



符號邊界的展延

劉慧芬《靈戲 — 米蒂亞們》中的書寫策略

The Adventure of the Signs

邱少頤 Shao-Yi CHIU

經國管理暨健康學院時尚造型表演系助理教授

對我而言，對《靈戲 — 米蒂亞們》這齣戲的觀察，可以說比以往的劇評來得更深入與全面，其中一個重要的理由，是劇作家劉慧芬從本劇的發想、初稿、排演，直到後來的演出等過程，都大方的和我們這些同行的友人一同分享與討論，正因為如此，我們更能從這齣戲的創作歷程中，看到劉慧芬是如何進行一個戲劇創作上的書寫挑戰。

其實，勇於創作挑戰對於劉慧芬來說，一直是一種常態，使自己不侷限於特定的「風格」之中。

不可諱言的，在戲劇批評中，我們所常言的「風格」，雖然在論述上提供著相當顯著的認知方便性，甚至，在劇場史的描述中，以「風格」來歸類某位劇作家、某個流派，甚至是特定的時代、種族，或是國家區域等等，都代表著一種利於界定差

異的文化想像，然而對於創作者自身來說，其實也可以視為一種創意的懶惰，李國修老師對於這種現象也甚為警惕，他將這種個人風格視為一種「複製成功經驗」的習慣，但終究會成為一種制約與慣性，而犧牲掉劇作家內在那生生不息的創意能量。

對劉慧芬來說，她的創作，其實是一種個人世界觀的感性呈現，換言之，她其實如苦行僧一般，不斷的自我覺察，釐清自己內在對特定文本的觀念，並且不斷尋求在劇場表現上有更動人呈現的可能；也因此，她並不拘泥於既定風格的設定，相反的，因著她內在視野的擴張，使得創作意念也隨之豐富，故此，其表現的符號形式，自然也常常超載，透過其劇場想像，讓實際的情感渲染更「外溢」出劇本文意的思想表達。

然而，這次的《靈戲 — 米蒂亞們》卻試圖做更為澈底的突破，而理由並不是為了單純的劇場效果，很單純的，是劉慧芬在這幾年的人生歷練中，有了一些更究竟的覺察，致使得她的創作意念更往深處推移，直至那語言邏輯所能著力之前的狀態，在創作此劇之前，她已經不止一次談到，在一切的人世現象之中，依稀可以覺察到那背後的統一流源頭，尤其在文化認知中，充斥著差異的區別與對立焦慮的背後，似乎由一種更根本的存在／靈性所分化而出，當時我是這麼理解，劉慧芬試圖讓其世界觀，由因果關係的認知中，更深的考掘出那「因」、「果」背後的「原初意旨」。

這樣的思維趨力，其實並不少見於宗教界或是哲學界的論述之中，但是，在戲劇界中，尤其在編劇這一個領域裡，這樣的企圖，無疑是一種為難自己的方式，理由很簡單，因為若是過去革新自己的風格來說，可以化約為一種思維與符號之間重新建構的過程；然而這一次的嘗試，不僅僅是一種風格的更新，也是一種劇本創作文法的拆解，舉例來說，我們使用中文說話，可以有不同的說話風格，無論是用詞遣字、雅俗語態，或是階級文化等等，但是這些不同風格擁有共同的前提，那就是語言符號系統的基本文法結構，倘若失去這個文法系統，那內在想要表達的意念，便會成為一種無形式的「無言之言」；同樣的，劉慧芬想要呈現的「原初意旨」，便是要超越單純的「因／果」關係，來加以探求其背後更究竟的起心動念，然而，她所想要超越的「因／果」結構，卻恰恰是戲劇創作的基本文法。

我們可以這樣理解，戲劇的文法系統，其實有很強烈的理性傾向，而這理性的溝通模式就在於現象發展的「因／果」關係之中，因此從亞里斯多德的《詩學》開始，就將這樣的模式視為劇本創作的書寫策略，同時，在亞里斯多德的知識概念中，也認為這樣的形式結構，才能認定一齣戲劇的完整與否。

這樣的論點，當然是服務於亞里斯多德那強烈

的哲學偏向，他認為任何我們所經驗到的事物乃是一個真實的存在，而真實存在的背後，必有其「內在規律」或內因。因此他認為，藝術家的任務，便是要洞察出現象（現實世界）背後所具有的「必然性」、「普遍性」，亦即是它的內在本質與內在規律。簡單的說，亦即是提供事物發展潛能的「因果律」。而且，因為「必然性」和「普遍性」是事物發展的邏輯，這樣的「因果邏輯」必須要在「發展」中才能被人認識，因此在戲劇中，為了發揮出「內在邏輯」所呈現的因果關係，所表現的戲劇，必須是富「發展性」的形式，才能看出「內在邏輯」的整體運作，這即是亞里斯多德「完整性」的思想基礎。又如在《詩學》第九章中所說：

