戲劇研究　　第19期
Journal of Theater Studies
2017年1月　　頁111-134
DOI: 10.6257/JOTS.2017.19111

當代戲曲中的布雷希特疏離效果重探：奇巧劇團的《波麗士灰闌記》*

謝筱玫
國立臺灣大學戲劇學系助理教授

前言

一九三五年春，梅蘭芳（1894-1961）巡迴至蘇聯演出，當時在莫斯科的布雷希特（Bertolt Brecht，1898-1956）看到梅蘭芳的示範演出，對於中國戲曲的風格化表演嘆服不已，有感而發，寫下〈中國戲曲表演的疏離效果〉（Alienation Effects in Chinese Acting）。文章一開頭即以「疏離效果」標示傳統戲曲的表演，並且表示，「此手法亦見諸於近期德國的非亞理斯多德式（不依賴移情）戲劇」[1]。田民在他一九九七年的論文〈爲誰服務的『疏離效果』？布雷希特對古典中國劇場的（誤）詮釋〉（Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre）中，以戲曲美學的角度重新審視布氏的論點，以子之矛攻子之盾，逐一駁斥布雷希特對戲曲的理解。認爲布雷希特對中國傳統戲劇的理解過於片面，只是拿來爲自己的理論服務。[2]

首先，田民認爲戲曲雖然具有對觀眾說話、自報家門等形式，不存在西方寫實主義中的第四面牆，但也不表示戲曲表演就如布雷希特所以爲的是反幻覺劇

* 感謝奇巧劇團提供首演當天演出錄像與劇本。本文關於《波麗士灰闌記》劇情與對話的引用，皆參考演出錄像。

1 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willett (London: Methuen, 1964), p. 91.

2 Min Tian, "'Alienation-Effect' for Whom? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre," *Asian Theatre Journal* 14.2 (Fall 1997): 200-222.

臺灣大學學術期刊資料庫

場。相反地，演員以神似創造意境，透過演員虛擬實景的身段表演，觀眾仍被邀請進入詩意與想像的時空。觀眾的情感與想像皆被召喚與投入其間；演員與觀眾兩者關係親密，共同參與、共同成就戲曲劇場幻覺。其二，布雷希特觀察到戲曲表演使用程式符號，並數度以「冷」（cold/coldness）來形容伶人的表演，「表演者表現激動的情緒，但呈現毋須帶火氣」，宛若執行重複的儀式。[3]殊不知戲曲演員的表演乃建立在觀眾對戲曲表演程式的嫻熟上，因爲布雷希特對戲曲所知甚淺，戲曲表演方對他產生了陌生奇異的間離作用。布氏只看到外在符號，卻不知道對戲曲觀眾與演員來說，那些符號——經美化與濃縮提煉的日常生活動作——還代表著現實中的情感，也會在觀演之間召喚出相應的情感。其三，戲曲演員在身體上的訓練與控制，讓布雷希特看到演員表演中自我覺察的一面，而以爲戲曲表演是理性駕馭情感之上，（就像他在劇場中所追求的智性）。在他看來，戲曲演員客觀「引用」了角色，[4]只是展示了外在符號，並沒有進入角色。田民以中國歷朝表演藝術家軼事爲例反駁，[5]有力地論證戲曲演員在演出時，實則投入深情，並非如布雷希特所謂的冷靜地觀察自身、與角色保持距離。

布雷希特在戲曲表演中所感受到的疏離，實則是因爲他對於戲曲的表演程式陌生所致。對於在戲曲文化下耳濡目染的廣大戲曲觀眾而言，觀賞一般戲曲演出並不會自動產生間離效果。布雷希特在寫下該文之時，對於史詩劇場如何發揮辯證作用早已醞釀多時，許多相關的想法見諸他當時的文字，梅蘭芳的表演乃臨門一腳，印證了他自己呼之欲出的論點，布雷希特一廂情願、對號入座地解讀了戲曲表演。因爲布氏對於京劇藝術的無知與曲解，卻刺激他提出「疏離效果」一詞與影響後世的理論。

布雷希特於〈中國戲曲表演的疏離效果〉正式提出「疏離效果」的概念，加上其中對中國戲劇的洞察，使得該文廣爲人知，更有甚者，「布雷希特的誤讀竟然轉而影響到中國人自己對京劇的看法」，十分弔詭，甚至幾十年來中國學者因

3 Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 93.

4 Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 94.

5 例如明朝李開先《詞謔》記載伶人顏容飾演《趙氏孤兒》中的公孫杵臼，因不滿意自己的台上表現，回家即把自己的耳光打到紅腫，取一木雕孩兒，對著鏡子練習，「說一番，唱一番，哭一番」，反覆揣摩角色情感，隔日再演此戲，果然台下觀眾「千百人哭皆失聲」。又如清朝焦循《劇說》中記載明末女伶商小玲演《還魂記》〈尋夢〉一折，唱到「待打並香魂一片，陰雨梅天，守得個梅根相見」，勾起無限心事，悲從中來，難以自持，遂倒地不起。參見Tian，頁32。

臺灣人文學術期刊資料庫

這個「美麗的錯誤」，仍將布氏「視爲京劇的『解人』」，紀蔚然援引西方學者指出，「布雷希特在面對京劇時，他秉持的是『刻意誤解的意志』」。[6]另外，孫惠柱也曾以自己二〇〇五年在新加坡排《高加索灰闌記》的經驗說明，戲曲的寫意表演能營造出詩意的舞台幻覺，甚至可以比寫實的幻覺還要強烈，反而更容易和觀眾拉近距離，實現的是「連接效果」而非「間離效果」。[7]

其實，辯證劇場的實際效用有不少值得爭議之處，即，布雷希特的疏離手法是否眞能促使觀眾從台上劇情的發展中抽離、從而產生批判的態度，結果可能見仁見智。[8]馬丁．艾斯林（Martin Esslin）即表示，布雷希特的疏離效果有其實踐的矛盾與困難，蓋認同與移情乃人類溝通的基礎，觀眾很難不去認同角色，布雷希特的《勇氣媽媽》、《高加索灰闌記》的實際演出情況與觀眾反應，都是疏離效果的反證。[9]布雷希特的疏離手法是否眞能達成他所想要的目的，在上個世紀就已有不少爭議；而今日，「疏離」手法推陳出新，劇場老鳥恐怕見怪不怪，同

---

6 詳見紀蔚然：〈跨文化之正解與誤讀——台灣劇場改編西方正典之實驗意義〉，收入林鶴宜、紀蔚然編：《眾聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》（臺北：書林出版有限公司，2008年），頁59-60。這部分評論他主要參考田民的另一篇論文，"Who Speaks and Authorizes?—The Aftermath of Brecht's Misinterpretation of the Classical Chinese Theatre."田民該文並強調，布氏對中國戲曲的誤讀所造成的結果，導致了頗爲諷刺的情境：自我被他者界定，因而更豐富，然而這卻源自一連串的誤會。如此的誤解或對藝術的實驗性有助益，卻取代了他者的眞正面貌，使我們對戲曲本質的認識模糊不清（見紀蔚然，頁60-61）。

7 見孫惠柱：〈從「離間效果」到「連接效果」——布雷希特理論與中國戲曲的跨文化實驗〉，《戲劇藝術》2010年6期，頁100-106。他在文中並指出，布雷希特的離間理論強調演員與角色、觀眾與角色間的對立，而中國傳統哲學的主流往往更看重陰陽交互的雙重性，演員無須跳出角色，能以角色的身分和觀眾建立直接的連結。

8 筆者近期所指導的學生徐紫芸，其碩士論文以接收者的角度探討布雷希特辯證劇場的政治效用，將能動性放在受眾上，討論觀眾的接受與詮釋是否與布雷希特在其劇場中預設的目標相合或擦槍走火。她的論文假設前提即援引佛格森（Francis Fergusson），表示布雷希特期望的辯證效果也許只能在受訓妥當的左翼觀眾身上得到發揮。徐紫芸以哈琴（Linda Hutcheon）的反諷（irony）理論出發，哈琴以詮釋者的認定作爲反諷是否成立的要件，並且通常要在同一個話語共同體中，才能確保訊息與意義的成功拋接。由哈琴的理論思考布雷希特的疏離手法，布雷希特想在劇場達成的批判教育目的，恐怕只能在其同溫層（例如相同意識形態者）之間發揮作用，而難以對一般大眾發揮其預設的功效。其編劇策略與場面調度安排所希望刺激觀眾思考的方向，（例如強調人是環境的產物，因此我們應當起而改變社會），在實際執行上，觀眾可能有截然不同的解讀。參見徐紫芸：《布雷希特辯證劇場的政治效用》（臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2017年）。

9 Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work* (New York: Doubleday, 1961), p. 141.

