

走出人的劇場：

談諾瓦里納之《舞台》與演出

Depersonalization of Theatre : On Valère Novarina's *Stage*

楊莉莉

Lilly YANG

國立清華大學外文系副教授



「您的想法認為人不是被扔在這個世上而是扔在語言裡，流動在我們血管裡的不是血而是語言，是無法再更確定之事了」。——杜布菲¹

「演員是人的真空」²。——諾瓦里納

在當代所有號稱顛破編劇傳統的作家當中，瑞士的瓦萊爾·諾瓦里納（Valère Novarina）毫無疑問地最具原創性。他徹底打破了西方「以人仿演人的故事」戲劇傳統，另行成功地代之以諾瓦里納式的「非人」與「非語」。經過卅五年的努力，諾瓦里納從原先被視為瘋子、騙子，至如今十餘齣作品陸續在歐陸各大小劇場上演得到熱情迴響，二〇〇

六年元月享譽全球、非經典名劇不演的「法蘭西喜劇院」（la Comédie Française）令人難以置信地推出由劇作家自導的《我是》（*Je suis*）³，此舉無異於將諾瓦里納與莫理哀、拉辛、高乃依相提並論，肯定了作者數十年來的努力。而諾瓦里納動輒三、四百頁的「鉅著」從原先竟無出版社的窘境，至如今劇本再版（《生命的劇本》）有知名的文評家如菲立普·索勒（Philippe Sollers）毫無保留地熱情加持，學術界為他舉行研討會，文學期刊為他出版專刊，其他國家也對他感到興趣，硬是將他無法翻譯的作品翻成外語出版⁴，重要性自不待言。

筆者有幸於一九八九年的「亞維儂劇展」首度

On Valère Novarina's *Stage*



瑞士演出劇照

看到諾瓦里納的劇作演出，那是由他親自執導的《飄泊的工作坊》（*L'Atelier volant*），劇本雖有現實的雛形（談勞資衝突），然而劇中大段大段異想天開、與劇情無直接關聯的台詞讓大半觀眾一頭霧水，抽象的導演手法更讓人難以接近劇本。

從此，諾瓦里納致力於開創書寫的新局面，大膽將所有的編劇慣例完全拋到九霄雲外，結果角色不再像是個人，劇情沒有故事可言，「對白」不過是個假象，其實是各說各話，台詞聽起來也不太像是人話。坦白講，這種「非人」的「非語劇」雖有其無厘頭、怪誕的言語幽默，但東一句、西一句的台詞，如同不知伊於胡底、不著重點的胡扯，再加上作者動不動即創造通篇的新字，角色不停增生，輕易可達一、兩千「人」，如於《生命的劇本》（*Le drame de la vie*）或《人之肉身》（*La chair de l'homme*），凡此種種皆不利閱讀，遑論想像這種「劇本」如何演出。若和「荒謬劇」相比，荒謬劇至少有個基本戲劇情境可言，例如等待「果陀」，諾瓦里納之作連這個最基本的故事元素也欠缺。那麼去看「戲」，到底是去看什麼呢？演

員又如何詮釋這些非人非語呢？

二〇〇三年冬季由瑞士洛桑的維地劇院（*Théâtre Vidy*）與巴黎「柯林國家劇院」（*Théâtre National de la Colline*）聯合製作的《舞台》（*Lascène*）⁵，由諾瓦里納親自執導，解開了筆者的疑惑。在擠得水洩不通的柯林劇場中，觀眾可說從頭樂到尾，心境徘徊在莫名其妙、滑稽突梯、猛然一驚與若有所思的狀況中，是個很特別的經驗。對一位特立獨行的作家而言，能在中產階級為主的觀眾群中找到這麼多知音，可說是一大勝利。

「文本要求肉體」⁶

為了本次演出，喜愛畫畫的諾瓦里納依照往例自己動手畫背景，以黑色為底、滿蓄動能的線條「無止盡地盤旋」，瞬間暫停，產生一種接近讓人暈眩的能量，舞台似在等待什麼事情浮現⁷。舞台地板中間塗成橘色，兩側亦塗滿蓄勢待發的動力線，舞台兩翼開

