



試論現代性與新世紀臺灣新編 京劇—— 以《金鎖記》、《孟小冬》、《百 年戲樓》為觀察對象*

游庭婷

國立臺北藝術大學戲劇學系博士候選人

摘要

本文嘗試由現代性概念著手，爬梳中國、重要學者對於戲曲現代化的相關論述，並試圖以《金鎖記》、《孟小冬》、《百年戲樓》這三個作品為觀察對象，進一步探討分析新世紀新編京劇關於現代性的表現手法與呈現樣貌，探討其重要意義。

其中，《金鎖記》在題材及人物的選取上體現現代感與時代精神，並展現時

* 本論文承蒙兩位匿名審查委員惠賜寶貴意見，在此特別申謝。

空虛實交錯的創新手法，使該劇突破了以往戲曲舞台的呈現方式與觀戲經驗。《孟小冬》在敘事結構與表現形式方面開創新局，為新編京劇探索出另一類可能發展途徑，且該劇所體現的抒情視界，又顯露出臺灣新編京劇的創作思維與方向，開始回歸戲曲本我抒情特性與美感。《百年戲樓》敘事結構脫舊出新，甚具當代意義，而該劇所闡述與建構的自我史觀，實為其本土視角與戲曲的現代性之展現。

關鍵詞：百年戲樓、孟小冬、金鎖記、現代性、新編京劇

收稿日期：2015.09.30；通過日期：2016.06.02

一、前言

「現代性」(modernity)一詞係由「現代」(modern)詞語發展而來，並與所謂的「現代化」(modernization)概念息息相關。若從詞源學來追溯，依據卡林內斯庫(M. Calinescu)的考據，「現代性」語彙的使用，是從十七世紀起在英語世界開始流行，「現代性廣義地意味著成為現代(being modern)，也就是適應現實及其無可置疑的『新穎性』(newness)」。¹至十八世紀末，則更進一步應用於美學語境中，探討詩歌的音樂性。

對於「現代性」一詞的明確界定，一般咸認法國詩人波特萊爾(Charle P. Baudelaire)在一百多年前的美麗詩篇，堪稱經典敘述，他寫道：「現代性就是過渡、短暫、偶然；它是藝術的一半，另一半則是永恆與不變。」²波特萊爾發現了藝術中屬於過渡的、短暫的與偶然的美，而這與永恆不變相對應的美，是來自時代的變動、不確定以及時尚感。至今日，「現代性」已分別在美學、社會學、文學以及文化藝術等多方領域中各自援引與延伸，型塑出不同的理論方法與觀照層面。³

¹ 參見卡林內斯庫(M. Calinescu)，〈現代性，現代主義，現代化——現代主義的變奏曲〉，哈伯瑪斯(Jurgen Habermas)等，周寵編，《文化現代性精粹讀本》，頁78。

² 參見波德萊爾(Charle P. Baudelaire)，郭宏安譯，《波德萊爾美學文選》，頁485。

³ 「現代性」在社會學領域中普遍使用的定義是：「現代性指社會生活或組織模式，大約十七世紀出現在歐洲，並且在後來的歲月裡，程度不同地在世界範圍內產生著影響」(參見紀登斯(Anthony Giddens)，田和譯，《現代性的後果》)。達德(Nigel Dodd)在《社會理論與現代性》中進一步提出，現代性理論主要認同性質是客觀的、占有優勢的，是知識論和方法論的基礎。現代性強調與理性的關係，韋伯(Max Weber)認為「現代工業資本主義擴張必然伴隨世界的除魅化」，而此種「除魅化」的過程即是指生活逐漸「知識化」與「理性化」；哈伯馬斯也強調理性及語言溝通的重要性，他的公共領域概念中即包含一種自由主義的模型，在此領域中，人們能夠與他人交談、溝通，並達成對事物理念的共識與

有關「現代性」議題的討論，於 1990 年代起在華文學術圈掀起一股風行的浪潮，或許是因為「後現代」的語彙與流行來得又急又快，反而激發人們回頭思考我們究竟是何時進入現代性的？現代性的特質為何？我們已經脫離現代性而邁入後現代了嗎？一個比較務實的可能因素是，中國自清末鴉片戰爭起，猛然被西方與日本的帝國主義、殖民主義敲開了封鎖的大門，之後便在背負「啟蒙救亡」、「移風易俗」、「感時憂國」等沉重包袱與氛圍下追逐現代性，渴望迎頭趕上科技發達文明進步的列強，因此，當時人們對於現代性的理解與認知，有太多的扭曲、自我投射以及意識型態的干擾，無法冷靜清晰地辨識現代性的精神與本質，甚至自身淪為一種「文化霸權」而不自知。⁴而今，人們已經能夠同時也感知到必須要以較為客觀與持平的角度來重新看待與討論所謂的「現代性」，並且也確實逐漸挖掘與建立迥異於以往的新論述與觀點。

現代性在中國現代文學領域中，已有非常豐碩與深刻的研究成果，諸如李歐梵對於五四時期小說家、作品以及新感覺派小說的現代性詮釋、⁵王德威從「被

了解（參見達德（Nigel Dodd），張君梅譯，《社會理論與現代性》）。但是，現代性理論後來被進一步運用於其他領域時，卻發展出偏離於原先關於理性、進步的觀念，卡林內斯庫提出藝術、審美上的現代性，也可稱為現代主義，這種現代性是反對理性主義與歷史主義的，呈現出一種「絕望感」，這種絕望感乃是對實證主義的發展觀念和啟蒙時期的理性觀念的一種幻滅的結果，因而使得作家和藝術家們對外部世界失去了興趣，認為這個世界乃是毫無希望的、不可駕馭的和正在異化的世界（參見〈現代性，現代主義，現代化——現代主義的變奏曲〉）。

⁴ 如五四學者一味地反對傳統，視西方知識系統為唯一取法對象的強勢論述，實際上已成為一種文化霸權，李歐梵、王德威等人對此均有深入的探討與分析。

⁵ 李歐梵提出中國人對於現代性的理解，自清末以來即過度強調「新」，譬如維新、新民、新青年、新文化、新文學等，不僅含有一種對當代的偏愛之情，而且還有一種向西方尋求「新」、尋求「新奇」這樣的前瞻性。因此，他評斷，「在中國，現代性這個概念似乎在不同的層面上繼承了西方『資產階級』現代性的若干含義：進化與進步的思想，積極地堅信歷史的前進，相信科學和技術的種種益處，相信廣闊的人道主義所制訂的那種自由和民主

壓抑的現代性」來剖析清末小說、⁶周蕾探討現代小說中的「陰性論述」等，⁷這些研究無論是對於前人理論的反駁與修正，或是新的批評方法的引用，均具有開創性的重要意義。流風所及，臺灣現代文學界也展開了多面向的現代性討論，包括陳芳明、⁸黃美娥⁹以及呂正惠、陳建忠等，¹⁰無論是探討殖民性與本土性間之錯綜糾葛的關係、分析傳統文人與新文學家對現代性的不同反應與因應之道，以及重探臺灣日據時代的現代性等，均有可觀的成績。

