾段具有特定旋律的曲腔，作為該曲牌的特色主腔。這些曲腔在曲牌中會出現在特定板位上，有繁型與簡型，其所在的位置是在「聯絡腔」上，不受文字聲調的影響，且與結音相聯結。（王守泰。1994：223-238）這個論點受到諸多學者的認同，<sup>20</sup>然亦有持反論者，如洛地認為所謂的主腔，實際只是一個小的旋律片段，且多存在於「潤腔」的位置上，只能說是「定腔樂匯」，並不足以擔任辨識一個曲牌的特色旋律。（洛地。1995：206-210）據楊蔭瀏《中國古代樂史稿》考察分析同一曲牌不同例曲的比對，也發現實際隨著句子長短與聲調不同，在音樂的表現上差異甚大，調性、調式、節奏、旋律均可變化，幾乎就是不同的樂曲了，但前代的藝人仍把已改變的

<sup>18</sup> 有說《南詞定律》非第一部標注工尺之曲譜，經考訂其工尺字乃乾隆 6 至 11 年（1741-1746）徐應龍利用原書板雙色套印所加入。本書原為點板譜。（毋丹。2014：167）

<sup>19</sup> 王季烈《螭廬曲談·論各宮調之主腔》：「凡某曲牌之某句，有某種一定之腔，是為某曲牌之主腔。」（王季烈。1971：19）

<sup>20</sup> 如武俊達《崑曲唱腔研究》（武俊達。1993：126）、顧聆森《論崑曲腔律》（顧聆森。2015：65）等。

曲調形式視為同曲。(楊蔭瀏。1981：626) 實際上，近年學者兼融諸說，在工尺譜上做了更多細膩的考察，如路應昆〈文、樂關係與詞曲音樂演進〉談到一個現象：不同曲牌有一些「通用腔」(或稱腔型、樂匯)，跨越曲牌界限，曲牌之間有了音樂共性，可以達成聯套需求，因此形成「非專曲專腔」的局面。(路應昆。2005：76) 意謂曲牌在長時期的發展中，固定曲調或曲牌的音樂框架早已難以辨認。過去因為文人的不懂樂，將格律視為定腔，實際在操作時，音樂對「字調變化的包容」是相對容易解決的。(路應昆。2005：73) 從前文提及清代李黼平的說法，也能發現在清代這個狀況已經很明顯。對音樂不夠了解的文人，一方面視格律為定法，不敢踰越，一方面發現音樂框架的不穩定，即否定固定曲調的存在。

因此，打破曲牌的音樂框架，依字聲行腔也就是必然的結果了。洛地先生在此部分用力甚深。在《詞樂曲唱》中提出曲唱的旋律由「字腔」、「過腔」組成的「腔句」所構成，<sup>21</sup>他認為「曲唱的旋律構成，就是『腔句』的構成。」(洛地。1995：134) 並言：「同腔句用唱於眾多曲牌，一曲牌用各各不同腔句，腔句既已可各各『獨立』成段、可自行組合成段，不復需要『曲牌』——『以文化樂』走到極處，『依字聲行腔』的『樂』瓦解了曲牌文體。」(洛地。1995：185) 並指出這個走向，是魏良輔時期便開啟的先端，曲牌瓦解是必然的趨勢，以明末大量衍生出的集曲現象來看，即是「腔句解散曲牌」的明證。(洛地。1995：192) 然則，林佳儀經由考察《納書楹四夢全譜》的集曲摘句，發現在不同的訂譜者手中，同一隻集曲內的某句因訂譜者的思考不同，被摘入不同的曲牌以適應其同一文句，此時的音樂旋律甚至句讀均有不同的表現。這顯示了不同的曲牌，的確有其音樂框架，只是因為在適應字聲、銜接結音等緣故在旋律上會有所調整。(林佳儀。2012：269-272) 洛地的曲牌瓦解說，只能說是較極端的說法，同時也顯示「依字聲行腔」在曲牌音樂創作上的重要作用。另鄭西村於《崑曲音樂與填詞》提出曲牌各有獨具的曲調腔格，包括一個「節奏框架」作為點板的依據，一個「旋律框架」作為依字行腔的準繩。曲牌內有特有的旋律音程，構成該曲牌的「固定型腔」，包括風格腔與固定連接腔，而依字聲不同而改變旋律的部分，就是該曲牌的「可塑型腔」。(鄭西村。2000：145-204) 此說涵融了長久以來曲牌有音樂框架與否與依字聲行腔創作的論爭，實際上從曲牌長遠的發展看來，曲牌當原有定腔或基本旋律框架，或云「腔格」，<sup>22</sup>但因未有詳實的記譜，長久以來曲牌音樂框架寄托在文字格律當中，當它生命正盛時，人人皆填詞可歌，一旦流行漸衰，樂工因身份地位的低下及訂譜的過程未曾見諸文字，而填詞的文人又不一定懂樂，僅能倚仗

<sup>21</sup> 關於「字腔」與「過腔」的內涵，將於下節「(三) 行腔的藝術呈現：2. 腔格與唱法」再進行探討。

<sup>22</sup> 「定腔」，指「確定的或基本確定的旋律。」(洛地。1995：192)「腔格」，有字聲的腔格，也有曲牌的腔格。

文字格律以試圖保證仍能合於曲樂框架，實際上曲樂框架已在各種因素的糝雜下漸漸移位走型，僅留一些蛛絲馬跡略見其樣貌。當代研究者及創作者能準確倚靠的是依字聲行腔，而曲樂框架僅能從留存的譜例去推想其「主腔」「定腔樂匯」了。如此說來，清代以來的工尺譜實為崑曲曲樂的重要遺產。

### 3. 板眼與節奏在曲牌中的作用

前述於「正字律、正句律、長短律、音節形式律」談及曲牌字位音步的板位固定，是成就該曲牌的節奏框架。而曲牌有其節拍形式稱板式。板式有：(1) 散板曲：自由節拍，由韻文的音節形式決定吟唱的節奏，句末韻腳處以底板為節。

(2) 上板曲：流水板（有板無眼  $1/4$  拍），一眼板（一板一眼  $2/4$  拍），三眼板（一板三眼  $4/4$  拍），三眼板加贈（正板的一板三眼再加贈板一板三眼，簡謂  $8/4$  拍）。

#### (1) 曲牌及其節拍形式

而每個曲牌本有其適合的節拍形式，有的曲牌多用一板三眼加贈板，曲調一唱三歎，宜於抒情；有的曲牌為一板一眼，旋律簡單，適合同場合唱。王驥德《曲律》：「蓋凡曲，句有長短，字有多少，調有緊慢，一視以板為節制，故謂之板眼。」

（〔明〕王驥德。1959：118）比如所見【懶畫眉】的存譜中，除了《南詞定律》為僅止點板的譜外，自《九宮大成》即載為一板三眼，而之後的《納書楹》《集成》諸譜，凡有【懶畫眉】幾全為加了贈板的細曲。可見【懶畫眉】曲牌句式穩定，風格偏向緩板漫歌，宜於抒情。

#### (2) 曲牌聯套時板式的變化配搭

同時，就聯套時在音樂的配搭上，王季烈《螭廬曲談》卷二：「過曲聯絡之次序，總須慢曲在前，中曲次之，急曲在後。慢曲即細曲，皆有贈板；中曲則無贈板，而一板用三眼；急曲則一板一眼，或流水板。但同一曲牌疊用四支者，往往第一二支有贈板，第三支一板三眼，第四支一板一眼。」（王季烈。1971：18下）運用板式的區別來造成曲情與劇中情境的不同。如《琵琶記·賞荷》第二個套曲【梁州新郎】一連三支，第一支由生旦同唱，寫明月初上，蔡伯喈與牛小姐同賞夏夜清涼之景，寫景敘情正宜贈板緩歌；第二支由小生唱，蔡伯喈難言其內心有家難歸之痛，同樣也用贈板曲盡其情；第三支曲為同場曲，第一句生旦合唱，第二句起為場上角色齊唱，板式由一板三眼轉向一板一眼，節奏加快，旋律簡單化，營造同場歡娛氣氛。

以上例而言，同一支曲牌其八律結構完全一致，但因板式不同則造成精粗之別，原因即在於節奏的安排。而當節奏不同，可容納的旋律亦自不同，則構成的意義情境與思想情感內涵也就不同了。

### 三、唱腔的藝術呈現

從以上的論述，可知唱腔所依存的「崑山腔」腔調及載體「曲牌」是如此精密，則來到構成唱腔的最後一個步驟，是由歌唱者才能完成。唱腔是「歌樂融合」的呈現。（曾永義。2017：78）而「歌」是以具有語言旋律之唱詞為核心的載體，加上譜曲者以音符詮釋、演奏者以器樂詮釋，然後演唱者以聲音詮釋。可以看出，「唱腔」存在於最後一個步驟，以演員個人的音色、口法、行腔能力，呈現「歌」與「樂」的最後結果。也就是說，唱腔是屬於演員的，乃是戲曲的最後完成者。（曾永義。2017：12）而論唱腔的內涵：「唱腔基本上是由咬字吐音的『口法』和用以傳情達意的『行腔』為主體所形成。」（曾永義。2017：82）因此，歌者演唱詮釋曲牌時的藝術呈現，包括口法之準確度與行腔變化之能力，可以在曲牌固有基礎上再創造，使得度曲者或訂譜者即使完成曲牌，仍然需要歌者運用技法使得曲情、聲情更豐潤圓滿。以下從聲音氣息的運用、演唱的口法、行腔的技巧來談唱腔的完成。

#### （一）聲音與氣息

戲曲的聲音與其他歌唱的聲音，在風格上有所不同；而不同的劇種對聲音審美的要求也略有差異。然而，以人的身體作為樂器而發聲演唱，無論是哪一種風格的歌曲，原理基本相同。以下從氣息、共鳴、音色等項目，對崑曲唱腔在聲音的藝術呈現上作一探討。

##### 1. 氣息

唐代段安節在《樂府雜錄·歌》：「善歌者必先調其氣，氤氳自臍間出，至喉乃噫其詞，卽分抗墜之音，既得其術，卽可致遏雲響谷之妙也。」（〔唐〕段安節。1959：46）這裏談及歌唱時的氣息使用，必須由「臍間」發氣，以今日對發聲的理解，即是「腹式呼吸」。吸氣的時候，氣息吸得深，使得肺部擴張除了往外伸展胸廓、更多的是橫膈肌向下收縮，使肺部吸入空氣，同時腹腔器官因這個力道而外推，致外觀看起來腹部脹起，也就是所謂「丹田」的位置。而當呼氣的時候，「氤氳」兩字道出氣的送出並不是猛力的，而是徐徐的送出，這需要兩道力量：胸廓的穩定，有賴內肋間肌與外肋間肌的抗拮；腹部（即「丹田」）持續均勻的彈性張力，有賴橫膈肌與腹部肌群的抗拮。（陳心瑩。2013：30）如此彈性地維持張力，使氣不會一洩而盡，能夠維持良好的控制能力，即所謂「調其氣」；發聲時由氣息振動聲帶，再藉由聲帶的作用而有高低聲響的差別。足見「用氣」是歌唱最初始的動力來源。

##### 2. 音色與共鳴

中國的民族發聲在音色上的審美講究為「甜、脆、圓」，在聲音表現上喜好

偏高頻的亮音（施咏。2007：76-77），崑曲的音色要求亦是如此，俞振飛〈習曲要解〉云：「甜潤、明亮、光滑、寬鬆的音，才符合樂音的要求。這就是音色（音質）美與不美的主要差別。」（俞振飛。2002：9）這些形容音色的語詞共同指向了一個聲音的聽覺感受，即聲音聽起來是「位置靠前」（脆）的。而聲音位置的前後，與舌位前後以及喉頭高低有關。較低的喉部位置會使咽喉部拉長，上、下呼吸道都張開，令共鳴管擴大，因此發出的元音音色較暗、較渾厚，有「聲音靠後」之感；而漢語語言的聲音特質，高元音較多，根據〈漢語唱法研究〉一文，使用較高的喉位：「舌面與顎面距離較近，各類輔音成阻和除阻距離較短，聲韻相拼動作小而經濟，發聲器官各部分肌肉運動能量消耗很少。」（傅顯舟。1989：42）稱為「淺聲道」唱法，因共鳴管較短，聲音的高頻因而被顯化，有「亮音」，也即有「聲音靠前」之感。所以形容聲音之「脆」也是因為高頻被強調，同時聲音共振的位置多靠口腔前，聲波打在硬顎，產生「脆」的聲音質感。〈習曲要解〉：「唱曲發音，首先必須打開上顎和打牙筊（牙關）。打開上顎，是把上顎向上抬高，使發音部位高，口腔共鳴大，聲音就圓而宏。這在崑曲傳統中有一個名稱，叫做『音腔相會』，『腔』就是上腔（上顎）。」（俞振飛。2002：9）足見在實踐當中，共鳴管較短而使聲波在口腔共振，是達到「脆」「亮」的音質。而「甜潤」、「寬鬆」的音色要求，則是在「淺聲道」的共鳴區當中，不能過於狹窄逼仄導致聲音尖細。

口腔作為聲波的共振區，產生共鳴，在戲曲發聲中至關重要。〈習曲要解〉談到「落腮腔」：「打開牙筊，是指行腔時靈活地運用牙關的上下開闔，下頰隨之活動，使聲音便於變化。這在崑曲傳統中也有一個名稱，叫做『落腮腔』。其實這是一種發音方法，而不是一種音階變化的腔格。」（俞振飛。2002：9）所謂之「發音方法」，應是指因下顎開合使口腔形狀的改變，致母音（包括介音與元音）的聲響產生不同的共鳴，使聲音色有明暗上的變化，再加上音量的靈活運用，使多數用在「擻腔」的「落腮腔」有了靈活多變的音色效果。在俞振飛的學生蔡正仁曾經提到：「我…心裏想著我不落腮也同樣能唱出擻腔來。只是後來我才明白，不落腮的話聲音容易含糊，都包在口腔裏；而一旦用上落腮腔，每個音都能唱得清楚，也能唱得靈動。」（古兆申。2019：223）演員在歌唱實踐當中，意識到口腔作為共鳴區所發揮的作用，因音色與共鳴的改變，使歌者有「每個音能唱得清楚」的感受。

## （二）口法：咬字、吐音、歸韻、析字、正四聲

### 1. 「辨義」為首要目的

唱曲時，「辨義」是首要的目的。自魏良輔《曲律》改良崑山水磨調起始，對字腔聲韻的要求超越了對音色音量的要求：「聽曲不可喧嘩，聽其吐字、板眼、

過腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便為擊節稱賞。」（〔明〕魏良輔。1959：7）在清代的《顧誤錄·度曲十病》「包音」中曾提到：「出字不清，腔又太重，故字為音所包，旁人聽去，有聲無詞，竟自唱完，不知何曲。此係僅能用喉，不能用口之病。喉音到口，須用舌齒唇鼻，別其四聲，判其陰陽，全在口上用勁，方能字清腔正。若聽喉發音，不用齒頰，雖具繞梁，終成笑柄。」（〔清〕王德暉、徐沅澂。1959：58）可見在崑曲演唱的要求當中，「咬字」的需求一直大過於發聲與聲音訓練，在古典聲樂理論中永遠放於首位，因此戲曲的聲音審美以及聲音訓練，總歸結於喊嗓、模倣的階段，當開始習唱，所要求的主要便在於口法咬字。足見自崑曲發展依始到至盛時期，這個要求一直沒有改變。魏良輔並提出「字清、腔純、板正」的「曲有三絕」要素，「字清」放在第一條。足見崑山水磨調的改良重點之一，放在如何將字音擊析清楚、讓聽者得以辨字。從魏氏《曲律》、王驥德《曲律》、沈寵綏《度曲須知》、徐大椿《樂府傳聲》，近代吳梅《顧曲塵談》、王季烈《螭廬曲談》等著作，長久以來，曲唱審美的核心即為聲韻之美，除了雅正的語音要求外，字音清晰，使觀眾得以明辨唱詞內容絕對是主要的訴求。因此，在傳統的曲學研究中，「口法」的要求為「字清」提供了一條可實踐的道路。析之「口法」的內涵包括：咬字（審五音）、吐音（正四呼）、歸韻、正四聲。其中「正四聲」的部分，本文在前文「曲律」一節及後文談「腔格與唱法」的部分將詳論四聲與唱法的關係，此不贅述。而關於口法的論述，在戲曲史上是一門專門的聲韻語言學，前賢研究成果甚豐，亦非本文所能窮盡。本段僅將概論之，以作為呈現崑曲唱腔藝術之重要元素的認知，並提出幾個與口法有關的思考。

## 2. 聲各有形：聲音的形象與情意相關

漢字聲韻的特點，即是「聲各有形」，清代徐大椿在《樂府傳聲·聲各有形》一篇中談及每個聲韻有其「形」，比如「江陽韻，江字之聲闊，臧字之聲狹，堂字之聲粗，將字之聲細。」（徐大椿。1957：209）字音經由聲波打在口腔的形狀發出的聲響，而有「大、小、闊、狹、長、短、尖、鈍、粗、細、圓、扁、斜、正」等形象，創作者在譜寫時，依據聲之宏細，可精心挑選用字以符合詞情的需求，讓「聲音的形象」與想表達的情感相符合。

有名的例子如《長生殿·聞鈴》，唐明皇離了馬嵬，在蜀道劍閣避雨，忽聞樹林中雨聲和簷前鈴鐸隨風而響，引起傷懷，此時所唱【武陵花】「淅淅零零。一片悲淒心暗驚。遙聽隔山隔樹，戰合風雨、高響低鳴。一點一滴又一聲。點點滴滴又一聲。和愁人血淚交相迸。對著這傷情處，轉自憶荒塋。…」在聲母上運用大量的齒頭音（《廣韻》「心」母），模擬風吹林響與落雨蕭淅之聲，再用大量的舌頭音（「端」母）、半舌音（「來」母），營造雨打風吹滴落之聲；介音[i]的大量使用，口腔開口小，讓聲響的共鳴傾向高頻，聽起來細細碎碎，在情感上營造



不外放的悲感；而所選擇的韻腳是「庚青」韻，韻尾通過運用鼻音讓聲響產生殘響，在聲音和情感都能有迴盪的餘韻。這便是口法所創造的聲音形象。

### 3. 口法造成的口腔形狀與共鳴並音高之間的關係

徐大椿《樂府傳聲·出聲口訣》云：

天下有有形之聲，有無形之聲。無形之聲，風雷之類是也；其聲不可為而無定。有形之聲，絲竹金鼓之類是也；其聲可為而有定。其形何等，則其聲亦從而變矣。欲改其聲，先改其形，形改而聲無弗改也。惟人之聲亦然。喉、舌、齒、牙、唇，謂之五音；開、齊、撮、合，謂之四呼。欲正五音，而不從喉舌齒牙唇處著力，則其音必不真；欲準四呼，而不習開齊撮合之勢，則其呼必不清。所以欲辯真音，先學口法。口法真，則其字無不真矣。  
(徐大椿。1957：208)

談到一個「口法」與「聲音」關聯性的思考：「欲改其聲，先改其形，形改而聲無弗改也。」這裏的「聲」的概念指的除了是聲音的形狀，在古典聲樂的描述中，五音四呼等咬字與音樂的樂聲是有對應的。

宋明時期的《切韻指掌圖》云：「切字之法，必先正五音，以類其字，各歸其母，然後調聲切之。五音者，宮，舌居中。商，口開張。角，舌縮卻。徵，舌柱齒。羽，口撮聚。」(〔宋〕司馬光：1962。101) 從其所描述的口腔形狀，判斷應是[u]、[a]、[e]、[i]、[y]五個元音對應著宮、商、角、徵、羽五音（相當於西樂的c、d、e、g、a）。在清代《顧誤錄·五音口訣》中亦有云：「楊升菴曰：合口通音調之宮，開口叱聲調之商，張牙湧唇調之角，齒合唇開調之徵，齒開唇聚調之羽。」(〔清〕王德暉、徐沅澂。1959：39) 描述亦符合五個元音。但五個元音為何能與宮商角徵羽的音高相對應呢？

然而不僅是宋明時期的韻書談及此事，歷來沿用此說者亦不在少數，甚且有以輔音對應宮商角徵羽五音的描述。在口法中的五音為喉牙舌齒唇，為五種以發聲器官部位命名的音，以語音學角度即為「輔音」，為氣流通過時受到發音器官的障礙所發出的聲音。民國吳梅《顧曲塵談》：「天下之字，不出五音。五音為宮、商、角、徵、羽，分屬人口為喉、顎、舌、齒、唇。凡喉音皆屬宮、顎音皆屬商、舌音皆屬角、齒音皆屬徵、唇音皆屬羽，此其大較也。」(吳梅。1923：23-24) 喉顎舌齒唇的「五音」與宮商角徵羽的「五音」相對。俞振飛亦言：「所謂五音，即喉音、舌音、齒音、牙音、唇音…這是表示運用五種分音器官的五種咬字方式。」同時保留了古人將樂音名稱與發聲部位名稱相對應的說法：「古人把它們叫作宮音（喉）、商音（舌）、角音（牙）、徵音（齒）、羽音（唇）。」(俞振飛：2002。

4) 此輔音在不合元音一起發音時，多半為噪音，何以被古人解為與「宮商角徵羽」五個樂音的音高相對應呢？ 這個說法看似匪夷所思，實際上，以今日對於

聲音的認識，輔音與元音因為口腔開口的大小形狀各有不同，本來在聲音的共鳴位置上本即會有所不同。以元音而言，同一個音高為例[u]音的共鳴多在中咽部，由[a]音開始到[e]到[i]，從低元音漸次到高元音，口腔的開口愈來愈小，通過口腔聲波的振動頻率會漸快漸急，音頻愈大，因此會感覺是音調愈來愈高。若輔音的喉音、牙音、舌音、齒音、唇音，也是與開口響度有關。因此，以口法的五音對應音高的五音，在說法上似乎牽強，但實際在前人的實踐中確實感受到口法開合宏細與樂音音高之間的關聯，儘管並不精密，但因為「口法」與共鳴及音高之間有著必然的相關，在崑曲的聲樂理論當中，此作為「音樂」與「情感」的主要載體，也就成為唱法的核心元素了。

#### 4. 字析頭腹尾

在崑曲唱腔中，因著上述對於口法的要求，形成了曲唱的一些規則。《顧誤錄·度曲八法》「出字」：「每字到口，須用力從其字母發音，然後收到本韻，字面自無不準。如天字則從梯字出，收到焉字；巡字則從徐字出，收到雲字；小字則從西字出，收到咬字、東字則從都字出，收到翁字之類。可以逐字旁通，尋繹而得，久之純熟，自能啟口即合，不待思索。但觀反切之法，即知之矣。若出口即是此字，一洩而盡，如何按得以下工尺，此乃天籟自然，非能扭捏而成者也。」

（〔清〕王德暉、徐沅澂。1959：59）析字的目的是為了令字義明析，因此以反切之法讓字音清楚，又因合樂之故，因此延長了完成字音的時間，將字頭、字腹、字尾分配到該字的旋律長度之中。根據楊蔭瀏研究，發現與拼字語系的西方語言比較起來，漢語的「行腔元音」不一定是該字響度最大的元音，反而多半是字腹的介音並過渡到響元音之間的過度元音，以及零聲母的字頭占了最長的時值，（楊蔭瀏。1986：16）比如〈遊園〉【皂羅袍】「頹」（tuei）字共三拍，[tu]占了二拍半，[ei]占了半拍；字音中除了零聲母或介音若還有響度大的元音，會比較早出現，比如【步步嬌】「漾」（jian）同樣三拍，[ji]唱半拍[a]唱兩拍，[ŋ]唱半拍。總之字腹的部分占了最長時值，而字尾到最後才會出現，這是為了將整個字的每一個音素都能完整地合樂呈現。

### （三）行腔的藝術呈現

「唱腔」既是人聲運用腔調、通過載體演唱而成，則「行腔」指的是演唱時進行的過程與方式。崑曲唱腔有其在旋律、節奏上的特色風格，不僅是歌者個人色彩所致。這些唱腔上的風格，有些在具有戲曲劇種上的共性，有些則是崑曲獨具的。

#### 1. 音符的「表情」

##### （1）腔音

在討論崑曲的行腔藝術之前，首先釐清戲曲對於經由人聲唱腔而產生的樂音

的基本概念。戲曲的樂音情味由何而來？陳幼韓曾撰〈韻味論〉對此進行探討，認為若要將具有韻味的戲曲歌樂以音符呈現，是無法達成的：「『工尺』（音符）板眼（節奏）譜，也是只供尋聲，同樣不能記出韻味來的。」原因在於「旋律裏的單音符，唱起來常常並不僅是一個單音，而是一個『音符群』。它既有準確的基音，又包含著各種閃爍游離的華彩。」（陳幼韓。1986：133）將這個概念準確提出者，以沈洽專著《音腔論》作一明確定義：

凡帶腔的音，都可稱為音腔。所謂音腔，指的是音的過程中有意運用的，與特定的音樂表現意圖相聯系的音成份（音高、力度、音色）的某種變化。所以，音腔是一種包含有某種音高、力度、音色變化成份的音過程的特定樣式。（沈洽。1982：14）

對「音腔」的認知，王耀華認為以「帶腔的音」來作為表述中國傳統戲曲音樂的單音，應作為「腔音」較為確切。<sup>23</sup>筆者採取這一說法，以「腔音」作為描述語言。王耀華進一步說明，戲曲的單個樂音，「不僅出現在單音的過程內部，而且在樂音與樂音之間的連結過程中也形成一種遞變數。」（王耀華。2016：526）以人歌唱而言，談韻味的陳幼韓文中也說明：「戲曲化唱法的音符群所閃爍著的樂音，並不是絕對的、機械的。它有很微妙的靈活性。…其音群的多少、幅度的大小、時值的長短、著力的輕重剛柔，完全可以因人而異，由演員根據自己的嗓音條件、藝術修養、經驗體會、流派風格，而自行掌握。」（陳幼韓。1986：135）所提出的除了腔音的音高、力度和音色之外，尚有時值，也就是節奏的問題，這將在下一小節討論。

也因此，即是定腔定譜的崑曲，演唱的過程也頗有一些演員可茲騰挪的空間，當然比起其他的流派戲曲劇種而言，演員騰挪空間少，但因為腔音的遞變性，以及腔音與腔音之間的流動性，造就了「音符」的概念與西樂不同，也因此音符有了更多的「表情」。

## （2）立音

在崑曲的唱法裏，最忌諱的是將所有的音符都用滑音連在一起。由於戲曲的音符均是腔音，且崑曲旋律走向多級進，如若每一個腔音在連接的時候音高的界線模糊，則容易以滑音連接，如此易走向柔靡。這個情況，在清代已有人提出。

《顧誤錄·度曲十病》「爛腔」：「字到口中，須要留頓，落腔須要簡淨，要有稜角；柔軟處，要能圓湛。細細體會，方能絕唱，否則稜角近乎硬，圓湛近乎絲，反受二者之病。如細曲中圓軟之處，最易成爛腔，俗名『絲花腔』是也。」（〔清〕

<sup>23</sup> 王耀華解釋：「『音』是核心落腳點，『腔』是對『音』的本質特性的修飾和形容。」（王耀華。2016：527）

王德暉、徐沅澂。1959：58）所謂「圓軟之處」，筆者認為乃在級進旋律之中、又使用一些滑音連接音符，或將一些已用滑音的唱法如啞腔、擲腔、三疊腔等，使音符的界限更不明朗，則成「爛腔」。解決之法，首要是「落腔簡淨」，不亂加花腔，另是「要有稜角」。在《顧誤錄·度曲八法》「做腔」更以淨角唱口為例：「出字之後，再有工尺則做腔，闊口曲腔須簡淨，字要留頓，轉彎處要有稜角，收放處要有安排。」（〔清〕王德暉、徐沅澂。1959：60）雖然談的特別是闊口曲，但這類曲的特色是要符合劇中人物的形象，唱曲要有力度，因此在「轉彎處的稜角」上特別提出要求。

而「稜角」是什麼呢？在〈韻味論〉中提出一個唱者習以為常、卻很少人提出討論的唱法：「立音」，又稱「剛音」，進而說明「是一種規律的下行前倚音，在發聲上，主要是丹田和頭腔共鳴相結合的發音。」（陳幼韓。1986：140）立音在戲曲各個劇種中均廣泛使用，而在崑曲上個世紀前期的曲唱風格，幾乎每個音符都以立音呈現，「有人把崑曲這種立音節奏化和悠著勁兒的唱法，形容為『砸夯式』的唱法。」（陳幼韓。1986：142）或云「打夯」。前述陳幼韓說明「丹田與頭腔共鳴相結合的發音」，筆者認為因（1）高於主音的前倚音因為音頻較高，因此被認為是頭腔共鳴，（2）因或認為是喉部施力或氣流衝擊，故認為是丹田之力。因為前倚音都相當短暫，且都是高於主音的音符，實際發聲方式乃藉由聲帶迅速而短暫的伸縮，在聽覺上有明顯的起伏，令一個個音符都有「稜角」，並不一定是因喉部施力或者以氣流衝擊所致，「打夯」的俗稱也有可能是立音的表現不佳的狀況，比如前倚音過於強烈，導致力度過強，反而無法將每個主音聽得清了。在早期曲家的唱段中，比如項馨吾（1898-1983）、袁安圃（1903-1963），在1926年高亭唱片公司灌錄的唱片中，均留有唱段，其唱段中「立音」的表現，則溫婉中見剛勁，每顆音符在立音的表現中如珍珠般立體，纍纍貫串。在崑曲的曲唱中，為了不使「爛腔」、「綿花腔」令人覺得「油腔滑調」，發展出具有個性的立音唱法成為其特色所在。

然崑曲曲唱發展至今日，由於當代歌曲的風格影響，「立音」漸漸的被淡化了。當代青年崑曲演員的曲唱差不多聽不見立音，偶有需要才會以裝飾方式呈現。這也是時代審美依時變遷的結果。

## 2. 腔格與唱法

### （1）腔格及其原理

「腔格」一詞在崑曲曲唱中，最主要是指的單字聲調的行腔格式。王正來云：「『水磨』腔系的載體，是『四聲腔格』。腔格，指曲詞單字的行腔格式。」（王正來。2004。52）以下將依字聲行腔的結構方式略陳如下。

從曲牌體音樂發展開始，「字的聲調」就是旋律構成的重要部分，旋律的走向自起始就儘量與字聲互相協調，如前「曲樂」一節所述，曲牌音樂的譜定從定

腔漸走向依字聲行腔之後，旋律構成的方式漸成為一個定律。洛地先生在「依字聲行腔」的研究上論述最詳。將曲牌分析為「腔句」的組成，而「腔句」的構成則由「字腔」與「過腔」完成。「字腔」是將字的聲調音樂化的旋律片段，「腔格」即為行腔的格式，指的便是字腔而言。洛地先生據此製為一表，今節錄如下：

表 1 引自洛地《詞樂曲唱》字腔腔格表（洛地。1995：142）

四聲	陰	陽	上聲	陰	陽	陰	陽
	平聲			去聲		入聲	
行腔特徵	高平，單長音	級進上行	驟降，後升	升，後下行		斷	
行腔線	—	/	↘↗	↗↘		▼	

從表中可見四聲包括陰陽，其中的旋律走向都是不太一樣的：

**A. 平聲：**a.陰平：表現為單長音，音調較高，常用「橄欖腔」或「疊腔」來作修飾。b.陽平：升調，由低轉高，旋律表現為上行一級或級進二級。若下一字的音調較高，則有時可只譜一個較低的音。如此與下字連接演唱時仍有上行之意。

**B. 上聲：**旋律表現為先下行再上行。在實際的操作中，又有因為上下字聲調的不同而調整其做法，比如：下字若音調較高，則上聲字旋律只需譜寫下行之音；上一字若音調較高，則該上聲字只要寫由低到高的上行音或者單音，而在演唱時經由「啞腔」處理。「啞腔」及「嚙腔」為上聲字常用的演唱方法，將於後文討論。

**C. 去聲：**旋律的表現上都是先上行後下行，但方式略有不同。可以實音的上行（級進、跳進皆可）後級進下行；亦可在出口第一音之後作裝飾的上一音，之後下行，這種在唱法中稱為「豁腔」。同樣，若與下一字接得較緊，且下字音調較低，則該去聲字僅作帶豁腔的單音即可。陰去與陽去的差別在於：a.陰去聲調值較高，出口音的音調必須高於字腔收音的音調；b.陽去聲調值較低，出口音的音調須低於字腔的收音音調。

**D. 入聲：**旋律的表現是單音，出口即斷。a.陰入因調值較高，在的旋律表現上，出口音的音調要較相鄰字的高調高；b.陽入調值較低，出口音的音調則低於相鄰字。（洛地。1995：134-140）

「字腔」的目的是標示字的聲調，「過腔」則是為了接字。魏良輔云：「至如過腔接字，乃關鎖之地，有遲速不同，要穩重嚴肅，如見大賓之狀。」（〔明〕魏良輔。1959：5）根據洛地先生的研究，使用過腔的條件有二：一是上個字腔結束到下個字腔開始前時值較長，此時可用過腔；字腔與字腔之間，音調相差不止一級，使用過腔可使音調啣接。而過腔的接法，主要以級進為主。過腔的作用，則在於美聽。（洛地。1995：144-148）

洛地先生對於腔格的分析，有助於理解崑曲唱腔的行腔旋律結構。四聲腔格

在崑劇曲牌創作的音樂意義上至關重要，而在演唱的部分，「字腔」與「過腔」的唱法確實也應有差別。洛地談及字腔與過腔的唱法有幾個要點：（洛地。1995：150-152）

其一、字腔的唱法表現：「字腔」的意義在於表意，故而在演唱時「字則頭、腹、尾音之畢勻」，理論上應該該字的聲母、（介音）、元音、韻母完成。

其二、過腔的意義：乃在於接字，因此過腔是「引出下字」，而非「從屬上字」，這是要辨明的。

其三、以氣口辨明字腔與過腔：字腔之間不能換氣，字腔結束則須換氣，才接唱過腔。而過腔接到下一字腔之間，由於是引出下字的意義，理應不換氣，或者，可用「偷氣」的方式取氣。

其四、聲音的表現：字腔在發聲上聲量較大；而過腔則可以較輕俏。即「出字重，行腔婉」<sup>24</sup>之說法近似。俞振飛：「唱曲要訣有曰：『出字重，行腔婉』，正與張玉田云『先須道字後呼腔』之說相合。」（俞振飛。2013：8）

字腔與過腔的腔格唱法自洛地先提出，<sup>25</sup>在學界獲得普遍認同，可謂將崑曲唱腔之結構擘析辨明之心法。但辨明字腔與過腔的唱法僅是作為基礎，衡之場上諸曲則變化萬千，比如字腔的安排若時值較長，長達四至六拍，勢必在字腔未完之前即必須換氣；或依據曲情需求，即使是過腔，仍可唱來聲情激切。字腔與過腔之辨明，是理解崑曲曲唱腔格組成的結構，但二者在劃分上有時會有界限難定之處，再加上演唱時根據氣息的長短、曲情的表現，字腔與過腔唱法上的差異也就有所變通。

## （2）崑曲的特色唱法

「腔格」一詞在當代崑曲曲唱的運用裏，時被稱作崑曲的特有的演唱口法。如顧聆森云：「在『依字行腔』的過程中，這些口法顯然帶有某種『規律』的和『模式』的意義。它們與字聲無關，但近代曲界把這些行之有效的口法也稱為『腔格』。」（顧聆森。2014。41）然在俞振飛《粟廬曲譜》的〈習曲要解〉中已明言：「曲譜所載工尺，大抵似屬詳備，實僅具主要腔格，至於各種唱法，如啜、疊、擻、帶、墊諸腔，則迄未有列諸譜中者。」（俞振飛。2013：1）可見首將崑曲之各種特色唱法名稱明書於曲譜中並加說明俞振飛乃第一位，且明言此為「唱法」，與「腔格」所指不同，「腔格」確實指的是字聲腔格。但何以後來「唱法」時或被指稱為「腔格」呢？乃因崑曲曲唱的唱法，其中某些是為了標明四聲腔格而存

<sup>24</sup> 《粟廬曲譜·度曲一隅》中，「崑曲保存社全人」之題跋：「其度曲也，出字重，轉腔婉，結響沈而不浮，運氣斂而不促。」（俞振飛。2013：453）

<sup>25</sup> 洛地先生談過腔，云：「魏良輔反覆強調『過腔接字，乃關鎖之地。』『過腔難』『聽曲…聽其吐字、板眼、過腔，始辨工拙。』…在魏良輔之後，四百年來，可以說沒有人再提到過『過腔』。…本書的『過腔』說，是我把『過腔』重新提出來的。也不是由於去探討魏良輔『過腔』什麼東西而得，而是從分析曲唱、分析曲唱腔句旋律構成…得到驗證。」（洛地。1995：153）

在。俞振飛在〈習曲要解〉中提及這些目前已成為曲唱所熟知的唱法，乃由清乾嘉間葉堂以魏良輔遺韻，與王夢樓、鈕樹玉等互相切磋研擬出來的唱法，其後再傳弟子韓華卿傳俞粟廬、再傳俞振飛，此一脈相傳之唱法，「與流俗迥不相侔」，（俞振飛。2013：2）今稱「俞派唱腔」，已成為崑曲唱法的集大成者。

如前所述，崑曲曲牌在很長的一段時間中倚賴曲牌格律譜所示現的音樂框架與樂工與歌者對於框架的熟悉進行創作，但至清代中末葉，崑曲格律譜已無法概括音樂樣貌了，宮譜（工尺譜）應運而生，藉此記錄每支曲牌的獨立的音樂樣貌，否則崑曲音樂有失傳的可能，但乾嘉時期葉堂《納書楹曲譜》（1792）中的一板三眼曲僅點板與中眼，目的即為了使歌唱者尚有可自由挪移小眼的音樂創作的空間。然至同治9年（1870）的《遏雲閣曲譜》，不僅在三眼板曲中，點明板式與頭、中、末眼，甚至連唱法諸如擻腔、豁腔亦有標記，可說是首部板眼俱全、唱法明晰的定譜。此後編訂出版之曲譜諸如《六也曲譜》（1908）、《崑曲粹存》（1909）、《道和曲譜》（1922）、《集成曲譜》（1925）、《崑曲大全》（1925）、《與眾曲譜》（1940）等等，也基本上都是定譜的形式，其中有詳有略，略者亦點明小眼，詳者如《道和曲譜》、《粟廬曲譜》不僅明定板眼，甚至連小腔、氣口均予以注明。

俞振飛〈習曲要解〉首將崑曲諸唱法明書並加解說、舉例，共歸納為十六種，在當代曲唱解析中屬極其詳盡者，而針對此十六種唱法加以研究之論述亦眾，<sup>26</sup> 本文不再贅述。僅略論此十六種唱法在曲唱中的意義。

〈習曲要解〉條列之十六種唱法，再加上吳新雷先生提出俞派唱法實際使用但未列入十六種之「斷腔」，共十七種。約而辨之，用於標示聲調的唱法有：啞腔、嚙腔、豁腔、斷腔；用於輔助聲調穩定者有：撮腔、疊腔；用於潤飾旋律者有：帶腔、墊腔、啜腔、滑腔、擻腔、頓挫腔、拿腔、賣腔、橄欖腔；延伸使用或連用而成為一種習慣唱法者有：帶腔連撮腔、疊腔連擻腔。以下將上述唱法，剔除連用者二種，將十五種唱法之作用、目的與其必要條件及使用技巧表列以便說明。

表2 〈習曲要解〉之唱法說明

作用與目的	名稱	說明/必要條件	歌唱技巧
標示聲調	啞腔	用於陰上聲或陽平濁聲字。無符號。運用由高至底的長短不等的滑音唱出上聲前半部分高至低的調值	不可唱實，以虛勁唱出。亦即除了音高變化之外，亦在力度上有所變化
	嚙腔	用於上聲或潤飾旋律。無符號	為一種口法：吞字法

<sup>26</sup> 如〈崑曲「俞派唱法」研究〉（吳新雷。2014：209-229）、〈崑曲腔格彙釋〉（顧聆森。2014：41-51）等。

	豁腔	用於去聲。符號為✓	不應唱實，只在主腔將完時稍為上揚一下
	斷腔	用於入聲。符號為└，標於工尺字的左側	停聲待拍
輔助聲調穩定	撮腔	多用於平聲、間有上去	唱得輕鬆，發聲要靈活
	疊腔	用於平聲，間有上去。有兩疊之外，亦有三疊、四疊，	切忌亂加花腔
連接	帶腔	多用於字腔與過腔之間的連接	要唱得輕靈，不可重滯
潤飾旋律	墊腔	條件：上行旋律。在跳進的音階中間墊一個音使成為級進	適用於纏綿悱惻的曲詞，可以增其圓潤
	啜腔	條件：上行旋律。將相連的兩工尺重複一次	其旁注方式因輕重、虛實而有所變化
	滑腔	條件：下行旋律。把兩拍中的一個工尺疊唱一下	唱得迭宕生動
	擻腔	在一個工尺之下另加三工尺來搖曳這個音。符號為~	唱時要運用面頰和下巴兩部位
	頓挫腔	三工尺順序而行時，在第一個工尺出口之後稍停頓（符號是在工尺左邊加一個「└」），後用虛聲唱出另一個工尺（這是挫，是工尺中旁注的小字工尺），這樣一頓一挫，叫做頓挫腔	「挫」的時候要用虛音，只輕一帶，方有頓挫之美。萬不能實唱，以免累贅
	拿腔	又稱「扳」，用於一句或數句曲文間，配合演出時之動作。如某一句曲文應唱來稍速，則前一句之末數字，即應唱來稍緩，此在節奏上被緩唱之旋律即為拿腔	依舞臺動作需要，配合使用
	賣腔	為加強氣氛，唱時將某一個音特別拖長	音要略帶波浪形，才能好聽，否則就太板滯
	橄欖腔	一個音在演唱時由輕而響，再由響而收	要先將氣預備好，然後慢慢放出，最後仍把氣收回來

### (3) 唱法的作用

在俞氏父子〈習曲要解〉有系統地將唱法辨別、定名並解析後，可以很清楚



地看出崑曲特有的唱法如何造就了崑曲的唱腔與旋律特色。

#### A. 辨別字聲腔格

在上述十五種唱法之中，屬於標示聲調、辨認腔格的唱法有啞腔、嚙腔、豁腔、斷腔。而撮腔與疊腔，依〈習曲要解〉說明乃在於「扣住平聲字尾不使尾音上揚」，但實際上在上聲、去聲字也會使用，因此只能定位為「輔助聲調穩定」，而非屬於字聲腔格的唱法。崑曲從開始發展至近代，曲牌音樂的創作方向從倚定腔填詞漸次走向依字聲行腔，在歌者仍然參與旋律創作的時代，唱出四聲腔格旋律的正確與否成為衡量行腔的重要元素。即至今日，曲牌音樂已走向定譜，但工尺譜的寫法，在譜面上有許多未有用特殊記譜符號呈現、但歌者仍保有行腔的空間與彈性之處。這些地方，有的有特殊記譜法、有的沒有。上述四種辨別字聲腔格的唱法，啞腔、嚙腔用於上聲，均無特殊符號，譜面無法判別，端令歌者口傳心授、嫻熟後自可依字聲腔格的旋律走向自然運用；豁腔則有符號，易於辨別；斷腔則以氣口符號「ㄣ」表現，以傳達入聲字的出口即斷的音響效果，實際上在歌唱時依據曲情與歌者的個人體悟，亦可有多樣化的表現方式。

#### B. 形成旋律風格

從十五種唱法以及延伸結合使用的兩種唱法合併觀察，可發現其中最常用的手法，即將許多跳進的旋律潤飾為級進的旋律型態。如用於潤飾旋律的墊腔、啜腔、擻腔、頓挫腔，所採用的手法都是在相鄰的兩個相差兩度的音當中添入一個或多個相差一度的音。比如墊腔，在「上工」（1 3）之間添一個「尺」（2）；啜腔則在一拍中把相差一度的兩個音重複一遍，使旋律迂迴往復；擻腔則將一個音不改變時值之下增為四個音，且第二個音僅高一度或不到一度，使旋律搖曳迴旋；頓挫腔則在頓、挫之間夾入一個比第一音高兩度且與最後一音相同的音符，如此在旋律上反覆，又運用氣口與時值的縮短營造頓挫之感。而連結的帶腔、作為輔助聲調穩定的撮腔、疊腔，以及潤飾旋律的滑腔，儘管在意義上不同，在譜面上均以「·」呈現，以示重複前一個音。崑曲曲唱在重複前音之時，會有意運用立音（俗稱打夯）使該音如珍珠般立體，如此在行腔之時，同音反覆則不至於單調，也就因此在旋律表情上有許多看似同音、其實在演唱時有微幅音高與力度變化的腔音在進行；若如三疊腔，則演唱者除了以立音表現三個音符的同音反覆，有時會在第二個音符以上升一至一度半的滑音來表現。常用滑音來表現的，還有啞腔，啞腔的滑音跨度則彈性很大，有相差二度者、亦有相差超過七度者，後者如《牡丹亭·遊園》「豔晶晶花簪八寶瑱」之「寶」字，前一音為中音 5，「寶」字運用啞腔要落到低音 6，滑音的運用則除了音高的均勻滑行外，亦有力度的改變。

從以上述例可見，崑曲常用的唱法在旋律上往往走向級進的旋律，且常在同樣的一兩度之間往復盤旋，再擅用一些滑音使得聽覺上纏綿縈繞、低迴宛轉，這

些唱法的大量使用，造就了崑曲音樂的整體風格特色。

### C. 創造演唱風格

在唱法當中，具潤飾旋律作用的唱法有時並不是必須的，也就是說，儘管崑曲音樂基本上已定譜，且屬於辨識字聲腔格的唱法基本定型，但作為潤飾的唱法，則不同的歌者可以作不同的處理，也就是各個演員根據自身對曲詞內涵與情感及唱腔的理解與詮釋，選擇適合的唱法作為表達，或者根據自身的條件，添加「小腔」，創造個人的演唱風格。比如當代崑劇演員張繼青，在演唱時個人色彩非常濃厚。以下以傳唱最廣、最膾炙人口的《牡丹亭·驚夢》的前半段〈遊園〉【皂羅袍】【好姐姐】為例，以記譜詳繕的《振飛曲譜》作為譜例基礎、對照當代負盛名與具代表性的崑劇旦行演員張繼青、華文漪，<sup>27</sup>觀察崑劇演員演唱時的個人處理技巧。

觀察的角度有以下幾個方向：一是字腔腔格的處理；二是唱法運用的特色。

以張繼青為觀察對象，（張繼青。不著出版年：2）在字腔的處理上，基本依照《振飛》的腔格演唱，並無甚改動。但在某些字腔腔格的唱法上則有一些誤區。比如去聲字的豁腔，根據〈習曲要解〉：「豁腔不是主控，不應唱實，只要在主控將完時稍為上揚一下…就夠了。」（俞振飛。2002：16）然於「斷」字唱  $5^{\vee} \cdot 1$ 、「片」字唱  $1^{\vee} \cdot 2$ ，均將豁腔以氣口斷開，不符合上聲字的豁腔唱法。又有「兩絲風片」的「風」字，《振飛》為 1，而張唱為  $10\cancel{5}6$ ，且  $10$  音是以啞腔加嚙腔完成，啞腔的起始音高大約是 5，且未落到 1 本音，這唱法應是上聲字的唱法，與「風」陰平聲的腔格不相符。然而，亦有加了小腔，但仍勉強符合字腔腔格者，如「斷井頽垣」的「垣」，《振飛》譜面為 35，張唱為  $3^{\vee}5653$ ，「垣」字為陽平聲，張唱基本符合上行音階，後半拍的  $53$  則可視為過腔，但又因多了氣口，導致字腔似乎只有 3 一個音。各種唱法顯視在依字行腔的部分，崑劇表演者僅能做到近似而已。

談到上聲字運用啞腔加嚙腔，張繼青頗為擅長，比如「朝飛暮卷」的「卷」、「閒凝眄」的「眄」均是；且啞腔單用亦常不落到本音，比如「斷井頽垣」的「井」，譜面上是  $11\cancel{2} 3$ ，張唱為  $\cancel{3}02 3$ ，其中的  $\cancel{3}$  即是先用啞腔，只落到 3 而未落到譜面上的 1。

至於唱法的部分，張繼青在嚙腔的使用上相當靈巧，除了前述啞腔加嚙腔連用，啞腔在滑音之後用嚙腔製造一個用巧勁收斂的收束感，令聲音的表情顯得特別豐富；亦有單用嚙腔時，嚙腔前的音符的呈現不特別達到音準，而使用類滑音的方式將音符帶過，再以嚙腔小巧跳躍接至下一音，如此在聽覺上特別突顯運用

<sup>27</sup> 張繼青「崑劇皇后」，傳承自俞錫侯、沈傳芷。華文漪為傳字輩朱傳茗學生，又得自俞振飛、言慧珠之益，在當代崑劇旦角表演上頗具代表性。

嚙腔時在旋律上「連／斷」、力度上「重／輕」、音色上「實／虛」之對比以及氣息運用上的巧勁。比如「閒凝眄」的「凝」字，《振飛》字腔3·5665，張處理成嚙腔3·5605，而3·56三個音符則用小滑音連帶而過。

另有擻腔的唱法，一般而言，擻腔唱均是搖曳兩個音符，在上板曲中，處理方式是第二音比第一音高一個音，然後再疊唱第一個音，比如  $\tilde{1}$  會唱成 1211，而〈習曲要解〉認為擻腔唱的美感是要「圓」，並「運用面頰和下巴兩個部位」作為演唱技巧。(俞振飛。2002:15)然張繼青的唱法，則是將嚙腔運用在擻腔中，比如「奈何天」的「何」字，《振飛》為  $35^V 6 \tilde{5}$ ，唱為 35<sup>V</sup>6 5655，張則唱為 35<sup>V</sup>6<sup>V</sup>6 5<sup>V</sup>655，其中兩個較小的氣口符號即為嚙腔處，運用嚙腔的「吞字法」吞掉各 1/8 拍，讓擻腔聽起來具有跳躍靈動之感，而不從「圓」的方向去處理。這樣的處理方式，確是張繼青特有的。

滑腔的唱法，一般而言多是先低而高再由高及低的音型結構，在一至二度下行時，會把最高的音重複疊唱一音作為裝飾，比如「明如翦」的「如」，《振飛》作 123 321，張繼青習於在低音疊唱處插入一個高 2 度的音，如前例則唱為 123 53·21。滑腔的唱法，在於疊唱處在眼或板上，由於位於拍點上，疊唱的第二個音要略有力，以立音呈現，但因為該唱法又名「揉腔」，在拍點疊唱之立音又不能太重，要有「揉」的感覺。張繼青以高 2 度之音突顯疊唱之音，可謂為個人演唱特色。

另外，張繼青即在南曲中，偶會使用 4、7 兩個半音，比如「頹垣」之「頹」356 6<sup>v</sup>1 6 65，它的過腔，《振飛》僅用一個疊腔 665，但張唱成 6765；「閒凝眄」之「凝」字過腔 332，張唱 3432。在這些可以較自由運腔的部分，會偶用半音添加一點旋律的色彩。

以華文漪為觀察對象，(華文漪。不著出版年：2)可發現華文漪唱腔基本上與《振飛》一致，唯有幾處可須注意的是，在字腔的處理上，如「斷井頹垣」的「斷」字唱  $5^V \cdot 1$ ，將豁腔以氣口斷開，而入聲字的斷腔如「賞心樂事」的「樂」、「占的先」的「的」、「嚙嚙」的第二個「嚙」字，則均以不斷腔處理。去聲字「遍青山」的「遍」字本唱豁腔  $5^6$ ，華則僅唱 5，不唱豁腔。

在唱法特點上，華文漪多唱潤飾性嚙腔（非用於上聲字的嚙腔），如「姹紫嫣紅開遍」之「紅」1·2303「遍」 $5^6$  2201、「誰家院」之「家」 $1^2$ ·201、「翠軒」之「軒」 $1^2$ ·201、「遍青山」之「山」 $1^2$ ·201，唱嚙腔之處有一共性，即是同一音符疊唱之處，不一定是疊腔，甚至如「山」字會唱成  $1^2$ ·3201，將應以立音表現的 22 的疊唱，放大成 232。除了同音疊唱，另一個常用嚙腔之處為上行再下行的音型，比如「賞心樂事」的「事」5·1605、「錦屏人」的「錦」5·6503，「事」字為豁腔，而「錦」字應為 5503 的上聲音型，唯將 5 的立音實唱成 65。

總結以上對張繼青、華文漪唱【皂羅袍】的觀察，可發現同樣在字腔的處理上，「依字聲行腔」的字腔腔格僅作參考，雖大致依譜而唱，崑劇演員並未嚴謹以對。而在唱法的運用上，張繼青擅用啞腔、嚙腔，使樂曲在旋律、力度與音色上具有豐富的表現，其擻腔、滑腔也頗具個人特色；華文漪較常使用嚙腔以潤飾旋律，立音的處理則較常將之化為實音。

崑曲自從宮譜（工尺譜）問世後，已不再走向「流派」之路，<sup>28</sup>定腔定譜後，歌唱者騰挪的空間相對固定下來，僅能從細處潤腔。儘管如此，從以上說明亦可見在各種限制之中，演唱者仍有相當多創作的空間以營造個人特色，也造就了各種演唱的「版本」。

### 3. 節奏與「尺寸」

前述行腔的藝術呈現多著眼在樂音與旋律，這裏將節奏獨立討論。崑曲的節奏因曲牌的關係表現頗為固定，決定曲牌、定下板式後，基本節奏已經決定了，騰挪的空間有限。但演唱者在節奏的處理上，仍有一些技巧。以下略論。

#### （1）曲牌節拍形式的唱法

本文的第一部分，已將曲牌節奏方式略論。依照著已設定完成的節奏，基本掌握了該曲牌的節奏框架。然節奏除了速度外，與演唱的力度也有關。一般而言，基本的上板曲，無論是哪一種板式，板位總是重拍，眼位是輕拍，一眼板的板式，板重眼輕；三眼板的板式，板為重拍、頭眼為弱拍、中眼次強拍、末眼次弱拍。前述「音節形式律」的部分已提及原因乃在於漢語的語言結構，一字一音節，兩音節構成一音步，因此有了節奏感，點板也依此而行，以自然的語言節奏構成曲牌的節奏框架。<sup>29</sup>演唱時，以此節奏強弱處理方式作為演唱的基礎，而後依唱法或曲情，再作更進一步的強弱變化。

而不同的板式有不同的曲情，俞振飛於〈習曲要解〉云：

一板三眼和一板一眼是崑曲最普遍的節奏。前者較慢，後者較快。南曲的贈板曲比一板三眼的正板曲節奏更慢。…以上這些都是一般情況下的快、慢比較，而實際演唱時，同樣是贈板曲、三眼板曲、一眼板曲、迭板曲，尺寸也有出入，甚至在一支曲子中，某些地方的尺寸也會作些變化，有時要加快，有時要放慢，看劇情而定。（俞振飛。2002：11）

俞振飛所談到的「尺寸」，也揭示了崑曲在節奏上具有穩定中的變化因素。他提到的有以下幾個現象：（1）三眼板與一眼板、贈板的拍子速率，是不一樣的；（2）

<sup>28</sup> 崑曲曾經有曲派。王驥德《曲律·論腔調第十》：「崑山之派，以太倉魏良輔為祖。今自蘇州而太倉、松江，以及浙之杭、嘉、湖，聲各小變，腔調略同。」（〔明〕王驥德。1959：117）

<sup>29</sup> 鄭西村《崑曲音樂與填詞乙稿·倚聲填詞度曲》：「孤立的一個單音節辭，很難構成節奏感，須自雙音節辭開始，才有一輕一重、一起一落的節奏感。」（鄭西村。2000：乙 421）

同樣的板式節奏，在不同的曲子中，也會有不同的拍子速率；(3) 同一支曲子不變的板式節奏中，拍子速率也不是一成不變的。以下略論。

首先談板式不同的曲唱方式。在上板曲中，一板三眼的正板慢曲，與加了贈板的水磨之腔，以同支曲牌而言，拍子速率會有差異。而正板曲較之贈板曲由於板數較少，每一個字分配到的板數不如贈板曲多了一倍的時間，因此，在旋律的豐富程度與腔之婉轉推磨絕對是贈板曲更為勝出。故在唱法的處理上，贈板曲尤需特別注意氣息的控制與細部唱腔的營造，以達成緩板曼歌的情味。較明顯的例子是孤牌自套，一般而言會運用板式變化作為曲情上的轉換，比如《玉簪記·琴挑》，四支【朝元歌】生旦輪唱，<sup>30</sup>以同行當為例（不同行當唱曲速度會有差異），第一支旦唱贈板曲、第三支旦唱三眼板曲作為參照，第一支贈板曲【朝元歌】「長清短清」拍子速度大約落在一分鐘 40-46 拍不等，而第三支三眼板【前腔】「你是個天生俊生」則拍子速度一分鐘 45-48 拍上下，速度快得多。足見在孤牌自套中，不同板式的拍子速度是不同的。而以行當來看，第二支生唱贈板曲【前腔】「更聲漏聲」速度約在 48-50 拍、第四支生唱三眼板曲【前腔】「聽他一聲兩聲」則約 49-52 拍，二者仍有差距，且與第一、三支旦唱速度顯然快很多。由此可見贈板曲與三眼板正板曲在演唱時，拍子速度與唱法均有所差異，但這只是一個節奏基礎；於舞臺演出時，人物、曲情的影響，會使得節奏的變化更為豐富。

