

是不是個角兒？ ——行當之餘，角色創造

周慧玲*

在漫長的中國現代化進程裏，京劇如何現代化，是很多新編京劇的焦慮。不記得哪一年開始，京劇現代化被表面地理解為穿上現代服裝扮現代人。在那樣的時空裏，演出者和旁觀人慌亂地抱怨，演員皮膚上的服裝，正嚴重干擾著他們皮膚下肌骨的表演程式操作。在那樣的舞臺上，我們親眼目睹了互相扞格的美學原則，劍拔弩張地並肩亮相。忽然間，那樣的時空不在了。當我們此刻齊聚一堂，回首國光劇團展現的臺灣新京劇時，不僅「現代」這個字眼不復糾纏，前述的那些問題，也早已不是創作者與觀賞者的主要關懷。作為一名觀眾和劇場工作者，我的觀察是，在臺灣的舞臺上，新京劇不僅理所當然地存在著，也早已從實驗配角竄為主角位置。挾著豐沛公部門資源的國光劇團，在過去三十年裏，雖沒能揭竿起義一馬當先，倒也很稱職地順利接球，確保這個劇烈變化在臺灣劇場裏達陣成功。

檢視國光劇團近十年來的演出活動，含跨了以不同主題編排的舊戲演出（例如「禁戲匯演」）、各類各型的跨界合作（例如與現代舞團合作的《東風再現》乃至與國家交響樂團合作的《快雪時晴》和《孟小冬》），多元豐富而新舊並行，很難一次道盡。重要的是，這樣的新舊嘗試必然為不同部門的參與者，特別是本文聚焦討論的導演和演員，開啟不同的實驗舞臺與學習窗口，進一步奠定我們這篇短文裏談到的幾個新京劇的成功經驗。

這篇短文主要從舞臺上呈現的角色創作的導演調度，切入討論國光劇團六部新京劇作品。這六部作品包括二〇〇二年五月首演的《閻羅夢》（王安祈改編，李小

* 周慧玲，國立中央大學英文系副教授、「臺灣現代戲劇暨表演影音資料庫」主持人、創作社劇團編劇／導演。

平導演）、二〇〇五年三月首演的《三個人兒兩盞燈》（王安祈、趙雪君編劇，李小平導演）、二〇〇六年五月首演的《金鎖記》（王安祈編劇，李小平導演）、二〇〇六年十一月首演的《胡雪巖》（劉慧芬編劇，汪其楣導演）、二〇〇六年十二月首演的《青塚前的對話》（王安祈、趙雪君編劇，李小平導演）、二〇〇七年十一月首演的《快雪時晴》（國光劇團與國家交響樂團合作〔毛筆與指揮棒的對話〕施如芳編劇，李小平導演）。儘管筆者受命以導演手法為討論重點，但要討論一個戲劇演出，和針對劇本進行分析不一樣，很難把眼光限定於單一面向。因此在論及這幾個作品在角色創造的導演調度上，我還是會將相關的編劇和演員貢獻，一併納入討論。

這篇文章以「行當之餘，角色創造」為焦點，基於兩個因素。其一，京劇是以演員為中心的劇場藝術，它的強項當屬演員表演。而新京劇的演員表演重點，至少在國光劇團近年成功的例證裏，我們看到的是角色創造，而不只是傳統行當概念裏的程式技巧展現。總結京劇傳統以及國光劇團近年的成果，我認為國光劇團新京劇在導演工作上啟發了不少創作重點，其中之一就是在思考新京劇的調度手法時，如何發揮演員表演強項，當是任何製作首先必須思考的創意重點之一。亦即，如何調度既有表演程式，並在這個基礎上，協助演員創造新的表演語彙，以呈現豐富的角色形象與內涵。矛盾的是，京劇完備的表演體系，既是它的強項，也剛好是它的弱點。演員長期浸淫於此系統中，以既有技巧與先人成就為標竿，很容易不自覺地深陷其中，以追求其師承流派而自滿。其次，對大多數京劇演員而言，在沒有成為獨當一面的角兒之前，幾乎難有演員的創作空間。換言之，京劇，成也行當，敗也行當；行當不只提供了表演規範，也可能限定了演員對角色類型與角色深度的探索，進而阻礙演員對角色創造的企圖，甚至限制此能力的發展。本文的主要標題「是不是個角兒？」便是想在討論新京劇的導演調度時，同時對京劇演員提出這樣一個觀察：行當與流派不是表演目標，而是演員手中握有的創作角色的基本工具。

