

崑曲表演藝術研究系列計畫——華文漪

研究報告大綱

前言	2
一、華文漪崑曲表演藝術研究與整理——以此次訪談為基礎	3
(一) 整體表演概念	3
(二) 身段與聲情	10
(三) 詮釋與表演	14
二、傳統精粹何所在？——傳統、流變、不變	19
(一) 傳承與創新的劇目整理	19
(二) 傳承與創新的表演爬梳——以《牡丹亭》〈遊園〉為例	20
(三) 崑曲表演藝術不變的精髓	21
三、關於崑曲表演的幾個思考	27
(一) 演員——角色——觀眾	28
(二) 閃電般的自然——內外擴張	38
(三) 靈光	41
結語	43
引用書目	44

前言

本研究報告為林宜貞、王于菁於 2021 年 8 月至 9 月間至美國洛杉磯訪問崑曲藝術家華文漪之後的心得整理以及問題反思。此次研究方式以訪談為主¹，根據《牡丹亭·遊園》、《牡丹亭·驚夢》、《玉簪記·琴挑》、《玉簪記·偷詩》、《玉簪記·秋江》、《義妖記·斷橋》、《鳳凰山·贈劍》、《蝴蝶夢·說親》等八齣折子戲，或由我們提出表演相關問題請教華文漪，或由華文漪看完我們的演出錄影後指導並且延伸表演議題。

本研究報告分為三個章節。在第一章中將以訪談的逐字稿內容作為基底，統整歸納出此次訪談中華文漪論及的表演概念及表演心法，我們則以近身的觀察和理解作出解讀和詮釋，期盼盡量還原華文漪表演藝術風格的部分原貌。

第二章由林宜貞撰寫，作為崑曲傳習計畫的藝生，一路受到國寶級崑曲表演藝術家們的薰陶，直至面對今時今日的崑曲與從前的轉變與差異，林宜貞在本章中以華文漪訪談內容為基礎，提出個人長期以來的思考：何為傳統，傳統的精粹究竟是什麼，而在變與不變之間，需要被保留下來的又是什麼？

第三章由王于菁撰寫，由於同時進行傳統戲曲和現代戲劇的表演，並對兩者（或者應該說是多者）之間的交融互通及差異有著高度的研究興趣，因此在本章中王于菁將以此次的訪談心得和各表演理論交互對比應證，希冀爬梳出一些表演上可被運用的共通本質與脈絡。

第二章及第三章均從研究者的學思歷程和關注的焦點出發，藉由華文漪的表演開展出各自對於崑曲表演藝術的思考和論述，是屬於頗為個人的反思，雖為一家之言，但希冀能為崑曲表演藝術提供不同的思考面向和討論方向。

¹ 原計畫擬向華文漪學戲、排戲及訪談，但由於新冠肺炎疫情以及華文漪身體不便等原因，調整為電話訪問，以及二次的當面訪談。

一、華文漪崑曲表演藝術研究與整理——以此次訪談為基礎

在這次的訪談中，我們是以折子戲為單位請教華文漪，談話中則穿插一些整體表演觀念的問題。以下則為我們根據訪談內容重新進行歸納、分類與簡單的分析，試圖以較有系統的方式盡量還原華文漪在訪談中所提及的各個面向，從而歸結出她的表演藝術的部分精華。而既然是經過我們的整理，必然也會有我們的理解和詮釋在其間，我們也會將自己的分析和體會在本文中做初步的呈現。

以下便從「整體表演概念」、「身段與聲情」、「詮釋與表演」三個面向進行說明及解析。

（一）整體表演概念

此次訪談過程中，華文漪在講述不同的戲的時候，均不斷觸到一些重複強調的觀念，雖然她本人並沒有斬釘截鐵地明言這些就是她的表演核心思想，也並未對此作出系統性的陳述，但在從談話內容及整體脈絡的梳理下，我們歸結出了她的表演中極為重要的幾個概念，以下便分別列出詳加說明。

1. 表演要從心出發

說到表演，小到某一句念白或唱詞的處理，大到整個表演時的狀態，華文漪最常提到的就是「從心出發」。以下節錄華文漪在提到《玉簪記·琴挑》幾處演出時提到的重點，可以從中看出「從心出發」在華文漪表演藝術上的重要性：

〔提問：小生說「欲求仙姑」，旦回「啊」，這裡的震驚是要大聲還是小聲的？〕
不要大聲的，這個都是從心裡出來的。……這個「啊」就表示：「你不要再說下去了，說下去我怎麼辦」，所以這個「啊」是很含蓄的，是從心裡出來的。這個不是很響的，完全不是用嗓子來打斷他的，完全是她〔旦〕的想法：「你不要說了，說出來很難為情的，要我怎麼辦」，所以這個「啊」是心裡出來的，只是這樣一個情緒出來的，這樣情緒抓對了，就不會哇啦哇啦的。

