

都是梅蘭芳的信徒

談維德志導演之《魔法師的學徒》

All Are Disciples of Mei Lan Fang

On Antoine Vitez' Mise en scène of *Les apprentis sorciers*

楊莉莉 Lilly YANG
國立台北藝術大學戲劇系兼任副教授



1 梅蘭芳主演的《貴妃醉酒》。

「我註定要扮演老史坦尼斯拉夫斯基結束我在夏佑劇院的事業，史氏這時距離死期不過三年，他談到一種藝術劇場不為其他任何考慮和考量存在的必要性」。

— 維德志¹

安端·維德志 (Antoine Vitez, 1930-1990) 為法國 1970 至 1990 年代家喻戶曉的戲劇導演、演員、教師、譯者及戲院總監。1972 年，他到巴黎南郊沒有戲院建築的易符里 (Ivry) 做戲，別開生面的演出，充滿戲劇性，表演意象同時在多重層面間

運作，演員鮮活地轉化形而上的思想為血肉之軀，八年任內，成功地將一個社區性劇場轉化為不容忽視的重要劇場，為法國 1970 年代的戲劇史寫下了一頁傳奇²。由於在「易符里社區劇場」(le Théâtre des Quartiers d'Ivry, 1972-80) 表現傑出，1981 年左派政府上台，維德志得到文化部長賈克朗 (Jack Lang) 委任，入主「夏佑國家劇院」(le Théâtre national de Chaillot)，得到劇壇一致的支持。

維德志在夏佑八年任內，執導了廿多齣戲，以最後一齣《魔法師的學徒：和梅蘭芳的一次相遇》(*Les apprentis sorciers : Une rencontre avec Mei Lan Fang*) 最為特別，只在「亞維儂劇展」露面，並未登上夏佑舞台。這齣由當代瑞典作家克萊貝爾格 (Lars Kleberg) 杜撰的戲劇對話錄很難歸類。從 1935 年梅蘭芳在莫斯科盛大公演的史實出發，《魔法師的學徒》是《流星》三部曲中的第二部³，作者想像當年在莫斯科劇院為梅蘭芳出神入化的演技所折服的西方大導演、劇作家、學者、舞台工作者，為此特別召開了一個會議，討論中國劇場、蘇聯寫實主義以及劇場藝術和社會的關係。全劇讀來直如一個研討會速記，其實不過是齣仿作 (pastiche)，一個假文件⁴。

早在 1984 年就想搬演此作，維德志卻一直要等到 1988 年 6 月得到新任命，將接掌「法蘭西喜劇院」(la Comédie-Française) 後，才找到空檔實現心願。他特別選定在亞維儂演出，因為這個幻想的討論會幾可亂真，很像是劇展期間召開的系



2 1935年，梅蘭芳赴蘇聯訪問演出，艾森斯坦（前排左二）相當欣賞，順邀梅蘭芳拍攝紀錄短片；第二排左起余上沅、特列季亞科夫、張彭春。

列討論會之一。

即將邁入生命的盛年，維德志選擇詮釋老**史坦尼斯拉夫斯基**一角，而不是他年輕時期所亟欲為之平反的**梅耶荷德**，可見他已邁向平和的圓熟時期，不再性急與莽撞，導戲自此不再處處稜角，作品閃耀的是經過細心琢磨的光彩。維德志絕對沒想到自己也將演完史氏後的兩年離開人世！他將梅耶荷德一角，分派給他一手培養、最具導演才情的學生梅士吉虛（Daniel Mesguich）；梅耶荷德曾是史氏的得意門生，後自立門戶，梅士吉虛亦然。維德志將個人導演心路歷程密織於《魔法師的學徒》中，難怪在離開夏佑之際，仍堅持排演此戲。

《魔法師的學徒》在亞維儂的「聖本篤廳」（Salle Benoît-XII）演出。觀眾踏入表演場地，感覺像是跨

入1930年代蘇聯的會議廳，舞台上只見一張長會議桌，後為藍色天鵝絨布幕，上掛列寧和史達林的放大肖像，這是社會寫實主義掛帥的年代。這齣難以歸類的演出有一大特色：維德志邀請多位戲劇導演和學者扮演劇中人，請他們共同參與歷史上的戲劇對話。

維德志的老友魏亞爾（Pierre Vial）出任**鄧欽科**一角，他坐鎮場中央，是大會主席。演出跳過鄧欽科的介紹，直接由知名學者杜爾（Bernard Dort）飾演的劇作家**特列季亞科夫**手持講稿開場。曾出版《在左派藝術之前線》（*Dans le front gauche de l'art*）的特列季亞科夫盛讚中國傳統戲曲為道地的民間通俗戲劇，從苦力到達官貴人、喝過洋墨水的教授均看得興味盎然，絕非曲高和寡、只有菁英分子才能欣賞的小眾藝術；中國戲曲不反映現實問

