

國立清華大學中國文學系碩士論文

指導教授：王安祈 先生

魏明倫劇作研究



研究生：游晴妃 撰

民國九十八年七月

## 謝 誌

此刻在撰寫謝誌（98年8月10日），也代表著碩士論文已經完成了。然而此時卻也是我所鍾愛的台灣正遭逢五十年來最大最慘的水災，南台灣被莫拉克颱風肆虐的滿目瘡痍，多少人失去家園甚至賠上了性命，而渺小的我只能響應微薄的捐款，內心相當的沉重。因此在完成這一篇論文之際，心中除了感恩自己及家人有安定的生活外還有更多的祈福，祈禱災民可以趕緊走出災難的創傷、振作精神重建家園，也希望大家都能出錢出力，以愛心來關懷受難的同胞。

回到這篇論文本身，雖然論文還有許多疏漏之處，但是它畢竟記錄了我這段時期的成長和收穫。這篇論文得以完成真的要感謝很多人，首先感謝業師王安祈教授。撰寫論文期間，我正遭受到一些極嚴峻的考驗，而安祈老師一直鼓勵我，給我勇氣。此外我認為安祈老師給我的是一生受用不盡的智慧，那就是老師教我遇到波折時要能以平靜的心去面對一切。我花了將近一年的時間才領悟平靜的真諦，同時也從撰寫論文的過程中體悟到很多讀書和研究的辛苦與樂趣，這些都是安祈老師給予我的，也是我難以回報的。

就讀碩士班期間很多老師對我的鼓勵和教導也令我受益良多，特別感謝鍾月岑老師、祝平次老師、楊儒賓老師、邱貴芬老師、林秀華老師和方菲老師。感謝論文及大綱口試委員孫玫老師、李元皓老師和汪詩珮老師，他們對我的肯定和建議，讓我在撰寫和修改論文時啟發甚多，也讓我對文學研究始終保持著熱情。

我的論文題目是「魏明倫劇作研究」，真的很感謝魏明倫老師提供的影像資料以及數次接受我的電話訪問，此外也謝謝鍾傳幸老師和朱民玲老師很親切的接受我的訪問。

感謝家人對我的關懷與愛護，特別感謝母親楊美玉女士對我的包容以及二姐雅惠對我的支持，同時也感謝稚女馨恬給我的力量。

謝謝同學及摯友給我的鼓勵和陪伴，特別感謝阿月、淑儀、依婷、秀梅、靈純、慧姿、雨蓁、熙瑤、又菁、于雅、則儀、羅媽媽、怡穎、雪君、春蘭、家雯、珮芸、珮仔、詩美、欣蓓，有妳們真好！

更感謝上天，我是如此的渺小，而上天始終眷顧我，給我勇氣、冷靜的面對人生的考驗，讓我得到很多的祝福，要感謝的人真的非常多。最後，也祈求上天幫幫正在受苦及生死未卜的災民，那些災民及其家屬泣不成聲的卑微心願希望可以被聽見。

## 摘 要

自中國大陸「新時期」以來，魏明倫的劇作大部分都能獲得戲曲界和觀眾的重視，其代表作荒誕川劇《潘金蓮》在兩岸曾引起過熱烈的迴響，其它劇作如《易膽大》、《巴山秀才》亦有傑出的表現。

本論文之研究範圍主要自「新時期」（1979 年）以後魏明倫的劇作，從劇作的內容思想、編劇技巧及舞台呈現全面論述其劇作藝術成就。論文除第一章緒論和結論外，尚分五章討論。第二章為魏明倫創作歷程、戲曲觀及其劇作內容簡介；第三章討論劇作的思想內容，包括劇作的主旨和人物塑造；第四章討論編劇技巧，包括語言特色、善用川劇劇場本質翻轉成戲劇手段與劇作結構；第五章則是論析魏明倫劇作之舞台呈現，包括新舊川劇版之討論及川劇版和台灣改編成京劇版和豫劇版的比較；第六章為整理論者對魏明倫劇作的相關研究，試圖分析海峽兩岸論者對其劇作評析之異同。最後則將魏明倫和當代其它中國大陸劇作家進行比較，試圖公允地評價他的特色及貢獻。



關鍵詞：魏明倫、川劇、潘金蓮、中國公主杜蘭朵、變臉

## 目 錄

<b>第一章 緒論</b>	001
第一節 研究動機	001
第二節 文獻回顧	002
第三節 研究範圍及方法	005
<b>第二章 魏明倫創作歷程、戲曲觀及其劇作內容簡介</b>	007
第一節 創作歷程	007
一、「新時期」(1979 年)以前的創作	008
二、「新時期」(1979 年)以後的創作	011
第二節 戲曲創作態度和理念	013
一、文貴獨創	013
二、具有當代人文意識	015
三、求新求變	016
第三節 劇作簡介	017
一、《易膽大》	018
二、《四姑娘》	018
三、《巴山秀才》	019
四、《歲歲重陽》	020
五、《潘金蓮》	020
六、《夕照祁山》	020
七、《中國公主杜蘭朵》	021
八、《變臉》	021
九、《好女人壞女人》	022
<b>第三章 魏明倫劇作之思想內涵</b>	024
第一節 主題探討	024
一、「反封建」思想	026
二、關注「人性」主題	028
第二節 人物塑造	031
一、反封建主題侷限了人物性格的發揮：	
以《四姑娘》、《歲歲重陽》為例	032
二、人物性格直指人心：	
以《易膽大》、《巴山秀才》、《變臉》為例	035



三、對歷史定型人物的重新審視：	
以《潘金蓮》、《夕照祁山》為例	044
四、和西方戲劇的創造性磨合	
以《中國公主杜蘭朵》、《好女人壞女人》為例	052
<b>第四章 魏明倫劇作之編劇技巧</b>	058
第一節 語言特色	058
一、繼承川劇文學化	058
(一) 唱詞對白的機趣	059
(二) 古典詩詞的巧妙化用	062
二、藉由語言的運用刻劃體現不同的人物性格	064
第二節 善用川劇劇場本質翻轉成戲劇手段	069
一、豐富的表現手法	069
(一) 角色之進出	069
(二) 變臉	070
(三) 代角	070
(四) 內心外化	072
二、川劇獨特的幫腔藝術	073
第三節 結構探討	077
一、繼承傳統戲曲中「點線結構」的運用與變化	079
(一) 點線結構的變化：雙連環結構和交叉結構	080
(二) 借鑑西方戲劇結構：「急轉」的設計	080
二、運用西方戲劇結構手法來強化劇作的敘事觀點	084
(一) 荒誕手法	084
(二) 間離效果	085
(三) 魔幻寫實主義	090
(四) 意識流	091
<b>第五章 魏明倫劇作之舞台藝術呈現</b>	095
第一節 川劇舞臺表演藝術呈現出濃厚的編劇意識	095
一、新、舊劇作表演藝術之比較：以《巴山秀才》為例	097
二、外聘導演的加入讓劇作更臻完美	098
第二節 不同劇種之搬演在舞臺表演上的呈現	102



一、比較川、京劇《潘金蓮》	103
二、比較川、豫劇《中國公主杜蘭朵》	107
<b>第六章 兩岸論者對魏明倫劇作之評價析論</b>	
——以《潘金蓮》為例	112
第一節 大陸論者從封建道德、改革探索的角度評析	112
一、從封建道德的角度	113
二、從改革探索的角度	115
第二節 台灣論者從文學藝術和女性塑造的角度評	116
一、從文學藝術的角度	116
二、從女性塑造的角度	117
<b>結論</b>	122
附錄一：電訪魏明倫老師談九部劇作在 2000 年以後之演出概況	130
附錄二：電訪朱民玲老師談京劇《潘金蓮》的演出體會	133
附錄三：電訪鍾傳幸老師談京劇《潘金蓮》的導演動機	135
參考書目	136

## 第一章 緒論

本論文主題為「魏明倫劇作研究」，本章緒論分為三部分。第一節提出研究動機；第二節為回顧文獻；第三節提出研究範圍及方法。

### 第一節 研究動機

當代戲曲劇作家中，魏明倫的劇作大膽創新，不僅曾在兩岸引起極大的迴響，也出版過多部劇作集。吳祖光為其《苦吟成戲》劇本集寫序：「驚才絕藝，警世駭俗，卓然有成，而為當代戲曲名家。」<sup>1</sup> 魏明倫（1941—）出生成長於四川，因為家學淵源，從小和川劇結下情絲萬縷的關係，童年失學，九歲登台唱戲，倒嗓後改博覽群書、提筆習文。自十四歲起開始發表習作，十六歲即被「反右」株連，盡經坎坷。1979年，中共十一屆三中全會後<sup>2</sup>，脫穎而出，以「一戲一招」的創新精神先後寫作《易膽大》、《巴山秀才》（與南國合作）、《四姑娘》、《歲歲重陽》（與南國合作）、《潘金蓮》、《夕照祁山》、《中國公主杜蘭朵》、《變臉》、以及《好女人壞女人》劇作。

魏明倫是以「川劇：孕我的胞胎，養我的搖籃。川劇：哺我的乳汁，育我的課堂。」<sup>3</sup>這樣的心態看重川劇的。他的劇作帶有雅俗共賞的特點，讓觀眾或讀者深者得其深、淺者得其淺。這樣的一位劇作家，在中國大陸和台灣戲曲界可說是無人不曉的，但是從筆者辛苦蒐羅劇作家出版的相關劇作和舞台演出片子的過程中，體悟倘若我們沒有好好的重新認識魏明倫及其劇作，恐怕再優秀的劇作將隨著時代更迭逐漸退出人們的記憶中，這是很可惜且不願意看見的，依此筆者認為對於魏明倫的知名劇作有再整理歸納、探析之必要。

筆者由《潘金蓮》開始入門閱讀魏明倫的劇作，爾後陸陸續續一邊觀賞戲曲演出片子、一邊咀嚼劇本專著。起先是被鬼才的創意思考、謀篇安排所佩服，其後乃被魏明倫的悲天憫人的情懷所感動。倘若沒有深刻的人生體驗、嫻熟的文字創作技巧，絕不能產生一齣齣別出心裁的好戲。劇作涵蓋了他對人生、社會深邃的獨立思考，也建立起獨特的劇作風格，再三琢磨、深究其創作目的竟是如此的崇高，於是便立志以「魏明倫劇作之研究」為論文題目，單看一、兩部劇作並不能深入、全面的瞭解這位苦心創作劇作家的用意和心思，唯有全面的閱讀魏明倫的劇作及其雜文、散文，才能較為完整的理解他的戲曲觀和創作態度。在蒐集資

<sup>1</sup> 吳祖光：〈為什麼不能給潘金蓮翻案？《苦吟成戲》集代序〉，收入魏明倫：《苦吟成戲》（上海：上海文藝出版社），頁1。

<sup>2</sup> 一般而言，文革結束、粉碎四人幫後，即為「新時期」。魏明倫自新時期以後所創作的九部大戲，即為本文所討論的對象。

<sup>3</sup> 魏明倫：〈川劇戀〉，《魏明倫劇作精品集》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁2。



料期間，花了很多功夫在咀嚼個別劇作，每一齣雖然都有不同的主題，但是背後的創作立意、劇情發展和結局竟有著相似的思維和創作歷程。而這些思維正是他的人生觀投射在具體的戲曲創作，再者個別的創作歷程也顯示出從不同的主題闡發和人物塑造中，交織著對中國政治、文化底下的封建意識、個人生命和廣大百姓的集體命運批判與反思。但是細思每一部的戲曲主題未必都有豐富之主題內涵或者是深刻的人物刻劃，但為何魏明倫之劇作可以能不斷的搬演於舞台上？這就很耐人尋味了，亦為本文所要探討的重點。

自「新時期」以來，魏明倫的劇作大部分都能獲得學界和觀眾的注意和重視，像川劇這樣重視文學藝術的古老劇種，魏明倫如何能把川劇的傳統特色和現代思潮做出結合、如何取法西方戲劇的結構技法創造出一齣齣精彩絕倫的好戲？又如何能巧妙的運用川劇的固有劇場本質翻作劇場手段融入創作；更重要的是九部劇作在內容思想上和形式技巧上的特點為何？而劇作都經得起時代的考驗嗎？這些議題都是值得我們來探析的。

## 第二節 文獻回顧

對於魏明倫劇作的評析，除了諸多單篇論文，目前已有論者對魏明倫劇作的整體扼要評論，亦有三篇碩士論文討論魏明倫劇作，以下從整體扼要的評論和三篇碩士論文分別進行回顧和分析。

謝柏梁在《中國當代戲曲史》一書中，描述天府四川的梨園作家在 20 世紀已開三代風範，第一代如黃吉安、趙熙和劉懷敘等人；第二代以李明璋為首領；第三代則以魏明倫為執牛耳居榜首，理由是魏明倫「其戲多奇招、其劇多詭譎，是以人稱天府怪傑」又說「從 1981 年起，魏明倫以其『一年一戲，一戲一招』而震燦當代」<sup>4</sup>讚譽之辭可見一斑。

何玉人在《新時期中國戲曲創作概論》中，認為在新時期的劇作家中，魏明倫是屬於比較活躍的一個人，也是成功比較早的一個人，而且他的創作風格是非常鮮明的：

創新多樣或者說喜新多變是魏明倫戲曲創作最鮮明的風格特徵。新時期嶄露頭角的劇作家有很多人都具備一定的文化水平或者說是學歷，與他們相比，魏明倫沒有學歷，又身處偏遠地區，但是，可以毫不誇張地說，魏明

<sup>4</sup> 謝柏梁：《中國當代戲曲文學史（第二版）》（北京：中國社會科學出版社，2006 年），頁 208。有關謝柏梁對魏明倫的評價請詳見《中國當代戲曲文學史（第二版）》第二十章，專闢一章評論魏明倫及其劇作《易膽大》、《巴山秀才》和《潘金蓮》，亦在其它章節有簡略的析論魏明倫其它劇作。



倫的成就絲毫不遜色於其他人，甚至在社會上的影響遠遠地超過了有些人，原因來自於魏明倫的勤奮和善於思考的頭腦以及四川人的睿智。<sup>5</sup>

早年失學並沒有使魏明倫從此中斷學習，反而是苦學自修的精神和苦吟成戲的勤奮讓魏明倫能在 80 年代的劇壇上大放異彩，這種自學成材的例子在戲曲界是相當罕見的。

以上的評論回顧，皆是肯定了魏明倫的瑕不掩瑜的劇作成績，而個別部分的評論則以胡世均和余秋雨的評論最為知名。

胡世均的〈論魏明倫的劇作〉一文中，該篇在立意、結構、人物有簡略卻不失深入的討論，他認為：

魏明倫的劇作多以婦女的命運和解放為題材，在深入挖掘和鞭笞封建勢力罪惡的同時，塑造了一系列富於反抗的婦女形象，充分肯定了人的尊嚴、人的價值和人性的覺醒，顯示了深厚的社會主義人道主義精神。甚至連被打入十八層地獄的潘金蓮，作者也重新加以審視，為她拭去污垢，恢復她做為「人」的真實形象，肯定「她」作為人的正當要求。就關心和同情婦女而論魏明倫可以說是繼承了關漢卿、王實甫到蒲松齡、曹雪芹等前輩大師的優良傳統，繼承了中國古典文學和戲曲作品的現實主義和人道主義精神。<sup>6</sup>

魏明倫劇中流露出來的人道主義精神，一方面除了繼承中國古典文學的傳承外，這同時也是以敘事文學見長的川劇淵遠流長特色。

此外，在余秋雨的兩篇評論〈魏明倫的意義〉、〈大匠之門〉，涉及範圍較廣，評論深刻而中肯。余秋雨分別在 1987 年寫了〈魏明倫的意義〉以及十年後又寫了〈大匠之門〉一文。〈魏明倫的意義〉：余秋雨認為就魏明倫的每一部作品而言，大多都達到了當時當地的高水平，他認為把魏明倫這些作品連貫起來，就會覺得在藝術理想和藝術形式的體現上還缺少連慣性的層累，還缺少那種直逼高峰的堆疊。<sup>7</sup>十年後，余秋雨再看魏明倫，肯定了魏明倫不僅在劇作方面成績亮眼、碩果纍纍，而且他沒有預料到魏明倫在寫劇之餘，竟然成了全國第一流的雜文作家，在〈大匠之門〉：

通過魏明倫的雜文，人們可以探析在他的劇作中蘊含著多少現實激情；另

<sup>5</sup> 何玉人：《新時期中國戲曲創作概論》（北京：文化藝術出版社，2005 年），頁 117。

<sup>6</sup> 胡世均：〈論魏明倫的劇作〉，收入魏明倫：《苦吟成戲》，頁 365。

<sup>7</sup> 余秋雨：〈魏明倫的意義〉，收入魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》（台北：爾雅出版社，1995 年），頁 14。

一方面，長期的劇作經驗，又使他的雜文具有一種台詞般的現場魅力，和環環緊扣的戲劇性吸引力，這真是相得益彰了。<sup>8</sup>

雜文、戲文同樣出色的魏明倫，在這兩種文體中，雜文寫作中帶有戲文特色，戲文寫作中又有雜文的特質。因此在余秋雨的眼中，魏明倫是一個擺脫自身侷限性的文化人。筆者卻以為戲曲中帶有太多「雜文」的特質會妨礙了戲曲的文學價值，劇作家太多的主觀批判於劇作中未必是好事，魏明倫的劇作裡部部都如此，劇作家留給觀眾太少空間去思考、體悟。

接下來，我們來看三篇學位論文，這三篇碩士論文分別為趙舟敏的《弄潮兒、探索者、革新家——試論魏明倫的戲劇創作》、范育維的《魏明倫〈好女人與壞女人〉之研究——以女性角色為對象》和張金堯的《魏明倫新時期劇作研究》碩士論文，依照論文完成的先後順序做簡要的評論回顧。

首先，完成於 2001 年的是趙舟敏的《弄潮兒、探索者、革新家——試論魏明倫的戲劇創作》，他從魏明倫劇作多以關注人的命運、尊重人的價值，因而提出魏明倫是人文精神的探索者，不過他在魏明倫劇作的藝術特色上闡述甚少。

其次，范育維的《魏明倫〈好女人與壞女人〉之研究——以女性角色為對象》以魏明倫的《好女人與壞女人》劇作集的四部劇作《潘金蓮》、《中國公主杜蘭朵》、《四姑娘》和《四川好女人》（電影文學劇本）作為探討的範圍，以「女性角色」為主，所以並沒有涵蓋像《易膽大》、《夕照祁山》、《巴山秀才》和《變臉》等以男性為主角的劇作分析討論。該論文藉由情節結構、性格塑造、思想意涵和表現手法這四個層面來分析，不過偏向於介紹各家之評論，而個人之評論太少。

最後，張金堯的《魏明倫新時期劇作研究》碩士學位論文多是沿用前賢之說法。此外，他將魏明倫劇作分期如下：

第一階段（1979——1985）：

《易膽大》、《四姑娘》、《巴山秀才》、《歲歲重陽》。

第二階段（1985 年底——1993）：

《潘金蓮》、《夕照祁山》、《中國公主杜蘭朵》。

第三階段（1994——）：

《變臉》、《好女人壞女人》。

張金堯這樣的分法主要是根據劇作的觀照對象而分的，第一階段的四部戲是魏明倫關注的始終是平民的生活。第二階段是魏明倫順應時代潮流，也有劇作家本身

<sup>8</sup> 余秋雨：〈大匠之門——序魏明倫〉，收入魏明倫：《魏明倫劇作精品集》，頁 7。

有意識的對哲學和對美學的思索。在第三階段中，張金堯認為《變臉》可以說是魏明倫目光再一次聚到平民身上。而《好女人壞女人》卻不在張金堯的討論範疇內，因為他認為這部戲只不過是魏明倫在布萊希特的《四川好人》打磨加工，對於這種看法和筆者頗有分歧，《好女人壞女人》雖然取材於《四川好人》，但跟原著在形式和內容上有很大的不同，所以應當和其他八部劇作一同列入討論範疇。總結全篇，張金堯探討魏明倫的主題關照，焦點多放在「魏明倫劇作具有鮮明的反封建意識和文革『傷痕』的反思情結」<sup>9</sup>。張金堯對於藝術特性探討較少觸及，諸如：人物性格深入的分析、寫作技巧的探析，而這些卻都是很重要的討論課題，不容忽視。

綜上所述，在中國大陸和台灣共有三篇討論魏明倫劇作的碩士論文，不過這些討論多半偏重在魏明倫「反封建」思想方面或者在人物塑造方面的批判，而較少從魏明倫的劇作做整體的探討，此外也極少參考魏明倫在雜文、散文有關戲曲創作理念的闡述。

再者此三篇研究魏明倫劇作的碩士論文中，都沒有對魏明倫劇作搬演舞台的演出作評述，筆者有感於此，因此想要綜合前賢所著的論述加以整理比較，然後再著墨於筆者對於魏明倫劇作的劇作本身和舞台搬演兩個部分做出觀察評析，試圖呈現一完整的魏明倫劇作之研究。

### 第三節 研究範圍及方法

本論文擬探討魏明倫在中國大陸自新時期以來廣為人知的九部當代戲曲之川劇劇作為範圍，依照劇作演出發表之先後如下表所列：（以下在各章節進行劇作討論時，亦會參照其他版本以茲比較。）

劇作名稱	本論文採用的版本	備註
易膽大	《苦吟成戲》	
四姑娘	《苦吟成戲》	
巴山秀才	《苦吟成戲》	與南國合作
歲歲重陽	《苦吟成戲》	與南國合作
潘金蓮	《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》	
夕照祁山	《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》	
中國公主杜蘭朵	《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》	

<sup>9</sup> 張金堯：《魏明倫新時期劇作研究》（北京：首都師範大學碩士學位論文，2006年），頁3。

變臉	《魏明倫劇作精品集》	
好女人壞女人	《四川戲劇》2002 年第 3 期	

筆者將以魏明倫歷年來劇作文本為主要的研究資料，其它相關演出片子、散文、雜文等資料則作為輔助材料，並同時參照前人研究成果。研究的方法是首先瞭解魏明倫創作川劇的歷程及其戲劇觀有助於我們了解他的想法及討論劇作。其次在劇作研究部分，一般的劇作研究可以在時代背景、題材取擇、結構、人物塑造等方面來進行討論，而筆者根據魏明倫鮮明的「反封建」思想的主張以及具體的落實在劇作中，因此擬將劇作的思想內容先行討論，然後再從主要人物經歷的事件中去析論人物的性格和更深入地闡述主題思想。

然而魏明倫劇作在主題的呈現和人物的塑造並非每一部都非常的精彩或者完善，因此筆者試圖從劇作的編劇技巧去找出魏明倫劇作吸引人心的地方，因此在這個部分就先從最為人稱道的語言特色開始析論其語言精彩之處，接下來從善用川劇劇場本質翻轉成戲劇手段來了解他如何繼承川劇固有的表演特色，最後再由結構分析來討論他如何在結構上結合中、西方之戲劇結構，展現其創新的格局。

此外，由舞台表演藝術的考察來評析魏明倫劇作在川劇和其他劇種呈現的樣貌，並且更進一步的將兩岸論者對其劇作的評論來分析劇評的異同之處，最後試圖將視野擴展到當代戲曲史和其他劇作家來相提並論，以凸顯魏明倫劇作的特色。

因此本論文在章節的安排上，共分第一至六章及結論。

第一章為緒論，包含研究動機、文獻回顧與研究範圍及方法。

第二章為魏明倫創作歷程、戲曲觀及其劇作內容簡介。

第三章討論魏明倫劇作之思想內容，包括劇作的主旨和人物塑造。

第四章討論魏明倫劇作之編劇技巧，包括語言特色、善用川劇劇場本質翻轉成戲劇手段與劇作結構。

第五章則是論析魏明倫劇作之舞台呈現，包括新舊川劇版之討論及川劇版和台灣改編成京劇版和豫劇版的比較。

第六章為整理論者對魏明倫劇作的相關研究，試圖分析海峽兩岸論者對魏明倫劇作評析之異同。

最後則為結論部分，先回顧本論文之論點，並將魏明倫和當代其它中國大陸劇作家進行比較，試圖公允地評價魏明倫之貢獻。



## 第二章 魏明倫創作歷程、戲曲觀及其劇作內容簡介

這一章劃分成三節：第一節為回顧魏明倫的創作歷程；第二節論述魏明倫之創作態度及其戲曲觀；第三節概述倫劇作的內容。

### 第一節 創作歷程

本節將從魏明倫的成長背景、文革時期的經歷和任職於四川省自貢市川劇團的工作生涯，觀察魏明倫如何粉墨登場、苦吟成戲的過程。

魏明倫劇作是屬於「當代戲曲」的創作，也是隸屬於中國大陸「新時期」。因此我們有必要先來釐清「當代戲曲」和「新時期」的概念以及特色。「當代戲曲」是指 1949 年以降迄今的戲曲，有別於「傳統戲曲」。以下引王安祈對「當代戲曲」的定義：

「當代戲曲」既表明了時間範圍，本身也成為一個名詞：不只是「當代人所創作的傳統戲曲」，其中更蘊含了當代的時代意義，形式雖是傳統，質性已不同，是「當代政治社會文化背景下戲曲劇作家情感思想美學觀的整體體現」。<sup>10</sup>

從王安祈的定義中，我們可以得知「當代戲曲」包含了兩層意義，第一層是當代人創作或改編的傳統戲曲；第二層是這些由當代劇作家所創造出來的戲曲包含了當代人的時代精神。也就是說當代劇作家如何藉由傳統的戲曲創作形式加以創新、突破以往的創作侷限，創造出適合當代觀眾的審美趣味。

當代戲曲劇作家從 1949 年之後，兩岸已有諸多優秀戲曲作家產生多齣劇作，例如和魏明倫同時代的大陸劇作家：郭啓宏、陳亞先、習志淦、郭大宇、鄭懷興等人，這一批劇作家興起於文革結束之後，大陸統稱為「新時期」<sup>11</sup>。

<sup>10</sup> 當代戲曲、現代戲曲和傳統戲曲的分界，一般是用時間來區隔，請詳見王安祈：《當代戲曲》（台北：三民書局，2002 年），頁 3-7 中即有說明這三者的斷限。關於「當代戲曲」的詳細定義。

<sup>11</sup> 所謂的「新時期」這樣的一個概念，是緊跟著中國大陸政治語境的變遷而來的，代表著「文革」後國家政治語境的劇烈變動。發表於 1978 年 5 月 11 日《光明日報》上的《實踐是檢驗真理的唯一標準》一文最早正式提出了政治意義上的「新時期」概念，在《當代文學關鍵詞》一書中提到：「黨的十一大和五屆人大，確定了全黨和全國人民在社會主義革命和社會主義建設新的發展時期的總任務。」關於新時期文學的準確概念，一般認為是指中國大陸「文化大革命」十年動亂、粉碎「四人幫」為起始，特別是中國共產黨的十一屆三中全會以來這一時期的文學。以上轉引自洪子誠、孟繁華主編：《當代文學關鍵詞》（桂林：廣西師範大學出版社，2002 年），頁 150。

「新時期」的劇作手法，一方面繼承了文革時期的敘述技巧本質「對比、逆轉、懸疑」，另一方面則在「人物塑造」有別以往的改變，劇人中的價值觀認同不一樣了。王安祈認為「當結構的技法已經成為編劇的共同藝術手段之後，劇作家個別的特色就展現在各自不同的人生觀與價值取向之上。」<sup>12</sup>因此，面對著一齣齣新的「當代戲曲」劇作時，我們看到的是以編劇為中心，以人物塑造和劇作主題為核心，呈現給觀眾的是戲曲劇作家匯聚當代意識通過戲曲創作程式所表露的思想意涵，傳遞了劇作家的價值判斷及人生觀。

因此創作「當代戲曲」的劇作很容易凸顯劇作家的個人特色，研究當代戲曲學者可以依照不同的劇作家創造出來的戲劇風格拈出不同的評價。譬如謝柏梁的《當代戲曲文學史》，即對當代多位著名劇作家予以個別專章討論，以陳亞先、郭啓宏為例。他評論陳亞先的《曹操與楊修》：「作為一齣新編歷史劇，《曹操與楊修》的思想內涵遠遠超出了這兩位歷史人物本身，客觀上具備了對中華民族興衰成敗的歷史反思之典型深度」<sup>13</sup>；又評述郭啓宏的歷史人物劇分為古代的和現代的兩個類別：古代歷史人物劇側重於描寫文采翩翩的而屢遭變故的苦命君臣；現代歷史人物劇專注於膽才皆備、色藝雙絕的幾代伶人。<sup>14</sup>此外，謝柏梁認為兩湖劇作家的新編公案戲是以極喜極鬧之場面，寫出人物極怨極悲之心地，這種帶淚含悲的鬧劇更能靠近觀眾，平易近人，也更能引人思索，引起共識。<sup>15</sup>因此，我們可以得知「當代戲曲」之優秀劇作家的個人風格較之「傳統戲曲」顯得鮮明。

「新時期」這樣的辭彙是跟隨著中國大陸政治語境的變遷而來，底下將以魏明倫在「新時期」（1979年）以前的創作和「新時期」（1979年）以後的創作這兩個階段來劃分魏明倫創作的前後階段。

## 一、「新時期」（1979年）以前的創作

在「新時期」以前，魏明倫因為「文革」和政治運動的迫害，所以發表在這一階段的劇作皆已蕩然無存，在此筆者將以回顧他接觸川劇及走上創作之路為重點概述。

魏明倫是四川內江人，生於1941年，家中五位手足，魏明倫排行第三；原名魏昭倫，小名明娃。七歲唱戲純屬玩票性質，未料玩友大為讚賞，父親乃令其於課後登台演唱，另取一名「明倫」（即明娃、昭倫首尾各取一字，合二為一）。

<sup>12</sup> 詳見王安祈：《當代戲曲》，頁54。

<sup>13</sup> 謝柏梁：《當代戲曲文學史》，頁219。

<sup>14</sup> 同前註，頁221。

<sup>15</sup> 同前註，頁269。



<sup>16</sup>魏明倫會走上戲曲創作之路，源自家學傳承。父親魏楷儒（1892—1964）自幼開時學習川劇；1940 年代，魏楷儒是內江川劇界知名度最大的鼓師、編劇、內場管事（其職能相當於現在的導演、劇務和舞台監督）和俱樂部主持人，藝術成就多方面。<sup>17</sup>魏明倫之所以自幼便練就「戲劇童子功」和父親魏楷儒的身教言傳有著密切的關係，也可以說是魏明倫在戲曲界的啓蒙老師。

魏明倫六歲開始就讀於內江大名小學，魏明倫成績很好，具備有讀書的稟賦。識字快、看書也看得很快。九歲爲了養家餬口，魏明倫中斷學業、供職戲班，由於他扮相瀟灑、嗓音高亢，因此一炮而紅。<sup>18</sup>父親替他取藝名叫「九齡童」。只要一登台，就有人放鞭炮，送綢緞；在舞台門口，也是把魏明倫的名字寫成頭牌。風光無限。不過才十四歲的魏明倫便遇到了人生中第一個大打擊——倒嗓。「唱戲無聲」的他在戲班裡的地位一落千丈，同時也促使他思考往後將何去何從。從九歲起的走唱生涯，讓魏明倫嘗盡了人情冷暖、世態炎涼，也目睹許多藝人的悲慘遭遇，這些經歷對魏明倫的成長、創作有著至關重要的作用，例如《易膽大》和《變臉》，便有著劇作家早年的所見所聞。《易膽大》中，處處即可見劇作家藉人物的唱詞說出自己的心聲。例如第二場〈立志復仇〉有一段唱詞是這樣的：

世人只看前台戲，  
誰知台後倍淒涼。  
世人見我哈哈笑，  
誰解笑聲是佯狂！  
唱戲生涯，  
到處流浪，  
少年子弟江湖老，  
紅粉女伶兩鬢霜，  
荊棘滿途知音少，  
空將笙歌供虎狼。  
多少師友死台上，  
你方去罷我登場。<sup>19</sup>



此段唱詞的情境和抒發，字字血淚、句句哀淒，可謂是劇作家對於劇中人的遭遇心有戚戚焉。

從童年到青少年時期，魏明倫身處在僻遠的四川內江，雖然和外界接觸少，

<sup>16</sup> 周祿正：《巴蜀鬼才：我所知道的魏明倫》（北京：作家出版社，2006 年），頁 36。

<sup>17</sup> 同前註，頁 32。

<sup>18</sup> 同前註，頁 37。

<sup>19</sup> 魏明倫：《魏明倫劇作精品集》，頁 13-14。

但卻讓他更可以惜心力在戲曲上，魏明倫自稱「三尺戲子，一介書生」可以概括他的藝術生涯，也可以說是從這段時期即奠定了和戲曲搬演、劇本創作的不懈之緣了。

1957 年，「反右運動」<sup>20</sup>開始，向來「獨立思考」的魏明倫難逃此劫，無法繼續在劇團供職；1962 年，魏明倫調回劇團後，陸續又創作了一些劇作，像是《宋襄之仁》、《百花公主》、《黑旗飛雲》、《水流東山》、《茅棚凱歌》，以及 1973 到 1976 年初，魏明倫「遵命」為劇團參加調演而執筆寫作劇本《農奴戡》、《車輪飛轉》、《砲火連天》等等。《砲火連天》，然而這些劇作皆在「文革」中打為毒草，可惜文稿毀滅，蕩然無存，文稿毀滅使得劇作家的心血付之一炬。

「新時期」之前十多年的動盪，中國大陸當局採取「對歷史問題，宜粗不宜細，宜忘不宜記」的態度，而身為知識份子的魏明倫贊成詩人趙麗宏所言「要讓子孫後代記取『文革』的慘痛教訓」，<sup>21</sup>所以在他的雜文和劇作中上書寫對文革時期的記載與批判，這二十多年不安定的生活不僅是屬於個人苦難的歷史，也是中國人共同的災難歲月，嘗言：

本人正因從小反感迷信，成年越發「思考」，所以屢罹文禍——1957 年飽受批判，已夠右派分子水平，幸而未到公民年齡，戴不上帽子，罰往農村勞動三年。「四清」運動畫為四類，十年浩劫打入牛棚。棚內同犯此去彼來，時而「走資派」，時而「造反派」，反覆變換階下囚和座上賓的位置。我則一派不沾，長期受審，各派統一定性曰：「魏明倫是死硬了的牛鬼蛇神！」<sup>22</sup>

雖然屢遭打壓，但是他始終保持著知識份子應有的正義感，無黨無派，獨立思考，不信仰文化大革命。即使多年被打為階下囚，幸好尚能讓他保存性命，猶能在劇團中任職、編劇創作。

對於魏明倫困頓的成長歷程令我們感到同情，卻也更欽佩於這些困厄都沒有擊敗他反而錘鍊著生存意志，也使他擁有許多刻骨銘心的感受：對人性的洞察、對生活的深刻體驗和張揚自己藝術化的個性思考，無形中完成一個劇作家的基本訓練。在「新時期」以前的劇作雖然都已全數被消滅，但是當「三中全會」後，

<sup>20</sup> 1957 年的「反右運動」是中共對異見知識份子的大清算，其牽連之廣，叫人心寒。雖然未及後來文革的恐怖暴力，然而它對人的精神摧殘，對醜惡人性的煽動，對國家發展的傷害，禍延至今。從 1958 年「大躍進」開始的三年「左」傾冒進導致了國民經濟比例的大失調，並造成嚴重的經濟困難，因饑饉而死亡的人數超過千萬人。

<sup>21</sup> 魏明倫：〈秉筆直書——為趙麗宏《島人筆記》作序〉，《（新版）巴山鬼話》（上海：文匯出版社，2006 年），頁 64。

<sup>22</sup> 魏明倫：〈我「錯」在獨立思考〉，《（新版）巴山鬼話》，頁 162。

蟄伏許久的魏明倫終於可以大展長才，他的人生也從此綻露曙光。

## 二、「新時期」（1979 年）以後的創作

進入「新時期」以後，魏明倫仍在自貢市川劇團任編劇一職，他可以說是一位全力創作川劇的劇作家，對於家鄉四川的濃濃情意，從劇作的名稱一覽無遺，譬如：《巴山秀才》和《夕照祁山》，這些劇名都是以四川為故事背景，而劇種亦為川劇，即便《變臉》、《四川好人》這些劇作原先為電影劇本之創作，隨之不久魏明倫仍是創作了《變臉》、《好女人壞女人》川劇的版本。

魏明倫說：「我是一個愛寫四川人的四川人。」<sup>23</sup>雜文集的書名也離不開四川，叫做《巴山鬼話》，一戲一招，一書一招，招招不離四川，常常流露鄉情。例如《夕照祁山》諸葛亮彌留之際，思念第二故鄉，擔憂蜀漢的命運，吟唱著：

落葉歸根歸不得  
集酸甜苦辣憶蜀國  
都江堰水灌田野  
蜀錦織女搖紡車  
井鹽軋轉日夜  
焚人懸棺暮雲遮

川酒醇  
川椒烈  
川餚美  
川味絕  
川語如橄欖  
川歌似甘蔗  
川人盡桃李  
川情賽松柏  
拜別  
訣別  
黃泉無限川江戀  
來生再作蜀川客<sup>24</sup>



句句不離四川，對於四川的愛戀可見一斑。他為川劇藝術的保存、繼承、發展作出了最大的努力，在劇作思想內涵和形式表現不斷探索、不斷創新，確實為川劇

<sup>23</sup> 周祿正：《巴蜀鬼才：我所知道的魏明倫》，頁 144。

<sup>24</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 173-174。

藝術作出了莫大的奉獻。

《易膽大》是他在「新時期」所推出的第一齣劇作、從此一齣齣劇作就接連上演，《四姑娘》、《巴山秀才》和《歲歲重陽》在當時都有不錯的成績，但是並沒有得到很廣泛的注意。直到 1985 年推出《潘金蓮》後，海內外引起爭論旋風，吳祖光、蕭乾、高行健等人熱情支持，總體來說還是譽多於毀，這齣戲在戲曲界掀起前所未有的轟動。

1988 年以後，魏明倫除了繼續推出戲曲作品外，同時在該年正式跨足到雜文的創作，雖然之前亦有雜文、散文的習作和發表，但都算少量，而 1998 年才把雜文和戲文看得一樣重要，所以有些讀者反而是從雜文來認識魏明倫這位雜文家。這段時期流傳甚廣的雜文如〈文學與自我〉、〈仿姚雪垠法、致姚雪垠書〉等，被海內外幾十種報刊轉載。這段期間亦有若干散文發表，也撰寫電視連續劇主題歌詞，嘗試不同文類。余秋雨在〈大匠之門〉一文中說：「魏明倫的雜文，不走隱晦曲折、把玩機巧、耍弄幽默一途，只以一種道義敏感裹卷世象，尖銳得浩浩蕩蕩，諷刺得明明白白，可謂雜文中的君子、俠士。」<sup>25</sup>魏明倫自己也認為優秀的雜文家是以「思辨」為己任，凡事問個為什麼。所以雜文是批判的藝術也是具有強烈時代感的靈感思維。值得一提的是自「新時期」以來，雜文和小說、散文、戲劇並列，它的地位算是得到了承認，不再是像過去一樣淪為散文的翼尾。

到了 1994 年，因緣際會下魏明倫開始碑文創作，<sup>26</sup>當代已經很少人創作碑文，因此碑文的創作亦成為鬼才魏明倫另一項專長，許多論者也都認為魏明倫同時具備了寫作高水準的劇作、雜文和碑文的身分。此後陸續進行賦文創作，因此魏明倫從戲曲到雜文到現代碑文為三箭齊發。

從 2001 年《好女人壞女人》發表之後，魏明倫雖無新劇作再發表，然而對川劇的熱情始終不減，他仍舊在千禧年後，積極的將舊作《易膽大》、《巴山秀才》和《夕照祁山》打磨加工，交由川劇劇團復排。

回顧魏明倫在創作歷程中所承受的痛苦和遭遇，並沒有讓他因此而消沉，反而使他認清所處時代存在的問題，他提出解決的方案就是將現代人的思想徹底現

<sup>25</sup> 余秋雨：〈大匠之門——序魏明倫〉，收入魏明倫：《魏明倫劇作精品集》，頁 7。

<sup>26</sup> 鄒然：〈智者的精神向度——魏明倫與書畫名家〉，《四川戲劇》2007 年第 3 期，2007 年 5 月，頁 106-108。事情源由如下：著名美術家、雕塑家韓美林應邀在深圳蛇口四海公園塑了一個 27 米高的金牛，並請魏明倫為這座牛命名。魏明倫為這座牛命名取為「蓋世金牛」，然後寫了一篇《蓋世金牛賦》。深圳特區的元老袁庚看了這篇賦後，讚嘆不已道：「幾十年沒有看過這種文體了，這就是當代的《岳陽樓記》嘛！」這篇賦文後來由中國書法家協會主席沈鵬親自為此賦名題字，賦文則由北京著名書法家康雍用小楷書寫，刻在金牛雕像的巨大基座上。由於韓美林的「無意」之舉，竟促成了「魏體」碑文的誕生。此後，這種具有思辨內涵的現代變體駢文成為「鬼才」魏明倫的絕活，而一直持續創作著。



代化。而身為劇作家的他所能做的就是推動戲曲現代化，從劇作的思想意涵傳遞他的價值判斷及人生觀，冀望透過戲曲的影響讓觀眾的思想也能現代化。。

## 第二節 戲曲創作態度和理念

這一節將討論魏明倫的戲曲創作態度和理念，以下就這三方面分別論述：文貴獨創、具有當代人文意識、求新求變。經由這三方面的討論，理解魏明倫如何藉由劇本創作來達成自己對寫戲的追求：「可看性與可思性結合、戲劇性與文學性並舉」。

### 一、文貴獨創

不論是書寫劇作或是雜文，魏明倫始終抱著「真」的態度。他說：「我從文學中尋找到自己。」<sup>27</sup>創作的過程中，魏明倫這樣說：「本人對作品的要求是『含真量』如何？寫戲文需要如何真情實感；無真，即無善無美。」<sup>28</sup>一個偉大的劇作家因為發乎內心的情感，所以訴諸筆墨的盡是感人肺腑的好佳作。古今中外，多少作家、詩人，嘔心瀝血，吟詠出心底的聲音，無非希望讓欣賞者來接受他們的真誠至情。

在崇尚講真話、寫真情的態度上，魏明倫在諸多文章中流露出對同鄉巴金的景仰，特別敬重其 1980 年代以後的《隨想錄》<sup>29</sup>，魏明倫在〈巴金印象記〉一文中寫道：

八十年代初期，《隨想錄》陸續問世。飽經滄桑的老人對「騙與瞞」深惡痛絕，他以身作則，頂住壓力，堅持提倡說真話。其精神境界，其人格力量，使我衷心敬仰，夠我一生學習。<sup>30</sup>

魏明倫認為巴金最了不起是在晚年時「大澈大悟」，通過著作和言行留給後世兩樣最「了不得」的精神財富，一是懺悔意識，二是講真話。巴金為人講真話，以致超出文學範疇，因此具備了人文意義。值得一提的是被魏明倫視為「聽話」的曹禺也特別讚賞巴金的《探索集》，巴金的講真話，句句講入讀者的心坎裡。

巴金「講真話」的精神，魏明倫繼承的很徹底。從小魏明倫便勇於「獨立思考」，因為「獨立思考」讓他吃盡了苦頭，也因為獨立思考讓他在創作上多所啓

<sup>27</sup> 魏明倫：〈文學與自我〉，原文發表於 1988 年 6 月。此引自《（新版）巴山鬼話》，頁 8。

<sup>28</sup> 魏明倫：〈思辨的藝術〉，原文發表於 2000 年 12 月。此引自《（新版）巴山鬼話》，頁 21。

<sup>29</sup> 魏明倫：〈讀書三性〉，原文發表於 1993 年 4 月。此引自《（新版）巴山鬼話》，頁 37。

<sup>30</sup> 魏明倫：〈巴金印象記〉，《教育文匯》，2004 年 01 期，2004 年 1 月，頁 59-60。

發。儘管少年、青年時飽經批判、農村勞動、十年浩劫打入牛棚；但是並未改變他「獨立思考」的決心和習慣。對於走上戲曲文學創作一途，魏明倫認為是「獨立思考」的緣故。在〈我「錯」在獨立思考〉一文，魏明倫這樣寫道：

有的評論者，說我能寫戲是由於自幼唱戲，熟悉舞台；比較了解我者，則說是由於從小自修，熟悉詩文；更具眼光者，發現我是個『雜種』——藝人和書生集於一身，兼備兩種『童子功』……以上各有道理，本人甘苦自知，補充『交代』：我之所以現在勉強能寫幾個劇本，弄一些雜文，基因是很早以前就開始對戲劇，不！對人生保持了那麼一點『獨立思考』。<sup>31</sup>

有些評論者不察魏明倫的成長坎坷經歷，以為魏明倫是一帆風順、水到渠成走向戲曲創作的坦途。因此魏明倫澄清從幼時起即登台唱戲確實有助於創作，但是其實真正創作的動力和文思泉源乃在於無一日可偏廢的「獨立思考」。<sup>32</sup>可見文學創作比其它藝術創作更需要獨創，雖有若干定則，但是死守定則就走不出自己的風格，而活用的人就能夠創造出獨特的特色。魏明倫創造力求不重複別人，也不重複自己，雖然一戲一招，每齣戲換招頗大，但萬法不離其宗，就是「招招不離人間煙火，每戲關注世上波瀾」。

魏明倫定位自己為平民作家，不迷信鬼神、亦不求助於神仙。他說：

我的頭腦是「三無之地」，：無禁區、無偶像、無頂峰。這「三無」是科學家對宇宙自然的宏觀。我作文寫戲都堅持「三獨」精神：獨立思考、獨家發現、獨特表述。還有一種不必泛用於作文，而專用於寫戲的三層境界：引人入勝、動人心弦、發人深省。三者統一，才算是上乘之戲。……我寫戲的另外四個四不休。一是「語不驚人死不休」，二是「戲不抓人死不休」，三是「情不動人死不休」，四是「理不服人死不休」。<sup>33</sup>

文貴獨創，因為獨樹一格，不拾人牙慧，才能表現自己的與眾不同，這可以說是魏明倫對自我要求的寫戲境界，從他對潘金蓮、諸葛亮等人物的新詮，即可看出他的實踐。《四姑娘》、《潘金蓮》、《中國公主杜蘭朵》都不是魏明倫的原創作品，

<sup>31</sup> 魏明倫：〈我「錯」在獨立思考〉，原文發表於1986年3月。此處引自《（新版）巴山鬼話》，頁38。

<sup>32</sup> 魏明倫認為凡是學畫、學曲、學舞、學表演者，都以進美專、音專、舞校、劇校深造為榮幸，大多數的人都能如心所願、滿載而歸。可是唯有文學創作這一行，以進大學文科進修為苦事，載回滿腦冬烘，為改行創造條件。學畫者如能臨摹巨匠名作，依樣畫葫蘆，筆筆不苟，點點肖似，雖不能稱為藝術家，卻不失為難得的畫師。學表演者，如能經名師親授，將其拿手好戲照搬演出，一板一眼一招一式酷似名師，便是後起之秀。唯有文學創作生涯，如將誰家名著複寫，句句照搬：非作家、亦非作者，是印刷廠排字工人。原文請詳見魏明倫：〈趣在法外——牛棚讀板橋之一〉，原文發表於1975年。此引自《（新版）巴山鬼話》，頁104。

<sup>33</sup> 魏明倫：〈筆答《南腔北調》〉，《（新版）巴山鬼話》，頁155。



它們都是魏明倫在原有素材的基礎上再創作的結果，印證了他的創作信念，即「三獨」精神：獨立思考、獨家發現、獨特表述。正是因為注入了「三獨精神」，那些耳熟能詳的故事，那些蓋棺定論的人物，在魏明倫的詮釋下有了別開生面的樣貌和靈魂。

## 二、具有當代人文意識

魏明倫的劇作中，處處可見具有當代的人文意識，而這樣的人文意識是繼承自川劇良好的傳統。李祥林在〈當代川劇的人文意識及舞台言說〉一文論及：「當代川劇的人文意識，首先體現在對歷史和現實的拷問，對社會問題和對文化人格的反思。對於當代川劇創作者來說，這是內心中執著的情懷、清醒的理念。」<sup>34</sup>這樣的情懷和理念正如魏明倫所言：

如果說當代審美意識就是遠離人間煙火；如果說戲劇不能涉世，我寧可不搞戲劇，可以同戲劇告別，去搞我的匕首和投槍，去寫雜文。我首先作為一個中國人，我憂國憂民的意識更大於憂患戲劇衰弱的意識。戲劇衰弱，只是當前我們所面臨的若干問題中的局部問題。也許正是由於憂國憂民大於憂患戲劇的意識在起作用，才推動著我的戲劇創作。<sup>35</sup>

因為憂國憂民而來戲劇創作，也因為要延續戲劇創作的生命力，而堅持著戲曲改革。魏明倫的創作最引起爭議的荒誕川劇《潘金蓮》正是他具體的實踐戲曲改革。《潘金蓮》推出後，陸續被兩百多個劇團移植演出，擁有諸多觀眾。魏明倫認為《潘金蓮》引起熱烈的迴響這是他一方面觸及到人們關心的、思考的甚至是困惑的問題，另一方面則是注意到了戲的可觀性。魏明倫曾言：「人是一切社會關係的總和，戲是虛實交織的藝術。人對人的認識，人對戲的評價，各有各的『主觀鏡頭』。」<sup>36</sup>就好似《潘金蓮》演出後引發的諸多爭議，就是來自於不同角度的主觀鏡頭，魏明倫對於《潘金蓮》的寫作動機是應時而作，他看到即使在八〇年代依舊有包辦婚姻、買賣婚姻戕害了不少女性，仍舊出現像武大郎和潘金蓮式的不幸配偶，因此《潘金蓮》大力地抨擊根深柢固的封建觀念。

試看以巴山蜀水為背景的《夕照祁山》，這是魏明倫對歷史人物諸葛亮的反思，這種反思則是「對生命意識的凝神觀照和對生活意蘊的執著」，如果說《潘金蓮》是對傳統封建、吃人禮教撻伐，那麼《夕照祁山》即是對傳統文化人格的質疑。這位道德超人的人格中，存在著為臣事君盡「愚忠」的悲劇性。余秋雨在〈大匠之門〉對於《夕照祁山》的評價很高，他認為：

<sup>34</sup> 李祥林：〈當代川劇的人文意識及舞台言說〉，《藝術百家》第1期，2004年1月，頁1。

<sup>35</sup> 魏明倫：〈寬容與執著——在「1998年戲劇與當代審美要求研討會」上的發言〉，《苦吟成戲》頁147。

<sup>36</sup> 魏明倫：〈是非且聽百家鳴——《潘金蓮》初稿附記〉，《戲海弄潮》頁71。

《夕照祁山》是一部真正堪稱重要的歷史劇。魏明倫對諸葛亮這一歷史人物的反思，觸及到中國傳統文化人格的要害部位，因為諸葛亮是歷史上少有的把文人人格、官場人格和中國民間世俗人格組合得最為完整的性格典型，只要輕輕地搖動他，就會牽動整個民族的神經網絡。此時的魏明倫，早已不是一個一鳴驚人的挑戰者，而是能夠把蒼涼的歷史感悟進行寓言化處理的悲劇詩人，他呈現出了一種前所未有的深厚與大氣。<sup>37</sup>

余秋雨認為魏明倫故意站在世俗文化的土壤上，讓耳熟能詳的民間通俗人物諸葛亮經由他的重新塑造、反思，表現出對中國文化的拷問，因此該劇是魏明倫以當代人的觀點重新檢視這一位赫赫大名的歷史人物，對於他的晚景暮年糊塗和多疑的性格做出闡釋，重做闡釋的意義仍立足於對當代的人文關懷。

