

## 戲曲跨界創新的反思

### ——以梅蘭芳時裝作品中京劇與話劇的媒合嘗試為例

侯雲舒

#### 摘要

1914-1918 是京劇大師梅蘭芳以「時裝」為主軸，開始創作一連串時裝新戲的關鍵時期，雖然這段時間相較於梅蘭芳整體的藝術演出生命而言是短暫的，但卻是提供他後來在創作屬於梅氏經典劇目的古裝新戲時，一個相當重要的實驗經驗及參考值。而我們若把時間向後推移到現今，對於傳統戲曲的跨界創新是近二十幾年來臺灣戲曲界的發展重點之一，舉凡跨文化、跨形式、跨劇種等等的不同嘗試，都有眾多新作品因而產生。本文意欲接合這一前一後兩個戲曲改變的重要時期，來觀察在時間的遷移下，在前仆後繼的不斷實驗中，現今所謂對傳統的創新與改變，與 20 世紀初梅蘭芳思考創新時，有無可以借鏡或提供反思之處，例如在藝術形式與內容間的搭配與融合，以及「跨界」所面臨到的本質相容性，都是戲曲跨界所必須面對最根本的問題。20 世紀初期，是一個新舊形式交替、新舊世代交替的關鍵時刻，梅蘭芳做為此時期代表京劇表演藝術最重要的演員之一，他在面對內外環境劇烈改變時的思考理路是什麼？本文所採取的觀察點有四：一、京劇質性轉變；二、京劇跨界接觸的環境；三、梅蘭芳由「京話合流」的現象中所得到的觸發；四、梅蘭芳在京劇與話劇跨界媒合的實際操作。藉由審視一代大師在面對新舊衝擊及交替時，所做出的種種努力與嘗試，相信對於反思 21 世紀戲曲跨界媒合的進程，當具有某種承先啟後的意義。

關鍵詞：京劇、梅蘭芳、時裝新戲、話劇、跨界

---

2011/3/31 投稿，2011/5/24 審查通過，2011/7/22 修訂稿收件。  
\* 侯雲舒現職為國立政治大學中國文學系助理教授。

# **Peking Opera Straddling of Zones Reconsidering - the Peking Opera and the Modern Drama Intermediary Gathers the Attempt Take the Mei Lanfang Fashionable Clothing Work in As the Example**

Hou Yun-shu

## **Abstract**

1914-1918 is Peking opera master Mei Lanfang take “the fashionable clothing” as the main axle, starts to create a succession of fashionable clothing modern play the crucial phase, although this period of time compares in the Mei Lanfang whole artistic performance life says is short, but was actually provides him afterwards belonged to Mei the classical play goal ancient costume modern play when the creation, a quite important experiment experiences and refers to the value. But we if backward passes the nowadays the time, regarding the Peking opera straddling of zones innovation is one of nearly twenty for several year Taiwan Peking opera development priorities, all Trans-Culture, cross form, cross kind of drama and so on different attempt, all has the multitudinous new works thus produces. This article cares for the important time which joins this tandem two dramas to change, observes under the time migration, in takes place of the fallen in unceasing experiment, nowadays so-called to traditional innovation and change, with the beginning of the 20th century Mei Lanfang pondered when innovation, whether there is can profit by observing others or provides place of the reconsidering, for example in the artistic form and content matching and the fusion, the essential compatibility which as well as “the straddling of

---

\* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, Chengchi University.

zones” faces, all is the Peking opera straddling of zones must face the most basic question. The 20th century initial period, are a new old form, new old generation in turn critical moment, Mei Lanfang do in turn for this time represent one of Peking opera performing arts most important actors, what he in inside and outside which faces in the environment fierce change time ponder principle road is? This article adopts the viewpoint has four: First, Peking opera nature transformation; second, Peking opera straddling of zones contact environment; third, Mei Lanfang triggering which obtains by “the Peking opera and drama confluence” phenomenon in; fourth, Mei Lanfang the actual operation which gathers at the Peking opera and the modern drama straddling of zones intermediary. Because of carefully examines a generation of master when faces the new old impact and in turn, makes all sorts of endeavors and the attempt, believed regarding reconsiders the advancement which the 21st century Peking opera straddling of zones intermediary gathers, when has the significance which some kind inherits from the past and carries on for the future.

Keywords: Peking opera, Mei Lanfang, fashionable clothing modern Peking opera, drama, straddling of zones.

## 一、前言

傳統戲曲的跨界創新是近二十幾年來臺灣戲曲界的發展重點之一，舉凡跨文化、跨形式、跨劇種等等的不同嘗試，都有眾多新作品因而產生。但是，在前仆後繼的不斷實驗中，現今所謂對傳統的創新與改變，到底在藝術根本形式與內容間的搭配與融合，真正解決了哪些問題？還是時至今日，關於「跨界」所面臨到的本質相容性，其實斬獲與突破有限？本文想將時間拉回 20 世紀初期，以當時的主流傳統藝術形式——京劇為例，並以此時期代表京劇表演藝術最重要的演員之一梅蘭芳為反思起點，審視一代大師在面對新舊形式交替、新舊世代交替的關鍵時刻，所做出的種種努力與嘗試，並來檢視 20 世紀初期京劇與話劇跨界媒合所呈現的新面貌為何？希望藉此反觀現今傳統戲曲在跨界媒合上所呈現的面貌，是否仍然與 20 世紀初所面對的問題相去不遠？

20 世紀的初期，由陳獨秀所創刊的《新青年》雜誌，<sup>1</sup>開啟了中國的新文化運動。在《新青年》中發表文章的作者們，大都對於「傳統」文學及藝術形式採取一種推翻而後快或是全盤否定的立場，相反地，對於西方文學及藝術形式卻大加讚賞並希望能積極學習及引進。在這樣一本標榜新思維的雜誌中，陳獨秀於 1917 年 2 月發表了〈文學革命論〉，將中國戲曲掃入舊文學之列，他認為戲曲的題材不外乎是帝王將相、才子佳人、神仙鬼怪這些不切實際以及描述個人命運好壞的狹隘書寫，但對於廣大而全面性如宇宙、人生和社會等重要課題的描述卻付之闕如。而 1918 年 10 月發行的第 5 卷第 4 號，胡適將此期稱之為「戲劇改良號」，在此期中，胡適把舊劇崑曲、皮黃）認為是「缺乏文學進化觀念」<sup>2</sup>的產物，認為戲曲的音樂、臉譜、嗓子、臺步、武功把子等都是歷史的「遺形物」，應該予以捨棄不用。<sup>3</sup>抱持著與胡適相同看法的，尚有傅斯年、錢玄同、劉半農等人，<sup>4</sup>這些主張全盤

<sup>1</sup> 《新青年》*Xin qingnian* 1915 年創刊，原名《青年雜誌》*Qingnian zazhi*，1916 年 9 月改為此名。主要的發表作者包括陳獨秀、錢玄同、傅斯年、劉半農、胡適、周作人等。

<sup>2</sup> 胡適 Hu Shi：〈文學進化觀念與戲劇改良〉“Wnxuejinhuaguannian yu xijugailiang”，《新青年》*Xin qingnian* 第 5 卷第 4 號（1918 年），頁 309。

<sup>3</sup> 同上註，頁 314。

<sup>4</sup> 如傅斯年認為：「可憐的中國戲劇界，自從宋朝到了現在，經七八百年的進化，還沒有真正的戲劇，還是把那「百衲體」的把戲，當作戲劇的正宗！……譬如打臉，是不近人情的。何以有打臉？同為有腳色，何以有腳色？因為是下等把戲的遺傳。」、「在西洋戲劇

西化的學人們對於當時傳統戲曲的批評，是較為片面而偏頗的，究其原因，對於戲曲缺乏真正的瞭解，應是主要的因素。不過對於舊戲形式抱持正面看法的也不乏其人，如張厚載和宋春舫。<sup>5</sup>

不論這些學者對舊劇抱持何種負面的看法，其實都是屬於外部（或可以說是對戲曲外行）的意見，因為早在《新青年》之前，中國傳統戲曲的形式與內容，就已從內部開始慢慢產生不同的變化，而這種變化應該可追溯於 1896 年電影的傳入中國，<sup>6</sup>以及 1907 年春柳社的話劇演出。<sup>7</sup>但以話劇為例，其於 1850 年左右就已傳入當時的十里洋場——上海，《清稗類鈔》中就有一段當時的紀錄：

上海有外國戲園，華人亦有往觀之，而西人演戲，於唱歌跳舞甚為注意，且男演男戲，女演女戲，如公共租界圓明園路之蘭佃姆，南京路之謀得利是也。禮查路之禮查客寓，亦有戲場，惟不常演耳。<sup>8</sup>

---

是人類精神的表現，在中國是非人類精神的表現。」見於〈戲劇改良各面觀〉“Xiju gailiang gemianguan”，《新青年》*Xin qingnian* 第 5 卷第 4 號（1918 年），頁 323-324。錢玄同則更直接的指出：「要中國有真戲，這真戲自然是西洋派的戲，絕不是那『臉譜』派的戲。要不把那扮不像人的人，說不像話的話全數掃除，盡情推翻，真戲怎樣能推行呢？」。〈隨感錄·十八〉“Suiganlu”，《新青年》*Xin qingnian* 第 5 卷第 1 號（1918 年 7 月），頁 79。劉半農看到舊戲，「總覺得眼花撩亂，頭昏欲暈。」《新青年》*Xin qingnian* 第 4 卷第 6 號（1918 年 6 月）。

<sup>5</sup> 張厚載也曾發表文章於《新青年》中，指出：「中國舊戲向來是抽象的，不是具體的。……唱戲這件事，是宜於抽象，而萬萬不能具體的，要是具體的演起來，戲臺上哪容得下八十三萬人馬呢？……中國舊戲形容一切事物和物件，多用像象來摹仿，所以很有遊戲的興味和美術的價值。」〈我的中國舊劇觀〉“Wo de zhongguo jiujiuguan”，《新青年》*Xin qingnian* 第 5 卷第 4 號。宋春舫曾留學歐洲，考察過西方戲劇的實際狀況，他認為上述批評中國戲曲的學者是不懂得中國的戲曲，中國戲曲和西方戲劇分屬於不同的戲劇體系，各有所長。

