

跨

文化劇場：改編與再現

Intercultural Theatre: Adaptation and Representation

段馨君 著



J809.1
20102

港 台

跨文化劇場：

改編與再現



段馨君

*D*edicated to Professor Sue-Ellen Case,
Professor Carol Sorgenfrei and my parents
with eternal love.

目錄

自序

第一章

緒論：跨文化劇場理論

- 一、法國帕維的跨文化劇場定義 6
- 二、德國布萊希特「史詩劇場」 7
- 三、法國亞陶「殘酷劇場」 8
- 四、法國「陽光劇團」莫努須金 9
- 五、英國駐法影劇導演布魯克 9
- 六、美國「環境劇場」謝喜納 10
- 七、波蘭葛羅托斯基與丹麥芭芭 11
- 八、小結 11

第二章

彼德·布魯克的《摩訶婆羅達》

- 詮釋與改編或文化偷竊挪用

- 一、前言 15
- 二、改編亦或挪用的爭論 17
- 三、女性形象 20
- 四、彼德·布魯克與其多變劇場風格 24
- 五、彼德·布魯克「第三文化環」觀念 28

第三章

謝喜納上海的《哈姆雷特》

—從紐約《69的戴奧尼修斯》與台北《奧瑞斯提亞》談起

- 一、前言 31
- 二、跨文化劇場 35
- 三、台北的《奧瑞斯提亞》 37
 - (一) 費雪·莉希特「再戲劇化」 38
 - (二) 顏海平評布萊希特 39
- 四、上海的《哈姆雷特：那是個問題》 45
- 五、謝喜納「表演研究」廣闊光譜的方法 53
- 六、結語 55

第四章

西方對亞洲劇場的影響

- 一、前言 57
- 二、文獻回顧 59
 - (一) 中國的話劇歷史 59
 - (二) 在台灣台北的劇場 61
 - (三) 在日本東京的劇場 62
 - (四) 在新加坡的劇場 63
- 三、跨文化劇場-東西方的交流 64
 - (一) 上海：《我愛你，你是完美的，但現在變了》 65

- (二) 台北：「當代傳奇劇場」 66
- (三) 新加坡：一個多語言城市 69
- (四) Toga Toyama：鈴木方法 70
- (五) 在首爾的 Nanta 72
- (六) 印度的古典舞蹈 Kathakali(卡塔卡利舞劇) 73
- (七) 舞台上的性別與性慾 75

四、結論 77

第五章

易卜生戲劇中的女性覺醒

—《玩偶之家》、《群鬼》與對中、西文學、劇場、電影之影響

- 一、前言 81
- 二、生平與主題 82
 - (一) 「砰！」撞開女性覺醒 85
- 三、易卜生影響其他作者 89
- 四、對中國文學與電影的影響 91
- 五、娜拉的出路 94
- 六、《群鬼》—新舊家庭觀的對立 96
 - (一) 與另兩作品結局比較 102
 - (二) 舞台演出與電影改編 104
- 七、結論 109

第六章

莎士比亞與客家歌舞劇《福春嫁女》

- 一、前言 113
- 二、以歌舞劇為客家戲劇新方向 116
 - (一) 客家傳統戲曲觀眾流失 116
 - (二) 文化政策客委會贊助 117
 - (三) 音樂歌舞劇簡介 118
 - (四) 歌舞劇兼具通俗與藝術 123
- 三、歌舞劇與客家戲曲 124
 - (一) 皆融合歌、舞、戲 124
 - (二) 劇場研究三面向 126
- 四、從莎士比亞的《馴悍記》到客家歌舞劇《福春嫁女》 127
 - (一) 有關莎士比亞《馴悍記》的探討 127
 - (二) 外國團體至臺演出評論 130
 - (三) 有關《福春嫁女》的評論 131
- 五、莎士比亞的《馴悍記》與客家歌舞劇《福春嫁女》比較 133
 - (一) 劇本情節改編比較 133
 - (二) 《福春嫁女》的新意 135
 - (三) 《福春嫁女》演員的詮釋比較 142
 - (四) 舞臺演出 145
- 六、結論 158

