

展演後設：國光劇團的《艷后》與《水袖》^{*}

謝筱玫^{**}

國立臺灣大學戲劇學系

摘 要

本文首先試著釐清後設戲劇的定義，接著以 2012 年國光劇團的《艷后和她的小丑們》為主，2013 年國光的《水袖與胭脂》為輔，討論兩劇使用後設的敘事策略。紀蔚然在《艷后和她的小丑們》中，以「當代京劇團排演莎劇」出發，藉著戲外的人物與原著對話，質疑詰問莎士比亞，同時也自我顛覆，乃結構形式與語言上的高調戲耍，同時昭示了戲曲改編莎士比亞不一定只能號稱「忠於原著」，也可以有當代臺灣人的觀點。《水袖與胭脂》則屬於內容思想上的內斂探索，王安祈回歸戲曲抒情敘事本體，以楊貴妃死後觀點回探長生殿故事，劇中不斷思考辯證戲劇的本質，對扮演、對戲情、對創作之不朽有深刻的探討。兩劇皆呈現一種以邊緣（東方／傳統）對抗主流（西方／現代）的企圖與自信。

關鍵詞：後設戲劇，莎士比亞，國光劇團，《艷后和她的小丑們》，《水袖與胭脂》

* 本篇論文英文初稿 “Strategies of Adapting Shakespeare in Traditional Theatre in Taiwan”（莎劇在臺灣戲曲劇壇的改編策略）主要聚焦在《艷后和她的小丑們》一劇的改編，宣讀於國際劇場研究協會（International Federation for Theatre Research）主辦，「2013 年度研討會」（巴塞隆納：2013 年 7 月 22-26 日），後加入《水袖與胭脂》，擴充修改為〈展演戲劇性：《艷后》與《水袖》的後設敘事〉並宣讀於臺灣大學主辦，「兩岸戲曲新銳編劇研討會」（臺北：2013 年 11 月 8-9 日）。最後根據《清華學報》兩位匿名審查人與編委會的意見，進行更多補充說明與內容調整，使本文的論點更為具體清晰，特此感謝，並感謝我的研究助理王婧在資料收集與校對上的協助。

** 作者電子郵件信箱：meihsieh@ntu.edu.tw

一、前言

臺灣的國光劇團自 2002 年王安祈出任藝術總監之後，以戲曲的抒情文學本體出發，在京劇常見的大歷史、大敘述之餘，推出許多具女性主體意識的新編京劇，¹如《金鎖記》、《狐仙故事》、《孟小冬》等，獲致相當的成果與自信。2012 年國光更邀請了臺灣的現代戲劇劇作家紀蔚然為傳統京劇跨刀編劇，此舉對雙方都是相當大膽的嘗試。蓋紀蔚然受西方文學理論與實踐影響甚深，早年留學美國，以寫實辛辣的社會諷刺劇見長，近年並著有長篇小說《私家偵探》(2011)。《艷后和她的小丑們》(以下簡稱為《艷后》)是他的第一部戲曲作品，自然極獲藝文界關注，首演後也引發熱烈討論。該劇最為特殊的設計乃以後設的戲中戲結構(當代京劇團演出莎劇)將莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)的歷史悲劇轉為古今交錯的悲喜劇，因為是古今交錯，編劇的強項——百無禁忌、嬉笑怒罵的寫實語言風格——也可盡情發揮。此劇充滿濃厚後設色彩，演出後褒貶不一。儘管如此，其效應持續作用。2013 年臺灣戲曲界的兩個大型製作——國光劇團的《水袖與胭脂》(以下簡稱為《水袖》)以及臺灣豫劇團的《巾幗華麗緣》，也不約而同地大量使用後設元素。本文將針對國光劇團近年推出的《艷后》與《水袖》(王安祈編劇)兩戲加以討論。兩位編劇都是國家文藝獎得主；紀蔚然受西方現代戲劇影響，王安祈則長期浸淫中國古典文學與戲曲當中，兩者訓練不同，對後設的取徑也各異。但兩齣戲中的角色皆呈現對演戲一事的高度自覺，劇本展現一般戲曲中少見的對「戲劇性」(展示扮演、虛實真假)的高度意識。

臺灣劇壇早期有意識玩弄後設技巧最知名且成功的當屬表演工作坊的《暗戀桃花源》(1986)，描述兩個劇團因場地租借問題而在同一舞臺上搶地盤彩排其《暗戀》與《桃花源》，一今一古的兩戲並列於舞臺上，互相干擾、對話，引人發噱之餘也披露上一世紀中國人在臺灣的錯置情結。²接著，李國修(1955-2013)的屏風表演班更是以三流的風屏劇團戲裡戲外的愛恨糾葛，衍生出長銷的《半里長城》

¹ 陳芳英，〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉，《戲劇學刊》，13（臺北：2011），頁 39；王安祈，〈性別、政治與京劇表演文化〉（臺北：臺大出版中心，2011），〈京劇劇本的女性意識〉，頁 148。

² 姜翠芬，〈《暗戀桃花源》中的錯置和失落〉，《中外文學》，34.9（臺北：2006），頁 121-138。

(1989)、《莎姆雷特》(1992)、《京戲啟示錄》(1996) 三部曲，風屏劇團系列除了靈活轉換臺上臺下的人物關係，也不時有真實人生與劇中故事的呼應指涉。李國修的《京戲啟示錄》與《女兒紅》(2003) 更是充滿濃厚的自傳色彩，以戲中戲來訴說他父母與自己的故事，讓「李修國」現身說法，「以戲劇寫回憶錄，又利用劇場製造模糊幻象」，³ 游離於真實與虛構之間，讓觀眾難辨真偽。賴聲川晚近的代表作、長達七個半小時的《如夢之夢》(2005)，以五號病人的故事，發掘前世與今生的關聯；以故事裡還有故事的結構，將個人記憶置於集體歷史脈絡之中。環繞著觀眾的環形舞臺與走位設計、劇中人多個分身演員（宛如角色前世今生的記憶），種種劇場形式的安排皆呼應生命輪迴與歷史循環的主題。⁴

臺灣現代劇壇對後設手法的嫻熟與質量之豐富，也慢慢累積了一定的相關論述，例如林盈志 2002 年的碩論《當代臺灣後設劇場研究》即對臺灣後設劇場論述做了頗詳實的整理。⁵ 而臺灣的傳統劇壇呢？近年，1/2Q 劇場的小劇場崑曲系列作品的現代化實驗頗值得一提，導演戴君芳安排檢場人成為默默參與事件、無聲觀看事件發生的角色，在場面調度上形成多層次的後設觀看趣味。但 1/2Q 劇場對後設的使用，多屬於形式上的變化，戲劇內容仍擷取剪輯傳統崑曲的折子段落，未有新觀點視角。因此，有意識的後設戲曲創作不多，相關論述也較為貧乏。⁶

本文以後設的角度談論紀蔚然的《艷后》(2012) 與王安祈的《水袖》(2013)，除了肯定其為傳統的敘事手法注入新意與新觀點，更想強調其使用後設手法的策略

³ 廖玉如，〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，《弘光人文社會學報》，10（臺中：2009），頁 81。

⁴ 張文誠，〈曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的後設劇場表演〉，《戲劇學刊》，5（臺北：2007），頁 25-53。

⁵ 據林盈志的研究，1992 年紀蔚然在《當代》發表的〈支解《哈姆雷特》——評李國修的《莎姆雷特》〉為最早在討論臺灣劇場時提出後設劇場概念的研究；戴雅雯 (Catherine Diamond) 1998 年在《當代》發表的〈反射與折射：臺灣後設劇場的舞臺效果〉則為首篇對臺灣劇場文化做綜觀性研究之文。林盈志論文的分析對象主要為表演工作坊的《暗戀桃花源》，李國修的《救國株式會社》、《徵婚啟事》、《半里長城》、《莎姆雷特》、《京戲啟示錄》，紀蔚然的《黑夜白賊》、《一張床四人睡》、《無可奉告》。林盈志，《當代臺灣後設劇場研究》（臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2002），頁 3-8。其後，以後設角度分析個別戲劇作品的論文尚有姜翠芬論《暗戀桃花源》、廖玉如論《京戲啟示錄》與《女兒紅》、張文誠論《如夢之夢》等，見姜翠芬，〈《暗戀桃花源》中的錯置和失落〉；廖玉如，〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉；張文誠，〈曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的後設劇場表演〉。

⁶ 相較於現代劇場，臺灣傳統劇壇對後設的應用仍停留在廣義的層面，即，舉凡內容思想論及浮生若夢、人生如戲，形式上涉及戲中戲者。

與意義：紀蔚然以後設的方式與莎士比亞對話辯駁，在「忠於原著」為戲曲界改編西方經典之主流之際，向觀眾昭示了改編莎士比亞不一定要亦步亦趨，也可以有當代臺灣人的觀點與姿態，呈現難得的文化自覺。而王安祈對後設的使用，則以一種回歸戲曲抒情本體的敘事方式進行對角色與扮戲的哲學性辯證，回應一年前紀蔚然高調且現代作風的後設戲曲文本，也向觀眾展示後設其實可以玩得很古典。兩劇皆有一種以邊緣（東方／傳統）對抗主流（西方／現代）的企圖與自信，創作者幽微的創作意識，作家與作家之間、觀眾與作品之間多層次的對話，耐人尋味，值得進一步探究。

鴻比 (Richard Hornby) 在《戲劇、後設戲劇與覺知》(1986) 中，以（後）結構主義的角度來談論後設戲劇，戲劇創作即一連串與外在符號系統的連結，包括劇場表演、政治思想、宗教信仰、美學品味等。鴻比以整個意義連結的文化層面來看作品的書寫與生成；一切都是劇作家、表演者、觀眾與其外在符號系統的經驗連結。於是，創作皆是作者站在前人的肩膀上進行，然而，在他看來，保守的作家只是沿用、重新強化既有的文化秩序，而有企圖心的劇作家則在承繼傳統的同時又能別開生面、有所創發。⁷ 這也是本文想要探討《艷后》與《水袖》的動機與目的，本文無意重述後設這個傳統，或是列舉兩劇用了哪些後設技巧；既然從文化意義連結的層面來看，關於後設可無限上綱為「所有的戲劇皆為後設戲劇 (all drama is metadramatic)」，⁸ 筆者認為更有意義的是檢視文本與文本之間如何對話，並從中討論劇作家的創作企圖。

本文主要分為三部分，首先試著釐清後設戲劇的定義，接著再分別討論國光劇團《艷后》與《水袖》的後設敘事手法。關於後設戲劇的定義將以亞伯 (Lionel Abel, 1910-2001) 的著作《後設劇場》(*Metatheatre*)⁹ 談起。蓋亞伯理論雖多有值得

⁷ Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception* (London: Associated University Press, 1986), pp. 23-25.

