

團長的話

首先在此恭喜本團導演李小平榮獲今年度（第十五屆）的國家文藝獎，這是國光繼藝術總監王安祈與當家旦角魏海敏之後的第三位得獎者，一門三及第，在表演藝術團體中絕無僅有。這也說明了國光近年藝術方向在王安祈總監的帶領下，成果得到台灣藝文界的高度肯定。

唐文華年滿五旬，他的專場演出不僅將在《群借華》中連趕魯肅、諸葛亮、關羽三個主角，師承胡少安先生、經過改編的《未央天》在台北演出後，更將巡演大陸上海、鄭州、北京三地，他的表演深得加州中國表演藝術學院徐文綢院長的肯定，更被當代文學評論家王德威譽為當代臺灣京劇老生（鬚生）行當的首席名角，足以與對岸名角分庭抗禮毫不遜色，我們非常期待他主演的《未央天》在大陸禁演多年後，讓大陸觀眾刮目相看。

赴大陸演出的還有《孟小冬》，這齣戲寫孟小冬畢生鍛鍊嗓音的自我追尋，也是王安祈總監畢生投入京劇藝術創作修行的心靈投射，由拜師梅派、同時也潛心學余的魏海敏主演，不僅是最佳人選，更可說是唯一人選。透過這齣戲，孟小冬、王安祈、魏海敏三位奇女子的身影疊合交映，韻味深長，如臻化境。

本期人物專題除了唐文華、李小平之外，還有一位活潑俏麗的遠方貴客：魏春榮小姐。魏春榮是北方崑曲劇院台柱之一，大陸國家一級演員，曾獲梅花獎與上海白玉蘭獎。此回將與加盟本團的國際知名崑曲中生溫宇航合演曾永義老師編劇、李小平導演的崑劇《梁祝》，勢必再掀起一波崑劇風潮。尤其魏春榮與溫宇航自幼為劇校同學，年紀相仿，舞台藝術旗鼓相當且默契十足，兩位「同窗」闊別多年再次合作演出「同窗記」，也見證了海峽兩岸的崑曲發展。

本期藝訊主題為「文化交流」，鍾副團長提供荷蘭皇家熱帶中心的考察經驗，王子雍小姐則從《霸王別姬—尋找失落的午後》的國際邀演切入，探究國際邀演的策劃與製作，值得我們深入思考如何以當代京劇與國際接軌。張育華科長從品牌與行銷的概念，談國光的經營發展與推廣，以深厚的人文內涵為根本，將國光的「新京劇」推向大陸及國際舞台。



出版者：國立臺灣傳統藝術總處籌備處（國光劇團）
發行人：陳兆虎
團長：陳兆虎
藝術總監：王安祈
主編：張育華
執行編輯：林建華
刊址：116 臺北市文山區木柵路三段七十七號五樓
印刷數量：16000 份
工本價：新台幣參拾元整
電話：(02) 2938-3567
傳真：(02) 2938-3443
網址：http://www.kk.gov.tw

印刷設計：曦望美工設計社
電話：(02) 2309-3138

國立臺灣傳統藝術總處籌備處
代理主任兼國光劇團團長

陳兆虎

9月15日《霸王別姬—尋找失落的午後》於荷蘭熱帶劇場演出結束後合影。左起我國駐荷蘭代表處新聞組李國榮組長、劉融和代表伉儷、導演李小平、Anmaro 藝術經紀公司 Robert Van Den Bos、熱帶劇場藝術總監 Emiel Barendsen、本團團長陳兆虎、Anmaro 藝術經紀公司 Maria Teresa Buttarelli。

目錄

CONTENTS

話題文章

04 回眸與追尋 / 王安祈

人物專題

06 台灣鬚生第一人：唐文華 / 王德威

08 唐文華憶青春 / 黃琦

10 新科國家文藝獎得主李小平 / 林建華

12 燕趙海棠·魏春榮側寫 / 黃琦

文化交流

14 荷蘭皇家熱帶劇場巡禮 / 鍾寶善

16 經營台灣“新京劇”人文品牌 / 張育華

18 京劇走向國際舞台 / 王子雍

名家說戲

20 從崑曲到京劇
我眼中的《白蛇傳》 / 溫宇航

出版訊息

23 《一捧雪》、《鳳還巢》
《喜劇京典跨年專場》DVD

李小平 人物專訪

李小平為第十五屆國家文藝獎得獎者，也是國光劇團繼藝術總監王安祈（第九屆）與當家旦角魏海敏（第十一屆）之後的第三位國家文藝獎得主，一門三及第，為台灣表演藝術團體所僅見。此一現象可以說也顯現了國光近年致力推動京劇現代化與文學化的成績，得到台灣藝文界的高度矚目與肯定。

國家文化藝術基金會給予李小平導演的評論詞為：*出身專業戲曲演員，長年關注現代劇場的發展，從傳統戲曲出發，結合現代劇場整體概念，掙脫窠臼，開創台灣戲曲的新風貌；作品深具人文關懷，充分傳達藝術的當代意涵及生命意境，拓展戲曲導演藝術之影響力與未來性。*

李小平 1964 年出生於台東縣，五歲喪母，九歲入陸光劇校坐科，攻武淨，排行「勝」字輩，藝名李勝平。1983 年畢業於陸光劇校，1994 年與同班同學花旦朱勝麗（本名朱安麗）結婚，育有一子一女，1995 年國光劇團成立後即加入迄今，2003 年進入國立台北藝術大學劇場藝術研究所導演組深造，2009 年畢業，獲藝術碩士學位。

除了近年於國光導演新編戲如《閻羅夢》、《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》、《快雪時晴》、《孟小冬》、《百年戲樓》等之外，李小平也活躍於現代劇場，擔任千禧年總統府前遊藝活動編導、高雄世運會開幕式導演，應邀執導春禾劇團古裝歌舞劇《歡喜鴛鴦樓》、大風劇坊古裝音樂劇《梁祝》、陳美雲歌仔戲團《荊柯花開》、唐美雲歌仔戲團《人間盜》、采風樂坊器樂劇場《西遊記》、創作社現代小品《掰啦女孩》、台灣豫劇團《椰子姑娘》、四川川劇院《夕照祁山》等。

然而李小平導演認為影響他最深的，其實是 1990 年代進入「民心劇場」跟隨王小棣老師幾年的時光，當時他年紀從二十六、七到三十而立，面對劇場界的風起雲湧，曾經對自身的京劇傳統產生許多質疑，而王小棣老師協助他肯定自我、建立自信，也奠定日後從事導演工作紮實的基礎訓練，因此在 9 月 27 日中山堂舉辦的頒獎典禮上，李小平特別邀請王小棣老師擔任他的頒獎人。

第十五屆國家文藝獎 9 月 27 日的頒獎典禮上，李小平從恩師王小棣手中接下獎座。（國家文藝基金會李妍儀攝影）



回眸與追尋

王安祈 本團藝術總監、《孟小冬》編劇

想編孟小冬已經很久了，但終是卻步。這位京劇史上的傳奇人物，一生行事數度抉擇，恰似關上了生命一扇又一扇的門，回歸到心靈暗房，純以歌聲唱腔完成自我。如此「內旋式」的人生，如果用百分之百的戲劇形式呈現，必淪為兩段愛情的八卦通俗劇。只有在劇情簡之又簡、以音樂歌唱貫串全場時，才能深入她的內在。我以「靈魂的回眸」與「聲音的追尋」為主軸，用「京劇」加上「歌唱劇」形式呈現孟小冬。

戲一開頭，小冬已病重瀕臨死亡（當然不會實演醫院），游離的靈魂，回顧一生。因此一切情節出自她的視角，她的選擇，不必據實考據；而自己看自己，也具有現代劇場的「後設」意味。

魏海敏《孟小冬》劇照，
劉振祥攝影。

而她的一生最值得紀錄的是什麼？如果只用一句話給孟小冬歷史評價，那是什麼？

離開梅蘭芳的孟小冬，才24歲，剩下的45年人生，她在做什麼？

除了杜月笙之外，另有一人深深刻印她的生命，那是余叔岩，京劇余派老生開派宗師。余孟二人情深義重卻非關愛情，文化史上孟小冬的地位是余派傳人，孟小冬在藝術上的尊貴是因余叔岩，不是梅孟之戀。

離開梅蘭芳之後的冬皇，紅顏不老，藝術青史留名。而她不屬於「座兒」，她屬於自己，鑽研余派唱腔一如生命修行。

我從這個角度立下主心骨，把孟小冬的一生鎖定在「對聲音的追尋」。我以為人的個性與評價有多面，而歷史只當記其大節。孟小冬的大節就是對聲音的精研與追尋，這無關家國命運，看似純屬個人，卻是文化精神與氣韻的深度體現彰顯。

她幼年走紅於上海，竟能毅然決然離開，迎著風雪奔赴北京，追尋雅正精醇的聲音。而追尋的旅程，竟先走向一段無奈的愛情，一到北京，就一頭栽進了梅蘭芳的戀情。我在劇中，以藝術觀的相合，作為梅孟之戀的基礎：余梅是京劇界雅正之音的典範，都以「脫盡火氣、深入內在」為最高境界。孟小冬遠赴北京，從梅蘭芳的旦角唱腔裏找到了共鳴。可惜這聲音欲近難近，欲親難親，終是風中縹緲、無緣以終。離開梅蘭芳之後的孟小冬，「找不著共鳴了，不想再唱了」，鼓勵他繼續鑽研唱腔的是杜月笙。

關於杜月笙，如果全方位塑造，那就在編上海灘而不是孟小冬了。既然我把一切情節設定自小冬的死前回眸，杜月笙對她的意義，便鎖定在京劇。戲裏的杜月笙，不談幫派、不涉政治，只談他最喜愛的京劇。他愛戲，也愛惜好角兒，小冬從他這裏得到物質和精神的安頓。抗日戰爭烽火連天，小冬在杜的支持下，遠赴北平立雪餘門，放下一切，從頭找共鳴，從咬字發聲、韻味

咀嚼裏，走完追尋之路。小冬在生命最後一刻對杜月笙的回憶，即在於他對她，也是對京劇的尊重與愛惜。

余叔岩在劇中戲不多，卻最關鍵。

余叔岩是京劇開派宗師，他的唱片至今仍是經典。但他的舞台生涯並不長久，多次間斷，也常在全國名伶匯聚的盛大場合裡缺席。身體不好是真的，但生病也是逃避達官顯貴邀約的策略與姿態。不上台，反倒讓他能百分之百的實踐「我唱我的戲」的理想。為觀眾唱，要講求戲劇性；「我唱我的戲」才是百分之百的個性彰顯，專門研究唱腔，一切從咬字發聲裡鑽研，回歸聲音本身，回歸內裡自身，不向外在尋求感情表現。

