

〈特集〉

大学間協定4 大学合同国際シンポジウム「東アジア文明の伝承と発展」

中日文化的幽靈幻影 ——論崑、能共舞的淵源與跨度

沈 惠如

東亞兩大傳統表演藝術崑劇與能劇（按：此處泛指「能」、「狂言」、「人形淨琉璃」、「歌舞伎」等日本四大古典戲劇），源遠流長、細膩耽美，是公認的人類非物質文化遺產中的瑰寶。由於具有程式化、精緻化等相似的特徵，且地處東亞、有文化上的淵源，因此這兩類藝術的保存、傳承、發展等都備受關注。

近年來為求該藝術的永續發展，除了精進表演、以「活化石」概念呈現外，當然也會思考如何創新、突破，其中中日兩國傳統戲劇的跨文化、跨領域結合是一大亮點，不僅在舞台、技法上可以互相借鑑，在編排、呈現上也可以相互融合，從藝人的初期嘗試（如坂東玉三郎），到國光劇團與橫濱能樂堂的實驗劇《繡繡夢》，可謂交出了漂亮的成績單。然而，這種合作還在摸索的道路上，對未來的傳承發展又有甚麼影響？

我們不妨檢視崑劇、能劇在跨界合作中的不同手法，有以藝人、編導跨域融通，也有兩個劇種分段、並置再融合的模式，看看透過各種嘗試，是否能尋求永續發展的雙贏契機。

一、「楊貴妃」搭起崑、能劇壇的橋樑

1992年11月1日，坂東玉三郎赴臺灣國家劇院演出《鷺娘》、《楊貴妃》⁽¹⁾。坂東玉三郎（1950年4月25日—），日本歌舞伎藝術大師，日本現役女形最具代表性人物，同時也是演員、電影導演。

(1) 1992年11月1日~5日，國家戲劇院為慶祝五周年，由當時的總統李登輝先生邀請了坂東玉三郎來台演出五天。

玉三郎原名榆原伸一，7歲初次登臺，後被十四世守田勘彌收養，改名為守田伸一。在日本，歌舞伎演員是世襲制的，25歲時，他正式承襲第5代坂東玉三郎之名。除了傳統歌舞伎藝術，他還曾自導自演了電影《天守物語》⁽²⁾（與宮澤理惠搭檔）；與現代芭蕾大師莫里斯·貝嘉合作創作現代舞；最為著名的是他與大提琴演奏家馬友友合作拍攝的紀錄片《巴赫靈感》之「巴赫無伴奏大提琴組曲之五——追尋希望」⁽³⁾。日本歌舞伎起源於17世紀江戶初期，與中國京劇素有「東方藝術傳統的姊妹花」之稱。歌舞伎人物造型服裝都十分誇張，是日本近世最具代表性、勢力最大的庶民戲劇，很能反映出日本民族獨特的處世心態和美學趣味。14世紀中葉，著名作家金春禪竹便創作了能劇《楊貴妃》⁽⁴⁾，取材於白居易《長恨歌》以及《源氏物語·桐壺》等。歌舞伎以能劇《楊貴妃》為基礎，融合了舞蹈創作，演述楊貴妃在陰間懷念生前與皇帝歡宴的喜悅，能超越悲情而華麗地舞蹈，舞姿充滿幻想，極為優美。

這次的演出，讓台灣的觀眾大為驚豔，開啟了對日本傳統戲劇探索的視野。不只是台灣，中國大陸也開始以貴妃為中日戲劇搭橋。2000年，名編劇陳健秋應北京市藝術創作中心、北方崑曲劇院之邀，與張永和合作編寫了崑劇《貴妃東渡》（發表於2000年《新劇本》第6期）。北方崑曲劇院將其定位為「豪華版」崑曲歌舞劇，並在崑曲藝術本體中加入了歌舞、交響樂、甚至日本的歌舞伎等等藝術成分，並邀請曹其敬擔任總導演，徐春蘭任導演，由著名旅日華人藝術家吳汝俊和楊鳳一、李光、王振義三位梅花獎得主主演。

該劇首先作為2001年春節的「賀歲戲」在北京演出，接著在2001年8

(2) 1995年9月9日首映，導演：坂東玉三郎，演員：坂東玉三郎，穴戶開，宮澤理惠，Sadanji Ichikawa，島田正吾，南美江，隆大介等，改編自日本文學大師的作品《姬路城天守閣傳說》。

(3) 1997年起，馬友友找了各個「圖像式」（表演藝術）領域的高手朋友：造景設計師、現代舞編舞家、電影導演、歌舞伎演員、世界溜冰冠軍、甚至與十八世紀建築師合作，企圖以「圖像」記錄巴赫的六首無伴奏大提琴組曲。其中第五號組曲《追尋希望》(Struggle for Hope)，演出：馬友友、坂東玉三郎(歌舞伎演員)，導演：尼夫·費奇曼(Niv Fichman)。名為《追尋希望》的第五號組曲其實有著感傷、失落的本質，或許因為如此才取名「追尋希望」，或許也因為如此，坂東玉三郎才選中這首與他氣質相符的組曲。

(4) 金春禪竹(1405～1470年前後)是日本室町時代的能樂演員、能樂作家，世阿彌的女婿。金春禪竹是當代金春流中興之鼻祖。迄今被確認為金春禪竹的作品有《定家》、《楊貴妃》、《野宮》、《鍾馗》、《龍田》、《雨月》、《芭蕉》、《燕子花》、《春日龍神》等十幾個劇目。《楊貴妃》劇情內容：侍奉唐玄宗的一個方士奉命去尋找楊貴妃的亡靈而來到常世國蓬萊宮，他從常世國的人處問得楊貴妃的居所——太真殿，他來到太真殿並告之來由。楊貴妃從九華帳後走出接見。她得知玄宗思念悲切之情非常感動，應方士請求，讓方士將自己的頭釵帶回。最後貴妃舞起曾經在驪山宮的舞過的霓裳羽衣曲，含淚走進道士並感嘆人世之無常。

