

# 一種別樣的澳門戲劇

——以李宇樑的生命八部曲為例

崔明芬

---

**[提要]** 在澳門現代劇作家中，李宇樑先生成就斐然，影響甚鉅。他長期耕耘於澳門劇壇，潛心探索過中外多種戲劇形式。他創作於上世紀90年代的“生命八部曲”，一改創作路向，既不採用中國傳統戲曲梅蘭芳式唱、做、念白的表現手法，也不模仿俄國斯坦尼斯拉夫斯基以“體驗基礎上的再體現”的戲劇體系，更不效法歐洲古典主義戲劇“三一律”的編劇理念；或許是文化觀念與審美情趣使然，這一時期，他的戲劇接近俄國傑出的現實主義劇作家安東·帕夫洛維奇·契訶夫的戲劇。本文以李宇樑的生命八部曲為例，從比較研究的視角，闡釋其若生活一樣平淡，悲在內心、戲在內心的戲劇內容，以及嶄新的現代戲劇樣式。

**[關鍵詞]** 澳門戲劇 李宇樑 生命八部曲

**[中圖分類號]** J825.659 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2014) 01 - 0092 - 11

---

澳門劇壇起步較晚，但充滿生命力。1925年，澳門土生葡人亮出澳門現代戲劇的頭一聲《CAVATUFANG 74》（《74年颱風之後》）；1942年，澳門第一個本土話劇團體“藝聯”成立。90年來，澳門戲劇人追隨世界戲劇藝術的腳步，艱難亢奮地行進在戲劇探索的大道上。澳門戲劇協會藝術顧問李宇樑先生在澳門土生土長，爾後曾負笈加拿大14年，業餘從事編劇、導演近40年，編導舞臺劇作40多部，廣播劇10多部，是澳門現代戲劇的中堅。他經歷了澳門現代戲劇的復甦、成熟和發展，其詮釋澳門“社會與民生”的生命八部曲<sup>①</sup>，樣式別致，風格迥異，是澳門戲劇藝術的珍品。

—

頭一次讀澳門劇作家李宇樑的“生命八部曲”，第一直覺與契訶夫的戲劇太像了，從“形”到“神”都酷似。在李宇樑戲劇中走進走出、想著說著問著那些再普通不過平常事的澳門男女老少，與契訶夫“新型”現代戲劇裡，那些被日常生活啄蝕得已經看不出痛苦與幸福的各色“小人物”，其生存處境、面對的問題，每天睜眼醒來要幹的、操心的事，以及內心深處一刻也不停

地尋思、惦記的事，幾乎一樣平淡、瑣碎、經常。劇作家常借茶館、聚會、婚宴演繹眾生萬相。李宇樑劇作《Macau's Specials》中描繪的颱風來襲時在離島叻仔參加“三斤”（新郎）婚禮的客人，與出席契訶夫獨幕劇《婚禮》中的賓客，如保險公司代理人、電報員、糖果業商人等，用新娘父親日加洛夫的話說，“都不是有名望的人，不是有地位的人，我們都是些平常人”<sup>④</sup>。契訶夫就是從這個古典主義戲劇不屑一顧、現代劇作家通常“忽視”的“卑俗”的視角，發現了那些農奴制解放後，看不到國家及個人命運的普通市民日常生活的悲劇，寫出了俄國社會歷史嬗變的動因。李宇樑寫於1992至1999年間的生命八部曲，恰恰選取透視的也是那些再普通不過的澳門人，從四百多年前“葡萄牙水手”在媽閣上岸，與蹲在媽閣廟旁修織漁網的“疍家人”“雞鴨鴨對話”而使Macau得名<sup>⑤</sup>開始，世代生活在這塊土地上的澳門人從出生到過世整個生命過程的不同階段，平淡、自然又真實的現實人生，全景式地展示了至澳門回歸前，潛藏於澳門人內心深處的悲歡喜樂，以及矛盾、尷尬、無奈的情緒，從某種意義上詮釋了澳門社會歷史變遷的軌跡和澳門人特殊的心路歷程。

或許作家間的相互理解與深邃到位的評點，對我們欣賞把握作家作品的靈魂更有幫助。當年契訶夫的《萬尼亞舅舅》在莫斯科藝術劇院演出之後，一位大文豪曾寫信給他：“您說您不想再為劇場寫作，因此我不得不對您說幾句話：理解您的觀眾對您的劇本抱著怎樣的態度。比方有人說，萬尼亞舅舅和海鷗都是新型的戲劇藝術，現實主義在這兒上升到了富有鼓舞力量的、含意深刻的象徵的境界。我認為這句話說得很對。聽您的戲，我就想到向偶像獻祭的那種生活，想到那闖到人們貧乏的生活中去的美，以及其他許多根本的、重要的事情。別的戲不會吸引人們從現實達到哲學的概括，——您的戲卻能做到這一點。”<sup>⑥</sup>契訶夫能做到的，“闖到人們貧乏的生活中”，讓人們思索“那種生活”，並實現“從現實達到哲學的概括”的戲劇，絕對不是布瓦洛所認定的古典主義戲劇中那些具有“英雄氣概”、“偉大得像凱撒，亞歷山大或路易”等“英雄”人物<sup>⑦</sup>，以及那些權貴上流社會生活所披露的內涵所能企及的哲學高度。

