

從劇場回望歷史的靈魂：學者型編劇王安祈談 《精衛》創作歷程與詩學思索

The Soul of History as Seen from the Stage: Scholar-Playwright
Wang Anqi on the Creative Journey and Poetic Reflections of *Jingwei*

王晟旭 (Wang Shengxu) *

一、前言

2025年臺灣戲曲藝術節期間，國立國光劇團於4月26日至27日，在臺灣戲曲中心大表演廳推出新編戲劇《精衛》。本劇融合京劇、現代舞與詩意敘事，由臺灣大學名譽教授、國立國光劇團藝術總監王安祈老師擔綱編劇與藝術統籌，自演出前便引起學界與藝文界廣泛關注。該劇自1月2日預售起即迅速售罄，票房與口碑俱佳，不僅吸引大批戲曲觀眾，也引起許多學者矚目。中央研究院院士、哈佛大學教授王德威發表評論〈銜石成癡絕，滄波萬里愁——《精衛》到臺灣〉，¹對本劇主題之深沉與形式之創新致以高度評價；而清華大學中國文學系玉山講座教授陳國球亦以〈最深情語最溫文：癡絕的〈精衛〉〉一文，²從詩學層面剖析劇作的情感肌理與表演結構。兩位學者的撰文，不啻為此劇提供了深厚的人文詮釋與高度學術背書。

本劇由國光劇團多位傑出青年演員李家德、黃宇



* 作者現為日本愛知大學博士生暨臺灣國立政治大學訪問學者。「本文為中華民國（臺灣）國立政治大學第五屆羅家倫國際漢學研究獎助學金的相關研究成果，特此感謝該獎學金對本研究的支持。」

1 王德威（2025年3月7日）。琅琅悅讀網站：「銜石成癡絕，滄波萬里愁——《精衛》到臺灣」取自：<https://reading.udn.com/read/story/7048/8590929>。（2025年5月7日閱覽）。

2 陳國球（2025年3月12日）。虛詞網站：「最深情語最溫文：癡絕的〈精衛〉」取自：<https://p-articles.com/critics/5154.html>。（2025年5月7日閱覽）。

琳、溫宇航等人演出，透過肢體語彙與詩化場景構築出汪精衛一生中的複雜情感與歷史選擇。而本劇最為人稱道之處，則在於王安祈老師將歷史人物內心的糾結與抉擇，透過抽象舞蹈與京劇身段的交織轉化為戲劇語彙，打破傳統京劇敘事邏輯，形構出一種「內在詩學」的舞臺觀感。

王安祈老師 1955 年生於臺北，自幼耳濡目染戲曲之聲，對京劇情有獨鍾。1985 年於臺灣大學中文系取得博士學位後，先後任教於清華大學與臺灣大學，長年開設古典文學與戲劇創作課程。除學術研究外，她亦長期投身劇場創作，2002 年起擔任國光劇團藝術總監，推動臺灣戲曲現代化，屢獲國家文藝獎、文藝金像獎等肯定。王老師學術與藝術兼擅，其作品多以深厚文學底蘊貫串舞臺實踐，為當代戲曲注入嶄新活力。

儘管演出前王安祈老師已撰寫〈「精衛」異想世界中的「汪精衛」〉與〈一生分作兩回人——新戲《精衛》裡的汪精衛〉兩文，³說明本劇創作背景與題旨設計，然而筆者在觀劇之後，對其中若干表現手法與隱喻設計仍有諸多思索。遂蒙王老師慨允，得以進行一場專訪。本次訪談內容涵蓋《精衛》的創作起點、敘事策略、跨界手法、人物詮釋與王安祈老師對汪精衛的詩學理解。希望藉此記錄一位學者型編劇對歷史與文學交錯之處的



王安祈教授

深邃凝視，亦為當代戲曲與人文思維之對話，留下一則珍貴的文化紀錄。

二、專訪紀錄

（一）跨界創作的初衷與挑戰：從京劇到現代舞

王晟旭（旭）：其實我有看到您在文章〈一生分作兩回人——新戲《精衛》裡的汪精衛〉中提到，創作《精衛》這部戲的契機，是董陽孜老師和您之間的一通電話中提到要讓京劇演員李家德的武功讓更多其他領域的觀眾看見。那麼是什麼讓您覺得，汪精衛的身分與經歷，特別需要跨界表演來表現？因為您在文章中也提到，您最開始給董老師說的是《霸王別姬》。以及選擇汪精衛這個充滿爭議的歷史人物來做京劇的主角，是否也反映了您對傳統京劇趨勢的一種反思呢？因為傳統京劇一直是以正面的角色為主要的人物。

王安祈（祈）：（《霸王別姬》）那個是隨口說的。大部分我前面也跟您聊過了，我文章也寫過，不過再整理一下的話，董陽孜老師的電話是促成了現代舞跟京劇的跨界。

那個時候還不是說要演汪精衛，只是促成這個形式上面的跨界。可是這個形式就要讓我很仔細地思考。為什麼京劇不是跟別的劇種，不是京劇跟川劇或是廣東戲、粵劇跨界，而是去跟舞蹈，而且不是民族舞蹈，是現代舞，也不是芭蕾舞。這是一個跨度很大的。所以這樣的一個跨界，我作為一個編劇和藝術總監，要很仔細地去思考。觀眾一定會問，你為什麼要這樣跨界？

