

## 青春新浪潮的局限、界限與無限可能？

### ——談香港藝術節《百花亭贈劍》

文／葉智仁

第 46 屆香港藝術節開拓的一個創作平台「粵劇新浪潮計劃」，贊助改編了著名粵劇作家唐滌生 1958 年的作品《百花亭贈劍》，假香港演藝學院連演三晚。一甲子過去，在昔日多次重排及搬演中，唐版劇本的粵劇大團圓設定，雖然有著劇本創作上的局限和偏差，卻未見誰人肯花心思嘗試改動。今回藝術節委約戲劇家毛俊輝監製，並聯同江駿傑一起改編的新版本，可算是「為試驗作先鋒」的認真例子。依成績而論，毛導演及台前幕後的菁英「一番思量苦，把手育新人」，確有可取處，但亦有值得繼續改進之地方。

套用香港電影界於七十年代末到八十年代關於「新浪潮」的理解，當時那批新晉導演要對傳統藝術典範的轉移問題，在題材及技法上作出種種大膽嘗試，並側重思考青春新世代在價值觀念及社會議題上的態度轉變。至於粵劇方面的新浪潮可以如何演繹及發展，現在仍處於起步階段，沒有清楚共識。然而，「變、變、變」在粵劇的發展史上並不是新鮮事物。

隨時代及觀眾市場的變遷，香港粵劇（廣東大戲）作為戲曲藝術形式的一支，多年來相比其他劇種跨出的試驗步伐可能是有過之，而無不及。然而，創新或改革的界線應如何拿捏，才能發揮粵劇的戲曲美學特點和彰顯其可塑性強之優勢，一直都是業界、觀眾及熱愛粵劇的學界人士共同關心的焦點，也是藝評人的燙手山芋。以戲論法，毛氏《百花亭贈劍》的改編試驗，整體上是環繞三條路而行，即粵劇如何開創青春化版本迎合年輕觀眾、如何以新理念激活傳統的演繹手法及如何融合現代劇場創作模式和現代舞台風格。我們暫且可稱之為「青春新浪潮」的試驗路線。委實，這齣創新粵劇值得討論之處，是它再一次帶出關於戲曲「移步」的界限、「不換形」的局限，及能否有「移步換形而不散神」的可能性等觀劇思考。自京劇大師梅蘭芳開始，如何在「移步不換形」的原則上吐故與納新，已成了戲曲界跨世紀的課題。

以戲論戲，以下就改編的界限、局限及無限可能，細說《百花亭贈劍》新版本的演出。但值得一提的是，筆者觀看三晚演出的首兩場，都遇上飾演百花公主的花旦林穎施處於失聲狀態。她雖抱病仍盡力演出，這份精神是可敬的。然而，從現代劇場專業運作的角度而言，不是要有替補演出者（understudy）的安排嗎？以芭蕾舞劇《天鵝湖》為例，假如黑天鵝首席舞者因突發狀況傷了腳而不能跳舞，難道會因為她仍能行走和演戲，而允許繼續由她為觀眾演出沒有三十二圈揮鞭轉（fouetté turns）的古典舞劇嗎？大部分的香港粵劇團或私人班都因為缺乏人手或資金，用花旦嗓子掛了而「將就一下」這聽起來富庶民情味的四個字說過去，偶一為之可以作罷。然而，香港藝術節作為推廣「專業演出」的策演品牌，背後指涉的正是現代大型劇場能夠順利運作的各種應變策略之妥善安排。假若粵劇真的要現代化，專業管理的精神及操作方式會否是應當改進的一環？

### 青春版的時尚化處理及摸索階段中的局限

據資料記載，唐滌生於 1958 年編寫的《百花亭贈劍》是為當時曾以「刀馬旦」形象吸引戲迷的吳君麗度身創作的，他立意在武劇中加重文場戲，以協助吳君麗在粵劇生涯發展上面對「文長武短」的問題。當時吳君麗的「麗聲劇團」有紅伶何非凡、梁醒波、靚次伯、