臺灣大學圖書館典藏資料庫

樣的手法，是否還能令觀眾驚奇，從而引發批判態度？今日談論布雷希特的意義究竟何在？我認爲莫努虛金（Ariane Mnouchkine）的一句話提供了很好的方向。法國陽光劇團的創始人、知名導演莫努虛金在一次訪談中談到布雷希特對她的影響：與其說布雷希特給她形式上的啓發，不如說他提示了一種劇場的願景（a vision of theatre）。[10]筆者認爲，布雷希特手法背後的劇場願景（即，以藝術介入社會的入世精神，創作者對所處環境的關懷意識）與對後世的影響，應是今日談論布雷希特的意義。

疏離效果（德文*Verfremdungseffekt*，英文*Alienation effect*或*Estrangement effect*），又譯爲間離效果，有使陌生化、使奇異化之意，或做「產生距離的效果」（the distancing effect）。筆者同意傳統戲曲劇場並沒有什麼理所當然的疏離效果，也認爲布雷希特之不欲觀眾認同角色乃違反人類天性，（人類自小聽故事也都是從認同角色開始）。因此筆者認爲，所有關於疏離效果的執行與討論，應該回歸到布雷希特辯證劇場[11]的目標與精神，即，以打破劇場「慣習」來製造陌生效果，以此陌異感知經驗在觀賞與演出之間打開批判思考的距離，進而刺激觀者實際採取行動，投入社會改革。

奇巧劇團二〇一三年夏季推出的《波麗士灰闌記》，改編自布雷希特的《高加索灰闌記》。此劇由劉建幗編導，受邀爲該年度臺北藝術節的開幕節目，於中山堂戶外廣場演出。與首演同時，距離中山堂不遠處「凱道萬人送仲丘」的活動正熱烈展開，十餘萬民眾自發地走上街頭，對於下士洪仲丘遭過度懲處而死於軍中一案，要求軍方查明並公開眞相。《波麗士灰闌記》的主題（呼求眞理與正

[10] Dennis Bablet, “Towards a New Form: From an Interview with Ariane Mnouchkine,” *Collaborative Theatre: Le Theatre du Soleil*, ed. David Williams (London: Routledge, 1999), p. 56.

[11] 史詩劇場的概念源自皮斯卡托（Erwin Piscator，1893-1966），乃一種致力討論政治社會議題的戲劇形式，在敘事上有別於亞理斯多德式的時空一脈相扣的綿密構作，表演上也有別於寫實主義。布雷希特早年也曾與皮斯卡托合作，並自承受其影響甚深。皮斯卡托的史詩劇場實驗／實踐主要在舞台設計與場面調度上，布雷希特則更著意於語言、敘事、以及演員在史詩劇場所扮演的角色上。布雷希特晚期漸不使用「史詩」一詞，而以「辯證」（dialectical）來指稱這種希望激發觀眾批判態度的劇場形式。參照J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 136, 140, 153. 因「史詩」較爲人所知，以及本文也論及布氏早期的理論（他主要的劇場理論都是早期寫就），故本論文仍多使用「史詩劇場」一詞，若要強調其劇場的辯證與批判精神時，也會使用「辯證劇場」一詞。

臺灣大學學術典藏庫

義）與當時社會上方興未艾的公民運動相互呼應。在思想與意識型態上，劉建幗的改編本融入當代的政治關懷，深得布雷希特之趣；編導的敘事技法與劇場呈現，也與布雷希特的戲劇美學理論若合符節。更重要的是，奇巧劇團對於跨劇種戲曲實驗行之有年，打破一般人對戲曲的期待與想像，巧妙揉合豫劇與歌仔戲，形成一種搖滾戲曲音樂劇。奇巧劇團在音樂上的實驗與劉建幗對於戲曲元素的「出格」使用，也別有一種布雷希特所欲達致的疏離效果。

本文試圖透過奇巧的《波麗士灰闌記》，探看布雷希特的劇本與理論在臺灣當代戲曲中，可以如何落實、發展與變異。由於布雷希特的劇場美學理論與劇場實踐涵蓋編、導、演三個層面，以下的討論，將就劇本（內涵與編劇手法）與劇場（場面調度與表演）兩個部分進行分析。

一、從高加索到臺灣波麗士：劇情與意識形態

灰闌記的故事一度頗盛演於一九二〇年代的歐美劇壇。一八三二年，法國漢學家儒蓮（Stanislas Julien）由臧懋循的《元曲選》中翻譯了李潛夫的雜劇《灰闌記》。一九二五年，德國詩人克拉本（Klabund）將之改編，注入愛情色彩，同年並相繼於柏林、維也納等地演出。此版本大受歡迎，其英文譯本在一九二九年的倫敦上演，並由華裔女演員黃柳霜（Anna May Wong）主演，英國知名影星勞倫斯．奧利佛（Laurence Olivier）亦參與該製作。一九二五年至一九五〇年克拉本的版本在美國也有數次演出紀錄。[12]因此，一九四四年左右布雷希特於美國寫作《高加索灰闌記》時，對《灰闌記》的故事已不陌生。他在《高加索灰闌記》的序曲中即透過吟遊詩人／歌者之口自陳：「這次帶來的故事是來自中國的《灰闌記》，但當然我們演出的是一個改編的版本。」

布雷希特的《高加索灰闌記》[13]爲戲中戲架構。在序曲中，蘇聯高加索山區

12 Wenwei Du, "The Chalk Circle Comes Full Circle: From Yuan Drama through the Western Stage to Peking Opera," *Asian Theatre Journal* 12.2 (Autumn 1995): 308.

13 《高加索灰闌記》爲布雷希特流亡美國六年之間所寫的劇本。劇本發展過程中，布雷希特爲了幫飾演法官阿茲達克的朋友加戲，「灰闌記」的故事遂衍生爲兩個主要角色的故事：（1）古如莎解救與扶養與自己非親非故的幼子；（2）在亂世中，阿茲達克如何由一介平民成爲法官。最後兩股故事合而爲一，講法官阿茲達克如何仲裁古如莎與總督夫人的扶養權官司。見John Willett and Ralph Manheim, “Introduction,” *The Caucasian Chalk Circle*, trans. James and Tania Stern, and W.H. Auden, eds. John Willett and Ralph Manheim (New York:

臺灣大學藝術學研究所圖書館

的兩個公社爲了河谷的產權歸屬爭論不休，歌者帶著樂師們獻演了一則寓言《灰闌記》，想藉此給相持不下的土地經營權之爭一些啓發。《灰闌記》爲全劇的敘事重點：侍女古如莎在政變當中決定帶著遭通緝的總督幼子逃難，古如莎的一念之善與母性本能使她遭受重重苦難，甚至爲了杜悠悠衆口、給小孩名分，她嫁給不愛的人。風頭過後，拋棄親生幼子的總督夫人出面追討扶養權，最後，在不按牌理出牌的流氓法官斷案之下，孩子判給了養母而非生母，（有別於元雜劇《灰闌記》之結果）。於是，結尾歌者的唱，判給「善於對待者」，也暗示河谷應歸給最能愛護與經營的一方，兩個公社在討論中也理性平和地解決了紛爭。劇中劇的「裡」「外」故事在這一層關係上產生連結與互喻：一個是「搶孩子」，一個是「爭土地」，兩個關於所有權的爭奪彼此如「鏡像」般互映。[14]灰闌記故事爲全劇主體，旨在披露上層社會的腐敗，凸顯底層的良善力量。

