

西洋戲劇

黃百榮



西方戲劇三部曲

(一) 曲一：虛弄干戈原是戲，又加妝點便成文

幕一：啓幕

人類的戲劇本能的普遍的。兒童就是天生的演員，再沒有比假扮與他們自己不同的人更能令他們快樂——大人，王子，小飛俠，或小甜甜。「大人」亦然，只是他們比較喜歡在沒有旁人的時候私自假扮。當一個人的想像將他帶到他亟欲一去的，或使他獲得亟欲得到的東西時，他的幻想就幾乎成爲一種可能。幻想並不意味著對每日生活的現實的逃避，却相反的滿足人類假扮的欲望。因此戲劇是自然的，整個劇場便是極爲動人的大眾幻想和假扮的實例。演員們滿足假扮的欲望，而觀眾享受幻想之洗禮。在一日滄桑，滿心疲乏之餘，戲劇尤爲滌盡挫敗，洗去卑屈的清泉。從原始人獵獸歸來，暴露傷口，在妻兒前用他的動作戲劇化的重現爭戰經過的血腥開始，戲劇便一直，也將永遠成爲人類精神的寄託，幻夢和理想的代言人。

景一

「再現人生」是舞台藝術的真諦。不同於音樂，繪畫，雕刻（電影，電影視爲劇場之延伸），活生生的人，活生生的動作，活生生的故事；一如每日發生在我們周遭的無數事件，戲劇呈現予你另一樁真實——真實於演出的同時。不是一點一滴的複製，而是藝術化的再現。這就是說劇作家透過編劇技巧，濃縮重組人生之事件，以緊湊的，高潮迭起的韻律，再現於一定之時空中。因此一件半百光陰的事件，兩三鐘點即可了然於你，而不損其內涵。所以，和一切藝術一樣，戲劇要有幾分近於情理的真實，也要有幾分不近情理的幻想。它有幾分真實，否則戲劇和人生沒有觸點，無法共鳴於大眾。它也有幾分的不真實，術語謂之「距離的美感」，否則你會誤舞台爲人世，上台槍殺叛國的漢奸，那就是「悲劇」，而非戲劇了。人生是多層面的，藝術家取材於真實的世界，透過藝術手法，創造藝術新世界，史蒂文生

有云：「吾人所見之人生現狀，皆係紛亂的，細推紛亂中，仍有一定不變之真理。」藝術的慧眼在人群中抽絲剝繭，汰渣存精，澄瀟人生，表現真理，這就是爲什麼一些劇作萬古常新，永在人心的道理。

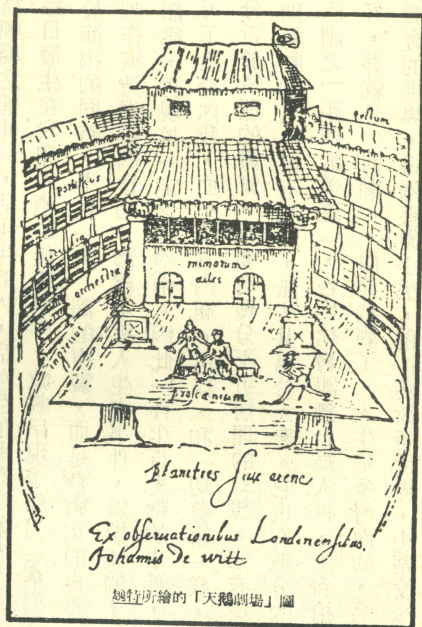
景二

談到戲劇，「綜合的藝術」常爲必然的評估。不錯，戲劇有其自在的特質，「綜合」即其中之一。一劇作的誕生是多層次的。劇作家發現題材，煉淨題材，劇本於是誕生——誕生於文學之上。而後演員據情以動，據情以言，在舞台特定的時空下，文字的戲劇於焉復活，成爲活生生，可以觸摸，可以感知的藝術。因此，事實上，戲劇亦即詩歌、文學、音樂、舞蹈、繪畫、雕刻、建築以及聲光電之合諧的綜合；交互烘托其動作，繼續其情節，戲劇之所以難，即難於此。繁複中求其協和，紛雜中覓其統一，人生亦未嘗不是如此，「江河不廢萬古流」，滄海桑田之下，自有恆常之脈動。劇作家反應人生，把握人生，在舞台上活出生命，創造生命。