〔小生唱【朝元歌】〕就是打動了她〔旦〕的心了。是這樣，我在這兒是很孤單，沒有人來噓寒問暖，就是他講的那個都講得很對的，打動了她的心，不知不覺地她也站起來了，跟著他的意思在走，後來小生驚醒了她，所以她非常難為情的，就是把自己的情感洩露給他了，是這樣一個情況。

「潘郎啊潘郎」，她也是從心裏發出來的。他走了以後，覺得這個小生很好，我很喜歡，我很愛他，所以她從心裏發出來要叫這「潘郎」，不是存心要叫這兩個「潘郎」。很難！這很難！

（華文漪 訪談）

以上的場景可謂都是名場面，而在一些細微處，華文漪也同樣強調由心出發的重要性。

《玉簪記·秋江》裡，【五般宜】「我怎敢忘卻些兒燈邊枕邊」這句唱詞上，旦有一個不是那麼「身段」的身段，很細小、生活化，但要做得自然並不容易：

旦角有個動作很特別，就是蹲下去，她把那個手撐在〔小生的〕膝蓋上，做得好呢，會很好看。所以呢，我覺得這個動作要加強一下，要軟一點，不要很硬。這個是就是不要有意識的給人家感覺你要做這個動作，就是很自然的做到這個動作。……就是跟著感情來的，不是我這裡要做一個什麼動作，很美的動作，還是根據思想、情緒，就是來做，這個比較自然。

（華文漪 訪談）

從心出發去處理已經規範好的唱念和身段之外，在華文漪的表演上，還有因為從心出發而即興發展出來的動作。同樣是《玉簪記·秋江》，陳妙常說到：「潘郎我此番送你，不為分飛遠」，在1985年上海菁英崑劇展演的小全本《玉簪記》演出影像資料中，華文漪一邊念著這一句，一邊拉起了小生的水袖，對此，華文漪說明：「那個動作也不是刻意的，那個也是感情到這個時候才有這個動作，不要去刻意的，也很多人去學的話就是刻意的，沒有理解這裡面的意思，就是刻意的了」（華文漪 訪談）。

除了在處理唱念作表上強調由心出發，論及角色時華文漪也是如此認為。傳統戲曲的家門行當將角色做了概括式的分類，在表演上時有聽聞在某一個角色上融合哪些行當

的表演風格，這次我們也提出了類似的問題。《玉簪記》劇中的陳妙常為閨門旦應工，但也常聽聞有演員會帶著貼旦的味道去扮演陳妙常，以呈現出比較活潑輕快的質感，對此華文漪的看法是：「也不是貼旦什麼的，這個就是人的心理活動，跟那個行當沒什麼關係，從心裡出發的，不是從行當出發的，是吧？」對此她更進一步解釋說明：

我們是閨門旦，閨門旦有它的一套演法，這個喜怒哀樂都是根據人物的感情來設計的，不是這裡用一點花旦，這裡用一點青衣，不是這樣的。那你演出來比較活潑人家就覺得這個有點像花旦，是人家來評論的，我們自己不是這樣的，我們這一套演法都是閨門旦的。

（華文漪 訪談）

2. 掌握純熟的技巧，表現人物的內在

崑曲的藝術不僅僅是載歌載舞，它最主要還是表演，它那個表演非常的細膩，但是細膩的程度要掌握，這是一個技巧的問題，所以要掌握崑曲的很多技巧來表演。我覺得這個是更重要的！更難！

（華文漪 訪談）

雖然以表演為最終依歸，但從上述引言中不難看出，華文漪認為要表演得好，就必須要掌握好那些「載歌載舞」、掌握好「技巧」，才能通過技術完成詮釋。關於這個部分，將在「（二）身段與聲情」中做較為詳盡的闡釋。

但有一點值得一再強調的是，這些技巧和工具，不應該變成目的。崑曲最為人所知的就是它的「美」，而這最容易具象化落實在身段和聲音上，也因此很容易變成表演的最終追求都是在於「美」——形體上的美、造型上的美、身段上的美、聲音上的美、乃至於扮相上的美。但從這次和華文漪的訪談中，我們強烈感受到，華文漪雖以扮相華美、身段優美著稱，但她本人卻不以此為追求的目標。對她來說，身段、唱腔都是表現人物的手段，身段不是為了美而做、聲音裡面不能只有美，所有的一切都是為了表現出人物內在，都是為了表演而服務。

