

第六屆戲劇奧林匹克於2014年11月1日至12月25日在北京舉行，共有希臘、俄、美、英、法、德、意大利、丹麥、波蘭、立陶宛、格魯吉亞、墨西哥、日本、韓國、印度、印尼、菲律賓，以及兩岸三地等22個國家和地區的近50台劇碼參加這一盛會。戲劇奧林匹克的宗旨是，在戲劇娛樂化、商品化的世界潮流中，關注戲劇功能的不斷變化，堅持戲劇的民族特性，應對複雜的美學與哲學性的新挑戰，為嚴肅的戲劇家們提供一個展示探索成果與交流經驗的平台。

文：林克歡



悲劇經驗與跨文化融合

——第六屆戲劇奧林匹克觀劇割記

或許不完全是偶然，也不僅僅是巧合，參加此次盛會有許多著名導演藝術家的作品，包括：俄國留比莫夫（Iubimov）的《群魔》，美國羅伯特·威爾遜（Robert Wilson）的《克拉普的最後碟帶》，日本鈴木忠志的《大鼻子情聖》、《李爾王》，希臘特爾佐布羅斯（Terzopoulos）的《被縛的普羅米修斯》……不約而同地傳遞着存在於不同文化、不同生活裡的悲劇觀念與悲劇經驗。

名導名劇匯聚北京

由特爾佐布羅斯導演、希臘阿提斯（ATTIS）劇團演出的《被縛的普羅米修斯》，將場景從高加索孤寒的峭壁改為莽荒的沙漠。河神俄刻阿諾斯十二個女兒組成的歌隊，由六位主要借助形體表演的男演員所代替。台詞作了選擇性刪節，歌隊隊員與悲劇英雄既分離又密切關聯的關係似有若無。不時響起的槍炮聲渲染了一個現代無序與暴力的環境，古希臘悲劇中的神話內容留給當代戲劇家的，只是淡淡的記憶。悲劇事件，悲劇行為，被導演解釋為從遠古一直延續到今天的漫長的歷史危機。

由大衛·多伊愛沙維利（David Doiashvili）導演、格魯吉亞阿巴希澤（Abashidze）音樂戲院演出的《馬克白》，乾脆將三位女巫變成三個小丑，並由三個小丑貫穿全劇。他們上蹿下跳，臥在地板上，懸吊在半空中，參加遷換佈景，干預劇情發展。他們不再是半神半魔的命運預言者，而是諧謔、滑稽的批評家。他們插科打諢，極盡諷刺挖苦之能事。他們半真半假地宣揚「美即醜、醜即美」，嘲笑似是而非的陳詞濫調，顛倒日常經驗的判斷標準，為這個將殘殺、篡位、復仇……當成蕩鞦韆、玩蹺蹺板遊戲的血腥世界，增添一串串黑色的笑聲。

鈴木忠志導演，中、日、韓三國演員演出的《李爾王》，是一齣根據莎劇原著改編的現代悲劇或荒誕劇。坐着輪椅出場、神衰體殘的老人，是走向終局（死亡）的李爾或將自己想像成李爾的小丑。他始終癱坐在輪椅上，站立不起來，分明是貝克特的荒誕劇《終局》的主角哈姆的孿生兄弟。在空落落的舞台上呈現的是，這個專橫、昏聩的瘋子的喃喃自語，與發生在他狂亂的頭腦中的回憶與風暴。全劇最鮮明的舞台意象是，六位一橫排站立在日式木榻門近旁的護理人員。在鈴木看來，世界是一個大病房。導演化身為那個坐在老人身旁捧着劇本朗讀的護士，向世人講述那個瘋子領着瞎子走路的荒誕故事。

由羅伯特·威爾遜導演、表演的《克拉普的最後碟帶》，將生命的平庸、委瑣與邁向虛無的荒誕，變成一聲精神絕望的悠然長歎。演出者將整個演區置於昏暗的燈光之下，除了三面台框頂端的小小排窗透出幽幽的藍光外，照明主要依靠兩組與演員上半身等高的平射燈。明滅不定的局部光打在滿臉敷白的老男人臉上，整個臉部猶如套上一個冷漠的面具。時時退身在陰影中的老男人，除了被回憶所短暫照亮的那一小塊地方外，一切均沉浸在無盡的黑暗之中。羅伯特·威爾遜對貝克特作品最大的改動，是將全劇置於雷雨交加的外部環境之中。雷聲隆隆，大雨如注，長時間瓢潑大雨的落地聲，被掃落在地的物品、扔到地上的碟帶的巨大轟響，碟帶空轉被放大的吱吱聲……淹沒了人的聲音。在強大的

