

## 歷史語境的裂解與鬆動——

### 從國光劇團《閻羅夢》、《青塚前的對話》、《西施歸越》談起

吳淑慧

Wu Shu-Hui

輔仁大學全人教育中心兼任助理教授

zorawu813@gmail.com

#### 摘要

本文有鑑於目前論述國光劇團三部作品大抵集中於女性書寫與知識分子之憂憤，吾人就劇本與影像交叉互文映照，其中耐人尋味的是，先進學者集中討論女性書寫反而忽略將此三作品，在歷史語境下劇作家希冀透過意識流書寫顛覆陽性大歷史傳統，進而從陰性角度進行個人化小歷史新詮解。歷史語境多重聲道一旦落入戲曲小劇場演繹，過往傳統戲曲所遵循著歷史基本精神，則在安祈師巧構繆思下從中裂解史書上的大歷史，反就以女性、酸丁的視角進行翻案顛覆。至於歷史事件如何被重構與敘述，進而再現身為編劇企圖挖深羅織藏在歷史扉頁難以察覺的細節，安祈師之劇本不論是重編或新創，反而著力於紛紛擾擾的情愛怨嗔的糾葛。

本文由此出發，挪用詮釋學「語境重構」，當既定的歷史已然成為權威性的話語存在，那麼帶著個人化歷史視域的編劇，進入宏大的歷史敘事嫁接個人意識詮釋，在劇作家重構文本下刻意鬆動下，如何再解歷史：君不見，《閻羅夢》孤憤一身落拓文人司馬貌，不甘無錢無勢才華埋沒，一縷精魂悠悠晃晃入閻殿，成了新閻君斷案歷史豪傑美人命運，斷出一筆糊塗帳，羞愧幽恨始終剪不斷理還亂。

《青塚前的對話》裂解劇場上的美人們明妃與蔡琰，突破時空兩相傾訴身世零落，幽咽自身受陽性政治權勢撥弄無由抗拒，直至自我解構愛恨嗔癡全露，不甘不願較勁的火藥味。《西施歸越》原隸屬於羅懷臻先生作品，安祈師則進行部分更動，進一步裂解歷史劇對西施的評價，何謂女人的範兒：溫良恭儉讓？馴良溫婉？殉國全節，保全忠義？總是男性操弄權力的把戲，在王師安祈先生為戲曲重新操刀下展現女性另類光芒：戀生惡死，好華服美食的真切形象。藝術總監安祈老師對京劇採取的姿態是不斷的突破創新，甚至期待成就劇團傳統與當代相互對話。

本文將挪用歷史語境中重建歷史評定脈絡，這些真實或虛構的人物如何重新被定義，吾人將藉由此三部受到命運撥弄之女性與落魄書生，賦予新的詮釋觀點。

**關鍵詞：**歷史語境、國光劇團、歷史詮釋、戲曲美學、語境重構

## Abstract

This article considers that the current three works of Guoguang Theatre Group are mostly focused on the worries of female writing and intellectuals. I intersect the script and the video, and it is intriguing that advanced scholars focus on discussing female writing and ignore these three works. In the context of history, the playwright hopes to overturn the positive big historical tradition through the flow of consciousness writing, and then to personalize the new historical interpretation from the negative perspective. Once the multi-channels of historical context fall into the performance of the small theater of traditional opera, the traditional spirit of traditional operas has followed the basic historical spirit. Then, under the guidance of An chi Wang masterfully constructed muse, the big history in the history book was split from it. Subversion of perspective. As for how historical events were reconstructed and narrated, and then reproduced as a screenwriter's attempt to dig deep details hidden on the historical title page, An chi Wang script, whether it is a rewrite or a new creation, focuses on the love and grievances that are disturbing. Entanglement.

This article proceeds from this point, emulating the "contextual reconstruction" of hermeneutics. When the established history has become an authoritative discourse, then with a personal history perspective, the screenwriter enters the grand historical narrative and grafts the interpretation of personal consciousness. The writer's reconstructed text deliberately looses, how to interpret history: Jun is not seen, "Yan Luomeng" is lonely and outraged by the literati Sima Miao, unwilling to be buried without money and potential, a ray of spirits swings into the Yan Temple, becoming a new Yan Jun. The history of the case-finding heroes and beauties has broken a mess, and shame and hatred are constantly cut and chaotic. "Qīngzhōng qián de duìhuà" splits the beautiful ladies Ming Fei and Cai Yan on the theater, breaking through time and space and telling that their lives are fragmented. Youyan can't resist being fiddled with positive political power until self-deconstruction, love, hatred, and obsession are revealed. Stronger gunpowder smell. "Xi Shi Gui Yue" originally belonged to Mr. Luo Huaizhen's work, and Master An Qi made some changes to further break down the historical drama's evaluation of Xishi. What is a woman's fan: Wen Liang, respectful and frugal? Tame and gentle? The whole country of Laos, preserve the loyalty? It is always a man's trick of manipulating power, and under Mr. Wang Shi Anqi's re-operation for the opera, it shows a feminine alternative light: love life and death, and the true image of good food. Artistic director An chi Wang attitude towards Beijing opera is continuous breakthrough and innovation. He even looks forward to the dialogue between the tradition of the theater and the contemporary.

This article will reapply the historical evaluation context in the historical context. How can these real or fictional characters be redefined? We will give new interpretations to these three women and frustrated scholars who have been manipulated by fate.

**Keywords:** historical context, Guoguang Theatre Company, historical interpretation, opera aesthetics, context reconstruction

## 一、前言

1995年起國光劇團接收了國防部以下整併的軍中劇團，走了二十五個年頭，當時集結了「陸光」、「海光」、「大鵬」各團菁英，標示了劇團從軍中「康樂」的形式，正式成為臺灣文化藝術的領域。固然，國光劇團作為國家級劇團，也數度「易主」，「花落誰家」<sup>1</sup>的同時，劇團致力於傳統創新，老幹新枝的前瞻遠景，便在2001年由安祈師接掌國光劇團藝術總監。有感於受眾自上個世紀80年代(西元)起不管是視覺影像的衝擊或者是對敘事形式、藝術品味的改變，安祈師一直致力於傳統京劇的開發與再創新。

本文論述之作品筆者以國光劇團演出之年份先後來進行論述，由於國光劇團歷史劇相對眾多<sup>2</sup>，表格如下：

劇名	編劇	導演	首演時間	備註
陸文龍一十六少年時	王安祈		1995	
花木蘭	貢敏		1996	
鄭成功與臺灣	曾永義	盧昂、朱錦榮	1999	臺灣三部曲
大將春秋一蕭何與韓信	金恩渠	張義奎	1999	
廖添丁	邱少頤	李小平	1999	臺灣三部曲

<sup>1</sup> 王安祈著，《臺灣京劇五十年·第九章「大陸熱」與本土化交互衝擊時期》，〈第二節國立國光劇團成立的意義〉，(臺北：國立傳統藝術中心出版，2002)，頁127-133。實際記錄了由三軍劇團整併緣由與京劇所面臨的問題。

筆者以為主要是著重在人力資本與文化資本如何整合，以及單位歸屬才是最大的問題。由於「國光劇團」定名是與起初國光藝校有相輔相成的功能，情況下，行政院政策決議將國光劇團歸入教育體制；然則屋漏偏逢連夜雨面臨國光劇團與復興劇團整合，藝校整併，起初屬意人才、教育、表演團隊一條龍的培育方案，因政策、立委杯葛、資源分配不均下，導致國光劇團必須另闢人才篩選。2008年以降王拓先生接掌文化建設委員會後，極力敦促「文化觀光部」的成立，其中國立傳統藝術中心籌備總處由教育部管轄範圍接下以表演為體系的「國光劇團」，不再以教育推廣出發的劇團。2012年文建會統整新聞局、廣電處等單會，文化部正式掛牌，時至今日國光劇團成立25週年，隸屬於國立傳統藝術中心。