<sup>6</sup> 西方的電影藝術最初引進中國，大約是在西元 1896 年中期左右，這期間所放映的影片，全是由歐美人士所拍攝的記錄片、特技片以及滑稽片等。當時北京琉璃廠豐泰照相館的老闆任景豐，由於愛好戲曲，與戲曲界的名伶多所結交，並經常邀請他們來照相館拍攝戲裝照，因此，憑著這份喜好，西元 1905 年（清光緒 31 年），他與攝影技師劉仲倫，拍攝了中國第一部影片——《定軍山》，這是電影與中國媒合的初始。

<sup>7</sup> 1907 年 2 月，留日學生李叔同、曾孝谷、吳我尊在東京成立春柳社，演出小仲馬《茶花女》中的兩幕，同年 6 月，排演《黑奴籲天錄》，這是西方話劇與中國媒合的初始。

<sup>8</sup> 徐珂 Xu ke：《清稗類鈔選》*Qingbaileichaoxuan*（文學·藝術·戲劇·音樂）（北京[Beijing]：書目文獻出版社[Shumu wuenxian chubanshe]，1984 年 4 月），頁 401。

不過此時的話劇是由外國人而非中國人來演出，因此劇院的位置也選在租界地區建立，目的是為了供外國人觀賞方便。電影及話劇這兩種西方的藝術形式，令人意外地，卻對於戲曲產生了不小的影響，尤其是當時的戲曲主流形式——京劇，京劇名角們對於這些外來的藝術形式並不是一味排斥，反而是由這些新的藝術形式中，各自汲取不同的養分來滋育及改進傳統戲曲的藝術特質。以傳統京劇演員來說，四大名旦都頗受影響，至於海派京劇的代表人物周信芳，則是實際參加過話劇《雷雨》的演出，<sup>9</sup>並且十分酷愛看電影，他往往能將電影中的表演技法實際融入他自己的表演之中。而京劇泰斗譚鑫培更是最早接觸西方電影的第一人，由於電影與京劇的接觸，將形成另一個探討的課題，筆者已有另文討論。<sup>10</sup>本文先針對這個時期京劇名角的代表梅蘭芳與話劇藝術形式的跨界接觸，做為第一個範例，歷來討論梅蘭芳舞臺作品及藝術展現的文章相當多，但專門針對他在1914-1918這幾年間所創作的時裝新戲所做的研究相對來得少，或者略有涉及卻點到為止，究其原因有可能因為這段創作時間短，且後來這些劇碼並不是梅派藝術主要的代表作品，但是時裝新戲對於梅蘭芳後來一系列古裝新戲及其他傳統戲的創作上，卻有著承先啟後的作用，並且也促使他開始思考京劇的藝術本質與西方戲劇間的相容性問題。而梅蘭芳的作品所代表的，是當時以他為中心與一群執牛耳的劇作文人團隊，所共同努力群體探索的結果，因此對於梅蘭芳時裝新戲的深入探討將是一個觀察京劇在與其他外來藝術形式接觸後，於其藝術形態上所產生變化情形的絕佳範例。

## 二、由顧曲到看戲——京劇質性轉變的第一步

《定軍山》是中國自製的第一部電影，而此劇是京劇的著名老生劇目，也是當時「京劇泰斗」譚鑫培的拿手劇目之一。這齣戲可觀處在於發揮老生演員的唱、念、做、打全方位功底，因此極為考驗飾演黃忠這個角色的演員的舞臺實力。任景豐將《定軍山》拍攝成影片並公開放映，這是中國第一部以自己國人之力量拍攝，也是一部取材純中國題材的電影。此

<sup>9</sup> 1940年1月23日，周信芳與當時的電影、話劇、新聞界人士聯合演出曹禺的代表作品《雷雨》，周信芳扮演主角周樸園。

<sup>10</sup> 關於此時期京劇與電影的初步接觸，請參見筆者曾發表〈由費穆〈中國舊劇的電影化問題〉看中國戲曲與電影的初步融合〉一文“*You Feimu 'Zhongguo jiuju de dianyinghua wenti' kan zhongguoxiqu yu dianying de chubu ronghe*”，收錄於《傳播與交融——第二屆中國小說戲曲國際學術研討會論文集》*Chuanbo yu jiaorong: di'erjie zhongguo xiaoshuoxiqu guojixueshu yantaohui lun wen ji*（臺北[Taipei]：里仁書局[Liren shuju]，2006年），頁321-357。

片拍成於 1905 年，因此譚鑫培當是京劇演員中最早接觸電影此一嶄新藝術者。

戲曲由元明至清，存在著以「曲」為表現主體的審美傾向，因為戲曲的曲詞組成本為「劇詩」的型態，因此傳統上觀眾大都以詩興、韻味為品評戲曲優劣的審美依歸，也因此劇作家們往往在曲文的創作上殫精竭慮，一展所長。由於曲在戲曲表現中是抒情點的集中所在，職是，形成傳統戲曲以抒情為展現重心，以虛擬為表現手段的特色，敘事和寫實，並非是傳統戲曲著力的重點。當然，也因為如此而直接影響到演員對於表演的體認。早期的皮黃，受曲牌體影響，仍保有以曲為表現重心的特質，這點特別顯示在唱詞的長篇累牘與多用排比藉以彰顯演員的演唱功力上面。例如早期《四郎探母》的本子，楊延輝坐宮院時的自思自嘆中，用了連續 10 句「我好比……」、5 句「只殺得……」、4 句「思老娘……」；而舊本的《斬李廣》在法場也是用了一段自嘆，其中有一段竟出現 48 句「再不能……」；《上天臺》中，張二奎所飾演的漢光武帝也用了八句「孤念你……」；《逍遙津》中漢獻帝唱詞中的一段二黃，用了 24 句「欺寡人……」。這些例子都顯示著早期京劇的經典唱段，存在著大量的排比句法。這種句法對於情節的敘事行進上，不具有推進功能，而如以抒情效果來看卻又顯得過於重複，因此可以解釋為什麼看似多餘的排比句法卻大量出現在早期的京劇唱段中唯一的理由，就是當時觀眾的審美要求以「聽唱」、「顧曲」為尚，而且，這些膾炙人口的排比句法都出現在老生唱段中。我們可以理解要把這些冗長的唱段唱得美聽，除了要有一條鋼鐵般的好嗓子外，怎樣詮釋這些排比句子，而能使聽眾在品賞之餘不膩煩，才是演員們的最大功力。在京劇的形成期，主要的名角如程長庚、余三勝及張二奎，均為唱老生的演員，且當時以「老生」為京劇中最重要行當，而且大部份的老生戲都是以唱功了得見長。上述之第一代老生「三鼎甲」，均以擅唱著稱於世：

余三勝、張二奎、程長庚三人，就其演唱來說，余唱多旋律，以曲調豐富優美見長；張二奎聲洪音響，以直率奔放獨樹一幟；程長庚演唱動人，多韻味，以聲情交融深受廣大觀眾的歡迎。……老生「三鼎甲」的藝術成就，對京劇藝術的進一步發展，特別是京劇老生表演藝術的發展，都是開風氣之先的。<sup>11</sup>

<sup>11</sup> 引自蘇移 Su Yi：《京劇二百年概觀》*Jingju erbainian gaiguan*（北京[Beijing]：燕山出版社 [Yianshan chubanshe]，1989 年），頁 44。

由此可知，這三位老生「前三傑」既使都以唱見長，但也各自發展出屬於自己的聲音特色。但是這樣的特點，到了「後三傑」<sup>12</sup>之翹楚譚鑫培的手上，逐漸有了改變：

到了譚鑫培時，聽戲之風慢慢改變，因為譚的戲注重人物個性，同樣一段慢板，不同戲的不同人物唱出來就不一樣。同時在表演上有所加強，他偶然嗓子失潤，也能依靠精彩的表演，把一齣唱工戲對付下來。<sup>13</sup>

譚氏認為戲劇的本質原貌是「看戲」而非「顧曲」，他除了接觸西方的電影外，也經由齊如山的介紹，認識了西方的戲劇形式。他對於以往戲曲演出重曲不重戲的問題深有體會，因此由他開始，在詮釋上著重對於角色人物心理和動機的揣摩，而把原本唱曲時的炫技成份減低，加強了念白與表演的重要性，讓曲若不到非唱不可的關節，絕不多唱。他把《武家坡》中薛平貴在窑門前的西皮唱段，由原來的 50 句減為 26 句；《四郎探母》楊延輝坐宮院的唱段，由 50 句刪為 18 句，由此讓觀眾不只在於「聽戲」，也要「看戲」。因此，詮釋角色的內在性格而非行當特色，成為譚氏改變京劇特質的第一步。

譚氏特重「戲理」，但也重唱腔，不過他的講究唱腔與前輩著重在聲音的鍛鍊不同，最重要的區別在於譚氏多了對於人物的情感詮釋，<sup>14</sup>並且特重唱者心理層面的掘發。例如同一種板式雖然在腔調及音樂節奏上大致相似，但因為所唱出來的人物角色各有不同，因此就不能用同一種詮釋方法來演唱，在《賣馬》、《空城計》、《捉放曹》三個劇碼中都有一段西皮慢板，但唱出這段西皮慢板的人物分別為秦瓊、孔明及陳宮，三種角色所面對的

<sup>12</sup> 「所謂『老生後三傑』是指繼余三勝、張二奎、程長庚之後，在同光年間頗享盛名的譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙三位老生名家。『後三傑』一稱，是沿道成年間的余、張、程『老生三傑』而得。因余、張、程亦有老生『三鼎甲』之稱，故也有稱譚、汪、孫為『小三鼎甲』的。」蘇移 Su Yi：《京劇二百年概觀》*Jingju erbainian gaiguan*，頁 77-78。

<sup>13</sup> 徐城北 Xu Chengbei：《京戲之謎》*Jingxi zhi mi*（北京[Beijing]：時事出版社[Shishi chubanshe]，2002 年），頁 143。

<sup>14</sup> 蘇移曾針對這個轉變做出說明：「同光以來，隨著京劇的進入宮廷和士大夫文人對京劇藝術的喜愛，雖然對京劇演唱技巧的提高，起了一定的好作用，但在士大夫文人的提倡下，在京劇的演唱中，也出現了一種只講聲腔優美，忽視曲情表達的唯美主義傾向。譚之演唱，雖以聲甜腔美為特長，但又十分注意曲情的表達。在演唱上，『他總是仔細體會劇情，分析人物性格，以唱腔中表達出劇中人當時的思想情感，深入地刻畫人物，所以每個戲的唱腔都經過反覆加工錘鍊，絕不雷同。』（見《梅蘭芳文集》）」，《京劇二百年概觀》*Jingju erbainian gaiguan*，頁 80-81。

