

景觀

戲劇：揉合西方與中國的嘗試

● 高行健

戲劇同文化一樣，東方與西方差異極大。眾所周知，東西方戲劇觀念和形態也大不相同：亞洲的戲劇，包括中國戲曲，日本的能樂、歌舞伎和印尼峇里的歌舞劇，都以藝人的歌舞為主，而歐洲戲劇則以劇作的台詞為主，可以說是一種作家的戲劇。

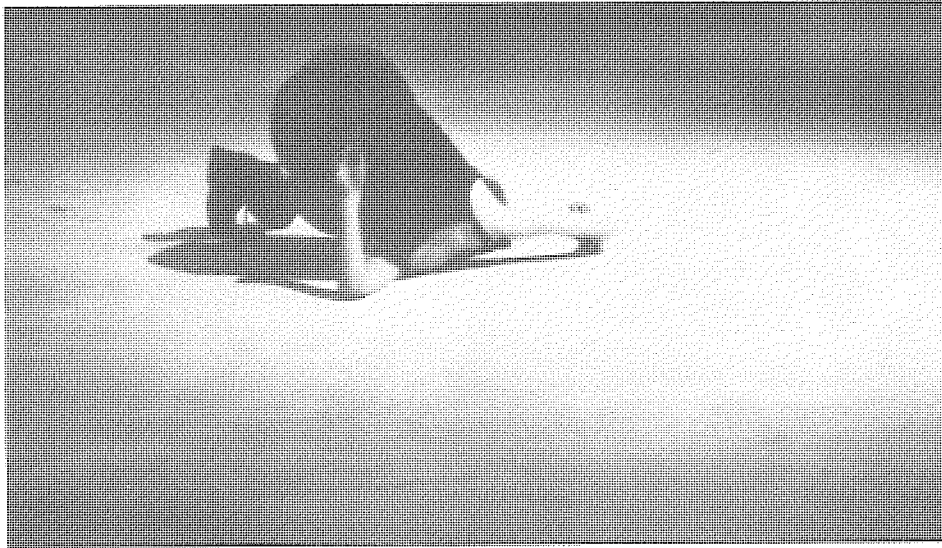
而西方戲劇，從傳統到現當代，也發生了巨大變化。50年代末的《等待哥多》和《禿頭歌女》堪稱前衛戲劇，但尚能以劇本取勝，留下了至今還能再演的劇目。到60、70年代導演的戲劇興起之後，劇作在舞台上的地位便日漸衰微，有的是精彩的演出，卻很難留下日後還能再演的劇本。到80年代末，導演們各種試驗轉了一圈之後，這才發覺聲、光、色、演出環境和肢體表現雖然有趣，但最有意義的還是語言，於是又競相回到傳統的劇場裏來，揀回扔掉的劇本，紛紛轉向對經典劇作重新詮釋，從古希臘悲劇、莎士比亞到契訶夫，又熱鬧起來。繼而，又開始找尋當代的劇作。而當代的劇作家又在哪裏呢？

作為一個在中國和西方從事戲劇

創作的作家，我有意將自己對兩種文化及傳統與現代的體會，灌注到創作中去。我認為戲劇這門藝術，歸根結柢，得靠演員在舞台上的表演才得以實現。正因為演員表演觀念的差異，構成了東西方戲劇的分野。我以為西方的表演理論只講演員與角色的兩重關係，忽略作為活人的扮演者到他所扮演的角色之間其實還有個過渡，我稱之為中性演員的狀態。在中國傳統戲曲中，演員進入角色之前，得先對日常生活中的個人加以淨化。倘若將中國傳統戲曲中這種表演觀念引入西方現代戲劇，便可以給表演藝術提供許多新的可能，劇作法也會變得更為豐富。

這種表演理論強調的是演員當眾扮演，因此，戲劇才有別於一般的視覺藝術諸如電影電視。當聲、光、色通過許多技術手段充斥當代劇場，演員已變成個可擺設的活物。我的方法則是讓演員回到自身的表演上來，並且強調演員表演的張力。