Depersonalization of theatre On Valère Novarina's *Stage*

放。

全劇從一個「人」(une personne)問道：「誰會來打開海？」開場；法語的「人」(personne)一字既可指「任何人」，也可指「無人」，視情境而定⁸。觀眾正懷疑自己有沒有聽錯時，緊接著一個「窮人」上場引了一段關於空氣中充滿神秘發光體的奧秘引言，之後衝入一個腰部夾住一大塊木板的「報導後續的機器」(La Machine à dire la suite)。他先說了一段拉丁文才轉回法語，以連珠砲的速度報了幾則假新聞，觀眾開始發笑。

就這樣十位演員陸續登場，有的西裝畢挺，正經的扮相有如底下的觀眾，有的則如上述腰部夾著一大塊木板權充廣播台（其上尚安裝一個小麥克風），或是腰部夾住汽車模型，表示人正開著車，這些奇怪的造型有如畫謎 (le rébus)，與同樣謎樣的對白相映成趣。

奇怪的道具由兩名檢場負責搬上舞台，一台「開向永恆生命」的冰箱 (23) 引起眾人圍觀。三座狀如扮家家酒的小房子縱剖面模型一字排開，角色與他們的牽線木偶同台演出。釣魚桿、皮箱、窗框、長鏡、桌子、彩帶、迷你機械人、演講檯、骨灰鉢、繩索……逐一被搬上場，演員一邊玩一邊演，有的人從嘴巴拉出一條紅緞帶，有的人從口袋掏出各式小玩意，演員像是在馬戲團或歌舞雜耍劇場 (music-hall)「秀」個人的把戲 (numéro)，有時甚至唱起歌來或跳起舞來。一位大提琴樂手登台演奏了一段帶悲意的音樂。演員馬不停蹄地輪番上陣，台上隨時隨地都有事情發生，台詞此起彼落，

中間幾無間隔，表演的節奏緊湊。

演出吸引人之處畢竟不是演員的「把戲」，再說亦無特技可言，而是諾瓦里納獨出機杼的戲劇語言。觀眾只覺全場演出被鋪天蓋地、新鮮活潑、滿場飛舞的語言帶著走，人好像乘著衝浪板被波濤洶湧的語浪推行，一波又一波，時而又如沈沒在只有隻字片語冒出來的語流中。觀眾只能讚嘆作者洶湧不絕的奇思。角色從語言迸出，只存活在語言裡，沒有生命的實體可與之印證；例如本劇中的「三位一體」(Trinité) 或《想像中的輕歌劇》(L'opérette imaginaire) 中的「E啞音」(E muet) — 法語的特色，可是台詞的動能卻充沛到讓人感受到其肉身！演員如何體現台詞的動力與能量，關係著演出的成敗。由於劇作家不僅大膽將法語字彙變形且創造了數不完的新字，意義有時無法立即顯現，然而豐富的聲韻，以及言語互相撞擊而爆出的火花，足以讓觀眾有靈光乍現之感。

「願語言瞭解你！」(185)

在探究諾瓦里納獨創一格的戲劇之前，先行討論他關心的主題，對於從未經歷過諾瓦里納震撼的讀者，比較易進入他的世界，雖然這有違作者的初衷。

看完全戲，可以發覺人與語言的關係困擾著劇中所有角色。特別是語言、思想與存在的糾葛關係無情地折磨劇中所有角色。試讀以下的台詞：「我



所有角色坐成一排共進晚餐，令人聯想聖經中「最後的晚餐」。

的思想和我的語言不相干：它深深地存在我的腦袋之外，住在一處我進不去的封閉地點。這塊岩石，打一個比方，這塊岩石裝了我的思想」（55）。或「要我當自己所有思想的主詞，我覺得越來越艱難」（58）。「願大家讓我安靜，包括自以為是我自己在內的人」（61）。以至於劇中的窮人會吶喊：「神啊，請讓我從今以後存在我自己之外，毫髮無傷地從我自己的人生出走而且在我的言語之外！」（113）這些似非而是或似是而非的諾瓦里納式警句（aphorisme）一方面披露了作者內心面對言語的疑懼與焦慮，另一方面，作者對話語與個人主體性離奇的質疑與幻想，讓人莞爾之際不免覺得心有戚戚焉。

