戲劇研究　第10期
Journal of Theater Studies
2012年7月　頁139-162

跨文化之後：從《歐蘭朵》到《孟小冬》*

謝筱玫
國立臺灣大學戲劇學系助理教授

前言：跨文化

二〇〇九年臺灣表演藝術界的盛事之一，當數該年年初在國家劇院上演的《歐蘭朵》。此劇爲兩廳院該年度的旗艦製作，集結了國際名導羅伯．威爾森（Robert Wilson）以及臺灣京劇名伶魏海敏，再加上在臺灣學界、戲曲界素有名望的學者編劇王安祈，團隊組合乃一時之選，可謂未演先轟動，讓人充滿期待。即使落幕至今，仍是餘波盪漾，爭議不斷。失望者謂其爲一「各廢武功、各自表述」[1]的作品，既無法討好現代劇場觀眾，又無法滿足傳統戲曲愛好者；支持者則主張「革命性的作品需要更改看的方法」，且認爲國際大師所帶來的專注精準與自我要求，[2]足堪爲國內劇場工作者學習借鏡。

「跨文化」做爲一概念詞彙與藝術實踐，在臺灣已行之有年。尤其劇團推出新製作時，更是常以此爲宣傳詞，儼然一劑票房保證丹。跨文化表演一詞在西方亦同樣熱門，但卻包含了許多不同含義（如，interculturalism、transculturalism

---

* 本論文英文初稿 “Orlando in Asia: Guoguang Opera Company’s Collaboration with Robert Wilson and Its Outcome” 宣讀於2011年8月10日舉行於芝加哥的亞洲表演年會（Association for Asian Performance）。

1 葉根泉：〈各廢武功、各自表述的《歐蘭朵》〉，《藝評台2009專輯》（臺北：國家文化藝術基金會，2010年），頁20-21。

2 如耿一偉表示「威爾森與魏海敏在極簡舞台相遇，如同重大藝術事件，本劇引發兩極爭議，說明革命性作品需要更改看的方法」，見耿一偉等：〈2009錯過可惜表演藝術〉，《聯合報》D2，2009年12月20日。陳芳英：〈從源頭活水的「含混、交織」，省思幾齣當代新編戲曲〉，《東西對照與交軌：2010NTU劇場國際學術研討會》，頁194。

臺灣學術期刊資料庫

等）。跨文化主義充滿爭議性，其間的歐美文化本位主義、文化挪用現象、權力不對等關係、再現他者的合法性問題等，皆受到質疑批評，使得跨文化表演論述仍不斷在修正當中。《國際劇場研究期刊》的過去幾任編輯在二〇一〇年末卷回顧近十餘年來的劇場研究發展趨勢表示，跨文化一詞當道火紅，足見此爭議仍方興未艾。[3]

跨文化表演最爲人所詬病者，乃這樣的交流通常是不平等的，卻往往被包裝在美學藝術層面的「普世價值」（universal）之下，忽略了全球化流動中因經濟與權力不均，本就有立足點上的不平等。帕維斯（Patrice Pavis）早年針對跨文化交流所提出的沙漏模型，以沙漏中細沙的流動、層層過濾篩檢、打散重組來思考源頭文化（source culture）與標的文化（target culture）之間的跨文化移轉過程，同時列舉一連串劇場操作元素爲影響跨文化流動的「過濾器」（filters）。[4]此說廣獲學界與表演藝術界關注，臺灣至今在談跨文化表演時仍不乏引用者。但其沙漏模型自提出後已陸續遭不同學者批評修正，例如印度學者巴魯洽（Rustom Bharucha）肯定跨文化劇場在臨界與夾縫之間（in-between）的介入發揮空間與自發精神（voluntarism），但也看到帝國主義與資本主義的暗影，強調其受限於政府與市場。[5]巴魯洽提出鐘擺模型來強調兩個端點之間的交互作用力與兩種表演傳統的互惠與互動，兩端力量或有不均，鐘擺的左右晃動仍試圖達到一定程度的共識。[6]又如澳洲學者樓（Jacqueline Lo）與吉伯特（Helen Gilbert）也對帕維斯的沙漏模型提出質疑，認爲此理論中無法說明文化交流之間的反作用力、衝撞、堵塞障礙；沙漏模型所代表的過程實則剔除了文化歧異，只撿選方便被標的

[3] Brian Singleton, Christopher Balme and Freddie Rokem, "TRI's Cambridge Years: A Retrospect," *Theatre Research International* 35.3 (2010): 222-231.「跨文化」一詞在近年臺灣也漸受矚目，例如石光生、段馨君即先後以跨文化劇場爲題出書。石光生於二〇〇八年出版的《跨文化劇場：傳播與詮釋》，以外來劇本的引介與改編出發，試圖歸納建構一套跨文化傳播模式；段馨君於二〇〇九年出版的《跨文化劇場：改編與再現》一書則以相當篇幅介紹整理許多跨文化領域中具有代表性的人物（劇場工作者／學者）及其概念。

[4] Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (London: Routledge, 1992), pp. 4-5.

[5] 巴魯洽此處對於跨文化主義的定義乃與多元文化主義（multiculturalism）一併思考比較，以自發性（voluntarism）來區隔兩者。原文對跨文化劇場的定義爲 "interculturalism is a voluntarist intervention circumscribed by the agencies of the State and the market." Rustom Bharucha, *The Politics of Cultural Practice* (Hanover: Wesleyan University Press, 2000), p. 33.

[6] Rustom Bharucha, *Theatre and the World* (London: Routledge, 1993), p. 241.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

文化吸收的成分加以利用。[7]此純美學考量的模型忽視了理想的跨文化交流應該是雙向道而非單線的，應該讓雙方對話、詰辯、甚至相互挑戰。帕維斯在提出沙漏模型不久也意識到該論述的盲點，他在編輯《跨文化表演讀本》中承認西方視野下的跨文化觀點所提出的藍圖是對稱的模型，然而，這種如沙漏般對稱且可以任意反轉的關係從亞洲立場來看則失之天真。[8]

跨文化主義（interculturalism）隱含以西方爲中心的概念。誠然，自西方話劇傳入日本與中國以降，傳統戲劇即開始不斷調整腳步，近幾十年來傳統劇場更是大量引介與使用西方的技術，但東方傳統文化的改變通常是被放入「現代化」的脈絡去理解，而不是被歸入「跨文化」當中理解與論述。謝喜納（Richard Schechner）是倡議跨文化主義的先鋒學者，他表示當初提出跨文化（intercultural）一詞，主要是爲了區隔「國際間」（international）一詞，蓋許多精彩的藝術交流通常不是國與國之間的，而是文化與文化之間；而且是藝術家個人自發，並非官方團體的文化活動。他所提出的「Culture of Choice」[9]肯定不同文化背景的藝術家彼此交流的自主性與能量，可惜卻沒有考慮到文化交流過程中來去自如、有所選擇的一方通常是較有權力的歐美國家，而相對來說，許多第三世界國家並沒有經濟條件遠行，更遑論選擇的奢侈。同時，現代化（西化）對許多傳統劇場來說是生存之「必須」，反觀西方對東方的學習與接受則少了這種迫切性，也才有餘裕談「選擇」。

樓與吉伯特認爲跨文化劇場中對於異文化的運用，無法迴避文化帝國主義的權力關係與道德問題。她們以「跨（越）文化劇場」（cross-cultural theatre）爲文章標題，即意圖以「cross」一詞強調混雜（cross-breed）、反駁（to cross someone）、誤會受騙（double-cross）、越界侵犯等不同層次的意涵來思索跨文化劇場的可能性，同時建議用後殖民理論來彌補跨文化劇場中的政治漠然。[10]包姆（Christopher Balme）的《解殖舞台》一書亦採取類似的策略。他的「綜攝劇

[7] Jacqueline Lo and Helen Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis,” *TDR* 46.3 (2002): 43.

[8] Patrice Pavis, “Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?” *The Intercultural Performance Reader*, ed. Patrice Pavis (London: Routledge, 1996), pp. 2, 25.

[9] Richard Schechner, “Interculturalism and the Culture of Choice: Richard Schechner interviewed by Patrice Pavis,” *The Intercultural Performance Reader*, ed. Patrice Pavis (London: Routledge, 1996), pp. 41-50.