我主張回到光光的舞台，把佈景減到最低程度。《車站》是在維也納一



演員訓練情形

個尚未使用的地鐵新車站裏演出的，30、40米長空空的站台和入口都是表演區。我自己執導的《對話與反詰》，劇場內連舞臺和觀眾席一片全白，以便觀眾能看清每個眼神。此外，道具也可以變成活物，通過演員的表演，賦以生命，成為能同角色進行交流的對手。因而，舞臺上的木魚可以設想為人的頭顱。《生死界》一劇，從空中垂下的斷腿和手掌，則物化為女主人公的自我投射。從皮箱裏拿出來的紙盒房子，勾起一長串童年的回憶，而紙房子散塌，就又回到現實。舞台上的物件一旦通過演員的表演變活，便能調動觀眾無窮的想像力，把有限的固定的舞台空間變得十分自由。對道具和舞台上的陳設物的種種運用也同樣是我劇作中的有機組成。

《獨白》、《現代折子戲》四折和《彼岸》，着意研究表演方法，可以說是特意为演員寫的。真實感並不一定需要在舞台上去製造生活的幻覺，觀眾來劇場看的是戲，表演藝術的真實感首先來自演員取得的信念，又通過表演的技藝，令觀眾折服。這組戲在

西方很少上演，大抵是這些戲同西方通常的表演方法很不一樣，難以下手，只有瑞典皇家劇院上演了《現代折子戲》中的〈躲雨〉，他們的演出也成功表達了表演藝術的詩意。

《冥城》取材於《大劈棺》，重點在地獄。《山海經傳》考據於《山海經》，寫了七十多個天神，從女媧造人到禹一統天下。它們既不是戲曲，又不是話劇，有歌舞音樂，卻也不是歌舞劇。從雜耍到煙火，從說書到跳大神，乃至動用交響樂大合唱。這種戲西方人來做自然有困難，只有香港舞蹈團演過江青導演的《冥城》的舞劇版。

至於《生死界》、《對話與反詰》和《夜遊神》，寫的是生與死，現實與臆想之間，或者就是一場惡夢，呈現的都是人的內心世界。這些戲裏，同現實世界的聯繫僅僅是個由頭，我努力捕捉的是心理感受的真實。這赤裸裸無需掩飾的真實，它大於宗教、倫理、哲學的解說，超越一切意識形態，因而人更為人，更為充分顯現人的本相。《生死界》在巴黎上演後，報



《野人》：林兆華導演
德國漢堡塔里亞劇院
(1988)

紙評論認為這個戲展現了「一個近乎原型的女人」。而我的新戲《夜遊神》則試圖寫出個原型的男人或者人。《對話與反詰》借用了禪宗公案的對答方式，對語言提出質疑。語言能否充分表述人的存在？在語言的遊戲背後，那不可知或許才是人的本性？抑或，語言的虛妄也即人的虛妄？

我不在戲劇中討論哲學，人類的生存狀況固然可以引發種種哲學的思辯，而這一存在本身卻更為真實。我的《絕對信號》、《車站》、《野人》，到《逃亡》，都涉及到社會現實，只不過不滿足於只呈現現實生活的場景，人內心感受也同樣真實。惹奈的劇作，那怕極為怪誕，可現實在他眼裏往往就是這樣呈現的，並不訴諸思辯，卻又浸透了心理和感性的真實。現實同荒誕都同樣真實，因為荒誕常常隱藏在現實生活之中。我的戲又現實又荒誕，很難納入哪一派。然而，一部劇作，且不管用何種手法成戲，真實感始終是藝術作品的生命。

戲劇的生命在劇場裏。舞台效果往往又直接取決於導演的處理。不同文化背景的導演在處理同一劇本的手法大不相同。這一點，我體會很深。在歐洲演出的我的戲，大部分是西方導演排的。由西方人導演中國人寫的戲，效果往往出乎劇作者意料，如法國導演阿蘭·第瑪爾 (Alain Timar) 導的《生死界》，德國紐倫堡城市劇院演出的《逃亡》，卻也很精彩。我也常常參與排戲，瑞典皇家劇院排《逃亡》之前，先請我去同導演舞美設計一起討論，並由我同演員作些訓練。德國漢堡塔里亞劇院演的《野人》請了我的老朋友林兆華執導。至於我自己排的戲，無論在維也納同說德語的演員排《對話與反詰》，還是在澳大利亞同說英語的演員排《生死界》，都由我自己確定演員，因此我可以充分試驗自己的想法。我以為同一劇作可以有大的處理，要緊的是出戲，並且出好戲。

1993年12月於巴黎