

美妙的緣分

蔡錫昌

佇立在甘肅敦煌文物研究所正門外的庭院裡，有一座人像，戴著粗邊眼鏡，大約五十來歲，穩重的身材，神態謙和自若。石像下面的標題說：「敦煌守護神常書鴻」。二〇一三年九月本人曾到莫高窟和榆林一遊，也在常先生的石像前留影。沒想到，九年後的今天，我竟然編、導了一齣關於常先生生平事跡的《風鐸·敦煌》，這真是一個「美妙的緣分」！

這個緣分的開始，是二〇一六年的《水滸》。「香港戲劇工程」為了超越狹小的北區大會堂的限制和選擇適合北區居民的題材，毅然開始了「文化中國」的作品系列，二〇一七年是《三國》，二〇一八年是《鑄情——羅密歐與茱麗葉遇上牡丹亭》，二〇一九年是《詩聖杜甫》。隨著香港戲劇工程開始專攻兒童劇，「文化中國」系列改由「新城劇團」接棒，先有二十五周年團慶的《三

國》（重演），演出於香港大會堂劇院，繼有二〇一九年由盧偉力編劇、本人導演的《布萊希特·周恩來·二三事》，和去年的《詩聖杜甫貳·零》。於是，六年間「文化中國」系列便有了六個作品。至於風格方面，不論是體裁的變換或是原創，都別具創意；譬如《水滸》和《三國》兩劇，分別只用了五、六名演員分飾原著章回小說裡的大量角色，加上說書人式的「跳出跳入」，把傳統的說故事方法運用於現代劇場之中。

「文化中國」系列原來的軌跡，是遊走於傳統，選材自不同年代的歷史，和不同體裁的原著或有關的人物故事。我國歷史文化何其源遠流長，精深廣博！於是在選材的時候，真有琳琅滿目、愛不釋手之感。在完成《水滸》和《三國》之後，許多人以為中國四大奇書餘下的兩部會是必然之選，但結果不是。雖然我心已旁騫，但是玄奘法師的事跡已進入眼簾，吸引我注意到中國古代歷史上一個非常重要的地帶——河西走廊，而在這大西北與西域、中亞，甚至歐洲連接的通道上面，發生那許多動人的人和事，都值得一一推介。後來，經與好友張秉權博士商討之下，他介紹了常書鴻的事跡，《風鐸·敦煌》一劇的創作便萌芽了。

寫傳記式的戲劇最重要是在不歪曲事實的情況下創作；有些人可能天馬行空，以博一粲，又或者好像以娛樂為重的電影，把事實胡亂篡改。常書鴻與敦煌有不可分割的關係，因此如何呈現常先生為敦煌奮鬥，從而介紹莫高窟的種種，便是《風鐸·敦煌》的要旨。常先生獻身敦煌工作五十年，這跨度也使到劇本具史詩式的格局。

先生一生的大事中，比較重要的當然首推一九三六年他在巴黎塞納河邊書店與伯希和《敦煌石窟圖錄》的邂逅和接著在吉美博物館目睹《華嚴經七處九會變相圖》實物的震撼。可是，《風鐸·敦煌》故事開展的 point of attack（起始點），選擇把時地推後至一九四三年的重慶，當時剛從莫高窟做了首輪考察回來的常書鴻，正試圖遊說對敦煌十分抗拒的妻子陳芝秀一同到敦煌去，這也為她日後的離異埋下了伏筆。一九四五、四六這兩年對先生同樣是非常重要的，首先，陳芝秀捱不住敦煌無窮的艱苦而下堂求去，接著國民政府停辦敦煌藝術研究所。在這雙重打擊之外，研究所第一批人員隨著抗戰勝利也紛紛離開。於是，先生墜至人生的低谷。一九四五年年底，先生和女兒常沙娜在蘭州開父女畫展，企圖振作。果然，畫展的成功給先生帶來希望之外，從事染織行業、

來自美國的葉麗華女士竟然向常先生建議，要當常沙娜的監護人，贊助她到美國波士頓深造去，這承諾結果在三年後兌現。蘭州之後，先生再到重慶，成功遊說中央研究院的支持，重整旗鼓。在前往應徵的人之中有李承仙，經友人撮合，她後來更成為先生的第二任妻子。先生如何走出陰霾是戲劇的轉捩點，劇本杜撰了常沙娜出國前父女在敦煌洞窟中的一番對話，臨別贈言既是人之常情，也藉此道出了許多的因果、道理和人情。善良聰慧的常沙娜愛護父親，也接濟了晚年落拓不堪的母親。在劇本中，她甚至促使父親與弟弟的和解，以她的親和力量，為家庭的創傷而作出彌補。