反觀戲曲領域，雖然「戲曲現代化」的說法由來已久，但往往只是概略性地

的理想」，由此發生了西方與中國現代性在時間與涵義上的落差，並顯現出某種背離的情形。參見李歐梵，《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》、《徘徊在現代和後現代之間》。

⁶ 王德威試圖論證被長期忽略與壓抑的晚清文學的現代性，透過「狎邪、俠義公案、譴責、科幻奇譚」等四種小說文類的分析探究，挖掘並呈現晚清作品中的頹廢、迴轉、濫情與虐仿等景象或手法之現代性。參見王德威，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》。

⁷ 周蕾分別從視覺影像、文學歷史、敘事結構以及情感接受等四種批判路徑來談論中國的現代性，其中有關「女性」或「陰性」的論述，是貫穿全書用以評析中國現代性中最為重要的命題與主軸。參見周蕾（Rey Chow），蔡青松譯，《婦女與中國現代性：西方與東方之間的閱讀政治》。

⁸ 陳芳明認為，日據時期臺灣現代性的發展不可避免地與帝國主義、殖民主義產生密切關係，由於殖民者刻意將「現代性」扭曲詮釋，對於非西方國家來說，原來只是一種「遲到的現代性」，卻被貶抑為文化的劣勢，因此，相較於其他亞洲國家，日本具有文化優先性，而臺灣及其他亞洲國家則是落後的、有待啟蒙的。參見陳芳明，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》。

⁹ 黃美娥以較被負面評價的「漢學／傳統文人」作為研究對象，著重挖掘傳統文人某些被遮蔽、壓抑的「現代性」，提出「傳統／現代」、臺灣「漢學／新文學」之間的關係並非是斷裂的，打破新、舊文學間的對立觀，探討延續或是承接轉化的關係。參見黃美娥，《重層現代性鏡像——日治時代台灣傳統文人的文化視域與文學想像》。

¹⁰ 參見呂正惠〈殖民地的傷痕——脫亞入歐論與皇民化教育〉、陳建忠《日據時期台灣作家論：現代性、本土性、殖民性》等著作，探討日據時期臺灣知識份子如何因應身處殖民地上的現代性、本土性。

指涉傳統戲曲在現代社會中所進行的形式與內容上的創新。然究竟何為戲曲的現代性？本文嘗試由現代性概念著手，爬梳中國、臺灣重要學者對於戲曲現代化的相關論述，並試圖以《金鎖記》、《孟小冬》、《百年戲樓》這三個作品為觀察對象，進一步探討分析新世紀新編京劇關於現代性的表現手法與呈現樣貌。

二、戲曲的現代化論述

對於戲曲現代性的討論，大部分當代戲曲學者與創作者都同意戲曲應該朝向現代化的方向前進，包括體現現代意識、反映時代精神及表現現代社會的人物、題材等。例如：資深戲劇家郭漢城便提出改編傳統劇目時，應注重反映時代精神，「所謂時代精神是指今天的作家在處理歷史題材或傳統劇目時，要考慮對今天人民的借鑒，並以此為紐帶，為契合點，把歷史題材和時代要求結合起來」。¹¹ 王新民更直接點出「傳統戲『現代化』的首要任務是現代意識和時代精神的貫注與體現」。¹² 著名戲曲導演阿甲則就實務創作的角度，指出當代戲曲在表現現代人物或題材時，生活及內容絕對應該優於技術及形式，「戲曲表現現代人物，必然要使體驗生活和接受傳統結合一起，而體驗生活是前提，接受傳統是借鑒。……有的同志提出技術、生活誰是第一的問題，我認為從原則上講，生活永遠是第一」。¹³ 這已經進一步牽涉到了劇場表現手法的觀點與處理方式。

對於戲曲的現代性特質，傅謹從本體性角度指出，要判斷二十世紀中國戲劇是否具有藝術與審美的現代性，不能只簡單地看它是否在尋求具有現代性內涵的

¹¹ 參見郭漢城，《當代戲曲發展軌跡》，頁 106。

¹² 參見王新民，《中國當代戲劇史綱》，頁 386。

¹³ 參見阿甲，《戲曲表演論集》，頁 170。

表現對象，而更應該追索「二十世紀中國戲劇在充分反映著社會發展變化中呈現出的現代性傾向的同時，藝術本身是否出現了，或者出現了哪些具有現代性意義的發展變化」。¹⁴所謂「現代性意義的發展變化」，是指藝術的本體價值是否發生了關鍵的轉型契機，而傅謹認為藝術的本體價值關鍵即在於「自律性」與「平民化」兩方面：

其一，它意味著藝術更趨於自律，它自身獨立的人類精神價值得到更多的尊重與肯定；其二，它意味著藝術的平民化，包括平民的藝術趣味得到更多的肯定，以及菁英—平民二元對立藝術觀的消解以及民間藝術得到更多的尊重。¹⁵

他認為，1908 年上海新舞台的建成營業，是中國戲劇商業化路徑上的一個標誌性事件，它與傳統茶園以茶資收費看戲的形式不同，而是直接出售戲票營利的合法性表演場所，這使得戲劇表演的商業與市場價值獲得了直接的確認，戲劇自此獨立於其他的人類活動（如祭祀、喝茶），「這種獨立而非依附性的價值，正是藝術自律的關鍵內涵」。¹⁶此種自律性的獲得，便是中國戲劇的現代性特質之一。

另一現代性表現則顯現在自十九世紀起各地方小戲的崛起及其日益受到的重視與肯定，這種「藝術平民化」的趨勢，使得中國戲劇更具地方性色彩，也更能充分展現不同地區民眾的欣賞習慣與審美趣味。「中國戲劇的基本面貌與整體

¹⁴ 參見傅謹，《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》，頁 18。

¹⁵ 參見《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》，頁 19。

¹⁶ 參見《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》，頁 22。

格局正拖賴於此而發生了根本性變化。這一變化既顯示出一定程度上的現代性，同時卻又非常具有本土化色彩」。¹⁷此處延伸出「現代性」與「本土化」之間的辨證關係，即「本土化」一方面是「現代性」之「平民化」的訴求之一，等於是間接的「現代性」形式，但另一方面，「現代性」與「本土化」之間又存在著差距和異義，因此，傅謹認為此處所體現的關係是「模糊不清、因含混而無比複雜的」。但無論如何，他認為不應以「現代性」之名扼殺「本土化」藝術的發展，尤其過往常以「西化」的改造作為前進的目標，這樣以西方為尊、落入被殖民化的想法應該加以省思檢討。「在這一長期的改造過程中，或隱或顯地體現出那種將『現代化』完全視同於『西化』的思路，應該足以令我們清醒」。¹⁸相反地，在追求現代性的同時，如何注重與保持固有本土化特徵和傳統藝術美學精神特質，才是真正顯現屬於自我特色現代性的唯一途徑。¹⁹