[10] Jacqueline Lo and Helen Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.”

臺灣大學學術期刊資料庫

場」（syncretic theatre）概念將研究視角放在被殖民者以及原住民當地的文化，分析被殖民者如何透過劇場回應其殖民經驗，以及如何把劇場當做抵抗的場域。同樣是探討不同文化之間的交流，但這種後殖民式的視域顯然有別於以西方美學意識型態爲主軸的書寫角度。[11]不論是包姆的「綜攝劇場」或是樓與吉伯特的「跨（越）文化劇場」，皆意識到跨文化主義（interculturalism）在美學先行、強調超越時代（timeless）與普世價值背後的西方優勢與盲點，而試著提出不同的概念加以修正。

跨文化表演之所以帶有帝國主義的印記，乃緣於其倡議之初即是西方與非西方世界（the West and "the rest"）的遇合，一些歐美名導爲了尋求突破西方寫實主義傳統，轉向東方汲取靈感，這些西方藝術家對於其所取經的東方深厚傳統不見得了解、也不見得認爲有深究的必要，他們驚艷於風格化、非話劇形式的東方劇場，意欲擷取這些東方劇場外在的表演形式來活化僵化已久的西方劇場。自亞陶（Artaud，1896-1948）、布萊希特（Bertolt Brecht，1898-1956）以降，即在似懂非懂間因著對東方的驚鴻一瞥與誤讀誤識，開創啓發了其殘酷劇場與疏離劇場的理論，[12]而接著布魯克（Peter Brook）執導印度史詩摩訶婆羅多（*Mahabharata*），莫努虛金（Ariane Mnouchkine）以日本與印度、印尼等東方傳統劇場元素導戲，更是引發來自第三世界學者如巴魯洽的強烈批判抗議，認爲這些西方導演任意挪用與消費東方元素，罔顧表演符號或文本在原生文化脈絡下的意義，他們面對東方文化所採取的去脈絡、去歷史手法僅僅取其形（techniques），而無其神（faith），[13]因此所謂的跨文化常是單向的、一面倒的，而非平等互惠的。臺灣學者張小虹在《歐蘭朵》的觀後座談會上直陳：「西方的前衛在東方……而東方的前衛在哪裡？」[14]除了令人想到西方名導莫努虛

[11] Christopher Balme, "Introduction," *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 1-24.

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

[13] 例如巴魯洽質疑謝喜納對於表演普世性的相信，批評謝喜納將他者儀式由其社會脈絡中抽離出來，放到其他語境當中的做法。見其 "A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre," *Asian Theatre Journal* 1.1 (1984): 1-20. 此文引發謝喜納不滿與駁斥，兩人因之在《亞洲劇場期刊》引發一場筆戰。

[14] 楊澤主持：〈西方的前衛在東方——《歐蘭朵》座談會〉，《中國時報》人間副刊，2009年2月25-26日。

臺灣大學學術期刊資料庫

金的創作宣言：「The Theatre is Oriental。」也進一步詰問在這樣的跨文化交流中，傳統戲曲的主體性何在？傳統戲曲的發展方向在何方？

雷碧瑋（Daphne P. Lei）的〈等待意義〉（Waiting for Meaning）一文，前半以局內人的角度記錄她（身爲翻譯）與魏海敏、李小平等人在正式排練開始前赴美國水磨中心（Watermill Center）與威爾森溝通的經歷，文章後半部記錄《歐蘭朵》排練與正式演出的過程。以等待果陀式的「我們在等待威爾森」（We are waiting for Bob）貫穿其敘述，凸顯臺灣團隊從合作初始就被迫處於被動等待的位置上。[15]雷碧瑋的另一文更以HIT爲標題，以西方文化霸權的角度評論威爾森與兩廳院的兩大旗艦製作——《歐蘭朵》與《鄭和1433》，批判意味濃厚。HIT爲「霸權跨文化劇場」（hegemonic intercultural theatre）的縮寫，以此詞彙指稱今日最主要的跨文化形式與心態，霸權跨文化劇場乃西方的古典文本加上東方的表演傳統，結合了第一世界的資本、腦力與第三世界的原料、勞工，在藝界、學界，甚至政府機構的推波助瀾下成爲全球知名品牌（brand name）。Hit一字在英文中另有「賣座」、「成功」的意思，語帶雙關，譏刺霸權跨文化劇場所掛的票房保證。雷碧瑋進一步表示，HIT初始乃西方所生產與消費，但當其成功地晉身爲世界舞臺的入場券之後，它的生產模式也被東方的表演團體所模仿複製，東方甚至成了出資者。在這種跨文化劇場中，東方往往是共謀，因而失去了自我批判的力道。[16]

---

15 Daphne P. Lei, “Waiting for Meaning: The Joint Venture of Robert Wilson, *Jingju*, and Taiwan,” *Alternative Chinese Opera in the Age of Globalization* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp.142-177.

16 Daphne P. Lei, “Interruption, Intervention, Interculturalism: Robert Wilson’s HIT Productions in Taiwan,” *Theatre Journal* 63 (2011): 571-586. 雷碧瑋創HIT一詞來涵蓋說明多數跨文化劇場現象，有其創見與批判力度，期許我方能跳出自我東方化的窠臼，值得吾人省思。但筆者認爲其行文舉證間有幾處有失偏頗。例如她認爲《歐蘭朵》的創作過程中，臺灣方面能介入的創造主要是音樂，看似替魏海敏打抱不平，但同時也暗指魏在此交流過程中沒有挺身反抗（attitude of nonresistance），此說忽略了演員與導演的磨合、演員對這齣戲的醞釀與創發等。另外，她指出原先有對話的中文劇本初稿被威爾森駁回，威爾森並強調中文劇本要按照皮克尼的英文原劇逐行改編，使得王安祈的重寫流爲敘事混亂的草稿（sketchy script），被迫大量忽視犧牲京劇風格的語言密度。諸如此類的陳述有過於貶抑《歐蘭朵》的創造歷程以強調其霸權跨文化劇場論點之嫌。雷碧瑋之文對於HIT作爲國際知名品牌與文化霸權之論述十分有洞見，但其舉證分析的重點（尤其《歐蘭朵》在該文被當作襯托《鄭和》的反證）放在臺灣團隊與威爾森「沒有」做到什麼上。本文則試圖換個角度探討臺灣方面的創作者在這次跨文化交流中的付出、腦力激盪、後續發酵影響等。

國家圖書館學術期刊資料庫

若瀏覽兩廳院《歐蘭朵》相關文宣及出版品，可發現諸如「喚醒」東方歐蘭朵，或羅伯威爾森「選」上了魏海敏這類用詞，除了有「自我東方化」之虞，也側面印證了所謂的文化選擇權仍掌握在西方大師之手，雖然一開始是兩廳院出資邀請威爾森來台進行這場跨文化交流。但本文關懷重點並非評析這個跨文化作品究竟使東西兩位表演藝術大師相得益彰抑或相形見絀，（已經有頗多相關的評論了），或者去探究兩廳院砸下重金推出的所謂旗艦製作是否終究是爲他人作嫁或者仍富含自身文化主體性，（雖然以上都是值得探討的議題）。本文在意識到跨文化交流必有得失之餘，接下來更想將討論重點放在臺灣合作團隊這邊，因這樣的跨國合作機緣，主要創作者魏海敏與王安祈是否有所收穫與改變？汪詩珮即曾指出《歐蘭朵》寫作經驗帶給編劇王安祈啓發，而有翌年《孟小冬》的突破；而魏海敏在《歐蘭朵》的獨腳戲演出經驗，深掘了她在《孟小冬》中情緒與角色出入轉換的表現功力。[17]本文除了討論威爾森與魏海敏等人的跨國合作歷程，也將比較翌年國光劇團所推出的《孟小冬》與《歐蘭朵》之間的繼承關係，以分析《歐蘭朵》帶給國光劇團在編與演方面的啓發。

一、歐蘭朵

《歐蘭朵》改編自英國女作家吳爾芙（Virginia Woolf，1882-1941）的同名小說。吳爾芙賦予伊莉莎白時代的貴族美少年歐蘭朵青春不壞之身，甚至讓他在一次長睡之後由男變女。歐蘭朵在漫長的歲月之河中，見證了四百年的時代與風尚變遷。小說以清醒的第一人稱口吻，思索愛情、婚姻、性別、創作等問題。[18]

