

辭。主管國劇的教育部社會教育司的一位官員對我說：「談國劇的振興，只要找到俞先生，我們就放心了。」

回想這五年多與俞先生的接觸，覺得他的一生，有如一名長跑選手，為追求一個長遠的理想，是那麼的熱情、認真、專心。

俞大綱教授談平劇

筆錄 施叔青

五月二日，俞老師去世的當天夜晚，我因深夜還無法入眠，只好到書房翻閱一些舊文稿，看看是否有老師沒發表過的遺稿。果真有一篇訪問稿被我翻來了。這是大約四年前，「幼獅文藝」有意出個中國戲劇專輯，找我去訪問老師談平劇。後來這個專輯始終沒弄出來，這篇文章也就被壓了下來，一直沒發表。

燈下重讀這篇舊稿，真是百感交集。回想老師生前爲了持續平劇這一劇種，雖然屢次受到挫折，然而他還是集合了同好者，幾年來，一直不懈地做着創作劇本，以及對平劇整觀與分析的工作，爲持續平劇這一劇種而努力。

老師走了，我對這篇舊稿重繕，大膽地拿出來發表。老師如果知道了，對自己的東西極端慎重的他，一定不準我就這麼冒然發表，他一定要好好看過，再做補充的。

但願老師能够阻止我——但願他能指出我的錯誤——但願……談到中國戲劇的本質，俞教授說：

「如衆所知，產生世界文化的兩大源流，一是希臘，一是印度。以戲曲來說，代表東方思想的印度，它的戲劇裏充滿了宗教的色彩。超自然的、玄想的味道很濃。是屬於一個超現實的世界。反觀以希臘、羅馬爲起源的西方思想，却是承認了物質世界，肯定了自然的力量，有待人與之抗衡，鬭爭。在本質上，表現在西方戲劇上的，是一種寫。實的東西而中國的戲劇恰好是介於西方的寫實，以及印度的超現實當中，而採取一種中庸之道。我們對於「自然」的感受力一向不及西方的尖銳，對於西方人這種與環境做困獸的掙扎的立意與努力，絕不是主張天人合一的中國人所能瞭解的。深受儒家思想影響的我們，無法接受印度人對自然那股徒勞的嚮往。對於人生的看法，中國是個相當實際的民族。我們承認了現實的、客觀的世界。戲劇是反映生活的，當然也同時反映出一個民族的社會生活習慣，所以中國戲劇在思想意識上是植根於人的生活，是寫實的。」

中國人認爲宇宙一切包括天、地、人渾然一體，同時被一種自然律所支配，它是有規律的。宇宙間一切無不依照這一規律進行，成爲一種有秩序的和諧，這就是老莊所謂的「道」，不過儒家以制禮作樂來配合人的行爲。

中國人的審美觀點，顯然地和西方不同。我們講究的是神韻與意境。在舞臺上對人的動作的模擬，我們注重傳神而不是西方戲劇、繪畫式忠實的照抄。中國的舞臺採用了音樂、舞蹈這兩種抽象的藝術，在表現方法上，中國戲劇的風格則是象徵的，非寫實的。中國人對於戲劇的表演，要求做到舞臺上語言的音樂化，動的作舞蹈化，這樣才能符合審美的條件。因此，總結地說來，表演抽象藝術化，題材意識人間化，這便是中國戲劇的本質。」

就中國整個文學藝術的發展，戲劇的產生是在極晚近的元代，當時、詞及其他藝術早已由巔峯而走向衰微。我想知道一些形成中國戲劇的因素，以及成戲之前的經過。

「中國戲曲發生得遲，這當然與戲劇在中國文化的地位有關。」俞先生接着說：「然而，它也不是憑空而來的，而是經過歷代長時間的累積，綜合各種表演術而成的。追溯到漢代的「百戲」，這是一種技藝性的表演，如一個人與另外扮成動物、野獸的人相爭鬪。人裝扮成野獸，又有勝負的結果，人獸之爭，生理的衝突極為明顯，這種又帶舞蹈，又有故事雛形的百戲，如「東海黃公」，原是當時民間的遊戲，它包含了組成戲的條件有：一、它的娛樂性。二、人裝成獸的模仿性。三、有勝負與負的衝突性。

唐代的「參軍戲」，做為宮中藝人勸諫君王之用的。兩個藝人，一人扮成聰明人，另一個是笨伯，兩人互相取笑，打鬧。這種具備有戲劇條件，而不成戲的「參軍戲」，對後來滑稽戲的影響極大。應該說是中國喜劇、諷刺劇的濫觴。娛樂兼勸諫的兩個藝員，更是現在舞臺上的「丑角」。