人終其一生逃不開語言的樊籠，全劇以此作結：「報導後續的機器」大喊著：「我尋找一個人！（…）我找尋一個影子！」（196）。「窮人」接腔：「您想要浮現於死亡之外嗎？」（197）兩個檢場在台上拉起一道防線，由瑞士知名演員尚一康坦·夏德藍擔綱的角色「伊斯埃耶動物」（Isaie Animal）奮力衝破防線，台上燈光驟滅，只剩白色的聚光燈打在他的身上。他絕望地大喊：「語言不允許分辨亞當與夏娃的兒子。語言不允許，這是真的嗎？」（197）暗場，留下觀眾默默思索這句話的邏輯。

語言原是人类為了相互溝通，以及理解、分

析、掌握外在世界而發展出的工具。然而從諾瓦里納的觀點來看，我們用語言思考，為語言所穿越，卻非其主人。「我們存在字裡面。字詞是讓我們迷路、漂泊的森林，同時是我們脫離其中的方法。我們的話語讓我們迷途同時也指引著我們」¹⁰。暴露人與語言之間的弔詭關係，是諾瓦里納的主旨，他由此質疑人的本質。「我思故我在」，笛卡爾深信一個人由於思想而意識到自己的存在，諾瓦里納則認為深入人的內裡不會找到「我」，只會發覺一堆話語，「人」其實是「無人」¹¹，言下之意，人無任何內在可言。「質問我們的身體，往裡面瞧，看看我們是否人在那裡」（《住在時間裡的你們》，*Vous qui habitez le temps*）¹²，答案往往出人意表。

「盲目的過渡」

《舞台》承續前劇《紅色的源起》（*L'origine rouge*）之架構與思維。劇首題名為「盲目的過渡」（*Passage aveugle*）一節幾為全劇的破題，諾瓦里納絕少將自己的創作意念表達得如此清楚：

女靈媒（*la Sibylle*）：人的目光目前落在人的內裡，由外在的世界往裡看。

三位一體：空間的洞很大。

Depersonalization of theatre On Valère Novarina's *Stage*

女靈媒：人挖了一個地方：他在裡面挖了個洞。

三位一體：這個洞是他默默存在的圓點嗎？比方說，他的嘴巴？我走路因為這是一步路。空間的洞很大，存在我們不習慣的身體裡面。我的思想缺少我。

女靈媒：這裡可以看到什麼呢？

三位一體：一些現象：一些東西，一些東西！

女靈媒：東西可以分成多少件？

三位一體：這裡住著地點的居民。

女靈媒：我看著空處。

三位一體：他們的體內裝了什麼呢？

女靈媒：生命的胚芽和死亡的胚芽！他們有多少人在這裡？

三位一體：他們今天有408人。（現場觀眾的確切人數。）

女靈媒：他們不舒服。

三位一體：我閉上眼不去看讓我害怕的東西。

女靈媒：要進到裡面需要空間、時間和勇氣。
(12-13)

這段對話時而實問實答，時而各說各話，作者讓兩條對話線平行發展，其間無任何一般戲劇對話必不可少的討論或辯論可言，說話者只能各自肯定自己所見。言談的主題不停跳躍，乍看似沒頭沒腦，實則互相關聯，相互撞擊，從人的目光、跳到空間的洞、再到圓點、嘴巴、步伐、無主的思想、眼前所見、「一些東西」、「地點的居民」、空處、生命與死亡、現場的觀眾、他們的身體狀態，至最後「要進到裡面」，回應第一句話「人的目光目前落在人的內裡，由外在的世界往裡看」，這「需要空間、時間和勇氣」，這可謂諾瓦里納劇作永恆的主題。至於他寫的台詞，誠如他自己的分析，具有夢境語言的濃縮強度，處處讓人驚奇，卻一點也不模糊，而是極端尖銳、明亮，能完全發揮火力，引

爆作用¹³，激發觀眾冥想。

諾瓦里納慣於將人的內裡往外翻，採「異人類學透視」(heteroanthroposcopic)的觀點審視人，藉以暴露「人」這種動物是如何受到語言的箝制。相對於人而獨立存在的無數物件¹⁴、人生存的「空間」、體內的空洞、存在的焦慮，在後續的劇文中一再以各式變奏的形式出現，生命與死亡為最終的關懷，然而觀眾不能期望作者奉送任何明確的答案或看法，「空」(le vide)幾乎是剝除層層表象最後得到的真相。或許正肇因於此，企圖透過語言越界，無可避免地只能是個「盲目的過程」，出路仍待探尋。