第七章

結論

參考書目 165

代序

石光生

段馨君自一九九〇年代末期即開始從事近代東、西方表演、歐美戲劇理論、台灣現代劇場史與演出的研究。除實地在台灣與美國走訪劇場導演、編劇與演員，蒐集資料，觀賞劇場演出，更深入研究各劇場文化，執行國科會劇場跨文化研究計劃，出版多篇相關專書論文及學術論文，參與聯絡國際交流，國內外學術會議發表論文，貢獻良多，成績斐然。本書是她近年研究之重要彙整，是一本嚴謹的學術研究論著專書。作者管窺細看龐大精深的跨文化主義與充滿複雜充滿多樣性的劇場演出形式，介紹著名的導演與學者的跨文化主義理論及爭辯，引述西方戲劇理論來詮釋劇場演出。詮釋近年來的東、西方劇場趨勢，改編經典文本，運用跨文化劇場形式，再戲劇化後的劇場再呈現，因此作者也就把書名稱定為《跨文化劇場：改編與再現》，可謂至為恰當。

本書共七章，書中第一章探討跨文化劇場理論，實務部分以第二章到第六章數個跨文化劇場表演為例，進行詮釋與分析。如第二章論述布魯克所導演之《摩訶婆摩達》，與第三章探討謝喜納最近在上海所執導的《哈姆雷特》，這兩位都已是在戲劇史中留名，深具影響力的國際知名劇場導演，作者的論述深具意義。第四章闡述西方對亞洲，包括中國上海、台灣台北，印度喀拉

拉、新加坡、日本東京、和韓國首爾這些城市中的劇場演出之影響。第五章從十九世紀易卜生之劇作《玩偶之家》與《群鬼》，探討女性覺醒議題，並研討其一直延續到二十一世紀對中、西方文學、劇場、電影的影響。這也是本書宏觀的另一特點。

本書第六章是莎士比亞與客家歌舞劇《福春嫁女》，這是跨文化劇場中，融會東、西方戲劇之研究，作者不僅對西方莎翁作品與東方客家戲這兩個截然不同之戲劇傳統有所深入研究，並對其結合進行精采之剖析，也將西方百老匯歌舞劇形式如何影響，並被採納融入東方台灣客家戲的新呈現方式，作此階段客家戲新型態轉戾點的論述，值得研究當代莎劇改編、劇場再現與客家戲曲之同行參考。第七章總結，這是一部結構完整，極具學術水準之跨文化劇場研究論著。作者視野寬闊，並不受限於地域範圍，只研究台灣當地之劇場，而能進一步放眼除了台灣以外之亞洲劇場、中西文學交流影響，與西方理論劇場實例之互涉，因而使其分析與研究更具深度，呈現了跨文化劇場研究之新成果。

總之，本書在研究方法上、在理論建構上，以及在比較觀點等方面都深具特色，確是一本具學術水準之劇場論著，也將會是一本廣受歡迎的戲劇書籍，值得有興趣的讀者與想一窺跨文化劇場奧妙的學生入門參考。作者與我有共同的跨文化劇場研究興趣，看到她的新書即將付梓，至感欣慰，謹作本序以為推薦。

（此序作者為國立台灣藝術大學戲劇系教授）

自序

全世界是一個舞台，世人無分男女，只不過是演員。

上場下場各有其時，一個人一生要扮演許多角色。

莎士比亞 《皆大歡喜》II. vii.

正如十六世紀莎士比亞精闢地指出「人生如戲，戲如人生」的道理，戲劇對人類精神食糧的重要性也是不言而喻。本書收錄筆者近年來研究劇場文化理論，與跨文化劇場表演的嶄新力作。

二十一世紀面臨全球化與東西劇場文化快速廣泛交流之影響，本書聚焦在劇場的跨文化研究，筆者援引西方戲劇理論來詮釋劇場演出作品。書中分篇章探討跨文化劇場理論，與數個跨文化劇場表演的詮釋與評析。

跨文化劇場篇簡介西方理論跨文化主義與重要派別，包括法國學者帕維的跨文化劇場定義、法國亞陶與德國布萊希特皆受東方戲劇影響、受英裔駐法的導演布魯克「連接的第三文化環」的觀念、法國陽光劇場導演莫努須金「劇場是東方的」想法、丹麥導演芭芭「表達之前」原則與波蘭導演葛羅托斯基「前文化」根源的比較；美國紐約大學謝喜納教授所提出的跨文化「烏托邦的理想」；並研討德國劇作家布雷希特所提出的「疏離化理論」；以及德國戲劇學者費雪莉特有關「再戲劇化」的論點等等。

