

## 作家身影

### 潛入內心 走出京劇？

王安祈\*

踏上京劇編劇之路已二十五年，愈走愈不安，仿佛站在危險的邊際線上，因為我體會到，創作是一段強迫自己逼近內心、自我觀照的旅程。

唱詞是塑造人物的關鍵，寫唱詞是戲曲編劇的基本功。年輕時的我，可以很準確地寫出人物的喜怒哀樂；而今的我，卻愈來愈疑惑，甚麼是喜？甚麼是怒？甚麼是哀？甚麼是樂？人們習慣分類，人生人情卻難以分類，正如《閻羅夢》的唱詞：「又不是小蔥拌豆腐，一清二白、清清楚楚。」怎麼寫情？寫甚麼情？如何自剖心境？自剖甚麼心境？都變成我的疑問。

幾番停筆探問，終於體認：唱詞不僅是形容、描述、寫景、對話，也不僅是心情告白，它經常像是「靈魂深處的尋幽訪密」。我筆下的情緒，愈來愈偏向幽約怨悱、恍惚難言。

這一切始自於《天地一秀才——閻羅夢》。演出在即，排練場上的導演卻覺得缺了一段：「太『實』了，如果靈魂的生前故事只是一段一段戲中戲，那麼靈魂將只是提供書生思慮醒悟的功能性角色。」這幾句提示對我是深度啟發。我雖在短時間內補上了「靈魂的靈魂深處」，但寫作過程仿佛與靈魂交鋒，必須把自己層層披剖，而後戲裏的前世今生幾番輪迴，竟如水流殘月，漣漪層層、光影交疊，一波一波迴旋不盡。

緊接著的《王有道休妻》，我嘗試處理「女子被偷窺的神秘喜悅」，這段幽微隱約、恍惚難言的心曲，以及最後「情不知其所滅」的轉折，我寫了很長的大段

---

\* 王安祈，國立臺灣大學戲劇學系教授。

唱，希望編腔老師編出「綿延不絕、迴還往復，若斷若續、似隱還顯」的腔，我提醒李超老師唱腔要「宛如內在聲音的不自覺湧現，當自己都不敢相信的念頭乍然浮起時，音樂還要讓人心搖神顫」。我引用了一段形容，希望唱腔如同：「春慵恰似春塘水，一片縠紋愁。溶溶泄泄，東風無力，欲皺還休。」

編腔老師愣了半晌，眨了好幾下眼睛，問：「咱們……不唱京劇啦？」

我的回答是：當然是京劇！京劇不是完成式，不是過去式，是「進行式」，當然還可以用不同的表現手法挖掘不一樣的情感。

後來，李超老師編的唱腔，在京劇二黃板式內，溶溶泄泄，東風無力，欲皺還休。

王有道妻子是用青衣、花旦兩個行當「同時同臺同步」分飾同一人，或許因為唱詞是女子與自己的私語纏綿，這段寫作經驗像是「勾掘靈魂底層終而認識自我的過程」。我在當時完成的一篇論文中寫道：

編劇之筆，不是描述筆下的人物，而是讓筆下人物經由勾掘探索，自我完成。曲文寫作是「編劇」與「筆下人物」彼此對話甚至交互完成的過程，這是創作中最為弔詭之境，不少劇作家是在寫曲文唱詞時，也就是為筆下人物訴說心聲時，才逐步認清自己所塑造的人物，甚至也才認清自己。

《三個人兒兩盞燈》是雪君原創的劇本，當時年輕的雪君唱詞還寫不成熟，遂由我接手。寫唱詞有何難？而我卻耗了一個暑假，這是一段情感契合的過程，我必須先進入雪君的情感世界，懂得雪君的深情，才能揣摩她構思的人物該唱出什麼心聲。編劇是私密的內在活動，不容集思廣益公開討論，即使是合作，也應是相互探索貼近後的情感契合。因此，有一段日子我不敢與雪君通訊息，我要從雙月、廣芝、湘琪的心靈隱曲中，揣想雪君如何與這些人物相處。看似簡單的唱詞補寫工作，卻經歷了好幾度的內在深掘，那年整個暑假，我也似身困在煙鎖重樓之中，孤獨幽寂，無限傷情。這一番潛入他人內在而後返觀自身的過程，既苦澀又甜美。

到了與雪君改張愛玲《金鎖記》為京劇，更是備嘗艱難。

張氏小說精彩處在她冷眼探析世情的靈透犀利，在她筆下紛至沓來的尖新意象。洞悉幽微的張愛玲，凝眸深處似可看穿每個人靈魂私祕，而她透視人情的眼神並不溫厚，冷峭銳利包藏在繽紛意象中，文字陰森幽麗，看似滿紙華采，其實竟如海市蜃樓，璀璨消逝瞬間，眼底一抹晦暗當即湧上，說不盡的鬼魅荒涼。這才是張愛玲迷人處，華麗也蒼涼。而這樣的文字意象，如何呈現於劇場？

國光《金鎖記》是張愛玲小說第一次的京劇呈現。張氏小說的影視改編甚多，何以京劇始終未曾涉足？我想，除了故事背景多為現代之外，張氏筆下人物的心理活動過於冷冽細膩深刻，恐怕更是主因。

