

景觀

台灣京劇新美學： 《關公在劇場》

• 王安祈

今天，每當我和我的學生談到京劇，他們就會笑起來，覺得這是爺爺、奶奶、曾祖父、曾祖母輩的東西，覺得這是古老得可以進故宮博物院的技藝。可是我們別忘記，京劇曾經流行過，像四大名旦是報紙票選的，就跟現在網絡票選一樣。所以說，在清末到民國初年，京劇是生活化的，是一種流行的娛樂。京劇原來就來自民間，跟崑曲不一樣，崑曲是文人的趣味。譬如京劇的代言人梅蘭芳1894年出生，在民國初年編了很多新戲。這麼俊俏清新的男孩，化身為嫦娥奔月，真的會迷倒眾生。1916年，梅蘭芳二十二歲時，在《晴雯撕扇》飾演《紅樓夢》的女子晴雯，那部戲又叫做《千金一笑》。在梅蘭芳的時代，他為京劇增添了浪漫的、文雅的氣氛。而香煙傳入中國的時候，也用了這位京劇紅星作為廣告明星，我們就知道當時京劇是流行的，是在生活中的。

可是進入現代社會，當然會有種種變化。像我在1955年出生，於台灣成長，記得在我七歲，也就是1962年的時候，台灣電視公司開播了。雖然不是每一家都能買得起電視，可是大家都會圍到一家去看。自從有了電視，所有的娛樂都變了，所以京劇、傳統戲曲要怎麼樣發展下去？這是傳統藝術在現代社會一定碰到的一個問題。不過在台灣，除了傳統跟現代的問題，我們還要面對另外一項質疑：為甚麼台灣要演京劇呢？大概到我三十歲左右，這項質疑愈來愈強烈，聲音愈來愈大。我想和香港的狀況也有一點點類似，也就是非常在意自我本土的主體性，這也是理所當然的。像我們這種喜歡京劇的人，我覺得不必去抗拒，或者很激憤，而應該用理性的態度去思考這個問題。以下將簡介國光劇團改編的傳統戲和創作的編劇，最後重點討論新作《關公在劇場》來闡述台灣京劇新美學。

* 本文原為王安祈〈從台灣京劇新美學談到關公在劇場〉演講（香港中文大學，2017年9月15日），經《二十一世紀》編輯室整理為文字稿。

一 傳統戲的當代詮釋

國光劇團剛成立時所面對的最大問題，就是台灣為甚麼要有一個公部門的京劇團。那時國光劇團首任團長和藝術總監用甚麼方法去面對質疑呢？就是強調京劇要本土化，要台灣化。他們認為京劇也要演台灣的故事，所以用京劇演了台灣的神祇媽祖、鄭成功，以及日據時代的義賊廖添丁，來應對質疑。

可是我覺得這個想法還只是第一步。我到國光劇團當藝術總監以後，不覺得只有演台灣故事才算京劇本土化。我們別忘了，歌仔戲也在演漢武帝和唐明皇的故事，而廣東的粵劇也可以演朱元璋的故事，但劇中的朱元璋不一定是廣東人。那我們應該怎麼思考呢？台灣有當代文學，有當代小說、散文、新詩，也有賴聲川的戲劇，不過為甚麼沒人想到可以有當代的戲曲呢？為甚麼一想到戲曲、京劇，我們只會想到清朝的《四郎探母》、《大探二》、《紅鬃烈馬》？為甚麼沒有當代人利用戲曲這種美好的藝術形式，來新編屬於二十一世紀的創作呢？因此，我不從演甚麼故事的角度來看京劇本土化；京劇這種優美的唱唸做打，這麼好的四功五法，我要用它來新編戲。新編出來的戲就是台灣的當代文學創作，我們才可以讓戲曲在台灣的文學史上不留白卷。這是我自己的一種想法，也是我在國光劇團所推動的工作。

在國光劇團，我提出了兩個宗旨，第一個宗旨是現代化。我們要怎樣去推動傳統？要有當代的新編創作，符合當代人思維的創作，這才是

延續傳統的有效方法。所謂現代化也不只是裝設現代布景、重新設計服裝，還要扣緊當代人的情感思想，其中文學是最核心的，因為每個時代有每個時代的文學創作。所以另一個宗旨是文學性。對於傳統戲目，除了要傳承之外，我們還要把它當作一個新生的劇場藝術。新編戲要達到現代化，在思考上並不難，難的是傳統戲。我們並不是從此只演新編戲，那麼保存下來那一大批傳統戲，我們該怎麼面對它們？清朝人的觀念，我們該怎樣詮釋？我嘗試用《大劈棺》這部戲來作例子，國光劇團曾經在「禁戲匯演」中演出過這劇目。

