國立政治大學中國文學系一〇二學年度

碩士學位論文

指導老師：蔡欣欣教授

從文化資產到文化創意—
漢唐樂府之梨園樂舞研究

研究生：蔡旻呈

中華民國一〇三年六月

謝　　辭

這本論文只是學習階段的一個小結，它標示著自己在文學、戲劇藝術的學習中，僅有的一點想法和詮釋，絕不足以回饋歲月裡的許多美好，只是藉由這本論述和其所賦予的學位，能有一個機會感謝那些動人的成全和難得的相遇。

感謝我的父母家人，在生活和學習的支柱。無論是物質和精神，他們總是無怨無悔地給我最大的力量。我的 母親是一個堅毅賢良的人，如果此生能有什麼值得驕傲、值得寬慰的一切，都屬於她，感恩她在我生命裡的每一刻。

大學的課堂到研究所畢業，能在 欣欣老師的身旁聽講、田調、看戲、研究等，是學習生涯中最大的榮幸。從啟蒙進入戲劇的殿堂開始，實際的走訪鄉野、埋首研究工作到執行劇團巡演的經營，老師總給我最珍貴的機會和最寬廣的包容，知識智慧和待人處事能有所增益，都誠摯的感謝老師。

此外，深深感激 淑禎助教的指導，無論是在課業或生活中，總給予最即時的協助、最溫馨的關懷。感謝我的朋友愛人。生活中的大小事，因為友情和愛情的陪伴與分享，淚水、歡笑都成為典藏的回憶，溫暖而美麗，永遠是我心裡最重視的部分。

從大學進入政大中文到研究所畢業，百年樓的青綠植栽和片片磚紅，記錄了自己學習的點滴、老師的教誨和同學的笑語；傳播學院實習劇場的助理時光，有親身參與戲劇製作和表演的感動；師培中心、人文中心和國文在職專班的工讀，有行政實務的累積。走過政大校園如同走過喜怒哀樂，那樣深刻雋永，於此感念這裡的一切。

這本論文以南管音樂和梨園樂舞為主題，感謝 和鳴南樂社老師們熱心的教學與同學間彼此的鼓勵。在日留學期間，京都 同志社大學的師生給予我莫大的協助，使自己能對日本文學、藝術有所認識，日語學習能有所長進，由衷的感謝。

生命的收穫都源自於萬千人事的成就，而這些收穫的累積才有隨時間成長的自己。應該感謝的人不計其數，虔誠的感謝眾神、感謝上天。

國立政治大學
National Chengchi University

摘　　要

「漢唐樂府」將非物質文化遺產的南管音樂，結合梨園戲的科步，融淬成以「梨園樂舞」為表演訴求的嶄新團隊「漢唐樂府 • 梨園舞坊」。本文即以「漢唐樂府 • 梨園舞坊」所展演的作品：《梨園幽夢》、《教坊記》、《韓熙載夜宴圖》、《洛神賦》、《殷商王后》和《盤之古》為主要討論對象。以運用「文化資產」開創「文化創意產業」的研究觀點，結合「跨文化」與「環境劇場」等相關理論開展論述。旨在討論其如何透過文化創意思維，維護提升文化資產的符號價值，創新增添更多的符號元素於展演，使經典文化資產普及於現代視聽。結論透過漢唐樂府和其他新興南管表演團體的比較，突顯其透過多元取材和演出，轉化文化資產為文化創意產業的機制所在，並反思創作形式和內涵的拓展可能。

National Chengchi University

關鍵詞：漢唐樂府、梨園樂舞、南管、文化資產、文化創意產業

國立政治大學
National Chengchi University

目　　錄

第一章

緒　　論　　- 1 -

第一節、研究動機、觀點與目的 .....- 3 -

（一）研究動機：轉型與新變　　- 3 -

（二）論述觀點：文化資產與文化創意產業　　- 5 -

（三）立論目的：薪傳與創新　　- 8 -

第二節、文獻探討與名詞辨析 .....- 13 -

（一）文獻探討　　- 13 -

（二）名詞辨析　　- 22 -

第三節、研究對象、範圍與方法 .....- 26 -

（一）研究對象：漢唐樂府‧梨園舞坊　　- 26 -

（二）範圍與架構　　- 27 -

第二章

跨國聯演的《梨園幽夢》和《教坊記》　　- 31 -

第一節、《梨園幽夢》劇作分析 .....- 33 -

（一）創作取材：《荔鏡奇緣》戲文、法國歌劇、芭蕾與音樂　- 33 -

（二）場次析論與劇作結構　　- 37 -

（三）主題探討：情感自覺與雋美詠嘆　　- 41 -

第二節、《教坊記》劇作分析 .....- 43 -

（一）創作取材：唐教坊、田都元帥與雷海清、景教　　- 43 -

（二）場次析論　　- 48 -

（三）主題探討：禮讚信仰與盛世演繹　　- 55 -

第三節、結語：文化精神的跨國聯演.....- 57 -

（一）西方表演與視角的運用　　- 57 -

（二）南管樂舞與精神的闡揚　　- 58 -

國立政治大學 National Chengchi University

第三章

圖像意境的《韓熙載夜宴圖》和《洛神賦》 - 61 -

第一節、《韓熙載夜宴圖》劇作分析.....- 63 -
（一）創作取材:《韓熙載夜宴圖》 - 63 -
（二）場次析論 - 67 -
（三）主題探討：末代繁華的超越與沉淪 - 72 -
第二節、《洛神賦》劇作分析.....- 74 -
（一）創作取材:《洛神賦》、洛神賦書法與圖卷 - 75 -
（二）場次析論 - 78 -
（三）主題探討：亂世情長的美麗與哀愁 - 84 -
第三節、結語：綜合藝術與環境劇場 .....- 85 -
（一）綜合藝術的行銷融合 - 85 -
（二）環境劇場的時空牽引 - 87 -

第四章

戲說史話的《殷商王后》和《盤之古》 - 91 -

第一節、《殷商王后》劇作分析 .....- 93 -
（一）創作取材：武丁與婦好 - 93 -
（二）場次析論 - 95 -
（三）主題探討：絕戀與甲骨的銘刻永恆 - 99 -
第二節、《盤之古》劇作分析 .....- 101 -
（一）創作取材：遠古神話、曾侯乙編鐘 - 101 -
（二）場次析論 - 106 -
（三）主題探討：神話與禮樂的序次天人 - 111 -
第三節、結語：神話與歷史文物的意念建構.....- 112 -

第五章

結　　論 - 115 -

第一節、文資到文創的轉化機制 .....- 117 -
(一)敘事框架與樂舞典範的雋美 - 117 -
(二)創作取材與展演模式的多元 - 118 -
(三)藝術鎔鑄與氛圍新意的經典 - 119 -
第二節、梨園樂舞的承變與定位 .....- 121 -
(一)新興南管表演團體的承變 - 121 -
(二)漢唐樂府的省思與定位 - 122 -

參考資料 - 127 -

(一) 影音資料 .....- 127 -
(二) 書籍資料 .....- 127 -
(三) 學位論文 .....- 129 -
(四) 期刊論文 .....- 130 -

附錄

超生越死的愛戀：江之翠劇場《朱文走鬼》的跨界展演 - 141 -

國立政治大學 National Chengchi University

國立政治大學
National Chengchi University

第一章

緒　　論

本章節旨在說明論文的研究動機、觀點與目的；並透過文獻的爬梳與釐清，蒐集應用於研究的觀點與定義討論的觀念；最後框定研究對象與範圍，說明全文論述的整體架構。2009 年福建南音（臺灣普遍稱為南管）列入世界非物質文化遺產，受到重點扶植與推廣，同時臺灣南管界也孕育出嶄新的團體和演出型態。這些專業表演團隊，在新舊的交疊中，以兼顧經典又獨步創新的文化創意精神，活化南管這項文化資產並發揚世界。這樣的進化初衷、過程與未來走向是本文探求的動機，而其以文化創意轉化文化資產的觀念，如何引領其未來的發展，則是研究的觀點與目的。本文研究對象的漢唐樂府梨園舞坊，是臺灣南管領域中，長時間致力於推出系列新作的重要團體，其團隊與作品的持續演化與進展，呈現完整的發展脈絡，因而成為本文的研究對象。論述將以「創作取材、場次分析、主題指涉」的架構，解析其作品蘊含之意義，並釐析其中的創意與巧思。

國立政治大學
National Chengchi University

第一節、研究動機、觀點與目的

（一）研究動機：轉型與新變

聯合國教科文組織於 2009 年將「福建南音」列入第四批世界非物質文化遺產名錄中，南音成為福建泉州的重要文化資產，更是該地文化藝術傳承的重點項目。目前福建省有 1951 年成立至今的「福建省梨園戲實驗劇團」，是全球唯一的梨園戲專業表演團體，其代表作品《董生與李氏》獲首屆曹禺戲劇文學獎，並榮獲 2003-2004 年度大陸舞臺藝術精品工程「十大精品劇碼」；此外成立於 1954 年的「廈門市南樂團」和 1960 年的「泉州南音團」，更在南音列入世界遺產後備受重視。梨園戲劇團與南音團都在致力傳承推廣南音，無論是在劇目的編撰、曲目的新詮，都試圖在古典悠久的歷史基礎上綻放與時俱進的詠嘆。

劇、樂團的演出弘揚之外，教育薪傳的深耕計畫也持續進行。2011 中國大陸在「十二五」規劃[1]中，全國教育科學方面，教育部重點課題是「非物質文化遺產校園傳承研究」，因應此一計畫重點，福建省以「培元中學」為核心實施南音課程計畫，該校編撰南音教材、由校友出資成立藝術基金會，致力將南音融入教學，將本地獨特的藝術資產有計畫性的薪傳，並成為該校凝聚向心力、塑造特色的標的、多次出國演出。[2]說明大陸南音的除了成為福建地方特色的藝術、並以此走向國際，且不斷計畫性的傳承於教育之中。

關照臺灣的南管發展歷史，則從「全盛期」、「沒落期」、「復甦期」演變至今的「轉型期」[3]，在復甦期承教於李祥師石藝師的「十三金釵」[4]成為日後進入轉

[1] 意即第十二個五年計畫（2011-2015 年），中國大陸從 1953 開始實施的經濟發展計劃，第一個五年計畫於 1953-1957 年執行。

[2] 詳細報導參見，陳玉珍：（傳承閩南「非遺」文化 彰顯南音教學特色—培元中學校長楊一彪談校園文化建設），《泉州晚報》第八版教育（2011 年 12 月 12 日）。

[3] 王櫻芬將臺灣南管的歷史分為四個時期：「一、全盛期：日治開始至中日戰爭爆發（1895 至 1937）。二、沒落期：中日戰爭爆發至光復（1937 至 1945）。三、復甦期：光復之後至 1960 年代末期。四、轉型期：1970 年代迄今。」參見王櫻芬：〈臺灣南管一百年：社會變遷、文化政策與南管活動〉，收錄於《音樂臺灣一百年論文集》，（臺北：白鷺鷥基金會，1997 年），頁 88。

[4] 1963 年的「十三金釵」：這一年菲律賓僑社館閣請李祥石老師到臺灣招聘訓練學員，並安排赴菲演出，以提升僑界七子戲演出水平。當年二月開始招募學員，由徐祥、李祥石、陳令允及翁秀塘等人負責教學，最後訓練出十四位學員，與外調其他劇種的支援者一起赴菲演出。儘管該計畫未能為七子戲開展輝煌的新頁，卻已埋藏下日後在臺灣承繼不息的薪傳種子。……招收的學員進班早晚不一，本有十四人，學員之一廖淑真早逝。吳素霞回憶思考要取一具代表性的稱號時，吳春熙臨機一動便稱呼其餘人為「十三金釵」，這一名號便延續至今。參見劉美芳：《七子戲研究》

型期的重要薪傳師資，在政府文化機構的扶植下開啟多項「演出與傳習計畫」的執行。公部門的傳習計畫如：1988 國家戲劇院南管戲演出計畫，將南管戲曲與現代劇場成功結合；由於文化資產法設立，進而遴選的南管傳統藝師，推展出南管戲（梨園戲）李祥石藝師傳習計畫；1996-1998 年行政院文化建設委員會執行的「傳統藝術保存傳承計劃」分別由代表本土師資吳素霞的「清雅樂府」與「彰化文化中心」，以及邀請泉州師資來臺授課的「江之翠劇場」及「漢唐樂府」負責執行；1997-1999 教育部「國家重要民族藝術—南管戲（梨園戲）」傳習計畫，由漢唐樂府執行，汪其楣、王心心計畫主持，此計畫廣邀大陸曾靜萍女士等資深師資來臺授課，漢唐樂府更在此計畫的基礎上又積極發展出「梨園舞坊」；1997-2004 南管戲（梨園戲）傳習計劃，由江之翠實驗劇場執行[5]。眾多的計畫成果，使得南管傳統館閣組織、清唱演出的形制，由於現代劇場觀念的導入、泉州師資的引進等，逐漸發展出更全面的南管音樂與梨園戲演出，推廣傳統藝術、展演嶄新風姿的同時，也培養出日後轉型期的重要團隊如：漢唐樂府梨園舞坊、心心南管樂坊、江之翠實驗劇場等，更增加南管在國際間的演出光輝[6]。

大陸以梨園戲實驗劇團、南音團演出傳統梨園戲、南管音樂排場，以重點學校延續藝術脈絡，相較於此，臺灣南管轉型期的現階段發展，則加入更多嶄新的思維，使南管朝向「歌、樂、舞、劇、弄」的全面藝術發展譜系[7]，以漢唐樂府梨園舞坊、心心南管樂坊、江之翠實驗劇場三個重要演出團隊為例，分別發展出獨具創意思維的形態。

其中 1983 年由陳美娥創立的漢唐樂府梨園舞坊，依循著「南管古樂」的傳統樂制，擷取「梨園戲」的典雅科步，以「梨園樂舞」為演出型態，或從古典詩

（臺北：東吳大學中國文學博士論文，2008 年），頁 169-170。

[5] 關於其他傳習與演出計畫可參見劉美芳：〈公部門的傳藝計畫〉《七子戲研究》，頁 173-186。與陳佳雯：〈七子戲在臺灣的傳承〉《臺灣所見南管系統的戲劇鑼鼓研究—以小梨園《高文舉》為例》（臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2007 年），頁 11-12。

[6] 林以真認為：近年在心心南管樂坊、江之翠劇場、漢唐樂府這類「以專業劇團為經營模式」的南管團體，在其專業化的演出、企業化的經營及系統化的推廣下，除了讓更多的民眾瞭解如何欣賞南管樂，願意走進劇院欣賞南管古樂外，也提供有志學習南管樂的人士多元的進修管道及表演舞臺，各類文化事業場合都能見其翩翩身影，大有東山再起之勢。在南管藝術式微四十年後的今天臺北縣的南管團體非但未見沒落，反而各自在「南管戲」、「南管音樂」、「梨國樂舞」之問找到了立足點， 並在國際舞臺上發光發熱。參見林以真：〈千年古樂弦歌不輟的傳統表演藝術：臺北縣南管樂團現況分析〉，北縣文化第 93 期（2007 年 6 月），頁 82。

[7] 蔡師欣欣認為：南管有「歌、樂、舞、劇、弄」的全面藝術發展譜系，如南管指譜曲的演唱與演奏，排場與唱曲的型態；梨園戲、高甲戲、南管布袋戲、泉州提線木偶等戲曲樣式，竹馬戲、車鼓小戲等戲弄演出。參見蔡師欣欣：〈古典與時尚—鎔鑄雙重風姿的「漢唐樂府」梨園樂舞〉，收錄於《臺灣戲曲景觀》（臺北：國家出版，2011 年），頁 281。

文中演繹女子生命情懷推出《艷歌行》、《儷人行》；或取材梨園戲經典戲文《陳三五娘》推出《荔鏡奇緣》；或結合法國舞團一同創作《梨園幽夢》、《教坊記》；由古畫、詩文重現《韓熙載夜宴圖》、《洛神賦》；由甲骨文和神話題材形塑的《殷商王后》、《盤之古》，從經典劇目、古畫詩詞到跨越領域取材的全方位建構，一再突破梨園樂舞的藝術能量，展現燦爛萬化的姿顏。

在新興南管表演團體中，漢唐樂府梨園舞坊的成立時間最早，從傳統館閣演奏到專業展演團體，正呼應文化資產轉化為文化創意的典型，而其秉持薪傳樂舞本質並積極創發的豐富進程，使樂舞作品的演出展現一系列獨特完整的發展體系，正是引發本文探究範圍的源起。陳美娥女士從學習南管開始，奠定對南管音樂之傳統館閣排場的紮實基礎，並在出國演出的機會中深感南管音樂的研究缺乏，進而組成漢唐樂府以深耕南管研究相關學術，其後為推廣南管音樂文化更為普及，擷取梨園科步成梨園樂舞並創立舞坊。在古典優雅的南音基礎，編入創新的藝術思維，使南管這項文化資產，活化為文化創意的典範。無論是如結合詩詞古畫具象文學圖境；鎔鑄現代古典的舞蹈姿態；跨界取材的多元演藝；國際合作的另類視野等眾多詮釋觀點、演藝風華。漢唐樂府梨園樂舞透過眾多元素的加入與運用，使臺灣南管的演藝方向趨於多元、專業、跨界，更使早期只在館閣中的樂音悠揚，開闢為專業表演團體的新局，廣泛地走進大眾的藝術視野。

本文的研究動機：是從文化資產到文化創意產業的轉型與新變歷程，考察漢唐樂府梨園舞坊經創意轉化的展演，而其所呈現獨特完整的發展體系，為關注的論述焦點。

（二）論述觀點：文化資產與文化創意產業

本文的研究動機，意欲釐清漢唐樂府梨園舞坊如何在文化資產的推廣應用上，結合文化創意思維，成功建立專業劇團走向國際，因此必須先說明文化資產與文化創意產業的歷史脈絡，確立南管音樂戲劇在其間的定位，聚焦本文撰寫的論述觀點。

有鑑於文化資產重要性，行政院於 1981 年設置文化建設委員會，並於 1982 年 5 月 18 日立法院審議通過《文化資產保存法》，此後又於 1984 年 2 月 22 日通

過《文化資產保存法施行細則》由行政院文化建設委員會、內政部、教育部、經濟部、交通部聯合訂定發布，文化資產的保存與執行分別由行政院各部會負責。此法歷經五次修訂後[8]，於 2005 年 2 月 5 日修正公布，計 11 章 104 條，將文化資產區分為古蹟、歷史建築與聚落、遺址、文化景觀、傳統藝術、民俗及有關文物、古物、自然地景七類[9]，是現今我國文化資產保護的根本法規依據。七個分類項目中「傳統藝術」的類型有二：一是傳統工藝美術；二是傳統表演藝術，後者包括傳統戲曲、音樂、歌謠、舞蹈、說唱、雜技等六種藝能。主管機關應擬具傳統藝術之保存維護計畫，其內容如：(一)基本資料建檔、(二)保存紀錄製作、(三)傳習人才養成、(四)教育推廣活動、(五)定期追蹤紀錄、(六)其他相關事項。[10]南管音樂與戲劇便是在此法的推廣與執行中傳承。

除了國內的文化資產保存浪潮，1992 年聯合國教科文組織也推動「非物質文化遺產」計畫，於第 29 屆大會通過「人類重要口傳與非物質文化遺產公告計畫」(Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity)，每兩年受理會員國的申請，提報該國重要的非物質文化資產傑作，委由專業的非政府組織評估及建議後，由國際教科文組織國際評審團認定，發佈全球公告為「人類重要口傳與非物質文化遺產」。自 2001 年開始，聯合國教科文組織開始每隔兩年公告一次「人類重要口傳與非物質文化遺產」(Proclamation of Masterpieces of the oral and Intangible Heritage of Humanity)。至 2009 年召開第 4 次大會時已有 116 個國家加入簽署了 2003 年通過的《非物質文化遺產公約》，並正式確認通過 76 個非物質文化遺產名錄與 12 項急需保護的非物質文化遺產名錄。在 76 個名錄中，中國就擁有 22 個排名第一，而福建南音的申報成功就是在第四批登陸名

[8] 「1982 年起至 1997 年施行之《文化資產保存法》將文化資產區分為古物、古蹟、民族藝術、民俗及有關文物與自然文化景觀五類，經過漫長的 15 年時間，執行上亦因時代與社會變遷出現若干窒礙難行之處，為配合施行之需要，因此陸續經過五次的修法。」參見李汾陽：《文化資產概論》(臺北：秀威資訊科技，2010 年)，頁 39。本文引用之《文化資產保存法》依據中華民國 100 年 11 月 9 日修訂實行;《文化資產保存法實行細則》依據中華民國 99 年 6 月 15 日修訂實行。2013 年 4 月 17 日公布於文化部網站：《文化資產保存法》http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=30；《文化資產保存法實行細則》http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=138。後文引用皆以此公告為依據不再另註。

[9] 依據我國《文化資產保存法》第三條將文化資產界定為七類，其定義如下：1.古蹟、歷史建築、聚落：指人類為生活需要所營建之具有歷史、文化價值之建造物及附屬設施群。2.遺址：指蘊藏過去人類生活所遺留具有歷史文化意義之遺物、遺跡及其所定著之空間。3.文化景觀：指神話、傳說、事蹟、歷史事件、社群生活或儀式行為所定著之空間及相關聯之環境。4 傳統藝術：指流傳於各族群與地方之傳統技藝與藝能，包括傳統工藝美術及表演藝術。5.民俗及有關文物：指與國民生活有關之傳統，並具有特殊文化意義之風俗、信仰、節慶及相關文物。6.古物：指各時代、各族群經人為加工具有文化意義之藝術作品、生活及儀禮器物及圖書文獻等。7.自然地景：指具有保存自然價值之自然區域、地形、植物及礦物。

[10] 參見文化部公告之文化法規《文化資產保存法施行細則》第 5、17 條。

錄之列。世界文化遺產受到國際認可、保護，更成為各國觀光資源的重要指標，對於文化遺產本身的薪傳與推廣有相當的成效。

對照國內的文化資產保存法與世界人類非物質文化遺產的公告,精神都是基於對文化資產的重視[11]，因此透過法律與組織的力量明定資產的保存，並透過傳習教育、媒體的應用[12]，將資產意義與價值延伸於世界、紮根於世代。在這個脈絡下，南管音樂戲曲因為公部門的傳習計畫逐漸勃興，而漢唐樂府從初始執行計畫到現今獨立發展出梨園舞坊，以專業化的團隊經營模式樹立品牌，無論是在南管音樂的保存維護、梨園樂舞的創發展演，都在文化資產存用浪潮中，形成自我不可取代的典範。從文化資產發展成專業團隊的運作,形成以文化為標舉的產業，是漢唐樂府梨園舞坊的成功所在，因此本文的論述觀點以文化資產出發，探究其發展成文化創意產業的軌跡。

關於文化創意產業的興起，可溯及「文化創意產業發展法」[13]中正式定義「文化創意產業」為：「源自創意或文化積累，透過智慧財產之形成及運用，真有創造財富與就業機會之潛力，並促進全民美學素養，使國民生活環境提升之產業。[14]」，此定義與聯合國教科文組織（United Nations Educational,Scientific and Cultural Organization，簡稱UNESCO）對「文化產業」的定義：「結合創造、生產與商品化的方式,具有無形資產與文化概念的特性,基本上受到著作權的保障,而以產品的或是服務的形式呈現。」[15]兩者都牽涉了四個面向，如夏學理所言：

其以「文化」為基礎、利用「創意」去活化產業的概念卻必須是一致，而

[11] 「古蹟、歷史建築、聚落；遺址；文化景觀；自然地景四類的保存項目，和聯合國教科文組織《保護世界文化與自然遺產公約》的精神相符，傳統藝術、民俗及有關文物中的民俗部分的保存項目，則與聯合國教科文組織《保護非物質文化遺產公約》的精神相當。」參見李汾陽：《文化資產概論》（臺北：秀威資訊科技，2010 年），頁 43。

[12] 落實保護和保存及宣傳《保護非物質文化遺產公約》。達成三大重要目標：其中之一：「通過合作伙伴發起和開展傳播行動,通過正規和非正規的教育系統以及新傳播媒體,特別讓青年了解、認識和欣賞非物質文化遺產。」同前註，頁 28。

[13] 本文引用之《文化創意產業發展法》依據中華民國 99 年 2 月 3 日公布實行，2013 年 4 月 17 日公布於文化部網站 http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=247。後文引用皆以此公告為依據不再另註。

[14] 參照文化部公告之法規《文化創意產業發展法》第三條。該條文細分文化創意產業為 16 類：一、視覺藝術產業。二、音樂及表演藝術產業。三、文化資產應用及展演設施產業。四、工藝產業。五、電影產業。六、廣播電視產業。七、出版產業。八、廣告產業。九、產品設計產業。十、視覺傳達設計產業 十一、設計品牌時尚產業。十二、建築設計產業。十三、數位內容產業。十四、創意生活產業。十五、流行音樂及文化內容產業。十六、其他經中央主管機關指定之產業。

[15] 夏學理主編：《文化創意產業概論》（臺北：五南出版，2011 年），頁 10。

且最終都不能背離「市場」與「法律」二要件。[16]

將這四個要素用以檢視漢唐樂府梨園舞坊，可了解其根源自「南管音樂」、「梨園科步」的基礎，正是「文化」資產，而將兩者結合、並透過廣泛取材、國際合作等元素的「創意」思維，目的就是南管音樂戲劇的「市場」，開闊至大眾的藝術視聽，完全符合「文化、創意、市場」三面向。而立下創團基礎的公部門挹注，便是根據《文化資產法》為法源，依循《文化創意產業發展法》為目標所作的耕耘，正是引文中的「法律」向度。從這四個面向可以說明漢唐樂府梨園舞坊，符合「文化資產」轉化為「文化創意產業」的發展歷程，因此本文也就此觀點開展論述。

（三）立論目的：薪傳與創新

關於文化資產到文化創意的關鍵點:在能精確掌握該項文化資產的優勢與豐厚內涵[17]，方能透過創意思維來突顯其獨特價值，以此開拓市場。這樣的概念如夏學理分析南方朔的話語所得的感悟：

知名作家南方朔曾言，「發展文化產業要先研究商品史，能把故事（甚至神話）說清楚的商品，才有市場前景」：南方朔於此之所指，正符合前述「體驗行銷」的概念。總之，有形之文創產品（或無形之文創服務）的化身，均為具代表性意義的符號。所以，要使產品（或服務）的價格提升，就得讓「符號」的價值先得以升高，此即所謂：為符號創造價值。[18]

文化資產的優勢與內涵正是一種「符號」，包含具體的歷史、神話傳說等，都是賦予商品深度、提升價值高度的重要依據,而這項符號的根源即是該文化的精隨、殊異性與特色[19],當此根源能被充分的發掘與運用,成為一項吸引群眾的符號時，

[16] 同前註，頁 10。
[17] 「我們沒有人文的認知和理解就沒有足夠的文化與文化保存內容；沒有妥適的文化與文化保存教育就缺乏豐厚的文化內涵，文化創意與產業原本就應根源於豐厚的文化內涵， 否則只是空中樓閣。」參見李汾陽：《文化資產概論》，頁 139。
[18] 參見夏學理主編：《文化創意產業概論》，頁 235。
[19] 「傳統產業必須力求轉型，以因應周遭環境的快速變遷。為能強化產業競爭力，「創意」已成為使產品（服務）有效加值的最核心元素之一。當產品（服務）注入了有價值的符號，就能使原訂價獲得提升，並與其他近似的產品（服務）出現市場區隔性。而這些有價值符號的來源，不外乎是一國或一地所特有的文化藝術精髓。」參見同前註，頁 136。

將能興起市場觀覽的需求，形成創意產業帶來收益[20]。將文化資產的獨特，淬鍊為一種符號，透過創意的包裝與改造，生產成為商品銷售，使消費行為增添人文價值的溫度[21]。人們透過商品符號的解讀，理解該符號背後的文化底蘊，商品除了成為宣揚文化的媒介，更能成為國家的亮點特色，在文化交流頻繁的全球間散發光熱。

對個人而言，文化創意產業帶動的文化消費，也反饋為人們建構自我主體、表達存在意義、理解生活的方式。如文化消費的定義：

> 「文化消費」則意指民眾在文化相關商品上的消費情形，且其消費文化商品的行為，還會被視為是一種生活風格、地位象徵，並作為身分差異或社會區隔的手段。[22]

消費不再侷限於物質層次的滿足，更深刻為精神商品的內涵需求。[23]當人們開始用消費來說明自身價值，如何建構商品吸引群眾的文化符號，就成為文化創意產業發展時的開發焦點。

漢唐樂府梨園舞坊的作品，以「梨園樂舞」作為創團展演的特點，其間包含「南管音樂」、「梨園科步」兩個元素，而科步既擷取自「梨園戲」，自然在討論符號價值時需要納入思索，而關於南管音樂戲劇的獨特，筆者分就：歷史、傳說、表演與情感作說明其蘊含的符號價值來源：

1.歷史

南管音樂的古老與悠久，留有漢代執節者歌的演奏排場、唐代大曲的音樂篇

---

[20] 「由於人們對於文化資產的懷舊與好奇的心理及興趣，帶動相關觀覽產業的發展， 但產業推動者所關心的範圍則是如何直接應用文化資產本身的商品價值，期待帶動文化資產觀覽產業、與文化創意產業的興起。並提高相關產業與產值的的蓬勃發展，為文化資產所屬領域帶來龐大的收益，促進就業與經濟繁榮。」參見李汾陽：《文化資產概論》，頁 140。

[21] 「在產品設計中，應用這些文化的符號象徵體系，強調人文生活態度與價值觀，融入現代產品與生活中，並以傳統與創新相容並蓄的方式，傳達文化紮實與真誠的情感。」參見周德禎等著：《文化創意產業理論與實務》（臺北：五南出版，2011 年），頁 188。

[22] 夏學理主編：《文化創意產業概論》，頁 47。

[23] 「文化消費的興起包含兩種意涵，首先是文化消費品面臨日漸高漲的需求。在人們順利解決物質匱乏的問題後，精神需求的重要性逐漸浮現，圖書、音樂、戲劇、美術等文化活動或產品的消費開始具備廣泛的市場基礎。……其次是人們越來越重視物質消費品的文化內涵， 不再僅追求商品的實用性價值，而是產品的外觀設計、包裝、品牌、品味、觀念、情感、故事等概念性價值。消費不再只是解決實用問題的手段，而逐漸成為某種能表達個人價值觀、風格與地位的文化宣言。」參見周德禎等著：《文化創意產業理論與實務》，頁 116。

章;而梨園戲則是宋元時南戲的活標本,在音樂與戲劇史上都能窺見古典精華的風采。此點是南管、梨園戲研究著作中,相當頻繁出現的標舉,如曾師永義就曾在〈南管中古樂與古劇的成分〉、〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含古樂古劇成分〉[24]兩篇文章中針對曲牌、樂隊、套式、唱腔、身段動作逐一釐清,而林珀姬也於〈古樸清韻─臺灣的南管音樂〉說明南管樂器、演奏形式沿襲唐代大曲「散慢中快」的形式[25]。在現代音樂與戲劇的潮流,南管音樂戲劇不僅代表古典的軌跡,更是一種經典不衰的韻致,其有別於現代音樂戲劇的情致節奏,無疑是立足於現今最重要的特點。

2.傳說

孕育於文風鼎盛的泉州南管與梨園戲[26],其體制的高雅尊貴源自唐明皇設立梨園並親自教習的典故[27]。南管音樂既保留唐代大曲的遺風,自然傳說上承於此,此外梨園戲的演出常有書寫「翰林院」的標示,傳說以為演出於宮廷,故曲詞出自翰林院之手[28]。皇宮苑囿、皇帝欽點的音樂戲曲,自然雍容華貴、氣質不凡,加上南宋時官宦大臣養家班的風氣[29],梨園戲展演在公侯將相的尊貴風範也成為傳唱的一段佳話。現今南管演出排場,樂器者腳踏金獅、背後高懸「御前清客」

---

[24] 參見曾永義:〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含古樂古劇成分〉,收錄於《戲曲源流新論》(臺北:立緒文化,2000 年);〈南管中古樂與古劇的成分〉,收錄於《詩歌與戲曲》,(臺北:聯經出版社,1988 年)。

[25] 「就南管音樂的唱奏方式看,它保存了漢代相和歌「絲竹更相和,執節者歌。」的遺風,而舊樂器的形制看,洞簫保存唐代一尺八寸、十目九節的規格;琵琶橫抱,與唐宋時期相同,品相則為明制的四相九品;二絃類似宋代奚琴的形制。坐序方面又有唐代坐部伎(上四管)與立部伎(下四管)的遺風。就曲式以及演奏速 度言,還有唐代大曲的遺制,演奏時往往從散板開始,逐漸加快,成散-慢-中-快的速度結構。」參見林珀姬:〈古樸清韻—臺灣的南管音樂〉,《臺北大學中文學報》第 5 期,(2008 年 9 月),頁 300。

[26] 余一霞討論泉州梨園戲的發展時,從歷史文化的薰陶、對外海運的興盛、迎神賽會的風俗、淳厚樂善的民情四個方面說明泉州文化匯集文人雅士、古樸敦厚的環境。參見余一霞:《上路梨園戲十八棚頭劇本研究》(臺北:東吳大學中國文學所碩士論文,2011 年),頁 8。

[27] 「梨園」之名最早見於《舊唐書》中宗景龍二年,但原只是尋常皇家苑囿園圃,與戲曲演出全然不相干。讓梨園與戲曲產生關連的是以帝王之尊親自教習子弟的唐明皇:「玄宗又於聽政之暇,教太常樂工子弟三百人為絲竹之戲,音響齊發,有一聲誤,玄宗必覺而正之,號為皇帝弟子,又云梨園弟子,以置院近於禁苑之梨園」(引文自《舊唐書》卷二十八・志第八 音樂一(北京:中華書局,1975 年),頁 1053。)梨園的主要職責是訓練樂器演奏人員,與負責禮樂的太常寺和演出歌舞散樂的教坊鼎足而三。參見劉美芳:《七子戲研究》,頁 48。

[28] 七子班有一對「宮燈」,一盞寫著戲班的名號,一盞則赫然寫著「翰林院」三個大字,或許當年梨園教坊所倚以歌舞的曲詞,多出自翰林文士的手筆吧,所以「梨園」和「翰林院」也就平添了一段緣源了。參見葉曉梅著、賴小兵,崔建楠攝影:《千秋梨園之南戲遺響—輕歌慢舞梨園戲》,(福州:海潮攝影藝術出版,2005 年),頁 49。

[29] 吳捷秋、葉曉梅皆指出泉州官宦豢養家班童伶,梨園七子班「在貴族間相互酬酢和炫耀中顯其尊榮與氣派,七于班出行,則有 13 響官鑼開道於前,龍頭鳳尾的扁擔橫挑其「正籠」於前後的排場。」參見吳捷秋:《梨園戲藝術史論》上冊(臺北:財團法人施合鄭民俗文化基金會,1996 年),頁 22。與葉曉梅著、賴小兵,崔建楠攝影:《千秋梨園之南戲遺響—輕歌慢舞梨園戲》,頁 28。而今日福建省梨園戲實驗劇團所在即南外宗正司衙署遺址。

的錦幟、旁立一把宮廷涼傘的形式，說明南管曾經在康熙皇帝前演奏，備受讚揚的傳說[30]；又有日治時期裕仁皇太子曾經因為欣賞南管音樂，而賜予錦旗，使南管在日治時期能不被查禁的說法。[31]以上傳說的通則，皆是將演出與皇宮貴族相連結，以證本質的高貴優雅，雖然傳說真假難以辨認，但流傳至今高舉出南音音樂戲劇地位的崇高，而這一認知也成為一種價值來源。每當南管音樂戲劇表演出現如：御前清課的錦幟、宮燈涼傘、書寫翰林院的字牌等、龍頭鳳尾的扁擔等事物時，這些符號成為喚起傳說的象徵標的，深厚該表演的價值體系。

3.表演

南管曲唱將一字「頭、腹、尾」蘊藉和緩的開展，咬字吐音的講究、上下四管的和諧韻致，形成一股雋永深刻的美學典範；而梨園科步[32]取材傀儡、佛教壁畫、自然生物等的獨特身姿、玲瓏細緻的姿態萬千，更是劇種的精緻核心。劉美芳曾明確指出：「七子戲的唱工並非不重要，但從身段做表更能突顯其與眾不同的特質。[33]」傀儡般的身段是劇種本色，也是其最獨特超群的關鍵。細膩纖小的科步來源自梨園戲早期演出，因應臨時搭建戲棚十分窄小的緣故[34]，加上服飾沒有長水袖，因而鍛鍊出「揮手到目眉，分手到肚臍，拱手到下骸，毒錯到腹臍」和「指手對鼻，偏觸對耳，提手對乳」等嚴格細膩的身段動作[35]。動作取材自宗

---

[30] 林鴻（泉南指譜重續）中記載說：「清康熙五十二年癸巳六旬，萬壽祝典，普天同慶，四方廣歌畢集，昔大學士李文貞以南樂沉靜幽雅，馳書徵求故里知音妙手，得晉江吳志、陳寧，南安傅廷，惠安洪松，安溪李儀五人進京，合奏於御苑。管絃滌塏，聲調諧和。帝大悅，除其官，弗受，乃賜以綸音曰：「御前清客，五少芳賢」並賜彩傘宮燈之屬歸焉。」從此南管被稱為「御前清曲」，進宮演奏的五人為「五少先生」，在正式的排場演奏時，也必張彩傘、宮燈。自然這個傳說的可信度並不高，只不過在南管界極為流行罷了。……又南管演奏時有「足踏金獅」的習俗，據說是由於以往演奏南管時，坐於太師椅上，彈琵琶及拉二絃者必須盤腿彈奏較方便，然而盤腿總是不雅，後來改以左腳踏金獅演奏。因此有這麼一段傳說，云康熙帝見盤腿姿勢不雅，乃將其墊腳金獅子取出，供彈琵琶及拉二絃者墊腳。今日則一般館社皆備有四尊金獅，供上四管演奏者踏腳之用。參見李國俊：〈典雅動人話南管〉，《彰化藝文》第 1 期（1998 年 10 月），頁 23。

[31] 「禁鼓樂」期間，唯獨南管活度似乎未被禁止，一方面是因為它安靜優雅，一方面因為它在日人眼中地位崇高，而裕仁皇太子於 1923 年聽完南管演奏所賜給南管館閣的錦旗更在此時發揮了保護作用。參見王櫻芬：〈臺灣南管一百年：社會變遷、文化政策與南管活動〉，收錄於《音樂臺灣一百年論文集》，頁 98。

[32] 「科母是單幀的形體基本造型，而科步則是一段連續的特定形體造型。」參見葉曉梅著、賴小兵，崔建楠攝影：《千秋梨園之南戲遺響—輕歌慢舞梨園戲》，頁 173。

[33] 參見劉美芳：《七子戲研究》，頁 156。

[34] 梨園戲早期的演出場所，都是臨時搭建的，一般都是拆卸門板，平搭在高腳凳上；至於戲棚的大小，說法並不一致，有三塊門板大小、有五、六塊門板搭在兩條一米多高的長條凳上（成為一個高約一米二，面積寬二米深三米的棚）。另外還有二說，是「一丈見方」、「六尺四方」；但是不論戲棚是什麼樣的規格，表演者都必須將劇中的環境、空間，清楚地讓觀眾了解。由於表演空間的狹小，表演者的身段、步法及舞臺空間的調度甚至砌末，都受戲棚制約，必須十分細膩，這也是形成梨園戲特殊科步表演風格的重要原因之一。參見曾韻清:《小梨園旦角科步初探》臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2003 年），頁 24-25。

[35] 早期梨園戲的旦角服飾沒有水袖，生行的水袖也只有一尺長，因此特別講究手姿的表演，動

教壁畫：如十八羅漢科；生物狀態：螃蟹手；傀儡表演：如嘉禮落線等，角色在表演中的心理與行動都反映在科步中[36]。漢唐樂府能取其科步精髓轉化成樂舞表演，正是其獨到之處。配合上南管音樂的和緩，在瞬息萬變、步調快速的現代社會，成為一股撫慰人心、安定情感的力量。

4.情感

在本質上南管音樂與戲劇緊扣人類戀愛、隸屬與認同的情感需求，成為其作品演繹時的情感號召、創作底蘊。誠如李國俊所言：

> 南管音樂保有許多古老中國文士階層音樂的特色，性格疏淡清雅、內鍊含蓄，清奏曲的曲式結構相當完整，音樂意境深遠；演唱曲則委婉纏綿、綺麗多情，內容雖多男女情愛、離愁感傷之作，唯猶存有南戲才子佳人故事系統遺風。[37]

由於承繼南戲遺風，所以梨園戲也十分擅長處理愛情纏綿[38]。從此點來看漢唐樂府的作品中，如：《荔鏡奇緣》的陳三五娘、《洛神賦》裡曹植的愛戀、《殷商王后》的皇室情感等都從不同面向處理愛情。雖然取材來自不同領域，但都連結南管音樂戲劇的情愛本質。

傳唱至今的南管館閣中，藉由南管音樂、梨園戲的練習與公演，所凝聚的價值認同與歸屬，則是社團組織的人際溫暖。[39]從文人雅士到販夫走卒，南管的館

作規範也很嚴謹， 如：「揮手到目眉，分手到肚臍，拱手到下骸，毒錯到腹臍」和「指手對鼻，偏觸對耳，提手對乳」等。每一個科母動作對手、眼身、步、法都有著嚴格規範。參見蔡師欣欣：〈古典與時尚¬—鎔鑄雙重風姿的「漢唐樂府」梨園樂舞〉,《臺灣戲曲景觀》，頁 263。

[36] 蘇彥碩將科步的來源作分類：一是來自宗教壁畫和佛樣雕塑：螃蟹手、薑母手、尊佛手、腳踏金獅、十八羅漢科等。二是模擬生物型態、情狀而轉化為科步程式：蘭花手、薑母手、鷹爪手、貓洗面、猴照鏡、鶴展翼、加令跳、牛車水、雙頓蹄、虎仔探井、金雞獨立等。三是提線傀儡的表演轉化而來的：相公摩、嘉禮落線、按身行、過場、三節手等。參見蘇彥碩：〈梨園戲表演科範圖解概述〉,《泉州傳統戲曲叢書》第八卷（泉州：中國戲劇出版，2000 年），頁 1-7。

[37] 李國俊：〈古雅南管〉,《表演藝術》第 20 期（1994 年 6 月），頁 32。

[38] 曹珊妃說明小梨園擅長刻劃男女微妙情愛：「小梨園以『愛情戲』擅場，男女戀愛時『才下眉頭、卻上心頭』的忐忑情愁與愛情生發、猜疑、等待的階段過程，是小梨園最擅於表現，其中抒情性極強的曲文正是描摹心中喜怒哀樂情感的最佳利器，而『窈窕淑女、君子好逑』及『寤寐不眠、輾轉反側』一類的情思，自然也非借助詩詞形容才能刻劃貼切。」參見曹珊妃：《「小梨園」傳統劇本研究一以泉州藝師口述本為例》(臺北:淡江大學中國文學系碩士班碩士論文,2000年)，頁 130。

[39] 傳統南管社區的功能，包括了觀眾娛樂、修養心性以及聯絡鄉誼、團結社區力量、提供宗教服務等，它可以是文人雅士的定期聚會，也可以是販夫走卒的閒暇喜好，可以依附於廟宇，也可以傳唱於會所。參見李國俊:〈臺灣南管社團的興衰〉,民族曲藝 第 71 期（1991 年 5 月），頁 44。另外嚴淑惠在其論文第五章：〈鹿港南管樂社的美學與象徵〉就南管樂社的社會功能詳細說明：

閣如同一般社團的運作，提供不同族群在日常生活外另一怡情養性、交流情感、切磋才藝的場域，固定時間、地點的社團組織形成成員間的認同與歸屬，在南管流佈的每個地域發揮穩定人心的效用。即便發展是以專業劇團經營的漢唐樂府，成員對於劇團的認知也說到：就像自己的第二個家[40]，這份情感的傳遞不會因為館閣或專業劇團的任何方式而有所變異。

總結上述，南管音樂戲劇表演時的符號價值來源，包含悠久的歷史積澱、附庸風雅的傳說、精緻規範的表演呈現與浪漫聯誼的社會情感，四個面向構成此一文化資產的內涵，即符號價值。本論文研究目的旨在討論，漢唐樂府梨園舞坊，歷年的重要作品裡透顯出麼樣的符號價值，以吸引觀覽者，及其如何透過文化創意思維，維護、運用、提升與薪傳文化資產的符號價值，甚至創新、增添更多的符號元素於展演中。

第二節、文獻探討與名詞辨析

（一）文獻探討

1.專書與研究論文

本論文研究對象以梨園樂舞演出的戲劇作品為主，因此文獻討論部分將以梨園戲的為主題，分為專書和論文部分，並對相關重要著作進行說明。

專書著作而言，首先是吳捷秋所著之《梨園戲藝術史論》分為上下冊[41]，包含源流篇、聲腔篇、古劇篇、表藝篇、錄鬼篇、餘論篇六大篇章，將梨園戲的歷史沿革、表演體制、流佈生態做一細膩的考察，文中對梨園戲的界定、與南管的關係，從歷史的脈絡中清楚定義，並配合圖表做清楚的說明，論述引用許多古籍史料、學術成果，體系完整是經典著作。

南管的社會之美包含(一)、眾落社群的神聖性樂音；(二)、個人生命的負載與調劑；(三)、結社的快樂。引自嚴淑惠：《鹿港南管的文化空間與樂社之研究》(臺北：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2004 年)，頁 331。

[40] 《洛神賦》影像資料中收錄演出花絮，訪問各成員對劇團的看法，其中許多人表示劇團像自己的第二個家，有一份認定和歸屬感。參見漢唐樂府演出、公共電視臺製作：《洛神賦》(錄影資料)(臺北：公共電視發行、太古國際多媒體總經銷，2007 年)。

[41] 參見吳捷秋：《梨園戲藝術史論》。

由泉州地方戲曲研究社出版，鄭國權主編的《泉州傳統戲曲叢書》[42]，該書收錄梨園戲與傀儡戲的全面劇本，其中梨園戲還分為上路、下南、小梨園三種劇本，另有音樂曲牌、表演科範兩卷，梨園戲研究劇本皆以此為權威，是相當珍貴的文獻。另外 2005 年出版的《千秋梨園之南戲遺響─輕歌慢舞梨園戲》[43]一書，分就「南戲遺響梨園戲、背景、源緣、盛衰、本色、薪傳」六部分，從泉州自古的地理人文風範、梨園戲三流派的形成、家廟民俗的祭典與傳說、當代大陸梨園戲劇團演員,各方面全面詳細論述,書中動作照片皆由福建實驗梨園戲劇團示範，是了解梨園戲和大陸泉州梨園戲表演環境的重要資料。

曾永義所著〈南管中古樂與古劇的成分〉(收錄《詩歌與戲曲》)、〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含之古樂古劇成份〉(收錄《戲曲源流新論》)[44]，是本文討論南管、梨園戲之源流、關係、特點的重要參考文章。兩篇文章都是從音樂（包含曲牌、管門、宮調等）和戲劇（劇目、腳色行當、套式規範、咬字吐音等）兩個方面來著手，論述過程博採古代史料，進行細膩嚴謹的比對，上溯音樂與戲曲的古老特點，下開現今流傳風貌的細部釐清，使歷史脈絡和名義關係得到明確的輪廓，切實耕耘南管、梨園戲之「活化石、活標本」的藝術本質。

蔡欣欣所著《臺灣戲曲研究成果述論（1945-2001）》一書中，包含梨園戲及南管研究的討論，針對 1945 年到 2001 年的論文、專書、國科會研究、梨園戲會議做全面性整理與評述，文學戲曲與傳統音樂學界的研究皆囊括其中[45]，論述從呂訴上〈臺灣南管戲略史〉(收錄臺灣電影戲曲史）開始，說明清代初期臺灣南管流傳紀錄，同時列舉曾永義、沈冬、呂錘寬、李國俊、王櫻芬等學者之研究論文詳加評述；國科會計畫則有王秋桂《傳統戲曲研究─梨園戲研究》；並分析 1997 年「福建省梨園戲質驗劇團」來臺公演，特別舉辦的「海峽兩岸梨園戲學術研討會」之該會論文集內容。論述史料及文獻整理詳實,是研究論著的重要參考資料。

由文建會統籌、張瓊慧總編輯，撰寫的《從傳統出發的文化創意產業叢書》

[42] 泉州地方戲曲研究社編：《泉州傳統戲曲叢書》(北京：中國戲劇出版，2000 年)。
[43] 葉曉梅著、賴小兵，崔建楠攝影：《千秋梨園之南戲遺響—輕歌慢舞梨園戲》,(福州：海潮攝影藝術出版，2005 年)。
[44] 請分別參照曾永義：〈南管中古樂與古劇的成分〉;〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含古樂古劇成分〉。
[45] 請參照蔡師欣欣關於梨園戲研究論述的篇章，收錄於蔡欣欣：《臺灣戲曲研究成果述論（1945-2001）》,(臺北：國家出版社，2005 年)。

第八冊《陳美娥與漢唐樂府》一書[46]，採用問答的方式寫作，由採訪者針對陳美娥女士創立漢唐樂府的初衷、劇團的發展、創作理念及重要作品，從文化創意產業的觀點出發，說明漢唐樂府如何轉化文化資產進入表演藝術殿堂的艱辛、信仰與歷程，書末更載附劇團年表，是實際與陳美娥女士對談的忠實紀錄，而其提問觀點：文化創意產業，也與本文論述視角相呼應，對於本文撰寫有許多啟發。

研究論文部分，民國 63 年文化大學藝術史研究所孫靜雯撰寫的《南管音樂研究》[47]是第一本針對南管音樂歷史、記譜方法與演奏方式等全面介紹的論文，末章同時介紹跟南管有關的戲曲。而呂錘寬之《泉州絃管（南管）研究》[48]則是開啟音樂學領域進行南管研究的第一本學位論文，該書分為上下兩篇各四章，首先介紹南管的歷史起源與名義,其後則就琵琶指法、散套曲的音樂結構分章論述。中文學界關於南管梨園戲的第一本學位論文是沈冬撰寫的《泉州絃管音樂歷史初探》[49]，由曾永義老師指導，在歷史文獻和田野調查的研究路徑中，開創南管音樂歷史的溯源、表演生態調查的研究。

由於上述學者的啟發，中國文學與音樂學研究南管、梨園戲的論文氛圍，逐漸提升，其中更不乏針對南管音樂為研究對象的篇章，其內容多就南管曲譜、樂器、演奏的音樂形式做討論，然本文討論範圍側重梨園戲演出，音樂學之演奏技法、樂譜分析、樂器製作表演等部分與本文論述主體較不相應，於此並不細論。在梨園戲的論文部分，主要分為文學性的劇本研究、實際舞臺演出、南管與梨園戲關係三大類：首先「劇本研究」[50]，或以劇目為核心討論梨園戲的劇本問題、或延續南戲論述、或直接討論三流派的棚頭劇目等，本文參考相關篇章有：曹珊妃《「小梨園」傳統劇本研究─以泉州藝師口述本為例》從小梨園的名義入手，

[46] 張瓊慧總編輯：從傳統出發的文化創意產業叢書第八冊《陳美娥與漢唐樂府》（臺北：生活美學館，2003 年）。

[47] 孫靜雯：《南管音樂研究》（臺北：文化大學藝術研究所碩士論文，1974 年）。

[48] 呂錘寬：《泉州弦管（南管）研究》（臺北：臺灣師範大學傳統音樂研究所碩士論文，1981 年），後由臺北：學藝出版社出版，1982 年。

[49] 沈冬：《泉州絃管音樂歷史初探》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1983 年）。

[50] 此類論文有：曹珊妃：《「小梨園」傳統劇本研究—以泉州藝師口述本為例》（臺北：淡江大學中國文學研究所碩士論文，2000 年）；卓玫君：《臺灣南管小戲文本分析--以<陳三五娘>與<番婆弄>為例》（臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2003 年）；王晨宇：《張協狀元與閩地戲曲關係研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文學研究所碩士論文，2008 年）；楊淑娟：《南管與明初五大南戲文本之比較研究》（臺北：中國文化大學中國文學研究所博士論文，2007 年）；宋敏菁：《荊釵記在崑劇及梨園戲中的演出研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2002 年）；余一霞：《上路梨園戲十八棚頭文本研究》（臺北：東吳大學中國文學所碩士論文，2011 年；康尹貞：《梨園戲與宋元戲文劇目之比較研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2005 年）；劉美芳：《七子戲研究》（臺北：東吳大學中國文學研究所博士論文，2008 年）。

歸類劇目並提煉出小梨園的喜劇表演手法,啟發本文分析劇本的方向;余一霞《上路梨園戲十八棚頭文本研究》,考察棚頭名義和梨園戲「泉化」過程,將十八棚頭的戲目做分類,首章討論梨園戲的發展,從文獻、地理考察南管,如何在歷史薰陶中形塑泉州和自身的音樂文化,對於文化資產本質的討論頗有助益;劉美芳的《七子戲研究》以歷史脈絡將名義、發展到現況層層解析,並對梨園戲初期的傳承狀況、當代梨園戲的轉型劇團和重要作品有專章論述,值得參考。