定有人問：「既然嫌京劇不適合張愛玲，卻又為什麼要選張愛玲？」

我想藉張愛玲打造文學劇場，想藉張愛玲開發京劇冷峭幽麗的一面，更想藉張愛玲消解京劇的「崇高論述」。

張愛玲的文筆極為古典，但其中的現代性遠非一般舊派小說所能及，她寫出了社會劇變時現代都會市民的虛無惶恐；而京劇——起自於清代的京劇，該如何以古典圓熟的表演闡釋出屬於現代的情思？是我們多年來努力的方向。臺灣京劇曾高度強調教化，大陸也有很長一段時期以崇高命題、宏大論述為創作主流，此時此地，張愛玲所寫的市井欲望、人性脆弱，或許可以作為改變的動力。京劇走過了教化、歌頌、吶喊、批判，今天我們只想真誠面對生命的不堪，寫出負面人物內心的顫抖哀音，正視人性的沉淪與掙扎。

我們選擇七巧生命中的重大事件，分為幾個塊面，彼此重疊或並置，採取「虛實交錯、時空疊映」，達成「自我詰問」的性格塑造，以及「照花前後鏡」的結構照應。「虛實交錯」不只在結構，也在曲文，有幾段唱詞並不實際抒情，而只摹塑一股情境。第一例是鴉片，二是吃魚。

七巧為兒子娶親，唱詞竟和婚禮無關，「淡粉煙藍」寫的是鴉片，是鴉片帶給人的「飛揚／墜沉」與「逍遙／麻痺」。鴉片與婚禮合一，以京劇流轉自如的舞臺為基礎，借鑒電影蒙太奇手法，空間的併置，暗示的是心理，而這牽動了表演。

更明顯的例子是吃魚唱段對表演拋出的難題。戲曲身段常在「畫景」，扇子一打開，奼紫嫣紅百花滿園；摺扇輕收，低垂搖盪，暗示著心緒低盪。但京劇《金鎖記》的唸白不是語言表層意思，唱詞也不是實寫情緒，身段當然不能具象模擬。魏海敏面對這段奇幻的唱詞，幾經揣摩，捨去真實的吃魚動作，以凌亂的腳步，表現過度吸食鴉片進入怪異世界的狀態。明明東西近在眼前，卻像十萬八千里遠似的，怎麼也構不著，時而亢奮、時而茫然，猛然一瞬間又掉進自己的愛永遠給不出去的煎熬與痛楚。魏海敏以程式為基礎，卻化解程式，創造人物。

《孟小冬》全劇之成形，來自於我對「內旋深掘」的唱詞寫作筆法之偏好。孟小冬的兩段愛情，如果用百分之百的戲劇形式呈現，若不是八卦，就可能變成上海灘幫派故事。只有在劇情簡之又簡、以歌唱貫串全場時，才能深入她的內在。我想

寫孟小冬已經很久了，但終是卻步。今年臺北市立國樂團為三十周年慶邀約國光劇團合作，是個大好機緣。當數十人大樂隊排列臺上，表演空間只有一小塊時，才適合孟小冬登場。因此本劇掌握特殊機緣，以「靈魂的回眸」與「聲音的追尋」為主軸，用歌聲貫串全劇，體現個人「側身天地、獨立蒼茫」時，向內深旋的心靈之音，唱出「抒情自我」，體現「劇詩」本質。全劇像是回憶，更可說是把心靈流蕩鋪展為空間呈現。這樣的構思當然牽動唱腔安排，京劇不再是唯一載體，唱腔有三層邏輯。魏海敏的聲音有三種：（一）孟小冬站上舞臺時，唱京劇老生。（二）孟小冬腦海中浮起的梅蘭芳聲音，也由魏海敏來唱，像是孟小冬輕輕哼著、回憶著梅蘭芳的旦角聲音。（三）孟小冬本人的心聲，則不能在京劇音樂範疇內，而由臺北市立國樂團團長、名作曲家鍾耀光新編的歌曲呈現。逼近自我，內在觀照，卻也一步一步走出京劇現有範圍。這樣的方向，是破壞還是發揚？

我的回答要回到前文所說的「進行式」。今天的京劇不再是「梅、尚、程、荀」自家的較量，競爭對手不限於崑、越、豫；今天的藝文愛好者輪流觀賞的可能是：「表演工作坊、雲門舞集、上海評彈、電影、崑劇……。」所有藝術都是京劇競爭的對象。如果到了他們老年，在某個情境下，無論悲涼或是殘破，突然，沒來由地，《金鎖記》某個畫面從記憶深處浮起，勾起他一滴清淚，或是引動他淒然一笑，只要那畫面對他的人生有所感悟、觸發或呼應，如果那時身為創作者的我們能知道，必將長吁一口氣，嘆道：「不枉此生了。」至於他是否記得那是不是京劇，又有什麼關係呢？

不過，上述作法只是京劇在當前發展的一條途徑，是我因個人偏好而擇此以為傳統與現代接軌的一種方式，或許只是一條通幽小徑，未必是康莊正道，而國光劇團的演出類型，本也不止於此啊！

## 我的編劇主張

劉慧芬\*

在國光劇團七年的專職編劇生涯中，是我劇本創作的高峰期。無論修編、改編

\* 劉慧芬，中國文化大學中國戲劇學系副教授。

或新編；無論京劇、豫劇或戲曲兒童劇，來自於工作的挑戰，給我許多磨練與學習的機會。從這些創作經驗中，我逐漸累積個人的創作方法，開展自己的創作理念。我的京劇學習經歷，為我的劇本編撰奠定充實的戲曲手法；我的劇本教學經驗，增加我的創作學理基礎；我當時的工作環境，更提供了豐富的實踐機會。結合了這些獨特的條件，才醞釀出我七年的「專業編劇果實」。

