

從來自法國的陽光劇團談起

— 看待傳統戲曲表演的一種觀點

Talking from Théâtre du Soleil :

A Point of View on Treating the Performance of Traditional Drama

■ 陳正熙 Cheng-Hsi CHEN

國立台灣戲曲專科學校劇場藝術科主任

在上一期的【劇場觀點】專欄中，我們提到過法國當代最重要的劇場導演之一 Ariane Mnouchkine，和她一手建立的陽光劇團(Théâtre du Soleil)。這個劇團的創作取材與表現風格，非常成功地借用/藉助了許多東方傳統劇場(包括中國傳統戲曲)的元素與形式，又不失創作者本身的原創性，而成為一個東西方劇場對話交流的典範。

在Ariane Mnouchkine和陽光劇團的作品中，無論是傳統的或現代的，東方的或西方的不同元素，都只是創作者可以掌握運用的素材，而非不可變易的神聖物件，任何刻板的歸類或定義，都無法說明這些作品的複雜與趣味。因此，如果我們在陽光劇團的作品中，檢驗到任何一種特定傳統表演形式的痕跡，我們要追究的，並不是創作者是否忠於傳統，而是如何讓傳統與她個人的創作意識產生對話。對於許多在所謂的傳統與現代之間掙扎猶疑的創作者而言，Ariane Mnouchkine不拘泥的態度與做法，其實是非常具有啟發意義的。

因此，當我們看到Ariane Mnouchkine如何在《阿德里得家族(*Les Atrides*)》中，將古希臘神話/悲劇，和印度古典舞蹈形式Kathakali巧妙地結合，形成古典與現代、東方與西方的精采對話時，我們其實也同時找到了解答跨文化諸多疑問的一種可能性。

當然，在東西方接觸對話的悠久歷史中，西方殖民帝國的文化霸權，和東方被殖民者的文化自主，兩者之間的緊張對抗、爭論角力，一直是一個無從迴避的嚴肅課題，如Ariane Mnouchkine，或者英國著名導演彼得布魯克¹之類以跨文化領域素材與形式為

主的西方劇場作者，都不免受到盜用、竊佔、誤用東方傳統的指控，在這些作者眼中/心中的「東方」，究竟與所謂「真實」的東方，又有多大的差距，也在學術界與實務領域引發不斷的爭議，至今仍未有定論。無論如何，在力求平等的基礎上持續進行交流，總是能夠將彼此的誤解盡量減低，給予彼此更大的對話空間。

至今筆者尚未能在台灣欣賞到陽光劇團的演出，但因為工作之故，得以接觸到一群同樣來自法國的劇場人，或許可以從這一方面提出一些論述，與Ariane Mnouchkine和陽光劇團的例子相互對照。

日前，來自法國巴黎第八大學戲劇系的一群學生，在系主任、同時也是法國著名戲劇學家Pradier教授的帶領下，到國立台灣戲曲專科學校接受兩個禮拜的傳統戲曲表演訓練。除了傳統戲曲形式與音樂的學理介紹外，真正的重頭戲，當然是每天從早上六點三十分的早功開始，一連串包括毯子功、把子功、身段表演、聲腔唱念、臉譜梳妝、鑼鼓等等的專業術科課程。來自法國的十五位學生，在學校專業術科教師及助教的協助下，和國中及高中部同學一同接受扎扎实實的磨練，最後並且以一齣《小放牛》，展現他們學習兩週的成果。

另一方面，兩位台灣戲專歌仔戲科的二專部畢業同學，從九十一學年度開始在巴黎第八大學戲劇系，攻讀戲劇學士學位。在法文的基礎相當有限的條件下，根據Pradier教授從巴黎帶過來的消息，兩位同學的學習及生活狀況都十分良好，順利完成學業不成問題。

國立台灣戲曲專科學校和巴黎第八大學的合作，今年已經是第三年，在過去三年裡，共有近百位法國八大學生到台灣接受傳統戲曲教育的洗禮。相對於傳統戲曲教育的訓練條件，這些法國學生在台灣的課程時間幾乎不成比例，但從另一角度看，實作的訓練與演出，卻也必然會大大地影響他們對傳統戲曲，或甚至其他東方表演藝術形式的理解。至於那兩位此刻正在法國就讀的台灣學生，他們所受的深厚訓練，不僅是他們在八大就讀的重要資源，更是他們可以自我期許，在兩個文化之間扮演重要角色的依據。