無生命的物理世界，人的生命、人的聲音是那麼微弱，那麼渺小。時間似流水，似飄潑大雨，沖走了生命中一切有價值的東西。人時時沉陷在陰影之中，生存像一則長長的黑色童話。

全景式巨作《群魔》

改編自陀思妥耶夫斯基同名小說、知名導演留比莫夫編導、俄國瓦赫坦戈夫（Vakhtangov）國立模範劇院演出的《群魔》，是一台由多層次、組合性戲劇場景組合而成的全景式巨作，呈現的是烏托邦信仰的虛幻性與深邃的俄羅斯精神形而上學歷史的悲劇。

導演將舞台分割成三個不同的空間層次：

後景是一幅鋪滿整個天幕的巨大油畫——十七世紀法國古典主義畫家克勞德·洛倫的畫作《埃西斯與加拉提亞》，潛藏危機的平靜風光被當作至高無上的精神境界，那是斯塔夫羅金、基里洛夫、沙托夫曾經熱烈追求過或至死執迷的「黃金世紀」與「世界共和國」。

舞台後區幾排椅子上坐着的，既是候場的演員，也是一眾跟隨政治領袖盲動的烏合之眾。他們搖動着遊行的橫幅、呼喊口號。他們撐着黑壓壓的雨傘，既營造戲劇情境中的風雨場面與舞台氣氛，也象徵群眾運動的暴風驟雨。他們形成第二個空間層面——重病的俄羅斯動盪不安的社會背景。

第三個空間層次是鑲着地板的舞台前區。這是劇情展開的主要場所。半是惡魔、半是聖者的主角斯塔夫羅金，和與他關聯或由他的思想孵化的群魔，便在這個瘋狂、混亂的舞台上演一齣善惡交纏、難解難分的活劇，突破神聖與非存在的最後界限，探測黑暗與罪惡的無底深度。

劇中三個重要角色最後都走向死亡：

在許多段落中，基里洛夫手裡始終拿着一根點燃的蠟燭，有時他甚至舉着燭光，獨自走至台左前沿。他是懷揣着心中的那點亮光——「世界共和國」的理想走向死亡的。

沙托夫被秘密團體內部所暗殺。導演用五、六面遊行旗幟覆蓋在他的屍身上。他死於他為之奮鬥的理想，死於與暴力抗爭自身的暴力。

主人公斯塔夫羅金是在向世人公開了他的自白書（懺悔錄）之後上吊而死的。導演不但讓斯塔夫羅金本人，也讓滿台男男女女仰望舞台深處的大幅油畫，宣告深陷痛苦、瘋狂、罪惡深淵的不朽靈魂的死亡，揭示無節制的激情、無節制的腐敗，必然包含着對死亡的迷戀。

回歸戲劇源頭 大膽探索跨文化融合

我們生活在一個無序的動盪年代，軍事擴張與核武競賽並存，恐怖襲擊與虐囚事件共在，諸多悲劇性行為正在形塑我們這個世界。當代悲劇，不僅僅是一個理論課題，而且是一個我們親身經歷的苦澀事實。雷蒙·威廉斯在《現代悲劇》中一書寫道：「事情的關鍵似乎都在於現存的觀念已經無法描述我們的經驗。最常見的革命觀念將我們大多的經驗排除在外。」這個矛盾意味深長。眾多知名導演在理論與經驗的層面上重新審視悲劇，不僅因為悲劇關乎情感深度與思想深度，也關乎正直的

