戲劇研究　第24期
Journal of Theater Studies
2019年7月　頁69-116
DOI: 10.6257/JOTS.201907_(24).069

多重意識的戲劇時空與表演
——李六乙「純粹戲劇」及其《原野》之表演分析*

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言

整體而言，一九九〇年代起至今中國前衛戲劇實驗的步伐是趨緩的。一方面與一九八〇年代熱衷於實驗探索的時代氛圍的消退有關，另一方面似乎可嘗試的非寫實主義戲劇形式在八〇年代都被試驗過了，一旦沒有更深入的沉澱與突破，戲劇創作者對新形式探索的興趣也不再高昂。而一九八九年後言論空間的緊縮以及國家的市場經濟發展政策，使劇作家相對更願意爲政治風險低、經濟效益高的電視劇創作，進而使導演取代劇作家成爲前衛戲劇的主創者，可以說九〇年之後中國前衛戲劇的輪廓，基本上是由爲數不多的導演的創作來定義。此外，九〇年代起，商業價值普遍在話劇製作中佔據越來越高的支配性，即便是前衛導演們（尤其是職業性質）也須顧慮市場和觀眾，因爲職業性質的演出成本極高，如果戲劇實驗過於基進，以至過於挑戰觀眾的審美習慣，尤其是讓觀眾看不懂，不論是體制內外（指國家院團或私人投資）的製作，都會造成極高的市場風險。

在這樣的時代氛圍中，中國當代著名的前衛話劇與戲曲雙棲導演暨編劇李六乙，稱得上是異數。他在八〇年代畢業於中央戲劇學院導演系，九〇年代中期

* 本論文爲科技部專題研究計畫「戲曲作爲方法——中國當代前衛戲劇導演李六乙作品研究及其話劇本土化的實驗」（計畫編號：MOST 107-2410-H-024-019-MY2）之部分研究成果。感謝兩位匿名審查委員給予的深刻提醒和具啓發性的建議，未竟之處將在未來研究中力圖完善。

臺灣大學學術期刊資料庫

受林兆華舉薦進入中國最負盛名的「北京人民藝術劇院」（以下簡稱「北京人藝」）擔任導演，至今舞台作品超過五十部，創作量豐富。其中不少作品展現不同於過往中國話劇的舞台表現語彙和手法，但由於其前衛性與基進程度屢屢挑戰觀眾的既有戲劇觀念，惹得觀眾與專家學者對他惡言相向的情形並不少見。相對於當前話劇的市場化潮流，李六乙許多作品在題材、形式上都顯得不合時宜，然而在許多文章和訪談中，這位導演對於自己的美學追求跟觀眾的喜好背道而馳，並無妥協的意圖。[1]實際上，話劇專家與評論者亦「嗅出」了李六乙創作中的不尋常，只是該如何去認識他的作品卻是一個困惑。[2]

要認識李六乙的劇場創作美學與手法，以及觀察中國前衛戲劇與觀眾接受的張力關係，我認爲探討其在二〇〇〇年執導的《原野》是頗爲合適的切入點。研究此一演出作品將觸及兩個重要面向，一是劇場表演分析方法的問題，也就是如何對不以戲劇文學爲單一中心的劇場作品進行研究。二是曹禺劇作在中國的詮釋與搬演問題，曹禺劇作在話劇長期發展中逐漸形成了特定的意涵，並進而固化爲某種創作和欣賞的戲劇觀，此戲劇觀在李版《原野》的創作中受到新的挑戰，從這裡我們可清楚看到當代中國前衛戲劇和觀眾之間的張力關係。

承上，本文以李版《原野》作爲切入點，試圖釐清李六乙的戲劇理論觀念以及重要藝術手法，除了以田野調查蒐集與該劇相關之一手資料和訪談，我也嘗試透過此劇發展探究舞台演出的表演分析方式，尤其是對於導演／表演文本[3]之重要元素的分析（包括舞台設置、場面調度重要手法與表演），以及導演文本與劇本文本之間的相互作用產生的意涵。由於此劇亦涉及曹禺《原野》在中國的詮釋轉變，文中也將討論李版《原野》在曹禺作品搬演史上的意義。

一、李六乙版《原野》引起的爭議

李版《原野》演出後的爭議，誠如當時媒體報導所言，當年激起的嚴厲批評

1 佚名：〈李六乙：被罵得越多越堅定自己是對的〉，見新京報網，2019年1月21日，http://www.bjnews.com.cn/feature/2019/01/21/541380.html，讀取日期2019年1月31日。

2 解璽璋：〈學習作李六乙的觀眾〉，見解璽璋的Blog，2007年1月11日，http://xizhangxie.blog.sohu.com/102101791.html，讀取日期2018年10月28日。

3 由於本研究中討論的作品，是以導演爲核心的創作產物，因此本文中使用的導演文本與表演文本的意思是一樣的，在本文中會交替使用。關於表演文本可參見下文註60關於場面調度（mise-en-scéne）的說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

在北京實爲罕見。[4]其引發的爭議帶給人們印象之強烈，甚至成爲往後認識李六乙及其作品的重要標記之一，幾乎是報導他時必被提起的「歷史事件」。十二年後一篇關於李六乙的深入報導中，正反映了此種印象：

> 李六乙的戲很少因爲「先鋒」而賺得好賣相。伴隨他一路而來的是永無消停的爭議。……李六乙的「滑鐵盧」很可能就是2000年上演的《原野》。那部驚世駭俗的小劇場話劇在當年被保守的「戲劇衛道士」視作眼中釘、肉中刺，言辭激烈者甚至說他「鞭了曹禺的屍」。[5]

此篇報導中並以「驚世駭俗」、「惡評如潮」、「99%的差評率」來形容當時外界對李六乙《原野》的反應，雖是誇張化的形容，卻也反映出一般對於此劇的既定印象。

我們來看當時爭議的現場。李版《原野》[6]是北京人藝爲紀念曹禺誕辰九十周年三齣曹禺劇作演出之一，也是最引起爭議的一部。根據我所蒐集到當時（2000-2001）演出前後的八十一篇報導、訪問、評論、刊物文章中，[7]扣除二十七篇演出前的消息報導，其餘五十四篇含有評論性質的演後報導與評論文中，鮮明的負面評論佔二十八篇，正向評論約有十二篇。[8]值得注意的是，在這些正面評論意見中，雖多肯定李六乙的探索精神，大部分仍感到此劇沉悶和看不懂，並指出這個作品的實驗步伐超過觀眾的審美能力，其中僅有三篇表示完全肯定該劇的實驗，而只有一篇評論表示喜歡此劇。[9]另外，在北京人民藝術劇院爲

---

4 唐斯復：〈名著經典該如何解讀：北京人藝實驗版《原野》招來激烈批評〉，《文匯報》，2000年9月5日；李靜：〈改造經典：是耶？非耶？新版話劇《日出》、《原野》震動京城爭議劇烈〉，《北京日報》，2000年9月13日。

5 陳亂亂：〈專訪北京人藝李六乙導演：此先鋒非比先鋒〉，見搜狐娛樂，2012年9月27日，http://xiju.chnart.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=13&id=1078，讀取日期2017年11月15日。

6 李版《原野》演出爲2000年8月17日到9月30日，共演出30場。北京人民藝術劇院編：《北京人民藝術劇院建院六十周年紀念 1952~2012》（北京：北京出版社，2012年），頁197。

7 本文蒐集之資料來源包括網路、學術資料庫、及2000年北京人藝檔案室之紙本資料。

8 還有其他14篇則是包含訪談、中立陳述李版《原野》引起的爭議、以及報導陳述批評和支持兩方的意見，不列入正負面評論的計算。

9 有趣的是，唯一喜歡這個作品的評論是一位研究中國戲劇的日本學者瀨户宏所寫〈談談實驗戲劇《原野》〉，在文章中他爲李六乙辯護，反駁其他評論指責此劇令人「看不懂」和「糟蹋經典」。瀨户宏認爲這個作品並無那些評論所說的鬆散、分裂和混亂，且進一步指出看這個作品「觀眾需要的不是理解，而是感受。」《中國戲劇》2001年第1期，頁17-

臺灣大學學術期刊論文集

此劇舉辦的專家座談會所邀請的十位專家學者中，其中有六位並不贊成這樣的實驗，另四位雖表示支持戲劇實驗，但均建議應該考慮觀眾的接受問題。[10]

再進一步具體檢視這些負面的報章評論的意見，可發現確實包含了憤怒與激烈措辭的評論，例如《中國演員報》以整版篇幅刊載三篇評論，[11]其總標以〈新版《原野》：僞現代僞深沉僞藝術〉爲題，其內容概述如下：認爲該劇演出形式庸俗無聊、故弄玄虛、裝腔作勢、是僞現代僞深沉僞藝術、就連專家學者也看不懂，並對此劇以解構經典來紀念曹禺感到不悅，認爲是對曹禺經典的歪曲。《文藝報》也刊載了〈不要拿經典開涮〉的評論，作者指出該劇是糟蹋曹禺與經典，是「藉經典的筐，裝你自己的下三濫。把千古不朽的名著毀的太不像樣……把經典引向末路，把人藝〔指北京人藝〕引向末路」。[12]《工人日報》刊載的劇評〈如此紀念？〉則直指此劇用《原野》之名有侵犯著作權的嫌疑，對買票觀眾是一種欺騙行爲。[13]

從這些報導與評論，大致可歸納出三個主要的批評理由，此從一篇較爲中立的演後追蹤報導〈名著經典該如何解讀：北京人藝實驗版《原野》招來激烈批評〉可看出來，包括：觀眾與權威專家看不懂、缺乏戲劇動作與情節、背離與支解原著等。[14]這些熱烈的輿論批評接著更進一步蔓延爲討論經典名著該如何排演的議題，幾家報紙和刊物透過採訪有影響力的專家學者意見、舉辦後續座談會、或邀請專家學者表達對李版《原野》之經典詮釋的意見。[15]田本相、傅謹、宋寶珍、王育生等人均認爲應該尊重經典，其中田本相是中國著名的曹禺研究專家，

18。

10 資料來源爲李六乙戲劇工作室提供：《原野》專家座談會紀錄，2000年8月26日，未出版。

11 這三篇分別是朱鐵志：〈「走了，是該走了」：看北京人藝實驗版《原野》〉；婁悅：〈招牌和幌子：演員、觀眾說《原野》〉；陽羨客：〈「那隻鳥的飛法錯了」——從仇虎扮演者胡軍答記者問談起〉刊登於《中國演員報》第249期，2000年9月22日。

12 文刀：〈不要拿經典開涮〉，《文藝報》，2000年9月（詳細日期不明）。

13 王毅：〈如此紀念？〉，《工人日報》，2000年9月4日。

14 唐斯復：〈名著經典該如何解讀：北京人藝實驗版《原野》招來激烈批評〉，《文匯報》，2000年9月5日。

15 《北京日報》2000年9月13日刊載〈改造經典：是耶？非耶？新版話劇《日出》、《原野》震動京城爭議劇烈〉，訪問了王育生、宋寶珍、田本相、廖奔的意見。2000年第11期《中國戲劇》刊出北京人藝曹禺經典劇展的討論專輯，收錄七篇文章，葉庭芳、童道明、田本相、孫潔等，2001年第1期的《新劇本》刊出童道明、解璽璋、傅謹等針對李版《原野》的戲劇經典改編的討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

他認爲李版《原野》的解構作法對於曹禺原著，是一種不平等不尊重的態度。[16]而解璽璋、廖奔、童道明則認爲經典是可以重新自由詮釋的。其中童道明更指出，李六乙實際上並沒有背離原著精神。

要描述曹禺的《原野》並不難，但描述李版《原野》舞台演出卻著實不易。一篇由中國社會科學研究院學者劉平所寫的劇評〈想批評、沒激情——看新版《原野》〉，雖是一篇帶有情緒的負評，但卻相對清楚地反映了觀衆視角所看到的演出情境和感受：

> 看完戲我的眞實感受是什麼——是好？是壞？連我自己也說不清楚，只感到看戲時特別「累」。劇中的六個人物同時出現在場上，即使不講話每個人也都做著不同的動作；劇場內還有十幾台電視機——空中掛著三台，地上放著五六台，左面牆上掛著五台。播放的內容有時一樣，有時不一樣，觀衆要看演員表演、聽台詞，又要看電視內容，牆上、地下、空中，眞是四顧不暇。然而這種「累」還是次要的，主要的是內容表達過程中給觀衆帶來的累。新版原野完全打破了曹禺原作的情節結構、人物關係和語言特點，可以說是在原作基礎上的重新創作。全劇不分幕也沒有時間和空間的概念。[17]

打破原劇文本結構、沒有明確敘事與人物關係、舞台設置亦不反映故事情境、演員的表演與語言分裂等等，李六乙以這樣的方式來演出《原野》，在曹禺劇作的搬演史上堪稱極爲大膽（文末論及曹禺劇作在中國搬演和詮釋上的限制），無怪乎備受矚目與爭議。從當時許多重要的戲劇學者與評論人都在這場爭議中參與發言，以及自演出起各類報刊的討論至少延燒六個月之久，可看出李版《原野》已由戲劇演出轉變爲戲劇事件。但影響尚不止於此，李六乙也因此劇被北京人藝「冷凍」長達數年。[18]

但被淹沒在話題之下的是，李六乙在這版《原野》中進行了其藝術生涯中關

---

16 田本相：〈也談新版《原野》和《日出》〉，《中國戲劇》2000年11期，頁14-16。

17 劉平：〈想批評、沒激情——看新版《原野》〉，《文藝報》，2000年8月31日。

18 這是一個沒有官方正式說法的處置，李六乙在許多公開的訪問中提到，自己後來才獲知自己是因爲《原野》導致自己在北京人藝多年提出演出計畫沒有獲准的原因。資料來源：戴婧婷：〈北京人藝何去何從〉，《中國新聞周刊》2006年第9期，頁36-37。李六乙：〈曹禺的當代性〉，收入涂小蝶主編：《從此華夏不夜天——曹禺探知會論文集》（香港：香港話劇團，2007年），頁225-238。呂彥妮採訪：李六乙，2015年12月11日，未出版。林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月17日，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

鍵性的重要實驗，在此劇他將其「純粹戲劇」概念與實驗推到極限，發展了特殊的場面調度手法和舞台語彙，特別是：表現人的多重意識、以及舞台時空轉換的無限性等手法。這對長期受制於劇本中心的戲劇性劇場（dramatic theatre）和寫實式表現手法的中國話劇是相當大的跨步。而前述專家們對李版《原野》的反應，也反映了當代劇場表演研究面臨的困境，也就是表演文本在劇場日益重要，戲劇文學文本分析不再是演出的單一中心元素，只是像這類作品應該如何進行文本分析？戲劇／劇場分析如何跟上不斷挑戰極限的劇場創作者及其藝術作品的腳步？

有鑒於此，本文嘗試把分析重點放在導演的表演文本，並如歐陸戲劇理論家克里斯多夫．巴爾梅（Christopher Balme）所提醒的，試著了解作品企圖激發的溝通和美學符碼，以避免錯失作品的潛在藝術內涵（後文述及）。同時我亦汲取法國戲劇理論家帕維斯（Partice Pavis）發展之表演分析（performance analysis）理論中關於表演連續性與向量化（vectorization）概念作爲分析的參考。[19]

二、李六乙及其作品特徵

李六乙，一九六一年出生於四川成都，其祖輩是移居至四川簡陽、夾江等縣的客家人，父親爲川劇著名丑角李笑非，曾爲成都市川劇院院長。文革結束後，李六乙在一九七九至一九八二年之間一面準備高考，一面於成都市川劇院工作。在川劇院期間，他的主要工作是爲老藝人整理劇本、跟排與巡演。一九八二年考入北京中央戲劇學院導演專業，畢業後出於對戲曲的喜愛，在一九八七年選擇進入中國藝術研究院。任職期間從事戲曲研究，並經常受中國各地方劇種團體邀請執導戲曲作品，包括崑曲、京劇、川劇、豫劇、評劇、呂劇、柳琴戲、眉戶劇等。一九九五年在林兆華舉薦下進入北京人藝擔任話劇導演，至今創作超過五十部的中外經典和原創舞台作品，類型包括話劇、戲曲、歌劇、芭蕾舞劇等，有學