契訶夫是歐洲百年戲劇史上的偉大革新者，開創了人類戲劇的嶄新時代。十九世紀後半葉，俄國的戲劇舞臺與歐洲其他國家一樣，被英美的“情節劇”與情節內容及藝術水平低下的法國“佳構劇”佔據著。契訶夫決心“採取從未有過的全新的形式”，拯救俄國戲劇藝術並使之重生。像在小說中妙筆生花地刻畫出鮮活不朽的“變色龍”、“小公務員”一樣，他把一些具有時代特徵的、在平庸無聊的生活中不甘寂寞卻又無能為力的小人物寫進了劇本，帶上了舞臺。契訶夫從第一部劇作《普拉東諾夫》開始，歷經《伊凡諾夫》、《林天》、《海鷗》等失敗與成功的藝術實踐，創造了現代“新型的戲劇藝術”，形成了自己經典的戲劇美學觀，即契訶夫戲劇公式，舞臺上的“一切都應當是那麼複雜，同時又是那麼簡單，正如在生活裡一樣：人們吃飯，就是吃飯，然而就在這當兒，有人走運了，有人倒楣了。”契訶夫是深刻的。他透過生活表像深入實質，主張寫“日常生活的悲劇”。因為在他看來，“壓在人們頭上最殘酷的試驗是那種平靜無波的日常生活；它以單調乏味無聊的氣息折磨人的精神。”<sup>⑧</sup>因此，契訶夫的戲劇聚焦“日常生活”，盯緊那常人看不見摸不著嗅不出，而又緊緊地禁錮著他，使他不能釋然的，折磨著現代人精神的“氣息”。這是契訶夫時代性的發現。

契訶夫對生活對戲劇的獨到認識，影響和推動了自他之後不少國度幾代戲劇人不懈的藝術探索。中國現代話劇里程碑式的人物，曾以借鑒歐洲傳統的“三一律”、“回溯式”結構，創作了經典劇作《雷雨》的曹禺先生曾說：“他（契訶夫）教我懂得藝術上的平淡。一個戲不要

寫得那麼張牙舞爪，在平淡的人生鋪述中照樣有吸引人的東西。”<sup>⑦</sup>的確，繼《雷雨》和《日出》之後，曹禺創造了享譽中外的、以“平淡的人生鋪述”為主要內容的鴻篇鉅制《北京人》等。

李宇樑於1983年和1990年曾兩度獲澳門政府資助赴葡萄牙學習戲劇。他創作生命八部曲時正值從歐洲研習戲劇歸來之後。雖然，我們迄今尚未看到相關文字和敘述，談及他在葡國期間學習戲劇課程的具體內容，但從李宇樑的劇作所閃爍出的豐厚知識功底、修養以及對戲劇的理解，可以看出自中學時代就從事業餘戲劇活動，爾後創辦澳門曉角劇社，又先後寫過40幾個舞臺劇本、10幾個廣播劇的李宇樑，諳熟世界劇壇，稔知契訶夫戲劇。這一點，我們可以從其在《澳門的戲劇（1975~1985年）》一文裡就澳門八十年代後期戲劇藝術的表現形式所做的評價中看出。李宇樑肯定了澳門劇社在擺脫傳統的“三一律”，打破舞臺劇的時空限制，加強戲劇節奏，運用劇場舞臺及燈光，掌握“時”、“空”方面所做的“突破”；同時又指出這種突破“在世界戲劇潮流上已屬落後了”；燈光分區分場或者話劇力求電影感的表現手法，也“在世界劇壇已實行了很久”。<sup>⑧</sup>

作為稍晚於“現代戲劇之父”易卜生、斯特林堡所開創的現實主義戲劇的又一優秀代表，契訶夫現代戲劇里程碑式的貢獻，是在戲劇觀念、表現內容與手法技巧上徹底擺脫了傳統，縮短了舞臺與現實人生的距離，使戲劇更貼近普通人的人生，貼近普通人的日常生活。如果說契訶夫的戲劇僅僅是將舞臺與人生的距離“縮短了”“貼近”了的話，那麼，李宇樑的戲劇可以說與舞臺幾乎就沒有距離、零距離。他的戲劇就是在舞臺上“化”“生活”，將跳動著澳門人時代節拍的平淡、平凡生活，“化”在有聲有色的戲劇舞臺上。這裡有偷渡客移民潮、港幣葡幣兌換，有失業、保險、買樓、住屋，有菲傭、妓女、疊碼仔；這裡還有小學生離家翹課，青春期少年渴望成年看“三級影片”，以及學校和教育制度、關愛孤獨老人等等問題，儼然一台澳門小人物的人生大戲，宛若一部澳門生活百科全書。