一、以角色創造為中心的新京劇

（一）《金鎖記》：在古典結構裏，盡展新意

國光劇團近十年最成功的新京劇作品，當屬《金鎖記》。我以為其成功的最主要關鍵在於，編、導、演三方同時掌握了張愛玲小說原著的一項戲劇特質——複雜

的人物性格，才得以生動地呈現主角曹七巧小門小戶、死要強、愛計較、手裏要錢、嘴裏刻薄的人物形象。饒有趣味的是，國光的《金鎖記》先於李安的電影《色戒》，較早地提出了張愛玲筆下的女人，情慾與錢財於她們的特殊意義；新京劇《金鎖記》的成功，因此不僅在於它淋漓盡致地表現了「紅顏終為金銀誤」的主題，更徹底引爆了張愛玲筆下被壓抑的女人情慾。在舞臺上，曹七巧如是角色深度帶動全劇的主題深刻性，而如此成功的角色人物的性格呈現，又是透過以傳統身段為基礎而大量創造出的新的身體程式表演語彙所展現出來的。在《金鎖記》這齣新京劇裏，演員的京劇身段的轉換與創造，難度很大，成功率卻也很驚人地高。例如，七巧在麻將桌下和季澤的不倫調情，七巧在鴉片床上對長安、長白姐弟的摧殘禁錮等，在在突破了京劇既有行當的角色類型與表演程式。同樣重要的是，其他曹七巧的對手角色的創造，也很成功地與七巧產生對照，越發襯托曹七巧的性格問題與心理複雜性。其中如三爺姜季澤、二爺／長白、長安等角色，份量雖難與七巧等量而論，但擔綱的演員同樣突破既有表演程式，另闢新的身段作表，讓整齣戲的表演美學，達到相當的一致性，更讓曹七巧的內在矛盾與衝突，得以多面展現。在這齣戲裏，觀者已經不想計較行當是什麼，只想感謝傳統行當為編、導、演三方打下的基本工。

整體看來，《金鎖記》的成功在於編、導、演三方的同步並行。編劇最終準確掌握了張愛玲小說改編戲劇的成功關鍵，在於人物而非場景；導演以靈活的時空調度與道具運用（如鴉片床、躺椅等），提供演員足夠的理解憑藉，展現對角色心理層次的豐富掌握。站在這兩個前提上，演員又能勇於嘗試既有身段作舞之外的身體表演，以及不受限於既有行當的唱念方法，這才讓我們對一個那麼可惡的小女人的一生，寄予同情甚至懷想時代環境對人物的虧欠。可以說，曹七巧作為新京劇的戲劇人物，她的性格缺陷所引爆的戲劇經典，直追殺人越位的莎翁女神馬克白夫人。

在《金鎖記》的DVD製作花絮裏，編劇王安祈說，這戲是為魏海敏量身打造的。如果《金鎖記》的編創以演員／角色為中心，它的成就正在於主要演員以豐富的新身段表演語彙，精準地表現了人物複雜性格的過程，然而如此成就確也繫於擔綱其他角色的演員，能夠適切地提供主要人物性格展現的衝突對象。這裏，我們看到新京劇回到一個古典的強調人物與衝突的戲劇結構裏，而不是單純地讓一個角色獨享聚光燈，並在這個古典結構裏，完備了一個全新角色典型的創造，進一步讓我們重新認識京劇以演員為中心的新的意義與可能性。

