

源國林

界世的術藝劇默

發觸的出演劇默「朵瑪與諾碧」國法

三、卓別林與馬榭馬叟的默劇淵源

西元一五七六年，史卡拉（Flamino Scala）帶團到法國演出默劇藝術，特別是「即興喜劇」許多傳統的姿勢與角色，如哈勒坤（Harlequin）一時成為廣受歡迎「家喻戶曉」的寵兒。

一八一一年，一個流浪的雜耍家班到了法國，這一家班的一個兒輩戴布洛（Jean Gaspard Debureau）後亦在廟集帶班演出，就是他，細緻地創造出抹白臉、害相思的比爾（Pierrot），永恆的尋求者。這一丑角就是卓別林的夏何洛（Charlot）與馬榭馬叟的畢璞（Bip）的原型。

第一次世界大戰後，法國大戲劇家柯伯（Jacques Copeau）在老哥倫比亞學校（the Vieux-Columbier School）調教出一都林（Charles Dullin）、戴克魯（Etienne Decroux），後戴克魯與他的高足巴侯（Jean Louis Barrault）發展出現代默劇的第一支生力軍，巴侯後來更獨樹一格，創造出第一種真正道地的默劇（mimodramas）。碧諾與瑪朵即出自戴克魯的門下，馬榭馬叟（Marcel Marceau）也是戴克魯的都林學校出身。

馬榭馬叟創造出了戴紳士帽、拈紅花、塗白臉、長長褲的默劇獨角——畢璞；而卓別林則創造出了夏何洛這個人物，貫串一系列的默片演出。馬榭馬叟認為在短短幾小時之內，要

呈現人類的本質是不可能之事。他指出：

「畢璞這角色歷經了好多年的變化，觀他怎麼演變實在饒有意味。不錯，我是試圖將人類的本質傾注到畢璞身上，但如果我已全然成功，那就再也沒什麼好談的了。」

但我認為，在畢璞的『年輕、老年、與死亡』中，我是達到了部分成功的境界。那個劇目呈現愛與恐懼與死亡。一切其他的都是環繞在這些真理的情境而衍用出來的。

畢璞乃各種民族、宗教、國家的人民的聚凝品，他的靈魂是無界闕限制的。笑與感情乃普遍性的語言。畢璞，我的化身，不單只是引望幽緲的天上，他更直視人的內心世界。」

我們知道，卓別林的夏何洛就如一般人一樣，歷經生長、變化、與衰老的過程，復自人物層次超越而為夏何洛神話的生動傳奇。

一九一七年的許多默片，卓別林的夏何洛都以趾高氣揚、清閒自得的沒落貴族出現，帶着象徵高雅自負的手杖，蓄着暗示出自滿之情的唇鬚；後來為一般所鍾愛失意落魄的流浪漢，則混合了沒落紳士與流氓（流浪漢）的雙重性格。

第一代的夏何洛，暴躁、虛榮、殘忍，人格意識尚未成熟，自私傾向的道德缺陷便盡量表現於肯定外在自我，肯定本能，而非肯定內在自我，超乎本能的情操。

幾經折磨，夏何洛不得不回歸自己，深刻反省，開始逐漸塑造一個靈魂，一顆心。「生命神秘的深處必有一樣東西存在，可憑以解脫人生的枷鎖。此物妙力無窮，但幽微難測。」「每人都欲成為衆人之王，或更上一層，為神。」至少，夏何洛有意「接近神」，肯定心中的神性與自我的天性自然。

到了一九二七年左右，夏何洛要塑造兩個形象，一是夏何洛——耶穌，「強調剛氣，揚

棄忍辱，堅持萬衆之上的特質」，是尼采式的超人「耶穌」，而非耶穌本身的耶穌。另一個是不曾死在聖艾倫島的「拿破崙」，是和平主義者，爲全世界的和平，逃出囚身的海島，潛回法國，準備來一次暴力政變。但傳來島上的拿破崙死了，從此，大家相信真正的拿破崙死了，拿破崙不能再活動，一切計劃付諸東流，終至抑鬱而死。他的遺言寫道：「是我的死訊，殺害了我……。」

最後，夏何洛的影子溶入「舞台生涯」中的卡維若，卡維若具現了卓別林的犧牲精神：「偉大的卡維若，可以比美中世紀的荊冠耶穌像。受盡屈辱、嘲弄、鞭笞，鮮血汨汨流在他爬滿淚水、痰液的臉上。但透過這些凌辱，以無比的勇氣與尊嚴，超凡入聖。」