除了《潘金蓮》、《夕照祁山》外，其它的劇作關懷亦是在「人」身上，因為童年的登台唱戲經驗和青年時期的下鄉勞改，讓魏明倫對於人生的體驗有著酸甜苦辣各種滋味，透過文字創作和舞台搬演表達劇作家的思想，每齣戲都可以說是魏明倫的言為心聲。對人物描摹的肖真、對語言掌握的精確，吸引大家的目光，都是為了要宣說自己身為知識分子對國家社會的關心。儘管魏明倫很謙虛的說自己是拿不出學歷的劇作家，但是他卻已比多數人傑出許多，誠如他所言：「出色的劇作家應是出色的思想家，沒有驚世駭俗的思想就寫不出驚世駭俗的作品。」因此魏明倫不僅是一位出色的劇作家，更是一位深具人文關懷的實踐者。

### 三、求新求變

今天，我們回頭來檢視魏明倫的這幾部大作，用心去理解魏明倫的創作歷程，便知道這些大作都是劇作家苦心孤詣的反覆推敲、細細琢磨而產生的。劇團上演、刊物發表並不是劇作的終站點，喜歡聽各方不同意見的魏明倫，虛心的接納論者或觀眾對劇作的批評和建議。好比當年創作《歲歲重陽》已經筆耕兩年、易稿十次，發表於上海、公演於北京，各家報紙相繼報導，一片好評中，仍會有：「這戲雖有新意，較之一般已屬上乘，只可惜結尾稍弱，還沒超過作者以前獲獎劇本《易膽大》、《四姑娘》、《巴山秀才》的水平」這樣的聲音，縱使有論者為之辯護：「雖沒超過，也算接近了，何況任何大作家都是波浪式前進，怎能苛求小作者每戲必須步步登高？」這兩種議論，魏明倫願意聽前者的諍言，鞭策自己更加精益求精，於是不久後產生了比前幾個劇本影響更大的新招——《潘金蓮》。在提筆寫作《潘金蓮》之際，曾發生過一段插曲，記載如下：

譬如《潘金蓮》，四川一些同行剛聽題材就搖頭，嚴肅的告訴我：周總理

<sup>37</sup> 余秋雨：〈大匠之門——序魏明倫〉，收入魏明倫：《魏明倫劇作精品集》，頁5。

早在 60 年代就批評了歐陽予倩 20 年代舊作《潘金蓮》，蓋棺定論，這人物不值得寫，別去碰槍口！我一面恭聽，一面思考：不是剛宣布「上下五千年，縱橫幾萬里」都可以寫嗎？怎麼又畫禁區了呢？潘金蓮比西太后的罪大嗎？<sup>38</sup>

寫眾人不該寫，這就是一種「獨立思考」的展現，雖然已有前輩對潘金蓮的創作觀點，但是魏明倫仍推陳出新自己的看法，這亦為「獨立思考」的體現。

此外，魏明倫發表了很多創作感言，例如：以〈多存芝麻好打油——《易膽大》創作散記〉來詮釋《易膽大》人物性格特徵和結局安排構思、以〈再創造是改編的關鍵——《歲歲重陽》寫作概述〉來說明《歲歲重陽》進行了結構方式和人物語言的再創造。這些文章都收在他的劇作集裡，將創作的動機和如何求新求變的構思一一陳述，也印證了「獨立思考」的精神和創作態度。

### 第三節 劇作簡介

這一節依魏明倫在「新時期」以來廣為人知的九部劇作劇作發表之順序，逐次介紹。

這九部劇作，依照戲曲類型分類<sup>39</sup>，如下所列：

新編歷史劇：《巴山秀才》、《夕照祁山》

新編傳奇川劇：《易膽大》

荒誕川劇：《潘金蓮》

現代川劇：《四姑娘》、《歲歲重陽》、《變臉》

取材自西方戲劇：《中國公主杜蘭朵》、《好女人壞女人》

而謝柏梁在《中國當代戲曲文學史》，將 20 世紀 90 年代的「歷史題材劇」和「名劇改編的還原與重塑」統稱為「新編古裝劇」；而以近現代中國社會的大轉折為背景，用極富有地域特色、鄉土情懷和生命意識定為「近現代題材的民俗風情戲」<sup>40</sup>。若以謝柏梁的戲曲類型分類，則這九部劇作的分類可如下表所列：

<sup>38</sup> 魏明倫：〈我「錯」在獨立思考〉，頁 40。

<sup>39</sup> 戲曲類型分類按照魏明倫在《苦吟成戲》劇作集的歸類。特別說明的是《變臉》、《中國公主杜蘭朵》、《好女人、壞女人》並無收入在《苦吟成戲》劇作集，因此並無魏明倫的歸類，筆者依劇作內容將《變臉》歸類到現代川劇，將《中國公主杜蘭朵》、《好女人、壞女人》歸於取材自西方戲劇。

<sup>40</sup> 請詳見謝柏梁：《當代戲曲文學史》，頁 344 和 357。

新編	歷史題材劇	《巴山秀才》、《夕照祁山》
古裝 劇	名劇改編的 還原與重塑	《潘金蓮》
近現代題材的民俗 情風戲		《易膽大》、《變臉》、《中國公主杜蘭朵》 《好女人壞女人》
現代戲		《四姑娘》、《歲歲重陽》

雖然魏明得的歸類和謝柏梁有分歧，不過筆者認為其實戲曲分類，是爲了方便讓大家可以比較容易掌握該劇的戲曲類型，而魏明倫的歸類是爲了要凸顯出該劇的特色，所以才會自行將戲曲類型另作命名。

以下是各戲的簡介。

### 一、《易膽大》

《易膽大》故事源自民間相傳的藝人討生活的悲慘寫照。川劇藝人九齡童、花想容夫婦隨九和班到龍門場唱戲謀生。這個壩上有兩個惡霸，一個是土匪出身的地痞麻大膽，另一個是官宦大財主駱善人。麻大膽覬覦花想容，意圖謀害九齡童，於是便逼迫九齡童帶病演出吃重的《八陣圖》，九齡童被迫上場，終被活活累死於戲臺上。九齡童的師兄易膽大立志爲師弟報仇，於是梨園怪傑易膽大聯絡全班藝人和當地的百姓，設巧計讓麻大膽和駱善人兩人之間的矛盾，設陷阱讓麻大膽登上捨身崖，易膽大巧扮九齡童的鬼魂嚇壞麻大膽，最後再透過他人的手聯合打死麻大膽，爲師弟報仇。可是另一位惡霸駱善人卻掌握了官府的力量，派兵攔住想要逃走的花想容。花想容爲了不要牽累師兄一行人，於是自盡於花轎內，易膽大看到花想容的死狀悲痛不已。1980年4月自貢市川劇團首演，1981年去北京公演，1982年並由峨眉電影製片廠將此劇拍攝成彩色故事片。<sup>41</sup>1999年，時隔近廿年，自貢市川劇團重排此劇，榮獲首屆中國川劇藝術金獎。2006年由四川省川劇院陳智林領銜主演頗受各界好評，並於2007年入選爲「國家舞台藝術精品工程」。

### 二、《四姑娘》

《四姑娘》是魏明倫根據周克芹的小說《許茂和他的女兒們》改編。把小說中以許茂爲主角的設定改變爲以四女兒秀雲爲主角。秀雲在「十年動亂」中飽受丈夫鄭百如的虐待和欺侮，之後兩人離婚，秀雲回父親許茂家居住。秀雲極爲疼愛已故大姊的一對兒女，和姊夫金東水亦慢慢在相互扶持中產生了感情。但金東

<sup>41</sup> 《川劇志》編輯部編：《中國戲曲志·四川卷》（北京：文藝出版社，1992年），頁91。



水的身份和鄭百如剛好是對立，一位是前大隊黨支書，一位是現任代理黨支書。鄭百如極力設計陷阱栽贓金東水，也想要藉由和秀雲復婚來有助於鞏固自己的地位。秀雲不管鄭百如的威脅，仍舊關心姊夫和外甥們，不過金東水擔憂鄭百如會藉機造謠影響了鄉村整頓工作，故以大局為重沒有接受四妹秀雲的情義。秀雲後來被謠言所困，無法揭發鄭百如、又得不到家人的諒解，於是憤而投江，幸好金東水等人的搭救幸無大礙。鄭百如也因工作組的整頓而被拔下職務，金東水得以復職。最後在工作組顏少春的幫助撮和下，許茂也默許了金東水和秀雲的終身大事，長期以來善良又極為忍耐的四姑娘終於獲得美好的結局。這部戲突出了中國大陸在「十年動亂」四人幫當道及垮台前後的農村人民生活具體寫照，也反映了人民渴望見到光面和希望。1980年由自貢市川劇團首演，1981年9月赴京參加文化部舉辦的「全國戲曲現代戲觀摩演出」獲演出獎，劇本獲四川省1981年優秀作品一等獎。1982年峨眉電影製片廠將此劇拍攝成彩色戲曲藝術片。<sup>42</sup>值得一提的是《易膽大》與《四姑娘》破例雙雙榮獲1981年全國優秀劇本獎。

### 三、《巴山秀才》

《巴山秀才》（與南國合作），根據四川東鄉（今宜漢縣）冤案史實，進行藝術加工做了改造。故事發生的背景為清光緒初年，四川巴山一帶連年乾旱，災禍不斷，巴山居民聚集商議請求縣令發賑濟民，而當地的知縣孫雨田卻將要發給民眾的賑糧吞沒，並向上謊報人民叛變。上級單位恒寶不查虛實原委即下令圍剿巴山，屠殺群眾數千人。主人翁孟登科本為一位懦弱酸腐的巴山秀才，看到同胞挨餓無以過日卻不敢挺身而出，直到看到群眾被圍剿，眾飢民慘死、袁鐵匠掩身護孟登科並慘烈犧牲，才使得孟登科鼓起勇氣、喚醒良知，仗義鳴冤。鳴冤的中途得恒寶府中巴山籍歌姬霓裳（其舅舅為袁鐵匠）的相助，才能在官官相護的艱險環境中脫身。後來孟登科趁著科考的機會在卷子上喊冤，主考官張之洞借題發揮奏兩宮，東宮皇上特派專使查明巴山冤案，西宮太后老佛爺亦派專使查出卷子主人為何人，太后不准有這樣的人才來「擾亂」大清的紀律。因此孟登科雖然智告成功，但卻被老佛爺以賜下御酒（毒酒）三杯來奪取孟登科的性命。本劇在結構佈局上懸念疊出、悲喜交雜，被譽為「史劇新編第一流」。劇本發刊於《劇本》月刊1983年第1期，自貢市川劇團演出，導演曾懷德，孟登科由楊先才飾演。1984年峨眉電影製片廠將此劇拍攝成彩色戲曲藝術片。<sup>43</sup>1993年，赴北京演出，大獲成功，為此文化部盛譽自貢市川劇團「出人、出戲、走正路」，對其進行表彰，並號召全國演出團體向自貢市川劇團「以劇本創作帶動劇團建設」的經驗學習。<sup>44</sup>四川省川劇院於2002年重新創排大型川劇《巴山秀才》，還應邀參加了第四屆上海國際藝術節，受到了滬上廣大觀眾及專家的讚譽，開創了地方戲曲首登

<sup>42</sup> 同前註，頁108。

<sup>43</sup> 同前註，頁88。

<sup>44</sup> 魏完、楊嶸：〈編後記〉，收入魏明倫：《凡人與偉人——魏明倫男性劇作選》（北京：作家出版社，2001年），頁266。

上海大劇院演出的先河。2003 年 10 月《巴山秀才》赴西安參加第八屆中國戲劇節，一舉奪得了該屆戲劇節大獎「中國曹禺戲劇獎、優秀劇碼獎」第一名，同時囊括了「優秀編劇獎」、「優秀導演獎」、「優秀表演獎」等獎項。此外，這部戲在台灣曾由京劇表演藝術家李寶春改編為京劇版，首次演出日期為 2003 年 3 月 28-30 日。

#### 四、《歲歲重陽》

《歲歲重陽》（與南國合作），此劇在 1985 年根據張弦小說《被愛情遺忘的角落》改編。描述 1970 年代末期，包辦婚姻盛行，姊姊存妮因為自由戀愛不被允許，所以自縊身亡。多年後，妹妹荒妹勇敢的捍衛自己的婚姻選擇權。兩次姊妹的包辦婚姻，都源於家裡貧窮，也源於母親菱花的封建意識作祟。川劇演出時，以同一組男女演員兼飾姊妹和兄弟，將前後兩個重陽節，獨立成章的兩個故事銜接為連環狀，由此發展了原著主題：角落悲劇總根不僅是窮，其複雜在封建與貧窮盤根錯節、互為因果。此劇由自貢市川劇團演出，1985 年此劇赴京匯報演出。劇本刊登於《劇本》月刊 1985 年 8 月號。<sup>45</sup>

#### 五、《潘金蓮》

《潘金蓮》描寫潘金蓮與張大戶、武大郎、武松和西門慶的婚姻、情愛糾葛。這齣戲在結構上不僅跨越朝代，跨國越洲，讓施耐庵、武則天、賈寶玉、紅娘、七品芝麻官、安娜·卡列尼娜、呂莎莎、人民法庭庭長等古今中外不同時代的人物穿插出場，讓觀眾重新認識一直以來熟悉的「潘金蓮」有何不同的解讀方法，故事情節並沒有脫離原著《水滸傳》，但是敘事模式的觀點卻是大大的不同，劇本首次發表於《戲劇與電影》1986 年第 12 期，以後劇本陸續由海內外幾十家報刊轉載；單行本出版多種，英譯本在美國發行，又被選進《二十世紀中國文學精品大系》、《八十年代文學新思想叢書》、《中國現代派作品大系》。<sup>46</sup>自貢市川劇團並且曾於 1995 年 2 月 23-27 日在台灣演出，亦曾由國立台灣戲曲學院在 1994 年起以京劇的劇種演出，最近的一次為 2007 年 3 月 18 日在國家戲劇院演出。

#### 六、《夕照祁山》

《夕照祁山》以三國時代的諸葛亮和魏延為主角。丞相諸葛亮召集眾將商議六出祁山的事情，魏延提出的「車馬並用」之計不僅不被諸葛亮所採用，諸葛亮還因此對魏延有所猜忌。後來有司馬懿率軍迎戰祁山、魏延愛妾魅娘挑撥魏延造反的事件，但是魏延始終效忠、不改其志，可惜諸葛亮始終不理解魏延的忠心，

<sup>45</sup> 《川劇志》編輯部編：《中國戲曲志·四川卷》，頁 110。

<sup>46</sup> 同前註，頁 108。



最後諸葛亮臨死前還交代手下馬岱要除掉魏延。由這齣戲中，不難看出魏明倫不囿於《三國演義》，把一個家喻戶曉的偉大人物孔明的形象滲入了人性的晦暗面，通過魏延來烘托諸葛亮性格中也有不為人知的陰暗面。這齣戲由自貢市川劇團創首演於 1988 年。1992 年，《夕照祁山》獲第六屆振興川劇調演優秀劇本獎，名列第一，劇本由《中國作家》與香港《大成》雜誌破例發表。<sup>47</sup>

## 七、《中國公主杜蘭朵》

《中國公主杜蘭朵》是取材自義大利歌劇大師普契尼（Giacomo Puccini）規模最大的歌劇《杜蘭朵公主》。故事敘述冷酷無情的中國公主杜蘭朵猜謎招駙馬，若有猜不著謎底者都會被處死，後來有位卡拉夫王子猜對了，正準備迎娶公主之際，不料她竟然企圖抵賴，不願下嫁。於是卡拉夫王子也出了一道題目，只要公主找出他的名字，他願意任其擺佈。杜蘭朵下令北京老百姓當晚不得睡覺，凡找不出王子姓名的都得去死。平、彭、龐三位大臣企圖以美色和財寶打動卡拉夫，要他說出自己的名字；最後卡拉夫的忠心侍女柳兒在杜蘭朵和士兵的脅迫下，透露了她對卡拉夫的愛，寧死也不願意說出卡拉夫的名字，並奪取士兵的匕首自殺，這使得在場的許多人深為感動。結局是王子的熱情終於感動了公主冷酷的心，公主愛上了王子，大團圓收場。歌劇《杜蘭朵公主》原是一個「外國人臆想的中國故事」，然而魏明倫卻別出心裁的將筆下的杜蘭朵公主設定為一位不瞭解男性因而心存成見的女子，在適婚年齡之際故意設下三道難題招親，以杜絕各方男子的提親。在一座孤島上，有一位沒落王孫無名氏在此隱居埋名，有一天他的燒火丫頭柳兒拿出杜蘭朵畫像，無名氏連續看了三眼後對其心馳神往，遂決定赴京都揭榜應考。柳兒對無名氏不僅忠心不二尚有仰慕之意，因此不願見其赴死。無名氏揚帆出發，柳兒緊握纜繩阻止，雙手濺血。無名氏仍執意前往。無名氏到皇城揭榜應考，無名氏和杜蘭朵初次相見便暗生情愫，無名氏連過三道難題，但是杜蘭朵卻如孩童般坐地耍賴。無名氏反出一道考題，要求杜蘭朵公主猜出她的姓名，正當此時侏儒太監告知杜蘭朵已將柳兒帶入宮中，杜蘭朵胸有成竹的與無名氏折箭為誓。隨後杜蘭朵逼問柳兒說出無名氏真實姓名，未料柳兒為了維護無名氏，寧死亦不願說出實情，最後在杜蘭朵的嚇唬下，柳兒毅然自殺。無名氏悲傷不已，憤然怒責杜蘭朵。杜蘭朵悔恨交加，卻也因為柳兒的死讓她豁然領悟何謂真情，於是她化為柳兒形象，追隨無名氏而去。京劇版《中國公主杜蘭朵》原是魏明倫應北京京劇院邀請所寫的劇本，由林兆華執導曾在 1993、1994 年兩度赴義大利演出約 30 場，但是為了要迎合國外觀眾的觀戲趣味，道白壓縮的太少，之後魏明倫又把劇作改成川劇。川劇版《中國公主杜蘭朵》於 1995 年 10 月參加在成都舉行的第四屆中國戲劇節，囊括十二項獎項，編劇獎名列第一，被稱為該屆狀元戲。2000 年由台灣國光豫劇隊取得魏明倫的同意，以豫劇的聲腔演出，8 月 11-13 日國家戲劇院首演。

<sup>47</sup> 同前註，頁 89。

## 八、《變臉》

《變臉》是由劇作家根據自己的同名電影文學劇本改編成的川劇劇本。電影劇本取材於台灣陳文貴的《格老子的孫子》，魏明倫並無忠於原著，而是基於電影的考量、舞台的調度來重新編寫。川劇版本描述身懷絕技的江湖藝人水上漂爲了讓絕技傳承下去、也爲了傳宗接代，於是向人口販子買了假男兒狗娃，其實狗娃是個被賣了七次的九歲女娃兒，水上漂知悉買到的「孫子」是女生，勃然大怒，要趕走狗娃，狗娃千求萬求才能留在水上漂身邊，只不過祖孫的身份變成老闆和幫工。一次，狗娃不慎燒掉水上漂的屋棚，狗娃沒臉再待下去，便和爺爺告別。不久狗娃又淪落到人口販子手上，正巧人口販子手上有一高家三歲少爺天賜，狗娃靈機一動救出天賜，隨後將天賜帶到水上漂身邊，把天賜送給爺爺當孫子，不料此舉竟帶給水上漂惹來殺身之禍。原來高家懸賞尋找小少爺天賜，很快的水上漂被當成「人口販子」被帶到警局，遭受酷刑對待，性命垂危。狗娃不顧個人的生命安全拼死的要救出水漂，皇天不負苦心人，狗娃靠著活觀音梁素蘭、川軍陳師長的幫忙終於救出水漂。水上漂臨死前，有所感悟，便將變臉絕活傳給狗娃，也要狗娃喊他爺爺，寫於 1995 年的電影文學劇本和 1997 年的川劇劇本的結局是水上漂最後含笑而終，而由四川省川劇院演出的版本（即榮獲 2003-2004 年「國家舞台藝術精品工程」的演出本）的結局則爲狗娃傷重死亡，爺爺水上漂悲傷難抑，兩者皆是悲劇收場，跟電影演出的祖孫團聚、傳承變臉的絕活的歡喜結局不同。電影《變臉》榮獲中外廿多項獎勵，例如：珠海國際電影節、東京國際電影節、舊金山國際電影節、巴黎青少年電影節等等。1998 年，四川省川劇院排演此劇，先後榮獲「文化部」文華大獎、文華劇本獎、「中國劇協」曹禺劇本文學獎，並入選爲 2003-2004 年「國家舞台藝術精品工程」，又榮獲中國藝術節首次設立的藝術節大獎。<sup>48</sup>2007 年 12 月又第九屆精神文明建設「五個一工程」獲獎作品。川劇《變臉》曾於 1999 年 2 月由四川省川劇院帶團員赴台灣巡迴演出。

## 九、《好女人壞女人》

《好女人壞女人》是魏明倫由他的電影文學劇本《四川好女人》改編成的川劇劇本。而電影文學劇本《四川好女人》乃取材自德國劇作家布萊希特（Bertolt Brecht）的舞台劇《四川好人》。布萊希特的舞台劇極富寓言性，魏明倫在電影文學劇本的創作手法上按照布萊希特的「間離手法」原則進行，基本上把握了這齣譬喻劇所蘊含的象徵意義。電影文學劇本和川劇《好女人壞女人》立意主旨相同，川劇僅唱詞、對話部分增加許多，適合舞台演出。故事敘述處在這個競爭激烈的世界，人能否保持純真善良，同時還能在社會上繼續生存？三位神仙來到四川的小城，希望在人間找到一個真正的「好人」。走遍全城，卻沒半個人願意接待祂

<sup>48</sup> 魏完、楊嶸：〈編後記〉，頁 266-267。

們，只有貧困的妓女沈黛好心收留牠們過夜。她因此得到一筆金錢作為回報，沈黛利用這筆錢開設了一間店，希望讓一般百姓能從此可以改善生活，但她卻發現商業利益與樂善好施的原則相衝突，眾食客白吃白住、並且任意敲詐沈黛，於是逼不得已她只好化身成現實、強悍的表哥隋達來掌管店舖。此外，善良的沈黛還救了因投資股票失利而走投無路的楊蓀，爾後兩人陷入愛河，沈黛試驗楊蓀是否會為了金錢而放棄和她之間的愛情，結果未料楊蓀財迷心竅，選金錢而棄沈黛。至此沈黛深受打擊和刺激便變本加厲的以隋達的身份橫行霸道。最後劇末因為隋達蓋的醫院大樓倒塌，導致楊蓀和沈黛的新生兒葬身廢墟，眼看眾多新生兒都要葬身廢墟之際，主人翁一分為二；到底她應該是要當個讓人予取予求的好人沈黛抑或心狠手辣的壞人隋達？人性極端的好壞對比，到底天使與魔鬼何者較適合在人世間生存？因此這是一齣充滿寓意諷刺的戲。1998年5月，電影文學劇本《四川好女人》由《世界文學》破例發表，川劇劇本《好女人壞女人》發表於《四川戲劇》2002年第3期，2002年5月。

依此，本文參考的影音資料如下：（按出版年代排列）

劇名	(總)導演	主要演員	年份
川劇《巴山秀才》	曾懷德	楊先才(飾孟登科)、余叢厚(飾霓裳)	1983
川劇《潘金蓮》	劉大有	余叢厚(飾潘金蓮)	1986
川劇《中國公主杜蘭朵》	謝平安	王玉梅(飾杜蘭朵)、簡小莉(飾柳兒)、鄒宏(飾無名氏)	1993
京劇《潘金蓮》	鍾傳幸	朱民玲(飾潘金蓮)、丁揚士(飾武松)、曹復永(飾西門慶)	1994
豫劇《中國公主杜蘭朵》	謝平安	王海玲(飾杜蘭朵)、蕭揚玲(飾柳兒)、王柏森(飾無名氏)	2000
川劇《變臉》	謝平安	任庭芳(飾水上漂)、毛敏(飾狗娃)	2002
川劇《好女人壞女人》	謝平安	陳巧茹(一人分飾沈黛和隋達)	2002
川劇新版《巴山秀才》	熊源偉	陳智林(飾孟登科)、劉誼(飾霓裳)	2003
川劇新版《易膽大》	查明哲	陳智林(飾易膽大)、劉誼(飾花想容)、崔光麗(飾麻五娘)	2006

### 第三章 魏明倫劇作之思想內涵

魏明倫發表在「新時期」以後的劇作，在劇作中所描寫的背景，包括了三國時代、宋朝、清朝和現代以及不知名的時代，總括各劇作的時代背景已觸及了古代和現代，在他所描寫的社會生活中塑造了各式各樣的藝術形象來表達「反封建」思想。因此中心思想統帥著全劇。魏明倫有了初步的中心思想後還得就所感受到的材料或加以選擇、整理、歸納及分析，試圖去提煉劇中所要表達的思想內涵。因此在劇作中他將自己對生活的認識和理解，透過劇作中暗示給觀眾，以下我們將從魏明倫個別劇作的創作動機和人物塑造安排來考察他所要告訴觀眾的思想內涵是什麼以及這些思想內涵所代表的意義又是什麼？因此在第一節中我們將先考察這些劇作的共同主旨及個別主旨；在第二節中再更進一步從人物的塑造中去討論魏明倫劇作的人物性格分析，期望對魏明倫在「新時期」發表的劇作在思想內涵能夠得到更精確的理解。

#### 第一節 主題探討

主題蘊含在整部戲劇之中，高明的劇作家不直接說出來，而是有待觀眾來體悟。人物創造的越豐富，主題思想就會越深刻。如此說來主題思想和人物塑造確實是息息相關。魏明倫在中國大陸新時期以來九部劇作，雖然題材各異，然而關注的都是圍繞「人性」這個主題，以下本文就概括魏明倫劇作之「人性」主題進行析論之前，我們先釐清何謂當代「戲曲的主題」，有助於探析魏明倫劇作主旨。

何謂當代戲曲的主題？戲曲的主題決定了作品的層次和深度。當代劇作家陳亞先在《戲曲編劇淺談》中這樣描述：

主題，可以說是文藝作品的最終目的。戲曲是歌舞，是詩，那麼我們在給觀眾歌舞詩的賞心悅目之餘，要給他們以什麼樣的激勵、振奮、認知或是思考。這想必就是戲曲的主題。<sup>49</sup>

從傳統戲曲到「新時期」的戲曲發展變化過程中，陳亞先認為除了在寫作技巧的變化之外就是要做到「主題思想的深化」<sup>50</sup>。例如陳亞先的《曹操與楊修》，我們可以看到所謂的「主題思想的深化」就是指這部劇作能以直逼人性的思想深度帶給觀眾很多的啓迪，在戲曲文學的層面上已經具有陳亞先所說的「人類戲劇」的品味。那麼到底「人類戲劇」該具備哪些特色呢？綜合陳亞先的論述，筆者歸結成五個要點如下：

<sup>49</sup> 陳亞先：《戲曲編劇淺談》（台北：文津出版社，1999年），頁147。

<sup>50</sup> 同前註。



1. 人類戲劇的共同特點是不用臧否來界定人物。
2. 人物顯得極為豐富和複雜，這些豐富和複雜的人物所產生的行為和細節就會折射出供人多方位思考的思想內涵。
3. 人是複雜的，好人壞人都有他的另一面。「完人」幾乎是不可能的。
4. 人性，是人類共有的特性，不受任何國家的政治、文化型態的侷限。
5. 藝術作品的主題必須通向人生這個母題才稱得上文藝作品。

這五個要點，一言以蔽之：戲劇是用來表現人生。有別以往的忠奸、善惡的截然二分，人類戲劇追求的是深度挖掘人性的底層，例如陳亞先的代表作《曹操與楊修》即是展現曹操與楊修的人格特質面對事件時的心理活動的深刻描繪，道德的批判少、情感的真誠呈現多。所以按照陳亞先的創作體會，當代戲曲的創作，只要人物抓緊，主題自然就會滲透出來，而且會比當初立意時，溢出更多更深的主題意涵。

除了陳亞先外，其他中國大陸的當代戲曲劇作家也都有主體意識比較強的特性，對於大至社會國家、小至個人生命的多元思考融入在劇作中，戲曲理論家張庚在《戲曲美學論》一書中這麼認為：

近十年來，戲曲界出現了一批新劇作者，如北京的郭啟宏，福建的武夷劇作社等一批劇作家，他們的特點是不太顧及現成的舞臺老套而著重在發揮個人對人物、事件的看法，用現在的話說就是他們的主體意識比較強。這些作者筆下都比較有文采。這樣的劇本，如從傳統的上演立場來選擇，很容易被遺棄於舞臺之外；或者導演未加深入研究思考，草草排出，發揮不出舞臺上應當出現的好效果。這些劇本得到這些不幸的命運，是因為它們比之用傳統概念為指導的舊式劇本多了許多自己特有的新東西：從創作的設想、人物的塑造到場面結構都具有這種特點，可以導致舞臺上一種嶄新的面目。最近上海京劇院上演了陳亞先的劇本《曹操與楊修》，導演馬科在研究劇本上下了工夫，引導著全體演員和舞臺藝術家共同把劇中的新意創造性地體現在舞臺上，使這個戲的舞臺藝術出現了嶄新的風貌，贏得了觀眾的好感。<sup>51</sup>

張庚所講的近十年，其實指的就是「新時期」以來中國出現了一批優秀的戲曲作家，這批戲曲作家多有以新編歷史劇而聞名，例如：陳亞先的《曹操與楊修》、郭啟宏的《南唐遺事》、郭大宇、習志淦的《徐九經升官記》等，這些劇作的共同特色便是以當代人的思維來重看待歷史人物和事件。這跟傳統戲的所重視忠孝節義很不一樣。他們著重的是劇作家對這齣戲的想法、要如何去塑造滿足內心期

<sup>51</sup> 張庚：《戲曲美學論》（上海：上海書畫出版社，2004年），頁70-71。

望的人物，藉由人物的動作、語言能夠表現出作家的思維，帶有很強的劇作家個人的風格在其中。譬如以前京劇盛行表演藝術家各有不同流派的時代，我們可以根據流派的表演程式，諸如：唱腔、咬字、念白等來判斷這是哪一派的表演；可是當代劇作的特點如果是比較經典、知名之作，我們可以就可以從思想內容來判斷這大概是哪一位或擅長創作哪一種類型的劇作家的作品，也就是說當代戲曲的編劇很重要，因為編劇關乎一齣戲在第二度導演和演員創作時的成敗，倘若有適合搬演、內容、形式均佳的劇本，導演和演員又有其專業素養，那麼由誰來導、由誰來演，雖然一定會有表演風格及表現優劣之差異，但是並不妨礙劇作之思想內涵。

而「新時期」劇作家初期在創作的主題上仍舊有共同的旋律，劇作大都是以「反封建」為主要內涵。到了 1980 年代末期才逐漸凸顯劇作家個人風格。王安祈在《當代戲曲》一書中，詳盡的析論兩岸的「當代戲曲發展」，包括大陸的戲曲改革和台灣的戲曲創新。大陸的戲曲改革方面，在文革時期和「新時期」的初期，作品大都是以「反封建」為主要內涵，也就是藉戲曲批判封建舊道德，然而在 80 年代末 90 年代之後則慢慢演變至劇作家個人風格的建立，這些劇作家走出了「反封建」的影響，對人生、對人性做出更寬廣更獨立的思考。<sup>52</sup>

筆者歸納魏明倫九部劇作的風格，從 1980 年到 1988 年創作的《易膽大》、《四姑娘》、《巴山秀才》、《歲歲重陽》、《潘金蓮》、《夕照祁山》六部劇作是以「反封建」內涵為主旨之劇作，而在對人性的著墨上每齣劇作皆有只是深淺不同。1990 年代以後的《中國公主杜蘭朵》、《變臉》和《好女人、壞女人》，除了在《變臉》一劇尚出現反封建思想外，這三齣都將重心擺在表現「人性」主題。以下即對魏明倫劇作從「反封建」到探討「人性」主題思想進行討論。

## 一、「反封建」思想

魏明倫劇作多以「反封建」思想<sup>53</sup>為主，大多數都是對傳統封建倫理進行質疑和挑戰。《易膽大》、《巴山秀才》、《四姑娘》、《歲歲重陽》、《潘金蓮》、《夕照祁山》和《變臉》皆是如此，《巴山秀才》對權力謀私、官官相護深感痛惡；《變臉》則對貪贓枉法、賄賂逢迎加以撻伐，魏明倫批判對象是享有封建特權的大富豪、地主階級或者腐化的官僚機構，將這些人欺壓百姓的情形書寫在劇作中。不

<sup>52</sup> 詳見王安祈：《當代戲曲》該書之第二、三、四章，詳盡的評述兩岸的當代戲曲之發展。

<sup>53</sup> 在此說明魏明倫在著作中常常提到「反封建」意識，然而「反封建」這個詞彙有多種不同的解釋，因此本論文在解讀魏明倫劇作後。將所謂的「反封建」歸類於反對具有強烈封建色彩主義綱常倫理與吃人禮教。在叢大長的〈大陸文藝界狀況與中共文藝政策之批評〉一文中提到：「一九七七年以後，大陸文藝界出現了不少優秀的作品，其基調是批判文化大革命、揭露封建制度、鞭撻愚昧鼓吹改革和倡導開放」，本文收入於李少民編：《大陸知識份子論政治、社會、經濟》（台北：桂冠圖書，1988 年），頁 262。



過我們要區分的是雖然這些劇作都是以「反封建」為主題，但是在個別劇作的表現上我們還是可以見出高低，《易膽大》、《巴山秀才》、《潘金蓮》、《夕照祁山》和《變臉》不僅著重在表現「反封建」思想，對於人性主題探討亦十分注重，因此在人物性格的刻劃上並不會被主題全然覆蓋。然而《四姑娘》、《歲歲重陽》在題材處理上過度重視善惡二元對立，使得人物塑造上也呈現善惡二元對立，對於「人性」主題的關注就顯得淡化，影響了劇作的藝術價值，因此《四姑娘》、《歲歲重陽》只能在某一個特定的歷史時期產生影響。以下就《四姑娘》、《歲歲重陽》和《巴山秀才》做對比，旨在看出何以《四姑娘》、《歲歲重陽》雖然在剛登上舞台之際曾經獲得不少之迴響，但是今日卻不再見這兩齣劇作的復排，而《巴山秀才》雖然彰揚著「反封建」主題，但是卻能夠經得起時間考驗，一再的在舞台上搬演。

「新時期」文學伊始，「傷痕文學」以傷感、憂憤這兩種典型思緒，再現了許多悲劇性的歷史畫面，一方面激起人民對邪惡勢力的痛恨，另一方面又從心理上減輕人民的傷痛，協助他們恢復面向明天的堅定信念。在「傷痕文學」大量湧現的過程中，人們也痛定思痛，開始思考造成「文革」悲劇的前因後果，對近三十年曲折的社會歷史加以重新審視，於是形成了「反思文學」的創作潮流。<sup>54</sup>在這些「傷痕文學」小說中，提供了很多戲曲搬演的改編基礎，例如魏明倫的劇作《四姑娘》即是根據周克芹的《許茂和他的女兒們》改編，而《歲歲重陽》即是根據張弦的《被愛情遺忘的角落》改編；同時也因為劇作家魏明倫親身體驗這些年的政治動亂情境，所以在改編時非常得心應手。

然而時過境遷，《四姑娘》、《歲歲重陽》這兩齣現代戲的共通點就是故事中所經歷的事件跟當代人的生活是產生距離和隔閡的，所以當代觀眾如果沒有對該時期有足夠的認識跟體驗當時的生活情境很難引起共鳴，再者這兩齣劇作都是改編自小說，小說的主體早已主導人物思想，魏明倫將小說改編成適合舞台搬演的劇本，不過對劇作的中心思想並無更動過多；譬如《四姑娘》中的主角秀雲在小說中本來就是被塑造過於理想的賢淑農家婦女形象，周克芹的原著小說這樣描述秀雲：「這個樸實、俊俏的農村少婦，並不計較過去的苦難，也沒有沈湎於幾度生死的悲痛，她心中只有對未來美好生活的熱烈嚮往和對共產黨的感激之情。」<sup>55</sup>從這段描述中我們發現原作者將秀雲塑造成一個高大寬厚又善良樂觀的形象。

<sup>54</sup> 陳信元認為「傷痕文學」的小說可分為四類；一是對「四人幫」罪行的揭露和對動亂造成的不幸的控訴，代表作品有劉心武的《班主任》、盧新華的《傷痕》、張弦的《記憶》等；二是對人民不幸遭遇的深切同情和對美好情操的熱烈頌揚，如周克芹的《許茂和他的女兒們》、張賢亮的《土牢情話》等；三是面對「四人幫」的淫威進行不屈不撓的鬥爭，如莫應豐的《將軍吟》、從維熙的《大牆下的紅玉蘭》等；四是既描寫「文革」動亂，又提出令人警醒的社會問題，如古華的《爬滿青藤的木屋》等。「反思文學」的主題內容均較「傷痕文學」擴展和深化，它由批判「文革」，而向前推移到 1950 年代中期的反右派鬥爭擴大化、「大躍進」運動中左傾錯誤危害，如張賢亮的《靈與肉》、張弦的《被愛情遺忘的角落》等；除此之外，尚有一些不容忽視的創作潮流，例如通俗文學，主導了「文革」後大陸當代文學的發展。詳見陳信元：《從台灣看大陸當代文學》（台北：業強出版社，1989），頁 4-6。

<sup>55</sup> 周克芹：《許茂和他的女兒們》（北京：人民文學出版社，2006 年第 5 次印刷）。

魏明倫根據原著的基本精神，擷取小說中和四姑娘相關的事件，設定四姑娘為劇作的單一線索，劇作始終貫串四姑娘及和四姑娘相關人物，焦點擺放在四姑娘、金東水和鄭百如三個人的情感糾葛和對共產黨的效忠。這部劇作的創作目的是要讓廣大的中國大陸子民不要忘記這一段（1975 年左右）曾經辛苦建設社會主義的歷史，劇作人物的言行和思想都充滿著意識型態，於是也就大大削弱人物的獨特性，變成是一個個概念化的人物了。

《歲歲重陽》原著成書在 1970 年代末期，作者張弦提煉出因為貧窮才導致買賣婚姻的主題，而劇作家則是在不更動劇作主旨上，再深化倫理和封建意識對於貧窮互為因果的關係。劇情、人物亦忠於原著，因此這部劇作一如《四姑娘》一般，都是主題先行，人物、情節只是為了服務主題思想。包辦婚姻、對自由戀愛的限制是 1970 年代的社會問題，因而劇中的人物所面臨的困境和環境的衝突性比較難激發當代觀眾的心理高潮。

對照《巴山秀才》講的雖然也是「反封建」思想，但是劇作所展演的故事是可以連繫到當今的現實生活，特別是針對痛惡黑金政治、職場的爾虞我詐飽經風霜的觀眾而言，感想會是深切的。即便戲裡撻伐的是官官相護的大清朝，演員們身著古裝演繹的是以古代社會歷史為背景，但對於觀眾而言卻是感到熟悉的，原因正是主角孟登柯所經歷的事件和劇中人物反映出來的情感跟當代人的生活情境能夠產生密切的呼應和聯想。

單看劇作《四姑娘》、《歲歲重陽》，我們欣賞的是劇作的結構安排、語言上的文學表現，至於劇中人物的思維和面對政治事件的處理方式跟當代觀眾已產生距離，也可以說是作為寫作背景的時代已經消逝，社會型態也已經改變，因此觀眾對於劇中人面臨的問題不見得會顯現出關心，對於劇中人物的思想比較難引起共鳴，可觀性也隨之減低。因此魏明倫雖然寫一些現代戲的題材，在形式上是革新了，而在內容上還得要再琢磨一番，但仍肯定其對現代戲的嘗試。

## 二、關注「人性」主題

真正能讓劇作行之久遠的還是得關注在「人性」主題上，《易膽大》、《巴山秀才》、《潘金蓮》、《夕照祁山》和《變臉》雖然也是以「反封建」思想為主，那為何它們就不會像《四姑娘》、《歲歲重陽》那樣在當代被束之高閣？因為這幾齣戲不僅止於對外在不合理的社會進行批判，同時也關注於人物內心自我衝突的處理。

這九部劇作中，我們選取同樣以「藝人」為題材的《易膽大》和《變臉》在「人性」主題上做比較分析，也試圖從中梳理魏明倫在這兩部（初稿）完成相隔

至少十八年，在編劇的主旨內涵上變化的痕跡。兩齣戲相比較，筆者以為《易膽大》勝在「俗」，而《變臉》則勝在「哀」。《易膽大》的俗不是指思想淺陋，恰恰指以簡顯的語言來表達言外之意，魏明倫在創作《易膽大》時，定義這齣戲既是鬧劇、正劇又是喜劇，易膽大在前幾場立志為師弟復仇的慷慨激昂設定為正劇，而在展開復仇行動後卻又是喜劇兼及鬧劇，最後結局是花想容仍舊逃不了死亡之厄運的悲劇，所以本齣戲是一大雜燴，是魏明倫突破正喜劇規範的嘗試。這齣戲演出時，在內容上則是觸及到生存的艱難，探討的主題是具有普遍性的強和弱、貧與富的對立，以藝人辛酸的生活來引發各階層觀眾群的共鳴，台上演員能發揮的動作表演很多，並且全劇充斥著生動、俏皮又帶辣味的四川方言、處處逗趣的熱鬧場面，吸引著觀眾的欣賞，代表這齣戲經得起時代的考驗，在淬礪了二十多年後，仍舊囊括中國大陸重要之戲曲界大獎，也仍舊受到觀眾的喜愛。

而《變臉》則較《易膽大》多了內斂凝重的哀淒，若說《易膽大》是以喜筆來寫哀情，則《變臉》則是以哀筆寫哀情，不論《變臉》在幾次修改的結局為何，整部戲的基調乃是設定人物在底層的灰暗世界沒有尊嚴的求生存，對襯的官、警界人物權勢在握、仗勢欺人，強烈批判不公不義的社會，這齣戲裡面沒有像《易膽大》有那麼多鬧劇似的歡樂、亦沒有刻意鑿工的流暢對白，也無易膽大正義報復後的一吐恨意的大快人心。《變臉》有的只是主人翁水上漂卑微心願獲得滿足後的微笑、狗娃終於嚐到有親人關愛後流下的淚水。雖然《變臉》表層敷演著反封建、反中國根深蒂固的傳宗接代觀念，但是魏明倫卻能繞著人物來寫出生動的祖孫情誼：水上漂不是一個刻板的一心只要男孫的人物定位，在面對狗娃哀求的眼神時，他也是會心軟、會感動。雖然劇情安排到最終他才認了狗娃為孫女，但是從狗娃被他趕走到重新接納狗娃的歷程中，一方面有著水上漂對「重男輕女」觀念的逐漸瓦解，一方面也轉化到人性對「善」的抉擇，考驗著水上漂真的能對一個孤苦無依的小女孩狗娃見其有難而不救？對願意犧牲性命冒死相救的狗娃能無動於衷？雖然這齣戲名為《變臉》，特技變臉的表演和討論變臉的傳承亦為本齣戲的可觀之處，但筆者認為狗娃的付出和水上漂的軟化才是這齣戲最為打動人心的地方，因此變臉更是指水上漂在人物性格上由重男輕女到能放下對重男輕女執念的轉變。

《變臉》是魏明倫在闡發人性主旨上最為深刻感人的，這部戲沒有劇作家頻頻代人物發言，亦無刻意鑿工的人生理念，而是劇作家本人的生活歷練自然的融入其中，淚水與艱辛都是經年對人生的體驗，因此也在無形間昇華了這齣戲的意境。然而把《變臉》擺置在兩岸當代戲曲的創作之林中，我們會發現《變臉》的主題思想並無新意，特別是置放在台灣的當代時空下，水上漂重男輕女的思想顯得過時，狗娃奮不顧身的捨己救人也顯得刻意的煽情做作，因此這齣戲在台灣的演出並未受到像中國大陸的好評，但是中國大陸將《變臉》入選為「國家舞台藝術精品工程」，同時也選進中學語文課本。從兩岸論者和觀眾的反應可以看出在



不同時空下戲曲審美觀之差異。

承接上文所論「人性」之命題，魏明倫的《中國公主杜蘭朵》以及《好女人壞女人》這兩部劇作，雖然題材來自西方，可是不變的是依舊對人性探究的處理，底下我們將繼續論析《中國公主杜蘭朵》和《好女人壞女人》的主題思想。

川劇與歌劇的磨合其實也是西洋歌劇川劇化的過程，魏明倫對歌劇《杜蘭朵》<sup>56</sup>開始進行了改造，歌劇的「只歌不舞」和川劇的「唱念做表」在表演上有很大的差異性。歌劇《杜蘭朵》劇作家普契尼藉一個東方公主杜蘭朵的人物身份，敘述她因為祖先裡有一位公主被外邦人擄走、慘死，使她下定決心要報復全天下男子，不要讓任何男子得到她，以殘酷的手段來發洩內心的怨恨，而卡拉夫王子則是以熱情、愛和勇敢機智來戰勝公主的恨意。普契尼只寫到柳兒自刎便過世了，由阿爾法諾續完。歌劇似童話故事，公主的報復動機有讓人一探究竟的吸引力，對於歌劇的觀眾（或聽眾）而言知道這是童話故事，所以欣賞的重點在於享受具有感官（聽覺與視覺）的感染力，聆聽劇中角色藉由不同的演唱方式（獨唱、合唱等形式）抒發內心感受。

然而對大部分的中國觀眾而言歌劇的整體故事本身的内容並無動人之處，只因卡拉夫王子看三眼美人圖便走火入魔實屬誇張，並且原作結局安排卡拉夫王子以熱吻喚醒杜蘭朵冰凍的情感，以愛來消解仇恨，這個顯然是西方式的童話故事；雖然以中國為故事的背景，但是這種童話故事並不是中國文化的產物。因此釐清針對川劇和歌劇的敘事和審美觀點不同，也就不至於過度去強調歌劇《杜蘭朵》是多麼不像「中國」的杜蘭朵公主。

魏明倫在以此故事為題材，在創作過程中按照中國人的思維方式、表達方式和欣賞習慣來狀人描物，將全劇重點放在解釋事件和人物上，從而創作出一齣地

<sup>56</sup> 詳見羅基敏、梅樂互(Jurgen Maehder)：《杜蘭朵的蛻變》（台北：高談文化，2004年）。

有歌劇《杜蘭朵》故事的流變、有浦契尼《杜蘭朵》劇本的義中對照，有針對浦契尼寫完的部分，以音樂結構為中心做探討，也有解開浦契尼未能完成部分之續之謎。以下是筆者摘錄整理此書對於《杜蘭朵》的介紹，有助於讓我們更理解《杜蘭朵》。杜蘭朵誕生於阿拉伯童話故事《一千零一夜》（中文又名《天方夜譚》）中〈波斯王子卡拉夫和中國公主〉：一位拒婚的皇室女子杜蘭朵之婚姻條件為求婚者必須完成她所給的三個任務，未能完成任務的求婚者將被處死，一位陌生的求婚者卡拉夫王子完成任務後，以自己名字的身世做為謎底出謎。「Turandot」（杜蘭朵）這個名字則是由 Turan 和 dot 合成。Turan 即是土耳其斯坦，根據國王 Tur 命名，表示其統治之地，指的是土耳其和中國；dot 有女兒、處女之意，也含有力量、能幹等用意。因此波斯文 Turandot 正是「中國公主」，後來這個故事經由十九世紀由義大利勾齊的「劇場童話」（試圖改良藝術喜劇，以增加它的文學價值）保留了童話故事的情節，隨後又由德國的席勒改編，劇情上仍舊依襲勾齊，而在人物塑造上做了更動，賦予杜蘭朵驕傲的個性，強調杜蘭朵內心驕傲和愛情衝突益發強烈。十九世紀後，由多位作曲家紛紛將戲劇《杜蘭朵》改編成歌劇劇本，他們均以席勒的作品為藍圖。二十世紀最知名的為義大利人卜松尼及浦契尼。卜松尼寫成兩幕歌劇。浦契尼作曲、劇作家為阿搭爾與希莫尼，首演於 1926 年 4 月 25 日在義大利的斯卡拉劇院。浦契尼在《杜蘭朵》第三幕後半段未完成的部分由阿爾法諾續完。

地道道的中國戲曲，將歌劇的「愛可以戰勝仇恨」昇華為「至善至美早在身旁」，主旨從「愛」改替為「美」。歌劇版的卡夫拉王子與公主杜蘭朵之間的衝突，以「愛」來化解；而川劇版實際弘揚的是「美」的主題，柳兒代表著「心靈美」、杜蘭朵代表著「外貌權勢兼美」，而無名氏更是代表著「外貌心靈兼美」，甚而劇本的結局是柳兒雖死，但是公主已經將柳兒的精神和自己合二為一，她放棄權勢隨著無名氏回歸自然，象徵著「升入至善至美境界」。

川劇《好女人壞女人》取材自布萊希特《四川好人》，原作中沒有凸顯四川，而魏明倫則是有意的突出四川，在劇作中展現帶有濃厚的四川地方風貌，包括茶館、袍哥、酒肆等等。在這樣的人文環境中，劇作家在人物行為和心理矛盾亦掌握得極佳，將主角時而變成好人沈黛、時而變成隋達，反反覆覆的變換成忽而「好人」忽而「壞人」，形成了人物自我分裂為兩個完全對立的人性兩極的荒謬世界。再者因為這是一齣寓言劇，因此在劇末由主角沈黛走向台口，告訴觀眾：「寓言劇到此結束，謝幕，晚安，觀眾回家作個好夢。」劇末安排如同布萊希特的原著，明白告訴觀眾這是一齣寓言劇，留下人性善與惡的抉擇讓觀眾去思索，但是其實劇作已暗示希望人人大善良的時候多一些，雖然惡魔偶爾會出現，但請他少出現因此本劇一方面肯定人世間仍有希望，這是一個善多於惡的世界，另一方面無疑的也默認了這世上沒有全然好人生存的空間。

取材自西方題材而編寫的《中國公主杜蘭朵》和《好女人壞女人》，他將西方文化置換了文化語境倒置回來。各民族由於所處的地理、歷史和文化環境不同，所以對於外部世界所反映的印象和概念也會有所差異，所以不同民族文化背景使人們對事物和文化意義產生不同的認知，因此魏明倫所作的努力可視為中國的川劇和西方戲劇的相互接觸和磨合過程搭起一座橋樑。

從「反封建」的討論到探討「人性」主題創作，代表著魏明倫創作主旨的轉變，也可印證當代中國大陸劇作家從「反封建」轉向「人性」主題的一個觀察視角。

## 第二節 人物塑造

一齣戲的思想內涵和情節事件的派生是靠人物來體現的，在董健、馬俊山的《戲曲藝術十五講》中提及劇作家注重人物的共性和個性，極力塑造有個性的典型人物<sup>57</sup>，使人物的形象從舞臺上展現生命和靈魂，我們綜觀魏明倫對題材的選

<sup>57</sup> 董健、馬俊山：《戲曲藝術十五講》（北京：北京大學出版社，2005年），頁139-140。  
提到人物塑造中，共性和個性是一對相對的概念，例如黑人人種的生理特徵（如膚色、體型等）是黑人的共性，但相對全人類一切人種來說，它就是黑人所特有的個性了。不同流派、不同體裁的戲劇在處理人物的共性與個性的關係上，都會有所不同。這裡尤其需要區分「典型」、「類



擇上，塑造的「大人物（知名人物）型」有諸葛亮、潘金蓮、還有「小人物型」易膽大、四姑娘、孟登科、水上漂、荒妹與存妮等，還有移植自西方的知名人物中國公主杜蘭朵和好女人沈黛。由上所列，我們知道在劇作家魏明倫筆下的人物是多樣的，不若劇作家郭啓宏多以歷史題材為主，塑造出李煜、曹植、李白、司馬遷、王安石等在歷史政治上為赫赫有名的文人。雖然魏明倫劇作裡的人物類型沒有特定的範疇，但是細讀魏明倫的戲曲文本，我們也可以掌握到即使在不同的劇作中，主角人物性格有其相似之處。川劇的人物形象有生、旦、淨、丑之別，人物的科白行止早已有規範，而劇作家在深諳角色的分類，再來創造適合各行當演出的劇本。

