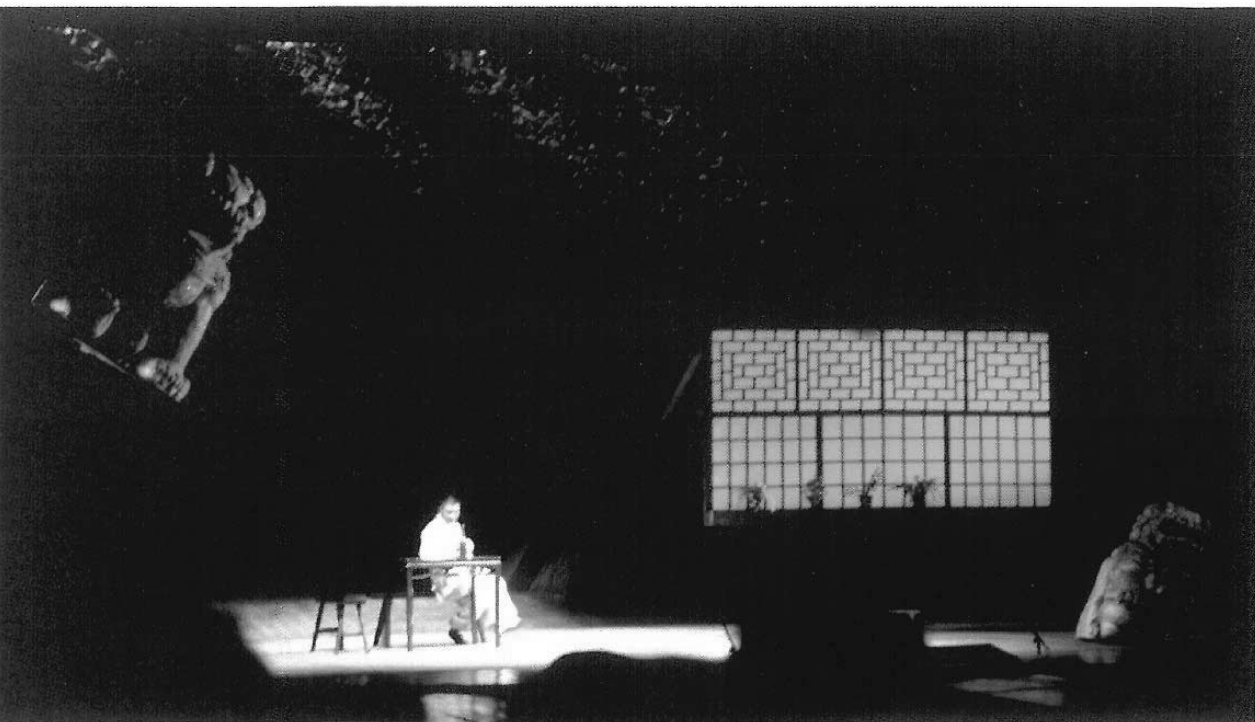


## Personal Perspectives on a Theatre Journey

京劇版《駱駝祥子》一傾斜的固定佈景（如獅子和後方的門）和其他場景（如桌椅和升降的窗子）間缺乏呼應。

（黃美序攝）



## 回顧與前瞻： 戲曲之旅的見、聞、感

黃美序 Mei-shu HWANG  
中國文化大學戲劇系主任

**到**大陸去觀摩戲、討論戲已經好幾次了，這次參加「千禧之交—兩岸戲曲回顧與展望研討會」和欣賞演出，仍有一些新的感觸，覺得可以記下來跟對戲曲或戲劇有興趣的工作者共同思考。

這次會議是由台灣的國立傳統藝術中心籌備處和大陸的中國藝術研究院、中國戲曲學會、黑龍江省文化廳聯合主辦，於八月二十至二十三日在黑龍江省哈爾濱市舉行，收到的論文共五十篇（台灣九篇、大陸四十一篇），但是在總共八場討論會中僅宣讀了二十四篇（台灣九篇、大陸十五篇）。我覺得非常可惜的是在那些大家只能帶回