《大劈棺》，又名《莊周戲妻》、《蝴蝶夢》。故事講述莊周在仙山修道，留下他的妻子田氏在家，十幾年不知道莊周的下落。有一天莊周心血來潮下回家，途中看到一個女子拿着扇子在掘墳。莊周一問，女子跟他說，丈夫死前允許她改嫁，但至少要等他的墳乾涸。女子答應了，於是每天在掘墳。莊周感歎人間的情份這麼短暫，就給她掘乾了墳，而那女子迅即穿着新娘子的衣服，登上花轎。莊周相當感慨，所以想要試驗他的妻子。一回到家，田氏很開心地迎接莊周，莊周突然就在田氏面前死掉了。田氏只好穿上白衣服，以未亡人的身份擺設靈堂。

一位叫楚王孫的學生進來哭老師——他就是莊周的化身。楚王孫對田氏挑逗了半天，然後表白，田氏答應。然後兩人就在棺木前、靈堂上拜堂。一入洞房，楚王孫就說自己快要死了，但有一種解藥：剛死的親人的腦髓。田氏一想：有啊！親人的腦

髓，我一劈就有。以下是國光劇團演出《大劈棺》最後一幕的表演內容，可藉此了解我在傳統戲上做了甚麼改編：

舞台布置的後面是棺材，站在前面的是田氏，外面穿上紅色嫁衣，裏面卻是孝服。她下定決心，要下台拿斧頭。台下是靈堂，靈堂下面有紙扎人（二百五）。然後莊周上來了，他上台看一看：田氏真的要劈棺了。紙扎人在十分鐘前就站在靈堂上。莊周把紙扎人點化，紙扎人動了。觀眾才發覺，原來這不是假人，是演員演的。莊周離開後，這個假人彷彿活過來，感覺後面好像有些東西，原來是蝴蝶。他做出了一個很難的動作，超過360度的轉身來展現撲蝶。他以為撲到了蝴蝶，但沒有撲到，這表現出他對世事的好奇。突然聽到背後田氏在叫：「苦啊！」有人來了，他趕緊回到紙扎人的狀態。又是一個高難度動作，假人腳不彎跳到台上，同時田氏亮相。田氏頭髮散下來了，呈現很慌亂的狀態，手握斧頭，準備要劈棺，表現出內心的掙扎。

一開靈堂門，馬上鑼鼓全停下，田氏再喊一聲「苦啊」，為甚麼會落到這般田地？要劈就要劈得乾脆。這把斧頭不夠鋒利，要下去磨斧頭。假人覺得好新鮮，不知她要幹甚麼，就來偷看。田氏開始磨刀，假人在背後模仿她的動作。田氏不小心刮到手，連皮帶肉一口咬下，是一種很瘋狂的狀態。假人見田氏又進靈堂，換個方向再跳上台。這邊跳上去，田氏推開門，還是猶豫不決，不敢進靈堂劈棺。全場靜下，她慢慢抬腿，想要退出靈堂。這時背後楚王孫喊：「痛煞

我也。」田氏沒有辦法，看看斧頭，狠下心：「好吧，我也要追求我的人生。」她把頭髮咬在嘴裏，決定劈棺。進入靈堂，距離沒有很遠，心理上的距離卻很遠。要劈的這一剎那，田氏翻下來，莊周站起。田氏知道被戲弄了，不勝難堪，只好跪求莊周。莊周大罵田氏大不該，罵田氏險些劈到他的天靈蓋。尾聲曲奏起，田氏苦笑，知道躲不過一死，拿斧頭劈向自己。假人掩面，不忍心看，也有了人的情感。

《大劈棺》是傳統戲，清朝就已經有這部戲。以前，傳統戲都演兩三個鐘頭，整部《大劈棺》可以演一個晚上，非常拖沓。整部戲的重點是田氏這個旦角的思春，思春的戲要演得很露骨。觀眾坐在下面看，看男扮女裝的旦角在演女子思春，男兒就會怪叫，覺得很過癮。所以傳統觀點的樂趣是批判這位女性。最後田氏死的時候，大家會覺得惡有惡報，淫婦該死。可是我們今天演這個戲的時候，絕對不可能用這種角度來演。如果在今天的舞台上用這個方法來演，大家就會覺得京劇太傳統，跟當代社會的價值觀扣不上。

