

用古詩作劇——從古詩劇看戲劇的本質與生成之道

Playlet-Making Based on Ancient Poetry: The Origin and Evolution of Drama Revisited

孫惠柱
上海戲劇學院教授

摘要：古詩劇是最新的教育示範劇，基於國人耳熟能詳的古詩，可在普及性戲劇課上教大家演，也可作為少兒戲劇巡演。關鍵在於拓展古詩中隱含的敘事成分，編出有至少兩個鮮明角色、一定情節衝突的劇。古詩往往聚焦一個形象，必須配上搭檔，一生二，二生三。歷史上戲劇就是這樣生成的，古詩劇能啟發我們對戲劇的本質、生成產生新的認識，包括“元敘事戲劇”。古詩劇可以學布萊希特的教育劇，展現對社會議題的各種態度，刺激大家進行辯證的討論。一生二，二生三這種呈先啟後的創作方法，還可以用在編、導、演各階段的教學過程中。

Abstract: Playlets based on well-known ancient poetry, the newest genre of drama etudes, are created for all students to do in the classroom. They can also be linked together as an episodic children's play to tour. In making such a playlet, the thin narrative elements in a short lyrical poem must be developed into a suspenseful plot with at least two characters. Many ancient poems focus on only one figure. It needs to be matched with a partner/rival. One leads to two, two to three. Drama was formed that way as well in ancient Greek history. Poetry-based playlet can also shed new light on the origin and evolution of drama, including meta-narrative-drama. Some poetry-based playlets, like Brecht's didactic plays, show opposite views on the same social issue, in order to push people into dialectic discussions. One leads to two, two to three. This pattern can also be applied in the the training of playwrights, directors, and actors.

關鍵字：古詩劇，戲劇生成，元敘事劇，辯證劇，呈先啟後

Key words: Playlets based on ancient poetry; origin and evolution of drama; meta-narrative-drama; dialectic play; show example first, then create

1. 戲劇起源：從一到二

為了在中小學普及戲劇教育，我和上海戲劇學院的研究生團隊開發了一種新型的教育示範劇¹——古詩劇，在《詠鵝》《畫雞》《池上》《江雪》《靜夜思》等國人耳熟能詳的古典詩詞的基礎上，發展出演出時長 2-10 分鐘的微型劇本（具體長度取決於加入其中的音樂、舞蹈成分），在幼稚園、小學、中學的課堂及少兒戲劇培訓活動中，教孩子和老師化身戲劇角色，互動表演。這些詩大多是借物抒懷的抒情短詩，本身敘事成分不多；用古詩作劇的關鍵在於發掘詩中或隱或顯的敘事成分，將其拓展放大，編出含有兩個或更多個性鮮明的角色、具有一定衝突性情節的劇本。古詩劇問世才幾個月，受到不少地方兒童、家長和老師的歡迎，已經開始付諸教學、推廣的實踐。受到各地老師們對古詩劇的熱情的啟發，最近我把其中的 15 個串聯起來，放在一個科幻情境的大框架中，編了一個 75 分鐘左右的“古詩互動劇”《向天歌》，即將開始排練，準備送到各類學校和劇場去巡演。

在這幾個月的實驗過程中，我們一直希望能找一些前人做過的類似案例，以便作為範本來參照學習。然而至今還沒找到——下文將提到葉芝和田漢的短劇，可算是最接近的例子，但距離還相當遠，難以效仿。在以詩為文學之冠的中華傳統文化中，詩的主體是數量極大的抒情詩，但抒情詩與戲劇的需要太遠，似乎只能改編成無須戲劇性情節的歌曲、舞蹈的腳本。最早有史料記載的宋元戲劇大都由諸宮調等敘事文學發展而來，很難找到用短篇抒情詩的素材做成可獨立演出的戲劇的先例——哪

¹ 孫惠柱等：《綜合藝術教材：教育示範劇——基訓劇本·表演》上海交通大學出版社，2018 年；《教育示範劇——基訓劇本·表演：魯迅故事新編》《教育示範劇——基訓劇本·表演：孔門弟子》上海人民出版社，2020 年；《教育示範劇——基訓劇本·表演：成語劇》上海人民出版社，2023 年。

怕再短。世界上最早的戲劇出現在 2500 多年前的雅典，劇本是西方最古老的文學樣式之一，僅次於神話史詩。希臘戲劇的主體是悲劇，幾乎全都由敘事文學發展而來——主要是長篇神話故事。用抒情詩作戲難道前人都沒試過？還是試了沒留下來？難點究竟在哪裡？從這個視角來看，古詩劇的創作和研究還可以啟發我們對戲劇的本質及生成產生新的認識。

舉一個例子。著名古詩中最短的一首是駱賓王的《詠鵝》：“鵝，鵝，鵝，曲項向天歌。白毛浮綠水，紅掌撥清波。”18 個字極精煉地刻畫了一個栩栩如生的形象，幾乎人人都能背誦。很多小朋友在識字之前就背熟了這首詩，有些幼稚園老師還會教孩子給朗誦配上相應的動作：一隻手舉在頭上擺動，像鵝伸長脖子在“曲項向天歌”；另一隻手（或兩隻手）在身邊輕輕擺動，代表“浮綠水”；走動時就輪流提起一隻腳“撥清波”。加上這些簡單的動作，有靈氣的孩子很快就能演出一個可愛的藝術形象來；也可以若干孩子一起，表演一群鵝。可能會有人說，這不就是戲劇表演嗎？其實還不是。

