

劇場論壇

《文化研究》第三十六期（2023年春季）：219-230

國光劇團新編歷史劇「清宮三部曲」中之歷史敘事與主體展現

Historical Narrative and Representations of Subjectivity in “The Qing Court Trilogy” Performed by the Guoguang Opera Company

王瓊玲*

Ayling WANG

「臺灣京劇」雖然早在1980年代，便由郭小莊提出「創新、現代化」的目標，但當時的所謂「創新」，較集中於「改編或挪借已有劇作」的創作手段。然而，欲將京劇的身分定位，從「傳統藝術在當代的存留」轉化為「當代新興的藝術創作」，不可避免地須面臨傳統戲曲轉型的壓力，以及部分屬於「現代性」與「跨文化思潮」的衝擊。在當前跨文化交流的刺激下，臺灣「新京劇」若要成為21世紀華文文化的「新文類」或新藝術形式，如何在「現代性追求」的同時，兼顧其自身「經典性」（canonicity）的藝術傳承，以達致新、舊藝術交融的「最佳結合點」，這才是最吸引人，而又最具挑戰性的課題。

所謂「新京劇」，係以「文學性」與「個性化」作為「現代轉型」之主要手段。不僅精選文學作品為其創作題材之依據，更在主題內涵上，加深了戲劇表演之「表現性」（expressiveness），由此提出京劇的實驗與創新。¹尤可貴者，是在表現的技巧上，更進一步納入「現代劇場」、「實驗

投稿日期：2022年9月6日。接受刊登日期：2023年1月5日。

* 國立中山大學劇場藝術系榮休教授。

- 1 誠如王安祈所指出，經過長時間沉澱、思考並以中國大陸「新編京劇」的發展為借鏡，21世紀臺灣京劇所謂的「現代化」，不再僅止於消極地適應現代觀眾品味，更企圖通過「文學化」與「個性化」的創作原則，使新編京劇成為臺灣現代文壇不能輕忽的新作品，企圖在「現代詩」、「現代小說」、「現代戲劇」等文類之外，再添「現代戲曲」這一「新文類」（new genre）。

劇場」，甚至「電影運鏡」的手法，拓展京劇舞臺融合多媒體藝術呈現的新視覺感受。這些跨界、跨領域，或跨文化的新創作品，改變了「京劇」在臺灣的觀眾結構，甚至「藝文定位」；也展現了屬於21世紀「臺灣京劇」之美學新視野與藝術品味。透過推動「新（編）京劇」或「京劇文學劇場」的理念，國光劇團藝術總監王安祈的京劇藝術發展策略，係由戲曲的「抒情本體」出發，而其「敘事節奏」則更符合現代人的審美期待；以求其所體現的情節思想更能貼近現代人的心靈（王安祈2012: 16）。換言之，「現代轉型」不僅是劇場手段的創新，更是京劇「性格、身分、定位」的轉型；「京劇」將不再只是「傳統藝術在現代的存留」，而是能與臺灣現代文化思潮相互呼應的現代新興創作。

筆者曾在2011年發表的〈經典性與現代性——論臺灣京劇發展之美學視野與其文化意涵〉一文中指出，相較於傳統京劇重視流派唱腔的藝術特色，臺灣「新京劇」藝術表現上有幾項特點：首先，是「用傳統唱念身段表演藝術，來體現新編劇本裡的新情感、新人物」（王安祈2007: 96），尤其強調女性內在「幽微心事的探索」與「女性形象的重塑」。其次，則是新京劇在同一段時間展現了當代女劇作家在「詮釋女性心靈」或「書寫自我」時，所建構之一種「屬於女性劇作家／女性演員」的新角度，與其對於此種「敘寫／展演」的期待。而第三項藝術特色，則是在表達的手法上，企圖透過編劇、導演及演員三者的互動合作，配合劇場的視覺意象，以及各種聽覺感官的傳達，呈現出現代京劇的一種「新意境」。

