

# 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(Ⅱ)—以 20 世紀中期(1931 年-1964 年)為對象 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型  
計畫編號：NSC 99-2410-H-004-184-  
執行期間：99 年 08 月 01 日至 100 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：黃兆欣  
碩士班研究生-兼任助理人員：呂佳蓉

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 100 年 10 月 31 日

# 行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告

京劇表現形式的跨界歷程(Ⅱ)—以 20 世紀中期(1931 年-1964 年)為

對象

計畫類別：V 個別型計畫

計畫編號：NSC 99-2410-H-004-184

執行期間：2010 年 08 月 01 日至 2011 年 07 月 31 日

執行機構及系所：政治大學中文系

計畫主持人：侯雲舒

共同主持人：無

計畫參與人員：呂佳蓉、黃兆欣

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)：V 精簡報告

本計畫除繳交成果報告外，另須繳交以下出國心得報告：

- 赴國外出差或研習心得報告
- 赴大陸地區出差或研習心得報告
- 出席國際學術會議心得報告
- 國際合作研究計畫國外研究報告

處理方式：除列管計畫及下列情形者外，得立即公開查詢

涉及專利或其他智慧財產權， 一年  二年後可

公開查詢

中 華 民 國 2011 年 10 月 30 日

結案報告內容：

#### A. 前言

戲曲的現代化，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，將可發現，早在晚清至民國初期，古老的戲曲如何改良，以便於與時俱進，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、文明戲(新劇)或後來的話劇，各自有著發展的空間，這當然也直接的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，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，有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。

本計畫申請人，因多年在京劇劇場中見到這種現象，不禁反思，戲曲改良這個行動由晚清至民國初年，便早就如火如荼的展開，時至今日，「戲曲改良」(計畫第一期稱之)或「戲曲改革」(計畫第二期稱之)這種名詞已被「跨界」所取代，舉凡作品詮釋角度的跨界，表現手法的跨界(例如導演的身份的轉變、戲劇情節的呈現方式、服裝與化妝的新形式、乃至於舞台設計的創新、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，或者不同戲劇或藝術形式在血統上相互融合的跨界等等。計畫申請人由此得到一個想法，即是回歸到二十世紀初始時間一路追索下來，觀察各個不同時期與不同地域，京劇在不斷求新求變的過程所做出的種種改革與創新。而本計畫採用「跨界」做為研究主軸，因此觀察的重點在於京劇與不同劇種或藝術形式的參合或涉入，如話劇、電影等，當加入了這些不同元素後，對京劇的表現形式上產生哪些改變？而這些改變是短暫的量變(例如嘗試完即捨棄)或是長遠的質變(例如在不同創新作品中，都保留下來或不斷出現的形式)？

#### B. 研究目的

本計畫之提出，為申請人繼 98 年度國科會計畫[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](計畫編號 NSC 98-2410-H-004-171-)之第二期計畫，以同樣的主題向下沿伸至二十世紀中期，時間之斷限為 1931-1964 年間，共計約 33 年時間。這個斷限時間影響京劇發展的重大歷史事件有二，其一為中日戰爭(1930 年後)，其二為中國共產黨取得政權(1949 年後)，之所以採取此項時間斷限，其原因有五：

(1)接續本計畫之第一期 1930 年之後。

(2)1930 年後，中國面臨前所未有的國族危機，即中日戰爭，在大環境的動盪下，中國境內的演劇及所有藝術活動，都受到無與倫比的衝擊，這對於京劇的演出與製作也同樣受到極大的影響。

(3)1948 年後中國共產黨統一中國取得政權，開始對國境內所有演藝活動做

出嚴格政治操控，政治高於一切的目標，使得所有藝術展現都發生極大的變化。

(4)1964 年後，以京劇《海瑞罷官》所揭起的文化大革命，更是對舊有的中國傳統文化及藝術形成重大傷害，使得此後十年間，京劇及其他藝術形式都不再得以自由創作及發展。