每當被問及寫作的目標時，諾瓦里納常答道：「凡所不能言者即應將其道出」；這句話其實是對維根斯坦的反駁，維氏曾言：「凡所不能言者即應默然」。換句話說，諾瓦里納寫的盡是無法訴諸言語(l'indicible)、難以表達之事。他的策略之一即為發明一種洋溢活力與動能的語言，一種接近上述夢境般的謎語，表面上讀似瘋言瘋語¹⁵，其實另有所寄。

唯一在這場戲缺席的主題是「神的存在」，這也是貫穿諾瓦里納所有作品的重要主題。從諾瓦里納的文學創作來看，《聖經》的影響鉅大。他不僅翻譯過《聖經》的篇章，且神、基督、三位一體、羔羊、救贖、肉身、鮮血等字眼不時出現在劇文中，聖經的典故也經常被提及（雖然故事已變了形）。可是問起「神」是什麼？答案卻是：「一個必不可少的洞從圓周到中央到處微微張開」(Un trou essentiel dont bâille de partout la circonference au milieu) (31)。諾瓦里納認為這不過是個空的字眼，只是一個召喚的字，卻載負了許多假的意義¹⁶。從零出發創作，大大敞開語意詮釋的空間，是諾瓦里納寫作的第一原則。



作者近照

氣韻生動的語言

諾瓦里納的創作最讓人驚豔之處仍在於活力四射的嶄新文字，其綿綿不絕、天馬行空的奇思令人聯想文藝復興的巨匠拉伯雷（Rabelais），諾瓦里納對他仰慕至深是可以想像的。之所以需要創造新字，想當然爾是對現行語言之不滿，這可分兩個層面討論。首先，為求溝通無誤，一般人說話不免依直線行進，大家使用最平常、一致、平面、甚至陳腔濫調的字眼。諾瓦里納認為這是言語的一種退化，自我退縮，不僅使人變得言語無味，且語言本身亦失去重量與體積，更嚴重的是，完全抹殺了思維的過程，其間彎彎曲曲、上上下下、來來回回、進進出出的種種曲折行徑全然無法曝光。這是一種失去生命活力的死語言。

「真正的話總是隱藏著一些東西」，只有機器才能完美地溝通¹⁷，如本劇中報導新聞的機器，它們專門製造笑料。因此，諾瓦里納轉而展現語言的地質構造學組織，更為此發明許多聲韻鏗鏘的新字，大聲朗讀，能讓人強烈感受到埋藏在語言之下的地層、漂石塊、沈積物、起伏的山巒、地下水網、含水層、褶皺地、崩塌地¹⁸，這些比喻皆強調一種隱藏於語意之下的物質性（matérialité），常在溝通的過程中遭到忽略。

其次，諾瓦里納認為今日語言的活動力不夠，致使言談間缺少一股動能，說話時無法造成一種氣動。他常說書寫就是呼吸、肺部與精神的歷險¹⁹，可惜絕大多數的人皆只關注作品的意旨，而忽略了文章的氣韻與聲勢²⁰。要演他的戲，首先要「嗅

聞、咀嚼、呼吸」台詞，從字母開始，分辨子音與母音的不同聲質，「奮不顧身」地浸淫在聲韻之中，自能感受到體內的震動與氣感，身體會不由自主地跟著動起來，角色開始動手動腳，擺頭晃腦，逐漸成形。他常強調演戲不是只注意凸顯台詞的意義即可，而是動用到五臟六腑、全部經脈的志業²¹。

多年來持續將諾瓦里納的作品搬上舞台的法國導演克羅德·布虛華爾德（Claude Buchwald）也表達了相同的經驗。她指出演員面對聲韻鏗鏘但不知所云的台詞，是順著身體讀詞產生的氣感帶動而演戲，身體非得經歷這股氣感的猛烈震動，意義不會萌現²²。