歷史家所描述者為已發生之事，而詩人所描述者為可能發生之事，故詩比歷史更哲學與更莊重；蓋詩所陳述者毋寧為具普遍性質者，而歷史所陳述者則為特殊的。所謂普遍的陳述，我所指的為某一性質之人將蓋然的或必然的說或做某種之事。（亞里士多德，1992，p. 86）

亞里斯多德這裡所說的「歷史」，其實是一種編年體的形式，乃是按照時間序，將事物的發生記載下來，沒經過主題分類的文字紀錄，因此他認為這樣的文類，並沒有顯現任何聯繫「內在邏輯」的組織；但是在戲劇之中，事件的組合是為了具現其「內在邏輯」，而「戲劇動作」即是表現「內在邏輯」的動態發展，為戲劇的各元素提供一個理想的秩序（有別於編年史的偶然），以使觀眾能認知到事物背後的本質與規律，也就是說，形式上的有機性與整體性，其實就是以必然和蓋然的內在邏輯為基準的統一體，其所有元素的組合，都不能脫離這內在邏輯的一致性。

這樣的觀念，經過各個世代的延續（尤其在戲劇服務理性的共識中），逐漸變成一種難以撼動的「藝術體制」，其不只是決定著創作者如何思考自己的創作，同時，也決定著該作品是如何的被批評；對於「藝術體制」的解釋，培德·布爾格



2 大我的流動是一種頻率，沒有形象。

(Peter Bürger) 在《前衛藝術理論》(*Theorie der Avantgarde*) 一書中是這麼定義的：

這裡使用的「藝術體制」概念，意指生產及分配的機制，也是普及於一個特定時代且決定作品之收受的藝術觀念。(Bürger, 1998, p. 28)

也就是說，「藝術體制」其實代表著在某個特定社會當中，對藝術作品「該是如何」的約定與觀念。布爾格以這個觀念來解釋戲劇批評的現象，認為戲劇批評之所以發生，其實是將作品放置到戲劇的「藝術體制」之內來進行的：

就像法國古典主義理論者對巴洛克戲劇的批評，或萊辛(G. E. Lessing)之批評德國模仿古典法國悲劇。這裡的批評是在一個體制中進行的，即戲劇。(Bürger, 1998, p. 28)

由此看來，「藝術體制」對於藝術作品，並不是以單一作品的概念來接受，而是以「藝術體制」中，那有著完整體系的藝術觀念來加以接納與評價。由此看來，一般我們認為，「劇本創作」是「劇作家先有了一個創注意念，然後再找尋相應的符號系統來表達」。這樣的看法便須要有所修正，更接近事實的狀況可能是，「藝術體制」在劇作家發想創注意念之前，已經起著指導的作用，或者，即便劇作家能獨立出藝術體制的思想制約，然而在

提筆寫作，或是付諸呈現的時刻，因著體制系統的規定，便必須面對取捨或是退讓的狀況。

然而，劉慧芬這次為自己設下了這樣的挑戰，即是往內探索靈魂的無言之言，寄望在這次的創作中，以可經驗的新形式，呈現出人類性靈中那不可以文化分割的「集體默哀」，這無疑的像是希望用適當的辭藻，來描述出那不可言喻的嘆息般的困難。這在創作之初，我們幾個同行文友們就強烈意識到，不只如此，劉慧芬也清楚，這樣的創作意圖所要挑戰的，不只是「因／果結構」這樣的藝術體制，同時身為中國文化大學中國戲劇系主任的她，最直接面對的藝術體制是「戲曲符號系統」的形式制約，因為，一旦運用到戲曲的形式，自然就會發生不可避免的文化指涉問題，而讓她想表達的「無言之詩」，立刻被藝術體制解釋為中國戲曲世界觀的反射，而被其特定語境論述來理解。

然而，對劉慧芬而言，她卻不這麼自限，對於從小就受戲曲演員訓練的她來說，她的著眼點放在戲曲符號系統在這幾年所發生的表現可能性上，的確，戲曲藝術有其歷時悠久的體制要求，且這意義結構的來源，也確實相應著傳統中國文化的倫理觀和世界觀，如錢穆在〈中國文化與中國人〉一文中，提到中國戲劇的文化特色，他提到：