(5)在 1964 年左右，活躍於京劇舞台上大多數星光熠熠的演員，有的已經凋零，有的因政治鬥爭而沉寂，有的創作生命也不再如已往之活躍（嚴格說來，即黃金時期已過），在這些京劇藝術家中，如程硯秋、余叔岩、梅蘭芳均已亡故。荀慧生、馬連良、周信芳、高百歲、蓋叫天等也卒於文革期間，而他們在 1964 年後，創作生命受到嚴重政治干擾，再不如 1930-1964 年間自由多變，職是之故，本計畫將第二期的研究斷限置於 1964 年。1965 年至 1975 年間為文革時期，本計畫將不予討論。至於 1975 年後，乃文革十年後的新時期，所有大環境都有不同於以往的改變，因此京劇的跨界歷程也進入了另一個新的型態，申請人擬暫時將之置於第三期來加以執行及探究。

而本次之計畫申請時間斷限則為 1931-1964 年間，此時期京劇除了上承前期在各種表演形式、舞台調度及演員詮釋、服裝化妝等與話劇及電影相互借鏡的主軸外，新的政治動亂—中日戰爭的發生，使得京劇在這個時期對於題材的處理上，有著非常大的變化，兒女情長的文戲大幅減少，代之而起的是大量的新編歷史戲、時事劇及改編舊有的歷史戲的產生。這意味著，京劇的創作者不再停步於己身藝術層面的追求，轉而與時代的脈動緊密相連。歷史劇能夠藉古諷今，時事劇能夠反映現實，戲劇與人生結合，而京劇的表現形式也與當時的藝術型態相互共振共鳴。

除了上述在 1930 年代後所見到的京劇演變外，1949 年開始，中國共產黨取得政權，1951 年由政府判定了〈關於戲曲改革工作的指示〉，亦稱「五五指示」。其中明訂「戲曲應以發揚人民新的愛國主義精神…為首要任務」、「戲曲改革工作應以主要力量審定流行最廣的舊有劇目，對其中的不良內容和不良表演方法進行必要的和適當的修改」，由此，1949 年後，戲曲改革產生一大批「思想正確」但都是為政治服務的京劇作品，由於這批作品數量龐大，且不再是京劇工作者完全在自由意願和藝術市場自由競爭下所產生的作品，本計畫暫時不予討論此批作品。但 1950 至 1964 年間，仍有許多新舊劇目是延續前此的創作目標加以寫定者，對於這些作品，則仍然納入本討論範圍中。

本計畫之研究主題即立基於前述的背景之上，希望能由二十世紀中期這一時空背景中，對於京劇在表現形式上的跨界這個不論由戲理內部或表演外部所產生的改變與創新，來追索與梳理「跨界」課題，在京劇發展歷程上所展現的各種不同脈絡。

### C. 文獻探討

有關本計畫之國內外研究情況及述評如下：

a. 歷來關注二十世紀中期之京劇發展概況的研究，多半是由“史”的角度來入手研究，此類型的研究著作如解玉峰之《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. 另一類型的專著，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，這類專著則對本計畫極具有參考價值，如傅瑾《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. 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，在西方有造成的影響之參考。

#### D. 研究方法

本計畫乃針對二十世紀中期，京劇在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「新詮」或「跨界」的種種「先行軌跡」。本計畫以1931—1964年前為斷限，此時期之京劇由於受到二次大環境改變的影響，有著與時代與環境息息相關的脈動，這個時期，作品多、跨度大，在資料的處理上，將分為兩個部份來處理：

一為1931—1949年時期之作品，這個時期因處於中日戰爭階段，而上海這個「孤島」為南北演員交會的一個縮結地點，因此本計畫擬以「孤島上海」為資料呈現的中心，間及幅射至其他地區，包括國統區、延安中心區。而在文本的分類上，由於單齣京劇與連台本戲在製作過程與審美要求上都不甚相同，因此擬將這兩種不同類型的文本分開處理，而後再觀察彼此間有無交互影響的關連性。

二為1949年後至1964年期間，由於1951年開始施行中央統一版本的戲曲改革，對於作品呈現影響甚劇，因此為了這個目的所特意撰寫的文本，將暫不列入本計畫討論。原因在於這類作品已不純粹由藝術家們的自由意願來創作，且由政府最高指導原則來引領創作，在題材的選擇上也比以往來得狹隘。這批作品數量不少，列入本計畫難免枝蔓，故暫不予此項計畫中處理。而除此之外，其他承續1949年後創作概念所產生的作品，則仍然列入計畫之中，因為這類不受政治力干擾的作品，反而可以見出創作者的真實理念與實踐。