<sup>2</sup> 筆者摒除折子戲與神話傳說關於歷史成分內容，主述關於歷史人物或者曾經於戲曲或戲劇中曾經給予歷史定位之人物或事件。參酌林淑薰論文《臺灣新編京劇的主題、敘事技法與舞臺呈現》。

天長地久釵鈿情	劉慧芬	石玉昆	2000	
未央天	劉慧芬	石玉昆	2001	據老戲《九更天》整編
閻羅夢	李亞先、沈惠如、王安祈	李小平	2002	思維京劇
李世民與魏徵	陳亞先	李小平	2004	
胡雪巖	劉慧芬	汪其楣總導，張義奎、馬寶山戲曲導演	2006	
青塚前的對話	王安祈	李小平	2006	
快雪時晴	施如芳	李小平	2007	
慈禧與珍妃	曾永義	羅雲	2007	國光劇團豫劇隊
天下一家	貢敏	馬寶山	2008	
康熙與鰲拜	林建華	李小平	2014	
孝莊與多爾袞	林建華主創、王安祈	李小平	2018	
西施歸越	羅懷臻主創、王安祈整編	李小平	2016	
天上人間李後主	陳健星主創、王安祈	戴君芳	2018	趨勢教育基金會京崑文學場
夢紅樓—乾隆與和珅	林建華主創 王安祈、戴君芳協力	戴君芳	2019	

究竟歷史劇一直以來是傳統戲曲最主要的創作作品，自國光劇團整併以來致力於傳統創新，更致力於貼近台灣本土價值的展現，多方開發下，直至筆者論述已然來到 2020 年，歷史劇的展現形式更多面向呈顯家國、文化、史書人物切面，從來不乏大歷史論述。

無獨有偶，安祈師另闢蹊徑，於 2002 年根據陳亞先先生推出的劇本《閻羅夢》更定改編適合國光劇團演出；接續而來，2004 年利用「現代小劇場」黑盒子為本推出具備後設意涵<sup>3</sup>的《青塚前的對話》，並於 2016 年網羅了京劇新秀林庭瑜，再度以羅懷臻《西施歸越》劇本為主軸打造 2018 年的新西施。有別於 1993 年「雅音小集」的《歸越情》重新詮釋戰亂紛擾烽火連天下，賦予嶄新的人物形象。

<sup>3</sup> 安祈師言：「我試著以『後設』筆法安排王昭君與蔡文姬的跨時空對話，藉由『女性議題』卻欲對『文學的創造力與矯飾性』做一番辯證」。《絳唇珠袖兩寂寞》，頁 47，臺北印刻文學，2008。

前兩部作品在 21 世紀初成為國光劇團改變風貌的重要創作，至於《西施歸越》的國族情懷，基奠於安祈師對於家國歷史的關懷。耐人尋味的是，安祈師接掌國光劇團之後，除了以張愛玲原創之《金鎖記》加以改編外，尚有與 NSO（國立交響樂團）合作的以民國初年女畫家潘玉良為中心的《畫魂》外，原創劇作「伶人三部曲」。筆者所論之三部作品皆以歷史出發，主要人物面對國族歷史，具個人化的見地，《閻羅夢》雖立足於陳亞先先生的原著，本劇劇場演繹卻完全透顯安祈師做為臺灣外省族群第二代的女性不斷向大歷史進行扣問；《西施歸越》也在原作者羅懷臻的授權下，安祈師重新為此劇本更作，令國光青年演者林庭瑜得以個人理解進行演繹；更遑論《青塚前的對話》是利用既有的京劇文本脫胎換骨，利用「戲曲小劇場」的形式，利用意識流的推衍方式，對於歷史中對人物的評價進行有別於原劇的精神。就三部作品平行而論，以筆者觀點以為處理的時代幾乎都與亂世扣連<sup>4</sup>，楚漢相爭、東漢群雄割據直至五代北宋，亂世混沌的歷史語境是否正是作為更動李亞先先生作品的安祈師對於歷史文本的召喚，甚且對應著老師身為外省第二代的子弟此歷史的共相在作者意圖中，從當代意識催逼著劇作家所必須對應的是急遽多變的未來，已是早早預知著浮動的人心，倉倉皇皇的生存狀況。

## 二、夢邪？實邪？一場虛妄

2002 年《閻羅夢》被成為思維京劇，脫胎自「三言」中《喻世明言·第三十一卷閻陰司司馬貌斷獄》，原創文本以斷歷史公案在輪迴轉世「以洩前世之恨」。有意思的是，依舊落入所謂的窮通得失前註定，其勸善意味濃厚。轉到劇作家之手，則有心借輪迴現實人生無法剖表心事，成為閻君斷案，自以為諸事平順亨通，殊不知天翻地覆。《閻羅夢》於 2001 年演出前歷經三手：陳亞先先生初一稿、二稿，沈惠如先生編修，最後由安祈師定稿。「因此司馬貌醒來後依然故我，我也因此決定了結局走向，並在場次上確立了『逐夢→入夢→夢境→夢醒→逐夢』首尾循環的過程。」<sup>5</sup>安祈師在修編劇本時，甚至讓死人活人對話，虛實並置魔幻寫實表述第二場〈入夢〉：

拘 魄：（念）窮書生發狂言，要把乾坤翻一翻，倘若賢能掌大權，玉帝豈不忒清閒，他只有提前退職，安養在九重天，（白）嘿！司馬貌睡覺，還咧著嘴哪！索了！

二 鬼：（念）無常鬼，苦奔忙，可歎世人命不長，這個嚥了氣，那個斷了腸，無端又添事一樁，倘若我過勞喪命，誰為小鬼把命償。

司馬貌：（從床上滾下地）啊！你們是鬼？

四鬼卒：好說，你見鬼了！

拘 魄：你也做了鬼了！

<sup>4</sup> 《閻羅夢》中司馬貌成為閻君時對於歷史人物的投胎裁判是：項羽→關羽→李後主；韓信→曹操→趙匡胤；虞姬→劉備夫人→小周后；烏江六將→曹營六將；呂后→伏后。從楚漢相爭、東漢末年到五代北宋時期，在在呈顯了亂世現象。

<sup>5</sup> 同註 6，頁 494。

司馬貌：我陽壽已滿？

拘 魄：不是。

司馬貌：傷重而亡？

拘 魄：非也！

司馬貌：拿我何來？

拘 魄：奉了閻君之命，索你去至地府問罪。

司馬貌：要錢無有，要命一條，你們只管拿去就是。

此番對話拘魄也說司馬貌睡了非陽壽已盡，人鬼冥界混沌交替，基本上天地一秀才在真實與虛構、現實與幻境中游移，舞臺上是並陳的空間，在陰陽交界互滲的狀態下，憤懣的司馬貌氣沖沖的奔赴森羅殿：「活著都不怕，還怕死嗎？」耐人尋味的告白，正提示了現世人生的顛沛，志不得伸之創痛：「輾轉飄搖，離卻人間是非地」。第三場夢境從現實人生從鬼門關四十八道串連到閻羅冥界，小鬼與秀才的對白才表達處於現世的窘迫無奈：

小鬼（白）你瞧，那是刀叢劍樹，炮烙銅柱，餓鬼哀嚎，遊魂遍怖！

司馬貌：（冷笑一聲，接唱）人世間、雖無有、滑油山道，隨地裡、冷箭窩弓、笑裡藏刀。你看我、可曾有、損斤掉兩、形容枯槁？來到此、又何需、膽顫心搖？<sup>6</sup>