[19] 本文爲筆者進行導演研究新課題的初步探究。在研究過程中，我意識到劇場表演分析方法論的重要性與不可迴避，並嘗試理解歐陸所發展的劇場表演分析理論，特別是在戲劇符號學與現象學的不同途徑，和兩者之間的折衷等，以及它們在關注於表演的符號意義，與關注直覺感知、眞實物體之間的不同立場。由於本文仍處研究的初期階段，對這些理論的梳理與探查才剛起步，在此本文尚不進入這些表演分析理論的綜合討論，僅觸及對本文之表演分析有直接啓發性的概念。

臺灣大學學術期刊資料庫

者認爲他可能是當代中國戲劇跨足最多表演種類的導演。[20]此外，他也是少數具豐富編劇經驗（包括話劇與戲曲）的當代導演，出版有《李六乙純粹戲劇——劇本集》（2001年）。

李六乙自一九八〇年代學生時期即開始導演話劇和戲曲，但大約從一九九〇年代中期，作品逐漸受到矚目，二〇〇〇年後進入創作高峰期，並在話劇創作上逐漸轉向大劇場製作。也大約從此時起，從各種報導、評論文章以及學術書籍中，可看出李六乙已被視爲是中國當代最重要與具影響力的幾位前衛導演之一。其重要的話劇作品，包括《莊周試妻》（1995）、《軍用列車》（1995）、《一桌二椅》（1997）、《雨過天晴》（1998）、《非常麻將》（2000）、《原野》（2000）、《口供》（2005）、《北京人》（2006）、《我這一輩子》（2006）、《家》（2011）、《推銷員之死》（2012）、《安提戈涅》（2012）、《俄狄浦斯王》（2013）、《萬尼亞舅舅》（2015）、《小城之春》（2015）、《櫻桃園》（2016）、《被縛的普羅米修斯》（2016）、《李爾王》（2017）、《茶館》（2017）、《哈姆雷特》（2018）等。

《莊周試妻》以英語演出，形式上運用了豐富的戲曲手段。《雨過天晴》、《非常麻將》、《原野》爲前衛性濃厚的小劇場作品，這三個作品是李六乙的「純粹戲劇觀」形成期的重要作品，其中《非常麻將》是李六乙少數在票房上非常成功的前衛作品。《原野》則是這三齣戲中最令人匪夷所思與罵聲最多者，他也因此在北京人藝院內連續數年無法獲准排戲，進而轉到劇院外進行創作。二〇〇六年他重回北京人藝導戲，並在劇院的大劇場排演曹禺的《北京人》，票房亮眼並獲戲劇界一致好評，奠定李六乙在話劇界的地位，但同年他改編並導演了老舍的《我這一輩子》，因其大膽改編和鮮明的實驗性再度遭受批評和影響他在劇院內的排戲機會。

他的重要戲曲作品有《四川好人》（1987，川劇）、《貧嘴張大民的幸福生活》（2000，評劇）、《偶人記》（2002，崑曲）、「巾幗三部曲」《穆桂英》（2003，京劇）、《花木蘭》（2004，京劇）、《梁紅玉》（2008，京劇）、《金鎖記》（2010，京劇）。其中《偶人記》以及「巾幗三部曲」《穆桂英》、《花木蘭》、《梁紅玉》，這幾個小劇場實驗戲曲作品分別重寫了中國的戲曲經

[20] 陳吉德：〈每一次實驗必將探尋新的精神典型——李六乙論〉，《戲劇藝術》2008年第1期，頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

典和經典人物，除了對原先傳統內容和人物精神的批判與顛覆，賦予戲曲程式新意涵，並在戲曲音樂上有不俗的創新。雖受到戲曲保守人士的批評，但亦有不少的戲曲和話劇界的專家學者讚賞李六乙在戲曲創新上的突破。[21]

由於李六乙創作種類與產量豐富，且風格多變，要概括他的風格並非易事。以話劇作品來看，他的《家》、《萬家燈火》（2002，與林兆華共同執導）是較爲有具體情節和接近寫實風格的作品。《雨過天晴》、《非常麻將》、《原野》、《口供》等實驗性強的小劇場作品，大致上有缺乏明確故事情節、抽象意念、裝置意念強烈的舞台設置、演員形體試驗等的特徵。而《北京人》、《我這一輩子》、《推銷員之死》、《安提戈涅》、《俄狄浦斯王》、《萬尼亞舅舅》、《小城之春》、《櫻桃園》、《被縛的普羅米修斯》、《李爾王》、《哈姆雷特》均爲大劇場作品，這些是二〇〇〇年之後李六乙最具標誌性的作品，共同特徵爲：雖保留劇本故事情節與人物關係，但是舞台語彙仍有強烈實驗性，特別是在導演經典劇本時，李六乙除了保留劇本台詞，經常剝除劇本原有的外在、物質性的規定情境（例如原劇的人物關係與背景環境等），而舞台場面調度所依據的更多是導演文本而非劇本文本。他的演員通常呈現一種在人物、演員自身、與某種意念中來回遊走的狀態，表演與台詞內容經常呈現不一致的狀態，這使得演員無法完全採用斯坦尼斯拉夫斯基式的寫實表演，他的觀眾因爲這種「割裂」而苦惱和看不懂。舞台設計上則經常是「一景到底」，且多爲象徵性的而非指示性的，這是其導演語彙的重要部分，用以提供劇中人物生存狀態的背景，具有作爲表現或凸顯人物的存在本質的功能。

三、純粹戲劇觀

在上述多變的作品風格及特徵之下，李六乙的創作存在一個核心創作根源，即他自九〇年代以來發展的「純粹戲劇」理論概念。本節將深度梳理其戲劇觀

[21] 李建　：〈用一流的審美，打開京劇的大門〉，《文匯報》，2014年12月24日，https://mp.weixin.qq.com/s/6flXYu4dKNyJ42EzZDcQ3g，讀取日期2018年8月21日；童道明：〈《金鎖記》——難以挑剔的藝術完整性〉，《中國戲劇》2012年第3期，頁15。本資料的來源爲紙本，但可能由於《中國戲劇》本身的失誤，童道明此篇文章在電子資料庫的目錄中竟未顯現，不過該文章是緊接於當期的林蔭宇〈「龍套」的啓示〉（頁14-15）一文之後，因此若透過電子資料庫打開林蔭宇文章（爲PDF掃描檔格式），便同時可看見童道明此篇文章。

臺灣大學學術期刊資料庫

念，原因是在過去二十多年來的創作生涯，甚少研究者有機會完整理解過這位重要導演的創作觀，雖然有大量的採訪、報導文章中的片段陳述，但並不容易透過這些片段陳述理解其整體概念。此外，在我曾採訪的話劇導演中，李六乙是極少數試圖建立創作理論基礎的導演，在某種程度上他的作品可說是其戲劇觀念的踐行，本文所要討論的《原野》便是他的純粹戲劇理論形成期的關鍵作品之一，因而在討論此作品之前，有必要將其戲劇觀作一完整說明。

李六乙在九〇年代即提出「純粹戲劇」理論，並創作一系列實踐此概念的劇場作品。他認爲要完整表達其戲劇理念必須從劇本創作開始，他在二〇〇一年出版的《李六乙純粹戲劇——劇本集》，收錄了一九九四年來創作的四個劇本，[22]這些劇本及其舞台演出均是他的純粹戲劇概念的創作實踐。下面根據李六乙的報導文章、記者採訪原稿，及我在二〇〇二、二〇〇三、二〇一二、二〇一八年等多次與他的訪談，來對他的「純粹戲劇」概念進行說明、討論與界說。

在我的訪談中，李六乙在不同時期說明的「純粹戲劇」關鍵內容基本一致，但相較於早期多從實際創作案例出發來說明其想法，在筆者二〇一八年最新的訪談中顯示，李六乙已將「純粹戲劇」概念的整體性建立得更爲完整，並能更細緻的梳理概念內涵的不同部分與其之間的關係。他把「純粹戲劇」概念分爲四個部分：哲學理念、戲劇文學、戲劇時空觀念、表演，認爲它們是「純粹戲劇」至關重要的環節和基礎，每部份有不同功能和作用，並彼此相關與相互作用。也就是說，若戲劇文學不具備純粹戲劇所需的哲學觀與存在方式，便缺乏純粹戲劇得以成立的基礎；而如果演員在表演上缺乏純粹戲劇所需要的多重意識表演能力，也難以將其呈現出來；如若創作者／導演對於人、與戲劇的存在和型態（非傳統、既存的戲劇型態）缺乏更高意識和思考，戲劇便僅落入表演故事、情節，無法提煉出新的存在，亦無從表達純粹戲劇的哲學觀。[23]以下的探討以李六乙提出的四個部分作爲界說的框架，並融入不同時期訪談中的內容和例子來進行討論。

（一）哲學理念

文革後中國社會因重新開放與引入西方思想，使李六乙在一九七八至八二年

[22] 包括1994年完成的《魯迅》（從未上演）、1997年寫作的《雨過天晴》、《一桌二椅》、1998年的《非常麻將》。

[23] 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月17日，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

期間準備高考時期，得以閱讀大量的西方哲學，其中尤以希臘時期的哲學與現象學對他影響最大。這種閱讀哲學經典的習慣，幾乎從李六乙的學生時期一直貫穿到現在。[24]受現象學的影響，李六乙關注和思考世界本質爲何的問題，認爲現象學最後終關乎的是「存在／在」，而「存在／在」又是現象最本質的提煉。李六乙這種對存在的現象學式思考，亦反映在他對戲劇的思考上。他認爲戲劇可以展現一種新的存在：

> 戲劇是一個新型關係的建立。……戲劇是用新的存在方式把人與人之間的存在關係建立起來……要如何建立這種新的存在方式？……〔以及〕這個「在」到底是什麼樣的存在？戲劇……最後要建立起的存在型態應是什麼樣的存在？導演應該對這種存在關係有獨特的認識和思考，如果只沿襲傳統方式，那就是彼得．布魯克所說的落後戲劇和僵化戲劇。[25]

當他討論到藝術和美學的本體時，中國哲學對他的影響較爲主要：

> 純粹戲劇的哲學是什麼？如果說從大的宏觀宇宙觀來看，對一個中國人來說，東方哲學對我們的影響是挺重要的……我覺得先秦的文化是中國文化中最高級的，我的哲學觀如果說是帶有東方色彩的部分，那就是「沒有」，「沒有」就是「最有」，「一」就是最大，純粹是就是「一」，「一」就是純粹。純粹戲劇是什麼？就是「一」。[26]

我把李六乙此段談話理解爲，東方先秦哲學的影響更多反應在他的舞台美學上，因爲當他談論到作品中的具體藝術觀念，經常使用「沒有」、「無限」、「一」等字眼來描述他欲達到境界。[27]

（二）戲劇文學

根據李六乙，純粹戲劇創作中最重要的基礎是戲劇文學。它須包含兩個部分：一是應體現劇作家的戲劇觀和對戲劇的認識；另一是要具有戲劇文學的意味

24　呂彥妮採訪：李六乙，2015年12月11日，未出版。

25　林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月17日，未出版。

26　同前註。

27　同前註。例如李六乙在談到表演時，提到他認爲當前戲劇演出的情況是：景淹沒了表演，戲劇（指情節故事）淹沒了表演，「純粹戲劇非常重要的一點，就是去尋找表演的不斷地昇華……如果『純粹』用中文來講——『單純、簡潔』……當然不完全是這個意思，就是現在走向越來越『沒有』」、「怎麼表演更佳的無限性，把它擴大到，無限性完了以後就是沒有了……」。

臺灣大學學術期刊資料庫

和思想深刻度。前者是指，劇作家應在戲劇文學創作中展現出強烈的「戲劇主張」，提出對未來戲劇的演出和時空的想像，而非單純把情節、故事、人物、對話等編造完成。他認爲不少話劇劇作家因劇場知識貧乏，使得自己的劇本僅停留在文學創作的層次。他以布萊希特（Bertolt Brecht）爲例，認爲布氏的戲劇主張即是先於其戲劇文學創作，一旦劇作家試圖將自己對未來戲劇的思考體現在戲劇文學創作時，不同的、新的戲劇型態於焉產生。[28]

至於後者，李六乙指的是戲劇文學如何展現多元性，尤其是如何展現人的意識和精神的多元狀態。在談論三個重要的純粹戲劇作品《雨過天晴》、《非常麻將》、《原野》的實踐時，他指出純粹戲劇的創作首先起於劇本層面，直接面對人的精神層面，讓一切問題的出現是在於人物自己的精神當中，此即「純粹戲劇」之意。而「純粹」的意涵不僅是指相對於那些以反映外在的、物質性爲主的戲劇，同時也指的是不完全借助於外部的因素來改變人的一種行爲。李六乙舉例道：

> 我希望更多的是，例如《哈姆雷特》、《浮士德》、魯迅的《阿Q》這些作品中，它們具有人的精神典型比社會層面的典型要更強烈，我所謂的純粹性就是在於這種精神的典型性，而不是社會層面的典型性……寫《雨過天晴》、《非常麻將》、改《原野》，就是希望首先從精神上找到這種典型性，將它純粹化，然後才能夠讓它從戲劇角度純粹化。[29]

換言之，李六乙所謂之戲劇的純粹性，即是展現人的精神典型，並透過相應的戲劇手段將其呈現出來。而爲了要表現這種純粹，首先要擺脫過去話劇中那些已反映外在、物質性爲主的戲劇。這是爲何李六乙認爲需要自己來寫作劇本才能完成純粹戲劇，因爲在現成的話劇劇本不易找到他想表達的精神典型。

（三）戲劇時空觀念

對戲劇時空的思考是李六乙創作中極爲重要的一環，也是其舞台呈現的根源之一。二〇〇七年他在香港話劇團主辦的「曹禺探知會」上的發言指出，戲劇的當代性是劇場性，其性質是於存在的空間中表現人：

> 劇場性就是在一個或者多個空間裡完成的人與人的交鋒，人與自我的呼

28 同前註。

29 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2002年12月17日，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 吸……空間型態（空間意識）決定了演出（表演）形態：空間的形象化既是人與人意識的形象化過程，同時構成並完成了時間的形象化過程。因爲時間的物理特性（客觀眞實的自然屬性）與時間的無限虛擬性並存，即主觀與客觀同在，時間的無限性成爲了「眞實」。眞實時間的無限性又是以空間的無限性而得以形象化表達。充滿當代性的劇場本質，既是以空間與時間的無限性爲前提的。無限性的運動過程自然必然帶來並形成多樣性……。[30]

也就是說，空間決定了表演型態，空間形象化的過程即是人之意識的形象化過程，在其中時間是無限的，因爲表演所展現出的時間既可是客觀（眞實）也可是主觀（虛擬），此又帶來空間表現的無限性。李六乙的戲劇時空觀與他在戲劇文學中想表達的人之意識和精神的多元狀態，是密切相關的，在二〇一五年《北京青年報》記者呂彥妮採訪的完整稿中，李六乙清楚地闡釋它們之間的關係：[31]

> ……〔人物〕不同意識同時出現在一個空間裡面，簡單說……意識是一個時間過程，就是時間的空間化。但是，空間的停頓，空間的時間性……是一個空間表達……要把它以一種時間的方式延伸。進入時間延伸以後，它進入意識，進入意識就可以進入形而上……哲學的表達。那麼，你的形而上的，你的思想的空間化、時間的空間化，就是你把意識，把形而上的東西形象化，這就是藝術，這就是戲劇藝術，你所要看的形象。[32]

