

# 發揚「語言的劇場」

## 談諾德執導費多的《耳朵裡的跳蚤》

### To Highlight the “Theatre of the Word” in France On Stanislas Nordey’s Mise en scène of Feydeau’s *A Flea in Her Ear*

楊莉莉 Lilly YANG  
國立台北藝術大學戲劇系副教授

「對我而言，每齣戲的演出就像是書寫結構的研究、一個思維的建構，探究台詞在劇場舞台上具現的可能方法。」

— Stanislas Nordey<sup>1</sup>

1990 年之後崛起的法國導演做戲多半以牢牢抓住觀眾目光為第一要務，「舞台表演中心論」為當下主流，場面繽紛熱鬧，動作頻頻，經常是視覺的饗宴。另一極端則是側重聽覺的表演，演出可說獨尊文本，現任「史特拉斯堡國家劇院」總監的諾德（Stanislas Nordey）為代表導演，追隨者眾。這類「文本中心論」的演出，為法國當代劇場獨見的特色，導演基於「一種對書寫近乎宗教的尊敬態度」，態度很虔誠，令人相信劇場「或許是展現文學必要性的最後據點之一」<sup>2</sup>。

奠立諾德在劇場地位的是四齣帕索里尼（Pasolini）劇作演出——《風格動物》（*Bêtes de style*, 1991）、《卡爾德隆》（*Calderon*, 1993）、《皮拉德》（*Pylade*, 1994）和《豬圈》（*Porcherie*, 1999）。第一齣戲《風格動物》是諾德在巴黎「國立高等戲劇藝

術學院」的畢業呈現，他不厭其煩地為演員分析對白組織，再三朗讀，最後決定在空台上讓所有演員從頭到尾面對觀眾道出台詞，誠懇又有力，劇本感人的力量完全展現出來，造成轟動。諾德此後導戲可說全在這個基礎上發展，作品很快受到重視。

諾德的導演成就備受肯定，2010 年卡謬的《正義之士》（*Les justes*）演出，由電影明星琵雅（Emmanuelle Béart）領銜，得到劇評公會的「最佳外省演出獎」<sup>3</sup>；在歌劇領域，2008 年在薩爾茲堡首演的德布西歌劇《佩雷亞斯與梅麗桑德》得到「勞倫斯奧力佛獎」（Laurence Olivier Awards）。

#### 語言成戲

諾德之所以會發展出獨尊劇白的表演美學，來自於三個經驗：其一是在「高等戲劇學院」的一堂課，老師塞德（Stuart Seide）表示，哈姆雷特獨白時，是對著整個劇院告白，哈姆雷特其實只能對觀眾傾訴心聲。這個所有戲劇系學生都懂的道理頓時讓他領悟到：獨白時，演員是單獨面對觀眾說

話，因為正面表白而產生了力道；更何況，「顯而易見地，劇本是為了在一個有觀眾在場的地方道出聲而寫就的」<sup>4</sup>。其次，是英國導演布魯克（Peter Brook）執導的契訶夫名劇《櫻桃園》（1981），那種文本、演員、服裝、舞台、燈光交融一體的完美呈現，令他大受震撼，成為他日後追求的目標。

最後，是儒德爾（Jean Jourdeuil）和貝雷（Jean-François Peyret）合作推出的《十四行詩》（*Les sonnets*, 1989）啟迪了他。這齣戲只有兩位穿著伊莉莎白時代服裝的演員站在兩個樂譜架前朗誦莎翁詩作，表演可說沒什麼看頭。可是到了尾聲，燈光明滅之際，出現了一顆巨蛋和一隻巨鶴，使他瞬間理解了表演的深諦。

散戲後，諾德自我反省：之前，一如大多數剛出道的導演，他覺得導戲必須一直不斷地安排動作，務求觀眾的視線片刻也離不開舞台。而《十四行詩》卻只在結尾方才透露解讀全戲的金鑰，靜態本質的詮釋，使觀眾更能潛心欣賞詩詞之美、不凡的意境，完美達到了搬演的目標。