景三

此外，不同於一般的藝術，戲劇生存於人類之需求上，依附人類之意志，好惡遠超乎其他之藝術。一齣戲劇不是完成於劇本，也不是完成於預演。他的價值唯有在觀眾肯定社會接納之同時方能建立。莎士比亞時代的劇場結構容許人們左右戲劇的進行。人們贊同時，狂叫，鼓掌；人們不以爲然時，噓斥，怒罵。莎翁時代的戲劇面對社會各階層的人們，各懷抱不同的目的，不同的衡量尺度和道德標準來到劇院，和演員、故事作面對面的雙向交流；戲劇永不可能獨立於這些客觀的現實而存在，更遑論「孤芳自賞，曲高和寡」的「超然境界」了。試想某日夜深，「哈姆雷特」終場落幕，人們——太複雜了！無語四散；蒼穹弭盡，運命難逃，那會是戲劇多麼偉大的勝利！「沒有群眾，即沒有戲劇」求得演員、觀眾、劇場三者完美的融合，是演員們在每一場表演中迫切期待的再現奇蹟。

景四



此外，「文學和表演並重」，亦為戲劇重要特質之一。文學的劇

本是作者構思的記錄，在劇本裏作者安排對話，鋪敘情節，幻想真實之動作，結晶自我之概念。如果我們撇開臨機應變，即興出口的十六世紀義大利面具喜劇不談，文字部分確是戲劇生存和保留的防腐劑。歷史上真正偉大的戲劇常常是偉大文學和偉大演出的結合。偉大的演出肯定戲劇當世的價值，而不朽之文學却令其傳流久遠，歷久彌新。不過事實上，偉大的劇作家未必是偉大的作家，反之亦然。文學的架構到底和戲劇有不盡諧和的地方。好的小說未必可以生存於嚴格的戲劇結構中，而偉大的戲劇又往往無須詩化晶瑩珠璣閃爍的文學劇本。事實證明，意大利文甚或德文演出的戲劇依然為英國、法國的觀眾所接受；而以筆者重看不重聽的耳朵來聆賞「韓德爾和葛立特」（中文歌劇，坊譯大寶與小翠）藝術歌曲式的唱工，依是滿心戚戚，意會神領。易而言之，文字之外的戲劇確實存在另一重大之要素——動作。本世紀初，紐約某場戲落幕之後，有人詢問甫出劇場，痛快淋漓的觀眾，方才劇中的歌辭是以散文或詩寫成。被問者支吾茫然，不知所以

。而「哈姆雷特」中那句佳妙玲瓏的文體試金石——「請你和幸福暫時分手」——之所以感人萬千，亦非在於文辭之佳妙，而是那種為友祈福兼歎人世炎涼，踽踽獨行之無奈使然。因此顧仲彝說得好……「戲劇而沒有舞台表演，戲劇是死的；舞台上沒有好的戲劇亦僅是低俗的「動作陳列」而已。由思想、熱情和幻想產生出來的戲劇，由舞台活活的表現和傳達，才完成了整個藝術。」

幕二：戲劇之處理方式

戲劇之時空處理是戲劇形式上的一大問題。劇作家搬演人生，模仿世界，並非完全照本宣科，因為戲劇藝術有其自身的限制。根據統計，一群人待在椅子上看戲的最長時限約為四、五小時，因此戲劇事件必須適於這個特定的區間內。空間的限制更明顯。雖然十九世紀一些寫實派的巨匠嘗試真實地再現人生，將風雨閃電，亭台樓閣搬上舞台，仍無法達到完全的酷似，即使可能，戲劇就成為每日周遭無數事件的另一樁而已，那人們為何要來看戲，戲劇又有什麼意義？如前所言，藝術必具幾分真實，和幾分不真實。藝術世界未必整合於真實的人生，亦不可能如此，否則這個世界就不再需要戲劇，戲劇也就沒有存在的可能！每一種藝術藉其特有之質素重建不同的藝術世界；藉著他們，吾人得以多樣的角度的去參透人生，玩味人生；藝術不是人生，人生不是藝術。科學家發現真理，哲學家講論真理，而藝術的目的即在表達真理，表現生命。以下讓我們來看看賦予戲劇特定功能的「戲劇質素」——時空觀及處理法。