回顧七年來的作品，仍舊有很多的缺陷有待努力，但唯一可以確認的是，經過長期的觀察、研究與實踐，我愈來愈為京劇優秀的表演體系感到驕傲與自豪，也愈來愈為京劇表演體系在當代劇本創作的過程中受到忽略而遺憾。我為自己的創作找到主張：舊劇裏挖掘新議題，新劇中不揚棄舊體系。

舊劇中當然有許多不合時宜的地方，但舊劇保有珍貴的表演形式與技巧，創造了「技隨戲走」的特性，讓我警覺到舊劇的消失，恐怕也是傳統京劇表演體系的損失。因此，改編舊劇，找出舊劇中蘊藏的表演元素，加以發揮重編，我認為是極有意義的工作。二〇〇三年國光劇團推出的《未央天》便是這樣思維的成果。我將老戲《九更天》的情節全部翻新，掌握「環境影響人物思想與行為」的心理與行為邏輯，改成《未央天》。老戲裏原有的精采表演，如「殺女」、「滾釘板」等高難度的身段，全盤保留；但情節結構、主題思想與人物形象，全新設計。演出結果頗獲認同，證明傳統老戲不一定要全然捨棄，只要劇本能夠精準地處理，老戲中的精華依然得以保存。

這樣的創作概念持續反映在後續的多部作品中，如《嘉興府》、《青面虎》、《新樊梨花》、《慶頂珠》、《梅玉配》、《包公坐監》（豫劇劇本）等等。「新」、「舊」元素並置，必須水乳交融。例如，武戲多半不需要劇本，只要打得精采火爆，猛烈炙熱便好。傳統舊劇《青面虎》與《嘉興府》原本都是小折戲，一開始就展示武打套數，屬於傳統劇場裏的開場戲，目的在增添劇場熱鬧氣氛。國光劇團便曾經嚐試構思妥當的情節，梳理線索，展現人物清楚的衝突動機，以便武戲的開展。我先將情節線索理清，哪些是必須保留的部分，哪些可以刪除或改寫、重寫？經過增刪，這兩齣武打戲，終於有完整的情節與妥適的行為動機。演出過程，氣勢節節高升，一氣呵成，不知就裏的觀眾，以為這戲原本如此，證明增添的情節與舊有的格局，嚴絲合縫，不察覺「新」、「舊」元素的並置有任何的矛盾不妥。這些舊劇在重整劇本之後，都獲得了新生，讓觀眾體會到老戲那醇厚的韻味與表演的特色。傳統戲中珍貴的表演價值，彌補了新編戲表演單薄的缺陷，延緩了京劇表

演技藝的快速流失，站在戲曲工作者的立場，我十分慶幸能為此略盡綿薄心力。

不過，身為劇本創作者，我更希望編撰新劇本，展現自己獨立的藝術觀。二〇〇九年的《胡雪巖》，終於給我一次嚴格的考驗。這戲改編自高陽的歷史小說，有別於以往舊劇裏的商人形象，胡雪巖的性格與行事風格，有著複雜的層面；胡雪巖的成敗，有著正負不一的評價；胡雪巖的戲劇載體，存在著各種影視作品的前例，只在戲曲舞臺上尚未出現；胡雪巖的真實事跡，見諸史籍小說記錄，比比皆是。如此複雜的對象，在有限的演出時間中，如何呈現才算恰當？我的作法，一不歌功頌德，稱讚他是偉大的愛國商人；二不憑空想像，將他寫成奸商外加酒色之徒；三不鉅細靡遺，將他所有事跡搬上舞臺。我只寫想寫的部分：他的豪情與他的瀟灑。他的豪情，創造他的商業王國，氣吞山河；他的瀟灑，坦然面對自己的失敗，不皺眉頭。他的成功道路埋伏著失敗的危機，他的失敗突顯了不落俗套的人格特質。他，是一位成功的失敗者。

新編戲對於成熟演員的挑戰在於「一空依傍、自創表演」。可是，無論導演或演員的原始根據，都自劇本設定而來。劇本必須架構好演員的表演基礎，演員才有發揮的空間。針對這個劇本的情節特性，我的編撰方法，除了運用多層次結構、對比畫面、倒敘手法外，我並未放棄戲曲劇本的基礎原則：

一、每場的中心點明確，才能將複雜的歷史背景，有效地在簡短時間內交代清楚。

二、每個主要人物的主要表演區塊明確。由於情節中心點明確，主要角色的表演空間才能控制得宜，無論唱念做表，都能鋪陳且適度展示，避免新編劇表演薄弱之病。

三、每場的曲白布局明確，並有變化。戲曲的基本特徵就在曲白相生，曲與白的設計是一個相當專業的問題。舊劇中充滿了許多情節不甚講究，但曲白布局卻相當成功的範例。例如：《大保國》、《二進宮》、《十道本》、《打嚴嵩》等等，就戲論戲，並無特殊，但由於唱念布局精彩，演員得以盡情發揮演技，成為吸引觀眾的精采劇目。新編戲講究內涵的精緻，但經常落得「長篇敘述」「單獨唱念」，角色之間僅剩情緒的互動，缺乏表演的互動，戲劇性不足。曲白布局牽涉到戲曲劇本立體呈演的效果。《胡雪巖》「商業王國」那場戲裏，曲白的布局頗費思量，但也有較好的舞臺效果。

四、主要角色的行當設計基礎明確。戲曲的行當系統，就是表演系統的具體呈

現。無論演出如何強調「打破行當」，「行當」還是演員的表演基礎。成熟的演員可以將各種表演技術打破又重新融合進入新角色，但他的基本功還在行當中。如胡劇中的左宗棠，扮相是俊臉，但由劉琢瑜飾演，他的唱腔、功架還是淨行底子。因此，主要角色的形象基礎離不開行當，那就尊重演員的行當特點，慎選角色，依據演員的特長，設定演員的表演空間，才能讓新編戲維持京劇傳統體系的優勢。