在以上三種藝術表現上的特點中，「戲劇結構」的改變與「虛實情境」的塑造，新京劇的表現，尤值稱賞。其中如《王友道休妻》（2004）、《三個人兒兩盞燈》（2005）、《金鎖記》（2006）、《青塚前的對話》（2006）等，皆是其例。這類劇作之「現代性」表現，在於：劇作家所致力，是透過多元的對話層次，來深刻探索「主要角色」的「主體意識」與其「人格構成」，乃至其複雜的情、欲糾葛。特別是，希望透過細緻的戲劇鋪陳，引領觀眾重新思考女性如何想像情愛、體驗情愛、描述情愛。換言之，如果我們認同當年周信芳所提「整體的戲劇」之概念，對於「演員之演，須

兼顧『唱』與『戲』的『全能化』」有更多的關注；或者是王安祈（2013: 42）所強調的，演員除了唱念做打四功五法技巧純熟，還須能「自我剖析，面對自己的內心，自己的創傷」的說法，則如何在維持京劇表演形式之程式規範的傳統下，透過唱詞與身段表演的融合，在古典詩詞戲曲的文學意境中，有更細緻幽微的情感發抒，從而更深刻地透入人物內在心靈的複雜層面，即可成為開拓某種新的觀照人物情感的「現代視角」。這正應是新京劇之所以為新創，也是其能吸引新世代觀眾、引領新藝術品味之魅力所在。

進入21世紀的前十年，國光劇團的新編戲曲多半是所謂的「女戲」。如前述《三個人兒兩盞燈》（2005）、《金鎖記》（2006）、《王有道休妻》（2008）、《狐仙故事》（2009），劇中刻劃女子忠於心緒、超越性別、顛覆傳統，皆已展現出一貫的特色。然而，「向內凝視」²雖是國光十多年來導引的走向與風格，且係「文學性」的核心價值，更是京劇「現代轉型」的基礎與內涵。但國光劇團近十年的發展，並非如此單一。這條試圖扭轉傳統京劇的男性天下，而以挖掘女子內在心緒的新編路徑，並不純粹限於幽微心境與性別意識。

有鑑於此，本文針對2014年後，國光劇團所推出的清宮三部曲《康熙與鰲拜》（2014）、《孝莊與多爾袞》（2016）、《夢紅樓—乾隆與和坤》（2019）探討國光如何透過編演歷史劇書寫歷史，展現屬於臺灣京劇新美學的主體性與現代性。

國光清宮大戲的第一部曲《康熙與鰲拜》（2014），係改作自中國大陸毛鵬《康熙出政》（1984）的新編歷史京劇。「歷史劇」作為一種歷史敘事的展演，在「被書寫」的歷史軌跡裡，如何在磅礴的大敘事中，巧妙地融和細膩的小敘事，始終是歷史劇最具挑戰之處。有別於以往著重探索女性幽微心事的「女戲」，該劇最大特點是彰顯「男角」，讓「生行」嶄露頭角，以戲重寫康熙14歲後與權傾朝廷的輔臣鰲拜間的角力過程。看似充滿陽剛、

2 王安祈（2014）：「『向內凝視』才是國光這十年來引導的走向、樹立的風格，而這也才是『文學性』的核心價值，更是京劇『現代化』的基礎與內涵。」

霸氣，卻又順著國光劇團「向內凝視」的主軸（吳岳霖2014/12/01），更著重於刻畫主要角色內心情感的轉移，將人物角色的自我予以凸出。

正如《康熙出政》劇名所示，毛鵬原作，主軸就是敘寫一代英主康熙如何對抗鰲拜這個跋扈驕張的權臣，清晰地呈顯出康熙的堅忍，與鰲拜的奸邪。至於國光劇團林建華的編修，則在未更動毛鵬劇本線性敘事的前提下，以雙線情節的拉扯，映照出兩個人物的性格與轉變。特別是鰲拜，藉由立體化其形象，推動著劇情的流動。於是，鰲拜不只是個弄權的奸邪之臣，更似一個霸氣凌人的梟雄。這使得劇中君臣大義的倫理困境，巧妙轉化為英雄與時勢的角力。鰲拜多謀善武的人物特性，在過去的演出中，多是以「淨」行擔任之，國光版則利用「老生」行當性格的迂迴多慮，創造出了一個全新的演繹方式。無論是身段或是唱腔，跨出了老生的藝術特質，讓鰲拜在過去淨行所形塑的勇猛威武的形象，又增多了一個細膩的層次；豐富了人物的形象之餘，對於內心的刻畫，也顯得飽滿且深刻。國光「向內凝視」的風格十年有成，不僅限於女性角度，這條以男性心境為經、以歷史為緯的創作路線，也存在另一種風貌，相當程度發揮了國光劇團「向內凝視」的藝術特點。

