

## 傾聽女聲／身 ——女性藝術家的傳記劇場

高 禎 臨\*

### 摘 要

2010 年前後推出的京劇歌唱劇《孟小冬》與中文歌劇《畫魂》，分別以京劇坤伶孟小冬與畫家潘玉良為主角，藉劇場呈現兩位女性藝術家的生平紀事。與其他形式的傳記相較，其差異不僅在於從文字到劇場的變化，更在於二劇皆充分倚賴音樂唱曲作為探索女性藝術家內在情感與生命價值的表現手法。兩齣戲劇以人物情感與流動記憶取代順序的事件記載作為結構戲劇的方式，透過不同的聲音層次的設計交織成人物話語與情感的多種面向；並以其生命裡的場域遷移經驗呼應她們在藝術領域、世俗價值以及性別規範的僭越。劇作家在有限的劇場時空裡以藝術的追求為兩位女性進行價值定位，並將之作為貫串全劇、推動戲劇人物行動的情感意志。這篇論文將討論兩齣戲劇如何透過劇場表演形式的設計詮釋女性藝術家的生命，以及其中所透露出的性別意義。

**關鍵詞：**女性傳記、傳記劇場、孟小冬、潘玉良、畫魂

---

\* 東海大學中文系助理教授。

投稿日期：2019.01.27；最後修訂日期：2019.09.18；接受刊登日期：2019.09.25

中央大學人文學報 第六十七期

2010 年臺灣劇場界前後演出了兩部以女性藝術家為主角的戲劇，前者是以京劇坤伶孟小冬（1908-1977）為主角、定位為京劇歌唱劇的《孟小冬》；<sup>1</sup>後者是以女畫家潘玉良（1895-1977）為主角、以中文歌劇呈現的《畫魂》。<sup>2</sup>孟小冬與潘玉良二人分屬傳統京劇與現代繪畫兩種不同領域的近代女性藝術家，而在那樣一個中西交融、新舊交替的歷史時空裡，兩位女性不僅見證著時代的改變，也以自身的藝術創作作為一種女性走出傳統規範的親身實踐。

也因為二人的藝術成就與高知名度，在劇場演出前後皆有多種不同媒介數度演繹二人的生平事蹟。<sup>3</sup>以知名人物作為文本的主角進行生平事蹟的書寫，一直是文學裡常見的形式與題材；人物傳記滿足了人們對於特定對象之生命與情感深入理解與探索的慾望，而以劇場作為呈現一個人物生平的載體難度則是更高的。戲劇作為一種臨場的演出，其所受到的形式限制遠大於文字及影像，同時也因為表現形式與預設的接受者不同，其訴求與創作手法必然與其他載體有極大的殊異。

從主題來看，兩齣戲劇既是以女性藝術家生平記事作為戲劇主題，故

---

<sup>1</sup> 京劇歌唱劇《孟小冬》首演於 2010 年 3 月，編劇王安祈，編曲為鍾耀光，導演李小平，演出團體為國光劇團。

<sup>2</sup> 中文歌劇《畫魂》首演於 2010 年 7 月，編劇王安祈，編曲錢南章，導演茱麗葉·德尚，演出團體為國家交響樂團。

<sup>3</sup> 孟小冬主要相關傳記作品如下：許錦文，《梨園冬皇孟小冬傳》（上海：上海人民出版社，2003 年）。丁秉燧，《孟小冬與言高譚馬》（臺北：大地出版社，2008 年）。蔡登山，《梅蘭芳與孟小冬》（臺北：印刻出版社，2008 年）。萬伯翱、馬思猛，《孟小冬：氍毹上的塵夢》（臺北：秀威資訊，2013 年）。許錦文，《閱讀經典女人孟小冬》（臺北：思行文化，2013 年）。謝國琴，《孟小冬藝傳：流諸記憶的冬皇遺音》（上海：文匯出版社，2013 年）。許錦文，《梨園冬皇：孟小冬》（上海：上海人民出版社，2014 年）。

潘玉良相關傳記作品如下：石楠，《畫魂潘玉良傳》（北京：時代文藝出版社，2003 年）。柯孟德，《潘玉良》（臺北：藝術家出版社，2007 年）。石楠，《潘玉良畫傳》（北京：中國青年出版社，2013 年）。另有電影作品《畫魂》（1994 年）與電視作品《畫魂》（2004 年）。

而可將之視為是一種「女性傳記劇場」。人物的藝術家身分也使得她們的「藝術創作」將作為另一個理解與詮釋人物的「文本」；在此同時，如何可能將其人生內涵作為一種貼近其創作精神與藝術作品的途徑，同樣也將作為我們對於藝術家傳記的一種可能的期待。而這也正是京劇歌唱劇《孟小冬》與新編歌劇《畫魂》兩齣劇場值得討論的理由：兩場戲劇不同於書面形式的傳記文學力求細膩翔實的書寫內涵，不以交代具體人生事件為目的，亦意圖跳脫影視對於娛樂性的追求，而更趨向傳記主角生命情態的呈現；故而選擇以抒情唱曲表現人物的情感意志，並將之作為取代傳統傳記順序記事、作為一種開展事件與結構戲劇的方式。

當我們以今日的觀點聚焦於兩位特定時代裡的女性藝術家時，未必能完全依賴當代的性別理論作為一種理解與討論的方式；然在當時她們作為一位藝術家如何就其擁有女性的身分在藝術領域裡實現著創作者的強烈意志，這當中即已具有一種時代性的性別意義，也呼應著我們對於作為一位女性所擁有的主體意識之關懷。這當是後來的作傳者在梳理與詮釋其生命時的一項使命：賦予觀眾對於女性藝術家們擁有一種跨越時空的理解，此亦是我們在後來的歲月裡持續不斷地為前人作傳的意義。《孟小冬》與《畫魂》如何透過劇場形式的設計重現藝術家的精神內涵，並彰顯隱含在其生命與創作裡的女性意識，將是本文所欲討論的課題。

## 壹、抒情本位與流動敘事

歌唱劇與歌劇並非相同的表演形式，但皆是以音樂與唱曲作為呈現戲劇的方式，<sup>4</sup>在劇場中經常強調以音樂刻畫人物情感更勝於事件的鋪陳。《孟小冬》與《畫魂》兩劇即是以抒情引導敘事，藉音樂唱曲揣摩人物情感、挖掘內在情思取代對於其生平記事的完整交代。一般傳記常見的以順

<sup>4</sup> 《畫魂》為借用西方歌劇演唱方式重新創作的中文歌劇，《孟小冬》則以「京劇歌唱劇」加以定位，演唱內容包含京劇經典唱段與新編國樂在演唱的基礎上，延伸發展戲劇形式。參見《國光藝訊》期 75（2011 年 4 月），頁 14。

序時間軸開展而出的生命歷史，並不存在於這兩齣音樂劇場裡；取而代之的是以主角人物的情感意志為燃點，進而引出其人生裡幾段重要的事件，並凸顯兩位女性人物在各種人生遭遇裡隨之變化的性格與心境，充分利用倒敘、追憶、時空並置與虛實交錯的敘事手法，用以凸顯角色在不同人生際遇裡的心境轉折。

《孟小冬》一劇分成兩幕，以梅蘭芳的淡出與杜月笙走入孟小冬的生命作為分界；全劇始於孟小冬臨終之前回首年少往事，接著透過當事人的轉述與評論，敷演其生命際遇的起承轉合，著重的皆是孟小冬的觀看視角。戲劇時間遊走過去與當下，孟小冬同時遊走在文本內外，「當下的感受與評論」與「過往回憶的時空重現」交錯發生；並以新編唱曲建構此刻的抒情時空，充分鉤掘角色內在情感與自我詮釋。音樂唱曲的大量使用確認了該劇的抒情結構，其重要性更勝於對於生平遭遇的轉述。

新編唱曲之外有多段傳統戲曲演出作為劇裡的「戲中戲」，<sup>5</sup>同時也成為打斷線性時間軸線的另一個「文本內的文本」；這些京劇段落多按照傳統戲曲原本的形式或唱腔演出，一方面保留了所謂「京劇歌唱劇」的「京劇」味兒，<sup>6</sup>也創造了另一層面的審美趣味。戲中戲除了具備敘事功能，更多時候是用以刻畫孟小冬人生緊密關聯的演員生涯，如十二歲走紅上海的《宏碧緣》，或是杜月笙六十大壽時一票難求的《搜孤救孤》。同時在交代她生命中的重要男性時亦以京劇作為孟小冬與他們之間最重要的交

<sup>5</sup> 出現在劇中主要的「戲中戲」包括孟小冬年輕時在上海登臺演出的海派戲《宏碧緣》，到北京之後與梅蘭芳合演的《四郎探母》與《游龍戲鳳》，與杜月笙合唱的《武家坡》，以及引用《文昭關》的唱詞表示對杜月笙的感激之情，及鑽研余派戲之後在杜月笙壽宴上最後一次登臺的《搜孤救孤》。劇中並透過一段《抗金兵》擊鼓畫面呼應當時抗日戰爭的歷史背景。此外梅蘭芳演出的《貴妃醉酒》、《霸王別姬》則出現在孟小冬的想像裡，對應的是她反覆練唱余派的《捉放曹》；戰後復出的梅蘭芳在杜月笙壽宴上演出的崑劇《遊園驚夢》，則由崑劇演員溫宇航現場搬演該折子段落。

<sup>6</sup> 林淑薰〈臺灣新編京劇的「戲中戲」敘事方法——以《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》、《孟小冬》、《百年戲樓》為探討對象。〉《戲曲學報》期 11（2014 年 1 月），頁 192-223。

集，先後以梅孟曾經同臺合作的《四郎探母》與《游龍戲鳳》，傳達二人在舞臺藝術上的聲情契合，以及透過孟小冬與杜月笙合唱一段《武家坡》刻畫杜月笙愛戲懂戲的形象。無論是梅蘭芳或杜月笙，與孟小冬之間的情誼的開展皆是建立在戲曲藝術的創造與審美共鳴的互動上。