家去看的論文中，有好多位學者更為深入而具體地談到了「戲曲現代化」和「戲曲與話劇的關係」，提出了一些更值得討論的觀點與問題。不知道是不是因為這些論文交稿太晚，以致未被列入議程。

這次研討會的主題雖然是兩岸戲曲的回顧與展望，但是也有只回顧而沒有展望的田野調查或資料整理的報告，講評者認為雖然史料/資料豐富，可惜有的缺乏理論印證，有的只是談到過去與現況，缺乏前瞻性，也沒有論及那些劇種在台灣和大陸整個戲劇發展中的貢獻，均為美中不足之處。有些作者因為自覺或不自覺性地受到「愛國精神」的影響、或是由於智識不足，極力鼓吹中國戲曲為世界戲劇藝術之冠。例如一位學者說：「與西洋傳統戲劇注重作家的“案頭”創作相比，中國戲曲更注重“場上”搬演。」（葉長海）（附註：本文除直接引文註明作者，以便讀者在將來出版的大會論文集尋找外。其他綜合性的意見不擬註釋。）又有一位說「雖然晚出，但中國戲劇的生命力卻異常頑強。古希臘、羅馬戲劇，印度梵劇早已成歷史遺響，中國戲劇

卻輝煌至今。」（劉禎）不知道他們是根據什麼史實與推理求得這樣的結論？研究西方戲劇的人都明白，除現存的一些改寫白希臘戲劇的羅馬悲劇可能為閱讀而寫外，古代戲劇都是為演出而作。同時，許多希臘悲劇和喜劇在今天還常常被不同國家的劇團搬上舞台。反觀我們的元雜劇，雖然保留了许多劇本，但是已沒有人確切知道它們的演出形式了；明清傳奇更多是不宜（或不易）全本搬演的案頭劇。還有人為李漁喊冤，認為他在《閒情偶寄》中提出的「戲劇結構論」比亞里斯多德的《詩學》還要周密偉大。另外有人借用「踏搖娘」、「東海黃公」等我們只知其大概的古代東西來「說明」近代或現代的某些演出情形，我覺得很有點像另些學者和評論家常愛自欺欺人地用「XX主義」、「XX劇場」等一大堆名詞和劇場術語來做為他們「解說或解脫的法寶」，二者實有異曲同工之「妙」。當然，這些現象在許多別的學術研討會中也有過，不擬多談。本文的目的並不想評介大會的全部論文和討論，只擬將我自己比較感興趣的點滴，從觀眾、劇本、演出



「二人轉」的表演形式。  
（黃美序攝）



高甲現代戲《沉浮記》—現代服裝與佈景。  
(黃美序攝)

等角度來閒談一下。

## 一、觀眾與演出的關係

有好幾位學者指出，戲曲面臨的一個大問題是固有的觀眾群越來越少了，有人並舉出具體的數字。戲劇界的人都知道，觀眾流失非但是戲曲的大憂，也是現代話劇和其他劇種的共憂。其原因可分內在與外在。內在是戲劇本身的藝術品質是否能日益求精，與時俱進；外在是其他娛樂的興起，如電影、電視、歌舞秀等等，拉走了戲曲的固有觀眾。這類外在原因人人知道，不擬列舉。內在的非常複雜，它們關係到從編劇到演出整個過程中的許多因素。現在我們先來看看幾位學者提出的有關觀眾流失的看法。

顧樂真在他的論文中指出：「創作劇目雖在本地為群眾演出五、六場或十幾場，但主要“奮鬥目標”是為到北京去參加會演拿“大獎”。看似“繁榮”，成為了“戲劇強省”，但宛如“泡沫經濟”一樣，是一種“泡沫戲劇”。」他又說：

劇團的演出，如沒有足夠的人長時期的、自覺地來買票看戲，戲曲就失去了一個重要的“要素”。就要及時地調整她在社會上的供需關係。不能以某個高檔次的劇院（團）或著名藝術家的短期演出來衡量、說明她的旺盛生命力，這恰恰只能說明戲曲只是為社會“一部分”人所需要。在娛樂形式“多元化”的今天……不可能強求每個人都要去“喜歡”一種娛樂形式。價值社會任何一樣“商品”，也只能依照社會的實際需要來確定它的價值。像“無償”的“慰問性”演出，是終不能持久的。（除非國家拿錢！）