這三個經驗，再加上服膺帕索里尼的理念，以肯定「語言的劇場」為職志，導戲在於使觀眾接觸到劇本的語言；換句話說，戲劇之精要首在於文學、詩文、書寫和語言<sup>5</sup>，而非表演。這點，帕索里尼揭櫫的《一個新劇場之宣言》影響深遠：在帕索里尼期待的「新劇場」中幾乎沒有動作可言，場面調度近乎完全缺席，觀眾看戲因此會注意傾聽而非觀看。視書寫先於劇情，日後成為諾德導戲的座右銘。

這方面，詩人與劇作家西梅翁（Jean-Pierre Siméon）所言甚是：語言成戲（*La langue fait spectacle*），意即語言看得到、聽得見且引人想像。我們聽到語言先於了解，因為之所以聽得懂，是因為在語義之下，聽到了其聲音與節奏特殊的物質結構、它的振幅、開展、音節消失（*syncope*）、結巴、初步的語義。無庸置疑，劇場中的語言貴在肉眼可見，其厚重或輕盈、其崎嶇或流暢，過多或過少，語句的結構或詞彙的色差，這一切都看得到，在活體內，在演員出力的肌肉中，見到身體的粗

暴或不穩定、脖子的張力、咀嚼的激烈、鼻孔的顫動，而嘴唇的特定移動形構語言的輪廓。語言遂變成活生生地致使身體動了起來，在肌肉中印上了痕跡，使得語言看得見，先於看得懂<sup>6</sup>。

為強調語言的重量，諾德讓演員接近觀眾且正面看著他們演戲；正面說話，台詞聽得最清楚。即使是兩個角色在對話，演員多數時間也是看著觀眾說台詞，偶爾會給對手眼神，不過重點在於「不看著某人但是和某人說話」。正面演法強迫演員不能忽視觀眾，同時也促使演員把觀眾的反應靈活地轉化為表演的養分。

為了凸顯作者的聲音，諾德甚至堅持排戲前對劇本一無所知，腦袋保持淨空。導戲從零出發，諾德將對白比喻為一種遠古刻在石板上的象形文字，其意義並非一看即懂，而是需要精讀，特別是碰到他初讀不懂的文本，他用心為演員分析語句、聲調、用字、比喻、句型等，他形容自己的工作有如清除堆積在象形文字石板上的灰塵泥土<sup>7</sup>。

可以想見，諾德排戲時動輒花九成的時間在文學分析上，這一切是為了澄清、揭示、披露台詞的意義，使觀眾見證劇作文本的質感。在這種情勢下，演員也不再詮釋角色，而是化身為語言之流，道出聲時，燃燒精力，使台詞變得強而有力。對於舞台上流露出的感情，諾德一向不輕信，總再三要演員節制，以免劇作的思想遭到弱化<sup>8</sup>，他只要求演員誠懇面對角色，要能令觀眾感覺到凡人內在的顫動。不過，在說詞上，他一個字也不放過，形容每個字都有自己的風景，會隨著句子的發展而變化，演員說詞時應看到從單字出發到形成句子過程之間不同的景緻，並抓到節奏，才能發揮對白的力量<sup>9</sup>。

採「正面演法」排演詩劇或專注語言表現的當代劇本相當有效，往往能傳達出劇白潛藏的力量，比搬演故事更感人。例如拉高斯（Jean-Luc Lagarce）仍寂寂無名時，諾德以類似清唱劇（*oratorio*）的手法執導他的《我在家裡，我等雨來》（*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, 1997）獲得激賞，拉高斯獨特的對白變得劇力萬鈞，感人肺腑。



另一方面，諾德也很看重視覺設計，他的舞台設計師克羅呂斯（Emmanuel Clolus）從密切觀察演員排戲，發展出一個最能凸出表現意境的詩意化空間，視覺符號一再精簡，最後常與空台相距不遠，再經貝多梅（Philippe Berthomé）敏銳、精準、富創造力的燈光烘托，使得低調的舞台空間幻化為欣賞的亮點，大大強化演員的身影。

