

羅青

張曉風的「第五牆」讀後

十九世紀末，二十世紀初，是中國戲劇界的燦爛輝煌年代。古典戲曲如京劇以及其他地方戲劇，固然是轟動一時，名角新戲連出；現代戲劇中，則有話劇興起，一時風雲湧動，與電影相互推波助瀾。在短短的三四十年之間，為中國戲劇界，帶來了多姿多彩的面貌，讓人難以忘懷。

古典戲劇淵源流長，到了十九世紀末，舞臺藝術已然大備，故只有在角色表演上更上層樓，所謂「無聲不歌，無動不舞」，演出伴奏，無不自成體系；現代戲劇則是從西洋戲劇移植過來的，從編劇臺詞到表演佈景，一一皆受西洋影響，於生澀之中，透露出一

股清新強健的生命力。古典戲曲在這一時期，重在傳統的詮釋與再造。演員的才份成了戲劇成敗的關鍵。於是一時名角備出：梅蘭芳、周信芳、程硯秋、尚小雲、袁雪芬……都是難得一見的演藝大師。至於話劇運動的重點，則大部份都落在劇作家的頭上，一齣戲的成敗，多半要看編劇是否能扣人心弦緊湊有力，因此，在這一時期的戲劇家，最出風頭，田漢、丁西林、曹禺、洪深、熊佛西……等人的名字，都可以號召大批的觀眾。

中國話劇剛開始時，多半是從日本輾轉接收西洋的影響。民國前，李叔同在東京組「春柳社」劇團，

上演的便是西洋劇「茶花女」①。後來，歐陽予倩開始在國內從事話劇運動的推廣，對西洋劇的引進更是不遺餘力。不過，他對中國古典戲曲也有很深的愛好與修養。「小說月報」出版「中國文學研究」專號時，他曾在上面發表論文，分析京劇藝術，十分中肯獨到。後來的田漢，在戲劇的研究與創作上，也是走京劇與話劇並重的路子。田漢譯過「日本現代劇選」，他的頭兩部創作「環琳珮與薔薇」、「咖啡店的一夜」，光論名字，也可以看出其中帶有濃重的西洋或東洋風味。此外，田漢還譯過莎士比亞、王爾德，並改編過「卡門」。可見他在作品中受外來影響，是無可避免的②。

田漢外，在當時最受歡迎與重視的劇作家，應是曹禺，他的名作「雷雨」，可能是五四以來上演次數最多的話劇。曹禺出身南開大學外文系，對西洋劇作家如希臘的悲劇大師以及十九世紀的歐洲大家，都曾涉獵。他的「雷雨」，就受到希臘悲劇大師尤瑞皮底斯(Euripides)，法國戲劇大家哈辛(Racine)以及挪威劇作家易卜生(Henrik Ibsen)的啓發或影響③。

由此可見，在話劇的創作及演出上，中國作家受傳統的影響較小，大部份的技巧與內容，都是來自西方。我們可以說，中國的現代戲劇，一直沒有能完全脫離西洋戲劇的陰影。六十年後的今天，這種情形依然存在。中共文革以後的所謂樣板新戲，是溶合西洋歌劇與芭蕾舞所產生的四不像。其失敗的結果是必然的。而國內的現代戲劇，因遭電視、電影的打擊，二十年來，老是處於苟延殘喘的局面，一蹶不振。影視爲了配合商業及觀眾的需要，大量生產，降低水準，使嚴肅的戲劇作品減少，使嚴肅的劇作家難求，這實在是現代戲劇發展的致命傷。

到了七十年代的今天，國內以嚴肅的態度來創作劇本並設法使之上演的戲劇家，可說是已到了鳳毛麟角的地步，而其中能够經常創作，經常公演的，也就只有姚一葦和張曉風等三五個人了。劇運如此，實在叫人心痛。

四十年代以前的戲劇家，多受西洋古典戲劇或十九世紀戲劇的影響。七十年代的戲劇家，則多受二十世紀以降的荒謬劇場或實驗劇場的影響。受西方影響，本不是壞事，在交通發達，世界交流頻繁的今天，