為競賽得獎等特定目的而作的戲劇常以「一部分」人為對象（我覺得台灣的軍中傳統戲劇競賽也是如此），忘了廣大的觀眾群的興趣，他們當然不會去看。並且，我認為即使國家出錢也不會持久。可惜該文最後僅列出一些戲曲體制改革的項目，沒有提出具體的方案。

換句話說，品質不佳的免費商品也不會有很多人要的。戲曲本身的品質如何，應是重心。王笑林和梁惠琴的〈戲曲，應該回歸城市〉從另一角度做了一個很好的補充。他們認為送戲下鄉雖然受到偏遠山村很少有機會看戲的村民之熱烈歡迎，但是因為沒有了大城市觀眾對戲劇品質的要求，「劇團將失去提高劇目水平的興趣與動力。」，所以「是戲曲逐漸拋棄了城市裡的觀

現代評劇《喜鵲登枝》一景—現代服裝與寫實佈景。

(黃美序攝)



眾，而不是城市觀眾拋棄了戲曲。」他們接著說：

有人說，戲曲之所以不被城裡人特別是年輕人看好，是因為節奏慢、故事陳舊，吸引不了當今的觀眾。但節奏慢、故事陳舊的藝術不止是戲曲，有些電視劇故事發展比戲曲還慢。近年來的電視劇作品也多數是以古代題材為主的陳舊故事，有的甚至是家喻戶曉的故事，為什麼照樣吸引了很多觀眾呢？這其中，除了電視比戲曲有更方便的欣賞途徑（可以坐在自己家裡，不必進劇場）外，還在於戲曲操作方法的落後，沒有考慮到市場化的城市觀眾的口味。

我同意他們的看法。但是想進一步指出的是：怎麼樣的題材或故事才算「陳舊」，似乎沒有絕對的客觀標準。例如古希臘劇作家所寫的作品（當然是古代故事或事件）如《米迪亞》(Medea)、《伊底帕斯王》(Oedipus the king)、《蓄西施翠姐》(Lysistrata)等等，現在仍常常被搬上舞台，也受到許多讀者的喜愛。莎士比亞的《哈姆雷特》(Hamlet)、《羅密歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet)、《暴風雨》(The Tempest)等作品更曾多次被攝成電影，其中有些還是最近幾年內的新作。《七品芝麻官》、《曹操與楊修》等戲寫的也不是我們當代的人與事，為什麼會受

大眾歡迎？關於這點，劉厚生說得好。他說：「二十世紀初以來的時裝戲（現代戲），最大的問題是政治熱情和社會責任感可嘉，藝術上的努力遠遠不夠。」他又說：

在文藝創作上，寫什麼題材不是什麼嚴重的或巨大的問題，人們關心的主要是怎麼寫和寫得怎麼樣，而不是寫什麼。可以有重大題材和一般題材之分，但重大題材作品並不等於優秀作品。……

從理論上說，就戲曲創作原則而論，無論寫什麼題材，古代也好，現代也好，中國也好，外國也好，英雄偉績也好，凡人小事也好，都要求寫出真實的生活，深刻的思想，生動的人物，豐富的情節，性格的語言，都要求作品的真、善、美。現代戲不例外，也不特殊。

誠然，題材的新、舊、重大、或一般，不是一齣戲的成敗關鍵所在。另一位學者的話似乎正可作為劉先生提出的「怎麼寫和寫得怎麼樣」的補充，他說，「在傳統人物的塑造中注入現代質素，力求給予現代意識的觀照，使其與當代人的思想產生共鳴，與當代人的情感產生共振，這是當代戲曲創造中必須解決的問題。」（譚靜波）

魏正元從另一個角度切入戲曲與觀眾的問題。他問道：「為什麼當代的歌曲演員走到哪裡，哪裡就有觀眾？為什麼曲藝演員活得如此之瀟



灑？」他接著以「二人轉」為例說：「如果，二人轉也像某些劇種放下通俗，一味追求高雅，我想他也會像某些戲曲劇種那樣漸漸走向衰落。」記得多年前我在國外求學時曾聽幾位戲劇家提過類似的問題：「爲什麼熱門音樂會能吸引那麼多聽眾？爲什麼一場球賽會有那麼多球迷去看？爲什麼走進劇場的觀眾那麼少？」顯示戲劇觀眾的日漸減少已經是一個全球性的現象。