---

17 汪詩珮：〈孤獨，是一種境界：《孟小冬》觀後之零零落落〉，《戲劇學刊》第12期（2010年7月），頁245-250。編劇王安祈在接受筆者訪問時表示，她並不認爲自己在創作《孟小冬》有受到《歐蘭朵》的影響。然筆者也在《孟小冬》身上看到許多《歐蘭朵》的痕跡：回憶、倒敘、類獨角的呈現方式，半疏離的語言質地，以散文獨白抒情寫意的功力，孤獨與創作的主題等。編劇（潛意識）應有受到《歐蘭朵》創作經驗的啓發。王安祈訪談，2012年4月24日，臺北。

18 一般認爲此書是吳爾芙以半傳記形式對其同性戀人薇塔（Vita Sackville-West）示愛的影射小說，隱含幽微的同志意識。藉由歐蘭朵的自然變性，吳爾芙辯證性別二分的僵固界線，並嘲諷男尊女卑的社會階層，暗示性別乃後天社會文化所建構。見劉亮雅：〈吳爾芙與《歐蘭朵》〉，《印刻文學生活誌》總66期（2009年2月），頁100-102。王安祈：〈孤獨，璀璨：魏海敏凝神遠眺歐蘭朵〉，《印刻文學生活誌》總66期（2009年2月），頁109-111。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

此劇由皮克尼（Darryl Pinckney）摘錄原著小說的文字改編，以單人獨角戲的方式分三幕呈現，由主角當說書人，回憶年少時，或敘事或獨白。第一幕使用第一人稱敘述，第二幕轉用第二人稱，第三幕又回到第一人稱；人稱的轉換也呼應了歐蘭朵的性別變化，彷彿有多個不同自我。[19]威爾森表示，第一部分的舞臺是暗黑的，舞臺線條是水平與垂直的；第二幕是灰色的，是中心，是雌雄交界的混沌，舞臺是水平線條與曲線；第三幕歐蘭朵是女性，舞臺彩色光亮，畫面多爲曲線弧度。[20]性別的轉換隱喻在舞臺與燈光的設計之間。同時，燈光也在敘事上強化了時間的層次感。第一幕幽暗的舞臺如角色在闃黑中摸索，回想多年前當自己還是另一個性別的時候，彷彿在暗黑的時光之流中訴說遠古的故事，而那個男性的歐蘭朵，宛如上一個輪迴轉世般的記憶不眞切，而隨著時間拉近，舞臺也漸趨明亮有色彩。魏海敏提到創作角色過程時表示，她將這四百年的生命設定爲遠、中、近的時間，第一幕的時間最遠，所以她有意識地在說白上使用大量韻白，以召喚古老的時間感。相反地，第三幕就以較生活化的京白爲主。以念白方式區隔歐蘭朵生命的三個階段，使角色有更立體化的呈現。[21]

《歐蘭朵》一九八九年由尤塔．蘭珀（Jutta Lampe）在德國柏林首演，一九九三年由伊莎貝．雨蓓（Isabelle Huppert）演出法文版，一九九六年又由米蘭達．李察遜（Miranda Richardson）演出英文版。儘管兩廳院對外宣傳此劇爲魏海敏量身打造，媒體也如是報導，演出節目單上也印製「羅伯．威爾森與魏海敏《歐蘭朵》」（Robert Wilson & Hai-Ming Wei—*Orlando*），但事實是導演威爾森仍具強勢主導權，並在合作之初即表示希望按照先前的舞台燈光設計，於是中文劇本結構在初始即有所受限，甚至走位、道具等都依循前幾個版本的框架發展。主要差別大概就在當初德語版是小劇場規模，觀眾席約只有一百八十個座位，而臺灣的國家劇院乃大型劇場。[22]空間變大了，一般以爲因演員在台上行走移動更耗時，而較其他版本有更多時間。但其實德、法、臺版的演出時間相仿，臺灣版的甚至較短。[23]故其最大的差異仍在臺版加入了唱詞與韻白供魏海敏或吟

19 耿一偉等：《喚醒東方歐蘭朵》（臺北：國立中正文化中心，2009年），頁104。

20 Daphne P. Lei, “Waiting for Meaning: The Joint Venture of Robert Wilson, *Jingju*, and Taiwan,” p.169.

21 魏海敏訪談。2012年4月13日，臺北。

22 陳芳英：〈從源頭活水的「含混、交織」，省思幾齣當代新編戲曲〉，頁194。

23 比較手邊的演出錄像，德法臺版的演出時間（不含謝幕）分別是：116分鐘、124分鐘、

臺灣大學學術期刊資料庫

或唱，而西文版則主要是話劇式的散文念白。

二、身體之重：威爾森與魏海敏

偌大的舞台上全靠魏海敏一人獨撐全場，但這並非對演員最大的挑戰。對一名自小受京劇嚴格訓練的演員來說，最大的考驗，應該是與威爾森磨合的過程。威爾森的劇場風格相當重視劇場聽覺與視覺的各項元素。視覺上，他以雕塑化的肢體，緩慢且舞蹈化的走位，搭配精準飽和的燈光設計、建築結構化且線條鮮明的舞台設計聞名；聽覺上，他的劇作文字簡潔，而演員文字的表達也是聲音構成的一部分，有時良久寂靜無一語，但下一刻可能突然出現清脆的玻璃碎裂聲。強調無聲之美，同時又以寂靜來襯托聲音的質感與意義。他善用這類的對比方式營造抽象但美麗的意象，將視覺與聽覺拆分，賦予其不同節奏，再將兩者並置，產生獨特的反差效果。視聽分離，亦即演員的手口是不協調的。[24]

另外，威爾森雖重視意念的傳達又不想拘泥於字面意義，他認爲劇場不應以文字爲中心，因此他的舞台（畫面與聲音）通常不是爲了說明劇情（文字）而存在，而是想與文字保持一定的距離，並在其間營造一種非寫實、如夢的意境，將意義留予觀眾各自感受與想像。因此，他也不對演員解釋文本意義，或者特定的手勢背後的意義。與魏海敏的互動中，他只要求她的外部動作是否達到他的精準度，至於戲劇的內涵則留待演員自行領會。[25]他曾表示，多數演員的毛病在於太急切想詮釋文本，演員過於擔心如何說話，卻忘了他們的身體。身體也是表意的載具。威爾森甚至認爲，一個好的演員只要在台上動一根手指頭就可以征服觀眾。[26]因著這種對身體的重視，威爾森在演員試鏡時通常是讓他們做簡單動作。威爾森之後在與臺灣優人神鼓合作的《鄭和1433》即是要求劇團演員走路給他

108分鐘。

24 在《骷顱與金鎖：魏海敏的戲與人生》中也提到，威爾森認爲演員若只在台上做穩定的節奏律動，便無法凝聚觀眾目光。因此他要求魏海敏一心二用，唸白速度跟搖槳速度相反，並且能有不一致的韻律，造成視覺和聽覺的反差。黃淑文：《骷顱與金鎖：魏海敏的戲與人生》（臺北：典藏，2010年），頁92。

25 同上，頁55。

26 Arthur Holmberg, *The Theatre Of Robert Wilson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 49.

臺灣大學學術期刊資料庫

看，藉此挑選演員，方法雖奇特，據說挑中的還眞是劇團最好的演員。[27]這或許也是當初威爾森參觀國光劇團，在一系列演出中看到魏海敏的《穆桂英掛帥》眼睛爲之一亮的原因。威爾森並在兩廳院出版的《喚醒東方歐蘭朵》書中序言，他爲魏海敏京劇背景所著迷，德法的演員並無舞蹈或歌唱訓練，而魏海敏卻有傳統的加持，這也是她的特出之處。[28]弔詭的是，當初因爲魏海敏紮實的肢體功底使威爾森決定與魏海敏合作，但魏海敏長期受京劇訓練內化的身體，也成了日後雙方合作中辛苦拉鋸折衝的癥結。