我們對於人物性格的了解是藉由人物行動產生事件，由事件引發衝突，人物性格即在衝突中呈現，因此筆者底下將由具體的分析事件來論析人物性格。在此列出「反封建主題侷限了人物性格的發揮」、「人物性格直指人心」、「對歷史定型人物的重新審視」以及「和西方戲劇的創造性磨合」這四個方面的人物性格析論，從中見魏明倫人物塑造的特性。

#### 一、反封建主題侷限了人物性格的發揮：以《四姑娘》、《歲歲重陽》為例

在這兩齣戲中，主角人物都有很鮮明的性格，那就是他們都是善良的人、皆是憑著自己覺醒的力量來對抗惡勢力。但是這些善良的本質卻是為了主題所設置的，因此人物形象不免過於正面。

《四姑娘》中的主人翁許秀雲，性格內向、溫柔、善良、勤勞且正直，她長期忍受著丈夫鄭百如冷言冷語和虐待，處境已經很辛苦的她卻也接受大姊臨終前的託孤收養外甥女的重任。後來在丈夫百般折磨下，秀雲忍無可忍毅然和丈夫離婚，這一點就和傳統戲曲中女性委曲求全、從一而終的忠貞觀有很大的不一樣，也可以呼應出本劇呼應著「新時期」的「反封建」主題，秀雲雖然溫順、善於忍耐，但不代表她沒有自己反抗的思想和情緒。

《四姑娘》這齣戲並沒有很曲折的情節結構和太複雜的人物個性風采，可是我們仍然會被劇中一些片段描寫所感動，譬如這齣戲的精華在於「三叩門」這一段，許多專家和編劇都認為「三叩門」可以當成一個折子戲推廣上演，這一段是搬演秀雲對大姊夫金東水從同情而萌生愛意。金東水亦對秀雲有意，由於擔心秀雲和自己太親近會害了她，只好忍下心來拒絕秀雲的投奔。魏明倫有感小說原著在描寫四姑娘夜叩金東水茅棚只有寥寥幾筆，不是書中精彩的篇章，於是在此琢磨許久，若將這段情節轉化到戲曲舞臺應大有文章可作。他認為這段情節具備了

---

型」這兩個概念。前者特別強調每一個具體的人所特有的個性，後者則寫一類人的共性。一般說來悲劇注重寫個性，塑造典型人物，喜劇則多寫類型。

三個條件——條件一、戲劇性行動：因為四姑娘個性內向，平日不露聲色，夜叩茅棚算是一次比較反常的行動；條件二、戲劇性懸念：四姑娘夜訪茅屋，金東水欲開又止，雙方感情波瀾起伏跌宕，將會引起觀眾充滿同情的期待；條件三：戲曲式場面，這種戲曲式場面是受到傳統戲影響，也是受到法國文學名著《約翰·克利斯朵夫》的啟發，深夜、孤燈、一彎殘月，幾陣寒風，男女主角叩門輕呼，隔牆抒情。<sup>58</sup>四姑娘夜訪茅棚在現實生活中只是短暫片刻，不過魏明倫在此利用了戲曲善於改變時空觀念的技法，讓初叩、二叩、三叩俄頃之間，將兩人的思緒通通放大，把時間誇大化處理。再來兩人因為沒有見到面，並無法交談，因此安排了主角大段背供唱，在這些兩人輪唱的唱詞中，一來顯見唱詞的流暢有韻味，二來是從唱詞中見人物性格，秀雲連敲三次門，從一叩門的滿腔話語欲向金東水傾吐，到二叩門的因為走投無路而指望金東水的指引，最後第三次叩門則是秀雲不死心的再次急促敲門，希望和金東水一家共甘苦的決心。

魏明倫在經營「三叩門」除了受傳統戲的啟發外，還受了西方法國文豪羅曼·羅蘭的《約翰·克利斯朵夫》<sup>59</sup>的啟發，當約翰·克利斯朵夫和他所心儀的薩皮納因為下雨的關係必須在農村中過夜。兩人的臥房是貼臨的，裡面有門相通。約翰·克利斯朵夫一想到薩皮納就在隔壁房間，於是隔牆對她低喚，並且說著許多溫柔的話語，彷彿間好像聽到薩皮納可愛的聲音在回應著，約翰·克利斯朵夫忍不住的去觸摸門把，未料門已經開了，他怔了怔，情欲將他困住，既然隔在兩人之間的阻礙已經沒有了，他反而害怕不已，也許是因為太愛了，卻反而不敢去享受愛，於是他遲疑了。門的另一頭，薩皮納也是冷得發抖赤腳踩在地磚上。這樣的遲疑有多久呢？約翰·克利斯朵夫被強烈的愛情壓抑到沒有勇氣進去，而薩皮納卻是在等待他，可又怕他真的進去。而就當他決意要進去時，她正好決定把門鎖上。終於他忍不住了決意要進去了於是貼著門板上哀求著：「開開罷」！但是薩皮納停住在門旁，渾身冰冷、不得動彈，沒有力氣開門，也沒有力氣回床上。狂風繼續吹打樹木，他們拖著疲憊的身子各自回到了床上，心裡充滿苦悶。以上這一段的描述意象中有深夜、狂風、冰冷的雨，以及兩個人為了心中湧起的情欲亦或為了沒有向情欲低頭感到羞愧的心。

魏明倫將此為了情欲進退不能的心境和外在的夜景轉換成「三叩門」的情景。金東水三次不開門，心裡也是千迴百轉的不是滋味，本來第一次聽到秀雲的敲門聲感到暖流湧進，但是止步的原因是深怕閒言閒語誤了秀雲和工作組；二次不開，內心深情而故做冷漠；三次不開，有苦難言，含淚吹燈假裝睡。三次拒絕，

<sup>58</sup> 詳見魏明倫：〈轉益多師是我師——我怎樣寫《三叩門》〉，《苦吟成戲》，頁 148。

<sup>59</sup> 本書是法國偉大作家羅曼·羅蘭（1866-1944 年）的代表作，歷時 25 年完成。敘述了一位德國音樂家從出生到辭世的整个人生——他的艱苦卓絕的音樂生涯和豐富多彩的感情生活；並且跟隨主人公的足跡，介紹了當時歐洲的社會風貌，對醜惡的黑暗勢力充滿了憎惡，對善良的勞苦大眾充滿了愛心。參考自傅雷譯，羅曼·羅蘭著：《約翰·克利斯朵夫（上）》，（台北：遠景出版事業公司，1981 年），頁 276-279。

難過因而層層疊起，次次加重。最後秀雲終於離去不知所蹤時，金東水才敢開門呼喚秀雲，霎時內心百感交集。這齣戲最精彩的地方莫過於此，兩人雖無言語交流，可是透過叩門、欲開門、腳步聲、飲泣、含淚吹燈這些動作，勝過千言萬語，尤其吹熄油燈一幕的安排，完全寫出了金東水忍痛的舉動。可想而知秀雲從屋外看到茅屋內熄燈後，她絕望的神情亦是此時無聲勝有聲；至此兩個有情有義的形象立了起來。「三叩門」並不以場面衝突取勝，而是以抒發人物內心情感、專注於人物靈魂深處內的流動，金東水和秀雲透過背供唱，各自唱了內心的情感起伏變化。因此本段是採用傳統戲曲的抒情造境手法，塑造人物的方式是透過人物的情感和行動來刻畫。

創作於 1985 年的《歲歲重陽》，魏明倫提煉人物、大段唱詞抒發內心活動的手法，走的是同樣現代戲題材《四姑娘》的路線。《歲歲重陽》改編自張弦的小說《被愛情遺忘的角落》，而把小說中的人物做了調整，讓愛情糾葛在一對兄弟和一對姊妹之間開展，他們也都是屬於善良的正面人物。不過這部戲也是屬於特定時期的作品，主題內涵在譴責包辦婚姻，因為窮所以女兒像買賣一樣嫁給別人家；雖然我們應對那個時代有著同情的理解，而且這齣戲在結構上、在語言上確實很精彩，但就主角人物塑造而論，就顯得不夠深刻。存妮與豹子、荒妹與虎子兩對有情人皆因為自由戀愛而遭到封建勢力的反對，他們的人物性格特徵表現在對於愛情的捍衛，存妮由壓抑到熱烈接受豹子的愛，而荒妹則從恐懼、遲疑到勇敢承認和虎子相戀，但內心衝突略感張力不足。兄弟二人的人物性格則是更為單調，只是不畏艱難勇於追求心上人，這樣的人物在面對事件時內心變化並不顯得複雜，因此筆者以為這齣戲如同《四姑娘》一樣，是通過主角人物在封建顛覆體制下受到的待遇，來凸顯他們的人格之美，因此主題已先行，而人物則是用來闡揚主題思想，自然對個別人物的心思勾勒就顯得不足。

在 1980 年的《四姑娘》、1985 年的《歲歲重陽》，顯然的魏明倫比較傾向於在這兩齣現代戲描寫善惡二分的人性，很明確的指出劇中人物的是非對錯，對劇中人物進行道德的評判，有強加自己的觀念直接灌輸給觀眾之嫌。但是就魏明倫的創作動機而論，這卻是代表著劇作家在創作上傾向聆聽人民的心聲，寫出老百姓的集體願望，魏明倫感到舊社會的問題太大，諸如：強凌弱、富欺貧，雖然這樣一來對主角人物上的真實人性刻畫的深度上顯得不足，更遑論在其他配角身上的人物性格著墨有多少，可是也就如同美國作家喬治桑對巴爾劄克說：「你所寫的是實際的醜陋面，我所寫的是我所希望實現的美好面。」魏明倫塑造這些理想的典型人物代表著他心目中認為的理想人格特質，也就是說在劇作家提煉人物、主旨時只關乎到由這些典型人物在某些方面上的特點。譬如四姑娘秀雲，她就是一位勤勞刻苦又有堅忍美德的農家婦女，通過她遭遇到的不公平對待時所做出的抉擇和反應，以及最終的美滿結局，反映了觀眾的渴望：好人就該有好報，魏明倫集中來描述秀雲的正面美德，凸顯她善良的人性光輝，也利用塑造品行極為惡



劣的負面人物來反襯正面人物的正直可佩之處，這也形成了劇作家的個體性與「新時期」早期的時代氛圍互相結合的劇作特色，也凸顯中國大陸在樣板戲之後仍以推崇教化意義、高舉意識型態為創作主流，劇作家自覺或不自覺的受到影響。

## 二、人物性格直指人心：以《易膽大》、《巴山秀才》、《變臉》為例

雖然「反封建」為主題劇作會走向像《四姑娘》、《歲歲重陽》人物形象過於樣板和時代觀念脫節的缺失，但我們不能就此認為「反封建」的劇作必定是僵硬之人物塑造和單調的教化宗旨宣揚，以《易膽大》、《巴山秀才》、《變臉》為例，雖然劇作主題在大大抨擊傳統封建思想，但是這三齣劇作的人物塑造是相當出色的。

《易膽大》的主角易膽大，環伺在兩大惡勢力中，步步為營、善用機巧的為師弟復仇。易膽大不是一個完美的形象人物，他也是有束手無策的時候，但是他在險惡的環境中仍舊不畏強權、堅定意志復仇的精神才是吸引觀眾的關鍵。劇作家賦予易膽大「佯狂」的性格為主要特徵，易膽大一開茶館、二開墳山、三開靈堂，都是藉佯狂為手段，達到復仇的目的。江湖流浪的易膽大，專長惡作劇、捉弄、調侃、激怒對手；巧妙利用矛盾，支使狗咬狗，鬼打鬼，善於隨機應變、因勢利導，果斷、乾脆，但易膽大又並非是一個玩世不恭的人，他對師弟、弟妹前後相繼死亡是涕淚縱橫、回腸九轉，面對妻子亦是親暱談心，也就是易膽大很有人情味，這種外笑內哭的特徵，是繼承了中國傳統戲曲悲喜交織人物刻畫之手法，成功的刻劃了集大喜大悲於人物的藝術構思。

《巴山秀才》有著魏明倫對於生活獨特的體驗與見解，再加以配合戲曲藝術層面上掌握圓熟的技巧，所以對於酸秀才孟登科的性格描墨掌握得很好，描繪「酸」秀才是戲曲，尤其是川劇的看家本領，魏明倫推陳出新，繼承了共有之「酸」，再創造獨特的「酸」，設計了秀才的性格發展的若干層次：拒告、想告、迂告、智告、怒告，循序漸進，最後大轉折為悔告，每個層次不只安排跌宕的劇情，更有生動的細節和錘鍊微妙的語言。從這些層次的遞進變化中，孟登科從膽小的明哲保身到膽大的運用機智來應對知縣、總督等人。當孟登科應考時，自己改名為「柯登夢」、把五十一歲謊報為十五歲等情節，筆者以為這些的巧思構想都具有舞臺表演上令觀眾莞爾的效果。特別是在第五場的〈智告〉，承接了上一場〈迂告〉，白挨了四十大板，隨後孟登科燒書拒考、一心要告狀，孟登科告別了八股，他唱道：

沉舟破釜，  
掌燈焚書，  
告別了，形影相隨老八股，

驚回首，老秀才辛酸滿腹……  
渺渺茫茫青雲路，  
洋洋灑灑聖賢書，  
減不輕黎民百姓苦，  
救不了災荒萬骨枯。  
空留下，子虛烏有上林賦，  
空養出，攀龍附鳳名利徒。  
窮秀才，虛度年華閉窗戶，  
落得個，白雪堆滿笨頭顱。  
剿巴山，血洗雙眼初醒悟，  
悟不穿，八股習氣未根除。  
告，告得迂腐！  
挨，挨得糊塗！  
四十板，振聾發聵！  
兩腿傷，銘心刻骨！  
拋棄功名告官府，  
不平冤獄不瞑目。  
焚焚焚，焚去個書呆老頑固，  
燒燒燒，燒出個聰明大丈夫。<sup>60</sup>

〈智告〉是全劇的高潮，此段是此劇的核心唱段。因為巴山慘案、因為袁鐵匠捨生救己，使得孟登科第一次覺醒到讀書人不如打鐵之人，於是謹遵鐵匠遺言奔赴成都為巴山父老喊冤，接著又因為迂告被挨板子，這時年過五十的秀才開始「驚回首」的第二次覺醒自己過去所讀何書，讀了這些書，考了功名又如何，既無法拯救黎民百姓，又可能空留下虛名。然而，再重新思量考取功名的目的，畢竟是孟登科向來的願望，也是孟娘子的願望；當孟娘子得知孟登科要告狀不考之後如青天霹靂，夫妻二人的對話、輪唱、接唱把兩個人的悲痛、堅持描摹得淋漓盡致，因此在這場戲中，除了孟登科外，孟娘子也是值得注意的人物。

當孟登科不願意再繼續赴考，孟娘子以死相勸孟登科仍要繼續讀書、考試爭取功名，她只希望丈夫能大器晚成，不是光為了要享受功成名就之後的榮華富貴，而是一生心血都指望在秀才能一舉得名，於是孟登科陷入人性艱難的抉擇考驗，明知自己考取功名對妻子才有交代，可是卻又無法坐視巴山冤魂的淒慘，孟登科說：「娘子呢，我不告狀，對得起巴山冤魂嗎？」孟娘子淒然的回答：「你不考試，又對得起我嗎？」秀才一震之後，孟娘子聲淚俱下，說道：「我守你一輩子，頭髮都快白了，你的三杯御酒在哪裡？我的鳳冠霞帔在哪裡？這又對得起你苦命的妻嗎？」孟登科聽完頹然不已，孟娘子緊接著唱道：

<sup>60</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 189。



想當初——

小康人家閨家秀，  
窈窕淑女君子逑。  
認定秀才有造就，  
暗許終身偕白頭，  
父母嫌貧趕你走，  
烈女鍾情死不丟，  
恨氣離家賭過咒，  
夫不榮歸不回頭，  
涼水權當交杯酒，  
寒窯洞房冷颼颼。  
浣紗共餬口，  
織布度春秋，  
玉手變粗手，  
少女便老牛！  
千辛萬苦妻忍受，  
只望夫大器晚成佔鰲頭。  
不料你，自己斬斷折枝手，  
可憐我，一生心血付東流，  
莫奈何，屈膝三叩首，  
勸學催考苦哀求。<sup>61</sup>



在唱詞中，孟娘子將她一生都寄託給孟登科，一個女人放棄了父母的庇護、放棄了當年可能更好的選擇，而她盼望的居然是丈夫不再赴考的決定，孟娘子辛苦大半輩子所支撐的願景瞬間化為烏有；於是她所能做的是對丈夫屈膝三叩首，表達她的訴求。當孟登科拒絕時，孟娘子更是不惜以死相逼。筆者以為孟娘子不是貪慕榮華富貴，若是如此，當年她就不會委身下嫁給孟登科；若是如此，在屠城時，孟娘子就不會命都沒顧卻把《八股制藝》緊緊揣在懷中；她的以死相逼是她不放棄自己認定的丈夫即將功虧一簣，她認為孟登科只差一步之遙就能得償所願，因此說什麼都要丈夫去考試。而孟登科就是因為都懂得妻子的心思，所以才會心痛如絞的唱出「雙袖龍鐘老淚拋，貧賤夫妻相依靠，含辛茹苦到今朝。八股誤我知多少，我誤賢妻守寒窯。患難恩情怎酬報？來生願效犬馬勞。」<sup>62</sup>因為相互扶持經年，因此更加深了他對妻子的愧疚和不捨，因而這場秀才夫妻對於秀才該不該去考試的天人交戰才能深深感動觀眾的心。在《巴山秀才》的共八場戲中，也就是這場（第五場）唱詞最多、最集中，呈現在舞台上的是夫妻二人真摯的告白，

<sup>61</sup> 同前註，頁 190-191。

<sup>62</sup> 同前註，頁 191。

劇家用白描懇切的唱詞來刻畫人物的性格和情感，以夫妻各自的個人情感為出發，因此顯得真實動人。娓娓道來兩人在悲痛的氣氛中，如何各持己見的以哀求的方式試圖說服對方，將抒情效果發揮的酣暢盡致，一個是為巴山父老的冤魂喊冤、一個是為結髮丈夫的前程捍衛，無形中也拔高了他們的人格層次。

孟登科最終還是逃離不了黑暗政治的毒手，無法為枉死的巴山父老雪恨伸冤，尤其劇末孟登科飲毒酒後遽亡的這一段，真實的反映生活，原來以為好事成雙，不僅自己功成名就，而且因為尚有清官在得以冤屈能伸；未料伸張正義去告狀的下場卻惹來殺身之禍。因此劇末因為黑暗政治和官官相衛，覺醒的文人仍然只落得一個悲劇，因此劇作家不僅要批判腐敗的大清朝、貪官酷吏，還要讚揚孟登科逐步從腐儒的形象最後到覺醒的憂國憂民知識份子形象。

從《易膽大》到《巴山秀才》，我們可以明顯看到魏明倫在塑造人物上有了較大的突破，除了深入情思，也在人物的刻劃上加入深刻的思辯力量。讓觀眾看戲時可以同時感受到人物內心的情感變化及思考孟登科如何面對真實的慘澹人生。從巴山秀才孟登科的言行、思維的轉變一步一步的揭示了劇作之主旨，這個過程中，劇作家是把人物推到觀眾面前而把劇作主旨寄託在人物身上。

而在 2003 年由台北新劇團李寶春領銜主演的京劇《巴山秀才》，李寶春對川劇版的情節改變甚多，以下舉對寬婦的下場安排和孟登科結局的迥異處為析論。

川劇版孟登科一路抗告，最後卻被騙飲下毒酒含恨而終，結局本是死局；京劇版在孟登科飲下毒酒後就戛然而止，沒有交代是否有身亡。李寶春在此處改動的劇本如下：

孟娘子：哈哈、哈哈……（打量秀才穿戴）哎，秀才你究竟中了甚麼官兒啊？

孟登科：我，我中毒了！

孟娘子：中了（大驚）——啊？！

孟登科：（唱）哪一天，執法無私民有幸啊？

哪一天，災荒無情國有情

妻呀，我愧對賢妻妳的恩情重

累妳苦熬大半生

孟娘子：秀才，老伴呀

（唱）啊——我的夫啊——

多年秀才常呼喚

盼你才高八斗出頭天

我不怨 勤儉辛勞度日苦

我不悔 相伴共度暑和寒

我勸你 脫世超俗把書唸  
我催你 專心全意奪狀元  
原只想 讀書把個清官作  
怎料這 龍袍之內甚凶殘  
叫聲夫君啊我的好老伴  
從此再也不見官  
快快隨我回家轉  
我疼你 愛你伴你度殘年——  
(伴唱：不喚秀才呼老伴  
只盼相依度殘年  
天下耳目何能掩  
待看冤案幾時翻)  
(隨唱二人相扶而行 至高坡定型 落幕)<sup>63</sup>

川劇版並無「妻呀！我愧對賢妻妳的恩情重，累妳苦熬大半生」，亦無孟娘子的大段唱詞，川劇版是孟娘子看見秀才中毒身亡然後隨即昏厥，而京劇版則有意塑造一個溫婉的孟娘子形象，將劇末的焦點從痛批和感慨清朝的腐敗轉移至夫妻兩人的患難與共互相依偎，加重了夫妻之情的著墨，相對而言就削弱秀才飲酒就死全劇戛然收煞的震撼力。

霓裳在川劇版本是安排霓裳逃出官兵的手掌後，全劇的最後一幕留下霓裳這位孤女漫步在巴山，由幕後合唱傳著「天下耳目掩不盡，歌女琵琶傳真情，巴山慘案催人醒，巴山秀才死猶生」這一段悲傷歷史及對巴山秀才孟登科的崇高評價。京劇版則將霓裳的下場改為自殺而死，這一段改動如下：

孫雨田：扎子在哪？  
霓裳：別忙，孫大人，你如此做惡，難道就不怕報應嗎？  
孫雨田：報應——哈哈——只要應變及時，料能瞞天欺世？  
霓裳：可這智者千慮，也有一失啊！  
孫雨田：妳——好。算我棋失一步，妳交出扎子，我放妳一條生路。  
霓裳：謝了孫大人——（拿扎子——亮匕首刺孫，眾攔住）  
孫雨田：啊，妳不想活了？  
霓裳：孫雨田！  
(唱) 狗彘官歹惡良心喪  
仗勢妄法罪昭彰  
無辜百姓慘遭害  
你欺上瞞下狠毒心腸

<sup>63</sup> 李寶春改編：京劇《巴山秀才》劇本，見網址：[http://www.koo.org.tw/ba/ba\\_all\\_4.htm](http://www.koo.org.tw/ba/ba_all_4.htm)。

莫道倚權惡難擋

縱赴陰曹也要你當報償

（自刎）——

孫雨田：女人厲害呀——金蟬脫殼，快去給我追孟登科。

（與班頭耳語 眾下 班頭躲起 店么姑上）

店么姑：哎呀！啊！出人命了！這上官一號也出了人命了。這可怎麼好呀！出人命了——（見孟登科上）啊！你怎麼又回來了？

孟登科：遇難受恩只自保，豈是君子所為乎？

店么姑：你不要再「乎」了，都出了人命了。

孟登科：啊！霓裳——有人如此作惡，這天理怎容啊？霓裳好姑娘，如今有此證物。（拿出扎子）縱有刀山火海，我也要去為巴山鄉親討個公道——

64

京劇版安排霓裳在此自盡的用意，一來以弱女子為伸張正義不顧一死，樹立了的勇敢忠烈不畏強權的形象，二來也因霓裳的死讓孟登科更加下定決心，一定要替巴山鄉親討回公道的決心。所以霓裳的死是悲烈的、犧牲是值得的，她和舅舅袁鐵匠都是捨己救人的形象。不過對照川劇版，霓裳再劇末出場的作用是為要在孟登科死後她將以遍地歌唱的方式來傳達訴說這一段巴山慘案，唱詞留下了幾許悲嘆的餘味。從川劇和京劇對霓裳的下場處理也可以看出魏明倫和李寶春所要營造的不同氣氛和不同思維。

最後我們來討論《變臉》的人物塑造。《變臉》呈現的主題是切合生活的，是鞭笞著中國長久以來的「重男輕女」意識，在當代其實處處仍舊可聞重男輕女的現象，所以筆者認為這個主題並不過時。魏明倫塑造的主人翁水上漂正是一位十足的重男輕女的人，再加上水上漂、狗娃、梁素蘭都是江湖藝人的身分，這對於川劇藝人出身的魏明倫而言提筆起來更是心有戚戚焉。

這齣戲以「變臉」技藝為載體，講述民國初年時，有一貧窮藝人水上漂和被賣了七次的九歲小女孩狗娃的故事，表現藝人的淒苦命運和面臨的悲歡離合，劇情雖嫌過於通俗，但立意卻深遠且感人肺腑，間雜插了一些詼諧的場面，這齣戲多以悲情呈現，下面就水上漂和狗娃的人物性格進行討論。

在水上漂身上，我們可以看出他極具矛盾性格的組合。當他從人口販子買到「男孩」狗娃，以為可以續香煙時，水上漂滿心歡喜地對狗娃掏心掏肺，祖孫其樂融融。可惜好景不常，後來水上漂發現狗娃是女孩後，當下鄙夷狗娃是根草而不再是個寶，欲趕她走。這時水上漂「變臉」浮現，不是指川劇藝術上變臉特技，而是指水上漂從歡喜的神情變為憤怒的表情，可是狗娃不懼怕，她一意要留在爺

<sup>64</sup>同前註。



爺身旁，水上漂非鐵石心腸，不忍看孤苦無依的狗娃輾轉流浪，於是收她在身邊權當幫工，命令狗娃要改喊他「老闆」，不能再叫他「爺爺」。狗娃盡心盡力幫老闆分憂解勞，後來因為想要學習變臉的技法，引起水上漂的不滿，狗娃禁不住好奇，在燈火下欲探臉譜之秘密，不小心燒了面具，水上漂心急之下嘴上罵她兩句，狗娃感到內疚便跑走。

狗娃跑掉後，水上漂也不好過，思念這個小女娃、擔憂他流浪到何方。後來狗娃陰錯陽差中救了高家少爺天賜，遂將天賜送給水上漂，水上漂知道這是狗娃帶來的男娃，四處搜尋不到狗娃略感惆悵，但是看到男娃後水上漂便又高興的得意忘形，未料因此惹上綁票案件，導致水上漂身陷囹圄。狗娃探監表明要代水上漂受罪，兩人重逢一番對話極為感人，水上漂深感後悔沒有將變臉訣竅傳給狗娃。最後幸得活觀音梁素蘭願意從中幫忙，以及狗娃懸梁告狀欲要川軍某師長相救老闆，才幫水上漂脫險；狗娃的死也讓水上漂大澈大悟女孩本領不輸男孩，改變長久以來重男輕女的觀念。因此水上漂的性格轉變可以說是因為狗娃而起，狗娃的貼心善意而讓他對狗娃產生祖孫之情；因為狗娃的以身相救讓他對重男輕女的觀念重新審視，甚至還認為狗娃比起男兒的人格早已勝過多多。

狗娃，一個可憐的小女孩，被賣了七次，後來改易男裝才遇到爺爺水上漂的疼愛，但是爺爺知悉她是女娃後，也不留情面的要趕她走，讓她悲從中來，而這就是舊時代身為窮苦女孩的命運，比牲口還不如。苦苦哀求後終於可以留在水上漂身邊，可是身份不再是爺孫關係，而是主僕關係，狗娃並沒有因此而埋怨命運，反而散發她善良的一面。無意救出了小男娃，她就立刻暗中送給水上漂，讓水上漂如願以償後繼有人，本來是善意的舉動未料卻帶給水上漂莫大的災難，狗娃自責不已，最後以死相救水上漂的情操，這種光輝的人性即使是大人都不做到，何況是一位社會階層低下的小女孩。從水上漂在牢裡感動狗娃願意代他而死的情操，有感而發的唱詞中可見一斑。

狗娃！（感動，老淚涕零，唱）  
就憑你這番心腸熱，  
格老子死了也值得。  
休看娃娃是女子，  
比多少七尺男兒有人格！  
休看女孩才九歲，  
比多少萬歲千歲有道德！  
我早該向她傳絕技，  
想傳授……已沒有幾分時刻！  
悔之晚也，  
悔之晚也，

絕技失傳香煙滅！<sup>65</sup>

水上漂對狗娃的感情變化，很明顯有兩個層次變化，第一次早在知道狗娃是女孩之身時，水上漂沒有趕她走，大動惻隱之心，只是仍舊堅持變臉技術必須要傳男不傳女，而第二次的變化關鍵則在於他感動狗娃願意捨身搭救的情義，才後悔自己太過執著於傳男不傳女的信念。因此從這段唱詞中，一方面我們得知狗娃的愛、人格深深的感化了水上漂，一方面也凸顯狗娃高潔無私的真情。

此外，從同是江湖藝人扮演活觀音的梁素蘭的角度看狗娃，他有不同的體會，梁素蘭本是男人，但是卻得反串外表光鮮亮麗的川劇旦角，但是他自認為半個女兒家，不再是七尺男兒。梁素蘭曾經規勸水上漂應該廣收弟子，將變臉訣竅對外廣傳，亦可代代流傳，為川戲錦上添花，不過水上漂拒絕了他的建議，梁素蘭亦不強人所難。爾後，狗娃請梁素蘭代為向川軍師長求情，梁素蘭感於水上漂的冤屈和變臉絕技將後繼無人，再加上狗娃的一片孝心，遂義不容辭的答應。梁素蘭看到狗娃因懸梁告狀卻墜樓而下，他唱道：

官場混沌，  
有冤無處伸！  
人欲橫流，  
哪裡尋真誠！  
天邊遠，  
咫尺近，  
眼前有水晶透明。  
活觀音不是我，  
她才是活觀音！  
休看娃娃是女性，  
比多少七尺男兒八方好漢有人情？  
休看女孩才九歲，  
比多少萬歲千歲文武百官有良心！<sup>66</sup>



這段唱詞，前段披露官場黑暗無情，百姓冤屈無處伸，後半段讚美狗娃的真誠。這段唱也喚醒了川軍師長的良知，因為川軍師長本欲秉持著「多管自家升與降，少管民間瓦上霜」的心態不過問這件冤案。

胡邦煒對《變臉》<sup>67</sup>的闡釋和理解分為三個層次。第一層次即顯性層次（即

<sup>65</sup> 魏明倫：《魏明倫劇作精品集》，頁 284-285。

<sup>66</sup> 同前註，頁 290-291。

<sup>67</sup> 胡邦煒主要就魏明倫的電影文學劇本《變臉》（1995 年）做析論，而非魏明倫根據電影文學劇本同名改編的川劇《變臉》（1997 年），電影文學劇本和川劇《變臉》立意主旨相同、故事大

社會學的層次)，《變臉》的主題是很好理解的，該劇反映了清末民初軍閥混戰、官府欺壓百姓、地主豪紳的奢華對比小老百姓民不聊生的現實社會。故事以身處社會底層的江湖藝人水上漂爲了糊口，過著四處漂泊、賣藝謀生，遭遇悲慘爲主軸。第二層次亦爲顯性層次（即文化學層次），《變臉》有力地表現了中國傳統文化對人們心理意識長期以來「重男輕女」的封建思想。水上漂雖然是處於受壓迫的地位，但是腦子裡仍是根深柢固的「男尊女卑」，用一條狗換回一個「男兒」狗娃，一心要傳絕技給狗娃、也讓狗娃喊他爺爺，希望能繼續延續香火。未料當水上漂一旦發現狗娃竟是女的，竟然要把無依無靠的狗娃趕走，也不准再稱他爲爺爺。從這裡可以看見該劇對「重男輕女」的批判意義。第三層次即隱性層次，胡邦煒解釋這需要挖掘和闡釋才能顯示出來。《變臉》「沒有善有善報，惡有惡報」的慣常模式，水上漂身懷祖傳絕技，一生純樸善良，惟一的希望只不過是生一個兒子或收養一個孫子來傳自己的衣鉢——變臉絕技，結果命運卻給他以很不公正的回報——這一切全部落空」，<sup>68</sup>顯示出人生都是不完美的，世上絕沒有完美的人生。最後胡邦煒讚許這三個層次正是它最成功之處；也就是說在《變臉》中，既有劇作家全然投入其中的深刻情感投射，又能保持超然、冷靜的觀照態度，因而構成魏明倫劇作之獨特魅力。這部戲雖然也是打著「反封建」的旗幟，但已脫離善有善報，惡有惡報的慣常模式，關懷的層面也從社會家國拉回到個人面對理想與現實的交戰和掙扎。《變臉》透過祖孫間不離不棄的真情、藝人討生活的艱辛，大大的反諷傳統封建意識下重男輕女的戕害，也諷刺官場（公家單位）官官相護不管百姓疾苦的醜態。

雖然「變臉」是川劇藝術其中一項的絕活，但也象徵著人物情感的變化，水上漂會變臉這項技藝，而官場的大官們不會變臉這項技藝，卻都會學得來變臉的象徵精髓就是臉變得兇殘連心也變得冷漠無情；相較之下，更對比出水上漂和狗娃的真誠動人之情誼。魏明倫透過《變臉》表達對人生的一些理念。除了延續從《易膽大》開始即一貫的主題思想：表現弱勢人民在強壓下的掙扎，流浪藝人的悲慘遭遇，川劇本的結局中不論是狗娃或水上漂去世皆是代表著縱使他們有獲得小小的平反但終究是鬥不過黑暗勢力。除了這樣的理念外，筆者以爲本劇還傳達出兩個理念：第一、雖然世態炎涼，可是人間還有真情在：劇中反串小旦的梁素蘭無所求地爲了水上漂的性命保全四處奔走，在當時惡勢力環伺情況下，顯見其修養操守之高潔；第二，看重女子，爲女子代言：狗娃的角色設計符合了強烈的中國「重男輕女」意識。正如同《潘金蓮》的主人翁潘金蓮因爲身爲女子本該就處於悲賤地位，因爲沒有自主權所以導致誤入歧途，這樣的悲劇正說明了身爲女子的悲哀。九歲的狗娃在未遇到水上漂之前一直都被當成牲口般對待，不過劇作家卻著墨於狗娃不僅能吃苦耐勞、更具備不畏強權的勇氣，建立了狗娃即使身

致也相似，但是情節和人物更加集中，川劇亦將佈景、人物動作化繁爲簡、在唱詞部分增列許多，劇本文學性更濃，可讀性更佳。若就戲曲的主題而析論，胡氏的評論置於此亦恰當。

<sup>68</sup> 胡邦煒：〈沈重苦澀的人生悲歌——論電影文學劇本《變臉》〉，收入魏明倫：《凡人與偉人——魏明倫男性劇作選》，頁 247-255。

為女子卻有著光輝的形象，也藉此重新省察中國「男尊女卑」的傳統觀念，反思一大群「狗娃」式的孤苦無依的女性安身立命的社會問題。因此《變臉》就主題內涵並不限於一國一時的人性人情之美，而是普天下人類都能欣賞、為之動容的精品。

### 三、對歷史定型人物的重新審視：以《潘金蓮》、《夕照祁山》為例

魏明倫劇作中的主題大多是「反封建」思想，其中以《潘金蓮》爭議最大、影響最廣，魏明倫的知名度也更加的為人所知。《潘金蓮》和《夕照祁山》都不只是簡單的翻案，而是劇作家站在當代人的觀點重新審視。魏明倫認為：「從某種意義上講，《夕照祁山》是《潘金蓮》的姊妹篇。當我重新審視了中國家喻戶曉最壞的女人潘金蓮之後，又更加斗膽地重新審視中國家喻戶曉最『神』的男人諸葛亮！在我看來，最壞的女人沒那麼壞；最『神』的男人沒那麼『神』！」因此在劇作家的筆下，民女潘金蓮是善惡並舉，偉人諸葛亮是晦明並存，他將潘金蓮從罪惡深淵往上拉起，而將諸葛亮從「神」的高度拉下到凡間。因此，《潘金蓮》、《夕照祁山》在形式上採取新的說故事，企圖顛覆舊有的封建觀念。

《潘金蓮》這齣戲根據施耐庵《水滸傳》的故事原型，在第一場裡，潘金蓮甫出場便自報家門唱道「童年早失天倫愛，青春渴望伴侶情」<sup>69</sup>希望能早日脫離豪門寄生草，早日覓得知音。可惜天不從人願，員外張大戶因為不滿潘金蓮不願嫁與他為妾，於是從中作梗惡作劇的要她嫁給老醜侏儒武大郎。武大郎的形象從自我言說「人到四十五，衣爛無人補，何嘗不想成家啊！奈何小人這般模樣，軟弱無能，哪個看得起我啊？」<sup>70</sup>可見一斑，當聽到張大戶要把潘金蓮許配給他時，他唱：「武大矮，良心在，捫心問，可和諧？姑娘嫁給醜八怪！員外吔——對我是福，對她是災！」<sup>71</sup>頗有自知之明，但也接受了員外的安排。

潘金蓮任人主宰的嫁給武大郎後，雖無情愛，但仍是未悖離傳統婦女的形象，即使大郎外貌不佳，兩人亦無正常之性生活，但金蓮仍願意承認大郎是自己的丈夫，盼望丈夫「軟弱性情改一改」、「閉塞靈竅開一開」、「稍有些丈夫氣概」、「體貼妻早早歸來」<sup>72</sup>，當大郎賣燒餅歸來告訴金蓮飽受地痞欺侮時，金蓮勸他要立志、爭氣；無奈大郎人矮志短，不求別的，只希望和老婆、孩子（木偶娃娃）過日子，至此金蓮認命的要依靠大郎過一輩子。直至導火線爆發，金蓮出嫁從夫的信念開始動搖。源起於一群潑皮來找碴，武大郎不敢吭聲，潑皮們要武大郎從他們的跨下鑽過，武大郎也得忍氣照辦，讓潘金蓮顏然大哭，看清丈夫的無能。金蓮有丈夫等於沒丈夫，使得她無人可依靠，絕望傷心的她以對大郎死心。在這

<sup>69</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 16。

<sup>70</sup> 同前註，頁 13。

<sup>71</sup> 同前註，頁 15。

<sup>72</sup> 同前註，頁 28。



段戲中，筆者認為潘金蓮就算嫌棄武大郎人老貌醜，卻還是甘心出嫁，真正令她嫌棄武大郎的原因是大郎的無能，進而哀嘆自己的命運，這也讓潘金蓮從一開始認份的接受武大郎到嫌棄武大郎有了合理的交代，而非只是嫌棄大郎外貌身型欠佳。

爾後出現在潘金蓮生命裡的武松、西門慶，一比較就顯得武大郎更加窩囊，打虎英雄武松三兩下就把又來登門鬧事的潑皮打得七葷八素，這是武松的真本領、英雄本色，而西門慶則是故意唆使潑皮找潘金蓮麻煩，再假扮正人君子去營救金蓮，製造自己英雄救美的形象。三場潑皮惹事，製造三種不同性格男子，一懦弱、一真豪傑、一假英雄，這種人物對比的設計，凸顯劇作家利用情節來刻畫人物的巧思。

金蓮對武松的情感，一開始出於崇敬之心，漸轉為愛戀情欲，感嘆兄弟二人怎麼會如此南轅北轍，而後餞別宴上酒醉吐真言，將心中的不平向武松傾訴，希望可以得到武松的憐愛，哪怕武松只是同情而產生的憐愛她都會感到安慰。不過武松疾言厲色要金蓮守著武大郎，不准有其它念頭，不理會金蓮心中的苦悶。潘金蓮在自斟自飲及聽聞武松義正辭嚴的訓誡後，她仰天長笑，表露出對人生的絕望。

自從武松不領情，苦悶的金蓮遇到西門慶，初相見金蓮誤把西門比擬成武松，又在西門慶的巧設英雄救美和情欲陷阱，讓金蓮對西門慶不僅只有情欲，也有倚仗之情感，不過筆者認為這一段在描寫金蓮在精神和肉體欲望不能和諧的難堪生命景況刻劃得不夠深刻。

爾後西門慶陷潘金蓮無路可走，在殺人與被殺的艱困選擇中，魏明倫在此安排潘金蓮意識狂流，因為潘金蓮只能懷著忐忑不安的心情和西門慶苟且偷歡，終於將理性逼到瘋狂邊緣，在意識流動中她求武大郎放她自由；武大郎這時反倒強硬起來，他決絕的跟潘金蓮說：「我武大無權無勢，手中只有一點點夫權！婦道人家，嫁雞隨雞，嫁狗隨狗，嫁給門板背起走！我就是老了——老也不休，死也不休！」<sup>73</sup>潘金蓮聞言知道無望自由，絕望之下只有任憑西門慶擺佈殺了武大郎。

回首潘金蓮從單純地渴望伴侶情愛到複雜地陷在情慾，因亟求自由不成而動念毒害了武大郎，她的下場也是被殺，而劇作家的目的也就是藉此批判舊社會的婚姻制度，順應「新時期」的潮流大倡改革，弭除對婦女的迫害。然而劇末描寫潘金蓮死於武松之手，魏明倫並沒有超出之前歐陽予倩<sup>74</sup>的框架。歐陽予倩的著名話劇《潘金蓮》對於這一段是這樣安排的：當潘金蓮最後被武松手刃時，武松

<sup>73</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 91。

<sup>74</sup> 歐陽予倩早年為京劇演員，自編自演話劇《潘金蓮》，與名角周信芳合作，轟動一時，歐陽予倩親自飾演潘金蓮，周信芳飾演武松。

對潘金蓮說西門慶已經被他殺了，現在也要殺掉金蓮，好替要替武大郎報仇。武松說罷，就舉起刀。潘金蓮悲憤難抑，（舉起雙手）說：

啊，西門慶被你殺了，可見我眼力不錯！二郎，可是你說「叫我跟西門慶去！……」這句話真傷我的心！我今生今世不能和你在一處，來生來世我變頭牛，剝了我的皮給你做靴子！變條蠶子，吐絲出來給你做衣裳，你殺我，我還是愛你！<sup>75</sup>

歐陽予倩很了不起的地方就是在 1920 年代他就以「敢愛敢恨」的性格塑造在潘金蓮身上，反而魏明倫筆下的潘金蓮就不若歐陽予倩的潘金蓮來得有主見。魏明倫安排潘金蓮死之前只有對武松說：「哈哈……，今天我能死在你的手中，也算不幸中之大幸了！來，開我的膛，剝我的心啊！」<sup>76</sup>相較之下，魏明倫寫的比較含蓄；也可以這麼說，魏明倫帶著同情以旁觀的角度來詮釋潘金蓮，而非更進一步的進入潘金蓮的內心世界去仔細剖析。魏崇新認為在武松殺嫂的安排上，歐陽予倩筆下的潘金蓮是甘心的死在她深愛的武松手上，而魏明倫筆下的潘金蓮身上，愛早已蕩然無存。<sup>77</sup>對比歐陽予倩和魏明倫的《潘金蓮》，歐陽予倩塑造的潘金蓮是一位敢作敢當，並且振振有詞去向武松據理力爭自己的權益；魏明倫塑造的潘金蓮是一位既楚楚可憐，並且有膽有識的對付前來鬧事的潑皮。歐陽予倩筆下的潘金蓮比魏明倫塑造的潘金蓮主體意識強、對於毒害武大郎後的態度是冷靜、是不悔，而魏明倫鎖塑造的潘金蓮卻沒有為自己的處境主動的發聲，魏明倫轉而把替潘金蓮發聲的代言人是劇外人，也等同削弱了潘金蓮的主體性。最後要再強調的是歐陽予倩安排武松的戲份遠遠多於張大戶、西門慶、武大郎，他集中描寫是潘金蓮和一個男人的情愛，這個男人就是武松，他看中的是潘金蓮的愛情，他認為既然金蓮和武大郎是如此不匹配，為何不能重新來和武松成為令人稱羨的一對呢？歐陽予倩不僅站在婦女這邊發聲，而且是比魏明倫多了更多的同情和惋惜，沒有譴責潘金蓮，譴責的是那些逼迫女子去墮落的男人，像是張大戶、西門慶這類的人。魏明倫繼歐陽予倩之後，相隔了 60 年，推出的荒誕《潘金蓮》，魏明倫認為歐陽予倩對於潘金蓮過度美化，因此採用的手法迥異於歐陽予倩。不過相同的是他們都關心封建體制下婦女在婚姻上不幸的問題。歐陽予倩將當代意識加諸在潘金蓮身上，而魏明倫則並無將當代意識加諸在潘金蓮身上，而是藉由戲外人對潘金蓮的評點中顯現出劇作家的創作意圖。

<sup>75</sup> 歐陽予倩：《潘金蓮》，頁 91。

<sup>76</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 93。

<sup>77</sup> 魏崇新：《說不盡的潘金蓮》，頁 140。此外，魏崇新在書中頁 139 有提到「魏明倫在寫武松殺嫂的場面時，參照了歐陽予倩的話劇《潘金蓮》中的描寫稍加改造。」不過筆者查閱記者周美惠：〈柏楊、張香華、隱地 三堂會審潘金蓮〉，《聯合報》第 35 版（文化廣場），1995 年 2 月 28 日。她寫道魏明倫：「他強調，自己在寫《潘金蓮》劇本之前，沒看過歐陽予倩的版本。」因此筆者在此提出不同於魏崇新的說法。

此外，這齣戲有一位類型人物——張大戶值得我們分析，他的角色定位其實很清楚，就是迫害金蓮嫁給武大郎的罪魁原兇，過去論者大都會輕描淡寫帶過，而筆者在此會提出來討論的目的是爲了特別強調張大戶是一位代表父權發言的人。張大戶不僅只是一個財大勢重惡劣的大財主，更是象徵著一股強大的封建勢力。譬如當潘金蓮要被武松剜心的那一刻，劇外人齊呼：「刀下留人」，這時劇外人都一擁而出，各抒己見，激烈爭辯，試看張大戶的反應便得知。這一段如下：

武則天：罪不當死！

張大戶：罪該萬死！

賈寶玉：罪在世道！

張大戶：罪在女人！

芝麻官：清官難斷？<sup>78</sup>

如果說武則天和賈寶玉代表著劇作家的觀點，希望爲潘金蓮翻案，那麼張大戶就是代表封建時代父權的聲音。由此推論也可看出魏明倫對到底要不要替潘金蓮翻案的矛盾，魏明倫在結局裡「明」著藉說庭長之歌詞唱出：「想救難挽救，同情不容情！覆蹈不可轍，野史教訓深。」可是卻也「暗」中藉武則天、賈寶玉的口說出：「罪不當死」、「罪在世道」。魏明倫顯然不同於歐陽予倩以讚揚的眼光看待潘金蓮是真心的愛武松，最後爲愛而死，若順著魏明倫到底該不該爲潘金蓮翻案的思路，正如魏明倫本人所說：「作者苦思無結論，是非且聽百家鳴。」<sup>79</sup>表面上讓施耐庵、呂莎莎、武則天、賈寶玉等人「各抒己見」，其實仔細觀察這只是魏明倫的「一家言」，魏明倫企圖藉由劇外人的口中來批判封建社會，於是這些劇外人在結局之前的出場，唱詞多是以愛莫能助、以可憐潘金蓮生錯時代等等，對於潘金蓮的出路並沒有特別的見解。

這些劇外人的出場安排也是很小心翼翼的，他們不是隨意的出來干擾「劇內」情節推進，這些人物大都是在每一場的開始或結束之際才跑出來現身說法，可見魏明倫是很謹慎的在運用這些人物，只有在關鍵重要時刻才會讓他們走入「劇內」。例如當潘金蓮要毒害武大郎時，安娜、武則天出現在潘金蓮的幻覺中，延宕劇內潘金蓮殺武大郎的戲劇行動，也就是說劇外人在製造空檔，讓觀眾能抽離劇情，游離到劇外來看看這些劇外人對於潘金蓮的處境有什麼看法。值得注意的是過度倚重「劇外人」將使得「探究潘金蓮作爲一個人的存在」焦點忽略，沒有針對這個悲劇人物從性格上去挖掘深層悲劇的涵意，轉而去「評判潘金蓮」。魏明倫在創作《潘金蓮》時，副標題爲：《一個女人的沈淪史》，可見關心的重點擺在潘金蓮轉變的過程，如何被動地一步步走向沈淪，但是實際上屬於潘金蓮自覺

<sup>78</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 94。

<sup>79</sup> 同前註，頁 2-3。



的思想與行動卻大為削弱。魏明倫沒有讓潘金蓮藉由唱念做表來抒發述說自己的內心世界，反而藉了太多「劇外人」之口來評判潘金蓮，雖然魏明倫想要以當代的觀點重新審視潘金蓮這樣的動機很好，但劇作家終究沒有讓潘金蓮這個遭受命運不公的女子自己發聲。

從劇外人的設計我們還可以延伸到該不該有劇外人的討論，例如東方舟建議魏明倫既是「劇外人」就讓他們走出「劇外」。<sup>80</sup>東方舟認為即使沒有劇外人的安排，對於場次的安排事件穿插矛盾發展和人物性格亦無影響，整個戲反而會顯得緊湊、流暢。關於「劇外人」該不該走出「劇外」的說法，其實我們可以這麼解釋「劇外人」是魏明倫的書寫策略，他就是刻意要讓「劇外人」走進「劇內」製造出「間離效果」，也就是說「荒誕」《潘金蓮》需要這些「劇外人」走進「劇內」才是「荒誕」《潘金蓮》。所以這些「劇外人」出現的最主要目的就在於形式上的探索和顯現魏明倫勇於創新的精神。

進一步的我們來解讀劇外人對潘金蓮的遭遇有感而發的言論，其實這些言論就是在宣揚離經叛道的思想。譬如當潘金蓮對武松吐露心聲的時候，劇外人武則天的解讀是因為潘金蓮長期苦悶，因此對武松由敬生愛這是很正常的。魏明倫不僅透過這些劇外人的言行幫助潘金蓮來做翻案，同時也是通過這些劇外人來宣達他的想法。根據以上討論我們得出劇外人的安排是經過劇作家刻意的選擇，安排的人物以自身處境為潘金蓮提供意見或以自身遭遇作為潘金蓮的借鏡，因此時而讓劇外人跳進戲內以自身的主觀評論潘金蓮應當如何來面對自己的難題。

《夕照祁山》亦為魏明倫反封建的劇作，有劇作家對歷史深刻的洞察，和對現實人生真實感悟的投射。在人物安排上，主要以諸葛亮和魏延為兩大主角，不過筆者認為魅娘的角色亦很重要，這三個人的人物設定剛好形成很大的對照。諸葛亮猜忌心重，為阿斗鞠躬盡瘁，明知愚忠卻又盡忠；魏延直言不諱，感佩諸葛亮的無私美德，感念先帝厚愛，亦願追隨諸葛亮效愚忠；魅娘忍辱負重，伺機而動，欲取蜀漢而讓魏延代之。這三種人代表著三種不同的思想和作風，同時也有劇作家給予三種不同之評價，以下依序論之。

這齣戲的諸葛亮，半神半人，魏明倫延續傳統戲曲對諸葛亮的美譽，例如雍容大度、大公無私，不過也增加了貶義，例如謹慎過度、疑神疑鬼。諸葛亮本是賞識魏延，奈何楊儀從中作梗，見不得魏延被重用，再加上魅娘的推波助瀾，讓諸葛亮誤以為魏延真有造反之心，於是安排兩次殺魏延。第一次藉火燒葫蘆谷殺魏延，希望魏延能和魏國司馬父子軍隊同歸於盡。諸葛亮的目的是一方面為了要保全劉家江山，另一方面自以為要保住魏延的晚節。而當諸葛亮以為魏延已為國

---

<sup>80</sup> 同前註，頁 168。



捐軀時，回憶起魏延多年的汗馬功勞，諸葛亮不禁撫屍痛哭，並承諾會撫卹魏延妻小、朝廷會替他立碑表彰功勳。諸葛亮對魏延的情感是很複雜的，愛才惜才卻又忌才。魏延在世恐他叛亂、魏延去世又是真心的感傷，在在說明心中的矛盾，明知魏延是人才，卻又疑慮他會難以被駕馭。