北齊蘭陵王的面具舞，雖然不能肯定歌曲是由旁人代唱，或是舞蹈者自唱。可是唐代的「踏搖娘」，描寫醉漢蘇中郎，回來毆打其妻，由妻子「哭訴」和「且步且歌」，當然已經是歌舞合一，外加劇情了。所以說「踏搖娘」是個具有情節，人物性格明顯的一個表演。

「我以為中國戲劇在成戲之前，還受了彈唱故事的變文的影響。變文是佛教入土中國應運而生的俗文學作品，盛行於唐代。像變文這樣成系統的長篇彈唱故事文學，實在是為此後成形的戲劇催生的憑藉。」

「如此，通過宋金離劇與院本，而可稱為完整的戲劇的元雜劇就應運而來了。

「俞先生這段戲劇歷史的追述，便為前面提到的「本質」做一個註腳。

「講到戲劇的『衝突性』，東西方戲劇在表現衝突的着重點也不同。首先，我們肯定戲劇這東西是從文化而來。中國是個以倫理思想爲主的民族，所以中國人基於倫理而形成一種文化模式，表現於戲劇裏的衝突性，不是西方一再重覆的主題；即人與環境的對抗性，而徒勞地試着突破自然的束縛。在中國戲劇裏，着重的是人際關係，人與自己性格（理智與感情）的協調。戲劇裏的衝突，其結果必有勝負，決定此勝負的，便是依照中國宗族社會的法律與邏輯爲標準。維繫社會秩序的，便是以倫理家族關係來維持。忠孝節義等抽象觀念變成一種批判人的行爲的準則，所以表現在戲裏的道德價值很高。」

平劇是不是應該保留？或者需要改良？這一直是被爭論的問題，俞先生的看法是？

「首先我必須表明我不喜歡『改良』二字，用『改進』似乎比較好些。至是保留與否，我想凡是一樣成形的藝術形式，成功他的文化模式之後，當然必有組成模式的規格，既然已成定型的格式，它是否有生命力，這全在乎對象對這種成形的藝術形式有否共同認同之點。受制於時間的影響，戲劇的出發點是從生活，它肯定當時的社會情境，因此它也就是屬於社會生活習慣的一部分，它的社會價值當然是不能被否定的。不過，這並不包括它的藝術價值。換言之，它的藝術價值愈高，可能脫離生活愈遠。平劇現在的處境是藝術價值高過社會價值。無形中，它的生命力量在減少，我們覺得平劇在逐漸衰老，並不指它的藝術貶值，而是它脫離了今日的生活社會。這樣說來，平劇似乎只能寄託於它的文化藝術價值上，依賴國家來保持，如同保持古物一樣。」

「實際上並不盡然，爲什麼呢？姑且不論戲劇是要通過演員在舞臺上表現的，它以音樂、舞蹈爲表現工具，它是和「時」——音樂，「空」——舞蹈在一起。既是時間藝術，又是空間藝術，是活的，流動的，無法和古物一樣來保存。平劇是形象的表演藝術，它必須有演

出。連電影都無法表現舞臺劇的那種「實質感」，所以最好的保存法不是電影鏡頭，不是博物院，只有舞臺才是最好的地方。

「何況，天底下的東西，凡是人爲的，無法每次產生相同的東西。隨每次的表演而改變是必然的。平劇是保存中國文化模式的憑藉之一。爲了使它代表文化的使命以及要求社會效果，唯一的辦法是將它有所『改進』。爲什麼我會有這樣的意見，理由是平劇通過演員兩個主要的條件，借用唱腔（音樂），做工（舞蹈）來做爲推進一步戲劇的工具。平劇由長時間的琢磨，雖說已經定型是它的致命傷之一，可是它已有一套完整的東西將人類感情思想表達出來。今天我們看到的平劇的風貌，它的表演方法爲了將就內容形式，無形中限制了些，其實它還有一種潛在的東西還可以發展。再進一步說，就是平劇的那套表演勝過平劇的內容。藉用這套方法，表達舞臺上人物的喜怒哀樂，思想情感是足足有餘的，然而由於內容的不足，往往致使人物性格無法集中發揮到最高點。所以此後應該在劇本着手，使人物性格再突出些。現在平劇舞臺上，把角色人物歸類已做得極够。但仍可以再刻劃得深些，尤其要注重角色心理的轉捩。」

「這樣說來，平劇值得『改進』的是內容，而不是這套藝術價值極高的表演方法。因爲內容故事也許會落伍，會不是表達現代人的情感，可是這套表演體系是植根於人的生活體驗，由最初的模倣而慢慢走向藝術化的。它是沒有時間性，唯有肯定人的普遍性。這樣下去，將來也許會產生一種新歌劇來代替。現在的平劇，這種新東西必然是以傳統平劇爲營養，而受外來影響所形成的。讓我們一起來改進現有的平劇，另一方面期待新的起來。」