這樣跨界的話，就要回答說，你選的題材為什麼不能單獨用京劇演，而必須採用這種跨界的一種形式來演。所以我覺得一定是要找一個他的內心我們探測不出來的。就像我們剛剛聊天，他到底怎麼想的，我想現在沒有人能夠知道，對不對？他的兒女、外孫女都不會知道的，我們不可能找到標準答案。

那麼所以我就不可能用京劇原來的編劇法。原來的

3 王安祈（2025 年 2 月 24 日）。聯合文學網站：「『精衛』異想世界中的『汪精衛』——『精衛』創作源起」取自：<https://www.unitas.me/archives/53521>。（2025 年 5 月 7 日閱覽）。王安祈（2025 年 4 月 7 日）。中時新聞網：「一生分作兩回人——新戲《精衛》裡的汪精衛」取自：<https://www.chinatimes.com/newspapers/20250407000601-260115?chdtv>。（2025 年 5 月 7 日閱覽）。

編劇是以語言文字為基礎，語言文字去建立一個人物，塑造一個人物，讓這個人物用唱念作打去抒情去表演。可是汪精衛這個人物，他自己唱說「我現在要準備發表『豔電』」，這不可能。這不像《四郎探母》，楊四郎坐在那邊，可以唱說「我思念我的母親，我懷念我的故國」。楊四郎，他們有很明確的情感。汪精衛這個情感，他說不出來的。所以你說像薛平貴和王寶釧都有很明確的情感，王寶釧會唱為什麼他走了十八年不回來。那汪精衛這個是我們探測不到的。我想他自己也說不出口。

所以光靠京劇的語言文字和唱這些表演，是沒有辦法去碰這個人的。可是現代舞，因為我不懂現代舞，所以我覺得我看現代舞，我都不知道他們在跳什麼，所以我覺得它很抽象，很隱晦。它既然抽象隱晦，剛好可以用來詮釋這個人物，跟京劇在一起。所以我後來處理的時候有一些比較具體的事情，譬如說在這齣戲裡的京劇唱段，主要有兩大段。

戲中有一段是他說：「龍蟠虎踞，已經遭陷落了。謀和或許可以半壁安。」像這種我覺得是可以直接唱的。然後另外一段就說：「這現在是茫茫亂世。我也不求滿天星斗燦。我只希望在烽火中村落中，還可以有人燒飯、有炊煙，能吃一口飯。」這種話我覺得是可以直說直唱的。

可是，關於他到底做這個決定的時候，心裡有沒有絲絲一毫跟蔣介石較量的那個私心，這個他是沒有辦法像剛剛那樣唱出來的。

所以我們就用一段舞蹈，跟京劇合起來的一個肢體動作來表現。本來這個演汪精衛的年輕演員，他本來是武生，武功好。他演過陸文龍、長坂坡的趙雲這些戲，他要雙槍的陸文龍是他得獎的作品。

所以那段我就想，怎麼來表現他內心的糾結。而且，在戲中陳璧君問他：「你有沒有一絲一毫的私心？」他自己逃避不講，自己都分不清。我覺得任何人做任何一個決定，裡面一定是既有痛也有夢。

所以我們就想：他的雙槍好，那這個雙槍，一根黑的一根白的。可是這個雙槍也不一定代表槍，可能是江邊的樹枝拿起來或是什麼。而黑的代表他的私心，白的代表一個正大光明的一面。然後他自己有這麼多的私心跟大義。

在劇中，八個舞者把那麼多槍推到他面前，然後問他：「你有沒有這個念頭？」那八個舞者拿槍這樣一挑的動作，代表的意思是——你做這個決定的時候，有沒有想過要跟「他」較量的念頭？是這個意思。

然後他有的時候要躲，有的時候用腳踢起一根槍。先踢起一根黑槍，詢問自己內心：「我有私心嗎？我沒有吧？」然後再踢起一根白槍，然後雙槍一起耍，問自己：「我到底是什麼？是什麼？」

（二）劇場形式如何回應歷史的複雜性？

旭：所以是要表達汪精衛糾結的內心。

祈：對，是糾結。京劇的武功和現代舞其實是兩種非常不同的肢體表現。把它們放在一起，就更顯矛盾與隱晦。你如果單用京劇的身體語言，那個演出就會變成真的在演雙槍陸文龍——我得勝了！但汪精衛絕對不是這樣的心理。

而且我們沒有使用京劇的鑼鼓，我們請了一位全新的作曲家重新作曲。如果按照傳統京劇的鑼鼓，那一定是槍拋起來、接住，然後等觀眾拍手，變成一場技巧的表演。但現在我們這位作曲家的設計做得非常好，像是一直撞擊你內心的聲音，好像他自己不斷地反覆詢問自己：「我有嗎？我有嗎？」

那種咯咯嗒嗒的聲音出來，那一段我就非常喜歡。我最初問編舞家這段他想怎麼設計，他說初步想法是讓八位舞者排成一個棋盤。我本來想，那棋盤是豎著還是橫著？結果最後排出來的雖不能說完全像棋盤，但確實是從棋盤的意象發想的。意思是——人生的道路這麼