除了寫實人生與劇場敘事意義，劇作家在戲碼的選擇與唱詞的提煉則時而透露言外之意，創造了「戲劇」與「戲劇」之間的互文關係與表演的豐富性。杜月笙一段關於黃天霸的理解之語實為暗示自己的江湖性格與真情義氣；<sup>7</sup>孟小冬則是藉《龍鳳呈祥》裡的孫尚香表達對於女性豪情的欣賞，又對傳統女性終得依附男性一事略感遺憾：

（生）龍鳳呈祥非偶然，

（旦）千里姻緣一線牽。

（內心獨白）我喜歡孫尚香，果斷、痛快，自幼愛習武藝，屋裡擺設全是刀槍劍戟，嚇得劉備不敢一個人進洞房，硬拉著常山趙子龍保駕！這女子有趣！但……這樣的女子，跟了劉備，還是得跟著回荊州。<sup>8</sup>

此段一段孟小冬的自我獨白接續的情節是她回想梅蘭芳向孟小冬提議別再演出，不讓鬚眉的孫尚香嫁給了劉備，孟小冬亦被期待當一個藏在男子身後的女性，因而言道：

---

<sup>7</sup> 王安祈，《孟小冬》：「杜月笙：『我喜歡天霸。江湖漢子，生在綠林，長在綠林，卻又難免想抽身綠林；一旦離開綠林，真的進入官衙，當了差、做了官，卻又心懸綠林；官府有令圍剿綠林時，面對自個兒兄弟，哪兒下得了手？有朝一日上司官差被綠林劫走，可又得回到綠林、面對舊日哥兒們，一句話不對碴，指不定會斷義、絕交、手足相殘。人在江湖，身不由己。人生事千絲萬縷，難分難解，莫過於此，黑白兩道穿梭遊走的辛苦，我可是體會得深了，相交滿天下，真心能幾人？喜歡天霸，心疼天霸，再難演，也想試一回。』」《戲劇學刊》期 12（2010 年），頁 200-201。

<sup>8</sup> 《孟小冬》，頁 194。

小冬，跟了我，別再上臺唱戲了。……小冬，唱戲辛苦啊，我到現在都還常做這樣的夢，夢見我上臺突然沒詞兒了，「三堂會審」這麼熟的戲，上臺竟一句都想不起來，一身冷汗嚇醒。唱戲，擔驚受怕，跟了我，你就別唱了。來，我幫你卸。<sup>9</sup>

迎合了梅蘭芳的期待，孟小冬就此走下戲曲舞臺。從戲中戲走到戲外人生，新編唱曲與京劇段落交織穿梭於全劇，前者功能多在於直接抒情，京劇段落則還原孟小冬真實人生，同時又與其人生形成互文指涉，織構出孟小冬生命的不同篇章，也創造了戲劇中不同的敘事內涵與跳躍時空，在新舊聲腔、回憶與重現過往的跌宕起伏裡構成了獨特的戲劇節奏。

《畫魂》一劇則以潘玉良來到上海參加藝專考試作為戲劇起點，結局收尾在再次離開上海前往巴黎的船上。戲劇所欲凸顯的是潘玉良與潘贊化相遇、投入繪畫創作之後，人生因追求情感與藝術兩件事而擦撞出的矛盾與糾葛。爾後在順序的人生際遇裡穿插了一段童年青樓回憶交代其出身，並將引起風波的裸女繪畫事件同樣以追憶的方式呈現；藝專師生對於潘玉良畫作優劣的爭論則是以玉良的想像場景來處理的。劇場版的《畫魂》著重的是對於潘玉良曲折的人生與追求生命理想過程所遭遇的內在掙扎，事件的比例同樣少於抒情的內涵；較之時間軸線更為清楚的是角色的情感節奏，每一幕皆包覆著多個讓角色情意、人物互動或衝突展示的抒情時空。

不同於孟小冬原本的藝術成就即在舞臺之上，《畫魂》一劇固然也取用了部分潘玉良的畫作或以唱詞呈現，或作為舞臺布景，作為與劇場演出內容相互呼應的文本：例如〈裸女〉為玉良最為精采卻又是引起爭議的圖畫，〈巴黎鐵塔〉則指向她在法國的學畫生涯，以及〈我的家庭〉一作在劇末用以凸顯潘玉良對於家庭生活的渴望等。但劇中所引用畫作的部分經常只能侷限在題材的簡略說明或感性抽象的描述，而未能真的藉著唱詞或對話細緻梳理出潘玉良畫作的藝術特色。劇場與繪畫分屬時間藝術與空間

---

<sup>9</sup> 《孟小冬》，頁 195。

藝術，以音樂性的劇場處理繪畫的主題，二者在屬性上的差異反而使得藝術家在繪畫上所展現的才華以及畫作與之生命的關聯性未能得到充分的印證，使得《畫魂》在形塑潘玉良時，亦僅能從其生命態度與創作精神去著墨。<sup>10</sup>《孟小冬》則因藝術質性的相近而掌握了較多的表現優勢，反而讓孟小冬個人的藝術成就在劇場裡能得到較為完整的呈現。

## 貳、生命的飄移、場域的跨越與價值的鬆動

戲劇雖主要以角色的思緒流轉作為開展故事的主要敘事手法，同時亦可見到結合時間流動與場域遷移的時空結構，用以展示孟小冬與潘玉良不同生命段落的意義。《孟小冬》劇中凸顯她的人生在上海—北京—上海—北京的幾次重要地域往返：<sup>11</sup>童年首度登臺演出《宏碧緣》即走紅上海，爾後孟小冬離開上海來到北京，在與梅蘭芳離異之後再度回到上海並與杜月笙相遇，並再次離開上海回到北京向余叔岩學戲。劇中對於孟小冬在上海—北京的兩地移動往返，不以人生的現實遭遇作為唯一一種被動性的驅策力量，而是強調了當事人的情感意志的主動性。年輕的孟小冬離開上海只為了尋找心底的一種聲音：「我只想能唱出那樣的聲音：高而不尖、寬厚沉實，脫盡火氣」、「那叫余派，余老闆的唱法。我要找那樣的聲音，我想學。」、「我走下舞臺，穿過座兒，走出大世界，走出上海，迎向風雪，走進北京」。<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> 鴻鴻，〈畫皮畫骨難畫魂〉文中亦提到《畫魂》一劇對於潘玉良藝術的呈現不足，劇中強調了她畫裸體的大膽作風以及屢得大獎，觀眾卻未能從中理解潘玉良畫作除了大膽之外的意義。收於《新世紀臺灣劇場》（臺北：五南出版社，2016年），頁318。類似的情況亦出現在2011年以臺灣畫家陳澄波為主角的音樂劇《我是油彩的化身》，該劇同樣只能凸顯陳澄波的鄉土情懷與歷史意義，其在繪畫史上的意義與藝術成就並未能透過劇場略作勾勒。

<sup>11</sup> 孟小冬的現實人生在此之後尚有到香港以及臺灣的遷移經驗，劇場裡大致可見這些經歷的交代，但劇情主要集中在孟小冬演戲學戲的前半生。

<sup>12</sup> 《孟小冬》，頁187。

牽動孟小冬這一生不斷遷移的理由，源自於她對於藝術高度的堅持、渴望以及自我聲音的追求，這是年少孟小冬離開上海的原因，也是後來她重返北京的關鍵。在北京學戲的那幾年裡每日到余叔岩家裡學戲，這是造就孟小冬日後成為冬皇的基礎；她以坤伶身分向男性學戲，練出了與原本高亮嗓音相異的深沉韻味，最後甚至取代男性成為最出色的鬚生，<sup>13</sup>她的人生實現著在表演世界裡以自我修煉追求藝術境界的不斷精進，也讓自己跨越了在戲曲世界裡原為男性所設下的「藝術藩籬」。<sup>14</sup>

在北京的歲月佔了戲劇最重要的篇幅，呼應著孟小冬演劇事業的高峰，也包括與梅蘭芳的一段婚姻。劇中將二人的相遇與結合刻意定位在藝術上的契合，然兩人未能保有這一個精神層面的相知相惜使得孟小冬選擇離去，而後走進上海、走進另一位知音杜月笙的生命裡。該劇不以八卦手法處理孟小冬與梅蘭芳及杜月笙的前後段情感，與梅蘭芳的相知相遇是因為表演上的共鳴，與杜月笙的結合是因為知音的覓得。劇中以藝術的追尋作為理解孟小冬感情際遇的方式，委婉地答覆了主流世界對她兩段情感的各種評論。劇中孟小冬在唱詞裡以「完美無瑕」指出了傳統戲曲裡男性對於理想女性形象之建構，與梅蘭芳的戀情遭受阻撓竟也是因為梅蘭芳「更不容半點瑕疵印在身」；<sup>15</sup>然走出戲曲外的世界，孟小冬並不以自己的生

<sup>13</sup> 丁秉燧在《孟小冬與言高談馬》一書中提到孟小冬拜余叔岩為師之後，「練出沙音來，更臻完善。老生唱功有時因為劇情的需要要有沙音，並非嗓子亮而衝就是好。」頁 44。

<sup>14</sup> 此處所謂的藝術藩籬，包括在男性開創的京劇表演領域裡，坤伶的初登場不僅不受重視，甚至引發不少負面批評或嘲弄眼光的；在女老生小蘭英、恩曉鋒出現之後，女演員扮演老生一事才逐漸受到肯定。而孟小冬無疑是將坤伶老生表演藝術推至顛峰的代表性人物。參見王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011年），第二章〈坤伶登場——從性別表演到雌雄莫辨〉，頁 29-72。第三章〈坤生孟小冬——脫盡雌音，承繼流派〉，頁 73-124。另一方面關於孟小冬以女學生身分像余叔岩學戲一事，初期亦是因為其女性身分而多受阻礙。許錦文《梨園冬皇孟小冬傳》提到余叔岩本顧忌孟小冬女性身分，原是無意收其為徒的。頁 209、211。謝國琴《孟小冬藝傳：流諸記憶的冬皇遺音》則是提及余叔岩原配陳淑銘同樣以男女有別、男師父收女弟子一事不妥而提出反對。頁 216。