人物注釋

史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski, 1863-1938）

蘇聯演員、導演、戲劇教師，1898年和鄧欽科共創「莫斯科藝術劇院」，後發展出心理寫實表演體系。

梅耶荷德（Meyerhold, 1874-1940）

蘇聯演員及導演，曾是史坦尼斯拉夫斯基的學生，後反對心理寫實主義，進行種種戲劇改革，被視為「前衛劇場」的代表人物。

鄧欽科（Nemirovitch-Dantchenko, 1858-1943）

蘇聯劇作家、導演，為「莫斯科藝術劇院」的兩位創始人之一。

特列季亞科夫（Sergueï M. Tretiakov, 1892-1939）

蘇聯詩人、劇作家、記者，曾大力推介布雷希特作品，更於1924-25年間訪問中國大陸，1939年被捕後遭處死。

泰伊洛夫（Taïrov, 1885-1950）

蘇聯演員、導演，創立「室內劇院」。

題，講的全是忠君愛國大道理，是很好的宣傳工具，表演著重視覺效果。

在這番引言之後，由蘇聯戲劇教主老史坦尼斯拉夫斯基發言。維德志一邊咳嗽，一邊強調，見識梅大師精湛的藝術，令他大感震驚，這是一種能觸及所有群眾的偉大藝術；藝術的義務，如梅蘭芳藝術所表現的，在於展現人的菁華與本質。「人自我肯定的最高形式是藝術，特別是劇場藝術」⁵，他語重心長地表示。三句話不離本行，史氏最後強調，梅大師同時是位偉大的寫實派演員，因為大師也十分重視剖析角色的心理。值得注意的是，維德志日後在「法蘭西喜劇院」執導的戲也透露這個傾向。

假大師之名各抒己見

梅耶荷德緊接著老師之後發言。他表示自己從梅蘭芳的表演中深切體會到，雙手原來是會說話的，對此讚嘆不已。他批評西方演技向來只注意台詞和行動的關係，對於掌控動作的節奏感，西方演員比不上東方演員。痛斥自然主義為死胡同，梅耶荷德深感未來的戲劇是一種結合寫實主義與幻想的新綜合體藝術。

由維德志的高足文林（Jean-Marie Winling）扮演的名導演泰伊洛夫，這時插入補充自己是第一位注意到中國戲曲的俄國導演，他早在1913年就發覺其中的奧妙。梅耶荷德馬上抗議，表示自己更早，在1910年即已撰文介紹東方傳統戲劇，他不客氣地批評泰伊洛夫不解東方戲劇，因為後者沒注

意到中國戲曲有一寫實基礎，植根於通俗的文化與舞蹈中，舞蹈的韻律及節奏感，深深影響中國戲曲的表演形式。泰伊洛夫聞言立即反唇相譏，梅耶荷德提倡的「生物機械」方法，僅把演員訓練成沒有靈魂的機器；對泰伊洛夫而言，梅蘭芳代表的是一種純粹的劇場藝術，和任何目的或激進政治無關。

俄國電影泰斗艾森斯坦（導演 Roland Monod 飾）此時最有資格結束上述兩人的爭執。盛讚中國戲曲約定俗成的特性以及抽象化的表演體制，艾森斯坦從中國文字結構談到戲曲表演符號的流動特性，而不管是文字或戲曲符號，都奠基於傳統的文化背景上。艾森斯坦並分析中國文字的結構以說明蒙太奇理論⁶，電影大師最後也期待一種超越國家界限的新綜合藝術出現。

艾森斯坦言畢，輪到來自英國的舞台設計與理論大師克雷格發表談話。史坦尼斯拉夫斯基起立，和遠道而來的佳賓握手致意。維德志早年經常合作的演員葛龍瓦爾（Murray Grönwall），故意模倣英國腔調以詮釋克雷格。這位現代戲劇理論大師形容中國戲曲為可見的音樂，其中每個音符均隸屬全曲的組織結構；中國演員不再是位藝術家，而是化身為藝術品。梅耶荷德這時插入說明克雷格的「超級傀儡」演技理論，目標是要鼓勵演員成為自己「脆弱肉體」的主宰，梅大師正好為大家上了一課。史詩劇場的開創者皮斯卡托（導演 Bruno Bayen 飾）順勢提及1930年梅耶荷德曾率團到柏林巡迴演出特列季亞科夫的《怒吼吧！中國！》一戲，相當受到矚目⁷，政治劇場為用大矣。

「生物機械」(biomécanique)