再則,書寫「實際舞臺演出」的論文[51],多以現今演出為對象,反映梨園戲的展演場域日益受到重視。其中曾韻清《小梨園旦角科步初探》,除了對旦角表演的科步規範作逐一分解外,更從早期戲棚規制載小的觀點,分析梨園科步細膩優雅的原因;廖于濘《江之翠劇場《朱文走鬼》演藝之研究》,作者以江之翠團員的身分,實際訪問記錄劇團人事、行政運作、推廣教育,並舉《朱文走鬼》一劇的創作歷程、音樂體制規範做說明,文中全面詳細記載江之翠劇場的緣起、歷年發展,是討論該劇團的代表性著作,也是本文論述的一重要依據。

最後討論「南管與梨園戲的關係」,從音樂出發討論戲曲或反向操作的論文,另成一個大類[52]。於本文論述相關篇章,以陳佳雯所寫《臺灣所見南管系統的戲劇鑼鼓研究一以小梨園《高文舉》為例》討論鑼鼓演奏和實際劇本的應用關係,具體分析南管在梨園戲中的應用與關係,文中第一章和其第二節〈七子戲在臺灣的傳承〉一段,更對南管劇種及音樂名義、臺灣早期南管保存與傳習計畫有詳細的說明;張錦萍《南管在梨園戲的運用與表現》一文則對中國歷代的南管音樂文化做一縱論,其後更明確框定音樂與劇種的名義,分析南管在上路、下南、小梨

---

[51] 此類論文有:陳玉惠:《嬉旦戲丑－－〈桃花搭渡〉、〈買胭脂〉演出說明》(臺北:國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文,2002 年);李易修:《「男聲女相」:梨園戲中性別扮演的初步提問》(臺北:國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文,2001 年);林雅嵐:《梨園戲《桃花搭渡》—小旦「桃花」之表演分析》(臺北:國立臺北藝術大學舞蹈表演研究所碩士論文,2003 年);曾韻清:《小梨園旦角科步初探》(臺北:國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文,2002 年);廖于濘:《江之翠劇場《朱文走鬼》演藝之研究》(臺北:國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文,2010 年);洪靜儀:《吳素霞七腳戲舞臺演出本研究》(臺北:國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文,2009 年);施瑞樓:《鹿港聚英社南管戲之演出及〈益春留傘〉身段之探討》(臺北:國立臺灣師範大學臺灣語文學系碩士論文,2011 年)。

[52] 此類論文有:沈婉玲:《南管對「西廂故事」之接受與轉化》(臺南:國立成功大學中國文學研究所碩士論文,2009 年);柯世宏:《南管布袋戲《陳三五娘》之創作理念與製作探討》(臺北:國立臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士論文,2006 年);陳佳雯:《臺灣所見南管系統的戲劇鑼鼓研究－ 以小梨園《高文舉》為例》(臺北:臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文,2006 年);施宜君:《從《高文舉》一劇探討臺灣交加戲音樂之運用— 以南管新錦珠劇團為例》(臺北:臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文,2007 年);鄭智勻:《南管戲《　　呂蒙正》及音樂之研究》(臺中:國立臺中教育大學音樂學系碩士論文,2011 年);張錦萍:《南管在梨園戲的運用與表現》(花蓮:國立花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文,2006 年)。

園的實際應用狀況，並舉例說明，對於觀念釐清、理論結合實務的實際演練，有具體清楚的描述。

較獨特的黃瓊慧之《民眾對地方文化館參與動機與滿意度之研究-以彰化縣南北管音樂戲曲館為例》和梁貴堡之《利用音樂訊號之自函數技術研究中國古建築空間之音環境特性─以鹿港龍山寺南管之戲亭空間為例─》[53]以上兩篇論文，則是分別以彰化縣南北戲曲館和鹿港龍山寺戲亭為對象，分從民眾參與和科技的角度做跨學科的研究。

除此之外，跳脫文學和音樂研究，而直接考查察南管表演生態的李秀娥之《民間傳統文化的持續與變遷─以臺北市南音社團的活動為例》[54]，該論文以臺北市為範圍，全面普查其中的南管館閣歷史，包含成立發展與現況，對於本文所論之漢唐樂府和江之翠劇場的沿革均有紀載；嚴淑惠《鹿港南管的文化空間與樂社之研究》[55]一文則將地域聚焦在鹿港，討論傳統館閣在社會脈絡中，人際、團體間的互動關係，從美學和社會學的角度，勾勒傳統館閣中的人情事理，體現南管精神文化層面的內涵，與此文呼應的陳衍吟《南管音樂文化研究─由歷史文化、社會功能與美學體系談起》[56]，則更發揮社會觀點論述南管音樂的文化底層，包含表演美學風範、社會關照的部分，對於作為非物質文化遺產的音樂體系，深耕其人文厚度與關懷。

2.文化資產與文化創意產業

文化資產保存與文化創意產業的興盛，使得相關叢書所在多有，此段就本文研究觀點中主要參考專書做說明。李汾陽著作的《文化資產概論》[57]共六章，在首章緒論與末章結論外，中間四章分就「世界文化遺產保存的組織與現況、我國文化資產的起源與發展、文化資產分類概說、文化資產的應用」來開展，本書能結合世界文化資產潮流與國內文化資產保存相論，文化資產分類部分還收錄相關

[53] 參見黃瓊慧：《民眾對地方文化館參與動機與滿意度之研究-以彰化縣南北管音樂戲曲館為例》（桃園：大葉大學設計暨藝術學院碩士論文，2011 年）；梁貴堡：《利用音樂訊號之自函數技術研究中國古建築空間之音環境特性—以鹿港龍山寺南管之戲亭空間為例—》（臺中：朝陽科技大學建築及都市設計研究所碩士論文，2002 年）。

[54] 李秀娥：《民間傳統文化的持續與變遷—以臺北市南音社團的活動為例》（臺北：國立臺灣大學人類學研究所碩士論文，1989 年）。

[55] 嚴淑惠：《鹿港南管的文化空間與樂社之研究》。

[56] 陳衍吟：《南管音樂文化研究—由歷史文化、社會功能與美學體系談起》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，1999 年）。

[57] 李汾陽：《文化資產概論》（臺北：秀威資訊科技，2010 年）。

資產明細與法規,文化資產應用一章,更深刻反思文化資產,透過文化創意產業、觀光開發等方式被應用時,可能產生的存毀問題,是思索、撰文時的一大提醒。

由夏學理主編的《文化創意產業概論》[58],該書分為四個篇章:第一篇:綜論,針對文化創意產業的興起、發展環境、投入與產出作全面性的基礎說明,能在此清楚的掌握整體發展趨勢,對於該產業的定義清晰,並援引國際間文化創意產業發展的現況,比較說明以截長補短。其後三篇分別針對表演藝術產業、視覺藝術產業、生活美學產業做詳細說明,本文焦點表演藝術部分,雖然沒有針對某一個特定劇種作介紹,但詳盡地從產業結構、工作模式、相關法規、觀眾、經濟影響與發展前景逐一細說,書末附錄各國文化創業產業成功實例以輔佐前述理論,論述詳實。

周德禎等著作的《文化創意產業理論與實務》[59]一書,則是實際將理論應用到實務操作的書籍,本書是由屏東教育大學文化創意產業學系的師資所編撰的教材,理論方面從「文化、在地化與文化創意產業;創意;美學;文化產業資源調查」四個面向來討論與文化創意產業的關係,但在實務部分並沒有針對表演藝術做研究的篇章。該書在文化消費、符號價值體系的論述較為深刻,是偏重商業應用的書籍。

3.跨文化理論與環境劇場

由於本文討論對象:漢唐樂府梨園舞坊作品如:中法古典歌舞劇《梨園幽夢》、中法合作《教坊記》、中法德合作《洛神賦》,都牽涉跨國合作執導的問題,因此本文論述將參考跨文化戲劇研究中的部分觀點來詮釋。跨文化戲劇的研究方興未艾[60],涉及的層面:包含不同文化元素在戲劇製作中的運用,還有改編[61]等問題,

[58] 夏學理主編:《文化創意產業概論》(臺北:五南出版,2011 年)。

[59] 周德禎等著:《文化創意產業理論與實務》(臺北:五南出版,2011 年)。書中偏重實務書寫,討論面相包含;創意城市與創意經濟;活動產業與地方行銷;工藝產業;視覺藝術產業;電視製作產業;文化創意產業之創新與創業。

[60] 黃尹瑩以歐美五個著名例子為例,大體說明跨文化演出的現況:1.英國導演彼得•布魯克(Peter Brook)執導的印度史詩劇《摩軻婆羅達》;2. 法國女導演亞里安•莫努虛金(Ariane Mnouchkine)帶領的「太陽劇團」;3. 丹麥,導演尤金•芭芭(Eugenio Barba)成立戲劇研究中心,寫作「劇場人類學」字典,邀請來自世界各地的表演者舉行研討會和工作坊,「橫向」深入了解不同文化背景「表演者」共通的祕密;4. 波蘭戲劇大師葛羅•托斯基(Jerzy Grotowski)以「垂直跨文化的方式」深入研究人類各種古老的表演傳統,如太極、瑜珈等,透過「溯源」希望重新發現戲劇的本質和源頭,劇場有「神聖的劇場」或「貧窮劇場」之稱。5. 美國劇場人類學者和前衛導演理察謝喜納(Richard Schechner)的作品,1995 年和臺灣「當代傳奇」劇團合作,在臺北大安森林公園推出的,以京劇搬演的希臘戲劇《奧瑞斯提亞》,結合「跨文化戲劇」與「環境劇場」。引

討論與定義相當廣泛複雜，而本文聚焦的部分則是在「國際合作」的模式下，劇作中文化視角與元素的運用。於此說明主要參考文獻、運用方式，從文獻中釐清跨文化戲劇研究的現況，並突顯主要參考觀點。

孫玫著作的《中國戲曲跨文化再研究》[62]，該書分為上下兩篇，上篇：中國戲曲之比較研究，其中有四章，分別是：西方理論移用之反省、戲曲研究中西互動之一瞥、戲劇比較研究在思考、東方/亞洲戲劇生產方式─側重中國戲曲之討論，上篇在討論中國戲曲沿用西方研究時的幾個爭議之處如悲劇美學、導演學等，重新叩問戲曲研究中西方理論治上的正確性；下篇：中國戲曲之現代化歷程，則分為六章討論：清末戲曲改良、清末民初梨園賑災義演、中國戲曲現代轉型、樣板戲、精品工程及全球化的問題。此書的論述在深刻反省西學中用體制下，傳統戲曲研究的主體性與自我建構，是在博搜中西資料以應用前的一層省思。

石光生的《跨文化劇場：傳播與詮釋》[63]分為本土篇和外國篇，本土篇五章中有：1920-1940 年代臺灣現代劇場史、蘭陵劇坊《荷珠新配》、臺灣傳統戲曲的歐洲作品改編、臺語版《利西翠坦》的跨文化詮釋、紀蔚然《黑夜白賊》的跨文化挪用。外國篇三章：1583-1840 英國戲劇對德國戲劇的影響、廉茲與布希納的戲劇理論與劇作技巧、莫里哀對十八世紀俄國喜劇的影響。本書主要論述對象是以改編作品為主。書中將劇場文化的傳播模式分為：一、原汁原味地的展演；二、外國戲劇文本被譯成本國文字；三、譯本的改編；四、運用原作的技巧創作屬於本地的劇本。並指出臺灣處於並置共存的狀態。[64]同時翻譯帕維斯（Pavis）1996 年出版《跨文化表演讀本》（The Intercultural Performance Reader）一書中說明六種跨文化作品的型態 [65]，整理出跨文化劇場理論（Intercultural Theatre）的三個

自黃尹瑩：〈淺論跨文化戲劇表演：「相遇」的美學〉《中華戲劇學會文藝會訊》第三期（2006 年 3 月）。本會訊為電子期刊，請參見 http://www.com2.tw/chta-news/2006-3/，引用日為 2013 年 4 月 21 日。

[61] 「戲曲『跨文化』改編係指以西方名劇作為基礎，重新改編為戲曲形式的創作手法。跨文化改編對於戲曲的影響，最大的是主題變革；不僅改變情節本事，也提出新的價值觀與哲學思維，進而在中國劇場中呈現出詮釋與實踐。」參見朱芳慧：〈「杜蘭朵」跨文化劇場改編之研究〉，《戲曲學報》第八期（2010 年 12 月），頁 171。如陳芳定義「莎戲曲」：為從莎劇改編的中國戲曲，參見陳芳：（豈能約束？—「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹），《戲曲學報》第 14 期（2011 年 7 月），頁 63。並出版專書陳芳：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》（臺北：國立臺灣師範大學 Airiti Press，2012 年）。

[62] 孫玫：《中國戲曲跨文化再研究》（臺北：文津出版，2012 年）。

[63] 石光生：《跨文化劇場：傳播與詮釋》，（臺北：書林出版，2008 年）。

[64] 同前註，頁 12-14。

[65] 參見同前註，頁 104-105。帕維斯將常見的跨文化表演作品再細分為六種常見的類型：第一種是「跨文化劇場」（Jntercultural Theatre）：它混合來自不同文化區域的表演傳統，而有目的地創

重點:「1.檢視原著作品具備什麼特色?創作的政經社會與文化時空,原作者的創作風格,以及原著關切的議題為何? 2.改編者的詮釋為何?以及 3.標的文化劇場藝術如何呈現改編?[66]」從此觀看漢唐樂府梨園舞坊的「國際合作」作品,大體上可以將其歸類為「跨文化劇場」(Jntercultural Theatre)的類型,也就是有意的混和不同文化表演傳統,如法國的劇團以產生一種的面貌,而筆者也同意石光生修正帕維斯此一類型的觀點:也就是跨文化劇場中母國文化的傳統,有時是可以辨識的型態[67],所以在漢唐樂府的作品中,可以看見梨園舞坊與法國劇團等並置的表演方式,本文也將以帕維斯跨文化劇場理論的三個重點,來解析漢唐樂府「跨國合作」之作。

段馨君《跨文化劇場:改編與再現》一書中[68],分為:「一、跨文化劇場理論;二、彼得・布魯克的《摩訶婆羅達》;三、謝喜納上海的《哈姆雷特》;四、西方對亞洲劇場的影響;五、易卜生戲劇中的女性覺醒;六、莎士比亞與客家歌舞劇《福春嫁女》七、結論」共七章,除了一開始簡述相關理論,是以作品為核心討論的不同文化元素的應用成果。書中特別的論點是:跨文化製作產生新意的能性[69],同一個文本、衝突在不同文化「再戲劇化」[70]的演繹下,會有新的意義、風格。當世界劇場頻繁接觸融合,彼此對「他者」的消化吸收與轉化,能綻放出

作出一種新面貌的劇場形式,以致原先自身的形式變得無法辨認。彼得 ・布魯克的劇場即屬此類。第二種是「多元文化劇場」(Multicultural Theatre):在多族裔組成的國家或社會,表演者會使用數種語言和表演方式,為雙語或多元文化的觀眾展演。第三種是「文化拼貼」(Cultural Collage):這種跨文化類型並不關心所採用的文化素材的特色,也不關心意義和價值,只任意援引、改編、降低、增強、結合與混合各種文化要素,但其中並無「人文主義」。換言之,它不顧這些形式和技巧在母國文化中的功能與意義,所以充其量只是「文化拼貼」。第四種是「綜合劇場」(Syncratic Theatre):這是指對來自不同文化的材料,加以有創意地重新詮釋,所形成的新式戲劇。第五種是「後殖民劇場」(post-colonial Theatre):在後殖民國家,由當地人重新使用母文化(前/新殖民)的元素與觀點,來創作劇場,因而促成語言、編劇法,及表演過程的混合。第六種是「第四世界劇場」(The"Theatre of the Fourth World"):這是指由來自前殖民文化的作者或導演所創造的新劇場型式。在殖民時期,相對於主流文化,這種文化常成為弱勢文化所創造的劇場。(Pavis 1996:8-10)陳芳等學者亦有翻譯文字,文義相通,可參考陳芳:(豈能約束?—「豫莎劇」《約/束》的跨文化演繹),《戲曲學報》第 14 期,頁 66-67。

[66] 石光生:《跨文化劇場:傳播與詮釋》,頁 16。

[67] 石光生以為「(帕維斯)指出的『以致原先自身的形式變得無法辨認』倒值得商榷,其質許多跨文化劇場的母國文化傳統應是可辨認的,至少語言文字就很明顯。」同前註,頁 106。

[68] 段馨君:《跨文化劇場:改編與再現》(新竹:國立交通大學出版,2009 年)。

[69] 段馨君指出:「在跨文化戲劇中,藉由演員的身體表演,我們也檢視了經典文本改編後, 在不同文化特殊國情下,所呈現的新時代意義。藉由同一符旨(signifier),在此指同一戲劇文本,如希臘悲劇,藉由改編(adaptation)或是挪用(appropriate),會產生不同意義(signification)。」參見同前註,頁 12。

[70] 「『再戲劇化』能幫助劇場打破文學劇本的限制。在這樣的情形下,即使是演出同一齣戲目,不同國家的劇場仍能可以演出自己的風格, 創造不同的劇場表演方式。」參見同前註,頁 39。

更多元的視角與聲音[71]，使彼此的觀點更為細膩。段馨君另外一本相關著作《凝視臺灣當代劇場：女性劇場、跨文化劇場與表演工作坊》[72]其中討論跨文化劇場的部分，主要是在處理各個跨文化理論家的觀點差異處，可以參看。

陳芳所著《「莎戲曲」:跨文化改編與演繹》[73]，是以莎士比亞劇作改編為中國戲曲的作品為討論對象，融合跨文化理論與編寫劇本的創作經驗，重新檢視豫莎劇《約/束》、崑劇《血手印》、當代傳奇劇場《暴風雨》、《胭脂虎與獅子狗》四部作品及莎劇《威尼斯商人》、《哈姆雷》在莎戲曲的改編狀況。書中分為七個篇章，首篇〈跨文化改編的「務頭」:以「莎戲曲」為例〉即揭示論述主軸為：文化的移轉、劇種的特性、情節的增刪、語言的對焦、程式的新變五個方向，其後的六篇文章即在此脈絡開展。書中提出「中國化」的改編手法，是避免創作窘況又能領略原作精神的較佳方式[74]；作者認同琳達・赫全（Linda Hutcheon）的《改編理論》:「視改編如改編」[75]，強調改編作品的獨立創作理念，不再把標準設立為「忠於原著」，而應聚焦改編及演繹作品其在「自身文化傳統中，展現了什麼樣的構思與創意。[76]」本書思考改編作品的自身價值及其如何與立身時空相連結，將是本文在討論文化創意演出作品時共通關注的。

在跨文化文獻之外，本文論述對象漢唐樂府的作品也涉及環境劇場的觀念，

---

[71] 「每個文化以它自己的方式將『他者』文化融入自身，並為自己創造了獨特的特色。當我們檢視亞洲的城市劇場是如何以不同的方式迎遇及融合西方的現代劇場時，西方劇場同時也被影響，並轉化為不同的視角，表達出不同的社會關懷和文化意涵。跨文化劇場表演展現出一個全球化而來的事實：它們標示了多元現代性的發聲。」參見段馨君:《跨文化劇場：改編與再現》，頁 79。

[72] 段馨君:《凝視臺灣當代劇場：女性劇場、跨文化劇場與表演工作坊》(臺北：Airiti Press，2010 年)。

[73] 陳芳:《「莎戲曲」:跨文化改編與演繹》,(臺北：臺師大出版中心，2012 年)。「莎戲曲」的定義：從莎士比亞戲劇改編而成（由真人扮演）的中國傳統戲曲，並以英文「Shake-xiqu」名之。參見本書，頁 2。

[74] 陳芳認為：當代所見「莎戲曲」的改編策略大約有三種類型：一是「中國化」改編法，即根據戲曲劇本的特點，對原著情節線、人物設置做大幅度刪削、濃縮；二是「西洋化」改編法，即概括保留原著的情節線，人名、地名均依原著，而在容量上作適度的壓縮；三是直接用英語將莎劇改編為戲曲，如京劇名淨腳齊嘯雲所演出的京劇《奧賽羅》片段（1982 年)。……既然「西洋化」改編法存在種種窘況，大多數的「莎戲曲」還是採用「中國化」的改編法。參見同前註，頁 17-19。

[75] 琳達・赫全（Linda Hutcheon）在《改編理論》(A Theory of Adaptation）一書中所指出：我們應該「視改編如改編」,把改編當作一個有所起源者，而非一個衍生物。……必須注意以下三點：第一,作為實存的成品,改編已宣告其有所本,且有多方面的轉換,如媒介(medium)、樣式(genre)、架構（frame)、背景（context）等。第二，改編是一種（再）詮釋與再創造的過程，兼含挪用與廢物利用（salvaging)，乃至戲擬¬—端視我們的觀點而定。第三，從接受過程來看，改編是一種互文性的形式；是經由我們的記憶在其他作品中所形成變奏（曲）之共鳴的複寫。可見改編是一個廣義的詞彙，只要前有所本，不論運用任何策略使之「再現」，都可以稱為改編。而且改編具有自我的獨立性，不能再適用是否「忠於原著」的批評理論。參見同前註，頁 4。

[76] 參見同前註，頁 9。

主要參考的資料是：美國理查德・謝克納的《環境戲劇》[77]，本書是根據新奧爾良劇團（1964~67）與紐約表演劇團（1967~1972）的工作紀錄與實況，架構論述而成，分成「空間、參與、裸體、演員、薩滿、治療、編劇、劇團、導演」九個單元來說明環境劇場實際應用的情況。在九個單元開展前就先揭示「環境戲劇的六項原則」:「1.戲劇事件是一整套相關的事務、2.所有空間都為表演所用、3.戲劇事件可以發生在一個完全改變了的空間裡或一個「發現的空間」裡、4.焦點是靈活的、可變的、5.所有制作組成部分都敘說它們自己的語言、6.文本不是演出作品的出發點也不是終點。也許沒有文字劇本。[78]」總體解釋劇場與環境相互相生的關係。書中說到中國的農村儺戲、地戲就是環境劇場的例子[79]。「表演環境」不是侷限在舞臺上的見方空間，而是包含觀眾與前後場的全體人員[80]，並強調環境設計的原則:「1.每一小戲都要設計整體空間。2.設計要重視空間意識和空間範圍。3.環境的每一部分都是實用的。4.環境在戲的體現過程中逐漸形成。5.演員應包括進計劃與建築的所有步驟之中。[81]」在書中環境成為一個更靈活能動的有機體，設計觀念更為寬廣，並將視聽者納入考量與規劃，從觀眾的角度而言，更添加參與、體驗的切身感動，是劇場演出空間逐漸多元取向的重要依據。

（二）名詞辨析

1.南管、梨園戲、梨園樂舞之名義

「南管」上承漢、唐代的音樂形制，根據呂錘寬的考察名稱應為「弦管」[82]，但臺灣多以「南管」稱之，大陸則稱以「南音」[83]。根據李國俊的研究，南管的「管」字應該與來往臺灣的商人會館有關，其言：

---

[77]（美）理查德・謝克納著，曹路生譯:《環境戲劇》(北京：中國戲劇出版社，2001 年)。

[78] 同前註，頁 1-27。

[79] 「中國傳統戲劇完全是環境式的。我在貴州省所看到的儺戲和地戲上演於村子廣場，佛教宇宙，農田曠野，以及其它地方。」參照同前註，頁 2。

[80] 「所有這些連鎖系統—那些演員的、觀眾的、負責劇場事務的人的、迎送觀眾來去劇場的人的、在演出前、中、後服務觀眾吃喝的人的；所有這些，或者更多些，構成了『表演環境』。」參照同前註，頁 5。

[81] 參照同前註，頁 42-43。

[82] 參考呂錘寬:《泉州弦管（南管）研究》上篇第一章。

[83] 林珀姬解釋:「南管」是臺灣目前最常用的名稱，東南亞地區早期都稱「南樂」，但近二十年來，受到來自大陸泉廈地區的教館先生影響，現在概以「南音」稱之。參見林珀姬:〈古樸清韻——臺灣的南管音樂〉，臺北大學中文學報 第 5 期，頁 298。

> 清代以來，從大陸來南北船商往來於艋舺、鹿港、臺南等港口，各處普遍都有會館的設立，會館提供歇腳休息、等待船期的服務，也有鄉親聚會、唱曲娛樂的功能，很自然的，會館因船商來處不同而區分南北，會館傳唱的音樂也跟著被呼為「南管」、「北管」了。[84]

由此可知南管標示著地域性的音樂，隨著商路而傳播。而南管的定義，學者則各有所見，張錦萍在〈試論南管與戲曲的關係〉中就沈冬、呂錘寬、王櫻芬、蔡郁琳的定義整理出結論：

> 廣義的南管，包含南管音樂、運用南管音樂的戲曲、偶戲，如：梨園戲、莆仙戲、高甲戲、竹馬戲、泉州提線木偶戲、南管布袋戲等，還有太平歌、車鼓，以及道教靈寶派、釋教的部分儀式音樂等等。
>
> 狹義的南管則是純粹的音樂，也就是一種小型室內樂， 由五個人(「上四管」演奏者加上一位擊拍而唱的歌者）或十個人(「上四管」演奏者、擊拍而唱的歌者、加上「下四管」演奏者、吹噯仔者)所組成，其中的歌者有時唱曲（大部分是唱「曲」,「指」較少聽見人唱），而在演奏「譜」時，執拍者則以拍板打拍子。[85]

上段引述結論的「南管」指的是：狹義的純粹音樂，所討論的南管戲劇則指 1950 年代定名的「梨園戲」而言[86]，而這正是本論文所採用的定義。而本文論述對象漢唐樂府梨園舞坊所標舉的「梨園樂舞」,於初創時期曾經引起學界的一陣討論[87]，原因在於它既不是南管音樂會、也不是梨園戲，因此在學術源流、表演脈絡中尚沒有一個明確的定位，討論中創辦人陳美娥表示，要成立一個有別於大陸梨園戲演出團體的表演團隊，其理想為「將沉穩內斂的南管古樂，與細膩柔美的梨園歌

---

[84] 李國俊：〈典雅動人話南管〉,《彰化藝文》第 1 期，頁 22。

[85] 張錦萍:〈試論南管與戲曲的關係〉,《花蓮教育大學民間文學研究集刊》第 1 期(2006 年 6 月)，頁 72。

[86] 「『梨園戲』之名則源自福建泉州於 1952 年晉江縣文化館館長許書記，在搜羅散處民間『下南』、『上路』和『七子班』的師傅、演員、樂員或原有擔任後臺司職人員後，集合眾人所建立的『晉江縣大梨園實驗劇團』,在 1953 年經中共中央文化部批准與晉江專區文工隊合併成立了『福建省閩南戲實驗劇團』，而於 1957 年改稱為『福建省梨園戲實驗劇團』至今。該梨園戲實驗劇團包括『下南』、『上路』大梨園和『七子班』小梨園三個流派。只是，目前學界已將臺灣狹義的南管戲（七子戲）等同梨園戲稱之。」參見陳佳雯：《臺灣所見南管系統的戲劇鑼鼓研究—以小梨園《高文舉》為例》，頁 7。

[87] 討論會舉辦在 1996 年 3 月 14 號的漢唐樂府藝術文化中心，與會學者包含：許常惠、郭曉華、邱坤良與魏子雲。參見楊忠衡，〈千年古樂不是千年老妖--從「漢唐樂府．梨園樂舞」思考傳統與創新定位的問題〉,《音樂時代》(第 17 期 1996 年 4 月)，頁 56。

舞科步結合，創作精神傳統、型態新穎之古典歌舞戲節目。[88]」，因此梨園樂舞的意涵：包含南管「樂」、「歌」與梨園科步所組成的「舞」，配合多元題材的創作內涵，加入不同的創意元素，可以單純形塑一段心境，如早期的艷歌行、儷人行，刻劃女子閨情；或演繹一段故事，如洛神賦、梨園幽夢等，是以音樂為主軸的舞作，既立足傳統又創新組合成新的姿容。

2.上路、下南、小梨園

梨園戲形成初期分為三個流派：上路、下南與小梨園。「路」是宋元時的地域單位，稱為上路表示其傳入省分在泉州之上，相對於此泉州土腔以下南自稱。曾師永義研究認為：「『上路』應是「永嘉戲文」的嫡傳，也就是南宋光宗紹熙間永嘉雜劇發展為大戲後的分派。.....『下南腔』是土語土腔，在永嘉雜劇時代即有以此腔演唱的『漳泉雜劇』，要壯大為『大戲』，也必須要有『永嘉戲文』的滋養才能夠完成。也就是經由『上路』的傳播流入，結合了『漳泉雜劇』，體製規律模擬永嘉戲文，語言腔調完全地方化改為『下南腔』。.....『七子班』的真正完成可能較晚，南宋時泉州的『肉傀儡』已頗為發達，溫州戲文傳入後，先吸收了戲文的體製規律，又受明代宣德以後『孌童妝旦』風氣的習染，以男童演出，也稱為『小梨園』。[89]」臺灣的梨園戲來源就是與傀儡密切相關的「小梨園」[90]，又稱「七子班」是因為以南戲的七種角色為基礎[91]。漢唐樂府的梨園舞坊取材自傀儡身段的科步，正是在「小梨園」歷史傳承的時空中，衍生創發的型態，符合立足傳統的初衷，也在文化創意產業的符號價值體系，表示連結在地獨特的養分根基。

3.南管與梨園戲的關係

漢唐樂府演出以南管為樂、梨園戲之科步舞之，含攝南管與梨園戲的演出姿

---

88 引自同前註，頁 56。

89 引自曾永義：〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含古樂古劇成分〉，《戲曲源流新論》），頁 285-287。

90 在連橫《臺灣通史》卷二十三〈風俗志〉，「演劇」條中可看到記載：「臺灣之劇，一曰亂彈，傳自江南，故非正音，其所唱者，大都二簧西皮，間有昆腔，今日則少，非獨演者無人，知音亦不易也。二曰四平，來自潮州，語多粵調，降於亂彈一等。三曰七子班，則古梨園之制，唱詞道白，皆用泉音，而所演者則男女之悲歡離合也。又有傀儡班、掌中班，削木為人，以手演之，事多稗史，與說書同。夫臺灣演劇，多以賽神，坊里之間，醵資合奏。村橋野店，日夜喧鬧，男女聚觀。」參見連橫：《臺灣通史》下冊 卷二十三〈風俗志〉演劇條（臺北：黎明出版社，2001 年），頁 585 。

91 劉美芳定義：「以南戲七種腳色為基礎，採用南管音樂作為後場，純由童伶擔綱的演出，才是『七子戲』的真正命義。可惜純粹的七子戲今已不存，實務演出上童伶主演的傳統已不復可見，只能由文獻及老藝人口述記憶想像其面貌。」參見劉美芳：《七子戲研究》，頁 33。

態，因此於本段討論兩者的關係。關於其產生，吳捷秋認為：「南管是泉州聲腔的根基，其後戲文傳播至泉州發展、泉腔化，結合南管曲唱等原素形成梨園戲，而梨園戲也反饋南管體系化的形成，兩者成為相輔相成的姐妹藝術。[92]」兩者在發展過程中相互茲乳，今日雖分屬音樂與戲劇的表演體系，但彼此相輔相成。漢唐樂府演出梨園樂舞時，以堅持再現音樂經典的原則，故南管曲調盡量不做更改，然隨著不同題材的廣涉、詩文曲詞吟唱的融入，有時也會更動撩拍已配合戲劇的演出[93]，反映南管音樂應用到梨園戲時，調整節奏的現象。此現象即兩者的差異，南管音樂的演奏重視細膩和緩的咬字運腔，而梨園戲則必須因應情節等表演因素做音樂上的調整，因此南管音樂本身有戲曲和清唱曲的差別[94]，前者用於梨園戲演出時的唱段，後者保留在音樂會或整絃排場時演唱。

傳統南管音樂排場，以「上下四管」為演奏樂器，然而在梨園戲的音樂部分，除了具有南管樂器上下四管為演奏根基，更加入鑼鼓等其他的樂器，擴充戲劇演出時的文武場編制，以配合情節變化。在眾多加入的樂器中舉例而言，「壓腳鼓」在梨園戲演出時即被稱為「萬軍主帥」，「不但是在人物的話白與動作中，起標點符號.....；而且是形象的音響描寫，情思的語言傳達、節奏的感情表現、氣氛的效果渲染，甚至懸念與高潮，都有賴於鼓來完成。[95]」而漢唐樂府在演出時即加入鼓音以富聲情，而演奏者巧妙運用腳掌在鼓面控制聲響，產生有節度收束的韻律，正符合梨園樂舞沉著內斂的演出特質。

---

[92] 吳捷秋：「考劇種者，必先論聲腔；談聲腔者，須先明方言；方言為聲腔之所本，南音乃泉腔之由始；而泉腔戲文之傳唱，復納之南音而成名曲。泉州南戲資南音以萌生，泉腔南音因南戲而富麗。」引自吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，頁 88。另於本書中有圖表整理，梨園戲與南管的關係，圖中說明梨園戲構成的五大因素：中原傳入泉州一帶的歌舞戲弄、南音、泉州目連傀儡、永嘉雜劇、南外宋正司從寧波溫州傳入的小梨園。而梨園戲對南音的反作用在於：促成南音進入「體系化」時期，即「指」、「曲」、「譜」三大體系。參見同前註，頁 128。

[93] 「從聽覺上說，南管音樂系出一人獨唱的清唱曲，南管戲可由一人獨唱，多人對唱、合唱，且唱曲中時有夾白，視覺上來說，南管音樂為坐部演奏，南管戲則為結合歌、舞與戲劇的表演形式，表演者乃以劇中人的身份在戲棚上載歌載舞，如果再進一步從音樂結構上考察，又可發覺它們的區別是明顯的。……音樂結構上的差異—南管音樂撩拍，而為了舞蹈的效果， 南管戲常將撩拍縮小。」參見呂錘寬：〈南管戲與南管音樂的關係〉，《民俗曲藝》第 22 期（1983 年 3 月），頁 33-38。

[94] 劉美芳言：「南管『戲仔曲』與『清唱曲』最大的差別，是前者為了配合戲劇的演出情節、劇中人物的情緒節奏，在音樂細節上有所斟酌損益。唱腔上雖仍然保有清唱本色，但為因應節奏的轉變，行腔上自然不能如後者那般細膩。」參見劉美芳：《七子戲研究》，頁 164。

[95] 引自吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，頁 122-123。文中說明：鼓，是鼓師以腳壓在鼓面的不同位置，所產生的音色、音量、音調的變化，具有「定音鼓」的功能，……就是說，前後臺都是聽「鼓」，統一的完成藝術演奏，因此梨園戲的鼓，稱為「萬軍主帥」，司鼓者稱為「正鼓」，須由師傅擔任，……由於司鼓必須熟爛全齣戲文，掌握全劇的情緒，都極其細膩的用鼓點的輕重急徐、鼓音的千變萬化來「刻劃」。

第三節、研究對象、範圍與方法

（一）研究對象：漢唐樂府・梨園舞坊

本文研究對象以「漢唐樂府・梨園舞坊」所展演的作品為主軸開展。創始人陳美娥於 1975 年進入臺南南聲社，在漢學教授施舟人先生的促成下，於 1982 年應法國國家廣播電臺之邀赴法演奏。在與法方接觸的過程中，逐漸體認到南管研究、推廣的缺乏，因此於 1983 年成立漢唐樂府，立志突破傳統館閣形式使南管進入更多人的藝術視野，從學術與創作為南管發聲。[96]陳美娥在接受訪問時將創作分為三個階段：學習南管音樂的「傳統繼承期」、深耕歷史的學術奠基期，以及 1995 年創立「漢唐樂府・梨園舞坊」進入傳統再生期。[97]

為使南管演出更多豐富，漢唐由音樂演奏團體結合梨園戲的身段，轉型為樂舞表演團體「梨園舞坊」，在音樂的聽覺之上融入視覺的饗宴，演出則以「梨園樂舞」為定位[98]。以南管音樂為基礎，增添梨園戲的身段科步編制成舞，因此在早期作品《艷歌行》、《儷人行》的行進中，每一段落雖皆取自梨園戲的身段或折子，情節卻各自獨立為一個單位，每一個段落旨在展現一個意象，例如在《艷歌行》其中一段同名為「艷歌行」的段落，音樂演奏：大譜《八展舞》 第二、三、四、五樂章，取傅玄詩《豔歌行有女篇》為樂舞意象，旨在表現小旦婀娜嬌俏之

[96] 陳美娥言：「所以我成立漢唐樂府的原始動機，就是要促進南管的活化，突破傳統社團的封閉性，擴大與社會人群的接觸。」參見張瓊慧總編輯：從傳統出發的文化創意產業叢書第八冊《陳美娥與漢唐樂府》，頁 12。

[97] 創作與創業生涯分為三部曲：1.傳統繼承期：因為在電臺廣播主持節目，應觀眾要求初識南管，其後加入臺南南聲社學習南管音樂。在法國施舟人教授的促成下，與南聲社赴法演出，並從此立志發揚南管，於是 1983 年成立漢唐樂府。2.學術奠基期：結識余承堯先生、英國龍彼得教授，開始追溯南管古樂史；以漢唐樂府為名、音樂演奏為實，推廣、展演南管至各國漢學研究中心與音樂殿堂；提升民俗音樂演奏至國際視野藝術。3.傳統再生期：1995 年處創立「漢唐樂府・梨園舞坊」，結合南管音樂與梨園科步，開發梨園樂舞。重要作品有：「艷歌行」、「儷人行」；取材梨園戲經典戲文《荔鏡記》推出歌舞戲「荔鏡奇緣」；中法古典浪漫樂舞劇「梨園幽夢」；由五代畫家顧閎中作品生發梨園樂舞戲「韓熙載夜宴圖」。樹立「立足傳統・再造傳統」的典範。參見同前註，頁 24-25。

[98]「梨園樂舞」是「梨園舞坊」成軍後推出的第一臺節目。與傳統「梨園戲」不同的是，雖以南管古樂作音樂，但並不原樣仿造梨園戲。只是將梨園戲的身段、手姿、腳步等萃取出來，編配成「舞」。其理想為「將沉穩內斂的南管古樂，與細膩柔美的梨園歌舞科步結合，創作精神傳統、型態新穎之古典歌舞戲節目。」……「梨園樂舞」並不是傳統的「戲」或「音樂」，而是無言的「舞」。引自楊忠衡，〈千年古樂不是千年老妖--從「漢唐樂府・梨園樂舞」思考傳統與創新定位的問題〉，《音樂時代》第 17 期，頁 56。

科步身段，描述秀麗佳人踏青嬉春之萬種風情，沒有敘事情節。而《荔鏡奇緣》雖是其發展敘事結構的第一步，但在整體表演中，仍非梨園戲的方式，而是維持一貫的樂舞，多增添上曲唱的部分，所唱皆取自南管中所保留的梨園戲文《陳三五娘》的曲，與先前表演不同的特點是：每一段落是依陳三五娘故事脈絡發展，彼此有先後關係。從上面兩例可以看出漢唐樂府的發展定位，一貫的放在「樂」及「舞」，而敘事結構的開展並非向梨園戲邁進，而應該視之為「舞劇」[99]，情節在每一個段落只是一個表演框架，框架雖彼此連結，但觀看重點仍然是其中的樂和舞，這是漢唐樂府的表演典型。

關於漢唐的創作精神在「**表達今樂即古樂、古樂即今樂；立足傳統、再造傳統之理想與目標**」[100]也就是音樂和舞蹈都取自傳統，但呈現的組合編排融入新的思考。將古樂透過新的詮釋，使之重新呈現在觀眾眼前，因此漢唐樂府的表演，音樂方面多是保留原本南管的指曲譜，只在演奏的長短上作斟酌；演員科步也完全比照梨園戲十八科母、角色行當的身段，只是在呈現上透過詩歌或是梨園戲情節營造一個空間，演員服裝、化妝多採用唐時裝扮，彷彿古時的仕女又活靈活現的佇立眼前。整體而言是運用南管音樂、梨園科步、戲曲故事、詩歌等傳統經典元素，加以新的擷取、編排，組合出新的風貌。

（二）範圍與架構

本文研究範圍以梨園舞坊所展演的作品：《梨園幽夢》、《教坊記》、《韓熙載夜宴圖》、《洛神賦》、《殷商王后》和《盤之古》為主要討論對象，以文化資產到文化創意的研究觀點，結合跨文化與環境劇場等相關理論開展。關於論述的範圍，主要是選取漢唐樂府近期六個作品的原因，在於近期作品中有別於早期樂舞的演出模式，呈現出逐漸鮮明的敘事結構、人物腳色行當，在表演程式中也能化用早期《艷歌行》《儷人行》等作品的段落，融合其他文化藝術，呈現出更完整而豐富的表演型態，故深論之。而其中化用早期演出程式部分，也將一同討論以期論

[99] 蔡師欣欣，定義梨園樂舞並說明演出時的其他名稱：依循著「南管古樂」的傳統樂制，擷取自「梨園戲」的纖柔科步，創發了文雅幽麗意態妍雅的「梨園樂舞」(或有稱為「南管歌舞劇」、「梨園歌舞戲」、「古典樂舞戲」、「文學樂舞劇」、「古典南音樂舞戲」等名稱)。參見蔡師欣欣：〈古典與時尚—鎔鑄雙重風姿的「漢唐樂府」梨園樂舞〉，收錄於《臺灣戲曲景觀》，頁 261。

[100] 另一方面，漢唐樂府也不希望只做一個泉州梨園戲的臺灣版本，而是希望「表達今樂即古樂、古樂即今樂；立足傳統、再造傳統之理想與目標」。引自楊忠衡，〈千年古樂不是千年老妖--從「漢唐樂府．梨園樂舞」思考傳統與創新定位的問題〉，《音樂時代》第 17 期，頁 57。

述全面完整。

關於論文架構，本論文分成五個章節，第一章緒論，針對此論文的研究緣起及欲釐清的問題做一說明；第二章到第四章，分別就漢唐樂府梨園樂舞的六個作品析論，從劇本分析的角度而言，分為「創作取材、場次分析、主題指涉」三部分做論述：「創作取材」部分是針對情節的創作素材做一梳理，由於漢唐樂府的取材直接影響劇作的情節走向，取材故事、圖像、歷史等時間脈絡多與展演順序相應和，而素材內容也反映場景空間的設置和敘事背景，故優先討論；其後依「場次」的順序分析其安排與內容，漢唐樂府梨園樂舞的作品中，人物沒有臺詞，演員在行當化的角色中徒舞，曲唱和音樂則由樂隊依照南管音樂的指曲譜，對照劇情演出，在敘事框架的每一個場景中，演員只透過舞蹈配合音樂表達情緒，故舞臺、演員、音樂三者，在每一場次是整體的運作機制，故每一場景的討論將含攝三者;而每個單位場次,組合編排的巧思與意義,則架構了整部作品的主題建構，故另就「主題指涉」探討，內容包含意義指涉及該劇作如何將取材，創意運用梨園樂舞展演風華。

第二到四章的第三節結語，則針對該章節中兩劇如何應用文化資產符號，透過跨國聯演、環境劇場等的方式，轉化而成的創意展演做說明，書寫過程中將對應跨文化劇場、環境劇場等相關理論細究。

第五章結論,首節歸納漢唐樂府轉化文化資產到創意產業的符號體系,分成:敘事框架與樂舞典範的雋美、創作取材與展演模式的多元、藝術鎔鑄與氛圍新意的經典之三個段落,具體說明情境、樂舞、取材、模式和多元藝術等元素的應用。第二節將討論新興團體在南管表演歷程的脈絡中,薪傳文化價值又創新演化的姿態，透過不同團體的相互參照，清晰漢唐樂府梨園樂舞的時代價值與定位。

國立政治大學
National Chengchi University

國立政治大學
National Chengchi University

第二章

跨國聯演的《梨園幽夢》和《教坊記》

本章以《梨園幽夢》、《教坊記》為論述對象，析論跨國合作的聯演方式，透過視角的轉換，重新看見梨園樂舞的雋永，詮釋中國文化的精神與面貌。《梨園幽夢》是在《荔鏡奇緣》的基礎上，搭配法國小艇劇團聯合演出，故事取材自梨園戲經典劇目《陳三五娘》，以法國劇團的口吻、用「戲中戲」的說故事結構娓娓道來；《教坊記》則是將時空回溯到唐代安史之亂的前後，重塑梨園戲神雷海清的人格與形象，並藉由與法國甜蜜回憶古樂團的觀點，見證唐代盛世的興衰。一則取材於梨園戲的核心劇目、一則運用梨園戲神的傳說，在古典核心的主軸敘事，融入外國劇團的視角與聲音。合作模式牽涉跨文化間的磨合與理解、交流與互惠。本章節將釐清梨園樂舞的符號，如何在不同文化交會的過程中綻放價值，又此聯演將為文化資產注入什麼新的元素。

國立政治大學
National Chengchi University

第一節、《梨園幽夢》劇作分析

漢唐樂府演出作品之《荔鏡奇緣》是搬演陳三五娘的故事[101]，而本文討論的《梨園幽夢》則是以該劇為基礎,與法國小艇歌劇團(以下簡稱小艇)的合演[102]。關於中法雙方的合作契機，緣起法國小艇歌劇團藝術總監密海爾．拉法絲（Mireille Larroche）於臺北觀賞《艷歌行》首演，讚賞之餘藉漢唐巡演歐洲時提出合作構想，並由法國外交部藝術協會AFAA與我國文建會聯繫促成[103]。本劇的展演建立在當西方看見東方的驚嘆之上，進而發展合作願想，這一份驚嘆的情緒則被延續到本劇的製作，成為該劇「觀賞、驚嘆」的表演氛圍。本文旨在探析以「觀賞、驚嘆」創作情緒為背景時，《梨園幽夢》劇中如何在尊重雙方劇團定位的前提，透過「戲中戲」的結構，一面忠實呈現中法兩團體的表演形式，一面交流互動彼此；而在詠嘆雋美的展演後生發出什麼樣的意義、旨趣。下文將先就本作品的創作取材、場次內容作析論，再闡述其主題指涉。

（一）創作取材：《荔鏡奇緣》戲文、法國歌劇、芭蕾與音樂

1. 《荔鏡奇緣》戲文

《梨園幽夢》其中的漢唐樂府演出的部分，就是化用前一部敘事作品《荔鏡奇緣》,由合演的法國歌劇團以說故事的方式娓娓道來。《荔鏡奇緣》是漢唐樂府梨園舞坊從樂舞小品發展敘事結構的第一步,在整體表演中以南管音樂和梨園科步組成的梨園樂舞,再增添曲唱的部分,所唱皆取自南管中所保留的梨園戲文《陳三五娘》的曲，與先前《艷歌行》《儷人行》等樂舞表演不同的特點是：每一段

[101] 本文影像依據漢唐樂府：《荔鏡奇緣》DVD（臺北：公共電視製作發行、太古國際總經銷，2005 年）。

[102] 本文影像依據漢唐樂府、法國小艇歌劇院聯演：《梨園幽夢》DVD（臺北國父紀念館演出，2000 年，未出版）。

[103] 「緣起於小艇歌劇院藝術總監密海爾．拉法絲（Mireille Larroche），曾於一九九六年時在臺北觀賞《艷歌行》首演後，驚艷於梨園細膩的手勢、身段、科步，隔年在文建會駐巴黎臺北新聞文化中心主任邱大環的安排之下，趁漢唐樂府巡演歐洲四國時，與團長陳美娥一席長談，於是便向法國外交部藝術協會提出跨國合作中、法歌劇之構想，獲得了法國外交部藝術協會委員一致贊同，並由法國外交部(藝術協會 AFAA)主動與我國文建會聯繫，促成了首次中、法跨國合作的演出。」引自程于 珉，〈跨越時空的東西交流--中法合作版「梨園幽夢」法國巡演〉,《表演藝術》(第 91 期 2000 年 7 月)，頁 60。

落是依陳三五娘故事脈絡發展，彼此有先後關係。

《荔鏡奇緣》的鋪陳依據陳三五娘故事改編分成五個段落，分別是：一、春鶯囀《睇燈、擲荔、拾荔》描寫陳三、黃五娘相遇元宵佳節，五娘擲荔枝定情，陳三拾荔、假扮磨鏡工匠入黃府（入黃府刻意摔破鏡，贖身三年抵押）[104]。二、雙雁影《賞花》刻劃五娘與丫環益春遊賞花園；三、鵲踏枝《留傘》突顯陳三在府為奴卻不得五娘心意因而思去與益春機智留人；四、烏夜啼《小悶、大悶、私會》先寫益春小悶苦思如何促合兩人，再書五娘大悶掙扎在情禮之間，最後由益春安排兩人私會；五、鷓鴣飛《私奔》表示三人決定私奔。每一段落皆以一首五言絕句概括本事，配合南管指譜演奏音樂，由背景歌隊代替上場人物唱曲，所唱之曲皆選自南管中符合該段情節之指曲，例如雙雁影《賞花》一節，詩曰：新燕弄初調、杜鵑競晨鳴、畫眉忘注口、含愁復含情，曲唱「移步遊賞」，益春以遊賞花園時蜂姿蝶態，比喻陳三挑逗五娘之情感，演員只舞不唱，用舞步、手姿、神情來互動。《荔鏡奇緣》的表演模式延續到《梨園幽夢》中，成為該劇編寫的故事來源。

2. 法國歌劇、宮廷芭蕾

本劇中合作的法國小艇歌劇團，在《梨園幽夢》的劇作中演出一個西方家庭，用歌劇、芭蕾與文藝復興後期的音樂，來詠嘆《荔鏡奇緣》這個故事。法國小艇歌劇團的表演型態與創作背景，是在二十世紀七零年代後，歐洲興起探索十八世紀以前尚古風潮所成立的劇團[105]，而其方向也從一開始的音樂團體轉向定位於

[104] 關於擲荔枝和摔鏡磨鏡有文探討曰：「陳三、五娘故事的演化的著者，以荔鏡傳作為研究工作的核心，而指出荔鏡傳裡數用元明以來常用的戲曲故事—樂昌分鏡等，強調「摔鏡」是受了「分鏡」故事的影響，這是很對的。可是我們也不可以忽略了另一個機緣所構成的文學技巧—「挼荔枝」(挼，擲也。)也是受過前代故事文學的影響，而與同類的文學技巧，有密切的關係。現在，讓我來對這個問題作一點補充工作。就在陳三、五娘故事的演化所受的荔支記一節有幾句話，說：「古人亦有故事，盧少春共錦桃，青梅為媒做表記。恁今不免來學伊」。查荔鏡記戲文也有這段話，只是文字不相同，如後：(旦)古人有乜體例？(占)奴惜春、錦桃、李情力青梅做表記，恁今不免來學伊。(第十五出五娘投井)又，荔鏡記戲文裡，另有一段對話，說：「(生)伊挼落荔枝。全怙恁娘仔，卜學當初青梅記，既學磨鏡做奴婢。」(第二十四出園內花開)這幾段話都顯示着：「挼荔枝」原來是沿襲了「青梅記」在脫胎換骨之文學技巧。」引自吳守禮，〈荔鏡記戲文研究序說〉，《臺灣風物》(第 10 卷 1960 年 3 月)，頁 15-16。

[105] 看了節目單，才知其實「歌劇院」的譯名是一個誤解，因為這是一個獨立演出團體，而非一個定點演出場所，稱其為劇團或許恰當的多。……二十世紀七〇年代以後，歐洲音樂界吹起尚古風，不僅有名的指揮和樂團找出十八世紀以前的音樂、歌劇，下功夫鑽研，重新詮釋，賦與新生命。年輕一代音樂人亦自組小型音樂團體，發掘久被遺忘的古樂，拓展了愛樂者的曲目；小艇劇團的成立和發展反映了這個藝術文化現象。引自羅基敏，〈一場後現代的中西古典夢--觀看「梨園幽夢」〉，《表演藝術》(第 91 期 2000 年 7 月)，頁 77-79。

「歌劇」劇場表演[106]，演出的音樂舞蹈來自法國「宮廷芭蕾」。關於宮廷芭蕾的介紹，羅基敏教授有言：

> 《梨園幽夢》這麼古典中國的名字，其實是以法國十六世紀末、十七世紀初的「宮廷芭蕾」（ballet de cour）為主要音樂舞蹈劇場框架。這又是另一個會引起誤解的名詞，因為宮廷芭蕾不僅有舞蹈，還有說有唱，並且舞蹈並不是一般人印象裡的穿著蓬蓬群，踮起腳尖跳的芭蕾，不僅如此，舞蹈中還包括了非法國的舞蹈；如此載歌載舞、多采多姿的宮廷芭蕾乃是日後法國歌劇發展的前身。十七世紀前半，在義大利歌劇壟斷歐洲各大宮廷、城市之際，法國歌劇得以很早就能有其獨特之發展，應得力於宮廷芭蕾的傳統。[107]

