

法國當代舞台上的易卜生

楊莉莉

國立臺北藝術大學戲劇學系副教授

摘要

論及易卜生 (Henrik Ibsen) 在當代的演出, 學者經常忽略了法國。事實上, 從薛侯 (Patrice Chéreau) 執導《培爾·金特》(*Peer Gynt*, 1981) 開始, 法國重要導演如米蓋爾 (Jean-Pierre Miquel)、拉薩爾 (Jacques Lassalle)、法朗松 (Alain Françon) 等, 以及羅馬尼亞導演品梯力埃 (Lucian Pintilie)、英國導演華納 (Deborah Warner)、瑞士導演邦迪 (Luc Bondy)、波蘭導演波蘭斯基 (Polanski) 等, 均曾受邀執導易卜生。在此同時, 新一代的導演亦陸續跟進, 易卜生愈演愈盛, 彷彿是我們同時代的人。本文回顧易卜生的劇作如何被引進法國? 為何引起誤解? 釐清當代表演易卜生劇作的主要潮流, 重點將置於 1980 迄今的表演現況, 從導演對劇作的詮釋、與當代社會的連結, 以及演技、舞台與燈光設計等層面, 析論演出的當代意義。現任職於「柯林國家劇院」的布隆胥韋 (Stéphane Braunschweig) 五度導演易卜生劇作, 每齣戲均展現新象, 啓人深思, 為研究的焦點。

關鍵詞：易卜生、《玩偶之家》、布隆胥韋、《海達·蓋卜勒》、《羅士馬山莊》

2009～2010 年度，巴黎最熱門的劇作家，出乎所有意料之外，非易卜生（Henrik Ibsen）莫屬。單是他的《玩偶之家》就有五齣新製作，¹ 盛況前所未見。2009 年秋季，由「柯林國家劇院」（le Théâtre National de la Colline）打頭陣，新任總監布隆胥韋（Stéphane Braunschweig）執導的《玩偶之家》，與另一齣易卜生名劇《羅士馬山莊》（*Rosmersholm*）同時推出。兩戲輪流搬演，相互對照，轟動了巴黎戲劇界。據《世界報》（*Le monde*）報導，首演當天的劇院被觀眾擠得水洩不通，是巴黎劇壇多年未見的盛況（Darge 2009）！可見巴黎觀眾對這位時下最被看好的中生代導演入主首都的國家劇院，² 抱持高度的寄望。另一方面，也可能出自於法國觀眾對於易卜生的好奇。

事實上，進入二十世紀下半葉後，易卜生已逐漸為法國劇場所淡忘。然而，在過去 30 年間，易卜生叱吒德國劇場，德國人甚至驕傲地稱他為「我們的易卜生」（“Unser Ibsen”）（Carlson 2004），可見他受歡迎的程度，其風潮並且至今未衰。近年來，以新銳導演歐斯特麥耶（Thomas Ostermeier）導演的《娜拉》（*Nora*, 2002）、《海達·蓋勃勒》（*Hedda Gabler*, 2005）與《約翰·蓋勃呂爾·博克曼》（*John Gabriel Borkman*, 2007）最受矚目，三齣戲均曾到法國演出，亮眼的現代

¹ 布隆胥韋之作以外，其他四齣製作為：（1）Michel Fau 執導（在 le Théâtre de la Madeleine），由電影明星 Audrey Tautou 領銜主演，她於第一幕的詮釋與洋娃娃無異，之後逐漸恢復正常，終場變成一個女人，過程很戲劇化，演出場景設於十九世紀末，散發 Tim Burton 式的異想氣氛；（2）Jean-Louis Martinelli 導演（在 le Théâtre Nanterre-Amandiers），由 Marina Foïs 主演，強調娜拉之聰慧，不是個洋娃娃，且演出背景置於當代，戲甫開場，女主角即已出現婚姻不適症；（3）Nils Ohlund 執導（在 le Théâtre de l'Athénée），由 Olivia Brunaux 擔綱，以柏格曼之《婚姻場景》為本，演出背景設在 1960 性解放的年代，探討婚姻生活中的兩性關係與個人解放問題；（4）阿根廷導演 Daniel Veronese 推出兩齣易卜生劇作，其一改編自《玩偶之家》，稱為《未來文明的發展》（*Le développement de la civilisation à venir*），劇本取原作的大脈絡加以改寫，藉以反映阿根廷當代經濟蕭條的社會，婚姻關係大受影響，暴力問題浮現。

² 在此之前，布隆胥韋任職「史特拉斯堡國家劇院」。

化場景設計、高能量的演技、犀利的批判，使得易卜生看來無比的摩登與震撼。³ 由於這三次造成騷動的演出，使得法國觀眾對易卜生的印象大為改觀。

由於易卜生劇作在巴黎的演出零星，使人誤以為他在法國從未受到重視。事實上，早在 1890 年，「自由劇場」(le Théâtre Libre)之創建人安端(André Antoine)就已經將易卜生的《群鬼》引入法國。⁴ 1893 年，呂涅－波(Aurélien Lugné-Poë)成立「作品劇場」(le Théâtre de l'Oeuvre)，第一季就連演了《羅士馬山莊》、《人民公敵》與《大建築師》(*Solness, le constructeur*)，第二季再推出《小艾由夫》(*Le Petit Eyolf*)。緊接著，由皮多耶夫(Georges Pitoëff)所執導的五部傑作——《群鬼》(1922)、《布朗德》(*Brand*, 1928)、《玩偶之家》(1930)、《野鴨》(1934)、《人民公敵》(1939)，讓易卜生在法國發光、發熱。至此，法國人方才真正瞭解到大師作品的精髓。易卜生是二十世紀上半葉法國劇場的常勝軍，進入二十世紀下半葉之後則逐漸淡出，直到 1970 年代，其光芒終於被契訶夫(Chekhov)所

³ 歐斯特麥耶執導的《娜拉》瘋狂、激烈，《蓋卜勒》低壓、張力足，《博克曼》冷靜、內斂，三齣戲對易卜生劇作一貫的三合一主題——金錢－工作－家庭——有銳利的批判。相同的部分是導演採新譯本(Hinrich Schmidt-Henkel 譯)，台詞聽來更加口語與現代，服裝設計低調，深具質感，高格調的場景一如名家的室內設計，各具不同特色：《娜拉》的兩層樓面、《蓋卜勒》的旋轉與鏡面反射舞台、《博克曼》的透明背景牆（投射出似霧如雲的輕煙），都增強了演出的視覺觀感強度。演技兼具爆發力與深度；前二戲，導演以梅耶荷德為師，強調演員的身體動作，快節奏的演出充滿動感；相對而言，《博克曼》的演技則很內斂，劇力緊繃，由老牌明星 Josef Bierbichler 與 Angela Winkler 主演的男女主角，深度刻劃角色，令人叫好。

歐斯特麥耶的詮釋拉近了劇本與當代德國社會的距離，例如《娜拉》將劇中的經濟蕭條，與今日德國為了統一所付出的經濟代價做連結；經濟一旦不景氣，人人均怕會被社會驅除在外。而十九世紀末的海達選擇嫁給具有經濟基礎的先生因而導致最後的悲劇，仍然反映了德國現代女性在職場與家庭間的徘徊與矛盾(Ostermeier 2009)。博克曼的銀行家身分，則引人聯想金融海嘯。此外，歐斯特麥耶 2012 年 7 月將於「亞維儂藝術節」推出《人民公敵》，2013 年 4 月在巴黎推出《群鬼》，預料也將掀起討論。

⁴ 一般認為，安端是在文壇巨匠左拉的力薦下引介易卜生，但其實在此之前，安端早已有意搬演，只是因為法譯文太不理想而一直未實現(Sanders 1964, 348-50)。

掩蓋。

進入 1980 年代，搬演易卜生開始出現轉機。1981 年的春天，羅馬尼亞導演品梯力埃（Lucian Pintillie）受巴黎「市立劇場」（le Théâtre de la Ville）之邀執導《野鴨》，一口氣連演兩個月。接著，薛侯（Patrice Chéreau）於「拜魯特藝術節」（Bayreuther Festspiele）執導華格納（Richard Wagner）後，聲名鵲起，意氣風發的他立意導演一齣足以與《指環》（*Der Ring des Nibelungen*）相媲美的鉅作，因而挑了《培爾·金特》（*Peer Gynt*, 1981），並且決定全本演出。這在法國史無前例，因而造成轟動，也讓易卜生再度得到大眾的關注，演出機會與日俱增。

自此，多位重量級的導演陸續搬演易卜生劇作，其中以米蓋爾（Jean-Pierre Miquel）兩度執導並三度演出的《海達·蓋卜勒》（1979, 1982, 2002）、拉薩爾（Jacques Lassalle）導演的《羅士馬山莊》（1987）、英國女導演華納（Deborah Warner）受邀執導的《玩偶之家》（1997），以及瑞士的邦迪（Luc Bondy）導演之《博克曼》（1998）最得重視。然而，若論近年來推介易卜生最有力的法國導演，則非法朗松（Alain Françon）與布隆胥韋莫屬。法朗松執導過易卜生的三齣名劇——《海達·蓋卜勒》（1987, 1990）、《野鴨》（1993）與《小艾由夫》（2003），其中《蓋卜勒》與《小艾由夫》從新譯本出發，演出讓人見所未見，評價至高。布隆胥韋除了前述兩齣戲之外，尚執導了《培爾·金特》（1996）、《群鬼》（2003, 2006）以及《布朗德》（2005）共五齣戲；兩部詩劇《培爾·金特》與《布朗德》各得到該年度的戲劇大獎；⁵以德語演出的《群鬼》更因為表演精彩，兩度推出；最後登台的《玩偶之家》與《羅士馬山莊》，則是叫好又叫座。

5 Le Prix Georges-Lerminier du Syndicat de la Critique.

壹、籠罩在斯堪地那維亞的濃霧中

被視為現代戲劇之父，易卜生在法蘭西卻遭到誤解，時間長達半個世紀之久！欲瞭解易卜生在法國演出的現況，需要回溯當年引介的情境以及翻譯上的問題；事實上，十九世紀末的法國對北歐文學認知有限。回顧演出史，安端、呂涅－波與皮多耶夫三人為易卜生在法國劇壇立下基礎。安端當年之所以引介易卜生，除了因為其作品深刻、富社會改革新意之外，也希望藉此矯正當時劇壇風行製作「佳構劇」（la pièce bien faite）與通俗劇（le mélodrame）的潮流，更期望由此建立「自然主義」（le naturalisme）追求演出真實的表演美學，在舞台上重現人生實景。只可惜，演出狀況未臻理想，⁶法國劇評對易卜生欲語還休的編劇手法難表欣賞，當時最具影響力的劇評家沙塞（Francisque Sarcey）批評易卜生「晦澀」（obscur），他說自己要不是先讀了劇本，絕對不知道台上在演什麼。沙塞認為易卜生的劇作「全透過對話、激動的哲學討論進行，參與討論的人也不注意說明清楚〔……〕我們在霧樣的意識中摸索前行」（Templeton 1999, 203）。⁷自此，易卜生乃得了「晦澀」之惡名，其作品被形容成籠罩在「斯堪地那維亞的濃霧」（“les brumes scandinaves”）中。翌年，安端再接再厲，推出《野鴨》（1891）一劇，情況變得更為糟糕。由於劇評者被一味追求真實的布景所欺，未能瞭解劇作的象徵意義，甚至大開鴨子的玩笑。後來，呂涅－波接續安端，開始製作易卜生的作品，他改採象徵手法，使得易卜生進入了自然或象徵主義的紊亂期。