前述提到，由於表現戲劇中的哲學性、人的精神性和複雜思想是純粹戲劇的核心，「純粹」即意味直接展現人的精神意念、直接表達形而上的思考。對李六乙而言，最好的表達方式就是在舞台上直接展現人的意識，因爲「進入意識就可以進入形而上……哲學的表達」，而毋須像傳統戲劇要透過一系列外在行動（規定情境、情節、人物性格塑造等）拐彎抹腳地來展現。而由於意識／思考／思緒是一種時間過程，要展現意識需將「時間的空間化」（他也將此稱爲「思想的空間化」），所謂的空間化，便意味著要透過形象化的方式來展現。弔詭的是，李六

30　李六乙：〈曹禺的當代性〉，頁234。

31　呂彥妮的此一採訪刊出在2015年12月14日《北京青年報》，「天天副刊」〈今天談繼承焦菊隱，我們繼承他什麼〉。因篇幅之故，此文僅刊出原訪問約七分之一的內容，筆者取得當時完整的訪問稿，發現李六乙在其中談了許多關於純粹戲劇的觀念，也是少數訪談中有的內容。

32　呂彥妮採訪：李六乙，2015年12月11日，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

乙深受戲曲影響，偏愛空舞台設計，沒有實景，因此空間指涉與空間感的創造，都是由演員的表演序列來呈現，此造成了在戲劇中爲了要表達空間，又必須把它以一種時間的方式延伸。

（四）多重意識狀態的表演

前述的哲學觀、戲劇文學、戲劇時空的要求，如果沒有演員在表演上把它們呈現出來，這三者均無從表達。因此，李六乙認爲「純粹戲劇終極追求的目標、和終極要解決的問題，是表演問題」、因爲表演「是最可能實現不確定性和豐富性，它是最琢磨不定的、最千變萬化的、最說不清楚的，但是它也是最有魅力的，那就是表演了，因爲它活的。」[33]由於傳統話劇中的斯坦尼斯拉夫斯基體系（Stanislavski system，下面簡稱斯坦尼體系）的寫實表演訓練，話劇演員不管演出何種風格，均以成爲角色，並在演出當中達到眞聽、眞看、眞感覺的境界作爲表演的終極目標，這種表演狀態對需要在舞台上呈現或轉化多重表演狀態的戲劇而言，經常是缺點多於優點。

李六乙認爲一般話劇演員的表演相當物質化，意思是其表演多是爲了衝突和具體的事件而存在，而很少爲了呈現一種精神狀態存在、來表達自己。李六乙想要表達的精神狀態和存在又是什麼？從許多不同的訪問中，可發現他對展現人的意識狀態的豐富和多元性，極爲感興趣，並不斷提到希望在舞台上創造「不同意識在同一瞬間、同一空間的展現」、「不同符號在同一個瞬間中同時出現的目的是表達人的精神狀態中的不確定性。因爲人的精神狀態和意識老是在一種不確定性當中」。[34]他以戲劇人物浮士德爲例，認爲此人物精神中的不確定性非常豐富，若按照傳統話劇成爲某個角色的表演，將會是單一的表演，而他希望演員應該要能把此一人物意識層面的不同狀態瞬間表現出來，具有多重的可能性與豐富性。

《原野》是李六乙經常用來說明舞台上想呈現人物多重意識存在的例子。他對按照原著的故事情節來演出並不感興趣，但對如何在舞台上能同時呈現仇虎、金子、大星、焦母等人物的意識交疊，及創造他們意識之間的交互與關係，才是他的創作所關注之處。他解釋道：

33 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月17日，未出版。

34 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2002年12月17日，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 仇虎對金子的思想，仇虎對大星〔思想〕，一個〔是〕兄弟，〔和〕他的女人，要讓觀眾既要看到這個、又要看到這個、還要看到仇虎的懺悔、甚至還看到他自己對自己的批判，這都是有可能，但怎麼來處理，這些意識怎麼同時出現，它們應該同時出現的而不是單一的。這些可能是一瞬間的，舞台上可以把他這些面給放大，放大以後可能會有意義……。[35]

但是一個人物意識層面的不同狀態瞬間要如何呈現？李六乙認爲可以透過演員的肢體語言和戲劇文學語言的分裂來達成，例如演員的肢體承載表現潛意識所想之事的任務，因此演員的肢體與表演可能與演員口中說出的台詞有不同意涵，此某種程度也可說是他要求演員把內部的思緒直接外化到動作上，只是這個思緒更多是來自導演文本，而不是劇本文本。尤其李六乙深信人的意識是紛亂、多變的，隨時可以轉向「可能在一瞬間，人的意識就產生變化」。因此更複雜的是，這種分裂可能是多方面的。有可能語言也是人物的意識表達，而動作是另外一意識表達，也可能動作和語言都不是人物的意識表達，演員的眼睛才是意識要表達的，也有可能都不是，而是另一個舞台元素。這種演員形體表現與戲劇文學語言的分裂、人物意識紛亂與瞬間變化，在後文《原野》的演出分析中可清楚看到。[36]

上述可看出，李六乙在舞台上要呈現的多重意識經常不是一致的。我認爲這是他的許多純粹戲劇作品，觀眾經常表示看不懂的其中一個主要原因。也就是說，李六乙在表演上的這種分裂要求讓演出中表演至少同時呈現了兩種或兩種以上的訊息（兩種訊息各自獨立各說各話、或產生對話關係進而產生第三種訊息），這種多義性，對於在審美閱讀策略上習慣於追求戲劇統一性、一致性、明確清晰主旨的話劇觀眾，對這些紛亂的訊息感到難以統合，進而認爲「看不懂」。

除了觀眾，受斯坦尼體系訓練、習慣追求塑造人物性格的演員，要體現這種多重意識的表演是極度困難。他認爲一般演員

> 演〔人物的〕性格鮮明性只是初級階段，你們應該最終表達的是你們靈魂的存在……你在的多樣性、在的豐富性是什麼……「在」的可能性是什麼？……哲學研究是人的問題，人就是這樣啊！[37]

35 同前註。

36 同前註。

37 呂彥妮採訪：李六乙，2015年12月11日，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

他舉例，一般演出哈姆雷特的演員，都是以一種朗誦式的、假裝深沉、痛苦地把莎劇的台詞說出來，但要達到純粹戲劇的演員，則應該在一種人的精神層面或意識層面上表達哈姆雷特的意識的跳躍與豐富性。[38]

但演員怎麼達到這種要求？對此，李六乙認爲並不需要額外發展訓練方式，因爲大部分與他合作的演員都具有一定的專業技巧和表演成熟度，他認爲主要的問題在於觀念的差異。因此，他與演員的溝通上花費較大力氣，讓演員理解意識的分裂與矛盾的合理性，李六乙認爲一旦演員理解了，便能在排練過程中一點一點積累出人物的精神。同樣的，他也相信對於觀眾來說，也許戲中個別地方他不能夠明白，但是整個戲結束，觀眾應能建立起一定的理解。[39]

（五）胡賽爾之現象學與純粹戲劇觀

前述提及李六乙表現人的多重意識，是爲了呈現精神的豐富性與多元狀態，而此又來自於他認爲純粹戲劇應直接面對人的精神，其「純粹」之意便是直接展現這種精神意念。進一步探問，爲何李六乙認爲戲劇應直接面對人的精神層面？這裡我們需要再度回到他的哲學觀。前面述及李六乙頗受希臘哲學和現象學的影響，只是在訪談中他並未多談這些哲學內容與創作的關聯。然而，當稍微探查現象學的內涵，卻可發現其創作與現象學關係「匪淺」。他所稱之爲「純粹戲劇」中之「純粹」，顯然與胡塞爾的純粹現象學有關，[40]並與其著作《純粹的現象學與現象學的哲學之觀念》中的「現象學的還原」（phenomenological reduction）[41]方法有所呼應。

---

38 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2002年12月17日，未出版。

39 同前註。

40 從多個訪問中我了解到李六乙早年對現象學的興趣，基於好奇我也對現象學做了一些涉獵，發現李六乙的純粹戲劇在觀念上，與胡塞爾之純粹現象學及其現象學的還原之觀念頗有關聯，並推測李六乙的「純粹戲劇」之名稱可能受胡塞爾的純粹現象學之名的影響。此一推測，我在2018年11月20-30日於北京觀察《哈姆雷特》的排練時曾向李六乙求證，並獲得證實。但此間須注意的是，我在此文中提及胡塞爾的現象學之用意，主要是依據研究中所了解到的線索，進一步去確認其中的關聯，和尋找藝術家創作背後可能的原因，現象學是否能作爲一種恰當途徑來闡釋李六乙的戲劇理念和作品，我在目前研究階段尚未得知。無論如何，所有藝術家均不免受到日常生活、藝術、哲學、社會政治等各層面的影響，並可能將這些影響以藝術的手段轉化到他們的作品中，但這些影響可能僅是某種啓發或理念素材，藝術家眞正表達的，仍是自身對世界的看法。

41 胡塞爾在寫作此書之前已提出現象學還原的概念，但至此書才有更完整的發展。

臺灣大學學術期刊資料庫

現象學家的目的是分析和描繪各種意向經驗與結構，胡塞爾認爲要達到此便須進行「現象學的反省」。「現象學的還原」是反省和發現「現象學事實」（phenomenological facts）的一種方法，要把現象的經驗層面的存在特性「懸置」起來「存而不論」，讓它們退到現象的背景中，並對此現象的時空存在的判斷抱持懷疑態度，進而顯現出不受時空限制的普遍現象（non-spatio-temporal general object）或本質。「現象學的還原」[42]會讓我們把注意力放在我們自身的「經驗流」（stream of experiences），並將其中的意識或我自己的意識轉變爲「超越的意識」（a transcendental consciousness），這是一種在超越層面上純化了的經驗流。此能使我們能在一個後設於經驗的（meta-empirical）的層次上來看「純粹的事實」（pure facts）。換言之，現象學所關注的是具體「處境」的本質結構，只有這些「處境」的存在細節或面向被暫時的中立了，並把注意力集中於意義面向，本質結構才能被發現。[43]

探討現象學及「現象學還原」的意涵並不是本文的目的，印證李六乙的觀念和創作是否符合現象學的理論，亦非本文的意圖。但透過簡單的理解，我們可發現胡塞爾及其現象學中強調具體「處境」的本質與意義，相當程度影響了李六乙的創作觀念，這讓我們理解爲何他一再強調要直接面對人的精神，並在創作中選擇淡化或剝除故事、情節、規定情境、人物性格等，對他而言是較爲「物質」的部分，且強調人的多重意識的顯現與意識流動轉換。這也說明爲何他的許多經典作品皆有「去歷史化／去時代化」的特性。服裝、舞台設計、道具等大多不反映年代，而更多是呈現某種概念性與質感，因爲這樣可以傳達更接近本質性的意義，例如他的舞台設計大部分僅展示一個簡約、極具概念性的空間，如《櫻桃園》、《安蒂岡妮》、《俄狄浦斯王》、《小城之春》。即便有實景，也不是用

42 畢普賽維克（Edo Pivcevic）解釋現象學還原的步驟，舉例道：假設在我們面前看到一個被稱爲「椅子」的東西，看到這張椅子是一個單純的知覺經驗，但若我們不再將椅子作爲一個外在對象，而將注意力集中在我看到一張椅子的經驗中呈現出來的東西，並把被我稱爲椅子的東西當作對象（來思考），此時會發現自己處在不同的層次，我所擁有的便不只是一個關於椅子的感覺，還能夠知道這個感覺所表達的意義，此能夠從我的經驗中區分出「感覺內容」（a sense-content）和「所思內容」（a noematic content），再進一步，我可將我所看到之物的「所思內容」當成一個理想的本質來思考。畢普賽維克（Edo Pivcevic），廖仁義譯：《胡賽爾與現象學》（臺北：桂冠出版社，1997年），頁109-110。

43 同前註，頁99-118。

臺灣大學學術期刊資料庫

於展示時代或特定環境細節，而是爲了呈現某種本質性的意涵（如《原野》、《北京人》[44]等）。在表演上，也不以一般話劇中表現人物性格和人物間的戲劇關係爲目標，而是集中表現人物意識中的意義。

四、李六乙版《原野》之表演分析

在瞭解李六乙的純粹戲劇觀之後，下面對李六乙版《原野》進行深度描繪與分析，以了解純粹戲劇觀念的實踐及其所發展的相應之藝術手段。[45]由於此版演出與曹禺原劇作有密切的互文關係，這裡須簡述曹禺《原野》的情節架構，便於和後面的分析進行對照。

在序幕，滿懷殺父深仇的逃犯仇虎，在不知名的原野鐵道處跳下囚車，欲向仇人焦閻王復仇，卻從路邊遇到的白傻子口中獲知焦閻王已死，其子焦大星（仇虎自幼好友）在不知情下新娶了仇虎昔日戀人金子爲「填房」。第一幕中，金子與瞎眼焦母的婆媳關係惡劣，大星夾在當中左右爲難。焦大星出外工作期間，仇虎與金子發生親密關係被焦母發現，暗請常五伯通知大星回來。第二幕裡，焦母得知仇虎有意殺死大星報仇，便向仇虎和金子提出，讓兩人私奔展開新生活換取不復仇，然仇虎仍親手殺死好友，並設計讓焦母誤殺大星前妻所生的幼兒小黑子。偵緝隊獲報抵達，仇虎與金子在夜裡逃入附近的黑林子。第三幕，進入瘋狂狀態的焦母抱著孫兒屍體，在白傻子帶領下進入黑林子尋找仇人，焦母呼喚孫兒的哭聲不時籠罩林中。仇虎與金子在黑林子迷路，仇虎因良心譴責產生幻覺而看見大星冤魂、陰曹地府的審判、死去父親與妹妹。當偵緝隊前來圍捕時，仇虎在促金子逃亡後，自己以匕首自殺。

---

44 《原野》的舞台設置（細節參看後文描述）呈現一種被物質環繞與籠罩的現代黑森林隱喻，突顯人與生命在物質化環境中的異化。《北京人》的舞台設計是老北京的四合院，但所有景物外均塗上厚重的陪葬紙糊的質感，產生強烈的凝固感，使整個場景像一座墓園，此設計直接令人聯想到《北京人》原台詞中的「活死人」、「活人死」。

45 須說明的是，由於無法看到當時的現場演出，本文的演出分析是根據2000年北京人藝對現場演出的錄影影像所進行，但北京人藝的演出錄影經常採用多機錄影，最後影像通常經過一定的剪輯，這是本研究之表演分析的主要效度威脅，也就是我所看到的錄影與當年演出是有差異的。但此效度威脅屬於無法完全去除僅能盡量降低，我採取的方法是，在研究過程中並不會把該錄影視爲是表演分析的唯一來源，而也藉由與其他相關文獻資料做交叉檢證與作爲補充理解，以降低此效度威脅。

臺灣大學學術期刊資料庫

曹禺的《原野》雖已是超出寫實主義戲劇範疇的劇作，但戲劇性仍極爲濃烈，所有創造戲劇性所需的古典元素無一不缺：高潮迭起的緊湊情節、謀殺、情慾、恐怖懸疑氛圍、人物關係的衝突對峙、心理狀態的深度刻劃等。由於李六乙版將《原野》情節拆解重組，致使原劇的戲劇性隨之瓦解。劇中六位人物不隨劇情上下場而是全程在舞台上。他們的台詞大多來自原著劇本的台詞段落，但這些段落的順序似倒錯、似交叉、又似有序。雖然觀眾可辨認出人物在原劇中的關係，但是他們之間似乎還具有另一層現代的關係（爲李六乙新增的「當代時空文本」）。此外，演員的表演呈現一種分裂，或說是與「戲劇」游離的狀態，亦即他們口中說台詞，卻不完全演示與情節台詞的相應表情和身體動作，這使演員像是劇中人物又不完全是劇中人物，似乎語言之外，他們的表演還遵循著另一個邏輯。舞台設置亦與原劇多幕不同地點的規定情境大相逕庭，是具現代空間特性、充滿概念性和裝置藝術感之一景到底的舞台。

這樣的演出確實令熟悉曹禺《原野》的觀眾匪夷所思。談到這裡我們暫且岔開，先來看西方理論家談到舊有戲劇文本分析方式在當代後戲劇劇場中所面臨的困境。德國理論家漢斯-蒂斯雷曼（Hans-Thies Lehmann）提出一九七〇年代西方劇場，逐漸出現他稱之爲「後戲劇劇場」（post-dramatic theatre）的新劇場現象。[46]在這種劇場中，過去戲劇劇場（dramatic theatre）的核心基礎——特別是一個好的戲劇性劇本應有的情節、對話、人物——皆遭到質疑。因此劇本／戲劇（drama）不再處於劇場（theatre）的核心位置，意象、感官、身體、和聲音等變成描述劇場時重要的、甚至是主要的審美參考，表演概念與觀演關係產生新變化，使得創作、觀賞和美學分析等皆需要新的方法策略，劇場分析家們無法再把劇本視爲創作和解讀舞台作品的根本。在後戲劇劇場中，劇場的目的不再是爲了再現另一個世界（特別是戲劇／劇本的世界），而是劇場本身被呈現／在場（presence）的過程所取代。劇場的目的與其說是表達某一意志和意義（不管是劇作家、導演或集體創作的），不如說它的重點是在於追求整個劇場過程的經

46 關於後戲劇劇場的發生年代，雷曼在此書中將其討論範圍界定在1970年代到1990年代：「……相較之下，自二十世紀70年代以來，日常生活中媒體的傳播和無處不在，帶來了一種新的、多樣型態的劇場話語，在本書中將此稱爲後戲劇劇場。」（p. 22）、「在本書中所關注之劇場的時間跨度——大致在二十世紀70年代到90年代——在這段時期後戲劇劇場逐漸確立下來。」（p. 25）Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby (London; New York: Routledge, 2006.)

