

藝壇拾片

江青



OXFORD

藝壇拾片

江青



OXFORD
UNIVERSITY PRESS

OXFORD

UNIVERSITY PRESS

Oxford University Press is a department of the University of Oxford.
It furthers the University's objective of excellence in research, scholarship,
and education by publishing worldwide in

Oxford New York

Auckland Cape Town Dar es Salaam Hong Kong Karachi
Kuala Lumpur Madrid Melbourne Mexico City Nairobi
New Delhi Shanghai Taipei Toronto

With offices in

Argentina Austria Brazil Chile Czech Republic France Greece
Guatemala Hungary Italy Japan South Korea Poland Portugal
Singapore Switzerland Thailand Turkey Ukraine Vietnam

Oxford is a registered trade mark of Oxford University Press

© Oxford University Press 2010

First published 2010

This impression (lowest digit)

1 3 5 7 9 10 9 8 6 4 2

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
without the prior permission in writing of Oxford University Press,
or as expressly permitted by Law, or under terms agreed with the appropriate
reprographics rights organization. Enquiries concerning reproduction
outside the scope of the above should be sent to the Rights Department,
Oxford University Press, at the address below

You must not circulate this book in any other binding or cover
and you must impose the same condition on any acquirer

藝壇拾片

江 青

ISBN 978-0-19-396488-4

版權所有，本書任何部份若未經版權持
有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

Printed in Hong Kong
Published by Oxford University Press (China) Ltd
18th Floor, Warwick House East, Taikoo Place, 979 King's Road, Quarry Bay,
Hong Kong

寫給江青的《藝壇拾片》

董 橋

二〇〇八年十月，比雷爾辭世。江青說：「我們相識相守整整三十三年，堅實的大地塌陷了，一旦腳下懸空，頓時吊在半空晃晃悠悠的失去了方向，成天拖着半邊身子直着眼睛過日子。那年瑞典的冬天真長，真黑，真冷。」她的好朋友挪威籍漢學家史美德勸她專心做一件事，把腦子填滿，把時間塞滿，傷痛的日子會過得順暢些。二〇〇九年春天，江青帶着書稿剪報到瑞典狹狹島整理修補新舊作品做出了這本《藝壇拾片》。狹狹島是比雷爾最愛的小島，生前最喜歡在島上捕魚，伐木，栽花，種菜，說那個島是他的天堂。江青在他的葬禮上請女中音伍烈嘉演唱作曲家愛德華·艾爾雅《海景》裏的〈在天上〉，還用了馬勒的《大地之歌》第六章〈告別〉收尾。

認識江青這麼多年，我竟無緣一見比雷爾。一連兩個深宵閱讀《藝壇拾片》清樣，我斷斷續續想像比雷爾的學者風範和他的科研成就，慶幸江青人生風雨路上遇得到這樣一位沉實厚道的伴侶。聽說一九七八年他們在香港深水灣董浩雲先生的香島小築舉行新婚酒會。董老先生古道熱腸，一生俠義，一定也為這樣一對藝術家和科學家的結緣而高興。前幾天江青來香港，我在陸羽茶室為她洗塵，董建平也來了，聽她們吳儂軟語悄聲談話，日月儘管荏苒，舊景瞬間倒流，香