法國宮廷芭雷的載歌載舞的方式，形成背景是在法王路易十四即位後，法國政治經濟呈現繁榮，宮廷對娛樂、心靈、文藝層面的需求，促使表演藝術的演進[108]。原先在法國流行的芭蕾，於此時結合風靡歐洲的義大利歌劇，形成法國歌劇的前身，有別於義大利歌劇，演員除了歌唱外，還須兼具芭蕾的身段，配合雜耍、舞劍等技藝，行成一套法國獨有的表演模式。早期演員多為皇宮貴族戴著面具作為興趣演出，搬演故事多取材自希臘羅馬神話[109]，到了 18 世紀法國歌劇成形，演員不再侷限貴族，故事內容也多方取材，19 世紀更形成喜歌劇、輕歌劇等派別[110]。

---

106 小艇歌劇團小檔案：密海爾‧拉法絲(Mireille Larroche)1975 年在與太陽劇團(Theatre de Soleil)的導演阿希安娜‧慕許金恩(Ariane Mnouchkine)學習劇場之後，開始了自創劇團的念頭，並以一艘小船作為演出場地，展開她的創作之路。創團早期以音樂表演為主，甚至可以聽到極前衛的搖滾樂。直至 1981 年小艇結合一些小說家、導演、插畫家等創作伙伴，才正式走入「劇場時期」，定位歌劇風格，此時小艇歌劇院才算正式成立。……小艇的演出主要以歌劇為主，沿河(巴黎聖馬丹運河 Canal St. Martin)演出象徵游牧民族的遷移精神。引自程于珉，〈跨越時空的東西交流--中法合作版「梨園幽夢」法國巡演〉，頁 61。

107 羅基敏，〈一場後現代的中西古典夢--觀看「梨園幽夢」〉，頁 77。

108 宮廷芭蕾，雖然最早孕育於 15 世紀文藝復興時期的義大利，但卻在 17 世紀形成於法國宮廷。她實際上是在一個統一的主題下，由舞蹈、歌唱、音樂、朗誦和戲劇鬆散結合的綜合表演，表演者一律為男性，國王和貴族擔任演員，表演場地設在皇宮的大廳中央，觀眾圍繞在大廳的周圍觀看，由於演員戴皮質面具，標誌不同的角色, 故又稱作假面芭蕾。路易十四繼位帶來了一個政治上相對穩定、工商業和農業迅速繁榮、國庫由空虛變為充盈、科學和總的知識水準空前進步的時期, 到處把井然有序、理性作為完美的理想，從而在藝術領域也形成了相對固定的風格和形式。宮廷芭蕾就是在這種背景下逐漸興盛起來的。引自董輝，〈17 世紀的法國宮廷芭蕾〉，《孝感學院學報》（第 26 卷第 4 期 2006 年 7 月），頁 118。

109 宮廷芭蕾大多以古希臘、羅馬的史詩和神話為題材，將情節連貫的多個事件有選擇、簡練、跳躍地統一在一個明確的主題和完整的藝術結構中。引自同前註，頁 120。

110 喜歌劇的性質生動活潑，與大歌劇相比，喜歌劇除了以說白代替宣敘調外，其音樂語言更為輕快自然。在 19 世紀 20 年代，喜歌劇與大歌劇並肩發展，成為歌劇舞臺一道亮麗的風景。……輕歌劇與喜歌劇具有相同之處，均取材於日常生活，但輕歌劇更加偏重於諷刺性，並廣泛運用當時的流行曲調。引自胡郁青、丁曉紅，〈19 世紀法國歌劇沿革探微〉，《西華師範大學學報(哲學

小艇歌劇團的演出形式跟隨著法國歌劇芭蕾史的累進，一方面自古典 17 世紀的演出中，保存原先歌唱、舞蹈、雜技的成分，連服化妝也維持早期貴族的風範，另一方面演員身分、取材內容則隨時代演進而走向大眾生活，也就是 17 的古典形式加上 18、19 世紀的擇角、取材觀念，可謂源古基礎上的新組合。

將漢唐和小艇的演出定位相比較，兩者的演出形式都源自古典的仕紳階級，而創新的成分，一個來自梨園身段科步重新編排、一個來自歌劇後期演員、內容演變的趨勢，中法兩者都是在古典文化的滋養中孕育而生，因此在精神層面相互契合。在演出的氛圍裡，陳三五娘才子佳人的愛情故事，加上南管音樂御前清音的清幽，使得《荔鏡奇緣》的整體氛圍是盛世之情愛，在古典、華美的時空中，搬演的是漢唐樂府創新的樂舞敘事思維；而小艇劇團劇中設定的家庭，也定位在一個貴族的富裕環境。劇團間，創作精神定位的互通及演出情境設定的平衡，使得小艇站在一個觀看閱讀的角度，欣賞漢唐的表演時，東方與西方能站在一個對等的姿態交流，使演出的作品不會向片面的東方或西方傾斜，形成能忠實呈現彼此的和諧演出機制。

3. 音樂：文藝復興到巴洛克時期

《梨園幽夢》劇中結合文藝復興後期、巴洛克早期的西方音樂和南管的指曲譜奏唱[111]，在趨於華麗的複調中融合清幽閒定的樂音，協奏出一派和諧。關於本劇所使用的音樂風格，在宣傳和節目單上都以巴洛克音樂配合南管為號召，但羅基敏教授指出，正確的說法應該是：「**文藝復興末期的音樂，充其量到巴洛克早期**[112]。」實際觀看演出，小艇歌劇團所使用的樂器包含：笛、古鍵琴、魯特琴和低音古堤琴，其中「魯特琴」正是文藝復興時期所盛行的樂器，因此劇團的演奏還保有文藝復興時期的特色。而這樣的音樂特色與南管的演奏相當和諧，正如羅基敏教授所言：

社會科學版)》(第 2 期 2006 年)，頁 109-110。

[111] 巴洛克源出葡萄牙語 baroque，意為一隻大而形狀不規則的珍珠。此詞之來源有兩點特使人感興趣： 一、它偏離了文藝復興時期的理想的形式與協和的藝術標準。二、它暗示，一個無規律的藝術品可以是美的。每一新的藝術作品都要以它自身的價值，而不是以事先設想的美學公式來加以衡量。巴羅克風格原指歐洲 17 世紀和 18 世紀初期豪華的建築風格，當時的音樂家借用此語概括地說明同一時期的音樂風格。……巴羅克時期重要的三種鍵盤樂器：管風琴、撥弦古鋼琴、擊弦古鋼琴。……而文藝復興時期，器樂的風格大體上是通過魯特琴和鍵盤樂器(管風琴)的實踐而形成的。引自楊衛兵，〈文藝復興與巴羅克時期音樂特性比較性研究〉，《貴州師範學院學報》(第 26 卷第 10 期 2010 年 10 月)，頁 41-42。

[112] 巴洛克也是誤解，因為法方用的音樂其實多半是文藝復興末期的音樂，充其量到巴洛克早期。引自羅基敏，〈一場後現代的中西古典夢--觀看「梨園幽夢」〉，頁 77。

> 在音樂上，由於法方採用文藝復興末期、巴洛克早期的調式音樂，複音、單因音樂交替，本身即時而熱鬧、時而陳靜，在加入漢唐樂府內斂的南管古樂，曲子之間的交接竟能不見斧鑿痕跡，是編曲上的成功之處。在漢唐樂府上場後，法方的音樂亦染上幾分內斂，甚至有些曲子頗有呼應漢唐音樂的效果，可以見到編曲者下的功夫。其中更大膽地嘗試雙方合奏一曲，相當成功，可惜全曲不長，沒能讓聽者過癮。[113]

如上所述，音樂演奏的風格，成功的在兩個劇團中找到互補和對照的融洽。小艇劇團音樂風格介於文藝復興均衡和諧到到巴洛克漸趨華麗的曲調之間[114]，這樣一個古典過渡到創新的階段，正與兩個劇團的表演風格相襯，而劇中受到義大利追求美聲嗓音的影響，保留在法國歌劇中的高音歌手[115]，其演唱得炫技高亢正與南管曲唱的典雅樸實對應。劇中演出能順利的進行，得力於編曲在東西方音樂用心的經營，以及曲唱在高低轉化、華麗雋永之間的安排。

（二）場次析論與劇作結構

1.場次析論

《梨園幽夢》中，從法國劇團的編劇觀點著手，將漢唐《荔鏡奇緣》的作品融合在西方歌劇敘事的模式中，雙方的演出依然忠於該團體的演出精神：因此漢唐樂府秉持一貫梨園樂舞的型態，在舞蹈動作和人物上維持《荔鏡奇緣》的體制，音樂方面也大體來自陳三五娘的相關指譜，唯獨在與法國劇團合奏時加入指曲的【風打梨】；而小艇歌劇團則是以歌劇的詠嘆，在巴洛克早期的音樂悠揚裡，跳著芭蕾的身段。劇本延續《荔鏡奇緣》的故事情節，分就以下十二個段落來演出。

十二個段落分別是：〈序曲〉、〈梨園幽夢〉、〈有女懷芬芳〉、〈當西方遇見東

---

113 同上註，頁 79。

114 有別于文藝復興時期那種莊嚴、均衡、和諧的風格，崇尚探求新奇、大膽、快速的音樂意圖和效果。引自滕麗民，〈對文藝復興與巴羅克時期音樂的比較〉，《吉林省教育學院學報》（第 24 卷總第 204 期 2008 年），頁 70。

115 17 世紀中葉前夕，當義大利人全然沉浸在歌劇之中，為了追求美聲和炫技，使用專業甚至閹人歌手。引自董輝，〈17 世紀的法國宮廷芭蕾〉，頁 119。另有文言：閹人歌手則通過閹割獲得男性的強大的氣息、女高音的華麗技巧而佔據十八世紀的歌劇舞臺。閹人歌手的演唱水準令許多人讚歎。引自塗江濤，〈法國歌劇改革的社會歷史背景分析〉，《湖北函授大學學報》（第 21 卷第 3 期 2008 年 9 月），頁 103。

方〉、〈荔鏡奇緣〉、〈歡樂園〉、〈花落誰家〉、〈愛情悲喜曲〉、〈愛情的地圖〉、〈歌未央〉、〈夢醒時分〉、〈何日君再來〉:

〈序曲〉故事來到法國貴族吉爺的家,吉爺與隨從何克多旅行中國歸來與三女兒和小東尼分享「牛郎織女」的故事,場上先是歌唱歡迎、接著因為禮物追逐嬉戲、比劍等呈現熱鬧的氣氛。〈梨園幽夢〉夜晚來臨,眾人紛紛睡去,唯獨吉爺在一旁說故事,在眾人的夢中,方才言說的故事人物一一上演。〈有女懷芬芳〉三位法國女子在夢中與三個上場的中國舞者相遇,先凝神細看後又牽手共舞。〈當西方遇見東方〉雙方從合舞到漢唐舞者贈舞扇予小艇演員為禮,奠定誠摯的友誼,三舞者下場。

〈荔鏡奇緣〉開始融入《荔鏡奇緣》的春鶯囀《睇燈、擲荔、拾荔》部分,隨著法仕女重讀故事,陳三、五娘、益春出場互動賞燈、擲荔,而小艇演員在旁觀看。〈歡樂園〉美妙的戀愛勾引小艇演員的歡欣情緒,開啟一場美妙的共舞,此時西方演員因為好奇南管音樂而仔細在樂師旁觀看,南管樂師因而跳出劇情介紹彼此給演員認識。

〈花落誰家〉一陣歡騰後,劇情由喜轉悲,南管樂師娥夫人唱出五娘思慕陳三,卻礙於禮教之幽情,五娘在場上苦悶靜坐,由益春持花簪於五娘頭上慰問,兩人舞下。〈愛情悲喜曲〉取自《荔鏡奇緣》鵲踏枝《留傘》一段,由陳三與益春在場上表演傳統梨園戲「留傘」之科步。〈愛情的地圖〉吉爺一家歌舞詠嘆愛情,並期許破鏡重圓。〈歌未央〉由南管樂師馨夫人抱著琵琶吟唱益春的〈小悶〉和五娘的〈大悶〉。〈夢醒時分〉陳三五娘決意私奔,小艇演員合唱道別,漢唐演員樂師下場。〈何日君再來〉漢唐樂師再度上場每人皆手執四塊,一字排開用響亮的聲音開場,之後吉爺以「牛郎織女」、「陳三五娘」的故事為喻,只要兩情比金堅,自然能超越社會、時空的阻隔而終成眷屬,用詠嘆正面的堅信力量來克服情感之外的困難,歌舞辛勤耕耘的甜蜜收穫。

在這十二節的段落中,情緒的高潮安排〈歡樂園〉一段的場景,透過東西方演員的樂舞,營造出一個類似嘉年華的場域氛圍,同時呼應陳三五娘相遇的元宵節慶意涵。關於元宵佳節的時空,沈冬先生提出:

元宵是一個狂歡的節日,在文學傳統裡,似乎特別容易有愛情或豔遇的發

> 生，如歐陽修的〈生查子〉:「去年元夜時，花市燈如晝，月上柳梢頭，人約黃昏後。」或如辛稼軒的〈青玉案〉:「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處。」何以刻骨銘心的愛情總要出現在元宵呢？除了燈前月下的場景適合上演愛情故事以外，元宵節本具有「狂歡節」、「嘉年華式」的特質，在這一天，所謂「男女之大防」、閨闥之禮教，全部都被暫時遺忘。[116]

如上所言，陳三五娘相遇在一個特殊的節日，而節日在中國文化的敘事中，正是一個過渡的時空，在這個過渡的時空裡，秩序被重整、情感被解放，以在過節後展開重新安頓的氣象，象徵兩人超越禮教的情感從此萌芽，因此《梨園幽夢》劇中〈荔鏡奇緣〉的段落後緊接安排〈歡樂園〉，旨意在渲染陳三五娘以荔枝定情的愛情愉悅。〈歡樂園〉中先是由演員帶領一群舞者頭戴花冠、鳥形面具，手持繪有山林圖案的花布將陳三、五娘、益春等舞者圍住，並由法國仕女在此時鋪墊野餐圍巾，打造一個彷彿置身山野的歡樂饗宴。這樣的構想來自西方酒神崇拜的嘉年華場域，在希臘故事中酒神與群眾宴飲山林、花冠面具的狂歡儀式，在本劇中被用以呼應陳三五娘的元宵佳節，代表一個解放秩序、追求自我情感的歡樂勝境。在這個特殊的段落裡，原本的敘事進程可以暫時停頓，劇情甚至跳出人物，例如：漢唐樂師娥夫人，開口用泉州話向大家介紹：她來自泉州、名叫陳美娥，而閹伶也依聲學起中國方言，其後漢唐樂師又一一介紹自己給觀眾，這樣一段與原先劇情全然不相干的插曲，之所以能不突兀的安置在情節中，其原因就來自於，它延續方才狂歡歌舞的宴饗，還在一個特殊的時空。東方文化的元宵節慶與西方文化源於酒神信仰的嘉年華場域，在意義和模式上有所相通，因此在劇中被安排在一起，攜手將陳三與五娘愛情的生發，擴大成東西合慶的手舞足蹈。

2.劇作結構:「說故事」的「戲中戲」

《梨園幽夢》劇中是採用「說故事」的方式融合《荔鏡奇緣》[117]，而這個雋永的故事，就深刻烙印在小艇演員的「夢境」中，形成「戲中戲」的結構，豐富戲劇的意趣和觀賞深度[118]。 說故事作為一個引導，目的在勾勒漢唐演員的展演

[116] 沈冬，〈陳三五娘的荔鏡情緣〉，《大雅藝文雜誌》(第 23 期 2002 年 10 月)，頁 33。

[117] 編劇者採用了十八世紀長篇小說及戲劇裡常見的手法：說故事。而十八世紀亦正是歐洲中國風盛行的世紀。引自羅基敏，〈一場後現代的中西古典夢--觀看「梨園幽夢」〉，頁 78。

[118] 音樂劇運用「戲中戲」的表現手法可以勾勒出劇中人物關係，突顯人物的性格特徵；也可以運用「戲中戲」的表現手法來隱喻音樂劇中的人物關係，突顯戲劇性；還可以運用「戲中戲」增加戲劇本身的趣味性和觀賞性。引自欒志弘、蘇前忠，〈淺析西方音樂劇中的表現手法—「戲中

空間:「夢境」,因為是夢境,所以劇中的時空得以跨越東西、古今、現實與想像,自然的連結兩個劇團的演出。而在這個夢境裡,漢唐演員表演陳三五娘的故事時,小艇劇團的演員就坐在一旁觀看,並在演出告一段落時,對劇中的人物、劇情發出詠嘆,「觀看、詠嘆」正是本劇緣起的理由,這個理由形塑了本劇的氛圍,成為編劇的結構核心。總體而言,小艇劇團的劇作構思,是建立在一個欣賞東方樂舞的創作理念。 因此漢唐樂府《荔鏡奇緣》的演出呈現在夢境,就劇中而言,係起因於人物對愛情故事的想望及刻骨銘心, 所以日思夜夢;就編劇和演出而言,是在期間安插一段令小艇劇團導演印象深刻的梨園樂舞,希望將相同的感動,在本劇巡迴歐洲或在臺演出時,傳遞到觀眾的面前。因此當小艇演員在劇中或歌或舞的抒發情緒時,他們代言的不僅是導演創作當初的凝視、更是西方觀看東方的驚艷。戲中戲的結構,在此凝淬了不同劇種、國家、交會時的美麗,同時提供一個框架,提升了本劇的觀賞層次。

在提升觀賞性時,夢境中的人物互動也增添戲劇本身的意趣。在〈有女懷芬芳〉與〈當西方遇見東方〉兩個段落中,先是三個中國仕女婀娜多姿的翩然步入舞臺中間,一開始三個法國女子只是在旁圍繞評論, 接著雙方才牽起手共舞 。起初是南管音樂搭配中國仕女舞一段;在換西方樂團搭配法國仕女,來往間終於演變為和諧共舞、 樂音交融,並互贈禮物締結友情。這樣的進程,彷彿也帶領臺下來自不同國家、領域的人們認識彼此,洋溢可愛溫馨的趣味。這樣的模式在〈歡樂園〉一節發展到極致,因為〈荔鏡奇緣〉中陳三和五娘定情的甜蜜渲染,所以場景來到野餐筵席:小艇演員頭戴花冠,歡樂欣喜的與漢唐演員圍圈起舞,漢唐樂師娥夫人(陳美娥飾)更用泉州話介紹彼此, 閹伶也依聲學語。 在原本的劇情發展上 ,注入一股令人莞爾的趣味。 因為是建築在夢境的戲中戲, 所以東西雙方可以穿越古今、了解認識、 舞動歡樂。

在整體場面的調度運用時,「戲中戲」的結構也發揮調節的機制。例如將喜轉悲:當〈歡樂園〉還唱唱跳跳、一片笑語時,下一場,漢唐樂師娥夫人已經唱出五娘的幽幽情思,開啟〈花落誰家〉的序幕 ,此時劇情的指向便由喜轉悲,抒發女性在愛情的矛盾糾葛。而當小艇為此,同聲歌詠五娘的惆悵時,場面又跳轉到益春於〈愛情悲喜曲〉留傘一節:戲內陳三欲走、益春欲留的拉鋸,形成一股焦急的情態,此時下一幕,編劇刻意轉向戲外〈愛情的地圖〉用期待、寄望圓滿的詠唱來沖淡緩合,使戲內一急、戲外一緩的轉折處,達到平衡的效果。劇末

戲」〉,《上饒師範學院學報》(第 31 卷第 4 期 2011 年 8 月),頁 115。

〈歌未央〉傳唱起益春的小悶與五娘的大悶 ，場面晦暗愁苦 ，因此下一景的情節安排〈夢醒時分〉，除了表示決定私奔的決心外，也藉由夢境的甦醒，將原先愁苦的慘淡轉為明朗的祝福。 在演員一說一舞的編織、詠嘆之間 ，早已因為編劇情節的鋪墊設計，不停轉換在戲裡、戲外的場景，而這樣「戲中戲」的內外翻轉，也充分發揮調度悲喜、急緩、明暗的功效，使演出的進程有高低、起伏、變化。

戲中戲的結構 ，存在於西方人的夢境之中：它是一段銘心的記憶折射，為西方開闢一個觀看東方的舞臺， 並與觀者一同體悟興嘆；亦是調度場面情緒的框架，讓劇情在行進中多了趣味、變化 ；更是疏通國家、劇團、時空和虛實的關鍵。

（三）主題探討：情感自覺與雋美詠嘆

陳三五娘的愛情之所以在文化敘事裡不斷的被傳唱演繹，在於它是一個文化內涵的縮影：象徵人類自然情感向當時禮教社會的扣問[119]；而陳三五娘愛情之所以一波三折，關鍵在於五娘自身的「情欲糾葛」[120]。當時的社會，五娘先是被父母指婚給一個自己全然不認識的林大，之後又與陳三私訂鍾情，這樣一個遊走情禮的女子，最後決定與陳三私奔，標誌著自然情感衝破禮教的束縛。相較於從小養在深閨的五娘，劇中三個法國女子的追逐嬉戲就顯得自由開放，這是兩種截然不同的生命情態，但是否法國仕女的愛情就能隨心所願、全憑自由戀愛？事實未必如此，古時法國貴族的婚姻關係中，因為門第觀念、政治經濟因素而婚配的例子也不在少數，因此當三個仕女聽聞父親從旅行歸來所敘述的故事後，能心有戚戚而銘記入夢。當法國仕女與中國舞者牽手共舞、觀看陳三五娘美麗與哀愁的詠嘆之際，法國仕女歌聲唱出的不僅是愛情甜美苦澀與破鏡重圓的衷心期盼，也

[119] 情慾的自覺：……明代中期，反理學的思潮由萌生孕育而煥然發展，因而出現了「要求承認情慾的合理性，和要求從理學教條束縛下解放出來的思潮」，一時之間，「情慾」的訴求彷彿如春花怒放一般，鮮活的表現在戲曲（如《牡丹亭》言及：情至癡而始真。生者可以死，死者可以生）、小說（如《金瓶梅》）等作品之中。《荔鏡記》戲文是僻處泉南一隅的民間戲曲，是否也曾經領受這股時代風潮的感染呢？答案是肯定的。……「私奔」的結局就是追求情慾的著例。引自沈冬，〈陳三五娘的荔鏡情緣〉，頁 32-33。

[120] 閨中少女雖然情慾初萌，在「情」和「慾」之間卻有分明的界線，在五娘的愛情裡，「情」比「慾」重的更多。歷來討論陳三五娘的愛情，經常把重點放在五娘對陳三的刁難之上，五娘在面對陳三時，一貫的姿態是叱責辱罵，鄙薄他是家奴，不信他是「官蔭仔兒」，試探他是否為「馬上官人」……，種種曲折當然增加了戲曲的趣味，也代表了五娘在愛情與禮教之間的迴還猶疑。引自同上註，頁 34。

隱約的折射出自已對未來幸福歸所的祈願。五娘的情感自覺也暗指法國仕女對愛情的想望，眾人歌舞頌揚的底蘊是東西方對情禮相違的檢視，也是對兩相廝守的祝福。

劇中父女親情的互動則是一組正反的對照。陳三五娘的故事，在兩人決定私奔後截止，是一則決定因為愛情私奔、撕裂父女親情的中國故事；對比於劇中的法國家庭，旅歸父親和女兒的歡喜重逢，陳三五娘的親情別離和劇中西方演員的父女重逢，成為一個明顯的對照。雖然陳三五娘原本的故事中，結尾依然收編兩人情愛在父母禮教的社會，但《荔鏡奇緣》和《梨園幽夢》都只將故事搬演到私奔為止。以陳三五娘的切割親情，對比小艇劇團的貴族家庭，前者是父女斷裂的痛楚，在法國演員的轉述和夢境中呈現，如夢幻虛擬；後者是劇中設定的現實時空，也就是一個父親旅行中國歸來的西方家庭，呈現父女相迎的和樂生活，是實際生活，在一虛一實間彷彿東方的缺憾在西方的家庭找到落腳的所在，原先斷裂的痕跡在異地修補成相遇的美滿。

人物的對照，彰顯出情感在自覺與頌揚間，人們內心相通的願望；而一個口述故事的擷取片段，完成在一個真實家庭的溫暖。表象的觀看頌揚在內在意涵間找到發聲的理由；言語夢境的嘎然在現實生活中完成圓滿。

這是一場詠嘆雋永美麗的歌舞戲。《梨園幽夢》緣起於觀看時的詠嘆，這樣的創作前提在漢唐樂府與法國小艇歌劇團的演繹中，透過取材古典、創新編排的定位思維，在原先《荔鏡奇緣》陳三五娘的故事基礎上，透過戲中戲的結構營建出一個框架，傳達創作理念的感動，創造觀看、詠嘆、互動的趣味平臺，並在編曲的細膩雕琢間和諧的演奏起互通東西的樂音，在樂音和諧的空間中，帶領觀眾看見東方元宵與西方年華的異曲同工、閱讀親情與愛情在不同時空中的想像與盼望。在法國小艇歌劇團演說的故事裡，漢唐樂舞雋永美立的形象，真的翩翩起舞起來，並吸引了觀眾的視線，異口同聲的詠嘆起來，忠實的貫徹創作理念在實際合作，完美的傳達雋美詠嘆的初衷。

第二節、《教坊記》劇作分析

2009 年漢唐樂府繼《梨園幽夢》與法國小艇歌劇團合作聯演之後，再度與創團於 1989 年的法國甜蜜回憶古樂團展演《教坊記》[121]，重現唐代中西文化交流中，宮廷貴族生活、信仰、音樂與舞蹈的盛宴。法國甜蜜回憶古樂團（以下簡稱法樂團），在《梨園幽夢》中擔當音樂演奏的部分，當時與漢唐樂府相約再次合作，因而締結本作品的產生，以賦予文藝復興時期音樂新的意義為創團宗旨。法樂團本次的演出音樂一方面取材於 15 世紀法國和義大利貴族階層的樂譜，一方面援引宗教中的頌讚之聲，兩者正適用於詮釋景教東來與唐朝廷教坊樂舞交流的時代氛圍。劇作是中法演員聯演，劇中是景教與教坊交流，在內外、古今、東西的衝擊中，劇作如何透過南管樂舞詮釋古典美學與宗教信仰，是本文討論的重心。下文將先就本作品的創作取材、場次內容作析論，再闡述其主題指涉。

（一）創作取材：唐教坊、田都元帥與雷海清、景教

1.唐代教坊

唐玄宗時期始獨立於太常寺雅樂演奏的「教坊」，專習樂舞和散樂，除了從民間吸收藝人，也負責教習宮中宴舞演奏，是兼具展演與研究的音樂機構。考據教坊的由來，其實早在隋朝之時已有，當時泛指教習之所。唐代，高祖設立內教坊於太常寺中，武后年間一度改名為雲韶府，中宗又更回教坊原名，直到玄宗將其獨立，才逐漸確立教坊為專指伎樂研習的名義[122]。教坊名稱與朝廷定位的確立，反映唐代上位者對樂舞的重視和需求[123]；在音樂研究上也標誌散樂獨立於

[121] 本文影像根據漢唐樂府、法國甜蜜回憶古樂團聯演：《教坊記》（臺北：公共電視製作發行、太古國際總經銷，2010 年）。

[122] 「教坊始義本泛指教習之所，不限於伎樂一端；至玄宗朝專立教坊使，獨立於太常之後，始專教伎樂。細究教坊一詞前後意轉變，可得以下幾點：1.『教坊』之名隋唐已有，玄宗開元年間始有內外教坊與左右教坊之別。2.『教坊』之司，原隸於太常寺，玄宗開元年間轉隸中宮。3.『教坊』本乃宮人學習眾藝之處，後逐漸窄化為專研伎樂之所。」參考廖珮芸：〈從《教坊記》之「香火兄弟」則探討唐代特殊的婚姻關係與性別意義〉，《東海中文學報》第 22 期（2010 年 7 月），頁 31。

[123] 玄宗對散樂的愛好。由下文可見：「開元中，天下無事，玄宗聽政之後，從禽自娛。又於蓬萊宮側立教坊，以習倡優萼衍之戲。酸棗尉袁楚客以為天子方壯，宜節之以雅，從禽好鄭衛，將蕩上心。乃引由餘、太康之義，上疏以諷。玄宗納之，遷下邽主簿，而好樂如初 。」可參考〔唐〕劉肅：《大唐新語．卷十》，收於《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000 年），

雅樂外，宴饗娛樂功能的重要位置。

玄宗時期教坊的數量共有 5 所之多[124]，數量的增加反映開元歌舞昇平的盛世潮流，也明示教坊的重要，如此具代表性的音樂機構，自然在文化融合的國際交流互動中有所致力，本作品便是在此信念中，以教坊作為創作背景的空間設定場所。唐代是史上重要的國際融合時期，樂舞方面，在隋朝的九部伎舊制基礎上擴增為十部伎[125]，反映不同民族音樂的兼容並蓄、共存共榮。本作品的時空設定於景教東傳之際，伴隨宗教的傳入，其音樂、舞蹈也勢必展演在朝廷宮中，如此設想，當時掌管演奏表演的教坊，必然與其有所關聯合作。漢唐樂府透過教坊記的創作，將時空溯回唐代，藉由當時代表性的音樂機構：教坊，來連接景教傳入中國的文化交流，重新推展、演出異文化接觸時的樂舞丰姿。

2.田都元帥與雷海青

劇作環繞「戲神田都元帥雷海清」的傳說展開，然而田都元帥和雷海清的最初歷史傳說是分開的，隨著田都元帥形象的擴增才逐漸統合。關於田都元帥和樂官雷海清形象的結合，徐亞湘《臺灣地區戲神》論文中得到結論如下：

> 田都元帥的原型為〈三教源流搜神大全〉中之「風火院田元帥」。原來有療疾、逐疫、歌舞、武術， 或是小兒保護神等原始性格，等到祂歌舞的功能被突顯強調而成為地方戲曲的守護神之後，又被附會上唐代樂官雷海青的故事，因此田都元帥的戲神和地方神的兩面性就並存了。[126]

上文說明了田都元帥原始的神格和其傳說的演變。在宋代無名氏《三教源流搜神大全》卷五「風火院田元帥」 中有其來歷、家庭、生平與受封等事蹟的描寫。

頁 304。

[124] 玄宗時的教坊數量之多：西京長安與東京洛陽兩城，各有左右兩坊；加上宮內蓬萊宮側的內教坊，共有五所之多。可見唐代盛世，娛樂宴樂歌舞需求的增加。參考《教坊記》所言：「西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，蓋相因習。東京兩教坊，俱在明義坊，而右在南，左在北也。坊南西門外，即苑之東也，其間有頃餘水泊，俗謂之月陂，形似偃月，故以名之。」引自〔唐〕崔令欽撰、吳企明點校：《教坊記箋訂》(北京：中華書局，2012 年)，頁 14。

[125] 唐朝的音樂可分為十大類：一燕樂、二清樂、三西涼樂、四天竺樂、五高麗樂、六龜茲樂、七安國樂、八疏勒樂、九高昌樂、十康國樂，前兩者為中原音樂，後兩者為外族音樂。詳細順序之考證可參閱馮慧玲：〈唐代《十部樂》樂部的內容與順序〉,《藝術論文集刊》 14 期 （2010 年 4 月)，頁 133-151。

[126] 徐亞湘：《臺灣地區戲神》(臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1993 年)，頁 168。

文中指出田都元帥為田苟留、田洪義與田智彪兄弟三人，都具備了音樂與歌舞方面的專長,奉召為唐明皇的御前樂師並教習女伎音樂。並曾在太后身體不適之時，驅逐疫鬼。因此民間百姓與戲班藝人們， 都堅信田都元帥能驅邪除病，是故當戲班要舉行「淨臺」、「獻棚」等宗教性祭祀儀式時，都必得由田都元帥親自出馬來驅煞除邪[127]。這是文獻上最先關於田都元帥的紀載。

民間中田都元帥的傳說有各種說法。廣為知曉的是：田都元帥是私生子，出生後被拋棄在田邊，幸得毛蟹和母鴨餵養而存活，其後被農家收養或說被戲班收養，取名雷海清，自幼展現優異的音樂天分，有「樂壇神童」之稱。一日，唐明皇在宮中演奏《霓裳羽衣曲》，下詔在江南民間徵選琵琶高手，福建節度使王靖便將雷海青薦入宮中。入宮後賜五品進士，供養於翰林院。雷海青因忠貞不二而被安祿山殺害後，其忠魂不散，在空中顯出「雷」字大旗，幫助郭子儀平叛，因「雷」字被烏雲遮住「雨」頭，只見下半部「田」字。所以「安史之亂」平定後，唐肅宗李亨追封雷海青為「田都元帥」、「太常寺卿」、「天下梨園都總管」，娛樂行業奉他為戲神「相公爺」[128]。民間的傳說除了更具體的陳述其生平，更已經將田都元帥和雷海清的樂官形象結合，展現護國救主的崇高精神。

一方面唐代樂官雷海清的紀載,目前較早的記載是唐代鄭處誨撰《明皇雜錄》。文中敘述安祿山陷兩京，大掠文武朝臣及宮嬪樂工,「旬日獲梨園弟子數百人」，並在凝碧池舉宴，要梨園舊人作樂取樂，當時有樂工雷海清「悲不能已」,「投樂器於池，西向痛哭」，結果被安祿山「支解以示眾」，死狀慘烈[129]。亂世忠臣的形象於文確立。雖然史上關於雷海清的生平事蹟並沒有詳細的紀載，但其忠貞不屈的精神隨著文學的推演歌頌被強化突顯[130]。原來的傳說不斷被鉅細靡遺的補強，樂官雷海清的的音樂造詣和忠誠人格，推崇備至。

---

[127] 參照蔡欣欣：〈「大出蘇」破臺登場--戲神壽誕到傳藝〉,《傳統藝術》39 期（2004 年），頁 61。

[128] 參照顏立水：〈福建的戲神雷海青〉,《臺灣源流》24 期（2001 年），頁 106-107。關於田都元帥雷海清臺灣各地的傳說，可見《民俗曲藝》第 34、35、36、38、39、40 共六期的〈臺灣地方戲神傳說〉專輯。徐亞湘於《臺灣地區戲神》文中歸納各地傳說的共通點：一、田都元帥是私生子，是母親未婚而孕的結晶。二、田都元帥原姓雷。三、田都元帥曾被螃蟹濡沫餵養。四、田都元帥曾領兵征番，於戰場上發明皮影戲（或傀儡戲）。五、田都元帥被封為翰林院大學士，皇后賜予簪花。六、田都元帥十八歲成神，死後皈仙班九天風火院。七、田都元帥有金雞、玉犬二部將。參照徐亞湘：《臺灣地區戲神》(臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1993 年)，頁 48。

[129] 參見〔唐〕鄭處誨：《明皇雜錄》，收於《筆記小說大觀》16 編 1 冊（臺北：新興書局，1977 年），頁 149-150。

[130] 「明清文人，通過各類文學作品對雷海青德行的頌揚，使其身份越加顯貴。洪昇的《長生殿》、屠龍的《彩毫記》、褚人穫的《隋唐演義》第九十三回有「凝碧池雷海青殉節」、蔡郯的《唐史演義》皆對雷海青其人其事宣揚頌贊。」引自潘榮陽：〈明清閩臺地區雷海青信仰興盛探微〉,《中國道教》第 2 期（2006 年），頁 38。

田都元帥和樂官雷海清的傳說同在唐代，田都元帥擅長樂舞、除災去惡的神格與樂官雷海清忠貞不二的高尚氣節相互重疊，在時代的繁衍中總結為：兼具法力和樂舞的戲神形象，在民間信仰和藝術演出中間架起互通的橋樑。

本劇作中旨在刻劃雷海清歷經唐代繁華與滄桑後以身殉國的堅貞，在教坊歌舞昇平的旋律到亂世傾頹的斷簡歷史中，劃下留名千古的句點。而首幕的相公爺踏棚和末幕相公爺再次出現，則標舉出田都元帥社神禳災除惡的形象。田都元帥雷海清的傳說，既是神靈庇佑演出、也是忠臣見證歷史。

3.景教

景教的成立起源自西元五世紀時的東羅馬帝國。當時東羅馬帝國的基督教分立成兩個教派：聶斯托留（主教Nestorius）和亞歷山大（主教Cyril of Alexandria）兩派，最大的教義差距在於：耶穌之母瑪麗亞是否具有神性上[131]。聶斯托留教派認為瑪麗亞是人不是神的說法，遭到亞歷山大主教西利爾（Cyril）的批判。得到當時羅馬教皇瑟勒丁一世（Celesline）支持的西利爾，將聶斯托留趕出國內。聶斯托留死後其教徒逃往波斯，得到波斯皇帝的歡迎和支持，於西元 498 年在波斯首都塞琉西亞（Selencia）建立總教會，與羅馬教會徹底決裂，公開宣布信仰聶斯脫留的神學學說。

唐代國際交流繁盛，將宗教寬容視為促進中外關係、懷柔遠人的外交體現[132]，伴隨絲路的暢通，正使逃離東羅馬帝國並在波斯（今伊朗）受到保護的景教徒，開始向中原傳教。進入中國的景教傳教士們，有鑑於之前羅馬教廷的批判、離鄉去國的困頓，在進入中國後，改採取親信皇族權勢的策略，相信唯有上位階層的庇蔭方能長久的在中國傳教[133]。由於親信貴族因此除了宗教外，勢必也在文化面有所溝通交流，本劇作的設定即是在這樣的契機中萌芽，透做作品具體的呈現

[131] 關於兩派的爭議點在於：聶斯脫留（Nestorius）認為耶穌的母親不是「神」她所產的是耶穌的人體，而這個「人體」是盛「神」的容器， 主張稱瑪麗亞為「基督之母」而不能稱為「神之母」。（一方面，亞力山大派的）埃及亞力山大大主教西利爾（Cyril）指責聶斯脫留企圖割裂耶穌的兩性，以為耶穌是「神」和「人」的結合體， 聖母馬利亞所生的耶穌是「神之體」，馬利亞也是「神」，並向羅馬教廷控告聶斯脫留為「異端」。參見劉增泉：〈東羅馬帝國傳入中國的宗教〉，《淡江史學》13 期（2002 年 10 月），頁 36-37。

[132] 唐代之時，除景教之外，尚有伊斯蘭教、祆教、摩尼教相繼傳入，除了交通暢通，也是皇朝氣宇的展現。參照鄭淑蓮：〈唐代景教在華之政教關係〉，《東海大學圖書館館訊》127 期（2012 年 04），頁 53。

[133] 參照鄭學稼：〈中國化的大秦景教（上）〉，《中華文化復興月刊》5 卷 10 期（1972 年），頁 22。

傳教士相繼而來的他國豐富文化。

中國景教傳遞的情況被詳細紀載在《大秦景教流行中國碑》碑文中[134]，從中可見景教受到的皇帝賞賜和禮遇。景教碑正面碑文內容以漢字寫成共 1765 個字，左右兩側和下方有同時以敘利亞文和漢文寫成的傳教士名字和職稱。漢字碑文內容分成序文和頌詞兩部分，第一部分序文，首先簡略地介紹了景教的基本信仰，隨後詳細地記述了自唐太宗貞觀九年(西元 635 年)傳教士阿羅本到達長安，直到唐德宗建中二年（西元 781 年）建碑之前，景教在中國的發展；第二部分頌詞，用四言韻文再次稱述序文的梗概。在序文的部分，紀載著本作品的年代唐玄宗時期，禮遇景教的內容，其言：

> 玄宗至道皇帝，令寧國等五王，親臨福宇，建立壇場。法棟暫橈更崇，道石時傾而復正。天寶（七四二—七五五年)初，令大將軍高力士，送五聖寫真，寺內安置，賜絹百疋，慶奉睿圖。[135]

根據紀載，玄宗建立壇場，又將先祖像供奉其中，顯示當朝對景教的扶持。景教和教坊同在玄宗時期奠定基礎，一則豐富宗教的精神信仰、一則繁盛藝術的樂音昂揚，兩者在劇作中邂逅互惠。

《大秦景教流行中國碑》的發掘和考據，使景教和皇室的關係確實有據，但是也透漏日後衰敗的原因在於不能廣授於民。碑文中並未見景教徒傳教於民間的紀載，雖然設立壇場，但信徒的增加與否也未可知。得力於上位、致力於皇族的景教，雖然確保留於中國、交涉權貴的機會，卻不能深刻的扎根社會、影響群眾。中國自古本無國教也無一神論述，古代帝王可以祭孔、拜佛，為他教設壇建廟，彼此不相衝突，受到皇室禮遇並不等於流行民間[136]。景教：作為皇家力量強盛因而懷柔遠人的一個例子，國家的命脈牽涉該教的去留，因此當唐代衰敗時景教

---

134 立碑年代為唐代建中二年（781）的《大秦景教流行中國碑》， 總高兩百七十九公分，豎立於巨形石龜趺坐，碑頂配以圓楣，楣上鐫刻碑名〈大秦景教流行中國碑〉，銘文上方有喇叭形的十字架圓形，頂部刻無角龍及寶珠。碑文由景淨撰寫，唐人呂秀巖書，材質為黑石灰岩的〈大秦景教流行中國碑〉，自陝西盩厔出土以後，運到長安金勝寺（原唐代長安義寧坊崇聖寺），現藏西安碑林博物館。詳見胡永炎:〈大秦景教流行中國碑〉,《藝術家》56 卷 4 期總號 335(2003 年 4 月)，頁 461。

135 〈大秦景教流行中國碑〉碑文拓片全文，參見〔清〕王 昶:《金石萃編》一百零二卷 （臺北：新文豐，1977 年)。下面凡引用碑文處不再另註。

136 關於景教衰敗的詳細討論可見，車煒堃:〈唐朝景教之危難時期及其衰亡原因初探〉,《國立編譯館館刊》第 1 期（1971 年)，頁 62。

也隨之失勢。

雖然景教的傳入並沒有對當時的信仰產生改變,然而唐朝對異國文化的開放態度,卻使中國文化藝術能與國際接觸溝通[137]。本作品重現的即是當時音樂、舞蹈的交流盛況中的一隅。透過宗教聯繫皇室,一窺當時貴族樂舞的絢爛堂皇。

(二)場次析論

教坊記分由五個幕次和首尾的「開篇」與「煞聲」所構成,中間五幕是主要表演內容,開篇以詩歌朗誦開元盛世;煞聲用總結全劇、高舉雷海清義舉。以故宮博物院為環境劇場,舞臺設計師葉錦添用軟布景打造宮廷建物的華麗。在收藏古典文物的場域,重現經典的宮廷盛宴,一靜一動的國際交流中,靜態的文物歷史蘊藏無盡的雋永;動態的樂舞喚起經典的重現。展示即演出、演出即展示的互惠,使文物古蹟更立體真實、也使表演更深厚動人。開放式的空間中,觀眾彷彿也像千年前的百姓,再度在見證盛世的開闔。本段落就展演的順序(開篇)、〈教坊記〉、〈德天樞〉、〈宮樂圖〉、〈搗練圖〉、〈凝碧池〉、〈煞聲〉中,首先根據節目冊列出該篇情境「劇情、舞蹈和登場人物[138]」,再分析演出意涵。

第一幕 教坊記

劇情:

波斯景教傳教士及烈主教,旅途憶往讚頌先賢阿羅本,阿羅撼將景教傳入中國,備受唐朝廷太宗,高宗,則天皇帝禮遇德行,並頌揚玄宗帝「梨園教坊」總督都雷海青,天縱藝才碧血丹青之英烈事蹟。

舞蹈:懸絲魁儡、相公爺踏棚

人物:及烈主教、波斯王子、公主、教士、詩人

開篇和第一幕主要是透過法劇團傳教士的口中,稱頌先賢,透過〈省試霓裳

[137] 「宗教和文化藝術的基本精神,首重包容,有了包容,始足以創造一切。唐代百萬以上人口的國際都市長安,外國僑民和外籍居民佔百分之二;安史亂後,德宗建中元年(780),留居長安的回鶻人約千人,完全華化穿唐式服裝和漢人聚居的外國商人有二千人以上。」引自胡永炎:〈大秦景教流行中國碑〉,頁 465。

[138] 此部分的文字敘述,根據自漢唐樂府:《教坊記》節目冊(臺北:漢唐樂府,2009 年)。

羽衣曲〉詩歌的朗誦和東西演員的出場[139]，象徵唐代輝煌盛世，萬國來朝的盛況；同時也透過霓裳羽衣曲的重譜問世，點出樂官雷海清因詔入宮、以身殉國事蹟與本劇作的時空設定。接著由泉州木偶劇團以傀儡踏棚，象徵田都元帥聖駕來臨、祈求演出順利圓滿，透過宗教儀式的祝禱，深刻化表演本身的神秘與神聖；而傀儡戲除煞鎮邪的功能也充分展現。關於踏棚的原因，顏立水指出：

> 早期鄉村演戲， 用四隻「馬椅」和十多塊「棚幫」搭成戲檯。如果上演武戲（如高甲戲或打城戲），有時橫樑或木板會斷折。因此新搭的「戲棚」演出前要請「相公爺」「踏棚」，以防萬一。[140]

由上文可知，基於安全性的祈願，演出前的踏棚儀式成為一個傳統，延續至今。踏棚的順序，從開首齊聲合唱淨臺咒「囉哩嗹」開始，具考察這次起源自梵曲[141]，帶有求願意義的咒語，接著依循〈請戲神〉、〈相公爺踏棚〉、〈獻花香〉的順序進行[142]，完整的踏棚順序會緊接著〈辭神〉一段，然而本次的演出則是將〈辭神〉移到最後一段「煞聲」中，在獻花香之後就安頓相公爺傀儡安座於壇上觀看演出。從這段的安排，可以展現田都元帥驅除疫鬼的降煞才能，在歌舞戲曲之神的定位之外，原本的神格保留在宗教儀式中，結合表演展現其形象的一體兩面，也演繹出藝術和宗教的契合。

戲曲表演中以傀儡戲之位高，在宗教信仰中透過傀儡作為神與人的橋樑達到驅邪鎮煞，祈福平安的功用。然而在人劇的中除了田都元帥本身的除煞的神格之外，選擇傀儡木偶的原因則有特定的原因，關於此有文說明：

> 傀儡戲嚇鬼不嚇人，是借助神的力量服務於人的神戲。木偶戲能在人神之間起到一種溝通的橋樑作用，因為人戲的角色形象究竟是人扮的，而偶人的形象則是固定不變的，它在某種程度上包含神像的尊嚴性與神秘性，這在客觀上體現了木偶的存在價值。[143]

---

[139] 唐代李耽作品：「開元太平時，萬國賀丰歲。梨團獻舊曲，玉座流新制。鳳管遞參差，霞衣統搖曳。宴罷水殿空，輦余春草細。蓬壺事已久，仙樂功無替。詎肯聽遺音，聖明知善繼。」

[140] 參見顏立水：〈福建的戲神雷海青〉，《臺灣源流》24 期（2001 年），頁 108。

[141] 學者研究認為可能源自晉朝傳入中原的「重羅黎」梵曲，……後來也參雜於曲藝、戲曲、民歌、神歌和乞歌中。參見蔡欣欣：〈「大出蘇」破臺登場--戲神壽誕到傳藝〉，《傳統藝術》39 期（2004 年），頁 62。

[142] 請神踏棚的順序分成〈請戲神〉、〈相公爺踏棚〉、〈獻花香〉和〈辭神〉四個段落。開頭和結尾都會齊聲合唱淨臺咒「囉哩連」。每個段落的詳細儀式活動可以參見同前註，頁 62。

[143] 引自夏敏：〈傀儡戲與辟邪巫術〉，《民族藝術》第三期（2005 年），頁 50。

透過木偶的不變形象來體現神性的永恆。而本次參與演出的泉州木偶劇團，以田都元帥為戲神，和梨園戲同屬於南戲系統，精神信仰互通也使演出合作成功。

開場教坊記的演出，主要在建構演出的時空和人物；另外透過相公爺踏棚的演出，宣示劇中主角田都元帥雷海清戲神和社神的兼具。透過儀式性的表演，連結戲劇和神靈、藝術和宗教，實際護佑演出，並將信仰儀式的玄密透過表演娛樂普及推廣。

第二幕 德天樞

劇情：

唐玄宗登基，十方來朝普天同慶，太常樂府設立左右、內外教坊，俾中西文化宗教交融。景教三代主教及烈率領波斯公主，王子，詩人，傳教士朝貢，親灸大唐禮樂繁華盛世。

舞蹈：道教科儀（踏七星）、鏡舞

人物：景教主教、波斯公主、王子、詩人、傳教士、朝臣等

德天樞原是景教徒建造歌頌武后的銅柱，在此作為政教關係相聯姻及東西宗教神聖交流的具體象徵。武后繼位，為了宣示政權的合理、顛覆，轉向佛教教義尋求註腳，開始提倡佛教；景教徒有鑑於此，為討當局歡心由阿羅憾（Abraham 又譯亞伯拉罕）聚巨資，營造頌德天樞，目的在於銘記武則天之功德[144]。關於天樞的樣式，有文說明：

> 所謂天樞，實為八稜銅柱，柱下以鐵山為座，座周鑄有麒麟，柱上以銅盤為蓋，蓋上鑄蛟龍捧珠。以其高出雲表，而又於柱頂鏤置狀如初日之大珠，故依天文北斗七星之首星，而稱之曰天樞。[145]

這樣一個耗巨資的華美建築，宣示唐代的奢華也足見景教攏絡上位者的用心，這樣的時空背景中，漢唐樂府先是透過踏七星的道教科儀暗示神明降臨[146]，並演奏

[144] 參見鄭淑蓮：〈唐代景教在華之政教關係〉，《東海大學圖書館館訊》127 期（2012 年 04），頁 55。

[145] 引自羅香林：〈景教徒阿羅憾為武則天皇后營造頌德天樞考〉，《清華學報》1 卷 3 期（1958 年 9 月），頁 13。

[146] 踏七星，又稱七星步，舞獅表演的重要步法。一般在拜廟或敬神時使用，因其舞弄步點如北

禮讚觀音的〈南海觀音讚〉與佛曲〈兜勒聲〉，營造佛教虔誠信仰氛圍；另一方面法國樂團則演唱〈葛利果聖歌〉（Gregorian Chant），這是由教皇葛雷哥利一世 （Pope Gregory I）在 590-604 年間擔任教皇職位時，下令屬下搜集當時流傳於教會及民間的宗教歌曲，所編而成的歌曲集[147]，在歐陸廣為流傳，是基督教儀式音樂的大成。佛教觀音讚和基督教聖歌的和絃中，音樂協奏的同時也說明東西方宗教的相遇。

德天樞歌頌的是武后功績，然而正式分立「教坊」的卻是唐玄宗，因此本劇目的演出時空是在玄宗的殿堂。漢唐樂府和法樂團在舞臺上演出「鏡舞」，來自法國的舞蹈中，中西雙方的演出者一同起舞，兩個人動作相仿有如對鏡。在聖歌的禮讚和舞蹈的合作中，彼此的認識更加熟悉，雖然隸屬不同文化和宗教，但本質也如這支舞蹈，相互對應、一體兩面。

第三幕 宮樂圖

劇情：

玄宗奉老子為宗祖， 親自教習后妃道調、法曲於後宮梨園，賜封雷海青為梨園教坊總都督， 悉心調梨園子弟三千於教坊，波斯王子、公主與眾繽妃，詩歌樂舞交流不亦樂乎。

舞蹈：梨園丑科舞、生科舞、旦科舞、西方宮廷舞

人物：雷海青、波斯王子、公主、眾繽妃

藏於故宮博物院的宮樂圖（作者不詳），據考據是唐中晚期的畫作，內容為宮中品茗、飲酒、聽樂的行樂文化的縮影。畫中刻畫 12 位女性，其中 10 位女性圍長桌而坐，分別吹奏笙、篳篥、古箏與琵琶（橫抱），其他則分別品茗、杓茶和賞樂。立者二人中，有一位持拍（節拍有六塊）相和。長桌底下有一隻猧子狗伏臥。環桌的宮娥體態豐腴，皆盛妝，化妝法是三白法，即額白、鼻樑白、下巴白 [148]。口唇以小為美，如「朱唇一點桃花殷」。十位中有六位眉間貼有花鈿。服

斗七星，故稱踏七星。當獅子要入屋（鎮宅驅邪）踩八卦時，需先踏七星入門才能行之。八家將的七星步有攻擊七星步和拜廟七星步兩種，前者有攻有守，後者皆為守勢，是時下晉廟時的主步法。引自吳騰達：〈踏七星，踩八卦 驅邪招財吉祥數〉，《傳統藝術》52 期（2005 年 3 月），頁 47。

147 葛利果聖歌（Gregorian Chant） 英文的翻譯是 the Great，就是「偉大教皇」的意思指的正是：教皇葛雷哥利一世 （Pope Gregory I）。

