行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

巴赫汀的對話論與戲劇研究:兼談布萊希特之辯證劇場 研究成果報告(精簡版)

計畫類別:個別型

計 畫 編 號 : NSC 95-2411-H-002-096-

執 行 期 間 : 95 年 08 月 01 日至 96 年 07 月 31 日執 行 單 位 : 國立臺灣大學戲劇學系暨研究所

計畫主持人: 紀蔚然

計畫參與人員:碩士班研究生-兼任助理:王俐文

處理方式:本計畫可公開查詢

中華民國96年09月03日

巴赫汀的對話論與戲劇研究

——台灣劇場改編西方正典之實驗意義

「我們可以任意選擇。但必須要清楚我們選了什麼,以及爲什麼。」

——Jan Kott, Shakespeare Our Contemporary

約翰·賽門(John Simon)曾爲《紐約雜誌》(New York Magazine)的專欄劇評家,和其他美國重要媒體的評家一樣,此君對一齣戲的論斷雖不至於到呼風喚雨的程度,但必然享有不可忽視的影響力,一部製作的長紅不止或三兩天便關門大吉,多少和這種人士有關。¹然而,即使像他如此資深的寫手,有時於尖酸刻薄的言辭裡亦會無意間透露出自己的偏見,甚至無知。於某次評論莎士比亞劇作的演出時,賽門發出如下的喟嘆:

美式英語用在莎士比亞就是不夠好。用在他的歷史劇更是如此。這一次中央公園演出的《亨立五世》($Henry\ V$)裡,微不足道的演員所講出的台詞對詩翁(the Bard)而言無異是個侮辱。此劇之美,部份在於它涵蓋了各式各樣的英語,高眉的、低眉的,英格蘭的、蘇格蘭的、或威爾斯的,但我們這次聽到的只是紐約各區的口音。(68)

換言之,演員的美式英文對劇評家而言是個干擾,因為他們的在地口音無法還原 莎士比亞語言之美。針對賽門這種對「原汁原味」的望/妄想,我們大可反問: 難道二十一世紀的英國演員就能圓滿地再現十六世紀的聲腔嗎?為何要原汁原 味?莫非只有英國人演出的莎士比亞,才是真正的莎士比亞?

自從伊恩·咖特(Jan Kott)於 1965 年提出「莎士比亞可以是我們當代人」的觀點後,西方劇場於處理莎劇的態度便產生了革命性的變化。在討論《哈姆雷特》(Hamlet)這個經典悲劇時,咖特揭示了他面對這位文豪的基本態度:

我所關注的不是矯情的時事(在地)化(topicality),一齣設定在地下室及有關一群年輕的存在主義者的《哈姆雷特》。就這方面而言,《哈姆雷特》早就曾以晚禮服,或馬戲緊身褲,以中古時期的盔甲,或交藝復興的戲服被呈現過了。戲服的份量微乎其微。真正重要的是,我們應透過莎士比亞的文本,探索我們當代的經驗,我們的焦慮和感受。(48)

對咖特而言,把莎士比亞搬上舞台的意義,不在於遠溯至作者下筆的歷史情境,而是找到經典文本與當代存在產生呼應的連結。導演最該仰賴的不是歷史考據、學術評論或理論,而是布魯克(Peter Brook)所說的「切身經驗」(direct experience)("Preface" ix)。美國戲劇學者科恩(Ruby Cohn)一語道破很多當代導演的心聲:改編莎劇最明顯的理由即使其具有現代感(Cohn 7)。

一九六0年代以後,在演繹莎士比亞上,西方逐漸浮現出兩種派別。人文主義此一支派——亦即反對咖特的陣營——依舊深信莎翁對人生及人性之洞見具放諸四海皆準的宇宙性價值,因此他們堅持照本宣科,反對任何支解莎劇的實驗。反人文主義此一支派則認爲,莎士比亞是文藝復興時代物質條件下的產物,他的劇作絕非一般所言之超越時空、超越歷史的神聖正典。與咖特站在同一陣線的這些劇場人士相信,再現莎劇即是改編,而所謂的改編即是改寫、重組、挪用、再詮釋,使莎劇與當代接軌,產生對話、碰撞、辯證。

按說台灣人如何看視莎士比亞理應與西方人不同,但二十世紀下半以來,大部台灣莎劇的改編卻老是企圖複製西方人的觀點。質言之,還是有很多台灣劇場工作者相信西方人文主義的整套做法與思惟。在他們的改編裡,我們幾乎看不到當代的、台灣的觀點,其不幸的結果是莎士比亞的劇作成爲創意的絆腳石,而不是使想像飛揚的跳板。沒有觀點,沒有對話、撞擊與辯證,試問:要莎士比亞何用?原因總不會只是因爲他很偉大,因爲他很會說故事吧?如果只是如此臣服的

心態,我們何須重演,甚至重讀,莎劇?筆者曾於一篇散文,用以下的戲謔的文字發抒針對此議題的立場:

除了詩人艾略特(T.S. Elliot)外,絕少有人敢說《哈姆雷特》不偉大。 這正是《哈姆雷特》的悲劇:後人面對它只能祭之以親炙偉大、受偉 大洗禮的戰戰兢兢,或等而下之的敷衍學舌。很多人處理經典的態度 跟古早解釋學者面對聖經的情結是相仿的。根據一種說法,聖經由上 帝口述、摩西謄寫而成。假使,上帝說錯了一句話——抱歉,上帝不 可能說錯話——重來一遍:假使摩西錯寫了一個關鍵字,會有什麽後 果?放心,死忠的解釋學者會把錯的解釋成對的。同理,文學經典的 捍衛者也常把文本不合時宜之處天花亂墜成具宇宙性的永恆價值。然 而,總會有人問道:爲何如此體貼卑微,非得爲經典辯護不可?正如 雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)所言,生產出希臘悲劇的物質條件 已成過眼雲煙,冀望複製希臘悲劇本是痴人之夢;吾人以古人眼光閱 讀古書的企圖也無異是緣木求魚。或許,要破除經典魔咒就得暫且忘 掉它爲經典,非但不必刻意放空、消極吸納,還得堅持著時代與地域 烙印於我們之上的品味、性格、偏見等等,與經典拉鋸拔河。唯有如 此,類似《哈姆雷特》這樣的作品始有可能從神聖的板櫃裡嘩然站立, 走出生命。(〈反勵志〉144-45)

被莎士比亞打敗,意味著被所有的經典打敗,更意味著所謂的改編充其量只是考掘原作的核心意義。核心意義的概念正是人文主義留下的遺毒,大部當代西方學者及劇場工作者早已棄之不顧。誠如貝爾西(Catherine Belsey)所言,人文主義奠基於「基本常識」(common sense)之上,而這個「基本常識」相信「人」是意義、行動及歷史的來源(6)。然而,就後索蓄爾(post-Saussurean)的理論而言,人作爲不假外求的主體只是幻覺,一旦人們運用語言,他之所以成爲說話

主體是因爲他先服膺了語言的成規:「換言之,人們唯有在語言當中,才能把自己建構爲主體」(Belsey 54)。² 既然一個人受制他於所運用的語言,他勢必同時爲銘刻於語言內的意識形態所左右,而當意識形態不是亙古不變的真理,而是時代的產物時,沒有人可以聲稱他超越了時代,全然沒受意識形態的束縛。

每個時代、每個地域,甚至每個人,對一部作品的感受都是不同的,因爲所有的解讀總是受到閱聽者所處之政經物質條件所影響,正如所有的作品總是受到作者所處之政經物質條件所左右是同樣的。以上的論點淺顯易懂,應無疑義,但在面對國外經典時,台灣的劇場工作者往往在無意識中,把自身的政經物質條件全給拋在腦後,一致追求「掌握原著的神髓」,彷彿一部作品的確蘊藏著只要锲而不捨便能挖掘出的本質意義。這個忠於原著的做法,除了受到新批評(New Criticism)影響外,其背後還有非文學的歷史構成因素。

於論及《摩訶婆羅多》(*The Mahabharata*)的改編³時,前述之英國導演布魯克如此寫道:

觀賞東方戲劇時,我們【西方人】常會遇到的一個困難就是,我們讚嘆而不理解(admire without understanding)。除非我們掌握了解開象徵符碼的鑰匙,我們仍在局外,充其量只是著迷於表象,卻無法親炙孕育出這些複雜藝術形式的人類情境。(Brook, "Forward" Xiii)

然而在面對西方藝術形式時,台灣的劇場工作者可就沒有類似謙虛的態度了:他們因理解而讚嘆(admire with understanding)。對於來自西方的布魯克而言,印度是主流之外的邊陲,爲霸權文化的他者。他的無知似乎理所當然。而且,在西方長期以往將「東方」形象神祕化的情況下,布魯克的自謙變得「情有可原」。反觀之下,論及西方藝術形式時,台灣的劇場學者及從業人員在語氣及心態上,總於無意間以「局內人」自居——「讚嘆而不理解」不是個選項,否則會貽笑大方——絕不會將西方當作無法理解的他者。這個現象神似法農(Frantz Fanon)於《黑

皮膚、白面具》(Black Skin, White Masks)一書裡分析的狀況:被殖民者內化了殖民者的價值觀。於是,我們急著把「他們的」存在主義消化爲「我們的」存在主義,把「他們的」荒謬情境移植成「我們的」荒謬情境。嚴格說,在反殖民論述席捲全球第三世界的時代,台灣的劇場普遍過於自得意滿,讓人感受不到邊陲的焦慮。這個現象可以從劇場改編的一些做法裡看出端倪。據吉爾伯特(Helen Gilbert)與湯姆金斯(Joanne Tompkins)指出,自廿世紀下半葉迄今,第三世界爲了對西方經典提出質疑,於改編時採取支解或斷章取義等侵犯原著的做法,早已是習以爲常的「罪行」(crime)(15-51)。反諷的是,歷來台灣劇場的藝術家,每每提到改編時,總是把沒有掌握原著的精神視爲最大的罪行。

