

景觀

形塑新中國戲曲

● 吳興國

我在1986年以京劇唱、唸、作、打的風格，改編演出莎士比亞悲劇《馬克白》(Macbeth)，將故事移植入東周列國時期，取名為《慾望城國》，使此劇成功登上了英國皇家劇院和法國亞維儂藝術節教廷皇宮劇院的舞台。年輕時期的我因為創立當代傳奇劇場搞「革命」，離經叛道，得不到師父的諒解，更因為拔了香頭被逐出師門；後來改編西方著作，被批判為「投機份子」、「崇洋媚外」，直到放了洋，得到國際讚譽，這些公開的指責才稍有平息。

一 莎士比亞的戲夢人生

《慾望城國》並不是唯一改編自《馬克白》的作品，在此之前，我並不知崑劇有《血手記》的版本。我受到比較深的影響是看了黑澤明的電影《蜘蛛巢城》，對於他的電影美學，極成功地融合日本能劇的藝術內容而大幅擴大角色的內在張力，感到相當震撼。在京劇《伐子都》中也有類似的背叛人物。《慾望城國》最後一幕戲，狂亂中中箭自城堡空翻而下，也取自子

都從三張高桌翻下的構想。不同的是，我採取至今無人敢做的後空翻雙腳站立着地的方式。

向高難度挑戰的冒險精神，應該是戲曲演員從小就有的磨練。我在創團之前的傳統戲演出，經常貼出「前武後文」(前陸文龍八大錘，後王佐斷臂)，或是「一趕四」(大伐東吳，演出黃忠、關公、劉備、趙雲)，為暮氣沉沉的傳統戲園帶來滿滿人潮和沸騰的討論。除了噱頭外，更需要的是扎扎實實的基本功和詮釋各個人物的內發性情感。我的基本功底是受傳統鍛煉而來，但內發性情感，卻是受到雲門舞集的現代舞啟發和讀大學戲劇系時的西洋戲劇課程的洗禮。

《慾望城國》成功的因素，大體可以歸納如下：

1. 開京劇改編西方經典之先河。
2. 突破戲曲演員行當限制，馬克白同時是武生、老生、花臉；馬克白夫人同時是青衣、花旦、潑辣旦，其他角色也有突破行當的性格化表演。
3. 京劇與當代劇場藝術美學結合，融入建築、電影、舞蹈、音樂的藝術美學，以及全新服裝、行頭，創作整體的新視覺美感。

4. 林懷民說：「小兵立大功」。去除了「龍套」觀念，仿效西方劇場對整體表現的重視，注重舞台上每個角色的生命力、每個動作與節奏的要求，連扮演士兵的演員，也成為全劇的重要功臣。

電影導演李行曾驚訝說：「這是我三十年來所看過最好的舞台劇！怎麼回事？這群年輕人從哪兒冒出來？」當時，也有《慾望城國》還姓不姓「京」的爭辯，李行導演乾脆說是「舞台劇」。至於像我和魏海敏這群人，事實上大部分都在十歲就進劇校學戲，二十歲面臨京劇存亡的「To be or not to be」，三十歲決定「革命起義」，就一個一個把團員找出來，集思廣益寫劇本，在河堤下，在公園球場中，把一齣大戲給排出來；接着建築師登琨艷提供及設計舞台，服裝師林璟如設計及贊助服裝，演員30人，樂團20人，全數義務演出，我的太太林秀偉一肩挑起行政、製作、售票指揮等工作。這是所有人的「第一次」。在那個「理想年代」，熱情，是我們唯一擁有的財富。

二 《李爾在此》的《王子復仇記》

延續《慾望城國》的風格，《王子復仇記》成為當代傳奇劇場第二部改編莎士比亞的作品。1990年，我們以新興戲劇勁旅之姿，挺進台北國家戲劇院。

《王子復仇記》仍保有唱、作、唸、打，合歌舞演故事的形式，比《慾望城國》少了改革的激情和批判，

多了追求原著文本的生命內涵，由一向以文藻典雅、抒情造境見長的劇作家王安祈執筆。我個人覺得，這齣作品沒有提出更新的見解，雖然有些電影感的敘事手法，諸如三度空間，視覺重疊、放慢、加速、忽明、忽暗，哈姆雷特情感的真真假假，「類歌劇」三重唱的實驗，加上整體舞台、音樂的氣勢，確給觀眾留下「悲劇的磅礴」印象。但是，對「再做一次會更好」的想法我一直沒放棄過。

