

排演「竇娥冤」話劇揉合戲曲的經驗

袁立勳



竇娥在嚴刑逼迫下的堅定不移以及行刑前所發出的三大誓願，激發人們頑強的生活意志和竭力改革社會的願望。另一方面，李援華先生的新編劇本亦充滿澎湃的激情，因此也需要提煉、美化、有氣魄的藝術形式表現在舞台上。於是我決定今次排演向戲曲學習，但確立足點為話劇揉合戲曲，而不是全盤戲曲化。

戲曲經過幾千年的錘煉，無疑在「唱、做、唸、打」各方面都有一定的藝術成就。它的特點是通過演員來表現一切，因此舞台上不需要繁縟的佈景、道具，有時更且沒有實物，但只要演員有真實的感覺、有精確的演技，就能引起觀眾的想像，將虛與實融合。今次「竇娥冤」整個演出集中於一個立體的監獄內，但佈景風格仍是寫意的，那便要靠演員賦予舞台生活細節，和透過台位、組合的變化來構成舞台上每一秒鐘都是一幅圖畫。

戲曲演員的動作也是寫實與寫意相結合的，它和話劇一樣，要求人物與思想感情的真實，但是較簡煉、較鮮明地突出人物內心的活動和變化；經常一兩個動作，一兩個場面，便寓意深刻，但不重要的地方又可簡略地一筆帶過。我們今次排演就是要吸收戲曲造型、動作上的洗煉與整齊。舉例說，演古裝戲，行起路來也不能太現代化，尤其是古時女子三步不出閨門，動作當然較為柔弱，於是戲曲便將它誇張為一套程式：女演員行路時要腳踭先着地，像車輪般接應搖動，腰和上身要保持平衡，不能擺動；一般人誤以為古裝戲一扭一擺的便時好，其實戲曲最重視身段的控制。另一個例子，「竇娥冤」第六幕中，由於誤會，男囚與假扮獄卒的王強扭打起來，若排演時演員只顧真實性，一味用蠻力，場面便很容易混亂，並且容易受傷，但吸取戲曲中的開打手法後，動作便比較乾淨俐落了。

戲曲又講究道白處理，要節奏分明，抑揚頓挫。行家所謂「千斤白話四兩唱」，可

見白話分量比歌唱更重，掌握更難，不單要使觀眾聽得清楚，而且每個聲音、每個詞句要充滿感情，能打動心弦。演歷史劇，一定要留意台詞節奏，語句要比較鏗鏘，聲線稍為提高，尾音較圓美，這些都可從戲曲中吸收。至於「竇娥冤」戲中戲一段需要話劇演員去唱，難度就更高了。戲曲的唱要求節拍準確，跌蕩分明、唱奏調和、咬字吐詞清晰。尤其是有現場樂隊，演員的聽覺更須要靈敏，反應更要敏銳。需知戲曲演員練唱要下十幾年工夫，今次我們排練只有兩個月時間，但為了堅持學習，演員還是努力以赴。

今次「竇娥冤」的排練，得到黎萍小姐和許堅信先生作戲曲指導，着實使演出生色不少。演員練了幾課基本功夫，並學習怎樣運用口腔、舌、唇、齒、鼻腔等發聲器具，俾能產生共鳴。什麼是共鳴呢？小提琴要靠音箱產生共鳴，聲帶亦要透過胸腔、口腔、鼻腔產生共鳴，用以拓大聲量。許多話劇演員的唸白功夫很弱——咬字不清，分句和停頓處理不當，缺乏節奏變化和音樂感，但若果盲目摹仿戲曲唸白，又會流於舞台腔和不自然。同樣，在吸收戲曲動作的過程中，我們亦會犯過於急燥的毛病：由於時間短缺，基訓做得不足，演員未能意識到外部動作與內部感情的關係，便會流於生硬和表面化了！

有些演員覺得很含糊，究竟怎樣去揉合戲曲動作呢？有些膚淺理解為戲曲動作的加插，只是做個蘭花指，生搬硬套。其實，話劇演員在參考戲曲動作時必須加以消化，融會貫通，甚至重新創造。戲曲與話劇本來是兩個不同的藝術形式，一個出自中國古代，一個出自西方；一個是程式化的，一個是生活化的，可以互相借鑑，但不應盲目跟隨，需知一個人用花形容美麗是聰明，另一個人又用花形容美麗便是重複了。至於今次「竇娥冤」的演出要吸收多少戲曲，也不能由導演、演員去主觀願望，因為歸根到底還是要根據戲的需要。譬如第五幕戲中戲的排練，可以運用純粹的戲曲表演方法，但其他地方又要較生活化；「無平地就無高山」，我們留心要突出的戲曲部分與生活部分的區別。

今次我們是有意識地去揉合話劇和戲曲，用以烘托戲的內容。有人批評說揉合得太少，可能是我們表達不足的原故吧！有人說太多，又可能是我們有些地方生硬的原故吧！香港話劇界少有這方面的嘗試，我們甘做開荒牛，但這畝田收成只幾十斤，不是畝產千斤的良田。其實中國話劇團過去和現在都已有這樣的嘗試，著名導演焦菊隱先生於排演歷史劇「虎符」後便會總結過經驗，近年國內亦有「李香君」、「蔡文姬」等成功的演出。有些人認為這種吸收只能運用於歷史劇，有些則認為現代劇也可以吸收戲曲的造型、唸白和動作節奏，問題只在於作品的風格是否配合。至於怎樣揉合為既有真實感，又提煉、美化的言語、動作則有待今後大家的探討了。