劉建幗的改編本《波麗士灰闌記》承襲原劇的戲中戲架構，但是將外框的時空設定——布雷希特當時的蘇聯社會——改爲她所處的臺灣。一個歌仔戲班排演《高加索灰闌記》，但這個戲班內卻發生了命案。一開場，團主發現團員阿宏的屍體，引來警察偵查此案。熱血的菜鳥警員阿克自願加入偵察小組，因爲死者阿宏是他的高中好友，他積極辦案，想找出殺死好友的兇手。老鳥警探看上劇團的當家小旦，忙著在旁泡妞把妹。全劇就在警察辦案與劇團排戲之間交錯進行，「波麗士」這一情節爲主線，戲中戲《灰闌記》（古如莎帶嬰孩逃難與法官畫下灰闌斷案）成爲副線，案情的發展與《灰闌記》的劇情交織互扣。最後，阿克發現兇手原來是老鳥警官賽門。賽門乃天之驕子，年輕、挺拔、英俊，父親是警政署長，有著大好前程等著他。菜鳥阿克雖然推論出兇手，但證據早被銷毀，只能眼看著壞人逍遙法外，甚至囂張對嗆：「張開你的眼睛看看，十萬人走上街頭都撼動不了的是什麼？後台，高層，你懂不懂是什麼？」劇末，阿克黯然在舞台上回憶年輕時與好友阿宏的約定，那時他仍天眞地深信警察工作可以帶來正義，對

Arcade Publishing, 1994). 此劇於1948年首演於美國，1954年布雷希特帶領柏林人劇團在東柏林演出，並於1955年至巴黎演出。

14 參見Bertolt Brecht, "On 'The Caucasian Chalk Circle,'" trans. Hugo Schmidt and Jerome Clegg, *The Drama Review* 12.1 (Autumn 1967): 94.在這篇文章中，布雷希特談論《高加索灰闌記》以及柏林人劇團的製作。他指出，全劇的主要矛盾衝突來自於古如莎想在戰亂中保全小孩，而小孩的存活與她自身的利益是相衝突的，「逃往北山」一景顯示她的內心不是沒有替自己打算。但是當她眞心地把小孩當成自己的時，小孩的利益即與她個人的利益合而爲一。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

映《灰闌記》的結局，法官不畏強權，將孩子判給了眞心疼愛他的古如莎，阿克感慨萬千：「我知道爲什麼我們都喜歡看戲曲，至少在戲裡，正義可以得到伸張。」古如莎與阿克代表善良的力量，「戲裡」好人有好報，「戲外」挫敗的阿克只能仰望蒼天，質疑正義何在。於是，公理正義的彰顯與隱蔽成了貫穿全劇的核心思想，主副兩條情節線以結局對比的方式同時產生連結與互喻關係。

《波麗士灰闌記》以「波麗士」爲主線，以「灰闌記」爲副線，並且刪除法官阿茲達克如何於亂世竄起這一段，等於大幅改寫布雷希特原劇，精神上卻深得布氏之趣。布雷希特相信世界是可以改變的，希望可以藉由劇場推動社會改革。他自年輕時即對當時的德國戲劇強烈不滿，認爲當時的劇場墮落、愚蠢、心智怠惰，他喜歡以衣帽間爲喻，表示當時的劇場讓觀眾在寄放衣帽之餘，一併也寄存了他們的腦袋，甚至嘲諷地指出，觀眾們在散戲後不滿意地湧出劇院，表示當時的劇場還有救。布雷希特在看戲、作戲與寫劇評間，也致力於催生適合科學時代的新的劇場，追求一種智性與理性的戲劇內容與劇場形式。他認爲傳統亞里斯多德式戲劇，觀眾過於投入情節發展當中，成爲被動的訊息接受者。在他理想的劇場中，觀眾應保持清醒、具批判意識，在看戲的同時也意識到問題並加以思考。[15]他喜歡以歷史化的手法講故事，將場景設定在他方彼時，以古鑑今，讓觀眾反思「如果我生在彼時又當如何？」於是，他在編劇、場面調度、演員表演等各環節上推動疏離手法，意在以奇異化、陌生化的方式打破慣習，在演員與角色、觀眾與角色的認同過程中製造中斷與阻礙，使其與劇情發展保持一定的批判距離。布雷希特同時在情節上辯證，呈現個體是由社會與經濟等這些可變因子所形塑，因此個人的悲劇是其背後的社會經濟結構所造成的。一旦觀眾意識到這一點，應會在走出劇場後有所行動，改變社會。

《波麗士灰闌記》首演當天，臺灣因爲洪仲丘事件而群情激憤。義務役士官洪仲丘在即將退伍前遭體罰過當而死亡，其死因充滿疑點，背後牽扯出軍中的階級、管理與貪腐等問題。長官前往禁閉室「關心」洪仲丘的關鍵八十分鐘，監視器竟剛好無畫面，不排除人爲致死的可能。而政府第一時間的調查與處理，官僚顢頇，有官官相護之嫌，更引發民眾強烈不滿。於是，在洪仲丘告別式的前一晚，公民1985行動聯盟透過網路發起「萬人白T凱道送仲丘」晚會，上萬[16]民眾

15 Brecht, *Brecht on Theatre*, pp. 4-37.

16 實際參與人數，主辦單位估算爲25萬人，台北市警局統計約11萬人。此活動促使軍事審判

臺灣大學學術期刊資料庫

自發地聚集在總統府前的凱達格蘭大道一帶，送洪仲丘最後一程。身穿白衣，代表要求「眞相大白」，此活動因而也有「八月雪運動」之稱。在洪仲丘事件爆發之前，臺灣社會已有許多不公義之事在發生與被披露，民怨與公民運動的能量蠢蠢欲動，例如都市更新計畫中，政府圖利財團，不當徵收土地之事頻傳。洪仲丘事件吸引十萬餘人走上街頭，除了有對洪家悲劇的同情與軍中黑暗的憤怒之外，也是長期對政府種種的不滿與不信任之爆發。因此，當編劇因應時事加入「你把證據都湮滅了，就連監視器的畫面都是黑畫面」，台下響起一片掌聲與呼聲。而劇末，靠爸族警官賽門囂張地面對悲憤的菜鳥阿克而得意洋洋，公理正義未獲伸張，呼應不遠處臺北市正沸沸揚揚的集會運動之訴求，反映臺灣社會所累積的憤怒，劉建幗想傳達的訊息與信念令觀眾感同身受。此劇獲第十二屆台新藝術獎第三季提名的原因即是：「以外台歌仔戲的形式，偷渡諷刺時事內容。在警察大樓前廣場揭露警界內容，影射當朝弊案。群眾劇場的氛圍，奪回公共空間的政治性。」[17]

《波麗士灰闌記》的結尾節奏緊湊，一氣呵成。在「菜鳥警察的大發現」一景中，阿克發現了兇手，也發現世界之不公義，（此案已由某個黑幫小嘍嘍出面自首頂罪）。舞台上重現阿宏之死，歌者唱「記者的鏡頭決定你的視線，名嘴的嘴巴決定你的觀點，街上的遊行胡亂被人抹滅，誰有人魚線，誰有事業線，誰在挑戰誰忍耐的極限」，指涉臺灣媒體新聞與談話節目對社會事件選擇性地播報。阿宏／阿克最後在賽門警官得意高唱，「菜鳥警察的大發現，沒人會當一回事。只要有權有勢，保證沒事」歌聲中，倒臥灰闌／粉筆畫出的人形內，似乎也象徵著公理正義在現實的死亡。接著，場景轉至劇團演《灰闌記》的大結局，法官的聲音「你們誰能將此子自灰闌中拉出，便是生母」出現，燈亮，二女爭子場景在下舞台演出，法官在河南梆子歌聲中明快精彩地斷案，並要古如莎與愛人帶著孩子遠離。下一景，阿克黯然在台上回想年少時與阿宏的約定。演員下戲，鼓勵

法修法，在非戰爭時期，將軍人審判由軍法體系移至司法體系偵審。關於這個事件的始末，維基百科「洪仲丘事件」、「白衫軍運動」條目有豐富的資料整理記錄。並參考其他媒體報導，如中國新聞網「25萬白衫軍的力量，台灣軍事偵審制度將走入歷史」、*BBC* "Taiwan Protest over Hung Chung-chiu Death," *The Wall Street Journal* "Soldier's Death Sparks Massive Protest in Taiwan," *CNN* "Taiwan Protest Throw Spotlight on Asia's Military Service."