3. 表演要適當地思考和設計

華文漪的表演常被視為是渾然天成的，乍看下彷彿就是「祖師爺賞飯吃」，但實際上，經過這次的訪談我們可以很清楚地知道，華文漪在表演上並非純粹只是依靠天賦而不知其所以然。她認為，表演是需要適當地思考和設計的，從以下《玉簪記·秋江》的訪談節錄可以窺見一二：

王：那中間的層次老師怎麼處理呢？

華：那當然是啊，總歸有層次的，有時候淡一點、有時候濃一點，有時候節奏快一點、有時候節奏慢一點，這都是根據詞來的。

林：老師有刻意設計還是自然發生的？

華：那也不是，你不是要處理嘛，你要處理就是要研究它的詞，到底它在講什麼，我應該怎麼演，是演得比較平還是火爆一點，你要去分析這個詞，也不是說情緒一樣就從頭到尾都一樣，當然也是有變化的。

林：老師在演出排練之前，會去研究嗎？

華：那當然！研究總歸是在排練的時候，否則在演出的時候你沒辦法定下來。

王：因為老師的表演看起來都是渾然天成的……

華：那也不是啊，你也要想辦法去理解這個詞，也要進行一番的怎麼演，也不是天生就這樣的，不可能的。

（華文漪 訪談）

而從這次的訪談中，又可以將華文漪對於表演的設計和思考的面向歸結出兩個方面：

（1）基調

訪談中，華文漪常會描述她對於一折戲如何定調，在這個基調的基礎上再進行表演。比如談到《牡丹亭·遊園》，我們提出了杜麗娘在這一折戲中乍見春光／自身之美好易逝，驚喜卻也同時傷感，在表演上該如何處理？華文漪的回答是：「又是開心又是傷感的，怎麼表演啊？首先是要表演開心，都是新鮮感，第一次來，都是第一次嘛，他每一

個地方都是第一次，這種新鮮感、這種興奮感，這是主要的表現」（華文漪 訪談）。由此可見，華文漪認為《牡丹亭·遊園》的基調是「新鮮感」，演員要先掌握這個新鮮感，才能在這個基礎上繼續發揮更多層次和豐富的情感。

關於《玉簪記》，華文漪認為最重要的就是愛情線的發展。² 在這個對全齣戲的基調上再來看〈偷詩〉，華文漪說這折戲的基調就是「兩個男女青年談戀愛、打情罵俏」（華文漪 訪談），我們提出了要怎麼演這折戲且才不會顯得太兇或有被小生欺負的疑慮，從華文漪的回答可以看出，只要掌握好「打情罵俏」的基調，其餘的就不會變成了主要要去擔心的問題：

這個是打情罵俏，不是兇或不兇，……其實你說兇也是開玩笑，對不對？……加強的就是男女小朋友打情罵俏。……不要一本正經地在那裏唱，就覺得很無聊，這樣子呢，打情罵俏你就活起來了，對吧。那個雲蒂戳他的胸，這種也是很俏皮的，這種關係就不一樣了，跟前面就不一樣了，盡量去挖一挖這方面的事情，打情罵俏的把它演出來。它等於是一個喜劇，不是像〈琴挑〉一樣一本正經的，這個完全是兩個風格。

（華文漪 訪談）

（2）過程

關於表演的過程，又可以分為整折戲的過程分析和角色在這一折戲中的過程變化。以《義妖記·斷橋》來說，華文漪認為：

斷橋分成三段。第一段就是把那個金山寺帶出來，他們鬥爭的那個情況，幸虧逃了出來，跟小青一起。然後第二個就是追趕許仙。……第三段就是碰到許仙了，我覺得夫妻的關係跟閨密的關係要拉出來，要演得比較生動，不要淡淡的就過去了，對許仙的態度、對閨密的態度、他們兩個人之間的矛盾，你怎麼來解決，後面也是很重要的一部分。

（華文漪 訪談）

² 《玉簪記》全齣共三十三齣，現行最常搬演的小全本為〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈秋江〉，此處指的即是小全本。

至於單就角色而言，華文漪在說到白素貞的轉折過程時如是說：「【金絡索】開始是埋怨，後來慢慢，有個過程，她後來就原諒他〔許仙〕了」；而在表演處理上很容易被忽略的小青一角，華文漪則強調：「小青也是有個過程的，她非常恨許仙，到後來慢慢轉過來，到底還是閨密的老公。這也是有個過程，不是一味的很兇。這就是要去考慮，什麼地方去安排，怎麼轉過來，姐妹情也是很重要的」（華文漪 訪談）。

由上述可見，華文漪在表演上的思考是細膩而豐富的，根據劇本的內容做出屬於自己的詮釋和設計。但她同時又有一個很重要的提點，那就是：「表演要想，但是不可以想太多，想太多就容易變得做作」（華文漪 訪談）。於是，想多少、想到哪裡、表演上精準與模糊的空間，就成為了一個饒富逸趣的議題，而這個部分將在後面「三、（三）靈光」一節中進行更多的延伸與發想。

