

在人類歷史的發展軌痕中，男性主導了絕大部份的發言權，宰制著民族社會的思想治與價值觀念；而女性雖然也曾有過初民時代母性社會的優勢，但多半還是臣服於父權體制下生存成長。一直到十九世紀初女性主義與婦權運動的興起，才使得“女性議題”逐漸成為世人們所關注的焦點，並在二十世紀成為各類型藝術文化的創作面向。而綿延久遠的古典戲曲，在中國傳統的禮制教化下孕育成長，自然也承襲了男性觀點與剛性規律，這遂使得劇作中所反映的思想意涵，仍然錮守拘泥於傳統男尊女卑的思想框架中。

然而隨著時代風潮的帶動，戲曲也嘗試開啓更多元化的觸角。尤其是大陸“戲曲改革”後的部份劇作，突破了既有的僵化思惟，注入了現代精神的新詮；自九〇年代以後，這些劇作陸續地在登臺演出，或是加入臺灣符碼重新製作改編。如梨園戲的《節婦吟》與曾被「雅音小集」改編為京劇的《問天》，透過〈情探夜奔〉、〈叩扉訴情〉、〈斷指自誠〉到〈題旌自盡〉等節情的架構，勾勒出“寡婦情慾”的含蓄潛藏與情愛迸流；而川劇《潘金蓮與他的四個男人》及由「復興國劇團」改編的京劇《荒誕潘金蓮》，則藉由古今中外各類型人物的場外評點，以及四位扭轉潘金蓮人生命運的男性描繪，重新檢視評判她所

Early 21st Century Women
Playwrights of Taiwanese Folk
Theater

諦觀新世紀初 (二〇〇〇年)

臺灣戲曲劇壇的“女性”書寫

蔡 欣欣 Hsin-hsin TSAI
國立政治大學中文系副教授

背負的“淫婦標記”。此外，還有如《歸越情》、《美女涅槃記》、《羅生門》等劇作，也都刻意地突出“女性自覺”的主題意識，就其人生的際遇與內心的世界，進行細緻深刻的描摹剖析。

是以，延續著九〇年代對於女性心理的挖掘與探索，在跨越嶄新紀元的二〇〇〇年上半年度，臺灣戲曲劇壇所搬演製作的幾齣劇作，竟不約而同地都“聚焦”於與女性相關的課題書寫。如著墨於「父系/母系」社會文化角力的歌仔戲《荊桐花開》，如拆解著「女扮男裝」性別文化符碼的黃梅戲《鞦韆架》，如標榜著「婚姻自主」速配式陣前招親的京劇《鎖陽姻緣》，如黏貼著「貞女/賢母」聖潔道德標籤的越劇《山水有情》，如辯證著女性「天足/金蓮」審美評價印記的豫劇《大腳皇后》等，都彰顯出“女性意識”正在對臺灣的戲曲文化攻城掠地。因此，底下將以這幾齣劇作為本進行介紹賞析，希望能藉此諦觀新世紀初臺灣戲曲劇壇“女性”書寫的主題意趣與文化面向。

一、原漢文化的牽手情緣

一 歌仔戲《荊桐花開》

本劇雖脫胎自老歌仔冊《甘國寶過臺灣》，但在編劇“觀照遺失文化的平埔族人，找尋屬於自己歷史的文化尊嚴”的創作動機下，跳脫了原來冒險犯難的故事框架，翻轉了甘國寶「無賴/薄倖」的人物形象，而重新譜寫了一段「唐山公與平埔媽」的浪漫情緣。故事是發生在清雍乾年間，福州籍的漢人甘國寶，原本是坊間游手好閒的賭徒，在賭輸錢後糊裡糊塗地搭上了開往臺灣的官船。在途中遇到狂風巨浪的侵襲，與同是偷渡客的泉州鄭成為官兵發現，在性命垂危之際適巧把總爺鴉片煙癮發作，眾人在無計可施的情況下，國寶以機智剖開鴉片煙吹取得鴉片膏，而獲得把總的賞識封為十總，隨行駐守管領南臺灣一帶。