前面傅謹提到由於現代化商業劇場的建立使得戲劇獲得獨立、自律性的存在，是中國戲劇的現代性特質之一。但弔詭的是，在徐亞湘研究臺灣日治時期商業劇場的發展時卻發現，正因為商業劇場是以利益為主的場域，導致當時在商業劇場中的戲曲表演明顯朝向「越來越明顯的敘事效果、感官效果追求的大眾化、甚至是庸俗化傾向，海派京班、福州戲班帶來大量的連台本戲、機關佈景、聯彈音樂……」。²⁰而這些商業化表現對當時正在成形、發展階段中的歌仔戲卻造成嚴重的負面影響：

¹⁷ 參見《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》，頁 32。

¹⁸ 參見《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》，頁 38。

¹⁹ 此點省思，亦可與前述李歐梵、陳芳明等人提出西方（殖民）現代性與本土論述之間的差距，相互呼應與映照。

²⁰ 參見徐亞湘，《日治時期台灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》，頁 152。

歌仔戲在快速獲致市場成功的同時，又因藝人們的背景所導致藝術自覺性較低的問題，使得他們始終缺乏『追求』現代化及提昇內部藝術層次的主動意識，以致於其現代化的顯現多停留在形式上的移植拼貼而非創作深度上的著力，在某種意義上說，這正是現代化中所必然蘊含著的負面因素。²¹

可見，若是形式上盲目、沒有自覺的創新，不僅無法真正創造戲曲的現代化，甚至可能對戲曲發展造成負面傷害。至於戲曲的哪些質性是「可變的」，身兼理論及劇作家的曾永義歸納，「戲曲之性質中，有些雖具有其傳統之意義與價值；但因時代不同，已不完全適合新觀眾；如果稍作修正變易，則同樣可以發揮其美值。譬如其詩劇性、程式性、腳色符號性，以及排場之處理」。²² 首先在唱詞部分，不論是將舊形式填入現代詩體語彙，抑或打破舊形式完全採用現代詩體再譜新腔，最重要的是不可違背「音樂旋律與語言旋律的密切融合，聲情詞情的相得益彰」。²³ 而戲曲的程式性雖然極具規範，但也是不斷累積演出經驗而創造出來的，若能靈活運用，在程式的基本規範下表現人物性格，反而是從傳統中創新的有力基礎。至於腳色行當，現代戲曲演員應可嘗試破除行當侷限，並融入現代藝術的適當技法，據此以創造人物。對於排場的調整，則認為「當以劇情為基準，配置與之可以相得益彰的種種設施，而以不妨礙『排場』的流轉自如為原則。也就是說，中國戲曲是完全的虛擬象徵藝術，而『現代戲曲』，則充分發揮現代劇場功能，調適於虛實之間」。²⁴ 意即在劇情合理安排下，可充分運用發揮現代劇

²¹ 參見《日治時期台灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》，頁 152。

²² 參見曾永義，〈戲曲在當代因應之道〉，《戲曲之雅俗、折子、流派》，頁 608。

²³ 參見《戲曲之雅俗、折子、流派》，頁 610。

²⁴ 參見《戲曲之雅俗、折子、流派》，頁 613。

場條件，以強化戲劇效果和開創新穎的藝術境界。

曾永義同時也提出一些「已不適應時代宜祛除或改良的質性」，²⁵ 包括自報家門和結構刻板冗長的弊病，此乃為說唱文學對戲曲的影響遺留，以及主題思想忠孝節義教化的窠臼、題材的陳陳相因、雜技的喧賓奪主等，這些都是在進行戲曲現代化時應該去除的毛病。

除了以上種種對於現代化表現形式的分析探討外，王安祈則進一步針對思想內容方面提出，「現代觀點的體現，思想內涵的徹底翻新，才是『戲曲現代化』的首要內涵」。²⁶ 對於戲曲的現代性表現，除了形式上的創新之外，作品中現代觀點與思想內涵的呈現才是最重要的部分。她曾提出戲曲創新的三個發展階段，分別是：

「第一期」指傳統戲，「第二期」是形式上創新而思想仍以傳統道德價值為依歸的新戲。所謂「形式」，指的是戲劇的表現手法，包括音樂唱腔、服裝化妝、舞台調度、布景設計等等，而「劇本」的「形式」層面也應涵攝於此，指情節佈局與場次結構等敘事手法。至於「第三期」，則指劇本在思想內涵上都已翻出了傳統的框架，對既定的價值觀做出重新的審視或是顛覆嘲弄。²⁷

第一期尚在傳統的框架內，第二期進入形式、表現手法的創新，但要到第三期，也就是文本的思想內涵有所突破與翻新之後，才算真正完成了戲曲現代化。

²⁵ 參見《戲曲之雅俗、折子、流派》，頁 614。

²⁶ 參見王安祈，《當代戲曲》，頁 105。

²⁷ 參見《當代戲曲》，頁 105-106。

因此，王安祈也指出真正的「當代戲曲」不只是『當代人所創作的傳統戲曲』，其中更蘊含了當代的時代意義，形式雖是傳統，性質已不同，是『當代政治社會文化背景下戲曲劇作家情感思想美學觀的整體體現』。²⁸可見，單純形式上的改變創新並非唯一，還必須在情感、思想與美學上凸顯當代人的時代精神，才真正具有戲曲的「現代性」。

而此處所謂「當代政治社會文化背景下戲曲劇作家情感思想美學觀的整體體現」，即指涉對於當下在地社會情境的關懷與反映。誠如前面傅謹所關注的，在追求現代性的同時，如何掌握現代與本土之間的關係，是真正顯現屬於自我特色現代性的重要途徑。王安祈在論述京劇在當代臺灣的發展時，曾就「京劇本土化」議題提出：

除了「題材本土化」之外，更該達到以下兩層：一、本土劇種與本土藝術風格的滲透。二、本土視角觀點與文化內涵的呈現。第一項並非意味著京劇必須要唱「歌仔調」才算本土化，而是指京劇的鑼鼓程式、板腔套式是否將因鄉土特質的介入而呈現較活潑自由的風格變化？第二項當然更可以擴大為：「生存於此地的人民的思考角度與詮釋觀點」。²⁹

邱坤良在探討何謂本土文化時，曾經直指「本土文化不一定是指布袋戲、歌仔戲及民俗廟會而已，它還有更積極的意義，基本上，從臺灣本土立場思考的藝術文化都有可能本土化，成為臺灣文化的重要部分」。³⁰因此，所謂京劇本土化，

²⁸ 參見《當代戲曲》，頁 7。

²⁹ 參見《當代戲曲》，頁 91。

³⁰ 參見邱坤良，《台灣戲劇現場：抗爭與認同》，頁 19。

除了本土傳統元素的重要性外，「從臺灣本土立場思考」、「本土視角觀點與文化內涵的呈現」或是「生存於此地的人民的思考角度與詮釋觀點」，這些當下在地的觀點更是不可或缺的。而此論述正與前述當代戲曲所提「當代政治社會文化背景下戲曲劇作家情感思想美學觀的整體體現」之界定，兩者之間相互呼應與映照。可見，現代性與本土化之間，不僅無法切割的，更是相互幫襯。