1990至1995年我連續改編了兩齣希臘悲劇、三齣傳奇戲曲。1998年，我宣布劇團暫停演出。迎接2000年來臨的倒數時刻，當全球為世界航向新紀元而欣喜若狂，我獨自在上海香格里拉飯店眺望外灘瘋狂燦爛的煙火，落寞的心情形成對比。當時，我已關閉劇團兩年，在上海電視劇中擔綱一線演員。那時的我，對台灣是「愛恨交加」，不論我對劇團作了多少努力，也無法改變「財力」、「人力」傾軋的困



吳興國巧扮《李爾在此》人物

境，好像只有遠赴國際舞台，才能索得一點點資源和藝術尊嚴。我憤怒極了，想逃離這一切的屈辱。「拍戲，生活可以很舒服享受，何苦在戲台上折磨自己？」這個念頭，被法國陽光劇團 (Théâtre du Soleil) 的導演莫努虛金 (Ariane Mnouchkine) 一棒敲醒。

同年6月，莫努虛金與布魯克 (Peter Brook) 在巴黎的歐迪翁劇場 (Théâtre de l'Odéon) 舉辦了一系列關於亞洲傳統戲劇的大師講座。其中有一場希望我能以「京劇」為例作示範展演；另有延續行程是在莫努虛金的亞洲戲劇學堂——「ARTA」實行一個月的教學計劃。

莫努虛金曾在1998年亞維儂藝術節看到《慾望城國》。據說，她驚訝地表示：「我想做的，他們全辦到了！」後來她特別率團到台灣，我們見了面，那個時候，正是我遞送《等待果陀》演出方案，被台北市戲劇季退件。(這是我連續四年來四處碰壁，毫無創作奧援的寫照。) 莫努虛金對陪同來訪的政府官員說：「我很訝異，是甚麼樣的土地會培養出這麼不凡的藝術家！」我強顏歡笑地送走她，未隔多久，便堅定地向外宣告——關閉當代傳奇劇場。那是1998年12月21日下午，在那一場記者會中，我只講了一句話，鞠了一個躬，起身便走，留下陪伴我的好友鍾明德 (現任台北藝術大學戲劇學院院長)，向記者說明那一段難以說明的事實。

本着對莫努虛金的尊崇和自我放逐的心情，2000年6月，我到了巴黎。莫努虛金指定我交演出功課，我腦海中聽見《李爾王》(King Lear) 的召喚。在夢中，我看見師父周正榮拿劍要殺

我，我想起葛羅斯特和愛德佳，這一對相愛卻不相認的父子。劇中這對父子終於團聚而相依為命，但，在夢中，我奪劍殺死師父。而我的師父沒給我懺悔的機會，回台後不久就接到他的死訊。或許梅蘭芳也有與十三燕的夢，這是梨園內不為人知的師徒情結，也是祖師爺揮之不去的行規。

在世界劇場的朝聖地陽光劇團內，我演出第一幕李爾在暴風雨中狂奔的那場戲。莫努虛金在戲後為我舉行派對，她抓住我的領口說：「興國！你若不回到舞台，我就殺了你！」收拾受傷的心，我在莫努虛金的祝福下決定回到舞台上，繼續那曾經中斷的旅程。

「我回來了！」是《李爾在此》中時常重複的台詞，也是我在2001年復團記者會上的第一句話。我邀請很多老師列席，林懷民、吳靜吉、許博允……，我也是一句話，一鞠躬，然後留下來聆聽他們的叮嚀，為自己的任性淚流不停。我原本預期《李爾在此》會在街頭演出，但辜懷群老師任館長的藝術表演場地——「新舞台」——給了我重新踏上台灣舞台的機會。憑藉以一擋十的意念演出這部獨角戲，我想告訴這個社會，縱使作戰到只剩一兵一卒，我再也不會放棄；我的好朋友張忘為我設計舞台，葉錦添為我設計服裝。爾後，因為榮念曾的賞識，推薦了我在2003年香港藝術節演出，也從此，《李爾在此》走出十二國三十個城市，至今仍受世界各地邀請演出。