當今台灣劇場搬演外國劇作時採取很多做法,最常見的有以下三類。第一類只能算是「翻譯作品」,稱不上改編,綠光劇團近年來於紅樓劇場的演出如《明年此時》(Same Time Next Year)或《求證》(Proof)即爲範例。這種「翻譯作品」大致按本宣科,不脫稿演出,即使人名、地名、時代也盡量貼近原著:"Peter"就是「彼得」,"Catherine"就是「凱薩琳」,"Budapest"就是「布達佩斯」。第二類屬於「保守」的改編:大致上照原著演出,但時而因爲長度的關係,時而因文化差異的考量,而對劇本有所刪裁增修。這種改編的製作通常帶有使外國劇作在地化的企圖,將人名、年代、空間轉換現在的台灣。於是,"Peter"變成「小畢」,"Catherine"變成「阿卡」,"Budapest"則毫不客氣地變成「台北」。果陀劇場的《A.R.T》就是近幾年來最有名的例子。第三類屬於改頭換面的改編。這種製作時而遵照原著的結構,時而支解原著,甚至於其他方面——如表演、對白、舞台、服裝等元素——與原著所設定的大異其趣,其製作參與人不只著重於細節上的在地化,還顧及到原著裡的文化背景及其背後的意識形態。當代傳奇的《等待果陀》(Waiting for Godot)即爲一例。

綜論之,這三類都和語言翻譯、文化轉譯及挪用(appropriation)有關,但有程度上的差異。就第一類而言,製作參與者最大的目的,不外是單純地向國內觀 眾引介他們認爲值得演出的作品。即便如此,這樣的製作也並非與詮釋無關:導 演、演員及其他部門的選擇本身就是詮釋。除了導演與演員的功力外,「翻譯作品」的成敗有很大部份取決於譯文的優劣:稱職的譯文讓觀眾體會到原著對白的神韻,生吞活剝的譯文讓人不免產生「台灣人用中文在講外國話」的感覺。針對這一類,觀眾注意的焦點是原著的品質及演出執行的能力。較之前一類,第二類的做法牽涉到更多的轉譯與挪借,因爲它是一種局部在地化的策略,其主要目的是,使國內的觀眾對外國的作品感覺親切,並完全融入劇情。我們或可稱之爲「換皮不換骨的改編」:除了人、時、地的轉換及儘量使對白更貼近台灣觀眾的耳朵外,改編後的表演文本無意處理、凸顯、探討文化差異的問題。反諷的是,局部在地化有其弔詭之處。一方面,它易使觀眾貼近作品,大量減少不必要的疏離感覺;另一方面,它因對文化差異的膚淺處理,往往導致另一種疏離效果:觀眾游移在認同/投入與陌生/跳脫兩種情緒之間。和前兩類相比,第三類的改編較有野心及實驗企圖,它不只執著於譯文妥貼或演員優劣等「消費性的議題」,而且還對戲劇的、文化的、意識形態的選擇進行反思。因本文討論的重點在「實驗意義」,現以當代傳奇的《等待果陀》(Waiting for Godot)爲例,討論這一類改編所涉及的一些重要議題。

誠如王墨林所言:「當代傳奇版的《等待果陀》,不只提供了讓我們能夠爭論的一個實踐結果,更讓我們能夠進一步反思台灣戲劇如何進入當代劇場的論述裡」(10)。王墨林於此提到的是個極大的課題,非本文的規模足以可以涵蓋,不妨把討論的焦點放置在台灣劇場如何與西方劇場進行對話這個層面上。畢竟,檢驗我們如何面對他者——尤其是被我們置於優越地位的他者——有助於了解我們如何看待生活在台灣的人口口聲聲的「主體性」。

曾經,西方廿世紀初期的藝術家一心嚮往著非西方的樸真,而孕育出所謂的原始主義(primitivism);曾經,1930年代的亞陶(Antonin Artaud)受到峇里島歌舞的啓示而提出殘酷劇場(the Theatre of Cruelty)的發想。這些跨文化的邂逅有其浪漫的一面,但我們不能漠視一個歷史事實:它們是在帝國主義高漲時期及殖民政策脈絡下的產物(Innes 9-18)。顯然,它們不應單純地被解釋爲東西交會