⁶ 主要是因為安端為求演技生活化而要求演員壓低聲量說話，致使台詞無法讓觀眾聽清楚，造成他們對於追溯式、間接提及的（allusive）劇情更加難以理解（Marker and Marker 1989, 93-96）。

⁷ 《群鬼》的大幕降下後，艾爾文夫人是否會給兒子嗎啡？她會和兒子同歸於盡嗎？奧斯華發瘋了嗎？法國當時的觀眾習慣清楚明瞭的情節，對易卜生這種暗示死亡、又未明白交代的結局，頗有微辭（Robichez 1957, 25）。

呂涅－波深受梅特林克（Maeterlinck）的感召，在易卜生的角色外表之下，發現靈魂的顫動，瞬間轉成漩渦，讓人在其迂迴曲折的螺旋態中見到夢境的最底層——一個赤裸裸的人隱藏其中，更奇怪，也更真實。⁸ 呂涅－波用象徵主義的手法成功搬演《海之女》（*La dame de la mer*, 1892），自此不顧有識者之反對，執意將易卜生作品當成象徵主義劇本來處理。⁹ 甚至當他個人的演技被譏為有如一名「夢遊的牧師」（un “clergyman somnambule”）時，依舊不為所動。直到 1897 年推出《博克曼》才幡然悔悟。回歸寫實主義的呂涅－波得到肯定，¹⁰ 被譽為「易卜生在法國的代表」（“l’homme d’Ibsen en France”）。然而，在呂涅－波被象徵主義蠱惑的五年中，早已深化了法國觀眾對易卜生「晦澀難懂」的刻板印象。影響所及，使得「法蘭西喜劇院」（la Comédie-Française）一直到 1921 年才將現代戲劇大師納入表演劇目（《人民公敵》）中。

於今回顧，呂涅－波面對易卜生會在象徵與寫實主義之間徘徊，其來有自。¹¹ 易卜生創作的本質其實很曖昧，劇本的形式看來似乎是寫實無誤，卻又不時冒出破壞寫實架構的元素，二者之間始終存在一種緊張的關係（Sinding 1987b, 36）。易卜生劇作結構之異質性（l’hétérogénéité）屢為識者指出，例如法國劇作家維納韋爾（Michel Vinaver）即言（Vinaver & Zadek 1987, 20），易卜生的情節一方面

⁸ Henri de Régnier 隨之結論道：「以至於易卜生的角色看起來宛如是自己的鬼魂」（引文見 Jomaron 1989, 273）。

⁹ 計有《羅士馬山莊》、《人民公敵》、《大建築師》、《小艾由夫》、《布朗德》、《社會棟樑》、《培爾·金特》以及《愛情喜劇》。

¹⁰ 不過，仍帶點象徵主義的陰影。

¹¹ 寫實與象徵主義看似對立，法國學者 Sarrazac 指出（1989b, 206），二者所描繪的主角因皆臣服於一種高層的原則——分別為「自然」與「宇宙」。而「命運」的觀念，其悲劇性在寫實主義方面由於自然主義的科學樂觀精神而未走極端，在象徵主義方面，則因悲觀主義以及叔本華信念遂得到發揚；自然主義者的悲劇性在一處清楚界定的「環境」（le milieu）中透露，而象徵主義者的悲劇性則在全宇宙輻射。因此，寫實與象徵主義之間實具可逆性（réversibilité）。

符合古典悲劇無可逃避的命定性，另一方面，對話又意外地出現許多紊亂的元素，有如漩渦、逆流，將劇情原來的秩序打亂，以至於無法釀成真正的悲劇，《海達·蓋卜勒》即為佳例。¹² 事實上，象徵或寫實主義之難以取捨，一直持續至二十世紀下半葉，法國導演始終難以定奪或超越。

而真正讓法國人瞭解並進而欣賞易卜生的導演，是後來居上的皮多耶夫。皮多耶夫擺脫了寫實或象徵主義之爭，轉而探索每部作品的「內在寫實主義」（“*réalisme intérieur*”），演出大幅刪除布景，聚焦在作品的心理層次上。1934 年，他執導的《野鴨》總算讓劇評者心悅誠服，首度瞭解到為何此劇為一傑作，表演質地被讚譽為「晶亮的透明」（une “*transparence cristalline*”）（Jomaron 1989, 274），一掃之前晦澀、莫名其妙之譏。

早期在法國演出易卜生之所以失利，另一原因出在翻譯上面的問題。這一點，易卜生本人難辭其咎，因為他將法語全集的翻譯權給了一位俄國外交官普佐爾（Prozor）伯爵。¹³ 與當時的譯者一樣，普佐爾的譯文免不了簡化或說明原文過於複雜或隱晦之處，這已讓譯文與原文產生距離。更嚴重的是，他為求譯文符合法國文學講究通順（l'enroulé）、同質（l'homogène）與理性特質，也就是當年認為「自然」的形式（Lassalle 2007, 818），而用一種巴黎沙龍的對話風格整合文本的不同層次（Gundersen 2007, 901-902; Vittoz 1987, 36），造成作品失真。¹⁴ 更

¹² 本劇的法譯者之一 Vittoz 也提出了「異質性」的觀點說明，見下文第五節之討論。在英、美學界方面，喬艾斯（James Joyce）一方面折服於挪威大師編劇的精湛技藝，另一方面也對劇中惱人、令人困惑的不一致（incongruities）覺得奇怪，但他因為太欣賞易卜生而結論道：這些負面、起衝突的因素也因而促成了他的精湛技藝（McFarlane 1989, 55）！

¹³ 易卜生身為中產階級，認為有一名貴族翻譯自己的作品是一件挺體面之事（Gundersen 2007, 900）。

¹⁴ 普佐爾的譯作如今一般評價均不高，但譯作於 2005 年，經 Karin Gundersen 校讀與更正後再度出版。Gundersen 認為，普佐爾的譯作大體而言算是謹慎且仍現代，依然具可讀價值（*Ibid.*, 902）。

不幸的是，此舉將易卜生永遠定位在十九世紀末，無法與時並進。

易卜生全集的第二位法語譯者拉薛斯內 (P. G. La Chesnais)¹⁵ 雖然公認比普佐爾更接近挪威原文，卻因譯文力求喻意清楚而多做說明，變得累贅、囉嗦，沒有陰影，缺乏生氣 (Dort 1987, 31)，難以用來表演 (Robichez 1957, 29)，且全劇仍力求一致的文風。第三位法譯者齊古 (Gilbert Sigaux)，¹⁶ 其譯文重心理寫實層面，對白強調角色的個性，有強加詮釋的嫌疑，而且台詞的「對話性」仍顯而易見 (Vittoz 1987, 36)。總之，二十世紀上半葉的易卜生法語譯作無不消除原作之異質性，力求全劇風格統一，強調原文所無之沙龍對話風，將明白、通順、流暢列為首要考量，易卜生劇中觸目皆是的破折號均遭改換，變成刪節號或乾脆省略，負面影響甚鉅。因此，易卜生之法語當代演出無一不從新譯著手，逐漸還原大師的真面目。

由於上述法語譯作的問題，致使法國人一提及易卜生，就聯想到「沙龍對話」、中產階級戲劇、過時的社會等負面觀感，易卜生針砭社會的議題（例如女性地位），則被認為不夠激進與顛覆。而易卜生創作的標幟——環環相扣的戲劇結構，在今日法國編劇重語言質地、輕劇情結構的潮流下，¹⁷ 不僅顯得做作，同時也大大束縛了導演的創意。猶有甚者，易卜生筆下的主角擅長做「自我注釋」 (l'exégèse de soi) (Recoing 2007, 908)，亦即角色無時無刻不自我解析，不僅造成劇情晦澀難解，¹⁸ 且經常沒完沒了，被認為沉悶、無趣，只是 "words, words, words"。更何況，演出時「緩慢且經常是無用的刻意、沉重、強制或做作的情感、

¹⁵ 作品出版於 1930-1945, Paris, Plon.

¹⁶ 譯有《野鴨》、《大建築師》、《海達·蓋卜勒》與《海之女》。

¹⁷ 參見楊莉莉，《歐陸編劇新視野：從莎侯特至維納韋爾》。

¹⁸ Brain Johnson 論及《大建築師》時 (2004, 515-16)，指出易劇中的「情節」(plot) 不斷改變「故事」(story) 的細節，使得劇情故事之鋪陳有如萬花筒般，每一場景均呈現不同的層面，造成了詮釋的困難，意義之產生需經過情節與故事之不斷辯證。

一些「導演」讓作者的力量再度成疑問的大腦新發現」，更讓易卜生難以趕得上時代，這是 2007 年執導《群鬼》的丹尼斯（Arnaud Denis）的感觸（Robert 2007）。猶有甚者，易卜生精於剖析女性，娜拉與海達是知名女星畢生夢想主演的人物。可嘆，她們通常芳華已過，再加上舞台上十九世紀風的老舊氣象，很難擺脫過時的感覺；「現代戲劇之父」似遠不及契訶夫在編劇美學與議題上的創新。

基於以上各因素，說來矛盾，當代許多導演面對易卜生時，竟然是先從對立的態度出發，首先需戰勝自己的心理抵制。瑞典導演柏格曼（Ingmar Bergman）就是佳例，他以存在主義式的觀點解剖易卜生的劇作，為其當代演出樹立了新典範。¹⁹ 然而，他也坦承一開始對易卜生並無好感，一直到戲的雛型萌現，才發現現在精密的戲劇結構之後，隱藏在場景說明、對白、家居陳設，以及其他礙手礙腳的表面細節之下，有一種糾纏不放、比史特林堡（Strindberg）更想自我暴露的念頭冒了出來（Marker 1992, 185）。他據此發展出一種非具象的表演風格，去除他認為無用的寫實背景，僅留下必要的家具，以揭露這個被遮蔽的內在層面，影響深遠。

貳、劃時代的《培爾·金特》演出

一如德國導演史坦（Peter Stein）於 1971 年執導的《培爾·金特》震驚了劇壇，從而在德國推動一股易卜生搬演的熱潮，1981 年薛侯在「國立人民劇場」（le Théâtre National Populaire）推出的同一詩劇亦震驚法國劇壇，促成易卜生再度躍上檯面。這兩齣劃時代的製作由於表演規制龐大，²⁰ 演出精采絕倫，導演理念完

¹⁹ 他曾導演《培爾·金特》（1957, 1991）、《海達·蓋卜勒》（1964, 1970, 1979）、《野鴨》（1972）、《玩偶之家》（1989）、《柏克曼》（1985, 2001）、《群鬼》（2002）。

²⁰ 薛侯版的服裝與布景費用高達 700 萬法朗（Pascaud 1981），約合新臺幣 4,200 萬元，全戲

全貫徹，經常被相提並論。值得注意的是，史坦與薛侯雖然作風向來不同，面對這齣詩劇，卻不約而同地相信導演除「圖解」劇情以外，別無他法（Chéreau 1981b）。史坦的演出妙用十九世紀圖畫式的舞台布景手法搬演主角浪蕩的一生，看似回歸原始首演的民俗風與擬真性（la vraisemblance），帶點天真的色彩，富有趣味性，實則藉培爾無望地追求真我，嚴厲批判中產階級信仰的個人主義神話。史坦認為，《培爾·金特》描述一種心理幻覺，主角的奇幻歷險其實並不稀奇，一個稍具想像力的中產階級即辦得到，早已有數以千計的前例可尋，演出乃將其幻遊的故事，以仿如博物館的圖畫、物品與木乃伊方式展演，由此形構二手的經驗（Dort 1972, 34-35）。²¹

