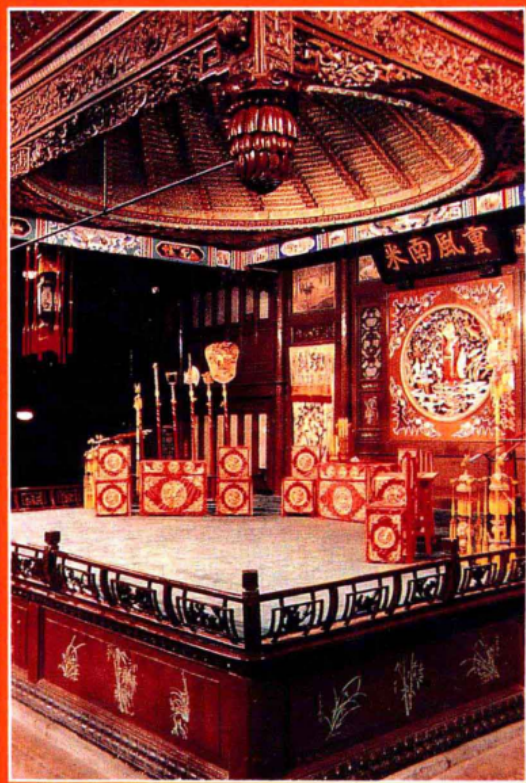


古今戲臺藝術與戲曲表演美學

劉慧芬 著

曾永義 主編
戲曲研究系列

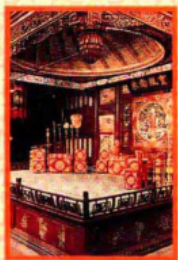


文史出版社印行

曾永義 主編
戲曲研究系列

劉慧芬 著

古今戲臺藝術與戲曲表演美學



文史哲出版社

ISBN 957-549-352-4

08207



9 789575 493523

古今戲臺藝術與
戲曲表演美學

古今戲臺
藝術與戲曲表演美學

劉慧芬著

戲曲研究系列
曾永義主編

文史哲出版社印行

國家圖書館出版品預行編目資料

古今戲臺藝術與戲曲表演美學 / 劉慧芬著 --
初版 --臺北市：文史哲，民 90
面；公分。(戲曲研究系列；7)
ISBN 957-549-353-2 (平裝)

1. 戲劇 - 中國 - 評論 2. 舞臺

982

90005621

戲曲研究系列

⑦

曾永義主編

古今戲臺藝術與戲曲表演美學

著者：劉 慧 芬
出版者：文 史 哲 出 版 社
登記證字號：行政院新聞局版臺業字五三三七號
發行人：彭 正 雄
發行所：文 史 哲 出 版 社
印刷者：文 史 哲 出 版 社

臺北市羅斯福路一段七十二巷四號
郵政劃撥帳號：一六一八〇一七五
電話 886-2-23511028 · 傳真 886-2-23965656

實價新臺幣二八〇元

中 華 民 國 九 十 年 四 月 初 版

版權所有·翻印必究

ISBN 957-549-353-2

戲曲行家說行話

讀了慧芬即將出版的書《古今戲臺藝術與戲曲表演美學》，我總體的感受是戲曲行家在說言之有物的行話。雖然我在臺灣大學已講授了三十年的戲曲課程，但止於「紙上談兵」，對於戲曲表演，所知甚為淺薄；因此讀了慧芬的書，受益匪淺。

慧芬對「戲臺藝術」的研究，一方面結合文獻與文物考察宋元明清四代之廟宇戲臺，一方面就舞臺之三度空間探討其造景藝術。大家都知道，劇場形製、演出場合、觀眾成分是影響表演藝術內容和方式的三大要素。就劇場形製而言，廣場、舞基、戲亭、戲樓、廟臺、船舫、勾欄、酒樓、茶樓、家樂氍毹、宮廷戲臺，乃至現代化劇場，都因為形製不同，而與戲曲之題材內容、表現方式、演出功能、觀眾階層、藝術文學特色等皆有不相同的互動關連。慧芬能在這方面留意探討，實在頗具慧眼。只是如果能參考廖奔《中國古代劇場史》和車文明《二十世紀戲曲文物的發現與曲學研究》二書，似乎會更好些。