超越時空的框架與拘限，陽間陰界渾然一體，而打破時空既有的列序，吳來的「醉死」再買官，不是度脫劇的超凡入聖，是紅塵、陰曹俱同回復往返的荒謬感，更加深了他做半日閻王的決心。

筆者以為《閻羅夢》的語言處理趣味橫生，不管陳亞先先生書寫或安祈師編修，書寫《閻羅夢》於早期中國社會威權建立以嬉笑怒罵的方式予以解消：

司馬貌：你……也配？（唱）想當初、你沿街賣狗血，斗大字、半籬也不認得，一味兒、坑蒙拐騙、巧言令色，直教那鄉鄰皆痛絕。也是我、憐你妻兒遭孽。捨與你、二斗米糧一段帛，算相別、才數月（吳來：便怎麼樣啦？）算相別、才數月，便是怎樣、做了官、真個是威風了得？<sup>7</sup>

利用僭越的形式罵官的方式針對權力的挑戰。普天下王土所及，封閉的社會制度，權力操控著人們的意志與身體，也操控著我們賴以身存的時空，當王權樹立威信的同時，身為子民百姓只有朝向權威低頭的分；當王權受到買官鬻爵下不彰，司馬貌眼看著起初他施捨的對象吳來因捐官而取得權力，讓一肚子不合時宜直接怒罵：「配」字雙關「呸」音，鬆動了為官的威權，「具有共同的笑謔音調」，消除了一切的界限，顛覆王權具有的公信力，甚至衝撞掌權者曹節：

司馬貌：我哇，我要賒官！（唱）你一手掌管著偌大買賣，想必財源滾滾來司馬貌無錢難把官爵買，與大人求賒帳、你就貴手高抬。

曹 節：他要賒官，哈哈哈哈哈！

眾隨從：哈哈哈哈哈！

<sup>6</sup> 同註 6，頁 470。

<sup>7</sup> 同註 6，頁 466。



司馬貌：呵，有錢的買官，無錢的賒官，有什麼好笑？

眾隨從：瘋了！

曹 節：休要理他！

司馬貌：怎麼，你們難道連個「賒」字都不懂麼？

眾隨從：瘋了！

曹 節：（對隨從言）是個瘋子！

司馬貌：我要賒官就說我是瘋子，你呀，你才是個狗官！

曹 節：大膽刁民，竟敢辱罵本官。

司馬貌：賣官鬻爵，還說你不是個狗官麼？<sup>8</sup>

劇本文本開放性結構調笑曹節的賣官鬻爵為人不齒的作風，更是進一步利用單詞或成套的句式謾罵：「狗官」；連個「賒」字也不懂。一改讓我們對京劇既定的小生斯文儒雅或老生端莊矜持，近乎迂闊不知變通封閉形式認知，司馬貌有了一種嶄新的面貌在京劇作品中出現。

除此以外，司馬貌的妻子更不遑多讓，眼見不合時宜的丈夫挨揍滿懷心靈創傷的回家，拌嘴的機鋒下顯得生動有趣：

司馬貌：（掙扎起身）舉頭三尺有神明，賣官鬻爵者，為何不遭天譴？！

司馬妻：神明要管的事兒多得緊，賣官鬻爵之人遍地都是，天老爺忙不過來，還管你的閒事麼？

司馬貌：蒼天不管——，好，我來管！

司馬妻：說起瘋話來了！

司馬貌：我將這賣官的事兒，修書稟告當今萬歲！

司馬妻：你當真被打昏了不成？

司馬貌：我就是這個主意。

司馬妻：想你我夫妻三十餘載，你雖有滿腹經綸，卻是家徒四壁，為妻又何曾埋怨於你，一碗小米粥，兩個槓子頭，你一碗，我半口，噎不著也餓不休，朝夕相伴，清貧自在，豈不勝似作官？你卻執意進京科考，如今被人打得這般模樣，瘋瘋癲癲，語無倫次，你叫為妻好不（哭）唉——心疼！

司馬貌：清貧自在，勝似作官？

司馬妻：是啊！

司馬貌：我寒窗苦讀數十餘載，難道就為這兩個槓子頭不成？

司馬妻：又來了！又來了！

司馬貌：婦道人家，哪裡曉得大丈夫經世濟民的胸懷！<sup>9</sup>

丈夫一本正經的期待訴諸權威，可以了卻壯志難酬心願，不想妻子卻吐槽碎念：「神明要管的事兒多得緊」、「天老爺忙不過來」、「被打昏了不成」、「槓子頭」。公然挑戰以夫為天的傳統價值，傳統階級社會女性被曉以「婦德之力」，「當以嫻

<sup>8</sup> 同註 6，頁 467。

<sup>9</sup> 同註 6，頁 468。

淑貞潔為重」。<sup>10</sup>從狂歡詩學來看，挑戰權威、禁令限制，體現了足以鬆動歷史縱軸的機會，「著啊，正是天生注定」。間接促成了司馬貌公然挑釁冥間勢力「閻羅若能歸我做，天地從此一片清。」<sup>11</sup>當他無法掙脫現實人世混濁一片，或許從半日閻君或可有些作為。安祈師編修過程刻意的安排將三個亂世混融一起，完成「三世輪迴」，更有機會讓身為演員為自身表現發聲予以修訂。這三層輪迴是建立在歷代名人的之上，讓歷史人物可以自抒己心：

想孤自出世以來，攻必取，戰必勝，那時某敗在烏江之畔，人困馬乏，爾等乘某力衰，取某首級立功，真乃無恥之輩。（項羽，P.474）

只因微臣九里山前、十面埋伏，逼得霸王烏江自刎，立下汗馬功勞，為我主打下江山，開基立業，如今天下一統，烏盡弓藏，真所謂勇略震主不賞，功高蓋世身亡，今當大王御駕親征，出巡在外，娘娘設下圈套，將微臣誣進未央，羅織罪名，陷臣謀反。臣道書信是假，娘娘一口咬定是真；臣要與陳稀當堂質對，娘娘又已將陳稀斬首。物證真假，何以分辨？人證口供，何以為憑？微臣縱然渾身是口，也難以辨明此冤，豈不叫韓信冤沈海底？（韓信 P.475）

當初九里山前，漢王封你見天不死、見地不亡，今日未央宮內，上有黃羅遮天不見天，下有紅氈鋪地不見地，韓信，未央宮就你是葬身之地！（呂后 P.475）

第一世後轉世項羽為關羽，韓信為曹操，呂后為伏后，虞姬做魂旦上第二世為劉夫人。

陰魂直闖閻羅殿，霞帔之上血未乾。曹賊逼宮、欲將皇位來篡，挾天子令諸侯、聚逆為奸。漢天子、衣帶血詔、忠臣喚，卻引來曹賊揮劍闖宮鑾。亂棍下打得我皮開肉綻。又見白綾梁上懸，聲聲淒厲聲聲慘，苦哀求、君主跪在臣面前。那曹賊狠心腸蛇蠍手段，最可憐我的兒雙雙被絞殺在父王前。（伏后 P.478）

亂世上你不出手他出手，他不斷頭你斷頭，哪管得千載罵名留身後，哪管得前生前世登台拜將是什麼淮陰侯。我勸你好生將這閻羅殿來守，操心忒甚你會早白頭。（曹操 P.479）

往日殺人不眨眼，今日裡鐵打心腸軟如綿。我這裡陣式忙開展，認得此陣就馬加鞭。……憑著小弟胯下駒、赤兔寶馬；手中刀、青龍偃月，憑著俺一片赤膽忠心，定要保定皇嫂，尋到俺那兄長。嫂嫂但放寬心，看關某過關斬將，護送嫂嫂。（關羽 P.480）