（二）《胡雪巖》：新鮮有趣，新意不足

《胡雪巖》(2008) 是另一個以角色為創作中心的國光劇團近年新編京劇。相較而言，《胡雪巖》的編劇興味，顯然不是對主要人物性格的刻劃，而是對他傳奇人生的呈現。因此，儘管胡雪巖一上場，就有點亦正亦邪的曖昧性，讓人對這個爭議不斷的歷史人物，產生無限期待。可是全劇後續發展，即少著墨該人物的複雜性，胡雪巖在這齣新京劇裏，更有著幾近完美的人格優勢；這或可是人生目標，卻不巧是一種戲劇缺陷。不僅如此，胡雪巖與其他角色的衝突，並不建立在各自處事性格的歧異上；胡雪巖一生的起落，只得一味歸咎於政治難搞、命運弄人等，似是而非的因素。這不僅顯露整齣戲對人性過於天真的看待，也限制了演員對該角色更完整全面的理解與形塑。其次，商人的角色，本來有機會一改戲曲行當的生角表演內容限制，原也有不少導與演的調度空間。可惜看來看去，胡雪巖終究還是個百分之九十八的正面人物：他聰明伶俐，熱心鄉里，千錯萬錯，只有一個小錯（錯被一個小妾迷惑），偏偏這個小錯，未曾在舞臺上呈現，原本還可發揮作用的百分之二，就此消失。在這個編劇前提下，演員很難更全面更深刻地理解角色，對角色的創造，相對也受限。這個演出裏有關角色創造的另一個問題是，其他輔助角色流於符號化的調度。例如，左宗棠的豐功偉業，像名片般陳列在左宗棠每次出現的場景裏，由一群龍套衙役舉持著。這樣的場面調度，不僅有損整體舞臺美感，更讓左宗棠顯得有點扁平而透露著些滑稽；左宗棠終究淪為胡雪巖殷商頂戴的推手，他本身不具備更有趣的人物複雜性，在這樣的對手襯托下，主角的可信度也隨之降低。不管胡雪巖為什麼蠢到把雞蛋都放在同一個籃子裏（對於今天的富商巨賈，這恐怕是個難以置信的錯誤），如此調度左宗棠的角色創造，只會讓胡雪巖更難以博人同情。戲劇主題本應依賴角色傳遞，而人物衝突的對象越具體，角色性格越清晰，演員越有發揮空間，主題也越容易盡顯。衝突對象如果是難搞的政治，難測的命運，容易流於編劇自說自話，導演無所依靠，演員自然也無所適從。從《胡雪巖》來看，儘管擔綱左宗棠的演員，其唱工屢獲觀眾喝采，其實沒有跳脫傳統京劇略嫌陳舊的審美品味，這也約莫是《胡雪巖》熱鬧有趣之餘，仍予人不夠深刻之憾的原因吧！《胡雪巖》另一個角色創造的調度問題，表現在導演對羅四的角色詮釋上。製作花絮裏，忠實記錄演員對導演調度的不同意見。那是很生動也很真實的記錄。同樣作為劇場導演，我並不反對導演對羅四出場的詮釋方向，但也認同演員的不同意。這個自相

矛盾的意見，源自於羅四這個角色本身前後不夠連貫，甚至有些後續發展無力。例如，她早先表現精明能幹，但到了胡雪巖崩盤時，編劇也只讓她當個聆聽者；羅四在劇中既無太多自我表達空間，便難以支撐導演對她的主觀詮釋。編與導兩造對這個人物性格的看法，既沒有必然的關連，演員對導演的調度要求，就不容易在劇本裏找到更多支持，大概就很難放開創作吧？當然，《胡》劇裏有很多有趣的表演調度，例如慶餘堂夥計的群舞、英國商人的角色等，少見地呈現了晚清中國社會的多文化風景，令人倍覺新鮮。不過這些場面調度也都因為主要人物的性格刻劃不夠深刻，難以展現像《金鎖記》那樣的新意，而比較像是單純地為龍套打造不同的舞臺畫面；但就表演而言，這些龍套終究還是龍套，尚不具備角色的基本戲劇意義。