古典希臘有著名的三一律——時間律，場地律和單一動作律，即「單一的動作須在同一地點於二十四小時內完成。」此一法則統治戲劇界一段不算短暫的時間，雖然它不太合理。十九世紀的羅曼運動（Romanticism）的狂飈席捲全歐，自由呼聲響徹雲霄。一八三〇年「愛拿尼」首演成功，中世紀傳統——即不受三一律限制的自由形式——於是君臨天下。從此，戲劇遂有二種不同之處理法。順服於三一律者謂之「時間集中型」，反之者曰「時間延展型」，二者各指向不同的表現標的。

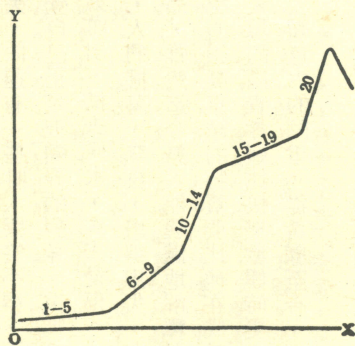


景一

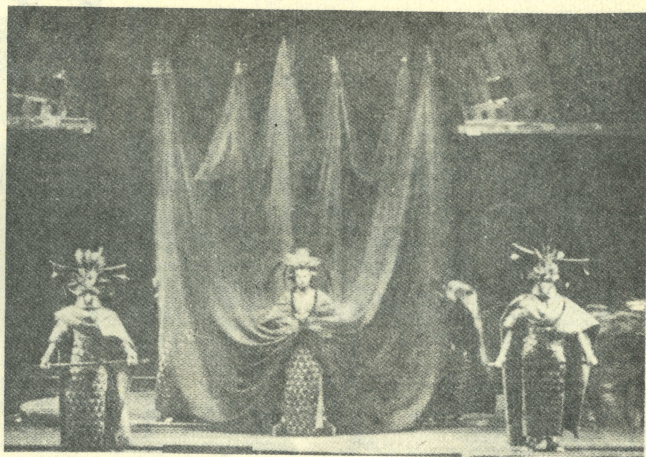
時間集中型的戲劇亦即束縛於二十四小時，一定地域，且特質純一，非喜即悲，非悲則喜（單一動作）的希臘傳統。如前所言，此限制有窒息戲劇之可能。且人生縱橫錯雜，矛盾迷離；開懷暢笑之際，或許允為掬淚一哭之同時。悲中有喜，苦中作樂，百感交集。純一的界定是否合理、合情，實難斷言。不過吾人絕不能否認在此傳統下誕生了西方戲劇的根源。羅曼運動雖然戰勝傳統，也僅止於自由天地的開

景二

此類型的戲劇唯其順水推舟，依序更迭，故長於表現人物性格透過劇中人和事件時空之激盪、消長，劇作者以序發展人物性格，製造衝突因素，導向命定之必然。只是此型戲劇容易吸收旁雜因素，流於冗長、散漫，沒有紀律，缺乏緊湊和時空的任意流轉。西凡提斯在唐吉訶德中就曾暗喻「第一幕還是嬰兒，第二幕行將就木」和「第一幕在亞洲，第二幕在非洲，第三幕在歐洲，那第四幕呢？」確也非無的放矢。