臺灣大學學術期刊資料庫

驗。在這種新劇場裡，戲劇和劇場是相互疏離的，戲劇性從文本層面上逐漸消失，劇場不再根基於戲劇，沒有戲劇，劇場照樣存在。[47]

實際上西方劇場中戲劇和劇場互相疏離的傾向從十九、二十世紀之交時即已開始，對於劇場藝術的獨立性與「劇場化」的重視與呼聲與日俱增，尤其是導演劇場的崛起，對劇場自主性的提高有重要影響。對導演在劇場中備受指責的專制性，雷曼指出，雖然有平庸的導演用狹隘的視野去對待重要劇本，但「在大多數情況下，對於導演專制性的抗議聲浪多出於（十九世紀時期）文本劇場的傳統看法，和對陌生戲劇經驗的拒絕。」[48]這種情況又因後戲劇劇場作品經常避開明確的敘事與具體人物而更顯加劇。克里斯多夫．巴爾梅（Christopher Balme）指出，雷曼所說的後戲劇劇場不像傳統戲劇劇場僅在單一的知覺框架中運作，而是經常使用讓讀者／觀眾產生困擾的多重框架，不僅在觀看時觀眾需投入更多的解釋力，也造成了分析文本的挑戰和危機，他呼籲：

> 如果我們還將那些沒有意識到如何面對這些挑戰的判準，直接應用到後戲劇劇本上的話，將會激起一堆新問題。一旦我們用來自不同美學體系所發展的分析工具（我們用它們來尋找角色、情節和認同作用等）來檢視當代劇本，卻沒有先試著先去理解這些文本所試圖激發的溝通和美學符碼，那麼我們勢必會錯失這些劇本的潛在藝術內涵。[49]

巴爾梅以海諾．穆勒（Heiner Müller）的《哈姆雷特機器》（*Hamletmachine*，1977）與莎士比亞《哈姆雷特》爲例，讀者閱讀莎翁原劇會獲得戲劇張力，而穆勒的劇本沒有舞台指示、人物關係、沒有任何時空線索等等，雖然劇本開頭說話者說出：「我曾是哈姆雷特」，但實際上讀者／觀眾會懷疑劇本裡說話人的主體身分。對這種後戲劇作品，巴爾梅指出「當我們面對這種沒有特定舞台細節的文本時，只有互爲文本指涉的交織網絡。」[50]劇本中出現納粹、二戰、冷戰的東歐等意象，使得劇本產生內、外在的雙重複雜指涉。

對於一九七〇年代以來發展的表演分析中的符號學方法，曾是歐陸戲劇符號學大將的法國理論家帕維斯（Patrice Pavis）認爲，實際上建構和應用一套在任

47 同前註，pp. 30-31。

48 同前註，pp. 51-52。

49 克里斯多夫．巴爾梅（Chirstopher Balme）著，耿一偉譯：《劍橋劇場研究入門》（臺北：書林出版社，2010年），頁144。

50 同前註，頁145。

臺灣大學學術期刊資料庫

何表演上的符號系統不僅是不存在的，而且這種建立也是毫無意義的。他認爲包括塔德烏什．科贊（Tadeusz Kowzan）、基爾．伊拉姆（Keir Elam）或艾莉卡．費舍爾（Erika Fischer-Lichte）等所建立的西方戲劇符號學分類與分析方式，其實皆包含了「標準」西方戲劇表演中同樣的成分（尤其是幻覺主義和寫實主義戲劇）。帕維斯批評，這些戲劇分類與分析方式更多是造成我們在現成的、過時的類別中思考，而非提供新觀點，因爲任何前衛嘗試、甚至是任何場面調度（mise-en-scéne）在這些過時的分類中都會引起質疑。[51]

上述巴爾梅所描繪穆勒的後戲劇文本狀況以及帕維斯指出的過時戲劇思考，放在李版《原野》中同樣有效，這讓我們理解這個作品爲何在當初會引起學者與評論家們的強烈質疑與批評。實際上，前述提及的觀念對現在的劇場界雖早已非新鮮事，但要擺脫這種傳統的戲劇分類與閱讀策略實非易事。有鑒於此，本文嘗試透過此劇，將分析重點放在導演的表演文本，並像巴爾梅所提醒的，去試著了解作品企圖激發的溝通和美學符碼，以避免錯失作品的潛在藝術內涵。不過因劇場涉及的元素繁多，對一個劇場作品的表演文本分析幾乎可以是無窮盡的，爲免於流水帳式的分析，以及本文欲了解的李版《原野》中之藝術創新手法與其戲劇理論觀念，以下聚焦四個部分來分析李版《原野》：文字文本的結構、表演文本主要組成內容、表演文本組成內容的接合、多重意識的戲劇時空與表演，而這四部份分別與劇本、表演文本、場面調度、表演等相關。

（一）李版《原野》之文字文本結構

雖然面對李版《原野》需要避免將文字文本作爲作品的單一中心來分析，但是由於李六乙在劇本上對《原野》原劇進行了重構與剪接，進而新構了一個舞台本（提供演員所用），並非僅從導演手段來「干預／介入」原劇本。根據對演出影像和舞台本的對照，演出基本是按照李六乙創作的舞台本架構順序進行的，因此從舞台本開始進行分析李版《原野》的演出仍是相當有益。

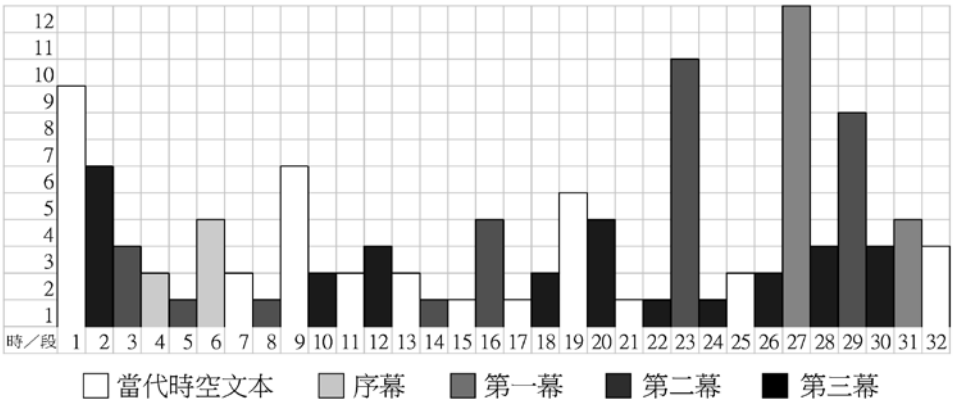
從舞台本來看，李六乙是以五個文本的內容片段作爲重構的來源，相互交織、穿插而成。五個文本分別是：李六乙增加了原劇沒有的當代人時空（以下稱「當代時空文本」），以及原劇之序幕、第一幕、第二幕、第三幕中的片段。整

[51] Pavis, Patrice, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, trans. David Williams (Ann Arbor: University of Michigan Press, c2003), p. 15.

臺灣大學學術期刊資料庫

體而言，李版《原野》是將第三幕以仇虎和金子逃跑進入黑林子後迷路，作爲演出的表現主體和順序結構，並在第三幕進行過程中，不時切換到第二幕、序幕、第一幕的部分情節。這些情節包括：序幕演出金子逼問大星，她與焦母掉到河裡大星先救誰的一段戲。第一幕則取前面金子與仇虎已有親密關係後，兩人之間烈火般的愛與慾。第二幕演出的內容稍多，包括焦母與金子仇虎談論同意讓兩人離開以交換不復仇、金子央求仇虎不要殺大星、大星喝酒對仇虎吐露心中痛苦、仇虎對大星講述過往故事、以及仇虎殺死大星。

從結構來看，原劇第三幕內容大多都被保留，並且是按照原有的劇情發展順序來進行，可視爲是整體演出的基礎和主結構，因而某種程度看起來，像是其他文本片段以插入方式被置入在第三幕發展的過程中。序幕、第一幕與第二幕分別只被抽取部分片段，第一幕被取材內容最少。[52]此外，這些戲劇內容片段所呈現的順序是倒錯的。（圖一、圖二）至於李六乙寫的當代時空文本，則是不時穿插於整個演出中，並作爲整個演出的開始與結束段落，頗有序與跋的意味，使得它看起來具有包覆／涵蓋原劇四幕內容的意涵。

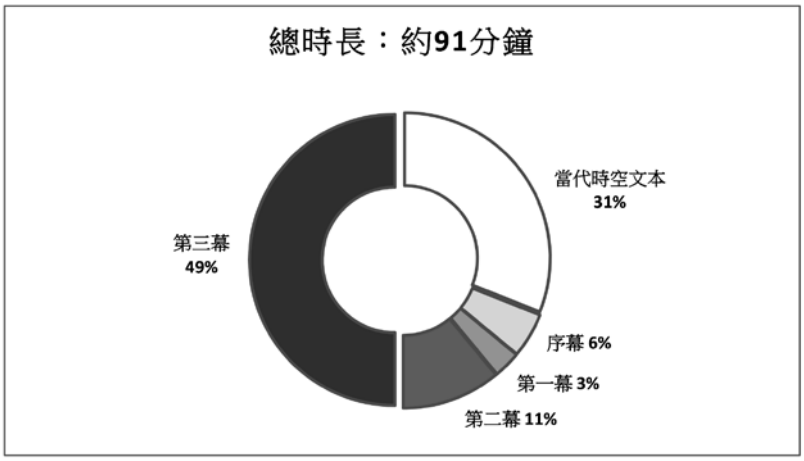


圖一：李版《原野》演出中五個文本片段的段落順序與概要演出時間，[53]曾冠菱繪製。

[52] 演出影像大約91分鐘左右，不同文本被演出時間的比例爲：當代時空文本約有28分鐘（31%），序幕約5分鐘（6%），第一幕約3分鐘（3%），第二幕約10分鐘（11%），第三幕約45分鐘（49%）。

[53] 圖一的功能在於顯現五個文本的分佈以及其細部時間多寡，但此圖表中每個段落的演出時間並不是精確的，因爲每一格的時間單位僅能以分鐘爲單位，不滿一分鐘的段落仍須以一分鐘計算，因此計算起來的時間比例與圖二有些微落差，演出內容的精確時間比例須以圖

臺灣大學學術期刊資訊網



圖二：各文本演出時間比例，陳明緯繪製。

（二）表演文本之主要內容

除了前述的曹禺《原野》原劇內容，當代時空文本需進行更多的說明，因爲一方面它是全劇重要的意圖，由此可更清楚瞭解導演要傳達的意涵，另方面其組成有很大一部分屬非文字本文。從演出來看，當代時空文本主要由三部分組成：舞台設置、台詞、和演員表演。

1.舞台設置

舞台設置在此劇中超越一般傳統話劇僅作爲背景的舞台美術，而具有其獨立性。它們以視覺、聽覺的方式表達非文字的意涵，在表演文本中舞台設置與演員的表演幾乎同等重要，尤其所有人物從頭至尾都在舞台上，透過他們與舞台設置中之物件所發生的密切關係，例如凝視／看電視、坐聽耳機、臥床、挖沙坑、從馬桶拿可樂、玩娃娃等，看起來像「生活」在這個環境中。易言之，舞台設置可說是爲當代時空文本的人物提供了一個物質性的規定情境，若沒有這些舞台設置的基礎，表演文本意涵較難成立與被理解。爲避免過多瑣碎的項目，我將舞台上所有的物件、多媒體內容、音效都放在這個部分討論。

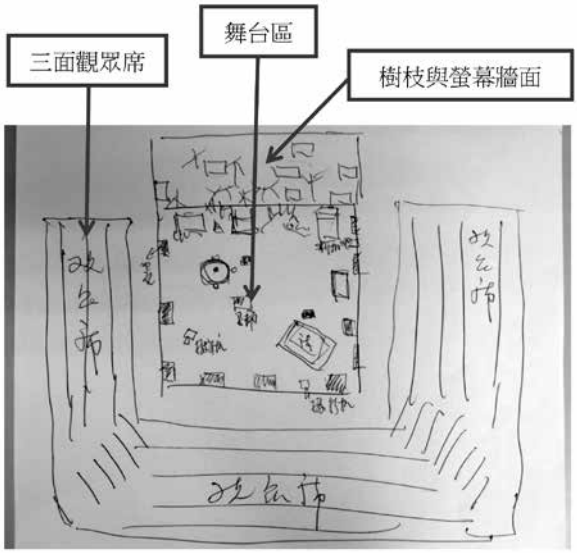
我們先來看舞台設置的靜態分布。演出是在舊北京人藝小劇場舉行，是一個

二爲準。

臺灣大學學術期刊資料庫

約兩百人座的黑盒子劇場，舞台被安排爲三面觀衆，另一面牆掛滿樹枝，多個電視螢幕分布於牆面與地面（圖三）。地面鋪滿草地，上面置放各種現代日常生活的用品：床、椅子、桌子、冰箱、馬桶、自行車、淋浴間等。除了電視與桌子，大多數物件（包括草皮和樹枝）都被漆上水泥鋼筋般的顏色（圖四）。演出中，螢幕不時穿插撥放劉曉慶主演的電影《原野》[54]的畫面、野生動物、西方電影片段等。

這些現代生活物件在空間中的分佈是凌亂與失序的，若把草皮和樹枝除去，整體環境就像現代人的日常生活空間，正如一般都市公寓內常見的凌亂與堆擠，但當這一切置於鋼筋水泥般的草皮和樹枝之上時，「原野」的現代生活叢林指涉並不難意會。尤其生活物件與草皮樹枝被噴上鋼筋水泥色，使之產生了異化的效果，將現代生活的物質性、機械性和無生命感凸顯出來。整個舞台上稍有生命感的只剩演員、小桌上綠色草坪、數隻活鴿子、以及電視撥放的草原上追逐撕咬的野生動物和在海浪翻騰的海洋生物，這當中又以影片裡的野生動物展現的生命力最爲強烈。此一場景畫面具有強烈的衝突感，使得一種反諷意象由此而生，在場的已漸失活力，被過度物質化籠罩／佔據的人類，僅能透過不在場的去想像生命力的面貌。