中國戲劇所要表現的，毋寧可說是重在人的共性方面，這又即是中國人之所謂「道」……深一層言之，中國戲劇也不重在描寫人，而只重在描寫其人內在之一番心情，這份心情表現在戲劇裡的，也可說其即是道。因此中國戲劇裡所表現的多是些忠孝節義可歌可泣的情節。這些人物，雖說是小說人物，或戲劇人物，實際上則全是教育人物，都從人類心情之共同要求與人生理想之共同標準裡表現出來。(錢穆，1976，p. 134)

很自然的，由於這一種將戲劇人物變成一個教育工具，並期望要撇除人的個性而達到「功能化」的企圖，因此，在傳統戲曲角色的塑造上，以類型人物（或稱「行當」）的方式來設計，從臉譜、聲音、服裝、動作，以及語言用字，都有著一定的成規來加以限制，並在此局限當中，發展出其獨特的形式美感。而在觀賞上，也造成了一種解讀上的方便，觀眾不需要去推理角色的本質，其臉譜的顏色與樣式，立刻就告訴所有人該角色的功能為何。

然而，在這一個傳統價值系統因著現代化社會的發展而削弱其主導力量的同時，傳統戲曲的教化意義便開始降低，因此在近年的發展上，京劇創作傾向於一波波藝術體制上的革新，無論是經典新編（現代觀點介入古典劇碼的再詮釋）或是風格創新（西方劇場的美學觀念與傳統戲曲的融合）等，都是一種讓過去的戲曲藝術體制有現代意義的嘗試，而這樣的編劇模式，在過去劉慧芬的創作生涯中，早已有多次參與編創的經驗，非但是嫻熟，甚至是某些新風格的原創者，但不可否認的，以上的兩種創作方式，所呈現出的，其實是強調了古今中外藝術體制的「對比」，讓特定觀點被突出，而非那更究竟之深層結構的探索。

即便如此，這樣的經驗確實也為《靈戲》創造了一個突破邊界的實踐基礎，因為在其中，劉慧芬所看到的是，同步於傳統意義結構的讓步，不也正表示著戲曲的符號意義也因此得到釋放，使其在表意幅度上得到了一種超越傳統倫理價值的表達自

由，而非固著於特定的解釋，更積極的來看，這樣的創意視角可以使戲曲符號由單一解讀的限制之中，蛻變式的，擴展成一種「多義性」的劇場符號詞語庫。

關於符號的多層解讀與多義性表現，戲劇記號學學者耶拉姆的看法值得參考，首先，耶拉姆認為那種被單一結構制約的符號解讀只是膚淺的層次，也就是說，一個符徵和符旨的一對一功能性關係，暗示了戲劇與劇場作品背後被單一的規約所定義，畢竟「意義形成的程序具有如此豐富性與流動性，實在難以用抽離的對象與它們所代表的功能等等說辭來加以考量。」(Elam, 1987, p. 35)，對於戲劇的符號解讀與表現幅度，他認為應該有更活躍與更寬廣的空間，因此，他提出布拉格結構派「符號的可轉換性」觀點，為解讀戲劇符號的衍義可能提出說明，他以舞台上的符號舉例：

被定名為劇場記號的「衍生能力」(the 'generative capacity' of the theatrical sign) — 傳播交通手法上特出的經濟性，自古希臘到當代格羅托夫斯基的「貧窮劇場」(Grotovski's poor theatre) 所運用的某些戲劇的表演形式、豐富的語意結構，透過一組簡單而可預見的記號指具的規格而形成的 — 是由布拉格結構主義派各依所見指名為機動性、動態性或可轉換性 (mobility dynamism or transformability) 而予以倡導出來的。記號指具在語意上可以自由轉換 (或予以過度決定)，不止是在內涵層次如此，有時連外延層次亦然 — 同一個舞台物件，依其所出現的情境之不同而代表了不同的所指意含：「每一物件以最快速的以及最繁複的款式，配合它的記號而予以轉換」。在某一場戲裏原來是一把劍柄，到了下一場戲中，只簡單變換一下方位，就轉化為一副十字架了，就如同在某一情境中原來代表一個柵欄的裝置，不待作結構上的修改，立刻將之轉化為一道牆或花園籬笆。這種外延的可轉換性，是由一個簡單物件所能完成的戲劇功能的可變性予以補足而來。(Elam, 1987, p. 18)