東西方要想不相互影響，實在是不可能。事實上，歐美的實驗劇場與荒謬劇場，也受了許多東方古典戲劇的啓發。所謂交流，永遠是雙邊的，至於結果，則要看哪邊消化力較強，哪邊可以把人家的東西學習來之後再加以創新，成爲自己文化中的新傳統。

張曉風是國內近十年來最努力於推動劇運的少數嚴肅劇作家之一。從民國五十八年推出「畫」以來，至今她已經完成了九齣戲，並且通通都正式公演過，反應熱烈，獲獎無數。

一、「畫」民國五十八年（臺北國立藝術館）

二、「無比的愛」民國五十九年（臺北國立藝術館）

三、「第五牆」民國六十年（臺北國立藝術館）

四、「武陵人」民國六十一年（臺北國立藝術館）

五、「和氏璧」民國六十三年（臺北國立藝術館）

六、「第三害」民國六十四年（臺北國立藝術館）

術館）

七、「庚子年」民國六十五年（香港）

八、「嚴子與妻」民國六十五年（臺北國立藝術館）

九、「位子」民國六十七年（臺北國立藝術館）

民國六十五年，她把歷年來演出的戲，精選成一冊出版，共收入四個劇本：「第五牆」、「武陵人」、「和氏璧」、「第三害」④。「第五牆」與她早期的兩個劇「畫」和「無比的愛」都是屬於時裝劇；而「武陵人」以後的幾部戲，則是採取了故事新編的手法，賦予古典故事或歷史材料以新的精神。

「第五牆」的劇本編寫，承繼了美國第一次世界大戰後所興起的實驗劇場精神，把劇院當成研究人生的實驗室，除了娛樂觀眾之外，還要啓發觀眾。至於其編劇的手法，則多半源自於第二次大戰左右在紐約崛起的實驗劇作家桑頓·懷爾德（Thornton Wilder）的作品。

懷爾德所寫的劇本並不多，但却極富於原創性。他的「小城風光」（Our Town）和「九死一生」（

The Skin of Our Teeth) 兩齣三幕劇，已成了美國現代戲劇的經典之作。民國五十四年，湯新楣與劉文漢曾將上述兩劇加上他的四幕鬧劇「鴛鴦配」(*The Matchmaker*) 譯成中文，題名為「懷爾德戲劇選」，由今日世界社出版。對國內喜歡戲劇的讀者來說，懷爾德當不是一個陌生的名字⑤。

「小城風光」與「九死一生」的特色，大略可歸納成下面幾點：一、沒有傳統戲劇的內容與場景，觀眾看不到一個情節錯綜繁複高潮起伏的故事；二、沒有傳統舞臺所謂的佈景。第一點懷爾德是受了中國京劇及日本能劇的影響。他在序自己的戲劇集「三個劇本」時便曾提到：「在中國戲劇裏，一個人跨過一根馬鞭，觀眾就知道他已經騎在馬上。在日本的古典假面劇裏，一個演員在舞臺上旋轉一周，人們都知道他在長途跋涉⑥」。因此，在他的劇裏，觀眾只能看到一些象徵性的道具。三、懷爾德在戲劇中最突出的發明是利用「舞臺監督」(Stage Manager) 來實際參與戲的演出，並掌握劇的發展，人物的介紹，場景的口頭描述，使觀眾和劇打成一片。讓大家不斷的提醒自己這是在演戲，同時又不由自主的加入了戲劇之

中，變成了演員的一部份。他還喜歡讓劇中人物忽然拋棄了自己的身份，變成了觀眾，當場對劇作家或導演加以批評。藉此批評不但傳達出觀眾的心聲，也把劇作家的本意暗暗的表達了出來。四、打破古典劇中的時間律，過去與現在交錯出現。在「九死一生」中，遠大的冰河時代與現代的紐約生活，居然並存⑦。在「第五牆」裏，我們可以看到類似上述技巧的運用。第一幕一開始，編劇便安排了一個「觀眾代表」跑到臺上，對劇情批評了一番：

