戲劇研究　第18期
Journal of Theater Studies
2016年7月　頁57-80
DOI: 10.6257/JOTS.2016.18057

國族、離散、偷渡交互作用下的京劇《滿江紅》*

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

前言

劇場的發生，有賴參與創作的主體發端；文本，則是劇場的完成品。主體決定文本成立的前提和條件，而文本複製主體的目的和理由。主體是多重核心的，任何一種觀看的方式、詮釋的視野、閱讀的角度，都將派生一個文本。導演闡述是文本、劇作家理念是文本、技藝的傳嬗是文本、評論人表述是文本、脈絡化的社會語境、歷史向度、美學形態、政治意識、文化感知都是文本。本論文聚焦於文本的在地實踐，以京劇《滿江紅》爲觀察核心，考察此劇四個主要版本，分別展演於：一九六〇年代的中國大陸，一九八〇年代的臺灣，和二十一世紀中國大陸劇團來臺演出的新改本。同一劇的多重文本，細加比較，可看出劇場的在地實踐與政治解讀，是以題爲「國族、離散、偷渡交互作用下的京劇《滿江紅》」。

而本文又與戲曲物質載體有密切關係。近年戲曲研究的一項新發展，是對於戲曲物質載體的關注和探究。戲曲工作者開始將興趣焦點，從文本、舞臺和田野，擴大向唱片、錄音、錄影、光碟、戲曲電影、廣播、電視、音配像等影音媒介。本文亦可涵蓋於此研究範疇內，京劇《滿江紅》文本的幾度挪用改編正與錄音、錄影相互糾纏，因此本文處理的是劇場實踐、政治意涵與物質載體之間的交

* 本論文是筆者參加臺灣大學戲劇學系「2013邁向頂尖大學整合型計畫：主體、文本與劇場實踐」研究成果，計畫負責人爲謝筱玫。該計畫成果總結於「主體、文本與劇場實踐：2014劇場國際學術研討會」，會議負責人爲林于湘。

臺灣大學學術期刊資料庫

錯關係。而筆者因與劇場界關係密切，其中不乏親身經歷，因而書寫時將自身視作田野調查之資料，筆調將介於自敘與客觀論述之間。全文第一節即從筆者親身經歷談起。

一、《滿江紅》參加臺灣軍中競賽——從親身經歷談起

民國七十二年（1983）筆者受國防部總政治作戰部之邀，擔任國軍文藝金像獎競賽國劇類評審。[1]共「陸光」、「海光」、「大鵬」、「明駝」四個軍中國劇隊參賽，其中「明駝國劇隊」參賽戲碼爲《精忠報國》，演出非常精彩，全場掌聲如雷，觀眾熱血沸騰，或興奮高呼，或激動落淚。結束後五位評審由演出場地「國軍文藝中心」轉往隔壁「三軍軍官俱樂部」撰寫評審報告。按競賽規則，當晚必須寫完評語、打分數彌封繳交，待全部比賽（含詩歌、小說、歌唱、美術等各類）結束後，統一於頒獎大會上開封宣佈名次。

按規定，評審不宜相互交談，但當晚演出過程一路氣氛熱烈，散場後我們五人忍不住邊走邊說，或興奮讚賞，或感動拭淚。我與另一位評審資深媒體記者陳宏先生同聲誇讚「劇本改編成功」，而這句話引起了軍方負責人注意，軍官問起：「競賽戲規定全新編劇，何以此劇竟是改編？」筆者當時年輕，竟未察覺氣氛已轉爲嚴肅，猶自興奮說出：「這是中國京劇院的新編戲，明駝改編得好，不知是誰改編？資料上有嗎？」此時另一位評審接話：「中國京劇院是由孫岳主演，明駝版連唱腔都一樣。」

此話一出，氣氛頓趨緊張。軍官們交頭接耳低聲討論。筆者竟還天眞的提出想法：「劇本不能打高分，因爲不是原創，但其他各項都非常成功，可受公評。」當時獲得全場同意，五人一邊寫評審意見，一邊談論「中國京劇院」原創種種。

京劇類競賽演出結束後，筆者捧著《精忠報國》競賽當場的錄音反覆聆聽回味（當時劇場內並不禁止錄音，觀眾可自備小型錄音機進場錄音），並熱切期待

[1] 國防部自民國五十四年（1965）開始舉辦「國軍文藝競賽」，於每年十月舉辦小說、散文、新聞、詩歌、美術、音樂、文藝理論等多項，具體設置「國軍文藝獎」，京劇類爲其中之一，一般稱之爲「競賽戲」。國軍文藝金像獎競賽評審一向由年高德劭者擔任，筆者當時仍在博士班就讀，卻因總政治作戰部希望聽到年輕人的意見，所以受邀擔任評審，由民國69年至72年，總共四屆。

臺灣大學戲劇期刊資料庫

頒獎典禮上此劇奪冠。沒想到十月底揭曉時，明駝全軍覆沒，編劇、導演、主演（生旦淨丑）、音樂，沒有一項得獎，筆者頗覺納悶，何以連主演都無一人獲獎？陳宏先生私下告知：「不要多問了，拿匪戲參加軍中競賽，沒有處分已是萬幸，還想得冠軍？」

這是民國七十二年的事，四年後政府宣佈解嚴，「匪戲」成爲過去名詞。但《精忠報國》始終沒有再演，甚至明駝國劇隊也在民國七十三年解散了，「軍中國劇隊」正式進入陸海空三軍時代。而筆者對於當晚的演出氣氛始終難忘，滿場觀眾熱血沸騰含淚叫好時，投射的是自己的生命處境、家國命運，這眼淚、這掌聲又與當時的國家政策正確吻合。但同一句岳飛口中的「還我河山」，出自彼岸還是此地創作者之手筆，竟需要嚴格分辨，竟引發截然不同的政治反應。《滿江紅》競賽事件，就這樣的夾雜在國族、離散、偷渡、挪用，複雜交錯的情境中，黯然落幕。筆者當時仍是博士班學生，生活單純，只有學界師友和戲迷同好兩個生活圈，師生們的談話重心是「如何取得禁書」，戲迷朋友最有興趣的話題是「如何取得匪戲錄影」，受國防部之邀擔任軍中競賽評審時，發言仍一貫學術界、戲迷圈作風，竟不知事態之嚴重。而今回想，天眞無知之外，應該還有一層炫耀心理。戒嚴時期若能掌握對岸書籍或錄音錄影是人人稱羨之事，因此話語中隨時想表現自己對戲曲資料之嫻熟，連鐵幕隔絕的對岸劇壇現況都瞭若指掌，這也是一種「用功」。當然更重要的是眞心喜歡看戲，愈無法看到的愈想探知，一旦有所得，那興奮是忍不住、捺不下的，隨時想與人分享，即使是在國防部所屬的三軍軍官俱樂部。

而那時仍處戒嚴時代，兩岸隔絕，筆者如何掌握匪戲資料？又何以知道《精忠報國》改編自彼岸《滿江紅》？靠的正是戲曲物質載體，錄音帶與錄影帶。[2]

民國七十、七十一（1981、1982）年起，家用錄影機尚未普遍，中國大陸錄影帶卻已開始在臺灣流行，戲迷們各顯神通，自地下管道取得新貨，每有所獲即宣揚炫耀卻未必願意與人同賞，即便偶得外借，也都是「以戲易戲」交換得來的，交換貨品的珍貴程度必須相當（若以《野豬林》交換《拾玉鐲》，便吃虧了），且都限期歸還。《滿江紅》錄影帶便是筆者在魏子雲老師家中觀賞的。可

[2] 關於兩岸隔絕時期戲曲錄音錄影地下偷渡現象，詳見王安祈：〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」——以京劇演唱爲例〉，收入《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年），頁351-412。

臺灣大學學術期刊資料庫

惜魏老師此帶是以戲易戲交換借來，只看一次便需歸還，筆者無緣再度觀賞，而孫岳飾演岳飛的氣度風采深深刻印於心。隨即積極拜託戲迷朋友尋訪此戲資料，且喜不久即自香港藝聲唱片錄音公司購得此劇錄音帶三卷，[3]是中國京劇院一九七九年赴港演出的全劇明場，[4]演出時間是一九七九年，距離此劇首演，已有十九年了。