而一板一眼的快曲，有時用於淨丑所唱的粗曲，不必太講究曲情，但有時候這類曲子也可用在生旦行當適合表達強烈情緒的地方，在唱法上著重在板眼節奏上，旋律不是重點。如《繡襦記·剔目》，李亞仙勸鄭元和好好讀書，將來有日高飛鵬舉，勸完後鄭元和依舊憊懶，嘻皮笑臉，聽著外邊酒樂之聲，只想著笙歌夜宴。此時「在唱腔上，因為元和的情緒逐漸高漲，又是一板一眼的節拍，周（志剛）老師的要求是『要字不要腔』，就是咬字的力道要高於行腔。」（陳彬。2006：188）透過板眼節奏的特色，相應以技巧，更能準確傳達人物形象情思。

至於散板曲子，沒有固定節奏，但更依賴韻文的音步結構形式，例如五字句以上二下三為結構，更可細分為 221，如「亂煞、年光、遍一」，其音樂的節奏以句子的音步結構必須相合。洛地先生云：「一般情況下，句末字出口後會延長，占一板的時值。」（洛地。2010：225）以作為該句的逗點或句點。因此，散板曲非常適合「口語化」的內容，也很適合長聲慢吟。崑曲表導演周志剛先生云：「散板是更能發揮情緒的一種板式。」（陳彬。2006：222）如《琵琶記·盤夫》有名的【紅衲襖】曲牌，可以連用數支，藉由口語化的散板曲特別能唱出蔡伯喈和夫人牛氏之間一個猜測逼問、一個躲閃支吾有口難言的攻防戰，人物的心理狀態與

<sup>30</sup> 在此筆者以 1985 年上海崑劇團岳美緹、華文漪演出《玉簪記》（上海崑劇精英展覽演出資料片）作為觀察對象。

情感能夠更鮮明的表現。

## (2) 「尺寸」：節奏的變化方式

以上所論僅是曲牌節拍形式的唱法基礎，然而就〈習曲要解〉所言，根據曲情需求，同板式的一支曲子內也會有快慢之別，這也是戲曲歌樂的規律，不會有一支曲子從頭至尾完全用不變的速度在演唱的。以前述《玉簪記·琴挑》【朝元歌】「長清短清」為例，該曲為板起，曲子開始時速度落在一分鐘 40 拍，唱至「一度春來」開始漸趨向一分鐘 44-46 拍，差不多整支曲子都落在此速度，只有中間強調「鐘兒磬兒」時又降為一分鐘 40 拍，而唱至最末句「怕誰評論」則加速至 46-48 拍，目的是為了啣接下一支【前腔】，小生唱速度大約是一分鐘 48-50 拍上下。

綜上可知在舞臺上的藝術呈現有其「尺寸」，一支曲子有其基本節奏，根據人物情境需求可在「尺寸」上有所變化，開唱時無論是否由散板起唱，上板之後通常會以較平穩的速度開始，之後視曲情需求再轉進該曲的基本拍速，若遇強調字句，則會撤慢，這也就是〈習曲要解〉中所談的唱法「拿腔」，俗謂之「扳」，目的在於突顯其後句之速以顯神采，是一種襯托的作用。唱法中另有「賣腔」，多用於散板，使其音拖長以顯華彩；若於上板曲中使用賣腔，則會將所欲賣腔之處以散板處理，如《琵琶記·辭朝》【啄木兒】「萬里關山音信杳」之「萬」<sup>1</sup> 5 | 2 · v 1。

(俞振飛。2002：17) 如此，一支曲牌的節奏即有了不同的「尺寸」。

在上例之中，也可以看到曲牌接唱時的節奏處理是不同的。《玉簪記·琴挑》【朝元歌】是同支曲牌不同行當的接唱，通常前曲唱至最後一板時（以三眼板為例），要將拍速轉近下一支曲的拍速。而若是兩支不同曲牌接唱，如《牡丹亭·遊園》【皂羅袍】接唱【好姐姐】，則在前曲至後曲的那連接的一板三眼，都要撤慢速度。

若曲牌結束時的節奏處理，一般均是撤慢速度，而曲牌通常最末韻腳字只有字腔沒有過腔，因此，撤慢要在最末板之上板，就要開始準備漸慢；到中眼之後，即開始變成散唱，如此至結束。

以上所論均為上板曲，上板曲即已是固定節奏，卻仍有各種變化使「尺寸」不同。而散板曲因無固定節奏，純由韻文的語言結構來形成自然節奏，更是需要口傳心授，唯有嫻熟演唱的尺寸，節奏變化始能了然於心。

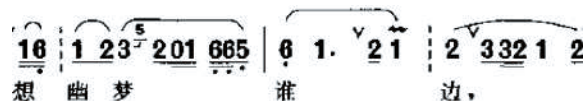
## 代結論：唱腔的情感展現

根據前述所論之構成基礎與藝術呈現的手法，最終歸結的目的，即是要從歌樂中傳達情感。這個「目的」同時也是創作動機，亦即先有情思，再構以文字、曲調與音樂，最後以歌唱呈現。本文所探討的第一部分，即「歌樂」，內涵包括

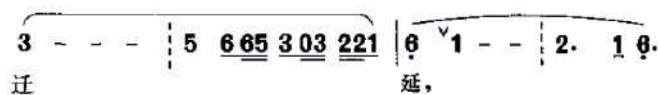
文體與音樂；第二部分為「唱」，即歌者在表達「歌樂」時所採用的表現手段。<sup>31</sup>而「歌樂」作為歌者演唱的載體，以「曲牌」作為表現方式。曲牌展現在文本上是曲詞，展現在音樂上是曲樂；曲詞與曲樂，同樣作為傳達情思的載體，但形式不同，前者以文字、後者以音樂；前者訴諸語言、後者訴諸聽覺。而曲律的作用，即是將曲詞以嚴謹規範後，使之與曲樂貼近（或使曲樂與曲詞貼近）。二者通過曲律的規範交互融合，將所欲表達的情思以相輔相成的效果極大化。

而崑曲曲唱的最終作用，也是將「以曲律融合後的曲詞與曲樂」，再通過歌者的音色、口法、行腔、唱法等技巧，再將情感極大化。崑曲作為一個藝術客體，在形式與技巧上固然有其客觀的存在意義，但當崑曲作為「崑劇」<sup>32</sup>，便成了「傳達情思的載體」。

在曲樂旋律的設計中，情意低迴宛轉時，旋律也就幽咽纏綿；情意激切，旋律便高昂強烈。比如《牡丹亭·驚夢》【山坡羊】「想幽夢誰邊，和春光暗流轉。遷延。這哀懷那處言。淹煎。潑殘生除問天。」在第一句「想幽夢誰邊」：

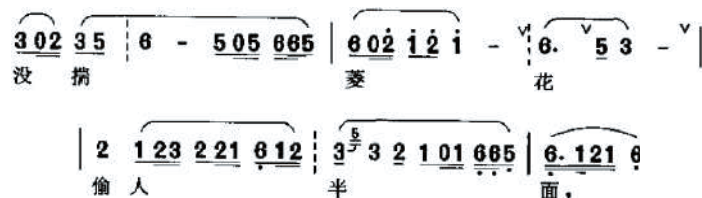


旋律在低音 6 到中音 3 之間來回，以小工調（D 調）在女聲的音域中算低，又有效地運用撮腔、擻腔、疊腔，使旋律回旋反覆，「暗流轉」三字甚至低至低音 3，「遷延」則運用長腔：



令時光流轉心緒無奈、日復一日卻無結果的困頓以樂聲傳達，「這哀懷那處言？淹煎」二句，則用高音 1̇ 渲染出內心的呼喊與焦躁。

另外，在曲樂旋律上也擅長使用音樂的結構，使腔與腔的對比呼應文意上的對比。比如《牡丹亭·遊園》【步步嬌】「沒揣菱花、偷人半面」，前半句是感歎、後半句則有害羞躲藏之意。在音樂上的表現：



顯然的前半句有較多的長腔（一拍半至兩拍）與高腔（高音 1̇、2̇），旋律波動也

<sup>31</sup> 曾永義《「戲曲歌樂基礎」之建構·歌樂之關係》：「唱腔是『歌樂融合』的呈現。」（曾永義。2017：78）並於該書緒論中表列歌樂之結構關係。（曾永義。2017：20）

<sup>32</sup> 「崑曲」泛指以崑山水磨調歌唱的散曲和劇曲，「崑劇」則指以崑山水磨調歌唱的南戲北劇、傳奇雜劇。二者在意義上頗有重疊，但所指涉的對象略有不同，「崑曲」多指涉以「曲唱」作為表現的概念；「崑劇」則多指向「戲劇」的概念意義。

較小，後半句則在旋律上波動較大，並用了切分音，同時尚有曲譜未標注的唱法如嚙腔（人、面）、多加氣口（半），再運用唱法上的停頓與連接的對比，營造出輕俏活潑的旋律風格，完美貼合曲詞意境。

而運用音色、氣息、口法、腔音與立音、腔格與唱法、節奏等，更能有效地渲染氣氛、傳達情感。《中國崑劇大辭典》「唱念音韻」條：

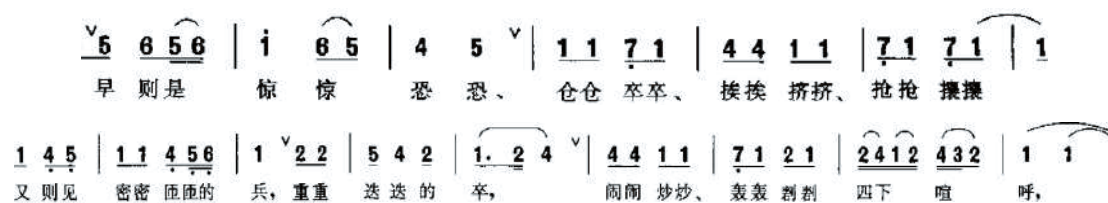
由於音韻學說的運用，崑曲表達語言的功能得了突破…度曲家又通過樂化字調，創造了許多動聽悅耳的口法與腔格。崑曲中常用的「嚙腔」、「嚙腔」、「豁腔」、「斷腔」均由字調樂化而成。如「嚙腔」適用於上聲字，唱時必先冒調而出，然後一瀉而下直至本音，這種唱法恰到好處地誇張了上聲調值的「高降」特徵，不僅美化了唱腔，而且在傳情達意的過程中，還可以用來強調人物的語氣和情感。（吳新雷。2002：504）

在〈習曲要解〉「怎樣表達曲情」一節中俞振飛以《長生殿·哭像》【快活三】為例示範如何運用停頓、唱法與輕重使唐明皇痛悔之情得以抒發。（俞振飛。2002：18）另有一例為《荊釵記·見娘》【江兒水】，王十朋在得知妻子已死的消息後，痛苦呼喊：「改調潮陽應知去，恁頭兒先做河伯婦。」其中「改調潮陽」為關鍵情節。在蔡正仁的演唱當中：



「改調」二字用上了高音 2̇、3̇ 的滑腔，再加上「潮」字用一個大嚙腔，兩個唱法的音色質感渾厚、力度極強，再省略「潮」字之後的氣口，使得劇中人的呼告特別強烈悲愴。（上海崑劇團。1993）

再有特別靈活運用腔格、口法與唱法而令曲情特別豐富者，除於前述「口法：聲各有形」一節所談的例子（《長生殿·聞鈴》【武陵花】）外，再如《長生殿·彈詞》計鎮華所演唱的李龜年，唱至漁陽鼙鼓動地來的情景，【六轉】中幾個描述景象句：



在文字上運用大量的疊字，以構成強化語意和渲染情緒的作用；口法上大量選用齒音、舌音、喉音的塞擦音與擦音，以營造挨擠叫囂驚恐的混亂場面，彷彿如聞其聲；音樂上則大量使用北曲特有的半音 4 和 7，利用半音的聲音效果營造惶惑不定的不安感；唱法和節奏上則從「早則是」開始，以「拿腔」略放慢速度，「驚驚恐恐」運用氣口和力度表現人物驚嚇呆滯的感受，接著從「倉倉卒卒挨挨擠擠



搶搶攘攘」不換氣地速度加快滾滾而下，彷彿曲詞中所描述的人群各種驚惶失措如在目前；但演唱者在口法力度及氣息的使用上則是有彈性而不混亂的，更能顯出所扮演的「李龜年」是在「講述一個身歷其境的故事」，口法上的清晰使他做為一個「旁觀者」更有說服力。（計鎮華。不著出版年）

上述幾例簡單地將前述崑曲唱腔的構成基礎與藝術呈現綜合觀察，作為本文結論。當代的崑劇、崑曲演唱，固然不一定所有的專業、非專業從業人員均能熟知崑曲唱腔的構成，但在具有紮實的訓練與長期的實踐之中，優秀及自覺的表演者均能掌握大略，並以高超的技能及表現手法以實用印證理論。本文的目的在於從根源探討崑曲唱腔的構成，提供當代崑曲創作者、表演者參考，相信對於當今某些拋棄宮調曲牌格律的創作、以及罔顧口法、腔格、唱法的表演者一個可茲借鏡的思考。

## 徵引書目

### 文獻資料

- 〔宋〕司馬光撰、〔明〕邵光祖補正。1962。《切韻指掌圖》。北京：中華書局。
- 〔明〕王驥德。1959。《曲律》。《中國古典戲曲論著集成》四。北京：中國戲劇出版社。
- 〔明〕沈寵綏。1959。《度曲須知》。《中國古典戲曲論著集成》五。北京：中國戲劇出版社。
- 〔明〕魏良輔。1959。《曲律》收《中國古典戲曲論著集成》五。北京：中國戲劇出版社。
- 〔明〕顧起元。1987。《客座贅語》。北京：中華書局。
- 〔唐〕段安節。1959。《樂府雜錄》。《中國古典戲曲論著集成》一。北京：中國戲劇出版社。
- 〔清〕王德暉、徐沅澂。1959。《顧誤錄》。《中國古典戲曲論著集成》九。北京：中國戲劇出版社。
- 〔清〕呂士雄輯。2002。《新編南詞定律》卷八。《續修四庫全書·集部·曲類》。上海：上海古籍出版社。
- 〔清〕洪昇著、徐朔方校注。1996。《長生殿》。臺北：里仁書局。
- 〔清〕徐珂。1986。《清稗類鈔》第十冊。北京：中華書局。
- 〔清〕梁廷枏。1959。《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》八。北京：中國戲劇出版社。
- 〔清〕葉堂。1989。《納書楹曲譜·自序、凡例》，《中國古典戲曲序跋彙編》一。北京：齊魯書社。
- 〔清〕錢謙益。1991。《列朝詩集小傳》。周駿富輯《明代傳記叢刊》十一冊。臺北：明文出版社。
- 上海崑劇團編。2002。《振飛曲譜》上冊。上海：上海音樂出版社。
- 毋丹。2014。〈《新編南詞定律》非第一部戲曲工尺曲譜考辨〉。《文獻》2014年9月第5期。167-174。
- 王力。1985。《漢語音韻學》。收於《王力文集》第四卷。山東：山東教育出版社。
- 王正來。2004。〈關於崑曲音樂的曲腔關係問題〉。《藝術百家》第3期，總第77期。
- 王守泰。1994。《崑曲曲牌及套數範例集》。上海：上海文藝出版社。
- 王季烈、劉富梁編訂。1925。《集成曲譜》玉集卷一。商務印書館影印本。
- 王季烈。1928。《螭廬曲談》卷三。上海：商務印書館石印本。
- 王耀華。2016。〈戲曲「腔」論——從音樂結構學的視野〉《「戲曲歌樂基礎」之

- 建構》。台北：三民書局。523-543。
- 王耀華。2016。《兩岸戲曲音樂論：形態·結構·傳播》。台北：國家出版社。
- 古兆申。2019。《繞樑之美——曲唱的理論與實踐》。香港：中華書局（香港）有限公司。
- 田韶東。2013。《崑曲演唱藝術研究》。杭州：浙江大學出版社。
- 吳梅。1923。《顧曲塵談》。上海：商務印書館。
- 吳梅。2002。《南北詞簡譜》。收《吳梅全集》。河北：河北教育出版社。
- 吳新雷。2002。《中國崑劇大辭典》。南京：南京大學出版社。
- 吳新雷。2014。〈崑曲「俞派唱法」研究〉。《曲學》第二卷。209-229。
- 沈不沉。2010。《永嘉崑劇史話》。台北：國家出版社。
- 沈洽。1982。〈音腔論〉。《中央音樂學院學報》1982年04期。13-21。
- 周貽白。1962。《戲曲演唱論著輯釋》。北京：中國戲劇出版社
- 林佳儀。2012。《《納書楹曲譜》研究——以《四夢全譜》訂譜作法為核心》。台北：花木蘭文化出版社。
- 林佳儀。2016。《曲譜編訂與牌套變遷》。台北：政大出版社。
- 武俊達。1993。《崑曲唱腔研究》。北京：人民音樂出版社。
- 俞振飛。2013。《粟廬曲譜》。上海：上海辭書出版社。
- 俞振飛著、上海崑劇團編。2002。《振飛曲譜》。上海：上海音樂出版社。
- 施咏。2007。〈中國音樂審美中的音色觀〉。《銅凌學院學報》2007年第5期。75-78。
- 洛地。1995。《詞樂曲唱》。北京：人音樂出版社。
- 洛地。2010。《崑一劇·曲·唱·班》。台北：國家出版社。
- 徐大椿。1957。《樂府傳聲》。《古典戲曲聲樂論著叢編》。北京：人民音樂出版社。198-236。
- 許莉莉。2008。〈論元明以來曲譜的轉型〉。《戲曲研究》76輯：172-184。
- 陳心瑩。2013。《開口學唱歌——實用教唱手冊（入門）》。臺北：中國文化大學華岡出版部。
- 陳幼韓。1986。〈韻味論〉。楊蔭瀏、李殿魁等。《語言與音樂》。台北：丹青圖書有限公司。
- 陳彬。2006。《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》。臺北：作者自印。
- 陳新鳳、吳浩瓊。2017。〈過腔、接字，乃關鎖之地〉辨析。《音樂研究》2017年3月第2期。91-122。
- 陸萼庭。2005。《清代戲曲與崑劇》。台北：國家出版社。
- 傅顯舟。1989。〈漢語唱法問題〉。《中央音樂學院學報》1989年第4期。40-46。
- 曾永義。1988。《詩歌與戲曲》。台北：聯經出版公司。

- 曾永義。2002。《從腔調說到崑劇》。台北：國家出版社。
- 曾永義。2017。《「戲曲歌樂基礎」之建構》。台北：三民書局。
- 楊蔭瀏。1986。〈語言音樂學初探〉。《語言與音樂》。台北：丹青圖書有限公司。  
1-94。
- 解玉峰。2019。〈論南北曲唱的「字腔」與「過腔」〉。《藝術百家》2019年第2期，  
總第167期。82-87。
- 鄭西村。2000。《崑曲音樂與填詞》（甲、乙）。台北：學海出版社。
- 鄭騫。1992。〈論北曲之襯字與增字〉。《龍淵述學》。臺北：大安出版社。
- 錢南揚。1980。《漢上宦文存》。上海：上海文藝出版社。
- 羅竹風主編。1994。《漢語大詞典》。漢語大詞典出版社。
- 顧兆琳。2015。《崑劇曲學探究》。上海：中西書局。
- 顧聆森。2014。〈崑曲腔格彙釋〉。《聆森崑曲論集》台北：國家出版社。41-51。
- 顧聆森。2014。〈論崑曲腔格與字聲特徵〉。《聆森崑曲論集》台北：國家出版社。  
33-40。
- 顧聆森。2015。《崑曲唱演與劇論——《聆森崑曲論集》續編》。台北：國家出版社。

### 影音資料

- 上海崑劇團演出。1993。《荊釵記·見娘》。《崑劇選輯》（五）。台北市：中華民俗藝術基金會製作、行政院文化建設委員會監製。
- 岳美緹、華文漪。1985。《玉簪記》。上海崑劇精英展覽演出資料片。  
<https://www.bilibili.com/video/BV1Ax411h7AM?p=3>。
- 計鎮華。不著出版年。《長生殿·彈詞》【六轉】。《崑劇精品／當代名家精彩唱段》。  
上海：上海聲像出版社。
- 張繼青。不著出版年。《牡丹亭·游園》【皂羅袍】【好姐姐】。南京：江蘇音像出版社。
- 華文漪。不著出版年。《牡丹亭·游園》【皂羅袍】【好姐姐】。《崑劇精品／當代名家精彩唱段》。上海：上海聲像出版社。

# 移步乎？換形乎？—— 臺灣新編京劇表演藝術規律析探

陳佳彬

國立成功大學藝術研究所助理教授

## 摘要

本文以臺灣新編京劇表演藝術規律初探為題，以臺灣京劇歷史發展為經，劇目演出為緯，從中找出創作實踐的規律，透過舞台上不斷總結出的演出經驗，以及經過長期的京劇流派藝術實踐，和觀眾之間形成的一種共同表演藝術審美，以「故事繼承與主題創作」、「程式制約與表演創新」、「意境形成與技術導入」三面相進行論述。

在中國傳統的京劇藝術審美中，由「角」的演員表演作為核心的創作，轉為以導演、編劇發展的演出模式，當這種規律性的處理方式產生變革，那過去討論京劇表演的「移步換形」、「移步不換形」是否還適切？如果說「意、趣、神、色」是過去對戲曲表演創作的高度肯定，那麼臺灣新編京劇的審美特色及創作規律是什麼，是值得我們進行討論與歸納的。過去的京劇表演藝術規律，是由人來調度安排舞台畫面，現代劇場技術與科技技術的導入，是否也改變了傳統的表演形式，那麼臺灣新編京劇表演藝術規律又是如何產生形變與質變的。

臺灣新編京劇劇目是在表演現代化藝術實踐下的產物，經過探索與提煉，建構具臺灣本質的京劇表演藝術形象，透過整理調查可將臺灣新編京劇表演的藝術規律與風格探討更加具體化。

**關鍵詞：**臺灣新編京劇、戲曲表演藝術、戲曲理論、劇場美學、科技藝術

# **Analysis and Exploration of the Performing Art of New Peking Opera in Taiwan**

**CHEN, Chia-Pin**

Assistant Professor, National Cheng Kung University  
Institute of Art Studies

## **Abstract**

This article is based on the preliminary exploration of the rules of the performance art of Taiwan's new Peking opera, taking the historical development of Taiwan's Peking opera as the history and the repertoire performance as the latitude to find the rules of creative practice. Through the performance experience continuously summarized on the stage, and the long-term Peking opera genre art Practice, a kind of common performing arts aesthetics formed between the audience and the audience, are discussed in three aspects: "Story Inheritance and Theme Creation", "Formal Restriction and Performance Innovation", and "Artistic Conception Formation and Technology Introduction".

In the traditional Chinese Peking Opera aesthetics, the creation of "corner" actors and actresses as the core is transformed into a performance model developed by directors and screenwriters. When this regular approach produces changes, then the discussion of Peking Opera performance in the past Is it appropriate to "move and change shape" and "move and not change shape"? If "intention, interest, spirit, and color" are highly affirmed in the past for the creation of opera performances, then what are the aesthetic characteristics and creative rules of Taiwan's new Peking opera is worthy of discussion and conclusion. In the past, the laws of Peking Opera performing arts were arranged by people to arrange the stage pictures. Whether the introduction of modern theater technology and technology also changed the traditional performance form, then how did the new Taiwanese Peking Opera performing arts rules undergo deformation and qualitative changes.

Taiwan's newly written Peking opera repertoire is a product of modern performing arts. After exploration and refinement, the image of Peking opera performing art with the essence of Taiwan is constructed. Through sorting and investigation, the artistic rules and styles of Taiwan's newly written Peking opera performance can be more specific.

**Keywords: Taiwan's new Peking Opera, Xiqu Performing Arts, Xiqu Theory, Theater Aesthetics, Technological Art**

# 移步乎？換形乎？—— 臺灣新編京劇表演藝術規律析探

陳佳彬

國立成功大學藝術研究所助理教授

## 前言：從最新科技導入京劇表演談起

從 2021 最近的一檔以「京劇 X 科技 X 影像」的《狐仙》談起。該劇首演於 2009 年，當時以《狐仙故事》為名，故事取自聊齋與日北漫畫情節，劇本的敘事結構打破傳統的時序方式。2021 年的故事、劇情、唱詞依舊，除了過去的多媒體的影像技術外，運用浮空投影、文策院的 4D views 拍攝建模特效系統、動態捕捉技術(motion capture)來演述該劇。

過去的傳統戲曲劇本，敘述的書寫模式擁有強烈的抒情性，由此造成對劇情（戲劇行動）的延宕。傳統戲曲在唱腔、念白、程式動作方面都形成了較固定的形式。就劇本而言，評論其劇本文學，情節結構如何？人物塑造如何？文詞美不美？思想內容好不好？是雅是俗？是巧是拙？就音樂來論，其旋律、節奏的準確性如何？板式行腔是否到位？運用曲牌套式時，是否符合格律規範？演唱方法如何？演唱是否有韻味？詞情與聲情是否適切？就表演來看，表演行當、四功五法、人物性格、形象塑造、化妝臉譜、服飾砌末無一不在品評項目。在表演藝術上，把唱、念、做、打、舞、手、眼、身、步、法等表演藝術融為一體，形成載歌載舞的表演藝術，這是它的綜合性。

戲曲的綜合性、程式性、虛擬性，更是大家的討論共識。雖然大家都在討論戲曲，但往往各自重視的面向不同，標準不一，都說反對故事劇本胡改亂創，脫離傳統規律、傳統風格，拋棄戲曲的本質特徵，但文學的、音樂的、表演的、劇場的、美術的，對於戲曲的不同標準、不同的劇種規律、技術規範，往往是東拉西扯、南轅北轍，又常說反對光怪陸離的燈光、佈景、服裝、音樂(效)，掩蓋了傳統戲曲的表演藝術，卻又希望改革、發展、創造新的視聽感官。

筆者以「臺灣新編京劇表演藝術規律析探」為題，嘗試以臺灣京劇歷史發展為經，劇目演出為緯，從中找出創作實踐的規律，透過舞台上不斷總結出的演出

經驗，以及經過長期的京劇流派藝術實踐，和觀眾之間形成的一種共同表演藝術審美，以「故事繼承與主題創作」、「程式制約與表演創新」、「意境形成與技術導入」三面相進行論述。

在中國傳統的京劇藝術審美中，由「角」的演員表演作為核心的創作，轉為以導演、編劇發展的演出模式，當這種規律性的處理方式產生變革，那過去討論京劇表演的「移步換形」、「移步不換形」是否還適切？如果說「意、趣、神、色」是過去對戲曲表演創作的高度肯定，那麼臺灣新編京劇的審美特色及創作規律是什麼，是值得我們進行討論與歸納的。過去的京劇表演藝術規律，是由人來調度安排舞台畫面，現代劇場技術與科技技術的導入，是否也改變了傳統的表演形式，那麼臺灣新編京劇表演藝術規律又是如何產生形變與質變的。

## 一、故事繼承與主題創作

在臺灣新編京劇的創演過程，大是可分為兩種模式。以創作者而言，分作文學編劇家，如曾永義院士、王安祈（現為國光劇團藝術總監）、劉慧芬（教育界）、陳芳（教育界）、趙雪君（教育界）等，另一類為身兼編導演者，如當代傳奇的吳興國、臺北新劇團的李寶春。另外，以創作劇本的模式，則有原創劇本、移植改編劇本、修編劇本等創作模式。本文暫不討論在臺灣新編京劇劇目中，這些創作者的創作劇目、年代與風格，先僅以故事繼承與主題創作這兩個綜合面向來進行討論。

### （一）從母題談主題創作與故事繼承

故事既來有之，只是搬演巧妙不同。將故事、情節的內容分析到最小的結構，就是母題（motif）。母題是一個外來詞，李達三在《比較文學研究之新方向》一書，提及母題的釋義乃為：

母題指的是一個主題、人物、故事情節或字句樣式，其一再出現於某文學作品裡，成為利於統一整個作品的有意義線索，也可能是一個意象或原型，由於其一再出現，使整個作品有一脈絡，而加強美



學吸引力；也可能成為作品裡代表某種涵義的符號。<sup>1</sup>

隨後在學界所公認的基本涵義上，劉魁立在〈世界各國民間故事類型索引述評〉中引述：

所謂母題，是與情節相對而言的。情節是由若干母題的有機組合而構成的；或者說一系列相對固定的母題的排列組合確定了一個作品的情節內容。許多母題的變換和母題的新的排列組合，可能構成新的作品，甚至可能改變作品的體裁性質。母題是民間故事、神話、敘事詩等敘事體裁的民間文學作品內容敘述的最小單位。<sup>2</sup>

在李達三的說法中並未將主題與母題區分開來，而本文認為母題應該是戲劇行動的最小單位，即戲劇行動事件。戲劇行動事件一詞在戲劇理論界亞里斯多德（Aristotle，公元前 384—322 年）的《創作學》<sup>3</sup>（*Poetics*）提出悲劇的定義時，羅念生將其英文「**praxis**」與「**dran**」譯為「行動」與「動作」一詞<sup>4</sup>，而王士儀則根據其希臘原文詞性及原義，將前者詮釋為悲劇的核心譯名為「做出行動」，而後者意指悲劇的呈現方式，譯名為「行動表演」<sup>5</sup>。雖說兩者中譯名稱上有所不同，但從其文中不難發現他們都認為 **praxis**（行動、做出行動）指的是戲劇的內容，而 **dran**（動作、行動表演）指的是戲劇的表演形式。我們把戲劇行動成為戲劇行動者支配一連串戲劇行動事件的自覺性或自主性，便稱之為戲劇，應該不為過吧！

臺灣新編京劇的作品，舉凡臺灣早年的三軍劇團，到雅音小集的出現，現在的國光劇團、當代傳奇、臺北新劇團、臺灣京崑劇團（原復興劇團）都各自有新編的代表劇目。

以國光劇團《閻羅夢》的創作來說，馮夢龍的《三言》便大量存著因果報應

---

<sup>1</sup> 李達三：《比較文學研究之新方向》，增訂版，（臺北：聯經，1984 年），頁 391。

<sup>2</sup> 劉魁立：〈世界各國民間故事類型索引述評〉原文刊載於《民間文學論壇》1982 年創刊號，本文乃間接轉引文獻資料於劉守華：《比較故事學論考》，（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003 年），頁 88—89。

<sup>3</sup> *Poetics* 舊譯為《詩學》一詞，王士儀教授就其考證本義，正名為《創作學》，本文從屬之說法。

<sup>4</sup> 羅念生、楊周翰譯：《詩學·詩意》，亞里斯多德、賀拉斯著，（北京：人民文學出版社，1982 年），頁 19。

<sup>5</sup> 王士儀：〈亞氏《詩學》中行動一詞的四重意義〉一文，該文收錄於《戲劇論文集：議題與爭議》，（臺北：和信文化，1999 年），頁 25—48。

的故事，其中《諭世明言》的第三十一卷《閻陰司司馬貌斷獄》的主人翁司馬貌，便被喻為入冥間、遊地獄，用陰間正義對人間禮法維護，實現『救贖』與『勸諭』的倫理宗教觀。而冠上「思維京劇」的《閻羅夢》從主題意識、敘事方式來探討兩劇的哲學思考，是文人於自身的窘迫所發出的『天問』達到『因果報應』的主題張揚；還是所謂『希裡糊塗，善惡一鍋煮』的人生真相。在新編戲曲中，是創新當代意識的宣揚，還是傳統因果報應的維護，或許〈逐夢〉的結局走向，可以點出答案來。近年來，國光劇團強調京劇與交響樂的跨界結合的《快雪時晴》；將光影媒材、歐美文學與京劇演員的表演技術融冶一爐的《奧蘭朵》；京劇與西樂的融合與跨界《孟小冬》，皆屬新編京劇的嚐試。而當代傳奇製作的作品《慾望城國》、《樓蘭女》、《李爾在此》、《等待果陀》、《暴風雨》、《夢蝶》等劇，也都是具有跨界色彩的新編京劇作品。

臺北新劇團在開創「新編戲」上，有《弄臣》（2008年創演）、《渭南之戰》（2011年創演）、《知己》（2013年創演）、《京崑戲說長生殿》（2016年創演）、《清輝朗照》（2017年創演）、《項羽和兩個女人》（2019年創演）可以說是李寶春嘗試編劇創作的作品，從故事類型來論有西方名著、中國故事、當代作品的改編，從戲曲劇種來看，從京劇走向京崑合演的形式創作。例如：新編京劇《弄臣》故事托喻到中國一個子虛烏有的空間。歌劇三幕三十三場的《弄臣》移植成為新編京劇《弄臣》，刪節大部分的劇情，以弄臣黎詠德為主線，將主子滿樂、女兒吉兒，及刺客史大成三個事件，有機組合成闡述弄臣這一凡夫俗子的愛恨情仇，成為七場的劇本。

透過上述可知道，戲曲的生命在於創新，沒有化變出新，戲曲就得不到發展。沒有發展，也不能正確地繼承。整體而論，臺灣新編京劇在劇本創作新主題的訴求引領下，並不靠舊有母題吸引觀眾，其存在於社會有其長期的背景，與重要的文化意涵，值得探究與分析。研讀劇本，不能單就劇本內容或外在形式論劇本主題，要徹底了解劇本的整體意義，必須把劇本背後的整個文類相互印證結合，才能明白其真義。除了注意文類之外，劇本與社會的關係性也不應忽視，劇本將社會現象展示於戲劇行動之中，代表著整體社會階層的看法。

## (二) 從舞台演出看劇本創作呈現

人在認識事物過程中，對任何事物都賦予它一個名稱。正所謂「名不正，則言不順。」這便說明了，給予事物名稱，不僅必要，而且要含義明確，不可含糊不清，更不可與別的事物相混淆。2009年《狐仙故事》以及2021《狐仙》，雖說故事內容一樣，劇本、唱詞幾乎一樣，但因為實際演出的意象（Image）其實已大不相同，不只是演員不同、導演不同，重點是舞台形象（Stage Image）的運用手段，也與時俱進，大不相同。在科學研究過程中，許多新發現和新發明，如有不同方面的，或是有的是同一方面卻不同特點的，甚至是不同層次的，都得要賦予它一個合適的名稱。我想2021《狐仙》的名稱，就是這個意思吧！

2016年，臺北新劇團《京崑戲說長生殿》<sup>6</sup>採京劇（板腔體）、崑曲（曲牌體）兩種戲曲音樂樣式的「兩下鍋」方式完成創作。將白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》為梧桐雨聲驚醒唐明皇的意象（Image），成為《京崑戲說長生殿》以月、青絲、梨花等舞台形象（Stage Image），展開追憶往事。一曲【反二黃】熟悉的旋律，熟悉的音調，沉溺往事幾千次，悔心無奈終枉然，不勝惆悵之至。《京崑戲說長生殿》如同李漁創作「縮長為短」、「變舊為新」之演劇理念，巧妙將舊有演出片段進行剪裁，增加數語予以交代劇情。同時創作者亦認為「科誦」與「說白」需加進許多新時代的元素，學生看歷史、《甄環傳》、《芈月傳》、穿越詞，以「杜時人之口」給觀眾耳目一新的語彙，符合觀眾審美時尚與「今日之情態」的時代變遷觀念。《京崑戲說長生殿》中，〈賜盒定情〉、〈爭寵醉酒〉、〈獻髮密誓〉，以及以京劇唱腔新編的〈馬嵬埋玉〉、〈水月鏡花〉兩場戲，皆扣在「月」上的意象（Image）。虛寫月影，實表月情，既切合人物的精神風貌又富有詩意，唱段中以物托思、鋪陳瞻富，巧用排比、對偶疊玉，用詞比喻、疊字連珠。而全齣的燈光設計用流動光影與人形投影增添戲曲虛實相生不為過。

在演出分析中術語的定義也應該如此，本文藉由文本「意象」（Image）和「舞台形象」（Stage Image）兩個術語，也應當採取這樣嚴肅的態度去處理。而這兩個術語之間，究竟有沒有不同的含義？需要不需要都保留，或是以一個取代另一個呢？這兩個術語究竟有多少真理性？要賦予它們什麼樣的意義，才具有真理性

---

<sup>6</sup> 筆者觀劇演出時間：2016年6月18日晚間19：30、6月19日午場14：30兩場；演出地點：臺北市社教館城市。其戲劇事件由〈賜盒定情〉、〈爭寵醉酒〉、〈獻髮密誓〉、〈赦罪權哄〉、〈小宴驚變〉、〈兵進長安〉、〈馬嵬埋玉〉、〈剿寇還朝〉、〈哭像情傷〉、〈水月鏡花〉完成唐明皇情史。

和實用性？外國人都拿科學實踐的來檢驗事實和需要，才能知道它們有多大含量和實用價值。根據當前藝術理論、藝術批評和藝術創作的情況和實際需要，本文認為，應當明確地賦予和區分「意象」和「形象」兩個術語各自不同的含義，使其各得其所，各有用場，從而消除相互混淆的現象。關於「形象」一詞，往往是指藝術作品中所表現出來的思想內容和具有審美價值的，如一幅畫、一尊雕像、一部電影，誰能說它們不是客觀存在的？但現場的演出，雖屬於供人欣賞的藝術形象，但卻往往有人用「意象」來傳達文本與演出的相同。如果因為「意象」和「形象」具有相同基礎的涵義，便能取代其獨特的涵義，那這二種術語又何必被分開提出呢？而「意象」於哪一種場合提出合適呢？

把整個演出藝術創作過程通過思維和想像、意圖和以為建構於此基礎之上，往往演出的排練過程，沒有合適的劇場藝術學（或科學）術語來表達它的藝術藍圖存在，因此往往用「構思出來的藝術形象」來表示，但往往混淆了「意象」和「形象」。繪畫的人往往把「意象」二字往往取自「意中之象」之義，即指化為創作者藝術形象中的藝術藍圖。或許演出分析可以藉此將藝術『意象』和『形象』區分開來，前者屬於精神方面，後者屬於物質方面，各有其不同的涵義，不同的使用場所。在演出分析研究中，由於客觀事物無限多樣與發展，所以演出研究對象和方法也是不斷的更新；更由於演出分析中對象物、研究者的方法及途徑的不同，使得演出分析的客觀事物，具有相對性與絕對性的存在問題。因為演出分析的客觀事物，具有相對性與絕對性的存在問題，是對立又是統一，在特定的時空範圍內，他的特定對象物和具體條件是具有絕對性；超越或離開了這個時空和具體條件的範圍，相對真理成了謬誤。對演出事物或問題的研究，發生於每個人和每個時代自身特殊的時代精神和主觀的條件、視角、思維方法和使用手段等諸多因素的組合，因此得出的結論也就不盡相同。然而演出分析中，其文本被大家所研究的事物本身卻有著自身固有的特徵、本質和發展規律，這是與其所衍生的演出、影像有不同的。

為了創造戲曲藝術的整體美，除了重點抓好演員的表演以外，還需要其他條件的配合。詮釋文本中「意象」來驅策動力，即具體「形象」呈現，因此詮釋者（導演、改編者）的作為很重要。由此看來「意象」和「形象」是不可分割的，但文本「意象」是成為演出「形象」的材料，而「形象」是「意象」發展的演出最高成果。2009年《狐仙故事》以及2021《狐仙》兩個不同的表演藝術手段，

對於演員塑造人物重在表現人物的行動過程，並在行動過程中揭示其精神世界有了新的思維。在舞臺調度上是以戲劇場面、情節進展、人物神態等外部造型形式，進而完成內部人物造境。正如觀眾觀看戲劇與劇本時不同的心理。如果能夠在保持原作主要情節與唱詞基本不動的前提下，對「意象」與演出「形象」進行必要的加工，因應世道遷移，人心非舊，今日有今日之情態的創作理念，相信經過長期的藝術實踐和演員對自己藝術經驗的不斷提升，劇場人有意識的將表演境界提高，這樣的演出，就可以稱得上與造化同工，令人嘆為觀止。

## 二、程式制約與表演創新<sup>7</sup>

臺灣的新編京劇，在二十世紀末的表演便逐漸產生跨越劇種，跨越不同表演藝術的實驗作品產生，常以「跨界」為名。跨界的概念，行至現今，還可與各種生活行為連結，包括各類商品、行銷方法、科技等等，進行跨領域結合，展現出當代社會的時尚美學。

### (一) 虛實下的程式創作與制約

但傳統戲曲是有它的制約性的，除了戲曲劇本遵循一定章法，劇本結構要遵守傳統戲曲搬演慣例，唱詞押韻、曲白修辭、服從音樂格律外。表演程式上，「四功」唱念作打、「五法」手眼身步法，其程式套式，井然有序。傳統戲曲表演，以行當區隔角色類別，京劇分生、旦、淨、丑四大行當，再於每一大行當下進行細分，但新編戲往往打破行當內的細分制約。在音樂唱腔上，京劇音樂大致分為板腔體與曲聯體兩大項，曲白與編腔的程式運用，往往是形成流派的主因。戲曲界向有「寧穿破不穿錯」的要求，人物裝扮包括頭盔、服飾、鞋靴、配件、色彩、線條，乃至淨行的臉譜，皆有其系統劃分，並依據劇情、人物的身分及特徵進行穿戴。在過去的一桌二椅舞台佈置規範下，隨劇情需要，排列組合桌椅砌末，形

---

<sup>7</sup> 本文的二、三內容延續筆者曾經發表過的三篇文章思路，並進行延展與改寫。參考拙著〈空間意識的虛實相生：戲曲舞臺上的表演與影像新詮釋〉發表於 2018 年 11 月 15 日（四）-16 日（五）於中國文化大學「2018 影像·印象—戲曲傳播回顧與發展」國際學術研討會，收錄於大會論文集。〈戲曲·科技·美學：京崑劇目的台灣現代劇場新詮釋〉發表於 2016 年 11 月 19 日於「2016 年戲曲國際學術研討會—表演藝術的創意實踐」，收錄於大會論文，頁 131 至 150。〈淺論程硯秋表演藝術特色與京劇程派發展〉，收入於《戲曲研究通訊》，國立中央大學戲曲研究室出版，第 5 期，2008 年 6 月，頁 117 至 131。

成舞台景觀，但新編京劇便新製服裝、佈景、道具，形成專屬的舞台造景與服裝、化妝手法。

在表演中創造出靈活多變的環境氣氛，創造虛擬的景物，如開門、關門、上樓、下樓的程式做表演出環境構設；騎馬、行舟、兩軍對陣以及水戰、夜戰等不同的環境氣氛，通過演員的表演，創造虛擬的多變的舞臺空間和景物，這是它的虛擬性。明代謝榛《四溟詩話·論詩》提到：「寫景述事，宜實而不泥乎實。有實用而害於詩者，有虛用而無害於詩者，此詩之權衡也。」這「虛實關係論」同樣適用於傳統戲曲的舞臺美術設計。

虛擬手法，首先要做到「像」，如《拾玉鐲》中餵雞如同真雞在；《秋江》只憑兩個演員的蹣步、蹉步和配合默契的上下高低有規律的動作，就把觀眾帶上船去，如同真船在。當然，傳統戲曲進一步要求靈動、神采，否則泥乎實、限於「像」則不是藝術，在舞臺空間和時間的處理，如果過於實用，反而妨礙表演，有害於技藝；多用虛筆，則更有益於達到超越現實的藝術境界。傳統戲曲表演的「虛擬性」就是不求形似，只求神似。戲曲表演者明知虛（擬）不是（真）實，卻要「以虛生實」、「以虛代實」、「以虛創實」，這種傳統戲曲虛擬的表演，使得觀眾的內心經驗，以為虛就是實。

傳統戲曲四功五法，形成虛擬的表演系統，如上述的開門、關門、上樓、下樓，都是生活的動作，透過演員肢體表演虛擬形象特徵，使觀眾見其虛（擬之）形知其實（質之）意，產生符合虛擬形象動作，看起來比日常生活的真實更為真實。利用砌末道具，如馬鞭、船槳、車旗，配合演員肢體動作走馬、行船、駕車，創造出舞台上本無草原、無馬匹，卻形成縱馬奔騰之勢；無河、無船，卻形成舟江河之感；無路、無車，卻形成行路萬里之實，萃取某種事物本質，藉物（形）在傳統戲曲的舞臺真實性創作。這是建立在演員對規定情景的形體掌握，所以在戲曲舞臺上的砌末安排，都要通過演員表演動作才能起到表達環境的作用。一個空間舞臺，如何呈現狂風暴雨或滔天巨浪的大自然震撼，在電影中可以實像拍攝，以完全真實的方式呈現，而過去的戲曲舞臺上，風吹旗動，以旗子揮舞過場。在《白蛇傳·水鬥》或《虹橋贈珠》中，則用水旗展現浪濤，所謂「台上不見水，舞旗能作浪」便是風旗、水旗的運用。

在《李紫貴戲曲表演藝術論集》一書中，就認為「起霸」這一古代武將整

束裝甲的動作，源自沈采《千金記》中的〈起霸〉一折<sup>8</sup>，以示霸王項羽出陣前的一套整裝披甲上陣的程式，現今舞臺上這套動作看起來有抬腿、倒步、轉身、山膀、雲手等繁複的動作，在連續動作中，鬆緊相扣，組成一套具有戰鬥意義的程式。因此，虛擬性就是高度簡練，以一當十，以少勝多。在人和景的關係上，虛擬景物、突出人物，以肢體表演景觀、從語言敘說見景，它在舞臺藝術效果上，突出了戲曲的表演藝術。上一世紀，京劇大師梅蘭芳對於京劇改革提出「移步而不換形」的譬喻，也對中國戲曲美學觀念提到：

中國的古典歌舞劇，和其他藝術形式一樣，是有其美學的基礎的。

忽略了這一點，就會失去了藝術上的光彩，不論劇中人是真瘋或者假瘋，在舞臺上的一切動作，都要顧到姿態上的美。<sup>9</sup>

此後，戲曲研究學者、專研梅蘭芳者，大至社會學者、人類學家，只要是關心戲曲美學發展與改革的，無一不進一步解釋、詮釋、解構梅蘭芳的「移步而不換形」的說法。筆者就其淵源（只要以《梅蘭芳全集》論述為依據），梅蘭芳在其演劇生涯中，當時曾與李釋戡、吳震修、馮幼偉、齊如山、羅瘿公，以及票友們（如許源來）對戲曲的美學有所交流討論，其實相當混雜的，甚至也有自身矛盾的表述，在駁雜的語錄記載中，想推源他受到誰的影響，或理出一條清晰的戲曲美學精神之道也是困難的。

有人認為戲曲舞臺上的一桌二椅，如此簡單的道具，是源於當時（宋元）路岐人劇團太窮，只能將陋就簡，便於衝州撞府的演出形式。那為什麼現存清代皇室極盡奢華的大戲台，也在一桌二椅的演出形式上進行搬演。其實，並不存在簡與不簡的形式，而在於表演者的肢體表演與觀眾的認知產生過程，如何溝通上台台下的內心經驗交流。什麼才是傳統戲曲「以虛生實」、「以虛代實」、「以虛創實」的虛擬表演特徵？

京劇《春草闖堂》中並無實質的一頂轎子。舞臺上，四名轎伕要表現出高低不平、道路崎嶇，且急忙趕路的一套抬轎動作（程式）。虛坐（站）在轎內的春草，除要配合道路的崎嶇顛簸，還要演示人物的著急心境。是以虛擬的抬轎動作，

<sup>8</sup> 劉乃崇編，李紫貴，《李紫貴戲曲表演藝術論集》，（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁280-281。

<sup>9</sup> 見梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，（石家莊：河北教育出版社），頁155-156。後收入梅紹武編《梅蘭芳全集》第一卷。

在舞臺上呈現轎子實物的存在，達到以虛創實的虛擬。這套表演有別並非以往即有的形式，是創造出的一套虛擬動作。新編崑劇《梁山伯與祝英台》其中〈鬧學〉一場，舞臺上並無球，也不知道是那種形式的球，經過演員（角色）們的踢球、搶球、躲球、撿球，一連串肢體動作，編成一套踢球的連貫動作（程式）。觀眾此刻也不想知道踢得是那種球，但感覺到滿台都是蹦蹦跳跳的球。這是有形的形體表現無形的實物，正是以虛生實的虛擬表演。

如果上述的兩段演出，《春草闖堂》施以背景動畫投影，展示道路的崎嶇顛簸高低不平；而崑劇《梁山伯與祝英台·鬧學》利用浮空投影技術，將球活靈活現的存在舞臺之上（現行的科技動畫與投影技術，是可以具以實像在舞臺上呈現的），但戲曲以演員為表演中心，是將「沒有」成為「有」，合乎中國哲學「有生於無」的原則，演員虛擬性的動作創作，以虛成實的這種表演將會自此失去。觀眾未來也都需要科技的輔助下，才能將不可能在寫實生活的表演，成為可能創作的表演。但觀眾並沒有那麼笨，不懂得想像成形與昇華生活中真實，正如梅蘭芳認為「在上的一切動作，都要顧到姿態上的美」，然而對於美的感覺、看法、詮釋，都是源於個人的主觀直覺，能否讓作品引起大眾的共鳴，形成共同美感經驗，傳統成為改變、革新、創新、創意，又成為新的傳統。

## （二）流派藝術與表演創新

凡是把生活裡的動作，按照一定的規範來進行提煉與美化，形成規律的藝術形式，就是表演程式。但是塑造人物重在表現人物的行動過程，這種表演程式可以作為演員效法和進行形象創造的出發點，但如果離開了具體的戲，表演程式便只是單純的技術單位。因此，流派的表演藝術，可以說是京劇表演藝術最大的特色之一。過去的京劇，老生至少有十個流派：唐派創始人唐韻笙，言派創始人言菊朋，余派創始人余叔岩，高派創始人高慶奎，楊派創始人楊寶森，麒派創始人周信芳，奚派創始人奚嘯伯，李派創始人李少春，馬派創始人馬連良，以及譚派創始人譚鑫培；旦角也有「梅尚程荀張趙」六大流派，淨丑也各有流派傳承。

以京劇的流派藝術來看，流派創始人在表演程式不單只是塑造戲曲舞臺形象的手段，而是結合生活體驗，進行舞臺形象的創造。如程硯秋在《梨花記》創青



衣碎步；在《紅拂傳》中，以耍真劍方式呈現雙劍舞；在《玉獅墜》的雲帚舞、雙劍舞表演；以雙人單劍演出的《聶隱娘》；《梅妃》一劇，為梅妃設計一場驚鴻舞；在《春閨夢》中，採用崑曲《牡丹亭·驚夢》的身段；在《荒山淚》的服裝造型上，首創女富貴衣，都是一步步在創新程派表演藝術。過去也有流派繼承人，同時又是流派藝術的創造者，正如余叔岩是繼承譚派而形成了余派表演藝術，楊寶森繼承了余派而形成了楊派表演藝術。反觀，現在的流派繼承人則是永遠的繼承者，因為他永遠以不能改前輩的藝術而繼承著，一旦更改，便被稱為離經叛道。但試想程硯秋師從王瑤卿、梅蘭芳，但是他沒有成為王派、梅派，而是形成了自己的程派藝術體系。另外，繼承人創演新劇目也是發展的一大重點，這是一種超越的意識，更是具備創立自己藝術風格的造詣，如程派繼承人趙榮琛（1916-1996）的《李師師》、《婉娘與紫燕》、《風雪破寨記》、《諧趣緣》、《花木蘭》、《火焰駒》、《苗青娘》、《生死牌》、《皇帝與妓女》；王吟秋（1925-2001）《平地風波》、《火焰駒·打路》；新豔秋（1910-）二本《紅拂傳》、《琵琶行》（1933）、《荊十三娘》、《婁妃》（1933）、《卞玉京》、《霸王與虞姬》（1933）、《春閨選婿》、《玉京道人》（1933）、《涪江緣》（1935）；世稱「新程派」的李世濟（1933-1995）《陳三兩爬堂》、《劉三姐》、《武則天軼事》，現代戲《南方來信》、《黨的女兒》，其中的《陳三兩爬堂》更成為程派傳承的代表劇目；遲小秋（1965-）的《梁山伯與祝英台》、《胡笳》；李海燕（1964-）的《白娘子出塔》（馬少波編）、《寶馬圓情》、《杜十娘》、《張協狀元》；張火丁（1971-）的新排劇目《秋江》、《北國紅姑娘》、《火醒神州》、《絕路問蒼天》、《江姐》、《梁祝》。<sup>10</sup>

導演羅伯·威爾森的劇場時間、劇場空間、和劇場意象，有著「完全劇場」的「完全導演」獨一無二的標記。由羅伯·威爾森的意象劇場《歐蘭朵》，以維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）的性別書寫作品以主人翁歐蘭朵由男變女，展開四百年的生命故事，結合中文戲曲版王安祈編劇、魏海敏獨挑大樑，挑戰二小時的獨角演繹歐蘭朵一生。場景以極簡的舞臺視覺，運用精準的燈光設計，在幽暗光線中，魏海敏忽而男聲，忽而女聲，風格化的肢體動作與裝扮，詮釋古代男子與現代獨立女性的奇異角色。這部戲無所不在的立體聲響，以及充滿靈動的靜默留白，光影的時間流動，打造出融合戲曲元素與意象劇場的獨特劇場表演美學。

<sup>10</sup> 詳文請參見拙著〈淺論程硯秋表演藝術特色與京劇程派發展〉，《戲曲研究通訊》，第五期，頁117-131。

在廖俊逞專訪<sup>11</sup>，魏海敏認為導演或許解構、或許崩解、或許實驗了京劇（戲曲）身體，將這些程式、姿態完全遺棄。過去這些戲曲的形體符號，膀子一定得這樣端？腳面一定得勾？不端、不勾，成何種形體？或者說，有沒有另一種勾法，另一種指法，另一種發聲法？魏海敏曾經在《魏海敏古典劇場～變》（2002年）專場演出，標榜著「身變、形變、聲變、情變」，便想突破戲曲的行當制約，演出中魏海敏使出渾身解數，跨行當、吟新詩、展鼓藝，以「聲變」最為突出。<sup>12</sup>

空靈的舞臺空間概念，是傳統戲曲的一個優點，傳統戲曲過去並無導演及舞臺美術設計，也因為中國大陸新時期戲曲「導演制」的建立，對傳統戲曲中心論有所改變，以「演員中心論」轉為以「劇情中心論」（筆者認為就是「導演中心論」）的訴求<sup>13</sup>，使戲曲走出了原來的狀態，從現代戲劇（戲曲）的觀點看，筆者心想「當代戲曲」改革成功的原因也在於此，在戲劇衝突上、人物心理刻劃上，尤其在思想上，比文革時期樣板戲更為之高明。臺灣新編京劇的程式制約似乎不再嚴苛，反觀是創新的表演形式，逐漸形成劇團特色與創意、創新的求新求變，移步換形。

在新編京劇《弄臣》中，沒有繁複的高臺和龐大的歌舞演出陣容，這齣京劇中，演員演唱和表演成為最主要的戲曲表演美學特色，同時又具備「文化流動」的特殊呈現。編劇兼導演的李寶春將西方歌劇三十三場的故事呈現在戲曲表演舞臺之上。如在第五、六場戲中，構想出符合戲曲表演的轉台設計，當景片反轉，時而戶內、時而戶外；時而父女情傷，時而男女情訴；時而滿堂歡笑、時而望天含悲，完成西方歌劇第二幕以八場戲來完成的戲劇事件。

---

<sup>11</sup> 參見廖俊逞專訪：〈專訪《歐蘭朵》女主角魏海敏 京劇不一定要姓「京」，要能夠跨出去〉一文，《PAR 表演藝術雜誌》2009年1月。

<sup>12</sup> 參見魏海敏《魏海敏古典劇場～變》專場節目單。

<sup>13</sup> 王安祈在《當代戲曲》一書中亦曾表示「編導定製」與「演員劇場」，從過去的演員中心，到文革後劇作家個人風格建立的編劇中心確立，以及借鑑斯坦尼斯拉夫斯基體系的導演中心成形，是當代戲曲改革與發展的脈絡，可參見該書第二、三章的整體論述。

《弄臣》第五場的屋內、屋外舞臺設計  
(圖像資源擷取自2009年11月錄製的《弄臣》)