「啊！哈，哈，哈，朋友們，我看咱們是上當了，你們的票是多少錢買的？十塊錢？那還好，我的可是一百塊錢買的榮譽券哪！花一百塊錢來看這種莫名其妙戲，我看我們是上當了，上當了。」

你看，她媽媽在問她女兒叫什麼？鬼才知道她在叫什麼？我花了一百塊錢，難道就單來聽她這聲鬼叫嗎？呸！這種叫聲，我太太會，我女兒會，哼——甚至在我自己也會啊！」(頁十七——十八)

在「九死一生」的第一幕中，女僕薩冰娜也有如下的臺詞：

嗯……呃……這當然是個良好的美國家庭……而且——呃……人人都挺快活，還有——呃……（她突然不再發達心之論，跑到舞臺下來，感慨地說。）我不能替這齣戲講些什麼話了，我不能說話倒覺得挺痛快，這齣戲我壓根兒一點都不喜歡。

至於我自己，這戲裡面我一個字也不懂——都是講什麼人類所經歷的折磨，那是你們應當研究的問題（譯本——

二·十八頁）。

當薩冰娜在批評甚至在咒罵這齣戲時，她已經間接的把編劇要向觀眾強調，或希望觀眾注意的地方點了出來。在「第五牆」中，那個「觀眾代表」也具有同樣的作用。他替真觀眾提出他們在看劇時的疑惑，有時候，還解釋劇中人物的造型及場景的變換，並隨時在戲中重要的關頭插嘴，提醒觀眾對那一場戲的注意，作用有如懷爾德「小城風光」中的舞臺監督。他不但

批評導演，有時還不知不覺的諷刺了自己，或所有的觀眾。這是張曉風能自出新意的地方。

「第五牆」共有四幕，在第一幕中，張三（父）、李四（母）家裏的一面牆倒了，女兒張人生與兒子張生人分別有不同的反應。根據觀眾代表的解釋，牆倒的原因是「編劇跟導演偷懶，他們想不出一臺情節曲折動人的好戲，又出不起錢請演員，佈置舞臺，所以，哈哈，虧他們想得出，所以昨天晚上編劇導演就聯合起來拆這家人的牆，好讓我們直接看這家人演戲」（頁二十二——二十三）。在這一幕中，編劇點出了這第一面牆，也就是人與人之間相隔離的那一面。在劇場中，這一面牆是不存在的，因此觀眾可以直接欣賞或看到他人生活的內容。在此，觀眾不知不覺的變成了人家生活中的偷窺者，成了劇中角色的一部份。這一番設計，十分靈妙成功，使技巧與內容相輔相成，使觀眾不知不覺的變成了戲的一部份。這是作者創新的地方。

第二幕，張三、李四變老了一點，張人生有了男朋友丁一，並且結了婚。此中有一場戲是二人結婚後奶瓶尿布的「預告」。此時，家中來了一位「先知」

(着西洋古裝)來傳教，沒人要聽。連觀眾代表都大叫「糟了，糟了，糟極了，我們被拉來聽道了，哎呀！我情願一個錢也不要退了，只要他們肯放我走」。(頁三十二)先知所言的主旨，在闡揚聖經「傳道書」第一章：「虛空的虛空」。那一段話，強調世俗的追求，循環不已，到頭來總是一場空。並點出人生的循環亦是如此。

在這幕戲裏曉風運用「時間錯亂」的手法，來加強上述信念和看法的效果。先知遇到女孩問她年齡歲數，女孩答了，先知不勝驚訝：

什麼十八？十九？我上次碰到你爸爸媽媽，他們也正是十八歲和十九歲啊——

那分明是上禮拜的事啊！怎麼一下子就有你們了？。(頁二十七)

在此，「時間錯亂」的手法正好為劇中的主旨相配合，讓觀眾感到人世循環，只不過是眨眼間之事。

第三幕，張人生的女兒丁丁已上小學，李四張三成了外婆外公。他們在等在美國做了哲學系主任的張生人回來相親。不知他在回國途中，道經東京，被一場火災燒死了。此時導演出場，解釋為何要找一個「

