

戲

真理是絕對的
應該藉由舞台傳達出來

——布列希特 (Brecht)——

植品趙／輯編
明世容・貞眞周／編協

劇場筆記

其一：暗戀桃花源

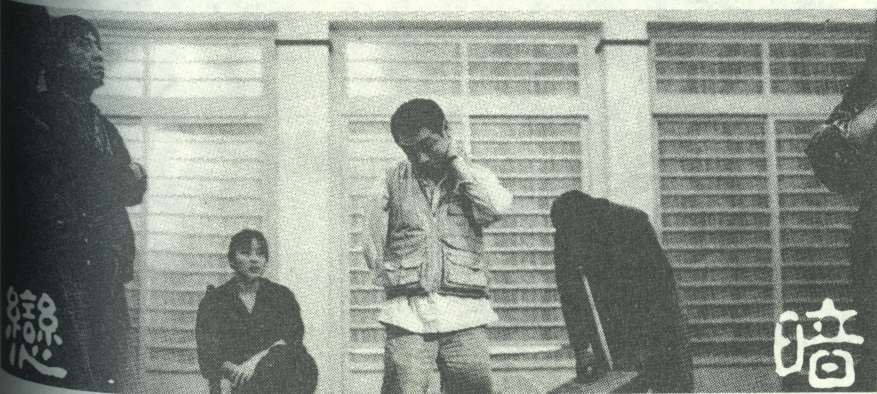
將戲劇搬上舞台的目的，在於呈現給觀眾，讓觀眾去感受、瞭解，甚至去思考這些劇場藝術家的意念、詮釋，或問題。這並不意味著所有觀眾都能從一齣戲中窺探出相同的主题，因為我們本身的背景與理解的能力，可能會對整齣戲提出迥然不同的詮釋，因而使每個人無法掌握住共同的主题意義。身為一個藝術家，他有責任對他的觀眾闡明他所構想的型式，以及他試圖表達出來的東西。

「暗戀」是一齣號稱悲劇的戲。一對戀人江濱柳和雲之凡在大陸上因戰亂而相遇，但卻又因戰亂而分離，一隔三、四十年，才因江濱柳刊登尋人啟事而再度相見。相見不如懷念；只因那次相見，粉碎了江濱柳再續前緣的美夢，他一生所期待的夢碎了。此時，唯一能給他依靠的，也只有那陪他一生的妻子美如了。這是一個很普遍的故事。當年，大陸戰亂，退守台灣，拆散了多少對苦命的鴛鴦，多少人因戰亂而相遇、相戀，卻又有多少但因戰亂而分離、死別；拋家棄子逃到台灣，唯一擁有的只是一分回憶，一分對過去的緬懷。因現實環境的

關係，不得不再婚，以填補生活上的空洞，但卻又對過去久久無法釋懷，過去的種種已成為一個夢，一個期待時光倒流的美夢；當夢醒的時候，才覺悟到真正該追求的正在自己的身邊，但自己卻將歲月浪擲在沒有希望的夢境上。事實上，把握現在，才是真正追求幸福的方法。劇中，「暗戀」劇團的導演，一再要求男女，希望他們能演得更逼真，因為這場戲根本就是導演自己的親身經驗；他一再批評、一再要求，只顯示出他自己對過去的無法忘懷，這場戲使他回到了過去，他無法割捨掉對過去的那一分眷戀，他埋首於過去，希望戲中的男女主角能把當時的情景重新表現出來。他真摯地懷念著過去，但過去的畢竟已成爲過去，永遠不可能再回來。

「晉太原中，武陵人，捕魚爲業，緣溪行，忘路之遠近……」，這是陶淵明的桃花源記。桃花源是個人人嚮往而且熱烈追求的世外桃源，沒有紛爭、沒有痛苦，也可以使人忘掉煩惱，但結桃花源的老陶，他忘不了了，忘不了