自從我隨大王東征西戰，受風霜和勞苦年復年年。餐風宿露何曾怨，只盼著、偕臥兵車度關山。誰知一夕干戈亂，夫妻分散各一天，幸遇著二弟殷勤相護守，義薄雲天美名傳。（劉夫人 P.481）

第二世後轉入第三世關羽為李後主，曹操為趙匡胤，劉夫人為小周后。

<sup>10</sup> 胡文楷著，《歷代婦女著作考增訂本》，（上海：上海古籍出版社，1985），頁 22。

<sup>11</sup> 同註 6。頁 469。



我一世風流共儒雅，詩詞歌賦度年華。不知誰人一念差，將我托生帝王家。  
做雄主本應當橫刀立馬，怎奈我只諳熟檀板紅牙。大宋樓船逼江夏，教坊  
猶奏後庭花。到如今牽機毒酒已咽下，問閻君怎解這陰錯陽差。（李後主  
P.488）

文彩風流人中龍，不該生在帝王宮。南唐空遺終天恨，怎禁得朝來寒雨晚  
來風。（小周后 P.488）

值得一提的是，劇作家讓歷史人物有機會旁觀他人，提供另一視野，在同一現場  
通過敘述憑藉想像可以得到相似的情懷。當項羽得知韓信「功高蓋世」凌駕主上  
所遭遇的慘事，「功高震主，實實可慘！」情感感性上的直覺所得出的憐憫與同  
理心，也感染了主判者司馬貌，直覺情感投射到處境的窘困，從他者思想境況，  
所得出的判令自是帶著文人情懷，值得追問的是，訴諸在道德價值前提的同情心  
理放之四海皆準的同時，司馬貌作為閻君持有的心態則是利用所取得之權力，左  
右歷史人物生存命運，他本以為自己是公平又精確的判定諸亡魂之生命歸宿，自  
詡「威風一派！萬里乾坤任編排，判官筆墨龍蛇擺，天地是非重做仲裁。他只說  
從今後，了卻人間冤屈債，又誰知、浩渺蒼穹無限深意，難解開。」命運的輪轉  
卻無法抵擋對抗既有的歷史結局。司馬貌身作半日閻王欲成就個人偉業，卻不想  
「這一判出自我筆下，一時難以作對答。世如棋局多變化，千頭萬緒亂如麻。」

12

當閻君在司馬貌自陳「無才斷案，慚愧無地，就請閻君發落」，閻羅王褫奪  
官戴玉璽卻不懲罰於他，面對個人錯誤承受的倫理困境誤判下背負的罪疚感，背  
負了歷史的罪責，竟期待受到嚴懲，文人器性下的榮辱觀，置於歷史滾滾波濤中  
顯得微不足道，從劇作家所設定的歷史點線縱橫交錯上，這些歷史人物要不是君  
王要不就是將相，他們歷史的因緣際會是由這個酸秀才所串起，從第一世脫逸原  
有的悲情困厄，輾轉來到另一世找尋「峰迴路轉」，儘管繞不出輪迴的運命，誠  
如閻君所言：「只怕善惡長爭鬥，冤冤相報無時休。誰能教萬惡一筆休，待何時  
相逢一笑泯恩仇。」<sup>13</sup>正如安祈師所言：

「亡魂與亡魂之間」、「亡魂與亡魂自我之間」甚至「亡魂與亡魂前世之間」，  
有了「交流互看」、「自我辯詰」甚而至於迷濛難解的糾纏關係，戲的內在  
肌理越發豐厚，人生的詭譎多變也更令人浩嘆。<sup>14</sup>

當歷史無從迴轉之際，劇作家刻意讓司馬貌在此間匆匆一遭，竟仍無頓悟了然，  
也是深陷萬丈紅塵無從開脫的薛西弗斯活在與歷史亙古輪迴的境遇裏。

### 三、《青塚前的對話》歷史語境的鬆動與他鄉異國

安祈師在《絳唇珠袖兩寂寞》曾言及，《青塚前的對話》是從《文姬歸漢》、

<sup>12</sup> 同註 6，頁 489。

<sup>13</sup> 同註 6，頁 487。

<sup>14</sup> 王安祈著，〈版本比較——踩著修改的足跡，探尋編劇之道〉，《戲曲學報》第六期，2009），  
頁287。

《昭君出塞》上個世紀 40 至 60 年代京劇代表作品脫胎而出，筆者以為安祈師以蔡文姬歸漢旅程召喚進入大漠的王昭君說明個人處境的身不由己，然則劇作家的意圖果真僅存在於陰性書寫嗎？當大漢帝國裂變的同時，這兩位流離失所的女性，蔡琰從異地回歸而昭君銜帶君命前往大漠，原鄉、流離、究竟何為異地？何謂原鄉？在此王安祈在此試圖將這夾纏不清的情愫，傾洩於本劇中。

安祈師處理此文本開端，以夢境的模式來取得文本的正當性，利用漁婦閱讀種種歷史文本入夢進入女性界域，先藉由李亞仙與崔鶯鶯的爭吵，二者女性的身份問題的較勁：出身、身份、愛情……於此似乎是眾女聲喧嘩下，女性真實的面貌。此一引言的呈現，如同安祈師陳述：「『京劇小劇場』嘗試，則可掙脫傳統嘗試多元手法，進而提出現代人『觀看經典』另一種態度。這態度未必是不敬，因為它凸顯的是創作和時代的關係。」<sup>15</sup>京劇走入現代小劇場，安祈師曾言：

「戲曲小劇場」卻不全是對「戲劇小劇場」的學習模仿，而是傳統戲曲熱愛者為了因應社會文化思潮乃至於審美的變遷而選擇的策略。一群傳統戲曲的愛好者擔憂傳統老戲因為古今價值觀不同而無法和現代社會接軌，故以傳統為基礎而加以改編新銓，試圖加入現代觀點，實驗性體現在表現手法的多元，是純粹戲曲領域的思考，與政治社會全無關係。<sup>16</sup>

安祈師試圖從文學的軸線拉出一條真實人生，無關乎文人如何看待女性，拋棄大歷史下對昭君與蔡琰的正統凝視，國族是枷鎖，文人筆墨是禁錮的前提下重新對待這兩個有相似命運的女性。只是相較率先被拋出的前兩者，蔡琰的女性身分已使其選擇更加複雜困難，更有甚者，她所面對的不只是朝代更迭，更有胡漢殊俗的巨大斷裂。文姬所面臨的是起初被擄離鄉，歸國無望又需在死生存亡的兩難困境中抉擇；直等到家國破敗後，因魏王一紙皇命必須倉皇皇的別夫棄子：

我上得馬來，一逕直往前奔，彷彿間卻聽得他的聲音：「燒、燒、燒！盡行燒卻！」回頭一望，大漠孤煙裡，是我的氈帽衣裘、我的毛靴絨套、我的胡笳，我的情愛，我的十二年歲月，就這樣付之一炬。當時度日如年，如今隨風頓逝，風裡、煙裡，有幼兒的哭聲，也有他的咆哮聲……與哭聲。

17

後續是「原為繼父親遺志、完成修史書千秋大業」，此兩難所面對的是「文化使命」嗎？那麼昭君的「和親政策」即是當時國際間所建構的政治關係，由於漢帝國長期以來意圖取得掌控匈奴的主導權，在文人筆下試圖以貞節死志描繪昭君的形象，如同：

我上了車輦、回頭一望，漢宮門口的隊伍，哪裡是送別、哪裡是送嫁？分明是……送葬！一出疆界、即刻自盡，這是他們對我的期待，這才顯得出漢王有和親之誠、而漢女有殉國全貞之心哪。<sup>18</sup>