我也曾聽到過不少人（不一定是年輕人）說他們不想看傳統戲曲是因爲聽不懂，有時看了字幕還是不懂（我認爲在戲曲發展中字幕會產生相當嚴重的負面作用）。我也曾聽另許多人說他們不願意進入現代小劇場，也是因爲看不懂他們的作品。有人因此大聲疾呼「請演我們看得懂的戲吧！」這是否表示今日戲曲/戲劇的沒落主因是由於它們不夠通俗、曲高和寡呢？

在本質上，戲曲和戲劇應屬大眾藝術。所以「通俗化」和「對觀眾口味」是劇作家們不可或忘的座右銘——當然也不能完全投觀眾之所好。並且，劇作家除注意「怎麼寫」外還必須牢記「爲誰寫」。觀眾都只能聽演員說一次對白。同時，戲曲是「以歌舞演故事」——也有學者認爲應該是「以樂舞演故事」，不管是歌舞或樂舞，都說明戲曲是一種「聲音加動作」的藝術。所以劇作家除考慮觀眾的意識、思想、感情等因素外，還要注意到他們對語言的「耳熟性」（包括語法習慣和語言韻律），因爲，正如一位學者指出的：人們聽覺的惰性遠超過他們視覺的惰性。當一種話語的語法和韻律不對觀眾的「耳味」時，便會產生「不懂」和「不喜歡」的問題。還有，「通俗化」應該不是「粗俗化」的同義詞，而是做到如白居易的老嫗能解的語言境界和表達能力。

無疑的，由於社會形態的改變，「舊瓶舊酒」的戲曲已經不被今天的廣大群眾所喜愛，只能被少數人視爲「美食」罷了。但是，如何使戲曲「通俗化」、而不是「庸俗化」和「粗俗化」呢？如何使戲曲在現代的商業競爭中展露光芒而不流爲鍍金的低俗商品呢？我們能否釀製色香味均爲大眾喜愛的「新瓶新酒」呢？…要回答這些問題，需要大家的共同智慧。

說到這裡，我想正好借此提出一個相關性老問題：當戲曲/戲劇投入了商業的競爭市場，它是不是還是藝術？我個人的答案是肯定的。其實，戲劇或戲曲除了做爲祭典等特殊用途外，可以是商品，也可以是藝術，全看它本身的品質而定。從西方的戲劇史來看，自貴族的養士制度消失後，藝術家失去了他們的「資助者」(patrons)，便開始和商業掛鉤，產生了更大的競爭，也得到了更廣的發展。在我國的戲劇史上也曾有類似的情形。所以，在今後的戲曲和戲劇的發展中，我們應該首先加強戲劇本身的藝術品質，才能在現代社會中與商業產生互動/互助的關係。

## 二、幾點關於「程式」的思考

如果把劇本比做戲曲的靈魂，程式應可比做戲曲的身體。

什麼是戲曲的程式呢？傅謹在他的〈程式與現代戲的可能性〉中說：「戲曲的程式化，不僅僅是指在表演過程中的那些固定的一招一式。戲曲的程式化特徵滲透在戲曲舞台的所有方面，在具體的表現手法上，它們分別通過唱腔、身段、行當、臉譜等等方式呈現在我們面前。戲曲表演中



所有那些意在使表演與現實人生分離的虛擬手法，只有形成規範才可以上升為程式。」因此：

戲曲程式的藝術表現手法有四個不可分割的特徵，第一，它必須是非寫實的，而不是現實人生單純的模擬；第二，它是通過一定程度上的抽象離開現實的，因此比起模擬現實的手法有更強的表現力；第三，它的抽象是有限度的，始終應該停留在“做工”的界限之內；第四，它已經通過反覆運用而被定義，成為戲劇家與觀眾之間用以互相交流與理解的規範化的、系統化的藝術語言。