圖三：李版《原野》於北京人藝小劇場的平面配置圖／李六乙手繪、提供

[54] 1981年由導演凌子拍攝，劉曉慶、楊在葆主演的電影《原野》在當時被官方禁播，禁播原因不明，直至1988年才允許上映。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖四：李版《原野》劇照，「李六乙戲劇工作室」提供。

在劇場其他元素的驅動下，上述靜態的舞台設置在演出中被賦予動能與發展性。作品開場有近五分鐘的時間，整體場面調度是在展現這些物質性的元素，隨著聲音與影像內容的轉換，以及燈光投射的變化，賦予這些物質元素具有開展內容的動能。這一段的場面調度節奏轉變所呈現的，是從創造外在環境的寫實感轉爲內在意識空間。開場時，從電視影像畫面的吵雜音、正常光線、人物的日常舉止等方面創造寫實的節奏感，在這段時間裡，演員們和舞台上物件的功能相近，也作爲環境的一部份。他們身穿當代服飾，分別臥趴在床、安靜坐著、看電視、喝酒自娛、或隨意走動，舉止更多是日常生活的身體與行爲。之後，逐漸藉由燈光從日常感的光源轉爲幽暗藍光，使樹枝、電視螢幕呈現陰森感，配上神秘幽暗音效。從這裡，人物才開始說話，而演員台詞的慢節奏與交疊，使整體氛圍逐漸轉換到一種似夢境、潛意識的情境。因此可得知這些台詞更多是來自內在意識的聲音，而非日常生活的話語。在此段落中，觀眾的時空體驗也從對外在寫實空間的關注被轉移到內在的想像空間。這段開場的場面調度主要是以劇場語言而非文學語言，對觀眾「訴說」此劇中的原野意涵。

此段開場與曹禺《原野》序幕有明顯的對應關係。曹禺在劇本一開始花去不少的篇幅描繪了一幅無序、紛亂、神秘與原始生命力交織的大自然原野景象，恐怖、沉鬱和險惡的整體氛圍之下似乎潛藏著蠢蠢欲動的抗拒力，絕望與希望、痛苦與快樂交織於其中。實際上，曹禺曾把《雷雨》中的「雷雨」稱爲未出場的第

臺灣大學學術期刊資料庫

九個角色。受此啓發，錢理群亦把「原野」視爲《原野》中六個劇中人物之外的第七個角色。[55]本文亦同意此看法，曹禺對原野景象的描繪是劇中極爲重要的象徵，某種程度上可能代表曹禺對一九三〇年代人之存在的生命型態、人之命運的神祕暗示的一種表現。李版《原野》的開場可說是運用劇場元素展現了一幅現代「原野」的圖像，呼應曹禺原劇序幕場景的意圖頗爲明顯。以此對應，我們也可把舞台設置視爲是李版《原野》中的第七個劇中人「原野」，並將其解讀爲李六乙展現二〇〇〇年當代中國人之存在的生命型態。[56]由此來看，李六乙在其中除了建構一個物化與異化、缺乏生命力的當代「原野」意象，演出中重複撥放穿著三〇年代服飾的電影《原野》則有「當代的」與「歷史的」「原野」相互映照的作用，和強調了當下的存在處境。

2.台詞

在舞台設置創造的「原野」意象的基礎上，我們來看當代時空文本中的台詞將會更容易理解。當代時空文本的台詞不僅沒有傳達某種情節故事，連建立人物關係的意圖也頗爲微弱。這些台詞的對話關係淡薄，更多是一種各說各話的疏離狀態。內容經常是重複的，乍看抽象難解。但當我們檢視台詞內容，也不難發現它們大致圍繞著兩個關鍵意念：「走」、「回來」。特別是文本前部分，人物不斷談論「要不要走／離開」，而後面部分則反覆叨絮「回來／放棄離開」，在演出最後數分鐘人物又回到演出一開始的「走／離開」。下面我們列出每個人物關鍵與重複的台詞，多少可獲知當代時空文本要表達的內容：

仇 虎	＊「好黑啊。好黑啊……走。我們必須得走了。」 ＊「……與其看到他在這沒有教育，沒有營養的環境中活著死去，還眞不如他從來沒有來過。」 ＊「回來？！你眞就放棄……走是很艱難，回來是到容易的。」

55 錢理群：《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》（北京：北京大學出版社，2007年），頁91-94。

56 在李版的《原野》舞台本（導演排練工作台本，未出版）一開始，李六乙也有一段空間描繪的文字，以下摘錄部份：「……這是一個虛擬的空間。沒有了一般意義下的空間概念和時間概念的眞實。但，在這看似眞實的生活環境中（因爲每一個具體造型細節都是絕對眞實的），又集中體現了現代物質社會的無序堆積。人，正是在這眞實而又虛擬的空間中生活著。是生活的，又是抽象的。是現實的，又是虛幻的。是客觀的，又完全是主觀隨意的，不同時態在這裡任意交錯疊加。戲隨意動，景隨心變。」這段文字觀眾並無法看到，但作爲舞台設置展現的意涵，此段描述可視爲李六乙在文字文本創作時的意念。

臺灣大學學術期刊論文摘要

金子	＊「走。眞是要以生命作爲代價」 ＊「你是對的。應該回來……」
焦母	＊「其實我的心早已離開，留在這只是爲了最後一個穴位——天目穴。這是我唯一的牽掛，也是眞正的自由。」 ＊「你不是也放棄回來了嗎？」
大星	＊「……我有這麼多的孩子……我必須帶上他們跟我一起走……我一定能給他們找一個安靜的地方、乾淨的地方……」 ＊「孩子。放心。我絕不扔下你們自己走。」 ＊「回來，我必須得回來做好。」 ＊「……路越走越窄，又好像沒有路。並且還越來越黑……」
白傻子	＊「……這才是眞正的坑。漂亮，坑挖好了， 走，才踏實。踏踏實實的走。」 ＊「這坑還是有問題，我怎麼就這麼傻呢？它太影響我的前途了。……它耗去我多少精力……怎麼就做不好呢？看他們，該走的走，該去的去，傻，傻他媽的王八蛋……」
常五	＊「《空城計》。《空城計》。這才是眞正的音樂，藝術。眞正的藝術。不把這口聽了。走，死也不會瞑目。」 ＊「好。《空城計》。唱得實在是太好，我捨不得，走，還能聽到嗎？這多好呀……」

※上述台詞取自李六乙《原野》的舞台本，「李六乙戲劇工作室」提供。

當代時空文本的台詞與曹禺《原野》也有呼應，原劇主角仇虎與金子，他們的生命被桎梏在原有的處境，在劇中不時表達離開的強烈希望，到他們夢想有「黃金子鋪的地」、「房子會走、人會飛」、「大人孩子天天在過年」的地方。當代時空文本的人物也不斷的說著走與離開，而他們想脫離的處境是什麼？我們來看表演者的行動。演出開始時，演員們在舞台上進行各自的日常生活行爲，臥床、坐著、看電視、喝酒自娛、走動，經由燈光變暗，他們逐漸靜止下來進入一種內心狀態，輪流說「好黑啊」[57]，接著：

仇虎　（果斷而又茫然）走……我們必須走……。

金子　離開這？離開這。有那麼多的人……。

焦母　就象影子，跟著你，跟著我。跟著他……。

仇虎　爲什麼……。

[57] 這是原劇大星被仇虎殺死前得知焦閻王害死仇虎父親，以及金子與仇虎關係的眞相後，在痛苦的夢囈中反覆說出「好黑、好黑的世界啊」的台詞。

臺灣大學學術期刊資料庫

傻子　（笑）不是影子。是電視……。

緊接著演員輪番拋出片段詞語，如「是汽車，是飛機」、「是桑拿，是洗腳中心」、「是地鐵，是網路」、「是歌廳，是酒吧」、「是MTO，是美元」、「是歷史，是未來」、「是食衣住行全部」、「是上下左右一切」、「是古今中外都有」、「是男女老少，左鄰右舍；是腐敗官商，男盜女娼」、「是原野、是原野」，這裡的「原野」除了重複先前舞台設置中所建立的物化與異化之當代原野意象，甚至還指向了歷史和當下社會狀態，這些詞語暗喻當代時空文本中人物所處和想離開的境地。有趣的是，曹禺的《原野》並未有「回來」的主題，但當代時空文本中之「走」與「回來」的循環，某種程度質疑了「走／離開」是否是一種出路，尤其整個作品在時空上，人物於結束之時似乎回到了開場時的處境，使得中間所發生之《原野》的眾多片段失去時間感，像是如夢一場、或著是成爲輪迴似的永無止盡生命狀態，這也使得李版《原野》具有原劇未有的無路可出之感。

3.表演

演員的表演狀態以及他們在演出中呈現的人物關係，也是了解全劇意涵的重要參考。演員穿著的服裝、樣態和表演顯示他們更多是處於現代社會的時空，即便劇中他們一度轉換爲《原野》的人物時，表演狀態也沒有顯著的改變。在當代時空文本中並沒有具體人物，且人物關係不明確，惟有扮演仇虎、金子和焦母的演員在當代時空中似乎隱約存在著一層三角關係。此外，所有演員在大部分時刻更多是一種各說各話的狀態。由於沒有具體的人物設定，他們的表演較少投入某一角色，雖也傳達情緒，但並非屬具體情境中的特定情緒，更多是傳達一種普遍感受和普遍人的狀態，如此我們或可把當代時空文本的人物視爲是普遍當代人的象徵。

需要注意的是，在整個演出中導演總是讓演員在部分表演中存在於當代時空的狀態，例如演員即便正處於《原野》序幕和一、二、三幕等的片段，但他們在表演中，總是不時在舞台設置的環境中做出喝可樂、看電視、挖坑、聽耳機等動作，這些表演行爲顯示了當代時空文本一直都存在舞台上。此一維持當代時空文本存在的作法，與前文李六乙所談及，透過演員肢體與台詞的分裂，以展現人物意識層面的不同狀態是有關係的。當代時空文本在舞台上的存在，某種程度上維繫了演員處於一種雙重的存在，而不會完全掉入《原野》的時空意識，並且也可

臺灣大學學術期刊資料庫

將其看做演員是在當代時空文本下演出《原野》。文前提及巴爾梅談到海諾．穆勒的《哈姆雷特機器》開場，說話者便說出：「我曾是哈姆雷特」，此讓觀眾懷疑說話人的主體身分，當面對這種沒有特定舞台細節的文本作品，觀眾「只有互爲文本指涉的交織網絡」。李版《原野》處於雙重時空的表演，同樣也呈現出這種說話者主體身分的不確定性，此亦迫使觀眾突破單一情節的框架，必須向表演中互爲文本的交織網路開放，以便探索更爲複雜指涉和意象。

（三）李版《原野》不同文本接合

前述我們探討了當代時空文本的內容與意涵，但是它與《原野》各幕內容的交織，又代表了什麼？

這裡我們先來看帕維斯的表演分析觀念。帕維斯被認爲是發展表演分析方法上相當重要、也是最多產的歐陸戲劇理論家，他對場面調度、演員表演、文本、聽覺、視覺、時空以及觀眾等，提出分析表演各個向度的方法。從早期研究戲劇與符號學經驗中，帕維斯了解到戲劇符號學的表演分析中有過度細分（segmentation）的侷限，尤其這種細分經常依據的是戲劇文本，而不是依據表演的動能，容易拋棄觀賞最初的物質性體驗，簡化爲抽象和固定的符號，認爲有必要超越理性和認知方法，和對物質性[58]的重新重視，並強調應開發一種系統性的綜合方式，來了解演出中的意義認知和能量與流動的具體經驗。[59]

帕維斯在該書中對表演分析有一相當重要的提醒，即是他主張分析者在觀察與分析過程中，應當注意不要喪失對表演連續性的關注，以了解演出中場面調度[60]「對觀眾〔產生〕的動力、邏輯性和物質性的效果。」[61]並認爲應避免對場面調度的時間與空間做特定細節的局部分析，而應將舞台上具體的表述、舞台上

58 帕維斯所說的物質性（materiality）是指，看演出時觀眾所具體體驗到的，觀眾首先都沉浸在物質／實體事件的審美體驗中，如演員的身體、聲音、音樂、節奏等，讓觀眾能持續處在能指的一面，而不必將這種經歷轉化爲以語言來表達。Pavis, p. 18.

59 Pavis, pp.7-30; Reinelt, Janelle G. and Joseph R. Roach, *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), pp. 7-8.

60 帕維斯認爲場面調度（mise-en-scéne）是表演的整個系統，其本身已是結構化和組織化的，是一選擇和組織原則的綜合體系。帕維斯也指出場面調度有時也稱爲後設文本（metatext）或表演文本（performance text）來稱呼。後設文本是未被寫下來的文本，包含mise-en-scene的各種選擇，也就是排練中導演有意識或無意識做出作品最終所被看到的選擇。Pavis, pp. 8-9.

61 Pavis, p. 163.

臺灣大學學術期刊資料庫

的時空、與戲劇時空的象徵等結合起來，通過考察表演中時間和空間之間的聯繫，去注意和理解場面調度中如何將時空「塊／組」（spatiotemporal blocks）組合成一系列的動作，[62]因此

> 表演分析應該從觀察開始，並且是在表演的連續性中，對同質性時空體的大塊舞台調度（large blocking）或分組（grouping）〔進行觀察〕。這些時空體（chronotopes）的連續發展將爲場面調度提供答案：它對觀眾〔產生〕的動力、邏輯性和物質性的效果。[63]

亦即在進行表演分析時，應注意演出時空的連續性，這對理解導演的場面調度之安排及其產生效果有一定幫助。實際上，在我最初觀察李版《原野》已注意相類似的面向，也就是說李版《原野》的文字文本是不同文本的拼貼，若觀眾只關注在台詞上，將會感受到強烈的跳躍、斷裂和破碎感，但如果觀眾能將注意放大到表演脈絡（接近帕維斯所說演出之連續性），便能感受到整體演出是相當流暢的。而前述帕維斯的概念更爲清晰地闡釋和指出，這種對演出連續性的關注對分析場面調度的重要性。

此外，帕維斯提出的向量化（vectorization）概念，我認爲在觀察表演連續性時相當具有參考價值。因爲對作品的向量化的覺察，可提供我們了解作品是朝向哪裡發展的「箭頭」指標。帕維斯定義，向量（vector）「爲一種力量和一種運動，從特定起始點朝向到達點；沿著這條線的方向，向量從一點移動到另一點。」[64]而向量化是「動態的動量，是由舞台作品中不同部分之間的敘事（narrative）或年代（chronology）所創造出來的：是透過符號迷宮、表演順序呈現的意義旅程。」[65]

我認爲將帕維斯提出之表演連續性和向量化的觀念納入思考，應可幫助理解不以劇本作爲單一中心的劇場作品，其表演文本的動力源自哪裡，以及推動演出發展的藝術手段是什麼。在李版《原野》的演出中，我發現有兩個部份可作爲發現其場面調度的連續性和向量化的重要觀察。**一是文本片段的轉換和接合方式；二是在這種轉換與接合中，由人物表演中產生的多重意識時空的並存與增生**。我們或許可將前者視爲是李版《原野》創造表演連續性的關鍵方式，而後者則爲此

62 Pavis, p. 159.
63 Pavis, p. 163.
64 Pavis, p. 64.
65 Pavis, p. 126.

臺灣大學學術期刊資料庫

連續性提供了動能。

上文提到李版《原野》戲劇文學的構作，是當代時空文本與原著的序幕、第一、二、三幕中的片段交織穿插而成，並以第三幕作爲整體結構主體。經過我對舞台本和演出的整理與對照，這五個文本大約相互交織穿插的次數至少有三十一次、創造出至少三十二個段落。[66]如前述，若僅看舞台本文字結構，對這樣頻繁的交織與穿插容易予人凌亂、碎裂和拼貼感。但從演出來看，這五個文本的交織／接合／轉換其實頗爲流暢的、且具發展性和連續性，並非單純的拼貼，進而使觀眾不容易察覺這些片段接合之處。那麼導演是用什麼方式來接合這些片段，使之具有發展性和連續性？