⁸ Ibid, p. 31.

⁹ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963). 一般說來，drama 指的是戲文，乃與劇本以及劇作家相關的編劇技巧、語言、情節、意識形態等層面；theatre 則為劇場藝術，集結舞臺、燈光、服裝、表演等總體的場面調度與實踐。亞伯此書雖以「後設劇場 (metatheatre)」為標題，其內文實則多從戲劇本文、劇作家及其思想出發，鮮少談論劇場中的實踐，嚴格來說他應將標題訂為「後設戲劇 (metadrama)」，可見中英文的語言表述習慣中，劇場與戲劇 (theatre and drama) 多有混用。鴻比也指出，此一概念有不同稱謂：後設戲劇 (metadrama)、後設劇場 (metatheatre)、戲劇中的後設敘事 (metafiction in drama)。Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, p. 31.

商榷之處，卻因為是早期以專書談論後設劇场的代表，其對後設剧场的定義影響甚廣。以下將試著討論與修正亞伯的後設理論。

二、後設戲劇

亞伯是最早以專書談論後設剧场的代表，其《後設劇場》一書充滿散文般的浮想漫議，有種閒散的評論風格，他不急著論述說理、不急著建構何為後設戲劇，而是悠悠地談作家、談作品，緩緩推衍其理論。每一章看似獨立，但讀後方知其前後章節遙相呼應，最後，整個論點的輪廓才愈發清晰，亞伯真正想講的是，現代幾乎不可能產生真正的悲劇了；後設戲劇取代了悲劇。

於是，他從希臘悲劇開始談起。他認為悲劇之所以為悲劇，在於主角展現了超乎常人的力量 (daemoniac strength)，¹⁰ 以及劇中呈現一種壓倒性的、無法抗拒的宿命。因此在他看來《馬克白》(Macbeth) 是莎士比亞作品中真正的悲劇 (Shakespeare's one real tragedy)，¹¹ 馬克白擁抱了命運，走向女巫的預言，相信自己可以稱王、可以無敵；而麥德夫 (Macduff) 在全家被馬克白趕盡殺絕之後，不顧一切只求復仇，也展現了非常人的力量。亞伯認為馬克白與麥德夫是莎士比亞創作出的真正兩位悲劇英雄。

亞伯並以《哈姆雷特》(Hamlet) 為例，討論為何許多評論家，包括艾略特 (T. S. Eliot, 1888-1965) 都認為《哈姆雷特》乃一有瑕疵的悲劇。¹² 亞伯認為哈姆雷特自己根本不想成為悲劇英雄：哈姆雷特思索生死，抗拒過於輕易地完成命運（鬼

¹⁰ 他認為 *hubris* 並不能單解釋為狂妄自大，*hubris* 應有更細緻曖昧的解釋，於是提出 *daemon* 一說：悲劇英雄以為自己具有非人的力量 (daemoniac power)，但最後卻發現並非如此而深受打擊，如 Oedipus；或在被摧毀後，浴火重生般展現了非凡能力，如晚年的 Oedipus (*Oedipus at Colonus*)，神明在他受苦後再度眷顧他，聲明 Oedipus 所葬之地將受福蔭。另外，Clytemnestra 之殺夫、Orestia 之殺母，這類嚴重顛倒倫常的行為，也屬於非人力量的展現。Antigone 與 Creon 的悲劇在於，Creon 以為自己具有非人的能力，但最後其實並無法接受妻兒的自殺而深受打擊；Antigone 看似柔弱，卻展現了超乎常人的堅毅。她決意葬兄，甘犯王法，甚至到了必須以身殉葬的後果；她對死人的情義遠大於活人，完全不顧妹妹、未婚夫、城邦。

¹¹ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, p. 5.

¹² 亞伯認為《哈姆雷特》的故事設定本身就很難讓它成為真正悲劇，設若哈姆雷特真的照鬼魂的指示對叔父復仇，其悲劇重量遠不及弑君、弑父弑母，因此亞伯覺得莎士比亞自己也抗拒讓哈姆雷特直接復仇，長篇的獨白反映了哈姆雷特對於鬼魂賦予他的任務之抗拒。哈姆雷特在意更深沉的行動意義，於是他逃避在思考當中，於是他對於殺死叔父的動力遠不及刺激母親的良知。Ibid, p. 55.

魂)所指派的使命。亞伯並舉了另一位同期西班牙作家卡爾德隆 (Pedro Calderon de la Barca, 1600-1681) 的作品《人生如夢》(*Life is a Dream*) 為例, 故事裡的主角對星象諭示半信半疑, 而非全然接受, 從而改寫命運。¹³ 這些角色自我意志之強大, 簡直與劇作家的意志相抗衡, 跳脫出劇本格局 (the play cannot contain him)。莎士比亞與卡爾德隆創造出一種有別於希臘悲劇的新戲劇類型 (a new type of drama)。¹⁴ 真正的悲劇 (亞伯的定義乃以希臘悲劇為標準) 中, 主角身不由己、受到冥冥中比自己更大的推力驅使而行動, 然而這種無條件相信神諭的創作背景在文藝復興個人主義興起的年代已不復存在。「自覺 (self-consciousness)」使真正的悲劇難以生成: 劇作家的自覺, 以及角色 (在劇作家個人意志的滲入之下) 的自覺在這些新的戲劇形式中呼之欲出, 而這種新的戲劇形式, 也就是他所謂的後設戲劇, 於是他將後設戲劇的出現上溯至文藝復興時期。

亞伯的論點到後來指出, 悲劇呈現人類之於命運的渺小無力, 而文藝復興以降後設劇場裡的世界是人的意識之投射;¹⁵ 當現代人不信命運之後, 在哲學思想層次上只能討論幻覺, 於是他對後設戲劇的定義為: 作品呈現出「世界—舞臺、浮生若夢 (the world is a stage, life is a dream)」¹⁶ 的世界觀。這個對後設劇場的定義非常廣泛, 若照亞伯的標準, 幾乎現代與後現代戲劇都有點後設了, 按他的邏輯走, 與莎士比亞同時期明代湯顯祖 (1550-1616) 的戲 (尤其是《南柯記》與《邯鄲記》) 也是不折不扣的後設戲劇。其實, 亞伯此書與其在談後設, 更像是在關心悲劇在現代的命運, 後設反而是拿來對照思考的。因此, 他在這本書對後設的定義與思考才多有可爭議之處。

在亞伯之後另一本較有規模談論後設戲劇的著作為鴻比於 1986 年出版的《戲

¹³ 《人生如夢》的故事本身暗含戲中戲結構。波蘭國王夜觀星象, 發覺即將出生的王子將會弑親, 而王后不久死於難產, 應驗了這個不祥預兆。於是, 王子賽孟多一出生, 國王即將之囚禁於山嶺樓塔中, 以防他殺死自己。王子在囚禁期間受了該有的教育, 而在他二十一歲的生日那天, 國王想測試他的本性, 於是派人將他迷昏、帶到王宮當中。清醒的王子備受尊寵禮遇, 眾人告訴他真實身分。初嘗自由與權力的王子卻如脫韁野馬般展現了野性與暴力面, 甚至對父王口出惡言, 揚言報復。於是他又被迷昏, 醒來時發覺自己又回到囚所, 被告知先前在宮廷的一切只是一夢。然而, 接下來的革命當中, 國王被推翻, 王子被人民擁立為新王, 最後老國王甚至得跪在賽孟多跟前聽候發落, 但他不禁懷疑一切或許猶在夢中, 醒來終將失去所有, 於是開始學習審慎與節制。王子最後選擇原諒父王, 命定的弑親最終並未發生。貝德爾·卡爾德隆·德·拉·巴爾加著, 曾茂川注譯, 《人生如夢》(臺北: 聯經出版, 2012)。

¹⁴ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, p. 77.

¹⁵ Ibid, p. 113.

¹⁶ Ibid, p. 83.