二次殺魏延是在諸葛亮感到自己將死，於是寫手令給馬岱，馬岱受命斬魏延之際，大段背供唱「大才招大禍」、「中庸可保身」惋惜魏延落得如此之下場。爾後諸葛亮進入幻覺中與妻子阿醜相見，阿醜先唱一段詞褒揚諸葛亮的盡忠為國，然後再用對白疾呼不可斬魏延，她對諸葛亮說：「所謂『反骨』，是你疑神疑鬼。雖然事出有因，卻又查無實據。密殺令一下，倘若造成冤案，相爺一生白璧，豈不添上幾絲瑕疵？你、你、你，九泉後悔，千秋遺憾！」<sup>81</sup>這段話是阿醜在勸諫，也是劇作家對諸葛亮的評價，因為魏延最終仍舊被斬，當諸葛亮從幻覺回到現實，即使有心想要悔改，此時卻已僵臥，幫腔唱：

說不出隻言片語  
提不起毫狼朱筆  
悔之晚矣  
九泉嘆息<sup>82</sup>

諸葛亮後悔要斬魏延的命令已無法收回，只能眼睜睜錯殺魏延，這樣一來蜀中無大將，劇末已是物換星移，改朝換代，老兵的燈籠和號衣，已改成「晉」，給人不勝欷歔之感。不過筆者認為劇作中諸葛亮不論是對魏延疑心還是想要收回殺魏延的決定都過於牽強。諸葛亮因為楊儀的屢進讒言和一則謠傳的童謠就輕易地認定魏延對蜀國有貳心，似乎過於低估諸葛亮的才智和判斷力。再者當諸葛亮垂死之前又僅僅只是在阿醜的短短幾句話的勸說中，就倏然改變要殺魏延的決定，也過於牽強，並無諸葛亮內心如何轉折的描述和安排。縱然魏明倫想要表達的是讓諸葛亮不再神聖化，要剝除諸葛亮神聖的外衣，還原諸葛亮的生命實感，不想再延續《三國演義》的路線。《三國演義》中，諸葛亮具有「先見之明」預知魏延有「反骨」，所以當諸葛亮處決魏延是一項「明智之舉」，諸葛亮就被神化了。而魏明倫則是企圖想要來表現諸葛亮確實對魏延又愛又疑的複雜性格，可惜的是魏明倫在安排諸葛亮對魏延開始起疑心到起殺機的事件鋪陳過於簡化，缺少內心深層的思考與掙扎，而是只從表層的事件來反應當下對魏延的矛盾情感，顯得對人物刻劃不夠深刻。

上述諸葛亮和魏延的互動為劇情主線之發展，此外在劇中也穿插多幕諸葛亮凡人的一面，例如在第一場〈臥龍相馬〉，諸葛亮春郊試馬，魏延替他牽馬執轡，

<sup>81</sup> 同前註，頁 179。

<sup>82</sup> 同前註，頁 180。

諸葛亮談笑自若，回憶當年躬耕南陽、彈琴讀書之餘，亦和妻子乘馬郊遊，追逐為戲；且嘆息說：「唉。我亮也是凡人，怎不知春遊之趣，騎射之美。……」<sup>83</sup>這是有別傳統戲曲中對諸葛亮的塑造。在最後一場〈五丈秋原〉，諸葛亮快過世之前，聽到天外傳來牧歌小放牛，哈哈大笑，自云：「我本是臥龍崗散淡的人啦……」多處描摹諸葛亮身為凡人平易近人的一面，諸葛亮不再是一個高不可及近似於神聖化的形象。

接下來，我們來看魏延的性格，魏延的生殺大權雖然掌握在諸葛亮手上，可是魏延本身的性格特徵也是致命的關鍵，他口無遮攔、直率魯莽，不懂官場的爾虞我詐，這些都是在官場上生存的性格弱點。他既沒有楊儀的諂媚奉承，也沒有馬岱的平庸順服，因此才高又能如何？魏延被型塑的角色是一位千里馬，但是千里馬在諸葛亮這位伯樂眼中，因為猜疑心作祟，千里馬也變成了難以馴服的野馬。魏延和諸葛亮明明都是忠心為國的功臣，卻因為諸葛亮的猜疑而種下魏延被殺的命運。魏延反或不反、諸葛亮殺與不殺（魏延），這兩項抉擇最能引起觀眾的共鳴，觀眾雖然知道最後魏延還是會被諸葛亮處死，但是透過劇情安排魏延死前反問「諸葛偶像」，「請問老人家，我的反骨在哪裡？我的反骨在哪裡啊？」<sup>84</sup>這樣不甘心的詰問，著實令人惋惜。

最後，探究魅娘的角色，她是黃巾張角的後代，因此對魅娘而言三國帝王皆是她的仇敵，看中魏延、潛伏在魏延身邊，欲想等時機，策動魏延反蜀漢自立為王，奈何魏延不敢也不願造反，口口聲聲呼魅娘為黃巾賊子。筆者以為魅娘的角色代表著劇作家對封建時代臣子一定得對君主效忠，不管君主賢或愚，提供了另一條出路。魅娘對魏延唱道：

呼什麼反骨冤  
叫什麼反骨屈  
通通眼界低  
萬歲也從草澤起  
一登龍椅  
青史由你重新題<sup>85</sup>

魅娘唱詞大器，顯現出她的氣度不凡、視野亦非比尋人，因為她是黃巾的後代。東漢末年，群雄割據，黃巾亦為群雄之一，黃巾若未敗，天下歸於何人還尚未可知，因此正如魅娘所說：「誰是賊子？成為王，敗為賊！（仇恨地）劉備名為帝王，實為大賊！諸葛名為賢相，實為幫兇！」<sup>86</sup>提供了習慣於對封建時代認為劉

<sup>83</sup> 同前註，頁 109。

<sup>84</sup> 同前註，頁 183。

<sup>85</sup> 同前註，頁 160。

<sup>86</sup> 同前註，頁 162。

備為賢君明主固守認知的另類挑戰，也說出自古以來勝者為王，敗者為寇的道理。不過魅娘說服不了魏延造反，一場激辯之後，魅娘痛罵魏延為諸葛亮盡愚義，剛好親兵急上報告諸葛亮病危，魅娘接連搶呼「魏延造反」，魏延為了表明心志，情急之下殺死魅娘。雖然劇中巧妙安排魅娘不是死在敵人手中，反而是死在她最愛的男人手上，之前魅娘和魏延是多麼地情深義重，在此形成極大的反差效果，更顯出這一幕驚心動魄的悲劇，因此筆者認為魅娘這個人物在這齣戲的地位值得一書，魅娘、諸葛孔明和魏延乃是本劇三足鼎立的形勢。

新時期歷史劇作在主旨和若干情節上和《夕照祁山》相似，當推陳亞先的代表作《曹操與楊修》，這兩齣戲都是求才、愛才終而殺才。弔詭的是殺賢臣楊修的為歷史上定位陰險狡猾的曹操，但是殺大將魏延的卻是人人景仰、具有無私美德的諸葛亮。魏明倫在塑造諸葛亮、魏延時，對人物做了重新審視；陳亞先也是從當代人的眼光對曹操、楊修做了重新審視；兩相比較後顯然的陳亞先在塑造曹操就比魏明倫所塑造的諸葛亮在心理層面來得複雜多了。

在《曹操與楊修》中，陳亞先對於事件的選擇和善用，凸顯出人物的塑造。譬如第四場「倩娘送衣」一段，表現楊修抓住曹操為了推卸殺害孔文岱而造「夜夢殺人」之謊言，因此倩娘在深夜送衣，正好讓曹操承認之前所說的「夜夢殺人」是假的，藉機要曹操承認錯誤。然而曹操的個性卻是「我寧負天下人，不教天下人負我」，所以最後曹操只能忍痛以夫人倩娘付出生命來證實自己「夜夢殺人」是真的。這一事件的選擇和運用，使得曹操和楊修兩位主角的個性充分展現。楊修的聰明才智及咄咄逼人，與曹操的雄才偉略與極為自負的性格，在這事件中都十分妥切的地容納其中，人物的對話和唱詞都是根據事件中的情境有感而發。相較於魏明倫明顯的予人物褒貶，藉人物口中說出自己的針砭，陳亞先卻有他自己分別對曹操、楊修的體會和詮釋，劇作家是隱身在人物後面，讓人物自己依唱詞說白來表現劇中人物的立場和心聲。

魏明倫則直接將自己的觀點強加在人物身上，過於暴露自己的主觀意圖，而陳亞先則會按照人物當時的情境編寫適合的唱詞對白來體現人物的心境，相形之下，陳亞先技高一籌。當然我們也可以從另一種角度試圖為魏明倫辯駁，那就是他的劇作負載了太多的現實批判的力度，因此會不可避免的在劇作中對人物進行直接的道德評判，從而削弱了人物的藝術審美趣味。

最後，筆者想再來比較同樣是由魏明倫重塑人物性格的《潘金蓮》的潘金蓮和《夕照祁山》的諸葛亮，何以諸葛亮的人物性格描摹不如潘金蓮成功？以下詳述之。

魏明倫從潘金蓮由純真到沉淪的過程做出解釋和評論，雖然魏明倫明知潘金



蓮的罪刑是無法開脫的，因此由潘金蓮的人物形象刻劃、面臨的處境和劇外人的評論中表現出對魏明倫對潘金蓮的理解與同情，同時也試圖來扭轉傳統對潘金蓮既定之淫婦之形像。當潘金蓮不願做豪門寄生草卻遭到張大戶惡意的許配給武大郎時，魏明倫將潘金蓮面對命運的捉弄所表現的求死心切和隨後的苟且偷生的心境轉折拿捏得極好。當潘金蓮已經認命了願意和武大郎從此過一生，卻無奈因遭潑皮的調戲竟也認清了武大郎的軟弱，魏明倫將潘金蓮心中的愁苦和辛酸表露無遺；當潘金蓮對武松示愛被遭到拒絕時，魏明倫將潘金蓮楚楚可憐的一面刻畫的令人動容；又當潘金蓮以為終於等到有心人的疼愛時，無奈遇到的卻是歹毒的西門慶，魏明倫在此想要表達的是潘金蓮的不甘和沉淪。因此從潘金蓮和四個男人的關係中，我們發現潘金蓮的性格是逐漸的轉變，並不是天生的淫婦也不是一個打從心裡狠毒的婦人，是環境讓她變成如此的，她想要選擇的生活未能如願，她所嚮往的愛情因為所遇非人也變了調，魏明倫寫出了潘金蓮的人性以及具有普遍性生活在舊時代社會底層婦女所遭遇到的任人擺布的命運及處境。

《夕照祁山》企圖挑戰《三國演義》的諸葛亮形象，諸葛亮的神機妙算和鞠躬盡瘁形象已經深植人心。魏明倫在這正面的形象上動了文章，將諸葛亮對魏延的誤解和猜忌透過「烈馬脫韁而逃」、「別墅附近傳出怪異童謠」、「未經證實即斷定魏延造反」等事件來描寫諸葛亮也有判斷錯誤的時候。然而魏明倫並無安排因著這些事件讓諸葛亮和魏延有當面激烈衝突或正面言語交鋒，因此劇作中對於兩人的性格並無深入的去挖掘，我們看到諸葛亮的人物樣貌是一個操勞國事、積憂成疾的宰相，因為晚年殺魏延的錯誤決定導致蜀中無大將而憾恨於心，在殺魏延的決定過程中他也曾矛盾。愛魏延的長才，卻也顧忌魏延的野心，因此最後決定殺掉魏延他考量的是劉家王朝，寧可殺掉「才大功高性情野」的魏延也要保住劉家江山；相較於《潘金蓮》，諸葛亮的性格就沒有那麼多層次的轉折。魏明倫藉由老嫗、魅娘和魏延的口中來揭示諸葛亮的愚忠、執迷不悟卻也恪守盡忠，而這樣的諸葛亮形象，對觀眾而言就是諸葛亮誤殺魏延只是一個錯誤的決定，魏明倫甚至已經明說了諸葛亮的失策，因此劇作中從一開始的人物性格到結束的轉變並無十分明顯，所以這部劇作在人性的刻畫上就沒有像《潘金蓮》這麼成功了。

#### 四、和西方戲劇的創造性磨合：以《中國公主杜蘭朵》、《好女人壞女人》為例

魏明倫繼古今題材後，又將視角擺放穿梭在中西文化之間的題材，他先後創作了兩齣劇作，分別是《中國公主杜蘭朵》和《好女人壞女人》。這兩齣戲因為劇作中設定的時空不同，少了「反封建」的主題，卻加深了對「人性」這項課題的思考，特別是美與醜、善與惡的二元思辯；但劇作家魏明倫以他「獨立思考」和「一戲一招」對外國的經典歌劇進行再創造<sup>87</sup>，魏明倫的《中國公主杜蘭朵》

<sup>87</sup> 請詳見高升主編：《中國當代戲劇文學史》（廣西：廣西人民出版社，1990年）頁291，書中以改編莎士比亞的戲劇為例，說明以中國戲曲形式演外國戲，在改編過程中，作者主要採用



和《好女人壞女人》更動了原作部分的人名、地名，嘗試著和西方戲劇之間的對話，魏明倫擷取了歌劇中的故事梗概、人物安排。以下我們將理解取材的原著之人物性格之後，焦點放在魏明倫重塑的人物性格之析論。

1993年魏明倫應邀創作《中國公主杜蘭朵》，將公主杜蘭朵詮釋為兼具好女人與壞女人的形象，而善良、忠心耿耿的侍女柳兒則塑造為一個觸動人心、具有無私大愛的好女人，使該劇的哲理思想能中國化。西方歌劇《杜蘭朵》是以西方的視野來講述東方的故事，西方劇作家想像出來的杜蘭朵公主是一位「報復心切、殘暴嗜血」的冷血公主；柳兒是一位護主心切為了愛殉情而死的婢女；卡拉夫王子則是一位對杜蘭朵擁有莫名激情的熱愛，憑著一個長吻就能融化掉杜蘭朵冰冷的心。然而這些標榜著「中國」的人物，他們的性格對於中國觀眾來講卻是極為陌生的，同時也顯見西方對於傳統中國女子的文化性格有著極大的偏見和誤解。杜蘭朵公主嗜血成性，毫無善良之心，對比中國傳統中對公主形象溫柔敦厚的認知顯然差距甚大。再者西方人的愛情觀也迥然於中國人，卡拉夫的一吻就能化解公主心中潛藏已久的熱情及人性，類似於童話名著《睡美人》、《白雪公主》等所要宣揚的主題，這些童話名著同樣的都宣揚愛情的偉大，並且都是在結尾時以一個陌生王子的吻來喚醒沉睡中的公主，這與傳統中國才子佳人所表現的愛情觀也是不同的。因此歌劇《杜蘭朵》所體現的愛情至上觀和中國人的愛情觀、文化觀甚至道德觀都相距甚遠，所以歌劇《杜蘭朵》只是一個參雜了西方和中東傳統故事及中國印象所組合出來的故事。

魏明倫深感歌劇《杜蘭朵》對中國的認識並不正確，但是既然要重塑一個杜蘭朵，那麼基本故事情節和人物關係的設定就不能離原著太遠，所以魏明倫就從內容上來作出新的符合中國人能理解的《中國公主杜蘭朵》。

以下是以魏明倫在不變動故事基本架構和人物的框架下，分析他如何發揮創造力和想像力，創造一個屬於「中國」式的杜蘭朵公主和柳兒，卡拉夫王子置換成中國沒落王孫無名氏。在此補充說明的是魏明倫刪掉了卡拉夫之父親一角，而將戲分給予原本是次要的人物柳兒，提高柳兒在劇中的地位，也賦予了柳兒不同於歌劇的形象。

首先，魏明倫將杜蘭朵公主對前來求婚的王孫公子，以三道難題刁難眾多求婚者，若是過不了關就得斬首。杜蘭朵會設下三道難題實屬無奈，她的動機是因為長久在深宮未涉足男人世界，厭恨男子的俗不可耐、也害怕男子的粗野無禮，

---

了兩種形式：第一，是將莎劇在藝術形式上的戲曲化，即運用中國戲曲的文學藝術手段，如念白、曲文、唱腔等，來移植莎劇，但不改變原作的時空背景、人物性格、故事情節、風土人情等，以保持濃郁的莎味。第二，在保持莎劇人文主義精神的前提下，把原作的時間、地點、人物、故事、風俗等，統統移植到中國的歷史文化土壤中，將原作改編成為一齣中國歷史故事劇。

可是她複雜矛盾的心思是有人求婚她怒氣大，無人問津她更加愁。對於前來沒有答對難題的王孫貴族，杜蘭朵其實並沒有真正下令斬他們，雖然生長在皇宮內深受皇帝的寵愛，難免驕縱不講理，不過杜蘭朵本質上不失為一個善良的人。後來無名氏前來應試，杜蘭朵見了無名氏的風采不禁怦然心動，當無名氏講了他跟柳兒之間的兄妹情誼亦打動杜蘭朵的心；最後柳兒的死雖然是因為她的關係，不過杜蘭朵只是出於假意的威嚇，並不是真正要逼死柳兒，她對柳兒是相當的敬重，也因為柳兒的死震動了她，使她的驕性改正；也因為柳兒的心地美感動了她，使得她在悔恨下悟出了無名氏是誰。劇末，她彷彿化身為柳兒，別了皇宮，想要追隨無名氏歸返自然。

柳兒的形象是心地美好的女子，雖然出身卑下，可是她品行高潔、善良體貼，對於主人無名氏更是盡忠至極，起先擔憂無名氏前往皇宮揭榜求見會平白送命，為了阻止無名氏登舟前去，她可以死命抓住纜繩導致雙手染鮮血；後來為了無名氏能夠成功的和公主成親，她可以犧牲自己的生命，美好節操令人動容！

無名氏看到杜蘭朵的畫像後，便深深被杜蘭朵的美所吸引，這時對杜蘭朵的吸引是一種很表層的喜歡，是一見鍾情似的愛慕，他相信可以憑自己的智慧和英武來打動冰山美人的心。三道謎題他迎刃而解，不過柳兒的死是他始料未及的，因為柳兒寧死也不願意洩漏他的名字，柳兒的死也讓他看清什麼才是真正的美，心靈的美才可貴，他被柳兒感動，但也無力挽回柳兒的性命。

綜觀人物的心理變化，柳兒對無名氏的忠貞是始終如一，起初反對無名氏去揭榜是出於愛護，而後樂見無名氏和公主締結良緣也是出於愛護；而杜蘭朵和無名氏在心理上則有了多次的轉折。杜蘭朵因為對異性的認知有限導致做出錯誤的行為，包括厭惡男子、即使比試輸了亦不願意心服口服的嫁給無名氏。不過從她對無名氏的態度從拒絕到欣賞、動心，也因為柳兒的死而悔恨、反璞歸真，從情節發展中顯見她的性格變化，也一步步喚醒她內心的良善；無名氏則因為愛美之心，而誓必追求具有外在美貌的杜蘭朵，這裡對美的追求顯現無名氏的膚淺，爾後因柳兒的死轉而覺悟並且嚮往柳兒心靈美的可貴。總之，這齣戲沒有大奸大惡的人，闡揚的也不是反封建的思想，而是探析什麼真正的美，外貌美固然令人心悅神馳，但是真正的心地善良之美卻更能感動人心。從結局的安排，杜蘭朵化身為柳兒，可以看出魏明倫所要彰揚的是真誠崇高的美所產生的感召力，讓杜蘭朵放棄權勢，同時也自省本身性格中的缺陷，剷除驕縱和冷漠，回歸善良真誠。對照歌劇的結局因為吻而喚醒杜蘭朵的愛，魏明倫的改動其實可以說是把普契尼對中國人的臆想修正為適合中國人思維方式。

歌劇《杜蘭朵》中的中國公主杜蘭朵形象，諸多論者在文章中批判這齣《杜

蘭朵》歌劇的劇情內涵和中國的文化語境是迥然相異的，<sup>88</sup>筆者以為當語境置換後，產生的作品自然就有可能會產生對中國文化的錯訛，再者西方歌劇的表現手法和中國戲曲敘事的模式不可相提並論。對中國觀眾而言，魏明倫筆下的人物性格發展才是合理的，西方歌劇《杜蘭朵》中的人物過於不真實，魏明倫將西方不真實的中國置換成了具有歷史依托的中國。西方人對中國誤解正在這裡理所當然的被糾正過來了，而且魏明倫的劇本具有了深厚的中國文化底蘊，更符合了中國人的傳統價值觀。

以下我們來看同樣的以取材自西方題材的《好女人壞女人》，該齣劇作在故事架構、人物上和布萊希特的《四川好人》相仿，主角是自我分裂成兩個人，時而是善良樂於助人的沈黛、時而是邪惡心狠手辣的隋達，這部戲是一齣寓言劇，探討人心的善與惡之課題。為何善良的人也會變成邪惡的人？基本上魏明倫和布萊希特一樣皆是探討同一個核心問題，在面對不公不義的脅迫時，個人的從善的意念是堅持還是放棄？在面對善與惡的拉鋸時，個人的抉擇又要何去何從？《好女人壞女人》的劇情如同布萊希特的《四川好人》一樣，也是從好人沈黛幫助神仙，神仙贈與錢財希望她做善事開端，沈黛開店接濟貧困無依者，結果因為投靠者眾，沈黛又來者不拒，使得她自己無法生存，必須依靠一定程度的惡，才能保護自己。矛盾處則在於她不是先善後惡，而是「先善」然後再「時惡時善」，最後劇末「善惡並列」。最後一場中，隋達蓋的醫院大樓因偷工減料導致倒塌，嬰兒室一群小生命眼看就要葬身火海，沈黛不忍見死不救，可是她及剛生下的嬰兒亦身陷火海中；此時應先顧己還是先救人？這是一個考驗自己的重要關頭，心中藏著兩個靈魂——好人沈黛與壞人隋達同時出現、自問自答。

沈黛：（唱）你是誰？  
隋達：（唱）我是你！  
沈黛：（唱）你中有我，  
隋達：（唱）我中有你。  
沈黛：（唱）心情恐懼！  
隋達：（唱）性命危急！

<sup>88</sup> 居其宏在〈讓東方精神回歸東方——從川劇《中國公主杜蘭朵》想起的〉一文中即批評歌劇《杜蘭朵》是一部對東方文化作了「天才誤讀」的傑作。但是之所以成為傑作是在於作曲家的天才，但不能將誤解當成對東方文化的正解。居其宏並就歌劇和川劇的人物和主題立意做了比較，從結局的安排、柳兒的性格描摹上在在的肯定了魏明倫的高妙。請詳見該文，收入魏明倫：《好女人與壞女人——魏明倫女性劇作選》（北京：作家出版社，2001年），頁253-256。另外尚有廖奔亦認為歌劇《杜蘭朵》和中國的文化語境相去甚遠，他指出三點來分析不同之處。第一、它對中國傳統女子文化性格的詮釋存在著嚴重的偏差和誤導，第二、它所體現的野蠻的血親復仇觀念在中國文化中缺乏生存土壤，第三、它用歐洲人的愛情至上主義取代中國人的愛情觀。特別是卡拉夫向那位奪取了柳兒生命的冷血女人送上激情的長吻，這種激情充沛到能夠一下融化掉這個嗜血者的冷酷之心，更是使中國人感到匪夷所思的行為，同時也指出歌劇《杜蘭朵》結尾是一種人性扭曲下的大團圓處理，等於承認了愛情的殘忍和自私。詳見請廖奔：〈《圖蘭朵》與《杜蘭朵》〉，收入魏明倫：《好女人與壞女人——魏明倫女性劇作選》，頁257-269。



沈黛：（唱）快快快，救嬰兒——  
隋達：（唱）走走走，保自己——  
沈黛：（唱）我難忘道義！  
隋達：（唱）我只求利益！  
沈黛：（唱）你好狠！  
隋達：（唱）你好迂！  
沈黛：（唱）道義！  
隋達：（唱）利益！  
沈黛：（唱）你！  
隋達：（唱）你！  
沈黛：（唱）驅走邪念！  
還我良知！<sup>89</sup>

沈黛在自我詰問完後，終於驅走邪念，戰勝壞人隋達，和醫生護士通力合作，救死扶傷。沈黛是一個帶有抽象性和寓言性的人物，她受到一種超越她自身的力量的支配和撥弄，表現人生的善惡、好壞、愛恨的相互交織、並列的雙重性，形象生動地闡釋全劇「好人難當、好人難活」的題旨。

這齣戲還有一組神仙值得討論。布萊希特安排神明甲、乙、丙三位來凡間找尋好人，在魏明倫的筆下神仙是外星人變成的財神、招財童和進寶女。兩組神仙皆是想找好人，證實世間有真情在。不過布萊希特筆下的神仙是站在旁觀者的角度，譬如最後一場，神仙們假扮新法官在審判隋達為何要窩藏沈黛，隋達告訴神明他就是沈黛的時候，神明們不可置信的驚嚇莫名，顯示了神仙們不是無所不知的；而魏明倫筆下的神仙則是在冥冥中一直在關注沈黛如何堅持做好人的發展，甚至最後沈黛救一群嬰兒脫離火場時，神仙是看在眼裡的，所以才能向當法官的楊蔭提供塌樓現場的實景。因此對於神仙角色的定位，也可以看出魏明倫和布萊希特在此的差異性。

綜觀魏明倫在人物的塑造上，雖略感有重複之處，指的並不是這些劇作中的某些人物的性格播同或具有相同的理想等，而是屬於劇作者個人色彩之重複，恰如知名小說家莫言所說：「一個作家一輩子可能寫出幾十本書，可能塑造出幾百個人物，但幾十本書只不過是一本書的種種翻版，幾百個人物只不過是一個人物的種種化身，這幾十本書合成的一本書就是作家的自傳，這幾百個人物合起的人物就是作家的自我。」<sup>90</sup>魏明倫在劇作中常常將自己的心聲藉主角人物或幫腔來或說或唱，對劇情起了點化作用。但是經常的現身插話來表露劇作意圖，藉著人物之口來大發議論、橫加褒貶，使得觀眾少了自行去感受、去判斷的機會。譬如

<sup>89</sup> 魏明倫：〈川劇《好女人壞女人》〉，《四川戲劇》2002年第3期，2002年5月，頁57。

<sup>90</sup> 莫言：《小說在寫我：莫言演講集》（台北：麥田出版社，2004年），頁26。



《潘金蓮》，安排古今中外劇外人的同台發言，其實都是一家之言，都是爲了潘金蓮乖舛命運之不平與同情，以致忽略了讓劇中主角潘金蓮以自己的處境來發言。也許劇作家想要確保觀眾對劇作主旨的了解上不會有所偏離，但是卻也侷限了觀眾的想像空間，以及不信任觀眾的鑑賞、理解能力。魏明倫鮮明的闡釋反封建主題，他不僅以人物爲自己代言也主導著一連串的情節以及由情節推演出的結論，從而與他的人物塑造和主題呈現互相配合。

而在人物的經營上，雖然人各一面，但是主角人物明顯的大都是以反封建爲訴求，正面人物與反面人物的形象不可動搖，所以各個人物的獨特性就不容易凸顯出來，在《四姑娘》、《歲歲重陽》，人物挖掘的多面性雖然較不深刻，因此在人物的塑造上並非每一部都很成功，因此魏明倫若能抓緊人物，深入人物內心，不要過度設限於「反封建」的框架，不過度在劇中宣揚意識形態，多從人物出發，人物性格就會越豐富飽滿，劇作就越有可觀性。反觀《易膽大》、《巴山秀才》在人物性格的描寫上的深刻就是魏明倫掌握住人物性格中不論是正面或反面人物總有些亦正亦反的模糊地帶，也就是說當人物面對事件變化時，內心的矛盾或者是轉折更爲豐富。

總之，劇作的思想內涵是劇作家自己對生命、對人生的獨特感悟，而不是爲了特定時期下所寫的主題思想先行、人物塑造缺乏獨特性，也使得劇作生命力變成短暫的，當時代關注的重心一轉移，劇作也隨之束之高閣，因此觸及到人性、生存等深度的作品，才會有劇作思想之深刻性。

## 第四章 魏明倫劇作之編劇技巧

魏明倫劇作的主題意涵是「反封建」思想，這是大家較為普遍的認知，不過一味的「反封建」卻阻礙了他的藝術表現手法，奇特的是並不妨礙這麼多年來劇作及其舞臺演出在中國大陸的備受肯定。既然魏明倫劇作在主旨意涵上並不是每一部都有深刻的「人性」主題探討，在人物塑造上也不是各個主角人物皆塑造的極為成功，那麼何以魏明倫劇作仍舊引起廣泛的注意？經由我們從劇作中的編劇技巧發現魏明倫在以下三部分是極為突出的，分別是精彩的語言，善用川劇劇場本質翻轉成戲劇手段和「一戲一招」的劇作結構，希望藉由以下的討論讓我們能更清楚魏明倫編劇技巧的獨特之處。

### 第一節 語言特色

魏明倫曾多次言明自己的劇作向來以語言取勝<sup>91</sup>，不論在描寫唱詞還是人物對話裡頭，都能讓我們感受到語言文字的重量，這是一種會直通讀者心口，令人難以抗拒的魅力，因此我們在讀劇本或者觀賞戲曲演出，常常會覺得劇作家魏明倫的唱詞寫得真是好，人物對話也是活靈活現，經由語言能精準的來體現人物。他的劇作語言特色能如此出色，一部份繼承川劇固有的文學化之特徵，而另一部份則是將現代詞彙加入古典唱詞中的巧妙融合，兩部分的交融形成了他獨特的語言風格。雖然魏明倫在劇作主旨未必都牢牢扣緊「人性」主題，在塑造人物上也是有成有敗，但無論如何就這九部劇作中的語言表現可以說是可圈可點的。以下我們就繼承川劇文學化、從語言體現人物性格這兩部分進行析論。

#### 一、繼承川劇文學化

川劇重視劇本創作，具體反映在劇本的文學化，《川劇志》一書中寫道：「綜觀五種聲腔的劇目，古樸敦厚，幽默風趣，俗語入詞，俚中見雅，散發著四川風土人情的芳香；特別是高腔繼承了南戲戲文的文采，又有歷代文人學士編寫劇本，使一部份劇目有較高的文學價值。最具代表性的如趙熙的《情探》、尹仲錫的《離燕哀》和李明璋的《和親記》等。」<sup>92</sup>趙熙（1867-1948年）所創作的《情探》劇作文辭相當典雅，亦受到專家學者們的推崇。從魏明倫的各種自敘文章中可以發現魏明倫相當推崇川劇前輩劇作家，而魏明倫亦喜歡及鑽研中國古典詩

<sup>91</sup> 魏明倫：〈台灣會柏楊〉，《（新版）巴山鬼話》，頁66-72。魏明倫提及「拙作向來以語言取勝，當年《潘》劇成名大陸，常常是通過字幕展示詞句的文采和機鋒而獲得滿堂掌聲。」。

<sup>92</sup> 《川劇志》編輯部編：《中國戲曲志·四川卷》，頁32。

詞，在這條線索中，我們可以看到魏明倫所繼承的川劇文學傳統的兩點特殊性：唱詞對白的機鋒趣味和古典詩詞的巧妙化用。

### （一）唱詞對白的機趣

魏明倫在押韻、對偶上作足了功夫，使得句子對得非常整齊、語言有著強烈的節奏感、韻律優美。而這些特點最可見於人物對仗工整的唱詞或對話中，譬如在《中國公主杜蘭朵》第三場中，杜蘭朵和無名氏第一次初相見時，兩個人的對話及唱詞即可見其特點：

杜蘭朵：（唱）少年英俊超常人！  
無名氏：（唱）公主真容勝丹青！  
杜蘭朵：（唱）他不卑不亢不過分！  
無名氏：（唱）她不顰不笑不表情！  
杜蘭朵：（唱）初看他外貌陽剛美；  
                    不知他胸中可有大才能？  
無名氏：（唱）偷看她儀表陰柔美；  
                    不信她腹內真是冷酷心！  
杜蘭朵：（唱）公主心乍暖還寒難穩定！  
無名氏：（唱）少年志由表及裡求共鳴！  
杜蘭朵：揭榜之人，家住哪裡？  
無名氏：四海為家。  
杜蘭朵：誰人後代？  
無名氏：百姓後代。  
杜蘭朵：庶民百姓，妄想與皇家聯姻！  
無名氏：我雖是庶民，也曾與帝王沾親結緣！  
杜蘭朵：什麼王？  
無名氏：盤古王！  
杜蘭朵：什麼帝？  
無名氏：炎皇帝！<sup>93</sup>

在這段唱詞與對話中，杜蘭朵問無名氏家住哪裡，兩人之間的一問一答，顯得鏗鏘有力。整段唱詞中，偶數句尾「青」、「情」、「能」、「定」、「鳴」等用韻，表現其韻律優美；兩人用的詞都是對比鮮明，後半部的對白以一句三個字顯現節奏明快，像這樣的句子，在魏明倫的劇作中，可說是不勝枚舉的。雖說叶韻是一般戲文的要求，但是魏明倫除了叶韻外，還製造出對話的機趣，令人莞爾的效果，在在說明魏明倫能配合情節的要求為人物編寫適合的句子，或詩化、或俚俗，運用

<sup>93</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 223-224。

自如。

再者，細讀魏明倫之劇作，我們發現劇作中，處處可見極富詩意的唱詞，即便「俗」味比較重的《易膽大》都文采斐然，更不必說其他較為「雅」的劇作了。試看《易膽大》劇末之幕後合唱歌詞：

江湖啼笑夜深沉，  
死水微瀾隱波聲。  
來年春暖花開日，  
捨身崖上吊冤魂。<sup>94</sup>

這段歌詞，總結了劇中情節，文辭易懂而語言推出來的意境又容易讓人理解，在哀戚的歌詞中落幕，也使人覺得意猶未盡。

我們說魏明倫是一位全力為川劇創作的作家，最突出的表現除了常常在劇作中提到「四川」之外，更是融川話方言俗、俚語、歇後語於唱詞、念白中，因為魏明倫是道道地地的四川人，所以熟悉四川方言，對於俗俚語運用自如，因此能在劇作中因其劇情需要而運用的恰到好處。在《潘金蓮》第三場裡，劇外人武則天要求同是劇外人的七品芝麻官唐成為民女潘金蓮作主時，芝麻官以翻遍歷代法典為由，查不出幫潘金蓮作主的條款，認為潘金蓮敢向小叔子露情，實屬大逆不道，因此沒有辦法拯救潘金蓮。芝麻官推辭的說白如下：「為臣無法，就是請來包公、海瑞、徐九經……都和我芝麻官的腦袋一樣（脫紗帽，亮出禿頂頭小辮），莫得幾根辮髮（辦法）啊！」<sup>95</sup>，以「辮髮」的雙關諧音製造幽默的效果，除了劇作中處處可見的俚語、歇後語大量使用外，四川方言亦處處可見，以下列舉常常出現於魏明倫劇作中的一些詞語，對照川話和一般普通話的異同：

1. 擺龍門鎮：講故事、聊天。龍門陣，即指方言中聊天、閑談。<sup>96</sup>
2. 帶把兒：指男孩。<sup>97</sup>
3. 饅饅：饅頭、包子、烙餅等均可叫饅饅。<sup>98</sup>
4. 啥子：什麼。<sup>99</sup>
5. 咋：怎；怎麼。<sup>100</sup>
6. 崽崽：小孩子。<sup>101</sup>

<sup>94</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 57。

<sup>95</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 65。

<sup>96</sup> 蔣宗福：《四川方言詞語考釋》（成都：巴蜀書社，2002 年），頁 9。

<sup>97</sup> 同前註，頁 119。

<sup>98</sup> 同前註，頁 391。

<sup>99</sup> 同前註，頁 585。

<sup>100</sup> 同前註，頁 786。

<sup>101</sup> 同前註，頁 790。



像是劇中若是一再重複「擺龍門鎮」、「咋」、「啥」等詞彙再加以極具四川人個性的演員生動演出，如此一來就會使得舞臺上瀰漫著濃郁巴山蜀水的氛圍，專屬於四川人的獨有之言行特徵。以上列舉之川話方言，非四川人讀來雖稍覺隔閡，但是如果突破這層障礙或者是接受這樣的隔閡，反倒這些方言會令人覺得傳神，因為這代表著劇中人物用屬於自己地方特色的語言，因此人物才會如此鮮活，就好像我們聽外語歌曲，有些歌詞因為語言的隔閡即使我們聽不懂，但是旋律的美妙和歌詞翻譯的對照，並不會因而減低我們對該歌曲的喜愛。

雖說川話的俗、俚語運用繁多會讓市井浮繪翩然躍於舞臺上，使得人物形象更為鮮明、語言更為生動，但也因此使得魏明倫的劇作，譬如《易膽大》、《歲歲重陽》等會予人「俗」的觀感，那麼究竟一齣到底有無「雅俗共賞」的可能？又一個劇作家是否都該創作同一風格之劇作？在此我們比較同是新時期知名劇作家鄭懷興的創作特色，試看鄭懷興如何來處理戲曲語言「雅」、「俗」之問題。

鄭懷興的創作多以新編歷史劇和現代戲為主。同為地方戲曲，鄭懷興編戲的戲路和魏明倫是很不一樣的。鄭懷興的代表作，諸如：《晉宮寒月》、《新亭淚》、《要離與慶忌》。他的劇作風格、曲文對白偏向「雅」，鄭懷興說：

我認為地方戲曲是地方文化的產物，莆仙戲產生於文化傳統比較深厚的興化一代，五、六十年代又產生了《團圓之後》、《春草闖堂》等一批優秀劇目，培養了一批表演水平、鑑賞水平比較高的演員，也提高了莆仙戲的欣賞水平。我是在這個基礎起步的。我把陳仁鑒先生的優秀劇目當作學習的範本，劇團和觀眾也是拿這些優秀劇本做標準要求、來衡量我的。我不能拿出與之相距太遠的劇本，一開始就應該有較高的藝術追求。所以在別的劇種、別的地方的觀眾認為太雅的《新亭淚》，一問卻是被鯉聲劇團的藝人們所欣賞、接受，也被莆仙戲的觀眾所欣賞、接受，不但仙遊城關的觀眾喜歡這個戲，而且一些山村，如遊洋的龍山村、郊尾的陽穀村，在包戲的時候，就點《新亭淚》，有些觀眾還看不懂《新亭淚》，只能怨自己的文化水平低。<sup>102</sup>

鄭懷興認為地方戲曲是地方文化的產物，因此地方戲曲若以表現該地的文化為主要的內容也是極為恰當的。莆仙戲的觀眾能接受較為「雅」的戲曲，因此文化水準較為低的觀眾因為感到程度不夠而不能欣賞《新亭淚》進而反求諸己，筆者以為這樣的趨勢反而有助於使得戲曲走向更為高深的藝術道路，因為要讓戲曲邁向文學藝術，觀眾必須要改變自己，提昇自己的鑑賞品味，而非要劇作家放棄文學藝術的經營，而為了拉攏觀眾走向膚淺、低級趣味；要特別分梳的是並不是說高

<sup>102</sup> 鄭懷興：《戲曲編劇理論與實踐》（台北：文津出版社，2000年），頁46。

雅的劇作就比較好，通俗的劇作就不好，重點在於劇作內容能不能讓人感動，鄭懷興同樣也創作出在專家眼中視為「俗」的劇作，譬如《長街軼事》一劇便是一齣注重引起大眾重視的通俗戲。鄭懷興說：

專家們瞧不起這個戲，而老百姓和中學生卻喜歡，劇團的演職員也喜愛，劇團的炊事員告訴我，《長》劇的每場演出，他都必看，看了百來場，場場都流淚。這個現象讓我更清楚地瞭解到，觀眾是分層次的，一個劇本不可能滿足各個層次的觀眾需要，雅俗共賞的戲畢竟很少，既要滿足知識分子（更貼切地說，是滿足自己的需要）的戲，也要寫適合普通百姓欣賞水平的戲。我作為一個縣級劇團的編劇，兩者要兼顧，不可偏廢。<sup>103</sup>

鄭懷興以自己的親身的編劇經驗體悟到雅俗共賞的戲是很少的，因此他以為一個優秀的編劇，在雅與俗二者中應要兼顧，再者已經知道觀眾是分層次的，所以要能滿足不同觀眾的需要，這是劇作家所要追求的。

以鄭懷興的創作為例是爲了讓我們對照檢視魏明倫的劇作中亦是有類似的情形，有俗的劇作，譬如：《易膽大》，亦有文采斐然比較雅的劇作，譬如《夕照祁山》；因之，無論雅與俗，只要引人入勝、言之有物，都會是經得起時代考驗的佳作，俗與雅皆有文學藝術的價值，因此繼承川劇文學化是指他善用川劇文學性的語言創造琅琅上口、饒有趣味的句子，而且致力追求意在言外之美的劇詩。

## （二）古典詩詞的巧妙化用

魏明倫對於古典文學鑽研頗深，在劇作中甚至多處化用前人詩句於自己劇作中，有些是不經意的在一句唱詞中使用若干字。例如在《好女人壞女人》第二幕，主角沈黛唱道：

人之初，性本善；  
反樸歸真學祖先。  
價廉物美不欺騙，  
薄利多銷保本錢。  
願以優惠助貧賤，  
恨無廣廈千萬間。  
千里公平秤，  
胸中君子蘭。  
不惜傾囊作實驗，

<sup>103</sup> 同前註，頁 50-51。

辦成商界桃花源。<sup>104</sup>

這段唱詞中的「願以優惠助貧賤，恨無廣廈千萬間」是化用唐朝詩人杜甫的《茅屋為秋風所破歌》裡頭的名句「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏」。好人沈黛想要幫助貧賤的心願就如同杜甫想要庇護寒士，尚有對理想世界「桃花源」嚮往的意象。

而在《易膽大》中，為老不尊的駱善人唱出了「花想容孤衾不耐五更寒」的句子，這句子轉化自岑參的《白雪歌送武判官歸京》一詩中的「入珠簾濕羅幕，狐裘不暖錦衾薄」，岑參此句的原意是塞外苦寒，穿著狐裘也不覺得溫暖，連錦衾也顯得單薄。魏明倫則取了「狐裘不暖錦衾薄」這一句來加以改造，完全悖離該詩句的原意。

又如在《潘金蓮》第三場，劇外人武則天認為潘金蓮對武松由敬生愛的情愫，認為是情有可原，她唱道：

女王深知民女淒，  
離經叛道是我師！  
跨代越朝從空至，  
天下兒女多夢思。<sup>105</sup>



這一整段唱詞亦為脫胎自唐朝詩人杜甫詩句，這首詩是《詠懷古跡（五首其二）》，此詩如下所示：

搖落深知宋玉悲，  
風流儒雅亦吾師。  
悵望千秋一灑淚，  
蕭條異代不同時。  
江山故宅空文藻，  
雲雨荒臺豈夢思。  
最是楚宮俱泯滅，  
舟人指點到今疑。

比較武則天的唱詞和杜甫的詩作，我們可以發現「女王深知民女淒，離經叛道是我師」是化用「搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師」，而「天下兒女多夢思」是化用「雲雨荒臺豈夢思」，句法相似，而情感不同。杜甫認為宋玉不為當世所用

<sup>104</sup> 魏明倫：〈川劇《好女人壞女人》〉，頁 53。

<sup>105</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 62-63。

的遭遇、心境和自己十分相近，因此路過宋玉故宅特別有感慨；而魏明倫則是從武則天以當權者的角度來同情潘金蓮。

與其說魏明倫藉助舊體詩來增加唱詞之文采，毋寧說魏明倫把舊體詩的精華巧妙的渾然天成在唱詞中。在向古詩詞取經的過程中，他追求的不是艱澀拗口的句子，他力求的是有著韻味的句子，因此格外講究煉意、煉句，通過不斷的錘鍊和推敲，再者我們發現他化用這些詩句時，將原先正經八百的詩句改成令人莞爾的唱詞，在此也體現出川劇的喜劇色彩。

而在劇作中出現化用前人詩句的藝術表現手法是得到認可的，陳亞先認為編劇把前人的美文佳句改頭換面，把人物和主題揭示給觀眾應是一種融會貫通的「抄」，陳亞先甚至還說：「天下文章一大抄，抄到無形見功力。」<sup>106</sup>高明的編劇能夠因著劇作主題和情節的需要適時的化用前人詩句，亦能顯見其文學修養的功力。魏明倫對語言的妙用不止於雅俗共賞、巧妙地化用古典詩詞，交錯使用當代及古典的詞彙，因為運用得宜，所以會使觀眾覺得很前後連貫，仔細端詳唱詞才會發現魏明倫流暢地鑄鑄現代及古典詞彙，表現其運用語言的功力非凡之處。

## 二、藉由語言的運用刻劃體現不同的人物性格

戲曲中的人物相當重要，對白唱詞是人物成功與否的關鍵。魏明倫繼承了川劇文學化的精神，而且本身擁有豐厚的文學底子，再加之對筆下人物的觀察入微，因此人物的形象、心理的描寫是人各一面，在唱詞、說話時更是人人口氣都不相同，什麼人說什麼話，即便是同類型的人物魏明倫也不會讓他們都一直講相同的話。譬如在《易膽大》第三場〈一鬧茶館〉中，易膽大想要引麻大膽去捨身崖上一較高下，他們及相關人物的對話如下：

麻大膽：無名小卒，敢與五爺較量？

易膽大：略有虛名，鬥膽登門領教。

麻大膽：來將通名！

易膽大：梨園怪傑易——膽——大！

麻大膽：啊！原來你是易膽大！

易膽大：豈敢！豈敢！

聖賢二爺：失敬，失敬。

麻大膽：哟，你來者不善？

易膽大：我善者不來。

麻大膽：山東鷄子山西來，鳥為食亡人為財。

易膽大：不求吃喝不貪財，為保弟妹闖櫃臺。

<sup>106</sup> 陳亞先：《戲曲編劇淺談》，頁 176、178。



麻大膽：茶館門前一樹槐，  
易膽大：手攀槐枝下招牌。  
麻大膽：捨身崖上牡丹開，  
易膽大：陪你深夜登懸崖。  
麻大膽：你有摘星手？  
易膽大：我有降龍拐！  
麻大膽：你有上天梯？  
易膽大：我有騰雲鞋。（亮「獨腳式口」）<sup>107</sup>

先從形式上來看，此段對話皆是字數相同或相似的對句，對話內容逗趣、夾雜諺語俗語更顯生動；但我們不能忽略的是這段看似流暢的對白，實乃劇作家苦思得來，達到言語有味的境界。再從內容上來看，「無名小卒，敢與五爺較量？」這是麻大膽對易膽大說的話，不但顯現出麻大膽的身份地位，同時也表現出目中無人的性格。而易膽大亦不卑不亢的回答「略有虛名，鬥膽登門領教。」也藉由答話透露出易膽大為師弟報仇、保護弟妹的決心。

同樣的以《易膽大》第二場一開頭，就有一段麻大膽和駱善人想覬覦孤孀花想容具有行動性的唱詞和念白，利用行動性的念白和唱詞，能夠讓觀眾聽出許多「弦外之音」。他們的對話唱詞如下：

麻大膽：（唱）臺上戲子哭皇天，  
駱善人：（唱）台下爆竹慶豐年。  
麻大膽：（唱）九齡童三魂已進閻王殿，  
駱善人：（唱）花想容孤衾不耐五更寒。  
麻大膽：（唱）袍哥正好嫖小旦，  
駱善人：（唱）白髮何妨伴紅顏。  
麻大膽：（唱）下一步，  
駱善人：（唱）如何辦？  
麻大膽：（唱）開爛條，  
駱善人：（唱）打算盤…。  
麻大膽、駱善人：（繞台思忖，計上心來）有了！  
麻大膽：（唱）先逼她賣淫供我看，  
點她唱〈弔孝思春〉、〈大劈棺〉！  
駱善人：（唱）用小恩去把新寡騙，  
做一個假泣顏回送輓聯。  
麻大膽：（唱）霸王硬上弓拉滿，  
駱善人：（唱）太公穩垂釣魚竿。

<sup>107</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 31-32。

麻大膽：(唱) 快，肝子下鍋七八鏟，  
駱善人：(唱) 慢，老僧久坐必有禪。  
麻大膽：(唱) 妙！  
駱善人：(唱) 善！  
麻大膽：(唱) 豔！  
駱善人：(唱) 鮮！  
幫腔：真是英雄好漢，菩薩聖賢。<sup>108</sup>

兩人一搭一唱、一往一來，都是在設法要佔有易膽大的遺孀花想容，前一句麻大膽的「臺上戲子哭皇天」與後一句駱善人的「台下爆竹慶豐年」意義相近，運用相近的字數、相似的句法來完成對話。在一個自比霸王，一個自比爲姜太公中，也可見人物的個性，麻大膽較爲年輕，因此想要急就章，想要快快擒到花想容，從「袍哥正好嫖小旦」、「先逼她賣淫供我看，點她唱〈弔孝思春〉、〈大劈棺〉」、這些唱詞裡看出使用的詞彙正好顯見出麻大膽的低級、下流和無賴。而駱善人較爲年長，則想要偽善的方式、欺哄的步數來讓花想容自投羅網，因此使用「用小恩去把新寡騙，做一個假泣顏回送輓聯」、「慢，老僧久坐必有禪」的詞句。麻大膽和駱善人都是不懷好意，劇作家同時並列二人，用對稱的手法，將兩人同一件心思的各別想法集中起來一起描寫，增加戲曲的對稱美感，並且也在對話中讓情節往前遞進，使觀眾約略的知道他們接下來應該會有的舉動，當兩人對話結束時，由幫腔以反諷的口吻「真是英雄好漢，菩薩聖賢」代表著劇作家或是觀眾唱出對這兩人的批判。

從上舉《易膽大》的例子中顯見人物對話，有的以念白、有的以對唱的形式表現。精彩之處皆在以對話中揭露人物的思想與助益情節的推進，亦可見《易膽大》在人物性格和情節上的喜劇性。

又如有著大量的俚俗歌詞的《歲歲重陽》，由於這裡面的主角人物的知識水平都不高，所以無法企求這些人物能夠有典雅婉約的歌詞，但這些主角隨著故事情節的脈動，也會有需要直抒內心情感的時候，也就是說需要劇作家設計唱詞讓他們能夠吐露心聲。因此劇作家在構思這一部份的唱詞時，著實耗盡了心力，以下是魏明倫所構思的過程：

戲曲劇本不靠劇作者提示，要靠劇中人自己說話。不僅要說，還要大唱特唱，唱出文采，唱成劇詩。可是，這齣戲不似一般題材，極為特殊，這裡除了姍姍來遲的虎子略有文化外，其餘都是清一色的文盲，只求認得「男女」二字，弄不清火車、海洋是何模樣，愚昧無知，語言貧乏。要求他們唱出的詞兒既合乎他們的語氣，又達到劇詩的要求，真是難上加難。我們

<sup>108</sup> 同前註，頁 13-14。

煞費苦心再創造，盡力深入到劇中人內心世界，把文盲們似乎不可言喻的複雜感情挖掘出來。如存妮自殺前是何心情？菱花聞訊後是何心境？豹子哭屍時是何心聲？.....力求挖透挖準，再用白描手法表達。從民歌、山歌、兒歌、清音、信天遊、竹枝詞中汲取養料，從俚語俗詞中提煉詩情畫意。<sup>109</sup>

從劇作家在嘔心瀝血設計歌詞過程中，我們可以看出來他想要用淺白的劇詩表達主角人物有深度的內心想法，例如劇中人存妮主要唱段：

閃閃燈火，  
照我獨坐，  
紛紛亂麻，  
攪我心窩。  
忽見窗外人影動，  
是風吹梧桐葉兒落；  
右聽門前低聲喚，  
是陽雀咕咕唱情歌。  
啊——

對門山上豹子哥，  
存妮有話對你說：  
苦棟樹上結苦果，  
苦命不如小陽雀；  
陽雀相伴明來往，  
我倆相愛暗結合。  
眼看吳莊要娶我，  
棒打陽雀各飛各；  
陽雀還敢咕咕叫，  
我倆怎敢對人說？  
不說真情要出嫁，  
說出真情禍更多；  
越想越是怕後果，  
越怕越想見哥哥！  
啊——

