

有了光，就有了世界

——專訪劇場大師羅伯特·威爾遜

今年的香港藝術節，最讓人期待的節目，少不了兩位劇場大師——羅伯特·威爾遜（Robert Wilson）與布萊希特（Bertolt Brecht）的驚人邂逅。布萊希特的《三毛錢歌劇》創作於1928年，是百老匯最受歡迎的音樂劇之一，充滿黑色諷刺的辛辣意味。故事發生在上世界20年代的倫敦，黑幫頭目尖刀麥基與控制全城乞丐的商人皮丘姆的女兒秘密結婚，皮丘姆大怒，於是向警局告密。麥基想以金錢換取自由，但最終還是被送上絞刑台。著名音樂劇作曲家庫特·魏爾（Kurt Weill）所作的音樂膾炙人口，其中的開場曲《Mack the Knife》更被傳唱經年，旋律絕對是家喻戶曉。

以冷冽攝人的舞台意象著稱於世的羅伯特·威爾遜，將帶領柏林劇團，將《三毛錢歌劇》全新詮釋搬上舞台。記者專訪羅伯特·威爾遜，談談這個上世紀20年代的故事，在今日如何煥發新生。

■文：香港文匯報記者 尉瑋 圖：Lesley Leslie-Spinks攝



美國劇場導演羅伯特·威爾遜是當代最負盛名的劇場大師之一，其代表作——1976年與極簡音樂家菲利普·格拉斯合作的《沙灘上的愛因斯坦》，被認為是20世紀表演史上的里程碑。羅伯特·威爾遜對建築、舞蹈、繪畫情有獨鍾，其舞台設置往往有着十分冷冽的形式，如抽象畫般充滿了幾何感；但觀看時觀眾卻能體驗到作品溫熱的內在，由此被打動。觀眾往往說不出是為甚麼，



只是深深著迷；講不清楚作品的主題是甚麼，但那主題又似是無處不在。

他的舞台，往往充滿了迷人又「迷惑」人的意象，緩慢的動作、神秘的意義不明的手勢、懸掛在半空中的椅子、舞台前列的巨大貓腳、80個打扮成駝鳥的人在台上跳舞、機械性的語言重複甚至長達4小時的靜默……所有的這些，讓觀眾訝異之餘卻不由自主地陷入如夢境般的體驗中。正如他所喜愛的舞蹈大師康寧漢及巴蘭欽那樣，他的作品同樣追求一種抽象的、幾何化的視覺效果，擺脫了具體的敘事與人物，而只是提供結構，讓觀眾自由地出入其中，找到自己詮釋的角度。羅伯特·威爾遜曾經說過：「我喜歡巴蘭欽和康寧漢，因為我不必為了情節和意義煩惱，只要看着那些設計和圖形就好了。」這句話用來形容他自己的作品，其實也十分切合。



縮，令觀眾逃出日常生活的鉗制而進入到一種催眠般的夢幻中，擴展了想像與感知的空間。而光，更是他舞台上的主角之一，沒有光，就沒有威爾遜的舞台空間。至於幽默感，則為他的作品增添了跳脫的明快顏色。

多年前，談及經典之作《沙灘上的愛因斯坦》時，羅伯特·威爾遜曾經這樣說過：「就當作是在逛博物館，或是在看畫。品味蘋果的顏色、服裝的線條，還有光線的閃耀……我的歌劇比《蝴蝶夫人》簡單，你不必想故事是甚麼，因為根本沒有故事。你不必聽語言，因為語言不意味任何事。你只需要享受場景、時間與空間的建築結構、音樂，還有它們喚起的感受。看着畫面就行了。」

這個建議，用來觀看他其他的作品同樣受用。只是這次，當威爾遜與布萊希特相遇，《三毛錢歌劇》不僅有吸引人的故事情節，還有美妙的語言與歌聲，觀眾可以盡情欣賞，羅伯特·威爾遜的冷冽舞台與抽象風格將如何詮釋這部膾炙人口的歌劇名作。