對於「戲曲表演藝術」，慧芬以武生泰斗蓋叫天為例證，剖析了京劇的動作美學、演劇原理和創造觀點，從而說明了生旦淨末丑各種腳色行當可以奉為金科玉律的理論範疇；同時又以京劇

《曹操與楊修》的導演馬科為例，探討其從中西兩大表演體系所獲得的反省與啟示，以建構自己執導的理念與方法，由此不止說明該劇成功的關鍵所在，而且也印證了現代新編京劇導演二度創作的重要性與必要性。就此二例證的深入闡述，已可看出慧芬對於京劇表演藝術經由身體力行所造就的功力是何等的深厚，也因此她對於近年兩岸名劇演出的評論，篇篇莫不中其肯綮，擲地鏗鏘，讀者於此可以培養觀賞戲曲的眼界和能力。

慧芬出身空軍大鵬戲劇學校，曾在大鵬國劇隊擔任小生演員和編劇，而生性好學敏求，考入文化大學，由學士而碩士，更負笈遠渡重洋，於紐約市立大學布魯克林學院戲劇研究所又獲碩士學位。民國七十四年慧芬肄業文大藝研所時，曾到臺大上過我所開設的「戲曲專題」課程，我對她的資質和努力已經很欣賞；而十五年來她無論教學和研究都離不開戲曲，已有專書兩本，論文和評論二三十篇，可見她孜孜不輟，斐然有成；現在更有新書出爐，令我尤其高興；所以不揣譾陋，說些我的讀後感。我相信讀者讀了她的書會和我一樣，認為從一位戲曲行家的行話中，確實可以得到許多好處。

民國九十年二月八日曾永義序於長興街臺大宿舍

古今戲臺藝術與戲曲表演美學

提 要

我與中國戲劇真是結了不解之緣，從小進入大鵬戲劇學校，畢業後在大鵬國劇隊留任團員，同時考取文化大學國劇系理論組。在名師的教導下，印證了在劇校中學習的經驗與心得。這段悠遊於學與藝的歲月中，真是十分愉快自在。大學畢業後，又考取母校藝術學院藝術研究所，之後負笈美國紐約市立大學布魯克林學院戲劇研究所專攻西洋戲劇史與理論研究。先後十七年始終如一的學研戲劇生涯，我自謔是「全科班」出身的戲劇人。

我在國內的碩士論文是《唐代宮廷舞蹈研究》，國外碩士論文是“Chinese Tradition Theatre: A Survey of Building and Theatrical Activities from Ancient China to the Ch'ing Dynasty”（中國傳統劇場建築及其戲劇活動之研究）。前者是兩岸半交流時期寫成，蒐集資料非常困難，後者是利用哥倫比亞大學東方圖書館豐富的中文藏書完成，十分順利。我的美籍指導教授對於東方戲劇文化甚有研究，一次，紐約僑社票房公演京劇張派《西廂記》，我被拉去「打工」飾演張生，上演時教授蒞臨觀賞，對我的表演讚許有加，從此對我論文指導倍加關切。

我的兩篇碩士論文，如果不實地赴大陸陝西、山西考察，就如同回教徒未去過麥加、天主教徒未去過梵諦岡朝聖一般；於是歸國後，便先後在北京、天津、山西、陝西、上海、杭州、蘇州

……等地，晉謁當代戲劇學者專家、表演先進十數餘家，並從事田野調查，踏勘遺址，解決多年未能解決的困惑，見到夢寐以求的出土文物，奠定了我戲劇理論研究的基礎，收穫可謂豐富。