以下以諾德執導的費多（Georges Feydeau, 1862-1921）名劇《耳朵裡的跳蚤》（*La puce à l'oreille*, 1907）為例，說明他的導演美學。費多的劇本賣的是層層機關，只要精確抓到劇情發展的節奏，表演上不難，難的是如何不老調重彈。諾德以外，費斯巴哈也是凸顯劇作書寫的信徒之一，他曾是諾德劇團的演員，在諾德的鼓勵下踏上導演之途，作風多變。在導演生涯初期，費斯巴哈曾執導詩人外交官克羅岱爾（Paul Claudel）的詩劇《報喜》（*L'annonce faite à Marie*），充分展現其詩詞之美，這齣戲嚴格來說更接近一場「清唱劇」，觀眾大受感動，數度重演。

## 耳朵裡的跳蚤

諾德於 2003 年推出《耳朵裡的跳蚤》時頗令人驚訝，因為這是一齣 19 世紀流行的「輕歌舞喜

劇」（vaudeville），輕鬆、滑稽、好笑，完全不是他一向偏愛的、且抗拒演出的當代劇目<sup>10</sup>。創作不脫婚外情，費多布局奇巧，往往從一個日常生活中的小事情出發，接著在一連串不湊巧的偶遇中，發生了系列誤會和張冠李戴的事件，致使劇情一發不可收拾，最後變得荒謬不堪，瀕臨瘋狂。費多遂常被視為荒謬主義的先驅，和尤涅斯柯噩夢連連的作品尤其神似，只不過少掉後者的哲學辯證層面。

《耳朵裡的跳蚤》男主角向畢斯（Chandebise）為一家保險公司的老闆，他的妻子蕾夢德（Raymonde）因他房事不舉而懷疑他有外遇。她和閨中密友呂西安（Lucienne）設計要揭發真相，由呂西安寫信冒充仰慕者，約向畢斯半夜至一家情色旅館「桃色小貓」（Hôtel du Minet Galant）幽會。誰知道這家旅館的小廝「口袋」（Poche）竟然長得和向畢斯一模一樣，在一連串錯中錯的情況下，夜半的幽會質變為一場惡夢，向畢斯的姪子、好友、客戶、僕人全牽連其中，連旅館的房客和女侍也無端遭到波及，所有角色忙著躲躲藏藏，在各客房間進進出出，劇情變得既離奇又無比真實。直到翌晨，眾人陸續回到主角家中，才發覺是一場天大的誤會。

從費多的生平出發，諾德發現他雖然是票房長紅的作者，個性卻偏憂鬱，妻子紅杏出牆搞得滿城風雨，更使他抑鬱寡歡。寫完《耳朵裡的跳蚤》兩

年後（1909），費多搬出家中，住進旅館，一住就住了 10 年，喜歡找小廝到房裡「服務」，最後染上梅毒，發狂以終，謝世時才 59 歲。

諾德視觀眾耳熟能詳的劇情為一場清醒的噩夢，其中的似真性令人不安，幻想則似無邊無界，如何拆解、組裝劇作的套層機關，讓他大感興趣。事實上，拆除劇本寫實的外裝，《耳朵裡的跳蚤》暴露了凡人的兩大噩夢：一為「不舉」，二是嫉妒，二者相乘，造成了劇情的瘋狂演繹。從這個視角切入，真正推動劇情發展的不是情變或欺騙，而是不舉的焦慮，這個說不出口的隱憂是如此的可笑、荒謬，從而引爆了笑點。

戲一開場，吸睛的抽象空間設計立即抓住所有觀眾的目光。第一幕發生在向畢斯家中，台上卻是一個由三面白牆圍成的空間，白牆上整齊印上了這個沙龍鉅細靡遺的裝飾指示，由女傭朗讀交待。五張罩上白布的空桌子在後方排成一列，五位演員身上罩著白袍，坐在桌前，雙手不停做打字的動作。一種醫院無菌室的白色瀰漫空蕩的舞台上。