島小築昔日的衣香燈影似遠還近：「下馬飲君酒，問君何所之。君言不得意，歸歟南山陲。但去莫復問，白雲無盡時。」江青編馬勒的《大地之歌》演繹過王維這首詩。

「但去莫復問」畢竟是艱難的過程。去國幾十年，江青始終不忍心不「問」。小小年紀從上海到北京上舞蹈學校，她趕上了全中國轟麻雀、除蒼蠅、搜集破銅爛鐵煉鋼和修水庫的歲月，「我愛北京天安門」的歌聲還在心中悄悄縈繞，一九八九年她領着五歲的兒子到紐約哈瑪紹廣場抗議天安門六四屠殺事件。之後的許多年裏，她每次經過香港幾乎都是從大陸過來或者要去大陸的路上：她的老師著名蘇聯編舞藝術家古雪夫說，舞蹈語彙應該植根於自己民族文化的風格和規律之中。那是萬古不變的定律。所有藝術的魂魄都應該植根在自己民族文化的母體裏。最近幾年看到她的信仰和工作在大陸經歷了幾番扭曲和阻擾，我一邊勸慰她不要執着，一邊鼓勵她另闢蹊徑造就心中的理想。碰到這樣的「母體」，藝術只能在亂石覆壓下覓隙生長。王維那句「白雲無盡時」宣示的是絕望中無盡的希望。

撇開早歲演電影遭遇的虛泛和困頓，江青的心智在國外熬過了追尋大破大立的艱深歷程，得到了新生的欣悅也面對了新生的挑戰，在個人與家國的傷疤上紮紮實實鏤雕出一個新女性的尊嚴和榮譽。結交這個朋友，飯餘酒後的閑談間，我隱隱約約感受了她的堅毅和誠摯，也隱隱約約領悟出她的脆弱和惶惑。親情友情鄉土情的錯綜固然給了她慰藉也給了她挫折，攀登藝術高峰的心志同時更給了她無盡的恐慌和無畏的苦行。說穿了她骨子裏永遠是舊社會薰陶出來的傳統閨秀，在不斷熔煉自己的時刻，她跟所有孕育在小橋流水柔情裏的中國婦女一樣擺脫不了心靈深處無名的自責和自咎。這

樣的煎熬她不再陌生了，最終的成就靠的其實是她的一份自尊一份好強和一份唯美的愛。

江青那天在陸羽茶室包廂裏說，今後，她冬天春天在紐約，夏天秋天在瑞典。她說瑞典的山鄉太漂亮太寧靜了，橫豎她也學會了自己開小船，一個人在狹狹島上讀書寫作看風景比什麼都好：「眼見盛開的野花，耳聞鳥啼、浪濤和松風，我突然驚異的發現三十三年後，我終於在這個熟悉的環境裏真正體悟到比雷爾的『天堂』。這裏給了我從來沒有過的安詳和寧靜。」我去過遙遠的芬蘭挪威瑞士卻沒有去過瑞典，江青好幾次要我去我都去不成：我最想一遊的是狹狹島，在湖光裏在樹影裏重聽重學馬勒的《大地之歌》。我太不懂馬勒了，只聽說一九一一年馬勒逝世，德國小說家湯瑪斯·曼重訪威尼斯那個海濱浴場醞釀《威尼斯之死》的腹稿。

目 錄

寫給江青的《藝壇拾片》(董 橋)	vii
滴滴點點《聲聲慢》	1
高行健 聲聲慢變奏	18
與高行健共「舞」 ——側寫高行健	24
從構思到演出 ——談舞樂儀式劇《玉龍第三國——納西「情死」》	39
只需用「心」望一眼	51
成語舞集	57
從《負·復·縛》到《茶》 ——與譚盾樂舞二重奏	64
唐詩意韻與馬勒的精神世界 ——《大地之歌》創作隨筆	95
原唐詩	111
鄭愁予 創譯《大地之歌》歌詞	114
莊 喆 《大地之歌》與我的畫	130

