

淺探劇本之本：味 / 道

A Tentative Discourse on the Essence of Dramaturgy: Tasty and Quality

黃美序

Mei-Shu HWANG

戲劇學者

綜觀東、西的劇場，形成演變的主要元素不外編劇、導演、表演和理論。編劇的工作是「寫什麼？怎樣寫？」當然最好也能考慮到「怎樣演」。導演是演出團隊的主帥，指揮三軍（演員、設計群和行政群）。雖然在古代沒有導演這個名稱，應該也有負責導演工作的人。在二十世紀的後現代時期有人高喊「作者死亡」，有些導演宣稱他們只是用前人的劇作做為他們的「起點」（point of departure）。（我不知道這些導演們為什麼不自己編劇？）我希望現代的導演們都能尊重劇作家，不要隨便替他們「脫胎換骨」，兩個心靈或靈魂的合作，不是更能結出美麗的花果嗎？演員是舞台上的主力，理論家是一群高高在上的旁觀者，要同時照顧到劇本和舞台呈現以及構成劇場的另一個必不可少的因素——觀眾，在整體上指陳得失和提供方向。只有編、導、演、舞美、理論的整體合作，才能產生有味有道、雅俗共賞的好劇場。本文因為篇幅的關係，只擬從劇本創作方面來談談個人的幾點淺見。

就我的了解，任何演出都有一個「文本」（text），集體即與創作的戲也不是每場都在「即興」，不用劇作家事前寫好作品的導演只是自兼編

劇工作。他們雖然「寫法」不同，都必須考慮「寫什麼？怎樣寫？」這兩個問題。「寫什麼」有時不是由編劇自己決定，如政宣劇、為紀念某人某事的演出等一類「應景戲劇」，那也不屬於本文想談的範圍，我想探討的限於劇作家有完全自主權時該寫什麼和怎樣寫的一些基本思考。

寫什麼？— 題材的選擇

作家兼理論家的Christopher Fry在論喜劇時說：一個不足以構成悲劇的題材也不會成為好的喜劇素材。可見選材的重要。《推銷員之死》的作者亞瑟·米勒在《悲劇與常人》（Miller, "Tragedy and the Common Man"）一文中說：如果現代人已失去古典悲劇精神，我們為什麼還能欣賞古典悲劇呢？不是現代沒有悲劇英雄，只是現代的悲劇英雄不是那些國王、王后、公侯將相，而是企圖為他在社會上的「合法地位」而奮鬥的常人。換句話說：儘管每個時代與不同地域的人們各有各的特性與外貌，但是人的本性和某些行為觀念只是「貌」異，在實質上有許多相似或相同的因素，所以我們可以欣賞

Tasty and Quality

不同時代和地域的作品。

因此，我們應該可以從現在仍受大眾喜愛的前人作品中去歸納出一些不會因為時空的轉移而有所質變的精神和原則，做為我們現在與未來劇本創作方向的參考。例如在《安提岡妮》（*Antigone*）、《羅密歐與茱麗葉》（*Romeo and Juliet*）、《雷雨》等一類劇作中，有些什麼因素一直在吸引人們，有那些「味／道」是當代的我們仍然喜歡的、認為有意義的。

說到這裡，應該先說明我說的「味／道」指什麼。「味」當然指情節和文字經營方面的「趣味」、「氣味」、「品味」、「體味」、「酸甜苦辣鹹」的「滋味」。至於「道」，大家一定會馬上想到「文以載道」的老解釋：「文章乃用以闡述先王之道」的「道」。誠然，「先王之道」有的已經「過時」了，但是《中庸》裡說的：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。道也者，不可須臾離也；可離，非道也。」應該永遠隨時空而「日新」。所以，道可以說是我們生活、生命中「不可須臾離也」的東西，是構成人生意義的基本精神。我想中外古今任何嚴肅的、重視自己作品的劇作家，都希望透過作品來與人分享他個人在生活與生命中體驗到的「道」，而不是譁眾取寵或自我陶醉。

《孟子》告子篇說得好：「食、色，性也。」「食」，應該可以指精神和物質的需求；「色」當指所有賞心悅目的東西——一切自然的和人為創造的美好事物；「性」是「天命」、是「率性」之「道」。因此，我覺得不妨用「上餐館」和「去劇場」來做個比喻，來說明真實生活和戲劇藝術中的食、色、性、道。我們去餐館吃東西，目的在大快朵頤，叫的菜除要色、香、味俱佳外，最好還兼具營養價值。從另一個角度說，廚師要做出這樣的菜餚必須先懂得怎樣去選擇食材，否則，他的烹調技