<sup>15</sup> 《孟小冬》：「……一個個中國美女，完美無瑕。（接新編曲）一個個、完美無瑕、雍容

命來呼應被期待的傳統女性完美形象，不顧世俗評價的情感選擇說明了當事人內心存在一個不受束縛的自由靈魂，在自我意志與世俗道德標準之間有了清楚的立場。劇中孟小冬看待杜月笙亦只見其惜才惜情的柔軟形象，而刻意淡化江湖上對於杜月笙的各種批評：「人說他、似閃電、如雷鳴、風疾雨暴，我只覺春風拂面、融雪化冰」<sup>16</sup>「江湖男兒心如繡」<sup>17</sup>這是孟小冬眼裡的杜月笙，有著異於一般人所見的溫柔之心與惜才之情，也是讓她義無反顧走向上海灘的理由。

《畫魂》一劇開始於來到蘇州河畔等待藝專放榜的潘玉良，這是潘贊化將潘玉良帶離舊日在蕪湖的妓院生活展開新人生的起點。新的時空地域與生活同時開啟了新的生命內涵，這是潘贊化給予的人生希望，同時也是潘玉良走入藝術創作世界的開端。此後在劇中潘玉良主要的遷移經驗則是在上海與巴黎之間：首度離開係因在上海藝專的裸女畫事件引起的紛爭，讓潘玉良打定主意離開家鄉前往巴黎尋找更自由的藝術環境，並在那裡獲得相對寬闊的創作空間。再次返回是因為潘贊化的到來，潘贊化代表一個來自家鄉、象徵著一種安定生活與情感牽絆；然當時的潘玉良卻在「遠方」與「家鄉」之間產生了猶豫，安定的生活與熟悉的情感未必不是潘玉良所嚮往，但家鄉的保守風氣未能給予她充足的創作自由，那個最為熟悉的家鄉同時卻同時也是距離她心靈最為遙遠的地方。在幾度猶豫之後，玉良選擇與潘贊化回到上海，卻仍因為再次複製的爭議與紛擾，潘玉良再度離開上海返回巴黎，遠離現實意義上的家鄉，將其轉化為一種內心的牽掛。

潘玉良的出走看似是對於現實創作環境所存在的侷限不得不的黯然離去，卻也見到她作為一個藝術家對於創作空間與權力的積極爭取，劇中

---

雅正。一個個、冰雪丰姿、超然出塵。心事縱有、也須藏蘊。不激不偏、玉潔冰清。臺前幕後求至美，絕不容一點瑕疵印在身。到如今聲震寰宇名傳四海，更不容半點瑕疵印在身。」頁 196-197。

<sup>16</sup> 《孟小冬》，頁 202。

<sup>17</sup> 《孟小冬》，頁 206。

的兩度遠走他鄉正是一種以「現實空間的逃離」換取「藝術創作的自由」。潘玉良始終渴求家庭與家鄉的心靈寄託，這裡的家鄉同時也包含家國與文化上的意義。然她並未將家鄉的意義限縮在一個具體、僵固的地域概念，熟悉的生活與人事未能束縛她創作的慾望，其生命的流動經驗所依據的是個人心靈的走向，也是對於內在情感的誠實以對。潘玉良同時也透過自主而大膽的藝術創作，實現一種所謂的「藝術領域的解構」，她並不複製男性藝術的既有內涵，亦打破一般人對於女性畫家的刻板想像，而以大量的女性肖像、裸體畫作為創作題材，重新建構女性的繪畫世界也動搖了藝術領域原有的倫理規則。<sup>18</sup>

生命的出走與流浪，一方面源自於二人在各自人生所遭遇的寄託在有形空間裡的無形框架，故而她們不得不逃離。<sup>19</sup>因追尋理想而建構起來的地域移動經驗並非典型的女性生命模式，空間的遷移既是一種出走也是一種追尋，同時形成了實體空間的跨越與藝術場域的僭越；並暗示了對於那些固著於有形空間之上無形價值的超越。劇作家透過地域的變遷與生命的變化，形塑出一個流動的女性生命經驗；也在這些生活場域與生命經歷的改變裡，揭示了女性藝術家不為傳統價值束縛的精神狀態，以及忠於自身對於藝術生命的信仰與堅定追尋，凸顯了女性在藝術世界裡強烈的個人意志以及關於自我生命的主宰性。

劇場以藝術與知音的雙重追尋同時作為一種理解與詮釋其生命的方式，這當中我們看到的是女性藝術家將誠實的情意感受取代外在社會道德

---

<sup>18</sup> 李桂芳，〈從潘玉良自畫像談女性與身體的鄉愁〉文中提到：「潘玉良透過自我身體的觀看，以及自畫像的情感自述，即使為當時的中國社會所排擠，但，她所嘗試自傳統社會的藩籬出走，這樣的女性造型得以透過自我意象的轉化，進而改變了各式社會權力場域影響的中介意義；或者說，潘玉良的女性創作原型孕生了新的東方的女性，也扭轉了其身為邊緣女性被排斥在社會/象徵契約之外的位置。」《歷史月刊》期 218（2006 年），頁 33。

<sup>19</sup> 孟小冬與潘玉良的人生遷移亦包括外在的歷史政治因素，但劇場裡並對於外在時代環境的著墨不深，本文遂不另予討論，而就劇本裡凸顯的生命流動經驗進行分析。

準則；例如孟小冬與梅蘭芳、杜月笙的婚姻，潘玉良與潘贊化的愛情皆不符合世俗訂下的標準，但戲劇世界裡包容了人的慾望與情感，也賦予了女性在生命選擇上的自主權力。另一層性別上的跨越意義分別在於孟小冬挑戰、僭越了男性為主的京劇世界，以女性身分繼承了余叔岩的藝術成就，成為眾所認可的余叔岩最理想繼承者；潘玉良則無懼於自己性別與出身所帶來的偏見與約束，堅持在繪畫的世界裡闖蕩，融合了中西繪畫的藝術技巧，挑戰了不為世俗所接受的題材。如同她們持續流動、變化著的生命空間經驗，在往返飄移、闖蕩冒險的同時，也將固著安頓於空間裡的性別界線、婚姻愛情準則、藝術倫理以及家國情感一併鬆動了。

### 參、女聲——聲音的敘事、抒情與象徵意義

《孟小冬》一劇多數時候以孟小冬作為貫串全劇的第一人稱敘述主體，並又透過多層次的聲音表現：分別以個人獨白與唱曲、與觀眾對話、模仿梅蘭芳的聲口三種聲音展示出孟小冬情感的多面視角。劇中獨白與唱段直指孟小冬內在深層的情思，包括在不同生命情境裡時刻出現的憂慮、脆弱與慌亂不安，或深刻的想望，抒情意味濃厚。劇作家並為角色設計了多處不確定的疑問句來回應各種關於孟小冬的傳言：

我知道，很多人好奇，有人說，我是為了金錢，有人說，我是為了權勢，也有人說，說我說過：「要嘛不再嫁，要嫁就要嫁一個跺一跺腳能讓滿城亂顫的人！」我說過這話嗎？我記不得了。就算記得，我會告訴您嗎？您猜。<sup>20</sup>

事件的真相不再是這齣戲所欲辯證的答案，亦顯示創作者對於當事人的尊重與包容。其次，孟小冬跳出戲劇情境與觀眾的直接對話則創造出一種疏離效果，<sup>21</sup>既有她對於自身以事過境遷的位置進行的反思與評論，讓這齣

<sup>20</sup> 《孟小冬》：頁 199-200。

<sup>21</sup> 疏離效果（德文 *Verfremdungseffekt*，英譯 *alienation effect*），又譯「陌生化效果」與「間

戲擺脫了戲劇的純粹寫實性，並製造了劇中可供詮釋的留白空間，也讓觀眾不斷游移往返在戲劇情境之內以及孟小冬跳出回憶的獨白話語裡，製造出一種與角色直接傾聽與對話的交流時光：

您還在嗎？您留了下來，繼續聽我唱？是聽我的唱？還是聽我的故事？聽我在離開梅先生後、還有什麼故事？或者，您是一邊聽我的唱，一邊猜我的心事？<sup>22</sup>

劇中利用大量主角獨白及與對觀眾的直接發聲，製造出一種文本外的對話效果。而在其生命中扮演重要角色的梅蘭芳在劇中則以不在場的虛寫方式出現，<sup>23</sup>從孟小冬的角度揣摩了梅蘭芳的聲口與話語，一反在主流歷史敘事裡女性被動被書寫的位置，反而以孟小冬的角度提出她記憶中的梅蘭芳：

孟小冬：（回憶梅蘭芳說：孟小冬飾演者模擬梅說話）小冬，跟了我，別再上臺唱戲了。

孟小冬：我喜歡跟你唱，尤其想跟你演對兒戲。

梅蘭芳：（孟小冬飾演者模擬梅說話）小冬，唱戲辛苦啊，我到現在都還常做這樣的夢，夢見我上臺突然沒詞兒了，「三堂會審」這麼熟的戲，上臺竟一句都想不起來，一身冷汗嚇醒。唱戲，擔驚受怕，跟了我，你就別唱了。來，我幫你卸。

孟小冬：我先幫你卸……

梅蘭芳（孟模仿）：不，我等會兒還有一場「大登殿」，王寶釧，

---

離效果」由德國戲劇家布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）所提出，其主張戲劇的創作透過劇中角色扮演的離異和戲劇時空與現實時空的離異，有效地造成一種審美距離，使觀眾在看戲的時候可以保持批判與客觀。