時與政治無關的藝文現象;反而,在後殖民的年代檢視它們時,薩依德(Edward Said)所提出的東方主義必須被納入考量。

若說亞陶對峇里島歌舞的幻覺是「美麗的錯誤」,西方現代劇場史裡,布萊 希特(Bertolt Brecht)對京劇的解讀可說是「最美麗的錯誤」。這是一則戲劇學 生耳熟能詳的故事:布萊希特於 1935 年春天探訪莫斯科時,有緣得見梅蘭芳的 示範表演。當時,這位中國最偉大的京劇演員正在表演「一名女子的死亡」,坐 在布萊希特旁的觀者因讚嘆惟妙惟肖的演技而驚呼一聲,卻被前坐的兩位觀眾制 止。隔年,布萊希特在(京劇表演的疏離效果)("Alienation Effect in Chinese Acting")裡寫道:「他們的【制止】讓人以爲觀眾正目睹一名活生生女子的真正 死亡。如果他們觀賞的是歐洲劇場,或許情由可原,但對一個中國觀眾而言,【他 們的反應】是荒謬的。他們沒能領會到疏離的效果」(Brecht 95)。大部分的京劇 觀眾應會同意,布萊希特的詮釋算是嚴重的誤讀,但誠如田民(Min Tian)所言, 布萊希特的誤讀竟然轉而影響到中國人自己對京劇的看法(Tian 86-95)。4例如, 活躍於 1980 年代的中國劇場藝術家黃佐臨 (Huang Zuolin) 坦承,外國戲劇大師 對京劇的青睞使他爲這個中國的戲劇傳統感到驕傲,但他同時感到慚愧,因爲在 他接觸布萊希特的洞見之前,未曾好好正視過屬於自己文化的戲劇(Tian 87)。 同一時期,另一位中國導演阿甲(AJia)也受到布萊希特的影響,呼應了以下的 見解:京劇基本上乃屬反幻覺主義(anti-illusionism),有其疏離的效果(Tian 88)。

在西方學者方面,他們對布萊希特的詮釋反倒沒像前述的兩人那樣毫不保留 地全盤接受。早在 1960 年代初期,布多 (Oscar Burdel) 便已指出,布萊希特顯 然將具歷史因素的中國戲劇傳統化約成可被輕易移植的技術 (Burdel 77)。布多 並且引用了德國學者梅爾欽格 (Siegfried Melchinger) 的話語,暗示著:布萊希特在面對京劇時,他秉持的是「刻意誤解的意志」(intentional will to misunderstand) (77)。一九六七年,普阮柯(Leonard Cabell Pronko)則提出以下合理的懷疑:「我們不免揣測,布萊希特在京劇表演裡察覺到的冷調 (coldness),其實源自於他對表演形式的生疏」(Pronko 57)。5

相隔廿年,爲何出現如此反諷的差異?一九六0年代的西方學者在探討布萊 希特的疏離劇場(或謂辯證劇場)之餘,不免質疑他是否真正了解京劇,但廿幾 年過後,中國學者卻仍將布萊希特視爲京劇的「解人」。以下田民的觀察值得深 思:

在中西文化交會的歷史裡,布萊希特對中國傳統戲劇的誤讀所造成的結果,導致了一個深具反諷意義的情境。自我被他者界定,且因而豐富,而這一切並非源自對他者的真切了解,反而是經由一連串的誤會和出發點有問題的讚許。(Tian 94)

布萊希特對京劇錯誤的理解反而豐富了他自己的劇場,而中國劇場藝術家將他者的盲點錯以爲是洞見,進而以新穎的眼光看視自己的傳統,並在美學上進行實驗性的突破。此爲悲劇、喜劇,抑或鬧劇?「雖然那些誤解和讚許(無論是想像的或創意十足的),」田民認爲,「對藝術性的實驗有所助益,但亦有其破壞性,因爲它們取代了他者真正的面貌,使得我們對【中國戲劇】本質的認識模糊不清」(94)。因此,田民強調,「真正的互文化劇場(intercultural theatre)必須奠基於對他者真正的了解」(94)。

理論上,是的。但誰能真正了解他者的文化?誰又能說出一種戲劇形式——甚至任何事物——的本質?「自己人」就必然可以嗎?在中西跨文化的交流上,「誤解」原本就是雙向道,而且廣受認可的「誤讀」在尚未被挑戰而有所修正前,往往會被視爲「正解」。以開放後的中國爲例,不只西方人對東方的集體論述匯聚成一股難以抵擋的東方主義,中國劇場對西方人(尤其是美國人)的樣板刻劃,甚至敵意的呈現,正好形構了與東方主義相對應的西方主義(Occidentalism)(Conceison【康開麗】 40-67)。6 我們或可將此現象解釋爲狹隘的中華民族主義作祟使然,但這何嘗不是跨文化溝通時無法避免的結果。當一位學者憂心忡忡地提出警語,認爲抵拒、批判東方主義時應避免落入「西方主義」的窠臼時,康開

麗修辭性的反問:「何必呢?」(65)。她認為,在對抗東方主義時,對西方人充滿偏見和誤解的「西方主義」不失為可堪運用的策略,且如果「西方主義」極難避免,則重點在於:我們如何檢驗「西方主義」的內涵及脈絡(65)。

