

一九五〇年代以來三代導演的話劇中國化實踐之連續性與變遷

——以焦菊隱、林兆華、李六乙為例*

林偉瑜

國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言：從童道明「三個里程碑」之說出發

本文探討的是中國話劇的核心課題之一：「話劇民族化」¹（下稱「中國化」²），這是關乎西方引入中國的話劇形式在發展中面臨的主體建構問題，幾乎重要的話劇專家學者在不同時期均涉入此課題。實際上，西方戲劇在亞洲的本土化是二十世紀亞洲劇場的共有現象，就劇場形式，此現象是指西方以對話為主的話劇形式在亞洲發展過程中，當地創作者將本土傳統元素融入話劇創作，中國應是東亞地區較早有意識運用傳統表演於話劇的國家。話劇中國化的舞台實踐雖

* 本文為國科會專題研究計畫「中國話劇本土化的導演進路——李六乙的純粹戲劇與靜止戲劇」（MOST 110-2410-H-024-018-MY2）研究成果，誠摯感謝兩位審稿人中肯與建設性的建議，篇幅所限，未竟之處將於未來著作中完善。

¹ 本文未採話劇界通用的「民族化」，因民族化有特定的政治脈絡和語意包袱，與毛澤東在〈中國共產黨在民族戰爭中的地位〉指馬克思主義須透過「民族形式」來實現有關。此影響左翼話劇人思考以老百姓「喜聞樂見」的傳統表演將話劇予以民族化，為無產階級革命服務和有利政宣，並有農民化和大眾化之意。然文革後話劇民族化主要基於劇場性探索和本土主體性建構，為區隔此差異，筆者採較中性的「中國化」稱之，惟在引言或指涉政治意涵仍用民族化。

² 筆者原使用「本土化」以呼應亞洲現代劇場共有的本土化現象，承蒙汪詩珮老師提醒，本土化在臺灣易連結至九〇年代以來的臺灣本土化運動，遂改「中國化」稱之。

在二十世紀上半開啓，但較成熟的實踐始見於一九五〇年後迄今，導演則是關鍵實踐者，他們嘗試將戲曲和說唱藝術轉化到話劇，其中有重要建樹者又以實驗性格鮮明的導演為主，因此了解其話劇中國化實踐，有助認識此課題的內涵。

一九八〇年代以來話劇學界在話劇中國化已有衆多研究，如史料蒐集、論述建構、戲劇文學與政治面向分析等，已有相當堅實基礎，故本文將省略梳理這些面向，著力兩處較少觸及與深化的切入點：（1）、以表演（演出）分析（performance analysis）為研究立足點，從導演角度重探話劇中國化。不少研究曾關注導演在此課題的重要性，肇因演出的稍縱即逝，不易深入分析導演創作的話劇中國化性質。由於錄影的普及，配合表演分析方法後，可望超越以往大而化之的演出分析。（2）、通過考察不同時代導演的話劇中國化，可探究長期本土化是否使話劇質性產生變遷。借由這兩方面之研究，筆者將力圖提出此課題的新論述，以論證和界說中國前衛導演的話劇中國化實踐（如何）帶來（何種）話劇的新美學主體。

然而，如何從不同年代的衆多導演及作品取樣則是難題。深具威望的話劇評論家童道明曾評，焦菊隱的《茶館》（編劇：老舍，1958首演）、林兆華的《狗兒爺涅槃》（編劇：錦云，1986首演）、李六乙的《北京人》（編劇：曹禺，2006首演）是北京人民藝術劇院（下稱「北京人藝」或「人藝」）歷史上話劇中國化的「三個里程碑」。³北京人藝向來被視為話劇中國化首屈一指的劇院，藝術資源和創作水準為全國翹楚，其他劇院的實踐相對零星、亦未形成深厚傳統，故童道明的三個里程碑說法在中國話劇史亦具某種效力，可成為考察此課題之有意義的參考點，惟筆者認為更適合本文的並非童道明所說的三個作品，而是所列出的三位導演：焦菊隱、林兆華、李六乙。首先，這三位導演是其所屬時期極具代表性的人物，也是該時代的前衛導演和戲劇潮流開創者。焦菊隱和林兆華分別在五〇～六〇年代和八〇～九〇年代的話劇中國化之實踐與觀念，影響後人甚鉅，所發展的創新手法與風格已成話劇常見的舞台表現，而李六乙的創新性不下於焦、林，未來影響可期，以這三人作為探究此課題的切入點，具指標意義。其次，童道明之言還隱含了界定話劇中國化在三個連續歷史階段「十七年（1949-66）、新時期（文革後到1989）、新時期之後」⁴的發展及其成果。由於這三位

³ 白瀛：〈新版《北京人》：北京人藝的第三個里程碑〉，新華網，2006年5月14日。

⁴ 因文革時話劇停滯，就話劇發展，十七年、新時期、新時期之後是三個接續階段。

導演同屬北京人藝，彼此有重疊時期和承繼關係，適合考察一九五〇年代以來話劇中國化及其美學內涵的連續性和變遷。但須注意的是，歷史上曾實踐話劇中國化的導演甚多，本文首重舞台實踐的開創性與突破性、及發展之連續性與變遷，北京人藝及其三位導演雖具代表性，但也僅能提供此課題的關鍵局部面貌而非整體。

童道明未說明將《茶》、《狗》、《北》列為三個里程碑的原因，但筆者認為應是，它們是三位導演在話劇中國化上最受歡迎和公認的成功之作，劇本皆出自中國重要劇作家和本土題材，是傑出的戲劇文學。但從舞台實踐和導演角度來看，據筆者對此三人的作品分析紀錄和研究，不論在表演分析與話劇中國化的突破上，這三齣戲其實是三位導演相對初期和保守之作，在藝術開創性上並非「里程碑」。為更好理解他們的開創性，本文另擇適合闡釋其突破性的作品，而每位被討論的作品也依創新之處和討論內容有所不同。

從這三位的文獻和作品中重視、談論和援用戲曲的情況來看，戲曲已成他們導演創作上重要的「方法論」，包括概念思考（戲曲美學觀念）以及操作方法（未經或已轉化的戲曲手法），這種將戲曲作為話劇創作方法論的現象，實際是長期話劇中國化取向帶來的結果。承此，本文欲探究這三位導演將戲曲運用於話劇的觀念和實踐，並分析其差異和發展的連續性與變遷。筆者亦探問，這三代導演各自的（話劇）戲劇觀及其運用戲曲的觀念為何？在他們長期連續援用戲曲作為話劇創作的方法論（從五〇年代至今，約七十年），不斷注入戲曲於話劇中，是否使原有話劇主體產生質變？若有，質變內涵為何？下面分別從焦菊隱、林兆華和李六乙的重要作品，探討各自將戲曲用於話劇的觀念、實踐與核心性質，透過場景分析，討論戲劇文本與場面調度（本文亦將此視為導演文本）的關係、舞台設置、時空及表演，指出各自的貢獻與突破，結論處綜析三代導演創作之連續性和變遷趨向，並提出話劇中國化的新研究論述。

一、焦菊隱（1905-1975）——戲曲運用於話劇舞台表現的奠基人

一九八〇年代以來對焦菊隱的研究日增，普遍認為其實踐代表五〇～六〇年

代話劇民族化的最高水準。⁵話劇自四〇年代起即導演人才輩出，但文革後焦氏所受的重視遠遠凌駕同期導演，如鄒紅所言：

在五六十年代，人們還只是把焦菊隱看做中國當代傑出的話劇導演之一的話，那麼到了八十年代，焦菊隱在人們心目中的地位已經上升到導演排行的榜首了。人們一致公認，若論對話劇民族化的貢獻……焦菊隱無疑是第一人。⁶

她認為原因和八〇年代人藝的《茶館》以焦版原班人馬，巡演西歐十五個劇院大受好評有直接關係。該劇除了有老舍劇本的深刻意涵、集結當時最優秀的演員陣容、以及融合戲曲和斯坦尼斯拉夫斯基體系（下稱「體系」）而形成的特殊風格，更因這是中國話劇史上首度出國並獲國際聲譽，此認證了焦氏的才華。

焦氏最受重視的是一九五六年起一系列話劇中國化實踐，包括《虎符》（1957）、《茶館》（1958）、《關漢卿》（1958）、《蔡文姬》（1959）、《膽劍篇》（1961）、《武則天》（1962）等，在此前他未有熱衷話劇中國化的跡象。雖然焦氏早年與戲曲牽連頗深，如曾任中華戲曲專科學校校長（1931-5），書寫不少舊劇（戲曲）文章，就讀法國巴黎大學（1935-8）的博論亦以戲曲為題，而趙起揚也指出，焦氏早年已有汲取戲曲於話劇創作之意，如辦戲曲學校時曾提可在話劇裡吸收戲曲、戲曲裡吸收話劇，他成立「北京藝術館」（1947）時亦提「話劇要民族化」，⁷但從《焦菊隱文集》的文獻來看，此應非他當時熱衷之事，且對待話劇和戲曲的態度多分而論之。尤其在三〇年代文藝菁英熱議話劇民族形式的時代氛圍中，他也似乎持懷疑態度，認為「……半舊劇、半話劇的外形，個人以為這是不必要的……話劇的技巧有它的獨立性，不必依賴舊東西才產生效果」。他雖認為舊劇和話劇會接收對方某些物質，「但我至今不相信兩者會水乳交融起來」。⁸

其一九五六年前的文章顯示，他更關注西方戲劇及其思想、舞台知識和話劇教育訓練等，尤對契訶夫、莫斯科藝術劇院、斯氏體系的興趣極為高昂。為此

⁵ 鄒紅：《作家·導演·評論——多維視野中的北京人藝研究》（北京：文化藝術出版社，2008年），頁175。

⁶ 同上註，頁110。

⁷ 趙起揚：〈實驗：排練話劇《虎符》引起的一場爭論——我在北京人藝工作二十五年散憶之三〉，《新文化史料》1994年第1期，頁46。

⁸ 焦菊隱：《焦菊隱文集》第一卷（北京：文化藝術出版社，2005年），頁251-255。

他自學俄文翻譯契訶夫、丹欽科等著作，並在四〇年代積極嘗試體系，最終在一九五一年《龍鬚溝》創造成功的寫實舞台呈現，此劇奠定焦氏和北京人藝的地位，此後他一直尋求創造另一個超越《龍》的作品。⁹

焦菊隱在一九五六年轉向話劇中國化實踐，應有來自外部事件和內在藝術因素的影響。該年一事件直接導致《虎符》的中國化試驗，即三～四月於北京舉行「第一屆全國話劇觀摩演出會」，會中國際共產國家的戲劇專家，直言中國話劇的蘇聯化現象和缺乏本土傳統，¹⁰這些批評對焦氏的文化主體意識產生莫大震動，他旋即在同月向人藝提出將《虎》列為下半年排演劇目（1957年初首演）。同年五月周恩來在昆曲《十五貫》座談會指示話劇應學習戲曲；接著八月毛澤東對音樂工作者的談話，再指示創作應有民族的風格和形式。領導人的連番指示使話劇民族化成為國家院團的方針，對焦氏的實驗如虎添翼。¹¹

焦氏的內在藝術因素與三個遠因有關。一是三〇～四〇年代以來話劇學習斯氏體系的困境，即話劇人長期經由翻譯文獻學習體系，當時僅有《演員自我修養》第一部關於內心體驗的譯本，而《演》第二部和《演員創造角色》涉及創造舞台形象和形體動作法等尚未有譯本，致使話劇人多誤解體系的核心為內心體驗，認為創造寫實表演僅能由內而外，此又進而無差別的否定較為外化的表演，並認定外化表演是「形式主義」表演（後又被指為資產階級的表演），此認知導致以下困境：即，把內心體驗視為寫實表演的中心，但缺乏將內心體驗外化的方法，演員為了表演內心體驗，只好在台上呈現長時間靜默（被戲稱「憋情緒式」表演）。¹²

二是斯氏形體動作方法的啓發。焦氏早已注意上述問題，他五〇年代初自學俄文閱讀《演》第二部和《演員創造角色》，並在一九五四年排演曹禺等編寫之《明朗的天》時嘗試形體動作法，試驗由外而內的方法，但失敗並引發演員反彈。¹³一九五五～六年蘇聯戲劇專家庫里涅夫，受邀人藝主持演員學習班和指導

⁹ 焦世宏、劉向宏：《焦菊隱》（北京：中國戲劇出版社，2007年），頁137-138。

¹⁰ 中國戲劇編輯室：〈中外戲劇家真摯的交談〉，《中國戲劇》1956年第4期，頁34-35。

¹¹ 《虎符》排練時焦菊隱在採戲曲表演上與演員產生衝突，最後由劇院黨組織指示支持焦菊隱的實驗，排練始順利進行。趙起揚：〈實驗〉，頁39-47、60。

¹² 林偉瑜：訪問鄭榕於北京，2012年8月22日；趙起揚：〈實驗〉，頁39-40。

¹³ 焦世宏、劉向宏：《焦菊隱》，頁137-8。

排演高爾基劇本，期間主要教授形體動作法，焦氏經此獲得體系的一手經驗，¹⁴領悟到戲曲和形體動作法的一致性：「戲曲……幫助我理解和體會了一些斯氏所闡明的形體動作和內心動作的有機的一致性……能誘導正確的內心動作，在這一點上，我們的戲曲比斯式的要求更加嚴格。」¹⁵其三是，趙起揚指出話劇民族化原即是人藝的建院目標之一，但建院初始須先建立基礎業務而未展開，¹⁶適逢一九五六年的機運才開始。承上可知，焦氏的話劇中國化實踐其實包含藝術、政治與外界刺激（國際戲劇專家）等因素。

而《茶館》和《蔡文姬》被認為是焦氏最成功的話劇中國化作品，文革後人藝復排此二劇，由原班演員出演、並出版演出影像，應是目前最接近焦氏作品的影像紀錄。他曾言戲曲並非「民族化」唯一方式，不同民族表達思想情感的方式不同，只要採用自己民族方式表達便是民族化。他也主張，並非所有劇本都適宜借鑒戲曲，應視劇本風格而定。《茶》和《蔡》分別接近他曾區分的兩類中國化劇本：散文式和詩意抒情式，他認為郭沫若的《虎符》等詩意性劇本適合借鑒戲曲，但像夏衍較寫實的劇本未必合適。¹⁷這說明為何《蔡》比《茶》在運用戲曲上有更大膽嘗試。《茶》被視為是結合斯氏體系和中國演劇的結晶，¹⁸是公認的話劇中國化標竿，但該劇顯然是散文式風格，當仔細分析其場面調度，不難發現雖有戲曲和民俗元素（如亮相、曲藝、叫賣）和突破寫實之片刻，但強調寫實感的體系表演才是演出主體。《蔡》顯然是詩意抒情式劇本，因此焦氏在此劇運用戲曲有大膽嘗試。《虎》、《膽劍篇》和《武則天》亦屬抒情式劇本，相關文獻顯示亦有不少試驗，因缺乏影像無法實際評估焦氏的初期與後期實驗。是故本文以《蔡》做為討論焦氏話劇中國化的主要作品。

（一）《蔡文姬》劇本——「現實主義」與浪漫主義的結合

《蔡》重寫「文姬歸漢」之事，郭沫若自承該劇在考察史實和「現實主義」

¹⁴ 當時焦菊隱每日觀看庫里涅夫排練並認真筆記。鄭榕：《鄭榕》（北京：中國戲劇出版社，2009年），頁91-93。

¹⁵ 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷三，頁46。

¹⁶ 趙起揚：〈實驗〉，頁40。

¹⁷ 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷三，頁44-45。

¹⁸ 呂雙燕：《中國話劇表演史論：民族表演體系的探索與構建》（河北：河北人民出版社，2009），頁164。

的基礎上，再運用浪漫主義手法添加想像成分，目的「要為曹操翻案」、「蔡文姬就是我！」此劇創作之始便被賦予慶祝建國十周年的「獻禮」任務，¹⁹政治作文意圖濃厚。²⁰郭沫若的話劇寫作自二〇年代便摻入濃厚戲曲色彩，在四〇年代話劇民族形式論爭時期，對吸收戲曲文學技巧多有探索，焦氏的《虎符》（1957）實是郭沫若一九四二年舊作，當五〇～六〇年代話劇民族化風潮再起，郭沫若最後創作的兩個歷史劇《蔡文姬》和《武則天》可說是他長期實驗的結晶。郭沫若認為易卜生式劇本已過時，應有多樣表現，並應促進話劇、歌劇、詩劇、戲曲、現實主義和浪漫主義的結合，²¹《蔡》劇明顯反映此觀念。另，郭沫若劇本以「最愛用舞台效果」著稱，這也從劇中放入數段蔡文姬之胡笳詩、和以夢境來超脫出寫實時空的安排，代表寫作時已有意識為焦氏的舞台試驗和創新作了鋪墊。