處境及內在情緒都不同，譚鑫培能恰如其份的用鬱悶、沈著及憤慨表現出不同的演唱層次及特色。又如其於《洪羊洞》一劇中表現楊延昭在二次被太君喚醒的散板中，對於老母、妻子及宗保的種種表現情態，均十分細膩和貼近於人物實際的心理狀態。<sup>15</sup>周劍云觀譚晚年演出《洪羊洞》後評論說：『此新劇家所謂表情也。孰謂舊戲不顧情理哉？』又說，譚『二次登場，面上已著色，隱約現死象。此新劇之化妝也，譚氏獨得注意及此。』（見《菊部叢刊·粉墨月旦》）可見，譚鑫培在唱、念、做以及化妝服裝諸方面的改革，頗受當時「新劇」之影響。所謂追求合乎「戲理」，說穿了，就是向西方寫實派戲劇學習，克服舊戲中『曲本位』的弊病。<sup>15</sup>這裡所指出的「新劇」即是當時流行於南北的話劇，不可諱言地，當時話劇對於人物的刻畫比較細膩，較之京劇以往重唱重曲，並沒有把表現重心施之於此，而譚氏反而借重話劇的長處，轉變了以曲為尚的審美趨向。

其實重唱工的行當除了老生之外，在當時青衣也有這種現象。皮黃時期的青衣行當，只唱不做，正工青衣大都扮演端莊女子的角色，在臺上要笑不露齒，行不動裙，在舞臺上她們最重要的表達方式，只專心於唱工的展現，往往被要求動作的幅度要小、要沈靜，出場時要採取一種一手抱腹的身段，身姿幽雅端正，目不斜視，面部表情越少越好，藉以傳達出此類行當的淳正特質，基本上一上了臺就是「抱著肚子猛唱」。正因為如此，使得青衣演員往往面無表情，神態刻板，因此曲本位的審美標準造成了人物詮釋上的平淺無趣。不過這樣的情況，到了王瑤卿及梅蘭芳身上，漸漸有了改變，<sup>16</sup>如果說譚鑫培為推展京劇老生行當的第一人，那麼推展京劇旦行行當，使之得以擺脫傳統旦行的嚴格限制，展現京劇個性化特色者，當首

<sup>15</sup> 引自康保成 Kang baocheng 《中國近代戲劇形式論》 *Zhongguo jindai xiju xingshi luen* (桂林[Gueilin]: 漓江出版社[Lijiang chubanshe], 1991年), 頁145。

<sup>16</sup> 關於這點，康保成曾經指出：「王瑤卿打破了這個傳統藩籬，但破得很不徹底。例子就是《汾河灣》中薛仁貴煮前那段唱，柳迎春毫無表情。齊如山認為，梅蘭芳當初之所以這樣演『是老師教得不好』。這個老師，就是王瑤卿。齊如山是研究過西方話劇的人，他對傳統戲曲中弊病的認識，當然遠比譚鑫培和王瑤卿等人更加清楚，也更有理論依據。」同上註，頁150。雖然齊如山在此認為王瑤卿在指導梅蘭芳此劇時有某些缺失，不過如以對早期京劇旦角唱做上的改進及突破這方面，王瑤卿其實具有關鍵性的作用，馬少波曾指出：「按舊時規矩，青衣、花旦各抱一工，不許兼唱，界限化分得十分嚴格，自梅巧玲才開始著手打破這一界限，……到清朝末年，王瑤卿更進一步突破了這一藩籬。可惜他在壯年『塌中』（音敗），有些革新設想未能在舞臺實踐中具體實現，而是由梅蘭芳集其大成，按著他的路子完成其未竟之功。」《梅蘭芳藝術評論》 *Mei Lanfang yishu pinglun* (北京[Beijing]: 中國戲劇出版社[Zhongguo xiju chubanshe], 1990年), 頁75。

推王瑤卿。王瑤卿與譚鑫培均曾為內廷供奉，在當時京劇演員中極富盛名，1905年王瑤卿入「同慶班」，開始了與譚鑫培長期的合作關係。這段期間，王瑤卿眼見譚鑫培採眾地方聲腔兼容並蓄，改編了《南天門》，並且在唱唸上重新修編，創造了「失·空·斬」，使得經由他新編的劇目得以受到廣大觀眾的接受而成為經典，因此，王瑤卿吸收了譚鑫培的改革創新精神，對於京劇旦行做出唱做唸打全方位的改革與創新。

1909年，王瑤卿自行挑班，在「丹桂園」演出，第一次以旦角行當唱大軸、挑大樑，使得原本京劇以老生掛頭牌的習慣，從此有了很大轉變，旦行自此得以與生行演員平起平坐，對於旦行地位的提昇，有非常大貢獻。如果說梅蘭芳或是四大名旦的出現，使得京劇從此由獨重生行轉而以欣賞旦行表演為市場主流，那麼王瑤卿就應是使旦行得以獨立且與生行得以並駕齊驅的先行者。

王瑤卿對於旦角唱的改變是打破了老派青衣的唱法，將原本的七字、十字句的唱格規範，改為靈活多變、不受字數限制的唱詞。他也對傳統青衣面部表情呆滯，只會展現大段唱腔技法的單調表現方式加以改進，使青衣戲得以融入表情，配合眼神、手勢、水袖、身段和步法，重新塑造具有豐富情感的鮮活人物。王氏本身唸白有爽脆剛勁的特色，他運用了北京婦女生活語言的特點，融入角色的口白之中，以韻、京交雜的「風攪雪」方式，展現了極具特色的唸白技巧。他創造出不同於傳統刀馬旦、武旦的武打技法，以「花衫」的新行當，建立了屬於花衫的新武打技法。這樣一個全方位的京劇旦行演員，能不受傳統包袱的限制，充份對旦行在唱做唸打的程式革新求變，這種多元的創新精神，直接的影響了他的弟子們，也造就了日後梅尚程荀四大名旦的崛起，以及京劇走向個性化的新里程。梅蘭芳是王瑤卿的弟子，他繼承了王氏的創新精神，對於旦行程式的改良，有多自己的見解。不過，真正促使梅蘭芳在藝術表現手法上大動干戈的，是他到了上海，見識到當時所謂的「新劇」及新式舞臺之後。

### 三、海派新變審美觀促使時裝京劇的產生

上海自19世紀中期開埠以來，一直是中國最重要的一個對外門戶，在這個通商口岸中，對於外來的文化接收及接受的速度，往往是全中國最快速也最直接的一個地方。在五光十色的上海，各種藝術形式紛呈林立，並且相互觀摩與學習彼此的特點所長，當然京劇亦不例外。

京劇最早傳入上海，大致為清同治6年（1867），起因於英籍華人羅逸卿建了一座仿京式的戲園，稱為「滿庭芳」。1868年滿庭芳開幕，特赴天津邀角來上海演出。<sup>17</sup>同年另一表演場地丹桂茶園成立，赴京邀請京班「三慶班」南下演出，京劇因而正式傳入上海。京劇傳入上海後很快速的引起了觀眾的觀賞興趣，並且除了當地中國人外，外商人士及官紳等也對於充滿中國文化興味的京戲班十分感興趣，京劇因而大盛於上海，<sup>18</sup>並且發展成獨具上海審美風味的海派京劇。

所謂海派京劇，是指原本盛行於北京的京劇傳入上海後，受當地特有的審美習慣影響，而產生不同於京派京劇的表演方式及流派。上海因為是中國對外重要的通商口岸，因此，上海人對於新事物的接受能力較其他地區為強，喜歡多變且創新的表演形式，當時由西方傳來的電影，以及由日本傳來的話劇（傳入中國分成兩種表演形式，一稱為「新劇」，一稱為「文明戲」）都已在上海發展開來。1908年，夏月珊、夏月潤兄弟和潘月樵參考了上海圓明園路上的蘭心戲院，在南市十六鋪老太平碼頭開設了一座仿日式的新戲園，稱為「新舞臺」，夏氏兄弟在同年10月26日，帶領原本「老丹桂」的全部班底進駐新舞臺。這座新式的表演場地，將原本茶園式三面開放的傳統戲曲表演舞臺改成單面半月形的鏡框式舞臺，取消茶園式劇場戲臺會遮住觀眾視線的柱子及舞臺邊緣的圍欄，原本茶園式劇場戲臺的演出空間很小，新舞臺的表演空間則很大，這是中國第一個新式舞臺的建立。新式舞臺的產生，也意味著爾後在這個新場地所展演的傳統藝術形式，必將做出一番新的變革。<sup>19</sup>

在這樣多變而多樣化的藝術環境中，老派的京式京劇是無法完全滿足上海觀眾的口味的，因此海派京劇崛起。海派京劇的特色為重表演，這點

<sup>17</sup> 「當時石叻人羅逸卿，隸英籍，肆意妄為，人畏之如虎，……乃以積資在寶善街南靖遠街北之橫街，仿京式戲館建造，派人赴京邀角，置辦錦繡行頭，館名『滿庭芳』。同治五年丙寅落成，次年丁卯開張，此京班到申之破天荒。」劉紹唐 Liou Shaotang、沈葦窗 Shen Weichuang 主編：《菊部叢刊》*Jubu congkan* 第一冊（臺北[Taipei]：傳記文學出版社[Zhuanji uenxue chubanshe]，1974年），頁205。

<sup>18</sup> 參見李伶伶 Li Lingling：《梅蘭芳全傳》*Mei Lanfang quan zhuan*（北京[Beijing]：中國青年出版社[Zhongguo qingnian chubanshe]，2002年），頁70-71。

<sup>19</sup> 新舞臺對於傳統茶園式戲場的改變，除了將表演區擴大外，並且引進了燈光、布景的運用，此外，更重要的是，廢除了原本「案目」制，而施行賣票制度，取消了劇場內可以飲食、招妓、拋手巾、耍小帳等舊式茶園的陋習，使得劇場成為專門看戲的地方，不但改變了觀眾看戲的習慣，也提昇了演員的地位。