對門山上豹子哥，  
存妮有話對你說……<sup>110</sup>



<sup>109</sup> 同前註，頁 278。

<sup>110</sup> 同前註，頁 236-237。

這一段唱詞，託物抒情，句句淺顯易懂，並且在字裡行間藏著存妮的擔憂、慌亂和期盼，試圖將一個不識字的年輕姑娘想要對心上人表達內心的焦灼，運用陽雀的苦命形象卻還敢鳴叫烘托自己和豹子相愛卻不能對大眾說出兩人彼此相屬的事實，四字句、七字句搭配整齊，富有音韻，可讓演員歌唱酣暢淋漓，也可以使觀眾聽聞亦動容；由此看出這齣戲在語言方面下的功夫絲毫不遜色於《巴山秀才》、《夕照祁山》等劇作。因此魏明倫認為「這個戲的人物語言，是我們搞戲以來十分罕見的難題！」，<sup>111</sup>但是這個難題顯然的魏明倫已解決並且創造出淺顯的劇詩風格，因而《歲歲重陽》被人稱作「巴蜀情歌」，一翻開劇本，濃鬱的抒情味洋溢在字裡行間。雖然《歲歲重陽》人物挖掘的多面性較不深刻，可是我們卻都會被存妮進退不得的心情所感動，魏明倫的高明敘述技巧和生動的對話描寫則稍稍彌補了主題先行的缺陷，人物刻劃也能很自然的跟主題合拍，劇末荒妹勇敢的替虎子穿上新鞋，爲了自由戀愛及婚嫁勇敢的唱出自己的心聲。

眾人：（唱）新人新路新布鞋——

荒妹：（唱）穿著它，上街做買賣！

虎子：（唱）穿著它，進山把樹栽！

荒妹：（唱）穿著它，窮跟腳下踩！

虎子：（唱）穿著它，掛起富招牌！

眾人：（唱）敢致富，敢戀愛，

自己婚姻自主裁！<sup>112</sup>

這段看似平凡的唱詞不僅適合劇中人物的語言水準，更呼應著這齣戲劇的主題，用唱詞揭露了對富裕生活和婚姻自主的追求。或許我們應該這樣說《四姑娘》、《歲歲重陽》整體的成就不高但因為語言生動出色所以不乏動人的片段。

雖然魏明倫劇作標榜著鮮明的「反封建」主題顯得過於教條化，但是因為語言的突出表現，所以在塑造人物上就能把人物獨特的性格表現得出色。所以《易膽大》、《巴山秀才》、《夕照祁山》、《變臉》在今日還是同樣的能引起廣泛的注意和共鳴，因為這幾齣戲都從人物出發大過於「反封建」主題先行，因此我們可以觀察出它們成功之處在於人物內心的轉折深刻，而這些刻畫都體現在語言的創造上，人物的對話機鋒、唱詞的自身感情抒發將人物個性非常形象化的表現出來；《四姑娘》、《歲歲重陽》雖然亦具有出色的唱詞對話，但是在強烈的主題先行下自然的就掩蓋了人物的語言表現。

總之，劇本思想情感是通過語言表現出來的，不是單純的詞藻，而是需要鮮明、生動、準確地來描摹人物。魏明倫在語言上的處理能力，不論是人物的念白或是唱詞，他都可以處理得生動而感人，讓人物在抒發情感時有大段唱的安排，

<sup>111</sup> 同前註，頁 279。

<sup>112</sup> 同前註，頁 271-272。



並不會爲了讓情節緊湊而減少讓演員可以透過唱腔身段的表演，因此魏明倫仍舊保留了傳統戲曲中的抒情精神。因此魏明倫劇作中人物性格塑造之成功最大的原因就在於語言之運言顯得恰如其分。

## 第二節 善用川劇劇場本質翻轉成戲劇手段

從小在劇場演戲的魏明倫對於劇場本質是極爲熟稔的，他當過演員、導演，對於劇場演出有十足的把握，因此在他的劇作中充滿了善用川劇劇場本質翻轉成戲劇手段，所謂的川劇劇場本質就是指傳統川劇舞台的表現手法，爲了刻劃人物、建構時空、推展劇情和點名題旨等所運用的特殊表藝術手段和表現手法，不論是幫腔的運用或者是其他表現手法。故本節將試圖從幾種豐富獨特的表現手法及川劇獨有的幫腔藝術對劇作如何增添效果進行討論。

### 一、豐富的表現手法

魏明倫本是演員出身又曾經擔任過導演，因此十分熟諳劇場規律。魏明倫掌握了這樣的優勢，善於在劇作平凡處見新意。以下就角色之進出、變臉、代角、內心外化四種常出現在他劇作中四豐富獨特的表現技法作析論。

#### （一）角色之進出

利用「角色之進出」來營造舞臺趣味。「角色之進出」是傳統老戲的特色，演員(特別是丑角)演到一半時突然退出原來的角色，以本人的身分向觀眾或向臺上的其他角色開開玩笑說上幾句俏皮話。

譬如在《易膽大》由打雜師站到台口開場：

打雜師：列位來賓，本來該開場了，對不起，鎮上達官貴人尚未光臨。駱府老太爺還在做詩，麻家大五爺還在打牌。請來賓稍等片刻。我三和班初到貴龍碼頭，列位，麻布口袋裝鹽巴——包涵包涵。<sup>113</sup>

這段對話，一語雙關，既是對戲中的來賓說明劇團「三和班」因爲達官貴人尚未到齊所以延遲開場，同時也是向觀眾打招呼，表明《易膽大》即將開演。演到麻家五爺麻大膽出場時，劇作家安排他由觀眾席出現，後來主角易膽大出場，同樣也從觀眾席登場，易膽大從台下穿過人叢，躍上舞臺。經由鼓師先言明有達官貴人未到，而聯繫到麻大膽和易大膽的從台下登至臺上，可以說是很自然的融入在

<sup>113</sup> 同前註，頁4。

劇中，毫無突兀之感。筆者觀看 2006 年在北京長安大戲院演出的片子中，著名川劇表演藝術家陳智林飾演的易膽大，確實按照劇本上所提示，如實演出，當陳智林飾演的易膽大出現時，鏡頭立刻從臺上帶到觀眾席，可想而知，現場觀眾會轉移視線、目送陳智林躍上舞臺。像這樣的安排即是在一般人習焉不察的地方賦予新意，值得注意的是這樣的設計在在今日或許已經習以為常，但是創作於 1980 年代即有的巧思是相當的別開生面。

在《中國公主杜蘭朵》的第一場中，皇帝出場亮相，本是奏「急急風」，而侏儒太監說：「（插科打諢），停！停！停！皇帝陛下的氣派還得講究，樂隊改奏『普天樂』」<sup>114</sup>於是鑼鼓轉緩。丑角侏儒演到一半時突然退出原來的角色，以不是劇中人的身分向臺上的樂隊說上幾句俏皮話，營造舞台趣味效果。

## （二）變臉

「變臉」是大家最廣為熟知的川劇表演藝術中的特殊技巧，《變臉》這齣戲就是設定主人翁水上漂為展演變臉特技的江湖藝人，表演之前先將臉譜畫在一張張的綢子上，每張臉譜繫上絲線，小心地將臉譜一張一張往臉上貼，表演時在舞蹈動作的掩護下，再一張一張快速地扯動絲線將臉譜扯下來。除了《變臉》外，其餘在多部劇中，魏明倫配合著劇情需要常讓劇中人物使用到這項特技，不過要注意的是運用在其他劇作中的變臉不是為了江湖藝人求生存的賣藝表演，而是透過變臉來突顯人物性格，像是在《巴山秀才》孫雨田由第一場〈求賑〉本來假仁假義答應為民喉舌的形象，然而在第二場〈謊報〉中，他卻點燃旗門炮誣陷百姓民變，當他取火欲點之際，掩袖「變臉」，變得面目猙獰。所以由變臉的特技揭示了人物性格的前後轉變。

此外，在《潘金蓮》第四場中，潘金蓮終於下決心要毒害武大郎時，也瞬間表演變臉，劇作家給的提示語是「珠痕斜印眉間，口咬亂髮，水袖如瀑布傾瀉，被眾西門慶簇擁衝下。」<sup>115</sup>變臉是揭示人物內心想法的外現，把不可見的內心活動用面具、臉譜、化妝品等變整臉或變局部的方式表現人物的各種心理及思想，讓觀眾驚嘆、詫異，將潘金蓮犯罪前內心的迷惘、焦急、恐懼、錯亂展現出來，讓觀眾直覺上感受到封建禮教的束縛是如何把潘金蓮推向犯罪的深淵。

## （三）代角

傳統川劇中有時會有一人雙扮演的情形，也就是說一名演員除了要演劇中的一個人物外，還要再兼代另一人物。王安祈指出代角的藝術效用：「兩個不相干

<sup>114</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 193。

<sup>115</sup> 同前註，頁 91。

的人物，藉著同一個演員的扮飾而得以聯繫重疊，聯繫重疊的結果，或可將內心幻象具像化，或可將劇中原本地位高下懸殊的人物歸為一類，藉以達到諷刺效果。」<sup>116</sup>魏明倫在《變臉》中即巧妙的運用代角。在第四場戲中由兩個演員扮演人口販子，一人為人販頭子、另一人為人販老二，到了第五場戲時，這兩位演員兼代另外的人物，人販頭子兼代警察局長、人販老二兼代稽查科長。當這兩位演員在第五場戲一出場時，劇作家即刻意藉由台側樂隊人員的嘩然製造出舞臺趣味。劇本對於警察局長出場時是這樣安排的：

警察局長轉過身來，扶扶大蓋帽——面貌肖似人販頭子！多了兩撇當時軍警流行的翹角鬚鬚。

台側樂隊人員嘩然爭看，七嘴八舌議論。

樂隊：快看，變臉了——綁匪頭子變成警察局長了！

局長：（正襟危坐）

什麼「變臉」！政府當局從來都是一成不變，一臉正經！

樂隊：（吹拉彈唱）

一人雙扮演，  
警匪分兩邊！

局長：（唱）

民間鬧拐騙，  
政府管治安。  
有官就有案，  
有案就有錢。  
一任警察局，  
幾千大銀元！  
不算貪，  
算清廉。  
愛民如子，  
執法如山！



樂隊：（吹拉彈唱）

山連山，水連水，  
官與盜，盜與官！<sup>117</sup>

當樂隊說「綁匪頭子變成警察局長」時，這裡呈現出舞臺的趣味，製造觀眾看戲的驚喜感，又當樂隊唱出「一人雙扮演，警匪分兩邊！」讓觀眾更清楚有代角的運用為何警和匪可以由一人雙扮演，這就是劇作家巧思的所在，因為在這齣戲理的員警的形象是和人口販子一樣不堪的甚至有過之而無不及。人口販子綁走了高

<sup>116</sup> 王安祈：《當代戲曲》，頁 522。

<sup>117</sup> 魏明倫：《魏明倫劇作精品集》，頁 276。

家小少爺天賜，員警尋獲天賜，並將水上漂誤以爲是人口販子予以逮捕時，眾員警正等著領賞分紅，而分賞之人正是高家少奶奶，當高家少奶奶要領回天賜時，稽查科長故意刁難，要少奶奶辦手續。少奶奶取出銀票，一手交錢，一手交人，交完前後，語帶詼諧的對局長和科長說：「以前交過幾筆款子，這回補齊整數。我算了一下賬：綁匪來信敲詐勒索，也是要的這個價錢，捆起綁起差不多！」<sup>118</sup>在此又進一步凸顯同一演員分扮二角的聯繫重疊，原來警和匪是一樣的向人勒索要錢。

而稽查科長的出場的舞臺提示語是：「稽查科長上，面貌似人販老二！多了一架文質彬彬的眼鏡」<sup>119</sup>，人販老二是聽命於人販頭子而做事，而科長在此也是幫局長分憂解勞的正可謂有異曲同工之妙，顯然，魏明倫在此處的代角運用是有意的讓一個演員間扮二角，達到諷刺作用，也進一步地深化主題思想；另一方面也是在這齣悲劇中營造一小段的插科打諢，調劑觀眾情緒的一種極妙之法。

此外，在《歲歲重陽》中，存妮與荒妹姊妹倆，由一人雙飾；豹子與虎子哥兒倆，亦由一人雙飾，上半篇存妮死後，下半篇由存妮扮演者兼扮荒妹，荒妹面貌酷似存妮，上半篇豹子被送法交辦後，下半篇由豹子扮演者兼扮虎子，兄弟在旁人眼中亦是長得一模一樣。存妮不被眾人祝福走向自縊，而荒妹卻勇於追求自己的幸福，因此代角的藝術處理則是強烈對比姊妹兩人的遭遇和命運是否仍會一樣，也讓觀眾看到荒妹和虎子時，就會想起存妮和豹子，聯繫之前劇情、也推動了劇情接下來的發展。

#### （四）內心外化

「內心外化」在傳統戲曲中早已流傳許久，有不少人物內心活動直觀化的藝術表現手法，來揭示人物千變萬化的心理活動。

魏明倫對川劇「內心外化」的運用，例如運用「變臉」手法將潘金蓮犯罪前內心的迷惘、焦急、恐懼、錯亂展現出來，讓觀眾直覺上感到外在的環境是如何把潘金蓮推向犯罪的深淵。而「內心外化」更多的運用則是讓人物內心產生幻覺出現的畫面，例如在《巴山秀才》第五場〈智告〉，正當孟登科昏昏欲睡時，舞臺上卻出現了孟登科進考場書寫冤狀的幻影，這些幻覺形象正是孟登科複雜的內心活動直觀呈現，既將他日思夜夢的潛意識作了顯現，也推進情節的發展，也就是說當他睡醒後，他決定按照幻覺中所出現的影像真的去做，因此就順理成章地轉入下一場戲。

<sup>118</sup> 同前註，頁 278。

<sup>119</sup> 同前註，頁 277。



在《夕照祁山》最後一場〈五丈丘原〉中，諸葛亮臨死之際，進入幻覺和妻子阿醜相聚，在幻覺中，兩人互相讚美對方的盡忠和守節，阿醜勸諸葛亮收回要殺魏延的命令。幻覺回到現實後，諸葛亮決定聽從在幻覺中阿醜的建議不要斬魏延。這一段幻覺的安排也是讓情節往前推進，同時也是代表諸葛亮潛藏在內心的另一種聲音，顯示他在決定魏延生死的矛盾心情，雖然在人前他已然下了決定，而在心底對於這個決定卻是有著微妙不安，所以才會將這樣的心情帶入幻覺中。

## 二、川劇獨特的幫腔藝術

「幫腔」是川劇「高腔」戲的突出特點和精華所在；失去了「幫腔」，便失去了川劇高腔戲。川劇高腔是川劇五種聲腔中其中一種，也是比較早出現的一種，它是以巴蜀竹枝、秧歌、勞動號子、山歌、漁歌、樵歌、民歌、小調等為基礎，繼承、借鑑和發展宋元南戲的藝術形式而形成的地方戲曲劇種。廖奔在《戲劇：中國與東西方》一書中這樣描述南戲與幫腔的關係：

在南戲的舞台表演裡，歌唱成為最重要的手段之一，人物通過歌唱來敘事抒情、表達心境、發展劇情、渲染氣氛。其歌唱角色以生、旦角色為主，但各個角色都可以開口演唱，唱歌形式主要是獨唱，但也有對唱、輪唱、合唱，有時有數人遞相接唱一支曲牌，還常常由後台幫腔合唱曲尾。…後台幫腔是南戲歌唱的一種特殊手法，其形式早見於唐代歌舞戲《踏謠娘》。後世南戲諸多聲腔變體中曾經長期保存了這個特點，並在其支裔意高腔中一直延續到今天。<sup>120</sup>

因此幫腔是由南戲所傳承下來，而在高腔中一直延續至今。幫腔人是一個劇外人，一個旁觀者，不是戲曲情節裡的人物角色。他有著敘述人的身分，他可以是作者、觀眾甚至是劇中人的代言者，但他並不游離於劇情之外，而是在劇情發展的關鍵時刻發揮其點化的作用。當今川劇劇作家除了魏明倫大量使用幫腔，其他劇作家像是譚昕、譚傖，他們兩人共同創作的《山杠爺》，即用了大量的幫腔，發揮了幫腔的多重作用。

劇作家在創作川劇劇本唱詞的格式時需要符合川劇高腔的特點，正好川劇的幫唱很能增強川劇的表現力。魏明倫劇作即以高腔戲為主，他善用幫腔，所以便能凸出川劇的特色，魏明倫曾說過：

川劇的鼓師地位比「角兒」還高，為什麼？就因為高腔戲主要是鼓師領腔大家和，高腔優美的地方在幫腔上，它的旋律感、詠嘆調在幫腔部分，而它的演唱則是在宣敘調，宣敘性說說唱唱，比較自由，彈性較大邊說邊唱。

<sup>120</sup> 廖奔：《戲劇：中國與東西方》（台北：學海出版社，1999年），頁131。

旋律感、詠嘆調在幫腔，而幫腔則是鼓師幫，所有戲，不管唱「琵琶」，唱「紅梅」，唱「金印」，唱「班超」，哪個是主角？鼓師是主角，鼓師不但要打鼓，他還要熟悉全劇。演員唱一句，他要唱三句，然後演員唱半句，他又要唱三句，演員角色都是他在唱，那個鼓師可不得了，所以川劇鼓師的地位特別高，有時比名演員還高！<sup>121</sup>

過去是由男聲幫腔，由鼓師兼任，1949 年之後，樂隊設置了專業幫腔人員，以女聲為主，有時亦有男女混聲，由領腔人來主導唱段。魏明倫嫻熟的運用幫唱的技巧，譬如開場時先安排幫腔人幕後合唱序曲；又當主角在演唱大段唱詞，幫腔亦和主角共同合作，有時先幫後唱、有時先唱後幫，更有依劇情而定，有合唱、齊唱、混聲合唱等多種幫唱形式，產生不同的變化。以下舉《潘金蓮》〈楔子〉開場時，幕後合唱序曲為例：

幫腔：才子編野史，  
戲臺塑武松。  
靈堂刀光閃，  
血濺孝衣紅。<sup>122</sup>

此曲由後台幫唱，觀眾耳聞幕內之聲，目睹臺上之形，對生活聯想和對舞臺小天地的想像藉由幫腔人的唱詞來烘托氣氛。

幫腔之功能甚多，以下就魏明倫在劇作中最常出現之幫腔的作用進行析論，這些幫腔的作用多半是代表觀眾的心聲和評價、揭示人物內心活動和幫腔人傳遞劇作者的思想。

中國白話小說常有說書人加入書中參與議論，而幫腔人有時類似說書人的角色，表現第三者對劇中人物進行評論，有時劇作家神來一筆會出現幫腔和劇中人對話，往往他們在對話中，無意間會啟發劇中人以及無形中將劇情推進。例如在《巴山秀才》第三場〈屠城〉中，孟登科大難不死，欲逃出虎口，往成都赴考時，和妻子難分難捨，幫腔人便適時出現幫秀才夫婦指引迷津。這一段唱詞如下：

孟登科：（淒然）我怎麼捨得丟下你呢？  
孟娘子：（哽咽）我也捨不得你呀？  
孟登科：我的妻呀！（又抱頭痛哭）  
孟娘子：我的夫呀！

<sup>121</sup> 魏明倫：〈川崑的淡化與「認祖歸宗」——在川崑搶救繼承展演暨中國地方戲與崑曲論壇上的發言〉，《四川戲劇》第4期（2007年7月），頁7。

<sup>122</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁5。

幫腔：夫莫悲，妻莫哭，

帶著娘子上成都！

孟登科：（茅塞頓開）嘿！這一腔幫得好！

孟娘子：對，公不離婆。

孟登科：秤不離砣。

二人：兩口子一起走<sup>123</sup>

這一段唱詞裡，幫腔提示秀才夫婦該如何做比較好，這時候的幫腔人可以視為觀眾的心聲。

在《潘金蓮》第一場中，張大戶脅迫潘金蓮要不就嫁與他為妾，要不就嫁給武大郎為妻，潘金蓮當下就想尋短。當張大戶跟金蓮不懷好意的說：「風吹樹搖，你要清醒些。」隨即幫腔人唱出「樹搖頭，枝擺手，風拉袖，月挽留…」也就是說幫腔人以觀眾的角度要金蓮不要斷然放棄生命。於是金蓮接著唱：「草木有情啊，風月好！妙齡如花呀，才開頭！人生路上再走走，苦酒和淚吞下喉。」金蓮亦不甘心生命到此結束，於是勇敢的繼續活下去。同樣在《潘金蓮》第三場，金蓮要替武松餞行，感傷非常，「一夜朔風緊，……為什麼見面已有叔嫂分」以一大段抒情唱詞來表達相見恨晚的心思後，幫腔接著唱：「一道鴻溝早劃定，更隔雲山千萬重！」在此幫腔代表觀眾說出金蓮和武松註定是不可能的了，接下來金蓮和武松坐下來慢斟慢敘時，金蓮怕武松一去不返，又唱了「歸期杳，……雙飛蝶！」大段唱詞，淋漓盡致的把自己對武松的崇敬、眷戀和祝願武松能做個成龍快婿，可是幫腔人懂得金蓮內心的哀思和愁苦，所以跟著唱：「莽二郎，你呀你，可聽出弦外音？」那麼武松究竟有無聽出呢？武松隨後接唱一小段，表達自己「武松面冷心不冷，無情豈是真豪傑？情似雪，雪純潔，俺願效——尊兄敬嫂，秉燭待旦關二爺！」金蓮聽完武松唱詞，大失所望，這時幫腔人又幫：「武二爺、關二爺，偏不是倚紅偎翠寶二爺！」<sup>124</sup>幫腔再一次的以觀眾的角度來同情潘金蓮的委屈，對劇情加以評論或判斷。

在《巴山秀才》第四場〈迂告〉中，孤女霓裳因和舅父失散後輾轉到恒寶的府第當姬妾，當她聽了家鄉父老遭剿辦，卻仍得跟隨大帥恒寶慶功開宴，翩翩起舞、還得伴席入座時，霓裳先唱：「霓裳女，淺斟低唱——」，幫腔隨即以解釋霓裳的心境幫唱：「裝笑臉！」<sup>125</sup>而霓裳真的是有苦在心中，卻因現實的關係只能裝笑臉的依序幫在座的達官貴人斟酒，此乃幫腔人揭示人物內心活動之表現方式，呼應了霓裳的行動與思想。

<sup>123</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 175。

<sup>124</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 49-56。

<sup>125</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 178。

在《四姑娘》第五場〈咫尺天涯〉中，主角金東水和秀雲因為礙於現實的因素無法相互扶持、互訴衷情，因此劇作者藉由幫腔唱出：

啊，動亂年頭造悲劇，  
害多少有情人難成眷屬！<sup>126</sup>

戲曲主要透過演員扮演的人物角色來演繹主題思想，在一般情況下，很少由劇作家站出來發表評論的，但是川劇高腔就容許編劇能將自己的想法透過幫腔人來直說。幫腔的唱詞在此不僅僅是對劇中人物的回應，同時也點出劇作的主旨，因為時代動盪，所以讓有情人無法聚守而屢遭波折。

此外，由於魏明倫運用幫腔的技巧可說是得心應手，幫腔人的運用甚至可運用在詼諧幽默之處，有時亦可安排劇中人物故意和幫腔對話或者要幫腔來幫自己唱一曲，譬如《變臉》第六場戲中，高家少奶奶從警察局領回之前被人口販子抓走的稚兒時，照理說母子團圓的場面應該極為感人，這時高家少奶奶只聽到幫腔人助以《莫詞歌》之類，便和幫腔人說：「幫腔的，快幫啊，我要唱一板！」奶媽勸少奶奶就是因為看戲迷竅才會丟了少爺，怎麼會秉性難移，還想要唱呢？少奶奶卻依舊堅持的對奶媽、丫頭等人說：「你們去問一問編戲打本子的，這個時候正該我唱嘛！不唱不合理，不唱不合情。」<sup>127</sup>這樣的安排除了讓劇情中母子團聚的感人氣氛置換成令人哭笑不得的場面，也能讓熟悉川劇幫腔特色的觀眾會心一笑，在此亦顯現出川劇特有的幫腔方式變化繁多，也運用了「角色之進出」的技巧，飾演高家少奶奶的演員跳出劇情之外，關心她所扮演的角色應該要大唱特唱一段才合理，十分有趣，充分體現出川劇寓莊於諧的幽默態度，將四川人那種調皮的態度用冷嘲熱諷表現出來，是一種含淚的笑鬧。《變臉》本是一齣悲劇，卻在此安插高家少奶奶和丫頭的對話，立即緩和了氣氛，這些逗趣的台詞為該劇增添不少趣味，同時也充分表現四川人的人生豁達態度，縱使在緊要關頭也不改其幽默樂觀的本性，因此可以讓觀眾獲得悲喜相濟的藝術感受。

魏明倫和其他劇作家最大的差別也就在於善用川劇語言特色，例如把劇中「幫腔」（幕後合唱）的設計發揮的淋漓盡致，幫腔不僅代表著劇中人心中的想法、也可是劇作家的思想，也可以是觀眾的心聲。實際演出時如果說劇中人的情感是第一度的交流、劇作家的想法是第二度的交流，那麼觀眾的想法及可視為第三度的交流。這樣的三度交流之下，場上場下有著共鳴，表演藝術家不僅傳達了這個角色的情思，同時也是在體現他演該角的情思，把每一次要表述的東西很清楚的呈現在觀眾面前。而劇作家的幫腔設計對舞台上的演員而言是個表現肢體語言的時候，因為演員有時必須配合著幫腔的唱詞而做出動作或透過眼神來表現心

<sup>126</sup> 同前註，頁 133。

<sup>127</sup> 魏明倫：《魏明倫劇作精品集》，頁 279。



中感受。這在川劇中是很特別的地方，而且又大為魏明倫所用。

### 第三節 結構探討

戲曲文學因為依賴於舞臺表演，所以它的劇作結構就不同於其他文學形式，主要在於講究情節的安排、扣緊事件、注重人物的言行。就以「歌舞演故事」的戲曲而言，這「結構的藝術」，意味要充分把握戲曲程式等技術手段，綜合成完美的藝術形式去演繹一個故事。因此，結構是劇作者在動筆前的構思設計，把握故事的發展和安排。

#### 一、繼承傳統戲曲中「點線結構」的運用與變化

顧仲彝在〈論劇本的情節結構〉<sup>128</sup>一文中，提出一部戲的結構可以分成兩個方面來分析：縱的分析和橫的分析。縱的分析就是一部戲有幾條情節戲。從縱的方面來分析就是一部戲有時只有一條線索，有時有一條主線和一條副線，有時有一條主線兩三條副線。話劇在結構上一般都比戲曲複雜，線索多而曲折。

從橫的方面來分析而言，就是一部戲有多少發展階段，根據階段分成幾幕幾場，一般都根據亞里士多德的「頭、身、尾」三段的說法來研究戲劇情節發展的過程例如，《哈姆雷特》共分五幕二十場，《李爾王》五幕二十五場。從十九世紀中葉以來近代劇作家，以三幕為最流行，也有寫四幕的，最多不超過五幕。在近代戲劇裡往往一幕一景，有時一幕分兩場，但景不換，只是場與場之間，時間上有間隔。中國戲曲方面，中國元明雜劇一般分四折，外加一兩個楔子，首尾連貫，一次演完；明清傳奇一般都在三十多齣到四十多齣，有多至五十多齣的，非連演幾個白天或晚上才能演完，一般選擇幾齣來上演。中國大陸自 1949 年以後各地劇團都大力進行了整理傳統劇目的工作。經過整理的傳統劇目一般都分若干場，不分幕（也有少數分幕的），演出時間約二小時半至三小時，適合現代劇場和觀眾的需求，例如越劇《西廂記》分十四場，昆劇《十五貫》分八場，川劇《譚記兒》分五場。這些傳統劇目經整理後，分場比較精煉，劇情比較集中。每一場根據傳統習慣，都有一簡短綱目，說明劇情。

顧仲彝提出中、西的縱、橫方面的分析，交織縱、橫情節的安排，即是中國戲曲的「點線結構」和西方的「塊狀結構」的不同。以下為更進一步歸納自藍凡在《中西戲劇比較論稿》一書中第九章〈戲劇結構概念〉<sup>129</sup>，針對中西二方的結構之差異，讓我們能更好來理解魏明倫劇作之結構特色。

<sup>128</sup> 請參見顧仲彝：〈論劇本的情節結構〉，《顧仲彝戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，2004 年），頁 3-7。

<sup>129</sup> 詳見藍凡：《中西戲劇比較論稿》（上海：學林出版社，1992 年），第九章〈戲劇結構概念〉。

1. 中國戲曲的點線串珠式結構，其意義在於以點線串并的結構形式，將故事段落和情節事件打碎成無數的小顆粒，再用線將之縱向串并起來，讓事件在線中順序排列而發展。
  - (1) 線狀的情節發展（連綿不斷，波浪曲折的情節發展線），可分為單線排列結構和非單線結構排列。
  - (2) 點狀的矛盾衝突（順序進行的矛盾衝突點），一個場子可以說成是一個點，一個場子就是一個中心動作，以完成一次的矛盾衝突，而戲劇衝突就以這種點狀形式排列不斷向前推進。
  - (3) 點狀的線性衝突，表現為以人物的自我表白，揭示內心感情的變化為主，通過回憶、敘事、狀物、詠景來表現人物的感情和內心活動。
2. 西方戲劇的板塊式
  - (1) 西方戲劇的板塊接進式結構，採取的是板塊連接的結構形式，將故事段落和情節事件調整，擠壓成幾個大的板塊，讓事件的進展、矛盾的糾葛都集中在這幾個板塊之中。
  - (2) 以數個板塊的接進式來完成整個故事劇情的發生、發展和終結。
  - (3) 西方戲劇的發展線是縱橫交織集中於面（板塊），以橫向面的組接來反映線（發展線）的長度。

中西方戲劇結構的共性在情節發展上的起、承、轉、合以及結構要服從劇作主題的需要。然而在橫向、縱向的情節發展的手法是不同的。

魏明倫劇作在分場或分幕方面，有依循中國傳統戲曲，亦有參照西方戲劇。魏明倫按照時間先後創作的九部劇作中，前面六部都有簡短綱目的說明，後三部的《中國公主杜蘭朵》、《變臉》、《好女人壞女人》則無簡短綱目。《中國公主杜蘭朵》、《變臉》只有分場，而《好女人壞女人》採用分幕。

以下將魏明倫劇作簡短綱目列於下：

易膽大	序曲	第一場	第二場	第三場	第四場	第五場	第六場
		名優之死	立志復仇	一鬧茶館	二鬧墳山	三鬧靈堂	樂極生悲

四姑娘	序幕	第一場	第二場	第三場	第四場	第五場	第六場	第七場
	壩上風雪	同床異夢	患難街頭	離婚風波	鄉情綿綿	咫尺天涯	走投無路	天亮之前

巴山秀才	序曲	第一場	第二場	第三場	第四場	第五場	第六場	第七場	第八場
		求賑	謊報	屠城	迂告	智告	換札	搜店	揭底

歲歲重陽	上篇：姊姊和哥哥			下篇：妹妹和弟弟		
	(一)	(二)	(三)	(一)	(二)	(三)

潘金蓮	楔子	第一場	第二場	第三場	第四場	尾聲
		她與第一個男人	她與第二個男人	她與第三個男人	她與第四個男人	
		反抗	委屈	追求	沉淪	

夕照祁山	第一場	第二場	第三場	第四場	第五場
	臥龍相馬	宰相求醫	漁翁垂釣	千古隱祕	五丈秋原

而《中國公主杜蘭朵》、《變臉》、《好女人壞女人》並沒有簡短的綱目。《中國公主杜蘭朵》共分四場、《變臉》共分六場，比較特別的是《好女人壞女人》，採用西方劇場分幕法，共分五幕。

以上各劇作的場次最多不超過八場，表演時間亦掌握在三小時左右。

魏明倫劇作大多發揮了古典戲曲的審美優勢，以「一人一事」貫串全劇，九部劇作皆是按照人物遭遇到的重要事件按時間順序逐場演出，這就是從頭說起的「章回體」敘述方式，《易膽大》以主人翁易膽大「三鬧龍門鎮」，表現制伏二霸、保護花想容的過程；《四姑娘》改編自長篇小說《許茂和他的女兒們》，將小說中的主角許茂退位至配角，將許茂的四女兒秀雲轉立為主角，並且刪去該長篇小說多位人物，這是繼承李漁立主腦、減頭緒的編劇技巧。《巴山秀才》以「告」建立起結構的支點，依序串起〈迂告〉、〈拒告〉、〈智告〉、〈換割〉等以一系列波蘭起伏的劇情顯示了人物的個性，深化了思想意義。我們可以明顯的看出魏明倫在這九部劇作中，對於事件的先後，魏明倫採用循序漸進，沒有出現跳躍不連貫的情形，不過魏明倫高明之處在於他可以根據不同劇作的需要創造出以傳統結構為基石，變化出不同結構的寫作手法。以下將就這些創新的結構析論。

#### （一）點線結構的變化：雙連環結構和交叉結構

魏明倫劇作中，充滿了「對比」、「重複」的特色，例如《易膽大》在創作技巧部分，運用了大量的對比和突出的手法，渲染氣氛，以取得前呼後應、一唱三嘆之效果，例如：兩台《八陣圖》、兩場《弔孝思春》，場面的前後重複，形成鮮明的對比和反差，加強了作品的戲劇性。這樣的結構運用方式，在整部劇作的形式和內容的搭配上最整齊的，莫過於《歲歲重陽》。此外仍有從點線結構變化出來的雙連環結構和交叉結構，以下分別討論。

雙連環結構：創作《歲歲重陽》時，魏明倫提出「內容決定形式」<sup>130</sup>，因此要配合著內容的需要而調整形式的表現樣貌，在〈再創造是改編的關鍵——《歲歲重陽》寫作概述〉一文裡，魏明倫寫道：

在《歲歲重陽》中，原著者張弦是運用籬笆式的結構——以主角荒妹為一方，另以三條副線為一方，交錯編織，狀如籬笆……。由一位女演員兼飾姊妹倆，一位男演員兼飾哥兒倆，將前後獨立成章的兩個故事銜接為連環狀，自然產生「蒙太奇」效果。這種結構，戲曲現代戲尚無先例，算是我們的粗淺嘗試。<sup>131</sup>

魏明倫在改編《歲歲重陽》時，把「籬笆式」的結構改成「雙連環結構」，他的想法是這樣：戲分上下篇，上篇寫姊姊和哥哥，下篇寫妹妹和弟弟，上下各佔三場，場景大同小異，平分秋色，對比發展。以一位女演員分飾劇中的一對姊妹，這是戲曲裡常見的「一趕二」，由這一對姊妹的不同遭遇，和處世的不同態度，正涵蓋了彼時在不同階段中國女性的命運。

魏明倫的「雙連環結構」的構思來自于李漁的「一人一事，一線到底」和傳統「折子戲」的靈感。經典折子戲，可以獨立成篇，因此也激發魏明倫可以讓本劇兩姊妹各佔戲的上下篇，這樣一來分開是兩節戲，合起來是一個戲，確實在結構上創新；這齣戲在 1985 年推出時，很符合時代之現狀，控訴包辦婚姻、抨擊封建思想，但是在今日（2009 年）重新檢閱我們不得不承認在主旨上確已過時，離當代觀眾審美需求有一段距離了，因此這齣戲可取之處或者正是結構上對後起編劇的啓示。

交叉結構：《潘金蓮》設置了戲內和戲外雙線，戲內是主線、戲外是副線，全劇以主副線時而交錯、時而相會的手法並列。戲內線是潘金蓮沉淪的歷程，戲外線由劇外人對潘金蓮沉淪歷程進行反思和批判。隨著劇情的推進，時而讓劇外人進出劇中人的世界，雖說拿掉劇外人的這條線，並不會妨礙主線的劇情發展，然而劇外人的安排卻是魏明倫有意的安排，突破原本只是戲內線的框架，他要讓這群中外古今劇外人以不同的角度重新認識潘金蓮，讓觀眾不只再以單一的道德觀來看待已被定型的淫婦潘金蓮，而是以多元觀點去反思當今社會廣泛存在的封建意識遺毒。

## （二）借鑑西方戲劇結構：「急轉」的設計

「急轉」（Reversal）這個術語可以翻譯成「逆轉」、「反轉」，旨在強調「轉」，

<sup>130</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 276。

<sup>131</sup> 同前註，頁 277。



來自於亞理士多德《詩學》第十一章：

急轉在戲劇之中位自事件的一種狀態轉變到他的反面，此種轉變亦正是吾人所謂的在事件的發展中構成蓋然的或必然的關聯。<sup>132</sup>

「急轉」，就是使戲劇的事件發展本應朝可能發展的原則卻往反方向發展，如團圓反而分離，獲救反而求死。反轉的戲劇安排，可以讓觀眾對於劇中人的情感變化由喜轉悲或由悲轉喜，改變觀眾對劇中人對結局的期待，同時也從對結局的期待轉變中深刻地明瞭劇作的主旨。

魏明倫的劇作結構除了普遍性的「悲喜交織」、「對比」、「重複」這樣的特色之外，最令人稱道應屬「急轉」的設計，在戲曲即將落幕之前的高潮設計，常常使人回味再三。在收煞前的短短時間內，魏明倫看似不按牌理出牌的讓結局出乎意料，而這樣的「意外」結局看似「意外」，實則仍有理可循，乃是為了翻迭出主題；以下舉運用「逆轉」最具代表的劇作《易膽大》、《巴山秀才》為例證並加以析論。

《易膽大》可以說是穿插著喜劇、鬧劇的悲劇，易膽大的師弟九齡童被逼死後，易膽大憑著機巧和膽識幫九齡童復了仇，順著戲曲脈絡的發展，照理說末場第六場〈樂極生悲〉應該來個大團圓，九齡童的妻子花想容應該隨著易膽大夫妻一同前往他方，繼續過日子。出乎意料，魏明倫並沒有這樣輕易的讓戲結束在大家習以為常的模式，反而在接近尾聲，觀眾以為可以鬆口氣、神經鬆懈之際，魏明倫來個情勢大逆轉，設計花想容自縊於花轎內，這一段是這樣的：

易膽大：（捧腹而笑），哈哈，狗咬狗來鬼打鬼！駱善人、麻么爸，易先生道謝貴龍碼頭。（出室，見轎），呀！抬回來了。（向轎內呼）弟妹，快出來，隨兄走！…妳快出來……（撩開轎簾）

一聲霹靂，閃電照亮轎內——花想容衣領解開，一手抱著靈牌，一手提著剪刀，直插咽喉！

易膽大驚呼倒地，膝行撲轎，取下剪刀，發現白綾血書。

易膽大：（念血書）

插翅難飛陷火坑，  
人間到處有「善人」！  
這座碼頭兄保護，  
下座碼頭怎防身？  
師兄師嫂快逃命，

<sup>132</sup> 亞里士多德著，姚一葦譯註：《詩學箋註》（台北：台灣中華書局，1993年），頁96。

小妹隨夫葬龍門。

來年春暖花開日，

捨身崖上吊冤魂！

吊冤魂……

（慘呼）啊！什麼世道？我們哪天活得出來啲！<sup>133</sup>

易膽大設計將駱善人、麻老么等人「互相殘殺」之後，終於可以讓弟妹花想容脫離險境，可是花想容卻擔憂自己會拖累易膽大和師嫂，所以在駱善人的恐嚇下，爲了保住易膽大等人的性命，悲觀的花想容決定假意答應駱善人的要求，當她認爲易膽大等人應該安全無虞時，花想容便結束自己的生命。魏明倫這樣的安排讓劇中將得來不易的歡樂氣氛一下子推入到更深的悲哀裡，也冷出了許多幽深的韻味。而這樣的結局設計，反而能更深一層去探索劇作家的用意，正如同易膽大說的：「啊！什麼世道？我們哪天活得出來啲！」俠義心腸、肝膽相助的少數人終究抵不過敗壞的世道，也可視爲對傳統舊社會的批判。因此情節逆轉正是本齣戲最高潮所在，逆轉後的情節，強烈的呈現出前熱後冷的極大落差。

接下來，我們來看《巴山秀才》的結局安排，最後一場〈揭底〉，巴山秀才孟登科終於得償所願爲巴山父老洗刷冤屈，自己亦能榮登狀元之殊榮，享用太后老佛爺賜的三杯御酒，劇情至此應該是個皆大歡喜的收場，但是魏明倫卻在這「三杯御酒」中做文章，當孟登科從容的喝下第三杯酒後，欽差大臣才告知酒裡有毒，而被請到宮內的孟娘子正欲和丈夫共同分享榮耀之際，卻是見到丈夫慘死，自己也因受到太大刺激而當場昏厥。這一段在劇作中是這樣安排的：

孟登科：（仰天長嘯）大清朝……

（唱）三杯酒，三杯酒，杯杯催命！

大清朝，大清朝，大大不清！

孟登科，柯登夢，南柯夢醒！

醒時死，死時醒，苦笑幾聲！

哈哈……娘子……，我中了……

孟登科苦笑，孟娘子甜蜜地笑著上。

孟娘子：哈哈、哈哈……（打量秀才穿戴）哎，秀才你究竟中了個啥子官兒啊？

孟登科：我，中毒了！

孟娘子：（大驚）啊？！

孟登科：（唱）哪一天，執法無私民有幸啊？

哪一天，災荒無情國有情！！！

（末句反覆伴唱，秀才取下翎頂，棄如草芥，憤怒地踏上幾腳，含

<sup>133</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 56-57。

恨倒地慘死。)

孟娘子：(悲號)秀才！(幻滅，呆笑)哈哈，中了！中——毒——了！  
(狂笑)哈哈……(伏屍昏厥)<sup>134</sup>

三杯御酒的安排讓觀眾以為會獲得大團圓結局，豈料馬上來一個大逆轉，因為西太后避免官場生事，故此派欽差向孟登科賜毒酒。三杯御酒變成三杯毒酒，這是在人們意料之外的。而這樣的逆轉卻是更符合當時的背景和歷史的真實，這樣的結局也就更有力的對昏庸的皇朝和封建體系進行批判和諷刺。

從順著劇情走勢的「理所當然」的結局變成「突如其來」的急勢逆轉中並翻出新意，不僅只是在結構上創新，也是代表在思想上的翻新。不過我們要注意的是這樣的結局逆轉，如果千篇一律，觀眾也會覺得乏膩，所以劇作家應該要節制的使用。相較於對《中國公主杜蘭朵》、《變臉》的結尾安排就不似《易膽大》、《巴山秀才》的大起大落，顯見出魏明倫改弦易轍，《中國公主杜蘭朵》、《變臉》在結尾也是有「急轉」的安排，但是帶給觀眾的情緒效果所產生的冷熱對比就不及《易膽大》、《巴山秀才》。

《中國公主杜蘭朵》的結局，不同於歌劇《杜蘭朵》的大團圓結局，劇末無名氏因為柳兒的死使他痛改前非後，駕著一葉扁舟傷心遠走，而杜蘭朵則是大澈大悟後，追趕著無名氏。因此無名氏並沒有接受杜蘭朵，而杜蘭朵的「追趕」似乎說明著杜蘭朵願意化身為柳兒、效法柳兒追隨無名氏。這樣的有別於團圓的安排也是急轉的設計，不過這樣的設計合乎常情、也合乎意料中。

至於《變臉》歷時三次不同的結局改易，皆體現了劇作家的思維轉變歷程，戲劇作品乃是作者與外在世界不斷碰撞、融合的舞臺，創作的過程和完成即為主體追尋的過程與成果，所以三次結局的迥異，也說明三種不同對人生的理解態度。第一次的水上漂和狗娃祖孫團聚，雖然這樣的結局會比較符合觀眾的期待，但卻也落入大團圓的俗套；第二次結局的安排是水上漂傳藝給狗娃後才瞑目，水上漂瀕臨死亡之際，如何能在短時間傳承絕技，情節稍過牽強，不過劇作家是要傳達的是變臉技藝不會斷在水上漂的手上，仍會將變臉傳給後代子孫；第三次結局的安排是水上漂深受狗娃冒死相救之感動，狗娃死後，水上漂化小愛為大愛將變臉技藝流入梨園，讓這項技藝可以世代傳承，筆者認為第三次的狗娃之死的安排更貼近現實生命的真相，整體而言，前後修編的三次結局代表著劇作家對人生情態的不同解讀與思想上的轉變。

魏明倫對不同劇作結局的安排和編修，不僅能借鑑西方戲劇結構使用「急轉」的效果，也落實自己的戲曲創作理念：不重複自己，務使「一戲一招」。

<sup>134</sup> 同前註，頁 210-211。

## 二、運用西方戲劇結構手法來強化劇作的敘事觀點

魏明倫的劇作在表層的結構上皆是按照傳統的中國戲曲結構，按照故事發生的時間先後依序的展演故事情節，除了在情節結構的過程中擅長使用逆轉的設計，還以點線結構為基礎變化出「雙連環結構」及「交叉結構」。然而魏明倫在結構上的創舉不止於此，在多部劇作中，為了讓劇作更加的吸引觀眾，他嘗試地運用西方戲劇表現手法來滲入既有的傳統戲曲結構的模式，也就是在做戲曲現代化的嘗試。創作川劇《潘金蓮》，魏明倫遇到極大的挑戰，因為潘金蓮在《水滸傳》或《金瓶梅》中早有定評的淫婦形象，因此觀眾對她的印象已先入為主；既然魏明倫將企圖以新的時代精神去重新詮釋定型的人物形象，除了讓潘金蓮以自己的言行來替自己辯白，讓觀眾對她消除偏見外，還需要以嶄新的形式來輔助內容，因此他參考了西方戲劇結構的表現手法創造出眾多的「劇外人」不僅是站在戲外敘事抒情，並且要走入劇中和潘金蓮交流感情。然而「劇外人」的設計也是川劇中「幫腔」之運用，所以可以說這種借用劇外人的手法亦是魏明倫參照了西方戲劇結構手法的轉化運用，這是他在劇作創作中為了求新求變而做的探索，也是他自覺地為了突破於既定傳統結構的創作態度。

魏明倫在〈我做著非常「荒誕」的夢——《潘金蓮》遐想錄〉一文裡提到他大量的運用了西方戲劇的表現手法，包括「現代派」<sup>135</sup>、「後現代主義」<sup>136</sup>、「意識流」、「荒誕派戲劇」、「魔幻寫實主義」以及「間離效果」。我們在討論魏明倫劇作如何運用現代戲劇表現手法之前，先來分梳這些表現的流派，然後再來看這些主要表現手法的各別定義，最後再來辨析魏明倫對這些手法的認知及運用。以下將討論魏明倫所提到且運用的手法，依序是荒誕手法、間離效果、魔幻寫實主義和意識流。

### （一）荒誕手法

「荒誕派戲劇」<sup>137</sup>產生於法國，是存在主義文學在戲劇領域的變體，對西方

<sup>135</sup> 現代主義文學，又稱現代派文學。它不是一個單一的流派，而是現代西方名目繁多的反傳統文學流派的總稱，其中包括以法國波特萊爾為先鋒，形成於十九世紀 80 年代前期的象徵主義文學，包括 20 世紀在歐美各國出現，在 20 年代達到鼎盛的表現主義、未來主義、意識流、超現實主義和後期象徵主義文學，還包括第二次世界大戰以後西方出現的存在主義文學和以存在主義哲學為基礎的荒誕派戲劇、新小說、黑色幽默以及拉丁美洲的魔幻現實主義文學等。詳見唐正序、陳厚誠主編：《20 世紀中國文學與西方現代主義思潮》（四川：四川人民出版社，1992 年），頁 4。

<sup>136</sup> 二次大戰以後的現代主義又稱為「後現代主義」。後現代主義對二次大戰前的現代主義既有所超越，又有所繼承，它們在表現現代西方人的精神危機和力圖保持藝術上的「先鋒」或「前衛」性質方面的，仍有著根本的一致之處。詳見唐正序、陳厚誠主編：《20 世紀中國文學與西方現代主義思潮》，頁 4。

<sup>137</sup> 詳見張容：《荒誕、怪異、離奇——法國荒誕派戲劇研究》（北京：社會科學文獻出版社，1995



戲劇的發展產生了巨大影響。「荒誕劇場」(The Theatre of the Absurd)是第二次世界大戰後西方戲劇界最有影響力之一的現代前衛派戲劇，在世界戲劇史上有過輝煌的歷史。荒誕派戲劇缺乏具體的情節以及懸念，整個舞臺無非是荒謬世界的一種縮影，荒誕派戲劇家把人的生存看成是一種「從不得不出生到更糟糕的不得不死去這段時間裡所受的無法忍受的囚禁」，劇中的每一個信號都反映著世界的非理性和生活的荒誕性。就像《等待果陀》中的兩個人物，日復一日的等待，連離開的勇氣都沒有，這種看似荒誕不過的事情，卻每天都在發生。人們希望人生是有意義的、有價值，希望世界合乎理性，但在實際生活中人生卻是無意義的，世界也是不合理的，等在人們面前的是死亡，根本沒有所謂的光明未來，荒誕就源於這種矛盾和衝突。

自從 1980 年代以來，中國大陸的作家、學者對於各種文體的嘗試和對西方文藝作品積極的翻譯和介紹，表現出他們渴望嘗試新的創作可能。在戲劇方面亦開始接觸布萊希特的戲劇、荒誕劇場等。話劇部分譬如知名劇作家沙葉新的《假如我是真的》(1979 年)和高行健的《車站》(1983 年)，這兩齣戲的內容涵蓋了荒誕與嚴肅，結合了中國大陸當代的社會現象，發展出屬於中國特色的荒誕派戲劇，不過他們並不是著眼於西方荒誕戲劇派的認知和表現手法，而是藉由荒誕的形式來對中國特定時期的社會現象予以批判，而魏明倫的《潘金蓮》的創作精神則同於沙葉新和高行健。因此他們的劇作主旨都不像西方荒誕戲劇派。

魏明倫的「荒誕手法」是以荒誕的手法來表現荒誕的人生，進而得出荒誕的結論。荒誕《潘金蓮》是以「滿紙荒唐言」的荒誕手法，來表達「一把辛酸淚」的嚴肅思想。從潘金蓮單純天真蛻變到墮落沉淪的過程，娓娓道來，脈絡清楚，所以魏明倫所謂的荒誕是指表現形式上的荒誕，企圖以別開生面又豐富的多元手法來塑造新的潘金蓮形象，和西方的荒誕劇不相符。荒誕的本質不是潘金蓮這個《水滸傳》人物，而是魏明倫的手法。以大量的劇外人出現在劇中這是荒誕手法的運用，因此如何來解讀《潘金蓮》的荒誕性？首先釐清它的荒誕是不同於西方的「荒誕劇」，其次再去理解魏明倫會使用「荒誕」的用意，他想藉由形式上的創新來配合劇作主題的需要，而最終目的無非希望可以結合傳統與現代的表現手法，吸引觀眾，延續戲曲的生命力。

## (二) 間離效果

「間離效果」是德國劇作家布萊希特<sup>138</sup>所提出的理論，在實踐上進行史詩劇

---

年)一書中，介紹了法國荒誕派戲劇的文學淵源和簡括的回顧，對其代表性作家貝克特 (Samuel Beckett)，代表作包括《等待果陀》(Waiting for Godot)，尤內斯庫 (Eugene Ionesco)，代表作包括《禿頭女高音》(La cantatrice chauve) 等人的作品進行了深刻的闡述，通過看似荒誕怪異的處境和人物，嘲弄及批評現存的人際關係及社會價值觀等。

<sup>138</sup> 貝托爾特·布萊希特 (Bertolt Brecht, 1898-1956)，德國現代劇場改革者、劇作家及導演。倡議

場的實驗，這是他特別吸收中國戲劇藝術經驗，逐步形成了獨特的表演方法。魏明倫交錯的使用這些西方文學藝術的表現手法，一方面展現他求變求新的創作意圖，一方面也可以從中觀察他如何融入外來的表現手法，以及檢視其運用的成效。

布萊希特的戲劇理論為中國戲劇界所熟知的便是他的「間離效果」。所謂的「間離效果」（或稱為「疏離效果」）即要求觀眾在劇場裡要有新的、非傳統的欣賞態度，亦即不追求共鳴和被感染，而是希望觀眾能關注戲劇事件發生的前因後果，主動去思考或聯想，布萊希特主張在戲劇的總體結構採用「敘述性」取代戲劇性。<sup>139</sup>「敘述性」結構就是說它不像戲劇性結構須一場扣一場達到情節的連貫與進展，而是採用場與場之間是鬆弛的結構，沒有全劇性的戲劇高潮，而是每一場敘述一件事情，並且通過這件事情設法讓觀眾得到啟發。