月應日本「英雄株式會社」之邀，赴日本福岡、大阪、名古屋、東京等15個城市巡迴演出了17場，2002年8月又應日本內閣之邀，再次赴日演出，並參加了東京亞洲舞臺藝術節和關西亞洲戲劇節。

《貴妃東渡》係根據中日兩國民間關於馬嵬坡兵變楊玉環沒有真的死去、被人偷偷送到日本的傳說加以想像虛構而成。主要劇情是日本國遣唐使阿布仲麻呂在大唐宮廷宴舞中，目睹楊玉環之美，大為傾倒。此時爆發安史之亂，阿布亦緊隨李隆基逃難到馬嵬坡，適逢三軍嘩變、殺楊國忠、逼李隆基、賜死楊玉環。阿布見義勇為，與高力士密商以她人替死，由他保護楊玉環去日本避難。在渡海中還發生海難流落荒島，後燃火遇救。到了日本，楊玉環又捲入了日本統治集團內部的政治鬥爭。原來阿布本是孝謙女天皇的戀人，這次出使回來擬接任大宰之位。而現任大宰藤田不甘退出，先是造謠說阿布已死，又說與一大唐絕色女子關係曖昧。豈知楊玉環與孝謙女皇外貌極其相像，兩人一見如故，親如姐妹。一日孝謙女皇前來報喜，說大唐已平定叛亂，不日即可由阿布送楊貴妃回國，自己也準備在賞櫻大會宣佈阿布接任大宰，並與之訂下百年之好。長安來報，李皇已駕崩，楊玉環悲痛萬分，要求盡速送自己回唐。阿布告知藤田陰謀於賞櫻大會刺殺孝謙女皇，此時楊玉環已生無可戀，為報孝謙女皇與阿布恩情，毅然決定利用兩人相似，以己身代替女皇主持賞櫻大會。果然在賞櫻大會上，楊玉環中叛賊暗器而死，藤田被擒。阿布因未能保住楊玉環，決計用節刀剖腹自盡。

此劇楊貴妃的扮演者之一為旅日藝術家吳汝俊，雖為男兒身，但其精妙絕倫的演繹，卻將一個活生生的傾國美人楊貴妃再現於舞臺。《貴妃東渡》的創新至少有三方面：其一，開創性地將崑曲與交響樂、歌劇、舞劇、話劇等西洋藝術相融合，創造出符合國際潮流的舞臺藝術發展模式；其二，開創跨國合作的先河，融中日文化特點於一爐；其三，借助文化旅遊熱潮，發掘崑曲潛在的市場價值⁽⁵⁾。當年楊貴妃在馬嵬坡蒙難，靠友人救助輾轉流徙，經福岡唐渡口登岸來到東瀛的故事曾經在日本民間廣泛流傳。山口縣油谷町唐渡口處，至今還有保存完好的楊貴妃故里、墓塚和雕像。該劇總策劃張和平曾親自到日本傳說的所在地實地考察，劇本數易其稿，投入龐大經費，同時為了增加可看性，戲中除為楊貴妃量身訂做了大段的《霓裳羽衣舞》以外，

(5) 參見謝柏梁〈傳統戲劇文化遺產保護的中國模式〉，《中國文藝評論網》，
http://www.zgwypl.com/show-128-32540-1.html，2017年4月11日。

還創作了多個具有日本風味的群舞。

一個楊貴妃，不僅成了能劇主角，還因其東渡的傳聞，讓崑曲有了一齣新編戲的題材，並真的跨海到日本演出，可謂機緣巧妙。

二、坂東玉三郎的崑曲夢

2005年，日本歌舞伎和中國崑曲，被評為世界非物質文化遺產。2008年3月6日至25日，坂東玉三郎與中國江蘇省蘇州崑劇院合作的中日版崑曲《牡丹亭》及歌舞伎《楊貴妃》在京都南座公演20場，並在同年5月6日至15日在北京湖廣大戲樓演出10場，這是中日兩國兩大非物質文化遺產的合作，江蘇省蘇州崑劇院、日本松竹電影公司、北京夢花庭園公司聯合打造，開啟了中日藝術交流的新頁。

其實在展演的前兩年，坂東玉三郎一句中文都不會、一點崑曲基礎都沒有。他曾說起自己和崑曲、《牡丹亭》結緣，是偶然的巧合。「其實，我最早是被牡丹亭的故事吸引，我喜歡這個美麗的關於夢的故事，我想把它帶回日本，移植到歌舞伎表演。」2007年，在中國對外文化交流協會的幫助和安排下，坂東玉三郎來到中國觀看崑曲《牡丹亭》，在蘇州，他對崑曲名家張繼青的表演「一見鍾情」，於是開始跟隨張繼青學習崑劇杜麗娘的表演技巧。

在蘇崑學習時間日久，坂東玉三郎被這門古老的中國戲曲藝術深深吸引，蘇州崑劇院朝夕相處的伙伴便開玩笑說，與其把《牡丹亭》移植到歌舞伎，不如就自己演崑劇吧。坂東玉三郎回想起這些說，「當時不知道怎麼了，自己就心動了，於是說，那就合作演一齣吧。」因此，張繼青特地灌錄了唱詞和念白，寄到日本讓坂東玉三郎學習。為了學會這門全新的藝術，對中文一竅不通的坂東玉三郎採用註音法進行記憶，並對照錄像中的口型反複練習。每天，他都要打一個半小時的國際長途電話給導演，請導演為他講解每一句唱詞的意思。而進入排練場合成的時候，他硬是用「耳朵」記住了柳夢梅扮演者俞玖林表演的每一個細節，以使自己和他在台上的合作「天衣無縫」。不僅如此，坂東玉三郎還翻出了《論語》、《孟子》和《老子》、《莊子》，一本本地讀，他說是要加深對中國文化的理解和認識。張繼青對此感慨萬千，她說：「坂東玉三郎是一個了不起的演員，他對藝術非常執著，自我要求非常嚴格。他的表演，讓身邊其他演員都顯得渺小。」