國光的劇本同時也讓孝莊太皇太后成為劇本的核心人物之一。在皇后的重寫中，巧妙地翻轉了毛鵬筆下的配置，成為了親政以及收服遏必隆的樞紐。如原作開場，並無「順治出家」的情節，且康熙在戲一開始即已成婚；改編則敘寫孝莊運用謀略，安排康熙娶索尼之孫女（歷史上則是娶索額圖兄弟之女），以便親政。其次，則將處蘇克薩哈以絞刑的人由鰲拜改為孝莊，以凸顯孝莊歷練後對大局的精準判斷。而後，鰲拜密謀竄逆，託病不上朝，康熙親自登府探病，鰲拜稱病請辭，康熙假意欲授鰲拜以終生攝政之殊榮，誘之於翌日進宮。而當鰲拜跪謝之際，袖內藏刀不慎掉落，康熙仍沉著以對，淡然處之。翌日鰲拜入朝，國光在〈擒鰲〉一場戲中，改作康熙假稱太皇太后重病，誘鰲拜至養心殿，並命布庫力士生擒，歷數其罪，而後誅之。如此一來，藉由孝莊太皇太后的足智多謀，合理化了「擒鰲」前的鋪墊。雖則如此，此劇以男角為經、以歷史為緯的創作線，固然存在著改作的創意，但由於依傍的是毛鵬原有的敘事結構，故如何更深刻地彰顯出屬於國光劇團

「向內凝視」的質地，尙不乏努力的空間。

國光2016年推出的「清宮大戲第二部曲」《孝莊與多爾袞》，作為對於清代創建初期歷史的戲劇演繹，在「敘事」與「抒情」的結合上，更進一步地展現了宏闊的視野與深層的凝視。全劇在歷史縫隙中，將歷史與傳說的斷片，統整出動人的情節，與深沉有力的歷史詮釋。尤其難得的是，全劇扣合主題，情節敘事疏密有致，張力十足；歷史事件與人物關係交織，最困難的是如何詳略有度，但本劇大敘事與小事件之間的銜接流暢，不再以「抒情」凝結時空，而是順著時間事序，以「事境」引動抒情。如有關勸降洪承疇一事，以大玉兒於事後回憶交待，而非當下發抒，即是其例。其次，全劇以「鷹」與「弓」之意象作為隱喻，來詮釋核心人物的情感幽微與心緒糾葛，深刻而鮮明。如阿巴亥的「弓弦縊殺」，及大玉兒欲以弓弦攜子殉葬等，此一「弓弦縊殺其母」的陰影，竟使多爾袞多年無法舉弓。而多爾袞一生功業彪炳，也因情繫大玉兒，雖如蒼鷹般一飛沖天，翱翔萬里，叱吒風雲，卻最終體認到自己只成了大玉兒「養之、馴之、玩之、飢三分、飽三分」，馴養以奪天下的寵物。多爾袞不禁為之氣結，縱馬出京，墜鐙而死！最終，順治清算多爾袞，掘其墓、鞭其屍、斬其頭骨。玉兒雖然深感悲痛，然而為了大清政局，只能任其所為。以「鷹」與「弓」之意象作為隱喻，來詮釋核心人物的情感幽微，與心緒糾葛，尤其大玉兒從年輕到中年心路歷程與情感的歷練轉變，以及多爾袞情牽大玉兒的輾轉煎熬，在政治脈絡下，不得不順隨著歷史大勢自我消解，格外動人。