鳳凰女和麥炳榮一起作此劇開山演出，能脫穎而出成為該團戲寶是可以預期，特別是那場〈贈劍〉的生旦戲，唐滌生的曲詞優美，何非凡的「凡腔」動聽，加上吳君麗的子喉唱功深受歡迎，此幕成為日後在電台一度流行的粵曲也近乎必然。〈贈劍〉講述男主角江六雲奉朝廷之命，化名混入西安王府作「臥底」刺探軍情，遭內侍總管灌醉，被騙入男人禁地百花公主寢宮百花亭的奇遇。江六雲不單重遇失散胞姊，還意外地因公主一見鍾情愛上他，免死之餘，還被贈劍定下婚盟。而概覽各地戲曲（例如胡芝風的京劇版、朱蘭和殷瑞芬的南京越劇版），類近的「百花」全劇都是大同小異地以〈贈劍〉為上半部分，而不同版本的劇情發展，最大的分別就是男主角到底是奸的負心人，還是忠的左右為難者？

毛俊輝的《百花亭贈劍》也是以〈贈劍〉一場為核心，而改動的方向是立意在傳承經典時先以「青春化」作招徠，吸引更多的年輕觀眾有興趣看粵劇。正如戲劇界偶然使用的名詞「青春版」所暗示，賣點是由年青演員擔綱，以人「靚」、舞台亮麗、節奏明快、唱腔和形體動作也年輕化為設計特色。相較毛導演在 2011 年為「中國戲曲節」排演的粵劇作品《李後主》（有龍貫天、南鳳、廖國森、尤聲普等人擔綱，並帶當時的新人黎耀威、王潔清同台演出），是次《百》劇的挑戰是不「以老帶少」，全劇除了擔演元帥鄒化龍的香港演藝學院老師洪海，其餘均是同由演藝學院訓練出來的生力軍和新晉演員。從打造青春版靚麗演員的角度來說，人選安排似乎很合理。那張造型合拍的生（王志良 飾）旦（林穎施 飾）深情相擁、四目相對的燈箱海報，確是市場推廣的佳作，也傳遞了「情愛很美，但相逢於戰時」的印象。對於年輕觀眾，要吸引他們進門欣賞，與其說年輕貌美是膚淺的包裝，倒不如理解為導演對選用何人來扮演情竇初開的百花公主和超逸倜儻的美男間諜之「寫實性」審美取向。

話說回來，傳統戲曲及古典芭蕾舞都不以適齡出演為考慮，相反，都假設入場觀眾目光的焦點是看伶人功力。例如，欣賞已過不惑之年的梅蘭芳如何能演貴妃的醉酒柔情，或瑪歌芳婷能怎樣裝嫩跳出十四歲少女茱麗葉的懷春舞步。能夠超越適齡出演的限制，是藝術家足以驕傲自豪之處。然而，香港粵劇實際的演藝生態是演員老化，因而成為欠缺年輕觀眾的一個原因。好一段時間，「沒有胖的杜麗娘」就是崑劇青春化藝術選擇的口號。但話也分兩頭，今次毛氏的《百》劇，即使能為更多有潛質的青年輕演員充份提供學習機會，整體藝術演出水平卻未必已經達到大部份消費藝術節的觀眾期望。例如，以行當劃分，西安王的老生一角，往往是年青演員即使加倍努力鍛煉，也難以在出道初期就能揮灑自如。那麼，我們在這角色上有沒有可考慮找個資深演員協助之理呢？

若視之為一項挑戰，藝術節《百》劇雖少了名伶助陣的藝術實力保證，卻多了讓導演帶領年青演員探索及組織「舞台行動」的機會。「舞台行動」這個劇場用語，簡單而言是關乎演出時語言及肢體動作的動機、目的、願望或行為的言外之意。因此，除演出水平的成果考量外，作為創作平台的得失檢討，此劇的排演過程本身就是用來摸索導演制的運用可以如何優化粵劇演出的舞台性。例如，行內常說「四兩唱，千斤白」，在「口拙、跌宕」的基功訓練外，導演怎樣藉角色心理之體會幫助年青粵劇演員在念白時強化人物關係的戲劇性呢？同時，由於戲曲口白跟在話劇或電影內運用對白的方式不同，一個好的戲曲導演也要留心演員的念白是否有戲之餘，同時能否保存著戲曲的韻味。