我的著述中，有關於「戲臺建築」與「表演美學」這兩部分，似乎受到一些戲劇界朋友的錯愛，常常有人來索影印，也許它多少有點「實用性」與「可讀性」吧？為了彼此方便，特地將這部分文字耗了大量時間，重新整理、增刪一遍將它出版，並藉以向社會廣大讀者與此道專家學者求教！也由於劇場建築、劇場空間處理、導演技巧、表演藝術都應屬於整體劇場藝術的範疇。當然，劇場藝術所有的細節，不可能在這一本小冊子中完全觀照到，只待日後努力學習。紕繆之處，敬請讀者先生批評指教！

本書未分章節，是以五個單元論著組合而成，茲簡要敘述撰寫內容重點於下：

一、宋元明清廟宇戲臺研究提要

中國古代戲臺，大致分為「廟宇戲臺」、「商業劇場」、「宮廷劇場」、「家樂呈演」及「草臺」數類。在古代社會裡，神明高高在上，演戲酬神為民眾重要精神與社會活動，因此戲臺依附於廟宇，得以安身立命。曾有一位臺灣學者問我，為何此文缺少〈清明上河圖〉中精采的戲臺圖版？其實它屬於臨時搭建的「草臺」演戲活動，與本文主旨暫不相合故未收錄。由於廟宇戲臺多以磚石建構，基礎牢固，歷經風霜猶能屹立不墜，對戲劇古文物而言，遺跡最多。迄今尚能見到元代廟宇戲臺文物，這與建築材質有密切關聯。

中國舞臺表演經驗，從元明傳承到現代，已將有七百年的歷

史，宋金元明清的戲臺文物，已有蹤跡可尋，惟如何搬演的問題，端賴出土的戲曲拓片、陶俑、石雕、繪畫是不夠的，反而要從元代以降流傳下來的劇本《元刊雜劇三十種》等，才嗅覺到一點實際演出的氣息。如《藍采和雜劇》：「這個先生，你去那『神樓』或腰棚上看去。」這是鍾離權度化藍家戲班班主藍采和劇的曲白。我在山西臨汾東羊村元代戲臺前，便攝到「神樓」的照片〈見彩版第十一圖〉，「神樓」就是現代的「包廂」，遙想當年在這裡坐著觀劇的人，高高在上何等氣派！這些珍貴的戲臺文物，有助於戲曲研究者瞭解實際的搬演狀況，破解戲曲史上不易理解的「術語」。如果缺乏這些實物佐證，許多重要的古代戲劇史環節，將無法順利串結，可見它的價值是不待言喻的。

中國戲劇的成熟時期，一般均以元雜劇為起點，由於元朝以異族入主中原，漢人知識份子多韜光隱晦，利用戲曲消磨神志，戲劇演出與廟宇地緣關係更加緊密。從演出的場所遺跡到戲劇搬演的動機，都與廟宇活動有著密切聯繫，而元雜劇又是中國戲劇發展的成熟標誌，本文便從古戲臺種類中，將廟宇戲臺列為最先論述對象；並將元朝以來，明清古廟宇戲臺的形制規格、演出環境與表演藝術之間的關係、及觀眾參與活動的特性等，均作深入之究探。