總之，「現代性」概念雖由西方而來，難免與在地本土論述進行混合與雜揉，但現代與本土、傳統的關係，絕非是截然劃分的。王德威在《被壓抑的現代性：晚清小說新論》書中不斷重複提醒與辨證，「以西方為馬首是瞻的現代性論述，也不必排除中國曾有發展出迥不相同的現代文學或文化條件。一味按照時間直線進行表來探勘中國文學的進展，或追問我們何時才能『現代』起來，其實是劃地自限的（文學）歷史觀」。³¹他認為，不論是晚清小說抑或五四文學，其表現的主題、素材、手法、套式等，雖然深受西方影響，但同時更絕對有傳統元素雜揉在內，它的「現代性」應包含「西方」與「傳統」兩者共同的影響，因此五四時期一味地反傳統主義，視西方知識系統為唯一取法對象，其實並不切合實際的景況。「現代」與「傳統」之間的關係更像是史華慈（B. I. Schwartz）所說的：

不論「傳統」與「現代」都不是簡單、靜止或有同質性指涉的概念，傳統本身是一個不斷演進、變化的存在，裡面包含的思想、質素，複雜萬端而且常常相互衝突。「現代」亦復如此。更進一步，被籠統劃歸傳統的思想或事物，很可能包含了現代的質素。而所謂的「現代」，中間也可能有並不符合現代精神的元素。³²

³¹ 參見王德威，宋偉杰譯，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 23。

³² 參見李孝悌，《戀戀紅塵：中國的城市、欲望與生活》，頁 143-144。

因此，無論是「現代性」或「傳統」，也都是處於不斷演進、變化的動態存在，它們持續在「戲曲現代化」的過程當中，扮演著相互影響的功能與角色。

三、新世紀臺灣新編京劇的現代性表現——以《金鎖記》、 《孟小冬》、《百年戲樓》為對象

一般認為，臺灣京劇開始進行有計畫、有規模的現代化工程，始於上個世紀郭小莊於 1979 年所創立的「雅音小集」，雖然當時臺灣的表演藝術環境早已具備「具有獨立存在價值的表演意義與自律性，不必依附於其他相關活動」，但是，就表演場地所象徵的意義而言，雅音小集率先將京劇劇場由代表京劇重心的國軍文藝中心，搬到了專業劇場國父紀念館，「最主要的意義其實在於二者所展現的文化氛圍有『現代』與『老成』之別」，³³ 經此表演場所的轉換，京劇不僅在「身分性格」上轉變成與其他現代、精緻藝術類同，不再代表著「前朝遺老」，更藉此引進了現代劇場技術與觀念，「作為臺灣戰後傳統戲曲與現代劇場結合之嚆矢」，³⁴ 大大突破了傳統戲曲的創作模式。

雅音小集的創舉雖然石破天驚，引發許多傳統戲曲衛道人士的撻伐。但如今檢視其現代性的表現可以發現，基本上，雅音時期的創新主要是形式上的變革，包括：新編劇本（共 11 部作品），加強戲劇節奏與張力，在傳統抒情精神上更強化敘事功能；引進現代劇場導演觀念，由導演統籌整體舞台呈現，不再以演員個

³³ 參見王安祈，《台灣京劇五十年》，頁 103。

³⁴ 張啟豐指出，1979 年雅音小集創團演出的《白蛇與許仙》，作為臺灣戰後傳統戲曲與現代劇場結合之嚆矢，標誌著傳統戲曲劇場運用現代劇場元素而創作，影響所及，不唯新戲的製作如此，老戲的演出亦然。參見張啟豐，《涵融與衍異：臺灣戲曲發展的觀察論述》，頁 227。

人為中心；聘請專業劇場工作者執行現代舞台、燈光及服裝設計，以及加入國樂團，擴大傳統文武場編制等。然而，雅音小集主要代表作品的戲劇主題與人物思想，大多是「在戲中豎立一些忠臣孝女聰慧明智果敢的榜樣，使得戲劇演出能對社會有些道德啟示的教化作用」，³⁵ 仍然不脫傳統戲曲教忠教孝的思維方式，故尚未進入主題思想的現代性表現層面。

1986 年，「當代傳奇劇場」成立，利用改編國外劇本的作法，揭櫫創造戲曲新型態的企圖，更進一步開啟了戲曲跨文化改編演出的風潮、突破傳統京劇對稱和諧整齊的舞台調度、衝破戲曲角色行當的嚴謹分類、打破演員既有程式身段、甚至解構京、韻白與西皮二簧，創作新腔，達到更大幅度的形式創新。但對於創造新劇種的宏大意圖，仍在「破而未立」的階段。³⁶

「復興劇團」(現改名臺灣戲曲學院附設京劇團)於 1990 年代的新編作品首度凸顯女性意識的覺醒，³⁷ 在主題思想上有所突破，「這是台灣新編京劇第一次強調女性意識的覺醒。鍾傳幸借用大陸知名作家的劇本，巧妙地將『封建』字面轉換為『男權』，強調女性所受的壓迫，加強情慾與倫常的衝突，把當紅的文化思潮搬上京劇舞台進行論述」。³⁸ 但不論是《荒誕潘金蓮》、《美女涅槃記》還是

³⁵ 參見《台灣京劇五十年》，頁 107。

³⁶ 王安祈在《台灣京劇五十年》書中提及：「大體而言，《樓蘭女》仍只停留在『破而未立』的階段，新系統的初步輪廓都還未及勾畫。」「『當代』的理念，則企圖由京劇之轉型導致蛻變形成另一個『新劇種』。新劇種的探索之途當然應該試闖，中國戲曲在崑、京之後該添新頁了，只是這項工作絕非一蹴可幾，也不是某一個劇團即能做到的。」參見《台灣京劇五十年》，頁 111、112。

³⁷ 「我要以女性的意識、人性的觀照，來重新詮釋、導演一齣古事今觀的潘金蓮」。參見《荒誕潘金蓮》演出節目單，國立中正文化中心，1994 年 12 月。

³⁸ 參見王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 145。

《羅生門》，「劇中女性從受壓迫到覺醒，重點還在於和男權抗爭」，³⁹ 尚未擺脫對抗男權、抵制男性的框架與枷鎖，對於從女性自我出發的觀照、女性自身特質的挖掘、女性主體性的探討等，仍有待開發與建立。

臺灣京劇現代化迄今歷經三十餘年前仆後繼的創作實驗，仍未停歇，且邁入新世紀後，不僅延續著上個世紀的創新步伐，許多作品則持續試驗新的表現形式與手法，尤其在思想內涵與人物塑造方面，挖掘刻畫得更加細膩深入，形成一道精彩風景。以下筆者嘗試分別從「從現代性出發——《金鎖記》」、「抒情自我的回歸——《孟小冬》」、「本土視角的自我詮釋——《百年戲樓》」等三個面向及作品，來探討新世紀臺灣新編京劇的現代性表現手法與呈現樣貌，並試圖探討其重要意義。