孟小冬跟隨余叔岩整整五年，找到了純粹的聲音。

孟小冬的性格和處境，不適合面對觀眾，但她不甘心於梅蘭芳叫她婚後別唱（這是戲裡的安排），最後竟從余叔岩這裡找到不上台純粹鑽研唱腔的心靈依歸。多年的尋尋覓覓原來竟要回歸自身，回到字頭字腹字尾一字一音丹田氣息，水流千遭歸大海，原來一切在自己，找到了個性和自主性，從此海闊天空，唱不唱給觀眾聽就全看自己了。最後祝壽演出《搜孤救孤》，是報答把她引導到「自我完成」的杜月笙，也是請觀眾作一次余派藝術成果驗收。散戲觀眾不肯離去，定要看到孟小冬親自謝幕，雖然上台謝幕的是女裝的孟小冬，但觀眾已經把她當作「冬皇」甚至「余叔岩」，觀眾費了好大勁兒來看孟小冬演出，卻說「我是來看余叔岩的」。她掙得了自己在歷史上的地位：余派傳人，而非某某人的戀愛對象。

這是我所認定的冬皇的大節，也是國光劇團以新編形式對傳統的禮敬。

從大關節出發所塑造的人物，未必「像」真實人物，但我們追尋的是藝術的真實。

魏海敏，這回將化身冬皇，余派老生（臺上的女老生孟小冬）、梅派青衣（孟小冬回憶中的梅蘭芳）之外，台下孟小冬本人的心聲，將以新編的新歌呈現，三聲帶交錯，魏海敏遊刃有餘，還包括一段初到北平與梅先生合演的探母，坐宮對口快板可是魏一人生旦兼唱呢。

本劇暗藏兩層隱喻，第一是魏海敏的學唱經歷。這位京劇天后從小走紅，但唱遍了各大戲的女主角之後，卻對藝術前途感到茫然。後來在香港看了梅葆玖的演出

後，才發覺「原來戲可以這麼唱」！兩岸交流後，她獨自一人迎著風雪奔赴北京，拜師梅門，放下一切，找共鳴、學發聲，多年鍛鍊，終於找到了自信，把自己的嗓音鍛鍊得穩穩當當，而後才能悠遊的享受創作的樂趣，在《王熙鳳》《金鎖記》裡深刻的塑造人物。這段追尋聲音的經歷和孟小冬一致，雖然孟小冬後來走上隱居的路子，不同於海敏在舞台上持續創作光芒四射，但那是個人處境和時代社會的選擇與不得不然，追求聲音純粹性的心路歷程可以交疊在劇中。

第二層隱喻，說來更複雜了，關涉我個人編劇的心路歷程，也部份折射出台灣京劇的發展路向。我以前編新戲時，有感於老戲拖沓重複，而極力追求情節高潮，講求戲劇張力。這樣的努力獲得鼓勵，也召喚了許多從不看京劇的新觀眾，但經過多年的沉澱思考，最近自己編新戲的路子有些不同，期待呈現「抒情自我」的心靈迴旋之音。愈是不能言說的幽微深杳之情，我愈有興趣，更希望從純粹的聲音體現「劇詩」本質。孟小冬個人演唱的余派戲，劇本和唱詞並沒有高度文學性，但余孟都能在俚俗直白的唱詞裡，唱出濃郁深沉的人生情味。而在《孟小冬》這部戲裡，我更期待以劇本文學性為底蘊，讓魏海敏藉孟小冬之口，唱出「抒情自我」。

梧桐，是貫穿全劇的意象，我讓梅杜二人為孟準備的屋子都是梧桐深院，引發李後主「寂寞梧桐深院鎖清秋」的感懷，不過，我更在杜月笙所提供的梧桐深院裏加上鳳凰的聯想，「碧梧棲老鳳凰枝」（杜甫），梧桐是鳳凰的家，可惜，心比天高的孟小冬，死前的靈魂只聽見自己吟詠著：「金井鎖梧桐，長嘆空隨一陣風」，這是四郎探母的引子，全劇最後的聲音，而一切竟像是回歸初到北京的那一刻，風雪中，站立著的是追尋聲音的女子。這段聲音追尋之路，終其一生。

（本劇去年首演，是應台北市立國樂團之邀，以「歌唱劇」和京劇跨界合作，鍾耀光團長更親自作曲編寫動聽的新歌。而今年要到大陸巡迴演出，樂團編制必須縮減，更為適應大陸戲迷的聽戲習慣，新編歌曲部分必須更貼近京劇唱腔，所以請到盧亮輝老師新編。此後，《孟》將有鍾盧兩版，分別在不同場合推出。鍾盧兩位老師都是國光經常合作的好朋友，不過最辛苦的是海敏，她得會唱兩套譜！）

臺灣鬚生第一人

唐文華五十大戲——《群借華》、《未央天》

王德威 中央研究院院士、美國哈佛大學東亞語言及文明系講座教授
(本文刊載於聯合報 100 年 10 月 3 日聯合副刊)

二〇一一年兩岸京劇界有一件特別的盛事，就是臺灣和大陸的幾位當紅鬚生名角同時邁向五十大關。臺灣國光劇團的唐文華，上海京劇院的李軍，北京京劇院的杜鎮杰，梅蘭芳京劇團的朱強，和中國京劇院的于魁智和都是各據一方的高手，而因緣際會，他們也都是 1961 年生人。京劇是項艱難的表演藝術，就算成名得早，也得磨練幾十年才能登堂入室。這幾位名演員慶祝五十歲，他們的事業也正來到巔峰時期，同齡又同行之間的互動尤其微妙。

比起對岸的「大腕兒」，臺灣的唐文華分庭抗禮，成績毫不遜色。大陸京劇有天時地利人和，培養出名角毫不令人吃驚。臺灣京劇由跨海而來落地生根，六十年來也代有人才，這才是值得驕傲的事。臺灣這一甲子的京劇界旦角演員熠熠生輝，相形之下，鬚生行當就顯得寂寞得多。當年「四大鬚生」——胡少安，周正榮，哈元章，李金棠——都是帶藝來臺；在臺灣訓練出來的接棒者除了早期的葉復潤，其他如吳興國等其實多半有所侷限。唐文華在八十年代脫穎而出，因此特別受到期許。

而唐文華也的確不負眾望。他的唱念做表規矩，嗓音尤其寬亮，走紅幾乎是必然之勢。但是如果沒有名師調教，唐仍然不足以成大器。賞識唐文華的不是別人，就是胡少安（1925-2001）。胡少安出身北京京劇世家，七歲登臺就有神童之譽，四〇年代已經能獨當一面，合作對象都是紅極一時的名角。一九四九年胡少安來台，成為顧正秋「顧劇團」的當家老生，連演五年，成就臺灣京劇的一頁傳奇。

胡少安的嗓子是臺灣四大鬚生之冠，他教戲有舊式手把手徒弟的嚴格，但也有新式因材施教的明智。他要唐不拘泥於傳統門派，而是找對自己的聲腔戲路。不論怎麼學，最後臺上見。胡少安教弟子不但臺上要唱好戲，臺下更要做好人。唱戲不只是唱順風戲；嗓子不在家或年歲不饒人的時候，還能唱的不失體統，纔是功夫所在。更重要的，上場之前的準備，下場之後的身段，就

算觀眾看不見，也一樣是戲的一部分。傳統京劇訓練的不只是風格，也是人格。胡少安之於唐文華，的確讓我們看到一代大師的身影。

但唐文華這一輩在臺灣成長的演員因為大環境使然，要持續精益求精談何容易。九十年代大陸劇團帶來原汁原味的表演，臺灣京劇的壓力不問可知，何況老成凋零，人才難以為繼的現象已經浮現。這樣不利的因素到今天只有愈發嚴重，卻同時也強迫有心的編導和演員尋求因應之道。唐文華和他所屬的國光京劇團這幾年通力發展的“新京劇，新美學”就是如此。

所謂新京劇未必指的是全新的劇本或製作，也指的是對京劇傳統的重新界定和體認。京劇訓練特別講究師承，到了唐文華仍然如此。令人深思的是，唐文華受教於胡少安最大的收穫卻是師承必須其來有自，表演可以不拘一端。唐文華的戲路雖然有胡少安的影子，卻並不「像」老師。大抵而言，透過老師，他揉合了高（慶奎）派昂揚的唱腔；馬（連良）派瀟灑的念白、身段；麒（麟童；周信芳）派生動的作表。當然，臺灣現代劇場的潛移默化使唐文華的更多了一份表演觀念的自覺。

看看和唐文華一起邁入五十的大陸鬚生名角，于魁智無疑是其中佼佼者。他是祖師爺賞飯吃的典型例子；扮相儒雅，嗓音清雋，加上努力不懈，成名理所當然。于宗楊（寶森）派，唱功了得，但吹毛求疵的來看，在京朝大角的光輝形象下，他似乎還少了點個人的東西，幾齣新戲的詮釋也未見出色。我以為這未必是天賦的局限，而更是大陸京劇界的整體審美意識有以致之。

唐文華的戲路不一樣，唱念精準之外，他還能演。京劇是高度程式化的藝術，自有其表演體系，演得太寫實或太疏離都不能得其妙。如何出入其間，是余叔岩、梅蘭芳以降所有名角的挑戰。到了當代臺灣，因為各類劇場元素大量介入，帶來更多衝擊。唐文華在這方面的體會遠遠勝過對岸同行，過去十年擔綱的戲像是《閻羅

夢》、《快雪時晴》、《胡雪巖》還有《未央天》等都是很好的實驗，也應該是繼續努力的方向。

這次五十專場唐文華將演出《群英會，借東風，華容道》（《群借華》）以及《未央天》兩齣大戲。前者是骨子老戲，後者則是老戲新編。《群借華》顧名思義，演的是三國赤壁之戰的前因後果。唐文華將一趕三，在《群英會》一折演魯肅，《借東風》一折演諸葛亮，《華容道》一折演關羽。這三個角色造型、性格極其不同，唐文華必須演出魯肅折衝敵我那種憨厚裏的智慧，諸葛亮飄逸卻又不乏悲涼的興亡之感，還有關羽義釋曹操的凜然正氣。

在生角行當裏，這三個角色也各有歸屬，魯肅部份重念做；諸葛亮部份重唱工；關羽部份是所謂「紅生戲」，舉手投足的氣勢超過唱做，甚至關乎一個演員的修為了。當年的名角馬連良、譚富英都擅演魯肅、諸葛亮；麒麟童則以魯肅、關羽見長。真正能一人兼飾三角的並不多見。唐文華這次全力卯上，當然是巨大考驗，也展現了自己豐富的企圖心。