對人體機械動作的研究，梅耶荷德藉此發展出一套訓練演員的方法，和乃師史氏的心理寫實表演體系相悖，轉而以訓練演員迅速、準確、簡潔的身體動作為目標。

艾森斯坦 (Eisenstein, 1898-1948)

俄國電影大師，發明蒙太奇理論。

克雷格 (Gordon Craig, 1872-1966)

英國導演及戲劇理論家，1911年曾受史坦尼斯拉夫斯基之邀赴「莫斯科藝術劇院」導演《哈姆雷特》。

「超級傀儡」(sur-marionette)

因為演員沒有能力將自己的身體全然變成藝術品，克雷格夢想用一種能控制一切感情的活傀儡來取代演員，力求將舞台化成一完全象徵性之處。

皮斯卡托 (Piscator, 1893-1966)

德國導演，在布雷希特之前已大力推展「史詩劇場」，1931年赴莫斯科拍電影，後因納粹勢力崛起，他被迫留在蘇聯，後流亡到美國，直到1951年因美國大搞麥卡錫主義而返回西德。

在社會寫實主義的巨大陰影下

接著皮斯卡托說話的自然**是**布雷希特。資深導演羅斯內（Jacques Rosner）一身毛裝——布氏的標準行頭，揭櫫史詩劇場的重要，再引伸說明中國戲曲演員演技的三合一境界，觀眾因而驚訝地看到尋常事物的不凡，此即所謂的疏離效果。正當他夸夸其言時，艾森斯坦不同意他對中國戲曲的曲解，立即打斷，指責布雷希特謀殺了中國戲劇的菁華——象徵主義，調侃史詩劇場的作法有如進行沒有普羅階級的無產革命，這種乾枯的劇場不可能吸引大眾。布雷希特反擊道，艾森斯坦對綜合藝術有一種懷舊心態作祟，相反地，他個人主張劇場藝術應是一種凸顯各表演媒體不同屬性的疏離藝術。

此時，抽著雪茄的特列季亞科夫插入說明中國劇院並非「藝術的殿堂」，戲曲在中國演出熱鬧非常，觀眾可喝茶吃食，看戲的心情徘徊在聚精會神和疏離之間。而年輕的瑞典導演**史姚柏格**（由演員 Philippe Girard 飾）逮住機會發言，期望未來出現跨越國界的劇場藝術。

最後，老牌演員古爾貝（Georges Gourbet）擔綱的**克爾岩斯夫**起立，他是蘇聯文化事務國家委員會的委員，直接點名梅耶荷德、艾森斯坦和布雷希特三人，嚴厲批判其形式主義。在漸暗的燈光中，克雷格無奈地剝香蕉吃，眾人無言靜聽克爾岩斯夫的訓示：創作偉大的社會寫實主義戲劇乃藝術家未來的使命，「蘇聯的大眾等著看一個完美形式的劇場、一個戰鬥的劇場，以及一個內容是人道主義的劇場，簡言之，一個社會寫實主義的劇場」⁸。克爾岩斯夫言畢，眾

人起立，機械地鼓掌。觀眾聽到外面傳來一個聲音，報告梅蘭芳已率團返回北京，不克前來開會，台上最後只見燈光打在史達林和列寧的肖像上。

魔法師的學徒

展讀原劇，會場上氣氛生動無比，台上的發言者屢屢爭執不下，眾人搶著說話，台下的聽眾也各擁其主，隨機鼓掌或喝倒采，全賴主持人鄧欽科加以調解。但在維德志的戲中，氣氛卻有點僵僵的，演得有點機械化，主要原因是所有角色可說都在克爾岩斯夫前演戲，他們忙著表態，彼此藉機清算鬥爭，卻沒看到真正的危機已然逼近：翌年起，史達林大舉鎮壓異己，無法靜默的梅耶荷德慘遭殘酷暗殺，特列季亞科夫被控間諜罪遭處決，而布雷希特和皮斯卡托身為革命劇場的指標人物，只得被迫逃出納粹德國，流亡海外；其他選擇留在高壓政權的藝術工作者，只能在社會寫實主義的大旗下，無奈地做政治正確的戲，無法自由創作。

另一個原因則如《世界報》所批評，這個劇本寫得有點弱，因為與會者只是各自複述自己一成不變的想法，並無新意，這點反映了蘇聯社會流行的各色討論會，會場上充斥著冗長的發言，廢話、空話成篇，所謂的辯論，只是個假象。再者，與會的人士也誤入一個陷阱中：京劇固然為一種能被大眾所接受的非寫實精緻藝術，內容卻不脫封建思想，如上述之忠君愛國，或逆來順受、男尊女卑等，這些都是反革命的思維，卻無人真正反省或批判⁹。