(一)從現代性出發——《金鎖記》

國光劇團的《金鎖記》（2006）在創作之初，即設定朝向「現代性」前進，目的是為了「闡釋出屬於現代的情思」，一如編劇王安祈所述：

張愛玲以古典文筆提煉出舊派小說望塵莫及的現代性，寫出社會文化劇變中現代都會市民的虛無惶惑；而京劇，起自於清代的京劇，在當前臺灣，如何轉換傳統忠孝節義倫理價值，如何以古典優美的表演闡釋出屬於現代的情思，是我多年來朝現代化努力的方向。⁴⁰

³⁹ 參見《性別、政治與京劇表演文化》，頁 146。

⁴⁰ 參見王安祈，〈華麗與蒼涼的劇場設計〉，《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》，頁 37。

新編京劇《金鎖記》在題材及人物的選取上，選擇改編現代小說家張愛玲的作品，並以曹七巧作為劇中主人翁，此種選擇設定本身即透露出強烈無比的現代性意圖。而透過張愛玲式的「庸俗」美學，本劇的確滲透著濃烈的「華麗而蒼涼」的劇場意象，非常不同於現代京劇中僵硬刻板的「樣板戲」面貌。

張愛玲小說標誌著中國新小說的另一個境界，她的成就除了修辭造境特色外，更來自她與眾不同的寫作「姿態」。「她摒棄了忠奸立判的道德主義，專事『張望』周遭『不徹底』的善惡風景。她從浮華頹靡的情愛遊戲裡，看到人間男女素樸原始的掙扎與渴望；她從庸儒猥瑣的市井人生中，找尋閃爍不定的道德啟悟契機。」⁴¹ 也就是這種捨棄崇高命題、宏大敘述，追逐市井小民、原始情欲的姿態，使她的小說充滿著現代感與時代精神。

此外，以性格變態扭曲的曹七巧作為全劇的中心角色，演繹其逐步沉淪於黃金枷鎖中的一輩子，此種敘事觀確為傳統戲曲所罕見。有評論者甚至直指此點重要突破，足堪成為戲曲創新中的一個「新典範」：

本劇選擇了曹七巧，等於選擇了傳統戲曲很少去碰觸的題材，更重要的是，劇本中曹七巧就是曹七巧，演的是他的貪嗔癡愛、愚昧瘋狂、困頓挫折，而不是作為「工具」去控訴禮教、社會或其他的什麼……這是這個劇本最值得珍惜的「立場」，也是筆者要強調的新典範的可能之一。⁴²

正是此種拋卻禮教觀與工具論的立場，使得本劇能在傳統戲曲的框架與美學中，樹立一項新典範。

⁴¹ 參見《小說中國——晚清到當代的中文小說》，頁 338。

⁴² 參見陳芳英，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁 312-313。

除了選材與人物上的破格，《金鎖記》在形式層面的創新亦顯見於敘事手法與舞台調度上。該劇在情節鋪排上以重大事件所形成的塊面，或重疊或並置，以「意識流」與「蒙太奇」的語法交叉進行，偶爾是曹七巧的個人回憶，忽而跳接現實人生，或在姜三爺的婚禮上，曹七巧的幻境卻介入其間，形成一種「虛實交錯、時空疊映」的美學效果。此種結合西方心理學意識流與現代電影剪接技法的敘述及舞台調度，不僅突破傳統舞台調度格局，更讓傳統戲曲時空流轉自如的特色發揮到極致。當然也有研究者細心指出，這樣的場景轉換手法「跳躍得太快，有突兀、扞格難入之感」，⁴³ 過度「跳接」、「穿插」的結果，使得情節和畫面過度複雜，甚至造成觀眾無法看懂的困擾，並指出「戲要在劇場中自身圓滿，不能要觀眾先備有其他本戲之外的知識再來看戲」⁴⁴ 的創作原則。確實該劇在調度手法上可有再調整的空間，但此種以意識流、蒙太奇新穎元素展現時空虛實交錯的創新手法，確實使該劇突破了以往戲曲舞台的呈現方式與觀戲經驗。

《金鎖記》無論在題材、人物以及舞台手法上，均為傳統戲曲美學與特質開創出新的格局，但在演員的表演方式與身段動作方面，則虛擬與寫實參雜，表演風格顯得並不統一。「《金鎖記》看來似乎把關注焦點擺在語言的實驗上，『沒有』去處理身段程式的問題，可以用上程式的時候就用，無法使用的時候，就從人物和情感出發，因此出現不少向寫實表演傾斜的呈現，如纏足、鴉片煙榻等等。」⁴⁵ 基本上，這齣戲的表演身段較偏向自然生活化的寫實風格，而捨棄傳統程式化的表演動作，一來可能是因為劇中的年代與場景已相當接近現代生活，再則也是懼怕流於強大的樣板戲刻板印象，因而有意調整、區隔。但是，

⁴³ 參見《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁 317。

⁴⁴ 參見《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁 318。

⁴⁵ 參見《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁 325-326。

在兩場非常搶眼的「麻將」戲中，第一場（第一幕）以劇中一貫的自然寫實風格呈現，場上不僅擺設實體的麻將桌、麻將牌等道具，曹七巧、三爺、大奶奶、雲妹妹等四人更隨著唱詞唸白在牌桌上做出洗牌、打牌等動作，牌子撞擊聲伴隨著眾人的合唱「嘩啦啦、嘩啦啦搓磨盤旋、海底攪波瀾」，效果逼真；但在第二場（第四幕）曹七巧、袁母、大奶奶、三奶奶等四人打牌時，卻一改自然寫實而採用虛擬式表演，四人同一方向坐成一排，前方各擺一小牌桌，桌上空無一物，但演員隨著劇情唸白做出虛擬打牌翻牌的手勢。其實這樣的虛擬式表演，原本即是戲曲的表演風格與方式，但卻與該劇其他段落，包括纏足、鴉片煙榻等的表演風格明顯不相容。這兩場麻將戲都非常精彩，兩種表現方式的前後對照應是編導刻意設計的「時空映疊」手法，原有其表現意圖，⁴⁶ 但是為了刻意凸顯「虛實映照」的設計效果而犧牲了表演風格的統一性原則，較為可惜。

誠如前面曾永義對於當代戲曲可變的質性的討論，戲曲的程式是不斷累積演出經驗而創造出來的，若能靈活運用，在程式的基本規範下表現人物性格，反而是從傳統中創新的有力基礎。事實上，「虛擬」、「寫意」本身就是戲曲表演的中心美學，因而無論劇中使用虛實交錯、時空疊映、意識流或蒙太奇等特殊手法，都能自然地融入戲曲表演美學之中而不顯扞格。現代京戲是否一定要拋卻程式化身段，又該如何在「虛擬寫意」的傳統美學中發展現代化的表演身段，在傳統與現代化之間，尚有很大的空間需要思考與探索。

