

紀念大師 The Memory of Master

有眼神 才有意境

郭小莊 談台灣文藝精神導師俞大綱

對台灣戲曲發展有涉獵的讀者，都知道「俞大綱」這個名字，可是卻未必知道就是他，一九七〇年代台灣文藝青年的精神導師，帶出像林懷民、郭小莊、邱坤良等當代文化界這些響亮的名字。

今年適逢俞大綱百歲冥誕暨逝世三十週年，文建會等單位策劃舉辦了一系列紀念活動，包含經典作品演出與研討會，將於四月底登場。為了讓讀者更了解俞大綱的行誼風範，本刊特邀知名戲曲學者、國光劇團藝術總監王安祈，訪問俞大綱的得意門生、雅音小集創辦人郭小莊，回憶大師生前的點點滴滴。

採訪／王安祈 廖俊逞

記錄整理／蔡靜薇、廖俊逞

那年「雅音小集」年度新戲《歸越情》在國家劇院連滿多場，多情的小莊每天都為西施的悲劇命運哭倒台上，演完後許久無法從戲裡走出來。隔年她把我以前為雅音編的孟麗君《再生緣》再推出一次，一團喜氣的戲情，才讓她恢復了精神，高高興興帶著一家人出國去了，沒想到這一走竟十幾年，其間雖偶而回來，總是驚鴻一瞥，直到去年底才有較長時間在台灣住定。她一點都沒變，清麗如昔，甚至比以前更瘦了。以前看她的戲，最令人心蕩神搖處，常在她暫時抽離出戲情、以迷茫恍惚卻又堅定執著的眼神，或凝視、或回眸、或遙望一己生命的那一剎那，我總覺得戲最「精」的地方有時並不在什麼唱念作打，或許就是這一個出神的凝望，戲裡的飄零女子便能莊嚴一如純白石雕。

最近和小莊談話時仍可捕捉到這樣的眼神，是在她談起恩師俞大綱，回憶起少年往事時。而這樣的神情也使我回想起民國七十四年和她合作的第一部戲《劉蘭芝與焦仲卿》，那是楊向時教授的編劇，但才編一半楊教授便生了重病，小莊臨時找我續完半本，就在我博士論文口試通過的當晚，小莊一身湖綠現身我家，我接過半本劇本，隨即和她一同研讀《孔雀東南飛》，詩句的情意幾番惹得她凝眸深思，便是這般多情，她的戲才讓人動容。今晚她換穿一身桃紅，一樣的神情，回眸凝視著過去的自己，從恩師俞大綱如何教她「有眼神，才有意境」說起。

Q：請問小莊一開始是怎麼認識俞大綱老師的？

A：我在劇校的時候，跟俞老師並沒有直接接觸，只知道我們大鵬劇團公演的時

候，俞老師賢伉儷就坐在第一排正中央的位置，因為俞老師的夫人實在太漂亮了，我們所有人都在注意，因為實在沒有看過那麼美的人，就像費雯麗一樣。

後來，我十七、八歲的時候，因為嚮往學生生活，跑去淡江文學院（編按：現在的淡江大學）旁聽俞老師的課，他知道我就是大鵬劇團的郭小莊，大概覺得我很好學，有次下課，他問我上課內容是否都懂了，我立刻點頭，他很高興。後來我到他家，他才發現其實我什麼都不懂，只是從小在劇校的訓練就只能說是、只能點頭。

我去他家的時候，他很和藹可親地問我在劇團的學習跟表演的事情，我中規中矩地應答，不太會講話，甚至他問到我一些演員的事情，我都不太敢回答。他發現這是一個很嚴重的問題，你身為一個演員，連自己演的角色都不太清楚，其實那時候京劇演員根本就沒去思考什麼角色的問題，就是墨守成規。

例如劇校老師就教我們怎麼看觀眾，眼睛要亮，眼神看著舞台，一亮就是第五排，然後從右邊掃到左邊，還有要怎麼跟觀眾拉距離等等，並不會教如何表達人物、讓觀眾進入你的戲，主要是教你演出竅門而已。

可是我認識俞老師，他會一個字一個字地教，而他最重視的就是我的眼神。他認為你在眼神就要有畫面跟情境，我覺得俞老師開始對我做這訓練之後，才讓我發現到這些詞句是跟這個劇本有關的，是有情感的。