148 「唐代的婦女很注重化妝，她們先敷以鉛粉再在臉上三高處，即額頭、鼻樑、下巴處畫鴨黃，即是所謂的「三白法」，是唐代貴族婦女的特定妝容，以突顯豐潤臉龐的立體感，兩邊臉頰抹以

裝方面，寬袖的上衣、披肩和高及胸部的長裙拖地。髮髻樣式包含「墮馬髻」、「釵承墮馬鬟」等各具巧思。從桌子的陳設，可以看見盛茶的大海盃和飲酒的羽觴，及類似行酒令的器具[149]。這幅作品反映當時宮中茶、酒、音樂的聚會型態，在劇作中作為景教徒來朝廷生活的參照情境，符合玄宗在後宮親自教習道調、法曲，而後宮歡飲奏樂的情節設定，圖中琵琶橫抱演奏的方式也與南管相同。



〈宮樂圖〉[150]

漢唐樂府以樂舞轉化表演的氣氛與情境；法國演員穿梭其間扭轉心境。劇中漢唐樂府先以生科舞與請神咒表現雷海清被封都督，接著丑科舞的活潑逗趣則呈現出宴飲的歡愉；旦科舞配合輕快的翁姨疊顯得優美輕盈。反觀法國演員一開始用宮廷舞表現在後宮的交流，接著在漢唐演員的帶領下換上漢裝、彩帶披肩，接獲來自漢唐演員的燭火，其中意義猶如在療癒西方使者原先來中土的不安與寂寥，並透過薪火有所傳承。最後法樂團開始演奏〈我眼中愛戀的女子〉和〈愛神維納斯〉，可見使者們來中土的心境已經轉化為欣賞與愛戀。在一幅唐代宴飲生活的縮圖中，漢唐樂府的演員立體具現化中國茶酒音樂的文化，而法國表演者則體現了當時景教徒的心境，由他者的姿態轉化成認同和詠歎。

胭脂。」引自徐麗媛：《唐代宮樂圖研究》（華梵大學工業設計系碩士論文，2007 年），頁 55。

[149] 參照王耀庭：〈宮樂圖〉，《故宮文物月刊》1 卷 9 期總號 9（1983 年），頁 100-104。

[150] 〈宮樂圖〉於相關論述中常可見附於文中，本文所選是其中較清晰的版本。引自彭麗：〈淺析《宮樂圖》中的形式美〉，《美與時代》第 5 期（2009 年），頁 47。

第四幕 搗練圖

劇情：

波斯被阿拉伯人征服改信伊斯蘭教,玄宗下詔保護已傳入中土之景教,更名為「大秦」，于長安城赦建「大秦景教寺」，令畫工繪製高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗五皇帝之像供奉， 並賜絹布一百匹，後宮嬪妃忙於織錦搗練供養神佛道。

舞蹈：搗練舞、馬球舞

人物：雷海青、波斯王子、公主、眾繽妃



張萱〈搗練圖〉[151]

搗練圖是盛唐畫家張萱的作品[152]，原圖已佚，現代可見的為北宋徽宗趙佶所摹，藏於美國波士頓博物館。此圖以宮中女官「搗練」為題[153]，描繪12位女性的姿態。圖分為三個段落，卷首四位女性持椿搗練。中間部份有三位女性，年紀稍長的兩位，分別在纏繞絲線和補綴，另一位少女蹲坐著煽動爐火，在中間和後半部起了連結的作用。後卷，三位持練展開，一位拿裝著杓子裝著爐中的炭當熨斗撫著白練，還有一位小女孩穿梭在白練之下嬉戲著。全圖依搗練、縫紉、熨帛三個順序開展，採用前密後疏的結構，呼應前動後靜的工作內容。女性的年齡由小至大，猶如宮中女官一生的勞動縮影，而圖中每一位女性體態豐腴，皆穿著及地

[151] 本圖引自杜哲森等作、洪文慶主編：《中國巨匠美術週刊》第 40 期〈張萱・周昉〉(臺北：錦繡出版社，1994-1996 年)，頁 8-9。

[152] 張萱是盛唐傑出的肖像畫和仕女畫畫家，籍京兆（今陝西西安），生卒年不詳，其繪畫活動主要集中在唐玄宗李隆基的開元、天寶年間（713¬755）張萱供奉於內廷，在掌集賢院中任畫直，司宮廷畫家。參見同前註，頁 2。

[153] 「練」是一種生絲織成品，色白。練從繳出，嫌系黃色，剛剛織成時質地堅硬, 必須經過沸煮和漂白， 再用杵搗之才能變得潔淨和柔軟潔白。《周書考工記》載古代生絲脫膠，僅將其浸在草木灰水或貝殼灰水中，經晝夜，利用灰水脫膠； 秦漢時在此基礎上加以砧杵，反復舂搗，以縮短脫膠的時間，然後還要用熨斗燙平，此過程稱之為「擣衣」。參照陳繼春：〈唐張萱《搗練圖》及其相關問題〉,《文博》第 2 期（2007 年），頁 25。

的高腰裙擺與披肩，以寬鬆為美，化妝以三白法加上眉間花鈿，正是唐代盛行的妝容。豐腴盛妝的時代女性和搗練勞動的繪畫內容，和漢唐樂府演出者的服化妝相呼應，也帶領觀眾一窺唐代後宮中女性的時尚與生活。

古時搗練裁衣多在秋風起時，以寄征人遠役、閨中相思[154]，但是在此則是為了賞賜景教更命為「大秦教」[155]、建寺和供養先帝，用喜慶歡愉的高潮對比安祿山叛亂的衝突，悲喜的反差更加鮮明。本節中漢唐樂府演員，透過搗木、展布等姿態模擬再現畫中人物的形體；而法國樂團演奏的〈絲綢〉、〈溫柔眼神〉，則忠實呈現西方觀看東方紡織文化的學習和欣賞，面對新事物的好奇與新鮮感，使中西交流的氣氛顯得活潑，於是兩方人馬開始跳起馬球舞，儼然一派融洽開心。雙方的交流達到頂點的同時，突然戰馬曲奏起，傳來安祿山造反的消息，原本歡騰的群眾倉皇逃逸。中西雙方從宮樂圖一幕的宴飲奏樂到搗練圖的文化認識，都斷然而止，同時也反映唐代盛事轉衰的軌跡。

第五幕 凝碧池

劇情：

安綠山叛變， 攻佔長安洛陽， 俘虜梨園子弟于凝碧池畔，令歌舞戲助興， 教坊樂工泣於庭下,雷海青粉墨登場,自命田都元帥舞於庭,終以琵琶擊襲安祿山，壯烈成仁名垂千史。

舞蹈：鷹武拳、懸絲魁儡相公爺

人物：雷海青

煞聲

劇情：

及烈主教於返西域途中娓娓歌頌一代樂師之功勳後,懸絲魁儡再次登臺與雷海清動作合一的一同完成踏棚儀式。

---

[154] 古代詩歌中在秋季搗練以寄征人的討論，可參見陳繼春：〈唐張萱《搗練圖》及其相關問題〉，《文博》第 2 期（2007 年），頁 28。

[155] 劉偉民在「景教一名在中國文獻上的流變」的段落中，考據景教名稱在中國的異稱與流變，景教的異稱，例如：1.波斯教：係由波斯陸路傳來；2.大秦教：因景教來自大秦；3.景教：引用（大秦景教流行中國碑）碑文：「真常之道，妙而難名， 功用昭彰，強稱景教。」，取「景」字，從「日」從「京」，從「日」得義，從「京」得音。「日」即太陽，表光的本源，「京」的原義為大，是「景」字有「大光明」之義。其他或有稱：天主教、基督教、也里可溫、彌施訶教等。由於景教流行中國碑的發現，後世多以「景教」名之。參照劉偉民：〈唐代景教之傳入及其思想之研究〉,《聯合書院學報》1 期（1962 年 6 月），頁 3-5。

音樂：哩囉嗹（梨園咒語）
人物：及烈主教、中西樂人

劇末以雷海清擲琵琶擊寇的背景為題材[156]，將鷹武拳編為舞蹈動作[157]；演員雷海青戴著面具獨舞，展現剛毅不屈的精神。選擇白居易和王維的兩首關於安史之亂的詩作，刻劃當時安祿山造反致使國家傾頹的時空背景，也符合雷海清的義舉之說。漢唐演員在梨園科步的基礎上，以拳法編入舞蹈，強化姿體的剛硬以呼應情節，配合佛曲的莊嚴神聖襯托出雷海清犧牲成仁。詩歌架構史實、武術詮釋剛毅、佛曲頌讚神聖，樂官雷海清以身殉國。

最後懸絲魁儡再次登場，其肢體動作與飾演雷海清的演員相同，象徵演員、傀儡、神靈的角色一體化，而魁儡再次登場也宣告整個儀式與演出的落幕與完成。最後法樂團和漢唐演員等都齊聲合唱「囉哩嗹」收束全劇。演出的始末猶如儀式的始末，儀式中抽象的神格與雷海清的人格，在演出中被具體的呈現與彰顯，並透過最後法樂團的歌頌餘音繞樑。

（三）主題探討：禮讚信仰與盛世演繹

徐亞湘論及戲神信仰時，提出：整合劇團力量、維持劇團運作、安定演員心理、維護戲業傳統、建立團間情誼共五個功能[158]，正可作為本劇禮讚田都元帥雷海清之神格與人格的一個註腳。田都元帥雷海清，剛毅忠貞的精神、樂舞的才華和避邪除煞的神威是本劇推崇和創作的核心主旨，這樣的戲神信仰使得整個教坊的華美中，有了信念的支撐與思想的焦點。從起幕的相公爺踏棚儀式，到落幕的雷海清琵琶獨舞，劇本所凝聚的正是傳統儀式精神的現代活化，踏棚的宗教意義與歷史背景成為明確被運用的演出，樂官殉國的理念也透過舞者的一舉一動體

[156] 雷海清的傳說與附會相當多，較早的記載如唐代鄭處誨撰《明皇雜錄》，敘述安祿山陷兩京，大掠文武朝臣及黃門宮嬪樂工，「旬日獲梨園弟子數百人」，並在凝碧池舉宴，要梨園舊人作樂取樂，當時有樂工雷海清「悲不能已」，「投樂器於池，西向痛哭」，結果被安祿山「支解以示眾」，死狀慘烈。參見〔唐〕鄭處誨：《明皇雜錄》，收於《筆記小說大觀》16 編 1 冊（臺北：新興書局，1977 年），頁 149-150。

[157]鷹武拳應即鷹爪拳，象形拳的一種。因取鷹之行、意、捕擊方法而得名。該拳的特點為：姿勢雄健，手眼犀利，身步靈活，發力剛爆。注重抓拿。其功法主練鷹爪功和樁功。參照中國武術大辭典編輯委員會編著：《中國武術大辭典》，（北京：民體育出版社，1990 年），頁 42。

[158] 參見徐亞湘:《臺灣地區戲神》（臺北:中國文化大學藝術研究所碩士論文,1993 年),頁 19-22。

現於觀眾面前。舊時演員社會地位並不崇高,因此戲神崇拜自然具有「藉神自重」的行業期許和身分訴求[159],然而本次演出的題旨不僅僅只是禮讚梨園樂舞的信仰、不僅僅只是藉神期許,更實際的將信仰的宗教科儀、文化交流與藝術涵養整併連結,成為一個精緻深刻的對話網絡,彼此補足滲透。觀眾將透過這些層次的連結與互惠,全面的、真實的體驗信仰,以及信仰之後豐盛的文明饗宴。

以故宮博物院為演出場域,結合唐代文物和繪畫展示,漢唐樂府舞坊〈教坊記〉的演出,動靜相生、整合演繹出唐朝的盛世興衰與永恆文藝。在故宮博物院的廣場演出唐代的教坊樂舞與朝廷交流,博物院建築的古典正輝映出宮殿的氣宇;將博物館的靜態文物透過演出,還原皇家生活娛樂的情境;開放式的空間裡,觀眾彷彿也成為見證、體驗的一員,歷史、神話、藝術交織成一代盛世的再現。在《教坊記》一書中紀載唐代教坊的成立與職掌,從中亦可一窺唐代如何培育音樂舞蹈人才,當然也反應朝廷的歌舞昇平[160];本劇作雖不根據此書創作,但演繹其紀載盛世的精神是相通的。

除了將靜態的繪畫文物、流傳的神話傳說創作成戲,漢唐樂府一系列的工作坊和講座、研討會的舉辦,更發揮深入研究與普遍推廣的效用,使得物質層次的演示近一步提升到精神思想的理解。例如在高雄衛武營演出的前期所舉辦的「梨園舞蹈教坊」工作坊及「南管的過去,現在與未來」講座[161];在大陸演出時,配合田都元帥的誕辰和隆重祭祀後上演,以戲祝壽、戲說演義的意涵更加應景;而同時舉辦的「田公元帥暨漢唐樂府《教坊記》學術研討會」,也重新使學界關注相關議題[162]。漢唐樂府《教坊記》在故宮的演出,是一次環境劇場的應用,

[159] 從業者把祖師的身份、地位與行業的地位聯繫起來,因而從業者為提高本行業的地位,使本行業受到其他行業和社會的注意和尊敬,同時也為喚起同行人的職業自豪感,便力圖通過抬高祖師爺身價的方式抬高本行業的地位,也就是「藉神自重」。越是地位較低的行業,藉神自重的心理就越重,因為他們最需要擺脫被人看不起的地位。具體方式主要有兩種:其一、在選定祖師時注重選擇那些能引人注意和尊敬的人物。其二、抬高和誇耀所奉祖師。引自李喬:《中國行業神崇拜》(臺北:雲龍出版,1996 年),頁 36-37。

[160] 周曉蓮說明《教坊記》之重要價值,有六項:呈現教坊樂妓之真貌、顯現盛唐歌舞之專精、了解玄宗朝設左右教坊之因:不使雅俗相混、研究戲劇發展之重要依據、紀載曲名所含的實質意義、于敦煌曲子詞之影響。參見周曉蓮:〈論「教坊記」在中國音樂史上的價值〉,《書目季刊》36 卷 4 期(2003 年 3 月),頁 87。

[161] 可參見王凌莉:〈臺法再度合作衛武營先行預演 漢唐樂府《教坊記》重現唐代東西交流風貌〉,《PAR 表演藝術》第 201 期(2009 年 9 月),頁 36。

[162] 關於漢唐樂府《教坊記》在大陸田都元帥的祭祀演出和研討會紀錄如:2009 年 9 月 30 日,即農曆八月二十三日,田公元帥誕辰,元帥廟祖殿舉行盛大的壽誕慶祝活動,除了隆重祭祀、大辦壽宴和上演三天閩劇慶賀外,還舉辦大型平安法會,並於當晚,在福建大劇院隆重演出《教坊記》。2009 年 10 月 1 日,由福建省藝術研究院和臺灣漢唐樂府主辦的田公元帥暨漢唐樂府《教坊記》學術研討會在福建會堂召開。參加會議的有來自中國大陸及臺灣地區、美國、日本的專家

而其在演出前後所舉辦的相關藝文講座會議，則又在文化、教育層面使演出的底蘊更加深厚，亦動亦靜、物質與精神的重疊，使演出的幅度能順利開展。

第三節、結語：文化精神的跨國聯演

(一) 西方表演與視角的運用

《梨園幽夢》中運用戲中戲的結構，以追憶的方式演說陳三五娘的故事;《教坊記》在首尾也藉由傳教士的口吻，來歌頌大唐盛世和雷海清以身殉國的功績；在這兩部跨國聯演的劇作中，創作者運用外國劇團「異文化他者」的角色，來形塑劇本的發展脈絡、深化主題意涵。在梨園幽夢中，陳三五娘的故事框架在一個西方家庭的敘事裡，敘事者以讚嘆歌詠的觀點回憶、陳說的內容，既轉達給家人也同時向觀眾投射一個欣賞審美的對象，回憶就像帶領觀眾也回到那個時空，情節就在敘事裡一一展開,而詠嘆東方愛情故事絕美的主題,也伴隨他的演唱生效。同樣在教坊記裡，唐代朝廷接待景較傳教士的過程中，觀眾何嘗不是如同被接待一般，一窺宮廷華美與生活的多彩，而傳教士讚嘆的雷海清人格也正是劇作的核心主旨。西方異文化他者的回憶或體驗順序，成為這兩部劇作的情節安排；而觀眾又何嘗不是演出的相對他者，西方表演劇團與觀眾的定位其實是互通的，因此由外國劇團生發的詠嘆更能契合、引領觀眾深度的理解主題。

西方表演團隊如同觀眾的化身，在東方文化的交流裡被教育；透析西方的視點所關注的事物，也有教育推廣於觀眾的效能。西方宗教、音樂與藝術等與東方文化可以相互輝映，使劇作內涵更加豐富；當然也是對照，反射出東西文化差異中各自的焦點與美好。漢唐樂府所展現的細膩樂舞、宮廷盛事和東方美學，在西方劇團的對比中更顯獨特，而南管獨具的歷史、傳說和演出的文化資產符號，也透過西方的讚嘆被突顯聚焦。

而兩部劇作中所取材的故事與圖作,在情境式的搬演中立體化為生活時空，藉由西方演員在其中的演出與心境刻劃,豐富觀眾對於靜態文物與敘事的想像和

學者，以及福州、莆田、南平等地區各元帥廟代表等 60 多人。參見羅金滿：〈田公元帥暨漢唐樂府《教坊記》學術研討會紀略〉,《福建藝術》第 6 期（2010 年），頁 38。

認知。對於博物館中的文物展示或是流傳民間已久的傳說，一般觀眾的認知也許都和劇作中的西方演出者一樣有限，因此將其具體化演出，並透過異文化的眼光關注，更能真實的體現文物傳說的獨特意涵。將圖文情境與南管樂舞交織編排，使南管古典的戀愛情事、信仰傳說被具體演繹，再透過異文化的稱揚和體會，帶領觀眾看見、欣賞，屬於南管的獨特之處。這正是運用西方表演與視角，在既有的文化資產符號上以創意加值變化的所在。

(二) 南管樂舞與精神的闡揚

以跨國聯演的方式,在東西方藝術差異的對比中,梨園科步的細膩雅練在《梨園幽夢》受到詠讚；而《教坊記》洋溢南管樂舞的古代皇家殿堂上，所交流的宗教與文藝，也開啟禮讚盛世的朗朗之聲；而西方古典歌劇、宮廷芭蕾和基督教的神曲聖歌，也成為相輝映的焦點。在這兩部劇作中，梨園幽夢是一個西方貴族家庭對東方唯美故事的憧憬；教坊記是教廷傳教士來到繁華宮廷的體驗，貴族、教廷、皇室的設定，使得演出的呈現架構在富麗堂皇的氛圍中。其中法國樂劇團所呈現的無疑是西方基督教信仰上層社會的文化縮影,在這樣的氛圍與文化設定，呼應南管歷史與傳說中，御前清客、翰林梨園與仕紳館閣的身分符號，促使文化資產的特色能在東西互惠的脈絡中提升，這是跨國聯演在敘事背景上的成功。

除了外在的架構，透過西方劇團的演說，重新詮釋陳三五娘經典愛情故事中的真愛價值；搬演戲神信仰的宗教儀式；肯定忠貞殉國的人格氣節，都是演出中內在深化的主題意義。陳美娥曾解釋文化產業的意思是：「文化應該是民族的，其中使用的創意應該是人文的，而整個產業則最應當注重人本的關懷。[163]」由其言可見「人本的關懷」是其推動文化創意產業的理念,因此在國際聯演的創作中，重新檢視中國愛情價值觀念和戲神信仰的宗教意義，都是對情感、精神的進一步叩問。在這些劇本主題裡，陳三五娘對於禮教社會的情感衝擊、樂官雷海清對於國家的堅毅信念、宗教科儀對於戲班與百姓的護佑祈福，都歷久彌新的值得我們再一次檢視和追隨，而這也正是南管樂舞和精神所闡揚的信念。

跨國聯演的形式，牽涉跨文化的彼此理解和詮釋，而在法國文化與表演家的

[163] 引自曲曉燕：〈「漢唐樂府」的四個一〉,《中國文化報》第 5 版（產業文化），2009 年 10 月 16 日。

合作中，突顯了東方美學、情感與信仰的價值體系，除此之外，也反映南管藝術在這兩部劇作中的變化。在跨文化的理論中除了文化的「跨越」之外，也涉及了「改變」的部分[164]，所謂改變並不是全然的變異，而是在合作改編的脈絡中呈現出那些嶄新的詮釋與演藝。如同陳芳教授所言，改編作品自身所呈現專屬於立身時空的自我脈絡，即是文化碰觸時自體的轉化，也就是「改變」的部分。從這個理論檢視南管藝術，兩場演出中所呈現的氛圍，大體可歸結為「精緻唯美、華貴崇高」兩個脈絡，前者在梨園幽夢一劇中，透過法國演員的詠嘆所高舉；後者在教坊記的皇家殿堂中搬演。有別於南管在民間館閣脈絡的社會團體性質，傳說中「御前清客」、「翰林梨園」的非凡特質，在跨文化的聯演中，成為被拉升的文化資產符號，透過這個方向，使南管這項文化資產的價值倍增。「精緻唯美、華貴崇高」的氣質本存在於南管藝術中，而在跨文化的演出，與其說被「改變」，毋寧說被「淬鍊」、被「突顯」出來，透過文化創意淬鍊的文化符號，與文化資產的價值形成雙方輝映的互惠機制。

國立政治大學 National Chengchi University

[164] 關於跨文化理論的論述，可以參閱本文第一章之討論。

國立政治大學
National Chengchi University

第三章

圖像意境的《韓熙載夜宴圖》和《洛神賦》

本章以《韓熙載夜宴圖》、《洛神賦》兩劇為討論對象，前者從南唐畫家顧閎中的《韓熙載夜宴圖》出發，織入畫作人事典故，配合中國品茗和花藝的展演，立體再現末代繁華的矛盾與無奈；而《洛神賦》則是由德裔法籍盧卡斯・漢柏（Lukas Hemleb）導演，取材曹植《洛神賦》與遼寧、北京兩個版本的《洛神賦圖》構思，創作亂世中的希冀與挫折。兩者以畫作為題材的通性，使展演連結的思維更為廣泛，圖像、文學的藝術境界如何被具體真實的肢體動作轉化新生，是本章致力分析的焦點。此外兩劇跳脫劇場，再現於古蹟山水間的展演形式：如2008 年在廈門鼓浪嶼菽莊花園重現《韓熙載夜宴圖》；2007 年與 2008 年的暮秋時節，《韓熙載夜宴圖》與《洛神賦》分別受邀在北京故宮皇極殿演出，將援引環境劇場的理論分析論述。

國立政治大學
National Chengchi University

第一節、《韓熙載夜宴圖》劇作分析

《韓熙載夜宴圖》原是漢唐樂府應荷蘭阿姆斯特丹劇院的邀請，以圖作為靈感來源，並以大型梨園樂舞戲的表演方式，將圖像演繹成舞劇[165]。2007 年首度在國家戲劇院演出，第一次嘗試轉譯圖畫為樂舞劇，演員服裝由葉錦添仿唐宋服制、化妝用全白膚底點上細眉與櫻紅唇，劇中傢俱、器物皆精心再現圖畫格式，配合品茗、花藝、焚香的展演，刻畫仕宦階層的品味美學。而畫中橫抱琵琶與執節者歌的姿態，正與現今南管體制相同。服化妝、舞臺道具的古典空間，南管音樂與舞蹈的細膩優雅，猶如畫中的演出穿越時空，在人、物、茶、香、花、樂、舞的協奏中，框定南唐縉紳有為之心與無為之身的矛盾，傳遞於視聽。本文中將討論古畫到舞劇的轉變中，傳統物質文化、生活情態、藝術品味的融合呈現，以及劇作主人翁韓熙載面對時局的身心。下文將先就本作品的創作取材、場次內容作析論，再闡述其主題指涉。

（一）創作取材：《韓熙載夜宴圖》

1.南唐與韓熙載

唐代末期軍閥割據，遂演變成五代十國的政治局面，在唐宋兩個時代的亂世中，其實具有貧富階層翻轉、土地開發輪替的政經意義；而國祚長短不一、此起彼落的局勢裡，教育人才、藝術文化的傳承涵養反而有所收穫，特別以南唐與西蜀兩個朝代為中心，而本作取材的時空背景就是「南唐」[166]。不同於唐代門第士族、科舉官宦的階層嚴謹，五代十國的皇室多半出身平民，而國家中租佃制度的改變也使農民生活更加自由，加上各國攬育人才以興國祚的風氣，更促成文學藝術的發展，如「唐宋八大家」宋代的六個人，於南唐境內的江西與西蜀正好各占三位，而宋代「四大書院」之一的「白鹿洞書院」也奠基於此期間。在宋代統一

[165] 漢唐樂府所演出的梨園樂舞劇。本文討論影像依據，漢唐樂府：《韓熙載夜宴圖》，（臺北：公共電視製作發行、太古國際總經銷，2007 年）。

[166] 所謂五代，是指在黃河流域地區相繼建立的梁、唐、晉、漢、周五個王朝，為了區別於先前已有的王朝，史稱後梁、後唐、後晉、後漢和後周。所謂十國，是指在南方建立，並與北方五個王朝並存的十個割據政權：吳、南唐、吳越、前蜀、後蜀、閩、南漢、楚、南平以及在山西的北漢。關於五代十國的政治、經濟與文化發展，本文參見杜文玉：《夜宴圖：浮華背後的五代十國》（臺北：聯經出版社，2007 年）。

中原前，五代十國已經各自先完成區域性的統一和政經、文化發展，更使原先集中黃河流域的土地發展格局，向長江流域和南部拓張。其中南唐割據的江淮地區，因為物產豐饒、商業經濟繁榮，更成為北方士族南下避亂的選擇，從南唐李後主的文學創作中，即反映出上層社會的豪奢與富麗。但也由於權位者沒有雄才大略、未能勵精圖治，南唐後期政黨鬥爭、土地兼併、貨幣傾跌致使國困民貧加劇，盛衰一瞬終至滅亡。

本劇圖作主人翁韓熙載正是唐末赴南避難士族的一人，《韓熙載夜宴圖》的繪製情境正是李後主時，他任職中書侍郎的期間。韓熙載，字叔言，濰州北海（今山東濰坊）人， 後唐同光年間進士，文名聞於京、洛。天成年初（926），因任平盧軍節度副使的父親韓光嗣被殺， 而奔逃江南，歷任吳國滁、知、常三州從事， 李昇（徐知誥）滅吳，建南唐，韓熙載受用，召為秘書郎，輔佐東宮大子李璟。李璟嗣位後，遷虞部員外郎，史館修撰兼太常博士[167]。看似順遂的宦途其實也歷經許多起落，當時朝廷朋黨傾壓，權力爭奪中韓熙載也屢次被貶，為受皇帝所重因此得以復位。浮沉的歷程並沒有激起他參與朋黨、爭權奪利的野心，他的生活反而隨著南唐的每況愈下，而走向「苟全性命於亂世」的心態，生活走向宴飲不羈[168]。

在酒席中度日，在文藝樂舞中展才，在朝為官卻日日笙歌成為韓熙載晚年的生活寫照。據《舊五代史》載：

> 韓熙載仕江南，官至諸行侍郎。晚年不羈，女僕百人，每延請賓客，而先令女僕與之相見，或調戲、或毆擊、或加以爭奪靴笏，無不曲盡，然後熙載始緩步而出，習以為常。復有醫人及燒煉僧數輩，每來無不升堂入室，與女僕等雜處。[169]

廣邀賓客、歡宵達旦的酒席幾乎是他每日生活的常態。傳說他為當時風流之冠，「長於碑碣，他國人不遠數千里， 輦金幣求之。」他自製的帽子以黑紗高筒的形式更成為時下流行的風格，時稱「韓裝輕格」。從這些紀載中反映出他富才華

[167] 關於韓熙載的生平介紹，參見杜哲森等作、洪文慶主編：《中國巨匠美術週刊》第 77 期〈顧閎中〉（臺北：錦繡出版社，1994-1996 年）與杜文玉：《夜宴圖：浮華背後的五代十國》（臺北：聯經出版社，2007 年）兩著作。

[168] 宋・鄭文寶《江南近事》載：「韓熙載放曠不稽，所得俸錢，即為諸姬分去，乃著衲衣負匡，令門生舒雅報手板，于諸姬院乞食，以為笑樂」。

[169] 〔宋〕薛居正撰，楊家駱編：《新校本舊五代史并附編三種》（臺北：鼎文書局，1992 年）。

且品味為時人效仿的形象，由於他獎勵後進因此身邊朋輩也常出入其宅第。這樣的生活型態自然不是後世推崇的楷模，但是從其文值千金、其裝領時尚的言論，可見亂世末代價值觀的鬆動，也許正襟危坐、修身養性的是一種風範；但逃避沉沉淪、寄情宴飲也成為無可奈何時空中，許多人認可的選擇。

2.《韓熙載夜宴圖》



《韓熙載夜宴圖》[170]

《韓熙載夜宴圖》由南唐宮廷畫家顧閎中奉南唐後主李煜之命，於其統治後期（西元 968-970），韓熙載任中書侍郎期間所繪，原作品已不存，現存於北京故宮博物院乃宋代摹本[171]。南唐、西蜀因為帝王對書畫的喜好，設立直屬宮廷的畫院，吸引晚唐以來流散各地的書畫家，顧閎中為其中一人[172]，雖然生卒不詳但其名隨畫作流傳，這幅畫其實是李後主的秘密窺探，根據北宋《宣和畫譜》卷七記載：

> 顧閎中，江南人也。事偽主李氏為待詔。善畫，獨見於人物。是時中書舍人韓熙載，以貴遊世胄，多好聲伎，專為夜飲，雖賓客糅雜，歡呼狂逸，不復拘制，李氏惜其才，置而不問。聲傳中外，頗聞其荒縱，然欲見樽俎燈燭間觥籌交錯之態度不可得，乃命閎中夜至其第竊窺之，目識心記，圖

[170] 畫面觀看順序：先從上圖由右至左，再從下圖由右至左。引自杜哲森等作、洪文慶主編：《中國巨匠美術週刊》第 77 期〈顧閎中〉（臺北：錦繡出版社，1994-1996 年）。

[171] 南唐畫家顧閎中，生平不詳，後世只知他奉命作《韓熙載夜宴圖》，；關於作品流傳與年代考據。可參見郭繼生：〈傳顧閎中「韓熙載夜宴圖」賞析〉，《藝術家》87 期（1982 年 8 月），頁 191-197 與杜哲森等作、洪文慶主編：《中國巨匠美術週刊》第 77 期〈顧閎中〉（臺北：錦繡出版社，1994-1996 年），頁 30-32。

[172] 這些畫家至宋滅西蜀、南唐之後，不少集於汴梁（開封），成為北宋繪畫創作承先啟後的骨幹。參見杜哲森等作、洪文慶主編：《中國巨匠美術週刊》第 77 期〈顧閎中〉，頁 2。

繪以上之，故世有夜宴圖。[173]

這幅作品中的韓熙載共出現 5 次，雖然置身於樂舞中，卻表情木然沉鬱，彷彿一個旁觀者注視一切，對於眼前的享樂只是冷靜地注視。以韓熙載的眼神出發，作品牽涉「韓熙載」、「顧閎中」、「後主李煜」的多重視角，韓熙載才華洋溢在畫中擊鼓聽樂卻不見喜色，反映他只是藉宴飲避世卻又難掩心中抱負的抑鬱；顧閎中奉命記錄再現，一方面將韓熙載的心境反映於色，一方面也忠實地保留當時物質精緻文化、仕人荒唐生活；傳說李後主本欲用韓熙載為相，卻始終沒有實現，但也沒有因此懲處。韓熙載在看與被看、進取與逃避之間，終究以宴飲始終，沒有作為也不致潦困，他的生命終始就像南唐這個時代曾經夢想、繁華，卻因為沒有未來，而在沉淪中結束。

畫作全卷刻劃 46 個人物的不同形象，畫面從右起分成〈聽樂〉、〈觀舞〉、〈休憩〉、〈清吹〉、〈散宴〉五段。畫家巧妙運用屏風、家具做為區隔，透過畫面人物顧盼的眼神相連貫，成為具有敘事情節的繪畫作品。主要人物有：韓熙載（出現五次）、狀元郎燦、舞伎王屋山、教坊副使李家明和他的妹妹（橫抱琵琶演奏）、門生舒雅、好友陳致雍、紫微朱銑、僧人德明等。第一段〈聽樂〉描寫韓熙載坐在臥榻上與諸客宴飲，主要人物都在這一段畫面出現，齊聽李家明的妹妹橫抱彈奏琵琶。以彈琵琶者為中心，並用較大的身形來突出韓熙載的人物地位。第二段〈觀舞〉描寫韓熙載站立擊鼓，一人站立執節為拍，歌伎王屋山跳起「六么舞」的畫面。第三段〈休憩〉描寫諸客散後，韓熙載於臥榻休息，眾女婢伺候他以盆淨手。第四段〈清吹〉描寫韓熙載更衣端坐，聽五位樂伎吹奏管樂。第五段〈散宴〉描寫韓熙載站立看著，客人同諸女伎兩兩調笑言情之景[174]。畫家以畫中人物眼神和手勢的交流，來暗示人物心境和彼此的關係，例如韓熙載表情沉鬱、但

[173] 參見〔宋〕《宣和畫譜》卷七（臺北：臺灣商務館，1966 年）。

[174] 關於畫中人物和內容可參見，畫幅左端接著一段未署名的跋語，內容如下：「南唐韓熙載，齊人也。朱溫時以進士登第。與鄉人史虛白在嵩岳聞先主輔政，順義六年，易姓名為商賈，偕虛白渡淮歸建康，拜補郡從事。而虛白不就，退隱廬山。熙載詞學淵博，然率性自任，頗耽聲色，不事名檢。先主不加進擢，殆禪位，遷秘書郎，事嗣主於東宮。元宗即位，累遷兵部侍郎。及後主嗣位，頗疑北人，多以死之。且懼，遂放意杯酒間，竭其財、致妓樂，殆百數以自汙。後主屢欲相之，聞其揉雜，即罷。常與太常博士陳致雍、門生舒雅、紫薇朱銑、狀元郎粲、教坊副使李家明會飲。李之妹按胡琴，公為擊鼓，女妓王屋山舞六么，屋山俊慧非常，二妓公最愛之，幼令出家，號凝酥、素質。後主每伺其家宴，命畫工顧閎中輩丹青以進。既而黜為左庶子，分司南都，盡逐群妓，乃上表乞留，後主復留之闕下。不數日，群妓復集，飲逸如故。月俸至，則為眾妓分有，既而日不能給。嘗變衣履，作瞽者，持獨弦琴，俾舒雅執板挽之，隨房求丐，以給日膳，陳致雍家屢空，蓄妓十數輩，與熙載善，亦累被尤遷。公以詩戲之雲：陳郎彩色如戲裝，韓子官資似美鈴。其放肆如此。後遷中書侍郎，卒於私第」引自高木森：〈論「韓熙載夜宴圖」〉，《東吳大學中國藝術史集刊》12 期（1982 年 10 月），頁 2。

有些賓客則對歌伎目不專精;而人物與環境位置的安排也透漏人物與主人的關係，如畫中有兩處睡過沒有整理的床榻，賓客在韓熙載面前與女伎調戲，私下歡愛的情境自然不言而喻。夜宴圖透過構圖安排、位置經營、人物表情行動透露出更深層的主旨含意[175]，也就是韓熙載設宴娛客卻難以自娛的矛盾。

（二）場次析論

劇作改編原畫，在大陸編劇家王仁杰的構思上更動為〈沉吟〉、〈清吹〉、〈聽樂〉、〈歇息〉、〈觀舞〉、〈散宴〉六幕。劇情以〈歇息〉為界分成前後兩個表演高潮，配合詩詞、焚香、花藝和品茗藝術的融入，展顯古代貴族的物質和精神生活面貌，使觀眾得以觀賞凝聽南唐美學，並體會韓熙載的情感境界。本段落將就展演順序論述，各幕根據節目冊列出「情境和詩歌[176]」，再分析演出意涵。

第一幕 沉吟

情境一：大堂之上，熙戰端坐托腮若有所思，側樓一隅，五女樂伎絃管演奏，迴廊兩端演示花藝、香道點綴場景，一聲重拍熙載直乍醒。

情境二：熙載起身整冠獨舞，感嘆時艱唐祚不永，苟樂避世，而遭後主降旨懲黜，面臨解散家樂，罷黜群伎窘況，憂國憂民挹鬱不歡。

情境三：舞伎王屋山明艷登場，趨近安慰，雙人對舞。

情境四：鼓聲震動賓客臨門，熙載示意點燈迎賓，偕屋山退場，侍女端上酒肴、花、茶、香品陳置堂上。

〈沉吟〉一段是畫作五段敘事外另外加上的一幕，透過此幕使韓熙載接旨被貶的背景對照歌舞盛宴，同時聚焦主題人物韓熙載的經歷心境和歌伎王屋山的美豔受寵。舞臺中後由樂師奏樂、右側花藝、左側焚香，韓熙載於中間乍醒於沉思

[175] 關於構圖的意義，有文言：「繪畫藝術的構圖，決不能簡單地理解為畫面上各種形狀的佈置和組織。在我國古典畫論裡有所謂：「置陳布勢」、「經營位置」，這就是說：構圖是包括創作過程的一切最主要階段，從構思開始，同時也自構思來確定。在其中，應該用各種體現情節內在意義的手法來探索人物的行動、內心世界以及他們所固有的傾向、聯繫和矛盾。還應該要塑造出作為主人公的人物形象， 並刻劃他所處的環境；周圍人物的行動對於主人公的關係；最後，應該揭露畫卷描繪情節的內在意義。」引自江漢：〈顧閎中的韓熙載夜宴圖〉，《藝林》1 卷 2 期（1976 年 12 月），頁 5。

[176] 此部分的文字敘述，根據自漢唐樂府：《韓熙載夜宴圖》節目冊（臺北：漢唐樂府，2007 年。）。

之間，卻接獲罷黜聖旨，而整冠獨舞表現抑鬱。而後王屋山出場安慰兩人合舞，顯示兩人情誼深厚、相知相惜的情感，鼓聲帶來賓客，韓熙載示意迎賓，原先的花藝、爐香隨著茶具一同備上，正式迎賓。此段安排暗伏生旦角色的情誼乃是韓熙載沉浮官場際遇的精神支柱，也使主要角色有獨舞、合舞的演出場域。而香道花藝的呈現，一方面暗示貴族文人的品味講究，也彰顯自古藝術強調性靈所發而行於創作的感悟精神，花藝、香道的形象追求，背後其實是心靈的探問外化，這樣修身養性的藝術創作，無疑也訴說主人重視己身性靈的修為[177]。南管音樂中特別透過《四時八節》一到四的樂章由沉鬱到輕快的節奏[178]，呼應韓熙載心境到迎賓宴客的轉化過程。第一幕的演出，交代整體背景、突顯生旦情感，並透過花藝焚香的藝術創作，呼應主人重視心靈修為、生活美學的內外在，配合音樂的抒情到愉悅的鋪墊過程逐漸開展劇情。

第二幕 清吹

情境一：狀元郎燦、太常博士陳致雍、紫薇朱銑、教坊副使李家明、僧德明、門生舒雅依次上場，女伎與賓客或調戲或毆擊無不曲盡。熙載與屋山緩步上，延諸賓上座，屋山把盞斟酒舞蹈，五女清吹、五伎舞四塊。

情境二：熙載意氣風發，與僧德明循鼓點舞蹈十八羅漢科，五女擊足鼓，興高采烈之餘，朗朗詩韻響起。

畫作中第四幕的清吹，是敘事趨緩走向散宴的尾音；而劇作則是拉抬氣氛，展現主客交融，反差貶謫挫折的開始。賓客依序進場，歌伎開始吹奏，舞伎手執南管樂器「四塊」排出千手觀音姿態，隨節拍變化。賓客亦隨樂舞在場上或合拍或舞動；場上逐漸退出中央空間，由韓熙載執扇與僧人德明執長棍，在壓腳鼓的音樂上緩慢繞圓，並演出十八羅漢的科步[179]。在輕快的音樂中，賓客的身分包含官宦、僧人、門生、歌女舞伎等，反映當時代社會階層的交流廣泛，和道德觀念的鬆動;韓熙載也與僧人一同舞蹈,藉此表現主客交融,一同聽樂歡舞的情境，

---

177 高濂《瓶花三說・瓶花之法》:「花好在顏色，顏色人可效，花妙在精神，精神人莫造。」即強調用心感受才能真切傳達花藝，講求性靈、發揮心性，將感悟落實於形式表現。此外中國文學自古有植物象徵的敘事脈絡，如四君子：梅蘭竹菊、歲寒三友：松竹梅等，文人運用植物、花卉，抒寫性情、托物比興之外,亦有插花養性者如作畫習字之風,因此文人花藝在插花藝術的歷史中，始終有其發展。參見黃永川:〈論禪道與花藝〉,《國立歷史博物館學報》26 期（2003 年 12 月），頁 1-12。

178 【四時八節】第一樂章/新鶯出谷（委婉抒情地）、第二樂章/石上流泉（莊重肅穆地）、第三樂章/清風簌籟（流暢輕柔地）、第四樂章/梅雨濯枝（愉悅快樂地）。

179 十八羅漢科步，係取自少林拳法的改編，因為某些動作與佛教羅漢塑像姿勢相近而得名。詳見中國武術大辭典編輯委員會編著:《中國武術大辭典》(北京:民體育出版社,1990 年),頁 347。

動作靈活、情緒亦隨之抬升。劇作從第一幕接旨被黜反轉到主客合舞,動靜對比、劇情氛圍逐漸高漲,從賓客的身分多元可以想見,當時代不僅是韓熙載藉宴飲逃避亂世,在上層社會的交流中似乎是一種類型,集體的身心狀態。

第三幕　聽樂

情境:歌伎李姬吟哦聲中,懷抱琵琶款款而上,熙載示意在其兄李家明身邊坐下,李姬輕攏慢撚彈唱,眾姬合韻。

音樂:彈唱【阮郎歸】（李煜 詞）

歌詞:東風吹水日銜山,春來長是閑,落花狼籍酒闌珊,笙歌醉夢間,珮聲俏,晚妝殘,憑誰整翠鬟,流連光景惜朱顏,黃昏獨倚欄。

音樂:彈唱【書歌姬泥金帶】（韓熙載 詞）

歌詞:風柳搖,無定枝,陽臺雲雨夢中歸,他年蓬島音塵絕,留取尊前舊舞衣。

劇作前半段的情緒開始趨緩,有別於〈清吹〉的肢體互動,〈聽樂〉透過歌伎的唱詞娓娓道來男女賓客的愛戀心境。此時歌伎橫抱琵琶唱出李煜〈阮郎歸〉（東風吹水日銜山）的閨怨期盼,彷彿訴說眾女眷心聲,再唱韓熙載〈書歌姬泥金帶〉（風搖柳）以男子口語呼應女子思慕,在兩情繾綣的交流中,自然為下一幕的〈歇息〉交代前提[180]。原先畫作首幕眾人聽樂的演出,在此成為賓客與女眷互動的代言曲唱。而畫中如南管橫抱琵琶的奏唱方式,彷彿觀眾此刻寧聽的就是南唐時代的音樂,也成為這宴客時空的觀察參與者。

第四幕 歇息

情境一:狀元郎燦為李姬歌藝傾倒,下塌緩步吟誦娓訴愛慕之情,李姬含羞推卻。

音樂:詩誦【鵲踏枝】（馮延巳 詞）

詩詞:幾度鳳樓同飲宴,此夕相逢,卻勝當時見,低語前歡顏轉面,

[180] 關於〈書歌姬泥金帶〉(風搖柳）一詞的創作背景《湘山野錄》書中有紀載：嚴僕射續以位高寡學，為時所鄙。又江文蔚嘗作《蟹賦》譏續，略曰：「外視多足，中無寸腸。」又有「口裡雌黃，每失途於相沫；胸中戈甲，嘗聚眾以橫行」之句。續深赧之，強自激昂。以熙載有才名，固請撰其父神道碑，欲苟稱譽取信於人。以珍貨幾萬緡，仍輟未勝衣一歌鬟質冠洞房者，為濡毫之贈，意其獲盼，必可深諷。熙載納贈受姬，遂納其請。文既成，但敘譜裔品秩及薨葬褒贈之典而已，無點墨道及續之事業者。續嫌之，封還，尚冀其改竄。熙載亟以向所贈及歌姬悉還之，臨登車，止寫一闋於泥金雙帶，曰：「風柳搖搖無定枝，楊臺雲雨夢中歸。他年蓬島音塵斷，留取樽前舊舞衣。」參見《湘山野錄》第三卷,(宋）釋文瑩撰、鄭世剛整理：《湘山野錄》(鄭州：大象出版社，2003 年)。

雙眉斂恨春山遠[181]（郎燦 吟）

情境二：屋山捧盆水供熙載淨手，博士致雍意亂情迷攔路謂道調逗。

音樂：詩誦【賀聖朝】（馮延巳 詞）

詩詞：金絲帳暖牙床穩，懷香方寸，輕顰輕笑，汗珠微透，柳沾花潤，雲鬢斜墜，春應未已，不勝嬌困，半欹犀枕，亂纏珠被，轉羞人問（陳致雍 吟）

情境三：三絃獨奏，茶道展演，撤宴清場，熙載率賓客上堂品茗，漫鼓樂聲中，屋山應拍舞六么。

劇作以此分為前後半段，此時歌伎吟唱的詞曲中說明賓客和女眷歡好，原本熱鬧的宴席暫時停歇，品茗慢舞的基調中，也表現韓熙載對王屋山的賞識。此幕和〈沉吟〉都是全劇中較緩和的段落，藉此時間安排品茗茶藝的表演，配合劇情飲茶觀舞的需求，也自然地融入飲茶文化藝術。中國飲茶文化奠定於唐代，以陸羽《茶經》完整的理論開啟後世許多專著研究，是全國上下皆能參與、息息相關的生活必需品[182]。而茶葉清香、茶湯靜心的閒情雅致，對比王屋山「六么舞」的目不暇給，其舞「以手袖為容，踏足為節。」以琵琶為主要伴奏樂器，節奏輕盈曼妙，舞姿緩急多變，本是古代樂工將呈貢曲調最精采部分「錄要」(故諧音「六么」) 所得[183]，王屋山擅場此舞足見其技藝超群，自然深獲韓熙載傾心。劇作善用歇息的平靜段落，將唐代盛行的「六么舞」、配合南管樂音和茶藝品茗，引領

---

[181] 〈鵲踏枝〉全詞為：「幾度鳳樓同飲宴，此夕相逢，卻勝當時見。低語前歡頻轉面，雙眉斂恨春山遠。　蠟燭淚流羌笛怨，偷整羅衣，欲唱情猶懶。醉裏不辭金盞滿，陽關一曲腸千斷。」

[182] 中國茶藝奠定於唐代，其中陸羽《茶經》詳細紀載當時代的製茶、飲茶方法，從團茶（製成圓餅狀）到散茶（現金茶葉），飲茶風氣日盛，除了「茶道」重視的品茗方法、功能意境，「茶藝」還包含飲茶的人際關係等。參見蔡榮章：《茶道教室—中國茶學入門九堂課》(臺北：天下遠見出版，2002 年）和程啟坤、姚國坤、王存禮：《茶文化》(臺北：新視野圖書股份有限公司，2000 年)。

[183] 「六么舞」是唐代最流行的「軟舞」之一，其舞姿特徵是「但以手袖為容，踏足為節。」(出自王國維《唐宋大曲考》引《陳氏樂書》惜後世已失傳。）唐・李翠玉〈長沙九日登東樓觀舞〉記載：「南國有佳人，輕盈綠腰舞。華筵九秋暮，飛袂拂雲雨。翩如蘭苕翠，婉如游龍舉。越艷罷前溪，吳姬停白紵。慢態不能窮，繁姿曲向終。低回蓮破浪，淩亂雪縈風。墜珥時流盼，修裾欲溯空。唯愁捉不住，飛去逐驚鴻。」可見其舞美艷動人。　關於「六么舞」名稱詳細的說明：綠腰舞又稱「錄要」、「六么」、「樂世」。此舞源於唐貞元年間，樂工獻曲與德宗皇帝，德宗命樂工將曲中精采部份摘錄出來， 故名「錄要」，或稱「此曲拍無過六字者， 故曰六么。」「樂世」之名僅白居易使用。綠腰舞以琵琶為主要樂器， 用多人和唱即所謂「合韻」亦常以琵琶獨奏，貞元年間康崑崙擅彈琵琶，曾彈「新翻羽調綠腰」，唐宋詩人亦著詩形容綠腰舞， 元稹「綠腰散序多攏撚」，白居易「管急絃繁拍漸開，綠腰宛轉曲終頭」、「六么水調家家唱」，沈亞之「合韻奏綠腰」，歐陽修「貪看六么花十八」。宋・王灼《碧雞漫志》稱：「此曲內一疊名『花十八』前後十八拍，又花四拍，共二十二拍。樂家者流所謂『花拍』，蓋非其正也。曲節抑揚可喜，舞亦隨之，六么花十八，益奇。」「花十八」是樂曲調子的稱謂，表示複雜音階，擁簇著一個主題，節奏輕快圓滑，為整首樂曲的精華，舞蹈也與觀者目不暇給，耳不暇聞的高潮時刻。參見杜哲森等作、洪文慶主編：《中國巨匠美術週刊》第 77 期〈顧閎中〉，頁 14。

觀眾回到南唐時刻一同品味樂舞茶香的契合芬芳。

第五幕 觀舞

情境一：迴節曼舞罷，屋山接過花杵，率眾女伎群舞踏球。

情境二：酒酣舞熱，賓主盡歡之境，熙載難抑鬱陶，浪鼓狂擊，眾人錯愕。

劇作後半段的高潮，在王屋山接過花杵與眾女眷一同踏球為舞的同時開展，樂聲逐漸高昂激動的情緒中，映襯出韓熙載的悲心。劇中的動作設計開始取材經典戲齣，使肢體的變化更為繽紛，亦能呼應劇情的需求。當王烏山接過花杵後，編入《鄭元和和李亞仙》戲文中的「踢球」的身段，使客人與樂舞伎同歡，呼應〈清吹〉的喧騰，此幕以舞蹈為中心重開盛宴，以賓客群舞對照主人落寞，編劇家以動襯靜，顯示主人公雖然設宴，卻不與眾人相同沉淪，樂音越是響徹越是難澆他心中塊壘，因此他在眾人陶醉的時候狂擊浪鼓、令人驚愕。〈觀舞〉一段和前段中〈清吹〉對應，為劇中兩個高潮，前者是漸進式的賓客與主人韓熙載盡歡，用來對比韓熙載被貶處的遭遇；後者是以賓顯主，反襯出韓熙載的內心糾葛。

第六幕 散宴

情境一：激情過後，熙載蹣跚回座陷入沉思，李家明、僧德明、朱銑、郎燦拜辭而去、致雍佇候佳人于歸，屋山不負韓君情義，拂袖明志，博士惆然告退。

情境二： 尾聲重拍驚醒熙載，起身整冠獨舞，落寞寂寥持鼓棒揚手告終。側樓一隅絃管依舊。

畫作中的敘事是由動到靜，而劇作則是以〈歇息〉為界安排兩個對比突顯戲劇效果，透過眾人閱讀聖旨得知韓熙載遭貶謫的事實，推翻此局歡笑頓成夢境幻滅，緊接〈觀舞〉之後更形憔悴。雖然如此眾賓客還是不忘攬伎調戲，此宴席雖散，側樓一隅卻絃管依舊，此舉無非是南唐國祚轉衰的註腳，韓熙載對於這樣的處境何嘗不知，因此他依舊設宴攬客，這無疑是他無力回天的現世選擇，企圖及時行樂忘卻悲切，卻不能樂在其中，只是徒顯哀愁。最後眾人散去，唯獨王屋山不離不棄的相守，是他此時唯一的寄託。劇作家在憂國憂民的歷史敘事裡、在逢場作戲的情愛中，安排王屋山對韓熙載的守候，說明歡場亦有真情，正襯韓熙載憂心亂世的人格，點燃情感與家國的一點希望。

（三）主題探討：末代繁華的超越與沉淪

韓熙載夜宴圖是顧閎中「目識心記」的畫作，然而韓熙載在朝為官卻廣邀賓客夜夜笙歌，豈有意迴避世人耳目？夜宴狂歡是不是一場「私心」較量下的刻意表演[184]？南唐作為十國的文化中心之一，在唐宋之間完成了區域性的統一，達到初步的安定與繁華，然而文藝鼎盛的歌詠中迎來的，卻是沒有未來的衰敗，韓熙載身處末代，自然感知來日不可逆、興國無望，因此縱然才華洋溢在朝為官，卻選擇及時行樂苟全己身，面對國祚哀愁的悲窘他選擇的「超越」方式，就是「沉淪」度日的夜夜笙歌，期盼寄情歌舞茶酒的眾人歡笑，可以填補面對未知無望的空虛，所以他試圖在清吹中融入賓客、在聽樂觀舞中吟詠，但外在世界終不能內化心靈，因此他始終是一個表情沉鬱的旁觀者。這場盛宴是他為自己準備的，也可說是他為賓客、為顧閎中、為李後主準備的，藉由這場宴席他要自訴生活，並為天下人知，宣示他避世沉淪的「心」選擇，這樣的用心，為賓客帶來歡笑、為畫家交差工作、為帝王帶來窺伺的滿足，卻始終不能為自己帶來快樂。