說穿了，「梅蘭芳」或「中國戲曲」只是對

布雷希特（Brecht, 1898-1956）

德國詩人、劇作家、導演，提倡「史詩劇場」，晚年稱之為「辯證劇場」，1933至1946年流亡海外。

史姚柏格（Alf Sjöberg, 1903-1980）

瑞典導演、演員、電影工作者。

克爾岩斯夫（Platon M. Kerjantsev, 1881-1940）

蘇聯記者、作家，他1937年12月17日發表在《真理報》的一篇文章是摧毀梅耶荷德的第一擊，後遭整肅，被逮捕、下獄、流放。

理想化劇場、藝術劇場的一種懷舊象徵。班努（Georges Banu）教授說得好，梅蘭芳訪俄正巧發生在西方劇場發生危機之際，當年的戲劇工作者對梅大師因此有很深的期待，特別是在身體表演層面，梅蘭芳精妙入神的技藝種具現了一種演員夢，為烏托邦精神的結晶¹⁰。

缺席的梅蘭芳，有如童話故事中不在家坐鎮的魔法師，給了不安分的徒子徒孫搗蛋的機會。京劇出了千錘百鍊的梅蘭芳總其大成，西方話劇卻始終是各擁山頭的局面，卻也因而成就其千變萬化的表演形式，並未演變成不可收拾的局面；所謂的「魔法師的學徒」一詞係指「乘機搗蛋又無法收拾善後者」，克萊貝爾格的劇名取得妙。

半個世紀以前，受到新時代感染，西方重要的導演、劇作家、理論家，無不企盼一種新藝術形式出現，這也是將跨入 21 世紀的現代戲劇工作者思索的問題。劇中辯論的戲劇、政治與社會的糾葛關係，不單單是高壓社會獨有的問題，也是每位藝術工作者皆應認真思考的議題，這些應該是維德志堅

持排演本劇的原因。這次不尋常的演出得到矚目，為他在夏佑任內畫下了一個完美的句點。

注釋

- 1 Vitez (1997). In Nathalie Léger (éd.), *Ecrits sur le théâtre, V: Le monde* (p. 309). Paris : P.O.L.
- 2 參閱楊莉莉 (2012)：向不可能挑戰：法國戲劇導演安端·維德志 1970 年代。台北：國立台北藝術大學／遠流出版社。
- 3 第一部曲《水瓶座的人》鋪敘布雷希特和艾森斯坦 1932 年，從柏林赴莫斯科的火車上談話，第三部曲《聖灰星期三》發生在 1940 年德蘇簽訂互不侵犯條約之際，文學理論家巴赫汀到「莫斯科大劇院」找艾森斯坦談話，第一場對話實際發生，第三場對話出於想像，但二者內容其實都是虛構。
- 4 曾騙過一時不察的學者，如鄭培凱 (1994.11、12)：梅蘭芳對世界劇壇的文化衝擊。當代，103、104；鄭培凱 (1995)：梅蘭芳在莫斯科：梅蘭芳對世界劇壇的文化衝擊一文的修正與自我批判。當代，105，140-49。
- 5 Kleberg (1988, été). *Les apprentis sorciers. Lettre internationale*, 17, 63.
- 6 Cf. Eisenstein (c1949). *Film Form: Essays in Film Theory* (pp. 28-36). New York : Harcourt, Brace.
- 7 參閱邱坤良 (2013)：人民難道沒錯嗎？：〈怒吼吧，中國！〉·特列季亞科夫與梅耶荷德 (頁 378)。台北：印刻出版社。
- 8 Kleberg (1988, été). *Les apprentis sorciers. Lettre internationale*, 17, 68.
- 9 Cournot, Michel (1988, 26 juillet). Le silence n'est pas rouge. *Le monde*.
- 10 Banu, Georges (1988). Mei Lanfang: procès et utopie de la scène occidentale. *Jeu*, 49, 92-93.

圖片來源

- 1 梅蘭芳紀念館編 (2002)：梅蘭芳珍藏老像冊，168。北京：外文出版社。
- 2 商鼎編輯室編 (1991)：梅蘭芳劇照集，15。台北：商鼎文化出版社。



活動時間 104 年 10 月 3 日 (六) 14:00

展覽地點 本館第 1、2 展覽室

頒獎地點 本館南海劇場

報給你知道

- ▶ 入選名單，請至本館網站 <http://www.arte.gov.tw> 查詢。
- ▶ 入選同學，敬請準時出席觀禮及領獎。
- ▶ 各項獎項得獎名單，於頒獎典禮當場揭曉。
- ▶ 頒獎典禮時間及地點，如有異動，以本館公告為準。

2015 年

全國學生圖畫書創作獎

想像魔力引爆