本計畫研究方法系統圖如下：

具有跨界表現之京劇作品（區分 1931—1949 年間作品及 1949—1964 年間作品）  
（文本、影像、舞台、記錄）

受話劇影響之京劇作品（文明戲、新劇）

受電影影響之京劇作品

創作者背景

有實際演出經驗者

無實際演出經驗者

有電影呈現之京劇藝術家作品

無電影呈現之京劇藝術家作品

- 1. 導演－身份  
（專業、非專業）
- 2. 情節結構
- 3. 分場方式
- 4. 演員呈現
  - 人物設定（性格）
  - 人物展現細節（動作）
  - 行當歸屬劃分
- 5. 演唱方式
- 6. 動作設定
- 7. 音樂呈現
  - 傳統文武場
  - 西樂融合或置入
  - 音樂結構
- 8. 舞台機制
  - 舞台型制（新式、舊式）
  - 布景（寫實成份）
  - 燈光
  - 道具
- 9. 服裝化妝
  - 時裝
  - 古裝
  - 化妝技法

- 1. 劇本選擇
- 2. 分幕分鏡方式
- 3. 人物塑造
- 4. 布景設置
- 5. 導演概念

- 1. 觀念影響
- 2. 化用電影元素及技巧

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

### E. 結果與討論

本計畫接續1930年之後至1964年共33年時間，此時期相較於1930年之前的京劇變革，以改變幅度來看，不如前期在新舊形式間的反差來得大。究其原因，前期因傳統演出模式有著多年傳承的固定形式，藝人經過科班老師傅的口傳心授，多半因循沿襲舊有外在形式演出，專注於舞台技藝層面的精進。而造成這種沿續的破壞，來自於外來藝術品項的引進如新劇(話劇)、電影等，舊有形式受到刺激，加上革命後的時代變革，由清朝轉入民國，社會形態有了許多改變，因此在形式上，前期反而產生出了許多跨界吸納及融合的新作品，因此新與舊的對照往往十分強烈。而中期這段時間又可分為兩個階段，一為1930至1948年，一為1949至1964年。這兩個階段在政治情勢上發生了天崩地裂的重大事件，前者為中日戰爭，後者則為中國共產黨統一中國。這個時期已經不是美學形式上的優劣爭辯，而是國族存亡的挑戰，因此，如何因應時代的動亂，做出即時呈現，就成為這個時期京劇創作者們的最重要課題。總體而言，可將這33年時間分為兩個層面來統整敘述。

### A. 1930~1948年：

1. 藝人的社會自覺更加強烈：本計畫之前期，京劇藝人對於己身的社會定位，已由原來供人娛樂較為低下的社會底層狀態，轉而開始認知藝人們對於社會是負有教育責任的，誠如陳獨秀所云，演員為社會之大教師，舞台是社會的大學堂。而中期因為國族面臨到生存空間的被侵略，藝人們在這個非常時期，似乎無人能自外於抗日的潮流之中，紛紛投身抗日愛國的戲劇活動之中。因此，本時期藝人對社會責任的自覺性較前期加強許多

2. 新形式的持續探索及發展：在前期中的戲曲改革階段所產生出與話劇、電影相交融的新手法，在這個時期仍然被承接並且持續發展，舉凡傳統老戲的新編、新戲的創作、或是連台本戲的變本加奇、戲曲電影的拍攝都在持續發展之中，只是這個時期因為大部份的注意力都被轉移至題材與時代脈動的相結合，因此在形式的革新上，除了上海孤島時期所盛行的連台本戲在形式上不斷改進翻新外，其他傳統戲的新編和新戲創作在形式的變革上，較不如前期之明顯。