劇、後設戲劇與覺知》(*Drama, Metadrama, and Perception*)。在寫實主義充斥美國主流劇場的八〇年代，鴻比似乎在（後）結構主義上看到了解套之可能，並呼籲重新思索寫實戲劇。¹⁷ 鴻比以整個意義連結的文化層面來看作品的書寫與生成，文化書寫與社會發展兩者往往相輔相成。¹⁸ 於是，創作皆是作者與前人的對話，一切都是劇作家、表演者、觀眾與其外在符號系統的經驗連結；整個符號系統乃相互呼應、彼此影響的網絡。以此觀之，他自是採取一種開放的觀點來理解定義後設。¹⁹

鴻比接著在書中列舉一些要素作為後設劇場的分析指標：一、戲中戲；二、劇中的儀式；三、角色中的角色扮演；四、文學與現實生活中的指涉；五、自我引述。其中，「戲中戲」動輒為許多研究與評論援引為後設戲劇指標，有時未免小題大作，蓋許多戲劇關於戲中戲的使用，大多做為一種輔助劇情的情節套式存在，協助推動劇情，特別是在關於戲班或伶人故事中最常見；僅出於故事中有戲班演戲的需求，純粹作為一個敘事的程式，而非創作者有意識地以此為一種敘事手段來探討說明什麼。其實，亞伯書中並未刻意針對戲中戲加以討論，他反而將之視為一種橋段技術 (device)，而更關心戲劇思想內容本身所創造出來的形式 (form)。²⁰ 在傳統戲曲當中，戲中戲的手法至少在明雜劇朱有燉 (1379-1439) 的《神仙會》已經有之，²¹ 而浮生若夢的觀念更是早因道家思想而見諸元雜劇的魂戲與夢戲當中。在無處不後設的時代，談論後設的意義何在？筆者認為，若要以學術角度分析劇作的後設性，則關於後設的定義不宜過度開放。²² 亞伯理論的可貴之處在於他敏感地覺察到文藝復興作品中萌生的「自覺」（劇作家的自覺、角色的自覺）與前此戲劇形式的細微差異。這種自覺在當時仍隱微潛藏，到了二十世紀後才熾盛到躍然紙上，被劇作家拿來大作文章，人物甚至跳出與作者對話辯論，如皮藍德婁 (Luigi

¹⁷ Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, p. 17.

¹⁸ 意即，關於某些形象的強化或約定俗成，是整個文化社會建構的產物。例如，莎士比亞筆下令人印象深刻的福斯塔 (Falstaff)，要達成其戲劇效／笑果，背後乃有許多文化、表演意涵與歷史作為支撐，像是愛吹牛的士兵這個戲劇原型與其表演程式等。又如，美國大規模的反越戰運動亦得力於整套有力的反戰文學與藝術作品，文化書寫與社會發展兩者相互支撐。Ibid, pp. 21, 23.

¹⁹ 鴻比雖然認為亞伯的論證有所不足，但他的定義其實也過於空泛。但兩人在此出現有趣的相似之處，後設戲劇在兩人書中一開始都是作為對照思考另一戲劇傳統而存在。亞伯藉以思索悲劇，鴻比則意在檢討當時在美國主流劇場掛帥的寫實主義戲劇，認為戲劇不該只是被動地反映現實。

²⁰ Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, p. 60.

²¹ 齊曉晨，《中國古典戲曲中戲中戲的發展研究》（青島：中國海洋大學中文系碩士論文，2008），頁 10、12。

²² 在此呼應紀蔚然的呼籲，「作為戲劇的學術名詞，『後設劇場』的定義不宜過度開放」。紀蔚然，《現代戲劇敘事觀：建構與解構》（臺北：書林出版，2006），〈故事該怎麼說〉，頁 15。

Pirandello, 1867-1936) 知名的《六個尋找作家的劇中人》(*Six Characters in Search of an Author*)。因此，本文由此「自覺」出發延伸（此自覺包含對語言、形式與創作過程的自省），強調劇作家對於戲劇性 (theatricality) 的自覺與有意識的使用與討論才是定義後設戲劇的充分必要條件。簡言之，狹義的後設戲劇即是「談論戲劇的戲」。（以下討論《艷后》與《水袖》時會有更進一步的例證加以說明。）

林盈志的碩士論文《當代臺灣後設劇場研究》(2002) 對後設劇場理論做了頗為審慎的整理爬梳，其中，他援引渥厄 (Patricia Waugh) 對於後設小說的思考，將後設做了簡而有力的歸納，而同樣的特性也可應用在後設戲劇上：「後設是對於藝術本身有意識地提問，並探討虛構與事實間的問題；後設揭露語言形構的世界的真相，後設小說呈現小說語言本身被建構的事實，同時又利用此語言自我建構成小說。」²³ 頗能說明後設的精神與特性。

其實，八〇年代的中國新編戲曲曾出現過形式很後設的劇本——魏明倫的川劇《潘金蓮》。魏明倫的《潘金蓮》意欲為千古淫婦潘金蓮翻案，「思考這一個無辜弱女是怎樣一步一步走向沉淪」，²⁴ 所以安排一千古今中外「劇外人」在旁觀看「劇中」金蓮、張大戶、武大、武松、西門慶等的演出，劇外人除了在旁發表議論，也不時跳入戲中給主角建議。魏明倫在劇中流露對婦女命運的同情，進而關懷當代家庭問題：「中國當代青年的婚姻，百分之三十以上屬於包辦」。²⁵ 潘金蓮犯下殺夫之罪，卻肇因於世道，是社會環境把人變成了鬼。該劇的表現形式在當時的中國十分新穎前衛，內容也引發當時劇壇許多爭議與討論。魏明倫以戲中戲的方式，重新講述評價潘金蓮的故事。因此，此劇雖然有鮮明的劇作家自覺與角色自覺（劇外的角色試圖介入影響劇情發展），形式上十分後設，但在內容上，作者更著意於反抗封建的衛道思想，並無意藉此探討戲劇性或表演的本質這類的問題。魏明倫其實也志不在此，由其將此劇定調為「荒誕川劇」而非「後設川劇」可見。²⁶

²³ 林盈志，《當代臺灣後設劇場研究》，頁 18。

²⁴ 魏明倫，《潘金蓮：劇本和劇評》（北京：三聯書店，1988），頁 8。

²⁵ 同前引，頁 58。

²⁶ 有趣的是，魏明倫在之後以短劇的形式談論他創作《潘金蓮》的意圖。在〈我做著非常荒誕的夢——潘金蓮遐想錄〉中，他首先與施耐庵對話，認為史上眾多文人（如白居易、關漢卿、王實甫、湯顯祖、曹雪芹等）皆為女性知音，歷史侷限獨限施耐庵，批評施耐庵的《水滸傳》歧視、仇視女性。其後又與創作話劇《潘金蓮》的前輩歐陽予倩對話，肯定其為金蓮翻案的勇氣，但認為歐陽過度美化讚揚潘金蓮，而已作則始於同情，終於惋惜，試圖提供多樣視角。他最後召喚歐洲荒誕派戲劇代表人物之一的尤奈斯庫 (Eugène Ionesco, 1909-1994)，強調「拙作是由於內容極其特殊，需要一個荒誕不經的形式，否則很難表達主角的是非」，於是，將古今中外名人（武則天、安娜卡列尼娜、賈寶玉等）拉上舞臺參與討論，「將臺下觀眾的竊竊私議轉話到臺上來公開

因此，此劇或可用後設來分析其劇場表現手法，但若要以後設來討論其戲劇內涵則較無意義。

早期臺灣戲曲劇壇向外取經，希望藉由搬演西方經典來鬆動表演程式的制約、刺激表演形式上的改變，最具代表性的即吳興國領軍的當代傳奇劇場改編莎劇《馬克白》的《慾望城國》(1986)。這十餘年，臺灣京劇開始向內尋求，例如國光劇團在藝術總監王安祈的帶領之下，致力發揚戲曲的抒情與文學特質，亦循著傳統戲曲以演員為中心的表演特質，以劇作家搭配名伶，為劇團演員量身訂做，同時還有了了解京劇、了解國光演員、了解現代劇場的導演李小平為製作畫龍點睛，戲曲的現代化之路才慢慢走穩。根據國光劇團研究員林建華觀察，王安祈時代的國光劇團大致分為三個階段：首先引用大陸名家陳亞先《閻羅夢》、陳西汀《王熙鳳大鬧寧國府》等作品，兼顧劇作的文學性與主角的表演，以此穩固觀眾信心；第二階段王與愛徒趙雪君合力創作，推出富含女性主體意識的代表作如《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》；第三階段則一方面向內追求深旋，因之有《孟小冬》和《百年戲樓》，另一方面則大膽跨界、向外吸收養分，而有與美國表現主義名導威爾森(Robert Wilson)合作的《歐蘭朵》。《艷后》的製作亦可歸為此類。邀請紀蔚然合作，主要即考量到京劇「如果一直表達類似的情感、類似的語言，所呈現也很可能就是類似的人物，相對在表演的創發也容易受限，很容易落入同一思考模式之中。」²⁷而紀蔚然特殊的語言、人物及對當今戲曲界搬演莎劇手法的不同思考，「出乎京劇現今作品所未有過，藉以試探京劇的可能性與底限。」²⁸紀蔚然以出入古今的後設框架，使其寫實諷刺的語言風格仍得以施展，同時昭示了戲曲改編莎士比亞不一定只能號稱「忠於原著」，也可以有當代臺灣人的觀點。

三、《艷后和她的小丑們》

2012 年國光劇團與現代戲劇作家合作推出的《艷后和她的小丑們》使用了

爭論……形成荒誕奇觀」。魏明倫直言此荒誕非彼(西方)荒誕，此荒誕乃「滿紙荒唐言，一把辛酸淚」的方式寫就，「反正荒誕二字並非西方專利」。這篇創作理念通篇以戲劇對話方式呈現，作者跳出來現身說法，以戲劇的方式發表自己的創作宣言，對書寫充滿自覺，流露高度自我反射性(self-reflexivity)，十分後設。同前引，頁 77-79。

²⁷ 林建華，〈戲說《艷后》的前世今生〉，《國光電子報》，95 (<http://www.com2.tw/kknews/1202/page5-1.htm>)，2012 年 3 月 5 日下載。