【抽言】郭小莊：「劇校就是口傳心授，沒有讓你經過一個思考的過程，但俞老師會要你一個字一個字慢慢來，而且要注意一種心境、意境，他的訓練，第一個就是啟發，第二個就是有過程。」

Q：小莊當年一個十幾歲的女孩，跟俞老師五十幾歲學養豐富的人，會不會有代溝呢？

A：俞老師好喜歡年輕人，跟當時的學生，像林懷民、奚淞、三毛、蔣勳，我們就是一堆人在一起，像我弟弟小我十歲，老師也能跟他說好久。我想俞老師跟學生之間是沒有什麼距離，很先進、開明，你看到他就會感受到那種慈愛。像不敢講話的，他會慢慢引導你去開口，完全沒有長輩的壓迫，好比當你怕講錯不敢說話的時候，他會說：「你不要怕錯喔，你不講怎麼知道你錯不錯？」就算講出來錯了，他也不會笑你，會親切地告訴你錯在什麼地方。他會讓你產生信賴感，甚至比朋友還親近，都不用怕丟臉。他也會主動要你提問題，訓練你表達的能力，要你自動自發。

我後來到茱莉亞音樂學院，才發現老師真的是西式教育；他不會要你墨守成規，像我在背詩詞的時候，都會唸得很快，劇校的習慣嘛，都會希望快點背起來，劇校就是口傳心授，沒有讓你經過一個思考的過程，但俞老師會要你一個字一個字

慢慢來，而且要注意一種心境、意境，他的訓練，第一個就是啓發，第二個就是有過程。以前口傳心授直接用聽的、用背的，但是俞老師要你用讀的，那樣一來就會有過程，有過程很重要！

俞老師認為培養一個好演員要從日常言行舉止和教養開始。那時候他教我讀詩詞、請我吃飯，載我跟他的太太一起，去各個餐廳請我吃不同的菜色、看不同的格局，也帶我去各個公園聽課，跑過很多地方。一個演員的見識很重要，那個時候我沒有那個環境，所以說就是這樣從生活中教導我。

俞老師強調的就是生活，生活很重要，像是帶我去吃飯、看電影，這些都是。大家都知道俞老師的哥哥是前國防部長俞大維，所以交際應酬很多，但是他絕對不會帶我去，他告誡我不要參加這些應酬，生活要單純，我們家當然跟俞老師感情很好，像我爸就跟俞老師非常地配合。他規定我規定得很嚴，他都會要我父親在家裡面多注意，像是有時候放假回家，俞老師都要知道我在家裡面做了些什麼，連我的交友狀況都要知道得很清楚。他認為如果生活不規律不乾淨，那不會是一個好演員，

Q：小莊當時不會想要談戀愛嗎？

A：有啊，那個時候我也交過男朋友，俞老師也是一樣跟著，我做什麼他都跟著。所以說我交的朋友他都知道啊，他會希望你很透明化，告訴你什麼好什麼不好，那我覺得我在家裡面也都很乖，我父親從小就注重教育。我十八歲搬回家，那個時候我爸就規定我十點以前要回家，也不可以一個人，有時候就叫我弟跟著。

我的個性向來就是順服，說不可以就不可以，所以他講什麼我都會聽，俞老師規勸人也是很和氣地講話。我也覺得我是一個特例，一般來講十八、二十歲應該會像小鳥一樣，希望能夠自由到處跑。但是我從小進劇校之後，爸爸一週都會來看我三四次，全家人都很關愛我，我在一個充滿愛的環境下長大，所以不會有這種想法。我爸爸常跟弟妹說：「你姊姊是個藝術家，我們要配合。」我家客廳就是我的排練場，我爸爸都不准我弟跟我妹帶朋友進來，生活很單純。

【抽言】郭小莊：「一個演員最難得的就是潛力，而他在我身上看到了。」

Q：為何俞大綱老師當年會為你編寫《王魁負桂英》？

A：俞老師曾經說過，一個演員最重要的就是他的「再塑造」；他的塑造跟培養是很重要的，京劇裡面你被視為花旦就是花旦，可是俞老師認為不是這樣，他要你從生活、從人性去看，就算你演花旦，也會有心情低落的時候，所以他會去探討人性的方面。

因此他編劇不是爲了演員而編，而是爲了那個角色，爲了他所想表達的，跟他覺得劇本所要呈現的是什麼，然後他再去找演員。《王魁負桂英》那時候他就想到我，原本其他人都說：「郭小莊是花旦演員，哭起來都會像笑，這麼好的劇本不要給她演！」

