戲 劇 研 究　創刊號
2008年1月　頁195～220

禁戲政令下兩岸京劇的敘事策略

王安祈
清華大學中國文學系教授

前 言

禁戲是政治對藝術的監控，禁戲不始於當代，「淫戲粉戲」歷代遭禁，明清兩代曾明令禁止扮演「帝王將相、忠臣義士、先聖先賢」，「女戲」一再被禁，清代禁過「秦腔」整個劇種，個別劇目遭禁之例更多[1]，一部禁戲史，反映了當政者對戲曲力量的畏懼，而這個議題不僅是政治的，戲曲藝術本身值得思考的層面也很多，藝人在藉以謀生的戲碼劇目被禁後採取何種敘事策略以爲應變？如何瞞天過海矇混過關？「因禁而改」之後對劇場規範甚至戲曲文化有何牽動？觀眾面對「因禁而改」的修編新本時反應如何？觀眾的反應透露出怎樣的戲曲審美文化？這些問題關乎政治社會、民情風俗、劇本修編、劇場規律，更與傳統戲曲的審美習慣息息相關，具備深刻的學術價值。本文專就藝術層面作初步探討，計有以下幾項議題：

藝人面對禁戲的因應之道（之一）瞞天過海、矇混過關
藝人面對禁戲的因應之道（之二）改戲（劇本修改或表演修改）
觀眾觀賞「因禁而改」的修編新本時的審美反映
改戲對劇場規範、戲曲文化的影響

本文集中焦點在「當代」（1949迄今）兩岸的京劇，以禁戲爲切入點觀察京劇的質性改變，亦可視之爲「文化變遷（廣義的）對戲曲藝術的影響」之一環。

[1] 關於歷代的禁戲紀錄，詳見王利器（1912-1998）輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、禁戲政令下臺灣京劇的敘事策略

戒嚴時代的臺灣，審查制度不只限於戲劇，電影、流行歌曲、報刊雜誌出版品等都要經過檢查，而京劇因爲觀眾結構固定，所以某些戲被禁並未能引起社會大眾的注意。臺灣京劇禁演第一次引發注目，當是民國六十九年（1980）「雅音小集」新編大戲《感天動地竇娥冤》。

民國六十九年，「雅音小集」由孟瑤（1919-2000）根據關漢卿元雜劇編寫的《感天動地竇娥冤》[2]正要上演前，突然接獲禁演通知，表面的理由是「竇娥善無善報，有害善良風俗」，私下傳出的說法卻是竇娥連聲呼冤，似有爲美麗島叫屈的嫌疑[3]。當時距離公演只有一個多月，票券已經出售，「雅音小集」負責人（同時也是主演）郭小莊如何應變，成爲大家關注的焦點。

三月十四日戲如期演出，越接近尾聲，滿座觀眾越是屏息以待，就在劊子手舉起鋼刀揮向竇娥前一秒，突然幕後傳來花臉宏亮高亢的嗓音，清清楚楚唸出四個字：「刀下留人！」觀眾先是一愣，全場靜默一秒鐘，而後猛地爆出如雷掌聲，鬧哄哄的直到終場。

「刀下留人」的掌聲，反映的觀眾情緒並不單純，大部分是對於禁戲政令的嘲弄，對四字解套妙法的驚喜歡呼，但另一方面也隱含好人終得好報的情緒紓解，顯示了觀眾期待善有善報的觀劇心理[4]。

不過這麼一改，原來精心設計排練的〈鬼路〉身段和父女隔陰陽重逢的〈托夢〉，便無緣展現了。直到四年以後，民國七十三年（1984），「雅音小集」再度提出准演申請，悲劇版的《感天動地竇娥冤》才得以完整呈現在舞臺上。

---

[2] 京劇傳統的程派（程硯秋，1904-1958）名劇《竇娥冤》一般多以《六月雪》爲劇名，情節和唱詞都和關漢卿元雜劇距離較遠，或受明傳奇《金鎖記》影響，以團圓收場。重點唱段集中在〈探監〉和〈法場〉，常只演此兩場，若以全本呈現，才用《金鎖記》爲劇名。以創新爲宗旨的「雅音小集」，提倡新編創作風氣，特邀孟瑤教授以關漢卿元雜劇爲基礎編寫爲京劇新戲，唱詞盡量保留關漢卿原作精華，劇情也以悲劇作結，對京劇而言，是全新創作。

[3] 詳見柳天依：《郭小莊雅音繚繞》（臺北：臺視文化事業股份有限公司，1998年），頁106。

[4] 本場演出，筆者在現場觀看，注意細聽四周觀眾反應。後來筆者擔任郭小莊「雅音小集」編劇後（民國七十四年後），也聽郭小姐提起當天演出後接獲許多觀眾反應，大部份對政府干擾不以爲然，但也有部分觀眾表示「竇娥好人，是該刀下留人，否則觀眾看完戲心裡氣悶」。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

元代著名劇作家關漢卿的名作京劇版差一點成爲當代禁戲，這一樁禁演風波鬧得沸沸揚揚，然而在另一個傳統京劇演出場域「國軍文藝中心」[5]，多年以來禁演的動作卻是默默的持續進行著。

當時的劇團大部分隸屬軍中[6]，對外公演的戲碼首先要通過國防部審核，首次推出的新戲還要送交教育部得到准演證明，因此，禁演的動作並非明令對外公佈，有些沒有被核准的戲就此冷藏，但也不會通過媒體被社會討論，很多消息都是私下流傳的。綜合各方管道，得知曾被禁的戲包括《大劈棺》、《馬寡婦開店》、《斬經堂》、《霸王別姬》、《昭君出塞》、《四郎探母》、《春閨夢》等。另有一大批表面看來並無任何不妥的戲，卻因是1949兩岸分裂後對岸新編的「匪戲」，當然不得上演。

《大劈棺》就是莊周戲妻故事，莊周專心修道，長年不在家，獨守空閨的妻子在戲裡有一段「思春」表演，在京劇舞臺上被視爲淫蕩，再加上最後劈棺取丈夫腦髓的恐怖與不倫，妨礙善良風俗，《大劈棺》成了最具代表性的禁戲。《斬經堂》演吳漢與王莽之女夫妻恩愛，但當劉秀起兵時，吳漢母親痛說丈夫爲王莽殘害家史，命令兒子殺妻以絕私念，投奔劉秀滅莽興漢。這戲表演極爲可觀，早期也常有名伶演出，但殺妻並當場砍頭的動作明顯有違社教意義，一度也遭禁演[7]。至於《霸王別姬》、《四郎探母》、《昭君出塞》的被禁，則與風教無關，針對的是當時政治環境，英雄末路、投降敵國、紅粉和番，都是當時的政治

---

5 臺灣京劇一向謹遵傳統，1970年代末原屬空軍大鵬劇團的名角郭小莊脫離軍中劇隊自組民間劇團「雅音小集」，以創新改良現代化爲宗旨，才開始導入臺灣京劇的轉型期。雅音小集演出場合多在當時新建的大型現代劇場（如國父紀念館、現已改名爲城市舞臺的社教館和1987年啓用的國家戲劇院），而軍中劇隊演出仍在傳統舞臺國軍文藝中心，以一桌二椅呈現。詳見拙著：《臺灣京劇五十年》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），頁102-110。

6 「陸光」、「海光」、「大鵬」、「明駝」四劇隊分屬陸海空勤，另外只有「復興劇校附屬劇團」隸屬於教育部。詳見拙著：《臺灣京劇五十年》，頁44起。

7 《斬經堂》原來是各劇團常演劇目，因爲老生表演很有特色，麒派馬派都有發揮，臺灣的知名老生演員胡少安（1925-2001）、哈元章（1923-1995）、李金棠都常演出，香港粵劇大師新馬師曾（1900-1964）還曾來臺以京劇形式演過此劇，大鵬國劇隊也曾加上前半吳漢與公主成親的劇情演爲全部《南寧公主》。但殺妻砍頭的動作，與吳漢母子的迂腐忠孝觀念，常使觀眾不忍觀看。俞大綱（1908-1977）先生曾寫過〈沈痛的論南寧公主〉一文（《俞大綱全集》〔臺北：幼獅文化出版公司，1987年〕，《論述卷》二，頁461-464），直指《斬經堂》內容荒謬、意識模糊，原本就不是一齣健康的戲，改編增加前半成爲全部的《南寧公主》更是「反人性」。

臺灣博碩學術期刊資料庫

禁忌[8]，《四郎探母》也難逃禁戲命運，金沙灘一戰，楊家衆兒郎壯烈殉國，只有楊四郎，被俘之後一時懦弱，不敢說出眞實姓名，投降了敵國，從此揹上漢奸叛國不忠不孝罪名，此劇道盡亂世無奈心境，卻因投降敵國而成爲禁戲。由唐詩「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人」構思起意編成的程派名劇《春閨夢》，也被視爲「充滿反戰思想」觸犯政治禁忌而不得上演。