這個觀點暗示著一個和索緒爾（Ferdinand de Saussure）觀念相反的符號現象，如果索緒爾所認為的是一切的符號變化之所以能被理解，是根據一個穩定的、單一的內在結構所支持；而按照耶拉姆的看法，符號的意義之所以豐富，並不是符號本身有多大的變化，而是「意義結構」的多元性與流動性所產生的多樣意義，亦即「機動性的因素……並不僅只依靠舞台各種因素的相互可變性，而更有賴於記號系統或碼規的相互代換性。」（Elam, 1987, p. 21）。更進一步的說，藝術作品本身可能在符號上是固定的（比如說已經寫定的劇本），但是由於背後有多重「意義結構」的代換與流動，造成表面穩定的符號系統有多層次的表意可能。

為了不讓單一的文化結構來獨占本劇符號的解釋權，劉慧芬在《靈戲》中，採用了「複調結構」的方式，用涵蓋中西南北的三齣戲，共同的來介入《靈戲》中「男女／情愛」與「背叛／復仇」的主題，包括希臘悲劇《米蒂亞》，和戲曲名劇《秦香蓮》及《王魁負桂英》，這三齣戲在文化結構上大有不同，分別是希臘悲劇、中國北方的戲曲和中國南方的戲曲，除了將時間與空間刻意差異化之外，在角色上的社會階級也大有不同，米蒂亞是公主、秦香蓮是尋常人家，而焦桂英是煙花女子，而報仇的手段更是相去甚遠，米蒂亞用計殺了情敵，並親手殺了自己的孩子，意圖帶給丈夫痛楚；秦香蓮運用公權力，透過包拯的正義狂熱殺了丈夫；而焦桂英則是化為厲鬼，向王魁索命進而占有其魂魄。

在這差異甚大的三齣戲中，無論用什麼樣的分析方法，都可以得到一些理智上的解釋與批判，但，每一個解釋，其實都讓心智的界定能力更加活躍，而再次落到因果律的論理化，甚或倫理化的體制思維裡。

劉慧芬這次採用「複調結構」的方式，表面上是一種現代劇場的新穎嘗試，也有人理解為平行宇宙式的共存呈現，但我們更清楚的是，這是在突破藝術體制的理性傾向上，更能深入人心的方式，因為透過

模糊意義系統限制的符號邊界，得以將之延展，並消弭時間與空間的差異性，進而呈現那最深處的人性洞見。因此，在觀看《靈戲》的同時，這三組故事的政治性因素會被淡化，進而感受（而非解讀）到那三重敘事背後，其貫穿所有悲劇的「無言之詩」。

那麼，在本劇的戲劇世界中，這「無言之詩」是由誰來歌詠出的呢？劉慧芬從哲學中的「絕對精神」與心理學中的「集體無意識」中採樣，選擇以眾生背後那獨一意識為主體來發展其「原初意旨」，只是有別於叔本華所言那「自然意志」，在藝術中，她將這樣的意識賦予了「情性」與「欲望」。

其實，這展現了劇作家有意展現的靈性世界觀，那個獨一意識，也就是「道於一」（Universe）的大我，本來除他之外別無其他，故此，因為沒有參考對象，那個意識也無法自我認識，當然更無法透過對比的情況，而經驗一旦有情知見，因為一切皆是他，是整體無限卻孤寂的存在。

但是，在一念之中，這「道於一」開創了一場意識內的遊戲，透過自體分裂，而產生對比性，進而得以認識自身與經驗一切有情生涯，在剎然間的念頭催化之下，體驗人生情態的渴望，分裂成不同的意識點，同時也投射出一切的故事舞台，這個靈界現象，就成為整個「靈戲」世界的基礎，而為了完成這一個自我分裂的體驗遊戲，來自完整大我的各個意識點必須「遺忘」自己真實的身分，不然這一場靈戲就失去其因緣聚合的人情悲歡，而這也是劇中角色因著遺忘與入戲，勢必承受的必要之苦，如劉慧芬所說：「靈魂藉著肉身的改換，體驗這樣的情態，演出一場又一場的背叛大戲。這個她，入戲太深，在戲裡迷失了本性，卡在角色之中，無法自由出入，忘記靈魂原本『大我』的本質。這個大我，隱藏在肉身之下，是靈魂在人間的一次又一次角色裝扮。人生如戲，戲如人生。她的入戲，是苦難的來源，將自己陷入生命的困局，無法自拔。」