可是俞老師還是很堅持，他知道演員的需要，也知道我很有把握，還找了老師來指導我的唱腔身段。一個演員最難得的就是潛力，而他在我身上看到了。

其實俞老師還讓我發現他是一個導演，像是第一次演出只有很簡陋的燈光，後來他就要求正式的燈光，從這當中我也學到了很多，對我後來雅音小集排戲很有幫助。俞老師還會跟編劇討論，腔要先聽過，確定可以了，才會讓我來演。

【抽言】郭小莊：「如果你沒有掌握住感覺，那就只是一種表演，你要把人性本能的真實情境呈現出來。」

Q：《王魁負桂英》，當時你十九歲，年紀還小，人生資歷淺，舞台經驗也有限，是如何掌握、詮釋俞大綱老師那麼深情的劇本？

A：老師注重的是情感跟過程，例如說「如大夢」的地方，他就要求我像大夢初醒一樣；那如果是表現「苦」，就要我想像那種感覺感嘆、那種思念；如果是「恨」，武旦就要放在心裡面……。這些我很難解釋，總之就是很細膩的方式去詮釋、呈現喜怒哀樂。那種細膩在以前京劇是沒有的，像桂英在戲裡面收到信，那是非常關鍵的時刻，那種拿到信的興奮，開頭看到王魁說高中狀元，那種感覺，可是後面又說另娶他妻，這在傳統『啊呀——！』就來了，可是我卻是再頓一下：是不是我眼睛模糊了？再看一遍！那種再讀一遍，然後你又看到那個三百兩，事實已經確定，不可能改變了！這整個回想起來是一種天旋地轉的感覺，你人昏倒的時候，信就很自然地滑落，下意識地知道你要昏倒了，就去扶牆，然後很柔的、四肢無力地倒下，類似於撲空的動作，很自然很自然的——如果你沒有掌握住感覺，那就只是一種表演，你要把人性本能的真實情境呈現出來。

又像「海神廟」這段，必須唱出海茫茫的感覺。我那個時候還真的一個人跑到海邊去待很久，看海浪，看那種一望無盡的感覺。因爲俞老師要求一個演員所要呈現的就是影像，你的聲音、眼神、感情，你必須看到海的感覺跟聲音，然後把那種情境傳達出來。

除了人性的表達，你還是要有功底，京劇裡面常常講「有歌必舞」，你每唱一句就是一個動作，需要基礎，像《王魁負桂英》裡面我設計了一個下腰的動作，是很辛苦的，一個不小心頭飾就掉了，畢竟你還是要與眾不同啊，可是那不是賣弄，因爲桂英那時不是個人，而是個鬼，所以可以這樣表達。

不過我覺得動作那都還容易，練眼神才難，要做出那種飄飄蕩蕩、鬼的感覺。那

時候我還被老師說：「小莊你這不是演厲鬼，而是要演一個癡情柔順的女孩子啊！」焦桂英一出來的時候，整個人是飄飄蕩蕩，很飄渺柔情的感覺，這時步伐就很重要了，跑滿場都是要很柔的，而且不能喘，那種走鬼步，還有那個手勢，是俞老師跟編身段的蘇老師做了很多的溝通確定的。

除了老師要求之外，我自己也想要練，所以那個時候每天都要練……幾乎是整個下午跟晚上吧！白天練唱，晚上練功，幾乎整天都在練，而且我練功有個很大特色，就是戲服什麼全部都穿身上，這很重要。

這戲我學習了很久，演過很多次，體會也愈來愈不同。我差不多是這樣一直跟著俞老師。他總是跟人說：「小莊在舞台上的時候，我要的東西她都出來了。」有時候我都覺得他比我還興奮。平常排練的過程他都在旁邊講，那我未必會懂，但是一旦上了舞台那就全部都表現出來，就盡力演好這個角色。我到舞台上就忘我了，他要的就是那份忘我。

Q：俞大綱老師如何影響你之後創辦「雅音小集」？

A：其實，俞老師如果沒有去世，我也不會創辦雅音小集。因為我覺得俞老師去世太突然了，那個時候我剛好在文大念大二，剛好可以上他開在大三的課，可是那天他就去世了，所以當我聽到那個噩耗真的是不可思議，我哭得很傷心，因為我想到說再也沒有一個老師能這樣幫我。但是同時我也突然有了種力量，就覺得說，我也不應該那麼傷心，哭也沒有用，該找點事情做。