《蔡》為五幕劇，戲劇背景為曹操派遣董祀，接回遠嫁南匈奴的才女蔡文姬續修《漢書》，著重表現文姬思漢但不捨兒女，途中思念兒女過度悲傷，經董祀曉以國家大義放下個人情感。八年後文姬完成任務，曹操接來文姬兒女，並讓董祀與文姬結為夫婦。每幕有具體戲劇行動、時間與地點。雖然佳構劇的技巧發揮重要效用，包括精心鋪陳一連串事件與行動、誤會與衝突和人物關係，並與人物心理發展與變化緊密勾連，然而整體的抒情性卻比戲劇行動更具吸引力，尤其體現在郭沫若將蔡文姬數首《胡笳十八拍》詩篇置入於開場和情節過渡處，貫穿全劇以展示其內心情感，而詩化的對白也強化了語言的抒情風格。

（二）舞台設置·場面調度·演員

寫實舞台和體系表演是五〇年代話劇的主流，因此《蔡》劇借用戲曲的寫意、虛擬象徵和表演動作，在彼時頗具開創性。以下從三面向：舞台設置、場面調度、表演，探討焦氏如何將戲曲用於話劇。在舞台設置上，當時相關文章多述及舞台設計是《蔡》極突出之處。總體舞台設置無固定硬景，各幕以不同形態、

¹⁹ 劉章春編：《〈蔡文姬〉的舞台藝術》（北京：中國戲劇出版社，2007年），頁3-10、227。

²⁰ 郭沫若1958年底加入中國共產黨，隔年一月發表《學習毛主席》一文，感謝毛澤東知遇之情，同年二月寫作《蔡文姬》。許強：〈論話劇《蔡文姬》對民族演劇體系的探索〉，《戲劇理論縱橫》2015年第2期，頁41-44。

²¹ 劉章春編：《〈蔡文姬〉的舞台藝術》，頁3-10。

局部而宏偉的懸垂幔帳來示意時空環境，以黑絲絨底幕取代過往天幕為背景，這是焦氏從《虎》時已有的作法，他稱之「新的守舊」²²，用意是「讓背景消失掉反射光，以顯示舞台空間的深遠」，和增強觀眾對舞台空間的想像，「這和中國戲曲舞台的表演原理是一樣的」，黑底幕亦有突出人物的視覺效果。²³漢匈風格的桌椅與屏風，也可看出一桌二椅的概念，每場景均在舞台中留下寬敞區域供演員活動。

舞台設計陳永祥回憶，設計全憑焦氏要求：「要都像，又都不像，做到似與不似的統一」、「重穹廬之神似，略帳幕之形態……有藏有露，虛實相生的藝術境界」。既要去除寫實感，又需創造穹廬的雄偉、大漠感、華麗宏大的意境，焦氏要求陳永祥創造局部圓弧幔障來象徵穹廬，加長旌旗顯示王帳氣勢，以誇張的銅鑼、羯鼓示意穹廬外空間，從觀眾視角來看像「徹底通天的重重帷幕聳立的彩旗……引起『天似穹廬，壘罩四野』的塞外景色……」。²⁴可知舞台僅以局部引發觀眾想像，焦氏雖在《虎》、《關漢卿》已初步試驗戲曲虛擬空間設計，但直到《蔡》才營造前所未有的寫意感和視覺效果，這後來也成為舞台歷史劇的常見風格。

場面調度值得注意之處包括：劇本與場面調度的關係、戲曲龍套的轉化、人物走位曲線（圓場美學）。首先在劇本與場面調度關係，焦氏的場面調度一方面最大程度實現劇本內容，另一方面表現目標是運用戲曲創造中國化風格，但他無意創造異於劇本的導演意念文本（後文解釋）。惟郭沫若下筆時即知該劇的藝術目標，已納入戲曲表現的考量，例如將七段《胡笳十八拍》詩篇置入各幕，其中五段詩篇專為表達文姬情感，並以幫腔伴唱作為文姬內心獨白，抒發其情，郭沫若也表示試驗幫腔是焦氏的願望。²⁵胡笳詩為表現詩意提供了有利條件，表現方式是當後台伴唱胡笳詩，文姬演員以類似戲曲動作和走路樣態來表現，但同時仍帶有心理寫實表演的特質。且如同戲曲，幫腔段落表現人物內心活動時，戲劇行動是停滯的。惟郭、焦並未走的太遠，類似段落有限，各幕主體仍是戲劇行動的推進，代表人物內心的詩篇幫腔僅安排在開場、結尾或過渡處，而不在戲劇行動

²² 「守舊」是戲曲演出隔開舞台和後臺的彩繡布幕。焦世宏、劉向宏：《焦菊隱》，頁145。

²³ 劉章春編：《〈蔡文姬〉的舞台藝術》，頁26-27、217。

²⁴ 同上，頁160-171、216-225。

²⁵ 同上，頁8、150-159。

中。

其次，焦氏發揮戲曲龍套概念，賦予群眾演員吃重份量，既作為呈現場面氣勢和美觀的動態佈景，亦用以強化戲劇內容和襯托人物心境。一九七八年由原班演員表演的《蔡》劇所錄製之電影，大幅縮減原版群眾場面，幸而人藝導演蘇民（為當年《蔡》劇演員）後來復排焦氏原版（2001、2007、2022），較完整恢復當年編排，重現原版群眾場面之借用戲曲的陣勢與排場，雖經轉化但戲曲程式仍清晰可見，如挖門、站門、儀仗陣列和戲曲站位、行列對稱、行進間交叉與迴旋。

關於群眾場面，本文亦著重參考一九五九年一篇劇評。作者邱揚細說戲曲龍套運用，不僅補充影像缺失也反映當年觀眾的接收。邱揚認為群眾演員和舞台佈景相互輝映，既發揮裝飾性審美且具目的性。他列舉兩例值得一提，一是第一幕開場蔡文姬出場的胡笳詩幫腔，四位胡婢隨從既有陣列變化的畫面美感功能，也呼應文姬行動，與其悲喜多有交流（傳統戲曲龍套甚少與主要演員交流），襯托文姬心境和情感波動，「文姬前移她們前移，文姬後退她們也後退，她們形成了她的影子、她的靈魂、她的心理狀態的放大照」。²⁶在表現文姬內心上，重要性不亞於文姬，使龍套突破襯景地位。另一是，第二幕開場呼廚泉單于王坐帳，是一長達三分半鐘、從戲曲的挖門轉化來的表演，兩兩一對捧酒上菜的侍女和手執超長儀仗之武士，對稱排列走動與交叉，最後站定成半圓弧隊形，與懸垂圓弧幔帳的形態相協調。邱揚指出群眾演員賦予圓形布幔設計生命感，隊伍最後與佈景共構出大穹廬意象，使龍套排場不流於「毫無意義的迷魂陣」、「把裝飾性和目的性融合在一起，很美但有內容，不是軀殼」。²⁷

此外，個別人物的移動與走位也採大量戲曲圓場的曲線移動，且蘊含戲曲的節奏韻律，如「緩、加速、急停」的行走節奏。這種曲線移動除有視覺和韻律美感功能，也能表現人物內心。如第一幕左賢王在對文姬述說漢使者來意的長段台詞，即以圓場曲線移動來表現情緒，下擷取部分台詞於括號內描述圓場動作：

……那位「將軍」司馬，卻是盛氣凌人，全不把人看在眼裡〔自前舞台中央緩走半圓曲線到右舞台椅坐下〕，剛才他還私下對我說：「你要不把蔡文姬送回漢朝，曹丞相的大兵一到，立即把你們匈奴蕩平！」〔起身〕他

²⁶ 同上，頁220。

²⁷ 同上，頁223-224。

這氣焰我可受不了。……如果我不答應你回去，那就會大兵壓境，我們南匈奴，〔邊說邊加速圓場繞過蔡文姬走半圓到左中後舞台處，背台忽停〕就要弄得和北匈奴、三郡烏桓一樣了！〔轉身直線走向文姬，握住她〕文姬啊，〔退後〕我是不想讓你走的，可你叫我怎麼辦呢？〔戲曲踱步、雙攤手〕呵，我恨不得把自己剖成兩半！〔上面兩句邊說邊繞圓場後走再繞行回前台中〕。

此段表演一方面是寫實的散文台詞，另一方面演員以手勢、身體、步伐的曲線移動的緩急韻律（似戲曲「無動不舞」），強化人物的激動、焦慮、無奈等樣態。

演員角色亦有戲曲行當之別。曹操、董祀和周近都是生行，左賢王和匈奴角色明顯淨行，蔡文姬則是青衣，差異顯現在服裝、身形、走路儀態和姿勢動作上，如生的跨步行走、端袖，旦的碎步、蘭花指、拋袖、蹲身拜見。由於身穿戲曲化服裝（水袖、戲靴），難以用生活化動作駕馭，迫使演員的舉手投足須採戲曲化動作和身體架子。再者，不少表演手段也轉化自戲曲程式，如亮相、起霸、圓場、背躬戲、三人轉等，戲曲味濃厚，其轉化僅淡化京劇程式的嚴謹外形，筆者主觀感受是接近程式不嚴謹的地方戲，說到底該劇表演吸引人之處，恐非是戲曲化表演，而仍是這批優秀話劇演員細膩的人物塑造——斯氏體系的表演功底。

此外，雖《蔡》以話劇對白寫成，但演員加入戲曲的念白和敘述感，包括透過語調上揚、拉長與強化抑揚頓挫，增強語言的韻律、節奏和音樂性，此削弱了對白性質，縱使語調和韻律皆配合戲劇行動和人物內心情感，但足以降低原劇本透過對白逐步揭露人物關係和行動的特性，而增強表述內心感受的敘述性質。

（三）焦菊隱的話劇中國化實驗內涵及其戲劇觀²⁸

承上可知焦氏話劇中國化的幾個特點。第一，雖劇本有具體時空，但虛實相間的舞台設計，擴大了場面調度的想像空間，並創造寫意感，除令當時觀眾耳目一新，也淡化二〇～四〇年代話劇逐步建立的舞台寫實表述。然而雖說舞台不致力於寫實而轉為寫意，但其環境和時空，在本質上仍清楚指向和服務於劇本具體

²⁸ 「戲劇觀」一詞源於黃佐臨，指戲劇藝術家運用戲劇手段表達自身的世界觀與藝術觀，經長期積累被系統化後便成戲劇觀。黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁269-283。本文將其延伸指稱為個人化的戲劇觀，即戲劇藝術家對戲劇本體的認知。

時空，舞台設置皆提供戲劇規定環境相應的物質空間，因此這種強調寫意和擴大想像的作法，並不會越出劇本的規定情境。

第二，《蔡》劇之運用戲曲可歸結出一鮮明傾向，即整體演出是突顯人物及其內心，從舞台設置、場面調度、表演到語言表述，在展現戲劇行動同時，也突出人物及情感，這和焦氏《龍鬚溝》的場面調度著重在完成戲劇行動的現實主義話劇有顯著差異。此差異也意味，焦氏的中國化手法使前半世紀戮力學習西方以情節、對白和人際關係來展開戲劇行動的話劇質性，產生了些微改變，這些質性是西方戲劇的重要核心，但因改變不劇烈，尚未挑戰「戲劇」（drama）的地位。

第三，即前文所指焦氏之場面調度不追求異於劇本的導演意念文本。這裡先簡述表演分析以利理解後文，一九七〇年代發展的表演分析理論在辨識演出的不同文本層次和向度極有貢獻，我曾著文討論表演分析的不同取向和演出文本類型區分，²⁹一般有語言文本、導演文本（場面調度）與表演文本（演出當下）等層次，理論家們因有側重演出之創作端或觀眾端的差異，區分的文本向度也不同。由於這三位導演擁有舞台主導權，本文便著重創作端，故場面調度的分析取向頗為適宜。帕維斯（Patrice Pavis）是建構場面調度理論的翹楚，³⁰其界定的場面調度文本向度有助識別這三位的導演文本性質。帕維斯區別出當代場面調度的三個向度，一是自動文本（autotextual），即劇本和導演針對劇本的局面調度安排，二是導演意圖超越原劇之意涵、屬於意識型態的意念文本（ideotextual），三是與過去製作交流的互文文本（intertextual）。³¹焦氏《蔡》劇之場面調度可看出其處理較多圍繞在自動文本向度，並無意創造異於劇本的意涵，「忠於原著」的觀念使他在意念文本向度的開發甚少。正如李六乙所觀察，焦氏在運用戲曲上「主要是爲了要完成戲劇文本的情節、人物性格和情感」，更多「從技術上入手，而非從哲學或思想層面入手」。³²黃鍵也有類似看法，認爲五〇至六〇

²⁹ 林偉瑜：〈場面調度·表演事件——歐陸劇場表演分析的兩大取向及其侷限〉，《戲劇研究》第30期（2022年7月），頁154-160。

³⁰ 帕維斯場面調度理論，見Patrice Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, trans. David Willams (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003).

³¹ Christopher Balme, "Beyond Style: Typologies of Performance Analysis," *Theatre Research International* 22.1 (March 1997): 24-25.