<sup>22</sup> 《孟小冬》，頁 199。

<sup>23</sup> 陳芳英，〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉文中提到，《孟小冬》一劇將梅蘭芳設定為被形塑的空白符號，僅透過孟小冬代其發聲；梅蘭芳在《孟小冬》一劇中的缺席也暗示著梅蘭芳在孟小冬生命裡的重要時刻總是缺席的。《戲劇學刊》期 13（2011 年），頁 58。

不卸了。

……

孟小冬：(內心獨白)我沒再扮上。每天一個人在家裡，我一個人  
的家，梅先生備下的。<sup>24</sup>

三種聲音的交織一併刻畫了孟小冬情感上的繁複性，既藉以維持著對於主角人物完整深刻的刻畫，並又讓這些不同聲音話語同時也鬆動了單一發聲可能出現的固定觀點，也令原本可能主觀色彩濃厚的獨白唱曲透過話語之間的未定性，在形塑角色的同時創造了想像的空間。

聲音在劇裡是一種敘事觀點，亦是一種隱喻。劇中以鑼鼓喧譁、人聲嘈雜、槍聲與鞭炮分別象徵著戲臺上的功成名就、他人的流言蜚語以及出現在生命裡各種出乎預期的人生際遇；以此眾聲喧嘩對比呈現的是孟小冬獨白話語裡不斷重複強調的、她在尋找一個內在的聲音：

我在喧譁中長大，急管繁絃裡、自能找一份安寧自在。<sup>25</sup>

終其一生孟小冬都活在京劇舞臺上的響亮鑼鼓、舞臺下的歡呼掌聲、眾人目光之下的批評議論裡；對比外在的紛鬧喧嘩，從年少開始她便不斷找尋一種藝術上最為純粹的聲音，外在越是喧鬧，她越是渴求回到內心的安寧自在。劇中孟小冬的人生始終只為追尋一個聲音，那不僅是由余叔岩所代表的藝術高度，也是孟小冬從老師那裡學習並找到一種呼應自身生命情調的處事態度。<sup>26</sup>此後孟小冬繼續鑽研聲音的純粹性，但再也不是為其他人而唱而是只為自己唱了。存在其心裡的理想聲音是「精醇蒼勁」的余叔岩，

---

<sup>24</sup> 《孟小冬》，頁 195。

<sup>25</sup> 《孟小冬》，頁 186。

<sup>26</sup> 參見王安祈，〈生命風格的複製——以余叔岩、孟小冬師徒關係為例論京劇流派的人意涵〉，《戲劇研究》期 4（2009 年 7 月），頁 15-44。

也唯有回到內在世界傾聽自己的真誠之聲，以自己的聲音取代外在紛雜之音，紛擾的世界因能被阻擋在外，獲得內心真正的平靜。<sup>27</sup>

《畫魂》在編曲上一方面維持了西方歌劇的演唱方式，多數旋律卻保有中國音樂的氣質，中西音樂的混用讓這齣戲展現出貼近潘玉良遊走在傳統與西方的生命情調。音樂不僅用來表達情意，也用以凸顯人物的情感上的契合或矛盾。歌劇裡一個殊異於傳統戲曲的演唱方式即是重唱，<sup>28</sup>劇中先後出現了潘贊化、潘玉良、女模特兒與其丈夫的四人合唱，以及潘贊化、潘玉良與王守義的三重唱，用以表現他們一起經歷同樣的事件，卻在相同的時空裡出現了不同的心境感受。在初次的校內畫展裡，潘玉良展出了她為女模畫的裸女圖。當眾人嚴聲批評，女模也被她的丈夫與大家指認出來時，當下各種指責非難同時發生。該段情節以四重唱表現潘贊化、潘玉良、王守義與女模特重疊又差異的立場與感受：

潘贊化：

女子天賦絕美姿  
彩筆巧繪奪天工  
她細調色澤濃淡時  
心中蘊蓄無限情  
廟宇教堂能並列  
仕女圖、人體畫、有何不同  
真誠以對世間物  
何必曲解她純淨心

王守義：

女子天賦絕美姿

<sup>27</sup> 如同《孟小冬》劇中在向余叔岩學戲時有這樣的抒情唱詞：「千思萬慮俱滌淨，精醇只向音聲尋。」頁 208。

<sup>28</sup> 歌劇中的重唱多用以表現敘事或強烈的矛盾衝突，各個角色在同一場合中的不同性格、情緒 與彼此的對白。

彩筆巧繪奪天工  
細調色澤濃淡時  
心中蘊蓄無限情  
七彩顏色細調配  
一落筆、人間絕色竟成雙  
真誠以對世間物  
何必曲解她純淨心

玉良：

女子天賦絕美姿  
彩筆巧繪奪天工  
她細調色澤濃淡時  
心中蘊蓄無限情  
我只想真誠以對女兒身  
還望你用心品味女兒心  
莫用雙眼看浮相  
曲解我一顆純淨心

女模特：

面對著畫中的我、你可能認？  
一樣的眉眼、不一樣的情  
哪一個才是我  
你何不細辨認  
我只想真誠以對女兒身  
還望你用心品味女兒心  
莫用雙眼看浮相  
莫曲解我一顆純淨心<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> 王安祈，《畫魂》，收於《水袖·胭脂·畫魂》（臺北：獨立作家，2013），頁254。

不同於《孟小冬》著重個人聲音的多重表現以顯示當事人情思的繁複性並製造詮釋空間，歌劇《畫魂》則是透過重唱反映各個角色面對同一事件時心境上的差異。但這一段四人重唱更著重透過演唱上的藝術效果與聲音表現心境，四個角色的唱詞多數重複，唯有少數話語體現彼此之間立場與心意的細微差別，並未能表現出各個角色的鮮明性格；反而是在這段重唱裡凸顯了劇作家對於潘玉良繪畫裸女圖的詮釋觀點：潘玉良實以純淨之心繪畫這些女性之身，藝術的世界裡只有真誠情感，沒有題材的雅俗之別，世人莫帶偏見眼光誤解了畫家的藝術心靈。

另一段三重唱則出現在潘玉良、潘贊化與王守義之間；《畫魂》一劇淡化了潘玉良與王守義之間可能的情愫，始終以藝術上的知音定位二人情誼。這段三重唱裡則隱微地暗示著潘贊化與王守義皆對玉良有所眷戀，但面對三人共處的情感狀態，玉良還是得做出立場的選擇。其中一段唱曲以「故鄉」與「遠方」彰顯潘贊化與王守義之於潘玉良的意義之別，並透過合唱製造一種爭辯效果，帶出三人之間情感矛盾的張力：

潘贊化：

多少回、夢中相依  
到相逢、反疑在夢中  
我來到你身邊  
數年心事、快說與我  
相逢疑夢、反無言。我來自故鄉  
我來自故鄉  
故鄉

潘玉良：

多少回、夢中相依  
到相逢、反疑在夢中  
你真在我身邊？  
數年心事、忙傾訴

相逢疑夢、反無言

故鄉

遠方的故鄉

王守義：

多少回、伴你做畫到天明

倚在你身邊、常疑在夢中

你真在我身邊？

數年心事、無從說

三人相對、更無言。

歡迎你來自遠方

遠方<sup>30</sup>

戲劇透過話語與旋律的重複與變化影射著三人的情感關係，潘贊化來自家鄉與過往，王守義則是屬於巴黎的當下；潘玉良難忘昔日的情誼，卻也在此刻的異鄉時空裡獲得豐沛的藝術滋潤，生命的格局與創作的自由空間亦因此被打開。故而玉良說潘贊化是「來自遙遠的故鄉」，家鄉雖是她永難忘懷的夢，卻也隨著生命經驗的變化與時空距離的增加，家鄉之於潘玉良已非最熟悉的存在，而漸漸是一個遙遠的記憶。《畫魂》的重唱以音樂為主導，潘玉良的女高音細膩明亮又帶有力量，王守義的男高音聲音表現嘹亮結實，而潘贊化的男中音／男低音在音質上則與人渾厚穩重之感。聲音的差別凸顯角色的個性差異，潘玉良溫柔又堅定，王守義年輕熱情，潘贊化則為成熟穩重、充滿包容心的存在。相對而言該段劇情在唱詞設計上則稍嫌保守了些，減低了矛盾與差異性；然重唱裡展現的和諧性與唱詞裡三人的溫厚傾訴，或者亦是劇作家與作曲者欲刻意淡化情感的衝突而強調彼此的包容，一切依舊回歸角色的溫柔發聲。

全劇多數時候以新編中式音樂為基調，卻在潘贊化到巴黎尋找潘玉良

---

<sup>30</sup> 《畫魂》，頁 264-265。

時，眾人唱了一段「茶花女飲酒歌」，<sup>31</sup>這是劇中透過音樂表現人物心境差異、最為精采的一個段落。西方音樂旋律指涉著潘玉良到了法國之後所經歷的異國風情，視野及心境上更形開闊奔放；該段旋律同步對位來到巴黎的潘贊化所獨唱的中文唱詞〈風蕭蕭〉，在旋律、語言與唱詞上皆凸顯二人在時間與空間形成的距離而產生的生命落差，也讓這一段的音樂呈現不僅停在抒情的層次，成為全劇在音樂表現上敘事意義最為鮮明的段落。<sup>32</sup>

劇中在演出潘玉良關於青樓歲月的追憶時，妓院的女性分別唱出了京劇、崑劇與京韻大鼓，以中式樂器伴奏與傳統戲曲音樂作為潘玉良舊時妓院生活的襯托。該段演齣則由戲曲演員陳美蘭扮飾童年的潘玉良，演唱了一段京劇《李娃傳》；劇中李娃正為娼妓身分，其所言唱同時也呼應了玉良的出身：

坐對菱花、鏡中影  
三分醉意、看不真  
但只見、衣上酒痕、心頭淚  
一滴清露、泣香紅<sup>33</sup>

京劇的唱腔與唱詞內容的文字同時指向戲曲角色李娃、也指向童年的潘玉良；並將這段回憶再接回現實，一併交代了潘玉良與潘贊化的相遇。該唱段構成的文本情境接合了過去的回憶與當下的經歷，是一段巧妙並帶有隱喻的音樂敘事。