二、《滿江紅》第一度文本挪用

《滿江紅》首演於一九六〇年，范鈞宏、呂瑞明編劇，中國京劇院四團[5]青年演員孫岳（岳飛）、楊秋玲（岳夫人）、吳鈺璋（牛皋）、蕭潤增（周三畏）等主演。一舉成功，大受觀眾歡迎。是中國京劇院四團繼《楊門女將》之後又一代表作。[6]

不過此劇未能成爲四團「獨家」代表作。中國京劇院一團的著名演員李少春，[7]在參加「中國藝術團」一九六〇年出國演出返國後，觀看了此劇，發覺很適合自己，激起創作慾望，很想親自擔綱演出，於是加工研究，隔年鄭重搬上舞臺，搭檔仍是李少春代表作《野豬林》原班人馬，[8]袁世海飾演牛皋，杜近芳飾演岳夫人。演出精彩成功，此後此劇成爲中國京劇院一團和四團並演劇目，「齊

3 「藝聲」是「中國唱片」公司的海外副牌，1956年成立。

4 「明場」爲京劇舞臺專用名詞，「暗場」的對稱，凡演員在臺上表演者都稱明場。參見吳同賓、周亞勛編：《京劇知識詞典》增訂版（天津：天津人民出版社，2007年），頁136。所謂明場錄音，即是現場演出之錄音，有時還能聽見臺下觀眾的反應，爲京劇界通用名詞，相對於錄音室或私下練唱時的「靜場錄音」。

5 中國京劇院的前身是延安平劇研究院。抗戰勝利後，改組爲華北平劇研究院。1949年遷入北京後，定名爲中央京劇研究院。1951年改名中國戲曲研究院，下設京劇實驗工作團，1953年改編爲中國京劇團，1955年擴建爲中國京劇院，首任院長梅蘭芳。劇院下設一、二、三、四團，2007年改稱中國國家京劇院。當時的四團是以中國戲曲學校第一批優秀青年畢業生爲基礎組成的。

6 《楊門女將》是中國京劇院四團第一部代表作，1959年創排即轟動，1960年拍成戲曲電影，廣爲流播。至今傳唱不歇。主演：楊秋玲（穆桂英）、王晶華（佘太君）、孫岳（宋王）、馮志孝（寇準）等。

7 李少春（1919-1975），著名京劇藝術大師。中國京劇院一團團長、三團團長。

8 《野豬林》，水滸傳林沖故事，京劇原有劇目，1948年李少春大幅度改編成功，成爲代表作，1962年拍成彩色電影。李少春飾演林沖，袁世海飾演魯智深，林娘子原由侯玉蘭飾演，後改爲杜近芳。

臺灣大學藝術期刊資料庫

相爭豔」。[9]

對於年輕演員已經首演且已獲得成功的戲，李少春當然不願原樣照搬，勢必有所改動，他特別在《人民日報》發表文章，[10]強調「重排」，以及和編導交換意見、詳讀劇本、深入理解等過程。

李少春到底做了什麼改動？仔細考察《人民日報》的文章以及相關資料，發覺雖然強調「重排」，但劇本的改編似乎有限，只把原本重複較多次的「還我河山」四字念白略刪幾處，使其更爲突出，[11]主要改動是身段和唱腔，（1）加了一段舞槍，（2）改了一段唱腔板式。至於劇本本身，應該是沒有改編的。而這點也可於范鈞宏、呂瑞明的劇本集裡窺出端倪。范鈞宏、呂瑞明的劇本集出版在一九九〇年，[12]並未註明根據哪一團的演出版，但仔細察看，卻發覺四十四頁兩段相連唱段，正文標註板式爲「反二黃」，卻在本頁底端另有兩行小註：「中國京劇院四團演出時唱二黃散板」、「中國京劇院四團演出時唱二黃碰板轉三眼」。由此可見，這劇本適用於兩團，孫岳和李少春根據的是同樣的文本，李少春的「重排」，只限於表演。

關於這兩處表演的重排，其一槍舞，是岳飛第一次出場的〈誓師〉一場，滿懷激情振筆疾書【滿江紅】，唱到「靖康恥，猶未雪；臣子恨，何時滅？」時，李少春設計了撩袍下位、揮動瀝泉槍載歌載舞的表演。這套槍舞雄健矯捷、氣勢昂揚，把氣氛推向熾熱點，與緊接著突如其來的十二道金牌，形成強有力的逆轉反差。[13]

關於唱腔，李少春改動了全劇最主要的唱腔高潮，是岳飛在獄中所唱，孫岳原唱「二黃」，李少春改唱「反二黃」，[14]唱詞沒有改動。李少春這段唱以前並

---

9 記者：〈精排《滿江紅》〉，《人民日報》第6版，1961年1月8日。

10 李少春：〈堂堂膽氣 耿耿丹心——談滿江紅中的岳飛形象的創造〉，《人民日報》第7版，1961年3月22日。

11 許錦文：《文武全才：李少春》（上海：上海人民出版社，2012年），頁160。

12 范鈞宏、呂瑞明：《范鈞宏呂瑞明戲曲選》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁1-64。

13 李仲明：《博美精新：李少春傳略》（北京：北京出版社，1996年），頁152。

14 所謂「二黃」，爲京劇主要聲腔，在胡琴上的定弦是5、2弦，是一種比較平和、穩重、深沈、抒情的腔調，節奏比較平穩，起音、落腔多在板上。唱腔流暢舒緩，比較適合表現沈思、憂傷、感嘆、悲憤等情緒，其板式包含：原板、慢板、快三眼、碰板、頂板、導板、迴龍、散板、搖板等。而「反二黃」：基本上是把正二黃的曲調，降低四度來唱的腔調，轉反二黃後爲1、5弦。由於轉調後的反二黃調門降低了，相應地唱腔活動的音區也就加寬

臺灣大學傳播學院資料庫

未傳世，筆者尋訪多年，直到近年才在網路上發現錄音，是李少春與琴師對腔時的哼唱，[15]背景還有雜音（像是一旁有人咳嗽），似是李少春在家或在排練場的私下練唱，很珍貴，也留有簡譜曲譜。[16]

筆者原從所購得的香港藝聲錄音帶聽過孫岳所唱的這段「反二黃」。孫岳本來唱「二黃」，在前輩名家李少春改了板式之後，年輕的孫岳也隨之改唱「反二黃」。所以孫岳共有兩種唱法，但原先都沒有正式錄音製品出版。直到一九七九年中國京劇院四團到香港演出，才由香港藝聲錄音公司錄下現場演出全劇，出版爲錄音帶，筆者是由此聽到全劇，也才知道孫岳已跟隨李少春改唱「反二黃」。

而孫岳原來的「二黃」唱腔效果如何？是筆者極爲關心的。尋訪多年，終於在二〇一五年，發現有人公布在網路上。筆者興奮下載，這才完整找到孫岳的「二黃」、「反二黃」以及李少春的「反二黃」共三段。

仔細比較聆聽後，卻發覺這段唱詞的詞義應以「二黃」爲宜。

請看劇本這段唱詞：

三十九年不虛度，精忠報國畢我終身。

壯志未酬身先殞，還我河山有兒孫。

兩河豪傑齊待命，復燕雲豈只是岳家孤軍？

義師勁旅終必勝，英雄何必淚滿襟？

權當作、塞雪立馬、黃龍痛飲——

（舉起獄卒於除夕夜準備的屠蘇酒）

（遙向不在場的岳家軍，白）：牛皋賢弟，眾三軍

渡黃河、掃金酋、前撲後繼、奮起哀兵！[17]

這段詞岳飛展現的是堅定的信念與不屈的決心，「反二黃」過於蒼涼悲愴甚至頹喪，「二黃」才能體現詞義。

筆者要在近年蒐羅完整三段唱腔後才能仔細比較，而筆者也找到在北京親眼

了，故反二黃的唱腔比正二黃的唱腔起伏跌宕更大，曲調性更強。反二黃本身也有導板、迴龍、原板、慢板、快三眼、散板、搖板等各種板式。參見吳同賓、周亞勛編：《京劇知識詞典》，增訂版，頁16-17。

15 李少春《滿江紅》選段，參見http://www.tudou.com/programs/view/u9KpApm00Bs/，讀取日期2015年11月27日。

16 李少春《滿江紅》曲譜，參見「中國曲譜網」網站，http://www.qupu123.com/xiqu/jingju/p50863.html ，讀取日期2015年11月27日。