<sup>15</sup>是氏著，《絳唇珠袖兩寂寞·青塚前的對話》，（臺北：印刻出版有限公司，2008），頁 25。

<sup>16</sup> 是氏著，〈「戲曲小劇場」的獨特性——從創作與觀賞經驗談起〉，《戲曲學刊》第九期（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2009），頁 106。

<sup>17</sup> 同註 15，頁 295。

<sup>18</sup> 同前註。

筆者以為如此簡化劇作家意圖傳遞的精神意涵，將再度落入大歷史陳述的格套中。不妨回歸漢帝國時期胡漢間所展演的豐富內涵，本段漢胡文化的交流過程中，利用原鄉空間的想望與異地產生的陌生感，形成無家感惴惴之恐慌，昭君一縷幽魂受文姬召喚，除了對歷史時空被迫選擇下所造成放逐感，在傳統知識份子下大漠給予感官書寫是：

見黃沙、和衰草、一樣低迷。又聽得、馬蕭蕭、悲風動地，行一步、一步遠、足重難移。<sup>19</sup>

黃沙、衰草、悲風、荒漠，感官下的空間是相對的，除了劇作家對既有的空間認知，是文學書寫的「大漠孤煙直，長河落日圓」是文人價值系統下的北地：

吾家嫁我今天一方，遠託異國兮烏孫王。穹廬為室兮 氈為牆，以肉為食兮酪為漿。居常土思兮心內傷，願為黃鵠兮歸故鄉。<sup>20</sup>

人們在空曠感的環境最容易獲得感知首先是視覺，「天一方」的前提是相對於有界的漢帝國，指向「天」即是毫無邊界的寬闊與遼遠，如此體現於《青塚前的對話》女性作為歷史的被書寫者，昭君的和親是政策之必然，蔡琰的歸鄉是故國嗎？

只是故國真是故國嗎？這是安祈師在劇作中不斷拋擲而出的議題。筆者有心從文化角度來進行析論有關安祈師所論的故國、原鄉的問題。由來在人類學論述國家的起源是社會與政治制度下的組織，國家並非單純僅就土地而論，所謂「菁英階層」的誕生，意味著國家的形成。<sup>21</sup>階級象徵著權力的集中，等同於社會經濟的掌握者，擁有等級地位具有人力、財力資源的調度，那麼國家便由此等級者具備支配力，也就是國家疆域的產生，國家在土地邊界逐漸形成地理標誌，空間、土地對於人類生存或被稱為「國民」而言，並非一個地理縱軸橫軸的組合，在人群生存的界域，空間代表了生活世界的價值，也是多重意念的組合，換言之，〈青塚前對話〉在於大漢帝國與大漠之間的空間並非隸屬地理或者國家疆界的區分，而是中心與邊緣的認知，如此客觀、毫無文化價值評斷下的空間在家國政治、文明高低、位階差距，便為所謂中央／地方、富貴／貧賤、陽性／陰性的區隔，〈青塚前的對話〉將時間的縱軸拉至西元前漢帝國時間段落，以大一統帝國為尊與北地荒漠蒼涼低賤做一對照，段義孚在《經驗透視中的空間和地方》所言，實為確當：「人類的空間感反映人的感受和精神能力」<sup>22</sup>，所造成的評價，通過歷代文化詮釋，人類的思想卻是超越外在視覺所認定的疆界區隔，更是對空間感受的形成，「這些空間模式乃是經驗 累積而至最後概念化的結果。」<sup>23</sup>，Tim Cresswell 在段義孚對空間的概念進一步發揮，「當人將意義投注於局部空間，然後以某種

<sup>19</sup> 同註 15，頁 283。

<sup>20</sup> (清)沈德潛選，王蓀父箋註，劉鐵冷校刊，《評選古詩源箋註》，(臺北：華正書局，1983)，頁 21-22。

<sup>21</sup> 黃劍波、方靜文等譯，康拉德·菲利普·科塔克著，《人類學·人類多樣性的探索·第十一章最早的城市與國家》，(北京：中國人民大學出版社，2014) 頁 236。

<sup>22</sup> 潘桂成，〈譯者潘序〉，《經驗透視中的空間和地方》，(臺北：國立編譯館，1998)，頁 7。

<sup>23</sup> 段義孚 (Yi-fu Tuan) 著，潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》，(臺北：國立編譯館，1998) 頁 7-29 中，對於「經驗」、「識覺」以至於形成「地理感」的說明。

方式（命名就是一種方式）依附其上，空間就成了地方。」<sup>24</sup>顯然空間受到記憶，甚至通過不同文化、族群，賦予新的意義，在漢帝國男性大歷史解釋下所形成，筆者將更進一步借用段義孚先生對於中國宇宙空間的詮釋，欲在文化歷史的結構脈絡而存有的空間，其符號象徵意味就更強烈，那麼安祈師身為劇作家將如此具有歷史意涵的文本《文姬歸漢》、《昭君出塞》二者一出（塞）一入（國），在歷史為主體就顯得意義重大。

昭君：我身已塵埋，心已沉寂，此刻竟被你勾起心事，誤丹青、困蛾眉，唉，出塞前夕那個夜晚，我已多久不曾回想、不敢回想，而我願說給你聽，只有妳能懂得。

【昭君對鏡梳妝】

昭君：（唱）一回對鏡一斷腸，燒殘紅燭理紅妝。玉爐香繞愁千丈，伴我昭君……披嫁裳。披嫁裳？待嫁娘？只道是萬里謫荒、離故鄉，誰記得，我也是新嫁娘？新嫁娘，心茫茫。<sup>25</sup>

「離」故鄉是歷史空間布局下所產生的存在感的消失，看似昭君因毛延壽誤了終身，但安祈師在此更直只是家國疆界畫下的離鄉，也是原有身份的失落，而文姬卻是：

文姬：（唱）一回臨鏡一斷腸，文姬換回漢時妝。寶髻梳不成蟠龍樣，羅帶結不出同心囊。相隔不過十二載，竟然忘卻舊時妝。<sup>26</sup>

看似「回」故鄉也在同樣的地域詮釋下，忘卻舊時妝容，以及妝容的更替，也是地方身份的更動，在家國概念籠罩下，文姬身處於內聖外王的人文價值系統下，安祈師要挑戰的是女子就非得在異地飄零無依的艱困狀態下，只能尋求一死作為全節的解套嗎？

其實明末清初尤侗《弔琵琶》<sup>27</sup>即有此反省。我們回顧雜劇第四折便有讓文姬祭奠昭君的內容：

我想自古及今，惟有昭君和番，與我為二，所愧者只欠一死耳。聞他青塚，近在幕南，趁此良宵，不免私攜酒餚，親往祭告一番則個。

尤侗也是處於歷史裂變的時期，對於家國的存亡與歷史的回顧，作為明末劇作家尤侗挪用文姬歸漢一事召喚著家國。<sup>28</sup>尤侗於萬曆四十六年（1918）生，30歲（清世祖順治四年1647，距思宗崇禎十七年1644年明代傾覆不到三年）之前人生最輝煌的年代皆在明末年間，經歷甲申亂離人事無常的困頓感，《弔琵琶》第四折

<sup>24</sup>英·Tim Cresswell 著，徐苔玲、玉志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》，（臺北：群學出版 有限公司，2008），頁 19。