張繼青還說：「六百年來，沒有外國人來演崑曲，這也是崑曲六百年來，中外最高級的合作。中國演員用日語出演日本歌舞伎版本的《楊貴妃》，日本藝術大師則用中文唱詞來演中國崑曲版《牡丹亭》，真正是一次大『反串』。」

當然，排練與演出並不是一帆風順，在2008年3月日本演出前夕，由於擔心《牡丹亭》的演出節奏與日本觀眾觀看歌舞伎的節奏有距離，觀眾也很難一下子接受中國戲劇。於是便將玉三郎的歌舞伎代表作之一《楊貴妃》加入演出劇碼中，作為壓軸。而當時新增《楊貴妃》會導致伴奏和伴唱的費用大增，於是玉三郎便托他中國的好友靳飛先生請蘇崑劇團的朋友們來完成這項工作。然而蘇崑劇團的演員們唱不了日文，歌舞伎舞蹈和伴奏又是固定的沒法再做調整。只能將日文的唱詞翻譯成中文。日文的發音像漢字的拼音，一個詞要好幾個音節表示，中文很精練，直譯的話演員也沒法唱。無奈之下想出了類似宋詞填詞的管道，日文用多少個字，中文就用多少個字。於是便誕生了將「在天願作比翼鳥，在地願為連理枝」填為「比翼鳥我翼汝翼青亦相依同飲啄，連理枝你枝我枝並地情連山海誓」這樣絕妙的句子，才使得《楊貴妃》這場劇碼在京都的演出完滿進行⁽⁶⁾。

中日版《牡丹亭》是「三生三旦」的演出陣容。杜麗娘由坂東玉三郎和中國京劇院的劉錚、中國藝術研究院的董飛三人合作完成。坂東玉三郎是劇中唯一的日本演員，將出演四折戲中的〈驚夢〉、〈離魂〉兩折，劉錚出演〈寫真〉，經典片段〈遊園〉則由董飛擔綱。柳夢梅由崑曲大師汪世瑜、北方崑劇院演員王振義、俞玖林輪流出演。

此次演出有三特點：一是恢復了崑劇最傳統的演劇方式，即清朝乾隆年間宮廷慶典演出方式（堆花）；二是中日兩國藝術家共同演出一個劇碼，共同飾演一個角色，開創了中日戲劇交流中新的演出形式；三是恢復了崑曲男旦傳統形式⁽⁷⁾。

許多人認為，坂東玉三郎的扮相與中國京劇大師梅蘭芳相似。事實上他也確實與中國文化有不解之緣。他生於日本歌舞伎世家，其祖父曾與梅蘭芳同台演出。幼時的玉三郎就常常聽父親講述中國京劇和梅蘭芳，對中國戲曲和文化懷有一份特殊的感情。1987年，已是日本歌舞伎著名女形的玉三郎

(6) 關於坂東玉三郎學習《牡丹亭》的歷程，可參閱鄭培凱〈坂東玉三郎和崑曲藝術的普世價值〉，《書城》，2010年3月，以及東方早報〈坂東玉三郎：一身純淨，萬千婉轉〉的報導，2009年3月6日。

(7) 於青〈中日將合演崑劇《牡丹亭》〉，人民網東京1月7日電，2008年1月7日。

專程來到北京，向梅葆玖學習京劇《貴妃醉酒》的臺步、甩袖程式。在這個過程中，他得知《醉酒》深受崑曲影響，而崑曲產生的時間，與日本的能樂和歌舞伎差不多。從此對崑曲產生了濃厚興趣。

蘇州崑劇院院長蔡少華表示，與青春版《牡丹亭》相比，中日版《牡丹亭》更向傳統回歸⁽⁸⁾。坂東玉三郎說，相對於場面宏大的歌舞伎表演，崑曲的表演空間更小，藝術品格也更加內斂，但卻具有極大的張力和藝術感染力，這使他在演出中甘願卸下多年的歌舞伎表演經驗，一心向崑曲的傳統表演方式回歸。然而，玉三郎並不僅僅是依樣畫葫蘆，而是多方面吸取營養來塑造心中完美的杜麗娘。他的演唱多使用頭腔共鳴，近於程硯秋的「腦後音」，而身段富於舞蹈的造型美，也與程派風格極為相似。在〈離魂〉一折中，他為杜麗娘加上了在臨死前向母親再拜的動作，又將母親和春香輕輕推開。在導演靳飛看來，玉三郎在《牡丹亭》中融入的「日本美」，獨具匠心。一位工作人員親眼看見玉三郎下了舞臺後，眼神還是「離魂」時的恍惚幽怨，一路踩著杜麗娘的小碎步回到了化粧間！

2008年3月6日至25日，中日版《牡丹亭》在日本京都南座劇場公演20場，獲得巨大成功。演出場場爆滿，每場演出結束後，觀眾都報以20多分鐘持續不斷的掌聲，平均每場演出要謝幕4次。擁有600年歷史的中國崑曲，在作為歌舞伎發源地的南座劇場大放異彩，吸引了許多日本觀眾的目光。這對崑曲走向世界具有深遠的意義。坂東玉三郎在演出中進行了很多再創作，例如他並沒有按照傳統崑曲化妝方式，而是沿用了歌舞伎的化妝方式，妝容偏白，眉眼線條偏細，雖不似傳統歌舞伎那種極白的類似假面的效果，但也有浮世繪的感覺。在日本演出時，歌舞伎的「花道」保留了下來，被用作一個表演區。而在〈驚夢〉一折，柳夢梅乘升降梯從「花道」上下場。作為歌舞伎表演藝術家，坂東演出的崑曲《牡丹亭》帶有濃厚的個人色彩，也展現了中日藝術的融合⁽⁹⁾。

有趣的是，2008年5月6日至15日，在北京湖廣會館的演出中，由坂東玉三郎親自指導蘇州崑劇院演員周雪峰排演的歌舞伎《楊貴妃》也同時上演。歌舞伎《楊貴妃》將使用中文唱詞，由中國演員演唱，同時由中國演奏員使