17 范鈞宏、呂瑞明：《范鈞宏呂瑞明戲曲選》，頁40。

臺灣大學藝術期刊資料庫

看過此劇的觀眾發表文章表達的看法，署名「于無聲處」的作者在〈對孫岳老師三出戲的回憶〉文中表示，[18]自己看過孫岳一九六〇年的首演，印象極深，但數十年後歷經改革開放再看孫岳演出，這段核心唱段竟已經由「二黃」改爲「反二黃」。[19]于無聲處說：「我沒有詢問過孫老師改動原因，現在想來，大概是爲了向李少春靠攏。」聽過兩種唱法的作者，覺得這個改動過於深沉、壓抑，缺少昂揚之氣，不如原來的「二黃」合適。這位觀眾寫信給孫岳直言不諱地說：「您和李先生的嗓子不一樣，天賦不同，沒必要非得一味地學他。」

于無聲處文中最珍貴的是引述了孫岳的回信。孫岳在回信中寫道：「您所提到的『見屠蘇』一段，確實低沉了，沒能達到設想的效果。」

這句話其實已經明白表達了孫岳對板式與詞義的看法，並不認爲自己首演所唱的「二黃」有何不妥。

而孫岳接下來的一段話更委婉曲折的表達了自己不得不改板式的苦衷：「李少春是一位藝術全面、不可多得的演員，我非常欽佩，有些唱法、念白、表演，我是效法他的，但正像您的看法，需要結合劇情和個人條件，形成自己的風格特色。」[20]

孫岳的回信似是欲言又止，但特別用「他」（「他」的敬詞）表示對前輩名家李少春的尊敬，改板式的苦衷已經不言可喻。于無聲處在給孫岳的信裡是這樣分析的：

> （孫岳）以「二黃」的高亢、激越來唱出岳飛的果敢且樂觀的心理，不哀怨、不悲愴，才符合人物此時「義師勁旅終必勝，英雄何必淚滿襟」的情感。「二黃碰板」起唱的「見屠蘇」一句沒有過門，乾脆、俐落，激情澎湃，噴口而出，非常有力量；尾句「渡黃河、掃金酋」是唱的，「前撲後繼」是念的，再回到唱「奮起哀兵！」一句臺詞採取唱念相間，表達了岳飛對未來抗金勝利信心滿滿的豪氣！[21]

[18] 于無聲處：〈對孫岳老師三出戲的回憶〉，http://www.paigu.com/a/22606/48273935.html，讀取日期2015年10月23日。

[19] 在〈孫岳的《滿江紅》〉一文中，也提到「〔反二黃〕這個很動聽的抒情唱段是李少春先生的精心設計，孫岳則從善如流，把當初他〔正二黃〕表現的這段唱腔捨棄了。」參見王清輝：〈孫岳的《滿江紅》〉，《中國京劇》2004年第7期，頁39。

[20] 于無聲處：〈對孫岳老師三出戲的回憶〉。

[21] 于無聲處：〈對孫岳老師三出戲的回憶〉。

臺灣大學藝術期刊資料庫

孫岳顯然非常認同于無聲處的看法，所以回信特別附了一張自己扮岳飛的劇照相贈。

筆者遠在臺灣，歷經多年費心蒐羅到三段唱腔後，仔細比較，對於這位以「于無聲處」爲筆名的觀衆的分析極爲佩服。而筆者更重視的是這篇文章所引述的孫岳回信，許多不能明言的苦衷，都在語氣的輕重緩急以及贈送自己岳飛劇照並親筆簽名的動作中顯示。

孫岳（1933-2004）首演此劇時才二十七歲，以李少春（1919-1975）之名氣輩份，願意挑選青年演員之作，必是覺得特別喜歡，但名角豈能按照青年後輩的演法原樣照搬？而原劇本幾乎已無懈可擊，能改的只有表演，改唱腔板式是避免一成不變的唯一策略。簡單說，這是「爲改而改」。而就京劇唱腔而言，「反二黃」難度最高，在京劇演唱中使用率沒有「二黃」高，凡動用到「反二黃」必是情緒極爲沈痛悲傷（例如楊家將老令公被困山谷面臨絕境的《碰碑》，或是《烏盆記》被害身亡的鬼魂訴冤），必定是表演的重點，所以李少春一定是從這個角度改板式，卻忽略了唱詞情與聲情的配合。

一九六〇、六一年《滿江紅》文本之挪用與唱腔板式之改變，與當時的文藝政策和范鈞宏等劇作家的編劇理念並無關係，關鍵就是青年演員唱紅的戲被前輩名家看上之後，雙方對文本或表演改或不改的態度與動作。背後體現的意義集中在以下兩層，第一是傳統「演員中心」的京劇正在逐步轉變，「主角挑班制」（明星制）已轉型爲國營劇團，同一劇本未必只能由某一名角獨家擁有、私房演出，和以往的「挑班名角邀請劇作家爲自己量身打造成某派私房戲、專有劇目」的操作意義大不相同。章詒和在《伶人往事》等書中對於國營劇團有強烈的批評，認爲失去了京劇該有的明星風采與名角個別特色，[22]但事實是，只有當「名角挑班」轉型爲國營劇團，才有可能排出角色衆多、行當齊全的劇目，中國京劇院四團的《楊門女將》就是一例。這戲除了戲份不分軒輊的雙主角佘太君（老旦）與穆桂英（旦角，正工青衣卻要有刀馬旦武功）之外，連戲份較輕的三位由老生扮演的人物，都可依劇中人鮮明性格而由三種流派的演員分別扮飾（肅穆深沈的宋王由譚派演員孫岳飾演，能言善辯的寇準由馬派演員馮志孝飾演，年邁體衰的採藥老人由言派演員畢英琦飾演）。繼《楊門女將》之後的《滿江紅》，也是老生岳飛、花臉牛皋、青衣岳夫人之外，還有另一位花臉秦檜以及麒派老生飾

[22] 章詒和：《伶人往事》（臺北：時報出版社，2006年），頁166-167、329。

臺灣大學學術期刊資料庫

演的周三畏，同樣角色眾多、行當齊全。但是，體制雖已轉變，伶人觀念仍很傳統，京劇界仍高度重視輩分倫理，這是第二層。所以年輩較低的孫岳面對自己唱紅的戲無法成爲「私房戲、專有劇目」，非但無可奈何，甚至仍只能跟隨李少春所改卻未必適合詞情的「反二黃」。國營體制和京劇倫理這兩層意義是相反的，二者往相反的方向拉扯，卻交互體現於李少春選擇演出孫岳的《滿江紅》。

不過筆者發現，李少春《滿江紅》這段「反二黃」的創腔琢磨，對他的代表作《野豬林》應有影響。始創於一九四八、而後不斷修改的《野豬林》，早已是李少春代表作。而原來「火燒草料場」時林沖唱的是「吹腔」[23]，直到一九六二年將此劇拍成京劇電影時才改成「反二黃」，從此以「大雪飄」三字起頭的這段唱，不僅成爲《野豬林》最突出的唱段，甚至更成爲李少春所有新戲的最突出代表。而筆者聽李少春《滿江紅》反二黃與琴師之對腔哼唱，行腔運氣以及旋律都應對《野豬林》新腔之創發有所啓發。而這或許也正是李少春大舉演出年輕演員的新戲《滿江紅》之後，反而並未經常繼續露演的原因之一，因爲《滿江紅》裡面李少春的獨特創作，就在隔年已經轉化成爲自己原已成龍的《野豬林》點睛之筆。

無論是孫岳或李少春，都絕對想像不到，此劇竟會在兩岸隔絕期間，由臺灣的軍中劇團搬演於「國軍文藝中心」，當作光輝十月的競賽項目。

三、《滿江紅》第二度文本挪用與改編

明駝國劇隊何以甘冒抄襲匪戲罪名以《滿江紅》參賽呢？一是因爲競賽戲爲軍中劇團極看重的年度大事，奪冠不僅有實質獎金，不僅提升團隊榮耀聲譽，更是軍方長官的重要政績，競賽戲幾乎像是各軍種之間的年度競爭，實爲兵家之必爭。而臺灣自己的編劇人才有限，搜尋大陸劇本便成爲重要工作。

當時兩岸氣氛已有鬆動，不僅重慶南路或中華路街頭大陸錄影帶已半公開販售，軍中劇團更陸續推出改裝重組的大陸新編戲，例如李光的《鬧天宮》只要改用《美猴王》之名便可公然演出，李少春的《野豬林》也只要改名《林沖》便可