而這齣靈魂大戲可以分為四個階段，首先，是靈魂（道於一）整全為一時的混沌狀態，還未分化



3 每個角色的痛苦，皆會分散至大我中每個靈魂共享。

時的實際本相；第二，是發生對體驗人間情態的欲望下，「大我」開始分裂為不同的意識主體，透過遺忘自身，而進入這一場人間劇碼；第三，在失去整全大我的小我，因著不完整與匱乏感，生出了欲望，而在這欲望場中，發展出占有與背叛等等苦難的體驗；第四，因著這些的體驗，小我們對於人間情態有更深的洞見與覺悟，並逐漸記起自身是誰？在最後，整全合一的回歸大我的集體意識之中。

因此，在本劇第一場的時候，劉慧芬運用舞台符號的表意功能，試圖以藝術的、精緻的呈現，表現出「大我」所分化的不同意識點的狀態：

- 人影。一人、兩人、三人、四人……多人、全體人影逐漸重疊，人影分散又聚攏，聚攏又分散；分散時各自具有獨立的身姿，聚攏時化為一人，但隱約可見層層堆疊的邊層。光影堆疊幻化的過程中，背景與音樂逐漸轉換。（人格片段體的象徵意義）
- 一光束，強烈照亮舞台中央區；光束漸暗，其他光束從四面八方出現，遊走於舞台、觀眾席各

區，但光束始終維持一定的範圍光圈，不能照亮舞台全面的區域。光影逐漸轉變為水波光影。

- 水波粼粼閃動，女子們的身影在水浪間浮沉。出現三組清晰的身影，其餘身影逐漸暗去。歌聲入，配合以下的動作。

歌隊合唱：

重複、迴旋、重複、迴旋，
生命是一場畫圈圈的遊戲。

圈圈裡，妳是從前的我，我是未來的你，
你我輪流扮演著自己的角色。

不知道，妳是我，我是你，我是你，妳是我，
迷失在生命之流，忘了回家的路，忘了回家的路……

這裡的「歌隊」是模仿希臘悲劇的角色編制，代表著一種群眾輿論，或是劇作家自身的觀點直述，而在這裡，劉慧芬將之設定為「大我意識」的獨白，或是對劇中角色的提醒。如上所表現，在光影中，角色的聚散象徵著大我將自己解離的過程，同時為了自己的體驗，創造了世界，同時遺忘了



自己，而從同一的觀點，進入到物質世界中一切都「相異」的觀點。

為了這「相異」的體驗，這個靈戲世界，自然就會發生對比與對立，這樣的關係，就會產生撕裂與孤獨，因為，即便已經忘記自己原為大我，但在意識深處，人深深的感受到一切都是合一的觀念，但是，在靈戲的世界裡，一切又都是切割與分別，自然會產生深層的痛苦，以及一種無法安定的流浪感，而這展現在人間中，就是愛情（合一）與背叛（分離），因此，即使不同意識點選擇了迥然不同的角色背景，但這一個原初意旨，依然會同質異形地貫穿在靈戲劇碼之中。如以下所表現的：

米蒂亞：噢，苦命的人！痛苦折磨得我身心俱喪，

我是米蒂亞，我希望，我希望自己死掉。

秦香蓮：夫在東來妻在西，

勞燕分飛兩別離，

深閨只見新人笑，

因何不聽舊人啼！

我，叫秦香蓮……，薄情寡義的陳世美！

他竟然要殺死我！

焦桂英：一霎時只覺得天折地摧，

4

4 不同戲劇的複調結構，造成文化界線模糊，而有更深的觀照可能。

5

5 米蒂亞受到丈夫傑森背叛，但內心已經生出復仇的意志。

好一似萬把刀把芳心割碎，
魂飄蕩恨悠悠萬念俱灰。
為了那個負心人，我、我……我上吊……
死了！我是焦桂英……

三 人：(激動起來)當初，要不是我，那有你的今日啊？那有你的今日啊！噢，
苦命的人！痛苦折磨得我身心俱喪，我希望，我希望自己……永遠、永遠的忘掉！

歌 隊：神啊！天啊！你們可曾聽見這些悲傷的女子們發出的哀嚎？
她們的遭遇如此相似，她們可是相同的靈魂？(突然跳 TONE)
不，你們應該都認識吧？

三女子：(三女對望，露出困惑的表情，但似乎又了解了些甚麼。)……我們……認識？我們的遭遇……我們應該認識……吧？(互相對望，馬上否認。)不認識！

如前所述，這三個女主角來自不同的階級與文化系統，但在此卻被「複調」般的並置在一起，也在此感受到，在其角色後所運作的遊戲規則，竟然如此的相似，然後歌隊問到：「你們應該都認識吧？」，三女子一時之間進入將悟未悟的狀態，但接下來，立刻被差異性的意識介入，而再次忘記真實的自己，否認互相之間的連結。