從以上兩個「不求甚解」的例子——布萊希特對京劇的曲解,以及中國現代戲劇對西方的樣板呈現——可以發現跨文化互動的一個重要面向:主體的建構乃是藉由形塑他者來完成。反觀台灣的劇場,我們卻見識到了一個奇怪的現象:在談及西方戲劇時,論述者——無論來自學界或業界——往往不自覺地採取「局內人」的口吻或「過來人」的心態,彷彿東西之間的文化差異並不存在。台灣的論述者竭盡所能地從西方人的觀點來看西方;他們力求了解,標榜設身處地,以致「西方」被熟悉化到毫無距離感的地步。更嚴重的是,被論述的客體(西方)變成了主體,而論述主體(台灣)卻自甘淪爲客體(他者)。此即前述提及的,台灣劇場的創作與論述總是少了那麼一點後殖民式的焦慮。沒有民族主義,沒有地域色彩——這個現象所透露的集體潛意識是:對西方戲劇形式及背後的哲思毫不掩飾的認同。

當代傳奇的《等待果陀》正好凸顯了這種不具批判性的認同,雖然整個製作在表演形式上做了極大的改變,但它無意且無力對原著的基本命題提出修正,更遑論質疑了。或問,此爲創作者的選擇,干卿底事?誠然,暗藏著崇拜的詮釋或帶著逆反的解讀,兩者之間應無本質上的對錯高下,本文亦無意藉由理論引領創作。只是,當台灣絕大多數的改編以崇拜爲基本態度時,詮釋的視野便趨於一元。更重要的是,當一個製作以「前衛」、「實驗」自許,而其對原著的態度卻趨於保守時,這中間的落差就值得探究了。

除了結構、對白大致忠於貝克特(Samuel Beckett)的原著外,當代傳奇的版本把這部「荒謬劇場」的代表作京劇化了。由於四位演員稱職的表演,這次的改編讓人耳目一新,讓觀眾不至於意識到「等待」的漫長。因此,單就娛樂這個層面,此次的改編是成功的,然而若顧及跨文化的實驗,有其他面向值得斟酌。除了以京劇形式演出外,這個版本大致遵循原著的架構,但在對白上做了一些調

整:「……最花力氣的,可能還是在於文化語境的翻譯,不單單只是台詞多了幾分禪、釋的味道,連唸白與唱白都盡量根據原劇本做了適切的轉換,同時顧及了韻白與唱詞所需的句詞、長度與節奏」(于善祿 19)。除外,最大的改變莫過於這個版本將原著裡某些基督教的指涉轉換成東方的符號:果陀失約,小孩出現代爲傳話時,她的服裝及配樂都和佛教有關。以致,原著刻意營造的曖昧之處——果陀所代表的涵意——在這個演出裡被稍微明朗化了。

在(實驗精神)一文,製作人林秀偉於《等待果陀》的節目單裡開宗明義地問道:「花了七天把《等待果陀》原著譯本讀完,光是讀通已經是難度很高,要如何才能精準地改編?」(6)於此,所謂的「精準」不外是指忠於原著的精神,製作一齣「前衛的東方荒謬劇場」(7)。在同一節目單裡,林谷芳先論及以京劇形式改編莎士比亞的困難後,接著說:「……演《等待果陀》這樣的荒謬劇,則要面對丑劇與荒謬本質的不同,以及如何在程式中表現沒有程式可循的荒謬世界,坦白說,它的挑戰比演莎翁作品大」(14)。同時,導演吳興國在(殘缺與慈悲的笑容)一文裡,表述了「以荒謬回應荒謬」的策略(25)。不只創意團隊及戲劇顧問強調荒謬感,即連劇評家也不例外。王墨林和紀慧玲同時對當代傳奇的《等待果陀》能否體現「荒謬感」頗有期待。王墨林寫道:「京白、崑腔、國語、法語與荒誕戲劇的道白之間,哪一種聲音才接近荒謬的要求?」(10)紀慧玲更直接了當地指出「以京劇爲體的當代傳奇劇場」是否能營造荒謬感是「讓人期待的嘗試」(52)。

如此言必「荒謬」,莫非「荒謬」已成爲原著《等待果陀》的本質意義?難道這部經典之所以歷久不衰是因爲它體現了超時空的荒謬感?筆者於拙作《現代戲劇敘事觀:建構與解構》一書曾指出,「荒謬劇場」一詞乃爲不幸的標籤:

「荒謬」一詞意指荒誕不經,脫離常態與正軌,它本身就暗示了「正常」的存在。沒有對「正常」的認定,便無「荒謬」之說。當評家學者將貝克特或伊爾涅斯科(Eugene Ionesco)的作品形容爲「荒謬」時,