3. 題材思想與時代的緊密結合：承上所言，這個時期面對抗日的整體氛圍，京劇從業人員不論是編劇者或者演員無不以此為創作主軸，這個時期幾乎各名角都推出與抗敵有關的戲碼，而其中又可區分為：a. 具有十分明顯抗敵意圖的新編戲，例如1938年馬連良、葉盛蘭、郝壽臣所排演之《串龍珠》；1938年程硯秋所演由陳墨香所編之《費宮人》、《女兒心》；尚小雲的《北國佳人》、《綠衣女俠》；周信芳於1938至1942年以移風社名義所編演之《香妃恨》、《亡蜀鑿》、《溫如玉》、《冷如冰》、《徽欽二帝》、《文天祥》；1937年歐陽予倩組織中華京劇團所自編自演的《梁紅玉》、《漁夫恨》、《桃花扇》；另外由上海青年演員所組織之藝友座談會排演的《信義村》；田漢之《江漢漁歌》、《岳飛》、《武則天》、《夫人城》、《漁夫報國》；任桂林、魏晨旭、李綸之《三打祝家莊》等。 b. 整編舊有傳統戲中具有愛國思想的作品，如程硯秋之《文姬歸漢》、《荒山淚》；尚小雲之《梁夫人》；梅蘭芳之《抗金兵》、《生死恨》；周信芳之《明末遺恨》、《臥薪嘗膽》；田漢之《新雁門關》、《雙忠記》、《新會緣橋》、《金鉢記》、《新兒女英雄傳》；唐韻笙之《驅車戰將》、《陳十策》、《掃除日害》；楊紹萱之《逼上梁山》；羅合如之《劉家村》；王震之的《桃花江上》等，以及舊劇之《戰蒲關》、《戰太平》、《楊家將》、《桑園

寄子》、《破洪洲》、《穆柯寨》、《和番出塞》等能鼓舞人心的傳統戲也都是常演之劇目。這些戲的題材，幾乎都以歷史劇或是戰爭主題及反抗強權壓迫甚或是反戰爭做緊密結合，而兒女私情或是個人小我的描述題材變少了，國仇家恨和歷史殷鑑的思想大量產生，為此時期的最大特色，誠如田漢所言：「要救亡必先自救，要強國必先自強，戲劇的盛衰關係著民族的興亡，我們要把舞台當做炮台，把劇場當做戰場。」<sup>1</sup>

4. 演出場地的全面更新：此時期在舞台硬體的使用上，已全面轉入新式舞台戲院或是大型綜合百貨公司中的新式舞台，這兩類場地大多採西式舞台建築，因此在此處演出的團體，也大致都必須配合新式劇場形制並對舊有的演出習慣做出改進。例如馬連良在投資籌建新新舞台時，借鏡了美國電影《威爾遜總統》中所攝製的西方舞台場景並運用在自己的劇場建築中，劇場座位呈扇形輻射式，前低後高，舞台寬廣，即使樓下最後一排也可飽覽舞台演出而不受視覺障蔽。並且演員化妝的空間也與西式化妝間相似，在其中扮戲化妝十分寬敞。為了使唱腔的美聽達到最好效果，新新舞台安裝了最先進的音響設備。1932年開始，馬連良廢除了傳統戲園上下場門形式的演出方式，學習西方舞台兩邊使用邊幕，演員由邊幕上下場，使舞台有了新的演出格局並延用至今。

5. 舞台技術的精進：此時期的舞台技術比前期有更大的創新與改進，其中尤以在上海廣為流行的連台本戲為典型，如布景由原先的平面布景開展出立體布景，燈光變化的技術提升，並且在魔術和幻術的使用頻率增加以求奇炫，而在砌末道具上更加向寫實擬真的審美傾向靠攏，並且極盡機巧變化之能事。計畫申請人已有專文論述，可參見。

6. 初步開始結合電影於劇場演出之中：此時期可視為是戲曲舞台最早將多媒體技術運用於演出之中的初始，例如由李萬春挑班之鳴春社，在慶樂戲園演出連台本戲《濟公傳》時，在演出之中就曾加入電影影片，其於「濟公和惡道雙方對峙時，場內燈光熄滅，舞台中垂下一塊銀幕，即可映出一方祭起的捆仙繩和另一方祭起的一把巨形剪。剪刀剪斷了繩索，自然分出了勝負。幾個回合下來，拉去銀幕，場上亮燈繼續演戲。」而另有以電影放映在屋頂打鬥的片段，加入演出之中。因此演出中加入電影放映的手法，是此時期戲曲舞台與電影相結合的嚆矢。

7. 戲曲與電影在美學差異上的磨合：前期之戲曲電影如《定軍山》者，只停留在一機到底，純記錄的階段。而此時期梅蘭芳、周信芳所拍攝之戲曲電影已突破純記錄的模式，開始摸索和嘗試戲曲與電影在不同審美層面相融合的可能性。本計畫申請人已有專文論述，可參見。