「卓別林的藝術，力圖透過一個想像的人物探究存在的本質：真實的生命與想像的軀體構成夏何洛，一個貢獻自己博宇宙之娛的丑角，解脫痛苦唯一有效的工具，就是假面具。演員在此發現了他存在的最深奧的意義，因爲他化解了毀滅人類的恐怖力量，而爲其所用。在一個與我們相近的世代裏，人們不約而同地在公衆節慶場合（集會、節日、比賽……等等）力求解脫逼人的壓力。因此，演員這種原型角色便極受歡迎。這樣，羣衆在小丑救世主身上找到摧毀他們黑暗衆神的力量。」

馬樹馬更曾夫子自道地談及了他的默劇藝術與卓別林「默片藝術」的淵源與不同之處：「我的藝術是一種令人難以捉摸的藝術。它使抽象的具體並使具體的抽象。也就是，使不可見的可見而使可見的不可見。可是默片的製作者則環以道具、實景、與真人；在我的獨角默劇裏，我不能環繞在風格化道具與實體的人之中：那單只是幻覺本身的藝術。」

如果卓別林與基頓換爲劇場中的默劇演員，他們可能也會按我演出的方式演出。在

他們的時代中，他們自有他們自屬的技巧，混合了芭蕾舞、雜耍、與劇場上心理表現的表演。起初，我在心理與軀體的把握上與他們有相當的淵源，但浸淫久之，我越發需要與他們採取距離，並創造出我自屬的作品與風格。

我根本不是個傳統的默劇演員。出於需要，我創造了某些全新的東西。我們並不十分清楚古代默劇演員怎麼個演法。精確的演出指示從未記錄下來，所以，每個新一代的默劇演員都必須靠自己創造他們的演出風格。音樂家則幸運多了——溯自遠古之時即有樂譜記錄流傳下來，以至於今；當然，我們現在也可以透過影片與錄影帶錄下現代風格的典範之作，可供後代的默劇演員觀摩與研究之資。

我循兩個途徑去發展我的風格。其一，是風格化的啞劇（pantomime du style），在觀眾跟前演出默劇動作的各種可能性，例如逆風而行，上下樓梯，拔河等等。那就是跟戴克魯學默劇的基本訓練——這些元素一代代地傳了下來。但之後我以諷刺體裁創作了幾部新戲，如「考驗」、「籠子」、「創世紀」等等。這發展出新的動作範疇，與卓別林及基頓沒有任何關聯。

我的演出的第二個部分即『畢璞』這個角色，他並非一個不朽的人物，也非樹、石頭、或魚的象徵，他是個有生有死的人，有時佔上風，大多數時間則老是被打敗。他是個下階層的人物。就這一點上，我與卓別林最接近。畢璞有感而發。每個人也知道他的感與發的方式。這正是我自成一格的藝術。」

至此，我們可以說，「碧諾與瑪朵」來華所作的這次演出，有的係屬馬樹馬叟所說的第一個途徑，尤其是第一、第四、第七個節目，那是基於啞劇的基本動作排比出來的；至於其他節目，則呈現「碧諾與瑪朵」自身的風貌與創意，其特色不在人物的創造而是意境的凝聚

。故而她們說：

「很多人以為默劇就是憑空做出像真有東西一樣的動作來引人發生聯想，有如變戲法一般地使人產生想像中的情景與世界；這些人是對的，但是，除此之外，默劇還有『別的』，那些『別的』才是關鍵所在，炫耀技巧不算什麼，我們的抱負在於感覺、傳達那不能用言語表達及透視的神秘在內，那令人戰慄、震撼的永恆。」

她們的抱負也就是她們默劇藝術的特色與境界。在精神上與卓別林的夏何洛、馬樹馬叟的畢璞之探索人性的本質與內在的深邃性是息息相通的，但她們並不模仿誰，而走出自己的路來，難怪她們有充分的自信談她們的抱負——傳達神秘的內在，令人戰慄、震撼的永恆。