《畫魂》一劇同樣強調在流言蜚語與各種批評聲浪裡，女性藝術家如何從喧鬧中找回內在的平靜。《孟小冬》多以同時出現的眾人談話表現外在的紛擾，《畫魂》則利用歌劇的合唱與輪唱彰顯了潘玉良與現實環境的

<sup>31</sup> 《畫魂》，頁 272。

<sup>32</sup> 李秋玫，〈專訪《畫魂》作曲家錢南章〉：「基於這個劇情，我就設計將《茶花女》的〈飲酒歌〉與潘贊化的獨唱交錯，使得這樣的抵觸加強，並且讓法國街頭常出現的手風琴藝人士上臺拉奏這段耳熟能詳的旋律。」《PAR 表演藝術》期 210（2010 年 6 月），頁 26。

<sup>33</sup> 《畫魂》，頁 241-242。

矛盾與衝突，例如藝專師生對其出身的質疑，以及在裸女畫事件之後產生的爭執與辯論。《畫魂》中的聲音主要依賴歌劇的演唱方式表達劇中不同角色在潘玉良生命裡的意義；她與潘贊化或王守義的對唱用以表現彼此在精神層次或藝術感受上的共鳴，與女模的對唱裡則隨著唱詞與情緒的堆疊，直指潘玉良內心深層的情感慾望；重唱則展現人物彼此認知感受的差異，並以合唱與輪唱重現責難、質疑與爭辯，反映潘玉良的外在社會處境充滿批評之聲。獨唱的段落在劇中長度與分量相對是少的，也因此在這齣歌劇裡，最精采的音樂運用反而在於透過不同的演唱方式詮釋角色之間想法上的差異，以及作為一種描述人物關係的敘事意義。

### 肆、女身——女性的自我觀看與性別僭越

《孟小冬》劇中以孟小冬作為第一人稱的敘述主體，並且在以獨角戲為基礎的戲劇情境下，孟小冬不僅在回憶的段落裡自我扮演，也在敘述的當下檢視著扮妝上戲後的自己。角色的自我抽離使得劇中出現了一種自我觀看的意義，孟小冬不僅是這齣戲的發聲主體，也從過往被動的被觀看對象（無論是戲曲舞臺上或人生舞臺）轉化為主動的觀看者；其觀看的對象包括各個時空之下的人生片段，自己的存在與對應方式，亦包括出現在生命裡重要的男性。在此劇中的孟小冬不再是沉默、被動的被詮釋者，而是透過觀看自己的生命，並以追憶、反思、提問、評價等立場提出不同的檢視心得。自我凝視之下的人生紀事，經常可見當事人的超越是非對錯的主觀情緒感受，劇作家藉以對內心進行更深刻的鉤掘，也揣摩並建構了孟小冬超越自身存在方式的性別想像。

劇中以梅蘭芳與孟小冬曾經一起演出的京劇《四郎探母》與《游龍戲鳳》，說明二人因戲結緣的藝術火花與情分；從戲中戲延伸到戲外的性別關係同樣具有象徵意義。孟小冬扮演的皇帝與梅蘭芳扮演的鳳姐劇裡調情劇外生情，一句穿插在京劇唱段裡的新編唱曲透露孟小冬的在表演過程中的自然情動：

猛抬頭、看見一朵海棠花，他頭上一朵海棠花

（新編曲中的夾白）忍不住用手……手裡的扇子，輕輕撥弄了他  
（接唱）

他……他的海棠花。

……四郎看著公主，皇帝看著鳳姐，鳳姐看著我……

（接唱新編曲）

梅先生他——

（新編曲中的夾白）梅先生看著我。<sup>34</sup>

這一段情節在京劇戲裡的層次是皇帝與鳳姐的相互生情，戲外則是舞臺上的二人互有情意；孟小冬因戲而產生共鳴式的情感，並也將自己投身角色之中，調戲起劇中的鳳姐。此時女身男扮是一種性別掩飾，顛倒了真實世界裡二人因性別而受到侷限的主被動關係；最後孟小冬以老生聲口唱出「呵呵哈哈」帶出心中的欣喜，老生的裝扮、身段與聲音既是身為鬚生的孟小冬必然的藝術表現，卻也在劇作家透過戲中戲與新編情節虛實相掩的穿插設計之下，讓她藉著劇情與劇中扮演的男性角色大膽向對方表達情感。

回到現實之中，梅孟二人仍舊必須回歸到一個符合期待的性別關係。此段戲中戲結束之後，梅孟二人到相館拍了一張《游龍戲鳳》的「反串」照，孟小冬反成鳳姐，而梅蘭芳則為皇帝，引發孟小冬一段對於彼此性別扮演的思索：

我怎成俏佳人？你怎是男兒身？

俏佳人？男兒身？

乾坤倒錯、陰陽怎分？

是耶非耶？誰假誰真？<sup>35</sup>

<sup>34</sup> 《孟小冬》，頁 191-192。

<sup>35</sup> 《孟小冬》，頁 194。戲曲中的「反串」與演員生理性別無關，而是指演員演出不屬於其本行的腳色行當。參見王安祈，〈兼扮、雙演、代角、反串——關於演員、腳色和劇

戲中的性別扮演與互動狀況是超越真實的理想模式，孟小冬看著自己從男身轉化為女身，雖稍感陌生與疑惑，卻仍接受了戲外對於戲裡情感的延伸與變化。戲劇裡的理想情感關係來到現實世界裡終究需要接受更嚴厲的檢視，梅蘭芳一句「小冬，跟了我，別再上臺唱戲了」看似浪漫體貼之語，實際上打斷了孟小冬在戲裡世界不受拘束、自信開展的真實情性，也中止了她以聲音追尋作為一種建立生命主體性的存在方式，梅孟的情感終究無法適應現實生活裡因性別框架而產生的各種規範而結束。

戲的下半場再度現身舞臺的孟小冬卻是以男性時裝現身。在真實人生裡孟小冬時有男性裝扮，<sup>36</sup>劇場上此刻的孟小冬已離開梅蘭芳，男身裝扮暗示著對於女性身分以及附加於某人之上的意義的叛逃與抗拒，以一獨立自主的身分重新面對世界。<sup>37</sup>從戲曲裡的古典老生裝扮走出戲外改以現代西方男性衣裝，孟小冬不僅在戲曲上駕馭了鬚生表演藝術成為超越眾人之上的冬皇，在戲外的現實人生裡亦不讓自己屈就在女子之身、更不服從傳統價值對女子之定位與期許。男性時裝說明了她內在靈魂裡同時擁有男子的剛烈之氣，如同她的聲音裡「一絲甜潤潛運轉，三分清韻留其中」是既溫潤又清冷的，<sup>38</sup>男身與女身、男聲與女聲的轉換裡透露出孟小冬同時擁有屬於男性的灑落英氣與柔軟的女兒情性。而這兩種特質同時被杜月笙看在眼裡，杜月笙既能欣賞孟小冬戲裡戲外的男子英氣，亦能體貼她的敏感心性；梅杜二人對於孟小冬的性別形象與人生定位的想像是有所差異的，與孟小冬對於自身的性別期待相較而言，梅孟之間出現了矛盾，卻在杜月

---

中人三者關係的幾點考察》，中研院文哲所主編，《明清戲曲國際研討會論文集》，（臺北：中研院文哲所，1998年），頁625-668。

<sup>36</sup> 蔡登山，《梅蘭芳與孟小冬》：「孟小冬是位極有個性的奇女子，平日愛穿男裝，頭髮剪得很短。」頁46。王怡美：〈從西風東漸探究《孟小冬》的服裝設計〉文中也提到當時的西方社會女性意識抬頭，穿著男性化的衣裝成為女性跳脫性別框架，自主人生的一種象徵；而當時的中國亦受到這股西方思潮影響，例如秋瑾亦以男性裝扮彰顯自己的社會身分。《戲劇研究》期9（2012年），頁115。

<sup>37</sup> 王怡美，〈從西風東漸探究《孟小冬》的服裝設計〉，同上註。

<sup>38</sup> 該段臺詞出於《孟小冬》劇中杜月笙對於坤伶的評論，《孟小冬》，頁201。

笙那裡得到理解的尊重。

《孟小冬》一劇將原本京劇表演世界裡性別意義的錯綜迷離，延伸到歌唱劇裡孟小冬的真實人生，孟小冬的男裝與女性裝扮，暗示著一種性別上的征服與兼善兩者，在藝術上挑戰並完美詮釋了男性專擅的戲曲行當，現實生活裡她也同時展現了兩種性別的氣質形象與生命力量，以自身的表演藝術作為一種跨越與鬆動性別界限的途徑。而扮演孟小冬一角的魏海敏本是專工青衣，在這齣戲裡最耐人尋味之處也正在於梅蘭芳與孟小冬合唱的兩段京劇皆由她一人分飾二角演出。在兩種腳色行當的轉換過程裡出現了一段極為精采的唱腔變化，這一段表演裡無論是對於戲劇人物的氣質揣摩、腳色聲口的細膩表情與發聲方式，<sup>39</sup>瞬間轉換裡既可見到演員純熟的表演功力，亦讓同為戲曲演員的魏海敏在這一個表演舞臺上呼應了孟小冬在劇中所凸顯的女性藝術家雌雄兼備的創造力。

潘玉良的畫作裡人物像為最重要創作主題之一。潘玉良不僅畫女子，畫自身，也畫裸身的女子。在其繪畫當中，多幅作品可以看見的是她對於多種女性身分的刻畫：自畫像、少婦、母親、裸女等，也描繪出她們多種生活面向：出浴、照鏡、梳妝、跳舞，同時亦呈現女性憂鬱、慵懶、堅毅或柔軟的情緒與性格。<sup>40</sup>畫中的這些具有特定身分的女子未必是潘玉良的真實人生，然而她正是透過創作一事將自己對於生／身為女性一事在不同人生階段可能扮演的角色，以及在公／私不同領域裡，女性遊走於他人期待與誠實自我之間不斷變化的身分進行刻畫。