觀眾在物質精緻、樂舞華美、茶花香四溢的美好空間中，見證一場末代繁華的貴族品味。演出的家具仿古如真；畫中橫抱的琵琶、執節而拍的音樂，就像現在聽到的南管樂音；六么舞再現唐代風華於品茗、花藝、焚香的綜合藝術裡，不僅僅將畫作演繹成動作，更是可飲、可嗅、可觀、可聽、可感的五官體驗，豐富多元的刺激，觀眾也如夜宴的參與者，重新打開東方美學的感知，這是漢唐樂府此作品值得稱許的設計。而這樣綜合藝術的多彩世界裡，對比的還是浮沉亂世的孤寂心境，喧囂中超越不了的沉鬱。韓熙載的生命困境猶如國家未來前途渺茫，因此現階段的享樂和華美，成為一種自我麻痺的手段，而對於各式各樣藝術的用心和雕琢，其實是避免對未來專注的分散。漢唐樂府以畫作為載體，在其中融合中華文化茶花香等精緻藝術，具體營造古代貴族雅士的生活，當然也藉此將東方美學品味以時空情境的還原方式，凝聚更多的認同和理解，並在這樣的氣氛中烘托梨園樂舞的雅致，使南管這樣文化資產，因為時空脈絡中的許多文化藝術的相襯，提升價值高度。當然這樣一個用心經營的繁華空間，人心面對錯綜複雜的絢麗，如何安頓自我就成為根本的問題。從漢唐樂府的安排中，韓熙載既然生在一

[184] 也許「真真假假並非是問題的重心所在。謀略的操作與心理的戲劇，才是策動畫中各種姿勢樣態的實際動力。」引自王嘉驥：〈中國繪畫中的人物再現〉，《藝術家》48 卷 5 期總號 288（1999 年 5 月），頁 379。

個充滿氣質高雅的藝術活動中，自然呼應其對生命態度的修為和注重，也暗示他現世宴飲享樂背後存有的矛盾心態。顯然繁華的表象只是對比他無法超越的沉淪沉鬱，而外在重視修為涵養的藝術，一方面連結他內在的心靈深度，當然也對比出他無法伸展抱負的挫敗困窘。

而在劇中的人物設計方面，韓熙載面部表情如同畫作所繪，是沉默看著喧嘩的儼然態度，而劇作呈現時為宣洩內心沉悶，特別在最後一幕加入狂鼓的動作，這個舉動明確的對比現場的嘈雜和宴客的娛樂氛圍，用來彰顯韓熙載的內在作為沒有適當管道的無奈，也透過這樣的舉動，使原本無聲的人物性格跳脫浮華、現實的束縛，躍動為震撼人心的訴求。而樂伎王烏山的情感，也巧妙的利用她最後拒絕賓客邀約、長伴韓熙載左右的選擇，來言說有別歡場作戲的真性情。從畫作到劇作，人物的情感和情緒更清晰可感。

國立政治大學 National Chengchi University

第二節、《洛神賦》劇作分析

2002 年《韓熙載夜宴圖》在法國演出後，法國布赫居文化之家（Maison de la Culture de Bourges）的主任吉爾伯先生（Gilbert Fillinger）即提出進一步合作的構想，在德裔法籍導演盧卡斯・漢柏（Lukas Hemleb）的執導下《洛神賦》於焉誕生，意圖以南管樂舞的純粹詮釋洛神與曹植的人神戀曲[185]。除了擔任導演之外舞臺的設計也是盧卡斯導演的想法，在服裝設計師張叔平與陳美娥老師的共同發想下，以曹植〈洛神賦〉和《洛神賦圖》遼寧博物館版本（以下稱遼寧本）和北京故宮博物館版本（以下稱北京本）[186]為主題，建構此作。

曹植〈洛神賦〉一文，創作於黃初三年（西元 222 年），以第一人稱描寫自己從京師洛陽東返，途中經過「洛水」，與洛水女神（洛神）相遇傾慕、互贈信物、又因禮教與自身起疑而分離的傷感人神戀。這個作品後來被東晉王獻之以小楷寫成書法，即今之〈玉版十三行〉[187]，又從文學轉成《洛神賦圖》以繪畫風格呈現，其後在小說、戲曲間等媒介流傳開來，形成一個「主題傳統」為後人持續創作，而其中文學、書法與繪畫的敘事脈絡又更為卓越，使〈洛神賦〉一作臻於古人「詩書畫三絕」的境界，因此廣為流傳[188]。而本文即試圖分析漢唐樂府如何在文學、書法與繪畫的傳統基礎上，透過法籍導演的解讀構思、以梨園樂舞呈

---

185 本文討論影像依據漢唐樂府：《洛神賦》，（臺北：公共電視製作發行、太古國際總經銷，2007 年。）

186 截至目前幸福止，流傳在世構圖互有關連的《洛神賦圖》至少有九卷。其中三卷都傳為顧愷之（約 344-405） 所作，但質則都為宋代（960-1279）摹本，分別藏於遼寧省博物館（遼寧本）、北京故宮博物院（北京本）、及美國華盛頓弗利爾美術館（弗利爾甲本）。這三件手卷的內容都有殘缺，但相關的構圖和圖像卻彼此近似，顯見三者關係密切。依作者研究結果，它們都源於一件六世紀後期所作的祖本。參見陳葆真：《洛神賦圖與中國古代故事畫》（臺北：石頭出版社，2011 年），頁 5。

187 東晉王獻之（344-386 年）是書聖王羲之之子，與王羲之並稱「二王」，兩者書法皆為後世楷模。王獻之的〈洛神賦〉曾刻在玉版上，經過時間風化現僅剩十三行，世稱〈玉版十三行〉藏於中國首都博物館。

188 石守謙提出「主題傳統」和「大師傳統」兩個概念來詮釋〈洛神賦〉在歷史中不斷被各媒材演繹的狀態，認為〈洛神賦〉自行成一個「主題傳統」，並在王羲之與顧愷之的「大師傳統」的加乘效果下，更為流傳。所謂主題傳統是說，當一個「形象」不斷在在歷史時間軸中被創作，已不斷「變化」的樣式呈現，每一個變化皆在這個形象上做詮釋，形成一個持續的過程，後續的變化就構成「傳統」主體，以〈洛神賦〉而言，其中的洛神形象，被後世的文學、繪畫、戲曲等作品不斷改編，形成一個主題式的作品系統，即為「洛神」的「主題傳統」。除此之外，以書聖王羲之或畫聖顧愷之等大師的作品為核心，後世描摹、創作所形成一系列的演繹，即構成以「大師」為中心的「大師傳統」。參見石守謙：〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23 期（2007 年 09），頁 52-54。

現這段人神愛戀；作品中詩、書、畫、樂舞如何彼此參照與演繹，融入哪些創意與巧思；文學與圖像轉譯成劇作、樂舞的剪裁與變化，及其探究的主體意涵，即是本文所欲釐清說明的目標。下文將先就本作品的創作取材、場次內容作析論，再闡述其主題指涉。

（一）創作取材：《洛神賦》、洛神賦書法與圖卷

1.《洛神賦》

《洛神賦》是三國詩人曹植的作品[189]，賦文前段言道：「黃初三年，余朝京師，還濟洛川。古人有言，斯水之神，名曰宓妃。感宋玉對楚王神女之事，遂作斯賦。」說明創作時間是黃初三年，動機是有感於宋玉對楚王神女之事，然而歷年來文藝學界對於作品的創作時間和動機，卻有相當分歧的看法和論辯。首先是創作時間分成黃初三年和黃初四年兩派，前者根據原著所言，後者依據李善所注，兩派各有所見[190]；另外是創作動機，自古即有許多說法，其中又以「感甄說」、「寄心君王說」為主[191]。「感甄說」，起於《洛神賦》傳說本名為《感甄賦》所致，傳說曹植和曹丕皇后甄宓有好感，後來甄宓失寵死後，曹丕還將其枕送給曹植，後世有以為洛神賦之洛神即暗指甄宓[192]，而人神相戀的悲劇結果反映現實中曹植與甄宓的戀情，後世鋪寫戲曲小說多以此為據發展情節。「寄心君王說」則以為洛神賦是寫給文帝曹丕的永懷之作，訴說曹植和曹丕的君臣關係。創作動

[189] 曹植（192-232 年）是曹操第四子，深得其父賞識，六朝詩人謝靈運用「天下才有一石，曹子建獨得八斗」來形容他才氣縱橫，因為如此，他深受一心想繼承王位的二哥曹丕的妒忌。後來曹丕繼位（魏文帝 220-226 年），分封兄弟各就屬地，並監視、斷其黨羽，又常藉故調動封地，使其疲於奔命。有感於此，曹植作品常可見其惴惴不安的傷感情懷，有別曹丕繼位前的才氣之作。

[189] 李善注云：〈魏志〉曰：黃初三年，立植為鄄城王。四年，徙封雍丘，其年朝京師。又〈文記〉曰：黃初三年，行幸許。又曰：四年三月，還洛陽宮。然京域謂洛陽，東藩即鄄城。〈魏志〉及諸詩序并云四年朝，此云三年，誤。一云〈魏志〉三年不言植朝，蓋〈魏志〉略也。兩派的詳細論證可參見，李文鈺：〈〈洛神賦〉寫作年代與背景重探〉，《書目季刊》42 卷 3 期（2008 年 12 月），頁 55-73。

[190] 李善注云：〈魏志〉曰：黃初三年，立植為鄄城王。四年，徙封雍丘，其年朝京師。又〈文記〉曰：黃初三年，行幸許。又曰：四年三月，還洛陽宮。然京域謂洛陽，東藩即鄄城。〈魏志〉及諸詩序并云四年朝，此云三年，誤。一云〈魏志〉三年不言植朝，蓋〈魏志〉略也。兩派的詳細論證可參見同前註，頁 55-73。

[191] 陳卓欣討論曹植創作〈洛神賦〉的動機及其背後意涵其中，對於「感甄說」、「寄心君王說」等說法有詳細的討論。參見陳卓欣：〈曹植〈洛神賦〉女神形象探析〉，《中華人文社會學報》9 期（2008 年 09 月），頁 164-185。

[192] 甄宓，文昭甄皇后（183-221 年），又稱甄夫人，魏文帝曹丕的正室，魏明帝曹叡之生母。建安中期，袁紹為次子袁熙納之。建安四年（199 年）袁熙出任幽州刺史，甄氏留在冀州侍奉袁紹的妻子劉氏。建安九年（204 年），冀州鄴城被曹操攻破，甄氏因有姿色，被曹丕所納，其後失寵賜死。

機將影響作品解讀，別除忠於某派的執著，曹植一生歷經父親的寵愛與兄弟的摧殘，寄予皇室中的興衰感嘆，除了政治失意外，情感也勢必不能自己，仕途困頓和情感曲折都將是他身命的重荷，或許洛神賦各是他生命不同角色形象的綜合折射。

全賦共 176 行，訴說他和洛神，「窺視、相見、應許、猶疑、惜別、贈物、分離」的階段過程[193]。作品先交代時間和動機後，透過賦體慣用的問答的方式展開，開首說到自己和隨從在歸途中經過洛水，休憩中忽見洛神顯靈，但同行人皆不得所見，因此全賦由曹植以第一人稱口吻向眾人訴說洛神之美，其後兩人互贈禮物為信，突然曹植有所顧慮言道：「懼斯靈之我欺。感交甫之棄言兮，悵猶豫而狐疑。收和顏而靜志兮，申禮防以自持。」，詩人顧慮兩人身分又深怕被欺騙感情，因此以禮自持。這樣的想法被洛神察覺，傷心徘迴之際選擇離去，曹植雖表示遺憾並起身追溯，卻無補於事。最後他徹夜等待直到天明，卻只能駕車東歸。全賦詞藻華麗，對於洛神的美以「，驚鴻、遊龍、春松、秋菊、輕雲碧月、流風回雪、太陽朝霞、芙蕖出波」來比喻，而後洛神賦歸其身邊的仙女、眾靈與神獸更充分展現豐富想像所建構的奇幻瑰麗，運用句式和音韻的變化，使語句在長短詠嘆中呈現韻律和節奏，皆是後世傳承與驚嘆的焦點。

洛神與曹植在洛水邊的短暫戀情，是有感於宋玉對楚王神女之事而抒懷，從文學傳統的視點，作品上承詩經關雎的戀愛歌頌、屈原香草美人的比興、神女的敘事描繪和遊仙歷境的主題，為後世豎立一個人神相戀的經典故事，更象徵詩人對於現實理想，追尋受挫、困頓窘塞的精神出口與神聖殿堂。洛神的出現與水神的身分有多重的指涉，包含象徵女性陰柔、情感阻隔、純潔美好與洗滌淨化等，洛神彷彿曹植心中一個理想的他者，可遇不可及的存在，他的追尋猶豫與失落悵惘同時，也是文學長河中許多作者與讀者的生命境遇。而其書寫創造的文學高度也成為一個主題傳統，吸引後世以不同媒材形式改編、演繹、參與、傳承，透過這些過程定位、昇華心靈，而本作品透過梨園樂舞的典雅內斂，與觀眾對話的正是這個主題的美好、超越與救贖。

[193] 關於其中的敘事結構和修辭策略，可參見鄭文惠：〈絕章的情賦：人神戀曲 223—洛神形象暨曹植〈洛神賦〉及其接受史〉,《典藏古美術》240 期（2012 年 09 月），頁 136-141。

2. 洛神賦書法與圖卷

洛神賦經過東晉王獻之的創作，成為流傳至今的〈玉版十三行〉是小楷書法的典範，到了元代趙孟頫以行書撰寫，成就典麗婉約和高雅的一面[194]。洛神賦的書法創作後世源源不絕，在本作品的節目冊中亦有所介紹，雖然實際的表演中並沒有應用，然而在洛神賦的主體傳統中，詩書畫三絕的精神卻是相通的，他訴說文人高舉此作品形象，隨時代創造演繹的過程。

關於本劇所根據的洛神賦圖的兩個版本：遼寧本與北京本，所標示的分別是南北宋對於六朝時期畫家的臨摹與詮釋，原六朝的祖本應該在十一世紀就不存；此外根據考證，兩版本皆不是顧愷之的作品，而分別是六朝圖文並置和北宋詩畫換位的時代結晶[195]。洛神賦北京本，應完成於北宋末年（約十二世紀初期），應是宋徽宗宮人所作摹本，圖中只有人物山水並沒有寫上賦文，反映宋徽宗（1082-1135；1110-1125 在位）時期以詩句考選畫學生的文化背景，當時畫家多嘗試將詩句直接轉譯為圖畫（即詩畫換位），使圖像在表意上獨立自足，而排除藉詩文作為旁白的傳統表現法。反觀遼寧版本，應完成於南宋時期（約十二世紀中期），為宋高宗宮人所繪，忠實地保留了六朝時期圖文融和的配置法，使圖畫與文字二者在畫面上產生活潑互動的效果。這兩個版本在後代又成為許多畫家臨摹的祖本，比較兩者最大的差異在於圖像中是否具有賦文，具有賦文的遼寧版本使得圖像和文字可以相互參照，因此對於觀者理解內容有顯著的幫助，觀看時對圖像有更精準的認識[196]。

洛神賦圖使用異時同圖的理念，使讀者的視線隨著畫軸的展開而親身遊歷，在圖中畫家運用逆時針圓弧狀、圖文高低排列和多種修辭技巧，反映文字轉譯到圖像的經營與用心。根據陳葆真的分析，圖中分成「邂逅、定情、情變、分離、

[194] 趙孟頫（1254-1322 年），字子昂，號松雪道人，別號鷗波、水精宮道人等。中國吳興（今浙江湖州）人，宋室後代。元代仕宦，在詩、書、畫、印上皆有很高造詣，書法上深受王羲之和王獻之的影響，精通行書、楷體，獨創「趙體」，對後代書法藝術影響很大。

[195] 關於洛神賦圖遼寧版本和北京版本的創作時代和作者考據，請參閱陳葆真：《洛神賦圖與中國古代故事畫》（臺北：石頭出版社，2011 年）和石守謙：〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23 期（2007 年 09），頁 51-71+73-80+200。

[196] 關於圖文的效果：「在遼寧本中，每段畫面都附有相關的賦文來說明故事情節。但在北京甲本中，這些賦文全被省略，取而代之的是添加上更多的山石和樹木，以填空白，或是將左右兩邊的場景拉近， 藉此而將空白處壓縮。……由於省略了相關賦文的說明， 因此使得這兩卷畫上的人物互動關係不清， 故事情節也變得曖昧不明。」引自陳葆真：《洛神賦圖與中國古代故事畫》，頁 6。

悵歸」五個情節，每個情節中又有二到三個景像來表現，圖像的配置多呈現圓弧形，例如畫家將賦中用來形容洛神美麗的八個比喻，直接以逆時針圓弧的排列方式具體畫出景物。而圖終將賦的每一個短句與圖像高低參差的排列，也使觀看者的眼神，如同閱讀本文一樣充滿韻律和節奏感。在賦文的表現意義上，畫家使用直譯、隱喻、暗示、象徵的手法成功轉化文中含意[197]。洛神賦圖像轉譯到文學的過程中，不僅僅是文字圖像化，更利用構圖設計、圖文編排、修辭技巧發掘文中主旨和人物精神，使之呈現在觀者面前，使文字和圖像產生密切結合和相互闡釋的關係。圖像的具體使得文學的書寫更為具體，透過繪畫使抽象的概念和感受更深刻地傳達，而段落式、情境式的構圖方式，也成為劇作景幕概念的啟發和對照。

（二）場次析論

洛神賦劇作分成七幕、以九個段落演出，各場次的名稱分別是：

第一幕：驚豔　　第二幕：謫仙　　第三幕：凌波
第四幕：定情與收顏　　第五幕：海會　　第六幕：道殊
第七幕：悵別與溯追

故事情節承襲原賦文的順序，將角色行當化：曹植為生、洛神為旦、屏翳為丑、川后為末、馮夷為淨，使表演者的動作情感更有所據。在劇場舞臺設計方面，以空臺為主，場上並沒有道具桌椅，主要的場景變化在於舞臺背後的大幕與輸送帶。大幕的的投影並非具體圖像而是以光影變化來對照情節，輸送帶前有小水道的流動與其上有浮動的貝殼時而發出微弱撞擊聲，營造洛水河畔的景致和圖像流動的韻律；輸送帶也可以當作搬運每一幕所需道具的設備，例如馮夷的大鼓、川

[197] 圖像到文字的編排方式在陳葆真的論文分就五幕 12 景（第一幕〈邂逅〉:〈離京〉、〈休憩〉、〈驚豔〉三景；第二幕〈定情〉:〈嬉戲〉、〈贈物〉二景；第三幕〈情變〉:〈眾靈〉、〈徬徨〉二景；第四幕〈分離〉:〈備駕〉、〈離去〉二景；第五幕〈悵歸〉:〈泛舟〉、〈夜坐〉、〈東歸〉三景）詳細的討論。而關於文學到圖像的具體修辭例證如：直譯法可見於〈邂逅〉單元中的第三景〈驚豔〉，畫家將洛神美麗的比喻圖像直接畫出；隱喻法在第二幕〈定情〉中第二景〈贈物〉最左邊的人物表現中看得最清楚，在那場景中，曹植的侍者背向觀者，以此暗喻曹植對洛神愛情的背信；暗示法可見於第五幕〈悵歸〉的第一景〈泛舟〉中。曹植臥坐船的甲板上，暗示神傷；象徵法的表現可在兩處看到第一幕〈邂逅〉的第三景〈驚豔〉，和第四幕〈分離〉的第二景〈離去〉，環繞曹植的皇室排場與洛神被自然景物簇擁的人神對比。參照陳葆真:《洛神賦圖與中國古代故事畫》，頁 8-9、29-31。

后的竹杖、天女的壓腳鼓等都是以此運到場上，不影響表演者又自然安靜的傳遞道具，別具巧思[198]。漢唐樂府的演出場次在文學與圖像的序列中，又別有安排，使故事情節在演出的理解脈絡中更為合理。本段落首先根據節目冊列出該篇情境「場景和人物[199]」，再分析演出意涵。

第一幕 驚艷

場景：洛水粼粼，山秀雲輕，儀杖莊嚴，行奏妙音。
人物：曹植、隨從夫夫

開幕是以曹植的立場演出一行人來到洛水河邊的舟車勞頓和休憩時行到河邊的情境，更確切的說是「驚豔之前」。此幕的曹植身穿一襲金衣，對比四個隨眾的黑衣，顯現其身分高貴不凡，以梨園舞蹈演出騎馬之姿來到洛水邊，有別於圖像的〈驚豔〉一景在刻劃洛神美麗；戲劇的呈現旨在交代離京和休憩的緣起，如同賦文開首曹植自言創作時間和背景。動作聚焦在曹植身上，以「生」的角色設定，配合音樂長度舞出馬上到河邊遠眺的移動過程。

第二幕 謫仙

場景：石巖崖畔，金色毫芒，宓妃顯靈，以嬉以翔。
人物：洛神、天女

此幕有別於文學和繪畫安排，轉向論述洛神下凡的合理性。文學繪畫的脈絡中，曹植一到洛水邊就見到大家都看不到的洛神所以驚豔，但劇本安排洛神端坐沉思，其後有眾舞者（天女）和其重疊排站，以手勢變化如千手觀音，每人手持四塊，或齊聲交響、或層疊鋪陳，以音樂或急或徐暗示洛神心境。此時背景大幕從開始的粉紅到青綠，最後隨著眾舞者依序退場獨留洛神，背景轉成藍紫色，暗示她水神身分。洛神著薄紗紅衣、翩翩浪漫的唯美情壞，轉世人間。本段音樂亦屬南管大曲，演奏時間較長，而場上四塊聲響的千變萬化與眾舞者複雜多變的手勢，是欣賞重點。

---

[198] 關於輸送帶與大幕更詳細的運用，可參照林銘亮：〈溯靈─談《洛神賦》幕後〉,《福建藝術》4 期（2006 年），頁 23-26。
[199] 此部分的文字敘述，根據自漢唐樂府：《洛神賦》節目冊（臺北：漢唐樂府，2007 年）。

第三幕 凌波

場景：南湘二妃，瀟濱游女，或採明珠，或拾翠羽。

人物：娥皇、女英、漢妃

劇作將文學脈絡裡，曹植與洛神的互贈禮物，曹植卻以禮自防使洛神傷感後，「眾靈雜遝，命儔嘯侶，或戲清流，或翔神渚，或采明珠，或拾翠羽。」的敘事提前搬演，原本文中前來和傷感洛神一起回返仙界的眾女神，劇作裡成為迎接洛神下凡的後的歡欣歌舞。第三幕承接的第二幕的謫仙，刻劃洛水河畔眾女神嬉遊情貌，娥皇、女英與漢妃三女神，分別穿著藍、綠、紅的的淺色輕紗，伴隨音樂開展三人舞、雙人舞，在淺藍色象徵洛水的幕前、在長篇的曲調合奏下，展現凌波迴旋的輕妙姿態。

第四幕

1.定情

場景： 玉珮以要，瓊琚以和，兩情繾綣，女媧清歌。
執意眷眷，深情款款，互贈信物，誠素接歡。

歌詞：

余告之曰：其形也，翩若驚鴻， 婉若遊龍。榮曜秋菊，華茂春松。仿佛兮若輕雲之蔽月，飄飄兮若流風之迴雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出淥波。余情悅其淑美兮，心振盪而不怡。無良媒以接歡兮，托微波而通辭。顧誠素之先達兮，解玉佩以要之。嗟佳人之信修兮，羌習禮而明詩。抗瓊琚以和予兮，指潛淵而為期。

人物：曹植、洛神、女媧、娥皇、女英、漢妃

2.收顏

場景：佳人佳期，郎君猶豫，懼欺先欺，靜志自持。

歌詞：

執眷眷之款實兮，懼斯靈之我欺。感交甫之棄言兮，悵猶豫而狐疑。收和顏而靜志兮，申禮防以自持。

人物：曹植、洛神、女媧、娥皇、女英、漢妃

第四幕定情，利用共舞、賦文和投影詮釋人神相戀。劇作用曹植和洛神的雙人共舞來表示彼此的繾綣之情，將文學中一開始對洛神美好形貌的比興，透過女媧歌詞唱出，彷彿曹植親口向洛神讚美般。原本文學中曹植形容洛神之美，是為了回應其他大夫的提問，現在雖是女媧清歌，但因為場上只有洛神和曹植的互動中，所以歌詞猶如曹植對洛神的耳語。此時大幕開始具體投影用來形容洛神美好的比喻圖像，如秋菊、春松等，將圖像詮釋賦文的直譯法再度運用[200]，配合流動的布景緩緩展開,正符合圖卷觀看的習慣,觀眾可以一邊覽圖、一邊見證愛情。

較為特殊的是大幕前不時會有竹叢隨著輸送帶緩緩移動,這是源自導演的構想。在幕後花絮中導演說到，欣賞「竹」在中國文化中的象徵意涵，既柔軟又堅毅的氣節精神,因此在劇作中常有竹子出現。此外本段落中特別安排娥皇、女英、漢妃三位女神，一同見證這段愛情，但悲傷的是，他們也一同參與這場愛戀的別離，在〈收顏〉中曹植因為心生疑慮，兩人愛戀終告殘缺，此時音樂由一開始的「攤破石榴花」轉成「越任好」，宣布兩人關係生變。

第五幕 海會

場景：馮夷鳴鼓，川后靜波，屏翳收風，六龍齊首。
收顏禮防，落靈神傷，命儔嘯侶，蹈詠流芳。

人物：馮夷（大鼓 足鼓）、屏翳（足鼓 鑼拍）、川后（無聲）、六龍（群舞）

為了洛神的歸去，眾神顯靈、神獸甦醒，劇作將各個神靈、聖獸賦予巧妙的形象，配合拳法武器，醞釀打造氣勢磅礴的奇幻色彩。此段落的出場人物，聚焦詮釋於「屏翳收風，川后靜波，馮夷鳴鼓」、「六龍儼其齊首，載雲車之容裔」兩句話。風神屏翳以丑角扮演，手持兩把團扇，在綠色山形的布幕前、足鼓的配音下,動作詼諧表情逗趣;接著河神川后以長竿揮舞,此時全場無聲、沒有配樂，只有藍色的大幕和棍棒揮舞的颯颯聲，孔武有力;最後黃河水神馮夷敲擊大鼓與六位代表六龍的紅衣舞者一同登場，舞者隨著鼓聲的節奏變化隊形、翻騰跳躍，猶如奔騰浪潮、澎湃高昂[201]，此時背景是漢唐樂府陳美娥老師的義父 余承堯先

[200] 陳葆真指出，直譯法可見於圖像〈邂逅〉單元中的第三景〈驚豔〉，畫家將曹植比喻洛神美好的八個圖像具體描繪並環繞洛神。參見陳葆真：《洛神賦圖與中國古代故事畫》)，頁 8-9。

[201] 關於六龍的設計和眾神的演出可以參見黃鳴奮：〈若無新變、不能代雄—略論南音樂舞《洛神賦》的創造性〉,《福建藝術》5 期（2008 年），頁 22-25。

生的《長江萬里圖》[202]，此圖原名《長江憶寫圖》，與另兩件作品《山水四連屏》及《山水八連屏》並稱余承堯人生前三大鉅構。長卷的構圖和水墨畫的筆觸，在背景緩緩移動顯得氣勢雄偉，也使劇情時空頓時壯闊起來。

雖然眾靈和神獸在文學中只是洛神起駕折返的前導隊伍，然而在圖像和劇作中都有具體真實的詳細刻畫，「它可以成為一種象徵：呼應人物的生命風格，展現一種特殊的氣質，並暗示人物本身，而非僅僅是人物的陪襯」[203]。這些背景人物突顯了洛神非人的奇幻之美，當然也暗示他與人間的距離和差距，石守謙即指出洛神賦中有五分之一是在形容洛神的美；其五分之四都在處理「人間─神仙」的關係[204]。如果在篇幅規劃中就不難理解，曹植與洛神終究分離的結局必然。當然這樣的安排也使曹植和觀者體認到洛神美好的神聖與崇高。

第六幕 道殊

場景：人神道殊，盛年莫當，羅袂掩泣，淚流浪浪。

人物：洛神

接續〈海會〉的人神差距自然表示出兩者的殊異，此段落不同於文學繪畫的敘事，特別安排洛神哀傷獨舞，顯示中國戲曲的抒情療癒。洛神的造型從一開始的粉紅薄紗到後來銀灰的色調，暗示他心境由喜轉悲，幕前的水道此時漂來許多蠟燭光影產生靜謐的效果。此時洛神在長篇曲調的配樂下哀傷獨舞，樂器只有二弦，透過悽愴的樂音說明心境，短暫的相逢更使別離傷感加劇。劇作安排，觀眾

---

[202] 余承堯先生，原籍福建省永春縣洋上鄉人。清光緒二十四年（1898）生， 父余又來， 母鄭氏。余承堯四歲時，父母雙亡，由祖母撫育，童年曾當木雕漆器學徒為生。 1911 年始入洋上小學接受新式教育，1915 年入福建永春第十二中學。因發奮讀書，少年詩名已傳頌鄉梓，初露文采。1917 年投筆從戎，兩年後返鄉成婚，娶鄭氏為妻。晚年提筆作畫，以少時歷聞舒寫胸中塊壘，並致力於南管的研究。1987 年應漢唐樂府聘請為永久名譽會長，並由義女陳美娥接往同住。自創「亂筆皴」筆法作畫，開創現代山水畫的新局。而〈長江萬里國〉是余承堯先生三大鉅作中唯一設色的彩墨作品，目前由黃秋雄先生收藏。參見杜哲森等作、洪文慶主編：《中國巨匠美術週刊》第 140 期〈余承堯〉（臺北：錦繡出版社，1994-1996 年）。

[203] 蔡振豐歸納顧愷之歷史人物畫的重點有三：其一、「歷史人物畫的作用是把人物包容在一個歷史情境中，並藉之表現一個具體的世界，在這特殊的情境世界中，表現一種特殊的造形，這種造形除了必須是人類經驗所普通共有的外，它也必須具有一特殊的氣質，被人們所察覺，因此人們對它的體驗既是單一的，也是普遍的。」其二、「歷史人物畫雖然是一種瞬時的體驗，但經由類比及想像，這種體驗可以貫穿到人們記憶中的人的各種神貌，從而進入了人的基本史中。」其三、「即使是人物畫的背景，它亦可以成為一種象徵，而呼應於人物的生命風格。如此，背景暗示了人物本身，而非僅僅是人物的陪襯。」引自蔡振豐：〈顧愷之論畫的美學意義試探〉，《中國文學研究》9 期（1995 年），頁 147。

[204] 參見石守謙：〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，頁 59-60。

透過洛神的淚水，也洗滌淨化內心可能有的遺憾，發揮戲曲抒情的效果。

第七幕

1.悵別

場景：良會永絕， 一逝異鄉，寄心君主，神宵蔽光。

歌詞：

洛靈感焉，徙倚彷徨，神光離合，乍陰乍陽。竦輕軀以鶴立，若將飛而未翔。踐椒塗之郁烈，步蘅薄而流芳。超長吟以永慕兮，聲哀厲而彌長。爾乃眾靈雜遝，命儔嘯侶，或戲清流，或翔神渚，或采明珠，或拾翠羽。

人物：曹植、女媧、娥皇、女英、漢妃

2.溯追

場景：背下陵高，足往神留，冀靈復形，上溯輕舟。

歌詞：

歎匏瓜之無匹兮，詠牽牛之獨處。揚輕 袿之猗靡兮，翳修袖以延佇。休迅飛凫，飄忽若神，凌波微步，羅襪生塵。動無常則，若危若安。進止難期，若往若還。轉眄流精，光潤玉顏。含辭未吐，氣若幽蘭。華容婀娜，令我忘餐。於是屏翳收風，川后靜波。馮夷鳴鼓，女媧清歌。騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝。六龍儼其齊首，載雲車之容裔， 鯨鯢踴而夾轂， 水禽翔而為衛。

人物：曹植、天女

悵別部分安排曹植臥睡場上一隅，透過歌詞提及洛神察覺曹植疑慮後的難過，準備與眾女神離去；溯追則是曹植甦醒，歌詞訴說他回憶洛神之美，因而在場上中央獨舞遠眺，卻只有仙女在其背後漸去漸遠。原本賦文中曹植自序他徹夜不眠等待洛神的描寫，到劇作中成為他心念洛神起身溯追的悵然。場上白幕象徵曹植的內心的無限空虛。劇作中只有〈定情〉、〈悵別〉和〈溯追〉三個段落有曲唱，特別將賦文安排成為歌詞，定情是「合」、悵別與訴追是「分」，兩相對比間回應神人相戀的淒美落幕。

（三）主題探討：亂世情長的美麗與哀愁

導演在演出的幕後花絮中說到，「賦」是主要的靈感來源，而卷軸的觀看方式則是啟發流動景幕的源頭[205]，因此文學的主題指涉，就真切地反映在作品的演繹中。在文學中男性作者透過女性角色，抒發己身遭遇、君臣關係、懷才不遇的脈絡中[206]，宋玉對楚王神女即是一例，而曹植心中的洛神又何嘗不是己身情懷的投射與期盼。關於此點有文指出：

> 〈洛神賦〉中的宓妃神女，以一個極完美無瑕的形象作為一種精神寄託，無疑是曹植現實困蹇、人生挫敗後生命之境，翻上一層的精神內轉或生命超升的象徵，是曹植內在聖殿純化、美化的一種鏡像投射，一個現實中無法棄離的永恆夢想。[207]

洛神的美好即是一個理想的隱喻，一個情長的對象；然而難以跨越的心境和距離則是滾滾雜沓的亂世，欲棄不能的現實。而洛神美好自然的潔淨形象，對比亂世的複雜混沌，也暗喻曹植生命祈願自然引渡、安撫身心、洗滌精神的信仰投射。因此詩人透過文學，銘記這段短暫的人神戀曲，作為超越現實、遊歷寄盼的心靈樂園，透過傳世詠嘆，救贖自己受挫困頓的生命際遇。而這樣的寄託，透過後世不斷的改編創造，在詩書畫等方面取得至高的境界，在劇作所欲表演傳達的，也正是在這主題傳統中不斷傳誦，卻永不削減的救贖精神。不可迴避的是，這樣一個美麗而神聖的殿堂，雖是曹植用來昇華自身際遇的渴望，然而這份心念卻又因為身世、政治、時代等因素，成為難以企及的哀愁，這樣悲喜交雜的情緒既呼應亂世己心，也深刻的成為後世眾人投遞自我情懷的一種典型，並傳承不已。

洛神賦的圖繪形象在歷代中擁有多樣風姿，與本劇的各場幕中的氛圍有所相通。將洛神賦的改編著重在情愛的描寫者，明清戲曲小說中所在多有，其中洛神

---

[205] 參見《洛神賦》DVD 幕後花絮。

[206] 關於男性作家在文學中透過女性代言的觀點：「女人在文學空間中，只是作為一種任由男性作家填充陰性情感的美學載體，一種文學修辭策略上的對象性的存在物，是男性意義認同的象徵符號與自我表達與自我掩飾的形式；男性作家藉由虛構的女性身體與聲音，彷彿戴了性別面具一般，得而公開表述內心隱密的政治情懷與現實困境。」引自鄭文惠：〈絕章的情賦：人神戀曲 223—洛神形象暨曹植〈洛神賦〉及其接受史〉，《典藏古美術》240 期（2012 年 09 月），頁 139。

[207] 參見同前註，頁 140。

或作為「伏羲之女」、「甄逸之女」甚至是「狐仙」,都與男主人翁有情感關聯[208]。這些多樣的圖像與戲曲變化落實到劇中,如〈海會〉眾神和六龍的搭配,營造奇幻震撼的力量;而洛神獨舞翩翩的凌波聖潔也讓人印象深刻。然而最為人所關切的還是曹植和洛神的定情雙人舞,如果說曹植作賦是為了建造一個殿堂,安頓自身;那麼時至今日,這個殿堂已經轉變成為觀者體會愛情與失戀的想像典範。

第三節、結語:綜合藝術與環境劇場

(一)綜合藝術的行銷融合

漢唐樂府除了演出,也藉由演出的情境中,將中華文化、東方美學的藝術品味融合其中,成為一個兼具表演和文化的綜合藝術,透過多元的行銷方式,宣傳南管這項文化資產的概念同時,也呼應梨園樂舞從中萃取出來的藝術造詣獨特不凡的一面,透過研討會的舉辦標的學術高度外,也透過傳播媒體、文化學者、藝術家和藝文產業,發拔自身在表演藝術的定位和質感。

舉例而言,配合《韓熙載夜宴圖》和《洛神賦》的演出,漢唐樂府無論在臺灣和大陸,都曾於演出前後舉辦大型學術研討會,針對圖畫、樂舞、文學、書法、茶花香道等文化藝術的彼此融合或共同合作做深度的討論。以《韓熙載夜宴圖》而言,2007 年 9 月 15 日由北京故宮博物院與中國藝術研究院聯合主辦「傳世名畫/中原古樂」學術論壇,透過專題論述與賞劇觀感,以《韓熙載夜宴圖》與「南音」為討論主軸,從文化、生態、政策、歷史、音樂、表演藝術等方面進行專題論析[209]。而《洛神賦》臺灣公演以前,漢唐樂府得到兩廳院的挹注,在推廣行銷上進行合作。從 2005 年 12 月開始,在陽明山上舉辦《洛神賦》文學藝術的相關座談,一連四場由蔡欣欣教授主持,邀請簡宗梧、李殿魁、康來新、衣若芬、李豐楙、何寄澎、陳葆真、石守謙、高桂惠等學者從賦學、小說、戲曲、宗教與藝術等方面解析、探討相關主題。演出前更邀請媒體人蔡詩萍、作家郝譽翔談論

[208] 關於「伏羲之女」,相傳伏羲氏的女兒,迷戀洛河美景故降臨人間,來到洛河岸邊不幸溺死,而成為洛水之神。;「甄逸之女」指的是三國時期曹丕之后(文昭甄皇后),上蔡令甄逸之女。關於明清戲曲的洛神形象可參見洪順隆:〈論洛神形像的襲用與異化—由「洛神賦」到明清戲曲小說的脈絡〉,《國立編譯館館刊》18 卷 2 期(1989 年 12 月),頁 227-249。

[209] 參見黃小我:〈「傳世名畫/中原古樂」學術論壇紀要〉,《福建藝術》6 期(2007 年),頁 20-24。

文學時尚；配合敦南誠品書店示範樂舞；再利用廣告、廣播等行銷模式，成功銷售洛神賦票卷[210]。《洛神賦》赴大陸演出時，也於 2008 年 10 月 19 日至 20 日在中國藝術研究院召開《洛神賦》「詩、書、畫、樂、舞、文、企」學術研討會，以期為傳統藝術的當代發展提供前進的方向和正確的方法。研討會分「書畫藝術史專題、文化產業論壇、表演藝術與文化美學專題、漢唐樂府的藝術實踐對傳統藝術現代轉型的啟示」，共四個主題，邀請來自大陸和臺灣的專家學者、企業界人士近百人參加此學術研討活動[211]。這些學術研討會共同聚焦在不同媒體的合作中，如何針對一個主題，架構出更完善立體的主題形象，透過不同研究觀點、領域的對話，結合不同媒介平臺的討論，使演出的主題更為明確、關切的焦點更為殷切，不但引領各界的視線更成功的行銷票卷。

從這些研究討論和實際演出的呈現中，觀眾可以體會，以演出為中心連結圖像、文學、信仰、歷史、音樂、武術、插花、茶藝等各式各樣的文化藝術的網絡，在這兩幅作品中所呈現的不僅僅是圖像轉譯成劇作，更是一場貴族式的生活品味和神話體驗。以《韓熙載夜宴圖》而言，劇作中出現的道具器皿無非考據畫作時代再造，而展示在場上的花藝、品茶、焚香等表演，則是古今生活中還存在的藝術美學，透過這個作品感受韓熙載進退維谷的心境，同時也回到當時代和劇中人一起呼吸生活般，共生共存共同體驗。而《洛神賦》改編所涉及的詩書畫合一，則是古人對文藝追求的至高境界，透過洛神賦這個主題傳統的歷史流變，所形成的一系列創作改編，都是一次次的記憶召喚和文化傳承，觀眾透過觀看也同時參與曹植生命中的現實挫折與心靈聖殿，在這場神話的遊歷中，自身的情緒境遇也能有所寄託投射和昇華。在這兩個作品中，將不同文藝媒介的界線相互跨越融合，從中提煉吉光片羽，結合成一個屬於劇中人物時空的美學世界，並傳遞到觀眾的視聽。

善用傳統的諸多元素，以現代的詮釋和理解打造一個古今共感的敘事表演，在一個個穿梭時空的意境裡，經典的藝術能夠恰如其分的定位再現，而現代觀者也能找到參與認同的途徑，一同體會傳承在文化中的諸多美感經驗，因而願意再次看見、回味那份似曾相識的美好，就是漢唐樂府藉由《韓熙載夜宴圖》和《洛神賦》這兩個劇作所揮發的「傳統再生」的能量。

---

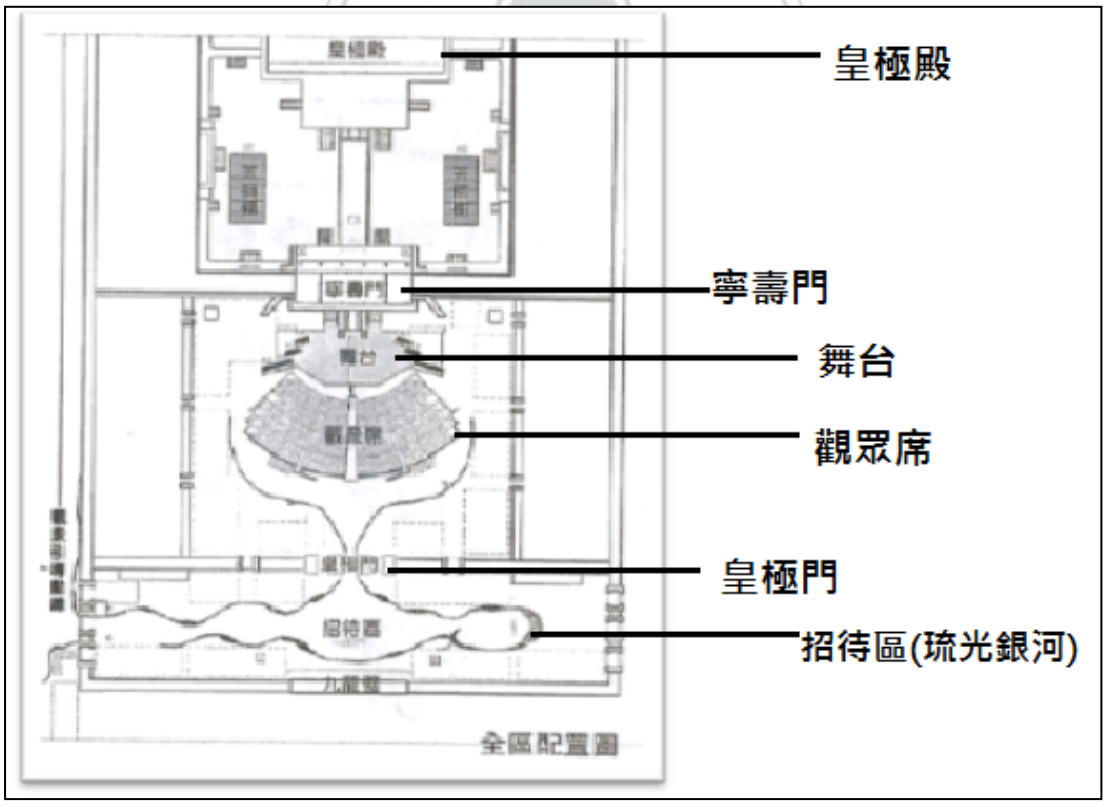
[210] 參見林銘亮：〈溯靈—談《洛神賦》幕後〉，《福建藝術》4 期（2006 年），頁 25。

[211] 參見白勇華：〈當傳統藝術邂逅新媒體—「洛神賦：詩、書、畫、樂、舞、文、企」學術研討會綜述〉，《福建藝術》5 期（2008 年），頁 26-29。

（二）環境劇場的時空牽引

《韓熙載夜宴圖》和《洛神賦》都曾在北京紫禁城的皇極殿廣場搬演，運用皇家宮殿古蹟的富麗堂皇，突破鏡框式舞臺重新架構結合環境的古典劇場，帶領觀眾回到歷史當下，重新凝聽南管的深沉之美。南管歷經千年的樂音正契合北京故宮文化沉澱，而演出劇作的人物背景也符合這古代貴族的活動時空。此外《韓熙載夜宴圖》更曾在廈門鼓浪嶼菽莊花園中「成功號」遊輪上演出。於文分就兩劇作的當時的設計和展演做說明，最後再以環境劇場的角度，以北京故宮的演出為例，綜合論述。

現藏於北京故宮的《韓熙載夜宴圖》，透過漢唐樂府的詮釋，受邀於紫禁城皇極殿廣場表演，在有形文化資產中上演無形文化資產，在企業挹注的商業宣傳中弘揚文化[212]。在故宮上演南管樂舞、搬演傳世名畫，觀眾剎時彷彿都成為畫中一員、歷史一人，見證體會當時代的氛圍。當時的舞臺設計如圖：



《韓熙載夜宴圖》北京故宮舞臺設計圖[213]

[212] 關於北京故宮的幕後製作與「食養山房、琉璃工坊、法藍瓷、富邦金控」等企業贊助，可參見李文儒、陳美娥、林洲民：〈兩個《韓熙載夜宴圖》〉，《紫禁城》10 期（2007 年），頁 18-35。
[213] 參見〈漢唐樂府「韓熙載夜宴圖」北京故宮公演，舞臺及整體空間設計規劃〉，《臺灣建築》149 期（2008 年 2 月），頁 74-79。

舞臺設計方面，運用琉璃打造「天上銀河」的概念，以銀河包圍紫禁城皇極殿前寧壽門與皇極門之間的廣場，觀眾在仿古的臥榻上飲茶、賞花、看戲。漢唐樂府安排許多侍者，隨著劇情的編排，同時泡茶、焚香、插花於每一區臥榻前的桌上，觀眾可以近距離欣賞各項藝術，彷彿劇中賓客般一同品味。而臥榻也仿古製作，使用的茶具瓷器也仿宋代汝窯製作，欣賞演出之際也同樣享受茶花香[214]。透過這樣的巧思安排，觀眾同演員的關係更為親近，對於傳統藝術能有機會切身體驗，也更能融入畫作中展演的生活情態。

同樣藏有版本之一的北京故宮所上演的漢唐樂府《洛神賦》，不同於劇場版盧卡斯導演的舞美藝術，邀請中國黃海威設計舞臺。以四根雕花白柱架起圓形三面式的舞臺，符合中國傳統戲樓的設計，去除背景白幕成為地板投影，邀請臺灣新媒體藝術家林俊廷，依劇情投射燈光影像和書法賦文。觀眾坐在以八卦設計為概念的座位。燈光投影使洛神的形象更為生動唯美：當洛神出場時粼粼波光、凌波微步更顯唯美；水中生物更豐富洛水的生態；而水色和水紋的變化也能擴顯曹植的心境變化和眾靈的姿態[215]。在樂舞結尾，投影儀將傳為顧愷之所作《洛神賦圖》映射在檯面上，這既代表後人對於洛神傳說的想像，而洛神的主題傳統也在此增添上展新的詮釋。

從環境劇場的視點觀察兩個劇作在故宮的展演。故宮古典的皇家場域和劇作人物的生活背景相應，因此空間的每一個角落彷彿都是劇作時空的設定，為表演所用。而環境隨著花香、茶藝的展演、投影設計而重新被定義，它可以是韓熙載夜宴的現場，也可以是曹植相遇洛神的河畔，也許更是南管樂舞曾經響徹的皇家宮殿。而劇中所展演的兩幅畫作，都有版本藏於北京故宮之中，在有形文化資產上演無形文化資產，虛實交錯共生共榮的關係，就像觀眾的視聽和定位，既是現今也是古代。戲劇的展演成為一個貫串時空、連結真實與虛構的憑藉，在嶄新運

[214] 參見李暉：〈寧靜致遠—臺灣漢唐樂府的南音樂舞《韓熙載夜宴圖》〉，《福建藝術》6 期（2008 年），頁 13-14。

[215] 關於投影水紋的詳細說明：「南音樂舞的主要情節是在洛水旁發生的，女主人公又是洛神，因此，媒體特技圍繞「水」字做足了文章。它主要有以下特色：一是借助水的漣漪映襯主人公的行動。洛神及其女伴從水上款款而來，凌波微步有了虛擬洛水的鋪墊顯得格外美妙。河神執棍起舞，馭浪雄姿有了虛擬洛水的配合顯得格外英武。二是借助水的顏色烘托主人公的心境。雖然主人公曹植和洛神自始至終未發一言，但其心中的波瀾起伏卻通過舞臺表面上水的顏色變化表現出來，真是「情波如水波，心理通物理」。在雙方定情之際，水波的顏色是溫暖的，仿佛籠罩在陽光之下；在神人道殊之時，水波的顏色是黑冷的，仿佛進入了冬夜。三是借助水中生物豐富樂舞的內涵。像「步步生花」這樣的效果，體現了原作的神話意味。」引自黃鳴奮：〈若無新變、不能代雄—略論南音樂舞《洛神賦》的創造性〉，《福建藝術》5 期（2008 年），頁 25。

用定義的環境劇場中，遞達南管樂舞即古即今的美學典範。

在這個環境劇場中，「香花茶藝」亦或是「詩文書畫」等綜合藝術，都各自有其發展脈絡，他們原本訴說著自己的語言，但是透過歷時橫軸的連結，能夠融合為一個相互補足的系統，既代表自己也互通彼此。漢唐樂府強調的精神：「立足傳統、再造傳統」，所謂再造傳統，不是造一個新的傳統，而是把過去遺落的精神整理、傳承，與現在的審美範式接軌，重新面對民眾[216]。北京故宮是一個傳統、劇中畫作、文藝也各有所承，這些敘事在南管樂舞的創意思維編排裡，再重新被定義的環境中，牽引觀眾進入一個互通的文藝脈絡，透過對這個脈絡的理解體會與認同，再度薪傳成新的敘事於未來，這是有無形文化資產都必須重視的包存、教育與弘揚的內在涵義。

國立政治大學 National Chengchi University

[216] 參照李文儒、陳美娥、林洲民：〈兩個《韓熙載夜宴圖》〉，《紫禁城》10 期（2007 年），頁 33。

國立政治大學
National Chengchi University

第四章

戲說史話的《殷商王后》和《盤之古》

本章關注《殷商王后》連綴甲骨文記事和《盤之古》搬演神話、演奏編鐘，呈現歷史傳說的嶄新面貌。《殷商王后》又名《武丁與婦好》，從甲骨文的卜辭與歷史傳說的連綴，傳唱帝王皇后的淒美愛情；《盤之古》則是透過盤古開天、后羿嫦娥與伶倫制樂的神話，鋪陳編鐘禮樂的教化秩序。在這兩個作品中，題材的跨越幅度更為寬廣，時間上溯更為悠久，劇作創發也更為自由，由於甲骨文、神話兩者的敘事有更多想像及詮釋的空間，足以開展劇團思維，萌生在無限可能中，彰顯創意活用資產的涵義，也標示當代觀看古典與經典的角度及詮釋。

國立政治大學
National Chengchi University

第一節、《殷商王后》劇作分析

2012 年配合「臺灣國際藝術節」於國家戲劇院演出的《殷商王后》[217]，劇作緣起於漢唐樂府應安陽殷都區政府、甲骨文基金會之邀，深入中華漢字肇始之地─安陽殷墟探訪婦好墓跡，以商代歷史、武丁與婦好的王后愛情為靈感，在「南管」所保存之「商調式」音樂旋律和詩經情感敘事的意境中，銘刻殷商王朝占卜天人觀中的真摯絕戀。商朝為現今信史之端，隨著文物和甲骨文字的出土，學者至今仍在建構拼湊其全貌，商王武丁與后婦好的關係亦然，漢唐樂府在既有的資料想像創作，在相關音樂、文學和武術的融合裡，使這段不渝的情愛重新感動世人。本文首先將釐清商王武丁和婦好，在於甲骨和史書的相關紀載，討論漢唐樂府如何在此一題材，鑲嵌文藝和詮釋思維。