薛侯則未如同以往提出一個批判性的觀點解讀劇作，²² 其製作團隊為每個場景精心呈現不同的風貌，兼顧民俗、奇幻、現實與形而上考量，演出美不勝收，「彷若一首舞台詩」（un poème scénique），以一個謎樣的形式，質問我們之存在（Le Roux 1981）。戲劇學者何紐（François Regnault）譯自挪威原文的對白為成功的演出立基，他採用詩體貼近原文翻譯，被挪威學者辛定（Terje Sinding）譽為典範譯本（1986, 152）。²³ 演出全長七個小時，分兩個晚上，未用葛利格（Grieg）膾炙人口的《培爾·金特組曲》配樂。演員共有 22 位，²⁴ 最吃重的主角由德薩

準備時間長達一年，實際排練四個月。

²¹ 《法蘭克福總匯報》（*Frankfurter Allgemeine*）以〈中產階級的圖畫書〉為題，評道：「這是一個培爾和他的中產階級世紀之故事：一齣第二手的人生，好像是為一本攝影冊複製的媚俗（kitsch）相片——人類的批判史」（Marker and Marker 1989, 35）。

²² 他自承與易卜生的意見非常一致（Chéreau 1981b）。

²³ 除了少數幾處意思不盡然精確與曲解之外（Sinding 1986, 153）。

²⁴ Gérard Desarthe (Peer Gynt), Maria Casarès (Ase), Catherine Rétoré (Solvejg), Roland Amstutz, Paul Annen, Pierre Baillot, Roland Bertin, Dominique Blanc, Chantal Bronner, Marie-Louise Ebeli, Jean-Claude Jay, Miloud Khetib, Andrzej Seweryn, Patrice Finet, Gilles Gérardin, Micheline Kahn, Madeleine Marie, Muni, Benoit Régent, Didier Sandre, Nada Strancar, Delphine Viane, Henri Virlogeux.

爾德（Gérard Desarthe）一人擔綱，培爾的母親由一代傳奇女星卡札蕾絲（Maria Casarès）出任，其他演員一人飾演多角。

舞台設計師貝杜齊（Richard Peduzzi）發展出一個五幕戲不變的大架構，每場戲再藉助薄幕、畫布框、懸吊布景、或舞台地板埋設的陷阱口，搭配燈光、音效經營不同的氣氛，造成培爾看似環遊世界，卻也一直在原地打轉的矛盾觀感。表演空間其實非具象，演出的逼真感全賴演技加以發揮。

例如，開場發生在培爾家門外的田野上，舞台上卻無任何田園風光，看來反而像是一處未完成的工地，後方兩側只見部分雄偉建築，貌似破落的王宮，只餘柱子、樓梯、吊橋、涵洞、平台與高牆，布景中間留空，可抽換天幕。舞台右前方，²⁵ 有一塊木板斜靠在平台上，下面還有一堆砂石，加強了工地的觀感。培爾愛躲在斜走道下面，編織白日夢。一道懸掛白布幔的吊桿直接橫跨地板中央，第一景尾聲，會將坐在上面休息的奧絲（Ase）升到半空中。場景雖然不寫實，卻無礙母子兩人玩得興高采烈。

最為劇評者津津樂道的是第四幕終場的瘋人院以及第五幕開始的海上行船場景，這是導演炫技（bravoure）的極致表現。瘋人院在背景巨大鐵窗的襯底下顯得陰森、可怖，一群瘋子衣不蔽體，全身髒汙，形象悲慘，漫無目的地遊走，最後一上吊，一割頸，血跡處處，與煉獄無異。薛侯強調個人關在自我牢籠中的恐怖，比劇情所述更加駭人。而下一幕開場的行船景，則巧妙利用船索、帆桅、側支索、絞盤、船舷牆等設置，運用燈光與聲效，營造了逼真的夜間行船幻覺，令人叫絕。接著，發生船難，只見前台地面瞬間出現深藍色巨幅薄布，由地板下方吹出的大風將藍布吹出驚滔駭浪狀。場景結束的剎那間，藍布又瞬間從後方抽出，台上立即恢復常態，彷彿什麼事也沒發生。換景之快速，博得觀眾熱烈的掌

²⁵ 本文所言之舞台方向，皆以觀眾視角而定。

聲。自此以降，舞台逐漸清空，培爾逐步接近生命虛空的終點。

在冷冽、時而背光、陰影重重的燈光襯托下，加上低沉的音樂與令人不安的聲效破題，全場演出氛圍冷漠、疏離，流露出薛侯一向的冷調美學觀。《培爾·金特》講的是主角如何拋棄自己原可一輩子安居其中的謊言與虛構，經由一趟外在沒有疆界的旅遊，以及內在沒有依託的心路歷程，讓自己被現代的主體性——虛無（le néant）所穿越（Regnault 1981, 48）。

因此，五幕五景，德薩爾特是疲憊地爬著進場，在地上摸到一顆洋蔥，當他意外地發覺中間無核（無我）時，只覺困頓不堪，而無更情緒化的表現，他似乎已無法感受到任何感覺，這是迷失在「空虛時代」（l'ère du vide）之當代（Lipovetsky 1989, 111）極傳神的寫照。為了凸顯這個主題，薛侯刻意安排培爾於劇本尾聲說到「此處無人歇息」（“Ici ne gît personne”）時（Ibsen 1981, 181），讓一群老人唱著聖歌，像是悼亡般，從舞台深處登台。

《培爾·金特》之所以顯得現代，何紐指出，在於主角的分裂並非肇因於不同利益間之撕裂，而是因為這些自我從根本上即互相矛盾，不可能統整為一（Regnault 1981, 50）。基於此，德薩爾特詮釋的培爾從年少即顯現神經官能症的症候，他在啟幕的表現像是一個愛做白日夢、反應敏捷的小無賴，可是一遇到挫折，即不由自主地搖頭，內心的焦慮不言而喻。薛侯提示他：培爾與現代人無異，時刻為了當自己而與內在搏鬥，每天為自己下最後的判決（Aslan 1986, 141）。²⁶

執導這部詩劇，薛侯曾表示：「我有一個野心，下意識的，做一齣可能教我們如何生存的戲。我要做一場寓言式的演出，肉體化的思想最後掀起了感情。由

²⁶ 與此相對，卡札蕾絲主演的母親充滿熱情，愛戀自己的兒子，培爾也熱情回報，為長河般的演出中僅有的真情流露時刻。第四幕，進入中年的培爾身材略為發福，開始遊戲人間，臉上卻無笑容，誤以為在實踐自我。到了第五幕，他臉龐瘦削，眼眶深陷，身體動作趨緩，內心逐漸掏空，站在空台上，仍昂然地堅持自我的存在。

於美感之故」(Chéreau 1981a)。他圓滿達成目標，史詩般的演出反映了 1970 年代法國因個人意識高漲以至於社會瀰漫空虛的氣息。

參、心理陰影的空間

受到薛侯之作的鼓舞，法國各大劇院開始再將易卜生納入表演劇目，特別是國家劇院，所推出的每一齣戲都是精心製作。重量級的導演，加上明星級的卡司，堪稱當年劇壇的盛事。這幾齣戲的導演，均將易卜生的劇作定位在介於中產階級戲劇與古典悲劇之間。例如，拉薩爾將《羅士馬山莊》與《伊底帕斯王》相提並論，華納視易卜生的家庭悲劇為希臘悲劇的室內版 (Blume 1997)，邦迪將盜用公款的博克曼抬到浮士德的高度。表演上，這些演出均不約而同地回歸寫實主義，為劇情在歷史上定位，企圖由此探究表演易劇的新可能性。²⁷ 例如，品梯力埃與拉薩爾在逼真的背景中透露心理陰影的空間，而進入 1990 年代，華納與邦迪則從寫實邁向象徵的層次。

易卜生將《野鴨》視為其個人創作生涯的新起點，他發明了一種編劇的「新方法」，不僅直接使用象徵破題，更加強角色的心理動機，且在表演的每一層面均「要求逼真 (truth to nature)，以及寫實的觸感 (a touch of reality)」(Marker and Marker 1989, 127)。對角色眾多、彼此關係緊密、故事焦點分散、場景虛實交錯、劇情悲喜交織的《野鴨》而言，要成功演出，挑戰甚大。擅長十九世紀寫實主義劇目的品梯力埃以自然主義為基礎，刻意放大家居的舞台設計，徹底執行「家務為日常生活」(housework as the everyday) 的劇情背景 (Moi 2006, 252)，讓日常生活中的幻想 (fantastique) 層面躍出 (Banu 1981)，使得主角「受挫的人生」

²⁷ 1980 年代的法國劇場事實上已走出寫實之風，這也是造成易卜生在二十世紀下半葉在法國退流行的原因之一。

變得很吸引人，戲很好看。²⁸

本次演出之場景設計雖走十九世紀風，但大開大闔，氣象一新。第一幕是在企業主威勒（Werle）家舉行的晚宴，其他四幕則在艾克達爾（Ekdal）家，一富一貧。在威勒豪華的宅第，舞台由一橫向鏡面分成前後兩半，觀眾的身影反映其上，猶如賓客。晚宴在鏡面之後舉行，前景設計簡約、氣派，賓主均盛裝出席。餐廳內放浪的笑聲與快樂的音樂，每每呼應前景對話的關鍵點，處理手法很契訶夫式。²⁹

第二幕起發生在艾克達爾的閣樓裡，寬闊、寫實又模糊，角色一律從一個地板底下的樓梯進出場，閣樓的觀感由此而來。儘管原劇註明閣樓為「寬敞」的攝影室，實際演出用到舞台所有空間（包括後台），略分為攝影、小客廳、工作、餐桌、廚房、老祖父的房間等不同區位，家具陳舊，雜物處處，看似一個藝術家的開放式工作室（loft）；然而，「室內」三面無牆，上無天花板，更顯得無邊無際，既不真實，也不像是小康之家。神秘的人工森林則設在後舞台的上空，黑暗、幽深，影影綽綽，宛如夢境，又像角色內心的「無人之境」（no man's land）（Marcabru 1981），位在他們的頭頂之上，彷彿出自他們的想像，可是又有來回蜿蜒的走道、樓梯通往其上。老祖父不時持燭溜上去打獵，呼應客廳中談到的「森林」主題，獵物直接掉到底下的客廳中，讓媳婦吉娜（Gina）更加忙亂。場景設計出於現實，又超乎其上。

艾克達爾一家人就生活在這個既真實又超乎想像的空間裡，場上隨時傳出各

²⁸ 法文劇本翻譯 Gilbert Sigaux，舞台與服裝設計 Radu et Miruna Boruzescu，音樂 Costin Mioreanu，主要演員有 Alexandre Rignault (Johan Werle)，Marcel Bozonnet (Gregers Werle)，Michel Robin (le vieux Ekdal)，Roland Bertin (Hjalmar Ekdal)，Nelly Borgeaud (Gina Ekdal)，Claire Fayolle (Hedwige Ekdal)，Véronique Silver (Berthe Soerby)，Maurice Barrier (Docteur Relling)，Jean Valière (Molvig)。

²⁹ 品悌立埃 1979 年曾在同一劇院搬演《三姊妹》。

式各樣日常生活的聲響，如廚房的水聲、開關門聲、舊沙發的彈簧聲、做家務的聲音等，頭頂的森林更不時傳出鳥笛聲、槍聲，危險暗藏其中。全體演員表現高水平，³⁰ 猶如生活在台上且均具目的性，使得談話能對焦又顯得生動自然。表演主題透過生活化的動作（修相片、吹笛子、打掃、做菜、用餐……）披露出來，暗示主角雅爾馬（Hjalmar）的人生如何在瑣碎的日常動作、在自我安慰的謊言中一點一滴地流失。所有的表演細節均能形成意義。無懈可擊的表演讓人不禁讚嘆「人生的精粹濃縮在舞台上短短的來往（traffic）中」（Meyer c1986, III, 114）。