李宇樑的八部生命大戲，不是書桌斗屋裡的構思臆造，都是來源於鮮活的現實生活，都是由真實的生活事件激發而就。他在每部劇作的開卷都寫有一段“創作緣起”，可以說是創作初衷的詮釋。《亞當與夏娃》緣起於朋友婚禮上偶爾聽到的年青太太（大概也是新母親）抒發的議論。《今天我們離家翹課去》有感於自己一對孩子，每天深夜仍深埋於家課堆裡，課擠壓他們，重甸甸的書包擠壓他們，忽然升發的執“子”之手離家翹課的衝動。《倒數十八的男孩》是劇作家為搜集劇組資料，與不同背景的青少年聊天交心中發覺的。《男兒當自強》是陪妻子在店裡買鞋，看見的一個正低頭蹲著揮汗唯唯諾諾地侍候女顧客的男店員。《捕風中年》則由1998年一宗香港電視報導，由於經濟下挫而導致失業潮的新聞裡，讀到的有關中年失業者的訪問。《二月廿九》的故事概念，是劇作家在上班的巴士車上，聽播的“一名獨居老人倒斃家中廁所中，幾天後才被發現”的電臺新聞。《請於訊號後留下口訊》故事裡，有劇作家父子的影子。《Macau's Specials》是劇作家在加拿大多倫多駕車往市場途中，眼光驀地接觸到的路邊那“Macau's Specials”一澳門特產的商店看板得到的靈感。

相較於劇本創作，應該說李宇樑闡述戲劇理論著述不多。但在有限的文字裡，我們可以看到，他對戲劇的本質、特徵、功能和價值，有自己成熟明晰的見地。他認為，“話劇本質及功能和其他劇種如戲曲等，是截然不同的。戲曲價值在於唱做念打的藝術，以演員為中心；話劇則以傳遞社會訊息為主要功能，以劇本主題為中心，演員與導演都是傳遞訊息意念的工具。”他還清

醒地意識到，“不同時代，話劇就有不同的時代使命，它對社會、民生應起著反映、批判，甚至驅策的作用。”<sup>9</sup>希冀戲劇反映“社會”與“民生”，應該說，李宇樑企及了一個有意義的，實在、恒久的世界性藝術命題。

從人的自然生理年齡上看，李宇樑的生命八部曲，除了百科全書式的長卷詩劇《Macau's Specials》外，其他七部劇作反映的年齡段，都可按人的自然生理年齡排列出來：《亞當與夏娃》，寫新婚夫妻“意外”誕下嬰兒；《今天我們離家翹課去》，八歲的兒童翹課；《倒數十八的男孩》，青春期的青年人，18歲成年前一天；《男兒當自強》，30歲的年輕夫妻；《捕風中年》，結婚廿多年，年齡在40~46之間，已經“老花眼了”的中年男女；《二月廿九》，80歲的老年人；《請於訊號後留下口訊》，父親離世後與兒子的“對話”。這是人“從生至死”的整個過程。

李宇樑這八部戲，帶我們“闖進”了澳門人生命過程中那近似“向偶像獻祭”的，平凡、瑣碎的“貧乏的生活”中。年輕太太因吃了過期的避孕藥而意外得女，“煩死”了的她，向丈夫“惱怒地跺腳”，對嬰兒吆喝“Shut up”。她“不明白為何結婚就一定要生BB？”（《亞當與夏娃》）。小學二年級的8歲學童小新、小俊和小彤，考試成績齊列榜尾，書念得不好，討同學的厭，討老師的厭；可還得戴著笨重的近視眼鏡，扛著比身體還大的背囊型書包，“每天最少做7個家課、一個勞作、兩個測驗，還要背兩課書”！（《今天我們離家翹課去》）成長在期待中的17歲男孩，期待獨立，期待畢業，“渴望成年”（《倒數十八的男孩》）。“優皮”族青年夫妻H和W，已經“自強”了的“女兒”，希望出外丈夫“強”過自己，好令她有點面子；同時又希望在家丈夫不如自己“強”，好由她來主宰這個家（《男兒當自強》）。本是社會、家庭支柱的中年男子，從早晨讓老婆從床上拽起來，就縮在浴室裡不是“瞄手上的報紙和帳單”，就是“對著鏡子裡自己的白頭髮發楞”，一腦門的“Job Insecurity”、“健康、家庭、別戀……還有那忽然變得不可把握的生命”（《捕風中年》）。聽覺已不太靈光的老婆婆，四年才過一次的80歲生日，滿心歡喜翹首以盼兒孫回來給她慶生，結果失望沮喪（《二月廿九》）。父子間鬧彆扭，兒子不肯“低聲下氣說句對不起”，父親“嘔氣”離家出走（《請於訊號後留下口訊》）。這裡，老的少的男的女的，無聊地吃飯、睡覺、鬥嘴、埋怨、煩惱，無奈地坐啊、談啊、想啊、問啊，或自說自話，或前言不搭後語。這裡，什麼都是不經意地發生，或者什麼也沒有發生。可也就在這無聲的沒有故事沒有事件的生活，戲劇舞臺上很難表現的，蘊藏在澳門人不同尋常的生命階段、生存方式以及社情民意中的“象外之象”、“韻外之音”<sup>10</sup>呈現了。