《風鐸·敦煌》說的是常書鴻的故事，當然要推介敦煌。第二百五十四窟的《薩埵太子捨身飼虎》圖最感動先生，因此佔有重要的篇幅。透過劇情而自然帶出的，還有第四十五窟的彩塑群像、第二百二十窟的維摩詰圖和第六十一窟的供養人故事。當然，作為敦煌重要標誌之一的飛天和和本劇的主題意象：莫高窟九層樓和它的風鐸，在劇本中時有出現。其實，敦煌的故事往往也是人的故事，除了主角一家成員之外，在劇中互相輝映的，還有研究所的人員和古代畫師兩伙，透

過前者，希望反映敦煌保育事工的種種艱辛和奉獻精神；透過後者，希望莫高窟的無名英雄得以表揚。

在常書鴻接手莫高窟保育工作之初，真可謂百廢待舉，工作十二分艱巨。但說到底，縈繞先生心中深處有兩大問題：一，如何修復敦煌的壁畫；二，如何務使被人掠取而散失世界各地的文物回歸敦煌。敦煌之珍貴，乃因有一千六百餘年歷史，是集中國、希臘、波斯與印度文化於一堂的藝術寶庫。敦煌保育之需要，也在於這些文物有巨大物理存在的危機。以壁畫的臨摹工作而言，於是便出現了三種不同的處理方法：有人根據壁畫當時的破落情況而臨摹、有人憑畫家的想像畫出壁畫的原貌、有人中間落墨。有趣的問題是，無論採取哪種方法，包括近年間以電腦技術重現的版本，都不會是「原裝」的壁畫；正如佛家所言，清晨的蠟燭和昨夜燃點時的蠟燭是不一樣的。這是一個哲學的視點，保育工作當然是要做下去。至於散失了的文物，先不說從世界各地博物館回收的可能性之渺茫，可是這些「差不多原裝」的文物壁畫在管理得宜的地方，倒是好好的保存下來了，這也是一個很難解拆的悖論，就好像常書鴻先生不可逆轉的家變一樣，甚或在文革時期

他遭受迫害的痛苦一樣，當事人如何自處？

在《風鐸·敦煌》的初稿之中，因為有「河西走廊」上的人物的考慮，角色方面還有玄奘法師和張騫二人，後來發覺以一劇的篇幅，實在難以裝載，便把張騫的故事放棄了。玄奘法師在《風》劇的出現，也是自然而然的事，因為敦煌本身就是佛教的聖地。然而，站在戲劇結構和效果而言，玄奘就成為了常書鴻的 *confidant*（知己）、他的 *alter ego*（另我），也是他的生命導師。透過玄奘的鼓勵、開解和啟發，常書鴻心中豁然開朗，得見新天。先生生前雖然曾說過他不是佛教徒，可是他在敦煌待了這麼多年，佛教潛移默化的功效是可以想像的。在劇中因為玄奘法師的關係還出現了兩位特殊的人物：為了向《西遊記》致意，劇中還真的出現了一位猴王。猴王固然是虛構，但另一位東來唐朝的東方亞述教會的阿羅本主教，卻真有其人。這教會在唐朝被稱為大秦景教，「大秦景教流行中國碑」於一六二三年在西安出土，碑額上有從蓮花浮現的十字架和從雲中吐露的火焰，一九五四年崇基學院即以此圖案為學院的校徽。玄奘與阿羅本同期在敦煌的戈壁沙漠上出現，一個西往，一個東來。我福至心靈，在劇中寫了一場二者的對話，名叫〈空性〉。

身兼編劇與導演於一身的情況有一定的方便，但也往往是前者向後者找麻煩的時候，《風鐸·敦煌》便是這樣的一個例子，蓋因寫作時總是天馬行空，任意飛翔，尤其是這劇。幸好一班設計好友，以有限的資源共襄其事，亦有一批非常具實力的演員參與演出，（相信某程度上都是因為常書鴻和敦煌而受了感動吧！）所以，對於舞台呈現的成果，我自己也是充滿期待的！

香港中文大學新亞書院校歌歌詞有云：「艱險我奮進，困乏我多情」。諸如杜甫和常書鴻這些先賢身上閃耀的人性的光輝，正是「文化中國」系列要傳揚的。敦煌的故事正在延續：二〇一八年，「數碼敦煌——天上人間的故事」在香港文化博物館展出。一九九七年，常沙娜為香港回歸祖國設計的《永遠盛開的紫荊花》貼金銅雕，正安放在香港灣仔會議展覽中心新翼，而她本人依然健在。《風鐸·敦煌》一劇，是本人以微薄的力量，向常先生和他的家人的致敬和對敦煌的禮讚！