可是，我們也不太可能去新編一個劇本，這等於是另外一個工程了。我們很想保留這些傳統的表演，所以，第一，只選這部戲的片段，演了四十分鐘，非常緊湊的濃縮版本，把重點挑出來；第二，不改劇本，而是改了表情，改了做表。我們看國光劇團改編的《大劈棺》時，會覺得田氏該死，會覺得她淫蕩嗎？我們只會覺得她很可憐，很無奈，沒有選擇。最後一幕中田氏發出一聲苦笑，用斧頭

劈向自己的時候，連那個假人都不忍心看了，他代表了觀眾的情緒。我們在做表上做了一點調整，傳統戲裏就出現了一些當代的詮釋。

此外，那個假人在這部戲裏面有甚麼作用？我們以真人演假人，增加表演的元素，以表演反映假人的情緒，也代表了觀眾的情緒。他的表演太有可看性了，這並不是京劇和偶劇跨界。演員的腳不抖，膝蓋不彎，也能夠跳上跳下，這都是京劇演員功練的展現。我們演這部戲，保留了傳統的表演，稍為加入一些詮釋，包括假人的不忍，以及他對世事的好奇等等，把人情放在他的身上。

二 新編戲的現代性 與文學性

那麼如果是全新的新編戲，要怎麼樣現代化呢？這部分坦白說比較簡單。新編戲是全新的，當代的戲當然會有當代的思考。以下我會用國光劇團新編的創作來講述。國光劇團來香港演出過的劇目有《金鎖記》、《孟小冬》、《百年戲樓》，它們都很不完美，不算成功，可是當中有我們的思考。我覺得新編戲可以跟當代人的情思接軌，也可以開創一種新的說故事技巧。為甚麼京劇的說故事技巧永遠是平鋪直敘，然後把歌舞加進來？如果放在文壇上，現代、後現代都翻過好幾頁了，那為甚麼一到戲曲，一到京劇、崑曲，如果加入倒敘或夢境，大家就擔心觀眾看不懂呢？像之前白先勇的青春版崑曲《牡丹亭》，就展示了多麼現代的手法，所以我覺得敘



王安祈認為當代的戲當然會有當代的思考。(圖片由國光劇團提供)

事、說故事的技巧是可以不斷被開發的。比如我們把張愛玲的小說《金鎖記》改編到京劇的舞台上，我想就不太可能讓女主角曹七巧用小說的口吻來唱，所以全部文辭、整個敘事技巧，也必須做一些改變。

曹七巧本是一個賣麻油的女子，為了錢財嫁入了姜家大宅門，她的丈夫是一個癱子兼瞎子，她的感情只好投向小叔子。兩人在麻將桌上調情，可是她始終無法融入這個大家族，而且錢也到不了手。黃金的枷鎖自己套上，感情的枷鎖也是自己套上，結果把自己捆死了，也捆綁住周遭所有的人，包括她的兒子。她後來知道小叔子只是為了騙她的錢，從此無法再追求愛情，就只想緊緊的抓住錢，把錢留給兒子，要把兒子圈在身邊。

她用甚麼辦法把兒子圈在家裏呢？有兩個辦法。一個辦法是給他娶

老婆，希望他能夠多呆在家裏。可是她對媳婦很有敵意，怕媳婦也來搶錢。另外一個辦法是餵他吃鴉片。本來她自己抽鴉片，現在餵她的一雙兒女抽鴉片，讓家人全都活在這個世界裏面——很變態的一個母親。在新編《金鎖記》中有兩個戲劇動作：一個是娶媳婦，一個是餵兒子抽鴉片，如何合在一段唱詞、一個舞台上呢？我們先來解說其中一幕情景：