不少人以為一個人當眾表演“鵝”也能算戲劇，可能是受了大導演彼得·布魯克一句英語名言的誤導，但布魯克早已澄清了自己的意思。他 1968 年的成名作《空的空間》裡的第一句話是：“給我一個空的空間，我可以稱之為空的舞台，一個人在別人的注視下走過這個空間，這就足以構成一幕戲劇了。”這個理論在上世紀六七十年代振聳發聵，貧困戲劇、環境戲劇等反傳統的戲劇都是那時候火起來的，只是很快語境就變了，這個極而言之理論並沒有太多實際意義。只有一個人的戲畢竟太少，台上至少要有兩個人才好做戲。布魯克後來在《敞開的門》裡就改口了：“我曾經說過，戲劇開始於兩個人相遇，如果一個人站起來，另一個人看著他，這就已經開始了。如果再要發展的話，就還需要第三個人來和第一個人發生遭遇。這樣就活起來了，還可以不斷地發展下去……”²

一生二，二生三……歷史上戲劇就是這樣生成的。史料記載的第一個演員是古希臘的忒斯庇斯，他從集體朗誦的歌隊中站出來，成了領誦，或者有時和歌隊對誦，但那都還不能算是戲劇。“希臘悲劇之父”埃斯庫羅斯在他的劇本中加上一個演員，有了主角和反角（protagonist 和 antagonist——未必是反面人物）演對手戲，從獨白進到對話，這才有了最早的戲劇。布魯克在《空的空間》裡說一個人的表演只要有人看就能算是戲劇，這在英語語境中並沒有錯，因為英語世界的藝術分類中沒有“曲藝”這個門類，而在中文語境中曲藝和戲劇是分開的，諸多單人的當眾表演活動都屬於曲藝。一個人說書、唱大鼓不叫演戲——戲劇演員就不可能只有一個，至少要兩個人同時存在，而且還不是像相聲那樣一直面對著觀眾說，他們必須同台扮演互動的角色。或者說，必須有人給已在那裡等候搭檔的那位非戲劇演員配上一個演員/角色。

我們用《詠鵝》的同樣句式給這頭著名的“鵝”配了個新搭檔“蛙”：“呱，呱，呱，來了小青蛙。蛙泳在水下，還會地上爬。”跟高大、高傲的鵝相比，青蛙既矮小又低調，所以鵝並不把它放在眼裡，不料青蛙有一種比鵝強得多的本領——跳遠，輕鬆一蹦就從鵝的身後跳到前面。鵝看到蛙的這個本領，心裡肯定不爽。但我們並不想破壞大家都已熟悉的這頭鵝的正面形象，就讓它放下身段，請青蛙來教自己跳遠。青蛙搖頭不肯，鵝不顧自己腿短的“短處”，賭氣硬要跳，摔倒在地。青蛙趕緊過來扶鵝，還開導它說：“尺有所短，寸有所長，各盡其能，不要勉強。”兩個小動物開始鬥了幾句嘴，很快就化解了衝突，但還是展現出鮮明的性格：鵝在禮貌地感謝青蛙時，話裡畢竟忍不住流露出骨子裡的那股傲氣：“謝謝青蛙，不吝相幫，我該怎樣，給你獎賞？”

2. 編劇起點：配置角色

少年兒童普遍能背的古詩大多很短，詩中的意象十分集中，像《詠鵝》這樣，全詩就描述一個動物，所以必須給它配上搭檔，才能發展為哪怕是最微型的戲劇。唐寅的《畫雞》很相似，也聚焦於一個驕傲的禽類——這裡是一隻公雞：“頭上紅冠不用裁，滿身雪白走將來。平生不敢輕言語，一叫千門萬戶開。”這齣戲裡配上的是一隻母雞，而且讓它跟公雞產生更明顯的衝突——公雞要炫耀它叫

² 彼得·布魯克：《敞開的門》，新星出版社，2005 年，第 17 頁。

開“千門萬戶”的本領，迫不及待；母雞則想讓雞崽多睡一會，不許公雞叫。“叫”和“不許叫”成了這個短劇的核心事件，但衝突還是必須在幾分鐘裡就解決，因此公雞和母雞的矛盾並不是根本性的——它們都是為了讓雞崽能贏得即將到來的比賽。母雞說：“想想那些小雞崽。累了一天沒睡夠，沒力氣怎麼去比賽？”公雞說：“你也記得要比賽？還不叫他們快起來！”很快它們就發現，小雞崽們自己已經起來了——不愧是《雞娃之家》的“雞娃”。

還有些古詩的核心只是一種情緒，不容易找到可觸的具體人物或動物形象，或者雖有點形象，但缺乏有意義的行動，這就很難放進可以組織對立行動的對手角色，例如杜甫的《孤雁》：“孤雁不飲啄，飛鳴聲念群。誰憐一片影，相失萬重雲？望盡似猶見，哀多如更聞。野鴨無意緒，鳴噪自紛紛。”明顯是詩人詠物自況的作品，突出的是一股濃烈的孤獨感。我們給“孤雁”設置兩個它本來瞧不上的野鴨，讓它們試圖去跟孤雁交流——“我們飛上去，跟它結伴行”。野鴨沒成功，因為這一嘗試讓它們意識到孤雁“它是聽不懂，我們的聲音”；但舞台上畢竟出現了一方努力去接觸、一方拒絕而離去的戲劇性行動。從主題來看，古詩劇並沒有解構原詩，反而更突出了孤雁的孤獨。後來我們又考慮到，幼稚園老師可能希望古詩劇有更和諧的結局，那就給它加個“彩蛋”，讓野鴨繼續唱：“我們學一種，共同的歌聲”；然後唱起“藍天下，有陽光，樹林裡，有花香，大雁大雁，你向哪兒飛翔？我們交朋友，一起歌唱，”終於把孤雁吸引過來一起唱。於是，這個古詩劇的名字就變成了更陽光的《孤雁不孤》。