臺灣的當代戲曲與大陸新編戲最不一樣的地方，在於臺灣的當代創作沒有沉重的意識形態，創作者擁有充分的自由表述空間。我對編撰劇本的基本態度是，內涵與形式一樣重要，任何的新思想、新議題、新文學主張，隨著時代、劇場美學的改變，在臺灣這樣開放的社會環境中，自然能夠應運而生；但是，如果京劇劇本在變化的過程中，少了一分清醒的自覺，忽略戲曲本質的掌握，戲曲劇本可能不容易擁有獨特的自我風貌。

目前，我的創作機會，雖不像在國光劇團那般充分，但我慶幸自己得到更多的沉澱與學習的機會。戲曲編劇，對我來說，從興趣，到夢想，到一份永遠追尋的理想。這是一條沒有終點的道路，有生之年，我會一直走下去。

## 遊走在跨界與實驗之間

沈惠如\*

與國光劇團密切合作已是上一個世紀的事了！在參與京劇新編戲的歷程中，「臺灣三部曲」的《廖添丁》，無疑是個重要的開端。由於該劇在原劇本產生的過程中遇到困難，於是臨危受命之際，得以思考出一種話劇與京劇結合的模式，打破京劇原有的結構，展現靈活的敘事方法。《廖添丁》的劇本開創性正是上個世紀末轉折的起始，也是京劇轉型期的關鍵。

一九九九年八月，筆者接獲完成《廖添丁》京劇版任務時，距離演出僅僅兩個月，而截稿期限是兩星期。為何會如此緊迫？原因是大陸劇作家的劇本觀點與創作態度不太適用。由於廖添丁其人在臺灣民間已然被「神化」，無可避免地成為日

---

\* 沈惠如，經國管理暨健康學院通識中心副教授。

本／臺灣、殖民者／被殖民者、權貴／市井小民、警察／小偷等二元對立下正面的一方，但該版本太過強調這樣的二元對立，以致落入另一種樣板，於是製作團隊幾番討論，決定先替劇本定調，即跳脫神化英雄的迷思，將之回歸到「人」——一個誤打誤撞的英雄、一個糾葛在感情與正義中的無奈英雄。

有趣的是，臺灣三部曲的前兩部，所講述的媽祖與鄭成功事蹟，因故事發生在前朝，雖為新編戲，但表現手法尚未脫離傳統範疇；而廖添丁的故事發生在日治時期，如何將時代氛圍、日本軍官與藝旦等現代感元素納入京劇的程式中，又是另一項考驗。於是如同《廖添丁》「時勢造英雄」的主題一般，這齣戲索性打破傳統敘事模式，從話劇手法切入，先分明場次及人物動機，鋪出梗概後，再添柴加薪，加入戲曲程式動作。為了讓全劇的流動節奏、情緒較具真實感，在創作過程中都出現兩組人馬，導演是戲曲界的李小平加話劇界的羅北安（擔任戲劇指導）；編曲是戲曲編曲家朱紹玉加現代音樂作曲家范宗沛；編劇則是話劇編劇邱少頤及筆者。對於演員，導演亦鞭策他們拋開傳統程式化身段，說話不要「拿腔拿調」，期望在話劇與京劇之間找到程式轉化的出口，企圖十分鮮明。

《廖添丁》在故事的鋪陳上，捨棄傳記式的描寫，而是將整個時代作一橫剖面，讓百姓、仕紳、藝妓、官員等人在其中一一呈現。然後再藉由種種事件，如鄉民繪聲繪影說廖添丁劫富濟貧、目睹茶農陳火旺被迫害、親見賣花生小童被刺死等，將其由機伶的痞子扒手，到路見不平的俠客，再到捨身除奸的英雄的轉變作一交代。當中還穿插他與青梅竹馬的阿緣、日警宮崎俊秀的三角戀情，以及親近貼身的徒弟阿狗被迫出賣他的情節，更將他推向命運的深淵，成就他悲壯的結局。如果說媽祖、鄭成功是上天派來拯救臺灣的使者，那麼廖添丁便是在人性鎔爐中翻滾試鍊，成為民心寄託的精神圖騰。

綜合而言，《廖添丁》塑造了兩種文化意涵，一是「跨領域的文化語彙」，一是「舞臺藝術的重組與再造」。後者主要是指話劇表演與戲曲程式的有機結合，其效果已如前述，而跨領域語彙的部分表現如何？《廖添丁》一劇中，不僅主角之一是日本人，還有兒童哼唱臺灣反日歌謠，以及藝旦的舞蹈表演，於是出現了傳統戲曲音樂與在地語言、異族文化的碰撞。就語言問題來看，無論要日本人開口唱皮黃，或者京劇中穿插臺語民謠，都有一種格格不入的感覺，好在現代劇場觀眾十分清楚戲劇語言有著美學上的自我假設性，不至於去質疑外族人為何會講中原話；反倒是藉由丑角或小人物穿插不同語言的唱詞對白，更能產生滑稽突梯的戲劇效果。



音樂風格問題方面，日治時期的臺灣，該用什麼樣的音樂呈現？編曲朱紹玉提出了「移步不換形」的原理。吸收借鑑臺灣和日本等地音調，與京劇音樂唱腔，進行巧妙結合，使其具有強烈的音樂性，例如以爵士鼓替代日軍步伐聲等等。而為了強調音樂節奏的明快，唱腔方面充分利用板式的變化，如在傳統戲中不多見的快板轉搖板、快二六板轉二六板、原板轉慢板等來堆砌唱段的節奏，全劇僅用一句慢板，是為「武戲武唱」的形式。