時間延展型順時間將動作推向未來，因此不容許動作之回轉。在電影上可以「淡入」，「化出」等手法予以插入，戲劇不然，只好以對白帶過。但是向未來推進的情節並非連續的；一些無關緊要的支節必須省略，雖然他們確實存在於真實的人生中。它是跳躍前進的，每一次跳躍把情節導向一種由衝突產生的不安定狀態——事件的小轉捩點——，亦即平衡的破壞。因此我們緊張，我們懷疑，一直意欲知道「下面如何？」「下面如何？」，直到高潮出現——事件的大轉捩點——水落石出，曲終人散。以圖示之：



關，於此嚴謹的傳統，除了束之高閣外，實未可稍加鄙夷。

此型戲劇之開始，所展現的已是一件事情的最後階段，或成熟階段，戲劇之進行導向過去，作抽絲剝繭的分析。每一次的回轉，亦導向一種不安定之狀態，直至水落石出，「前因大白」。這種回顧反芻，尋覓真因的戲劇型態，須要高度之集中技巧，（前因）埋藏技巧和（前因）引發技巧，故非淺學小輩所可窺其堂奧。

淺談至此，我們已從內而外，由戲劇之意義、目的、特質、形態進入最後的核心階段。核心為何？動作而已！不同於「戲劇」，從字面上我們無法了解「動作」意指生理上肌肉之運動？心理上心靈之脈動？抑或美戲劇家貝克所言：「心靈空白，肉體止息，亦為一種動作。」不，不是的，動作乃一抽象的概念，意指通過故事或情節來表現，有一定長度且自身完整的。動作構成戲劇之核心，一切語言，情節所倚附，模仿的對象。如 Oedipus Rex 奧狄帕斯中「追尋殺死老王兇手」即全劇動作所在，藉著它，情節得以開展、行進，以至完成。

幕三：落幕

在第一部曲終人散之前，吾人深切的以為：戲劇是人類之本能，而兒童即為天生的演員。人類心靈深處那種假扮、幻想、追求的意念，正是戲劇藝術內在之根源。它不應該陌生於你，我的，因為你我都在演戲。在一個個大世界不同的小時空中扮演自己，欣賞別人。戲劇人生，人生戲劇，在看過戲劇是什麼後，相信你在你的角色上一定能演得更好，演得更出色。搏得掌聲，惹人落淚，烙下永恆的回憶。或許你不曉得你是如何被推上這個舞台，但我相信你一定知道如何下台，不是嗎？朋友！