在仔細分析演出的片段連結處，我發現李六乙連結不同文本片段的方法，是透過演員表演上的意識流動和多重意識並存的能力，進而轉換／連結、以及將不同的舞台時空並置。從下面的分析可看到，劇中時空的變換與增生是不斷出現在整個演出中，這使得整個演出經常處於多重時空的並置狀態。在這些時空轉換中，我們可進一步觀察到，**李六乙讓演員在表演中轉換不同片段的邏輯是：以人物的想像、回憶、潛意識等作爲片段交織和接合的介面**。爲了要更清楚看到表演的連續性和向量化，以下我選擇李版《原野》一開始的六個文本交織的連續段落（約十八分鐘）的演出作爲分析例子，它們分別爲：（1）「當代時空文本片段」→（2）「第三幕第一景片段」→（3）「第二幕片段」→（4）「序幕片段」→（5）「第二幕片段」→（6）「序幕片段」。[67]下面說明這些段落接合處的手法。

（1）「當代時空文本片段」→（2）「第三幕第一景片段」

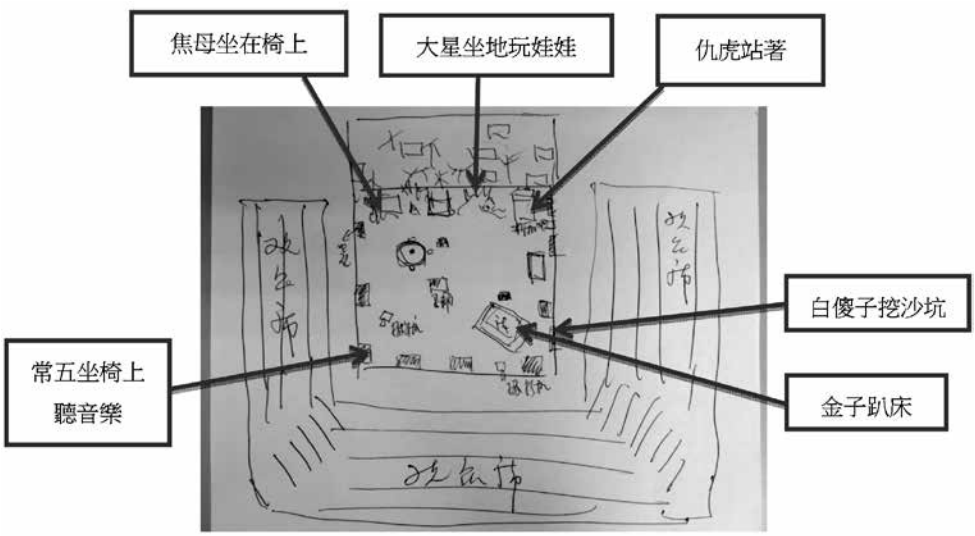
首先來看由（1）「當代時空文本片段」轉換到（2）「第三幕第一景片段」的接合處（以下演員本名表示當代時空文本時空，劇中人名代表《原野》時空）。一開場，六個演員分布在舞台不同處兀自做自己的事（圖五），當代時空

66 這裡統計出來的32個段落是大概的數字，而非完全精確，因爲其中的當代時空文本包含了文字文本、舞台設置和表演，因此嚴格說起來，當代時空文本是一直存在於舞台上，這裡列出的當代時空文本的交織，主要是指它的文字文本方面。此外，當代時空文本的語言在演出中時不時會在序幕、第一、二、三幕的進行中冒出一兩句話造成重疊狀態，不易計算成單一段落。

67 這裡的數字是我所標示用來代表段落的演出順序，引號內則代表段落中演出的內容，李版《原野》舞台本並無此標示。

臺灣大學學術期刊資料庫

文本中的眾演員在談論著要不要走的話題，胡軍（仇虎）說出「走、我們必須得走了。」忽然胡軍說有人在叫他，其他人表示沒聽見，此時趴在床上的夏力薪（金子）輕輕地呼喚「虎子……虎子……」，胡軍則四處走動尋找聲音來源，此時坐在舞台角落的楊青（焦母）也輕輕呼喚「金子……金子……」，夏力薪從床上起身變爲金子，說第三幕台詞「虎子！虎子！你在哪兒？我瞧不見你。」，胡軍轉變爲仇虎接第三幕台詞「在這兒。」透過這樣的「召喚」，夏力薪和胡軍進入了第三幕第一景戲劇時空——金子和仇虎逃入黑林子卻發現迷路。從演員的表演來看，這種「召喚」似乎像是來自演員（或人物）的「潛意識」，或是記憶深處的「回憶」。在演出中，我們似乎感覺到胡軍／仇虎正是這個潛意識和回憶的意識主體，經由他的潛意識想像，戲劇的舞台時空進入第三幕，就這樣透過了當代時空文本和第三幕台詞的交疊、角色的逐漸轉變來溶入另一個文本時空。[68]



圖五：（1）「當代時空文本片段」要轉入（2）「第三幕第一景片段」之前的演員位置

在（2）裡，台詞雖然進入了第三幕的戲劇時空，但演員表現的意識時空變得豐富和複雜起來。首先，演員雖然以《原野》人物的口氣說台詞，但從演員情感並未完全投入《原野》人物，也不演出第三幕逃跑的相應行爲，觀眾可看出他

[68] 這種溶入的手法在李六乙後來的許多作品都可看到，主要是用來作爲轉換時空的技巧，此一手法亦令人聯想到電影剪輯中的「融接」（dissolve）的技巧。

臺灣大學學術期刊資料庫

們的身體動作仍處在當代時空文本中（常五玩錄音機、傻子時不時挖坑、大星玩娃娃），加上其他演員有時仍說著當代時空文本的台詞，似乎暗示第三幕戲劇時空是處於當代時空文本世界的人物想像出來的，我們可以察覺此時舞台上存在兩個時空（當代時空與第三幕）。其次，在第三幕仇虎、金子、常五逃跑時三人的對白中，演員的身體動作時時呈現與台詞不一致的表現，例如常五提到他可以住焦母常去的老神仙廟，此時仇虎走向坐在焦母（楊青）與她交流，但口中繼續與金子對話，我們可理解仇虎的身體動作表達的是他的潛意識和想像，我們知道他進入自己的想像，等於在第三幕時空裡又另創造了一個仇虎的意識時空，至此舞台上至少存在三個時空：原劇第三幕、仇虎的想像、當代時空文本，而演員正是這三重時空的介面。

（2）「**第三幕第一景片段**」→（3）「**第二幕片段**」

（2）「第三幕第一景片段」到（3）「第二幕片段」的接合方式，仍以透過人物的潛意識或回憶中的意識作爲媒介來進入另一個時空。在第（2）段落之原劇第三幕的台詞內容中，常五提到小黑子，仇虎突然暴躁起來，加上看到手上的血，想起自己殺了大星害死小黑子，忽然耳邊響起大星死前的夢囈「好黑的世界」。在原劇中這是仇虎因恐懼而生的幻聽，李六乙藉著劇中仇虎的幻聽，與回想起大星的這一刻，將台詞跳接到《原野》第二幕的戲劇時空——當大星從外面喝酒回來發現仇虎和金子在屋裡，大星命金子去拿酒，大星借酒跟仇虎吐露心中痛苦。

此間時空的切換仍以人物的潛意識或回憶作爲樞紐，透過演員的表演，可了解演出從第三幕跳接至第二幕的內在邏輯是，第三幕的仇虎因幻聽想到了大星，使得他的意識瞬間回到了第二幕他殺大星之前所發生的情景。

在（3）裡，台詞進入了第二幕的戲劇時空，演員的意識時空比（2）又更爲複雜。第二幕片段的內容是大星與仇虎喝酒的一場戲，大星知道金子跟另一男人有染，但不知那男人便是仇虎。大星向仇虎吐露他與金子、母親三人的問題。當大星口中對仇虎說金子厭氣他之時，演員的台詞與身體行動開始分裂，大星走向坐在床上的金子（原劇情僅有大星與仇虎在場上），並與之互動交流，大星更多以自述方式而非對話方式講述其台詞，而當大星對仇虎說到金子和焦母的時候，扮演金子與焦母的演員均對台詞內容做出反應，在此他們是大星意識流中的想像，顯示大星進入自己的潛意識／想像空間，並成爲這個段落中的意識主體之一。實際上（3）第二幕時空是（2）第三幕中仇虎想像出來的時空，但在這個被

臺灣大學學術期刊授權使用

想像出來的時空中，裡面的被想像出來的人物卻又成爲意識主體，再進一步去想像、衍生出另一個時空。與此同時，當代時空中的高冬平（傻子）、李光復（常五）始終分別在挖坑和把玩錄音機。因此在（3）中總共包括了：當代時空文本、第三幕的仇虎、仇虎想像的第二幕、第二幕中的大星、第二幕大星的想像時空。

（3）「第二幕片段」→（4）「序幕片段」→（5）「第二幕片段」→（6）「序幕片段」

緊接著，（3）「第二幕片段」→（4）「序幕片段」→（5）「第二幕片段」→（6）「序幕片段」的接合仍藉由人物意識轉換來連結。（3）和（5）實際上是第二幕的連續內容，可以視爲該連續時空被（4）和（6）介入／插入。但由於（4）和（6）也是序幕的連續內容，因此亦可以視爲被（5）介入。

仇虎與大星說著（3）第二幕台詞：大星向仇虎訴苦金子與焦母的對立關係，講述中大星走向坐在床上玩拼圖的夏力薪（金子），當大星說到「我媽……」，夏力薪忽變成（4）序幕中的金子說：「又是你媽，又是你媽。」也就是說（3）第二幕的時空因大星潛意識想到金子，而瞬間轉換到（4）序幕時空。在（4）序幕，大星走到床邊坐在金子旁邊，金子問到她跟焦母掉到河裡，大星先救誰，此時焦母向大星慢慢走來，之後到床邊坐下，大星接下來的對話經常與焦母對看交流，顯示對話中大星的潛意識所想之人是焦母，而不是對話者金子。在大星回答金子兩個都救之後，（5）第二幕時空的仇虎突然接續前面（3）第二幕台詞，將大星從（4）序幕時空想像中「拉回」第二幕時空的對話，並問大星發現那個男人怎麼辦，大星回答仇虎要殺了他，但很快地舞台時空又瞬間被（6）序幕介入，接續金子詢問大星先救誰的對話。換言之，人物是在來回地在第二幕和序幕的時空中交錯轉換。

在（6）序幕中，意識時空衍化的更爲繁複，人物再進一步分裂爲不同意識主體。當金子與大星抱怨他先救母親不救她時，雖然口中兩位演員說著《原野》原劇台詞，但兩人的形體動作卻分別表演他們潛在的意識想像：大星走到坐在床邊的焦母（楊青）前蹲下，焦母慈愛的撫摸大星臉龐，而金子則走向坐在馬桶上仇虎（胡軍），與他擁抱（圖六）。換言之，金子和大星在序幕時空的對話中，分裂爲兩個意識主體，各自進入自己想像的意識，透過他們的身體表演，又增生出兩個想像意識空間。至此舞台上的時空至少有：當代時空文本、第二幕時空、第二幕大星的想像時空、序幕時空、序幕大星的想像時空、序幕金子的想像時

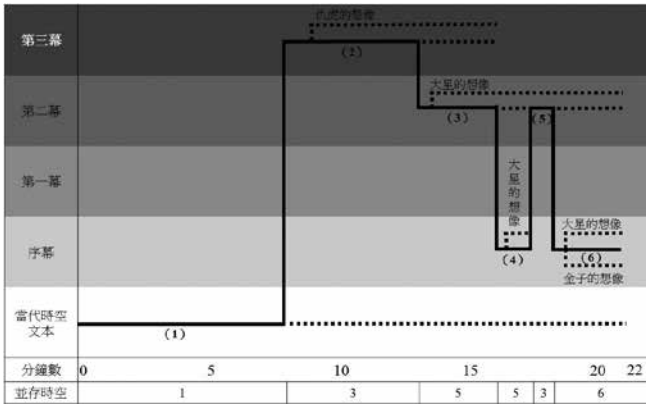
臺灣大學學術期刊資料庫

空。

圖七顯示（1）到（6）中同一段落中出現不同時空的狀態。然而，演員的實際表演所展現出的時空更爲複雜與具有模糊性，因爲演員的人物狀態呈現出雙重或多重性，我們可以從演員表演中，似乎發現他們同時是：《原野》的人物、《原野》人物的想像意識、也是當代時空文本中的人物，例如當金子與仇虎（胡軍）擁抱時，以及焦母（楊青）撫摸大星臉龐時發現，被想像出來的仇虎和焦母，也有表演的主體意識，他們對於與金子和大星形體動作，給予一種觀看意識，這似乎在告訴我們他們不只是被金子和大星所想像出來的人物，他們似乎更接近當代時空文本中的人物狀態。



圖六：序幕中金子和大星在對話中分裂爲兩個意識主體，各與自己想像的對象互動



圖七：前六段演出的時空呈現圖，實線是台詞呈現的戲劇時空，虛線則是以非文字文本，如身體表演、舞台元素呈現出來的時空，[69]陳明緯繪製。

[69] 實線爲各文本台詞呈現的順序。虛線爲表演與場面調度呈現的不同時空。最下方爲同一時

臺灣大學學術期刊資料庫

五、李版《原野》導表演手法及其內容的意義

上述這些段落的轉換，由演員透過表演使人物得以在不同的時空、情境中穿梭往返。若用夢來比喻，就像是當代時空的胡軍做了一個夢，進入了《原野》第三幕情景中的仇虎。接著第三幕中的仇虎又做了個夢，夢中看見第二幕自己與大星的情景，而在第二幕仇虎和大星又再進入另一個夢境，進入了序幕大星與金子的情景等等，如同夢中夢中夢。只是在李版《原野》中，這些並不是夢而是人的意識，我們可以說是意識穿越了意識，或說意識生成了意識，**整個李版《原野》的演出，像是爲我們展示了人的意識／意念的旅程，這些意念是關於：人的困惑、茫然、恐怖、罪惡、愛情、背叛、逃離與無路可出等的記憶與想像**。這個旅程是由紛雜跳躍而非線性邏輯的意識所組成，這些意識透過演員的身體與表演，被具體化成爲了「眞實」的情境與空間。換言之，表演使意識與想像空間化，使之在舞台上具有了「肉體」。這讓我們想起前文提及李六乙所說的戲劇時空觀念：

> ……不同意識同時出現在一個空間裡面，簡單說，就是時間的空間化，意識是一個時間過程，就是時間的空間化。
>
> 進入意識就可以進入形而上……哲學的表達。……你把意識，把形而上的東西形象化，這就是藝術，這就是戲劇藝術，你所要看的形象。[70]

顯然李六乙對此是有意識而爲之，但爲何要在舞台上展現這種多重意識？一方面除了有前述現象學的影響，另方面在藝術上李六乙認爲透過這些多重意識的建立，可讓人物的主觀和客觀互相轉換、互相成爲主觀與客觀，這可以讓整個演出經常處於一個主觀和客觀的相互不斷地轉化的動能之中，使戲劇產生

> 精神的豐富性、意識的豐富性、形成對應關係，然後在表演上面產生質的變化。形成一個新的表演方法，只有這個新的表演方法建立起來了才能揭示他的精神層面的不同層面。[71]

李六乙認爲此即純粹戲劇想達到的：呈現人的生活精神狀態的豐富性。而這種精

刻中並存的時空數量。此外，在（4）、（5）、（6）段中，按照邏輯很可能也是處在第三幕時空和仇虎的想像時空之中，但仇虎自己已經變成第二幕的人物，不容易察覺到這兩個時空（第三幕）的存在，因此不計入。