## 二

契訶夫對於人類戲劇的貢獻是劃時代的。他不僅改變了戲劇的表現內容和審美視角，把普通人的日常生活搬上了舞臺，而且他還指出為什麼這樣做。這主要是因為“人的全部意義，他的全部悲劇是在內心，而不在外部表現”。<sup>11</sup>契訶夫顛覆傳統的戲劇，通過準確把握到的現實生活內外之間的深刻複雜微妙的各種關係，由內而外地把深藏於人物內心的真實傳達出來，形成了前所未有的戲劇美學觀。他獲得了成功。他創造的戲劇舞臺上的普拉東諾夫、伊凡諾夫、阿斯特羅夫、特里勃列夫，以及三姊妹等現實生活中的現代人，他們內心深處的煩惱和掙扎已經超越了日常生活中的煩惱和無奈，他們的精神世界已經超越了現實人生。契訶夫式的探索人的內心世界的現代戲劇，楔入了現代戲劇的核心，探求人自我存在的價值，尋找生活的出路。

戲在內心，追求深沉的內在戲劇性，也是李宇樑劇作文本的一大特點。他的生命八部曲，大膽地突破了傳統戲劇寫典型人物、重大事件的觀念，以一個個普通家庭支撐舞臺，以活動在這個家庭中有限的幾個人或一個人為主要角色，既無主角配角之分，更沒有正面人物反面人物之別，創造了在無動作的“獨角戲”、對手戲以及多幕劇中，透過平淡、平凡的生活現實，深入人物內心，在反映澳門人平凡、平淡的日常生活的同時，注意用最大限度的時間和空間挖掘人們日常行為背後所隱藏的心理動機，在看似客觀展示澳門人真實生存狀況的戲劇中，演繹澳門人“內心深處”對於人生的積極的追求，執著的思慮，善良而美好的內心世界。從某種意義上說，他亦觸及了現代戲劇的核心：探究澳門的社會與民生，思索澳門人的生存意義和生活的出路，探尋人類生命的共性。

八九十年代的澳門人，衣食溫飽不成問題，相對於並不那麼“貧乏”的物質生活，“精神世界”卻相對匱乏。澳門人秉性善良、平和、不爭、堅忍。四百多年的殖民統治，長久的封閉和壓抑，人們的生活趨向於內心深處，人變得比較內向，與他人的溝通也比較謹言慎行。他們安分守己，年輕的要麼到賭場做莊荷，要麼做個餐館工，有點小本錢的開個茶餐廳或者小店鋪。回歸前，有的人迷茫，沒有安全感。作為土生土長的澳門人，李宇樑準確、客觀地把握了這一部分澳門人的“典型情緒”和“精神狀態”，他希冀透過舞臺“平靜無波的日常生活”，使澳門人嗅到“折磨”這些普通市民精神的“單調乏味和庸俗無聊的氣息”，啟迪人們“想一想”。應該說，李宇樑“悲在內心”、“戲在內心”的劇作，對澳門“社會”與“民生”，“起著反映、批判，甚至驅策的作用”。

台灣學者蔡源煌在其《悲劇的誕生》一文中，曾對悲劇及其構成要素做過縝密的闡述：“構成悲劇力量的要素中，最主要的莫過於人所面臨的尷尬、衝突”。“如果說世俗的種種牽牽扯扯是無法避免的狀況，那麼生活中的牽絆關連都是具有迫切性的。也就是說，人的當務之急便是履行這些世俗的關係。”他還進一步幫我們釐清履行這些世俗關係的文化基礎：“強調世俗關係的迫切性這種想法，相當接近中國——尤其是儒家——的思想。儒家講求自我和他人的相互依存，就是要求能夠履行人際關係。”<sup>12</sup>這裡，他指出悲劇的要素是“尷尬、衝突”；生活中最迫切解決的，人的當務之急是履行世俗的人際關係，因為世俗的種種牽扯無法避免。他還明確指出了現實生活中人最需要面對和解決的頭等問題，就是世俗的夫妻、父子、母子等親情與人與人之間的關係。

李宇樑透過生命八部曲所要表達的主題是：單調無聊“氣息”中的善良無奈的澳門人，在無聲的日常生活中生、活、死。他就是通過具有喜劇因素的正劇，抑或說，是以悲喜劇手法，表達澳門人在履行世俗的人際關係時，所遭遇到的“尷尬”和“衝突”；因此，是帶有痛苦意味的“悲在內心”的戲。這一點，澳門戲劇評論家穆欣欣曾指出：“以人為本是李宇樑近年劇作題材的一個明顯轉向，顯露出人文關懷是劇作家筆下最為關注的一個命題”。“這些劇作的特點是淡化故事情節，以都市人生活為觀照、將筆觸伸向都市人最隱蔽的內心情感世界，形成後來李宇樑在探索所謂‘日常生活的悲劇性’的創作道路上的累累碩果。”<sup>13</sup>田本相先生亦說，李宇樑的這些反映家庭生活情景的戲劇，“凸現著人性，扭結著人情，顯示著人倫，延續著人生，看似平淡無奇，又各有神奇奧秘。”<sup>14</sup>

獨角戲《二月廿九》<sup>15</sup>截取了老婆婆80歲生日那天，從下午到黃昏掌燈前的一個橫斷面，表達了微妙的母子女女悲哀之情：

婆：（拿起小鏡左右照著一頭白髮）啐，這樣子的頭髮怎好見人？他們快要來了呢。

……

婆：倒忘記了多久沒慶祝生日，兒女們連哪天是初一、哪天是十五也搞不清楚，又那會記得我的農曆生日？我自己又記不起西曆的生日日子，結果新曆、舊曆都沒我的份。嘿嘿，虧你這伯爺公想出個笨法子，教我索性將農曆生日當作西曆算，害我四年才過一次生日，我本來是農曆二月廿九出世的嘛。