光是一切的開始

文：文匯報
羅：羅伯特·威爾遜

文：為甚麼選擇《三毛錢歌劇》？你覺得它最吸引你的地方在哪裡？放在當代的舞台上，這個發生在上世紀20年代倫敦的故事有何現實意義？

羅：選擇《三毛錢歌劇》是因為我十分喜歡布萊希特作品的音樂和文本。這個歌劇的基本主題是十分當代性的，特別是今日，全世界都陷入經濟危機中，而造成這境況的主因之一，就是對金錢的貪婪。

文：你怎樣去處理這個作品？這個作品有許多不同的版本，不同的導演有不同的處理方法，你的版本有什麼與別不同之處？

羅：在舞台上，我用不同線條的光線來建造空間與時間的結構，以此將整個作品在視覺上抽象出來。這個世界上只有兩種線條：直線和曲線。這個作品將由曲線開始，直線——垂直線、水平線、對角線緊跟其後。在音樂和文本上，我盡可能地符合原著的設置。而在舞台方面，將由光線和簡單的舞蹈編排設置構成。

對於普通觀眾而言，到底應該怎麼來觀看與理解羅伯特·威爾遜呢？與他合作多年的副導演Ann-Christin Rommen曾說過，了解羅伯特有三個關鍵詞——時間、光與幽默感。在威爾遜的作品中，時常出現緩慢的動作或是加速的動作，就好像是把時間拉長或壓縮。



《三毛錢歌劇》
時間：2月24日至26日晚上8時
2月27日下午5時
地點：香港演藝學院歌劇院
查詢：2824 2430

一個獨立的元素。它有它自己的規律與節奏。我的整個創作就由光線開始，它創造空間，使空間成形，它也是表演的參與者，是劇場中最重要的元素之一。

文：從劇照上看，演員的化妝很有趣，就像是玩偶，為何會有這樣的構思？

羅：化妝的構思其實來自上世紀20年代——《三毛錢歌劇》被創作出來的時代；來自當時的夜總會生活，來自卓別林和巴斯特·基頓的默片。在無聲電影，特別是卓別林與巴斯特·基頓的作品中，全都是舞蹈。人們的臉被畫成白色，就像日本的歌舞伎演員。他們的眼睛被誇張、突顯，眼睛的活動成為了劇場語言的一部分。這樣的裝扮使得他們就算是隔著一定距離也能被仔細觀賞。

文：你會如何處理裡面的音樂？仍然選用庫特·魏爾的版本？

羅：是的，我將選用庫特·魏爾的原版音樂，並跟他處理音調的方法。

淺談羅伯特·威爾遜及布萊希特的戲劇風格

這屆香港藝術節中，我特別期待柏林劇團的《三毛錢歌劇》（The Threepenny Opera）。這齣作品由美國前衛導演羅伯特·威爾遜（Robert Wilson）執導，編劇的正是創立柏林劇團（Berliner Ensemble）的德國戲劇大師貝托爾特·布萊希特（Bertolt Brecht）。

布萊希特是詩人、劇作家及導演。他的劇作往往圍繞著善惡的矛盾辯證，批判人在惡世當中的價值觀。經典劇作有《第三帝國的恐懼和苦難》、《沙灘大娘與她的孩子們》、《伽侖略傳》及《高加索灰闌記》等。布氏亦是戲劇理論家，他認為戲劇應該像「地球儀」而非「回轉木馬」。前者意思是戲劇是社會的模型，可以給予人觀察及思考，戲劇既能娛樂大眾亦具備教育功能。後者是指過分令人投入的戲劇，由於觀眾的過分沉溺以至失去理性的判斷。所以他主張「史詩劇場」（Epic Theatre），在舞台上敘述事件，讓觀眾抽離成為「觀察者」，利用歌曲、幻燈片、影片及獨特的表演風格達成「陌生化效果」（Verfremdungseffekt），打破傳統的劇場幻覺。

三十多年來，威爾遜都走在最前線，他的作品被列入「意象劇場」（Theatre of Images）的範疇，著名的有《盲人一瞥》、《沙灘上的愛因斯坦》及《哈姆雷特機器》等。威爾遜在紐約修讀建築時受到六十年代前衛藝術運動的衝擊，當時這個運動著重解放身體，透過藝術批判社會狀況，並將傳統的藝術體制拆解，重新檢視藝術與生活之間的關係。前衛音樂家約翰·凱吉（John Cage）、後現代舞先驅康寧漢（Merce Cunningham）及跨媒介畫家羅伯特·羅森伯格（Robert Rauschenberg）等人的作品都啟發他的藝術創作思維。