²⁸ 同前引。

「劇中劇」的結構，將故事設定為某劇團正在排演「粉飾版」的莎劇《安東尼與克莉歐佩特拉》(*Antony and Cleopatra*)，讓角色出入於戲裡與戲外。紀蔚然使用後設的戲中戲結構，這一招使他辛辣機趣的現代寫實語言風格仍大有發揮空間，也讓他得以用戲曲來解構莎士比亞，並挑戰「忠於西方原著精神」的戲曲改編主流。

(一)劇作家權威的消解／強化

這是一齣很有紀氏風格的戲，不僅是語言上的嘻笑嘲諷，更是意識形態上的。透過「歷史可以重新書寫」的唱詞，編劇紀蔚然告訴我們他無意忠於原著，甚至直接挑明「原著被我們搞丟了」。將莎劇文本刪減，把主要的唱做重頭戲集中在魏海敏（飾艷后）、盛鑑（飾安東尼）、溫雨航（飾屋大維）的身上，而為了補充說明省略掉的劇情，編劇加入說書人這樣的角色，同時又透過說書人抒發個人議論。但他的個人觀點又常是分裂的、多重辯證的，於是乎說書人一分為三，居中的「說書人」為主要評論者、解釋者（就像莎劇原著劇本總伴著諸多註釋，而這齣牽涉羅馬帝國建國軼史的戲更需此一職），而左右兩名「歌隊」則一搭一唱，不時反問說書人，甚至自行加詞、質疑編劇；在解構莎劇的同時，也進行自我顛覆。²⁹

紀蔚然在此劇流露高度書寫自覺，他在劇中時不時消費自己，他意識到劇作家仍主控對角色故事最終的褒貶批判權，因而刻意藉消遣自己來消解自己的權威，凸顯劇作的虛構性，瓦解劇作家權威。例如：

甲：說真的，這齣戲到底在講什麼？

乙：當然是纏綿悱惻的愛情。

甲：只是這樣麼？

說書人：你們指的可是莎士比亞的原著？

甲：不是。

乙：原著被我搞丟了。

甲：我指的是咱們這個版本。

說書人：關於這個版本嘛……

甲：怎樣？

說書人：我不能說。我只負責說故事，可沒有義務向你們交代什麼。

²⁹ 謝筱玫，〈當京劇解構莎劇《艷后和她的小丑們》〉，表演藝術評論臺 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1949>)，2012年4月2日下載。以下分析有多處皆由此劇評延伸出來。

甲：搞了半天，你也不懂。

說書人：我是不懂。

乙：你這說書人白混的啊！

說書人：我雖然是說書人，但也只不過是編劇的一顆棋子罷了。我哪有全知觀點！

甲：誰有呢？

乙：當然是編劇。

說書人：我看編劇自己也是霧煞煞。³⁰

弔詭的是，編劇在反覆自我懷疑、辯證的過程中，等於也無限繁衍自我的存在，其意志之強大，使得不少觀眾甚至反映他的身影無所不在、過於碎嘴囉嗦（套句紀蔚然自己在《現代戲劇敘事觀》的話，此乃犯了後現代劇場令人不勝其煩的自戀與賴皮之病）。評論人鴻鴻甚至忍不住在其劇評最後提出：「節制，應該可以是改編的美德吧。」³¹ 編劇在解構自我的同時，卻也強化凸顯了這個自我的存在，引發觀者爭議；他在戲中不時拿自己說嘴，展現了高度自我反射性。

(二)戲中戲結構的超越

這種對於戲劇意識的高調戲耍除了表現在語言上，也反映在戲劇的結構上。《艷后》使用了「劇中劇」的結構，但又不僅止於此。身為英美文學博士，紀蔚然曾於一篇論文〈故事該怎麼說？〉中肯定皮藍德婁對後設劇場的貢獻與其先驅地位，但同時又指出其代表作《六個尋找作家的劇中人》之侷限。皮藍德婁讓「角色」走出故事、打斷正在排戲的劇團並與演員互動對話，讓角色質疑演員與導演、指出戲劇再現的虛構性。紀蔚然敏銳的覺察到，後來的學者只注意到戲中戲結構產生的框架與皮氏藉此反幻覺主義劇場的意圖，「而忽略了那個區隔舞臺與觀眾的框架」。³² 即，皮藍德婁的故事預設觀眾與臺上的演員乃在同一現實當中，例如結尾小男孩的自殺，舞臺上的演員亂成一團，分不清究竟他是在演戲還是真的死了，試圖營造虛實莫辨的詭譎氣氛，但看在臺下觀眾眼裡，臺上都是在作戲。意即，該

³⁰ 紀蔚然，《拉提琴》（臺北：印刻文學，2012），《艷后和她的小丑們》，頁169-170。

³¹ 鴻鴻，〈臺灣觀點的京腔莎劇《艷后和她的小丑們》〉，表演藝術評論臺 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1952>)，2012年4月2日下載。

³² 紀蔚然，《現代戲劇敘事觀：建構與解構》，〈故事該怎麼說〉，頁19。

劇雖致力於打破真實與作戲的分際，但並未勘破劇場裡「將表演者與閱聽者截然二分的框架」。³³

於是，在紀蔚然設計的戲中戲結構中，第一層是古羅馬與埃及、安東尼與女王政治與情愛角力的戲，第二層是現代劇團演員臺前臺後排演碎嘴的部分。然而，該劇的敘事又更推進一步，在雙層之外又刻意多加了一層。例如，當提詞人抱怨編劇惡搞、胡亂更動莎劇的時候，導助對提詞人說，「編劇不惡搞，哪有你這號提詞的人物？哪有我導助這個角色？他不惡搞，有你我這段臺詞麼？……你現在摀住嘴巴也是他寫的。不信你看看劇本，我現在下場也是他指定的」。³⁴這時，提詞人對照劇本並念出舞臺指示，發覺自己的動作果然早被編劇設定進去。此刻，觀眾充分意識到了這「劇團排戲」的第二層也是戲。編劇不忘給觀者當頭一棒，就是要我們認清自己是在看戲，是跟著「編劇」超然坐在觀眾席，是在戲中戲之外的第三層，³⁵形成「螳螂捕蟬、黃雀在後」的效應。³⁶作者邀請觀者一同參與這創作歷程，刻意點出那個區隔舞臺與觀眾的框架、那個將表演者與閱聽者截然二分的框架，可看出編劇有意識地運用敘事策略，展現對於戲劇性與編劇書寫的高度自覺。

(三)僭越莎士比亞

表面看來，這個濃縮版的《安東尼與克莉歐佩特拉》是為了國光劇團的當家旦角魏海敏量身打造，因此編劇在劇中聲稱他把原著裡和政治有關的戲全刪了。然而，政治隱喻仍如影隨形，且多含當代指涉。在戲劇張力十足的「喬藝」一段，描寫安東尼、屋大維、萊比多思三攝政的政治協商。編劇使用了臺灣話「喬」，「喬者，分贓、妥協、賄賂、勒索、恐嚇」，³⁷「喬者，政治也」。³⁸這段對於政客如何「喬」事情的議論，幽默犀利地置入了編劇對於當今時局的觀察與調侃。這一場戲十分精彩，三巨頭高低音交錯（小生屋大維的高亮嗓音與老生安東尼的寬沉）與快板構成的音樂張力，再加上導演李小平以椅子與走位變換暗示三人各懷鬼胎，緊湊且生動地將三人這種爾虞我詐、一觸即發的關係呈現出來。評論人鴻鴻認為當時

³³ 同前引，頁 20。

³⁴ 紀蔚然，《拉提琴》，《艷后和她的小丑們》，頁 150。

³⁵ 謝筱玫，〈當京劇解構莎劇《艷后和她的小丑們》〉。

³⁶ 這句話借用張藹珠形容楊德昌電影《恐怖份子》的後設敘事用語。張藹珠，〈謊言實錄：楊德昌《恐怖份子》的性、謊言、暴力〉，《中外文學》，33.3（臺北：2004），頁 15-37。

³⁷ 紀蔚然，《拉提琴》，《艷后和她的小丑們》，頁 133。

³⁸ 同前引，頁 134。

埃及弱國的宿命與政治位置影射今日的臺灣，當劇末屋大維無視於先前兩國的和平約定，決意併吞埃及，「讓帝國併吞鄰國的蠻橫，愈加昭彰……在『一國兩區』甚囂塵上的今日聽來，改編版的政治隱喻也呼之欲出」，鴻鴻直指這齣戲是充滿臺灣觀點的京腔莎劇。³⁹

身為在學院裡教授西方戲劇的學者／編劇，紀蔚然曾撰寫〈跨文化之正解與誤讀〉一文，表達他對於臺灣劇場改編西方經典的看法。他援引咖特 (Jan Kott, 1914-2001)「莎士比亞可以是我們當代人」的觀點，認為今日演出莎士比亞的意義應該是在透過其文本來探索我們當代的經驗與感受，也就是應該找到經典文本與當代相互呼應的連結。⁴⁰ 紀蔚然強調，沒有人可以聲稱他超越了時代而不受意識形態束縛，「因為所有的解讀總是受到閱聽者所處之政經物質條件所影響，正如所有的作品總是受到作者所處之政經物質條件所左右」。⁴¹ 但是當面對西方經典的時候，大部分臺灣劇場工作者都強調「忠於原著」的改編策略，而完全不顧改編移植後自己的文化社會脈絡與兩造之間的差異。他指出臺灣對於西方經典的改編老是企圖複製西方人的觀點，而看不到屬於臺灣的當代觀點，此乃一種長期內化西方價值觀、缺乏自省的被殖民心態。因此紀蔚然認為面對原著的態度很重要，改編不能只服膺於原著的權威，還可以挑戰之、甚至挑釁之。