平劇曾經是中國人文化生活的一部分，可能再回到當日的風光嗎？

「在回答這個問題以前，我想再補充一下，要活的保存平劇，不能讓它滯止不動，每一

場的演出，各方面都應該要求整齊進步。前面所謂『保存』，就是改進的意思，沒有一種東西一成不變的，尤其是像戲劇這種形象的東西。不進則退，這是自然的法則。

「講到平劇的普及，必須先肯定它是農業社會的產物。儒家對人生倫理的看法，有共同的意識。無論劇種如何不同，中國的地方戲內容都差不多。像這樣大的土地，意識如此統一，這實在得歸功於戲劇。」

「戲劇的存在決定於外在物質條件。當年輪迴於鄉鎮演出的戲班子，或者長駐於都市戲園子的團體，都是靠社會經濟條件來培養。只有當它是種職業性的才得以生存。可是臺灣的經濟背景、文化背景與大陸不同。工業社會扼殺了寄生農業社會的平劇或其他地方戲種，這是社會環境變遷的結果。再者，就意識來說，平劇塑造的人物都是農村社會的理想。一個人如何在天災兵災的磨苦之中而堅持他的人格不變。平劇一逕表揚人性的光明面。採取一種苦盡甘來的企待。工業社會的人太過現實。現在的人太年輕或者是不願意去記取苦難的歷史的一頁。現代人只活著——為眼前這一刻。是於舞臺上忠孝節義的喊聲遠微了，因為他們謳歌的是另一種價值，甚至不是一種遙遠的催眠——對現代人。」

如此說來，平劇的危機就在眼前囉？我問俞先生。

「其實，平劇真正的危機是在：大家說平劇好，但不知好在那裏。」已經呈現衰老之跡的俞先生，說到這裏臉上敷滿寂寞。幾年來這位戲劇理論家孤軍奮鬥，試圖為範圍龐雜的平劇理出一些脈絡秩序，然而，振興一種過時的藝術畢竟不只是一個人的工作。何況是在這片異地上。

「平劇最重要的是訓練演員，教學方法非常重要，而這種教學法從何而來，應該理有學上的根據的，研究工作我們沒有做，沒有方法，教師憑經驗而教，結果空有學校之名，無教

學之實。

爲什麼從前在大陸上，只憑經驗傳授便可訓練出好演員，而現在不行？

「時代變了，環境不同了。」俞先生答道：「從前，戲劇是唯一的娛樂，需要的演員很多，要不跑碼頭，要不駐唱於大都會，演員出來不怕沒出路。也因爲這，當年師傅與徒弟的關係與現在教師與學生不同。那時期，師傅靠訓練出來上臺唱戲的徒弟爲生，關係密切，又因競爭惡劣，須真教出好的才上得了臺。當時也有好的環境，學生可以常看好戲，模倣名角的身段、唱工，這些都是現在改成學校制後，父母因子女學戲沒有保障，所以不願子女受苦所不同的。當然教師不靠學生養活，學生無法好好學戲，因感前途茫茫，就這樣水準一直低落下來。對這一套東西沒有研究，訓練不盡責，表演不能整齊，觀眾當然一天少似一天。這是惡性循環。本訪問稿有幾頁遺失，遍尋不獲，幸虧俞老師也曾寫過一篇文章闡述「新繡襦記」的創作動機與過程，以及他對劇中人物性格的刻劃，情節的安排，劇本主題等，都做過完整的自述。茲摘錄數段，補充本訪問稿漏掉部分：

李亞仙故事，最早出於唐人白行簡所寫的「李娃傳」，元人石君實依據白氏故事情節，寫出「曲江池」雜劇，明人薛近兗寫了「繡襦記」，俞老師自述：

情節方面，有些見於白氏原著，也被石氏，薛氏或多或少的採用的。（多或少是指強調程度），爲了舞臺時空移轉必須經濟的原則，我沒有採用，像李娃養母設計騙鄭元和到竹林寺燒香，擺脫鄭元和的糾纏，以及鄭元和在凶市唱挽歌等事件，我全把它刪汰了。這是舞臺劇的寫法，如果把李娃故事拍攝電影，這些情節，是絕不可刪汰的，電影的時空處理與舞臺大不相同。

有些主要情節，如鄭元和床頭金盡，在旅店中托旅店主人鬻賣書僮來興，（「繡襦記」

中的所寫的「鬻賣來興」一場），我改為暗場。改寫為元和已完成鬻賣手續，回到鳴河里李亞仙的寓所，買主前來領取來興時，被亞仙的養母李大娘偷聽到，利用這一情事，離開亞仙和元的感情，使元和誤會亞仙同意李大娘攆他出院，同時又騙使亞仙誤會元和真個瞧她不起而同常州去了，這樣寫，可以省却好些時空移轉，在劇情上却來這麼一個懸宕，使之產生一股力量，這力量一直延伸到「雪夜聞歌」，原可促使這雙情侶見面的，但我再來一個懸宕，使他們見不着面。再把力量一直拉緊，直到「雪地送襦」那場戲，纔讓他們見面。無疑地，這股力量給予亞仙以勇氣來和養母決絕，這就是「獻查別院」場亞仙所表現的性格轉移的合理安排。