圖1 屋內景



圖2 屋外景 (中上舞臺屋內/左舞臺屋外)



圖3 右舞臺屋外/左屋內



圖4 屋外近視景

現今的當代戲曲創作，創新是無可否認的要點，對於「美」的感受，觀眾透過「視覺」與「聽覺」，乃至於「嗅覺」<sup>14</sup>的美感經驗，是否能對「傳統戲曲的美學觀」產生共鳴，懂得欣賞、進行品賞。傳統的戲曲欣賞者需要約定俗成的了解程式、虛擬、寫意，而當代戲曲作品搬演重點來自能否符合當代人的生活議題與美感賞析，就場面調度而言，傳統戲曲已然要適應現代劇場環境與技術操作。隨著時代變遷、科技發展、科際整合，現今的戲曲劇場活動有了重大的改變。如果說清末民初時，西方話劇佈景、舞臺設計進入傳統的中國戲曲演劇世界，成為吸引觀眾進入劇場觀賞戲劇的行銷手段，那麼西方劇場技術的引入，以及現今的「跨界」、「跨文化」、「跨域」、「多元」藝術交流，不得不讓我們進一步去思考傳統戲

<sup>14</sup> 2015年臺灣戲曲界首度推出以4D劇場製作的作品，臺灣戲曲學院京劇團(現更名為臺灣京崑劇團)《化人遊》，除利用疑似浮空投影外，劇場中噴滿花香，形成「視覺」、「聽覺」、「嗅覺」的三覺效果。

曲與現代劇場的融合與變異！

### 三、意境形成與技術導入<sup>15</sup>

#### (一) 意境來自虛實流動的表演與技術整合

國光劇團的新編劇目《天下第一家》(2008)、《孟小冬》(2010)及一些傳統劇目都曾在臺北市中山堂演出。2006年推出的「禁戲匯演」系列，牆面上投影的字幕，伴隨著威權時代下的梅花點相呼應著，但新編戲《孟小冬》的唯美精緻的舞臺視覺，中山堂似鏡框式牆面的梅花符碼與裝飾線條，成功地將舞臺內外兩個世界區隔。事實上，新編戲，可以透過燈光的设计，形成光影流逝、水紋脈動，這樣的內外空間分別，有別於傳統戲曲劇目的搬演，可以將光源滲透出有形空間的隔絕。在中山堂觀看《孟小冬》，從空間的觀點來看，這威權美學式鏡框，反倒成了另一種巧合，孟小冬的一生，猶如進入畫框般，她的身影立下那道在真實與虛幻的界線，透過魏海敏似京(劇)非京(劇)的演唱風格，聲音隨著光影流動，不斷流竄到舞臺直至鏡框(畫框)以外。框外的我們(觀者)隨著舞臺上仿擬的唯美幻覺，目光卻落入變幻姿態的孟小冬身上。而建築物本體的「梅花框」的存在越是強烈明確，光影投射，伴隨輕盈之煙、聲音、姿態，突顯了「框」的虛無與無用，而「伶人三部曲」的《孟小冬》，在這歷史空間中的創造，產生強大的美學對視，其本身的敘事脈絡，也與觀者時空相連，在影射的樹影枝條人造環境中，令人動容。然戲曲是以虛擬化作為表演藝術特徵，重視虛實相生的法則，在傳統戲曲舞臺中，場景轉換、空間處理，往往以虛擬化表演作為前提，而場景設置的非真實化、佈景的空白，也是在處理戲曲空間時，對「虛」的充分運用，因為舞臺佈景的空白，它不特別指定劇中人活動的空間範圍，無佈景的虛筆不指定任何地方，也就可以是任何地方，因此在一小塊特定的舞臺上，便可呈現靜態的空間或自由流動的空間。

在《歐蘭朵》、《孟小冬》、《京崑戲說長生殿》的演出中，運用燈光、光影、科技藝術探討回憶、時間與空間的作品，當這些運用再加上一絲濃厚人性，便令人動容，因為除去技術上的浮誇，回歸劇場最真實的表演性，處理得越是感性，

---

<sup>15</sup> 同註7。

越是撼動人心。光影的呈現過去/現在/未來、回憶/當下/幻想，在真實與想像中交融，流動性時間的「經過」意涵，表現出一種恰如其分的科技融合詩意場景。戲曲上的那份空靈、虛擬描述情感，在於你必須意識到它的魅力，才有機會將它轉化為自己的優勢。

戲曲演唱往往是表現劇中人物細膩情感，如果戲曲革新在製作的形式上超過了戲曲本身，也就失去了保存戲曲原味的本意。過於繁複的高臺和龐大的歌舞演出陣容，筆者感到擔憂是，傳統戲曲中演員演唱和表演是最主要的，而超豪華的形式和製作對戲曲本身的韻味是一種丟失。

在科技日新月異的進步前提下，技術與劇場相互作用的戲曲表演中，過去演出中用到的影像，一種是作為舞臺場景，交代環境的影像，另外一種是現場直播的影像，將舞臺表演的某一部分播出在螢幕上，然而自動化技術和多媒體改變戲劇的演出樣貌，包括演出空間不再侷限，雖說在戲劇第四堵牆被推翻後，觀眾席與舞臺的位置關係便有了更多的可能性，任何一個空間都可以經過改造成為表演場所，如將現代城市景觀空間成為表演空間，轉化為劇場。

臺灣在戲曲的創作舞臺上「大製作」為之盛行，而京劇舞臺的製作也越來越向大製作靠攏。現今「大製作」的舞臺美術設計裡，運用懸吊佈景、電腦燈光、舞臺升降或旋轉舞臺等現代科技化劇場硬體技術，使得演出中出現每個場景的開幕和閉幕時，處處使用劇場技術，或要求燈光作出突變或漸變等各種效果處理，產生的劇場氛圍是多變化且豐富的，甚至要求場景之間的過渡和延續要具有跳躍或強烈的對比，去強調戲劇情節的起伏，推動劇情的發展。

## （二）是否被技術綁架的戲曲表演？

將投影用於戲劇演出，始於 20 世紀 20 年代的歐美，至 60 年代以後流行於整個歐美戲劇界。（參見〈投影科技劇場應用的發展及現狀〉一文）<sup>16</sup>而戲曲表演的虛擬性與影像（多媒體<sup>17</sup>）的摹真性，在演出舞臺上變化出無限創意，形成虛實相生的戲曲劇場表演藝術多元樣式。對筆者而言，通過各種視覺和聽覺媒體，

<sup>16</sup> 該文發表於中國舞臺美術學會編委會編撰的《首屆中國(隆裡)國際新媒體藝術節學術專刊》。

<sup>17</sup> 多媒體 (Multimedia) 由 Multi 和 Media 兩個字組合而成的，人與人之間溝通的媒介，便可稱為媒體。Bove and Rhodea(1990)在其麥金塔多媒體手冊中所描述的「多媒體是使用多種媒體—文字、聲音，圖像，影片等的結合—來傳達訊息。」資料參考來自〈虛擬實境導入多媒體網頁設計的可能性〉<http://my.so-net.net.tw/yitingtw/vr/vrml01.html>。

在舞臺上製造出藝術效果，便是多媒體的劇場技術。而本文影像多媒體（video multimedia）所指的是包括視覺中的文字、圖片、圖像、照片；聽覺中的聲音、語音旁白、特殊音效、音樂；以及動畫、視頻等等，透過在電腦系統中兩種或兩種以上組合而成的的影像。雖說過去在劇場技術上，已有燈光控制、旋轉舞臺控制、升降吊景控制、煙霧控制、噴水控制、音效控制、音樂控制等特效控制，但這些媒體在舞臺上的疊加使用就能稱之為「多媒體藝術」嗎？

答案是否定的。將真實與影像虛實相生，成為具有藝術性的舞臺功用才是本文所謂的影像（多媒體）。近年來，臺灣的表演藝術與科技視覺、科技藝術、科技音樂的作品，宛若百花齊放的實驗，戲曲創作中亦有作品純粹為了結合科技藝術而科技，將技術視為靈藥，在作品中用力展現技術所能帶來的新感官刺激或視覺震撼，譬如有動態捕捉、浮空投影等炫麗的技巧使用，但是只是玩弄技術的作品，雖有新奇感，往往也不太能讓人有更深層的思考。面對現代劇場的先進技術，如果單靠演員以虛為實的各種身段舞蹈表演，就能給予觀眾實際的時空感受，是否稍顯單調呢？是不是戲曲表演舞臺上什麼都不能有呢？我想這個問題在於是否有利於表演，如果能增強意境感，又利於表演，不但可行，而且還非常需要，那麼導演的運用與處理，就關係著舞臺設計存在戲曲舞臺上的可行性。因此，現代劇場的舞臺設計要看是否有利於表演，合則要，不合則不能要，不能認為舞臺上沒有層疊的佈景，繁複的道具，就是因陋就簡，這種說法是不準確的。

影視攝錄技術的發明，錄製了當時的戲曲演出。1905年，第一部戲曲片《定軍山》的錄製，片中譚鑫培的幾個表演片段，成為觀眾第一次在非現場欣賞到戲曲演出，同時也保存、見證了那個年代的演出影像。之後拍攝的戲曲影片，都是以2D、或高清HD的錄製方式完成戲曲影像，再以磁帶、VCD和DVD、藍光片進行保存與傳播，隨著大眾傳播的網路時代來臨，虛擬的空間存放，更見證了數位技術的進展。中國大陸的中央電視台（戲曲台）的空中劇院欄目，也經常直播或轉播戲曲舞臺演出實況。從某種角度來說，它就像書籍一樣可以無限複製和長久保存。在2014年，中國大陸實施「京劇電影工程」以3D全景聲方式，錄製十齣京劇<sup>18</sup>，不再以一個角度（視點）去模擬演出的現場感，從這個意義上來說，

---

<sup>18</sup> 可參見京劇電影工程叢書編委會所編的叢書。所錄製劇目有《龍鳳呈祥》、《霸王別姬》、《狀元媒》、《秦香蓮》、《蕭何月下追韓信》、《穆桂英掛帥》、《鎖麟囊》、《趙氏孤兒》、《乾坤福壽鏡》、

改變了錄製戲曲的演出模式。以 3D 全景聲京劇電影《霸王別姬》為例子<sup>19</sup>，從劇本的調整（拍攝了 2D 及 3D 兩種形式的電影）、分鏡與畫面的呈現（3D 版 650 多個鏡頭）、表演動作的重組、攝影棚的搭設、舞臺佈景、道具、燈光，以及雙機錄影、三維環繞聲技術的全景聲收音方式。這種多媒體影像錄製方式，亦改變故事場景的變化、敘事手法、演員表演、聲音向度等。<sup>20</sup>

在研究的過程中，我們得清楚區分「使用多媒體技術的戲曲」及「多媒體戲曲」的差別，當多媒體技術不僅僅是對劇情的解釋說明，而成為一個戲劇角色、戲劇行動時，便已然是一種觀念上的創意革新。過去對於表演舞臺上的多媒體運用，它取代繁複的舞臺佈景，或充當劇情說明、或營造特定氛圍、或成為某種象徵寓意，成為一種靈活且便捷的藝術表現手段。當然過多的形式模仿追求，與簡單比附的裝置藝術機械氣息，儼然成為製造多媒體奇幻的舞臺景觀，然而多媒體真正參與戲曲表演的構成，才是真正的虛實相生，這需要更高的藝術追求與新的體驗嘗試。

數位媒體更有機的融入演出與演出空間之中，如大型的環境劇場演出，戲曲《見城》（2016 年）或《見城 2.0》（2018 年）的演出，運用科技幻燈投影、電視幕牆、動態影像、電腦動畫，企圖營造出美輪美奐、大型的舞臺與活動裝置（花車、輪船）效果；在原有的石城地理環境上，燈光設計者車克謙使用數位特效投影與聚光燈投射的絢彩效果，營造符合整齣戲所需要的視覺氛圍。《見城 2.0》強烈影像視覺風格的舞臺形象，營造戲劇情節演出過場承接的氛圍，同時具有迅速轉換舞臺空間與實踐變換的想像感受，當數位技術融入劇情，成為情節，或是表演的一部分，完成影像與演員的對話。另外，動態數位影音也被賦予生命，使之成為一個具有生命的演員，使用於豫劇王海玲的《觀·音》（2017 年）運用 AI 技術兼具視覺藝術與聽覺藝術，製造光影與殘聲效果，它完成戲劇動作、情緒延續和舞臺節奏，在縝密的設計與劇場排練下，這類的影像結合，成為戲劇敘事的一部分，2021 年的《狐仙》亦是如此。過度依賴多媒體技術，或多或少地會犧牲表

---

《勘玉釧》。

<sup>19</sup> 《霸王別姬》是首部 3D 並採用 ATMOS 全景聲的京劇電影，其記錄可參見單躍進主編的《傳承與創新 3D 全景聲京劇電影《霸王別姬》評論集》（上海：上海音樂出版社，2016 年）。

<sup>20</sup> 見導演滕俊傑創作談，收入單躍進主編：《傳承與創新 3D 全景聲京劇電影《霸王別姬》評論集》，（上海：上海音樂出版社，2016 年），頁 145-163。

演藝術的靈活性，由於投影是事先製作好的，真人的表演必須緊扣它們的節奏，這種以表演藝術配合技術的狀態，難免會影響到演員表演的發揮。因此，我們要思考的不是技術是否會影響演出，而是技術所帶來的變革與演出本體、表演之間的關係，落實於應用之中，也就是影像與戲劇（曲）的關係。

戲劇家格洛托夫斯基（Jerzy Grotowski, 1933~1999）認為戲劇注重的是人與人的交流，戲劇能辦得到，而電影和電視所辦不到的就是演員與觀眾中間感性的、直接的、活生生的交流關係。<sup>21</sup>無論是戲劇還是戲曲的表演，演員假定性向觀眾扮演角色，表演一定長度故事的內容，演員的身體及其創造就是表演的媒介特徵，這是與仰賴物質媒介創造的其他藝術類別，最大的特性差異。戲曲對物質依賴很小，燈光可以是天光或者火炬，舞臺可以是任何一塊空地，化妝可以是面具或白粉紅泥塗面，用格洛托夫斯基的「質樸戲劇」的觀念和實踐是可以證明——戲劇剝離所有的附加物質之後，戲劇仍然是戲劇。不會因為演出活動中缺少物質包裝和技術輔助等手段，戲劇的特點就消失，或者戲劇表演便不成立。影像的本質究竟外在於影像，還是就在影像自身？我們當然可以視它為演出設計和劇本敘事的一部分，通過投影觀看，本身就是表演操作，當然有些演出一味追求美侖美奐的舞臺、變幻莫測的燈光效果、目不暇接的多媒體影像，盲目追求科技運用，卻置演出內容於不顧，損害戲劇（曲）本身的藝術特性。

由上述可知，臺灣在新編京劇劇目創作上，因應時代而走向形變與質變。但現代科學技術發展帶來傳統戲曲表演舞臺上的革新，影像多媒體的應用不應取代戲曲本體創作。

### 結語：時勢所趨的臺灣京劇移步換形

筆者認為故事可以是原創，但仍有其母題（motif）原型的存在，有的可以溯源，有的只是神似。各個民族、國家的文學或戲劇，由於社會文化的差異，擁有自己獨特的民間故事，但經過民族遷移、文學的傳播，使得原本不同民族的文學、不同文化的文學、不同國家的文學之間產生了變化，原本是各自獨立，歸屬於自

---

<sup>21</sup> 魏時譯，耶日·格洛托夫斯基：《邁向質樸戲劇》，（北京：中國戲劇出版社，1984年），頁9。



我的共同範疇裡，但在各系統之間交流下，建立了接觸點，經過類比的原則便有了同中有異，異中有同的差異性出現，將這些具有相同母題（motif）原型的故事作一比較研究，探討其古代意識（alterity）與現代意義（modernity），成為自身所持的創作觀點，便形成臺灣新編京劇的故事繼承與主題創作。

過去討論京劇表演的「移步換形」、「移步不換形」，而臺灣新編京劇的審美特色及創作規律則是時勢所趨的移步換形。臺灣是個典型的全球化社會，過去的歷史，見證了荷蘭、明鄭（成功）、清領、日治等時期，孕育出臺灣京劇就是一個擁有中國戲曲傳統基因，在臺灣這塊土地的新養分挹注下，產生臺灣中國戲劇的品種。臺灣京劇在此中西交匯的臺灣土地上，擁有世界各種的文化基因，造就今日的臺灣戲曲發展。臺灣新編京劇，改變演員中心的劇場表演性質，走向一個分工的合作模式。故事不再停留於過去的傳統劇目搬演，演出的劇情也朝向敘事完整、邏輯清晰、符合現代人審美主題的故事創作，與表演審美意趣。礙於篇幅，並未開展臺灣創作者的個人風格討論，但其實臺灣京劇是否具備編劇中心的演出分析，是可以深入挖掘探討的，因為創作家（編劇）思想，決定劇中人的行為價值，便產生出主題思想與意涵。筆者認為臺灣京劇演員的表演，只能配合劇本，聽從導演調度，或許不再具有演員的靈動性的同時，傳達出未來的臺灣京劇（戲曲）發展趨勢。

新冠肺炎（COVID-19）疫情造成全球重大影響，劇場關閉，劇團無法售票演出，影響整體營運，觀眾觀看模式也有著新的選擇，與新技術的導入，值得後續觀察與研究。過去拍攝戲曲舞臺表演的數位技術與演出方式，已使觀演關係產生變異，傳統以演員與觀眾面對面，共同擁有一個現實的時空環境為前提的，演出的虛擬與假定，在影視鏡頭的切割和轉換控制下，轉化為一種新的虛擬性。多媒體影像改變觀眾單一視點的觀看模式，當透過鏡頭進行傳播效果就會造成多視點的感覺，透過視覺瞬間進入觀眾的規定情境時，也創造戲劇與電影蒙太奇的雙重幻覺。

## 引用資料（依文章出現順序排列）

- 李達三：《比較文學研究之新方向》，增訂版，臺北：聯經，1984年。
- 劉魁立：〈世界各國民間故事類型索引述評〉原文刊載於《民間文學論壇》1982年創刊號，本文乃間接轉引文獻資料於劉守華：《比較故事學論考》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003年。
- 羅念生、楊周翰譯：《詩學·詩意》，亞里斯多德、賀拉斯著，北京：人民文學出版社，1982年。
- 王士儀：〈亞氏《詩學》中行動一詞的四重意義〉一文，該文收錄於《戲劇論文集：議題與爭議》，臺北：和信文化，1999年。
- 陳佳彬：〈空間意識的虛實相生：戲曲舞臺上的表演與影像新詮釋〉發表於2018年11月15日（四）-16日（五）於中國文化大學「2018影像·印象—戲曲傳播回顧與發展」國際學術研討會，收錄於大會論文集。
- 陳佳彬：〈戲曲·科技·美學：京崑劇目的台灣現代劇場新詮釋〉發表於2016年11月19日於「2016年戲曲國際學術研討會—表演藝術的創意實踐」，收錄於大會論文，頁131至150。
- 陳佳彬：〈淺論程硯秋表演藝術特色與京劇程派發展〉，收入於《戲曲研究通訊》，國立中央大學戲曲研究室出版，第5期，2008年6月，頁117至131。
- 劉乃崇編，李紫貴，《李紫貴戲曲表演藝術論集》，北京：中國戲劇出版社，1992年。
- 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，石家莊：河北教育出版社。
- 廖俊逞專訪：〈專訪《歐蘭朵》女主角魏海敏 京劇不一定要姓「京」，要能夠跨出去〉，《PAR表演藝術雜誌》，2009年1月。
- 魏海敏《魏海敏古典劇場～變》專場節目單。
- 王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。
- 〈投影科技劇場應用的發展及現狀〉，中國舞臺美術學會編委會編撰：《首屆中國(隆裡)國際新媒體藝術節學術專刊》。
- 〈虛擬實境導入多媒體網頁設計的可能性〉  
<http://my.so-net.net.tw/yitingtw/vr/vrml01.html>
- 魏時譯，耶日·格洛托夫斯基：《邁向質樸戲劇》，北京：中國戲劇出版社，1984年。
- 單躍進主編：《傳承與創新 3D全景聲京劇電影《霸王別姬》評論集》，上海：上海音樂出版社，2016年。

用顏色詮釋女性的壓迫與反抗—  
臺灣歌舞劇《藍彩霞的春天》劇場服裝設計的創作哲思

黃致凡

**摘要**

臺灣歌舞劇《藍彩霞的春天》改編自李喬的同名小說，內容深刻的描寫臺灣雛妓在臺灣 70 年代艱辛、困苦的年代仍舊充滿反抗哲思的寫實作品，不過本次演出服裝設計並未遵循一般年代寫實的作品一如實地將歷史還原，試圖利用紅黑兩色作為視覺創作主軸，企圖找到更深一層的角色服裝設計。

本文將從戲劇文本分析著手，逐一分析臺詞與角色關係，從中找到角色對於社會的反抗程度，最後加入筆者的詮釋—紅、黑比例的透色關係，藉由不同的黑紅布料、與繡花的搭配，經過不同的堆疊與重組排列，最後梳理劇本臺詞與演員的詮釋，逐步建構起整齣歌舞劇《藍彩霞的春天》劇場服裝設計。

**關鍵字：**臺灣歌舞劇，藍彩霞的春天，劇場服裝設計

## 一、前言

歌舞劇《藍彩霞的春天》，改編自臺灣作家李喬的同名小說，是一部富有反抗意識的臺灣小說作品。內容描述一對雛妓姐妹從被賣到理容院後的妓女生涯。筆者受火燄蟲客家說演團<sup>1</sup>之託擔任服裝設計一職。從設計到製作完成的過程中藉由梳理過去的臺灣歌舞劇作品當作借鏡，並試著從不同的文獻資料分析與回顧《藍》小說與本劇的關係，希望能藉由劇場服裝的形式將本小說的精神能夠如實發揮，本文即是筆者以客觀的角度回顧、整理本劇服裝設計在發展過程中的創作思維。

### (一) 回顧近年臺灣歌舞劇的演出特色

#### 1. 《香絲·相思》的演出服裝

《香絲·相思》的命名是擷取相思樹(又名香絲)相思之意，依托故事主人翁的相思之情，本劇以客籍作家龔萬灶的散文〈油桐花〉為藍本，描繪客家女人極為壓抑的愛情故事。導演李小平表示，這部愛情歌舞劇從頭到尾都沒有說出「我愛你」三個字，本劇講的不只是愛情故事，而是藉著如此務實、內斂，不擅長表達感情觀的客家人的特質，同時細緻的體現客家人離鄉打拚的生活工作環境，運用掛紙、相思樹製炭、油桐花、白鶴、夜合花等意象(圖1)。藉由串連節氣時序的時間軸與山林、炭窯、伙房、禾埕、廳堂、灶下到房間的空間軸，並配合大量引用、改寫客家現代詩人的詩作，呈現一齣富涵詩意的臺灣音樂歌舞劇。



圖 1 (圖片來源：客家委員會網站)

<sup>1</sup> 火燄蟲客家說演團。由藝術總監鄧維順執導的以傳承客家文化為目的劇團。

此劇描述劉家女兒滿妹愛慕製炭學徒李木生，兩人萌生情愫，但患有小兒麻痺的她懷著自卑情結，不能確認李木生的心意，偏偏自小離鄉學習的李木生木訥靦腆，一番情意未說出口，勤奮老實的他認為自己應該獨當一面之後才能成家，因此就遠離滿妹，出外打拼。苦苦相思等待的滿妹身體日漸衰弱，在沒有等到李木生的情況下就離世。多年後，在劉家人掃墓之時，李木生姪子造訪，才知道李木生早在工作意外中喪生；兩人在同一年離世，離開時仍思念著對方。在管弦樂的序曲拉開序幕後，場景是劉家人清明掃墓，由童養媳平妹懷念與她一同長大、感情深厚的滿妹開始，再倒述回當初春雨滂沱，對面山頭的黃頭家偕同燒炭工人到劉家躲雨，劉家人盛情接待，滿妹與木生一見鍾情開始，故事緩緩展開。



圖 2 (圖片來源：台灣好新聞)

本劇的服裝設計師為北藝大劇場設計系教授陳婉麗，本劇設定為民國 40 到 60 年代，是一個新舊交織的年代，所以會有鄉下農裝以及都會時裝的風格並進的狀態，不過故事線主要還是以農村為主，服裝從早期客家女性生活的樣貌發展而來，運用繁複刺繡來表現，像是劉家阿婆的藍衫滾邊，以及身片上繡上雞鴨、竹籃及象徵功名的書卷等，代表客家女性撐起家中半邊天的付出。文樣的設計有別於過去的設計概念，表現出客家女性內在的、比較底層的情緒張力。

「香絲·相思」服裝設計陳婉麗：「呈現客家文化的一個精神，來做為一個表現，所以我也希望融入客家的一些，比較具有代表性的一些元素，所以這次我們，運用了一些藍染啦！服裝根據主角心情轉變，製作不同色系，不同款式的戲服，像是女主角滿妹，從一開始活潑少女的黃色系到初談戀愛穿上油桐花裙，展

現溫柔韻味用了一些藍染啦！」<sup>2</sup>除了刺繡、染布，還結合其他技法，像是媒婆的衣服就以日本「友禪印染」技術呈現，將色彩豐富的花朵，描繪在衣服上來染製，希望呈現出立體又豔麗的效果。（圖 2）

從劇照以及設計師本人的專訪中，可以知道劇場服裝在《香絲》一劇中有兩種功用，一個是呈顯角色的外在環境樣貌及人物的心理狀態，同時也可以是一種服裝技術的展現。筆者觀察此戲的服裝刻意選用了大量傳統的大襟衫作為設計的基礎，看似柔軟卻耐操的棉布質感，除了體現時空背境外，也呈現了某種客家人深植於臺灣那中壓抑卻堅忍不拔的情懷，或許就像導演李小平接受客家電視臺訪問時所說的：「客家好像不需要特別去賺人眼淚，這個族群本身的共同記憶，就帶著淡淡的憂鬱」。

## 2. 《天光》的演出服裝

《天光》一劇以高雄六堆客庄為背景，彰顯客家人反抗不公義的精神及文化所延伸出的感情層面，強調人與人之間相處，人與土地的共生共榮，深刻描繪大時代下老、中、青三個世代的女性，聽她們唱出客家人的天光日，串連臺灣多元族群之共同歷史記憶及情感。（圖 3）



圖 3（圖片來源：新竹縣政府提供）

此戲導演韋以丞表示，「客家人有許多被強調甚至已標籤化的精神比如好客

---

<sup>2</sup> 陳欣淪 賴冠丞。客家電視台報導。2016。「香絲相思」戲服考究 增添故事深度

和勤儉，但當編劇施如芳做功課研究卅多年前的美濃反水庫事件，發現客家人其實一直也有勇於爭取權力、保衛生存土地的反抗精神，決定在這齣戲裡傳達這樣的客家精神。」<sup>3</sup>客家精神在這齣戲希望帶給觀眾的不只是客家的標籤，而是一種深植於這片臺灣土地的那種向上、團結的動能。

本戲利用三代女性角色的對比呈現臺灣時代變遷及重大政治事件之下的庶民身影，利用年輕人的衝動、對時局的不滿，映照著阿婆輩的生命糾結，夾在中間的中生代則如大家熟見的臺灣母親（如圖 4），希望孩子平安，也想拉攏上一代與下一代的感情，乍看並無太大志向，但其實整個家都維繫在她手中。



圖 4(圖片來源：客家委員會)

這齣戲的服裝設計是實踐大學林恆正教授，誠如前述關於本劇三代女性的樣貌是本齣戲的重點，故事的時間發生於 2017 年的臺灣：個性閉俗、固執的阿婆形象（如圖 4）；事業有成、維持家族經濟大權的中年都會女子（如圖 5）；青春、充滿叛逆思維的女大生，三人形象清楚地被刻畫成典型的視覺符號被呈現在舞臺上，劇場服裝扮演的除了身份、年齡的表現，同時也是引發觀眾視覺連結的第一個符號。而客家精神之於身上佈滿褪色色斑的大襟衫，成為了一種視覺符號呈現在舞者身上（如圖 5），眾舞者跟隨劇情發展穿梭在每個時間縫隙之中，誠如前述導演口中，「客家」已經從地區議題轉為了整個臺灣的共同記憶充斥在每個角落。劇場服裝之於本戲對於筆者來說已經跳脫了某種寫實意象，成為了一種「概念」的延伸。

---

<sup>3</sup> 陶維均。《PAR 表演藝術》。音樂劇《天光》 客家女性的精神六堆護鄉抗爭中的深刻情感 305 期 / 2018 年 05 月號



圖 5 (圖片來源：客家委員會)

### 1.3 《藍彩霞的春天》的演出服裝

原李喬的《藍彩霞的春天》一書，是一部臺灣當代的妓女悲史，描寫一對妓女姐妹花藍彩霞與藍彩雲與一群妓女在妓女戶裡遭受不平等的待遇的故事。李喬筆下的藍氏姐妹從落難、受迫害、到認命、到反抗，藉由妓女的議題突顯出整個臺灣八十年代的社會問題，因此當《藍》劇被改編成舞臺劇劇本時，演出形式的寫實程度變成了需要思量的部分。路況在〈從寫實主義到虛無主義〉一書提到：

寫實主義並不是什麼認識論或是語言哲學，而是一種世界觀與價值觀的設置，更好地說，一種意識形態的塑造。寫實主義所要「反映」的「客觀現實」從來就不是甚麼純粹的「事實」或「真相」，而是一個意義價值界定的範疇。<sup>4</sup>

從前述可知，劇場服裝可以是一種時間、地域、服裝技法的呈現；也可以是一種概念的延伸。筆者作為本劇的服裝設計希望能奠基在這樣的概念下，更深層的找尋戲劇之於臺灣、服裝之於戲劇的關係。

本次演出服裝定調為紅黑色調，企圖使觀眾看戲的過程將眼前的角色視為一種整體意象。(如圖 6) 利用強烈的對比創造屬於本次舞臺空間的想像世界，這個

<sup>4</sup> 路況：〈從寫實主義到虛無主義〉，《聯合文學》第 82 期，1991 年。



意象是被刻意詮釋過的，以強烈的黑紅顏色當作基底色，利用顏色間的強烈張力讓角色內心世界能透過視覺符號被凸顯出來，最後輔以不同的版型當作別個角色的細節詮釋。因此在本次《藍彩霞的春天》歌舞劇演出中，服裝的顏色是筆者在設計過程中一個非常重要的概念。



圖 6 (圖片來源：火燄蟲劇團)

## (二) 臺灣歌舞劇《藍彩霞的春天》的反叛哲思

### 1. 李喬的《反抗哲學》

李喬在《藍》書自序說道：「藍」書確實是我在多年用心思考的抽象理論「反抗哲學」的戲劇化表演<sup>5</sup>。李喬曾在《文化、台灣文化、新國家》第九章內容談到「反抗」的目的是「取得主體性的生存與存在」，反抗的重要概念如下：第一：「存在介即一個廣大的反抗結構」。第二：「人因反抗而存在」，在此李喬引用存在主義、沙特、海德格等人的哲學觀念加以說明。第三：「由宇宙到原子都是反抗的表現」，說明宇宙萬物不論大小都存在著「力量之抗衡」的奧秘。最後是「莊嚴高貴的反抗行動。」<sup>6</sup>他認為人存在世間必須勇敢與各式各樣的挑戰或不公義的對抗及懦弱地逃避是最要不得的行為。

那關於《藍》作為李喬的反抗哲學的實踐，「反抗」到底是什麼呢？從藍氏姐妹被逼良為娼，由認命、沈淪到覺醒的過程，此一過程無疑是痛苦的，不

<sup>5</sup>李喬：《藍彩霞的春天》，遠景出版社。1997年。

<sup>6</sup>李喬，《台灣文化造型》，頁315。

過此一精神是高貴的。從書中脈絡進一步可以梳理成「反抗者／娼妓」與「被反抗者／壓迫娼妓的那群人」。以下例子節選自小說內容：

是的，不再祈求了。伊提醒自己。伊狠狠地，重重地咬緊牙關。伊，慕然間，什麼都不怕了。記得過世的媽說過：逃不掉的就勇敢承擔它，但不可喪志，要從泥漿中爬起來，用自己的力量……（頁 72）

這是藍彩霞的初夜被賣出的那天晚上，面對無法逃脫的命運，在她的心中埋下的反抗的種子，直到經過楊小喬、朱氏少女的事件，在經過即將被賣到中壢的私娼寮的過程中，她內心在那透不著光的密閉車體空間中，內心波瀾四起，反覆的在心中問著：

「誰能救我們姐妹？誰？」

沒有別人。沒有。除非……

「除非怎麼樣？」

除非自己。妳，只有自己救自己。

妳一直不肯爭，不去反抗，怎麼知道怎麼爭？手段不是書本上寫明的，是要行動才知道；至於能爭到什麼那也要在行動之後才知道，付出多少，決心如何，勇氣如何才能決定……（頁 198-199）

以上獨白呈現呈現了藍彩霞因為經過了一連串慘無人道的待遇，有些姊妹選擇死亡、有些慘遭毒打，彩霞因此覺得自己應該為自己做些什麼，從文中可以發現李喬藉著彩霞的口中，不斷地透露出「反抗」之於整個社會的重要。

## 2. 本劇導演楊儒強解讀《藍》劇中的反抗哲思

當理容院作為一個溫柔散發地時，女性的身體戰爭就已經開始。<sup>7</sup>楊導演在排練的過程中告訴我們，性、暴力都是原本根植於劇本裡的動作，不過最核心的概念莫過於「反抗」。

柔，是理容院女子身體武器的外衣；韌，卻是他們不同人生遭遇裡長出的堅強。<sup>8</sup>這些雛妓在幼弱的年歲裡就被各式各樣的原因拐騙到理容院中，她們承受

<sup>7</sup> 楊儒強，〈在劇場中的反抗〉，頁 10，《藍彩霞的春天》演出節目書。

<sup>8</sup> 楊儒強，〈在劇場中的反抗〉，頁 11，《藍彩霞的春天》演出節目書。

著關於男性社會下的壓迫，使人心驚膽裂，回看到這時候臺灣錢淹腳目的時代，社會的階層差距使這生活在底層的弱女子，如何走過一段又一段內心的內心的矛盾與轉變，最後將刀刺進莊國輝的身體中，獲得某種在這權力逆位中的勝利。

演員必須竭盡所能針對那些不合適的刺激保持回應，甚至包括恐懼在內。潛藏、深埋的痛苦、憤怒或是恐懼等日常生活中遭視為精神方面的病因，如果通過演員的表演，往往能夠轉化為能量，甚至昇華成藝術。<sup>9</sup>

感受角色，使得演員在排練場經歷角色的生命，從被擊潰中重生，為角色產出血肉<sup>10</sup>。在這次《藍》劇演出的排練方式中導演採取了三種方式讓演員能從劇本中逐步建構完整的生命歷程：分別是角色形象的動物象徵、植物象徵與演員自我創造的角色自述。

因為本劇改編時，多從藍氏姐妹的視角中看見劇中事件的變遷，不過劇場演出並非電影，可以透過改變鏡頭或是旁白的方式讓觀眾理解劇情以及角色呈現臺詞的前因後果，因透過上述三種方式，逐一讓角色能夠在舞臺上找到自己的定位，使演出能夠更具說服力。尤其關於演員的角色自述呈現也會幫助身為服裝設計的筆者創建出角色形象。

電影，能使各種不同領域的創作元素解離；劇場，則能將各種不同領域的創作元素聚合。<sup>11</sup>楊導演在這次劇場演出中帶入電影元素，試圖將這震懾人心又上不得檯面的故事找到一個敘事的方式，希望觀眾能被牽引到整個劇作的核心「反抗」之上。另外，原本小說中大量內心式的獨白不利於舞臺呈現，因此如何能讓角色完整的被體現，導演也提供了不同的思考方式。

導演在劇場演出中使用了大量電影的慢鏡頭，希望能加深觀眾理解角色的行為動機，也因為降速的關係，觀眾心中的時間感被放大，演員的行動細節被放大，觀眾盯著演員的時間變長，演員的身體被注視的時間同時也會加長，故服裝的重要性也同時被加深了。導演與我達成一個共識：創造角色為首要前提，接著，我們想要利用「柔軟的女性身體」來作為反抗這個劇場、反抗這個壓抑的社會的最

---

<sup>9</sup> 朱迪絲·魏斯頓著，何平、何譯，《電影表演：導演的必修課》。臺北：書林出版有限公司，2012，頁 71。

<sup>10</sup> 楊儒強，〈在劇場中的反抗〉，頁 13，《藍彩霞的春天》演出節目書。

<sup>11</sup> 楊儒強，〈在劇場中的反抗〉，頁 16，《藍彩霞的春天》演出節目書。

大武器。

### 3. 我作為劇場服裝設計師對於反抗主題與服裝關係的詮釋

對於《藍》劇的詮釋我決定從「女性與社會」、「性與反抗」來作為整個服裝設計的發展脈絡，而將「服裝與身體」做為設計每一個角色時的重要細節。首先，關於整齣戲服裝的廓形與與設定，劇場服裝對於筆者而言並不是只表現出年代線條就足夠，而需找尋一個存於本次演出適切並合於某種觀眾視覺想像的符碼的建構。所謂的符碼（code）是一種表達的方式與意義慣例，服裝與外觀形象產生的某種沈默的語言，符碼本身是一種文化知識，是一種文化訊息透過表徵的方式所奠定的一種基礎。<sup>12</sup>而文化的本質在於某種歷史上的記憶以及社會大眾對於這些記憶的反動行為。而我們在創建某些服裝上的意義時，或許可以追溯到早期難以動搖的歷史記憶。<sup>13</sup>

舉例說明，本劇原發生時代背景於臺灣七、八十年代，關於當時的時裝流行，可以分析為聖羅蘭式（Y.S.L）的女裝原則，<sup>14</sup>許多的男裝線條加入了女裝作為流行的指標，如下圖 7、圖 8 寬肩的、長褲式的服裝造型是極為流行的象徵。不過這樣的服裝給人一種強悍、精明過人的視覺想像，與本劇妓女戶給人的一種「男性的溫柔鄉」的概念相抵觸，故不採用考察原時代服裝流行的方式進行設計。



圖 7<sup>15</sup>



圖 8<sup>16</sup>

相較於前述精明能幹的女性較為主動想像，筆者認為應該從「妓女為商品」

<sup>12</sup> 蘇珊·凱瑟著。李宏偉譯。《服裝社會心理學》第一冊。1997。臺北市。商鼎文化。頁 83。

<sup>13</sup> 蘇珊·凱瑟著。李宏偉譯。《服裝社會心理學》第一冊。1997。臺北市。商鼎文化。頁 75。

<sup>14</sup> 葉立誠。西洋服裝史。2012。新北市。全華出版社。頁 346。

<sup>15</sup> 圖片來源：<https://kknews.cc/zh-tw/fashion/ymbxakb.html>

<sup>16</sup> 圖片來源：<https://kknews.cc/zh-tw/fashion/e9pab9z.html>

的想像作為出發，因此娼妓如何塑造出一種客人喜歡的樣式，便是這整齣戲設計概念的起點。在許多文獻中均有提到「良家婦女形象」<sup>17</sup>是吸引經常嫖妓的男人的一種理想款式，於是娼妓們利用裝扮成年輕女孩的樣貌，來試圖削減嫖客對於日漸蒼老的恐懼心理。這樣的方式，說明了娼妓利用定位自身的商品性來滿足社會中男性嫖客間的心理需求，不過，在劇場演出的呈現，如果將演員們形塑成良家婦女款式，這樣的符碼會難以與角色產生連結。

最後筆者採用「脫衣舞孃」式的造型來貫穿劇中賣身女子們的樣貌。脫衣舞孃是穿著清涼服裝來展現身體，使觀眾在視覺上感受到興奮程度的行業。在《藍》原著筆下對歌舞團中的金露露描述如下：

金露露披著一襲全透明的晨褸，卻及腰而已，露出深深的肚臍眼。下半身只是一些七彩綵帶；奇特是，只圍繫在前正面以及半個兩側而已；那雪白豐腴的肥臀，竟然完全曝露著。……（頁 87）

文中描述直白露骨，脫衣舞孃利用自身身體完成一種被觀看的樣貌，看似位居於下位實際上整將演出仍操縱在這些舞團與舞者身上。而李喬安排藍彩霞與藍彩雲被迫跳上壓軸舞碼——「處女之春」。會不會跳舞是其次，主要是要用青春的肉體滿足現場觀眾的想像與慾望，以達到整齣舞碼的高潮。因此依循著這樣的思考，「暴露身體的」、「性感的」便會是我這次的設計基礎，另外還參考了同樣以舞孃為主的經典電影《芝加哥》<sup>18</sup>當作是發展設計的大方向。（如圖 9、圖 10）



圖 9<sup>19</sup>



圖 10<sup>20</sup>

<sup>17</sup>邱如君。李喬《藍彩霞的春天》中娼妓形象與反抗哲學之研究。2000。頁 69。

<sup>18</sup>《芝加哥》。2002 上映的美國歌舞喜劇犯罪電影。改編自同名音樂劇。

<sup>19</sup> 圖片來源：<https://www.weekendnotes.com/adelaide-cabaret-festival/113818/>

<sup>20</sup> 圖片來源：<https://read01.com/J8OKQ4P.html#.YExJrC33XUo>

### (三)《藍》劇中劇場服裝設計的設計與詮釋

由前文分析可知—「反抗與壓迫」是《藍》劇中最主要的核心關鍵，如何將抽象的概念轉化為具體的設計，並且將抽象語彙詮釋於服裝設計上，是本章節探討的主要目的。

#### 1. 用顏色詮釋角色內心的反抗動機

不同的顏色會在不同的文化、社會中，經由不同的論述與習慣產生不同的文化意涵。而顏色對於觀者常會有相對應情緒感受的引發。本次選用黑色與紅色當做基礎發展的顏色，希望藉由顏色符號的感受讓角色能夠更體現劇本中的處境與樣貌，下表用黑紅兩色將常見的情緒作為分析。

表 1 顏色分析表

紅色	愛、熱情、力量、勇氣、原始、興奮、危險、罪惡、奉獻、活力。
黑色	尊貴、哀悼、正式、死亡、洗鍊、憂鬱、不確定、難過..... <sup>21</sup>

筆者在這次的設計意圖中將「反抗」、「壓迫」、「身體」與「性」帶入顏色設定如下：

紅色：女性的柔軟、撫媚，對於「性」在關係建立手段。

黑色：社會對女子們的不公平、壓迫、欺凌。

在角色定位與詮釋中我會從劇本的角度、演員的自述中分析，找到角色對於自身處境與為娼的意願性，用黑色的比例的多寡表現角色的狀態；再從角色的覺醒程度與將性作為權力逆轉的樣貌，利用紅色佈局作為設計細節的調度。

表 2 角色處境與顏色比例分析表

角色	角色的處境	紅黑比例
楊小喬	自願賣身，多次利用男女關係讓自己在妓院的生存地位是高的，甚至與莊國輝有私情。	紅 80%;黑 20%
藍彩霞	非自願賣身，不過自我覺性意願高，最後成為紅牌，甚至能以性當成工具支配男人。	紅 55%;黑 45%

<sup>21</sup> Mwrian L.Davis。李宏偉譯。《服裝視覺設計》。2004。台北市。商鼎文化。頁 243。

金露露	被騙賣身，不過找到能用性維持自己生活的賺錢方式，最後因為沒有其他方式留下最終以自殺了結。	紅 40%; 黑 60%
王阿珠	被騙賣身，個性單純，一直覺得時間到了就可以存夠回家的錢回屏東的家。	紅 20%; 黑 80%
藍彩雲	非自願賣身，年紀過小未有戀愛經驗，因此愛上客人，最後久久不能自拔。	紅 10%; 黑 90%
林淑美	自願賣身久父，順從度高，最終未能以性當成手段支配男人。	紅 0%; 黑 100%

## 2. 角色服裝設計細節與詮釋

前文中分析，透過顏色的使用強化角色面對社會處境的弱勢下，是否能以「性」作為反抗手段，取得在這特殊場域的逆位勝利。不過單靠顏色的配調，難以在偌大的舞臺下，利用單純清涼的舞孃洋裝款式，清楚的將角色形象以及個性更深刻地勾勒出來。因此我加入了舞會外套的設計，並再服裝的裁剪上加上「面」狀及「線」狀的輪廓，希望大面積的面狀的設計，能將角色的柔軟特質能被加強；而線狀設計而是希望能透過視覺上的擺動，能把角色「勾引」的動作延長擴大。

綜合前述分析，加入黑紅兩色的思考，接著筆者將透過劇本臺詞分析與演員的角色自述，逐步完成劇中角色的設計細節。以下內容將說明設計概念延伸至視覺上，如何透過服裝的語彙呈現。

### 角色：藍彩霞

#### (1) 劇本臺詞節錄：

莊國暉：剛滿十八歲新郎，就要配我們這個新來的，十六歲，白泡泡幼綿綿，（手狀作胸部）這裡跟碗公一樣大的在室女。

莊國暉：（摸藍彩霞臉頰）細皮嫩肉，白白泡泡（捏藍彩霞的胸部）這裡也夠大，軟綿綿的，而且我家阿玲給你檢查過，保證絕對是在室。）

藍彩雲：本來我們做這個事被強迫的，可是你現在，弄得好像…自願的一樣。

藍彩霞：我也是逼不得已的，彩雲。不過，為了以後，為了你，我就算假裝，也要忍耐。

藍彩霞：回家？我們哪有家呀！回去找那個把我們賣掉的阿爸？

藍彩雲：誰從小到大陪伴我？誰在黑暗中看顧我？窮苦的童年，欠缺溫暖的家。還好有你照顧我。

藍彩雲：感謝你總是保護我，感恩你總是幫忙我。但是逆怎麼會變了樣，丟棄原本的自己。

藍彩霞：做人不能只有悲傷，咬牙拼命作為反抗，我也很痛苦無奈，為了翻轉將來。

## (2) 演員的角色自述：

「她像一隻在荒蕪的草原上與一群豺狼虎豹搶屍肉的母獅子，因為他身後有一隻倖存下的小獅子。」

我怕回家，阿姨說家裡沒有錢要把我跟阿雲賣掉，其實我已經存了很多錢，我知道在這裡不會賺錢的什麼也過不到好日子，她們都不能下床，一天要接 30 個客人，腳都合不起來，我不要阿雲被欺負，所以我常常偷聽客人的話，知道他們喜歡什麼，我就學著做。

阿母，我好想妳，真的好想妳。

現在被關了其實也沒關係，我知道我有得病也活不久，換個姐妹自由也是賺到，現在在這裡我有自己的小房間，別人看是監牢，我當這裡是城堡，冬天涯一下就過去了，春天才要到來。<sup>22</sup>

## (3) 設計細節與詮釋：

藍彩霞的動物意像是一頭母獅子，是一個明白自己的優勢的女人，雖然劇本年齡尚小，不過超齡的形象是因為她明白社會對於她的不如意，使她被迫快速的成長。藍彩霞同時是這齣戲的女主角，她的服裝必須與其他女角看似相似，不過仍得拉出細節的差異才能將舞臺效果做出。

彩霞所屬的顏色比例幾乎黑紅各半，於是在洋裝上設計了一道不對稱的透膚設計，這道切線使得洋裝能有上半部與下半部的分別，使服裝上黑紅的使用非常明確（如下圖 14）。服裝上半我利用黑色亮片與大量的黑色亮片花增加視覺的

---

<sup>22</sup> 施侑岑。〈撕扯過後的血肉模糊，其實就是春天最鮮豔的樣子〉。2019，《藍彩霞的春天》節目書



豐富性；下半身我使用了紅色的金蔥布料讓演員在舞動時能透過舞臺燈光的反射使得角色服裝更加立體；另外我在洋裝的中段部份我疊加了紅色（圖 12）與黑色紗質布料（圖 11）作為上下的連接。



圖 11

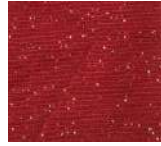


圖 12



圖 13

洋裝的背部鏤空與腰間不對稱的透膚設計，目的是讓演員在演出時，藉由肢體動作的改變會使演員的腰部很自然的被呈現出來，性感又誘人的形象透過布料的「少」作為「性感」最直接的呼應，此一設計也提供了演員一個很大的表演輔助，可以作為強暴戲以及親熱戲中，讓人本能就想碰觸的身體。



圖 14

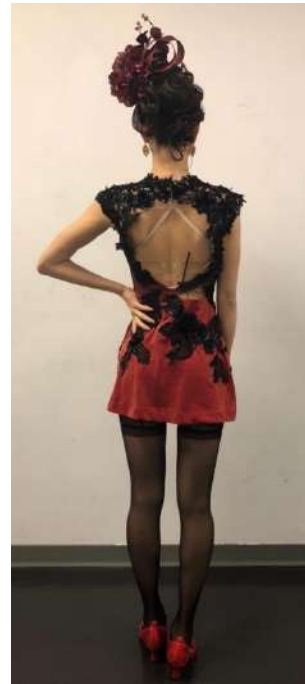


圖 15

接著是關於彩霞的舞會的外套設計（如下圖 16），大面積的黑色作為開場舞的服裝有幾個目的：首先，呼應前面文章提到姐妹兩人都是被迫賣來妓院，前文中定義黑色是社會對於角色的迫害，因此這件黑色外套提供了這樣的影射。接著劇中第一幕場景中，是彩霞的初夜被賣給客人，老鴇親手將彩霞送入房間，過程中這件黑色的外套轉變為一件象徵社會化的盔甲包覆著幼小的雛妓直奔戰場。最後這件黑色帶滿亮片的外套透過一層一層的摺邊設計讓視覺效果看起來能夠富有

變化，也讓演員能夠在偌大的舞臺空間中襯托而出。這件外套在最後要勾引龜公莊國輝時再次扮演了重要的角色，外套的拖襬創造了彩霞像蛇一般的身姿，淺藏如虎的紅色洋裝躲在黑色外套下方，外套下方提供了一個避藏小刀的絕妙外置，莊國輝受不了誘惑扯開外套後，如同母獅一般的彩霞用力刺死了莊國輝。這件外套象徵的是彩霞痛苦的開始，到了最後也是彩霞成功反抗莊家的重要轉折。



圖 16

角色：藍彩雲

(1) 劇本臺詞節錄：

莊國暉：叫什麼叫？長那麼醜還叫，奶子平得要命，我又沒有要你。

莊青桂：要打，打這個醜的(彩雲)。漂亮的，盡量不要動。

莊青桂：好啦！小就內向害羞？誰天真愛做白日夢？窮苦的童年，欠缺溫暖的家，你是我唯一的牽掛。

藍彩雲：情是什麼？愛是什麼？為何讓我肝腸寸斷？生活太苦，現實太毒，無人入夢眼淚不停的流。

藍彩雲：你都說了，難道我不知道嗎？我不知道他有老婆、有小孩嗎？可是我…我有什麼辦法？我就是愛著他，有什麼辦法？

(2) 演員的角色自述：

這個角色在《藍》劇組與紅玫瑰都是年紀最小的一個，遇到自己心儀的對象會犯花痴，在我眼中的彩雲就是個善良的孩子，可以很篤定的說，彩雲可能連隻螞蟻都捨不得把它捏死，這麼純真的她，在被賣掉之後的日子，日日夜夜彷彿被銳利的刀子割劃在身上，血淋淋的痛，是無法忘懷的，彩雲又是怎麼讓自己振作，唯獨姊姊是她的依靠，是一個讓她盡情撒嬌，最難過時給她溫暖的地方。但彩雲何嘗不知姊姊承受的是多大的痛苦，看著姊姊又忍受著傷痛，就只為了保護她，彩雲真的好難過好難過，不想看到姊姊這樣逞強，能做的就只有默默的把眼淚擦乾，不讓姊姊擔心就是他唯一能夠幫助的，還有陪伴。<sup>23</sup>

### (3) 設計細節與詮釋：

年紀尚小，純潔如夜來香的藍彩雲，與彩霞一起被賣進理容院，不過與姊姊不同的是，她甚至從來不知道愛情是什麼就已經被粗暴的方式掠奪了性與身體，在接客的過程甚至不小心愛上了客人邱先生，義無反顧的成全邱先生來買春為了報復自己的元配，最終未能覓得郎君。

同前述顏色架構，彩雲所屬的顏色黑色佔全身 90%，象徵這個社會侵蝕的她的身體與心靈。剩下的紅色部分象徵著她看著彩霞的轉變與告誡自己也試著在這龍蛇雜處的地方找到一個身存的方式。在洋裝的設計上大面積絲絨質感的黑色布料（如下圖 17、圖 18），讓這件洋裝看起來像是一件黑色的屏障，就像是姊妹被賣到理容院，出自於沒錢的父親？抑或是改嫁父親的阿姨？劇中不斷對內心反問自己的處境，始終得不到解答，看著姊姊的轉變，妹妹的心中也越来越不確定是否姊姊仍然想要離開這裡，這件黑色的洋裝就像是妹妹所面對的這個世界，看起來深且黑，一切都是未知。洋裝上綴以黑色小朵的珠花與頭飾相輔，試圖把夜來香的意象以點狀的方式放置在藍彩雲的身上作為表現，與其他姐妹大面積的運用花片的方式有所區隔。

---

<sup>23</sup>李芸妏。〈靡堅不摧的四季〉。2019，《藍彩霞的春天》節目書



圖 17



圖 18

藍彩雲的外套設計（如下圖 19）同前述彩霞的概念相同，大面積的黑色象徵著社會對於兩姐妹的迫害，與彩霞的設計最大的設計區別，彩雲的外套是用黑紗層層堆疊出的漂亮傘狀短洋裝，所以不會因為布料多而顯得過份笨重，反而流露出一種甜美的樣貌。這一層一層的紗也象徵著藍彩雲不斷地問著自己關於這個問題一看不清楚，接連不斷，沒有結束的那一天。



圖 19

## 角色：楊小喬

### (1) 劇本臺詞節錄：

莊國暉：下一位上臺的是來自新莊的逃家少女，全身充滿叛逆氣味的楊小喬。

莊青桂：楊小喬不滿八歲就被親爸開苞，國中一年級就跟男人跑，抽菸喝酒還吸毒，我那時候只買了兩條強力膠，就把她拐到理容院來。

金露露：你就是一個不良少女，吸毒又亂搞，把自己搞到親生爸媽都不要的不良少女。

### (2) 演員的角色自述：

粉色的鳳仙花，不讓別人輕易觸碰的粉嫩身軀，卻成為千人枕、萬人睡的理容女子。她吸食強力膠，藉此脫離現實走進粉色的虛幻國度。起初，在我用高傲、霸氣來消化這個角色，不過卻覺得她跟我好像，蘊藏著一個柔軟的內心，很好強、很倔強，是個只想忠於自我，卻不擅表達情感、又不太圓滑的人。

玩弄男人於股掌之間？又或是她不相信「愛」，渴望卻懼怕自己會得到，因為太害怕受傷了，不想承擔那些傷痛……也許讓她痛苦的一切源頭，應該就屬她那缺乏愛與溫暖的家吧。<sup>24</sup>

### (3) 設計細節與詮釋：

楊小喬與其他人不一樣，她是自願來到紅玫瑰賣身，雖然也是因為家庭與社會的不友善所以被迫賣身，不過對比其他人來說她的自願性較高，因此在顏色分配上她屬於黑色 20%，紅色 80% 的部分。我在洋裝的布料上做了一個透色實驗，為了要達到看似紅色面料為主確透出黑色的質地，我選了一塊黑色帶金蔥的絨布料（圖 21），以及一塊紅色的紗質布料（圖 20），相互交疊後顏色的質感略帶一種黑色絨布的沉，卻因為表面紅色的紗質面料把整體顏色仍然維持在紅色的視覺效果（圖 22），面料上透過紅色的繡花片疊加在洋裝上，讓整體看起來更顯為偏紅色系的樣貌。

<sup>24</sup>任海文。〈楊小喬的勇敢與感性〉。2019，《藍彩霞的春天》節目書



圖 20



圖 21



圖 22

容易忽略的是，因為演員本身的髮色為黑色，所以在帽飾的設計上黑紅的比例也須作調配，利用全紅色系的花以及枝條做為搭配目的也是使整體造型看起來更趨近於大面積紅色的設計概念。服裝剪裁以低胸、露肩的設計讓演員的身體能被直白地呈現在視覺上，目的使演員舉手投足都會讓人想盯著演員的身體。然而這樣裸露的身體，對比著男生身上厚實的皮外套，在戲的末段莊國輝大力的推楊小喬跌倒時，視覺上顯得更加的脆弱、無依無靠。(如圖 23、圖 24)