⁴⁶ 「而兩場麻將戲，也是重複使用但氛圍截然不同的場景，第一場的麻將暴露了七巧在社交處境的劣勢，第二場的麻將是對兒媳婦芝壽的審判，這是七巧自己設的局，一場宣示她才是主宰者的遊戲」。參見李小平，〈男性導演的女性意識〉，《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》，頁 54。

(二)抒情自我的回歸——《孟小冬》

新世紀國光劇團陸續推出好幾部以女性情感、女性思維為主題的新編京劇，包括《王有道休妻》（2004，王安祈編劇）、《三個人兒兩盞燈》（2005，王安祈、趙雪君編劇）、《金鎖記》（2006）、《青塚前的對話》（2006）、《狐仙故事》（2009）、《孟小冬》（2010）、《水袖與胭脂》（2013）、《探春》（2014）等劇，劇作家王安祈自述，「我很清楚地把創作導向京劇女性意識的開掘」，⁴⁷而這些以女性為主角，企圖從女性視角抒發女性幽微心事的作品，有研究者認為它們試圖挖掘傳統戲曲中缺席已久的女性聲音，而此不僅鬆動了傳統戲曲裡二元對立的性別關係，亦解構了文本原有的象徵秩序，展開更為豐富的戲曲主題。「這一連串的顛覆與變革，或者可以將其定位成一種『陰性書寫』」。⁴⁸也有論者評析這些劇作標誌著在京劇的發展過程中，「繪製（mapping）出新編京劇女性書寫的新風景」。⁴⁹不論稱為女性書寫抑或陰性書寫，顯見女性意識的開掘與女性主體的建立，是新世紀臺灣新編京劇中一個主要的創作議題與發展方向，並引發諸多的討論分析。⁵⁰

⁴⁷ 「而自二〇〇二年擔任國立國光劇團藝術總監以來，我很清楚的把創作導向京劇女性意識的開掘。」參見《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》，頁17。

⁴⁸ 作者並接續指出，「陰性並非單指女性創作，而是在面對著嚴謹而深厚的戲曲傳統時，不再預設特定規則，嘗試任何可能的書寫策略：顛覆、戲擬、解構、捨棄，創作出屬於當代戲曲自由而多義的文法內涵」。參見高禎臨，〈當代台灣新編京劇的陰性書寫與性別對話〉，《東海中文學報》，25期，頁199。

⁴⁹ 參見陳芳英，〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉，《戲劇學刊》，13期，頁36。

⁵⁰ 參見王德威，〈新世紀·新京劇——國光京劇十五年〉；鄭培凱，〈戲曲創新與審美轉化〉；王璦玲，〈「經典性」與「現代性」——論當代台灣京劇發展之美學新視野與其文化意涵〉；鄒元江，〈傳統京劇的韻味與新京劇的意味張力〉；梅家玲，〈女性主體與抒情精神〉等文，《中國文哲研究通訊》，21卷1期（「新世紀 新京劇——二十一世紀台灣京劇新美學與國光劇團」專輯）。

其中《孟小冬》一劇，除了深掘女性意識外，更在敘事結構與表現形式方面開創新局，另闢蹊徑，為新編京劇探索出另一類可能的發展途徑。《孟小冬》的舞台表現形式為「京劇歌唱劇」，結合京劇唱唸與表演片段，以歌唱劇方式串連呈現，此與一般新編京劇具有完整的戲劇情節架構狀況極為不同；劇作家在創作初始便設定了從純粹的「聲音」出發，⁵¹ 不聚焦於愛情、黑道、八卦等蜚短流長，而將孟小冬與梅蘭芳、杜月笙、余叔岩等人複雜糾結的關係，回歸到孟小冬個人內心的獨白，從孟小冬瀕死前的自我回顧展開，娓娓敘說她自己的故事。因此，全劇孟小冬個人的唱唸占極大分量，而由魏海敏主演的孟小冬，更將聲音的可能性發揮到極致。劇中孟小冬的聲音有三層，亦即魏海敏在台上需輪流轉換三種聲帶：第一層老生唱腔，是舞台上孟小冬自己本行的老生唱腔，如《搜孤救孤》；第二層旦角唱腔，是孟小冬回憶與梅蘭芳共同登台時，演唱梅蘭芳部分的旦角唱段，如《四郎探母》的公主；第三層是孟小冬回憶當下的獨白心聲，演唱類似聲樂的新編歌曲。當中除了第三種唱腔是新編歌曲外，前面兩種均為老戲唱段，而與這兩種聲腔相互扣合的，便是「戲中戲」的橋段。劇中引用大量的京劇文本，包括唱段、唸白或表演等不同形式的文本，劇目涵蓋了海派戲《宏碧緣》、傳統戲《洪洋洞》、《四郎探母》、《遊龍戲鳳》、《龍鳳呈祥》、《捉放曹》、《貴妃醉酒》、《武家坡》、《霸王別姬》、《抗金兵》、《文昭關》、《搜孤救孤》以及崑曲《遊園驚夢》等，這些傳統京崑文本的引用、互涉與延伸，一方面展現戲中戲的敘事方式，另一方面「更是讓《孟小冬》不離『京』味的必要規限，也是它能被稱為『京劇』

⁵¹ 劇作家認為，在戲曲史和藝術上，孟小冬的地位是「余派傳人」，余派雅正精醇的聲音，代表著京劇老生最高境界的唱腔，因此，「只有在劇情簡之又簡、以音樂唱腔貫穿全場時，才能呈現她的內在」。參見王安祈，〈回眸與追尋——《孟小冬》創作自剖〉，《水袖·畫魂·胭脂：劇本集》，頁 23。

『歌唱劇』的主要因素」。⁵² 因此，《孟小冬》雖然是以京劇歌唱劇的形式展演，但透過這些「戲中戲」的用心設計，使全劇仍維持在「京」味的調性之中，故仍被廣泛地歸類為當代新編京劇作品，甚至由此開展新編京劇另一種新的可能性。例如：國光劇團於隔年推出的《百年戲樓》（2011）便更加巧妙靈活，進一步發展出所謂「戲中戲中戲」結構，為新編京劇再添新的表演手法與型態。

至於孟小冬的第三種聲帶，是代表她本人內心獨白的聲音，不僅抒發著她內心深處的情感，也鋪陳了她一路追尋聲音的想望，這些類似聲樂或音樂劇的新編歌曲全劇共有九首，無一處不文辭典雅、情意深遠、動人心弦。例如：在孟小冬為了梅蘭芳而洗盡鉛華不再登台演出後，一人獨自在梧桐院落等待梅蘭芳時所唱的一段內心獨白（第四首新編曲）：

梧桐院落、深深靜，雕花芸窗、月影沉。
絲竹不輟、弦未停，葬花奔月、西施洛神、俊襲人。
他嗓更美、味更濃、清純雅正，恰是我、一路追尋的、心底聲音。
難道說、尋尋覓覓、正是此音？難道說、我今生竟為此音生？
倘若說、我今生原為此音生，為什麼、這聲音近在耳畔又遠在天邊、
欲待聽時、飄渺無蹤？
欲近難近、欲親難親，
長夜漫漫、伴我的、卻是唱盤、片中音。⁵³