曹七巧劃火柴，手握一磚鴉片。這時背景奏起用噴吶做出的一段婚喪雜糅的音樂，表達結婚的喜悅，卻又有哀怨的成份。然後新郎官出來了，他就像一個傀儡，人生被他母親操控，所以身段動作都像木偶一樣。兒子轉向在鴉片榻上的母親，說他穿戴好了。新娘子被推出來，曹七巧臥在鴉片榻上，有一段唱詞，寫的都是鴉片，描述抽鴉片的狀態：「淡粉煙藍霧濛濛，迷離蒸騰氣氤氳。霧濛濛、氣氤氳，氣氤氳、霧濛濛。任他是七彩斑斕、光影繽紛，一樣的茫茫迷霧、影朦朧、影朦朧。」

新娘子一個人走進了姜家，曹七巧在抽鴉片的狀態中，用紅繡球把他倆牽在一起。鴉片看起來五彩繽紛，七彩斑斕，可是鴉片總讓人陷入迷糊。在幕後一直有人在唱，唱的人是「小叔子」。小叔子已經跟她決裂了，可是他的聲音始終在那裏。繞着鴉片榻的婚禮，曹七巧遙想着自己的愛情。鴉片讓人飛揚，其實是讓人墜沉；好像天高，其實是陷入深淵；讓人逍遙，其實是把你困住（「飛揚，墜沉，天高，淵深。風輕，水重，逍遙，羈籠」）。新郎和新娘一起走進後面的

牡丹雙喜圖，母親一喚下，新郎轉身走在鴉片榻前，把新娘一個人留在牡丹雙喜圖後面，沒有光的所在。最後，母親和兒子兩個人一起臥在鴉片榻上。

我們在這一幕可以看到，兩個戲劇動作並置在一個畫面裏面。這一整段唱詞描寫的是鴉片，但其實表演的是成婚。我們嘗試用這樣的方法把一個變態母親的心理表現出來。所以我們說的文學性，不是純粹說文辭漂亮，而是包括了整個說故事的技巧和導演的視覺安排。不只是虛擬寫真，我們更希望在這之上多加一重隱喻和象徵的意義。這是我們在台灣進行京劇創作背後的思考。

三 談新編戲《關公在劇場》

最後，我要特別談一下國光劇團製作《關公在劇場》的由來。為甚麼要演關公戲？當時台灣戲曲中心的新劇場將會建成，我們打算做一部戲來開台，就想演關公斬妖除魔。本來這部戲的名字就叫做《關公開台》，結果因為工程一直延宕，當這部戲準備就緒的時候，劇場還沒建成，之後這部戲就改了名字叫《關公在劇場》。香港「進念·二十面體」的胡恩威導演聯繫了新建的淡水雲門劇場，雖然它已經開台，我們還是可以幫忙斬妖除魔。關公的戲除了有表演性之外，還有儀式性。一般戲都沒有，像《大劈棺》就肯定沒有，也不可能用這部戲開台。關公是英雄，是戰神，忠義千秋，死後被奉為神明，成為一種信

仰。所以不管是演員，還是觀眾；看這部戲，或者演這部戲，都有一種儀式性。

我們先看表演性。關公戲很特別，表演性很強，它的演出很難。關公本身當然要非常莊嚴肅穆，在關公周遭的是周倉和關平，周倉是黑的，關平是白的，關公是紅的。三人的扮相不管怎麼搭配，都是色彩鮮明的。關公的那匹赤兔馬，在戲裏是由人扮演的。關公手持馬鞭，然後有一個馬童翻滾，代表赤兔馬翻騰奔越。此外，關公手持青龍偃月刀，這把刀拿在手裏，就是心理壓力很大的事，演員要表現出拿關刀的威嚴。還有關字旗，關公一出來，關字旗要圍繞着他。關公要做甚麼姿勢，馬童又如何搭配，導演都要去調度。關公當然不能翻滾，所以馬童的翻滾動作就借代關公內心的激騰不平。關公戲的表演性非常強，這點毋庸置疑。

至於儀式性的部分，演員在台灣演這部戲，一定要先到台北民權東路的行天宮上香。關公在演出前一定要帶着周倉、關平先去關老爺的神像前上香，虔誠肅穆。所有演員的心理要準備好，要有非常虔誠的敬神心理。演員一旦要演關公，在好幾個禮拜前就要讓自己處在儀式中：要淨身，齋戒沐浴，不吃蔥薑大蒜，不能亂講話。除了演員要有這種儀式性的準備，觀眾也要有準備。明代的資料說，在演關公戲的時候，是規定觀眾要站起來看的。我看到資料後很訝異，觀眾全程都站着看，跟演員一樣辛苦。像《走麥城》這部戲，講述關公在麥城突圍而出，結果兵敗自刎歸天，通常戲班是不願意演的。演員演關公死亡