平埔族生性溫和善良屬於“熟番”，美麗的阿猴社公主伊娜為廷姨的接棒人，但卻與甘國寶兩情相悅，只是礙於原漢族群的身分歧異，以及風俗民情的文化隔閡而屢生爭執。而清廷為了方便統領駕馭眾番社，強令徵收公廨施行漢文教化政

策；同時又強迫徵收平埔族的壯丁，以圍剿對抗兇惡殘暴的“生番”傀儡番。而十總江中基更是居心不良，除偷賣軍火於暗中牟利外，更為求戰果而不惜草菅人命，以致於平埔族死傷慘重，伊娜也在戰役中身受重傷。而甘國寶為了與伊娜的愛情，甘願留在臺灣照顧她們母子，但是伊娜終因傷重而懷抱著嬰孩逝去，徒留下傷心的甘國寶在荊桐花開的殷紅溪澗旁嗚咽吟嘆……。

這段淒美動人的“牽手”情緣，遂在荊桐花開的季節裡緣起緣滅。“牽手”，為福佬人對妻子的俗稱，然而在數百年前卻是平埔族人的結婚習俗。以「母系社會」為主體的平埔族，女性擁有婚姻的決定權「婚姻不用媒妁，女及笄，築室另居」（六十七《番社采風圖考》），男性則被招贅居住於女方家中，且財產的繼承權全歸女性所有，是故形成“重女輕男”的生育觀念，與漢族「父系社會」的文化思惟截然不同。因此，在劇中便特意凸顯不同社會結構的觀念差異，如閩德禮儀「楊花水性/三從四德」的爭議，或是審美天平「自然天足/三寸金蓮」的批判等。

而劇中也盡量地展示了各種原住民的風土人情，如「跳神牽曲」的祭典歌舞，既是感謝祖靈的豐年祭，也是青年男女擇偶的最佳時機；如「游車擲果」的禮儀習俗，除趁新春拜訪親友度假享樂外，更是未婚男女青年認識交往的良機；如「口琴鼻簫」的器樂吹奏，為未婚的青年男女表達愛意，或是互通款曲的主要方式等。由於原

歌仔戲《荊桐花開》



住民曾經是臺灣島嶼的主人，而你我身上其實都流著平埔族的血脈，只是在「以成敗論英雄」的互古法則中，漢族早已透過「武力霸權」的征服統治，通過「移風易俗」的扭轉同化，將「強勢/弱勢」、「主流/邊陲」與「文明/野蠻」強行曲解或劃上等號，以致於我們都鄙視或忘卻了自己的母族文化，而渾然不知女性也曾經是臺灣社會的重心。

二、命運韁繩的上下擺盪

一 黃梅戲《鞦韆架》

「女扮男裝」是中國戲曲故事中慣見的戲劇手法，透過喬裝改扮可以轉換性別的界限，而得以在傳統「男尊女卑」的社會體制裡暢行無阻。所以《梁祝》中的祝英臺為前往杭州讀書，必須改扮男裝才可走出閨閣；如《孟麗君》中欲為夫家洗刷冤屈的孟麗君，必須假鳳虛凰方能掩人耳目等，而《鞦韆架》就是以此戲曲原型為基底而拆解重組的。劇中頑皮聰慧的女主角楚雲，喜歡在趕考的季節裡盪在鞦韆架上，觀看來來往往為功名趕路的書生們，而士子們也驚艷於她的美色欲求婚配。楚雲為了推卻王進士的婚帖，以及成全父親落第多年的遺憾，於是決定女扮男裝代父參加科考，孰料在試場外遭遇到搜身防弊的困境，所幸浪蕩江湖的千尋挺身而出為她解圍，但千尋也因此被取消了應考的資格。

