

・耿一偉

現代默劇小史

動作的文藝復興



黑眼睛文化



動作的文藝復興

現代默劇小史

◎耿一偉

獻給我的外婆彭雁琮

*

劇場手邊書系列總序

◎耿一偉

還記得是2006年初的一次會後午宴，席間同桌的我、牯嶺街小劇場執行長容淑華和詩人導演鴻鴻三人，意外聊出要印行手邊書的想法。畢竟國內劇場出版太少，劇本發行已屬不容易，戲劇研究更少。這對創作者與觀眾都不是件好事。接著這個構想，在牯嶺街小劇場的內部會議中，受到全體委員的支持，並委任我負責策劃與邀稿。

本書系希望在前衛、時代性、深入淺出的三角考量下，出版一系列劇場研究著作。期待這套書能彌補戲劇愛好者對中文類閱讀稀少的缺憾，並增加其他學術領域對劇場的瞭解，為戲劇作為一門整體藝術與學科間跨領域的合作鋪路。

既然命名為劇場手邊書，如同海德格在分析「現成在手」(vorhanden)與「手邊上手」(zuhanden)的差別一樣，本書系並非用一套

現成的知識框架去規劃書系內容，反而以作者對手邊的劇場藝術與國內現況觀察，提出有用的論題方向，也就更強調出版內容的上手。

使用「手邊書」一詞，也預告著在出版格式上類似小本平裝書；但內容上，則仿效德國Reclam的出版品，維持書系的高品質，以小搏大。在數量上，我們希望能以俗稱「小綠本」，由顏元叔教授主編的「淡江西洋現代戲劇譯叢」為奮鬥目標，發行三十冊以上，以彌補戲劇研究在公共領域出版的缺席。

牯嶺街小劇場是家小劇院，雖然資源有限，對於台灣劇場藝術的未來，也希望貢獻一點棉薄之力。期待這套書系的出現，能得到更多讀者、觀眾與贊助者的支持，讓它能不斷持續出現在大家手邊，也為這個時代的台灣劇場留下一些見證。

目錄

劇場手邊書系列總序

◎耿一偉

8 第一章

導論：

尋找默劇的蹤跡

24 第二章

德畢侯與德爾薩特：

默劇動作與理論的現代開端

44 第三章

科波、克雷格與梅耶荷德：

回到身體的原點

66 第四章

德庫與拉邦：

動作的分析化

84 第五章

巴洛與亞陶：

整體劇場的夢想

102 第六章

馬歇·馬叟與卓別林：

默劇的普及

116 第七章

樂寇與包浩斯劇場：

從面具到空間

134 第八章

從新默劇到搖滾樂：

默劇的傳播

148 第九章

邁向肢體劇場：

舞蹈、偶戲、馬戲與貝克特

166 第十章

結論：

動作的文藝復興

178 附錄一 國際默劇/肢體劇場學校資訊

182 附錄二 國際默劇/肢體劇場藝術節

184 主要參考書目

191 牯嶺街小劇場簡介

第一章

導論

尋找默劇的蹤跡



四處可見的默劇蹤跡

默劇這門藝術，其實很早就存在，我們可以在許多文化的舞蹈元素中見到默劇的成分，不論在印地安的狼舞或是早期古典芭蕾當中，都可以見到默劇的身影。即使在不同的藝術，例如動畫，也有默劇的蹤跡。迪士尼的動畫設計師安德生說：「默劇是動畫藝術的基礎。肢體語言是動畫的根本，而且是全世界通用的。」（Williams 2006:324）

的確，只要表現方式牽涉到動作，默劇的原理就會在背後如影隨形。以動畫為例，我們根本不可能要求米老鼠或唐老鴨去從心理角色出發，揣摩演出的技巧，他們是沒有靈魂的演員，可是看來卻栩栩如生。除了視覺殘留的效果之外，就是他們的動作能夠說服我們，讓我們覺得他們的確演得很好。

亞里斯多德的《詩學》第一章提到：「史詩的編制，悲劇，喜劇，狄蘇朗伯斯的編寫以及絕大部分供阿洛斯和豎琴演奏的音樂，這一切總得來說都是模仿。它們的差別有三點，即模仿中採用不同的媒介，取用不同的對象，使用不