³² 李六乙線上訪問，2022年6月15日。

年代話劇藝術家多將戲曲的非寫實元素「淡化、擱置或降格為局部的技術性問題」。³³

這裡應檢視焦氏的戲劇觀，以了解其話劇中國化性質。如同郭沫若，他也認為易卜生式戲劇已過時，應創造新現實主義戲劇，他不排斥演員除了體系，亦可採法國哥格蘭（Benoît-Constant Coquelin）的第一自我監督第二自我的方法進入體驗。³⁴且不論其新現實主義的內涵為何，《蔡》演出以劇本為核心、戲劇反映現實生活和體系表演等，可說是焦氏戲劇觀的核心。不只演出，他的書寫也反映出同樣的戲劇觀。他主張給劇本予舞台生命是導演的任務，認為「導演中心制」：「只是對待劇本文學價值論而產生」，³⁵導演須強調劇本的思想性，劇本是一度創造，導演為二度創造，導演旨在實現劇作家意圖，故二度創造須與原劇本的教育效果一樣。並且他認為舞台應反映生活：「演員在舞台上並不是『表演』，而是每天重新生活一遍……必須叫觀眾面對這一片具體的、真實的……生活、人物和人物的思想和情感」。³⁶基於此，體系對他是排演劇本最進步的方法。

舞台反映生活的觀念也影響焦氏運用戲曲的思考，他指出戲曲雖是程式化的，但同樣來自生活現實，戲曲和話劇都是「現實主義」的，惟手法和創造經驗有異。³⁷並認為話劇主要是學習戲曲的手法來創造民族風格，但應保留話劇獨特性：「話劇學習戲曲傳統只是為了豐富自己的表現力，絲毫也不意味著取消話劇的特色，是化過來而非化過去。」³⁸可知焦菊隱中國化實踐的話劇本體意識明確，戲曲于他是輔助話劇表現的手段。

（四）焦菊隱的未竟之業

焦菊隱在許多書寫表達話劇運用戲曲的理想境界：「話劇要向戲曲學習的，

³³ 黃鍵：〈現實主義與民族形式：二十世紀五六十年代的戲劇觀念之內在衝突與妥協〉，《福建藝術》2018年第7期，頁9-15。

³⁴ 《探索的足跡》編輯委員會：《探索的足跡——北京人藝演劇學派國際學術討論會論文集》（北京：中國戲劇出版社，1994年），頁2。哥格蘭是19世紀法國演員，主張演員要保有自我（舞台上要有兩個自我，人物與演員），在1949年前很大影響中國話劇界。

³⁵ 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷一，頁356；卷二，頁179。

³⁶ 同上註，卷一，頁356；卷二，頁248-9。

³⁷ 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷三，頁92-121。

³⁸ 同上，頁4-5。

不是它的單純形式……而是要學習戲曲爲什麼運用那些形式和那些手法的精神和原則」、「更重要的是，我們要研究戲曲爲什麼要這樣表現，道理何在？」³⁹這些願望也成爲他的未竟之業。一九六一年文章中焦氏表達欲深一層實驗的渴望，他自承《虎符》未很好消化戲曲，《蔡文姬》做到了不生搬硬套戲曲，與話劇結合的較自然，在群眾場面、時空關係有較多嘗試；《膽劍篇》力求戲曲與人物創造和整體舞台的融合，使之不露痕跡。希望下面的《武則天》可「在表演上更接近與生活，在形式問題上能夠更超脫一些，把注意力集中於學習、運用民族戲曲傳統的精神、原則。」⁴⁰說明他意識到從手段借鑒，會有不消融戲曲反有話劇被「戲曲化」的問題，故應從戲曲精神和原則著手，此爲焦氏的後期體悟，同時也是留給後人的試題，在後面兩位導演，我們可看到這份試題被賦予了新答案。

文獻顯示，焦氏的《虎》、《關漢卿》運用戲曲的方式過於刻板，《虎》被批評「既非話劇，也非戲曲，是兩不像」⁴¹，《蔡》被認爲融合的較好。但即便人藝自詡《蔡》運用戲曲達「出神入化」，⁴²從當代角度觀之，仍過於戲曲化。蘇民在二〇〇一、〇七年重排原版時，飾蔡文姬的徐帆與蘇民在語言表述方式有極大分歧，蘇民欲恢復焦版濃厚的戲曲感，徐帆認爲過往表演令人彘扭，台詞表述情緒太強烈、不符合生活。⁴³前述所提之圓場曲線移動，經比對復排版本可發現多數演員已無圓場曲線移動。這種借用手段造成的戲曲化是焦氏年代的主要問題，加之直接挪用戲曲程式也難以用在西方劇作和當代題材，對話劇中國化的現代化和現代性表達是極大侷限，此也考驗著後繼者。

回顧歷史，不論寫實演出的建立或話劇中國化實踐，焦氏皆爲開創者，平地起高樓地建立中國話劇的典範風格，且幾乎每個作品都尋求新試驗，無疑是當時代的前衛導演，若非文革中斷，其藝術成就難以估量。如鄒紅所言，焦菊隱是中國話劇的坐標人物，寫實主義傳統在他的《龍鬚溝》和《茶館》達到最高點，其本土化實踐除了爲話劇借鑒戲曲提供經驗，也爲非寫實戲劇的出現做了準備。⁴⁴

³⁹ 同上，頁97、132。

⁴⁰ 同上，頁132。

⁴¹ 焦世宏、劉向宏：《焦菊隱》，頁147。

⁴² 同上，頁175。

⁴³ 王潤：〈復排話劇《蔡文姬》蘇民徐帆爲臺詞各不相讓〉，《北京晚報》，2007年2月6日，<https://yule.sohu.com/20070206/n248070244.shtml>，讀取日期：2022年3月5日。

⁴⁴ 鄒紅：〈中國話劇受西方戲劇的影響及其回應——兼談後焦菊隱時代的北京人藝〉，《戲劇文學》2007年第3期，頁4-11。

二、林兆華（1936-）——北京人藝的逆子和繼承者

說林兆華是後文革時期最重要的導演並不為過。他是話劇史上少數貫穿一九八〇~二〇一〇年代約四十年的導演，至今有八十部舞台作品。同世代導演多在二〇〇〇年前後淡出，即便九〇年代後新世代導演輩出，一九三六年出生的他仍被視為「先鋒」導演，不少中國前衛戲劇著作常以他作為開頭，厲震林便指「他如同一位中國實驗話劇的精神教父」。⁴⁵他的知名度也是全國性的，如童道明所說，沒有一位戲劇導演像林兆華如此受到中國文化界的高度關注，⁴⁶並廣受大眾媒體矚目，雖然關鍵原因是其作品的藝術性，但他長期與體制、傳統（尤其是人藝和傳統戲劇觀念）的緊張關係更讓他備受關注，可說是與其藝術反叛性格「相得益彰」。

五〇~六〇年代焦氏曾主張建立中國的導表演學派，⁴⁷但學派內涵實際是由八〇年代以來的專家學者所界說。文革後焦氏作品和理論，經後人整理和再論述已成新傳統（主要成分有：本土現實主義戲劇、體系、焦氏之「心象說」和戲曲），並轉變為北京人藝演劇傳統的直接根源，成為傲視全國戲劇院團的主要資產，人藝每逢十周年院慶必復排重演焦氏著名經典。九〇年代以來，人藝和話劇界也透過各種會議和學術研究，⁴⁸逐漸確立以下論述：即焦菊隱在五〇~六〇年代的創作和理論，已形成獨特的中國演劇學派，其作品和理論是「北京人藝演劇學派」的核心，並經由學者們討論產生不少總結，包括題材、導表演方法、語言與風格等面向。其中田本相的界說有一定代表性：

這個學派不僅創造性的吸收了哥格蘭、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特以及中國戲曲的導表演體系中的精華……終於創造了具有自己的審美個性並具

⁴⁵ 厲震林：《實驗話劇導演人格研究1987-2004》（北京：文學藝術出版社，2014年），頁4。

⁴⁶ 林兆華：《導演小人書：全本》（北京：作家出版社，2014年），頁210。

⁴⁷ 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷三，頁132-140。

⁴⁸ 據我訪問童道明（2012年8月27日），田本相是「北京人藝演劇學派」的推動者，他和北京人藝商議在人藝四十周年紀念（1992）提出、並以此為名辦理研討會邀集專家論說，後協助出版《探索的足跡——北京人藝演劇學派國際學術討論會論文集》（1994）、《論北京人藝演劇學派》（1995），此之前未有該學派稱法。但1985年蘇民等曾編著：《論焦菊隱導演學派》（北京：文化藝術出版社，1985年）。

有濃厚的民族特色的導表演體系和方法……⁴⁹

田本相認為焦氏體系最具創意處，是戲劇詩境界的追求，將話劇提升至詩的高度。⁵⁰其中焦氏的心象說被視為該學派的精隨，這是演員在創造角色時審美直覺在心中產生的「象」，此被認為是創造了新現實主義戲劇——詩化現實主義。⁵¹但該傳統的總結是由學者論述建構，與人藝實際情況有異。⁵²總言之，一般認定此學派代表了西方話劇被成功的中國化、是「話劇民族化」的最高成就，最具代表性作品便是焦氏的《茶館》。⁵³

這些論述對人藝（領導階層）極其重要，不僅因為這是創院四巨頭（曹禺、焦菊隱、趙起揚和歐陽山尊）和重要劇作家（郭沫若、老舍、曹禺、田漢）的藝術成就、和這些經典是觀眾「喜聞樂見」，更因它們是北京人藝賴以傲視全國的藝術資本和論述資本。此論述從初期可能僅是為了總括「十七年」時期人藝的藝術成就，但逐漸被述行和踐行成標準化的藝術配方，再演變成對新世代創作者的壓制。在老一輩較寬容的開創者如曹禺、于是之和趙起揚等辭世後，人藝固化傳統的態度便難以動搖，⁵⁴此為林兆華與人藝的藝術衝突背景。

⁴⁹ 于是之、田本相、童道明等編著：《論北京人藝導演學派》（北京：北京出版社，1995年），頁279。

⁵⁰ 同上註。但「劇詩」觀念並非來自焦菊隱而是張庚所提。張庚自1943年以來在各種會議、文章等發表劇詩觀念，討論雖多關於戲曲、新歌劇，但大量涉及西方戲劇學說和話劇，對話劇界亦有影響，朱穎輝：〈張庚的「劇詩」說〉，《文藝研究》1984年第1期，頁73-84。

⁵¹ 蘇民等編著：《論焦菊隱導演學派》，頁295-305。

⁵² 學者的總結與人藝老演員的認知有差異，尤其是心象說。筆者2012年訪問鄭榕、朱琳，他們認為焦菊隱雖提出此理論，但未被人藝演員遵循成為表演傳統。為驗證此說法，我訪問1972年被分配到人藝、與第一代老演員長期合作的演員李士龍，他指當時最出類拔萃的演員如于是之、朱琳、朱旭、童超、趙韜如，真正奉行心象說僅有于是之，其他人仍是斯氏體系（李士龍訪問，2012年8月29日）。中生代演員何冰是人藝老演員一手調教，他表示訓練過程從模仿老演員開始，從技術入手和觀察生活，而非體系，他則不了解心象說（何冰訪問，2012年8月22日）。新生代演員／導演徐昂則認為，人藝演劇學派的成功並非透過教學相長和群體執行一套藝術方法，主要是取決於個人的勝利（徐昂訪問，2012年8月31日）。言下也道出焦氏的表演方法未被奉行，多數演員有自己的方式，最重要的他們多是天份與資質出色的演員。

⁵³ 蘇民等著：《論焦菊隱導演學派》，頁254。

⁵⁴ 童道明接受訪時提及人藝與林兆華長期的藝術分歧，呼籲應人藝學習曹禺和于是之，在1980年代對初出茅廬的林兆華的愛護和寬容態度。〈堅守良知，人藝就有未來〉見光明網，2006年3月9日，<https://news.sina.com.cn/c/cul/pl/2006-03-09/06009301941.shtml>，讀取日期：2022年7月11日。

兩者衝突展現在幾個方面，首先，林氏作品與該學派的核心內涵有無法調和的內在矛盾，特別是他挑戰現實主義戲劇、體系、甚至劇本，而這種挑戰與文革後西方現代主義進入中國直接相關，尤其林氏在八〇年代的合作者高行健是現代主義觀念和技巧的引介者，所寫的《現代小說技巧初探》（1981）廣泛影響中國藝壇。而九〇年代起，林氏作品不斷挑戰劇本核心地位，引發劇院內外諸多批評。其次是人藝內部政治，人藝自九〇年以來逐漸形成保守／守成派和創新派，兩派藝術矛盾日益尖銳，林兆華是創新派代表，但未獲領導階層支持，即便已是人藝最具實力和知名度的資深導演，但創作資源屢受制約，其提交劇目常遭人藝領導和「藝術委員會」否決，這是為何九〇年代起他的重要作品多在劇院外製作。而國外劇院和藝術節數度邀請林氏作品，但人藝多回絕或提議以較符合人藝傳統的劇目替代。⁵⁵該院著名演員濮存昕任副院長時，曾力挺林氏擔任藝術總監，以爭取其藝術自主空間，但未果並引發濮的辭職風波，此加劇衝突的檯面化。⁵⁶再者，極具藝術天分和直話直說的性格，使林氏在大眾眼裡格外有魅力，成為媒體熱點人物，⁵⁷他亦不時表露對人藝的不滿，如指責人藝理解的體系是錯誤的、是「偽現實主義」等，引起人藝反感。⁵⁸

不過，他對焦菊隱及創作推崇備至，自認受焦氏影響甚深。林氏自中央戲劇學院畢業後（1961），被選進人藝擔任演員，曾在焦氏的《膽劍篇》和《武則天》擔任群眾演員，因輩分差異太大未有交流，加之尚未有導演意識，雖參與排練卻不懂箇中道理。他對焦氏藝術的領悟來自日後閱讀文章，以及擔任導演後體認到焦氏超越時代的創作力。他認為焦氏的話劇中國化手法，現已成話劇舞台普遍襲用的手法，並指他在意識形態和現實主義戲劇觀極度束縛的年代仍有諸多創新，足見其過人創造力。他以焦氏《關漢卿》為例，當表現關漢卿在牢獄振筆疾書時的獨白，同時舞台後方呈現朱小蘭被抓捕與問斬，此問斬畫面實為關漢卿腦中想像，林氏認為焦氏在五〇年代已運用八〇年代中國實驗戲劇才流行的意識流手法，可見其超越時代的思維。但林兆華也坦言，因文革的打斷，眾人所稱焦氏

⁵⁵ 林兆華：《導演小人書》（武漢：長江出版社，2014年），頁112-116。

⁵⁶ 馬戎戎：〈人藝之亂〉，《三聯生活周刊》2006年第9期，<http://old.lifeweek.com.cn/2006/0321/14718.shtml>，讀取日期：2022年3月5日。

⁵⁷ 據林兆華戲劇工作室內部資料，2000-4年林兆華的媒體報導至少有444筆。光《趙氏孤兒》在2003年報導有48則、電視報導和專訪33個。

⁵⁸ 馬戎戎：〈人藝之亂〉。

的演劇學派其實是「未完成的中國學派」。⁵⁹

相較焦菊隱的厚實西學，林氏的西學資源極為有限，其創作之路在文革後開啓，除既有的現實主義戲劇訓練，八〇年代是西方現代主義思潮和劇場性觀念進入中國之時，佛洛伊德、現代主義、果陀夫斯基、梅耶荷德、彼得布魯克等是此時期話劇人的養分。林氏除透過譯介書籍接觸新思潮，八〇年代中期起陸續訪歐導戲，觀看不少歐洲劇場演出，並接觸和引入果陀夫斯基的訓練，這些國外經驗爲他打開視野。但不會外語的他不免深度吸收西方資源，對西方劇場的認識有限、亦不熱衷，不似焦氏耗費心力鑽研西方劇場，故而林氏的創作更仰賴本土資源（特別是戲曲）。篇幅所限，下面從三個作品探討其運用戲曲於話劇的幾個重要面向。

（一）《野人》——人物意識的流動與舞台自由空間

雖然《狗兒爺涅槃》（1986）獲極高評價，但我認爲《野人》（1985）才是林氏在八〇年代最具開創性之作，《狗》主要手法多襲自《野》，特別是人物意識的流動和時空表現的自由度。林氏和高行健自合作《絕對信號》（1982）已主張，戲曲是舞台上沒有不能表現的「全能戲劇」，憑演員表演可創造一切，並期望話劇創作中實踐全能戲劇的理想，⁶⁰但礙於早期劇本仍多爲寫實樣貌，僅局部嘗試，直到高行健在《野》展現豐富想像力和特殊敘事手法，啓發林氏將非寫實試驗延伸至表演、場面調度和意象。在此劇，他運用戲曲美學有極大進展，並發展出他後來標誌性的舞台特徵：流動的舞台。

《野》劇本即創造許多劇場性的發揮空間。故事爲一生態學家因日益嚴重的生態問題而展開森林考察，但總體情節鬆散、缺乏戲劇的固有要素，表面看來分三章，內容卻是三十多個段落，還不時岔開以大篇幅歌謠、舞蹈和儀式描繪神話世界，並與當代時空交織。演出至少有四個不同時空平行展開：生態學家調查原始山林生態危機（中國當代現實生活）、野人（傳說）、巫師吟唱神話歌謠《黑暗傳》（想像世界）、生態學家意識中之場景、圖像和與妻子的對話（生命記憶）。劇本特意讓情節缺乏有力貫串並具跳躍性，讓劇本無法成爲舞台呈現的單一中心，雖構築了戲劇虛構世界，卻非封閉的、而具開放性，這些挑戰了林氏以