李白的《靜夜思》可能是中國最著名的古詩，編劇的難度也更大得多。20 個字的詩裡，抒情主人公若隱若現，在“舉頭”“低頭”兩個動作之外，並沒有其他任何具體的描寫。關於他的內心也只有兩個字，“疑”和“思”。詩人思的是“故鄉”，但並未提到任何特定的人，難道他只是在思念故鄉的山水、風景嗎？古人就是寫山水景物，也幾乎總是借物喻人，最經典的例子有杜甫的“感時花濺淚，恨別鳥驚心”，李白自己的“兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山”，極少只是為詠物而詠物的詩。那麼李白在吟他的《靜夜思》時，究竟是在想念故鄉的誰呢？我們不得而知，就給他設置一個可以是任何想念物件的“故人”——他此時此刻剛好也在看著月亮，也在思念詩人：“故鄉有故人，思君在何方。明月能看見？萬望告其詳！”這樣一來，相隔千萬里的詩人與遠在故鄉的“故人”就可以通過擬人的月亮這個仲介，“對影成三人”，開始遙寄思念之情。

我們為作劇而選的這些古詩全都通俗易懂、耳熟能詳，在國人中的普及程度甚至超過很多文學經典的主人公。西方文論中稱歷代大眾都熟悉的經典人物為“原型”（archetype）——比中文語境中常說的“典型人物”有更遠更深廣的歷史及宗教維度。原型批評的旗手諾斯羅普·弗萊研究的起點就是神話：“我們就從神話世界著手並開始我們對原型的研究吧。這是一個既有虛構型又有主題型構思的抽象的或純文學的世界，這個世界絲毫不受以我們所熟悉的經驗為根據，接近似真實的要求進行改編這一規則的制約。”³但原型研究還是常常把神話與反映社會現實的作品進行比較，弗萊在 1957 年的《批評的剖析》中說：“六十年前，蕭伯納曾著重指出易蔔生戲劇以及他自己的戲劇中主題的社會意義。今天，艾略特先生在《雞尾酒會》中把我們的注意力引向阿爾克提斯（希臘神話中的神）這一原型上去”⁴。《雞尾酒會》是個寫實的客廳劇，但艾略特把希臘神話中的人物植入了倫敦中上層社會的當代生活。好的文學原型都是這樣：既有深厚的歷史淵源，有哲理；又能反映當下的社會心理，接地氣。

中國古代抒情詩中這樣的原型人物極少，首先是因為，很多詩中並沒有具體的人物，只有動物或環境、氛圍；其次，即便出現了人物——包括廣義的“人物”即角色形象（character）包括“鵝”，還有其他如“遊子”，如《憫農》中的農人，也都因篇幅所限語焉不詳，遠不能跟西方經典中的原型人物如俄狄浦斯、美狄亞、猶大、李爾、浮士德等相比。但是，我們可以借用“原型人物”的研究思路，來探討古詩中的“原型情境”的意義。古詩中反復出現或隱喻的某些意象，既可以說是精神分析學家榮格發現的“集體無意識”的反映，也可以說是隱含著豐富的人物關係及情境，更符合馬

³ 諾斯羅普·弗萊：《批評的剖析》，北京大學出版社 2021 年版，第 181 頁。

⁴ 同上。

克思所說的“一切社會關係的總合”。例如鵝和公雞都是高傲的形象，雖然詩裡並沒有出現任何具體的對手人物，但可以感覺到主人公傲視眾生的情緒。《孤雁》的“野鴉無意緒，鳴噪自紛紛”，更突出了詩人慨歎知音難覓的孤傲之情。“野鴨”們本來或許可以成為交流對象，但“孤雁”根本不屑一顧。《畫眉鳥》中的“始知鎖向金籠聽，不及林間自在啼”則點明了詩人不願受體制禁錮的心理。然而，中國歷史上這些詩人絕大多數都曾相當主動地進入過官場，而這些詩只是他們失意時心情的寫照。因此，用這些古詩作劇時，往往需要跳出只反映了單向情緒的幾十個字，著眼於更大的社會語境，根據中國文人歷史上入世與出世的辯證關係，設置能形成衝突的角色。

源於神話研究的原型批評和戲劇研究中的編劇法有個最大的相通之處，就是回到歷史文獻，對人類千百年來一直在成功使用卻又常常熟視無睹的模式或曰套路進行梳理、推廣和創新——包括原型人物和原型情境。對中國人來說，用古詩作劇既是一種“復古”——把人們熟背了千百年的詩句和情境放到舞台上來“把玩”；更是一種創新——要把這些形成於古代但歷久彌新的意象用來表現當代人的思想和情緒。如能把榮格、弗萊等人關於“原型意象”的學術理念和斯坦尼斯拉夫斯基關於“規定情境”的實踐理念更好地結合起來，不但古詩劇可以做得更好，通用的編劇理論也將會有更大的發展。

