

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

京劇表現形式的跨界歷程(I)—以 20 世紀初期(1930 年前) 戲曲改良時期為對象 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 98-2410-H-004-171-
執行期間：98 年 08 月 01 日至 99 年 07 月 31 日
執行單位：國立政治大學中國文學系

計畫主持人：侯雲舒

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：呂佳蓉
碩士班研究生-兼任助理人員：黃兆欣

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 99 年 10 月 31 日

前言

「跨界」是現今藝術創作領域最為流行的操作模式，而對於古老戲曲藝術的現代化，是當今兩岸戲曲舞台創新層面上常常被標舉出的一個概念。但如將戲曲現代化這項論題，做為研究主題來看的話，卻會發現，早在晚清至民國初期，傳統的戲曲如何改良以便於與時俱進，適應當時瞬息萬變的政治、經濟及藝術環境，就已經是當時甚囂塵上的討論課題。

以京劇為例，由徽班進京之後，京劇確立了其後來引領風騷的位置。時至二十世紀初始，西方的藝術形式引進中國，使得當時的中國表演藝術領域不再只是戲曲獨佔鰲頭，電影、新劇（文明戲）或後來的話劇，各自有著發展的空間但也彼此相互關連著，而這種日趨多元化的現象也直接影響到當時戲曲主流——京劇的市場。值此眾聲喧嘩的時期，京劇也面臨到改變與轉型的重要路口。然而事實上，「求新求變」與整個京劇發展的脈絡，一直保持著相依相隨的關係，即使它常常被認為是一個「傳統」的劇種，存在著許多的窠臼及包袱，但在不同時期的京劇發展中，對於「新」與「變」的追求卻不曾中止或停歇。

「戲曲改良」（主要指京劇）——由晚清時期至民國初年，便早就如火如荼的展開，而時至今日，「戲曲改良」這個名詞已被「跨界」所取代，舉凡作品詮釋角度的跨界，表現手法的跨界（例如導演的呈現方式、服裝與化妝的新形式、乃至於舞台形製的創新、多媒體的運用），音樂體系操作的跨界，演員行當或詮釋的跨界，或者不同戲劇形式在血統上相互融合的跨界等等。承上所言，本計畫以二十世紀初期中國的主流戲劇形式——京劇為觀察對象，回歸到戲曲改良的初始時間一路追索下來，觀察各個不同時期與不同地域，京劇在求新求變的過程中所做出的種種改變與創新。而本計畫採用「跨界」做為研究主軸，因此探討的重點在於京劇與不同藝術形式的融合或涉入，如話劇、電影等，藉以呈現當加入了這些不同元素後，京劇在表現形式上產生的種種變革。

由於本計畫設定的研究時程是自晚清、民國初期迄現今，時空跨度相當大，因此採取分段進行的方式，此次計畫以民國初期為範圍，約以晚清至1930年前後為斷限，做為觀察的第一階段。而這個時期以申請人目前曾寫過的兩篇相關文章（〈由費穆《中國舊戲的電影化問題》看中國戲曲與電影的初步融合〉、〈京劇與話劇的跨界媒合——以梅蘭芳時裝新戲作品為例〉）來看，當今京劇所做的各種跨界嘗試，在這個時期絕大多數都已萌芽，甚至做出了相當大幅度的吸納與融合，例如表演形式上與話劇的相互交融，舞台調度上參考電影的鋪陳技法，演員詮釋人物的話劇化（如白多唱少），服裝化妝的話劇化或寫實化等，這些都可以此時期做為一個起點，梳理出京劇在各層面跨界的脈絡系統來。

研究目的

本計畫之研究目的，即針對二十世紀初期京劇的藝術形式不斷求新求變的過程，在「跨界」這

項議題上所做出的種種創新與改變。以藝術的本質而言，此時期對於戲理內部的重新思考及定義，多所探索，這可分為兩部份來討論：

(1)京劇劇本在本質功能論所做出的多方考量及辯證——京劇的演出目的是娛樂性、消閑性的？還是應趨近於當時流行的其他藝術形式，如話劇及電影是屬於社會教育乃至於是一種革命的手段？

(2)由曲到戲的重新思索——京劇原本以唱曲的抒情目的為戲理的中心依歸，但當其他藝術形式引進中國後，「戲劇性」成為一個新的課題及思考方向，而且在這個觀念經由一代宗師譚鑫培的具體實現後，一直貫串著整個京劇的發展歷程。因此，由曲到戲的轉變可以說是一種質的改變，而這種轉變由此時期開始，往後一直存在於京劇編演的過程之中。

此外，各種表現形式的跨界嘗試，在二十世紀初期，京劇演員及從業者對於表現形式的跨界，可謂不遺餘力，分析其中原因，最重要的即是這些京劇工作者接觸了不同形式的表演藝術媒材，在各項表現形式上的創新改變，可略分為