另有兩齣戲倒沒被任何單位禁止，是劇團演員自己視爲禁忌而「避戲」不敢演，一是《讓徐州》，一是《走麥城》。《讓徐州》出自三國演義，陶謙病重，將徐州讓給劉備，爲言派（言菊朋，1890-1942）老生名劇。根據劇團老藝人說法[9]，徐蚌會戰，徐州失守，民間相傳和《讓徐州》太過流行有關，「徐州就是這麼讓啊讓的給讓掉啦」，所以來到臺灣後劇團也不太願意推出《讓徐州》，自動避戲禁演，當然也和臺灣京劇老生缺少言派專業有關。直到民國六十六年（1977），楊派（楊寶森）老生周正榮貼演此戲時，徐蚌會戰早已事過境遷了。《走麥城》說的是三國名將關羽「大意失荊州」乃至兵敗身亡的故事。平時演任何關公戲全團都特別謹愼，飾演關老爺的演員更要齋戒禮敬，《走麥城》更是特別，民間咸信關羽死後成神，此戲遂有許多附會，如演員易招災禍、戲班易致解散、戲院必遭回祿等，巧的是還眞有前例，劇界視之爲「散班戲」；兼以關帝聖君普受景仰，民間不忍見其窮途末路的慘況，種種因素導致戲班常「避戲」不演，此戲彷彿自動成爲「禁戲」。因此若有劇團膽敢推出此劇，一定要沐浴齋戒焚香頂禮，演出當日劇場內也將舉行儀式，以示對於古聖先賢發自內心的虔敬[10]。

綜合觀之，臺灣戒嚴時期禁戲的理由共有四點：

（1）政治禁忌：《四郎探母》、《霸王別姬》、《昭君出塞》、《春閨夢》、《讓徐州》等。

---

8 這幾齣戲的被禁，戲迷們都心知肚明是因觸犯了政治禁忌，但始終沒有獲得證實。直到顧正秋在舞臺生涯回憶錄《奇緣此生顧正秋》（臺北：時報文化出版公司，2007年）書中，才明白提及《四郎探母》、《霸王別姬》、《昭君出塞》、《貴妃醉酒》、《馬嵬驛》五齣戲因影射國母宋美齡（1987-2003）而遭禁（頁77）。

9 根據國立國光劇團資深老藝人有「戲包袱」之稱的張義奎的說法，資深戲迷也都知道此說。

10 國立國光劇團於2006年初推出「禁戲匯演」時，戲碼包括《走麥城》，演出前三天主演唐文華即齋戒沐浴並至行天宮上香，演出當日不僅後臺焚香頂禮，戲進行至大雪紛飛夜出北門小徑前，特由後臺總管抱香爐至前臺口，全場觀眾在裊裊香煙中恭送關聖歸天。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

（2）妨礙風教（淫蕩或不倫）：《大劈棺》、《馬寡婦開店》、《斬經堂》等。

（3）宗教信仰：《走麥城》。

（4）「匪戲」：大陸在1949以後的新編戲，無論劇情是否觸犯任何禁忌都一律禁演，即使是傳統民間故事或歷史人物，都在被禁之列。大批匪戲劇目不勝枚舉，而臺灣京劇團多採取瞞天過海偷渡矇混過關方式推上舞臺。

面對名劇被禁，劇團及藝人採取何種因應之道？還有觀眾的反應如何？一併觀察如下：

《霸王別姬》是梅蘭芳（1894-1961）代表作，一旦被禁，梅派演員的藝術展現缺了核心塊面，在不慣抗爭的年代，劇界面對這般難題的態度，竟然是輕鬆甚至帶點幽默的從容應對，只把劇名改爲《虞姬恨》，劇本一點都沒動，僅從名目上強調女性的愛情遺恨，免卻「霸王」的末路之悲，結果重新送審，竟安然過關。而《虞姬恨》演著演著，不知何時又恢復了《霸王別姬》原名，也沒再引起任何風波，列入禁戲的《霸王別姬》並沒有在臺灣京劇演出史上中斷過多久。

《昭君出塞》開禁的過程在於四句唱詞的修改，原來被禁的關鍵是其中四句唱詞：

文官濟濟俱無用，武將森森也枉然，

偏教俺紅粉去和番，臣僚呵、於心怎安？於心怎安？

京劇演員稍作更換，改成了：

文官濟濟全大用，武將森森列兩班，

只爲俺紅粉甘願去和番，臣僚送、於心怎安？於心怎安？

妙筆一揮，情境翻轉，甘願和番的昭君立刻開了禁，重登舞臺[11]。

同樣的，《四郎探母》也用這種方法解套，劇團請了幾位戲曲專家，在原劇本上增加了「四郎回營探母時獻北國地圖」的一小段插曲，總共才九十一個字唸白，唱詞身段都沒動，就「治了四郎的病、也解決了戲的問題」[12]。

原來，禁戲並不如想像的嚴重肅殺，而它卻是以這般可笑復可憫的姿態，反襯了時代的荒謬。

---

11 根據筆者看戲經驗，大鵬國劇隊嚴蘭靜、陸光國劇隊張正芬、小陸光胡陸蕙等演《昭君出塞》都是唱新詞。

12 韓仁先：《平劇四郎探母研究》（臺北：輔仁大學中國文學系碩士論文，1990年），頁119-123。

臺灣大學學術期刊資料庫

而觀眾呢？當臺上演的是情願和番的昭君、當四郎探母時表明是十五年裡應外合、伺機來獻地圖時，觀眾是什麼反應？

很奇怪的，場內並無任何騷動，觀眾的反應並不明顯——明確的說，應該是「戲迷」的反應並不明顯。

的確是有一些觀眾看到四郎獻圖時悲憤無奈的離座而去，但場內大部分是傳統京戲迷，他們的觀賞態度自成一套獨特的審美文化。

戲迷稱看戲爲「聽戲」，用「看」的是外行，內行是來聽唱腔、聽韻味、品鑒角兒唱工的。傳統京劇是「演員劇場」，觀眾進戲院不是爲了看劇情、欣賞曲文唱詞，主要觀賞焦點盡在「演員唱唸做打表演藝術的發揮」，傳統老戲本來就有很多情節不順暢、唱詞不通之處，很少有觀眾嚴謹的推敲情節邏輯，通常只要聽到幾段有韻味的唱，就覺得藝術上心滿意足，這是戲曲觀眾獨特的審美習慣，演員的表演超越一切，劇本再差都不足以影響「聽唱」的心情。而傳統觀眾看戲時本來也就「不太專心」，傳統戲隨時會有冗長、重複或無關緊要的念白和過場出現，觀眾不可能全場專注，遇到沒有精彩唱段可聽之時，便利用機會和左鄰右舍（無論相識不相識）閒聊一些戲劇掌故，因此，九十一個字的改動，在傳統戲迷的觀賞心理上並不會造成明顯的波動，往往到四郎獻地圖時，觀眾席會出現一陣輕微的訕笑或評論，但不到一分鐘，四郎開始唱經典唱段「老娘親請上受兒拜」，觀眾立刻回復情緒跟著拍板哼唱，戲迷對劇中人性格的接受往往是通過個別唱段而不是整體劇情，對於這多出來的九十一個字，戲迷反正「不去聽它」就是了。在戲迷心目中，對整椿禁演風波的感受是「無奈又幽默的接受」而非「激憤的拂袖而去」，如果親身處在戲院現場，將會感受到戲迷們普遍的看法是「當局者有其考慮，而劇界自有其對策」。演著演著，劇團和演員又悄悄的把《四郎探母》的九十一個字刪去，也把《昭君出塞》的四句唱詞改了回來，好像也沒人察覺、更無人道破，新劇本根本沒演過多少次，禁演的風波，安然度過。

這當然不是正常的反應，但禁戲竟以扭曲的姿態凸顯了京劇「演員中心」的審美文化。

至於被禁數量最爲龐大的「匪戲」，臺灣京劇界想出了瞞天過海的偷渡之道，1950、60年代大陸「戲曲改革」雖然出現很多政策新戲，但成功的劇目仍是豐富。奇怪的是，隔絕時代，這些成功的大陸新作，卻能隨即在臺灣的戲曲舞臺上出現。1960年代，臺灣不僅在舞臺上以瞞天過海的方式出現了幾齣大陸的新編戲，票界更明目張膽的以對岸新戲、新流派爲吊嗓內容。其間原因爲何？

臺灣大學學術期刊資料庫

靠的就是「偷渡」，香港是主要轉接站，許多戲迷透過香港朋友的走私，帶進來了不少1949年以後大陸的新戲唱片。帶進來之後如果只是私下流傳，影響層面還有限，而當時臺灣兩家著名戲曲唱片行：「女王」與「鳴鳳」，卻擔當了公開營業流傳的重任。