另一齣戲《未央天》更值得觀眾注意。這是國光團隊根據老戲《九更天》改編，敘述義僕馬義為搭救蒙冤待斬的主人，不惜以犧牲親生女兒性命的傳奇。此戲川劇、秦腔、梆子都有版本，而以海派京劇翹楚麒麟童的詮釋最為拿手，原因不難理解，唯有麒派酣暢恣肆的表演方式才能釋放故事的張力。事實上《九更天》原有所本，它的前身是晚明戲劇家朱素臣的傳奇《未央天》，而且是因應當時江南「奴變」所產生的「義僕戲」。不論如何，《九更天》劇情太不夠政治正確，五〇到七〇年代曾是大陸被明令禁演的十二齣戲碼之一。

唐文華演出的版本恢復了明代《未央天》的原名，但在劇幅和劇情上都作了深刻修訂。編劇劉慧芬女士去腐存菁的努力功不可沒。新版凸出主僕、父女、官民的三層倫理關係，卻對每一層關係都提出質疑。主僕間的恩義可以強過父女間的至情麼？三綱五常的實踐如何反而導致家破人亡的悲劇？主理刑案的官吏都自命為剛正不阿的清官，但清官就不會危害良民麼？《老殘遊記》作者劉鶚的話，「清官比賊官更可恨」，成為潛臺詞。而所有矛盾最後只能仰賴奇蹟——總不破曉的未央天——來解決，寧不可嘆！

由此，唐文華版的《未央天》發展出另一層意義。劇中倫理和現實的衝突如此不堪，馬義卻不顧一切迎上前去，以致玉石俱焚。馬義不是英雄，他的作為達不到悲劇高度；吊詭的是，他奉倫常之名「一意孤行」，其極致處，竟然有了一種跡近荒謬英雄的啟示。古老的戲因此帶來了存在主義式的新思考。

唐文華在二〇〇二年首演《未央天》時曾引起轟動；他唱念做打、四功俱全的表演確是個人劇藝的里程碑。戲中的高潮裸身「滾釘板」尤其是一大賣點。唐的詮釋不僅在於模擬酷刑奇觀，也在於顯現凡夫俗子以脆弱的肉身和「正義機器」驚心動魄的碰撞。京劇劇場如果也有殘酷美學，此為一例。將近十年過去，唐文華來到和劇中主人翁相似的年紀，演出心得當然更上一層樓。特別值得一提的是，飾演馬義女兒的王耀星是國光程派名旦，也是唐文華台下的妻子。

作為當代臺灣京劇鬚生的第一人，唐文華當之無愧。遺憾的是，環顧左右和其後，他其實並沒有旗鼓相當的對手——較他年長的李寶春畢竟原也來自大陸。他可能成為臺灣鬚生的最後一人？五十歲的唐文華劇藝已然來到黃金時期，他的《群借華》、《未央天》專場當然令人屏息以待。但如果我們珍惜他的成就，並視之為臺灣軟實力的呈現，那麼我們嚴肅面對臺灣京劇的未來可能，也正是此其時也。



唐文華版的《未央天》有一種跡近荒謬英雄的啟示。
(林榮錄攝影)

年少也許輕狂 藝海一生相伴

——唐文華憶青春

黃琦（中央大學中文系博士班研究生、本團藝術教育兼任講師）

1961年，梅蘭芳、郝壽臣相繼逝世，唐文華出生，名伶殞落又再現，會不會是一種巧合？梨園的血脈，就這樣一代代的綿延留傳。

打小天天隔著竹籬笆瞅著劇校生翻筋斗的唐文華，自幼就展現對京劇無比的興趣。家住大鵬劇隊附近，父親是個愛看戲的空軍部隊職員，幼時陪著爸爸上班，常進戲院看三軍團劇演出，在國藝中心後台，趁著演員排練完後化妝的空檔，拿起刀槍把子，享受舞台表演的樂趣。大人看小孩玩得起勁，興許是個學戲的料子，就這樣，十歲那年，唐文華考上復興劇校第七期，是為「文」字科學生，四十年來不曾離開京劇舞台。

林復琦慧眼獨具 · 唐文華嶄露頭角

初進校，一班同學五十人，第二年之後才分行當，而時任國劇科主任的林琦先生（林復琦，復興劇校第一科武二花），見唐文華練功表現不俗，排除眾議，一年後，破例讓他早功時段加入由王質彬老師帶著吳興國以降的大師哥們的武生課。紮大靠、穿厚底、打把子，並親自教導。那時起，唐文華就知道這是一條漫長又艱辛的道路。師兄們學戲沒少受罪，唐在一旁撕腿（腿靠著牆劈開成「一」字），一邊看著學長跪在花圃邊的石子路上，拿著石頭做啃食狀，老師正在教《安天會》偷桃。耗了大半天過去，唐文華撕完腿，起身踢腿，師哥對他的嚴格訓練，是拿著藤條順著他的腿邊走，要踢快才躲得過，踢慢了就得吃板子。電影《霸王別姬》的科班情景，一點不假，功夫就在這每日反覆中累積。

小學時唐文華第一次登台，卻沒露臉。在《鬧天宮》扮演二郎神的嘯天犬，穿著卡通般的狗絨毛衣，在台上學狗爬，咬了一口孫悟空就下了，那可是全班第一個參加學校公演的。這還有段小插曲，唐文華的優異是所有老師有目共睹的，連小花臉組的唐復雄老師都想藉「本家」優勢極力爭取，要小時候看起來不帥的唐文華學丑

行，而林琦堅持要讓唐文華走大武生的路子，開蒙學的是《兩將軍》。

練功勤奮，難免有意外。唐文華韌帶受傷期間，腿功暫歇，到老生組從周亮節先生學文戲，分科後，正式朝向文武老生之路。男孩學戲免不了變聲期的關卡，是學習過程中的低潮，幸虧老師們很有耐心地指導他，天天用胡琴低調門吊嗓，逐漸吊回了嗓子，也唱出了韻味，越來越能掌握台上的聲音和劇情戲理。從龍套上下手到主角配角，科班人多，唱主戲大不易，在校期間，唐文華陸續演出《烏盆記》、《上天臺》等老生戲。而高中畢業公演是人生的第一個轉捩點。

潛心學藝 · 終成大器

高中畢業公演的時候，林琦主任再度創下一個先例，請來趙復芬、王海波陪著唐文華唱《全部龍鳳閣》，這是一齣生、旦、淨戲份相當，三人輪唱必須嚴絲合縫，各顯本事的經典老戲。當時趙、王二人在京劇界頗有盛名，唐文華初出茅廬便和兩位名角同台較勁，表現亮眼，毫不遜色，一砲打響唐文華的演藝生涯，各界開始關注這位剛出科的老生新秀。

畢業後到海軍服兵役，唐被調至海光國劇隊，在淡水海邊，仍每天練功不輟，一齣《擊鼓罵曹》的鼓套子，一天三功練從不間斷。先用各種材質的棒子代替鼓鍵子訓練手勁，從木頭筷子、鐵筷子、鉛筷子到堂鼓槌；從



敲軟墊子、海邊漂流木、石頭、草皮，不同輕重的鼓棒、不同硬度的平面替代物，最後穩了，才能上練功房打大鼓，還必須蒙上皮革封住鼓面，以防吵到別人，也不怕把鼓敲壞。鼓練完後，練身上、吊嗓子，日復一日的努力，等待挑樑的機會。皇天不負苦心人，唐文華對京劇的執著，終於被老先生肯定，每次登台，都有前輩幫襯，漸漸奠定唐文華的舞台實力。

恩師相待如親子 · 胡少安傾囊相授

天天練功演戲的過程，激起唐文華精進技藝的動力。他觀摩各個老生演員的表演，琢磨台灣四大鬚生（胡少安、周正榮、哈元章、李金棠）每人的特色，鑽研老生各家各派，每場名角演出都進劇院「摟葉子」（行話：指同行在台底下觀察藝人演出，趁機偷學）。其中他對胡少安的藝術最為憧憬，認為風格上自己能夠勝任，功課做足後，決定帶藝投師。過去，藝人收徒很小心，依照學生條件是否能把握教好他，再旁敲側擊人品與戲德，是來學藝還是求名，剩下的就是緣份與機運了。唐文華每次到胡少安家叩門，胡都以有事為託詞不見，吃了三次閉門羹，鏗而不捨的他，第四次終於獲得胡老師首肯接見，拿了一捲自己的錄音帶，要唐聽了一周後，回來驗收。在此之前，唐文華對胡少安的藝術早已有研究，胡少安對唐文華的各種表現也看在眼里，果然一測便通過胡的考驗。

唐文華教戲認真、一絲不苟，延自胡少安的身教、言教。學藝期間，師徒幾乎形影不離，胡對唐要求嚴格，圈內人有目共睹，卻不曾行拜師禮，教戲也不收分文，兩人關係勝過親生父子。唐文華笑著說，這麼多年，觀眾老看他也許有點膩了，培養接班人迫在眉睫，況且如今的京劇圈人才倍缺，只要有才又用心，別擔心環境不利出不了頭。今日若有年輕人學戲能像當年的他一樣，心無旁騖的追求藝術道路，他必將一身精髓全副交出，傳遞胡老師的風範。

相知相守十數年 · 王耀星眼中的唐文華

國光成立之初，唐文華對耀星就有好感，原本南轅北轍的兩人，朝夕相處，互相了解後，發現許多的相似

之處。在耀星眼中，唐哥是個簡單、直接的人，個性天真像個小孩，沒什麼心眼，也因此興起她照顧唐哥的心，那些流言蜚語和她的實際接觸，是有差距的。兩人結縭十二年，最讓耀星感動的是唐哥對長輩孝順至極。耀星的父親長年臥病，每逢回屏東老家，唐哥總是帶著丈人開車出去兜風，還親手為岳父打理大小便，全身盥洗，陪老人家聊天，逗他們開心，哪像在台上叱吒風雲的人物。唐哥愛屋及烏，從兩人當初交往至今不曾改變，對家人的付出，連小姪子都說讚。

王耀星說，唐文華在專業和愛好上都是非常專注的人，一旦喜歡，特別花功夫苦心鑽研，學習力強、觀察細微，善與自己的特質做結合，然後秀出的就是唐氏風格。每次演出，唐哥壓力都很大，這次五十專場更是如此，但他不願造成別人緊張，人前總是處之泰然，就像整個場面有他「Hold住」，孤軍奮戰的面對一切。夢中唸的都是戲詞、鑼鼓經，睡覺也沉浸在戲裡。所以唐哥如果做壞事，到了晚上就不打自招了。

名利對唐文華來說是過往雲煙，最重要的是做好自己梨園人的本分，未來，唐文華將繼續帶給觀眾好作品之外，重心也放在培養梨園苗子。五十，才是人生另一個階段的開始。



唐文華五十專場《群借華》的諸葛亮（借東風）與關羽（華容道）劇照。（林榮錄攝影）

人物專題

新科國家文藝獎得主

李小平

焦慮與感動

漫談我的創作觀

口述：李小平 文字整理：林建華

本團導演李小平榮獲今年度國家文藝獎，是本團繼藝術總監王安祈（2004）與當家旦角魏海敏（2007）之後的第三位國家文藝獎得主，一門三傑，為國內表演藝術團體所僅見。