同，而不是相同的方式。」（Aristotle 2005:27）這也就是說，藝術起源於模仿。如果我們延伸亞里斯多德的說法，那麼默劇就是用身體模仿外在世界的形形色色，其方法，則有透過手勢、表情、動作、結合面具或道具等各種不同方式。

如果說亞里斯多德的《詩學》代表西方最早的美學體系著作，那麼與亞里斯多德《詩學》並稱的印度《舞論》，則是東方最早的戲劇理論著作（約完成於公元前後）。《舞論》也跟詩學一樣，將戲劇的起源歸於模仿。作者婆羅多牟尼（Bharatamuni）在書中第一章就提到模仿是戲劇的起源：「所以你們（天神的敵人）不要對天神生氣。這戲劇將模仿七大洲。我所創造的戲劇就是模仿。」（金克木 1980:4）

只是模仿看來是派生的，人們總是覺得模仿不是原創，好像柏拉圖眼中的次級品。但模仿如亞里斯多德說的，是各種藝術的起源。不論這在哲學上會引起什麼爭議，沒有模仿，就沒有後現代遊戲的騰雲駕霧。模仿與遊戲是藝術創作的兩大起源，也是支柱，互不相干，卻缺一不可。

在這裡，我們有必要先替啞劇（pantomime）與默劇（mime）作一區分。啞劇是指透過動作姿勢對外在事物的模仿，它直接讓我們感受或意識到它所要指稱的對象。在某種程度，啞劇像是文字，是對象的替代品。如果要說得明白些，像我們一般看到的白臉默劇，其實都可歸為啞劇。因為不論是摸牆、爬樓梯等動作，它的目標都是在製造幻覺，而且手部動作是主要的焦點。

至於默劇，則不以製造幻覺為滿足，它甚至希望能表達一些抽象性質，如大地、天空等，其動作焦點也轉到脊椎。如果用時代來分，我們會說二十世紀之前是啞劇，二十世紀之後則是默劇的崛起。默劇可以涵蓋啞劇，默劇與啞劇的差別，在於默劇背有一個默劇意識存在，它將動作視為表演或訓練的基本原則，而非單純模仿或心理揣摩的派生。

如果說模仿是啞劇的根本元素，那麼遊戲則將創意納入模仿，為默劇注入了生命力。不論是席勒（Friedrich Schiller）《美育書簡》的理論分析，或是荷蘭文化史家胡伊青加（Johan Huizinga）的《人：遊戲者》（*Homo Ludens*）

廣泛考證，都令人信服的說明，遊戲對藝術創作的重要性。遊戲對默劇的貢獻，不是提出一套嚴格不可更改的動作程式，而是透過即興工作坊的過程，催生出源源不絕的想像力。我們可以在許多現代默劇身上看到這項特質。在歷史的演進上，默劇的確成爲一種革新啞劇的新藝術，樂寇（Jacques Lecoq）也持這種觀點（Lecoq 2006:129），這也成爲本書要追蹤的主題之一。

默劇在古希臘與羅馬的發展

當然，西方默劇最早的形式，應該是成形於古希臘時期，「在正劇演出之前，常會演一段啞劇作爲引子。這種專門演啞劇的演員且有一個專門名稱，叫做ethologue，意思是指型態的模畫者。這些啞劇常常含有道德教訓的意味。以後就有如中國漢代百戲的那種雜技表演，其中也有啞劇的演員。這樣的演員有點像中國江湖賣藝的情形，在當時不能與演悲劇的演員相提並論。希臘的啞劇在公元三世紀前，跟希臘的戲劇一同傳到羅馬，在節日賽會中受到羅馬人的熱烈歡迎……基督教興起之後，自然反羅馬之道而行，驅逐演員，關閉戲院。啞劇演員

因為沒有服裝、道具的累贅，反倒成了漏網之魚，得以在市集中作即興的演出。十世紀以後，教會的嚴苛態度逐漸鬆緩，又恢復了戲劇的活動，有許多宗教劇都以啞劇的方式演出。到十六世紀，義大利的Commedia dell'arte出現，在法意之間巡迴演出，使啞劇的表演藝術一度達到高峰。像Arlequin這種樣子的著名丑角，就是在那時創造流傳下來的。」（馬森1992:349-350）