費多是個很注重演出細節的劇作家，晚期作品更是充滿成頁的場景布置指示，呼應諾德重視台詞每一個字的導戲原則，克羅呂斯的舞台設計「忠於原著」，「按照字面」（à la lettre）重現一個沙龍的文字藍圖，舞台空間（與演出）似乎「被字攫住」<sup>11</sup>，同時看來時尚、亮麗，契合劇裡的中產階級生活背景，得到一致好評。接著，坐在桌前的演員一一脫下白袍，露出鮮豔的戲服，走到前台演戲，這個不尋常的開場應是指涉晚年關在精神病院的費多。為了讓觀眾能迅速掌握多條劇情線，服裝設計師費南德茲（Raoul Fernandez）採寶藍、草綠、珞黃、粉紅等高亮度的色彩區隔一群中產階級角色。

第一幕接近尾聲，後牆緩緩升起，露出站在後面準備換景的工作人員，全部過程在觀眾注視下進行，場上打出第二幕戲的紅色光線，一個女生站在最前景讀出冗長的舞台場景指示，配上挑逗性的軟調音樂，舞台逐漸轉化成一間酒紅色調的情色旅館，一張大床就放在右舞台上。第二幕是全劇菁

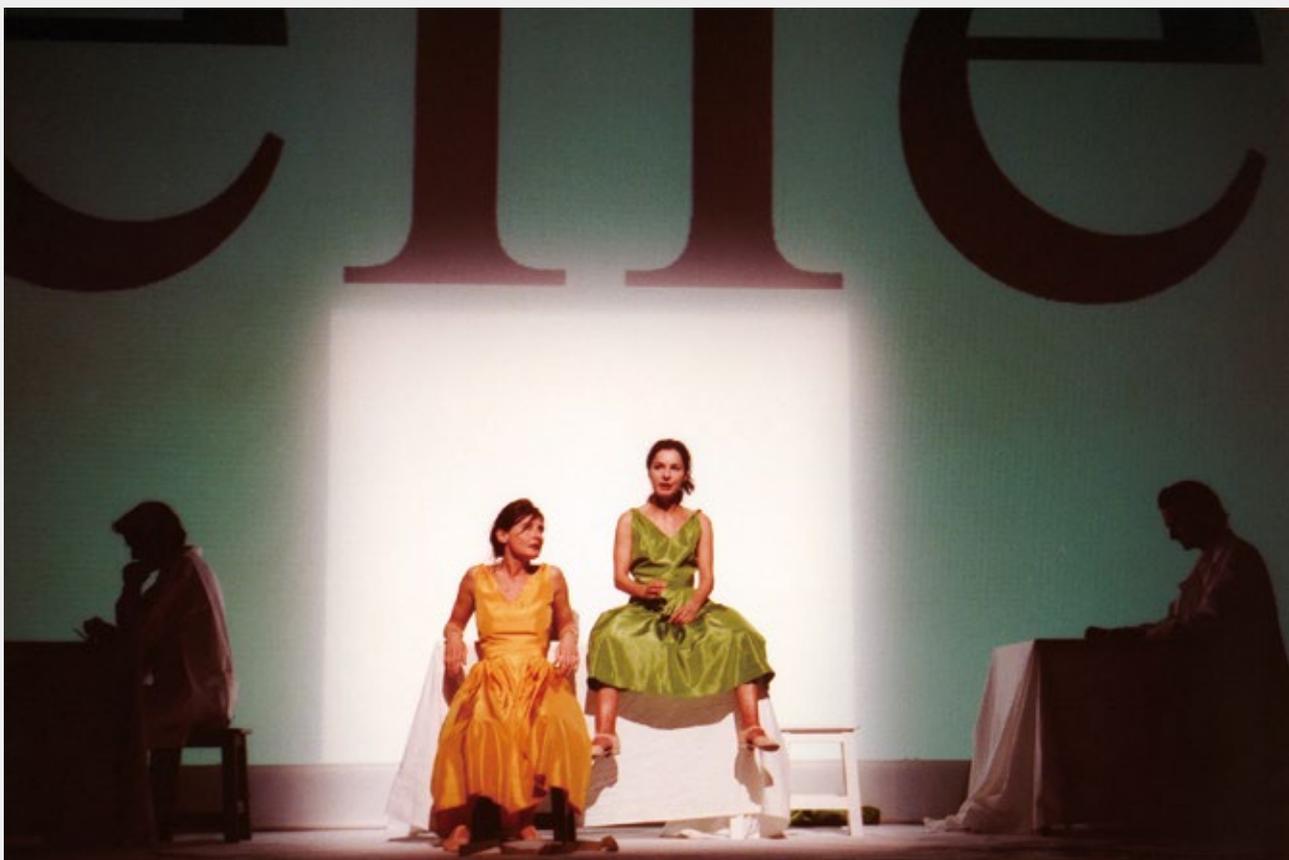
華，多頭的劇情線交纏並進，誤會如毛線球般越滾越大，最後糾結不清，無人得以脫身。然而，諾德並未尾隨劇情線導戲，相反地，他視此幕戲為「無意義」的傑作，劇情被其組織架構而非邏輯推進，重點在於令觀眾目睹機關的結構。