與傳統曲本位的京劇審美重心大異其趣。我們由 1912 年玄郎在 11 月 11 日的《申報》自由談中，可以見出京、海派審美差異性的端倪：

然滬人之於戲劇，素不重視，不過借以為友朋之酬酢，親戚之款待耳。所謂看戲，非聽戲也。近方注意於聽點，然程度亦甚幼稚。除鬚生外，雖有大名頂頂之黑頭、青衫、老旦、小生，幾無有顧問者。聽戲程度之高首推京師，上而公卿大夫，下至輿夫走卒，無不洞悉戲情，深明板眼。對於伶人，非常注意，稍露破綻，即闔座大嘩，群起詰難。故梨園子弟登場，咸凜凜有戒心，認真從事。即叫天、瑤卿、秀山等老前輩，亦不敢稍存脫略之心。

為了滿足上海人不僅「聽戲」更要「看戲」，<sup>20</sup>以及好尚求新求變的審美傾向，往往喜用新編劇目劇本，而且以時事為編劇的素材。<sup>21</sup>此外，大量運用聲光效果和新的舞臺機關及布景，製造五光十色炫目的視覺享受，表演趨近於寫實與生活化，對於所謂的「傳統」不喜遵守，「新」與「變」是海派戲最重要的藝術指標。<sup>22</sup>海派京劇的代表人物之一蓋叫天，就曾指出他為了適應上海觀眾新、變的審美喜好做出改變的心理轉折：

我二十歲以後，在上海灘上站住了腳。開頭還站不住，因為我光照老輩人教下來的一招一式，照老路子，用老本兒，唱老段子，一句轍口，一個出手，都不走樣，可觀眾不理我的碴兒。有人說：要在上海灘上混飯吃，就得動腦筋。誰要想吃飽飯，吃好飯，就

<sup>20</sup> 三曲 San Qu 於〈平派與海派〉“Pingpai yu haipai”一文中明言：「平角的戲是叫做聽的，因為他們重於唱；海角的戲是叫做看的，因為他們重於做。」此文見於《戲》Xi 月刊第 2 期（1933 年 10 月），頁 21。

<sup>21</sup> 關於這點，我們可由代表海派京劇的周信芳身上看出，周信芳早年曾編演一連串的時事新戲，例如 1912 年他的第一齣時裝京戲《民國花》即是一齣宣傳革命，譴責袁世凱復辟的時事劇。而其後更有諷刺寓言劇《新三國》、《宋教仁遇害》、《王莽篡漢》、《學拳打金剛》等與當時革命及動亂國事有密切關連的時事劇演出。

<sup>22</sup> 錢久元 Qian Jiouyuan 曾針對上海市民審美口味的轉變做出了一番整理：「上海京劇舞臺上出現的這些新情況意味著人們的戲劇審美意識產生了與往昔不同的變化，其核心是在於以下幾點：其一，傳統戲劇一頭扎在歷史堆裡的局面開始轉變，戲劇開始有了關注現實的意識。其二，傳統的比較保守的美學心態向追逐新奇，追求強烈的感官刺激的方向發展。其三，傳統的以聽覺欣賞為主的戲劇審美意識開始向追求視覺、聽覺的全面審美需要轉變，舞臺欣賞的焦點開始由單純依靠演員的表演向全面的舞臺展現擴展。其四，傳統的以詩興、韻味的品評為尚的欣賞態度向著重故事情節的方向發展。」《海派京劇初探》Haipai jingju chutan（上海[shanghai]：上海戲劇學院博士論文，2003 年）。

得好好動腦筋。我就想起當年在「學到老」牌坊下遇到的那位能人，記住他的話。我就打定主意在臺上「試試看」。上海人好新奇，看戲也愛個新鮮。那時候，上海有電影，有話劇，有魔術，有飛車走壁，有新式歌舞，還有「紅綠眼睛」。舞臺上燈光布景，五顏六色，全是新鮮玩意。我尋思：要是老靠著這一只桌子，兩把椅子和一張幔子，不是太單調了嗎？光是站在臺上死唱，老是靠蠻力硬翻、傻打，行嗎？<sup>23</sup>

由於上述的這些特質，使得「融合」成為海派戲的特色之一，如這類的海派京劇演員不少都是兼演話劇的演員，如馮子和、毛韻珂、夏月珊、劉斌昆、邱治雲、歐陽予倩等，連海派京劇的代表人物周信芳也都演過話劇。<sup>24</sup>正因海派京劇大幅度的往話劇形式上靠攏，是以出現了一大批所謂的「時裝京劇」。這個時期，約在 19 世紀的 90 年代，其中《鐵公雞》一劇的出現，使得海派京劇中的「時裝戲」（或稱清裝戲），正式問世。《鐵公雞》於 1893 年 12 月 4 日於上海天仙茶園上演，主要演員為潘月樵、三麻子、趙小廉、孟七、周來全、諸壽卿等，潘月樵為主角，而他之所以開創時裝戲，主因其已不能靠嗓音來維持演出，但卻意外地開啟了海派京劇的一條特色新路。<sup>25</sup>

這一類新形式的京劇作品，無疑是「京話合流」的最好證明，它們不同於傳統的京劇劇目，根據目前對這類「時裝京劇」劇目的整理，可以將之分為四種類型，「一是取材於對時事新聞的，一是反映國外現實生活的「洋

<sup>23</sup> 蓋叫天 Gai Jiaotian 口述、沈祖安 Shen Zuan 等記錄整理：《燕南寄廬雜譚——蓋叫天談藝錄》*Yannan jilu zatan: Gai Jiaotian tanyilu*（北京[Beijing]：中國戲劇出版社[Zhongguo xiju chubanshe]，1986 年）。

<sup>24</sup> 這也就加速了海派京劇話劇化的速率，如毛韻珂演旦時卻身著西裝；而馮子和大膽革除掉戲曲表演上的故意做作，使得人物的表演趨近於真實自然；當然更不用說在原本應是強調虛擬的舞臺上，卻大量使用了真實的道具，如真刀真槍等話劇舞臺上的道具。而在周信芳的《民國花》中，對於傳統的京劇的服裝及動作，都有了轉變。例如水袖、撩袍、耍髯都不再使用，而服飾、化妝及動作都趨近生活化，念多唱少，且捨中州韻，改以京、蘇白為主。凡此都是對原本京派重虛擬抒情和唯美審美特色的破壞。

<sup>25</sup> 菊屏 Juping〈三十年來上海戲劇變遷之一斑〉“*Sanshi nian lai shanghai xiju bianqian zhi yi ban*”中曾提及這段原委：「開風氣之先，而為滬上新劇之始創者，當推京派新劇（與表情派新劇不同）巨子潘月樵（時名小連生，後改搭丹桂始以真姓名上牌）。時潘尚少年，搭班於天仙戲園，以倒嗓不能唱鬚生戲，則別出心裁，編為連臺接演之時裝新戲《鐵公雞》，（在庚子之前，距今約念七八年）。滬人士正厭舊劇之陳腐，得此紅頂馬褂，滿臺飛舞之新戲，耳目一新，趨之恐後。而潘氏之名，由是大震。」《申報》*Shenbao*（1925 年 2 月 13 日）。

裝」戲曲，一是采用清末民間服飾的、介於古裝與時裝之間的過渡樣式，一是今古同臺，甚至套用神話形式的。」<sup>26</sup>這些「京話合流」的劇目，除了在題材上的趨新外，服裝已經與當時一般人的生活服飾日益趨近，接踵而來的是化妝方面的話劇舞臺化，也就是較為接近自然、髮型也與日常流行的樣式接近。另外，燈光變化的講求，布景的趨於寫實，乃至於在京劇形式上變成唱工少，做工多，更加強了口白的分量，也都是京劇與話劇在上海接觸後所產生的重大改變。

此處之所以特別點出上海為京劇與其他藝術形式接觸的主戰場，原因在於原本墨守於北京名門大派正統表演程式的京劇演員，一旦到了上海，接觸到上海各種新的藝術形式後，在他們的表演及劇本創作上，都起了很大的變化。這點，我們可由梅蘭芳、尚小雲、程硯秋及荀慧生四大名旦均揚名於上海，爾後他們各自在藝術創作上有了許多新突破，可以觀察出來。本文因限於篇幅，因此先採取了後來對京劇有著引領風潮，由北京至上海揚名立萬的梅蘭芳，在初到上海後所編寫的時裝新戲，為觀察京劇與話劇形式接觸以至於產生變異媒合的重要指標。

#### 四、梅蘭芳由「京話合流」的現象中所得到的觸發

京劇大師梅蘭芳早年對於京劇藝術新變的嘗試，可以由 1914 至 1918 年他與身邊的「梅黨」文人所編演的五部時裝京劇，得以一窺究竟。這五部新編劇目為《孽海波瀾》(1914 年)、《一縷麻》(1915 年)、《宦海潮》(1915 年)、《鄧霞姑》(1915 年)、《童女斬蛇》(1918 年)，梅氏會在短時間內排出這麼多的時裝新戲，起因於他初次到了上海公演之後的所見所聞。

1913 年，梅氏跟隨京劇宗師王鳳卿首次到上海丹桂第一臺公演，此時的梅蘭芳尚未十分成名，充其量只算是一個搭配王鳳卿的角色，但這次演出卻十分成功，梅氏以其圓潤的嗓音及華美大方的扮相，讓上海觀眾認識到了京劇界的一顆新星。戲公演完後，梅氏就到了當地各新式舞臺去看戲，他認為當時上海的舞臺十分進步，他可以從中找到新的藝術展現方向。

梅氏在新舞臺看了《黑籍冤魂》，《新茶花》<sup>27</sup>和《黑奴籲天錄》，這幾齣戲都是以現代化的服裝扮相來搭配京劇場面伴奏的「時裝新戲」，這種型

<sup>26</sup> 引自譚志湘 Tan Zhixiang、吳乾浩 Wu Qianhao：《二十世紀中國戲劇舞臺》*Ershi shiji Zhongguo xiju wutai*（青島[Qingdao]：青島出版社[Qingdao chubanshe]，1993 年），頁 65。