她趨近窗口隔著百葉簾朝窗外望，流露出期待的神色。

婆：（向觀眾豎起指頭計算著）八個子女，四個去了外國，兩個嫁到香港，剩下兩個留在澳門，碰面最多的是二女，上一次見面是兩個多月前的事，那次是因為她路經這裡，碰巧下雨，進來借雨傘。

……

等得著急的婆婆，撥錯了電話掛斷，回坐到搖椅裡又匆匆朝電話奔去……

婆：（咧著嘴笑說）今天運氣也不壞哦，撥對了，沒有“Do Re Me”……

婆：（興奮地）喂！兒子呀？我啊……阿媽啊……喂……？

同時間，電話那方傳來兒子愉快的聲音：“Hi，這個是電話錄音，我們一家人去了釣魚，請於訊號後留下您的姓名及來電話的時間，我們會儘快覆你。”

婆：（沮喪）我是阿媽……（喉嚨像卡了東西，囁嚅著）……沒……沒甚麼，我……（胡亂找了個藉口）我不過想告訴你：天氣預報說“海有微波至大浪”，別忘了為B仔帶個水泡去釣魚……（頓）……就這樣而已，沒其他了，真的。你們玩得開心點，嗯……（掛斷電話）。

她心神彷彿地雙手抱著水壺回到搖椅裡坐。

天色已變得灰暗。

婆：（眼神空洞，喃喃自語）……不要緊，下次囉，四年很快就過去，我不也過了廿個四年了嗎？……嗯……

這裡，劇作家通過老婆婆絮絮叨叨的自言自語，渲染老人缺少關愛，孤獨、寂寞的情緒，展示老人內心與外在的尷尬與衝突，說明經濟發達的現代社會母子母女關係的淡薄，探究母子、母女關係，探索生命的內涵和真義。通過“這一個”老婆婆，提醒人們重新思考生活真意、感悟生命真諦。

《請於訊號後留下口訊》<sup>®</sup>，在科學技術已經發展到今日的澳門，父與子之間的溝通與表達，要借助“電話”，借助表姑姐通過電話傳言遞話，互通訊息：

兒：……祇是他的心臟不大好，怕他有意外。

姑：不用擔憂，他氣過了就沒事。他回來後，低聲下氣跟他說句對不起，不就沒事了嗎？

兒：（敷衍）嗯嗯。

姑：（窮追）甚麼“嗯嗯”？！這算是答應跟他道歉了？

兒：（含糊其辭）祇要他平安歸家，……甚麼就甚麼吧……

姑：甚麼“甚麼”？

兒：就如你所說的甚麼“甚麼”囉！（頓）事先聲明：那可要視乎他當時的態度及當時的氣氛，我才肯“甚麼”……（一直避用“道歉”的字眼）

姑：父子發生小爭執是常有的事，互相忍讓嘛。（頓）剛才為甚麼不覆我電話？沒聽到我留下的電話口訊嗎？

兒：才剛進門，未及聽電話錄音。

姑：嗨，說不定他比你早回來，現在已經躲在自己房裡頭呢。

兒：不可能的。他今天早上賭氣離家的時候，扔下所有門匙才走。

姑：以後多花點時間陪你爸吧。

兒：嗯……你知我忙……。

姑：哎，算了，別再用這樣拙劣的藉口了。我試打電話到他的舊街坊家裡找找看，回頭再跟你聯絡吧。（收線）

兒子撿起父親留在臺上那串鑰匙，低頭若有所思。偶爾抬頭看見牆鏡裡的自己，信步踱到鏡前。

兒：（清清嗓子，對著鏡子喃喃自語）……I'm sorry……（自覺語氣及表情僵硬，聳聳肩，試換另一個聲調）……sorry……（乾咳連聲）……

在諸多世俗的人際關係中，父子情大概是最親最密的人間情吧，特別是在重親情人倫的中國文化中。可以說，社會“進步”到了今天，昔日“父叫子死，子不敢不死”的觀念有懈可擊；但是，兒子與父親爭執後，兒子連句“對不起”都說不出口，這豈不是一種莫名的悲哀！現代社會文化出了問題還是人出了問題，這是我們看完這部戲不得不思索的。其實，觀眾看完劇才發現，父親早已在當晚較早前心臟病發作離世了，兒子早已經沒有機會再說出他難以啟齒的那聲“抱歉”了。李宇樑這出悲劇展示的不是如何為稻糧謀的苦痛，不是父與子秉性自私，而是“在科技發達的今天，人與人之間的溝通更為笨拙。”他們的“外表表現與內心感受並不一致，不懂表達，亦羞於啟齒，更不懂溝通，祇以互相刺激的方式去表達關心與溝通。”<sup>⑩</sup>“不懂溝通”是造成現代人“尷尬”與“衝突”悲劇的重要原因，是世俗生活中“當務之急”面臨解決的“具有迫切性”問題。這裡，李宇樑觸及了日常生活悲劇的內核——文化問題。