未來，在合作愉快的情形下，中法雙方都有繼續並擴大交流範圍的企圖與誠意，因此，包括師生之間的教學與演出觀摩，課程及升學管道的相互開放，以至於學位相關制度做法的合作建構，似乎都是可以預期的成果。

在本國教育單位與外國交流的領域中，台灣戲專與法國巴黎第八大學戲劇系的交流計畫，只是其中非常微小的一項成績，與其他經常主辦國際學術交流活動的院校相比，如才剛剛舉辦過亞太藝術論壇的國立台北藝術大學，早以觀光戲與國外應邀演出知名的台灣戲專，在這方面還有更多努力的空間。但對許多從小進入戲專，立志成為傳統戲曲未來希望的許多年輕學子來說，這樣的合作交流卻是意義非凡的。

對於如Ariane Mnouchkine一樣的創作者，東方的傳統表演藝術可以提供不竭的

靈感與刺激，對於法國巴黎第八大學的師生們，戲專師生的一身技藝，同樣是讓人驚嘆、也讓人深受啟發的寶藏。

在劇場各個領域中，表演的技藝可以說是最為古老，並且與一般觀眾最為親近的一門，對許多初次接觸劇場的人來說，演員的肢體與聲音就是為他們打開鑑賞大門的關鍵。而從東西方劇場的發展大致來看，包括中國、日本、印度在內的東方國家，是要比西方國家的劇場，在表演這一部門有著更為悠久的傳統，並且持續至今。這之所以近代許多西方劇場的大師人物，會望向東方尋找有關表演方法與意識的更多可能性，如法國的亞陶(Antonin Artaud)，從巴里島的傳統舞蹈中得到領悟，進而發展出他所謂的「殘酷劇場」²，德國布萊希特(Bertolt Brecht)欣賞京劇大師梅蘭芳表演的經驗，成為他之後討論表演的重要靈感。³

因此，對今天法國巴黎第八大學的師生們來說，就像對亞陶和布萊希特一樣，傳統戲曲的表演程式、美學意識、訓練模式，正是對所謂「表演」這項古老技藝最好的一種體現與詮釋。

已經有相當長的一段時間，包括傳統戲曲界的從業人員，一般劇場的創作者，和包括不同世代的觀眾，都在對傳統戲曲的未來提出質疑或表達憂慮。這些質疑與憂慮，當然有其原因和被討論的必要，但從前面所提到的許多交流經驗來看，或許我們還是可以對相關的議題，抱持著比較樂觀的態度。

注釋

1 彼得布魯克(Peter Brook, 1925-)為英國當代最重要劇場導演與理論家之一，從1950/60年代在英國皇家莎士比亞劇團(Royal Shakespeare Company)，到1971年在巴黎國際劇場研究中心(International Center for Theatre Research)的作品，都以跨文類範疇、跨文化領域的演出文本與形式著稱，最廣為人知者如莎翁名劇《仲夏夜之夢》(1970)，運用了包括劇場、馬戲、義大利藝術喜劇的各種形式與素材，還有以印度古典史詩為題的《Mahabharata》(1985)。

2 「殘酷劇場」(theatre of cruelty)是在法國現代劇場中，佔有最重要地位的亞陶(Antonin Artaud, 1896-1948)在他的《劇場及其複製》(Theatre and its Double)》書中，對他以為瀕臨毀滅的西方劇場(及文化)，所提出的一種解救之道。從東方劇場對完整感官經驗的強調中，他領悟到並且主張西方劇場應該捨棄理性文明與心理寫實的傳統，在劇場中開發更多感官與潛意識的可能性。

3 在他的《布萊希特論劇場(Brecht on Theatre)》書中，布萊希特以專門的篇章〈中國戲劇表演的疏離效果(Alienation Effects in Chinese Acting)〉，從中國傳統戲曲的表演開始，討論一個現代劇場的演員該如何看待或從事表演的工作。