巧再怎樣高明也沒有用。同理，大部分人去讀戲劇作品或去劇場看演出的主要目的在尋求娛樂，而優秀的劇作家首先必須小心地選擇他的題材，才能寫出「味」「道」兼具的作品供人品嚐。或者說：戲劇除提供讀者／觀眾聲色之娛外，如果能夠賣一送一，附送給他們一些具有美好營養的「道」，應該不會有人反對吧？

下面讓我們先以曹禺的《雷雨》為例，來看看大師選用了什麼素材或題材。這齣戲於1935年在日本首演時曾被一些「衛道」之士指責為「亂倫」和「有傷風化」，但是次年在上海、南京、武漢等地的演出盛況，使1936年被稱為「《雷雨》年」。從1937到現在，這個作品被一再搬上舞台，該不會都是因為劇作家的政治地位，而是因為劇中某些因素吸引觀眾。不同的評論者和不同的觀眾有不同的褒貶理由，不擬介紹，下面我們來聽聽劇作家自己的話。他說：

《雷雨》對我是個誘惑。與《雷雨》俱來的情緒蘊成我對宇宙間許多神秘的事物一種不可言喻的憧憬，情感上《雷雨》所象徵的對我是一種神秘的吸引，一種抓牢我心靈的魔，《雷雨》所顯示的，並不是因果，並不是報應，而是我所覺得的天地間的「殘忍」。（這種自然的「冷酷」，四鳳與周沖的遭際最足以代表。）（《雷雨》序）從以上的「自白」中，作者提出的善良的四鳳與周沖的死亡，很明白地印證了他感到的「天地不仁」的神秘性。這應該也就是Richmond Y. Hathorn 在 *Tragedy, Myth, and Mystery* 一書中說的：悲劇的恐懼是人類感到「對宇宙正義模式的盲目無知」。

不過，這種宇宙神秘的「大道」恐怕不是一般劇場觀眾主要的興趣所在，只有少數愛思考的讀者／觀眾、用心的導演、演員等戲劇工作者才會去探索。因此，劇作家還必須同時呈現Peter Brook在 *The Empty Space* 一書中提出的The immediate theatre所該具有的特質：就是呈現和我們當前生活有直接關係的「味／道」，才能激起大眾的共鳴，去閱讀劇本、去觀賞演出。

無疑的，《雷雨》中也有許多與當時與現代觀眾生活相關的「料」，如勞資對立的社會問題，崇

外的偏見、尤其是現實中真愛得不到善果的無奈，不正常又相當「正常」的人際關係等等——或者說妙就妙在劇中那種老夫少妻的情境——一切道德上的不正常在人性上說可不一定不正常。無論這樣的愛恨關係是否是像一些評論家說的是受了古希臘悲劇 *Hippolytus* 或十七世紀法國名劇 *Phaedre* 的影響，《雷雨》的成功至少說明了一點：有些題材在古今中外都具有普遍性的、眾所欣賞的「味／道」。在理性上，我們可以責備劇中人物的越規行為，在感性上我們又會深深地同情他們的真情流露。人們對各種矛盾和衝突的興趣好像永遠不變，因為它最能引起我們的好奇心，去疑問、去探索人生的種種際遇、矛盾、衝突、意義等等。

古希臘的安提岡妮（*Antigone*）這個小女孩的故事也受到歷代許多劇作家的喜愛，例如鍾情她的著名劇作家與作品就有：

Sophocles的 *Antigone* (441B.C.)
Jean de Rotrou的 *Antigone* (1637)
Jean Racine的 *Antigone* (1664)
Vittorio Amedes Alfieri的 *Antigone* (1783)
Friedrich Holderlin的 *Antigone* (1804)
Walter Hasenclever的 *Antigone* (1917)
Jean Cocteau的 *Antigone* (1922)
Jean Anouilh的 *Antigone* (1943)
Bertolt Brecht的 *Antigone* (1948, 改編Holderlin, 1804的作品)
張獻，《被姦污的安提》(1994)

從悲劇的層次來說，古典的《安提岡妮》中有兩種大道的矛盾——「天道」（安提岡妮代表的親情）和「人道」（Cleon代表的國家律法）。就是Friedrich Hegel指出的兩個正面價值的衝突（“The Philosophy of Fine Arts”, 437）。或者像Henry A. Myers 所謂的「不妥協的精神」、「不妥協的意志」、「不屈不撓的目的」（“Heroes and the Way of Compromise”, 135-6）。George Boas說得更明白，他說：安提岡妮有「自由去選擇」（去埋葬她的哥哥或是聽從她舅舅的話不去埋葬哥哥），但是她「沒有選擇不犯罪的自由」（“The Evolution of the Tragic Hero”, 124-25），因為如果她選前者便犯了