感謝匿名評審給予通過，得以將本書出版。本書資料蒐集和

撰稿修改期間，感謝國科會與客委會給予研究計畫的補助，以及許多劇場先進、師長、朋友給予的協助、指教與鼓勵。對接受採訪與提供資料及劇照的導演、學者、劇團、攝影師、編劇等專家與劇團工作者，本人謹致最大謝意。

付梓在即，藉此機會衷心感謝國立交通大學出版社程惠芳小姐與美編劉美榆小姐的支持與協助。

本書為筆者嶄新發展之專題研究方向，掛一漏萬或鋪敘不周之處，尚祈海內外方家不吝指正是幸。

段馨君 謹誌

2009年5月22日寫於國立交通大學，新竹

第一章 • Chapter One

緒論：跨文化劇場理論

「跨文化劇場」(Intercultural theatre)這個專業劇場術語，對中、西方的普羅大眾，或是一些尋求當代劇場實踐新潮流的批評家來說，或許還是個新穎的詞語。少數的理論家與藝術家，將跨文化劇場用最嚴格的方式來界定。很多人會將這個新的類別，與布魯克(Peter Brook)、芭芭(Eugenio Barba)或是莫努須金(Adrine Mnouchkine)這些名字相連結，但弔詭的是，跨文化劇場本身並未嘗試去找尋她自己的身分認同。因此這個術語或是類別，就像是拉岡(Jacques Lacon)心理精神分析(Psychoanalysis)的冰山(iceberg)一角之比喻，跨文化劇場的實際意義與各種型態涵蓋甚廣。也像是後現代主義(Postmodernism)中，德希達(Jacques Derrida)與耶魯批評學派所言的解構(Deconstruction)，意義不斷在我們的探究主流與挑戰權力中心下被顛覆和解構，語言成為不確定性，在我們的意識中成為如同思想般的語言玩耍(Playfulness)，意義延宕與延異。這也解釋了為何跨文化劇場本身有許多派別的理論，有些派別間有相似的理念，但也有些派別間是有爭論。

經歷了「多元文化劇場」(Multicultural theatre)、「文化拼貼」(Cultural collage)、「融合劇場」(Syncretic theatre)與「後殖民劇場」(Post-colonial theatre)與「第四世界劇場」(The “Theatre of the Fourth World”)的發展與演變，跨文化劇場在眾聲/生喧嘩

的各派理論中，建立詮釋東方與西方文化互相交流中，所在當今劇場中的各種表演實驗與實踐。

以下在此章中先簡介在本書五篇文章中，有些常被提及的重要跨文化主義理論與派別，以便讀者在閱讀時可先預習與了解理論，對之後的幾章閱讀到應用這些跨文化理論來解析跨文化劇場的表演時，有所助益。首先先談跨文化劇場的定義。

一．法國帕維的跨文化劇場定義

法國戲劇學者帕維(Patrice Pavis)在其所編輯的書籍《跨文化表演讀本》(*The Intercultural Performance Reader*)，提出對跨文化劇場的定義：

它混合來自不同文化區域的表演傳統，而有目的地創作出一種新面貌的劇場形式，以致原先自身的形式變得無法辨認。彼得·布魯克的劇場即屬此類。據帕維的定義，跨文化劇場中的演出，是多種文化混合且原始風貌不易分辨。著名的例子有彼得·布魯克、亞利安·莫努須金和芭芭的創作，描繪出印度、日本傳統及跨文化劇場的關聯。此外，泰摩(Taymor)、艾彌格(Emig)和皮德爾(Pinder)採用峇里島戲劇(Balinese theatre)的特色，替美國觀眾製作的實驗劇場也在這分類裡。另外，在音樂劇場方面，名作曲家葛拉斯(Philip Glass)與凱吉(John Cage)的一些編曲作品也包含在這類型裡¹(p. 8)。