「女王」、「鳴鳳」是專門經營戲曲和曲藝的唱片行，主要是老唱片，不過陸續出現了一些「新聲」，都是大陸違禁品的夾帶。新戲（含改編）部分最爲暢銷的有：梅蘭芳的《穆桂英掛帥》，張君秋（1920-1997）的《狀元媒》、《西廂記》、《望江亭》、《楚宮恨》、《詩文會》，童芷苓（1922-1995）的《尤三姐》，李玉茹的《紅梅閣》，趙燕俠的《梵王宮》、《碧波仙子》、《盤夫》，杜近芳和葉盛蘭（1914-1978）的《李香君》、《白蛇傳》、《玉簪記》，馬連良（1901-1966）和裘盛戎（1915-1971）的《捨命全交》，裘盛戎和李多奎（1898-1974）的《鍘包勉》，馬連良、張君秋、裘盛戎三人合作的《秦香蓮》、《趙氏孤兒》，楊秋玲、王晶華、畢英琦（1936-1974）、孫岳（1933-2004）、馮志孝、郭錦華等中國京劇院四團的《葫蘆谷》等等。這些大陸違禁品的公開銷售，在唱片封套的說明上要做一些改裝，有的改劇名，例如《葫蘆谷》原名《楊門女將》，《李香君》原名《桃花扇》，《紅梅閣》原名《李慧娘》，《鍘包勉》原名《赤桑鎮》[13]。由於這些戲都是古代背景，故事出於文學歷史或民間傳說，所以主管單位分不出是老戲還是新戲。不過，戲迷可是精得很，一看唱片封套是《西廂記》而不是原來流傳的荀派《紅娘》，便知其中必有文章[14]，同好之間爭相走告，「新聲」立刻暢銷。

劇名容易瞞天過海，主演姓名卻無法隱瞞，張君秋、馬連良都是登記有案的「附匪伶人」，就連梅蘭芳也都難逃「陷匪伶人」身份。雖然梅蘭芳是京劇的象徵，如果禁止發行梅的唱片就等於全面否決京劇，但政府仍規定以1949年爲界，在此之前梅的演唱可以公開銷售，此後的新作《穆桂英掛帥》就不得出版了[15]。

無論「附匪」或「陷匪」，既然不能明目張膽印出名字，「女王」和「鳴鳳」唱片行老闆遂想出了變通辦法：「埋名不隱姓」，只註明「梅派」、「程

13 根據筆者蒐藏的唱片資料，以及女王、鳴鳳唱片目錄。

14 京劇流行的西廂記故事是荀派（荀慧生，1900-1968）的《紅娘》，以花衫紅娘爲主角，1950年代田漢（1898-1968）新編《西廂記》，改以青衣崔鶯鶯爲主角，由張君秋唱紅，成爲張派代表作。

15 《穆桂英掛帥》爲梅蘭芳爲建國十週年所推出的獻禮，1959年首演。

臺灣大學學術期刊資料庫

派」或「馬、張、裘演唱」，把名字全都給省略了。有趣的是：這樣的標示法既是老闆的絕妙點子，同時又「於古有據、遵循傳統」，京劇傳統一向不都是以開派宗師之「姓」當作流派稱謂的嗎？於是，這樣的作法很巧妙的瞞過了所有外行的眼睛，誤以爲是老唱片翻版，唯獨京劇迷一目了然，看到「譚派、余派」不疑有他，明白這是老唱片，而面對「杜、趙、童、李派」，可就眼睛一亮了，京劇界何時出了這幾個新流派？

於是，一時之間，旦行在正規的「梅尙程荀黃」之外，陡然增加了「趙派、李派、童派、杜派」（趙燕俠、李玉茹、童芷苓、杜近芳）等名號！對於這些「新流派」，大家心知肚明，是唱片行老闆「冊封」的[16]。

這是「女王」、「鳴鳳」唱片在票房觀衆之間造成的影響。而在職業劇團的舞臺上呢？也有公然偷渡的現象。

對於這些經臺灣唱片翻製流傳的新戲、新腔、新流派，臺灣的演員都很想搬上舞臺，由於這些戲多半沒有任何政治意涵，而且幾乎都有傳統老戲的基底，所以當時掌管審核准演劇目的教育部甚至軍方單位，只要劇本不是百分之百雷同，都會睜一隻眼閉一隻眼含糊放行。

首先把1949年之後才成派的張君秋張派戲搬上舞臺的是一位名票乾旦李毅清先生，他於民國四十八年、五十年（1959、61）應「海光平劇隊」隊長名京劇老生胡少安之邀參加營業演出，首先在「海光」公開演出《銀屏公主》，不久推出《楚宮恨》、《祭江》，老戲《三娘教子》和《會審》也照張派唱法[17]。戒嚴時期這樣的演出之所以安然無事，主要是因爲這些戲都有老戲的底子，《三娘教子》和《會審》只有唱法的改變，劇本一模一樣，《楚宮恨》在傳統《武昭關》上加頭加尾，又都沒有任何意識型態的問題，因此輕鬆過關，在京劇界掀起一陣「張腔熱」，「張迷」人數衆多。

首先搬上臺灣舞臺的張派全新劇目是《秦香蓮》，這是大陸首演於1958年馬、張、裘合作紅極一時的新戲，三人各有發揮，再加上譚富英（1906-1977）的陳世美，珠聯璧和，無懈可擊。1963年三人聯袂到香港盛大演出（陳世美換爲馬長禮），明場錄音經「女王」、「鳴鳳」灌製爲唱片在臺販售，先在票界廣泛

16 在諸多唱片行老闆冊封的流派之中，「張派」卻是貨眞價實的。參見拙作〈張君秋——美麗而神秘的傳說〉，收入《張君秋藝術大師紀念集》（北京：中國文聯出版社，2000年），頁259-262。

17 根據筆者於民國九十年（2001）十一月十九日對李毅清先生的訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

流傳，而後「海光」搬上舞臺。匪戲《秦香蓮》之所以能通過審查，主要因爲是早已流傳的熟故事，又有老戲《鍘美案》爲根底，劇團只要在《鍘美案》之外的部分稍作改動就不會遭到禁演。「海光」由胡少安飾演王延齡、陳元正的包公、李毅清的秦香蓮，這三人走馬、裘、張的路子，而陳世美一角，則由小生劉玉麟飾演[18]。這樣的腳色安排，一方面照顧到劇團人員的調配（劉玉麟和胡少安、陳元正是海光「鐵三角」核心人物），一方面從戲本身來看也是合適的，避免了兩位老生（王延齡、陳世美）同臺的問題，全劇的角色分配、行當區隔因此而更爲明顯，性格特色也更清晰精準了。不過這一個腳色安排的改變，連帶牽動了唱腔的設計，陳世美在〈闖宮〉的二黃與〈公堂〉和花臉對唱的西皮都必須重新調整，原本是針對譚派老生設計的都得換成小生唱腔，整齣戲的情味也就因此而有一點不同。「海光」開先例之後，臺灣幾乎所有的《秦香蓮》都由小生飾演陳世美，高蕙蘭、孫麗虹、曹復永、呂海琴都演過，反而形成了與大陸版的鮮明差異。原本只是爲了「匪戲」的顧忌，結果卻開掘了臺灣京劇團在學習大陸新戲時的「局部創作」。

「局部創作」還有青衣的一段唱，〈壽堂〉一場，假裝賣唱歌伎的秦香蓮抱琵琶談唱自家苦情，張君秋原本唱新編小調式的曲調，臺灣則在嚴蘭靜（大鵬）徐露（明駝）周韻華（海光）演出時改唱「反二黃」，也非常動聽。這樣的改變原本只是爲了避免與「匪戲」全然雷同，結果倒呈現了局部創作的成果。

「聽唱片排整齣」是臺灣劇團無法全面學習而勢必要「局部創作」的另一項根本原因。那時沒有錄像帶，偷渡過來的只有聲音資料，看不到舞臺調度與身段設計，演員勢必在聽會了唱腔後要自行創造身段，有些戲大致遵循京劇程式不必費太大勁兒，有些戲則不然，例如《玉簪記》、《紅梅閣》。

《玉簪記》、《紅梅閣》早在民國五十二、三年（1963、64）便在「大鵬」推出，連演多場轟動一時，兩齣戲都由徐露飾演女主角，花旦鈕方雨反串小生，根據的是趙燕俠版[19]。2000年筆者訪談徐露女士和孫元坡先生（名花臉，《紅梅閣》中飾演賈似道）時，徐露女士回憶當年排這齣戲非常辛苦，有些唱詞全團都聽不清楚（沒有文字劇本），又不敢胡亂拼湊，只有請專家按唱腔編寫出近似的