鄭愁予	馬勒與李白的文化一線牽	132
程步奎	觀江青編導《大地之歌》舞劇	136

【舞樂儀式劇本】

玉龍第三國——納西「情死」	137
---------------	-----

【舞劇劇本】

中國核桃夾子祈福迎祥	154
------------	-----

【電影劇本】

童年	167
----	-----

附 錄

郁 風	現代舞藝術家——江青	231
-----	------------	-----

孫康宜	一個藝術家的心路歷程	241
	——評《江青的往時·往事·往思》	

杜國清	人間仙女	245
	——流浪到美國來的那一位	

楊 牧	四季的十行詩	247
	——為江青舞蹈作	

後 記	251
-----	-----

滴滴點點《聲聲慢》

二〇〇一年二月，瑞典國家電視台攝製了我的獨舞劇場《聲聲慢變奏——取李清照詞意》，此劇一九八九年曾在紐約古庚漢博物館 (Guggenheim Museum) 首演，這次拍攝獨舞劇場當然是因為劇作者高行健獲得二〇〇〇年度諾貝爾文學獎桂冠引起的。目前，攝製的後期工作剛剛完成，趁記憶猶新，雖明知用文字表達「舞蹈」不易為，但仍然願意將此劇創作的一些過程、構想和意圖等等作為創作筆記寫下來。

《聲聲慢變奏》是高行健在一九八七年根據宋朝女詞人李清照膾炙人口的《聲聲慢》，特意為我創作的一個詩劇。高行健將原詞的意境和節奏，都作了進一步延伸，表達的空間也更為擴大，旨在通過舞蹈形體、語言節奏以及現代劇場藝術的特點來傳遞出現代人的孤獨感、失落和痛苦。由於這一創作是用古人的詞意、音韻作動機和藍本，加以發展來表達當代人的困境與感受，故名《聲聲慢變奏——取李清照詞意》。

一九八七年春天與高行健初識，談「共舞」——他舞文我舞蹈。我提出了以李清照的《聲聲慢》作為劇作藍本的構思，那是基於我深深感到現代人在現實生活中內心孤獨、寂寞與困惑……而《聲聲慢》詞起時「尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚」，這一氣而下的十四個疊字頓挫淒絕，從字

面到節奏都給予我很多遐想和啟發，淋漓盡致地反映了籠罩着古今中外眾人靈魂之中都有的那種幽暗、對現實的無奈以及自我意識的徬徨。

高行健對這一創作意圖很感興趣，感到不但有文可「舞」，也有「戲」可唱，也就是說在舞台上可以將劇作通過表演，形象地體現出來。於是，他欣然承諾了對原詞作文學上的「變奏」——重新創作的工作。在這個詩劇中，高行健寫作時着重追求一種能夠傳遞節奏、情境和發展的語言，有時甚至違反了正常的語法規則。他本人在劇集序中這樣寫：「《聲聲慢變奏》，是根據李清照的詞《聲聲慢》改寫成的一個舞蹈節目，舞蹈自然得靠演員的身體來表現，主要是編舞，語言可有可無。倘若語言也像音樂一樣作為伴奏的話，這語言便得很有音樂性，聲韻、旋律和節奏就非常重要。我把李清照的詞意和音韻作為動機，企圖不偏離她的原意，用現代漢語注入現代人的感受。」讀到饒宗頤教授提及這方面的文字寫到：「至於調兵遣將，把『尋尋覓覓』的老調加以改造，添上重疊使用的一即一切的文字遊戲。」（《明報月刊》2001年1月號《舊瓶新酒》）確實，高行健在此劇作中，將「一切的」這三個字玩來倒去地變了許多戲法，在他創作的四個變奏的每個變奏中，他都三番四次地用「一切的」作反覆不同的重新組合。因此，在舞台演出時文字遊戲又成了語言、節奏遊戲，反覆但不重複，且如此單純，如同音樂在聽覺上給觀眾一個直感，加強了語言的張力和戲劇的感染力，根據這種千變萬化造成的多層次的不固定的形式，使「一切的」可以表達極其複雜的心境。劇作留給編舞者一個極大的創作空間。「一切的」可作為一個夢幻者自言自語的喃喃，作為慨嘆，作為極度恐懼中的語無倫次，也可以單純地作為節奏、旋律，當伴奏音樂使用。