(8) 劉陽〈崑曲聯姻歌舞伎：中日合璧，梨園新聲〉，人民網《人民日報》，2008年5月7日。

(9) 馬慧〈白牡丹、玉牡丹、洋牡丹——論《牡丹亭》三種跨文化改編兼及「跨文化戲劇」〉，《新世紀劇壇》，2017年1月，頁4-12。

用中國樂器伴奏。這是日本歌舞伎誕生400年來，首次使用非日語唱詞為演出伴唱，並由非日籍演員承擔演出任務。崑曲和歌舞伎這兩大世界非物質文化遺產，終於在北京古老的戲臺上，碰撞出了新的火花。

張繼青說：「坂東先生是一個偉大的演員，他對藝術執著，自我要求非常嚴格。他在臺上的表演讓其他配戲的演員都顯得嫩了。」後來他自己策劃，自任藝術總監、總導演，在上海公演中日版《牡丹亭》，取原劇本五十五齣之〈遊園〉、〈驚夢〉、〈寫真〉、〈離魂〉、〈幽媾〉、〈回生〉六折。他說，演出費用他分文不取，「當初梅蘭芳學習崑劇以滋養京劇，現在我要把從梅葆玖那裏學來的京劇元素還給崑曲。」曾有人問他：「你以前很喜歡梅蘭芳，但最終為什麼去學崑曲而不是京劇？」他回答：「京劇可能跟歌舞伎的表現形式差別太大，崑曲呢，音樂、舞蹈跟歌舞伎的感覺很接近，從學習的角度看崑曲更容易些。它的唱腔和日本民謠、古典樂曲有不少相似之處。我很喜歡崑曲的音樂，在日本，古代藝術的飛躍最終還是依托音樂。」⁽¹⁰⁾可見他是真正了解戲曲。

三、港台的中日戲劇交融新實驗

2006年，江之翠劇場以《朱文走鬼》一劇獲得第五屆台新藝術獎「年度表演藝術獎」，此劇雖非崑、能合作，但卻是比崑劇更古雅的梨園戲（南管）與日本前衛藝術「舞蹈」的結合所形成的表演，極具中日戲劇合作的前瞻性。

《朱文走鬼》特邀日本「友惠靜嶺和白桃房」藝術總監友惠靜嶺跨界執導，在保留南管本色精神的前提下，以梨園戲「上路」同名傳統劇目，結合日本前衛藝術「舞蹈」動作與美學，共同探索中國傳統戲曲與後現代表演藝術對話的可能性，並獲第五屆台新藝術獎「年度表演藝術獎」的肯定。評審楊美英說，她看到了不同藝術美學的身體、空間，互動、共振，生命能量汨汨的流動。該劇演落第秀才朱文投親不遇，暫住王行首客棧。王行首已故養女一粒金，愛慕朱文忠厚老實，夜半還魂，以借火點燈為由進入朱文房內對他百般挑逗，致朱文傾心與她定終身，一粒金贈繡篋以為訂情物。隔日，朱文出門前不慎遺落繡篋，王氏夫婦拾獲認出是養女的陪葬物，以為朱文盜墓，後經他敘述昨夜之事，夫婦領他認清真容，這才揭露其女已故之事。朱文嚇得

(10) 朱天韻〈坂東玉三郎：凝定是美〉，《週末畫報》第624期，2010年12月4日。

落荒而逃，一粒金急急追上，以種種言行說服朱文相信自己是人而非鬼，二人終於遠走高飛。

江之翠劇場以多年飽實南管學藝基礎，與日本「友惠靜嶺和白桃房」攜手合作，將僅存零星三折梨園古戲文本，結合日本舞蹈的表演元素，發揮畫龍點睛的效果，以素樸內斂的導演風格，於黑盒子劇場，運用形式簡潔、層次分明的空間設置，堪稱透過日本舞蹈觸及人心內在的精神層面，以及源於能劇舞台理念的陰陽虛實美學，重新組構，精緻呈現，散發沉靜凝煉、舒緩低抑的美感，氣韻流暢，不失古典原味之餘，同時掌握了明代戲文的詼諧活潑特色，表演自然踏實，逸趣洋溢，生動雋永，耐人尋味。這一版的《朱文走鬼》，將一則跳躍時空隔閡的人鬼戀情予以深化、提昇，兼具表演趣味與形式美感的經營，演繹出一場真情摯愛的勇敢追求，成為一種人間普世共通價值的命題論述。在這個作品中，純熟地、極簡地將傳統的南管音樂、梨園戲文本，與日本能劇、舞蹈的美學融合在一起，產生了很純粹的藝術新作。代表了該團十幾年來默默耕耘、實驗創新的重要成果，同時，也讓我們看見跨文化合作以及從傳統創新的藝術發展路線的可行性。

1998年，新加坡戲劇泰斗郭寶崑的新劇《靈戲》在新加坡藝術節首演⁽¹¹⁾。內容是黑暗的高天、黑暗的厚地，幾個辭世多年的亡魂，沒有忘卻人世的季節。每一年的這個時候，在季節轉替的瞬間，他們共赴一場重聚的儀式，訴說自己的故事。11月為了響應第二屆華文戲劇節，又在香港大會堂上演，且親自執導，參考了上一次的演出，劇本作了相當程度的改寫，創造出另一風格的版本。此劇由大師級中國演員，北京人民藝術劇院的林連昆（代表作有《茶館》、《天下第一樓》、《狗二爺涅槃》等）擔綱演出，黃美蘭任此劇的監製。

《靈戲》取材於新加坡楊厝港的日本人公墓。編導郭寶崑通過日兵、將軍、妓女、詩人、小民集成一個奇特魂靈格局，切入戰爭和記憶，並以寓言和遊戲的方式營造一個宏大的思考空間。透過辭世多年的亡魂親身經歷的故事，探討戰亂殺戮、人性取向、生死價值等問題。

2011年11月，這齣靈感來自新加坡導演郭寶崑同名作、原為新加坡楊

(11) 郭寶崑在1998年創作了《靈戲》，但當時他的身體檢查發現腫瘤，必須接受化學治療，所以電請賴聲川到新加坡執導此戲，賴聲川連劇本都還沒看到，義不容辭，一口就答應下來，於是促成了郭寶崑編劇、賴聲川導演、林連昆（1931-2009，北京人藝、國家一級演員）主演的三地藝術家合作的劇場佳話（首演於1998年6月10日，新加坡維多利亞劇院，「實踐劇場」呈獻）