楚雲一舉得中金榜題名，為了感謝千尋的見義勇為，便邀約於元宵燈會時在新安江畔晤面。見面後千尋才恍然得知楚雲原為女兒身，孰料此時傳來王進士再度逼婚的消息，情急之下千尋自願假扮為求婚者進京赴試解圍，而楚雲則坐上王家船入京協助。然而天算不如人算，千尋竟然在路途中病倒了，楚雲出於無奈只得再度冒名赴考，卻一舉奪魁掄元並被挑選為駙馬與公主成婚。洞房之夜，千尋為搭救楚雲決定夜闖宮門，導致真相敗露而二人也因觸犯欺君之罪而被處死刑。在臨刑之前楚雲要千尋向她求婚，二人相互吐露自己的心聲。公主聞言後大受感動，當場為她們證婚並極力懇求父皇赦免。在“以死要脅”與“昏君總比暴君好”的勸說下，皇帝終於答應免去刑責，並賜以高官厚爵富貴榮華。然而楚雲與千尋全然無意留戀，只願攜手歸返故里團聚天倫……。

鞦韆架是全劇的主體意象，也是幕起幕落間的停歇點。楚雲手握著自己生命的韁繩，在人世的榮辱、真假、悲喜乃至於生死的邊界上飄來盪去。雖然也曾遭遇無可預知的變數，也曾面臨不可抗拒的外力，但都在其輕鬆自在的遊戲心態下，輕易地跨越了傳統道德的禁錮規範，也從容地銷融了命運無常的歷練考驗。因此在劇中我們看到楚雲“輕抬素手掃群儒，狀元榜上染脂



黃梅戲《鞦韆架》

黃梅戲《鞦韆架》



京劇《鎖陽姻緣》 國立國光劇團 李銘訓攝影



粉”，輕而易舉地就摘取下科舉的桂冠，嘲弄了普天下為功名仕途汲汲營營的男性；而也藉此掙脫了繁塵俗世中「功名/婚姻」的枷鎖俗套，全憑著自己的膽識智謀，化解了王進士的糾纏與御婚的困境，而尋覓到可以託付終身的伴侶，並且在褪下男衫回歸女兒身時，完成了女性“追尋自我”的生命歷程。

是以全劇的敘事模式也由過去熟悉的男權中心，調整為女性中心的視角，這遂使得劇中角色人物的性格特質，皆以性別分化為“二元對立”的組群塑像。如聰慧機智的楚雲，活潑可的如煙與天真純潔的公主等女性代表，都竭力於刻畫人性的真善美；而軟弱愚昧的楚父、落魄不羈的千尋、好色無行的王進士、奉承諂媚的大臣與昏庸無為的皇帝等作為男性代表，無論身處市井民間或是在朝廷廟堂，以展現較庸俗卑劣的人性面向。或許我們也都正在自己的“人生鞦韆”上，從起點到終點不斷地折返，然而每一次上下高低的擺盪，都讓我們對生命有更深一層的體悟與珍惜。

三、主動出擊的陣前招親

—京劇《鎖陽姻緣》

中國傳統的婚姻制度，從西周與戰國時期奠基後，隨著時代的推演逐漸完備，而形成一套特有的禮儀規範。其中“父母之命、媒妁之言”，通常是締結婚約不可或缺的程序，倒是往往婚姻的當事人是置之事外的。然而匯集了《棋盤山》與《三請樊梨花》老戲修編的京劇《鎖陽姻緣》，卻展現出古代女性不靠媒妁中介，自己“主動出擊”追求婚姻幸福的另一面。故事描寫大唐薛仁貴奉命率大軍西征，途中繞道棋盤山借路藩江關時中計被困，由程咬金率領女兒程金定突圍，急忙欲趕赴長安搬請救兵。適逢仁貴之女薛金蓮與母親柳迎春，押解軍糧要前往鎖陽關，金定假扮男裝設阱奪馬，謊稱是竇一虎來戲耍小姑金蓮。金蓮見其容貌俊美暗自心許，孰料真正的竇一虎從地下竄出，將金蓮劫往棋盤山。一虎之妹竇仙童與丁山昔日原有姻緣之份，然而好事多磨錯過良緣。見兄長將金蓮擄上山寨，趁機與金蓮示好並迎接薛母上山，而獲得應允與丁山的婚事。