⁵⁹ 林兆華訪問，2012年9月7日。

⁶⁰ 林兆華：《導演小人書：全本》，頁87。

往的話劇經驗，因為導表演需「費力氣」實現碎片般的想像場景。

一個靈光閃現的念頭「生態學家的意識流動」，⁶¹林氏決定將所有事物呈現為生態學家的意識產物。為表現想像與現實的交雜，除寫實表演，他運用多種非寫實手段，如肢體表演、舞蹈、操擺巨幅尼龍布等，以表現開天闢地的混沌狀態、歌謠、面具儼舞等，他自述「這是一次全能戲劇的嘗試，有說、有唱、有舞、有默劇、有口技。有的同志講這是話劇嗎？我說這是戲劇。有了這個想法……進入了一個比較自由的王國。」⁶²自此他認為「舞台上沒有不可表現的東西，這也是傳統戲曲給我的啓示。」⁶³此領悟是林氏在八〇年代的創作分界點，即從展現戲劇性進到探索劇場性的範疇。

對不以劇本為單一中心、及以導演為中心的作品，帕維斯提出的表演連續性和向量化（vectorization）觀念有助了解其場面調度的動力來源。簡言之帕維斯認為應關注場面調度的連續性，和時空「塊／組」（spatiotemporal blocks）如何組合成一系列動作，並把注意力放在場面調度「對觀眾〔產生〕的動力、邏輯性和物質性的效果。」⁶⁴並觀察演出的向量化為何，即場面調度「動態的動量」和邁向何處發展，⁶⁵以下討論將置入此觀念。

《野》的舞台設置分為主舞台和樂池區，無硬景。樂池區是生態學家和妻子的居住空間，僅以坐臥姿勢象徵該空間（偶與戲劇時空、傳說、神話空間同時顯現），透過燈光明滅時隱時現。演員是主要動態佈景，透過其人體造型與舞動、光影和擺弄尼龍布以展現和串連不同場景。由此，三十多段戲透過演員表演從一場景轉至另一場景，經舞台節奏調控，營造一不斷變化和流動的畫面。

開場數個場景說明林氏如何表現現實和想像交錯、人物意識和時空的自由流動。一開始是關於開天闢地的神話，演員著想像服裝，似昆蟲、植物、動物又似鬼怪，隨音樂以形體表現神話想像，同時樂池區照亮生態學家和妻子的生活空間，成為觀眾的前景視野，前後舞台同存兩個時空，暗喻皆為生態學家的意識產物。在燈光轉換下場景過渡至另一時空塊／組，看似坐於山洞穴的老巫師曾伯（中上舞台）唱著歌謠，引出村民兩側上場、邊唱應和曾伯。歌聲中生態學家背

⁶¹ 同上，頁126。

⁶² 林兆華：〈雜亂的導演提綱〉，《藝術世界》1986年第2期，頁2-4。

⁶³ 林兆華：《導演小人書》，頁13。

⁶⁴ Patrice Pavis, p. 163.

⁶⁵ 同上，頁159。

登山包上場，曾伯唱「那邊路上來了一個人……不找情姐姐的只專門找野人」，生態學家擦汗走至舞台中心背對觀眾，曾伯隱去。管理處主任右側上場（帶出現實時空），生態學家詢問管理處，主任喚一職員領他去住處，生態學家背起背包跟隨職員欲走，象徵他腦中思緒（意識時空）的音樂響起，腦海中妻子倏忽出現身後，與生態學家錯身，低語「去山里要多多保重……還是不見的好……我會記住你的……」生態學家停住、若有所思，職員喚其跟上，他應聲下場，思緒音樂持續，並擔負串連場景和具現人物意識時空的功能。生態學家再上場，與場上記者寒暄，記者開啓野人話題，妻子聲再度湧入「煩透了，真是煩透了」，思緒音樂變大，記者與生態學家對話聲轉弱成爲背景，妻子聲益發清晰「你根本不理解女人，你根本不需要女人」，生態學家表情隨妻子話語變化，懊惱情緒影響與記者的談話，這裡戲劇現實時空（記者與生態學家對話）退爲背景，人物意識時空才是主軸。

上述不到十分鐘的戲已經歷多重時空，從神話時空、生態學家與妻子生活時空、森林管理處與住處的現實時空、生態學家意識時空，串起這些時空的邏輯是生態學家的意識。雖然意識是場景建構連續性和向量化的內容依據，但實際推動變化的「動態的動量」則是林氏的「流動的舞台」，即透過演員的形體移動創造舞台圖像的流動，並善用音效與燈光做爲接續、強化傳遞予觀眾「流動感」，這些效果往往以緩和、隱約方式呈現，但卻強烈地引導觀眾的感知。此舞台流動感原就有寫意性質，與中國美學意境訴求一拍契合，但凡在舞台加上一絲中國元素便能營造濃郁中國風味。在此劇林氏的場面調度仍以劇本爲中心，雖有創新手法，但皆爲實現高行健劇本，尙未有表達導演自身想法的意圖，因而在《野》中他尙未開發鮮明的意念文本向度，其「人的意識」之觀念尙停留在技術手段層面。

（二）戲曲作為外化手段的另種選擇

林氏的表現人的意識和由此衍伸發展的流動舞台，主要來自戲曲的啓發，⁶⁶尤其是戲曲的「景在演員身上」原則，在此原則下戲曲演員擁有對外部世界驚人的描繪力和時空轉換能力。林氏認爲戲曲演員能表現任何東西，包括物件、動

⁶⁶ 林兆華自承「我喜歡舞台空，我希望舞台流動。這也是來自戲曲……戲曲的空間和表演的自由，是我創作上的精神支柱。」《導演小人書：全本》，頁68。

物、水、各種東西。⁶⁷但他不承襲焦氏挪用戲曲程式，而是請來現代舞或國外形體訓練老師⁶⁸開發演員形體表現力，以即興方式創造動作，此解決話劇中國化的戲曲化和無法現代化的問題。

焦、林二人皆偏愛軟景或無佈景，不願寫實或硬景限制戲劇空間的想像和變化，此亦是來自戲曲空間虛擬性的影響。他們也都借鑒戲曲的豐富外化手段和演員身體表現力，焦氏借用戲曲程式來表達人物內心情感，林氏則汲取景在演員身上原則，以演員身體來表現戲劇性和劇場性。無論如何兩人的取道戲曲都著力演員身體表現的外化能力。這方面林氏有較多探索經驗，除了《野》，還有《二次大戰中的帥克》（1986）、《彼岸》（1986）、《理查三世》（2001）、《櫻桃園》（2004）等。不過林氏的身體表現探索多在八〇年代，九〇年後偶為之，戲曲表演對其後期創作的影響主要是演員的內在表演狀態。

較之焦菊隱年代，林氏在八〇年代的話劇中國化跨出一大步，實現焦氏想達到的借鑒戲曲美學原則、而非挪用手段，這與高行健合作的幾個非寫實劇本有直接關係，使林氏累積了把戲曲用於現代主義劇作的經驗，突破焦氏年代受限於古裝歷史題材的話劇中國化，而能把戲曲運用在當代題材（後也用於西方劇作）。

（三）《趙氏孤兒》——流動舞台視覺的寫意極致表現⁶⁹

在其後作品，流動舞台成為林氏具代表性的場面調度特徵，我將它定義為：外在展現為流動圖像的視覺風格，內在則由林氏標誌性的舞台節奏控制，也就是演出以一種和緩、川流不息的韻律感進行。此特徵在《野》、《狗》、《風月無邊》、《理查三世》、《故事新編》、《趙氏孤兒》清晰可辨，有些表面看來舒緩安靜（如《野》⁷⁰、《風》、《趙》、《建築大師》）但舞台節奏並不慢（甚至快速），不中斷也不停頓，他的多數作品無中場且不超過兩小時，即便莎劇和易卜生劇作，在不刪減或少量刪減下，也多在兩小時演完，這與流動舞台手法有

⁶⁷ 林兆華訪問，2002年11月19日。

⁶⁸ 1986年《二次大戰中的帥克》的排練，林兆華從德國邀請一位曾是果陀夫斯基的弟子至人藝進行身體訓練。

⁶⁹ 此劇描述小部分改寫自筆者論文：〈雙重結構的劇場美學——析論林兆華的話劇作品《趙氏孤兒》〉，《香港戲劇學刊》2005年第5期，頁65-78。

⁷⁰ 他為德國塔莉亞劇院導演《野人》（1988），評論便稱其創造了冷靜沉思冥想式的節奏，《導演小人書：全本》，157頁。

極大關聯。

雖然流動舞台最初源於表現人之意識流，後來延伸發展的手法已不限表現意識，也用來創造視覺畫面和美學感受，《趙氏孤兒》（2003）即最佳案例。在此劇，流動舞台的視覺美感有極致表現，將戲曲的時空自由和節奏概念發揮到新層次。該劇委託小說家金海曙重寫趙氏孤兒之事，意在批判愚忠愚孝的傳統觀念，⁷¹新劇本有複雜的政治鬥爭、人物眾多關係錯綜、一系列不同時空的諸多事件，共五幕三十七景，場景既短且碎，林氏通過演員在舞台上行走與強化台詞接續性，串連碎片般場景，並以燈光和音樂銜接，從視覺和聽覺創造一氣呵成的連貫性。

此劇場面調度甚少反映劇本之規定情境，也忽略場景的時空差異，專注構築視覺畫面的藝術感。林氏安排人物接連不斷上場、在空蕩舞台上四處行走，上一場未完下一場人物已登場行走，上下場以畫面和節奏為考量，模式為同上同下或一上接一下，行走路線多為直線和直角，人物行走如多支畫筆同時在舞台上繪出線條，加上以台詞和節奏掌控速度，緊湊流暢。在高聳的岩石背牆和紅磚地面背景下，這些線條隨故事發展流動，創造既古意、又透出現代簡約抽象的複合美感。《趙》的場面調度超越意義載體功能，凸顯劇場形式主體的美感。但形式與內容並不割裂，並如戲曲虛擬原則，人物的行走、轉身或只消轉頭，配合台詞，足使觀眾明白戲劇的變化，此外這些場上行走和分屬不同場景的人物還創造了多重時空狀態。

《趙》劇表演與林氏以往運用大量形體動作不同，演員被要求盡少表現激情，僅用簡單手勢、走路和站立等身體表達。場面雖不依情節來調度，表演仍傳達人物心境，表達人物和戲劇世界的任務主要交付予對白。對白呈現為無縫接續（強化流動感的隱形因素）——節奏緊湊一致，大多不因人物和戲劇情境而有不同台詞節奏，基本是後一人台詞的第一字壓前一人台詞的最末字說出，在排練場林氏以鑼鼓點般的敲擊控制對話節奏使其接續不斷，⁷²即使演員不動，對話節奏也繼續流動質感。演員被要求僅以聲音來表現人物的心境和意涵，此要求恰展現人藝演員無與倫比的台詞功力，凸顯其優越的聲音特質。北京人藝自建院演員一律不戴麥克風，聲音傳遞功力和口條清晰度堪稱中國第一，即便《趙》的場面調

⁷¹ 林偉瑜：〈雙重結構的劇場美學〉，頁65-78。

⁷² 筆者2003年參與《趙》之排練。

度與劇本規定情境關係不大，但整體節奏與強烈的聲音感染力仍有劇力萬鈞的張力。

承上可知，《趙》之導演文本與劇本的關係，與《野》的導演文本以劇本為中心有很大不同。《趙》的場面調度有鮮明的導演意念和劇場主體性，這與林氏自九〇年代起有意創造導演的雙重結構⁷³（劇本結構和導演文本結構）有關，他認為導演應創造異於劇本（第一主題）的第二主題，代表此時期他已有意識開發帕維斯所說的意念文本向度，這也能從他後來作品看到鮮明的導演意念文本（包含意義與美學層面），而戲曲之於他，不僅是手段也是創造美學感知的資源。

（四）《建築大師》——表演的雙重結構與敘述表演

林兆華終其一生主要在處理演員表演問題。他認為，體系要求演員完全成為人物，希望藉體驗角色情感在演出達到「此時此刻」、「真聽、真看、真感覺」和「我就是」，此境界不僅難以企及，更是一種封閉、單元的表演狀態。話劇演員長期受體系訓練，表演總處在人物內，嚴重制約表現的自由度和感受力。當劇本的人物和時空趨於複雜，這種單元表演的侷限性立顯。相對體系，戲曲演員在表演時擁有多元狀態，可：既在戲中又不在戲中（既是人物又是演員）、在演出中具審視自己表演的能力、無戲時有旁觀的鬆弛狀態等。此多元性讓戲曲演員擁有自由的表演狀態，只是這種多元狀態要如何轉化至話劇表演？

林氏自《絕對信號》起提出演員應具「表演的雙重結構」（既是人物又是演員），此後他進行諸多嘗試和發展不少方法，如透過形體訓練（如現代舞、肢體即興等），試圖讓話劇演員不總處在人物內，能進入下意識、鬆弛狀態、進而發揮表演當下的創造力，但最重要的是其「敘述的表演」。敘述表演探索的不是「景在演員身上」的表演外化能力，而是專注演員的內在多元、自由的狀態。敘述表演是指「戲曲語言和表演帶有大量的敘述成份和多種的敘述方式，這讓戲曲演員的表演帶有強烈的敘述感。」⁷⁴林氏認為此敘述感能讓戲曲演員處在主客觀交替的狀態，允許「在體驗〔角色〕當中敘述，在敘述當中體驗〔角色〕」⁷⁵，

⁷³ 見林偉瑜：〈「怎麼說」·「說什麼」·「說是什麼」——中國當代劇場導演林兆華的導演表演美學〉，《戲劇學刊》第11期（2010年1月），頁269-327。

⁷⁴ 同上，頁278。

⁷⁵ 林兆華訪問，2004年6月29日。

在表演時能觀察與調節自身表演，當面對非單一戲劇時空的文本，可自如創造多元時空，只是長期實踐中令他滿意的演員甚少。他在二〇一二年受訪表示，《趙》和《建》最有突破，⁷⁶尤其《建》劇飾演索爾尼斯的演員濮存昕，在此劇的表現被林兆華視為完成度最佳者，下面便以此為案例。

相較以往慣於創造令人讚嘆的視覺畫面，《建》頗為簡樸，背景構築一極簡主義式、白色夾板形成的幾何空間，台上僅有一沙發和茶几。濮存昕長時間坐於沙發，以近似回想和向觀眾敘述而非對話的方式講述台詞，其他演員與濮存昕的互動為非面對面的對話交流。演出開場即清楚看到此表演型態：光線從左側舞台角落漸亮，顯露出索爾尼斯，斜坐沙發面向觀眾，小段靜默後他低聲「開雅……為什麼一看到我就把眼鏡摘下？」隨台詞，舞台左前樂池下方浮升三位面向觀眾的演員，彷彿索爾尼斯的聲音「喚出」他們，其中開雅自樂池走上主舞台，向右舞台說（不看索爾尼斯）「帶著眼鏡不好看哪。」話尾未落索爾尼斯接「你不想讓人覺得自己不好看是吧？」開雅疊語尾「是不想讓你覺得不好看。」接下來，其他角色大致以此方式與索爾尼斯對話，索爾尼斯或坐著思索、或起身走動，彷彿其他角色的話語是他腦中的聲音。

濮存昕在此的表演屬於林氏發展的「追憶的敘述」和「人物對觀眾的敘述」，⁷⁷前者把此時此刻的對白以過去之事來講述（把當下轉為過去）；後者把人物間的對話轉為人物與觀眾間的交流來表達，此常見於戲曲，即戲曲人物將內心情感以唱和說白直接向觀眾訴說。⁷⁸濮存昕的敘述表演和「不對話的對話」貫穿全劇，是該劇的主要特徵，對照林氏過去作品可發現一重要改變，即極力降低外化的表演和捨棄複雜的場面調度，集中於主角的敘述表演，演出視覺趨向靜態，但舞台節奏川流不息的流動感依舊透過表演、音樂和燈光發揮效用，全長僅一百分鐘。

林氏的導演文本捨棄原劇本具體時空，設定為索爾尼斯上尖塔掛花環的前刻對自我生命的瞬間回溯與反省，換言之全劇是索爾尼斯腦中瞬間的意識閃現。但林氏並未修改劇本而僅從表演完成此一設想，讓濮存昕的表演進入一種內在意識狀態，展現周遭人事物皆為他的意識想像。為達到此，濮存昕須呈現多重狀態，

