



1999 Reflections on  
Chinese Opera

# 1999京劇回想曲

張啓超 Chi-chao CHANG

國立花蓮師範學院民間文學研究所副教授

## 前言

二十世紀的喜劇巨匠卓別林曾說：「中國戲劇是珠玉與泥沙混雜。」這句評語，大約可以代表歐美一般藝術工作者對於中國戲劇——特別是京劇的看法；而事實上，無論就勢力範圍或影響程度來論，京劇也的確是本世紀中國戲劇文化的主要表徵（即使是在台灣土生土長、發展興旺的歌仔戲，亦曾受到它的洗禮滋潤方才成熟壯大）。其實，不待西方學者進行褒貶，我們自己的學界領袖便早已有所批判，如一九一八年，傅斯年曾對京劇新戲的編寫，建議——

- 一、應取材於現實社會，不要再寫歷史劇。
- 二、克服「大團圓」的結尾款式，主張寫「沒有結果」或「結果並不愉快」的戲。
- 三、劇本應反映日常生活，以期產生親切感。
- 四、劇中人物應寫成平常人，而不要寫「好得出奇」或「壞得出奇」的「不常有的人」。寫平常人，才會成為一般觀眾的戒鑒或榜樣。
- 五、劇中人不必善惡分明，而應該讓人用一用心思，引起判斷和討論的興趣。
- 六、一齣戲應該有一番真切的道理做主宰，不要除了戲裏的動作言語之外，別無意義。

誠然，這些觀點明白指出中國傳統戲曲（涵蓋了京劇之前的元明清雜劇、傳奇）一向為人詬病的「泥沙」積弊。而在本世紀結束之前，海峽兩岸的戲曲工作者，早已根據「時代性」、「人性化」等原則，創編搬演了不少內涵深刻、合情合理、推陳出新且富有思辨情趣的京劇精品，獲得了令人滿意的改革成就。然而，不可諱言的是，在當前，京劇的「再進步」、「再發展」、「再興盛」，卻遇到了難以突破的瓶頸。特別是在民間，失去了年輕生猛的活力，儼然形成一種「小眾文化」。是否這也意味著，它終將步上昆曲的後塵？「作為一種規整的戲劇樣式，它已充分地

流瀉了自己的生命。……作為一種沉積的文化遺產，它具有永恆的價值；但作為一種文化發展過程中的戲劇現象，它已進入疲憊的歲月。」（余秋雨《中國戲劇文化史述》）還是說，包括一向喜新厭舊的觀眾在內，大家都在期待著另一個「綜合體」的新劇種，來把京劇取而代之，滿足新世代的觀賞需求？在世紀交替的滾滾時間洪流中，我們也只有懷著既嚴肅又矛盾的心情，看著它順其自然的演變了。雖然，余生也晚，不曾經歷和目睹它的全盛時期，但身為一位單純的京劇愛好者，畢竟也從它的文本和演出中，依稀可以追溯它的絕代風華，充分享受和濡蒸它所給予的心靈悸動與精神陶冶。不論「珠玉」或「泥沙」，其實都能散發光采，照亮這「生也有涯，而知也無涯」的學習路程，真是非常的感恩。置身快速前進的時代節奏中，在此只想稍做停留，平心靜氣的回頭探望，它究竟留下了哪些美麗足跡，值得貼心收藏，並在新世紀中永續經營，再創改頭換面後的新生命？這是回顧，也是前瞻。

## 不同的時代 不變的人性

純粹就觀眾的立場設想，進到劇場看戲，除了希望享受到感官的娛樂和刺激，再來就是傾向於從劇情內涵中，引發共鳴，印證自己所熟知的人性，進而完成一種微妙的宣洩及安慰甚至衝擊、警惕的作用。就以京劇「蝴蝶夢」來說，長久以來，明明它的故事家喻戶曉，但卻不常被搬上舞台，似乎仍有意識型態上的禁忌（尤其易招致女性的不滿）。其實大可不必如此，因為就戲論戲，它抓住了人類的共通性——即當人在接受試探考驗時，如不能控制自己的慾望，則勢必受到誘惑而敗壞操守——這是幾乎每一個人在生命中必然會經歷的認知。妙的是，在這個成功的主题之外，「蝴蝶夢」又結合了詭異的表演風格及警惕的舞台氛圍，這更有助於它在專業技術（無論是演員或導演）上的創新和多變。撇開「恐怖」的