8. 部分題材京話合流的傾向明顯：此又可略分為：a. 戲劇性的強化—與時代脈動相結合的歷史新編戲，持續加強其戲劇性。戲曲戲劇性的強化與話劇關係密切，以往舊劇注重抒情性，但值此多事之秋，抒情性已不能符合時代需求，因此向話劇借鑒，加強敘事成份，就成為創新的手段之一。這種現象普遍存在於此期計畫的新編劇本之中，並且在敘事技巧上也較前期嫻熟許多。 b. 白多曲少的情況更為明顯—此特徵上承前期時裝新戲的遺緒，不論在新編戲或舊戲整編作品中都存在有道白份量增加的情況，其原因也與向話劇敘述模式靠攏有關。如田漢之《土橋之戰》全劇只有六段唱詞，而其中三段只有四句，對白份量較舊劇明顯增加。而其新編戲《武松》，其中第十六場純由對白構成，完全無唱，並且此時期

<sup>1</sup> 引自田漢於1938年9月「留漢歌劇演員戰時講習班」所創作之班歌。

之道白口語化傾向也益發明顯。c. 分幕形式改變—此時期打破原有戲曲分幕方式，減少分幕數量，且儘量不用過場戲，因此在敘事時間上，相對較前期舊劇來得集中。

## B. 1949~1964年：

1949年中國共產黨統一中國，成立中華人民共和國，宣示了一切的演藝活動均需以政治目標為第一考量。1949年3月市軍管會文管會公布禁演傳統京劇劇目五十五齣，從此戲曲進入統一由中央空管的局面，1949、1950、1951年相繼成立的戲曲改進局、戲曲改進委員會、及中國戲曲研究院，其共同目標即為達成對京劇進行「戲改」的目的，所謂「戲改」的核心內容為「改戲」、「改人」及「改制」。將原本以演員中心的舊式班社改變為由國家機器所控管的國家級院團，並逐步消弭「角兒」的至高位置，大小演員一律平等，這一舉措使得多年所累積建立的流派藝術，被強迫解體，並且對於一切京劇現有劇本進行分類及改造。1956年到1957年間，原本被禁演的劇目才終於獲得解禁，雖然此時名義上可以演出這些禁戲，但礙於政治氛圍的影響，使得當時京劇的從業人員處於觀望狀態，但最後反右運動開始，張伯駒、吳祖光、奚嘯伯、李萬春、葉盛蘭及葉盛章被劃為右派，且奚嘯伯、葉盛蘭被趕出劇團，這也為1958後的現代戲大躍進展開了序曲。總觀1949至1964年間的京劇發展歷程，可以歸納出三個階段，即剛開始對現有劇目排斥及改造；進而大力提倡新編戲，其中尤以現代戲最被重視；乃至於現代戲獨步劇壇，以迄於獨尊現代戲中的革命樣板戲。根據計畫的歸納研究，此時期所呈現的現象如下：

1. 名角沈寂，流派新編劇目大量減少：這點可由幾位指標性的名角創作觀察出來，梅蘭芳及程硯秋在他們分別於1961年及1958年過世之前，這個時期止各自推出了一部新戲，即《穆桂英掛帥》及《英台抗婚》，而對於新編戲頗有經驗與心得的周信芳，此期也轉而走舊劇整編的路線，除了在文革前曾排演了一齣《楊立貝》（未正式演出）新編戲外，沒有其他新編作品與此期產生。而這其中較為例外者是尚小雲，他在1950年間即率先推出由舊作《北國佳人》所重新編寫的《墨黛》，並且至1953年間共推出了包括《夜歸》、《太原雙雄》、《平陽公主》、《血濺梨花閣》、《峨嵋酒家》及《洪宣嬌》共七部新編作品。
2. 思想題材幾乎全以政治風向為依歸：由於私人班社的被取消，與之相應的自由創作風氣也開始被嚴格控制，此時期的創作題材呈現一面倒的政治正確取向。誠如老舍所言：「解放之前，我寫東西，最注意寫得好不好，…現在…我最注意寫得對不對，對而且好，才是真好，不對，就不好。」<sup>2</sup>以往多元性的創作題材及方式，已不被鼓勵，一切要與政策為主要考量。
3. 戲改模式的二元化：此期的戲改呈現兩種模式，一種是針對舊戲循序漸進緩慢改進的「梅蘭芳模式」，一種是以創作新戲大幅改革戲曲的「田漢模式」，前者是以演員為基點，後者則是由劇作家為基點，前者溫和由係理內部進行，後者進取由戲劇結構做變革。
4. 由演員中心轉為劇作家中心：這種現象在此時期極為顯著，我們可由