17 提名人林于竝。見台新銀行文化藝術基金會ARTalks網站http://talks.taishinart.org.tw/juries/lyp/2013111206，2013年11月12日。讀取時間2016年9月9日。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

安慰阿克：「就算無法改變世界，也要努力成爲不會被世界所改變的人。」最後，全體演員出來大合唱，要觀眾「Do something」，「散了戲，不要無感地離去」。如劉美芳在表演藝術評論台的劇評所記錄：「台上激昂控訴、積極鼓舞，台下觀眾手上的小燈齊亮，滲入戲外現實的無力與憤怒，與凱道上的手機燈光形成奇特的呼應。」[18]編劇以善惡無報的暗黑結局暴露社會問題，全劇充滿政治社會意識，並呼籲觀眾採取行動，改變社會。創作的精神與布雷希特的理念遙相呼應。

二、敘事與調度手法：跳脫角色、夾敘夾議夾演

劉建幗的改編本在思想上充滿布雷希特精神，其編劇手法與調度技巧也深得布雷希特史詩劇場之趣。開場以音樂劇式的序曲開始，編曲一氣呵成，語言在國臺語間轉換，曲風也隨之流動變換。四個戲班的團員唱著新編的現代風曲調：「死人，死人，舞台上有死人，一個安詳的早晨，團主拉開門，拉筋暖暖身，放送尖叫聲，看到了死人。舞台上常常有死人，多少帶著表演的成分，這次是眞。」集體以第三人稱的敘事方式，像是說書般邊歌舞邊演。接著，團主問戲班眾人究竟報警了沒，音樂轉換爲梆子曲風的新編曲調，老鳥警官賽門（劉建華飾）英姿煥發登台，身邊簇擁著員警數名，歌舞：「兇手在逃，月黑風高，追尋著死亡的味道。命案現場，身影環繞。正義之火，胸中燃燒。」接著，曲風轉爲爵士樂風，劉建華姿態轉爲油腔滑調、自命不凡：「幾年之後，菜鳥變成老鳥，就是這個調調。擦槍是我的嗜好，深藍是我的低調。辦案當然很重要，泡妞，業餘的情調。」賽門警官的登場與自報家門在第三人稱與第一人稱之間轉換，老鳥以敘述方式演出自己的轉變。旋即音樂又流暢地轉爲歌仔戲曲風，戲班眾人上場，以臺語齊聲唱：「社會的正義甘擱有？法律敢是大公無私？……Please, police. 恁攏是乎阮等太久。」緊接著，熱血警察阿克場外一聲「不好意思，我遲到了！」精神抖擻登場。序曲中重要人物一一出場，以歌舞與文詞介紹角色的形象，也隱然開始質疑法律與正義。

第一幕開始，警察詢問案情始末，戲班眾人表示不善言辭，乾脆「用演的給

[18] 劉美芳：〈泯除本位，多元混融《波麗士灰闌記》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7244，2013年8月7日。讀取時間2016年9月9日。

臺灣大學學術期刊資料庫

你們看。」於是，開始邊陳述邊演出命案發生之前的情景，時而中斷發表意見，「看起來阿宏在你們團裡的人緣還不錯。」「對啊，他人超好的」。此處讓人聯想到布雷希特所提倡的新表演方法。布雷希特認爲傳統戲劇劇場中演員催眠自己也催眠觀眾，他對此頗不以爲然。他心目中理想的劇場兼具智性與儀式性，演員與觀眾之間要劃清界線，即，觀眾不宜過於認同角色。[19]觀演之間的疏離可以透過表演來達成。他在〈街景〉（The Street Scene）一文，對於史詩劇場中的演員應該如何表演有具體的指示說明，要求演員適時抽離角色，與之保持批判距離。布氏以車禍現場的目擊者爲例，表示史詩劇場中，演員對待其角色，就像目擊者轉述車禍經過給旁人知曉一樣，時而化身其中演出事件中的司機與行人，時而跳脫事件，以旁觀者的立場描述，甚至對事件加以評論。而目擊者還原事件的演出並非全然地模仿當事人，而是一種報導與轉述，不需要營造任何擬眞的幻覺。如此的示範演出同時也有其終極目的，或許是要指出誰該負責，或者是今後可以如何避免事故重演。布雷希特以此例爲範本，希望史詩劇場的演員在融入劇情成爲角色的同時，也可以保持一定程度的清醒，對自己的角色有批判態度，以「示範」、「引用」的方式呈現角色以及他所處的情境，[20]從而激起觀眾的批判態度。

演員在史詩劇場的表演中也得對劇作家所勾勒的世界與事件採取某種態度，而不能毫無保留地認同。如藍劍虹所說，演員也得以一種「驚訝的姿態」來看待作家的世界（劇本），「正是此兩個世界（作家和演員）的相互衝撞才能使被演出的人物處於矛盾狀態」。[21]《波麗士灰闌記》第一幕的處理正體現了布氏在〈街景〉一文中所舉之例。而這樣的編劇敘事手法：在角色與說書敘述之間轉換，夾敘夾議夾演，乃常見的營造疏離效果之法。戲班眾人在倒敘間重現了命案前的場景，提供了一種版本，（這裡戲班眾人好比是劇作家，給了我們一個劇本），警員阿克化身死者阿宏於其間扮演，但因戲班眾人也有嫌疑，阿克也不時（從演員的身分中）跳脫出來，與一旁「看戲」的長官賽門（這裡賽門成了觀眾）質疑這個版本的眞實性。「演員」與「觀眾」在此討論、共同參與敘事的發展。演員的表演與敘事方式也引領了台下的觀眾一同參與敘事過程。「史詩劇場

19 Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 26.

20 Brecht, *Brecht on Theatre*, pp. 121-122.

21 藍劍虹：《現代戲劇的追尋：新演員或是新觀眾？：布雷希特，莫雷諾比較研究》（臺北：唐山出版社，1999年），頁117。

臺灣大學學術期刊資料庫

演員的任務是將觀眾轉化爲——『共同敘事者』」，觀眾處於主動的位置，「在心裡默默地設想出新的、不同的行爲模式和情境，且隨著台上劇情的發展，把它們與台上所演出的進行比較」，並「有機會以一偏航、改道、派生的方式參與敘事過程的發展」。[22]

三、敘事與調度手法：喜劇式中斷

戲班眾人「示範」還原事發當日阿宏死前所發生的事情，並由菜鳥警察阿克扮演阿宏，進行到一半，「阿宏」跳脫角色，不解：「請問長官，爲什麼要屬下扮演死者阿宏？」這一本正經的詢問與戛然出戲，製造了喜劇效果。（隨著劇情發展，阿克與阿宏都象徵現實社會中的一股清流，所以兼演自有其道理）。

劇中常見這類的突然中斷及其所造成的喜劇式疏離效果。例如接下來一景，豫劇【倒板】中，古如莎在戰火離亂中帶著嬰孩逃難上場，同時在回憶中重演爲何孩子此刻會在她懷中。這段音樂激昂、節奏緊湊。王海玲飾演的古如莎掙扎是否該自求多福，或者該冒生命危險帶著嬰孩逃離，曲調數度在豫劇【快二八】與新編歌仔曲調中穿插，最後，她以豫劇【飛板】對嬰孩唱：「一聲喚，竄進我心房。一聲喊，哭聲震四方。你爲何張眼將我望，你爲何呼喊似徬徨？」幕後新編歌仔曲調唱：「那是善良誘惑的力量，凝視越久，力量越強。」古如莎決定要帶著小孩逃離，幕後歌仔調【蓮花鐵三郎】唱：「烽火無情家離散，趕盡殺絕手段殘。」緊接著軍官帶著追兵上，念【撲燈蛾】：「王爺下了追殺令，四處搜查如雷霆。若是找到小雜種，格殺勿論不留情。」幕後【蓮花鐵三郎】續唱：「帶子逃難步蹣跚，重重追捕刀光寒，但願蒼天能開眼，一路平安往北山。」追兵殺上，演出方酣，戲正熱絡，軍官（孫榮輝飾）無情的刀正要劈向古如莎，卻見他跳出軍官角色，以團主身分對著飾演古如莎的王海玲納悶道：「怎麼是王老師你啊？我是請你來做『法官』，不是這個什麼莎。Jolin呢？」旁人答：「Jolin去做筆錄還沒回來。」又是一個喜劇式的跳脫中斷，以此干預舞台上的行動，製造觀眾對舞台上事件的距離，也讓演員暫時抽離該角色，在角色之間轉換。