「劈棺」不論，單就劇中的童男一二百五，被莊子點化成人的過程，其動作和表情，都是趣味橫生、妙不可言——

莊子：（唱慢板）將生辰、和八字、揣在懷內，點化童男說人言。我一扇童男把頭抬，二扇童男眼睜開，三扇童男雙撒手，我四扇童男隨著師來。（唱原板）點化童男人一樣，口中無舌難開聲。有貧道、站靈堂、用目觀望，又只見、烏鴉亂飛揚。我這裏、用扇兒、將他取過。

（白）特！

童男：（白）特！

莊子：（白）掌嘴！

童男：（白）掌嘴！

莊子：（白）說話！

童男：（白）說話！

莊子：（白）這……

童男：（白）這……

莊子：（笑介）哈哈……

童男：（笑介）哈哈……

我們不必把它當成是低俗的表演，因為它其實包含「假作真時真亦假」的奧妙道理，以及宗教哲學上的精神意義：讓觀眾在容易看懂接受之餘，在驚詫喜笑之後，能夠各憑慧根天賦去做超越的思索和想像；這種創作及表演模式，無疑是情趣豐盈、耐人品味的。更能跳脫時空、語言、種族、信仰的限制，跟不同屬性的觀眾進行心靈對話，拓展多角度的思辨討論空間。

### 解除公式化 建構真性情

前述「蝴蝶夢」的題材，或許不為女性主義者所喜；但我相信京劇舞台上，有血有肉、坦率活潑的花旦角色，應該能為許多新時代、新思維的觀眾所接受。誠如施叔青女士所說：「平劇裏的

老生、青衣，是中國民族精神的凝聚點。從這二種角色的扮相、言行、思想，在在都顯出他們正是中國人理想人格的化身。……在舞台上，彷彿是被裝框供奉起來的神明，他們代表人性中理智的一面，是不含雜質的概念。然而就劇場的實際需要而言，老

生、青衣一逕呼喊著的，卻是人類始終無法完全企及的一種理想。像這類過濾到絕對純粹的人物，在舞台上激昂地伸訴仁義道德，終將失去戲劇原來具有的娛樂功能，而顯得枯燥無味，因為他們畢竟是一些意識的空殼，沒有體溫的軀體而已。」（見其所著《西方人看中國戲劇》）這番話，或許在過去，會引發不少老戲迷的反感，也確實略嫌絕對和武斷，因為京劇中的老生和青衣，不盡然如此不堪；但是——在今天聽起來，卻大致可以認同，至少她反映了傳統京劇中，角色人物過度類型化、公式化，且忠奸善惡的性格畫分過於鮮明，對比過於強烈，並不符合真實的複雜人性及社會這個事實。因此施女士特別推崇花旦這個行當，她認為「花旦的產生可以說，在潛意識裏是針對老生、青衣所標榜的道德的一種反叛。人畢竟是人，有超脫不了的七情六慾。隱藏於人類幽秘而黑暗的一角，正吶喊著慾望與真情。在教條禁錮下的社會所被窒息的人們，藉著舞台上的某種角色——如花旦，來做為情感的轉移和發洩，正如亞里士多德所謂的戲劇是一種心理的治療。」