更深入而論，諾瓦里納將自作比喻為一能量場，又如碳氫燃料，能推進演員在空間中活動²³。這的確是觀眾看完戲最深刻的感受，覺得演員將流竄於字裡行間的氣脈形之於外，其高下起伏構成類似情感的曲線，讓人動容。從這個角度看，諾瓦里納的戲劇語言跳脫知性的理解，直接衝擊觀眾全身的感官，讓人為之震撼，進而有所體悟²⁴。將台詞盡情燃燒，卯足全力發揮語言的動能，使之發光發亮，這才是作者追求的溝通境界。

「演員從人撤退」（168）

諾瓦里納的作品固然深具啟發性，對一名戲劇學者而言，他真正與眾不同處，還在於全面從語言的層面實現「去人化」之劇場。回顧歷史，西方劇場的一些「去人化」實驗，從一九二〇年代的表現主義至超現實主義，從未來主義至「包浩斯」，從達達至形而上劇場，皆訴諸跨領域的表演手法，試圖超越模仿現實人生的表演傳統。這些歷史上的前衛劇場之貢獻聚焦於突破舞台表演媒介的使用，如燈光、舞台與服裝抽象的設計，大量使用音樂、舞蹈、繪畫、人偶等等，拼貼、併置手段流行，在這種情勢下語言不免經歷形變，例如這期間較著名者“Zaum”語，或超現實主義揭櫫的「自動書寫」等等。然而這些新創的語言往往只是點到為止，未能盡情揮灑，如諾瓦里納之作。

事實上，這些歷史上的語言實驗，比起舞台表演新媒介的實驗，並未居於主導演出的地位，但諾瓦里納的劇本則不然。事實上，語言是諾瓦里納唯一的發明，表演還是其次²⁵。看他的戲，語言仍是



重頭戲，現階段表演似乎也只能被帶著走，如他自己所表白：「是文本讓演員動起來」²⁶，這點有別於其他「去人化」劇場的實驗。

諾瓦里納所言甚是，文學作品寫來寫去都是人，觸目盡是人的複製品，了無新意；以人爲主要表演媒介，劇場實爲最能深度質問人的本質之處²⁷。在「去人化」的劇場中存在的只能是「反人」(antipersonne)，如上文所述，這是個沒有內在的人，他們只呈現人的信號，諾瓦里納誓言將人逐出其外，將他們被掏空的內在赤裸裸地暴露在觀眾眼前。戲演到最後，舞台上再也沒有人，而只剩下擴散成語言的人形。

《舞台》上演的正是語言的受難記，觀眾沒有看到血的流出，但見證了語言的流瀉，有如真正的血。透過演出，第一個被犧牲的是角色（因被去除了人性），第二個是演員，最後就是觀眾（171）。沒有宗教信仰亦無妨，看到劇終，原本習慣的世界全面崩塌，劇中經由「報導後續的機器」無所不包地報導各式諧擬新聞，遠從國際大事，近至民生、社會、經濟、科技、醫療、文化、娛樂新聞無一不以消遣的方式被質疑，我們原有的世界觀爲之粉碎，地面在腳底下陷落，觀眾被迫重新面對自我與外在的世界，打擊不可謂不大。

諾瓦里納跳脫命運、人性、與人生意義的文學大哉問，轉而從語言層面懷疑人之存在。他打破慣性的思考讓人叫絕，氣韻生動的文字令人驚艷，「去人化」的角色反而更能暴露人的本質問題。相對於諾瓦里納編劇的哥白尼革命，其演出仍顯怯生生的，文本不僅主導且凌駕一切，這雖然是劇作家本人的希冀，但演出與文本甚難互相抗衡，在一個重視表演的時代畢竟是個遺憾。表演諾瓦里納，表演越來越多亟於突破編劇稟白的原創作品，可望成爲新世紀的重要課題。

■註釋

- 1 Jean Dubuffet (2001). 《Correspondance avec Valère Novarina》, Valère Novarina :Theatres du verbe, éd. A. Berset, p. 330. Paris, José Corti.
- 2 《L'acteur est le vide de l'homme》, Valère Novarina (2003), La scène, p.108. Paris, P.O.L.下文出自本劇的引言皆直接於正文中註明頁數。
- 3 爲其舊作 *L'Espace furieux* 的改寫本。
- 4 以英譯本而言，至今已有 *Theater of the Ears* (1996), translated by A. S. Weiss. Los Angeles, Sun and Moon; *Adramelech's Monologue* (2004), translated by G. Bennett.