所以，服裝設計讓所有想出軌的角色，不分男女老少，全著酒紅色的馬甲裝登場，雙腳穿上紅色長靴，造型大膽又突梯，情慾昭然；他們真正的身分不再重要，重要的是刺激他們上旅館的慾望，演出朝幻想的層面傾斜。不僅如此，當眾角色瘋狂追逐時，演員面對觀眾邊走邊講，他們一路走到舞台前緣，又掉頭跑到後面重新來過，如此可重複兩三回；而當場上七嘴八舌時，演員乾脆站成一列直視觀眾說話。這些走位看起來很奇怪，但情色旅館的燈光偏暗，直接對著觀眾道出方能聽得清楚，使其轉而注意到費多書寫之精妙，層層相扣，教人讚嘆，角色全深陷其中，無一倖免。

第三幕又回到啟幕向畢斯全白色調的家，唯一的差別是後牆中間開了一扇門，舞台淨空，身著馬甲裝的角色全披上白浴袍登場，藉以掩飾赤裸裸的情慾，無法示人卻也無從擺脫。究其實，性應是費多布局的主要動機<sup>12</sup>，服裝設計大膽暴露這個慾望。

演出真正新鮮的仍是正面演法，演員全場面對觀眾說話，字字清晰發音，精確、快速、力道十足。演出沒有任何內心戲，正面演法卻將對白的構造傳達得一清二楚，觀眾聽到費多玩的各種語言遊戲——重複、平行、變形、曖昧、雙關字、諧音（calembour）、警句、婉語、省語、口誤，乃至於各色「ah」、「oh」、「bah」、「hein」、「eh」、「hong」、「aïe」、「heu」、「ouf」、「euh」等十幾種語助詞，再加上語調的變化，趣味橫生。這些口語的豐富表現，在一般演出中經常被動作所掩蓋。

劇終，真相大白之後，除了主角夫妻之外，其他男性角色全部化身為大跳蚤，女性角色則化身為大耳朵，在凱勒（Jean-Paul Keller）的〈這已安排好了〉（*Ca s'est arrangé*, 1967）歌聲中——男人和女人是天造地設的一對——翩翩起舞，音樂熱鬧，