所以，花旦的敢愛敢恨，熱血熱腸，追求真情自我的實踐，不壓抑內心的念頭和聲音，其實最容易贏得現代觀眾的認同，也是今後任何新編戲曲在塑造角色人物時，可以參考的藍本，以及必須遵守的大原則。像京劇「晴雯撕扇」中，花旦扮晴雯，正把她那心直口快、剛強氣傲的性情，揮灑得鋒芒畢露；當然也同時外顯出這類型人物的性格缺陷——愛爭風吃醋（如晴雯即跟襲人計較受寶玉寵愛的分量），說話充塞怨憤，不知節



制，難免傷人傷己，不得善緣——

(晴雯替寶玉換衣介)(晴雯失手跌落扇子介)

寶玉：(白)咳！蠢才呀蠢才，難道妳將來自己當家立業，也是這般的顧前不顧後麼？

晴雯：(冷笑介)(白)啊呀，二爺近來氣大很狠，行動就給人臉子瞧。昨日連襲人都挨了打，今日又來尋我們的不是。我們橫豎是當奴才的人，要踢要打，也只得憑著爺的性兒。只是這跌了扇子，也是平常事體，從前那樣的玻璃缸、瑪瑙碗，不知弄壞了多少，也沒見二爺說過一句半句的話。這會兒一把子，就這麼著急了，分明是嫌著我們，倒不如趕了我們出去，另挑好的使喚，也是個好離好散的理法呀！

您看，寶玉才說了她兩句(其實並無惡意)，就招來這麼一大串的「反彈」，看來真是招惹不起，噤聲為妙。但這不也是現世生活中，兩性之間常有的猜忌、衝突麼？由此可見，只要為劇中人建構起骨架真情，不違背生活的常理常態，傳統京劇依然可以表現出現代(甚至是永遠長存的)人間真相。

### 粉墨乾坤話——滿目笑談情

前面提到，京劇中的老生和青衣，不盡然都是枯燥乏味的，以老生來說，如「四進士」中的宋士杰，即是一個親切幽默、聰明爽朗、剛毅富正義感、頑強有赤子心的討喜人物(多年前，香港影壇還根據此戲題材，改拍成諧趣笑鬧的電影「威龍闖天關」，效果極佳，為老戲的新詮再生，提供一個成功應用的創作範例)。他這位退職刑房書吏，酷似現代所謂的「小市民代言人」，同情弱勢，見義勇為，無視於自身的官卑職小、人微言輕，但憑一派硬脾氣、一副俠骨腸，就去跟貪官污吏鬥智周旋，硬把一件冤案給平反過來，

還給當事人一個公道。在人民心目中，這樣的人，其實是比「清官」還要崇高而可愛的，因為他沒有官僚氣息，能體恤民衆的疾苦；更重要的，他永遠樂觀自信，喜感十足，為苦悶緊張的人間，增添了無比輕快的樂趣和妙境。

衆所周知，在京劇中，最能夠談笑戲謔、解頤開懷的，非丑角莫屬；甚至往往在原本哀傷沮喪的氣氛中，因為穿插了丑角「冷笑匠」般的髒語點化，使當事人更能從迷亂徬徨的心緒中清醒過來，痛定思痛、沉靜安詳的來面對和處理自己人生的難題。一九九二年，台灣的流行音樂工作者周治平先生，曾經根據京劇「蘇三起解」譜寫了一首同名歌曲，他唱道：「走過了一個山一個城鎮一個村，走過了是是非非真真假假的紅塵。過往的人，能不能問：誰來為妳點亮那一盞燈？繁華是一場夢一場雲煙一場空，情緣是起起落落來來去去的風，愛妳的人，會不會等？誰來為妳擦乾妳的淚痕？蘇三，妳怎麼能明白，這世上紛紛擾擾顛倒的黑白？蘇三，妳怎麼能夠躲得開，早註定一生一世被愛傷害？蘇三，如果是沒有當初的那一個吻，會不會心甘情願做一個痴心的人？」相信，心思溫柔善感的觀眾和聽眾，看了「蘇三起解」，聽了剛才這樣的歌詞，都不禁要為蘇三的「紅顏多坎坷」一掬同情之淚，為之唏噓不已。可是我們不要忘了，原劇中的那位靈魂甘草人物——「老丑」崇公道，他在起解途中，對蘇三的淡淡開導和安慰，其實是更有建設性的。他說——「妳不要埋怨那忘八搗兒，埋怨妳二老爹娘、同那銀子錢兒吧！……妳提那王三公子，進得院來，花了三萬六千兩銀子？有了銀子妳老鴇子才好，無有銀子，隨口唾罵。……妳不要埋怨那沈延林，人家搶妳，是過日子的，不過妳弄出兩條人命來。……妳提起那皮氏，頂不是人彘的。那一天我打衙門回來，看見皮氏站在門口，手拿長煙桿，頭上貼著紅綠太陽膏藥，點點紅嘴唇，她與我老伯伯，眉來眼去、眼去眉來，妳猜怎麼樣？她與老伯伯我吊膀子。……蘇三，一輩