(二) 曲二：山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村

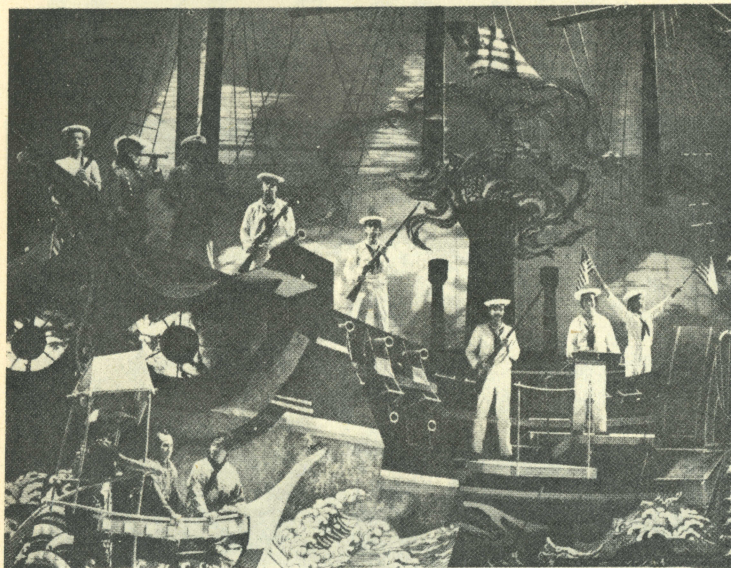
幕一：一個故事

戲劇有三種主要形態：悲劇，喜劇和悲喜劇的混合。一些戲劇使人落淚，另一些使人發笑，而還有一些叫人哭笑不得，不知所措。笑嗎？笑過後他會倏然發覺自己正是被嘲弄的對象。哭嗎？在絕望中他又看到了一線曙光，破雲而出，拭去淚水，洗去憂傷。人生又何嘗不是如此，在二個極端中，人們擺蕩，穿梭，患得患失。悲劇是人類文明最高級和最藝術的產品，雖然迄今無人能圓滿地解釋其理由。或許人類在挫折失敗中所表現的崇高卓越的特質要比他在成功勝利時來的悽美；在絕望哀傷中所表現的高貴尊嚴比快樂歡娛時更叫人珍惜。一切悲劇的主題都是描寫人類意志的鬥爭。從希臘至今，一共發展了三種形態：

- (1) 個人和命運抗爭如「奧迪帕斯」
- (2) 個人和自己性格抗爭如哈姆雷特
- (3) 個人和環境的抗爭如易卜生的「娜拉」

在此我願意訴說一個故事。

古希臘甲國國王生了一個兒子，與沖沖到神壇問卜。命運之神告訴他這孩子將來會殺死父親，娶母親，篡奪父親的王位。懼怕的國王



下令殺死這個孩子，可是一個好心的臣僕陽奉陰違，只把孩子棄置鄉間。乙國牧人趕羊回來，拾得這個身裹黃綾的孩子，送給無子的乙國國王。國王喜出望外，悉心照顧，以至成人，長大了，免不了求神問卜一番，渠料答案和二十年前完全相同，只是這回只有這個王子——長大的孩子，奧迪帕斯——知道，哀傷的他想逃避命運的安排，免蹈殺父（乙國國王，其實不是其親父）大罪，遂漏夜出奔。當時兩國之交有怪物斯芬克斯設謎殺人，答不出「生命之謎」的難免一死。甲國國王只有高懸王榜，明定誰除此害，即與誰君位，妻誰王后。奧迪帕斯浪跡天涯，一路上道聽塗說，以為自己既運命多舛，不如賭命去猜「人生之謎」，猜不中一死了之，猜中了為民除害，蒼天或許會免去對他可怕的安排。果然他贏了。奧遂一路行向王國。預備領賞。路中適逢甲國國王（其生父）出巡，侍衛前呼後擁，高聲要喝，奧不知轎中即其生父，亦不知即甲國國王，怒而殺之而後遁。甲國一喜一憂，怪物盡除，老王却死，兇手未明。未明究理的奧依然赴賞，果得王位，且和皇后（其母）結婚，一如命運所安排的。後來甲國災荒，神告新王（即奧），除非殺死老王兇手就法，災害不止。一番尋查下，奧倏然發覺自己即殺父妻母的元兇。王后上吊，奧亦挖空雙眼出走，不知所之。

幕二：一些感觸

不可逃避的命運力量終於征服了奧狄帕斯脆弱的防禦力量，他輸了，逃了二十多年的他還是未能免於履行神諭的「神聖安排」，這是個必然的結局；正如同其他的希臘悲劇或哈姆雷特中的受害人，他們註定要為一些無辜的缺陷——命運上的，性格上的——奉上代價。悲劇的宿命觀在過去一段久長的戲劇史中是普遍的，它代表一種不可抗拒的力量，沒有改變的餘地。在希臘及英國伊利沙白時代的主角總是以死亡來奉上代價，求得解脫。現代的戲劇則認為最苦難的人還是可以生活下去，只是那種生存是比死亡更殘酷、更無情。但是悲劇果真如此狹隘嗎？如此狹隘的藝術怎麼可能成為人類文明的最高表現？不，答案當然是否定的，套一句很俗的話「置之死地而後生」，或許可予諸君一些概念。奧狄帕斯還是失去他的雙眼，悲劇性格的哈姆雷特亦無力跳脫自己所造成的深淵，悲劇所要給我們的，當然不是如許