圖 23



圖 24

楊小喬的舞會的外套設計有兩個思考方向，一個延續前文的黑紅比例概念：我利用黑色附有金蔥絲絨布襯在紅色的網狀流蘇外套之下(如圖 25)；另外，從本節前面討論線與面的關係中，筆者將楊小喬歸類到線狀的設計範疇，呼應劇本中提到她的角色是懂的利用「性」最為手段，不斷的周旋與男人之間。在細節的處理上，手臂內側的流蘇黑紅交織，象徵著楊小喬不因這些社會黑暗面而屈服，反而明白自己身為女人的優勢，游刃有餘的立足於紅玫瑰理容院中，這些線段的裝飾也使得楊小喬在舞蹈動作的表現上，比其他女子看起來更富有力道。



圖 25

### 角色：王阿珠

#### (1) 劇本臺詞節錄：

莊國暉：首先登場的是中央山脈代表，屏東來的黑肉底小山花，最純淨的阿美族原住民少女王阿珠。

莊青桂：王阿珠芳齡十六，本以為下山是要到加工出口區去當摺塑膠雨衣女工，獨自搭車來到高雄火車站等著工廠來接，上車馬上交出身分證來，說～

王阿珠：可是我好想家，我想我的阿爸，想我的阿母。他們一定很擔心我。

王阿珠：我還有兩年，等兩年一到，我拿回我的身分證，就要馬上回去屏東，這一輩子，不要再下山了

#### (2) 演員的角色自述：

阿珠，是個純淨的少女，來到理容院之前是沒有被這個社會污染的，卻直接被直接騙進了大染缸，我與阿珠之間有許多相似與不相似的地方，我覺得她非常單純，甚至有點傻裡傻氣，溫柔且是姊妹間的調和劑。阿珠可能是姐妹中最樂觀的人，我覺得她儘管身處那麼可怕的环境還是保有著希望

是很難得的事……在姐妹之中雖然她不像彩霞一樣有領袖之姿，也不像露露或小喬情緒和行為那樣失控，也不像彩雲那樣柔弱，因為她在紅玫瑰中沒有人可以依靠。柔軟和堅強是阿珠和我一起在紅玫瑰三年中逐漸培養出的生存辦法。<sup>25</sup>

### (3) 設計細節與詮釋：

王阿珠是被騙進入美容院賣身，因為身分證被沒收，個性單純的她以為時間到了就能回家與家人團聚，因此從前文透色比例的概念中她屬於黑色比例大的那一族群，不過也因為自身個性單純所以懂得察言觀色，從前文演員的自述可知，阿珠在姊妹群體中扮演著潤滑劑的角色，也在美容院能保持著一定的謀身位置，因此在紅色的比例上調配為大約 20% 左右。

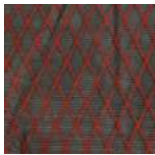


圖 26



圖 27



圖 28

整體要讓阿珠視覺上看起來是暗色系，不過卻不能像前文彩雲那樣深色，因此我用了一塊黑底上面附有紅色網格的黑布（圖 26），搭配在網狀布下襯了一塊略帶紅金蔥的布（圖 27），視覺上看起來仍維持暗紅偏黑，不過仍閃爍著紅色光澤（圖 28）。在繡花的選擇上，黑色、略帶光澤卻不閃耀的花片，讓阿珠仍然呈現較為質樸的樣貌，而花片排列的方式相較其他人長型的排列位置，她的花片是在胸前呈現團狀的樣貌，（如圖 29）以呼應王阿珠的代表花是山茶花的樣貌，山茶花的外型特性：重瓣、團狀，因此她的繡花片以及頭飾都是往團狀的方向設計。

<sup>25</sup>吳優。〈像水一樣的阿珠〉。2019，《藍彩霞的春天》節目書





圖 29



圖 30

王阿珠的舞會外套設計（圖 29）依循前文黑紅比列分配的架構下，黑色所佔的比例佔 80%，紅色所需的比例佔 20%。延續前文的線面概念，王阿珠的個性屬於溫柔低調、似水一般的處事態度，因此筆者將她的外套歸屬於面狀的類別。當大面積的黑色布料配上面狀的設計，容易顯得笨重，笨重與本次設計概念想要呈現女性的富靈動的美相牴觸，故在面料的選擇下便需要仔細的考量。



圖 31



圖 32

在外套的本體樣貌採取會透色的紗質面料（圖 31），布料上附有絲絨金蔥的花紋（圖 32），讓衣服雖然透過疊加的穿法穿在身上也不會過分厚實。背後設計了極寬大的背紗作為設計，黑紅漸層的紗質質地仍然可以延續前文所建構的黑紅比例概念，不過在漸層紗的底布再透一層富亮粉的黑色薄紗，讓整體顏色能夠維持和諧，並且透過舞臺燈具的照射下，這層背紗能透過亮片使角色看起來增添豐富感。（如下圖 33、圖 34）



圖 33



圖 34

角色：金露露

(1) 劇本臺詞節錄：

莊國暉：接下來，溫柔、亮眼、充滿少女氣息，一心想當大明星的好學生代表，金露露。

莊青桂：金露露本來就讀女中國中部，在報紙上看到我們刊登的明星訓練班廣告，拿著「報名費」兩百塊，自投羅網到美容院住下來。

金露露：傷心而已，臉也沒傷，肉也沒少一塊。人都已經在這裡了，為什麼不用跟我們一起輪班？

金露露：被打就被打！我怕什麼？跟你們這些低賤的人住在一起都不怕了，我還怕什麼？

新聞主播：去年通報失蹤的女中國中部學生金露露，今天下午，竟然從一棟四層樓高的建築一躍而下，當場死亡。據警方了解，金露露被人蛇集團綁架，強迫賣淫，每天必須接客超過十位。金露露從小就把崔苔菁當作偶像，夢想自己有一天能夠站上大舞台。

(2) 演員的角色自述：

木槿花朝開朝落，每一次的凋零都是為了下一次璀璨的綻放。

從小到大，我都是所謂的資優生。

金露露是北一女畢業，在同儕中的互相比較與競爭似乎是血液中無法代謝掉的特質，好像只有用這種方式才能證明自己的價值。「為了追求名利所以被騙來賣身。」這是她選擇為自己嚮往的自由與美好的奮力一搏所投注的賭注。她當然要為自己的涉世未深所付出的代價，但沒有人能否認她的勇敢。金露露沒有一刻不懷疑自己的選擇，不過即便從來，我想她依然會選擇出走，這份孤傲底下的勇敢是她最迷人的地方。於是她再次踏上了出走的路，站在最高處，依舊為自己做主，這一次是她最靠近自由的一次，即便她沒能等到生命中的春天，但我相信躍下去的那一刻，她一定看見了遍地的木槿花。<sup>26</sup>

### (3) 設計細節與詮釋：

金露露是被騙進理容院裡做小姐，依循著本文前述的黑紅比例原則，她屬於黑多於紅的類型，雖然金露露與彩霞、小喬都為紅玫瑰裡的當紅人物，紅色比例應提高，不過在劇情的最後，金露露選擇了以自殺當作是反抗的手段，人是偶然存在的，人非自願得到的，但是人可以選擇自殺；從這個角度看，自殺正是對生命之荒謬性的最勇敢反抗。<sup>27</sup> 就反抗意念而言金露露的反抗意識是與藍彩霞相當程度高的，應該將紅色比例調高。不過，就本次設計概念架構中，紅色代表著對於以「性」做為反抗手段與金露露以「死亡」作為反抗手段不相符，因此紅色比例仍然不能超過彩霞、小喬的狀態，因此歸納出小喬的黑色比例為 60%，紅色比例為 40%。



圖 35



圖 36



圖 37

布料的處理（如圖 37）我使用了紅的布料作為底布（如圖 35），再鋪一層帶有黑色亮片的紗布（如圖 36）作為洋裝的衣身，衣服上在裝飾銀黑色調的繡花片做為搭配。最後以低胸、削肩的設計、背後挖背的形式作為角色的洋裝設計（如下圖 38、圖 39）。

<sup>26</sup>劉佳怡。〈金露露等不到的春天〉。2019，《藍彩霞的春天》節目書

<sup>27</sup>李蕙如。〈李喬《藍彩霞的春天》中的反抗哲學〉。2015。台北大學中文學報。



圖 38



圖 39

延續前文中提到的關於面和線的設計語彙：「線」是屬於較為強勢的個性，可以作為一種「手段的延伸」；「面」則屬於較為溫柔的狀態，可以讓人感受到包容。金露露作為紅玫瑰的招牌之一，最後卻用自殺如此激進的態度表現「反抗」的意圖，故將她的舞會外套設計概念定調為「線的延伸」，這套服裝完全以極長的流蘇製成（如下圖 40），筆者在試裝的過程中，不斷與演員一起「發展」這套服裝的可能性，從線的長度、排列的疏密，甚至到最後加上了一圈腰帶，都是在排練過程中不斷與演員溝通之後的用心之作。

剛開始，筆者希望透過線的意念帶出更多的女性柔軟卻堅韌的視覺意象，一共使用了黑紅兩色交疊才使視覺豐富，不過在過程中因為流蘇的繁複，容易造成舞蹈動作中線團的糾結，難以恢復設計原貌，筆者與演員還有導演都希望這樣的意象能夠持續，所以只好找尋其他解決的辦法。最後只好修剪了長度，以及加上一條腰帶使流蘇不至於過度奔放。雖然沒有一開始的那樣豪放的樣子，不過因為透過腰帶反而更直白地帶出了女生富有腰身的曲線，使角色舞動起來更富有姿色，此為意外中的驚喜。



圖 40

角色：林淑美

(1) 劇本臺詞節錄：

莊國暉：唯一自願來到紅玫瑰上班，為了她罹患絕症媽媽治病的啞巴女，  
林淑美。

莊青桂：林淑美是萬華站壁街最有名的孝女，親自來到紅玫瑰報名當妓女，  
抵押的錢全部拿去給得肝癌的阿母治病。她筋開腰軟、配合度高，  
伊伊阿阿笑嘻嘻，包準老闆都滿意。

(2) 演員的角色自述：

一個失語症的女孩，為了媽媽的肝病去賣身賺醫藥費，就好似被「道德」  
綁架的女兒，靠著道德感支撐她在紅玫瑰的日子，竟還做得心甘情願。過  
程中少不了客人和莊家父子的虐待，但對淑美來說她不在乎賣身帶來的屈  
辱，只覺得那是能賺母親醫藥費的希望，就僅是跟別人分享自己的身體而  
已。直到母親病逝，乖順的雛妓轉變為頑強少女，竟想裸身脫離紅玫瑰，  
展現只有自己的身體只有自己能夠做主，任何人都沒有資格支配她的身體。  
她決定反抗莊家是完全下定決心的，母親病逝後更是無後顧之憂，最終一  
個單純的女孩赤裸地逃跑，她希望最後被觀眾看到的不是一個可憐的啞巴

少女而已，而是那份單純的果斷與勇敢。

### (3) 設計細節與詮釋：

林淑美是自願進紅玫瑰賣身為了籌備母親的看病錢，就前文中建構的黑紅世界，自願賣身應是歸類於黑色較少的那方，不過她是一名啞巴，從生理上來說這個世界對於她來說就已經是極不公平了。不過她不像其他姐妹有著機靈的口齒，她要如何在著豺狼虎豹的世界生存？

藍色的罌粟花對應的是林淑美。她像罌粟花一樣讓人難以抗拒，口不能言與完美的曲線都是他獵捕男人的武器，所有的秘密到她這裡，都能安全的被保密。為救病母的她在歡客離開後，藍色的憂鬱壓力卻總是馬上襲來<sup>28</sup>。原來淑美有的是傲人的身材以及一個「不會反駁」的狀態，在原小說中更加可憐，如果客人想玩各種暴力的性愛方式，其他姐妹不接客，淑美也會點頭接客，只為了更快些能救治母親。

建構在這樣的角色設定下，延續前面角色的削肩與露背形式的洋裝(如圖 44、圖 45)，不過她的服裝不像楊小喬、金露露那樣以低胸的設計彰顯性感。筆者在選擇了遮蓋胸部較多的款式，不過我在她的腰間如同彩霞的洋裝設計概念，做了一個不對稱的鏤空剪接，演員會在做動作時會顯得性感卻又不暴露，這樣的設計使這個角色能與其他姐妹能夠拉開區別。最後是布料的選擇，是一個最大的難題。依循著前文所述，淑美應當屬於黑紅比例下屬於幾乎黑色的人。不過本次《藍》劇演出選定在遠距離的舞臺上的演出，黑色是一個容易被舞臺空間吃掉的顏色，最後，筆者在布料選擇中找到了一塊綴滿亮粉的暗紅絨布料(圖 42)，透過舞臺燈具照射下，非常的吸睛，而在腰間也選用了帶有些為黑色網格的透膚布料(圖 41)，盡可能的讓演員的身體能被輕易看見，布料上點綴了紅黑繡珠花片，利用材料的反射特性，使視覺上仍維持了大面積的黑色系。(圖 43)

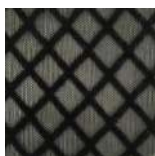


圖 41

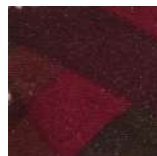


圖 42

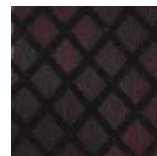


圖 43

<sup>28</sup>楊儒強，〈在劇場中的反抗〉，頁 14，《藍彩霞的春天》演出節目書。



圖 44

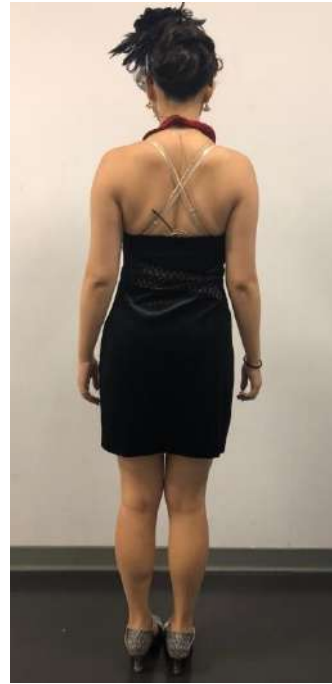


圖 45

林淑美的外套(如圖 46)，設計總和了前文與角色的分析，她本身是自願來到美容院上班，與客人、姐妹們都能處得圓融，故在線、面的造型分析上給她「面」的設計。除此之外，特別強調她的手部線條，筆者想要增強前文談到她雖然不能言語，不過仍然能透過她的其他面向給予客人以及小姐們溫柔、溫暖的感受。另外這件外套挑選了微高領、露腿的款式，別於其他小姐直白的裸露形式的服裝，這件稍嫌保守的外套目的是想給淑美一個溫柔的樣子。從研究指出，生活中的娼妓時常穿的比「良家婦女」更還要「良家」，太過妖豔的扮相容易顯得太過風塵，這樣的樣貌除了客人通常不買賬外，也容易被警察盯上。<sup>29</sup>

而這件外套在配色上稍微調高了前述黑紅比例的原則，紅色的比例稍微較高，首先，為了維持整體黑色系的樣貌，筆者使用了黑色網狀蕾絲底下透了一個紅色紗質布料讓整件看起來是幾乎帶黑系的樣貌，在大面積的袖子挑選時，我選了一塊黑紅紗交織而成的布料做為搭配，並以壓褶的方式使袖子能夠產生造型，讓演員在舞動時能夠像一隻魚一般，靈巧又富流動感。

<sup>29</sup>邱如君。李喬《藍彩霞的春天》中娼妓形象與反抗哲學之研究。2000。頁 69。



圖 46

#### (四) 結語

##### 1. 《藍》劇服裝與其他劇目服裝設計畫出的臺灣劇場服裝新風貌

回顧本文前述筆者分析了《香絲·相思》一劇服裝中，服裝設計藉由顏色表現了劇中人物對於愛情的期待與壓抑，同時藉著傳統的臺灣婚禮，把臺灣早期的服飾搬上舞臺，裡面大量的大襟衫設計以及高度史料的考察，都試圖讓觀眾看到了早期臺灣人生活的樣貌，《香》一劇中的服裝說明了，劇場服裝可以是一種歷史的複製以及角色人物內心狀態的表現。

接著筆者分析了《天光》一劇中的服裝設計思維，從現代家庭中常見的三代同堂的結構中，從女性的角色切入，看到了臺灣當代不同的年齡層、不同的時代背景養成的女性樣貌。試圖以臺灣當代生活的樣貌轉為一種符號，將現實中的人變成了一種典型呈現在舞臺上，最後把客家大衫轉為一種精神符號，讓穿著大襟衫的群眾歌隊們穿梭於劇中情節之間，使觀眾感受到，客家文化之於臺灣早已密不可分。此劇把劇場服裝從日常生活轉為符碼型態，甚至試圖表現出某種臺灣精神，將此抽象的概念表現在本劇服裝設計之中。

最後，筆者要與讀者討論擔任《藍》劇服裝設計的創作哲思。從《香絲·相



思》認識臺灣的客家文化，到《天光》從生活日常明白臺灣與客家文化密不可分的關係，再將《藍》劇核心概念與服裝設計思維發掘到下一個層次，是整篇文章持續想要呈現的。筆者試圖從本劇的核心「壓迫與反抗」的概念出發，找到一個服裝語彙能把如此抽象的意念轉為具體，讓劇場服裝能夠與演員一起演繹一個如此經典、又具撼動人心的作品。



圖 47

「壓迫」是劇本裡不斷透露出的戲劇動作，「反抗」是劇中角色不斷回應壓迫的方式，從不合作到最後以死作為反抗的方式皆在本劇能夠看到，如何梳理劇中角色的內心轉折以及處境狀態，便是筆者在服裝設計時希望觀眾能夠一起產生同理心的最深盼望。筆者從劇本中的對白開始逐步分析角色，並帶入導演與演員的角色創造，希望能夠更完滿地把角色精準呈現。

筆者在整理演員的創建過程時，發現了很多雖然臺詞只有短短一句，不過演員用她們創作能量豐厚了角色的生命，我想戲劇迷人的地方就在這裡，臺上的每一個角色都從平面的劇本成長成一個有血有肉的存在，而作為服裝設計師的我，把這些故事與「反抗」利用紅黑色做成了一張量表，這張量表不是一個限縮角色發展的可能性的紀錄，而是一個拼湊視覺「反抗」能量的一個利器，透過這張量表與顏色的分配找到一個只屬於《藍》劇配搭方式。我想要傳遞的是，「反抗」之於臺灣這個社會，從過去到現在，早已與我們的生活無法分割了，那我們到底不斷地在追求什麼呢？……也許是「自由」吧！

在《藍》的最後「春天」一景中，花瓣不斷地落下，姊妹在監獄中訴說中彼此的近況。也許不能時刻相伴，但是不用遷就生活而得在男人與權力之間周旋。

這樣的狀態，說真的，我無法找到百分之百肯定的回答回應這樣的狀態是不是最好，不過就整個劇情發展到此，也許也算是某種完滿吧……。因此在戲的最後，我讓所有的姐妹們脫下了這些紅黑「戰袍」，換上了簡單的質樸的洋裝（如下圖 48），用最單純、乾淨的角色樣貌回應這個作品——人終其一生或許都在不斷的反抗，那我們到底在追求什麼？或許，就是一種簡單生活的美。



圖 48

## 2. 省思

回顧《藍》劇從創作初期一直到演出，「反抗」的元素強烈地充斥在全劇內。從視覺上的符號建立，成功的引起了話題性與畫面性，不過對於筆者而言，有些不足的部分在此提出討論，期待日後能有更好的解決方法。

首先，前文（二），論述妓女樣貌符號性的刻畫，筆者實際走訪龍山寺一帶、林森北路一帶，從實際上來說街上的賣春女子穿著得確與一般人無異，甚至更嫌保守，經過一番討論後，在這次《藍》劇中最後選擇的樣貌是接近脫衣舞孃的樣子——結合「戲劇化」又帶有歌舞劇《芝加哥》裡「舞孃」的「性感化」作為創作基底，最後輔以角色個性完成設計，就藝術性層面我覺得是相當的成功，不過相較於真實層面來看是稍微有些出入。



圖 49

另一個稍嫌可惜的是，最後一個片段所有的妓女開始逃難的場景(如圖 50)，因為戲中片段連接的非常短，內容又提到是從演出當中逃離出來，就內容寫實考量，妓女們穿著舞衣們逃難看似合乎情理，不過從一而終的演出服裝比較難顯示出「時間推進」以及「視覺越來越破碎」的感受，如果有機會再重新演繹本版本，最後逃難片段的服裝是可以有再修改的部分。



圖 50

寫實主義並不是什麼認識論或是語言哲學，而是一種世界觀與價值觀的設置，更好地說，一種意識形態的塑造。寫實主義所要「反映」的「客觀現實」從來就不是甚麼純粹的「事實」或「真相」，而是一個意義價值界定的範疇。<sup>30</sup>

<sup>30</sup> 路況：〈從寫實主義到虛無主義〉，《聯合文學》第 82 期，1991 年。

回看整齣《藍》劇的服裝設計思維與發展的脈絡，雖然單看呈現方式看似意象、概念大於日常寫實風貌，不過回看上述路況寫的文意，似乎寫實這件事並不只是單純呈現某種「事實」就算完成。這次在設計服裝時，筆者有別於以往做設計的方法，不只探究文本、原小說、導演理念，甚至還加上了演員個別的內心探索，目的是希望更深刻的呈現每一個角色的血與肉，讓這些角色能從小說中活生生的變成一個我們生活中都有可能見到的身影。如果說李喬用雛妓積極反抗的心回應整個臺灣八十年長期被壓抑已久的狀態，那麼筆者就是利用劇場服裝的特殊性來回應如此震撼人心的小說。我想這樣的方式也許更能貼近路況所說的真實吧！

也許，劇場服裝是一個很容易被觀眾忽略的劇場工作，但卻具有一個十分迷人的魅力，它是一個最接近表演者的工作但卻要謹慎拿捏分寸避免搶去演員風采，相較其他設計工作者來看，是一個較為壓抑的創作項目，但又具有不可或缺的重要性。從事劇場服裝工作的這幾年，讓我不斷地在不同作品中試圖去挖掘劇場服裝的所有可能性，但常因為種種因素在找不到經確的立足點時，就得像趕鴨子上架般的把作品完成。這次參與製作《藍彩霞的春天》一劇，原著早已在臺灣文壇中奠定其歷史的定位，而生活於現在的我們要用何種觀點去演繹這樣的經典之作，便是身為設計師的我們需要不斷尋找、面對的。筆者在設計過程中不斷地推翻自己一次又一次建設的設計概念後，最後找到了一個最單純的方式—回到劇本與演員。一個看似簡單但是我們一直容易忽略的過程，唯有把每一個人物定位確定了，回到情節的完整性，觀者才能明白整齣戲的意涵。

最後，《藍彩霞的春天》所令人省思的，不只是雛妓議題衝擊當時的社會，這樣的主題同樣也衝擊了到場看劇的每一個人，在整理這個創作哲思的過程，也喚醒我去關注過去那些曾經被我忽略掉的劇本、服裝、劇場、甚至生活在这片土地上曾發生的故事，讓我深刻感受到能參與製作這齣臺灣歌舞劇《藍彩霞的春天》是相當榮耀的。

## 參考文獻

- 《藍彩霞的春天》演出節目書。
- Mwrian L.Davis。李宏偉譯。《服裝視覺設計》。2004。台北市。商鼎文化。
- 朱迪絲·魏斯頓著，何平、何譯，《電影表演：導演的必修課》。臺北：書林出版  
有限公司，2012。
- 李喬，《台灣文化造型》。
- 李喬：《藍彩霞的春天》，遠景出版社。1997年。
- 李蕙如。〈李喬《藍彩霞的春天》中的反抗哲學〉。2015。台北大學中文學報。
- 邱如君。李喬《藍彩霞的春天》中娼妓形象與反抗哲學之研究。2000。
- 陳欣淪 賴冠丞。客家電視台報導。2016。「香絲相思」戲服考究增添故事深  
度
- 陶維均。《PAR 表演藝術》。音樂劇《天光》 客家女性的精神六堆護鄉抗  
爭中的深刻情感 305 期 / 2018 年 05 月號
- 葉立誠。西洋服裝史。2012。新北市。全華出版社。
- 路況：〈從寫實主義到虛無主義〉，《聯合文學》第 82 期，1991 年。
- 蘇珊·凱瑟著。李宏偉譯。《服裝社會心理學》第一冊。1997。臺北市。商鼎文  
化。

## 新冠肺炎衝擊下臺灣國家戲劇院的組織決策

Under COVID-19: Organizational Decision of National Theater in Taiwan

楊儒強

Yang Ju Chiang

黎明技術學院數位多媒體系助理教授  
Assistant Professor, Department of Digital Multimedia, LIT

### 摘要

自 2019 年起，新冠肺炎肆虐全球。世界各地的戲劇表演藝術產業面臨史無前例的巨大衝擊。根據研究顯示，聞名世界的紐約百老匯(Broadway, New York)已於 2020 年 3 月 12 日開始無限期歇業(高竹嵐，2020)。在亞洲，市場較大者如中國，在 2020 的 1 到 3 月間，取消或延期的劇場演出也已高達 20,000 場，占第 1 季總場次的 80%以上，直接造成票房損失約 24 億人民幣(胡海芬，2020)。法國文化部長羅斯尼·芭切洛(Roselyne Bachelot)也在全國藝術節資訊大會(États Généraux des Festivals)中強調，文化是法國的附加價值。從國內生產總值看來，藝術文化的產值相當於農業，也是汽車工業的 7 倍。但藝文產業目前正經歷一場浩劫，它已經虧損了近 223 億歐元(王世偉，2020)。根據臺灣在 2003 年由國家戲劇院出版的表演藝術年鑑，17 年前的 SARS 就讓國家音樂廳和國家戲劇院於當年的 3 月到 7 月之間，取消了 197 場各類型的演出。2020 至 2021 年，臺灣的戲劇表演藝術產業，繼 SARS 之後再次面對疾病威脅的產業危機。本文以臺灣戲劇藝術頂端的國家戲劇院為研究對象，探討新冠肺炎衝擊下臺灣國家戲劇院的組織決策。期待本研究能為臺灣戲劇表演藝術行政體系提供後續的組織決策相關研究之參考範例。

**關鍵詞：**新冠肺炎、臺灣、國家戲劇院、組織決策

**Keywords:** COVID-19, Taiwan, National Theater, Organizational Decision

## 壹、前言

自 2019 年起，新冠肺炎肆虐全球。世界各地的戲劇表演藝術產業面臨史無前例的巨大衝擊。根據研究顯示，聞名世界的紐約百老匯(Broadway, New York)已於 2020 年 3 月 12 日開始無限期歇業(高竹嵐，2020)。在亞洲，市場較大者如中國，在 2020 的 1 到 3 月間，取消或延期的劇場演出也已高達 20,000 場，占第 1 季總場次的 80%以上，直接造成票房損失約 24 億人民幣(胡海芬，2020)。歐陸部分，根據德國老年照護研究中心(Deutsches Institut für Altersvorsorge)的資料顯示，柏林的藝術家只有 30%以藝術創作的收入過生活，55%是仰賴非藝術行為的收入，剩下的 15%則來自國家和民間的補助或是獎助金。但隨著商店、餐廳、酒吧的關閉和限時開放，藝術家連兼職的收入都一併失去(鄭安齊，2020)。

法國文化部長羅斯尼·芭切洛(Roselyne Bachelot)也在全國藝術節資訊大會(États Généraux des Festivals)中強調，文化是法國的附加價值。從國內生產總值看來，藝術文化的產值相當於農業，也是汽車工業的 7 倍。但藝文產業目前正經歷一場浩劫，它已經虧損了近 223 億歐元(王世偉，2020)。倫敦劇院協會(Society of London Theatre)和英國劇院(United Kingdom Theatre)調查英國 164 家劇院和製作單位，結果發現 77%的租演劇院和 67%的劇場製作單位和製作劇院(Producing Theatre)都表示，如果他們要持續經營，除了政府目前提供的補助之外，他們將需要更多的財務支持(林大韶，2020)。其實，因為疾病而嚴重威脅戲劇表演藝術的實例，遠在 1603 年倫敦莎士比亞劇院就有因為黑死病傳染，被迫關閉營業，導致莎士比亞決定帶著戲劇作品離開倫敦，進行全英國巡演的紀錄(魏君穎，2020)。

根據臺灣在 2003 年由國家戲劇院出版的表演藝術年鑑，17 年前的 SARS 就讓國家音樂廳和國家戲劇院於當年的 3 月到 7 月之間，取消了 197 場各類型的演出。2020 年，臺灣的戲劇表演藝術產業，繼 17 年前的 SARS 之後，再次面對疾病威脅的產業危機。2020 年 2 月 28 日和 3 月 1 日，臺灣國家交響樂團在國家音樂廳的邀演作品中，58 歲澳洲籍音樂家的確診案例傳出後，全臺灣所有表演場館都在文化部的政策指示下逐漸封館。如戲劇、戲曲、舞蹈、馬戲等不同型態的室內演出，都紛紛停演或延期。根據臺灣文化部 2020 年的會計月報，文化部自 2020 年 1 月 15 日至 2020 年 12 月 31 日投入藝文產業紓困和補助的金額達 40.2 億新臺幣。分別以藝文紓困 1.0、藝文紓困 2.0、藝文振興計畫、和藝 FUN 券的發行等政策推動的方式執行。

然而，從北美、歐陸、亞洲回看臺灣，臺灣的戲劇表演藝術產業仍在新冠肺炎的籠罩裡探尋生存的空間。以戲劇藝術高端的國家戲劇院為例，從國家表演藝術中心董事會的決策到國家戲劇院組織內的變革，皆努力地在文化部、藝術家、和市場觀眾間取得平衡。因此，本研究藉因應與轉型為題，探討新冠肺炎衝擊下

臺灣國家戲劇院的組織決策與變革。本研究採個案研究方式進行，以文獻分析和深度訪談法進行。文獻分析部分以專書、期刊、及臺灣文化部、國家表演藝術中心、國家戲劇院之表演藝術相關資料。深度訪談對象為臺灣行政法人國家表演藝術中心朱宗慶董事長及臺北國家戲劇院劉怡汝藝術總監。訪談日期為 2021 年 03 月 22 日和 2021 年 04 月 08 日。以此探究臺灣國家戲劇院於新冠肺炎期間組織變革之運作與歷程。

季登斯(Anthony Giddens, 1976)在結構化理論(Structuration Theory)中提出結構的雙重性(duality of structure)，說明結構限制了個體的行為，但人也可以改變這個限制自身行為的結構。換句話說，結構中的人具備行動和變革能力，同時也受到外在結構的影響和制約。組織決策部分，採有限理性(bounded rationality)的決策模式進行探討。因為人類無法全然理性地處理與解決複雜的問題，所以，組織需要萃取問題的基本特質，建構簡化模式。再透過簡化模式反映問題，以理性決策模式(rational decision-making model)執行策略並解決問題。國家表演藝術中心董事長和國家兩廳院藝術總監是國家戲劇院發展的關鍵性成員，更是國家戲劇院變革的行動者。推動變革行為則能使國家戲劇院在新冠肺炎的衝擊下，獲得新的結構和轉型，進而影響藝術家和觀眾的行為。本研究以國家表演藝術中心董事長和國家兩廳院藝術總監為研究對象，以質性研究之深度訪談法探究、梳理臺灣國家戲劇院於新冠肺炎籠罩期間之組織決策和變革的過程與現況。

訪談進行時，研究者先將訪談的錄音資料轉換成逐字稿，藉文字梳理受訪者觀點後，再以三角檢定法(triangulation)審視各項文獻資料與訪談紀錄之語意是否兼具信度和效度，亦透過搜集文化部提供之相關資料評估受訪者訪談內容之一致性。本研究以探索式研究為出發點，期待本研究完成後，能為臺灣戲劇表演藝術行政體系提供後續的組織決策相關研究之參考範例。

## 貳、結構化理論(Structuration Theory)

中國學者金小紅(2007)認為，Giddens 結構化理論中的結構指的是規則和資源。規則指行為的規範和表意性符號，其中規範包括：政治、經濟和法律制度。表意性符號則是具有意義的符號，例如：語言、手勢、尖叫等。資源也分為兩種，配置性資源和權威性資源。配置性資源指的是在權力實施過程中所使用的物質性的資源根源於人類對自然的支配，權威性資源指的是在權力實施過程中的非物質性資源，它源於社會中的一些人對另一些人的支配。Giddens 認為，規則並不只是堆人如何行動做出的概括，它是實踐活動的生產與再生產以及系統的再撐產的條件和中介。規則不只帶有否定性意義的禁令或限制，它也是具有建設性，是對行動意義的一種建構。資源則為規則提供了條件，為權力的基礎。規則憑藉這些條件具體體現於社會實踐之中(金小紅，2007)。結構化理論的雙重性，是行動者依



據結構三元素展現能動狀態的社會性體現。

### 一、雙重性(duality)

Giddens 的結構化理論，針對社會科學傳統中的主觀主義和客觀主義，努力地實現兩者的統一。主觀主義與客觀主義，個體主義與整體主義，是傳統社會學理論中兩個相互對立的方法論研究(沙春彥，2008)。Giddens(1986)認為，主觀主義和客觀主義，個體主義和整體主義，其二元對立的思維方式及理論傳統，對社會學而言是錯誤的。它們僅是哲學二元論思維方式在社會學領域裡的一種深層反映。因此，社會學方法論必然無法解釋、說明、把握社會中的真實結構。必須用一種新的社會學理論超越上述方法論觀點中的對立視角。

Giddens 在《社會的構成》(The constitution of society)中把心理學、人類學、語言學等不同領域的研究成果結合，建構了解釋力的概念，並在對社會學理論內部的梳理基礎上形成了它獨特的結構化理論(沙春彥，2008)。Giddens(1986)提出結構的雙重性，說明了結構和個體能動者之間的互動關係。結構，是個體行動的產物，另一方面，又是個體行動的中介。結構，實現了生產和再生產的過程。結構，並不只是對個體行動的一種制約，它更多體現在為個體的能動性(agency)。Giddens 以結構的雙重性，來取代傳統社會科學中二元對立的討論。在 Giddens 的結構化理論中，結構的雙重性說明個體受到外在結構的制約和影響，同時，個體也可以透過行動改變外在結構。Giddens 認為結構和個體存在互動，個體不是不能夠改變結構，因為社會結構也是眾多個體所制定的(黃美華，2004)。

### 二、行動(action)

個體透過行動創造規則(rules)和資源(resources)。其中，規則是行動的準則和社會的生活方式。資源可以分為支配物質的配置性資源(allocative resources)和支配人的權威性資源(authoritative resources)(盧乃桂，2007)。Giddens 拋棄個體與社會的二元論，認為行動必定是一個核心概念。個體有能力改變既定事態或事件進程，這種能力正是行動的基礎(喬麗英，2007)。行動不僅僅是個體的特性，也是社會組織或集體生活的要素。在社會學研究裡，結構指的是使社會系統中的時空聚集在一起的那些結構化特性，這些特性使得相異的時空跨度中存在著相似的社會實踐，並賦予它們系統性的形式。行動者具有反思能力，社會整合就是建立在行動者的反思性監控與互動的例行化、區域化基礎。行動的例行化與區域化保證了跨越時空條件下社會互動的有序完成(沙春彥，2008)。

Giddens(1986)認為行動者具備各種知識，並以自身具備的知識作為行動的基礎。當行動者在下列四種狀況發生時，行動者對系統再生產洞察的程度將會受到

影響。其中包括：行動者憑藉自己的社會定位所擁有的獲得知識的方式、組織並表達知識的類型、與被視為「知識」的信念主張有效性相關時、與可資利用的知識傳遞方式有關時。Giddens 不僅把行動視為一種持續綿延的行動過程，更把行動本身視為一種能動行為。他認為，社會行動者作為一名社會成員，首要的資格是具有能動性(喬麗英，2007)。

在一般的觀念裡，人們往往把能動性看成是一種意圖。但在那些可以視作能動作用實例的實踐裡，它也只是在某種描述下才是有意圖的。因為這種判定混淆了確定能動作用與給出行為描述的兩種過程：對於個體實施的行動，不能錯誤地把它可以被描述的特性當成個體對它持續的監控過程(Giddens, 1986)。能動作用不僅指個體在做事情時所具有的意圖，而是指個體做這些事情的能力。能動作用涉及個體充當實施者的那些實踐，即在行為既有順序的任何一個階段，個體都可以用不同的方式來行事。在行動裡，行動者維持著對自己的反思性監控，這種監控對於行動者在整個日常生活維持著對身體的控制，是十分關鍵的因素(喬麗英，2007)。

### 三、三元素( 3 elements)

Giddens 強調結構與能動的互動關係，肯定能動者的積極反思性作用。結構一方面是人類行動的產物，另一方面又是人類行動的中介。Giddens 所指的能動者，並非只是單一個體的說明，同時也是社會組織或集體生活中的某個集體集合。相對地，能動並非僅指個體擁有的特徵，也是某種社會組織或集體的特徵(金小紅，2007)。同時，Giddens 的結構化理論中指出，個體的社會行動結構化存有三個元素(圖 1)。分別為：符碼化(signification)、合法化(legitimation)、和支配化(domination)。符碼化結構是行動者在互動過程中透過知識能力來溝通，支配化結構是涉及行動者透過各種手段來運用資源以達成預定之目標，合法化結構是透過特定權利與義務的規定，成為規範性規則的約束(蔡進雄，2018)。

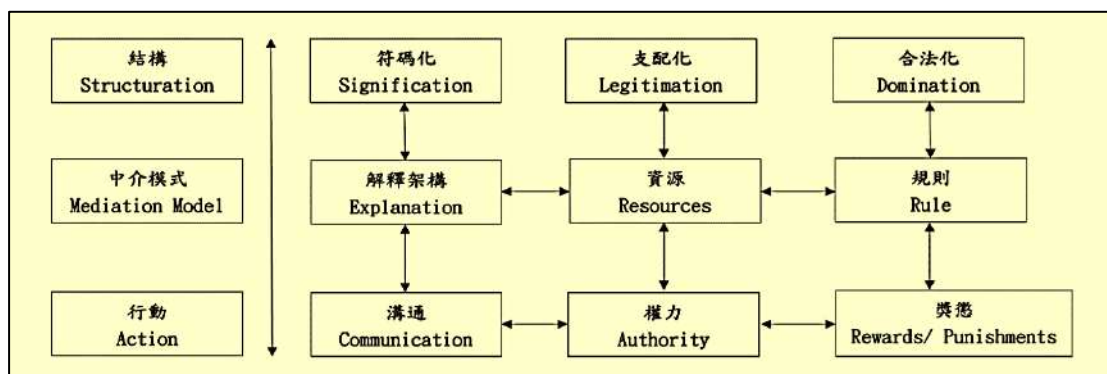


圖 1：結構行動關聯圖

(資料來源：蔡進雄，2018；洪鎌德，1996；許美華，2004)

如上圖所示，結構化三個元素中，符碼化為概念或意義的闡述，用以解釋架構來達到溝通的目的。支配化為資源的分配，透過不同位階的權責分配，調整組織結構。合法化為規則和獎勵、懲罰的制定與執行。中介模式裡，因為理解組織架構，便能在符合規則的狀況下，取得資源。行動範疇內，傳達情意的溝通模式，能讓權責支配者理解組織內部的成員執行，並以獎勵或懲罰的社會性制裁來回應組織成員。綜上所述，結構至行動的推進過程中，符碼化、支配化、合法化，此三元素相互關連、密不可分。以結構化三元素的觀點剖析國家戲劇院的組織運作，董事長和藝術總監為組織結構中關鍵性的成員，更是其重要的變革能動者。因此，董事長及藝術總監可藉由所掌握各種資源及分配權力，便可透過會議通過形成規章或法令，引導國家戲劇院在新冠肺炎疫情下的組織變革與轉型。

### 參、組織決策(Organizational Decision)

在組織行為學(Organizational Behavior)中，一般公認的決策觀念包括：理性決策、有限理性、及直覺。本研究以前兩者進行訪談討論的文獻依據。理性決策包括六個步驟：界定問題、確認決策準則、針對每個準則分配權重、發展可行方案、評估可行方案、和選擇最佳方案。如下圖所示：

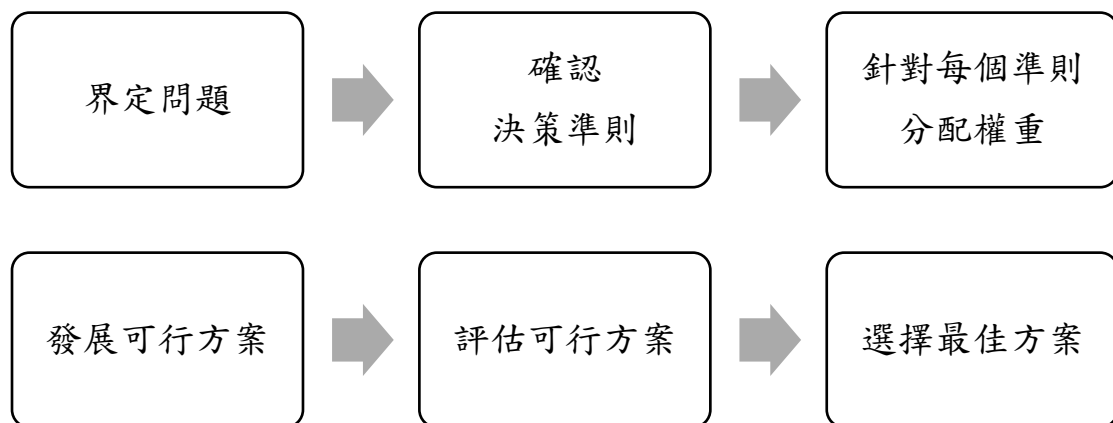


圖 2：理性決策步驟圖

然而，因為人類處理資訊的能力有限，人經常無法依循理性決策模式執行決策方案。有限理性的決策模式應運而生。在有限理性的決策模式中，可接受的方案稱之為「滿意解」。滿意解往往會取代理性決策模式中的最佳解。根據組織行為學權威學者 Stephen P. Robbins 和 Timothy A. Judge(2017)提出的觀點，滿意解雖不一定比最佳解來得好，但通常比最佳解來得合理。因此，滿意解常是組織決策中最快速有效的問題解決方案。

## 一、領導(leadership)

Stogdil and Coons(1957)的雙構面理論對於近代領導理論的發展有重大貢獻，主張領導型態包括結構式與關懷式領導。結構式領導為組織透過建立明確之組織結構、權責關係與績效評估制度，進而影響與引領員工達到組織期望目標的領導模式。關懷式領導為提供員工一個支持性的環境，協助員工降低工作中的角色模糊，因此上司在員工達到某項期望後會表現其關懷行為，讓員工了解何種行為是被允許的，其主要目的在於協助下屬滿足自我工作或成就上之需求(祝道松、盧正宗、游怡婷，2008)。臺灣國家教育研究院(National Academy for Educational Research)研究員蔡進雄(2003)認為領導風格為領導者使用個人魅力，在組織中運用其影響力，激勵組織成員，引導組織方向，凝聚向心力，以達成組織目標的行為模式。

Bannis and Nanus(1988)指出領導者的角色不只是要有遠見，而且要能夠將它傳授予組織中的每一個人，因此，組織能否維持其生存及發展，取決於其領導者可否適應產業內外環境變動，進而主動發掘有利的機會以及創造一群長期、熱誠、有認同感的員工(蔡坤地，2014)。另一方面，行為模式的學者們探討領導人物之實際行為，企圖找出有效領導者是否具有某項特殊行為，認為領導者並不是天生的，亦無關個人人格特質，只要經過適當的訓練，任何人可能成為領導者(祝道松、盧正宗、游怡婷，2008)。而領導風格為組織領導者受其組織文化、個人人格特質影響後，將其思想、教育理念融入組織文化情境，所表現出來的個人領導行事作為(詹春石，2009)。

## 二、組織文化(organizational culture)

Stephen P. Robbins 和 Timothy A. Judge(2017)認為組織文化(organizational culture)為組織成員所共同抱持的意義體系，使得組織不同於其他組織。同時，組織文化是員工對組織中特質的感受，無關於他們是否喜歡它。組織文化由七個基本特質相互搭配後形成，其中包括：創新與冒險的程度、要求精細的程度、注重結果的程度、重視人員感受的程度、強調團隊的程度、積極進取的程度、和強調穩定的程度。各項基本特質之內容說明如下表：

項目	特質	說明
1.	創新與冒險的程度	鼓勵員工創新、冒險的程度。
2.	要求精細的程度	要求員工精確分析、注重細節的程度。
3.	注重結果的程度	管理當局注重結果而非過程的程度。
4.	重視人員感受的程度	管理者做決策時，會考慮決策對組織人員產生

		影響的程度。
5.	強調團隊的程度	工作活動設計與組成以團隊而非個人為主的程度。
6.	積極進取的程度	希望員工積極且具競爭力，而非隨和好相處的程度。
7.	強調穩定的程度	組織強調要維持現狀而非成長的程度。

表 1：組織文化基本特質表

每一個特質都存在一種從低到高的連續向度，透過這些特質評鑑組織之後，便可形成一幅組織文化的圖像。若以此圖像為基礎，便可知道組織成員對組織的看法，在組織中應該如何處理事務，成員應該有怎樣的行為表現(Stephen P. Robbins and Timothy A. Judge, 2017)。

### 三、組織變革(organizational change)

根據組織行為學的研究發現，Lundberg (1984) 提曾出四大要素的整合模型，來說明組織進行大規模變革的原因。第一要素包括：組織剩餘資源、變革準備度、系統連結度、和領導者的權力與領導能力。第二要素包括：組織與領域的有利度 (Degree of Domain Forgiveness) 和組織與領域的配合度 (Degree of Organization-domain Congruence)。第三要素包括：組織成長或縮減、利益關係人壓力、實質或意識的危機、和績效壓力。第四要素包括：環境災難、環境機會、管理危機、外部革命、和內部革命。Lant and Mezias (1992) 認為若組織架構、權力分配、與控制體系三者其中二項發生變化，就稱為變革。Ettlie and Reza (1992) 認為變革是組織生命本質，新的生產方式，新的處理程序以及新的組織型態，其目的即係為有效因應日趨激烈的競爭環境及對顧客提供更好服務。Jick (1993) 研究發現，組織為因應內、外環境的挑戰與考驗，必須隨時自我調適，以維持生存發展，此種調適就是變革。

組織變革 (Organizational Change) 是指為增進組織的績效，而改變組織的結構、技術或人員之方法 (Dessler, 1980)。有些變革是主動與規劃性的改變，而有些則是被動與非規劃性的改變(林淑馨, 2006)。關於組織產生變革的原因，海內、外學者雖持有不同的觀點，但大多數學者認為，為了因應內、外在環境改變所產生的壓力，確保組織的生存與發展，組織變革乃因蘊而生 (林弦逸, 1999; 簡宏江, 2000; 繆敏志、林少龍, 2000; 何照義、陳永明, 2002; 呂育誠, 2002)。組織變革，是大型組織所進行的全面、深入、而對組織績效有重大影響的改變 (徐聯恩, 1996)。組織產生變革的原因多是當組織受到內在或外在環境衝擊時，為求組織生存與積極發展，對組織內部的不協調所進行必要性調整的整個過程。其為一多面、整體、遠景式的大規模改變，也因而組織不是靜止狀態，而是一動態

系統(林淑馨，2006)。臺灣學者張有恆和韓振華認為，組織變革是組織為追求生存和積極發展，對於不合時宜的組織結構及工作關係等進行有計畫的改變，以因應新事務與新需求之過程或活動(張有恆、韓振華，2004)。

## 肆、研究設計

### 一、研究架構

本研究的目的為探討新冠肺炎衝擊下臺灣國家戲劇院的決策與因應。根據上述文獻資料，以結構化理論視角檢視國家戲劇院的組織變革，繪製本研究之研究架構圖(圖 2)。其中，文化部的政策推動在國家戲劇院的決策中也扮演著重要的角色。希望讀者根據此研究架構圖，能清楚理解本研究討論的重要概念，清楚國家戲劇院在新冠肺炎疫情衝擊下的決策與變革，使未來的接續研究存有一份參考的依據。

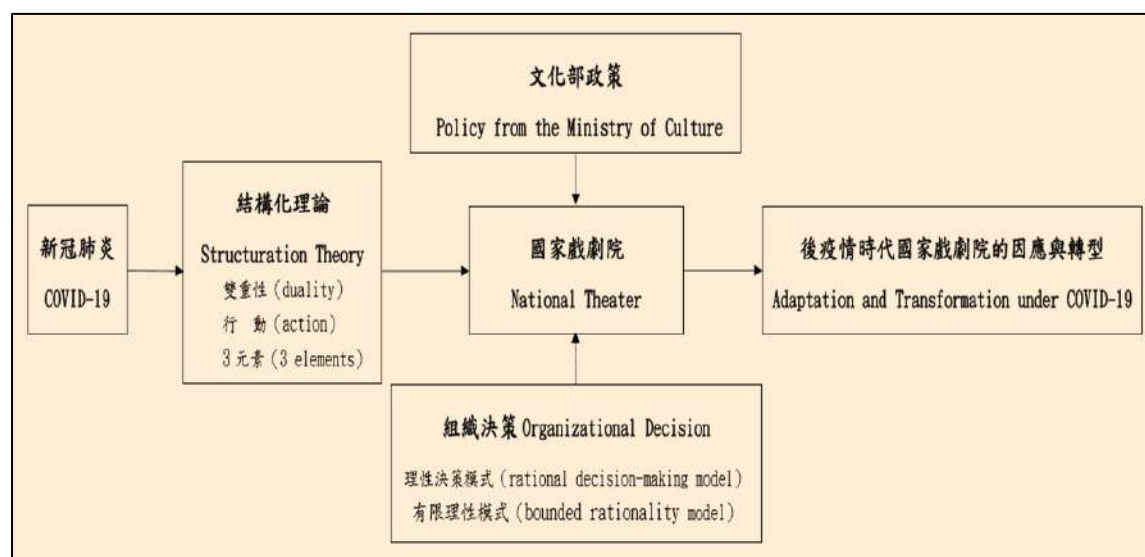


圖 3：研究架構圖

### 二、研究規劃

本研究規劃分為 6 個階段，包括：構思階段、設計訪談內容、選擇訪談對象、進行訪談、資料分析、和綜合探討。其中，構思階段包括：研究問題的確定和蒐集文獻資料；設計訪談部分包括：確定研究方法和設計研究內容；選擇訪談對象部分包括：設計訪談內容和受訪者之選擇與聯繫；進行訪談部分包括：深度訪談與逐字稿之文字梳理；資料分析部分為訪談結果分析；綜合探討部分為結論。研究者根據上述之研究規劃和流程，繪製本研究之研究規劃圖(圖 3)，如下所示：

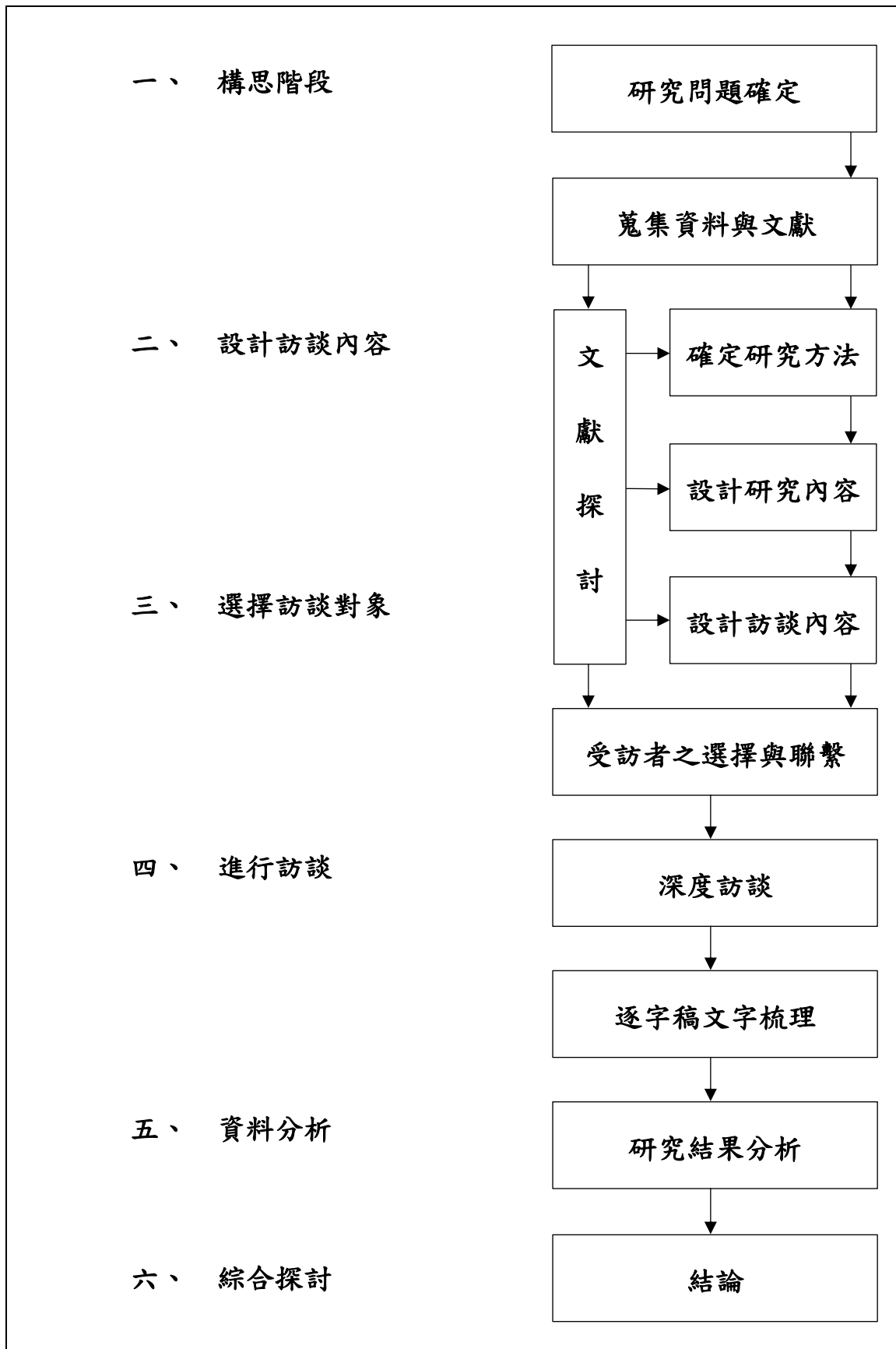


圖 4：研究規劃圖

### 三、研究對象

臺灣國家表演藝術中心為文化部所屬之行政法人，中心之最高決策單位為董事會。國家戲劇院隸屬於國家表演藝術中心之國家兩廳院，最高執行及決策者為藝術總監。因此，本研究鎖定組織之關鍵決策者：國家表演藝術中心董事會之董事長朱宗慶及國家兩廳院之藝術總監劉怡汝，進行訪談研究。

受訪者	朱宗慶
任職機構	國家表演藝術中心董事會
職稱	董事長
訪談時間	2021/03/22
訪談地點	國家表演藝術中心董事會辦公室
受訪者簡介	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 1986 年 1 月成立朱宗慶打擊樂團，是臺灣第一支專業的打擊樂團。</li> <li>● 曾任：國立臺北藝術大學校長、音樂系教授兼主任暨研究所所長、藝術行政與管理研究所教授兼所長，以及國立中正文化中心主任暨改制行政法人首任藝術總監、第四屆董事長、國家交響樂團團長。2009 年擔任高雄世界運動會開閉幕式總導演；2017 年接任國家表演藝術中心董事長。</li> <li>● 現任：朱宗慶打擊樂團藝術總監、國家表演藝術中心董事長、國立臺北藝術大學講座教授、國立臺灣藝術大學榮譽教授。</li> </ul>

表 2：研究對象表 1

受訪者	劉怡汝
任職機構	國家表演藝術中心國家兩廳院
職稱	藝術總監
訪談時間	2021/04/08
訪談地點	國家戲劇院藝術總監辦公室
受訪者簡介	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 曾任：國立中正文化中心主任行政秘書、國家兩廳院業務副總監、國立臺北藝術大學推廣教育中心執行長、雲門舞集開發創意事業部新創經理。</li> <li>● 現任：國家表演藝術中心國家兩廳院藝術總監。</li> </ul>



表 3：研究對象表 2

#### 四、訪談題目

國家表演藝術中心朱宗慶董事長訪談題目	
1.	從新冠肺炎疫情爆發至今，國家表演藝術中心從制度上進行了哪些變革？
2.	從場館營運的角度，國家表演藝術中心有獲得文化部紓困的支持嗎？
3.	面對新冠肺炎幾波嚴重的影響(遠起音樂廳澳籍音樂家、近至桃園醫院群聚等)，國家表演藝術中心有沒有過最壞的打算？比方說完全封館？或是線上直播？
4.	後疫情時代，國家表演藝術中心在國家戲劇院的營運規劃有哪些？
5.	後疫情時代，國家表演藝術中心如何支持國內藝術創作者進行創作？