- Los Angeles, Seeing Eye Books.
- 5 此次演出已有DVD發行，見Valère & Virgile Novarina (2006), La scène. Paris, P.O.L. & Dernière Bande.
- 6 Tanneur, H. (le). (2003). 《Valère Novarina : 'Le texte réclame chair'》, *L'Aden*, du 19 au 25 novembre.
- 7 Valère Novarina (1999). *Devant la parole*, p.75. Paris, P.O.L. 諾瓦里納解釋道，畫作不是用來圖解劇本，而是讓人感受到空間的力量，給演員表演的能量，見J.-L. Perrier (2006), 《Le souffle de la matière》, entretien avec Valère Novarina, *Le Mouvement*, no.38, p. 71.
- 8 讀者遂比觀眾先行體會到本劇角色曖昧的人性，因為角色絕少彼此稱呼。
- 9 《Valère Novarina : 'Le texte réclame chair'》, op.cit.
- 10 Valère Novarina (1989). *Le théâtre des paroles*, p.155. Paris, P.O.L.
- 11 G. Costaz (2001). 《La parole opère l'espace》, entretien avec Valère Novarina, *Le magazine littéraire*, no.400, p.103.
- 12 Cité in N. Goussef (2006), 《Rouvrir le mystère de notre présence》, *Le Mouvement*, no.38, p.76.
- 13 Y. Mercoyrol & F. Johansson (2000). 《Quadrature : Entretien avec Valère Novarina》, *Scherzo*, no.11, octobre, p.10.
- 14 因此本次演出用到許多小道具，需要兩位檢場（作者稱之爲 *les ouvriers du drame*）幫忙。
- 15 諾瓦里納由衷欣賞瘋人瘋語，他對畫家杜布菲研究瘋子、怪人、離群索居者之「天然的書寫」(écrits bruts) 大表讚賞，見 Pascale Bouhénic (1997) 之記錄片 *L'atelier d'écriture de Valère Novarina*. Paris, Centre George Pompidou.
- 16 《Quadrature》, op.cit., p.6.
- 17 *Le théâtre des paroles*, op.cit., p. 164.-
- 18 Valère Novarina (2002). 《L'homme hors de lui》, propos recueillis par J.-M. Thomasseau, *L'Europe*, no. 880-881, p.169.
- 19 *L'atelier d'écriture de Valère Novarina*, op.cit.
- 20 這點與中國文學自曹丕以降爲文講究「文氣」(《典論論文》) 有不謀而合之處，所謂「文章最要氣盛」(劉大櫛「論文偶記」)，雖然諾瓦里納另有追求，見下文之分析。
- 21 *Le theater des paroles*, op.cit., pp.20-21. 諾瓦里納對演員氣感的重視直追亞陶的希冀，見後者 (1958) 之《An Affective Athleticism》, *The Theater and its Double*, pp.133-41. New York, Grove Press.
- 22 J.-M. Thomasseau (2002). 《Une voix de plein air: Entretien avec Claude Buchvald》, *L'Europe*, no. 880-881, p.81. 從這個觀點看，《舞台》比演出經費充沛、美輪美奐的《我是》演出成績要好。主因是「法蘭西喜劇院」的國家級演員雖然很賣力，卻很難於短時間內徹底擺脫詮釋角色的習慣，身體放不開，致使演出少了能量與活力而顯得沉悶。
- 23 《Quadrature》, op.cit., p.9.
- 24 這點不禁令人思及亞陶所夢想的一種肉體的 (physique)、實在的 (concret) 與物質的 (matériel) 戲劇語言。諾瓦里納年輕時曾花時間深入研究亞陶，至動手抄寫其著作的程度，他的碩士論文即以亞陶爲題。
- 25 諾瓦里納寫作時並未慮及實際演出之種種，當他看到 Claude Buchvald 執導他的作品時，對於自己的角色居然能被「軀體化」(somatisé)，「賦予肉身」，大表驚嘆，見《Une voix de plein air: Entretien avec Claude Buchvald》, op.cit., p.81.
- 26 《Le souffle de la matière》, op.cit., p.72.
- 27 《Quadrature》, op.cit., p.6.