(1)劇本結構——以京劇與話劇演員及電影導演接觸後，產生大幅度的改變。

(2)演員表現——1. 多半由純虛擬而漸次趨向寫實。

2. 對人物的詮釋由原本的平面化，趨向於真實性格的摹寫。

(3)語言運用——此時期的共同特色為白多唱少，趨近於用道白為表現故事的主體。

(4)舞台技術——1. 加入了寫實性的道具及布景，當然，為了配合寫實性道具及布景，表演也就更貼近寫實。

2. 加入了以往少用的燈光技巧。

3. 由原本的傳統立柱式三面舞台，轉而接受了新式鏡框舞台，這牽涉到走位及許多表演細節的改變。

(5)服裝化妝——1. 以時裝式改良式古裝來呈現。

2. 化妝則模仿話劇的表現技巧。

(6)音樂創新——加入了或化用西方音樂的概念及旋律或樂器等等，不再墨守純粹傳統的文武場。

上述各層面，在此時期均展現了多方面的嘗試及改變，也因此使得此時期京劇跨界歷程展現出多方面貌。因而本計畫之主要目的即在於，是以「形式美學」的視角來審視京劇、話劇與電影在二十世紀初期的跨界關係，甚至是相互競爭、相互滲透的關係，由細部的人物、作品、評論、文本來逐項檢視，並演繹出屬於這個時期的京劇審美概念，以期在縱向戲劇(曲)史的論述中，尋求一種橫向的、綜合的、統整的發言及詮釋方式。

文獻探討

二十世紀初期的戲曲改革，與其說是廣泛的戲曲，不如說主要對象即是針對京劇來出發，實際上絕對不是一個嶄新的課題，甚至在許多中國大陸地區所撰寫的現、當代戲劇史中，這個部份幾乎是必定會被涉及和討論的。但是如果細究這一系列的著作，其實可以發現幾項特點：

(一)一類以近、當代戲劇史為論述中心的著作，通常是將“話劇”做為陳述貫串的主軸，也就是由話劇傳入中國之先開始，間及討論到為何話劇會在中國開始興盛，其主因來自於對舊劇的不滿，而戲曲改良是話劇發跡的初始動機，這類著作通常是以新舊劇的論爭為論述重點。

(二)另一類則是以近、當代戲曲史為論述中心的著作，此類著作雖以近代或當代戲曲的發展為重心，但在討論到戲曲改良這個課題時，總是將之放置在一個縱觀的或是鳥瞰式的歷史長河中來定位，用史的角度來定位這一時期戲曲所產生的變化。上述兩類論著雖然一是以話劇為著眼點，一是以戲曲為著眼點，但都較少橫向的繫連。

有關本計畫之國內外研究文獻探討如下：

- a. 歷來關注二十世紀初期之京劇發展概況的研究，多半是由“史”的角度來入手研究，此類型的著作如解玉峰之《二十世紀中國戲劇學史研究》、田本相主編之《中國現代比較戲劇史》、高義龍、李曉主編《中國戲曲現代戲史》等，這類專論對於筆者所關注的課題，將京劇、話劇、電影統整起來綜合論述，甚少涉及。
- b. 另一類型的著作，則是傾向於以“形式”類型來討論此時期京劇在表現型態上的某些轉變，如康保成《中國近代戲劇形式論》、吳乾浩、譚志湘之《二十世紀中國戲劇舞台》等，但這類研究也較少涉及綜合性之觀察及討論。
- c. 另一類則為主題式的探討戲曲在二十世紀初期產生變化的種種面向，這類專著則對本計畫極具有參考價值，如傅謹《二十世紀中國戲劇的現代性與本土性》，就是以現代性為主要探討課題，多面向的針對中國戲劇在遇到「現代化」與「本土化」問題時，所產生的種種舉措與變異動向。而孫玫之《中國戲曲跨文化研究》也提供了戲曲在轉變過程中的尤其是面對西方藝術的引進，西方藝術思潮的滲透之下，中國傳統戲曲與西方戲劇如何交互發生影響。另有胡星亮之《二十世紀中國戲劇思潮》，本書以影響二十世紀中國戲劇的各類型“思潮”為主要論述對象，此時期橫跨整個二十世紀，其中對於戲曲的改良及現代化只有小部份論述。
- d. 此外，晚清時期產生了大量的傳奇雜劇新編劇本(阿英《晚清小說戲曲目》、《晚清文學叢鈔》)，這些劇本雖非京劇形式，但在表現方法及題材的開展上，實為後來新編京劇開創一條新路。對於這批晚清古典戲曲劇本材料的研究，也對本計畫有重要的參考價值，如陳芳《晚