透過如新詩般的抒情唱段，體現孟小冬真正內心的情感與聲音。對於這樣「內

⁵² 參見林淑薰，〈台灣新編京劇的「戲中戲」敘事方法——以《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》、《孟小冬》、《百年戲樓》為探討對象〉，《戲曲學報》，11期，頁209。

⁵³ 參見《水袖·畫魂·胭脂：劇本集》，頁68。

旋式」的敘事手法，劇作家王安祈自剖其創歷程：

我年輕時編新戲，有感於傳統京劇老戲情節拖沓重複，而極力追求情節曲折、高潮迭起，講究緊湊張力和戲劇性。這樣的努力獲得鼓勵，有召喚了許多從不看京劇的新觀眾，但經過多年的積澱沉浸思考，最近自己新編戲的路子有些不同，更重視戲劇性和抒情性的調融，期待舞台呈現「抒情自我」的心靈迴旋之音。⁵⁴

傳統戲曲在上個世紀因受西方戲劇的衝擊與影響，無論是中國的戲曲改革還是臺灣的京劇現代化，都極力追求情節的曲折緊湊、高潮迭起，遠於抒情而向敘事靠攏。但新世紀的臺灣新編京劇，卻在走了一大圈的創新之後，回頭重新看重抒情的意義與特性。陳芳英曾經為文提出中國戲曲是「市井文化與抒情傳統的新結合」，並根據高友工先生關於抒情美典的論述推演：

抒情美典的四個要項是內化（internalization）、象意（symbolization）、自我和當下。換句話講，我們面對外界的種種，有所感知，經過內化的過程，以象意的符號呈現出來，重點是，呈現之際，必須與當下和自我結合，也就是說在呈現那一刻，時間是定格凝止的，轉而成為在固定的空間迴盪回顧。⁵⁵

⁵⁴ 參見《水袖·畫魂·胭脂：劇本集》，頁 27-28。

⁵⁵ 參見陳芳英，〈遙望——從孔尚任《桃花扇》書寫策略的幾點思考談起〉，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁 184；陳芳英，〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉，《戲劇學刊》，13 期，頁 60。

而對於《孟小冬》一劇，不僅劇作家本人自剖其回歸抒情自我的創作意圖與方向，梅家玲更指出本劇可從三個層面來觀照其抒情精神。首先，是唱詞方面，「用詩韻的唱詞文學體現抒情的美感」；其次，是在整體情節關目安排上，「選擇孟小冬臨終回眸，回看自己一生『追尋聲音的旅程』，本身就是深具抒情意味的精心編排」；而第三層面「乃是來自於劇中人孟小冬與編劇者王安祈情感心靈上的『若合一契』」。⁵⁶ 這三個層面，由淺入深地呼應著《孟小冬》一劇所體現的抒情視界，同時也顯露出新世紀臺灣新編京劇的創作思維與方向，已與前個世紀努力朝向西方戲劇的視角有所不同，而開始回歸戲曲本我的抒情特性與美感。

(三)本土視角的自我詮釋——《百年戲樓》

《百年戲樓》是國光劇團配合建國百年而推出的新編京劇，是以舞台劇的形式呈現，劇情擷取二十世紀京劇的重要發展與事件，包括「男旦盛行」、「海派京劇」及「樣板戲」等三個主題，貫穿為軸，透過描述戲班與藝人們對於藝術傳承與創新的追求，以及跨越三代的恩怨糾葛，呈現京劇伶人台前幕後的處境與情感。國光劇團後來將《百年戲樓》以及《孟小冬》、《水袖與胭脂》（2013）這三齣與戲班、伶人有關的戲，統稱為「伶人三部曲」。

如前所述，這齣戲的敘事結構是更為複雜的「戲中戲中戲」。當然，其中的「戲中戲」仍是呈現傳統老戲，主要是以《搜孤救孤》和《白蛇傳》這兩齣經典劇目來貫穿全劇；但這些京劇文本並不僅止於鋪陳劇情而已，而是有更為深入、複雜的連結，「它們和劇中的人生處境形成『隱喻』關係，或呼應、或映照、

⁵⁶ 參見〈女性主體與抒情精神〉，頁 47-48。

或對比、或相反，若即若離、不黏不脫，交錯纏繞、糾結互文」，⁵⁷ 這些傳統戲裡的情節或意義，是與劇中人的處境和情感完全勾結在一起的。例如：有關樣板戲一段，主要呈現背叛與贖罪，在《白蛇傳》裡，原是白蛇背叛了許仙，但在劇中卻是飾演白蛇的茹月涵在腥風血雨的文革時出賣了飾演許仙的華崢，當華崢受不了批鬥，唱著戲詞：「先只說我妻是魔障，卻原來是蒼龍降吉祥。悶懣懣來至在江亭上，長江壯闊勝錢塘」，然後投湖自盡，戲裡戲外，真實虛構，相互交疊對映，產生撼動人心的效果。

有研究者認為，本劇的敘事結構「進行京劇與現代戲劇的結合實驗」，「試圖進行京劇劇種實驗」，⁵⁸ 顯見本劇表現形式之脫舊出新，極具當代意義。但對於為何在建國百年的特別製作中，卻看不見臺灣，難免招致疑問，「臺灣六十年京劇史一片空白，完全缺席。……多麼可惜，臺灣新編京劇錯失良機，向大陸對話」。⁵⁹ 對於所謂的史觀，創作者的說法卻是「所有的歷史都是當代史，是當下的詮釋，建構了歷史。國光劇團選擇用這種方式編演百年京劇，臺灣的觀點就體現在其中。不勵志，不歌頌，不用類型人物建構京劇史，就是我們對京劇百年的觀點」。⁶⁰ 因此，不用刻意放入臺灣，無需用力地本土化，只要契合當代人的思維，能引發現代人的情感，便是一種本土視角與觀點的展現。這點亦是《百年戲樓》一劇對於現代性有所呼應之所在。

⁵⁷ 參見《水袖·畫魂·胭脂：劇本集》，頁 33。

⁵⁸ 參見〈台灣新編京劇的「戲中戲」敘事方法——以《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》、《孟小冬》、《百年戲樓》為探討對象〉，頁 220。

⁵⁹ 參見黃香，〈《百年戲樓》：誰的百年？一個史觀的問題〉，
<http://mypaper.pchome.com.tw/tarahuang/post/1322132674>。

⁶⁰ 參見《水袖·畫魂·胭脂：劇本集》，頁 33。

四、結語

本文嘗試由現代性的概念著手，探討中國、臺灣重要學者對於戲曲現代化的相關論述，並進一步以新世紀臺灣新編京劇《金鎖記》、《孟小冬》及《百年戲樓》為觀察對象，分析在臺灣當代戲曲中現代化的表現手法與呈現樣貌。