唐太宗從金定處得知兵困鎖陽的訊息，於是下令由丁山夫妻二人雙掛帥印。大軍行來會聚於棋盤山，金定與仙童相見投緣，齊心協力為夫君丁山共謀軍計。鎖陽關守將藩龍之妹藩梨花武藝高強，自幼與西羌王楊藩訂有婚約，然而於戰陣前與丁山交手相互傾心，車輪戰中丁山又百般護衛，再加上見楊藩畫像甚為醜陋，故施計試探丁山情意，而締結下白首之盟。楊藩得知後甚為發怒，派遣薛應龍俟機行刺，不料應龍失手被擒，梨花連夜親自審問事情原委，卻引得丁山心生疑竇醋意大發，兩相爭執下揚言休妻，梨花傷心欲絕怒返樊江關。後經眾人查明真相，要丁山前去賠罪還禮，歷經一番波折方才前嫌盡棄，於是攜手同心兵解鎖陽之困，並且成就了戰場上數對美滿的姻緣。

劇中的男主角薛丁山由於才貌出眾，所以成為眾家女將愛慕的對象，大老婆程金定因有父母之命，指腹為婚早已婚事底定；而二太太竇仙童則因先前朝廷紛亂而錯失良緣，所以當她得知小姑與婆母到來時，立即“自我薦舉”而掌握了自己的幸福；至於三夫人樊梨花原本已經許配楊藩，然而由於戰陣前丁山的俊貌體貼，泛起她心潮中的漣漪微波；而薛營再施以“攻心為上”的計謀，讓她目睹楊藩醜陋的畫像，更使得她心亂如麻意圖毀婚改嫁。是以在麗花的慫恿與提議下，梨花假意詐死來逼迫丁山表態，主動地採取“自力救濟”以爭取如意的終身伴侶。而仙童與梨花雖然都屬於才智雙全、武藝高超的女中豪傑，但難免還是陷入“才子佳人”婚姻公式的弔詭中。

這種“速成式”的婚姻看起來又酷又辣，似乎展現出女性高度的自覺意識，但是僅憑外貌而無有內在的相知相識，經常會因為缺乏彼此理念與心靈的溝通，而讓各種嫌隙誤會有機可乘。是以《三請樊梨花》中梨花才會在丁山“大男人主義”的心理作祟下，再三因誤會而屢遭休棄怨嘆；而《虹霓關》中出陣擒拿王伯當的東方氏，在洞房之夜為伯當責其不能“為夫報仇”而殺之。因此在古典戲曲中常見的「陣前招親」戲劇手法，如《下南唐》中高瓊路經雙鎖山，被劉金定逼迫上山結為夫妻；《烈火旗》中青背衛太宗之命尋找寶物，為鄴善國雙陽公主所擒召為駙馬；《穆柯

寨》中為盜取穆柯寨的降龍木破陣，楊宗保為穆桂英所擒而成婚等，雖然都彰顯出女性為婚姻“主動出擊”的自主權，但是其結局是否會真如童話故事中所描述的，從此“王子與公主過著幸福美滿的日子”，這其中還有許多空間值得去探索琢磨。



兒已長大成人，在中秋團圓的豐年祭典上，寶兒恰巧救助了病發的酋長，憑著胸前的銀鎖祖孫相認。而白髮蒼蒼的宓娜終於能夠討回公道，一襲白衣白裙清清爽爽的返回家鄉，與痴心悔悟的阿達重逢聚首……。

四、情海浮沈的 母愛圖像

一越劇《山水有情》

愛情是文學永恆的主題，因此從愛情所延伸出來的“兩性關係”，也就成為小說戲曲描寫刻鏤的重點。一曲“青青山叻藍藍水，水是青山眼中的淚，點點滴滴留不盡，一片傷心哭向誰”的主旋律，娓娓地道出了發生於青山綠水間質樸熾熱的原住民情愛。以臺灣早期原住民社會為背景創作的越劇《山水有情》，描述月亮社的美麗少女宓娜，為了學習漢人的縫紉技術而離開家鄉，原本預定一年後學成返家，但因為對情郎阿達的思念，及想製造個意外的驚喜所以提前返家。不料在途中遇到懷抱嬰孩蹣跚行走的少婦，由於她被毒蛇咬傷命在垂危，所以想要將嬰孩托付給宓娜照顧。就在她摘下頸上的銀鎖正要與宓娜交代時，山林中傳來餓狼呼嘯的聲音，少婦為了保全宓娜與嬰孩的性命，拼盡餘力抱住狼群滾下山崖，宓娜為其捨生之舉深為感動，抱起嬰孩發誓定要將嬰孩撫養長大。