那個時候因為林懷民要紀念俞老師，在國父紀念館演出，當時沒有彩排，演出當天我一走進去才知道舞台這麼大，然後我發現怎麼我一直走不到台前。演完之後我痛哭失聲，我沒有把老師的戲演好，因為我走不到台前，又很在意這點，就進不到角色。說真的，同樣是俞老師的學生，我很感謝雲門，但我就在想，俞老師是指導林懷民舞蹈，而我是京劇界的，為什麼我要被別人來帶領，於是我發現我身負責任，就覺得這個責任應該是要我來做，因為俞老師對我的京劇花了這麼多的心血，就是希望我能為京劇界走出一條路，所以我第二年就創辦了雅音小集。

BOX

京劇現代化的重要推手—俞大綱

文字／廖俊逞

俞大綱（1908-1977）是台灣文藝史上最重要的代表人物之一，對於台灣的

京劇文化推展，有承先啓後的地位。早年就讀上海光華大學以及北平燕京大學研究院，曾師承徐志摩，為北京「新月詩社」成員。畢業即進入中央研究院工作，養成了濃厚的「歷史癖」，對中國傳統文學以及戲劇藝術尤其研究深入。來台以後，擔任文化大學戲劇系主任，與當時的藝術研究所所長，曾協助梅蘭芳創立「梅派」京劇的國劇理論大師齊如山惺惺相惜。

俞大綱、姚一葦與李曼瑰三人共同主持著六、七〇年代的文化學院藝研所戲劇組，開啓了台灣劇場教育史上的全盛時期；在他位於館前路「怡太旅行社」的「文藝沙龍」裡，先後聚集並提攜了台北藝文圈的一群年輕人，包括林懷民、郭小莊、吳美雲、姚孟嘉、邱坤良、蔣勳、王秋桂、施叔青，都曾因為受到他的「身教」與「言教」而得到啓發。

也就在七〇至八〇年代，隨著劇團班底的年邁凋零與社會娛樂形式的多元轉變，傳統京劇不復盛況，觀眾群逐漸流失，年輕人普遍視之為老掉牙的表演。七〇年代初期甫自紐約返台推廣現代舞的林懷民當時便坦承對於國劇實在是「一竅不通，只想到吵鬧的鑼鼓聲、尖銳的假嗓音令人神經衰弱」。某日晚上在「美國新聞處」舉辦完一場現代舞演講後，俞大綱以「多一張門票」為由，去電邀請林懷民前往國軍文藝活動中心看京戲。這一看，讓他看出了其中的興味，激發他早期作品的編舞靈感，林懷民曾說：「當年要不是跟隨俞大綱先生，自己充其量只是個跳舞的人；如果沒有平劇養身，雲門舞集什麼都不是！充其量只是美國現代舞的翻版。」

為了推廣京劇，俞大綱除了是個理論家，也是個實踐家，他扶持了郭小莊的「雅音小集」，為其量身訂做許多重要演出的劇本。俞大綱所實際編寫劇本《王魁負桂英》、《新繡襦記》，在三十年前都曾在舞台轟動演出過，這中間最為感人肺腑，尤以《王魁負桂英》的「一抹春風百劫身，菱花空對海揚塵，縱然埋骨成灰燼，難遣人間末了情。」；《新繡襦記》的「大唐才子鄭元和，曾向青樓買笑歌，雪地送襦留性命，風流不在著衣多。」它們在戲劇結構上，絕無廢筆，沒有過場，每一場景均放在扼要轉變處，讓演員有充分的發揮及表現空間。

《王魁負桂英》（國光劇團）

4/27~28 7：30pm 台北社教館城市舞台

《新繡襦記》（國光劇團）

4/29 2：30pm 台北社教館城市舞台

4/29 7：30pm 台北社教館城市舞台

INFO 02-2938-3567 轉 407

《王魁負桂英》（戲曲學院京劇團）

5/10-11 7：30pm 台北市中山堂中正廳

《新繡襦記》(戲曲學院京劇團)

5/12 (六) 7:30pm 台北市中山堂中正廳

INFO 02-2796-2666 轉 704

—全文轉載自 2007 年 4 月號《PAR 表演藝術》雜誌