18 根據筆者幼年看戲經驗。

19 「女王」「鳴鳳」發行的《紅梅閣》是李玉茹的版本，大陸文革結束之後傳來臺灣的胡芝風錄影帶與李玉茹版本較爲接近，和趙燕俠很不一樣。其實筆者覺得趙燕俠版本較精彩，鬼路唱反二黃也非常動聽。

臺灣國家圖書館 學術期刊資料庫

詞，而最辛苦的是身段，沒有錄影帶，只能全部自己創發，鬼路的身段又不能和傳統戲（如《活捉》）完全一樣，遂創發出「高矮步」。

同樣的情形見於《玉簪記》，完全沒有影像資料，只是採用大陸的劇本唱腔，而這戲在舞臺調度方面極費巧思，無論是女主角陳妙常個人獨唱反四平「悄悄離了白雲樓」運用雲帚身段繁複之外，〈偷詩〉、〈琴挑〉、〈逼姪赴科〉等段落都需要靈活的身段和走位調度，最費力的還是《秋江》，飾演艄翁的李金和畢業於「北平戲曲學校」（即中華戲曲學校，以「德和金玉」排名），武丑功夫了得，能演楊香武、朱光祖等戲，和徐露搭檔《秋江》時，據孫元坡說，他們特別到白沙灣住了三個月，每天赤著腳在眞的水裡體驗生活，而後根據京劇程式創發出上船下船、解纜繫舟、潮起潮落的身段，舞臺成就遠遠超過《遊湖借傘》、《打漁殺家》。筆者個人幼年時看過此劇，印象深刻，個人認爲，雖不能和劉秀榮、張春華的《秋江》相比，但這樣的演出已不能只歸入「局部創作」了，這應該可以稱爲「藝術上的交流合作」。

不過偷渡的本質仍是被察覺了，《玉簪記》、《紅梅閣》很快就被禁了。或許因爲演出太過轟動，不過想來更主要的原因應與《紅梅閣》（李慧娘）在大陸文革前掀起的軒然大波有關。這兩齣戲在臺灣曾有驚鴻一瞥，可惜沒有影像資料，只有「中國廣播公司」留有明場錄音。

總而言之，根據唱片只憑耳音就排成演出，雖然在唱腔部分是「學習」而不是「原創」，但至少在「身段設計、調度走位與鑼鼓的配合」上，仍有許多發揮甚至創造的空間，同時，由於「匪戲」的顧忌，多半不敢原樣照搬依樣畫葫蘆，於是便想出了一些變通之法，無論針對劇本或角色，都稍做調整，略改頭面，以求其異。若從這兩個角度來看，根據唱片排成新戲的工作，雖不能居原創之功，但「局部創造」的努力，仍不容忽視[20]。

「匪戲」改頭換面也有未能偷渡成功的例子，民國七十二年（1983）軍中劇團舉行每年十月的盛事「國軍文藝金像獎競賽」（即俗稱的「競賽戲」），聯勤「明駝國劇隊」推出的《精忠報國》其實正是1949年以後大陸新編戲《滿江紅》。《滿江紅》原是李少春的新戲，後來中國京劇院四團老生孫岳在香港演出的錄音傳到臺灣[21]，情節激憤人心、唱念精彩動人，引發明駝國劇隊改編參加競

[20] 參見拙作：〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」——以京劇演唱爲例〉，《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年），頁351-412。

[21] 香港藝聲公司出版錄音帶。

臺灣大學學術期刊資料庫

賽的動機。明駝當時由名老生葉復潤飾演岳飛，劇本方面將《滿江紅》做了大約四分之一的刪改調整，取消宋高宗一角，避談君王不圖北伐恢復只想偏安的私心，避免政治聯想，取消〈金殿〉一場，罪過都集中在奸臣身上，這樣的處理有政治考慮卻削弱了人性的複雜面，不過明駝版取消岳夫人探監一場的效果很好，岳夫人一直到最後風波亭之後才出場，掉尾一振，另起高潮。整部戲在篇幅濃縮更行緊湊之後，前面另加上傳統老旦戲《岳母刺字》，由甫由大陸來臺的旦角張至雲反串主演。這齣傳統老戲放在前面不全然是湊篇幅，等到《滿江紅》大理寺審案，岳飛脫卻衣衫露出精忠報國背部刺字時，前齣岳母刺字的力度陡然拔起，前後呼應，感人至深。這場演出極爲成功，現場觀衆激動落淚，掌聲如雷，散戲後評審也都極爲興奮。雖然部分評審也聽過孫岳的錄音，知道明駝不是原創，不過也願意在全團表現出色的角度上予以肯定給予高分。但是，當此戲源自匪戲的訊息被軍方主管獲知後，原本的高分首獎立即被取消。當時筆者擔任競賽戲評審，親身參與整個過程，在戒嚴時期此戲只被取消獲獎資格而沒有繼續追究擅演匪戲的責任，其實已是萬幸了，就藝術談藝術，某些段落場次的精編其實是成功的。兩岸交流後中國京劇院于魁智曾帶來此戲在國父紀念館演出，演員個個精彩，但整個戲的節奏感其實未必強過當年明駝的修編版。這是臺灣軍中劇團演匪戲企圖瞞天過海卻未能過關的一次例子。

二、禁戲政令下大陸京劇的敘事策略及其影響

大陸1949推動「戲曲改革」以來[22]，首先禁演「污辱勞動人民、歧視無產階級、迷信、淫蕩」的戲，大量的「鬼戲」即因迷信之故一律被禁，大部分傳統劇目也都遭禁或部分被刪改，而禁戲的著眼點還不限於劇本內容部分，凡是「不夠淨化的舞臺形象」也一律被禁，例如屬於表演藝術部分的「踩蹻（或寫作蹺）」和屬於劇場規律的「檢場、飲場、把場」都不能在出現在戲曲舞臺上。而「不鼓勵男演女、女演男」，導致京劇重要表演傳統「乾旦、坤生」一時近乎斷絕。到1960年代初期，《李慧娘》、《謝瑤環》、《海瑞罷官》等的被禁，看似個別案

[22] 鄧興器、朱穎輝、余叢、譚志湘、簡慧、李悅、徐鋼、傅淑芸、吳乾浩、王安葵、朱文相、張民、欒冠樺、吳瓊、金芝、葉鋒、李慶成等執筆：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年）。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

例，實則牽動整個政局，緊接著的文革十年期間，被禁的不僅是單一劇目或個別劇種，而是整個「傳統戲曲」了。

這些禁戲原則所牽動的實際劇目，具代表性的如下：

（一）、「污辱勞動人民」牽涉的著名例子《三岔口》

「污辱勞動人民」牽涉的著名例子是武戲《三岔口》。《三岔口》有兩位主角，一爲武生任棠惠，一爲店家劉利華。原來店家劉利華由「武丑（開口跳）」扮演，是個打劫客商的黑店店主，但這樣的性格設定被視爲「污辱勞動人民」，必須將人物身份改爲「以開店爲掩護、暗中保護楊家將的義士」才不至於污衊勞動階層，既然性格改爲正派，扮相造型上遂抹掉了武丑（開口跳）原有的「豆腐塊」，改以俊臉登場，但這麼一來，此一人物即近於「武生」，而《三岔口》「武生、武丑」摸黑對打早已成爲固定傳統，若將店家改爲正派武生，整齣戲的表演必須重新設計，因此最後只採最簡單的改動方法：仍用武丑扮店家，但性格正派，改俊扮，不抹「豆腐塊」，一切表演仍在傳統基礎上再作精鍊[23]。

（二）、「階級歧視」影響的著名例子《鎖麟囊》

「階級歧視」影響的著名例子是《鎖麟囊》。富家千金出嫁之日避雨春秋亭，見貧窮小姐因無妝奩而啼哭，富家女將隨身所帶鎖麟囊相贈，最後竟因此而在歷經危難後得與家人團聚。這齣程派名劇精彩動聽，京劇盛行時幾乎大街小巷人人會唱，不料此時竟因劇中強調貧富階級且最後以勞動階級的回報爲結局而遭禁[24]！程派第一名劇遭禁，對程硯秋本人、程派傳人甚至整個京劇藝術都有重大

23　1950年代初，把《三岔口》這齣戲唱紅國內外的有兩組人馬，一是武生張雲溪、武丑張春華，另一組是武生李少春和武丑葉盛章。張春華一改傳統武丑的人物身份形象，不再是黑店店家，而是隱身市井的「義士」，扮相改爲俊扮，身段仍是武丑。李少春和葉盛章一組，原本維持傳統武丑丑扮，不久也改成俊扮的義士。這樣的演變，是一般京劇戲迷耳熟能詳之事，詳細記載可參考袁慶樞：〈精彩的三岔口〉，臺灣《弘報》第4版，2007年9月17日。文中記載作者親身觀賞經歷，1953年在北京西長安街的老長安大戲院看李少春和葉盛章演《三岔口》時，葉盛章飾演的店家劉利華還是丑扮，但已經從傳統的勾「歪臉」改成「正臉」；到了1955年，同樣兩位演員，葉盛章已改爲俊扮。