3. 主題辯證：從一到二

從一個演員用敘述方式直接向觀眾進行表述，到兩個或更多演員通過扮演角色的互動來作展示；這就像在黑格爾的辯證法中，從單一的正題發展到正題加反題，最後再到合題，可以把問題攤開來說得更加透徹。單一的敘述者當然也可以呈現正反兩個方面的思想及/或情感，但如果讓兩個或者更多的人來分別扮演不同的方面，而且相向互動，當眾展示觀點和行動的碰撞，效果往往可以更強烈。在有些文本中，這樣做還可以把原來隱晦地藏在水下的問題拎出水面，更顯豁地推向前台，讓受眾看得更清楚，甚至參與進來，提出質疑或展開辯論。布萊希特年輕時為中小學生寫的小型“教育劇”（德文 Lehrstück，英文 didactic play）中就有這樣一對奇特的小戲《說“是”的人》和《說“不”的人》。兩劇的創作演出一先一後，就是一個罕見的從正題到反題再到合題的例子。《說“是”的人》取材於一個情節極簡單的日本能劇，講一個孩子在隨隊野營途中得了病，將要耽誤集體的行動；他同意集體的決定，對大家說“是”以後就跳進深淵，讓集體不受其影響繼續前進。布萊希特去學校看學生演出時，聽到不少孩子的反對意見；就又寫了一個《說“不”的人》，讓同樣情境中的主角堅持說“不”，不肯為集體而犧牲自己。以後這兩個戲就結成一對同台演出，刺激學生觀眾對“集體與個體孰輕孰重”的問題展開討論。

在白居易的短詩《池上》中，主角“小娃”的主要行動是“偷採白蓮回”，這“偷採”二字是為了展現小娃的聰明嗎？還是在批評他犯的錯誤？全詩的後兩句“不解藏蹤跡，浮萍一道開”是不是在笑他傻——偷了東西不知道清除罪證？還是表明他年少不懂事但心懷坦蕩、天真可愛？兩種解讀似乎都說得通，但顯然是不能同時相容的。全詩一共才 20 個字，兩種可能都沒有充分展開。多數讀者可能會一笑而過，如有人追問，含糊地說一句“都可以”也就過去了。古詩劇《小娃偷蓮》的第一個版本把這兩種對立的解讀都加以放大，為此設置了兩個對此事有明確態度的具體人物——小娃的大姐和鄰居。大姐嚴厲地批評小娃“偷”的行為，而被偷了白蓮的鄰居則說：“小娃不懂事，以後就明白。”看到小娃痛苦地責備自己“拿別人東西，是偷是使壞！”鄰居又寬慰他和大姐說：“哪有那麼壞？小娃還真乖。別放在心上，別留下陰霾。”

應該如何看待和處理未成年人這種“順手牽羊”的行為？文學作品當然可以模稜兩可——甚至其魅力就在於避免了黑白分明。魯迅回憶童年的《社戲》裡也有類似的情節：孩子們看完戲半夜坐船回來，中途上岸偷了羅漢豆。他們雖然知道偷豆子不是好事，因為“倘給阿發的娘知道是要哭罵的”，還是冒險去偷了，只是避開了阿發家的地。而六一公公在得知他地裡的豆子被偷後，因為是偷給大戶人家的迅哥兒吃的，不但沒罵人，反而是“竟非常感激起來”。魯迅的文筆十分微妙——小說可以比白居易的短詩寫得更加細緻入微，但二者有異曲同工之妙——都避免了明確表態。他們的作品無疑是反映了當時的現實，但畢竟都是舊中國的歷史；現在，我們的教育機構對小孩子這種“偷採”

的行為是不是要有明確的態度？應不應有恰當的應對措施？在一個劇中呈現出兩種對立意見的古詩劇多少可以為此提供一個討論的平台。在寫出對小娃基本肯定的《小娃“偷”蓮》後，我借鑒《說“是”的人》和《說“不”的人》的辯證法，又寫了《小娃不偷蓮》，讓他遇到一個誇他偷蓮厲害、要教他去做賊的壞人。小娃向觀眾說出他的困惑，一位老師從觀眾中上來把他引上正道。這樣兩個戲把對“小娃偷蓮”這一現象的各種態度都展現出來，意在引導觀眾進行辯證的討論。一生二，二生三，對“小娃偷蓮”這一社會議題的態度還有更多可能，可以用不同的對手角色寫出更多的戲。

在《鵝與蛙》之後的第二個劇也要給鵝找個不同的對手——盡可能與青蛙相反，於是就選比普通的天鵝高出很多的天鵝。天鵝一看到鵝就瞧不起它：“兩腿這麼短，也能‘向天歌’？”但兩個驕傲的動物之間的衝突不容易在短時間內和平解決，就請出詩人駱賓王來介入劇情，讓天鵝這麼說：“突然明白了，原來你有‘托’。難怪矮腳鵝，會比我天鵝火！……你請駱賓王，幫你寫詩歌！我也找個詩人，寫詩來直播！”《鵝與天鵝》跟《鵝與蛙》放在一起演特別有趣——無論是同一組演員還是不同的演員來演，關鍵的變化是給同一個主人公鵝配上了兩個身份相反的對手，逼著鵝做出相反的反應，也刺激包括演員和觀眾在內的所有參加者把兩個劇對照起來看，展開辯證的思考，最後也許可以引出一些複合的主題。