時心理上會很害怕，而且觀眾也不忍心看。所有人都說，演了這部戲以後，演員會倒楣，戲團會解散。

戲的本身就有儀式性，戲中有祭，祭中有戲。周倉會噴火，就是一種淨台及祭台儀式。噴火是一種高難度的技巧和表演，要把松香含在嘴裏，點火後噴出來。演員要是控制不好，會倒吸回來，傷到自己的喉嚨。演員、觀眾、戲的本身通通都投入儀式中，到最後謝幕的時候，還有一個儀式：關公的裝扮是紅色油彩畫的，戲完了以後，演員會拿起卸妝紙在臉上抹一下，這張紙觀眾都要搶回去。為甚麼？它代表神的臉。把神的東西帶回家，就能保平安。所以關公戲除了表演性之外，它的儀式性也非常強。正因它的儀式性，用它做一個新劇場的開台，我覺得是一件非常合適的事情。

可是我們為甚麼不演《關公傳》，不演《過五關斬六將》、《水淹七軍》或者《全本關公》，而要新編《關公在劇場》呢？我覺得如果演《關公傳》，我們會被故事性和表演性吸引進去，就跟看《岳飛傳》、《文天祥傳》一樣，關注點就只會主角的忠義和他一生的故事。可是對於在劇場中如何呈現關公，在舞台上如何呈現關公，如何配合演員和觀眾的虔誠心理，這些地方在故事性強的《關公傳》中會被掩蓋掉。所以我想從比較後設的立場，比較疏離的角度，全面呈現劇場裏關公戲會怎麼演出。我想把它剖開來，讓觀眾看到。這樣我們就可以退後一步，看到這部戲的橫切面，看到所有過程，同時呈現關公戲的表演性和儀式性。

像貴州儺堂戲裏的關公戲，不是在舞台上演，而是從一個村莊到另一個村莊：「過五關斬六將」就是驅邪除煞，斬妖除魔，把當地所有不乾淨的東西除掉。它本身就是一種儀式，但要在舞台上演，它的表演性、故事性會遠遠超過儀式性。所以我新編《關公在劇場》，才想用後設、疏離的方式說關公。我在戲裏設了兩個說書人，除了把劇情串連、剖析關公的心理之外，也由他們把故事裏的儀式性說破，這樣觀眾才可以介入。說書人不斷打斷這部戲，把一些地方說明，才能讓觀眾更了解儀式和劇情，並參與其中。以前我們在劇場裏演完整的《走麥城》，就在關公死之前，戲停下，後台同事把一個大香爐擺到台前，鞠躬退場，觀眾會不自覺地坐直。透過切斷、介入，可以提醒大家抱着崇敬、不忍的心看戲，也可以讓觀眾跟隨我們，後設、疏離地認識關公從人成神的過程。我們可以用這麼一種現代的方式把當代人的情思呈現在傳統故事和儀式中。

這部戲我們跟「進念·二十面體」合作。進念做過這麼多實驗崑曲，最常用的一個手法就是邀觀眾一起入戲。這不僅僅是互動，也是啟發觀眾思考的手法。《關公在劇場》本來就想從一個後設、疏離的角度，讓觀眾反思思考，正好跟進念一貫的做法相合。我想到這一幕：關公在麥城突圍而出，雪夜中走到北山小徑，四周都是伏兵，都是東吳埋伏的兵將。我們就設計了一些以臉譜作畫構圖的扇子，發給每一位觀眾，扇子背後寫着觀眾是東吳的哪些兵將。觀眾坐在座