31

令人意外的是，本次演出的劇評意見竟然嚴重分歧。右派報章雜誌如《費加洛報》（*Le Figaro*），盛讚舞台演出之罕見成功有如奇蹟一般（*miraculeuse*）（Marcabru 1981），左派如《世界報》則嚴厲批評導演耽溺於拿破崙三世時代之中產階級式、沉重的心理寫實風格，忽略了劇本的精髓在於其象徵層面，寫實的表演只能取悅喜歡「林蔭道戲劇」（*le théâtre de boulevard*）的業餘戲劇愛好者

³⁰ 雅爾馬（Roland Bertin 飾）被詮釋為一個意志薄弱的好人，充滿溫情，已過了人生的黃金時期，欲振乏力。其他角色也都各有發揮，如標榜理想主義的格瑞傑（GREGERS, Marcel Bozonnet 飾）年輕、天真、不苟言笑；吉娜（Nelly Borgeaud 飾）務實、守本分，成天忙進忙出，但滿足、幸福；最搶戲的是小女生海德薇格（Hedwige），女演員 Claire Fayolle 傳神地演出 14 歲女生的戀父嬌態，為演出的靈魂人物。老威勒（Alexandre Rignault 飾）有天生的威嚴，蓄鬍的瑞林醫生（Docteur Relling, Maurice Barrier 飾）則在瘋狂中帶有嚴肅。

³¹ 美國學者 William Archer 於 1894 年看完 J. T. Grein 導演的《野鴨》後如此讚嘆，可用來形容此次演出。此外，蕭伯納三年後看到同一齣戲的重演，在 *The Saturday Review* 上讚美道：「我上哪裡去找一個最棒的詞來形容《野鴨》呢？坐在戲院中沉入艾克達爾的家中愈沉愈深，同時沉入自己的人生中愈沉愈深，直到忘了自己身處劇院中，以恐怖和憐憫看一齣深刻的悲劇，同時又因為無可抵抗的喜劇面而開懷大笑；步出戲院，感覺不是得到娛樂，而是得到比真實人生更深刻的經驗」（Meyer c1986, III, 115）。品悌力埃的舞台詮釋也達到了如此高的水平。

(Cournot 1981)。³²

究其實，此齣《野鴨》演出逼真、精確到令人激賞的地步，這在巴黎劇壇並不多見。從相反的角度來看，《野鴨》因標題已點出精神象徵，遂不免讓人期待這個形而上的層次能凸出處理，編劇的意圖畢竟在此。不過，一如上文所言，易卜生本人對此爭執是站在寫實的立場，品悌力埃的出發點應立基於此。事實上，類似的舞台演出詮釋之爭執，也發生在下文將討論的作品中。

拉薩爾只執導過一次易劇——《羅士馬山莊》，³³ 這齣戲在法國罕見演出，新譯文由其戲劇顧問杜爾（Bernard Dort）與辛定合作，「活生生、尖銳、詩意」，讓人為之振奮（Schmitt 1987）。全場演出「圍繞一個秘密」排練（Lassalle 1987a），女主角被視為一個希區考克（Hitchcock）式的謎樣冒險家／騙子（aventurière），佛洛伊德推斷的亂倫情由未被採信。³⁴ 然而，瑞蓓卡（Rebekka）仍不由自主地感覺被定了罪。拉薩爾遂視執導此劇猶如伊底帕斯盲目地步入審訊的迷宮中，渾然不知解謎的鑰匙已然掌握在自己手中（Lassalle 2007, 815）。³⁵

³² 值得一提的是，品悌力埃於 1986 年在美國華府的 Arena Stage 又以本次演出為底，導演了一齣英語版的《野鴨》，這齣製作則似乎參考了法國的負面劇評，演出充滿社會批判精神，幾位主角全帶著負面色彩，得到好評。參見劇評 William A. Henry, III, From Grandeur to the Garret: *The Wild Duck*, *Times*, April 7, 1986, p. 127; Mel Gussow, Ibsen's *Wild Duck*, alive with the Modernist Spirit, *The New York Times*, April 20, 1986.

³³ 但曾數次促成易卜生劇作的演出，他在主掌「史特拉斯堡國家劇院」任內，邀請挪威導演 Kjetil Bang-Hansen 執導法國少見演出的《當我們從死人中甦醒》（*Quand nous nous réveillons d'entre les morts*, 1990-91），由知名女星 Edith Scob 領銜，後來又於「法蘭西喜劇院」總裁任內，安排法朗松執導《野鴨》。

³⁴ Sigmund Freud, *Ceux qui échouent du fait du succès, L'inquiétante étrangeté et autres essais* (Paris, Gallimard, 1985), pp. 146-68; Georg Groddeck, Rebekka West, *La maladie, l'art et le symbole* (Paris, Gallimard, 1969), pp. 182-200.

³⁵ “What does it mean to write? Or to direct? Isn't it something like an eternal Oedipus, starting from a secret, to go as a blind person into the labyrinth of an inquest of which without knowing it we already possess the key?” 言下之意，劇情的心理層次披露凡人深埋心底、難以面對

《羅士馬山莊》³⁶ 融合政治、神學、社會思潮、心理分析、北歐神話與傳說於一體，文本可從數個層次解讀，劇情之所以顯得迷霧重重，是因為情節牽涉雙重改宗（conversion）。主角羅士馬（Rosmer）固然受瑞蓓卡之影響，轉而放棄教區牧師的身分，然而，瑞蓓卡同時也受到羅士馬感召，更精確而言，是被羅士馬山莊所改變，從一個原本視道德為無物之人，思想轉變為高貴，接受「偉大的愛情是由犧牲與放棄而來」（Ibsen 2003a, 391）。基於此，本劇的副標題的確可逕稱之為「改宗者被改宗」（La Convertisseuse convertie）（Gravier 1987, 24）。到了終場，女主角之立場丕變，男主角隨之立場動搖，謎底隨著死亡婚禮而永埋湖底。

拉薩爾並未強作解人，或將劇情拉近現代觀眾。相反地，他保持角色台詞之模稜兩可（equivocality），這是《羅士馬山莊》最重要的元素（Van Laan 2006, 384），並將劇作置於十九世紀末的時空中。演出重現上述劇情的所有層面，未偏重其一，視覺設計經過考證，如實呈現了其歷史情境，精確程度如同古物出土，宛如將 1887 年在貝爾根（Bergen）首演的檔案照章執行，展現了國家劇院的製作實力（Stumm 1987）。

從這個觀點看，「羅士馬山莊」方為本戲的主角，一如譯者辛定所言：「《羅士馬山莊》首先是一處地點的故事」（Sinding 1987a, 17），這棟莊園代表當年受阻的社會，雖生猶死（Lassalle 1987a, 9）。舞台設計呈現一古雅的莊園，從背景的大窗戶可見到花園、遠山，地上鋪拼花地板，右後方有座一人高的白瓷大火爐，牆上掛著數幅肖像，茶几上擺著鮮花、飾品，油燈處處，演出寫實到演員需持油

的下意識情結，陰暗晦澀且糾纏不清。

³⁶ 翻譯 Bernard Dort 與 Terje Sinding，舞台 Jean-Pierre Demas，服裝設計 Patrice Cauchetier，燈光 Jean Vallet，音樂 André Roos，演員有 Yves Beneyton（Kroll），Jean Dautremay（Rosmer），Maurice Garrel（Brendel），Gérard Chaillou（Mortensgaard），Dominique Labourier（Rebekka West），Agnès van Molder（Mme. Helseth）。

燈照明，方能在暗中上下場，讓人發思古之幽情。然而，山莊美麗如昔，卻缺乏生氣與活力，以至於瑞蓓卡在尾聲感嘆羅士馬山莊偷走了她的力量，折損其意志之翼（Ibsen 2003a, 390）³⁷，確有其根據。燈光設計偏暗，沙龍後方的大幕經常是拉攏的，室內陰影幢幢，亡者似乎從未離開，讓人相信傳說中的白馬在室外飛奔而過。神秘、幽暗的悲劇觀，從頭至尾籠罩在這座古老的莊園上，具蠱惑人心的力量，為演出最迷人處。

這座宛如定格在時間中的莊園正受到外來政治風暴的襲擊，無法忍受異己的保守主義領導人克婁爾（Kroll）令人望而生畏，言語譏諷的自由派代表人物摩騰高爾（Mortensgaard）已然墮落，而被羅士馬奉為生命導師的老布藍德（Brendel）則已江郎才盡。三位訪客接二連三地為原本貌似平靜的莊園帶來大騷動。

相對於以改造社會為己任的三位訪客，住在莊園上的男、女主角，其演技卻出奇地內斂、低調，兩人似乎被莊園的壓力或魔力所震懾，缺乏一點生氣。瑞蓓卡（Dominique Labourier 飾）身著一襲湖綠色高腰長袍，優雅但莫測高深，缺少導演所言之致命的吸引力。她聲稱對羅士馬有激情，態度卻頗疏離。羅士馬首度求婚時，她只有剎那的驚喜，隨即嚴詞拒絕。而身為教牧的羅士馬（Jean Dautremay 飾）不知如何表達情意，反而透露較多的感情；³⁸ 由於男、女主角刻意地自持，猶如古典悲劇的主角，表演的確「圍繞著一個秘密」進行，未予說破，致使舞台氛圍不易熱起來，演出不免顯得單調。³⁹ 然而，劇情其實是衝突不斷，且懸疑性

³⁷ 羅士馬山莊既為基督教義的堡壘，瑞蓓卡之感嘆，間接批判了基督教之壓抑慾望。

³⁸ 面對瑞蓓卡，他不敢冒犯，一旦感情湧現，說話便開始不順，態度變得不自然、不確定。

³⁹ 綜觀此次演出的劇評，所有劇評均肯定搬演此罕見傑作之重大意義，然而對演出成績則意見分歧。欣賞導演觀念的《世界報》以〈迷人的驚悚劇〉（“Un thriller envoûtant”）為題，劇評五分之四的篇幅卻都在討論劇情（Schmitt 1987）。另一極端則是 *Balzer Zeitung*，以「學院派拼圖」為題，將演員比喻成沒有生命的「藝術／人工形象」，參見 Reinhardt Stumm, *Akademische Geduldspiele mit Kunstfiguren*, 19 März 1987。其他的劇評多半語帶保留，參見 Gunthert 1987; Lebrun 1987; Wicker 1987。

一直維持至終場。⁴⁰

這一方面是因為拉薩爾一向堅持導演的痕跡應隱而未現，不宜超越作者，越俎代庖（Lassalle 1987b）。⁴¹ 另一方面，則是因為拉薩爾認為易卜生透過女主角為我們披露發現自我之艱險，從對白中觸目皆是的斷句、破折號，顯見言語受到禁忌、下意識的制約。事實上，面對自我，一般人原已多少意識到其糾葛難解，只不過可能故意不加理睬，寧願浪費時間在別的外在事情上。因此，瑞蓓卡儘管曾偽裝、說謊，她最後卻決定誠實以對，她的故事有如一銀幕、⁴² 濾器，為觀眾折射、過濾了這個勇於面對自我的層面（Lassalle 1987a, 10）。⁴³ 相對於其他較投入的角色，男女主角冷調、疏離的表演，作用應在此。