知識分子對不斷加深的社會危機的反應。當代悲劇的觀念與技法，見仁見智，尚未成形。各種觀點時有衝突與齟齬，這也是上述諸多演出形貌迥異、各呈勝景的原因所在。

此次戲劇奧林匹克，大家關注的另一個課題是，許多表、導演藝術家在將目光轉向戲劇的源頭與各民族戲劇遺存的同時，也不斷地探索跨文化融合的可能性。其中最引人注目的是，鈴木忠志以日本身體文化為依託的「鈴木方法」演繹西方經典的經驗，與尤金尼奧·巴爾巴（Eugenio Barba）尋求超越不同民族、不同時代表演者「前表演性」的共同原則。

鈴木認為：西方戲劇以文字探討人的處境，促人思考；東方戲劇以表情、姿態、動作傳達人對生存處境的感受。他以日本傳統藝能的表演方法去演繹西方經典（如《大鼻子情聖》、《李爾王》等），試圖將兩者結合為一新的系統。他的獨特訓練方法主要來自能劇、歌舞伎的表演。表演者下身沉陷，重心向下，以持續的擊腳踏地動作，產生超越體能的身體能量，並試圖以身體能量的充分釋放，去達致某種形而上的境界。但鈴木演員訓練方法和舞台作品，已推廣有年，其已成模式化的舞台作品，鮮有變化，其方法的活力正日漸弱化。

巴爾巴的「戲劇人類學」，主張存在着一種獨立於傳統文化之外的「跨文化生理學」，一種遊離於性格化、先於性格化的肢體表現方法。但在丹麥歐丁劇團演出的小戲《鹽》中，給觀眾留下較深印象的，是鹽作為女性眼淚結晶物的舞台意象，以及樂師與表演者若即若離的少量交流。儘管演員表演十分精彩、細膩，但與大多數歐洲演員歌舞化的舞台呈現並無二致。「戲劇人類學」的前表現性原則，恐怕理論意義大於舞台實踐。

在我看來，戲劇藝術的跨文化交流與融合，是一個十分複雜的過程。相互傾聽、相互滲透的跨文化交流，必須以眾多古老戲劇文化的存在、發展為前提，而不是去泡製一冊只此一家、東、西咸宜的原道寶典。在劇場的身體表現上，尋找所謂超越不同國度、不同民族的「前表現性」共同原則，其實是強調人類動作的生物學特徵，是抹去文化差異的最大公分母，其藝術表現力必然十分有限。

鈴木忠志說，「文化就是身體」，「身體提供了基本的溝通方法」。對於充斥着大量電器機械、數碼合成技術的當代劇場，重新從古老祭儀、民間說唱及各民族戲劇文化遺存中，找回戲劇的源頭與生命力，無疑十分重要。但身體承載文化，文化不限定在身體。中、日、印度等東方戲劇一成不變的程式化範式，也面臨着自我完善、自我更新的嚴峻課題。多年前，上海京劇院的《血手記》、台北當代傳奇的《慾望城國》（均改編自莎劇《馬克白》），以及參加此次展演的河北梆子劇團的《武拜城》（改編自古希臘悲劇《阿伽門農》）等，以中國民族戲曲的時空原則與舞台程式搬演西方戲劇，已形成固定模式，新意漸失，收穫無多。

我們期望着在戲劇跨文化融合方面有更多的探索，也期望着有更多的學術交流。

敢
觀

文：小西
本欄由本地知名評論人小西與梁偉詩輪流執筆，帶來關於舞台的熱辣酷評。

《報案人》：令人窒息的日常

影話戲的佳作《報案人》可算是本地近期不可多得的優秀演出之一。

《報案人》原名《倫常》，由年青編劇龐士樑編劇，曾在戲劇匯演2011獲最佳整體演出、最佳創作劇本與優異演員等多個獎項。《倫常》原本的演出長度只有四十五分鐘，由父親、母親與女兒的三段獨白所組成，主線是關於父親涉嫌性侵犯十五歲親女的故事。

今次的《報案人》則擴充至兩小時的演出，依然主要由父親（吳偉頭飾演）、母親（陳籽沁飾演）與女兒（葉嘉茵飾演）的三段獨白所構成，卻在演出最後多加了哲學系年輕教授Michael（羅松堅飾）的一段獨白，嘗試從一個外人的角度，冷眼旁觀這個令當事人窒息的倫常三角困局。今次的導演羅靜雯是當年戲劇匯演的評判，由於劇本優秀，事隔四年，她邀請了龐士樑加入了「本土系列」的新劇本展演計劃，並由自己親自執導。