23 「吹腔」爲京劇曲調，源於徽調，是一種用笛子伴奏的腔調。舊時曾稱「梭陽腔」、「石牌調」、「安慶梆子」或「蘆花梆子」，最初是長短句（曲牌體），後來發展爲七字句、十字句（板腔體）。參見吳同賓、周亞勛編：《京劇知識詞典》，增訂版，頁14。

臺灣大學學術期刊資料庫

全本照搬，不過這類演出並非競賽，只是平時的定期輪檔公演，而且受到傳統小說熟知題材的掩護。大陸新編戲絕對不敢明目張膽出現在競賽戲場合，但在藝術技法上卻有很大影響。例如明駝由魏子雲所編《秦良玉》，有一場關鍵情節的編劇技法明顯源自《楊門女將》的佘太君壽堂問焦孟，大鵬劇團《大唐中興》裡有一場〈遠山含笑〉，身段也大量學自《賣水》，甚至以傳統功力聞名的著名老生周正榮，也在陸光競賽戲《瓦橋關》裡，挪用大陸新戲的新腔。戒嚴時代，軍中各團名角，都曾偷渡大陸錄影錄音，將編劇技法、身段、唱腔，剪裁挪用於軍中競賽。不過，從沒出現像《滿江紅》這樣直接搬演大陸劇本的情形。根據當時飾演岳雷的武生馬寶山所說（現爲國光劇團導演），當時明駝全團主要演員被召集聚在一室一同觀看孫岳《滿江紅》錄影帶，大家心知肚明是爲競賽戲做準備。不久即發下以《精忠報國》爲名的競賽劇本，果然與觀賞的《滿江紅》有密切關係。不過明駝主事者當然還不敢明目張膽直接搬演匪戲，所以做了兩處改編。第一，前面加上傳統老戲《岳母刺字》，由剛從大陸以「梅蘭芳再傳弟子」爲名來臺的張至雲女士反串老旦。此舉實爲高招，由老戲開場，既「鬆懈心防」模糊後半的抄襲匪戲，又有「奠基傳統」之正當性，更何況刺字情節與大理寺審案直接相關。《滿江紅》的大理寺，審案奸臣逼問通敵罪證，岳飛激憤回答「有、有、有，你來看」，當下掀開上衣、裸背露出「精忠報國」刺字，激起感人高潮。而前半先演《岳母刺字》，情節前後呼應，情緒更爲連貫並翻迭揚起，這是以「精忠報國」做爲劇名、也做爲結構主軸的改編高招。至於後半襲用的《滿江紅》本身，也有兩處關鍵改編，一爲宋高宗，一爲岳夫人。范鈞宏原著劇本細膩刻畫宋高宗不欲迎回二聖之深沉私心，揭露封建社會黑暗面，而明駝的改編刪去高宗，罪過全在秦檜，主題由「反封建」轉爲奸臣迫害，回到傳統戲的忠奸判然。雖然減少了原作人性的複雜面，但也使情節更爲緊湊流暢。另一處改編，是將岳夫人的出場時間推遲。范鈞宏原著岳夫人在探監一場即已登場，親眼目睹岳雲張憲押赴法場，更親送岳飛風波亭歸天。但這樣的安排竟使岳家父子夫妻臨死前獄中團圓，不盡合理，明駝的改編推遲岳夫人出場時刻，直到岳飛死後，最後一場〈牛皋扯旨〉時岳夫人才登場，那已是全劇最後一場，卻是岳夫人首度露面，頗有「掉尾一振」效果，而且在周三畏傳命、牛皋扯旨之關鍵，岳夫人一身縞素哀戚起唱，勸牛皋「不爲君王爲黎民」，牛皋這才「忍下五湖三江恨，爲國家遵遺命憤起哀兵。」這樣的改編，對京劇傳統是一挑戰，一般鮮少見全劇將結束前才有主要角色登場，明駝的競賽戲卻能以戲之大局爲重而不考慮演員的出場習慣和戲

臺灣大學藝術期刊資料庫

份多寡，這才能在岳飛死後（主角離場）仍掀起一波又一波高潮，這是明駝以大陸戲參賽卻仍做出精準取捨的成功改編。

至於演員表現也極出色，葉復潤飾演岳飛，齊復強飾演牛皋，李憶平飾演岳夫人，[24]張慧鳴飾演周三畏。不過唱念身段全遵循「錄老師」（錄影帶），並無新意。

明駝的《滿江紅》競賽事件，體現的既是兩岸隔絕時期的錄影錄音偷渡，同時也是解嚴前夕緊繃敵對氣氛的鬆動和緩，而臺灣劇團缺少名角，卻反能以整體戲劇結構爲最主要考慮，因此才有《精忠報國》精彩的表現。

相較之下，十七年後，兩岸交流後，二〇〇〇年中國京劇院來臺在國父紀念館的盛大公演，《滿江紅》演出效果竟不如當年明駝競賽戲。

同樣是中國京劇院，到了二〇〇〇年卻早已江山易代，主角是于魁智、李勝素和外請自大連的花臉楊赤。角色陣容極堅強，但演出效果竟不似當年明駝競賽之令人激動。

關於此點，當時的民生報記者紀慧玲有一篇題爲〈于魁智滿江紅　老少戲迷觀感不同　京劇創作若忽視新觀眾　長久是隱憂〉的文章，她以記者身份現場詢問觀眾的觀感，發覺喜歡看傳統老戲的老觀眾非常激動，但「慕名前去的青年觀眾卻覺得這戲很平常，沒什麼感人處，除了演員唱得好之外，無甚可觀。而且，上回《彈劍記》也是類似的情形，『只重唱，不講究戲』，很難吸引人。」該文最後更直率指出：「與今日審美觀卻已有差距，尤其教忠教孝、全忠全義的主題思想，很難讓更重視個人意識的現代觀眾滿足。」[25]

紀慧玲果然觀察敏銳，尤其是點出「更重視個人意識的現代觀眾」，二〇〇〇年臺灣藝文界審美風尚已不同於戒嚴時期，觀眾之關注漸有由國族、離散轉爲「獨抒性靈」之趨勢。就在《滿江紅》上演同一週，國家劇院推出韓再芬主演的黃梅戲《徽州女人》引起的關注更大，重點不是韓再芬、于魁智哪位演員比較紅，黃梅戲、京劇哪個劇種和臺灣觀眾較接近，而是《徽州女人》對於女性命運的關注在當時更引起觀眾興趣（同樣是二〇〇〇年，泉州梨園戲《董生與李氏》來臺演出也引起極大關注）。長期以來國家民族大論述是京劇、是競賽戲的

[24] 葉復潤、齊復強都是復興劇校「復」字輩，當時搭班明駝。李憶平出身小大鵬原爲老生，後因發覺有小嗓（假音）而改旦行。

[25] 紀慧玲：〈于魁智滿江紅　老少戲迷觀感不同　京劇創作若忽視新觀眾　長久是隱憂〉，《民生報》第A6版（文化風信），2000年12月15日。

臺灣大學藝術期刊資料庫

核心主軸，而二〇〇〇年觀眾關注主題已經從宏大論述轉移到個人命運、女性書寫，這是二〇〇〇年中國京劇院《滿江紅》來臺演出背後的大文本。

至於劇本本身，中國京劇院按照范鈞宏原版。原來這劇本頗爲完美，連當年的李少春都覺得無懈可擊，但是對臺灣觀眾而言，對看過明駝競賽版的觀眾而言，十七年後重新觀賞范鈞宏原版，卻有些不同感受。