《李爾在此》上演了一場《王子復仇記》，不僅「解放了吳興國」，也「解放了京劇」。這是全本「京劇」風格的

獨角戲；這是以拼貼的前衛劇場形式演出戲曲；這是以個人的生命記憶演出莎劇；這使得戲曲演員朝向「全能演員」方向發展。

2004年，我在丹麥歐丁劇場(Odin Teatret)四十周年慶祝時受邀演出。人類學劇場大師罷巴(Eugenio Barba)看完戲之後鼓勵我說，他感受到身為一個演員內在那份激情和追求完美的高度真誠。年輕的時候，我們認同《哈姆雷特》(Hamlet)，年老的時候，我們認同《李爾王》。傳統，必須在二十一世紀中存活，東西方皆如此。而只有運用傳統、改變傳統，甚至破壞傳統，才能使之獲得生命力。

三 《暴風雨》的自由意識

文化人要脫離政治的羈絆與有形、無形的牽制，都難。《李爾在此》劇中，我多次借李爾王之口自問：「我是誰？有誰認識我嗎？」身為生在台灣的第二代外省人，身為京劇演員，自1995年李登輝鼓吹本土意識後，族群分裂在2000年總統大選期間更加劇烈，從教育到文化，「去中國化」成了陳水扁領導的政治路線。許許多多像我這樣的人產生「身份認同」、「自我定位」的質疑。歐美的學者和劇評都點出——《李爾在此》表達了“self-identity”是普世的問題。

2004年的總統大選，陳水扁陣營為贏勝選，再拋「兩國論」，把台灣變成「藍」、「綠」兩國，要兩派廝殺，引出「割喉割到斷」的仇恨。我突然想到清末文官吳鳳犧牲自己被原住民「獵人頭」以求和解的典故，也為自古以來泉州、漳州人在台灣島上爭權奪利

的歷史不斷重複上演而汗顏，更為地位卑微的台灣原住民感到悲哀。這時候，我想演《暴風雨》(The Tempest)！

徐克導演加入，拉開我身陷政治魔咒的糾纏。他提出六個可能的演出版本：1. 魔法師的十二本書；2. 神祕魔術師；3. 魔幻奇航；4. 知識與自由宣言；5. 文化分裂；6. 卡力斑的無人島。每個版本都有獨特的觀點，內容的發展更具無限的潛能，然而，在將近半年的劇本會議後，我們共同決定忠於原著。2008年10月，我們應新視野藝術節邀請在香港演出此劇，卻收到一位網友評文「也無風也無雨」，對於改編無新觀點及劇場實驗性低而感到失望，並問：「何不在六個版本中擇一？」^①這是可預期的。

首演選定在台北國家劇院的主流劇場，又採歌舞劇形式，即使不瘋狂去顛覆，面對莎士比亞這偉大劇作家最後對「人類的祝福」，我們還是決定尊敬他，忠於原著對地球的終極關懷。

「戲要好看！」、「演員要精彩！」、「少科技多京劇！」這是徐克總導演的目標，按照他的分場表和分鏡圖，葉錦添在服裝上也獲得靈感，我也在表演的內容、節奏和技巧方面朝「順暢」、「完美」去全面要求，希望達到「新東方美學劇場」的想像。「自由！」是《暴風雨》的通關密碼，也是最後放行按門的鑰匙。第一場魔法師怒不可遏，施法的魔咒歌、最後一場放下仇恨，京崑獨白吟唱都是我編的唱腔。年輕的作曲家李奕青和編腔的李門老師試了很多次，最後，我決定自己唱出魔法師波布羅的生命旋律。

在香港，我們有知音。國際媒體Time out選當代傳奇劇場《暴風雨》為“2008 Best on Stage”；英國《金融

時報》(*Financial Times*)也給我們四顆星。我把捷報傳給徐克、葉錦添和所有參與的工作人員，大家都開心很久。這齣戲自2004年首演以來，歷經2006年、2008年三度修整，對香港觀眾和文藝界同行，我們非常在意，即使舊戲重排，赴港前仍安排了滿滿兩個月的排練，甚至租了劇場綵排。真高興我們的誠懇，讓香港人感受到了！

劇評家也斯在評論文章中表達了欣賞，但對「改動卡力斑與愛麗兒的結合」，覺得「對要觀眾接受的挑戰不可謂不大」^②。這是徐克導演對觀眾的捉狹，他視前者為原始土地，後者為自然四季，最後，島嶼仍留給他們琴瑟和鳴。莎士比亞不是說了：「我們這群演員全是些精靈罷了，……就像這景致毫無實在的根據，……那些都佔有它，必將消逝。」^③「生命不過是一覺睡眠的聚合」，舞台也只是燈起燈滅，看戲的人，請寬恕演員，就不要追根究底了！