厝港日本人公墓裡一幫太平洋戰爭亡魂自白的《靈戲》，改以由香港、南京及東京三地劇場創作人合作，透過崑劇和能劇的跨文化演繹，處理有關戰爭和記憶的議題，是過去與未來的人的一次對話，是撫慰亡魂的祭典。主辦為進念·二十面體，製作為進念·二十面體、鍊仙會（能劇團）、江蘇省演藝集團崑劇院，藝術總監榮念曾、胡恩威（進念·二十面體）、柯軍（江蘇省演藝集團崑劇院），上半部導演佐藤信（東京）、助理導演川口智子，演員笛田宇一郎（當代劇場）、清水寬二（能劇）、張春祥（京劇）、孫晶、唐沁（崑劇）；下半部份導演榮念曾（香港），演員清水寬二（能劇）、楊陽、孫晶、徐思佳（崑劇），特邀演出Margi Madhu（苦替雅坦梵劇）。

從這一份製作名單，可看出這是一場中日劇場工作者充分合作的演出。郭寶崑出生於1939年的中國河北鄉村，至1949年他到新加坡與父親團聚為止，他的童年充滿戰爭的記憶，「小時候在鄉下跟著大人逃日本兵的情景還歷歷在目」（《郭寶崑全集》第六卷，頁241），長期以來，在他腦海裡，與亡靈對話的場景一直未曾斷過，且日益發展，從原本的中日戰爭，已經擴展到區域性的戰爭與屠殺，超越了國家與種族，成為一個巨大的母題與胸中塊壘。終於，他在1997年在日本住了四個月，期間他有機會接觸到楊厝港日本人公墓、東京青山公墓、長野山區偏村的墓園、東京丸木美術館（裡頭展有著名的「原爆壁畫」）等，更激發起他創作此劇的必要性。創作過程中，數易其稿，而在賴聲川導演之後，他自己也導了一個版本，因為改稿頻繁，使得其中一位演員受不了壓力，不告而別，惹了一點風波。

從人性的角度來看，人類並沒有更文明，這個世界至今仍然戰爭、屠殺不斷，而且規模與死傷人數與日俱增。郭寶崑在劇本裡穿插了兩個關於「殘」與「祥」的神話，並且在第一場和最後一場，還以詩意的語言，企圖度脫戰爭亡靈，這劇本就像是一首安魂曲，希望舉世都可以從「殘」的殺戮戰場中解脫，只剩「祥」的和平⁽¹²⁾。

2012年，《靈戲》到新加坡欣藝坊，進行交流演出。導演是：佐藤信（東京座、高圓寺劇場），榮念曾（香港進念·二十面體）。佐藤信（東京）和榮念曾（香港）一起帶領一批能劇和崑劇的優秀演員，以郭寶崑的《靈戲》為源頭進行全新的創作。佐藤信和榮念曾所創作的版本，以一桌二椅的形式，

(12) 參見于善祿〈「誰是郭寶崑？」讀劇暨座談會，附記《靈戲》雜感〉，《每週看戲》
(<https://mjkc.tw/?p=928>)，2012年9月28日

為日本東京的能劇演員和中國南京的崑劇演員構建一個對話的平台，帶來對藝術、文化、歷史的跨文化與跨國界交流。

四、同台演繹《長生殿》，延續「貴妃」情

2017年12月，中國的崑曲、京劇，日本的能樂、狂言藝術家同台演繹經典的《長生殿》，流麗悠遠的水磨調在日本國立能樂堂響起。中日兩國藝術家攜手演繹同一部作品，將崑劇、京劇和能樂這三大人類非物質文化遺產同台呈現，堪稱盛事，同時也為中日文化交流增添彩筆。近年來，上海崑劇團不斷加快步伐，「如何讓中國優秀的傳統文化『走出去』，真正地『走進去』，需要研究不同國家、不同文化背景下觀眾的需求，要有針對性地加強策劃。」上海戲曲中心黨委書記、總裁，上海崑劇團團長谷好好說，中日兩國都是歷史悠久的文化大國，「我們找到一個共同的話題：楊貴妃。」⁽¹³⁾就兩國的戲劇作品而言，崑曲《長生殿》、京劇《貴妃醉酒》、能樂《楊貴妃》都是表演細膩的名作，不同的故事情節結合不同的戲劇形式，表現了傳說中的楊貴妃生前身後的不同形象。

誕生於300年前的崑曲《長生殿》被認為是繼白居易〈長恨歌〉、白樸《梧桐雨》等作品之後，表現一代帝妃愛情傳奇最宏大的劇作。上海崑劇團全本《長生殿》盡現洪昇筆下的原貌，包括恢復了失傳已久的楊貴妃死後在地府與仙界的情節，但需分四天晚上才能演完。此次上崑赴日演出的《長生殿》，是若干傳統折子戲的串演，能夠清晰地向日本觀眾陳述李楊愛情的故事脈絡，尤其是〈小宴驚變〉、〈埋玉〉，曲牌動聽、身段優美，展現了崑曲「無聲不歌、無動不舞」的藝術特色。

在崑曲《長生殿》中還穿插了京劇《貴妃醉酒》。這是一齣清代以來就傳世的折子戲，表現楊貴妃自覺失寵以酒解愁，經過京劇大師梅蘭芳改造後成為梅派經典劇碼。他曾於1956年訪日演出該戲，引起轟動，在全日本掀起「京劇熱」、「梅蘭芳熱」。

能樂《楊貴妃》劇本是現存於舞臺的最古老的「楊貴妃」劇作，演繹楊貴妃死後，有一方士受唐明皇之命前來尋訪的故事。有趣的是，此次中日合

(13) 姜小玲〈中日藝術家聯手演繹《長生殿》，三大非遺四個「楊貴妃」同台競技〉，《上觀新聞》，2017年12月20日。

演《長生殿》，由中國藝術家表演楊貴妃生前的情節，由日本藝術家表演其身後的情節，而能樂本就擅長闡釋亡靈鬼神的題材（即「夢幻能」，詳見下一章的說明），其表演透露著日本民族「幽玄」的審美意識，正可一展中日傳統戲劇之長。