由於威爾遜修讀建築，所以空間美感是其作品的主要元素。此外，「殘疾」亦影響著他的美學風格。他童年時受口吃之苦，17歲時他的舞蹈老師波兒·霍夫曼（Byrd Hoffman）用舞蹈治療了他的口吃。波兒在治療過程中要威爾遜將說話及動作放慢及不斷重複，後來他便將「慢動作」放入自己的戲劇中成為作品的一大特色。此外，兩

位殘疾兒童也帶給他在藝術創作上的刺激，一位是後來成為他養子的聽障小孩雷蒙·安德魯（Raymond Andrews），另一位是能夠解構語言的自閉症兒童克里斯多弗·諾爾斯（Christopher Knowles），威爾遜將他們的殘缺特質及特殊才能放入創作之中。於是，「空間」、「慢動作」、「重複」、「沉默」及「語言解構」等都成為他早期作品的戲劇元素。

舞台是威爾遜的畫紙，光線就是他的畫筆，他反對裝飾性的燈光運用，因為他對燈光、音樂、佈景、演員等都一視同仁，在他領導下在舞台上作整體性的發揮，這正秉承華格納的「總體藝術」理念。舞台上呈現不斷拼貼的景觀，有主題及結構，但沒有傳統戲劇情節，台上表演者不斷重複形體動作，機械地朗讀著被諾爾斯解構後的字句。威爾遜建構出如夢一樣的場景，故作品亦得到超現實主義者的推崇。

威爾遜認為導演及表演者只負責呈現藝術架構，無需解說意義，詮釋是觀眾的責任。這種要觀眾參與「完成」作品的想法，與布萊希特的劇場觀有點近似，只是威爾遜是要觀眾詮釋意義來「圓滿」演出，而布氏希望觀眾批判劇中人的行為，從而作出改變世界的行動。此外，他們都對東方演員演出的姿態極感興趣，尤其是日本能劇及中國戲曲身段，但威爾遜要從中探索的是雕塑般的美感狀態，而布氏卻從姿態的程式化中研究出呈現社會性人物姿態的「態勢」（Gestus）。最後，兩位大師的作品都有「抽離」的效果，威爾遜的舞台雖然有時充滿色彩，但在冰冷的燈光下，觀眾亦難以投入，只有像觀賞名畫般，在「畫框」外欣賞。布氏如上文所言，透過「間離」的手法讓觀眾「清醒地」觀察。

威爾遜用他獨有的風格呈現經典。九十年代的劇作更減少以往耐人尋味的拼貼景觀，增添的是一抹天真色彩，令作品更像一部部抽象的童話。所以，這部被「威爾遜化」的布氏經典《三毛錢歌劇》，大有可能亦成為一部要抽離觀賞的成人童話，就讓我們拭目以待！

■文：陳恆輝（香港愛麗絲劇場實驗室藝術總監）

點評集 文：梁偉詩（劇評人）

一人分飾兩角的奇幻逆緣 ——劇場版《八百比丘尼》

「大力水手劇場」（Pop Theatre）劇場版《八百比丘尼》的現場觀眾以年青人居多，直覺便認為，大概是因為改編自手塚治蟲《火之鳥》（異形篇）漫畫的緣故吧。不過回心一想，我其實不大確定現今還有什麼事物，在年青人群中是佔據主流的。與此同時，我還是不禁有點懷疑，《八百比丘尼》的故事，對年青觀眾來說，會否過於晦澀難懂——被養育為將軍家族（男）繼承人的將軍之女左近介，為怕神尼八百比丘尼治癒身罹奇疾的殘暴父親，偷赴蓬萊寺殺死比丘尼。後來卻為了種種原因假扮死去的比丘尼普度眾生，如是者達三十年之久。三十年過去，比丘尼再遇上前來殺害自己的左近介，原來那便是三十年前年少的自己！