表 4：國家表演藝術中心董事長訪談表

國家兩廳院藝術總監劉怡汝訪談題目	
1.	從新冠肺炎疫情爆發至今，國家戲劇院從制度上進行了哪些變革？
2.	從場館營運的角度，國家戲劇院有獲得文化部紓困的支持嗎？
3.	面對新冠肺炎幾波嚴重的影響(遠起音樂廳澳籍音樂家、近至桃園醫院群聚等)，國家戲劇院危機處理有哪些？效果如何？
4.	後疫情時代，國家戲劇院的推動觀演平權？
5.	後疫情時代，國家戲劇院如何打造表演藝術領域的「臺灣製造」？

表 5：國家表演藝術中心國家兩廳院藝術總監訪談表

#### 伍、危機處理

根據朱宗慶董事長與劉怡汝總監的訪談，早在疫情爆發初期，2020 年初臺灣國家表演藝術中心(以下簡稱為國表藝)三館一團便密集召開防疫討論會議，並進行場館環境安全防護、落實各項消毒清潔、同仁和觀眾的健康管理要求。安全第一是國表藝三場館的首要原則，降低團隊衝擊。朱宗慶(2021)認為，隨著疫情發展，面對和因應已成為必然和必須。指揮中心發布修正了公眾集會指引、文化部也做出對應原則，風險評估、應變計畫已成為必須的考量。安全第一的原則下，表演藝術界好不容易已經建構起來的能量，不因疫情衝擊而消卻。產生決策的關鍵是：有沒有辦法同時兼顧並在各個考量的條件上找到交集。更進一步的，國表藝也思考，要如何在演出時，確保觀眾的健康與安全。因為疫情，對原先經營就十分不易的表演團隊，確實造成極大的衝擊，國表藝充分理解表演團隊的擔憂與期待。因此，每當個案事件發生，國表藝和場館個別開會，持續針對因應做法滾動調整，每件事都希望考慮清楚、做出最合適的決策。2020 年 3 月 12 日，國表

藝三館發布「特別方案 1.0」，2020 年 4 月 27 日，國表藝發佈「特別方案 2.0」，因應疫情帶來的衝擊。

### 一、特別方案 1.0

著重在降低衝擊，希望能夠全力與表演藝術界一同「穩住當下」。目前「方案 1.0」仍持續進行，由三場館對於節目因受疫情影響而取消或延期，從場租、佣金方面，給予減免優惠；並且運用場地資源，鼓勵團隊運用空出的場地來做研發、測試、排練，各項措施從優從寬來處理。同時，三場館對於 2021 年下半年、2022 年上半年的場地空檔，將會優先用來振興國內的團隊。

### 二、特別方案 2.0

延續了「方案 1.0」的「振興國內團隊」精神，希望能夠為表演藝術界「儲備未來」。因為，振興不能等到疫情結束來啟動，否則只會拖延復甦的速度。因此，三館一團希望藉由「方案 2.0」的加強力道，讓表演藝術界在這個特殊時期仍然能夠維持動能、持續運轉。同時，「方案 2.0」也擴大了執行層面，以「六大驅動方針」，從表團和藝術家、藝文工作者，以及觀眾等層面著手，並從經費、軟硬體資源、系統平臺來給協助、給支持。這六大方針，包括：

1. 投入重製經費，協助節目重新演出。
2. 擴大藝術孵育，支持研發創新。
3. 提前啟動委製，厚實創作內容。
4. 善用技術專業，培植未來人才。
5. 發展展演新形式，推動線上觀演機制。
6. 規劃戶外演出，籌備未來全面振興。

### 三、文化部紓困

國表藝和兩廳院並沒有獲得文化部紓困的支持，疫情期間，表演藝術界需要打破許多舊有的限制及既定的法規框架。屬於行政法人體制的國表藝，更因為行政法人特殊的彈性，以及各館團的彈性應變能力，讓各個方案計畫能夠快速提出和得以進行。文化部對國表藝三館一團的支持與信任，反而成為國表藝在各項方案的處理中，最大的支持。

## 陸、疫情影響與組織因應

### 一、中央疫情指揮中心宣佈：建議停辦

2020年3月25日，臺灣中央流行疫情指揮中心說明，對於「百人以上室內活動」建議停辦。國表藝考量指揮中心提出該項建議，一定有其全面性的整體防疫考量，但以在國表藝中心三場館演出節目來看，室內100人以下的限制條件，節目如何繼續進行，對主辦單位或表演團隊來說，確實存有困難和難以執行之處。基於尊重指揮中心的專業考量與建議，國表藝中心三場館將對近期室內演出節目或活動，盡力與主辦單位或表演團隊進行延期或取消之溝通；對於受影響無法演出之情形，將依三場館先前於3月12日公布之防疫期間特別方案來協助表演藝術界，並且從優從寬來做認定與處理。此次疫情影響表演藝術界十分巨大，造成莫大衝擊，國表藝中心三場館節目受影響而延期或取消者為數可觀，加上人數限制之規定，三場館仍可持續維持演出的外租節目將屈指可數(朱宗慶，2021)。

## 二、文化部宣布：藝文新生活運動

2020年5月22日，中央流行疫情指揮中心在記者會上說明，藝文活動在合於防疫標準下，可以馬上展開。文化部隨即於晚間發佈新聞稿，宣布在兼顧防疫與維護民眾健康安全前提，遵守間隔座等相關指引下，可不受限於室內100人、室外500人之規定，並由國家級場館試行推動展演活動。由於文化部表示，此段期間試行推動階段，因此座位尚未能全席開放，這對表團來說仍是十分困難的挑戰，國表藝相當期待能夠盡快回到全席座位、所有劇場的開放，讓團隊與演出早日回到過去的運作(朱宗慶，2021)。三場館重啟演出後，嚴格落實量體溫、戴口罩、乾洗手、實名制，以及環境消毒作業、相關人員(觀眾、演出者、工作人員)健康管理計畫等防疫措施。此外，不開放演出廳院大廳之飲食販售，且不提供紙本文宣；並依劇場禮儀，提醒觀眾於觀賞演出過程不交談，維護大家的安全與健康。

## 三、表演藝術的轉型變革：內容開發

劉怡汝(2021)總監表示，國家兩廳院在疫情中，積極發展創新觀演新形式，嘗試直播、錄播、線上互動等儲備未來動能的節目產製；另透過「會員新制」、「OPENTIX 兩廳院文化生活」等計畫，創造表演藝術與觀眾的黏著度，期待成就未來的新里程。除多項要務的推展，兩廳院也針對受疫情影響的節目規劃、表演團隊做了有機安排。場館積極協助「TIFA 臺灣國際藝術節」國內節目順延演出期程，尤其針對外租場地、售票系統給予減收或免收方案，以延續團隊的創作活動。同時，兩廳院的數位轉型計畫，於疫情期間更加速催生了表演藝術動能，短期以「不(只)在劇場」、「NTCH togo」等計畫達到紓困與測試可能性之效，長期以5G、智慧場館等計畫，擴增表演藝術體驗可能。同時，下半年兩廳院攜手當代傳奇劇場、無垢舞蹈劇場與雲門舞集、莎士比亞的妹妹們的劇團等推出經

典作品與新作，皆引起觀眾熱烈迴響，創下年度平均 97% 票房佳績。兩廳院作為亞洲具指標性的文化品牌，也持續落實平權與共融劇場的想像，包括同時關注青年與樂齡，透過各式推廣活動與藝術基地計畫加深不同世代與表演藝術的多元連結，深化觸及面向與族群。

#### 四、後疫情時代的創作支持

國表藝各相關計畫在合於政府所定相關防疫指引之建議或規範，進行風險評估管理之情況下，由各館團於防疫期辦理可進行、有助於維持表演藝術專業動能及後續經營之計畫，以為表演藝術界儲備未來，加速振興復甦。其中，對於國內藝術創作者的支持，由各館團以下列「六大驅動方針」，推動各項計畫：

1. 對於延期演出之節目，投入重製經費、給予協助支持，以利於疫情紓緩後上檔演出。
2. 擴大藝術孵育計畫，支持表團或個人創作者提案研發新創作、實驗新技術；擴充原定展演計畫或活動內容、另製新節目，擴大表演團隊、創作者參與機會。
3. 提前啟動委託製作或展演計畫，讓表演團隊於疫情期間穩定營運、展開製作研發，以更充裕時間來厚實創作發展內容。
4. 辦理劇場設備操作認證之支薪培訓課程，培植未來技術人才；安排外部劇場技術人員參與場館或地方場館之劇場設備維護作業，並由場館支應工作費用。
5. 啟動網路結合劇場播映製作計畫，包括直播、預錄及製播等方式，擴增觀眾觀賞節目管道、維持藝術工作者演出機會；協助表演團隊建立優質數位行銷素材，以利國際連結；進行跨業跨界合作，邀請表演團隊共同試驗、開發線上即時展演新形式，並研議推動線上收費機制。
6. 規劃於疫情緩解、風險管理評估可行狀況下，籌辦戶外演出及活動，以活絡演出團隊，並儲備觀眾回流能量。

#### 五、有限理性結構化的組織決策

綜上所述，從指揮中心的建議停辦到文化部的藝文新生活運動，從內容開發的轉型變革到後疫情時代的創作支持，國表藝和兩廳院以有限理性的組織決策，直視疫情帶給表演藝術界和場館營運的劇烈影響，並為臺灣的表演藝術生態加速催生更多元的觀演方式。以結構化理論觀點分析，符碼化的中介模式階段，解釋結構可對應遭遇疫情發生的變革調整。支配化的中介模式階段，資源可對應場館空間的規劃與調整。合法化的中介模式階段，規則可對應後疫情時代的六大驅動方針。同樣地，符碼化的行動階段，雙向溝通存在於文化部、創作者、與國表藝

和兩廳院之間。支配化的行動階段，權力的運用則創造了藝術創作與觀演的共享平臺。合法化的行動階段，獎懲則轉化成對臺灣創作者的支持模式。詳細對應關係如下圖所示：

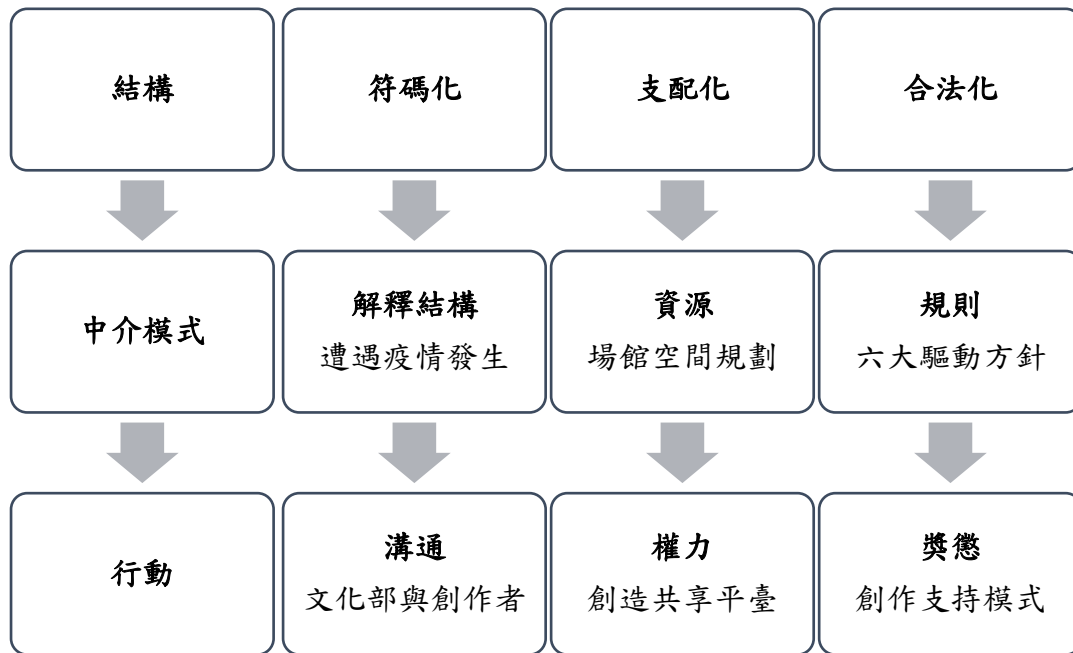


圖 5：有限理性結構化的組織決策對應圖

## 柒、結語

新冠肺炎對人類來說是一場前所未有的戰役，對臺灣的戲劇表演藝術而言，更是史無前例的挑戰。面對防疫，國表藝和兩廳院從決策到變革都勇敢地直視挑戰。國表藝和兩廳院以安心為原則，把所有場地的租用金額全數退給預定檔期的表演藝術團隊，售票系統的折扣也持續配合文化部的紓困期程，把創作者因為疫情來襲的虧損降到最低。兩廳院藝術總監劉怡汝(2021)表示，疫情帶來的另外一個思考是戲劇表演藝術領域的「臺灣製造」。當國外作品和藝術家都無法來臺參演時，「臺灣製造」是否能支撐國家戲劇院場館的營運和藝術節的節目安排。因此，疫情不只帶來衝擊，更從另外一個面向加速了國內表演藝術界的反思。當2020年臺灣國際藝術節(Taiwan International Festival of Arts)直接取消後，2021的臺灣國際藝術節，兩廳院透過疫情帶來的緩製期，在戲劇創發中逐漸發展作品內容的研發。

當研發資源變革調整為對臺灣戲劇表演藝術創作者的創作嘗試，場館空間也因疫情導致的退租行為而獲得更多的檔期時，兩廳院把原本相對急促的創作時程拉長，使得即時的創作消耗降低，讓創作者有更多嘗試和探索的機會，有更長、

更完整的創作期程，來完成更有品質的作品。因此，疫情對臺灣的戲劇表演藝術來說，不見得全然是消耗性的衝擊。另一方面，疫情也加速了兩廳院原先內容研發的規劃，為精緻的臺灣戲劇表演藝術作品爭取更長、更多的時間和空間(劉怡汝，2021)。

自 2020 年疫情爆發至今，劉怡汝(2021)認為疫情已經成為一種戲劇創作可能性的提醒。疫情降低了當代社會運作的節奏，促成了更多元的劇場觀演行為。它甚至為觀演平權帶來另外一種新的契機。當經濟和資源弱勢的觀眾因為票價被排斥在劇場之外時，兩廳院和全世界的劇場正在討論的是以科技的方式(演製播映)進行戲劇表演藝術的創作和觀演行為。在創作上，藝術家需要思考觀演空間和觀演模式的各種可能。在製作上，製作人可能會面對製作成本的結構性調整。無論何者，均是臺灣戲劇表演藝術與世界同步的調整規劃。劉怡汝(2021)表示，兩廳院正和國際劇場的場館營運並行，逐漸以 Slow Theatre 作為一種創作和觀演的製作模式。當製作的期程拉長，藝術家的創作嘗試增加，科技觀演平權的可能性被開啟，Slow Theatre 將逐漸成為一種品質精良，長久搬演的戲劇表演藝術創作模式。而國表藝和兩廳院走過新冠疫情的決策過程和變革紀錄，也將為臺灣的戲劇表演藝術演製留下一個可供參考的應對模式。

## 捌、參考文獻

- Aino, Pöyhönen, 2004. Modeling and measuring organizational renewal capability. (Doctoral dissertation), Lappeenranta University of Technology, Finland.
- Anthony Giddens, *The constitution of society*, 2<sup>nd</sup> ed. (USA: University of California Press, 1986.)
- Bannis, W. G. and Nanus, B. *Leaders: The strategies for taking charge*. (New York: Harper Business, 1988.)
- Boyle, R. D., and Desai, H. B. 1991. Turnaround Strategies for Small Firms. *Journal of Small Business Management*, 29(3), 33-42.
- Dessler, *Organization and Management: Contingency Approach*. (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1980.)
- Ettlie, J. E. and Reza, E. M. 1992. Organizational Integration and Process Innovation. *Academy of Management Journal*, 35, 795-827.
- Jick, T. D. *Managing change*. (Boston: Richard D. IRWIN, 1993.)
- Kogut, B., and Zander, U. 1992. Knowledge of the firm, combinative capabilities, and the replication of technology. *Organization Science*, 3, 383-397.
- Lant, T. K. and Mezias, S. J. 1992. An organizational learning model of convergence and reorientation. *Organization Science*, 3(1), 47-71.
- Leavitt, H. J. *Applied organization change in industry: structure, technical and 94 human approaches*, *New Perspective in Organization Research*. (Chicago: Rand McNally, 1964.)
- Lewin, K. *Field Theory in Social Science*. (New York: Harper and Row, 1951.)
- Lundberg, C. C. *Strategies for Organizational Transitioning*. (Kimberly and Quinn: Managing, 1984.)
- Pettigrew, A.M. 1987. Context and Action in the Transformation of the Firm. *Journal of Management Studies*, 24(6), 649-670.
- Robbins, S. P. *Organizational Behavior*, 9<sup>th</sup> ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001.)
- Spender, J. C. 1996. Organizational knowledge, learning and memory: Three concepts in search of a theory. *Journal of Organizational Change*, 9(1), 63-78.
- Stephen P. Robbins, and Timothy A. Judge, *Organizational Behavior*. 17<sup>th</sup> ed. (USA: Pearson Education, 2017.)
- 王世偉, 2020, 劇場界如何備戰後疫情時代, *PAR 表演藝術*, 第 333 期: 19。(Wang She Wei, 2020. How does the theater prepare for the post-war epidemic era? *Performing arts redefined*, 333, 19.)

- 王世璋，2006，技專校院組織變革之系統分析－以 A 科技大學為例，學校行政，第 45 期：107-123。(Wang Shi Zhang, 2006. Systematic Analysis of the Organizational Reform of Technical Schools-Taking A University of Science and Technology as an Example, *School administration*, 45, 107-123.)
- 何照義、陳永明，2002，員工屬性與工作價值觀對公營事業民營化組織變革態度之個案研究，*東吳經濟商學報*，第 37 期：1-36。(Ho Tsau Yi and Chen Yong Ming, 2002. A Case Study of Employee Attributes and Work Values on the Attitudes of Public Enterprise Privatization Organization Reform. *Soochow Journal of Economics and Business*, 37, 1-36.)
- 呂育誠，2002，公共組織變革的另類思維：歷史制度主義觀點的啟示，*公共行政學報*，第 7 期：137-172。(Lue Yue Chang, 2002. Alternative Thinking of Public Organization Reform: Enlightenment from the Viewpoint of Historical Institutionalism. *Journal of Public Administration*, 7, 137-172.)
- 沙春彥，2008，試論吉登斯的結構化理論，*重慶科技學院學報*，第 12 期，75-76。(Sa Chun Yan, 2008. Try to discuss and Anthony Giddens' structured theory, *Journal of Chongqing University of Science and Technology*, 12, 75-76.)
- 林大貂，2020，疫情撲倒劇場大國，*PAR 表演藝術*，第 329 期：16。(Lin Da Diao, 2020. COVID-19 Pandemic hits theater powers. *Performing arts redefined*, 329, 16.)
- 林弦逸，1999，組織變革中人力資源策略之探討－以國營事業民營化變革為例，*就業與訓練*，第 17 卷第 6 期：84-91。(Lin Xian Yi, Discussion on Human Resources Strategies in Organizational Reform-Taking the privatization of state-owned enterprises as an example, employment and training. *Employment and Training*, 17(6), 84-91.)
- 林淑馨，2006，民營化與組織變革：日本國鐵的個案分析，*政治科學論叢*，第 27 期：147-184。(Lin Shu Hsin, 2006. Privatization and Organizational Change: A Case Study of the Japanese National Railway Company, *Political Science Review*, 27, 147-184.)
- 金小紅，2007，安東尼·吉登斯的結構化理論與「第三條路」，*鄭州大學學報*，第 40 卷第 1 期：34-37。(Jien Xiao Hong, 2007. Anthony Giddens' Structuration Theory and the "Third Way". *Journal of Zheng Zhou University*, 40(1)34-37.)
- 侯嘉政、陳宜伸、張宏榮，2010，企業動態能力、組織變革策略與組織變革績效之探索性研究，*經營管理論叢*，第 6 卷第 1 期：23-47。(Hou Jia Jeng, Chen Yi Shen, and Chang Hung Jung, 2010. The Explorative Study of Dynamic Capabilities, Organizational Change Strategy and Organizational Change Performance, *Operating Management Reviews*, 6(1), 23-47.)
- 洪鎌德，1996，紀登士社會學理論之述評，*臺灣社會學刊*，第 20 期，163-210。



- (Hung Lien Te, 1996. Anthony Giddens: From Sociological Theory to Social Theory. *Taiwanese Journal of Sociology*, 20, 163-210.)
- 胡海芬，2020，疫情下對舞臺藝術和演出市場的再認識，*文藝生活*，第 2020-06 期：106。(Hu Hai Fen, 2020. Re-understanding of the theater art and performance market under the epidemic. *Literature Life*, 2020-6, 106.)
- 徐聯恩，1996，企業變革架構，*中華管理評論*，第 1 卷第 1 期：1-7。(Shu Lian En, 1996. Structure of Enterprise change, *Chinese Management Review*, 1(1), 1-7.)
- 祝道松、盧正宗、游怡婷，2008，領導型態、審計結構與審計人員角色壓力對工作滿意度關係之研究，*會計與公司治理*，第 5 卷第 1 期：1-31。(Zhu Dauw Song Zhu, Lu Cheng Tsung, and Yiu Yi Ting, 2008. The Influence of the CPA Firms' Leadership Style, Audit Structure and Role Stress on Job Satisfaction. *Journal of Accounting and Corporate Governance*, 5(1), 1-31.)
- 高竹嵐，2020，一場瘟疫，揭露原本脆弱的產業體質，*PAR 表演藝術*，第 330 期：67-69。(Kao Chu Lan, 2020. A plague: Expose the originally fragile industrial structure. *Performing arts redefined*, 330, 67-69.)
- 張有恆、韓振華，2004，臺北航空貨運站的組織變革管理，*民航季刊*，第 6 卷第 2 期：41-64。(Chang Yu Heng and Han Zhen Hua, 2004. Organizational Change Management of Taipei Air Cargo Terminal. *Civil Aviation Quarterly*, 6(2), 41-64.)
- 許美華，2004，從「結構行動理論」看教學中師生的能動性，*教育理論與實踐學刊*，第 12 期，91-103。(Shu Mei Hua, 2004. To Find out the Capability of Teachers and Students from the Structuration Theory. *Bulletin of Research on Elementary Education*, 12, 91-103.)
- 喬麗英，2007，吉登斯結構化理論中「行動」概念的深度審視，*江西師範大學學報*，第 40 卷第 5 期，111-115。(Qiao Li Ying, 2007. Investigation of Anthony Giddens' Structuration Theory — Study the Concept of “Action” in Structuration Theory Deeply. *Journal of Jiangxi Normal University*, 40(5), 111-115.)
- 詹春石，2009，教師領導風格與親師關係之研究，*師說*，第 212 期：25-28。(Zhan Chuen Sei, 2009. A Study of Teacher Leadership Style and Parent-teacher Relationship. *Teacher description*, 212, 25-28.)
- 蔡坤地，2014，轉化型領導、交易型領導、動機觀點與組織公民行為關聯性之研究，*勞資關係論叢*，第 16 卷第 1 期：45-68。(Tsai Kun Di, 2014. The Study of the Association among Transformation Leadership, Transactional Leadership, Motives Perspectives and Organizational Citizenship Behavior. *Journal of Labor Studies*, 16(1), 45-68.)
- 蔡進雄，2003，超越轉型領導：建構新轉型領導的構建，*中等教育*，第 54 卷第 5 期：96-106。(Tsai Jin Shoung, 2003. Beyond transformational leadership: the

- construction of a new transformational leadership. *Secondary education*, 54(5), 96-106.)
- 蔡進雄，2018，從 Giddens 的結構化理論看教育現場的變革動能：「命」與「運」的交織，*教師專業研究期刊*，第 15 期:1-19。(Tsai Chin Hsuiung, 2018. Giddens' s Structuration Theory View of Educational Change Agency. *Journal of Professional Teacher*, 15, 1-19.)
- 鄭安齊，2020，疫情升溫藝術工作者首當其衝，*PAR 表演藝術*，第 328 期：15。(Zheng An Chi, 2020. Artists bear the brunt of the epidemic. *Performing arts redefined*, 328, 15.)
- 盧乃桂，2007，能動者的思索—香港學校改進協作模式的再造與更新，*教育發展研究*，第 12 期，1-9。(Lu Nai Guei, 2007. Thinking of the Motivated—Reconstruction and Renewal of the Collaborative Model for Improvement of Hong Kong Schools, *Journal of Educational Research and Development*, 12, 1-9.)
- 繆敏志、林少龍，2000，企業外在環境、組織變項與組織變革策略關係之研究，*亞太管理評論*，第 5 卷第 4 期:487-501。(Miao Min Chih and Lin Shao Lung, 2000. The Relationships between Organizational Change Strategy and Business External Environment and Organizational Variables. *Asia Pacific Management Review*, 5(4), 487-501.)
- 簡宏江，2000，論抗拒變革的管理，*育達研究叢刊*，第 1 期：32-46。(Chien Hung Jiang, 2000. Discuss management of resistance to change. *Journal of Yu-Da College*, 1, 32-46.)
- 魏君穎，2020，表演藝術產業，疫情下如何度難關，*PAR 表演藝術*，第 328 期：22-29。(Wei Jun Ying, 2020. How can the performing arts industry overcome difficulties under the epidemic? *Performing arts redefined*, 328, 22-29.)

## 侯孝賢電影《海上花》中的現代融合後現代的戲劇美學 曾雯

### 摘要

從台灣新電影導演侯孝賢《海上花》深焦鏡頭的拍攝邏輯，將以前靠蒙太奇製造戲劇性的效果，轉向如同舞台劇的演員在選定不變的場景中的走位來取得，不用剪接，力求一個事件中兩個或多個動作元素同時存在，我們看到侯孝賢的立論、美學基礎可以回到寫實主義最源頭，從拍全景的蒙太奇到奧森·威爾斯、現實主義集大成者巴贊到盧米埃兄弟（攝影機不介入）都可印證。它排斥戲劇性，可是並不排斥蒙太奇，而是融入到戲劇造型手段中，影射著電影的另一條屬於梅里葉斯的表現主義美學規律，運用造型元素創造一個幻象、想像。

影片藉由戲劇藝術建構自己，除了攝影機不動之外，一幕一個劇地拍攝日常偶發的狀況，也就是拍出非敘述的影子。不僅語言開始有層次的變化，還有影像修辭的進步、詩學的進來，帶來了多層次的影像的複雜性和場面的意義的多義性，意義已經開始往更多的方向，這已經開始接近後現代，透過後結構進入後現代。這是一種從無到有，從好萊塢導演（格里菲斯也從此來）的前景、中景、後景到日本導演小津安二郎的“空間”再到侯孝賢，在永恆的表面中挖掘深度的詩學。

**關鍵字：**深焦鏡頭、戲劇演員走位、蒙太奇、複數性、詩學

## **The dramatic aesthetics of Realism assimilate into expressionism in Hou Hsiao-Hsien's cinema "*Flowers of Shanghai*"**

### **Abstract**

From the shooting logic of Taiwan's new film director Hou Hsiao-Hsien's "*Flowers of Shanghai*" deep-focus lens, the previous dramatic effect created by montages has been turned to the position of actor in a stage play in a selected unchanging scene. There is no need to cut, and strive for two or more action elements exist at the same time exit in an event. We can see that Hsiao-Hsien's arguments and aesthetic foundation can be returned to the source of realism, from the panoramic montage to Orson Wells, the realist master Bazin to Lumière brothers (the camera does not intervene) can be confirmed. It rejects drama, but does not reject montage, but integrates into dramatic modeling methods, alluding to another expressionist aesthetic law belonging to Méliès in the film, using modeling elements to create an illusion and imagination.

The film constructs itself through the art of drama, except that the camera does not move, it shoots daily incidents one by one, that is, to shoot non-narrative shadows. Not only the language has begun to undergo level changes, but also the progress of image rhetoric and the introduction of poetry have brought about the complexity of images and the ambiguity of the meaning of scenes. The meaning has begun to go in more directions. It has begun to approach post-modern, which entering through post structure. This is a kind of poetics that has grown from nothing, from the foreground, midground and background of the Hollywood directors (Griffith also comes from here) to the "space" of Japanese director Ozu Yasujirō then to Hou Hsiao-Hsien, digging deep into the eternal surface.

**Keywords:** deep-focus lens, theatrical actor's position, montage, pluralism, poetics

## 一、現代電影的作者導演：侯孝賢

作者論 (Auteur Theory) 是配合法國新浪潮、現代主義出現的一種電影批評的方法，或者說認知上的創作的的方法，從 50 年代晚期出現到 60 年代初期，再到 70 年代全盛期。同時期，解構主義在 1968 年反作者，羅蘭·巴特提出：“作者已死”。然後，1979 年被後現代所取代一直到現在。作者論雖然經歷反作者和解構主義，但還在繼續走著或者說走到了尾聲。作者的地位上升對電影本身是好的事情，在歷史脈絡裡是正面的。作者作為中心的觀點而建構的作者制，有別於好萊塢的製片制。看影片變成看作者 (專業)，不同於以前的影片互文。但好萊塢的電影多是娛樂、消遣和社交，因為對美國人來說，朋友、家庭之間是核心，所以，娛樂性很重要。好萊塢從片場來，片場制度是製片制管理。在 1967 年的新好萊塢 (Neo-Hollywood) 之前是這樣。臺灣比不過好萊塢的語境，比不過全球化霸權的製片制，臺灣電影如何全球化？

現代電影帶來了 (以導演為中心) 作者制很重要。現在韓國電影想走製片制，首先電影是源頭，然後音樂跟上，再到流行。1993 年韓國政府看到《侏羅紀公園》賣一部的票房等於賣 100 萬部汽車，所以，文化韓流起來，主席是韓國總統的製片制，韓國作者導演只有金基德、洪尚秀。作者是個金字塔的頂端，需要三大影展的認證，2 月德國柏林影展、8 月法國坎城影展、5 月義大利威尼斯影展。作者導演是金字塔的最上層，第二層是好導演，第三層導演與第一層的作者導演的差別在於無抽象的世界觀念。1963 年，安德烈·塔可夫斯基 (Andre Tarkovsky) 《Solaris》把 60 年代初法國理論介紹到英美。

作者論有三個層次：1，技術層面，包含電影攝製，仰拍、俯拍、不失焦 (普遍性)。2，風格層面，具有個人化獨特的風格，代表：希區考克、霍華·霍克斯。3，世界觀層面，也就是抽象的內容面。所以，得出一個公式：電影觀加上世界觀等於作者。世界觀就像哲學概念，比如愛情觀、人文的情懷。普遍性的好萊塢 (說故事的導演) 加上獨特性 (個人所謂技術的概念)，等於楚孚講的 (1) 電影觀。通過人物、事件、劇本營造的小世界衝突，如何解決對立，即浮現 (2) 世界觀。

台灣新電影導演侯孝賢的電影中，攝影機放得很遠，幾乎沒有沒有特寫，從《海上花》到《刺客聶隱娘》且每一部電影都是一顆鏡頭到底，這和其他人不同。這是侯孝賢導演的寫實主義電影觀。巴贊就是在建構這一套寫實主義美學，代表有楚孚、夏洛克、高達，還有希區考克。希區考克拍的 B 級片、驚悚片系列是一個整體的概念，由場面調度 (技術裡) 呼應世界觀 (point of world) 所建構的驚悚。法律的概念在希區考克的影片中起什麼作用？法律在希區考克那裡，在他的世界裡屬於邊緣。所以，回到倫理，回到個人、男女呼應。《驚魂記》姐姐和男友合作解決問題、《北西北》女臥底和男偵探合作，這是希區考克恆常性的世界觀。所以，電影不在講故事，而在恆常的世界觀。借用劇本建構自己的世界觀，所以，德勒茲說導演等同於哲學家，哲學家用創造概念，導演創造影像。約翰·福特 (John Ford) 只拍西部片《搜索者》借用美國人最原初對於善、惡的看法，看美國人的個人主義、現代的美國。安東尼奧尼 (Antonioni) 拍攝的是男女工業社會裡，人性、男女情的疏離感。所以，電影並非故事，而意在所指 (指向性)，告訴另一個東西。1973 年，胡金銓導演的《俠女》(A Touch of Zen)，英文片名就告訴我們：禪的一觸是影片的世界觀。2000 年，楊

德昌的《一一》(A one and a two) 明可明非常明，意思是都在那又不在那。

《海上花》電影和侯孝賢導演早期的電影和後來的電影相似卻又完全不同，相似在於專注的是大歷史背景下的邊緣的小人物的現實，不同的是雖然是在台灣美術搭景拍攝，講述的是 19 世紀上海租界妓院的生活。影片首先映入眼簾的是人物的多樣性，同時表達了一種空間，其中角色乃至故事不斷交織發生。在敘事、人物、角色的表演風格和敘事相互交織等方面，影片的多樣性沒有對鏡頭的建構產生負面效果。實際上這是一個技術問題。這種多樣性終究要回歸到統一性。因為很簡單，這種統一性被表現為一個結果，而不是一個事實。每當觀眾以為局部的結果要得到統一性，就像好萊塢電影或者說戲劇情節劇，問題一定要统一到一處而得到解決。這裡局部不過是未完成一部分。最明顯的例子\*\*就是當敘事在空間或面上交疊、移轉，每一次出現作為決定敘事統一性的元素介入故事，並讓故事顯得沒那麼重要，這就是所謂象徵性的元素。《海上花》在多樣性和統一性的反趨勢之間存在一種張力。

從影片捕捉多樣性和敘事斷裂來看，從無法把握的一個主觀或意識形態的觀點來看，這是一部後現代的影片 (postmodern film)，但是影片對統一性的渴求也足夠強烈，以至於可以認定這是一部新古典主義的電影。首先，儘管事物本身多樣，瑣碎的日常仍舊是建構了一個故事：一個敘述的故事，一個象徵的故事。然後，故事也建構了一個人類永遠的終極的主題：愛。這至少是一部關於愛情、關於愛的關係的電影，而且有趣的是它發生在本該不該有愛只有性和交易的場所 (妓院)。可以說這是一部多段式的愛情電影，如果愛情電影存在一個主題就是愛情關係，儘管愛情電影也可以涵蓋其他的主題。在這部電影中，愛情主要的關係形象都呈現出來了。從一般意義上來看，沒有一個故事構成了影片的主題，政治的、歷史的……但影片至少探討了愛的問題。

我們可以在愛的問題上清晰地看出統一性的傾向，四場酒桌的戲重構了這種統一性。這裡有明顯的歌劇式緯度，協奏曲般協同演奏的一支歌，這也是非常音樂性的做法。在建構這個群體的動機以及讓建構這個群體的時間等同於影片本身時間的動機上，這部影片和侯導之前的電影沒有什麼區別，儘管這些時間處在被切割和碎片的狀態 (後現代)，但它依然會重現。它更加抽象，因為這個群體不屬於廣義的史詩或敘事，而指明它是由影片生產出來的，即古典主義中注入了現代性的元素。尤其是導演的觀點讓這個群體代表著人性、愛本身。這不是用於講述故事的群體，它是全部人性的寓言。

這部電影處在一個有趣的層面上，因為可以找到愛情電影的傳統動機。無論如何這都是一部在任何地方都可能發生的關於愛情關係或性別群體之間的電影。在這個故事上面，有某些東西讓影片變得富有象徵性。它不是別的，而是或多或少男人與女人之間實際與潛在性迂迴穿行的情愫，以過渡到一種足夠宏大的象徵性抽象，包裹著日常的真實，比如用餐、抽煙以及在不同角色之間的對白。如果從戲劇角度看，這些生活感太強的情境幾乎不可能彼此交融在有限時間的藝術作品中。可是，即使是日常瑣事，《海上花》有幾場戲也非常精彩，如同在普通戲劇情節劇的情節。無論如何，只把《海上花》其中一場戲孤立出來，觀眾可想像的也不多。從這一點看來，它本質上是一部蒙太奇的電影，是在組合當中呈現，因為確切地說，多樣性 (角色、場景) 沒有真的影響鏡頭，除了幾個例外，比如沈小紅在王蓮生面前 (真/假) 哭泣的那場戲，如果單獨看，似乎就是在傳統戲劇情節劇中。可是，剪接又在情感恰到好處的地方嘎然而止，呈現出無悲無喜的人物狀態或情境。

愛情，儘管不是影片中唯一展現的主題，也有贖身、嫁人的故事等，準確地說，這些故事彼此之間不是對等的，愛的主題是具有主導性的，但影片保持著一種平衡，其他故事不只是輻射與延伸。愛是主要的，但仍有幾條不同的線索。《海上花》是一部具有很高精神性、反思性的電影，所以說，它達到了一種電影美學的高度。侯孝賢導演清楚這一點，所以，他提供了一種重要且主導性的變形，但影片也是非常緊張的，即使沒有普通情節劇所謂的戲劇衝突性，但它處在抽象的邊緣。這不是展現在具體場景中，而是在影片總的線索里。

前面提及的一系列形象不是作為這部電影的主題，而是作為材料在發揮作用。這不是關於愛之條件的電影，儘管電影中充滿了這些元素。它要描寫的是人性的存在，甚至包含影片結局和後續情節的想法，都證明了電影中的寓言時刻，只要存在一種人性，其真正的象徵就只能是愛。女人的絕望、哭泣源自於這樣的事實：男人不愛她，或者反之。當然這裡參雜著很重要的經濟的因素。儘管他們之間存在金錢關係，但是可能陷入愛河。這部電影的主題規定了影片的蒙太奇、憂鬱和人性的複雜性。不僅僅是人性還存在嗎？而是提出一個假設，人性即愛。沒有愛就沒有人性，只有嚴格意義上的分離。

故事會處在與其他故事失去關聯的危險中，在某種程度上，唯一有價值的是表演。依靠演員強度的意義之一在於它是對表演問題的一個隱喻。孤獨的人，換句話說，缺少愛的人只能在表演中確認他自己，不管這個表演是某個人物的歇斯底里（沈小紅），還是逢場作戲（黃翠鳳）。她們的故事在對白中被呈現出來，這都非常接近戲劇。侯導自己也同意《海上花》是他所有作品中對白最多的一部。在這部影片中，故事被日常的瑣碎所涵蓋，影片展示了這些渴望愛而孤獨的人的情緒和生活。而表演被表現為分人行使，因為表演的代價是愛的缺席。從這個意義上說，這個群體的故事非常典型。每個人物、每個空間（裏）都很重要，因為它們一起聚集為電影核心的主題。故事之間真正的平等來自於，每個人物的故事實際上都是電影主題的一個典型，如果沒有愛，我們對人性就會產生不同的觀念，人性會因表演而被釋放。甚至在角色中也體現出來，因為心中沒有得到愛，所以，受困於表演（王蓮生）。他與其他倌人不同，他渴望得到真正的愛，即使知道這是靠金錢買來的愛。他對外在世界非常淡漠、性格也很沈悶，但卻對愛強烈地執著，這讓觀眾非常憐惜他。他除了不斷索取愛之外，沒有別的方法代表自己。這就是為什麼對他來說，現實終將成為一場悲劇。

因為妓女的身分決定了她們只能如此，她們必須在這個生態系統裡面生存，也就必然要尋求自己的生存之道。所以，不能為任何一個倌人提供純粹的情感注入，即使有感情。因為任何人要在他的生態系裡面要能夠活得下去，就會有手段，會有他的生存方式，有他們這個生態系裡面的階級還有道德感。所以，侯導將這部影片封閉在在一個獨立的、封閉的體系裡面，這些人一定都是某種具有主體性的人，因為她們在這個結構裡面必須站有位置，但是這種主體性是相對的。因為不是自由戀愛的選擇。《海上花》裡面講了很多她們的手段，也就是說如何運用各式各樣的手段而讓自己具有選擇權，例如翠鳳贖身。可是，她們的選擇又有一個限度，因為她不可能一輩子都不接客。

雖然影片聚焦在人物的日常，但透過演員潛在和實際的表演，每個人物都非常典型和多樣性。有的是受關注主角，有些角色是不善交際的配角，有些角色是好人，有些角色是壞人，但是在這部電影裡這些都不構成問題。這裡沒有善/惡，良/娼之說，在任何時刻，從影像的角度來看，我們可以說好或壞、真心或逢場作戲，在影片中都都不是問題。因為影片並非要去判斷或評判，而只是展

現，展現一個群體、一種人性，從這個角度看，這是一部人性化的影片。它在規則、禁忌、法律等方面沒有倫理限制。這是《海上花》所呈現的一種觀念，對於愛情、人生、人性的。

## 二、《海上花》寫實融合表現主義的戲劇美學

關於整體性相關聯，不得不提到影片的開場，它是自成一體的又是整部影片的關鍵。這段開場有點像對整部影片的抽象。影片實際上表達了日常時序的東西，而這段開場是一種統合和抽象。這部影片介於兩者之間，一則是戲劇性的日常拼貼畫，在不同空間、不同角色之間上演的生活劇。一則是運用抽象，比如開場這樣的集體狂歡式的眾聲喧嘩，來關聯不同的角色與碎片，同時從事實（fait）非事件上呈現這個群體乃至一般群體的人性。甚至愛情關係也接近於寓言，而不僅僅是一則故事。

長鏡頭是侯孝賢導演的電影中一貫的技巧，是一種時空連續性的經典長鏡頭，但相對來說依然表達的是蒙太奇段落，但是是被鏡頭和空間內部的蒙太奇所塑造。這就是一種對當今世界、對分割的空間及其隔絕的思考。在後現代的世界與空間具有多樣性的條件下，對於世界的關聯性的思考，如何理解《海上花》的內部蒙太奇？

第一場戲，就是常常被拿來討論的長鏡頭典範。

### 內景 夜 00:10-07:59 酒桌戲



00:23

（淡入）以划拳的聲音開場。首先是固定鏡頭，鏡頭正中間自然是影片主角王老爺（梁朝偉飾）、周雙珠（劉嘉玲飾）、洪老爺（羅載而飾）、羅老爺（高捷飾），前景（飯/菜/酒）、中景（三個主角）、後景（配角侍從）的人物表情都看得到，和現實一樣，不用剪切，召喚觀眾進入戲劇。這是寫實主義，不同於導演安排的表現派，觀眾不用動腦，因為導演都安排好了。

然後，攝影機長拍一顆固定鏡頭和深焦（寫實主義的運用）鏡頭保證了時



空的連續。也可以用三個鏡頭穩定的畫面呈現，但是這裡用人物的表情、眼神之間的交流呈現，為了能夠感知現實的狀態。安德烈·巴贊〈電影語言的演進〉講法國電影時說：在雷諾阿的影片中，影像儘量採用景深（indepths）結構，等於是部分取消了蒙太奇。（André Bazin, 1958／崔君衍譯，2005.05，頁 70）因為用深焦的話，全部場景帶出來，不要剪接和切換，不像現在的電影很多都是切換（timing）。這一批導演一顆鏡頭全部在裡面不用剪，也就是寫實主義美學。若是表現主義就是要跳切。如果運用的是寫實主義，在巴贊的這個定義裡面，運用景深鏡頭和長拍等於部分地取消了蒙太奇這種剪輯的創作方法。

接著，攝影機慢慢從左到右搖曳，長拍從王老爺到周雙珠再到洪老爺和划拳的人，然後，又以平行的方向從右到左搖曳，停在原先的固定鏡頭，很像一個觀眾在看舞台劇的觀看路線，一樣表現時空衝突性，而且比剪切顯示更多的曖昧性。在一個空間的統合下，靠演員的表演和神態（笑、看、聽）和攝影機運動，這叫場面調度。情節不切斷，觀眾可選擇看誰。從深焦（前景、中景、後景的再現）就可以看到寫實主義的好或不好。

巴贊說的：“而用頻繁的搖鏡（鏡頭搖運動）和演員（走位）的進入場景取代。這種拍攝方法是以尊重戲劇空間的自然延續性還有時間的延續性為前提的。”（同上引，頁 70）也就是說，為什麼要用這種拍電影的方法？因為它跟時間、空間有關，寫實主義以時間、空間為主，基本上來講，在寫實拍攝裡面是一種時間、空間的統合。就像實存的自然現實一樣，不會切斷，時間是延綿的。可是，是在寫實裡面，對空間的感受、對時間的感受，它是延綿的、一體的。所以，寫實主義認為空間、時間不可以切換。今天表現一個戲劇空間的話，拍片可以把它呈現出來，不用剪輯，這是巴贊的觀點。換言之，現代導演利用景深拍出的鏡頭段落並不排斥蒙太奇（不然，他可能還要重新開始初步探索），而是把蒙太奇融入他的造型手段中。（同上引，頁 71）

所謂造型，應當包括佈景與化妝的風格，在一定程度上也包括表演風格，自然還應包括燈光以及完成構圖的取景。（同上引，頁 60）

像上文說的《海上花》排斥戲劇性衝突的敘事，可是並不排斥蒙太奇，而是融入到戲劇造型手段中，影射著電影的另一條屬於梅里葉斯的表現主義美學規律，運用造型元素創造一個幻象、想像。戲劇性的造型手段包括：

### （1）戲劇演員的身段

《海上花》的製片廖慶松剪接師在採訪中透露：演員穿上戲服變得不會走路，所以，後來就去國劇、平劇找了很多演員，她們不是主要演員，但讓她們穿衣服有個樣貌，學習走路什麼有人教，不然沒有調性。例如，飾演洪善卿老爺的羅載而、飾演沈小紅的姨娘阿珠的李玉明都是來自上海的京劇演員，加之飾演黃二姐的潘迪華本身就是香港歌星。比演技，侯孝賢導演一向更重視演員的外型、氣質。根據採訪，廖慶松剪接師也說其他臨時女演員都是從劇團、平劇社團裡面找的。片中飾演羽田美智子的管家扮演者是嫁到臺灣來的上海人，不是演員，所以，說上海話和演起來很真實。然後，國劇、戲劇團找來的演員作為影片中的背景人物。

### （2）評彈舞台式的燈光

電影自始自終都是封閉的室內景，少見日光，有也則是窗戶的一點自然透光，賦予了影片一種濃郁的情調，更帶有一種夢幻的感覺。這與油燈照明的特性，就是近處亮，而越遠越墜入黑暗。根據廖慶松剪接師的訪談，得知但是攝影師李屏斌，從《戲夢人生》就奠定了他的微光攝影。也因此的了金馬獎最佳

攝影。狹窄的照明範圍，這跟蘇州評彈（評話與彈詞兩種曲藝的統稱）舞台的打燈風格不謀而合。

《海上花》的製片廖慶松剪接師說：8 分鐘長鏡頭拍了很多次，攝影機一直繞。一開始李屏賓（攝影師）拍了一個禮拜，但是光打太亮。李屏賓拍的《戲夢人生》也是非常暗，後來去日本調光。李屏賓講侯導用眼睛看，燈光是暗的。《戲夢人生》在香港沖片，因為太暗，速度要調。在暗部表現層次，這也是李屏賓第一次得金馬獎，也因此開啟了微光大師的年代。《海上花》導演覺得太暗，李屏賓調亮，用打，所以，重頭再拍。微光反打到桌面，用最低光圈，全開光圈，類似燭光，不然氣氛完全不對。有時候也不是那麼主動去做，他有這個能力，導演要亮麗就超過了。

### （3）中遠景的舞台視角

《海上花》電影 100% 中遠景，類似觀眾在舞台前面觀賞戲劇的距離，可以讓舞台上的演員都擁有屬於自身的表演強度。如果把這些場景、空間彼此切分開來看，有些戲就像是敘事電影中的戲劇橋段。（一場戲）從場景的建構、從日光疏離的表演、從攝影機以中等高度拍攝面孔來看，它有一種獨有的敘事密度。就像新古典主義段落那樣，相當活潑。

### （4）新古典主義的巴洛克風格

《海上花》不僅表明海上盛開的花朵，也表明每片花瓣獨自閉合又有機統一。影片中每個場景都很精緻，即使是日常，但有生命力的是整體性。這種浮誇歸功於演員的表演張力。就像在歌劇中，每個演員都有自己的曲調，也就是展現自己特質的時刻。演員彷彿是每場戲的裝飾，然而過度的張力又必然要被併入整體的生活。這種方式結構了這整部影片，但不僅於此。之前已經說到這部影片是新古典主義，但在另一個層面上，屬於古典意義的巴洛克風格。巴洛克與古典主義是對立的，但巴洛克時期也具有一定的古典主義維度。巴洛克美學是整體建構在部分的強化之上，而非建構在部分對整體的服從之上。古典主義是在建構故事、建構主題的基礎上，將個體弱化，與其他故事聯繫。非線性敘事的電影是強化各部分而連接。《海上花》場與場都不是清晰而自然的過渡，而是透過十幾秒的淡入（fade in）、淡出（fade out）。

深焦鏡頭可引出我們稱之為的形而上（Metaphysical），深焦鏡頭把意義含糊的特點重新引入，也就是曖昧性（ambiguity）。形而上對於現象的觀照，即是羅蘭·巴特（Roland Barthes）在講的多義性、複雜性<sup>1</sup>。語言層次的變化，還有影像修辭的進步、詩學的進來，帶來了多層次的影像的複雜性和場面的意義的多義性，意義已經開始往更多的方向，這已經開始接近後現代的多元，透過後結構進入後現代，大理論的瓦解，現在沒有“一”個概念統合所有。現實主義會埋伏它對現實的曖昧性，沒有好、惡，尤其像好萊塢的表現派。這是這個攝影技術：長鏡頭帶來的美學。因此，可以毫不誇張地說《海上花》根據深焦，並沒有排斥蒙太奇剪切，正因為穿插深焦，讓蒙太奇產生新的意義。

除了用深焦鏡頭和時間、空間的連續性，巴贊另外列舉了三個不同的寫實

<sup>1</sup> 1973 年，《文之悅》收錄了〈羅蘭·巴特論書寫和影像五篇〉文章，講之前的文本理論（theory of text），舉例了什麼是文本，但文本不是結構就結束。他說：“解釋一篇文，並非賦予該文一特定意義（此意義多多少少是根據的，也多多少少是隨意的），而是鑑定此文所以為此文的複數（pluriel）... 在這理想之文內，網路系統觸目皆是，且交互作用，每一系統，均無等級；這類文乃是能指的銀河系，而非所指的結構；無始；可逆...”<sup>1</sup> 種種符碼的蔓延，無以確定，數量不可計。

主義美學。“第一，景深鏡頭使觀眾與影像的關係比他們與現實的關係更為貼近。”（同上引，頁 72）因為不切割，就跟所感知的環境一樣，更具一種真實性。“第二，所以，景深鏡頭要求觀眾更積極思考，甚至要求他們積極參與場面調度。”（同上引，頁 72）也就是，觀眾參與場景。

巴贊認為：倘若採用分析蒙太奇（靠剪接），觀眾只需隨著導演的注意力而轉移，導演替觀眾選擇必看的內容，觀眾個人的選擇餘地微乎其微。（同上引，頁 72）也就是導演替觀眾選擇要看的內容，這是表現派。但是寫實派講求空間統一、時間統一，拍深焦的話代表著邀請觀點（invite perspective），觀眾要進來。因為這個場景很大，前後又沒有呼應，說不定前景、中景、後景中，各種角色的表情不一樣，之間的衝突也不一樣，每一個人的角色、立場不一樣，這都跟現實的這個空間是一致的，不要切換，這是寫實主義美學。“第三，從以上兩個心理方面的論斷中還能引出我們可稱之為形而上的第三個論斷。”（同上引，頁 72）第一和第二還是屬於心理（psychological）方面，它們帶來第三個形而上學（metaphysic），這很複雜。

侯導 40 幾年御用的剪接師廖慶松在訪談中說：侯導從來不拍不自然的電影，都是拍寫實的電影，自然到表現主義，他要的就是簡單。也就是說，《海上花》也剪接，可是，他更重要的是還把寫實主義的這個概念拿進來拍片。所以，是表現主義戲劇根基，可是，又用寫實主義的美學概念融合表現主義，創造出一種新形式的電影風格、一種新形式的影音美學，包括聲音、影音的美學。

## 結語 現代派破壞、後現代彌補

傳統電影或者說舊的寫實最重要的就是說一個完整的、好的故事，是相對於現代電影來說的。現代電影不說故事、切斷、沒有連續性，侯孝賢導演就是現代主義的代表，可以和中國第五代連結。80 年代台灣現代派跳接、疏離的寫實主義，故事關聯想像、觀眾可以自己選擇要看什麼，這些現代派的特徵，不像好萊塢召喚觀眾進來感受和經歷，或者是看明星的表演。歐洲電影則不同，尤其是法國電影拍攝、觀看，要如臨其中。後現代電影是透過景觀進行起承後接。大陸的第五代導演之前是樣板戲，電影還未形成，前面文革電影來自戲劇、舞蹈。80 年代往前走和台灣現代主義跳過瓊瑤的三廳電影一樣，看到 30 年代電影小說改編。歐洲已進入美學的後現代：懷舊和模仿。台灣現在拍要跳過侯孝賢導演，大陸要跳過第五代，後現代跳過現代。電影沒有過去、現在、未來，在某一個時代又拿出來懷舊。

好萊塢的音樂唯美，與畫面相契合。現代電影反明星、反聲畫對位，通過法國新浪潮，人更關切聲畫關係。巴贊推崇筆記派的長拍鏡頭，而不是切斷和劇情無關聯的影像。侯孝賢導演的《童年時光》有一個段落，男主角要去看成績，然後打棒球，接著考上嗎？是用老師在桌上打 V 的影像表示考上，這就是現代派說故事的方式：俚語、女性出場、背對著、故事簡單。劇本的口語化、俚語從高達的《斷了氣》來，和劇情也無關。不同於傳統電影的書寫，提出另一種現代派的疏離。巴贊的長拍，環境音起來，攝影機跟著，一人入境長拍結合場面調度。攝影機能動，屬於溝通的一部分，不只是紀錄，從希區考克開始用攝影機構圖和介入。高達是敘述表現派，因為跳接蒙太奇，但新浪潮跟著巴贊長拍。而侯孝賢的接班人在中國大陸，一個是賈樟柯（寫實派的轉化），一個

是畢贛（《路邊野餐》40 分鐘的長鏡頭）。2000 年中國第五代導演開始走向拍商業片，代表張藝謀《英雄》，之後受到好萊塢和李安的刺激，80 年代僅存侯孝賢拍攝寫實主義藝術片，仍在坎城影展得獎。此時戰後主流思潮是存在主義，薩特說“悲傷和虛無之間，你選什麼？虛無。悲傷是一種妥協。”戰後虛無變得不可朽，然後死去。受到影響的台灣新電影、香港新浪潮、中國大陸第五代，再來是德國新電影、新好萊塢電影。

## 參考文獻

### 中文專書

- Olivier Assayas 等著，《侯孝賢》，林志明、吳珮慈、謝忠道、黃建宏、王派彰、劉永皓、陳素麗、林晏夙，臺北：國家電影資料館，2000.12.10。  
朱天文。《最好的時光：所有關於電影的 1982-2006》。臺北：印刻文學，2008。  
張靚蓓。《電影靈魂深度的溝通者——廖慶松》。臺北：典藏，2009。  
張靚蓓。《凝望、時代：穿越悲情城市二十年》。臺北：田園城市，2011。  
林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。臺北：麥田，2000。  
曾少千、許綺玲編著。《變遷留轉：視域之境》。臺北：書林，2011。  
楊小濱，《你想了解的侯孝賢、楊德昌、蔡明亮(但又沒敢問拉岡的)》，新北：印刻出版社，2019.09.30。  
謝世宗，《侯孝賢的凝視：抒情傳統、文本互涉與文化政治》，新北：群學出版社，2021.02.05。

### 中文專書論文

- 黃建宏。〈以彈子碎片看《悲情城市》的文件化：等待的零度時刻 與無人稱的記憶〉。張靚蓓。《凝望、時代：穿越悲情城市二十年》。臺北：田園城市，2011。頁 356-67。  
林文淇。〈戲、歷史、人生：《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同〉。《華語電影中的國家寓言與國族認同》。臺北：國家電影資料館 2010。頁 46-70。

### 中文期刊論文

- 張小虹。〈巴黎長鏡頭：侯孝賢與《紅氣球》〉。《中外文學》40.4(2011.12)。頁 39-73。  
張小虹。〈身體 - 城市的淡入淡出：侯孝賢與《珈琲時光》〉。《中外文學》40.3(2011)。頁 7-37。  
孫松榮。〈「複訪電影」的幽靈效應：論侯孝賢的《珈琲時光》與《紅氣球》之「跨影像性」〉。《中外文學》39.4(2010)。頁 135-69。

### 英文專書

- De Baecque, Antoine, ed. *L' état du monde du cinéma: nouvelle géographie*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001.  
Shen, Claire Hsiu-Chen. *L' encre et l' écran: à la recherche de la stylistique cinématographique chinoise chez Hou Hsiao-Hsien et Zhang Yimou*. Taipei: Ricci Inst. for Chinese, 2002.  
Frodon, Jean-Michel, ed. *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005 (Edition augmentée).