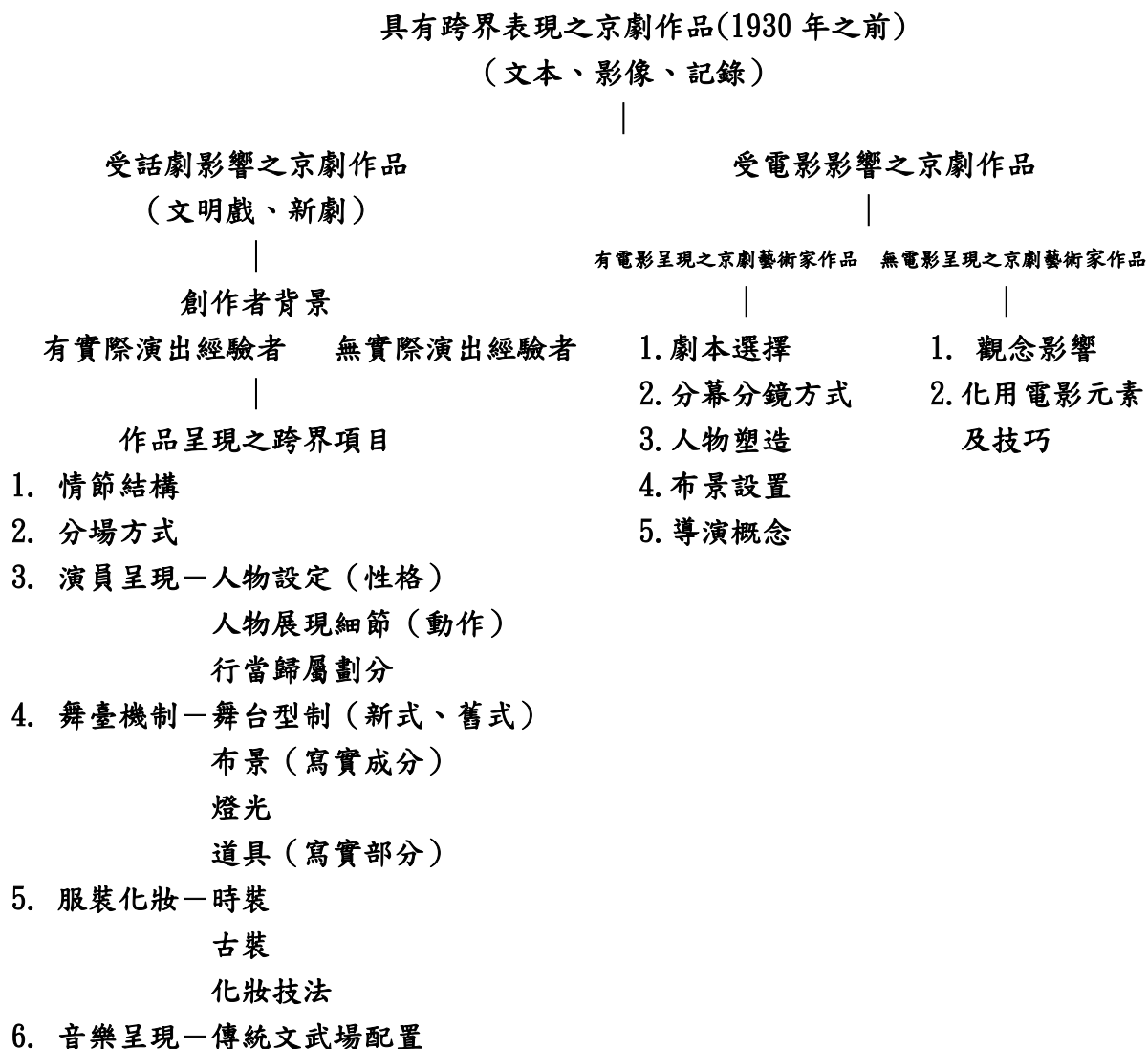
清古典戲劇的歷史意義》及其國科會計畫《晚清上海劇壇研究》，均是台灣目前研究晚清時期戲曲的重要論著及研究成果。

- e. 另外尚有以探討中國戲曲在國外的發展狀況者，如都文偉《百老匯的中國題材與中國戲曲》，此書對由十九世紀中葉至今，中國戲曲在美國百老匯的流布與展演有詳實之評述及記錄，實可做為本計畫對於梅蘭芳訪美，在西方所造成的影響之參考。

研究方法

本計畫乃針對晚清至 1930 年前後，京劇在改良時期表現方式的跨界嘗試，作出重新思考及整理，並希望提出一個新的觀看視角，藉由當時新型態京劇跨界作品的重新審看，來梳理出現今京劇所謂改良或「跨界」的種種「先行軌跡」。本計畫初步先以 1930 年前後為斷限，此時期之京劇不論內外，均處於一個劇烈變動的狀態，這個時期，作品多、跨度大，是一個絕佳的研究範例時期。本計畫研究方法系統圖如下：

研究方法系統圖：



細部分析後整合呈現

1. 跨界媒材運用特色
2. 跨界形式—內在、外在的呈現
3. 跨界展現後之成效
4. 跨界作品在戲曲改良上之意義
5. 對後來作品之影響

結果與討論

本計畫研究之成果將以論文形式完整呈現，以下採用分點敘述的方式，提綱挈領呈現計畫研究之結果及簡要討論：

經由晚清至民國初期西方藝術的輸入中國，使得原本藝術表演市場中獨領風騷的戲曲(以京劇為主)，受到極大的衝擊與考驗，首先面臨的，就是對於戲曲本質的質疑與反思。關於此項議題，可分五點來討論：