本劇為京劇與現代舞跨界演出

多，你每走一步，就是踩在某個格子上。所以這一段如果沒有現代舞，我覺得真的很難表現出這麼複雜、糾結的內心情感。

然後前面那一段「公勿渡河」的情節，我自己是中文系的人，所以我想不能夠直接寫出「我到底要不要議和」這樣的臺詞。也就是說，汪精衛心裡面在想，我到底要不要去？我能不能做這件事？這種掙扎要講得抽象一點，不能在戲裡直接了當地說：「我去會怎樣，我不去會怎樣。」所以我就用了這首《公無渡河，公竟渡河》，然後我改了後面兩句。我也很高興導演在舞臺上用了石頭這個道具。這個石頭，本來代表的就是石頭，但它也可以代表炸了墳墓後的一塊塊墓石，也可以說是粉碎的棺材，甚至粉碎的屍骨。

有的時候，它也與精衛鳥合為一體，它隱喻的是生命中的挫折。所以這一段當汪精衛在想——現在已經連敗兩年，我如果不出來，百姓怎麼辦？——的時候，舞者們就把這些石頭塊推了出來。代表生命中的挫折這麼多，有高有低，那你要怎麼辦？然後汪精衛不是走上去了嗎？他走上去才能夠表現出「渡河」這個動作很鮮明的姿態。如果他站在平地，不管怎麼表現都沒有那麼突出。可是他站在高處，他腿一伸再收回，觀眾就可以看得很清楚。而且這位武生演員，身段漂亮、人又帥，粉絲也很多。我本來很擔心他年紀輕，還是個小孩子，會不會演得太像一個少年？更何況他原本沒有聽說過「汪精衛」這三個字，讀書過程中也從未聽聞。我很擔心他演不出來。但結果還不錯，是一張年輕的臉，但表現得滿沉著的。所以完全是靠他的肢體和武功，來與現代舞結合。

像這個地方，在說故事上，我是把現代史用古典敘事方式來處理。整齣戲裡面沒有提到具體朝代，沒有說「民國」，起初我有想過要提到「國父」，但一講出來就會變得很奇怪。整齣戲完全沒有提到朝代，也沒有提到「清朝」，只講「朝廷」，所以它是一個架空時空的戲劇。我可以用很古典的方式來敘事。我就可以使用《公無渡河》這首漢代的樂府詩，引用它的前四句，再改後兩句，來表現他「去或不去」的掙扎與猶豫。

接著是「探子來報」拿令旗，那是京劇中的一種傳統表演方式。京劇裡凡是描述打仗的情景，幾乎都是用

「探子來報」的形式來呈現。我想要表達的是，汪精衛是因為國軍節節敗退，才選擇去謀和的。可是沒想到，他決定謀和之後沒多久，就發生了珍珠港事件，戰事逆轉。所以我設計了三次探子來報。這段比較多是京劇的東西，但也摻雜了現代舞的肢體語言。這樣的話，就不是寫實地演出「偷襲珍珠港」，而是可以用古典敘事的手法，讓整個戲更抽象、更隱晦一些。

（三）汪精衛的「靠」與詩魂：象徵與身段的融合

祈：然後戲中，汪精衛為什麼可以穿那身「靠」，也就是鎧甲？他第一次出場時的樣子，在京劇裡叫做「扎靠」——意思就是將鎧甲紮在身上，表示是武將的裝束。京劇裡凡是演武將，鎧甲都是這樣子穿的。但汪精衛是個文人，為什麼可以「扎靠」呢？

我最初的想法是，他一定要「扎靠」，因為這位武生的「靠功」實在太好了，一定要讓他有發揮的空間。但我也知道，我不能只是為了讓他展現身段就隨意給他穿「靠」，我必須給這件事情一個邏輯。

整個邏輯是這樣的：前面那隻精衛鳥，看到「扎靠」以後，就在聽江水的聲音。江水翻湧時所發出的「鏗鏘」波濤聲，就像是鎧甲碰撞的聲響。所以是精衛鳥「聽到」了這個聲音。它在想——汪精衛你是個文人，是一個皺著眉頭寫詩的文人，為什麼我卻聽到了鎧甲鏗鏘爭鳴的聲音？

這時汪精衛出場，唱的第一段詞就說：「這不是我的鎧甲，是我心裡的鋒鏘刀錯。」也就是說，那是他內心糾結的象徵。這身鎧甲，不只是外在的裝束，更是代表他心裡沉重的束縛、撕扯與動盪。這樣一來，他穿鎧甲出場的邏輯就講得通了——因為一切都是從精衛鳥聽江水聲的想像所引出的。

接下來，當他的妻子要登場前，精衛鳥還有一段獨白：「霎時怒濤平息，波瀾不驚，萬古消沉，盡在其中。」突然舞臺上沒有了洶湧的波濤，而是變成了一片平靜的江水。這是什麼？是你回到家庭生活了嗎？是你的情愛？是你的詩嗎？