周真貞

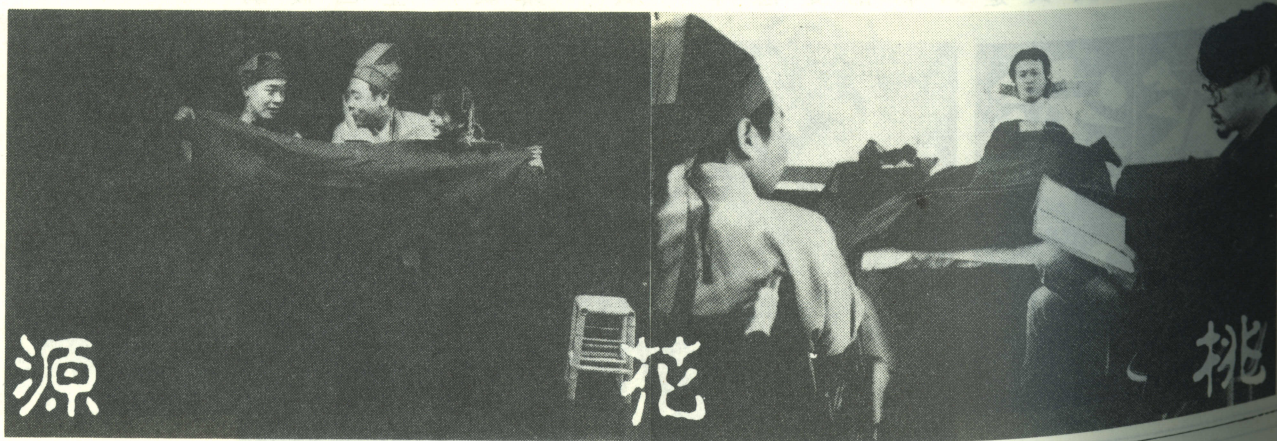


背叛他的妻子春花，忘不了勾引春花的袁老闆，更忘不了過去；過去對他來說，已成為一個沈重的包袱。雖然，在桃花源中有一對男女長相跟春花、袁老闆一模一樣，他與他們與世無爭、快樂地生活在一起，但他仍然忘不了，過去已緊緊鎖住了他。終於，他離開桃花源回去找春花，欲共赴桃花源；但春花不肯，現實生活雖不如她當初所期待的，但她仍不肯拋棄現有的一切，老陶只好獨自再回頭去尋訪桃花源。要人忘掉過去是一件很難的事，時間雖然不停地走過，但卻在每個人的心中留下了深淺不一的刻痕，「過去」在時間上，雖早已成為過去，但它仍滯留在人們的心中，霸佔住人們的情感，甚至讓人們利用現有的一切去換回過去的一瞬間；「過去」畢竟只是一個夢，一個永遠無法再回頭的夢。我們應該將「過去」深埋在心中，讓它成為我們記憶中的一刻，絕不是記憶中的永遠；踏出脚步，以期留下更美好的刻痕，而不該只緊捉住過去，讓現在白白溜走。

「暗戀桃花源」事實上是一個故事兩種處理，一極古，一極今，一悲一喜，但是，都是在詮釋一個相同的概念。之把兩劇團同在一個舞台一起排演的片段表露無遺，兩個不相干的劇團，兩個不同的故事，兩個互異的手法，卻可以在同台排演時，彼此配合，互相干擾；在這段戲裏，江濱柳和老陶分佔兩邊，各在自己的世界裏感歎，兩頭的台詞卻意外地成了對話

，這分明就是告訴我們——「暗戀」就是「桃花源」，「桃花源」就是「暗戀」。如果將兩劇分開來討論，那麼必定無法展現這麼好的舞台效果，更不能將一個意念展現得那麼自然、清楚。劇中，到劇場找「劉子驥」的三少女，絕不只是一個單純的穿插，她也象徵著整部戲的時空錯誤；假如她找對了地方，未嘗沒有找到「劉子驥」的可能。換言之，假如江濱柳是在三、四十年前就找到雲之凡，那他們未嘗沒有重圓美夢的可能；假如老陶在春花未出軌前，就已找到桃花源，那他與春花必定能在桃花源過著無憂無慮的生活。但一切都沒有這麼美好，時空發生的錯誤，使得他們的行動變得毫無意義；就像現實社會中，許多因大陸變色逃到台灣的人，他們仍忘不了當時大陸的種種，一心想再回到過去，等到大陸開放，重回家園之後，才發覺過去就像一場夢，夢醒了就人事全非，現有的一切雖然不是最完美的，但卻可以緊握在手中，留戀並不能使現在更美好，因為時間變了，空間也換了。

「暗戀桃花源」是一部結構緊密的好戲，從頭到尾不留一絲空隙，不停地給予觀眾新的感受；尤其在戲中，利用舞台燈光全暗的效果充分表現出桃花源霧裏看花的夢幻情景，這是一個很好的表現手法。時代不斷地變遷，但現代戲劇的目標仍絲毫未變，蓋斯納更將戲劇的目標歸納成五項：表現——娛樂——讚揚——教化——逃避；「暗戀桃花源」都達到了。



其二：家家酒

悲劇是最古老的劇作形式之一，通常含有其嚴肅的本質。就現代的劇作而言，悲劇所要表現的不外是——人物與環境之間的不平衡及強烈的對抗衝突場面；但其結果總是外在的力量凌駕個人的能力，逼使人物屈服其下。從古至今的悲劇當中，主角通常屬於上層貴族或英雄之類的人物；然而這種觀念已逐漸改變，在較現代的作品裡，主角成為某一階級或社會集團的化身。「家家酒」便是一例。