他並且特別說明：程式「始終應該是“做工”而不是完全抽象化的舞蹈。」這一點頗值得注意。

另有學者說：「並非所有的表現方法、手段和規則都可以稱作程式。」它必須具有兩個特殊的性質：1.「廣泛而持久的因襲性」，2.「不可逾越的規範性」。所以，「程式是一副相當沉重的“鐐銬”」。他又說：「作為一種高度繁雜的藝術規範，程式對戲曲作家和演員的藝術修養提出了很高的要求，這就保證了戲曲劇本和舞台演出的藝術水準」（鄭傳寅），這一點可能是見仁見智的看法。我覺得對絕大多數戲曲藝術家來說，程式只是一種鐐銬；有幾個戲曲的表演者能活用程式「進入從有法而無法的自由境界」？許多現代的表演方法也是如此。

他們和另幾位學者都指出：戲曲程式來自生活，許多程式已經不再適用於用來表現現代生活

了。我們房屋的門不是以前的門，開門、關門的動作自然不同了；我們的交通工具是汽車、飛機，不再要上馬、下馬、划船、抬轎了；我們的衣服也沒有長長的衣袖可以揮舞了。因此，在戲曲現代化中，如何創造現代觀眾喜愛的新程式呢？鄭傳寅認為不人可能建構現代戲曲的符號體系，因為：

程式是在耽古守常的精神氛圍和耽溺故舊的審美趣味的土壤上生長起來的。這種土壤現在已相當瘠薄。當代作家、藝術家大多不但不願意重複別人，甚至不願意重複自己，而程式的生成正是以屈己從人、蹈襲故常為前提。……傳統戲曲之所以能用一套近乎刻板的程式去表現歷朝歷代的社會生活，與我國古代生產生活方式長期保持超穩定狀況有關。……如果社會發生巨變，原有超穩定狀態為日新月異的飛速發展所代替，戲曲藝人就不可能創造出供長期套用的“新程式”，即使有人創造出新的表演動作，而且確實很美，大家也不願意、不可能以之為規矩繩墨而“普遍採用”。這正是近幾十年來，不斷有“大家看了覺得很好”的舞台表演動作備受稱讚，但卻很少有人“把它用到其他戲中同類人物身上”，使之變成“新程式”的根本原因。

這是相當合理的分析。但是我認為程式可以分為兩種類型：一種是用來表現外在生活形式的程

式，一種是用來呈現內在情緒、感受的程式。由於我們的生活日新月異，舊的程式所代表的生活方式已經不再存在，或是已成為稀有情形（例如現在很少人用毛筆寫信，甚至根本不用筆而改用電腦寫了）。要培植表達日常生活的新程式，的確缺乏穩定的土壤。但是，舊的程式有些似乎也可以「現代化」。例如在一些現代戲劇中使用兩面旗子、繪上汽車的商標來代表車子的做法，觀眾多能接受。

第二類表達人物內心喜、怒、哀、樂等情感的程式似乎有很多仍可使用。儘管我們的生活方式和過去的不一樣，使我們產生喜、怒、哀、樂的原因不一樣，古今中外，這種情感的本質應該是大同小異、有些還可能是恆久不變的。我曾有好幾次見到有人在舞台劇中使用傳統的鑼鼓點來加強人物的情緒表達和動作節奏（在我自己的作品中也曾用過），都有相當成功的效果。

以上簡單的例子旨在說明：1. 傳統戲曲的程式仍有它們的藝術功能與價值；2. 成功的「戲曲現代戲」都必須要有優秀的劇本和高水準的舞台呈現。話劇（舞台劇）也是如此。

戲曲現代化是一個非常繁複的問題，尚待更多的藝術家來共同努力去尋求良方。下面我想借朱偉民對《徐九經升官記》的評述，做為這方面的總結。他說《徐》劇的成功「正是在平民化這一點上，找到了古典形式與現代心態最佳契合，從而獲得了廣泛的接受空間和旺盛的藝術生命。」，並且，它「以喜劇的形式表現悲劇的內容……概括了現實生活中在夾縫中求生存的芸芸眾生，表現的是一種人不能掌握自己命運的迷惘與困惑。作為一種普遍的情感範型，它無疑喚起