1 《耳朵裡的跳蚤》啟幕，蕾夢德和呂西安討論如何揭穿真相。

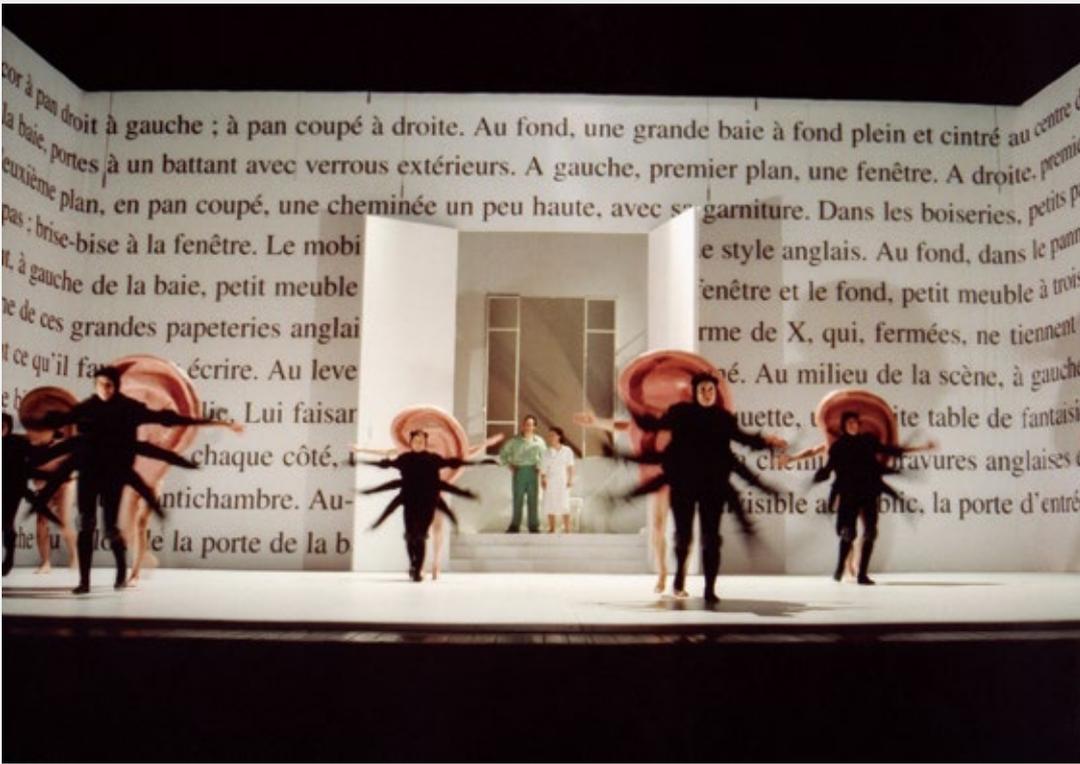
歌詞率直到可笑，燈光卻出現陰影，如入卡夫卡之境。晚上發誓要除掉跳蚤的向畢斯（他用來作為不舉的藉口），結果恐怕不盡樂觀。最後的舞蹈巧妙地標出劇本的主題，所謂「耳朵裡有跳蚤」是句老諺語，在此意指「愛慾在身體內亂竄，使人發癢」。

這齣戲缺乏懸疑，因為一切都攤開在觀眾眼前，卻仍然能吸引視線，充分證明其對白組織之嚴謹準確，機關盡在於此，不假外求。當然，演員專注力強，風格化的視覺設計也幫了大忙。諾德略過劇本的社會批評和道德層面，直入劇情的骨架，以看來最直接的方式在一個具時尚感的「空」間中搬演，場景設置甚至於只重用費多空間三大要件<sup>13</sup>中的門和床，椅子只出現在開場當背景用，演員實際上是站在空台上演戲，效果卻出奇的好。試讀考貝爾（Mari-Mai Corbel）的劇評：「角色掏空他們的血肉，他們宣布他們的目的，一個偶發隨機的世界浮上檯面，裡面住滿了目光如豆的人，他們被自己陌生的力量所穿透」<sup>14</sup>。