他們顯然認定了傳統的戲劇形式才是「正常」的。因此,易卜生的作品才是「正常」的,莎士比亞的劇本才是「正常」的。我們甚至可以推得更久遠:唯有符合亞里斯多德的結構觀,有開頭、中間、結尾,有起承轉合,才是「正常」的敘述。然而,一旦人們發覺人生原本就支離破碎、雜亂無章,一旦人們發覺感官訊息無分先後,如排山倒海而來時,傳統的、講究一統的敘述觀其實才是「荒謬」的。所謂「正常」其實只是哲學與美學的產物,不是真實經驗的反映。換言之,那些被歸類爲「荒謬」的劇作,因較忠實地反映了人們的體驗,反而更趨近「正常」。因此,將某物以「荒謬」名之顯然有賦予「正常」優越地位之嫌。而且,一旦「荒謬劇場」於一九六0年代以降被體制化後,它已喪盡其顛覆潛能,對觀眾也不具任何威脅作用,最後自然繁衍成不帶引號的荒謬劇場了。(114-15)

更確切地說,所謂的「荒謬感」是以馬丁·艾斯林(Martin Esslin)爲首的學者,加諸於貝克特的作品「之上」的,並不是內存於作品「之內」。創作於廿一世紀的當代傳奇沒有必要,也不可能,「還原」五十年前屬於西方的「荒謬感」。

雖然劇評家對「荒謬感」的期待和創作者的自我期許同樣殷切,京劇式的《等待果陀》畢竟讓兩位評者失望了。紀慧玲於〈既在當代,何必等待?〉一文寫道:「論詮釋,上半場硬生生將所有關於基督信仰的台詞全改爲佛陀經義,移花接木,讓人宛如丈二金剛……」(52)。她進而指出:「走進劇場,走出劇場,這場等待,並無讓人驚喜之處……至於荒謬,廿一世紀的荒謬感,該如何重新詮釋,整場演出也沒有觀點,只聲嘶力竭重複五十年前的話語,一再一再重複,卻徒費力氣」(52)。許是篇幅受限的關係,紀慧玲對於這次的演出的否定過於草率。至少,她所指稱的「將所有關於基督信仰的台詞全改爲佛陀經義」並非全然屬實。當代傳奇的版本在某些地方——如有關救世主與兩個小偷的故事——尙保留聖經的指涉。因此,我們觀看到的移花接木並非全面,反而是局部性的。再者,就

「移花接木」這個評斷,她漏了一段推論的過程,亦即她沒有解釋爲何「移花接木」在美學上會「讓人宛如丈二金剛」。我們只消反問:若表演方式、說對白的方式、服裝等等都可「移花接木」——換言之,都可被「京劇/中國符號化」——爲何原著裡基督教的符號不可被「佛教化」?爲何很多元素可被「改頭換面」,唯獨文本不行?於此,紀慧玲無意識地表露了「文本不可侵犯」的保守態度。至於另一位評者,王墨林則認爲:

原著中不斷被提起的重複話語,既爲語言表現抽象詩句的韻味調性, 更是虛無哲學的情境鋪設,然而翻轉爲京白時,當哭哭(Gogo)問: 現在我們做什麼?而啼啼(Didi)回答:等待果陀!倒令人感受到的

其實,王墨林所稱之「文化合成的荒謬感」未必是缺憾,它是改編外國作品必然會發生的現象。任何一種改編都無法避免文化合成,《等待果陀》不可能是例外。在當代傳奇的版本裡,文化合成的「荒謬感」莫過如下:佛教符號與基督教符號交錯成一片怪誕的文本織錦。這個現象可從兩方面來看視。若我們像王墨林秉持著「融合」(fusion)的概念,它自然是美學上的缺失,但如果我們認定「傾軋」(friction)是兩種文化交會必然產生的現象,則它反而改編者最能發揮實驗精神的面向。

是,另一種合成文化的荒謬感!(10)

後者的達成端賴改編者對「傾軋」的自覺程度。有關當代傳奇的《等待果陀》最值得提出來討論的議題或許是:自我意識。質言之,就是創作者是否意識到文化合成的過程裡所涉及的美學及非美學的議題。在這一層面,當代傳奇的敏感度顯然不足,因爲他們所關切的大致屬於技術的層面——如「語言的通暢順口」(吳興國 23),如西方符號的東方化等等,以致實驗性質不高。王墨林問得好:「西方經典提供的只是一個故事或某種戲劇性?」(10)此爲改編的大哉問,卻也是任何嚴肅的改編者無可規避的議題。王墨林於後接著寫道:

若以京劇改編經典爲例,即是在演出範式的轉移上,強調經典如何被功能化,卻非把題材的翻演拿來做爲一種敘述(discourse)的筆略。《等待果陀》仍然是「當代傳奇」廿年來,因無法逾越這樣的筆略而衍生出來的新作。(10)

他的見解切中要害,一語道破有關改編外國作品最常被參與者忽略的核心問題。 京劇版的《等待果陀》的確將西方經典功能化了。在無視於文化上及意識形態上 的差異,整個製作仍以「融合」的處理方式來抹平「傾軋」的軌跡,以單音 (monologism)來掩飾複調(polyphony)的現象。