4. 作者入戲：元敘事劇

古詩劇的創作大多是在原詩內容的基礎上進一步發展，構思“下部”的情節，還有一個創作方法則是開發原詩“上部”的情節。這就可能進入比傳統兒童劇更深層次的領域，包括採用“元戲劇”的形式。有些古詩劇探討藝術與生活的關係等哲學問題，可能少年兒童還不太容易理解，倒更適合中學生甚至大學生，例如《真假江雪》。柳宗元的《江雪》是證明藝術常源於“通感”的絕妙好例，而且也能引發通感。20個字展現了一幅精美的畫面：“千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。”這位“獨釣寒江雪”的“蓑笠翁”有沒有家人、親戚、朋友？他的“前史”是怎樣的？他釣魚以後又會怎樣？可以用這個靜止的畫面為題來教學生編故事寫劇本，首先要問：他會不會跟其他人發生戲劇性的遭遇？

如果按常規戲劇的要求給他配個對手，多半會破壞原詩營造出來的孤寂、淒美的意境。我們決定保留詩的原貌，在它的框架外面做文章。先根據詩裡的意境設計出一幅舞台畫面，讓一位元“蓑笠翁”站在那裡“獨釣寒江雪”；旁邊一位畫家聚精會神地對著這個景象作畫，還有一位詩人則看了觸景生情，一字不差地朗聲念出這首詩。這一來干擾了畫家，他“噓”詩人說：“詩人大老爺，請你悄悄寫。你這一呱噪，意境全‘飛絕’！”兩位藝術家的爭吵驚動了蓑笠翁，他不能再繼續“獨釣寒江雪”，把釣魚竿一扔走過來說：“二位吵什麼？驚走魚蝦蟹。從早釣到夜，就等這時節。你們這一鬧，一天全完結。”畫家求他回去再站一會，很快就能畫好了。詩人吃驚地發現，這蓑笠翁原來是個僱來的“模特兒”，因而大失所望：“‘獨釣寒江雪’，剛要想叫絕；孰料是假的，氣得快吐血！”但這蓑笠翁堅決否認他是假的：“釣魚一輩子，千真萬確。”他只是被畫家請來，按他的要求擺了一個更符合他藝術標準的姿勢。問題是：這樣“擺畫”出來的畫是真的還是假的？畫家說他不畫蓑笠翁原來的自然姿勢，而要按他的審美理想擺好以後再來畫，是為了更好地向世人呈現他的故事，這有什麼不對嗎？事實上，詩人看到“獨釣寒江雪”的蓑笠翁詩興大發，不也是為了向世人講述他心目中的蓑笠翁故事嗎？因為他只是觀察而沒去干預蓑笠翁釣魚的動作，就能說詩人比畫家更準確地理解蓑笠翁的內心嗎？

《真假江雪》探討的是藝術創作中涉及敘事的規則問題，如果說直接展現戲劇創作過程的戲是“元戲劇”，那麼這還不能算“元戲劇”，但可以說是一齣“元敘事劇”。和《故鄉故人》相似，這兩個劇都借助一個虛構的“詩人”寫詩的故事，來想像那兩首名詩的創作緣起，有點像《莎翁情史》裡年青的莎士比亞創作《羅密歐與茱麗葉》的故事——電影《莎翁情史》並不是“元電影”，更不能說是“元戲劇”，但絕對是一部“元敘事”的作品。比起直接用詩中短短幾十個字的內容來編劇，探索原詩的創作過程中的各種敘事可能，用“元敘事劇”來開發戲劇性的衝突，也許能打開那些流傳了千百年的古詩背後所蘊含的更加廣闊的世界。原型批評的宣導者弗萊說，跟“讀畫”一樣，

“在文學批評中，我們也時常需要從詩歌‘往後站’，以便清楚地看到它的原型組織。”⁵用古詩作劇，特別是作“元敘事”的劇，更一定要“從詩歌往後站”，盡可能全面地認識詩和詩人的“原型組織”。

“元戲劇”是1963年由利昂內爾·阿貝爾提出的概念，50多年來在學界一直不溫不火；近幾年隨著“元宇宙”的討論，元戲劇也熱了起來。但嚴格地說，此“元”與彼“元”有著不少的差別。元宇宙的“元”指的是平行宇宙——“人類運用數位技術構建的，由現實世界映射或超越現實世界，可與現實世界交互的虛擬世界”，那種世界事實上誰也沒有真的進入過，可以說是一個相當形而上的概念——更像是 metaphysics 中的 meta。元戲劇不一樣，它的第一個傑出典範應該是皮蘭德婁1921年首演的《六個尋找作者的劇中人》，這六個人自稱從一個並不在場的劇作家的頭腦中走出，來到正準備開演另一部戲的舞台上，這樣的人設可謂驚世駭俗，也具有很強的形而上成分。但是，元戲劇還是可以在形而下的舞台上呈現出來的，“元戲劇”這個詞更準確的中文翻譯是“關於戲劇的戲劇”，很多較傳統的戲中戲也可算是廣義的“元戲劇”。例如，哈姆雷特請戲班子來演一個影射他叔父殺人的戲，《高加索灰蘭記》序幕中請來說書人團隊演“一個非常古老的傳說”，一般也認為屬於元戲劇，但並不像“六個劇中人”那樣形而上，很容易做出形而下的解釋和呈現。