二、以辯證對話為旨的創作風格

相對於《金鎖記》這樣繫於情節與角色人物的新京劇作品，國光近年另有一類我稱之為「對話性」的新編京劇。所謂對話，是指不以衝突為主要戲劇結構、而以感懷抒情為表現重點的作品，如《青塚前的對話》（2006年首演，王安祈編劇，李小平導演）以及《快雪時晴》（2007年首演，國光與國家交響樂團合作，施如芳編劇，李小平導演）。這兩個作品的共同特色是，它們讓不同時代的角色共存一個舞臺上，藉時空對比以突顯角色處境的荒謬。它們的戲劇衝突因此不盡然繫於角色之間，而在於人物與時間或其他抽象概念之間。這樣的戲劇結構，免不了置演員於大量地獨白似的表演狀態裏，自說自話。獨白是演員的莫大挑戰，新京劇導演雙方，又是如何面對這樣的表演課題？

《青塚前的對話》在國家劇院實驗劇場演出時，很引起小劇場觀眾的震撼，因為臺灣劇場觀眾很少有機會近距離觀看戲曲表演，自然很為戲曲演員的表演能量驚豔不已。現場看首演的時候，我單純以為這是一齣翻案之作，藉著歸漢路上的文姬，對前朝出塞的昭君的探問，讓兩個出番的漢女，對歷代文人騷客的書寫慾望評點反駁一番。這樣的觀劇印象，始於全劇一開場，便是江上漁婦展冊閱讀，感慨古往今來，隨手還點評了崔鶯鶯、李亞仙這兩大傳統戲劇裏著名的女角色。不僅如此，《青塚前的對話》整齣戲的結構裏，文姬和昭君雖然同臺，大部分篇幅卻是隔空對話，並沒有真正的面對面交談。兩人輪番上陣而不彼此叫陣，對面同臺而不同時，透露了她們的衝突對象，是各自的身世遭遇；他們同臺是因為私相比較，是為

了襯托彼此的遺憾；她們並存的意義在於比較互襯，而不是在爭辯中展現衝突。如今重新細看，我才發現文姬歸漢，昭君出塞，一來一回，一個要歸卻離，一個想不去也不行。本來充滿對比衝突，編劇卻棄衝突而另闢意境，像是層次分明地提出幾個不同的解讀觀點。《青塚前的對話》開始是倆女各自感懷，繼而同聲駁斥生命虛妄的超然立場，接著角色進行私語交換、透露心思，最後又互相指控對方不倫之處。這一連串觀點轉變，頗有點反諷歷代對倆女的種種書寫慾望的意味，也像是對這些慾望的層層翻轉。這樣立場丕變的多層次敘事觀點，對於角色扮演系統完備的京劇表演，是很大的挑戰。全劇最能引起一般觀者共鳴的，恐怕正是文姬、昭君終於放下身段，真正交換彼此如何適應塞外游牧生活的私語一段。在這段私語之前，昭君「琵琶一曲已轉弦」已顯通透，她的坦白私語更道盡入世態度，她對自己甘在大漠的政治不正確，展現自信，也反襯文姬「大儒之女、番兒之母的身分兩難全」的自嘆，到底沒有承擔的勇氣。至此，全劇峰迴路轉，重心不在歸漢途中的文姬，而是有口難言的昭君。而扮演昭君者，演繹角色流轉自嘆之餘，口白語氣層次豐富，既嘲又嘆，儘管編劇惜字，沒為昭君撰述新的故事，昭君對文姬的這番亦謔亦諧的私語，卻深刻道盡她對歷代文人的多事與局限的不屑。昭君與文姬這番私語交戰，便有了細君與解憂的對比：一個徹底融入草原氈房，一個朝思暮想漢家味，互嘲互諷中對照了與民族相較下，國族矜持的可笑與虛妄。網路上每有人將此劇詛為《青塚前的私語》而非《青塚前的對話》，一般觀眾的容受重私語而輕對話，筆者對編劇原意的理解與誤讀，當不是特例。然而，「私語」畢竟不是編劇的主要重心，不同層次的對比與對話，大概才是心之所繫；「對話」畢竟比「私語」的格局，大了許多，企圖心也更勝幾分。面對這樣的戲劇結構，導演仍然選擇讓所有話語都是角色當下的肺腑感慨，這是否有些違反了劇中暗自交織的一些後設趣味呢？無論是文姬或昭君，她們的話語，有時是生前有時是死後，時而戲裏時而戲外，更有戲中戲（如昭君說，讓你看看人們如何說我的愛情一段）、人身鬼影交疊的趣味。導演在調度上，若採單一的角色扮演，難免比較吃力（對話的兩造可以是抽象的價值也可是具體人物，私語的兩造則比較是具體的個人）。只是這樣介於戲裏戲外交織的敘事手法，該以什麼樣的表演調度處理？我不是受命詮釋的導演，沒有答案，只覺得這裏還有很大的想像空間。