宓娜將嬰孩抱回部落，卻引來族民們的唾棄羞辱，懷疑她與漢人私通喪失貞節，連阿達也因為宓娜不肯將嬰孩投入篝火中，而心生疑慮懷疑她的清白。在族民們持鞭藤的揮打中，宓娜抱著嬰孩逃入深山，所幸遇到善心的獵人阿雷來收留，遂在山林中渡過七載的光陰。某日阿達來到此地與宓娜意外重逢，思前憶往極度欣喜，然而卻因寶兒對阿雷“阿爸”的稱呼而導致誤會，傷心欲絕的宓娜遂決意帶領寶兒離開山林。在市鎮裡宓娜辛勤工作努力掙錢，一心期盼寶兒唸書識理出人頭地，日後能夠為自己洗刷清白。寶兒在得知自己的身世後，發憤圖強努力向學。歲月荏苒寶

宓娜對愛情的堅貞不移令人尊崇，對親情的無怨無悔感人至極，雖然寶兒不是自己的親生骨肉，一天半的母親與十六載的愛情“誰輕誰重無需量”。然而為了拯救無辜的生命，完成少婦托孤的遺願，她甘願犧牲自己的生命與名譽，被部落族人指責為“逆女孽障”，被自己摯愛的心上人“當眾絕情”。這“天大的恥辱刻在天，不癒的傷口在心上”，於是她將所有的凌辱與創傷，都化成支撐生命的力量，只為了能夠“當眾討公道，還我清白名；悔卻阿達哥，了卻一世情”。這種堅忍卓絕的韌性精神，讓她即使在遍地荊棘的人生關口上，也都能咬緊牙關、忍辱負重地勇往直前，而散發出執著於「愛情/親情」“認真的女人最美麗”的神聖光芒。

相形之下，劇中的阿達便顯得意志薄弱，無法通過情愛魔障的試煉，每逢分歧的十字路口時，他總是徬徨徘徊不知如何抉擇。是以當族人譴責宓娜有“原漢苟合”的行為時，他的信心也隨之動搖質疑，不能挺身而出護衛自己心愛的女人；而當他聽到寶兒對阿雷的稱呼時，妒火攻心讓他喪失了理智“一句騙子把情份勾”徹底撕裂二人的真情。雖然最後他選擇了自殘自虐的方式，把自己關在暗無天日的死房中，以表示他對這份情感的懺悔愧疚，但是逝去的青春華年再也無法追回，他與宓娜耗盡了一世才真真確確領悟到“愛情”的真諦。是以，當我們關照歷史上無數個“節女、烈婦、賢妻、良母”的女性典範時，可曾想過在這些桂冠圖騰的光環背後，蘊含著多少數不盡的辛酸寂寞，以及推疊著多少難以言說的幽微無奈。

五、三寸金蓮的符碼解放 一豫劇《大腳皇后》

向來女人被定位為男性注視下的“景觀”，因

此男性凝視的審美標準就成為宰制女人的天平，“要知女子好不好，不看臉面先看腳”的俗諺，就反映了數千年來女性纏足習尚的社會觀點。而豫劇《大腳皇后》則別出心裁以“天足”為題，透過亦莊亦諧的筆法，提出另類思考的視窗。故事是取材自中國歷史賢后馬秀英的傳奇軼事，敘述大明初年洪武皇帝朱元璋登基，應天府尹潘俊臣奉令督辦元宵花燈，途遇同窗學友王庸請其為燈籠題字。適巧馬皇后的侄子馬高才進京，言談中流露出“腳大當皇后，皇親做高官”的得意神色，王庸遂戲謔地在花燈上題寫“大腳皇后”的燈謎來發洩不滿。孰料皇帝率領百官遊街賞燈，於舉國騰歡歌舞昇平中，見此燈謎勃然大怒，認為有損皇家威儀，於是下令將全城書生拘捕下獄，且限期查出執筆寫作燈謎者。