<sup>27</sup> 《黑籍冤魂》為時裝連臺本戲，取材於吳趸人之同名小說，後經許復民、夏月珊修訂成

態的演出方式使梅蘭芳大開眼界，他曾指出：「有些戲館用諷世警俗的新戲來表演時事，開化民智。這裡面在形式上有兩種不同的性質。一種是夏氏兄弟（月潤、月珊）經營的新舞臺，演出的是《黑籍冤魂》、《新茶花》、《黑奴籲天錄》這一類的戲，還保留著京劇的場面，照樣有胡琴伴奏著唱的；不過服裝扮相上，是有了現代化的趨勢了。一種是歐陽先生（予倩）參加的春柳社，是借謀得利劇場上演的，如《茶花女》、《不如歸》、《陳二奶奶》這一類純粹話劇化的新戲，就不用京劇的場面了。這些戲館我都去過，劇情的內容固然很有意義，演出的手法上，也是相當現實化，我看完後留下了很深的印象。不久，我就在北京跟著排這一路醒世的新戲，著實轟動過一個時期。我不否認，多少是受到這次在上海觀摩他們的影響的。」<sup>28</sup>他在初到上海的五十幾天中，對於上海「京話合流」的演出形式有許多看法，例如：

其一，關於舞臺的改變方面。新式半月形的舞臺，已與傳統三面式舞臺有很大的不同。單面鏡框式的舞臺，觀眾只會看到演員正面演出的部份，而以往在三面式舞臺上演出時，因為前左右都有觀眾，往往同一個動作，傳統的京劇演員必須要做三次，以滿足三面不同視角觀眾的視野，但面對單面鏡框式舞臺，這表示演員的傳統表演方式在某些方面是必須改變的。

其二，燈光及化妝方面。「化妝方面我也有了新的收穫，我們在北京，除了偶然遇到有所謂帶燈堂會之外，戲館裡都是白天表演。堂會裡這一點燈光，是不夠新式舞臺的條件的。我看到了上海各舞臺的燈光的配合，才能啟發我有新的改革的企圖。我回去就跟我的梳頭師父韓佩亭細細研究，採取了一部份上海演員的化妝方法，逐漸加以改變，目的是要能夠配合這新式舞臺上的燈光的。……這短短五十幾天在上海的逗留，對我後來的舞臺生活，是起了極大的作用的。」<sup>29</sup>新式舞臺的燈光要搭配新式的化妝方式，梅氏後來所採取的上海演員化妝方式，許姬傳曾提到：「上海的弧形新舞臺以及明亮的燈光吸引了梅先生，1913年他從上海載譽回京後，改進了舞臺

---

劇本。《新茶花》原為光緒 34 年（1908）王鐘聲根據法國作家小仲馬《茶花女》所編寫的文明戲劇本，1909 年馮子和等人將之改編為京劇本子，演員有馮子和、潘月樵、夏月潤、夏月珊等一時之選。演出中使用了新式的燈光布景，也是當時海派京劇時裝新戲的代表作品。

<sup>28</sup> 引自梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*（北京[Beijing]：中國戲劇出版社[Zhongguo xiju chubanshe]，1987 年），頁 186-187。

<sup>29</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 187。

美術，加強了燈光照明，面部化妝也起了變化，濃妝淡抹，眉眼部份加重黑彩描繪，配合吊額塗唇，人物更加精神了。」<sup>30</sup>這裡所提及「眉眼的黑彩描繪」，其實就是當時上海話劇化妝方法中描黑眼圈的流行化法。而眉眼部分加重黑彩描繪，使得梅氏的眼妝更加凸顯，也更能展現梅氏在眼部表情靈動而傳神的特色。此外，梅氏由 1915 年後，開始創作演出「古裝戲」，第一齣即為《嫦娥奔月》，於 1915 年 10 月在北京祥園演出。其中最為突出的除了在舞蹈、曲牌方面的新編外，就是對於扮相的改變，為了要表現仙子的形態，借助了仕女畫的形象，做古裝扮相，且在髮型上改梳「古裝頭」。「古裝頭」並不是始創於梅蘭芳，而是由海派京劇演員馮子和改良首創而成：

馮子和對京劇旦角藝術作了很多革新創造，旦角過去老的扮相，是大開臉，短髮，頸後背上全暴露在外，頭上也沒有什麼裝飾。馮子和加以改進，首創「古裝頭」。從背後垂下黑穗的線尾子，狀如長髮披肩，雙鬢貼片，既增嫵媚，又可改變臉型，頭上用水鑽頭面，衣服上以日本水晶片綴成花紋，這身打扮，在燈光照耀下十分鮮艷奪目。<sup>31</sup>

梅氏初至上海，見到馮子和的創新髮型，十分稱賞，回京後，便與梳頭師傅研究改進，創造了屬於自己的「古裝頭」。因此爾後梅氏推出一系列的新編戲如《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》、《晴雯撕扇》、《俊襲人》、《霸王別姬》、《天女散花》、《洛神》等劇，都梳的是他所創新研究的「古裝頭」。

其三，服裝的現代化。以梅氏在上海所看的幾齣戲在服裝方面的表現為例，如《新茶花》的主角新茶花（毛韻珂飾演），髮型為波浪式的短髮，穿白色長裙；陳少美（夏月潤飾演）穿著軍裝；陳其美（潘月樵飾演）則黏假鬍子、著長袍、戴禮帽。而《黑籍冤魂》中，劇中角色有穿長袍馬褂，婦女著流行坎肩，有中國及外國巡捕制服等。這些新式的時裝，都與傳統京劇的明式古裝完全不同。這也直接觸發了梅氏在其時裝新戲中服裝的轉變。

其四，題材的選取。對於戲劇題材的選取，梅蘭芳也有了不同的見解。以往的京劇故事，大多取材於古代的歷史和傳說，較少反映當時的現實生

<sup>30</sup> 引自許姬傳 Xu Jichuan：《許姬傳藝壇漫錄》*Xu Jichuan yitan manlu*（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1994 年），頁 109。

<sup>31</sup> 龔義江 Gong Yijiang：〈南方京劇旦角改革的先驅者馮子和〉“Nanfang jingju danjiao gaige de xianquzhe Feng Zihe”，《戲曲菁英》*Xiqu jingying*（上海[Shanghai]：人民出版社[Renmin chubanshe]，1989 年），頁 164。

活面。但是上海的觀眾喜新的風氣，使得傳統的老戲已漸漸不能吸引上海觀眾的目光：

上海觀眾喜看新劇之風，致使北京名角來到上海演出，也不得不加演新劇。例如梅蘭芳於1913年首次赴滬演出時，他發現每當貼演《宇宙鋒》時，上座「總不能如理想的圓滿」之後，便同他的老友馮幼偉一起研究，找到了不上座的弊端在於劇本故事交代不夠清楚，場子較為冷靜，身段表情也流於簡單一般化。梅蘭芳根據這些弊病，就在劇本上予以翻新。他將劇本改為從匡、趙兩家說親起，至匡扶與趙女團圓止，並加強表情動作，使演出效果大為改觀。梅蘭芳通過這次在上海的舊劇翻新，他深有感受地說：「演員是離不開觀眾的。觀眾的需要，隨時代而變遷。演員在戲劇上的改革，一定要配合觀眾的需要來做，否則就是閉門造車，出了大門就行不通了。」<sup>32</sup>

但梅氏的上海行卻讓他感覺到，戲曲如果能與人們的生活貼近，或是反映當時社會的不同面相，應該更有意義。「一九一三年我從上海回來以後，就有了一點新的理解，覺得我們唱的老戲，都是取材於古代的史實。雖然有些戲的內容是有教育意義的，觀眾看了，也能多少起一點作用。可是，如果直接採取現代的時事，編成新劇，看的人豈不更親切有味？收效或許比老戲更大。這一種新思潮，在我的腦子裡轉了半年。」<sup>33</sup>

誠如前節所言，當時上海的戲劇（包括新劇、文明戲及海派京劇等等）大都取材於時事，這是海派戲的特點。實際上，由清末民初二十幾年間，京劇的演員們編了許多新戲，其中大都與當時的政治出路或社會黑暗面有關。這個時期的演員們，自覺對社會負有責任，戲曲已經不能被完全當做是遣興抒懷的娛樂品，反映時勢甚或推動社會改造，成為戲曲的重要任務。抱持著這種看法的，以上海派戲曲作家及演員為最多，如汪笑儂、潘月樵、夏氏兄弟、周信芳等。梅氏曾提及：「清末民初的時候，戲劇的社會教育作用逐漸明確，話劇已經開始活躍起來，在北京我看到了王鐘聲先生的話劇，<sup>34</sup>在上海又看到了春柳社的話劇，得到了很大的啟發。我感到了演員對社會

<sup>32</sup> 蘇移 Su yi,《京劇二百年概觀》*Jingju erbainian gaiguan*, 頁 210-211。

<sup>33</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang:《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*, 頁 211。

<sup>34</sup> 王鐘聲創辦《春陽社》以演出文明戲為主，與當時的京劇演員多有接觸，如荀慧生就曾演過春陽社不少文明戲，如《黑奴恨》、《秋瑾》、《熱淚》、《官場現形記》、《家庭革命》等。

的責任，就先後排演了以當代故事為題材的《孽海波瀾》、《一縷麻》、《鄧霞姑》、《童女斬蛇》等時裝戲，內容是反映婦女受壓迫、婚姻不自由等不合理社會現象和破除迷信的社會要求。從今天看來，這些劇本的內容和形式是有很多缺點的，但在當時社會裡，卻起了一些好的作用。」<sup>35</sup>因此這種與時代或社會脈動相呼應的選材趨勢，直接影響了梅蘭芳。

### 五、時裝新戲——梅蘭芳在京劇與話劇跨界媒合的實際操作

梅蘭芳的第一齣時裝新戲是《孽海波瀾》，故事取材自一個惡霸逼良為娼，虐待妓女，後引起公憤，被官府制裁。這些被逼的妓女被救出後，安排到濟良所讀書識字，學習手工，後來與家人團聚。這個劇本的女主角叫孟素卿，惡霸叫張傻子，很明顯題材已非古代的帝王將相、才子佳人，而是轉而反映當時社會上的不公義。此劇除了題材取於當時的社會現象外，在服裝上，梅氏做了不同以往的裝扮，「我們先把孟素卿的經歷劃成三個時期：（一）拐賣時期，（二）妓院時期，（三）濟良所作工時期。她的打扮，也換了三種服裝：（一）貧農打扮；（二）穿的是綢緞，比較華麗；（三）穿的是竹布衫褲，又歸於樸素。這三種服裝，是代表著當時三種不同的身分的。頭上始終是梳著辮子，因為我早已剪髮，所以用的是假頭髮。」<sup>36</sup>從這段記錄看來，服裝上傾向於話劇式的寫實穿著，並且能針對角色在不同時期及不同處境所該有的穿著做出變化。因此，傳統京劇青衣的水袖與褶子等都不見於此劇。而為了適應這樣的改變，以往京劇的虛擬身段，如抖袖、整鬢等程式性身段，都用不上了，一切以寫實動作為主。以往老戲在臺上不允許冷場，<sup>37</sup>現在冷場的機會變多了。這當然牽涉到服裝的改變，使得傳統的京劇舞蹈動作無法施展，而念多唱少的表現方式，更使得原本足以抒情的唱段，被大幅縮減。這種「念多唱少」的情況在所有梅氏的新編時裝京劇中，是一個普遍存在的現象。<sup>38</sup>因此，傳統戲曲「無聲不歌，無動不舞」的特質，在此被淡化掉了，這或許就是冷場機會變多的原因之一。而話劇