24　北京文化藝術出版社2003年出版由王文章主編的《京劇大師　程硯秋》一書，最後所附「程硯秋生平大事年表」部分，1953年（程硯秋49歲）條目裡說：「5月13日　文化部《關於中國戲曲研究院1953上演劇目　整理與創作改編的通知》」中准許上演194齣劇目程派本戲，除《文姬歸漢》、《朱痕記》及舊劇改編的《審頭刺湯》、《竇娥冤》四個劇本外，

臺灣博碩學術期刊資料庫

影響。程硯秋力圖恢復此劇，多方努力，一度是將全劇最後一段「流水」唱段改編，才鬆動了禁令（可惜也只是暫時鬆動）。這段「流水」原來的唱詞是：

這才是人生難預料，不想團圓在今朝；
回首繁華如夢渺，殘生一線付驚濤；
柳暗花明休啼笑，善果心花可自豪；
種福得福如此報，虧我當初贈木桃。

善惡循環因果報應的民間思想裡，流露了感恩與徹悟的人生體驗，做爲全劇收煞，詞情聲情、思想內蘊都達到極高境界，然而面對被禁的命運，程硯秋忍痛割捨，將它改成了：

休將前事掛心上，協力同心拯難荒，
力耕耘、勤織紡，整田園、建村莊，
待等來年禾場上，把酒共謝鎖麟囊。

強調了勞動的意義，富家女洗心革面加入勞動行列，《鎖麟囊》才思想正確。不過最後仍未過關，直到改革開放後才開禁。

這些都還是個別案例，並未全面性的影響到劇場規律，而「舞臺形象淨化」部分則對表演藝術的特色和劇場規律都有重大影響。

（三）、「舞臺形象淨化」對表演藝術和劇場規律的影響

「舞臺形象淨化」主要的影響是廢除「踩蹻（或寫作蹺）」和「檢場、飲場、把場」。「踩蹻（或寫作蹺）」源自於秦腔魏長生（1744-1802），京劇花旦、刀馬旦、武旦三行當的基本功，花旦的「花梆子雲步」和武旦「打出手」都以蹻工爲基礎，一旦廢除，導致京劇表演藝術中一項重要功法的斷絕，時至今日，不僅「蹻工」在大陸近乎滅絕，甚至製作「蹻」的師傅都幾乎斷層。（這兩年來湖北排出《三寸金蓮》新編戲大爲轟動，因爲該團女主角花旦劉薇爲了此戲勤練蹻工多年，藉新編戲在舞臺上找回了傳統功夫）。

「檢場、飲場、把場」原爲劇場規律之一部分，也是京劇文化的一部份。「檢場」指的是京劇演出過程中偶有一身穿長袍的人進出臺面，搬移桌椅或擺設

包括新排的《祝英臺》，均未獲准上演」（頁300），1955年（程硯秋51歲）條目裡，提到周恩來（1898-1976）交代北京電影製片廠廠長拍攝程硯秋舞臺藝術電影：「按程硯秋的本意，當選他的得意之作《鎖麟囊》拍攝，由於該劇已被扣上『階級調和論』的大帽子而遭封殺，只得忍痛割愛，決定拍攝另一代表作《荒山淚》。」（同前）

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

砌末以布置舞臺、檢點場面；當劇中主角需長時間跪在臺上時（例如《三堂會審》），「檢場的」搶在適當時機丟出椅墊爲主演者墊膝；當主角唱過大段唱腔時，「檢場的」適時拿著茶壺上臺爲主角「飲場」；主角將出臺之前，原站在上場門口「把場」的檢場人，必須搶在最恰當時機掀起臺幔送主角出場亮相（「打」臺幔「打」的是時候而且拋起角度漂亮時，觀衆還會專爲「把場人」喝采）；戲進行過程中，檢場人也一路「把場」執行著近似現代劇場「舞臺監督」的工作。「檢場、飲場、把場」同步體現京劇「演員中心、演員劇場」的特質，並隨時提示「戲就是戲」，無需認同投入，觀衆可以疏離態度觀賞表演。這樣的劇場規律與京劇劇本的「演員向觀衆自報家門」、「打背躬（或供）將內心獨白對觀衆直說」，還有表演過程中不僅要與劇中人對話更要隨時與觀衆交流等「觀演關係」相互呼應，共同形成一個打破幻覺的假定性環境，「戲就是戲」是基礎前提，欣賞表演是觀劇核心，「演員劇場」即是在這樣的京劇文化中穩定發展。

但在禁止檢場、飲場、把場之後，「二道幕」出現在舞臺上，桌椅搬移、臺面布置一律隱在二道幕之後，把場人不能露在臺幔口被觀衆看見，飲場更被嚴禁。舞臺上除了劇中人再無其他，「戲」純淨了，戲的進行完整而無切割干擾（雖然二道幕拉合開隱很干擾，但是臺上看不到劇中人之外的閒雜人等），但是，戲的本質變了，「假定性」被排除，舞臺試圖營造成生活的幻覺，演員不適合再與觀衆隨時進行交流，這麼一來，改變的不僅是劇場規律，更是整個戲曲質性。這一本質上的改變，牽動劇本編寫與表演方式以及整體調度[25]。在此無意分辨好壞優劣，但禁止舞臺形象的不純淨，檢場飲場把場的廢除，導致的改變是如此重大的。

（四）、「禁止迷信」的影響

「禁止迷信」一道禁令影響的劇目更是無從估計，最明顯的是大批「鬼戲」被禁，《奇冤報》（又名《烏盆記》或《烏盆計》，老生常演劇目，二黃、反二黃唱段極爲經典）、《探陰山》（包公黑頭戲，唱段經典）、《活捉》（《烏龍院》後段，閻惜姣活捉張文遠，旦角鬼步與小花臉蘇白變臉等絕活表演難度極高）銷聲匿跡，精彩唱段、功夫絕活消失在舞臺上。除了整齣鬼戲遭禁之外，局部受到影響的劇目更難以估計。這些影響不像整齣被禁那麼明顯，但無形的改變

[25] 參見拙著：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁11-15。

臺灣大學學術期刊資料庫

產生的侵蝕力最爲鉅大，尤其對京劇的「民間性」產生重大影響。禁令解除後鬼戲重新登場，但被刪改的局部多半就此長久消失，這對京劇「民間性格」的破壞消減非常嚴重。

在此要插入說明的是：京劇起自民間，民國初年梅蘭芳邀文人編劇開始進入第一度「文士化」[26]，到1949年大陸推動「戲曲改革」大量新編戲產生，進入第二度「文士化」（相對應的，臺灣京劇文士化約始於1980年代）[27]，因此時至今日，京劇劇目有傳統與當代新戲之別，而民國以前幾乎是純粹的民間戲曲，這些劇目有許多仍保存在當今舞臺上（例如《玉堂春》、《四郎探母》、《三娘教子》、《龍鳳呈祥》、《群英會》等這些骨子老戲），本文此處所謂禁演之令對京劇民間性之斲傷，針對的即是這批仍活躍在舞臺上的清代劇目。

以下先以《碰碑》和《洪洋洞》爲例作說明。

《碰碑》是楊家將第一代老令公楊繼業自盡身亡的戲。老令公被困兩狼山，瀕臨崩潰絕境時，原本傳統演法是上蒼派蘇武下凡化身牧羊人點化老令公歸位，「星宿下界、完成人間功業（或壯志未酬）後、歸位重登仙班」的民間信仰隨時體現在民間戲曲小說裡，這是民間的想像力，也是庶民百姓對英雄離去的極端不捨。面對重整人間和平的英雄之死，百姓們藉「歸位」之說聊慰人情，星宿的「轉世」貫串起歷代英雄前世今生的牽引關聯，其間甚至還隱含宿命糾纏，而星宿也因人世英雄的個性與作爲而有了鮮明的性格。這樣的「迷信」寬慰了歷代人情，起自民間的京劇充分體現了庶民思想，「迷信」觀念在民間京劇裡比比皆是，一旦遭禁，大部分的戲都必須作局部刪改。原來傳統京劇碰碑前的老令公楊繼業猶存拼死一搏的信念，但在牧羊人點化他至蘇武廟內驚見廟內竟豎立著李陵碑、碑上還刻著預告自己即將喪命的文字時，楊繼業見忠奸莫辨、是非難分，悲憤莫名，這才碰碑身亡，解脫苦難一生。觀眾含淚目送老令公時，想像出「歸位」的說法安撫心靈，這才能拭乾眼淚重新面對黑白混淆的世道與艱辛苦難的人生。而禁演迷信之後，產生了兩種新修版本，一是流落北國的牧羊人「蘇隱士」，故意激怒老令公，使其自盡，以免被賊擒，有損一世英名[28]。但這樣的演