如此的中斷，將時間拉回命案現場的此刻。「波麗士」這線的敘事，常於再現過去（阿宏死前）與偵查命案的當下之間來回穿梭；「灰闌記」這線的敘事，

[22] 同上註，頁200。

臺灣大學學術期刊資料庫

也是在戲班演員排戲與古如莎的故事之間流動。在《灰闌記》正緊湊排演時，出現一個反高潮的中斷，讓一切回歸殺人謎團未解、疑雲重重的戲班。敘事斷裂所營造的可能性批判空間，仍扣回「眞相未解」的此刻，可見編劇著意探討的是「阿宏之死」這個沉重命題，但使用的是輕鬆的喜劇手法。以悲劇與喜劇調性的對比來營造衝突、以敘事中斷造成的戲劇節奏暫停，也是布雷希特用以打斷觀眾情感認同常見的戲劇建構技巧。

早在一九二〇年，布雷希特就曾寫到，「幽默是一種距離感」[23]。《波麗士灰闌記》演出生猛有力，僅管結局沉重，整體敘事卻是喜劇基調。這種舉重若輕的創作手法也與布雷希特的理念相符。布雷希特的劇場寓教於樂，他強調劇場的娛樂作用，喜用喜劇技巧表達其見解，達成其刺激觀眾、教育觀眾的目的。布雷希特對蕭伯納（George Bernard Shaw，1856-1950）讚譽有加，主要即對其幽默激賞不已，他認爲蕭伯納眞心喜愛寫作，作品散發出愉悅氣息，深具感染力。蕭伯納可以用風趣且不按牌理出牌的方式在劇本中探討議題。[24]同樣地，布雷希特自己也樂在創作中，並強調作品的趣味性。其女性戰友霍普曼（Elizabeth Hauptmann）曾表示，如果布雷希特沒有從他的作品中獲得樂趣，他會馬上加以修改。[25]同樣地，劉建幗作品的一大特色，即「歡樂」，她擅長以輕鬆愉悅且不落俗套的方式說故事，其中又隱含時代精神與政治關懷，往往令人拍案叫絕。

四、語言與音樂的出奇與變異

音樂更是推動奇巧劇團《波麗士灰闌記》疏離效果的重要環節。布雷希特喜在其話劇間加入歌謠，歌謠或輔助敘事、或呼應劇情、或評論場上人物。《波麗士灰闌記》爲戲曲音樂劇，加入歌謠本理所當然，但此劇在巧妙融合歌仔戲與豫劇之餘，又邀請流行樂歌手管罄，不時在情節關鍵處唱著現代流行樂風的歌曲，例如古如莎同時面對久別重逢的愛人與官兵質問小孩究竟是不是她的，她對愛人答否，對官兵又說是，掙扎於兩者之間，有苦難言。此時，白衣女子（管罄飾）唱【苦如沙】，在一旁用第三人稱口吻唱著古如莎的苦：「苦如流不盡的細沙，

23 J. L. Styan, p. 142.

24 Brecht, *Brecht on Theatre*, pp. 10-12.

25 Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 9.

臺灣大學學術期刊資料庫

錯的時候飲下走味的茶，且聽她心中所想，卻說不出口的話。你有你的戰場有廝殺，你有你的、我有我的血腥和懼怕。我的路上那兒有個孩子沒有家，我不忍心將他拋下，我爲了他乞討，爲了他嫁。……嚼下苦楚如沙，說不出口，說不出口啊。等待有意義嗎？愛情有永恆嗎？思慕還在吧，思慕還在啊……。」歌聲別有一種冷眼旁觀的冷靜，也有一種同情的悲涼。

這一景在布雷希特原劇第四景中出現，古如莎見到從戰場返回的愛人，彼時的她已爲人婦，兩人相顧無言，千言萬語卻不知從何說起。原劇裡場上只見兩人悠緩無聲的動作與簡單客套的交談，吟遊詩人／歌者則以旁觀者的角度唱出兩人無言間湧動的思緒與翻騰的心事。在歌聲中，時間彷彿在兩人的對望中凝結。布雷希特的歌者游移出入於戲裡戲外，像是置身事外的旁觀者，同時也參與其間予以評論。[26]歌者在原劇中敘情的職能在《波麗士灰闌記》由白衣女子所取代。而《波麗士灰闌記》這齣以戲曲音樂爲基調的戲，又因爲白衣女子唱著抒情的流行樂曲，在樂種上產生斷裂。於是，音樂上打破習慣與期待，如此的陌生化手段也在音樂層面上製造了一層批判距離。

除了音樂風格的不同，流行樂手管罄的聲音質地、行腔轉韻也都有別於其他戲曲演員的聲音。因此，白衣女子像是超然於兩個故事（波麗士、灰闌記）之外的第三層聲音，事件在她眼睛底下發生，她靜觀其變，偶爾開口評論。布雷希特的吟遊詩人是處於「高加索」這層故事來評論介紹「灰闌記」故事，而劉建幗改編本的白衣女子則更跳脫出來，除了評介「灰闌記」，也評介外圍故事「波麗士」。例如，賽門警官在阿克面前冷笑數聲揚長而去之後，白衣女子上場唱【無視無事】，台上開始轉場切換至重現阿宏如何而死：「冷漠的都市過日子，誰沒事找事，誰要管誰的生死，無視就沒事。爲何你要堅持，讓人笑你傻子，讓人笑你白癡，懷抱著善良，懷抱著善良，逃亡的樣子。」「波麗士」與「灰闌記」兩層故事的音樂在唱曲方式與曲風上充滿戲曲味道，白衣女子的聲音與音樂則獨立於兩者之外，產生不一樣的、第三者的聲音，而這樣的聲音又與她的職能頗爲相襯，也與布雷希特一再地試圖在其史詩劇場營造推動的冷靜觀看、思考評斷的疏離效果不謀而合。

奇巧劇團在戲曲音樂的實驗上行之有年。例如他們早期的作品《招弟復興打

[26] Bertolt Brecht, *The Caucasian Chalk Circle*, trans. James and Tania Stern, and W.H. Auden, eds. John Willett and Ralph Manheim (New York: Arcade Publishing, 1994).

臺灣大學學術期刊資料庫

狗趣》，講述高雄左營眷村的一對芋仔番薯夫妻檔的故事，因此南腔北調的語言與劇種音樂（歌仔戲、豫劇、黃梅調），正忠實體現臺灣眷村風貌，口音與語言差異所產生的笑話亦爲全劇的主要趣味。又如講述兩個幫派恩怨的《金蘭情X誰是老大》（2011年首演），語言的使用區隔了兩個幫派，（長田組組員主要說中文，黑龍組則以臺語爲主），雙語的混用（且國語使用比例偏高）反映了今日臺灣社會語境，並與故事設定相符，唱曲也沿用了這樣的邏輯，再加上音樂設計得宜，因此並不突兀。[27]豫劇小生劉建華飾演醞釀奪權的反派角色山崎，豫劇唱腔在劇中出現的時機都是山崎在內心琢磨時的獨白，跨劇種戲曲音樂的使用自成其邏輯。編劇與編曲完全跳脫單一劇種爲主體的思維，[28]既非豫劇，也不是歌仔戲，而是一齣使用了戲曲音樂與身段動作的戲。