另外一位編曲范宗沛先生，負責情境音樂的部分。眾所周知他是著名的大提琴手，亞太影展最佳電影配樂獎得主，原不屬於傳統音樂領域。導演找他擔任編曲，顯然是想借重現代音樂來呈現該劇的時代感。在《廖添丁》的第一次宣傳記者會上，范宗沛播放了一段序曲「日落寒霜降，風起婆娑洋……」的配樂，電子合成音樂配上濃濃的東洋風，幾乎讓人誤以為這是一齣現代音樂劇。然而正式演出時，序曲旋律未變，但在器樂的選擇上加重了傳統京劇的元素，再由花臉渾厚蒼涼的聲音唱出，完全不失京劇風味。這顯然是兩位編曲協調的結果，製作團隊可謂齊心協力取得了平衡點。

有了《廖添丁》模式後，似乎打通了新編戲曲的任督二脈，不僅形式變靈活了，也跳脫政治目的的框架，朝藝術精進之路邁進。而筆者也在陸續為國光劇團整編老戲與修編新戲中持續成長。《蟠桃會》、《水滸英義》、《金瓶梅》、《閻羅夢》……，一步一步思索創新的意義。當戲劇結構突破傳統老戲而日趨複雜，跨界與實驗的創作因子也跟著蠢蠢欲動。投入《閻羅夢》的修編時最為明顯，三世輪迴的因果設計，時空跳躍、虛實莫辨，常常陷在「永劫回歸」的迷離幻境之中。然而這樣的迷幻是會讓人上癮的，以致後來協助修編《快雪時晴》的舞臺演出本，以及為 1/2Q 劇場編寫實驗崑劇《戀戀南柯》時，驀然驚覺自己總是離不開穿越時空和魔幻寫實。

新世紀的國光劇團，已呈現老戲、新戲、實驗劇等多頭馬車並進的態勢，筆者在協助國光之餘，開始從事了實驗崑劇的創作。「實驗戲曲」（或稱「小劇場戲曲」）是一種結合戲曲與戲劇的新興表演型態，從編導手法、表現手法，對戲曲的傳統形式進行顛覆，它的出發點是創新與實驗，試圖為戲曲找尋另一種生存方式，它雖無意取代戲曲，卻因擁有更大的揮灑空間，引起了廣泛的迴響！國光劇團在安祈老師的帶領及創作下，也開發了實驗京劇的區塊。雖然只是「實驗」，稱不上新京劇，但它突破了戲曲既有的文本，在理念上輕盈靈巧地顛覆了傳統的性別、家國

等觀念，將主體轉化為客體，將主流意識轉化為一種拒抗論述 (counter-discourse)，藉助小劇場這個可以恣意揮灑的空間，暗渡創作者（編、導、演）的現代思維，而這不正也是新京劇的發展趨向嗎？

回首自身的戲曲創作之路，有幸能參與戲曲跨世紀的轉變歷程，未來的路還很漫長，筆者將珍惜這份難得的機緣，繼續擔任新京劇的走索者，謀求京劇在臺灣亮眼輝煌。

## 願為善述身世者——《快雪時晴》

施如芳\*

二〇〇七年首演的《快雪時晴》，乃應國光劇團之邀所編創，此劇緣起於「要從本土取材」、「京劇要和歌劇演員、交響樂團跨界合作」的前提，這些命題固然使創作過程多了些煎熬，但有機會以戲曲之美演繹臺灣，我打心底是歡喜願意的。

我以目前收藏於臺北故宮的王羲之〈快雪時晴帖〉為引線，編結虛實相間的歷史人物和情節，借「物」喻「人」，穿梭成「小我」在離亂時代摸索何以安身立命的歷程。與一九四九年之後，因戰亂而遷徙至臺灣的「外省人」的生命經驗和情懷，遙相呼應。隱約記得，是起草的故事大綱裏有個畫面：「臺北故宮，張容立在〈快雪時晴帖〉前，一滴淚，落在恆濕恆溫的展示櫃上」，打動了王安祈藝術總監，她幾乎是二話不說，就認定了第一次寫京劇的我帶來的這個題材。

從那一刻起，我展開了隨著書帖漫溯歷史長河的旅程，爬梳龐雜的文化素材後，緊接著出乎其外、放膽作解人，每一步都是困而學之，摸著石頭過河。經典文物在塵世中遍歷劫毀，虛虛實實之間，可以鋪陳出的人情、物意，其實有非常多的可能，而如上述的意在筆先，我決定要借物喻人，憑著「假作真時真亦假」的信心，把這一紙水墨宛轉的家常問候，解為因戰亂而流離者的生命密碼。

《快雪時晴》由不同時空相互呼應的三股戲交錯而成，著墨最深的一股主戲是這樣的：張容和王羲之乃世交好友，他們的家族都在西晉末年北方大亂之際遷徙到江

\* 施如芳，中國文化大學戲劇學系兼任副教授級專業技術人員。

南，兩人少壯之年曾盟約必收復中原，落葉歸根。到晚年，就在張容帶兵北伐的前夕，王羲之捎來署名給「山陰張侯」的短箋，從這封看似家常問候的信裏，張容意識到王羲之似乎有意終老江南，遂耿耿於懷，一心等著凱旋歸來要對故友曉以大義，怎奈他一戰而死；為了追究〈快雪時晴帖〉的弦外之音，張容不安的靈魂從唐太宗的昭陵、南宋秦淮河上的客舟、清乾隆帝的三希堂，一路來到了臺灣的臺北故宮……。