劇場版《八百比丘尼》的故事充滿了手塚治蟲式魔幻現實風格，來講述冤冤相報永劫循環的眾生故事。根據資深劇評人小西的觀察，劇場版《八百比丘尼》的改編，主要在若干細微的情節上下工夫，加強了左近介想殺掉比丘尼和假扮比丘尼前的種種伏線，使得演出節奏更形緊湊。包括左近介在普度眾生之前，安排了她在藏經閣廢寢忘餐地讀佛經；也加重了左近介母親一角的戲份，讓她對父親的怨念更為合理化。然而，我倒以為劇場版的改編，卻恰恰在於劇場版《八百比丘尼》把當中的因果，表演得較為人性化和具有普遍性，使得看似荒誕魔幻的日本奇幻故事，與觀眾的當下產生更大共鳴，從而也引出更大的啟發。

劇場版《八百比丘尼》的開端帶有倒敘和循環往復的圓形結構意味。在觀察進場之先，八百比丘尼已在舞台的圓心盤腿打坐，默然靜修。這部分大有師法雲門舞集《流浪者之歌》之意。《流浪者之歌》讓一名禪定僧人在開演前，已於舞台一角垂首誦經，自天而降的稻穗不斷往僧人頭頂上飛墜，靜默中非常懺人。這種相對靜態的處理，成功把觀眾帶到要談佛說理的空間和氛圍。至於劇場版《八百比丘尼》中比丘尼所端坐的，則是一個被特殊設計的圓形舞台（如同餐桌上的圓形轉盤），且向着觀眾約三十度傾斜，劇場版《八百比丘尼》有着明顯的「展示」姿態，恍如「水晶球中看故事」，帶出一種較疏離的觀照效果。

開演後，劇場版《八百比丘尼》首先交代了左近介殺掉比丘尼時血濺蓬萊寺場面。劇場用上幕牆投影讓壁畫佛像沾上大片鮮血，率先用腥紅色彩帶來震撼人心的殘酷血案感覺。及後，描寫左近介父親八儀家政的殘暴個性和強烈控制慾，則用上「牽繩索」的表演方式，製造漫畫化視覺。當然，還有類近於希臘歌詠團的群眾角色，以輔助性質描述原為女兒身的左近介與父親八儀家政的恩怨，及將軍家族的大背景等等。更有意思的是，劇場版《八百比丘尼》找來輪廓相近的禪思敏和黃呈欣，同時「一人分飾兩角」扮演左近介和八百比丘尼。有時候禪思敏是左近介，黃呈欣是八百比丘尼，有時又倒過來，黃呈欣是左近介，禪思敏是八百比丘尼。謝幕時，舞台上同時出現兩位青袍比丘尼——通過視覺的疑幻疑真似是而非，最顯淺的因果輪迴乍現眼前，昨日的因原是今天的果，一切全繫於己身之一念。

因此，劇場版《八百比丘尼》的圓形「展示」舞台，固然呼應着圓形結構永劫回歸的意蘊，同時，卻不斷讓我想起伊迪帕斯王的悲劇故事——左近介為了追求幸福拚命抵抗殘暴的父親，必須使出非常手段殺害無辜的尼姑，原來自己也同樣是個自私自利的施暴者。然而，東方哲理故事往往訴諸慈悲，於是時間逆轉奇異地出現，左近介在「時間脫序開始逆行」的魔幻世界裡，竟然串演起比丘尼並逐漸悟出慈悲。特別是救助另一負傷殘暴將軍時，突顯出成為比丘尼的左近介普度眾生的心意——她願意讓殘暴將軍把自己殺死，寄語將軍日後可以善待百姓——人生真正的解脫，或許並不是把自己變成世上最幸福的人，而是放眼眾生予人慈悲。這時候，左近介能否回復女兒身，或與愛人在一起，完全變得微不足道了。

在駕馭《八百比丘尼》如此多元的一個文本（涉及佛理和漫畫家的終極關懷，甚至日本傳統文化等等），劇場版《八百比丘尼》其實已作出相當周詳的佈置和考慮。要大徹大悟不容易，要把握一個大徹大悟的奇幻逆緣講得生動有趣引人入勝，同樣也不是一件易事，尤其是要圓融種種舞台技法視覺效果。縱然，中後段「火之鳥」的出場和說理略見滑稽生硬，從手塚治蟲漫畫到劇場演繹，劇場版《八百比丘尼》畢竟跨出了重要一步。手塚粉絲在不久的將來，未許就不會看到劇場版《佛陀》……



■《八百比丘尼》劇照。Pop Theatre提供