<sup>2</sup> 老舍〈為人民寫作最光榮〉，《人民日報》1951年9月21日。

1950-1960 年間中京院演出的劇目略窺其端倪，編劇者多半為文藝工作者或學者，如翁偶虹、馬少波、田漢等，由演員自行編演者，相較於前期來得少得多。

5. 導演工作執掌的獨立專業化：前期的新編戲，雖然有許多劇本完成於文人之手，但導演的工作往往仍由演員自行承擔。而此時期導演的職掌已由原先戲包袱總管轉變成日趨專業化，走向與話劇導演同樣的位階與型態。而編、導、演的分化與專業化，也有助於劇團走向分工的成熟發展。

6. 新編戲創作路線持續向歐美取經：本時期新編戲在創作參照上除了與政治方向密不可分外，移植歐美戲劇理論或是模擬歐美有代表性的作品，也是方式之一。如翁偶虹之《十三太保反蘇州》雖是改編自崑曲《清忠譜》，但卻參考遵守了亞里斯多德《詩學》中的「整一化」戲劇觀念進行創作。而《比翼鳥》則是明顯受到挪威戲劇家易卜生之《玩偶之家》影響，他也不諱言的自稱此劇為「社會問題劇」。此外他更直接改編莎劇《羅蜜歐與朱麗葉》成為戲曲劇本《鑄情》，因此不論前期或中期，戲曲在進行跨界融合時，西方劇作一直都是重要的參考指標。

7. 大量現代戲直接促使戲曲舞台表現的現代化：由於現代戲的大量出現，使得傳統戲曲舞台的表現模式以不適用於表現現代戲，因此這個時期的現代戲舞台展現，基本上幾乎全面話劇化，舉凡布景、燈光的使用、道具的寫實等等，可以說與話劇並無二致，要辨識其為戲曲的主要方式，只有叢生槍的使用，或是演員身段動作的程式化來區分其與話劇間的差異性。

本計畫之所以提出，即在於選取一個新的觀看視角，亦即用橫向連繫的方式來看二十世紀中期，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，如何與時代相配合以及與其他新興的藝術形式進行彼此間跨界的對話與交融，進而找尋到屬於京劇己身所生發的新美學形式來對傳統形式進行變革，從而能在二十世紀中期，取得屬於京劇自己的生存之道。

本計畫目前已發表之研究成果如下

1. 〈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〉《傳播與交融—中國小說戲曲國際學術研討會論文集》里仁書局 2009
2. 〈《文素臣》—周信芳對於海派連台本戲之實踐〉2009 年 11 月，發表地點為中國浙江省江陰市，「2009 年海峽兩岸夏敬渠、屠紳与中国古代才学小说学术研讨会」
3. 〈昨日之新即今日之舊？抑或昨日之舊及今日之新？京劇與話劇形式的跨界媒合—以梅蘭芳時裝作品為例〉2009 年 02 月，發表地點為台北「第七屆華文戲劇節（2009 台北）學術研討會」
4. 〈戲曲跨界創新的反思—以梅蘭芳時裝作品中京劇與話劇的媒合嘗試為例〉《政大中文學報》第十六期 2011 年 12 月
5. 〈好戲連台！重看海派京劇連台本戲之價值—以周信芳作品之藝術實踐為樣本〉2011 年 9 月《民俗曲藝》接受審查中

#### F. 參考文獻

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. 陳墨，2000，《流鶯春夢—費穆電影論稿》，中國電影出版社
16. 康保成，1991，《中國近代戲劇形式論》，瀋陽出版社
17. 程硯秋，1959，《程硯秋文集》，中國戲劇出版社
18. 程硯秋著，程永江整理，2003，《程硯秋戲劇文集》，文化藝術出版社
19. 程永江編撰，2000，《程硯秋史事長編》
20. 黃飆，2003，《海上新劇潮：中國話劇的絢麗起點》，上海人民出版社
21. 傅瑾，2005，《二十世紀中國戲劇的現代性與本土性》，國家出版社
22. 解玉峰，2006，《二十世紀中國戲劇學史研究》，中華書局
23. 蘇移，1990，《京劇二百年概觀》，北京燕山出版社