4. 交流很重要

在訪談中，華文漪十分強調交流的重要性。而她提及的交流則大致可分為兩個方面，一個是與對手演員的交流，另一個則是和觀眾之間的交流。

（1）和對手演員的交流

崑劇折子戲的演出中，有相當多的對兒戲，更有為數不少的三人戲、群戲……等等，只要有對手演員，就涉及到了交流。和對手演員之間的交流又有兩個層面，一個是在戲中以人物出發的交流，另一個則是演員本身的交流和討論。

一如前述，華文漪在講到《義妖記·斷橋》的過程時所提及的：「我覺得夫妻的關係跟閨密的關係要拉出來，要演得比較生動，不要淡淡的就過去了，對許仙的態度、對閨密的態度、他們兩個人之間的矛盾，你怎麼來解決」（華文漪 訪談），這涉及的就是劇中人物的交流，而這會大大影響到表演的方式和角色的詮釋；華文漪說到「白蛇幾次推小青不能強推，要軟推，因為他們的關係不同」（華文漪 訪談）的表演方式，就是白蛇和青蛇的閨蜜設定下的結果。換言之，假設若有演員將白蛇與青蛇的關係設定為主僕的上對下，那麼隨之而來的表演方式必定也會有所不同。

關於演員以劇中人物的身分進行的交流，華文漪並沒有著墨太多，也許這是因為當

思考和設計都準備好了，一切就會隨之發生。因此我們追問了更根本的問題，那就是在創作之初，演員之間如何針對劇中人物進行有效的溝通與交流？華文漪的回答是這樣的：

有什麼意見都要談出來，兩個人〔按注：此為訪談當下的語境，實際上應為實際的演員人數，以下同〕要為共同的一個目的。……兩個人，藝術方面還是要互相的研究，不是說你說了算、我說了算，還是要互相的、共同的來認識一下這個問題，所以要談、要研究。包括跟小生的戲，他的想法跟你的想法不一定一樣的，所以大家各方面要溝通一下，才能提高，是吧！

（華文漪 訪談）

那麼若是在實務上遇到難以溝通的演員，該如何是好呢？華文漪仍然強調要想辦法溝通，她說：「這個問題也是一個很正常的問題，不可能兩個人的想法都是一樣的，看法也不一樣，所以要坐下來研究一下，好好談一下，我想這個問題怎麼怎麼的，應該是怎麼怎麼的，你覺得怎麼樣，是不是可以改一改，或者是怎麼樣，好好地談，好好地研究，對不對？」（華文漪 訪談）。

由此可見，在華文漪的排練和表演經驗中，演員之間的溝通是不可或缺的，同時也是提高表演藝術層次的關鍵，而這份耐心，既需要展現在對藝術的追求上——要談、要研究，也需要展現在對對手演員的身上——好好地談、好好地研究。

（2）和觀眾的交流

傳統戲曲的演出從來都不避諱觀眾的存在，甚至是相當積極的承認觀眾的在場，因此常有和觀眾直接交流、打背供的表演。關於這個部分，在一次的訪談中我們特別提出來，而華文漪也做出了很詳盡的敘述：

王：像是《牡丹亭·遊園》裡面，杜麗娘有很多和觀眾直接說話的地方，但是花園裡面明明就沒有人，這樣演員要怎麼轉化？

華：這個不是花園裡面有觀眾，觀眾在劇場裡面嘛，劇場裡面都是觀眾，不是戲裡面的花園裡面有什麼觀眾！

王：所以跟觀眾交代是指跟劇場裡面的觀眾交代嗎？

華：對對對，為什麼要交代呢？就是要把自己想的東西、自己的感情要告訴觀眾，要強調一下。但不是每個地方都有觀眾的，這個有很少的地方是可以跟觀眾交流的，對不對？「夢迴鶯囀，亂煞年光遍」，這個就是你剛剛出場的時候，「鶯囀」的時候就是告訴觀眾，我剛剛睡著睡著就給鳥驚醒了，就告訴觀眾我是這樣一個狀態出現的，所以你一個動作完了以後，你要比較強調這種感情，不是一下子就過去了。所謂的跟觀眾交流，有的地方可以交流，有的地方不用交流的，你把這個思想、裡面的情感演出來，就是交流了嘛！

王：就是把那時候的狀態強調給觀眾知道，這樣子？

華：對對對，加強。「那牡丹雖好」看花一開等於是很短的時間就沒了，所以就是比喻自己的青春，「那牡丹雖好」下來一句〔按注：「它春歸怎占的先」〕跟觀眾交流的也不要放棄。所以有交流的地方不要放棄，沒交流的地方不要瞎交流。