青春版迎合年輕人的另一改革方向，就是把一部戲限制在兩個半小時內演畢。這亦吻合由昔日粵劇動輒上演四小時以上，縮減至現今三個半小時內就能看完全劇的粵劇觀眾新習慣。毛俊輝與江駿傑修改劇本的手法是刪減故事枝節、減少冗長的表達，及構想一個時尚化的結局。他們清晰定位於抓緊第一生旦的愛情線「是姻緣，還是孽帳？」之同時，也顧及第二生鄒化龍及第二旦江花右（即六雲胞姊，林芯菱 飾）的感情事。從製造「本是自家人，卻勢成對壘」的戲劇衝突效果而言，是好的選擇。因為，基於六雲、花右與百花的關係，化龍陷身在丈舅、夫妻關係的牽絆中，不得不作出忠心與憐親間的兩難抉擇。就是次演出而言，劇本刪減了反間諜人物田連禦，已是簡化的恰當之舉，加上略減唐版本中安西王（朱兆壹 飾）及八臘（符樹旺 飾）的唱做部份，把全劇集中在雙生雙旦身上，算為改編青春版的方向，是值得讚賞。例如，第三場化龍花右夫妻重聚，既刪去了唐版中的一些冗贅唱詞口白，也把劇情稍作修飾，加上飾花右的林芯菱有戲，演來很是好看。

### 無限可能和落實困難

然而，要在兩個半小時內把雙線發展得精彩且恰到好處，也殊非易事。節義恩情兩難全，兩個丈夫，六雲為情背國，化龍為國棄義騙妻。先要一提，新編的下半部份百花公主〈盤夫〉一場，林穎施當晚雖不能唱，但演來也能感人。一方面，可歸功於修改後的劇本，這部分戲味更濃，節奏更明快。另一方面，是否與毛導演曾經刻意訓練主角探究如何表達內心情緒有關，也值得進一步研究。但可惜，其後（即第五場）濃縮的劇情卻沒有清楚交代鄒化龍出兵打敗安西王為何成為亂局（也包括為何鄒說「南門不設兵」是詭計），以及百花與江六雲為什麼在沙場困局中又會忽然可重修舊好，棄家國而去。這就重犯了昔日唐劇被評為結局「草草」及牽強的毛病，分別只是唐版忽然全家大團圓，而新編忽然來了一個男女主角兩口子遠走高飛，帶悲劇色彩的小團圓。

有行內老前輩曾指出，唐氏《百花亭贈劍》劇本的局限，或是要配合上世紀中葉的香港，仍然盛行文武生不願做奸角的慣例所致。那「往日面如冰霜、今天眉黛開揚」的純情公主，假若遇上一個表面扮好內裡奸險的騙情壞男人，因而國破家亡抱憾終身，結局不論是公主殺夫、自刎，或如廣東粵劇院的版本百花自毀雙目（劉漢及潘邦榛編劇），以警有眼無珠，以故事發展的層次而言，都比較容易寫出富奇情衝突感而又順理成章令人惋嘆的愛情悲劇結局。然而，唐滌生的挑戰是替一個委實是忠的左右為難者，亦是先作騙人者後亦是被騙者的男主角一手闖出的大禍，尋找「齊歡唱同慶賀」的故事出路。「硬屈」鄒化龍「忽然」變回好人一個，敵我兩營主角彷彿如經歷南柯一夢的擺平手法，若非唐先生及他的團隊缺乏無限創意，只能怪是時代的局限。