而本團近年新編戲如《閻羅夢》、《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》、《快雪時晴》、《孟小冬》、《百年戲樓》等皆由李小平執導，其貢獻與成就不可言喻。

究竟李小平是如何面對創作？如何以作品深刻地直指人心？本刊編輯特別邀請李小平導演進行此次訪談，試圖一剖其內在的創作觀。

問：面對一個題材或完整的劇本，請問您是怎樣開始導演創作的？

答：一齣戲在進入排練場開排之前，通常就會有幾次的劇本討論會議和設計會議，而在面對會議之前，導演要做的功課當然是閱讀劇本，仔細思考、揣摩這個劇本、劇作者的原創性格。透過不斷的摸索與反芻，梳理出一齣戲的精神主架構，也就是它的必然脈絡。我從小學習的京劇傳統藝術與技術層面，結合現代以西方為主軸的劇場技術和操作制度，相互應用，形成我們現代兼容東、西方風格的劇場作品。

在尚未面對劇本的平常時刻，我喜歡雜讀各種美學、繪畫、建築領域的書，增進我對各個劇場元素的基礎判斷與統合能力，前幾年在北藝大劇場藝術研究所導演組修習的課堂上，也做了很多從新自我淘洗、歸納的功課。

問：您剛才提到「精神主軸」，彷彿就是掌握到了一齣作品的靈魂，能不能再多說明一下是怎樣去「捕捉」到的呢？

答：在時間的浸泡下，有時候這是很「晴朗的」靈光乍現，譬如說我喜歡蒔花藝草，某一次在幫一株小盆栽換土、施肥的過程中，大概也就想清楚某一齣戲該怎麼做了，掌握了主心骨，進到劇場就會相當順遂，只要照表操作完成技術層面該有的溝通與執行就可以了。

有時候這也是非常焦慮而煎熬的，經常是因為我不願意照著某些既成的模式來套用在一個新製作上，總是想著我能不能換一個做法呢？我實在不願意照著大家習慣性的作法來做呀！這些自我懷疑、辯證，以及焦慮，其實也是面對創作的一個很重要的正向的動力，必須去面對、甚至享受那個難產的焦慮，面對時間的阻力和壓力，經由這樣的過程，逼使自己在腦筋的檔案室裡不斷地選擇、重組、淘汰，經歷了這樣一番的情感滲透與積澱，才清楚地掌握到合宜的作法。然而我必須強調這個過程的必要性，即使最後選擇的「路徑」與原本相同，因為思考過程不同，組合方式不同，成果也必然不同；在我認為，焦慮會造就一種「立體的乘法」，形成不一樣的答案。

然而不管是靈光乍現或焦慮鑄成，我認為對創作的誠意絕對是最先期、最重要的基礎，對故事、人物、情感有所感動，我喜歡這個故事，所以我主動想要用我的創作方式來表達，經過經年累月的累積，創意可以俯拾皆是。

問：也就是說，創作固然是面對不同的題材、不同的故事，然而創作者自身內涵與經驗的積累，才是更重要的先決條件？

答：是的。譬如說安祈老師寫《孟小冬》，寫的是創作者面對自我的孤獨以及修行，有很多她自己的經驗與情感投射。於我而言，我在首演節目單導演的話提到的是



周正榮老師，那是確確實實我在「陸光」時期見證到的生命風範，活脫脫另一個余（叔岩）派風骨的實踐者。面對《孟小冬》直接想到周正榮，那是我排序絕對第一位的乍閃念頭，不是硬逼自己閱讀劇本或在自己的腦筋檔案庫裡搜索出來的。

人家說我做現代劇場總也帶著傳統的痕跡，那是我自己成長經歷、劇場學習經歷，以及我的情感經歷累積而成，我該做的不是去抗拒，而應該是讓這些經驗被更有效的重組，做更好的傳達與詮釋，在一個對的時空場合裡發酵。

我想舉另外一個看似不相干的例子，其實道理類同：吳念真先生。大家都知道他是一位非常會說故事的人，他是一位非常優秀的小說家、電影編劇、導演，近年不論是劇場編導，或者媒體代言，不管哪一種創作媒介，他總是以他特殊的口吻、筆調或者語調，既直接又熨貼地迅速擄獲閱聽大眾的感情。關鍵在哪裡呢？我認為關鍵在於他非常誠實地面對自己，忠於自己，他從不寫之於他情感經驗「陌生」的題材，而是在他熟悉的情感世界裡創造最大的感動，安祈老師也是如此。

問：作品的深度，取決於創作者內涵與沉澱的厚度？

答：當然是這樣的。人到中年，性格上的自覺會逐漸地愈來愈確立，也更清楚地看到自己身上所涵容的戲曲元素，這是我自己「被組成」的現象，更知道要正視自己，善用自己的優勢來從事創作。

我並不是說我自己有多麼了不起，只是希望文化的力量與深度能夠被更加重視，何況是傳統戲曲文化。

有些劇場作品想對觀眾說的話很多，但是沉澱不足，就會像是沒把菜燉到足夠熟爛的壓力鍋，吃起來不夠入味。食材固然重要，烹調的過程以及手法毋寧是更重要的。

文化內涵的深度在安祈老師身上尤其顯現得更加清楚，我們的合作從來不去想「姓不姓京」的問題，即使我們借取了許多非京劇的劇場元素，然而只要掌握戲曲「抒情造境」的原則，客觀地把情感還原給人物，把故事講

完整，那麼傳統文化的底蘊自然地就一一滲透在作品中。

問：安祈老師待人總是嫻雅溫厚，她面對創作也會焦慮嗎？

答：她當然也會焦慮。但只要她在夜深人靜之際，排除許多雜務，把創作思路整理清楚，那麼她背後深厚的文化底蘊自然會源源啟動。我總是會跟老師說：老師您只要下筆就對了！從《閻羅夢》到《百年戲樓》的好幾齣戲，有幾個段落我告訴老師我想要的情境，請老師下筆增潤，她無不一次到位，筆力精準，情感深厚。

問：近半年多來您在國光必須執導《霸王別姬——尋找失落的午後》、《孟小冬》、崑劇《梁祝》、應邀赴法國演出的《美猴王》、紀蔚然老師編劇的《艷后和她的小丑們》等多齣戲，能不能簡單做些介紹呢？

答：前兩齣我們就略過不談了，從《梁祝》說起，這是我第一次執導崑劇，面對深厚的崑曲美學基礎，以及這個眾所周知的經典故事，我直接想到的手法是「白描」，從外圍的框架逐漸進入核心載體，要靠演員逐層上色來增加情感層次，最後「哭墳」看似是生命的終結，其實也是過程的鋪陳，「化蝶」將會是璀璨的意象，魏春榮、溫宇航二位主演有非常飽滿的能量，我也將會提供他們許多思考，讓他們更加有感知地滲入劇中角色情境。

《美猴王》曾在法國亞維儂藝術節深獲肯定，是國光早年的經典劇目之一，近年也確實有新整理、傳承的必要性。而法國觀眾欣賞京劇《美猴王》幾乎有百年的歷史了，一隻能力超乎群倫的猴子經歷的許多際遇，充滿東方的幽默感，猴王必須兼顧氣派與調皮的氣質，趣味點的啟動尤其是關鍵。

《艷后和她的小丑們》將會是一齣非常大膽、新穎的製作，在臺灣以戲曲手法演出莎劇並非罕事，然而在「紀杯」筆下，這齣戲既是對莎翁致敬，同時也是對莎劇的顛覆與解構，而魏海敏魏姐繼曹七巧、歐蘭朵、孟小冬之後，如何詮釋風華絕代美艷無儔的埃及艷后，我們都非常期待屆時撞擊出來的劇場火花。

人物專題 魏春榮

燕趙海棠——魏春榮側寫

黃琦（中央大學中文系博士班研究生、本團藝術教育兼任講師）

北方崑曲劇院當家旦角演員魏春榮，這回受國光劇團之邀，即將於2012年一月和溫宇航搭檔演出曾永義老師編劇的經典崑劇《梁山伯與祝英台》，嶄新組合搭配李小平導演重新演繹，相信一定能帶給觀眾全新感受。

台上的魏春榮扮像俊美，或溫柔秀氣、或大方婉約，詮釋過各種風情的女子，台下的她則流露著小女孩的靦腆，散發著青春活力，待人和氣，親和力十足，已經四度來台的她，對台灣的崑曲印象是什麼呢？

越來越成熟的崑劇環境

第一次來台灣是1997年五大崑劇團首次聚集台北匯演，她有幸和老師們同台獻藝，那時還算是個崑劇新秀，北崑推出她與溫宇航的《金不換》、《梳妝擲戟》等劇，因此台灣崑迷對她並不陌生，魏春榮回憶說：「當時就流傳一句話『最好的崑曲演員在大陸，最好的崑曲觀眾在台灣』，果不其然，台灣觀眾特別懂戲，而且友善。」多年來經過許多專家學者與崑曲愛好者的努力，現在台灣不是只有好觀眾，也繼承各家各派的傳統劇目，除此之外，近年製作崑劇好戲，推出新戲碼，整體崑劇環境是越來越成熟。魏春榮最近一次來台是去年與上崑合作，演出四本《長生殿》，新象創辦人樊曼儂女士，還特地邀劇組至家中做客，讓魏春榮深深感受台灣人的熱情。過去來台灣都是活動滿檔的演出行程，沒機會到台北以外的地方看看，這回與國光合作，能在台北長住一段時間，排戲之餘如果有空，她想要借台腳踏車，好好認識台北這座城市，有機會也期待去中南部，看看阿里山和日月潭。

闊別十餘年 又見老搭檔

魏春榮和溫宇航是從小一塊坐科的同班同學，兩人於1982年進入北方崑曲劇院學戲，一個小生，一個旦角，自小就是舞台情侶，合作特別多，曾一起演《牡丹亭》、《金不換》、《玉簪記》、《晴雯》等才子佳人的劇目。在她眼中，宇航是個聰明而勇敢的人，認真敬業，闖遍大江南北，仍然執著，無論環境如何，總是努力找到自己的一片天。到了這個階段，大家都是成熟演員，兩人雖然十幾年沒同台，打那天一拍劇照，對對身段，小時候的默契就全找回來了。這次《梁祝》可是真正上演「同窗記」，編劇曾永義老師深厚的文學底蘊，加上小平導演充滿新潮現代意識的手法，使得崑曲和《梁祝》這兩項中國的文化瑰寶，在傳統中力求新突破，在不失古典之美的前提中，給予現代觀眾更容易接受的形式，而用崑劇演《梁祝》，更能突出祝英台典雅的一面，能參與這次演出非常榮幸，也十分期待。前面祝英台扮男裝時，會用比較多花衫的樣貌，「樓台會」以後，就會以較多閨門旦的方式呈現這個人物。