## 一齣語言的歌劇

1996年，費斯巴哈受邀到「奧畢松國家舞台」（Scène nationale d'Aubusson）排演《報喜》，展露了他與眾不同的「去中心」美學觀。此劇講述一個發生在中世紀的神蹟故事，結構上為一齣序曲加上四幕戲的神蹟劇，鋪展染上癡瘋病的女主角薇歐蘭（Violaine）不計妹妹往昔奪愛之恨，於聖誕夜使妹妹的女兒死而復活，不過妹妹反倒恩將仇報，設計讓盲眼的姊姊陷入沙坑中，最後被救出時已奄奄一息，但薇歐蘭仍寬恕妹妹，後者聽到「三鐘經」（Angélus）的唱頌而得到心中的平靜，經文的第一句即為天使向瑪麗亞預告（懷聖胎）的喜訊，成為劇名。薇歐蘭被尊為聖人，其善良令人聯想到聖母瑪麗亞。

這樣一部道德意味濃厚到令人反感的作品，因為莊嚴的詩詞甚美，意境高遠，歷來吸引不少導演將之搬上舞台，甚至於還被改編為歌劇（Renzo



2 演出結尾的載歌載舞。

Rossellini, 1970) 和電影 (Alain Cuny, 1991)。費斯巴哈原是帶領一群雅好戲劇者一起讀劇，兩天後，所有參與者均大感震撼，他因此對此劇的印象完全改觀，進而實際排練。

這齣戲由六位演員，加上 16 位業餘演員共同擔綱，和業餘演員合作是費斯巴哈常做的事。1990 年代巡迴演出時，《報喜》只在各地的市政廳、體育館、民眾中心、倉庫、廠房、院子等臨時地點上演，從未進入劇場內，且業餘演員都是到了演出當地才重新招募，搬演過程已然跳脫體制。

《報喜》於耶誕節前首演時用的是市政廳場地，台上只見一個大木框，上面吊掛一塊透明的防雨布，將舞台分成前後兩半。表演者穿著平日服裝，戲開演時，他們突然間全部站直，再將右手的食指慢慢伸到唇上，每當劇本的舞台指示標示「靜默」時，這個手勢會再次出現。接著，一個女人用拉丁文獻唱米堯 (Darius Milhaud) 譜曲的祈禱文，隨後展開序曲，薇歐蘭挽留住在家中的客人彼埃爾 (Pierre de Craon) —— 一個染上癡瘋病的石匠，他原想不告而別。女主角 (Valérie Blanchon 飾) 站在小桌上直視觀眾道出台詞，而彼埃爾的台詞則由散坐在台下各處的「歌隊」

齊聲道出。觀眾一開始但覺聽到字音的旋律，不甚了解其義，因為表演者說詞完全尊重詩律，將複合母音 (diérèse) 分讀，讀出字尾應啞音的 [ e ]，原應連音處不連，詩句停頓處 (césure) 移位，觀眾實際聽到的是「Di-eu」、「Pi-erre」、「Vi-olaine」<sup>15</sup>，這也就是說，導演將文本當成樂譜處理，令人聽到其聲韻結構，其抒情性大過於字義。

演員各自站在小桌上直視觀眾表演，彼此不接觸，手勢少之又少，其態勢更接近音樂會上的歌手，演技接近一種告白，劇情幾乎變成一則故事 (conte)，符合《報喜》天真素樸的本質。最後的大和解是在透明幕後上演，一位女歌手拿著劇本，嘴角帶著微笑，注視觀眾，似乎是在暗示這個結局的不可信<sup>16</sup>。誠如導演在演出節目單所言：《報喜》處理信仰主題，懷疑卻無所不在，劇中沒有非黑即白的二分法，沒有答案；在艱難的生存環境中，六名角色面對神各有自己的想法，結局沒有勝利，沒有封神，只有一個小孩死而復生的奇蹟，還有一個女人因求生的欲望而亡。

費斯巴哈的《報喜》不假任何裝飾，顯得簡單質樸、美得顫動，導演手法快速、倉促，比較像

是一齣戲的草樣，將重點完全置於精確的說詞上，使得演出成為文本與口述、劇本和身體的交集<sup>17</sup>，充分展現一齣「語言歌劇」之美，這是克羅岱爾對《報喜》懷抱的夢想。