爲何要從事實驗性的改編?是要做經典的奴隸,還是把原著工具化?王墨林所指的敘述策略,不外是改編者必須意識到他們的創作結晶不單只是藝術品,而且還是文化(反)論述,他所做的選擇不單只涉及美學,還涉及不同的哲思。就在地的實驗意義而言,改編西方經典的真諦之一即在提出一個與經典對應的反論述(canonical counter-discourse)(Tiffin 22)。於此,我們可借用巴赫汀(Mikhail Bakhtin)的「對話論」(dialogism)來進一步闡明改編的實驗意義。改編與原著沒有從屬、主客體的區分,兩者之間——不論改編者是否意識到——不斷進行著交流、較勁、角力、纏綿、互斥的活動。巴赫汀認爲每一個言說(utterance)(或曰論述,discourse)與它發聲當時的社會情境和文化背景有密切的關係,且它不是在真空狀態下產生的唯心活動,總是針對其他言說或論述而發聲。因此言說本身總是帶有辯駁的性質:「它意識到它的聽眾、讀者、評論人,並自我預期到【它者】的反駁、評價、觀點。不但如此,它還意識到除了自身以外的另一個言說,另一類風格」(Bakhtin 196)。羅吉(David Lodge)指出,對話論的引申意義在於:

與其拼死命地爲各別言說或文本有其固定的原始意義……這個概念辯

護,我們可以在對話過程裡找到意義,而這個過程涉及了個各種互動, 在說話主體之間,在文本與讀者之間,在文本與文本之間。正如巴赫汀 所言,沒有一個言說是孤立於世的,每一個言說……總是被先前其他的 言說所激發的,並預期了其後對應它的言說。(Lodge 86)

經由如此的「對話」,巴赫汀認為,「美的主體間性」(inter-subjectivity)於焉產生:「美產生於自我與他者的積極對話、交流,主體之間的互動、衝突、互補,構成了生命存在的生動活潑的過程……」(劉康 22)。改編與原著的關係,正如自我與他者之間的關係:改編在認同原著為主體時,亦不會忽略自身亦為主體;改編在建立自身主體的同時,不至忽略原著亦為主體。唯有透過「自我與他者的同時共存、互相對話,主體存在的創造性建構,事物的亦此亦彼、互為補充的」(劉康 22)過程,實驗性的改編才能撞出合成文化的火光。

誠然,第三類的改編並不是非得顛覆原著不可。但是,將西方戲劇的經典拿來,以非西方的傳統表演形式呈現——這個做法本身並不自動帶著實驗或前衛的意義。對東西戲劇交流史稍有認識的人士都知悉,早自 1970 年代,日本及美國的劇場工作者即已熱中此道:以能劇的形式表演希臘悲劇或莎劇,乃爲常見的現象。其實,據布蘭登(James R. Brandon)指出,遠在明治時期(1868-1912),已有歌舞伎(kabuki)名角演出莎士比亞劇本的實例:「的確,有關莎士比亞和歌舞伎很搭調這個說法,早已是陳腔濫調」(8)。因此,就嚴格的「實驗」或「前衛」而論,改編對原著的態度不會只有臣服,還可能具有挑戰,甚至挑釁的意味。當代傳奇之《等待果陀》所引發的問題,不在於它有沒有再現荒謬感,或是不是合成物,而是參與者對其所做的選擇沒有足夠的自覺。它一方面企圖維護原著的精神,另一方面卻改造了原著的符號,以致出現了一個弔詭的結果:既是原著的奴僕,卻又將原著簡約爲工具。創作者沒意識到到「融合」與「傾軋」之間的拉扯,以致於凸顯了「互補」,卻無視「互斥」的存在。在論及《哈姆雷特》時,咖特如此強調:

《哈姆雷特》有很多主題。它涉及政治,它和道德及其相對的力量有關;它討論到理論與實踐的差異,它討論到人生的終極目的;它是愛情悲劇,也是一齣家庭倫理劇;政治的、來世的、形而上的問題都被提出。要什麼有什麼,包括深層的精神分析、血淋淋的故事、決鬥以及大廝殺。我們可以任意選擇。但必須要清楚我們選了什麼,以及爲什麼。(48)

更重要的,就跨文化改編而言,創作者必須要意識到,他們所做的選擇是受到所 處時空的哪些因素激發的,而經由改寫、再創造之後,他們的文化合成要和原著 激發出什麼樣的對話。

注釋

- ¹ 自 1968 年便於《紐約雜誌》撰寫專欄的約翰·賽門於 2005 年被總編輯解聘, 現爲較不知名的媒體撰文。有人揣測,他招解聘有其「政治因素」,可能是多位 百老匯製作人因他下筆無情,風格毒辣,而齊向雜誌施壓的結果。
- ² 於此貝爾西藉助了 Emile Benveniste 的論點。後者認爲「事實上,主體奠基在語言運用之上。仔細揣想,我們發覺,沒有別的方式證明主體的存在,除了某人用語言來之闡述自己」(226)。參考 Benveniste 所著之 *Problems in General Linguistic*。
- ³布魯克與法國作家卡里爾(Jean-Claude Carriere)於 1985 年,合力將印度最長的史詩搬上舞台,整個演出長達九小時。當時的製作深受西方評家讚賞,但不爲印度學者接受。後者大致認爲「他們的」史詩輪不到外人來演繹。有關此戲的論爭,參考 David Williams 所編之 *Peter Brook and the Mahabharata: A Critical Perspectives*。
- ⁴ Min Tian 的中文姓名「田民」及其後之黃佐臨、阿甲兩位的中文姓名,由一位 審查人提供,於此致謝。
- ⁵台灣方面,自 1980 年代起,已有多位學者對布萊希特的看法提出質疑。參考: Chin-yuan Hu(胡錦媛)所著之 "Common Poetics?--A Reappraisal of