表面上、形式上的古／今、中／西並置，注定要冒犯傳統的超聯結，似乎最吃力不討好。但根據過往寫新編戲「造反」的經驗，我有把握，只要戲的脈絡理得順，觀眾即使不滿意，也還可接受屬於這齣戲的敘述規則。對我來說，《快雪時晴》最大的挑戰，還是來自於承載了題旨以及文化意涵的主戲，亦即主角張容從生到死、穿梭五個朝代追尋〈快雪時晴帖〉的過程。由於王羲之不上臺，書帖不開口，有關「他」與「它」的一切意念，都必須透過後代的人和情境「代言」，要如何將個人的思考和體會糅入京劇的表演形式，才不顯得造作？而且每一斷代的故事，原創自編劇胸中丘壑，對觀眾來說「生得很」，要如何讓觀眾隨張容快速出入其中，不僅步伐跟得上，還心有戚戚焉？

這，才是我寫《快雪時晴》至深至切的關懷。

從形式來說，這是舞臺的京劇，演員渾身上下都是功夫，但沒有特寫鏡頭可取巧。因此，當張容脫下皮囊、化作一縷魂靈穿越各朝各代聆聽著別人家的生命故事時，我不能把國光首席老生唐文華當成溫德斯電影《慾望之翼》的天使，讓他佇在一旁冷眼旁觀，默默領悟。而是必須不斷地提供能撞擊到主題的閱歷，讓張容／唐文華能在特多的群戲當中，透過唱做念打有所詮釋、有所表述，他才能不負所望地帶出全劇的靈魂。

設想兼顧內涵和形式的情節，原是編劇的本分。張容身後所歷經的人與事，從太宗昭陵裏的後梁盜墓官，秦淮河上的南宋擺渡船娘和王氏後裔，三希堂中的清乾隆帝，到最後臺北故宮裏的老夫妻，各個段落看似色彩迥異，但內在的追尋卻必須不絕如縷，正如文化一脈相承。寫出這樣的路線和節奏，其初衷不是為了做場面，也不是為了玩創意，而是為主題使役所勾勒出來的。所以，明知道這種「茶還冒著煙，就趕著上路」的走法，對自己和張容都十分折騰，也明白戲曲不在乎「耽溺」些、「散漫」些，但我非得如此不可。

除了有形的架構和情節，這齣戲有許多無形的細節，也要求編劇心中要鋪墊著

飽滿的意念，才能寫出戲曲（劇）所需要的深入淺出，言淺而意深——既不會讓觀眾有「上課」的心理負荷，又可以把我渴望分享的知性，滲透到感性的戲裏頭。譬如在南宋一場，我面對「南朝」的概念，赫然意識到長久以來我們接受的是大帝國、大朝代的大是大非。在這套歷史論述下，擁半壁江山者即是偏安，主戰者和愛國劃上了等號，主張和解者就成了歷史罪人，該怎麼勸解心繫汴京的宮廷畫師借取眼下呢？幾經推敲，才有了船娘那看似卑之無甚高論的說法。

另一個細節，是解讀「摹本」之於漢民族的意涵。中華文化對文物品位高下的判準，不是西方所講究的技巧和精緻度，而是作者的人格及創作背景。在此脈絡下，雜著錯寫、水漬的草稿如〈蘭亭集序〉、〈祭姪文稿〉，乃成為歷代文人寄託集體情感的殿堂；〈快雪時晴帖〉亦當作如是觀。「書聖」的象徵意義，讓此帖從小我來看，是王羲之與摯友的交心，從大我的角度來看，則可折射出歷經喪亂者、甚至是在全球化的年代，習於離鄉背井者共通的心事。

如今收藏在臺北故宮的〈快雪時晴帖〉，可信作於唐代初年，其圓筆藏鋒、行氣連綿，公認為頗得「書聖」筆意的精品，從南宋以降便出入於皇家內府，甚至連元代知名文人趙孟頫和乾隆皇帝都信以為「真」（跡）。乾隆為三件王氏墨寶特闢「三希堂」，並將〈快雪時晴帖〉奉為三希之首。凡人皆不免虛妄，大權在握者的虛妄尤其深重。在《快雪時晴》裏，我讓張容正巧撞見乾隆皇帝在帖面題上「神」字的那一幕，親眼看著乾隆遙念書聖之名，自詡「人間大美只許君王看」，自信他已為大清王朝奠下千秋萬世的基業，〈快雪時晴帖〉從此不會再流離失所了。渾然不察清王朝將急轉直下，由盛而衰，更意想不到一轉身，〈快雪時晴帖〉來到被列入乾隆「十全武功」之一的臺灣，展示在臺北故宮恆溫恆濕、「同觀覽、眾聲喧嘩」的情境中。

寫作之初，我曾有意地嘲弄權力者的虛妄，總以為這故事可以說出「世俗中最有力的政治，終將被時間淘盡，唯有見證人情之常的文化流傳下來」，爾後卻發現，我操弄於劇中的，無論是王羲之「書聖」之名，或是〈快雪時晴帖〉故宮鎮館之寶的地位，都拜唐太宗、清高宗當年偏寵之賜，歷史竟是這般易反易覆的弔詭！《快雪時晴》布滿了這類曖昧而幽微的角落，寫得我一顆心恹恹惶惶，常常得回到「張容那一滴眼淚」重審初衷，確定自己是否還走得下去。奇妙的是，〈快雪時晴帖〉墊在心上，從一開始，淨想刻畫詞面與神形皆美的「快雪時晴，佳，想安善」，到最後，卻在「未果為結，力不次」，真正看到了王羲之有感於人身有限的