藝術創作的領域裡始終存在著性別權力關係；男性掌握了繪畫的話語權，也決定了他們眼中理想的女性形象。<sup>41</sup>女性為自己作畫或繪出裸身女

<sup>39</sup> 魏海敏在專訪中提到，同時詮釋一劇中的兩個腳色行當時，不僅是聲音的改變她需要在老生真嗓與旦角假嗓之間進行即刻的切換。參見《孟小冬》（光碟）「幕後花絮」。國立傳統藝術總處籌備處國光劇團，2010年出版。

<sup>40</sup> 參柯孟德等，《潘玉良》（臺北：藝術家出版社，2007年）。

<sup>41</sup> 陳師曾，〈中國人物畫之變遷〉文中提到「從前（唐）畫的是仕女，現在畫的是美人。」

子皆非繪畫傳統裡所熟悉的創作方式，潘玉良改變了女性被動的位置，重拾女性自我觀看與自我描繪的權力，挑戰了男性傳統所建構出來的主流論述與詮釋觀點，並選擇以更為直接的方式對女性的身體與情慾進行直接的凝視與剖析，將女性的多種情感與形象重現藝術世界，也重新決定了女性希望被觀看的方式。<sup>42</sup>女性的創作不再是一種男性觀點的複製，這個過程說明著女性藝術家的創作能量，不再服從為男性所獨斷主宰的藝術史。

《畫魂》劇中塑造了一個具體卻不具姓名的角色「女模特」——潘玉良裸女畫的對象，劇中第二景「校內畫展」裡一段玉良與女模特相遇，女模特要求玉良為其作畫的情節，二人之間的對唱有著極為大膽的情感表露：

女模特：請畫出我的身、讀出我的心。  
我愛你、彩繪中、蘊藏深情。  
畫我身、讀我心  
我熾熱的心、壓抑的情。  
天地四方如牢籠  
欲奔逃、無處奔，唯有向畫裡求安頓  
請畫出我心底幽魂

玉 良：她雙瞳緊盯著我雙瞳、綻幾許光瑩  
天地微濛、靜默無聲

---

從前的體態是端莊的、稚壯的，現在的體態是輕盈的、嬌小的，嫵媚的。從前的人物畫。醜好老少，必得其真。現代的人物畫。講究的是悅目的曼麗之容。失卻美術的真諦了。」《東方雜誌》卷 18 號 17（1920 年 9 月）。然而無論古代或近代，藝術的世界掌握在男性手裡，女性的畫像自然也透露著男性對於女性的審美標準。

<sup>42</sup> 柯孟德：「由於某些文化上的因素，裸體在中國畫作裡是一個絕少碰觸的主題，身體是個人隱私的一環。……然而在潘玉良的作品中，作者對女性的身體賦予了一個特殊的重要性，無論在產出的數量還是畫幅的尺寸上，這些作品都可以集結成一個彙編，其中包括了種種不同態度、位置和姿勢。這些姿態有時顯得冷漠，有時則表現得相當特殊，這是由於所採取的角度不同所致，這些不同的角度對一系列的私密賦予了生命。」《PAR 表演藝術雜誌》期 210（2010 年 6 月），頁 49。

唯有那光瑩閃閃、似幽魂竄動、往來無聲。  
頓然間、她解髮束、洩下了、一肩長髮如雲  
竟似那竄動幽魂、傾瀉飛奔。

玉 良：幽魂竄動

女模特：身似流雲

玉 良：畫妳身

女模特：讀我心

玉 良：止不住心驚

女模特：止不住心驚

玉 良：流雲在眼前、心底幽情、竄湧奔騰  
折一束盛開芬芳，  
任妳斜簪在耳際、撫弄在前胸

女模特：好一束、托紫嫣紅，  
摘折一朵置前胸  
添幾分、不羈狂興  
掩幾許、羞怯惶恐  
點染肌膚雪裡紅、雪裡紅。  
再撕下、花瓣幾片、入口細咀嚼  
啣一口鮮紅、啣一口鮮紅似血  
任憑他、濺散飛迸、點染肌膚雪裡紅。  
花莖緊咬在朱唇  
朱唇皓齒兩相映  
滲幾點汗珠、鼻尖汗珠、綻光瑩

玉 良：我緊握筆、捕捉下顫抖的光瑩  
直探那心底幽魂

女模特：清風一陣、似酒醒  
羞澀慌張慌張羞澀  
驀然間、躡起身、衣衫裹緊  
欲奔逃、何處可奔逃？

玉 良：欲奔逃、奔何方？  
且向畫裡、覓安寧。  
同為女兒身、同是女兒心  
當我是妳鏡中影、影中身，  
我這裡、鬆開腰巾、解開扣鍊、褪卻衣襟、洩一肩長髮  
如雲，  
一樣的身似流雲  
當我是妳鏡中影、影中身，影中身、鏡中影，  
對鏡訴心聲、互訴心聲傾耳聽

二 人：同是女兒身、同一顆女兒心  
無需啟朱唇、點滴盡在雙眸中  
天地微濛、靜默無聲。<sup>43</sup>

這段唱詞是潘玉良與女模特的對話，女模特既可視為是特定角色，亦可視為一種女性身分的象徵。對話裡出現了二人對於對彼此性別的相互認可：「同為女兒身、同是女兒心；當我是妳鏡中影、影中身」；然而這裡未嘗不可將女模視為是潘玉良自身內在靈魂的外顯，正是透過將自我的他者化、藉由相互凝視與觀望，女性方能透視到彼此（對方同時也是自身）內在的情感，辨識女性身體與自身慾望。<sup>44</sup>面對彼此時潘玉良看到的是對方

<sup>43</sup> 《畫魂》，頁 247-250。

<sup>44</sup> 當代女性主義電影理論家 Laura Mulvey 曾以電影為例提到，男性經常作為窺視的主體，而把女性視為慾望投射之客體；女性也因此經常在各式藝術創作裡成為一種被動的再現／意像。「窺視是透過觀看另一個人作為性刺激的對象而得到快感；另一方面，又因為對於所窺視對象產生認同，這同時也是一種自戀與自我構成的過程。」《畫魂》

同時也是自己，那些話語正是她對於其他女性的傾聽與理解之後的訴說。潘玉良彷彿聽見那一時代的女性亟欲被理解、卻又羞澀壓抑的矛盾心情；她們渴望逃離這個保守的世界，但卻無處可去，唯有藉由繪畫對她們進行描摹勾勒時，其靈魂的狀態才會被最真實地釋放出來。

潘玉良繪畫作品裡，自畫像與人體像確實為最重要的兩大主題；這一段劇情的設置將她藉由畫作對於自我與其他女性的觀察濃縮成一段想像的情節，表現潘玉良藉由繪畫探索女性生命的創作立場，觀看他者也被自我觀看著。除了藉著兩位女性的對話描繪出女性渴望被理解與欣賞的心情，玉良與女模特之間互訴情感的話語裡其實也透露著女性對於自身的愛戀之情，女性才是女性的知己，甚至女性就是自己所愛戀的對象，她既是慾望的主體，亦是慾望的客體。其情慾的流動可以依賴眼神的凝視，亦可以透過身體的觸碰；然此時眼神與畫筆代替了肢體的直接撫摸，成為女性自我描繪與自我欣賞的方式。<sup>45</sup>透過對話開啟心事的傾聽與慾望的探索，身為女性的潘玉良最知道女性身體的美與內在的情感，於是她選擇以最誠實而直接的方式，迫使著這社會正視女性長期以來被壓抑與忽視的多元形象與細緻情感，藉畫作向這世界宣告與發聲。

這一段唱詞吐露女性對於身體與情慾的想像，但該段事件的發展卻是在畫作展出後引起眾人的爭議以及女模特丈夫的嚴厲指謫，女模特無法承受這些喧擾批評而跳樓。兩段劇情皆是劇中裡的高潮，前者深刻鉤掘潘玉良的創作慾望，後者則以悲劇性的結局設計彰顯潘玉良在那個時代與社會

---

中文歌劇裡這一段情節的窺視者與被窺視者、慾望的主體與客體皆為女性。參見 Laura Mulvey〈視覺快感與敘事電影〉“Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in *Screen*, (Volume 16, Issue 3, 1 October 1975), Pages 6-18。

<sup>45</sup> 法國女性主義者伊瑞葛來 (Luce Irigaray) 認為女性慾望不同於男性慾望，女性身體各處都是性器官，她的快樂是分布而多歧的，多種多樣，比想像的更為複雜、微妙。《畫魂》歌劇中這段對唱可視為是玉良自戀的話語，亦可理解為情慾的投射；唱詞裡對於女模特的各部分身體皆有極為感性的文字描寫。參見 Luce Irigaray 著、李金梅譯，《此性非一》(臺北：桂冠出版社，2005)，頁 33。

風氣之下的處境艱難。以女身的觀看作為探索女性深層慾望的創作開端，並也因為女身的描繪衝擊了社會對於女性的刻板想像而引起紛爭，這一段劇情實將潘玉良內在創作意志與外在現實的矛盾衝突透過虛構情節給具體化了。

孟小冬在凝視自身戲中的男身扮飾時，看到了自己不侷限在生理性別當中的藝術才華，她與梅蘭芳在戲裡的情感互動方式則暗示了一種超越性別框架的美好關係；潘玉良則藉由對於女模特的視線凝望與情慾想像，照見出一個不再壓抑、不同於傳統的女性形象。<sup>46</sup>無論是透過戲劇的扮演或是自我繪畫，兩齣戲劇皆暗示了女性在擺脫生理性別之裝扮規範、在逃離了男性的凝視、化被動為主動的觀看之後，因此能夠對於自我的情感與意志有著更深刻地覺察，也顛覆了男性視野之下對於女性的刻板期待。