本文內若干圖版，以廟宇戲臺為主要焦點，但因版面大小關係，切割掉左右有關廟宇，或與廟宇有關的進香客的鏡頭，未能一窺全貌，特此說明。

二、中國戲曲舞臺造景藝術與三度空間研究提要

「舞臺」是演員（劇中人）唯一的空間，可以用「禁地」形

容它的閉塞性，絕對不允許第三者闖入。但有兩種人可以在舞臺上出現。第一種人，負責「大牌」演員送茶水的人，在「大牌」唱得口渴時，他端著精緻小茶壺走向「大牌」身邊給他吮一口茶潤潤嗓子，稱為「飲場」，眾賞常常將他視為「視而不見」的人。第二種人，算是替「古人」服務，術語稱為「檢場人」。現代應稱他是「檢場師」。譬如演員唸白：「臣啟奏萬歲……」，這時檢場人站在舞臺一角，即時丟一個錦棉墊，供劇中人跪拜。據說這是舊劇場中檢場人的一種技倆表演，它有點類似「飛碟」遊戲。劇中人拜畢，隨手將拜墊丟回去，如果是一場大戲，一大群人都要跪拜，那時「飛碟」在舞臺來回就像蝴蝶飛舞。「飛碟」必須時間準、拋物力穩，既不影響跪拜時機，也不致打到劇中人的頭。這兩種情形，我只是聽說，在我學戲時已經絕滅了。

「檢場人」不僅在一旁丟墊子，還要走進舞臺中間服務，為場景需要轉換時間、空間。如果由室內轉化為室外，他只須搬走幾件桌椅與器具，臺上空無一物便成為郊野。演員只管演戲，臺面上的物件全仗檢場人搬來撤去。他熟悉每齣戲的場次、人物行動靜止、時序更迭、空間轉換全掌握在他的手中，他能在頃刻之間化無為有，達成舞臺藝術「造景」與三度空間的移轉任務。

傳統的京劇如「二進宮」、「三娘教子」、「四郎探母」……等劇，都是由劇中人、檢場人及觀眾打成一片，構成全方位的戲劇生命共同體。演員只管唱作，檢場負責調度「一桌二椅」佈置空間，助以少數簡單器具，便巧妙地造成各種境界，他造化了天地人佛畜鬼四生六道的世界，觀眾也直觀的無假思索，完全了解其旨意。譬如：一位演員站在桌子上，檢場人只須擺設這張桌子，這張桌子在觀眾眼裡就應該視為高地，或山坡、高台等。

如果用一塊漆畫的「山石片」，放置在這桌子前，或是舞臺布景畫著叢山峻嶺，這三者目的與效果都相同，這種問題，只有用美學觀念去界定誰優誰劣了？

國劇大師齊如山先生《國劇藝術彙考》等書，談論這類問題很多，他從不諱言他的戲劇學問是「問」來的，我卻是一個實際參與的末學，在眾多這類文章中，彼此抄來抄去。我雖然盡力尋找源流，企求異人之所同，也難以「顛倒戲曲」，只不過五十步笑百步罷了。

三、京劇動作美學、演劇原理及創造觀點的探究 ——以武生泰斗蓋叫天為例證提要

我既然自詡是「全科班」出身，但自研究所畢業後，就少有機會親近戲曲舞臺。由美國學成回國十餘年，更是席不暇煖，日以繼夜（日夜間部）在各大學、學院、專校、職校等當兼任教員，但我仍不改立志為戲曲工作的初衷，努力扮好自己的角色，平時讀戲劇書籍、寫戲劇論文、教戲劇課程，更不忘「看戲」。

我看戲劇表演是用「心」看的，反覆思維這演員舉手投足、脣齒之間的優缺點。常想一名演員搬演角色，就要讓觀眾一眼了然這角色的「本體」是甚麼？不必費人猜疑。例如演文官要端正、武將要威嚴、老員外要愷悌、老夫人要慈祥、小姐要端莊、婢女要活潑、小丑要機伶、唱念要分清楚「四呼」「五音」等等。國畫大師張大千先生曾說，他不懂戲曲，但最愛看武戲，從演員的動作中，找到繪畫靈感與運筆的氣勢。這正是各門角色對於動作美學實踐的「方法論」與「價值觀」的最終目的。演員必須將對動作的美感，用感性、直觀與想像的能力，刻劃在劇中人

的言行舉止中，使觀眾能辨識此演員對於戲劇藝術的根基與素養如何？前輩的老藝人大多能用心做到了。齊如山先生曾說戲曲是：「有聲皆歌、無動不舞」這句名言，對照張大千先生對戲劇的觀點，能將這兩者精神境界結合與一體的藝人，當推京劇南派武生泰斗蓋叫天先生。他是一位將表演動作、創造觀點、戲劇美學原理等實踐的功夫，推到登峰造極之境的表演藝術家。