一、戲曲的功能由娛樂目的轉移成以改革社會為首要訴求—由於時代背景的促使，此時期政治經濟及社會環境的不變，直接影響到藝術環境的表現，戲曲原本提供有閒階層怡情養性、消閒遣懷的娛樂功能，已不能滿足當時的觀聽群眾，人們由娛樂的氛圍中走出，也由戲曲主要提供的才子佳人、帝王將相的題材中走出，反映現實社會的狀況及時代變革，才是觀眾急需冀求的。而反觀此時期新劇的引入，由一開始就確立了它以革命及教育大眾為主要目的，戲劇的審美訴求被向後挪移，戲劇成為一種手段，用以成為改革社會甚至改變現實困境的利器。這種氛圍迫使戲曲的從業人員由封閉的茶園中走出，進一步反思戲曲與新劇間的差異，如果戲曲不想被扔入歷史的舊紙堆，那麼就必須做出改變，與時俱進，向新劇的反映時代及社會變革訴求靠攏。

二、留學生的回國，對國內戲劇環境的不滿與攻擊—一批由國外留洋歸國的學人們，在他們所創辦的文藝期刊《青年雜誌》(後改名《新青年》)上，發表了一連串對於舊劇(傳統戲曲)的改革言論，這些學人們包括錢玄同、劉半農、傅斯年、胡適、陳獨秀、周作人等，均強烈的認為舊劇是中國文化的沉重包袱，積習已久，務必去之、改之才能成就新時代及新文化的來臨。當然在《新青年》之前，事實上在當時的許多期刊及雜誌期刊諸如《新小說》、《中國日報》、《中國白話報》、《二十世紀大舞台》等，均發表了為數不少提倡要“改良”當時戲曲傳統的文章及意見。

三、演員對戲曲功能的自覺與反省—做為戲曲工作最直接面對觀眾的演員，更能體會及接收到大環境對於戲曲功能的質疑與不滿。此時期的戲曲演員本身也不乏積極投身社會改革者，早期如

汪笑儂、劉藝舟、潘月樵、夏月潤等，之後如周信芳，周氏曾明言：「辛亥革命初期，上海的進步的京劇藝人還曾經用京劇形式來宣傳愛國思想和革命思想，對京劇的藝術形式也進行了革新。」（1982《周信芳文集》），他們對於京劇的社會改革功能無不大力提倡，並且自覺性的創作了大量的時事新戲，鼓吹革新，激勵民心。而當時新崛起的京劇旦行演員如梅蘭芳、程硯秋等，也因應著反映現實的訴求，創作了不少時裝和古裝新戲。

由是可以看出，外在環境的改變、留學生對京劇功能的質疑、以及新劇的引入，促使京劇在表現題材上的變異，也直接改變演員對於戲曲工作的認知。這時期的新創劇本，在題材上大量出現以針砭社會、反映現實、開啟民智及鼓吹改革為主要旨趣的作品，與以往的娛樂消閒目的有著很大差異性。

四、戲曲的審美本質，由「曲本位」轉移成「劇本位」—戲曲之功能由娛樂位移至社會改革，就其觀眾群來看，也由原本有閒階層擴大至市民階層，社會改革必須由一般民眾之智能的開啟和提升為要務，因此市民觀眾群的擴大，便成為必要條件。檢視京劇之前的審美取向，觀眾入茶園一般是來「聽」戲，而非「看」戲，「聽」戲的重點在於演員演唱技能的展現，而演唱技能植基於對於「曲」的精湛表現。因此，早期京劇演員素以「擅唱」見長，例如第一代「三鼎甲」之余三勝、程長庚、張二奎，均以演唱功力有名於時。不過，新劇和電影的引入，使得觀眾在面對表演藝術的審美要求上，由原本的「聽」轉移至「看」，「看」戲漸次取代了「聽」戲，「觀看」成為重點，這也直接促使京劇由原本「曲本位」的審美要求，位移至「劇本位」的呈現方式。觀看演員本身的面貌和身體條件、觀看演員的身段動作、觀看演員如何詮釋角色、觀看服裝及化妝、以及觀看舞台如何陳設、燈光如何運用，成為新的趨勢。不過，劇本位的形成，除了被動地由觀眾審美喜好的改變而位移這個因素外，其實，在此時期，由於演員自身一方面對於藝術表現的自省及精進，漸次將表現重心由演唱再加強了人物的性格摹寫，使得個性化人物的表現方式開始產生。另一方面，有些演員在接觸了西方的藝術形式如新劇和電影後，把新劇和電影演員對於角色的表現方式轉而運用到京劇演出中。

上述這兩條演員自覺的路徑，前者可由王瑤卿追求個性化角色的詮釋，因而促使旦行演員在演技上的改進和轉變，還有譚鑫培對於角色內心揣摩的強化，促使生行演員表現方法的精進，可以清楚的見出端倪。而後者的最佳例證，生行以周信芳、旦行以梅蘭芳為代表，他們上承王瑤卿、譚鑫培（亦可更推到汪笑儂）詮釋方法的改進而更上層樓，也同樣吸取了新興藝術媒材的角色展現方法，並加以融合。從此以後，「看」戲成為正宗，演員們除了在「唱功」上下功夫，「演技」更是各顯其能的重點，而「劇本位」的審美傾向，在此時期正式確立。