70 呂彥妮採訪：李六乙，2015年12月11日，未出版。

71 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月19日，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

神豐富性是由人意識的不確定性創造出來的，也就是前文中提到的，他希望能創造「不同意識在同一瞬間、同一空間的展現」、「不同符號在同一個瞬間中同時出現的目的是表達人的精神狀態中的不確定性。」一般話劇多存在於此時此刻之規定情境，僅能表現單一空間，並需依附在一個特定的情節或戲劇性，李六乙認爲這樣的戲劇較難進入人物的精神空間。但在純粹戲劇中，人物可同時存在於此時此刻與其他意識空間中，因此能呈現出人的複雜性。

實際上這種表現人物多重意識空間的手法，在李六乙的早期作品中已萌芽，但較爲有意識的試驗是從《雨過天晴》（1998）和《非常麻將》（2000）開始。但李六乙認爲，直到《原野》（2000）才眞正將表現手法發展到極致，是從理論概念轉化爲具體的成功實踐。[72]而在他後來的作品，如《我這一輩子》（2006）、《推銷員之死》（2012）、《安提戈涅》（2012）、《俄狄浦斯王》（2013）、《萬尼亞舅舅》（2015）、《小城之春》（2015）、《櫻桃園》（2016）、《被縛的普羅米修斯》（2016）、《哈姆雷特》（2018）等，亦可看到這些意識轉換手法不斷的被運用、並發展得更爲純熟。

再進一步追問，李六乙發展出這種多重意識戲劇時空的導表演方法，對當代中國話劇的意義是什麼？他在《原野》中運用的這些手法又爲此劇帶來何種意涵？首先，當從劇場藝術手段的創新來看，李六乙所發展的人的多重意識增生和轉換手法，在舞台上創造出繁複與多層重疊的時空體驗，一旦觀眾能意識到這種舞台時空的變化與動能，會產生一種特殊感受，這與過去大多偏向寫實主義式風格話劇的欣賞感受差異極大。[73]實際上在現代劇場舞台表現不同意識時空的並置與繁複變化並非新鮮事，但通常需借助多種物質化的視覺手段，例如舞台佈景、多媒體科技、燈光、演員豐富肢體展現、換裝等，[74]才能呈現這種瞬間而繁複的

72　同前註。

73　對於表現繁複的潛意識與想像的多重意識時空，會令人想起2010年上映的電影*Inception*（臺灣譯《全面啓動》，大陸譯爲《盜夢空間》、香港譯爲《潛行兇間》）中有類似的手法。故事是關於人們可從夢境進入潛意識以掌控人的意識，電影以魔幻炫目的視覺科技，表現人如何進入一層又一層的夢境與潛意識，使繁複的意識空間得以呈現。

74　2018年6月兩大歐洲知名劇團德國「柏林列寧廣場」（Schaubühne）劇團和英國「合拍劇團」（Complicité）合作的《同情的罪》在台中歌劇院演出，此劇由導演賽門．麥克伯尼（Simon McBurney）改編小說《焦灼的心》。演出中即是將小說中人物意識的變化表達得淋漓盡致，賽門的作品擅長將小說複雜的敘述和意識轉換呈現於在舞台上，只是在演出中賽門仍需借助大量的影像、燈光、聽覺設備、演員肢體化、換裝來表達。賽門的作品被盛讚爲展現了文學的音樂性，這種文學的音樂性，從另一個層面來看，實際上就是人物意

臺灣大學學術期刊資訊網

時空轉換。但李六乙僅藉由簡樸與相對內在的表演手法，即達到時空的繁複變換和增生，這在話劇表演上是相當大的突破。同時這在文革後，中國話劇表演試圖突破斯坦尼體系的改革上亦極具意義。更有甚者，這種表演方式與戲曲表演關係密切，對於話劇藝術家自一九五〇年代不斷吸收戲曲的話劇本土化實踐來說，更是邁向一個新的里程。[75]

其次，李版《原野》利用前述的手法對《原野》進行重構，打破了曹禺原作的單一敘事框架，並藉表演的多重意識時空，讓劇場演出具有巴爾梅所說後戲劇劇場常有的多重框架，使劇場不在根基於戲劇。換言之，這個作品突破長期受限於戲劇劇場的中國話劇演出，進而探索後戲劇劇場範疇的可能性。這種探索爲話劇演出帶來新變化，並進一步影響話劇觀眾傳統的欣賞方式和戲劇觀，因爲他的演出不可避免地迫使觀眾無法再把劇本當成主要線索，而須將感知能力開放給更多的劇場面向，這從戲劇評論家解璽璋〈學習作李六乙的觀眾〉一文中可得到印證。[76]

李版《原野》這些「破壞」原劇的單一敘事框架與展現多重意識時空的並存和跳躍，我們可用剪紙摺疊藝術作爲比擬，透過破壞、剪裂原有二度空間結構，可變換出更多可能性，讓表演文本向更爲多重、複雜的意涵開放，這使得我們很難像在戲劇劇場作品中那般輕易定位李版《原野》的核心意涵。但我們仍能夠透由出這些手法之間的關係，感知這個作品想表達的內容。從人物在四幕不同時空來回往返，以及當代時空文本裡關於自由、孩子、未來、走、離開、回來等討論交織於其中，這些與《原野》人物台詞接合和疊加，加上舞台設置、台詞和影像中擁有關於當代的、社會的、歷史的多重指涉，若觀眾對其進行自由聯想，可能會獲得多重而複雜的意涵。例如當代時空文本（當代）與《原野》文本（一九三

識的繁複變化與並存所創造出來的。

75 李六乙爲何能透過簡樸的表演手法達到如此繁複的時空變化，與他長期浸淫在戲曲環境之中，且能把戲曲的表演和時空虛擬的技巧轉化至話劇舞台表現有絕對的關係。在中國當代戲劇中，李六乙是將戲曲美學轉化到話劇的重要實踐者，他在《原野》中所創造的多重意識手法，我認爲是繼焦菊隱和林兆華在「話劇本土化」實踐中所建立的藝術手法之後的重要突破。有關於李六乙的作品研究都須觸及此，限於篇幅，此一主題將另闢文討論之。

76 解璽璋談到李六乙的作品是：「……刻意打破傳統的欣賞習慣，強迫你思考；這也是解放觀眾，不讓我們過多地沉浸在戲劇的情境中……觀眾不再是被動的一群；以思考爲仲介，觀眾將成爲戲劇最終的完成者……他的戲可以是零散的、片段的、平面化甚至時序顛倒錯雜的，因爲，他把組織意義的活兒交給觀眾去做了，每個觀眾都可以從他的戲中發現自己的想像空間。」〈學習作李六乙的觀眾〉，2007年1月11日。

臺灣大學學術期刊資料庫

○年代）的交錯，創造了當下與歷史相互映照的作用，也就是當代時空文本透過舞台各種元素向觀眾展示了一幅現代原野的圖像，並在此之上展現曹禺的《原野》，不僅隱含了對原劇的後設觀看的審視態度，也某種程度上映照出當下時空的處境。而演員在表演上的多重意識時空的轉換和並存能力，也讓我們集中感受劇中人物的意念流轉（而非情節）。李版《原野》消解了原劇中情節、規定情境、人物性格，以及模糊時空界線，不僅創造一種無時間性的永恆感，也有讓這些意念從具體「處境」中被「還原」的用意，藉以呈現出處境背後的本質意義。

李六乙自己又是如何理解曹禺的《原野》？訪問中李六乙表示，過去一般多將曹禺的《原野》解釋爲復仇，並在後來的發展中進一步形成了農民與地主的階級鬥爭主題，並以剝削和被剝削、壓迫和反壓迫來界定人物關係，在這種認知邏輯下只有現實主義思想和演劇方法才能套入，這些又很大程度成爲《原野》在中國作爲一個經典的內涵。此種認知長久以來造成表現此劇的侷限和問題，特別是《原野》第三幕中原是富有表現主義象徵與想像的內容，一直以來是寫實主義式的演劇方式在搬演《原野》時的「問題」。傳統上解決此一「問題」的方式是大量刪減第三幕，這也是爲何具濃厚曹禺傳統的北京人藝，在李六乙版本之前從未上演《原野》。[77]

李六乙認爲曹禺劇作富有現代主義特性。他對《原野》第三幕舞台指示中提到「仇虎進入黑森林了，他變成了一個人」[78]產生極大興趣，認爲可能意味著仇虎從第一、二幕到第三幕產生了一個從「非人」到「人」的本質轉變。從此一認知出發，他將第三幕視爲是一種「走不出」、「輪迴」的境況，因爲人要走出心靈的桎梏是非常困難，由此他的主要創作始於第三幕。從客觀外在的設定來看，是劇中人物走不出原野／森林／物質世界。從主觀內在的設定則是人物的最早的

77 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月19日，未出版。此外，有趣的是，2010年爲紀念曹禺一百周年誕辰，北京人藝特別商請外來的導演陳薪伊執導《原野》，而陳薪伊的版本中第三幕亦是大量刪除的。

78 曹禺原劇舞台指示並未有此句。李六乙在多次訪問（林偉瑜訪談，2002年12月17日、2003年9月11日、2018年7月19日）中皆提到此，但我以爲李六乙是將第三幕的舞台指示簡化、或理解爲這個意思。曹禺原作確切的寫法是「……仇虎到了林中，忽然顯得異常調和……後腦勺突成直角像個猿人……在黑的原野裡，我們尋不出他一絲的『醜』，反之，逐漸發現他是美的，值得人的高貴的同情的。他代表一種被重重壓迫的眞人，在林中重演他所遭受的不公。在序幕中那種狡惡、機詐的性質逐漸消失……」資料來源《原野》第三幕，曹禺：《原野》，收入傅謹主編，本卷主編陸煒：《中國話劇百年典藏——作品卷1930-37》（北京：人民出版社，2015年），頁516。

臺灣大學學術期刊資料庫

內心記憶，特別是仇虎的殺人記憶和與金子愛情的記憶。對李六乙來說，男女情感與性對人的意識影響是本質性，而殺人的行爲亦會產生深刻記憶，這兩者是全劇影響人物心靈最強烈之處，也是人物最具戲劇性的部分。[79]承此，李六乙重構《原野》的方式是以仇虎的意識爲主，並以他殺人和愛情的記憶作爲主要線索開展。同時李六乙也認爲這些人物意識／記憶的表達並不是連貫的，可能是在一瞬間出現的，例如在李版《原野》，第三幕開始時，殺人對仇虎已是過去，但他因爲回想起第二幕與大星的對話使得戲劇時空回到第二幕，此時的仇虎對大星一方面是回憶的重現，一方面在此重現中清楚知道自己對話的對象（大星）是已被他所殺，此一並置可以表現人物的當下意識的跳躍性與淩亂。[80]

李六乙破壞原著的線性情節，以及將特定時空面向和細節去除，除了強迫觀眾拋棄傳統《原野》的「復仇」、「農民與地主」、「壓迫與被壓迫」的觀念，同時也讓他便於展現更爲本質的部分。他認爲應重新以人的行爲，來看待仇虎的奪友人妻與殺人，所要思考的是「人／仇虎的行爲邊界是什麼？」、「有沒有可限制他行爲和思想？」、「我們對人的認識應該是什麼？就我們的道德怎麼看待這個問題？……我們信守的宗教觀怎麼來看待、判斷這個問題？」李六乙也認爲曹禺在《原野》中對許多問題其實並無定案，如原劇第三幕對於第一、二幕的仇虎行爲究竟是一種批判、否定、救贖、昇華或是賦予了新思考，原劇並未給予清楚答案，此反映曹禺對人之困境的困惑，以及對人與世界之認識的不確定性，而事實上這種困惑也存在於當代中國人的心中。[81]更有甚者，李六乙認爲從《原野》可感受到其與人的現代性的呼應：缺乏方向、無目的、困惑、不確定與恐懼，這些多是現代藝術的主題和元素。由此他進一步指出曹禺劇作的重要性，即是能將其劇中主題昇華至人類共同的命題，「他不僅僅是寫中國、寫一個村，他也寫一個大的、世界的、人類的一些共同的命題。」[82]

79 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月19日，未出版。

80 林偉瑜採訪：李六乙，北京：2002年12月17日，未出版。

81 李六乙認爲當代中國人把許多東西丟失了「全部沒了，新的沒有、舊的也沒有，那你怎麼辦？……當前的哲學、道德不足以讓人們面對所處生活的選擇，這也使得人們不知道行爲的邊界與標準在哪裡。」林偉瑜採訪：李六乙，北京：2018年7月19日，未出版。

82 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

六、李版《原野》在曹禺《原野》中國搬演史上的意義

上述李版《原野》的演出，以及李六乙對《原野》和曹禺的看法與詮釋，在《原野》在中國的接受史和搬演史上均具有相當的意義。一九八〇年以來，已有不少學者對於曹禺《原野》在中國的接受歷程和演出狀況進行不同程度的梳理。其中錢理群的《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》（1991年初版，2006年再版），是集歷史、作品分析、傳記、社會剖析於一身的深入研究。書中指出《原野》在一九三七到一九五〇年之間，劇本的出版和演出雖頗受歡迎，但評論界反應冷淡，到一九五〇至七〇年代則被全面忽略，僅演出一次。錢理群認爲原因是《原野》冒犯了中國現代戲劇和現代文學的兩大傳統：「農村題材」和「現實主義」傳統。而文革後到一九八〇年代，學者對曹禺也仍舊將其以現實主義作家來認識。[83]

這種認識也反映在戲劇創作者的觀點上。一九八〇年起《原野》重新被搬演，包括電影、話劇、戲曲與歌劇。在話劇演出上，光明明總結出，直到二十世紀末，中國「話劇舞台上的《原野》逐漸形成一套比較固定的寫實主義演出模式」。[84]此種演出模式的由來可從錢理群的分析中看到，即早期曹禺劇作的舞台樣態形成，正處於一九三〇至四〇年代接受史坦尼斯拉夫斯基體系的過程，中國導演與演員不自覺地使用這種寫實表演模式來演出曹禺的所有作品，錢理群認爲（與李六乙的看法相同）此演出方式某種程度將曹禺戲劇的舞台表現，窄化爲「僅是現實主義、寫實性（部分寫意）、舞台幻覺」。[85]其他非寫實主義戲劇特徵則沒有得到體現，這也說明了爲何《原野》在中國的演出，第三幕總是被大量刪減。[86]

除了演出模式，對《原野》的評論、詮釋與解讀，則是經歷了從早期該劇被責難爲主題不清、反映社會迫切性和反抗精神不足，到後來卻逐漸被定調爲復仇主題，並衍化爲表現農民與地主的階級對立，和農民的反抗精神與革命性等。根

83 錢理群：《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》，頁326、331-332。

84 光明明：〈從演出史看《原野》的接受〉，《瀋陽師範大學學報》2004年第3期，頁78-79。

85 錢理群：《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》，頁206。

86 請參考胡非玄：〈簡論話劇《原野》之改編〉，《戲劇之家》2009年第1期，頁64-67。錢理群《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》中引述楊晦〈曹禺論〉提到《原野》的第三幕第二、三景多遭刪除，頁110。

臺灣大學學術期刊資料庫

據學者們的研究資料顯示，一九八〇年後的《原野》搬演中，階級對立與革命性已淡化許多，更多是凸顯人物的慾望面向。但總體而言，大多數演出仍無法突破寫實主義式的演劇方式和把仇虎看作是農民來詮釋。[87]這些顯示了在中國話劇發展的歷程中，曹禺劇作的詮釋與演出已形成了一種特定的經典意涵與戲劇演出形式，進而固化爲某種創作和欣賞的戲劇觀，這種戲劇觀念的牢固性，多少使曹禺劇作不容後來的創作者「褻瀆」。偏離既有戲劇觀太遠的創新表現，易招致嚴厲批評，這某種程度使曹禺劇作演出的可能性和未來性受到限制。