作為國光清宮戲第二部曲，本劇將「歷史詮釋」寓於「人情刻畫」之中。在複雜的歷史大敘事中，將小敘事聚焦於清初建國前後的大玉兒與多爾袞，也為魏海敏與唐文華量身打造了「剛柔相濟」、「陰陽互補」的戲劇角色。劇中多爾袞破山海關，迎玉兒、順治進京，由攝政王晉封「皇叔父攝政王」，更逼死豪格，集天下大權於一身，但多爾袞始終情繫玉兒。就玉兒來說，順治皇權危如累卵，玉兒為護福臨，對多爾袞虛與委蛇，然而兩人皆胸懷天下，亦可稱為「相知相惜」、「內外相濟」，其中亦有真情實感。全劇在歷史事件的縫隙中，將人情人性的複雜層次，藉由戲劇手法加以鋪陳，然

而寫情而不虛矯浮誇，讓大玉兒與多爾袞的「私情」不離「公義」。就這一點說，雖成就了大清王朝，卻也讓人更對歷史大勢中個人私情的渺小無力，感到不勝唏噓，深覺無奈與同情。劇本以「鷹」與「弓」的意象貫串全劇，作為人物命運與關係的隱喻，巧妙地串起了全劇歷史大敘事中的人情幽微，再度展現了國光近年新編戲的文學性特質，也讓此劇對「情」的詮釋，有了畫龍點睛的提點，深至到位。

2019年推出的《夢紅樓·乾隆與和珅》，是國光繼《康熙與鰲拜》與《孝莊與多爾袞》後的第三部「清宮大戲」。前兩部以清朝之「由興至盛」為時代背景，《夢紅樓·乾隆與和珅》則著意呈現大清「由盛轉衰」，凸顯了「水滿則溢，月盈則虧」的警示。全劇主軸是乾隆與和珅的君臣情誼，但編劇在以男性政治為主的劇目中，加入《紅樓夢》的脈絡；在乾隆與和珅這一由男性主導的大歷史線索中，增添了紅樓女性的命運感懷。不僅製造了「虛實掩映」、「陰陽對照」的戲劇效果，又扣合著賈府由興轉衰的命運。

全劇情節以「晏嫁、書兆、查賑、迷津、追憶、太虛、示警、抄家、夢斷」八場為結構，歷史與小說的情節虛實交錯。編劇在以男性政治為主的劇目中，加入《紅樓夢》的脈絡。晚年的乾隆深知盛極必衰之理，但又無法心甘情願地禪位；和珅為填補主子的空虛，也透過貪瀆的制度化，充實乾隆的私房小金庫，成就了好大喜功的乾隆「十全老人」之美名，因此贏得乾隆的信任寵愛。君臣之間，朝政與情感的公私關係，其實糾結難解。然而，如何透過機巧聰敏、善解人意的和珅，呈現威重深沉的盛世之君乾隆，晚年所面臨權力、情感與生命消逝的不捨與恐懼，以及其最終透悟出盛極必衰的道理，是編劇的一大挑戰。

編劇巧妙地以「夢紅樓」來串接《紅樓夢》，尤其《紅樓夢》在清代原為禁書，後來乾隆將其解禁；《紅樓夢》成書的時代背景，書中「王熙鳳弄權」、「賈府敗落」與乾隆和珅的若合符節，確實使劇中歷史與小說「虛實映照」充滿意趣，引人入勝。全劇序場以乾隆駕崩為起首，於大雪茫茫中，和珅追憶「廿載君恩相知深」，凸顯乾隆與和珅君臣之間的相知相惜。和珅向乾隆進獻《紅樓夢》，乾隆愛不釋手，甚至君臣一同品讀。編劇將

《紅樓夢》嵌入本劇，更藉此讓乾隆「遇見」紅樓各色人物，甚至有了互動對話。如〈迷津〉一場乾隆意識流轉中，王熙鳳上場，秦可卿鬼魂託夢，與乾隆共同吟出「水滿則溢，月盈則虧」的警示。劇情亦以《紅樓夢》第五回「賈寶玉神遊太虛境、警幻仙曲演紅樓夢」作為文本的切入點，藉此引領乾隆進入太虛幻境。如劇中第五場〈太虛〉，老去的乾隆在睡夢中，見秦可卿持風月寶鑑與紅樓金釵及寶玉登場，演示警幻仙子的警示。演罷孝賢皇后從秦可卿手中將《紅樓夢》遞交給乾隆，此處秦可卿與孝賢皇后的疊合，象徵之意，所謂「三春去後諸芳盡」，即是一句讖語。