（華文漪 訪談）

也就是說，和觀眾進行交流很重要，但不要總是和觀眾進行交流也很重要，演員要清楚知道表演上要強調的地方，透過和觀眾的交流去凸顯出來、去進行表達。

（二）身段與聲情

華文漪的身段美麗婀娜、嗓音嘹亮大氣，均已為崑曲界所公認讚譽，雖然她一再強調身段聲音等等都是為了表演而服務，但無庸置疑的是，「工欲善其事，必先利其器」，掌握好身段與聲音，才能掌握好表演與詮釋。以下將分身段與聲情兩部分說明，由於此次訪問大部分是電話訪問而非近身觀察，因此於身段及聲音這兩個需要親身模仿、親眼實證的地方必有所侷限，另一方面，對於華文漪來說，這些都是基本功，沒有什麼好詳細分解的，基本功練好了，身段之美和聲音的掌握就出來了。因此我們採取的方式是自己對於華文漪演出時的觀察提出問題，試圖在華文漪的回答中梳理出蛛絲馬跡，並輔以我們的分析，試圖歸納出華文漪身段與聲情的獨出之處。

1. 身段

以下所提出的幾個部分，並非華文漪身段的全部面向，而是我們觀察她在身體運用上的獨到之處以及一些特殊的身段處理，

(1) 腰與胯

閨門旦不僅要用到腰，而且還要用得好。關於腰的部分，從華文漪的訪問中可以歸結出，所有的動作，不論最後是不是展現在腰上，也都幾乎是從腰驅動。《牡丹亭·遊園》「那牡丹雖好，他春歸怎占的先，閒凝眄」等處的鷓子翻身、一看兩看的動作就很清楚地都是在運作腰；其中「他春歸怎占的先」的用腰是華文漪自己加的，〈驚夢〉裡的「俺的睡情誰見」亦是，這些都是華文漪特別加強了用腰的細節和處理方式，以同時達到身段之美和呈現角色當下的心境狀態，終而呈現出濃厚的個人特色。

至於其他看似與腰沒有直接關聯的身段，其實也都是從腰驅動，例如：《玉簪記·偷詩》裡旦念白念到「到後來呀」時，華文漪的身段雙手拿著向內繞圈後往後拋出，對此華文漪的描述是：「看著雲帚，想著都是這個雲帚害的，最後才會把雲帚丟出去，重點是用腰帶著手繞，不是用手肘劃大」（華文漪 訪談）；再之後的開詩稿、拭紙、磨墨、蘸筆等動作也都是要用腰帶動。可以說，幾乎是無處不用腰，從腰驅動，才能達到全身協調，呈現出流動的線條。

華文漪另外還提到了胯的運用，她說胯的用法很少人有，是梅蘭芳特有的，而她自己則把它拿來運用在某些地方。像是前面提到〈驚夢〉裡的「俺的睡情誰見」，除了要用腰，在最後的轉身面向觀眾之處，她更運用到了胯，將轉胯的動作落在「見」的最後一個音，完成整句的身段。

(2) 眼睛

要用眼睛說話，表演的全部都在眼神裏，要真的看見。

眼睛是心靈的窗戶，心裡想的什麼事情都要用眼睛表達出來。

——華文漪

眼睛很微妙，它可以被視為是身體器官的一部分，但它所蘊含的內容——眼神，卻又直接觸及到形而上的意義。

以技術層面來說，也就是控制眼睛的部分，華文漪談到的就是眼睛的收與放，「我就說眼睛的運用，就是眼睛要發光，人家第一眼看你的戲，就是看你的眼睛嘛，所以這個眼睛很重要，所以要學會收放」(華文漪 訪談)。在戲曲裡的眼睛收放都是有意識的，需要運用力道去控制，眼神的收放要比平常更放大，而收與放都是刻意的，因此收不是全部鬆掉，像是看到之前要先收再放，但這些運作和眉毛沒有關係，靠的是眼部周圍的肌肉。「眼睛要會放會收，像是『牡丹雖好』、『哦，有了』……等等，都要收了以後放，才能強調出來，不是光瞪大眼睛或是一直迷迷濛濛的」(華文漪 訪談)，即便是迷離的眼神，眼睛裡都還是要有東西，當下不是將注意力收回自己裡面，仍然是將內在傳達出去。這就是華文漪所謂的「用眼睛說話」在表演上的意義。

(3)手腕與水袖

腕子以及水袖同樣也是閨門旦的身段裡很重要的環節。華文漪在幾處身段裡會特別強調把手腕「亮」出來，而手腕的運作自然連帶著影響到水袖的表現，以下即以《牡丹亭·驚夢》一折戲中幾處舉例說明。