（一）創作取材：武丁與婦好

1.殷商與武丁

武丁，是中國商朝（西元前 1600 年─西元前 1046 年）第 23 位帝王，廟號高宗，約生活於西元前 1200 年前後。據文獻記載，武丁父輩盤庚將國都遷至殷（今河南安陽），後又經小辛、小乙兩代商王，才傳位於武丁，他在位五十九年，體民所苦，禮賢下士，振興了商王朝，後世中興之主的歷史評價。年少時，曾隱藏身份探訪民間，瞭解百姓疾苦，並尋訪識得奴隸「傅說」，提拔為相。1928 年起，在殷都故地河南安陽小屯及侯家莊一帶展開大規模考古發掘，商代王陵和宮殿宗廟基址的出土，證實了商王朝的存在；位於王陵區的 1001 號大墓，更被推測為武丁陵墓。1936 年 6 月又發現一座甲骨坑（1237 號灰坑），出土一萬七千多片龜甲、獸骨，其上刻載大量文字，多是武丁命人卜問祭祀、戰爭，甚至日常生活大小事的卜辭或記事。從考古的發掘和研究使後世確定商代有史可據，而其中出土的文物也有利於推測武丁生活時空和文化。

從當時的考古發現，殷商國都規模完善，社會富庶，文化充滿信仰占卜祭祀

[217] 本文影像根據：漢唐樂府：《殷商王后》DVD，臺北國家戲劇院演出，2012 年，未出版。本劇作首演時間是 2010 年「漢字藝術節」於北京太廟，而臺灣演出時間係在 2012 年。創作時間較後文論述的《盤之古》為早，故先論述。

的色彩。當時的殷都，甲骨文中稱之為「大邑商」，是當時東亞的大都會。大量武丁時期的建第基址、城市設施、貴族墓葬，展現「大邑商」的宏偉規模。從當大量挖掘到的多樣化的酒器，顯現商人講究飲酒，另一方面也代表當時穀物豐盛，足以用於釀酒，其外墓葬中有多有雕刻精美細緻、繁複的銅器和玉器等，顯示工藝技術的純熟。商人自詡為玄鳥後裔。《詩經 ・商頌・玄鳥》中便有「天命玄鳥，降而生商」之語。源自宗教信仰的夔鳥與龍紋圖案，貫穿商人的日常生活作息及場域。甲骨文裏的武丁，敬天畏祖，以「帝」為最高的神祇，以祖先是溝通人神之間的媒介。在位期間，大量的占卜甲骨說明商人凡事必卜的信仰習慣，而勵精圖治使商朝國土擴充壯大，成為後世楷模[218]。本劇即以武丁和王后婦好的情愛故事為靈感，並試圖呈現殷商重卜的信仰和對外征戰的國勢。

2.王后婦好

婦好是商王武丁諸后之一，甲骨文中，婦好既生養子女，主持祭祀，且能征善戰。1976 年，中國社會科學院考古研究所於殷墟小屯宮殿基址區內，發現其未經盜擾的墓葬。墓內豐富的隨葬品，具體呈現婦好的權勢、地位、人際關係和時代風貌[219]。從墓葬中出現的大量文物，可以推測墓葬主人身分高貴，影響當時的政治經濟和社會。這些文物的來源主要有：婦好生前自行製作之禮器與日用品、貴族的饋贈、方國與地方氏族的貢品，交換（經貿）取得等[220]。他人送給婦好的器物至少可分為以下三類：其一是「王室成員贈送的器物」：如司辛石牛、司母辛銅鼎，其二、「貴族贈送的器物」：如子束泉銅器群；其三、「方國或族貢奉的器物」：如盧方玉戈、妊竹石器等。這些器物除了表現婦好在貴族間的顯著

---

[218] 《尚書》〈無逸〉，周公舉武丁作為仿效的模範，告誡周成王不可貪圖享樂，其云：「其在高宗，時舊勞于外，爰暨小人。作其即位，乃或亮陰，三年不言；其惟不言，言乃雍。不敢荒寧，嘉靖殷邦。至于小大， 無時或怨。肆高宗之享國，五十有九年。」強調了為君者體驗人民生活及謹言慎行的重要性。關於武丁與殷商的紀載，參照於吳曉筠：〈商王武丁與后婦好—殷商盛世文化藝術特展〉，《故宮文物月刊》355 期（2012 年 10 月），頁 4-15。和朱歧祥：〈尋「丁」記—論非王卜辭中的武丁〉，《東海中文學報》20 期（2008 年 7 月），頁 1-8。

[219] 參照吳曉筠：〈商王武丁與后婦好—殷商盛世文化藝術特展〉，《故宮文物月刊》355 期（2012 年 10 月），頁 5；嚴一萍：〈婦好列傳〉，《中國文字》新三期（1981 年 3 月），頁 1-104；梁悅詩：〈一世情從此曝光—商王武丁與后婦好〉，《典藏古美術》241 期（2012 年 10 月），頁 230-233。另外張秉權〈略論婦好卜辭〉一文中，引述關於墓主年代問題，目前主要有兩種意見：一種認為，此墓屬於殷墟文化第二期，墓主應是武丁的配偶婦好，廟號「辛」，即乙、辛周祭祀譜中所稱的妣卒，死于武丁在世時期，可能在晚期；另一種認為，此墓「有可能屬於武乙時代」，墓主有可能是三、四期卜辭中所稱的「婦好」，「她是康丁的配偶，死後稱為司辛，後來被稱為妣辛……。」作者是主張和贊同前一種意見的。其詳細討論參照張秉權：〈略論婦好卜辭〉，《漢學研究》1 卷 1 期總號 1（1983 年 6），頁 34。

[220] 參照施世昱：〈三千年的跨度與轉變—從紅山、婦好到竇綰〉，《臺灣美術》63 期（2006 年 1 月），頁 7。

地位外，刻有方國名稱的器物則顯示她生前在維繫商與方國關係的角色[221]。武丁時代的婦好，是一位文武全才的巾幗英雄，安邦定國，內則主持祭祀，外則率領軍隊，征伐四方[222]。

從卜辭中，可以想見武丁與婦好情感深厚，關心備至；兩人一同並肩作戰的君臣夫妻的雙重關係。婦好與武丁恩愛情深，所以武丁對婦好的生活起居，生育、疾病等都很關心，每事必卜，其中也有卜問先祖會否保佑婦好或婦好是否平安，或是詢問其分娩懷孕的吉凶、蛀牙狀況等等。兩人的生活反映當時的信仰文化，據統計，武丁至少擁有三十名貞人為其進行占卜，無事不卜的習慣，將他們的生活細節記載於甲骨之上[223]。當時對外採取征伐的策略，武丁與婦好兩人常一起參與戰爭[224]。本劇中便刻劃武丁戰爭情況危急，占卜內容指示婦好參戰能勝利但是會有血光，婦好不顧自身，前往與夫並肩作戰並獲得勝利，卻因身懷六甲，動了胎氣不幸身亡的憾事。婦好的身平事蹟，反映出一位女性在殷商時期的可觀作為；也可深刻體會王室中可歌可泣的不朽情愛。

（二）場次析論

2006 年聯合國教科文組織將殷墟遺址列為文化遺產，而南管中所包留的商調式，可以窺見當時代的音樂風華[225]，本劇中譜入《詩經》以說兒女情長，背景幕運用甲骨文投影重現占卜文辭，在服裝的設計上符合商朝尚白的基調設

---

[221] 另外作為一位女性，婦好應是非常重視外在形象。在婦好墓中出土的七五五件玉器中，絕大多數都是裝飾品。此外更有銅鏡、梳子，及五百餘件造形多樣的玉笄及骨笄。這樣一個以玉烘托的雍容形象，除了女性追求美麗容貌的天性外，也同時是建立對外形象的方法。甲骨卜辭顯示，婦好很可能是當時各界婦女的領袖。加拿大皇家安大略博物館所藏的一片甲骨上寫著「貞:乎(呼)婦好見多婦于祥。」便是武丁命婦好在祥這個地方接見多婦。參照吳曉筠:〈商王武丁與后婦好—殷商盛世文化藝術特展〉,頁 7。

[222] 參照王宇信、張永山、楊升南:〈試論殷墟五號墓的「婦好」〉,《考古學報》第二期(1977 年 2 月),頁 1-22。和張秉權:〈略論婦好卜辭〉,《漢學研究》1 卷 1 期總號 1(1983 年 6),頁 27-40。

[223] 關於相關的卜辭舉證可參照梁文偉:〈關於殷墟五號婦好墓問題〉,《人文與社會學報》2 期(2003 年 6 月),頁 111-123。和吳曉筠:〈商王武丁與后婦好—殷商盛世文化藝術特展〉,頁 9。

[224] 「一版卜辭上記載了武丁與婦好於戰事中互相合作的情景。卜辭云:「辛未卜,爭貞:婦好其比沚戛伐巴方,王自東深伐,戎陷于婦好位。」(《乙編》二九四八)這塊卜辭內容,紀錄了當婦好正在支援一位位名叫沚戛的將領討伐巴方時,武丁卜問若由他帶兵從東邊深入進擊,敵人會不會陷入婦好設下的陷阱。」引自吳曉筠:〈商王武丁與后婦好—殷商盛世文化藝術特展〉,頁 11。

[225] 論語中「子適齊聞韶,三月不知肉味」,指的就是商繼承的商調音樂,這個調式存在南管音樂裡。

計[226]。全劇分為「淑女婦好」、「貞女婦好」、「誥女婦好」和尾聲四個部分。本段落將就展演順序論述，各幕根據節目冊列出「情境、詩文、舞蹈和人物等[227]」，再分析演出意涵。

第一幕 淑女婦好

情境： 王子武丁 潛龍親民 結賢納士 圖振商殷
淑女婦好 既武且貌 鸞儔鳳侶 中興王朝

人物：武丁、婦好、傅說、婦邢、眾工人

舞蹈：梨園　生、旦、丑科步

詩經：

國風〈野有蔓草〉、秦風〈蒹葭〉、鄭風〈子衿〉、周南〈關雎〉[228]

第一幕描寫武丁隱藏身分出巡民間，識得庶民傅說賢能，舉以為宰相；並相遇淑女婦好，為之動情，兩情繾綣的美好邂逅。舞臺設計極為簡單，婦好和仕女在亭中，武丁在空臺中望去，其後兩人漸近相舞。國風〈野有蔓草〉訴說兩人相遇、〈蒹葭〉表明武丁傾慕、〈子衿〉暗示婦好回應、再以〈關雎〉到武丁的追求，在角色行當化的設定中，武丁和婦好分別以梨園樂舞的生旦科步在舞臺上展演，歌者在幕後演唱詩經文辭，相襯兩人關係從初識到結為夫妻的歷程變化。

在這一幕中，武丁在民間尋訪有德之人，顯示他將來為帝王懂得禮賢下士德的賢能，而婦好在其中尚未顯示他的政治才幹，反而以一種美好的姿容儀態來標示他外在的魅力。武丁對於賢德之人的慧眼獨具，自然可以說明他對婦好的選擇，因此劇作家強化婦好的淑女形象，如此一來武丁選其賢、婦好演己美的內外人格就能清楚表現。

---

[226] 參照柯喬齡：〈《殷商王后》 南管樂舞重現宮廷愛戀—漢唐樂府卅周年製作、少林寺八卦掌表現征戰場面〉，《PAR 表演藝術》231 期（2012 年），頁 24-25。

[227] 此部分的文字敘述，根據自漢唐樂府：《殷商王后》節目冊（臺北：漢唐樂府，2012 年。）。

[228] 各詩之內容：國風〈野有蔓草〉：「野有蔓草，零露溥兮，有美一人，清揚婉兮，邂逅相遇，適我願兮。野有蔓草，零露瀼瀼，有美一人，婉如清揚 ，邂逅相遇 ，與子偕臧。」；秦風〈蒹葭〉：「蒹葭蒼蒼，白露為霜，所謂伊人，在水一方，溯洄從之，道阻且長，溯游從之，宛在水中央。蒹葭 萋萋，白露未晞，所謂伊人，在水之湄，溯洄從之，道阻且躋，溯游從之，宛在水中坻。蒹葭采采，白露未已，所謂伊人，在水之涘，溯洄從之，道阻且右，溯游從之，宛在水中沚。」；鄭風〈子衿〉：「青青子衿，悠悠我心，縱我不往，子寧不嗣。青青子佩，悠悠我思，縱我不往，子寧不來。挑兮達兮，在城闕兮，一日不見，如三月兮。」；周南〈關雎〉：「關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑，參差荇菜，左右流之，窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，輾轉反側。參差荇菜，左右采之，窈窕淑女，琴瑟友之。參差荇菜，左右芼之，窈窕淑女，鐘鼓樂之。」

第二幕 貞女婦好

情境： 楚不來享　武王伐荊　婦好懷孕　難隨夫行
廟堂祀卜　甲骨顯凶　忠君愛國　慷慨從戎

舞蹈：朝天罡（科儀）、小洪拳、八卦拳

人物：段落一：武丁、婦好、傅說、婦邢、孝己、子媚、侍女、武士；段落二：婦好、祭司

詩經：〈商頌・玄鳥〉詩詠[229]

本幕分成兩個段落，首先透過〈商頌・玄鳥〉來歌頌殷高宗武丁的作為，開創商代萬國朝貢的盛世氣象；再則融合道術科儀「朝天罡」和少林武術的「小洪拳和八卦拳」[230]，烘托商代氣勢中，婦好向祭師詢問是否前往協助武丁作戰的情形。運用詩經中關於武丁的詩歌回溯時空，舞臺上布置殷商王朝宮殿的臺階與王位，朝臣列於左右顯現王朝盛事，以朝天罡儀式召請神靈、宣示武丁前往征戰；接著投影幕上投上甲骨卜辭，場面唯祭師和婦好兩人在八卦拳的陰陽觀念中，占卜是否前往助戰一事，卦象顯示「戰局可挽，血光主難」，身懷六甲的婦好面臨天人交戰，在神靈信仰的諭示和君臣夫妻情感的真摯中，婦好終於選擇不顧己身協助丈夫出征。

在這個段落的婦好形象，成為一個憂國憂君的忠臣，他的關心反映在對占卜的殷切，殷商重巫，來自於對未來的不確定和擔心，而婦好擔心的自然是夫君的

---

[229] 詩之內容：天命玄鳥，降而生商，宅殷土芒芒。古帝命武湯，正域彼四方，方命厥後 奄有九有。商之先後，受命不殆 ，在武丁孫子。武丁孫子，武王靡不勝，龍旗十乘，大糦是承。邦畿千里，維民所止，肇域彼四海。四海來假，來假祁祁，景員維河，殷受命咸宜，百祿是何。

[230] 天罡：指北斗星或指神煞：道書有三十六天罡，配七十二地煞。朝天罡是召請神靈的儀式；小洪拳：拳術套路。屬少林洪門拳。據湯吉人著《大洪拳》一書所載的小洪拳，有單撲心、裏陰腿、雙撲心、鳥風進洞、犀牛獻角、飛腳盤腿等 14 個動作。現代河北地區流傳的小洪拳共 36 式，動作簡潔樸實，拳路緊湊。引自中國武術大辭典編輯委員會編著:《中國武術大辭典》,北京：民體育出版社（1990 年），頁 137。而「八卦拳」是依據乾、坤、艮、震、巽、離、坤、兌八卦各自的特性為綱領，以後天八卦的陰陽生成為體用，所發展成的武術系統。其「內四卦」（坤、震、離、兌）合於「四象」（陰陰、陰陽、陽陽、陽陰）的陰陽變化；其方位和屬性，又恰與「五行」相符。因此，八卦拳是依據八卦、五行的屬性和關係，將人體區分為內四部和外四部共八個系統，再由武術招式中擷取符合上圖（八卦圖）要素的動作精華，歸納出八個基本姿態，稱為「八母掌」，分別代表各宮的特性，內以鍛鍊臟、腑、氣、血、精、神、筋、骨、皮、肉，用以養壽延年；外又照應前、後、上、下、遠、近、內、外，用以禦侮防身；並由此發展出相互貫串聯絡的八卦拳系統。參照何八駿：〈試論八卦拳之八母拳〉,《力與美》63 期（1995 年），頁 76-77。；關於八卦拳與八卦掌之紀載亦可參照中國武術大辭典編輯委員會編著：《中國武術大辭典》，頁 36。

安危和國家的前途。身為一個孕婦，在家庭、妻子的立場平安生育是其重任；但同時拉鋸他的也是他在國家、忠臣的角色，這更是肩負起許多群眾、家庭的承擔，此幕他與祭祀來往盤旋在貞卜現場，時間彷彿凝結猶如他進退維谷的牽扯，最終他的出征，自然是有違他妻子安產的本分，但相對國家和國君，他的選擇就顯得不可為而為之的堅定。正如前文中分析出土文物資料所顯示的婦好社經地位，他的角色聯繫方國、婦女同胞、政治朝臣等，歷史中並沒有為這位女性的賢能多加著墨，但從他面對多重角色和選擇的決定裡，可以想見這些社經地位的崇高，都建立一個共同的基礎，那就是捨己為人的才能和品德。

第三幕 誥女婦好

情境： 殷旅節退 軍情告急 婦好登高 鬼哭神泣
凱歌甫奏 鼙鼓聲淒 血泊君懷 天下母儀

舞蹈：棍、鉞、八卦拳

人物：武丁、婦好、傅說、婦邢、孝己、子媚、武士、女將

尾聲

情境：洹河善水 千載流情 美哉婦好 真哉武丁
母辛方鼎 爍古震今 殷墟不虛 至愛長青

音樂：吹塤、吟詩

詩經：國風〈野有蔓草〉

人物：武丁

在〈陽關曲〉「勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。」的別離樂音中，暗示婦好一去不復返，最終贏得勝利卻動了胎氣不幸身亡。武丁的另一位妻子婦邢和兒女孝己、子媚都在戰後來到婦好面前關注，但為時已晚。婦好腰裹紅布象徵流產身亡。尾聲中重新響起兩人出遇的〈野有蔓草〉邂逅之辭，武丁一人在陶塤的樂音中[231]，抱著婦好落幕。婦好墓的位置不同商代帝王貴族安葬位置，選在皇殿附近，劇作者推測多情武丁難捨婦好離世，不循皇家禮俗，厚葬婦好於宮殿之側，以朝夕相隨、心靈相應。

婦好的出征與逝去，象徵他身為國母、身為人臣的氣度和忠貞，當然也是一個深愛丈夫的賢妻。從文物的出土中，可以看見婦好墓來自各國的貢物禮品，顯

[231] 婦好墓葬中出現陶塤，為當時使用之樂器之一。參照吳曉筠：〈商王武丁與后婦好—殷商盛世文化藝術特展〉，頁 11。

示他征戰四方的震懾天下的驍勇善戰,在戰爭中他是英雄;而時常協助舉行祭祀典禮的卜辭中,又以家國重臣的形象出現;後世從他的陵寢安置在宮殿附近推論武丁對的他的感念與情深,他也是帝王的妻子。要在多方面取得絕對尊重、完成許多期待,不論是殷商遠古或是現代社會、不論性別,都是相當困難的目標,而劇作中的婦好則不負眾望的完成,成為可歌可泣的崇拜與稱頌對象。

(三)主題探討:絕戀與甲骨的銘刻永恆

中國信史因為甲骨文的出現得以推至商代,而甲骨文中的紀錄文字則能勾勒出當時代的社會氛圍與人際脈絡等,其中武丁與婦好的卜辭雖然不能完整的敘說兩人情感關係的發展始末,但透過傳世的卜辭中即可連結出兩人真摯的情感、絕美的愛戀。從商代出土的文物中,可見許多繁複雕琢、洗練造型的玉器、大量的牙骨器具,佈滿精緻細密的紋飾或鑲嵌,華美無比,還有銅器、繁褥紋飾衣物、精品上百件,都足以顯見當時代的高度發展的物質生活和文明藝術[232]。漢唐樂府以古老的南管「商調式」音樂和《詩經》風雅頌的詩歌,再現武丁與婦好之間,亙古不渝的情義。將有形文化遺產「殷墟文物」與非物質文化遺產「南管」相結合,復興兼具物質文明與精神生活的王朝情感,是本劇建立的企圖和氛圍。

本劇三幕「淑女、貞女、誥女」的標題中,可以看見婦好一生的歷程,也是他多重身分的人格象徵,從甲骨卜辭、出土文物的驗證中,逐步拼湊出她賢妻、忠臣、將領、國母的完整形象,配合劇作建構其情感歷程和生活演變,觀眾能在卜辭歷史、傳說演繹中內外參照一個立體的角色認識。從劇作的安排,觀眾可以想見一個偉大女性的生命成長,她包含蕙質蘭心、秀外慧中的妻子形象,吸引武丁傾慕,此時他還是一個少女,直到嫁作帝王妻,開始參與朝中祭祀、社稷論政、領兵作戰,儼然成為一個女性英雄,她既是為夫君也是為國君作戰,更是為國家百姓出征。劇作中從淑女到國母的形象演化,階段層遞出她內在情感,從兩情相悅的歡喜、朝中重臣的莊嚴、占卜祈問的掙扎、奔赴沙場的毅然、從容就義的果敢,層層推進一個女性的心路歷程、角色變化,觀眾也見證一位英雄的誕生。現代的甲骨和文物拼湊也許尚不完整,但是婦好人格的崇高、社經地位的作為,以

[232] 關於其詳細的物質文明敘述可參見,吳曉筠:〈商王武丁與后婦好—殷商盛世文化藝術特展〉,頁 14-15。和趙林:〈中國第一位巾幗英雄殷商王后婦好之墓〉,《人與社會》1 卷 1 期(1982 年 3 月),頁 36-39。

及他和武丁之間的愛情，已經宣示極其完全的不朽。

在一個龐大的王朝沉埋砂土，說明朝代興衰的變換持續向前，然而人類的文明智慧卻能透過甲骨卜辭、《詩經》文辭、雕琢文物來傳遞後世，使人們重新認識一個時代，虔誠信仰的天人關係、傳唱不衰的文學樂曲和歷久彌新的工藝技術都是至今發展的啟示和靈感。而其間武丁與婦好的情愛深度，則豐富了當時空人際情感的蘊含，兩人的絕美愛情透過傳世的甲骨文辭，足以見證超越時空藩籬，銘刻至今的永恆。

國立政治大學 National Chengchi University

第二節、《盤之古》劇作分析

漢唐樂府受「臺北市立國樂團」(簡稱：國樂團）的邀請，攜手創作南管編鐘樂舞《盤之古》，作為「2011 年臺北市傳統音樂季」的開幕獻禮，由陳中申編曲指揮，以遠古神話為題材，融合國樂器、太極拳和多媒體投影技術，以南管與編鐘兩個傳統藝術的合作共同探究禮樂文明。1978 年出土於中國湖北的「曾侯乙編鐘」是現存體制最完整宏大的禮樂器，臺灣文建會有幸收藏到第四套複製品（其他三件存於中國），為使這樣的國寶能重現盛事風華，特別邀請漢唐樂府和國樂團合作，以盤古開天、后羿射日、嫦娥奔月、伶倫制樂的神話，上溯編鐘音樂律制的古老與周代禮樂教化的秩序。除了南管梨園樂舞之外，姿體動作更編入「禪門太極」與「陳氏太極」，展現剛毅之美外，以太極拳所蘊藉的禪思與陰陽剛柔的觀念，呼應天地創生的哲學思想，並體現「舞武同源」的創作理念。本文將依序說明其取材、分析其情節安排，並討論樂舞、編鐘的交融間，所呈現的神話思維和禮樂文明。

（一）創作取材：遠古神話、曾侯乙編鐘

1.遠古神話

（1）盤古

盤古開天神話所解釋的時空概念，早於其他神話，但其實直至三國徐整〈三五曆紀〉及〈五運歷年紀〉及舊題任昉《述異記》之盤古出，才使宇宙萬物之根源，有神話之合理解釋[233]。觀看〈三五曆紀〉及〈五運歷年紀〉這兩則敘事：

> 〈三五曆紀〉天地混沌如雞子，盤古生其中，萬八千歲，天地開闢，陽清爲天，陰濁爲地。 盤古在其中，一日九變，神於天，聖於地。天日高一丈，地日長一丈，盤古日長一丈，如此萬八千歲。天數極高，地數極深，盤古極長。後乃有三皇。數起於一，立於三，成於五，盛於七，處於九，故天地去九萬里。(《藝文類聚》卷一引[234])

[233] 陳逢源：〈盤瓠與盤古傳說初探〉,《東吳大學中國文學系系刊》14 期（1988 年），頁 18-19。
[234] 〔唐〕歐陽詢等撰；木鐸編輯室編：《藝文類聚》(臺北：文光出版，1974 年)。

〈五運歷年紀〉首生盤古，垂死化身，氣為風云，聲為雷霆，左眼為日，右眼為月，四肢五體為四極五嶽，血液為江河，筋脈為地里，肌肉為田土，髮髭為星辰，皮毛為草木，齒骨為金石，精髓為珠玉，汗流為雨澤，身之諸蟲，因風所感，化為黎甿。(《繹史》卷一引[235])

〈三五曆紀〉主要在解釋天地生成的空間變化，後段一三五七九的數字變化，似乎與易經陽數觀念有所關係，而〈五運歷年紀〉與《述異記》的內容相近[236]，主要在說明星體山河與萬物的由來。考據漢代以前並沒有「盤古」這一詞彙，陳逢源研究指出：「盤古之產生，並不排除百越民族巨人開闢之傳說影響，然而漢族古神話，經典中之哲理影響，促使徐整創作盤古神話，符合先民於創世者之需求，使天地開始有合理之解釋，當更為合理。[237]」因此盤古神話的出現，在弭補遠古神話對天地創生的說明空缺，透過此神話所反映的是三國當時或以前的人們，在累積的經典哲學中，思考宇宙生成、自然與人類關係的共同創作。從天地誕生的順序、日月山河及萬物的由來，可以連結古人對時空秩序的理解、對自然萬物的解讀，體現人類與自然相生相融的密切互動。

（2）后羿與嫦娥

后羿射日神話，是先民解釋太陽生成、運作與數量的天體認識。關於后羿射日的神話紀載：

〈海外東經〉湯谷上有扶桑，十日所浴，在黑齒北。居水中，有大木，九

---

235 〔清〕馬驌撰：《繹史》(臺北：臺灣商務，1968 年)。

236 《述異記》卷上言：「昔盤古氏之死也，頭為四岳，目為日月，脂膏為江海，毛髮為草木。秦漢間俗說：盤古氏頭為東岳，腹為中岳，左臂為南岳，右臂為北岳，足為西岳。先儒說：盤古泣為江河，氣為風，聲為雷，目瞳為電。古說：盤古氏喜為晴，怒為陰。吳楚間說：盤古氏夫妻，陰陽之始也。今南海有盤古之墓，亙三百餘里，俗云後人追葬盤古之魂也。桂林有盤古氏廟，今人祝祀，南海中盤古國，今人皆以盤古為姓。昉案：盤古氏，天地萬物之祖也，然則生物始於盤古。」(述異記卷上）陳逢源解釋，其中有秦漢間俗說，先儒說、古說、吳楚間說，似乎將盤古傳說，比附原有之開創舊說，正足說明盤古傳說之新創，及承遞之餘，而與原有傳說相整合。參見〔南朝・梁〕任昉著：《述異記》(臺北：藝文印書館，1967 年）和陳逢源：〈盤瓠與盤古傳說初探〉，頁 18-19。

237 參見陳逢源：〈盤瓠與盤古傳說初探〉，頁 20。此外〈盤古垂死化身神話探源〉一文中，對盤古神話的起源，是中國古有或國外的諸說法，有詳細討論。可參見朱心怡：〈盤古垂死化身神話探源〉，《中華學苑》56 期（2003 年)，頁 1-21。〈盤古傳說試釋:兼論我國古史系統的開端〉文中對盤古神話，所反映的中原民族與南方少數民族的融合的說明有詳細的分析，參見王仲孚：〈盤古傳說試釋:兼論我國古史系統的開端〉，《歷史學報》12 期（1984 年)，頁 1-21。

日居下枝，一日居上枝。[238]

《淮南子・本經》堯之時，十日並出，焦禾稼，殺草木，而民無所食。[239]

《楚辭・天問》（羿）仰射十日，中其九日，日中九鳥皆死，墜其羽翼，故留其一日也。[240]

本來天有十日，每天只有一日居上枝，但是堯的時候突然十日並出使天下災難，為了解決這個問題，所以后羿射日，此舉觸怒日之父「帝俊」，因此后羿失去神格與妻子嫦娥降為凡人，為了長生不老，「羿請不死之藥於西王母，姮娥竊以奔月，悵然有喪，無以續之。[241]」嫦娥獨自到了月中的廣寒宮，後世多傳為月神。后羿與嫦娥的起源、關係在神話中有很多說法[242]。劇中以后羿與嫦娥為夫妻的說法來演繹〈日之初〉、〈月之初〉兩幕，著重強調嫦娥為后羿的妻子，以兩人之間的情感，反襯如今嫦娥獨守月亮的寂寞，如李商隱所言：「嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心。」的悲傷情懷。

（3）伶倫

關於伶倫制樂的記載見於《呂氏春秋》中的〈古樂〉篇，其中說明其模仿鳳鳴制十二音律的故事，關於其文：

昔黃帝令伶倫作為律。伶倫自大夏之西，乃之阮隃之陰，取竹於嶰谿之谷，以生空竅厚鈞者、斷兩節間、其長三寸九分而吹之，以為黃鐘之宮，吹曰「舍少」。次制十二筒，以之阮隃之下，聽鳳皇之鳴，以別十二律。其雄鳴為六，雌鳴亦六，以比黃鐘之宮，適合。黃鐘之宮，皆可以生之，故曰黃鐘之宮，律呂之本。黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘，以和五音，以施英

[238] 袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年），頁 260。
[239] 〔漢〕劉安著；熊禮匯注譯：《新譯淮南子》（臺北：三民書局，1997 年），頁 358。
[240] 〔戰國・楚〕屈原著；馬茂元編：《楚辭注釋》（臺北：文津出版，1993 年），頁 235。
[241] 《淮南子・覽冥》〔漢〕劉安著；熊禮匯注譯：《新譯淮南子》（臺北：三民書局，1997 年），頁 300-301。
[242] 關於嫦娥為月神的說法，因為讀音接近，多將她與產生月亮的「常羲」形象相結合。常羲的記載：「有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。」參見（《山海經》第十六，〈大荒西經〉）袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982 年），頁 404。然而她之後又為何因為傳說的演變，成為后羿之妻，有許多研究，可參見秦美珊：〈擺盪「日」「月」間—羿與嫦娥原型故事與儀式的結構分析〉，《文學前瞻》3 期（2002 年），頁 1-23。與胡萬川：〈嫦娥奔月神話源流〉，《歷史月刊》140 期（1999 年），頁 48-52 等相關著作。

> 韶，以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰咸池。[243]

當然如同文字不可能獨創於倉頡，音律也不可能由伶倫一人所制，然而從自然的鳥鳴思考編制音樂，即對自然的模仿是音樂起源的一個方式[244]。現代音樂中亦常從自然聲響取材，創作撫慰人心的音樂。從〈古樂〉文中，除了從自然取材之外也反映出和自然和諧共存的祈願，如文：

> 帝嚳命咸黑作為聲歌—九招、六列、六英。有倕作為鞉鼓鐘磬吹苓管壎篪鞉椎鍾。帝嚳乃令人抃或鼓鞉，擊鐘磬，吹苓展管篪。因令鳳鳥、天翟舞之。帝嚳大喜，乃以康帝德。[245]

在這段文字中「可以想見一種像於祭祀又像慶典的慶祝儀式，這裡令鳳鳥、天翟舞之，當是令人裝扮成鳳鳥與山雉，以呈現百鳥齊舞。[246]」從這兩段敘述中，可以解讀〈音之初〉中伶倫作樂的由來,而從劇作中演員扮演鳳鳥舞於臺上的設計，也符合創制音樂時人與自然界相互依存的共榮關係，從〈古樂〉可以看見音樂和扮演的雛型。

劇作中之所以選擇《呂氏春秋》關於音樂的紀載，做為演繹的對象，應該和他在中國音樂史上總結和傳承的地位有關。先秦諸子中以儒道兩家的音樂思想為主流，到了秦代統一天下，呂不韋著作此書，有總結先前音樂思想的努力，如〈季夏紀・音律〉中進一步擴大《管子・地員》篇的「三分損益法」將五音的延伸至十二律的生成[247]，以具體的數理推算實證音樂起源的「度量」依據[248]。而從〈古樂〉則可知道古人透過音樂與自然互動的軌跡。具體的說明音樂起源、人與樂、人與自然的關係，在音樂理論的體系亦自成一說，《呂氏春秋》反映的是先秦音

---

[243] 〈仲夏紀・古樂〉〔秦〕呂不韋撰、〔漢〕高誘注：《呂氏春秋》（臺北：藝文印書館，2009 年）。

[244] 陳宗良於論文〈音樂所由來尚矣〉段落中，從《呂氏春秋》中釐清音樂由來說法有：源於天人溝通、源於對大自然的模仿、源於對人事功成的頌讚三者。參見陳宗良：《《呂氏春秋》音樂思想》（高雄：高雄師範大學經學研究所碩士，2009 年），頁 102。

[245] 〈仲夏紀・古樂〉〔秦〕呂不韋撰、〔漢〕高誘注：《呂氏春秋》（臺北：藝文印書館，2009 年）。

[246] 引自陳宗良：《《呂氏春秋》音樂思想》，頁 107。

[247] 關於十二律和三分損益法：我國古代的音樂分為十二個調，也就是十二律。律原指用來定音的竹管，古人用十二個長度不同的律管吹出十二個高度不同的標準音，以確定樂音的高低，也就是將一個八度分為十二個不完全相等的半音的一種律制。音律的名稱由低到高依次排列為黃鐘、太呂、太簇、夾鐘、姑洗、中呂、蕤賓、林鐘、夷則、南呂、無射、應鐘，這在春秋時代已形成。而《後漢書》《律曆志》等書中還記載了三分損益法，就是以基本律黃鐘（律管九寸）的長度屢次乘 1 減 1/3（三分損一），或者 1 加 1/3（三分益一）便可得出各律。引自張臨生：〈眾樂之首「編鐘」〉，《故宮文物月刊》4 卷 9 期總號 45（1986 年），頁 5。

[248] 參見陳宗良：《《呂氏春秋》音樂思想》，頁 185。

樂思想的總結，其後續接漢初《樂記》、《春秋繁露》、《史記》、《淮南子》的音樂思想，具有總結傳承的歷史地位[249]，也因此成為本劇作在尋求音樂創始解釋時的靈感所在。

2.曾侯乙編鐘

「編鐘」一詞，始見於東周，是大小漸次的青銅鐘相編而成的打擊樂器，其中「曾侯乙編鐘」的規模最大、鑄做最精良、保存最完好，相伴出土的其他樂器也最為豐富。「曾侯乙編鐘」是一九七八年在湖北省隋縣擂鼓墩附近，某駐軍雷達修理站在重新重新整建廠房的情形下意外發現。被發現時整個棺槨浸在水中，正因為如此，使得「曾侯乙編鐘」及其它文物避開了空氣氧化，得以完整保存。根據墓葬形制，隨葬器物風格，和出土的一件楚玉鎛鐘上的銘文，表明這是一座戰國早期的曾國國君的墓葬，下葬年代在公元前四三三年或稍晚，墓主是曾侯乙，曾是國名，侯是爵位，乙是墓主的名字[250]。為了讓國人也有機會看到，文建會（現之文化部）向湖北省博物館訂購了一套曾侯乙複製編鐘，這是全世界第四套（另外三套在中國大陸），一套可分為鐘架、編鐘：六十五件青銅鐘分三層八組、配件、銘文四大部份[251]。依同出的演奏工具判斷，需有五名樂師演奏這套編鐘：二人各持一棒，掌驟下層大鐘；三人各持雙槌，掌奏中、上層的三個鐘組。下層鎛鐘聲沉渾厚，氣勢磅礴；中層甬鐘音質圓潤，旋律優美。上層紐鐘音質清亮、定調準確[252]。曾侯乙編鐘的出土，證實我國早期音樂製作的精美，及相應理論的齊全。

曾侯乙編鐘的再現，為中國樂鐘一鐘能發雙音的設計，做了最佳的註腳；而其演奏發聲也契合「十二律」與「三分損益法」的古代音樂原理。更是禮樂制度

[249] 參見陳宗良：《《呂氏春秋》音樂思想》，頁 182。

[250] 西周時，鐘的編組規模逐漸擴大，多為八件，稱作「林鐘」。「編鐘」一詞，始見於東周。編鐘盛行於周代，流行中原、南方地區。迄今出土的先秦編鐘超逾百批，數以千計，以「曾侯乙編鐘」最為完整龐大。參見馮光生：〈千古鐘聲萬里行— 敍記古禮樂曾侯乙編鐘〉，《孔學與人生》13 期（1999 年），頁 29-31。

[251] 關於曾侯乙編鐘的整體設備的詳細說明：洋洋大觀的鐘架，長 7.48、寬 3.35、高 2.73 公尺。六個青銅佩劍武士和八件圓柱承托著七根彩繪木樑，構成曲尺相交兩堵立面。架及鐘 鈎，共二四六個構件。鐘及架、鈎上共有 3755 字銘文，為編號、記事、標音及樂理理論。內容包括：（一）某音在曾國及楚、晉、齊、申、周等國或地區的律名及其對應關係；（二）某音在不同均（調）中的階名及其對應關係；（三）某音在不同八度組的律名或階名及其對應關係。鐘的裝飾，含人、獸、龍、鳳、花、幾何形紋，用圓雕、浮雕、陰刻、彩繪等技法，以赤、黑、黃及青銅本色為基調，融浪漫色彩與王室風範為一體，顯得莊重肅穆，歷二十四個世紀，仍散發著光彩。參見馮光生：〈千古鐘聲萬里行— 敍記古禮樂曾侯乙編鐘〉，《孔學與人生》13 期（1999 年），頁 29-31。

[252] 參見吳南薰：〈再現金石之聲—仿曾侯乙編鐘來臺〉，《藝術家》47 卷 6 期總號 283（1998 年），頁 601。

的重要樂器，用祭祀、宴饗等國家場合。先秦樂鐘大多能在開在同一鐘體上發出「雙音」，即敲擊鐘體正中近口沿的「正鼓」部，和敲擊其旁靠近稜邊的「側鼓」部，能發出兩個不同的音[253]。而前文所提及的《呂氏春秋》所論述的樂理，也與編鐘相符合[254]。根據統計，鐘和鼓於「風」、「雅」、「頌」各體裁中皆曾出現，是《詩經》本文最常提及的樂器[255]。所謂「凡金奏之樂用鐘鼓。天子、諸侯全用之；大夫、士，鼓而已。[256]」編鐘標示的是古代音樂製作和理論的高度，及周代禮樂制度的和諧文明，不僅僅是樂器演奏，還是穩定人心社會秩序的象徵。

(二) 場次析論

本劇作共分為五幕:〈天之初〉、〈日之初〉、〈月之初〉、〈音之初〉、〈樂之初〉；分別根據盤古、后羿、嫦娥、伶倫的神話順序開展，呈現的是天地間無中生有、再生日月,其後人與自然和諧相處,樂音祥和的局面。本段落將就展演順序論述，各幕根據節目冊列出「故事、音樂、舞蹈和人物[257]」，再分析演出意涵。

第一幕 天之初

故事：

天地渾沌如子,盤古生在其中,萬八千歲,天地開辟,陽清為天,陰濁為地。盤古身在其中，天日高一丈，地日厚一丈，盤古日長一丈。後天極高，地極深，盤古極長，天地之距始定。首生盤古，垂死化身，氣成風雲，聲為雷霆，左眼為日，右眼為月，四肢五體，為四極五岳，血液為江河，筋脈為地理，肌肉為田土，髭為星辰，皮毛為草木，齒為金石，精髓為珠玉，汗流為雨澤，身之諸蟲，因風所感，化為黎甿。萬物之生，由此始之。

---

253 「現代學者在對出土編鐘測音及複製時，從聲學、物理學、工藝學等角度，發現先秦雙音鐘的發聲原理，掌握了一鐘兩音而又不絕干擾的奧秘。」引自林淑惠:〈「詩經」中所見鐘鼓在禮樂上的作用〉,《孔孟月刊》38 卷 5 期總號 449（2000 年)，頁 2。

254 陳宗良研究《呂氏春秋》指出：先秦由《管子》一書紀錄了「三分損益法」推算出五音的相生,《呂氏春秋》繼續以此法推算十二律，此即「變成方，謂之音」，從湖北隨縣的曾侯乙墓出土六十四件大小不同的編鐘，編鍾的律制為三分損益法和純律共同構建的複合性律制， 是「比音而成樂」的具體驗證，從《說文解字》的記錄，也可以得到相似的說法。參見陳宗良:《《呂氏春秋》音樂思想》，頁 23。

255 參見林淑惠:〈「詩經」中所見鐘鼓在禮樂上的作用〉，頁 9。

256 參見〈釋樂次〉，王國維:《樂師考略》(臺北：藝文印書館，1971 年)。

257 此部分的文字敘述，根據自漢唐樂府:《盤之古》節目冊（臺北：漢唐樂府，2011 年。)。

舞蹈：禪門太極

人物：盤古

盤古開天的音樂以絲竹音律之前的打擊樂器，敲擊出人與世界互通的頻率；配合禪門太極拳法的哲理和運行[258]，推演原古時代生化萬物的軌跡。因為盤故創造天地之前還沒有樂器，因此演出以西藏的誦缽和水晶缽來表達，水晶經過研磨、敲擊的清脆聲響，營造出綿延深刻的感受[259]；四塊、擊鼓的節奏襯托氣勢、掌握緩急，抑揚頓挫的節奏正好與故事情節中風火雷電、山川雨水的敘事對應。禪門太極中的佛教思想，空靈悠遠的生命哲思，在一舉一動中，帶領觀眾呼吸動靜間的互動脈絡，體會陰陽同體到分化的存榮關係。在盤古的故事，盤古死後卻轉生成各種生命的開端，滋養化育萬物，即所謂神話的圓形時間觀，死亡與再生本是天地間運行的力量，他也顯現出萬物一體、同層流轉的生命觀念。

以禪機來演神話是劇作的內在含意，但是具體操作中則是透過多媒體和演員的互動來表演。舞臺上只有一位舞者即盤古，太極拳的身形演繹了他的生死，再透過後面大幕投影的天地變化與萬物生長圖像，來敘事神話。多媒體的運用使原先抽象的觀念能清楚地展現，配合舞者的姿態，在真假虛實間回應創世神話的迷幻色彩。

第二幕 日之初

故事：

大荒之中有溫谷，上有扶木，柱三百里，其葉如芥。九日居下枝，一日居上枝，日日輪替，天下和樂。茲因夸父追日，十金烏驚慌失序而十日並出，焦禾稼，殺草木，而民無所食。天帝乃命神射手后羿訓誡之。羿攜美妻嫦娥降凡除害，射殺九日，墮其羽翼，僅留一活烏作息人間。然日乃帝子，羿誅帝九子，罪無可赦，除其神藉，謫降人間。

---

[258] 禪門太極拳：拳術套路，據說創自少林寺僧，由 63 式動作組成。起初少林和尚根據「廣大圓滿無礙大悲心陀羅曼」經咒感以形象的肢體運動進行演繹，形成「大悲陀羅尼拳」。流傳至清末，該拳法融合道、儒兩家功法演變為太極拳。因出自佛教禪門，故名禪門太極拳。其風格古樸高雅，姿勢莊嚴，忽快忽慢，時柔時剛，靈利無滯。其靜若依岸之柳，動似興風之龍，活像戲草之蛇，靈猶穿水之魚，輕如展翼之鳥，立同斗雪之松。其特點之一是練拳必先坐禪，有以雙手合十的動作，象徵佛家慈悲與力量的結合。引自中國武術大辭典編輯委員會編著：《中國武術大辭典》，頁 151。

[259] 關於水晶缽的運用可參照李秋玫：〈《盤之古》探索遠古太初之音〉，《PAR 表演藝術》第 219 期（2011 年 3 月），頁 44。

舞蹈：陳氏太極

人物：后羿、嫦娥

本幕中巧妙用十種管樂器象徵十日，在一一被后羿射下之後，只留下洞簫，暗示南管樂音的流傳。首先用足鼓的打擊顯示，后羿騎馬帶弓的威武，嫦娥則是用四塊顯靈巧可動，兩人駕著雲車出場。十個太陽則以：品仔（笛）、排簫、把烏、葫蘆絲、高音嗩吶、中音嗩吶、鴨母笛、笙、蘆笙來呈現，最後一個沒被射下的，就是南管上四管中的洞簫。背幕上投影十個太陽的炎熱，音樂從齊鳴逐漸減少，不同的樂聲代表不同太陽各有的性格，使抽象的「十日並出」有具體的音樂依據，亦能使不同樂器有合作發揮的機會。后羿以陳氏太極拳的身段[260]，更顯游刃有餘，最後在嫦娥的的勸說姿態下，留下最後一個太陽。劇作融合太陽神話與后羿射日的英雄神話，解釋的是先民對太陽生成、調溫的認識，以及對英雄就世的企望,在天地定位之後,英雄掌握局勢、穩定秩序是相當重要的人間力量。

第三幕 月之初

故事：

羿攜妻居留人間，嫦娥恐畏人生老病死，終日抑鬱寡歡。羿自覺愧對嬌妻，請無死之藥於西王母，得丸兩粒，服一粒將長生不老；服兩粒將羽化升天。羿取決嫦娥之意，置於丹爐，嫦娥一見，心生歡喜，悉數服下。翩然欲飛時，念及夫妻恩愛，更覺自私害后羿不得長生，天人永隔。然大錯已鑄，乘風而上，飄至月宮，廣寒寂清，悔恨莫及矣！

歌詞：雲母屏風燭影深，長河漸落曉星沉，碧海晴天嫦娥夜夜心。

摘自（唐・李商隱〈嫦娥〉）

舞蹈：梨園科步、禪門太極

人物：后羿、嫦娥

[260] （陳式）太極拳：拳種之一。早期曾稱為「長拳」、「綿拳」、「十三勢」、「軟手」，清乾隆年間，山西人王宗岳著《太極拳論》，太極拳這個名稱才確定下來。關於此拳的起源，大致有五種說法：1.唐代許宣平、李道子所傳。2.元末明初武當山道士張三丰所創。3.明初十四世紀河南溫縣陳家溝陳卜所創。4.清乾隆年間王宗岳所創。5.據唐豪考證，太極拳為明末清初河南溫縣陳家溝陳王廷所創。多數拳家亦以現傳各式太極拳均源出陳氏太極拳，而持陳王廷創拳說。其來源有三：1.綜合吸收了明代的各家拳法，特別是吸收了戚繼光三十二式長拳。2.結合古代導引、吐納之術以及中醫經絡學說。3.古代陰陽五行學說及宋以來的三大哲學思潮是太極拳的哲學基礎。表現在太極拳始終處於運動之中，動作銜接緊密，勁斷意不斷，勢斷意相連，拳勢如春蠶吐絲綿綿不斷。引自中國武術大辭典編輯委員會編著：《中國武術大辭典》，頁 29。

以南管二弦、三弦為主樂,烘托嫦娥奔月的寂寞冷清。背景幕投影銀河星繁,嫦娥以彩帶舞於臺上,和后羿漸行漸遠,而背景的月亮則以漸大表示嫦娥飛升。神話是隨著時間流傳不斷被創作的共同敘事,他反映先民價值觀和思想,嫦娥奔月的神話故事,所表示的象徵意涵包括三者:永劫與回歸、不死與再生、自由與超越[261],神話中嫦娥本為仙職因故下凡歷劫,其得不死藥能返回天庭是「回歸」、「不死」、「自由超越」的理想,就像月亮雖然有盈虧但是卻不減其質,能夠恆久再生長照人間,這個敘事一方面解釋月亮的變化,當然也說出人類永生繁衍的渴望。然而到了後世文學的創作中,嫦娥離開后羿獨居廣寒的情愛故事,因為人情愛戀的需求而成為「寂寞」的象徵[262]。如李商隱所言:「雲母屏風燭影深,長江漸落曉星沉。嫦娥應悔偷靈藥,碧海青天夜夜心。」獨自守著淒清的心境就是本劇作著眼的重點,在神話的歷史敘事中,編織動人的情愛,回應神話至今的敘事詮釋,存古釋今的意義,也是傳統新生的思維所至。

第四幕 音之初

故事:

黃帝者,中華民族共祖軒轅氏也。炎帝時世衰,諸侯相侵,軒轅氏舉兵征討,與蚩尤決戰於涿鹿之野。鼓清角之琴,效八龍之音,擊敗頑敵,平定江山,一統天下。萬民擁戴稱帝,乃修德、造舟車、製衣冠、種五穀、教桑蠶、命倉頡造文字,始創六書、命伶倫定音律,始制禮樂。伶倫為達使命,至大夏之西,乃之崑崙之陰,取嶰谷之竹,製厚薄均勻之管,然吹奏之聲,無陰陽之分,不成音律。一日,伶倫至鳳嶺,突聞鳳凰鳴叫,聲音婉轉,其雄鳴為六,雌鳴為六。伶倫據此以三分損益法制定六律六呂是為十二律,並定五聲為一均奠定樂調,黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘,以準聲階,以和五音;王者功成作樂,華夏典章,正聲禮樂於焉制定。

舞蹈:武當劍、禪門太極

人物:伶倫、鳳子、凰女、樂官

樂官伶倫行走在大幕投影的竹林前,兩位舞者飾演鳳鳥飛翔,並用笛和蕭表示其鳴叫啟發創制音律的靈感。首先安排兩位男演員舞動武當劍法[263],表示截

[261] 參照沈謙、柳作梅:〈嫦娥奔月的象徵意義〉,《中外文學》15 卷 3 期總號 171(1986 年),頁 10。

[262] 同前註,頁 13。

[263] 武當劍:劍術套路。以走化旋轉,輕快善變著稱。劍法以擊'、刺、格、洗為主。步法要求一輕、二穩、三快,身法隨著劍法屈伸吞吐,進退盤旋,轉折擰抱,不斷變化。要求身似游龍,劍

竹製樂，卻不得其聲，直到兩位扮演鳳凰的女演員，吹奏樂器並翩舞臺上，樂官伶倫才得箇中奧妙，領會音律原理。這段敘事除了伶倫製樂外，還與《呂氏春秋・古樂》中紀載的「鳳鳥、天翟舞之」有相似之感[264]，展現自然與人類彼此樂音和諧的共通感。在天地時空、日月星體都依理運作之後，人類要面對就是與自然的相處之道與文化的創建，而音樂產生正表示文明相當程度的發展，而此段之後皇帝再命鑄鐘一事，正承接下一幕〈樂之初〉。

第五幕 樂之初

餘序：

黃帝樂曰咸池；顓頊樂曰五莖；帝嚳樂曰六英；帝堯樂曰大章；帝舜樂曰大韶；禹王樂曰大夏；商王樂曰大濩；周王樂曰大武，皆在五音「宮」、「商」、「角」、「徵」、「羽」十二律「黃鐘」、「大呂」、「太簇」、「夾鐘」、「姑洗」、「仲呂」、「蕤賓」、「林鐘」、「夷則」、「南呂」、「無射」、「應鐘」基礎上作樂定調，詩曰：「簫韶九成，鳳凰來儀」。五帝三王之禮樂，九代六朝之遺音，千秋萬世，留傳人間！

舞蹈：編鐘樂舞

人物：后羿、嫦娥、鳳子、鳳女

背景幕升出現盛大而華麗的曾侯乙編鐘重現 2500 年前的廟堂之聲和禮樂文明。后羿和嫦娥出現和樂官一起敲擊邊鐘，鳳凰演員依舊舞於場上，配合南管棉搭絮的節拍，呈現南管、編鐘其鳴，眾人和樂而舞的場面。不同於上述幾幕用神話建立人與自然的關係，本幕強調編鐘的文化象徵所建立的禮樂秩序，由自然到人文的有所依歸。

如吐信，手眼身法步和劍融為一體。引自中國武術大辭典編輯委員會編著：《中國武術大辭典》，頁 179。

[264] 參照前文「伶倫」段落說明之內容。

（三）主題探討：神話與禮樂的序次天人

本劇作以盤古開天等神話為主題，在乾坤生萬物的陰陽理念中，梨園樂舞的雅緻猶如坤陰的柔美；太極拳和武當劍法含有陰陽相生的哲理；再透過「音樂的象徵化」譜寫出人物情感與自然物象的千姿百態。神話的敘事中，陰陽的觀念是先人理解事物的重要思想，劇作中雖然以梨園科步為主要動作，但也同時融合了許多武術的概念，所謂「舞武同源」，即內心思想與外在肢體的相互對話，每一個動作都有其相對應要呈現的概念，因此本質是相通的，透過這樣的合作原本優雅的樂舞，就能順利地藉由武術的融合，表現陰陽共存榮的神話敘事，使得劇本、姿態的創作幅度能更廣泛延伸。和國樂團的合作，使南管音樂與眾國樂器相互對話也豐富劇作的聲音表情。在劇中充分的運用「音樂的象徵化」來表現事物：如〈天之初〉用水晶缽震盪出自然頻率、〈日之初〉中用十種管樂器表現十個太陽、〈月之初〉中用二弦與三弦道來嫦娥的心境、〈音之初〉時鳳鳥一人吹笛一人弄蕭演示截竹製樂、〈樂之初〉發揮編鐘的禮樂含意。充分運用樂舞和武術的特質詮釋神話的哲思，開創劇作體裁的可能，並藉由多樣樂器的象徵涵義充實演奏變化和敘事情感，是多方合作實際裡值得欣賞的部分。