四、默劇藝術發展途徑的相依與獨立

有人說：「看碧諾與瑪朵的表演，突然時光帶回童年，卓別林，勞萊與哈台，格羅細小提琴的哀切之音，小滴子的大鞋子，不管什麼時空，所有的丑角們全湧回來了。」何止如此，自即興喜劇的「哈勒坤」、戴布洛的「比爾」、卓別林的「夏何洛」、馬樹馬叟的「畢璞」，丑角的傳統總是薪火相傳，且各具迴映時代精神的內涵。

默劇來自即興喜劇與雜耍家班的家傳中，經幾位默劇家傾注生命力的發展，終至由附庸蔚為大國，成其獨立、自我完足的舞台形式與表演體系。到了今日，默劇更「江海不拒細流

乃成其大」，舞台上的一切媒介皆備於默劇，皆可爲其所用，從而成其具有吸融性的集成之美。

馬謝馬叟說得好：「以古典舞蹈爲例，那是希臘、羅馬文化的產物，那不是東方的，與中國或日本的傳統無關。但現代舞就不同了，它包含了古典文化的某些層面，但它也可以包含黑人文化，印地安文化，乃至各種文化的要素。所有這些文化都被納入了『現代舞』的內涵裏。那正是我在默劇藝術中所從事的。」這種自相依的地位而獨立發展，復自獨立性格的塑造到吸融性的發展，也正是碧諾與瑪朵從事的。

這次「雲門舞集」遠征美國，演出的節目之一「渡海」，獲西方舞評記者作如下的評論：「乍看如一羣表現派的舞者，實則是平劇裏象徵手法的運用，以默劇的形式傳達渡過洶湧大海的緊張。」但林懷民一方面接受新觀念，一方面却排斥默劇的學說，舞作充分利用精心設計的佈景和服裝（其他劇碼）。這就是自言「好偷兒」的林懷民，他在建立自身的表演特性時，取的是融合的風格與會通的途徑，但如果捨却了「薪傳」舞劇背後的精神命意，則「渡海」的深刻處又在那裏呢？在技巧上與形式上，林懷民指出：「我們不能算是美國現代舞系的一支，我們的舞者接受瑪莎·葛蘭姆技巧、芭蕾和平劇動作訓練，但衍生出新的面貌和變化來。」他之否認是美國現代舞系的一支，就如碧諾與瑪朵之否認她們的默劇有現代舞。這其間的奧妙就在於自身是否找到了自屬的方向與風格，是否具備了獨立的藝術性格，果如其然，再回過頭來，則萬物皆備於我，左右均可逢源，無入而不自得。

我們知道，我國平劇表演體系中，着重做工的劇目容含某種默劇成份的所在多有，如「拾玉鐲」、「貴妃醉酒」、「小過年」、「挑滑車」、「金山寺」等等，但其中的默劇成份是相依於平劇演出體系的一個環結，尚受到唱腔、舞蹈、詞白的限制。但這一相依的默劇成

份當初是民間百戲雜伎經過吸融與運用而來的，這一珍貴的傳統形式與各流的家傳值得有心人去加以挖掘，做為建立自身表演特色的取借之資，林懷民之為「好偷兒」就是這麼來的。

國內目前的演出活動具有實驗性質而不從高度形式化的劇場傳統出發的有「耕莘實驗劇團」，他們自美國實驗劇場引入了「即興」創作的發展程序，與「碧諾和瑪朵」在設計默劇之前，並非先去尋找新的觀念，而是「自素材之流，雜亂無章的世界中，提煉純然的動作，然後在即興出時，明朗流露而出」實有相近之處。他們演過一齣「包袱」，完全以肢體具現了「腳鐐與手梏」式的包袱，出退場間構成一無可推脫的環結，足以感人發人。但願那不是水漂兒打過的粼粼微波，而為透視傳統、凝煉新境以資自我印證的起點。（下）

參考書目與評論

- 1、「馬樹馬叟：默劇大師」"Marcel Maceau: Master of Mime" by Ben Martin, Paddington (U. K.) Limited, 1978。

- 2、「卓別林的電影藝術」，戎·米提原著，杜讚貴譯，志文出版社新潮文庫，民國六十八年十一月出版。

- 3、「中國百戲雜伎發展小史」，俞大綱遺著，中國文化學院戲劇系國劇組出版「中國戲劇集刊」第一期，頁六——二十五。民國六十七年十二月創刊。

- 4、「雲門舞集在美國——一次藝術的遠征」，黃寤蘭輯譯，民國六十八年十月二十九日聯合副刊。