古詩劇中的“元敘事劇”有兩種，有的把詩人推到前台直接發聲，如《故鄉故人》《真假江雪》；也有的只是讓角色提到詩人，如《鵝與天鵝》《尋找蓑笠翁》。在《六個尋找作者的劇中人》中也有兩種類似的方法：一開始演員在台上直接議論皮蘭德婁，而且是毫不客氣地的牢騷——這在一般劇場裡絕無可能；這個被吐槽“劇本很爛”的劇作家一直沒現身，卻來了六個據說是被另一劇作家創造出來的“劇中人”。因為演員們不喜歡本來排了要演的那個“皮蘭德婁的劇本”，導演靈機一動，決定改為演出這六個“劇中人”帶來的新故事。這是個極為奇葩的元戲劇策略，將來古詩劇也可以採用——出現在劇中的“作者”未必只能是原詩的作者，也可以是完全不同的虛構的詩人，這樣更便於注入布萊希特式的辯證主題。《真假江雪》中設置的畫家跟詩人就“蓑笠翁”這一形象的塑造方法發生爭論，已經多少有點這個意思。在基於《江雪》的第二個劇《尋找蓑笠翁》裡，有個貌似“穿越”的“蓑笠翁”，其實是一個有過“獨釣”經歷的前知青以柳宗元的詩為腳本、穿著蓑笠扮演的釣魚人——這位等待孫輩去尋找的“蓑笠翁”是真的還是假的呢？

創作者出現在自己表演的敘事作品中，本來是自編自演的敘事說唱（中國後來正式定名為“曲藝”）的常態，在第一人稱敘事體的說唱演進成為以代言體為主的戲劇後，雖然還常保留著一些敘述體的遺跡，如插在劇情之間進行交代和評論的希臘悲劇式的歌隊，如莎劇中直接對觀眾說話的丑角，如《高加索灰蘭記》中的說書人；但這些遺跡已經離最早那些真正自編自演的說唱藝人太遠了，不大可能讓觀眾相信它們還會有“正在此時創編此故事”這樣的“元敘事”功能。相比之下，在基於古詩的“元敘事劇”中，詩人所佔戲份的比重比一般的戲劇更大——即便與“敘事體”戲劇相比也大得多；因此，這可能會是一條既能傳承古詩本身的內容，又能探索詩人更深層次的心靈世界的新路。

5. 歌舞敘事：抒情成戲

布萊希特這樣描述他早期的教育劇：“教育劇是某些音樂、戲劇及政治理論的產物，意在合成一種集體的藝術實踐，傳達作者及其合作者的理念，而不是為了給任何人提供情緒的體驗。”⁶他的教育劇都簡潔直率，無須寫實故事，常刻意呈現怪異誇張的樣貌，意在從更尖銳的視角來展現人類問題的本質。我們的古詩劇也不想講真實細膩的故事，更像是呈現古樸稚拙的寓言，也要配上音樂、舞蹈，有的還需要簡單誇張的頭飾、服裝，以適應低幼教學的特點。但古詩劇有一點明顯不同於布萊希特的教育劇——劇中的敘事不但要傳遞哲理，多半還要加強抒情的成分。例如《慈母與遊子》，這是古詩劇中最真實感人的“催淚”故事，但又不像寫實的話劇；劇中用李叔同寫《送別》時借用的美國音樂家約翰·奧特威的曲子作為背景音樂，最後接上《送別》的框架和一部分歌詞，也重填了

⁵ 諾斯羅普·弗萊：《批評的剖析》，北京大學出版社2021年版，第187頁。

⁶ John Willett, . *The Theatre of Bertolt Brecht* [M]. New York: New Directions Books, 1968. P.134.

一部分詞：“看門外，道路邊，芳草碧連天。晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。天之涯，地之角，兒行何其遠。囊中衣裳可夠暖？今宵別夢寒。情千縷，線已斷，外面在催喊。問兒此去幾時還，歸時莫盤桓。”

以歌舞演故事本來就是中國戲曲的最基本特色，在古詩劇中融入音樂舞蹈順理成章，而且更可以發揮中小學數量最多的藝術教師——音樂老師的特長。具體操作起來，要根據學生的能力來決定歌舞的佔比與難度，也可以在音樂劇、戲曲、背景音樂+插曲等諸多可能中做出選擇。配背景音樂再加少量插曲難度最低，其中的插曲還可以有演員現場演唱和歌隊幕後伴唱兩個選項；戲曲則可以根據當地的劇種來決定如何譜曲、表演。

古詩都嚴格押韻，現在這十多個古詩劇也大都在原來的基礎上繼續保持了韻文的特色。這樣的文本能使譜曲、加唱更加容易。但是，韻文並不是創作古詩劇的唯一媒介。從人類的表演藝術史來看，最早的敘事文本——長篇史詩基本上都是韻文，但逐漸過渡到了散文——如中國的評話、相聲；或者韻散結合，如評彈與各種鼓書，以及幾百個劇種的戲曲。早期的戲曲劇本中韻文比散文重要得多，因為散文可以即興發揮，但韻文幾乎不可能臨場創作，而且唱時還要有樂器伴奏。因此最早的劇本中只印下了唱詞，散文對白只有“賓白”的地位，並不印在劇本裡，可以讓演員臨場發揮。而現代的話劇就完全拋棄了韻文，只用生活化的散文。目前還只有一個以散文為主的古詩劇《尋找蓑笠翁》——把古詩的詩句和意象像引文一樣嵌進話劇劇本中；這有點像我們已經開發的某些成語劇⁷，將來應該還會有更多。