京劇雖是以寫意、風格化的方式表演，卻也是根基於現實，是對眞實生活的藝術化模擬。但威爾森的劇場風格是以抽象沉靜的畫面與音聲，引發觀眾當下直覺的感受。京劇的手眼身法步累積太多既定的文化符號及相對應的意義或聯想，這些都是與威爾森的美學有所扞格的。他的劇場是抽象的，因此必會捨棄有特定意義的東西。他要魏海敏節制的、訓練有素的形體，卻不要京劇程式及其所引發的意義。這對一位自小受京劇訓練的演員來說其實是不可能的。文化對身體本有銘刻（inscription）的作用，而演員的身體更是受其表演傳統的穿透與形塑。魏海敏內化了京劇的身體，「京劇的訓練厲害到進了骨子裡。」[29]她可以盡量不要使出戲曲表演程式，但她舉手投足仍掩不住戲曲味道。雷碧瑋注意到《歐蘭朵》一開場時，魏海敏躺著，她的手緩緩舉起，握拳。這握拳的手伴隨著輕微的扭轉，此即戲曲身段中演員慣有的亮相習慣，已成爲京劇演員的第二天性。[30]這個小動作標誌著演員與她的京劇身體對於這齣戲的「拒絕又順從、順從又拒絕」[31]的關係。

威爾森想拆解、只想選擇性地使用若干京劇元素，[32]甚至是切割肢解——暗黑背景燈過處，黑衣演員往往只留給觀眾一張白臉與一雙手。但這種東西方的融

27 耿一偉等：《喚醒東方歐蘭朵》，頁69。

28 同上，頁13。

29 見張小虹語。楊澤主持：〈西方的前衛在東方——《歐蘭朵》座談會〉，《中國時報》人間副刊，2009年2月25-26日。

30 Daphne P. Lei, “Waiting for Meaning: The Joint Venture of Robert Wilson, *Jingju*, and Taiwan,” p.167.

31 語出王安祈所寫的《歐蘭朵》中文劇本。

32 例如導演合作一開始就鼓勵文武場盡可能吹奏各種表演戰爭時代的曲牌，後指示樂隊前半段以本來的速度吹奏，後半段各自亂吹亂打，隨意組合零亂的聲音，並戛然而止。意圖打破京劇框架。見黃淑文：《骷顱與金鎖：魏海敏的戲與人生》，頁48。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 學術期刊資料庫

合還是尷尬的，因爲在短期的合作間，他化不掉魏海敏頑強的京劇訓練身體，因此在威爾森一貫的雕像姿勢演出中，也常可以看到京劇與類京劇做表流竄而出，竟有點風格不一統的拼盤況味，實則無法達到威爾森在彩排場演出前的致詞中所發表的美學宣言：「左手，右手，一個身體。左腦，右腦，一個心靈。」此言既是指涉劇作中陰陽同體的性別觀，也意指這個東西方合作的作品融合各種劇場元素。然而看在多數觀衆眼中，此製作並無法消解彼此而自然融合成另一新的產物，無法如威爾森所宣稱「歐蘭朵就是2=1」[33]。於是戲台一時成了兩位大師各逞絕技又各退一步的展示角力場。正如蘇子中在劇評中所言：「眞正貫穿整個製作的是各路人馬鋼鐵般地創作意志與對自身專業的創新與堅持……這次的演出給筆者的感覺不是驚艷、也不是讚嘆，有的只是詭異，突兀與不解，甚至感覺失落與失望……爲什麼感覺到的是撕裂與不協調……?」[34]這結果不知是導演對於京劇傳統根深柢固的讓步折服，還是演員努力爭取來的自主空間，或者如蘇子中所言，雙方各有堅持之下的產物？

魏海敏是一名有天份且願意不斷挑戰自我的藝術家。她少年得志早成名，但並不以此自滿，一九八六年參與當代傳奇的創團大作《慾望城國》，演出馬克白夫人。此部改編自莎劇的作品在當時的戲曲界與藝文界投下一枚震撼彈，所引發的效應與討論至今不衰。並陸續與當代傳奇合作，演出改編自希臘悲劇的《樓蘭女》、《奧瑞斯提亞》。她同時又拜梅派傳人梅葆玖先生爲師，沉潛習藝，並在一九九六年榮獲大陸京劇演員最高榮譽梅花獎，等於在京劇的搖籃地也得到肯定。但她仍不爲梅派所限，不斷尋求突破。前後得獎無數，近期代表作有《王熙鳳大鬧寧國府》、《金鎖記》等，翻新京劇傳統，「滿身的七情六慾」[35]，靈活塑造新編戲曲的角色人物，功力與開創的企圖心少有人及。

儘管《歐蘭朵》演出結果讓許多人不滿，尤其是魏海敏掙扎於京劇訓練的身體涵養與威爾森的舞台風格之間，讓觀衆覺得她簡直要自廢武功才能趨近威爾森美學。[36]儘管如此，魏海敏自始以「這是個千載難逢的機會」的正面心態接下了

33　耿一偉等：《喚醒東方歐蘭朵》，頁12。
34　蘇子中：〈誰的《歐蘭朵》：一道數學習題〉，《劇場事》第8期（2010年2月），頁42。
35　王德威：〈美麗蒼涼的手勢：從京劇版《金鎖記》看張愛玲〉，《聯合文學》第259期（2006年5月），頁47-52。
36　葉根泉：〈各廢武功、各自表述的《歐蘭朵》〉，頁20-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

這個挑戰。[37]在與威爾森磨合的過程中，也啓發了魏海敏對於京劇表演的思考，她也試著去放下與接受，思索著京劇給她的養分爲何，並領悟到四十年來投注京劇，京劇早已內化己身，「我只要靜靜的站在那裡，就是在做京劇的動作……那麼，京劇的本質是什麼呢？……京劇的最終目的，並不是要做那些程式化的動作，而是表現那些動作背後的意義。京劇最難的，應該是能『做』，還要能『化』，讓自己無形的融在其間。」[38]因此在整個合作過程中，她試著不被表演程式束縛，試著化京劇的四功五法爲無形。魏海敏並以務實的心態面對導演的強勢並虛心學習，認爲最大的關鍵還是自己的心態，如果過於執著彼此的相異處，東西的合作變成阻力，反之，若能敞開自己並試著調整，那一切終將化成養分。她認爲威爾森打破了她舊有的框架，她因此開發了新的音域，更明白如何活用京劇身段，看到了京劇在自己身上更多的可能性。[39]

三、《歐蘭朵》到《孟小冬》

在《歐蘭朵》裡，大部分觀眾看到的是京劇資產如同魏海敏的緊箍咒，反使她英雄無用武之地，辛苦地想跳出戲曲程式的框架仍又回到其框架，用「一部分的京劇、一部分默劇、一部分話劇來建構她的外在表演……德國版的演員對自己所掌握的自由度相當大，但魏海敏將這種自由度用程式化的方式表現，很清楚讓人看出哪裡是京劇、哪裡是默劇、哪裡是話劇，所以她最後只讓人看見她很吃力。」[40]但是，到了《孟小冬》，魏海敏對於話劇與京劇之間的表演轉換就顯得從容許多。也許是題材與導演手法都是她較熟悉的，所以得以自在悠遊，然而不可諱言的，《歐蘭朵》的角色探索經驗，確實也使得她在《孟小冬》這部「京劇歌唱劇」中，用很精簡的戲曲程式動作去塑造角色。魏海敏也承認，觀眾在《孟小冬》中看到的從容，是緣於《歐蘭朵》帶給她脫胎換骨的經驗。[41]在這齣戲中，魏海敏確實「化」了四功五法，很多時候她只是站著或坐著說話，但簡單

37 另見魏海敏：〈專訪台灣版《歐蘭朵》女主角魏海敏 京戲不一定要姓「京」，要能夠跨出去〉，《PAR表演藝術》第193期（2009年1月），頁78。

38 黃淑文：《骷顱與金鎖：魏海敏的戲與人生》，頁63。

39 同前註，頁73、113。

40 王墨林於「歐蘭朵座談會」上發言。2009年2月18日。

41 魏海敏訪談。2012年4月13日，臺北。

臺灣大學學術期刊資料庫

的舉手投足，仍滿是京味。你不能說這表演不是京劇，但也很難說它是京劇。不過，是不是京劇，對於近幾年來追求突破的國光劇團來說應當也不重要。重點是，這齣戲成功了。

從《歐蘭朵》到《孟小冬》的音樂，也可以感受出國光團隊的成長。王安祈在參與創作《歐蘭朵》之初，擔心導演把京劇聲腔與音樂當作音效，這層顧慮或許也道盡了國光音樂團隊當初的焦慮，在創作上反而刻意保留京劇曲風。因爲《歐蘭朵》一劇開始不久，魏海敏由話劇式口白轉韻白，在「享受美麗的孤獨與寂寞」的行吟之間，戲曲鑼鼓加入。第一次開口唱「似鵬飛，啓征程」也是京劇編腔伴奏，接著眼見女王儀仗森森一段的背景音樂，也是戲曲常見的皇帝出現曲牌【朝天子】。戲開始的前十分鐘，音樂即爲全劇定調，戲曲色彩濃厚。第一幕韻白與京劇聲腔仍占多數，許多過場音樂也是以戲曲裡耳熟能詳的間奏或場面音樂稍加變化。偶有刻意不協調的旋律或特殊音效出現，但使用比例不高。[42]