<sup>25</sup> 同註 15，頁 286-287。

<sup>26</sup> 同前註，頁 288。

<sup>27</sup> 尤侗《弔琵琶》完成的時間則是在順治十八年（1661）左右。

<sup>28</sup> 尤侗心懷明朝其來有自，「余作賦時，在甲申之春，不覺末語為讖也。亡何，北都之變聞矣。其明年大兵渡江，予倉皇出奔，此園遂廢為牧馬地。歸來臺榭欹傾，池塘零落，唯有荻花楓葉，搖蕩秋風耳。」（《西堂雜俎·先考遠公府暨先妣鄭氏行述·亦園賦》卷下）（臺北：河洛出版社，1978），頁 3。易代之際，尤侗對當時出奔視為「變」，《弔琵琶》【得勝令】：「偏叫你骨葬綠江邊，魂斷黑山巔。白草黃沙地，梨花寒食天。吞氈比持節蘇卿遠，沉冤似懷沙屈子冤。」將昭君比為屈原亡國沈痛感，造就去國懷鄉與遺民憾恨之沈痛感。頁 90。

更是充分展現此倉皇感。<sup>29</sup>尤侗對昭君青塚有特別的情懷：

世人多做〈昭君怨〉，予獨反之，觀匈奴遣使請一女子，帝謂後宮欲至單于者起。昭君喟然而歎，越席而起。其毅然永往，略無難色，所以愧漢天子而實毛延壽之罪也。假使昭君終不自薦，一白頭老宮人耳。

此一情懷於《青塚前的對話》若合符節：

那些文人，怎會歌詠在胡地快樂逍遙的昭君？歷代文人，非但要把自己弄得窘迫不堪，凡被他們選中入詩的，也俱都是些苦命之人。他們要昭君一路哀傷，他們說「千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論」；他們要昭君一過疆界立即自盡，他們說這叫全節盡忠、民族典範；他們還要昭君「環珮空歸月夜魂」，進入漢王夢境，成就個多情的君王。昭君若是歡喜留胡，那些失意不遇的文人，又怎能藉古論今呢。我不稀罕什麼留名千載，只是若無有這些篇章、便無有昭君；而篇章越多，昭君越是四分五裂。

歷史一縷幽然聲音賦予昭君的全貞全節，以死殉節才符合對漢帝國的服膺，在正統的漢文化空間，歷史地理疆界在區域身份與意識建構下。安祈師利用兒女纏綿的情懷顛覆巨大的歷史話語：「我要的是一茶一飯、一几一坐，共同生活」。

文 姬：有了孩子，一顆心就像紮了根似的定了下來？是啊，定了下來。

到北地多年，日夜悲啼，待等有了兒女，竟沒別的心思了。

劇作家解消了國族的疆界，回歸人的本心，基本欲望，一種日常生活真切實在感。甚且最後以彼此詈罵的方式達到嘲諷文人酸丁：

昭 君：好一個千秋大業、文化使命！

文 姬：好一個文人想像、民族典範！

昭 君：分明是掩飾你拋夫別子的惡毒心腸！

文 姬：分明是虛晃一招、遮蓋你甘留胡地的醜陋事實！

昭 君：妳藉胡笳十八拍，自我開脫！

文 姬：妳藉歷代文人之筆，粉飾自身！<sup>30</sup>

由來昭君文姬都是文人書寫下的產物，尤其是「殉國全節」的昭君，更是有著青塚的貞潔烈女，編劇讓昭君、文姬藉戲劇之顛覆互相嘲弄彼此的歷史結局：

文 姬：你嫁的是父子兩代，這叫父死子續、前仆後繼！

昭 君：你歸漢後再嫁董家，這叫穿梭兩地、胡漢通吃！

顯示在男性歷史大敘事中的淺薄與無聊，除開貶低詛咒的基本因素之外，更在語言往來機鋒上見證了戲曲在小劇場中相對與看不懂的現代劇場多了一份俚俗語真切，重構屬於女性在大歷史洪流中發話權的有效性。

#### 四、復國女神？亡國妖姬？

素來大眾熟知歷史女性，於史籍中輕筆帶過，更何況西施在歷史中位列影子

<sup>29</sup> 鄒式金：《雜劇三集·小引》：「邇來世變滄桑，人多懷感，或抑鬱幽憂，抒其禾黍銅駝之怨；或憤懣激烈，寫其擊壺彈鋏之思；或月露風雲，寄其飲醇近婦之情；或蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢。」（合肥：黃山書社，1992），頁5。

<sup>30</sup> 同註15，頁298-299。



人物，僅是一個美人的符號，《莊子·天運篇》展示她的形象是「病心而曠」<sup>31</sup>，至於有機會列位史籍則是東漢趙曄所撰《吳越春秋》、袁康《越絕書》<sup>32</sup>。史學正統認知歸屬於稗官雜記。最終在歷史劇以「獻美人」為計則見於《國語·越語上》：「願以金玉子女賂君之辱，請句踐女女於王……」，循此脈絡不斷穿鑿附會自然越來越多，范蠡進西施之說從唐朝陸廣微《吳地記》所言：「句踐令范蠡取西施以獻夫差」<sup>33</sup>，是非功過歷朝各有褒貶，但為西施與范蠡的關係予以定調為待聘之妻則是梁辰魚在《浣紗記》。幾番曲折與積累的故事來到 1983 年羅懷臻先生站在前人基礎上寫下了《西施歸越》，臺灣首次搬演，則是 1993 年雅音小集改編為《歸越情》前進國父紀念館，而安祈師於 2016 年選擇羅懷臻《西施歸越》劇本並非無中生有，儘管羅本確實「賜死」西施，而身為國光劇團藝術總監擷取此敘事何嘗不是在國族認同下自我體認的實踐，女性從來不被歸類於男性的大歷史中，而是滾滾洪流下被五倫綱常與歷史正確性予以犧牲，西施之死讓身為青梅竹馬的范蠡得以心安理得的成為一代名臣；越國得以在句踐號為復國君主，恢復正統「秩序」。西施肉身的消亡，確定了作為救國「英雄」並非一介女流，而是道統秩序維護者男性。

安祈師從雅音小集抽繹出更貼近羅本的《西施歸越》，企圖在歷史縱深向度，西施之「死」非是為國家之壯美犧牲，而是個人意志的抉擇。女性在歷史劇的版圖中永遠是紅顏薄命，歷史的正確詮釋永遠隸屬於男性：

看吧，再用心看上一眼吧！西施姑娘。(唱)看一眼越國的青山越國的水，這裏是生你養你的苧蘿村。勿忘卻亡國的苦難亡國的恨，勿忘卻故的親臨挨饑饉。勿忘卻孤王的託付重又深——用你的美貌把越國重振，待來日樹碑立傳塑金身。<sup>34</sup>

奔赴他國被貼上「救國」符號的西施，「一身使命難推諉，西施銜恨姑蘇行。別老母，離家鄉，心痛難忍，向浣溪，情依依，淚落淋淋」。<sup>35</sup>當下是迫於無奈的

<sup>31</sup> (東周)莊子著，(西晉)郭象注，(唐)陸德明釋文，(唐)成玄英疏，(清)郭慶藩集釋，《莊子集釋》，「故西施病心而曠其里，其里之醜人見而美之，歸亦捧心而曠其里。其里之富人見之，堅閉門而不出；貧人見之，挈妻子而去走。彼知曠美，而不知曠之所以美。」(北京：中華書局，1961)，頁 515。

<sup>32</sup> (東漢)趙曄著，《吳越春秋·卷九·句踐陰謀外傳》，(南京：江蘇古籍出版社，1999)「乃使相者國中，得苧蘿山鬻薪之女，曰西施、鄭旦。」，頁 4。(東漢)袁康著，《越絕書·卷十二越絕內經九術第十四》，(臺北：藝文印書館，1966)「越乃飾美女西施、鄭旦，使大夫種獻之於吳王。」，頁 1。