「頓首」之姿。

「故事」是新編戲曲可觀可感的色身。美好、貼切的色身，一如人身難得。在《快雪時晴》之前，我一直在創作歌仔戲新編戲。從同樣長養於這塊土地上的歌仔戲「對照」臺灣京劇，我粗淺地體驗到，京劇在搬演歷史（政治）題材時，占了很大的優勢，僅就劇種氣質而言，京劇演繹士大夫的生命故事，那股相近的氣蘊是扎在演員骨子裏的。若能由小見大，歷史素材可以琢磨出更清新更豁然的主題和人物形象，不會只是傳統家國意識的鐵板一塊。

當代臺灣提供了自由開放的創作環境，多元化的觀眾，容得下劇作者沉吟、思索的身影，對戲曲編劇來說，這是可遇不可求的舞臺。通過《快雪時晴》，我更加珍念編劇的位子，期許自己有更大的文化心量、歷史視野，以及虛構的能力，成為善述身世之人。

## 未抒之情——在說與不說之間

趙雪君\*

歸納我截至近期的寫作傾向，可以「營造情境所仰賴之戲曲元素，依序為對白、舞臺指示、唱詞」一言概之。在劇本寫作上，個人首重「情境」之營造，所營造之情境亦是有小有大，小至兩、三句對白，如《金鎖記》中：

三 爺：我不能對不住我二哥。

曹七巧：你就能對不住我？

三 爺：二嫂，小弟有什麼地方對不住您？說了出來，小弟給您賠禮。

（七巧說不出來，三爺下）

曹七巧與三爺之間是不可明白說出的曖昧情愫，明眼人都知道曹七巧的意思，三爺卻要裝傻，硬是要曹七巧將不能說的給「說了出來」。除了對白，也有以舞臺指示營造出的情境，如《金鎖記》分家一場，原著小說乃是以荒謬收場，我更動角色的動作配合對白，將荒謬調整為悲涼：

\* 趙雪君，國立清華大學中國文學研究所博士生。

（在七巧抱怨的這段念白當中，三爺站了起來，走到七巧旁邊，等到她說完最後一句，嘩啦一聲，將手裏的首飾全扔到地上，下臺）

（中略）

（曹七巧緩緩蹲下來，邊講以下這些話邊撿首飾）

曹七巧：再委屈不過三、五年……哥，你知道麼？打進姜家門到如今，前前後後有多少年了。多少年的恨、多少年的怒，到今朝也只能有這樣的償還（撿完首飾，站起來，看著手裏的首飾、停頓片刻）老卻了如花美眷，又該怎麼算呢？

又如《金鎖記》中，長白與袁芝壽在煙榻前成婚，舞臺指示如下：

（奏起婚、喪雜混的音樂，長白與袁芝壽穿禮服左右分上……「一拜天地」、「二拜高堂」、「夫妻交拜」、「送入洞房」四句話夾在這段唱當中。七巧不是端坐著接受禮拜，而是抽煙姿態，彷彿沒有這場婚禮在眼前）

藉由營造特定情境，意圖引動觀眾情緒，這些情緒皆有「難以言說」的特徵。我所指的「難以言說」為：無法用劇本中所提供的對白或唱詞來描述觀者所得到的情緒。在這條「難以言說」的連續帶上，有淺有深，淺者如上所述，尚可以其他的語言描述觀劇情緒；深者若無極佳的駕馭文字能力，則非親自觀劇乃至於理解全劇，情境所帶來的效果將難以傳達。如《金鎖記》終場曹七巧與幻影小劉之間的對白：

曹七巧：（還看四周）哥哥、嫂嫂恨我嗎？

小 劉：恨啊。

曹七巧：二爺恨我嗎？

小 劉：恨啊。

曹七巧：季澤恨我嗎？

小 劉：恨啊。

曹七巧：芝壽呢？絹兒呢？安姐兒呢？白哥兒呢？

小 劉：他們都是恨你的。

曹七巧：都是恨我的了。你呢，你恨我嗎？

小 劉：打從妳一雙腳兒一步一步踏上姜家的花轎，我與妳今生今世再無瓜葛。

小劉的「再無瓜葛」一語，勢必呼應至序幕之時，曹七巧曾有過的一場美夢。她生命中所有的人都恨她，而唯一陪伴她到最後的幻影，老早就與她再無瓜葛。我不擅說戲，以非戲劇的文字再現劇本所營造出來的情境，非我所長，不再多說。除了

《金鎖記》最後一句對白可視為我寫作風格以營造情境為主的標誌，《狐仙故事》最後一句對白更是澈底地展現了這種傾向。

（也娜想要從椅子中站起來，有點踉蹌）

男 狐：老人家，您無事吧。

也 娜：沒事沒事。

男 狐：您獨自一人在這山中的小木屋，可有人照料於您？

也 娜：（笑）就是不要人照料，才離家出走的。（盯著男狐）小哥可認得這青石山下的縹緲村，曾有個封三娘？

男 狐：呃，老人家如何知曉？

也 娜：（笑）給我猜著了。（指著遠方）你瞧，那個年輕小夥子，他才對我講了他的曾曾祖母曾在山裏遇見一個男的狐仙，不想我也遇著了。

男 狐：妳……認得出我麼……認得出我是狐仙麼。（本來想知道也娜是否發現他是女狐，而後看也娜似乎認不出，才又改說「認得出我是狐仙麼」）

也 娜：（微笑）你的身上有一種我熟悉了一輩子的氣息。

這當中所欲傳達與觀眾的情緒內涵，我亦不多言，引用網路上一觀劇心得說明：

這一段後記，演員其實是演得雲淡風輕的。女狐與也娜的閒話家常、也娜悄悄遠走的身影、更老的也娜與年輕樵子的閒話家常、老也娜與男狐閒聊著青石山發生過的狐仙故事……狐仙故事就這樣淡淡地結束了。可是我為什麼還是一直哭個不停呢？<sup>1</sup>