所以一切，都是那隻鳥的想像中的汪精衛。這樣的處理也比較安全——如果有人問我：「你為什麼要美化一位漢奸？」我就可以回答：「不是我，是精衛鳥在美

化他。」

旭：所以汪精衛在整齣劇中，都是精衛鳥想像出來的一個角色？

祈：對。所以他不必穿西裝，也不必寫實地裝扮。他一開始就可以穿「靠」，然後我透過他唱的那幾句詞解釋：「這是我胸中的千刀萬剮似的糾結。」這身「靠」，其實是精衛鳥聽到的聲音，不是真正意義上的鎧甲。而且這「靠」上面，我們還用了董陽孜老師寫的「精衛」兩個字，做成水墨風格的字體，也把他的文人本質展現了出來。所以這是「水墨靠」。

既然穿了「靠」，那就一定要提到蔣介石，所以我們安排他唱到蔣介石的北伐、蔣介石的抗日。他可以穿著「靠」來呈現這兩段，一邊唱崑曲曲牌，一邊表現武功。這正是這位演員最擅長的部分。而董陽孜老師當初會打電話給我，就是因為看到他在傳統戲裡演「扎靠」角色——像是趙雲——演得非常出色。她就說，這麼好的武功一定要讓更多人看到。於是我把這一段，剛好安放在描寫蔣介石那一段劇情中。

（四）創作中的私密記憶：來自母親的模糊記憶與理解的啟動

旭：在這部劇的創作過程中，您也提到，您的母親是汪精衛政權下淪陷區的居民。您作為創作者，也是這段歷史的間接經歷者，這段個人經驗是否在創作過程中產生了影響？

祈：創作過程中其實並沒有。之所以會想到這個題材、想要演汪精衛，是因為我翻開了楊治宜的書。在那本書的第一頁，她寫道：「獻給我的外祖父母，以及殘酷戰爭的倖存者。」那時候我立刻想到了我母親。這樣一來，汪精衛的形象就在我心中和教科書上的形象完全不同了。這才讓我想到了要編寫這個人。我當然對他充滿同情。不是要替他翻案或什麼，但我絕對是出於同情，才會編寫這齣戲的。

旭：您在看到楊治宜這本書之前，對汪精衛大概是一種什麼樣的印象？

祈：我沒有關心過。我只是記得我母親說過他不是那樣的漢奸，我只有這麼一個印象。我當時也才沒多問，就只是聽。我以前對政治我完全搞不清楚，連陳水



本劇不做寫實裝扮，以京劇「紫靠」代表汪精衛甘為傀儡的內心掙扎。

扁和李登輝的名字我也都常常忘掉，我對政治沒概念。

旭：在看楊治宜的書之前，也是單純地認為他是一個世俗概念裡的漢奸？

祈：可是我也有另外一個聲音，是我媽媽講的。我只是有這樣兩種聲音，可是我並沒有去深入挖掘。

（五）架空時空與語言策略：不說「蔣介石」的戲劇美學

旭：我其實也看到，您在劇裡面其實並沒有提到蔣介石這個名字，而是講「他」。您這個刻意透過這樣的語言策略，是否是為汪精衛與蔣介石這兩個人之間的關係創造了一種詩學想像？還是說，您試圖將蔣介石這樣一個具體的歷史人物昇華為一種象徵？

祈：也沒有，就是指「他」。因為整齣戲沒有指出具體的時代背景，所以就不可能講出他的名字，也不可能講出委員長或是什麼。

旭：因為這是一個架空的歷史，所以沒有把蔣介石的名字特別表達出來。

祈：可是我心裡講的就是他。

旭：我相信觀眾一看也就知道。

祈：對，一看就知道。然後我剛才有一個還沒有講，「扎靠」以後。他第一段先說是胸中的鋒鏑刀錯。然後第二段說「他」，表現演員的「靠」的武功。接下來就有一段舞蹈叫「傀儡舞」，是個現代舞。京劇絕對不會這樣做的，也因此現代舞才會跟京劇演員這麼合。這地方表現得很清楚，汪精衛建立傀儡政府，他變成日

本人的傀儡。可是編舞家跟導演有很細膩的安排，他一開始是完全被八個舞者操控，把他的腿抬到哪裡哪裡，後來他開始自己動，所以解釋汪精衛建立傀儡政府是被他自己的心所操控，他的心是想保護百姓。所以他寧可去做一個傀儡。行為是有意識的。所以我就覺得這是他的精衛精神。明知不可為，他知道我會變成傀儡，可是卻甘願這麼做。所以傀儡舞的後段是有意識的，而不是單純表現他是個傀儡的意思。

旭：那在戲中，精衛鳥有質問汪精衛，他和日本人合作是否是出於與戲中的「他」（也就是蔣介石）競爭之心。汪精衛保持沉默。您這種設計是想表達汪精衛的一種逃避，還是一種無言的辯解，還是留給觀眾自行判斷的一種選擇？