另一個我暫時稱之為對話之作的是《快雪時晴》。這是京劇團與交響樂團的合作，其磨合的難度可以想見；特別是，劇中穿插由歌劇演員擔綱的民國抗戰的副情

節，全劇面對的跨界問題，就不限於音樂，還涉及不同表演體系的對話，磨合難度自然更高。這齣跨界合作的新京劇，除了歌劇和戲曲，各做各的表演，各演各的時代之餘，它的主要問題可能也還是在於，人物角色不是創作重點。全劇依時代揭開的線性敘事結構，「快雪時晴帖」的收信人張侯從一個朝代走向另一個朝代，除了驚異又感慨，還是驚異又感慨。可是無論是驚異還是感懷，不死靈魂張侯，到了哪個時代都還是苦著一張臉，原因怕正是這個角色始終沒有血肉真實的衝突對手；只有隔空對話的對手，任何角色難免落得自言自語的尷尬處境。如此線性結構搭配旋轉舞臺所搭出的不同朝代，張侯原該跟隨旋轉舞臺，但有時候跟不上，驀然回首，一切早已走遠，技術失誤搭疊戲劇情節，突然在悲劇中產生了幾分突兀而莫名的喜感。歷代人物對於不再流離的期待，談何容易？張侯「從此不再惹塵埃」的結語，也有些過於天真。這讓我們想起《胡雪巖》的問題：人物衝突的對象，如果只是抽象的時間、際遇、命運，不僅很難引人共鳴，也不利於角色創造。《快雪時晴》的朝代更迭，除了時間的無情，似乎沒有更深一層的意義；那承載時代更迭的旋轉舞臺，無端令人想到狄斯奈樂園 Spaceship Earth 裏的「神奇列車」(omnimover ride)，十六分鐘讓人看盡四萬年人類科技史，場面壯則壯矣，卻是奇觀有餘，深意不足。如此的戲劇結構與舞臺裝置的配對，也就比較難苛求導演和演員在既有的京劇行當程式裏，另闢角色創造的蹊徑。

在《快雪時晴》這齣跨界合作的新編京劇裏，我們還得到一些有趣的體會。例如，爭戰一場，京劇鑼鼓是節奏，交響樂是聲音氣勢，一旦擔任編舞者沒有掌握到交響樂與肢體表演的關連，肢體脫離了鑼鼓節奏的京劇將士們，就沒了征戰的能量，失去了戲劇的張力，導演也只能將舞臺調度得像是鬼影幢幢般的武俠傳奇。這究竟是京劇演員過於依賴京劇文武場的音樂渲染力量？或是京劇文武場暗地裏宰制了演員的表演能量？

關於角色調度，我有一個長期初步但可能無關緊要的觀察。國光劇團近年的新京劇，經常出現一種幽靈式表演調度。演員在舞臺的角落，在沒有語言甚至沒有表演的狀態下，或行走或停滯在一個身段上，狀似烘托主要人物的回憶內容。原以為這是國光劇團新京劇的主要（唯一）駐團導演李小平偏好的手法，然而在《胡雪巖》開場，也看到同樣的調度手法。這樣的處理，也許強過舊制舞臺上龍套們完全放空「你們都沒看見我，我不存在」式的舉旗列隊表演陋習，習慣的人也許不以為意。但我以為這看似無傷大雅的小處，不妨是我們可以沉思京劇表演的特殊之處。