---

26 參見拙作：〈京劇文士化的幾個階段〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁59-84。

27 參見拙著：〈代序——爲京劇表演體系發聲〉，《爲京劇表演體系發聲》，頁7-24。

28 以楊寶森1955年實況錄音爲依據，此版影響甚大：「老漢，蘇隱士，乃南朝人也。當年大戰北國，流落在此，每日在這海上牧羊度日。聞聽南朝差來大將楊繼業，被番兵殺得大敗，被困在這兩狼山下，內無糧草，外無救兵，倘若被番兵擒去，可歎他一世的忠良付與

臺灣學術期刊資料庫

法很不合理，蘇武廟李陵碑像是原來就存在於兩狼山上的廟宇碑碣，而蘇隱士的行爲動機也解釋不通，結局變得既顯不出庶民思想也不合現實邏輯；另一種改法則是遼國軍士假扮牧羊人[29]，故意用「今日死老羊」的言語激怒老令公「誘導」其自盡，這種徹頭徹尾「戰略性」的演法，當然無法體現民間性格。

令人扼腕的是文革結束禁令解除後，《碰碑》最後一場的演法並未恢復，「傳統」因禁演而生生斷絕難以接續。

至於《碰碑》之前的《托兆》（通常都是連著演，稱《托兆碰碑》），演楊七郎鬼魂向父親老令公托夢，告知父親自己搬兵求救不成反被奸臣箭射在芭蕉樹上，從此父子永別，只能請託兄長盡孝。這是傳統經典名劇，流傳已久，但在「禁迷信」之後，鬼魂不得入戲，眼見得《托兆》核心情節被抽離，似將陷入全劇遭禁的局面，而《托兆》和《碰碑》通常都是連著演，少見單演《碰碑》的例子，而且《托兆》不僅是花臉戲，更是花臉和老生並重，老生飾演的老令公在《托兆》以「二黃」爲主，「金烏墜玉兔升黃昏時候」爲著名唱段，接著《碰碑》的「反二黃」，音樂結構完整設計，如果因爲「禁迷信」不能演七郎鬼魂托兆，那麼損失的不只是花臉名劇更是老生經典。因此，京劇演員面對禁戲政令，勢必想出變通因應之道，努力保留傳統經典的舞臺演出機會，他們的作法是：維持《托兆》接演《碰碑》，但不上七郎鬼魂，改爲老令公自己作夢，夢見搬兵求救的七郎，夢醒放心不下，遂命六郎突圍出去打探消息，剩下自己一人困守兩狼山，終至碰碑身亡。這麼一來，只要把幾句關鍵唱詞稍做修改，《托兆》的二黃唱腔都可保留，「金烏墜玉兔升黃昏時候」仍可暢行舞臺，「托兆」情節取消，劇名改爲《李陵碑》，花臉名劇被禁，終於勉強維持住了老生經典。

這是禁戲政令下京劇藝人的變通敘事策略，類似的例子見於《洪洋洞》，此劇又名《三星歸位》，同爲楊家將故事，演楊六郎的死亡。六郎延昭夜夢到逝去多年的父親老令公托夢，告知眞骸骨在望鄉臺第三層，六郎驚醒後命孟良盜骨，不料焦贊跟隨在後，遭孟良誤殺。孟良發覺手刃了結拜兄弟，悲傷自責，自盡而亡，「焦不離孟、孟不離焦」的結拜兄弟，同時離開人世。六郎得知消息後，吐血而亡。這是楊家將戲曲的重要悲劇，全劇籠罩在死亡陰影之下，迷離恍惚，這層迷離的陰影像是爲這齣戲在情節佈局的結構之下，另行鋪墊建構了一層隱性框

流水。是老漢在蘇武廟前、李陵碑下刻下詩句一首，激他之怒，盜去寶刀，成全他一世英名也。」

29 可以天津京劇團來臺的演法爲例，楊派老生張克主演。

臺灣大學學術期刊資料庫

架，所有人物行動似乎都身不由己，冥冥中走向命運的歸宿，尤其後半，八賢王來看望病重的妹婿楊六郎時，中途路上竟遇見白虎，八賢王箭射白虎斃命，而同一時間，六郎病情加重陷入彌留，原來白虎竟是六郎本命星座！待八賢王來到彌留的六郎面前，六郎驚嚇恍惚的唱道：「你不該放鵰翎射我前心！」而後老令公鬼魂再度出現，像是接引辛苦一世的兒子歸位安歇，陪在兩旁的是焦孟二將魂魄，應了劇名「三星歸位」，這是庶民百姓恭送英雄的方式。

八賢王箭射六郎本命星座的安排也饒富深意，八賢王在京劇裡像是楊六郎的命運守護神，楊六郎每逢困頓，便由八賢王出面安頓保護，而最後老令公接引辛苦一世的兒子歸位時，由八賢王親手射死六郎本命星座，才使得六郎終於卸下人間重擔，「無常到、萬事休、去見先人」。

禁演迷信戲之後，《洪洋洞》完全變了樣[30]，根本不上老令公鬼魂，托夢改爲六郎自己作夢，醒後剛好孟良上唱：「老軍報骸骨事令人可恨，卻原來蕭天佐以假亂眞」，六郎隨即命孟良按照「敵後情報」去往望鄉臺盜骨；後半八賢王箭射白虎情節取消，六郎最後唱「你不該放鵰翎射我前心」竟只是彌留時的胡言亂語了[31]。刪去了迷信段落，剝除了整齣戲的隱性框架，也撤去了迷離恍惚的氛圍情調，沒有去世多年的父親對兒子的接引歸位，剩下的就只是一場誤殺以及病重身亡而已。雖然核心唱段沒受影響，著名的「洪三段」完好如初，但是民間戲曲的本質改變了，更令人憂心的，是禁令解除後並未恢復被刪去的迷信部分，直到現在，《洪洋洞》的唱法都無法體現三星歸位的民間信仰內在力量。一紙禁令，

30 可以民國初年的《戲考》和90年代出版的《經典京劇劇本全編》所收《洪洋洞》相比較爲例。民國初年的《戲考》有老令公托夢和八賢王箭射白虎（民國初年陸續出版的《戲考》，於1990年由上海書局整合爲五冊以《戲考大全》爲名出版，《洪洋洞》在第一冊，頁7），1996年出版的《經典京劇劇本全編》（北京：國際文化出版公司，1996年）便改爲敵後情報顯示老令公骸骨在望鄉臺，後半也取消了八賢王箭射白虎（頁319）。另外，1923年上海大東書局出版的《戲學匯考》所收《洪洋洞》劇本也和《戲考》一樣，前面「劇情考略」部分還特別提到白虎爲六郎本命星座。《戲學匯考》原十冊，1993年上海書局影印合訂爲一冊、更名《戲學全書》出版。

31 因禁而改的版本也不只一種，楊寶森和譚富英的新修版便不一樣。箭射白虎之後六郎見八賢王唱段，楊寶森完全維持傳統原貌：「方才郊外閒散悶，遇見了一官長放雕翎。對我前心放一箭，險些喪了命殘生。猛然間睜開昏花眼，抬頭只見放箭之人。我與你又無仇又無冤恨，你不該放雕翎射我前心。」在禁迷信前提下，新版八賢王行路過程中箭射白虎情節已然取消之後，楊寶森仍執意保留原來唱詞唱腔，而譚富英則以較積極的態度呼應禁迷信政令，全新設計了新的唱段：「方才朦朧將睡定，耳旁聽得有人聲。猛然睜開昏花眼，我面前來了對頭之人。潘洪賊做事心太狠，你苦害我楊家所謂何情！」

臺灣學術期刊資料庫

改變的不只是一齣戲的唱法，更是庶民對待英雄素樸的想望從此遭刪除。

從清代道光年間就已常演的傳統經典名劇《打金磚》，觀賞焦點在前半老生、花臉的唱腔，和最後老生在太廟遭冤魂索命時連唱帶摔跌的做表，主演的老生演員除了要有深厚的唱工之外，還需有「吊毛、搶背、殭屍、從高桌上倒翅虎」等紮實武功，一般演員不敢輕易嘗試，每有演出觀眾多拭目以待，因此十分名貴。但是這戲的情節很奇特，演「漢光武劉秀好酒貪杯、迷戀女色、濫殺功臣，中興名將幾乎被他殺光，最後在太廟遭冤魂索命」，悖離史實甚遠。較少接觸京劇的觀眾對這樣的劇情很難接受，筆者就曾在劇場中聽到許多第一次看這戲的新觀眾的感受：

