

題目	各廢武功、各自表述的《歐蘭朵》	
作者	葉根泉	
評論對象 資料	活動/節目/作品名稱	《歐蘭朵》
	作者/編導/導演/策展人	羅伯·威爾森
	主辦/發行/演出/出版單位	國立中正文化中心兩廳院
	發表時間	2009-02-21
	活動地點	國家戲劇院
得獎感言	<p>有次鍾明德老師提到他的浪漫情懷還是對於獨行俠(loner)的嚮往和追尋。我亦如此認為一位創作者或評論者，便是秉持不媚俗、不人云亦云、時時自我覺察與體悟，即使格格不入，仍獨自朝著夕陽奔馳而去。</p>	
文章內容	<p>波蘭的戲劇評論家歐辛斯基（Zbigniew Osiński）在評論從「貧窮劇場」起家的葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）轉變成「客觀戲劇」的過程，認為其概念可以追溯到神祕主義者葛吉夫（G. I. Gurdjieff）對於藝術的看法：「『主觀的藝術』根基於個人的感受和思想，好像海洋表面的驚濤駭浪或波光瀲灩，或許儀態萬千，但瞬息即滅；『客觀的藝術』則根入如不動、亙古不移的海洋之心，不因個人的好惡生滅而波動，其所揭示的毋寧是『人之宿命』和『命運的律法』。」（註1）</p> <p>從這樣的觀點切入來看《歐蘭朵》這齣戲，導演羅伯·威爾森（Robert Wilson）和台灣京劇演員魏海敏跨國跨文化的合作，到底是想呈現「主觀的藝術」裡大千世界的婆娑舞影呢？還是「客觀的藝術」裡寂寥地生命反芻的宿命感慨？是我觀戲過程中，一直浮現在腦海中的問號。</p> <p>先以形式而言，威爾森的風格反文本、反劇情、反寫實、演員只是再現（representation）的工具，演員身體的表演是某種形式化的程式，不帶任何情緒火氣。放在京劇演員的身上，表面上似乎成立——京劇演員確實在外在身段、唱腔上，是將模擬的對象物、情境公式化，化抽象情緒以具象的作表、聲情上；但實際上，正如負責該劇戲曲版編劇的王安祈所言，「京崑是寫意、象徵的。其實相對而言，京崑整個的思維是非常寫實的。它選擇的題材是真實人生故事，表演的方式是模擬真實的，只是用虛擬、舞蹈的方式模擬真實。」（註2）因此，京劇演員的表演是根基在真實的模擬，威爾</p>	

森是不是落入以西方人東方主義來建構起一個他所認知京劇演員的身體與聲音？相對地，他想要解構一個京劇演員長久以來紮實訓練的框架，勢必是比之前他所合作的歌劇演員來得辛苦（西方的歌劇演員至少沒有身段作表的訓練背景）。

所以一個京劇演員不僅是素顏，並且是還原到素人的身體進入到威爾森的舞台。這裡便產生一個問題：如果是這樣，那為什麼要選擇一個京劇演員擔綱這齣獨角戲的主角？京劇演員要被他所用的地方是什麼？

「聲音」是威爾森初次和魏海敏邂逅的深刻驚艷的印象。但他要的不是京劇的唱腔，王安祈也說道：「他所謂的聲音並不同於京崑的唱，我甚至覺得他把演員的聲音當『音效』。京崑演員講究『詞情、聲情』結合，聲音高低強弱的曲線取決於台詞的情意，舞台是通過歌舞呈現的情意線。但羅伯導演把一切唱或念當音效。」（註3）當聲音簡約到僅以發聲的音量大小、質地的改變為舞台裝置元素的一部分，導演欲藉由演員這樣的載具所想陳述的，絕非邏輯連貫的敘事方式，果然所看到是斷裂、破碎、隻字片語的吳爾芙（Virginia Woolf）的文本，但他舞台上的燈光、布景、音效反而成為具象的存在。它們各有自身的語彙，來補述、營造氛圍、做為內在投射的具體形象；而演員是在這樣的舞台上，被切割成為導演想要觀眾看到的肢解——一隻隱沒在黑暗裡的手，或彷彿飄浮在空中的頭顱，或一句高亢拔起的聲腔。