祈：我劇本上是寫沉默，可是舞臺上我們用棋盤舞。汪精衛沒有用語言回答，可是他用一段舞蹈告訴大家我要怎麼回答——我的內心是這樣的糾結。然後在一陣雙槍之後，他開口說話：「我朝也盼，暮也盼，就盼國家戰勢逆轉。可是國家得勝之日，我身敗名裂之時。這一日終將到來。冰如，你可有勇氣面對？」他沒有回答問題，而是看起來像是講了另外一件事，可是這件事其實回答了——我初衷不改。盼望的是國家得勝，雖然我知道國家得勝之日就是我身敗名裂之時。我雖然知道，可是我還是這麼做了，我自己甘為傀儡。他只是擔心冰如，所以他會問冰如你有沒有勇氣面對。

這一段劇情是我看資料裡面寫汪精衛有問他的兒子汪文嬰，說當戰勢逆轉、國家得救的時候，我們一家人身敗名裂的時候，他叫兒子們要有心理準備。而這段話是他兒子後來告訴金雄白。金雄白他們都在香港，所以金雄白用朱子家筆名寫在《汪政權的開場與收場》。金雄白寫在裡面。當然楊治宜說有可能是故意幫自己開罪，可是也不至於是完全造假。以汪精衛的人格，他有可能是這樣對兒子說的。

我把這一層搬來變成問他的妻子，因為我戲裡只有兩個演員，所以我當然不會弄出他的一個兒子，所以就問他的妻子。而妻子跟他說：「大道多歧，初衷不改。」這句話代表冰如，也代表汪精衛。

然後汪精衛跟她說：「艱難留得餘生在，才知餘生更艱難。」他的詞裡面原句是「艱難留得餘生在，才知餘

生更苦」，可是詞是長短句，所以我把它改成京劇的念白：「艱難留得餘生在，才知餘生——」這四個字是冰如念，然後後面三個字「更艱難」再還回汪精衛來念。

很多人是在這個地方就流淚了。然後音樂一起，音樂好動人喔。一段雙人舞。所以變成汪精衛跟冰如兩個人看著自己的未來。現代舞跟京劇就在同一個畫面中，那段雙人舞好漂亮。

「艱難留得餘生在」這句詞當時汪精衛為什麼會寫，是在六中全會中彈五年後，冰如有一天吃晚飯的時候開了一瓶酒，然後汪精衛問她今天什麼日子幹嘛開酒，她說慶祝你中彈五年，然後沒有死。所以他好感慨。

本來這句詞講的是第一次中彈。可是我們戲裡沒有講中彈的事。我們放在戲中指的是汪精衛死後，冰如一個人在監獄裡十四、五年。而且毛澤東要她認罪就可以放她，她說她無罪可認——汪先生沒有賣國。

所以在現代舞中，兩個人一起相互扶持。最後男舞者下去，留女舞者一個人。而京劇演員的汪精衛也下去了，留冰如一個人。就等於冰如看著自己後來的十五年。而這都是他們自己選擇的。很多觀眾是從這時候開始爆哭。雖然陳璧君是一個很烈性而又很凶悍的人，可是她真心愛汪精衛。

所以我們安排整個劇情，一開始當然是鳥，然後穿「靠」出來，等於是鳥想像出一個滿心糾結的汪精衛。汪精衛講了蔣介石的北伐，講了蔣介石的抗日，然後講了「我甘為傀儡」。這是第一個段落。劇中汪精衛頭上插了兩根翎子，京劇裡面插上翎子，就代表做統帥、自立為王、將軍統帥。我現在自己插上翎子，我做了統帥，可是這翎子是我自己戴的，這戴上的是癢痕，是痛楚，一輩子卸不下的痛楚。第一幕的形象就是建立起他自立為王的形象。

第二幕開始才回到少年行刺攝政王被關在監獄。所以從這邊開始我就抓了這幾個劇情：在獄中，然後冰如送詩。他出獄以後，跟冰如講說現在已經改朝換代了，可是有外患入侵。然後冰如問汪精衛：「他」在奮勇抗敵，你為什麼憂慮重重呢？他就講焦土抗戰，跟黃河決堤的事。所以「興，百姓苦；亡，百姓苦」。所以這是我抓的第二幕，從行刺攝政王，然後到改朝換代以及戰

爭對百姓的不仁。

然後石頭被推出來，看他要怎麼面對這些生命的挫折。然後到他決定要渡河或不渡河，渡河之後是採子報戰勢逆轉。然後冰如就問他：「你當初做決定是不是有這樣的一個念頭？」然後所有的槍就當作「念頭」飛過來。最後他沒有用語言回答我有沒有念頭，而回答的是「國家得救之日，是我身敗名裂之時」。然後到雙人舞這邊結束。

第三幕就是冰如站在江邊說：「去年我已經把你安葬了，沒有想到今天我又要再送你一次，而你挫骨揚灰，你在哪裡？」所以是比較抽象的結構，抽象比較適合舞蹈。

（六）詩詞作為入口：打開理解汪精衛的另一扇窗

旭：在劇情中，汪精衛的妻子陳璧君勸說當時在獄中的汪精衛要「殺身成仁」。這段劇情我還蠻驚訝的，妻子竟勸說自己的丈夫自殺。您為何會有這樣的構思呢？

祈：我們知道陳璧君送詩進監獄，是很有名的一段歷史。汪精衛原來是寫了《金縷曲》回覆她。可是在劇情裡如果照實呈現會變得很複雜，所以我將它簡化。我最主要想表現的是，接到冰如的信，丟也不是、留也不是，最後只能把它咽下去。這段很感人。