臺灣京劇改編莎劇，從當代傳奇的《慾望城國》開始，至今已超過二十年。王安祈有感而發：「那種借用莎翁情節、移植到中國各朝代的手法，已成功了，但也太熟練了。我好奇的是，京劇對莎劇的解讀，還有些什麼新的方式嗎？」⁴² 王安祈此言點出現階段臺灣戲曲界改編西方經典的瓶頸以及《艷后》的開創性。當代傳奇在改編自莎劇《馬克白》的《慾望城國》中，以異文本來鬆動京劇的表演程式、企圖替臺灣僵化多時的京劇劇壇尋求表現手法的突破，也在接下來多年的努力過程中獲致成效，並且也帶動了其他臺灣的傳統戲曲起而效尤。但在當代傳奇劇場當時的革命手法已經漸漸成為常規之後，戲曲劇壇在今日改編西方經典的當代意義何在呢？若剝除掉莎士比亞這個西方正典中心的光環，一個戲曲版莎劇究竟有什麼其他新的創造或想法？誠如紀蔚然所言，以戲曲形式來演出西方經典這個做法並不自動

³⁹ 鴻鴻，〈臺灣觀點的京腔莎劇《艷后和她的小丑們》〉。

⁴⁰ 紀蔚然，〈跨文化之正解與誤讀〉，收入林鶴宜、紀蔚然主編，《眾聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》（臺北：書林出版，2008），頁 53。

⁴¹ 同前引，頁 55。

⁴² 汪宜儒，〈紀蔚然談愛，魏海敏扮埃及艷后〉，《中國時報》（臺灣），2012 年 1 月 12 日，第 A15「文化新聞」版。

等同於前衛或實驗性，⁴³ 意即，反而可能在策略上頗為保守。⁴⁴ 從這個角度來看，《艷后》有著一個重要的指標意義：編劇以其在劇中強烈的存在感向觀眾昭示了莎士比亞還可以怎麼改編，而這齣戲也做了一個很有力的示範。

傳統戲曲改編莎劇，幾乎都將背景進行在地轉譯，於是米蒂亞化身樓蘭女、馬克白改為敖叔將軍、威尼斯猶太商人變成大食人。《艷后》的時空仍維持在古羅馬與埃及（舞臺設計也巧妙地以正反景片轉換埃及壁畫與羅馬浮雕，召喚異國文化想像），甚至進一步加入「以戲談戲」的現代場景與後設框架，讓觀眾跟著編劇一起看著當代的京劇團演出改編版的莎劇。於是，這個戲更像是二十一世紀的編劇紀蔚然如何看待莎士比亞與莎士比亞的《安東尼與克莉歐佩特拉》。例如，他藉說書人之口，質疑莎士比亞原劇的安排：「令人納悶……莎士比亞能寫擅撚，劇本總是又臭又長，但是他卻漏掉了安東尼和女王久別重逢的感情戲……他忘了灑狗血」。⁴⁵ 在強調「故事可以重新訴說」，⁴⁶ 紀蔚然不願只服膺莎翁權威，而積極與之對話辯詰。誠如影響紀氏甚深的巴赫汀 (M. M. Bakhtin, 1895-1975) 所言：

在文化的領域中，圈外性 (outsideness) 是理解認識的重要因素。唯有在別的文化眼中，異文化才能充分深遠地展現自我……意義只有在與另外一個陌生的意義交會時才能展現其深度：它們彼此進行了一種對話……⁴⁷

也因此，照本宣科地搬演莎劇在紀蔚然心中遠不如採取一種平起平坐的對話辯

⁴³ 紀蔚然，〈跨文化之正解與誤讀〉，頁 68。

⁴⁴ 吳岳霖最早意識到紀蔚然將莎劇題材做為敘述策略而有意識地執行，並指出理論是構築《艷后》的關鍵，認為編劇在《艷后》中過度執行其劇場理論。但筆者認為他對於〈跨文化之正解與誤讀〉過於斷章取義。吳岳霖，〈親愛的，告訴我，你的深情在哪？《艷后和她的小丑們》〉，表演藝術評論臺 (<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=2390>)，2012 年 5 月 9 日下載。另外，關於紀蔚然〈跨文化之正解與誤讀〉一文，筆者雖然同意其關於臺灣傳統劇場改編西方正典之實驗意義的主要論點，卻對文中以當代傳奇的《等待果陀》做為反例感到不以為然，因紀文關懷重點在劇本內涵，但忽略演員表演的部分。筆者認為當代傳奇的《等待果陀》在京劇肢體與說白上面有新的突破，從表演的角度來看，《等待果陀》仍提供當代傳奇很巧妙的借力點，在表演上仍有相當的實驗意義。

⁴⁵ 紀蔚然，《拉提琴》，《艷后和她的小丑們》，頁 153。

⁴⁶ 同前引，頁 169。

⁴⁷ M. M. Bakhtin, "Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff" (1970), trans. Vern W. McGee, in Caryl Emerson and Michael Holquist (eds.), *Speech Genres and Other Late Essays* (Austin: University of Texas, 1986), p. 7. 此處引文為筆者翻譯。

駁姿態更具實驗精神。此改編本除了積極介入原劇、與之對話之外，也試圖與觀眾對話／抗辯。於是劇中的提詞人不提詞，反而撿起被丟在地上的莎士比亞原著，興味盎然地與改編版本研究對照，然後大呼編劇惡搞。提詞人的設計，像是編劇也考慮到臺下眾多受西方教育影響的知識分子的存在、他們對忠於原著的要求，以及對這個解構版可能會有的不滿而藉此回應。

紀蔚然的莎劇改編，顯然意識到他的「創作結晶不單只是藝術品，而且還是文化（反）論述」，⁴⁸ 並且以跨文化改編過程的傾軋 (friction) 而非融合 (fusion) 來體現實驗精神的面向。⁴⁹ 確實，在《艷后》中展現了一種跨文化交流「在不同實踐方式與觀點的協調過程當中之……『刻意的混雜 (intentional hybridity)』，通常是自覺自省的，直指協調過程間的衝突地帶」。⁵⁰ 今日，英語在日益全球化的藝術圈已成了通行語言，在這樣的時代，英語的文學經典自然也取得無上權威。臺灣傳統劇場改編西方經典的策略通常都是宣稱忠於原著；莎士比亞之名是否也流於行銷策略，成了使藝術商品增值的商業手段？《艷后》對以普世精神與美學掛帥的跨文化主義作了有力的回應，編劇抗拒一種缺乏自省的跨文化移植，在歷來戲曲的跨文化改編作品中，呈現難得的自我文化自覺與積極介入姿態，正是這齣戲最為可貴之處。

(四) 語言對京劇身體的解放

編劇藉後設的形式解構莎劇也自我顛覆。有趣的是，這種權威消解之後的百無禁忌，加上紀氏語言的幽默風趣，無形中也為國光劇團的演員帶來身體的解放。編劇在這齣喜劇裡安排了許多甘草人物：丫頭、太監、說書人、歌隊、使者、算命仙、導助、提詞等人，他們的功能很像莎劇裡的弄臣／小丑 (Fool)，在嬉鬧幹譙與瘋言瘋語之間點出清明的真理或殘酷的現實。主要角色艷后、安東尼、屋大維在情場與政治場上爭權角力，唱念做打，這幫「小丑們」則在旁說三道四、點評人物、議論時局。紀蔚然擅長寫實對白，語多黑色幽默，這種現代感十足的語言跟京白大不相同，也不同于扭捏的翻譯或話劇腔，這種語言解放了京劇演員的身體。京劇演員長年累月的嚴格基本功法訓練已內化其身，在舞臺上很難說放開就放開。但是在

⁴⁸ 紀蔚然，〈跨文化之正解與誤讀〉，頁 66。

⁴⁹ 同前引。

⁵⁰ Jacqueline Lo and Helen Gilbert, "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis," *TDR: The Drama Review*, 46.3 (2002), p. 45. 此處引文為筆者翻譯。

《艷后》當中，這種日常的、輕鬆嘲諷的語言使飾演小人物的演員形體的轉換更為自然。這齣戲雖然是為魏海敏量身訂做（而魏海敏的詮釋著實令人難忘），但其他配角的表現也令人眼睛一亮，原來國光的京劇演員可以有這麼高的靈活度與可塑性。

以使者為例，他第一次上場時為安東尼帶來羅馬的消息，以鑼鼓念白搭配翻滾等武行的身段，乃一板一眼的京劇表演，展現演員紮實的功夫。第二次則是說書人向丫頭與公公說明了安東尼續弦一事之後，眾人不知如何向艷后啟齒，慌亂間把使者拉出來當替死鬼。使者抗議：「怎麼又是我？」說書人回：「這是使者的宿命。去吧！」在接下來的報告中，女王用很莎翁式的華麗詞藻揚言懲處使者，使者閃躲間沿用簡單的京劇身段，但在表現上較第一次活潑自然，形體風格已然不同。狼狽逃離之前撂下一句：「這差事不是人幹的，媽的。」進出場皆引來觀眾大笑。古典京劇味、現代臺灣風、莎翁的滔滔文采、紀氏的嬉笑怒罵，語言在這不同的風格中快速游走；語言風格上四兩撥千金的轉變流動（而導演也抓到了這樣的節奏），也幫助演員在京劇形體之外找到另一種不同的身體語彙，而且可以靈活轉換。紀氏犀利勁辣的生活口白，很大的程度讓眾配角演員找到新的身體與念白表現，可以說是這次合作給國光的一大收穫。