清官，輩輩清官；一輩賊官，輩輩落場，望下就不提了。……蘇三，衙門朝南開，一無高糧二無穀，有錢打的輕，無錢打的重，無錢的你可別來……哎呀，妳說那李虎，他是順毛驢，怎麼說，怎麼好，妳這一捋，他就炸，慢說妳就是他老子，也是要拿板子打屁眼的。」飽經世事滄桑的老江湖崇公道，閒閒散散、絮絮叨叨的信口道來，字字句句，都是洞悉世態人情、瞭解社會險惡的肺腑之言，正好給少不更事、只被愛情沖昏了頭的純情美少女蘇三好好的上了一課。這些晶瑩剔透、練達坦率的世故話語，都是用一輩子生命歲月換來的經驗之談，相較之下，蘇三這糾結不清的小兒女歡愛私情，和兇險複雜的冤獄事件，誠然何足道哉！不過付出一些傷痛，買個警惕教訓罷了。畢竟，哪個年輕生命不曾如此跌跌撞撞？只要犯的過錯尚可轉圜彌補，往者已矣來者可追，則又何必哭天搶地怨天尤人？未來，總也能修煉到如崇公道這般「從心所欲不踰矩」的圓融境界。

曾經有人認為：在重感情的人眼中，世界是一大悲劇；而在愛思考的人眼中，世界是一大喜劇。或許這正好可以用來說明蘇三和崇公道、一悲（傷情）一喜（豁達）的不同生存反應。大陸學者葉長海說：「在很長時間裏，人們曾主張悲劇是較高尙、深刻的藝術，而喜劇則較淺薄、媚俗。但是在當代，大家的看法有明顯的變化。這種變化不是在對悲劇和喜劇孰高孰低的評價上，而是對喜劇的認識有了很大的開拓。特別是當認識到人世的某些悲劇，不僅可以用悲劇樣式進行表現，而且可以用喜劇樣式來表現得很好時，喜劇樣式的路子就更寬闊了。」（見其所著《當代戲劇啓示錄》）這讓我想到了，早期京劇吸收自地方戲中的民間小戲，所包含的泥土草根氣息、自然勃發的喜趣笑鬧、以及粗野新鮮的生命力，可能正是它得以親近民衆生活、深受民衆喜愛的原因（想想台灣的本土歌仔戲不也曾經如此）。它「雖小道，但必有可觀」，尤其常愛用諷刺嘲笑的

手法，來反映日常生活及社會上光怪陸離的事件，讓觀眾看了，覺得異常親切，想不引起共鳴都難。或許這也是今後京劇欲尋求蛻變新生，找回疏離觀眾，必須著力的一個面向。如小戲「探親相罵」中，這一對「婆婆媽媽」生氣互罵、針鋒相對，所透露出來自古至今都存在中國社會的「婆媳問題」，難道不是真實的家庭生活反映嗎？