如前所述，臺灣明駝競賽版和范原版有兩大不同，一是岳夫人，一是宋高宗。中國京劇院按照原版，李勝素飾演的岳夫人，探監時即已出場，與岳飛監獄團聚，還親送岳飛歸天。當然李勝素是受歡迎的旦角，獄中也有動聽唱段，但終究沖淡了岳飛孤獨赴死的悲壯感。而最後周三畏傳命、牛皋扯旨僵持不下時，岳夫人再度出場，也因已是二次出場而少了意外震撼的關鍵效果。相形之下，明駝競賽版讓岳夫人最後出場的掉尾一振效果更有戲劇性。至於宋高宗，范鈞宏原版通過情節的波瀾轉折把「忠君」轉爲「愛民」（詳見後文〈牛皋扯旨〉之分析），更揭露君王不願也不敢迎回二聖的私心，符合大陸當時創作必須遵守的「反封建」主旋律，就傳統戲曲編劇而言，委實不易。然而，如此處理的繁瑣之筆，在明駝以之爲競賽戲時勢必要刪去，一來時間有限（前面還加了岳母刺字），二來競賽戲豈能揭露君王私心？當然簡化爲忠奸之辨。何況看競賽戲的多爲傳統戲迷，只要唱念精彩，而且情節緊湊，善惡分明，效果就夠了。而二〇〇〇年中國京劇院的國父紀念館盛大公演，多了些慕名而來的年輕觀眾，他們很可能也同時慕名觀賞了同年來臺的《徽州女人》、《董生與李氏》，就算范鈞宏把君王之私寫得深沉，但無論如何仍是政治算計，和《徽》、《董》的女性書寫相比，重視個人意識的新觀眾當然就只剩于魁智的唱腔可享受了，而「聽唱」很可能並非他們看戲的最大目的。

以上是從觀賞過一九八三年臺灣明駝競賽版之後的心情與眼光，回頭重新評價范鈞宏原版，筆者個人的心得與紀慧玲的觀察訪問一致。然而再過十二年，到二〇一二年底，中國京劇院將新版《滿江紅》帶來臺灣時，當場反應竟與二〇〇〇年迥不相同，當天謝幕多次，觀眾熱烈反應。而筆者以爲，其間有最值得關注的，是于魁智的代表性，此時的于魁智，對臺灣觀眾而言，已經是京劇唯一代言人。新版的改編，重點就在凸顯這位主角，原本角色眾多人人有戲，新版卻極力突出一人。

筆者在《臺灣京劇五十年》書裡曾將一九九〇年代定位爲「大陸熱」與「本

臺灣大學藝術期刊資料庫

土化」交互作用時期。[26]一九九二年底起大陸表演團隊開始在臺商業演出，「上海崑劇院」、「北京京劇院」、「中國京劇院」、「河北梆子劇團」、「湖北京漢劇團」等相繼來臺一波一波接續轟動掀起大陸熱潮。但二十一世紀初熱潮已退，且不說評劇、黃梅戲、川劇等戲曲劇種連續幾檔票房極度低迷，造成民間經紀、傳播公司沈重壓力，就連頗具實力的「傳大經紀公司」所邀「上海京劇院」、「天津京劇院」等著名大團都絲毫不見起色。二〇〇五年傳大宣佈今後不再邀大陸戲曲，年底中國京劇院將是最後一檔。沒想到消息一出反激起京劇迷危機意識，于魁智二〇〇五年十一月七日先在《中國時報》發表感人至深的〈44年人生33年京劇 甘爲孺子牛〉一文，[27]更貼出唱念做打俱全（甚至還要翻跌撲摔）的代表作《上天臺、打金磚》告別臺灣，結果票房竟衝至九成。筆者一進場就遇見久未出來看戲的著名票友李毅清先生，對筆者說道：「這可到了有錢出錢、有力出力的京劇危急存亡之秋！」現場更有許許多多拄枴杖、坐輪椅的高齡長者，熱情支持。《打金磚》結束謝幕時，于魁智走到舞臺最前端，抱拳拱手環顧一周，觀眾湧向臺前高聲呼喚：「還要再來呀，要再來演啊！」這檔票房創出新高，傳大負責人周敦仁先生意外又興奮，隨即宣佈將繼續邀請大陸京劇團。從此，于魁智成爲臺灣觀眾心目中的京劇代言人，甚且是京劇唯一代言人，此後凡于魁智主演的戲都有一定票房（其他演員則未必，即使是李勝素），于魁智三字在臺灣心目中是京劇振衰起弊的關鍵人物，至今聲勢益高，二〇一二年中國國家京劇院（中國京劇院二〇〇七年已改爲中國國家京劇院）《滿江紅》來臺演出時，于魁智已非二〇〇〇年氣勢可比，再加上「新版」的宣傳，票房和演出氣氛都很可觀。

但觀賞之後筆者心情卻很複雜。

四、《滿江紅》第三度文本新改

新版改編者是著名編劇張永和，[28]同時還請出原編劇之一呂瑞明（主要編劇

[26] 王安祈：《臺灣京劇五十年》（宜蘭：傳藝中心，2002年），上冊，頁126-145。

[27] 于魁智：〈44年人生33年京劇 甘爲孺子牛〉，《中國時報》第D8版（文化藝術），2005年11月7日。

[28] 張永和近期劇作有京劇《風雨同仁堂》、《武則天》、《四美圖》、《宋氏三姐妹》、《孟母三遷》、《孔聖母》等；曲劇《煙壺》、《龍鬚溝》、《珍妃淚》；崑劇《貴妃東

臺灣大學學術期刊資料庫

范鈞宏已過世）一同參與。

事前宣傳時，筆者即已預料到改編重點應該就在於結局落點。筆者何以有此預感？這就要回到二〇〇四年筆者規劃臺灣國光劇團《滿江紅》的演出。

二〇〇四年筆者於任職藝術總監的國光劇團推出《滿江紅》，由當家老生唐文華主演岳飛，花臉劉琢瑜飾演牛皋。當時唐文華即曾提出，既以岳飛爲主角，何以結局落點卻在牛皋？何以岳飛風波亭就義之後戲還要往下演？當時筆者曾仔細分析此劇結構，並允諾謝幕時增加岳飛高唱滿江紅，既點出主題，也把主角位置回扣至岳飛。唐文華瞭解後欣然同意。但筆者即已明瞭主角演員關注之所在。因此看到中國國家京劇院新版演出前的宣傳報導，看到于魁智對記者說「舊版本中，岳飛和岳夫人的戲份都不多，風波亭就義後就沒戲了」，即已預料到改編關鍵應是結局落點。而爲了全劇結構著想，筆者私心極不願看到此一改動，觀賞時心情頗爲緊張。

果然，結構上最大變動，是刪掉〈牛皋扯旨〉，結束在風波亭就義。

而〈牛皋扯旨〉約有四十分鐘，刪去後如何維持戲幅？

新版的作法是另加了一場〈廬山話別〉，約二十五分鐘。岳飛還朝與君王和秦檜力爭無效後，心灰意冷辭官返家，但不久又被宣召入京。〈廬山話別〉就是演岳飛夫妻鄉居、憂國事、接聖命、到話別進京。新版劇本寫了大段老生青衣唱詞，讓于魁智、李勝素發揮唱工。觀賞時看到新加這場，便已料到〈扯旨〉可能不保。而後經歷大理寺審案，演到獄中，岳夫人探監，夫妻一齊親送岳雲張憲赴難，隨即牛皋竟也入獄探監。看到牛皋登場時，筆者暗自嘆息一聲，心知〈扯旨〉必刪無疑。果然，岳飛囑咐牛皋盡忠報國，然後一身大紅的于魁智肅穆悲壯高唱滿江紅走上設在高處的風波亭，「待重頭收拾舊山河，朝天闕」，背景幕出現紅色巨型「還我河山」字樣，落幕終場。

果然刪去了〈牛皋扯旨〉，岳飛的主戲一路貫串到底，結局落在岳飛慷慨就義，岳飛的「主角地位」穩固。

而這是回到「演員中心」的本質嗎？

不，演員中心不是簡單的明星概念。筆者早年即曾寫過〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉一

渡》：評劇《煙壺》等。

臺灣大學學術期刊資料庫

文，[29]但後來發覺「演員劇場」（以演員爲中心的劇場）常被引用或理解得過於簡單。如果只是「演員好，戲才好」，那只是一句無意義的論述；如果推進一步爲：「再好的劇本，仍需要好演員才能成功」，這仍是人盡皆知無須提出的無效論述；若是引伸爲：「編導中心就是演員無須練功，只靠劇本導演」，這當然也不是強調「演員中心」的初衷。

筆者根據傳統京劇特質，指出京劇的舞臺是由演員創造。

京劇起自民間，早期劇本邏輯未必嚴密、唱詞未必精準，全靠演員精彩表演，表演不僅把戲立起來，不僅支撐起戲，而是創造了戲。戲是由演員創造的，人物性格未必由劇本規定，而是由演員創造，甚至原先不存在的人物，都因演員表演精彩而成爲戲的核心。