布萊希特領悟中國傳統戲曲的程式表演，遂而提倡「史詩劇場」及其中心思想「間離效果」。在表演技巧方面他深受中國戲劇程式化、抽象化的特點，其「史詩劇場」將舞台與生活分割得很清楚，希望觀眾能明白表演的虛擬性質，這樣的想法源自於1934年觀看萊因哈特的《灰闌記》，又於翌年在莫斯科觀賞梅蘭芳的京劇演出，隔年他便寫了〈中國表演藝術的間離效果〉（*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*，（英譯：*Alienation Effects in Chinese Acting*）一文來說明中國戲曲的演出對他本人的戲劇理論啟發很大，這篇論文記敘了他對梅蘭芳演出的印象及評價。<sup>140</sup>不過他所理解及運用的「間離效果」和中國傳統戲曲所表現的「間離效果」是不一樣的。布萊希特以為中國戲曲的演員能夠經常保持自己跟角色及跟觀眾的距離，以為演員的情感從頭至尾保持冷靜，理解為「間離效果」，因此他便套用了中國戲曲的一些表現手法，例如演員以唱詞的介入來中斷劇情推進，讓觀眾對戲劇產生疏離感，但是對照中國戲曲的觀眾，並不會因為疏離效果而真的和戲曲產生絕對的疏離感，觀眾仍會真情流露的入戲。

譬如《四川好人》老王向觀眾自我介紹並且上場交代事情的原委這和中國戲曲的「自報家門」和「定場詩」很相似但是達成的效果是不一樣的。中國戲曲的劇中人可以隨時自情節中游離出來和觀眾對話、對劇作評點，有時人物上場時，會先自報家門，劇中人物在出場的時候會先向觀眾敘述自己的身世。然而《四川好人》的開場由賣水的老王向觀眾自我介紹，並說明將有三位神仙將降臨到四川

---

「史詩劇場」或譯為敘述性劇場（epic theater），影響了現代劇壇及解構主義的美學觀。他認為劇場不應寫實地處理題材，而應造成疏離效果；觀眾要視劇本為對生活的批評，觀賞之餘還須加以評斷，以達到改造社會的目的，因此他被視為當代「教育劇場」（Educational Theater）的啟蒙人物。重要作品包括《三分錢歌劇》（*The Three-Penny Opera*）、《高加索灰闌記》（*The Caucasian Chalk Circle*）、《勇氣媽媽》（*Mother Courage*）、《伽利略》（*Galileo*）、《默哈哥尼》（*Mahagony*）、《四川好女人》（*The Good Women of Setzuan*）等，詳見余匡復：《布萊希特論》（上海：上海外語教育出版社，2002年）。

<sup>139</sup> 余匡復：《布萊希特論》，頁108。

<sup>140</sup> 轉引自余匡復：《布萊希特論》，頁269。

的原委敘述一遍，目的是要讓劇情步調緩慢、停頓，讓觀眾有時間深思、主動去思考劇中人所面臨的事件，不是被動的接收劇中人的情感、思緒，這種間離手法並不需要觀眾對劇中人物感同身受、融入劇情中，而是要觀眾知道自己在欣賞戲劇演出，訓練自己面對和劇情相似的事件時，自己做出的判斷和抉擇。因此中國戲曲所要呈現的疏離效果和布萊希特所要達到的效果是不同的。

布萊希特的《四川好人》有諸多唱詞經常是以非劇中人角色的對觀眾唱的，例如在第一場中好人沈黛對於那些前來求助的人的想法是明知那些人貪求無厭、自私自利，但依舊幫助他們，她唱道：

喔，希望！我漂亮的店！  
昨天才買下的店，今天就這樣完了。  
這個小救生艇  
這麼快就下沈了  
太多人貪婪地搶著上來  
大家只好沉下去淹死算了<sup>141</sup>

好人沈黛開了一家煙草店，希望能好好做善事，未料大家卻紛紛前來要求沈黛收留他們。沈黛做好事的回報竟是讓自己被眾人拖下水，她的唱詞前幾句先敘述她的處境，在此劇作家把人們對好人沈黛在物質上的的揩油先在第一場戲中演完，最後藉由沈黛的最後一句唱詞冷冷的唱著「大家只好沉下去淹死算了」。這就是一種疏離的技法，用小救生艇快要沈下去象徵著善良的人被壓迫，而目的就是要讓觀眾去思考如果當窘困的生活讓人們變得自私甚至會去剝削別人，這時候我們是要堅持當助人的好人還是有其他選擇的可能性。

對照魏明倫改編的《好女人壞女人》，好人沈黛開了慈善商店幫助那些她認為需要幫助的人之後的唱詞如下：

流水席填不滿無底深井，  
慈善店供不起無限貪心。  
反招來東街西市同行嫉恨，  
捲進了波譎雲詭商海戰爭。  
低頭自罵蠢啊！蠢！  
仰天長嘆人啊！人！  
人，一撇加一捺，  
人，兩筆就寫成。

---

<sup>141</sup> 布萊希特（Bertolt Brecht）著，劉森堯譯，《四川好女人》（臺北：書林出版社，2006年），頁37。

人，千變萬化摸不準，  
人，千筆萬筆寫不清。  
人比洪荒更混沌，  
人比汪洋更深沈。  
人比野獸更兇狠，  
神仙比人更單純。<sup>142</sup>

這段歌詞亦針對觀眾而唱，可是我們稍加比較後，會發現雖然都是對著觀眾唱，但是唱出來的歌詞和態度是很不一樣的。布萊希特比較著重在以「寓言」教育的手法來啓迪觀眾，讓觀眾看到好人沈黛助人卻無好下場的這一段落後，藉由劇中人沈黛好似以旁觀者的身份冷眼唱出自己所扮演的「沈黛」的內心活動，讓觀眾能夠在此停頓一下，主動去思考這段唱詞的用意，因此整個劇作的情節不是連續性的，是布萊希特有意的去中斷劇情。而魏明倫這段唱詞並沒有刻意用疏離的筆法來做教誨的目的，他用「洪荒」、「汪洋」、「野獸」來譬喻人心的混沌、深沈和兇狠，比較著重在感嘆人的貪求無厭，所以是魏明倫藉由沈黛之口在抒發心中的慨嘆，他是直接將他的觀念灌輸給觀眾，直接代替了觀眾說出了感慨。所以魏明倫的間離手法表現不同於布萊希特，魏明倫筆下的沈黛是劇作家自己融入在劇情中，對沈黛的處境抒發感想；而布萊希特筆下的沈黛是經常抽離出劇外，對著觀眾對話，多了批判和警醒的意味，讓觀眾達到「加強思辨」的目的。

因此對魏明倫而言雖然間離手法可以讓作者不必隱藏其觀點，不過魏明倫的不必隱藏觀點絕對不同於布萊希特。布萊希特採用的敘事體就是讓演員從角色中游離出來對劇情加以評點，由演員直接向觀眾說話；魏明倫則是將自己的觀點由演員所扮演的角色傳達給觀眾。魏明倫在《潘金蓮》創作之前的幾部劇作即是以這樣的表現手法，而在《潘金蓮》中更加突顯而已，將自己的主張分散在劇作中不同角色的念白或唱詞中。因此我們可以說魏明倫的「間離效果」手法迥於布萊希特，或許魏明倫的本意是要讓觀眾達到「加強思辨」的目的，然而經由他先在劇中代替觀眾思辨後再灌輸給觀眾，已經剝奪了觀眾加強思辨的權利。

以下我們還可以舉《夕照祁山》局部運用「間離手法」的例子更進一步來說明魏明倫想要以「間離效果」達到他先行「加強思辨」再傳輸給觀眾的目的。在《夕照祁山》中有一角色「鼓書老嫗」擔任開頭、換幕和結尾時的鼓書人評說的角色，這個角色是游離於劇中劇外。這段由鼓書老嫗擊節報幕，吟哦開篇如下所示：

話說三國混戰  
誰正統

<sup>142</sup> 魏明倫：〈川劇《好女人壞女人》〉，頁 54。



誰反抗  
奸雄梟雄皆阿瞞  
帝王求將相  
龍虎雇鷹犬  
將相忠心鷹犬勇  
分三族寶鼎  
搶一統江山

唉  
發一聲興亡嘆  
看神化孔明垂青史  
聽妖化臥龍傳民間  
唱一曲非神非妖的諸葛亮  
演義新編  
俊傑暮年  
當代人回首夕照祁山<sup>143</sup>

老嫗吟詠的嘆詞，可以看成開場的劇情提要及劇作家的創作動機；吟詠完之後，鼓書老嫗隱退，緊接下來的第一場劇中情節並沒有她，直到換幕到下一場的交替之際，她又出現，她太息歌曰：

車轆轤  
慢悠悠  
依舊往祁山老路走  
走到死  
不回頭<sup>144</sup>

這段唱詞可視作以劇作家的的口吻在批判諸葛亮，魏明倫本意是要提醒觀眾在歷史情境中去思考人生，也思考人性，可惜的是他一樣越俎代庖帶地觀眾說出了看戲的心聲，所以「鼓書老嫗」儘管穿梭在劇內劇外達到了善用間離手法的表現方式，同樣也是為了宣達劇作家的主張。

而宣達劇作家意圖最明顯的莫過於《潘金蓮》，透過「劇外人」的設計，使得該劇全面的運用間離效果。對於魏明倫「劇外人」的設計，黃裳這麼說：

固有的戲劇形式就已被突破了，雖然只不過是小小的突破口，擴大戰果，

<sup>143</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 100-101。

<sup>144</sup> 同前註，頁 115。

引進古今中外許多不同人物來一起參加評論。可以看做是幫腔的擴展與延伸，是以評論入戲的雜文手法，是邀請眾多不同時代不同國度的人物來參加的一次「座談會」。評論的對象則是潘金蓮這個具體人物。<sup>145</sup>

黃裳肯定魏明倫設計「劇外人」的用意，一方面是傳承川劇固有的「幫腔」特色，川劇幫腔的功能本來就可以用來傳達劇作家的觀點，另一方面評論入戲的手法其實就是間離效果的使用，運用劇外人的評論讓觀眾可以接收不同對於潘金蓮的批判，不過我們不要忘了雖說是有不同「劇外人」多元化的發聲，然而這些劇外人也都是由魏明倫決定的人選，他安排了不同時空的人物，有位高權重的武則天，有為愛殉情的安娜，有可以自由離婚的呂莎莎，有愛護女性的寶玉等等，這些劇外人無疑是魏明倫派來試圖替潘金蓮抱屈、解圍的，也可以說是劇作家的觀點，儘管這些劇外人再怎麼的幫忙吶喊都無法改變結局，卻也達到了魏明倫想要以荒誕的手法較之傳統式的作法有震撼效果，讓觀眾能重新對於潘金蓮的不幸引起共鳴。

若再深入探究這種穿梭於劇內劇外的表現手法，其實中國傳統戲曲中早已存在，上一節中我們討論到川劇「角色之進出」，其實不只在川劇，其他像是傳統老戲中的檢場在劇中進進出出，就是讓觀眾不是完全投入在戲曲演出中，所以這種間離效果是中國傳統戲曲早就有的，而這些透過角色之進出由「劇外人」所發表對劇中人的評論，其實都是魏明倫有意的凸顯出自己的觀點，如同魏明倫所說的在《潘金蓮》中他就是利用「劇外人」來替自己代言。因此《潘金蓮》、《夕照祁山》各自運用「劇外人」、老嫗，可說是源自傳統又突破傳統。魏明倫在繼承固有的戲曲資源中又嘗試加入西方戲劇「間離效果」等之運用，回過頭來反而發揚了川劇原有的特色。也就是同時運用「角色之進出」、「間離效果」如此一來不僅可以產生了詼諧之趣味也可以達到凸顯劇作家觀點之目的。因此魏明倫的「間離效果」正是由「中國傳統戲曲（梅蘭芳的藝術）的表現手法→布萊希特的借鑑→魏明倫的借鑑」，源自於傳統又顛覆於傳統。

### （三）魔幻寫實主義

魔幻寫實主義（magic realism）<sup>146</sup>（又譯魔幻現實主義）是一種敘事文學技巧，風行於 20 世紀。其故事中的因果關係看起來常常不合乎現實狀況。魔幻寫實主

<sup>145</sup> 同前註，頁 97。

<sup>146</sup> 在廖炳惠編著：《關鍵詞 200 文學與批評研究的通用辭彙編》（台北：麥田出版社，2003 年），頁 155-156。書中寫道：提及「魔幻現實主義」時，馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez）的著作往往會被視為是典型的代表，但「魔幻現實主義」實際上可以追溯到 1956 年阿萊克西斯（Jacques Stephen Alexis）的一篇重要文章〈大溪地的魔幻寫實論〉，他認為在大溪地與拉丁美洲的文學表達中，戰後的知識分子往往會採取社會寫實的手法，從神話、傳奇或是魔幻的傳統中，找尋文學書寫的意象與再現方式。利用「魔幻寫實」的策略，將魔魅的想像予以通俗化和精緻化。因此在六、七 0 年代，「魔幻寫實」就成為拉丁美洲重要的文學表達方式。

義會將它的世界描寫得荒誕古怪、反覆無常。人們可以挪用傳統的魔幻故事、傳奇，開展出流行的藝術與文化。譬如在馬達斯的《百年孤寂》，書寫了一個叫邦迪亞（Buendia）家族六代人的悲歡離合，先知型吉卜賽人麥魁迪早在一百年前就濃縮的先寫了這個家族在百年間會遭遇到事件，他判定「這一家系的第一個祖先被綁在樹上；最後一個子孫被螞蟻吃掉。」而小說中家族之間的情愛糾葛和生活衝突也正如同預言般一一應驗。馬達斯以寫實的人物關係為基底，而將六代人物發生的寫實又魔幻的情節創造出豐富的想像世界，故事刻畫的悲劇性過程及結局，即是象徵了這六代眾多人物不同之性格中有著不同的孤寂與幻滅，進而表達對人生的空寂。馬達斯為了表達主旨意涵的虛幻，因此他的寫作技巧也就如同內容一致以魔幻寫實為創作手法。

書寫這類怪異奇情的文本，目的就是透過神秘虛構的魔幻世界，質疑理性世界的線性邏輯和以因果累積作為思考線索的敘事體。在台灣小說家中，張大春、黃錦樹和駱以軍都有受到魔幻寫實主義的影響，附帶一提魔幻寫實並沒有侷限在小說文本的創作，在科幻電影中亦大量的運用。

理解了何謂為「魔幻現實主義」寫作之後，我們再來對照魏明倫所說的並加以檢視：

它既是荒誕派的鄰居，又離現實主義不遠，它是現代派文學中比較面向人生的派別。啊，我班門弄斧了，請您檢驗一下我的學習心得吧——魔幻現實主義根植於拉丁美洲民間文學的土壤中，又吸收了歐洲文學的營養，把現實主義傳統和現代派創新結合起來，慣用荒誕手法去反映重大的社會問題，揭露尖銳的社會矛盾。完全打破生與死，時與空，現實與夢幻的界限，妙在「變現實為夢幻而不失其真」。它山之石，可以攻玉，《潘金蓮》從總體上打破時空、生死、古今界限的「狂想曲」，正是「拿來」了魔幻現實主義的一些表現手法。如果說，魔幻現實主義是在現代派與現實主義之間架了一座橋梁，那麼，我想在魔幻現實主義與中國戲曲之間搭上一塊小小的跳板。<sup>147</sup>

魏明倫以為「打破時空、生死、古今界限的『狂想曲』，正是『拿來』了魔幻現實主義的一些表現手法」其實這跟馬達斯的魔幻寫實是不一樣的，我們可以說魏明倫是學習了也嘗試了這項表現手法、在劇作中部分地借用了這些結構，然後再將這些手法巧妙的雜揉在川劇中。他趕上了西方戲劇潮流，同時也開創了中國大陸戲曲的探索潮流，藝術創作本是無國界的，這些手法看似西方的，其實在中國戲曲中的「內心外化」早已有運用。

<sup>147</sup> 魏明倫：〈我做著個非常「荒誕」的夢——《潘金蓮》遐想錄〉，《潘金蓮劇本和劇評》（北京：三聯書店，1988年），頁79。

#### （四）意識流

在《20 世紀中國文學與西方現代主義思潮》一書中，對於意識流文學的介紹和影響相當詳盡<sup>148</sup>，以下略敘其中之重點：意識流文學主要是指意識流小說，它興起於 19 世紀末、20 世紀初的歐洲。法國作家愛德華·杜夏丹是意識流文學的先驅，他的長篇小說《月桂樹被砍掉了》（1887 年）被認為是第一部意識流小說。意識流文學作為現代派文學，它在 20 年代的繁榮是與人的現實處境及人對自身新的認識息息相關。意識流小說家主張讓人物主觀感受到的「真實」客觀地、自發地再現於紙上，反對傳統小說出面介紹人物的身世籍貫、外界環境、間或挺身而出評頭論足的寫法，要求「作家退出小說」。意識流小說的文學理論來源主要有兩個，一個是由美國作家亨利·詹姆斯提出的，另一個則是佛洛伊德的潛意識理論。常使用的意識流技巧例如：「內心獨白」、「自由聯想」、「時空錯置」等表現手法。但是意識流手法的採用往往是片斷的、局部的，而不是整體的，因此很難產生真正的、純粹的意識流小說。

魏明倫在〈我做著非常「荒誕」的夢——《潘金蓮》遐想錄〉一文裡提到他大量的運用了西方戲劇的表現手法，這段話如下：

拙作除了大量汲取布萊希特的「間離效果」之外，也「拿來」了一些現代派手法。比如：「自由聯想化」，我賦予潘金蓮潛意識的跳動性和隨意性，以多層次結構，多角度敘述、聯想，對比，意識狂流，瞬息萬變，表現潘金蓮這個人物非英雄人物的變態心理。在塑造典型形象的同時，加強思辨色彩，作者不再隱蔽自己觀點，有意通過許多「代言人」來表現作者自我。

149

在這段文字中，魏明倫直述自己採用了西方戲劇的哪些表現手法，為了讓《潘金蓮》有多角度的敘述觀點，用了古今中外的劇外人角度，由他們來觀看主線人物在言行和思維穿插，在場次中穿插出現，對劇中人物進行評論。而這些評論其實都是魏明倫有意的凸顯出自己的觀點。再者，他認為賦予潘金蓮潛意識的跳動性和隨意性，能夠表現潘金蓮這個人物非英雄人物的變態心理。對照《潘金蓮》劇作確實可以看見魏明倫對於「自由聯想化」的安排。當潘金蓮在打餅的時候心馳屋外，「夢紅男伴綠女雙雙遊街」，讓意識進入幻覺狀態。還有，潘金蓮在經西門慶唆使想要殺害武大郎的時候，跨越時空，忽而和安娜對話、繼而向武則天求救，最後潘金蓮見武大郎和「孩子」木偶出現，軟硬兼施要武大郎休妻，放她自由。不久她進入神魂顛倒、意識狂流的狀態，將要不要殺害武大郎的內心思辯過程透過和不同人物的對話，表現出掙扎。

<sup>148</sup> 詳見唐正序、陳厚誠主編：《20 世紀中國文學與西方現代主義思潮》，頁 253-260。

<sup>149</sup> 魏明倫：《苦吟成戲》，頁 346-347。



「意識流」手法看似西方文學特有，不過我們在上一節所討論的「內心外化」中孟登科、諸葛亮進入幻覺的表現手法亦同於西方意識流文學的表現，而這也是川劇固有的表演手法，因此魏明倫不僅只是向西方文學理論借鏡學習，其實「內心外化」早已內化於魏明倫自身中，他向川劇傳統戲曲文學中汲取養分再取法於西方，然後融會貫通成為自己獨有的表述方式。

再進一步歸納比較荒誕派戲劇、間離手法、魔幻寫實主義和意識流的表現手法，就以劇作的情節結構而言：荒誕派戲劇拋棄了傳統意義上的情節；間離手法讓觀眾對舞臺的演出產生疏離感；魔幻寫實主義以怪異的情節將世界描繪的離奇；意識流往往是片段的、局部的，關注於人物內心當下此時此刻的心緒。這些表現手法各有特色，不過在運用上還得要看演出的時候吸不吸引觀眾，這些外來手法看似外來，其實早在川劇或是其他傳統戲曲中都可以看見的表現手法。

川劇藝術表現手法的多樣化，川劇的前輩表演藝術家即以川劇的荒誕手法創作《打判官》、《唐二別妻》、《一隻鞋》，看似鬧劇其實是在表現嚴肅的思想，譬如《打判官》裡，判官濫用職權強迫兩位年輕女鬼作它的妾，後來判官之妻知道原委後，收兩位女鬼為乾女兒，把判官打了一頓，也放走了女鬼，這齣戲旨在告訴大家不要迷信陰間，再者身為判官尚且如此，其他的官吏可想而知。而魏明倫在創作《潘金蓮》的荒誕手法，譬如老虎說人語，當紅娘想把「框框」打破，將潘金蓮跟武松牽在一起，老虎忽作人語：「紅娘，幾千年的框框，妳打不破啊！」<sup>150</sup>這齣戲中的老虎是跟人一樣，是與人同台共戲的登臺角色，這隻老虎說人話了，他說的其實是觀眾心裡想說的話，這隻老虎的荒誕是對封建體制的嘲弄與批判。而像老虎說人語這樣的荒誕手法可說是源自傳統又吸收西方戲劇手法。再者，魏明倫採用了布萊希特的「間離效果」技巧，其實這同樣是源自於川劇固有的「角色之進出」、「幫腔」的手法運用。誠如王安祈所說「加入局外評點的敘事技法，與其說是展新的突破，不如視為編劇深刻體認傳統戲曲的疏離本質後有意識的誇張運用」<sup>151</sup>所以疏離技巧是集中運用在《潘金蓮》，利用它來彰顯劇作主題思想。

魏明倫駁雜的取用外來手法，看似東拼西湊，實則乃是反映出魏明倫於求新求變的精神，我們可以感受到魏明倫在劇作結構上的力求創新，尋找新意，同時也相當重視川劇固有的表現形式。劇作中揉合了現代主義及其他西方文學創作手法，而這些手法從根本又是和川劇固有的多樣化技法原則相互貫通，因此儘管魏明倫對於西方戲劇表現手法的認知上和運用上有待商榷，但是並不影響其劇作之價值。筆者認為借鑑西方戲曲理論可以幫助劇作家以更多元的思考來詮釋劇作。

<sup>150</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 45。

<sup>151</sup> 王安祈：〈曲／戲迴旋路〉，《表演藝術》第 27 期，1995 年 1 月，頁 10。

經由本章的討論，我們得出以下三點：第一、魏明倫在語言的表現上極為突出，語言即是來塑造人物，不管劇作的主旨如何來塑造人物性格，都免不了透過語言來展現，而魏明倫高明之處即是能夠將即便是在藝術上或者是思想上高度不高的《四姑娘》和《歲歲重陽》在語言上照舊有不凡的表現，彌補了劇作主題在今日看來過於僵化的缺陷；第二、魏明倫是演員出身的背景，對於舞臺的熟悉和場次的安排熟稔自不在話下，因此可以將傳統川劇的表現手法發揮得宜；第三、魏明倫除了按照傳統的劇作結構來編寫劇本外，還屢創奇招，根據劇作內容來決定適合的結構形式，可說是十分用心。

總之，評論一部新編劇作的成敗，不僅是指劇目內容要能以現代意識的觀照，發掘人性，感應新時代、新觀眾的需求；在表現形式方面，也需要大幅的革新，爲了表達當代人物的思想情感和生活樣貌，從劇作結構、語言唱詞等等也要有適度的革新。即便是搬演「反封建」的劇作，我們評價時也不在於道德層次和意識型態的考量，而在於表現思想內涵手法之高低。就如《四姑娘》和《歲歲重陽》這兩齣劇作，魏明倫在人物性格的挖掘上未必深刻，但是在藝術表現手法上，憑藉著劇作家的高明編劇技巧，彌補了在主題立意上一味「反封建」之弊端。

再者，就以編劇技巧和思想內涵雙美的《易膽大》、《巴山秀才》而言，這兩齣劇作推出至今已逾廿多年還能不斷的受到中國大陸觀眾的喜愛，推究其因乃是劇作中真實的將社會的黑暗層面真實的點撥出來，也將人性主題表現出來，並且也得力於成功的人物塑造，加之編劇技巧的高妙：生動的語言運用使的人物角色活靈活現、嫻熟於劇場規律所營造提煉的劇場氣氛、巧妙地雜揉中西戲劇表現手法，使得《易膽大》、《巴山秀才》能再度引起觀眾的共鳴、經得起時間的考驗。

## 第五章 魏明倫劇作之舞台藝術呈現

劇作是劇作家個人案頭作品的呈現，而舞台演出則是編劇、導演、演員及相關工作人員乃至觀眾共同合作的成果。雖然劇本是劇作家的創作，但若無舞台上眾人通力合作的實踐，觀眾欣賞後的反應，該劇作則不能得到真正的評價。導演要將劇作所要表現的思想內涵、結構、人物予以統籌規劃體現在舞台上，將布景、燈光、道具的運用能精確的表達出劇作的意象；而演員則是把人物的思想性格掌握得精確，透過動眼神、動作、對白和唱詞來演繹人物。因此往往一齣成功的戲曲，必須要客觀的檢視該劇作在內容上、形式上是否具有吸引人的地方，而再進一步分析表演處理上是否具有獨特之手法，讓觀眾得以感受其劇作的感染力。

筆者看了演出的影片資料之後，更覺得魏明倫的劇本功力上實屬一流。魏明倫過去一直處於偏遠而又缺少資源的自貢市，沒有川劇一流演員的支柱，完全是靠魏明倫劇本的魅力讓中外知道四川有這麼一個小劇團正在排演劇作家魏明倫的戲，可以說是魏明倫讓自貢川劇團有機會走出盆地，到外面世界去參加演出。從《潘金蓮》之後，中國大陸、台灣各大劇團紛紛的排演魏明倫的劇作，筆者觀察有關的改編演出片子，發現即使不是用川劇演出，只要是魏明倫的本子，化作京劇、豫劇也同樣使人讚嘆無比，不論誰演出潘金蓮、誰演出巴山秀才，魏明倫的作品能產生的力量是不需要透過演員來特別加持的，不過優秀表演藝術家能使戲曲演出更加出色。近年來魏明倫劇作正是由川劇院的一級演員陳智林來領銜主演並且邀請優秀的外聘導演來執導，使得編、導、演相得益彰。

本論文所討論的魏明倫九部劇作，皆在舞台上表演過，其中多部劇作列入中國大陸國家級的精品地位，不過仔細審視不是每一齣劇作在形式和內容上都很吸引人，《四姑娘》、《歲歲重陽》在處理人物上過於僵化、主題內涵上受到當時政治氛圍影響，觀點過於單一顯得無法有太深入的闡發，這是特定時代背景的意識型態導致這兩齣劇作在藝術上有所侷限，也就是說觀眾距離那個時代太遠，而且這兩齣劇作的思想情感也是讓今日的觀眾比較難以接受的，因此如何讓觀眾可以接受在過去十幾二十年甚至更久之前經常演出的作品呢？再者，沒有觀眾就沒有舞台的持續演出，因此如何製作讓當代觀眾願意聽戲看戲的舞台精品就相當的重要了。以下就以當今還在舞台活躍演出的劇作為例，析論這些劇作的舞台呈現以及將台灣國光和復興劇團曾經分別演出的舞台本和川劇版做對照，觀察分析兩岸表演的訴求重點及異同。

## 第一節 川劇舞臺表演藝術呈現出濃厚的編劇意識

魏明倫劇作不論起初是以何種劇種戲曲（或者電影）表演形式，最終魏明倫劇作都會以川劇的形式呈現。魏明倫常在劇本中給導演明顯的提示，也經常參與排戲，因此他在劇作中的劇本提示文字與劇場表演極為契合。在《潘金蓮》第二場戲一開始，劇作家提示潘金蓮的裝扮、動作及場上的背景為：「小鑼聲中，潘金蓮民女裝束上，以傳統戲招式、表演『打餅』，虛擬各道工序。」<sup>152</sup>提示語簡短而清楚，在觀看兩岸《潘金蓮》片子中，觀察由不同的演員飾演的潘金蓮，皆按照劇作家的指示，穿著民女裝扮，而且由不同演員來表演「打餅」的做表，各有不同的韻味。特別是「虛擬各道工序」只有幾個字，但是這卻是在舞臺上要持續進行數分鐘的，而魏明倫掌握到這表演的可行性，因此自然地排在劇作中。順帶一提，舞台提示語有助於導演統籌思考，在其它劇作亦是隨手拈來，皆可看見魏明倫在這方面的用心；他把舞臺上的佈景、燈光及情節展現和人物的做、表都設想的極為周到，所以就算我們只閱讀劇作，但是對於舞臺的擺設的想像，透過劇作家具體的描述，彷彿舞臺就在眼前。不過劇作最終是爲了能夠演出，將劇作的精華蘊含在綜合藝術的舞台生命力中，因此創作時劇作家以胸中有舞台爲創作的全盤考量，往往川劇團在排演時，魏明倫都會跟著導演、主創人員共同工作，在相互切磋中，共同努力營造舞台意象；而如何讓當代審美觀和寫意的文學劇本接軌，則需要不斷的調動錘煉。

以下列舉筆者收集到的魏明倫劇作川劇錄影演出之片子爲析論對象，<sup>153</sup>並以這些片子爲本節討論範圍。本節首先將以《巴山秀才》爲主，參照 1980 年代演出本和 2000 年後演出本在舞台呈現的異同，其次論及 2000 年後各劇作演出本的共同特色，最大的共同特色是導演不全是專職川劇的導演，但皆企圖對魏明倫的劇作能賦予新的舞台生命力。

<sup>152</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 26。

<sup>153</sup> 在此說明的是筆者僅能就手邊的蒐集到的戲曲影片資料爲主要探討對象。筆者在蒐集片子的過程中，除了要感謝指導教授王安祈老師大力協助外，亦感謝劇作家魏明倫本人的提供。但是很可惜的是筆者僅收集到其中六部劇作的舞台演出影像資料，至於《四姑娘》、《歲歲重陽》、《夕照祁山》並不在本章的討論範疇中。原因如下：筆者曾向劇作家魏明倫先生確認這三齣戲的演出片子，而他的回答是：「《四姑娘》、《歲歲重陽》近幾年都沒有再演出，早年留下來的舞臺演出片子模糊不清，整體製作亦不佳。而《夕照祁山》早年演出時因爲牽涉到政治關係。當年推出正逢中國大陸政治上的敏感時機，因此並未獲到該有的重視。而《夕照祁山》是魏明倫本人最喜歡的一齣戲，魏明倫告知筆者，這部戲在 2008 年將會重新推出，劇情異動不大。由上分析這三部戲何以較少演出的緣由，也讓筆者深思及再次慨嘆縱使有一流劇作家的努力加工，也亟需觀眾的和當局者的支持，才能讓戲曲藝術的生命行之久遠。」



川劇劇本	演出時間	演出團體	導演	主要演員（行當）
易膽大	2006 年	四川省川劇院	查明哲	陳智林（武生）、劉誼（小旦）
巴山秀才	1983 年	自貢市川劇團	曾懷德	楊先才（老生）、劉新如（花旦）、余叢厚（小旦）
	2003 年	四川省川劇院	熊源偉	陳智林（老生）、劉誼（小旦）
變臉	2002 年	四川省川劇院	謝平安	任庭芳（老生）、毛敏（娃娃生）
好女人壞女人	2002 年	四川省川劇院	謝平安	陳巧茹（小旦及、反串小生）、孫勇波（小生）

### 一、新、舊劇作表演藝術之比較：以《巴山秀才》為例

傳統川劇並無舞台設計和負責二度統籌創作的導演，傳統川劇的導演職責在於「排戲」，這些導演一般都是演員出身，他們的優勢是對表演程式和舞台規律的熟悉，但是對於整體舞台統籌就顯得不足，因此並不是像今日戲曲導演所作的二度創作。導演的職能主要在於教率功能和演員共同商量採用哪些音樂唱腔和身段表演及負責場面調度走位等，就是用中國戲曲的表現手段如音樂唱腔、念白身段、調度畫面，表現出中國傳統戲曲的舞台時空環境的創造，是一種寫意的情境，不需要像西方話劇的舞台時空創造用物來搭景，因此主要側重在演員的唱念做表。

魏明倫劇作早期的舊版劇目，諸如：《易膽大》、《巴山秀才》、《歲歲重陽》等的導演都是負責「主排」。近年來新編的劇作或者是新版的劇作都請了話劇導演，例如話劇導演查麗芳協助戲曲導演謝平安排演《中國公主杜蘭朵》、新版《易膽大》的導演是查明哲、新版《巴山秀才》的導演是熊源偉，他們都在當代話劇界非常出色，由於這些外聘導演的介入，為戲曲帶來一些新鮮的做法，使得戲曲加強了舞台感、也讓表演藝術從抽象寫意層面進入了主題層面，甚至是人物心理層面。他們用舞美、布景、燈光營造出一個兼具寫意和象徵的空間，張揚表演藝術的魅力，同時也豐富劇作的舞台生命力。

舊版《巴山秀才》劇作完成於 1983 年，隔年起由自貢市川劇團演出，至 2003 年再復排演出，已橫跨 20 年，新、舊版都是遵循著魏明倫劇本的內容，僅有在少數唱詞改動或刪掉，而舊版並無導演的二度創作，因此我們著重在人物在唱念作表的觀察比較。飾演舊版孟登科的楊先才以丑角應工，他將川劇悲劇喜演的藝術風格展現得宜，臉部表情、肢體動作因著劇情起伏而誇張的變化，同時又能以忽而正經忽而戲謔的語調，將孟登科愚頑不靈、迂腐酸氣表現得維妙維肖。新版

由陳智林飾演的孟登科在動作、念白和唱腔也都十分的出色，例如在動作方面，在該劇甫一出場時，他只顧著低著頭吟哦《八股制藝》，一個不小心一腳踩空，在眾人（包括看戲的觀眾）的驚呼聲中亮相！一出場就成功地演出了巴山秀才的迂；在唱腔部分，陳智林，嗓音寬亮、高低自如、圓潤並濟，但當他慷慨激昂地追憶巴山亡魂，其淒厲的唱腔又令人感受至深，從唱腔變化，滿足了觀眾的視聽審美需求，同時也表現人物在性格層次上的發展。譬如劇中安排孟登科前後唱了兩段的「傾訴愚衷」，前面那一次是對災民唱，從一唱到十，漫不經心的從「一聲春雷報高中」，唱到最後一句的「十全十美滿堂紅」是他唱到得意忘形之唱；後面那一次是對孫雨田唱，從十唱到一，自「十年寒窗狀元夢」故意耍弄孫雨田，故意慢條斯理利用唱詞來調侃孫雨田，孫雨田等不及他唱完幫他接了最後一句「我竹籃打水」幫腔隨後接唱「一場空」，凸顯孫雨田的氣急敗壞。兩段旋律大致相近，唱詞前後呼應，但是隨著孟登科的從迂腐可笑到智勇圓滑，故此孟登科的前後兩大唱段在神態、音調上判若兩人。

如果說楊先才表現得是迂腐有著詼諧幽默特質的孟登科，那麼陳智林飾演的孟登科除了吸收楊先才的戲謔感融入正生，還格外多了份憂患意識的書生報國之感和揮灑不羈的當代人物品格。

此外，我們還要看新版《巴山秀才》如何地融入現代劇場表演藝術，凸顯當代導演統籌之重要性？新版《巴山秀才》在各場的調度十分流暢。舞臺布景部分以粗麻與薄紗構成的布幕使舞臺產生虛實相映之感，很有現代感，可以看出在現代審美上下足了功夫。其中有一場戲的布景特別能反應當代戲曲在劇場上的新意，在第二場〈謊報〉中，化用了傳統中的「一桌二椅」，舞台上的桌子本來是麻將桌，可是在孫雨田擊鼓報案之時，隨著恒寶一聲高呼「升堂」，麻將桌即被恒寶和眾差役們翻開成長方形，具有開堂的使用意義，運用了折疊桌的功能，使得前一刻還在醉眼惺忪「打麻將」的恒寶和下一刻威儀大作宣布「升堂」的恒寶，巧妙的形成了強烈的對比，並蘊含著深刻的諷刺寓意。

新版《巴山秀才》在劇本上無甚更動，但是在演出風格、布景、音樂設計、表現手法上精緻改良後，可觀性更高，舞台裝置上以吊幕作場景且保留傳統戲曲的一桌二椅寫意形式。總括而言，演員的細膩表演和導演的靈巧調度，使得《巴山秀才》既能發揮中國傳統戲曲藝術的特點，亦能符合當代觀眾的審美觀。

## 二、外聘導演的加入讓劇作更臻完美

其實不僅新版《巴山秀才》較舊版《巴山秀才》在舞台呈現上更精緻，可想而知新版之《易膽大》、《夕照祁山》在老戲新作的情形下亦是如此，新、舊版難分軒輊之處在於表演藝術家詮釋人物的各有特色，又在闡釋劇作主旨上因為都是

照著魏明倫劇本的演出，因此劇作主旨變動不大。唯新版之演出在舞台調配上，突出了導演的重要性。這些導演不全是川劇導演，查明哲、熊源偉是擅長於導話劇，謝平安導演則是導演過川劇、粵劇、京劇等，因此他們對於舞台調度和導演構思是不同於過去傳統川劇的導演。這些非專職於川劇導演的理念如何落實在舞台表演上、對劇場的語彙將如何地設計，以及如何在不動劇本的原則下對舞台藝術作了新的整合及創新，這些整合手法是否都是成功？而舞台實踐又可考驗劇本的成熟度，魏明倫的劇作是否都盡善盡美呢？這些都是值得我們關心的，底下我們將繼續以《易膽大》、《變臉》、《好女人壞女人》進行分析。

《易膽大》的導演是以執導話劇見長的查明哲擔綱，查明哲導演重視舞美意境，企圖運用當代表現手法，將古典和傳統集於一身。大幕拉開序幕呈現的是精緻古樸的舞臺，飛簷斗拱上站立著數個人物雕塑，仿佛在俯瞰人世；在舞台的兩邊掛上大幅布幕，表現蒼涼、空茫而渾厚的意境。導演把舞台分割成前後兩區，在後方表演區安排了的生旦淨末丑、舞台上懸掛漂浮著幾件戲服，展現出戲班子飄盪不定的生涯，在此是以寫意的筆法總括出時代背景。

開幕曲以及閉幕曲都以高腔悠長有力、高亢激昂的幕後男女聲既是合唱、重唱也是幫唱的唱著「漂啊漂，走啊走，漂泊啊，漂啊漂，漂不完的碼頭；走啊走，走不完的台口。人生路難走，再難也要走」因此整個畫面從一開始就貫串著一股滄桑悲壯的詩意。本齣戲處處可見導演將劇本已有的情節忠實的呈現，兩台〈八陣圖〉、〈弔孝相思〉，映照出的是悲喜的前後反差，觀眾的心情是忽而揪心、忽而開心。

至於本劇最突出是處理兩場死亡的戲，分別是九齡童之死和花想容之死，導演處理的手法相當寫意且具象徵意義。九齡童因為過度操勞最後竟死在舞台上，在，氣絕之後倒地，本來眾人圍繞在他身旁哭泣，後來幫腔唱起哀樂之際，扮演九齡童的演員卸下九齡童死時穿的戲服，而改著一襲白衫站立起來，眾人則是圍著跪著哭拜，九齡童隨後往後慢慢退，轉身前行，眾人也起立，跟著走，最後九齡童步上六級階梯停住、面向觀眾；隨後易膽大和花想容分別捧著九齡童生前的戲服和翎子也往後走，比九齡童低兩格台階，三人定格數秒面向觀眾，其餘三和班的藝人背對觀眾，對著九齡童哀悼。眾人的哭聲沒有停止，舞臺上時間仍在流逝，但舞臺空間變得很詩意。從九齡童身著白色戲服的服裝搭配、燈光和音樂的對比，清晰地劃出生死兩方，這樣的表現手法頗具創意，九齡童不是倒在地上讓眾人撫屍痛哭，而是佇立於舞台的最後方且高於眾人之位置，象徵著他人雖已死，但是他對劇團的顧念仍舊與大家休戚與共，而且俯瞰著大家，也像是讓眾人可以仰望、可以追思。

最後一場戲，花想容死於轎內，導演為了讓花想容仍與九齡童夫婦二人的死



能有所呼應，所以也讓花想容一襲白衣，當易膽大已經收拾了兩大惡人，回頭來欲帶走花想容之際，未料花想容竟然已在轎內自盡。當易膽大掀開簾子，忽然閃電、雷聲大作，木片做成的轎子突地往兩旁裂開，花想容出現在之前九齡童死之後站的位置。眾人驚嚇痛惜花想容之死，此時舞台正中央一道光束加強，花想容低喊一聲「師兄」，左手一揮水袖，適巧從舞台上方便正好降下了巨幅染有血跡的白綾，象徵著花想容的遺言血書。血跡斑斑的碩白長巾象徵著對惡勢力的控訴。易膽大走過去手攬著白綾血書，低頭雙手顫抖捧讀，血書內容並不在白綾上，而是血書前半段由花想容口中唸出，後半段則是易膽大跪坐在地上捧著掉落在地上的白綾血書繼續接唱，到此處亦是本應大喜劇收場卻急轉為大悲劇落幕，結束之際，九齡童身著白衫再度走出和花想容屹立於原地，其餘演員則是隨著落幕曲「人生路難走，再難也要走」無可奈何的向前舉步維艱的前進，而由陳智林飾演的易膽大則是維持跪姿唱著落幕曲直至劇終。花想容之死的處理雖和九齡童一樣，但是還有另一層用意即在從花想容死後到劇末結束銜接的極為流暢，將悲劇的氛圍發揮到極致，因此筆者認為兩場對於死亡的處理，是本劇頗具創意之處，同時也展現了燈光、道具的巧妙處理。

主人翁易膽大由川劇名角陳智林飾演，劇中第一次出場是在觀眾區亮相，隨後從台下人叢躍上舞臺，彰顯其「藝高膽大」的不懼不怕又智慧詼諧的人物性格。陳智林唱功紮實，文戲武戲俱佳，《易膽大》、《巴山秀才》和《夕照祁山》（2008年復排）皆由他主演。陳智林飾演的易膽大必須一人集合了正生、武生和彩旦於一身，在大段唱時以正生現身，而在武打時則是以武生展現武藝，並且在〈鬧靈堂〉一場，易膽大必須要喬裝成彩旦來矇混麻五娘，設法讓麻五娘中計，彩旦的人物造型為忸怩作態，搖肩擺手，眉眼誇張，陳智林有掌握到韻味。

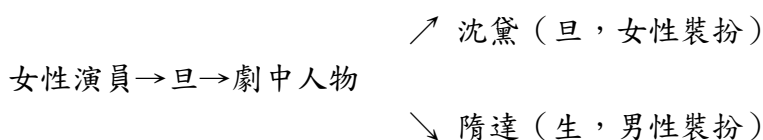
接下來我們繼續討論《變臉》的舞臺藝術表現。謝平安導演執導的《變臉》，劇中特別在舞臺中間設置的延伸舞臺，讓劇中人可以走到延伸舞臺和觀眾距離拉近。此外本劇企圖配合現代科技的燈光效果，突破傳統戲曲的時空常規，在有限的舞臺空間展示出廣闊的生活畫面。本齣戲的佈景以靜態數張投影片播放為背景，明顯的延續電影版背景的風格，主要場景為古樸之街道巷弄、兩岸高山夾流水，而有時則沒有安排背影呈現一片漆黑；道具使用上少而簡單，營造出在舞台的一方乃是船隻停泊岸邊，其餘舞台則是整片流水的空靈之感。

在舞臺寫意動作上的設計，最醒目的應該是「船」的部分。「坐船」、「撐蒿」的寫意設計向來是傳統戲曲非常生動的演出，演員可以配合著船身在風平浪靜時搖晃地自在愜意、或是遇到湍流時身體前後左右巨幅擺動，這樣的場景感覺上是很柔美的，彷彿船下真有碧波萬頃的湖水或江河。導演在這場戲中設計了平台，加上一隻蒿竿，構成船身的特定表演區域，讓祖孫在此展開對話，也讓狗兒拖住水上漂的動作，讓演員能揮灑身段。



此外，川劇《變臉》在音樂的設計上是值得讚揚的，當劇中表現悲傷的氣氛時，音樂就會適時出現無歌詞男長聲詠歎，無歌詞象徵著無聲勝有聲、餘韻迴盪在舞台間增添幾許無奈和蒼涼感。此外，劇末悲劇的收尾，如實的呈現劇作家的立意。劇末表現出人們對於生命的消逝流露出普遍性生命之空虛與莫可奈何的命運。狗娃的死讓水上漂又轉回熱情、激揚意志，願意將變臉秘訣廣傳於梨園子弟，於是狗娃和水上漂實踐了犧牲小我完成大我之超越。劇末雖然狗娃的去世對水上漂造成遺憾，而結局安排著滿台的娃娃同台變臉，也象徵著狗娃真誠的形象布滿舞台天地間，於是便有了婉轉淡淡哀傷之詩意和美感。

《好女人壞女人》的導演亦為謝平安，由陳巧茹一人分扮主角沈黛及隋達。從「戲曲演員→角色→劇中人物」表演流程，如下圖所示：



陳巧茹的表現極為精彩，扮相可嬌美、可俊美，唱腔優美，陳巧茹充分運用戲曲「反串」的傳統表演藝術，亦生亦旦，展示沈黛靈魂中善與惡對立的兩極及其相互適時地更迭出現。她能歌能演，這齣戲很多時候都是由她一人獨唱、獨演而能演滿全場；此外陳巧茹通過對西方現代意識和西方戲劇技巧的選擇性吸收，因此在臉部表情上誇張化處理喜怒哀樂，在動作上則是展現了大量的現代舞表演，身體線條柔和、以舞動的肢體語言傳達出沈黛的情感變化。

在舞台布景、整體演員搭配構思見新意，譬如重視色調的運用，這齣戲主要以黑、紅為主，色彩極為鮮明，形成一股驚人的視覺效果，尤其龍套在服裝的時而黑、時而紅的統一，更能襯托出穿著旗袍和西裝主角們的形象。因此這齣戲在服裝的設計上是能強化劇中人物的個性和整體舞台呈現。

開場序幕由一群飾演外星人的演員跳大段舞蹈，燈光亦投射為五光十色，代表著光怪陸離的世界。布景的部分以夢幻、灰暗為基調，不過在沈黛和楊蓀墜入愛河的背景道具設計，一輪明月和假山太過寫實，明月好似一張圓形剪紙大大的貼在舞台背後，顯得沒有生氣，無燈光的投射，假山其實只佔背景不到八分之一的大小，且是懸在舞台的左上方，略覺呆板不夠寫意。道具使用得很成功的反倒是沈黛、楊蓀二人的定情之橋。由兩根橫貫舞臺的鐵鏈，象徵著凌波架設的索橋，沈黛在橋上巧遇因為股市失利欲要投江的楊蓀，沈黛搭救楊蓀，兩人在索橋上、若干龍套手執索橋在一旁，作一系列的舞蹈身段動作，他們施展多種翻跌技巧，組成動靜交迭的舞臺畫面，令人印象深刻。終於，楊蓀、沈黛互相屬意對方，楊蓀不再跳江，若干龍套將象徵鐵橋的鏈子收走，轉而由四位穿著綠意盎然的龍套

拉出有綠葉裝飾的彩帶鵲橋，這段舞蹈畫面和道具轉移，表現他們由相助、相識到相愛的過程，由患難見真情的鐵橋進而共同度過兩人甜蜜世界的鵲橋。這場戲不刻意用唱詞、對話鋪敘他們之間發展的情愫，而是以許多動作、表情來凸顯他們的相遇相愛，這段出現在舞台的時光雖短，卻是沈黛人生中重要的經歷，因此日後從楊蓀的變心和無情，使得沈黛對人性完全心寒轉而變成更為冷酷的隋達。

《好女人壞女人》在龍套的安排上有其獨到之處，這一批龍套大約十人左右，從頭到尾都有出現，時而是神仙、時而是穿著一身紅衣紅帽欺壓沈黛的眾人、時而又變身為舞台道具像是高樓從矗立到倒塌，也就是說感覺上舞台上常有一群龍套出現，實際上這群龍套是有多重功用，適時的在主角歌舞時出現，形成眾人載歌載舞的畫面，又本劇歌舞畫面極多，配合著劇中主人翁沈黛時而歡欣、時而悲憤、時而無奈的抒情的大段唱詞，使得舞台上富於變化，進一步使全劇更加精彩動人。

綜上所述，筆者認為《易膽大》是魏明倫劇作在舞台演出中最精彩的，《易膽大》的場景交錯得自然，雖然經常是滿台的人物，卻又不顯得凌亂，因為這些人物都是為著情節變幻莫測而調度安排，譬如劇中人九齡童逝世一段的安排極具創意。這齣戲有生動的世態人情、優美的唱腔和精湛的表演，除了劇作主旨本身發揮了教化的功能外，還兼有極具視聽娛樂的作用。

## 第二節、不同劇種之搬演在舞臺表演上的呈現

川劇演出本顯然是忠於魏明倫劇作之原著，從上一節的比較討論中，我們得出新版劇作的舞台創新有賴於導演的二度創作。那麼魏明倫劇作由其它劇種來演出時，又會呈現出怎樣的風貌呢？這是我們很好奇的，畢竟魏明倫的創作主體意識鮮明，川劇劇本較能符合他對演出的期望<sup>154</sup>。不過劇本只是劇作者的一度創作，劇作要呈現舞臺，必需要經過演出團隊的二度創作，也就是經由集體創作，才能展現該劇團（或導演）所要呈現的劇作風格，因此我們在比較魏明倫劇作在由其他劇種演出呈現時，考量的是以舞臺演出效果的優劣，而非以哪一劇種演出較符合魏明倫的理想期望。曾經搬演魏明倫劇作之劇種和劇團相當多，以下我們擇取以台灣的劇團演出為對照比較，分別是《潘金蓮》、《中國公主杜蘭朵》<sup>155</sup>，

<sup>154</sup> 魏明倫曾在 2007 年 5 月 29 日中午 12 時-12 時 30 分接受筆者電話訪談中表示《中國公主杜蘭朵》，有京劇、川劇和豫劇三個版本，雖然京劇、（台灣）豫劇他覺得雖然演出的迴響極大，各界也都對演出團體佳評不斷，但是他還是認為川劇演出是最好的，也是最符合他的編劇理想，即便川劇演出本演出還是有不盡如人意之處。

<sup>155</sup> 在此聲明筆者並無親自在劇場中觀看演出，這些片子都是演出後收集到的，而這些片子中並無台灣新舞臺由李寶春主演之巴山秀才，不過已在第三章根據其改編劇作和川劇版在人物上的塑造做比較。此外 2007 年 3 月 18 日台灣由復興劇團又再度重新搬演潘金蓮，筆者也無緣能親自到場觀看，因此也是參照朱民玲的訪談及其他相關評論文章予以參考。又《中國公主杜蘭朵》

試以比較台灣的劇團和川劇不同的表演手法。

川劇劇本	演出時間	演出團體	導演	主要演員
潘金蓮	1986 年	自貢市川劇團	劉大有	余叢厚（花旦）
	1994 年	台灣國立復興國劇團 （台灣國立復興劇校現改制為台灣戲曲學院）	鍾傳幸	朱民玲（花旦）、丁揚士（武淨 本劇作的武松應為武生應工，而復興劇團當時因現有演員行當的考量，所以由丁揚士以武淨應工，巧妙的是在藝術的呈現上展現武淨粗獷豪邁卻要因潘金蓮而動情的反差形象）、曹復永（小生）
中國公主杜蘭朵	1997 年	自貢市川劇團	謝平安	王玉梅（旦）、簡小莉（花旦）、鄒宏（小生）
	2000 年	台灣國光豫劇團	謝平安	王海玲（旦）、蕭揚玲（花旦）、王柏森（搖滾歌舞劇演員 無名氏本為小生應工，豫劇團特邀王柏森客串演出）