這是什麼劇情啊？悖離史實到這種地步！不過唱念摔打眞是精彩！

這是新觀眾的反應，把劇情和表演區隔開來，其實，《打金磚》的精彩何止是唱念摔打？看似荒謬的情節，其實深刻體現民間「質樸」的本質。

「質樸」不僅是唱詞的淺白通俗，更是情節編排的直截了當。市井小民直接表現他們對於現實人生的看法，直接表現他們對帝王的觀感，人民心目中的帝王，就是「好酒貪杯、濫殺功臣、不論是非」，誰當皇帝都一樣！面對這樣的現實人生，小老百姓能怎麼做？只能在自己編的、自己演的戲裡罵罵皇帝自己過癮罷了！要罵，罵誰呢？撿夏桀、商紂、秦始皇、隋煬帝來罵不算過癮，史書上都罵過了，罵這些公認的暴君有什麼意思？挑一個沒人罵過的漢光武劉秀到戲裡來痛斥一番，才解氣！

這是編劇的高招！打蛇打七吋，擒賊擒王、直指核心。這就叫質樸！

當初《打金磚》的作者編劇時，必定是這樣構思的：

史書上說劉秀是零缺點的好皇帝，誰相信？我們小老百姓不懂文字、不信文字，更不會玩考證的文字遊戲，史書怎麼寫不關我事，帝王有的是權，我們百姓有的是演戲的能力，不在我們自己的戲裡過過癮，更待何時？

這樣的想法有點阿Q，但不這樣還能怎樣呢？於是，漢光武的「暴行」傳唱數百年。

而這就是民間戲曲的創作動機，民間戲曲的質樸本色！

而「禁迷信、禁鬼戲」之後，就是另一番面貌了。《打金磚》有了改編本《漢宮驚魂》[32]，迷信的部分成了一場夢，漢光武在夢裡濫殺忠臣，醒來後一身

[32] 中國京劇院三團演出，李光、李欣主演。

臺灣大學學術期刊資料庫

冷汗，從此只敢做好事。這樣的改編法，達成了戲曲警惕教化的作用，但是，太規矩太嚴謹太合理化了，反而失去了荒謬中見眞實的民間本色。

《薛平貴與王寶釧》（又名《紅鬃烈馬》）一開始，王寶釧之所以會花園贈金、綵球單打叫花郎，是因薛平貴睏睡之時「眞龍現形」，王寶釧認定此人日後必有發跡之日，才堅貞的熬過十八年試煉考驗；而十八年後薛平貴回到國內爭奪江山時，在銀空山被王允的部將高嗣繼打落下馬之際再度「眞龍現形」，高思繼看準此人必登九五之位，這才轉而投效薛平貴扶保登基。以上所述爲傳統演法，而「眞龍現形」在大陸早已因迷信而被刪除，舞臺上不再出現眞人扮演的「龍形」，而且劇本也必須有所調整，才能說清楚高思繼何以陣前倒戈。中國京劇院著名老生于魁智來臺演出時的版本，改成薛平貴對高思繼曉以大義說服對方，高思繼被薛平貴的雄才大略所折服，當下決定棄王保薛。這樣的演法很「正經」，卻和《薛平貴與王寶釧》的民間性格以及含混荒唐的時代背景完全不搭調。不過，《銀空山》原來就不是「王八齣」的重點，作爲《武家坡》和《大登殿》之間的轉折銜接，觀賞焦點在代戰公主的行圍射獵，高思繼和薛平貴之間的對唱並不是重點，所以演出時有沒有做修改，觀衆並不那麼在意，而傳統之流失，也就這般的悄然無聲[33]。

《寶蓮燈》二堂捨子，劉彥昌出場唸的對子，原爲「烏鴉喜鵲同噪，吉凶事全然不曉」也涉及了迷信，因而後來有這樣幾種改法：根據梅蘭芳、馬連良先生1958年在工人俱樂部一次義演中合演的錄音，改成了「秋風雁塔題名早，春日琴堂得意新」，是馬連良先生挪用自三本《五彩輿》中的臺詞；北京戲曲實驗學校貫大元、程玉菁、于玉蘅與中國戲曲研究院編輯處陶君起共同整理的版本，則爲「身爲羅州正印，與民判斷冤情」，這個上場對較通行，收入《京劇叢刊》第十二集。

《奇雙會》是京班崑班都常演出的吹腔戲，又名《販馬記》，重點爲〈哭監〉、〈寫狀〉、〈三拉團圓〉。其中〈哭監〉部分也曾因禁迷信而做過劇本微調。這折演老犯人李奇在監中哭泣，哭聲竟傳到縣令官邸，被縣令夫人聽見。監獄和官邸相隔甚遠，何以音聲相通？原來縣令夫人正是犯人李奇失散多年的女

[33] 2000年由中國戲劇出版社出版的《戲曲教育系列叢書：紅鬃烈馬》（王瑤卿著），《銀空山》部分即由薛平貴先唱「可恨王允君位篡，助紂爲虐魏左參。你本是堂堂男兒漢，難道你也助奸讒？」高嗣繼聽了之後，暗自思索：「聽罷言來心暗轉，扶保讒臣甚羞慚。王允他把綱常亂，哪有臣謀主江山？」（頁471-474），隨即決定降薛平貴。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

兒，筆者早年在臺灣看傳統老戲的演法[34]，在李奇哭監時，上一「鴉神」，執旗幟，站在高椅上，搖動旗幟表示傳送聲音，而鴉神登場時先自報家門，並說明是爲相助李奇父女團圓而來[35]。而後縣令夫人上場，知道哭聲傳自監獄，認定其中必有冤情，遂命人傳喚老犯人到官邸問話。李奇叩頭跪見縣令夫人時，夫人突覺頭暈，打背躬（內心獨白）表示：「老犯人與我跪下，爲何頭暈一陣，是何緣故？」於是改命老犯人面朝外跪。鴉神和頭暈這兩處原有的演法，在大陸禁迷信之後改掉了，取消鴉神，不再強調相隔甚遠爲何聲音相通；而李奇參見縣令夫人時，夫人一見老犯人，便吩咐「看這老犯人偌大年紀，與我屈了一膝，我心中有些不安，院公，叫這老犯人面向朝外，墊跪回話」，自然省去了女兒受父親跪拜時的頭暈反應。這兩處改動幅度不大，但善良無助的百姓祈求神明佑祝的心理以及倫常秩序關係在人們心目中的重要性，在戲裡無法明顯的體現，同時更因爲這兩處只是微幅調整，所以禁戲政令解除後，劇團或藝人或觀衆都不會刻意要求恢復傳統，久而久之，傳統戲曲的民間性點滴流失。根據筆者所見，崑班華文漪、張靜嫻，京班梅葆玖等都沒有按傳統演法，臺灣京劇團有時也不上鴉神，理由倒不是反迷信，而是認爲鴉神的出場自報家門使得整個戲的節奏有些鬆散，爲了戲的結構嚴謹與節奏流暢，乾脆省略，不過女兒受父親跪拜時頭昏的反應倒是始終未改。

這類例子在傳統京劇裡俯拾即是，因而改法也不限於一，比較引人注意的是《奇雙會》最後冤情昭雪一家團圓時，下場詩的「蒼天饒過誰」句，觸犯了思想禁忌，據說有些演員演出縣令夫人李桂枝時，改成了非常政治正確的「紅日正光輝」。

這類例子不勝枚舉，因爲是局部刪改，很容易被忽略，甚至很少有人意識到是「禁演」導致的「改戲」，因此禁令解除後，也就沒有出現恢復傳統的呼聲，民間信仰、庶民思想在傳統京劇裡的反映，因而很可能逐步消亡。這是本論文研究禁戲的主要動機之一，如果沒有這一番「還原」的研究論述，京劇的民間性將從此消失。

34　筆者所保存民國七十一、二年間的徐露主演錄影帶仍是傳統演法。

35　民國初年的《戲考》第四十冊，全劇一開始先上太白金星，說道：「只因李奇在監受苦，他女桂枝，相隔數載，今日是他父女相會之期，不免命鴉神去到衙中，引那李奇的聲音，也好叫他父女相逢、冤仇相報也」。而後「淨」扮鴉神上，李奇唱吹腔哭監時，鴉神重複一次李奇的唱腔：「鴉神照李奇唱前腔」，前後共兩段，然後才上限令夫人李桂枝。《戲考大全》第5冊，頁2010-2011。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