總結而言，民國初期京劇的改變始自對於戲曲本質的省思和自覺，這些力量來自於幾方面：

第一為動盪的時代環境，第二為國外留學生的抨擊與質疑，第三則是京劇演員的自省自覺，而最重要用來與京劇相互參照的素材對象則為新劇。同時，京劇觀眾的審美重心也由聽轉變為看，再加上演員自我技術的提升自覺，兩相作用後，成就了曲本位到劇本位的移轉。

五、創作者身份的改變—早期的京劇劇本多由戲班中的戲先生根據老戲演出本來說戲，演員有許多是不識字的，能說能唱全由老師傅口傳心授背誦下來，對於劇本文理並不十分講求。但民國初期，戲曲的功能改變了，創作者也進一步改變，其一是知識份子投身京劇劇本的創作，這些人大都接受過西方藝術和文學的訓練或對此熟悉，本身文學根柢深厚，對於創作是具有目的性的。他們與演員結合成一個團體，幫這些「角兒」們寫出量身打造的劇本，劇情有結構，文辭講究而有深度，如齊如山、羅瘦公、陳墨香等。其二是有文學基礎的演員來自行編寫，這類劇本往往指涉性強烈，具有明確的目的性，本身使命感強，這一類演員如汪笑儂、周信芳、歐陽予倩等。因此，劇本創作者文化素養提升為此時期的特點，而這些創作者，大都受到西方文學藝術以及新劇的影響，由於創作者層次的改善，也使得京劇劇本結構趨於嚴謹而更具可看性。

西方藝術形式的引入中國，除了促使京劇在對於內在本質上的檢視和改變外，也影響了當時藝術表演環境的變革，包括新式舞台的建構、燈光布景的改良、服裝化妝的改進，更有甚者，新劇的表演及語言，促使了京劇編劇和演員在語言的使用上趨於白話化，角色的詮釋方法上走向寫實，音樂的配置加入西式樂器等，凡此種種也對於京劇的觀演關係產生相當大的改變。關於此項議題，可分為七點來討論：

1. 由傳統茶園到新式舞台的建立：

娛樂空間的演進，往往標示著娛樂文化的改變，也表現了對於藝術審美觀點上的變化。早期的京劇除了在廟台與戲棚中演出外，「茶園」是最為常見的表演場地，所謂「京劇風行，茶園斯盛」（海上漱石生《上海戲園變遷志》）。這種大型戲園式的場地，其主體結構多為上下兩層，樓上內園設包廂，兩旁設有板位，而樓下正廳池座設有茶桌座位，後方和兩旁設有排座，池座通常是開放露天式的，不蔽風雨，觀眾來茶園的目的大多為社交聚會和觀賞演出。最早改良舊式茶園環境的是春桂茶園(1905)，將露天池座改為封閉式並加裝電氣風扇和暖氣，左右設有六處太平門，人流暢通，是當時茶園設備最好的。早期京班茶園中的座客，大多屬於官紳買辦和新貴客商等，但光緒年後，隨著京徽合演與皮黃梆子兩下鍋的盛行，中小型的茶園日益增加，看戲的戲金也比較便宜，這使得京劇更加普及於一般大眾市民階級，當然也造成了觀眾層次的向下移動。

1874年，英國僑民在上海建造全國第一座西方式的舞台“蘭心劇場”，這是中國最早有現代化設備和鏡框式舞台的劇場，但當時僅提供西洋戲劇的演出。1908年，夏月珊、夏月潤兄弟斥資建造了“新舞台”，參考了日本和歐洲的建築風格，徹底改變舊式茶園前方有柱式的方台建築，座位

改為環繞戲台半圓扇形，而舞台也如半月式，台上設有旋轉舞台並裝設布景和幕布，舞台寬敞可容納幾十個演員同時演出，而武打戲中的開打也能讓演員有足夠空間施展身手。一時之間，戲園老闆競相效尤，蔚為風氣。新舞台除了改變舊式茶園建築之外，也廢除了舊式茶園的「案目制」，改行賣票制，因此更能將京劇推行至廣大的市民階層。此外也革除了泡茶、遞毛巾、送點心、要小費、招妓陪客等不良習慣，並且為了提高演員的社會地位，一律改用真名不用藝名，改「伶人」之稱呼為「藝員」，取消了堂會。舊式茶園在各項條件無法匹敵的狀況下，於1917年隨著仙貴茶園的關閉而走入歷史。

2. 觀演關係的由聽到看：

以往茶園式的劇場，座位以桌為單位，多數觀眾都不是面向舞台的。觀眾來此消閒娛樂，社交聯誼，喝茶抽煙，聽戲聊天，因此，「看」戲不是他們來此的主要目的，在言談間「聽」戲，品評演員的「唱功」，是茶園式劇場最普遍的觀演關係。然而新式舞台建立後，取消了茶座桌椅，改成半月式弧形觀眾席，全部面向舞台，使視線集中於舞台上的演員身上。因此，「看」戲成為觀眾進場的主要目的，由原來社交娛樂的空間一變而為藝術欣賞的專門空間，觀眾專心了，演員受到觀眾的重視，因此對於舞台上的表現也更加精進與自律，這直接使得演員與觀眾兩者的關連性提高，而觀演間層次也相對提升。