1 如凱吉作品 *Europas 1 & 2*。

二. 德國布萊希特「史詩劇場」

跨文化的影響可以用東方戲劇對德國劇作家布萊希特（Bertolt Brecht）和法國劇作家亞陶（Antonin Artaud）的作品來證實。如同莫瑞（Christopher Murray）的註解：「中國演出（Chinese acting）加強了布萊希特對疏離（alienation）的想法，就像日本表演啓發葉慈（Yeats）在西元1916年那場倫敦的演出，達到了內心深處的層面。」布萊希特則感動於中國演員梅蘭芳對女性角色精湛的詮釋，及在西元1935年於莫斯科欣賞到中國京劇的抽象表演方式。從這些個人的經歷，布萊希特發展出著名的「疏離效果」（the Alienation Effect）理論和「史詩劇場」（Epic Theatre）。布萊希特最著名的作品「四川好女人」（*The Goodwoman of Setzuan*），即是一部以中國為背景且為詮釋史詩劇場信念的好例子。

布萊希特的史詩劇場不同於俄國劇場導演史坦尼斯拉夫司基（Stanislavski）所發展出的自然主義風格（naturalistic style）及精神分析方法（psychoanalytic method）；布萊希特希望表演者在角色和他們個人之間保持一定的距離，所呈現的「使陌生化（defamiliarization）」，並使觀眾對演出保持一理性的距離，可使觀眾就表演者的演出來思考評論，且走出劇場實際行動，以促進社會的進步。

三. 法國亞陶「殘酷劇場」

亞陶(Antonin Artaud)也有同樣的經驗。他著迷於巧妙地運用聲音和肢體動作來取代單一語言和背景表演的峇里島表演(Balinese performance)，之後並衍發自己的「殘酷劇場」(Theatre of Cruelty)。和布萊希特的理念比較，穆芮(Laura Murray)指出，亞陶對戲劇的興趣是著重於「角色的心理狀態，他稱這為我們的神秘深層面」(“lay in the psychology of characterization, what he calls “the mysterious depths of ourselves”)。除此以外，亞陶對揭露角色的心理黑暗面也有興趣，主題範圍包括慾望、性和暴力。峇里島戲劇對亞陶在心理層面的推動－回歸到自然的、視覺上的，及套用亞陶的用語，「心理之上的」是有一定程度的影響。

東方戲劇鼓舞了亞陶的「殘酷劇場」，同樣地也影響眾多的西方導演，如：英籍駐法國的劇場導演彼得·布魯克在西元1962年的作品〈馬哈/薩德〉(Marat/ Sade)、1963年的《李爾王》(King Lear)及1960年代美國毒品文化(drug culture)下，貝克夫婦的「生活劇場」(Living Theatre of the Becks)。從這些作品，我們看到不同特色和手法對跨文化劇場的廣大影響，及在劇場創新的進展上，這些特色和手法互相牽連的程度。

不只亞陶和布萊希特以西方觀點詮釋中國古典劇場，20世紀末迄今21世紀，當代的法國著名「陽光劇團」女導演莫努須金也有對跨文化劇場的正面看法，像是跨文化表演中，包含中西文化、歷史背景，中西劇場戲劇結構與表演形式。

四. 法國「陽光劇團」莫努須金

法國陽光劇團女導演莫努須金(Ariane Mnouchkine)喜愛東方文化，提出「劇場是東方的」(theatre is oriental)的看法。其許多跨文化劇場作品改編自英國莎士比亞的劇本，或是希臘悲劇，卻創新地採用日本的能劇(Nô)與歌舞伎(Kabuki)形式演出，例如《李爾王》(*King Lear*)與《米蒂雅》(*Medea*)。莫努須金2007年十二月曾率團來台，到國家劇院表演《浮生若夢》(*Les Ephemeres*)，許多演員蹲低，用下盤的力量，順暢地推動在舞台中間的大圓盤上，表演著戲的演員，這種利用下盤重心的力，即是莫努須金運用東方技巧的一種方式。

五. 英國駐法影劇導演布魯克

布魯克的跨文化理念為「第三世界文化的連結」(The Link of the Third Culture)。然而，對跨文化主義也有不同的爭論，例如印度學者巴魯治(Rustom Bharucha)即反對英國駐法導演布魯克(Peter Brook)剽奪印度史詩《摩訶婆羅達》(*The Mahabharata*)與一些取材自印度的戲劇作品如*The Inks*, *The Convention of Birds* 等。巴魯恰批評布魯克為西方後殖民主義，與資本主義下的可口可樂式全球化包裝文化。本書第二章即會探討布魯克的《摩訶婆羅達》含有西方大製作資本，及跨國族(英、法、歐洲、日本、印度等)演員陣容，來改編或挪用印度的史詩。這些議題將在第二章中仔細討論。