《艷后》形式上大玩後設技巧，內容上則解構莎士比亞。這種對戲劇創作與戲劇性的自覺與暴露讓觀眾在看戲過程產生疏離。編劇自己也瞭然，甚至讓丫頭在劇末安東尼氣數將盡時大呼：「行行好，讓我們盡情悲傷，不要疏離了」。⁵¹ 對於慣看傳統敘事手法、想要同情哀悼劇中人物的觀眾，或是想在這齣戲上尋找原汁原味的莎劇精神的觀眾，多半會對這齣戲有所不滿。這齣戲在表演藝術評論臺網站上也掀起褒貶不一的討論。⁵² 筆者同意劇評黃香所言，國光近十餘年來在女性作家的耕耘下，建立了抒情細膩以及充滿女性意識的風格劇作。《艷后》則是近年的另

⁵¹ 紀蔚然，《拉提琴》，《艷后和她的小丑們》，頁 165。

⁵² 吳岳霖表示，編劇講得太多了，讓整部劇作顯得囉嗦且理論化；搗蛋的戲外人稀釋掉了劇裡的情感，他不禁要問：「親愛的，告訴我，你的深情在哪？」評論人鴻鴻在肯定該劇的臺灣觀點之餘，卻嫌揭露劇場機制的後設設計過於累贅、錯亂焦點，也在文末提出「節制，應該可以是改編的美德吧」。黃香則持不同的看法，他認為「『節制』向來不是喜劇的美德」，強調紀蔚然將原來的歷史悲劇改編為喜劇，而《艷后》高明的喜劇層次正來自於後設的排戲情節所撞擊出來的喜感，藉由排戲過程中的脫序，偷渡了對政治現狀的嘲諷。見三人在表演藝術評論臺的網路評論，吳岳霖，〈親愛的，告訴我，你的深情在哪？《艷后和她的小丑們》〉；鴻鴻，〈臺灣觀點的京腔莎劇《艷后和她的小丑們》〉；黃香，〈節制向來不是喜劇的美德《艷后和她的小丑們》〉，表演藝術評論臺 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=2199>)，2012 年 4 月 23 日下載。

一突破，以男性作家的幽默嘲諷、輕狂誇張拓展了劇團的演出幅度與類型，使「國光劇團的戲劇光譜更形完整」。⁵³

四、《水袖與胭脂》

無獨有偶，2013 年國光的新製作《水袖與胭脂》也大量使用了後設元素。雖然都是後設戲劇，但兩齣戲風格迥異，對後設的取徑與表現手法也大相逕庭。紀蔚然以「當代京劇團排演莎劇」出發，玩弄戲劇框架，並藉著戲外的人物與原著對話，質疑詰問莎士比亞，同時也自我顛覆，乃結構形式與語言上的高調戲耍。《水袖》則屬於內容思想上的內斂探索。王安祈以楊貴妃死後觀點回探長生殿故事，劇中不斷思考辯證戲劇的本質，對扮演、對戲情、對創作之不朽有深刻的探討。以下將針對王安祈編劇的《水袖》加以討論。

《水袖》劇中，作者建構了一個充滿「角色」的夢幻國度。⁵⁴ 我們跟著行雲班莫名所以地來到這個梨園仙山。這個「仙境」貌似民主（太真以技高而稱王），但與人世一樣充滿階級與權謀；梨園之神／唐明皇與太真仙子／楊貴妃似同列仙班，但梨園喜神卻可選擇不被看見（太真仙子與眾伶人始終沒看到他）。因此，此地與其說是神話仙境，不如說是作者另闢的內心國度，角色的存在來去，皆因作者一念而生，例如祝月公主之所從來，乃因「座中看倌喜歡有我這樣跟著妳的」，故召之即來、呼之而去（又如安祿山始終心懷不軌醞釀造反，但這潛在威脅於劇末又輕輕放下）。因之，這一整個太虛國度，更像是為了度化怨念癡纏的楊玉環之靈而設：馬嵬坡上慘死的楊妃，對愛情幻滅、心有未甘，一縷芳魂不散，幽幽打轉，只想知道那冤家在事件後是否有所愧疚自責？而在曲文中感悟到活者堪憐（意即，確認自己在唐明皇心中的分量）之後，太真仙子才放下遺憾，決定加盟行雲班，演盡天下悲歡離合，呼應喜神「我們一同走」之召喚，或許也暗示前世無緣到老的兩人，透過藝術做了另一種結合。

就故事的層面來說，這齣戲從《長恨歌》、《梧桐雨》、《長生殿》中汲取靈感與曲文，另行構設一個想像的奇幻世界，⁵⁵ 從楊妃死後回看她生前的兩段情

⁵³ 黃香，〈節制向來不是喜劇的美德《艷后和她的小丑們》〉。

⁵⁴ 謝筱玫，〈戲中之情，何必非真《水袖與胭脂》〉，表演藝術評論臺 (<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=541>)，2013 年 3 月 12 日下載。

⁵⁵ 王安祈，〈揣想角色心事《水袖與胭脂》〉，《印刻文學》，114（臺北：2013），頁 202-205。

愛，探問愛情究竟是「在天願為比翼鳥」或者是「大難來時各自飛」。另一方面，此劇出入玉環事，似要平息亡靈，但更多時候乃藉由這個梨園國度的角色世界與行雲班的演員世界兩個次元的疊合，「讓《水袖》展開類似《尋找作者的六個劇中人》當中『真實』與『虛構』的辯證。」⁵⁶於是，劇中探討「扮演」，探討現實與虛構的關係（假作真時真亦假，情到深處事亦真），探討戲劇的療作用（太真仙子最後在曲文中尋得解脫），探討藝術的真實（「水袖胭脂才吐真言」）。

例如太真仙子（魏海敏飾）出遊，進入生前情敵梅妃在仙山的住所，發現梅妃生前的寂寥心事，已化為梨園一角美麗的風景，梅妃對太真言道：「仔細想來，倒要謝你，幾番與我爭勝，才有驚鴻舞、樓東怨。不想我一世的悲情，反添戲場佳篇；一點愁緒，竟有座中看倌，為我泣下。既得知音，我自詠自嘆，便愈發動情。眼看梅林梅苑，竟成梨園仙山一方勝景。這才是，梅萼留香、久而不衰」。⁵⁷角色雖然是虛構的，可能反而比凡人的存在更為不朽且真實，蓋角色的現實相較於凡人的變動與倏忽即逝更顯恆常；梅妃的話讓太真仙子想要尋求屬於自己的一齣戲，意即，在藝術作品中寄託永恆的生命。

這齣戲的另一大主題在談扮演，以「水袖與胭脂」為題也強調了這一點。導演李小平以戲服的穿脫呼應「角色上身」，並屢屢以線懸吊收放戲服，暗示演員在角色附身的時候有時就像是不能自主的傀儡，另有更高的藝術生命操縱引導其一動一靜、一顰一笑。編劇並安排太真仙子在披上喜神半截戲衫之後，不能自己地變成了唐明皇，用老生的聲口唱出唐明皇在安史之亂平定後，重回馬嵬坡「不見玉顏空死處」及歸返長安宮殿「悠悠生死別經年，魂魄不曾來入夢」的悔恨與思念。這裡當然是為了魏海敏而設計，讓她展現出入老生旦角的唱功與演技，同時也點出演員與角色的關係，「戲衫是有主人的，唱的自是他的聲情，妙就妙在這裡，這叫『角色上身』。」披上戲服之後，演員就進入了另一個角色的扮演、進入了另一個角色的生命。此處既關照到演員專長，⁵⁸又與主題相映，足見編劇之巧思。

同樣精彩的設計還有十八王子（楊妃的前夫）一場，這一段情節「增加了楊貴

⁵⁶ 林于竝，〈舊好東西的新享用：劇評《水袖與胭脂》〉，台新文化藝術基金會 Artalks (http://talks.taishinart.org.tw/juries/lyp?b_start:int=10)，2013年3月13日下載。

⁵⁷ 王安祈，〈《水袖·胭脂·畫魂——劇本集》〉（臺北：獨立作家，2013），《水袖與胭脂》，頁194。

⁵⁸ 王安祈在《孟小冬》劇中即刻意有類似的設計。王安祈表示，她知道魏海敏可以唱余派老生，寫《孟小冬》時，考慮到魏海敏有能力與膽量唱余派，故最後安排了對口段子，讓魏海敏在《四郎探母》中以老生與旦角聲腔交替唱四郎與公主。謝筱玫，〈跨文化之後：從《歐蘭朵》到《孟小冬》〉，《戲劇研究》，10（臺北：2012），頁139-162。

妃的愛情立場的複雜性，讓楊貴妃在質疑唐明皇『真心』的同時，自己也成為被質疑的對象」。⁵⁹一開始仙子／魏海敏反串王子唱小生，無名／溫宇航反串貴妃。接著，仙子由旁觀客串七夕盟誓之戲而入戲，轉移至貴妃身分；無名則一度回到伶人無名身分分析王子角色，復又入戲，以王子口吻陰沉唱出馬嵬坡救駕、冷眼旁觀之居心。層層疊疊的多重扮演關係，很細緻地在情節當中展開來。在這一場中，導演李小平又將懸吊的戲服作為屏風般的道具，供角色／演員遮掩心事與窺看揣度，呼應這種真假虛實曖昧交錯的關係。而魏溫二人在不同角色間從容轉換，以真材實料的演技唱功，漂亮地向觀眾展示了「扮演」為何物。該劇內容對於角色上身、對扮演的思考探索，在演員的多重扮演中得到另一種驗證。