假張生人」來替代。並讓假張生人把真張生人的醜事向觀眾交代。原來真張生人有一個私生子，而且是白癡。在這一幕中，先知仍不斷出現，向他們點出現有一切「看得見的」追逐都是暫時的，循環的；只有那「看不見的」才是永久的。可是依舊無人能懂。

這一幕的特色在導演與觀眾代表的辯論與假張生人的安排。這裏的導演相當於懷爾德劇中的舞臺監督。其作用與「先知」相似。他不但解釋真假張生人間為什麼可以替換，並且對劇中人物提出了批評。不過他的批評與先知的不同。後者是善意的點化，前者是辛辣的諷刺。觀眾代表相信假的會被認出來。而導演却辯稱：

老人？哈，老人最好瞞了，老實說，天下父母認得自己兒女的有幾個？他們的兒子如果愚笨，他們就說他老實；他們的兒子滑頭，他們就說他聰明；他們的兒子揮霍，他們就說他大方；他們的兒子小氣，他們就說他節儉，他們的兒子娶不到老婆，他們就說他眼界高；他們的兒子用情不專，他們就說天下女人都

迷上了他兒子——好了，要是他們的兒子功成名就呢，他們就說他長得像他老子。（頁五十二），

這段話非常機智突出，顯露出編劇的才華。不但化解了觀眾代表的問題，同時也諷刺了臺下的觀眾。觀眾代表怕假的裝真的裝不像，於是導演立刻又借機發揮「世界就是個大舞臺」的觀念：

這個你放心，演戲這玩意兒人人都會，不用多教，你看，有誰說假話會臉紅心跳的？除非是生手。還有那些糊塗人裝聰明，那些聰明人裝糊塗，不是個個都裝得很像嗎？我不知道你老兄是什麼裝的，不過我覺得你裝得也不錯啊。（頁五十二——五十三）

最後一句，一語雙關，讓觀眾聽了有所會心。此時先知插了進來，從另一個角度對死去的張生人做了一個總批判：

朋友，你知道嗎？張生人早就死了，他考上大學的那一天，他所有的年輕理想都死了。他走上飛機的那一天，他所有

對這裡的愛都死了。而當他埋首在圖書館的那些日子，他所有的智慧都死了，他的軀殼死得比較慢，是剛才纔死的。

這段話，對目前國內的某些現象，做了深刻的諷刺。在懷爾德的「小城風光」中，這種手法也是屢見不鮮的。當十一歲的小周在送報紙時，舞臺監督就插了進來談他未來的經歷，他說小周中學第一名，到麻省理工又是第一名，「當時波士頓的報紙都登載過這件事。小周一定可以成爲一個出色的工程師。不過戰爭爆發了，後來他死在法國，受了那麼多教育，一點用處都沒有，」⑧懷爾德在此，蓄意對當時的歐戰諷刺。小周的死與張生人的死在意義上當然不一樣，不過戲劇的效果而言，都是對某種現實情況的批判，其精神是相通的。

本劇以內容與技巧而言，結婚事件以及揶揄人物都與「小城風光」，相似及雷同；以人物而言，「假張生人」這個角色，則是張曉風獨創的。假張生人的出現，除了點出「假作真時真亦假，無爲有處有還無」的主旨之外，還製造了一個批評真張生人的機會，讓觀眾了解他不可告人的一面。

這種虛實交錯的劇情安排方法，有時會使觀眾把握不住重心。因此，懷爾德想出了一個非常聰明的辦法，那就是讓劇中人物故意忘了某段重要的臺詞，而這段臺詞多半是全劇的主旨所在。經人提示後，這段臺詞得以一再的在觀眾面前重覆，加深大家的印象，提醒大家的注意。例如「九死一生」中第一幕，薩冰娜就把下列這句話重復了好幾次：