黑色的畫面，而我們所感受的，當然也不應該止於恐懼和無奈。相反的，悲劇有一種心靈淨化的作用。它同化我們；當我們看到那些悲劇角色在命運三女神六隻手掌的圈圍下，掙扎無門，欲哭無淚時，無形中增加我們對痛苦的了解，使我們的精神受到勵煉，意志遭到煎熬。它激動我們，看完哈姆雷特的觀眾或許會在霎那間，了然命運的共通性。知道自己所懼所哀憐的並不止於劇中之情節，而是存在於全人類內心深處的基本天性和弱點。「這一恐懼包含我們自身在內。因此悲劇可以自第一級的情緒昇華到第二級的情緒，可以由特殊過渡到普遍，由感覺過渡到思考。而所謂的淨化，便不是凝聚在事件之本身，而是透過人類靈魂之淨化，獲得自身之淨化。」因此悲劇作家從不畏懼罪惡，從不懼怕暴露世界的缺陷，如果以為古典悲劇僅止於罪與罰的概念，僅在表現一群命運之俘虜，自我情感之俘虜的話，那就太低估了他們。此外，戲劇亦具希望的因子。「當失去一切的奧狄帕斯，雙目失明，蹣跚出城之時，他顯示了一種新的光輝，對命運的不公道放射高貴的抗議。」狄更斯說得好：「……這是個絕望的時代，也是個希望的時代……是個黑暗的時代，也是個光明的時代……。」這就

是偉大的藝術世界，化腐朽為神奇，化醜惡為美麗。一個孩子問在斷了一隻手臂（大概搬壞了）的耶穌像下為病人裹傷的修女：「修女，基督的另一隻手呢？」修女抬起頭，伸出那隻滿佈病人膿瘡血水的手，親切的說：「在這兒」是的，在那兒，在修女的手中，也在每一位藝術家的手中。唯有最虔誠的心靈才能愛人世之所不愛，恤人世之所不恤的至醜、至陋，至不幸，這才是「美」，才是「永恆」。

(三) 曲三：有花堪折直須折，莫待無花空折枝

在性格上，歌劇是西方的產物，如同京戲，崑曲是純然的中國產物一般。兩者俱為戲劇之一支，在發展上，他們也各自吸取母土的沃壤，循著迥異的軌跡，邁向不同的境界。然而有一點是不容否認的，即戲劇是人類之本能。撇開語文之隔閡，世界上所有的人俱為生命之藝人，都能在該哭的時候哭，該笑的時候笑，也都能了解一些動作的意義。一位黑人向你點點頭，八九不離十是表示贊許，因此我們或許可以說，全世界的人都在過著一種外在形式不同而在本質近似的生計。戲劇是再現人生的藝術。如果我們視戲劇的言辭唱工為外在形式，戲劇動作為內在性質，那就不難明白幾個德國人在看完中文歌劇後，拍案叫絕的滑稽場面。

因此，近來先後在舞台上轟動一時的「中文歌劇」——如可愛的牧羊女，大寶與小翠——和中國歌劇——如白蛇傳，是可以坦然的為我們所接受，所贊許的。中文歌劇乃西方原作的譯作，保存戲劇性，而變化其形式。全劇人物的表現，情節之安排，或未臻完美。舞台佈景，聲光處理亦都是在客觀條件的限制下，因陋就簡，勉而為之。可是那又何妨！二個小時裏，聆賞「大寶與小翠」的聽眾們迷失在森林，草莓，糖果小屋和巫婆的童話世界，祈禱養肥的大寶不要被女巫吃掉，而「啦啦啦」的父親必會在最後及時的出現，這就是內涵的表達，戲劇的勝利。白蛇傳的演出，雖無法即時肯定其價值，但至少代表一種突破——取材於中國傳奇，中國人編劇，中國人導演，中國人演出，中國人配樂，中國人……只是加之以西洋歌劇的架構而已。如吾所言，那又何妨。人生的事件原是普遍的，恆有的。哈姆雷特的故事可以叫英國人掉淚，中國人看了，又何嘗不然。而我們既有感於白蛇之「怨女情癡，雷峰難鎮」「料西人見此應如是」。一個故事可以有