相較於和珅，乾隆顯然纔是讀懂《紅樓夢》隱喻的真正解人。他不僅是警幻仙姑／孝賢皇后「警幻」的對象，爾後更試圖警醒和珅，奈何「痴兒」欲念太深，執迷不悟，終究墮入欲望迷津。另一形塑乾隆與和珅情誼的設計，即是和珅揣摩上意，贈予乾隆的多寶格；此物重重的機關，是和珅費盡心思對權力的依附，而多寶格內藏乾隆最愛把玩的奇珍異寶，參差錯落，充滿奇趣，更象徵了乾隆深沉莫測的幽微心思。事實上，君威難測，乾隆的心理狀態如此隱晦迂迴，對李侍堯貪官的起復、賜和珅的三杯酒與最後的錦囊，都像多寶格的重重機關。劇末尾聲，乾隆在大雪紛飛中說著：「落了片白茫茫真乾淨」，這句引自《紅樓夢》第五回《紅樓夢曲》尾曲「好一似食盡鳥投林，落了片白茫茫大地真乾淨」的感嘆，除了發抒沉淪後度脫的暢快，也隱隱透出一種「三春散盡」的悲涼與滄桑，令人不勝唏噓。

值得注意的是，本劇揉合了歷史與小說，虛實交錯。在敘事時間上，由和珅對乾隆的回憶倒敘開始；但在空間敘事上，則由乾隆展開，以他為中心，透過乾隆閱讀《紅樓夢》，神遊太虛，出入現實與虛幻，藉此帶領觀眾透視乾隆晚年面對權力、情感與生命逐漸消逝的複雜思緒，與矛盾心境。晚年的乾隆在劇中已不須上朝，而是出入在劇中的「三重空間」：第一重是他的私人書齋，在此他閱讀《紅樓夢》，把玩多寶格；第二重是他可以自由出入的《紅樓夢》書中的世界，以及第三重他所把玩的「多寶格」，象徵著他對於過往的回憶所建構之私人世界。劇中的乾隆，就在此三重時空中穿梭自如，旋轉乾坤，自娛排遣。尤值注意者，透過多寶格這特殊設計，作為呈現乾隆晚年心靈世界的裝置，整個舞臺彷彿一個大型的多寶格，加上盒子兩

側的月亮門，作為人物在紅樓與清宮間如夢之戲的出入口，搭配牆面移動作空間的重組與切割，塑造出不同的戲劇情境。而隨著情節的開展，讓乾隆在這些情境變化中，「遇見」紅樓夢各色人物，甚至有了互動對話。多寶格重重的機關，是和珅費盡心思對權力的依附；而多寶格內藏乾隆最愛把玩的奇珍異寶，參差錯落，充滿奇趣。這些都如同是大清盛世的縮影。

《夢紅樓》劇場亦如「風月寶鑑」，展現榮枯之一體，悲喜之交錯，而和珅之「癡」與「貪」也處處提示著欲望本質的「空」。如劇中和珅之子與乾隆之女成婚，大喜之日，秦可卿出殯的豪華陣仗卻赫然出現，喜喪紅白的交錯，令人觸目驚心。乾隆意識流轉中，秦可卿託夢王熙鳳談賈府的榮辱，孝賢皇后則從秦可卿手中將《紅樓夢》遞給乾隆，秦可卿與孝賢皇后的疊合，更具有警示的象徵意義。