至於為什麼提到「殺身成仁」——我是讓冰如出場時唱了他兩首詩。我們用扇子象徵詩，一首詩一把扇子。第一首詩是她打開第一把扇子唸的：

彩筆飛來一朵雲，最深情語最溫文。燈前兒女相依偎，紅顏笑渦恰似君。

這一幕一開始就是冰如出場。因為整齣戲的設定是一切都是精衛鳥想像中的汪精衛，而精衛鳥對汪精衛的關懷已經深切到如同妻子般，所以可以延伸成為他的妻子。演員其實不是演兩個角色，而是演一個不斷深化的情感。所以演員換裝，是以妻子的身分出場，唸他的情詩。

她唸了一首，然後再打開第二把扇子，唸的是《飛花詩》。詩很美，也很容易懂，觀眾一聽就明白：汪精衛的詩寫得真的很好。他看到春去春來、花謝花開，本來是一種「春江花月夜」的意境，但最後兩句卻寫：

人生代謝亦如此，殺身成仁何所辭。

觀眾會驚訝：怎麼詩句忽然轉向「犧牲」？我希望透過這首詩讓觀眾察覺汪精衛的烈士情結與精衛精神。就像葉嘉瑩老師、楊治宜都提到過，汪精衛看到日常中的釜、柴薪，也會聯想到犧牲；看到有人把車輪拆下來，他也會想到犧牲。他的烈士情結早已化為日常的一部分。所以當他寫花謝花飛時，竟然最後兩句變成「殺身成仁」，這讓人很震撼。我就是要用這首詩讓觀眾警覺汪精衛的內在精神。

當然不是說真的叫他去死，而是說你在監獄裡很苦，但你別忘了你的初衷，你要效法精衛鳥的精神。這樣的安排也是為了劇本的簡化。我相信多數觀眾聽這首詩是不需要特別思考就能被感動的；如果我換成《金縷曲》，可能很多人就聽不懂了，感動也就無從產生。

旭：在劇情中，有精衛鳥傾聽江水聲，還有特別的詩魂吟唱。整體劇情基本上沒有選擇寫實，而是以抽象、抒情、寫意的方式呈現。您是否認為，對觀眾而言，表達歷史人物的內心世界，比起直接再現歷史事件，更值得表現？

祈：對。我在國光劇團工作了二十三年，我所掌握的創作方向，從來就不是要編出一個寫實的、情節曲折的故事。我創作的宗旨一直是「向內凝視」，也就是往角色的內心深處看。所有的人物，我都希望能夠觸及他內心的深層結構——那可能是潛意識的底層，可能是他自己也摸不清楚的情感與動機。這是我對文學創作的基本要求。

尤其是京劇，雖然它的唱念做打非常有名，但對年輕人來說卻越來越難引起共鳴，因為它的抒情太直接、太淺白。我希望能夠「勾魂」，也就是去勾出觀眾內在

4 此詩〈自嘲〉云：「心字將滅萬事休，天涯無處不怨尤。縱有先輩嘗炎涼，諒無後人續春秋。」據傳係汪精衛逝世後，其南京之墓被炸開時，出土遺物中所藏《雙照樓詩詞稿》最後一頁所錄，為其臨終前親筆所作。然而，此一版本之詩並未見於1945年5月由汪政權設立之「汪主席遺訓編纂委員會」（成員包括林柏生、龍榆生等）所刊行之《雙照樓詩詞稿》定本中。是故，該詩來源與真偽至今存爭議，或為後人抑或為其妻子陳璧君追摹所作。

某種共鳴的情感，這樣的創作方式已經是我們劇團二十多年來的一貫宗旨，就是「向內凝視」。

因此當我要編寫《精衛》，我絕對不會選擇從頭到尾呈現他一生的經歷。這不只是因為演出上不方便，而是我從來就不是這樣編劇的。我希望能夠用抒情的方式，呈現他心理與意志之間那些幽微而難以言說的部分。

旭：在劇中，演員黃宇琳同時飾演了兩個角色，一個是精衛鳥，一個是陳璧君。這樣的角色分裂，是否也能夠呼應汪精衛「一生分作兩回人」的張力呢？

祈：她其實不是在演兩個角色，而是「精衛鳥」延伸、轉化成了「陳璧君」。因為我太關心你了，關心到我問你的那些問題，只有你的妻子才問得出口。所以我就幻化成妻子的形象。



本劇演精衛鳥異想世界中的汪精衛。黃宇琳飾演銜石填海的精衛。

這部分其實我倒沒有特別想到，陳小翠說汪精衛是「一生分作兩回人」這句話，因為那是後人對他的評價。不過就算是陳小翠寫這句話，也不是完全負面的，而是一種疑問：汪精衛的一生，真的可以這樣二分嗎？

我在劇中處理的汪精衛，是一個內在一致的人。他從頭到尾都是一致的。他自己在劇中就說，後人一定會說我一生分作兩回人。他預知了自己將來會被怎麼評價，但他不在乎——他連死都不怕，又怎麼會在乎後人的千秋萬世之名？他願意犧牲自己的名節，這才是最困難的事情。死並不難，難的是犧牲名節。