魏春榮與溫宇航將於101年1月在城市舞臺合演新編崑劇《梁祝》。(林榮錄攝影)

恩師提攜 南北派兼具 跨界挑戰 多方嘗試

10歲開始學藝的魏春榮，家中並無人從事梨園行的工作，小時候進過桌球隊、學過滑冰，都不了了之。自考上戲校開始學戲後，拉筋壓腿下腰練嗓，要比學其他門類苦得多，卻彷彿註定般的一路走來始終如一，堅持至今。開蒙時學的是貼旦，由李倩影老師教授《胖姑學舌》，這是北崑的獨門劇目，在校期間得自林萍老師真傳，學習韓世昌的表演，韓氏演法特別重視眼神，也是北派的表演特色，在老師的嚴格要求，打下了堅實基礎。畢業進團後，受蔡瑤銑影響最深，習得《牡丹亭》、《奇雙會》、《琵琶記》等，從蔡老師身上學到的是另一種南方既細膩又大器的表現，受益良多。

舞台經歷豐富的魏春榮，幾乎扮演過所有風格的女性，大家閨秀的杜麗娘、精心算計的王熙鳳、風情萬種的閻惜姣、雍容華貴的楊玉環，她覺得壞女人好演，但是好女人內心的複雜狀態，可就難了，就拿《琴挑》來說，看似潘必正明挑陳妙常，卻是陳妙常暗挑潘必正，做得過火，顯得輕浮，做不到位，觀眾感受不出，拿捏尺寸相當重要，壞女人因表現空間大，反而較好掌握。

除了崑曲，魏春榮也曾演出話劇小劇場，將自己戲曲的許多程式化的部分，轉換為較生活化的表演，又是一種挑戰，當導演說戲時，令她想起小時候在科班，老師教戲前，也是會先說故事，讓他們慢慢理解人物的處境，而走進角色，很快便適應。她喜歡各類的舞台藝術，因為舞台是那麼獨特，完全不能複製，與觀眾交流的瞬間，使她不敢懈怠，舞台的魅力更令她著迷。

鵲橋情深 愛好旅行 對崑曲未來樂觀看待

談到另一半時，魏春榮不自覺地流露出甜蜜模樣，思念之情在臉上表露無遺。從小和小生搭配演出的魏春榮，卻被隔壁武生組的同學追走了。畢業後夫婿從事電視導演工作，是個大才子，魏春榮的個人畫傳《月上海棠》，裡頭的詩詞題句、精巧文案，都是出自先生之手，因為懂戲也懂她，書中呈現魏春榮別於戲曲舞台的另一面。丈夫因工作性質經常不在北京，她本身也因團務工作繁重，兩人總是小別勝新婚，這次到台灣短暫停留幾天，回國後緊接著得趕到奧地利參加音樂會、拍攝

崑曲《紅樓夢》的戲曲電影，以及內地巡演，雖然常到世界各地表演，但只要夫妻倆有時間，還是會一塊四處旅行，感情非常親密。她笑說將來退休，要當個旅者，走遍天下，一步一腳印的和世界進行對話，話鋒一轉，又捨不下自己身為崑曲繼承者與傳承者的使命感，希望將自己的舞台經驗授與下一代，而她也對未來的崑曲發展相當樂觀，現在喜歡崑曲的人越來越多，但她覺得當前搶救優秀的老劇目還是比排新戲重要，而她也在不斷學習，同時給有志從事演員的朋友忠告：「藝術沒有捷徑」，打從她進北崑後，一輩子就結了戲緣，從沒想過做別的行業，只有不斷的努力，才有可能出人頭地。但若一開始沒當上演員，她說不定會成為一名服裝設計師，因為從小喜歡畫畫，特別是速寫一類的，幫娃娃彩繪新裝，而現在只能閒暇之餘欣賞畫展，過過乾癮。

穿上華服，展現自己，是每個女孩的梦想。魏春榮沒有成為時尚設計大師，而披上古裝，抹上胭脂，抖起水袖，踩著繡花鞋，唱著水磨調，透過自身，化為芸芸眾生，演繹各種傳奇。幸好如此，崑曲舞台多了一顆耀眼的明星！

台下的魏春榮活潑俏麗，散發著青春活力。
(黃琦攝影)



荷蘭皇家熱帶中心巡禮

鍾寶善 本團副團長 *Royal Tropical Institution, Nederland*



荷蘭皇家熱帶中心外觀。(鍾寶善攝影)

應荷蘭熱帶劇場「Taipei Today」藝術節之邀，本團特別製作結合現代劇場與傳統京劇元素的新編實驗京劇《霸王別姬—尋找失落的午後》，於9月15至17日在荷蘭熱帶博物館展覽廳特地改裝的劇場空間首演三場。為使促進演出順利執行，本團鍾副團長於6月份前往考察探勘「熱帶劇場」。

一、機構概述：

「荷蘭皇家熱帶中心」歷史悠久，早在1864年即已成立「殖民地美術館」(Colonial Museum)。1910年合併「殖民地中心」(Colonial Institute)。1913年動土興建龐大建築群，1926年10月9日荷蘭女皇為「殖民地中心」新廈啟用典禮剪綵。1950年二次大戰結束，全球殖民地國家紛紛獨立。隨著國際趨勢更迭，「殖民地中心」改名「熱帶中心」；工作重心也從過往專注以印尼為主的「荷蘭海外殖民屬地」，調整成為促進「熱帶地區經濟發展、文化交流與衛生保健」等擴展性議題。1970年代，透過荷蘭外交部鼓勵「熱帶中心」所屬「熱帶博物館」針對全球國家面臨貧窮、飢餓、疾病等國際性議題，採取更為深入的服務層面。

範圍寬闊的「熱帶中心」建物具有高度藝術價值，被尊稱為「阿姆斯特丹地標建築」。建物外觀採取輝煌耀眼的「新文藝復興造型」(neo-renaissance style)，佐以人物浮雕展現熱帶風情，建築內部裝飾則重金委託，採取「象徵主義」(Commission for Symbolism)表現手法，四處可見細膩壁畫與突出耀眼的石材浮雕、木質雕塑與金屬扶手，標示中心宗旨的人物雕像更是引人入勝。

「熱帶中心」荷蘭文簡稱「KIT」(Koninklijk Instituut voor de Tropen - KIT)，始於19世紀以迄21世紀，歷經百年發展與變遷，從「殖民過往轉向放眼全球」(Colonial Past to Global Future)，專注推動持續發展、扶助貧困、促進文化交流與維護。為了向下紮根，提升荷蘭民眾國際文化視野，特別闢建「熱帶博物館兒童展示廂房」(Wing of Tropenmuseum Junior)，每年吸引超過3萬名低年齡學子前來觀賞與學習。

2010年歡度「百年慶典」的「皇家熱帶中心」，以阿姆斯特丹為中心，面向國際尤其針對亞、非洲熱帶地區的開發中國家，從事教育研究、提供訓練與專業諮詢。透過主辦藝品展覽、舞台展演與出版服務，提昇民眾認知有關文化維護的重要意義，同時促進異質文化之間的相互理解。皇家熱帶中心擁有龐大轄屬機構，專職工作人員超過400人，年度預算約4,500萬歐元(約19億新台幣)，全球參與「熱帶中心」國際文化交流活動者，超過60個國家，2010年報統計，來自國內外的參訪觀眾達到19.7萬人次。

二、組織架構：

「荷蘭皇家熱帶中心」屬於「非營利組織」，由荷蘭女皇擔任名譽主席。依據荷蘭文化組織法規，「皇家熱帶中心」組織架構包括：「理事委員、董事會」(Council of Members (the Council) and the Board of Directors (the Board))。負責監管「執行機構」(Executive Board)所屬各項業務之順利推動。

理事委員(Council of Members)經由「設立單位」(團體)與個人代表選舉產生。重要的設立團體會員包括：「外交部、教育文化科學部、農業自然食物品質

部、商務部、荷蘭銀行、拉博銀行、殼牌、藝術家協會...」。理事委員選舉產生7位董事，組成董事會(Board of Directors)。監理層級包括由5位資深人士組成諮詢理事會。最高監理機構「理事委員、董事會」任命理事長(President)與執行長(CEO)。

理事長向董事會負責，主要針對執行策略、財務管理、人力資源與協調合作。執行長肩負轄屬「百年專研」、「政策發展與執行」、「圖書訊息服務」、「熱帶博物館」與「熱帶劇場」五大部門業務的實際執行。「熱帶中心」執行機構下屬「執行、財務與人力資源」，加上「五大部門」分別聘請專業經理推動所屬業務順利進行。

三、展演設施：

「荷蘭皇家熱帶中心」主要展演設施包括「熱帶博物館」、「熱帶劇場」。

1. 「熱帶博物館」：

被譽為荷蘭阿姆斯特丹館藏最豐富的人類學博物館，擁有34萬件各式珍貴館藏。展場寬廣設施專業，可同時容納八個各異其趣的主題展覽。「熱帶博物館」不定期舉辦內容連結傳統與現代，跨越國際與國內的精緻特展。荷蘭教育部有感於藝術教育的宏大功能，特別鼓勵熱帶博物館拓展專區，服務年輕族群。藉以奠定學子良好的藝教基礎，這項常設藝教措施被稱之為「少年熱帶博物館」(Tropenmuseum Junior)。

「熱帶博物館」館藏依據地區劃分為：東南亞、南亞、西非、北非、撒哈拉以南非洲地區、拉丁美洲、加勒比海。另外，也擁有日本、韓國中國與歐洲地區的相關藝術品蒐藏。其中珍貴影像館藏跨越1855-1940年，長達近一個世紀的荷蘭殖民國間，來自全球各地的歷史影像照片。至於博物館的劇藝典藏，主要以印尼為主，包括5千餘件樂器、面具與木偶。「少年熱帶博物館」位於主展場西廂，趣味盎然的互動式展場設計，每年吸引3萬人次年輕學子前來觀摩學習。

2. 熱帶劇場：

承繼「熱帶中心」設立宗旨：「促進國際文化交流，提升民眾理解其他文化。」熱帶劇場每年舉辦200場次多元節目，吸引3萬人次參與觀賞，節目深具特色，廣受關切者肯定與好評。「熱帶劇場」樹立節目特色，針對「非西方主流」演藝內涵，從事規劃與推廣，節目內容含括音樂、戲劇、舞蹈、音樂劇、電影、紀錄片等廣泛文化題材，幾乎適合所有年齡層聆賞。