⁷⁶ 林兆華訪問，2012年9月7日。

⁷⁷ 關於林兆華的不同敘述的手法，見林偉瑜：〈「怎麼說」·「說什麼」·「說是什麼」〉，頁280-281。

⁷⁸ 林兆華訪問，2005年8月8日。

一是戲劇現實時空，即爬上高塔的前刻；二是回憶的意識時空；三是演員當下表演的現實時空（非虛構世界），對觀眾敘述與交流情感。林氏認為要完成此多重性，需達到「既在戲中、又不在戲中」、「既是人物、又不是人物」的境界。⁷⁹

（五）林兆華的話劇中國化實驗內涵及其戲劇觀

林兆華的話劇中國化可說是焦菊隱實踐的延伸，包括延續焦氏在戲曲空間虛擬性、景在演員身上之外化表現的嘗試，再進而發展其獨特的流動舞台美學。他也實現焦氏期望借鑒戲曲原則而非手段和去除戲曲化痕跡，並轉化為當代表現手法以用於當代題材和西方劇作。林氏還發展出話劇本土表演的論述與實踐，如「表演的雙重結構」（提線人與木偶狀態）、「敘述的表演」（包括既是人物，又不是人物；在體驗當中敘述、在敘述當中體驗；及多種敘述表演手法）等，⁸⁰這也肇因於他所處之時代氛圍較焦氏時期自由，使他表演上的中國化豐富度遠超過焦氏五〇年代的心象說，突破話劇歷來被體系獨佔、缺乏本土演劇方法的狀態。就此，林兆華應是中國話劇史上第一位在建構本土表演方法上有實質突破的導演，不僅完成焦菊隱留下的試題且走得更遠。

此間亦檢視林兆華的戲劇觀，以探究其話劇中國化的性質。他常反覆思考「什麼是戲劇」，思考此困惑是他的創作養分，促其懷疑、推翻過往的創作；他認為自己是「自由的戲劇觀」，在他著名的〈「狗窩」獨白〉表明自己創作的依據是心靈世界的想像力和創造力而非任何理論，更要叫各種學理派別「站立在我的周圍等待著新生兒的誕生——戲劇觀是我創造的」。⁸¹那麼此自由戲劇觀是否代表他沒有明確戲劇觀？實際上當檢視林氏的藝術主張和作品，仍可測繪其戲劇觀範圍。

首先，他認為戲劇的核心與本質是人的表演，並指「其實戲是什麼？首先是遊戲」。⁸²演員應意識到在扮演，好的表演應是「無表演的表演」，若達到「既是又不是」和「表演的雙重結構」的狀態，將有助表演的最大自由。從此看來林氏的表演觀念，仍以戲劇虛構世界（至少有情節與人物）為設想前提，否則演員

⁷⁹ 林兆華：《導演小人書》，頁60-95。

⁸⁰ 見林偉瑜：〈「怎麼說」·「說什麼」·「說是什麼」〉，頁274-88。

⁸¹ 林兆華：《導演小人書》，頁74、109-11。

⁸² 林兆華訪問，2012年9月7日。

不會有既是人物又非人物的雙重狀態。

其次，其作品中劇本與場面調度的關係，是從原來（八〇年代）以劇本為表現中心，到後來（九〇年代起）以導演意念文本（他稱之導演第二主題）為創作核心，實現劇本未必是主要目標。但劇本並非是林氏要對抗或解構的對象，相反他視劇本為創作起點，提供刺激或容納他想說的內容的體裁，⁸³亦即他不滿足僅表現劇本，其導演文本要與劇本等量齊觀、或凌駕劇本。除了導演第二主題，他還喜歡讓演員具有戲裡戲外的雙重狀態，並讓觀眾感受到。他經常讓演員在表現人物時倏忽、無來由地向觀眾講話，即「搓破」第四堵牆，提醒觀眾這是戲（如《萬家燈火》、《窩頭會館》、《刺客》）。但此「搓破」與其說挑戰戲劇虛構世界，不如說他更多回歸傳統戲曲表演觀——舞台承認虛構和真實世界的並存，像黃佐臨所說斯坦尼、布萊希特和梅蘭芳三人的差異是在於有沒有第四堵牆。⁸⁴

還應注意焦、林時代的戲劇潮流差異。寫實表現和體系是焦氏時代的主流資源，他雖試驗現實主義與浪漫主義戲劇的結合，但戲劇反映生活仍為目的。林氏的時期，現代主義戲劇蔚為風潮，重在表達人的內在而非反映生活。但林氏在許多訪問談到自己的根基仍是「現實主義戲劇」，「我的創作裡改良主義的東西多。我是從斯坦尼發展過來的……」⁸⁵他採用的劇本多有明確情節、人物與對白，戲劇元素是重要依據，即便劇本非舞台表現的單一中心，但兩者仍關係緊密，觀眾不至完全看不懂他的作品。換言之，他雖追求創造抽象和超寫實的表現，但不脫戲劇性劇場範疇，場面調度追求劇場性的實現，戲曲的虛擬性、景在演員身上原則、多元表演狀態等則是他發揮劇場性的重要資源。雖說與戲劇性劇場關係密切，但鮮明導演意念文本、渴望進入超現實和強調扮演意識的意圖，卻打破封閉的戲劇世界，具有開放性，這等於將部分創作權交付給演員和觀眾（的想像）。

三、李六乙（1961-）——話劇與戲曲為本位的話劇中國化

李六乙亦屬創新派。若人藝傳統與林兆華有無法調和的內在衝突，那麼李氏

⁸³ 林兆華：《導演小人書：全本》，頁64。

⁸⁴ 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁306-309。

⁸⁵ 林兆華：《導演小人書：全本》，頁105。

可說是超出該傳統的「天花板」，雖然其導演才華屢受肯定，但他創作的基進程度不僅令劇院內維護傳統者無法接受，連不少話劇專家、評論人和觀眾也難容忍，特別是他強烈實驗性的作品，所獲之惡評在中國話劇界極為少見。⁸⁶

關於李氏的背景、理念與作品特徵，筆者已在其他文章詳述，⁸⁷這裡僅簡述概要以作後文討論基礎。李氏是九〇年代崛起的話劇和戲曲雙棲導演，雖然就讀中央戲劇學院導演系（1982-7），但成長於戲曲家庭和在成都市川劇院與老藝人工作數年，和曾任職中國藝術研究院（1987-94）從事戲曲研究和創作，並受邀為諸多劇種導戲，因此一九九五年受林兆華舉薦至人藝前，李氏的戲劇經驗更多是戲曲，進人藝後始執導較多話劇。九〇年代下半起他以其「純粹戲劇」理論創作一系列小劇場作品：：《一桌二椅》（1997）、《雨過天晴》（1998）、《非常麻將》（2000）、《原野》（2000）、《口供》（2005）。這些作品使他成為九〇至二〇〇〇年代最具代表性「先鋒導演」之一。其純粹戲劇意在表達人之精神意念、形而上思考，強調舞台一切表現是人物的意識產物，要求擺脫表現外在行動為主的話劇。⁸⁸他早期編寫劇本多無傳統戲劇性情節、人物等敘事佈置，意義模糊抽象，演出特徵是：舞台突出演員的空間運用，多為觀眾三面或四面環繞，表演重視演員與空間的互動生成。《雨》、《非》深受鈴木忠志的讚賞，並曾撰文討論《非》，盛讚李六乙駕馭舞台空間的能力，指他的演員比桌椅更具空間支配力。⁸⁹

其中《原野》引起巨大爭議。李六乙解構了曹禺劇本，致原劇情節與人物難以辨認，演員的表演與戲劇情境幾乎完全割裂。此踰越了人藝傳統，觀眾和專家也對他解構曹禺劇本極不諒解，引發大規模筆伐，⁹⁰李氏遂成劇院裡的「黑羊」和話劇界爭議人物，他因而轉向體制外和戲曲創作。二〇〇六年獲准執導曹禺《北京人》，大受好評，始奠定李氏在話劇界的地位。二〇〇〇年後其創作場域多在大劇場，作品中劇場（theatre）與戲劇（drama）相互疏離的情況鮮明，我

⁸⁶ 林偉瑜：〈多重意識的戲劇時空與表演——李六乙「純粹戲劇」及其《原野》之表演分析〉，《戲劇研究》第24期（2019年7月），頁69-116。

⁸⁷ 同上註論文，以及〈中國當代戲劇中的靜止與凝視——從《萬尼亞舅舅》與《櫻桃園》看李六乙的「靜止戲劇」〉，《戲劇研究》第27期（2021年1月），頁37-86。

⁸⁸ 關於李六乙的純粹戲劇，見林偉瑜：〈多重意識的戲劇時空與表演〉，頁76-85。

⁸⁹ 鈴木忠志：〈看不見的身體〉，《演劇人》季刊第8號（2001年10月15日），頁8-12。中文譯文委由沈亮慧翻譯，譯文未出版。

⁹⁰ 林偉瑜：〈多重意識的戲劇時空與表演〉，頁70-74。

曾界定其近年作品特徵為：

……除了保留劇本台詞，經常剝除劇本原有的外在、物質性的規定情境（例如原劇的人物關係與背景環境等）……他的演員通常呈現一種在人物、演員自身、與某種意念中來回遊走的狀態，表演與台詞內容經常呈現不一致的狀態……⁹¹

從《北》起，他的純粹戲劇延伸為「靜止戲劇」，即劇本敘事雖被保留，但舞台甚少表現戲劇動作並將其靜態化，舞台引人注目的主要是場景語言而非戲劇語言，後並發展成一靜止、舞台停頓的目光時間（a time of gaze）風格，迫使觀眾無法依賴情節來觀賞，而要以「凝視」舞台的緩慢變化來「感知」總體視覺呈現。

這些表現不僅與人藝傳統牴觸甚深，也與話劇觀眾審美習慣相左。林兆華雖在形式上屢屢創新，但其作品有明確敘事情節與人物，即使舞台象徵意涵超出劇本，觀眾不致完全不懂，加上視覺意象優美，觀眾接受度高。反觀李六乙，作品常超出一般觀眾理解，一則是內容重精神意念、輕情節，一則因表現上靜默、停頓和緩慢等特徵，因此雖然李氏也擅長營造極致視覺審美，但觀眾易感沉悶和看不懂。林氏與人藝傳統的現實主義和體系的衝突尚無法解決，李氏的創作更進一步消解戲劇敘事，此不僅挑戰了現實主義戲劇，更挑戰戲劇本身。

不只是戲劇文學相左於人藝傳統，在話劇中國化上李氏對戲曲運用於話劇的觀念和手法也有其獨特性。然而他亦深受焦菊隱、黃佐臨、林兆華等的影響。學生時代起即熟讀焦、黃等人理論，最直接的刺激是林氏的《絕對信號》，他從該劇的空間運用感受到與傳統戲曲堂會演出的空間性的相似之處，⁹²理解到戲曲空間性之於話劇的可能性。林兆華對李六乙影響甚鉅，兩人曾共同導演多個作品，⁹³都對表現多重意識與時空有高度興趣，從時序看應是林氏對李六乙產生的影響。雖說深受焦、林的影響，但李六乙的戲曲背景使其話劇中國化思考迥異於焦、林。

⁹¹ 同上，頁76。

⁹² 李六乙訪問，2018年7月16日。

⁹³ 林、李曾合導《紅河谷》（1996）、《風月無邊》（2000）、《宰相劉羅鍋第三、四本》（京劇，2000）、《萬家燈火》（2002）等。

(一) 李六乙的話劇中國化思考——戲曲哲學的追求

李六乙的話劇中國化思考與焦、林最大差異有二。一是焦、林是以話劇為本位來思考戲曲的運用，而李氏是同以戲曲和話劇為本位來思考，此又導引出第二個差異，即焦、林多將戲曲視為創作手段來源，但李氏強調將戲曲從手段提升至戲曲哲學層次的思考，再從此哲學性思考出發予以轉化、發展新手法。一方面如此兩度轉化後，戲曲外形已不復辨識，也更具現代表現力；另一方面此思考角度使其本土化實踐與焦、林有根本差異，因為當李氏將戲曲提升至哲學層次，話劇表現便被置於戲曲哲學觀念之下，我過去分析李氏作品便發現，比起西方劇場理論，傳統戲曲理論更適宜解釋他的作品（特別在品評演員表演上），令人思忖是否他的話劇中國化接近戲曲現代化在話劇領域的發展？

而李氏的純粹戲劇觀將人之精神性視為戲劇表現核心，也與他對戲曲、話劇的形式表現思考連成一氣，尤其戲曲擅長表達人物的主觀性，與李氏希望表現的人之意識和精神極為契合。他也主張，不論是戲曲或話劇，戲曲程式的運用與思考不該停留手段層次，而要與時代新內容相應發展，將其提煉為戲曲哲學的實踐。焦菊隱的話劇中國化文章及相關學術討論極為豐富，林兆華的理念近年亦漸被學界熟知，但甚少有人知悉李六乙的話劇中國化理念，故此下文將更多著墨。

1. 戲曲哲學的理念

首先，他認為二十世紀上半話劇人如歐陽予倩、焦菊隱、黃佐臨等世代，接受話劇的語境是處在傳統向現代社會轉換的時期，彼時雖大量接受西學，但戲曲仍為中國社會主流戲劇。西方話劇對一九一〇至三〇年代的話劇人是全新的，西方戲劇文學的現代思想使中國智識菁英意識到戲曲形式上的劣勢，即舊劇無法表現現代生活與意識。因此李氏認為戲曲在當代的發展應超越物質層面的審美，提供更高的思想性與進入形而上層次，如此當代戲曲才能超越傳統戲曲。若當代戲曲仍停留在傳統戲曲審美的框架，不僅不利表現當代，也難以超越傳統。他以《徐策跑城》為例，徐策之「跑」是戲曲圓場程式表現人物的心理和情節鋪展的方法，表演甚美但內容僅限情節範疇。倘若當代戲曲表演也僅止於完成敘事和故事範圍內的審美，不但未能超越傳統且遠不及傳統好。因此他認為當代新戲曲不

應停留在手段層次的發展，還要在精神內涵尋求更高表現。⁹⁴而他所謂的精神和形而上層次，不僅指文學層面，也更要蘊含在舞台語彙和表演中。

其次，二〇〇〇年後李氏與日本劇場多有交流，其中鈴木忠志吸取傳統劇場的觀念與方式對他有重要啓示。他觀察鈴木面對傳統的態度是：從技術入手、到藝術表達、化爲哲學呈現。鈴木雖重視從技術訓練開始，但其動作技術及藝術背後有清晰的哲學目的，李氏認爲這使傳統在當代得到昇華。此促其反省過去話劇借鑒戲曲多從技術著手，特別是從戲曲的唱作唸、四功五法、程式化、誇張變形、裝飾性符號等入手，但背後缺乏提煉至精神、哲理性的思考。他舉例，常見將戲曲圓場的時空虛擬性用於話劇場面調度，從而創造寫意感受，但「跑過圓場就是寫意性了嗎？它〔只〕是方法。」⁹⁵他認爲圓場若缺乏精神性內容，即使借用其手段呈現寫意美，仍停留於技術層面；若賦予圓場新思考，將其手法和象徵意涵轉化爲精神意念的表達，昇華爲形而上和哲學性表達，則可使圓場從「程式方法」晉升爲「概念」，再依此衍生新表現形式，可超越戲曲圓場固有樣態。

因此李氏力主應將戲曲手段和審美提升至理論層次，重新予以認識，他將此認識稱爲「戲曲哲學」，即從現象、到進入本質、再到哲學層面來理解和把握戲曲，且要擴大思考與連結至中國書法、篆刻、繪畫、詩歌等，從廣泛的文化概念來掌握，再歸納其中的中國哲學觀，以了解：

東方的思維習慣，東方看待世界的眼光……人和人、人和自然關係……對宗教的認識、對自然、對宇宙觀的認識……〔在〕戲曲裡面，實際上〔我〕是把它放到這個地方去看待，不是〔只〕看待一個圓場……〔應思考〕所謂的寫意、所謂的自由，背後的那種宇宙觀，到底是什麼？⁹⁶