<sup>33</sup> (唐)陸廣微：《吳地記》，(臺北：藝文印書館)，頁 8。

<sup>34</sup> 國光劇團，《西施歸越上》4 分 02 秒至 6 分 19 秒。(國立傳統藝術中心出版，20117)。羅懷臻原有的劇本本段雖在第一場，越國國君句踐在此是先以君王的身分讓西施與母親臨行吳國前最後會面。在導演李小平先生與安祈師的規劃下，省卻本段，直接在宮牆外話別。羅本的唱詞也與安祈師重新整理不盡相同：「看吧，西施姑娘，再用心看上一眼！(唱)看一眼越國的青山越國的水，這裏是生你養你的苧蘿村。勿忘卻亡國的苦難亡國的恨，勿忘卻故的親臨挨饑饉。勿忘卻孤王的重託——用你的美貌拯救越國！——把大越重興！待來日樹碑立傳塑金身。」王安祈著，《當代戲曲【附劇本選】》，(臺北：三民書局，) 2002)，頁 346。

<sup>35</sup> 同前註，西施上場片段是 2 分至 4 分，羅本原文：「(內唱)一身使命難推諉，(西施上，一乘



前行，越王向西施訴求的是以亡國角度看待自身的國家空間，而西施在少女情懷下，本是范蠡青梅竹馬，「也曾托媒，迎娶西施」。深信理所當然適范蠡為妻，當救亡圖存只在彈指間，西施被貼上的是「英雄」的標籤，范蠡一句「天地之間竟找不出第二個西施」，這是安祈師更編下神來之筆，此句背後竟有更深刻的意涵，除了西施擁有絕世容貌<sup>36</sup>，更具有救贖的意味。

女性於歷史的書寫中，美麗的女體是被欲望的對象，在兩性中是被凝視者，尤其王權的社會秩序下，傳統的女性是被看被展示在政治的操弄中作為欲望的表徵，儘管文本未曾說明關於西施容貌，「天地之大，竟沒有第二個西施」，本是隱蔽苧蘿村的平凡少女，竟是震動吳越二國的「尤物」，在越國男兒不曾戰死下，女體的獻出帶來家國的拯救，讓原有的國域疆界回歸既有的秩序，固然所啟動的是欲望使然，但是救贖的有效性就在此處發動，耐人尋味的是「樹碑立傳塑金身」近似神聖性的泥塑雕像<sup>37</sup>。這位平凡少女在於貞節與忠貞確立了從人格升為神格，於現世予以消災解厄，存有母性的光輝與尊貴的神聖意志。此看似神聖的背後是生命的「犧牲奉獻」，雖看似「唯有西施」，具有獨一性，也是帶著毀滅性。安祈師通過羅懷臻的劇本重新賦予新意義是除了以少女之體為救國之源，弔詭的是其神聖意義是「賜死」西施，若不死難「塑金身」。

《西施歸越》也在未能取得其神聖性從神性降為凡胎，也就在於「歸」，此一「歸」就是回鄉或者是離散？筆者討論西施的回歸，主要是著重在西施投下姑蘇臺未能真正殉國下的流離失所，作為保全生命的西施在吳優提示下：

西施：大王呢？

吳優：哪個大王？吳國大王，娘娘伺候過的夫君。他赴宴去了……

西施：赴宴……

吳優：是啊，大王到閻王殿赴宴去了。

西施：他死了……夫差死了。

吳優：不，不是死，是駕崩！

西施：越國勝了。

吳優：娘娘勝了。

西施：我們勝了。

吳優：想不到娘娘是越王的奸細，佩服，我佩服！

西施：奸細……（睜眼徬徨）

吳優：娘娘是傾國傾城的奸細，不，功臣！

西施：功臣……我可以回去了。

吳優：娘娘的事情辦完了，可以回去了！

西施：我可以回去了！

---

華輦隨上。)(接唱)西施捨身姑蘇行。心切怨淚暗淋痛楚難禁，離鄉井別親人難捨難分。」所呈現的是西施對家鄉的難別離，相較國光劇團演出版本尚具女兒情懷。頁 345。

<sup>36</sup> 同前註，演出本越王句踐言：「姑娘，可知你的容貌要比這髮簪鋒利萬分。」14分55秒起。

<sup>37</sup> 塑像造像的意義是供信眾頂禮膜拜的意味，這些概念從民間集體意識與個人情感皈依有密切關係，類似形象化的思維所代表的是犧牲對眾生奉獻進而成為神聖表徵。

吳優：回去吧！

西施：回去了……

吳優：對囉，娘娘又可以在君王面前歌舞囉！

西施：（唱）盼日出，盼天明，盼穿了雙眼盼碎了心，今日裏越國大軍攻破城，終盼得生還故鄉見親人。（做歡欣旋轉狀，不留神絆到屍體，驚泣）

吳優：娘娘你怎麼哭了？

西施：我也說不清楚……<sup>38</sup>

大歷史的前提下，西施置身吳國是奸細，回歸越國是功臣，就離散精神的原型，是指向身體離開原鄉凝聚於心底深層的原鄉想望，那麼西施的回歸對於家國眷眷情懷下的「我可以回去了」的歡快吶喊。遭逢亡國之痛，西施所抱持的不僅是離家的無奈，更有殉節之心，「越女也知亡國恨，西施豈無報國心？望大夫一心報國莫憂憤，吳王前拼一死不辱女兒身。」拔簪示意「我要用它刺穿吳王的胸膛」。西施母親的現身更是清晰的在大歷史「那吳王殺我百姓，毀我家園，我越國上下，與那吳王不共戴天……我越國雖然敗了，只要人心不死，定有復國雪恥之日」下離散：「兒的爹爹我的丈夫；兒的兄長，我的兒子都為大王戰死了。如今我只有一个女兒，竟還要……誰叫我們是亡國之民……」。兵馬倥傯生逢亂世的西施首次離鄉視為了家國，所不捨的是與范蠡青梅竹馬與婚姻之愛戀，心心念念的故國是男人口中吳越爭霸下殘破家園。

耐人尋味的是，1993年國父紀念館演出的《歸越情》郭小莊女士所展演的開場落在西施與母親、好姊妹鄭旦生活的苧蘿村，「青山後溪水旁，走來我苧蘿村裏的浣紗嬌娃，這裏是親鄰姊妹難捨下，那裏是日裏夢裏戀著的他，嫁日多少惜別話，新娘最難時是離家」。<sup>39</sup>第一場處理的方式反而是恬靜美好的田園風光，故鄉令人難捨與流連。2016年安祈師則棄絕原鄉，離散的意味更加深厚，接著吳優對西施身體的提醒：

吳優：（突然高叫）娘娘小心！

西施：怎麼？

吳優：（小心翼翼地扶著她）娘娘忘了，肚子裏有孩子！

西施：（大驚失色）（旋捶擊腹部）

吳優：娘娘原是身不由己，何苦再糟蹋自己？其實娘娘只要找個地方避一避，不聲不響的把孩子生下來扔了，也就萬事大吉了。

西施：不，我要回去！我要回去！

吳優：娘娘，其實向你我這樣的人，伺候誰不都是一樣，何必牽牽掛掛呢？

吳國、越國、楚國、秦國哪裏不好去？反正都是陪著人家玩兒！

西施：不，我是越國的女兒，越國的西施，我為越國而來，理當回到越國。

吳優邊退場邊喃喃自語：對，別跟他們回去，記得，別回去。<sup>40</sup>

<sup>38</sup> 同註 34，國光演出段落 28 分 20 秒至 30 分 51 秒與羅本，頁 349-350。

<sup>39</sup> 郭小莊，《歸越情》，4 分 12 秒至 5 分 22 秒，（臺北：台視文化事業股份有限公司，2008），

<sup>40</sup> 王安祈著，《當代戲曲【附劇本選】·參、劇作篇》，（臺北：三民書局，2002），頁 350。

吳優不斷勸西施勿歸吳國，正說明了「離散」的必然性，在西施心中有著返回家鄉的願望與慾念，在此層次上她執意回歸，正是為了證成離家不遠，終可重返原鄉享受孺慕之情、家國護庇。起初吳越相爭她是帶著為國殉節的死志前往，歷經戰亂不死，當原鄉在前、愛人召喚，起初因家國被迫遷徙、拋擲，遠赴敵邦，內在憂懼在鄉土的呼喚為之回應。羅本巧心設計吳優，正是彰顯了同體異質的存在，西施與吳優無疑是在吳越相爭歷史敘事下被放逐邊緣者，他們皆是不可力抗的「優」、「女性」，不被納入正統敘述，在男性政權的被懸置不被賦予意義。