音樂風格對演員身體的形塑影響至關重大。大陸自戲改以來對戲曲的革命性實驗，除了是戲劇主題、劇目類型、內容題材與意識型態上的改變，也是音樂與身體上的實驗。特別是文革期間，江青（1914-1991）找了于會泳（1925-1977）等人在京劇的音樂上做創發，從編曲的手法、配器概念、西洋樂器的加入等的改變，中國大陸傳統戲曲以京劇爲首，經歷了一場體質的革命，音樂的革命也使得戲曲演員身體的探索與改變成爲可能。臺灣的胡撇仔也是一例，胡撇仔有著通俗劇型的題材內容、服裝的展示與綜藝特性，音樂類型更是多元兼容。曲風的開放自由也解放了歌仔戲演員的身體。君不見胡撇仔歌仔戲中的大決鬥場景，演員穿著和服手持武士刀上場打鬥車拼，此時武打動作的配樂一定不會是中規中矩的傳統弦管與鑼鼓，而是爵士鼓與西樂曲風。關於音樂對戲曲身體的形塑與轉變值得另行一文加以闡述，本文在此欲強調的是，《歐蘭朵》中大量的京劇式唱念與背景音樂，使演員的身體在其間不自覺受到戲曲肢體程式的制約。儘管魏海敏知道這個故事是一個跨越四百年生命的奇想，所以不能具象表現，「不能用（純）京劇（的東西），太實了。」[43]但音樂對演員身體的影響與穿透是無形且有力的，京劇音樂使得自小受嚴格京劇訓練的演員的手眼身法更難超脫戲曲表演程式的規

42　非京劇音樂出現在魏海敏用老式情歌或藝術歌曲式唱法詮釋回憶莎夏眼波流動一段、第二幕出使西域之後唱「嘆征戰原也是一場豪筵」、第三幕下一個世代開始「這世界到底怎麼了」、遇見爲她戴上婚戒的男子而唱「乾坤合，天地寬」一段等。

43　魏海敏訪談。2012年4月13日，臺北。

臺灣大學學術期刊資料庫

範。更加上在這齣戲中，製作團隊一開始有意識地捍衛京劇主權，使得這齣戲並置了兩種（威爾森與京劇）截然不同的美學風格，而不時有突兀之感，尤其在第一幕感受特別明顯。進入二三幕之後，這種文化衝突拉鋸的火藥味反而淡了，風格開始漸趨協調；這跟純京劇音樂元素（以及隨之而來的身體表現）的使用減少不無關係。

於是，《孟小冬》一劇開宗明義定位爲「京劇歌唱劇」，像是決心拋開京劇遺產，把主體性放在「戲」而不在特定劇種，卻也因此海闊天空。[44]王安祈以音樂劇、歌唱劇的概念出發編戲，極有可能是在《歐蘭朵》的實踐中所遇到的問題而激發出來的想法。《孟小冬》一劇幾乎不見韻白的使用，而魏海敏在《歐蘭朵》開發的新音域與老情歌唱法在《孟小冬》中再度出現。這齣戲以音樂來區隔戲裡（京劇表演）與戲外（現實生活），以新編曲調爲音樂主軸，音樂設計鍾耀光運用音樂劇或電視風格創作的歌曲編曲，[45]只有在回憶帶到京劇演出之間才出現傳統京劇音樂，對於新編曲調與京劇元素音聲的融合運用純熟自然。雖然兩劇音樂的主要創作者並非同一批，但是兩劇背後的工作團隊都是國光的班底（如王安祈、李小平、魏海敏等人），他們有意識地主導製作的發展方向。[46]顯然在《歐蘭朵》製作過程的掙扎與實驗，經過檢討與沉潛，在《孟小冬》得到了修正的機會。此劇以新編曲調爲核心，音樂風格的創新與轉變也在無形中將演員鬆綁，使其有更大的空間探索新的肢體表現。

確實，繼《歐蘭朵》之後國光推出的新戲《孟小冬》，我們可以說看到了與威爾森合作所撒下的種子已經悄然開花。

《孟小冬》講京劇史上的知名坤生孟小冬（1908-1977）的故事。從孟小冬的觀點出發，其臨終時以出竅的靈魂回顧一生，帶入其生命中重要的兩位男人：京劇大師梅蘭芳（1894-1961）與上海黑幫鉅子杜月笙（1888-1951）。劇中使用意識流倒敘手法，夾敘夾議，大量獨白與說書敘事交錯的形式，近乎獨角戲的角色塑造方式，回憶自省的口吻，活脫是編劇王安祈在《歐蘭朵》劇本反覆吟詠修編間所留下的痕跡。兩戲的主題更是十分相近。編劇在試圖貼近《歐蘭朵》時，

44 王安祈給筆者的電郵表示，要編《孟小冬》，就一定要分清楚台上台下有不同的音樂，所以當臺北市立國樂團鍾耀光找她寫戲時，她就知道是編《孟小冬》的時候了。

45 陳芳英：〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉，《戲劇學刊》第13期（2011年1月），頁35-64。

46 例如《孟小冬》劇本裡，編劇特意註明【第一首新編曲】，一直到第九首。

臺灣大學學術期刊資料庫

對於原著的理解即是「孤獨」，「孤獨是創作的狀態……孤獨才能無窮無盡，才能獲得自由。」而她對威爾森改編本的理解，也認爲導演「特別加重對孤獨的呈現，甚至放棄了歐蘭朵生孩子的情節，最後收束在孤獨。」[47]《歐蘭朵》開場的第一句話便是：「我獨自一人。」劇末，歐蘭朵褪去定義性別的服裝，身裹她的詩稿，身插著數根羽毛，像是寫作的筆，也像對自由的嚮往，然後在舞臺側翼躺下，以：「我，孤獨一人」收尾，前後呼應。空曠的舞台始終只有歐蘭朵一人，他或以第一人稱或以第二人稱冷眼回顧自述四百年的生命歷程，孤獨的主題與意象十分鮮明。

《孟小冬》一劇也在描述孟小冬與梅杜兩段情緣之餘，凸顯女主角的一生是一段追尋聲音的旅程，「以聲音比擬藝境的卓然超群。卓越，也代表高處不勝寒，孤獨便由此而生。」[48]孟小冬低調沉潛習藝，一生臨摹複製余派藝術，專心練嗓，尋求藝境的突破。這豈不如同歐蘭朵在悠悠的時間之流中不斷地寫詩，創作不懈？《歐蘭朵》第二幕占據灰色舞台中央的巨大橡樹，隱喻歐蘭朵童年詩作《橡樹》，也象徵寫詩讓歐蘭朵在歲月的漂泊滄桑中得以安身立命。兩部劇作都觸及主角對文學藝術的執著，以及創作與孤獨的關係。《孟小冬》二〇一〇年十月在城市舞台重演，更在舞台中央放了一株梧桐樹，強調寂寞孤傲的意象。這個舞台設計不禁令人聯想到《歐蘭朵》舞台中央的橡樹，在畫面上點出兩劇主題之間的關聯。

此劇孟小冬由魏海敏主演，孟小冬在戲台上一會兒對觀眾敘事，一會兒化身記憶中的梅蘭芳，[49]角色性別轉換（旦角／老生）的演出，豈非延續《歐蘭朵》的雌雄同體、性別跨界扮演？且此劇進一步讓魏海敏能用傳統戲曲的做工與唱腔轉換兼扮，酣暢淋漓地揮灑，魏海敏一人三聲，既用新譜樂曲唱出主角心聲，