到了二〇一三年的《波麗士灰闌記》，奇巧劇團這種語言與音樂上的揉雜，顯得更得心應手。樂器的使用，爵士鼓與傳統鑼鼓、胡琴與電吉他，同時發聲，這部分在外台歌仔戲胡撇仔當中行之多年，原有一定發展基礎，於是更大的亮點是在編曲上。首先，國臺語交替流暢，同一支曲子先後用兩種語言來唱也頗自然，例如阿克在回憶與阿宏的青春夢想之後，在胡琴的伴奏下以臺語唱歌仔調【情海斷腸花】：「猶記天眞，笑語誠懇。鳳凰花開，前程各奔。豈料重逢，天人兩分。查明眞相慰英魂。」旋即，爵士鼓與電吉他加入，【情海斷腸花】變奏，曲風變得搖滾，阿克改以國語唱：「禮物期待被打開，疑點渴望被解開。正義不應該被掩蓋，眞相不應該被黑暗掩埋。」從抒情到激昂，編曲風格的轉換使語言的流動自然無礙。更值得注意的是，不同劇種的曲調綿密互動、無縫接軌。例如在公堂審案一景，初時法官（王海玲飾）與古如莎（童婕妤飾）爭鋒相對，古如莎唱歌仔戲【七字跺板】，法官緊接著豫劇【快二八】，兩種曲調你來我

27 見筆者劇評〈豫劇，歌仔戲，誰是老大？《金蘭情X誰是老大》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=76，2011年9月19日。讀取日期2016年9月9日。

28 筆者在北京中國戲曲學院所主辦的海峽兩岸戲曲編劇高峰論壇中，曾以〈台灣小劇場戲曲的跨界實踐〉爲題，針對臺灣的實驗歌仔戲提出一些總體觀察。會中，大陸學者對筆者以「跳脫單一劇種爲主體的思維」來說明奇巧劇團的發展與實踐特別感興趣。戲曲通常以地方語言決定聲腔，而聲腔基本上定義一個劇種。大陸戲曲號稱有三百多種地方戲，而各地方戲曲在表演日益京劇化、均質化之際，聲腔成了界定劇種特色的主要特徵，也是其捍衛保存的最後防線，因此大陸戲曲的革新，在音樂與語言層面的嘗試，相對保守與焦慮，也因此大陸戲曲界對於奇巧劇團這種「打破單一劇種爲主體」的創作思維，覺得分外新鮮有意思。

臺灣大學學術典藏

往，不同劇種的音樂也體現了雙方不同的立場，兩家（透過音樂）爭鳴。更特別的是，兩種語言聲腔來回迅速拋接，在編曲與編腔的巧妙設計下，毫無扞格。此劇的編曲，歌仔戲部分爲何玉光、豫劇編腔爲王海玲、流行樂的部分爲李常磊，主要的整合工作，例如哪一段要安插何種曲調，劉建幗在編劇時皆已有初步的構想與設定。[29]

奇巧劇團音樂上的實驗與實踐已逐漸獲得注意與肯定。例如接下來奇巧劇團在二〇一五年初於實驗劇場演出的宗教狂想《我可能不會度化你》，儘管場面調度略顯凌亂，但戲文展現創意。[30]而該劇最受肯定的，是音樂混搭上的成功。《我可能不會度化你》融合了歌仔戲與豫劇唱腔，參雜Bossa Nova、搖滾、嘻哈等多元曲風，使評論人白斐嵐以「台味音樂劇」稱之。[31]如張小虹的劇評所指出的：「《我》劇眞正的救贖，最終乃是來自人聲的『音色』底韻……不同曲風不同唱腔所最終回歸的，乃是純粹的音色之美與音色之異……讓《我》劇成就一齣難得的『音色解構共同體』，奇妙且美妙地既共生（聲）又互異。」[32]

音樂確實是戲曲在跨界時所面臨的最主要考驗與包袱。奇巧劇團在敘事與音樂上的特色，反映創作者本身奇異的養成背景：奇巧劇團主演劉建華與編導劉建幗這對姊妹乃豫劇名伶王海玲之女，自小母親雖刻意不讓他們投入戲曲工作，但在排練場長大，耳濡目染，本身又喜愛歌仔戲，於是她們的戲常見劇種（尤其

---

29 2016年5月9日筆者以電子通訊方式詢問奇巧劇團的經理陳璟慧。

30 故事講佛陀與弟子阿難來到荒島度假，巧遇耶穌，三人皆著百慕達褲與花襯衫，一派逍遙，被沖上岸的苦命人苦哈哈看著神佛在島上愜意，不禁悲憤塡膺，欲與佛陀拼命，佛陀乃爲弟子點出今昔的因果。在前世今生交錯說法之間，一度出現：「該吃藥了。」場景切換到精神病院，一切頓時成了一群（戲）瘋子的角色扮演與妄想，而且究竟事實如何，模稜兩可並未說破，也不重要，反而呼應金剛經反覆申論的：這世界只是一個夢，所有的執著乃自我意識的幻影；「凡所有相，皆是虛妄。」見筆者：〈戲曲的可能不只一種《我可能不會度化你》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14949，2015年2月2日。讀取日期2016年9月9日。

31 白斐嵐：〈從中文音樂劇到「台味」音樂劇——百老匯之外的音樂傳統〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=16298，2015年5月11日。讀取日期2016年9月9日。

32 張小虹：〈音色解構共同體〉，台新ARTalks，http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2015040401，2015年4月4日。讀取日期2016年9月9日；鴻鴻也認爲，音樂的揉雜爲此劇的亮點，「音樂與戲劇魚水相幫，連金剛經吟唱都能插上一腳，玩出戲劇效果，完全沒有不協調的困擾。許多名家跨刀的大製作仍不免跌撞的跨界難題，在奇巧身上竟舉重若輕得如同呼吸。」見鴻鴻：〈當代神佛的度假寓言《我可能不會度化你》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14889，2015年1月27日。讀取日期2016年9月9日。

臺灣大學藝術期刊資料庫

是豫劇與歌仔戲）與語言的混搭。在家庭革命之後，建華目前是臺灣豫劇團的主要班底，其扮相俊俏、唱腔高亢清亮，已有「豫劇王子」之譽，二〇一五年亦參與該團年度大戲《天問》（改編自《李爾王》）的演出；建幗二〇一五年更與王安祈合作，替國光劇團編寫京劇《十八羅漢圖》，兩個演出皆普遍獲得好評，《十八羅漢圖》更獲得該年度臺灣當代藝術大獎「台新藝術獎」。非科班出身的劉建華與劉建幗，已由業餘轉入職業，並漸受肯定，她們爲戲曲注入框架之外的思考方式，帶來另類的多元視角與實踐可能，成爲臺灣戲曲現代化過程中一支清新的隊伍。兩姊妹在大劇場磨練，在小劇場玩混搭，「嘗試帶回豫劇與歌仔戲的另一種『野台』，一種去程式化的自由不拘……而豫劇與歌仔戲的混搭，更生動呈現出一種彌足珍貴的在地性，不分先後與源出，都在臺灣落地而生根。」[33]奇巧劇團的戲從容地在不同聲腔劇種間轉換，豫劇、歌仔戲、國語、河南腔、臺語，信手拈來，又巧妙地以故事來包裝這種語言、編曲與編腔上的大膽突破。

結論

奇巧劇團的音樂立基於跨劇種戲曲音樂之上，又吸納融合了流行音樂元素，固然奠基於歌仔戲／胡撇仔戲靈活包容的劇種傳統上：歌仔戲在發展過程中吸收北管、南管、高甲的曲調與音樂，胡撇仔戲當中也融合中西樂與流行樂元素。不同的是，歌仔戲與胡撇仔的曲調主要仍由臺語衍生，奇巧的戲，中文、臺語、河南腔、英語皆有之，而且中文的唱念占了大半，不同的語言、聲腔、音樂奇異地和諧共生。這種語言與音樂上的「出奇」，也製造了一種「異樣感」，（尤其對熟悉戲曲的觀眾而言）。這種異樣感，正是本文一開始強調的：雖然梅蘭芳於莫斯科的京戲示範演出加深了布雷希特對疏離效果在表演上的思考，但是傳統戲曲的演出並不因此而自動等同於布氏所提倡的疏離，也不自動具備這種間離手法背後的基進目的。疏離的終極精神應該是劇場工作者以打破慣習、開創新局以製造奇異／歧異感、陌生感，讓觀者與戲情、劇中人物產生一種若即若離的關係，在這個進可投入、退可抽離的彈性觀看空間當中，反思自身與社會的關係，激發行動的能量。奇巧的《波麗士灰闌記》在劇本內涵、敘事手法、表演上皆呼應布雷希特在史詩劇場所提倡的美學實踐，而音樂上的勇於嘗試與耕耘有成，以其別出