### 伍、以生命的孤獨成就藝術的永恆

《畫魂》第一幕中，等待上海美術專校放榜結果的潘玉良面對潘贊化的關心道出「人生路，註定是踽踽獨行」，<sup>47</sup>彷彿是一個預言一般預示了未來的人生潘玉良最終得獨自前行。該劇不以潘玉良現實人生裡終老於巴黎為結局，而是終止在返回上海卻再度遭受非議之後，潘玉良於是搭上前往巴黎的船上：

玉良：(唱) 一樣海浪、兩般情  
年來波濤、經幾番

<sup>46</sup> 「凝視」所代表的不只是純粹的觀看行為；精神分析學家拉岡 (Jacques Lacan) 的「鏡像理論」便指出兒童正是透過凝視鏡中反射的影像來認識自己並將其理想化，並用此概念來說理解自我和他者之間的關係。參見 Darian Leader 著，龔卓軍譯，《拉岡》(臺北：立緒出版社，1997) Jacques Lacan 著，褚孝泉譯，《拉康選集 (1936-1960)》(上海：上海三聯書店，2000)。福原泰平著、王小峰、李濯凡譯，《拉康》(河北：河北教育出版社，2002年)。

<sup>47</sup> 《畫魂》，頁 237。

當年二人、同歸來  
如今隻身、離鄉去  
巴黎羅馬等著我  
故鄉日漸遙<sup>48</sup>

潘玉良一度跟隨潘贊化回到中國，然而當時保守的環境仍舊容不下潘玉良的出身與創作題材；於是她選擇再度隻身離開，前往巴黎面對一個人的未來人生。劇末潘贊化言道：

我鬢髮已蒼、人已老  
奔騰壯懷、已蕭然。  
妳欲上青天攬明月  
我只想、守住窗前一點燈紅。  
幾樹繁花、足供點染  
一渠清泉、態亦妍  
愧對你、我撐不起藝壇的天。<sup>49</sup>

潘玉良的再次出走，是源於家鄉對於自身的無法包容，亦是她仍舊充滿藝術創作的雄心抱負。她對於人生的期待顯然與潘贊化已不一致，潘贊化期待安穩的生活，潘玉良仍抱持強烈的創作意圖，兩人心意上的矛盾與外在現實的衝突讓潘玉良只好選擇離去。劇末的海上之行暗示了潘玉良注定漂泊的孤獨人生，然而黑暗之中潘玉良不再感到恐懼，反能仔細傾聽自己內在的聲音：

天昏沉、夜已深  
水天一色黯沉沉  
滄海中照不見容顏  
是我？非我？

---

<sup>48</sup> 《畫魂》，頁 281-282。

<sup>49</sup> 《畫魂》，頁 282。

天地無言、靜默無聲  
只聽見滄海的呼吸——  
這不是滄海呼吸、是運筆聲息。  
凝視黑暗  
色斑爛  
凝視黑暗、衝破黑暗  
開一片絢爛天。  
滄海呼吸、運筆聲息  
我心悸動、幽魂流竄  
幽魂流竄、筆未歇  
筆未歇、畫成時、天地微濛  
一點燈紅、遙寄故人

「我的家庭」 潘玉良<sup>50</sup>

獨自赴法的潘玉良望著暗夜裡的大海，咀嚼自身的孤單心境；而後情緒出現轉折，拿出紙筆作畫。她對抗現實人生與孤寂命運的方式仍是投入她所熱愛的繪畫，在畫裡她可以任意揮灑色彩，專注自身的情意流動、筆端所透露的生命力量。出現在「我的家庭」一作裡的人物，是潘玉良、潘贊化與潘玉良疼愛的潘贊化兒子潘牟，潘玉良於畫中傳遞出對於一個理想家庭生活的渴望，然這終究是遙不可及的夢，潘玉良無論如何不可能放棄她所摯愛的繪畫事業。將畫完成遙寄故人，是表達她對於潘贊化的感激之情；但最終那份期待與情感也只能寄託畫上、遙寄遠方，面對未來漫漫人生的，仍只有潘玉良一人。

《孟小冬》一劇選擇讓她以最後的孤單身影回首往事，事實上在戲的開頭當孟小冬獨自走上舞臺開展敘事，即已確認了她孤身而行的人生結局了。劇中大量的獨白、自言自語，是一種戲劇手法，亦是劇作家對於孟小

---

<sup>50</sup> 《畫魂》，頁 282-283。

冬心境的探問與假設。在向余叔岩學戲的那段時間裡，劇中安置了一個沒有他人的戲劇空間，唯有孟小冬一人對著瓶口練唱；也正是在那段歲月裡，孟小冬得以聽到自己最純粹的聲音，也透悟了為自己唱的真理。為自己唱是她從老師身上學得的一種精神與情操，這也說明了無論在藝術的世界裡或人生的道路上，獨自前行都是必然的一種人生選項。孟小冬在唱戲裡找到她的生命寄託，彌補了現實人生裡的缺憾。余叔岩過世之後孟小冬的再次也是最後一次登臺，是在杜月笙的六十歲慶壽演出裡；孟小冬唱出了余派老戲《搜孤救孤》，大家來聽的是余叔岩唯一的聲音繼承者，也是無可取代的孟小冬。在轟動的演出之後孟小冬走下舞臺：

一生情意戲裡盡，  
今日裡伯牙摔琴謝知音。  
青衫一一贈他人，  
只留下一副黑髯偕老終生。  
留幾許心事心底存，  
任幾許往事飄飄如風。  
從今後心事只許自己聽，  
一字一音內裡尋。  
人生有限藝無盡，  
蒼勁清醇待修行。<sup>51</sup>

演出之後孟小冬散盡戲衫，只留下一件演出當天所穿的戲服收藏箱底；當其找到她所要的聲音之後，同時也找到了生命的意義。從此以後清心寡慾，不留戀舞臺，而將唱戲作為一種個人的修為，仿若複製了她的老師余叔岩的孤傲與靜定。藝術的純粹性成為她後半生的依託，但放下人情糾葛並走下舞臺的孟小冬，終須回到一種孤獨的心靈狀態。

《畫魂》裡的潘玉良以遠離上海獨自前往巴黎作為結局；孟小冬歷經

---

<sup>51</sup> 《孟小冬》，頁 211。

演出生涯的起落、愛情與婚姻的聚散與得失，在歌唱劇中多數的時刻孟小冬以獨自一身對生命回望、提問。但劇作家並非意圖塑造出兩個清高寡欲的戲劇人物，潘玉良因為潘贊化而返回上海，離鄉的海上畫下的圖則是我的家庭。孟小冬離開梅蘭芳終究仍有情感的牽絆，事隔多年之後梅蘭芳仍以不一樣的方式存在其心、反覆出現在其回憶當中；跟隨了杜月笙也不盡然只是成全了單純的藝術夢想，兩段情感皆說明了她對於惜才惜情之人的渴求。然戲劇刻意地強調了兩位女性生命中絕大多數的獨處時刻與寂寞心境，這是對其兩位女性人物心靈狀態的描述；既寫出了她們世俗情感的仍有眷戀，亦道出了其生命遭遇與精神情感在多數時候的必然孤獨。藝術家必須能品味孤獨也安於孤獨，而將所有的心思情動安頓在藝術世界裡；女性藝術家將其情感投入創作與表演之中，其筆下與戲臺上的世界較之真實人生更為大膽有力，她們正是以人生的缺憾與寂寞成就了藝術的創作。而潘玉良終其一生在尋找的家鄉寄託、以及孟小冬所期待的永恆知音又在何處？戲劇將這樣的一個想望埋藏在人物深層的情感結構裡，卻又讓戲劇角色最後回到孤身一人的狀態。關於這個問題的答覆，恐怕正是那一個藝術家終身投入、透過其心靈所塑造出來的藝術世界，一方面反映了她們的生命結構，也方才是她們永恆的心靈依歸。

## 陸、結語

傳記作為一種為他者生命留下長久紀錄的載體，相對而言劇場的發生卻是短暫即逝的；兩者在時間的意義上看似矛盾，但劇場所追求的卻亦是一種瞬間的永恆。倘若劇場能為歷史上的人物留下另一種傳記的意義，其價值或者在於如何以劇場短暫的藝術時刻，展示他們在精神情感上展現的強韌永恆力量。因此怎麼在眾多材料與文本的選用裡，凸顯出「藝術家的精神情感內涵」以及「傳記本身的藝術性」，則成為這兩齣劇場詮釋兩位女性藝術家時的定位，以及較之其他文字或影視傳記進一步開拓的格局。

近年來臺灣劇場界已經累積多部以女性藝術家作為主、具有傳記性質的

劇場演出，包括 2004 年以舞蹈家蔡瑞月生平為題材的《舞者阿月》，以及 2007 年以臺灣流行樂史上重要的女性創作者慎芝為主角的《歌未央》。<sup>52</sup>這幾部劇場演出共同的特色皆在於以戲劇主角最重要的「人生事件」以及「藝術創作」的交織作為主要的敘事軸線，凸顯這些創作者如何在特定的時代背景之下，藉著藝術的創作與實踐代替自己發聲。劇場無法也不以追求交代鉅細靡遺的生平故事為創作目的，劇作家的詮釋視角才是值得關注的焦點；作為一種重現女性藝術家生命內涵的載體，無疑亦是一種對於近現代女性歷史的重新認識。相對而言，《舞者阿月》與《歌未央》著力刻劃女性主角的生命故事，藝術作為其人生傷痛的撫慰與寄託；在時間的流轉中確認了她們無法抑止的創作能量，並以其創作見證了時代，也讓自身創作留下了時間變動的軌跡。而《孟小冬》與《畫魂》則更強調孟小冬與潘玉良忠於自身信念的藝術創作態度，前者以漫長的歲月琢磨典範、追求戲曲藝術裡的永恆；後者則是拋開所處時空的框架，畫出了超越時代的前衛作品。也因此《孟小冬》與《畫魂》裡雖仍可見到生命時間的遷移累進，但劇作家在劇場時間所揭示的空間意義更耐人尋味：二人從個人生命的空間移轉經驗，到在不同藝術領域進行性別越界；孟小冬征服並創造了原屬男性的鬚生表演藝術高度，潘玉良則是突破世俗對於女畫家的規範，大膽嘗試了不受拘束的創作題材。這些女性藝術家在其生活的時代自身未必具備這麼明確的性別意識，然而其所象徵的女性革命確實已經發生。