李奶奶：（唱）妳的令媛不成人，不愛乾淨，腳上鞋兒踏了後跟。頭也不會梳，做活不會連，每日裏鄰居稍打混，貪嘴，還要搬舌根。撐著胸兒，挺著前心。我的親家母吓。少教訓，真乃少教訓。

胡媽媽：（白）親家奶奶，妳這話兒是講錯了。她在娘家，理當我管，如今嫁到了妳家來做媳婦，就是妳家的人了，理當要妳婆婆教導於她。哼，難道叫我做娘的，陪著她一同嫁到這裏來不成麼？

李奶奶：（白）哎，不是這麼說吓。自古道，桑枝纔長直，長大就不歪。嘿嘿，這是自小兒嬌養慣了，她今故爾如此，怎麼說我講錯了？

胡媽媽：（唱）聽她言來，怒氣也麼升。親家母說話不受聽、惱人心。出了我家門，就是妳家人，妳不會教訓，反說我愛疼。妳打妳罵我也不心疼，死是妳家鬼，活是妳家人。我的親家母吓。氣悶人，真乃人氣悶。

另外，像是「借靴」一劇，說無賴兒張三爲了赴宴，向土財主劉二借靴。一個只想佔便宜，一個吝嗇成性百般推托。糾纏許久，結果張三靴雖借到，宴會也散了。而劉二竟還一刻不能放心，當夜就把靴子追討回去。「張古董借妻」則更荒誕，說不務正業的張古董把妻子借給結拜兄弟去騙取錢





財，結果弄假成真；他去告狀，碰上一個糊塗官，竟把妻子判歸結拜兄弟所有，叫「利令智昏」的張古董後悔莫及。類似這樣的戲，誇張而又輕鬆的批判社會世俗中的劣行惡跡、人性弱點，真能令人會心一笑、捧腹叫絕。而放眼當今，甚至未來的社會，可資用來批判的生活素材還會少嗎？「借古諷今」、「以喜劇手法來處理悲劇事件」，將是今後京劇編導很可利用的一個創作契機。

### 文化的繁榮 意境的魅力

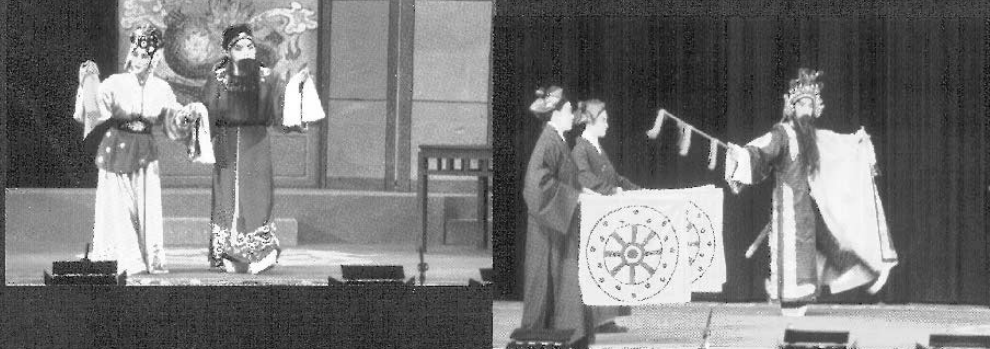
余秋雨說：「中國戲劇文化是一種客觀存在。對它太急迫的鞭策，改變不了它的基本步履；對它太嚴厲的責斥，也無損於它的容貌體態。它還是它，如一條有著既定河道的千年江流，吸引著人們對它作出進一步的探勘。」做為中國近代最具代表性和影響力的戲曲劇種—京劇，如果把它比喻成「千年江流」，應該也不為過；因為它確實「概括承受」了歷代戲曲藝術的累積遺產。而且這麼多遺產，可以留存下來並發揚光大的，絕對相當可觀，絕對經得起藝術標準的檢驗，必須讓它們生生不息延續下去。