《男兒當自強》<sup>⑪</sup>寫夫妻關係的錯位。這出戲以人物的心理結構為線索，“演員坐在臺上與百多對鞋子做對手戲劇”，通過對觀念、願望均與現實脫節的兩公婆H（丈夫）和W（妻子）的善意諷刺，揭示了傳統觀念對現代人束縛的生存狀態。劇作的切入點：夫妻要去赴宴，W要H在客廳的百對鞋子中，挑選一雙最適合掛在衣架上的那套晚禮服的鞋，而她卻在廚房查修電飯煲的線路，男女顛倒。W是一家公司的公關經理，無論職位、薪水還是社會地位都比丈夫高，並且是一個有MBA“情意結”的女人，一心想讓自己的丈夫取得MBA學位，升上公司的經理職位。然而，W一方面希望丈夫在外面“強”，好為自己掙些面子；可又希望丈夫在家中不如自己“強”，好由她來支配丈夫。最終逼壓得丈夫真的做了“赤足”的“MBA-Man Begging Around”（乞丐）。有點像契訶夫對待他戲劇中的那群憂鬱無奈、平庸、倦怠的小人物；李宇樑對他劇中的似W與H人物，也是既責備又同情、理解的雙重態度。可以說，對這群普通澳門人精神狀態的準確把握，以及充滿憂傷的微笑與深沉的理解責備，是李宇樑的創作原動力與思維定勢。從這個意義上說，李宇樑的戲劇探討的也是人的生存意義及精神出路問題，他的戲劇主人公的悲劇也是“悲”在人的內心。李宇樑的戲劇在對人的把握上已經進入現代戲劇的核心。

### 三

托爾斯泰曾精闢地指出契訶夫“新型的戲劇藝術”對歐洲劇壇的貢獻。他說，“契訶夫創造了新的、依我看來對全世界說是全新的寫作形式，跟它類似的我還從來沒有見過”。“契訶夫筆下，一切真實都真實到幻覺的地步，他寫的東西能夠產生某種三棱鏡的印象，他似乎把詞句隨便亂扔，好像印象畫派畫家作畫那樣，結果胡亂塗抹卻產生了驚人的效果”<sup>98</sup>。這裡，令大文豪高聲讚歎的“全新形式”，就我們的理解，乃是契訶夫的戲劇打破對傳統戲劇來說至高無上、必不可少、所謂典型（英雄）人物、戲劇情節、戲劇衝突等，創造了從未有過的全新的戲劇形式。在契訶夫看來，生活的外貌是簡單的，內涵是複雜的。戲劇應該在整體上表現生活簡單又複雜的內在過程和諸多潛在人際關係，用這種特殊的戲劇性來表現平淡生活所蘊含的現實人生豐富深刻的悲劇性。無疑，契訶夫的思維是深邃而富有創見性的。

如果說契訶夫遵循自己戲劇革新的原則，創造了用傳統戲劇尺度衡量“不典型”，但確實反映了那個時代最“典型情緒”的一種嶄新的藝術形象，使現實達到哲學概括的話，李宇樑的戲劇在這方面也獲得了非常值得稱道並引人注目的成績。如同契訶夫在新型戲劇《海鷗》中塑造的那個富有幻想，“一想到自己的使命，就不怕生活了”的天真少女尼娜扎列奇娜雅；《普拉東諾夫》裡那群沒有信仰，沒有生活目的，看不到生活出路的男男女女；還有其他劇作中的普拉東諾夫、伊凡諾夫、阿斯特羅夫、特里勃列夫，以及三姊妹等現實生活中的現代小人物一樣，李宇樑也在他的諸多劇作裡，在澳門，以及香港、北京、天津的東方舞臺上，塑造了一批生活在澳門這個典型環境中，洋溢著“典型”澳門“氣息”與“情緒”的澳門小人物形象。

《Macau's Specials》一劇透過“說書人”這一畫龍點睛的角色（他有點像老舍《茶館》中唱數來賣的“大傻楊”），穿插劇中乍看游離於劇外，是個解說者，似乎不重要；細品，舉足輕重非常重要。他見證著澳門的歷史和現實，縱橫亙古四百餘年。觀眾跟隨這個疍家後代“說書人”，既看到了澳門濃郁的時代氣息，也感受到了澳門融融的人情真味，還看到了一群鮮活的澳門人。這裡，有1960年代寧靜安逸的澳門街道上送別那第一次走出澳門、“遠”走香港的當時僅18歲的說書人父親。聽到了1966年氹仔故居裡，那群圍攏說書人祖母的街坊鄰里，盯緊老人膝上的收音機，收聽“綠邨廣播電臺”的天氣預報的聲音。還看到了1970年代，澳門人在自家屋頂上豎起的那根半途攔截香港大嶼山無線電波的天線。我們還看到了1970年代後期，母親開的那個小士多店裡，“炒電話”、炒港幣討價還價時的情景；以及爾後炒樓的、傳銷的、偷渡的、販賣學歷的、賭場的疊碼仔、街頭拉客的、移民去國的、關關跑水貨的，還有一定要把孩子生在澳門這邊的孕婦，等等。他（她）們，一群澳門小人物，在這裡，不分主次，也沒有什麼故事和情節，更沒有正面人物和反面人物的交鋒較量，有的只是真實生活的隨意舒展，人物心理的隨機應變。而就是這種舒展和變化構成一股戲劇暗流，彰顯著生活本身（劇作家意識到或未意識到的）決定著日常生活進程的某種底蘊的東西，這種底蘊能說明劇中人物的言行舉止、生活處境以及錯綜複雜的人際關係的內在意義。我們說，潛藏於李宇樑戲劇中的這種暗流，是劇劇內在的藝術閃光點，它賦予劇作中那些瑣碎的生活細節以生命詩意的光澤，並且把全劇凝聚成一個完美統一的藝術整體。