然而，靈魂角色依然是有著合一的原鄉，但在物質世界中，無法擁有「道於一」的和諧法喜，於是，角色們在世界所找尋的替代品，便是「愛情」，甚或，為了有這一個替代的歸鄉感，可以不計一切代價地去取得，即便犧牲自己的部分人生；但是，在強化分裂的世界中，愛情的結合也是充滿殘缺，「背叛」的發生，看似一種現實的理由，其實更深的，是代表著這種人為的合一，無法救贖這分離家的殘缺感，如下所述：

三 男：我感激妳為我做了那麼多的事情，但我請妳冷靜的想想，妳，一定也得到了妳要的快乐吧！那時候，妳似乎是為我而做的，

可是，或許，妳也為妳自己做的？

傑 森：我這個決定，是為妳好，也為我們兩人各自的未來好！理由再明白也不過了！

陳世美：是環境讓我不得不做這樣的選擇，妳想想，我要攀登人生的頂峰，那不是妳一直希望我去做的事嗎？現在我就要登峰造極了，馬上就實現妳在我身上寄託的理想，你怎能不同意我的選擇呢？

王 魁：妳在青樓，閱人無數，怎麼找不到一位知心人？是沒人願意吧？還是妳不願意？總之，那時候，只有我願意。我心甘情願的當妳的護花使者，當了三年啊！時間也不算短，緣分結束了，妳就該放手了，思念，恨我，罵我，一點幫助也沒有！想開一點……桂英。

三 女：你……！我不懂我不懂我不懂，這根本是你的問題……！你利用完了我，甩頭就走——是你背叛了我！我要報復，我要報復，我要報復……！

三 男：報復我？還是……妳自己的……自戀……？(三男光區暗)

為什麼是「自戀」？這是有著兩重意義的詰問，表面上，是男主角將女主角的復仇視為個人自我尊嚴的維護，所以重點不是「愛」，而是一種個人理想形象遭破壞的憤怒；但更深的看，這種「自戀」其實是對於意識深處那分裂前合一狀態的依戀，本想透過愛情來達成這意識的合一，但卻遭到割裂，因此，想運用報復的手段，強硬地達成「意義上合一」的可能。

在此，劉慧芬將傳統藝術體制中的因果律，作了一個超越性的理解，一般的解釋是，人跟人之間的公平性發生變化(因)，而劇中人透過努力，重塑一個公平性的結果(果)。但是，劉慧芬卻在此表現出，這些表面的因果不是真正的因果，這只是靈戲運作中的理性結果，其實更深的不是因果，而是一種遺忘記憶的人間創造，以下是米蒂亞的復仇：

傑森：我的孩子死了！你，妳是女人嗎？簡直是妖精，生性野蠻，生來厚顏無恥，即便我有滿籬筐罵人的惡毒話，也無法傷害妳一分一毫。走吧！作惡多端的人，手刃親兒的毒婦，讓我自個兒面對命運哭泣。我再也無法從新婚的恩愛中獲取快樂，也無法在活人的世界裏與兒子交談，我的一生算完了。

米蒂亞：我絕不能忍受你嘲弄我的愛情，自個兒歡歡喜喜過日子，把我當好戲看；我更不能容許公主和那倡議這門婚事的克里昂不付任何代價，就把我驅逐出境。你現在儘管稱心地罵我妖精，說我是女妖，總之，像過去一樣，我，又抓住你的心了……