別忘了幾年前咱們九死一生，好不容易才捱過那經濟不景氣，要是再來一次那樣要命日子，那咱們還得了？（這是句提示，薩生氣的瞧着廚房門，重復的說

：）……（譯本二・頁十八）

有時候懷爾德則故意讓劇中人物好像忘於下面臺詞似的，不斷重複某關鍵性句子，這也能在無形中加深觀眾的印象。「第五牆」，編劇也運用了類似的技巧。例如先知在第三幕中離去之前，曾對劇中人物批評道：

你們的生命是什麼呢？你們原來是一片雲霧，出現少時，就不見了。（頁六十
五）

在此幕的結尾，作者很技巧的安排觀眾代表從夢中醒來自言自語的將此句重復一次：

什麼，第三幕也完了嗎？要命，我睡着了，他們到底演了些什麼？（打開綠油精擦頭）噢，我做夢的時候，恍恍惚惚聽到什麼「你是雲霧，出現少時，就不見了」到底是什麼意思？雲霧？少時？不見了？我請你抽煙（掏出煙來，自己吸一口煙噴出來三煙散了，）雲霧？少時？不見了？（走過去拍某觀眾的肩膀）你告訴我，這段話究竟是什麼意思？（下）（頁六十八）

張曉風在此，把懷爾德的技巧消化運用得了無痕跡，而且她還能推陳出新，用外在的抽煙動作，更進一步的把臺詞裏抽象的哲學內容，具體化了起來，令人激賞。

第四幕，張人生已是中年婦人，女兒丁丁，也到了十七、八歲要結婚的年齡，有悟性，有慧心。假張生人接到美國要他回去的電報。李四一急，得了半身不遂。災難與死亡的來臨使眾人開始注意先知的話。

而此時，先知却消失了。幕尾，在導演與觀眾代表的對話中，編劇再一次點出，臺上臺下本無分別，大家都是演員，而演員就是現實生活中的人物。戲永遠在演，幕永遠不謝。

綜觀全劇，其主旨在點出人生如戲，一輩子汲汲營營，到頭來還是空忙一場；而這個世界則是一永不謝幕的大舞臺，其中的演員生老病死，真假交錯，循環不已，結果一切成空。爲了征服這必然的死亡而達到永生的境界，爲了征服這無休無止的循環達到智慧的境界，人們必須看破虛偽的幻象，看向天國，才能找到永生的路。

編劇表現上述主題的方法如下：（一）以牆爲主要意象來象徵人世間人與人之間的種種隔閡；也象徵了每一個人都被自己所築的四面牆所困，無法看到通往天國的那面透明的牆（也就是「第五牆」）。——

在第一幕中，牆倒了，一方面象徵劇場開始，一方面象徵世俗的生活有了變化，強調了牆對一般人的重要，也指出了一般人對牆的依賴。這裏編劇很巧妙的用幕來代表牆上的窗簾，使形式與內容達到配合無間的地步。牆的崩壞，帶來了先知，然先知仍被其他

三面牆拒絕了。

在第一幕裏，牆倒時，尖叫的是李四的女兒張人生；在第二幕裏，牆又倒了一次，尖叫的是張人生的女兒丁丁。在此，牆倒這件事又象徵着人生循環重複的主題，「日光之下，並無新事」的道理。懷爾德的「九死一生」裏，也有「倒牆」甚至於「飛牆」的安排。當薩冰娜說：「可是我並不驚訝，整個世界却亂得一團糟。這房子到現在還沒塌，在我看來是個奇蹟」之時，「右邊一段牆傾然欲墜」，然後「突然飛上天」。不過，懷爾德的牆在劇中只是點綴，以牆象徵人類支持保護自己的力量而已，並無進一步的作用。而張曉風的牆一則與全劇溶爲一體，象徵的層次也多了一層。

劇中人物與牆最密切的，要算是「先知」。而對先知來說，牆是不存在的，因此，在第三幕裏，丁丁尖叫道：「他穿牆出去了，他會穿牆」。（頁六十六）事實上，依先知的看法「家人人家的牆都是倒的，家人人家的生活都是被人虎視眈眈地看着，而家人人家也都虎視眈眈地看着別人的生活。」所以人根本無法「用牆把自己隔離起來」（頁七十七）。不過，雖