位上，關公和馬童會繞場，走進觀眾席，而觀眾手裏都有一把扇子，想像自己是四周的伏兵，彷彿當了共犯。在關公死亡的那一刻，讓觀眾一起參與。

那關公的劇情要怎麼演呢？我第一個想到的就是關漢卿的《單刀會》：「這不是江水，這是二十年流不盡的英雄血。」這句詞實在太棒了，所以我們就用〈大江東去浪千疊〉中小小的一段唱詞，當作整場戲的開場。第一折就叫〈流不盡英雄血〉，有點像引子，把關公一生功業的最高點演出來，然後慢慢倒敘回來，進入到第二折〈過關斬將〉。過關斬將就像是一個淨台、祭台的儀式，掃除了各地不祥。在過關斬將的時候，關公性格中的忠義已經發揮到最高點。緊接着單刀赴會，再到水淹七軍。這幾段都是關公個性方面最高的展現，也是他的功業威震華夏的展現。可是登峰頂而小天下，當所有東西到了最高點，他的性格就變得有點躁狂自大。他不願跟黃忠並列為五虎上將；孫權要邀關公女兒和其兒子結婚，關公就說：我女兒豈配你東吳犬子。甚至他在麥城被圍時，從哪裏突圍而出，他也不聽周倉、關平的建議。他的個性變得傲慢，才會種下日後敗亡的種子，中了陸遜白衣渡江的計策，最後敗走麥城。

到了第三折〈麥城歸天〉，當然是戲裏最高的高潮。大家都不太敢演這一段，但這一段我是重新寫的，並不是傳統戲裏的《麥城歸天》。我非常喜歡這一段的舞台設計，用文字作為背景，表現關公被圍困的場景；居

高臨下地看，我們可以看到關公是站在這麼樣的氛圍之中：關公就像被淹沒在文字裏面，很簡明的設計。在這裏，關公講了一大段讀白。我在想像他突圍而出的時候，心裏想着誰。如果寫他想着大哥劉備、三弟張飛，那我覺得太普通了。所以我就這樣寫：在北山小徑突圍時，四周草叢裏都是東吳兵將（拿着臉譜的觀眾）。回想當年誰也曾走過這條路上？華容道上的曹操。曹操兵敗經過華容道，是我關公奉孔明軍師的命令，擋在那個地方。本來曹操必死無疑，可是我想起當年被困曹營的時候他對我的恩情，所以放走了他。但命運會回頭來嗎？今天我碰到的是孫權，是東吳兵將，我會有曹操一樣的好運嗎？不會。

這一大段讀白裏面，我讓關公和曹操隔空對話。我覺得這兩個人有這樣的空間，因為關公這一生和曹操的恩情糾纏太緊密了。還有一層是我想到的：關公在北山小徑自刎以後，孫權把關公的首級送給曹操。曹操一看關公的頭，長歎一聲，命人以諸侯禮厚葬之。沒有幾天，曹操就死了。我看到《三國演義》這一段，背肌一陣發涼，很感慨。劉備、張飛說要同年同月同日死，也沒有實現，而緊緊跟隨在關公之後的竟然是曹操，所以我想關公臨死前想的一定是曹操。

自刎而亡的關公一靈不滅，還是懷着怨恨，不斷地叫喊說：「還我頭來。」經過玉泉山的時候，老和尚在月白風清之夜，聽到「還我頭來」，就知道誰的靈魂來了。老和尚說了一句：今天你說還我頭來，那你殺的人呢？過五關斬的六將呢？水淹七軍的那些軍士們呢？你殺的這些人的頭，

誰來還？關公一下子領悟過來，戰爭就是這樣，沒有誰欠誰的。關公如果懷恨，他就不可能成神，他就是有老和尚的點悟，還有他在臨死前北山小徑的反省，才可能死後成神。

最後是第四折〈請神降妖〉。這折比較歡樂，為甚麼會以此結尾？當然我們有一個考慮。新劇場開台，我們弄一部英雄死亡的戲，這個劇場恐怕會招來惡運。另外，還有一層考慮，就是一部傳統戲，京劇、崑曲都有這部老戲，京劇叫《青石山》，崑曲叫《請神降妖》。這部戲很可愛，說青石山有妖怪，九尾狐幻化成美女來迷惑公子。原來這部戲的結局是關公捉了妖並處罰她們，可是在我的故事脈絡裏，關公在心裏是明白的，捉妖以後沒有殺掉她們，而是放她們各歸山林，歸其本性。如果你的心堅定，沒有一個人能迷惑你，所以有罪的反而是公子。關公最後成神，他對整個世界的忠義、是非、善惡就有另外一番看法，和我的整個故事脈絡相合。

四 小結

很高興有機會能和各位分享創作的經驗，相信各位可以感受到我們對於傳統戲曲在現代社會的處境非常焦慮，所以我們會一直堅持以「現代化」和「文學化」，作為發展台灣京劇新美學的原則。

王安祈 國光劇團藝術總監、台灣大學戲劇學系特聘教授。