2. 戲曲哲學的實踐

此戲曲哲學如何被落實到創作？李氏作品中戲曲哲學實踐甚少有戲曲痕跡，若不知背後思考，觀者不易辨識其與戲曲美學的關聯，若理解其觀念較能領會其戲曲哲學的體現。⁹⁷這種體現在其作品中是全面性的，篇幅所限，本文從表演與

⁹⁴ 李六乙訪問，2018年7月17日。

⁹⁵ 同上。

⁹⁶ 李六乙訪問，2018年7月21日。

⁹⁷ 一般觀眾能否看出李六乙手法來自戲曲並無關緊要，惟研究者欲理解話劇中國化的藝術變革才須探究。

時空處理兩個主要面向探討其戲曲哲學實踐。

(1) 圓場美學的內化——演員的凝視、觀看、對白轉為獨白

最能體現李氏戲曲哲學的應是《北京人》（2006）後一系列靜止戲劇作品，而戲曲哲學實與其純粹戲劇觀念密切相關，因此其九〇年代小劇場作品已見相關手法的萌芽。在李氏作品中筆者認為《櫻桃園》（2016）不僅是戲曲哲學實踐的極致案例，也體現出其純粹戲劇與靜止戲劇的核心。

《櫻》一開場便具代表性，我曾於另篇文章介紹，這裡僅簡述演出背景以作後文分析基礎。第一幕開場原劇情為羅伯興在幼兒室等待歸來的柳苞芙，他談論記憶中的柳苞芙並和女僕、管家有零星對話。當柳苞芙抵家時出門迎接，原舞台指示此刻幼兒室空無一人，接著柳苞芙一行人進入幼兒室。《櫻》舞台未構築原劇的物質環境，僅設計一空曠白色封閉空間，演出中所有人物均在場上。演員主要執行導演文本的舞台活動，甚少演出原劇之戲劇行動，該段導演文本大致如下：

開演前大幕懸掛北京人藝「首都劇場」建築面畫布，開演時畫布落下露出場上人物，他們靜止不動注視觀眾。片刻，其中三位演員收起畫布、至台中央鋪上方塊地毯、回原位。畫面再靜止片刻，第一幕時空展開，羅伯興從上舞台走向台中，轉頭看向坐於左舞台的柳苞芙，柳苞芙也轉頭與他對視（原劇情柳苞芙此時不在場），羅伯興轉向觀眾開始說台詞。此一對視意味深長，透過兩人表演可知，演出先從羅伯興的意識想像開啓，意味著此刻柳苞芙是羅伯興的想像，但因為柳苞芙也回看羅伯興，顯示她也是意識主體，羅伯興也成為她的意識想像。透過此相互觀看，演員建立起進入彼此內在意識空間的感覺。羅伯興關於柳苞芙記憶的台詞多直接向觀眾敘說，配合簡單走位（如繞地毯行走），偶與一旁柳苞芙眼神交流。柳苞芙多沉靜地凝視觀眾（這也吸引觀眾對演員的反向凝視），僅在羅伯興談論她的關鍵台詞時轉頭看他。當女兒說「媽媽，你還記得這間屋嗎？」柳苞芙持續凝視觀眾、緩慢起身解開外套走向台口，她的目光與神情有些微變化，彷彿看到久違的幼兒室，觀眾明白她此刻身處幼兒室，已從羅伯興意識中之柳苞芙轉為戲劇時空裡的柳苞芙。⁹⁸

從前文焦、林的實踐可知，時空虛擬性和時空轉換的簡潔是話劇最受戲曲啓

⁹⁸ 此段改寫自林偉瑜：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視〉，頁59；關於觀眾反向凝視見同文頁57-67。

發之處，其中最常被運用到話劇的場面調度和表演，便是圓場。戲曲圓場透過人物的走、跑等動作實現時空虛擬和轉換，具高度假定性。一般話劇運用圓場多少有戲曲化痕跡，如透過行走／跑、繞場、移動或轉身等來完成時空轉換或表現人物心理時空，這些在焦、林作品中極為常見，其他當代話劇導演也普遍採類似手法，圓場手法還有以旋轉舞台實現圓場時空轉換（常與換景連繫在一起）。總之，這類圓場運用方式需依賴戲曲化手段（如走圓場）或明顯物質性手段（如身體動作或轉台）來完成。

但在《櫻》劇，李氏的圓場美學能以極低度的物質化手段實現時空變化，演員將圓場美學內化，代之以高度凝煉、具表演內在能量的（相互）觀看和凝視，經由眼神交會或極簡動作（如起身）便完成此一假定性，這種內化表演讓演員具有強烈存在感（presence），能使這種觀看和凝視的交流擴及到演員與觀眾之間，觀眾透過與演員的相互凝視，進入意識想像而領會到時空變化而完成圓場般的時空轉換，但毋須圓場之形。例如，當羅伯興與柳苞芙互看後，開始講述對她的記憶，觀眾即知場上的柳苞芙非屬於戲劇現實時空、而是羅伯興的意識之物。但當柳苞芙起身透過眼神轉變，觀眾理解她已在幼兒室，觀眾的意識也從羅伯興的意識想像轉換到戲劇現實時空，這些時空轉換只透過眼神交會和變化、起身等簡約的表演來完成。在李氏看來，只要能展現人的意識想像，一切皆可存在。劇中柳苞芙尚未到家，但她作為羅伯興的意識之物而在場上，因此「造成一個她在〔意識裡〕、也不在〔戲劇現實時空〕」的景況。⁹⁹換言之，李氏戲曲哲學的圓場美學把戲曲虛擬性的原有符號學指涉功能，擴及為一種精神性表達，他認為當舞台的一切進入人的意識，「有就是沒有，沒有就是有」，而人複雜的意識時空可啟發無數表現手段及豐富含意，並引發觀眾的想像力，達到「一生二、二生三、三生萬物」，而這也是戲曲哲學的重要內涵，且與先秦、老莊哲學相通。¹⁰⁰這種來自「三生萬物」理念可創造複雜、多重並置的戲劇與意識空間技巧，這些在他執導《原野》時已確立，如透過演員肢體與劇本語言的分裂，以及眼神、手勢、走位等的各自分歧，呈現意識空間的複雜與多重性。據筆者研究，《原》可同時展現的戲劇和意識空間多達六個，¹⁰¹惟當時的時空轉換仍依托較多物質性的

⁹⁹ 李六乙訪問，2018年7月17日。

¹⁰⁰ 李六乙訪問，2018年7月21日。

¹⁰¹ 林偉瑜：〈多重意識的戲劇時空與表演〉，頁102。

外化手段，尚未發展如《櫻》的高度內化表演。

上述這種凝視和觀看，其實與中國古典文論和戲曲美學直接相關，從這裡也能了解他所謂的戲曲用於話劇應提煉為戲曲哲學的意涵和做法。從《北》起，李六乙開始發展靜止戲劇，¹⁰²該劇中他局部試驗從戲曲定場詩的亮相轉化而來的表演，這是一種拉長當下時間、進入人物意識狀態的凝視與觀看，也是讓演員上場時展現自己的「進場亮相」：

……猶如戲曲演員出場的「定場詩」亮相。我們沒有「詩」而有「音樂」，屬於自己的那幾個小節。這是一種「靜觀」的方式：1 觀眾看人物；2 演員看人物或者說人物看演員（這是一個雙重的靜觀辯證）；3 產生一種整體的「寂靜」流動氛圍。¹⁰³

這種表演在李氏二〇一二年後的希臘悲劇三部曲和幾個契訶夫劇作中有更多嘗試，尤其在《櫻》趨於極致，將演員上場的定場亮相延伸為長時間停頓、凝視、獨白式敘述乃至全場靜默，用靜止讓人物（演員）自我靜觀，進而創造舞台的寂靜與靜觀氛圍。他認為這是「既是手段又是目的」的自我靜觀方式，能使「表演產生了質的飛躍」，讓戲劇情節與人物關係得以「進入了不確實，不可知，存在而又虛無的精神心靈世界」。¹⁰⁴

這種自我靜觀的凝視與觀看，需來自演員高度內化的表演。我訪問兩位李氏長期合作的演員盧芳與苗馳（人藝演員，亦與林兆華合作多年），¹⁰⁵他們指出李氏最重視的並非演員如何演示劇本與人物，而是如何維持內在專注力，以及如何將自身意識與思想灌注其中。他要求所有演員在表演全程中需高度集中注意力，方式為透過演員間和與觀眾間的交流（常是相互觀看和凝視），以及把對白轉為獨白的方式來達成。苗馳認為，這種集中注意力和獨白敘述讓演員產生強烈儀式感，有助將思想或意識想像與感受傳遞給觀眾。李氏也要求，所有演員須共同在舞台上將此專注力營造出強烈「氣場」，即使舞台是靜止或緩慢的，觀眾仍感受到表演濃郁的氣場而被吸引，若有演員「散掉」，整體表演氣場也會散掉。

其實五〇年代焦菊隱已將戲曲的亮相與定場詩用於話劇表演，但仍作為吸引觀眾注意上場人物、抒情和自報家門等傳統功能，但李氏把亮相和定場詩提煉為

¹⁰² 林偉瑜：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視〉，頁39-40、71-76。

¹⁰³ 李六乙信件訪問，2019年8月2日。

¹⁰⁴ 同上。

¹⁰⁵ 盧芳訪問，2019年3月8日；苗馳訪問，2019年3月8日。

具形上意涵的手法，用來創造「靜而思」狀態——在「靜觀」中「思想」，此落實在表演上看似「慢、靜、不動以至雕塑」，實要創造「內在精神的思緒萬千，想像無邊」，讓表演展現「從靜止到靜觀到虛靜」的過程。他表示《櫻》劇柳苞芙返鄉歸來一動不動的表演，即要成為所有人物「意識鏡像的直觀」，創造一種不平淡的靜止中之「激烈滾滾」的「虛靜之美」，當表演達到虛靜境界，便「外可感，內可思。作用鏡，反而觀自己。」¹⁰⁶

我曾討論李氏的靜止戲劇和西方靜態劇場之異同，並追溯其凝視觀看、「從靜止到靜觀到虛靜」觀念的根源，發現實與老莊、中國文藝「虛靜觀」的傳統一脈相承，¹⁰⁷並近似劉勰《文心雕龍》虛靜說強調的，當創作主體進入虛靜凝神狀態便可「通過虛靜達到與虛靜相反的思想活躍和感情煥發之境」。¹⁰⁸虛靜觀也存於戲曲，明代潘之恆演員理論即與莊子虛靜觀相關，要求表演進入專心致志神凝志一，要有「一汝視」的體靜神凝、「坐忘」的空虛心靜等狀態；劉勰的創作主體之身心專注也影響戲曲表演，如此演員「使自己的『氣』得到調暢，保持飽滿新鮮、氣足神旺的創作狀態。」¹⁰⁹此見出李氏的創作與中國古典美學的深刻聯繫。

「對白轉為獨白」是李氏另一幫助演員進入意識的重要方式，即演員說台詞時並不與對話者交流，而朝其他方向尋求進入自己意識狀態來表達台詞。前文討論焦、林作品都有將對白轉為獨白的特徵，林氏更發展多種敘述技巧展現人物不同的意識狀態，並在《建築大師》實現高度內化的表演。李氏雖未傾力發展不同敘述技巧，但把對白轉為獨白的用意和林氏一致，即獨白表述有助演員進入人物的意識內在，不致流於表面的「演人物」。他們同樣強調演員表演時的多重狀態，但李氏追求的多重狀態更繁複，例如他在《哈姆雷特》（2019）要求盧芳一人分飾葛楚與奧菲莉亞時，要呈現出五重狀態：奧菲莉亞、皇后、皇后裡的奧菲莉亞、奧菲莉亞裡的皇后和盧芳自身，此五重狀態並非分離而是模糊共在的。¹¹⁰但兩人另一重要差異是，林氏透過獨白化敘述將台詞化為人物意識流動的表達方

¹⁰⁶ 李六乙信件訪問，2019年8月2日。

¹⁰⁷ 林偉瑜：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視〉，頁67-75。

¹⁰⁸ 王元化：《文心雕龍講疏》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁118-121。

¹⁰⁹ 吳毓華：《戲曲美學論》（臺北：國家出版社，2005年），頁205-206。

¹¹⁰ 盧芳訪問，2019年3月8日。

式，但此意識流動須透過敘述情節才能展現，因此向觀眾講述故事是重要的，¹¹¹這是為何林氏常以傳統評彈和說書來說明表演的雙重狀態。然而李氏的獨白化，是爲了使演員專注於內在和進入人物意念，進而表現精神性及多重性，獨白集中於內在意念傳遞，而非敘事傳遞。因而，林氏的獨白化可同時完成人物內心展現和情節敘事，但李氏的獨白化卻因高度集中精神表達而疏離情節敘事。

(2) 時空處理——「一桌二椅」的空間感與空間關係

戲曲「一桌二椅」概念——是與圓場的時空轉換密切相關、且能無限生產空間符號指涉——對話劇也深具啟發性。不僅焦、林、李，許多話劇導演的場面調度也都可看到一桌二椅概念被廣泛運用，然而這種運用其實日益消解話劇自二十世紀初以來學習西方的寫實空間建構。這三位導演的舞台設置均趨於簡潔，道具多保留基本（如椅子），且必留下寬敞區域予表演更大空間，同時讓時空處理更自由、不受制具體環境。

李氏的一桌二椅概念並不限於作符號指涉功能。戲曲對他的話劇創作影響一開始即起於空間與時間處理的思考，特別是戲曲的空間感、空間關係運用與變化的自由，這也是其戲曲哲學落實至話劇的另一重要面向。他認爲戲曲一桌和兩椅，可重構無數的空間關係和空間感，只消改變桌椅關係或方向，便能變化人物身分、心理和人物間之關係。同樣的，他認爲傳統戲曲一桌二椅的運用也是以物質性爲優先，用在表現不同空間的多用功能——代表房間、石頭，甚至曹操打仗的山峰或水漫金山等想像性空間。此多用的空間指涉使一桌二椅的符號意涵，在最初處於不明確，待與表演結合後符號指涉才能確認，惟其指涉仍限於物質性層次。李氏主張應將一桌二椅概念提升到精神和哲學層次，並同樣用於思考表現人的意識時空。他認爲最大的時空自由度是在於，導演能否從寫實空間的表現轉化爲心理空間、再將轉化成意識空間，並在表現意識空間時可超越單一意識時空、展現多重意識空間，包括想像、下意識、前意識等複雜多重精神狀態。¹¹²因此李氏並非僅用一桌二椅來生產戲劇環境的符號指涉，更是要創造人物的多重意識空間。

前文提及李氏在《原野》已實踐多重意識時空並置，後來的靜止戲劇逐漸發展極靜態的場面調度（對他是最自由的）以呈現靜止戲劇的時空感，他將其稱爲

¹¹¹ 林兆華訪問，2012年9月7日。

¹¹² 李六乙訪問，2018年7月18日。

「時間的停頓，空間的延長」和「空間的停頓，時間的延長」，具體意涵是：從戲劇行動來看戲劇時間是停頓的，但卻在空間上呈現人物意識，亦即表面上舞台視覺是靜止的或非常緩慢，但透過演員集中注意力的內化表演，演員（內在）表演的時間和意識仍持續運行。此從他幾個靜止戲劇作品看到類似處理，如《安蒂戈涅》（2012）開場，安蒂戈涅緩慢踱步長達六分半鐘後方開口說話，過程中戲劇行動雖暫停，但仍通過人物在空間踱步和內化表演的存在感，持續展現人物意識；《萬尼亞舅舅》（2015）亦同，第一幕開場原不在場的葉蓮娜慢步繞行舞台四分鐘後，其他人物才開始台詞，這四分鐘裡戲劇是停滯的，但觀眾逐漸感受到行走中葉蓮娜的內在狀態，及其他演員之間營造的氣場；《櫻桃園》（2016）全劇貫穿停頓和緩慢，最經典的畫面是當柳苞芙一家將離開櫻桃園時，她說道：「我要再坐一分鐘」便坐下並凝視觀眾，全場靜止一分鐘，觀眾只能凝視舞台畫面和人物。這種讓戲劇時間外在表現停止，是爲了讓演員專注進入內心意識的自我靜觀，表演上演員須不間斷進行傳達意識的運動，而意識的持續運動卻又延長了當刻的戲劇時間，造成戲劇行動的停頓是爲了創造當下戲劇時間延長的悖論。不僅如此，在柳苞芙與觀眾對視的一分鐘裡，雖然舞台是靜止，卻創造演員和觀眾進入各自意識想像的機會，表演溢出了戲劇虛構世界，因戲劇時間的空白讓觀眾意識到戲劇時間（情節的）、舞台時間（演員的）、真實時間（觀眾的）的同時存在。