這對一位京劇演員來說，是要自廢武功，從頭到腳重新學習怎樣說話、走路、表演。所以我們在舞台上看到一位誠惶誠恐的京劇演員，猶豫地不知該如何跨出一步、開口說話，連京劇中最擅常以符號化的身段作表來呈現不同性別的身體，在這裡都被拿掉。導演不想讓她表現出不同性別的身體，是男是女都不是重點，原著中吳爾芙的性別意識徹徹底底被閹割，成為不男不女的中性身體，只靠外在的換裝來達到性別符號快速的轉移，弔詭的是，這倒是呼應原小說中歐蘭朵一覺醒來便從男性變成女性、不說明因果邏輯的節奏。

整個東方與西方的碰撞，主導權還是在威爾森身上。整齣戲是設計好公式的電腦遊戲，魏海敏只是代換裡面執行遊戲的主角。但兩人交會之後，威爾森解構不掉亦是京劇演員的身體，即使她努力想表演出放鬆、平常、不帶情緒，但時時在獨腳戲裡閃現、讓底下昏昏欲睡跑錯地方的戲曲老戲迷為之一振的，仍是京戲的唱腔、身

	<p>段，這些仍然無法泯滅得掉，使得導演的舞台也無法照其算計的乾淨、簡約、光滑，如此結果也讓西方的導演不是一直站在上風，溢出原先的設定、框架之外，不可控制的因素與宰制權力的潛伏流轉，卻成為這齣戲裡暗香浮動的片刻。</p> <p>如果根據葛吉夫對「主觀的藝術」與「客觀的藝術」的概念，在於動與不動之間，心象的起伏變化。威爾森在演員起心動念的空隙間，更想讓觀眾看到未動作前、未發聲前的沈默、大片黑幕的寂靜；京劇演員卻亟欲想要填補這樣舞台的空白：「無動不舞、無聲不歌」，京劇舞台上的動作聲音都有其想要傳達的目的與效果，這和威爾森的舞台恰恰成為相反的對比，如此各說各話，是導演和演員之間的拉鋸戰，也讓底下的觀眾看到這樣的不同步、顛簸不平，這才是此齣戲想要帶給觀眾的真正意涵嗎？但如此的不協調，這趟隨著主角跨越性別、時間洪流，全然體驗大千世界慾念繁茂的旅程，到最後就無法帶到「客觀的藝術」平靜不生波瀾，透過這齣戲去審視繁華落盡、生命終是孤獨的境界。</p> <p>身為一個觀眾，我是無法被滿足於此次不同思考邏輯、相異表演體系結合的成果。這樣的演出讓我感覺是「各廢武功、各自表述」，誰也無法解構並融合對方，同樣地，誰也無法在這樣東西方的交會裡面，真正打造出獨特的表演美學。如果這樣的機會，可以讓一位京劇的名伶重新思索表演的限度和範圍是無限寬廣，這可能是此次演出的小小收穫，但那也是個人的、私己的，和外在大打「全球化」、「跨文化」的旗幟，是毫不相干。</p>
<p>注釋</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 鍾明德（2007），《從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基》，p.134，台北：書林。 2. 楊澤主持，〈西方的前衛在東方——「歐蘭朵」座談會〉，中國時報人間副刊，2008年2月5、6日。 3. 同註2。
<p>參考書目</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 鍾明德（2007），《從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基》，台北：書林。

決審評語：

本篇評論脈絡結構清晰、觀點明確，從表演評述切入，深刻解析京劇表演程式與

西方劇場導演理念之間，既合作又相互拉鋸的關係，進而思考東西文化交會的實質，語能中的，批判性強，為難得一見的評論佳作。