在敘事表演藝術千百年來的演變過程中，人類探索了各種各樣的路徑，從提煉超日常、前表意（extra-daily, pre-expressive, 尤金尼奧·巴爾巴《戲劇人類學辭典》中的關鍵字⁸）的嚴格程式——包括詩體韻文和程式化表演，到接近日常生活的散文化創作。從發生學的角度來看，世界各地大多數戲劇最初都是由長篇敘事詩（史詩）演化而來——無論中外，而將抒情短詩發展成戲劇的案例則極為罕見。是不是因為抒情詩的敘事成分太弱，沒法做成必須以敘事為主幹來結構情節的戲劇？十九、二十世紀之交愛爾蘭詩人葉芝做過一種嘗試，最接近用抒情短詩作戲。他借用了一點能劇的形式，用某些日本短詩的意象寫過一組詩體短劇。當時葉芝和他的愛爾蘭朋友們想要創建一種迥異於殖民者英國文化的、具有本民族特色的戲劇，他們的努力引起了當時留學美國的一批中國現代戲劇先行者的極大興趣，成了餘上沅、徐志摩、聞一多、熊佛西等人宣導“國劇運動”時計畫借鑒的範本之一。可惜葉芝的那些短劇實驗很快就隨著愛爾蘭民族戲劇運動的流產而中斷了，那些劇太短也太精英化，很少有劇團會演出，劇的內容又並不適合中小學生。葉芝自己就這樣說：“我發明了一種戲劇形式，卓越、間接、富有象徵性，並且無須暴民或新聞界買單——一種貴族的形式。”⁹無怪愛爾蘭的普通民眾並不歡迎。

餘上沅他們回國後，本來想以“愛爾蘭文藝復興”為榜樣而開展“國劇運動”，結果比葉芝他們更加慘澹，基本成了紙上談兵。倒是日本留學回來的田漢創作出了一些思路相近的抒情短劇——他並未提出那方面的口號，但從他的書《愛爾蘭近代戲劇概論》（1929）裡可以看出他對葉芝也有很濃的興趣。他從日本作家松尾芭蕉總共 17 個字（音節）的俳句《古池》中得到靈感，根據“悠悠古池畔，寂寞蛙兒跳下岸，水聲輕如幻”的意境，敷演出一個與原詩主人公“蛙”毫不相干的傷感獨幕劇《古潭的聲音》（1928）：一個小資情調的戲劇詩人在讀了戀人留下的遺書後，縱身跳進“古潭”去與她相聚。這類劇田漢寫得很少，而且很快他就寫了長達 10 萬字的長篇論文《我們的自己批判》（1930 年發表），再也不寫這樣的劇了。

我國現在的情況完全不一樣了，國家宣佈要在中小學以“課程化管理”的方式開設普及性的戲劇課，這就需要大量基於本民族優秀文化的短劇來教學生。而且，我們的古詩劇同時還具有傳承傳統文化

⁷ 孫惠柱等：《教育示範劇·成語劇》，上海人民出版社，2023。

⁸ 見 Eugenio Barba, et al. *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1991

⁹ Yeats, W. B. *Autobiographies* [M]. Dublin: Gill and Macmillan, 1955, p. 610.

的功能，是直接在原主人公意象的基礎之上加以發展的，而不是像《古潭的聲音》那樣只借一點原詩的意境來講述一個完全不一樣的故事。因此，我們這個把抒情詩發展成戲劇的實驗，應該會有比當年的葉芝和田漢大得多的成功機會，希望能成為歷史上第一個將抒情短詩做成戲劇的長期性的實驗基地。

6. 從一到二：編導演教

這十幾個古詩劇還在編寫、排演，尚未定稿的時候，不少從事幼教、小教的老師和社會機構聞訊前來接洽。我在各地的大學和培訓機構講課時也用不同的古詩劇做了課堂練習，學員參與的熱情和反應的速度都超過了以前各類教育示範劇培訓班上所看到的。我們用很短的時間就教會了一些素人演員——包括上海徐匯區凌雲街道的三四歲幼稚園小朋友、中小學生和成年人，他們在 11 月 28 日舉行的“第二屆上海·海上匯微劇節”上演出了三個古詩劇和一個十來分鐘的成語劇¹⁰，節後很快就有許多社區民眾報名要來學習。這個實驗見效這麼快，讓我們看到古詩劇走向普及性戲劇課堂、社群文藝舞台的前景可期；與此同時，這個把課堂教學與學術研究融為一體的實驗還讓我們看到，這種新型的微戲劇在更專業的戲劇教育中也有可能發揮作用。

首先是編劇教學。編劇能不能靠老師教會？歷來是有爭議的；我們的教育體制決定了必須教，而且近年來開設編劇專業的大學院系越來越多——已經超過了歐美的大學。至於應該用什麼樣的方法來挑選報考的學生，也一直眾說紛紜。編劇本來應該是極其自由的，一開始就沒法像音樂、美術、書法那樣用範本（歌譜曲譜、名畫石膏像、字帖等）來教，也不可能用“視唱”“臨摹”的方法來考想學的人的編劇潛能。我本人是 1979 年報考上海戲劇學院“編劇及理論”的首屆研究生，所考六門科目中有一門是現場編劇，要求在三小時內讀完三千字的王蒙小說《最寶貴的》，當場改寫成劇本。那個方法對我來說非常好（最後我是一百多考生中唯一考取的），但大多數考生未必適應，因為時間太短，讀和寫的量太大；但如果讓大家自由發揮去寫各自的劇本，又很難有公平的評價標準。