前輩學者龔和德曾在戲曲研討會上提出「《賣馬》傳下來了沒有？」這是發人深省的提問。《賣馬》的劇本、唱腔、表演資料俱全，也還有演員演出，但若唱不出譚派的韻味，即使板眼正確、旋律穩當，《賣馬》存在的意義仍不清晰，《賣馬》也不算傳了下來。《賣馬》之所以成爲譚派代表作，和劇本全然無關，此劇劇本並不嚴密，人物所念所唱未必緊扣當下情緒，層次順序也頗混亂，但譚鑫培一段「店主東」唱出了英雄末路蒼涼浩嘆，引發普遍感動，成爲譚腔名作。後來的演員若不能唱出這等韻味，這戲的劇本傳下來也沒有意義。另有一例是《大劈棺（莊周戲妻）》，觀衆來看此戲，觀賞焦點除了田氏之外，另一看點竟不是莊周、不是莊周化身，也不是搧墳婦人，而是「二百五」。二百五不是眞實人物，只是靈堂前的紙紮人，因是二百五十紋銀紮的，因此直呼二百五。紙紮人原非眞人，但演到莊妻決定要劈棺取莊周腦髓下場換衣取斧時，莊周以扇子搧紙人，原本僵立在靈堂上的二百五開始轉動身軀，以眞擬假，層次分明。莊周之搧，是點化嗎？爲何要點化紙人？點化之後有何作爲？動作意圖模糊不清，看點只在人身模擬假人，而這又與今日流行之人偶「跨界」毫不相干，只是演員展現紮實腰腿功。此一沒有任何必要的人物，可以只是靈堂的擺飾，當代戲曲舞臺上可能是舞臺設計負責的道具而已，傳統演法卻以眞人登場。而既爲眞人演道具，便充分發揮戲曲演員肢體工夫，創出一段精彩絕倫的好戲，成爲看點賣點。表演創造了戲，還不只是戲料，更提供文本解讀的多元角度。二百五在莊周點化之下

[29] 王安祈：〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲集刊》19期（2001年9月），頁251-316。

臺灣大學學術期刊資料庫

逐漸活了起來，由全身以背脊爲中軸整體轉動，到關節一一分段活動。而後莊周下場，二百五獨自撲蝶，到莊妻出場磨斧，二百五躲在她身後好奇觀看，妻子彷彿若有所覺，驚訝轉身，二百五又反向閃躲。這段表演，可視爲莊周對妻子的監測之眼，也可進一步視爲暗室獨處時一雙無所不在的監視眼睛，或也可解讀爲超現實世界和現實人間的互動交流，甚或是對人間情慾的好奇之心。凡此種種，都不是劇本之設定，而是隨著演員的身段，足以展示自我腰腿功夫的身段，提供觀眾種種解讀空間。一切起自於由人飾演道具，以眞擬假。一切並不由劇本設定，而是表演創造。表演不只是把劇本立起、撐住，更是創造了戲。

這是演員中心最極致也最透徹的例證，而京劇的特色「流派藝術」，也與「演員中心」的特質互爲因果。

流派藝術是在傳統戲曲「腳色分類」的基礎上更進一步的體現演員個人表演藝術的獨特風格，而「表演個性化」即可視爲傳統戲曲以演員爲中心的鮮明印證。是以同爲旦行、卻仍有梅、尙、程、荀的派別區分；是以同樣一齣《三堂會審》，同樣的唱詞、大體相同的唱腔，梅、尙、程、荀卻各能體現不同的演唱風格、並對同一劇中人做出各自不同的性格詮釋；是以觀眾進入劇場要看的不是「蘇三」而是「梅蘭芳的蘇三」、「程硯秋的蘇三」，更進一步的便是：某些戲只有梅派才對味兒、某些戲則恰恰正合程腔的音色，於是各派各自擁有了各自的「私房戲」乃至於私房琴師與私房編劇。「演員劇場」的質性乃以流派藝術爲鮮明標誌。[30]而開派宗師並不是演技生動能塑造多面人物，並不是「一人千面」。流派藝術的形成其實是演員自我建構的過程，同一位演員將自身表演的鮮明（且受歡迎、受肯定的）特質分化到多個劇中人身上，京劇的接受美學、觀賞美學是「人上有人」。前一個「人」，是劇中人；後一個「人」，是演員。演員和劇中人的形象，交相轉攝，重疊互映。[31]

流派唱腔原來是個性化的表徵，但是，流派唱腔卻又同時透現了背後的演員這個人的生命情調，因而某一個流派的不同劇目裡的劇中人，又呈現了某種共性，形成一位演員把自身特質分化到各劇中人身上的現象。同一齣戲裡的人物，個性不由編劇或導演塑造，而是由演員的表演風格來決定，個性與共性，形成流

30　王安祈：〈自序〉，《爲京劇表演體系發聲》，頁7-17。

31　王安祈：〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉，收入《爲京劇表演體系發聲》，頁31-98。

臺灣大學藝術期刊資料庫

派的弔詭。演員中心特質當由此理解。

到了戲曲改革以後，劇本的目的功能明確，人物性格由劇本做基本設定，演員再以此爲基礎各自發揮。但因劇本結構趨於嚴實，功能明確，個人主導的空間有限。[32]例如《滿江紅》，李少春便說不是余派、譚派，更不是李派，而是「岳派」，[33]直指劇中人岳飛。劇本規定了岳飛性格，劇本不再只是爲演員提供發揮個人特長的基礎。

演員中心的內涵是複雜豐富的，並不是「有好演員，才有好戲」這麼簡單的概念。

回到《滿江紅》新版，刪掉〈牛皋扯旨〉，讓全劇結束在岳飛風波亭慷慨就義，這是回歸傳統、強調演員中心嗎？

當然不是，這是大角兒的自我中心。不願在自己離場後舞臺上還有其他演員的主戲。

但刪了〈牛皋扯旨〉，岳夫人的戲份刪去一半。岳夫人原本就只有兩場戲，現在只剩下獄中一場。飾演岳夫人的李勝素是國家京劇院頭牌青衣，更是于魁智的最佳搭檔，刪戲豈能影響到她？因此新版增加了〈廬山話別〉，安設大量唱腔，讓李勝素有表現，也讓岳飛和岳夫人有老生與青衣對唱。但〈廬山話別〉情節原非必要、情緒也非高潮，以這場替換〈牛皋扯旨〉，著眼點在大角兒戲份，而非整體戲劇。

舊版的〈牛皋扯旨〉可刪嗎？

在此，需先將《滿江紅》與明代的同題材劇本《精忠記》做一比較。

范鈞宏此劇與明傳奇《精忠記》的情節脈絡仍是有跡可循的。由十二齣〈班師〉和十六齣〈掛冠〉，即可看出傳承痕跡。但傳奇以「點線串珠」爲結構，轉折、推進或對比都只表現在齣與齣之間的關係，每一齣卻都情節簡單，功能只在「出角色」、介紹人物登場，交代單一情節，每一齣最多只一個戲劇動作，很難形成糾葛矛盾。京劇《滿江紅》卻巧爲剪輯，組織矛盾，每一場內部都有對比反差，形成網狀交織的板塊，情節高潮迭起，抒情唱段緊扣當下情緒，即以「十二道金牌班師詔」和「大理寺周三畏掛冠」兩段情節而論，《滿江紅》都鋪排得緊

32 王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁64-67。王安祈：〈坤生孟小冬〉，收入《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁114。

33 李少春：〈堂堂膽氣 耿耿丹心——談滿江紅中的岳飛形象的創造〉，《人民日報》第7版，1961年3月22日。

臺灣大學藝術期刊資料庫

湊濃密、情緒翻迭、氣勢壯闊，遠勝過《精忠記》的娓娓道來、單線逐一交代。

《精忠記》共三十五齣，第二十二齣岳飛赴難後，二十六齣岳夫人和女兒自盡。自此之後，連續九齣至結尾都以「補恨」爲內容，分從人間與天上雙向追求戲劇正義。但傳奇的安排是每齣各出情節線，包括岳家軍一員的施全行刺失敗，代表人心不死；地藏王化身瘋僧，秦檜驚嚇病重；韓世忠奏請聖旨平反岳家冤獄，隨即朝廷下旨追贈；玉帝冊封岳飛，一家天界團圓，一同笑看地獄秦檜夫婦下場。這連續九齣分從不同角度完成彌補憾恨的作用，但各齣並無內在聯繫，彼此之間並無交織，情節線四散零落。最關鍵的平反是韓世忠的奏章，而韓世忠何以能夠突然爲岳飛申冤？天上玉帝何以要等人間平反後才追贈？這些補恨行動和岳飛生前的忠奸之爭也沒有關係，純粹點線串珠結構，每一齣放出一條簡單的情節線索，並未形成內在糾葛網狀交織，也沒有前後呼應。《滿江紅》最後一場也是補恨，但採用的不是明傳奇的散漫線索，另從岳飛生前遭遇中拈出關鍵人物牛皋與周三畏，由他二人主演最後一齣〈牛皋扯旨〉，前後呼應，肌理嚴密深厚，完成深刻的補很，追回戲劇正義。