令人驚訝的是，拉薩爾 20 年後完全推翻自己當年導戲的觀點，認為自己當時是受到女主角一世紀以來被聖人化的影響而視其為正面人物。⁴⁴ 事實上，瑞蓓卡應是個無情、不擇手段的騙子，男女主角既未真正相愛，也未相互影響。瑞蓓

⁴⁰ 這點印證德國導演 Peter Zadek 的觀察：易劇可說全本都是 exposition，只在落幕前幾分鐘結束（Vinaver et Zadek 1987, 18）。

⁴¹ 既然易卜生故意留下謎團，可見重點不在於探究角色的過去。欲釐清女主角曖昧的過去並不重要，要給一個理由也不難；相反地，導演過於明確的態度才是應該要懷疑的（Lassalle 1987a, 10）。

⁴² 無獨有偶，法國學者 Jean-Pierre Sarrazac 也用此詞形容易卜生將戲劇場景轉換為主角的心理投射，換句話說，易卜生給了他的主角極深層的內在，深到連角色自己也未意識到，這層下意識不斷地折磨他們，無怪乎心理學家會對易卜生感到興趣（1989a, 17）。

⁴³ “Le regard d’Ibsen sur la réalité est terriblement décapant parce qu’il nous fait prendre conscience, dans l’écriture même, son caractère heurté, haché, sans cesse menacé par l’interdit et l’aphasie [...], de notre difficulté, de notre quasi impuissance à ne pas mettre entre ce que nous voyons et la façon dont nous le percevons, dont nous l’interprétons, une sorte d’écran, de filtre qui le réfracte et l’altère. Ibsen nous fait faire tout le chemin qu’il fait faire à ses personnages, tout le chemin d’une révélation de nous à nous-mêmes, par-delà les faux-semblants”。

⁴⁴ 瑞蓓卡 1968 年在鐵幕國家如羅馬尼亞，被視為自由、改革之象徵（Banu 1987）。

卡最後是看穿了羅士馬的懦弱與無能，內心深處不由自主且不自覺地鄙視他。她終場之所以接受羅士馬自殺之威脅性提議，是面對劇中無可救藥的世界，已無能為力；她應是帶著狞笑赴死（Lassalle 2007, 828-31）。弔詭的是，這個完全相反的觀點也不無道理，可見得劇情之曖昧。

肆、從寫實空間透露象徵意境

進入 1990 年代，寫實主義依然是法國國家劇院製作易卜生的大方向，華納與邦迪更全面展現寫實主義的表演魅力，令人驚艷。英國女導演華納⁴⁵於 1997 年受邀到巴黎執導《玩偶之家》，⁴⁶表演細膩，充滿生氣，美麗的視覺設計具層次感，出乎觀眾期待，博得一致好評。華納指出，《玩偶之家》的舞台指示寫法雖隸屬舊時代，讀來不免令人覺得過時，卻與對白結為一體，無法分割。至於主題，華納並未老調重彈，再度從女性主義角度剖析，⁴⁷而是著重夫妻雙方在婚姻當中的自由與責任問題。當托瓦爾（Torvald）退還婚戒給娜拉時，他已意識到夫妻之間確實隔著深淵，這對他而言，也是一大衝擊，且威力不小於娜拉的覺醒。⁴⁸這也是這部作品為何至今讀來仍有意義的原因（Blume 1997）。

⁴⁵ 她導演的莎劇《梯度斯·安德洛尼古斯》（*Titus Andronicus*）與《理查二世》、希臘悲劇《伊蕾克特拉》（索弗克里斯），以及艾略特的名詩《荒原》（*The Waste Land*）都曾在巴黎演過，深得好評。

⁴⁶ 翻譯 Terje Sinding，舞台與服裝設計 Hildegard Bechtler，燈光 Dominique Bruguière，音樂 Arturo Annecchio，戲劇顧問 Johanne-Margrethe Patrix，演員有 Dominique Blanc（Nora），Andrzej Seweryn（Torvald），Maurice Bénichou（Rank），André Wilms（Krogstad），Christine Gagnieux（Kristine Linde）。

⁴⁷ 華納認為，娜拉拋夫棄子離家之後，不管如何，永遠不可能快樂，「這齣劇被女性主義綁架的反諷十分真實」（Blume 1997）。

⁴⁸ Groddeck 也認為，娜拉最後離棄托瓦爾，對後者而言，不啻為一大悲劇，卻無人指出；不過，他是從托瓦爾實際上受到娜拉操縱之觀點出發（1969, 177）。

本次演出最吸睛處為精緻的視覺設計，舞台呈現一層樓房的兩進結構，從客廳的三扇長窗可見到對面書房的走廊，娜拉與托瓦爾的空間隔空相對，兩人經常凸顯此地域特色，形成表演的張力。客廳布置成一個十九世紀的中產階級家庭，溫馨、舒適、有品味，演出強調「家」的物質重要性。

知名的燈光師布呂吉爾（**Dominique Bruguière**）精心掌燈，為寫實的房子暗示不尋常的氛圍，其光影構圖有如名畫般精美。第一幕快樂、溫馨的家庭場景過後，林德太太（**Mme. Linde**）上場，角落不知不覺開始出現陰影，最後入夜。第二幕情節轉劇，從三扇長窗可見到屋外大雪紛飛，室內光線轉暗，配上大提琴的樂聲，產生一種迷離的憂鬱氛圍。第三幕，偌大的客廳中央只剩下數張椅子，仿暮色的燈光從右側窗戶射入，只照到牆面三分之二的高度，顯得有點詭譎，產生山雨欲來的不祥感覺，為兩位主角的攤牌預留伏筆，燈光設計烘托女主角心境之轉變。

劇終，娜拉走後，托瓦爾前後繞了一圈屋子，大提琴低沉、抑鬱的樂聲流出，他才說出最後一句台詞：「奇蹟中的奇蹟」，最後一度強調了「家」／房子的主題，充分證明了自然主義所標榜的環境（*milieu*）與角色之一體兩面。出色的視覺設計，讓人幻覺房子本身也是一個角色，具體影響了主角的所作所為。⁴⁹

華納讀劇細膩，引導演員精確地詮釋台詞使其字字發揮作用，令人讚賞。女明星布朗（**Dominique Blanc**）擔綱的娜拉穿著合身戲服，腳步細碎，忙進忙出，雖遭到借貸風暴而顯得不安、驚慌、絕望，不過，一如《世界報》的劇評所言，她不是傳統的洋娃娃，她偶爾在托瓦爾面前表演小女生嬌態，只不過是要讓他放心，其實是個有大腦與勇氣的女人（**Schmitt 1997**）。

⁴⁹ 這點讓人想起左拉的主張：「精確的布景，比方說一個沙龍，以及家具、花盆架、小東西，立即呈現一個環境，道出了劇中世界，透露了角色的習性」（**Zola 1966-1969, 330**）。

由於重視男主角，本戲一反傳統，在亮眼的女主角⁵⁰之外，男主角亦旗鼓相當，由知名演員史威痕（Andrzej Seweryn）出任。這是一位愛戀妻子、注意細節、事業心重的男人，華納認為他的複雜度不亞於娜拉。只可惜，托瓦爾畢竟不是主角，能發展的詮釋空間有限。⁵¹ 其他演員的表現亦精準到位，⁵² 發揮了華納乍看似守舊的舞台詮釋，其實一點也不古板或無趣，反倒近乎不著痕跡地透露出作品的力量，讓人以為看到了易卜生的真面目，達到了拉薩爾的希冀。⁵³

在華納勝利式的演出過後，翌年，「奧得翁歐洲劇院」（l'Odéon-Théâtre de l'Europe）與瑞士洛桑「維第劇院」（le Théâtre Vidy Lausanne）合作推出《博克曼》，主角由影視雙棲明星皮可利（Michel Piccoli）擔綱，知名女星歐吉兒（Bulle Ogier）與史川卡（Nada Strancar）分飾雙生姊妹耿希兒德（Grunhild）與艾拉（Ella），其他角色亦為一時之選。⁵⁴ 《博克曼》屬於易卜生晚期企圖超越寫實沙龍的力作，第四幕，男主角走入大雪中去「生活」（Ibsen 1998, 129），要如何處

⁵⁰ 原演出計畫由電影明星伊莎貝兒·雨蓓（Isabelle Hupert）發起，不過後來因懷孕而退出。

⁵¹ 有意思的是，當年《玩偶之家》在斯德哥爾摩首演時，易卜生屬意主演此角的演員 Gustaf Fredrickson 為當時的偶像明星，名聲有如 1930 年代的 Cary Grant，英俊瀟灑（Sprinchorn 1980, 120）。這個重視男主角的先例，可惜並未流傳下來。

⁵² 林德太太促成娜拉的成長，女演員（Christine Gagnieux）演出這個角色少見的明智、果斷。柯羅斯達則一反陰沉的惡人形象，透露了角色失去社會地位後積極力爭上游的焦慮、緊迫與絕望，以及要求重生的權利。而暗示生命必然伴隨死亡選項的醫生（Kittang 2007, 855），在本次演中已上了年紀，他渴望家庭的幸福，誠為娜拉不具威脅的好伴侶。

⁵³ 然而，若比較華納 1991 年執導的《海達·蓋卜勒》（Fiona Shaw 領銜，由都柏林的 Abbey Theatre 製作，後移至倫敦的 Playhouse Theatre 演出，佳評連連）（參見 Shevtsova 2011, 102-13），則可看出華納生平第一次用法語導戲僅點到為止，細心的舞台詮釋不夠犀利，或許因語言隔閡之故。

⁵⁴ 法文劇本翻譯 Michel Butel，改編 Luc Bondy 和 Michel Butel，舞台設計 Erich Wonder，燈光設計 André Diot，服裝設計 Béatrice Leppert，戲院顧問 Botho Strauss，演員有 Michel Piccoli（Borkman），Bulle Ogier（Grunhild），Nada Strancar（Ella Rentheim），Bernard Nissille（Erhart Borkman），Roland Amstutz（Wilhelm Foldal），Christine Vouilloz（Frida Foldal），Catherine Frot（Fanny Wilton）。

理，歷來是個大問題。近代的演出風格已從寫實偏向抽象。⁵⁵ 不過，誠如莊斯頓（Brian Johnston）所指出（1975, 153-88），易卜生晚年的劇作誠然比前作更隱喻、創作神話（"mythopoeic"）、夢想與神秘，劇情其實仍交織不同層次的現實，非僅停留在單一層面上（Ewbank 1996, 132）。⁵⁶

邦迪版的演出即企圖透過三個不同的場景，從寫實邁向象徵的意境，最後呈現主角內在與外在空間之交融。第一幕，耿希兒德住在一間破舊的木屋裡，陳設簡單、整齊但破落，地板踩上去會發出聲響。第二幕移到博克曼的書房，兩座高大的書架立於後方，各式文件與書籍堆得到處都是，舞台最前面還用一條紅粗索自限活動範圍，月光從後面高處的小窗射入，讓人隱約瞥見後景蜿蜒成之字形的小徑。這個書房是博克曼的王國。第三幕場景與第一幕同。