A Tentative Discourse on the Essence of Dramaturgy: Tasty and Quality

不守國法或欺君之罪，選後者則違背天理、倫常。這種「對」「錯」的矛盾性正是味、道之所在。

歷代的《安娣岡妮》雖然重點不完全一樣，Sophocles的《安娣岡妮》（441 B.C.）以安娣岡妮為中心表達兩個正面價值的衝突、或撞擊，但是阿努義（Jean Anouilh）的《安娣岡妮》（1943）則將重點轉向了Cleon的無奈和決擇——當國家處在危急存亡的時刻，總得有人去放棄個人的興趣，捲起袖子站出來為人民辛勞流汗，因此說Yes比說No要難。可以說他們都被困在一種無奈的決擇之中。這種「天人交戰的無奈」，比曹禺所感到的「對宇宙間許多神秘的事物一種不可言喻的憧憬」，似乎更易令人感到真實的生活、恐懼和同情。呈現這種人類艱難處境的題材應該永遠是藝術寶山或迷津。

或許我們可以用另一個說法來代表這種「宇宙的神秘」和「無奈」——「情」。「情」可指愛情、親情、友情，甚至敵人和仇人之間的關係。我想沒有人會否認「情」的力量，歷代都有寫情的好作品，有的故事曾被不同時期的作家一再採用，如上述的《雷雨》和《安娣岡妮》類型的故事，莎士比亞的《羅密歐與茱麗葉》、《李爾王》（*King Lear*）、《哈姆雷特》（*Hamlet*），科乃爾的《熙德侯》（*Corneille, Le Cid*）等等，都含有不止一種「情」。（附註：*Le Cid*一般譯作《熙德》或《席德》，欠妥，因為Cid是一種爵位，意為「民族英雄」）

但是，如上面說過，好廚師在精選食材之外還必須有高超的烹調本領。從事編劇工作者也必須在找到好素材後，還要有經營情節、文字的能力，才能寫出一個雅俗共賞的好劇本。

怎樣寫——情節與文字的經營

亞里斯多德（Aristotle）說：「情節是悲劇的靈魂」（*The Poetics*），把這句名言改為「情節是戲劇的靈魂」，似乎也很適用。什麼是情節？在我個人的閱讀中，認為E. M. Forster在《小說面面觀》（*Aspects of the Novel*）一書中說得最簡單明白。他說：「國王死了，然後皇后也死了」是故事；「國王死了，皇后因傷心而死」就是情節。換句話說：情節告訴我們事件發展或演變的過程——有合情合理的邏輯性的前因後果；同時，情節不能平鋪直述，必須曲折離奇、有柳暗花明又一村的趣味，引導或

誘使讀者／觀眾進入戲劇情境，才是大家欣賞的好情節。

亞里斯多德又說：「一個情節經營很好的作品比一個文辭優美的更為可取」。說得好。可是對一般觀眾來說，我覺得恰好相反，因為一般讀者／觀眾對情節上的小瑕疵多不會去計較。例如評論家曾指出《羅密歐與茱麗葉》、《雷雨》並不是完美的悲劇，但是不減人們對它們的贊賞。又如田漢的京劇《白蛇傳》之受到大家的贊賞，我想主要的原因並不在他將傳統「狀元祭塔」的結局改為「小青率眾回來打敗塔神救出白素貞」的「新時代觀念」，而是成功的文字。文字藝術可能比選材更為重要，就好像將一道色香味俱全但營養不高的菜餚、和另一道營養價值很高但色香味稍欠講究的菜餚讓食客去選，大多數人會選擇前者。所以，編劇必須考究文字經營的藝術。但是，必須注意的是：粗劣的文字當然不好，太優美或咬文嚼字也不是好的戲劇語言。必須「恰到好處」，才能呈現戲劇的「味／道」。正如廚師烹調時要有「適當的調味品」，然而過於加油添醋或用太多的味精，並不是高明的烹調藝術。

那麼，劇作家和欣賞者如何創造和欣賞文字藝術呢？那就不能不借助我們豐富的「想像力」（*imagination*）。「想像力」是人類最大的財富，抽象的文字則是誘發想像力的最大「觸媒」，許多文學作品「描繪」的意象是無法用任何具象的媒介所能表達的。即使電影或現在神乎其技的多媒體恐怕也無能為力。成功的文字有時短短的幾行就能喚起驚人的意象。如莎士比亞筆下的茱麗葉向羅密歐說「再見」的那句話，就是一個有趣的例證。她說：離別是多麼甜蜜的痛苦

（*Romeo and Juliet*, II, ii）

為什麼「甜蜜」又會是「痛苦」？「痛苦」又會是「甜蜜」？多麼耐人尋味的矛盾。如果我們細細品味，那不正是初戀情人分別時最佳的心情寫照嗎？又如羅密歐初見茱麗葉時的驚豔：