【山坡羊】中「則為俺生小嬋娟」的身段，華文漪即強調左手翻腕翻水袖要俐落，以建立起節奏感、頓點和亮點；而最後的下水袖時，轉手腕和下手袖都要放慢，以強調這時的情感。「甚良緣」這一句的身段在動作上來說是先後下雙手的水袖，但華文漪說這不只是單純的下水袖的動作而已，而是杜麗娘內心感到不好意思、忸怩，藉由水袖把它表現出來，因此這個動作要更綿轉，更不必把水袖拋出去。由上述可見，華文漪所謂的「耍水袖應該是要有內容的」(華文漪 訪談)，可以解讀為是將人物的情感和情緒延伸到水袖上。

在【尾聲】及下場這一段中，更是彰顯了水袖的運用和表演之間的密切關係。唱到「春哪」的「哪」字時華文漪向外一翻腕將水袖拋出去，動作纏綿婉轉，展現了角色對於春色與夢境的流連纏綿，接著一個俐落的上袖，又立刻推進到對於未知的嚮往與期盼；「那夢兒還去不遠」一句中向遠方指出去的手，從拉近身體一直到向外指出去，都並不翻腕也不壓腕，而「不用」也是一種「用」，這裏的重點在眼睛，所以手腕最低限度地動作，不要干擾眼睛的表演，要做得若無其事，像是下意識伸出手去觸碰些什麼一般，

這就要靠手腕的柔軟及放鬆。而在下場前那一段沒有唱念的表演裡，同樣也是靠著下袖、翻袖轉身搭上春香的動作來訴說杜麗娘發現回到現實之後的無奈悵惘。

2. 聲情：

華文漪的嗓音嘹亮通透，除此之外，她更擅於運用聲音表情來表現角色心境，像是在《玉簪記·琴挑》中陳妙常獨留一人念想潘必正時喊出的「潘郎啊潘郎」，華文漪在聲音的表現上就極富層次；而在《鳳凰山·贈劍》裡，百花公主在初見海俊時，較多使用胸腔共鳴發聲，嗓音聽起來較為寬厚明亮，展現將軍氣度和公主霸氣，開始對海俊產生好感甚至傾心之後，不同程度地減少胸聲、增加鼻腔及頭腔共鳴，讓聲音聽起來更為嬌媚可愛，表現出戀愛少女的情態，華文漪這樣的處理就出現了明顯的對比，從而表現出對海俊前後態度的轉變。

關於聲情的部分，華文漪的提醒是「要會用聲音，不是一個勁兒的嘍，要有高低大小上下的變化」（華文漪 訪談）。也許是對行當的某些特定的想像及造成的限制，閨門旦很容易陷入一個勁兒的嘍或雅，而既然華文漪認為所有的技術都是為了追求表演，那麼聲音自然也不應該侷限於某一種樣態，而是要能夠為了表演擴大聲音的表現能力與範疇。

關於唱的處理，華文漪同樣也是從表演出發去看待：

〔《玉簪記·琴挑》〕最後一段也是很重要的，因為你一個人發揮，什麼心裡話、什麼心裡的感覺都說出來，所以兇的時候兇、笑的時候笑，形容的時候要誇張一點。所以，我很喜歡這段，你從唱也是，有的時候弱、有的時候強，你把它分析一下，把它安排一下，就是這樣子。

（華文漪 訪談）

同樣在唱曲上的處理，像是《牡丹亭·遊園》【步步嬌】「我步香閣怎便把全身現」這句唱詞上，華文漪的處理就是：「我步香閣」要大聲唱，「怎」要急收輕唱，搭配身段上收腳慢做，以突出此時杜麗娘第一次步出閨房的羞態。此外，華文漪也強調該有稜角的地方節奏就要強一些，像是【皂羅袍】中的「開遍」在唱上就要稜角分明。

由此可見，華文漪擅用聲音上的對比來表現，但這樣的表現並非表現自己的聲音能

力、並非炫技，而是在表現人物及情感狀態。無論如何，想要開展聲音的表演，華文漪仍是說：「嗓子不靈的話，就什麼都不在裡頭」(華文漪 訪談)，最終還是要回歸基本功，把嗓子練好，從而才能游刃有餘地去講究和創造聲情。

(三) 詮釋與表演

此次的訪談，是以八個折子戲為基礎請教華文漪，以下便選取其中幾折戲或劇中人物，摘錄華文漪的訪談內容做表演上的分析。

1. 《玉簪記·琴挑》

關於陳妙常這個角色，華文漪如此說道：

以前老師有幾句話，『嘴硬骨頭酥』，嘴上硬得不得了，但是骨頭裏面是酥酥的，因為她的身份是不允許她有這種想法的，所以她是一本正經的。人家來問她，她是一本正經的：我在這兒挺好，我很喜歡這兒、很安靜，所以我沒有這個思想——就是她剛剛開始的時候，就是這麼想的。……整個【朝元歌】就是說：我是一個尼姑，我在這兒挺好的，我沒有什麼思想，告訴那個小生。