# 國科會補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2011/10/24

國科會補助計畫	計畫名稱: 京劇表現形式的跨界歷程(II)—以20世紀中期(1931年-1964年)為對象
	計畫主持人: 侯雲舒
	計畫編號: 99-2410-H-004-184- 學門領域: 戲劇及劇場
無研發成果推廣資料	

99 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：99-2410-H-004-184-					
計畫名稱：京劇表現形式的跨界歷程(II)—以 20 世紀中期(1931 年-1964 年)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	2	2	100%	篇	1. 〈戲曲跨界創新的反思—以梅蘭芳時裝作品中京劇與話劇的媒合嘗試為例〉《政大中文學報》第十六期 2011 年 12 月 2. 〈好戲連台！重看海派京劇連台本戲之價值—以周信芳作品之藝術實踐為樣本〉《民俗曲藝》接受審查中
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	1	1	100%	件	〈昨日之新即今日之舊？抑或昨日之舊及今日之新？京劇與話劇形式的跨界媒合—以梅蘭芳時裝作品為例〉2009 年 02 月，發表地點為台北「第七屆華文戲劇節(2009 台北)學術研討會」 〈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〉《傳播與交融—中國小說戲曲國際學術研討會論文集》里仁書局 2009
		專書	1	1	100%		
專利	申請中件數	0	0	100%	件		

	技術移轉	已獲得件數	0	0	100%			
		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	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%			
	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	1	1	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%				
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。)		無						
	<b>成果項目</b>	<b>量化</b>		<b>名稱或內容性質簡述</b>				
科教處	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						

〈《文素臣》—周信芳對於海派連台本戲之實踐〉  
2009年11月，發表地點為中國浙江省江陰市，「2009年海峽兩岸夏敬渠、屠紳与中国古代才詞小主詞術研討班」

計畫 加填 項目	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）

√ 已出版

1. 〈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〉《傳播與交融——中國小說戲曲國際學術研討會論文集》里仁書局 2009

√ 已發表及已投稿

1. 〈《文素臣》—周信芳對於海派連台本戲之實踐〉

2009 年 11 月，發表地點為中國浙江省江陰市，「2009 年海峽兩岸夏敬渠、屠紳与中国古代才力小主术研讨会」

2. 〈昨日之新即今日之舊？抑或昨日之舊及今日之新？京劇與話劇形式的跨界媒合——以梅蘭芳時裝作品為例〉2009 年 02 月，發表地點為台北「第七屆華文戲劇節（2009 台北）學術研討會」

3. 〈戲曲跨界創新的反思——以梅蘭芳時裝作品中京劇與話劇的媒合嘗試為例〉

2011 年 12 月《政大中文學報》第十六期

4. 〈好戲連台！重看海派京劇連台本戲之價值——以周信芳作品之藝術實踐為樣本〉

2011《民俗曲藝》接受審查中

## 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）

對於學術研究方面預期之貢獻：

本計畫分為三階段逐步完成，主要以京劇為基點，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進入中期之後京劇形式美學的變化或辯證過程及所衍生的結果，因此在預期的學術成果上可分為三部份：

A. 完成階段性對於京劇表現形式的跨界方面的創新嘗試之探究，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，而在二十世紀中期更加蓬勃，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，我們可由京劇在此時期與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”、“戲曲改革”、亦即京劇新變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。

C. 建立中國戲曲電影的研究基石：

如果我們探究中國電影的發展脈絡，將會發現一項有趣的事實，即是電影這項外來的藝術形式，即使進入中國已經超過百年，但其與戲曲間的關連性卻一直未曾稍歇，這點我們可由現今每隔數年都會出現以戲曲為題材或表現主軸的電影中得到證據。這類電影如霸王別姬、夜奔、變臉、游園驚夢、我的美麗與哀愁、虎度門、南海十三郎等，上述者僅是在台灣地區可以看到的資料，尚不包括中國大陸的相關材料，它們的數量其實十分龐大，而究其初始，中國的第一部自製電影就是拍攝了譚鑫培的—《定軍山》，一部戲曲的寫實記錄片為嚆矢，自此之後戲曲即與電影不斷的媒合。因此本計畫所預期的成果，亦在於藉二十世紀初期過渡至中期戲曲與電影間的相互滲透影響，來建立中國戲曲電影發展及演進的初步研究基礎。