喔，她比火炬還要亮麗

此美只應天上有不屬凡塵，她真像白鴿立鴉群

（同上）

這樣的意象也只能用我們的想像力才能充分地體味。如果真的拿火炬或一群烏鴉放在茱麗葉的旁邊來比，那就太煞風景了。所以劇作家必須有豐富的想像力，才能用美妙的文字在我們心眼前喚起美妙

的景象或意象。又如舍尼卡（Seneca）描寫殺死王子易波利特（*Hippolytus*）的怪物出現的情形：

西西里海峽的季風和愛奧尼亞海的西北風也從未掀起這麼大的浪濤。

山岩的峭壁在濤海中搖晃，

來夫卡斯山的巔峰上浪花濺白，

巨浪比山還高

大地變色，怒濤滾滾，

直奔而來。從巨流中湧出

一隻怪物

（譯自Ella Isabel Harris的英譯版）

有什麼舞台或銀幕能夠大到可以「容納」和「呈現」這樣的景象呢？

再借在Sophocles的*Antigone*中目擊者描述王后自殺時的景象，來看看文字的更大潛力：

她站在祭壇前，她的心

歡迎她手中指向自己的利刃

她倒下，黑暗從她正閉上的雙目滑進

（譯自Dudley Fitts and Robert Fitzgerald英譯版）

王后的心「歡迎」自己手中的利刃、黑暗（死亡）從她正要閉上的眼睛中滑進——這種死法多麼生動、感人。有什麼具象的行動能夠做到這種效果？

這就是文字的運用或台詞經營的藝術。又如王爾德（Oscar Wilde）的《誠的重要》（*The Importance of Being Earnest*、余光中譯《不可兒戲》）一劇，諷刺兩個少女選丈夫的最重要條件是男的名字必須叫「誠」（Ernest）。劇作家常常用正話反說或反話正說的技巧來豐富「戲味」，試聽布老太太（Lady Bracknell）選女婿時與傑克（Jack）的一段對話：

布：你抽煙嗎？

傑：這個是的，我承認我抽。

布：很好。一個人應該永遠有點事兒幹幹。這年頭倫敦有太多無所事事到處閒蕩的傢伙。（第一幕）

這種「似是而非／似非而是」式的正反妙語，趣味在故意顛倒邏輯或社會價值——「誠」。更為微妙的是在語意中暗藏玄機——對生活和社會的批評，諷刺和幽默兼而有之。我認為優秀喜劇真正奧妙的地方不在「歪說」，而是在「歪說」中埋伏的生活／生命的真實。

這些妙文在莫里哀（Molière）和蕭伯納（G. B. Shaw）等善於玩弄文字的戲劇名家的作品中非

常之多。試聽蕭伯納的《人與超人》（*Man and Superman*）中一段談論單身或結婚的好戲，語言也是又幽默、又諷刺。先是男主角太納不想結婚而逃跑了，卻被追了回來，在與女主角安娥又見面時有一段這樣的對白：

安娥：如果你不想結婚，就不要結啊！（走開）

太納：（跟過去）有那個人願意被吊死嗎？即使有人毫無掙扎地被吊死，至少也可以狠狠地吧監獄中的牧師揍一拳。（稍頓）我們是跟著時代的潮流走，不是照自己的意志。我有一種害怕的感覺：我會讓自己結婚，因為人們認為你應該有個丈夫。

安娥：我想我會結婚的——將來。

太納：但是為什麼要選我呢？為什麼在那麼多人中挑上我？！對我說，結婚是表示我神聖靈魂的變節和對我的褻瀆，是男人本性的毀滅、人權的出賣、羞恥的投降、可卑的屈服、失敗的接受。我會像一件被人用過後丟棄的東西一樣——爛掉！我會從一個前程無量的人變成一個只有過去的人；我會在別的丈夫們油膩的眼中看到他們幸災樂禍的表情——慶幸有一個新的囚犯來加入他們災禍的行列。於是，年青人會蔑視我，說我被出賣了；對女性來說，我本來是個謎樣的、充滿變數的人物，從此以後將成為某某人的私產——破損的物件——頂多只是個被用過了的男人——一個二手貨！（幕四幕）

莫里哀在《恨世者》（*The Misanthrope*）中對「戀愛中的男人」的描繪也是妙趣橫生。

愛蓮德：在戀愛中的男人最愛說瞎話，

極少會去批評他們的嬌娃。

他們看心上人像霧中看花，

沒有一處不是美妙絕佳；

假如她臉上有個什麼疤，

他會說那是一朵天生的玫瑰花。

蒼白的臉色說是淨潔的百合，

褐黑的皮膚變成健美的色調；

瘦長的是楊柳細腰；

肥胖的是儀態穩重；

相貌平庸衣衫不整說是

穿了寬大的便裝多輕鬆；

又笨又大的是眼中有女神的光輝，

又矮又小是天國樂園的縮影；