四 京劇能等到果陀嗎？

京劇能否等到果陀？這要看是誰的提問了！答案經常是因人而異。

2005年，我創作的《等待果陀》，終於與觀眾見面了，但依然得到兩極化的評價。讚賞的一方，覺得我居然能以「東方藝術的語彙，解開貝克特的密碼」（波蘭門劇團導演阿斯姆斯[Walter Asmus]連看兩場的觀後感言）；爭論的一方，覺得「以京劇改編經典只是在演出範式的轉移上，強調經典如何被功能化，……雖用心形塑出插科打諢的戲劇化效果，卻無法反

映出現代性的一種果陀式的現實感」（王墨林語）^④。得到截然不同的評價，可說是「成也京劇，敗也京劇」。

有人比喻，我把京劇倒在藝術熔爐中煉丹，惹來爭議頗多。對於這些爭議並不會阻礙我「尋找未知的戲劇」的好奇心。前一部作品往往是下一部作品的踏板，貝克特(Samuel Beckett)的作品是我在改編莎士比亞及希臘悲劇之後，向上攀爬的標竿。接下來，我還想詮釋卡夫卡(Franz Kafka)和契訶夫(Anton P. Chekhov)筆下的人物。

2005年的農曆年過後，我在身心疲累下，健康發出警兆。長期處於排演期間囫圇吞棗飲食習慣的緊張狀態，腸燥症引發了劇烈絞痛。聽了友人勸告，上法鼓山隨聖嚴法師打禪三天。不意，三天淨心，不僅神奇地消除了疼痛，而且在靜坐時得悟，腦中呈現「那一條道路，一棵枯木的風景」。於是，蘊釀了八年的《等待果陀》，在禪寺頓悟的過程中催生。

我與貝克特有同一天生日的機緣，《等待果陀》(*En attendant Godot*) 1953年於法國巴黎首演，這一年也正好我出生。當時正逢第二次世界大戰結束之際，存在主義盛行，對人類存在的價值提出許多質疑和反省。存在主義是荒謬劇場最重要的源泉。貝克特所要探討的主題就是人類面對生存條件的荒誕所產生的恐懼感。如果，誠如王墨林所言，改編西方經典只是把西方經典當作演出範式轉移的功能性，那未免污辱了我對貝克特的尊敬，也低估了我理解生命的刻度。

我不是搞學術理論出身的，不諱言，早期有位學者專家曾當面羞辱：「你們唱戲的，憑甚麼演莎士比亞？」我對名著的理解不從書本而來，而是

從我對戲劇的體會、觀察和直覺產生。它告訴我：貝克特的《等待果陀》是我母親的生命故事。一場國共戰爭，使她從將軍之女，西南聯大的女學生身份，流落到台灣，孑然無依。一生經歷三個男人，最後，年華凋逝，對世界抱持悲觀的態度，虛無地等待生命盡頭。她經常坐在庭院椅子上，目光茫然遠望，伴隨着四周蟲鳴聲，等待夕陽西下，月亮升起。我為她在戲裏唱了一段詞，紀念她美麗又無趣的一生：

傾聽死亡煽動翅膀／
 如葉／
 如沙／
 如沙／
 如葉／
 它們輕聲細語／
 它們生命渺茫／
 唏唏／
 嗦嗦／
 呢呢／
 喃喃／
 不甘死去／
 不甘白活／
 ………
 屍橫遍野曝日曬／
 處處殘骸停屍間／
 不忍見 心掛牽／
 窮畢一生路途艱險／
 義無反顧回歸自然／
 我明瞭那不是最壞打算／
 卻怎料期望越高越冰寒／

這是我母親的寫照，那些退守台灣的老兵，甚至，白先勇筆下的《永遠的尹雪豔》等生命的聲響，還有二次大

戰那些戰火下被燃燒的、被殘害的生命的吶喊……

由於貝克特版權中心有嚴明規定，演出《等待果陀》「不可有任何形式的配樂」，這道限制，反而使我產生了無限的表演自由度。演員未正式上場前，兩個老人一步一步走在古琴互久蒼茫的音絃上，隨之而來的是京韻白口的談諧對話，和一曲又一曲無伴奏的崑曲皮黃唱腔。崑曲幽揚而清越，無伴奏益加孤寂荒涼。我邀得戲劇指導金士傑訓練演員控制行動與對白之間的真實情感與節奏反應，使得整齣戲在寫意和寫實之間穿梭，在古典與現代中遊走。