旭：在劇中，您也引用了汪精衛的詩詞，並且在文章中強調「文學看初心」。您是否希望透過詩的抒情性，為觀眾打開一條別樣的理解汪精衛的道路？

祈：我是非常希望如此的。因為演出結束後，很多觀眾都去購買他的詩詞集。這是我最初的希望之一——讓大家知道，原來民國時期竟有一位人物，能把舊體詩寫得這麼好、這麼動人。

至於他的詩是否能夠表現他這個人，也就是所謂的「詩如其人」，當然未必。文學史上一直存在兩種說法。因此我們選擇將這些詩展現在觀眾面前，讓觀眾自行去評斷。

不過在戲裡，我們最終處理的是：當他的墳被炸和挫骨揚灰之後，這樣一位靈魂該如何安頓？我們選擇將他「送回」詩詞的世界，讓他回到詩人的領域。正如余英時先生所說的，「他作為詩人真是很可愛」。因此在第三幕中，整段呈現陳璧君幫他抄詩的畫面，配合著水墨舞蹈。

水墨舞者登場之後，「詩魂」隨之現身。詩魂出來，便將那些水墨輕輕覆蓋在飾演汪精衛的年輕武生身上。有一個畫面是所有的扇子蓋過他的頭，然後他再度現身——象徵他被詩所「淹沒」，也象徵他被重新安放在詩意的世界裡。詩魂隨後退場，他便幻化成詩魂，回到文學的世界中得以安頓。

旭：您認為，汪精衛的詩作是否比現存的歷史資料更能反映他的內心？

祈：最後那首「挫骨揚灰詩」，⁴我在他的詩集中並沒有找到。

旭：對，那首在詩詞稿裡確實沒有。

祈：是的，這首詩是在網路上流傳的版本，不是他的詩集裡有收錄的。不過我想了很久——這首詩的戲劇效果實在太強了。雖然不是汪精衛親筆所作，但他曾寫過「留得心魂在，殘軀付劫灰」，其意涵其實是相通的。

旭：是的。這首詩好像最早是金雄白傳出來的。

祈：不過應該不是金雄白自己寫的。以我對他的了解，他的詩文大概沒那麼好（笑）。

旭：沒錯，這首詩也確實不是汪精衛寫的，至少在《雙照樓詩詞稿》裡沒有發現。

祈：我知道。但即便是後人托名假作的，我認為也是一位同情汪精衛、理解他、又懂得作詩的人，才寫出這首詩，表達了他對汪精衛選擇這條道路的深刻體會。所以我考慮了很久，最後仍然決定使用它。

因為無論是從戲劇效果的角度，還是從人物性格的詮釋角度來看，這首詩都極具張力。他說「所有的皮囊都不要、命都不要」，然後進入什麼都不要的狀態，最終走入水墨的世界。

你看，他坐在舞臺上，精衛鳥出現。最後，汪精衛化為雄鳥，與精衛鳥合為一體，成為雌雄雙精衛，完成了角色的終極轉化。

這兩句「相逢應一笑，異代有同契」是我在文章中提到過的，出自汪精衛一首描寫菊花的詩。他寫的是秋菊與冬梅的相逢，一同微笑，忍受艱苦。這樣的書寫方



汪精衛以筆墨詩詞書寫內心，京劇武生李家德融合京劇身段與現代舞姿。

式非常罕見，我看了十分感動。一般人寫菊花，大多會引用陶淵明的「採菊東籬下」，營造一種清高隱士的意境，但汪精衛筆下的菊花，是經歷三個月九十天的寒苦與枯萎，能與冬天冒寒盛開的梅花相接。

因此，在戲中我將「秋菊」與「冬梅」抽離，僅保留「相逢應一笑」，用來象徵精衛鳥的精神與汪精衛精神的隔代相逢。他們兩人彼此招手，彷彿最後完成一種昇華，一種「精神初衷不改、明知不可為而九死其未悔」的堅持。最終，透過雌雄兩隻精衛鳥的對照，構築了這部戲的終局與精神安頓。我們給他的安頓，是先進入水墨詩詞的世界，再由兩隻精衛鳥相對呼應而完成。

（七）戲劇作為回應：同情、想像與遺憾的重疊

旭：我們也知道這部戲融合了京劇、崑曲與現代舞。您在編排過程中，是如何與導演與舞者溝通，確保他們的肢體語言能與您想表達的文本與詩意達成一致的？

祈：我們事前進行了多次讀劇，我也很仔細地與大家分享，為什麼我會想到汪精衛這個題材，然後讓他們各自去閱讀。我還買了楊治宜的書給他們——我們劇團有購買。不過那畢竟是學術論著，不見得人人都能完全理解。但他們翻一翻，也有感而發，之後導演也去查了很多資料，他們各自發展出自己的想法，我們持續溝通。而且導演是我們多年合作的夥伴，彼此了解也很深。