馬皇后得知此事後，歷數往事以情理來勸說皇帝息怒，又巧施妙計以白鷺洲的馬球比賽，作為釋放關押書生的賭籌。而當王庸得知燈謎殃及數千名無辜書生後，心裡甚感不安自動出面投案認罪，馬皇后則決定親自坐堂問審，來查究事情的原委根柢。在朝堂上馬皇后以“審腳”為題，要群臣評量其腳的尺寸大小，眾人巧言善辭推諉敷衍，只有王庸不畏懼王室強權，實言以告揭示了“虛言必詐，偽言禍國”的道理，皇帝與皇后聽後大為激賞，認為王庸才真的是國家的棟樑之材，不僅赦免其罪且封官賜爵予以重用，並當下釋放了全城的書生。

全劇從開場「大吉大利」等燈謎題辭起首，到最後讚揚皇后「大恩大德」結尾，都緊扣著“大”字大作文章。然而事件的主體卻是“大腳”這樣一件微不足道的事，這其中所彈撥的弦外之音，也就從〈當殿審腳〉時的“以大見小、以小見大、大小之中把真真金掏”。出身於農村民家的馬皇后，跟隨著朱元璋南爭北討打天下，也造就她爽朗豁達、不拘小節的個性，是以當她在面對百姓的揶揄時，她毫不動氣僅以一句“如此無聊，我腳大干她何事”的自嘲態度一笑置之；反倒是觸犯了至高無上的皇家顏面，男性尊嚴不容詆毀不堪受辱，更何況此還關涉著太祖“落草為寇”的過去，「自尊/自卑」的心理才是點燃這場軒然大波真正的導火線。

劇中一掃對傳統后妃“閨閣淑媛”的刻板印記，嘗試運用各種角度來塑造馬皇后的人物形象。一番思鄉憶親的話語，流露出她飲水思源的情義無價；一席追憶往事的唱段，表達出患難夫妻的柔情蜜意；一折與皇帝打馬球競技的場面，展現出她不讓鬚眉的身手武藝；一場審腳公案的卓越識見，刻畫出她審時度世的睿智形象等。這使得馬皇后不再只是帝王的附屬品，而是活脫脫有血有肉的真實女性，她擺脫了傳統戲曲中女性柔順悲情、惟丈夫之命是從的可憐形象，發揮女人的智慧與幽默，“四兩撥千斤”地化解了可能發生的歷史變局，雖然劇終還是不能免俗地回歸到教忠教孝的民族大義中。

綜觀這幾齣劇作，不難發現在訴求男女平權的新世紀，戲曲中的女性書寫正逐漸穿透出各種“追求自我”的聲音，她們嘗試去掙脫倫理道德的傳統枷鎖，撕扯掉“女子無才便是德”與“三從四德”的教條框架，而在婚姻、家庭、政治與社會等層面追求自我的鬆綁，也走出歷來必得依附於男性羽翼下的生命個體，這顯示出臺灣戲曲文化中的“女性意識”正在逐步飛昇。據聞下半年度臺灣戲曲劇壇還要陸續推出豫劇《杜蘭朵公主》、梨園戲《董生與李氏》以及黃梅戲《徽州女人》等劇作，也都是鎖定“女性意識”的議題來闡述發揮，我們也誠摯地邀請大家一起來看戲，共同來關心品味臺灣戲曲文化中的“女性”書寫。

註釋

- 1 本文以西元二〇〇〇年一月到六月底臺灣上演的戲曲劇目為範圍，從其中挑選出不同劇種且較具代表性的劇作來進行論述。是以如四月份由國光劇團所演出的豫劇《孟麗君》，因與黃梅戲《鞦韆架》同屬於「女扮男裝」的故事類型，故選擇較具新意的後者來進行論述。而文中所挑選的五部劇作，除《鞦韆架》是由安徽省黃梅劇團來臺演出外，其餘皆是由臺灣劇團所製作搬演，應該可以從其中觀察臺灣戲曲文化的演化。



豫劇《大腳皇后》
國立國光劇團 李銘訓攝影