我不知道這樣的幽靈式調度來自何方，但臺灣現代劇場，尤其是小劇場，經常出現這類的調度方式。只是每個導演風格不同，效果也很不一，少數能產生強烈的個人風采，多數比較不知所云。在國光的新京劇舞臺上，這樣的幽靈式調度，裝飾功能想當然多於意義傳遞的功能。關鍵會不會在於，京劇演員一旦上臺，舉手投足，抬眼舉步，都在程式裏，都在角色裏，而前述所謂的幽靈性龍套調度，卻比較建立在近乎後設的劇場表演上，難以達到原本預期的符號性？換言之，現代舞臺上的後設表演與舊制京劇的龍套調度，兩者是有落差的，不容易互為替代？無論如何，這類調度手法往往令我產生窮人看富人的酸葡萄反應，難解這大好排場，到底所為何來呢？

三、小結：新京劇—— 從「以演員為中心」到「以角色為中心」

我在這裏無意以特定的創作重點為新京劇的準則，更不意圖以角色創作為評斷新京劇的唯一標準。我的用意是選擇從京劇原本的主要特色，看待臺灣新京劇在這個領域的探索，嘗試討論一種，僅僅是一種，既可彰顯京劇強項，又能賦予它新意的創作方向。京劇有完整，甚至封閉的表演系統，外人很難介入創作，這可能也是它要創新的關卡。我以為在創作這個以演員為中心的戲劇形式時，角色內涵是整體創作上，不能忽略的焦點之一；演員的位置，尤其微妙。因此新京劇的創作過程，未必必須按照當代劇場的創作模式，也就是編、導、演不一定非得依序進行。在這裏所提的幾部作品來看，幾乎都可看到劇團為幾個特定演員量身打造的企圖。在這樣的前提下，編劇很難不熟悉表演調度，否則便不可能提供導演相對的角色創造調度空間。編、導如果在創作路上同行，持續互相激盪，甚至將演員特質納入創作思惟，這或許不僅是《金鎖記》能夠出人意表的關鍵，也是日後新京劇創作上，可以不斷參考的模式。更重要的是，一個作品不僅應對一位特定的角兒產生強烈企圖心，對其他演員產生同樣企圖心，更是不可或缺的。同樣必要的是，演員也應當揚棄傳統角兒思惟；在舞臺上，行當的基本功不是演出唯一重點，還要借力使力，從行當程式規範裏創造角色，細膩刻劃角色的心理、性格、形象，才能將整個作品的深意，體現無遺。

最後，有點題外話，想借題發揮一下。戲曲在走向國際舞臺的路程裏，最被忽

略的是文本。前話不提，我以為新京劇在思索開發國外觀眾的策略時，除了改編西方觀眾已知的外國經典劇作的慣性作為之外，不妨思考改編具有新意的華文文學經典。這沒有什麼民族情緒的問題，純粹是認為，馬克白夫人固然是西方文學裏的人物典型，曹七巧難道不是更複雜而深刻的女性經典？蔡文姬和王昭君從稻田裏的宗廟出使草原上的部落，作為最早的女性探險家，疆界的跨越者，她們的遭遇和處境，怎麼會不吸引大談全球化的二十一世紀新觀眾？就像京劇邁入二十一世紀必得要有新的創作模式，在面對全球化的風潮時，新京劇也可以有更新的國際化操作策略；實在不必重操「中體西用」或「西文中用」的舊業了。

主要參考作品

2002 年 5 月首演，《閻羅夢》，王安祈改編，李小平導演。

2005 年 3 月首演，《三個人兒兩盞燈》，王安祈、趙雪君編劇，李小平導演。

2006 年 5 月首演，《金鎖記》，王安祈編劇，李小平導演。

2006 年 11 月首演，《胡雪巖》，劉慧芬編劇，汪其楣導演。

2006 年 12 月首演，《青塚前的對話》，王安祈、趙雪君編劇，李小平導演。

2007 年 11 月首演，《快雪時晴》，國光劇團與國家交響樂團合作，施如芳編劇，
李小平導演。