傳統戲劇認為，“沒有衝突就沒有戲劇”。如果說契訶夫那著力於營造潛伏於舞臺情節之下的內在戲劇潛流的新型戲劇，淡化了傳統戲劇所推崇的那種激烈尖銳且劍拔弩張的戲劇衝突與戲



劇情節，那麼，李宇樑的戲劇更近現代，可以說完全沒有戲劇衝突、沒有戲劇性，沒有古典戲劇意義上的英雄人物和重大事件，完全是以潛在的內心衝突、內在戲劇性的特殊表現方式，演繹澳門人和澳門社會的百味人生。因為在契訶夫的戲劇裡，我們畢竟還看到了萬尼亞舅舅被他道貌岸然的妹夫——“悶棍”打醒之後，終於對著這個他廿多年的“偶像”喊出的“你毀了我，我從來沒有活過”的聲音，聽到他憤怒之下向那個“大學教授”發射的兩響槍擊。而李宇樑的生命八部曲中，既沒有這樣的吶喊，也沒有任何動作和事件高潮，有的只是夫妻相互的你埋我怨、老人家自說自話的嘮嘮叨叨、孩子在街頭的喃喃低語，大人小孩兒的吃飯睡覺，如此爾爾。如同生活本身一樣，李宇樑的戲劇是隨著生活的節奏，自然而然地展開與發展的，這其中似乎沒有任何故事發生，表現的幾乎都是那些瑣碎鬆散的日常生活和平常行為。然而，穿越舞臺表面上的這些，我們看到的是現代人超越現實人生的精神世界，看到他們超越了日常生活中的煩惱和無奈的內心深處的無能為力。這難道不能“驅策”我們反思、“批判”些什麼？

《捕風中年》<sup>9</sup>通過早晨醒來一直在睡房浴室間磨蹭的中年男子與其妻毫無內容的對話，以及百無聊賴的思緒回溯，可以看出劇作家思索人性弱點、探索人類生存狀態的努力。

男人在噩夢中驚嚇而起。

女：又做噩夢了？

男：嗯……（一把將被蒙著頭，又重新睡下來）

女：（推丈夫）喂，別再睡了，夠鐘上班了。

男：（隔著被，語音模糊地應對著）……嗯……嗯……唔……哦……

女：別再戀床了。

男：嗯……今天是星期幾？

女：今天是星期五，仍要上班的日子。

男：……今天的天氣怎麼樣？

女：今天天氣很好。

男：……嗯……今天天氣很好，但今天決不會是個好日子……

女：你沒事吧？

男：（沮喪地說）……我……大概病倒了……

女：怎麼？病了？

男：……我好像病倒了……

男人踏進漆黑、小如斗室的浴室。瞄了瞄手上的報紙及帳單，慵懶地隨手將它們扔到一旁，走到梳妝鏡前，拿起梳子準備梳頭，卻不覺對著鏡子裡自己的白頭髮發楞……

女：（在門外高聲問）你看過那些帳單沒有？樓宇供款通知單、大廈管理費、電話費、水電費、兒女的學費、信用卡帳單、女兒的學琴費、報紙費……統統都到期了，下個月甚麼也加費，我正頭痛著你那份雞碎般的月薪怎麼夠分配？呀，幾個星期前你不是對我提過想買人壽保險的事嗎？到底買了沒有？……早應該買啦！——你責任重嘛！保額別少買，保額少，沒用處，最好包括傷殘絕症……

男人看不了多少張帳單，就厭煩地將它們扔到一旁。

頭髮蓬鬆的男人穿著睡衣，呆坐在馬桶上，雙手托著腮，怔怔地出神……  
呆了一會，他戴上眼鏡開始閱讀報上的招聘廣告。

這就是李宇樑的戲劇。這就是劇作家設置的戲劇舞臺上的人物、行動和語言。他讓這些生活中最常見的人物，用他們日常的行為和話語，在舞臺上再現他們普通的生活情景。這裡沒有不可或缺的主角，沒有你死我活的利害衝突，也沒有特別事件異乎於生活常情，有的只是劇中人物在自己的生活空間內，睡房、浴室、馬桶，說點“天氣怎麼樣”、“什麼樣的噩夢”等無關痛癢的閒話。他們滿腦子還有一大堆理不清解決不了的，諸如婚姻、帳單、保險、職業、子女、別戀等問題。劇作家就是通過這些最為普通的，或前言不搭後語的閒言碎語，表現的是“人到中年百事憂”的心境，這是男人最隱秘的內心世界。兒童是明日社會的棟樑，中年人卻是今日社會的支柱，無論在社會上或家庭裡，他們支撐著上一代撫育著下一代。而中年人卻在自我價值的懷疑底下，生活在捕風捉影惶惶不可終日的精神狀態中，對事業和前途都沒有安全感與自信，這難道不是中年人最大的悲哀“情緒”和最不能釋懷的“尷尬和衝突”嗎？李宇樑的戲劇也就是憑藉這種“典型情緒”把看起來沒有戲劇人物、無戲劇情節、無戲劇性的戲劇結構得如此有吸引力，有戲劇魅力。