可以說我用了三世的篇幅，就是為了要著力鋪墊最後一句話。比起「敘述」或者「分解」一個故事，我還是對寫作劇本比較熟悉，也不知道該如何以文句直接把當初在我心中躍出的一點感動平白道出，只能用戲曲這樣的形式，層層疊疊地堆積出情感與情境。這已經有幾分成為我寫作上的傾向與習慣了，如果不是用小說或散文都無法表達的「情境」，那我不會選擇寫成劇本。「情境」一詞對我的作品應該是重要的辭彙，情境不是單單存在於一句話之上，而是各種的元素共同構建而成。這

<sup>1</sup> 阿小狐：〈《狐仙故事》雜感3 假裝內行做點分析〉，部落格「Just Whining 無事呻吟」（網路，2009年11月23日）網址如下：<http://justwhining.blog32.fc2.com/blog-entry-657.html>。

樣的寫作手法（可能根本稱不上手法，只是個人習慣）在《三個人兒兩盞燈》已有跡象，《狐仙故事》則是大量運用。不過卻使得劇本會「挑」觀眾，《三個人兒兩盞燈》尚可以語句直接說出所要傳達的（例如林鶴宜教授所說「寂寞——是恆久的人生主題」<sup>2</sup>），《狐仙故事》幾乎無法明白說出它帶給觀眾的情感效果，觀賞上仰賴觀眾「契會」多於「理會」。「理會」尚有文理可供切入，「契會」尋求的便是與作者質性相近、聲氣相通的觀眾了。惜《狐仙故事》敘事結構複雜，情節發展不落俗套，大抵未能取得如同《三個人兒兩盞燈》與《金鎖記》之廣泛理解與情緒效果<sup>3</sup>。以下將由《狐仙故事》歸納其他傾向。敘事方面，以真實情感取代戲曲敘事規律，如《狐仙故事》中狐仙與獵戶、封三娘的兩段愛情，初戀不見得是最深刻，因而獵戶成為記憶，而封三娘始終在當下。又如狐仙與封三娘的兩世關係，先為愛情、後為親情，想表達的是，相依戀的靈魂們會在時空的洪流中，以各種新的關係不斷重新聚首。劇末老也娜認不出男狐仙（認不出他是公子與晶晶），兩人之間既非愛情也非親情，關係的形式一切剝落之後，是純粹的靈魂與靈魂之間的交會。本劇非以愛情為單一主題，亦未寫成狐仙最愛獵戶，獵戶又轉世為封三娘，連續兩世沒有結果，感情終將在第三世開花，以真實情感打破固定僵化的敘事，大致如此（《三個人兒兩盞燈》的結局亦是打破大團圓固定敘事）。

最後提到唱詞。唱詞不太在我醞釀整齣戲的初始時進入，亦即，我是以對白與舞臺指示先在心中營造出主要情境，再運用唱詞作為補充對白與舞臺指示的「輔助成分」。在寫作唱詞上，我秉持著不用難字難詞，但仍保有一定韻味、文白夾雜的標準，如：

- 童年往事如掠影——卻原來、此身早是、他的眼中人。
- 世事由來多傷嗟，未解明月長是缺。
- 嫦娥應在廣寒妒，銀河鋪成人間路。
- 夜色難掩春意鬧，是何人、何處裏、低語訴良宵？

<sup>2</sup> 王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞：京劇·女書》（臺北：INK 印刻出版有限公司，2008年），頁306。

<sup>3</sup> 除了敘事結構複雜與情節發展未與慣見戲曲規律相符，表演呈現上也因刻意不欲落入「陳套」，而導致觀眾觀劇時，忽略了重要的發展線索。如下半場「封印」之設計，拿掉了幾度「語言」上的提示（依賴語言某種程度上是戲曲的陳套），便造成理解的困難，進而嚴重影響觀劇樂趣。



- 看盡紅塵千萬色，色色原來是離合。
- 風中漂泊雨中眠，上窮碧落下黃泉。
- 一方戲臺咫尺間、上下九天並九泉。（非《狐仙故事》）
- 從今後、枯木殘花兩相存、守住半枝凋零春。（非《狐仙故事》）

在我的作品中，由於營造情境的手段重心改變，約略產生這樣的結果：其一、戲劇性落在對白與舞臺指示，其二、隱於對白與舞臺指示之間的「未抒之情」與「抒情」唱詞的並重。其中，抒情是作者代人物說話、抒發，而未抒之情仰賴觀者與劇本是否頻率相通。即使唱詞在作品中的成分不同於過往比重，我仍認為我的作品屬於戲曲劇本，只不過，由戲「曲」偏向「戲」曲。主要的原因在於，語言上雖然不為傳統戲曲的語言風格所限，但仍舊必須仰賴「千金念白」富有韻律的表現方式；畫面上亦是資借戲曲演員舞蹈化的肢體節奏，方能完整呈現我預設的戲劇情境。