本劇另一亮點，是全劇虛實交錯、重影疊映的意象。舞臺設計結合多媒體視覺意象的設計，以多寶格為主體，牆面上的瓶爐不斷轉動，似乎暗示世事如棋，不論官場或人生，必有起伏變化，難保一路長青，永保至尊。多寶格是和珅進獻給乾隆討其歡心的寶物，不僅承載了權力的欲望，凸顯君臣之間機關重重，多寶格本身設計之交錯縱橫，更隱指戲中人曲折幽隱的心計盤算，及無厭的貪慾。真真假假，虛虛實實，也透出權力與欲望空洞的本質。此外，舞臺兩側，設置開合自如的月洞門，既是「夢」的出入口，也是人物在「清宮」與「紅樓」間換轉的通道；開啓時舞臺上可見一輪月影，呼應全劇「月盈則虧」及「鏡花水月終成空」的主題，搭配牆面移動，作出空間的重組與切割，塑造了不同的戲劇情境。

事實上，《夢紅樓》中的「紅樓夢碎」既是康雍乾盛世逐漸轉衰的隱喻，亦是和珅個人命運的預示；警幻仙子所唱「機關算盡太聰明，反算了卿卿性命」，是王熙鳳的判詞，亦是和珅的判詞（林慧真2019/12/23），而元春、迎春、探春、惜春所提示的「原應嘆息」，則是清帝國衰亡的判詞。戲中乾隆因和珅進獻，因緣際會讀了《紅樓夢》，而愛不釋手。這部書別名「風月寶鑑」，書中示現了「水滿則溢，月盈則虧」之理，令乾隆讀後「冷汗涔涔，陣陣心驚」，深明百年盛世終有到頭之日，從而有了「亢龍有悔」

的體悟。這種虛實交錯、陰陽對照、榮枯一體，在劇場上亦有巧妙的呈現。如前文所敘及，劇中乾隆將公主賜婚和珅之子，臺上以大紅簾帷象徵喜慶，娶親隊伍高舉大紅燈籠，然而此繁盛景況好比「烈火烹油，鮮花著錦」，鑼鼓喧天之際，大喜的紅幡卻赫然成了喪車的白幡——原來那是秦可卿出殯的隊伍。紅白悲喜瞬間交錯，當下「悲涼之霧，遍披舞臺」，場面調度令人驚心動魄，悽美又悲涼。

總之，《夢紅樓·乾隆與和珅》作為清宮大戲的第三部，在大歷史脈絡下糅合著女性與文學經典，延續著一貫的抒情調性，以及對人性幽暗面的探索，是國光清宮大戲的再突破。尤其，透過閱讀作為康乾盛世「由盛轉衰」之隱喻的《紅樓夢》，乾隆彷彿由「歷史之主人翁」成為閱讀自己歷史的「讀者」，乃至把玩展現自己一生閱歷之「多寶格」的「玩賞者」。這種敘事視角的轉移，也為所謂「紅樓戲曲」翻出亮眼新意。

歷史由於時間的流逝，成為一種永恆的「不在」，它永遠無法藉由符號的使用，重視那曾經實有的歷史存在。後現代史學家海登·懷特（Hayden White）批判傳統的歷史敘述，認為歷史敘事其實是文學的一種呈現。³懷特（2003）主張對於同一歷史事實，可以有多種角度的闡述與表現。⁴這樣的歷史敘事理論，挑戰了傳統歷史敘事，也改變了歷史史書的編寫方向。從原本的強調客觀性歷史敘事，轉變為結合歷史文本與文學敘事的模式。懷特的理論，立足於史學與文學都依託於「敘事」的基點。如此一來，不論小說或戲劇，都可以是一種「歷史敘事的重構」。然而，後現代主義對歷史學的衝擊，並非主張歷史文學即歷史，而是反省：傳統史學雖立基於「史實」的需求，文字記錄者的主觀意識，可能以道德為標準，或受制於政治權力，甚至是父權社會意識的約束，本就難以「真正真實」。所以，對歷史的敘述而言，它絕不是代表了「作為人類活動的總和與相互作用的歷史」，而只有一種「對過去的記錄或詮釋」。「歷史描述」說到底僅是一做為文本形式存在