傑森：妳會痛苦的，我的痛苦，妳也難逃一份。

米蒂亞：是的，我的悲哀不再被你幸災樂禍地嘲笑，那就是我的收穫。妳以為愛情給女人帶來的痛楚是那麼輕微嗎？孩子死了，我這樣做，純粹是為了讓你心裏，痛！

米蒂亞在失去愛情（合一）的狀態後，創造了另一種方式，便是殺死自己的小孩，讓本來要與她分裂的傑森，再次強迫的，與她合一的共享同一份

「痛苦」，在此，復仇便不是一種民間司法的理性表現，而是一種模仿絕對合一的負面備案。而焦桂英的方式雖然不同，但卻是相同的精神：

焦桂英：王魁，你好負心呀！【唱】

你忍心假情假義來穿戴，
衣冠禽獸似狼豺，
害得我無依賴，
無有我焦桂英，
你、你、你富貴榮華那裡來？
快快還我相思債，

王魁：【念】

這相思債是怎樣的還法呢？

焦桂英：王魁！【唱】

我與你雙雙攜手赴泉臺。

- 武場入。焦桂英變臉，長水袖出，繞住王魁，王魁掙脫，急取寶劍，追殺桂英。歌隊幻化成鬼影，漂浮環繞，王魁目眩，胡砍亂殺，不慎劈砍到自己，倒地身亡。
- 桂英哀戚，魂影漸漸暗去。在悲涼的洞簫聲中，桂英魂與王魁魂面無表情地，





- 6 歌隊代表的是大我的聲音，也是不同意識端點的呼應。
- 7 角色醒悟後，失去面具（人格）而融入混沌中。

終於在陰間舉行了婚禮，旋律迴盪，漸弱音收，王魂下。

焦桂英：活的也好，死的也罷，總之，我要的，總到我手了！

秦香蓮的作法是一種更大的合一，表面上，是包青天主持公道，實質上，是秦香蓮運用其個人意志，讓整個世界的遊戲規則由她所制訂，利用包青天的性格執著點，達成殺死陳世美的結果，換言之，這一切的官司，都籠罩在秦香蓮的情感意志之下，不只是陳世美，一切的環境都被秦香蓮合一了：

秦香蓮：當時在公堂上，只有包青天能作主，他一人力抗皇室強權，下令殺死陳世美這名殺人未遂的負心漢……

歌 隊：等一下！我一直想不清楚這個道理，陳世美遭受斬刑真正的理由是？

歌 隊：負心嘛！

歌 隊：從來沒聽說負心漢被處死！

歌 隊：那就……殺人未遂！他派人暗殺秦香蓮母子三人嘛！結果是，去殺人的自殺，被殺的人沒事！

歌 隊：殺人未遂，也罪不致死啊！

秦香蓮：陳世美非死不可，是因為，我說……

秦香蓮：哎呀……【清唱】

香蓮下堂淚不乾，

三百兩銀子把丈夫換，

從今後我屈死也不喊冤。

人言包拯是鐵面，

卻原來官官相護有牽連。

我哭、哭——哭一聲屈死的二公婆，

叫、叫——叫一聲殺了人的天！

• 包公臉色大變，急忙下令。

包 公：劊子手，開劊！

• 陳世美被扛到龍頭劊上，被劊而死。切光。

歌 隊：啊！原來如此……

秦香蓮：狡猾的他，以為仗著皇家的勢力，可以免罪，繼續與公主過著富貴榮華的日子，可惜啊，我緊咬官司不放，狠狠的踐踏包青天心中的底線，我罵他是昏官，與權貴同流合汙，他可受不了，他自詡是青天啊！怎麼能容許自己被譏諷為「陰天」呢！哼！哼！哼！哼！（冷笑轉為狂笑）陳世美，你，當然……死定了！