3. 燈光布景的增加與改進：

西元1883至1884年間，京劇演出場地開始引進舞台照明設備，當時上海出現了一批所謂「燈彩新戲」，以燈光布景取勝，如大觀園之《福瑞山》、《陰陽獄》；丹桂軒之《治民記》；天仙茶園之《延壽錄》、《難中福》等。當時曾有人記錄寶善茶園對於燈光的使用：「特置電燈滿堂，照光明於皓月」，這是在戲曲舞台上第一次使用電燈照明。此後新式舞台上的演出，不但著重照明設備，更添加了配合劇情效果的燈光運用，這意味著傳統戲曲舞台對於西方科技的吸納與採用，觀眾不但有了更好的觀賞環境，演員在舞台上的表演也配合燈光有了更好的效果。梅蘭芳就曾回憶起他剛開始登上新式舞台時，對於電燈照明設備的感受：「台口處安一排電燈，半圓形的新式舞台跟那種照例有二根柱子擋住觀眾視線的舊式四方形舞台一比，新的是光明舒暢，條件好多了。當我一走到大台下，前面沒有任何遮擋，唱起來心胸為之豁亮暢快。」（1987《舞台生涯四十年》）不但如此，梅氏也認為新式舞台的半圓式建築，對於「攏音」有很好效果，再搭配上燈光，使得京劇演員在舞台表演上獲得很大助益。

布景的運用和講求，最早也在上海的新式舞台上產生，舞台上出現了「西洋輪船，真水行走」、「宮殿廟堂，花園山景，樓台亭閣，古玩奇珍，花牆異草，雪山火山，雪花紛紛，火山紅光直透」，而燈光和布景的運用，最為極致的當推上海大行其道的連台本戲，周信芳就是常演連台本戲的演

員，這種以奇情幻景為手段招徠觀眾的長篇大戲，雖然被後來的評論者大加撻伐，認為其思想內容貧乏，譁眾取寵、市場取向，但連台本戲在吸納新式科技的舞台設備後並將之融入劇情，在舞美技法的磨練以提供其他演員借鑒和學習上，並不是完全沒有意義的。

4. 吸納新劇以及當時流行的服裝、化妝技巧和樣式：

天仙茶園於1880年8月排演文武新戲《難中福》，此戲最大特點是打破傳統京劇的衣箱服制，不用傳統的紮靠方式，不穿蟒靠等傳統的行頭而改穿特製的「異樣一等新鮮服色」、「各有奇裝巧扮」，這次打破傳統京劇服裝穿著的演出，開啟了京劇改穿時裝的先河。此後京劇演員大量吸納當時新劇或文明戲的衣服穿著方式，以時裝或是搭配劇情朝代的服飾，改良傳統不分朝代一律以明代為服色的缺點。例如前面提及之《難中福》，後來改編為連台本戲《鐵公雞》，其中角色有穿箭衣馬褂者，亦有青掛褲頭紮包頭者，在台上卻用《連營寨》的身段表演。而辛亥革命時期演出之《新茶花》則全以時裝、《拿破崙》全以西裝入戲。至於化妝法上，京劇演員除了吸收新劇的化妝方式外，也參考當時社會婦女流行的時髦妝法，如梅蘭芳就針對當時南方演員們流行的妝法，修正他自己的化妝方式。周信芳曾指出：「關於旦角的化妝，最初北方不畫黑眼圈，南方的演員馮子和、七盞燈(毛韻珂)、賈碧雲、趙君玉等等，都是畫黑眼圈的，蘭芳同志覺得這樣化妝更有精神，還可以畫大畫小來改變眼睛的大小，彌補眼睛的缺陷，於是就吸取了這種方法。在貼片子方面，他也吸取了南方的方法。」(1982：403，《周信芳文集》)梅蘭芳對於旦角傳統的服裝、化妝方式多有改革，他推出一連串新編戲，在裝扮上含括了傳統京劇服裝、時裝與古裝。傳統京劇服裝不談，時裝戲中的角色大多採用當時婦女的穿著做為依據，而另有古裝一路，則以敦煌壁畫和古畫仕女圖為藍本，但即使是名曰「古裝」，其裝扮也都對當時京劇界而言是一大創新。

5. 演員詮釋角色的方法改變：

此時期京劇演員大量融合了當時新劇的表演方法，對京劇傳統行當式的程式表演法則做了改變及提升。關於這點又可分為三個層面來討論：

(1)向寫實方式趨近—程硯秋就曾指出，京劇的表演方式歷來被認為是虛擬性和寫意性的，但他認為與其絕對的如此畫分，倒不如說京劇的表演方式是一種向寫實摹擬後的寫意。而梅蘭芳和周信芳在他們所演出的時裝新戲和古裝新戲中的表演方法，也都向新劇寫實表演法來學習和借鏡。此外，他們在參與的電影作品中也留下記錄，對於如何完美的融合寫實與寫意表演，有詳細的說明和反省。