[33] 張小虹：〈音色解構共同體〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

心裁的「新意」與「新異」製造有力的疏離，其結果如鴻鴻在表演藝術評論台劇評中記錄的，「灰暗的劇情結尾搭配的卻是速度感十足的奔放音樂」，如此劇烈落差所產生的批判距離，「鼓舞觀眾在劇終後起身行動，〔……〕高明地激盪出熱血沸騰的情感效應。」[34]

在威列特（John Willett）所編譯的《布雷希特論戲劇》（*Brecht on Theatre*）書末的一篇編者註語提到，布雷希特晚年傾向使用「辯證劇場」一詞，（雖然這個名稱他在一九三三年前已曾提起），他認爲史詩劇場一詞無法暗示社會的多變性，有其侷限；而在舞台上說故事也是同時將事件予以辯證。[35]布雷希特以馬克思的唯物辯證史觀闡述自己的戲劇美學政治目的，他在中國戲曲裡看到一個有別於史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stasnislavsky，1863-1938）表演體系（情感記憶法）的表演方法。寫實主義式的表演創造一種戲劇幻覺，讓演員與觀眾無視於形構主體的社會經濟等作用力，而布雷希特的劇場致力剝除這層虛假意識，凸顯外在環境對劇中人物行爲的影響，讓觀眾從這種被催眠的狀態清醒過來，思索自身主體形成之處境，進一步採取行動，干預歷史，進行社會變革。[36]布式的理論成了後世政治劇場的理論基礎，例如波瓦（Augusto Boal，1931-2009）的「被壓迫者劇場」即建立在布雷希特的理論上，[37]甚至更激進地主張「劇場是革命的演練」。[38]

布雷希特以疏離效果之對比、扞格、中斷、營造陌異感等手段，試圖拉開觀眾與劇中人的情感距離，希望觀眾能在其間進行理性的辯證思考。也因爲他不欲觀眾過於認同角色，他的角色多半也形象複雜、亦正亦邪，例如《四川好人》中的沈德，雖一心行善，被譽爲貧民窟天使，卻仍須戴上惡的面具，以分身隋大的身分，維護甚至擴張自己的利益；又如勇氣媽媽這位戰爭時期充滿韌性與生命力

34 鴻鴻：〈呼喊正義，追求眞相《波麗士灰闌記》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7220，2013年8月6日。讀取日期2016年9月9日。

35 Brecht, *Brecht on Theatre*, pp. 281-282.

36 以上感謝匿名審查人的意見，審查人認爲布雷希特對戲曲的誤讀是一種創造性誤讀，並建議從「辯證劇場」角度來理解布雷希特的疏離效果美學背後的政治目的。

37 布雷希特認爲亞理斯多德式的戲劇劇場（dramatic theatre）麻痺觀者心智而削弱其行動力，波瓦更進一步指出，亞理斯多德的戲劇淨化論，實則乃透過戲劇除去觀者的反社會雜質，使其各安其位，鞏固統治階層的地位，是爲上層服務的戲劇觀。

38 Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed* (New York: Theatre Communications Group, 1985), p. 55.

臺灣大學藝術學研究所學術資料庫

的小人物，在戰爭中失去了自己的子女，卻同時也是靠戰爭謀生的機會主義者。

劉建幗對布雷希特的改編與轉化，在於她對於疏離技巧的嫻熟運用，（展現在編劇的技巧、場面調度與音樂等方面）。精神上，最終也訴求社會改革，亦深得其趣。然而，在達到激發社會改革意識的目的之前，布雷希特還是希望觀眾能經過一段批判思考的過程。就內容而言，這個改編本在劇情設定與人物塑造上，卻陷入一種簡單的二元對立：弱勢的菜鳥警員對抗菁英警探與其背後龐大的官僚結構，這種小蝦米對抗大鯨魚、人物黑白分明的通俗劇式結構，有悖於布雷希特常見的辯證敘事。[39]關於這點，筆者認爲首先要回到《高加索灰闌記》原著來討論。這齣戲是布雷希特流亡美國時期的作品，他在美國初期生活拮据困窘，後來開始爲好萊塢、百老匯寫電影與舞台劇本。《高加索灰闌記》一開始也是應商業劇場邀約而寫，爲女星露易絲．蕾娜（Luise Rainer，1910-2014）量身訂作，並打算在百老匯上演。因此《高加索灰闌記》的女主角古如莎展現布雷希特劇中少見的全然的善，連劇中行事乖張、不按牌理出牌的法官也呈現同情弱者、不畏權貴的形象。布雷希特在《高加索灰闌記》建構了一個上下階層對立的世界，弱勢的古如莎代表底層的良善，棄子逃亡的總督夫人則代表貪腐的貴族階層，角色與故事設定上本來就較缺乏辯證空間。奇巧將《高加索灰闌記》這層故事以戲曲的方式處理，由豫劇的青衣（王海玲）、歌仔戲的苦旦（童婕渝）扮演古如莎，故事也符合戲曲善惡有報的情感正義，正是如魚得水。而「波麗士」這一層的故事，也同樣以二元對立的方式刻劃角色與衝突。單就故事整體的改編與移植，劉建幗的做法其實並不違背布雷希特在原劇所採取的通俗劇策略。然而，若回到布雷希特以往的創作風格與其疏離手法所希冀在受眾端激起的辯證思考，改編本的直白設定恐怕只激發了觀眾高昂的情緒，而未能提供辯證思考空間，確實有所不

[39] 本篇論文初稿宣讀於2016臺大劇場國際學術研討會，會中論文講評人林于竝先生提出一個問題，《波麗士灰闌記》因爲首演適逢洪仲丘事件遊行、主題亦呼應洪案的偵辦，可謂「天時地利人和」，但有些文詞過於直白，指涉性過高，是否消解了布雷希特「寓言化」手法的辯證可能。在場另一位學者亦表示自己在看《波麗士灰闌記》的心情是不太舒服的，因爲內容過於直白控訴，也因該劇搭了時勢順風車而略感不以爲然。筆者認爲，疏離手法試圖在觀與演之間製造一些距離，但在這個打開的空間中，觀眾可能因爲個人的政治立場與出身背景，而產生各自不同的解讀。筆者認爲，在《波灰》編排的過程中，洪案逐漸獲得社會關注，而彼時洪案的審判結果尚未明朗，甚至軍檢的偵查結果與桃園地檢署的初審結果都很有爭議，編導長期關注時事，以此戲作爲對當朝的抗議並不爲過。筆者同意劉美芳劇評所言：「雖然編導的教化心情可能稍嫌急切，詞文也不免過於直白；在群情共昂的此刻，也無庸多在意了。」見劉美芳：〈泯除本位，多元混融《波麗士灰闌記》〉。

臺灣大學圖書館

足。

僅管如此，筆者認爲布雷希特雖然精心安排矛盾行動以引導觀眾思考人物行動的其他可能，其教化之情卻也常稍嫌急切，例如在《四川好人》中，神明最終並沒有替沈德的困境提供出路，留下她孤身一人對空呼救。終場的詩歌直接對觀眾表示 ：「看官您是否不滿意這個結局？〔……〕人能改變群體？世界能被改變？新的神明能有所作爲？還是無神論？道德重整？物質主義？這都由您來決定，由您來幫助好人有好報。由您來爲這部戲寫下快樂的結局」。[40]對照奇巧《波麗士灰闌記》的尾聲，眾演員脫離角色，以中性的身分總結兩段故事，高歌：「本著淳善，該是不該，他在等待，還是你要等待？什麼時代，這麼無奈？什麼時代，這麼悲哀？」曲風在搖滾與抒情間轉換，最後大合唱：「你的行動或許沒有意義，散了戲，不要無感地離去。如果這個都市傳出善良的聲音，能不能傾聽。Would you do something? Could you do something?」台下觀眾也揮舞著手機閃光與之應和，情緒激昂。此劇將布雷希特的故事賦予當代精神，而教育觀眾、改革社會之情也同樣地溢於言表。