董炳月在一九九〇年發表的〈論《原野》的精神內涵——兼評《原野》研究中的某些觀點〉，對《原野》的詮釋值得一看。他在文中提出幾個關鍵性的問題：仇虎並不是農民、《原野》的主題並非復仇而是內心的善惡之爭。董炳月在文中指出，仇虎此一角色歷經數十年的評論逐漸被形構、界定爲是一個農民的形象，但從劇中人物背景關係分析，仇虎之父親擁有田產，稱不上「農民」，與仇人焦閻王過去是友好平等關係，兩家之間的衝突非屬階級的剝削與壓迫、地主與農民關係，因此論斷曹禺無意將仇虎塑造爲農民形象，而較多是表達一歷經災難的「眞人」（原劇用語）。董炳月批評道：「批評家從不屬於《原野》的階級對立和不屬於《原野》的主題出發，尋出《原野》的種種失誤加以責難」，[88]並認爲中國批評家過於注重作品以外事物，缺乏對作品的獨立關照「本體意識」。[89]

在〈簡論話劇《原野》〉中，胡非玄梳理了一九三〇年代以來的改編，並提問爲何七十餘年來的改編多選擇刪除第三幕的第二、三、四景？此是否因爲第三幕這些部分不適合舞台表演？從胡非玄的提問，我們可回到本文開始所提之二〇〇〇年李版《原野》演後的觀眾反應，並討論李六乙版演出於《原野》的中國搬演史上的意義。可能是因爲無法看到李版《原野》演出和取得舞台本的關係，胡非玄在文章中也認定李版《原野》屬於大量刪除第三幕的演出。除了這一認定並不正確，因李版正是以第三幕爲表達重點，序幕與第一、二幕才是被大量刪除，胡非玄所提出第三幕是否不適合舞台表演的疑問，某種程度也顯示作者從某種特定的戲劇舞台觀念出發作爲提問，特別是寫實主義式的戲劇觀。若回頭看本

87 錢理群：《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》，頁106-111；光明明：〈從演出史看《原野》的接受〉，頁77-79；董炳月：〈論《原野》的精神內涵——兼評《原野》研究中的某些觀點〉，《中國現代文學研究叢刊》1990年第4期，頁88-108。

88 董炳月：〈論《原野》的精神內涵——兼評《原野》研究中的某些觀點〉，頁92。

89 同前註，頁101-104。

臺灣大學學術期刊資料庫

文文前所討論的李版《原野》引起的三個主要爭議點：觀眾看不懂、缺乏戲劇動作與情節、以及解構曹禺經典，可發現曹禺作品在當代戲劇舞台上被表現的自由度，仍深受兩大因素的制約，一是市場，即普羅大眾是否能看懂，是創作須考量的重要因素。二是對於曹禺作爲經典的維護和將其神聖化，認爲應該要忠於原著否則是不尊重作者[90]、解構不利於經典的認識與傳播[91]、會使未來觀眾不知道眞正的曹禺劇作[92]、對於買票觀眾是一種欺騙[93]等。這兩大因素又跟特定戲劇觀（尤其是寫實主義式）有直接關係，並多傾向於偏好單一敘事框架的戲劇展現（尤其以戲劇文學爲主），重理解多於直觀感知。

至二〇〇〇年，中國戲劇舞台已出現解構西方戲劇經典的演出（但並不普遍），而其中莎士比亞劇作是較常被拆解與實驗的對象（此已是全球現象），不過較少因不忠於莎劇原著而成爲重大爭議，顯示人們對莎劇被搬演成各種樣式的接受度較高。被譽爲「中國的莎士比亞」的曹禺，其作品並未獲得像莎劇般的多元創作空間，此顯然限制了八十年來曹禺作品演出的多樣性。李版《原野》對曹禺劇作的解讀和表現手法，在中國搬演史上具有突破性與特殊性，正代表當代中國戲劇導演試圖擴展曹禺作品在舞台上的可能和多元性。誠如雷曼所指出的，不少十九、二十世紀之交的重要導演的劇場形式革新，並不僅是出於輕視文本，同時也是意圖把文本從慣例、套路中拯救出來，而慣例與套路正是通俗劇場中最常見的。因此雷曼提醒我們，「現今不論誰呼籲要從導演手上的拯救文本劇場，都應該要想到這個歷史背景。用博物館式的慣例套路來對待劇本的傳統所產生的威脅，是遠大於用基進形式（radical forms）來處理它。」[94]

實際上在一九三七年曹禺的《原野》初出之時，亦受到眾多評論家的嚴厲批評。在錢理群的書中，我們可看到曹禺在他的一生中，受到評論家、社會氛圍、政治意識型態、權力等的眾多影響，逐漸改變和影響他的創作，以至後來無法回復到正常的創作狀態。這裡引述錢理群對此種評論的評論，他對一九三七年一位

90　田本相：〈也談新版《原野》和《日出》〉，頁14-16。

91　孫傑：〈解構主義的遮羞布——議實驗戲劇《原野》〉，《中國戲劇》第11期（2000年11月18日），頁17-19。

92　萬昭：〈一個老觀眾的心理話——人藝新排《原野》《日出》觀後〉，《文藝報》，2000年9月28日。

93　王毅：〈如此紀念？〉。

94　Lehmann, p. 52.

臺灣大學學術期刊資料庫

評論家南卓對曹禺《原野》所提出的嚴厲批評，總結道：

> 我們于是看到了多數人的藝術欣賞惰性的可怕：它們總是拒絕以至扼殺了作家創造的新機。我們由此而領悟到，新的作品與已成規範及所形成的藝術接受的惰性的距離度是決定作品接受程度的關鍵：完全無距離，會因爲陳舊、無創新而遭到拒絕；超前距離過大也難以被接受。[95]

錢理群所說之藝術欣賞惰性，是非常困難克服的（包括書寫本文的我）。一方面要突破所身處時代的視野實非易事；二方面觀看演出時的第一感受，即感覺好（看）與不好（看），卻又經常是被我們的欣賞慣性、而非藝術敏銳度所左右。在後戲劇劇場的時代，我們再無法只依賴戲劇文學瞭解劇場演出，劇場在突破戲劇的制約之後，劇場自身展現的可能性已難以被觀眾（包括劇場菁英）所預估與掌握，對劇場本體的了解難度漸高，這也是我認爲表演分析在劇場研究中日益重要的原因。因爲透過對舞台演出的表演分析，相對較能觸碰劇場藝術的複雜面向與深層變化。劇評具有當下對演出即時性反映的價值，此雖是無庸置疑，但其缺陷是僅能透過一次或少數的觀賞印象，加上難以克服的時代侷限性就要作出劇場美學價值的評斷，其分析與評價流於粗糙、誤解的可能性並不低，特別是對於那些「超前過大」和挑戰既有觀賞習慣的作品，即便是優秀專業的劇評家亦可能「有眼未視泰山」。表演分析透過對於場面調度／表演文本的細緻審視與分析，深入探討劇場藝術家的手法和語彙，並對照與歷史發展的關係，來了解劇場演出的意義，相對上是對舞台作品分析較爲可靠的方式。

[95] 錢理群：《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》，頁111。

臺灣大學學術期刊資料庫

多重意識的戲劇時空與表演
——李六乙「純粹戲劇」及其《原野》之表演分析

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

曹禺劇作在中國話劇被視爲不可撼動的經典，可從中國當代重要的前衛劇場導演李六乙，二〇〇〇年在北京執導的話劇《原野》的演後反應顯現出來。該劇被認爲對曹禺原劇進行了徹底的解構，據當時媒體指出，演後引起的激烈批評在北京實爲罕見。之後還進一步引發報紙、雜誌、期刊邀集專家學者們討論戲劇經典該如何被搬演的議題，討論延燒六個月之久，使演出轉變爲事件。然整個事件中被淹沒在話題之下的是，李六乙在此作品中進行其藝術生涯中極爲重要的實驗，即他把一九九〇年代起發展的「純粹戲劇」概念在此劇中推到極限，特別是表現人的多重意識、以及舞台時空轉換的無限性等的舞台手段。

實際上當時話劇觀眾對李版《原野》的激烈反應，多少和當代劇場舞台表演研究長期面臨的困境有關，即表演文本在劇場日益佔據核心位置，戲劇文學文本不再是主要欣賞和分析的對象（如李版《原野》），但大部分的觀眾仍舊抱持文學文本中心的欣賞習慣面對此類演出，而問題亦在於，像此類作品究竟該如何進行表演的文本分析研究？本論文以李六乙的《原野》作爲切入點，來掌握其戲劇理論觀念以及重要藝術手法，除了以田野調查蒐集與該劇相關之一手資料和訪談，我也嘗試透過聚焦於導演／表演文本之重要元素（包括舞台設置、場面調度重要手法與表演），來分析舞台作品的表演文本，並探討導演文本與劇本文本之間的相互作用產生的意涵。文中汲取法國戲劇理論家帕維斯（Partice Pavis）發展之表演分析（performance analysis）理論中關於表演連續性與向量化（vectorization）概念，作爲本研究分析的參考。由於此劇亦涉及曹禺《原野》在中國的詮釋轉變，文中也將討論李版《原野》在曹禺作品搬演史上的意義。

關鍵字：李六乙　《原野》　純粹戲劇　表演分析　向量化

臺灣大學學術期刊資料庫

Time-space and Acting of Multiple Consciousness ——Li Liuyi's Pure Theatre and his *The Wilderness*

Wei-yu LIN
Associate Professor, Department of Drama Creation and Application, the National University of Tainan

Cao Yu, one of the most significant modern playwrights, is called the Chinese Shakespeare. His plays have been long treated as inviolable in China; proof of this is apparent by the strong reaction of the critics and audience against a stage work of *The Wilderness* in 2000, directed by contemporary avant-garde theater director Li Liuyi. Li's stage version of *The Wilderness* was accused of being a thorough destruction of the original play, consequently an act of disrespect to Cao Yu. It finally resulted in a ban on Li's directing any play within the Beijing People's Arts Theatre for several years. According to the reports at the time, the fierce criticism against Li's production was indeed rare in Beijing. Moreover, for at least six months subsequently it led to a large-scale debate in newspapers, magazines, and periodicals on how one should put drama classics on stage. It is a pity that the experimental theatre production, one of the most significant in Li's life, caught no attention during the incident. In the work, Li successfully developed various artistic means for his concept of "pure theatre" which grew in the mid 1990s, such as the coexistence of human beings' multiple consciousness and the infinity of time-space on the stage.

The reaction against Li's *The Wilderness* was to some degree related to the habits of appreciation and analysis of the realist drama tradition that has been the orthodoxy in China for nearly a century. Like theatres in other countries, in contemporary Chinese theatre, drama literature texts are not the main object of a performance while performance texts have become increasingly essential. But methods for analyzing performance texts of the theatre work like Li's *The Wilderness* are seriously insufficient. This essay, first, aims at exploring the concept and techniques of theatre as practiced by Li Liuyi, by deeply analyzing the performance text of Li's *The Wilderness* in which stage settings, acting and mise-en-scéne as well as their relations to the drama literature texts will be carefully examined. Partice Pavis's concept of vectorization will also be taken into consideration during the analysis. Secondly, since Li's version is probably the boldest stage interpretation of *The Wilderness*, the history of staging of Cao Yu's plays will be investigated so as to further unearth the significance of Li's *The Wilderness* in Chinese theatre.

Keywords: Li Liuyi *The Wilderness* pure theatre performance analysis vectorization

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文刀：〈不要拿經典開涮〉，《文藝報》，2000年9月（詳細日期不明）。

王毅：〈如此紀念？〉，《工人日報》，2000年9月4日。

北京人民藝術劇院編：《北京人民藝術劇院建院六十周年紀念 1952~2012》，北京：北京出版社，2012年。

田本相：〈也談新版《原野》和《日出》〉，《中國戲劇》2000年11期，頁14-16。

光明明：〈從演出史看《原野》的接受〉，《瀋陽師範大學學報》2004年第3期，頁76-80。

朱鐵志：〈「走了，是該走了」：看北京人藝實驗版《原野》〉，《中國演員報》第 249期，2000年9月22日。

李六乙：〈曹禺的當代性〉，收入涂小蝶主編：《從此華夏不夜天── 曹禺探知會論文集》，香港：香港話劇團，2007年。

李六乙戲劇工作室提供：《原野》專家座談會紀錄，2000年8月26日，未出版。

_____：《原野》舞台本（導演排練工作台本），未出版。

李靜：〈改造經典：是耶？非耶？新版話劇《日出》、《原野》震動京城爭議劇烈〉，《北京日報》，2000年9月13日。

李建鳴：〈用一流的審美，打開京劇的大門〉，《文匯報》，2014年12月24日，https://mp.weixin.qq.com/s/6flXYu4dKNyJ42EzZDcQ3g，讀取日期2018年8月21日。

佚名：〈李六乙：被罵得越多越堅定自己是對的〉，見新京報網， 2019年1月21日，http://www.bjnews.com.cn/feature/2019/01/21/541380.html，讀取日期2019年1月31日。

克里斯多夫．巴爾梅（Chirstopher Balme）著，耿一偉譯：《劍橋劇場研究入門》，臺北：書林出版社，2010年。

呂彥妮採訪：李六乙，2015年12月11日，未出版。

林偉瑜採紡：李六乙，北京：2002年12月17日、2003年9月11日、2012年9月7日， 2018年7月16日、2018年7月17日、2018年7月19日。未出版。

胡非玄：〈簡論話劇《原野》之改編〉，《戲劇之家》2009年第1期，頁64-67。

孫傑：〈解構主義的遮羞布──議實驗戲劇《原野》〉，《中國戲劇》第11期，2000年11月18日，頁17-19。

唐斯復：〈名著經典該如何解讀：北京人藝實驗版《原野》招來激烈批評〉，《文匯報》，2000年9月5日。

曹禺：《原野》，收入傅謹主編，本卷主編陸煒：《中國話劇百年典藏── 作品卷1930-37》，北京：人民出版社，2015年。

婁悅：〈招牌和幌子：演員、觀眾說《原野》〉，《中國演員報》第249期，2000年9月22日。

陳吉德：〈每一次實驗必將探尋新的精神典型── 李六乙論〉，《戲劇藝術》2018 年第1期 ，頁4-13。

陳亂亂：〈專訪北京人藝李六乙導演：此先鋒非比先鋒〉，搜狐娛樂，2012年9月27日，http://xiju.chnart.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=13&id=1078，讀取日期

臺灣大學學術期刊資料庫

2017年11月15日。

陽羨客：〈「那隻鳥的飛法錯了」——從仇虎扮演者胡軍答記者問談起〉，《中國演員報》第249期，2000年9月22日。

畢普賽維克（Edo Pivcevic），廖仁義譯：《胡賽爾與現象學》，臺北：桂冠出版社，1997年。

童道明：〈《金鎖記》——難以挑剔的藝術完整性〉，《中國戲劇》2012年第3期，頁15。

董炳月：〈論《原野》的精神內涵——兼評《原野》研究中的某些觀點〉，《中國現代文學研究叢刊》1990 年第4期，頁88-108。

解璽璋：〈學習作李六乙的觀眾〉，見解璽璋的Blog，2007年1月11日，http://xizhangxie.blog.sohu.com/102101791.html，讀取日期2018年10月28日。

13萬昭：〈一個老觀眾的心理話——人藝新排《原野》《日出》觀後〉，《文藝報》，2000年9月28日。

劉平：〈想批評、沒激情——看新版《原野》〉，《文藝報》，2000年8月31日。

錢理群：《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》，北京：北京大學出版社，2007年。

戴婧婷：〈北京人藝何去何從〉，《中國新聞周刊》2006年第9期，頁36-37。

瀨戶宏：〈談談實驗戲劇《原野》〉，《中國戲劇》2001年第1期，頁17-18。

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. London; New York: Routledge, 2006.

Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: theater, dance, and film*. Trans. David Williams. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2003.

Reinelt, Janelle G. and Joseph R. Roach. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