荷蘭「發展合作部」(Ministry of Cooperation & Development)部長柯英德(Bert Koenders)讚賞「熱帶劇場」獨樹風格的節目規劃指出：「勇於創新，突破固有模式與禁忌，本屬文化發展的常態，『熱帶劇場』特立風格，發揮展演創意，嘗試新聲的文化平衡槓桿功能。終究交流進展，皆有賴『文化』作為媒介核心。」藝術家急切展現創意，嘗試新聲，「熱帶劇場」獨樹一格的節目規劃與舞台首演，為這群「非西方主流」藝術從業者，提供通往歐洲觀眾的重要舞台。展望地球村趨勢在所難免，國際文化交流與全球移民趨向，勢將成為重要議題。「熱帶劇場」仍將持續關注「非西方主流」演藝類型，期能移轉長期「獨尊西方」的文化發展趨勢。希望藉由藝文展演，探索創新創意，為國際融合與文化前行貢獻心力。

稟承節目特色，「熱帶劇場」標舉「世界就在腳下」作為行銷口號。號召觀眾前來聆賞國際文化菁粹以及歐洲藝文精華。透過密集行銷推廣，呼籲荷蘭民眾切勿錯過！「熱帶劇場」已將世界帶到住家門口。

熱帶劇場日常推出節目的場地有二所，分別是「葛羅特」(Grote)擁有450座席；「克萊尼」(Kleine)則有150個觀眾席位。值得一提的是，「熱帶中心」每年運用「熱帶博物館」主要展場空間，精心規劃核心演出作為「熱帶劇場旗艦節目」。2011年9月即推出「今日台北」為今年度劇場主軸的系列演出。

四、今日台北：

令人稱羨的「熱帶博物館」展場，建物極其壯觀寬廣，為了配合呈現核心劇藝節目，每年都會大費周章改裝成為適合大型專業的劇場演出空間，稱之為「光之劇場」(Light Theater)(或譯為輕型劇場)。類此因應節目需求改裝展覽空間，呈現劇藝節目的彈性措施，在歐洲地區藝文機構事屬常態。「熱帶中心光之劇場」足以容納七、八百位觀眾觀賞演出。高達6層樓建築頂端固定設置工作廊道，便於劇場懸吊各類布幕、燈具以應舞台節目專業技術需求。

今(2011)年9月推出的旗艦節目「今日台北藝術節」(Taipei Today Festival)，用以彰顯來自台灣的文化創意。演出空間「光之劇場」將推出「國光」傳統京劇現代表現的《霸王別姬--尋找失落的午後》。此外「舞蹈空間」則展現充滿現代肢體語彙的《風云》。另有二分之一Q劇團、臺原偶戲團以及「楊德昌電影」等精彩藝文節目，分別假「葛羅特」、「克萊尼」兩所常設劇場舉辦。

經營台灣「新京劇」人文品牌 從「國光現象」談起

張育華 本團研究員兼第二科科長 中央大學中文系博士

因應 2011 年的百年氛圍，國光劇團從年度初始、一系列活動跨越的層層氣象，無疑將近年來劇團以「立足傳統」、「擁抱當代」為實踐意識的人文思考，經由積極拓展多元形貌的豐滿表現，彰顯出京劇在台灣獨特的主體價值。

今（2011）年四月間，國光推出從京劇伶人視角來觀覽百年京劇的生命故事-京典舞台劇《百年戲樓》^①，並藉此時機，邀集大陸重要戲曲院團領導者，召開《兩岸戲曲創作與經營管理論壇》，分別由劇團經營、行銷推廣、劇藝創作等三項主題，共同探討開展戲曲時代契機的因應方法。會中，台灣戲曲大家曾永義教授以長年對兩岸戲曲交流的觀察，提出了「國光現象」^②。意指國光京劇近年的創意求新，在務求深化劇本人文內涵之外，以精緻的視覺風格融貫演員藝術、定位劇場美學個性，以及從企劃製作、行銷包裝、教育推廣、觀眾服務等互為因果的經營發展策略，有步驟有方法的將京劇新風貌融入常民社群，不僅為傳統戲曲劇場吸納青春身影，其現代化的營運體制轉化了京劇傳統的經營模式，優質的製作口碑甚至讓大陸業界同行都相當關注。

事實上，國光京劇近年劇藝創作的獨特風蘊，在學術界早引發觀察討論。2010 年七月，美國哈佛大學東亞系、台灣中央研究院文哲所、以及台灣大學文學院、台灣文學研究所、戲劇系等單位以「新世紀·新京劇」為題，藉國光京劇十五年的創作範例召開國際學術研討會，觀察「京劇在台灣」為傳承創新所面臨的發展困境歸納解套良方，其中「新京劇」一詞的生發頗引人深思。王德威以近年對國光創作的總體觀察，指出台灣「新京劇」面臨生存處境所力求超脫的，是對傳統美學難以突破的迷思。包括了迷思一：「京劇是極其制式化的劇場，有強大的傳統作後盾，也是京劇美學的依歸。」迷思二：「京劇在台灣充滿文化及地理意義上的吊詭，難以和京朝正宗相提並論。」迷思三：「台灣京劇的人才養成從來不易，在目前表演藝術環境下尤其難以吸收新血。」^③

無可諱言的，京劇劇場的核心價值是演員藝術的唱作功力。當前台灣最嚴重的問題就是劇藝人才青黃不接。台灣不是京劇的原鄉，囿限於專業師資及深厚的傳統劇藝資源，人才養成本就相當困難，目前仍能留在傳統舞台上獨當一面的優秀演員，有其歷經時代環境滋養的特殊土壤。過去戲曲劇場的傳統魅力主要來自藝術家個人的藝能人品，而今京劇藝術以古典文化之姿走向宏揚傳統與推廣教育的深遠意念，在提供當代觀眾接觸傳統經典的同時，如何深度勾掘傳統文化內涵活躍的思辯力，促

進觀眾在欣賞過程中感到內容與形式上的雙重滿足，這種人文意境的持續拓展，正是目前台灣國光「新京劇」追索建構自身文化定位與藝術價值的審美標幟。

所謂的「人文」，除了泛指自然的文化素養質性，主要還是經由一群「人」，以具有同質觀念、思維、審美取向的組織社群、戮力形塑外界可具體感知的某種「風氣」。甫獲今年台灣文藝界極高殊榮----- 國家文藝獎戲劇類的得主，是出身台灣傳統京劇界、目前擔任國光劇團專職導演的李小平，這是繼 2004 年編劇王安祈、2008 年京劇表演家魏海敏之後，國光京劇團隊中第三位獲得國家文藝獎的藝術家。該獎項對李小平的評語為：「長年關注現代劇場發展，從傳統戲曲出發，結合現代劇場整體概念，掙脫窠臼，開創台灣戲曲新風貌。」，這不僅是對李小平個人劇藝創作定位的高度肯定，更是對台灣以國光京劇作品為代表、追求以傳統美學為本、實踐人文創作個性風采的典範指標。值得注意的是，這些能夠作為開拓戲曲傳承發展的時代先鋒，都是深受古典戲曲濡養、勇於探掘戲曲文化意蘊價值的創意實踐者。如果沒有對藝術人文視野的觀照高度，傳統藝能很難克服時代地域局限，提昇藝術生命的獨特境界。因為有了明確的藝術目標與發展策略，京劇在台灣的傳承延續才形塑出新的創作自覺。因此，近年國光京劇「新美學」風格的日益明晰，首在以精準踏實的營運理念，落實「精進劇藝品質」與「拓展觀眾人口」的成長目標，讓京劇藝能的優質形象與台灣在地生活風尚、人文傳統、以及審美思維脈絡得以連結。

十多年來，國光從「京劇本土化」的迷思，經歷「台灣三部曲」的探試、而後走向「戲曲現代化」的定位，正是極力開展在地人文精神的創作思索，才終於將「本土化」的意涵，逐步化為建構「劇藝美學」的目標。因此，台灣新京劇的實質意念不僅指涉作品的「新意」，更包含了京劇在台灣以打造「文化品牌」的團隊追求，除了講究在地人文內涵的定位，還必須兼容藝術創作構思面對市場競爭態勢的觀照格局。過去國光京劇以「貼近時代脈動」為方針，尋找傳統劇場逆境突圍的做法。而後續的進階挑戰，更在於深化「京劇在台灣」的長遠意義，能否跨越地域、開拓海外觀眾，讓「具古以化」的傳統優勢，隨著「與時俱進」的經營策略，成為台灣京劇永續經營的佈局思考。

今年九月，應荷蘭熱帶劇場「Taipei 100」藝術節之邀，國光首次在國際劇場經理人的提案下，進行一齣結合現代劇場與傳統京劇元素的新編實驗京劇《霸王別姬—尋找失落的午後》的跨國製作，其以融合傳統京劇符碼以及現代樂舞形象、與多媒體視覺設計的全新演繹，對京劇創作人自覺探索現代劇場美學方向有著重要意義，且不論國際市場評價如何，這是國光爭取迎向國際觀眾無可迴避的艱難挑戰。而十一月份赴大陸的巡演行程，劇團繼以「尊重經典」與「活化傳統」的雙重理念，揭示台灣京劇「現代化」歷程「寓傳統於創新」的實踐心得。儘管，國光有意識的以「精緻風格」與「視覺創意」彰顯劇場形象的新穎魅力，但銳意創新的步伐並沒有影響我們對古典內涵的深切關注。就在百年系列活動甫一結束之際，國光年底隨即將創作投向對新編崑劇《梁祝》的製作演練，務求打造一齣以體現台灣人文美學品貌為目標的「崑劇」力作，除了融貫國光藝術團隊的企製實力，更囊括了兩岸具成熟崑劇造詣的專業演員共襄盛舉，崑劇在台灣一向有著具高水準品味的觀眾群，國光品牌的人文美學不僅體現在對新穎題材的創編巧思上，更將回歸對古典崑劇劇場丰姿的深情把握。

誠然，國光劇團積極塑造作品人文內涵的製作理念，已經在具有在地主體性的創作自覺中儼然成形。而「品牌」，是行銷作品的基礎，也是當前全球企業積極探求的重要課題。國光期許能經營出具有自身代表性的人文品牌，以彰顯獨特「品牌內涵」為創意指標。我們相信：只有力求展現藝術品格的深刻風貌，據以開拓具有宏觀思維的發展定位，讓品牌的人文精神永續，才能使傳統在隨著時代躍進的發展中，保有活潑的生命力。

①所謂的「京典」係以傳統戲中膾炙人口的京劇唱段，作為呼應劇中伶人台前幕後生活處境的演繹基石，這種「舞台劇」的形式，讓京劇傳統唱作形象得以新的意義來詮釋劇中角色的真摯情感。

②據曾師永義闡述，近年來兩岸戲曲界對台灣國光劇團的總體表現十分關注，無論是劇本文學創作的時代感，劇場藝術水準的精緻性，演出製作管理的嚴謹度，以及行銷推廣實踐的多元化，在在讓國光京劇演出風貌展現亮麗績效，受到各界觀眾肯定並已形成戲曲界具傳頌口碑的金字招牌。