3 如黃進興（2006）以「歷史若文學」解析懷特的後現代史學觀。

4 參見懷特（2003）。

的物事，歷史的「文本性」暴露了其虛構性。⁵

若然，不論是流傳於今的史書，或依據史事所創作的小說、戲劇，乃至民間傳說，在某個意義上，都是「歷史」。從宏觀的角度來看，一如英國史學家卡爾（Edward H. Carr 2009）在其名著《何謂歷史？》（*What is History?*）所言：「事實確實不像魚販砧板上的魚，事實就像魚那樣，徜徉在廣闊且有時是深不可及的大海；而歷史學家能釣到什麼，有部分要看機緣，但主要地要看他在大海的那個區域垂釣，他用什麼樣的釣具——當然，這兩個因素是由他想的哪種魚來決定的。大體上，歷史學家可獲得他想要的那種事實；歷史就意謂著詮釋。」（Carr 2009: 119）卡爾並非後現代史家，但他從其外交經驗回顧歷史，更能正視歷史學家對「歷史事實」的加工，也能同情地理解「歷史詮釋」的可能，保持史學與文學互動的張力。

戲劇作為文化傳承與創新的媒介，在歷史社會發展進程中，是累積與書寫「文化記憶」的有效途徑。而戲劇以其作為大眾文化之「集體」特質，亦有利於形塑「集體意識」與「文化身分」。依據巴巴（Homi Bhabha）的理論，表演藝術舞臺作為「文化場域」中的「空隙通道」（*interstitial passage*），就像是個「通道」，是個「空隙」處，一個中空的「過渡空間」，隨時會被不同社會階層、不同意識型態範疇或是不同文化認同的聲音填充、遞補。舞臺也像是不同「意識轉換」的界面：原先的意識狀態已經被瓦解，而新的意識型態還沒有被固定。因此，沒有任何聲音會停留或是佔據此處，也沒有任何意識型態會決定此處空間的階層關係。⁶歷史劇創作之意義，非繫乎單純的懷古，而是要將「當代」與「歷史」結合於一種「召喚」的情境之中。使「歷史」在作者所身處之當代意識的觀照下，煥發出新的生

5 孟酬士(Louis A. Montrose 1989: 20)為了準確描述新歷史主義的特徵，提供了一種頗為醒目的對比概念，即：「文本的歷史性」（*the historicity of texts*）與「歷史的文本性」（*the textuality of history*）。

6 劉紀蕙指出，巴巴在《文化的場域》（*The Location of Culture*）一書的序言中，曾藉著格林（Rene Green）以樓梯為「中介空間」（*liminal location*）的比喻，提出舞臺為「空隙通道」的概念：「中介空間，不屬於任何被指定的身分認同，接續社會上層與底層，或是黑人與白人，介於種種不同社會與族群的組織結構之間。」（劉紀蕙1997: 281）在討論臺灣文化論述場域的「認同轉型」問題時，巴巴所提出的表演藝術舞臺上的「中介空間」，十分值得我們深思。