47　王安祈：《喚醒東方歐蘭朵》，頁98、99。

48　汪詩珮：〈孤獨，是一種境界：《孟小冬》觀後之零零落落〉，頁245-250。

49　王安祈在創作說明中提到，戲一開頭，孟小冬已瀕臨死亡，回眸一生，杜月笙踏踏實實地存在，梅蘭芳卻是想拋擲遺忘卻揮之不去，故劇中杜月笙由唐文華眞實扮演，梅蘭芳則以投影及小冬敘述間化身等方式呈現。王安祈：《孟小冬》，《戲劇學刊》第12期（2010年7月），頁185-217。王安祈另在訪談中表示，此劇更是藉劇中主角向魏海敏致敬，雖然兩者有不同生命情調的選擇：孟小冬的生命歷程是一切歸零，不斷內旋深掘，關上一扇又一扇人生的窗，走進心靈的暗房；魏海敏則是向外接受一個個挑戰，打開一扇扇窗。雖然是兩種不同的方向，但兩位精彩演員對藝術有著相同的堅持與追尋。王安祈訪談，2012年4月24日，臺北。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

亦用老生與青衣的唱腔表現孟梅同台的盛況，不啻一併滿足補償了戲迷在《歐蘭朵》中未竟的期待。正如聞天祥在《骷顱與金鎖：魏海敏的戲與人生》序中自言，他在觀賞《歐蘭朵》之前，曾幻想過魏海敏如何以生旦交錯的京劇唱腔來詮釋歐蘭朵忽男忽女的角色，（雖明知這不可能是威爾森所要的），沒想到在隔年初國光的《孟小冬》劇裡得償此願。[50]聞天祥此語可謂道盡許多魏海敏戲迷的心聲。魏海敏在《孟小冬》裡藉著兼扮，在唱腔與演技上得以盡情揮灑，或許也是編劇有意無意想藉此補償自己做爲戲迷在《歐》劇的缺憾。[51]

編劇王安祈在創作說明中指出，想寫孟小冬的念頭由來已久，但機緣的出現是因應臺北市立國樂團三十周年慶之邀而起。數十人大樂隊亦將與演員並列舞台上，演員表演空間相對縮小，正適合她心中的孟小冬登場，「只有在劇情簡之又簡、以音樂歌唱貫串全場時，才能深入孟小冬的內在。」[52]身爲研究者的她也在論文中表達對於孟小冬生命姿態的高度興趣，以專文探討孟小冬臨摹複製余派的鍛鍊堅持與內旋式的藝術追求。顯見編劇對於此一人物長期的鑽研琢磨。[53]《孟小冬》不是獨角戲，唐文華飾演的杜月笙一角亦十分鮮明，令人難忘。劇中並有數位幫襯角色，但全劇都是環繞建構在主角的回憶與自語獨白中。與市立國樂團的合作契機固然是一個起始點，但爲什麼也選擇以主角對觀眾說故事的方式呈現？《歐蘭朵》也是劇情簡單，以主角回顧四百年的過往爲主，全劇完全是歐蘭朵的內觀自省。編劇不久前反覆修改《歐蘭朵》的貼身肉搏經驗何嘗不是爲這種創作方式的可能播下種子？編劇先前或許也曾有以獨角戲手法創作《孟小冬》之念，但大膽放手嘗試，極有可能是創作《歐蘭朵》之後得到的自信與勇氣。魏海敏在與筆者訪談中也同意《歐》劇對王安祈的影響，讓她「開始勇敢的以獨角戲的方式呈現（孟小冬）。」[54]

兩劇的語言風格也有承繼關係。《歐蘭朵》的戲劇語言有時是如夢般的囈語，有時是自省的口吻，帶著回首來時路的清明。在活過了、活夠了、經歷世事

50 聞天祥：〈不要枷鎖的藝術家〉，《骷顱與金鎖：魏海敏的戲與人生》，頁20。

51 王安祈表示，她知道魏海敏可以唱余派老生，寫《孟小冬》時，考慮到魏海敏有能力與膽量唱余派，故最後安排了對口段子，讓魏海敏在《四郎探母》中以老生與旦角聲腔交替唱四郎與公主。王安祈訪談，2012年4月24日，臺北。

52 王安祈：《孟小冬》，頁217。

53 王安祈：〈坤生孟小冬〉，《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁73-124。

54 魏海敏訪談，2012年4月13日，臺北。

臺灣大學學術期刊資料庫

的滄桑之餘，有一種冷冽的質感，這種冷冽孤獨的語言其實頗符合導演威爾森作品的質地。此劇運用大量散文，散文的風格也有著詩的密度與韻律，散文獨白儼然是現代詩了。《歐蘭朵》的文本先自原德法舞台版翻譯過來，再由王安祈加以修編。王安祈的改本沒有一般翻譯作品的生硬拗口，保留原作的意境，也展現了中文文字的美感，正如王墨林在「歐蘭朵座談會」中所言，王安祈「寫出了一個範本」，這個劇本「用具有詩感的現代語言，去操作京劇的押韻或是那種京劇詞句的韻味。」[55]而這種脫胎換骨顯然跟「對手」有關。編劇王安祈除了面臨改編西方文本的挑戰，也意識到導演威爾森的強勢，認爲他「用燈光和聲音表達心靈對世界的投射……甚至覺得他把聲音當『音效』。」因此擔心其精心寫就的情感被導演處理成音效，認爲這次合作是一場刺激的拉鋸，於是「盡一切可能掌握住我文字的詩韻美感。」[56]王安祈亦表示，此劇雖以大量白話文創作，但她仍致力抓住語言的節奏感，爲吟成一句話，會反覆朗讀數次。[57]因爲對手是強勢且高知名度的西方導演，使得編劇在《歐蘭朵》的改寫上展現了高度的自覺，想堅守京劇劇詩美學。或許也因此而造就了此劇現代詩般的戲曲獨白。《歐蘭朵》的文字可謂王安祈劇創生涯的成功突破，[58]以往戲曲主要是靠韻文唱詞來抒情並進入人物的內心幽微處，而此劇散文部分的文字成就甚至超越了韻文唱詞，散文獨白儼然是抒情寫意的利器。這樣的突破可以說是因爲編劇遇到了西方文學的文本與西方導演而淬煉出來的。

這種詩意的散文獨白，在《孟小冬》亦隨處可見。對照兩劇收尾的獨白，可以看出《歐蘭朵》的語言對《孟小冬》的影響與兩者的承繼關係。

在《歐蘭朵》中：

濃雲已散，天色明亮。又是百年，我似是走在無窮無盡的漫長隧道，胸前

55 楊澤主持：〈西方的前衛在東方——《歐蘭朵》座談會〉，《中國時報》人間副刊，2009年2月25-26日。

56 王安祈於「《歐蘭朵》座談會」發言。

57 王安祈訪談，2012年4月24日，臺北。

58 檢視編劇王安祈在《歐蘭朵》之前的代表作，例如收錄在《絳唇珠袖兩寂寞——京劇．女書》的四部劇作，主題上皆突顯女性主體意識，表現手法上也多有新意，內容上富有現代精神，語言方面較不同的當數《金鎖記》，蓋此劇在語言上致力體現張愛玲小說的爽辣。整體而言，《王有道休妻》、《三個人兒兩盞燈》、《青塚前的對話》口白與唱段皆爲古體，且劇本集中四齣戲唸白的散文與唱腔的韻文之間壁壘頗分明，而角色內心世界的刻畫主要還是靠唱詞來呈現。參見王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞——京劇．女書》（臺北：印刻出版有限公司，2008年）。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

詩稿越發豐厚、也越發輕盈。……我走出房間，站在樹下，我忘了自己的名字，卻看到無數個名字從空中落下，美麗、燦爛，如一頁一頁詩稿，如鴻飛過處、遺留在風中的羽毛。月亮浮在水面，蒼穹與海洋間，一切靜止。冷風帶著一絲恐懼的氣息吹拂我的臉。我，孤獨一人。