(2)體貼角色的心理活動—由譚鑫培開始，對於京劇角色人物的心理摹寫就已開始加以琢磨，因此，一般人對於老譚，只片面認為他是京朝大派的演法，走的是老路子，但周信芳卻反駁認為，老譚才是最創新的，只不過他是在傳統劇目和角色心理體貼上創新。譚鑫培後的京劇演員，除了

繼承他對角色心理分析的表演方式外，對於新興的新劇演員貼近人物內心的詮釋方式，也加以融合和吸納。

(3)個性化角色的塑造—自王瑤卿始，旦角的表演法開始走向個性化，京劇故事中的角色人物不再只是套用行當程式的演出。因為如果只單純遵守行當分類來區別角色人物，只會造成人物沒有獨特個性，招來千人一面的負面評價。四大名旦梅、程、尚、荀都是王瑤卿的學生，他們都各自承接了老師在塑造角色上的方法，參合了西方表演上塑造角色的技巧。因此，使得這個時期的新編戲，每齣都有精彩的人物形象，每個主要角色都有可供演員著墨的「竅頭」，而使觀眾印象深刻。

6、白話化的語言趨勢：

這點可由大量出現的新編戲來檢視最為明顯，京劇的唱念，以往常常被拿來與崑曲做比較，在花與雅的對照下，京劇往往是被定位在趨俗的一方。但是當新劇與電影引進之後，如果將京劇的唱念與此二者所運用的語言相比較，卻又與普羅大眾產生了隔閡感，而呈現出趨雅的傾向。在新編劇本中，京劇的念白開始向白話靠攏，使得對話部分更貼近於當時所使用的語言，而更進一步在時裝新戲中，適宜抒情且文雅的演唱部分被刻意的減少了，卻加強了對白的份量，這點我們可由梅蘭芳所編排的時裝新戲中獲得印證，因此，「唱少白多」成為這類行京劇的特色之一。

7. 音樂形式及配器的多元化：

此時期的京劇音樂形式已不再局限於西皮二黃的基本結構，而是編創了許多建立在此二者之上的新腔。在新編戲中，本來適合長篇抒情的慢板減少了，代替的是鬆緊自由的散板，以適應新型態劇情及角色的情緒節奏。而像五音聯彈這種用唱的方式模擬對話的音樂形式，開始常常出現在新編戲的角色對唱之中。另外，在配器方面的突破，就是在舞台上或文武場中加入了西方樂器做搭配，以強化戲劇的情調，或是直接化用西方樂曲進入唱腔之中，使得音樂的變化性增加，而更富於技巧及美聽。

本計畫之所以成立，即在於提出一個新的觀看視角，亦即用橫向連繫的方式來看二十世紀初期，京劇這項傳統戲曲形式在面臨到外在—形式老化、內在—思想傳統的眾多口誅筆伐及不利環境之下，如何與新興的其他藝術形式，如話劇(文明戲也是其一)、電影等進行彼此間跨界的對話與交融，進而找尋到新的美學形式來對傳統戲曲重新詮釋，從而能在二十世紀初期這一個眾聲喧嘩的時代，取得屬於京劇自己的生存之道。

誠然，二十世紀初期的表演藝術場域如話劇、電影、戲曲(尤其是京劇)都各自有其發展的一片天地，但是如果就操作這幾項不同藝術形式的“人”來觀察，我們發覺這其間有著太多的重疊性，例如當時“海派”的京劇演員有不少都同時活躍在話劇(或文明戲)的舞台上，如汪笑儂、歐

陽予倩等；而電影的創作者如費穆、田漢等也都有著深且熟的戲曲概念；京劇演員如梅蘭芳、周信芳都對電影的形式有著莫大的興趣，並實際參與電影或電影化的表現方式程硯秋則傾心於西方舞台劇制度。在這太多的重疊性中，我們可以找出在這三種不同的藝術形式間彼此所相互觀看的態度的姿勢，話劇對於京劇是又愛又恨，電影之於京劇是由述實記錄到互取所長，而京劇又是如何看待這兩種新興又外來的時髦藝術形式呢？是守舊敵視或是吸引融納呢？審看當時的材料，顯然是後者佔了上風，本計畫希望能在眾多以戲劇(曲)史的論述中，找出一個重新定位二十世紀初期戲曲改良的角度，看看戲曲(京劇)在吸納了話劇、電影不同的藝術形式後，對其內在的形式審美態度上，所產生的轉變，在當時的京劇工作者中，是如何定義“傳統”與“創新”、“守舊”與“改良”，那些在當時的觀念中認為是“突破”的形式，而現今其實卻被視為“規矩”，在“傳統”及“創新”這兩個變動的概念中，找尋京劇一直不斷變異的形式審美概念及手段。