此次中日合演《長生殿》陣容強大，上海崑劇團著名崑曲表演藝術家、國家級非遺傳承人蔡正仁、張靜嫻，與中生代崑曲名家黎安、余彬等主演崑曲《長生殿》的唐明皇與楊貴妃。著名京劇表演藝術家梅葆玖的傳人、上海京劇院梅派青衣演員田慧出演《貴妃醉酒》。著名能樂大師、非遺能樂傳承人阪井音重出演《楊貴妃》等劇碼。阪井音重曾獲眾多國家級獎項，是能樂世家當家人，曾於十年前與梅葆玖等有過交流合作。

值得一提的是，此次演出還邀請著名狂言藝術家野村萬齋演出《蝸牛》、《棒縛》等經典狂言劇碼。日本國立能樂堂是為繼承和振興日本傳統藝術進行公演的能樂（能和狂言）專用公演劇場，1983年開始使用。大廳擁有使用400年樹齡的尾州絲柏作為地板材的能舞臺，除演出能和狂言，一般不用作其它劇種的演出。這次為中日傳統戲劇東京合演《長生殿》破例。在能樂堂演出規矩非常多，首當其衝便是不能穿鞋上臺。為此，主辦方組織人員通宵為演員們縫製「襪套」，並為演出所穿的「厚底靴」和「彩鞋」穿上同色系的「鞋套」。蔡正仁和張靜嫻笑說，這是他們漫長的藝術生涯中第一次穿襪子登臺。

和中國戲劇舞臺完全不同，能樂堂座席圍繞著能舞臺呈扇形配置，連接正面舞臺還有一條長長的「橋掛」（類似過廊的輔助舞臺），演員需要在這裡就開始演出。走台時，常常是一段曲牌吹奏結束，演員還沒走到位；「隱身」在另一側「地謠座」內的樂師們完全看不到「橋掛」這一頭的演員，也聽不到他們的演唱，演員們不得不「遷就」樂隊，跟著曲調節奏表演；好在演員們憑藉豐富的舞臺經驗，迅速調整到位。藝術家們精彩的演出，贏得日本觀眾的熱烈掌聲。

2018年9月，日本國寶級能樂大師阪井音重先生又率團至西安市陝西大劇院戲劇廳進行公演。除了演出經典劇目《楊貴妃》外，阪井音雅女士還主演了《土蜘蛛》，主要講述了日本平安時代武將源賴光的故事。此外，西安秦腔劇院侯紅琴、王進法分別演出了秦腔《楊貴妃》片段「在天願作比翼鳥」選段和碗碗腔《桃園借水》。

看來，楊貴妃的魅力不淺，繼續承擔中日戲劇交流的中介者。

五、融入「夢幻能」的新編實驗劇《繡襦夢》

2015年，台灣的國光劇團出現了跨域合作的機會，橫濱能樂堂中村雅之館長來到台灣邀請國光劇團聯合製作新戲。然而藝術總監王安祈十分疑慮：能劇演出型態固定不變，崑劇也有嚴謹程式，二者如何攜手演出？後來經過解說，才明白並不是崑曲與能劇直接合演，而是針對能樂堂的「空間感、時間軸」，新編一部崑劇。

這樣一個新型態的聯演，的確需要長時間的相互了解、溝通和磨合，於是經歷了三年，終於激盪出《繡襦夢》這個崑曲與日本古典藝能三味線及舞踊交融的新編實驗作品。2018年6月於日本首演暨巡演，在橫濱能樂堂演出2場、新潟市民藝術文化會館能樂堂演出1場，以及豐田市能樂堂演出1場，9月中則回到台灣戲曲中心演出。

《繡襦夢》取材自傳統崑劇本《繡襦記》，由國光劇團藝術總監王安祈和青年編劇林家正編寫劇本、橫濱能樂堂館長中村雅之編寫日文唱詞、導演由莎妹劇團王嘉明擔綱、音樂則由金曲獎得主柯志豪和三味線樂人常磐津文字兵衛聯手創作。不過能劇舞台的形制決定敘事結構，這才是合作新戲的關鍵。

能劇有所謂「夢幻能」與「現在能」，夢幻能是以幽魂為主角的能劇，其主要結構如下：一個旅人拜訪名勝古蹟，這旅人由配角來演。這配角由於是現實人物，所以不戴面具，他的動作很少，但是對醞釀戲劇的氣氛非常重要。接著，當地人出現，這當地人由主角來飾演。主角在戲劇中出現兩次，第一次出現時稱為「前主角」，第二次出現時稱為「後主角」。由前主角飾演的當地人開始介紹當地的傳說，然後說：「其實，我就是這故事中某某人的幽魂。」說完後，主角消失（從通道離開）。接著，另一個當地人出現，此人由過渡角色來飾演，他的目的是讓主角有時間更換裝扮。這過渡角色將剛才的傳說與幽魂介紹的更詳細後離開。而後旅人在等待中，「後主角」以往昔存活時的裝扮出現，他敘述著過去的種種回憶，並以舞蹈來演出。最後，天亮了，幽魂也跟著消失，原來這一切都是旅人的一場夢。《繡襦夢》就是以這樣的形式來編寫，所以說「能劇舞台的形制決定敘事結構」。