第四幕出現在冰天雪地的山丘，上一幕隱沒在背景的朦朧之字形路徑正式亮相，博克曼與艾拉賣力地頂著強風爬上彎曲的小徑，強風——「生命的呼吸」（Ibsen 1998, 134）——不停地吹，雪花不停地飄下，舞台右側博克曼的家門淡出，燈光明滅兩回，大提琴樂聲傳出，背景幕上的小村落依稀可見。如真似幻的雪景，加強了博克曼內心見到壯觀幻象之可能性：地底下成千上萬的精靈向他要求解放，金屬礦脈向他伸出招引的手臂，日夜開工的工廠轟然作響，他是這個幻想國度被放逐的國王。然而，此時台上卻悄然無聲，他的台詞遂顯見是痴人夢話。但由於幾可亂真的雪景，霎時之間變成可能的視象（vision），主角從而被提升至歌德（Goethe）的浮士德、華格納的英雄，以及尼采（Nietzsche）的「超人」（Übermensch）般的高度（Bischofberger et Torrent 1993, 41, 42, 47），傳達出作品的神秘象徵境界，同時，白茫茫的大地又暴露主角夢想之虛妄。博克曼爬上最

⁵⁵ 特別是在柏格曼 1985 年的成功演出，由慕尼黑的 Residenz Theater 製作，同年 12 月曾受邀在「奧得翁國家劇院」演出。

⁵⁶ 由此亦可印證前文所論寫實與象徵主義之爭。

高台，喊道：「我廣闊的王國，我無垠的王國」(Ibsen 1998, 134)，大雪紛飛的景致再度有力地支持台詞，增強其力量。最後，博克曼跪在高台上，「一隻冰手抓住我的心口」(Ibid., 135)，死亡。⁵⁷

邦迪回歸心理寫實的表演傳統，前三幕，由於演員有時過於耽溺在接近通俗劇的心理情境中，不免顯得老調。⁵⁸ 第四幕的雪景走出室內的寫實框架，反倒激發演員達到崇高的深度感，進而觸及下意識的門檻。博克曼即是一位烏托邦幻想者(utopiste)，一個有遠見者(visionnaire)，同時卻又是個盜用公款的罪犯，界線只在一線之間。皮克利演出這個自大狂的可笑、可悲與靈光乍現時的偉大，只可惜，有時演得太過火，反倒讓人抓不到角色的真面目。⁵⁹

以上數齣千禧年之前的國家劇院製作偏向寫實主義，卻又隱然超乎其上：品梯力埃放大寫實場景以凸出日常生活之美妙，架高處理的假森林超出現實的範疇；拉薩爾在一個十九世紀的莊園中披露蠢蠢欲動的下意識；華納版的場景精緻美麗，細心設計的燈光反映出心理危機；邦迪則企圖從寫實走向象徵層次，兩者兼顧。表演上，導演均選擇讓易卜生說話，劇情分析中規中矩，演出或許新意不足，然而，精進的舞台技術、細膩的場面調度，完全展現了寫實主義表演的魅力。凡此，均使得現代觀眾有如目睹易卜生重現於舞台上，對推展大師之作有其貢獻。

⁵⁷ 可惜，邦迪最後選擇讓兩老姊妹退回再度出現的玻璃門內結束劇情，削弱了場景的象徵力量。

⁵⁸ 兩老姊妹，姊姊剛毅，內心憤慨；妹妹則相反，為愛的化身，只有面對博克曼，才露出其嚴厲面。但是，邦迪未強調姊妹倆之勢不兩立，反倒顯示其手足之情，如第一幕兩人一起做女紅，劇終，兩人一起退回屋內的玄關。

⁵⁹ 皮克利於第二幕書房有一場十分鐘的啞戲，頗為劇評所稱道：當富麗達(Frida)彈完鋼琴離開後，他一個人走來走去，摸東摸西，翻閱文件，一會兒彎腰佝僂，一會兒又身手敏捷地爬上樓梯去找書，或坐下來端詳他的未來世界模型，打開燈又關掉，打開鋼琴琴蓋撫拭琴鍵等。他的思想已經無法集中，雖隨時準備東山再起，卻已時不我與。

伍、除去易卜生的灰塵

前述易卜生劇作的演出各有千秋，在千禧年之前，唯一一齣得到所有讚譽之製作為法朗松執導的《海達·蓋卜勒》，首演於 1987 年，三年後好評重演，⁶⁰ 兩次演出成功之關鍵在於女主角瓦拉蒂埃（Dominique Valadié）不落俗套的演技。其次，法朗松從新譯文出發，強調台詞之異質與不連貫性，演員被激發在聲音與肢體表現上突破中產階級身體的慣性，讓觀眾見識了一部前所未見的《蓋卜勒》，⁶¹ 寫實風布景看來既熟悉又陌生。然而，當槍聲於劇終響起時，卻不得不讓人相信女主角別無出路，表演完全成立。

根據法朗松的譯者維托茲（Michel Vittoz）分析（1987, 36-37），《蓋卜勒》

⁶⁰ 除泰斯曼（Tesman）一角易人演出外，兩版的詮釋略有出入，但視覺設計未做大變動。劇本翻譯 Michel Vittoz，舞台設計 Nicolas Sire，服裝設計 Patrice Cauchetier，燈光設計 Joël Hourbeigt，音樂 Denis Levaillant，聲效 Daniel Deshays，演員有 Jean-Yves Chatelais（Brack），Danielle Devilliers（Berte），Jean-Claude Durand（Lövborg），Bertrand Bonvoisin/Francis Frappat（Tesman, 1987/1990），Muni（Mlle Tesman），Dominique Valadié（Hedda Gabler），Claire Wauthion（Thea）。

⁶¹ 此戲在法國經常演出，例如老牌導演米蓋爾曾於 1979 年與 2002 年兩度執導，前者由 Anne Alvaro 領銜，於「蘭斯喜劇院」（la Comédie de Reims）首演，後者由 Clotilde de Bayser 擔綱，由「老一鴿舍劇院」（le Théâtre du Vieux-Colombier）精心製作，舞台設計以寫實主義為基調，十分優雅。Gloria Paris 於 1999 年執導的演出，在一個面對峽灣壯麗美景的白色抽象空間中展開，由 Aurélie Rusterholz 飾演女主角；2003 年，波蘭導演波蘭斯基受 le Théâtre Marigny 邀請執導本戲，由他年輕的妻子 Emmanuelle Seigner 出任女主角，可是後者經驗不足，表現單調，從頭到尾冷漠以對，可惜了兼具深度與高度的美麗宅第。2005 年，表現亮眼的中生代導演 Eric Lacascade 與影星伊莎貝兒·雨蓓合作，由「奧得翁歐洲劇院」製作（在 Berthier 場地），舞台呈現一禪意風格的黑色 loft，品味超絕，可是導演面對巨星放不開，雨蓓似乎在自己主演過的電影《包法利夫人》與希臘悲劇《米蒂亞》中汲取靈感，難以開創新局。

這些演出均以知名女星為號召，詮釋未超越 Henry James 所言之「一種天性之肖像」（the portrait of a nature）、「一個被激化的女人之研究」（the study of an exasperated woman）（James 1948, 250）。

裡的句子短，破折號可說無所不在，使得原本應該如行雲流水般的沙龍對話變成斷斷續續，不相連貫，論述（discours）碎片化，雖然不停地爆發，卻難以發展成真正的思緒，只能說是系列的念頭一個追著另一個跑，幾乎是衝口而出，最後形成一個密織的網絡；有些訊息接著用來發展嚴謹如數學邏輯般的情節；有些則無下文，但另架構一影射與指涉的背景，編織成一個無法釐清或證實的暗示網。易卜生寫的對白確有其社交特質，這是早期法譯本努力的方向。然而，這只是劇文的一個面向而已。

維托茲強調《蓋卜勒》對白之極端異質，一段台詞事實上是由不同性質的片段（fragment）所串成，可能先由社交寒暄起頭，接續一個消息，其後連著一個隱喻，接著出現社交地位的較量、劇本的主題討論等，台詞的結構甚至到了支離破碎、前後不一、瀕臨混沌（chaos）的地步；另一方面，文本又浮現一股想要一致與符合邏輯的瘋狂慾望，以至於異質性似乎屈服於一致性，不過，卻沒有完全被簡化。這兩股力量互相競逐，其速度之快令人暈眩，產生了劇情的動能。

法朗松根據這個譯本的特質，試圖在寫實的框架下尋求突破，場景設計受到與易卜生同時代的丹麥畫家漢姆修（Vilhelm Hammershøi, 1864-1916）所影響，強調景深，呈現一巨宅之沙龍，右邊可見大片玻璃，窗外有個大陽台以及花園。然而，仔細一看，花園內的花草（繪景）洋溢異國風情，而室內的家具則始終零零落落，不停搬來移去，凸顯房子之大而無當，只是個空殼子，並不真實。在第一版演出中，法朗松深怕演員掉入心理寫實演技的窠臼，甚至不讓他們坐下來談話（Françon 2002, 48），更暴露了此場景之空。

因為維托茲翻譯的台詞缺乏連貫性，演員難以建構角色，法朗松轉而要求演員只表演當下的反應，角色的言下之意則透過其他管道揭露。例如，當陸扶博（Lövborg）首度造訪海達時，兩人肩並肩坐在窗前的沙發上，窗外的花園此時亮起詭異的紅色光線，照在茂盛的樹叢間，暴露了潛藏在台詞裡的慾望，而表

面上兩人均不動聲色 (Françon 2002, 52)。演員說詞揭露其結構之斷續與突兀，身體動作隨之硬生生地暫停或改變，潛台詞可從隆起的背部、伸展中的手臂陡地縮手或軀體瞬間癱在沙發上看出。資深劇評者指出，罕見舞台演出將中產階級身體之厭倦推展到如此遠的境界 (Léonardini 1991)。

在劇情的詮釋上，兩版演出的主要差異在於，⁶² 第一版故意忽略劇情非人性的黑暗，強調女主角求生的衝動 (*la pulsion de vie*)，因此，海達穿一身紅；第二版則是正視女主角的毀滅面，死亡的衝動 (*la pulsion de mort*) 影響了所有角色的詮釋 (Françon 2002, 52)。

身為將軍之女，海達生性高傲，從啓幕精神即不甚穩定，說話聲調與音量隨著心情起伏而瞬間變換，看似冷冰冰、工於心計，下一秒鐘又顯得淘氣，或世俗得迷人，嚴厲又任性，情緒緊貼著台詞而變，瓦拉蒂娃演出了角色心底的層層波滔暗浪，表面上看來卻只覺水面危險的清澈 (Quirot 1987)。海達的四周被庸俗、空洞的人圍繞，更使她經常處於神經發作的邊緣。她標榜「美」以對抗資產，披露了世俗化中產階級悲劇主角之盲點 (Adorno 2003, 128-29)。

其他角色的詮釋也均不同於以往，全帶著負面色彩。陸扶博耽於酒色，只能虛張聲勢，無法東山再起。第二版的法官身著獵裝，表面上瀟灑大方，實則處處埋下陷阱。泰斯曼忙進忙出，貌似漫不經心，其實模稜兩可，幾乎使人不安 (Godard 1991)。一心幫助陸扶博改邪歸正的塞雅 (Thea) 因自我犧牲而過度興奮，甚至有點歇斯底里 (Bost 2002, 54)。連善心的姑媽，都令人懷疑其人生之空虛 (Licht 2002, 52)。六名演員順著顛簸 (*rompu*)、脫節 (*décousu*) 的台詞特質發展個人

⁶² 之所以如此，乃因法朗松剛執導了費都 (Feydeau) 的「輕歌舞劇」(*vaudeville*)《瑪西姆的夫人》(*La dame de chez Maxim*)，此戲同樣由瓦拉蒂埃領銜，兩齣劇本雖一悲一喜，但高潮迭起的佈局、緊湊的節奏、對話的特色 (簡短、習性與重複)、定型的角色、不同社會階層的交會等方面，卻極類似 (Vittoz 1990)。