英文專書論文

Xu, Gang. *Flowers of Shanghai: Visualising Ellipses and (Colonial) Absence*. Chinese Films in Focus: 25 New Takes. Ed. Chris Berry. London: BFI, 2003. 104-10. (Chinese Films in Focus II. Ed. Chris Berry. London: BFI/Palgrave, 2008. 114-20.)

Kaldis, Nick. *Compulsory Orientalism: Hou Hsiao-hsien's Flowers of Shanghai*. Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After. Ed. Chris Berry and Fei Lu. Hong Kong: Hong Kong UP, 2005. 127-36.

英文學位論文

Mary, Marine. *Regard et identité chez Hou Hsiao-hsien: L'élaboration d'un rapport au monde*. Paris: Université Paris 3. 2008.

Labé, Benjamin. *Le réalisme cinématographique et sa réinvention dans la fiction contemporaine* (Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-hsien, Nanni Moretti, Dogme 95). Lyon: Université Lumière Lyon. 2010.

Yan, Xiaoxiao. *L'espace familial: une étude comparative du cinéma de Yasujiro Ozu et de Hou Hsiao-hsien*. Paris: Université Paris 3. 2007.

華語電影剪接大師廖慶松之電話訪談，2021年03月20日 10:05PM—11:08PM 於臺北

**曾雯：**老師您好，真的很榮幸可以與華語電影剪接大師訪談。關於《海上花》這部電影，原本有送劇本到上海審查，但是，後來是在臺灣造景，可以請您談談這部分嗎？

**廖慶松剪輯師：**現在看到的《海上花》的影片是在楊梅（桃園市）造景拍攝的，當時在內地添置了很多裝飾、古董，甚至裏面的木頭都是經過考究的。但是因為沒辦法出外景，所以，都是內景拍攝。在裏與裏之間類似一幕一幕舞台劇的呈現，是用剪輯手法 fade in and fade out 後置完成的，使用特效最主要是因為沒有那種外景，也不會用紀錄片的拍攝方法。最後讓我們的片子是完整的東西，就是靠這十幾秒的淡入、淡出。外面還是透外的。原本劇本有設置演員在上海的街道或小巷子裏面走來走去。我還去了很多古鎮勘景，包括杭州烏鎮、西塘，還有很著名的蘇州園林拙政園。但是，因為劇本描寫的是風塵女子，大陸審查以所謂的不良風俗為由拒絕立案。

**曾雯：**全片都是由內景拍攝，且多是固定鏡頭，淡入、淡出的特效進行場景切換，反而有了一種舞台劇的凝聚力。

**廖慶松剪輯師：**現在內景的拍攝有本身的味道，戲不會偏來偏去，它的單純和簡潔看得到，人的成分更濃。原本劇本很複雜，（比如）有李嘉欣演的那個（翠鳳）裝瘋賣傻得戲都被拿掉了。聚焦在單純的人跟人之間相處的方式，可以更客觀地看這些人物，而不是過渡地偏袒她們貪財，那個就會像故事片。藝術電影人的存在狀態或人在環境中的行為模式有更嚴肅的觀念，也更還原舞台劇。剪接的時候讓她們無悲無喜，更能看到她們在狀態裏面人跟人的生存的技巧，比講她們勾心鬥角。像裡面羽田美智子和梁朝偉愛情得不到的失落感，人在那個地方的情感狀態。無論是那個洪老爺走來走去，還是老鴇用錢買討人。

**曾雯：**關於選角和人物，因為小說是發生在 19 世紀上海的英租界，劇本卻設置由幾位著名的香港演員主演的原因？

**廖慶松剪輯師：**我也是《海上花》的製片，所有的人（訓練）非常麻煩，演員穿上戲服變得不會走路，所以，後來就去國劇、平劇找了很多演員，她們不是主要演員，但讓她們穿衣服有個樣貌，學習走路什麼有人教，不然沒有調性。劉嘉玲母親是上海人會講上海話。梁朝偉不會講上海話，最後讓他講粵語。

**曾雯：**後來劇情也設置王蓮生老爺（梁朝偉飾）調到廣東。

**廖慶松剪輯師：**我還去香港找了張曼玉，但是她覺得語言可能限制她的表演。後來羽田美智子（Michiko Hada）是日本方公司推薦的，《海上花》是松竹（日本松竹株式會社）製作的。羽田美智子來（臺灣）這裡一個多月，因為都是長鏡頭拍她，一開始很不習慣，習慣之後反而變得很會演戲，後來就在日本紅起來。

**曾雯：**《海上花》將以前靠蒙太奇製造戲劇性的效果，轉向如同舞台劇的演員在選定不變的內景中的走位來取得，靠長鏡頭和演員的走位的場面調度完成寫實氛圍的營造。力求一個事件中兩個或多個動作元素同時存在。它排斥戲劇性，可是並不排斥蒙太奇。開場接近 8 分鐘的長鏡頭可圈可點。

**廖慶松剪接師：**8 分鐘長鏡頭拍了很多次，攝影機一直繞。一開始李屏賓（攝影師）拍了一個禮拜，但是光打太亮。我看了裝檔的樣片以後小聲跟侯導說重拍。李屏賓不是要亮麗，去大陸拍的《戲夢人生》也是非常暗，後來去日本調光。李屏賓講侯導用眼睛看，燈光是暗的。《戲夢人生》在香港沖片，因為太暗，速度要調。暗部表現層次，這也是李屏賓第一次得金馬獎。《海上花》導演覺得太暗，李屏賓調亮，用燈打，所以，重頭再拍。微光反打到桌面，用最低光圈，全開光圈，類似燭光，不然氣氛完全不對。也因此開啟了微光大師的年代。有時候也不是那麼主動去做，他有這個能力，導演要亮麗就超過了。現在看到的，攝影機架在上面。現場也是真的喝酒，紹興黃酒古越龍山。高捷以前是廚師，菜也是他在片場現煮的。

**曾雯：**以前聽說侯導之所以使用長鏡頭，是因為臺灣演員的演技不如歐美，無法用特寫拍攝，所以，將鏡頭拉遠拍攝環境。

**廖慶松剪接師：**臺灣老演員都是分鏡演戲（為了省底片），演戲就很生硬，會問導演要幾號的表情，演片段就不好。長鏡頭理論就是演。但我覺得不完全，這是起因。用長鏡頭經營的鏡頭，對剪輯的壓力很大，像舞台劇一樣很真實的生活狀態，長拍反而是在尋找跟生活、戲劇 match 的，又有戲感又很自然，又簡單又絕對自然是侯導追求的。所以，他從來不安排人要怎麼走，沒有太大的場面，都是簡單的東西。他告訴演員一個狀態，但他又不告訴怎麼走。茱麗葉·畢諾許（Juliette Binoche）在拍攝《紅氣球》的時候說：“Everybody is free.” 問燈光師、問攝影師可以走嗎？她說：“Why I am free?” 在美國拍攝時眼睛睜開幾百個人看著演員，頭歪一點就跑偏了。在這裡拍片眼睛睜開 30 個人不到。然後，我說：“No, I am not free. I am a editor.” 剪輯沒辦法自由，演員自由，很難剪。剪完要看不到痕跡，看兩個小時的毛片剪出一場戲 2-3 分鐘。但是，剪完好像不會剪，所以，很難拿獎。

**曾雯：**老師從業電影 45 年，第 55 屆金馬獎從侯導手中接下了特別貢獻獎。

**廖慶松剪接師：**拿獎對我來說並不是那麼重要，一直在工作比較重要，有舞台一直在做喜歡的事情。我想工作到 88 歲，比什麼都幸福，因為在臺灣電影節退休就再也碰不到工作。但兩岸都可以跑，做自己愛做的電影，可以看到片

子，可以有成就感。

**曾雯：**老師怎麼看待電影史上第一次有了聲音和畫面斷裂的電影：高達的（Jean-Luc Godard）《斷了氣》？

**廖慶松剪接師：**在那個年代他影響我很深。但是，現在觀點不一樣，片子類型不一樣。看片子是看類型或是他要創造的感覺。高達比較像新導演的實驗，他的影片比較不像是一個職業剪輯剪的。他很有創意。

**曾雯：**在我看來，這是法國 1950 年代末到 1960 年代初的法國新浪潮是為了和好萊塢區別開來的做法，不再像好萊塢一樣聲畫對位的剪法。

**廖慶松剪接師：**對，沒有職業限制。但這是不是適用於所有的片子？可以從中學到主角情緒的狀況，裡面的 emotion 適合才會用。我更重視內容和形式的契合，更重視情感的完整感覺，也就是從人物的情感出發的基本人物劇，更重視生活的真實，場跟場之間的表現主義。因為是侯導拍的，所以，剪接的時候我會將情感壓縮，截至在限度內，納入到生活中，強迫在生活中展現底層的暗流，但不是很明白的。所以，《海上花》不是一般風塵女子的敘事表達。

**曾雯：**銜接場與場之間的音樂讓我印象深刻，有二胡的，有竹笛的，有唱戲的。連結到《聶隱娘》結尾處一段很跳的異域風情的音樂。

**廖慶松剪接師：**海上花的作曲半野喜弘（Yoshihiro Hanno），日本松竹公司推薦六個作曲的 Demo CD。侯導選了最前衛的，後來半野喜弘自己也拍電影。侯導自己找了一個最有感覺，有點前衛，其他有比它更適合的傳統派的音樂。《聶隱娘》的那一段土耳其音樂，不是林強做的，是買的，打鼓的是一個七八十歲的樂師。

**廖慶松剪接師：**上海石庫門的長三書寓的空間比車庫還小，攝影機沒辦法走位。場景要表現主義，攝影機要可以繞。

**曾雯：**影片藉由戲劇藝術建構自己，除了攝影機不動之外，一幕一個劇地拍攝日常偶發的狀況，也就是拍出非敘述的影子。不僅語言開始有層次的變化，還有影像修辭的進步、詩學的進來，帶來了多層次的影像的複雜性和場面的意義的多義性，意義已經開始往更多的方向。

**廖慶松剪接師：**是多意義的。《海上花》是在屋子內景拍攝，光透進來，就跟《聶隱娘》在中影（中央電影事業股份公司）後面搭的景，雖然是搭實景，但是自然透光，所以，不像搭景。晚上用打光、補光。透天的地方亮亮的，比一般的攝影棚內拍攝更加自然，像真實的狀態。

**曾雯：**影片中演員抽菸和講上海話都經過了訓練，定鏡拍攝和演員的走位都要求表演的。

**廖慶松剪接師：**劉嘉玲一開始不用攻，一直 NG 補拍，到最後就苦練。劉嘉玲本身是上海女人，李嘉欣媽媽也是上海人，所以，上海話比較準。翠鳳（李嘉欣飾）的老鴿媽媽演員潘迪華是生於上海，香港歌星，也演過王家衛第二部電影《阿飛正傳》（1990）。其他臨時女演員都是載劇團、平劇社團裡面找的。片中飾演羽田美智子的管家扮演者是嫁到臺灣來的上海人，不是演員，所以，說上海話和演起來很真實。然後，國劇、戲劇團找來的演員作為影片中的背景人物。

**曾雯：**《海上花》拍攝時間（1998）在講述臺灣歷史背景邊緣人物的臺灣三部曲（《悲情城市》、《戲夢人生》、《好男好女》）之後，在描寫臺灣時下年輕人生活的（《南國再見，南國》（1996）與《千禧曼波》（2001）之前。您是怎麼看《海上花》在在侯導電影脈絡中的位置？

**廖慶松剪接師：**侯導從來不拍不自然的，都是拍寫實的電影，自然到表現主義，他要的就是簡單。《海上花》是他看了張愛玲從上海話翻譯成中文，並做注釋的《海上花列傳》這本小說之後，所以想拍。《最好時光》原本是由三個導演三段式合成，後來侯導自己的完成。本來只是拍一段，是侯導自己的生活，在當兵的時候常常去打撞球。《戀戀風塵》拍的是吳念真（編劇）的故事，然後侯導把它藝術化。

**曾雯：**輕描淡寫、不落痕跡，從日本導演小津安二郎的“空間”再到侯孝賢的生活況味，在永恆的表面中挖掘日常“禪味”的深度詩學，反倒更接近電影的本質：詩性。

**廖慶松剪接師：**《悲情城市》poetic 詩化的剪輯技巧，劇本 200 多場只拍了 100 多場。不拍，因為侯導覺得囉嗦。拍了幾個禮拜，那你怎麼剪？詩的電影，一開始就是剪氣氛，攝影機機器都是不動的原則。《海上花》比較單純。有一位中央研究院研究歷史的研究員研究《悲情城市》。《悲情城市》其實是從文學得到的靈感，像詩一樣的剪輯技巧，讓每一場中間跳動，因為很多沒拍，要讓它們銜接，就要像詩歌一樣銜接，根據情感的邏輯轉場。一開始看不懂做什麼，讀了很多詩之後發現，這個可以照著詩做。是七言律詩，因為定鏡頭、長拍，所以，每一個畫面都是詩句，裡面有人物在變化，一個鏡頭就是一句，每個鏡頭拼起來就是律詩。每部片剪接技巧不一樣，《戀戀風塵》（2010）是用客觀的觀點在剪；《風櫃來的人》（1983）根據角色的情緒在跳，譬如在看黑白片，沒有跳反應，直接切爸爸打棒球，包括行為舉止；《恐怖份子》（楊德昌導演，1986）是冷冷的前進。每個人物也不一樣。

總而言之，《海上花》成形過程到最後，變數很多，技術、情境的困境都有。製片結果常常不同於做學問。研究並不見得最接近真相，但也是一門學問，追究真相的學問。

## 附錄：《海上花》劇本

《海上花》侯孝賢導演，廖慶松製片／剪接，主演：梁朝偉、羽田美智子、劉嘉玲、李嘉欣  
該片改編自張愛玲翻譯成國語的小說《海上花列傳》

### 故事概要

在 19 世紀末的上海英租界，廣東的洋務官王蓮生與蒼芳里信人沈小紅相好，但沈小紅任性自我，也不珍惜王蓮生對他的愛憐。王蓮生為了填補內心的空虛，做了另一位妓女張蕙貞的客人。得知此事，沈小紅又哭又鬧。王蓮生某一天醉意前來蒼芳里，卻發現沈小紅背地里跟一名武小生的事，惱怒之下決定娶張蕙貞。公陽裏的周雙珠是鴛母的親生女兒，是一個專業的妓女，看淡風塵，處理和洪老爺的關係、姐妹們的爭執和生意都得心應手。尚仁裏黃翠鳳是精明機巧的妓女，常常因其鴛母黃二姐一把年紀仍有姘頭而生氣。黃翠鳳心有所屬，但是為了贖身自立門戶，將羅老爺留在身邊。王蓮生升官了仍然鬱鬱寡歡。沈小紅也跟了新或舊相好。

### 人物簡介

周雙珠組

周雙珠（劉嘉玲飾）、洪善卿老爺（羅載而飾）、周雙玉（方瑄飾）

沈小紅組

沈小紅（羽田美智子飾）、王蓮生老爺（梁朝偉飾）、張蕙貞（魏筱惠飾）



黃翠鳳組

黃翠鳳（李嘉欣飾）、羅子富老爺（高捷飾）、  
黃二姐（潘迪華飾）、諸金花（伊能靜飾）

### 場次表

序場 △黑畫面，紅色字幕。

△十九世紀末，上海英租界

△高等妓院區

△當時的人叫它“長三書寓”

#### 1 內景 夜 00:10-07:59 第一場酒桌戲

△酒桌前划拳淡入開場。洪老爺、王老爺、羅老爺、周雙珠等。

△酒桌前划拳淡出結束。



00:23

△黑畫面，紅色字幕 08:00-08:12

△上片名:【海上花】音樂

#### 2△黑畫面，紅色字幕：薈芳裏 沈小紅

內景 夜 08:15-13:42

△沈小紅生氣，王老爺做了張蕙貞

#### 3 內景 夜 13:42-16:39

△沈小紅哭泣，王老爺上前安撫

△王老爺哄沈小紅笑了，兩人合好擁抱

#### 4△黑畫面，紅色字幕：公陽裏 周雙珠

內景 夜 16:39-19:05

△雙珠抽菸

△洪老爺進來，提媽媽打雙寶的事情

5 內景 夜 19:06-22:22

△洪老爺進來

△雙珠叫雙玉一起吃晚餐

6△黑畫面，紅色字幕：尚仁裏 黃翠鳳

內景 夜 22:31—24:33

△翠鳳抽菸，問羅老爺有錢嗎？

△翠鳳罵媽媽找小白臉、找姘頭

7 內景 夜 24:34—28:32

△羅老爺正在吃晚餐，翠鳳從後馬路出局回來

△諸金花哭著進來又被媽媽打了，一個月只做一臺生意，也被翠鳳罵。

8△黑畫面，紅色字幕：東臺興裏 張蕙貞

內景 夜 28:42—30:25

△張蕙貞買翡翠，被說買貴了。

△王老爺和洪老爺兩人在用餐，起身喝茶。

9△張蕙貞幫王老爺點煙。

△張蕙貞講小紅生意做得好，開銷大，王老爺問，她又不願再講小紅壞話。



33:05

10 內景 夜 33:20—37:56

△（畫外音）我剛認識她時，她跟我講，做信人最難就是遇着一個好客人。現在遇到我，再有新客人也不做了。我講你不做就嫁給我了，她口口聲說好，其實都是敷衍我。當初說還了債就嫁，還了債又說爹娘不許。我看她是不想嫁人，不知道她心裏怎麼想的。



34:45

△沈小紅買髮簪，花十六塊大洋，生氣，人也沒特別好，哪有好東西給我買。叫先生不敢當。

△王老爺躺下抽鴉片。

#### 11 內景 夜 38:00—40:04

△周雙珠換衣服，雙寶進來抱怨，周雙珠叫雙玉不要計較

△洪老爺進來，說羅子富到黃翠鳳那邊擺局去了，你同我一道去。想雙玉做生意。

周雙珠：你們在檯面上吃老酒不曉得，五少爺偷偷在檯面下塞翡翠墜子給雙玉。你曉得吧。還叫我瞞著不要講給你聽呢。

洪老爺：那濃講個啥？

周雙珠：我講給洪老爺聽有啥不好呢！隨便啥事情拜託拜託。如果五少爺不來的話，也可以叫洪老爺去請他來，不是蠻好。

#### 12 內景 夜 40:05—44:39

△先生，先生，王老爺來了！先生，先生。

△沈小紅：好了，我曉得了！

△王老爺進來，吩咐叫菜一起吃。

△沈小紅不要吃。洪老爺識相地走了。

△王老爺：你怎麼了？

△沈小紅：不要理我。…

△王老爺：我不想見到你這麼不開心。我每一次來沒有一次開心過。你知不知道見到你不開心，心裏多難過！你體諒我好不好，不要這樣好不好？

△沈小紅：我自然是沒什麼好開心的！怎麼樣呢？你覺得不開心，去開心的地方啊！

△王老爺：我這樣跟你講，你還那麼野蠻！（沈默）

△沈小紅：你自己想像，你來這裏我又沒講什麼，也沒有得罪你什麼，是你一直說我不開心，又說我對你說野蠻話。你講了別人自己不覺得，我聽了會開心

嗎？

△王老爺：總之是我不好。如果以後再這樣，你打我罵我。不要這樣對我，好不好？（站起身）我有事跟你商量，你過來。（摟抱沈小紅）

13△44:41—46:14

△沈小紅和王老爺一起加炭火。

△火腿粥上桌，一起笑著吃晚餐。

△王老爺幫沈小紅盛粥，沈小紅等王老爺一起吃。

#### 14 內景 夜 46:15—49:24 第二場酒桌戲

△划拳開場

△羅老爺在翠鳳那裡擺桌，洪老爺、王老爺，公陽裏周先生來了）

△洪老爺：雙玉，五少爺叫你。△周雙珠：他是誰啊？

△洪老爺：朱藹人的姪子，叫淑人，我帶他出來玩玩的。

（鏡頭移到羞澀的雙玉和五少爺）△五少爺曬了酒

#### 15 內景 日 49:27—54:55

△羅老爺進來，大家在說笑，老鴿媽媽也進來了。

△黃二姐（老鴿媽媽）：翠鳳要贖身了，她沒跟你講過呀？

△羅老爺：講麼講過，好像不成功。

△老鴿媽媽：不是不成功。你想啊，她自己要出去嘛，要麼不講，講出來哪會不成功呢？又不是我不許。老師講，我是要她做生意。不是要她的人。假使我不給她贖身，她也沒心思給我做生意。到不如讓她贖身的好。

△羅老爺：那為什麼她講不成功呢？

△黃二姐：不是我要講她，翠鳳麼調皮得很，你羅老爺不是不曉得，我開門做生意，買來的討人不過七八歲，要養到十幾歲才可以做生意。吃的穿的用的都不要去講它了，什麼事情都要教她。討人大了嘛，也不是個個會賺錢。不過翠鳳的確是蠻精的，她真是幫我不少，不過這時候她要出去贖身了，她跟我講，當初進來的時候身價是 100 塊，加十倍不過是一千塊。羅老爺，你通同我想想看啊，她怎麼可以拿以前的身價，跟現在比！

△羅老爺：她講一千，你要她多少？

△黃二姐：這真是天地良心。大家可以到茶館店裏當眾人面去斷好了，她一節功夫，單單局帳錢就要千把，客人給她的零用錢，給她辦的東西麼到不要算它了。羅老爺這樣吧，她的身價錢給我三千。其實也不過是一年的局帳錢。…

△羅老爺：上海灘上，倌人身價，三千也有一千也有，沒有一定規矩的。我講你麼，就將就點，我幫貼貼。

△翠鳳回來。



54:17

翠鳳：單單是我一個人五年生意做下來，差不多要兩萬了，全是她的嘛。…她到還要我三千。三千也沒啥稀奇，有本事嘛拿了去。

16 內景 日 54:56—57:23

△黃二姐：翠鳳啊！羅老爺剛剛講，你的身價兩千。她幫你貼一般，可好？

△翠鳳不理睬，黃二姐走人。

△翠鳳：來，幫我點火。你錢到不少嘛！我到不曉得你還有錢呢！

△羅老爺：你的意思是不要幫貼？

△翠鳳：幫貼麼可沒啥不好！你替我衣裳頭面全辦好，隨便你去幫貼多少好了！

△羅老爺走向門外：翠鳳媽，剛剛的話作廢，她贖身的事情我不管了。

17 內景 夜 57:26—1:01:09 第三場酒桌戲

△王老爺和羅老爺划拳開場。張蕙貞替酒，羅老爺讓王老爺自己喝。

△人聲傳來：外頭有人。△洪老爺：去看看。

△（大家起身）出事了！△洪老爺：沒啥事。

△店小二：前頭弄堂裡捉賭，不要緊的！△洪老爺：去看看。

△王老爺坐著不動，搨扇子。

16 內景 夜 1:01:10—1:04:39

△王老爺（上樓的腳步聲）有點酒意，跌跌撞撞找（沈小紅）先生。

△王老爺睡著了，去敲沈小紅的門：王老爺困了。

△王老爺起身，從門底下偷看，（主觀鏡頭）看見衣裳不整的戲子。

△王老爺大發脾氣，摔東西。

17 內景 夜 1:04:39—1:08:28

△洪老爺：蕙貞啊，恭喜了。這時候你娶蕙貞先生蠻好的。不過沈小紅那兒你不去了？

△王老爺：好像不好噢！

△洪老爺：沈小紅只做你一個客人，你不去了，他就沒了。剛剛又撞到了節上，

好多開銷都搞不定。家裡還有爹娘兄弟要吃要用，她怎麼搞啊。…

△王老爺：不是幫她們，還叫我去。(起身抽菸)

**18 內景 夜 1:08:28—1:09:38**

△王老爺、洪老爺來了，沈小紅起身。

**19 內景 夜 1:09:40—1:14:28**

△沈小紅晚餐過後，把茶杯放下，走向王老爺。

△(前景)收拾桌子。沈小紅和王老爺不說話。

△沈小紅抽泣：我認識你四五年，沒見過你這麼生氣。時髦倌人生意好才會去姘戲子。像我生意可好嗎？我又不是小孩子，姘了戲子還怎麼做生意？你要冤枉我姘戲子，就算冤枉我死了。我死了，我死了也不瞑目的。

△王老爺繼續抽菸：你講沒就沒了，無所謂的。

△沈小紅看著王老爺：你聽我講，我的身體是我爹娘養的，除了身體，沒一樣都是你買給我的，你就是打完了也沒有所謂。假使你要扔掉我，我除了死，沒路可走。

**20 內景 日 1:14:32—1:15:24—1:16:00 翠鳳贖身**

**21 內景 日 1:16:00—1:19:21**

△翠鳳講黃二姐在姘頭上吃虧。拿一千塊錢，買個討人回來，接了去。

△羅老爺坐在旁邊。翠鳳：你看上海哪一個老鴿是好人。

**22 內景 日 1:19:25—1:20:24 贖身文契**

**23 內景 日 1:20:25—1:22:05**

△黃二姐把寫好的契約拿進來，翠鳳請羅老爺幫忙看贖身契約。

**24 內景 夜 1:22:06—1:23:37—1:25:04 第四場酒桌戲**

△洪老爺：今朝王老爺高升！要到廣東去了。△划拳轉場，敬酒結束。

**25 內景 夜 1:25:05—1:28:10**

△阿珠：謝謝你，介紹我到這裏做事情。△王老爺和洪老爺抽菸。

△阿珠：王老爺，小紅先生那邊現在就是難再跟局？據說阿金大出來了，大姐也不用？聽說要搬到小房子裏去了，有這樁事情吧？△王老爺(小聲)：不曉得。

**26 內景 夜 1:28:11—1:32:19**

△周雙珠：王老爺回去了？△洪老爺：回去了。

△阿珠：進來：洪老爺，王老爺為啥道理氣得這個樣子？

△洪老爺：這怪不得王老爺！

△阿珠坐下：王老爺回廣東，又升了官應該開心點。哪裏還有那麼多氣？

△洪老爺：當初王老爺不是喜歡沈小紅嘛。就為了沈小紅不好，去討了張蕙貞，結果張蕙貞也不好！王老爺再去做沈小紅，做麼再做，心裏一直不開心。

△阿珠：張蕙貞啥地方不好呢？

△洪老爺：不好就是不好，講她做啥。

△阿珠：前兩天聽講王老爺打了張蕙貞，是吧？

△洪老爺：險啊，王老爺打了一頓，不要了！結果張蕙貞吃了生鴉片，還是我們幾個朋友幫她勸好的。結果拿個姪子轟出去，算了結了這樁事情。

△阿珠：張蕙貞太不爭氣了！給沈小紅曉得，要開心的笑死了！  
△周雙珠點煙：這個張蕙貞嫁給王老爺蠻好！為啥事情又要去姘個姪子？  
△洪老爺：可惜王老爺走了，否則當初叫他做雙玉到蠻好。  
△周雙珠：雙玉講五少爺要娶她。五少爺定親了，就是沒定親也不可能娶雙玉娶做大老婆，你說對吧！

**27 內景 夜 1:32:21—1:36:44**

△雙玉對五少爺說：我們倆七月立在——笠園，也像現在這樣一塊坐著講話，你還記得？記得啥，你講講看？  
△五少爺：做夫妻不能同時生，也要一道死。  
△雙玉：我曉得你不會忘記，我有一樣好東西請你吃。

**28 內景 日 1:36:45—1:39:58**

△周雙珠坐著。洪老爺進來。△五少爺進來：阿叔。  
△洪老爺：我同她講定親的事是朱老爺做的主，怪不得五少爺。我講同樣一個人，不要分大小，對吧。我做個媒人，嫁給五少爺蠻好。雙玉怎麼也講不通，不知她再轉啥念頭？可是有誰再教她？  
△周雙珠：雙玉哪要人教她！如果我們教她，也是教她做生意，沒有教她去鬧的！我在想雙玉的意思嘛…一半是為了五少爺，還有一半是為了雙寶。  
△洪老爺：一點也不錯，有道理！淑人，你可是講過雙玉隨便要什麼東西，你都依她，可有這句話？△五少爺：有的有的。  
△洪老爺：我來替你解這個冤結。多則一萬，少則八九千，你願意嗎？  
△五少爺：願意的。  
△洪老爺：那麼好的，你不要急。我想辦法，一定辦好這事情。  
△洪老爺：雙珠啊，你跟雙玉這樣講，五千塊贖身，五千塊辦嫁妝。

**29 內景 日 1:40:00—1:42:21**

△五少爺坐著等待結果。  
△雙珠進來：說講好了，五千塊贖身，五千塊辦嫁妝。雙玉擔心，如果不成功的話，再要給人家笑話。  
△洪老爺：不成功不要緊，我拿五少爺再交待給她。  
△五少爺：嫁給啥人啊，阿叔？  
△洪老爺：嫁給啥人你就不要問了，嫁人的是頂難了。  
△五少爺：阿叔，嫁給啥人啊？  
△洪老爺：我已經同你講過了，嫁人的事情是頂難的！這趟擺平就不容易了。不要急。

**30 內景 夜 1:42:23—1:43:54**

△沈小紅點煙。△新歡或舊歡老爺坐著吃飯，然後起身坐在小紅旁邊抽菸。

**謝幕** △黑畫面，紅色字幕。

## 日治時期臺灣紙芝居演出形式研究

邱昱翔

大阪市立大學都市文化研究中心研究員 / 非常勤講師

### 一、緒論

1930年，今日所見的紙芝居起源於日本，是在依次抽換連環圖畫同時，講述或演出印刷在前一張圖畫背面的情境或臺詞之表演藝術，最早作為街頭紙芝居業者販賣糖果零食的手段。由於其演出的便利性與渲染性，很快被用於左翼思想的傳播、宗教的傳道、學校的教育。1935年，日本政府成立帝國少年團協會，其外圍團體日本教育紙芝居聯盟，於1938年發展改組為日本教育紙芝居協會<sup>1</sup>，受各級政府機關的委託，製作各種配合國策、宣傳戰爭的紙芝居。由戰後駐日盟軍總司令部（GHQ）於民間檢閱部下的印刷、電影、廣播課增加紙芝居擔當係（隸屬畫報課）一事<sup>2</sup>，足證當時紙芝居作為傳播媒體的重要性。時至今日，雖街頭紙芝居在1960年代後因電視普及而急速凋零，但紙芝居仍常見於兒童及學校教育現場，作為日本特有的一門表演藝術，紙芝居的英譯即為其日文發音「kamishibai」。

1933年，紙芝居傳入臺灣，首先被用於基督教傳教、公學校的國（日本）語教學以及各項社會教化活動，此一時期，雖演出名目不同，但參與者們在人際關係上多有重疊，基本上以基督教徒、公學校教師為主。中日戰爭爆發後，紙芝居成為戰時最重要的傳播媒體，1941年，皇民奉公會中央本部設置了「臺灣紙芝居協會」，由總督府官員擔任幹部，其作品更是加上了臺灣語譯，向不通曉國語者進行國策宣傳，擔負起推進皇民化運動的使命。

學界對於日治時期臺灣紙芝居作品的蒐集與文本分析已有初步成果，但對於實際演出的形式尚未見相關論述，本論首先由臺南末廣公學校紙芝居研究部《社會教化と紙芝居》、賀來猛夫《紙芝居の演出法》、臺灣紙芝居協會《紙芝居の手引》三本以殖民地經驗為基礎，於臺灣出版、針對在地演出者與觀眾的演出指南出發，勾勒出演出形式由「公學校樣式」轉變為「臺灣紙芝居協會樣式」的發展路徑。其次蒐集散見於文獻中的演出照片，在介紹演出場合與演出者變化同時，與上述三本演出指南進行比對，以求能夠還原當時臺灣紙芝居的演出實況。

<sup>1</sup> 石山幸弘，《紙芝居文化史》，萌文書林，2008，42-43頁。

<sup>2</sup> 山本武利，《紙芝居 街角のメディア》，吉川弘文館，2000，4頁。



## 二、三本紙芝居演出指南

為還原日治時期的紙芝居演出形式，本論挑選了以下三本以臺灣紙芝居演出者為對象的著作進行論述，它們不僅作為演出指南，更記錄下當時臺灣紙芝居演出者的經驗談與理想：

### （一）《社會教化と紙芝居》<sup>3</sup>

成書於 1939 年，作者為臺南末廣公學校（今進學國小）紙芝居研究部，該校於 1934 年開始使用紙芝居作為教育手段，1937 年刊行《言語教育と紙芝居》，1938、1939 年巡迴臺灣本島、澎湖演出，為臺灣教育紙芝居發祥地，臺南末廣支部也是日本教育紙芝居協會於本土以外的第一個支部，但在 1941 年後消失在臺灣的紙芝居舞臺上<sup>4</sup>。全書分為三大篇，第一篇〈街の紙芝居—娛樂紙芝居—〉介紹了日本的街頭紙芝居（作為販賣糖果零食的商業演出形式）歷史；第二篇〈社會教化と紙芝居〉則介紹了日臺兩地的教育紙芝居（即作為傳教、學校教育、政治宣傳等的非商業演出形式）歷史；第三篇〈紙芝居の演出法〉則為末廣公學校教師們所摸索出來的紙芝居演出指南。

### （二）《紙芝居の演出法》<sup>5</sup>

副題名為「臺灣に於ける其の運動」，成書於 1941 年，作者為賀來猛夫。賀來的中文名為郭孟揚，1903 年出生於臺南，1920 年畢業於臺南師範學校（今臺南大學），1922 年至 1926 年任職於新市公學校（今新市國小），1927 年至 1938 年起任職於臺南第三公學校（後更名為末廣公學校），1938 年 8 月至 1939 年間從軍赴華南戰場，擔任海軍翻譯，1939 年至 1940 年任職於竹園公學校（今勝利國小），並兼任於臺南第二高等女學校（戰後與第一高等女學校合併為今臺南女中），1941 年起任教於長榮高等女學校（今長榮女中）至 1954 年病逝。作為基督教徒，他於 1921 年受洗，1935 至 1936 年間開始於主日學進行紙芝居演出，戰後，在執教之餘，仍召集青年信徒定期於赤崁樓空地佈道，並於街頭演出紙芝居傳福音<sup>6</sup>。

全書分為十個部分，分別為「一、紙芝居は話術の活用に俟つ」、「二、紙芝

<sup>3</sup> 臺南末廣公學校，《社會教化と紙芝居》，三榕會，1939。

<sup>4</sup> 新垣夢乃，〈殖民地台湾の紙芝居活動についての記録と記憶—殖民地紙芝居研究の射程〉，神奈川大学日本常民文化研究所非文字資料研究センター，「戦時下日本の大衆メディア」研究班《国策紙芝居からみる日本の戦争》，勉誠出版，2018，356-7 頁。新垣夢乃並未指出末廣公學校淡出臺灣紙芝居舞臺之因，但查閱中央研究院臺灣史研究所臺灣總督府職員錄系統（<http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action>，瀏覽於 2021 年 2 月 9 日）可推測其原因為核心成員的異動，如賀來猛夫（郭孟揚）於 1939 年、山口正明於 1940 年調職。

<sup>5</sup> 賀來猛夫，《紙芝居の演出法》，臺南紙芝居研究會，1941。

<sup>6</sup> 有關賀來猛夫之生平，係以黃大社，〈郭孟揚長老略傳〉，《臺灣基督教長老教會臺南民族路教會創設八十周年紀念冊》，臺灣基督教長老教會臺南民族路教會，1982，75-6 頁。為基礎，參考賀來著作與前述臺灣總督府職員錄系統增補修訂而成。

居演出法の理論について」、「三、紙芝居の實演について」、「四、紙芝居の材料と供給」、「五、實演に先立つて」、「六、華麗島と大陸に捨ふ」、「七、行脚の跡を辿つて」、「八、放送紙芝居を取上げて」、「九、皇紀二千六百年奉祝紙芝居大會」、「十、私は紙芝居をかく活用した」，不僅詳細記錄了賀來本人的紙芝居活動經驗，也是他個人資料收集、演出理論的集大成。

### （三）《紙芝居の手引》<sup>7</sup>

成書於 1942 年，作者為臺灣紙芝居協會，該協會成立於 1941 年，重要幹部全部由皇民奉公會幹部擔任，例如會長為皇民奉公會中央本部事務總長山本真平、顧問為臺灣總督府情報部副部長荒木義夫與文教局長梁井淳二<sup>8</sup>。加上前述末廣公學校於 1941 年後消失在臺灣紙芝居的舞臺上，該協會的成立，畫出了紙芝居活動的主導者，由傳教者、教育者轉變為殖民地當局的軌跡。全書分為「紙芝居の特長」、「紙芝居の活用法」、「紙芝居の演出法」、「演出の注意」、「技巧的な演出法」等五個章節，並在「附錄」中介紹了臺日兩地的紙芝居歷史與臺灣紙芝居協會的章程、重要幹部、事業概況、會員數（種類）、發行作品一覽以及入會申請表。

## 三、三本指南的相異之處

統整三本紙芝居演出指南相同之處，可以得到與當時內地（日本本土）幾乎一致，甚而到今日仍然適用的一套演出方法：（一）預習，熟悉圖畫與解說文字，並實際開口練習。（二）演出前整理好圖畫順序整齊放人舞臺。（三）抽換時小心不要一次抓取兩張。（四）根據解說、故事的劇情與角色的設定調整語調與語速，例如小孩的聲調較高、語速較快；老人的聲調較低、語速較慢。（五）根據解說與劇情發展調整抽換圖畫的速度與方式，例如激烈的場面快速抽換；悲傷的場面緩慢抽換。

而值得深究的大幅相異之處則主要有三處：（一）演出者的位置。（二）是否使用伴奏。（三）使用語言。

### （一）演出者的位置

《社會教化と紙芝居》寫道，街頭紙芝居站在觀眾看過去的舞臺左方；末廣公學校研究會的做法是站在觀眾看過去的舞臺右方，理由是方便右手伸展抽換圖畫；日本教育紙芝居則是建議初學者站在舞臺後方，原則上不露臉，這樣做的好處是可以不用背下劇本<sup>9</sup>。

《紙芝居の演出法》指出基本演出法為舞臺後方，臨機應變露臉，上乘的演

<sup>7</sup> 臺灣紙芝居協會，《紙芝居の手引》，皇民奉公會中央本部，1942。

<sup>8</sup> 同注 7，47 頁。

<sup>9</sup> 同注 3，221-4 頁。

出法則是站在舞臺兩旁<sup>10</sup>。

《紙芝居の手引》提及初學者適用的朗讀演出法為舞臺後方，沒有論及是否露臉；進階者適用的技巧演出法為舞臺兩旁<sup>11</sup>。

## （二）是否使用伴奏

《社會教化と紙芝居》中有關音樂效果，提到了 1.歌曲以及 2.唱片伴奏：1.歌曲的旋律必須符合場景，根據觀眾的組成，選擇小學音樂課教授的歌曲或者軍歌，在好的意義上選取流行歌曲，讓學童可以一起唱跳。2.唱片伴奏，一般來說不建議使用伴奏，但技術通達者推薦使用留聲機伴奏，配合場景，右手抽換圖畫，左手操作留聲機，並且必須要注意留聲機音量<sup>12</sup>。

《紙芝居の演出法》亦提及了 1.歌曲以及 2.留聲機：1.歌曲應由音樂課教授歌曲、童謠、時局歌、軍歌民謠中選取。2.留聲機，可學習有聲電影或有伴奏的默片<sup>13</sup>。

《紙芝居の手引》則指出伴奏時可使用歌唱、手風琴、口琴、唱片，太多伴奏會打亂作品節奏，建議在劇情高潮處加入三次左右的伴奏即可，並且不建議自行操作，另外找人幫忙為佳<sup>14</sup>。

## （三）使用語言

進入此節前，必須先定義當時語境下的「臺灣語」所指涉的對象，廣義的臺灣語，指的是所有來自中國漢民族移民所使用的語言；狹義的臺灣語，也是後文中所指涉的語種為今日的閩南語，在臺主要通行的為漳州音與泉州音，由小川尚義主編、總督府發行的《日臺大辭典》與《臺日大辭典》在對譯時，採用的是介於兩者之間的廈門音<sup>15</sup>，究其原因，除了當時稍微偏漳州音的優勢腔尚未成形，也可能肇因於自十九世紀中葉後，廈門作為通商口岸而成為商業中心，連帶使廈門腔成為漳泉人公認的代表方言，因此西方傳教士、日本統治者都紛紛改採廈門腔為標準。<sup>16</sup>

《社會教化と紙芝居》的編撰群為臺灣學童所就讀公學校的教師，因此特別注意發音，舉出了臺灣語使用者容易混淆的日本語發音，如ダ行音、バ行音與マ行音、ナ行音與ラ行音、促音<sup>17</sup>。

<sup>10</sup> 同注 5，58 頁。

<sup>11</sup> 同注 7，19、35 頁。

<sup>12</sup> 同注 3，210、239-43 頁。

<sup>13</sup> 同注 5，60 頁。

<sup>14</sup> 同注 7，28 頁。

<sup>15</sup> 小川尚義主編，《日臺大辭典》，臺灣總督府民政部總務局學務課，1907，〈凡例〉1 頁。小川尚義主編，《臺日大辭典 上冊》，臺灣總督府，1931，〈凡例〉1 頁。

<sup>16</sup> 洪惟仁，〈解題：日據時代的辭書編纂〉，《閩南語經典辭書彙編 5 日臺大辭典〈上〉》，武陵，1993，20 頁。

<sup>17</sup> 同注 3，233-5 頁。

《紙芝居の演出法》則推薦使用國(日本)語，中國方言(福建話或廣東話)僅限還原人物原話時使用，最理想的狀態還是避開方言<sup>18</sup>。賀來猛夫使用了「中國方言」而非「臺灣語」，或許是其知曉廣義的「臺灣話」包含了福建話與廣東話，又或者他委婉避開了將「國語」與「臺灣語」對立起來的困境。但其實作為教育紙芝居奠基者與指導者的日本教育紙芝居協會研究部，並不反對演出者在作品中加入地方味，如代名詞、語尾助詞等<sup>19</sup>，但由賀來猛夫的行文可知，臺灣語比起日本各地方言，在戰時顯然更像是外國語。

《紙芝居の手引》提及在決戰下的非常時，於普及國(日本)語的同時，培養島民對時局的正確認識，以及對於皇民奉公的實踐意志也是當務之急，在觀眾幾乎不通曉國語の場合，作為必要的處置，加入了臺灣語譯。而翻譯原則首先是選用與臺灣語同音的漢字，若沒有同音的漢字，則使用日本語中的假名拼音，即便下了不少苦心，但其翻譯偶爾還是會被批評不好理解，協會於是建議演出者先讀過日本語的臺詞，再行判讀臺灣語譯<sup>20</sup>。

在此要補充的是，臺灣大學圖書館藏《英國侵略史》<sup>21</sup>，是由臺灣紙芝居協會發行，但僅載有紙芝居臺灣語譯之小冊子，在筆者目前所掌握文獻中，對此沒有任何相關記載與說明，推測是作為政治宣傳品單獨發放。

#### 四、日治時期臺灣紙芝居演出影像表

下表為筆者目前所掌握的日治時期臺灣紙芝居演出影像一覽，摘錄的條件是要能確定演出地點為臺灣、有觀眾在場，並且至少要拍攝到紙芝居舞臺或者演出者其中之一。

編號	年份	出處(期-頁、日-月-版)	圖說(描述)	備註(位置、是否有伴奏或使用臺灣語)
1	1938	《教育紙芝居》 1-2-封底內頁	臺灣臺南末廣支部 山口正明の活躍	(右)
2	1939	《臺灣日日新報》 7-19-7	臺南の紙芝居部隊 島都でも大喝采 (臺北橢圓公園の紙芝居部隊)	(右)
3		11-12-5	棄權防止に紙芝居(街頭宣傳の紙芝居部隊)	(左)
4	1940	9-11-3	街頭へ進出した司法保護(龍山寺の紙芝居)	(左、1942年相同演出配有臺灣語辯士)
5	1941	3-6-3	きのふ招待日の恤兵展(恤兵展の紙)	(左)

<sup>18</sup> 同注 5，10 頁。

<sup>19</sup> 本會研究部，〈教育紙芝居入門 實演技術の話(二)〉，《教育紙芝居》2 卷 1 號，1939，9 頁。

<sup>20</sup> 同注 7，30-1 頁。

<sup>21</sup> 臺灣紙芝居協會，《英國侵略史》，臺灣紙芝居協會，1942 年。

中華戲劇學會三十週年暨戲劇青年學者國際學術研討會  
CTTA 30th Anniversary and International Academic Seminar for Young Scholars of Theatre

			芝居を參觀中の長谷川總督と軍官 民、臺北商工會議所)	
6		3-8-3	恤兵展紙芝居	(左)
7		5-25-4	軍人遺族託兒所(高雄)	(左)
8		7-26-3	白衣の勇士ら 紙芝居を絶讚(臺北 陸軍病院)	(後)
9		8-17-3	紙芝居の夕(臺灣教育畫劇協會、新 公園内音樂堂)	(左)
10		9-11-3	熱演に滿堂酔ふ、昨夜島都でサヨンの 夕盛會(大型紙芝居、臺北市公會 堂)	(左)
11		12-25-4	ニュース紙芝居表演に大童の四君 (中学生、臺北西門市場)	(後、夾雜臺灣語)
12	1941	《紙芝居の演出法》 封底内頁-1	臺南紙芝居教化隊 島都橢圓公園ニ テ大喝采	(右)
13		封底内頁-2	公會堂ニ於ケル選舉肅正スナツプ 大衆紙芝居	(左)
14			幼稚園庭ニ於ケルエンゼル	(右)
15		封底内頁-3	ピクニックノ憩ヒニモ紙芝居ノサ ービス	(右)
16	1942	《臺灣日日新報》 10-28-4	署長さんが紙芝居實演(新竹署早川 署長)	(後)
17	1942	《紙芝居の手引》 封底内頁	部落民の啓發に	(左)
18			奉公會推進員の實演	(左)
19			保甲壯丁團の實演講習	(右)
20	1943	1-9-3	山本(皇奉)事務總長の紙芝居(大 安区第四十一班常會、臺灣紙芝居協 會會長)	(後)
21		7-14-2	防諜週間第一日 街頭の紙芝居表演 (中学生)	(左)
22		7-20-3	臺北市畫劇競演會(臺北市民講堂)	(?)
23		8-8-2	紙芝居競演會(臺北市警察會館)	(左)
24		8-20-4	新竹州鍊成會(三年以上の遺兒二十 五名〔内地人七名本島人十八名〕、 アシスタント)	(後)
25		9-17-4	食糧増産戰士慰問の紙芝居(皇奉新	(左)

			營郡支會畫劇挺身隊員德村金次郎)	
26		11-29-2	紙芝居挺身隊競演會(皇民奉公會臺北州支部主催、臺北市公會堂)	(?)
27	1943	《新建設》6-33	臺北市奉公壯年團 二月十一日紀元節當日	(後)
28	1943	《新建設》7-27	護國の英靈に献ぐ(臺北市畫劇挺身隊員は三月十日陸軍紀念日當日、護國神社境内に於いて紙芝居を献納、參詣の遺族達を慰問した)	(後)
29	1943	《新建設》8-封底	記念常会(臺北市末広町第五分区、第二十一、二十二、二十三、二十四奉公班合同記念常会に於ける岡山悦子さんの紙芝居實演)	(左)
30	1943	《新建設》12-62	全島畫劇競演會評 宣傳戰の新兵器—戦ふ紙芝居—	(左、留聲機)
31	1944	《南方の據點・臺灣》23	解説に女性の進出がめざましい	(後)
32			紙芝居に雲集する群衆(廟埕での公学校の学生)	(左)

## 五、演出影像分析

除了少數例外，紙芝居的演出影像多是在一定距離外由觀眾背後(側面)往演出者與舞臺拍攝，讓演出者、紙芝居作品及舞臺、觀眾同時入鏡。分析演出影像表年份可知，1933年傳入臺灣的紙芝居，直到1938年才首次出現演出影像紀錄，並以皇民奉公會、臺灣紙芝居協會成立的1941年為界，演出影像紀錄漸增，直至1944年後因物資緊張、出版困難而告終。

臺灣紙芝居協會成立後，在演出場合與演出者上也發生了變化，可分類為(一)與皇民奉公會原有活動結合，如影像20、29於常會中的演出，皇民奉公會將臺灣全島分為五萬七千個奉公班，每月召開一次常會，每戶人家都須派一名代表參與，在臺灣紙芝居協會最早製作的作品《奉公班常會》中，就出現了在常會中演出紙芝居之場景<sup>22</sup>。(二)新的演出場合與演出者，前者如影像22、23、30的競演會，首先在各市郡支會舉行第一次預選，接著於各州廳支部進行第二次預選，最後選出十餘名代表，參與一年一度的全島畫劇競演會，自1942年起共計舉行

<sup>22</sup> 該作品第十三張圖畫的解說台詞中將紙芝居譯為「紙炬仔戲」，必須強調的是，這樣的用法僅在此出現，一般還是直接稱呼紙芝居或畫劇。

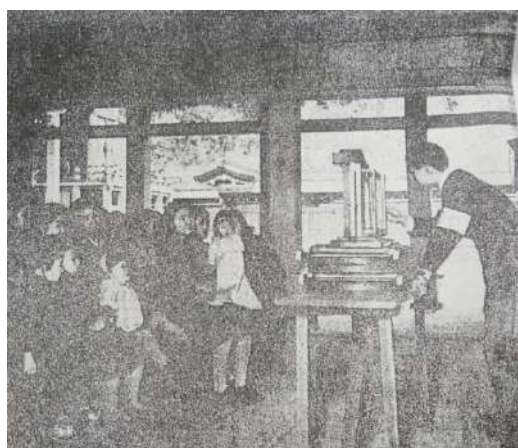
三次<sup>23</sup>；後者如影像 25、26、28 的挺身隊，自 1942 年起，由各郡支會組織畫劇挺身隊，於街頭或常會等場合進行演出，至 1943 年有 63 隊，成員 3576 名，至 1944 年有 63 隊，成員 6335 名<sup>24</sup>。



影像 29



影像 23



影像 28

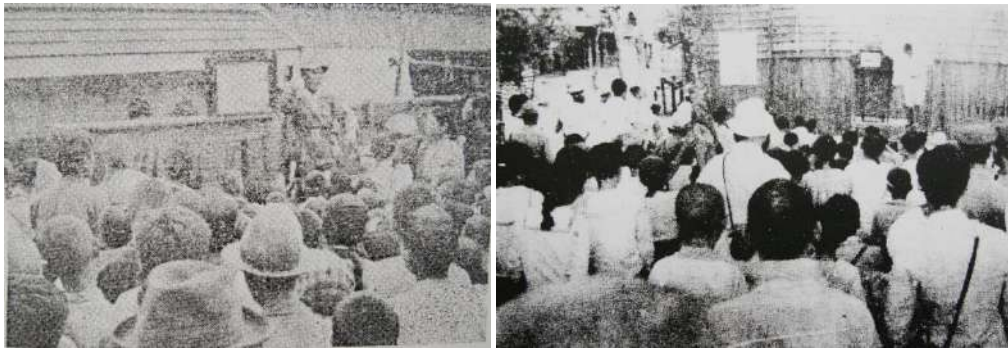
<sup>23</sup> 拙作，〈『新建設』から見た台湾紙芝居史〉，《非文字資料研究》第 19 號，2020，238-40 頁。

<sup>24</sup> 皇民奉公會中央本部，《第二年に於ける皇民奉公運動の実績》，皇民奉公會中央本部，1943，88 頁、皇民奉公會中央本部，《第三年目に於ける皇民奉公運動の実績》，皇民奉公會中央本部，1944，105 頁。

在介紹演出場合與演出者變化過後，以下將針對前述三本演出指南的相異之處，比對演出影像進行考察：

### （一）演出者的位置

除末廣公學校關係者（如影像 1 的山口正明；臺南紙芝居教化隊，演出者待確認的影像 2、12；應為賀來猛夫的影像 14、15）外，幾乎都站在舞臺左方，站在舞臺後方的，可見平日較少演出紙芝居的人物（如影像 11 的中學生、影像 16 的警察署長、影像 20 的山本皇奉事務總長兼臺灣紙芝居協會會長）。



左起為影像 1、影像 15



影像 20

### （二）是否使用伴奏

歌唱的情況雖由照片難以確認，但不乏直接記載曲名與歌詞的紙芝居作品，加上末廣公學校的實踐，可說是常見的演出手法。而以樂器或留聲機伴奏之影像，雖僅有於 1943 年舉行的第二回全島畫劇競演會（影像 30），但透過文字記錄，可額外確認賀來猛夫演出的數個劇目<sup>25</sup>亦曾搭配過伴奏，以留聲機為主。

在回顧前述全島畫劇競演會的文章中，提到參賽者由於操作留聲機而影響到演出，以及在伴奏音樂選擇上的不妥<sup>26</sup>，而賀來的演出也多是百餘名至四百名觀

<sup>25</sup> 同注 5，分別為《支那事變と我等の覺悟》（61、106 頁）、《家なき兒》（109 頁）、《勇犬軍人號》（62、114 頁）、《石井十次》（36、126 頁）、《軍夫の手柄》（151、153、155 頁）、《赤ん坊と兵隊》（65、159 頁）、《北白川宮能久親王》（225 頁）。

<sup>26</sup> 山口正明，〈全島畫劇競演會評宣傳戰の新兵器 一戦ふ紙芝居一〉，《新建設》第 12 號，62 頁。



眾之大型演出。或可推斷伴奏並非日常小型演出之常態，而是在比賽或大型演出時所使用的特殊手法<sup>27</sup>。



影像 30

### （三）使用語言

使用語言亦無法直接於圖像中確認，但除 1937、1938 年之交，末廣公學校的本島人教員曾對不解國（日本）語者，以臺灣語演出《支那事變與我等之覺悟》<sup>28</sup>；1938 年郭孟揚（當時尚未改姓名）於臺南州紙芝居講習會以臺灣語進行實演<sup>29</sup>；1942 年於龍山寺演出的司法保護紙芝居配有臺灣語辯士<sup>30</sup>外，沒有其他完全以臺灣語進行演出或者配有臺灣語翻譯的演出紀錄。

但在針對本島人的演出中，多少夾雜臺灣語的情況則不難想像，如太平公學校（今臺北市太平國小）的校友柯明正就曾在訪談中提及在 1938、1939 年以前，曾看過日本語、臺灣語混合演出的紙芝居<sup>31</sup>；不早於 1940 年 9 月，臺南皇國精神會與保甲協會合作<sup>32</sup>，於每月興亞奉公日（一日）於臺南市內多處同時使用日本語及臺灣語進行演出<sup>33</sup>；1941 年四位中學生於臺北西門市場演出的新聞紙芝居（影像 11）夾雜了臺灣語<sup>34</sup>

<sup>27</sup> 日本教育紙芝居協會研究部對於音樂伴奏的態度為演出者以自然聲音歌唱，模仿汽笛或動物的聲音即可，雖可以請人幫忙以口琴、唱片伴奏，但如果觀眾會因此而分心，還是不用為佳。出處同注 19。作為對照，日軍在滿州國以及中國大陸佔領區的宣撫班紙芝居演出，在文字或插畫紀錄中常是配有留聲機的，但由於宣撫班不只進行紙芝居演出，因此實際的使用情況仍有待進一步考察。

<sup>28</sup> 同注 3，13-4 頁。

<sup>29</sup> 同注 3，172-3 頁。

<sup>30</sup> 臺北保善會，〈紙芝居の盛觀〉，《司法保護》第 90 號，1942 年，91 頁。

<sup>31</sup> 鈴木一史、松本和樹〈戰時下日本の大衆メディア研究 台湾調査報告〉，《非文字研究資料》No.35，2016，20 頁。

<sup>32</sup> 臺南皇民精神會於 1938 年底組成，由時任臺南師範學校校長本田乙之進擔任會長，會員為臺南市內的本島人教員，其目的為推進皇民化運動，1940 年 9 月起與保甲協會合作。詳見〈皇國精神會 南師出身者組織〉，《臺灣日日新報》，1938 年 12 月 15 日第 5 版、〈皇國精神會 臺南保甲で結成〉，《臺灣日日新報》，1940 年 9 月 26 日第 5 版。