固然西施回國在吳王宮殿中被奉為挽救國家的英雄，但從吳優口中點出男性歷史語境下的真相：「美女禍國」，西施身份自回國後多重變異：英雄／禍水、功臣／玩物、聖女／妖姬，異質錯雜，慶功宴上極端縱情狂歡，是自放浪形骸？抑或壓抑的抒放？是朦朧的痛楚？抑或焦慮的轉化？漂泊離散下，西施與范蠡在歷史洪流中得了失語症：

吳優：娘娘怎麼了？

西施：我說不清楚……<sup>41</sup>

西施：大夫在想什麼？

范蠡：我也說不清楚……<sup>42</sup>

身為家臣的范蠡，因亡國之沈痛，在復國之際可以置個人榮辱於度外，為深愛的家國赴湯蹈火，甚至犧牲青梅竹馬的愛侶，為君主之忠全心為國；同樣地，西施也在家國大前提下，拋下小兒女的情愫，背負救國使命，一旦復國功成，心理壓力的瓦解頓時身為人臣者的名垂青史的信念瞬間鬆綁，彷彿政權轉移取得了正當性，此番卻是犧牲眾人、小我，阿諛我詐的完成一個政權的大我。成／敗、得／失、權／欲所交織的歷史大網牢牢的纏繞著這對不可能再恢復往昔的愛侶。

范蠡甚至相信國家政權鞏固前提下可以溯及既往，「我若對你三心二意，天地是不會容的」，天真說出一復如舊，似乎一切都不會改變。她的歸越後自承有孕在身，此胎不祥：「吳王的後代，越國的禍根，一旦生下，即刻處死」，異國之種在歷史爭鬥的脈絡下，苧蘿村被標誌成「棄地」，西施在本家本鄉被越王精銳部隊團團包圍，被隔絕於家國之外，從中心走向邊緣，往昔自稱「越國女兒」當政權轉移後變色誘禍水，安祈師挪用羅本原有的思維，重新省思何謂歷史正統？「勝者為王」？除非服膺於官方所認可的歷史正確，才可說是正統；本以為歷劫歸來，總可得到穩定的生活，復國已然功成，西施清楚唱道：「我好似破籠歡飛金絲鳥，我好似病樹枯藤又逢春。」女性以容顏身體作為政治祭品呈獻給異國國君，自以為完成救國使命，卻是為自己製造了致命的窘途。最終必須走向流亡之路：「回村已招眾人謗，豈能再累母親蒙恥羞。」流亡者西施在越國復國後斬草除根的歷史洪流的必然之惡，「一胎遺恨累在身，為國受難成羞恥。」<sup>43</sup>在歷史

<sup>41</sup> 同註 40。

<sup>42</sup> 同前註，頁 356。

<sup>43</sup> 王安祈著，《當代戲曲【附劇本選】·參、劇作篇》，（臺北：三民書局，2002），頁 367。

的縱軸上胎兒之死成為必然的犧牲，在鬼影幢幢的悲劇世界裏，投射的是邊緣人物的犧牲得以換來最大的悲劇性，人類最無力最深沈之悲，是在內外煎熬對外在強權（越王致母親與胎兒於死地），難以名狀的痛楚作為犧牲品的女性無法逃脫這場男性歷史中君王利欲下的鬼祟，女性在大歷史中犧牲的聲音：

我恨！恨世上稱王稱霸人；我只求一筆勾掉前半生；我還是慈母膝下承歡人。<sup>44</sup>

註定成為流亡的西施，在句踐口中被貼上「禍根」符號，在家國無法接納天地不容的情態下，最後呼應第一場「塑金身」，在滔滔大歷史中泯沒，究竟投向懸崖的西施註定是流亡者，在廣漠的人間世。

## 五、小結

國光劇團一路走來 25 個年頭，在安祈師打造的文學京劇、京劇文學的宗旨下，使得國光劇團已然是「品牌」的象徵意味。更值得談及的是三部作品安祈師將深具歷史感的作品重新挹注新的眼光，自成一套內在理路：面對威權下的大歷史，作為小人物或者女性如何鬆脫被歷史敘述的印記，重新再序個人的小歷史。不管是離散流亡的西施，他的「歸」在陽性的歷史中被解消；昭君、文姬的前世今生，永遠都被左右擺弄，《青塚前的對話》為他們扳回一成，搶回話語權。那麼深刻介入歷史人物的命運輪轉的司馬貌，又將在滔滔歷史洪流中載浮載沈，當我們穿越戲曲朝向另一個異質的歷史空間，塗抹改動再現，對於劇作家而言，除了實驗精神外，更是個人抒情情志的展現。

參考書目：

（蘇）巴赫金·弗朗索瓦《巴赫金全集·拉伯雷的創作和文藝復興時代的民間文化·導言》上海：遠東出版社 1998。

王安祈 絳唇珠袖兩寂寞 臺北：INK 印刻出版有限公司 2008 年 1 月

王安祈 臺灣京劇五十年 臺北：國立傳統藝術中心 2002 年 12 月

王安祈 當代戲曲【附劇本選】 臺北：三民書局 2002 年 9 月

王安祈 性別、政治與京劇表演文化 臺北：臺大出版社 2011 年 9 月

王安祈 尋路：臺北市京劇發展史 臺北：臺北市政府文化局 2012 年 4 月

王璦玲 離散與歸屬——清初文人劇作家之意識變遷與跨界想像 《文與哲》第十四期 2009 年 6 月

吳岳霖 鏡像回眸—國光二十（劇目篇） 臺北：國立傳統藝術中心 2014 年 12 月

林鶴宜 臺灣戲劇史增修版 臺北：臺大出版中心 2015 年 4 月

段義孚 經驗透視中的空間與地方 臺北：國立編譯館 1998 年 3 月

高嘉謙 遺民、疆界與現代性 臺北：聯經出版社 2016 年 9 月

---

<sup>44</sup> 同前註。



- 國光劇團 閻羅夢 臺北：國立傳統藝術中心 2006 年 8 月
- 國光劇團 青塚前的對話 臺北：國立傳統藝術中心 2006 年 12 月
- 國光劇團 西施歸越 臺北：國立傳統藝術中心 2017 年 12 月
- 康拉德·菲利普·科塔克 人類學：人類多樣性的探索 北京：中國人民大學出版社
- 郭小莊 歸越情 臺北：台視文化事業股份有限公司 2008 年
- 葉維廉 歷史、傳釋與美學 臺北：東大圖書股份有限公司 1988 年 3 月
- 羅素 權力論 北京：東方出版社 1989 年 10 月
- 鄒式金 雜劇三集·小引 合肥：黃山書社 1992 年
- 蘇桂枝 國家政策下京劇歌仔戲之政策 臺北：文史哲出版社 2003 年 12 月