③見王德威〈新世紀 新京劇 --- 國光京劇十五年〉專文，收錄於「二十一世紀台灣京劇新美學與國光劇團」專輯，第 9 頁，中國文哲研究通訊 第二十一卷 第一期，民國 100 年中央研究院中國文哲研究所。



今年四月間，國光推出從京劇伶人視角來觀覽百年京劇的生命故事：京典舞台劇《百年戲樓》。（侯春富攝影）

關於京劇走向 國際舞台的一些思考

寫在《霸王別姬—尋找失落的午後》 歐洲首演之際

王子雍 國光劇團助理研究員

走向國際舞台，一直是許多台灣表演藝術團體所希冀的目標之一。在國際政治舞台能見度極低的現實下，此種文化輸出未嘗不是「為台灣發聲」的積極作為。雖然某些案例不免夾帶「業績」掛帥的心態，但考量團隊生存及爭取補助，亦無可厚非。近年，國光劇團也在這樣的團務方針下，積極尋找出國（尤其華人以外的地區）演出的機會，並嘗試和國外藝術家或團體進行跨國合作。或許，這正是我們深刻思考出國演出意義的最佳時間點。我們希望和世界分享什麼？我們希望在廿一世紀呈現給世界的是何種樣貌的京劇？

企求更具創意的演出

國光劇團成團初期，出國的演出劇目大都以外國觀眾普遍容易接受的《白蛇傳》、《美猴王》為主。這類型的演出有些共通的特色：劇情簡單緊湊，舞台畫面有載歌載舞的身段，有翻滾拋槍的熱鬧打鬥，加上京劇特有的化妝服飾，一場演出下來，總能獲致觀眾驚嘆的喝采與掌聲。然而，熱鬧有餘，卻可惜深度不足；東方美學中的傳統京劇演出，對大部分外國觀眾而言充其量只是一場異國情調之夜；尤其傳統類型化的京劇演出，對於聽不懂唱腔流派、看不懂身段架勢的外國觀眾而言，多僅屬一次性的觀賞：對這些人而言，京劇僅止於此。然而在這資訊通達的全球化年代，京劇的演出型式不再是難得一見的現象，以致傳統的戲碼已無法滿足國外劇場經理人的需求。

這些許年來，國光不乏國外劇場文化人士的造訪，他們來了又走，走了又來，看了多次我們提供的傳統「菜色」後，外賓們多是安靜的觀賞我們特別安排的現場演出，客氣的講話，沉默地喝著咖啡，我們總想問他們要什麼。或許，他們也在問：你們能給我看什麼？其實，我們早就知道答案了：他們企求的是更具創意的演出內容與風格。



《歐蘭朵》的創作與製作過程，從題材的選定、劇本、音樂、演出形式等，皆在導演個人的強勢主導下執行。（劉振祥攝影）

2008年，法國世界文化館館長 Esber 女士來到台灣參觀各表演團隊，希望有機會邀請本國的表演團隊前往法國演出。在與 Esber 女士會談的過程中，我們提到即將與兩廳院合作羅伯·威爾森（Robert Wilson）的作品《歐蘭朵》「台灣版」，然而 Esber 女士表示西方對羅伯的導演及設計已耳熟能詳，沒什麼新鮮的。會談中，Esber 女士進一步指出，傳統京劇的美好已經是普世共識，她希望看到的，是台灣藝術家在這個時代的作品，她想要帶去給法國觀眾的不僅僅是一齣戲，而是台灣傳統藝術劇團的藝術家對於當今這個時代的想法，以及他們的創造力。是的，創新與創意，不僅歐美劇場文化人士提出如此的期許，即便是文化類似的香港及新加坡等地的劇場經理人也曾提出同樣的詢問。

國際合作的演出製作

在面對國際舞台所需求的創新與創意，國光也提出具體回應。在2009年和2011年各有一次我們與國外合作演出製作。

2009年國光應兩廳院之邀，與羅伯·威爾森——這位在劇場史上留有名號的國際級大師——共同製作由京劇首席名伶魏海敏擔綱演出的《歐蘭朵》。合作初期，

這項合作計畫頗令我們期待：這位獨創視覺美學的大師會以何等不同的風貌呈現京劇？然而殊為可惜的是，我方對於《歐蘭朵》的創作與製作過程，缺乏共同參與討論的機會，從題材的選定、劇本、音樂、演出形式等，皆在導演個人的強勢主導下執行。國光原本希望呈現的京劇表現形式，在整個製作與排練過程中，都沒有與導演坐下來談話溝通的機會。

在此筆者無意評論《歐蘭朵》的藝術品質，也無意討論該劇是否應保有京劇的形式在內，只想藉此提出：在正式合作之前，雙方對於合作的關係方式缺乏充足而徹底的討論，以致後來對藝術呈現的方式，以及對藝術抉擇的主從關係上，雙方的認知與期待呈現甚大的差距。

第二次是基於建國百年的機會，由國光合作多年的荷蘭 Anmaro 藝術經紀公司發動的跨國合作演出。國光與荷蘭熱帶劇場結合，將於阿姆斯特丹首演，劇目是《霸王別姬—尋找失落的午後》，日後也將洽談、安排歐洲其他國家的演出可能性。Anmaro 公司早在2009年間即表示有意與國光共同製作一齣全新創作的京劇演出。他們從國際市場的角度提出演出構想——包括主題、音樂、服裝佈景等，都表達了清楚的意念與企圖。在與國光數次當面討論的過程中，雙方確定了所有的創作群包括導演、編劇、音樂以及設計群等皆由國光主導。

Anmaro 是一個藝術經紀公司，他們了解市場需求，觀眾所好。這次的演出製作，不僅是劇本新編，在演出形式上有現代音樂和舞蹈式的肢體，而演員的造型有著傳統符號的非傳統裝扮，加上多媒體投影及寫意

式佈景，以及張力十足的燈光。這齣新編《霸王別姬—尋找失落的午後》完全呈現創新與求變的企圖，我們期盼它能獲得荷蘭觀眾的喜愛並能推廣至其他國際舞台。

思考現代京劇的美學與內涵

這次的跨國合作，顯然與《歐蘭朵》模式大有不同，原則上國光有較多的藝術自主，但就藝術創作而言，似乎走的是逆向操作，也就是 Anmaro 先探測出市場需求，宣傳及票房的賣點，再架構出主題及呈現的元素，然而國光創作團隊在這樣的基底上，或將明瞭西方觀眾的口味，然應更進一步地思考我們想告訴西方觀眾的京劇之美是什麼？以及思考更重要的議題：「京劇走向國際」，難道就只是加入其他外在元素？如此架構的束縛之下，所謂國光的藝術自主性是需要再思考的。

市場的反應當然重要，尤其在消費主義的年代，任何聲稱不在乎市場反應的團體不是自欺欺人，就是自掘墳墓。但是，創作者也應該自我提醒，迎合市場的需求或能得到眼前令人興奮的數字佳績，但是市場的轉折變動如同田野縱躍的小兔，可愛又撲朔迷離，這會兒見著了，下一刻消逝無蹤。

藝術固然希冀得到觀眾的回應，然而其可貴之處即在於創作者的真誠與熱情，以及他想表達的意念——無論是美學的或思想的。唯有創作者用他獨創的藝術形式與外界溝通，他才擁有自主性。

我們希冀跨上世界舞台，希冀與世界溝通，希冀延伸與再造京劇這項藝術遺產。這些都是從事此行的我們該有的熱忱。但是我們也應該做更深刻的內部功課，思考我們希望和世界分享什麼樣的京劇。



新編《霸王別姬—尋找失落的午後》完全呈現創新與求變的企圖。（侯春富攝影）

從昆曲到京劇——我眼中的《白蛇傳》

溫宇航 國際知名崑曲中生、本團演員
(本文為作者參與【故宮新韻】推廣講座講稿整理，同時刊載於《傳藝》雙月刊 2011 年 10 月號)



本團「故宮新韻」《白蛇傳》於故宮文會堂演出，圖為《白蛇傳》溫宇航飾許仙，劉加后飾白素貞，陳長燕飾小青。

《雷峰塔》· 劇本內容更動頻率頗高的劇碼

《雷峰塔》所描述的白蛇故事，長期流傳於民間。乾隆皇帝（乾隆三十六年）第四次南巡時，在運河御舟上曾觀此劇。而此時所尊劇本乃民間流行的無名氏本。方成培對於民間藝人演出本的評價是“詞鄙調訛”，可見藝人演出本很不滿意。於是就有了“重為更定”的方成培（以下稱‘方本’）《雷峰塔》傳奇。他在《雷峰塔自序》中標明立意：遣詞命意、頗極經營、有裨世道、歸於雅正。並且“曲改其十之九，賓白改十之七”。可以看出方成培“重為更定”《雷峰塔》的終極目的就是要“以歸雅正”。然而民間藝人在舞臺實踐中並不是照單全收，而是有選擇性地出演方本《雷峰塔》的關目。並且再次對曲詞賓白進行了通俗化的編修。

田漢先生編寫京劇《白蛇傳》

近代劇作家田漢先生在 1943 年完成寫作《金鉢記》，其後再根據《金鉢記》加以修改錘鍊，於 1953 年《白蛇傳》劇本脫稿問世，以京劇形式搬演於舞臺。

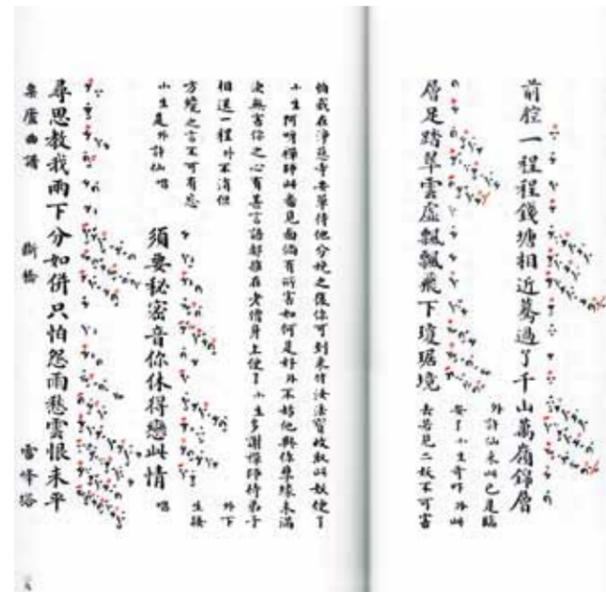
田漢（以下稱‘田本’）《白蛇傳》是繼黃（圖瑛）本、方本之後，以白蛇故事為題材的戲劇劇本的又一個里程碑，深刻影響傳統戲劇舞臺對《雷峰塔》傳奇的認知。