Chinese-Brechtian Theater"以及周慧玲所著之(寫實表演與疏離劇場的性別辯證)。

⁶康開麗爲美國戲劇學者 Claire Conceison 的漢文姓名,她任教於 Tufts University,主要研究的領域爲中國現代戲劇,其專書 Significant Other: Staging the American in China 頗具份量。有關西方主義的探討及對薩依德理論的修正,參考該書第二章"Occidentalism (Re)considered"。

Works Cited

中文書目

- 于善祿。〈果陀並不重要,「等待」才是! 〉。《等待果陀節目手冊》台北:當代傳 奇,2006年。於10月7-9日演出於台北城市舞台:17-19。
- 王墨林。〈戲劇本質是形式?還是文本?京劇能等到果陀嗎?〉。《民生報》2005 年 10 月 12 日, A10 版。
- 吳興國。〈殘缺與慈悲的笑容〉。《等待果陀節目手冊》台北:當代傳奇,2006年。 於10月7-9日演出於台北城市舞台:21-25。
- 林谷芳。〈不只是移植而已——文化意義下的當代傳奇〉。《等待果陀節目手冊》 台北:當代傳奇,2006年。於10月7-9日演出於台北城市舞台:14。
- 林秀偉。〈實驗精神〉。《等待果陀節目手冊》台北:當代傳奇,2006 年。於 10 月 7-9 日演出於台北城市舞台:6-7。
- 周慧玲。(寫實表演與疏離劇場的性別辯證)。《聯合文學》191(2000):80-88。 紀慧玲。〈既在當代,何必等待?——評當代傳奇劇場《等待果陀》〉。《表演藝術》

155 (2005): 52 °

- 紀蔚然。《現代戲劇敘事觀:建構與解構》台北:書林出版社,2006年3月。 ---。〈反勵志白皮書〉。《印刻文學生活誌》37(2006):142-47。
- 劉康。《對話的喧聲:巴赫汀文化理論評述》台北:麥田,2005年7月。

英文書目

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. & Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1984.

Belsey, Catherine. Critical Practice. London: Routeledge, 1980.

Benveniste, Emile. Problems in General Linguistic. Maimi: U of Miami P, 1979.

Brandon, James R. "Some Considerations of Shakespeare in *Kabuki*." *Crosscurrents* in the Drama: East and West (Theatre Symposium Series, Vol. 6). Ed. Stanley

- Vincent Longman. Alabama: U of Alabama P, 1998: 7-18.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. & Trans. John Willett. New York: Hill and Wang, 1994.
- Brook, Peter. "Preface." Shakespeare Our Contemporary. London: Routledge, 1965.
- ---. "Forward." The Mahabharata. London: Methuen Drama, 1988.
- Budel, Oscar. "Contemporary Theatre and Aesthetic Distance." *Brecht: A Collection of Critical Essays*. Ed. Peter Demetz. Englewood, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962: 59-85.
- Conceison, Claire. Significant Other: Staging the American in China. Honolulu: U of Hawai"i" P, 2004.
- Cohn, Ruby. Modern Shakespearean Offshoots. Princeton: New Jersey, 1976.
- Gilbert, Helen and Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routeledge, 1996.
- Hu, Chin-yuan. "Common Poetics?--A Reappraisal of Chinese-Brechtian Theater," *Tamkang Review* 16(1985): 193-206.
- Inne, Christopher. Avant Garde Theatre: 1892-1992. London: Routledge, 1993.
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. London: Routledge, 1965.
- Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routeldge, 1990.
- Pronko, Leonard Cabell. *Theatre East and West: Perspectives Toward a Total Theatre*. Berkeley: U of California P, 1967.
- Simon, John. "Guerre Is Hell." Review of *Henry V. New York Magazine*. July 28: 2003.
- Tian, Min. "Who Speaks and Authorizes?—The Aftermath of Brecht's Misinterpretation of the Classical Chinese Theatre." *Crosscurrents in the Drama: East and West (Theatre Symposium Series, Vol. 6).* Ed. Stanley Vincent Longman. Alabama: U of Alabama P, 1998: 85-96.
- Tiffin, Helen. "Post-colonial literatures and Counter-discourse." *Kunapipi* 1987(9), 3: 17-34.
- Williams, David., Ed. *Peter Brook and the Mahabharata: A Critical Perspectives*. London: Routeledge, 1991.