例如，飽含著優美形象，能夠激發豐富想像力的虛擬動作（身段）—所謂「手眼身法步」，它們都會說話，都會表情達意，都會散發出那種「只能意會，不能言傳」的訊息，讓「內行看門道，外行看熱鬧」，各自享受或深或淺的藝術感染。看「貴妃醉酒」中，旦角輕移蓮步，載歌載舞的華麗演唱—「海島冰輪初轉騰，見玉兔、玉兔又早東昇。那冰輪離海島，乾坤分外明。皓月當空，恰似嫦娥離月宮，奴似嫦娥離月宮。」試問這賞心悅目，極視聽之娛的表演，有誰能抗拒得了？早就情不自禁深深陶醉了。待等貴妃千嬌百媚、姿態婀娜的銜杯飲酒時，則觀眾恐怕已經心旌動搖、意亂神迷了。

此外，京劇舞台上尋常可見的開門關門、上樓

下樓、上船下船、穿針引線、跑圓場、起霸走邊等，觸目所及，都是美的線條、美的韻律。甚至還有高難度、從大自然中飛禽走獸及水族類得來靈感的創意動作，如「燕子抄水」、「前後雙飛燕」、「大鵬展翅」、「鷓鴣翻身」、「蒼鷹盤旋」、「喜鵲登枝」、「金雞獨立」、「孔雀吸水」、「彩鳳遨翔」、「烏龍攬柱」、「鯉魚打挺」、「蝦米彎腰」、「王八步」等；可以想見，當這些動作，有意義的結合人物性格、緊張劇情及環境氣氛，而奔放出來的時候，該是多麼的震懾人心，蔚為壯盛奇觀！所編織成的舞台面，就可能是「三岔口」中的夜間搏鬥、「柳蔭記（梁祝）」中的十八相送、「雁蕩山」中的登山泅水、「徐策跑城」中的趕路跑城、「秋江」中的碧波行舟、「赤壁鏖兵」中的水陸激戰、「美猴王」中的大鬧天宮、「天河配」中的騰雲駕霧……它們創造了舞台奇蹟，打開了一大片光芒四射的廣闊天地。

是的，京劇中很多的舞台奇蹟，突破了時空的限制，也突破了自然現象、地理環境的限制，這曾經是西方劇場工作者最感震驚的事情。如「文昭關」中，只用簡單幾下更鼓聲，和演員醒了又睡、睡了又醒的身段表現，就代表了「通宵達旦」。配合演員的慷慨悲歌，成功的塑造出劇中人伍子胥，在逃難途中，輾轉反側的度過漫漫長夜，心急如焚，一夜之間鬚髮皆白的苦難形象。這是「時間的虛擬寫意」。「秋江」中的小道姑，要渡江去追趕她的書生男友，催促船伕速拿起槳，「輕舟快過萬重山」，可別耽誤了她的愛情！透兩人前進後退、上下晃動、左右搖擺、往東往西的精妙做工，模擬出實際的渡江情狀；而沒有佈景的空蕩舞台，就被象徵成波濤洶湧的長江大河。沒有觀眾會懷疑自己的想像，甚至常有觀眾因看得入神而「暈船」！這是「空間的虛擬寫意」。「三岔口」中，壯士任棠惠，不慎投宿黑店；夜半時分，店主欲謀行刺；二人在一片漆黑中，展開驚心動魄的肉搏戰。儘管舞台上仍



然大放光明，但是通過演員逼真傳神的表演，使觀眾仍然能夠明瞭，那是代表黑夜的一種景象。這是「自然現象的虛擬寫意」。「昭君出塞」中，藉著昭君的賣力趟馬、馬伏的激烈筋斗、王龍的高矮步變化，交互編織出一沙漠綿互、黃塵滾滾、路途艱險、淒涼蕭條的環境背景，道盡了他們的長途跋涉，飽受風霜之苦。這是「地理環境的虛擬寫意」。