#### 一、比較川劇、京劇《潘金蓮》

川劇《潘金蓮》在劇作內涵上是忠於原著，筆者收集到的《潘金蓮》的演出本是在 1986 年，不甚重視舞台的整體設計，舞台調度較為刻板；所以如同舊版《巴山秀才》一般，看得是演員演唱、表演功力，倒是在音樂上的安排為了配合劇作內容亦顯見創意，戲中戲用的是川劇的音樂程式，而劇外人出場的音樂則有川劇的高腔、崑腔和燈調，也有豫劇、越劇、俄羅斯民歌、迪斯科音樂和當代流行歌曲，這是魏明倫在劇作中已安排好的，而在舞台上的呈現也按照劇作的提示演出。

荒誕川劇《潘金蓮》由〈楔子〉武松殺嫂場面揭開序幕，潘金蓮死在武松刀下，刀影甫落，古代文人施耐庵好似說書人出來說書，講著正是《水滸傳》第二十六回「武松殺了淫婦，直奔獅子樓而去...」，隨後現代女記者呂莎莎即出現開始對表達對《水滸傳》將婦女貶得太低的遺憾，這樣的開場方式，有別於傳統的戲說從頭，以及隨後眾多劇外人出現在舞台上的搬演方式讓觀眾感到新奇和錯愕。這部戲並無新穎的現代舞台設計，因而導演導戲的重點在於演員的表演及走位，飾演潘金蓮的女主角余叢厚在跨青衣、花旦角色行當，成功地詮釋潘金蓮從憧憬愛情的青春少女，轉變為少婦，甚至紅杏出牆的形象。做表細膩、嗓音嬌甜，

---

川劇和豫劇版編劇都是魏明倫，兩劇導演也都是謝平安，劇情改動甚小，因此在架構和人物性格的塑造上，和川劇版相差無幾，因此我們比較的是演員的表演及整體演出風格之差別。

尤其將潘金蓮楚楚可憐、驚慌無助的形象演得絲絲入扣。

相較於原汁原味的川劇版，京劇版《潘金蓮》改動劇本甚多。從楔子中由施耐庵和女導演先出場，武松殺嫂及隨後同臺出現宋江欲殺閻惜姣、雷橫欲殺白秀英和石秀欲殺潘巧雲並列驚心動魄的畫面，從情節上看得出對川劇版的更動。人物上的更動為呂莎莎置換成女導演，將芝麻官唐成置換為徐九經，還有四個潑皮的塑造置換成 1990 年代的東洋龐克；並且也刪除川劇版出現的一些人物，如拿掉女庭長、紅娘，在對話中引用的部分拿掉巴金的小說《家》及其小說出現的人物。從這些改動中，可看出京劇版將川劇的審美趣味改變成適合台灣觀眾欣賞的審美趣味。以下就從人物更動：呂莎莎置換成女導演、芝麻官唐成置換為徐九經的處理來比較川、京劇版的不同。

呂莎莎置換為女導演，她們二者在劇中的功用相同，川劇版的呂莎莎被設定為《潘金蓮》戲中戲之作者，呂莎莎是李玲修《花園街五號》的主角，但是對於台灣觀眾來說卻是陌生的，因此在京劇版中就將呂莎莎置換為女導演，女導演被設定為《潘金蓮》之導演。她們都是在重新審視潘金蓮，而審視的角度卻有所差異，川劇版以「反封建」為主旨，而京劇版則是減弱反封建和凸顯女性意識。

川劇版，呂莎莎是一位離過婚的人，因為生長在現代受到法律的保障，讓她可以自主的結束掉婚姻關係；《潘金蓮》第二場結束之前，她和安娜·卡列尼娜在對話時，焦點擺放在潘金蓮無法自主地離婚，安娜同情潘金蓮的命運，支持潘金蓮反抗，衝出不幸的家庭，呂莎莎則回答安娜「親愛的安娜，不行，她不行像你那樣浪漫，更不能像我這樣離婚。」<sup>156</sup>呂莎莎認為處在 1980 年代的她才能使得自己不幸的婚姻合法解散。而在京劇版中女導演和安娜的對話則沒有提到離婚，因此京劇版刪除女庭長，其實是因為在川劇版中女庭長所扮演的角色正是和離婚議題相關，在川劇版第四場潘金蓮投向西門慶的懷抱後，女庭長和呂莎莎展開對話，環繞在離婚的話題上，女庭長裁定潘金蓮若身處在現代，因為和丈夫毫無感情基礎所以可以批准離婚，也由潘金蓮的不幸更進一步去批判自古至今因為包辦婚姻所遺留下的問題。

通過對呂莎莎和女導演的人物設置在劇作中的作用比較，顯然的川劇版著重在封建制度下對婚姻體制的批判，而京劇版則是省略離婚議題從而削弱對封建的批判。

京劇版將豫劇知名的《七品芝麻官》唐成置換為徐九經。1970 年代末芝麻官在中國大陸紅極一時，不過對台灣觀眾而言顯然的曾在台灣上演的《徐九經升官記》中的徐九經更為台灣觀眾所熟知。兩人都是由丑行扮演、具有智慧的正面人

<sup>156</sup> 魏明倫：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》，頁 40。



物，川劇版從「反封建」的角度來審理潘金蓮，而京劇版則由外表美醜的角度來審理潘金蓮。川劇版的唱詞如下：

當官不與民作主，  
不如回家賣紅薯，  
翻開歷代法典簿，  
字字行行不含糊。  
在家應從父，  
出嫁從丈夫，  
夫死從崽崽，  
崽死光禿禿，  
嫁給公雞就成抱雞母，  
嫁給牙豬就成老母豬。<sup>157</sup>

首句的「當官不與民作主，不如回家賣紅薯」即是豫劇中唐成的台詞。唐成以計謀和膽識戰勝了權高勢大的誥命夫人嚴氏，在這段唱詞中唐成對於潘金蓮的處境是愛莫能助的。

底下我們看京劇版如何改動這一段唱詞：

冤中有怨，怨中冤  
只怨那潘金蓮不該生副好五官  
她若長得，長得像下官  
鬼不上門，多呀嘛多平安  
何況她，何況她宋朝把案犯  
徐九經做的，做的是明代官  
跨朝越代把案判  
人家罵我管得寬<sup>158</sup>

在此徐九經以潘金蓮因為長得美，所以才會遭到許多不幸。這段唱詞的設計一方面凸顯徐九經深植人心的形象，另一方面從笑謔中達到諷刺的作用。

又在處理潘金蓮的情感戲中，川劇版和京劇版明顯有不同之處；以「戲叔」一場為例，見二版本之不同。川劇版武松冷峻地拒絕金蓮投懷送抱，將金蓮誤為蕩婦之流。而京劇版則是改成武松對金蓮由同情而心生憐惜欲擁佳人入懷，甚至差點出現兩人相擁畫面。且看京劇版增添了一段潘金蓮為武松補衣裳，當潘金蓮為武松深情地穿衣時，武松唱道：「門外凜凜朔風烈，屋內融融蕩春色，不覺心

<sup>157</sup> 請參見川劇《潘金蓮》錄影帶，1986年。

<sup>158</sup> 請參見京劇《潘金蓮》DVD，1994年。

潮陣陣湧」，兩人漸漸靠攏。京劇版在這一段的增加表現出武松「人性化」的一面，對於嫂嫂潘金蓮由憐生愛，這一刻不是拋開「禮教」的束縛，而是面對著一個楚楚可憐、年輕貌美的女子勾起了心中的情欲，這樣的情欲不必拿放大鏡過度檢視，只是單純的因為即將遠行，憐惜嫂嫂的可憐遭遇，私揣哥哥武大郎無法給嫂嫂心靈上的依靠和性生活協調的婚姻，要讓潘金蓮如何來守？即使只有剎那間的曖昧情愫亦是傳統戲曲不允許的也不被允許的，這可以說是京劇版在人物提煉上合乎人情的改動。此外這一段縫補衣裳的設計也是和下一場潘金蓮為西門慶補縫衣裳的強烈對比，潘金蓮對著丈夫以外的人縫補衣裳，卻得到不同的對待。

再者川劇版在舞台前方兩側設置兩塊台階，供劇外人站上台階表演，其他舞台道具亦無特別之處，而京劇版的導演鍾傳幸對於舞台的處理精緻許多，尤其是西門慶巧遇潘金蓮的那一場戲中。我們來看鍾傳幸在舞台調度上是如何處理的，更可印證京劇導演的功力。

京劇版的潘金蓮在自家樓上用竹竿撐開簾帷，不小心竿子掉到樓下打到了西門慶，此刻導演安排潘金蓮站在一個輕巧可移動的具體小閣樓上，當西門慶看見潘金蓮時，原是應該要西門慶走過去接近潘金蓮，然而導演卻反過來讓四名花蝶裝扮人物推著移動的閣樓到西門慶面前。這四位人物象徵著是西門慶尋花問柳，追逐群芳的鶯鶯燕燕，而潘金蓮的主動映入西門慶的眼簾，好似潘金蓮也成為了西門慶的鶯鶯燕燕。

京劇版在表演時，強調傳統戲曲虛擬表演和舞台時空「虛實相生」之法，譬如第四場中，王婆讓潘金蓮幫西門慶縫補衣服共同到王婆家，當西門慶說：「如此，還請媽媽帶路。」王婆則說：「別走了！繞個圈兒，還得在這開門呢，就這兒吧！」，王婆所說的這句話即是彰顯「景隨人走」的特性，當王婆「指天說地」，卻已表現「人行千里路，馬過萬重山」，因此當王婆嘴上說「就這兒」那麼觀眾就會相信「就這兒」就是回到家了，此乃空間可以隨角色的表演而流動。

川劇版尚有「幫腔」可以兼具曲白的多種功能，京劇版則是將幫腔的部分改成幕後合唱的方式，營造戲劇氣氛或補述劇情，也可以說近似於川劇「幫腔」的功能，只是形式上改以合唱的方式。

2007 年，台灣戲曲學院又再度將荒誕《潘金蓮》京劇版在台灣推出，大部分的觀後感想認為 2007 年的版本並無投注新意，1994 年對劇作家削弱了劇中人潘金蓮自我意識的質疑仍在，對劇作的突破創新之類的正面評價今日看來卻已過時，因此劇作再度推出的意義不大。

筆者在 2008 年 12 月 3 日訪問了劇中扮演潘金蓮的台灣戲曲學院的當家花旦朱民玲老師，針對了 1994 年和 2007 年前後間隔多年演出的體會，請朱民玲老師略加比較。朱民玲老師說：「1994 年，自己年紀尚輕，所以對潘金蓮這個人物的

體會不多，就是導演說怎麼演，我們就怎麼來表演。」這是朱民玲老師謙虛的說辭，從當年的片子中可以看出朱民玲老師所飾演的潘金蓮是一位純真美麗、苦命又堅強的女子，即使誤入歧途夥同西門慶毒害了武大郎，仍舊是因為潘金蓮心靈承受太多的痛苦所導致的悲劇，所以潘金蓮給人的印象不歹毒，反而多了無奈與哀傷，而這些情感轉折在朱民玲老師精湛的唱念做表中表露無遺。

此外，朱民玲老師還說明在 2007 年的演出結尾和 1994 年是有所變動的。以下就老師的說明和對照 1994 年的演出劇作，整理歸納如下：2007 年劇本結尾的地方多了一段，當潘金蓮死後，由劇外人女導演帶領一群飾演各行各業的女性一起上台，宣告女性的自主權，因此產生的效果較 1994 年更清楚，標竿立的更明顯。」後面劇本的更動，代表的意義是呼應編劇魏明倫的創作手法以各種不同時空的人物來評斷潘金蓮，也就是多了女導演等人的看法，觀眾可以藉由觀看潘金蓮的處境，來思考男女平等、女性自主追求愛情、欲望等議題。

最後，從觀眾的角度來討論 2007 年重新搬演《潘金蓮》的意義。底下略述其中一位觀眾的觀後心得：

雖然這在 1994 年首演後，因其挑戰傳統、為潘金蓮翻案的演出造成一時轟動過，但也許是時代變遷，現在再看當時的挑戰，反而覺得過氣，有點像進華納看魔戒，開演前還播放保密防諜人人有責的宣導片一樣。<sup>159</sup>

過時的劇作再推出的意義引起質疑，因而《潘金蓮》這齣戲的出現，荒誕形式的價值勝過其內容思想本身，它未必需要再演出（除非能將焦點對焦在潘金蓮深層의思想和行為動機的合理闡釋，才有再出現於舞台的意義），因為它已成功地完在 80 年代戲曲現代化探索的階段任務。

## 二、比較川、豫劇《中國公主杜蘭朵》

1998 年 9 月，北京上演了川劇《中國公主杜蘭朵》和由張藝謀執導的歌劇《杜蘭朵》，一中一洋的兩個「杜蘭朵」同時亮相，觀眾在同一時間內領略到這同一題材的作品在不同的主旨內涵角度、不同文化背景和不同表現形式下的差異，恰似一次中西的「對話」。然而張藝謀導演不懂歌劇，因此他試圖以大批的

<sup>159</sup> 該觀眾 chiahuei 還針對內容、劇作動機提出質疑。引述如下：「且撇開不說時代不同的「創新」、「突破」，號稱「九齡童」的天才編劇魏明倫卻始終也無法真正的幫潘金蓮翻案。因為在最後一場，潘金蓮追求自己愛情而與西門慶私通時，編劇此場的標題是「沉淪」為什麼是沉淪呢？姑且不論西門慶是個怎樣的人，潘金蓮在經歷差點被老主人強暴、忍受武大郎軟弱無能、武松滿口忠孝節義之後，終於碰到一個肯為她英雄救美（雖然是設計好的騙局）、肯軟語溫存相待的男人，如此投向西門慶的懷抱就是「沉淪」，自相矛盾！」再者亦質疑編劇以「直述法」幫潘金蓮翻案，這樣一來我們就無法因劇情而去感受當時潘金蓮的心情，如此一來編劇希望觀眾看完戲之後的想法是什麼？只是感慨傳統思想很難破除？」對於這樣的質疑是早在 1994 年即有的。全文請詳見網址：[http://www.wretch.cc/blog/chiahuei&article\\_id=11492286](http://www.wretch.cc/blog/chiahuei&article_id=11492286)。

人員來填滿舞台、以華麗的衣服、燦爛輝煌的布景使場面看起來壯觀不已；並且將中國古老文化的物品以「道具」的形式派上用場，例如兵器譜、書法、歷代帝王肖像、民間藝術西安大鼓，意在彰顯中國古老文化的氣勢，以此包裝歌劇的演出。然而歌劇的演出，重點在於演唱，在於浦契尼的曲式設計上，所以說不論布景再怎樣華麗，其實真正懂得欣賞歌劇的觀眾在乎的是演員的演唱，從演唱表演中去感受到人物情感的變化與衝突，以及體會浦契尼的創作理念。

台灣國光豫劇團對於該劇亦有濃厚的興趣，沿用魏明倫的劇本，亦請川劇《中國公主杜蘭朵》導演謝平安為豫劇版執導。因此這兩齣戲在舞台布景、場次調度差異不大，在皇宮部分以富麗堂皇的宮殿營造王室之貴氣，在海外孤島的設計上以簡潔素雅的佈景，凸顯縹緲清幽的意境。此外，全劇的音樂設計獨具匠心，在傳統的川劇、豫劇特色音樂中加入了一些現代音樂，絢爛的燈光搭配上華麗精美的服飾，讓現場觀眾大飽眼福。這樣的布景設計我們不覺陌生，如同上一節討論的《變臉》等劇的析論，此劇亦是注入大量的現代劇場元素，卻不妨礙中國傳統戲曲演員的表演發揮。

無名氏上場時，由數位女演員出現在舞台上（在川劇中，她們身著紅衫；在豫劇中，她們改為身著青衫），她們不是劇中人物，她們好似虛擬為花神的角色又似象徵著無名氏愛花惜花的性格，她們的舞姿變化、隊形排列豐富了舞台畫面，也把魏明倫為無名氏所編寫愛花一段「我是花癡甲天下——敬花、拜花、惜花、護花、花解語、我知花，含情與花作問答……」唱詞中，將韻文唱詞具像化了。這樣富有意境的場面，並沒有運用繁複的布景，主要是通過演員的唱、念、作、表來烘托意境。

川劇版和豫劇版最大的差異在於唱腔的改變和演員詮釋之不同。豫劇版在唱腔部分聘請河南籍的唱腔設計人才來規劃設計，演員以豫劇皇后王海玲領銜主演，並請來音樂界才子王伯森同台演出，激盪不同的表演創意。以下就川、豫劇版的演員做表為分析。

川劇版的主角杜蘭朵由年輕貌美的王玉梅擔任，王玉梅高挑細瘦，身材姣好，扮相非常美，時尚驚艷的合身服飾讓人驚奇：出場時是一襲粉紅輕紗長裙，爾後服裝有大金、大紫為主的顏色變化，突出公主的皇家貴氣。王玉梅在掌握人物上以臉部表情變化甚少將驕傲公主的冷淡之感掌握得很好。而飾演柳兒的簡小莉則把柳兒神態靈動、活潑樂觀詮釋的維妙維肖。飾演無名氏的鄒宏較為突出表現為兩場解纜登舟的畫面。無名氏解纜登舟前後分別由村姑柳兒和公主杜蘭朵抓住纜繩拼命拉回小舟，演員們的模擬動作十分逼真，配合著舞台布景色彩、道具船槳的運用、音樂時而急促緊張時而緩慢悠揚搭配極佳，於是一大段舞蹈演出人物內心的掙扎與抉擇畫面就令人十分的賞心悅目。



此外，本劇中有兩位丑角表演極為搶眼，一位是杜蘭朵的父親，另一位為太監頭兒。皇帝是歸於老丑行當，充分表現他慈愛、幽默的個性；太監頭兒為一侏儒以丑行專攻矮子身法，表現太監身為弄臣的地位，另一方面也發揮喜劇的調侃取樂之功效。這兩位丑角充分發揮川劇的喜劇色彩。

川劇編導在演繹三道難題，設計了第一道考臂力，測試求婚者能否把巨鼎舉起，第二道難題考智力，能否使公主走下高台，第三道題目是與公主比武藝一較高下，原來在歌劇中是運用對唱的形式來表演這三道難題，在川劇中則是變成充滿動作的舞台調度，而且自然融入川劇的特技表演，例如沙漠怪客表演吞火吐焰的特技，使得這一段三道難題的表演出動靜之間的精采紛呈。

豫劇版飾演杜蘭朵的王海玲，扮相雍容華貴、唱腔收放自如，無可挑剔，唯在服裝造型上顯得欠佳，頭上的裝飾為一個金冠，金冠上有大束紅花紫葉原是要襯托公主的貴氣，但是搭配身上的合身服裝就顯得頭上的飾品過於笨重，也有礙於王海玲在動作上的表演。飾演柳兒的蕭揚玲，嗓音清亮，作表內斂，展現出柳兒的體貼可人；豫劇隊請王伯森來同臺演出希望能以創新的手法來拓寬傳統戲曲的路線，王伯森以歌舞劇演員來跨界演出，將情感澎湃的表演方式加入豫劇的表演，以流行肢體表演、以迥異於豫劇的發聲法融入豫劇小生行當。因此豫劇版的演員皆是一時之選，此三人精湛的演出，已是極佳的聽戲享受。

不論是川劇版或是豫劇版都有將歌劇中的〈茉莉花〉與〈公主徹夜未眠〉兩首歌謠作戲曲化處理，兩個版本的處理方式都一樣，只不過在處理上可以再更精緻一些。這兩首歌謠安排的時機和意義有別於歌劇《杜蘭朵》。川、豫劇版將廣為大眾熟悉的〈茉莉花〉、〈公主徹夜未眠〉是以哼唱的形式放在劇末柳兒死後的段落才出現，而且在全劇中〈茉莉花〉旋律只出現一次；反觀歌劇對〈茉莉花〉及其旋律的安排，每一次只要是「中國」的杜蘭朵出場時這個旋律都會長短不一地被樂團用不同的方式演奏，完整的出現整首歌曲只有一次是杜蘭朵第一次出場時由兒童合唱團演唱，呈現杜蘭朵的高貴、冷酷、清純和遙不可及。唯一一次由杜蘭朵唱出旋律中的第一句是在第二幕第二景，當杜蘭朵公主比武輸給卡拉夫後，她唱了旋律一開始的第一句，中文意思是：「你要拖我到懷中，用暴力，不顧我心，好恐怖！」而卡拉夫接唱第二句，中文意思是：「不！不！高高在上的公主！我只要感動你，真心愛我」<sup>160</sup>，因此在歌劇中是充分地利用〈茉莉花〉旋律，而不管在川劇或是豫劇就沒有如此利用了。

最後綜合比較台灣改編後的京劇《潘金蓮》和豫劇《中國公主杜蘭朵》來和川劇版的差異。《中國公主杜蘭朵》取材自西方歌劇題材，因此四川地方色彩的

<sup>160</sup> 請參見由張藝謀執導的歌劇《杜蘭朵》DVD，1999年。

用語並不多，所以豫劇版在搬演時就變動不多。魏明倫認為「從川劇改編成豫劇，雖然聲腔不同，但給我的感覺卻沒有任何不同」<sup>161</sup>。而川劇《潘金蓮》則以中國大陸或四川當地的社會文化為背景，因此會出現比較多台灣觀眾較為陌生的事物，譬如「劇外人」呂莎莎、女庭長的安排，還有就是俚俗諺語的使用都和台灣觀眾有所隔閡，所以鍾傳幸導演在修編的時候已經作了處理，畢竟直接複製川劇的版本，台灣觀眾不一定能習慣。因此單就劇本內容而論，豫劇《中國公主杜蘭朵》大抵只有在細節上和川劇演出本稍有出入，而京劇《潘金蓮》顯然的將川劇《潘金蓮》有關川劇色彩的部分通通都剷除，甚至可以說是剔除了中國大陸的文化背景，取而代之的是台灣觀眾熟悉的文化背景。

綜合本章所述，中國大陸自「新時期」以來，外聘導演執導戲曲在近年來已蔚為成風，而藝術的探索本來就無一定的規範，不管戲曲或者話劇導演願意嘗試用現代的藝術觀念、表現手法和創作熱情來詮釋傳統戲曲的精髓，融入時代精神，不管實踐的成敗，這樣的嘗試都是值得鼓勵的。

以謝平安導演為例，演員出身的他從早年的攻川劇武生兼演其它行當，到後來的從事專業導演。他執導的戲曲並不是只有川劇，還有京劇、越劇、評劇、黃梅戲和粵劇等劇種。近年來謝平安導演更是頻繁的指導多部劇作，除了《中國公主杜蘭朵》和《變臉》深獲好評外，在 2000 年執導的《張協狀元》也得到各界的肯定。謝平安準確的在舞台視角上下足功夫，因此能遊走在不同劇種中。對此，謝平安說自己主要把握「三性制約」：戲劇綜合性、虛擬性、程式性，他認為自己的風格和特點有三：一把「物化」的東西「人化」，如《中國公主杜蘭朵》中的「鼎」變成人來表現。二是加大傳統和現代的結合，刻畫人物要有血有肉，充分利用各種手段來表現人的生存狀態和行為動作。三是舞台結構要嚴謹，場與場之間，故事與故事之間要連貫，整個戲看起來很流暢。<sup>162</sup>筆者認為謝平安能夠導演多部不同劇種的好戲乃在於他用心的在經營舞台，充分的運用現代的包裝手段，在舞台的綜合藝術上表現出新的生命力，企圖吸引觀眾進場。

不過外聘導演也有對於劇種的掌握度不夠而造成侷限的現象。例如劉心慧在〈由上崑四本《長生殿》論崑劇外聘導演執導的現象〉<sup>163</sup>一文中提到外聘導演若不能對要執導的劇種有相當的認識，那麼呈現出來的作品將會無法完美呈現，心有餘而力未逮。這一篇論文圍繞在「外聘導演」、「外聘」、「導演」與「上崑四本《長生殿》」和崑劇的磨合之間論述，她認為總導演曹其敬因為參與執導劇作

<sup>161</sup> 劉雅鳴、單純剛：〈魏明倫：文化可以穿透兩岸藩籬〉，《人民日報海外版》第 22 版，2001 年 05 月 07 日，見網址：<http://www.people.com.cn/BIG5/paper39/3300/426605.html>。

<sup>162</sup> 邵晉：〈中國戲劇舞台上的「魔術師」——訪樂山籍著名戲劇導演謝平安先生〉，《中共樂山市委黨校學報》第 10 卷第 1 期，2008 年 3 月，頁 38-39。

<sup>163</sup> 劉心慧：〈由上崑四本《長生殿》論崑劇外聘導演執導的現象〉，《戲曲學報》第 4 期，2008 年 12 月，頁 233-271。

多為話劇之故，所以在人物性格和營造戲劇衝突等，的確有別於戲曲演員的觀點和視野，這是透過外聘所得的正面意義，但是外聘導演卻始終接觸不到「崑劇」本體的層面，甚至會妨礙崑劇本體的維持，所以曹其敬在舞台呈現的表演、服裝審美等技術上掌握不足，因而不能完美詮釋崑劇。

因此，一個稱職的外聘導演每接觸一個新的劇種，其實都該花時間去感知該劇種的文化，掌握音樂特點、不同劇種的戲曲規律等，並且多汲取前人成功的經驗和多與該劇團的演員、工作人員進行溝通和交流，這樣才能達到外聘導演能由不同的文化視角來豐潤他們所要執導的戲。

而魏明倫劇作的舞台搬演近年來接二連三的呈現，也是因為有著各劇團跟劇作本身彼此相得益彰的表現。因為各劇團力求寫意傳神的舞台呈現，因此營造空靈的舞台美學意境，張揚各地方戲曲的特色，豐富了舞台生命力，使得魏明倫的劇作風格更為大家所理解：詼諧喜鬧中不失嚴肅的劇作主題，在悲愴的笑聲中呈現人間不公不義的控訴，對話和曲文的高妙、劇情佈局的巧思，都讓人印象深刻。值得我們反思的是用現代劇場的元素來包裝是為了要吸引更多的觀眾走進劇場支持戲曲演出，因此如何將魏明倫的案頭佳作打造成引人入勝的舞台精品，需要當代表演藝術工作者投入更多的心思。

最後補述在 2008 年重新復排的川劇《夕照祁山》，導演在排練時一定會注意到劇情凝練的思考，突出重點、避免拖沓，就如同在《中國公主杜蘭朵》中，川、豫劇版即刪掉許多並不妨礙劇情發展或是人物塑造的唱詞，為的就是避免因為唱詞而讓戲劇的節奏在此拖沓太久，不過對於需要抒發人物內心情感的大段唱詞則是需要保留的，因為這些唱詞正是體現人物個性的精神所在。相信《夕照祁山》由話劇導演盧昂（上海戲劇學院導演系教授）的統籌下，不僅會打造令人耳目一新的舞台演出，還會在戲曲外部包裝上融入更多西方戲劇元素，繼續進行川劇的創新嘗試。

## 第六章 兩岸論者對魏明倫劇作之評價析論

### ——以《潘金蓮》為例

綜合前幾章的論述，將劇作家的創作歷程、文學戲曲觀、劇作內涵和編劇技巧以及劇作之舞台搬演呈現不同角度勾勒出魏明倫劇作的特色和風格。在此，以筆者的研究觀察，回應並審視各家對魏明倫劇作的評論。以下就對各種說法作一簡述，最後再提出筆者的觀察總論。就目前兩岸論者針對魏明倫之個別劇作內容及表現手法有不同的評述，或褒或貶，單是《潘金蓮》一齣，即造成數量龐大的單篇論文以不同的角度來省察，而這些論文多半是採兩極化的看法，是否能公允地來總括魏明倫的劇作評價？如何融合這些評價、看法，更宏觀凝塑一個整體的評論？此為本節的論述重點。

筆者在整理這些論文，試圖歸納和辨析時，發現很多論文對於魏明倫之劇作止於表面的泛泛浮誇，例如「機遇和稟賦是成就劇作家的外因，勤奮是成就劇作家的內因」這樣的句子。這類的評論意見對於魏明倫劇作之深入理解並無裨益，於是筆者將兩岸論者對魏明倫劇作的評論鎖定在論者獨到之看法及見解，過於泛泛之言則摒除在外，以下就兩岸論者對《潘金蓮》之評價試作析論。

#### 第一節 大陸論者從封建道德、改革探索的角度評析

中國大陸論者在討論魏明倫九部劇作中，《潘金蓮》引起的婚姻、愛情及人性的討論是最多的，也是爭議最大的。三聯書店彙編出版了一本關於該劇的劇評集，即 1998 年出版的《潘金蓮劇本和劇評》，收錄了有關潘金蓮人物形象以及《潘金蓮》與戲曲改革探索問題的劇評，但是這些劇評的收錄缺漏了劇作藝術表現手法，而比較傾向於對婚姻家庭、兩性關係及對傳統文化的評論。其中最主要的討論圍繞在其「荒誕」的表演形式，讓古今中外的人物匯聚在一起，為背負「淫婦」罪名的潘金蓮重新評定有罪或無罪。筆者以為《潘金蓮》在形式上的大膽創新是帶有一種「前鋒」的開路精神，在彼時蕭條的戲曲市場中，至少《潘金蓮》成功的引導觀眾願意走進戲院，一齣戲的演出能夠引起廣大的注意和迴響，姑且不論劇作內容，這樣的表現就值得我們予以肯定。隨後 1994 年在台灣演出後也引來不少熱烈的討論。在此我們先回顧在大陸在 1986 年演出後各界的評論，下一節再來看台灣方面的評價，試圖比較兩岸對《潘金蓮》評論之歧異處。

在中國大陸方面，《潘金蓮》是一齣備受爭議的劇作，也可以說是魏明倫最具知名度的代表作。魏明倫也曾說過在他的劇作中這部戲不是最好的戲，但卻是



影響最廣的戲<sup>164</sup>。論者有的給予極高的正面評價，有些則給極低的負面評價。正面的評價部分，例如：吳祖光認為魏明倫對本劇中心人物潘金蓮的故事做了新的設計，把潘金蓮的「沈淪」過程做了針線綿密使人同情的安排，至於《潘金蓮》的演出會引起爭議，這是正常現象，因為這是一齣有巨大魅力感人的新川劇<sup>165</sup>。然而持負面意見的亦為數不少，譬如東方舟以為潘金蓮這個「不守婦道」、「毒殺親夫」的女人，幾乎是家喻戶曉。「像這種已成定論的藝術形象，我認為今人不必要為她『鳴不平』，更沒有必要為她『翻案』」。<sup>166</sup>筆者在此把東方舟的意見引出來的目的是為了要說明即使已經在 80 年代日益開放的社會，對於該不該為《潘金蓮》翻案，反對者仍眾。眾多的討論圍繞在《潘金蓮》中潘金蓮形象塑造的爭議，底下將以章詒和傅謹的評論為主來討論。

### 一、從封建道德的角度

章詒和在〈川劇《潘金蓮》的失誤與趨時〉一文中，從「對愛情和兩性關係的理解」、「封建道德該掃除還是該繼承」推論出《潘金蓮》在主題立意和效果功能上是失敗的。以下將從筆者對《潘金蓮》在主題立意上的理解，試圖釐清章詒和的評論是否公允。

「對愛情和兩性關係的理解」：章詒和認為「潘金蓮以自身行為表明，無論在法律、道德前面，還是在輿論、習俗面前，她都是一個理性服從於性欲，只有衝動（激情）而無愛情的人」，而且「潘金蓮有大膽、急切的情愛追求，但沒有純潔與忠貞可言」<sup>167</sup>。對章詒和而言，她認為魏明倫不了解愛情的真諦，潘金蓮的愛情不夠深刻；而對魏明倫來說，他企圖塑造的潘金蓮一開始是一個嚮往愛情、憧憬幸福婚姻的女人，無奈嫁給武大郎之後，沒有愛情，但她仍願意堅守婚姻。直到遇見武松才又由慕生愛，產生了愛情，進而想要掙脫婚姻的枷鎖和武松雙宿雙飛。至此魏明倫對於潘金蓮愛情、婚姻的關係思考是「愛情→婚姻」。而當武松拒絕潘金蓮後，潘金蓮將情感轉移給西門慶，在西門慶的主動表示好感和撩撥下，潘金蓮對他產生了愛情與情欲，緊接著西門慶又唆使潘金蓮去毒害武大郎，如此一來潘金蓮才能跟西門慶結為夫妻。所以在此魏明倫對於潘金蓮的愛情、性欲、婚姻的思考是「愛情（情欲）→婚姻」。如此看來潘金蓮是因為在動了感情之下才會和西門慶發生關係，愛情和情慾也許是同時發生，但絕不是章詒和所說的潘金蓮是一個只有激情而沒有愛情的人，或許這裡牽扯到章詒和與魏明倫對於

<sup>164</sup> 魏明倫在多本著作中，多次談到這樣的話，筆者亦於 2007 年 11 月 6 日下午 2 點半的電話越洋訪談中，親自聽到劇作家所言。他認為《潘金蓮》雖然上演後毀譽皆有，但總地來說是褒多於貶。

<sup>165</sup> 吳祖光：〈贊川劇《潘金蓮》〉，收入魏明倫：《潘金蓮劇本和劇評》，頁 95。

<sup>166</sup> 東方舟：〈這是哪一個潘金蓮〉，收入魏明倫：《潘金蓮劇本和劇評》，頁 165。

<sup>167</sup> 章詒和：〈川劇《潘金蓮》的失誤與趨時〉，收入魏明倫：《潘金蓮劇本和劇評》，頁 159-160。原載於《戲劇報》1986 年第 10 期。

愛情、婚姻的認知不同。儘管魏明倫筆下的潘金蓮對於愛情沒有具備深廣的精神內涵，但是在潘金蓮那個時代（或者魏明倫創作所處的 1980 年代），女性本來就奉著媒妁之言或者買賣婚姻嫁雞隨雞、嫁狗隨狗。而潘金蓮的自主選擇以突出她「反封建」的舉動，拒做張大戶的小妾和主動地向武松示愛，所以對異性的追求上是符合人性的自然要求，自然地當婚姻錯配她則會爭取重新來過，然而武大郎堅決要握住夫權不肯休妻，在此魏明倫抨擊了不合理的婚姻制度。

「封建道德該掃除還是該繼承」：章詒和寫道：「中華民族...，追求情理諧和，重視道德和倫理責任感。難道這些都不是應該繼承、發揚的民族美德，而是應該用利劍斬盡殺絕的封建幽靈嗎？」顯然這也是同時在批判劉賓雁的〈刺向封建幽靈的利劍〉一文<sup>168</sup>，筆者以為章詒和誤解了魏明倫及劉賓雁所要刺向的封建幽靈並非指的是中國人固有的忠孝節義，而是要刺向封建體制下的婚姻制度及其觀念。魏明倫以潘金蓮的婚姻悲劇為題材，說明封建禮教對於不幸婦女的殘害，因此章詒和對此提出的封建道德該掃除還是該繼承無疑地擴大了討論的核心並模糊了焦點，對於魏明倫來說封建糟粕當是毫不遲疑的掃除。

章詒和認為魏明倫並未站在時代的前面，充其量只是「趨時」之作，她認為魏明倫用潘金蓮沉淪以歌頌人類天然欲望不可遏殺的態度，是挖掘不出長期封建影響給我們社會造成缺乏愛情基礎的婚姻家庭現狀的真正緣由，推論《潘金蓮》在主題立意是失敗的。然而章詒和只截取潘金蓮和西門慶沉溺於情愛與情欲中這一片段便誤以為魏明倫試圖想要強調性愛在人類價值中的地位並以此當作武器來戰勝封建意識，而這跟魏明倫的本意是不合的。魏明倫關注的是潘金蓮式的婦女命運，而性愛只是愛情、婚姻裡的其中一環而非全部。因此筆者認為雖然章詒和所談論的愛情觀、兩性觀以及封建制度有其個人之見解，卻也因個人之見解和魏明倫所闡述的劇作主旨有所分歧，因此否定了《潘金蓮》。

此外，對於魏明倫把武松面對潘金蓮的投懷送抱時塑造為「冷面鐵心」、「沒有一點人情味」，東方舟有不同的意見：

我認為這是給武松臉上抹黑，真是「活天冤枉」！說句公道話，武松對於嫌棄自己胞兄的嫂嫂的挑逗調情的行為，採取義正詞嚴的立場，無論以封建社會、資本主義社會、社會主義社會的倫理道德觀念標準來衡量，都是天經地義，無可非議的。如果他對潘金蓮的無恥行為，採取「笑臉暖心」的態度，甚至背著哥哥暗渡陳倉，那還是英雄武松嗎？<sup>169</sup>

<sup>168</sup> 劉賓雁：〈刺向封建幽靈的利劍〉，收入魏明倫：《潘金蓮劇本和劇評》。原載於《人民日報》，1986 年 7 月 14 日。

<sup>169</sup> 東方舟：〈這是哪一個潘金蓮〉，收入魏明倫：《潘金蓮劇本和劇評》，頁 167。

東方舟以「武松」為本位的立場來觀看全劇的發展，指出不合理之處，正如同魏明倫以「潘金蓮」為本劇靈魂人物，重新塑造的潘金蓮是善良、美麗、寂寞和愁怨的，有別以往的美麗、淫蕩、狠毒刻板印象，這是審視角度之差別，東方舟之說固當有理，但是也不能忽略魏明倫的創作用意。筆者認為《潘金蓮》會有正、反兩派的意見，最主要在於「改編」的爭議，有些論者質疑改編到底該不該符合原著的精神？魏明倫僅只取材自原著，在未變動結局的處理上，劇作可謂另創新意。因為在魏明倫眼中的潘金蓮已經不是施耐庵筆下的潘金蓮了；對於道德層次上的爭議，這是當不同論者之間的價值判斷和審美判斷發生衝突時，即會產生歧議，而這類的討論在魏明倫劇作集中有收入許多正反面意見，總歸說來是褒多過貶，也就是多數的論者都肯定魏明倫再重新塑造一個潘金蓮的用意。

## 二、從改革探索的角度

傅謹從魏明倫在取材上的探索作風及其劇作的藝術表現上進行討論。傅謹認為魏明倫在取材上的成功勝過於劇作本身的藝術價值。：

作者敢於讓潘金蓮這位「淫婦」站在舞台的中心，並且還通過不同時代的女性之口直接在舞台上通過言辭論證為她的行為提供合理性，這些都足以提高戲劇的吸引力，但是所有這些手段，都不足以提升作品的藝術價值。

170

因此，傅謹認為魏明倫是在題材上取巧，而非在劇作內涵上有突出的表現，並且以陳亞先的《曹操與楊修》與之比較。他十分推崇《曹操與楊修》，他認為《曹操與楊修》著力於對人物心靈深入細膩的剖析，從而證實了這幕歷史悲劇是不可避免的。《潘金蓮》和《曹操與楊修》的編劇都有非凡的才情且享有盛名，但是《曹操與楊修》還擁有優秀的導演馬科和高水平的主要演員尚長榮和言興朋兩位大家。因此傅謹以為《潘金蓮》是那種典型的編劇中心的戲劇，而《曹操與楊修》才真正體現出中國戲劇作為一門綜合性藝術的優勢所在。陡然走紅的《潘金蓮》只能說在純粹依賴編劇的奇思取勝，觀眾對它的興趣也會很快過去，而真正能夠讓不同時代的觀眾細細品味、傾注情感的，正是像《曹操與楊修》這類能夠經得起時間考驗的戲劇作品。傅謹就人物心靈刻劃的表現來評論《潘金蓮》的不足，也指出了像這樣的奇思取勝的作品只能偶一為之，不能當成戲曲創作的常規。

對於傅謹所說的《潘金蓮》是以奇思取勝，其實魏明倫在創作《潘金蓮》也深諳此理，他強調他是一戲一招，他不會重複自己；同時他也希望別人也不要一味模仿這樣的創新手法，畢竟創新的路子有很多條，不該一窩蜂跟進。

根據以上所述，有關魏明倫劇作之研究大多數的論者都肯定了魏明倫在當代

<sup>170</sup> 傅謹：〈新中國戲劇史〉（湖南：湖南美術出版社，2002年），頁181。



戲曲革新的發展創造出一條新的道路，其餘尚有眾多單篇的評論，顯示出論者以不同的角度來詮釋魏明倫劇作而有產生爭議。由此可證，魏明倫的劇作有很多不同解讀之方式，可貴的是魏明倫對於或褒或貶他都願意虛心的接納。

## 第二節 台灣論者從文學藝術和女性塑造的角度評析

1994 年台灣復興劇團演出這齣戲的時候，因為這齣戲的「反封建」思想和為婦女爭權利的主題訴求已過時，台灣的女權運動早在 1971 年即由呂秀蓮等人發起，在 1990 年代社會上的兩性平等已趨為共識，所以這齣戲的主題思想不太能激發觀眾的共鳴和觀戲反應。不過這齣戲在形式上卻能讓台灣的觀眾耳目一新，演出後諸多論者對這齣戲有正反面不同之評價。特別是台灣分別在 1994 年和 1995 年上演了復興京劇版和四川省自貢市川劇團的原版後，台灣的論者關心的焦點不在於該不該為潘金蓮翻案，而是在戲曲的表現手法。王安祈分析兩岸論者不同之處在於：大陸的評論，一方面對於加入劇外人（施耐庵、現代女記者、賈寶玉、武則天、安娜卡列妮娜等）做局外評點的藝術手法多所讚譽，一方面仍有許多集中在「刺向封建幽靈的利劍」、「揭發出封建社會怎樣活生生吞掉一個女人」的討論；而台灣的評者，首先針對此劇內容和形式方面的兩大核心——「重探淫婦內心」與「戲內、局外的交替呈現手法」——做了無異議通過。相對於大陸對於《潘金蓮》內容的爭議，台灣的論者反而比較能從純粹文學藝術的角度來正視這齣戲，指出魏明倫採用的翻案手段極為肯定，尤其是對女性塑造成熟度的討論。<sup>171</sup>

王安祈的評論精準的對比台灣與大陸兩地對《潘金蓮》評論觀點的不同，由於兩岸戲曲觀與文化背景的差異，所以對《潘金蓮》評論由不同的觀點切入。以下就王安祈所說的「從純粹文學藝術的角度來正視這齣戲」、「對女性塑造成熟度的討論」這兩個部分，試圖再詳盡地參照台灣論者的意見做進一步的分析。

### 一、從文學藝術的角度

從純粹文學藝術的角度來正視這齣戲，例如廖咸浩認為古今中外的劇外人同台表達對潘金蓮出軌殺夫的看法，都可視作是「作者」內心的另一種聲音。他認為：「對一個『當代』作者而言，在受到東西文化各種『另類論述』（*alternative discourse*）的衝擊與洗禮之後，傳統定於一尊的倫理觀無可避免的是漏洞百出。而本劇中，傳統倫理觀的維護者甚至被「丑化」為丑角，其鞭答禮教的用心就甚為明白了。」<sup>172</sup>因此他認為《潘金蓮》「後設」意味的寫法可以引發多方思考。

<sup>171</sup> 詳見王安祈：《當代戲曲》，頁 83-84。

<sup>172</sup> 廖咸浩：〈失焦的叛逆〉，《表演藝術》第 28 期，1995 年 2 月，頁 72。



何謂「後設」？在《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》一書中，對於後設的興起和意義說明如下：

「後設」這個術語，似乎是在美國的一位批評家與自我意識作家威廉·H. 蓋斯（William H. Gass）的一篇文章裡最初出現的（in Gass 1970）。然而，像「後政治」、「後修辭」和「後戲劇」這樣的術語，一直是 60 年代以來的產物，也是對人類如何反應建構傳達他們在這個世界上的經驗時所遇到的難題而表現出來的一種甚為普遍的文化興趣。後設通過正當的自我探索去追尋上述這類問題，…。<sup>173</sup>

後設是換位置或抽離某個情境、脈絡，被當成是一種對於閱讀、書寫與製造論述的一種方法，就叫「後設」。比方說作為一種表現手法運用在小說中，常會企圖讓閱讀者從書中的故事世界抽離、拉遠，刻意揭露作者安排的斧鑿、玩弄某些能造成抽離效果的經典或形式、干擾讀者的閱讀位置、甚至故意挑逗讀者對作者安排情境的不同意或其他的想像，在台灣比較知名的例子像是台灣的小說家黃凡的《如何測量水溝的寬度》，黃凡的小說中，常有作者常會加入和讀者對話，暴露小說的虛構性，讓讀者在讀小說時不是融入，而是感覺經常被打斷，讓讀者不是很順暢的讀下去。

因此「後設」在創作小說同時並對小說的創造進行陳述，打破了創造與批評的界限，將作者的自我意識不再隱蔽。對照《潘金蓮》，在寫作手法上，除了讓古今中外人物同台具有荒誕的效果外。同時讓這些劇外人可以對話、可以對傳統權威的質疑，此種手法就近於後設寫作手法。

而廖咸浩認為其實「後設」意味的寫法可以引發多方思考，未料魏明倫卻講得太直接，已經過於喧賓奪主。批評魏明倫將自己清楚的理念灌輸給觀眾的論者尚有平路的〈害怕「看見」的觀眾〉，該文亦指出「劇外人」的輪番上陣好發議論，越俎代庖的替觀眾說出所有的體悟，過於喋喋不休的認真在許多時候更是作品藝術性與想像力的死敵。<sup>174</sup>

## 二、從女性塑造的角度

在陳怡真的〈懸絲傀儡——《潘金蓮》翻不出男性編劇之手〉<sup>175</sup>和李孝悌的

<sup>173</sup> 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝出版社，1995 年），頁 3。

<sup>174</sup> 平路：〈害怕「看見」的觀眾〉，《表演藝術》第 31 期，1995 年 5 月，頁 44。

<sup>175</sup> 陳怡真：〈懸絲傀儡——《潘金蓮》翻不出男性編劇之手〉，《表演藝術》第 28 期，1995 年 2 月，頁 70。

〈放不大的小腳〉<sup>176</sup>、〈革命尚未成功〉<sup>177</sup>兩篇劇評中皆有對女性塑造的討論。陳怡真認為魏明倫所塑造的四種「不好的」、「壞的」男人的典型，來襯托女主角的女性自主意識，無論如何這樣的女主角最後還是如一只懸絲傀儡被四個男人每人一手一腳牽引搬弄著，而背後操弄傀儡的還是一個男性編劇，她認為潘金蓮「青春渴望伴侶情」、對武松的主動示愛是有女性自主的意識，而嫁給武大郎後，盼望武大郎多點男子氣概，不得已的選擇下也願意認命出嫁從夫，在此變成仍具有傳統價值觀的女性，至於跟從西門慶是又在某種不得已下的選擇。因而陳怡真認為「本應是個有主見的女子，在編劇一個不小心下，變成仍具傳統價值觀的女性」，筆者認為潘金蓮倒不是從一個有自我想法的人突然又變成了具有傳統價值觀的女性。潘金蓮的主見一旦進入婚姻中也難逃婚姻的束縛，因此婚姻猶如一道法箍緊緊鉗制住她，她不能解脫枷鎖所以只能無奈的接受命運安排，也就是說女性自主碰到婚姻制度是使不上力的，為了生活只好苦中作樂，所以從抗拒到認命的過程中，有想死的抗議、有無奈的妥協、有屈服於和武大郎有夫妻之名的悲哀，因此既然自己是有其他出路了，所以只能盼望丈夫能有所轉變。直到潑皮的惹事才又讓她絕望地認清原本寄望倚靠一生一世的丈夫竟然無能至極，直到她遇見了武松、西門慶才有了選擇機會的可能；只是一個是她想愛又愛不到，另一個是愛了卻使得她掉入萬丈深淵。除此之外，彼時的女性毫無其他出路，亦不可能掙脫婚姻。雖然陳怡真是以京劇版為討論範圍，但是她所指的「懸絲傀儡」則是魏明倫原劇作想要揭露的無法掙脫不幸婚姻女子的形象。由此看來陳怡真是以女性自主為觀察重點，因此自然會覺得潘金蓮正如同傀儡一般任人操縱與擺布。

李孝悌的〈革命尚未成功〉一文則是專對川劇《潘金蓮》演出所做的評論，如同陳怡真的質疑，李孝悌亦指出當潘金蓮嫁給武大郎後性格有矛盾之處，李孝悌認為：

金蓮被迫嫁與武大為妻後，觀眾先看到女主角以精彩的做工，有模有樣、興高采烈地揉麵做著燒餅。正慶幸這不潔的女人，願意在純白似雪的麵粉中，發洩一腔的慾情，找到安身立命的所在，卻忽見她轉身嘆起「閉小窗如釘進悶閉棺材」，以及無情無愛的、同床的婚姻生活。正待我們準備同情她不幸悲慘的身世時，這三寸金蓮卻用紅繡鞋做卜卦的筊杯，唱出她的玫瑰三願——知命貞德的婦人般，祝願懦弱的夫君展現大不畏欺凌的丈夫氣概。這段和川劇變臉特技一樣，說變就變的心裡描述，非但不能具說服力地刻劃出一個複雜多面向的潘金蓮，反而坐實了「水性」楊花，女人善變的指控。<sup>178</sup>

<sup>176</sup> 李孝悌：〈放不大的小腳〉，《表演藝術》第28期，1995年2月，頁68。

<sup>177</sup> 李孝悌：〈革命尚未成功〉，《表演藝術》第30期，1995年4月，頁62。

<sup>178</sup> 同前註，頁62。

筆者列出一整大段李孝悌的評論有兩個用意，第一、李孝悌認為魏明倫有雄心壯志的將角色深刻化，但是潘金蓮在嫁與武大郎後的人物性格過於矛盾分歧，無法背負沉重的歷史使命，筆者已於上一段析論陳怡真的「本應是個有主見的女子，在編劇一個不小心下，變成仍具傳統價值觀的女性」的質疑中有所討論，可參看為何潘金蓮嫁給武大郎後性格會呈現矛盾筆者的解釋。第二、由李孝悌的批評中（或者說他代替觀眾的批評中）仍舊先入為主將潘金蓮視為「淫婦」對待，他用的字眼是「這不潔的婦人」、「發洩一腔慾情」、「坐實了水性楊花，女人善變的指控」，這些詞句都已先入為主認定潘金蓮是個不守婦道的人，好像她本該淫蕩，貶低了潘金蓮。而實際上以往潘金蓮給大家的印象就是一個淫婦的形象，因此筆者認為李孝悌是帶著審視的眼光去檢視魏明倫如何幫這位淫婦翻案，而不是以嶄新的認知去接受魏明倫所重新打造的潘金蓮，不過李孝悌會這樣認為的論點是魏明倫在處理潘金蓮「勾引武松不成，再接再厲，與西門慶左顧右盼，欲拒還迎，爾後成姦的事實，已過曲折」，於是在魏明倫的主觀認知翻案再加上「或者因為客觀環境的限制（激進的女權思想尚未萌芽）」，可以說只翻了一半。對李孝悌而言只翻了一半，代表著另一半沒有翻案成功的根源在於由劇作家的主觀認知，卻忽視了主人公潘金蓮作為「人」的存在，漏掉了潘金蓮作為一個女人具有的自我價值，魏明倫的出發點依然是男權社會的男性話語型態。因此李孝悌亦同於陳怡真一樣是以女性自主為觀察重點。

川劇《潘金蓮》在台灣上演的情形正反面意見皆有，論者李孝悌認為只能說是「半齣好戲」，金蓮情挑武松一幕，細膩動人，殺害武大一段的思前想後也入情入理，唯過度的運用「劇外人」造成喧賓奪主，讓觀眾產生厭憎之感，弄巧成拙，再者四川當地觀眾熟悉的故事，人物未必會被台灣的觀眾喜歡。筆者認為因為這齣戲在台北演出時因為字幕沒有處理好，所以觀眾在看不到小如蠅頭、密密麻麻的字幕，又聽不懂四川方言，自然無法去體會魏明倫在劇作中展現的巧思，也使得劇場效果大為減色。