（二）李六乙之話劇中國化的內涵及其戲劇觀

繼焦菊隱的話劇中國化主張如「通過形似達到神似」、「虛實結合」、「以少勝多、以多勝少」等、¹¹³黃佐臨之破除生活幻覺的的寫意戲劇觀、¹¹⁴及林兆華藉戲曲全能戲劇概念達到「自由戲劇觀」等之後，李六乙的戲曲哲學可說是提出新的話劇中國化論述。而此新論述與前人的重要差異是，他不僅將戲曲視爲話劇創作的手段和美學來源，也從文化層面提煉內涵以豐富戲曲的哲學理念，再實踐於話劇和戲曲。此爲筆者前文所指，李氏是同時以戲曲和話劇爲本位來思考，並顯現出戲曲和話劇互爲主體的思考和實踐。

戲曲哲學觀念很大程度主導李氏的創作，不同於以往話劇多學習和沿著西

¹¹³ 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷三，頁245-246。

¹¹⁴ 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁269-283。

方劇場各種「主義」(-ism)而發展，戲曲美學在他的創作既是表現手段(方法論)，且又以創作的認識論與本體論在發揮效用。然而李氏此一戲曲哲學認知的產生，卻是話劇長期受西方戲劇重視思想性的影響下產生的結果。此外，筆者過去論文曾說明李氏自中學至今，維持閱讀西方哲學的習慣，西學對他的長期影響和最深刻的部分也在此。我認為李氏戲曲哲學論述的產生應被視為，在話劇中國化下，幾代話劇藝術家一面長期受西方劇場影響，一面深切面對自身傳統，經數十年而產生獨立且高層次的思考，使戲曲和話劇——東方與西方戲劇——在藝術和精神層面，持續深度交融。

這裡也應探討李六乙的戲劇觀。基本上他是從自身創作出發來思考「什麼是戲劇」，對他而言「精神的直觀就是戲劇」。其精神指形而上層面，而直觀是藝術面向，戲劇對他是形成精神直觀的過程(戲劇構成亦包含在內)，此過程同時是：創造、扮演以及表演的過程，而這些都是透過演員直觀地存在空間而成為「可視的」。但其中(不論社會性或歷史性主題)必須有精神性表達，才能呈現人之真實的本質，使其具世界性和宇宙感。戲劇若未表現精神性，則僅是呈現了敘事表象。而人的精神有高度不確定性(包括戲劇中之個體感受、個體之間、個體與歷史間的關係)，惟有透過演員直觀表演(如自我靜觀、凝視與觀看等)，從中挖掘千變萬化和錯綜複雜的可能性，始能展現精神的不確定性及豐富變化，這也讓演員表演能有無窮表現。¹¹⁵

前述《櫻》的分析可看到，要達成此精神直觀，一方面需依靠演員自身在表演當下專注內在意識的傳達，以及與其他演員、觀眾共構現場的交流和氣場；另一方面也從導演創造之靜態場景和削弱戲劇性元素的做法，來突出精神直觀。換言之，「再現」戲劇虛構世界並非李氏的重點，觀眾在其演出裡觀看的，不再是中國二十世紀以來努力以對白、行動與人物性格建構的話劇形態，正如我在另篇文章分析，由於李氏的靜止戲劇沒有鮮明的戲劇行動和不斷變化的形體動作可供觀看，觀眾不會隨情節跌宕入戲，由於戲劇被緩慢、靜止、凝視的場面調度所中斷或延緩拉長，觀者僅能用凝視來回應和感知此精神直觀的傳達，所經歷的是一種「靜止的連續」之目光時間體驗，這種體驗促使劇場成為思索場域，觀看成為沉思冥想，¹¹⁶故引起與一般戲劇非常不同的觀賞內在體驗，我傾向將李六乙的靜止

¹¹⁵ 李六乙訪問，2018年7月23日。

¹¹⁶ 林偉瑜：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視〉，頁64-71。

劇場稱為「沉思劇場」或「冥想劇場」，是一種更接近觀看動態展覽多於戲劇敘事的審美體驗，這也和焦、林之話劇中國化的審美體驗差異極大。但正如前述所分析，李氏創造此種審美體驗在話劇形式上看似前衛，實際這些觀念與手法的內涵卻多從中國古典文論的虛靜觀傳統以及戲曲傳統（定場詩、表演、時空）承繼和轉化提煉而來。

這種不同話劇審美經驗令人思考，是否李六乙戲曲哲學的話劇中國化，使話劇產生深層變化？特別是因為其作品特性和審美經驗，顯現了一種與西方當代劇場「踐行轉向」（performative turn）殊途同歸的現象，即劇場逐漸從導演全然掌控的封閉式作品，轉向更多重視當下「表演」和現場性體驗的典範變遷，這種「表演」（performance）概念越來越不強調戲劇敘事的再現，而日趨重視演出現場的感知與經驗，演員和觀眾之間深刻或多元的交流成為此感知經驗的中心，連帶促使導演將創作權力更多轉移給演員和觀眾。越來越多世界當代劇場導演，從過去以場面調度全力構築封閉虛構世界，漸轉向納入創造演出當下經驗的各種可能，因而出現眾多場面調度傳統與新表演觀念結合的作品與演出。¹¹⁷惟不同的是，西方劇場的踐行轉向很大程度受六〇年代美國行為藝術和表演研究影響，但李氏的踐行轉向卻來自對戲曲與話劇的思考和實踐，從脈絡上說，這是長期話劇中國化帶來的結果。

至此值得思索的是，話劇長期吸收戲曲的觀念和美學，是否使話劇質性產生變化？下面檢視這三代導演之話劇中國化的連續性與變遷，探討長期運用戲曲於話劇創作，是否改變了話劇的質性。

結語：三代導演之話劇中國化實踐的連續性與變遷

承前所知，這三位導演的話劇中國化有共同點與發展的連續性，即他們都將戲曲美學視為尋找當代話劇新表現的重要方式，同時對建構話劇之中國美學主體性的意識也極為明確。從舞台實踐來看，包括戲曲美學的空間虛擬性、時空轉換之簡潔度、表達人物的主觀性（情感和意識）、演員身體表演之外化能力和多重內在表演狀態等，皆是他們著力發展和思考之處，而後世代導演在前世代的實踐基礎上再發展出不同論述和實踐。

¹¹⁷ 林偉瑜：〈場面調度·表演事件〉，頁139-188。

除了共同點與連續性之外，還可從三代導演的理念和實踐觀察到顯著變遷。首先，在其實踐中，戲曲是從作為新表現手段的方法和資源（方法論層次），逐漸被提煉為美學原則與哲學認識（認識論和本體論層次）。這種趨向似乎顯示，在這三位實驗性格強烈的話劇導演的實踐裡，中國話劇演出主體顯現出，從話劇向戲曲美學質性趨近的轉變過程，這或許意味著，在經過一九五〇年代焦菊隱、一九八〇年代林兆華和二〇〇〇年代李六乙等三世代導演、約七十年的話劇中國化實踐，長期將戲曲手段、美學原則與精神灌注與轉化到話劇創作，致使戲曲在話劇創作逐漸佔據美學觀念和舞台表現的主導性，進而改變話劇形式主體的質性，弔詭的是，這三位導演之話劇中國化的戲曲痕跡，卻呈現為代代遞減的趨勢。這種質變或許意味著，經長期中國化而衍化出一種新的、本土中國當代話劇美學，並且與七十年前焦氏建立的北京人藝演劇學派內涵大異其趣，但此一新話劇美學尚未被充分地辨識與探討。那麼，我們該如何認識和界說這種新話劇美學？其意涵又為何？

針對上述提問，筆者以上文分析三代導演之話劇中國化觀念及實踐為基礎，嘗試提出以下對話劇中國化發展的觀察與初步論述。即二十世紀初引進中國的話劇形式主體質性，經長期本土化和受戲曲影響產生以下幾個重要變遷趨向：一、從「對話性（對白）」表述向「敘述性（獨白）」表述的轉變；二、從展現「事件與行動中之人的戲劇」（戲劇行動為核心）向展現「人之情感和內在意識的戲劇」（人之意識為核心）的轉變；三、從「單元戲劇」（單一時空的表演狀態）到「多元戲劇」（多重時空的表演狀態）的轉變；四、從「再現」的戲劇到日益增強的「踐行」性質表演的轉變；五、從「外化」表演的感官取向之戲劇，轉向表演「內化」的精神（意境）取向之戲劇的轉變。

第一與第二的轉變，前文作品分析已清楚說明，不再贅述，下面主要論說第三、四、五點。首先是從「單元戲劇」向「多元戲劇」的轉變。單元和多元戲劇是借自林氏之語，他稱斯氏體系是單元的表演狀態（演員追求成為人物），戲曲演員則是多元化的存在狀態（既是人物、又是演員、也是旁觀者）。這種表演的單元與多元狀態，會直接影響舞台時空的單元與多元。林氏認為單元表演一次僅表現單一戲劇時空，若劇本具多重時空，體系演員僅能從一個時空再轉到另一個時空，或跳脫出人物回到演員身分。但若演員表演能進入多元狀態，便能實現多元時空並置，包括表現戲劇世界、創造分裂或並置多重的意識時空、和呈現演員的現實時空。

筆者從三代導演的實踐觀察到，他們是逐漸從單元戲劇朝向多元戲劇的發展。焦氏時代的話劇，總體以寫實戲劇為依歸，劇本及表導演旨在呈現單一戲劇時空世界。但在《蔡文姬》已悄悄產生變化，焦氏雖奉體系為圭臬，但其從戲曲挪用來表現人物內心的獨白、內心外化的身段動作及龍套演員運用等手段，卻在寫實話劇的單一戲劇時空中，同時開闢了人物（抒發）內心時空的作法（即便單一戲劇時空及敘事仍是主體）。至林、李，表現多元時空已成為他們多數作品的特徵。林氏藉由人物的意識流和多重意識的並存，使單一戲劇時空衍生多種時空（想像、回憶、戲劇現實交織和並置），讓演員搓破第四面牆揭露表演當下時空，舞台呈現多元時空的狀態。李氏承繼林氏對多重意識時空表現的探索，並變本加厲，不惜弱化戲劇敘事，透過場面調度裂解戲劇時空使其繁複增生，尤其是演員的靜觀表演能自如轉換人物意識時空，在其較基進的作品中，人物意識雖與原劇精神相關，但外部表現相當大脫離了原戲劇敘事。這裡不禁要問，既然林、李經常弱化劇本敘事和打破戲劇虛構世界，為何還要採用劇本（特別是經典劇目）和戲劇虛構世界？筆者思索，劇本和戲劇虛構世界其實對林、李至關重要，若無戲劇時空，導演文本便沒有可對話和可供打破的對象，也無法藉它創造複雜的多元時空。

再者，和焦、林、李的作品趨向多元時空相關的是，他們的實踐也呈現從「再現」戲劇到日益增強的「踐行」性質表演的變化。這裡先借西方劇場的踐行轉向作一說明。七〇至八〇年代以來西方劇表的表演（performance）觀念受行為藝術和踐行轉向的影響而產生轉變，簡言之，是日趨降低表演作為「再現」層面（特別是戲劇虛構世界）的投注，而著力在表演的體現（embodiment）過程，尤其重視表演的現場性、在場、表演者／演員的身體實踐、表演與觀眾的互動、觀眾的感知，以及表演在體現中的自我指涉和構成現實（即顯露出表演當下現實）等層面。這種（表演）自我指涉的踐行現實，打開了過去強調「再現」之戲劇演出的封閉文本，進而發展多文本層次，使表演者可表現的面向和觀眾可感知的面向變得複雜與多元。這種突出踐行美學的表演，正如費雪-利希特（Erika Fishcer-Lichte）所言，觀眾對表演的審美感知，其首要順位是「存在／在場／presence」之現象存在的意義，其次才是「再現／虛構／fiction」之人物構成和虛擬世界的符號意義。同時，觀眾的觀賞是在不同的感知模式間擺盪，感知過程是動態的，意義的創造非但不是單一的、也難以預測。在鮮明踐行性質的演出，創作者不僅

不以封閉文本控制意義的傳達，甚至從構作上促進動態感知的活躍性，¹¹⁸這使演出表述行為本身的重要性，大於它所「再現」之物。

焦、林、李的實踐也能看到這種踐行性質日益增強的趨向。焦氏挪用大量戲曲程式於話劇表演，不僅強化演員表演的現場性和身體實踐，也不免讓演員身份從戲劇虛構世界裡被凸顯出來，當觀眾看蔡文姬（朱琳扮演）在劇中面臨選擇兒女或歸鄉的兩難，同時也注意到朱琳表現戲曲身段和戲曲化唸白的功力，雖然這是戲曲表演的固有特性，但此特性卻是斯氏體系極力隱藏的，只讓觀眾看到人物而非演員、進入幻覺而非意識到現實。至林氏，其導演雙重結構不只再現戲劇世界，也要呈現導演意念文本，此有賴演員維持「敘述的表演」狀態，使表演有展現雙重／多重結構的能力，這比焦氏時代減弱呈現戲劇世界和更提高演員現場性的要求，如《建築大師》將人的意識瞬間和演員的敘述表演作為表現核心時，雖原劇未被解構，但其規定情境也未被充分展現，演出高度集中在濮存昕的表演體現過程。及至李氏，則明顯弱化戲劇世界，讓演員在表演當下專注於自我靜觀以達成他想傳達的精神直觀，「再現」戲劇世界已非演員和場面調度的首要任務，演員專注創造舞台上的氣場、彼此間和與觀眾間的交流，觀眾僅能透過在場的所有視覺符碼、舞台空間、演員表演，自行沉思的可能意涵，觀眾從演出當下所獲之審美感知和意義，實更甚於戲劇敘事。

從三位導演作品的變遷趨勢來看，可以說愈後面世代導演，劇場演出的重點越接近現場即時的表演，越不適合作為描繪戲劇虛構世界的符碼來欣賞。這種改變似乎與當代西方劇場的踐行轉向殊途同歸，但實際又與西方之踐行轉向有顯著差異，其一是他們並未像西方許多踐行表演，徹底取消或解構文本、告別再現與全然轉向當下現實，原因恐怕是筆者前述，戲劇時空仍是他們創造多元時空的基礎。其二，西方當代劇場的踐行轉向主要受美國行為藝術和表演研究影響，但這三代導演的踐行轉向卻是來自長期吸收戲曲所致，尤其當我們考量場上藝術和演員的體現過程，原即是戲曲演出的核心，便不難理解這三代導演在長期援用戲曲作為話劇創作的的方法論，不斷注入戲曲美學的結果，便是導致話劇主體的質變。

最後一點，恐怕是這些變遷裡最重要者。前文提及焦、林都借鑒戲曲的豐富

¹¹⁸ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, eds. Minou Arjomand and Ramona Mosse, trans. Minou Arjomand (London & New York: Routledge, 2014), pp. 18-19, 40.