數年前，我非常榮幸能與蓋叫天泰斗嗣孫張善麟老師，同時任教於復興劇校（現臺灣戲曲專科學校），張老師鼓勵我寫一篇文章，彰顯其先祖表演藝術，並慷慨應允為「蓋派」的武生特徵做示範動作，此文發表後，頗受到劇界朋友的迴響。張老師不遺餘力完全發揮蓋派武生動作特質，掌握動作美感，氣勢綿密一氣呵成，這些精緻的畫面，堪稱武行動作典範。

中國戲曲表演美學，是非常難以用口講清楚的工作，須由原創者從內心深處，用動作傳達出來，透過第三者的觀察，才能瞭解其內涵。所以本文引述蓋叫天所解析論點的文字較多，篇幅也較長；不過，每一段落的各種結語與標題，也都透過我多年來對中西戲劇美學理論，與劇場實際經驗理解後的再度詮釋，甚盼方家指教，以便訂正不逮之處。

四、京劇《曹操與楊修》的導演馬科

——他如何向中西兩大表演體系挑戰及其藝術觀提要

《曹操與楊修》這齣新排京劇的題材，是依據《世說新語·捷悟》曹娥碑的故事，與《三國演義》第七十二回〈曹阿瞞兵退斜谷〉小說，及《三國志·魏書》卷一〈武帝紀〉（曹操），及卷九〈陳思王傳〉（吳質傳中也有記述）等書提煉而成。在史書

上確有其人其事，但此劇經過整理改編，加上演員表演技術優異，推出後普遍受到歡迎。臺灣觀眾對此劇可用「耳熟能詳」四字形容。如果詢問此劇導演為誰？恐怕知者甚少了。

一九九三年我赴大陸「遊學」，在上海寄居於故名導演楊村彬先生遺孀王元美女士府上，得她提攜接觸到許多上海劇界名流、學者專家，《曹操與楊修》導演馬科先生，便是當時有幸結識的。承他不棄將他不輕易示人的京劇《曹操與楊修》與黃梅戲《紅樓夢》的導演筆記慷慨贈於我，透過馬導演的筆記內容，使我進一步認識他的導演技術與實踐理念的過人才華。

馬科先生是科班出身，專攻武生，後改行丑角，曾受上海京劇院周院長信芳賞識，執導歷史名劇《文天祥》。由於馬先生淹通中西戲劇理論，同時也向俄國戲劇名導演史坦尼拉夫斯基學習演員心理訓練系統課程，所以他能攀登戲劇藝術高峰，向中西兩大表演體系挑戰，發揮個人導演藝術觀，執導這部震懾觀眾耳目的新型京劇《曹操與楊修》。捧讀馬先生的筆記，讓我受惠無窮，但我不自私，也常常將他的智慧結晶，傳授給選修我「劇本編撰」課程的同學，「薪火相傳」也是對馬先生專業的尊敬與回饋。數年前，上海京劇院來臺公演，馬先生也來臺灣。散戲後，我曾至後臺拜望他，燈光黯淡間，他猶能記得我在上海與他談話的往事。我說寫了一篇關於他京劇導演藝術觀的文章，他非常高興，如果發表出來，將請他指正。這時他微有倦容，我便提前告退，從此鴻飛東西，未知何年再見？