同時，編劇也在這場精彩的對手戲當中，淡淡置入她對戲劇創作的想法：「人生種種無奈，戲文理應溫柔以待，只取一段真情。」⁶⁰也如吳岳霖的劇評觀察到的，沿續了《百年戲樓》裡的那段：「人生的不圓滿，只好在戲裡求。」⁶¹國光的伶人三部曲系列因涉及伶人與戲班，多少帶點以戲「演」戲的成分。《孟小冬》描寫個人的藝術境界追求與執著，《百年戲樓》著眼於京劇在時代洪流的變遷。兩戲以具體的時空背景，或見證歷史，或側寫人物。但到了《水袖》則以虛構的人物，以戲「論」戲，透過表演（演員）、透過戲文（編劇）、透過場面調度（導演），在編、導、演三個層面上去探討戲劇與表演的本質，內容與思想皆反映該劇對「戲劇性」的高度意識。

因為是「以戲論戲」，劇中的趣味很多是因為文本互涉所迸發的驚喜，像是上衙門打官司的是程嬰之妻（引述《趙氏孤兒》），或此間人民的飲食是寶娥的羊肚湯、端午的雄黃、趙五娘的糠，除了幫助角色世界觀的建立之外，也製造了不少令人莞爾的趣味。或許因為如此，這齣戲固然成功塑造執迷苦惱於前世情愛的太真仙子形象，其他「愛演」的甘草人物更是令人難忘：從《沉香救母》戲文中尋找靈感編謊言對白的公公、燒餅二人組、以演戲工夫當官的老爺等皆鮮活有趣，編劇在此也塑造了一干有戲的配角。再一次地，這一齣戲除了為名角量身訂做，也賦予其他陪襯人物相當的揮灑空間，他們的表現亦可圈可點，讓人見識到國光劇團陣容的整齊。2012年國光《艷后》的演出結果雖然因為作者個人風格過於強烈而褒貶互見，卻在編劇寫實語言的魅力之下鬆綁了國光演員的身體，同時在導演的調度之

⁵⁹ 林于竝，〈舊好東西的新享用：劇評《水袖與胭脂》〉。

⁶⁰ 王安祈，《水袖·胭脂·畫魂——劇本集》，《水袖與胭脂》，頁207。

⁶¹ 吳岳霖，〈癡情還諸烏托邦《水袖與胭脂》〉，表演藝術評論臺 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=5491>)，2013年3月9日下載。

下，使其在展示京劇的嚴謹與風格化訓練之餘，也表現了靈動自然的可能。到了《水袖》，也持續在詼諧間為眾配角演員找到一條發揮的路。評論人黃香也指出：「國光演員自成一格的表演體系，融合京劇、話劇、雜耍、舞蹈、運動的全方位演出，再次收服觀眾的心，他們超越自身限制的拼搏精神尤其令人讚歎。」⁶² 演員整體的成長與表現是筆者在《艷后》與《水袖》的演出中觀察到很可喜的現象，在這兩齣戲中，編、導、演似已更形摸索出適合國光演員的戲路。

《水袖》的高潮當屬解散的行雲班終於湊齊、再度合體，有種集結群雄的氣概，各人的技藝未見荒疏，像是他們的生命就是為了演戲而存在般。而眾伶人齊拜戲神的場面，也連結到現實中國光演員對戲神的致敬與對這份職業的恭謹，此刻，戲文映照演員的生命，臺上臺下皆別有一番滋味。

五、小結

皮藍德婁在上一個世紀的經典《六個尋找作家的劇中人》，讓腦中虛構的角色走出想像領域，一千劇中人，因其作者始終未好好完成其故事，其藝術生命尚未完整，一股執念不散，竟化為具體肉身來到舞臺上，打斷排練，與正在排戲的演員與導演對話，要求自己的故事被搬演。把戲設在劇團正在排戲之間，凸顯一切尚在進行之中的未完成與不穩定狀態。該劇辯證藝術的真實性、凸顯「扮演」的再現性，致力打破傳統西方劇場營造的幻覺，有其開疆闢土的里程意義，但也有令人詬病質疑之處。例如其在內容上數度讓父親滔滔不絕、長篇大論，說教意味過濃，沖淡不少戲味。結構上則如前文紀氏指出的，雖欲藉戲裡戲外的流動來模糊虛構與真實的界線，但並未點破觀演之間的這道框架。如果說《艷后》是在結構上回應皮氏《六》劇的侷限，《水袖》則是在內容上體現了《六》劇的旨趣。編劇王安祈在敘事上更專注於讓她的角色演故事，不急著說理。在緊扣著戲曲美學的抒情精神之間，讓她想要講的道理暖暖隱於故事之間散發微光。

紀蔚然在《艷后》中大玩後設技巧，寫出戲中戲框架之外的第三層，或許是他下意識地回敬後設大師皮藍德婁之舉，但此舉卻招致不少批評。《艷后》裡象徵宿命的算命師成了因遲到被刪戲的演員，編劇「玩弄劇場玩弄劇情……稀釋掉了最裡

⁶² 黃香，〈文學與劇場對映還是對立？——國光劇團 2013 年新戲《水袖與胭脂》的戲中戲／戲外戲〉，《文化研究雙月報》，137（臺北：2013），頁 34。

層角色的深刻；而將所有事件的發生，一味地無限上綱到那雙無形且巨大的編劇之手」，⁶³ 時時刻刻提醒觀眾編劇的存在，劇場的神從「『無可違逆的天命』轉化為『權力無限的編劇』」。 ⁶⁴ 有觀眾喜歡《艷后》的現代感，也有觀眾覺得這戲玩弄劇場玩得有點太過了。因之，翌年王安祈《水袖》的出現，在編劇上同樣使用了後設戲劇概念，但回歸到戲曲的古典抒情美學，展現了後設在戲曲的另一種可能性，似乎也是對這波爭議的一種回應。

王安祈自接掌國光團務以來，多次宣達她推動戲曲現代化的理念以及她所主張的京劇藝術發展策略，主要是敘事節奏要能符合現代人的審美習慣，以及劇中所體現的情節思想能貼近現代人的心靈。⁶⁵ 京劇在臺灣戲曲發展過程中長期為一菁英劇種，其革新改變對其他戲曲劇種自有示範與指標作用。陳芳英曾在〈絳唇珠袖之外——從幾部新編戲曲思考新典範的可能〉肯定戲曲跨國合作的實驗所累積的經驗與當代傳奇劇團的革命實踐，但指出新編戲曲已經走到了面臨典範移轉的時刻。⁶⁶ 國光劇團這幾年不拘泥京劇聲腔，使用新編曲調，在藝術總監王安祈「不斷探尋突破尋找也示範新題材與人物的可能性」⁶⁷ 的精神驅使下摸索出一條屬於自己的路。京劇的主流正統是以演員為中心，以唱為本體，國光劇團近幾年揚長避短、另闢蹊徑，發展以藝術性為基礎、文學性為展望的「文學劇場」，致力成為呼應臺灣當代文化思潮的「當代文學作品動態展示」。⁶⁸ 或許《艷后》與《水袖》並不一定是兩位作者最成功的作品，卻展現了國光劇團在不斷探索文學技法的敘事能力上的努力與企圖，以及新編戲曲在面對西方主流的一種自信與新姿態，「放下仰望，不再複製，戰戰兢兢面對自己，潛入內心，探索人性」。⁶⁹ 可看出新編戲曲已涵化吸收了西方編劇的技法與精神，但又能別出心裁，自成一格、自在走出屬於自己

⁶³ 見部落客劇評：Jimmy Blanca，〈國光劇團：艷后與她的小丑們〉(<http://jimmyblanca.blogspot.tw/2012/04/blog-post.html>)，2013年11月20日下載。

⁶⁴ 見部落客劇評：劉育寧，〈〔戲曲〕《艷后和她的小丑們》〉(<http://formoresun.blogspot.tw/2012/04/blog-post.html>)，2013年11月20日下載。

⁶⁵ 劉慧芬，〈「小劇場京劇」：一個新趨勢的觀察〉，《戲劇學刊》，9（臺北：2009），頁129。

⁶⁶ 陳芳英，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》（臺北：臺北藝術大學，2009），〈絳唇珠袖之外——從幾部新編戲曲思考新典範的可能〉，頁293-344。

⁶⁷ 同前引，頁313。

⁶⁸ 王安祈，〈邊緣與主流的抗衡——打造臺灣京劇文學劇場〉，《漢學研究通訊》，31.1（臺北：2012），頁16。

⁶⁹ 此處借用王安祈在〈邊緣與主流的抗衡——打造臺灣京劇文學劇場〉中談論臺灣京劇面對大陸京劇傳統的心態轉變之語。同前引，頁22。

的美學，兼顧供演員發揮唱念的「情感高潮」與著重敘事節奏的「情節高潮」，⁷⁰創造出既具現代感又富古典韻味的表現形式。

（責任校對：王淳容）

⁷⁰ 王安祈，《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006），〈一個京劇編劇的自學經歷〉，頁 413-444。