到底京劇的《等待果陀》實驗出甚麼意義？我希望這齣戲能廣為世界各地人士評賞，可以獲得更多深入的討論、比較，甚至批判。

五 看見真實的東方

創作趨勢的兩端：原創與改編／經典或創新，我選擇改編經典。人們問我，為何用國外經典？難道在傳統京劇劇目或歷史傳奇小說中找不到題材嗎？錯了！我可是改編了八齣京劇劇目呢。如不信，翻開劇團的作品紀錄，和西方經典相比是八比七，猶略勝一籌。

台北藝評家李立亨曾說：「你必須用『新』來重新定位自己的『舊』。」◎換言之，你必須用「西方」來重新定位自己的「東方」。發現經典的深層魅力，可用新的方法，用東方的人文底蘊，用美學去突破當代觀眾對經典與傳統欣賞的藩籬。這就是「世界劇場」

的定義，也是所有戲劇大師對傳統的保護及對人類在文化與心靈上的啟迪。

我們知道自史坦尼斯拉夫斯基 (Konstantin Stanislavsky)、布萊希特 (Bertolt Brecht) 率先對中國戲曲表示尊崇，到近代包括葛羅托斯基 (Jerzy Grotowski)、罷巴、莫努虛金，甚至最近為梅派傳人魏海敏編排《歐蘭朵》的威爾森 (Robert Wilson)，都肯定了東方劇表的表演技巧和美學精神。在兩岸三地也有愈來愈多傳統戲曲和當代劇場甚至歌劇，進行跨界或跨文化的劇場交融。當兩種文化或兩種藝術形式相遇，有時會因誤解而擦肩而過，有時會因相互學習、借鏡，能達到水乳交融而成功。

高行健提出「全能演員」、「完全的戲劇」理想，他表彰能令表演充分發揮我、演員、角色的三重身份及與觀眾交流的才是活的戲劇；「它將是一種多視象交響的戲劇，而且把語言的表現力推向極致的戲劇；如果能將這門藝術自身所潛藏的一切藝術表現力都充分發揮出來的話，我贊同將它稱謂為絕對戲劇。」^⑥我有幸參與高行健創作的現代歌劇《八月雪》的演出。他所追求的「全能演員」、「完全的戲劇」的目標，我完全認同，或許這是形塑新中國戲曲的一種方法。但，每個人所選擇通往哪一條道路的方法必是截然不同。

我自傳統京劇演員出身，我主張戲曲的形式、風格、內容，仍是要回歸到「演員」，各種主義或舞台、燈光、音響、服裝只是營造及渲染觀眾看戲的氣氛，「演員」才是要負起將「這門藝術自身所潛藏的一切藝術表現力都充分發揮出來」的最大責任。

然而，這麼多年來，我致力破解京劇的程式化表演，卻又期盼創造新的思維和新的審美觀之後，能重建或賦予這些程式新的藝術內涵。2009年年底，我預備在破舊的閒置空間裏演出契訶夫的作品，我想在經濟蕭條的年代，用簡樸的或者貧窮劇場的方式跟觀眾一起取暖並給他們簡單的快樂，我不知道該如何貼近契訶夫筆下這種真實的生活體驗和真實的人物，卻還能轉化出戲曲的美學和寫意的藝術精神，以及程式化的表演風格。我自知可能會失敗，但也因此更為興奮，因為，如果我很努力，或許我也能成功。那麼在形塑現代戲曲的難路上，我又向前走了一步。

註釋

① 參見貝亦雯：〈《暴風雨》無風無雨〉，www.iatc.com.hk/newvision2008/newvision2008_reviews01.html。

② 也斯：〈吳興國的翻身〉，《東方早報》，2008年12月14日，http://epaper.dfdaily.com/dfzb/html/2008-12-14/content_101358.htm。

③ 莎士比亞 (William Shakespeare) 著，楊牧編譯：《暴風雨》(台北：洪範書店，1999)。

④ 王墨林：〈戲劇本質是形式？還是文本？京劇能等到果陀嗎？〉，《福建藝術》，2006年第1期，頁59。

⑤ 李立亨：〈從「M型劇場」看《樓蘭女》〉，《PAR表演藝術》，2008年第191期，頁35。

⑥ 高行健：《論創作》(台北：聯經出版事業股份有限公司，2008)。

吳興國 當代傳奇劇場藝術總監，
國立台灣藝術大學專任教授。