詮釋，反倒暴露了對白之多層次組織，使人似乎觸及角色隱蔽的下意識。法朗松與維托茲突破了表演易劇的窠臼。

2004 年，他們倆再度攜手合作，推出《小艾由夫》，⁶³ 此劇為易卜生倒數第三個作品，寫在《大建築師》之後、《博克曼》之前，在寫實的大架構中帶入象徵，法朗松決定往象徵層次發展。⁶⁴ 值得注意的是，維托茲對《蓋卜勒》原文之複雜曾多所討論，兩相比較，他分析《小艾由夫》中的男女主角幾乎遺世獨立，對話無須顧及社交的遊戲規則，因此，所有的話都脫口而出（Françon et Vittoz 2003, 37-38），沒有潛台詞的問題。⁶⁵

重要的是，在本次演出的節目手冊中（Vittoz 2004），維托茲分析推動劇情的原動力在於高／低兩層面。從社會結構來看，即為富裕／貧窮兩個世界。法朗松據此稱《小艾由夫》為一齣抽象劇，全劇變成披露思想的純粹裝置（purs “dispositifs de pensée”），而角色則化為「形象」（figure），代言劇本的思緒。在小艾由夫的個人悲劇之外，劇本由垂直與水平兩股力量所構成，其中，垂直面由男主角艾弗瑞（Alfred）代表，他從山上下來，內心有清楚建構的意識；水平面則由女主角麗塔（Rita）象徵，代表一股生命力，但缺乏組織。寫實的故事，只是為了將此思維的哲學機關賦形（Châtel 2007, 943）。

《小艾由夫》隨之抽象化處理。嚴峻的舞台設計強調角色之上上下下，主體

⁶³ 戲劇顧問 Guillaume Lévêque，舞台設計 Jacques Gabel，服裝設計 Patrice Cauchetier，燈光設計 Joël Hourbeigt，音效 Gabriel Scotti，演員有 Jacques Bonnaffé（Alfred Allmers），Valérie de Dietrich（Asta Allmers），Jany Gastaldi（la Demoiselle aux rats），Antoine Mathieu（Borgheim），Dominique Valadié（Rita Allemers），Gaspard Pelletier/Théodul Carré-Cassaigne（Eyolf）。

⁶⁴ 可能是為了避免激情的故事淪為一齣通俗劇。

⁶⁵ 這個看法與一般看法不同。英國譯者 Michael Mayer 眼中最難翻譯的兩齣劇作為本劇與《羅士馬山莊》，主角因為深感罪惡，說話閃避主題（Meyer c1986, IV, 510）。

為一低矮平台，前後各有一道狹長的斜坡通往其上。啟幕發生在主角的花園洋房中，平台上則只見一張沙發與一張白樺木椅子，其後有一片灰藍色的畫幕，隱約可見海浪之跡。第二幕平台裂開，插入一條斷成兩截的小船，代表船塢。第三幕，在花園中，舞台與第一幕同，只是全空。抽象的舞台設計，使得劇終重複兩次的「往上走」產生實質的意義，「往上走——朝著山頂走。朝著星球走。朝著肅靜走」(Ibsen 2003b, 199)，呂弗瑞出自心底的最後呼喚發揮了力量。抽象的表演美學淡化了劇情的畸情面，⁶⁶將主題導向易卜生晚年常見的哲學命題，如道德與責任、內在呼喚與社會要求、物質與心靈的衝突。

演員著十九世紀風的服裝，扎實的演技賦予抽象的表演空間血肉，每個人皆有發揮，恰如其分。瓦拉蒂埃詮釋的麗塔為焦點，她的聲調富有變化，說話速度快慢有致，身體活動自由、柔軟，反應快速，將一個為愛慾所吞的女人／母親表演得絲絲入扣。⁶⁷在新譯本的支持下，法朗松成功地為《蓋卜勒》一劇去除掉歷來表演堆積的塵埃 (Françon 1987, 44)，《小艾由夫》演出強調象徵意涵，更顯深刻。⁶⁸

⁶⁶ 《小艾由夫》的結構特殊，第一幕尾聲悲劇即已發生，接下來的兩幕，主角不斷辯論悲劇的意義，期間，另一位艾由夫（艾弗瑞之妹）雖然浮現，不過男女主角最後彼此妥協（勉強找到一個照顧窮小孩的目標作結，呼應男主角未完成的著書計畫——「人之責任」），表演比較難達到悲劇的高度。

⁶⁷ 其他演員表現：艾弗瑞 (Jacque Bonnaffé 飾) 遊手好閒，言行不一，內心卻透亮，他的妹妹 (Valérie de Dietrich 飾) 是一位舉止拘束的小學老師，只有工程師一角 (Antoine Mathieu 飾) 沒有心理陰影，表現得最為坦然、透明。至於鼠婆 (Jany Gastaldi 飾) 一頭金髮，背個大包包，吹著奇怪的哨子，說話聲音透露神秘感，動作乖張，成功地將下意識、超現實引入台上。

⁶⁸ 此外，法朗松於 1993 年受「法蘭西喜劇院」之邀執導了《野鴨》，因擔綱的演員 Jean-Baptiste Malatre 未能入戲，影響了整體走自然主義路線的演出。

陸、少年郎與死亡 (Braunschweig 2007, 206)

從上文的討論可見，1980 年代易卜生劇作在巴黎的演出，多數仍不脫寫實、自然主義、博物館式或社會學的枷鎖；從 1990 年代起，則逐漸透露出新氣象，布隆胥韋即為代表。布隆胥韋是一位深究型的導演，碰到特別有共鳴的劇作家，經常接二連三地搬演，⁶⁹ 易卜生是其中一例。

義大利學者馬格里斯 (Claudio Magris) 以「自大狂」(la mégalomanie) 觀點切入論述易卜生成熟之作 (2003, 131)，說明了布隆胥韋為何對易卜生如此傾心：寫《群鬼》時，易卜生有感而發，堅持完全按照己意而活，為「自大狂」的表現，顯得罪惡，因為未考慮阻礙個人成熟的客觀環境；另一方面，易卜生亦深知一個人無法不為自己而活。易卜生一再討論這個人生與道德之間可怕的矛盾，十九世紀如此，至今亦然。這是文明的一大問題。從早期的布朗德與培爾，至中期的艾爾文夫人 (Mme. Alving) 與娜拉，到晚期的羅士馬與瑞蓓卡，這些主角的根本問題都出自於此。易卜生雖然看似支持個人主義，然而，他也瞭解自我實現無法脫離社會，所以，個人與群體、自我實現與他人的關係、自由與義務的辯證成為劇作樞紐 (Hemmer 1999, 19)。

布隆胥韋導戲以深入的劇本結構分析 (dramaturgie) 為基礎，演出以對白為核心，自己設計舞台空間，將表演意念充分空間化，再透過簡潔的手段，表達劇情的關鍵與張力。他執導的第一齣易卜生劇作《培爾 · 金特》，⁷⁰ 是他任

⁶⁹ 他導了三次契訶夫(《櫻桃園》、《海鷗》、《三姊妹》)(楊莉莉 2010)、三次克萊斯特 (Kleist, *Paradis verrouillé, Franziska, La famille Schreffenstein*)、三齣莎劇(《威尼斯商人》、*Measure for Measure*、《冬天的故事》)。

⁷⁰ 劇本翻譯 François Regnault，舞台設計 Braunschweig 和 Alexandre de Dardel，服裝設計 Thibault Vancraenenbroeck，燈光設計 Marion Hewlett，音樂 Gualtiero Dazzi，主要演員有 Olivier Cruveiller(le Fellah, le Prêtre), Claude Duparfait(Peer Gynt 1, le Fondateur de boutons),

職於「奧爾良國家戲劇中心」(le Centre Dramatique National d'Orléans)時(1996)的製作，當年才 30 歲的布隆胥韋初生之犢不畏虎，決定全本演出，這是繼薛侯歷史性的演出至 2012 年間唯一的一次全本製作。⁷¹也因為執導《培爾·金特》，他才發現寫在此劇之前、成為對照的另一詩劇《布朗德》，後者在法國已有近百年未演出，⁷²促成他九年後任職於「史特拉斯堡國家劇院」(le Théâtre National de Strasbourg)時，將其搬上舞台。罕見演出的《布朗德》⁷³其實不容忽視，易卜生的主題——「個人與群體的衝突」，其中，家族遺傳、社會道德壓力以及罪惡感三大子題源自於此 (Braunschweig 2005)。而其編劇模式——

Jean-Marc Eder (Begriffenfeldt, le Personnage maigre), Philippe Fretun (le Roi des trolls), Philippe Girard (Peer Gynt 2), Evelyne Istria (Ase), Sarah Karbasnikoff (Solvejg), Flore Lefebvre des Noëttes (la Femme en vert, Anitra)。

⁷¹ 見文末說明。此鉅作從 1995 年後多次被搬上舞台，比較重要的版本有 Eric Da Silva (1995)、Philippe Berling (1996)、Gillaume Delaveau (2000)、Patrick Pineau (2004)，以及 Sylvain Maurice (2008)，都是少壯派導演的作品。共同的特點是使用空台，由一群演員通力合作，強調戲劇性 (例如 Maurice 使用木偶)，表演出入於夢境、現實與想像之間，生動活潑，大量運用音樂增加演出的節奏感，注重與觀眾的交流 (其中，Berling 版在森林中的「布松人民劇場」le Théâtre du Peuple de Bussang 演出，依照慣例聘用當地的居民當臨時演員，與觀眾同樂)。

相較於布隆胥韋之作，這些演出均大量刪詞，以避免台詞拖垮演出的節奏。有的演出雖具可看性，卻被評為沒有觀點，缺乏核心，例如 Pineau 導演的版本 (Salino 2004)。不過，Pineau 的演出作為「亞維儂劇展」的重頭戲 (在「榮耀中庭」首演)，劇評難免對導演要求嚴苛。《培爾·金特》在過去原是達到頂峰的導演才有能力執導的作品，如今則可以是一位導演的處女作 (Delaveau 版)，之所以如此，布隆胥韋功不可沒。

⁷² 首演於 1895 年，由呂涅-波執導，1928 年皮托耶夫二度搬演，近代的演出有 1977 年的 Gilles Bouillon 版，但大幅刪減劇本。

⁷³ 劇本翻譯 Eloi Recoing，舞台設計 Braunschweig 和 Alexandre de Dardel，服裝設計 Thibault Vancraenenbroeck，燈光設計 Marion Hewlett，聲效 Xavier Jacquot，主要演員有 John Arnold (le Bailli), Bénédicte Cerutti (Gerd), Claude Duparfait (Eynar), Jean-Marc Eder (le Docteur, le Doyen), Philippe Girard (Brand), Pauline Lorillard (Agnès), Hélène Schwaller (la mère de Brand)。

以雄偉的大自然為背景，利用兩、三人在室內的親密對話討論主題、推展劇情，也一直為易卜生所沿用。

布隆胥韋執導《培爾·金特》的貢獻之一，便是要求譯者何紐將易卜生在首演時刪除的二幕三景譯出。在這一景中，培爾將自己拐走新娘英格麗（Ingrid）的過錯歸咎於索兒薇格（Solvejg）在婚宴上拒絕與自己共舞。他要求她一起到林間共築愛巢以贖罪。索兒薇格之父則要求培爾仿效聖經的例子，先去做七年苦役，再談婚嫁，培爾難以應允。恢復了這一景，索兒薇格無盡的等待，以及培爾之所以遠走他鄉，都有了解釋。