然「人類的眼睛是鐮刀，隨時都想宰割別人」，但還是有自救之道，而最好的「辦法不是去修補牆，而是去開一扇天窗。」全劇中，只有先知最了解牆的作用，也最初利用牆來解釋闡明他的「道」。因此，先知在劇中的牆是相輔相成，不可分割的。

編劇第二個展現主題的方法是讓劇中的人物之間看姓名的差別（雖然這些姓名也是極普通極無個性的），但在性格上，却陳陳相因，相互相像，無甚差別。彼此之間也分不出真假，大家幾乎都在重覆同樣的動作。直到李四面臨死亡時，才喚醒了部份角色的醒覺。其中最有慧根的是丁丁，她大悟道：「死亡，死亡原來一直寄生在我們的屋子裏」（頁八十），「生命是一個漂亮的小梨子，你剛品嚐出一點味道，便已經吃到又酸又澀的心子了。」（頁八十二）最後，她終於向先知問道：「可是，誰來教導我們，誰來向我們指示真理的道路？誰來向我們傳揚穹蒼的奧秘」。由此可知，丁丁是編劇所安排的新希望——一個有嚮往天國意欲或能力的人。至於中風的李四，在編劇筆下，成了「了悟生死」的象徵。先知說她是左邊活著右邊死了，「活著需要的是能力，死亡需要的却是大

智慧。」她成了最先聽到雄鷄晨鳴，羣鳥啁啾的人。（頁八十四）

在人物，佈景（牆）與先知之間，編劇又安排了兩個相對的角色，一是該劇的導演，一是臺下的觀眾代表。兩者交互運用，或解釋人物，或說明事件，或提供批評，或引導觀眾，總之，通過這兩人的爭吵或揶揄，臺上臺下在不知不覺中已打成一片，與「人生的舞臺，永遠不閉幕」（頁八十七）這句話相呼應。

在舞臺動作方面，張曉風與懷爾德一樣，都偏愛京劇式的象徵性動作。例如在第一幕中，李四吃力的拿着窗簾，而實際上手是空的；第四幕，張生人下而復上，編輯在舞臺指導部份寫着：「這種下而後上的路線頗似中國平劇」。此外，編劇還喜歡賦道具象徵作用。例如張生人出現時，左手拿哲學書籍，抽煙噎煙的動作，亦暗示了「人生逝如雪霧」的主題。中年以後的張人生坐在臺上「毫無表情的」把手中的氣球放走，暗示青春理想的消逝如彩色氣球一般。凡此種種，都可見編劇的匠心。

至於語言方面，「第五牆」比其他幾齣故事新編式的古裝劇要來得成功得多。這可能是背景是現代的

關係，對話寫來清新活潑，十分自然，常常有妙語及雙關語出現。例如張人生的丈夫丁一對她說：「哇！人生，我真慚愧，我覺得稍微配讓你住的房子，我總是出不起價錢，我出得起價錢的房子，我又總是覺得絕不配給你住。」「人生」一詞，一語雙關，指他太太也指「人生」。妙語，雙關兼而有之。「第五牆」內容方面的發展，頗近乎詩，其發展的方式是跳躍的抒情的，而不是小說式的敘述與描寫，故其中常有詩的語言出現。例如先知宣佈張生人的死訊時，說了一句：「他們不准許張生人死，他們的每一根綳紋都刻畫着他們對張生人的愛，他們每一根白髮都是對張生人的挽留。」（頁四十九）造語十分自然，絲毫沒有讓人感覺肉麻，是詩句也是警句。

除了詩語外，張曉風也善用諷刺語來烘托主題。如果丁丁是新生代有希望有慧根的人，李四則代表了要經過大苦難才能醒悟的人；張人生，則是在悟與不悟的邊緣；至於張三，則是一個百分之百的講傳統講實際的代表，對天堂可以說毫無警覺。全劇最反宗教的人物是張生人，他搞存在主義，根本否定了上帝。編劇對上述諸角色都有不同程度的諷刺；但被諷刺得