旭：汪精衛的外孫女何重嘉女士對楊治宜的書有諸多不認同之處。但您創作此劇正是受到這本書的啟發。請問您是如何在楊治宜的研究與汪家後人的意見之間，進行平衡與創作的？

祈：我一開始其實不知道汪家後人的態度。我是在讀楊治宜書中提到的一張照片時才開始察覺——那張照片在她發表期刊論文時曾使用過，但出書時就被要求不能用了。那時我就覺得這中間一定有些問題。當然，我可以理解，家屬對於任何提到先人的作品都有很高的期望，但學術論著不是為了滿足這樣的期待。這層心理我完全能夠理解，也因此對汪家人抱有深切的同情。

楊治宜這本書寫得很好，孫康宜老師推薦時說幾乎每一頁都有創見。這對我是一種啟發與震撼。更重要的

是她的副標題「詩歌・歷史・記憶」，這副標題太棒了。她提醒我們：「詩歌」是汪精衛留下的一座模糊的紀念碑。

我當時心裡想，我們都知道有一派主張「詩如其人」、「言為心聲」，但文學史裡也有許多詩與人不能相符、人格與作品分裂的例子。這兩種觀點同時存在。而我們的戲並不想給觀眾一個明確的答案，而是讓觀眾看到這些詩、這樣的心智狀態，然後問自己：你願不願意相信這是真實的？因為冰如選擇相信。

她說，有人不相信「言為心聲」，但她相信。因為她看著你皺著眉頭，一字一句都寫著愁苦。你騙不了我。她選擇相信。觀眾也可以選擇要不要相信。這齣戲只是打開一扇窗，讓大家看到這個政治人物，原來曾是這樣一位詩人。你可以因此更同情他，也可以因此更批判他政治上的作為。

（八）無法填平的歷史：精衛鳥的悲劇與當代凝視

旭：最後我想提出一個啟發性的問題：假如精衛鳥真的能銜石填海，將歷史的矛盾與裂痕填平，您個人希望牠填補的是什麼？是汪精衛所謂的「罪」？是淪陷區百姓的痛？還是我們當代人面對歷史所產生的某種失語？

祈：我的答案是——精衛鳥永遠銜石填不了海。

也因此汪精衛才會寫出「銜石成癡絕，滄波萬里愁」。這是個悲劇。滄波萬里愁，這是永恆的悲劇。人類、宇宙都是悲劇性的。所以精衛鳥才會如此癡心絕對，明知不可為而為之。

既然填不了海，那麼要「補」的是什麼，其實也沒有辦法回答。我只能說，我相信汪精衛是「以身填國難」。這是我對他的想像。他不是輕率地取個筆名，他取「精衛」這個筆名，就是效法精衛的精神來行動。所以他的行為是明確的：精衛的行為，精衛的精神。我認為，無論青年時期還是晚年，他都是一致的——以身填國難。

旭：這部《精衛》，不論是在臺灣還是中國，都引發了很大回響。請問您是否考慮將來再加演，或者發展新的相關劇目？

祈：大概不太可能（指做相關新劇目）。我們劇團

原則上不會去演出現代人物。這次是一個非常特殊的因緣際會才促成的。至於是否加演，還是要看場地、經費等實際條件，這些是團長與行政上的事情了。

三、後記

此次專訪歷時近兩小時，王安祈老師極其細緻的為筆者娓娓道來《精衛》一劇從構思到演出的幕前幕後，尤其在談及劇中場景與情節時，更能精準指出舞臺上每一處調度與臺詞安排。然最令筆者動容者，莫過於談及其母親曾生活於汪精衛政權統治下的往事時，王老師神情哽咽，語氣多次低沉。她坦言，母親在世時，自己年少不解事，從未細問其過往，如今至七十之齡，方因創作《精衛》一劇而真正意識到這份對親情的疏漏。那是一種深藏於心的懊悔與遺憾，在言語中悄然流露，也讓訪談的氛圍充盈著未竟的柔情與追思。

更值得一提者，訪談中王安祈老師亦提及其父親於抗日戰爭期間因習得無線電專長，所以曾奉命深入日軍佔領區蒐集情報，為此甚至不幸遭日軍逮捕並施以嚴刑拷打。戰後不久即偕同母親東渡來臺，此後又歷經二二八事件之動盪。因早年身體受創，王父於1980年代即辭世。其家庭記憶，既與抗戰歷史緊密糾纏，又與臺灣戰後社會的苦難交會，使得《精衛》這齣劇作，不僅為汪精衛重建一種詩性的觀看角度，亦成為王老師與逝去雙親穿越時空的一次靈魂對話。

此外，筆者亦自王老師處得知，本劇演出期間，中華民國前總統馬英九夫人周美青女士、汪精衛外孫女何重嘉女士亦親臨觀劇。由此可見，《精衛》一劇所引發的討論與感動，已超越戲曲本身，成為近年臺灣藝文與歷史記憶交會的重要文化事件之一。

自1944年汪精衛在日本名古屋大學病逝迄今已屆八十年，透過這場跨越文學、歷史、肢體與聲腔的舞臺演繹，他的靈魂彷彿也得以在當代的臺灣舞臺上，以另一種形式歸返中華民國——既非為昭雪，也非為翻案，而是如劇中詩魂所示，一次遙遠而靜默的凝視與安頓。

文章審校、圖說文字：王安祈
攝影：李欣哲（國立國光劇團提供）