這篇文章也是敘述戲劇美學系列問題之一，顯示馬先生戲曲藝術的造詣，是值得晚輩後學去效法學習的，如果僅以「高山仰止」表現可望而不可及的心態，那就是惰性的遁詞了。

五、「劇」心雕龍——現代戲曲欣賞提要

梁·劉勰《文心雕龍》是中國第一部文學批評之書，我用「劇」心雕龍為本篇篇名，不是要「批評」別人，只是調侃自己罷了。此單元所收八篇現代戲曲欣賞文字，係應平面傳媒編輯邀稿，包括川劇《白蛇傳》、《變臉》，上海滑稽戲《誰是孩子的爹》，文革名劇《海瑞罷官》，北京商業京劇《宰相劉羅鍋》，及本省劇團製作劇《關漢卿》、《新編荒誕劇潘金蓮》、與歌仔戲《臺灣，我的母親》等；透過這些短文，對某些絢麗奪目的精采好戲勾起觀者的回憶，也對某些僅搬演過一次的新編戲，留下一點文字記載。不敢說是為現代戲曲欣賞與發展，留下一點文獻供給後人參考。

最後，我要感謝我的家人及多年來對我關心的師友，業師曾永義教授在百忙中為本書作序，令我萬分光榮與感謝；尤其要感謝在我學業上，一路執行嚴厲督責的嚴師兼慈父——我的公公陳萬肅教授，他對我的培育與教導之恩，我無法用語言表達心中的感激。他是最方便的「快譯通」，任何學問上的質疑辨惑，只要請教他，沒有不迎刃而解的！我何其有幸，隨時可向師、長親炙教導，這份難得的「家學」，促使我能出版這本小冊子，謹以這本小冊子，獻給我親愛的老師與爸爸。他是虔誠的天主教徒，默默的善行，不為人知，願天主庇祐於他；也就是為我「降福」！

劉慧芬撰於千禧年北安蕙芬室

古今戲臺藝術與戲曲表演美學

目 錄

曾永義教授序言：戲曲行家說行話	1
提 要	3
一、宋元明清時期廟宇戲臺研究	1
導 言	1
壹、早期的廟宇戲臺	2
一、佛寺戲場	2
二、宋金露臺	3
三、宋金舞亭、舞廳、舞樓	6
四、候馬金墓舞臺模型與三座宋金戲臺	8
五、宋金廟會社火戲	10
貳、元代的廟宇戲臺	13
一、元代廟宇戲臺的集中發展	13
二、現存八座元代完整的廟宇戲臺	14
(一)規範式的樑架結構	16
(二)規範式的戲臺平面	17
(三)漸趨定型的戲臺前後空間設置	18
三、元代廟宇戲臺的改良	18
四、元代全真度脫劇	20

參、明代的廟宇戲臺	22
一、明代劇運的興衰	22
二、明初的廟宇戲臺	24
三、明代中後期的廟宇戲臺	25
四、明中葉廟宇戲臺的基本形制	26
(一)單幢式戲臺	27
(二)雙幢串連式戲臺	28
(三)三幢並聯式戲臺與路臺	30
五、明代廟戲的特色	32
肆、清代的廟宇戲臺	33
一、傳奇的衰落與地方戲勃興	33
二、清代多元化發展的廟宇戲臺	35
三、對臺戲與對臺	38
(一)對面對臺	38
(二)一字形並列對臺	38
(三)連體對臺	39
(四)品字形對臺	39
四、清代祠堂戲臺	40
五、清代會館戲臺	42
(一)蘇州全晉會館戲樓	44
(二)河南社旗縣山陝會館戲樓	44
(三)天津廣東會館戲樓	45
結語	47

導 言	69
壹、傳統戲曲舞臺造景方法	70
一、景與布景	70
二、舞臺造景的三度空間	70
(一)表演生景	71
(二)中性化的背景	73
(三)裝點空間的砌末	75
貳、戲曲舞臺造景的物質元素	78
一、砌末的發展	79
二、砌末種類	79
(一)桌圍椅帔	79
(二)門簾臺帳	79
(三)一桌二椅	80
(四)大小幕帳	80
(五)景片	80
(六)各式旗幟九種	81
(七)交通工具四種	82
(八)兵器三種	82
(九)帝后鑾駕	83
(十)官員儀仗	83
(十一)案器四種	83
(十二)房器二種	83
(十三)雜器	84
參、舞臺造景工作與其技藝	84
一、造景工作的「檢場」	84