薛作「剔自勸學」一場，寫得很不壞，只是戲劇效果弱了一些，這是薛氏對元和與亞仙性格把握不够，缺少心理刻劃。我強調了元和的執拗心理，以及亞仙的凜然不可犯神情，借此情況，促成元和由浪子而變為勤奮書生的「回頭」作用。

這齣戲的結局，我仍依原著寫成大團圓。我這一處置，雖屬舞臺傳統手法，但並非走討好觀眾的通俗化路線。實際上，劇情發展到某種狀況，悲劇因素已不復存在時，大團圓的結局，並無損於戲劇的藝術價值，也就是說，無論悲劇與喜劇，情節發展的起訖過程，有其本身的邏輯。以本劇而論，鄭儋在責打鄭元和後，已有悔意，我在最後一幕開始時，已給他安排了「白髮烏紗只自憐」的心境。在這一心理狀況下，再由劉荷花來說明鄭元和的得中狀元（這是鄭儋惟一的願望），完全出於李亞仙的鼓勵，事態至此，鄭儋父子間以及鄭儋李亞仙間的衝突已整個消除，悲劇因素已去盡，李亞仙也不必再使傲氣而不肯「大團圓」了，她始終是愛鄭元和而想和他作為正式夫妻的。

同時，我也把鄭儋的性格寫得比白氏原著，石氏薛氏的劇作較為溫和些。他們寫鄭儋責

打鄭元和，認為已經打死，並且不肯葬埋，我改寫為責打至氣厥的程度而已。我不願把這位可憐的老人寫得太沒人情味，也正為本劇作喜劇性大團圓結束的準備。

想使平劇振作起來，牽扯太大，也許談談俞先生自己的劇作比較實際而有意義些。就編劇手法來談，與傳統的劇本有何不同的地方？

「盡量做到一個劇本裏無費場，少去不必要的人物，不使演員多說不必要說的話。我安排了每一個角色在每一場戲裏的存在及出現都有他的理由。盡量使情節緊湊，如果有一場戲是靜止的，沒有戲味的，我就用暗場交待過去。而廢話太多，組織散慢，人物堆陳正是舊戲的毛病，這些全是我要避免的。」

「先說人物的刻劃，我比舊戲的要求嚴格。例如『繡襦記』裏的鄭元和這個角色，他便不完全是一個浪子，我利用故事的過程與事件來烘托出鄭元和這個人物。如第一場『望子成龍』，鄭父要求見兒子讀聖賢書取功名，元和表示了他『詞筆願學漢相如』的意望，他是個中感情的才子，而不取理智。接下去，很自然地，元和成了李亞仙情感的俘虜。然而這位出身榮陽世家的鄭公子也不是全沒有骨氣的，當鴿兒刺激他寒酸，說他辱沒三代祖先，元和一怒而去。過後『剔目』一景，又流露出情愛重於功名的熱情來。經過我一場場下來的刻劃，鄭元和是較為真實的，有血有肉的人物。」

「還有我介紹人物的出場也是極用心的，如我安排荷花先亞仙出來，由荷花口裏知道亞仙的處境、出身。這是重要角色出場的準備工夫，先給觀眾一點印象。」

俞先生做了如下的結論：「取材於既成的故事，在當中求變通，盡量攔進去想表現的感受，我就是以這種態度編寫平劇的劇本。」

雖說俞先生這段話在某些方面是事實，然而顯然這是他的謙虛之詞，因為在他另一個與

「繡襦記」迥異的劇本「王魁負桂英」，俞先生的寫作方法是很不傳統的。他以一個令人嘆賞的全新姿勢，為平劇擊出了值得喝采的一棒。

「王魁負桂英」是件精斂濃縮而淒美的藝術品。「繡襦記」中俞先生所自得的「氣勢」與「結構」，在「王」劇中有更高妙的成就。他去蕪存精，利用了最簡單的情節：焦桂英是痴情的等待，結果知道王魁負心，海神廟自盡，最後找到王魁索取公道。這便是全劇的情節動作。三個主要角色：王魁、桂英、王興，便依附在這條精簡的線條下，故事的發生，疊起，衝突，結束便全是依尋這個軌跡。

其他的兩個戲，「楊八妹」，「兒女英豪」，都是比較陽剛，而主題意識較明顯的。俞先生正想動手重編元雜劇裏的「救風塵」。