〈牛皋扯旨〉這一場並不是平鋪直敘的結尾，情緒幾經翻迭，內心矛盾糾結，情節波瀾起伏。緊接在岳飛風波亭慷慨就義後，隨即牛皋率岳家軍白衣素服戴孝登場，悲痛哭悼，卻也同步整軍備馬，待岳飛次子岳雷備妥糧草歸來即準備下山抗金，牛皋及岳家軍仍是心向國家黎民。但宋王的旨意卻激怒了牛皋。而宋王派來的傳旨官竟是周三畏，大理寺對岳飛心生感佩卻無力相救只得掛冠歸去的周三畏，在岳飛一死、金兵隨即再度犯境的國家存亡關頭，重新接受宋王徵召，隻身上山請岳家軍再上戰場。牛皋一見是周，先率全軍拜倒感謝他在大理寺力主公道，隨即對周表白元帥雖死，岳家軍仍有破金之志、殺敵之心。周三畏一聽，肅然起身，取出詔書，請牛皋接旨。這一來，激起了牛皋火爆性子，班師詔歷歷前塵，風波亭冤獄沉沉，大仇未報，昏王又來降旨調動岳家軍，牛皋一怒搶旨欲扯碎，就在此刻，岳夫人被接上山，元帥遺孀與眾人生死重逢，無限悲痛，而岳夫人見周三畏「千里請命爲黎民」，聽到周三畏說「不爲朝廷爲黎民」，百感交集、思潮滾滾，終能冷靜唱出：

爲嫂我對朝廷豈無怨恨？
一家人生死報國、艱難歷盡、冤獄沉沉、對朝廷怎不寒心？
此何時、忍悲憤，
皆因爲江南告警、朝野震驚、遍地哀民、觸目驚心。

臺灣大學學術期刊資料庫

岳家軍舉足知輕重，
斷不容寸土讓敵人。
爲國家寧忍這五湖三江恨，
望賢弟遵遺訓奮起哀兵。[34]

岳夫人這般的深明大義，牛皋這才含淚接旨，岳雷掛帥，出兵抗金。最後在「精忠報國承遺訓，還我河山慰先靈」，岳家軍高唱滿江紅再赴戰場。

扯旨這激烈的動作，將君王與黎民、個人與國家的矛盾糾葛推到極點，周三畏與牛皋都是在前面劇情裡已展現鮮明個性的人物，這樣的安排前後呼應，回到精忠報國精神不死的正義軌道，而非突然的人間平反、天上冊封。

新版刪去〈牛皋扯旨〉，《滿江紅》結束在風波亭，周三畏人物有始無終，牛皋更淪爲邊配，除了黃河渡口建議元帥拒接金牌直搗黃龍之外，便沒有戲了。但因飾演牛皋的著名花臉楊赤，身份是大連京劇院長，受國家京劇院之邀一同來臺，他所擔綱的牛皋，戲份當然不宜中途腰斬，因此新版安排牛皋也來探監。如此一來，大理寺監獄人人得入，牛皋、岳夫人都在此與岳飛團聚，一同親送岳飛赴義，以牛皋之脾性，若能進入監獄，怎可能眼見元帥赴難而無動作？總之，刪去扯旨，《滿江紅》重心不穩。

筆者正爲范鈞宏的完美結構被打破而嘆息時，觀眾席的熱烈反映卻提醒筆者另一層省思，審美是有不同的角度的。

當天演出反應極爲熱烈，應有幾個因素：第一當然是于魁智的高人氣，的確唱得好。第二，是觀眾結構。從現場觀察，觀眾多半爲年長者。筆者自幼看戲，幾乎生長在「國軍文藝中心」，這是在民國五十六年至八十四年臺北最主要的京劇演出場所。筆者長期觀察觀眾結構，應國防部之邀擔任評審時，即積極建議開發新觀眾；擔任「雅音小集」編劇以來，也親身接觸年輕新觀眾對京劇劇本合理性的質疑與期待；進入國光劇團擔任藝術總監後，最用心的工作便是以整體戲劇觀念吸引新觀眾看戲，所謂整體戲劇觀念，包括劇本、導演、主演以及設計群。主角的魅力當然是重點，唱腔當然是重點，但唱念做打第一要務是該扣緊演員與劇中人之間的緊密關係，而不只是強調某位演員擅長那個流派，某位主角有大量唱腔。這些面向，和傳統觀賞老戲觀眾的取向不同，因此觀眾自然分流。國光劇團的主要觀眾群是年輕觀眾和關心藝文的愛好者，對傳統京劇較熟悉的觀眾則是

[34] 范鈞宏、呂瑞明：《范鈞宏呂瑞明戲曲選》，頁61。

臺灣大學學術期刊資料庫

大陸京劇團（尤其是中國京劇院、尤其是于魁智）的戲迷。于魁智《滿江紅》的觀眾，絕大部分是長者，對於結構並不關心，岳飛故事原本就耳熟能詳，未必需要透過情節佈局引導情緒，重點就在看于魁智，而結局于魁智／岳飛風波亭慷慨就義時背景的「還我河山」，更是絕大部分觀眾一生生命的核心價值，當巨幅書法佔滿國家劇院舞臺時，全場情緒激盪至極點，掌聲、叫好聲乃至於飲泣聲，筆者竟有時空錯置之感，當下回到三十年前的競賽戲，明駝國劇隊的《滿江紅》最後，岳雷繼承父志高舉岳字旗號高呼「還我河山」的場景返回眼前，三十年前彼岸創作的「精忠報國　還我河山」，與古代抗金歷史疊映，由此地軍中劇團（學習中國京劇院四團唱念表演）搬上舞臺，感動全場觀眾激起反共復國激情。三十年後，北京的中國國家京劇院在民間經紀公司邀請下來臺商業演出，觀眾清楚知道這是對岸的「還我河山」，依然觸動自己一生離散遷徙經驗，依舊與自己的生命處境、家國命運緊密貼合。抗金歷史和海峽兩岸的關係，曲折迂迴的層層疊映，精忠報國的精神不變，但投射對象令人玩味，離散心情、國族分裂在此竟是如此弔詭的和諧！

結語

本文聚焦於范鈞宏、呂瑞明編劇的京劇《滿江紅》劇本，細數文本幾度之挪用改編，闡述此劇在不同世代和不同政治語境中予觀眾的不同感受。一九六〇年中國京劇院四團由孫岳主演的首演版，半年後被中國京劇院一團前輩名家李少春選中，在劇本無懈可擊的前提下，如何重排，成爲被關注焦點。李少春主要的改動在唱腔板式，把原來孫岳唱的「二黃」改成「反二黃」。然而若從詞情與聲情的配合來檢視，其實「反二黃」過於淒涼。李少春明顯是爲改而改，以免落入全盤照學青年後輩之譏，不過這段「反二黃」對於李少春代表作《野豬林》「大雪飄」的唱腔改革，有明顯的啓發作用。這是筆者在歷經數十年終於蒐羅到孫岳原唱「二黃」錄音、李少春改成「反二黃」的私下對腔，以及孫岳到香港演出時追隨前輩之所改的明場錄音，共三段珍貴唱腔後的比較心得。這是《滿江紅》文本第一度改編，背後顯現的意義既是明星挑班制已轉型爲國營劇團，但京劇界輩份倫理仍是牢不可破的觀念。