本次演出以曾侯乙編鐘來臺為契機，然而作為國家禮樂重器的編鐘，其實離日常生活音樂的表現甚遠[265]，而其與南管的關係、音律理論概念的相符、禮樂盛世的表徵才是本劇創作的基礎，呈現神話和禮樂安頓天人秩序的主題指涉。陳美娥向來認為南管的金、石、革、木類打擊樂器，猶然是「曾侯乙編鐘」古老律制的延續[266]。而編鐘與古代五音十二律的理論得相驗證，則使它成為現存古老完整樂論的證據。商代實行禮樂制度，天子、諸侯、大夫、士都有其相對應的禮節樂舞，展現的是社會井然有序的身心安頓。在法律完善的現代社會，不在需要禮樂制度來框定秩序，多樣音樂的交流發展中，古代鐘鼓的樂音自然不再是人心嚮往的天籟，因此林谷芳提出「以經解經」的概念而非一味的「以今釋古」，強調：對事物意義的存在不能只限於既有系統的輕易解讀的，必須尊重回歸每一個世代的的智慧，方能拓寬自我生命經驗而產生助益[267]。將編鐘的樂音還原到其所處的時空記憶，才能領會它的重要與美好。

---

[265] 參照林谷芳：〈以今釋古或以經解經—評兩場編鐘音樂會〉，《表演藝術》63 期（1998 年），頁 87。

[266] 參照漢唐樂府：《盤之古》節目冊（臺北：漢唐樂府，2011 年）。

[267] 參照林谷芳：〈以今釋古或以經解經—評兩場編鐘音樂會〉，頁 87-88。

因此本劇透過神話展現先民理解自然和人類的次序和關係,再透過編鐘所象徵的禮樂文明,在樂音和諧、舞武同源的情境中,共譜一場安撫身心、穩定天人的理想境界。

第三節、結語:神話與歷史文物的意念建構

《殷商王后》以甲骨文、殷墟文物為據,橫向連結商調音樂和詩經文學,建構出武丁與婦好的永恆動人的情愛;《盤之古》以編鐘為契機,上承神話的宇宙思維,下接制禮作樂的傳說故事,使天人秩序、禮樂文明的哲理彰顯於世。兩者都是在具體實物的內在含蘊中生發創作意念,配合同時空間脈絡的文化藝術、或縱時傳承的神話傳說,重現周代或商代時期的價值觀和人際脈絡。

以《殷商王后》而言,殷商自古重視占卜,從大量的甲骨卜辭中可見無事不卜的生活習慣,無疑反映出當時自然力量未知恐懼,造成人們心靈狀態信神敬祖的信仰色彩,然而在這樣一個命運預知的框架裡,突出的情感就更為可貴,因此劇作中婦好不顧占卜之言執意出征,創作者體現的就是一種自然命運和人類作為的拉扯,也就是在這個時代下的人情,這份內在的感動透過音樂和詩經文學恰如其分的娓娓傳唱,自然流露在傳世的文物遺跡,向觀眾傳遞的是超越形式的內在精神,超越阻礙的誠摯愛情。在這個作品中可以看見,歷史文物的考據發掘和研究所建立的人類文明和精神高度,如從卜辭的占卜紀錄,可以觀看先民對自然未知事物的恐懼和關心;而從武丁一次次卜問婦好事宜的詢問中,可以想見一位丈夫關注妻子的情愛、一位國君照顧忠臣的惜才情義。而婦好墓中出土的眾多精美器物而觀,也使世人想見一位女性在當時的地位權力。綜合這些文物和資料,劇作家將焦點集中在婦好的生命歷程之上,透過思維的聯想和創發,立體化一位商代偉大女性的形象,重新加熱人們對古代文明的情感溫度,也建構出當時的蘊含厚度。

而《盤之古》中,不直言編鐘所象徵的禮樂文明,而是透過遠古的神話,帶領眾從遠古的創世敘事中去思考,先民面對自然運行、宇宙星辰、山海江河的叩問和解釋,這些在現今科學領域中當然有更實際的說法,但是它所代表的是一種自然與人類的共生關係,一種互感交融的生命態度,從這個角度去理解當時人從

自然音律所制定的理論，再從這個的哲思去安頓人際禮儀、穩定社會，這樣的觀念在劇作中層遞而出。編鐘雖然在後世的鑄造中所在多有，但是一具周朝完整的編鐘問世，則註解了後代的禮樂高深所共同傳承的源頭，也就是後世的文明在商朝時已經出現可供永久效法的標的，正如同神話中天人相互依存的關係，也可適用於現今的自然問題相同。時代瞬息萬變、人與人的關係變得更加錯綜、自然時序也可見顛倒加劇等情事，在眾多的解決方法和思考討論中，周代的禮樂文明和天人關係成為一個可供效法借鏡的參考。劇作中透過神話的演繹來引領觀眾重新聽見邊中所敲擊的禮樂聲響，反思神話的思維和編鐘的意義，說明當自然與人文調和的前提成立之時，社會人心自然能各安其的信念。

漢唐樂府面對出土文物的演繹理念，除了回歸時空的器物所用外，其間所編入的意念建構，從古代天人關係、社會秩序中重新思考彼此的對應關係，並不是用現代詮釋古代 而是演示一種新的氣象、新的哲學，它存在於原古的商周文化，卻也對應當代的情感所在。而其運用南管音樂所存有的古老調式，和唱遠古詩經文學；將本來就取材自然時序的音樂曲牌，對應神話中的變化情緒，使南管音樂的感受更為貼近其原先的感受。而梨園樂舞緩急有序的沉著內斂，編入武術動作後補足其堅毅部分，以陰陽剛柔相互調和的表演，適應劇情或是自然、或是廟堂的需求，突破原先梨園故事中的情愛故事，使創作的幅度能跨足到抽象的領域、連結至遠古的精神場域，是這兩部劇作所實驗的創新視野。

國立政治大學
National Chengchi University

第五章

結　　論

本章首節歸納漢唐樂府轉化文化資產到創意產業的符號體系，分成：敘事框架與樂舞典範的雋美、創作取材與展演模式的多元、藝術鎔鑄與氛圍新意的經典之三個段落，具體說明情境、樂舞、取材、模式和多元藝術等元素的應用。第二節將討論新興團體在南管表演歷程的脈絡中，薪傳文化價值又創新演化的姿態，透過不同團體的相互參照，清晰漢唐樂府梨園樂舞的時代價值與定位。

國立政治大學
National Chengchi University

第一節、文資到文創的轉化機制

漢唐樂府梨園舞坊,從南管音樂排場演出的形式出發,對於南管指曲譜的研究、保存與發表深獲肯定,在此基礎上,擷取梨園戲科步動作開創梨園樂舞,或從傳統的文學取材、或是立體經典畫作、重新演繹古蹟文物等,創作靈感的幅度極力延伸;表演方式也積極地透過國際合作或多重文藝的疊合,不斷推陳出新。其有意識地致力於將南管這項文化資產,透過創意思維轉化為更深刻普及的表演藝術,在其一系列的作品中,可以釐清出以下幾點轉化的機制,於文說明。

(一)敘事框架與樂舞典範的雋美

在前文分析的作品中,漢唐樂府透過創作取材的來源,往往設定一個敘事的情境,這個時空不僅說明故事的情節架構,也包含人物關係和姿體動作的意義來源,在這些既定的前提理解中,聚焦呈現的是梨園樂舞的經典雋美。所謂的框架包含透過取材所形成的「時空情境」和「表演情境」兩個意涵,前者引領觀眾到劇中的所指涉的朝代,和劇中人物一同呼吸感受,理解創作主題;後者給予梨園樂舞一個相應的展示氛圍,深化此一文化資產的所具有的歷史、傳說、情感、表演特徵。

例如在《梨園幽夢》中,戲中戲的「夢境」結構,使得西方演員得到一個觀看的角度,從不同的視野歌頌衝撞禮教社會的愛情故事,在夢境裡東西演員的互動中,反襯出梨園樂舞情感外化的沉著和內斂。《教坊記》的東西交流「盛世」中,西方景教傳教士的他者觀點,帶領觀眾一起認識唐代宮女搗練、飲宴作樂的生活,更高舉宗教戲神信仰的氣節人格,當然也透過音樂和歌舞交流,娓娓道來東方音樂舞蹈不同西方的特殊。在上述兩部作品中,利用西方劇團觀點來比較、歌頌梨園樂舞的所代表的東方美學,高雅、皇家氣質、內斂、細緻的特質。同樣是皇家宮廷盛世的《殷商王后》,則是在殷墟文物和甲骨考據發掘中,銘刻情愛不朽的高度,當然也透過武術重現重卜祭祀、征戰他國的文化,及梨園生旦科步互動舞出的愛情,在這個歷史文物所建築的表演框架中,觀眾可以看見融合少林武術和梨園樂舞所呈現的剛柔並濟,並在重卜祭祀的情境,感受君臣夫妻深情。

《洛神賦》和《盤之古》的「自然」意境，前者是洛神所生長守護的水岸世界；後者盤古開天、后羿射日和嫦娥奔月的宇宙和星體，在自然神話的敘事框架裡，展現的是迥異於人間世界的氣度，在《洛神賦》中它被運用展演人神愛戀的現世寄盼，在中國文學女神敘事的傳統中，觀眾可以看見姿態輕盈細緻的洛神舞蹈和聖靈神獸排山倒海的氣勢滂沱。此時洛神水畔的唯美情境，就是梨園樂舞旦角科步發揮優雅魅力的時刻，眾女神戲水顧盼靈動間，呈現舞蹈的靈巧和輕盈；而在《盤之古》中的自然界，發所反應是先民的智慧哲思對應的天人關係，它提供太極武術和梨園樂舞一個個陰陽調和的展演空間，整體劇作能在抽象思考和具體表演取得對照。相對而言《韓熙載夜宴圖》的敘事框架則是古代「貴族生活」的空間概念，有別於神境自然之奇，觀眾體會感受的是精緻生活品味的提煉與展示，涵蓋品茗、花藝和焚香的藝術，以及家具、陶瓷等生活器物，在其間透過聽樂、清吹、觀舞來欣賞南管音樂舞蹈，劇作中人和觀眾的視角相互疊合，彷彿觀眾也是劇中一員在欣賞南管音樂和梨園樂舞。

演員沒有臺詞，歌者舞者分開的創作理念下，劇情的敘事無法透過言語的互動展開，因此提供表演者一個可以依存、具有意義的時空框架，取代對話敘事和情節交代，使南管音樂的演奏、梨園樂舞的表演能化為焦點呈現，傳遞南管緩急有度、樂舞凝鍊雋美的氣質。

(二)創作取材與展演模式的多元

劇作的靈感取材不侷限於傳統劇本，跨足宗教信仰、繪畫、文學和古蹟文物等的多樣色彩，配合東西方聯演、環境劇場、現代科技應用等展演模式，使南管和梨園樂舞的資產價值透過多方連結而深度互惠，並以創新的展演達到視聽的宣傳廣度。

《梨園幽夢》和《教坊記》一則是梨園戲的經常演出的經典戲文，一個是梨園戲和南管的精神信仰，宗教和戲劇的關係至今在民間、劇團中依然相互存榮，而漢唐樂府在這兩個劇作皆採用「跨國聯演」的方式呈現，帶入西方視角觀點及藝術信仰，兩相對照使傳統人物的情感世界和宗教儀式的應用，能為中外世界稱頌和了解。《韓熙載夜宴圖》和《洛神賦》則同樣取材傳世繪畫，以繪畫為載體，

乘載中華文化的修為藝術和生活文物的精緻之美，並透過「環境劇場」的演出，將「古畫」、「古蹟」、「古樂」相互疊合，內外連結有形文化遺跡和無形文化資產的對應。《殷商王后》和《盤之古》，則跨視野取材神話和歷史文物，將有形的具體記載或無形的傳說，透過創意思維深厚其中的人物情感和天人關係，使遠古的哲思能應用於世。多方的取材連結多樣的展演，使劇作在能推陳出新，不拘泥於傳統又應用傳統。

《梨園幽夢》說的是陳三五娘的愛戀私奔，這個被不同劇種不停創造改編的經典劇情，透過西方演員的夢境被傳唱、歌頌，使禮教文化下的情感自覺獲得肯定。而《教坊記》從戲神的信仰，透過唐代設立教坊、景教傳入的背景，刻劃雷海清的氣節，而古代宮廷生活、音樂舞蹈也成功在東西方的聯演中被突顯。《韓熙載夜宴圖》和《洛神賦》取材古典畫作，將圖像轉譯為劇作，賦予圖像中的人物生命，其一舉一動牽引了無數的觀眾看見古畫的蘊含，而其在北京故宮紫禁城皇極殿的環境劇場演出，參與觀眾更猶如回到當時朝代，配合實際的花藝展演、品茗經驗，和坐臥在仿古的榻上使用再製汝窯瓷器，加上投影技術和動畫的製作，開啟五官煥然一新的感受。《殷商王后》和《盤之古》也同運用投影技術，使甲骨卜辭呼應劇情；在盤古等神話敘事中，能使抽象的自然變化更具體可感，舞臺畫面更加豐富。

無論是經典劇本的再創、宗教信仰的演繹，或是跨界圖像的立體化和建構文物的抽象意念，取材的豐富使梨園樂舞這項文化資產的運用更為廣泛，而每一次新的展演模式中，都說明梨園樂舞模式表演能性再次突破，就像跨出鏡框式舞臺走向環境、跨出文學劇本走向圖像、跨出案上走向古蹟文物等嘗試，都試圖使觀眾能有新的體會，並在這個感受間更全面的看見、聽見梨園樂舞的面貌姿容。

(三)藝術鎔鑄與氛圍新意的經典

在不同的劇作中鎔鑄來自中外古今的文化藝術，產生共時的空間連結和歷時的時間流傳，甚至跨國際呼應、對稱、正襯、反襯的關係，使演出的氛圍能揮發新意，再造經典。

《梨園幽夢》透過中法聯演的模式，將法國文藝復興晚期的音樂、宮廷歌劇

和芭蕾應用在每一幕對應南管音樂、樂舞的東方姿態，在詠嘆中國愛情故事的同時也是東西美學交流的時刻。《教坊記》則是在景教的傳入和戲神信仰的宗教對話裡，頌揚基督教聖歌、翩翩宮廷舞蹈，與之相對照的是南管中既有的佛道樂曲如：觀音讚、翁姨疊等，反映宗教信仰保留在不同藝術的創造，而宮廷生活的寫照則又從〈宮樂圖〉、〈搗練圖〉發想，關於時空的營造和建立有所根據。《洛神賦》則是將曹植的文學作品，配合北京與遼寧兩的版本洛神賦圖，從理解文學到圖像的轉換機制後，又藉由樂舞再度演繹，打造詩畫樂舞的合作高度。《韓熙載夜宴圖》中為了呈現當時代的貴族生活，將插花藝術、品茗和焚香都融合在內，仿製古代的座榻和瓷器等，這些藝術也許並非發源於劇中時間，但共同代表一種士人生活的品味傾向，雖然都流傳至今各有發展，但以此連結在同一空間產生彼此對應的內在蘊含，並透過環境劇場的概念使觀眾親身體驗，則是相對新穎的感受。在一次次的劇作中，例如近期的《殷商王后》和《盤之古》中，則充分運用武術編入舞蹈，和梨園樂舞的細膩柔美產生對稱互補的效用；道教儀式如踩七星步和朝天罡的編排，也牽涉神人溝通的宗教場面更顯莊嚴；而取材自原古神話故事或甲骨卜辭的紀載，則使文物古蹟的內在意義更為深刻。此外，除了南管既有的樂器外，西樂和國樂的加入，如西方的小艇歌劇團、甜蜜回憶古樂團、國樂團、編鐘等，豐富聲音演奏的表情，也使劇幕演變的情緒更加彰顯。

含攝不同領域：文學、繪畫、宗教、武術、神話、古蹟、文物、茶花香藝等等的藝術融合，呈現新的視聽審美範式。或是《梨園幽夢》展演夢境，或是《教坊記》的盛世演繹，都能透過西方觀點產生國際交流，重新看見東方美學。取材圖像的新編作品中，立體化繪畫的平面經典，成為一個可以參與欣賞的空間劇作，巧妙的改變以往繪畫戲劇的審美習慣。從占卜文化和神話的哲學思維中，再度思考遠古先民、早期王朝的禮樂文明、天人關係、人與自然的存融，亦是嶄新的精神思想。漢唐樂府的劇作中，可以看見不同文化資產的對話，甚至配合有形文化資產與無形文化資產的對應，具體的發揮文化資產每個時空的含意，也透過展演氛圍的新意建構，保存、推廣、教育和薪傳。

第二節、梨園樂舞的承變與定位

本節試圖透過其他南管新興表演團體:「江之翠劇場」和「心心南管樂坊」的演出比較,來分析傳統南管館閣排場到專業表演團隊的發展軌跡,並透過對漢唐樂府梨園舞坊劇作的反察,來思考其價值和定位。

(一)新興南管表演團體的承變

在南管新興表演團體中,首先以2003年由王心心成立的心心南管樂坊而言,該樂坊除了致力恢復清音雅樂的傳統,也嘗試讓南管在當代社會有新的展現面貌。陸續與跨領域藝術家合作,包括編舞家林懷民、羅曼菲、吳素君,及古琴演奏家游麗玉。推出「南管樂舞」系列作品如:結合現代舞的《昭君出塞》、《胭脂扣》,齊奏崑曲與南管的《霓裳羽衣》,2010 年更首度嘗試跨國合作,與法國歌劇導演盧卡斯・漢柏斯合作新編南管歌劇《羽》;此外也以南管古樂新詮唐詩宋詞,推出「詩詞南管」系列音樂會;以四大美人為主題結合南管中相關曲唱,舉辦「女子戀南管」系列之文學音樂會等。

而創立於 1993 年的江之翠實驗劇場,發展至今設有:「南管樂府」、「南管梨園劇團」。1995 年首演作品《南管遊賞》,即將傳統梨園戲結合現代劇場藝術,為傳統南管注入嶄新迥異的表演元素;2002 年於重新整修後的二級古蹟林家花園,推出結合南管音樂與南管戲的《後花園絮語》,成功將南管演出鎔鑄於古蹟山水; 2006 年於國家戲劇院實驗劇場所公演的劇目《朱文走鬼》將經典梨園戲劇目與日本舞踏、能劇的跨界結合,更榮護第五屆臺新藝術年度表大獎的肯定[268],近年更邀請印度舞蹈家、丹麥劇場尤金若・芭芭拉於劇團成立工作坊,激發新的創作思維。

比較上述兩個團體和漢唐樂府梨園舞坊的成立與特色。漢唐樂府創團之際,是以南管傳統曲唱排場、十音合奏的演出模式,說明了南管音樂是該團的核心基

[268] 關於江之翠劇場演出之《朱文走鬼》詳細的討論,可參見附錄之拙著:〈超生越死的愛戀:江之翠劇場《朱文走鬼》的跨界展演〉一文。

礎，也是日後轉化創意梨園樂舞的養分，在舞坊推出的系列作品中，南管音樂依其經典不易的本質飄揚，觀眾在傾慕之際，跨國聯演、環境劇場等多元模式中展開的，是增添雋永梨園舞蹈與多元文藝元素所呈現的創意展演。為陳美娥女士兄嫂的王心心女士，來臺之初亦以歌者的角色參與漢唐樂府的演出，其後成立心心南管樂坊，在南管樂舞的作品外，更致力於詩詞文學融入南管音樂的演唱形式，以優質清亮的嗓音風格獨樹一幟。而江之翠劇場則是以現代實驗劇場之姿創團，逐步修正嘗試後方才確立以南管研習、梨園戲展演的劇團，該團演出：或單獨以南管音樂會形式奏唱，如《望明月》音樂會；或以傳統音樂排場結合梨園戲的型態，如《緣花記》;或以現代劇場觀念演繹梨園戲，如互動紀實劇場《桃花渡伯》，在傳統與現代間組合演出型態。在新興團體中，不同於他者時以音樂或時以戲劇、亦或時以傳統時以現代的方式，漢唐樂府梨園舞坊是有意識地將文化資產透過文化創意加值，並推出系列新作，逐步發展成自身風格的創作系統，成為連貫與變化的整體脈絡。

(二)漢唐樂府的省思與定位

從梨園戲淬鍊科步動作而成的梨園樂舞，在音樂上保留南管的曲唱、大曲的演奏方式，在肢體表現上呈細細膩內斂的雋美，透過不斷的創新取材和展演模式所推出的系列作品，在國際上屢獲好評，在大陸國內也吸引了許多觀眾，一同體驗南管梨園樂舞的精緻美學，然而這樣的創意思維也帶來許多反思，舉例而言：如以墨針對《韓熙載夜宴圖》提出劇評：

> (《韓熙載夜宴圖》劇作）在綿延不絕的南管大曲演奏中，僅在〈聽樂〉及〈歇息〉兩段有詩詞時唱， 分重顯然太少，讓人覺得這是一齣「舞劇」。在反覆的十八科步程式化的動作編排下，我們看到的是一種風格化的表演形式，這樣的形式似乎不足以承載文本的重量， 而一些啞劇式的動作設計，如宣讀詔書、鞠躬作揖、把盞對飲、鼓掌叫好等， 卻凸顯做作與突兀.。當演員無法「唱、唸、做、打」兼具， 當敘事不再是重點， 當人物間的關係無法清楚交代，那麼情境的處理、場面的調度、舞蹈的編排便相形重要，否則在一幕幕流動的唯美畫面中，也許閉起眼睛，單純地聆聽抽象的樂音更是一種享受。.....可以想見《韓》劇的市場還是在海外，完全符合外國人心目中古老民族的異國情調。在挹注了大量人力與資金，在

> 包裝後置入商業性演出脈絡的背後,我們還是應憶起廟廂中幽雅簡樸的南管小唱。[269]

劇評家紀慧玲也對《殷商王后》的演出有以下看法:

> 當演員反覆使用同一套身體語言,指、點、晃、移,意不在轉化為舞蹈語言(也缺乏舞蹈結構、場面),而是依然有「話」要說時,被侷限在「抽出」的梨園身段的限制就曝露了極大缺點—無法有更多戲劇、舞蹈身體可供運用。只見演員既不能言(唱誦另設一人),又不能跳脫梨園戲科步,被束縛的意象讓演員退回梨園戲的老祖宗傀儡戲般,成了場上無靈魂的木偶。.....或許,《殷商王・后》的敗筆就在失了主體,樂、舞、劇各自分離,找不出核心價值。再進一步說,南管音樂的清幽委婉即使加入大鼓也很難承載戰事殺伐的征戰氛圍,梨園戲科步抽離出來的符號很難轉化為多樣途的敘事語言,武王與婦好的故事未能凝聚為抽象情境而依舊停留在敘述.....這些,都讓人只見梨園樂舞的侷限,而非再創造的可能。[270]

這兩則論述中,都指出漢唐樂府抽取梨園科步動作所形成的樂舞編排,在沒有臺詞對話的設定前提下,演員反覆的身段動作並不能符合劇情所要傳遞的深刻蘊含,而成為不斷重複的公式複製,未能透過情節剪裁、舞蹈場面調度來強化劇作的脈絡變化,使幕與幕的轉換成為意義空洞的情境,難以發揮動人的效果。除此之外,也有針對服化妝、器物設計不能完全符合時代設定的評論,例如《教坊記》中仕女的化妝並非當時流行的三白法(額、鼻、下巴)[271];《韓熙載夜宴團》的器物也並非皆仿五代等等。

不可否認,漢唐樂府的情境架構設定,未必能及時的聯結觀眾的認知和體會,而梨園樂舞動作的典範在長篇鉅作的需求中常顯重複,如何突破演員不能言說演唱的限制,來推動情節、演繹情緒和傳遞主旨,是漢唐樂府梨園舞坊要思考的問題。然而也不可忽視,僅僅是形式也創造出一種新穎的力量,如王評章針對《韓熙載夜宴圖》所言:

---

[269] 參照如以墨:〈再造傳統的新古典美學—評漢唐樂府「韓熙載夜宴圖」〉,《表演藝術》115 期(2002 年 7 月),頁 46-47。

[270] 參照紀慧玲:〈新藝見－梨園樂舞的侷限與想像〉,《中國時報旺來報》(新藝見)(2012 年 4 月 8 日)。

[271] 參照黃小我:〈「傳世名畫/中原古樂」學術論壇紀要〉,《福建藝術》6 期,2007 年,頁 20-24。

> （韓熙載夜宴圖）這個作品的確並不是一個我們比較常見的主要依靠內容的傳達與體現來獲取力量的作品，比如依靠主題、情節、人物的力量。它更多的是形式的力量、風格的力量、純粹審美的力量。.....它使我們認識到作為樂舞，包括其他音樂舞蹈作品，甚至戲曲，表演在一定的甚至相當大的時空裡可以不依賴、不粘滯於具體的故事人物而獲得另外一種自由，形式的自由、形式的魅力、形式的深刻、形式的力量。.....對於當前戲曲如何歌舞化—「以歌舞演故事」，也有極大的啟示，即如何從劇種表演程式、身段中去尋找舞蹈的語彙、生髮舞蹈語彙，使舞蹈語彙與藝術程式獲得內在的一致性，獲得舞蹈與劇種風格、個性的一致性。[272]

從上文可以明白，漢唐樂府當初提煉梨園樂舞的初衷，即在凝聚一種形式動作的唯美典型，這個審美範式依然在每一部劇作中傳遞一種沉練雋永。總體而言，梨園樂舞的缺乏言說成為他在詮釋劇本的限制，但是它聚焦肢體動作的設定，依然訴說它當初凝鍊的本質。只是這樣的本質如在長篇敘事的劇作中被應用，如何與情境設定、舞蹈場面調度取得平衡，是日後要深刻省察的方向。

漢唐樂府梨園舞坊的創作價值，在於它能有意識的聯結文化藝術、運用有形及無形文化資產，透過許多突破的展演方式、媒體空間的傳達設計，完成一個自成體系的演繹典範，使得傳統南管音樂的曲唱排場，梨園戲的傳統演出方式，能接觸到更多元的文藝視野，呈現更繽紛的劇作創意，成為可以巡演世界的表演團隊，使古典的美學思維、南管樂音、梨園科步和相關的文藝，擁有一個新的管道和呈現方式與更多的試聽群眾對話，無論是在南館和梨園戲演出歷史中，都表示一個嶄新的運作模式。使南管、梨園戲等文化資產能藉由創意被保存和薪傳，傳世資產成為可以感受、體驗的生活存在，這是漢唐樂府致力的目標和收獲結晶，而在南管、梨園戲等諸多表演團隊中，另闢結合音樂和舞蹈的梨園樂舞所搬演刻畫的系列劇作，則是它創新的獨特地位。

[272] 參照王評章:〈文人士大夫藝術意蘊的回歸—觀臺灣漢唐樂府《韓熙載夜宴圖》〉,《福建藝術》6 期（2008 年），頁 11-12。

國立政治大學
National Chengchi University

國立政治大學
National Chengchi University

參考資料

（一）影音資料

1. 心心南管樂坊:《羽》DVD，臺北國家戲劇院實驗劇場演出，2010 年，未出版。
2. 江之翠劇場:《後花園絮語》DVD，板橋林家花園演出，2002 年，未出版。
3. 江之翠劇場與友惠靜嶺導演、白桃房合作:《朱文走鬼》DVD，臺北國家戲劇院實驗劇場演出，2006 年，未出版。
4. 漢唐樂府、法國巴黎小艇歌劇院聯演:《梨園幽夢》DVD，臺北國父紀念館演出，2000 年，未出版。
5. 漢唐樂府、法國甜蜜回憶古樂團聯演:《教坊記》，臺北:公共電視製作發行、太古國際總經銷，2010 年。
6. 漢唐樂府:《洛神賦》，臺北：公共電視製作發行、太古國際總經銷，2007 年。
7. 漢唐樂府:《殷商王后》DVD，臺北國家戲劇院演出，2012 年，未出版。
8. 漢唐樂府:《荔鏡奇緣》DVD，臺北:公共電視製作發行、太古國際總經銷，2005 年。
9. 漢唐樂府:《盤之谷》DVD，臺北中山堂演出，2011 年，未出版。
10. 漢唐樂府:《韓熙載夜宴圖》，臺北：公共電視製作發行、太古國際總經銷，2007 年。

（二）書籍資料

1. 〔戰國・楚〕屈　原著；馬茂元編:《楚辭注釋》，臺北：文津出版，1993 年。
2. 〔秦〕呂不韋撰、〔漢〕高誘注:《呂氏春秋》，臺北：藝文印書館，2009 年。
3. 〔漢〕劉　安著；熊禮匯注譯:《新譯淮南子》，臺北：三民書局，1997 年。
4. 〔後梁〕任　昉著:《述異記》，臺北：藝文印書館，1967 年。
5. 〔後晉〕劉昫等撰:《舊唐書》，北京：中華書局，1975。
6. 〔唐〕崔令欽撰、吳企明點校:《教坊記箋訂》，北京：中華書局，2012 年。
7. 〔唐〕劉　肅:《大唐新語・卷十》，收於《唐五代筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2000 年。
8. 〔唐〕歐陽詢等撰；木鐸編輯室編:《藝文類聚》，臺北：文光出版，1974 年。

9. 〔唐〕鄭處誨:《明皇雜錄》,收於《筆記小說大觀》16 編 1 冊,台北:新興書局,1977 年。
10. 〔宋〕《宣和畫譜》二十卷,臺北:臺灣商務館,1966 年。
11. 〔宋〕薛居正撰,楊家駱編:《新校本舊五代史并附編三種》,臺北:鼎文書局,1992 年。
12. 〔宋〕釋文瑩撰、鄭世剛整理:《湘山野錄》,鄭州:大象出版社,2003 年。
13. 〔清〕王　昶:《金石萃編》一百零二卷,臺北:新文豐,1977 年。
14. 〔清〕馬　驌:《繹史》,臺北:臺灣商務,1968 年。

15. 中國武術大辭典編輯委員會編著:《中國武術大辭典》,北京:民體育出版社,1990 年。
16. 王國維:《樂師考略》,臺北:藝文印書館,1971 年。
17. 王櫻芬:〈臺灣南管一百年:社會變遷、文化政策與南管活動〉,收錄於《音樂臺灣一百年論文集》,臺北:白鷺鷥基金會,1997 年。
18. 石光生:《跨文化劇場:傳播與詮釋》,臺北:書林出版,2008 年。
19. 吳捷秋:《梨園戲藝術史論》,臺北:財團法人施合鄭民俗文化基金會,1996 年。
20. 李　喬:《中國行業神崇拜》,臺北:雲龍出版,1996 年。
21. 李汾陽:《文化資產概論》,臺北:秀威資訊科技,2010 年。
22. 杜文玉:《夜宴圖:浮華背後的五代十國》,臺北:聯經出版社,2007 年。
23. 杜哲森等作、洪文慶主編:《中國巨匠美術週刊》第 140 期〈余承堯〉,臺北:錦繡出版社,1994-1996 年。
24. 杜哲森等作、洪文慶主編:《中國巨匠美術週刊》第４０期〈張萱　・周昉〉,臺北:錦繡出版社,1994-1996 年。
25. 杜哲森等作、洪文慶主編:《中國巨匠美術週刊》第 77 期〈顧閎中〉,臺北:錦繡出版社,1994-1996 年。
26. 周德禎等著:《文化創意產業理論與實務》,臺北:五南出版,2011 年。
27. 段馨君:《跨文化劇場:改編與再現》,新竹:國立交通大學出版,2009 年。
28. 段馨君:《凝視臺灣當代劇場:女性劇場、跨文化劇場與表演工作坊》,臺北:Airiti Press,2010 年。
29. 夏學理主編:《文化創意產業概論》,臺北:五南出版,2011 年。
30. 孫　玫:《中國戲曲跨文化再研究》,臺北:文津出版,2012 年。
31. 袁　珂:《山海經校注》,臺北:里仁書局,1982 年。
32. 張瓊慧總編輯:從傳統出發的文化創意產業叢書第八冊《陳美娥與漢唐樂府》,

臺北：生活美學館，2003 年。
33. 理查德‧謝克納著，曹路生譯：《環境戲劇》，北京：中國戲劇出版社，2001 年。
34. 連　橫：《臺灣通史》，臺北：黎明出版社，2001 年。
35. 陳　芳：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，臺北：國立臺灣師範大學出版中心，2012 年。
36. 陳葆真：《洛神賦圖與中國古代故事畫》，臺北：石頭出版社，2011 年。
37. 曾永義：〈南管中古樂與古劇的成分〉，《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版社，1988 年。
38. 曾永義：〈梨園戲之淵源形成及其所蘊含古樂古劇成分〉，收錄於《戲曲源流新論》，臺北：立緒文化，2000 年。
39. 程啟坤、姚國坤、王存禮：《茶文化》，臺北：新視野圖書股份有限公司，2000 年。
40. 葉曉梅著、賴小兵，崔建楠攝影：《千秋梨園之南戲遺響─輕歌慢舞梨園戲》，福州：海潮攝影藝術出版，2005 年。
41. 劉念茲：《南戲新證》，北京：中華書局，1986 年　。
42. 劉浩然：《泉腔南戲概述》，泉州：刺桐文史研究社，1994 年。
43. 蔡欣欣：〈古典與時尚─鎔鑄雙重風姿的「漢唐樂府」梨園樂舞〉，《臺灣戲曲景觀》，臺北：國家出版，2011 年。
44. 蔡欣欣：《臺灣戲曲研究成果述論（1945-2001）》，臺北：國家出版社，2005 年。
45. 蔡榮章：《茶道教室─中國茶學入門九堂課》，臺北：天下遠見出版，2002 年。
46. 蘇彥碩：〈梨園戲表演科範圖解概述〉，收錄於《泉州傳統戲曲叢書》第八卷，泉州：中國戲劇出版，2000 年。

（三）學位論文

1. 余一霞：《上路梨園戲十八棚頭劇本研究》，臺北：東吳大學中國文學所碩士論文，2011 年。
2. 呂錘寬：《泉州弦管（南管）研究》，臺北：臺灣師範大學傳統音樂研究所碩士論文，1981 年，後由臺北：學藝出版社出版，1982 年。
3. 李秀娥：《民間傳統文化的持續與變遷─以臺北市南音社團的活動為例》，臺北：國立臺灣大學人類學研究所碩士論文，1989 年。
4. 沈　冬：《泉州絃管音樂歷史初探》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1983 年。

5. 孫靜雯:《南管音樂研究》,臺北:文化大學藝術研究所碩士論文,1974 年。
6. 徐亞湘:《臺灣地區戲神》,臺北:中國文化大學藝術研究所碩士論文,1993 年。
7. 徐麗媛:《唐代宮樂圖研究》,臺北:華梵大學工業設計系碩士論文,2007 年。
8. 曹珊妃:《「小梨園」傳統劇本研究一以泉州藝師口述本為例》,臺北:淡江大學中國文學系碩士班碩士論文,2000 年。
9. 陳佳雯:《臺灣所見南管系統的戲劇鑼鼓研究一以小梨園《高文舉》為例》,臺北:國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文,2007 年。
10. 陳宗良:《《呂氏春秋》音樂思想》,高雄:高雄師範大學經學研究所碩士,2009 年。
11. 陳衍吟:《南管音樂文化研究─由歷史文化、社會功能與美學體系談起》,臺南:國立成功大學中國文學研究所碩士論文,1999 年。
12. 曾韻清:《小梨園旦角科步初探》,臺北:國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文,2003 年。
13. 廖于濘:《江之翠劇場《朱文走鬼〉演藝之研究》,臺北:國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文,2011 年。
14. 劉美芳:《七子戲研究》,臺北:東吳大學中國文學博士論文,2008 年。
15. 嚴淑惠:《鹿港南管的文化空間與樂社之研究》,臺北:南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文,2004 年。

（四）期刊論文

1. Shaughnessy, Edward L.:〈早期商周關係及其對武丁以後殷商王室勢力範圍的意義〉,《九州學刊》2 卷 1 期總號 5,1987 年 9 月,頁 19-32。
2. 王仲孚:〈盤古傳說試釋:兼論我國古史系統的開端〉,《歷史學報》12 期,1984 年,頁 1-21。
3. 王宇信、張永山、楊升南:〈試論殷墟五號墓的「婦好」〉,《考古學報》第二期,1977 年 2 月,頁 1-22。
4. 王凌莉:〈台法再度合作衛武營先行預演 漢唐樂府《教坊記》重現唐代東西交流風貌〉,《PAR 表演藝術》第 201 期,2009 年 9 月,頁 36-37。
5. 王素梅:〈論韓熙載「夜宴圖」〉,《史轍》1 期,1977 年 5 月,頁 65-70。
6. 王評章:〈文人士大夫藝術意蘊的回歸─觀臺灣漢唐樂府《韓熙載夜宴圖》〉,《福建藝術》6 期,2008 年,頁 11-12。
7. 王嘉驥:〈中國繪畫中的人物再現〉,《藝術家》48 卷 5 期總號 288,1999 年 5

月，頁 372-393。
8. 王嘉驥:〈韓熙載夜宴圖〉,《藝術家》48 卷 5 期總號 288,1999 年 5 月,頁 378-379。
9. 王耀庭：〈宮樂圖〉,《故宮文物月刊》1 卷 9 期總號 9，1983 年，頁 100-104。
10. 白勇華：〈當傳統藝術邂逅新媒體《洛神賦》詩、書、畫、樂、舞、文、企學術研討會綜述〉,《福建藝術》第 5 期，2008 年 5 月，頁 26-29。
11. 石守謙：〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》23 期，2007 年 9 月，頁 51-71+73-80+200。
12. 如以墨：〈再造傳統的新古典美學─評漢唐樂府「韓熙載夜宴圖」〉,《表演藝術》115 期，2002 年 7 月，頁 46-47。
13. 曲曉燕：〈「漢唐樂府」的四個一〉,《中國文化報》第 5 版（產業文化），2009 年 10 月 16 日。
14. 朱心怡：〈盤古垂死化身神話探源〉,《中華學苑》56 期，2003 年，頁 1-21。
15. 朱歧祥：〈殷初戰爭史稿─殷武丁時期方國研究〉,《靜宜人文學報》5 期，1993 年 6 月，頁 53-108。
16. 朱歧祥：〈尋「丁」記─論非王卜辭中的武丁〉,《東海中文學報》20 期，2008 年 7 月，頁 1-8。
17. 朱芳慧：〈「杜蘭朵」跨文化劇場改編之研究〉,《戲曲學報》第八期，2010 年 12 月，頁 171-197。
18. 江　漢:〈顧閎中的韓熙載夜宴圖〉,《藝林》1 卷 2 期，1976 年 12 月，頁 5-10。
19. 江舉謙：〈曹植洛神賦論爭考評〉,《建設》2 卷 9 期，1954 年 2 月，頁 32。
20. 何八駿：〈試論八卦拳之八母拳〉,《力與美》63 期，1995 年，頁 76-79。
21. 吳　凡：〈從殷墟婦好墓玉器探討商代玉器的製作與風格〉,《故宮文物月刊》13 卷 4 期總號 148，1995 年 7 月，頁 70-89。
22. 吳文彬：〈中華名畫輯覽中所刊的韓熙載夜宴圖〉,《藝壇》101 期，1976 年 8 月，頁 31。
23. 吳文彬：〈略談韓熙載夜宴諸圖臨本〉,《藝壇》32 期，1970 年 11 月，頁 8-9。
24. 吳守禮：〈荔鏡記戲文研究序說〉,《臺灣風物》第 10 卷 1960 年 3 月，頁 5-19。
25. 吳亞梅、江武昌：〈臺灣地方戲戲神傳說〉,《民俗曲藝》 36 期，1985 年，頁 136-144。
26. 吳南薰：〈再現金石之聲─仿曾侯乙編鐘來臺〉,《藝術家》47 卷 6 期總號 283，1998 年，頁 601-603。
27. 吳曉筠：〈商王武丁與后婦好─殷商盛世文化藝術特展〉,《故宮文物月刊》355 期，2012 年 10 月，頁 4-15。

28. 吳騰達:〈踏七星，踩八卦 驅邪招財吉祥數〉,《傳統藝術》52 期，2005 年 3 月，頁 44-50。
29. 呂錘寬:〈南管戲與南管音樂的關係〉,《民俗曲藝》第 22 期，1983 年 3 月，頁 33-43。
30. 李　暉:〈寧靜致遠─臺灣漢唐樂府的南音樂舞《韓熙載夜宴圖》〉,《福建藝術》6 期，2008 年，頁 13-14。
31. 李文鈺:〈〈洛神賦〉寫作年代與背景重探〉,《書目季刊》42 卷 3 期，2008 年 12 月，頁 55-73。
32. 李文儒、陳美娥、林洲民:〈兩個《韓熙載夜宴圖》〉,《紫禁城》10 期，2007 年，頁 18-35。
33. 李宗焜:〈婦好的生育與冥婚〉,《故宮文物月刊》355 期,2012 年 10 月,頁 16-23。
34. 李秋玫:〈《盤之古》探索遠古太初之音〉,《PAR 表演藝術》第 219 期，2011 年 3 月，頁 44。
35. 李國俊:〈典雅動人話南管〉,《彰化藝文》第 1 期，1998 年 10 月，頁 22-24。
36. 李國俊:〈臺灣南管社團的興衰〉,《民族曲藝》第 71 期,1991 年 5 月,頁 42-51。
37. 李鴻玟:〈「洛神賦」之賞析〉,《古今藝文》27 卷 3 期,2001 年 5 月，頁 26-29。
38. 杜　若:〈曹子建和洛神賦〉,《臺肥月刊》16 卷 6 期，1975 年 6 月，頁 25-31。
39. 沈　冬:〈陳三五娘的荔鏡情緣〉,《大雅藝文雜誌》第 23 期 2002 年 10 月，頁 29-37。
40. 沈　謙、柳作梅:〈嫦娥奔月的象徵意義〉,《中外文學》15 卷 3 期總號 171，1986 年，頁 4-19。
41. 車煒堃:〈唐朝景教之危難時期及其衰亡原因初探〉,《國立編譯館館刊》第 1 期，1971 年，頁 59-72。
42. 周曉蓮:〈論「教坊記」在中國音樂史上的價值〉,《書目季刊》36 卷 4 期，2003 年 3 月，頁 73-89。
43. 林乃文:〈新中國人的驕傲─創漢唐樂府 復華夏正音：陳美娥〉,《新觀念》第 215 期 2006 年 2 月，頁 34-41。
44. 林以真:〈千年古樂弦歌不輟的傳統表演藝術：臺北縣南管樂團現況分析〉,《北縣文化》第 93 期，2007 年 6 月，頁 74-82。
45. 林谷芳:〈以今釋古或以經解經─評兩場編鐘音樂會〉,《表演藝術》63 期，1998 年，頁 86-88。
46. 林珀姬:〈古樸清韻──臺灣的南管音樂〉,《臺北大學中文學報》 第 5 期，2008 年 9 月，頁 295-328。

47. 林茂賢、傅正玲、江武昌:〈臺灣地方戲戲神傳說〉,《民俗曲藝》40 期,1986 年,頁 135-139。
48. 林淑惠:〈「詩經」中所見鐘鼓在禮樂上的作用〉,《孔孟月刊》38 卷 5 期總號 449,2000 年,頁 1-11。
49. 林銘亮:〈溯靈—談《洛神賦》幕後〉,《福建藝術》4 期,2006 年,頁 23-26。
50. 金祥恆:〈后母戊大方鼎之后母戊為武丁后考〉,《臺大中文學報》1 期,1985 年 11 月,頁 57-76。
51. 施世昱:〈三千年的跨度與轉變—從紅山、婦好到竇綰〉,《臺灣美術》63 期,2006 年 1 月,頁 4-13。
52. 柯喬齡:〈《殷商王后》 南管樂舞重現宮廷愛戀—漢唐樂府卅周年製作、少林寺八卦掌表現征戰場面〉,《PAR 表演藝術》231 期(2012 年),頁 24-25。
53. 洪安全:〈曹植與洛神〉,《故宮文物月刊》1 卷 5 期總號 5,1983 年 8 月,頁 8-17。
54. 洪順隆:〈「洛神賦」創作年代補攷〉,《華學月刊》140 期,1983 年 8 月,頁 52-55。
55. 洪順隆:〈論「洛神賦」對六朝賦壇的投映〉,《國立編譯館館刊》22 卷 2 期,1993 年 12 月,頁 1-29。
56. 洪順隆:〈論洛神形像的襲用與異化—由「洛神賦」到明清戲曲小說的脈絡〉,《國立編譯館館刊》18 卷 2 期,1989 年 12 月,頁 227-249。
57. 洪順隆:〈論洛神賦〉,《華岡文科學報》15 期,1983 年 12 月,頁 219-235。
58. 紀慧玲:〈找回失落的聲音—南管藝術在臺灣〉,《印刻文學生活誌》第 3 卷 2 期總號 38,2006 年 10 月,頁 218-221。
59. 紀慧玲:〈新藝見－梨園樂舞的侷限與想像〉,《中國時報旺來報》(新藝見),2012 年 4 月 8 日。
60. 胡永炎:〈大秦景教流行中國碑〉,《藝術家》56 卷 4 期總號 335,2003 年 4 月,頁 458-465。
61. 胡郁青:丁曉紅,〈19 世紀法國歌劇沿革探微〉,《西華師範大學學報(哲學社會科學版)》第 2 期 2006 年,頁 108-110。
62. 胡萬川:〈嫦娥奔月神話源流〉,《歷史月刊》140 期,1999 年,頁 48-52。
63. 夏　敏:〈傀儡戲與辟邪巫術〉,《民族藝術》第三期,2005 年,頁 45-56。
64. 夏竹林:〈臺灣地方戲戲神傳說〉,《民俗曲藝》35 期,1985 年,頁 108-113。
65. 徐千嵐:〈細膩生動的人物畫—顧閎中的「韓熙載夜宴圖」〉,《國文天地》18 卷 5 期總號 209,2002 年 10 月,頁 112。
66. 秦美珊:〈擺盪「日」「月」間—羿與嫦娥原型故事與儀式的結構分析〉,《文學

前瞻》3 期，2002 年，頁 1-23。

67. 高木森：〈論「韓熙載夜宴圖」〉，《東吳大學中國藝術史集刊》12 期，1982 年 10 月，頁 1-16。
68. 高秋鳳：〈宋玉〈神女賦〉與曹植〈洛神賦〉的比較研究〉，《國文學報》26 期，1997 年 6 月，頁 61-89。
69. 張光遠：〈殷墟最炫麗的一片武丁大卜甲─有關卜坑整治、灼卜揭秘及殷商書刻風格的探究〉，《故宮文物月刊》279 期，2006 年 6 月，頁 84-93。
70. 張秉權：〈武丁時的一版復原龜甲〉，《大陸雜誌》29 卷 10/11，1964 年 12 月，頁 97-100。
71. 張秉權：〈略論婦好卜辭〉，《漢學研究》1 卷 1 期總號 1，1983 年 6，頁 27-40。
72. 張清治：〈洛神的神話與神畫─顧愷之《洛神賦》畫卷之審美試析(上)〉，《國立歷史博物館館刊》22 卷 9 期總號 230，2012 年 9 月，頁 46-58。
73. 張清治：〈洛神的神話與神畫─顧愷之《洛神賦》畫卷之審美試析(下)〉，《國立歷史博物館館刊》22 卷 10 期總號 231，2012 年 10 月，頁 50-66。
74. 張錦萍：〈試論南管與戲曲的關係〉，《花蓮教育大學民間文學研究集刊》第 1 期，2006 年 6 月，頁 65-93。
75. 張臨生：〈眾樂之首「編鐘」〉，《故宮文物月刊》4 卷 9 期總號 45，1986 年，頁 4-25。
76. 梁文偉：〈關於殷墟五號婦好墓問題〉，《人文與社會學報》2 期，2003 年 6 月，頁 111-123。
77. 梁悅詩：〈一世情從此曝光─商王武丁與后婦好〉，《典藏古美術》241 期，2012 年 10 月，頁 230-233。
78. 章成嵚：〈婦好墓的玉璜〉，《國魂》523 期，1989 年 6 月，頁 78-79。
79. 章成嵚：〈婦好墓的鳥類玉飾〉，《國魂》521 期，1989 年 4 月，頁 66-68。
80. 章成嵚：〈婦好墓的璧、環、瑗〉，《國魂》522 期，1989 年 5 月，頁 80-82。
81. 郭淑純：〈曹植詩中的女性形象及其象徵意涵〉，《輔大中研所學刊》7 期，1997 年 6 月，頁 227-241。
82. 郭繼生：〈傳顧閎中「韓熙載夜宴圖」賞析〉，《藝術家》87 期，1982 年 8 月，頁 191-197。
83. 陳　芳：(豈能約束？—「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹)，《戲曲學報》第 14 期，2011 年 7 月，頁 63-83。
84. 陳玉珍：(傳承閩南「非遺」文化 彰顯南音教學特色—培元中學校長楊一彪談校園文化建設)，《泉州晚報》第 8 版（教育)，2011 年 12 月 12 日。

85. 陳卓欣:〈曹植〈洛神賦〉女神形象探析〉,《中華人文社會學報》9 期,2008 年 9 月,頁 164-185。
86. 陳淑芬:〈莎士比亞翻譯與「跨文化劇場」交流─以臺南人劇團「莎士比亞工作坊《奧賽羅》」呈現為例〉,《文山評論:文學與文化》第二卷第一期,2008 年 12 月,頁 99-120。
87. 陳逢源:〈盤瓠與盤古傳說初探〉,《東吳大學中國文學系系刊》14 期,1988 年,頁 15-22。
88. 陳葆貞:〈傳世〈洛神賦〉故事畫的表現類型與風格系譜〉,《故宮學術季刊》23 卷 1 期,2005 年 9 月,頁 175-223+633。
89. 陳葆真:〈從遼寧本《洛神賦圖》看圖像轉譯文本的問題〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》23 期,2007 年 9 月,頁 1-50+199。
90. 陳葆真:〈關於遼寧本《洛神賦圖》的一些問題〉,《故宮學術季刊》25 卷 4 期,2008 年 6 月,頁 49-106。
91. 陳儒行:〈臺灣地方戲戲神傳說〉,《民俗曲藝》34 期,1985 年,頁 20-36。
92. 陳繼春:〈唐張萱《搗練圖》及其相關問題〉,《文博》第 2 期,2007 年,頁 22-31。
93. 傅正玲、江七、黃秀錦:〈臺灣地方戲戲神傳說〉,《民俗曲藝》39 期,1986 年,頁 174-180。
94. 傅淑芳:〈曹植及其「洛神賦」〉,《新亞學術集刊》13 期,1994 年,頁 263-273。
95. 彭 麗:〈淺析《宮樂圖》中的形式美〉,《美與時代》第 5 期,2009 年,頁 47-48。
96. 彭學文:〈摭談曹植筆下的女性形象〉,《中國文化月刊》250 期,2001 年 1 月,頁 59-62。
97. 程于珉:〈跨越時空的東西交流─中法合作版「梨園幽夢」法國巡演〉,《表演藝術》第 91 期 2000 年 7 月,頁 60-61。
98. 華 唐:〈「洛神賦」的原型與流變〉,《明道文藝》248 期,1996 年 11 月,頁 118-128。
99. 馮光生:〈千古鐘聲萬里行─敍記古禮樂曾侯乙編鐘〉,《孔學與人生》13 期,1999 年,頁 29-32。
100. 馮慧玲:〈唐代《十部樂》樂部的內容與順序〉,《藝術論文集刊》14 期,2010 年 4 月,頁 133-151。
101. 黃小我:〈「傳世名畫/中原古樂《韓熙載夜宴圖》與南音」學術論壇〉,《福建藝術》第 6 期,2007 年 6 月,頁 20-24。
102. 黃小我:〈「傳世名畫/中原古樂」學術論壇紀要〉,《福建藝術》6 期,2007 年,頁 20-24。