《孟小冬》的收尾方式：

那年，我四十歲，已經是三十年前的事啦，怎麼彷彿又回到眼前啦？/杜先生走了二十六年了，／我一個人過來二十六年，／夠長囉。／燈好亮，／人影搖動／好多影子在我面前晃動／我看不清。／眼前是點滴吊架？還是戲台上的刀槍兵刃？／我聽見眾人的哭泣聲／我聽見我的喘氣／喘息聲越來越微弱／燈終於滅了。／走進暗房的我／不再依附周遭光束／剩下的只有聲音／純粹的聲音／迴盪　流傳／我聽見了我的聲音——

兩相比較，筆觸因劇本的性質而略顯不同：《歐蘭朵》詞藻較華美，而《孟小冬》則較素樸白話；同時，爲趨近威爾森的舞台風格，《歐蘭朵》的調性較冷冽疏離，而《孟小冬》因飽含作者的私人情感而較溫暖有情。[59]但相似的是，編劇皆以抒情的文學筆法描寫兩者心靈迴旋之音。兩劇的結尾都回歸到主角自身，獨立蒼茫自詠詩的兩個生命，回首來時路時，那種也無風雨也無晴的寧靜自足。更重要的是，王安祈在創作《歐蘭朵》的過程中所淬煉出來的散文獨白撰寫功力，是之前作者的作品所未見的。在此之前，散文通常出現在人物口白對話或是用來交代推動劇情，《歐蘭朵》開始大量以散文來刻畫角色的內心世界。《孟小冬》延續了《歐蘭朵》詩意的獨白，散文獨白與韻文唱詞交錯使用，豐富了孟小冬孤獨內斂的生命姿態塑造。

59 又如，歐蘭朵風雨中空等私奔戀人莎夏的一段：「是誰？是誰在拍打我的臉？莎夏？是你麼？是——一塊冰？霜雹？殞石？碎玉？珠斷線？淚潸潸？還是那——白似雪、柔似綿、利如齒、銳如劍——莎夏，是你，你在拍、打、擊、戳、撲、閃、頓、轉！」對照孟小冬專心與余叔岩學戲的一段獨白，對聲音境界的領悟：「迎著風，你看見沒有？青煙、紫霧、孔雀藍、海棠紅、千絲萬縷，晃動、搖漾。整個天空都是色彩，誰的顏色？青花瓷？胭脂扣？還是，聲音的光澤？聲音有光澤嗎？／千絲萬縷纏在一起，好多顏色纏成一道，交錯、混淆、糾纏……好亮，看不清，看不清，忽地，七彩退去，純白一片！安祥寧靜。」前者以雨雪比喻戀情的幻滅與心碎，後者以色澤形容聲音，兩段有反問、有譬喻，語氣亦迷離亦狂亂，也有領悟的層次。

臺灣博碩學術期刊資料庫

結論

《歐蘭朵》到《孟小冬》的成長轉變，也奠基於國光劇團近年耕耘的成果。國光劇團乃一九九五年由原隸屬於陸光、海光、大鵬三軍京劇隊合併而來。早期黨政軍的意識形態與教化色彩濃厚，肩負文化傳承的使命，在蛻去「國劇」的光環之後，逐步轉型，自在活潑地尋求各種變化的可能。[60]近幾年在身兼編劇與藝術總監的王安祈帶領之下，以戲曲現代化的理念，不取巧使用西方理論或文本，而在傳統的歷史情境中，找出觸動當代人心的點，尤其推出許多具有女性主體意識的作品。國光劇團自二〇〇四年所推出的新編京劇多是由女性劇作家如王安祈、趙雪君、施如芳等執筆，且充滿女性意識之作。這樣的耕耘也打下一定的基礎。與威爾森合作的《歐蘭朵》傳達性別界限的模糊曖昧與質疑性別角色地位的二元僵固，與國光近幾年關懷表現的方向頗契合。

京劇與威爾森的《歐蘭朵》結合，等於從劇本到表演都面臨劇種本質上的難題。魏海敏回憶《歐蘭朵》的創作歷程，威爾森對她強調：「我只跟妳合作。」讓她更意識到自己做爲創作者的身分與權力。[61]傳統戲曲雖素以演員爲中心，但近二十年進入現代劇場的改革已使演員也要配合導演、編曲、編腔、動作指導等環節，自主性相對縮減。然而，因爲這齣戲是以威爾森先前的德法版爲藍本，戲劇風格與傳統京劇迥異；過於熱鬧的伴奏配器又不符《歐蘭朵》傳達的孤獨寂寞，所以魏海敏清唱的時候居多，在吟詠之間自行編腔編曲、甚至編詞。她舉了《歐蘭朵》第一幕末歐蘭朵追情人莎夏的一段，這裡編曲李超放了【高坡子】，但是魏海敏直覺認爲不能原封不動地使用，「一搬上來就變京劇了。」所以她將之拆解，自行裁剪使用。諸如此類的直接參與使得魏海敏感覺在《歐蘭朵》中，她成爲一個完整的創作者。《歐蘭朵》醞釀過程的焦慮煎熬，到最後的完成，使她有脫胎換骨的重生之感，「不再害怕任何表演的挑戰」，認爲編劇王安祈也因此變得更勇敢，「更放大了自己的腳步，」兩人因之得以更開放的心去面對創作上的空間。

王安祈回憶與威爾森的合作過程，當時確實感受到西方大師的傲慢，認爲他

60　陳芳英：〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉，頁35-64。
61　本段的引用皆出自筆者與魏海敏的訪談。2012年4月13日。

臺灣大學學術期刊資料庫

根本不理會京劇文化而有「受屈辱的感覺」。[62]但是一年後當她在國家劇院看到威爾森與優人神鼓合作的《鄭和1433》時，她對於先前的合作有了不同的體悟。在看到劇中唐美雲（飾說書人）敘述干戈放下達成和解之時唱起李白的【將進酒】一段，她深受感動，甚至在中場休息時還跑出去買了一張票，決定次日坐在不同角度重看一遍。《鄭和》所用的中國詩詞涵蓋甚廣，從唐詩到現代詩，跳脫年代限制，但詩意與劇情要傳達的意境相仿。在【將進酒】與角色狀態的若即若離之間，王安祈似乎了解到威爾森當初想要而說不清的是什麼了。在讚賞《鄭和》中，她領悟到《歐蘭朵》的價值，像是個墊腳石，「讓威爾森了解我們，也讓我們更了解他。」原是個不愉快的記憶，但事隔一年，王安祈在另一齣成功的製作上，肯定了《歐蘭朵》的合作經驗。筆者以上述之例想強調，跨文化交流是一個歷程，將時間軸拉長來檢視其成效，可能會得出不同的結論。

拉丁美洲理論家歐提斯（Ferdinand Ortiz）提出了「transculturation」（文化移轉）一詞來取代歐美中心的跨文化（interculturalism）概念。泰勒（Diana Taylor）加以闡述表示，在所謂的跨文化交流中，強勢文化往往不動如山，並沒有失去什麼，只有吸納增益；反觀傳統在與強勢文化交手的過程中，總是在接受外來東西的同時，也被迫調整與丟棄一些東西。Transculturation聚焦在文化轉變的轉移過程，有所得，也有所失；它談論文化轉移過程的失去（sense of loss），但也強調文化的延續與新生。此理論從邊緣談起，蓋意識到從文化中心出發的論述即使立意批判主流，結果往往只是加深其霸權地位，陷入二元對立的胡同。[63]本篇論文即受文化移轉理論的啓發，意識到國際知名導演所挾的強勢西方文化優勢與臺灣京劇傳統所進行的跨文化合作勢必是一場權力不對等的流動過程，在正視其間必有所失之餘，試圖強調身爲弱勢的我方在這場合作關係之所得：《歐蘭朵》毀譽參半，但其間京劇與國光團隊所展現的韌性與活力更值得肯定與深究；而《歐蘭朵》效應持續發酵作用，在《孟小冬》的成功中看到《歐》劇的啓發。本文以「跨文化之後」爲題，即欲拉長這場跨文化交流的過程，除了究其前的掙扎與尷尬，也探其後的開花結果。如此才是更積極務實地將能動性（agency）放

62 本段關於王安祈的引用，皆出自筆者與王安祈的訪談，2012年4月24日，臺北。魏海敏對此有不同的解釋，她認爲威爾森也在沉澱思考，而磨合是必須的，等待是值得的。魏海敏訪談，2012年4月13日。

63 Diana Taylor, “Transculturating Transculturation,” *Interculturalism and Performance*, ed. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta (New York: PAJ Publications, 1991), pp.62, 64.