<sup>35</sup> 中國戲劇家協會編 Zhongguo xijia xiehui：《梅蘭芳文集》*MeiLanfang wuenji*（北京 [Beijing]：中國戲劇出版社 [Zhongguo xiju chubanshe]，1962 年），頁 2。

<sup>36</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 213。

<sup>37</sup> 指戲曲舞臺上出現沒有音樂伴奏或身段動作、口白的空白時間。中國戲曲乃「無聲不歌，無動不舞」，因此舞臺上的表演活動是將所有演出時間佔滿的，是以，比較不允許空白時間的出現。

<sup>38</sup> 參見梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 213。這種念多唱少的情況，並不只見於梅蘭芳的新編戲，而是普遍存在於此時所有的新戲，尤其是時裝新戲中。

的主體是對話，梅氏除了在服裝上做改變外，在詞曲的結構配置上，也開始呈現向話劇的特質日趨靠近的傾向。

另外，在這齣戲中，還加入了「勝家縫紉機」這樣的真實道具在舞臺上。這齣新戲，在當時一推出，就十分叫座。梅氏後來曾做了一番檢討，他認為此戲所以受歡迎並不是因為各方改良因素的完美，相反的，這齣戲所做的實驗，一切都屬於草創階段狀態，之所以能叫座，原因在於拿當地的故事做主題，情節曲折，而最重要的，是觀眾看梅氏時裝打扮的好奇心使然。

1914 年的《孽海波瀾》，是以暴露當時娼寮的黑暗以及妓女的被壓迫為主。1915 年，梅蘭芳推出了三部時裝戲——《宦海潮》、《鄧霞姑》及《一縷麻》。《宦海潮》是反映官場的黑暗與陰險謀略。《鄧霞姑》則是敘述了舊社會裡，女子為了婚姻問題向惡勢力抗爭。《一縷麻》也是有關婚姻，主要呈現舊社會盲目的遵從父母之命、媒妁之言所造成的悲慘後果。

《宦海潮》於 1915 年 4 月 10 日在吉祥園上演，故事敘述郭盛恩、余天球、王如海三人是拜把換帖的兄弟，但由於郭盛恩見余天球之妻余霍氏貌美，欲霸佔已有，因而出計害余天球，余霍氏憤而自殺，後經王如海幫助，終於沉冤得雪，郭盛恩被處決。此戲現在留下的資料相當少，雖是時裝新戲，但不是由梅氏所撰寫的本子，據梅氏回憶，此戲不過是他對於時裝戲的試演之作，並不完全算是他的新編時裝作品。<sup>39</sup>

在《鄧霞姑》中，梅氏在身段上插用了《宇宙鋒》劇中裝瘋的表現手法，展現了融傳統於現代的企圖心，不過為了配合新式舞臺的環境，頗下了一番改變的功夫。此外，這齣戲在臺詞上，用了很多口語白話及「新名詞」，例如：「婚姻大事，關係男女雙方終身幸福，必須徵求本人的同意，豈能夠嫌貧愛富，盡拿金錢為目的，強迫作主。現在世界文明，凡事都要講個公理，像你這樣陰謀害人，破壞人家的婚姻，不但為法律所不許，而且為公道所不容。」<sup>40</sup>由此可以看出，話劇化的道白方式十分的明顯，而這

<sup>39</sup> 梅蘭芳談及此戲時曾指出：「我扮的余霍氏，主要的場子是見到兒子的大段唱工，因為演的次數極少，只記得一點輪廓。這齣新戲別的班社如『富連成』與『維德坤社』（這是由全體女演員演出的梆子班，小香水、李桂芬等角曾演過此戲）都扮演過的，是各班社原有的劇本，我們不過略加修改而已，所以《孽海波瀾》與《宦海潮》只能說是我對時裝戲的試演。」以上引文參見《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 269。

<sup>40</sup> 引自梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*（北京[Beijing]：中國戲劇出版社[Zhongguo xiju chubanshe]，1987 年），頁 272。

段近似說教式的道白，又讓人不由得從中見出當時文明戲中加演說的影子。<sup>41</sup>

這齣劇最後的大團圓結局中，在臺上舉行了一場「文明結婚」（亦即當時的新式婚禮），觀眾對於這種場景感覺十分新鮮，非常喜愛，掌聲不斷，在傳統戲曲的演出中，算是一種別開生面的結束形式。《鄧霞姑》的劇本創作，是用京劇老演員的傳統創作方法「搭喬戲」的方式完成的，沒有劇本，而是由主要演員在各自的情節故事中，自行創造所扮演角色的唱詞及說白，然後再兜合而成為一齣戲，這也與當時文明戲流行的演出方式——幕表制<sup>42</sup>有些類似。

至於《一縷麻》，是梅蘭芳與齊如山合作的第一齣戲，故事是根據包天笑的小說為本，由齊氏起草提綱，再編成劇本。這是一齣因指腹為婚所造成的人間悲劇，其中表現女主角林紉芬的少女天真情態，用了踏風琴唱歌的表現方式，在當時是十分新穎的手法。齊如山寫成劇本後，原本並不贊成梅氏演出，他認為這類時裝戲，沒有太大的價值，只能風行一時，無法傳之久遠，<sup>43</sup>而且這類戲已脫離了舊戲的範圍，不適合在北京演出，也不適合「規矩角色」來演。事實上，齊如山的評語，也預示了時裝新戲以後的命運。不過，以目前的四部新戲而言，《一縷麻》卻是梅氏比較滿意的作品，「我演出的時裝戲，要算《一縷麻》比較好一點。因為這已經是我們演出的第四齣戲了，大家對這種新玩意，熟練得多，尤其是賈洪林、程繼仙、路三寶這三位成熟了的演員，在這齣新戲裡的演技有特殊的成就，所以觀眾對他們的印象都很好。」<sup>44</sup>並且在演出的效果上也十分成功，當然主要的因素，除了梅蘭芳在此時期與其他演員間相互配合的默契已經形成之外，齊如山以一個受到西方戲劇觀念影響頗深的文人之姿，來幫助劇本的完成，應該也是原因之一。而且，這個戲的演出，還意外地解救了當時一對原本可能步入不幸福婚姻的男女，這也是創作時裝劇原本所期許達成的目的。<sup>45</sup>

<sup>41</sup> 文明戲中有「言論老生」的獨特角色，往往在一齣中，言論老生出現，演說一段割切陳詞，目的多半為政治訴求和宣傳理念。

<sup>42</sup> 「幕表制」是文明戲普遍流行的一種戲劇結撰方法，通常一齣戲沒有完整的劇本，只有分幕大綱及演員的角色分配表，演員參照分場大綱，上了臺後即用興的方式完成口白及角色串搭的部份，因此可以視為最早的即興表演例子。

<sup>43</sup> 這種意見，也是後來梅氏只實驗了一段短時期的時裝新戲，就不再嘗試此類新編戲的原因之一。

<sup>44</sup> 引自梅蘭芳 Mei Lanfang:《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*, 頁 279。

<sup>45</sup> 根據梅氏自己記錄，此劇在北京演過之後，轉往天津演出，當時天津有萬、易兩家，在社會上頗有地位，雙方原本為通家之好，並將兒女相許成婚。不料易家的兒子得了精神

1918年，梅蘭芳推出了第五部時裝新戲《童女斬蛇》，這齣戲是梅氏最後的一部時裝新戲作品。早在1915年，梅氏與齊如山合作，重新整編老本子《嫦娥奔月》後，就已漸次將編劇及表演的重心轉移到後來使梅氏地位大為提升的「古裝新戲」上去了。梅氏會在與《一縷麻》相隔兩年多後，又推出了《童女斬蛇》，其實是有一段背景的。1917年，天津水災，災情十分嚴重，當時近天津的一個村子，傳出謠言，說是因為得罪了「金龍大王」所致，並以奉祀「金龍大王」為名招搖撞騙，梅氏對於這種迷信害人的社會現象，心有所感，「編演時裝新戲，往往採取現實題材，意在警世砭俗。但是舊社會裡形形色色，可以描寫的東西很多，一齣戲裡是包括不盡的，在選題時，只能針對某一方面的現象來暴露、諷刺。例如《孽海波瀾》是暴露娼寮黑暗，呼籲妓女解放；《宦海潮》是反映官場的陰謀險詐，人面獸心；《鄧霞姑》是敘述女子為爭取婚姻自由，與惡勢力作鬥爭；《一縷麻》是說明包辦婚姻的悲慘後果。到了一九一八年春天，我演出《童女斬蛇》，用意是為了破除迷信。」<sup>46</sup>我們可以由這段話中看出，此時的梅蘭芳編演時裝新戲，其社會意義遠大於在藝術上的追求與精鍊，而這往往也是時裝新戲只能風行一時，甚少被反覆重演的原因之一，因此這齣戲是對於戲曲社會功能又一次的展現。

這個劇本，原來的故事本於干寶《搜神記》，大意为童女被獻祭，卻帶劍及咋蛇犬、斬蛇除害。梅氏首先考慮到，如果將此戲編成完全的時裝戲，那麼出現在劇中的知縣、衙役、道婆和算命的江湖術士等，在服裝上比較沒有層次性，在形象上也不夠突出，因此他決定把這個劇本的時間設在清代末年，而劇中主要角色的穿著都以清末民初流行的時裝來設計，其餘一般平民百姓的衣著，則以清末為主。因此，這齣戲的時間背景，是一個介乎近古與現今的狀態。