<sup>33</sup> 同注 5，231-2 頁。

<sup>34</sup> 〈自發的に一役買ひ 街頭で紙芝居表演 島民啟發に真劍な奉仕〉，《臺灣日日新報》，1941 年 12 月 25 日第 4 版。



影像 11

與臺灣紙芝居協會的立場相左，日本教育紙芝居協會臺灣支部，即臺灣教育畫劇協會主任東房雄指出，由於臺灣語北部與南部腔調不同，又有福建話與廣東話的問題，在與本島人有志之士討論過後，還是認為與內地相同使用標準國（日本）語為佳，其行文對於臺灣紙芝居協會重宣傳而輕藝術的國策作品多有批判<sup>35</sup>，由此可見，追求的目標不同，造成了語言的使用方式不同，東的發言雖部分源自於兩協會微妙的競合關係，但由臺灣紙芝居協會的作品不論在戰前戰後，幾無造成任何影響的事實觀之，未嘗不是一語中的。

## 六、結論

在比較殖民地臺灣的三本紙芝居演出指南的相異之處，並與現存演出影像進行確認後可知，日治時期臺灣的紙芝居演出形式，大致以臺灣紙芝居協會成立為界，由傳教者、教育者所主導的「公學校樣式」轉為由殖民當局所主導之「臺灣紙芝居協會樣式」。在臺灣紙芝居協會成立後，演出場合與演出者也發生了變化，如常會中的演出、競演會與挺身隊。演出者的位置由末廣公學校特有的舞臺右方發展為與日本本土統一；關於伴奏，雖缺少影像佐證，但可推斷僅在比賽或大型演出時使用；使用語言則從以推行國語教育為前提的日本語，發展為戰時加上了以宣傳為首要目標的臺灣語譯。

而深究「公學校樣式」與「臺灣紙芝居協會樣式」在根本上的差異之前，必須先理解學者新垣夢乃在研究山口正明教育理念時，援引《社會教化と紙芝居》所提出的觀點：山口正明認為「教育」的目的為教導出獨立思考之「堂堂正正的國民」；而「教化」的目的為教導出同一方向思考之「皇民」，兩者不能畫上等號<sup>36</sup>。

<sup>35</sup> 東房雄，〈支部を中心に強力な歩み〉，《紙芝居》6卷7號，1943，25頁。相同的意見也出現在旅居東京的日本教育紙芝居協會會員張棟區稍早所發表的文章中，但由行文可知，他對於臺灣的紙芝居的了解主要來自於東房雄的介紹。張棟區，〈臺灣の紙芝居を覗いて〉，《紙芝居》6卷3號，1943，60-1頁。

<sup>36</sup> 新垣夢乃，〈山口正明の紙芝居教育について—教育における感激の戦中と戦後—〉，《中華日

《社會教化と紙芝居》作者雖為末廣公學校紙芝居研究部，但實際上的主要執筆者應為山口正明<sup>37</sup>，以下將更完整地中譯其論及「教育」與「教化」一節：

「在臺灣，近來對於『皇民化』一詞議論紛紛。此乃教化的一種，也就是將本島人教化成為皇民。可以如此視之。

與教化相似的詞語還有教育，這兩個詞語看起來相同，但在內涵上卻有少許不同。教育指的是有固定教師，對於相對未成熟者進行一段期間或持續性的教導，使其成長為堂堂正正之國民，教化所指的是，相對較少（如前者）那樣有系統或具體方案，對象也不限於未成熟者，針對堂堂正正的大人，不論男女老幼都一起指導，朝同一方向協調前進之意較為強烈。我認為『不論男女老幼』與『同一方向』為社會教化的重點。因此在目前的時局下，為了能教導所有人都能朝同一方向前進，需要種種的努力。

我認為『皇民化』也當然應該由此立場視之，指的是應依靠教化的力量，將迄今為止支那式的生活習慣改進為日本式、皇民式一事。」<sup>38</sup>

閱讀完整段文字，不難發覺山口正明雖區分了「教育」與「教化」，但未將這兩個詞語對立起來，而是採取疊加的態度，他在身為公學校教師的「教育」理念之上，額外肩負起了配合時局的「教化」使命。但在面對戰爭時局時，獨立思考之「堂堂正正的國民」與同一思考方向的「皇民」相比，顯然沒有表現出太多差異。

綜上所述，筆者認為「公學校樣式」的紙芝居演出目的在於「教育」加上「教化」，對於娛樂性、藝術性或有堅持；而「臺灣紙芝居協會樣式」的紙芝居演出目的僅有「教化」，國策宣傳為第一要務，甚而是唯一要務，直接導致了臺灣紙芝居協會作品即便大量加入臺灣色彩<sup>39</sup>，表面上看來更加親近臺灣觀眾，但實際上卻與臺灣觀眾漸行漸遠。

不可否認的是，「公學校樣式」的紙芝居演出作為學校教材，亦為殖民政策的一環，但倘若能持續發展下去，如宜蘭公學校（今中山國小）校友李英茂所述，高年級同學會向老師借來紙芝居，於放學後或假日演出給低年級同學欣賞的事例<sup>40</sup>發生在更多學校，也許日治時期臺灣紙芝居的發展就能補上它唯一沒有臺灣化的那塊空白——一群真正喜愛紙芝居的臺灣觀眾。

---

本研究》第9期，2018，45-6頁。

<sup>37</sup> 同注36，42頁。

<sup>38</sup> 同注3，129-30頁。

<sup>39</sup> 詳見拙作，〈臺灣紙芝居協會作品中的臺灣色彩〉，《朝向臺灣「新文學」：2019臺灣文學學會年度學術研討會 議程手冊》，2019，98-112頁。

<sup>40</sup> 同注31，19頁。

## 參考文獻

### (一) 報紙、雜誌

《司法保護》、《紙芝居》、《教育紙芝居》、《新建設》、《臺灣日日新報》

### (二) 專書

- 小川尚義主編，《日臺大辭典》，臺灣總督府民政部總務局學務課，1907。
- 小川尚義主編，《臺日大辭典 上冊》，臺灣總督府，1931。
- 山本武利，《紙芝居 街角のメディア》，吉川弘文館，2000。
- 石山幸弘，《紙芝居文化史》，萌文書林，2008。
- 洪惟仁編著，《閩南語經典辭書彙編 5 日臺大辭典〈上〉》，武陵，1993。
- 皇民奉公會中央本部，《第二年に於ける皇民奉公運動の実績》，皇民奉公會中央本部，1943。
- 皇民奉公會中央本部，《第三年目に於ける皇民奉公運動の実績》，皇民奉公會中央本部，1944。
- 神奈川大学日本常民文化研究所非文字資料研究センター「戦時下日本の大衆メディア」研究班，《国策紙芝居からみる日本の戦争》，勉誠出版，2018。
- 賀來猛夫，《紙芝居の演出法》，臺南紙芝居研究會，1941。
- 臺南末廣公學校，《社會教化と紙芝居》，三榕會，1939。
- 臺灣紙芝居協會，《紙芝居の手引》，皇民奉公會中央本部，1942。
- 臺灣紙芝居協會，《英國侵略史》，臺灣紙芝居協會，1942年。
- 臺灣基督教長老教會臺南民族路教會，《臺灣基督教長老教會臺南民族路教會創設八十周年紀念冊》，臺灣基督教長老教會臺南民族路教會，1982。

### (三) 單篇論著

- 邱昱翔〈『新建設』から見た台湾紙芝居史〉，《非文字資料研究》第19號，2020，237-44頁。
- 邱昱翔〈臺灣紙芝居協會作品中的臺灣色彩〉，《朝向臺灣「新文學」：2019臺灣文學學會年度學術研討會 議程手冊》，2019，98-112頁。
- 新垣夢乃〈山口正明の紙芝居教育について—教育における感激の戦中と戦後—〉，《中華日本研究》第9期，2018，33-54頁。
- 鈴木一史、松本和樹〈戦時下日本の大衆メディア研究 台湾調査報告〉，《非文字研究資料》No.35，2016，18-21頁。

### (四) 電子資料庫

中央研究院臺灣史研究所臺灣總督府職員錄系統

<http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action> (瀏覽於 2021 年 2 月 9 日)

## 課堂內外的論爭： 從「五五劇社」的成立重探 1920 年代的「國劇運動」

游富凱

### 摘要

1926 年初，國立藝術專門學校戲劇系系主任趙太侔和教授余上沅，在學校經費與設備不足的情況下，於每周課程加入數十小時的戲曲課程，此舉隨即引來部分戲劇系學生的不滿，其中左明、張藍璞、黃云谷、王瑞麟、常子英等五位同學，竟而成立「五五劇社」，並在《世界日報》上以《戲劇周刊》論述陣地，試圖對抗戲劇系教授趙太侔、余上沅等人，以《晨報副鐫》之〈劇刊〉為中心的「國劇運動」。

目前學界在討論「國劇運動」何以失敗時，多將戲劇系學生所成立的「五五劇社」，以及戲劇系師資的潰散，視為該運動失敗的表徵。然而，從課堂內對課程安排的意見分歧，到課堂外新、舊劇論爭，實際上代表不同群體對於舊戲在當時的定位，仍有著極大的歧見。若僅將舊戲視為師生之間的導火線，何以接任戲劇系的熊佛西，仍在課程中安排舊戲課程？除了反對舊戲的學生外，系上是否也有支持舊戲的學生群體？五五劇社的成立，能否證明「國劇運動」在當時的氛圍下是注定失敗？

本文根據左明所編纂的《北國的戲劇》（1929）一書，輔以《大公報》、《世界日報》等史料文獻，還原老師與學生兩方不同之立場，進一步釐清課程事件的爭議點，藉此回看「國劇運動」的理念訴求，試圖開啟此領域之不同研究面向與視角。

**關鍵字：**國劇運動、余上沅、北國的戲劇、國立藝專戲劇系、熊佛西

## 前言

1926年由余上沅、趙太侖等人發起的「國劇運動」，是自五四新青年抨擊舊戲之後，戲劇界嘗試在中、西戲劇的比較視野下，重新審視舊戲之價值，並主張建設具有中國民族特色的戲劇形式。從結果而論，學界普遍認為國劇運動是失敗的，<sup>1</sup>其在當時所產生的影響也相當有限。但不可否認的是，隨著國劇運動的提出，中國現代戲劇的發展方向，已然開始走出新（話劇）、舊（戲曲）對立的二元論述。而此後關於話劇民族化、戲曲現代化和戲劇大眾化的路線主張，實際上也都能從國劇運動的理念主張和細微的實踐中發現其蹤跡。

目前學界對於 1920 年代「國劇運動」的研究，已累積豐碩的研究成果，但值得注意的是，由余上沅、趙太侖所主持的國立藝專戲劇系，長期被學界認為是國劇運動派戲劇理念的主要實踐場，最後卻因五五劇社的成立，以及余上沅、趙太侖等人的出走，而成為國劇運動失敗的表徵之一。

1926年5月5日，因不滿余上沅、趙太侖在缺乏經費的情況下，於新學期的課程中增添戲曲課程，五個戲劇系的學生——張藍璞、左明、黃雲谷、王瑞麟、常小英，因而另組「五五劇社」，表明反對學習舊戲的立場。此外，他們在北平《世界日報》上編輯「戲劇周刊」，並且集結同好發表多篇文章，用以對抗國劇運動派在《晨報》副刊上的「劇刊」。1929年，余上沅選編劇刊上的文章集結成冊為國劇運動，而此時，已在上海加入南國社的左明，也將戲劇周刊上的文章編輯成冊，名為《北國的戲劇》。一個看似單純的排課爭議，在當時卻意外成為新、舊劇論爭和「國劇」潮混戰的第一現場。

然而，在這樣的論述背後，無法解釋的問題是，何以接任余上沅主持戲劇系的熊佛西，在課程中仍安排舊戲課程，卻未引發如同之前的爭議？課程中安排舊戲，究竟是主事者的一廂情願，還是來自於系上學生的支持聲音？以左明等人為何核心的五五劇社，其實際影響力如何？其所發出的不平之鳴，在整個戲劇系中，究竟是代表大部分學生的心聲，還是從頭到尾僅是少部分人？關於這些討論，實際上在現有的相關討論中，未能有進一步的釐清，而這也是筆者嘗試撰寫此文的主要目的。

由於戲劇系課程安排的爭議，擴展到課堂外新、舊戲的論爭，藝專戲劇系在師、生不合的過程中，意外捲入了「國劇潮中的混戰」<sup>2</sup>。若從時間上來看，於上沅等人提出國劇運動，適逢主持藝專戲劇系，本文嘗試從國立藝專戲劇系的運作

---

<sup>1</sup> 「他們把反對簡單化、概念化的弊病擴大到反對反映現實本身，就導致了根本性的錯誤。」葛一虹主編，《中國話劇通史》。北京：文化藝術出版社，1997年。頁75。

<sup>2</sup> 左明主編，《北國的戲劇》。上海：現代書局，1929年。頁12。

出發，探討余上沅、趙太侔等人在主持戲劇系時所面臨的實際困難，並嘗試釐清個人的戲劇理念主張，是否成為系所發展的目標，進而引發同學們的不滿；有趣的是，從現有資料來看，這不僅是一場師、生之間所產生的矛盾，就連學生之間，也因新、舊劇觀念的認知差異，而分作新、舊兩派，換言之，在課程中加入戲曲課程，實際上並非余上沅等人的一廂情願，同時也是得到了部分同學的支持與建議。

有鑑於此，本文將根據《大公報》和《世界日報》<sup>3</sup>的相關報導，嘗試回到當時的歷史現場，並透過李珥璞、吳瑞燕等人的回憶記述，進一步釐清整體事態的發展脈絡。本文將分成以下三個討論重點：第一，先梳理 1925 年下半年到 1927 年 9 月間，國立藝專戲劇系的成立到被北洋政府取消戲劇系止，這段期間包括余上沅、趙太侔主持藝專戲劇系的過程，以及熊佛西接任戲劇戲後的發展；第二，探討五五劇社的成立經過、理念訴求，及當時的相關演出活動；第三，藉由前述討論觀察到的現象，重新思考課程爭議之本質，以及國劇運動在當時的時代意義，以提供另一個探討該議題之研究路徑。

## 一、國立藝專戲劇系及課堂內的論爭

1925 年 2 月，人還在紐約攻讀戲劇的余上沅寫信給在北京的宋春舫，余在信中表明，該年夏天預計和趙太侔、聞一多共同返回中國，並於七月以前抵達北京，拜訪宋春舫。余上沅寫信之目的，一方面是希望能回國推動戲劇事業，發展「北京藝術劇院」的計畫；另一方面，則是尋求宋春舫協助，余之心願是能在北京當一個窮教職。<sup>4</sup>同年 5 月，余上沅、趙太侔、聞一多三人返回中國，儘管歐陽予倩、洪深等好友勸其留在上海，<sup>5</sup>三人仍希望前往北京推展戲劇運動，並以北京作為國劇運動的中心，此決心早在回國前的這封信中見其端倪。

1925 年秋，趁著國立北京美術專門學校復學，余上沅、趙太侔與教育部<sup>6</sup>商量，在原來的中、西畫系及實用美術系之外，另增設戲劇系和音樂系，學校改名為「國立北京藝術專門學校」（簡稱國立藝專）。熊佛西形容，「此為我國社會視為卑鄙不堪之戲劇，與國家教育機關發生關係之第一朝。」<sup>7</sup>

<sup>3</sup> 須說明的是，此處的《世界日報》，主要引用來自世新大學「舍我紀念館」所製作報刊數據庫。網址：<http://newsmeta.shu.edu.tw/shewo/>。瀏覽日期：110 年 4 月 15 日。

<sup>4</sup> 〈余上沅致宋春舫書〉，《清華周刊·文藝增刊》，1925 年。

<sup>5</sup> 余上沅主編，《國劇運動》。上海：新月書店，1927 年。頁 276。

<sup>6</sup> 時任教育總長為章士釗。參考李珥彤，〈藝專戲劇系之回憶（續）〉，《大公報》第十版。1928 年 1 月。

<sup>7</sup> 洪深，〈導言〉，《中國新文學大戲·戲劇集》。上海：良友圖書公司。1935 年 7 月。頁 71。

### （一）前期的困境

國立藝專戲劇系成立後，由聞一多擔任學校教務長、趙太侖擔任戲劇系主任、余上沅擔任教授。在經費有限的情況下，戲劇系進行第一次招生，根據吳瑞燕的回憶，當時考入的第一批同學包括：王瑞麟、張藍璞（張寒輝）、謝興（章泯）、張鳴琦、匡直、韓廷讓、黃雲谷、范映霞、吳瑞燕、廖新（左明）、王海生等，<sup>8</sup>根據現有資料可知，至少在 1925 年的 11 月，此時系上共有學生二十九名。而這批學生也大多是從人藝劇專時期所留下。<sup>9</sup>

根據左明所述，此時系上課程分為普通科和專修科，普通科包括：英文、國文、美術史、音樂等；專修科則為：戲劇概論、舞台裝置、化妝術、習演、戲劇文學和發音術等。<sup>10</sup>

儘管戲劇系已順利招收二十餘名學生，也正式開學上課，但經費與師資的問題，始終困擾著戲劇系的主事者。在戲劇系剛開始運作之時，余上沅便寫信給歐陽予倩等人，並在信中提及，「限於經費，目下仍是一籌莫展！」<sup>11</sup>按余上沅的計畫，戲劇系預計於 1926 年春天再招收一批學生，此批學生將側重歌樂劇的發展，並邀請歐陽予倩來京主持。然而，到了 1926 年 1 月，在余上沅回覆給歐陽予倩的信中可知，藝專在經營上越發困難：

藝專經費支拙，半年快過去了，設備幾乎是一點沒有，學生呢，現在只剩下二十名，而其中又有幾個沒有多大的希望。長此以往前途真不堪設想。<sup>12</sup>

為了解決系上的困境，余上沅認為，第一，我們非要學校先拿一筆款購買舞台用燈不可；第二，我們須於春季始業招考插班生，等到學生人數增多了，再邀請歐陽予倩加入戲劇系師資。原本美好的設想，從後續的發展來看，似乎不如預期。儘管 1926 年春天，順利招進六名插班生也由於系上長期缺乏經費，加上排練、演出之器材設備也嚴重不足，學生的不滿情緒逐漸浮上檯面。

1926 年 3 月，李治璞在〈京報副刊〉上發表〈談談國立藝專的戲劇系〉一文，文中便表示，曾有藝專學生私下向他表示，「我們簡直沒有什麼東西可學的，

<sup>8</sup> 另外，根據劉靜沅所述，尚有杜聯齊、王泊生等人。見閻折梧編，趙銘彝校，《中國現代話劇教育史稿》。上海：華東師範大學出版社，1986 年。頁 31、35。

<sup>9</sup> 李珥彤，〈藝專戲劇系之回憶〉，《大公報》第九版。1928 年 1 月 4 日。

<sup>10</sup> 左明主編，《北國的戲劇》。頁 9-10。

<sup>11</sup> 此信為余上沅寫給歐陽予倩、洪深和汪仲賢，寄出時間為 1925 年 11 月 19 日。詳見洪深，〈導言〉，《中國新文學大戲·戲劇集》。頁 71-72。

<sup>12</sup> 此信為余上沅回覆給歐陽予倩，寄出時間為 1926 年 1 月 4 日。詳見前註。頁 72-73。



怎麼辦？」<sup>13</sup>在經費與師資不足的情況下，戲劇系連一個像樣的舞台都沒有，僅有簡陋的大禮堂可供使用。對此，李治璞提出解決方案：一是要求教育當局擴充戲劇系的經費；二是招攏國內對戲劇有所研究的大家，一起來主持戲劇系；三是尋求蒲伯英的協助，借用其新明劇場，暫時作為藝專學生使用。<sup>14</sup>藝專戲劇系從成立、招生、開學到師資與經費方面，可以說是諸事不順，而這一切的不滿，因1926年上半年改課表一事成為爭執的導火線。

## （二）課堂中的新、舊戲爭議

根據現有資料可知，藝專戲劇系的課程爭議主要是在1926年上半年的課表中，加入大量的戲曲課程，而招致部分同學不滿。以下先來看兩位五五劇社成員左明、張藍璞的描述：

第二學期開始，一切依舊，青年人的求知慾太甚，要求新的東西過切，可是趙、余二位先生不能滿足同學的希望，又加之學校經費不足，……最後有一二位愛好舊劇的同學，提議戲劇系添加舊劇的課程，趙先生正在為難的時候見這種提議可以給同學一種新的刺激，或者可以減去各個的不安，遂大捧舊劇為國劇，強行在戲劇系每禮拜加上十幾個鐘的舊劇的台步和唱工，從此戲劇系多事矣，這就是所謂國劇潮！<sup>15</sup>

我們戲劇系招生時和簡單的計畫書上，並未提到什麼舊戲底課程；然而，那些沒本領的教授們，竟受一二個因為自立而亂唱的人包圍、愚弄，於民國十五年的上學期中忽然要改課程表，添數十小時舊戲，將我們至要的表演時間改在下午黃昏時候，而以舊戲的科白、做工，……居於主要課程。<sup>16</sup>

在這兩段描述中可知，對就讀戲劇系是為學習話劇的同學來說，一方面突然增添戲曲課程令人措手不及的，且不符合當初加入戲劇系的初衷，另一方面，所增添舊戲課程比例之大，顯然已超過專業排練課程，遂引起同學們不滿。兩人在文中也不約而同提及，關於課程增添舊戲一事，並非是趙太侖、余上沅二人的一意孤行，而是受到喜愛舊戲的一二位同學所「愚弄」。事實上，五五劇社成員口中

<sup>13</sup> 李治璞，〈談談國立藝專的戲劇系〉，《京報副刊》第442期。1926年3月16日。

<sup>14</sup> 同前註。

<sup>15</sup> 左明主編，《北國的戲劇》。頁10。

<sup>16</sup> 左明主編，《北國的戲劇》。頁120。

所稱的那一二位同學，便是吳瑞燕、王泊生等人。吳瑞燕回憶藝專生活時提及：

我們主張戲劇系應增加國劇(指崑曲、皮黃及地方戲劇等各種科目)，並建議聘請老伶工教授，但並非主張成立京劇學校。當時我們有此建議，僅僅向趙太侔先生表示過，他認為可以考慮，我們未與任何人討論過。<sup>17</sup>

換言之，課堂中的新、舊戲之爭，不僅存在於師生之間，實際上學生之間也分作新、舊兩派。一派是以張寒輝、章泯、王瑞麟，……等同學為首，力主貫徹五四新文化運動精神，把戲劇系辦成話劇學校。另一派少數同學主張以京劇為主，辦成京劇學校。<sup>18</sup>儘管吳瑞燕已經強調，他們所主張者，並非是將戲劇系辦成京劇學校，但在大部分人的認知裡，趙、余二人將舊戲納入國家教育機構便是一種「倒退」的舉措。值得注意的是，儘管當時學生之間在新、舊戲的觀念上產生分歧，但戲劇系的同學還是合力完成了的第一次公演。

### (三) 戲劇系第一次公演

1926年5月5日，藝專戲劇系舉行第一次的公演，作為第一學期的學習成果。在這次公演中，共演出三個劇目，分別是田漢的《獲虎之夜》、丁西林的《一隻馬蜂》和《壓迫》。<sup>19</sup>張嘉鑄在觀賞完演出後，於《晨報副鐫》發表〈評「藝專演習」〉一文，並認為此次演出「在中國要算空前的大成績」。<sup>20</sup>根據張文所載可知，此次參加公演的部分角色及人員分配如下：

	《獲虎之夜》	《一隻馬蜂》	《壓迫》
參與人員	王光漢飾魏福生	王衡飾吉先生 范映霞飾余小姐	王瑞麟飾工程師 張藍璞飾老媽子 王光漢飾巡警 吳瑞燕飾女客 常之英飾房東太太

<sup>17</sup> 閻折梧編，趙銘彝校，《中國現代話劇教育史稿》。頁 33。

<sup>18</sup> 閻折梧編，趙銘彝校，《中國現代話劇教育史稿》。頁 37。

<sup>19</sup> 《獲虎之夜》和《壓迫》的導演為余上沅，《一隻馬蜂》則由趙太侔導演。詳見左明主編，《北國的戲劇》。頁 10。

<sup>20</sup> 張嘉鑄，〈評藝專演習〉，《晨報副鐫》第五十七期，1926年6月。頁4。

在張嘉鑄看來，這三齣戲中，以《壓迫》的整體表現最好，不管是演員表演還是舞台布景方面，「是這一次習演的最可紀念的成績。」<sup>21</sup>在有限的時間與拮据的經費之下，余上沅和趙太侔帶領學生完成戲劇系的第一次公演，這樣的成績是相當不容易的，張嘉鑄認為：「這一次不是文明戲，不是愛美的戲，不是遊藝會的戲，不是募捐的戲；這一次演戲是為建設一種新的藝術。」透過戲劇系的公演，等於向外界證明，中國話劇的演出終於擺脫早期文明戲的刻板印象，也並非是像愛美劇那樣的業餘性質，或是僅成為其他活動的「表演節目」，戲劇系的第一次公演讓戲劇演出回歸到自身的專業，尤其是「導演同布景成為正式的藝術，的確是從這一次開始的。」<sup>22</sup>

在此須說明的是，目前學界對於第一次公演的時間有兩個說法：一是劉靜沅在《中國現代戲劇教育史稿》所言，「1926年1月在『藝專小劇場』舉行了第一次的公演」<sup>23</sup>；二是《中國話劇通史》所述，「習演課上排演了田漢的《獲虎之夜》，丁西林的《壓迫》和《一隻馬峰》，並於一九二六年五月舉行了第一次公演。」<sup>24</sup>若查證相關史料文獻可知，前者劉氏之說法不知從何而來；而《中國話劇通史》所說的1926年5月，目前根據王瑞麟在1929年9月7日大公報上發表的〈過去的自剖〉一文可知：

十五年，舉行第一次公演，劇目：

《一隻馬峰》，著者—丁西林，導演趙太侔。

《獲虎之夜》，著者—田漢，導演余上沅。

《壓迫》，著者—丁西林，導演余上沅。

同日，戲劇系同學組織「五五劇社」，編輯《世界日報·戲劇周刊》。公演《兵變》。<sup>25</sup>

若王瑞麟回憶的記述屬實，則戲劇系第一次公演的時間是在1926年5月5日，與「五五劇社」的成立是在同一天，刻意挑選在公演當天作為劇團成立的時間，也頗有向系上宣示之意味。<sup>26</sup>

<sup>21</sup> 張嘉鑄，〈評藝專演習〉，《晨報副鐫》第五十七期，1926年6月。頁4。

<sup>22</sup> 張嘉鑄，〈評藝專演習〉，《晨報副鐫》。頁4。

<sup>23</sup> 閻折梧編，趙銘彝校，《中國現代話劇教育史稿》。頁36。

<sup>24</sup> 葛一虹主編，《中國話劇通史》。頁68。

<sup>25</sup> 王瑞麟，〈過去的自剖〉，《大公報》。1927年9月7日第13版。

<sup>26</sup> 事實上，《世界日報》於1926年6月1日有一則報導指出，戲劇系將於五日化裝演習。其中所演劇目即第一次公演劇目。因此，亦有可能王瑞麟記憶有誤，而《中國話劇通史》加以沿用。但在未有更多史料可供查證之前，本文暫以1926年5月5日做為第一次公演時間。見〈藝專五日演劇 戲劇系之化裝演習〉，《世界日報》第七版，1926年6月1日。

#### (四) 公演之後的分裂

儘管第一次公演之後，藝專戲劇系同學們的表現普遍獲得好評，但師生之間對於戲劇系未來的發展方向，卻已出現明顯的分歧。根據李珥彤所述，為了解決分歧，余上沅和聞一多在公演之後不久，便將系上學生招集起來進行了一次談話，只為共同商議下學期戲劇系的走向。<sup>27</sup>在這次的談話會中，余上沅清楚表明，若下半年仍要開辦戲劇系，「必得改建舞台和本系經費獨立，並以三班計算開支（開辦時所招的心聲，二年春的插辦生及下學期的招生，共三班。）」<sup>28</sup>，另外針對系上的新、舊戲觀念的不合，特別擬定「下學期開班，分新舊兩組教授，不過學科各有偏重而已。」將學生分作新、舊兩組授課，或許不失為解決課程爭議之解決方案，但最根本的問題仍在於經費和場地設備之問題，若這些問題無法改善，教學品質與演出成效仍然發展有限。

為了因應下學期分班教學之作法，1926年8月的《世界日報》傳出，戲劇系將新聘熊佛西、侗厚齋（紅豆館主）和徐凌霄（凌霄閣主）以擴充師資，且規畫下學期之課表包括：「演習舞蹈、音樂、國音、化裝術、戲劇概論、戲劇原理、舞台藝術、中國戲劇史、布景造設、舞台管理、導演、戲劇文學、編劇、拍曲、動作等，……。」<sup>29</sup>值得注意的是，課程中首次加入「中國戲劇史」課程，而原有戲曲表演相關的課程，如台步、科白和唱工部分皆未列入，而僅以「拍曲」代替。

國立藝專的下學期本於9月10日開學，但因經費問題，不斷延宕開學日，直至10月13日才又傳出，學校將訂於10月18日開學；在此期間，余上沅曾於9月21日寫信給張嘉鑄，信中表示當初與趙太侖共同主持戲劇系，原是希望「一方面培植劇院裡各種人才，一方面仍然繼續開辦劇院。」<sup>30</sup>但經過這一年多的努力，余上沅坦言，「我是誤了一年的了」，而趙太侖則是早已離京。

對於剛抵達北京的熊佛西來講，趙太侖離京的消息令他頗為震驚，然而就在開學前一個星期，<sup>31</sup>余上沅突然向熊佛西表示：

余君突然語吾曰：俄款委員張、湯二位業已出京，本學期教育經費依然毫無辦法。一年來吾已飽嘗無錢滋味，今後似乎不能不另圖謀生。

<sup>27</sup> 「這是擱至十五年六月的幾日，……上沅同聞一多邀請全系同學在中央公園水樹茶話。」李珥彤，〈藝專戲劇系之回憶〉，《大公報》第九版。1928年1月4日。

<sup>28</sup> 見李珥彤，〈藝專戲劇系之回憶〉，《大公報》第九版。1928年1月4日。

<sup>29</sup> 見〈紅豆館主充藝專教授〉，《世界日報》第七版。1926年8月26日。

<sup>30</sup> 余上沅主編，《國劇運動》。頁276。

<sup>31</sup> 若開學日為1926年10月18日，則熊佛西收到余上沅要離開的消息，估計是在10月11日前後。見熊佛西，〈藝專停辦戲劇系〉，《佛西論劇》。北京：樸社。1928年11月。頁122。

戲劇系事，務望足下鼎力維持。萬一不能維持，只好大家撒手，請足下自裁為善。<sup>32</sup>

從熊佛西的這段記述可知，第一次公演之後，余上沅和學生們討論出的條件，校方仍是未能作出回應，眼看第二年的經費又無著落，余上沅毅然選擇離開。對於才剛回國的熊佛西來說，儘管對余上沅的所做的決定感到震驚外，也頗能理解其苦衷，另一方面，也不忍「中國第一惟一之戲劇系，豈能如此收場？」，因此決定接下主持戲劇系的重任，並在丁西林、張嘉鑄等人的幫助下，讓戲劇系繼續維持下去。<sup>33</sup>

### （五）熊佛西接任戲劇系及第二次公演

在熊佛西接任戲劇系後，<sup>34</sup>隨即與藝專校長林鳳眠和剩下的同學展開對話。熊佛西希望林鳳眠按照趙、余二人所規劃的發展方向執行，校長卻表示：「我們研究舊戲的人，現在很多，我們目前還是把西洋的東西弄清楚了，然後再去改革牠。整理牠、調和牠，……。」並同意每周僅保留中國戲劇史課程，這使得舊戲派的同學們無法接受，因而紛紛轉入音樂和西洋畫系。<sup>35</sup>藝專戲劇系的新、舊戲之爭，至此可以說是告一個段落，而剩下的同學則跟著新任系主任共同為即將到來的第二次公演作努力。

1927年1月1、2日兩天，藝專戲劇系舉行第二次公演，所演劇本為丁西林的《親愛的丈夫》和熊佛西的新作《一片愛國心》。同樣是在演出結束後，張嘉鑄也撰寫了劇評，刊登在《晨報》副刊上。根據張嘉鑄所記，當時主要演出的人員如下所示：

	《親愛的丈夫》	三幕劇《一片愛國心》
參與人員	廖新飾任靜庵 韓廷讓飾任太太 周逸飾原先生 徐永嚴飾老劉	張藍璞飾唐夫人 蕭崑飾唐亞男女士 謝興飾唐少亭 王瑞麟飾唐華亭 陳學欽飾周芝芳 徐永藏飾方順 劉尚存飾田媽

<sup>32</sup> 同前註。

<sup>33</sup> 熊佛西，〈藝專停辦戲劇系〉，《佛西論劇》。頁 122。

<sup>34</sup> 「熊佛西先生面對這些棘手的問題，……錄取了蕭崑、楊子戒、陳學欽、施蔚如、陳兆洽、廖作民、李珥彤等。」閻折梧編，趙銘彝校，《中國現代話劇教育史稿》。頁 36。

<sup>35</sup> 「計有女生四人，男生七人。」李珥彤，〈藝專戲劇系之回憶（續）〉，《大公報》第十版。1928年1月11日。

張嘉鑄的評論主題涉及兩個劇本文學性、導演手法、演員表現等，也論及世界戲劇之潮流，以及以往文明戲演出之陋習，尤其在評點演員部分，能夠從劇中的角色人物出發，去檢視演員在台上的表現。像是張藍璞飾演的唐夫人，「瑕疵鮮少，口齒聲音，都很清朗，動作亦很自然」；<sup>36</sup>謝興飾演的唐少亭，則不很成功，在演個人戲時尚見其用心，但在與他人合演之時，「戲情連接的地方，要不是稍乏研究，便在習演時，導演者稍微失察。」<sup>37</sup>

此外，第二次公演最大特色在於，熊佛西在舞台上廢除腳燈，「不用從前的正方電光，添置圓筒電燈兩盞，窗和門扇，更用紙薰紮成，輕巧靈使，也不像從前以木和布拼成的那樣呆版。」<sup>38</sup>總之，透過張嘉鑄和李珥彤的相關記述，為當時的舞台演出提供更多的想像畫面，也讓後世進一步了解當時個人的表演特色，及舞台美學風格。

國立藝專戲劇系在經過兩次正式公演後，部分學生又參與了5月由學校舉辦的藝術大會，熊佛西規劃演出《壓迫》和《一片愛國心》，以及由一年級學生蕭崑所創作的《一元五角》，而這也是戲劇系的第三次公演。接連的兩次公演都取得不錯的回響，熊佛西決定在下一學期展開新的計畫：

正擬秋後開學大加整頓，一方面修理藝專之禮堂為合適之小劇院，並興辦一小小之戲劇博物館，專集中外戲劇之裝飾、樂器、腳本，……。  
同時並擬電促余君返京，繼續主持一切。<sup>39</sup>

可惜的是，這些計畫卻因為北京國立九校的改組而落空。1927年9月24日，國立藝專改組為「京大美術部」，戲劇系遭到停辦的命運，原有之男、女學生，紛紛轉入京大文科或女一部，部分同學則留在美術系。<sup>40</sup>隨著戲劇系的解散，左明所謂的「北國戲劇」，便告一段落。<sup>41</sup>直至1928年6月，隨著國民革命軍的北伐成功，國立藝專重新復校，戲劇系才隨之恢復。<sup>42</sup>

<sup>36</sup> 張嘉鑄，〈藝專二次公演（下）〉，《晨報副刊》。1927年1月17日。頁28。

<sup>37</sup> 張嘉鑄，〈藝專二次公演（下）〉，《晨報副刊》。1927年1月17日。頁28。

<sup>38</sup> 李珥彤，〈藝專戲劇系之回憶（續）〉，《大公報》第十版。1928年1月11日。

<sup>39</sup> 熊佛西，〈藝專停辦戲劇系〉，《佛西論劇》。頁123。

<sup>40</sup> 同前註。

<sup>41</sup> 「於是藝專戲劇系變作了北國戲劇運動的核心了。所謂藝專時代，就從這時候開始了」。左明主編，《北國的戲劇》。頁10。

<sup>42</sup> 1928年7月，國立中華大學成立，9月改為國立北平大學，11月北平大學成立藝術學院，下設六系，其中，戲劇系主任由熊佛西擔任。詳見閻折梧編，趙銘彝校，《中國現代話劇教育史稿》。頁40。

## 二、五五劇社的成立與演出活動

1926年5月5日，因不滿戲劇系增添大量戲曲課程，以左明為主的五位戲劇系學生，另組五五劇社以表達不滿，<sup>43</sup>並在《世界日報》的〈戲劇周刊〉上發表數篇文章，以對抗余、趙等人，在〈晨報副刊〉上的「劇刊」。五五劇社主要成為包括左明、張藍璞、王瑞麟、張鳴琦、黃雲谷、常子英等，這些成員在戲劇系的新、舊戲之爭中，屬於支持話劇、反對國劇（舊戲）的一群。而後於1929年，已在上海加入南國社的左明，將〈戲劇周刊〉上的部分文章編輯出版，名為《北國的戲劇》。該書除了邀請田漢為其作序外，文章作者多為藝專戲劇系時期的同學。

目前學界在討論五五劇社的演出活動時，多依照左明在〈北國的戲劇〉一文的說法，即一年內公演了四次，<sup>44</sup>而《中國話劇通史》更提及，其所演出的劇目包括《壓迫》、《兵變》、《說不出》、《趙閻王》等；<sup>45</sup>但目前對於五五劇社的演出活動，未能有更清楚的認識。這裡所牽涉到的問題是，若按左明所說，五五劇社在一年內曾經公演過四次，這四次究竟是哪四次？第一次又是從何算起？本文以下將根據可掌握之資料，嘗試釐清五五劇社成立以來的相關演出活動。

從現有資料來看，自劇社成立之後，也是戲劇系第一次公演之後，6月26日隨即傳出要演新戲的報導：「茲聞藝專戲劇系一部分學生，欲藉此暑假期間，將平日所學實諸社會，其所預備劇本如《兵變》、《壓迫》、《媽媽鳴不平》、《說不出》等劇，現正練習。」<sup>46</sup>雖然該篇報導未指明所謂「戲劇系一部分學生」即五五劇社成員，但從7月16日的〈五五劇社赴津〉報導可知，此前在學校排練《壓迫》、《兵變》等劇的學生，應是五五劇社無疑。

而隨著熊佛西接任戲劇系，在新學期開學之際，五五劇社招開成立大會，「主張對於新劇研究有相當成績，然後著手整理舊劇。」另外報導也提及，「該社上學期曾在藝專大禮堂表演過一次，成績甚佳。昨日(十七)該社舉行成立大會，報名加入者甚為踴躍，聞該社定期舉行第二次表演云。」<sup>47</sup>由此可知，五五劇社的第一次演出應是在藝專大禮堂，若撇開赴天津演出之經歷，則該社的第一次公演有可能是以戲劇系第一次公演作為該社的第一次公演，又或者是以《兵變》、《壓

<sup>43</sup> 「五五劇社是戲劇系五個受不了國劇的壓迫的同學起來組織的團體，一方面在堅決的反對舊劇作國劇，一方面要自己不靠教員、不靠政府，不靠資本家，刻苦的訓練成一個職業的劇團。」左明主編，《北國的戲劇》。頁12。

<sup>44</sup> 左明主編，《北國的戲劇》。頁12。

<sup>45</sup> 葛一虹主編，《中國話劇通史》。頁69。

<sup>46</sup> 見〈藝專將演新戲〉，《世界日報》第七版。1926年6月26日。

<sup>47</sup> 見〈五五劇社昨開成立會 定期舉行表演〉，《世界日報》第七版。1926年10月18日。

迫》等劇本作為第一次公演，只是後者的演出紀錄未見於史料文獻。

1926 年的下半年，戲劇系學生之間的新、舊戲衝突已趨於緩和，年底劇社傳出要與青年俱樂部合作演出，演出日期定於 12 月 18 日，地點則是在藝專的大禮堂，<sup>48</sup>但從後續的報導來看，五五劇社成員在演出當天，竟發生無法全員到齊的情形，整個演出活動似由青年俱樂部的成員主導，並負責一切演出事宜。<sup>49</sup>

1927 年 1 月，戲劇系結束第二次公演後不久，左明隨即南下離開北京，此後僅傳出部分五五劇社成員將排演《趙閻王》，並於 3 月 10、11 日，在藝專大禮堂演出。<sup>50</sup>而目前可見最後一則消息，則是在四月底，也就是五五劇社成立一周年前夕，傳出該社會慶祝周年成立及參加藝專所辦之藝術大會，正在排演一齣四幕的短劇，<sup>51</sup>此後劇社相關活動便無消息。

綜上述可知，五五劇社確切的演出紀錄，應該算是前往天津演出，以及與青年俱樂部合作演出的部分，其他演出雖未能見其成果，但以一個學生劇社來說，一方面要負擔系上課業與排練，另一方面又在校外趁著寒暑假排練、演出，同一時間，又主編戲劇周刊，從此面量來看，五五劇社的活動仍算是相當活躍，但由於成員間個人生涯規劃之發展，也由於左明的南下，五五劇社也僅短短維持一年之時間。而其他成員，如張藍璞、王瑞麟等人仍持續在戲劇系學習。

### 三、國劇潮中的反思

1926 年 6 月，余上沅、徐志摩等人在《晨報》副刊上發起〈劇刊〉，一共出了十五期，其中撰稿者包括趙太侖、聞一多、張嘉鑄、熊佛西、徐志摩等人，這些文章內容主要圍繞在新舊劇觀念、戲劇理論、劇場專業知識及中西戲劇的比較等，1927 年余上沅將部分文章集結成冊，取名《國劇運動》。

事實上，國劇運動是余上沅、趙太侖、聞一多、熊佛西等人在美國留學時期，有鑑於楊貴妃演出的成功，所喊出的口號。相較於五四時期的知識份子，這群留美專研西方戲劇的知識份子，試圖在西方戲劇與中國戲曲看似二元分化的關係中，尋找一個屬於中國戲劇的發展途徑。但這樣的理想與行動，似乎與當時仍處在五四新文化運動的浪潮之下，而有所抵觸。五五劇社的張藍璞便直言：

<sup>48</sup> 見〈青年俱樂部和五五劇社合演新劇〉，《世界日報》第六版。1926 年 12 月 16 日。

<sup>49</sup> 「只是五五社社員，臨時還有不能出台的，所以美中不足。」〈青年俱樂部〉，《世界日報》第六版。1926 年 12 月 19 日。

<sup>50</sup> 「藝專學生組織之五五劇社，一部分社員定三月十五日在校表演《趙閻王》，又國劇研究社則於三月五日表演《使推拉》一劇云。」見〈京界教育〉，《大公報》第二版。1927 年 2 月 21 日。

<sup>51</sup> 〈五五劇社籌備公演〉，《世界日報》第六版。1927 年 4 月 28 日。



現在是二十世紀！我們是現在的青年，將來的創造者，為戲劇的現在和將來，社會的現在和將來起見，絕不能由他們家天下，……。  
叫什麼保存國粹、純藝術，任意摧殘現代劇的嫩芽。<sup>52</sup>

張藍璞的看法或許代表戲劇系內部分同學的聲音，但我們也不能忽略的是，戲劇系同時也有像王泊生、吳瑞燕等支持「國劇」理念的學生，事實上，從現有資料來看，藝專演出舊劇的消息並不少五五劇社的演出訊息，如 1927 年 1 月，吳瑞燕與王泊生曾合演《武家坡》，<sup>53</sup>而 3 月間又有演出訊息：

該校國劇研究社，並定於明日(四日)下午七時，表演歌德名劇《史推拉》，演員為吳瑞燕、楊澤蘅、李竹筠、韓權華諸女士及王泊生、李鍾秀、陳華略諸男士。<sup>54</sup>

若由此討論日後歐陽予倩、田漢等人所主張的新歌劇，以及王泊生主持山東省立劇院所推行的新歌劇來看，余上沅等人在藝專戲劇系所產生的影響，或者說其所主張的「國劇」理念，確實隨著時間不斷發酵。而關於這一點，是在回看藝專戲劇系以及國劇運動發展過程中，所不可忽略的。

## 結語

本文嘗試藉由報刊史料文獻，嘗試回到藝專戲劇系的新、舊劇之爭的歷史現場，反思國劇運動的相關議題，但必須說明的是，礙於撰寫時間的限制，許多議題未能深入，相關歷史事件與人物去向也未能多作進一步了解，像是趙太侖和王泊生、吳瑞燕等人在山東省立實驗劇院的戲劇活動；五五劇社成員在思想行動上與共產黨之間的關係，甚至是左明南下後與田漢、南國社的合作關係，以及〈戲劇周刊〉與〈劇刊〉之間的論爭和歧見等。

若回到藝專戲劇系的現場，一次課堂上的爭議，卻隱含著世代之間，對於中國戲劇未來發展方向所產生的歧異，從歷史事件中由小見大，是筆者撰寫本文之初衷；然而，就現階段成果來看，僅能先梳理藝專戲劇系之發展過程，此篇論文也僅是一個開頭，這些議題都有待日後進一步開展。

<sup>52</sup> 左明主編，《北國的戲劇》。頁 120。

<sup>53</sup> 「藝術專門學校於明晚(星期一)七時在該校大禮堂演唱舊劇，演員全屬該校師生、男女合演，聞內容為聶先生演《聞鈴》、朱慧貞女士演《坐宮》、……吳瑞燕女士、王泊生演《武家坡》、周少華、陸麟仲演《琴挑》、……。」〈藝專明晚演舊劇〉，《大公報》第三版。1927 年 1 月 16 日。

<sup>54</sup> 〈藝專之新舊劇〉，《大公報》第三版。1927 年 3 月 3 日。

## 引用書目

《大公報》

《世界日報》

《京報》

《晨報》

《清華周刊》

左明主編，《北國的戲劇》。上海：現代書局，1929年。

余上沅主編，《國劇運動》。上海：新月書店，1927年。

洪深，《中國新文學大戲·戲劇集》。上海：良友圖書公司。1935年。

葛一虹主編，《中國話劇通史》。北京：文化藝術出版社，1997年。

熊佛西，《佛西論劇》。北京：樸社。1928年。

閻折梧編，趙銘彝校，《中國現代話劇教育史稿》。上海：華東師範大學出版社，1986年。

# 案頭或氍毹：論岸春風樓所譯兩部戲曲日譯本之翻譯 方法及在日本的接受

蘇恆毅

國立中正大學中國文學研究所 博士候選人

## 摘要

《西廂記》與《牡丹亭》在日本的流播史上，曾有岸春風樓所譯，於大正五年（1916）交由文教社出版的《新譯西廂記》、《新譯牡丹亭還魂記》兩種，是為兩部劇作中的早期日譯本。此兩部戲曲譯著均與其小說譯著相同，採取白話翻譯，試圖使中國戲曲能夠於日本民間流傳。然而岸春風樓在進行翻譯時，翻譯方法上卻不一致，表露出其對兩部劇作有著案頭與演出的不同期待。

本文即以《新譯西廂記》與《新譯牡丹亭還魂記》為研究對象，從岸春風樓的文學翻譯觀與戲曲翻譯觀進行統整，梳理其戲曲翻譯的理念、以及期望戲曲譯著對日本文壇的影響性。而後再從兩部譯著的翻譯現象，解析其譯賓白、曲文、科介、舞台指示等譯法之異同，藉此詮釋岸春風樓認為《牡丹亭》可做為舞台演出、而《西廂記》則傾向案頭的翻譯成果。最後則從《西廂記》與《牡丹亭》在日本翻譯與流播的歷史脈絡中，考察中國戲曲如何經由翻譯進行在地化，使讀者群體便於接受，以及在戲曲譯本在日本從案頭進入舞台可能性。

經由以上綜合分析，可得出《新譯西廂記》與《新譯牡丹亭還魂記》是基於讀者考量上進行的白話翻譯外，又從譯者個人對於兩部劇作的觀點差異而採用不同的翻譯方法，進而產生演出本與案頭本的差異。同時，此兩部戲曲譯著的出版，也是標誌中國戲曲在日本在地化的重要著作。

關鍵詞：岸春風樓、《新譯西廂記》、《新譯牡丹亭還魂記》、傳統戲曲日譯本、演出或案頭

# 案頭或氍毹：論岸春風樓所譯兩部戲曲日譯本之翻譯 方法及在日本的接受

## 一、前言

日本對中國戲曲的理解與接受，始自江戶時代（1603-1867）經由貿易的途徑傳入日本，這些文獻，或收藏於幕府與藩主之手、或為民間名家所收藏。明治維新後，戲曲與小說逐漸受到日本漢學家的重視，不僅與詩文一樣，納入文學史中，藉此提高戲曲與小說的地位；或由學者在報刊上撰寫評論、節選譯介，對普通讀者介紹中國戲曲的特色與文藝價值；或將譯介文字收入教科書中，成為語學及文學的教科書，使之成為學院中的知識體系；或將作品全譯書及刊行，使日本讀者能夠使用母語，全性地理解中國戲曲內容。是以中國戲曲在日本的流傳，是經過長時間、且不同的傳播方式積累而成。

固然日本對中國戲曲的翻譯是隨著學術發展而生，且從明治時代以來，戲曲譯作的刊印不在少數，在篇幅上有選譯與全譯之分、戲曲作品的選擇多元、使用文字亦有白話翻譯與漢文訓讀（くんどく）之別，是以中國戲曲日譯的情形，可謂相當多樣。<sup>1</sup>

然而，也由於戲曲日譯本的產生與學術發展密切相關，因此戲曲日譯本的研究與古典小說日譯本研究相同，多附於日本漢學史的脈絡中進行論述，因而未能仔細探討各別譯本內部的文學價值與詮釋手法，從而使戲曲日譯本的翻譯特徵、以及戲曲作為文學體式的研究價值未能被彰顯，因此戲曲日譯本研究實有待研究者開展。

本論文以岸春風樓（?-?）於大正五年（1916）由文教社出版的《新譯牡丹亭還魂記》（與《新譯遊仙窟》合刊）及《新譯西廂記》為研究對象。在此兩本譯作的〈例言〉中，岸春風樓揭示其認為戲曲翻譯的困難，以及可能的翻譯方法，並以此方法進行實踐，以白話文譯出《牡丹亭》與《西廂記》。然而，細究此兩部譯作，可發現不論是曲文與賓白的翻譯方法、舞臺的指示說明、曲文內容的去取與減省等體例並不一致，因此應可視為岸春風樓對《牡丹亭》與《西廂記》的

<sup>1</sup> 黃仕忠曾於《日藏中國戲曲文獻綜錄》的〈前言〉中簡要介紹戲曲研究與翻譯情形，在翻譯的部分，黃仕忠從金井保三（1871-1914）與宮原民平（1884-1944）的《西廂歌劇》開始說明，並簡要介紹數種名家譯作。參見黃仕忠：《日藏中國戲曲文獻綜錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2010年）頁25。

然從其內容觀之，黃仕忠著眼的中國戲曲譯著，均為大正時代以降的名家全譯本，然而，中國戲曲的日譯情形並非始自大正時代，明治時代即有選譯本刊行，如森槐南（1863-1911）的〈西廂記讀法〉（1891）、〈四弦秋附評釋〉（1892），宮崎繁吉（1871-1933）的《支那戲曲小說文鈔釋》（1905）與《續支那戲曲小說文鈔釋》（1907）等皆是。除以上在報刊刊行、或以專書出版的譯作外，在明治與大正年間的文學史著作中，為使讀者便於了解，多錄有相關作品的譯文。是以中國戲曲的日譯情形，如用廣域的視野觀之，可謂多彩紛呈。

戲曲表現手法不同所致。

然岸春風樓此人的生平資料於今不明，<sup>2</sup>僅能從其譯作得知其大約活躍於明治至大正年間，其譯作除《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》外，另有《新譯紅樓夢》及《新譯遊仙窟》，此四部譯作均由文教社於大正五年出版，<sup>3</sup>且《新譯紅樓夢·例言》曾提及其尚有意譯出《金瓶梅》與《桃花扇》，於《新譯牡丹亭還魂記·例言》中，則提及其尚欲譯出《琵琶記》。<sup>4</sup>雖然岸春風樓的譯著，今日可見者僅有四部，但從其著作的出版情形與個人期望可知，岸春風樓應是熟稔於中國小說戲曲知識、且有意將中國小說戲曲推廣到日本文壇的翻譯家。

當前對岸春風樓的譯作研究僅著眼於其《新譯紅樓夢》，尚無針對其他三部譯著的研究。然《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》不僅是岸春風樓今日可見的兩部戲曲譯作，且又採取不同的翻譯手法，因此不論是以岸春風樓個人的翻譯研究理念與翻譯情形、或是中國戲曲的日譯方法、以及戲曲譯本如何應用於舞臺等層面上，岸春風樓的兩部戲曲譯作有其值得討論的空間。

因此本文即從岸春風樓的戲曲翻譯觀點為始，漸次分析《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的不同的翻譯現象的詮釋，以及此兩部譯作在日本舞臺進行搬演的可能性。

## 二、岸春風樓的中國小說戲曲翻譯觀與翻譯方法

由於岸春風樓其人生平資料於今不詳，故其翻譯理念與觀點，僅能從其四部譯作的〈例言〉及實際翻譯情形進行判讀。其四部譯作的出版時間相同，然從〈例言〉的描述，或可推知其翻譯的先後順序之別。<sup>5</sup>雖然今日無法推測各作品的翻譯

<sup>2</sup> 如伊藤漱平言：「譯者的詳情不明。博學多識的奧野信太郎曾以『失蹤人』為題撰文，希望了解他的事蹟。」此說亦為孫玉明所接受。宋丹則推論，「岸應為姓氏，春風樓可能是號」。參見〔日〕伊藤漱平：〈『紅樓夢』在日本的流傳：江戶幕府末年至現代〉，《紅樓夢研究集刊》第14輯（上海：上海古籍出版社，1989年），頁472。孫玉明：《日本紅學史稿》（北京：北京圖書館出版社，2006年），頁57。宋丹：《『紅樓夢』日譯本研究（1892-2015）》（天津：南開大學日語語言文學系博士論文，2015年），頁68。

<sup>3</sup> 凡本論文所引用的內容出自此四部著作者，均於引文後標記頁碼，並於註腳附記原文。至於參照用的《牡丹亭》，以徐朔方、楊笑梅校注，里仁書局2016年出版為依據；《西廂記》以里仁書局1980年出版的「董王合刊本」為依據，凡出自此二書的內容，亦於引文後標記出處，不另作註。

<sup>4</sup> 《新譯紅樓夢·例言》云：「除了長篇小說《紅樓夢》外，爾後可以出版的還有《遊仙窟》、《西廂記》、《金瓶梅》、《桃花扇》等其他的名作，將會努力一絲不苟地將之譯出，以將原作的容貌毫不懈怠地傳達給各位，還望讀者能夠明白。」（長篇紅樓夢を除きて、爾後出版す可き、遊仙窟、西廂記、金瓶梅、桃花扇、其他の名作は、努めて一字一句をも苟くもせず、之を譯出して原作の佛を傳ふるを怠らざる可し、讀者幸ひに之を諒とせよ。）《新譯牡丹亭還魂記·例言》則謂：「爾後可以譯出的作品有《西廂記》、《琵琶記》、《桃花扇》等其他的作品，並用各種相異的譯法將之譯出」（爾後譯出す可き西廂記、琵琶記、桃花扇其他の戲曲は、又夫々異なりたる譯法を用ふ可し。）從此二文，可知其翻譯規劃。參見〔日〕岸春風樓：《新譯紅樓夢》（東京：文教社，1916年），頁4。〔日〕岸春風樓：《新譯牡丹亭還魂記》（東京：文教社，1916年），頁4。

<sup>5</sup> 承前註，從其《新譯紅樓夢》與《新譯牡丹亭還魂記》的〈例言〉所載錄之翻譯規劃，明顯

歷時長度，然其四部譯作可能為文教社預計推出的「新譯支那文學」叢書，<sup>6</sup>則四部譯作的譯成與出版，當視為岸春風樓在某一階段的翻譯觀的提出與實踐，是以如要全面地了解岸春風樓的翻譯觀，須將其四部涵蓋小說與戲曲的譯作並觀方是。

綜觀岸春風樓的四部譯著，其翻譯目的大抵不脫其見中國小說戲曲地位卑下，進而欲透過翻譯以發揚中國小說戲曲的地位：

觀之支那歷朝的文學之特長，可謂是：漢之史、唐之詩、宋之文、元之曲。思及那修身治國平天下的儒教，自北方而起，風靡四百餘州，人們自然少有提及小說戲曲之時。至元朝新興，此時勃然而興、鬱然而盛者，卻是這小說戲曲。<sup>7</sup>（《新譯西廂記·例言》，頁1）

在岸春風樓的其他三部譯作中，均有類似的文字載於〈例言〉中，並以此為發端，說明為何進行中國小說戲曲的翻譯原因，並試圖使日本讀者能夠了解中國小說戲曲在描寫人情世態之妙處。

至於其翻譯方法，蘇恆毅即指出岸春風樓在翻譯《紅樓夢》時，有「新立標目」、「重新勾勒主線」與「採用白話翻譯」等三種翻譯方法，藉此強化文本的普及性，以便日本讀者進行理解。<sup>8</sup>