外化手段和身體表現力，如焦氏以戲曲作為實現斯氏形體動作方法的途徑，演員表演挪用戲曲動作來表達人物內心情感；林氏早期以現代舞和西方身體訓練，探索戲曲景在演員身上的表現力，但後期在表演上趨向內化而少用形體動作，場面調度漸偏靜態；李氏則甚少以身體為表現語彙，二〇〇六年起其靜止戲劇專注於演員表演的內在狀態，演出靜態而緩慢。綜合來看，這三代導演約七十年的本土化歷程，戲曲對話劇表演方法的影響是呈現從「外化」表演轉至表演的「內化」。

此一從「外」向「內」的變化，似乎代表演員的外在形體表現，對他們的重要性日益降低，此一趨向意味著什麼？筆者多年研究中國當代話劇始終有一疑惑，即日本、臺灣、香港、新加坡等地，因二十世紀下半受西方前衛劇場影響甚鉅，身體表現成為其當代劇場創作的重要特徵和資源，但總體中國當代話劇的身體表現發展相對微弱。特別是，除了文化上戲曲原具有豐富的身體傳統，八〇年代中國實驗戲劇運動也深受梅耶荷德和果陀夫斯基等身體觀念影響，林氏更是重要試驗者，他不僅推崇梅耶荷德、還引入果陀夫斯基的訓練，李氏成長於八〇年代，也曾短暫試驗形體創作，但他們後來逐漸捨棄身體作為創作資源，此又為何？

中國八〇年代西方現代主義的引入者和實驗戲劇的重要奠基人——高行健，在〈京華夜談〉（1987）論及東西方戲劇與文化的差異時，其觀點相當程度回答筆者的疑惑。高行健談到現代中國人與西方文化的關係時，認為東方人會以東方人的方式消化西方文化，正如西方人以西方的方式來消化東方文化，由此「做出來的東西骨子裡總也浸透了西方精神」，但他指出西方劇場「真正明白東方表演藝術的西方戲劇家差不多總是把追求真實感作為他們的表演的最高任務」，即便是像果陀夫斯基這類並不建立幻覺劇場、但強調劇場性的藝術家，在表演上「都企圖喚起最大限度的真實感受。我說這是一種感官的戲劇。」¹¹⁹他也談及深受東方戲劇影響的彼得布魯克，在其巴黎的劇場特意覆上泥土，讓演員赤腳感受身體和泥土的接觸感，但高行健認為在他這樣的東方人看來：

要緊的並不是這種感官上的觸覺，而是內心達到的境界。而這種境界我稱之為禪狀態。我以為禪宗拋掉了它的宗教內容，就其精神狀態而言，是進

¹¹⁹ 高行健：《對一種現代戲劇的追求》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁209-210。

入藝術創作的一種最佳狀態。¹²⁰

相較於傳統戲曲，二十世紀初引入的西方寫實話劇，不僅在主題和內容上有強烈的現實感，形式上也更著重創造物質性與感官取向（如布景燈光）的劇場效果。至二十世紀下半葉重視劇場性或非幻覺的表演，所追求之真實感、感官刺激、和發展的劇場物質性手段，不僅不亞於、實際更甚於寫實戲劇。然而在二十與二十一世紀之交，話劇中國化的代表性導演卻日益朝向簡約、精神性的劇場表達，高行健此番言論較合理地解釋了，這三代導演的話劇中國化歷程為何逐漸從「外」轉向「內」的原因。換言之，他們的創作越來越朝向以「悟」的藝術感受和強調精神境界／意境，而日益遠離物質、感官層面之真實感的表達，這尤其展現在林兆華和李六乙的作品上。實際上這兩位導演均受到禪宗和佛教思想的影響，¹²¹惟此影響更多展現為美學層面，正如高行健所言，是一種去除宗教內容的禪狀態。但筆者不認為東西方藝術家以各自文化來消化對方文化，是一理所當然之事，因為並非所有吸取西方文化的東方人，都能自覺地以自身文化精神消化西方文化，更遑論當代東方人恐因長期西化，早已失去東方文化的知識與感覺。

溝口雄三的提醒使人警惕，他把研究國外或不斷把國外情報輸送到本國作為謀生手段的行為稱之為「吃外國飯」。他認為更為要緊的並非是情報的真實與否，而是情報為了什麼目的、輸送的脈絡以及應思考吃外國飯者的主體行為立足點問題，否則「即使對於對方的了解再精細，其實仍然是什麼都看不到、什麼都得不到的。」¹²²此一提醒，無論在學術、文化傳播、跨文化和藝術創作都非常重要。過去一百多年亞洲全方位學習西方，在這種傳遞和接受西方「情報」過程中，若缺乏自身的文化主體思考，將無力轉化和生產新的本地知識，易落入無意識的複製。高行健的談話反映出其具有清楚的文化主體意識，我們在焦、林、李的創作也能看到這種文化主體意識在作用，故能經由他們骨子裡的東方精神和傳統美學資源，將原有感官取向的西方話劇質性，逐漸轉變為精神／意境取向戲劇。

李六乙在回答其話劇中國化創作上的思考，頗契合本文結論。他認為自己的創作「……回應的目的實際上是對西方戲劇的一個變異和改變……變異是在於把

¹²⁰ 同上註，頁179-180。

¹²¹ 林兆華在諸多訪談提到禪宗對他的影響，李六乙的訪談和諸多作品亦顯現佛道思想傾向。

¹²² 引自〈關於知識共同體〉（溝口雄三與孫歌的對談），孫歌：《遭遇他者：跨文化的困境與希望》（北京：北京聯合出版社，2020年），頁256-257。

西方的戲劇變成一個亞洲的戲劇，或者一個東方的戲劇。」這種轉變後的戲劇已將原有的西方戲劇傳統方法、概念模糊化了，因此他期望：

真正看到的是從形式上面、從方法上面超越本土化以後的自己的戲劇，不是西方的戲劇，不是純粹本土化的戲劇，是建立起另外一個戲劇樣式了……它一定是一個新的東西，基因都要變……可能是屬於是中國的，可能屬於亞洲的，可能屬於東方的……。¹²³

¹²³ 李六乙訪問，2018年7月23日。

一九五〇年代以來三代導演的話劇中國化實踐之連續性與變遷

——以焦菊隱、林兆華、李六乙為例

林偉瑜

國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

西方話劇（spoken theatre）形式的本土化是二十世紀亞洲劇場的共同現象，也是跨文化劇場在亞洲顯現的主要樣態之一，即亞洲戲劇工作者將本土傳統劇場、美學、文化元素融入話劇之劇本、導演、表演等創作中。在東亞國家，中國應是最早「有意識」將西方話劇形式進行本土化的國家，「話劇中國化」（中國話劇界習稱「民族化」）不僅是國家文藝政策方向和話劇史的書寫核心之一，實際發展的舞台實踐和理論亦相當可觀。在舞台實踐上，話劇中國化雖在二十世紀上半開啓，但較成熟的實踐始見一九五〇年後迄今，導演是關鍵實踐者，他們試圖將傳統戲曲、說唱藝術及本土美學轉化到話劇創作，當中有重要建樹者又以實驗性格鮮明的導演為主。

中國戲劇評論家童道明曾將焦菊隱的《茶館》（1958）、林兆華的《狗兒爺涅槃》（1986）、李六乙的《北京人》（2000）稱為北京人民藝術劇院歷史上話劇中國化的三個里程碑。雖然童道明未明確說明「三個里程碑」的內涵，但此說法隱含了界定話劇本土化在三個歷史階段（十七年、新時期、新時期後）及其所獲得之成果。特別是這三位導演同屬一個劇院，彼此有重疊時期，承繼關係明確，可說是考察一九五〇年代以來話劇中國化及其美學內涵之連續性和變遷的合適案例。

本文試圖以北京人民藝術劇院的三代導演——焦菊隱、林兆華、李六乙——的舞台實踐為例，探究戲曲運用話劇的觀念和具體實踐，了解話劇中國化歷經數個世代所發展的美學內涵以及當中的差異、連續性和變遷。在分析中筆者也將探

問，這三代導演各自的戲劇觀（主要指話劇）與其運用戲曲觀念的關係為何？而在他們長期、連續援用戲曲作為話劇創作的「方法論」，不斷地注入戲曲元素和美學於話劇創作中，是否造成原有之話劇主體產生質變？若有，質變內涵又為何？結論將綜析此三代導演實踐所展現的連續性和變遷趨向的觀察，並提出話劇中國化的新研究論述。

關鍵字：話劇中國化 戲曲 焦菊隱 林兆華 李六乙

The Continuity and Transitions of the Sinicization of *Huaju* by the Three Generations of *Huaju* Directors since the 1950s—the cases of Jiao Juyin, Lin Zhaohua and Li Liuyi

Wei-yu LIN

Associate Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

The indigenization of Western spoken theatre in Asian theatre has been a common phenomenon and one of the principal manifestations of its cross-cultural theatre from the twentieth century up to the present. In this context, Asian theatre practitioners usually integrate local traditional theatre techniques, aesthetics and cultural elements into the creation of spoken theatre. Among East Asian countries, China's spoken drama/theatre (*huaju*) practitioners, starting from the 1920s, were perhaps the earliest to consciously apply Chinese traditional theatre (*xiqu*) in *huaju* creation. Over the course of the twentieth century, the “sinicization of *huaju*” (referred to as the “nationalization of *huaju*” by *huaju* practitioners) has not only been encouraged by the Chinese Communist Party's arts policy but has been highly valued in *huaju* history. Throughout this period, *huaju* practitioners had accumulated rich stage practices and theories. However, more mature stage practices did not emerge until the 1950s, driven by directors, particularly those exploring experimental approaches, who sought to refine *xiqu* aesthetics into *huaju*'s expression.

Renowned *huaju* critic Tong Daoming, once identified Jiao Juyin's *Tea House* (1958), Lin Zhaohua's *Uncle Doggie's Nirvana* (1986), and Li Liuyi's *Peking Men* (2000) as the three milestones of *huaju*'s sinicization. Although Tong Daoming did not explicitly explain his comment, it implicitly outlines the three historical stages: the seventeen years, the new period, and the post-new period of *huaju*'s sinicization, along with their respective achievements. Notably, the three directors are affiliated with the Beijing People's Art Theatre, highlighting the clear lineage that makes them ideal for an in-depth examination of the sinicization of *huaju* since the 1950s.

This article aims to study these three directors and their works to delve into the concepts, stage practices, and aesthetics associated with the sinicization of *huaju* across three successive generations. Furthermore, it seeks to investigate the continuity and changes in this developmental process. The paper also addresses a crucial question that, after a prolonged period of integrating *xiqu* into the creation of *huaju*, has sinicization of *huaju* resulted in a qualitative transformation? By analyzing the works of the three

directors, this study aims to contribute to a discourse on the sinicization of *huaju* and draw insightful conclusions.

Keywords: Sinicization of *Huaju* *xiqu* Jiao Juyin Lin Zhaohua Li Liuyi

徵引書目

- 于是之、田本相、童道明等編著：《論北京人藝演劇學派》，北京：北京出版社，1995年。
- 中國戲劇編輯室：〈中外戲劇家真摯的交談〉，《中國戲劇》1956年第4期，頁34-35。
- 王元化：《文心雕龍講疏》，上海：上海古籍出版社，1992年。
- 王潤：〈復排話劇《蔡文姬》蘇民徐帆為臺詞各不相讓〉，《北京晚報》，2007年2月6日，<https://yule.sohu.com/20070206/n248070244.shtml>，讀取日期：2022年3月5日。
- 白瀛：〈新版《北京人》：北京人藝的第三個里程碑〉，見新華網，2006年5月14日。<https://news.sina.com.cn/o/2006-05-14/22158923151s.shtml>，讀取日期：2022年8月23日。
- 朱穎輝：〈張庚的「劇詩」說〉，《文藝研究》1984年第1期，頁73-84。
- 呂雙燕：《中國話劇表演史論：民族表演體系的探索與構建》，河北：河北人民出版社，2009年。
- 吳毓華：《戲曲美學論》，臺北：國家出版社，2005年。
- 林兆華：〈雜亂的導演提綱〉，《藝術世界》1986年第2期，頁2-4。
- _____：《導演小人書：全本》，北京：作家出版社，2014年。
- _____：《導演小人書》，武漢：長江出版社，2014年。
- 林偉瑜：訪問林兆華，2002年11月19日、2004年6月29日、2005年8月8日、2012年9月7日。
- _____：〈雙重結構的劇場美學——析論林兆華的話劇作品《趙氏孤兒》〉，《香港戲劇學刊》2005年第5期，頁65-78。
- _____：〈「怎麼說」·「說什麼」·「說是什麼」——中國當代劇場導演林兆華的導表演美學〉，《戲劇學刊》第11期，2010年1月，頁269-327。
- _____：訪問何冰，2012年8月22日。
- _____：訪問鄭榕，2012年8月22日。
- _____：訪問李士龍，2012年8月29日。
- _____：訪問徐昂，2012年8月31日。
- _____：訪問李六乙，2018年7月16、17、18、21、23日、2019年8月2日（信件）、2022年6月15日（線上）。
- _____：訪問苗馳，2019年3月8日。
- _____：訪問盧芳，2019年3月8日。
- _____：〈多重意識的戲劇時空與表演——李六乙「純粹戲劇」及其《原野》之表演分析〉，《戲劇研究》第24期，2019年7月，頁69-116。
- _____：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視——從《萬尼亞舅舅》與《櫻桃園》看李六乙的「靜止戲劇」〉，《戲劇研究》第27期，2021年1月，頁37-86。
- _____：〈場面調度·表演事件——歐陸劇場表演分析的兩大取向及其侷限〉，《戲劇研究》第30期，2022年7月，頁139-188。
- 高行健：《對一種現代戲劇的追求》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 孫歌：《遭遇他者：跨文化的困境與希望》，北京：北京聯合出版社，2020年。

- 〈堅守良知，人藝就有未來〉，見光明網，2006年3月9日，<https://news.sina.com.cn/c/cul/pl/2006-03-09/06009301941.shtml>，讀取日期：2022年7月11日。
- 鄒紅：〈中國話劇受西方戲劇的影響及其回應——兼談後焦菊隱時代的北京人藝〉，《戲劇文學》2007年第3期，頁4-11。
- ：《作家·導演·評論——多維視野中的北京人藝研究》，北京：文化藝術出版社，2008年。
- 馬戎戎：〈人藝之亂〉，《三聯生活周刊》2006年第9期，<http://old.lifeweek.com.cn//2006/0321/14718.shtml>，讀取日期：2022年3月5日。
- 許強：〈論話劇《蔡文姬》對民族演劇體系的探索〉，《戲劇理論縱橫》2015年第2期，頁41-44。
- 《探索的足跡》編輯委員會：《探索的足跡——北京人藝演劇學派國際學術討論會論文集》，北京：中國戲劇出版社，1994年。
- 焦世宏、劉向宏：《焦菊隱》，北京：中國戲劇出版社，2007年。
- 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷一、二、三，北京：文化藝術出版社，2005年。
- 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
- 黃鍵：〈現實主義與民族形式：二十世紀五六十年代的戲劇觀念之內在衝突與妥協〉，《福建藝術》2018年第7期，頁9-15。
- 鈴木忠志：〈看不見的身體〉，《演劇人》季刊第8號，2001年10月15日，頁8-12。
- 鄭榕：《鄭榕》，北京：中國戲劇出版社，2009年。
- 趙起揚：〈實驗：排練話劇《虎符》引起的一場爭論——我在北京人藝工作二十五年散憶之三〉，《新文化史料》1994年第1期，頁39-47、60。
- 劉章春編：《〈蔡文姬〉的舞台藝術》，北京：中國戲劇出版社，2007年。
- 厲震林：《實驗話劇導演人格研究1987-2004》，北京：文學藝術出版社，2014年。
- 蘇民等編著：《論焦菊隱導演學派》，北京：文化藝術出版社，1985年。
- Balme, Christopher. "Beyond Style: Typologies of Performance Analysis." *Theatre Research International* 22.1 (March 1997): 24-30.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*. Eds. Minou Arjomand and Ramona Mosse. Trans. Minou Arjomand. London & New York: Routledge, 2014.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: theater, dance, and film*. Trans. David Willams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