臺灣大學學術期刊資料庫

在京劇的討論方式，希望能以此爲膠著於權力論戰的跨文化論述尋找出路。

魏海敏與編劇王安祈都認爲與威爾森合作《歐蘭朵》是一大考驗，兩人都因之飽受壓力且面臨瓶頸。但事實證明，如歐蘭朵一覺醒來後由男變女，她們將自己置之死地，而後脫胎換骨，彷彿打開了自己，又往另一個境界前進。跨文化之後，似乎另以一嶄新的目光審視自己的文化，明白京劇的特色在哪裡，哪裡可以再另行變化。因之而有翌年《孟小冬》的出現。筆者認爲他們可以在短時間內與威爾森磨合出雖然充滿爭議但亦有可觀的作品，靠的即是多年努力的積累，而其後《孟小冬》的亮眼推出，也印證了編劇王安祈在《歐蘭朵》結束之後所言：「經驗必納入生命。」[64]

[64] 王安祈：《喚醒東方歐蘭朵》，頁101。

臺灣大學學術期刊資料庫

跨文化之後：從《歐蘭朵》到《孟小冬》

謝筱玫

國立臺灣大學戲劇學系助理教授

兩廳院在二〇〇九年的旗艦製作《歐蘭朵》集結了國際名導威爾森（Robert Wilson）以及臺灣京劇名伶魏海敏，加上素有名望的學者編劇王安祈，團隊組合乃一時之選。即使落幕至今，仍是餘波盪漾，爭議不斷。魏海敏的京劇功底在威爾森的舞台似乎如同戴上了緊箍咒般施展不開，雙方的美學風格無法彼此消解自然融合。但到了國光翌年推出的《孟小冬》，《歐蘭朵》在音樂與形體上的尷尬實驗似乎得到了修正的機會而有了亮眼的成果，且《孟》劇在主題、語言、敘事手法上跟《歐蘭朵》十分相似。本文首先爬梳跨文化相關論述，在意識到跨文化交流必有得失之餘，更想討論的是臺灣合作團隊這邊，因這樣的跨國合作機緣，是否有所影響與改變？本文除了討論威爾森與魏海敏等人的跨國合作歷程，也將比較翌年國光劇團所推出的《孟小冬》與《歐蘭朵》之間的繼承關係，以分析《歐蘭朵》帶給國光劇團在編與演方面的啓發。

關鍵字：跨文化　《歐蘭朵》　威爾森　《孟小冬》　新編京劇

臺灣大學學術期刊資料庫

After the Intercultural Exchange: Guoguang Opera Company's *Orlando* and *Meng Xiao-dong*

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

"Intercultural/ transcultural" as an aesthetic notion and artistic practice has been implemented in Taiwan for decades. The intercultural adaptation in Taiwan reached its peak as the internationally renowned director Robert Wilson collaborated with the Taiwanese Beijing opera diva Wei Hai-min and staged his Chinese *Orlando* in Taipei in 2009. The solo performance received mixed responses: While some argued that the production disclosed the incongruity of two entirely different aesthetics and discredited both the director and the actress, others maintained that a revolutionary work required a different way of seeing. Therefore, an investigation into the collaboration process is worthwhile, that is, how Robert Wilson and Guoguang Opera Company communicated with each other, how the Taiwanese playwright Wang An-qi tried to insert as much Beijing opera literary elements in an already established text as possible, and how the Beijing opera diva Wei adjusted herself to Wilson's aesthetic vision. It may not be a coincidence that in a year after the collaboration, the Guoguang production team came up with another semi-solo performance, *Meng Xiao-dong*. Based on the story of a Chinese theatre celebrity in the early 20th century, some dramatic aspects in *Meng Xiao-dong* such as the theme, language, reminiscent stream-of-consciousness narration, and the wide use of monologue seemed inspired by the experience of *Orlando*. Acknowledging the stake of intercultural exchange, this paper examines in what way the experience of intercultural collaboration has influenced Guoguang Opera Company, represented by its leading actress Wei Hai-min and its artistic director and playwright Wang An-qi, by comparing *Orlando* and *Meng Xiao-dong* to see how much they learned from this intercultural exchange.

Keywords: Intercultural performance　*Orlando*　Robert Wilson　*Meng Xiao-dong*　New Bejing opera

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞——京劇．女書》，臺北：印刻出版有限公司，2008年。

_____：〈孤獨，璀璨：魏海敏凝神遠眺歐蘭朵〉，《印刻文學生活誌》總66期，2009年2月，頁109-111。

_____：《孟小冬》，《戲劇學刊》第12期，2010年7月，頁185-217。

_____：〈坤生孟小冬〉，《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：臺大出版中心，2011年，頁73-124。

_____：訪談於2012年4月24日，臺北。

王德威：〈美麗蒼涼的手勢：從京劇版《金鎖記》看張愛玲〉，《聯合文學》第259期，2006年5月，頁47-52。

石光生：《跨文化劇場：傳播與詮釋》，臺北：書林出版有限公司，2008年。

汪詩珮：〈孤獨，是一種境界：《孟小冬》觀後之零零落落〉，《戲劇學刊》第12期，2010年7月，頁245-250。

段馨君：《跨文化劇場：改編與再現》，新竹：國立交通大學出版社，2009年。

耿一偉等：〈2009錯過可惜表演藝術〉，《聯合報》，2009年12月20日，D2。

_____：《喚醒東方歐蘭朵》，臺北：國立中正文化中心，2009年。

陳芳英：〈從源頭活水的「含混、交織」，省思幾齣當代新編戲曲〉，《東西對照與交軌：2010NTU劇場國際學術研討會》，2010年。

_____：〈深雪初融：論新世紀新編京劇的女性書寫〉，《戲劇學刊》第13期，2011年1月，頁35-64。

黃淑文：《骷顱與金鎖：魏海敏的戲與人生》，臺北：典藏，2010年。

葉根泉：〈各廢武功、各自表述的《歐蘭朵》〉，《藝評台2009專輯》，臺北：國家文化藝術基金會，2010年，頁20-21。

楊澤主持：〈西方的前衛在東方——《歐蘭朵》座談會〉，《中國時報》，2009年2月25日，2月26日，人間副刊。

劉亮雅：〈吳爾芙與《歐蘭朵》〉，《印刻文學生活誌》總66期，2009年2月，頁100-102。

魏海敏：〈專訪台灣版《歐蘭朵》女主角魏海敏　京戲不一定要姓「京」，要能夠跨出去〉，《PAR表演藝術》第193期，2009年1月，頁78。

_____：訪談於2012年4月13日，臺北。

蘇子中：〈誰的《歐蘭朵》：一道數學習題〉，《劇場事》第8期，2010年2月，頁35-46。

Balme, Christopher. “Introduction.” *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Bharucha, Rustom. “A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre.” *Asian Theatre Journal* 1.1（1984）: 1-20.

_____. *Theatre and the World*. London: Routledge, 1993.

_____. *The Politics of Cultural Practice*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

臺灣大學學術期刊資料庫

Holmberg, Arthur. *The Theatre Of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Lei, Daphne P. “Waiting for Meaning: The Joint Venture of Robert Wilson, *Jingju*, and Taiwan.” *Alternative Chinese Opera in the Age of Globalization*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

_____. “Interruption, Intervention, Interculturalism: Robert Wilson’s HIT Productions in Taiwan.” *Theatre Journal* 63（2011）: 571-586.

Lo, Jacqueline, and Helen Gilbert. “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.” *TDR* 46.3（2002）: 31-53.

Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.

_____. “Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?” *The Intercultural Performance Reader*. Ed. Patrice Pavis. London: Routledge, 1996.

Schechner, Richard. “Interculturalism and the Culture of Choice: Richard Schechner interviewed by Patrice Pavis.” *The Intercultural Performance Reader*. Ed. Patrice Pavis. London: Routledge, 1996: 41-50

Singleton, Brian, Christopher Balme and Freddie Rokem. “TRI’s Cambridge Years: A Retrospect.” *Theatre Research International* 35.3（2010）: 222-231

Taylor, Diana. “Transculturating Transculturation.” *Interculturalism and Performance*. Ed. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. New York: PAJ Publications, 1991.

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

臺灣大學學術期刊資料庫