我將《聲聲慢變奏》四首之中的第一首「散板」錄在這裏，好讓諸位感受一下：

尋尋覓覓

一切的一

一的一切

冷冷清清

清冷清冷的時分

這一切的一切的一切

又哪裏去尋？

淒淒

慘慘

戚戚

淒淒慘慘戚戚

梧桐更兼細雨

點點滴滴

點點滴滴

點點滴滴

一切的

一切的

一的一切

的一的一切

的一切的一切

從黃昏尋到夜

落地黃花都不見蹤跡

一切的一

一的一切

的一的一切的一

的一的一切的一切

還哪裏尋去？

其他三首為「流水板」「搖板」「滾板」。我在創作過程中又感到無法完全按照他的章節把每句話、每個字全部都按序念出來。有機會和他討論時，他馬上告訴我：這是為你舞蹈寫的，你覺得在編舞時前後需要調動或只取其中一些段落都可以，甚至有些部分你不念出來，只當潛台詞或提示用，都符合這個劇的創作原則。聽後我也就放心了，否則光一字不錯的牢記「一切的一，一的一切，的一切的一，的一的一切的一切……」以及後來無其數的在「一切的」這三個字上反覆做的文章或者說文字音韻遊戲，就會把我難倒。至今我仍記得為尊重原著，躺在床上眼瞪着天花板，默背念一串串「一切的」又不知是錯還是對的「痛苦」。

因篇幅限制，我就不詳述在編排演出中我是怎樣運用這「一切的」，但在每個變奏中反覆出現的「一切的一/一的一切」卻是很值得玩味的。它隱藏着一個言簡意賅的事物本質上的哲理：「一切的」終結歸於「一」，而「一」又何嘗不是萬般「一切的」開始，卻又包容了所有的一切。

這都是後來我在創作過程中細細咀嚼而領會到的，初時並未領略其中的奧妙。

原詞中李清照在用疊音字的同時，前後也用了同義字，「尋尋覓覓」，「尋」與「覓」固然是同義的，而「冷冷清清」、「點點滴滴」也顯然是同出一轍，倘若將這些詞組調轉過來，念作「清清冷冷」，其語意和效果則一成不變。李清照這一別具匠心的造句，營造出一種內心的不安定感，而高行健極巧妙地抓住原詞所產生的語言上的特殊效果，不但添上重疊使用的「一切的」，也在詞句中運用了：「冷冷清

清/清冷清冷的時分」、「搖搖晃晃搖晃得你恍恍惚惚」，都是疊音字和同義詞的變化和發展，造成一種極度不穩定的感覺，形成一種矛盾的、不平衡的情緒，與人物的內心世界相吻合。

李清照的原詞及高行健的四個變奏，結構上均以「尋尋覓覓」四字作句首，這也啟發了我在編舞構思時，以此意向作起點再往下推展。

與句首相呼應的句尾，李清照用「怎一箇愁字了得」，深妙穩雅，含蓄地宣泄了一個古代中國知識女性在深閨中的鬱悶和惆悵。此詞是李清照晚年所作，也是在她喪偶之後不久作成，因而在很大程度上，可以理解為她在失去伴侶後，緬懷往昔以及表述新寡生活憂傷、寂寞的心境。在舊時的詞卷中也可看到在《聲聲慢》之後譜題「秋閨」、「秋情」、「秋詞」等。

人的悲哀與痛苦，今古同樣與生俱來，永遠無法消除或擺脫，這就是命運。為清楚地表達這個觀念，所以我將李清照的原詞，作為整個劇的第一舞章，以我個人的感知作演繹。在人物造型、舞蹈語彙和音樂上都清楚地以一個中國古代女子的形象出現。

高行健用了「尋尋覓覓」作每一變奏的句首之後，接着所寫的每段的情景和節奏，是最直接地從十二世紀轉移到了當代。因此我處理表演時，也以現代女性的面貌在各種不同的情境之下出現，與他寫的變奏一樣，在處理和表演後面的四個舞章中，我重複、延伸、擴張着古代女性的悲劇命運。表演者始終在尋尋覓覓，在矛盾、壓抑中作痛苦的掙扎，到頭來卻甚麼都沒有尋覓到，面對的依然是空虛與迷惘，也就是變奏中反覆出現的「沒有路」。與高行健討論此劇時，他一而再再三地強調：儘管時代變了，服裝變了，人的生活方