(華文漪 訪談)

以這樣的角色調性出發，陳妙常在《玉簪記·琴挑》中的心路歷程及掙扎便立了起來，同時也有了豐厚鮮明的性格。以此來看陳妙常在最後喊出的那一聲「潘郎啊潘郎」，華文漪的演繹是在第二個「郎」字出口後急收，³ 呈現的正是陳妙常在四下無人之處內心滿溢的情思，禁不住喊出親暱的稱呼——潘郎，而非有禮有距的「潘相公」，因此重點在於「郎」字的出口，才意識到失態而趕緊住口，這也完全體現了陳妙常在表面裝硬下早已心酥意軟。

這樣的角色設定也進一步影響了和小生之間的交流以及演繹方式，雖然這折戲大部

³ 現今常見的演繹多為在第二個「潘」字出口後急收，兩種表現方式各有千秋，也產生不同的詮釋效果。

分都是生旦獨段的唱，但實際上生旦兩人之間的交流往復是相當重要的，也是這折戲的戲味是否出來的關鍵。華文漪就認為，旦的大段獨唱【朝元歌】其實並不困難，「主要難演的地方，就是小生唱曲子的地方，他唱曲子你在旁邊聽，你是什麼感覺？你怎麼表演？」說到小生以及與小生交流的重要性，她說：「小生非常重要，他挑逗，什麼叫挑？是小生在挑，挑完以後你的感覺是什麼樣，也是有層次的，一個是肩膀來挑逗你，一個是琴聲來挑逗你。他挑逗，你怎麼辦？你怎麼表演？所以這都是很難的，非常難的」（華文漪 訪談）。再說到兩人在這一折戲中的關係及表現：

他們兩個都是彈曲子的高手嘛，互相要學習，所以他彈的時候，你要看他的手法、看他的技術，所以覺得不錯，那就是也是個關注交流啦。嗯，他彈的不錯，他的技術不錯，然後等小生〔在陳妙常〕無意當中唱「無雙」，一嚇，她就驚醒了：哎呀，他怎麼提到這個問題呢？那很難為情的，所以轉過去，做一個難為情的表情，坐在那裏很不自在。談到了男女問題了，就是少女，就是不自在，臉發紅，要有這種感覺。

（華文漪 訪談）

諸如此類的細節不勝枚舉，而在這次的訪談中華文漪雖未一一列舉，但僅從她所提到的一些地方，便可看出崑曲表演上所謂的「細膩」體現在各個層面上，除了對於自己的角色細膩的處理，和對手演員之間一字一句一動作一呼吸，也都充滿了細膩與戲味。

和《玉簪記·偷詩》相較，華文漪說：

〈琴挑〉是比較難的，〈偷詩〉是比較輕鬆的，因為大家都發現了，大家心裡都明白了嘛，打情罵俏了嘛，所以很輕鬆的，他們兩個人感情是一樣的。但是這個〈琴挑〉不一樣，尤其是開始的時候，就不太一樣，因為還是口是心非，嘴硬骨頭酥，骨頭裏面是酥的，但是表面上好像是一本正經的，就比較難演。

（華文漪 訪談）

2. 《牡丹亭·遊園》

如在表演概念中所提到的，《牡丹亭·遊園》的基調是新鮮感，但這引起杜麗娘新鮮感的景物隨後也同時引發杜麗娘的傷感，華文漪如此說道整齣〈遊園〉中杜麗娘的歷程：

因為她從來沒有到過花園，自己家裡的花園沒有到過，也不許去，所以今天打扮一下要出去到花園裡面去。這個心情是不一樣的，她心情應該是很激動的，今天等於是出門了，她從來不出門的嘛，所以她也是很害羞，所以她剛剛要出門就把腳就收回來了，這個就是第一段的〈遊園〉，就是這個情況。第二段就是到花園裡去，當然她從來沒有去過，什麼都是新鮮的，這個花是開得好的不得了，但是也沒人管，就是有些地方都很凋零的，所以她也比較傷感。崑曲就是很多地方都是以幾個景為情，互相聯繫起來的。

（華文漪 訪談）

那麼在表演上要如何同時表現出新鮮感和傷感呢？華文漪認為，無法同時表現兩種情緒，而是要懂得挑重點表現：「這些景象凋零了，她的情緒就比較傷感了；那個花盛開了，就開心一點，所以她的表情是根據景來的、情景來的」（華文漪 訪談）。可以這麼說，雖則〈遊園〉一折戲的情感層次豐富、意象多重，但從表演者的角度來說，要同步展現出來卻是吃力不討好又容易失焦的選擇，因此回歸唱詞，抓準何處是會引起杜麗娘興奮之情、何處又會讓她陷入感懷的，如此一路迤邐下來，杜麗娘在喜悅中又帶著傷春自傷的狀態自然匯聚成形。