有關本計畫重要參考資料如下：

a. 專書形式

1. 丁亞平主編，2002，《百年中國電影理論文選》，文化藝術出版社
2. 田本相主編，1993，《中國現代比較戲劇史》，文化藝術出版社
3. 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著，1999，《中國京劇史》，中國戲劇出版社
4. 成喻言、劉占文編著，2001，《梅蘭芳》，河北教育出版社
5. 吳乾浩、譚志湘，1993，《二十世紀中國戲劇舞台》，青島出版社
6. 宋寶珍，2002，《殘缺的戲劇翅膀—中國現代戲劇理論批評史稿》，北京廣播學院
7. 沈鴻鑫，2004，《梅蘭芳周信芳和京劇世界》，漢語大詞典出版社
8. 胡星亮，1995，《二十世紀中國戲劇思潮》，江蘇文藝出版社
9. 胡星亮，2000，《中國話劇與中國戲曲》，學林出版社
10. 高義龍、李曉主編，1999，《中國戲曲現代戲史》，上海文化出版社
11. 施旭升，2004，《中國戲曲審美文化論》，北京廣播學院出版社
12. 孫玫，2006，《中國戲曲跨文化研究》，中華書局
13. 梅蘭芳，1962，《我的電影生活》，中國戲劇出版社
14. 梅蘭芳，1987，《舞台生活四十年》，中國戲劇出版社
15. 陳芳，1985，《晚清古典戲劇的歷史意義》，學生書局
16. 陳芳，《晚清上海劇壇研究—以京劇演員之表演藝術為核心》，國科會 91 年度計畫

17. 陳墨，2000，《流鶯春夢—費穆電影論稿》，中國電影出版社
18. 康保成，1991，《中國近代戲劇形式論》，瀋江出版社
19. 都文偉，2002，《百老匯的中國題材與中國戲曲》，上海三聯書店
20. 程硯秋，1959，《程硯秋文集》，中國戲劇出版社
21. 程永江編撰，2000，《程硯秋史事長編》
22. 黃飆，2003，《海上新劇潮：中國話劇的絢麗起點》，上海人民出版社
23. 傅瑾，2005，《二十世紀中國戲劇的現代性與本土性》，國家出版社
24. 解玉峰，2006，《二十世紀中國戲劇學史研究》，中華書局
25. 蘇移，1990，《京劇二百年概觀》，北京燕山出版社

b. 博碩士論文

1. 林幸慧 《申報》戲曲廣告所反映的上海京劇發展脈絡：1872-1899 國立清華大學博士
論文 2004
2. 林珊如 移步而不換形—以梅蘭芳的戲曲舞蹈創作經驗探索戲曲發展新舞式之理論基礎
國立臺北藝術大學碩士論文 2004
3. 邱瑞枝 晚清報刊論戲曲改革與啟蒙運動之關係——以上海地區為例 暨南國際大學碩
士論文 2004

除了上述參考資料外，尚有各類民國初年所發行之期刊、報刊、雜誌以及各類型演員專論（例如梅蘭芳、程硯秋、周信芳等）或各類文集（例如程硯秋文集、周信芳文集等）均為重要參考依據，但因為數較夥，故不臚列。

無衍生研發成果推廣資料

98 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：侯雲舒		計畫編號：98-2410-H-004-171-					
計畫名稱：京劇表現形式的跨界歷程(I)—以 20 世紀初期(1930 年前)戲曲改良時期為對象							
成果項目		量化			單位	備註 (質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等)	
		實際已達成數 (被接受或已發表)	預期總達成數(含實際已達成數)	本計畫實際貢獻百分比			
國內	論文著作	期刊論文	1	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	1	0	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 (本國籍)	碩士生	2	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%		章/本
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 (外國籍)	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

<p>其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)</p>	<p>無</p>
--	----------

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科 教 處 計 畫 加 填 項 目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與(閱聽)人數	0	

國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

達成目標

未達成目標（請說明，以 100 字為限）

實驗失敗

因故實驗中斷

其他原因

說明：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文： 已發表 未發表之文稿 撰寫中 無

專利： 已獲得 申請中 無

技轉： 已技轉 洽談中 無

其他：（以 100 字為限）

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

本計畫以京劇為基點，針對其與話劇、電影不同的藝術形式相互浸潤及跨界表現的全新視角，來重新審視及探究二十世紀初期京劇形式美學的變化或辯證過程及所衍生的結果，因此在學術成果上可分為三部份：

A. 初步完成階段性對於京劇表現形式的跨界方面的創新嘗試，並整理其跨界創新後，在京劇的內部戲理及外在舞台呈現上，所呈顯的不同面貌和思索，以利於縱觀京劇至今在「跨界」這個議題上的發展歷程。

B. 對於歷來縱向的戲曲發展史，可做一補強及厚實京劇演變過程的論述：

京劇發展至今日，仍舊鮮活的展現於二十一世紀的舞台上，其生命力及延續的強韌，是不爭的事實。探求其根本，乃在於京劇向來都是一種與時俱進的表演型態，求新求變，本就是京劇藉以存活的主要力量，這點我們可由現今京劇各類紛呈的新編劇本得知，這種追求新變的精神，時至今日都方興未艾。而這股求新求變的生命力，其實早就植基於二十世紀初期，只是創新的速度，一直都掌控在京劇自身的變異速率之中，而這種新變的現象與過程，我們可由京劇在二十世紀初話劇及電影跨界媒合的種種跡象得到十分鮮明的證據。本計畫所採取的這種橫向式的統整分析研究，是歷來將“戲曲改良”亦即京劇改良這個課題置於縱向戲曲史的研究專著中所欠缺或薄弱的一環。