在北藝大日本戲劇專家林子竝教授的協助解說下，王安祈藝術總監和另

一位編劇林家正，選擇了鄭元和李亞仙故事，新編為《繡襦夢》。循著能劇舞台的敘事結構，加入三味線與地謠，另與「偶」跨界合作。溫宇航這位國際知名的崑劇小生，也學了一些舞踊身段，穿插其間。這次新編的《繡襦夢》，攤開了人生實境，鄭元和高中後，與亞仙一同赴任，途中夜宿館驛，遇見父親。亞仙怕公子為難，決定獨自離去，留下繡襦給公子做紀念。中村館長希望新編的跨界崑劇，能在敘事方式和思想情感上，與「夢幻能」呼應。因此林子竝教授選擇了源自夢幻能的舞踊《汐汲》，置於《繡襦夢》之前演出，合為整場完整結構。《汐汲》原故事是一對已經永別的男女，在非現實世界重新見面，經過一番回憶，彼此對於前生有了更深一層的體悟。最後雖仍是分離，但心靈得到些許安頓。接著按照「夢幻能」的敘事模式，新編鄭元和李亞仙分離的悲劇。但並非從頭至尾完整敘事，而是採取崑劇的「情緒深掘、心靈書寫」，並與「夢幻能」的「怨靈回眸」筆法，相互結合。

《繡襦夢》由地謠的日語講唱故事開始，崑笛與三味線同台，像是兩個世界的兩條聲線，在宇宙間彼此聆聽，各自傾訴。日本設計師的服裝極為絢麗，一揚袂，似將兜起滿天彩霞，才一轉身，卻又抖落一身繁華。能劇舞台上的崑劇，絢麗，幽玄，繁華，蒼涼。⁽¹⁴⁾

旦角飾演的並非亞仙靈魂，而是繡襦，亞仙離去時留下的繡襦。因係亞仙親手織成，情絲牽纏、款步相隨、哀樂與共，「她有淚、我輕抹慢拭掩，歡欣處、同綻花顏」，原本只是寂然杳然的斗篷披風，竟因「心事相浸染」而有了生命。整齣《繡襦夢》，始自能劇舞台的怨靈，最終回到睹物思人。

繡襦，無情中見有情。操偶師一左一右「舞」著繡襦，布的垂墜感、擺動動態，讓它不單單只是一個物件，而是充滿情意的靈魂，是以愛之名覆蓋過鄭元和的軀體、是鄭元和睹物思人的情感歸依。服裝設計師矢內原充志曾言：「從劇本中，我領悟到無窮的真理蘊含在一人的人生。」從這個概念著手，為《繡襦夢》的服裝質地視覺感定調；繡襦，操偶師揮動著的絲滑光澤，與漫漫飄飛的雪花，相互映襯更映入了觀者的眼簾；矢內原充志又言以別稱「朝顏」的牽牛花作為裝飾，貼合了其花語「沒有結果的愛情」是那絢麗的色調與符碼，對比傳統能樂堂的素淨空間，好似有種繁華與淒涼感的對比落差之感。

在演出新編《繡襦夢》之前，國光劇團和橫濱能樂堂還分別端出了彼此

(14) 王安祈〈幽玄與絢麗——能樂堂上演崑劇〉，2018年9月台北演出節目冊。

的拿手好菜：傳統崑曲《繡襦記·打子》和日本舞踊長唄《汐汲》。就策展的觀點來看，固然是讓兩個團隊都有機會一展長才、互相競技。但這兩段節目的作用遠大於此，而是實際上為最後的《繡襦夢》做到情境的鋪陳與主旨的暗示。

〈打子〉講述鄭父將元和痛毆之後逐出家門，是元和得以見證亞先真心情意的劇情關鍵，也是帶出那一披繡襦的重要環節。《汐汲》則是一名海女在愛人不告而別之後死去，無法解脫的靈魂穿著愛人留下的烏帽和狩衣在月下狂舞，同樣是一個發生在生死之際的場景，也同樣由「衣物」繫起主人翁的無邊執妄。

〈打子〉置身於生界，《汐汲》的主角已入幽冥，兩者映照出《繡襦夢》非生非死、亦夢亦醒的心理狀態，和穿梭過去與現在的時空迷宮。鄭元和在〈打子〉裡的怯懦，和《汐汲》癡狂的舞蹈，都提示了《繡襦夢》中的年老元和，堆疊數旬的青春遺憾和愛怨交織的複雜情緒。⁽¹⁵⁾

六、結語

從前文可知，近20多年來，中日兩國的傳統戲劇一直不斷嘗試合作，從一開始的演員相互學習（《牡丹亭》、《楊貴妃》），到合演同一齣戲（《牡丹亭》、《長生殿》），然後是新編合演（《貴妃東渡》、《靈戲》），再到新編申折連演（《繡襦夢》），終於開出燦爛的花朵。國光劇團的《繡襦夢》為跨文化實驗劇場做了最佳示範，跨文化不只是移植、轉譯，而是在吃透不同文化藝術的特質之後，提煉出相通或呼應之處，進行對比、融合及展演。「能」的舉手投足與崑劇的細膩身段如出一轍，嚴謹與靈動之間又展現了不同的文化氛圍，兩段折子巧妙地以「衣服」做連結，使得兩種擁有六百年歷史的精緻藝術激盪出淬鍊精湛的火花。三年磨合，終成精品。

國光劇團團長張育華坦言，雙方這次合作從劇本完成到音樂、服裝乃至

(15) 蔡孟凱〈新編《繡襦夢》：生命是一襲華美的袍〉，《關鍵評論網》

<https://www.thenewslens.com/article/104605>，2018年9月22日。

又：2018年6月在橫濱能樂堂的演出有兩套組合，一為「傳統崑劇《牡丹亭·驚夢》→傳統舞踊《籐娘》→新編《繡襦夢》」，二是「傳統崑劇《繡襦記·打子》→傳統舞踊《汐汲》→新編《繡襦夢》」。《牡丹亭》時間軸指向未來，既與《籐娘》的花精靈相對應，又恰與《繡襦夢》時間倒反。兩組六段戲，空間感與時間軸，交互纏綿。

排練等各個環節，存在許多藝術理念的衝突與拉鋸，所幸雙方也都付出極大的誠意與耐心，以謙卑態度進行深度磨合；對內堅持傳統，對外追求探索。日本表演藝術評論家大岡淳表示，「這齣戲嘗試了日本傳統音樂與台灣戲曲音樂的融合，實現了崑曲與夢幻能的交融。」⁽¹⁶⁾