而這三種翻譯方法，於《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》中亦可得見，如表1、

表2的回目對照表可見，岸春風樓並不依循《牡丹亭》與《西廂記》的原標題進行漢文訓讀式的字面直譯，而是依照各齣的演出主旨，並據此重立各齣標題，且《新譯西廂記》則不以王實甫《西廂記》的各本標題進行翻譯，而是依照各折的主題重新設立標題，以使讀者能夠更直覺地了解《牡丹亭》與《西廂記》的故事主軸。

表1：《新譯牡丹亭還魂記》回目對照表

齣次	《牡丹亭》各齣標題	《新譯牡丹亭還魂記》各齣標題	齣次	《牡丹亭》各齣標題	《新譯牡丹亭還魂記》各齣標題
01	標目	標目	29	旁疑	雲水の道姑疑はる、場
02	言懷	柳夢梅述懷の場	30	歡撓	石道婆立聞の場
03	訓女	杜麗娘教養の場	31	繕備	楊州築城の場

可見提及的小說戲曲書目略有差異，因此或可視為其翻譯工作的進程。若如此看來，岸春風樓目前所存四部譯作的完成順序當為：《新譯紅樓夢》、《新譯遊仙窟》、《新譯牡丹亭還魂記》、《新譯西廂記》。

<sup>6</sup> 參見蘇恆毅：〈「新譯」如何新？——論岸春風樓《新譯紅樓夢》的翻譯策略及其經典化意義〉，《漢學研究集刊》第30期（2020年6月），頁150-151。

<sup>7</sup> 「支那歷朝の文學、之を其特長より見て、漢の史、唐の詩、宋の文、元の曲といふ。惟ふに修身齊家治國平天下の儒教、北方より起りて四百餘州を風靡し、人の復た小説戲曲を云ふもの少き時に當り、新興の元朝に、勃然として興り、鬱然として盛なりしものは却つて此小説戲曲なり。」

<sup>8</sup> 參見蘇恆毅：〈「新譯」如何新？——論岸春風樓《新譯紅樓夢》的翻譯策略及其經典化意義〉，頁154-160、164-166。

齣次	《牡丹亭》 各齣標題	《新譯牡丹亭還魂記》 各齣標題	齣次	《牡丹亭》 各齣標題	《新譯牡丹亭還魂記》 各齣標題
04	腐歎	老儒述懷の場	32	冥誓	柳夢梅幽魂と契るの場
05	延師	家庭教師招聘の場	33	秘議	杜麗娘位牌靈驗の場
06	悵眺	柳夢梅韓子才對面の場	34	訶藥	回生の藥を調ふる場
07	閨塾	杜麗娘家塾の場	35	回生	杜麗娘蘇生の場
08	勸農	大守農事を進むる場	36	婚走	柳夢梅杜麗娘駢落の場
09	肅苑	春香才覺の場	37	駭變	陳最良墓參りの場
10	驚夢	杜麗娘夢の場	38	淮警	李全淮楊を攻むるの場
11	慈戒	老夫人訓戒の場	39	如杭	臨安城外假寓の場
12	尋夢	杜麗娘夢を尋ぬる場	40	僕偵	郭老人柳夢梅を尋ぬる場
13	訣謁	柳夢梅立志の場	41	耽試	柳夢梅試験の場
14	寫真	麗娘記念の繪像の場	42	移鎮	杜安撫夫婦別れの場
15	虜諜	番王進軍の場	43	禦淮	杜安撫籠城の場
16	詰病	夫人病ひを問ふの場	44	急難	麗娘父母を案ずる場
17	道覲	紫陽宮の場	45	寇間	陳最良欺かるゝ場
18	診崇	麗娘病室の場	46	折寇	杜寶策略を運らすの場
19	牝賊	賊魁李全山寨の場	47	圍釋	李全圍を解き去る場
20	鬧殤	杜麗娘臨終の場	48	遇母	杜夫人麗娘邂逅の場
21	謁遇	柳夢梅出發の場	49	淮泊	柳夢梅漂母祠に宿るの場
22	旅寄	柳夢梅旅に病む場	50	鬧宴	杜寶太平祝宴の場
23	冥判	地獄閻魔廳の場	51	榜下	試験成績發表の場
24	拾畫	柳夢梅繪像を拾ふ場	52	索元	朝廷柳夢梅を尋ぬる場
25	憶女	老夫人娘を傷む場	53	硬拷	柳夢梅拷問の場
26	玩真	柳夢梅繪像に親しむ場	54	聞喜	留守宅に吉報を得るの場
27	魂遊	杜麗娘の靈遊行の場	55	圓駕	聖旨を下し結婚の場
28	幽媾	幽魂柳夢梅を訪ふ場			

表 2：《新譯西廂記》回目對照表

本次	王實甫《西廂記》 各本標題	《新譯西廂記》 各折標題	本次	王實甫《西廂記》 各本標題	《新譯西廂記》 各折標題
第一本	張君瑞鬧道場雜劇	張君瑞崔鶯々を垣間見る	第四本	草橋店夢鶯鶯雜劇	鶯々躬ら張生の病を訪ふ
		張生普救寺の西廂に宿る			崔夫人兩人の結婚を許す
		張生鶯々と月下に唱和す			張生志を立て京師に赴く

本次	王實甫《西廂記》 各本標題	《新譯西廂記》 各折標題	本次	王實甫《西廂記》 各本標題	《新譯西廂記》 各折標題
		兩人初めて佛前に 相見る			張生鶯々慕ひ來る と夢む
第二本	崔鶯鶯夜聽琴雜劇	危難を救うて婚姻 を約す	第五本	張君瑞慶團圓雜劇	張君瑞及第の營譽 を荷ふ
		張君瑞崔家の宴に 招がる			高官を得て懷郷病 に臥す
		崔夫人婚約を破ら んとす			鄭恒恨を抱き夫人 を欺く
		張生琴を弾じて想 を寄す			錦を衣て歸り偕老 を契る
第三本	張君瑞害相思雜劇	張君瑞情詞を鶯々 に贈る			
		鶯々詩を以て張生 に答ふ			
		張生墻を越えて辱 を蒙る			
		鶯々妙藥を張君瑞 に贈る			

至於採用白話翻譯一點，在明治至大正年間，漢學家與翻譯家在進行文本翻譯時，大多採取漢文訓讀的翻譯方法，如宮崎繁吉《支那戲曲小說文鈔釋》（1905）與《續支那戲曲小說文鈔釋》（1907）所收的小說戲曲節譯文，均在原文上標記訓點（くんてん），而後才進行白話翻譯；或如「國譯漢文大成」叢書所收錄的小說戲曲之全譯本，均採訓讀文（書き下し文，かきくだしぶん）與白話文交互使用的翻譯方法。甚至在昭和以降，翻譯家先採漢文訓讀、再轉換為白話文的翻譯方法，且在白話文中存留訓讀文的痕跡者，亦非罕見。

採用漢文訓讀所譯出的內容，雖最貼近原文，然此種譯法所譯出的日語語彙是特定且帶有古風的日語，且訓讀閱讀漢文時必須按照日語的聲音與語法規則來唸，因此漢文訓讀的日文化會給人有嚴肅的語感。相對於此，則與一般讀者生活中使用的日常語感產生疏離。且訓讀雖可了解文意，但難免會失去理解漢文文義中微妙語意之別的機會。因此訓讀作為一種翻譯手段與表達方法，其優點在於：雖然會在原有的日語語法中影響對漢語語法的了解，但也由於訓讀對文法結構的重視，亦會減少閱讀過程中對漢文誤解的可能性，因此閱讀者在有一定的自覺與理解上，仍可在文法的文意理解上，體會漢語語法及日語語法上的表達差異。<sup>9</sup>

<sup>9</sup> 參見藍弘岳：〈荻生徂徠の漢文學習方法論：訓讀與「譯學」〉，彭小妍編：《翻譯與跨文化流



相對的，使用訓讀作為翻譯方法，由於使用語感的關係，導致閱讀群體縮限於學者與知識份子，無從擴大讀者群體，因此岸春風樓採用白話語譯，應是出於讀者閱讀接受考量之故，也免於原文與譯文轉換過程間造成的資訊傳達隔閡。<sup>10</sup>

前述所論，為岸春風樓翻譯中國小說戲曲時所持的目的、觀點、與翻譯方法的共通性。然而，小說與戲曲作為不同的文學類型，進行翻譯時，當有不同的翻譯方法，以呈現兩種相異的文學體式。且小說為敘事文學，戲曲則在此基礎上加入了韻文學與表演藝術，該採取何種翻譯方法，實考驗著翻譯者對文本的理解與實力。

在《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的〈例言〉中，岸春風樓或詳或略地指出其所認知到的戲曲翻譯方法、及欲採用的翻譯方法。如《新譯牡丹亭還魂記·例言》第三、四、五點所述：

三、就戲曲的翻譯來說，有以下數種方法：

- (一) 可將之轉移到日本並直接演出。
- (二) 不抱持將之放置在日本的舞臺演出的念頭，單就其曲、其詞進行翻譯。
- (三) 稍加取捨，使之成為可登上日本的舞臺的抄譯本。
- (四) 戲曲是具備押韻的歌曲、歌詠詩篇、並敘述臺詞的演出形式。然而若無與之相應的曲譜，則無法達成進行詩歌的翻譯，因此需要將詩歌重新編創為具有日本風格的歌曲。

四、本會逐次翻譯的幾種戲曲，將使用各種的翻譯方法：或採直譯，並附加註釋；或採原作意旨，將之成為翻改劇本；或僅述其梗概。至於《牡丹亭還魂記》則嘗試採用左列的方法：

- (一) 由於沒有適合的歌曲，因此演員所唱的詩歌僅簡略地解說其意涵。
- (二) 著眼於臺詞上，進行部分增減，使之成為可在日本的舞臺上演出的劇本。
- (三) 由於中國的演劇並無背景，雖然在譯本中也記載了背景，但仍明白揭示時間與場所。

---

動：知識建構、文本與文體的傳播》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，2015年)，頁101-102、109-110。

<sup>10</sup> 如岸春風樓在其《新譯遊仙窟·例言》中表述：「本書之譯，乃是致力於一字一句、毫不遺漏地方式進行，但由於全面採用現代日本通用語進行翻譯，往往取其文意的同時，也捨去了原始文字的使用。因此，本書另收錄原文，經過嚴密的校訂，全部施以訓點句讀，以便通讀。」(本書的譯たる、一字一句をも苟くもせざらんことを努めたれど、悉く現代日本の通用語を以てせるが故に、往々意味を採りて文字を棄てたるあり。故に別に原文を録し、嚴密の校訂を経、全部に訓點句讀を施して、通讀に便ならしむ。)參見〔日〕岸春風樓：《新譯遊仙窟》(東京：文教社，1916年)，頁3-4。由此段文字可見，岸春風樓在翻譯時，在此用現代日語翻譯的同時，也注重原文意義、且特別是原始文字的使用方法，因此在翻譯後，另附上標有訓點的原文，以便讀者參照。因此岸春風樓的翻譯，應是兼顧了讀者閱讀興趣而採用白話語譯，且為避免理解之誤，亦以訓讀為方法，進行對原著的初步理解。

(四) 各齣的分立對於日本的演劇來說，可謂繁雜有餘。為了將之實際演出，則需進行各種的刪改安排，但譯本仍不改原作的面貌。

五、中國的戲曲是由押韻的歌詞、臺詞、簡單的動作所組成，因此歌詞的翻譯，是戲曲翻譯不可或缺的存在。也由於「演劇」在普遍的意義上，並非僅是歌劇，因此《牡丹亭還魂記》的翻譯方法，是基於此理由而將歌詞簡略、將臺詞詳密地譯出。<sup>11</sup> (頁 2-4)

《新譯西廂記·例言》第四、五點則述：

四、戲曲是由曲詞、臺詞、舉動所組成，有此三者，始稱為劇。若是將曲詞逐一押韻地翻譯，應可體會在歌唱時，曲調相合的妙趣。儘管如此，倘若不翻譯而保持原文的樣貌，或許最終要體會當中的意涵是非常困難的。

五、因此本書將會致力於傳達原文的妙味，因此曲詞採用訓讀文的方式翻譯，並在難解的部分一一加以註釋；臺詞則全部採用現代日本語；舉動則努力將舞臺上可能見到的光景加以詳記。以期在通讀之後，不僅

<sup>11</sup> 「一、戲曲の譯出に就きて數法ある可し。

イ、之を日本に移して直ちに演出し得可からしむるもの。

ロ、日本の舞臺に上すことを念頭に置かず、單に其曲、其詞を翻譯するもの。

ハ、若干の取捨を加ふれば、之を日本の舞臺にも上せ得可く抄譯するもの。

ニ、戲曲は韻を押したる歌、詩を歌ひ、且つ臺詞を述ぶ。而も其詩歌は之を翻譯せりとて、之に相當する曲譜無ければ何の用をも為さず。故に詩歌を日本風の歌などに作り直すこと。

一、本會は逐次翻譯す可き諸種の戲曲は、各と譯出の方法を變じ、或は註釋を附せる直譯もあるべく、或は原作の意を採つて案を立てたる翻譯脚本もあるべく、或は其梗概を述ぶるに止まるもあるべし。牡丹亭還魂記は、試みに左の方法を採る。

イ、俳優の歌ふ詩歌は簡略に其意味を解説す、曲の用ふ可きもの無ければなり。

ロ、重きを臺詞に置き、多少の添削を加ふれば、以て日本の舞臺に演ずる脚本を作り得可し。

ハ、支那の演劇には背景といふもの無し、譯本も亦背景を記さざれど、時候と場所とは之を明示せり。

ニ、各齣の分ちは、之を日本の演劇とするには餘りに煩雜なり、之を實際に演ずるには、夫々廢合安排するを要するも、譯本は原作の儘とせり。

一、韻を押したる歌詞と、臺詞と、簡單なる舉動との三つを以て、支那の戲曲は成り立つ、故に歌詞に翻譯は、戲曲其ものの翻譯としては缺く可らざるものなるも、普通の意味に於ける演劇としては、歌劇に非ざる限りは其用を為さじ、牡丹亭還魂記は、此意を以て歌詞を簡略にし臺詞を詳密。……」

案：在第四點中，岸春風樓所說的「翻譯脚本」的意涵，並非是「推翻已成定案的劇本」，而是指「在既存事件的旨趣中進行改作，特別是指小說、戲曲等，將原作的大要或內容進行改作，以符合本地之風俗民情」，此法為江戶時代的作家，吸收、轉化中國小說戲曲已進行創作的的方法。至於本人將「翻譯脚本」譯為「翻改劇本」，乃是襲用李樹果《日本讀本小說與明清小說》(天津：天津人民出版社，1998年)之說，有關翻改小說與劇本的特色，詳見氏著頁 2-5。

可以體會原曲的妙味，亦可一一明白演員的臺詞與舞臺上的變化。<sup>12</sup>  
(頁 2-3)

從上引《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》中，有關於戲曲翻譯方法的描述，可以得見岸春風樓體認到戲曲的翻譯方法並不定為一尊，而是有三種可能：可直接演出的劇本、僅作為案頭本、與修改後成為可在日本舞臺上演出的演出本。

而從這三種劇本翻譯形式，對照《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的譯法說明，則可見岸春風樓對《牡丹亭》與《西廂記》的劇本屬性並不一致：前者是用日本演劇的演出形態觀之，卻又不以「歌劇」的方式進行翻譯，遂對曲文與賓白進行不同的調度，使「曲」的部分減弱、成為強調賓白與身段的「劇」本；後者則認知到《西廂記》曲文的巧妙之處，因此不對曲文進行刪減，然而對於曲文，並不將之轉化為具有日本風格的歌曲，而是採用漢文訓讀的方式完整地呈現曲文內容，並詳細譯出賓白與人物動作，因此在文字上，曲文、賓白、演員動作三者均得到兼顧，但曲文的音樂性，也因漢文訓讀而喪失。

是以可知，岸春風樓將《牡丹亭》以「演出本」的形式進行翻譯，並期許其譯文可成為演出用的劇本；至於《西廂記》則視為「案頭本」，因此翻譯時著重文詞涵義的傳達，至於文字所形構出的畫面感，則有賴讀者想像。至於岸春風樓對兩部劇作採用不同的觀點進行翻譯後，其實際翻譯情形為何，則於下文進行分析。

### 三、《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的翻譯取向

由於岸春風樓將《牡丹亭》視為演出本、《西廂記》為案頭本，且在譯作的〈例言〉中，明確指出在翻譯此兩部曲本時，將採用不同的翻譯方法。因此，岸春風樓如何將其翻譯方法進行實踐，使《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的曲本特徵被加以突顯。以下即就兩部譯作分別分析。

#### (一)《新譯牡丹亭還魂記》：話劇化的演出本

如前所述，岸春風樓翻譯《牡丹亭》時，是有意將其譯成的《新譯牡丹亭還魂記》作為可在日本舞台上演出的劇本。然思及沒有適合的曲譜可供譜曲，遂採用「簡化曲文、強化賓白」的方式處理文辭，並再標示出該齣的時空背景描述，以便讀者、演員進行參照。因此如圖 1 所引第二齣〈柳夢梅述懷の場〉(言懷)

<sup>12</sup> 「一、戲曲は、曲詞と、臺詞と、舉動とより成る、此三者有つて初めて劇となる。而も曲詞は之を翻譯すれば、一々韻を押し、曲調に合はせて唱ふ妙趣を味ふこと能はず、さりとして、全く之を翻譯せず原文の儘にせんか、或は遂に其意味の存する所をも知り難かる可し。一、故に以て本書は、努めて原文の妙味を傳へんが為、曲詞は之を讀み下し得る程度に譯し、難解の部分には一々註釋を施し、臺詞は全く日本現代語を以てし、舉動は努めて舞臺面の光景を觀得べく詳記し、通讀して原曲の妙味を味ひ得ると共に、俳優の臺詞、舞臺の變化等一々明瞭ならしめんことを期したり。」

所示，各齣標題下，標記「人物」、「時候」、「場所」，藉此簡要地說明登場人物身分與時空背景等基本資訊。

其下則以括號標記出柳夢梅登場時的衣著、身分、動作、所唱的歌詞等資訊，指示柳夢梅登場時的舞臺行為。如：點出柳夢梅的服裝貧窶（見窶らしき装束せる），並據原文的科介語「生上」，譯出「儒生の柳夢梅登場」，表示柳夢梅的身分與正式登上舞台。至於其後的內容，則是據此齣第一支曲【真珠簾】所刪改而成，茲引原文與譯文於下：

【真珠簾】河東舊族、柳氏名門最。論星宿連張帶鬼。幾葉到寒儒；受雨打風吹。謾說書中能富貴，顏如玉，和黃金那裏？貧薄把人灰，且養就這浩然之氣。（頁3，標記為筆者所加，下同。）

其身は河東の舊族、柳氏の名門であり乍ら、零落して世に容れられず、時に遭はずに斯うして忍んで造化を待ちくく、浩然の氣を養つて居る、といふ様な意味の歌を唱ふ、歌罷めて、直ちに臺詞となる。（頁4）

在此段中，除最後的「歌罷めて、直ちに臺詞となる」為舞臺指示詞外，其餘皆是據【真珠簾】所改。文中以直線做記號者，均為將原文直譯；加上方黑點標記者，則是將貧苦的生活情境，將之意譯為「身世零落、且不為此世所容」；此外，又加入「造化を待ちくく」，則更強調在此種生命遭遇之下，養此浩然之氣，並等待幸福生活。<sup>13</sup>

本齣中另一支曲【九迴腸】亦是循此種翻譯方法，且更簡略：

【九迴腸】雖則俺改名換字，俏魂兒未卜先知？定佳期盼煞蟾宮桂，柳夢梅不賣查梨。還則怕嫦娥妒色花顏氣，等的俺梅子酸心柳皺眉，渾如醉。無螢鑿偏了鄰家壁，甚東牆不許人窺！一日春光暗度黃金柳，雪意衝開了白玉梅。那時節走馬在章臺內，絲兒翠、籠定箇百花魁。（頁4）

夢に遭うた美人の忘れられず、斯うして名までも換えたが、其夢が真となりて、奇しき姻縁を結ぶのは何時の事であらう、春の光が柳に度り、雪氣の中に白玉の梅の氣高く咲き出づる様な日が待遠い、といふ様な歌を唱うて、更に臺詞を續ける。（頁5）

<sup>13</sup> 案：譯文中「造化」二字，標音為「しあはせ」，即「幸せ」，作「幸福」解。

在此曲中，刪去了夢遇相思、欲覓得佳人之苦的敘述，僅譯出因夢遇而改名、期盼得此巧姻緣，以及敘述當下的景色。如此翻譯的原因在於：此曲前的賓白譯文，已敘述了柳夢梅夢遇相思的心理反應，倘若再將之譯出，則難免有文意重複之嫌，因此僅著眼於好奇何時能結親。至於對景色的描述，則為引出岸春風樓所增入的後文「此様なクサクくした時には」（如此使人陰鬱的時節）所致。

至於臺詞的處理，則如下引文：

〈鷓鴣天〉「刮盡鯨鰲背上霜，寒儒偏喜住炎方。憑依造化三分福，紹接詩書一脈香。能鑿壁，會懸梁，偷天妙手繡文章。必須砍得蟾宮桂，始信人間玉斧長。」小生姓柳，名夢梅，表字春卿。原係唐朝柳州司馬柳宗元之後，留家嶺南。父親朝散之職，母親縣君之封。（歎介）所恨俺自小孤單，生事微渺。喜的是今日成人長大，二十過頭，志慧聰明，三場得手。只恨未遭時勢，不免飢寒。賴有始祖柳州公，帶下郭橐駝，柳州衙舍，栽接花果。橐駝遺下一箇駝孫，也跟隨俺廣州種樹，相依過活。雖然如此，不是男兒結果之場。每日情思昏昏，忽然半月之前，做下一夢。夢到一園，梅花樹下，立著箇美人，不長不短，如送如迎。說道：「柳生，柳生，遇俺方有姻緣之分，發跡之期。」因此改名夢梅，春卿為字。正是：「夢短夢長俱是夢，年來年去是何年！」（頁 3-4）

元を糺せば誰あらう、唐朝の傑物、柳州の司馬柳宗元を先祖に戴く、此柳夢梅字春卿。父君は朝散の大夫までも陞られ、母上はまた縣君の娘。（ト嘆息する舉動）其双親に死に別れて、幼いからの孤兒、今日漸く二十を越して、三度の試験も、人には敗も取らずに過ごしたが、嗚呼、時に遭はねば麒麟も櫪に伏すか。幸ひに先祖の柳州公が、柳州へ連れ下つた植木師の子孫が、今に廣州までも跟いて来て、其お蔭で漸く其日くくを暮らしては居るもの、男子の本分是では先祖にも面目がない。夫はさうと、半月許り前に見た、あの夢は氣に懸かる、何處とも知らぬ花園に、咲き匂ふ梅の木蔭に立つたあの美人、柳様柳様、お目に懸つたは不思議の因縁、貴方と妾とは神様の定めた夫婦で御座います、といつたが、あ、あの顔は目にちらつく、あの聲は耳に残つて居る、夫が為に名まで換へたが、さて夢は矢張り夢の儘に唯幻と消えるのかなア。（頁 4-5）

在此段譯文中，除刪去上場詩〈鷓鴣天〉外，針對文句的修改，則如：將「郭橐駝」譯為「植木師」以便讀者理解；或如將「只恨未遭時勢」，修改為文中畫線處之「嗚呼、時に遭はねば麒麟も櫪に伏すか」，以麒麟伏櫪為喻、並增入感嘆詞，藉以強化此時不我予之感。除此之外，均是據原文賓白逐句意譯而成，並未

對內容有所改易。至於文中的科介語「歎介」，則譯為「ト嘆息する舉動」，明確表明此為人物動作，使讀者與演員了解，人物至此要進行的動作。

而參照後續各齣的譯法，岸春風樓亦是循以上所述的譯法，將賓白依循原文意旨、使用白話文譯出，並將曲文縮減、混入動作指示的附記內。然而，值得注意的是，儘管刪減後的曲文，其下均標有「といふ様な意味の歌を唱ふ」一類的用語，然「唱う」的涵義可為歌唱、或為吟誦，此處所譯，不知岸春風樓是欲作何種指示，僅能兩者併陳，略知岸春風樓仍有意兼顧《新譯牡丹亭還魂記》的曲文演出。

因此總結《新譯牡丹亭還魂記》的翻譯特徵為：

1. 各齣篇首標示「人物」、「時候」、「場所」，便於了解在該齣登場的人物與時空背景。
2. 以完整翻譯賓白為主，曲文則進行刪減濃縮，是以可知岸春風樓較重視的是《牡丹亭》的敘事性。曲文的演出，僅作為敘事的附屬，成為人物抒發情感之用。
3. 按照原著科介語，譯出動作指示，使讀者與演出者能夠了解人物至此時應有何種動作。
4. 將部分文句進行修整，以使劇本更符合口語性。

是以《新譯牡丹亭還魂記》的翻譯成果與形式來看，已具備當代劇本的編排形式，唯因在內容上，重視的是賓白的翻譯，曲文僅作為抒發人物情感時的歌唱或吟詠之用，因此與原著以曲文為主的戲曲演出形式相較，此譯本則較符合話劇的演出形式，而成為話劇化的演出本。



圖 1：《新譯牡丹亭還魂記》第二齣版式

## (二)《新譯西廂記》：小說化的案頭本

與《牡丹亭》相較，岸春風樓則想較全面地將《西廂記》的文辭巧妙之處進行傳達，因此無論是賓白、或是曲文，均為岸春風樓進行翻譯時所著重的部分。也因此，岸春風樓雖未明說其《新譯西廂記》是否有意作為劇本，然而從其〈例言〉所揭示的翻譯方法，則較明顯偏重「閱讀」層面的「文辭欣賞」，因此可推定，《新譯西廂記》是一案頭本、而非演出本。

至於《新譯西廂記》的編排方式，則如圖 2 之第二本第四折〈張生琴を弾じて想を寄す〉的版式所示，可見：與《新譯牡丹亭還魂記》相同，亦標有「人物」、「時」、「場所」，至於賓白與科介，均存於譯文中。至於與《新譯牡丹亭還魂記》簡化曲文的譯法相較，《新譯西廂記》則另標示「曲」，以示此為原著中的曲文內容。

至於岸春風樓如何翻譯賓白與科介，則引文於下，進行對照：

(末上云)紅娘之言，深有意趣；天色晚也，月兒，你早些出來麼！（焚香了）呀，卻早發擂也；呀，卻早撞鐘也。(做理琴科)琴呵，小生與足下湖海相隨數年，今夜這一場大功，都在你這神品、金徽、玉軫、蛇腹、斷紋、峯陽、焦尾、冰弦之上。天那！卻怎生借得一陣順風，將小生這琴聲吹入俺那小姐玉琢成、粉捏就、知音的耳朵裏去者！（頁 86）

張君瑞登場。

張君瑞。紅娘は、今夜花園でお嬢さんの焼香する時に琴を弾じて、夫でお嬢さんの心を確めやうといつたが、全く工夫だ、最早大分遅くなつた、オ、お月様、少し早く出て呉れませんか、オ、出たくく。

張君瑞琴を取り出して調子を合はせなどする舉動。

張君瑞。琴や、大分お前とは所々方々流浪したもんだね、今日こそお前の大功を顯はす時が來たぞ。ア、お天道様、ソヨくくと少し許り風を吹いて、琴の音をお嬢様の、彼の玉を琢いたやうな、お白粉を塗つた、優しい音樂の熟く判る耳の所へ送つて行つて下さい。(頁 132-133)

於上文可見，此段中的科介語亦循原著所標示將之譯出，然而在形式上，卻於行文中獨立、而非以附記的方式夾於臺詞之間，因此雖仍有科介語的動作指示意涵，但也成為了文本敘述的一部分，意即此段譯文可再譯作中文為：「張君瑞一到花園，便說：『紅娘要我今晚在小姐燒香時彈琴』……」云云，即形同小說的敘事模式、而非劇本敘事模式，故《新譯西廂記》的科介語的譯法，是使之與臺詞一同成為敘事文本的脈絡中，而非僅作為附屬的動作指示。

至於賓白的譯法，在此段中可見，譯文並不採原文「紅娘之言，深有意趣」進行直譯，而是依據第二本第三折中，紅娘與張生相約在夜間彈琴傳情的遺緒進行移植，使之首尾連貫。至於「卻早發播，卻早撞鐘」、與下文稱讚琴的「都在你這神品、金徽、玉軫、蛇腹、斷紋、嶧陽、焦尾、冰弦之上」等語，均將之刪節縮略，使敘事內容在不損害原文意旨的基礎上，讓臺詞更為直接、也更便於讀者了解。

至於曲文的部分，則如下所引：

【越調】【鬥鶴鶩】雲斂晴空，冰輪乍涌；風掃殘紅，香堦亂擁；離恨千端，閑愁萬種。夫人哪，「靡不有初，鮮克有終。」他做了个影兒裏的情郎，我做了个畫兒裏的愛寵。(頁 86)

『曲。鶯々唱ふ』雲晴空に斂まり氷輪乍ち湧く、風殘紅を掃うて香階亂れ擁す、離恨千端、閑愁萬種なり、娘呵、初めあらざる靡し、終り有ること鮮し、他は影裡の情郎と做り、我は畫中の愛寵と做る。(頁 133)

如將文字進行詳細比較，可知岸春風樓在翻譯曲文時，並非採用意譯的方式，傳達曲文涵意，而是在原文的基礎上，使用漢文訓讀後，將訓讀文的內容做為譯文，使之成為最貼近原文用詞的直譯文。固然如此翻譯，會最貼近原文的意旨，但對於日本讀者而言，訓讀文是一種語感較為生硬、且非日常習用的日語，因此並不有利於情感投射，且需花費較多的工夫才能以現代日語進行理解。

此外，也由於訓讀文是較貼近原文、而非日文，因此閱讀者若非熟習漢文訓讀之人，在理解上也存在較多隔閡，因此岸春風樓在曲後均附有註解，或解釋單詞、或說明單句，如：「冰輪は月」（冰輪為月）、「愛寵は愛寵される女」（愛寵是被寵愛的女子）等，均是為便讀者理解所加的註解。

《新譯西廂記》的翻譯方法均採用上述所說明的譯法，因此可歸結《新譯西廂記》的翻譯特徵為：

1. 與《新譯牡丹亭還魂記》相同，各折先標明「人物」、「場所」、「時」，以便了解該折的登場人物與時空背景。
2. 將賓白進行修整後，譯為更易了解的白話日文。科介語亦依照原文進行翻譯，唯翻譯後的科介語並非作為附記，而是混入敘事架構的脈絡中。
3. 將曲文以漢文訓讀的方式進行直譯，使曲文的音樂性與韻律感消失。且因語感生硬、理解不易，遂於文後加註，以便讀者了解曲文意涵。

是以《新譯西廂記》雖仍保有劇本的形式，但若細究文詞的使用與編排，可見得《新譯西廂記》與其說是劇本，但在敘事方法上，則更接近小說，適合於案頭閱讀、而非作為劇本使用，是以《新譯西廂記》當為一小說化的案頭本。



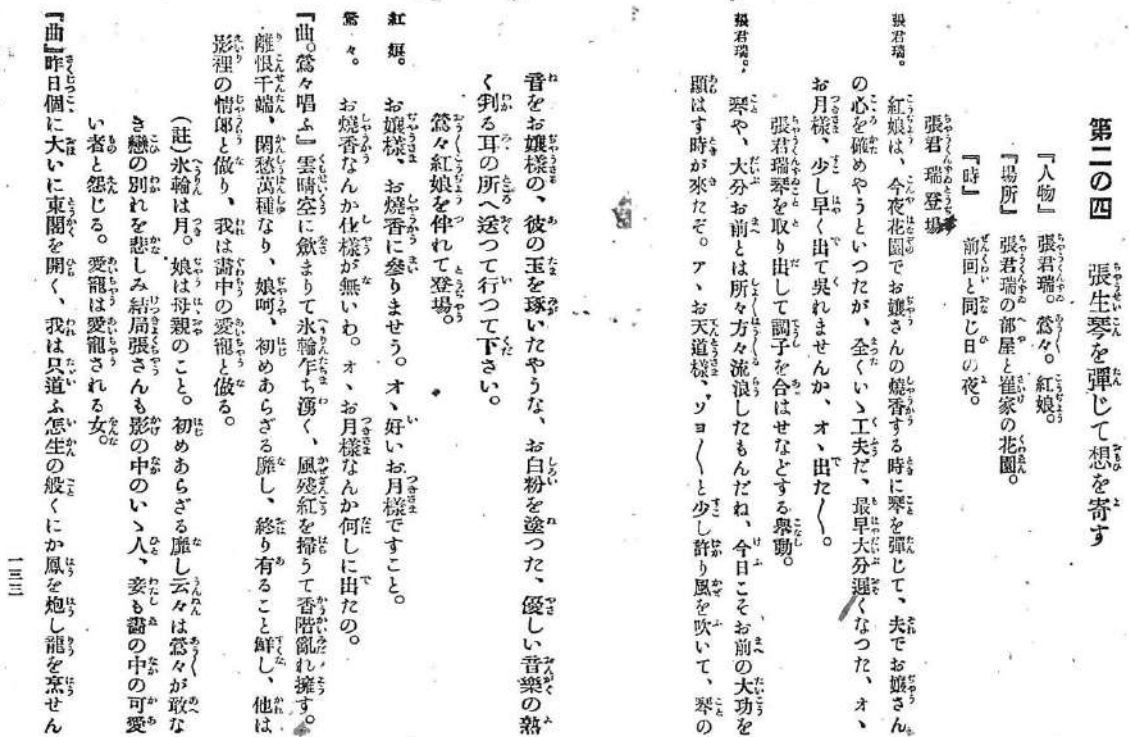


圖 2：《新譯西廂記》第二本第四折版式

至於岸春風樓為何將《牡丹亭》與《西廂記》視為兩種不同的劇本屬性、並採取不同的翻譯方法？在目前的文獻中，已不可得知，僅能從《新譯牡丹亭還魂記·例言》第四點得知其有意採用多種方法翻譯各類曲本，在第一齣〈標目〉最末的附註中，更直言「對於戲劇的翻譯，我持有幾種態度，並計畫用這數種方法，將各式各樣的戲曲譯出」<sup>14</sup>（頁 3），是以可知岸春風樓確實是有意識地規劃曲本的不同譯法，卻仍不知岸春風樓為何如此分類、並採用不同的譯法。

黃仕忠曾論江戶時代傳入日本的曲本時，表示「人們大多是把戲曲作為『傳奇小說』來閱讀的，或者是因為喜愛晚明曲籍中精美的插圖而予以收藏」<sup>15</sup>或可說明中國戲曲傳入日本，多將之視為案頭本或小說以進行閱讀，卻仍無從說明為何《牡丹亭》與《西廂記》在日本讀者眼中是不同的劇本屬性。

而如要了解《牡丹亭》與《西廂記》在日本人眼中的不同劇本屬性的觀點，或可從同一時期，由宮原民平（1884-1944）所譯、於大正十年（1921）出版之《國譯西廂記》與《國譯還魂記》兩書之〈解題〉進行推測：

若將《西廂記》視為一部戲曲，那麼此作的旨趣單純且缺乏變化，亦無任

<sup>14</sup> 「劇の翻譯に關する態度には自ら數種ある、其數種を用ゐて様々の戲曲を譯出する計畫であるが、……」

<sup>15</sup> 參見黃仕忠：〈日本《舶載書目》著錄之中國戲曲考〉，《國學學刊》2009 年第 4 期（2009 年 12 月），頁 130。

何深奧的思想寄於其中，單就此點，則難免遭到幼稚之譏。至於其詞采之妙，真讓人無盡感嘆。……<sup>16</sup>

《還魂記》之所以為傑作的原因在於，並不在於瑣碎的描述上。《還魂記》的非凡之處，在於對情有極為精緻的描寫。情是一不可思議的存在，它橫亙萬古，一切的人皆因此而生、又因此而死。……實際上，此即為描寫了情的靈妙活動與痛切的過程。……<sup>17</sup>

從宮原民平的描述中，大約可知大正時期的日本讀者對於《西廂記》與《牡丹亭》的觀點：《西廂記》的文采雖妙，但在內容主旨上，卻無甚新奇；《牡丹亭》則細緻地描述人物的情感變化，勾動讀者的共感。因此岸春風樓將《牡丹亭》與《西廂記》視為不同的劇本類型、並採用不同的翻譯方法，或也是基於相同的理由所致。

#### 四、兩部戲曲日譯本於日本戲劇界接受的再思考

前文論即岸春風樓的《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的翻譯方法，推測《牡丹亭》與《西廂記》在日本讀者的欣賞角度上的差異性，遂選擇使用不同的翻譯方法、使之成為兩部譯作有「話劇化的演出本」與「小說化的案頭本」之別。誠然，文本翻譯是使外國閱讀者進行文本接受的途徑之一，但《牡丹亭》與《西廂記》雖然在日本讀者與譯者的欣賞角度上有所差別，然其性質終不脫是具有表演藝術性質的曲本。既如此，《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》是否有可能作為劇本、並為日本戲劇界所接受？此點即為本節所要討論的內容。

如以《新譯牡丹亭還魂記·例言》第三點所列的三種戲曲翻譯法觀之，《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》即分佔其中兩種，至於第一種的「轉移到日本並演出」的曲本型態，岸春風樓雖無相關譯作，但在史料中，卻有類似的文獻紀錄，即如《崎港聞見錄》之記載江戶時代長崎唐人屋敷的流行劇目：

與狂言的組成、淨留理的文采相較，有大致相同之處，亦與昆腔、高腔、四平腔等有所差別。當世流行的有《滿床笏》、《漁家樂》、《雙珠記》、《敘

<sup>16</sup> 「西廂記は戲曲の一として之を看れば、趣向單純にして變化に乏しく、また何等深奥なる思想を含めりともみえず、此の點に就きては幼稚なるとの譏りは免れがたきことながら、その詞采の妙にいたりては、真に驚嘆の外なく、……」參見〔日〕宮原民平：〈西廂記解題〉，《國譯西廂記》（東京：國民文庫刊行會，1921年。與《國譯琵琶記》合刊），頁3。

<sup>17</sup> 「されども還魂記が傑作たる所以は、斯かる瑣末の點に在らず、還魂記の非凡なるは、情を描くこと極めて精緻なるに在り、情は不思議の一物にして、萬古を貫き一切の人は是に由りて生き、また是に由りて死す、……實は即ち情の靈妙なる活動と痛切なる過程とを描寫せるものなり、……」參見〔日〕宮原民平：〈還魂記解題〉，《國譯還魂記》（東京：國民文庫刊行會，1921年。與《國譯漢宮秋》合刊），頁3。

事記》、《琵琶記》、《西廂記》、《西樓記》、《十五貫》、《虎符記》、《精忠譜》、  
《八義記》、《金釵記》等。<sup>18</sup>

從此段文字可之，江戶時代已有部分崑腔劇目流行演出，觀看者雖然應以長崎港的唐人、通事、商人等為主，但至少已知：此時已有部分傳統劇目傳入日本、並於日本的舞臺上進行搬演。

然而，除此種直接於日本舞臺搬演的情形之外，以戲曲譯本為演出腳本進行搬演者，則無相關資料可以證實，僅能得知部分譯者曾嘗試以翻譯的方式，將中國傳統劇目改換為可適應日本演出形式的劇本，試圖使中國戲曲為日本所接受、並改換成具有日本演出風格的移植改編劇。此類的譯作，以筆者所見，除岸春風樓的《新譯牡丹亭還魂記》曾提及有意將此本作為演出劇本外，尚有金井保三（1871-1917）與宮原民平共譯之《西廂歌劇》（1914，文求堂）。

《西廂歌劇》共分為 20 齣，口白與唱詞兼重，而唱詞的編排法，〈凡例〉第四點云：

元劇的五宮七調，其各曲牌的譜數，總計有三百三十五種。今本書之成，而我國普通又僅用五七調或七五調，因恐過於平板，故嘗試用四四、四六、六七、四八等種種排句法。……<sup>19</sup>

由是可知，金井保三與宮原民平乃是有意兼顧《西廂記》的賓白與曲文，並意圖將曲文的音樂性，改用日文習用的排句進行呈現。然因排句作法大多循五七、七五調，若僅據此進行改編，則難免流於平板之弊，遂亦採用「四四」、「四六」、「六七」、「四八」等調式進行改編，使節奏能夠多變、而不拘於嚴格的排句體式。是以可知，大正年間已有部分譯者試圖將中國戲曲經由翻譯，使之於日本戲劇界所接受。

<sup>18</sup> 「狂言仕組、浄留理之彩、大凡百通りモ有之、昆腔、高腔、四平腔ナトノ差別アリ。當世ハヤリノハ、満床笏、漁家樂、雙珠記、叙事記、琵琶記、西廂記、西樓記、十五貫、虎符記、精忠譜、八義記、金釵記等ナリ。」參見〔日〕佚名：《崎港聞見錄》，收於〔日〕長澤規矩也編：《唐話辭書類集》第 4 集（東京：汲古書院，1971 年），頁 485。

案：此文中所載之《西廂記》、《叙事記》於今未見，不知其作內容。又《西廂記》此作，黃仕忠與林和君俱以為是《西廂記》之訛，此說非是。原因在於：《崎港聞見錄》為日人與唐人交流時的對話記錄，因此當先聞其音、後書其字。而「西廂」旁標音為「シイ ミヤロウ」，與「西廂」之「シイ ソウ」、「シイ ショウ」、「シイ シヤウ」等音相異，因此文中所載之《西廂記》，當非《西廂記》之誤。黃仕忠與林和君之文，參見黃仕忠：〈日本江戶時代對中國戲曲之接受〉，《文學遺產》2014 年第 3 期（2014 年 5 月），頁 134。林和君：〈中國戲曲的海外傳播與演出：日本長崎唐館做戲暨相關文獻紀錄初探〉，《成大中文學報》第 49 期（2015 年 6 月），頁 129-130。

<sup>19</sup> 「元劇五宮七調其各曲牌の譜數總計三百三十五種、今本書を成すに當り、我國普通の五七調又は七五調のみにては、餘りに平板に過ぐるを恐れ、四々、四六、六七、四八等種々の排句法を試みたり。……」參見〔日〕金井保三、宮原民平：《西廂歌劇・凡例》（東京：文求堂，1914 年），頁 1-2。

將中國戲曲翻譯、成為可在日本演出的劇本的翻譯方法外，較多的是經由翻譯，成為案頭本。此類例證，如「國譯漢文大成」叢書中，所收之《國譯西廂記》、《國譯還魂記》、《國譯漢宮秋》、《國譯燕子箋》（以上宮原民平譯）、《國譯琵琶記》、《國譯桃花扇》、《國譯長生殿》（以上鹽谷溫（1878-1962）譯）等，均以漢文訓讀為翻譯方法、以訓讀文作為直譯文後稍事修整即逕行刊載，因此無論是在語感或韻律上，均不符合白話日文的語感，因此則無法將之運用於舞臺演出、僅能作為案頭本閱讀。或如宮崎繁吉《支那戲曲小說文鈔釋》正編（1905，早稻田大學出版部）與續編（1907，早稻田大學出版部）雖皆收中國小說與戲曲之節譯文，但此書性質為文學教科書，<sup>20</sup>因此亦屬案頭本。

將曲本翻譯為案頭本的重要性在於，可以使讀者了解劇情內容，體會書中所描述的人情百態，但也無從彰顯曲文的音樂性，使得在接受層面上，僅能以文學小說的方式為讀者所接受，而無法成為劇場演出使用的劇本。如要能夠成為可演出的劇本，則需考量日本傳統戲劇的演出形式，將賓白翻譯為符合現代日本口語的形式；如若需要更進一步地顯示「曲」的音樂性，則需依據日本的詩歌與韻文，重新編寫曲文。

然而岸春風樓的《新譯牡丹亭還魂記》僅符合賓白譯為現代日本口語、而省略了多數的曲文；《新譯西廂記》雖然兼顧了賓白與曲文的翻譯，但曲文卻因漢文訓讀的翻譯方法，致使音樂性消失。但觀《牡丹亭》與《西廂記》在日本流傳與翻譯情形而論，《西廂記》有《西廂歌劇》此一作為重新編排曲文的前例；《牡丹亭》則是自江戶時代起，即有曲譜傳入日本。<sup>21</sup>因此無論是《西廂記》與《牡丹亭》，在進行演出本形式的翻譯時，均有相關文本可茲參考，唯視翻譯者的翻譯能力與巧思，方能決定譯本是否能作為演出本、並將戲曲的音樂性呈現於日本的舞臺上。

換言之，如要將中國戲曲譯本成為可在日本舞臺上演出的劇本，則需兼顧中國戲曲藝術、與日本演劇文化，尋找雙方的異同，並藉此連接、開創出跨文化的表演藝術。以段馨君所整理歸納的「跨文化劇場」(intercultural theatre)的定義與現象，為：

劇場的演出不僅要在不同的風格、傳統、技巧、意識形態、影像，及想像之間變化自如，還要刻意去瓦解存在於這些演出及理論中的規則與趨勢。……在跨文化戲劇中，藉由演員的身體表演，我們也檢視了經典文本

<sup>20</sup> 伊藤漱平即認為《支那戲曲小說文鈔釋》為宮崎繁吉在早稻田大學任教時所撰寫、並編輯而成的講義錄。參見〔日〕伊藤漱平：〈《紅樓夢》在日本的流傳：江戶幕府末年至現代〉，頁 467。

<sup>21</sup> 如《商舶載來書目》載享保十一年（1726）傳入《牡丹亭還魂記》一部四本，享保十八年（1733）傳入《牡丹亭譜》一部一本。《書籍元賬》載嘉永二年（1849）傳入《牡丹亭曲譜》一部一套、《牡丹亭四譜》一部一套。由是可知，《牡丹亭》的曲本與曲譜，均曾經由商船傳入日本。參見〔日〕大庭脩：《江戶時代における唐船持渡書の研究》（吹田：關西大學東西學術研究所，1967年），頁 527、532、665。

改編後，在不同文化特殊國情下，所呈現的新時代意義。<sup>22</sup>

在此種定義下，日本自江戶時代起即流行的「翻案」(ほんあん)作品，亦符合此種定義，即：將中國既有的小說與戲曲故事，將內容與主旨移植、改編，使之成為具有日本文化風格的作品。從此種情形來看，日本的跨文化改編與實踐，實有其淵源、並已發展成型。因此在《崎港聞見錄》中，可以看見撰文者曾試圖比較中國戲曲與日本狂言、淨琉璃之間的異同，岸春風樓則更提出中國戲曲翻譯方法中，翻譯是可使譯本成為翻改劇本的方法之一，遂以實際演出的考量，將《牡丹亭》譯成《新譯牡丹亭還魂記》。也從這些紀錄上可知：自江戶時代以來，已有部分人士關注到中國戲曲與日本演劇之間的文化、表演型態上的異同，並意圖將之進行比較、移植、改編，使中國戲曲可在日本舞臺上、以具有日本表演藝術文化的風格進行演出。

至於中國戲曲與日本演劇的表演形式差異究竟為何？《崎港聞見錄》僅點出有相異同的現象，卻未明確指出究竟在哪些層面上有所不同。石原巖徹(1898-?)則試圖指出京劇與歌舞伎(かぶき)在表演形式上的異同之處：

京劇可以說是世界上的戲劇中，與日本的歌舞伎最為相近的表演藝術。無論是在歌曲附帶戲劇、表演形式與規範、象徵手法的運用等層面上，相似之處相當多，但仍不可忽使京劇與歌舞伎上根本性的相異之處：

A、歌舞伎是將歌曲(淨琉璃)作為劇情的說明，有表演者以外的人進行另外的演出，表演者僅演出臺詞與行動舉止。

B、京劇中，劇情的說明、也就是淨琉璃及與之相配的歌曲，均由演員自身來表演，只有伴奏是由其他人來負責演出。

簡單來說，如果要成為一個京劇的名演員，那麼必須一人兼備尾上菊五郎(案：歌舞伎名演員)與豐竹山城少掾(案：淨琉璃之「義太夫節」表演名家)的演出能力才行。<sup>23</sup>

以石原巖徹所關注到的表演形式而言，其文中所敘述的京劇表演形式，置於崑劇等傳統戲曲上亦通。因此在此段文字所比較的京劇與歌舞伎的演出差異，毋寧說

<sup>22</sup> 參見段馨君：《跨文化劇場：改編與再現》(新竹：國立交通大學出版社，2009年)，頁12。

<sup>23</sup> 「京劇は世界の演劇中、いちばん日本の歌舞伎に近いところがあるといわれる。歌曲の附帯するドラマという点、型や約束のある点、象徴的手法を用いる点など、類似点は多いが、歌舞伎と根本的に異るところがあるのを見のがしてはならない。

A、歌舞伎では歌曲(浄るり)は劇の説明として、演技者以外の別の語り手があり、演技者はセリフと所作だけをやる。

B、京劇では劇の説明すなわち浄るりに当る歌曲を演技者自身がやり、伴奏だけを別の者が受けもつ。

早く言えば、京劇の名優であるためには、尾上菊五郎と豊竹山城少掾とを一人で兼ねなければならないわけである。」參見〔日〕石原巖徹、岡崎俊夫：《京劇讀本》(東京：朝日新聞社，1956年)，頁5。

是中國傳統戲曲與日本歌舞伎的演出差異。

從其比較的層面而言，中國傳統戲曲與日本歌舞伎的差異在於：曲文是否由演員進行演出。中國傳統戲曲是演員自身需具備「唱念作打」四功的演出形式；而歌舞伎演員則僅擔負臺詞與行動演出，至於歌曲的吟誦與演唱，則有其他人進行演出。

從此種角度來檢視《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的翻譯形式，兩書對曲文的處理方式為：前者將曲文進行刪改，並以附記的方式呈現，使之與科介語的標記方法相似，均為對演員的演出指示；後者將曲文標記上「曲」後，將之獨立譯出，但在多數標記上，會載明由哪位人物進行演唱，因此亦是對演員的演出指示。因此兩書對曲文的翻譯方法，仍不離於中國傳統戲曲的演出形式，因此在翻譯方法與劇本型態認定上，可謂殊途同歸。

雖然《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的譯法，仍循中國傳統戲曲的演出形式進行翻譯，但兩書的編排方式，卻也留下了一定的空間，讓《牡丹亭》與《西廂記》可以作為日本歌舞伎劇目進行搬演。

由於兩部譯作，岸春風樓均將曲文歸於演員自身的表演範疇內，但曲文內容並未全然轉化為臺詞、使之成為演員口白的一部分。因此在曲文譯文的標記上，均可將演出人物改為淨琉璃演出者，使兩種表演形式各自獨立、且又可互相配合，使歌舞伎演員可專注於揣摩人物心境，訴說臺詞與肢體展演；淨琉璃演出者則可搭配音樂與歌舞伎演員的演出情形，吟唱相應的曲文，從而成為完整的歌舞伎演出。

因此岸春風樓的兩部戲曲譯作，在一定層面上，給予了《牡丹亭》與《西廂記》可成為日本翻改劇作、並登上舞臺的可能性。至於賓白的翻譯，則在兼顧傳達原文意旨的同時，使用白話語體譯出，且適時將之修改，使之在傳達原意的同時、又可發掘人物的情感，因此在臺詞上，對於實際運用於舞臺上，應無困難。唯因岸春風樓的曲文翻譯，均已喪失了曲的音樂性，因此在將之搬演的前提為：需將臺詞重新編創、使之符合日本傳統韻文體式，以便表演者進行吟詠。

雖然岸春風樓的《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》在翻譯形式上，有「話劇化的演出本」與「小說化的案頭本」之別，但細究兩書的編排形式，並非全然不能為日本演劇界所接受，而是在進行適度修改後，或可有機會使《牡丹亭》與《西廂記》在日本移植與重生，成為具有日本演出風格的歌舞伎劇目。

## 五、結語

綜前所論，可以從以下幾點來看岸春風樓的《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的中國戲曲文本在日本的翻譯與接受的特點：

首先，其翻譯方法於新立各齣標題、突顯故事主線、與採用白話翻譯，此三點是其翻譯中國小說與戲曲的共通性。至於專屬於戲曲的翻譯方法，則提出了三種不同的方式，並規劃運用於不同的戲曲作品翻譯上。故其對《新譯牡丹亭還魂

記》與《新譯西廂記》是意圖採取截然不同的翻譯方法：前者欲著重於原作意旨的傳達、減省曲文，意圖將之成為可搬演的劇本；後者則欲將賓白與曲文完全譯出，使讀者可全面地體會人物對話的機趣、以及文辭使用的妙處。

其次，本文將岸春風樓的翻譯理論與其翻譯成果進行對照，檢視其方法與實務之間的關聯性，從而歸結兩部譯作均在原著的基礎上，因為翻譯方法的不同，使《新譯牡丹亭還魂記》較偏向話劇化的演出本，《新譯西廂記》則是小說化的案頭本。同時推測岸春風樓之所以採取不同的翻譯方法，應與當時戲曲譯者與讀者對《牡丹亭》與《西廂記》的評價相關，將兩部作品先進行性質分類後、再採取不同的譯法。

最後，從中國傳統戲曲在日本演出與接受的歷史進行考察，並從演出形式的異同，評估《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》的翻譯成果，推測此兩部譯作，雖然在文本性質上並不相同，但仍有為日本傳統表演藝術接受、轉化為具有日本風格的演齣作品的可能性。

由於《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》在當前罕為研究者論及，因此尚有許多待開展的研究空間。本文從翻譯方法、翻譯成果、藝術接受三種層面進行論述與分析，以期能夠從戲曲翻譯的視角，補足中國傳統戲曲在日本流播與接受的研究情形，並認知到《新譯牡丹亭還魂記》與《新譯西廂記》、甚或是其他中國戲曲日譯本的文獻價值，使中國傳統戲曲日譯本的研究，在未來能夠有所開展。

## 徵引文獻

### (一) 專書

- 〔金〕董解元、〔元〕王實甫：《西廂記（董王合刊本）》，臺北：里仁書局，1980年
- 〔明〕湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，臺北：里仁書局，2016年
- 〔日〕大庭脩：《江戸時代における唐船持渡書の研究》，吹田：關西大學東西學術研究所，1967年
- 〔日〕石原巖徹、岡崎俊夫：《京劇讀本》，東京：朝日新聞社，1956年
- 〔日〕佚名：《崎港聞見錄》，收於〔日〕長澤規矩也編：《唐話辭書類集》第4集，東京：汲古書院，1971年
- 〔日〕岸春風樓：《新譯小說遊仙窟、戲曲牡丹亭還魂記》，東京：文教社，1916年
- 〔日〕岸春風樓：《新譯西廂記》，東京：文教社，1916年
- 〔日〕岸春風樓：《新譯紅樓夢》，東京：文教社，1916年
- 〔日〕金井保三、宮原民平：《西廂歌劇》，東京：文求堂，1914年
- 〔日〕宮原民平：《國譯西廂記》，東京：國民文庫刊行會，1921年（與《國譯琵琶記》合刊）

〔日〕宮原民平：《國譯還魂記》，東京：國民文庫刊行會，1921年（與《國譯漢宮秋》合刊）

李樹果：《日本讀本小說與明清小說》，天津：天津人民出版社，1998年

段馨君：《跨文化劇場：改編與再現》，新竹：國立交通大學出版社，2009年

孫玉明：《日本紅學史稿》，北京：北京圖書館出版社，2006年

黃仕忠：《日藏中國戲曲文獻綜錄》，桂林：廣西師範大學出版社，2010年

## （二）單篇論文

〔日〕伊藤漱平：〈『紅樓夢』在日本的流傳：江戶幕府末年至現代〉，《紅樓夢研究集刊》第14輯，上海：上海古籍出版社，1989年，頁445-488

林和君：〈中國戲曲的海外傳播與演出：日本長崎唐館做戲暨相關文獻紀錄初探〉，《成大中文學報》第49期（2015年6月），頁113-152

黃仕忠：〈日本《舶載書目》著錄之中國戲曲考〉，《國學學刊》2009年第4期（2009年12月），頁118-130

黃仕忠：〈日本江戶時代對中國戲曲之接受〉，《文學遺產》2014年第3期（2014年5月），頁128-138

藍弘岳：〈荻生徂徠的漢文學習方法論：訓讀與「譯學」〉，收於彭小妍編：《翻譯與跨文化流動：知識建構、文本與文體的傳播》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2015年，頁95-130

蘇恆毅：〈「新譯」如何新？——論岸春風樓《新譯紅樓夢》的翻譯策略及其經典化意義〉，《漢學研究集刊》第30期（2020年6月），頁133-188

## （三）學位論文

宋丹：《『紅樓夢』日譯本研究（1892-2015）》，天津：南開大學日語語言文學系博士論文，2015年