在頭髮的樣式方面，梅氏曾指出「我以前唱過四齣時裝戲，劇中人的年齡都比童女大，所以這次琢磨寄娥（童女）的扮相，是梳一條大辮子，額前有一排短髮，當年把這排短髮叫「劉海」，北京人又稱為「看髮兒」，耳朵前面還有兩縷短髮，叫做「水鬢」，也叫「水葫蘆」，都是當時婦女流

---

疾病，有人主張要退婚，只是在舊禮教社會下，雙方都不敢先跨出這道藩籬。剛好《一縷麻》在天津演出，朋友們知道了，請了雙方家長和萬小姐一起看戲，萬小姐回家大哭一場，感動了父親，這才託人提出退婚，易家因此也取消了婚事。梅氏後來在一次朋友的聚餐中，遇見萬先生，得知此事，對這個意外的收穫，十分興奮。

<sup>46</sup> 引自梅蘭芳 Mei Lanfang:《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*, 頁 551。

行的打扮。」<sup>47</sup>因此是採用了與時代同步的流行樣式。但在化妝方面，梅氏承襲京劇原本的方式，面部施以脂粉，畫眉及眼邊，因主角為童女，妝要比較淡薄些。而在勒頭時，眉眼也比平常要吊得低些，因為太高會不夠寫實，<sup>48</sup>予人以強烈的舞臺感，修正後的妝容要與話劇妝較為接近，而且觀眾也會覺得看上去與日常所遇到的人差不多，當然也就更趨於自然。<sup>49</sup>這樣的形象確立後，有一次梅氏在家中試妝排戲，羅瘦公先生見到時說「你的樣子好像廣生行雙妹牌的商標」，<sup>50</sup>可見在角色形象上的寫實程度。

關於《童女斬蛇》的場次安排，梅蘭芳在其所著之《舞臺生活四十年》一書中有非常詳細的記錄，<sup>51</sup>由場次及情節的安排看來，本劇故事並不複雜，而分場中有主場過場的方式，與傳統京劇分場方式差異性不大。至於在語言的表現方面，梅氏於此劇曾提出一些看法，他認為「時裝新戲」裡的口白，應以「京白」來得適合，但時裝戲中的京白卻又與傳統京劇中如《四郎探母》中的鐵鏡公主、《穆柯寨》中的穆桂英所唸的京白又有所不同，應該是更要接近現實生活一些，且須字字著力，讓觀眾能聽得清楚，才能捉到觀眾的注意力。而整齣戲中，前十場多半為道白，後面場次才有較重的唱段，因此仍是依循唸多唱少的唱念模式。

在唱腔身段的設計上，梅氏體認到寄娥是一個小女孩，在舉手投足間自是不能如大人般成熟穩重，但是在〈斬蛇〉這場戲中，寄娥出場前先在後臺簾內唱導板，然後上場扯四門唱二簧慢板，慢板通常是演員們展現好嗓子的機會，往往是一段情緒的娓娓道來，但卻與小女孩的心境不甚相合。梅氏在推敲了人物身分及當時的心理狀態後，認為「《童女斬蛇》裡，〈斬蛇〉一場，寄娥簾內唱導板後，上場『扯四門』唱二簧慢板，這種場子按慢板，是比較自然而不覺生硬的。但在表演上，就要有新的創造，譬如臺

<sup>47</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang:《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*, 頁 555。

<sup>48</sup> 關於「勒頭」這種傳統京劇梳妝的技法會予人以強烈舞臺感的體認，在當時除了梅蘭芳這麼認為外，其實已經有許多海派京劇演員，為了追求妝容的真實感而將之捨棄。例如馮子和扮演杜十娘時，不用傳統的吊眉帶來擴大眼眶，也不勒頭，因此面部肌肉就不會顯得僵硬，反而在鬆弛了緊繃肌肉後，表情也容易自然，而周信芳也開始不用吊眉帶，原因與馮子和相同。

<sup>49</sup> 參考梅蘭芳 Mei Lanfang:《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*, 頁 555-556。

<sup>50</sup> 羅瘦公是四大名旦之一程硯秋身邊早年最重要的編劇家。「廣生行」則是當時老牌的化妝品公司，出產「雙妹牌花露水」(香水)，在當年不論城市或農村都廣受婦女的歡迎。

<sup>51</sup> 此劇共分十三場，每場內容均有詳細記載，參見梅蘭芳 Mei Lanfang:《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*, 頁 557-568。

步、手勢，當然要跟著唱腔、過門的節奏來活動，但她是一個十幾歲的小姑娘，穿著緊身窄袖、露手露腳的襖褲，就不能照青褶子、長水袖的做法。必須從緩慢動作中，如行雲流水般，使觀眾沒有拘束『拿勁』的感覺。」、「我在琢磨這場戲時，是從內到外來表演的，用心裡的勁頭指揮動作，這樣，我所主觀想要表達角色的複雜感情，就能適當地表達出來，不致於陷入僵硬枯竭境界。」<sup>52</sup>但是要能做出這樣的創造，基本上需以深厚的青衣、閨門旦、貼旦的功底為基石，再加上名師的傳授及個人的通透才智整體融合，才能完成的。但即或如此，梅氏仍然認為，時裝的穿著，並不利於搭配傳統京劇的舞蹈身段，例如在第十一場〈斬蛇〉中，演出效果就與觀眾預期有落差：「大家以為〈斬蛇〉，在戲裡必定是一個高潮，但我穿著時裝褲襖，手裡又拿的是一把小刀，表演受到了侷限，就不能發揮舞蹈動作，所以舞臺效果並不突出。」<sup>53</sup>。在這一段話中，凸顯了時裝穿著與傳統身段存在著相融性的扞格。

梅蘭芳演出此劇時已經 24 歲，但是他形塑童女的形象卻十分成功，深深刻印於觀眾的腦中，當時有觀眾回憶，梅氏演出童女時，比扮其他角色好像矮了一截，也小了不少，覺得很納悶，梅氏認為主要原因在於化妝和動作，他指出動作雖然是經過新的設計修整，但仍然要由傳統的範式中脫化而出，「前輩名演員曾創造出一套表現男孩女孩的程式，我演過《鬧學》裡的『花面丫頭十三四』的春香，起初喬先生（蕙蘭）給我排身段，他是擅演杜麗娘類型的閨門旦，我覺得不合適，後來李七（壽山）先生給我排春香的身段，出場時一個亮相，就抓住了女孩子的特徵，我跟他學會了貼旦的基本動作，有這方面的經驗。雖然演時裝戲，不能搬套某一齣戲的身段，但有了準確的範本，是可以融會貫通、推陳出新的。」<sup>54</sup>這點也可以做為新變乃由傳統而出的一個有力的證明。

## 六、結語——由梅蘭芳時裝作品的嘗試所引申對於現今戲曲跨界創新的反思

時裝新劇曾經在上海和北京盛行於一時，由上海開端，經過南派<sup>55</sup>汪笑儂、王鴻壽、潘月樵、馮子和、歐陽予倩、夏氏兄弟等人的努力，直至由

<sup>52</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 570。

<sup>53</sup> 同上註，頁 566。

<sup>54</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 572。

<sup>55</sup> 這裡的「南派」是指海派，而非指余三勝「南派之祖」以抑揚頓挫、唱腔婉轉為特點的

北京出身的梅蘭芳而大成。不過，一般抱持傳統京劇以優美為尚的人士，仍對這類戲還是存在著低視的看法，他們認為這些針對社會當下議題所編的劇本，就如同應景的菜餚果品，很快就過時了，用不著花許多的精力去下功夫鑽研。但是以梅氏而言，既然要做就得認真確實的用心去做，「按節令上市的菜餚果品，必定要讓顧客吃得鮮美可口，那麼，時裝新戲也要花更多的勞力來爭取時間，滿足觀眾的要求。」<sup>56</sup>不過，如果對照前面曾提及齊如山對時裝新戲的想法，不難發現，當時不論一般觀眾或是劇本創作者，對於時裝新戲都秉持著一種時尚性大過於藝術性的觀念與看法。因此，「趨新」成為時裝新戲的一個賣點，但也是個致命傷，因為劇本的時效性、實驗性、功能性甚至是時尚性，使得這些劇本被重新演出及詮釋的經典性大為降低，而同樣的情況，其實也見諸於現今許多跨界實驗的戲曲作品。

即使梅蘭芳對於時裝戲頗費了許多的苦心鑽研，但畢竟在 1918 年《童女斬蛇》之後，他就捨棄了這一條創新的路線。原因有很多，但最重要的，應該是內容與形式配合上，在當時並未取得一個很好的平衡點，「《童女斬蛇》是我排演時裝戲的最後一個，以後就向古裝歌舞劇發展，不再排演時裝戲，因為我覺得年齡一天天增加，時裝戲裡的少婦少女對我來說，已經不頂合適了。同時，我也感到京劇表現現代生活，由於內容與形式的矛盾，在藝術處理上受到局限。拿我前後演出的五個時裝戲來說，雖然輿論不錯，能夠叫座，我們在這方面也摸索出一些經驗，但有些問題，卻沒有得到好好解決。」<sup>57</sup>他曾經對這五部時裝新戲做過一番檢討，由這些檢討中，也可以觀察出梅蘭芳對於京劇與話劇在形式上的焊接，曾做了深刻的思考，而他在當時所面臨到跨界上的問題，以現今戲曲藝術在做跨界嘗試時，某些層面仍然是存在的，我們可由兩個方面來進行反思：

其一，現今戲曲藝術在做跨界嘗試時，已較梅蘭芳時期取得明顯進步及成就者：

在化妝和服裝上的改變上，梅氏在這五部作品中，大幅度的改變了原本京劇的服裝穿著，當然一方面是為了以「時裝」展現題材的時代背景，另一方面也是對於話劇寫實路線的一種靠攏方式，雖然時裝路線沒有被他自己持續的繼承下來，但對於他本身往後在設計古裝新戲的化妝和服裝構

---

南派。

<sup>56</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 571。

<sup>57</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，頁 568-569。

思上，提供了一個很好的經驗。關於這點，現今戲曲在服裝上的嘗試，取得了很大的進步，沒有了水袖、鬚口和褶子，未必不能有美好的身段及舞蹈產生，這當然也與經驗的累積有密切的關係。