《孟小冬》與《畫魂》選擇以具備高度抒情功能的音樂唱曲作為體現人物內在情感與開展敘事的手法，擺脫了寫實與詳細的傳記書寫方式，選擇以人生事件彰顯藝術家的精神形貌、細緻情意與生命內涵；不以時間軸

<sup>52</sup> 《舞者阿月》與《歌未央》的劇作家皆為汪其楣女士。兩部劇作相關資料參見汪其楣，《舞者阿月：臺灣舞蹈家蔡瑞月的生命傳奇》（臺北：遠流出版社，2004 年）。汪其楣，〈她舞，我憶，我們的戲——關於《舞者阿月》〉，《PAR 表演藝術雜誌》期 143（2004 年 11 月）。劉維瑛，〈懷舊與記憶的接合——析論汪其楣劇作中的敘述視野〉《藝術評論》期 17（2007 年），頁 145-164。汪其楣，《歌未央：千首詞人慎芝的故事》（臺北：遠流出版社，2007 年）。

線逐一描述人物生平遭遇，而以人物感受與流動記憶取代順序的事件記載作為結構戲劇的方式，同時也透過不同的聲音層次的設計交織成人物話語與情感的多種面向。戲劇裡的回憶轉述、自我評論、角色扮演、與人物繪畫強調了女性的自我觀看意義，讓她們從被動被敘述的客體轉化為自我敘述的主體，實有意地凸顯「女性為自己作傳」的象徵意義。

兩齣劇有傳記性質的劇場在角色唱詞設計上所刻畫的人物性格，皆強調了女性在藝術一事上的自由心靈與創作慾望，也以藝術的追求為兩位女性進行生命的定位，並將之作為貫串全劇、推動戲劇人物行動的情感意志，用以呼應了她們的真實人生裡同樣是在藝術裡為世人所記憶的主體意義。劇中勾勒出她們流動的生命地圖，是真實人生經驗的寫照，也凸顯她們不受侷限的自由靈魂；遷移的背後動機源自於對於自我生命意義與藝術創作空間的追尋，亦巧妙地暗示著二人在藝術領域、世俗價值以及性別規範的僭越。孟小冬窮盡心力追求原屬於男性世界的藝術高度，並成為余叔岩最重要的傳人與一代冬皇；潘玉良以繪畫征服世界，並在藝術創作裡探問女性豐富的情感與形象。在藝術的世界裡，她們皆說服了大眾自身超越性別的存在意義。

所有的性別革命都有其時代的意義，但能跨越時間的侷限引起持續的共鳴與思考的，仍舊依賴透過藝術來創造持續的熱情。同樣身為女性的劇作家王安祈選擇以貼近和理解女性藝術家作品與生命的途徑進行創作，劇本的形式與文字同樣透露著劇作家對於她們的觀看與定位，並以劇場高度的藝術性確立了被討論的意義。兩齣劇場同時將「藝術理想」與「性別意識」一併作為劇場傳記的書寫立場，彷彿藉由這一段劇場時光開啟了另一段屬於女性藝術家之間（劇作家與劇中主角）的對話。在取材、提煉與重新組織的創作過程裡，並不迴避形塑其生命的各種人生經驗與情感遭遇；無可否認的，這正是她們生命裡的血肉。劇中出現的戲曲與畫作經常作為一種與角色真實人生相互詮釋的文本，或者也說明了將人生體悟轉化為創作經驗的往返過程，同時豐富了兩個文本（人生與藝術）。然而藝術的追

企求與堅持一但成為貫穿全劇與主角精神意志的主軸，便能、使得那些外界關於人生的各種充滿揣想空間的流言與傳說都成為次要的意義；在劇作家的引導下，帶著觀眾關注她們的藝術理想以及畢生對於知音共鳴的追尋，也試圖在劇場裡尋找另一個屬於孟小冬與潘玉良，或者也可能是劇作家王安祈的劇場知音。

從現實的角度來看，孟小冬與潘玉良較之當代女性，她們所生存的時代是踩在傳統與現代之間的；既有殊異於當時多數保守女性的人生經驗與性格意志，人生裡依舊存在著諸多服從性的選擇，在婚姻與情感上仍有其傳統的部分。《孟小冬》與《畫魂》裡保留了這一塊真實內涵，卻也同時思考著：兩位女性希冀為後人所記憶的部分會是哪些？能引起當代觀眾共鳴的理由又會是什麼？劇場版的演出並未援引當代女性主義理論來強化她們的批判性格，而是將孟小冬與潘玉良作為「女性／人物」，在劇中重現其生命的主體性，期許後世記憶她們的理由是藝術上的成就；藝術創作既有性別特色，但回到單純的藝術本質來思考，那當然可以是跨越性別、具有說服力的存在。從藝術的意義來為二位女性藝術家立傳，示範了當代女性劇場如何可能既尊重性別特色並又超越性別差異，這當是對於她們最真誠的傾聽與觀看。

## 徵引文獻

- 丁秉燧。《孟小冬與言高譚馬》。臺北：大地出版社，2008年。
- 王安祈。〈兼扮、雙演、代角、反串——關於演員、腳色和劇中人三者關係的幾點考察〉。中研院文哲所主編《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中研院文哲所，1998年，頁625-668。
- 。〈生命風格的複製——以余叔岩、孟小冬師徒關係為例論京劇流派的人意涵〉。《戲劇研究》期4，2009年7月，頁15-44。
- 。《孟小冬》（劇本）。《戲劇學刊》期12，2010年，頁185-217。
- 。《性別、政治與京劇表演文化》。臺北：臺大出版中心，2011年。
- 。《畫魂》（劇本）。收於《水袖·胭脂·畫魂》，臺北：獨立作家出版社，2013年。
- 王怡美。〈從西風東漸探究《孟小冬》的服裝設計〉。《戲劇研究》期9，2012年。
- 石楠。《畫魂潘玉良傳》。北京：時代文藝出版社，2003年。
- 。《潘玉良畫傳》。北京：中國青年出版社，2013年。
- 李桂芳。〈從潘玉良自畫像談女性與身體的鄉愁〉。《歷史月刊》期218，2006年，頁26-34。
- 李秋玫。〈專訪《畫魂》作曲家錢南章〉。《PAR表演藝術》期210，2010年6月，頁54-56。
- 林千琪。〈十個面向 認識潘玉良〉。《PAR表演藝術雜誌》期210，頁48-50。
- 林淑薰。〈臺灣新編京劇的「戲中戲」敘事方法——以《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》、《孟小冬》、《百年戲樓》為探討對象〉。《戲曲學報》期11，2014年1月，頁192-223。
- 柯孟德。《潘玉良》。臺北：藝術家出版社，2007年。
- 陳芳英。〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉。《戲劇學刊》期13，2011年，頁58。
- 陳師曾。〈中國人物畫之變遷〉。《東方雜誌》卷18號17，1920年9月。

- 許錦文。《梨園冬皇孟小冬傳》。上海：上海人民出版社，2003年。  
——。《閱讀經典女人孟小冬》。臺北：思行文化，2013年。  
——。《梨園冬皇：孟小冬》。上海：上海人民出版社，2014年。  
福原泰平著，王小峰、李濯凡譯。《拉康》。河北：河北教育出版社，2002年。  
萬伯翱、馬思猛。《孟小冬：氈氍上的塵夢》。臺北：秀威資訊，2013年。  
蔡登山。《梅蘭芳與孟小冬》。臺北：印刻出版社，2008年。  
謝國琴。《孟小冬藝傳：流諸記憶的冬皇遺音》。上海：文匯出版社，2013年。  
鴻鴻。《新世紀臺灣劇場》。臺北：五南出版社，2016年。  
Darian Leader 著，龔卓軍譯。《拉岡》。臺北：立緒出版社，1997年。  
Jacques Lacan 著，褚孝泉譯。《拉康選集（1936-1960）》。上海：上海三聯書店，2000年。  
Luce Irigaray 著，李金梅譯。《此性非一》。臺北：桂冠出版社，2005年。  
Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, Volume 16, Issue 3(1975):6-18.

影音資料：

- 《孟小冬》(DVD)。國立傳統藝術總處籌備處國光劇團，2010年。  
《畫魂》(DVD)。國家交響樂團 NSO 現場錄影版本，2010。

## **Listening to the Female Voice and Body: Two Plays Depicting Female Artists**

Chen-lin Kao\*

### **Abstract**

Around 2010 two plays came out depicting the lives of two female artists: *Meng Xiaodong*, a Beijing opera about the actress Meng Xiaodong, and *A Soul Haunted by Painting*, a Western opera in Chinese about the painter Pan Yuliang. Both plays are adaptations of biographies and make ample use of music and lyrics to explore the values and inner emotions of these two female artists. Moreover, instead of depicting a series of events, each play tells its story through the flowing memories and emotions of the protagonist, and different voice levels are interwoven to express a multiplicity of emotions. Also, the various relocations of the protagonists are used to reflect the major shifts in their work, values, and views on gender. Within the restraints of time and space of the theater, each dramatist shows how these two women used the pursuit of art to form their values, and this is what serves as the central theme and impels each character's emotions and will. In this paper I discuss how each of these productions uses the artistic form of a play to depict these two female artists and their gender consciousness.

**Keywords:** Meng Xiaodong , Pan Yuliang, *Meng Xiaodong*,  
*A Soul Haunted by Painting*, biography, Feminist Theater

---

\* Assistant professor, Department of Chinese Literature, Tunghai University

Received January 27, 2019; last revised September 18, 2019; accepted September 25, 2019