獨尊台詞的演出，和法國人喜歡聆聽朗讀的傳統密切相關。近三十多年來，先有雷吉（Claude Régy）之「非－再現」劇場（le théâtre de la “non-représentation”）走在前面，諾德更進一步發展（正面表演），現已十分普遍。導演傾聽書寫，以其為演出事件，想像中應很單調，事實卻正好相反，因為書寫本身其實已含戲劇性，誠如英國才女作家肯恩（Sarah Kane）所言：「紙上只要有一個字，戲就存在了」，前提是沒有舞台調度將其埋沒<sup>18</sup>。

不可否認，舞台演出經常把觀眾看戲的視角格式化，難以彰顯個別文本的特質。雷吉導戲堅持文本第一，他的演員站在空台上，在光線亮度不足的空間中，用「心」探索劇文生成的地底層面，透過演員的沉靜氣質以及慢動作傳遞給觀眾一個內省、冥想的空間，啟動他們的想像力，舞台調度因此應該盡可能低限，避免限制觀眾豐富的想像力，這樣做，是為了確保文本被看到<sup>19</sup>。雷吉的一番感言道

出了演出凸顯劇白書寫的真諦。

（本文圖片攝影：A. Dugas 攝）

#### 注釋

- 1 Stanislas Nordey & Valérie Lang. (2000). *Passions civiles*, entretiens avec Y. Ciret & F. Laroze, p. 123. Vénissieux, Lyon: La passe du vent.
- 2 Anne-Françoise Benhamou. (2012). *Dramaturgies de plateau*, p. 4. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- 3 Prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique.
- 4 Nordey & Lang, *op. cit.*, p. 101.
- 5 Frédéric Vossier. (2013). *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, p. 380. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- 6 Jean-Pierre Siméon. (2007). *Quel théâtre pour aujourd'hui?*, pp. 59-60. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- 7 Nordey & Lang, *op. cit.*, p. 148.
- 8 *Ibid.*, p. 253.
- 9 *Ibid.*, p. 367.
- 10 參閱楊莉莉（2006）：高比利無解的《暴力》。美育，147，56-65。
- 11 René Solis. (2003). Feydeau pris au mot. *La libération*, 18 mars.
- 12 Carlos Tinoco. (2010). Mécaniques théâtrales, mécaniques de l'inconscient. *Les nouveaux cahiers de la Comédie-Française: Georges Feydeau*, no. 7, p. 26.
- 13 Henry Gidel. (1979). *Le théâtre de Feydeau*, pp. 194-200. Paris: Klincksieck.
- 14 Mari-Mai Corbel. (2004). Enfer mondain. *Mouvement*, 2 juin, critique consultée en ligne le 3 mai 2013 à l'adresse: <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/enfer-mondain>
- 15 Alain Dreyfus. (1997). L'annonce faite à la Creuse. *La libération*, 7 janvier.
- 16 Christian Biet & Christophe Triau. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?*, pp. 801-02. Paris: Gallimard.
- 17 Georges Banu. (1997). *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel. *Du théâtre*, no. 17, p. 7.
- 18 引言見 Claude Régy. (2002). Entre non-désir de vivre et non-désir de mourir: Entretien avec Claude Régy, propos recueillis par G. David. *Théâtres*, no. 5, p. 12。
- 19 *Ibid.*, p. 13.

#### 收件時間

104年3月1日起至4月15日截止，採掛號或包裹郵寄收件。

#### 徵選組別

分國小低中年級組、國小高年級組、國中組、高中（職）組、大專組。

#### 創作內容

適合3—12歲兒童閱讀的原創性圖畫書，自由選擇主題。

#### 表格下載

徵選簡章及相關書表，請逕至本館網站（<http://www.arte.gov.tw>）下載與查詢。

# 引爆想像魔力

2015 全國學生圖畫書創作獎徵選