傳統戲劇的語言非常講究內有邏輯性外有動作性。但契訶夫“試圖以喜劇的手法處理既荒唐又痛苦的人生戲劇”語言，很多時候支離破碎，既不嚴謹規範，缺乏邏輯性，也沒有什麼動作性。我國著名導演焦菊隱先生曾指出，契訶夫戲劇中的人物“無論發生了什麼事情，無論談起了什麼問題，人們首先想到的是自己，談的是自己”，“甚至別人談的是什麼，根本沒有聽見。所以契訶夫的人物對話，往往是文不對題、答非所問。他的人物的對話，在發展是沒有邏輯的，然而又極端符合時代的生活的真實。”<sup>①</sup>李宇樑戲劇的人物語言風格有點近似契訶夫。他細緻觀察並準確把握住了澳門人的行動特性，賦予他的劇中人物對話或獨白，也常常是不管別人問什麼說什麼，而戲劇人物只顧叨叨談自己，喋喋不休地敘述自己惦記著的那點心事，語言也是呆滯沒有動感，顛三倒四很不連貫。乍看上去，水波不興極其平淡，實際表達的是人物內心世界的翻騰與不平靜。下面是《捕風中年》裡回溯的一段醫患對話：

醫生診所內。

男：醫生，我近來常做噩夢。

醫：什麼樣的噩夢？

男：夢見被公司解僱。

醫：甚麼時候開始做這樣的夢？

男：在領取了公司頒發給我的長期服務獎之後。

……

男：我預感到我的身體出了毛病……

醫：（點頭）嗯，這是心病。

男：我有心臟病？（一拍自己的膝蓋）你瞧！我早料到！……

醫：你的心病不在心臟，在心理。……

男：我剛去染了髮。

醫：須多做運動，多接觸年青人，多吸收社會上的流行資訊。

……

男：（大驚失色）……醫生……醫生……？！（頓）（試探）……是……是 cancer……？……甚麼cacer？……肺癌……？不……不會是肺癌……我不喝酒少抽煙戒吃煎炒；是直腸癌？……不會的，我天天吃生果，廁所行為通暢，習慣成自然；會不會是……？醫生，近來流行甚麼癌？

醫：（長長地舒一口氣）噓……

……

男：既沒大礙，為何仍須化驗？

……

醫：你沒事吧？

男：當醫生真好。

醫：（不明他所指）嗯？<sup>②</sup>

在李宇樑看來，現代社會“壓逼”現代人以自我為中心，煩燥糾結；那麼，表現現代人生的戲劇人物，也應當象現實生活中的一樣真實，人物的語言也應該是無序、零散紛亂、前言不搭後語，越是這樣越真實可信具有表現力。這大概也就是李宇樑與現實人生、社會幾乎零距離的澳門現代戲劇深受觀眾喜愛的原因之一吧。

---

①李宇樑：《李宇樑劇作選》，澳門：澳門日報出版社、澳門戲劇協會，1999年。此書共收劇作十部，除去其中兩部改編作品《冥中行》（構思來自李碧華的小說《胭脂扣》）和《地獄變》（意在探索人的內心與精神），其餘八部都是反映澳門“社會與民生”的劇作。本文以這八部劇作為例，探討劇作家90年代的戲劇創作藝術。

②④作家與作品叢書編輯部編：《契訶夫》，香港：上海書局有限公司，1975年，第171、62~63頁。

③⑩⑭⑮⑯⑰⑱⑲李宇樑：《李宇樑劇作選》，第223、1、1、61~81、281~282、33~59、306~342、324~327頁。

⑤⑥轉引自劉淑捷：《契訶夫和現代戲劇》，北京：《戲劇》，1994年第1期。

⑦曹禺：《和劇作家們談談讀書和寫作》，北京：《劇本》，1982年第10期。

⑧⑨⑬田本相、鄭煒明主編：《澳門戲劇史》，南

京：江蘇教育出版社，1999年，第209、209、113頁。

⑩⑰參見劉淑捷：《契訶夫和現代戲劇》，北京：《戲劇》，1994年第1期。

⑫蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》，台北：雅典出版社，1987年，第53~54頁。

⑰鄭繼生：《第二屆華文戲劇節（香港，1998）觀摩部分》，澳門：《劇場月報》，1998年12月，載澳門：《劇訊》，第140期（1999年1月）。

⑲焦菊隱：《契訶夫戲劇集譯後記》，北京：《焦菊隱論導演藝術》，上冊，中國戲劇出版社，2005年第1版。

**作者簡介：**崔明芬，澳門理工學院語言暨翻譯學校教授，博士。

**[責任編輯 陳志雄]**