留法戲劇學者藍劍虹，在期刊《劇場事》第四期的〈戲劇詞彙——Acro：演員與表演（上）〉中，對西方早期啞劇的發展有詳細的說明，值得我們在這裡完整引述：

「在古希臘的宗教儀式中，關於自然現象、超自然和生產繁殖的儀式中常被提及運用。比如月神（Artémis; Diane），豐饒之神狄美特（Déméter; Cérès）和Hécate（同屬月神掌管財運、才能和勝利之神，後又具魔法和占卜，被表現為三個身軀和三個頭。是頗受歡迎的神，其雕像常被樹立在十字路口。）是最常被這類動作性的儀式所提起。在這種動作演出中，有神聖超自然的模仿描述，有面具，演出神話傳說中的情節。有的將這種叫做pantomime有的叫做 mimodrames。」

在埃勒烏西斯（Eleusis；古希臘城市海港，悲劇家Eschyle（即Aeschylus）的故鄉，是Déméter神和Perséphone神的祭壇神廟所在，是以祭奉狄美特女神的埃勒烏西斯神祕宗教的發源地和活動中心；喜劇作家亞里斯多芬曾在《蛙》中暗指Eschyle是此一密教信徒。）這類宗教動作儀式曾引發Eschyle的劇作，在《奧瑞斯特》（L'Orestie）的《復仇女神》中有極動人的戲劇效果，三位復仇女神是由老練的入教者擔任演出（歌隊）。這雖是一種密傳的表演形式，由廟方記載記錄下來也極著名，但是這種動作儀式演出應該要跟入教的儀式動作區分開來，後者是純象徵性的，而且會有模仿動物或是混合的演出，比如說，在月神的入教儀式中年輕的雅典女孩子必須扮演母熊的舞蹈演出。

此外，在古希臘劇場使用著發展熟練的pantomime，比如chiron-nomie，一種手和手指頭的動作劇演出，這是一種在悲劇歌隊的Choréïa中使用的意符系統。在Eschyles的《七英雄攻打特拜城》中歌隊的隊長就是使用這首手的動作演出來描述戰爭場面獲得極大的成功。第三，在古希臘節慶中，還有一種叫做「薩勒達」（saltateur）的演出者，他們會以動作舞蹈演出一般人民生活為主題的演出。（「薩勒達」，此詞的原意為跳躍，後來特指一種義大利的民間舞蹈（saltarelle），也特指古羅馬的啞劇舞蹈

(saltation)；我們可以從這個詞的另一種意思來理解一下這種啞劇舞蹈的特性，此詞的另一個意思是描述沙粒隨著水流或是氣流的舞動狀態；另外此詞也和小丑雜技演出有關，saltatrice特指走鋼索的女雜技演出者。)必須指出在古希臘啞劇動作演出和舞蹈是相聯繫的，並未分開為兩種不同的技藝。

Pantomime是在古羅馬才成為一種獨立的演出形式，並獲得廣大群眾的喜歡。它至少受到三種東西的影響：第一個是古希臘「薩勒達」的影響。第二個是義大利伊特魯利亞(étrusque)地區(約現今義大利東北部托斯坎內Toscane)的默劇的傳入，約在西元前四世紀傳入羅馬。第三是古羅馬悲劇的影響。在伊特魯利亞地區一留下的墓中遺址中發現一種受神話影響的非常高度發展的技藝，源自模仿性舞蹈或是宗教儀式劇(Ethno-drame)。

在羅馬，西元前一世紀末，有個叫做巴提勒(Bathylle)的奴隸(他受奧古斯特的麥希納(Mécène；他是首開政治人物或是權貴家族庇護藝術家典範的人，他的名字後來成為藝術家贊助者保護者的代名詞；他本身也是詩人，但是被當時的人批評為矯柔做作或是過份文雅；他庇護當時的詩人文學家如維吉爾、美學家賀拉斯和Propertius)的解放圖利身份和庇護，巴