式變了，但是人最基本的問題，人的生存，人的困境，女人的焦慮也就是人的焦慮，沒有改變，還總是一樣的，只不過表達的方式不一樣而已。

試看第一變奏的結尾：「的一的一切的一/的一的一切的一切/還哪裏尋去？」與原詞句尾「怎一箇愁字了得」，發生的是同樣在萬般無奈之下，發自內心的恍惚迷離的聲音。

而第二變奏的結尾卻是先自言自語地向自己發問，然後清楚而肯定地得出了尋覓不到路的結論：「眼亮？/還是心亮？/還就是迷霧？/你沒有路。」

第三變奏中尋覓所見是「到處是車輛、車輛……」在此我所理解的車輛其實就是人，在噩夢之中，一切在轉，到處是人，可怕的人……因為高行健所描寫的慘劇是人造成的，在人全然找不到出路時，「卻無人可問/問也問不明白/說也說不清楚/也沒人能聽懂」，尋覓到底的結果是如此淒慘的結尾：(女人的一聲尖叫和剎車聲，音樂戛然而止)「啊——！」

第四變奏中人依然周而復始地尋覓着路，而且是「從黑夜到天明到黑夜到天明到黑夜/從春到秋/從冬到夏」。

結局用了八個「了」字，對現代人渴求精神上的出路而求之不得的痛苦，有一個最終的態度，那就是「全部用過了/消費了/結算了/了結了/報廢了/處理了/清掃了/沒有了」！

雖然他寫的是赤裸裸的人的內心世界的真實，但在舞台上如何呈現？我一直找不到一種準確的形式和方法。因此高行健曾經在一九八九春天，在我紐約的排練室中臨時改寫了一個結尾。這次他在瑞典領獎時，我抓到機會跟他談對於這八個「了」字，我在演出處理上的想法。他在《靈山》第

四十八章中以及《冥城》和《生死界》兩部劇作中，女主角都有自我解剖，從腹中扯出血紅的寸寸柔腸，洗理五臟六腑的情節，而且是任憑怎麼洗滌、怎麼梳理，都洗不淨、弄不清，沒完沒了。自我解剖與這八個「了」字高行健寫的實際上是同樣的，對生與死，對人生的命運的一種徹悟和認知。因此我想將洗腸的這一意念，借嫁至此劇的末尾，表演者在屏幕之後被愈扯愈多的血紅繩索纏繞住，無以自拔。

高行健對我提出的想法，覺得他並沒有一定的意見，我完全可以自由地處理，他的本子只是提供了一個動機，有線索可尋，有源頭可追。當然有《聲聲慢》原詞在，情緒必須是固定的，但他強調在表演這八個「了」字段落時，必須抓住兩個層次：一個層次是情感的發泄，被扭曲了的痛苦；第二個層次是哲學生存的層次，生死無非如此，就是如此，就完了。所以在處理表演時應當同時照顧到這兩層。情感的發泄不完全是西方式的那種爆發性的盡情發泄，而是東方的，有一點禪意，有一點憂傷，語調可以很平靜，而在視覺和肢體語言上可以很強烈，兩者對比之下更具戲劇張力。

一九八八年當古庚漢博物館正式邀請我給「作品與過程」這個項目作一個獨舞演出時，我才正式着手編排《聲聲慢變奏》。原詞中「守着窗兒，獨自怎生得黑」這句將內心的悲涼孤苦刻畫到極致的詞，引發了我許多聯想與深思，最後竟成了舞台佈景設計的創作核心。

中國的傳統建築中有形形色色、圖案多樣的窗門設計，捲簾與屏風不僅在民間普遍使用，宮廷庭園設計中也大量運用，它成了人們生活起居的一部分。屏風的用途大致分兩類，一種是象徵性的辟邪，將死人的靈魂或不祥之物，屏擋在活人生活的範圍之外；另一種則作為隔離或隱蔽的實際使用，在封建時代能作為屏障，把女性與外面的世界隔絕開。