今天已經沒有「齊歡唱」團圓式的時代限制，為什麼藝術節觀眾對新劇情的結尾仍舊議論紛紛？是前來看新派粵劇的觀眾不接受無限可能性，還是此劇在意念落實上仍有待加工呢？筆者在第二晚散場後，跟數位三十來歲的觀眾談論過觀後感，他和她們都詫異於男女主角在兩軍混戰中突然逃去，然後其餘各人繼續互殺而亡的處理。慣常觀賞電影及舞台製作的新一代，對於定鏡後男女主角在聚光燈下快速離去的話劇手法並不陌生。他們不明白的是百花公主在恩怨情仇糾葛下、在一遍遍「殺死江六雲、重建百花宮」的聲浪下、在焦急於救父脫險的情緒下、在悔恨因私情誤了家國的悲痛下、在怨懟丈夫的欺騙及因他一手造成的傷害下，本來在企圖出手殺夫泄憤或以自殺尋解脫之際，為何來個「急轉彎」的一雙小

情人私奔結果。這個編排，一方面不符合百花公主從開場率軍保家衛國的人物性格背景，也不符合她〈盤夫〉時，陷於法理、親情、愛情的糾結難安的情感發展下去的動機及意圖；另一方面，江六雲願意犯險救岳父的行為意向，也說明他不可能一下子就立即「親情輕，愛情重」。在沙場鄒軍挾持安西王對撼綠林軍的緊急關頭，當亂局繫於百花六雲身上時，他倆何堪「無眼睇」？當然，人行為的轉變是可以，但劇情的鋪墊要有說服力。現代化或說「新派／新浪潮」的粵劇劇本並不要求抱守忠孝仁義為先的高台教化標準，人擁有多元選擇的自由，是更合符人性解放的倫理道德，但關鍵是觀眾要了解生與旦做決定的脈絡、過程及情境邏輯，而非最後答案。

### 劍指傳統粵劇美學的更新界限

較諸唐版的結尾，百花公主在新版本中引來綠林軍，讓亂局更難「收科」。她在混亂無望之際，試圖自殺，是相近於她在沙場痛罵六雲「你忍心、你狠心」時，小曲結尾的一句「我只是區區一女人！」所表達的無奈與無助。但讓觀眾產生疑難之情或「草草」之感，卻是當六雲徒手握劍阻止公主把劍插胸，與她倆驟然消失之際，驀地「停頓的劇情」只有三句畫外音的交代——「是姻緣，是孽帳」，「劍在人在？」，「劍亡人亡！」（這呼應〈贈劍〉時的盟誓），並不足以「支撐大局」。這三句盟誓的文學性很強，對於它的詮釋，觀眾理解為俠骨柔情也好，還是愛情矢志不渝的符號也好，化作舞台性的表達，觀眾沒有足夠心理預期在衝突的高潮、屏息以待解結之際，卻只看到隨後另外幾位要角「兒戲」地你我「互插而亡」的畫像，便算人事世情中的難題得到回答。「解結」可以是對苦的解脫。兩口子遠走高飛，也是脫苦海的方法。全劇最大的觀賞落差就是予人「兒戲」感覺的沙場混戰。戲曲是虛擬象徵的藝術，沙場上不需千軍萬馬，但劇情要的可能是一個「苦海」。導演在處理場面調度方面，如何讓安西王、八臘、花右、化龍的死，在兩軍廝殺中，爆發痛苦的氛圍，也許便是收場「有戲」與「無戲」的分別。

撇開新結局沒有讓觀眾滿意的「轉、合」之弱點，〈尾聲〉一場確是導演及編劇表達他們心中新編劇本的點題位，做到從紛亂的世界，帶觀眾返回〈贈劍〉之初的「起、承」。「世外花亭似夢鄉」，生旦情話要求憐愛百花亭內冷艷的梅花，是感性價值的高舉，「人間百事總成雙，劍鑄鴛鴦」象徵愛情使本來位置對立的兩個年輕人忘掉本身背負的利益及立場，超越道德價值的界限與局限。愛情線的首尾呼應是全劇的強項，在美麗的梅林景前，生旦策馬天涯，再次內幕合唱「……〔雙雙歸去〕童年渡遠航，四海是吾家，堂族已經忘，混跡寄江湖，（我）是個流浪漢」的樂段，讓我們再次想起，那個「我」就是「四海為家，故而姓海，自負俊才，單名叫做阿俊」的海俊。忘掉江六雲，愛的是海俊。「暗渡梅林，將那檀郎放」就是百花公主在禁苑的選擇，也是她在戰場上最後的抉擇。在浪漫中向觀眾暗喻，假若「百花宮」象徵一個構築繁華夢的安舒區或籠牢，那追求真正幸福的界限又在哪兒呢？