了眾多的認同與共鳴。」

朱先生沒有在該劇的內容/形式方面繼續加以發揮。所以我想補充的是：這種「以喜劇形式表現悲劇內容」的作法也正是全世界近代或當代戲劇的趨向。像「荒謬劇」、「黑色喜劇」等都是很好的實例。一位西方當代的劇作家兼評論家 Christopher Fry 說：一個不能寫成悲劇的題材也不可能寫成好的喜劇。也即是說：像《徐九經升官記》一類作品的成功，是通俗的形式和有深度的內容結合的結果。它可以做為戲曲和現代戲劇創作的一個範本，但是，我認為如果我們跟棄官的徐九經回老家賣酒、並且只賣一種酒的話，生意也不會興隆。

### 三、話劇加唱的問題

劉平在談論戲曲與話劇的關係時說：「田漢在創作話劇時，借鑑戲曲的表現手法，巧妙地把歌與舞運用到話劇之中，“話劇加唱”可謂是他的創造。但這種形式不是簡單地拼貼或戲不夠歌舞湊，而是為抒發人物情感，突出劇本主題所採取的必要手段。」這段話簡要地點出不好的話劇加唱只是「拼貼或戲不夠歌舞湊」，而成功的話劇加唱是把歌與舞和戲中的人物、主題等藝術因素作密切的融合。其做法應該有點類似現代西方的「歌舞劇」(Musical) 吧。

負面的話劇加唱不值得討論。但是，我覺得正面的話劇加唱雖然已經有許多嚐試，仍需要從事「戲曲現代化」和「話劇（舞台劇）民族化」的戲劇工作者共同合作、繼續作進一步的研究。這是一個未來中國戲劇（包括傳統與現代）發展中的重大課題，可惜在這次大會中並沒有受到注



意。所以我想自不量力地在此提出幾點原則性的  
難議，希望有更多的戲曲和戲劇的熱愛者來共同  
思考和實驗。下面是我的幾點想法：

1. 什麼是戲曲的根本精神和形式？以固有的  
歌（樂）舞程式來表達一個故事是戲  
曲的精神抑是形式？還是表演程式和服  
裝、臉譜等外在因素是形式、故事內容  
是精神？
2. 什麼是話劇（包括舞台劇）的特質？是  
寫實性的古裝/時裝、呈現時空的燈光/  
佈景、接近生活的對話和動作嗎？
3. 戲曲要保存多少固有程式才是戲曲？
4. 話劇可以借用或變用多少戲曲元素還是  
話劇？
5. 戲曲與話劇有沒有可能融合為一，發展  
成一種新的中國戲劇？

試以田漢的作品為例：如果將他的戲曲《白蛇  
傳》的部份唱段改做對白，這部戲可否做為話劇  
來演？反之，他的《關漢卿》為什麼就是話劇？  
像大陸今年得獎的作品「現代評劇」《喜鵲登

枝》、「高甲現代戲」《沉浮記》、「黃梅戲」《徽  
州女人》、京劇《駱駝祥子》等，它們和話劇的  
基本差異在那裡？我不是說它們沒有差別，我是  
想從這些已經得到相當肯定的作品入手，做為思  
考上列問題的依據，而不是從純粹的理論去探  
索，應該比較容易得到一些具體的成果。或許，  
這樣的探索可以幫助我們找出發展「戲曲現代化」  
和「話劇民族化」、甚或產生「新的中國戲劇」  
的明確道路。

#### 四、結語

戲曲和話劇（舞台劇）的基石——觀眾——都在流  
失。有人說：「那是因為文明人越來越不愛思  
考，越來越追求感官的刺激。」我覺得這話不無  
道理。如果這是主因，戲曲和話劇的前途無疑地  
是充滿困難的。但是，它們的責任也將因此而更  
為重大——因為它們要重新負起娛樂與教育的雙  
重功能。未來的戲曲/戲劇不管是舊瓶新酒、新  
瓶舊酒、或是新瓶新酒，最重要的是如何使它們  
成為人人愛喝的佳釀美酒。