日常生活中的父權

《報案人》的主題是父權體制的日常。簡單來說，演出中的父親、母親與女兒所構成的典型核心家庭，是父權體制的基本單位。按一般的理解，所謂父權體制是一種以父系為中心的權力體制。表面看來，在父權體制中，男性（父親與兒子）是財產與權力上的受益人，而女性（母親與女兒）則是屈從者。但實際上，在父權體制底下，每一個人都是不自由的，包括《報案人》的父親。

事實上，在父權體制底下，男性經常要以財產、地位、權力（例如對妻子、子女與下屬的控制）與性，來證明自己的存在價值。如此類推，無論是父親、母親與子女，都必須壓抑部分的自我與慾望，好讓父權體制能夠繼續順暢地運作下去。

回到《報案人》的劇情。身為哲學系教授的父親，正正是典型父權體制底下的受害人。人到中年，一方面因為升職受挫，另一方面因為跟妻子熱

情轉淡，性事乏善可陳，父親身陷危機，愈來愈懷疑自己的存在價值，而這也正正是他性侵犯十五歲女兒的導火線：一個自以為百無一用的中年男性，竟然希望透過性侵犯女兒來證明自己是個有（性）能力的男性。換言之，父權不單是一個外在的體制，它更植根於體制內每位成員的自我認同。

與此相應，母親則一直扮演著維穩者與受害人的雙重角色。固然，在一個以男性為中心的權力體制中，母親的夢想與慾望一直被壓抑，精力都虛耗在瑣碎的日常家務中。但另一方面，母親同時又是這個吃人的父權體制的捍衛者，因為正正是這個體制給予了她那份「令人羨慕」的現世安穩。然而，更重要的是，妻子、母親等是她不可須臾的自我認同。這也解釋了為什麼當她發現丈夫安排同事Michael在他面前性交，丈夫性侵犯自己的女兒，仍然能夠忍。至於十五歲的女兒，則毫無疑問是父權體制下的犧牲品。在父權體制的教育下，她一直被灌輸着這樣的觀念：總相信通過寬恕與體諒就能夠解決問題，哪管加害人與問題的根源是她的親父。

荒涼的日常生活浮世繪

在這裡，我們平白的看見所謂父權體制的日常。在這種日常生活的肌理，沒有任何人是快樂，所有人的夢想與慾望都被扭曲與壓抑，但任誰都無法或不想打破它，於是一切永劫回歸，萬劫不復。對於這種父權體制的異化日常肌理，編劇龐士樑的確有非常細緻而敏感的捕捉與處理，父



親、母親與女兒的三段獨白，除了交代了性侵事件的來龍去脈外，更重要的，是直探三人的靈魂深處，譜寫一幅無限荒涼的日常生活浮世繪。

對於這樣細緻的劇本，導演羅靜雯的演繹，可謂不乏神來之筆。首先，她跟佈景設計徐頌朋合作，將舞台依水平面切開為四個區域。固然，《報案人》由四段獨白所構成，將整個舞台劃分為四個演區，也就順理成章。但值得注意的是，現在整個舞台依水平面劃開的，是

四個各不相干的區塊，這明顯象徵了父權體制的日常肌理中各人互相隔絕的狀況。父權體制不單壓抑每一個個體自我，與此同時，更扭曲人與人之間的真正交流與溝通。這是導演的演繹。

此外，導演也透過現場攝錄（Live Feed）與形體設計，活靈活現並詩意地表現出劇中各個角色的多重真實。固然，對於現場攝錄，羅靜雯並非首次採用，但在《報案人》中，這技巧卻無疑使用得如魚得水。除了通過同步的黑白現場影像，以近鏡放大各個主要角色（Michael除外）的內心世界外，導演有時也安排了鏡頭對準看似平平無奇的物件，意在言外地點出角色的處境。例如，當母親在廚房正一邊忙著家務，一邊訴說着內心苦痛時，現場攝錄所投射出來的影像，卻只見她手上忙著的廚房雜物，而非她本人。在這裡，母親被繁瑣的日常生活壓得透不過氣來，甚至消失的處境，可謂不言而喻。