還有一些構思巧妙的「舞台經營」手法，可能容易被一般觀眾所忽略；但它實在深具創意，大有學問，並且做得不落痕跡，只能令人暗自叫好。例如，常常有些戲，劇中扮演罪犯的，不面向法官下跪，反而面向觀眾跪下，這似乎是不符合真實情況的？但是這種處理手法，卻能使法官和犯人都一起面向觀眾，把他們的內心情感、想法念頭，通過面部的表情變化，清楚的傳達給觀眾會意知曉，盡到「做戲」的責任，也取得了觀眾的理解和認同。上台台下，悄悄的進行一場心靈交流，演戲、看戲的樂趣，微波蕩漾在其中。

還有，當某個演員，突然在唱完或唸完之後，轉身背對觀眾站立，這在劇界的行話，叫做「歸裏站」或「掛起來」。也就是戲劇學專門術語中所謂的「虛下」。目的是在把戲份轉移到同台其他演員的身上，彷彿在暗示觀眾：「嘿！現在別看我了，看他吧！注意哦，馬上有精采好戲要出現囉！」如「空城計」中，演到司馬懿帶兵上場，一見四門大開，不禁滿腹狐疑，深恐會中了諸葛亮的埋伏，就傳一道將令：「哪一個大膽把西城進，定斬人頭不容情。」這時候，觀眾的注意力原本是集中在新上場的司馬懿身上，可是司馬懿在唱完這兩句之後，便緩緩的引導兵卒，在舞台左半邊後退、轉身、背對觀眾，像是提醒觀眾：「別看我了，請看諸葛亮！」果然，立刻就緊接著老生扮諸葛亮唱出「我本是臥龍崗散淡的人……」那一大段膾炙人口、精美動聽、陳述自己經歷和志節的西皮慢板唱腔，而觀眾也很自然的，把注意力，由司馬懿轉移到舞台右半邊的諸葛亮身上了。在這場戲中，諸葛亮坐在城樓上，

地位是固定的，不能向前移動；但經由司馬懿的後退，基於視覺心理的作用，彷彿就把諸葛亮的位置相對往前移了；這就好像電影裏的「推鏡頭」，把鏡頭漸漸推近至諸葛亮，給予他明確的聚焦特寫。

特別有趣的是，舞台上常有演員順勢稍舉手臂，擋住一旁，面對觀眾說出心裏的話，或做出特殊的表情，彷彿在和觀眾溝通意見、分享情趣或透露機密，這在行話叫做「打背供」，代表自言自語或自思自嘆—不讓同台其他人知道，心事唯有觀眾知。這種毫不掩飾「我正在演戲」的訴求動作，可以省略掉許多不必要的解釋和交代，也可以精簡許多冗繁的篇幅和場次：騰挪出來的寬廣空間，就可盡情專注於劇藝內涵的發揮了。同時，也在告訴觀眾：「戲就是戲，千萬別當真，也別陷得太深，隨興而自然的欣賞和品味，才是最重要的。」

## 結語

六〇到七〇年代的台灣戲劇大師一叡大綱先生，曾說：「中國舞台藝術委實是極不易整理完備的一份文化遺產，其中包涵的專門知識太多。如果我們把漢代角觥戲『東海黃公』作為中國戲劇的胚芽，這透過二千年來文化層而茁壯的表演藝術，我們委實還是個無知的學童，非得集合各方面的專家及直接參與舞台工作的人士，分門別類作深入的專題研究，得到結論後，才能完成這一艱鉅的工作，這是需要人力與時間的集體性工作。」而我所期許、期待和期望的，不僅僅是我們這些「無知的學童」，能夠隨時超越自己，不斷追求新知，以期更接近京劇乃至於整個中國戲劇的真象；更希望在這資訊掛帥的科技時代，還來得及發揚傳承這份美好的文化遺產，讓它振衰起蔽，再創生機。一九九九年，我們的雙腳，踩著過去的終點和未來的起點，除了一起低頭沉思，也要一同默禱祈福：「加油吧！飛揚吧！我所鍾愛的戲曲。」