在舞臺布景和燈光的運用上，話劇的舞臺及燈光比起傳統京劇的舞臺燈光變化來得大且新奇多變，畢竟鏡框式舞臺與三面式的傳統舞臺在表演方式上就有著差異性。話劇的燈光運用千變萬化，這在梅氏初至上海時，就深有體悟。經過了時裝新戲的考驗，梅氏在經營另一條「古裝新戲」的表現路徑上，就更有了成熟的經驗基礎。如其於《嫦娥奔月》中，舞臺上使用了「追光」的技術，是京劇舞臺使用這種燈光技巧的第一次；而在演出《天女散花》時，打出五色電光，以烘托神秘氣氛；在《霸王別姬》演出時，用淡藍色追光照亮虞姬。因此燈光已經不再只是照明，而是情境渲染或表現的一部份。另外，在布景道具方面，梅氏也借鏡了海派話劇的方式，採用了實物道具及寫實景片。現今的舞臺技術，與以往大不相同，梅氏在當時對於舞臺及燈光及布景的運用，就已經獲得了初步的成功，而現今戲曲在舞臺技術上的跨越，則更有優勢且與時俱進。

其二，現今戲曲藝術跨界嘗試中，尚有待努力者：

關於音樂與動作（表演）間的不協調，京劇角色登場，每一個動作都必須搭配著音樂節奏，做出舞蹈化後的身段表現。但誠如前文曾提及的，以往京劇在表演中不能出現冷場，但現在以時裝戲的表演來說，許多時刻是白多於唱，重敘事少抒情，因此與音樂的搭配上出現了許多冷場的空間，那些成套的鑼鼓點漸漸都用不上了。如果我們由梅氏的時裝戲來看，他往往還是以傳統程式做為出發點，在音樂的使用上也是如此。他並不像程硯秋的創腔，會化用西方樂曲甚或電影音樂。他也不像尚小雲在《摩登伽女》劇中，直接使用西樂伴奏，但是，其後證明，由傳統出發來做漸變式的改良或創造，應該是較為穩當紮實的一種方法。但對照現今戲曲由傳統音樂跨界至西方音樂（舉凡配用西方樂器、直接運用交響樂、甚或搖滾樂、電子音樂）也都仍然存在著某些融合上的問題。

因此在這段京劇與話劇接觸及媒合時期，梅蘭芳的時裝新戲，提供了很好的實驗經驗，當然也開啟了日後他本身改良京劇體質的一個契機。王安祈師曾直接指出：「時裝新戲是梅派所有新編戲的先頭部隊，時裝的大膽實驗，對後來古裝扮相（有別於傳統梳大頭、穿披或褶子）的嶄新嘗試應該也提供了心理上以及經驗上的基礎。時裝新戲出自於梅蘭芳的自覺，包

括對戲曲演員社會責任的自覺、傳統戲曲題材局限性的自覺，以及整體文化氣氛的敏銳自覺。儘管後來他覺得在藝術上很難得到統一而在《童女斬蛇》之後不再做這方面的持續嘗試，但是這幾齣新戲對於梅蘭芳的形象地位都有正面意義，這是梅蘭芳對於京劇改良運動，乃至於整體社會文化改革風潮的正面回應與積極響應。這幾齣戲在票房上的轟動更對梅蘭芳聲譽的提高也有必然的影響，梅蘭芳當時是以一副『隱然負天下重任與眾望』的姿態代表京劇界展示了戲曲社會責任。<sup>58</sup>梅氏在《孽海波瀾》演出時，曾經與當時的京劇泰斗譚鑫培打過對臺，這一仗是譚老先生輸了，沒兩年伶界大王就過世了。從此，由原來以譚鑫培執牛耳地位的京劇，由梅蘭芳取而代之，而京劇原本以生行專擅的局面，也過渡成以旦行為主流。這無巧不巧的顯示了另一個現象，「一部京劇史也就在此時由『成熟期』演進入『鼎盛期』，作為鼎盛期頭號代表的梅蘭芳，他能取代成熟期的標竿人物譚鑫培，雖然並不只是靠著時裝新戲，但時裝新戲剛好在這轉折的當兒扮演了一個關鍵性腳色，暗示的意義是梅蘭芳對當時整體文化風潮的清醒自覺。」<sup>59</sup>

當然，以「時裝新戲」的藝術形式來與話劇接觸媒合的京劇表演藝術家，其實並不僅止於梅蘭芳，另如四大名旦中的尚小雲、荀慧生以及集海派京劇大成者周信芳，也都在這一個創新的京劇形式中做了許多的嘗試。此外，除了譚鑫培，梅蘭芳與周信芳曾拍過幾部戲曲電影，這又是另一種京劇與電影藝術相互探尋各自的藝術形式特質，且謀求進一步融合的新課題。然而，20世紀初期京劇與話劇的跨界媒合，梅蘭芳只做出了五部戲的短暫嘗試，即宣告退出，而他當時所面臨到內容與形式間相互融合的種種問題，現今戲曲藝術在做跨界實驗的同時，其實仍有許多需要跨越的藩籬及思考的空間。

【責任編校：林淑禎】

<sup>58</sup> 引自王安祈 Wang Anqi：〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉“Jingju meipai yishu zhong Mei Lanfang zhutiyishi zhi tixian”，《中國文哲專刊》Zhongguo uenzhe zhuankan 29 期（2004年12月），頁734。

<sup>59</sup> 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》Wutai shenghuo sishi nian，頁735。

## 主要參考文獻

### 專著

- 中國人民政治協商會議上海市委員會 Zhongguo renmin zhengzhixieshang huiyi shanghai shi weiyuanhui、文史資料工作委員會 Wenshi ziliao gongzuo weiyuanhui 編：《戲曲菁英》*Xiqu jingying*，上海 Shanghai：人民出版社 Renmin chubanshe，1989 年。
- 李伶伶 Li Lingling：《梅蘭芳全傳》*Mei Lanfang quan zhuan*，北京 Beijing：中國青年出版社 Zhongguo qingnian chubanshe，2002 年。
- 康保成 Kang Baocheng：《中國近代戲劇形式論》*Zhongguo jindai xiju xingshi luen*，桂林 Gueilin：漓江出版社 Lijiang chubanshe，1991 年。
- 梅蘭芳 Mei Lanfang 著，中國戲劇家協會 Zhongguo xijujia xiehui 編：《梅蘭芳文集》*Mei Lanfang wuenji*，北京 Beijing：中國戲劇出版社 Zhongguo xiju chubanshe，1962 年。
- 梅蘭芳 Mei Lanfang：《舞臺生活四十年》*Wutai shenghuo sishi nian*，北京 Beijing：中國戲劇出版社 Zhongguo xiju chubanshe，1987 年。
- 許姬傳 Xu Jichuan：《許姬傳藝壇漫錄》*Xu Jichuan yitan manlu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1994 年。
- 蓋叫天 Gai Jiaotian 口述，沈祖安 Shen Zuan 等記錄整理：《燕南寄廬雜譚——蓋叫天談藝錄》*Yinnan jilu zatan: Gai Jiaotian tanyilu*，北京 Beijing：中國戲劇出版社 Zhongguo xiju chubanshe，1986 年。
- 蘇移 Su Yi：《京劇二百年概觀》*Jingju erbai nian gaiguan*，北京 Beijing：燕山出版社 Yianshan chubanshe，1989 年。
- 譚志湘 Tan Zhixiang、吳乾浩 Wu Qianhao：《二十世紀中國戲劇舞臺》*Ershi shiji Zhongguo xiju wutai*，青島 Qingdao：青島出版社 Qingdao chubanshe，1993 年。

### 期刊論文

- 王安祈 Wang Anqi：〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉“Jingju meipai yishu zhong Mei Lanfang zhuti yishi zhi tixian”，《中國文哲專刊》*Zhongguo wuenzhe zhuankan* 29 期，2004 年 12 月。

侯雲舒 Hou Yunshu :〈由費穆〈中國舊劇的電影化問題〉看中國戲曲與電影的初步融合〉“Yiou Feimu zhongguo jiouju de dianyingxua yuenti kan zhongguo xiqu yu dianying de chubu ronghe”,《傳播與交融——第二屆中國小說戲曲國際學術研討會論文集》*Chuanbo yu jiaorong: dierjie zhongguo xiaoshuo xiqu guoji xueshu yiantaohuei luenyuenji*, 臺北 Taipei : 里仁書局 Liren shuju, 2006 年。

陳獨秀 Chen Duxiou 主編：《新青年》*Xin qingnian* 第 5 卷第 4 號，上海 shanghai : 群益書社 Qunyi shushe, 1918 年。

錢久元 Qian Jiuyuan :《海派京劇初探》*Haipai jingju chutan*, 上海 shanghai : 上海戲劇學院博士論文，2003 年。

## 審查意見摘要

### 第一位審查人：

本文追本溯源，對京劇變革之始的「京話合流」現象加以探索，以京劇名伶梅蘭芳實驗之作為例說明，敘述清晰、文字流暢、層次分明。

由於梅氏五部「京話合流」新戲，只是曇花一現，後世幾乎少有演出，可證實驗結果成就不高，但是開啟梅氏本人對京劇體質改良的契機。本文爬梳文獻總結梅氏實驗諸劇，在內容與形式兩方面做跨界實驗時已突破及有待深思處。因此對目下京劇積極追求現代化變革的現狀，本文具有一定的反思和借鑑之功。

但是與梅氏同時期的其他京劇名伶，也有積極改革實驗者，故本文若能於此多加舉證以作比較，似更周延而有全面性的觀照。

### 第二位審查人：

論文層次分明，資料引述詳實，能關注 1914-1918 短暫幾年間如曇花一現的少數演出劇目，並進行觀察與省思，分析縷述，頗能提供今日戲曲創新之借鑑。

然以梅蘭芳為主題，卻以譚鑫培等老生做切入點，似有入題偏移之失；若能加強王瑤卿、梅蘭芳的論述，至少篇幅相當，較能扣緊切入主題。又分析梅蘭芳的時裝新劇有：孽海波瀾、鄧霞姑、一縷麻、童女斬蛇等四齣，獨缺《宦海潮》，是為美中不足。最後結語所論是梅蘭芳的反思或是作者的反思，其間界限有混同之處，作為借鑑或評論之處則不足，只留下許多思考空間；因此建議題目將「借鑑」改為「反思」會更切合全文旨趣。