戲曲通常以地方語言決定聲腔，而聲腔基本上定義一個劇種。奇巧的戲以戲曲演員爲表演主體，兼用多語言（國臺語、河南話、英語）、多聲腔（歌仔戲、豫劇），音樂的使用也出現中西流行樂曲風，在語言與曲調的選擇上，忠實反映了今日臺灣多語並陳的現實狀況，再加上胡撇仔在民間行之有年，所以一切水到渠成，不令人覺得有所扞格。但「胡撇仔」已不足以形容奇巧劇團的野心，蓋劉建幗並不拘泥於特定的劇種，其創作語言主要由國語出發，這種「打破單一劇種爲主體」的思維與運作，從奇巧的創團作品就反覆演練，近期越發得心應手，可謂在戲曲（主要是歌仔戲與豫劇）養分下所生成的奇花異草。這種「奇異」之姿，這種立基於戲曲之上的變異，讓觀眾產生一種既熟悉又異樣的感覺，與布雷希特疏離效果所強調的去熟悉化、使奇異化（to make strange）殊途同歸。史詩劇場的出現，主要也是不滿當時僵化的主流劇場，其手段乃實驗性的除舊佈新，其終極目的是政治社會性的。《波麗士灰闌記》改寫布雷希特，竟也與之產生有趣的對話，而且奇妙地銘刻著屬於我們這個時代的印記。

[40] Bertolt Brecht, *The Good Woman of Setzuan*, trans. Eric Bentley, in *The Longman Anthology of Drama and Theater,* eds. Michael Greenwald, Roger Schultz, and Roberto Pomo (New York: Pearson, 2001), p. 1154.

臺灣大學學術期刊資料庫

當代戲曲中的布雷希特疏離效果重探：奇巧劇團的《波麗士灰闌記》

謝筱玫

國立臺灣大學戲劇學系助理教授

一九三五年，梅蘭芳於莫斯科的京戲示範演出加深了布雷希特對疏離效果的思考，儘管如此，傳統戲曲的演出並不因此而自動等同於布氏所提倡的疏離，也不因此具有這種間離手法背後的基進目的。本文認爲，關於疏離效果的討論，應該回歸到布雷希特劇場的目標與精神，即，劇場工作者以打破慣習、開創新局來製造奇異／歧異感、陌生感，讓觀者與戲情、劇中人物產生一種若即若離的關係，在這個進可投入、退可抽離的彈性觀看空間當中，反思自身與社會的關係，激發行動的能量。奇巧劇團二〇一三年的《波麗士灰闌記》，由劉建幗改編自布雷希特的《高加索灰闌記》。與首演同時，十餘萬民眾正在不遠的街頭抗議，要求軍方公開下士洪仲丘的死亡眞相。《波麗士灰闌記》融入當代的政治關懷，主題與當時社會上方興未艾的公民運動相互呼應。該劇在劇本內涵、敘事手法、表演上皆與布雷希特在史詩劇場所提倡的美學理論若合符節，而音樂上的勇於嘗試與耕耘有成，以其別出心裁的「新意」與「新異」製造有力的疏離。本文試圖透過奇巧的《波麗士灰闌記》，探看布雷希特的劇本與理論在台灣當代戲曲中，可以如何落實、發展與變異。

關鍵字：布雷希特　疏離效果　奇巧劇團　高加索灰闌記　當代戲曲

臺灣大學學術期刊資料庫

Alienation Effects in Contemporary *Xiqu* Reconsidered: Chichiao Musical Theatre's *The Police Chalk Circle*

Hsiao-mei HSIEH
Assistant Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Although Mei Langfang's Beijing opera performance in Moscow in 1935 inspired Brecht's ideas of Alienation Effects, not all performances in *xiqu* (traditional Chinese sung drama) contain radical elements involving A-effects. This paper first argues that the discussion of Brechtian A-effects should focus on the ultimate goal of the production. That is, theatre practitioners defamiliarize the viewer and create a sense of strangeness by means of invention and breaking of theatre conventions, allowing the viewer to have a critical distance from the characters. In the space thus generated, the viewer is able to reflect his or her own relationship with the society, and further decides to take action to make a difference. The paper then discusses Chichiao Musical Theatre's *The Police Chalk Circle* in 2013, adapted from Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* by Liu Jianguo. At the same time as the premier, a massive demonstration took place just a few blocks away, protesting and demanding disclosure of information regarding the unusual death of a young soldier. *The Police Chalk Circle* incorporates contemporary political concerns and sentiments, with its theme echoing the ongoing Taiwanese civil movement. Its narrative, acting and directing strategies are in line with the aesthetics of Brecht's epic theatre. The novelty and surprise, particularly coming from its experiment with *xiqu* music, creates a powerful distancing effect. The paper attempts to explore how Brecht's play and theory can be developed, transformed and reinvented in contemporary Taiwanese *xiqu*.

Keywords: Brecht Alienation Effects Chichiao Musical Theatre *The Caucasian Chalk Circle* Contemporary *xiqu*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

白斐嵐：〈從中文音樂劇到「台味」音樂劇—百老匯之外的音樂傳統〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=16298，2015年5月11日。讀取日期2016年9月9日。

林于竝：〈第十二屆第三季提名名單〉，台新銀行文化藝術基金會ARTalks，http://talks.taishinart.org.tw/juries/lyp/2013111206，2013年11月12日，讀取日期2016年9月9日。

紀蔚然：〈跨文化之正解與誤讀——台灣劇場改編西方正典之實驗意義〉，收入林鶴宜、紀蔚然編：《衆聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》，臺北：書林出版有限公司，2008年。

孫惠柱：〈從「離間效果」到「連接效果」——布雷希特理論與中國戲曲的跨文化實驗〉，《戲劇藝術》2010年6期，頁100-106。

徐紫芸：《布雷希特辯證劇場的政治效用》，臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2017年。

張小虹：〈音色解構共同體〉，台新ARTalks，http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2015040401，2015年4月4日。讀取日期2016年9月9日。

鴻鴻：〈呼喊正義，追求眞相《波麗士灰闌記》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7220，2013年8月6日。讀取日期2016年9月9日。

____：〈當代神佛的度假寓言《我可能不會度化你》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14889，2015年1月27日。讀取日期2016年9月9日。

謝筱玫：〈豫劇，歌仔戲，誰是老大？《金蘭情X誰是老大》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=76，2011年9月19日。讀取日期2016年9月9日。

_____：〈戲曲的可能不只一種《我可能不會度化你》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14949，2015年2月2日。讀取日期2016年9月9日。

藍劍虹：《現代戲劇的追尋：新演員或是新觀衆？：布雷希特，莫雷諾比較研究》，臺北：唐山出版社，1999年。

劉美芳：〈泯除本位，多元混融《波麗士灰闌記》〉，表演藝術評論台，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7244，2013年8月7日。讀取日期2016年9月9日。

Bablet, Dennis. “Towards a New Form: From an Interview with Ariane Mnouchkine.” *Collaborative Theatre: Le Theatre du Soleil*. Ed. David Williams. London: Routledge, 1999.

Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and Trans. John Willett. London: Methuen, 1964.

_____. “On ‘The Caucasian Chalk Circle.’” Trans. Hugo Schmidt and Jerome Clegg. *The Drama Review* 12.1 (Autumn 1967): 88-100.

_____. *The Caucasian Chalk Circle.* Trans. James and Tania Stern, and W.H. Auden. Eds. John Willett and Ralph Manheim. New York: Arcade Publishing, 1994.

_____.*The Good Woman of Setzuan*. Trans. Eric Bentley. *The Longman Anthology of Drama and Theater*. Eds. Michael Greenwald, Roger Schultz, and Roberto Pomo. New York: Pearson, 2001.

臺灣大學學術期刊資料庫

Du, Wenwei. “The Chalk Circle Comes Full Circle: From Yuan Drama through the Western Stage to Peking Opera.” *Asian Theatre Journal* 12.2 (Autumn 1995): 307-325.

Esslin, Martin. *Brecht: The Man and His Work*. New York: Doubleday, 1961.

Styan, J.L. *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Tian, Min. “‘Alienation-Effect’ for Whom? Brecht’s (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre.” *Asian Theatre Journal* 14.2 (Fall 1997): 22-44.

Willett, John, and Ralph Manheim. “Introduction.” *The Caucasian Chalk Circle.* Trans. James and Tania Stern, and W.H. Auden. Eds. John Willett and Ralph Manheim. New York: Arcade Publishing, 1994.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