同樣地，毛俊輝在「粵劇新浪潮計劃」平台重新改編及執導《百花亭贈劍》，叩問的也是能為粵劇發展帶來真正幸福的「界限在哪兒」的難題。「界限」是一把雙刃劍，一方面把別的東西分隔開來，增強自身的凝聚和身份認同；另一方面，分隔因素往往構成局限，讓自身逐漸失去發展的永續性。當粵劇既是一種文化遺產，也是一種仍然活生生在文化消費市場上與眾多娛樂項目競逐的表現藝術，它特有的行當程式、規範的唱念做打技術就需要

較嚴格的傳承，這就關係到過了哪條界線就算「變了形」的爭論。至於，如何用古典形式扣連現代人感興趣的題材、審美觀、價值觀及消費心態，要算是「移步」的選擇。

青春化《百花亭贈劍》以愛情線帶動故事及結局發展，以現代人面對困難處境的價值選擇作思考點，以刺繡錦織布絹衣服替代珠片大靠雉雞尾是審美的時尚化，這些都是積極的移步實踐。論到形式方面，部份口古及一些情節的鑼鼓運用是減少了，抖水袖也沒有了。這方面的改動，我們要思考它會否把粵劇的審美品質削弱或把固有特色（文化遺產的重要內涵）取消了呢？即或改動了這些藝術準則，觀眾又會否因此認為這不像粵劇呢？舉一例子，當晚演出第二生的鄒化龍臉上掃了藍綠色的油彩，活像印第安人的化妝，這既非舞臺劇的實寫風格，也非生的略施脂粉「俊扮」或任一行當的臉譜。結果，給一些傳統粵劇觀眾帶來摸不著頭腦的不倫不類感，不過也刺激了部份新觀眾想像鄒元帥是否性情奸險。

在吸收別的東西或減少自身東西的同時，如何拿捏界線是關鍵問題。好像走青春版的路線，由於會容易偏重生旦的才子佳人戲份，老生、淨、丑便容易成為大配角，也因此越來越難鼓勵年青演員花心力學好這些行當。這也是過去幾十年粵劇在現代化改革路上出現的偏差現象。為避免粵劇演出越來越少老生戲花臉戲的困境，新編粵劇在減短演出時間及簡化冗長枝葉時，也要拿捏各行當戲份輕重多寡的差異。如果十行當齊全或六柱互相輝映曾經是粵劇藝術的重要一環，或像以往古舊粵劇的「排場戲十八本」各行當都有自己的首本戲，粵劇新浪潮的下一波，又可否為這個粵劇發展偏重生旦的局限，再動點腦筋？

假若我們把粵劇全然視為「博物館文化」，我們會側重嚴格的傳承，局限於細究每項藝術原則的標準。相反，若把粵劇發展目標定為爭取更多、更廣泛的觀眾群，在迎合多元口味的路上，藝術身份的認同及凝聚界限力會被削弱。粵劇作為演化中的「藝術遺產」，如何「移步」、作多大程度的「換形」而不會「散神」（非傳統／新派粵劇仍是粵劇），相信只有一些由行內人以及各年齡群的觀眾共同不斷建構的動態答案，而沒有絕對固定於某時某刻的標準答案。

第 46 屆香港藝術節：

《百花亭贈劍》

觀賞場次：2018 年 3 月 2 和 3 日，晚上 8 時，香港演藝學院歌劇院

指導老師：張敏慧