第二度文本改編是一九八三年，那時兩岸仍未交流，但一九四九年以後中國大陸的新編戲（當時被稱爲「匪戲」）已逐漸通過錄音錄影「偷渡」進入臺灣。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣軍中劇團參考新戲唱腔身段之例不在少數，卻還沒敢直接挪用大陸劇本，而聯勤「明駝國劇隊」竟然在國防部軍中競賽戲場合中直接用了范鈞宏劇本。雖然前面加上傳統老戲《岳母刺字》，《滿江紅》本身也有刪減（除了時間長度的考慮，更主要的是不敢在競賽戲場合演出君王私心），但仍引發風波。不過這場演出震撼全場，劇場效果甚至壓過了二〇〇〇年兩岸交流多年後中國京劇院名角來臺的演出。這與二〇〇〇年臺灣的審美思潮有關，京劇的崇高宏大漸不如「獨抒性靈、女性命運」受到歡迎。

然而又過了十二年，二〇一二年底《滿江紅》出現了新版，不同於之前的李少春改孫岳或臺灣明駝改范鈞宏原版，這次改編幅度很大，由新加入的劇作家張永和和原劇作家呂瑞明聯手（原版主要編劇范鈞宏已經去世），但主導性應掌握在主角演員于魁智身上。最主要是改結局，把戲收在風波亭岳飛慷慨就義。這樣的改法顯然是爲了突出主角演員，但就戲的情節起伏以及人物塑造前後呼應上，遠不如范鈞宏原版。然而在臺灣國家劇院以傳統戲迷爲主要觀衆結構的狀態下，最後「還我河山」字樣出現在背景幕時，仍掀起激動反應。弔詭的是，這是誰的還我河山？《滿江紅》數度的挪用改編與觀衆接受，扣緊了國族離散的情境轉移。而新版突出主角、刪去岳飛死後的戲的作法，正是所謂「演員中心」嗎？筆者藉此例反駁，還附帶提出二〇〇四年國光劇團推出此劇時的主角心理反應相互參照，重申演員中心的深刻意涵。

本文細數這部隨著國族離散遷徙而有不同定位的《滿江紅》，物質載體於其中居於關鍵，而反觀臺灣京劇界，雖有努力表現，卻終究只是被動，連唱腔表演都根據「錄老師」（錄影帶）依樣畫葫蘆。本文最大的警惕，應回到自身，既然看出此地觀衆重視獨抒性靈、個人意識，既然看出清新靈動是京劇從崇高論述中轉折出新局的一種風格切入面，那麼，幾十年來隨著這齣戲而興奮、激動、感慨、嘆息的波動心事，都將化爲個人在創作時的反省動力。面對前輩編劇大家范鈞宏先生創作時代顛峰的名作，希望我們能在學習、仰望、追摹之餘，還能翻出新意另闢蹊徑，面對京劇在另一時空的新生存意義。

臺灣大學學術期刊資料庫

國族、離散、偷渡交互作用下的京劇《滿江紅》

王安祈

國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

本文從國族、離散、偷渡等角度討論范鈞宏、呂瑞明編劇的京劇《滿江紅》劇本，細數文本幾度之挪用改編，闡述此劇在不同世代和不同政治語境中予觀眾的不同感受。

首先比較一九六〇年在中國大陸由青年演員孫岳主演之首演版，以及隔年前輩名家李少春之重排，分析背後體現的雙重意義：既是「明星挑班制」已轉型爲國營劇團，但京劇界輩份倫理仍是牢不可破的觀念，二者相互拉扯，交會於《滿江紅》之第一度改編。而後論及一九八三年臺灣戒嚴時期，此劇竟被「偷渡」至軍中競賽戲，「還我河山」壯烈情懷引發觀眾熱烈回應，但旋即被發現爲「匪戲」而遭禁演。二〇〇〇年兩岸交流後中國京劇院帶來李少春版，效果卻不如當年競賽，應與當時臺灣審美思潮轉變有關。二〇一二年《滿江紅》出現新版，爲突出主角演員，把戲收在風波亭岳飛慷慨就義，刪去岳飛死後的〈牛皋扯旨〉，原劇精義無法完整呈現。本文仔細分析改編效果，更藉此釐清「演員中心」意義，還附帶提出二〇〇四年臺灣國光劇團推出此劇時的主角心理反應，以爲相互參照，重申演員中心的深刻意涵。

本論文學術關懷涉及當代京劇史、戲曲編劇學及觀眾接受美學，扣緊國族、離散、偷渡議題，研究材料除文獻之外更大量運用戲曲物質載體。更因筆者個人曾親身參與一九八三年競賽評審全部過程，因而全文雖爲客觀論述，也兼採田野調查，自敘自身當年「參與現場」的難得經歷。

關鍵字：國族　離散　滿江紅　范鈞宏　京劇

臺灣大學學術期刊資料庫

The Whole River Red (*Man-jiang-hong*) —the Jingju under Nation, Diaspora and Smuggling

An-chi WANG
Distinguished Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

This paper discusses the correlation of nation, diaspora and smuggling in *The Whole River Red* (*Man-jiang-hong,* 滿江紅) written by Fan Junhong and Lü Ruiming, and analyzes the audience reaction of different generations and the political context in several adaptions.

First of all, it compares the premiere in 1960 starring the young actor Sun Yue in China and the revival in the next year starring the senior actor Li Shaochun, to indicate the double meaning behind this phenomenon—"star system" troupe has transferred into nationalized troupe; however, the order of seniority in Jingju is indestructible—and the result is the first adaption of *The Whole River Red*.

Then, in 1983, during the martial law period, *The Whole River Red* was smuggled into the military drama debate, and within the play the idea "return the country" inspired the audience's enthusiastic response. Later, this play was defined "communist drama" and prohibited. In 2000, after cross-strait exchanges, China National Peking Opera Company performed the Li Shaochun edition, but the audience reaction was less than the performance at the time of the debate. It can be surmised that there had been aesthetic changes in Taiwan by that period. In 2012, in order to enhance the prominence of the leading role, the new edition *The Whole River Red* ended with Yue Fei dying a hero's death at Feng-po pavilion. After Yue Fei's death, the scene "Niu Gao Tear Imperial Edict (Niu-gao-che-zhi, 牛皋扯旨)" was deleted; therefore, the soul of the play could not be shown.

In the end, the paper analyzes the results of the adaptions, and thereby clarifies the meaning of the term "actor-centered"; moreover, it discusses GuoGuang Opera Company's edition in 2004.

This research concerns contemporary Jingju history, Chinese opera playwrights and audience aesthetic, and is centered on the themes of nation, diaspora and smuggling. Moreover, I, as a judge, participated in the military drama debate in 1983. Hence, the paper is not only a preliminary study with objective description, but also an example of field work based on personal experience.

Keywords: nation diaspora *The Whole River Red* (*Man-jiang-hong*) Fan Junhong Jingju

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

于無聲處：〈對孫岳老師三出戲的回憶〉，http://www.paigu.com/a/22606/48273935.html，讀取日期2015年10月23日。

于魁智：〈44年人生33年京劇 甘爲孺子牛〉，《中國時報》第D8版（文化藝術），2005年11月7日。

王安祈：〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡──大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲集刊》19期，2001年9月，頁251-316。

_____：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：《臺灣京劇五十年》，宜蘭：傳藝中心，2002年。

_____：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。

_____：《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：臺大出版中心，2011年。

王清輝：〈孫岳的《滿江紅》〉，《中國京劇》2004年第7期，頁39。

吳同賓、周亞勛編：《京劇知識詞典》增訂版，天津：天津人民出版社，2007年。

李少春：〈堂堂膽氣　耿耿丹心──談滿江紅中的岳飛形象的創造〉，《人民日報》第7版，1961年3月22日。

_____：《滿江紅》曲譜，參見「中國曲譜網」網站，http://www.qupu123.com/xiqu/jingju/p50863.html ，讀取日期2015年11月27日。

_____：《滿江紅》選段，參見http://www.tudou.com/programs/view/u9KpApm00Bs/，讀取日期2015年11月27日。

李仲明：《博美精新：李少春傳略》，北京：北京出版社，1996年。

紀慧玲：〈于魁智滿江紅 老少戲迷觀感不同 京劇創作若忽視新觀衆 長久是隱憂〉，《民生報》第A6版（文化風信），2000年12月15日。

范鈞宏、呂瑞明：《范鈞宏呂瑞明戲曲選》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

記者：〈精排《滿江紅》〉，《人民日報》第6版，1961年1月8日 。

章詒和：《伶人往事》，臺北：時報出版社，2006年。

許錦文：《文武全才：李少春》，上海：上海人民出版社，2012年。

臺灣大學學術期刊資料庫