最厲害最無情的，還要算張生人。在先知的對照下，他是一個「除了有個博士以外，什麼都沒有」（頁六十）的廢物，是個存在主義式的陌生人（注意「生人」一詞一語雙關），有個私生子是白癡，吸毒吃大麻煙，搞性濫交，在美國而不在祖國，對祖國對他的家人沒有絲毫的愛，最後於東京火災中被燒死。在編劇筆下，他成了一個十惡不赦的人，而且還是個「假的」，真是極盡諷刺之能事。相形之下，張曉風對其他人的諷刺則筆下留情，並不刻薄。她借觀眾代表諷刺觀眾喜歡廉價的通俗劇，借張人生的婚姻諷刺一般人所謂的愛情，都能恰到好處，不算過份。在諷刺中，有時還有警句出現，使對話生動活潑而不流於呆板尖刻。例如第四幕，當眾人都聽到雄鷄長鳴時，觀眾代表却說：「啊，我也聽見了（抓頭）唉，奇怪，我從十四歲以後就沒有聽過鳥叫了，我每天只聽見鬧鐘」（頁八十五）。這句話會使每一個準備過各式各樣聯考的觀眾啞然失笑。

在了解了編劇的主旨、手法以及優點之後，讓我們根據上面所討論過的原則，來看看「第五牆」是否有破壞戲劇效果的缺失。一般人對張曉風戲劇批評最

激烈的是(一)宗教(或傳教)意味太過濃重，(二)語言太過矯情不自然。關於語言方面的批評，我想是適用於她所寫的故事新編型態的古裝劇，其中用語，文白夾雜，忽古忽今，使人物失去「說服性」。我想這一點，如要克服，必須對武俠小說的語言多做研究。一方面要在語言中保留古人說話的味道，同時也要在觀眾不知不覺中加入現代的觀念(注意不是「現代的字彙」)因為「故事」既然要「新編」，其最重要一點，就是加入以前所沒有的觀念及構想進去。如新加入的觀念，完全用新字彙來表達，那就會顯得格格不入，產生不協調的惡果。用舊字彙傳達新觀念，當然是困難的，因此，如要成功，非要有高超的藝術手腕不可。

大體上說來，「第五牆」無以上的問題，因為它是時裝劇。不過，編輯在塑造人物及其運用的語言上，仍有缺失。由前面的討論，我們知道先知是全劇中的靈魂人物。然其造型却是西方人的形像：「(先知上，手持聖經，他的身份和打扮既像希伯來的先知，也像希臘的預言家。)」(頁二十六)如果我們認可其在造型上有西方人之必要，那他所說的語言最好帶

有西方口音及語句。可是實際上，這位西方的先知除了引用聖經之外，還引用孔子(見頁八十三)，例如：「我欲仁，斯仁至矣。」這句話就是。因此，將這個先知的造型中國化，便有必要了。我這樣說，並沒有暗示西方先知不宜引用孔子的意思。但如果編劇這樣做則必須要在劇中先有個交代，讓觀眾對此先知的來歷有個概括的了解。對他為什麼能引用孔子的背景也該有個說明。如果編劇找不到空間來為先知的型像做較完整的描劃，那就應該讓他退居次要的地位，少出現，少說話。

依劇情需要，先知確實應當是主要人物，我們須要保存他，但這並不意味其造型不可更改。事實上，編劇可以將先知的造型改成傳教士、牧師、神父、或隱士、拾荒者、流浪人，或老師、醫生、清道夫等等人物，然後再賦予他象徵性的先知人格，他講話的內容及精神可以不變，但細節方面的造語以及意象比喻的運用，則要配合其造型修改。編劇沒有在第一幕讓先知出場或暗示先知即將出場，實在是一大敗筆。先知既然是全劇的靈魂人物，他便應該即早與觀眾發生關係。在張曉風的筆尖，先知突然出現，無遠因亦無