8 女主角由男演員扮演，除了是一種戲曲的傳統之外，也代表著這角色的無性別性，或是陰陽兩性。

9 當女主角（男演員扮演）覺醒後，脫掉戲服，呈現原始的存在模式。

歌 隊：呃……妳們的報仇都很成功……，來，戴上這復仇女神的花冠。現在，給妳們拍拍手……

• 三女子取下頭上的花冠，凝視著……低聲啜泣……放聲大哭……號啕尖叫怒吼……天地為之震撼，光影漫漶動搖。彷彿宇宙爆炸混亂般，混沌不清。光影音樂入。逐漸轉場。

但如劇中的現象所示，當報完仇之後，宇宙爆炸混亂，因為這一切即使完成，那「道於一」的狀態仍然不曾降臨，這時，靈戲的眾靈們，開始進入了第四階段，逐漸的要整全合一：

三 女：【唱】望盡千帆歸去，孤舟天涯行何處？

三 女：【插白】我只認定，他是我的家！但我找不到我的家！我沒有家！

歌 隊：【唱】流浪、流浪，長笛一聲何處？

歸去、歸去，細雨微風行舟。

塵緣相誤，塵緣相誤，

不記來時路。

三 女：【插白】我恨他的絕情，更恨自己的軟弱，我恨、我恨、我恨、我恨……（聲音愈來愈低，恨聲愈來愈弱，最後，其實無力了。）

在這一段之中，角色的分裂意識開始淡化，當「我恨」的聲音逐漸削弱時，代表著角色的對比關係模糊，而進一步的發現，大家原來都是一個大我的分享端點：

歌隊\三女：【輪唱】

心在何處？家在何處。

（眾合唱）心在何處？家在何處。

妳人間的行腳，是妳心靈的遊路。

（眾合唱）妳人間的行腳，是妳心靈的遊路。

妳夢中的幻影，是妳思緒的靈霧，

（眾合唱）妳夢中的幻影，是妳思緒的靈霧，

光滅，燭息，任是烏雲密布，暗影幢幢，霎時影去蹤無，

（眾合唱）霎時影去蹤無。

- 米蒂亞、秦香蓮、焦桂英、傑森、陳世美、王魁等人互相交換面具，不停的換上不同的面具，最後，大家都不是原來的自己，但也都曾經是那個擁有舊面具的自己。

眾合唱：【唱】

我是\我不是米蒂亞……

【念】我是\不是傑森……

我是\我不是秦香蓮……

【念】我是\不是陳世美……

我是\我不是焦桂英……

【念】我是\不是王魁……

執著的我，

選擇了相似的妳。

執著的我，

選擇了相似的妳。

行過了累世的千山萬水，

你是我，我是妳，心塵迷霧，常駐不移。

這是一個很重要的回憶過程，讓所有的恩怨情仇在這裡付諸釋懷，一切都是靈魂的大戲，體驗是為了經驗自我，與擴張靈魂視野的智慧，即便人間劇碼如此的殘忍與悲痛，但到了回憶階段時，發現一切的是一種互助的結構，角色與其結構背景都過去了，單單純純的回到意識的純然，最後復歸回入大我的合一中：

- 放下面具，眾人逐漸統合為歌隊形象，隨歌聲舞蹈。

歌 隊：妳是靈，你是靈，在紅塵裡的角色扮飾。

妳是靈，你是靈，在夢境裡的虛實離迷。

妳是靈，你是靈，在人間裡的輕盈嬉戲。

妳是靈，你是靈，隨靈光、隨靈光飛入晨曦、飛入晨曦……！

- 光源紛飛，四下聚攏又分散，清晰照亮不同的方向，最後，一條清晰的光源直射下舞台。

這樣的世界觀，的確是十分的新穎，在過去的戲曲創作，時常援用歷史的素材來深掘其時勢的興替與角色的行動選擇，但在這齣劇中，這一切的興替與行動，都被更深的再解釋，如劉慧芬所說：「戲裡所有歌隊腳色，皆可視為靈魂不同的肉身，也可當成靈魂的本體。提醒角色扮演者，不論是米蒂亞、秦香蓮或焦桂英，請她們看穿人生是一場體驗的過程，沒有真正的擁有，無法帶走個人的欲想。靈魂具有無窮的能量，可以在腳色與腳色之間，自由出入，自在轉換肉身的身份與經驗。不想演這個腳色，可以扮演別的腳色，不喜歡這個情節，可以新寫一篇故事……人人都有靈魂，每個靈魂，藉著累生累世的肉身交替，增益靈魂的體認，擴展靈魂的格局。靈魂，在妳的肉身之內，是妳大我的集合體。妳是妳，妳也不是妳；妳是米蒂亞，妳也不是米蒂亞；妳來人間，藉著腳色入戲的經驗，學會靈魂的功課。人間，是靈魂的旅程；生命，是靈魂的行腳。靈魂來到人間，只不過是一場又一場的遊戲……」

在這樣的創作意念之下，即便意義變得更為深邃，然而卻也使得觀戲經驗變得直接與中的，姑且不論藝術體制於此的批評會何等難以著手，但對於創作者與其世界觀的融合來看，劉慧芬的嘗試與創新，的確成功的在藝術體制之後，找尋出一個那不可表現的靈性／藝術創作策略。

（本文劇本與劇照係由中國文化大學中國戲劇系劉慧芬主任提供）

延伸閱讀

- 布爾格（Peter Bürger）：前衛藝術理論（蔡佩君、徐明松譯，1998）。台北時報出版社。
- 亞里士多德（Aristotle）：詩學箋著（姚一葦譯著，1992）。台北：中華書局。
- Elam, Keir：劇場與戲劇記號學（林國源譯，1987）。未出版。
- 錢穆（1976）：中國歷史精神。台北：東大出版社。