《繡襦夢》是以歌舞伎的樂器（音樂）、能劇的舞台，以及崑劇的表演作為基礎，創作一齣新的舞台作品。能的樂器與崑的表演不能直接對峙，因為對各自獨立發展幾百年的兩個劇種而言，音樂不只是樂器發出來的東西，台詞的語言是音樂，表演的身體是音樂，甚至無聲的空間也是音樂，因此使用在時間上必然是以較近期的歌舞伎音樂作為介質可行性比較高。

而能劇的舞台也不只是等待把表演放進去的空的空間，它本身就帶有某種獨特的看世界的方法，換句話說，能舞台本身已經制約了說故事的方法了。無論是「現在能」或者「夢幻能」，能劇的故事總是帶有某種「無常感」。觀眾在能舞台上所體驗到的，與其說是時間的經過倒不如說是時間的消逝。能舞台的後台樂屋（鏡之間）是屬於冥界（另一個世界）的空間，而主要的舞台（本舞台）是屬於現世，兩者之間由「橋掛」所連接。所有能劇的角色可以說都是從另一個世界渡過橋掛來到這個世界的存在，而所有發生在本舞台上，此時此刻的事件，都是過去的幽靈幻影，即使是現世的愛情，都是從死後的觀點來談論。能舞台的結構讓能劇的視角彷彿宇宙的凝望，從極遠的時空凝視地球的一角。⁽¹⁷⁾

戲劇何嘗不是中日兩國文化的幽靈幻影？或許在世界的舞台上，共舞凝眸是最美好的存在方式，畢竟在人世的幻夢中，一切都有可能發生，也都能永遠存在。

(16) 張震洲〈國光劇團與日本橫濱能樂堂跨界合製 崑曲與舞踊、三味線相遇〉，《PAR表演藝術》雜誌2018年8月號。

(17) 林子竝〈三年磨合，認識彼此六百年的傳統藝術--略談此次崑曲與日本邦樂的合作〉，《國光藝訊》99期，2018年7月。

參考文獻

- [日] 品川愛子〈從梅蘭芳至今：日本的京劇接受史研究〉，《黃鐘(中國·武漢音樂學院學報)》，2013年第3期
- 王安祈〈幽玄與絢麗——能樂堂上演崑劇〉，2018年9月台北演出節目冊
- 朱天韻〈坂東玉三郎：凝定是美〉，《週末畫報》第624期，2010年12月4日
- 朱俊玲〈北京崑曲對外交流和傳播史述及其意義〉，《中國戲曲學院學報》第36卷第3期，2015年8月
- 東方早報〈坂東玉三郎：一身純淨，萬千婉轉〉，2009年3月6日
- 於青〈中日將合演崑劇《牡丹亭》〉，人民網東京1月7日電，2008年1月7日
- 林子竝〈三年磨合，認識彼此六百年的傳統藝術--略談此次崑曲與日本邦樂的合作〉，《國光藝訊》99期，2018年7月
- 姜小玲〈中日藝術家聯手演繹《長生殿》，三大非遺四個「楊貴妃」同台競技〉，《上觀新聞》，2017年12月20日
- 伍詠瑤，張媛媛〈中日古典戲劇中楊貴妃形象的比較研究——以昆曲《長生殿》與歌舞伎《楊貴妃》為中心〉，《青春歲月》，2017年7月
- 劉陽〈崑曲聯姻歌舞伎：中日合璧，梨園新聲〉，人民網《人民日報》，2008年5月7日
- 馬慧〈白牡丹、玉牡丹、洋牡丹——論《牡丹亭》三種跨文化改編兼及「跨文化戲劇」〉，《新世紀劇壇》，2017年1月
- 馮芸〈從傳統走向現代的交流：中日版崑曲《牡丹亭》〉，《蘇州大學學報(哲學社會科學版)》，2010年3月第2期
- 陳茂康〈「崑」與「能」如夢似幻的回探與創新----關於台日共製的《繡襦夢》〉，《PAR表演藝術》雜誌2018年8月號
- 張震洲〈國光劇團與日本橫濱能樂堂跨界合製 崑曲與舞蹈、三味線相遇〉，《PAR表演藝術》雜誌2018年8月號
- 賈軍芹〈《牡丹亭》舞臺劇在日本成功傳播的原因探析〉，《文化創新比較研究》32期，2018年
- 鄭培凱〈坂東玉三郎和崑曲藝術的普世價值〉，《書城》，2010年3月。
- 于善祿〈「誰是郭寶崑？」讀劇暨座談會，附記《靈戲》雜感〉，《每週看戲》
<https://mjkc.tw/?p=928>，2012年9月28日
- 蔡孟凱〈新編《繡襦夢》：生命是一襲華美的袍〉，《關鍵評論網》
<https://www.thenewslens.com/article/104605>，2018年9月22日
- 謝柏梁〈傳統戲劇文化遺產保護的中國模式〉，《中國文藝評論網》，
<http://www.zgwypl.com/show-128-32540-1.html>，2017年4月11日

The Specter Phantom of Chinese and Japanese Culture: On the Origin and Span of Kunju and Noh Dance-drama

Shen, Hui-ju

Abstract

Kunju and Noh dance-drama are two major traditional performances recognized as treasures of human intangible cultural heritage in East Asia. Due to the similar characteristics of stylization and refinement, the location in East Asia and the cultural origin as well, the preservation, inheritance and development of these two categories of arts have highly concerned.

In recent years, in order to achieve the sustainable development of the arts, in addition to intensive performance and presentation with the concept of "living fossil", it will also think about how to innovate and break through the status quo. The combination of the cross-culture and cross-domain is the highlight in Chinese and Japanese traditional dramas. Not only can we learn from each other in stage and skills but in fusion in arrangement and presentation. However, we are still on the way of such kind of cooperation. What impact will it have on the inheritance and development in the future? This article aims to analyze the different methods of Kunju and Noh in cross-border cooperation in the past 20 years. How do they try to find a profitable way to both sides of sustainable development?

Keywords: Kunju, Noh dance-drama, Kabuki, cross-culture, embroidered robe drama