引用書目

- Jimmy Blanca, 〈國光劇團：艷后與她的小丑們〉, <http://jimmyblanca.blogspot.tw/2012/04/blog-post.html>, 2012 年 11 月 20 日下載。
- 王安祈, 《為京劇表演體系發聲》, 臺北：國家出版社, 2006。
- _____, 《性別、政治與京劇表演文化》, 臺北：臺大出版中心, 2011。
- _____, 〈邊緣與主流的抗衡——打造臺灣京劇文學劇場〉, 《漢學研究通訊》, 31.1, 臺北：2012, 頁 16-20。
- * _____, 《水袖·胭脂·畫魂——劇本集》, 臺北：獨立作家, 2013。
- _____, 〈揣想角色心事《水袖與胭脂》〉, 《印刻文學》, 114, 臺北：2013, 頁 202-205。
- 汪宜儒, 〈紀蔚然談愛, 魏海敏扮埃及艷后〉, 《中國時報》(臺灣), 2012 年 1 月 12 日, 第 A15「文化新聞」版。
- 吳岳霖, 〈親愛的, 告訴我, 你的深情在哪?《艷后和她的小丑們》〉, 表演藝術評論臺, <http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=2390>, 2012 年 5 月 9 日下載。
- _____, 〈癡情還諸烏托邦《水袖與胭脂》〉, 表演藝術評論臺, <http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=5491>, 2013 年 3 月 9 日下載。
- 貝德爾·卡爾德隆·德·拉·巴爾加 (Pedro Calderon de la Barca) 著, 曾茂川注譯, 《人生如夢》, 臺北：聯經出版, 2012。
- 林于竝, 〈舊好東西的新享用：劇評《水袖與胭脂》〉, 台新文化藝術基金會 Artalks, http://talks.taishinart.org.tw/juries/lyp?b_start:int=10, 2013 年 3 月 13 日下載。
- 林建華, 〈戲說《艷后》的前世今生〉, 《國光電子報》, 95, <http://www.com2.tw/kknews/1202/page5-1.htm>, 2012 年 3 月 5 日下載。
- 林盈志, 《當代臺灣後設劇場研究》, 臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文, 2002。
- 姜翠芬, 〈《暗戀桃花源》中的錯置和失落〉, 《中外文學》, 34.9, 臺北：2006, 頁 121-138。
- * 紀蔚然, 《現代戲劇敘事觀：建構與解構》, 臺北：書林出版, 2006。
- * _____, 〈跨文化之正解與誤讀〉, 收入林鶴宜、紀蔚然主編, 《眾聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》, 臺北：書林出版, 2008, 頁 51-72。
- * _____, 《拉提琴》, 臺北：印刻文學, 2012。

- 張文誠，〈曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的後設劇場表演〉，《戲劇學刊》，5，臺北：2007，頁 25-53。
- 陳芳英，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，臺北：臺北藝術大學，2009。
- ，〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉，《戲劇學刊》，13，臺北：2011，頁 35-64。
- 張藹珠，〈謊言實錄：楊德昌《恐怖份子》的性、謊言、暴力〉，《中外文學》，33.3，臺北：2004，頁 15-37。
- * 黃 香，〈節制向來不是喜劇的美德《艷后和她的小丑們》〉，表演藝術評論臺，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=2199>，2012 年 4 月 23 日下載。
- * ———，〈文學與劇場對映還是對立？——國光劇團 2013 年新戲《水袖與胭脂》的戲中戲／戲外戲〉，《文化研究雙月報》，137，臺北：2013，頁 32-35。
- 廖玉如，〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，《弘光人文社會學報》，10，臺中：2009，頁 79-104。
- 劉育寧，〈〔戲曲〕《艷后和她的小丑們》〉，<http://formoresun.blogspot.tw/2012/04/blog-post.html>，2013 年 11 月 20 日下載。
- 劉慧芬，〈「小劇場京劇」：一個新趨勢的觀察〉，《戲劇學刊》，9，臺北：2009，頁 125-150。
- 齊曉晨，《中國古典戲曲中戲中戲的發展研究》，青島：中國海洋大學中文系碩士論文，2008。
- * 謝筱玫，〈跨文化之後：從《歐蘭朵》到《孟小冬》〉，《戲劇研究》，10，臺北：2012，頁 139-162。doi: 10.6257/2012.10139
- * ———，〈當京劇解構莎劇《艷后和她的小丑們》〉，表演藝術評論臺，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1949>，2012 年 4 月 2 日下載。
- * ———，〈戲中之情，何必非真《水袖與胭脂》〉，表演藝術評論臺，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=5419>，2013 年 3 月 12 日下載。
- * 鴻 鴻，〈臺灣觀點的京腔莎劇《艷后和她的小丑們》〉，表演藝術評論臺，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1952>，2012 年 4 月 2 日下載。
- 魏明倫，《潘金蓮：劇本和劇評》，北京：三聯書店，1988。
- * Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Bakhtin, M. M. "Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff," trans. Vern W. McGee, in Caryl Emerson and Michael Holquist (eds.), *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986, pp. 1-9.
- * Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London: Associated University Press, 1986.

Lo, Jacqueline and Helen Gilbert. "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis," *TDR: The Drama Review*, 46.3, 2002, pp. 31-53. doi: 10.1162/105420402320351468

（說明：書目前標示*號者已列入 selected bibliography）

Selected Bibliography

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Chi, Wei-Jan. *Xiandai Xiju Xushi Guan: Jiangou yu Jiegou (Narrating Modern Drama)*. Taipei: Bookman Books, 2006.
- _____. “Kua Wenhua zhi Zhengjie yu Wudu (The (Mis)interpretation of Intercultural Performance),” in He-yi Lin and Wei-jan Chi (eds.), *Zhongsheng Xuanhua Zhihou: Taiwan Xiandai Xiju Lunji (After the Heteroglossia: Articles of Modern Theatre in Taiwan)*. Taipei: Bookman Books, 2008, pp. 51-72.
- _____. *La Tiqin (Playing the Violin)*. Taipei: Yinke Wenxue, 2012.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London: Associated University Press, 1986.
- Hsieh, Hsiao-mei. “Kua Wenhua zhihou: Cong Oulanduo dao Meng Xiaodong (After the Intercultural Exchange: Guoguang Opera Company’s *Orlando* and *Meng Xiaodong*),” *Xiju Yanjiu (Journal of Theater Studies)*, 10, 2012, pp. 139-162. doi: 10.6257/2012.10139
- _____. “Dang Jingju Jiegou Shaju: *Yanhou han Tade Xiaochou men* (Deconstructing Shakespeare with Peking Opera: Review on *Cleopatra and Her Fools*),” *Performing Arts Review Online*, <http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=1949>, downloaded on April 2, 2012.
- _____. “Xizhong zhi Qing, Hebi Fei Zhen: *Shuixiu yu Yanzhi* (Less Real but Truer: Review on *Flowing Sleeves and Rouge*),” *Performing Arts Review Online*, <http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=5419>, downloaded on March 12, 2013.
- Huang, Xiang. “Jiezhi Xianglai Bushi Xiju de Meide: *Yanhou han Tade Xiaochoumen* (Restraint is Not the Virtue of Comedy: Review on *Cleopatra and Her Fools*),” *Performing Arts Review Online*, <http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=2199>, downloaded on April 23, 2012.
- _____. “Wenxue yu Juchang Duiying haishi Duili?—Guoguang Jutuan 2013 Nian Xinxi *Shuixiu yu Yanzhi* de Xizhongxi/Xiwaixi (The Play within a Play/Play out of a

Play in Guoguang Opera Company's *Flowing Sleeves and Rouge*)," *Wenhua Yanjiu Shuangyue Bao (Cultural Studies)*, 137, 2013, pp. 32-35.

Wang, An-chi. *Shuixiu, Yanzhi, Huahun: Jubenji (Flowing Sleeves, Rouge, La Peintre: Collected Plays)*. Taipei: Duli Zuojia, 2013.

Yen, Hung-ya (Hung Hung). "Taiwan Guandian de Jingqiang Shaju: *Yanhou han Tade Xiaochoumen* (Jinju Shakespeare with Taiwanese Perspective: Review on *Cleopatra and Her Fools*)," *Performing Arts Review Online*, <http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1952>, downloaded on April 2, 2012.

Metatheatrical Approaches in the Guoguang Opera Company's *Cleopatra and Her Fools* and *Flowing Sleeves and Rouge*

Hsieh, Hsiao-mei

Department of Drama and Theatre
National Taiwan University
meihsieh@ntu.edu.tw

ABSTRACT

This paper attempts to (1) clarify the definition of metadrama, and (2) discuss the use of metadramatic narrative strategies in two plays by the Guoguang Opera Company 國光劇團, *Cleopatra and Her Fools* 《艷后和她的小丑們》 and *Flowing Sleeves and Rouge* 《水袖與胭脂》. In traditional Chinese theatre, metadrama usually appears in a wide sense: philosophically, that life is a dream and all the world is a stage, and structurally, as a play-within-a-play. In recent years, we have witnessed a breakthrough in the employment of metatheatricality in traditional theatre in Taiwan: *Cleopatra and Her Fools* and *Flowing Sleeves and Rouge*, produced by the Guoguang Opera Company in 2012 and 2013, respectively, have demonstrated an uncommonly keen consciousness of theatricality.

Cleopatra and Her Fools is adapted from Shakespeare's *Antony and Cleopatra* by modern playwright Wei-Jan Chi 紀蔚然. His adaptation is about a contemporary Beijing opera company staging the play *Antony and Cleopatra*. With lines such as "history can be rewritten" and "we lost the original script," Chi questions Shakespeare and himself and plays with structure and language. An-Chi Wang 王安祈's *Flowing Sleeves and Rouge* takes on an introversive approach. She retells the story of the famous Yang Guifei 楊貴妃, and the play explores the nature of drama, discussing acting and the immortality of art. The two works demonstrate the confidence to counter the mainstream notions (Western/modern) from the periphery (Eastern/traditional).

Key words: metadrama, Shakespeare, Guoguang Opera Company, *Cleopatra and Her Fools*, *Flowing Sleeves and Rouge*

(收稿日期：2013. 12. 25；修正稿日期：2014. 5. 1；通過刊登日期：2014. 5. 27)