這齣戲很明顯的是發生在一個同學聚會上，一個現實生活中常有的聚會上；那麼，在它的背後所醞釀成的悲劇是不是也一樣常會發生在我們四周呢？多少人將生活視為「兒戲」，以遊戲人間的態度存活於世界中。從小玩戰爭、配對、嫉妒的兒戲，長大了仍樂此不疲；不同的是，小孩子可以不必對這遊戲規則負責，大人卻不能違反遊戲規則，所以弄得生生死死糾纏不清。在一般人的眼光中，生命是多麼可貴而值得珍惜，但只要有一個小小的玩笑，就足以使人幽冥兩隔；生命也不過如此。一個草率的兒戲便可決定嚴肅的生死問題。將兒戲帶入現實生活中，常使人產生意想不到的後果，

造成令人無法挽回及彌補的過失。在「家」劇中，以死亡意味著此過失的極至，人死不能復生，兒戲已不再是兒戲，可以重頭再來，它已完全溶入生活中，死亡已經完全表示出現實生活的殘酷面。在現實生活中，走一步路，做一個決定，都會成為過去。當時間流逝，一切成為過去時，便不容許人再回頭，人已沒有回頭的餘地，更沒有機會再來一次。

誰是這齣悲劇的罪人？誰又該為此悲劇負責呢？

「家」劇中的主角是一群二十五歲的青年，他們所代表的是成熟但仍不失年輕人的氣息；導演用這年齡的角色來詮釋這齣戲，為的是要表現出這種悲劇並不只會發生在血氣方剛的少年人身上，連那些已經過社會歷練，對事物已有判斷能力的成年人亦會造成這種無心的過失。人生如戲，社會就像一座大舞台，有人進也有人出；兒時的遊戲死過還可以重來，但長大之後呢？戲不再是戲，大人必須對遊戲負責，必須對他們所玩的遊戲付出代價。嚴格的說，二十五歲而且已經過社會歷練的人，應該有一定的成熟度，不該再如舞台上所表現的那麼瘋狂，那麼豪放；感覺上他們不像二十五歲，



家家酒

反而二十歲左右較能令人贊同。剛由青少年步入青年的人，對事物抱有高度的熱誠，而且已漸漸感受到必須對自己的承諾、行動付出相當的代價，已經不再像小孩子可以玩過就算了。他們有些微的責任感，但又不知如何適度的付出，所以就容易造成類似的悲劇。一齣好戲必須使觀眾深信戲劇造成的人生幻覺是真實的，才能引起共鳴；即使其所表現的真實感不足以令人完全信服及滿足，至少也要非常合理。

「家」劇中，慶生的死表露出另一個社會現象，那就是——性壓抑。從小沈默寡言的他，一直是同學取笑的對象；事隔多年，老同學的再次聚首，並未改變這個事實，他仍然成為大家嘲弄的目標。他不像一般人會反抗，會報復，只是將一點一滴隱藏在心裡，一年、二年、十年、二十年，就這樣一直忍受下來；難道他一點都不介意，不氣憤？這是不可能的。或許在他小學時，是沒有膽量將不滿表現出來，漸漸地，他習慣了，他已經能接受這種生活型態，他已經習慣於逆來順受，永遠都是默默無語；但是，畢竟他還是一個活生生的人，他也有他的自尊。他在團體中，只是一個受人戲謔的對象，除了別人憐憫的眼光外，他還能得到什麼？他只會默默無語，一點一滴往心裡頭塞，十幾年的積壓，已使他無法負荷，在狂歡舞會上，他終於爆發出來，癡狂，卻又極度認真，只因一個賭注，他懸樑自盡，值得嗎？他自裁時的心態如何呢？或許死亡對他來說反而是一

項最好的解脫吧。

目前社會已漸步入資訊時代，大多數人工作繁忙，也就疏於人際間的溝通，長此以往，人與人之間的管道消失了，許多人都自我封閉在小小的天地裡，或許他並不想如此，但外在的環境和本身的性格卻促使他將自己侷限在一個小圈圈裡，人的耐力有限，終有一天，他為自己找到了解脫的方式，這時外界的人們才急欲知道，他平常在想些什麼，但一切都已經太遲了。

在舞台的處理上，導演所採取的是無佈景裝置的全裸舞台，全靠演員的肢體語言來表現舞台所處之地點；並且由演員自己來檢場，打破了傳統戲劇的一般型式。場與場之間，除了有一個敘述者連貫外，並運用了「切」的型式，新奇、大膽，卻又令人可以接受。只可惜整齣戲結構有些鬆散，如在沙灘一場，台詞稍嫌冗長，後面有拖的味道，如再加以修剪，戲劇效果會更加強；又在狂歡舞會上，瘋狂的場面，時間亦拖得過長，反而造成負面影響，減低了觀眾的參與感，更使得最後死亡一場的震撼力大打折扣。戲劇必須對觀眾負起一項責任，那就是——引起觀眾的共鳴，而不是只感動某些人，並且須以情感來感化觀眾。

我們衷心的盼望戲劇不僅有提供觀眾娛樂的功能，並且還能確切的傳達戲劇藝術家的心聲，而使觀眾體會並了解到生活的各個層面，並經歷更多采多姿而豐富的人生。