個希望的時代……是個黑暗的時代，也是個光明的時代……」這就

許多不同的版本，中外皆然。「浮士德」可以詩劇寫成，可為文學典範，亦可以登台作戲；三者各自表現詩劇、文學和戲劇的特質。而吾人亦得以不同之形式去參透一種內涵，開闢多樣之悟性。因此歌劇白蛇不必拘泥於平劇之情節，儘可順應戲劇特質，作最大的發揮，最佳的詮釋。愛一個人容許不同的方式，擁有一件東西未必需要唯一之把握。在歌劇白蛇功成落幕的那一刻，中國人亦可坦然的說——那是中國的，即使它有一個西式的外衣。中文歌劇亦然。文化的包容性是允許其發展，延伸的必要條件。開放的文化允許變化，允許嘗試，允許錯誤，才允許進步。「嚐試」並不意味既有的失去，相反的它開創一新擁有，再擁有「的機會，在百年來的中國傳統戲劇之外，我們是可以擁有更多的東西，縱使新的未必優於舊的。擁有而不求嚐試，「擁有」徒成文化的包袱。真正的擁有如錢財的投資，運用，容許冒險，容許錯誤，賺錢與否，未有可知，但非此則絕難財源滾進，生生不息。「有的還要給他，沒有的還要奪去」今日我們是否能和漢唐一樣，「富」甲天下，在於吾人是否具備深寬宏遠的容納胸懷，誠如曉風女士所言：「我們生長在這個時代，不可能不受西方的影響。但我們每接受一點西方也該同時體悟出中國另一面的好。西方是一面鏡子，中國是另一面鏡子，我們是「照光前後鏡」但見「花面交相映」的春日清晨在樓頭化粧的女子。」從曉風女士在戲劇上的嚐試，我深深的體會到這些話尤為直鑑肝膽的肺腑之言。

「如果我們不能丟開傳統道德，模式，蕭規曹隨，守成自滿，不求革新的文化包袱，徒自滿於偉大祖先的餘蔭，那我們便不算偉大；除了中國榮以外，「中國」便不存在，因為我們沒有這一代我們自己的東西……。」在三部曲的最後，願歌劇導演陳麟先生的話作為本文之註腳，與你、我長相勉勵！

參考資料

- 1 戲劇論集 姚一葦
- 2 西洋戲劇欣賞 李慕白
- 3 戲劇藝術之發展及其原理 趙如琳
- 4 戲劇哲學 徐鉅昌
- 5 戲劇縱橫談 俞大綱
- 6 中國戲劇發展史 田士林

尾聲

『假作真時真亦假，無為有處有還無』

好了，朋友們！夜色深沉，該說的都已說完，而未說的尚有許多。頂著漫漫長夜通天價響的朔風，平安的回家吧！那兒才是最真實的地方，最溫馨的樂園。

脫下外衣，暖一身通暢的熱流；品茗幾許，再無須強顏歡笑，自欺欺人。然後你會悠然發覺這個世界原不似想像之真實，却不至虛偽的可以。它的確並未曾給你許多，可是你又何嘗不是如此。如人飲水，冷暖自知，說穿了還不是在乎一己。

人生如戲，可是請不要永遠作一個「表演者」。一年半載，卸裝幾回，你才會看待這個世界如同一個世界，而不是「樹倒猢猻散，來去兩自如」的戲子而已。也才會在再度上場時，演得更「好」，有血、有肉，在哭的時候發現那是真淚，而非藥水；在笑的時候了無忌諱，一展紅顏。因為在重重的戲裝下，你還有「你」，還能在五彩變幻，遊戲膚淺的人生舞台上覓一井清泉，掬滿懷芬芳。

然後——你要睡了！夜空中依舊彌漫著那款深遠流長的戲子。闔上雙眼，你會發現自己也可以做一個藝術家，以自己的方式詮釋短暫的生命，正如同那些西方戲劇，國劇和舞劇的工作者。看看窗外，你不知道明日將會如何，但總會有那麼一點兒真實，為你，為我，讓我們敢哭，敢笑，敢愛，敢恨……。