近因，實在有欠考慮。

再者，劇中的先知，一開始就以「完人」的姿態君臨大眾，表露出先知的身份，亦是敗筆。因為這樣一來先知這個全劇的靈魂人物，便無法跟着劇情發展下去。他開口聖經，閉口上帝，成了一個標準的「固定人物」，成了編劇思想的擴音器，滿口說教，或傳教，既無法吸引人，也無法感動人。如果他一開始隱藏身份，隨着劇情的需要，慢慢展露出先知的特色，以暗示或象徵的手法，把聖經或傳教的材料溶入口語當中。這樣一來，可能比較容易吸引觀眾入戲。舞臺上任何一個角色在劇中沒有發展，那他就是一個「死角」，不宜上臺，如果一定要上臺，也只能做配角或活動道具。

至於說在劇中宣傳基督教思想，我覺得無可厚非。作家應該有權在作品中宣傳他自己的信仰與思想。但演戲不是傳教。如果一個信仰基督教的作家要藉戲劇形式來表達他的思想，那他應該把這種思想演到戲劇之中，而不是加諸戲劇之上。文學當然可以載道，但載道的文學不可只是教訓論文。宗教劇當然有存在之必要，但必須要與牧師在請福上證道的方式不同。

張曉風自己也意識到這一點，她甚至讓觀眾代表喊出：「糟了，糟了，糟極了，我們被拉來聽道了」。這一筆當然是極佳的安排，但也只能化解一小段或一部份劇情。整體說來，不管觀眾是不是教友，都一定會被先知的大道理給弄煩的，至少，也無法感動，或確確實實的聽進去。因為，先知所說的全是外在的概念，而不是他與觀眾在舞臺上一起經驗一連串事件後，所發出來的感悟或心得。觀眾對那些編劇強加上的臺詞之來源不甚了了，當然也就無法發生什麼興趣。

縱觀全劇，除了先知這個主要角色塑造欠妥以外，其他人物多恰如其份。其中編劇技巧，雖然有許多受懷爾德啟發及影響的地方，但大體上說來，張曉風是能够消化創造避免抄襲的。更難能可貴的是，她能在這種沒有傳統故事內容的戲裏，保持結構及動作的統一與完整，這對僅僅寫過兩三個劇本的戲劇創作者來說，是十分不容易的。她以後的劇作中，從這一點來看，並沒有幾部戲能够超過此作。

一個劇作家要想成功，除了多學習、思考、創作外，還要有劇團能演出他的作品。因為只有在劇場中，劇作家才能獲得再生的力量。作品不經演出，劇作

家便很難求得進步。在劇運衰微的今天，張曉風是幸運的。因為她擁有一個劇團：藝術團契劇團。這實在是太有用了，她可以從演出中，不斷的修正自己，改進自己，甚至可以刺激自己多多創作。張氏在戲劇上的多產，當與她的劇團有密切的因果關係。在此，讓我們虔誠的期待張曉風能够再出發，寫下超過她過去成就的劇本，並將之排演出來。

註．．

①陳映襄編，「民國文人」，長河出版社，臺北，民國六十六年，頁一六四。

②趙聰著，「現代中國作家列傳」，香港中國筆會，香港，民國六十四年，頁八七——八八。

③劉紹銘著，「小說與戲劇」，洪範書店，臺北，民

國六十六年，頁一〇一——一四八。

④張曉風著，「曉風戲劇集」，道聲出版社，臺北，民國六十五年。

⑤湯新楣，劉文漢譯，T·懷爾德原著，「懷爾德戲劇選」今日世界出版社，香港，民國五十四年。

⑥Thornton Wilder. "Three Plays: Our Town" *The Skin of Our Teeth, the Matchmaker, With a Preface* (Haper & Brothers New York, 1957), P IV.

⑦Frank M. Whithy "An Introduction to the Theatre", (University of Minnesota Press, 1954). P. 106—107. 認為用舞臺監督入劇是懷爾德的發明。

⑧見註⑤，頁十一。