除了上述這些原則性的禁演之外，個別案例裡最著名的是《四郎探母》。楊四郎在海峽兩岸都遭遇被禁的命運，大陸對四郎有三種看法：有人認爲他是「叛徒、漢奸」，有人稱他爲「飽經戰火心有餘悸的戰俘」，也有認爲他是「民族團結的象徵」，和王昭君、蔡文姬、文成公主一樣，有效促進民族友好。不過大部分的看法是叛徒漢奸，因而美化叛徒的《四郎探母》必須被禁，另外新編出批判叛徒的《楊四郎之死》和《三關宴》，前者四郎探母被扣留未能回北番，兩軍對陣自刎軍前；後者探母時遭佘太君痛斥，跳關自盡。這是個別劇目被禁而激發出多齣新戲創作之例[36]。

以上所述還是文革開始前的禁戲，1960年代初期《李慧娘》、《謝瑤環》幾齣戲的被禁，絕非個別案例，背後牽動的是整個政局的變動，到了《海瑞罷官》著名史學家吳晗被鬥，終於引爆文化大革命。文革期間的禁戲就不只是單一劇目或個別劇種了，這段時期被禁的是整個「傳統戲曲」。

餘　論

以上是海峽兩岸京劇在當代遭逢的禁演命運，本文通過實際舉證，涉及的議題包括藝人面對禁戲的因應之道（包括修改劇本或表演，或是瞞天過海、矇混過關），觀衆觀賞「因禁而改」的修編新版時的審美反應，以及改戲對劇場規範和戲曲文化的影響。

因兩岸政治社會背景有異，所以全文分別敘述兩岸各自的禁戲及各自的改法，但是，值得注意的是，臺灣京劇團的演唱也常按照大陸「因禁而改」的新版，甚至臺灣並未禁止過的戲，演出時也常不遵傳統而按照大陸改本。這牽涉到的不僅是演員的個人師承與劇團的排練方式，更是「主排」人才培育的問題。

目前臺灣京劇團新編戲有「導演」負責排戲，多半以傳統戲曲的功底爲基礎，再吸收現代劇場多元手法，每齣戲各有創發，成績因人因戲而異；但傳統老戲的「主排」（或稱排練指導）資深和中生代兩代之間卻運用不同方式排戲。老一輩的主排通常腹笥甚廣，能擔任主排者多爲「戲包袱、戲簍子」，排戲時按照自幼所學即可在場上指揮若定，而中生代主排卻未必有此基礎，他們未必能夠全

[36] 參見拙作：〈從《四郎探母》到《北國情》——探母知多少〉，原爲「探母研討會」會議論文，後收入拙著：《當代戲曲》，頁187-198。

臺灣大學學術期刊資料庫

記整齣戲的整套鑼鼓經與全部走位調度，都要依靠影視資料（錄像帶或光碟）。就筆者所知，中生代主排工作態度是認眞的，他們在進排練場之前都做足了功夫，勤於蒐集各種資料，但是，目前傳統京劇影視資料多來自大陸，中生代主排對於大陸有些傳統老戲的局部更改，或未能全然辨認，或未能詳究其因，排戲時往往照單全收，於是便會出現「臺灣並未遭禁的戲反按大陸因禁而改的版本演出」的現象。例如《洪洋洞》，本文正文部分曾論及《洪洋洞》在大陸因「禁迷信」而做了改動，而臺灣京劇團並未被要求過反迷信，所以幾十年來[37]《洪洋洞》一直是傳統演法：令公托夢、箭射白虎，但是近年來臺灣京劇團排演傳統老戲時，多半依據大陸出版的「音配像」資料，音配像若是採用1949年以前的錄音，大抵還能保存眞正傳統，但若根據1949年以後「禁迷信」的新修版本，則配像演員的表演當然呈現的是「戲曲改革」後的面貌了。而臺灣京劇團排演傳統老戲時，不會仔細分辨其中不同，雖然主排和演員的心中會稍有疑惑：怎麼跟從小在臺灣學的演的不太一樣？但爲了排練方便，往往照單全收，也跟著「禁迷信」了。今天海峽兩岸標榜演出的「傳統老戲」，其實「傳統」的內蘊已經削弱許多了。這不是傳統藝術在現代社會表現力的自然消退，而是人爲的削弱，禁戲的斷傷力由此可見，背後隱藏的問題卻較禁戲更令人憂心：京劇演員自身對於傳統的陌生。這個問題和禁戲主題無關，僅以「餘論」略述於此。

[37] 臺灣京劇團在民國八十四年以前仍是軍中京劇團時代，陸光的周正榮最常演出此劇，全遵傳統演法，而自民國八十四年軍中京劇團解散，演員重組成立國立國光劇團之後，因主要老生演員擅長的流派與此劇不合，這齣傳統老生戲遂少見演出。2006年另一位老生演員王鶯華推出此劇，主排按照大陸音配像演法排成此劇。

臺灣戲劇學術期刊資料庫

禁戲政令下兩岸京劇的敘事策略

王安祈

禁戲是政治對藝術的監控，反映了當政者對戲曲力量的畏懼，而這個議題不僅是政治的，戲曲藝術本身值得思考的層面也很多，藝人在藉以謀生的戲碼劇目被禁後採取何種應變之道？如何瞞天過海矇混過關？「因禁而改」之後對劇場規範甚至戲曲文化有何牽動？觀眾面對「因禁而改」的修編新本時反應如何？觀眾的反應透露出怎樣的戲曲審美文化？這些問題關乎政治社會、民情風俗、劇本修編、劇場規律，更與傳統戲曲的審美習慣息息相關，本文將時間範圍限定在當代（1949迄今）京劇，地域則涵蓋海峽兩岸。

臺灣戒嚴時期禁戲的理由共有四點：（1）政治禁忌（2）妨礙風教（3）宗教信仰（4）「匪戲」（大陸在1949以後的新編戲）。大陸1949推動「戲曲改革」以來，首先禁演「污辱勞動人民、歧視無產階級、迷信、淫蕩」的戲，大量的「鬼戲」即因迷信之故一律被禁，大部分傳統劇目也都全面遭禁或局部刪改。而禁戲的著眼點還不限於劇本內容部分，凡是「不夠淨化的舞臺形象」也一律被禁，例如屬於表演藝術部分的「踩蹻（或寫作蹺）」和屬於劇場規律的「檢場、飲場、把場」都不能在出現在戲曲舞臺上。而「不鼓勵男演女、女演男」，導致京劇重要傳統「乾旦、坤生」一時近乎斷絕。到1960年代初期，《李慧娘》、《海瑞罷官》兩齣戲的被禁，看似個別案例，實則牽動整個政局，緊接著的文革十年期間，被禁的不僅是單一劇目或個別劇種，而是整個「傳統戲曲」了。

關鍵字：京劇　禁戲　改戲　匪戲　當代京劇　禁演

臺灣大學學術期刊資料庫

Narrative Strategies of Prohibited Theater in China and Taiwan

WANG An-chi

"Prohibited Drama" in traditional Chinese theater reflects the monitoring of art by politics. It shows the government's fear of the power of drama. However, the issue is not only about politics but also about traditional Chinese theater itself. How did the actors and actresses deal with the situation when the plays they rely on to make a living were prohibited? How did the adaptation of drama coping with the political prohibition influence the theater conventions or even the culture of performing art? How did the audience treat those adapted versions of plays, and what kind of messages were revealed from their attitude? These questions are interwoven with the politics, the society, the customs, the drama-adaptation and the theater conventions, which are also closely related to the aesthetic taste of traditional Chinese theater. In this article, I try to resolve the above questions. The time scope is the present age (from 1949 to now), the discussion is mainly focused on Peking Opera, and the region covers Taiwan and Mainland China.

Keywords: Peking opera　prohibited drama　Communist drama　drama-modifying　contemporary Peking opera

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王大錯編，鈍根述考：《戲考》，臺北：里仁書局，1980年，十冊；上海：上海書局出版社，1990年，以《戲考大全》爲名出版，五冊。

王文章主編：《京劇大師 程硯秋》，北京：文化藝術出版社，2003年。

王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。

_____：《臺灣京劇五十年》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

_____：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。

王瑤卿：《戲曲教育系列叢書：紅鬃烈馬》，北京：中國戲劇出版社，2000年。

王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年。

季季：《奇緣此生顧正秋》，臺北：時報文化出版公司，2007年。

俞大綱：《俞大綱全集》，臺北：幼獅文化出版社，1987年。

柳天依：《郭小莊雅音繚繞》，臺北：臺視文化事業股份有限公司，1998年。

張學浩主編：《張君秋藝術大師紀念集》，北京：中國文聯出版社，2000年。

許志豪主編：《戲學匯考》（十冊），上海：大東書局，1923年；上海：上海書局出版社，1993年，影印合訂爲一冊，更名《戲學全書》。

陳予一主編：《經典京劇劇本全編》，北京：國際文化出版公司，1996年。

鄧興器等執筆：《當代中國戲曲》，北京：當代中國出版社，1994年。

韓仁先：《平劇四郎探母研究》，臺北：輔仁大學中國文學系碩士論文，1990年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