王亞玲亦以標題「反應不如預期好 以同情女性出發 留下不少拼貼裂痕 潘金蓮穿上瑪丹娜小內衣上台」報導川劇的演出評論，內文如下：

四川省自貢市川劇團的新編荒誕戲「潘金蓮」，這次在原作者魏明倫的訪台和推薦下，終於在台亮相。雖然這齣荒誕戲，可以打著「荒誕有理，改造無罪」的旗幟，可是兩岸美感、文化的差距，祇能說「潘」劇劇本的「重審女性」，給予傳統戲曲新的啟示；但以呈現來說，「荒誕」和「荒唐」的拿捏，恐怕是編劇和導演需絞盡腦汁釐清的課題。這齣戲以「同情女性」出發，同時再度運用布萊希特的「疏離劇場」效果，把呂莎莎、施耐安、賈寶玉、安娜·卡列尼娜、武則天等不同時空人物穿梭，重新評價潘金蓮在封建時代的角色。然而事實上，在表演和劇本的呈現，我們看到的卻祇



是新舊時代拼貼的裂痕，絕非創造性、精緻性的戲曲藝術。以戲劇演出形式來看，從螢光綠的線條、樣板式的圖像舞台設計，霓虹閃爍的紅綠燈光，爵士鼓伴隨著電子琴的噪音，革命女青年式的歌聲，樣板戲的僵硬姿勢，潘金蓮的「瑪丹娜」性感小內衣，以及潘氏與西門慶的露骨演出，都像一道麻、辣、燙的川味，放在破盤上，不僅食不下嚥，而且望而生畏。<sup>179</sup>

這篇評論顯見了兩岸觀眾對於審美美感的不同來自於文化的差距。因此雖然標榜著「原汁原味」的川劇，卻未必能對準海峽兩岸台灣觀眾的脾胃。再者王亞玲認為運用布萊希特的「疏離劇場」效果顯然是失敗之舉，雖然穿梭了古今人物來評價潘金蓮，但是對於劇本的呈現並無多大的創造性，這一點跟大陸論者討論到底該不該有「劇外人」頗為類似。此外她也認為從戲曲的演出形式，舞台、燈光和音樂及演員等的表演不夠精緻。

綜合兩岸的劇評，筆者的整理歸納意見如下：

（一）、《潘金蓮》在當代戲曲史上的探索意義重於《潘金蓮》本身。《潘金蓮》不管是在思想內涵上或者是藝術手法，引起了學術界的廣泛討論，論者可從戲劇觀、歷史觀、道德觀、婚姻觀、婦女觀等等不同面向來討論，在封建文化薰陶下成長的中國人已對潘金蓮的形象根深蒂固，因此站在 1980 年代的角度重新認識潘金蓮，是一項對傳統戲曲和封建價值觀極為挑戰的一件創舉。

（二）、從兩岸論者對《潘金蓮》的評論，顯見兩地論者對於評論劇作角度的落差。中國大陸論者關注的是主題思想，圍繞在該不該為潘金蓮翻案；而台灣論者則對主題的接收度比較高，大多在討論魏明倫的創作手法。中國大陸在「新時期」之前經過了十多年的思想禁錮，因此 1986 年推出的潘金蓮在倫理道德上的反響遠遠勝過藝術層面的反響。然而《潘金蓮》在台灣上演的時間是在 1994 年，台灣已然走向民主化、十分關心女性議題，假設台灣是在 1960 年代較為保守的年代推出《潘金蓮》恐怕也是會在倫理道德上引起強烈的反響。所以上演時間的不同和兩岸社會風氣的迥異，造成兩岸論者在解讀《潘金蓮》有著不同層面側重的解讀。

在討論完《潘金蓮》兩岸的劇評後，筆者還想補充提出在今還需要對定型人物重新審視嗎？所謂的定型人物，不是指施耐庵底下的定型人物潘金蓮，而是指劇作家魏明倫塑造的定型人物潘金蓮，魏明倫塑造的潘金蓮被無所不在的封建制度力量所逼迫而終至墮落，也就是說潘金蓮的主動性很弱，她是被西門慶推著走向墮落，走向殺人，所以我們可以得到潘金蓮是被環境所殺的結論，這樣已經定型的人物，有必要在當今的時空再繼續上演嗎？雖然這齣戲在 1986 年面世後所

<sup>179</sup>王亞玲：〈反應不如預期好 以同情女性出發 留下不少拼貼裂痕 潘金蓮穿上瑪丹娜小內衣上台〉，《中國時報》第 22 版（影視新聞），1995 年 2 月 27 日。



引起的爭議和獨樹一幟的「荒誕」形式，「反封建」的提出確實有趕上特定時空之有必要；在挽救戲曲危機的貢獻方面，這部戲也頻傳佳績，魏明倫因創作手法、思想觀念而對當時百廢待興的戲曲界產生多次衝擊，畢竟敢於突破傳統框架的人不多，成熟度或許不足，但開拓的精神卻是可取的，因此荒誕《潘金蓮》的意義早已被載入戲曲文學史；只是站在今日，重新面對荒誕《潘金蓮》在內容的深度和人物的思維安排上（例如：劇外人的諄諄告誡），筆者以為還有值得商榷的空間。

綜合以上所述，分析兩岸對魏明倫劇作之接受和討論，比較出歧異點之後，也讓我們從個別劇作家魏明倫劇作研究中窺見，兩岸在分治數十年之後，不僅對戲曲思想內涵上的要求、戲曲表現審美上有很大的不同之處，對於價值觀的選擇更是有明顯的落差；不變的是希望振興戲曲的心情是兩岸有心人士共同之期盼。



## 結 論

本論文依序探討魏明倫的創作歷程、戲劇觀和劇作的思想內涵、創作技巧及其劇作演出呈現，並且試圖將視野擴展到當代戲曲史和其他劇作家來相提並論，以凸顯魏明倫的特色。

### 一、

「吾輩不入地獄，戲曲難上天堂」，這是魏明倫數十年來對振興川劇的堅持。即使在編寫川劇《潘金蓮》時曾遭到中國大陸學者及民眾的砲轟，但是他不惜以自己的藝術生命和名譽為賭注，也不改拯救川劇的苦心，因為地方戲必須靠著變化求存。除了在題材上的大膽創新，在藝術上亦是不斷的求新求變，對於戲曲藝術的創新追求的成功秘訣，魏明倫這樣說：「喜新厭舊，得寸進尺，見利忘義，無法無天。皆屬藝術追求，而非生活信條，譬如『利』指有利於適應時代，爭取觀眾；『義』指僵化的教義、定義。我是生活中的守法戶，藝術上的違法戶。」<sup>180</sup> 魏明倫用幽默、吸引人注意的方式說出自己對藝術上沒有設限的精益求精。從一個戲曲演員半路改行為編劇，魏明倫是一個成功的例子。一般戲曲演員從小唱戲較少接受正規教育，而魏明倫並沒有放棄學習；自小便有自覺的刻苦學習，大量的閱讀古今中外文學名著，從而培養了深厚的文學底子。因此作為一個成功的川劇作家得自於自學有成和對戲曲本身的規律熟悉、創作又力求貴在獨創，交出來的亮眼成績自然是有目共睹的。魏明倫認為：

我輩既稱「探索者」，就得冒險走向前人沒有走過，或走了幾步又被唬回來了的不毛之地。所謂「改革」就是首先改革我們民族的盲從性。戲劇觀念的更新，必須附麗於人生觀念的更新。雕蟲小技，治不了戲曲與青年的「代溝」矛盾。歷史觀、道德觀、權威觀、價值觀，未來觀……總而言之，人生觀依舊是老一套，戲劇觀安能不隨之老矣！<sup>181</sup>

所以魏明倫認為戲曲改革，首先要改的是我們這一代人的價值觀，尊重各種推動戲曲進步的不同的嘗試，只要戲曲好看、能讓觀眾主動走入劇場，也就是達到魏明倫所說的寫戲的三個境界：「引人入勝、動人心弦、發人深省」，因此戲曲的創新和改革是需要大眾的支持。

魏明倫劇作多以專為川劇量身訂作，故事背景多以天府之國四川為主，諸如《易膽大》、《巴山秀才》、《夕照祁山》、《好女人壞女人》，展現的是個體風格與區域風格結合，以求振興川劇。川劇代表著四川民間風味，而「麻、辣、燙」即

<sup>180</sup> 魏明倫：〈小鬼自白〉，原文發表於1987年12月。此引自《（新版）巴山鬼話》，頁29。

<sup>181</sup> 魏明倫：《（新版）巴山鬼才》，頁40-41。

是四川特有的民間風味，顯現在表演舞台上最突出的莫過於川劇的聲腔、變臉等特技。在中國的地方戲曲中，川劇是屬於典型的聲腔大熔爐，既有拔高悠揚的高腔，也有彈、燈、胡各調。唱腔高昂、鑼鼓激越，特別是幫腔襯托聲勢尤其震人。而魏明倫劇作在繼承固有的川劇藝術特色發揚傳統川劇風味外，並且運用大量現代的審美方式、現代的意識來創作。因此魏明倫忠於自我、全力為川劇一戲一招創作的用心，不僅為川劇創作了不少可以傳世的劇目，同時也為中國當代戲曲開拓了新的探索和嘗試，

## 二、

本論文探討魏明倫劇作範圍的九部劇作中，就個別劇作而言，《潘金蓮》雖然名聲最響亮，也讓劇作家聲名大噪，但實際上這齣戲在人物性格仍有值得商榷之處，譬如魏明倫並沒有安排潘金蓮這個人物對自己沈淪的選擇表演出趨於合理的說服力，因此筆者認為《潘金蓮》的意義不在於主題意涵的創新（因為歐陽予倩比魏明倫早了六十年就比魏明倫以更前衛的角度來重探潘金蓮的內心），而是在劇作形式上具有階段性任務，它是中國大陸 1980 年代探索戲曲的先聲，也讓魏明倫為成開拓當代戲曲創新之先鋒。

筆者認為真正能行之久遠、經得起在舞台上不斷的搬演精品，是《易膽大》和《巴山秀才》，這兩齣的舞台生命力已逾 20 年，這兩齣戲無論是在劇作本身或者是舞台演出都是十分的精彩。至於《四姑娘》、《歲歲重陽》因為劇作內容深受時代限制、意識型態至上導致主題先行，侷限了人物的性格發展，從這兩齣劇作許久未有劇團再度復排，也印證了這兩齣劇作生命力將無法通過時間之考驗。

至於《中國公主杜蘭朵》、《好女人壞女人》取材於西方戲劇，考驗著魏明倫在面對中國跨文化戲劇的移植過程中是否能夠吸引觀眾的興趣，《中國公主杜蘭朵》題材的新鮮和具有美醜二元之價值判斷、《好女人壞女人》劇作本身具有貧富、好壞對立之寓言意義，筆者認為這兩齣戲無特定時空之設定，對於人性中的美醜、好壞是值得思維探討的命題，倘若能在編、導不斷的打磨加工，這兩齣戲將會經得起時間的考驗。譬如台灣的戲曲學者王生善認為魏明倫改編的《中國公主杜蘭朵》相當成功。這齣戲在 2000 年於台北國家劇院作為期三天的公演，由於公演相當成功，藝文界不僅肯定國光劇團努力，同時對魏明倫才華也備加讚賞，王生善亦提出了把劇作家丟到劇場去培植的建議：

我們不難想像魏氏能牢記生活中細微末節與種種不凡的情緒衝擊，統統把它們融入戲中，同時綴飾平日勤學所得的詩詞歌賦，以提升戲劇的藝術價值，才有今日傲人的成績。他所有創作的泉源，來自於長期的劇場生活，劇場培植了他強烈的戲劇感，這種只能意會而不能言傳的生活體驗，是在

課堂上，書本裡無法尋獲的珍寶。把劇作家丟到劇場去培植，是最不可取代的法則。從今以後，我希望我所賞識的這位天才作家，不再在流派、主義框框中去找定位；所心所欲的去開闢自己的天地，創出自己的風格來——是中國人的，也是魏明倫的。<sup>182</sup>

王生善從劇作家長期浸淫在劇場生活才能有如此的優異表現，一方面鼓勵魏明倫可以繼續創造自己的風格，另一方面也提出了把劇作家丟到劇場去培植這樣的建議，讓劇作家可以掌握場上搬演及舞台藝術的運作。王生善對劇作家的期許其實正也表達出戲曲支持者對劇作家的期許。

從早期的「反封建」到探討「以人爲本」的主題，都貫串著魏明倫想要表達道德價值追求的意圖，力圖在人情、人生與人性上深掘，這是魏明倫劇作的特色，他想要藉由戲曲去啓迪觀眾。如此一來卻也削弱了觀眾看戲的思考樂趣，因此對作品主題諄諄告誡的看重超越了作品藝術性。筆者認為魏明倫就強調個人獨立思潮和深具時代特色而言，是值得尊敬的，但是卻因此鉗制了劇作的藝術性，恐怕對當代觀眾的吸引力將是有限的。

綜觀魏明倫劇作的唱詞和對白，有的引經據典、有的用民間俚語，有的采現代流行詞語，高明地把它們巧妙地結合在一起。一段好的唱詞對觀眾而言所需要花費欣賞的時間並不長，但是短短的幾行深入淺出的文字，卻是劇作家畢生的功力。縱使魏明倫劇作未必都趨於成熟，但是這無損於劇作家在當代戲曲史的定位及貢獻。況且，目前魏明倫對於劇作編修的勤勉及對劇復排的審慎關切，我們將期待他會有更非凡的表現。

### 三、

爲了更加深入的了解魏明倫劇作的風格，底下舉湖北鄂派劇作家和川劇劇作家的徐棻來做比較析論，關於前者要比較的是對於善於「悲劇喜演」的鄂派和川劇，如何呈現不同風格，對於後者則舉出同樣身爲川劇劇作家的魏明倫和徐棻他們的同異處爲何？

#### （一）

中國戲曲向來都有悲劇喜演的方式來展現嚴肅的主題思想，川劇的固有喜劇特徵不僅只有體現在喜劇中，在悲劇中亦可多見，在此以特別擅長以悲劇喜演的湖北鄂派的編、導和魏明倫劇作比較。湖北鄂劇作家群、導演，如習志淦、郭大

<sup>182</sup> 王生善：〈把編劇家丟到劇場裡去成長〉，《中國時報》第 11 版（文化藝術），2000 年 8 月 18 日。



宇、余笑予等人，鄂派的代表作有《徐九經升官記》、《美女涅槃記》等，他們的劇作都曾經在台灣由復興劇團演出過，亦得到極佳的迴響。以下舉《徐九經升官記》和《易膽大》做對比，試圖探討不同劇種的劇作家對於悲劇喜演會如何來呈現。

《徐九經升官記》是一齣新編公案戲<sup>183</sup>，由劇作家謝魯、郭大宇、習志淦和導演余笑予組成，自從《徐九經升官記》問世後，即不斷的加工調整劇作的思想內涵，迄今仍是一部深植人心的好戲。首先我們先來釐清何謂「新編公案戲」？謝柏梁認為：

與傳統的公案戲不同，兩湖的公案戲不以歌頌包公式清官為對象。相反在兩湖劇作家筆下所出現的統治集團人物中，以萬歲陛下到達官貴人們大都具備自私，昏瞶乃至爾虞我詐、鉤心鬥角、草菅人命、貪利枉法的種種醜態。真正能巧設機局、仗義執言，最終使案情水落石出、真相大白的關鍵人物，往往是那些長期不得重用的貶謫對象如徐九經，……。在他們身上，真正反射出高貴者最愚蠢而卑賤者最聰明的精神面貌和人格素質。<sup>184</sup>

徐九經正是一位其貌不揚的低階官吏，他自己就是一個被以貌取人的受害者，竟也重蹈覆轍地犯了以貌取人的迷失。因為審理搶親案件所以能夠藉此升官。審理伊始，徐九經認為尤金謙恭有理，誤以為尤金人品比劉鈺好，幸好經由倩娘的提醒，才讓徐九經破除對美醜的迷思，也恍然發現自己原來也會有這樣的盲點，之後藉由審案過程的波瀾起伏，讓徐九經也由表層美醜的對立面，轉為更深層的自我私心和良心的對立，在著名的「當官難、難當官」的唱段中，徐九經回顧了自己的從官史，在升官與罷官中，不斷的自我詰問、思辯過後得出「莫做官」的結論。這齣戲成功的表現人生，誇張的運用對比和諷刺的手法來展現看似鬧劇的荒謬人生，但是戲落幕了，仔細深思人生亦充滿類似徐九經升官與罷官的抉擇，以為選擇此路會比彼路好，結果真正走上了此路，才大嘆原來不是自己想的那一回事。因為現實和期待一旦產生了落差，自然而然就會興起「不如歸去」之感。

<sup>183</sup> 《徐九經升官記》故事梗概如下：九年前滿腹文章的清官徐九經，本得中狀元，但由於相貌醜陋，被安國侯劉文秉參奏一本，貶為玉田縣七品縣令。縣內有位姑娘李倩娘，自幼許婚安國侯義子、守衛邊疆的劉鈺。她在苦守婚約八年後，忽為並肩王的內弟尤金看中，設計誑稱劉鈺已死，把倩娘強奪進府，威逼成親。拜堂之時，倩娘身穿孝服，手捧靈牌，寧願以死守節，大鬧花堂，香消玉殞之際。恰巧劉鈺戎邊得勝，隨義父回朝，聽聞倩娘被強逼成親，遂率兵闖府，搶回倩娘。於是引起了安國侯和並肩王兩家的一樁搶親的公案。權勢之爭，驚煞了在職的大理寺正卿、少卿、刑部、吏部、都察禦史等大小升官員，裝病的裝病，逃跑的逃跑，無人敢審理此案。此時，並肩王舉薦了與侯爺夙有積怨的徐九經，奏請擢升為大理寺三呂正卿，專審此案。徐九官上任後，在權勢的重壓之下，抉擇於激動的是非、恩怨和懲惡揚善的內心鬥爭之中。當他審明倩娘案情之後，主持正義，嚴斷法紀，順乎天理，巧借倩娘飲毒酒，平息風波，嚴懲惡人尤金，成全劉鈺姻緣。自己卻脫下袍冠去賣酒，遠離官場這是非之地。以上劇情為觀看該劇之錄影帶，由朱世慧飾演丑角徐九經。

<sup>184</sup> 謝柏梁：《中國當代戲曲文學史（第二版）》，頁 264。

《徐九經升官記》以「對同一事件同時會有正反兩面的觀點」製造反差效果，一喜一悲交替呈現。人物常常設置對比。藉審理尤金和劉鈺搶倩娘一案，引發徐九經對外表美醜、官場順逆的反省。本劇中的強烈對比有以下三項：

1. 升官與罷官的對比：九年的等待，換來竟是幾日對升官的期望及本身對官位的榮耀，但短暫數日的當官生涯，讓徐九經覺得在惡勢力環繞的生存環境中根本無法生存，既然人活百歲都有一死，唯一的退路就是罷官賣酒。
2. 善與惡的對比：李小二的善良對比權貴大將軍、王爺的邪惡。
3. 美與醜的對比：尤金、王妃娘娘的謙和有禮，實際上卻是非善良之人；徐九經雖然其貌不揚卻是有著善良的內在。

《徐九經升官記》中以「對同一事件同時會有正反兩面的觀點」來顯見出強烈的對比，升官與罷官、美與醜、善與惡，當違背良心才能得到的官位，徐九經也曾掙扎過，不過最終他選擇棄官而去，徐青天為民執法公正竟要付出龐大的代價。由徐九經的選擇中，也透露出本劇所要傳遞的思想，批判了官場的黑暗和人心的自私。



《易膽大》用「假戲真作」的巧合來營造喜劇的效果，《易膽大》善於以「假戲真作」來做出效果，本劇中的「假戲真作」舉例如下：

1. 「移花接麻」：駱善人本是要迎娶花想容，易膽大從中設計讓花想容脫身，改為麻老么穿麻五娘的衣物假扮麻五娘去赴約，製造「假戲真作」的逗趣效果。
2. 麻大膽本來沒有被易膽大的裝神弄鬼嚇死，反而在裝死的時候卻真的被眾人以為「驚屍」中意外被打死，亦增添不少笑料。
3. 花想容起初為了自保假意拜駱善人為乾爹，希望藉由駱善人的力量來制衡麻大膽，卻未料花想容可以脫身之際，駱善人卻不肯輕易放過花想容，導致花想容為了不連累易膽大等人，最後自縊於轎內，本當該逃出虎口的花想容卻逃不過一劫。

《易膽大》用「假戲真作」的巧合來營造喜劇的效果，然而正當觀眾看了一個又一個易膽大如何精心設計的巧合之後拍案叫絕之際，正期待有個圓滿的結局，卻未料最後的結局竟是花想容的自縊於轎內，帶給觀眾極強烈的震撼。

《徐九經升官記》和《易膽大》都是悲劇喜演，就思想層面而言兩劇都是在詼諧表演外衣中包裹著嚴肅的主題，《徐九經升官記》抓住了外醜內美的審美反差為主題，《易膽大》以易膽大的正義膽大去挑戰權霸惡勢力；兩者同樣以喜劇鬧劇為手段，營造出令人不勝唏噓的結局，這種先喜後悲的手法，不僅增添了看

戲的趣味，也在笑鬧冷卻後引人深思。

## （二）

徐棻和魏明倫都是川劇的劇作家，從編劇到川劇排演，視演員的實際排練情況隨時調整修改劇作。雖然都沉浸在巴山蜀水的氛圍下，但兩人劇作風格卻不一樣，譬如在人物塑造上各有巧妙，下面就略論徐棻在人物塑造上的表現和魏明倫劇作的人物塑造作比較。

徐棻知名代表劇作，早期的有《燕燕》、《王熙鳳》、《田姐與莊周》，近期的有《死水微瀾》、《欲海狂潮》。徐棻的劇作在內涵上極具高度的哲學意涵，在描寫人物複雜心理的轉變過程也是極為細膩，就情節結構而言則是擅長運用伏筆，前後呼應連貫。譬如在《田姐與莊周》的情節上突破於有別以往的模式，跳脫原著話本小說馮夢龍《莊子休鼓盆成大道》的敘事手法，將人物的心理動機交代的更合理化，尤其是賦予莊周和田姐更具人性化的形象，田姐在劈棺時出現了更多的心理掙扎，而莊周也不是以往中逼田姐自盡的形象，在本劇中莊周願意成全田姐去改嫁，最後反倒是田姐主動尋死。徐棻在不改原著的梗概注入了新的觀點，將莊周原本是自私的丈夫形像重新詮釋最後願意成全妻子選擇，是一位重情重義的丈夫形像。

在《王熙鳳》中，寫出了尤二姐的軟弱與無助，賈璉的好色與無情，鳳姐的心狠手辣、平兒的不忍與束手無策和來旺夫婦的仗勢欺人。在對人物人性的刻畫部份，著重於個人內心世界的善與惡的掙扎、人在欲望中的痛苦和快樂。此外在《欲海狂潮》中，她將劇中人物內心的欲望化身成爲一個舞台形象和主人公對話。徐棻在對封建傳統的批判和揭露的策略並不是直接透過劇中人直接陳述，而是用人物悲劇命運的因果呈現和對人物性格的挖掘來作有利的支撐。

對比魏明倫和徐棻在人物塑造的部分，我們發現魏明倫劇作中著墨於明顯的具體事件，人物就在這些事件中，展現他們的性格，從人物的唱念作打中來體現人物精神，甚至藉人物之口中來闡述自己的理念。而徐棻不刻意關注具體事件，而是通過事件的發生，焦點擺放在對人物的精神狀態和面對生命的一種思考，特別是對人物言語的揣摩極為細膩，更能深入人心的底層。

徐棻和魏明倫的劇作各有不同的風采，也都有代表個人色彩的代表作，他們的劇作演出的機率高於其他劇作家，特別是當今在市場掛帥，在製作成本的壓力下，推出一齣新戲的風險很大，於是川劇院將目光鎖定諸如徐棻、魏明倫的劇作，雖有些是舊作但是仍然經得起時代的考驗，因此再重新打磨加工後，搭配著導演的統籌和演員之精益求精之演技，也締造了不少佳績和抱回不少中國大陸戲曲界



之大獎。

#### 四、

透過對魏明倫劇作及其舞台藝術呈現的研究，也讓筆者自覺地從關懷的視角從川劇轉移到台灣的京劇演出，也感謝王安祈老師的帶領更讓我對台灣地區的當代戲曲現狀及發展產生高度關懷的投注。他山之石可以攻錯，或許試圖並列魏明倫劇作的川劇演出本和台灣改編本試作分析比較，這樣一來可以讓我們的視野更開拓。川劇力圖現代化，借鑑西方戲劇的長處，融合舞台美術、服裝等外在形式的創新，更重要的是劇本內涵和人物形象的提煉和深掘。從魏明倫劇作的劇本及舞台演出中，我們可以清晰的觀察到魏明倫從遵循傳統到創新手法的不斷嘗試，這和台灣新編京劇的創新改革亦有相似之處。魏明倫力圖在傳統川劇和現代西方表現手法中去尋找融和的方式，例如荒誕川劇《潘金蓮》是大膽創新的體現，同時也帶給台灣戲曲界很多的靈感和借鑑。（復興劇校於 1994 年由鍾傳幸導演改編，改編後的京劇版則是建立在原川劇版的基礎上，再從深度上拔高）

創辦於 1979 年的「雅音小集」開啓了台灣京劇轉型的方向，在戲曲的製作方式有別以往，包括引進了西方導演制、重視敘事結構……等，其新編戲如：《竇娥冤》、《孔雀膽》、《再生緣》等，在傳統的抒情精神上愈趨強化了敘事的能力，其後由吳興國成立於 1985 年的「當代傳奇」更是大幅度的改變傳統京劇的表演方式，嘗試了古典與現代、東方與西方的融合，代表作《慾望城國》、《樓蘭女》等企圖以改編世界經典劇作為現代化、國際化的文化出路為導向。除了這些劇團外，尚有其它劇團，如「國立台灣戲曲學院劇團」（改制前為「復興劇團」）、「新舞台」等，而台灣目前最具影響力的「國立國光劇團」以創新現代化來延續傳統的積極手段，編寫出許多探討女性幽微情愫的細膩刻畫及深入鉤掘的劇作，譬如：《王有道休妻》、《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》，更是取得有目共睹的成就。

可見打破傳統戲曲程式的規範、勇於創新突破是兩岸戲曲界的共識。諸如：吸收話劇的表演方式、寫實布景的運用、爲了突出人物個性而打破行當的改變。戲曲在藝術越界上的嘗試，汲取歌劇、交響樂的音樂、現代舞蹈等，爲創新戲曲開出新道路。然而從兩岸學者及觀眾對魏明倫劇作的演出接受與不同的評價和討論中，反應出兩地長期以來在各自文化背景中的戲曲欣賞審美風格上的差異。

能夠將劇作交由劇團來排演，這是劇作家的心願，因此一般劇作家，在編寫劇本時除了必備的戲曲文學創作的修養外，劇場表演元素的掌握，更關乎戲曲演出的成敗。如果僅將視劇作為文學作品的一種形式，劇作家忽視了戲曲的藝術特性，必將嚴重影響劇作的舞台生命。因此一齣劇作成功的推上舞台，除了劇作家的主觀意圖呈現，還需要導演和演員的二度創作；劇作中有關人物的塑造、情節



結構、劇作主旨需要通過演員的表演、導演及相關人員運用戲曲藝術的各種形式來配合，呈現最終希望達到的舞台藝術效果，並且戲曲作品只有真正關注於人或人性才有生命力，才會經得起時代的考驗。



## 附錄一：電訪魏明倫老師談九部劇作在 2000 年以後之演出概況

何其有幸可以電話晤談魏明倫老師，魏老師爽朗自信的滔滔不絕令我難忘，當筆者說明論文寫作目的之後，隨即和老師展開兩次長時間的電話晤談，（2007 年 5 月 29 日中午、2007 年 11 月 6 日下午）跨海的交流，拉近了筆者對川劇的距離，在此將兩次晤談的訪談紀錄整理如下：

訪問的重點是九部劇作在 2000 年以後之演出概況，畢竟劇作最重是能登台演出為目的。

### 一、創作動機

魏老師說：「我任何著作，不論是戲劇還是雜文，都有一個共同的主題，那就是：爲了弱勢群體，爲了平民說話。我不想依仗權勢，也不想搞帝王將相崇拜，權謀鬥爭，我想用爲平民說話的方式來感染現在的年輕人，如果加上一個『光明的尾巴』，我覺得那很淺薄。因爲大團圓不能表現生活的本質。」魏明倫老師有著堅定的理念和想法也確實的將其反封建的主題落實在劇作中。

反封建的主題讓魏老師在 1980 年代成爲中國大陸知名的劇作家。而如今時空變異，魏老師依舊活躍於文壇上，細推原因在於他以創新改革的精神以及嘔心瀝血的文字耕耘確立了個人風格。

魏老師也特別提到因爲受到外界的邀請，所以嚐試去創作《中國公主杜蘭朵》和《好女人壞女人》。譬如《中國公主杜蘭朵》是以獨特表述對外國的經典歌劇《杜蘭朵》進行的再創作。故事情節大體與國際通行的歌劇接軌，但人物性格發展更爲多彩，主題內涵將更爲多義。他說家家戶戶都有一個小公主、小皇帝，他們都是在家長的寵愛呵護下長大，本性不壞而且既聰明又漂亮，但是蠻橫任性、我行我素，如果當代的「杜蘭朵們」能與「柳兒們」結合，就能將人外表的美與內心的美結合起來。而青年男女也能從公主和她的追求者身上發現自己的一些特徵。

關於魏老師闡釋的《中國公主杜蘭朵》劇作意涵在劇作中並沒有凸顯出來，雖然他認爲有隱含這樣的寓意，但是在觀看劇作或演出時，並不會有這樣的聯想。

雖說早在 1985 年創作《潘金蓮》即拿來了一些西方文學、戲劇的表現手法（荒誕手法、間離效果等），也早已將中、西戲劇在表現手法上一些不謀而合的特點做出了翻新的處理。有意思的是《中國公主杜蘭朵》和《好女人壞女人》都

不是他主動想要創作的題材，但是這兩齣來自西方的作品，卻也讓魏老師在無形中名副其實完成了中西劇作的交匯。

## 二、剖析九部劇作的演出情形

《易膽大》、《四姑娘》、《歲歲重陽》、《夕照祁山》當年即由老師自己排演或者參與其中，不過限於自貢市川劇團的演員水平不高，所以演出時並沒有很理想，再加上當時錄影的條件亦差，所以留下的片子觀看效果不佳，不過《易膽大》、《四姑娘》有拍攝戲曲電影片留存。而《巴山秀才》、《潘金蓮》有片子流傳，這兩部的演出在當時都引起轟動和廣泛的討論。隨後的《中國公主杜蘭朵》、《變臉》和《好女人壞女人》已經不再侷促於自貢川劇團，轉而由川省川劇院來排演，因此得到的資源也比較多，演員水準亦更為出色。

《四姑娘》、《潘金蓮》和《歲歲重陽》在當今由於時空不同，所以目前並無再度搬演的需要。而《易膽大》、《巴山秀才》是交由四川省的川劇院去復排，劇本幾乎沒有變動，演員的表現也都很好，這也說明了劇作經得起時間考驗。

## 三、即將重新復排的《夕照祁山》

2008年將會開始復排《夕照祁山》。魏老師認為最具爭議的《潘金蓮》曾經是讓他知名度大噪的一部戲，然而他自己則更加偏愛《夕照祁山》，他說潘金蓮是善惡並舉，偉人諸葛亮是晦明並存，他們都是復雜組合性格。重新審視潘金蓮，是他對古典名著《水滸傳》的女人觀提出質疑；再度塑造諸葛亮，是他對經典巨著《三國演義》的聖賢觀提出商榷。

舊版的《夕照祁山》曾讓很多觀眾感動得熱淚盈眶。劇中，魏老師把諸葛亮和魏延的關係處理為二人對軍事路線看法不一致，諸葛亮雖然對魏延有諸多誤會，但最終冰釋，諸葛亮走下了神壇，在對待魏延的問題上他或許有錯，但瑕不掩瑜，他依然是個賢相；而魏延始終都沒有反叛，是個忠臣。魏老師強調，他絕不是在做簡單的翻案文章，要突破傳統必須吃透傳統，他說歷史上的諸葛亮毋庸置疑是個傑出的輔佐帝王術是個賢相，能力那麼高，品德那麼好，又一點野心也沒有，可以說是個忠臣。可是他那麼一個天下第一聰明人卻輔佐了天下第一大草包——阿斗，這是諸葛亮的悲劇，也是中國歷史的悲劇。他說《三國志》中的魏延是劉備非常器重和倚重的人才，而《三國演義》中的魏延卻被塑造成「反骨」的形象，最終也真的謀反了；因此他要重新為魏延翻案。

魏老師說因為種種原因，這部戲在當時沒有產生足夠的影響，但絕不能否認劇本的精彩。相信新版的《夕照祁山》由話劇導演盧昂的統籌下，不僅會打造令

人耳目一新的舞台演出，還會在戲曲外部包裝上融入更多西方戲劇元素，繼續進行川劇的創新嘗試。

此外，魏老師不斷的強調他的劇作不僅適合舞台搬演，也很適合當文學作品來讀，他舉了《潘金蓮》、《巴山秀才》和《變臉》都有收入大學生、中小學生的必、選讀教材中。並且也一再強調只要有劇團願意來排演他的戲，他會再把劇作再打磨，做到精益求精。筆者則認為如果劇作人物設置仍舊過於刻板，則會減弱個別人物內心掙扎糾結反覆思量的力度。反過來說若是劇中人物在作者的提煉後，已提升到普遍化的程度，應該經得起時間的考驗。

訪談結束後，魏老師很熱心的將多部他自己編劇的川劇片子轉贈於我，並且大方地說可以再多多來電，一定會知無不言，言無不盡。





## 附錄二：電訪朱民玲老師談京劇《潘金蓮》的演出體會

在 2008 年的 12 月 3 日，下午三點多，經由電話得以和朱民玲老師訪談。京劇《潘金蓮》曾在 1994 年和 2007 年在台灣演出，主要就朱民玲老師前後兩次演出的體會對於詮釋潘金蓮有何不同的感受為訪談重點。

### 一、1994 年的演出

朱民玲老師說「1994 年，自己年紀尚輕，所以對潘金蓮這個人物的體會不多，就是導演說怎麼演，我們就怎麼來表演。」這是老師謙虛的說辭，從當年的片子中可以看出朱民玲老師所飾演的潘金蓮是一位純真美麗、苦命又堅強的女子，即使誤入歧途夥同西門慶毒害了武大郎，仍舊是因為潘金蓮心靈承受太多的痛苦所導致的悲劇，所以潘金蓮給人的印象不歹毒，反而多了無奈與哀傷，而這些情感轉折在老師精湛的唱念做表中表露無遺。

接著請老師談談對潘金蓮這位人物的想法？朱民玲老師說：「1994 年時對潘金蓮的內心世界倒是不是很注重，而 2007 年的演出則是自己也經歷過一些事情和磨練，所以能夠去揣摩潘金蓮的心境，我認為潘金蓮是可憐的，因此我是同情他的，潘金蓮被武松拒絕後，無人疼惜的情緒油然而生。潘金蓮接受了西門慶，其實是潘金蓮想要從西門慶身上得到一個安慰，後來西門慶唆使潘金蓮殺夫，其實不是潘金蓮的錯，如果你站在這個角色，你會感覺到潘金蓮是被逼著走。這些男人都不是潘金蓮主動去尋來的。有罪的是當時的封建社會、是張大戶。」可見得朱民玲老師對潘金蓮是抱著可憐又同情的心情。

對於荒誕《潘金蓮》是否替潘金蓮翻案？老師這樣說：「現代人的思維比較廣，我們可以替潘金蓮說話，去理解她的不甘心。潘金蓮其實蠻無奈的，只能說她生錯年代，才導致她的錯誤。」試想其實潘金蓮即便不投入西門慶的懷抱，但是從潘金蓮身為奴婢、被迫嫁給武大郎，其實早就注定了她不幸的一生。

### 二、2007 年的演出

朱民玲老師說：「最後劇本結尾的地方多了一段，當潘金蓮死後，由劇外人女導演帶領一群飾演各行各業的女性一起上台，宣告女性的自主權，因此產生的效果較 1994 年更清楚，標竿立的更明顯。」後面劇本的更動，代表的意義是呼應編劇魏明倫的創作手法以各種不同時空的人物來評斷潘金蓮，也就是女導演等人對潘金蓮的看法，觀眾可以藉由觀看潘金蓮的處境，來思考男女平等、女性自主追求愛情、欲望等議題。

或許這樣的議題在當今看來已不再那麼新鮮，不過 2007 年的重新上演可以定位為回顧《潘金蓮》。回顧了魏明倫在 1985 年的創作及 1994 年由鍾傳幸導演的劇作修編，他們能跳脫傳統戲曲的敘述手法，並傳達出對女性關懷的層面，可謂相當成功之嘗試。

訪談結束之際，筆者心想一定要找時機當面跟朱民玲老師感謝接受筆者的訪談。

2009 年 4 月 3 日星期五晚上在中壢藝術館，當晚欣賞由朱民玲老師演出的《美女涅槃記》。曲終人散之際，筆者也一償宿願向朱民玲老師當面致意。



### 附錄三：電訪鍾傳幸老師談京劇《潘金蓮》的導演動機

在 2009 年的 7 月 26 日，上午十點多，經由電話得以和鍾傳幸老師訪談。主要就鍾傳幸老師前後兩次導演《潘金蓮》的導演動機為訪談重點。

#### 一、1994 年之導演動機

鍾傳幸老師說《潘金蓮》是她導的第一齣戲，她說：「看到魏明倫寫的荒誕《潘金蓮》劇本很開心，因為潘金蓮委屈了五個世紀，所以我採用了魏明倫的本子，這齣戲可以說是移植大陸劇作，但我很想對施耐庵說話，於是我更動了原來劇作中很多部分。魏明倫說只要不傷筋動骨，我可以改動我想要的部分，因此修改的時候我以回到人性、以我身為一個人的角度來看潘金蓮，如果我是潘金蓮我會怎麼做。改動最多的部分是武松不是那麼的漠然，他也會對潘金蓮產生悸動。還有就是潘金蓮最後不是被武松殺死，而是自己自刎而死。」確實在看京劇版的時候，可以處處看見很多不同於川劇版的處理。

鍾傳幸老師將自己想要問施耐庵的問題透過戲中女導演來表演，此外剝除了中國大陸當時流行的背景文化，譬如拿掉了女記者呂莎莎而改換女導演、拿掉七品芝麻官唐成改換為徐九經，鍾傳幸老師說：「因為我們不只是搬演大陸的東西，而是能在這些經典裡面取得他們的東西，然後我們再自己轉化。轉化是很重要的，譬如說我們可以讓台下人在看戲的時候就可以立刻哈哈大笑，達到傳達的目的。而最重要的是要說的話有無說清楚，雖然我覺得還不夠好，但是我已經盡力了。」鍾傳幸老師考慮到在移植大陸劇種的過程中，要適應台灣觀眾的文化背景。

鍾傳幸老師之前跟大陸湖北省京劇院導演余笑予有合作過，所以筆者認為在京劇版《潘金蓮》的舞台統籌上有受到余笑予的影響，鍾傳幸老師說其實是台灣和大陸兩方面一起在共同創作過程中產生了「雙向影響」，能從彼此的長處去學習自然對爾後的戲曲表現有助益。肯定的是京劇版《潘金蓮》有鍾傳幸老師投注心力，因此在深度上是比川劇版再拔高。

#### 二、2007 年更動結尾之構想

2007 年重新復排時，鍾傳幸老師感覺結尾的地方在今日看來已經不太能滿足，所以在結尾的部分增加許多，鍾傳幸老師說：「後面結尾，潘金蓮說她很冷，她的生命就像是活在枯槁的環境中。但是當代的女性，我們不在乎別人怎麼看我，每個人要珍惜自己的生命，我們不去傷害人，每個人都能活得好好的。」也就是當代的女性其實是跟男性一樣的平等，有自主權同時也懂得尊重別人。

## 參考書目：(按姓氏筆劃順序)

### 一、專書

#### (一) 魏明倫劇作

- 魏明倫：《潘金蓮劇本和劇評》（北京：三聯書店，1988年）。  
\_\_\_\_\_：《苦吟成戲》（上海：上海文藝出版社，1989年）。  
\_\_\_\_\_：《潘金蓮——魏明倫劇作三部曲》（台北：爾雅出版社，1995年）。  
\_\_\_\_\_：《魏明倫劇作精品集》（上海：上海古籍出版社，1998年）。  
\_\_\_\_\_：《好女人與壞女人——魏明倫女性劇作選》（北京：作家出版社，2001年）。  
\_\_\_\_\_：《凡人與偉人——魏明倫男性劇作選》（北京：作家出版社，2001年）。  
\_\_\_\_\_：《魏明倫劇作精品集》（上海：東方出版社，2007年）。

#### (二) 魏明倫雜文及散文

- 魏明倫：《魏明倫文集》（上海：人民出版社，1996年）。  
\_\_\_\_\_：《巴山鬼話》（上海：四川文藝出版社，1997年）。  
\_\_\_\_\_：《戲海弄潮》（上海：文匯出版社，2001年）。  
\_\_\_\_\_：《魏明倫隨筆選》（北京：光明日報出版社，2004年）。  
\_\_\_\_\_：《（新版）巴山鬼話》（上海：文匯出版社，2006年）。

#### (三) 古籍

- 〔明〕羅貫中撰，〔清〕毛宗崗批評，饒彬校注：《三國演義》（台北：三民書局，1991年）。

#### (四) 工具書

- 胡度、劉興明主編：《川劇詞典》（北京：中國戲劇出版社，1987年）。

#### (五) 戲曲史類

- 《川劇志》編輯部編：《中國戲曲志·四川卷》（北京：文藝出版社，1992年）。  
王安祈：《當代戲曲》（台北：三民書局，2002年）。  
王新民：《中國當代戲曲史綱》（北京：社會科學文獻出版社，1997年）。  
朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993年）。  
余從、王安葵主編：《中國當代戲曲史》（北京：學苑出版社，2005年）。  
余秋雨：《中國戲劇文化史述》（台北：駱駝出版社，1987年）。  
高升主編：《中國當代戲劇文學史》（廣西：廣西人民出版社，1990年）。  
張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》（北京：中國戲劇出版社，2006年）。  
傅謹：《新中國戲劇史》（湖南：湖南美術出版社，2002年）。  
謝柏樑：《中國當代戲曲文學史（第二版）》（北京：中國社會科學出版社，2006年）。

#### (六) 戲劇（曲）研究



王安祈：《傳統戲曲的現代表現》（台北：裏仁書局，1996年）。

王安葵：《當代戲曲作家論》（北京：中國戲劇出版社，1989年）。

布羅凱特著（Brockett）、胡耀恆譯：《世界戲劇藝術欣賞》（台北：志文出版社，1974年）。

李祥林：《戲曲文化中的性別研究與原型分析》（台北：國家出版社，2006年）。

余秋雨：《藝術創造工程》（台北，允晨出版社，1990年）。

余匡復：《布萊希特論》（上海：上海外語教育出版社，2002年）。

何玉人：《新時期中國戲曲創作概論》（北京：文化藝術出版社，2005年）。

杜建華：《川劇》（成都：四川人民出版社，2007年）。

沈惠如：《從原著到改編——戲曲編劇的多重對話》（台北：國家出版社，2006年）。

周令飛：《夢幻狂想奏鳴曲》（台北，時報出版社，1992年）。

張容：《荒誕、怪異、離奇——法國荒誕派戲劇研究》（北京：社會科學文獻出版社，1995年）。

張庚：《戲曲美學論》（上海：上海書畫出版社，2004年）。

郭英德：《中國戲曲的藝術精神》（台北：國家出版社，2006年）。

亞里士多德著，姚一葦譯註：《詩學箋註》（台北：台灣中華書局，1993年）。

陳多：《戲曲美學》（成都：四川人民出版社，2001年）。

陳亞先：《戲曲編劇淺談》（台北：文津出版社，1999年）。

黃在敏：《戲曲導演藝術論》（台北：文津出版社，1999年）。

貫湧主編：《戲曲劇作法教程》（北京：文化藝術出版社，2005年）。

傅謹：《戲曲美學》（台北：文津出版社，1995年）。

雷達主編：《中國新時期文學研究資料彙編（甲種）》（山東：山東文藝出版社，2006年）。

廖奔：《戲劇：中國與東西方》（台北：學海出版社，1999年）。

劉慧芬：《京劇劇本編撰理論與實務》（台北：文津出版社，2005年）。

董健、馬俊山：《戲劇藝術十五講》（北京：北京大學出版社，2005年）。

鄭懷興：《戲曲編劇理論與實踐》（台北：文津出版社，2000年）。

魏崇新：《說不盡的潘金蓮——潘金蓮形象的嬗變》（台北：業強出版社，1997年）。

羅基敏、梅樂互（Jurgen Maehder）：《杜蘭朵的蛻變》（台北：高談文化，2004年）。

顧仲彝：《顧仲彝戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，2004年）。

藍凡：《中西戲劇比較論稿》（上海：學林出版社，1992年）。

#### （七）戲劇（曲）集

王季思編：《中國當代十大悲劇集》（江蘇：文藝出版社，1993年）。

布萊希特（Bertolt Brecht）著，劉森堯譯：《四川好女人》（台北：書林出版社，2006年）。

徐棻：《徐棻戲曲選》（北京：中國戲劇出版社，1990年）。

歐陽予倩：《歐陽予倩全集（第一集）》（上海：上海藝文出版社，1990年）。

#### （八）文學研究

周祿正：《巴蜀鬼才：我所知道的魏明倫》（北京：作家出版社，2006年）。

帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）錢競、劉雁濱譯，著：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝出版社，1995年）。

- 洪子誠、孟繁華主編：《當代文學關鍵詞》（桂林：廣西師範大學出版社，2002年）。
- 施淑：《大陸新時期文學概觀》（台北：行政院文化建設委員會，1996年）。
- 唐正序、陳厚誠主編：《20世紀中國文學與西方現代主義思潮》（四川：四川人民出版社，1992年）。
- 唐翼明：《大陸新時期的文學理論與批評》（台北：文建會，1996年）。
- 崔榮昌：《四川方言與巴蜀文化》（成都：四川大學出版社，1996年）。
- 陳信元：《從台灣看大陸當代文學》（台北：業強出版社，1989年）。
- 蔣宗福：《四川方言詞語考釋》（成都：巴蜀書社，2002年）。
- 廖炳惠編著：《關鍵詞 200 文學與批評研究的通用辭彙編》（台北：麥田出版社，2003年）。

## （九）文學作品

- 周克芹：《許茂和他的女兒們》（北京：人民文學出版社，2004年）。
- 莫言：《小說在寫我：莫言演講集》（台北：麥田出版社，2004年）。
- 羅曼·羅蘭著，傅雷譯：《約翰·克利斯朵夫（上、中、下）》（台北：遠景出版事業公司，1981年）。

## 二、論文

### （一）期刊論文

- 王安祈：〈曲／戲迴旋路〉，《表演藝術》第27期，1995年1月，頁4-10。
- 平路：〈害怕「看見」的觀眾〉，《表演藝術》第31期，1995年5月，頁44-45。
- 李孝悌：〈放不大的小腳〉，《表演藝術》第28期，1995年2月，頁70-71。
- \_\_\_\_\_：〈革命尚未成功〉，《表演藝術》第30期，1995年4月，頁62-63。
- 李祥林：〈川劇文學敘事的方式、立場和風格〉，《成都大學學報》（社科版）2004年第1期，2004年1月，頁60-64。
- \_\_\_\_\_：〈當代川劇的人文意識及舞台言說〉，《藝術百家》2004年第1期，2004年1月，頁1-5。
- 李遠強：〈欲望和權力的燃燒與毀滅——探魏明倫劇作中的兩個人物：潘金蓮與諸葛亮〉，《戲曲藝術：中國戲曲學院學報》第60期，1994年8月，頁57-62。
- 郜晉：〈中國戲劇舞台上的「魔術師」——訪樂山籍著名戲劇導演謝平安先生〉，《中共樂山市委黨校學報》第10卷第1期，2008年3月，頁38-39。
- 陳吉德：〈開放思維中的先鋒傾向——魏明倫創作論〉，《四川戲劇》2002年第6期，2002年11月，頁30-35。
- 陳珮真：〈一手折翻神、淫、登科夢——魏明倫、王安祈談戲劇創作的創意〉，《表演藝術》第30期，1995年4月，頁59-61。
- 陳國福：〈魏明倫：回歸舞臺再《變臉》〉，《戲曲藝術：中國戲曲學院學報》第74期，1998年2月，頁8-12。

- \_\_\_\_\_：〈陳智林：川劇精品立身〉，《四川戲劇》2007年第1期（2007年1月），頁14。
- 劉心慧：〈由上崑四本《長生殿》論崑劇外聘導演執導的現象〉，《戲曲學報》第4期，2008年12月，頁233-271。
- 劉慧芬：〈所謂荒誕劇〉，《表演藝術》第28期，1995年2月，頁73-74。
- \_\_\_\_\_：〈創新與求變的現代川劇《變臉》〉，《表演藝術雜誌》第77期，1999年5月，頁52-54。
- 廖咸浩：〈失焦的叛逆〉，《表演藝術》第28期，1995年2月，頁72-73。
- 鄢然：〈智者的精神向度——魏明倫與書畫名家〉，《四川戲劇》2007年第3期，2007年5月，頁106-108。
- 謝柏梁：〈魏明倫的戲劇探索〉，《四川戲劇》第39期，1994年5月，頁41-43。
- 魏明倫：〈川劇《好女人、壞女人》〉，《四川戲劇》2002年第3期，2002年5月，頁51-64。
- \_\_\_\_\_：〈當代戲劇之命運——在嶽麓書院演講的要點〉，《中國戲劇》第74期，2002年12月，頁4-5。
- \_\_\_\_\_：〈巴金印象記〉，《教育文匯》，2004年第1期，2004年1月，頁59-60。
- \_\_\_\_\_：〈川崑「認祖歸宗」——在川崑展演暨中國地方戲與崑曲論壇上的發言〉，《四川戲劇》第4期，2007年7月，頁6-7。

## （二）學位論文

- 趙舟敏：《弄潮兒、探索者、革新家——試論魏明倫的戲劇創作》，（福州：福建師範大學碩士學位論文，2002年）。
- 范育維：《魏明倫《好女人與壞女人》之研究——以女性角色為對象》，（台北：私立中國文化大學藝術研究所碩士學位論文，2004年）。
- 張金堯：《魏明倫新時期劇作研究》，（北京：首都師範大學碩士學位論文，2006年）。
- 吳桂李：《李寶春京劇藝術研究（1991-2006）》，（台北：私立中國文化大學藝術研究所碩士學位論文，2006年）。

## 三、引用報紙資料

- 王生善：〈把編劇家丟到劇場裡去成長〉，《中國時報》第11版（文化藝術），2000年8月18日。
- 王亞玲：〈反應不如預期好 以同情女性出發 留下不少拼貼裂痕 潘金蓮穿上瑪丹娜小內衣上台〉，《中國時報》第22版（影視新聞），1995年2月27日。
- 周美惠：〈柏楊、張香華、隱地 三堂會審潘金蓮〉，《聯合報》第35版（文化廣場），1995年2月28日。
- 劉雅鳴、單純剛：〈魏明倫：文化可以穿透兩岸藩籬〉，《人民日報海外版》，第22版，2001年05月07日，見網址：<http://www.people.com.cn/BIG5/paper39/3300/426605.html>。

#### 四、引用網頁資料

李寶春改編：京劇《巴山秀才》劇本，網址：[http://www.koo.org.tw/ba/ba\\_all\\_4.htm](http://www.koo.org.tw/ba/ba_all_4.htm)。

chiahuei：〈荒誕潘金蓮 20070318〉，網址：[http://www.wretch.cc/blog/chiahuei&article\\_id=11492286](http://www.wretch.cc/blog/chiahuei&article_id=11492286)。