103. 黃尹瑩:〈淺論跨文化戲劇表演:「相遇」的美學〉《中華戲劇學會文藝會訊》第三期(2006 年 3 月),本會訊為電子期刊,請參見 http://www.com2.tw/chta-news/2006-3/,引用日 2013 年 4 月 21 日。
104. 黃永川:〈論禪道與花藝〉,《國立歷史博物館學報》26 期,2003 年 12 月,頁 1-12。
105. 黃秀錦、傅正玲:〈臺灣地方戲戲神傳說〉,《民俗曲藝》38 期,1985 年,頁 123-125。
106. 黃淑汝:〈曹植詩中女性形象之探討〉,《語文教育通訊》19 期,2000 年 1 月,頁 8-20。
107. 黃彰健:〈曹植「洛神賦」新解〉,《故宮學術季刊》9 卷 2 期,1991 年 11 月,頁 1-30。
108. 黃鳴奮:〈若無新變,不能代難─略論南音樂舞《洛神賦》的創造性〉,《福建藝術》第 5 期,2008 年 5 月,頁 22-25。
109. 塗江濤:〈法國歌劇改革的社會歷史背景分析〉,《湖北函授大學學報》第 21 卷第 3 期 2008 年 9 月,頁 102-103。
110. 楊忠衡:〈千年古樂不是千年老妖─從「漢唐樂府・梨園樂舞」思考傳統與創新定位的問題〉,《音樂時代》第 17 期 1996 年 4 月,頁 56-59。
111. 楊衛兵:〈文藝復興與巴羅克時期音樂特性比較性研究〉,《貴州師範學院學報》第 26 卷第 10 期 2010 年 10 月,頁 41-44。
112. 董　輝:〈17 世紀的法國宮廷芭蕾〉,《孝感學院學報》第 26 卷第 4 期 2006 年 7 月,頁 118-121。
113. 董作賓:〈武丁狩□淺說〉,《大陸雜誌》8 卷 12 期,1954 年 6 月,頁 2+4+7+14+20。
114. 董作賓:〈殷墟出土一塊「武丁逐豕」骨版的研究〉,《大陸雜誌》8 卷 6 期,1954 年 3 月,頁 6-9。
115. 廖芳瑩:〈宋玉「神女賦」、曹植「洛神賦」、及濟慈「無情的美女」中之中西男性理想自我追求模式設計下的女性形象與自我個體意識的比較〉,《Graduate Student Research Papers》15 期,2000 年,頁 39-51。
116. 廖珮芸:〈從《教坊記》之「香火兄弟」則探討唐代特殊的婚姻關係與性別意義〉,《東海中文學報》第 22 期,2010 年 7 月,頁 27-52。
117. 廖堯震:〈文學強檔,首次跨界畫劇─傳世〈洛神賦圖〉的圖像敘事與表現〉,《典藏古美術》240 期,2012 年 9 月,頁 144-149。
118. 臺灣建築期刊編輯部:〈漢唐樂府「韓熙載夜宴圖」北京故宮公演,舞臺及整體空間設計規劃〉,《臺灣建築》149 期,2008 年 2 月,頁 74-79。
119. 趙　林:〈中國第一位巾幗英雄殷商王后婦好之墓〉,《人與社會》1 卷 1 期,1982

年 3 月，頁 36-39。
120. 趙　誠:〈商代家族形態新探〉,《東方文化》42 卷 1/2,2009 年 11 月,頁 55-73。
121. 劉偉民:〈唐代景教之傳入及其思想之研究〉,《聯合書院學報》1 期，1962 年 6 月，頁 1-64。
122. 劉淵臨:〈殷武丁乙卯日食〉,《大陸雜誌》57 卷 5 期，1978 年 11 月，頁 1-10。
123. 劉淵臨:〈殷武丁乙卯日食初稿〉,《國立編譯館館刊》7 卷 2 期,1978 年 12 月，頁 197-210。
124. 劉漢盛:〈南管之美〉,《音樂與音響》第 135 期，1984 年 9 月，頁 29-32。
125. 劉增泉:〈東羅馬帝國傳入中國的宗教〉,《淡江史學》13 期，2002 年 10 月，頁 35-56。
126. 滕麗民:〈對文藝復興與巴羅克時期音樂的比較〉,《吉林省教育學院學報》第 24 卷總第 204 期 2008 年，頁 70。
127. 潘榮陽:〈明清閩臺地區雷海青信仰興盛探微〉,《中國道教》第 2 期，2006 年，頁 37-39。
128. 禚夢菴:〈洛神與洛神賦〉,《中國世紀》59 期，1962 年 11 月，頁 14。
129. 蔡欣欣:〈「大出蘇」破臺登場─戲神壽誕到傳藝〉,《傳統藝術》39 期,2004 年。
130. 蔡振豐:〈顧愷之論畫的美學意義試探〉,《中國文學研究》9 期，1995 年，頁 137-156。
131. 鄭元福:〈版式新穎 美感留人：讀《洛神賦圖》〉,《中華原圖集郵協會會刊》15 期，2006 年 5 月，頁 31-32。
132. 鄭文惠:〈絕章的情賦:人神戀曲 223─洛神形象暨曹植〈洛神賦〉及其接受史〉,《典藏古美術》240 期，2012 年 9 月，頁 136-141。
133. 鄭柏彥:〈再議「梨園」的起源及與「教坊」之關係〉,《東華中國文學研究》1 期，2002 年 6 月，頁 153-168。
134. 鄭柏彰:〈試詮以「神女」意符為象徵之書寫意識─從宋玉〈神女賦〉到曹植〈洛神賦〉看其「神女書寫」之演變軌跡〉,《中正大學中國文學研究所研究生論文集刊》8 期，2006 年 6 月，頁 137-154。
135. 鄭淑蓮:〈唐代景教在華之政教關係〉,《東海大學圖書館館訊》127 期，2012 年 4 月，頁 53-65。
136. 鄭學稼:〈中國化的大秦景教（上)〉,《中華文化復興月刊》5 卷 10 期，1972 年，頁 17-27。
137. 鍾柏生:〈武丁卜辭中的方國地望考〉,《花蓮師專學報》11 期，1979 年 12 月，頁 115-167。

138. 顏立水:〈福建的戲神雷海青〉,《臺灣源流》24 期,2001 年,頁 106-108。
139. 羅金滿:〈田公元帥暨漢唐樂府《教坊記》學術研討會紀略〉,《福建藝術》第 6 期,2010 年,頁 38-39。
140. 羅香林:〈景教徒阿羅憾為武則天皇后營造頌德天樞考〉,《清華學報》1 卷 3 期,1958 年 9 月,頁 13-24。
141. 羅基敏:〈一場後現代的中西古典夢─觀看「梨園幽夢」〉,《表演藝術》第 91 期 2000 年 7 月,頁 77-79。
142. 羅敬之:〈再論「洛神賦」〉,《中國文化大學中文學報》3 期,1995 年 7 月,頁 55-88。
143. 羅敬之:〈甄后與曹丕兄弟是否有「三角」關係─讀「洛神甄宓戀歌傳奇」後〉,《國文天地》17 卷 1 期總號 193,2001 年 6 月,頁 75-78。
144. 羅敬文:〈洛神賦的創作動機及年代〉,《書和人》697 期,1992 年 5 月,頁 1-6。
145. 韻　勝:〈韓熙載夜宴圖的傑出藝術〉,《書畫家》8 卷 4 期,1982 年 11 月,頁 31-32。
146. 嚴一萍:〈婦好列傳〉,《中國文字》新三期,1981 年 3 月,頁 1-104。
147. 樂志弘、蘇前忠:〈淺析西方音樂劇中的表現手法─「戲中戲」〉,《上饒師範學院學報》第 31 卷第 4 期 2011 年 8 月,頁 113-116。

國立政治大學
National Chengchi University

國立政治大學
National Chengchi University

超生越死的愛戀：
江之翠劇場《朱文走鬼》的跨界展演[1]

摘 要

《朱文走鬼》一劇以經典梨園的劇情、身段，在形式上結合日本能劇舞台和舞踏演員的跨界展演，透過文本的結構剪裁，深化一粒金與朱文之間的愛戀；善用語言的策略，反轉悲喜、真假、陰陽的界線，使超越生死的情愛萌芽；舞踏演員加入後，成為三組以女性為主軸人物的情感層次對照，從文化異質、他者眼光，推演情感的時空向度；運用能劇舞台為本劇過渡陰陽的重要藩籬；而舞踏演員的言行，更為本劇超越生死的愛戀指涉點睛。融合創新與古典的表演形式，使得僅存的三折劇目，演繹成一則「人間普世共通價值的命題論述」，不同元素的結合，更使本劇躍升成一齣意義完整的表演。

本文所聚焦的便是在探討《朱文走鬼》在梨園戲、能劇和舞踏三種不同演出形式的相互交會中，內涵網絡的聯接與對話，並透過結構進程、敘事語言、人物對照、能劇舞台及舞踏起訖五個方向來論析本劇所建構的意義指涉。

關鍵詞：朱文走鬼、江之翠劇場、梨園戲

[1] 本文發表於國立中央大學舉辦之「金聲—第十九屆全國中文研究所研究生論文研討會」，論文收錄於該研討會之論文集。

一、前言：梨園、能劇、舞踏的跨界展演

本文研究的對象是 2006 年江之翠劇場於國家戲劇院實驗劇場所公演的劇目《朱文走鬼》[2]。《朱文》是梨園戲的經典劇目，江之翠劇場從創團初始，以實驗劇場的演出方向出發、修正嘗試，到目前確立為南管研習、梨園戲展演的劇團，在學習、傳承上除了精進傳統經典外，也同時的在思考南管音樂及梨園戲演出的本質與創新，此次公演便是將經典梨園戲劇目與日本舞踏、能劇的跨界結合，舞台上呈現的是三種表演形式的相互連接，這樣跨越國界、來往不同表演形式的劇目，正是本文的研究主體。

關於演出劇目《朱文走鬼》的名義，曾永義老師在討論〈梨園戲之淵源、形成及其所蘊含之古樂古劇成分〉[3]一文有詳細的說明：

> 其中最可注意的是《朱文》這個劇目，尚存道光間手抄本〈贈繡箋〉〈試茶續認真容〉〈走鬼〉三折，錢南陽《戲文概論》謂「將戲文的三支佚曲和梨園戲對照一下，不但情節相同，而且辭句也有些相似。」由此可斷言，今日梨園戲所保存之《朱文》，簡直就是宋元南戲《朱文鬼贈太平錢》的傳本。

從上文可知本劇目前僅存三折戲文：〈贈繡箋〉、〈試茶續認真容〉、〈走鬼〉，本次的演出也是在此基礎，故事大意是：一個落魄書生夜宿客棧，遇女鬼一粒金，一粒金表明愛慕之意後，兩人遂結為夫妻的人鬼戀情。傳統梨園戲的劇目多以男主角之名為劇名，而本劇加上「走鬼」二字，強化了陰陽人鬼戀情的殊異，也標示舞台呈現形式的多元拼接。

林于竝老師在討論本次演出時，曾經明確指出此劇三個重要元素：

> 對我而言，這齣戲其實有非常多方向跨文化、異文化的交流，首先舞台是日本能劇舞台，上演著日本的身體(舞踏的身體)，故事則是《朱文走鬼》，是南管劇目中的經典，音樂則是純正的南管音樂，而這齣戲從創作開始便

[2] 本文討論依據為：友惠靜嶺導演在 2006 年所指導，由江之翠劇場於國家戲劇院實驗劇場演出的《朱文走鬼》一劇，所錄製的 DVD，後文不再另註。

[3] 收錄於曾永義，《戲曲源流新論》（台北：立緒文化事業有限公司，2000 年），頁 273。

> 花了非常多的時間進行舞踏的工作坊(workshop)，而我也去看過排練過程。首先我想先談談所謂的「跨文化劇場」，這是目前相當熱門討論的話題，跨文化處於當前的全球化時代，和異文化接觸非常普遍，而單是不同文化之間的跨越也有許多方向。[4]

林老師的言論中可以明確了解本戲在形式聯繫的三個場域，其中說到上演著「日本人的身體」一句，在觀賞演出時，便知日本舞踏演員的表演程式，是獨立於梨園戲身段之外的諸多段落，因此更準確的說法應是：一起上演了日本舞踏和梨園戲的身段，此外本段論述也點出跨文化劇場的議題，在舞臺演出的呈現裡除了表面形式的應用，形式背後的內涵文化才是意義相互滲透的層次，而內涵交流的底蘊裡，能激盪堆疊出怎樣的意義，正值得釐清。

本劇在第五屆臺新藝術獎，獲得年度表演藝術大獎的肯定，評審的理由是[5]：

> 將僅存零星三折梨園古戲文本，結合日本舞踏的表演元素，發揮畫龍點睛的效果，以素樸內斂的導演風格，於黑盒子劇場，運用形式簡潔、層次分明的空間設置，堪稱透過日本舞踏觸及人心內在的精神層面，以及源於能劇舞台理念的陰陽虛實美學，重新組構，精緻呈現，散發沉靜凝煉、舒緩低抑的美感，氣韻流暢，不失古典原味之餘，同時掌握了明代戲文的詼諧活潑特色，表演自然踏實，逸趣洋溢，生動雋永，耐人尋味。2006 年的《朱文走鬼》，將一則跳躍時空隔閡的人鬼戀情予以深化、提昇，兼具表演趣味與形式美感的經營，演釋出一場真情摯愛的勇敢追求，成為一種人間普世共通價值的命題論述。（主筆委員/楊美英）

如同上文所言，本劇在黑盒子劇場，透過成功融合創新與古典的表演形式，使得僅存的三折劇目，演繹成一則「人間普世共通價值的命題論述」，雖然梨園戲《朱文》的劇本不全，但在本次的演出，透過不同元素的結合，使原先的三段戲文躍升成一齣意義完整的表演。引文提及的空間設置、精神層面、舞台理念及演員間詼諧活潑的特色等，是本文關注的方向，而其中普世價值的命題論述，更是本文探尋的重點。

本文所聚焦的是在探討《朱文走鬼》一劇，在梨園戲、能劇和舞踏三種不同

[4] 黃兆欣記錄攝影 ，〈傳統梨園戲與現代劇場藝術的對話-《朱文走鬼》〉，《傳藝》 第 93 期〔2011 年 04 月〕，頁 18。

[5] 第五屆台新藝術獎藝冠榜，江之翠劇場朱文走鬼：http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/2_2_top_detail.php?MID=3&ID=&AID=1&AKID=&PeID=13。

演出形式的相互交會中，內涵意義的聯接與對話，並透過結構進程、敘事語言、人物對照、能劇舞台及舞踏起訖五個方向，來論析本劇所建構的意義指涉。

二、剪裁暗合的結構進程

本劇的結構從文本到舞台展演，為鋪展真摯的戀曲，而進行情節的剪裁異動；而原先三折戲文的主體進程，正與能劇演出的序列相疊合。如此的情節剪裁和進程的暗合，正使內在蘊含的意識思想鮮明彰顯。此節將針對文本到表演的剪裁、三折戲文與能劇演出的順序比較，來說明本劇結構如何以此兩者鋪陳、演繹。

本劇的結構依照僅存的三折劇本演出，然而將演出的內容對照劇本[6]，其間的情節作了剪裁修改，調整演出的部份，深化男女之間的情感、泯除人鬼之間的界線。劇本中一粒金藉口點燈進入朱文書房後，劇本和演出都有一段極為精采的對白，其內容從曲簿內容衍生，一粒金故意口誤唸錯曲文，又勸誘朱文唱曲不成後，刻意弄熄燈火調戲朱文，經過一番曲折一粒金藉口自己清白恐遭非議，要與朱文認作夫妻，朱文憨厚耿直，自然拒絕，此時劇本中一粒金要朱文選擇此事的結局是官休或私休：官休，一粒金將會選擇揭發此事告知父母、官府，要朱文負責；私休，朱文與他認作夫妻相安無事。權衡之下朱文一方面考量官司麻煩、一方面又思考也許一粒金是煙花門戶，與他認作夫妻又何妨，因此選擇私休[7]；而舞臺演出，朱文面對一粒金的要求時，只是納悶：自己一介布衣、家徒四壁前來投親又不遇，怎能養家活口？一粒金卻回答：自己甘願紡紗織苧、粗茶淡飯與君相依，朱文心感此女子竟願委屈與己生活，感動化為承諾，此一情節的更動，說明舞台演出將朱文選擇作為夫妻的權衡考慮，轉化為情感認同的肯定。

---

[6] 泉州地方戲曲研究社編，《泉州傳統戲曲叢書》第三卷：梨園戲・上路劇目《朱文》〔北京：中國戲劇出版社，2000 年〕，頁 314-353。本文皆以此劇本為據，後文不再另註。

[7] 劇本原文：（旦白）罔放你思量，你卜 着緊來（生白）吓，吓，就來。著你卜障說，你卜障說？關門厝內坐，禍打天上來。纔自一位娘子，來共我乞點一燈，入內到處，徑自立門關上， 却力火打熄，又來誣賴我，甲我共伊認做官休私休。（旦白）緊來。（生白） 吓，就來，就來。卜去共伊爹媽說，卜掠我去見官，叫伊單身姿娘，三更半冥，來共我乞點一燈，看四邊無人在處，將門關上，又力火打熄，又力伊頭面首飾搶搶來，又叫我去戲弄伊，即是該死呵。（旦白）緊來。（生白）就來，都未便，那便，獨自來允你。又叫我甲伊只咋許咋。伊爹媽見我情理可惡，掠我去見官打屁脽，只個就是官休。私休咋？甲我着共伊認做夫妻。今是卜認做官休，抑是私休？那是我都亦無主意。又一說，伊是 烟花門戶，譬做度伊爹媽知，亦畏做乜？共伊認做私休可定當。娘子，小人共你認。（旦白）卜認做是乜？（生白）認做私.....（旦白）都不可大聲齊。（生白）大聲驚畏人聽見。（旦白）做你大大聲，不使驚人聽見。（生白）娘子，小人卜共你認認做夫妻。引自同前註，頁 323-324。

相同部分在試茶作彩情節亦然，當店主人王行首夫妻故意邀朱文試茶以求賞彩，原劇中朱文無錢作彩，卻一時想到一粒金所贈繡篋中的五百太平錢，說到：「共公婆作彩亦罷」，同樣的情形在演出時，朱文拿予王行首夫妻作彩的則改成是：自己預計投親路上的盤纏，兩情節相比，文本中的朱文不顧念一粒金的定情表記，輕易將定情繡篋的錢給予他人的形象，自然無法與演出時守著繡篋與太平錢的朱文相比。以上兩個從文本改易到演出的關鍵點：一個是婚姻誓言的承諾、一個是定情表記的謹守，兩個情感里程的考驗下，實際演出的詮釋，是將文本中權宜利害的關係做了轉折，走向鋪墊男女堅深情感的厚實。

上述，案頭到場上情節的剪裁涉及人物關係的轉移外，能劇與梨園戲在形式的聯結，也使意義內在發生暗自扣合。三折的戲文出現的人物關係依序是：人鬼相遇 ー 人際互動 ー 人鬼相戀，這樣的敘事進程暗合能劇「夢幻能」的三段模式。關於能劇的三段式敘述及夢幻能的主角，如下文所言：

> 能劇依其內容，大抵可以分為「 脇能」、「夢幻能」和「現在能」三種。「脇能」是以神事為主的能劇，格局大抵分「前場」、「間」和「後場」。「前場」是探訪者出場，途中遇神的化身，彼此對答，而後化身突然失蹤。「間」是探訪者向當地人探尋，彼此問答。「後場」是神的真身出場、跳舞。「夢幻能」則以亡靈、化身等夢幻式人物為主角，格局與「 脇能」類似。.....「現在能」則不論主角或配角，出場人物都是現實人物，如觀阿彌的《自然居士》。[8]

雖然朱文一劇目前僅存三折戲文，但此戲文的人物互動方式正與日本夢幻能劇的程式相符，這是表象的疊合，細論其中意旨，朱文劇中一粒金出現的背後動力是她對愛情的執念，因此他能擺脫一切與朱文認作夫妻，而能劇中的夢幻能也是以亡靈為主角現身與人互動，兩者的共通點是從陰界而來跨越生死的界線，能劇中他界人物的出現勾連的是時代的脈動，如文：

> 最能表現世阿彌幽玄美的大概應推「夢幻能」.....世阿彌為了表現他的夢幻象徵劇，而將時代往古推移，藉時間的間隔，喚起亡靈戰爭與愛情的古老記憶，其中似乎隱含有對戰亂的批判.....。[9]

[8] 李永熾，〈觀世能劇與日本中世社會〉，《歷史月刊》第 11 期〔1988 年 12 月〕，頁 74。
[9] 同前註，頁 74。

世阿彌（能劇創作家）的創作，隱含對戰亂的反思，因此他藉由藝術來叩問批判。反觀朱文一劇的人鬼相戀，在中國的傳統脈絡，無疑也是與現實倫理乖違的戀曲，無論是能劇旨趣叩問戰爭、或世人鬼相戀乖違現世侷限，兩者都是面對無法扭轉的窘況。身為藝術家，透過文本創作昇華深層內在訴求，將心靈真實的冀望、念想，忠實單純的呈現，以渡化難以改變的遺憾，成為美麗結晶。當然故事的情節只是一個典型，表面上朱文一劇的結構在訴說堅貞女子超越陰陽的愛戀，但若將其跨越的陰陽界線議題，普世化為藩籬隔閡的象徵，如：貧富、性別、門第、誤解等具體或抽象的差距，凡此無不都是人生的缺憾，世阿彌創作的夢幻能是、朱文作品的人鬼關係亦是，雖是不同文化、雖是不同戲劇形式，卻在表象結構的相疊合間，串連了內在旨意契合的光芒。

本劇透過文本的剪裁將一粒金與朱文的關係，聚焦在情感深度的刻劃；在情節的進程中，不僅外在與能劇結構互通，深入探究其旨趣，更彰顯出跨越文化、演出的精神意涵，那是在不同的時空，人心不變的普世期望。而戲劇、文學作為人心創作演繹的載體，不謀而合反映人們心靈相通的現象。

三、模糊界線的敘事語言

劇本中，人物情感的悲喜、人鬼陰陽兩界的隔閡、世間價值的真假等，都是一粒金與朱文互動中所牽涉衍生的議題。而故事所以傳唱千載、歷久彌新的其中一個重要意念，則是緊扣在一粒金藉由語言來跨越、翻轉諸多的障礙，安頓自身的情感歸屬，本節旨在論析文本中語言運用的策略，與在此構思運作後，諸多限制、界線因而重新整頓的面貌。

朱文的故事雖是人鬼互動，然而無論是劇本或演出，重點多是強化詼諧的對話與行為，屬於喜劇，然而從語言角度剖析，本劇其實是在運用語言策略以寓悲於喜。一粒金在劇中以花旦的行當搬演，調皮逗趣的她先欺騙朱文點燈，再來又刻意顛倒曲文念法、文義，引得朱文急忙解釋，光是言語盡得上風不說，又刻意熄火與朱文在肢體上來一段擦撞觸碰，有心對上無心、靈巧對上憨直的游移曖昧就在一晚的光陰。生動有趣的外在互動，對應的是心中累積多年的情感，必須在一個晚上確立棲所的急切，雖是言語幽默、肢體逗趣實都在淡化年輕早逝、等待殷切的積鬱。本劇之所以能翻轉悲喜的轉捩點，就在「語言」的經營。相同的運

作在後兩折的敘事中亦然：試茶之前的店主人對於顧客勢利的分類、認真容之後發現事實的恐懼以及最後人鬼一起生活的未知，眾多負面疑慮情節，都在語言的經營策略下轉向：王行首夫妻用茶名的有趣諧音，勢利應對客人；夫妻間相互鬥嘴的滑稽，推咎女兒之死；用驅鬼諸多流言失效的幽默，來掩蓋遇鬼的真相。因為語言的用心所以轉悲於喜，更真切的說：是在消解一粒金其實是鬼的立場，立場的淡化也是恐懼的瓦解，歡笑釋放的同時，泯除人鬼間的猜忌、害怕疑慮，經過語言策略以解構陰陽界線，開展人鬼關係的嶄新可能。

語言可以模糊悲喜、陰陽，自然也可以自在的游走真實與虛妄，從語言的觀點看此劇，劇本自身就已經成功的以語言穿梭眾多界線。在劇中真實與虛假的邊際，不斷在每一個人物的話語裡推移，首先是一粒金的謊言：藉故點燈、佯裝才學、真鬼裝人，他的每一個謊都來自一個真實的婚姻冀盼，謊言建築的是真實的性情；相對王行首夫婦要試茶，其實是藉機討賞，兩相對照，鬼撒謊是為真情；人言真卻是造假，語言的使用反轉既定的身分位置，同時具備反諷：人與人反到不比人與鬼真實。一粒金言假實真，支撐他的是愛情信念，對比世間的人際互動卻可能只是膚淺、虛假，如此映襯，引人反思既存於世間的價值，也有鬆動的機會，而人鬼相戀的機緣才有萌芽生長的空間。

相較於真假語言的捏造建構，朱文的性情就被突顯出來。在戲中他唯一撒的謊就是掩蓋繡箋的由來，這是他對一粒金的出現所作得掩護，雖是謊言，但在一粒金、王行首夫婦的眾多謊言中，實是出自於無知的憨直，對於一粒金的私訂終身。朱文撒謊是因為：他雖被說服但人鬼互動的過程實在不便與外人道，在他心理也許仍有些似有若無的疑問，因此他以簡馭繁、索性撒一個謊，只為掩蓋繡箋的由來，但除此之外，他的言行無不都是在許多他人謊言上所作的真實應對。以他所言與其他角色之語相對照，就立體化他一貫的真誠性格，他的真性情是不變的脈絡，是在真實虛妄、人鬼陰陽間，不變的實在、憨直。

劇本中透過一粒金和王行首夫妻的語言，以真假之辨的動態言說，引領觀者反思發言者背後實際的心理動機：鬼撒謊是內心盼望的真實、人言真卻是另有目的虛假；而劇中一粒金是鬼的身份一再被朱文叩問，提問的目的：在藉朱文之口領導觀者重新定位人鬼立場，通過發言者心理動機的再確認與一粒金身份的再思考，肯定鬼的真善、否定人的虛假，鬆動固定的價值體系，使劇情的推展得有奠基的空間，在此空間裡收諷世之效，洋溢人鬼相戀的感人力量。

語言在本劇中轉動悲劇為喜劇，並透過人物之口形塑角色、更動人鬼立場的定位，以此製造情節推進的動力，在主旨的脈絡中暗伏一條警世反省的線索：人言未必真實、鬼語未必虛假；伏筆日後一粒金與朱文，勢必要模糊陰陽人鬼、真實虛假的界線，才能在既定的框架外，重新界定出新的情感道路。敘事語言的流動成為情節推展的動力，更是創作者賴以穿梭戲劇形式、社會價值的有力關鍵。

四、情感層次的人物對照

一粒金是劇中女主角，推動情節流動的泉源，關於他的形象，如何在日本導演與梨園戲演出習慣的相互交涉後，有更完備的詮釋，將是在討論人物首先要提出的；而文本自身以女性為主調的論述，在舞踏老嫗的出現時，形成三組人物的對照，並衍生出更全面的情感層次，將在此辨析。

一粒金對愛情的意志是本劇所以能推演的基礎，銘刻在其身上悲劇命運與喜劇性格的衝突，正反映在不同劇種詮釋側重的互異、融合。關於一粒金的角色性格，有文討論：

> 林于竝：「能劇裡的鬼故事模式，是一種鎮魂儀式，大都是一種強烈的情念，使得人死後冤魂不散，所以他很難是一種喜劇，這與《朱文走鬼》原先的俏皮風格組合，周老師覺得如何？」
> 周逸昌：「對我來說兩種詮釋都很好，因為那個女孩子十幾歲就過世了，所以一直保持著純真的天性，也因為這樣能打破陰陽的界線，所以傳統的花旦來演也很好，但若以日本的觀點來看，她愛上這個男人，但陰陽阻隔下的愛情結果很難預料，所以有淡淡的哀愁也是蠻好的。」[10]

在文中標舉兩個劇種文化對文本人物的解釋方向，傳統戲曲的角色習慣以花旦的「喜」詮釋人物心理，用以吸引觀眾注意的愉快做表是呈現的重點，然而就人物潛台詞的幽微層面而論，作為一個渴望愛情歸所的女子，雖然執著的情念使他能與朱文相知，但未來依舊多變，又想自己紅顏早逝，內心豈能不有一絲感傷？導演從日本能劇孕育的儀式觀點考量，在一粒金的形象間，滲透傷感的成份，因此

[10] 黃兆欣記錄攝影，〈傳統梨園戲與現代劇場藝術的對話-《朱文走鬼》〉，頁 20。

劇作呈現的人物性格是喜中含悲。人物的形象在不同劇種相互溝通、調合之後的決定：喜中含悲，是權宜劇種文化的背景差距後，同時折射出不同視角與觀點，也立體化、豐富角色內外在的形象與層次。

關於人物的論述，本段特別從女性角色抽離出：一粒金對朱文、王行首妻對丈夫的兩個女性對比，以此作為切入點的原因在於，本劇之所以成立的主要基礎就是：一粒金突破陰陽的愛念執著，因此女性角色的情感歸所，在劇中的不同層次，自然是值得注意關注的部分。一粒金的情感因為深刻堅毅，所以得與朱文相戀，在他與朱文的互動裡，盡是情竇初開的甜蜜詼諧，對話互動游移在禮義與摯情之間欲攻還守的曖昧可愛，屏除人鬼殊途一念，眼前這悸動的單純美好正是觀賞的樂事；這一份情感在往後推移的對照，就是年紀邁入老年的王行首夫妻，其妻在試茶一幕首先登場，說到自己年輕時，何嘗不是：「親淺肥白，肉都不離皮」，有如「糖米糍」讓人一見傾心、垂涎三尺，接著直指丈夫呆愚：不懂得招攬客人、不懂得勢利應對，致使茶店生意門可羅雀，雖是旦行逗趣的唱念作表，但包裝的卻是言行舉止無不充滿抱怨、只在盈利專營上求滿足的樣態。這樣老夫老妻的互動模式對比新婚燕爾的戀人絮語，老者是急切呼喚、直接俗趣；少者是緩慢試探、迂迴雅致，在劇情整體調度的延展上增加幕與幕之間的變化；在情感層次的接受上，使觀眾從點燈一劇的深度外，拉拔出一層距離，一來回饋一粒金的正面形象、肯定年少愛情的純善；一來又藉由愛情轉為親情的對照人物，言說情感未來的另一走向。

舞踏老嫗、一粒金、王行首妻，從劇中三個女性人物的對照，可以連結情感生活的三個階段。除了上文兩個女性的的對照外，年紀再往下推展，便是舞踏老嫗單獨的出現在幕與幕之間，又在起首、末尾說到愛情的美好令人嚮往，從女性老年的角度回望青年的情感溫度，眼前形單影隻的冷清，反襯一粒金與朱文的溫熱。劇中一粒金主動試探，而朱文在提點進退裡都顯得一貫被動憨直，這樣女性主導、男性被動應對的脈絡，承襲到王行首夫妻亦然，劇本裡的男性角色都由女性發言領導，而女性角色一粒金、王行首妻，兩者言行一雅一俗的對照、情感一熱一冷的落差，在舞踏老嫗的融入後，生發出另一個面向。老嫗遊走在演出幕間的聆聽觀看，言說在起末顧盼的片刻，豐富原先一粒金與王行首妻兩相參照的人物關係。添加了旁觀者由外望內的視角，從外去觀看進行中的男女情愛與已婚的夫妻形態；他者文化由死後望生前的第三層次：回想、記憶中的愛情。在女性角色的人物對照間，因為外來老嫗的加入演出，此劇情突破傳統一粒金和王行首妻

兩個人物，一少一老的呼應，成為三組層次：行進間的愛情、既定的婚姻、詠嘆愛情的記憶與言說，三者相互牽引，使人物情感更為醇厚、多樣，也是觀眾看見女子在愛情不同階段所面對的處境和情態。

導演的編製，也涉及不同劇種間文化脈絡的關注焦點，從演出間融合彼此，使人物的性格塑造得以更加深厚立體；舞踏演員的加入也為劇情能指，另外開闢新的天地，在傳統劇本的兩個人物組合外，衍生愛戀情感第三層次的廣度與深度。

五、過渡陰陽的能劇舞台

《朱文走鬼》的舞台設計概念取材於日本能劇的傳統舞台規範，演員如何在其上自在走著梨園戲的科步，是本節在書寫上著墨的一個段落；另外，細究能劇追求的藝術境界，正與文本故事的標的得以輝映，究竟能劇仰望的目標如何與梨園戲對焦，將是另一層梳理的嘗試。

劇中舞台橋掛過渡人鬼的設計，演員的出入場位置和演出場域的分野，配合燈光的區塊運用，訴說人鬼陰陽兩界的差異；傳統戲曲舞臺簡約寫意、景隨人移的風格和梨園音樂排場的位置依然保存；梨園演員規範的走位概念，亦能確切的與舞台設計一同俱進。本次的舞台分為三個主要區塊：右橋掛、主舞台、左上南管樂場。主舞臺大體成四方形，其上一桌二椅表示的空間：依三折戲文分別是客房、客棧和荒郊，主舞台前、後各有一個台階；橋掛與主舞臺的交界處有一冂形框，象徵陰陽界線。與傳統戲曲空台比對大抵相同，差別在橋掛的運用和上下舞臺供演員出入場的台階。

舞台結構的意義生發，來自於演員出場、入場的走位方式，關於此林余 竝老師言到：

> 能劇舞台並不是單純的表演場所，它有個橋掛，是連接化妝室到本舞台的地方，是個過渡的區域，本舞台是現世，化妝室猶如靈界，是已逝的地方，所以橋掛是個連接陰陽的地方。另外能劇舞台是平面的，在《朱文走鬼》

裡，對於鬼畫像處理方式便與傳統梨園戲有所不同。[11]

如文中所言，橋掛是連結陰陽的過渡場域，而劇中從橋掛出場的演員是：一粒金和舞踏老嫗兩位，一粒金本身是鬼，出場和入場都是經過橋掛此一空間，除此外他的互動都與朱文相聯繫，一是客房的點燈、一是荒野的攜手；至於舞踏老嫗的身分定位並不侷限，開場時他從橋掛出入、第二次出入場亦然、第三次出入則是在左上的舞台外，最後一次出入場從橋掛出、舞台後台階下，從經過橋掛的頻率而言，他的身分較接近鬼。兩者的出場雖是從一個異於梨園傳統的橋掛空間，但與梨園戲中登場的走位方式之一相類似，梨園戲的走位登場方式之一：

直角登場：從出棚口登場直接直角的折向臺中。顧名思義，直角登場的調度是人物在舞台上變換位置時其行動線是直角式的直線行動，這在舞台上是常見的，也是梨園戲舊舞台的一種常見方法。[12]

將出棚口改易為橋掛，演員可以遵循傳統的走位方式游走在能劇的舞台上，橋掛只有在演員上場時才會打以方型燈區，平時以黑暗象徵陰間。劇中朱文、王行首夫妻出入場則是依主舞臺後的台階，這是因為主舞臺界定為陽界使然，其出場科介亦符合梨園戲的既定登場規範[13]，與傳統演出較不相同的是「真容」的位置，劇中朱文、行首夫妻只面對觀眾作開神龕的動作，而同時一粒金則站在橋掛上，表示真容所繪即為己身，看見真容膽戰心驚的朱文從上舞臺的臺階落荒而逃，這是上舞台臺階唯一被使用的一次，而這一次的走位，朱文從上舞台階面向觀眾衝出場，是本劇的轉折關目：揭示一粒金真實身分後的極度恐懼，使他透過不同其他人物、其他場次的退場方式，呈現情緒和劇情驟異。劇末一粒金和朱文攜手走向橋掛退場，象徵兩人愛戀向陰間傾側，這結局是因為一粒金是鬼的必然。能劇舞台的使用恰好合宜梨園科步的直角登場，橋掛和臺階出入場的安排讓角色定位更為明確，也與劇情相得益彰。

能劇藝術的境界與本劇的指涉相互契合，雖然並沒有透過明確的展演呈現，然而能劇在歷史源流中孕育追尋的目標，似乎能與本劇旨趣對話。關於能劇藝術

[11] 黃兆欣記錄攝影，〈傳統梨園戲與現代劇場藝術的對話-《朱文走鬼》〉，頁 20-21。

[12] 田永輝，〈梨園戲雜俎〉，《民俗曲藝》第 75 期〔1992 年 01 月〕，頁 86。

[13] 「『頭出生』或每折戲第一個登場佔有舞台環境的演員，從出棚口登場後向臺中的方向走三步(大約)，整冠、隨裙、拌衣後，折向臺中椅邊，再轉身走向臺中報名，這是傳統表演上的登場規格。」同前註，頁 97。

最高境界，重要的能劇創作家世阿彌揭示為：「幽玄」[14]之美的至高追尋以及對開「花」[15]境界的攀登兩者，關於這兩者的關係：

> 世阿彌強調能劇表演不僅是形式要幽雅，連內容也得優雅。這裡的「真實面」，其實也是被隱藏起來的，需要演員的努力才能呈現出來。稱這種藝術化之後的真實為「幽玄」，而「幽玄」的產生，正是能劇舞台要「開花」的必備條件。幽玄字面上的意思是「深奧」、「不易說清」，他要表現的是宇宙間那種神祕、不可言喻的美，按照世阿彌自己的說法，幽玄是「事物天性中最深一層的美，是被隱藏起來的真實」。[16]

在幽玄美麗的氛圍下開出花朵於人心，這樣神秘的美感經驗，在揭示一種深度、隱藏的美，在朱文一劇中，人鬼殊途的表象之下潛藏的，不就正是一粒金對愛情純真善美的心境和毅勇，這樣真實的核心，必須經由梨園充滿程式身段的呈現去挖掘，與能劇演員必須經過嚴格的訓練，方能臻於藝術完美之境的情況正相契合。能劇作為日本傳統文化藝術重要的一環，悠遠的歷史、經典的養成與藝境的叩問之姿，相互含攝了中國梨園唐宋淵源、身段音樂精緻的美感，雖然生成於不同時地，卻言說彼此熟悉的語言。

應用能劇舞台美術與梨園走位出場，使一粒金情感的陰陽界線得以過渡彼方，融化中日雙方藝術文化的創作，之所以能順利的承接，緣由自經典藝術亙古越今不變的藝術修為。

六、片刻永恆的舞踏起訖

舞踏演員的出現在劇中畫龍點睛的使主旨更為鮮明，與江之翠劇場本次合作的日本舞踏團體「白桃房」師承舞踏創始者土方巽的精神，與能劇的優美對比，宣示另一種美學的誕生，本章將先解釋舞踏演員舉措與本劇主題的關係；在從舞

[14] 能聖世阿彌論能，以「幽玄」二字為第一義，他說：「諸道諧事以幽玄為上果，能藝以幽玄風體為第一」。引自王孝廉編譯，〈幽玄之美-日本能劇的世界〉，《幼獅文藝》第 52 卷第 6 期總號 324 號〔1980 年 12 月〕，頁 133。

[15] 世阿彌元清可能是日本能劇史上最重要的表演理論家。……能劇演藝的原則、演員的修養與能劇藝術的最高境界：「花」。世阿彌認為：當一個演員經過嚴格的身體、心理訓練，再透過人世的歷練而在舞台上完全發揮出他的藝術時：「那時將會有無盡的花朵盛開觀眾面前。」引自李立亨 ，〈「花」與舞踏〉，《表演藝術》第 16 期〔1994 年 02 月〕，頁 15。

[16] 同前註，頁 16。

踏的源流探問、追尋與劇中的扣合能性。

演出開始，在演員登場之前，樂隊須依梨園體製合唱「嘮嗹口柳」[17]（本劇唱作「嘮哩嗹」），開場由諸多演員提燈遊走在主舞台上後退場，第一個正式登場演出的就是舞踏演員，其後出場在幕與幕之間，劇末再次上場言說作結，透過言語行動的片刻，點出本劇愛戀主題的超越、永恆。舞踏演員總共四次上場，首末兩場有台詞，中間兩場只作表無白。首次登場以日文所言，譯成中文意思是：「何時、何地，愛慕的思念不曾消逝，縱使肉體腐爛，思念卻是永恆的，多麼開闊的一個空間〔從橋掛走進主舞臺〕，有門無門、是夢是假、是生是死都不再重要，獨自一個人難免寂寞，像我這樣一個沒有美好回憶的老太婆，想起來還是會心動，何以這份悸動越來越強烈，讓人心動的愛情故事肯定會再發生。」劇末又言：「戰爭、貧困、虐待、歧視都是人世間的常態，背負著生老病死也是宿命，而愛慕的思念是永恆的，思念的力量無盡，跨越生死阻隔，人和鬼的相戀也不無可能、人和鬼的相戀也不無可能。」[18]從這兩段臺詞的言說可以為本劇的指涉下一個註腳：跨越門限、夢幻真實、生死的愛戀，是在紛擾世事之外、肉身腐爛之後依然永垂不朽得永恆思念，因此人鬼愛戀不無可能，導演將這兩段語言至於首末，彷彿在故事搬演前後的上下場詩，用來開啟、收束全劇，用日文言說正可增加語言認知上的難度，但透過這層疏離，可以不將劇義明確定位，旨在提供一個異文化的解讀角度，觀眾在咀嚼之際自然可以多出更寬敞的理解。舞踏演員，用語言來指示意義的所指、用疏離來增加解讀的能指。

舞踏演員的肢體動作和出入場位置也耐人尋味。首次出場到後面出場的風格一貫延續，時常倏忽改變表情為猙獰貌、或恍惚眨眼；第二次出場，在贈繡箋一折後作聽介，彷彿在凝聽一粒金與朱文真假虛實語言間的情感角力；第三次出場，在認真容後雙手作拋擲介，與朱文翻滾的心境、奔走的顛簸作一預示；而不同於第一次出入場都經由橋掛，最後一次出場從橋掛進、舞台後方階梯出，象徵陰間到陽間的界線不在，對比一粒金與朱文從橋掛下場，暗示人鬼之間的界線，已經因為思念的殷切、愛情的結合而泯除。舞踏演員的出現雖然短暫，卻透過言說和肢體表情，在起迄之間烙印永恆。

[17] 嘮嗹口柳是先祖留下來的一種符號，只要一念，先祖的神靈就到。……另外一個意思是通過嘮嗹口柳的反覆唱唸，讓全體工作人員特別是演員調整喉音，抖擻精神，以備開演。引自田永輝，〈梨園戲雜俎〉，頁 81。

[18] 本文翻譯依據該劇 DVD 之字幕。

再論舞踏本身舞蹈藝術宗旨與本劇相扣合的可能性。舞踏誕生在二次大戰日本西潮東漸的背景[19]，由土方巽先生以自身家鄉：日本東北地區落後為理念[20]，反思現代人以西方為標準、以光明進步為潮流下，那些被拋擲在文明背後，真正屬於日本民族性的身體和被生活遺忘或隱藏的真實情性，屬於前衛藝術舞蹈的一環，土方巽先生將自己的美學定義在「暗黑」[21]，試圖透過世俗認知、感覺印象的顛覆，從身體、心靈黑暗面綻放美的追尋。[22]本劇的白桃房舞踏團體便是師承土方巽的流派之一，因此劇中的舞踏演員承襲一貫的表演身段。本劇一粒金、朱文隔閡的陰間陽世，世間價值所以為的：與鬼相戀的荒誕、人鬼戀情的種種疑問，都是這段人鬼戀要面對的文明架構上的認知，而兩者愛情最後攜手的結局，它自然屏除很多可能和例外、壓抑許多未知的元素，但藉由人鬼相戀衝撞的一道道界線，所彰顯的其實是文明體系壓抑、犧牲諸多幽微聲音的一個例證爾，它是眾多幽微例外的一個典型。舞踏的表演訴求：從陰暗沉鬱，追求另類獨特形式的美感，與本劇中價值衝突的張力，都來自要顛覆、反思一種看似堅固不破的現存信念，都在尋求一種更原始的悸動延續。

舞踏團體的合作，在演員的言說、舉錯過程裡呈現的是，透過一個異文化、他者的觀看角度，詮釋本劇的意義能指；而舞踏本身作為現代前衛藝術的境界攀爬，與傳統梨園戲的劇情指涉，都在關心人類不斷進步的同質下，那些心底潛伏、騷動的異質性。

---

[19] 理解日本戰後前衛藝術運動的發展必須準備兩個歷史的框架；一個是以世界為規模的「反理性」、「反現代」的前衛藝術風潮；另一方面，是對於自明治維新時期以來，對於西方近代藝術觀為唯一標準而否定所有自身文化的傾向所作的檢討。……「舞踏」正是產生於這種文化背景之下的新的藝術範疇。引自林于竝，〈試論土方巽舞踏當中「日本人的身體」〉，《戲劇學刊》 第 1 期〔2005 年 01 月〕，頁 75。

[20] 對於土方巽而言，「東北」是地形與風土，是神話與傳說。土方巽言說當中的「東北」總是荒涼、寒冷、殘酷、迷信、非人性、封建、落後的。……彷彿魔幻寫實文學的世界般，是個超越真實與幻想、主觀與客觀、生與死並存的世界。這種「東北」，當然不是現實的東北，而是自來到東京十三年未曾歸鄉的土方巽一種鄉愁的、想像的東北。引自同上註，頁 87。

[21] 創造日本舞踏美學形式的土方巽，早在一九五九年跳出這種有別於人們觀念中的舞踏形式時，就給自己的舞蹈定名為「暗黑舞踊」。「暗黑」意為暗藏在社會史背後被排除的身體記憶。引自王墨林，〈肉體的叛亂—舞踏家土方巽及其美學〉，《表演藝術》第 16 期〔1994 年 02 月〕，頁 6。

[22] 關於舞踏的藝術境界：「土方巽以「東北」論述所建構出來的「日本人的身體」，也可以視為日本文化認同言說的一部分。「蟹腳」、「內縮」、「不協調」、「屍體」、「器」、「空」、「附身」等，這些屬於日本人的身體性，都是建立在日本文化「特殊性」上面的。……土方巽將舞踏的身體論述回歸到日本東北的地形與風土、神話與傳說上面，正是企圖以「文化相對主義」的立場，企圖重新肯定之前曾經被以歐美文化為主的西方近代價值觀所否定的這些身體的特殊性。當然，這並不意謂著舞踏與文化認同的直接關聯。舞踏當中的日本表象是曖昧而自我矛盾的。舞踏當中的日本表象，一方面將日本表象成一個愚痴、彷彿惡夢般的陰慘世界。可是在另一方面，舞踏卻在表演當中，藉由這些加諸於表演者身體上面的負面與否定，企圖創造出受苦與昇華的悲劇身體性。」引自林于竝，〈試論土方巽舞踏當中「日本人的身體」〉，頁 89。

七、結語：超生越死的愛戀指涉

《朱文走鬼》一劇以經典梨園的劇情、身段，在形式上拼貼日本能劇舞台和舞踏演員的跨界展演中，透過文本到演出的結構剪裁，深化一粒金與朱文之間的愛戀；善用語言的敘事策略，反轉悲喜、真假、陰陽的界線，使超越生死的情愛萌芽在界限鬆動的裂隙；舞踏演員加入後，成為三組以女性為主軸人物的情感層次對照，從文化的異質、他者的眼光，於情感的時空向度上作推演流動；能劇舞台的運用為本劇陰陽相隔的重要藩籬，提供過渡交通的契機；最後以舞踏演員的一言一行，為本劇超越生死的愛戀指涉點睛。從情節安排、人物對照、語言經營、舞台設計和舞踏元素的五個面向析論後，發現本劇無論在舞台演出自身、跨界演出元素的加入，都在不斷進行界線的跨越、定位的重新確立，從陰陽、真假、時間或空間；文本解讀、演出，考量到文化融合，這些原本相互隔閡的概念都在不斷的被顛覆、重建，而背後的動力來源就是：一粒金超生越死愛戀的至誠之心，也就是本劇感人的核心意念，這樣的主題不斷的在劇中，透過上述的五個視野聚焦清晰。演出將文本中的指涉定義在：愛戀的至誠，重新思索那些阻隔的因素，並逐一跨越、傳唱：真情真愛能超生越死的信仰。

形式的拼貼，使本劇在能劇進程、舞踏身段之中，也暗伏能劇、舞踏兩者藝術境界追尋的意義滲透。能劇追求的是幽玄之美；舞踏則從暗黑處探詢真實，兩者從蘊含的文化淵流脈絡[23]，各自表徵美的一體兩面，關於兩者的關係：

> 假使舞踏所要表現的是在「黑色的氣氛下」所產生的「黑暗的真實面」；那麼能劇所表現的則是在「幽雅的氣氛下」所產生的「幽雅的真實面」。……能劇和舞踏所要表現的都是一種被隱藏起來的真實面，只不過前者是「美」，後者是「黑」。然而這兩種並非完全沒有關連，他們其實是「真美」的一體兩面。[24]

詮釋真實美感光明、幽暗的一體兩面關係，與本劇跨越陰間、陽界的愛戀信仰正

[23] 世阿彌發展他自己的表演理論的時代是「一個健康的年代，人們對於永恆的價值不曾有一絲疑慮，對現狀則充滿信服和滿意」。能劇在這樣的時代氣氛下所開出來的「花」，自然是「裡外皆美」。舞踏的產生則是：「生於大災難裡的一朵花，孕育於恐怖與受苦的殘酷灌溉之下。」它代表的是一種反省，而反省自然要經過掙扎、爭戰，舞踏的「花」也就因此而不那麼幽雅，但是它的內在精神卻是積極。甚而，連他不幽雅的外在表現都是積極的。引自李立亨 ，〈「花」與舞踏〉，頁 18。

[24] 同前註，頁 16。

相契合，愛戀所跨越的正是社會價值掩藏的黑暗：這裡的黑暗不是一種負面的意義，而是相對常態、外在而言，跨越這些藩籬後呈現的是一種無觀表象、生死的真實內在情愛。

本劇在台新藝術獎得獎的理由是：創造出一段普世價值的命題論述，這樣的命題論述便是在跨越陰陽、真假、時空等藩籬限制後，所傳唱的真實愛情，它歷久彌新訴說著超越文化、形式之後，人與人互動間的真誠芳香。

江之翠劇場的跨界展演，定位上試圖在傳統和現代中摸索一個新的經典與創新的可能[25]，這種新的詮釋可能，有別於傳統體制化的表演範式，也並非顛覆性的前衛實驗，而是在經典和前衛之間，量度剪裁以追尋一個能更普世的意義和表演。梨園戲是體製嚴謹、淵遠流長的藝術，在這樣的基礎，重新塑造一個與他界藝術融合的新形式，透過藝術形式的對話，演繹嶄新的意義指涉，《朱文走鬼》超生越死的愛戀指涉，就是跨界展演、相互交會的光。

國立政治大學 National Chengchi University

[25] 第一劇場指的是體制化的劇場活動；此類劇場「因為其所傳承的文化價值，受到保護與補助，並以過去與現在文本創作衝突的形象展現」。……這類劇場以英國的「皇家莎士比亞劇團」為最佳例證。而第二劇場指得是前衛劇場；這類劇場多從事激進或基進的實驗，以求新變，並以打破傳統為目標，且不斷尋求新的創意。……「第三劇場」意指世界上有別於主流、傳統或前衛的劇場，成員們多非科班出身，專注於身體的各種實驗，但卻不以挑戰顛覆劇場表演的形式或界線為職志。劇場的目標主要在研究、強化並專精演員的技藝，念茲在茲在開發新的劇場語言，以及和觀眾互動接觸的新型式。引自蘇子中 ，〈尤金諾．芭芭與南管戲：劇場的第三類接觸？！〉，《中外文學》第 38 卷第 2 期〔2009 年 6 月〕，頁 27。而江之翠劇場的定位較似第三劇場。

參考書目

影像：

友惠靜嶺導演，《朱文走鬼》DVD，江之翠劇場於國家戲劇院實驗劇場演出，2006，未出版。

書籍：

1. 劇本：泉州地方戲曲研究社編，《泉州傳統戲曲叢書》第三卷：梨園戲・上路劇目《朱文》 北京：中國戲劇出版社，2000 年。
2. 曾永義，《戲曲源流新論》台北：立緒文化事業有限公司，2000 年。

期刊：

1. 王孝廉編譯，〈幽玄之美-日本能劇的世界〉，《幼獅文藝》 第 52 卷第 6 期總號 324 號 1980 年 12 月，頁 126~137。
2. 王墨林，〈肉體的叛亂—舞踏家土方巽及其美學〉，《表演藝術》第 16 期 1994 年 02 月，頁 6~11。
3. 田永輝，〈梨園戲雜俎〉，《民俗曲藝》 第 75 期 1992 年 01 月，頁 73~98。
4. 李立亨 ，〈「花」與舞踏〉，《表演藝術》 第 16 期 1994 年 02 月，頁 15~19。
5. 李永熾，〈觀世能劇與日本中世社會〉，《歷史月刊》第 11 期 1988 年 12 月，頁 64~74。
6. 林于竝，〈試論土方巽舞踏當中「日本人的身體」〉，《戲劇學刊》 第 1 期 2005 年 01 月，頁 73~90。
7. 黃兆欣記錄攝影 ，〈傳統梨園戲與現代劇場藝術的對話-《朱文走鬼》〉，《傳藝》 第 93 期 2011 年 04 月，頁 18~21。
8. 劉美芳，〈七子戲在臺灣的傳承與變貌〉，《戲曲學報》 第 7 期 2010 年 6 月，頁 69~100。
9. 蘇子中 ，〈尤金諾・芭芭與南管戲：劇場的第三類接觸？！〉，《中外文學》第 38 卷第 2 期 2009 年 6 月，頁 9~60。