命力；使「理想的」讀者，可從歷史圖像中激發出現實與未來發展的聯想與啓示。

引用書目

一、中文書目

- 王安祈 (Wang, An-Chi)。2012。〈邊緣與主流的抗衡——打造臺灣京劇文學劇場〉 *Bianyuan yu zhuliu de kangheng: dazao Taiwan jingju wenxue juchang* [The Counter-Balance of the Edge and the Mainsteam: Building a Literature Theater of Taiwan Beijing Opera]。《漢學研究通訊》 *Hanxue yanjiu tongxun* [Newsletter for Research in Chinese Studies] 1(31): 16-22。
- 。2013。〈心事戲中尋——《水袖與胭脂》創作自剖〉 *Xinshi xizhongxun - shuixiu yu yanzhi chuanguo zipou* [Searching Inner Thoughts in Drama: A Self-analysis of the Play *Water Sleeves and Rouge*]，《水袖·畫魂·胭脂：劇本集》 *Shuixiu, huahun, yanzhi: jubenji* [Water Sleeves, Painting Soul, Rouge: A Collection of Scripts]，收錄於王安祈 (Wang, An-Chi) 主編，頁37-42。臺北 (Taipei)：秀威資訊 (Showwe)。
- 。2014。〈雄渾豪放與向內凝視〉 *Xionghun haofang yu xiangnei ningshi* [Be Vigorous, Unconstrained and Staring Inward]，《康熙與齣拜》節目冊 *Kanxi yu aobai jiemuce* [Program Book of *Kanxi yu Aobai*]，國光劇團 (Guoguang Opera Company) 編。
- 王瓊玲 (Wang, Ayling)。2007。〈「乾旦」傳統、性別意識與臺灣新編京劇〉 “‘Qiandan’ chuantong, xingbie yishi yu Taiwan xinbian jingju [Qiandan Tradition, Gender Consciousness and Taiwan New Beijing Opera] 《文藝研究》 *Wenyi yanjiu* [Literature and Art Studies] 9: 96-106。
- 。2011。〈經典性與現代性——論臺灣京劇發展之美學視野與其文化意涵〉 *Jindianxing yu xiandaixing: lun Taiwan jingju fazhan zhi meixue shiye yu qi wenhua yihan* [Canonicity and Modernity: On the Aesthetic Vision of the Development of Taiwan Beijing Opera and its Cultural Meaning]。《中國文哲研究通訊》 *Zhongguo wenzhe yanjiu tongxun* [Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy] 1(21): 21-30。
- 吳岳霖 (Wu, Yue-Lin)。2014/12/01。〈「男戲」與「歷史劇」的互補與缺乏——《康熙與齣拜》 “‘Nanxi’ yu ‘lishiju’ de hubu yu quefa: kangxi yu aobai” [The Complementarity and Lack of “Male Drama” and “Historical Drama”]: *Kanxi and Aobai*。《表演藝術評論臺》 *Biaoyan yishu pingluntai* [Reviewing Performing Arts Taiwan]。Retrieved from: <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=13932> on Jan. 20, 2023.

- 林慧真 (Lin, Hui-Zhen) 。2019/12/13 。〈以書判戲，以物說欲《夢紅樓·乾隆與和坤》〉 Yi shu panxi, yi wu shuoyu: menghonlou qianlong yu heshen [Judging a Play by Book, Narrating Desire with Objects: *Dreaming Honglou, Qianlong and Heshen*] 。《表演藝術評論臺》 *Biaoyan yishu pingluntai* [Reviewing Performing Arts Taiwan] 。Retrieved from: <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=56363> on Jan. 20, 2023.
- 海登·懷特 (White, Hayden) 著，陳勇國 (Chen, Yong-Guo)、張萬娟 (Zhang, Wan-Juan) 譯。2003。《後現代歷史敘事學》 *Houxiandai lishi xushixue* [Postmodern Historical Narratology]。北京 (Peking)：新華書局 (Xinhua shuju)。
- 黃進興 (Huang, Chin-Hsing) 。2006。《後現代主義與歷史研究》 *Houxiandai yu lishi yanjiu* [Postmodernism and Historical Studies]。臺北 (Taipei)：三民書局 (Sanmin Book)。
- 愛德華·卡爾 (Carr, Edward H.) 著，江政寬 (Chiang, Cheng-Kuan) 譯。2009。《何謂歷史？》 *Hewei lishi* [What Is History?]。臺北 (Taipei)：五南書局 (Wunan Books)。
- 劉紀蕙 (Liu, Joyce Chi-Hui) 。1997。〈斷裂與延續：臺灣舞臺上文化記憶的展演〉 Duanlie yu yanxu: Taiwan wutai shang wenhua jiyi de zhanyan [Break and Continuation: The Performance of Cultural Memory on the Taiwan Stage]，〈認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像〉 *Rentong, chayi, zhutixing: cong nuxing zhuyi dao houzhimin wenhua xiangxiang* [Identity, Difference, and Subjectivity: From Feminism to Post-colonial Cultural Imagination]，簡瑛瑛 (Chien, Ying-Ying) 主編，頁269-308。臺北 (Taipei)：立緒出版社 (New Century Publishing)。

二、英文書目

- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Montrose, Louis. 1989. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture," in *The New Historicism*, edited by Vesser, Harold. A, pp.584-501. New York: Routledge.