方本《雷峰塔》的思想性由於受到時代限制，在寫作的出發點上有明顯的局限性。用今天的話說就是：以神為本，將一切的解釋歸於「宿緣命定」。白蛇是多情的妖怪，許仙是負心的漢。在人世的一切不圓滿，在佛國仙界得到圓滿的“結局”。全劇結束於《佛圓》，在佛旨的恩賜下，一切歸於圓滿。而這樣的“圓滿”對於世間人民有什麼實質的心靈慰懷呢？除了教化功能外，我們的心靈好像沒有什麼其他的收穫。

田本《白蛇傳》，套一句今天的流行語：以人為本。田漢先生賦予白蛇一個甜美的人名，白素貞。從此白蛇就以人的姿態出現在這個曲折、淒美、圓滿的愛情故事中：與許仙邂逅於風雨舟中，有傘兒為媒，有青兒為證，紅樓交頸，人間美滿夫妻也。然端陽風雲突變，素貞崑崙盜草救夫；金山水漫尋夫；斷橋邊敢於向許仙承認自己是“蛇仙”的事實；夫妻相知，情感溝通，得到的是更為甜蜜的日子。無奈一波三折，被法海鎮於雷峰塔下。全劇以《毀塔》結局，突出了衝破枷鎖，追求

幸福的主题思想。每一個章節都以人性化的筆觸，渲染人世間真摯的愛情，具有鮮明的人民性，為人民所喜聞樂見，這也是田本《白蛇傳》獲得觀眾高度認同、取得成功的關鍵因素。

舊瓶裝新酒· 置於尷尬處境的昆劇《斷橋》



《粟廬曲譜》之《斷橋[山坡羊]曲牌截圖》。

當我們從右首的[前腔]開始讀劇，我們可以從片段中看到六十年前昆曲舞臺上《斷橋》是怎麼呈現的。這首[前腔]的前半段是法海的唱段。舞臺上，許仙閉目拽住法海的雲帶梢，由法海引領，繞一個整圓場後，至台前唱畢。這裏的“錦層層足踏翠雲”交待我們他們是騰雲駕霧而來，因此許仙睜眼時才會有一句歎語：“奇啊！”這麼快就回到西湖邊了。緊接下來的對白，我們可以看到法海對“降妖”一事的部署安排，臨下場前還要叮囑許仙“需要秘密音，你休得戀此情”。接下來許仙的唱詞中表現的當然是與白蛇之間“怨雨愁雲恨未平”的關係糾葛的情緒基調。而我們今天的劇本中已經看不見法海的身影，這段[前腔]在修改為“錦層層過眼雲煙，虛飄飄魂斷藍橋境”之後，改由許仙演唱。接下來的對白也改為許仙的獨白：「想我許仙，悔不該去往金山燒香念佛，連累娘子受此苦楚，這都是我的不是喲！想我與娘子恩情非淺，平日待我又十分體貼，為此悄悄逃下山來，尋找娘子。」加了這段白口，整個的人物基調和情節

走向就和傳統《斷橋》大異其趣了。這就是我說的，根據田漢先生的新創作思路，昆曲《斷橋》所作的不得不為的調整。這也許是整個時代的訴求，昆曲《斷橋》只是被動的附和罷了。

當今舞臺上，昆曲《斷橋》折子戲，基本都是修編過的本子。這樣的修改，帶來一些問題，未能加以解決。

首先，許仙的人物基調在劇本小改後，似有自我矛盾，無法自圓其說。在許仙的上場賓白中言到：「為此悄悄逃下山來，尋找娘子！」這樣的念白設計給我們感覺許仙主動下山，求得娘子的諒解，應該在見到娘子身影的時候，主動迎上前去才對，這也是我們最慣常的思維方式。但舞臺上的許仙見到娘子和青兒時，還是按照原本《斷橋》的處理，拔腿就跑，見走投無路時，才不得不：「我不免向前相見，這生死付於天命罷！」這會讓我們產生意識錯亂，許仙到底是怎麼想的，他到底要怎麼面對因他上山燒香，所引發的衝突和後果。“舊瓶裝新酒”的尷尬，頓時擺在每一個想要詮釋許仙這個人物的演員面前。這樣的修改雖然只是一折戲中的小改，卻牽一髮而動全身。

其次，原先《斷橋》中，敗逃下山的白娘子首先上場唱[山坡羊]；二場，法海引許仙騰雲駕霧上場唱[前腔]，因此得以表現在白娘子之前趕到臨安；三場，白娘子追上唱[玉交枝]；四場，許仙逃上唱[川撥棹]後，三人見面。而今刪除了法海這個人物，許仙仍然可以跑在白娘子前面，許仙的腳力未免也太好了吧！人物的出場次序始變得莫名其妙，造成劇本結構上的矛盾。



在中國戲曲舞臺上，經常會出現一些令外人不能理解的畫面，最突出的應該算是《思凡》一劇中，色空的那頭美髮了。我們要如何解釋尼姑的長髮呢？在寫意風格的中國戲曲舞臺上，一切以“美”做為最高標準，只要觀眾看著順眼，些許畫面，情節，曲文上的“荒唐”，觀眾是可以忽略不計的，這也許是中國劇場中的一種特殊的欣賞習慣吧！如今的《斷橋》便是就和了這樣一種習慣，只要演員的演唱水準高超，表演藝術精湛，身段做表瀟灑，舞臺畫面漂亮，各別劇情中的不盡合理，就用‘自然排除法’一筆帶過了。

再次，全本昆曲《雷峰塔》要怎麼演呢？雖說老本昆曲《雷峰塔》的舞臺演出機率甚低，傳下來的折子戲並不甚多，至今還可以看到的也就是《燒香》、《水鬥》、《斷橋》三折戲。經過如此修改，更是絕了全本昆劇《雷峰塔》的後路，基本可以斷定方本《雷峰塔》從此僅留於文本，供來人做資料參考了。2001年我在美國華盛頓的昆曲藝術研習社表演過一次老路子的《斷橋》，那拽著雲帶上的情景，已經成為令人留戀的回憶。當今昆劇舞臺上基本上看不到以方本《雷峰塔》為腳本的原版昆劇之舞臺呈現了。新編全本《白蛇傳》基本上以田本《白蛇傳》為腳本，可見其影響力之深遠。北方昆曲劇院在西元1962年曾經新排《白蛇傳》，就是在田本《白蛇傳》的基礎上加以小改。我也曾多次演出過這個版本。上世紀八十年代中期，上海昆劇團以昆三班為主力的年輕一輩曾晉京公演全本《白蛇傳》。此一版本的很多章節，更是直接照抄田本《白蛇傳》，可謂省心省事拿來用。

許仙的舞臺形象

遠的不說，今天昆劇舞臺上許仙的藝術形象，有一些主要特徵值得我們來分析。借用評書藝人介紹書中人物一樣，首先讓我們給許仙“開面”。樸實善良、輕信遊移、懦弱耳軟、知錯就改，這十六字箴言指導著我們對許仙這個人物的把握。他不像柳夢梅頭戴文生巾，不像張君瑞身穿花褶子，也不像潘必正手執摺扇，顯得溫文爾雅。許仙頭戴鴨尾巾、身穿素褶子、足蹬平底福字履、散腿的長褲。遊湖時手執雨傘、端陽時用竹籃盛放艾草、上山燒香時肩背挎包。從許仙的服飾、道具可以

看到許仙的平民色彩。

許仙雖然被劃在中生這個家門，但他的人物基調卻和其他中生角色所表現出或熾烈、奔放，或溫柔、浪漫的情調大相徑庭。許仙在《斷橋》中唱到“感你的恩情，我指望諧歡慶”足見他本是一個真情、淳樸之人，跟風流倜儻、纏綿典雅的情種形象好像一點都不沾邊。在詮釋許仙這個人物之前，讓我們想像一下他的生活狀態：許仙自幼父母雙亡，清明時節給父母掃墓，足見他不忘父母的養育之恩，具備一個好人的基本條件；從小由姐姐帶大，寄居姐夫家中做點零活，抓抓藥方，身在屋簷下，從小白主意識就比較薄弱；雖然沒有上過私塾，倒也可以勉強看懂藥方，有限的文化水準，局限了他對社會現象、人際關係的認知分辨能力；風雨舟中意外獲得甜蜜的爱情，加上他是一個顧家的居家好男人，當意識到自己誤聽法海讒言後，能夠做到自我糾正，有錯就改。

能不能把舞臺上的許仙演活，讓觀眾認可，要看演員的功夫和不斷積累的表演手段來完成。記得小時候學習這齣折子戲的時候，恩師滿樂民先生提到一個很重要的表演法則：“不許摔”。按理說坐科的學員，正是技巧嫻熟，體力充沛，以戲帶功的年齡，老師卻不許我們摔，這是為什麼呢？我們怎麼來理解如此概括的三個字呢？老師接著說：“許仙一摔，就把白娘子摔‘狠’了，摔的不可愛了。”老師教導我們一個很重要的藝術思想，人物是第一位的。不能靠技巧賺取廉價的掌聲，不符合人物情景、情境、關係的技巧運用，是不值一提的。表演藝術是中國傳統戲曲的中心，任何劇本裏的人物都要依靠演員的精準詮釋。在北昆風格的《斷橋》表演中，著重表達許仙樸素端正的形象，少了風流書生身段特有的“彎彎繞”，線條比較樸素大方，身段動作大幅大片，舞臺走位清晰果斷。尤其北昆的《斷橋》是敲大鑼，有效烘托出文戲武唱的表演風格，情感表達更能體現北方水土中粗獷豪邁的一面。當然也要深刻把握住粗獷而不粗糙，豪邁而不暴烈的原則。昆劇的質感，昆劇的格調、人文氣息絲毫不能喪失，“書卷氣”終歸是昆劇這個劇種的靈魂之所在。在我們的藝術生涯中，需要不折不扣的貫徹之。

新出版品介紹

【冒名·錯認】《一捧雪》DVD

莫成冒名受戮 陸炳勘審人頭
雪艷復仇刺湯 懷古雪盃復圓

主演 | 唐文華、王耀星、陳清河、王鶯華
主排 | 馬寶山

99年1月22日 中山堂演出錄影
100年7月出版 售價：300元



【冒名·錯認】《鳳還巢》DVD

朱千歲冒名迎娶 程雪艷頂替出嫁
穆居易從戎平亂 程雪娥彩鳳還巢

主演 | 魏海敏、溫宇航、盛鑑、朱錦榮、陳清河、劉稀榮
主排 | 張義奎

99年1月24日 中山堂演出錄影
100年7月出版 售價：300元



【建國百年特輯】《喜劇京典 群星大反串》DVD

《遊龍戲鳳》
反串《鎖麟囊選段春秋亭》
反串《送親演禮》
反串《五花洞 掃蕩群魔》

聯合主演 | 李寶春、魏海敏、唐文華、趙復芬
朱陸豪、朱錦榮、馮翊綱、宋少卿

99年12月31日 國家劇院演出錄影
100年10月出版 售價：300元