李清照寫的「窗」究竟代表了甚麼？莫非是憑此作為與外面的世界交流的門戶，還是一種極其隱蔽含蓄的性暗示？抑或窗兒純粹指心靈、精神之窗？我又能怎樣以個人的經驗和角度來看「窗」？作為現代人，個人與外界的溝通接觸，是憑藉甚麼樣的「窗」，而人與人之間的交流又是怎樣的？真有永遠無法超越的心靈屏障嗎？

這一連串自問自答，使我在具體着手創作時，便想到了年青的建築設計師、天才橫溢的曹慰祖先生，希望他能擔任舞台設計。與他談整個劇的設想和構思後，他也完全同意舞台設計由「窗」作切入點。最後所設計的當然不是傳統的中國屏風，但是在感覺和作用上，從內在出發達到了同樣的效果和目的。這一舞台佈景設計，使我在編舞構思和設計舞蹈動作造型時，能利用屏風以及屏風上的捲簾所造成的空間和動態融入舞蹈創作中，成為舞台表演的一個重要部分，同時這堵屏風在一定程度上也起到了舞台上大幕布的作用。

第一舞章中，我利用長水袖和門框的配搭，來製造一扇又一扇的「門窗」，表演者在漫漫長日中「守着窗兒」，眼望飛雁，靜觀點點滴滴的細雨，目視滿地落花而自憐感傷，引發出「獨自怎生得黑」的哀嘆。那麼當今社會中的「屏幕」無疑與古時的「窗兒」相等。現代科技日新月異，將人們捆綁到了屏幕前。電視、電腦、遊戲機……人們在「守着屏幕」，屏幕之中可找到所有的信息、娛樂、視聽……人們的工作和日常生活都已經無法脫離它，屏幕成了人們對自身之外的世界了解的「窗」，有時幾乎變成是唯一的手段和渠道。故在全劇的最後一個舞章中，我從「尋尋覓覓」再出發，結果如獲至寶似的尋覓到了伴侶——屏幕，滿以為這個

屏幕給了你「一圈光明」，然而仍然是：「卻總也夠不着/也弄不清/也摸不到/也到不了」。

現代人眼望着屏幕，卻聽到了古人在電視屏幕中的一聲嘆息：「守着窗兒，獨自怎生得黑！」其目的也是想在劇中突顯出「窗」在我構思結構上的重要性，藉以引導觀眾的聯想。

至此現代人終於徹悟：人原本就無出路可尋，念出了長串的「一切的一，一的一切……」此時實際上為再強調人的困境古今一樣的觀點，以及保持全劇結構的完整性。第一舞章中，古代女子的形象又在此舞章中多次忽隱忽現，舊影隱現處理得如同回憶，如影隨形，陰影如陰魂始終在現代表演者的腦海中揮之不去。雖然是不同的時代，差距又如此遙遠，而同樣的絕望無助和焦慮在重複，在延續。

當今天的你在意識中被紅繩索纏繞、阻隔以至遮蔽了雙眼見不到光明、找不到出路的同時，古時的她又何嘗不是被白綾(用長水袖)同樣困擾？同樣的故事會重複也一定會不斷地重複，同樣的悲哀在延續也將再延續下去。這就是人不管過去、現在和將來，永遠不可避免的悲劇。

作曲家周龍先生在為此節目作曲時，一開始我們考慮到《聲聲慢》原詞在古時是為吟唱而不是用來念讀的，所以也作了一些唱的嘗試。無奈的是我完全沒有歌唱的天賦，考慮到最後，決定還是在台上現場表演，由演員自己發音，從念白到手指敲擊、拍掌聲、腳步聲，一切肢體語言都有節奏。這樣愈簡單、純粹，便更加有舞台上的真實感。點點滴滴是有音、有節奏可尋的，水滴聲、鐘擺聲、氣息聲、心臟脈搏的跳動……此劇的音樂大結構是第一舞章採用了中國民