3. 《鳳凰山·贈劍》：

談到《鳳凰山·贈劍》裡的百花公主這一個角色，華文漪如此分析：「她因為有武功嘛，也有霸氣，她想要什麼就有什麼，像那個海俊，你看中了人家，人家是不是看中你啊？從來不問的，對不對，我看中你就行了，就定了」（華文漪 訪談）。在如此霸氣的性格設定下，飾演百花公主並非一路快意到底，仍然需要面對到轉折上的處理：「那麼變化就是〔海俊是〕一個仇人，要殺她的一個仇人，不是一般的仇人，然後轉過來你又愛他了，你怎麼轉過來的？這部分比較重要」（華文漪 訪談）；在相應的技術層面上，

華文漪則是如此處理：

那你要殺他了，你拿著劍，你當然要誇張一點，動作要大一點，對不對？那個腳步也不是要大，要快一點，否則殺不著。到後來喜歡他了，喜歡他也不能大步子，也不能誇張的，總歸還是有點害羞吧，我也是根據她的情緒來變化的，那個是兩種不同的表演。那就是言慧珠老師演的時候，那後來就是非常的嗲了，兩個人後來甜甜蜜蜜的。

（華文漪 訪談）

以上所謂的「兩種不同的表演」，牽涉到的議題便是前面所提及的，關於跨行當概念的表演。因為百花公主在這一折戲中，前面顯得霸氣果決、後面愈顯嬌嬈，因此我們提問是否要運用不同行當的表現方式來處理？華文漪的回答當然是否定的，在她的觀念裡，這些都不離閨門旦行當的表演，只是在家門的規範下，她運用了不同的表演方式、以較大的跨幅來處理百花公主在情緒上的前後轉變。

至於從整折戲的角度來說，贈劍是「愛情發生的過程」，而這個過程又繫於百花公主身上，面對海俊，她如何從視其為該殺的闖入者，到後來怎麼喜歡上他，甚至決定互許終身……等等，就是促成這個愛情的過程變化與發展的關鍵，也是戲情之所在。

4. 《義妖記·斷橋》

同樣是屬於閨門旦的行當，但也同樣是不同於杜麗娘、陳妙常那樣文弱嬌柔的閨閣少女，關於《義妖記·斷橋》裡的白蛇，華文漪強調：「白素貞不能演得很弱，很軟弱的那種，她還是有武功的，金山寺這麼打下來，武功也是很好的，所以動作、表情都要比較有點力量，不要軟綿綿的，跟杜麗娘不一樣」（華文漪 訪談）。

至於白蛇這個人物的心境及轉折，則是在對許仙有愛的基礎上發展的。她本來就是想要找到許仙，希望兩人可以回到之前的狀態，所以對許仙並沒有原不原諒的問題，但還是會想要讓許仙知道自己因為他的行為而吃了許多苦，這種情緒需要發洩出來，讓許仙感到後悔、心疼，然後回到自己身邊，兩人合好如初。所以，白蛇前面的追趕是急切地想要向許仙問個明白，後面的【金絡索】是對許仙的埋怨，「就責問他：為什麼你以前講的事情都忘記了，但她還是愛他的嘛，所以不會像小青一樣責問他，跟他好好的講

道理，做思想工作」，在過程中感受到了許仙的悔意和關心，所以唱到結束時，基本上情緒已經發洩完畢；換許仙唱【金絡索】表示自己的悔意時，白蛇等於是找到台階下，可以和許仙合好了。

對於青蛇，則是有著閨密般的情誼，所以面對青蛇在【金絡索】前後兩次說「娘娘，不要睬他（許仙）」時，白蛇推開青蛇的手，前後兩次態度也略有不同，第一次有點用娘娘的身份壓制青蛇的怒氣，有著「別衝動，先聽聽許仙說什麼」的意思，第二次因為自己已經原諒許仙，所以是跟青蛇說「算了吧」的意思。到最後下場前，白蛇替許仙向青蛇求情時，態度就很軟化，是用閨密的關係來說情。

這樣的處理也呼應了前面所提及的「我覺得夫妻的關係跟閨密的關係要拉出來，要演得比較生動，不要淡淡的就過去了，對許仙的態度、對閨密的態度、他們兩個人之間的矛盾，你怎麼來解決」（華文漪 訪談），在與不同角色的關係處理中凸顯出白蛇本身的角色狀態。