《金鎖記》改編自現代小說家張愛玲作品，在題材及人物的選取上，捨棄宏大敘述，追逐市井小民原始情欲，體現現代感與時代精神，故最能蘊含當代的時代意識、情感、思想與美學觀，並以意識流、蒙太奇新穎元素展現時空虛實交錯的創新手法，使本劇突破了以往戲曲舞台的呈現方式與觀戲經驗。但對於表演身段，該如何在「虛擬寫意」的傳統美學中發展現代化的表演身段，在傳統與現代化之間，尚有很大的空間需要思考與探索。《孟小冬》一劇除了深掘女性意識外，更在敘事結構與表現形式方面，開創新局，另闢蹊徑。雖然是以「京劇歌唱劇」的形式展演，但透過「戲中戲」的用心設計，使全劇仍維持在「京」味的調性之中，因此仍被廣泛地歸類為當代新編京劇作品，甚至為新編京劇探索出另一類可能的發展途徑。又該劇所體現的抒情視界，同時也顯露出新世紀臺灣新編京劇的創作思維與方向，已與前個世紀努力朝向西方戲劇的視角有所不同，開始回歸戲曲本我的抒情特性與美感。而《百年戲樓》中更為複雜的「戲中戲中戲」敘事結構，其所引用之京劇文本與劇中的人生處境，或呼應、或映照、或對比、或相反，若即若離，交錯纏繞，糾結互文，敘事結構脫舊出新，甚具當代意義。而該劇所闡述「所有的歷史都是當代史，是當下的詮釋，建構了歷史」之史觀，即為其本土視角與觀點的展現，這點亦與現代性有所呼應。



引用書目

一、論著

- 王安祈。2002。《台灣京劇五十年》。宜蘭市：傳藝中心。
- 王安祈。2002。《當代戲曲》。臺北市：三民。
- 王安祈。2008。《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》。臺北市：印刻。
- 王安祈。2011。《性別、政治與京劇表演文化》。臺北市：台大。
- 王安祈。2013。《水袖·畫魂·胭脂：劇本集》。臺北市：獨立作家。
- 王新民。1997。《中國當代戲劇史綱》。北京市：社會科學文獻出版社。
- 王德威。1993。《小說中國——晚清到當代的中文小說》。臺北市：麥田。
- 王德威著，宋偉杰譯。2003。《被壓抑的現代性：晚清小說新論》。臺北市：城邦。
- 呂正惠。2000。〈殖民地的傷痕——脫亞入歐論與皇民化教育〉。收於《第一屆台灣文學學術研討會論文集——殖民地經驗與台灣文學》。江自得主編。臺北市：遠流。
- 李小平。2008。〈男性導演的女性意識〉。收於《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》。王安祈著。臺北市：印刻。
- 李孝悌。2002。《戀戀紅塵：中國的城市、欲望與生活》。臺北市：一方。
- 李歐梵。1996。《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》。臺北市：麥田。
- 李歐梵。1996。《徘徊在現代和後現代之間》。臺北市：正中書局。
- 周蕾（Rey Chow）著，蔡青松譯。2008。《婦女與中國現代性：西方與東方之間的閱讀政治》。上海市：三聯書店。
- 邱坤良。1997。《台灣戲劇現場：抗爭與認同》。臺北市：玉山社。
- 林淑薰。2010。〈台灣新編京劇的主題、敘事技法與舞台呈現之探討〉。博士論

文，國立政治大學中國文學系。

林淑薰。2014。〈台灣新編京劇的「戲中戲」敘事方法——以《荒誕潘金蓮》、
《閻羅夢》、《孟小冬》、《百年戲樓》為探討對象〉。《戲曲學報》11：
191-223。

阿甲。1979。《戲曲表演論集》。上海市：上海文藝出版社。

哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）等著，周寵編。2006。《文化現代性精粹讀本》。北
京市：中國人民大學。

高禎臨。〈當代台灣新編京劇的陰性書寫與性別對話〉。《東海中文學報》25：
199-234。

達德（Nigel Dodd）著，張君梅譯。2003。《社會理論與現代性》。臺北市：巨流。

陳芳明。2004。《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》。臺北市：麥田。

陳芳英。2009。《戲曲論集：抒情與敘事的對話》。臺北市：國立臺北藝術大學。

陳芳英。2010。〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉。《戲劇學刊》13：
35-64。

波德萊爾（Baudelaire）著，郭宏安譯。1987。《波德萊爾美學文選》。北京市：
人民文學。

紀登斯（Anthony Giddens）著，田和譯。2007。《現代性的後果》。南京市：譯
林。

徐亞湘。2006。《日治時期台灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》。臺北市：
南天。

郭漢城。2008。《當代戲曲發展軌跡》。北京市：文化藝術。

曾永義。2009。《戲曲之雅俗、折子、流派》。臺北市：國家。

張啟豐。2011。《涵融與衍異：臺灣戲曲發展的觀察論述》。臺北市：國立臺北藝

術大學。

梅家玲。〈女性主體與抒情精神〉。《中國文哲研究通訊》21（1）：47-48。

傅謹。2005。《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》。臺北市：國家。

黃美娥。2004。《重層現代性鏡像——日治時代台灣傳統文人的文化視域與文學想像》。臺北市：麥田。

二、網路資料

黃香。〈《百年戲樓》：誰的百年？一個史觀的問題〉。追尋小津。

<http://mypaper.pchome.com.tw/tarahuang/post/1322132674>。下載日期：2011年5月16日。

三、其他

《荒誕潘金蓮》演出節目單，國立中正文化中心，1994年12月。

Discussion on Modernity and Taiwan's New Peking Opera in the 21st Century: A Case Study on *The Golden Cangue*, *Meng Xiaodong* and *One Hundred Years on Stage*

Yu, Ting-Ting

Doctoral Candidate, Department of Theatre Arts,
Taipei National University of the Arts

Abstract

This study first discusses the concept of modernity, and then tries to explore the related discourse on the modernization of Chinese opera in the writings of important scholars in both China and Taiwan. Finally, taking *The Golden Cangue*, *Meng Xiaodong* and *One Hundred Years on Stage* as examples, the study discusses the performance skills and presentation styles of Modernity, and tries to find its crucial meaning in Taiwan's new Peking Operas of the 21st century.

Due to the modern styles and spirit shown in the theme and characters, as well as the innovative overlapping of both space and time and the real and virtual worlds, *The Golden Cangue* represented a breakthrough in the performance methods and theater experience of traditional opera. *Meng Xiaodong* paved a new path for new Peking

Opera owing to its innovative narrative structure and performance style. Nevertheless, the libretto of the opera indicates that the ideas and direction of Taiwan's latest Peking Opera creation mark a return to the original features and aesthetics of the librettos of traditional operas. The narrative structure of *One Hundred Years on Stage* is innovative and modern. The historical viewpoint on selfhood, as expressed and developed in the opera, is a presentation of both local views and the modernity of opera.

Keywords : *One Hundred Years on Stage*, Meng Xiaodong, *The Golden Cangue*, modernity, new Peking Opera