中國古代有教演員表演的“梨園”和各種“家班”，但並沒有教編劇的專門機構，有沒有教文學創作的地方呢？有人以為古人只教死板的八股文，不教創作——現在更時髦的術語是“創意寫作”。其實不然。在承擔了傳承中華文化任務的大量的私塾裡，詩詞寫作從來就是必修課；一直到一百多年前學西方廢私塾建起現代學校之後，才停止了詩詞創作的教學，還出現了所謂“中文系不教作家”的說法。對於古代文人來說，寫詩填詞的能力、水準極其重要，而初學者學寫詩也可以像學畫畫一樣通過一定的範本來學。這裡的範本首先就是詩詞格律和韻轍，——堪稱世界各大語言中最嚴格的文學形式規範，細化到每一個音節（字）的聲調。除了形式上的格律要求，先生還可以用經典詩詞為範本，要求學生各自去寫在形式和內容上都與所選經典進行“應和”的詩詞——例如押同樣的韻，但要對同一題材寫出不同的視角。文學範本中體量最小的一種是用來教人寫對聯的，只要說出或寫出一句上聯，讓學生各自去寫出下聯。“對對子”的最短例子很可能是陳寅恪曾為清華大學的國文考試出的題“孫行者”。據說他出題時心中的“標準答案”——最佳下聯是“祖沖之”，但後來看到有的考生寫的答案是“胡適之”，又給了更高的分。這就是這種“呈先啟後式教學法的妙處所在。

這樣的“呈先啟後”既不讓學生從零開始天馬行空自由揮灑，也不要學生從頭到底亦步亦趨拷貝範本；而是鼓勵學生從老師事先選定呈現為範本的“一”出發，再去創造出“二”甚或“三”來。既有以經典為基礎的嚴格規範，要求學生有深厚的學問功底；又提供相當大的自由空間，讓學生盡情發揮想像去創作。借鑒這樣的方法來教編劇，就可以在《詠鵝》的基礎上，要學生各自去寫《鵝與 X》，這個 X 可以是蛙，也可以是任選的雞、狗、狐狸、鱷魚……這樣的寫作跟我當年改寫《最寶貴的》那種常見的改編很不一樣。大多數改編基本上只是給原來的故事人物換一個形式的外殼，而呈先啟後“從一到二”的寫作鼓勵學生對原作在內容和形式上都做出幅度大得多的發展——甚至解構。

¹⁰ 諸葛漪：《第二屆上海·海上匯微劇節開幕，探索市民與戲劇零距離接觸》，《解放日報》2023 年 11 月 30 日。

除了編劇，導演教學也可以採用古詩劇呈先啟後的創作方法。上海戲劇學院的戲曲導演專業歷來就有用戲曲動作演繹詩詞意境的課程，這一“題型”也常用在考生的入學考試中。應該說這也是一種把抒情詩變成戲劇的好方法，但由於戲曲中比較突出的抒情場面大多是單人的 solo 表演，因此他們的“詩詞演繹”主要是一個人的表演。這對於考試是必須的——打分只能一個個分別打，但也限制了把這個好方法用到更複雜的戲曲導演乃至話劇導演的教學中去。如果把 solo 變成兩個人的表演，難度會更大，但也更符合戲劇創作的需要。例如，上述《鵝與 X》的作業既可以讓學編劇的學生去做，也可以讓學導演的學生來做；既可以要他們各自寫好劇本再來排練，也可以在工作坊中進行二人或多人的即興創作。工作坊的即興還可以採用“車輪大戰”的形式——一個人扮演鵝，另一些人輪流扮演不同的 X。

這樣的練習也可以用在專業的表演課上——以古詩劇甚至尚未編成劇的古詩本身為“跳板”，鼓勵演員自己創造出主角的對手 X，與主角進行即興表演。對手的不同一定也會影響到原主角的“人設”。例如，在矮小的蛙面前，鵝是高傲的，一心只想著“向天歌”；而在比它高得多的天鵝面前，鵝則難免會有點自慚形穢，但又不甘認輸。又如，在母雞和雞娃面前，公雞也是高傲的——但不同於鵝，它儼然一付“一家之主”的派頭；而看到高大強壯的看門大鵝，公雞就只好認慫，又硬要說他也有獨特的本領，想跟大鵝平起平坐。在課堂和排練場上，如果沒有時間限制的話，演員的選擇是無窮無盡的，可以遠遠超過古詩劇中已然寫下的設定。演員可以演喜劇，可以演正劇，也可以演悲劇——萬一有個殘暴的動物來攻擊高傲的鵝，會不會有其他動物上場去救鵝呢？

這就是“從一到二”呈先啟“後”的後續發展，一生二，二生三……在編劇、導演、表演的工作坊上是這樣，從古代抒情短詩出發的整個戲劇實驗也是這樣。我們已經走出了從古詩到古詩劇這最重要的第一步，以後一定還有很多步可以走。希望有更多人一起來走走、看看，繼續走下去。

備註：本文原載於《戲劇與影視評論》，廈門大學電影學院，中國戲劇出版社 2024 年第 1 期。