從心理分析的角度切入劇本，布隆胥韋指出，培爾與布朗德的癥結都出在於對死亡的焦慮，兩人強烈的個人主義肇因於此，態度卻正好相反（Braunschweig 2007, 277）：一位遊歷四海，隨波逐流，卻以為活出了自己；另一位死守家鄉，堅持實踐信仰，到了臨終卻心生疑惑。兩齣戲的格局看似龐大，一個繞著地球跑，另一個則發生在高山雪野，主角猶如獨對整個宇宙，其實講的是內心深處的衝突，外在的紛擾不過是內在衝突的反射。

布隆胥韋分析，培爾一生與死亡賽跑，如同一個孩子，為了閃避現實的壓力而不斷說謊、編故事，拒絕接受死亡。劇本雖寫在一個世紀之前，培爾更像今日電玩遊戲的主角，歷經各種不可思議的奇遇與挑戰，可是，他總有辦法回到主選單上，從頭再來（Braunschweig 2007, 106）。培爾每一階段的人生雖然都活得像是夢想般，令人艷羨，然而，最後他終須面對「不可逆」（l'irréversible）的結局——死亡（Braunschweig 1999, 171）。從這個觀點看，培爾反映了現代人存在的困境；他雖機靈、反應快，生活卻漫無目標，難以投入社會，與現實的關係屢屢發生困難。

導演此部詩劇的挑戰，布隆胥韋認為在於要不要侵入培爾的內在空間，將其

虛擬的世界與夢想化為固定或明確的意象；⁷⁴ 這說來似非而是，因為《培爾·金特》不顧一切地召喚演出，同時也不顧一切地逃離（Braunschweig 2007, 108）。沒有薛侯版的龐大資源與閃亮明星助陣，布隆胥韋用精簡的手段點出主角的內在，彌補了薛侯演出略為迷失在如洪水般的意象與機關布景中之缺憾（Sandier 1981）。全場演出由兩位演員分飾培爾的青年與中、老年期，場上以空台為原則，除第四幕環遊世界以外，全場演出只用到分據前舞台左右兩側的一架鋼琴和一張單人床，重用藍色燈光，夢幻氣息濃厚，培爾似乎從未離開過老家。⁷⁵

開場，只見到鋼琴與床兩個區位有光線，舞台中央留在暗處，培爾彈奏葛利格《培爾·金特組曲》的山妖（troll）主題動機，接著說故事，原本動怒的母親被吸引，和他一起進入童話國度，兩人像是在扮家家酒。培爾揹著母親假裝飛翔，最後將她放在床上。夢幻般的開場，為後續的旅程定了調：培爾始終活在孩提時代。

視覺設計未特別指涉挪威，⁷⁶ 地面以一道橫溝分為前後兩半，進入第三幕，舞台中間降下黑紗幕，後半部經常被當成前半部的下意識場域處理。例如，三幕二景中，前景是奧絲的家當被村民搬空（以白布罩鋼琴示意），後景則出現培爾坐在自己上一景砍斷的樹樁上，兩手抱頭沉思，暴露了前景未道出的緣由——培爾是造成抄家的始作俑者。

⁷⁴ 如其他圖解式的演出走向，薛侯的版本即為一例。

⁷⁵ 柏格曼 1991 年的演出在一個僅容 160 個位子的小劇場（Studio of Royal Dramatic Theatre at Dramaten），柏格曼也視全戲為培爾想像的內在旅程，因此壓縮在四個小時的演出均在奧絲的小木屋中演繹，演出重用升降自如的平台，很戲劇化（Marker and Marker 1996, 198）。

⁷⁶ 唯一明白指涉挪威背景的是一幕三景的婚禮，用了一張孟克（Edvard Munch）的名畫〈生之舞〉（*La danse de la vie*），畫作被放大、懸掛在舞台最上方，底下少男少女擠在床上喝酒玩鬧，情緒高昂，台上的其他區位卻陰影幢幢，音樂緊張、不安，與孟克畫作表面上歡樂，面容、動作其實扭曲的景象互相呼應。

本次演出既然聚焦於主角的內在，山妖順勢化為常人藏在心底的本我，⁷⁷ 因此他們未循常例以怪物形象現身，而是臉部塗綠，外貌則與常人無異。二幕六景，培爾進入山妖的國度，舞台地板戲劇化地從中央橫向掀起，如同人之頭蓋骨環鑽切開（Hotte 1997, 30）。山妖代表人的心底慾望，陰暗、野蠻、不可告人。地板在老培爾夜半行經曠野時再度掀起（五幕六景），在繚繞的煙霧中，老培爾坐在一個中空的台子上。年輕的培爾從一個旅行箱爬出來，手上拿著一根銀勺子扮演鑄鈕扣者，他如啟幕般坐下來彈琴（「山妖」之主題動機）。線團、露珠、落葉的說話聲傳入，而過世的奧絲則坐在床上道出台詞，老培爾百感交集，流下淚水。自此至終場，都是在地底下演繹，暗示主角沉入下意識，與自我對話。因此，鑄鈕扣者——死神的化身——三度現身與老培爾結清人生，看來有如兩個自我相會，⁷⁸ 全場演出遂看似主角的心路歷程。

老牌明星伊絲翠娥（Evelyne Istra）主演的母親雖寵愛兒子，態度卻很嚴厲，不苟言笑。她無法容忍培爾說謊，期待兒子有朝一日能恢復家聲，取代老金特，讓她多年來的受苦有所回報，這個夢想成為培爾畢生難以承擔的重責。杜帕非（Claude Duparfait）主演的青年培爾一派天真，像個大孩子，絲毫未透露其欺騙與無賴個性，就是為了凸顯他心底不願成長的希冀。相對而言，吉拉（Philippe Girard）詮釋的壯年主角，才讓人見識到培爾的負面特質，特別是到了第五幕開場船難，他的臉刻意化妝成猙獰貌，可見得人生給他的嚴厲教育。值得注意的是，當老培爾與索兒薇格重逢時，並未找到幸福，因為他連說了三次「把我藏起來」（Ibsen 1996, 186），可見得自慚形穢，這是對自己過去形跡的否定。而索兒薇格

⁷⁷ 一如易卜生於 1890 年 6 月 16 特別針對本劇所言，「活著就是要和內心與靈魂的山妖戰鬥，／寫作就是坐下來自我審判」（Meyer c1986, IV, 23）。

⁷⁸ 這是導演為何用兩名演員分飾男主角的原因（Braunschweig 1999, 172-73）。

口中雖然接納浪子，聲音卻是有情緒的，最後搖著懷中的培爾入睡，更厲聲喊出「做夢，我的孩子」，⁷⁹ 結束了「夢幻」的表演主題。

與培爾之精采歷險相較，⁸⁰《布朗德》的主題聚焦於信仰，角色人數少，篇幅長（演出長達四個半小時），是齣莊嚴肅穆的詩劇，演出時不易討好。但布隆胥韋成功地讓觀眾感受到作品之劇力萬鈞，強烈受到震懾，直如丹麥學者布藍德斯（Georg Brandes）當年的評論：這是一部讓讀者閱後無法漠然以對的作品，闔上書後，每一個敏銳、未被鈍化的心靈會接受到一種洞察的、甚至是無法抵抗的印象，覺得自己面對一個偉大且憤怒的天才，在他穿透一切的注視之前，軟弱被迫低頭；另一方面，布藍德斯繼續說：「較不確切的觀感，換句話說，這個偉大的心靈不是十分清楚與透明，這一點更使得此作令人著迷」（Meyer c1986, II, 247）。

布藍德斯精闢地道出作品之力量，主角布朗德身為一位教區牧師，要求信徒摒棄世間所宣揚的教義，信仰真正的上帝，這是一種「全有或全無」的絕對信仰，毫無任何妥協的餘地。他標榜上帝的愛是「堅毅不屈與嚴酷的，／直到死亡的苦難，／它給人愛撫，卻留下創傷」（Ibsen 2005, 73-74），⁸¹ 即使必須犧

⁷⁹ 布隆胥韋演出後與觀眾交流時表示，讀來多采多姿的《培爾·金特》，披露的其實是一個禁止愛慾的清教徒世界，這點說明了培爾與女人奇怪的關係。

⁸⁰ 上半場演出得到一致好評，第四幕由於戲劇結構較鬆弛，導演不想圖解劇情（只有曼農石像和獅身人面怪獸用到簡約的長條繪景）而略顯冗長。在寫作上，此幕戲中，培爾周遊列國，氣氛迥異於前戲，易卜生有點離題，他對當時的政經與文化相當不滿，大加抨擊，立論尖銳，諷刺至極。中年的培爾於其中不斷自我辯白、註解，說個不停，最後被尊為「註解皇帝」，其系統為「自我」（Ibsen 1996, 124）。演員吉拉時而有如跳出劇情般直接對觀眾說明局勢，有時甚至跑下觀眾席審視台上，表明自己「有如一名觀眾」（*Ibid.*, 118），見證人類的演進。中年的培爾變得世故、譏諷，行事有如一隻變色蜥蜴，忙著扮演不同的角色。

⁸¹ 本劇之中譯文曾參考成時的譯本，參見《易卜生文集》，第三冊。

性摯愛——母親、孩子、妻子，拋棄所有家產，也在所不惜。布朗德的堅信使人動容，然而在實踐的過程中，他的無情卻令人膽寒。所謂的「人道」，有人性（“soi humain”），在布朗德眼中，只是世人用來掩飾自己的懦弱、翻悔、違背諾言的藉口。他反問道：上帝何曾對被釘在十字架上的兒子伸出最後的援手（*Ibid.*, 96-97）？觀眾一方面不得不折服於他無懈可擊的抨擊，彈無虛發，句句命中人性的弱點，另一方面又質疑其立基之嚴苛，超乎人性，不斷思索二者之間的矛盾。（圖 1）



圖 1 《布朗德》，第五幕尾聲，男主角獨立於冰山之上（Carecchio）

為了凸顯對白的力量，舞台設計極簡、全白，既能象徵空曠的高山雪坡，又能當冰冷的室內使用，更可意示「冰教堂」。舞台主體為一條彎曲、狹長的坡道，逐漸抬高，消失於台上的右後方；坡道的裡、外各加牆面可化為室內空間，一

桌兩椅是僅有的家具。到了第五幕，後牆改裝兩道長窗，配上大鍵琴雄渾的樂聲，化成大教堂。布朗德在外面發表演講的巨大影像投射在白牆上，他目光如炬，聲如洪鐘，一手指著現場觀眾嚴厲批判，慷慨激昂，時而如雷霆怒吼，變成一名狂熱的激進分子。《法蘭克福總匯報》（*Frankfurter Allgemeine*）劇評指出他激情的表現與一名叛徒、煽動者無異，隱士只是一個假面（Hanimann 2005），不無道理。

對救贖的焦慮，驅使布朗德轉而追求神，然而，一如英國詩人奧登（W. H. Auden）所言（1999, 95-97），身為神的使者，為祂所召喚，一名牧師理應順著神的旨意，而非自己的意願行事；神既然無法現身，布朗德不免讓人懷疑他崇拜個人的神。更反諷的是，布朗德的母親一心積聚財富，似與兒子的靈性追求背道而馳，但本質上，她也是一個「全有或全無」的熱切信徒，且與她的獨子一樣，至死不悔；兩人的差別只在於信仰的對象不同。⁸² 事實上，演出時，吉拉主演的布朗德在心生疑惑的軟弱時刻，因為流露出人性面，反而能令觀眾動容；相反地，在他堅毅不拔之際，卻讓人感覺惴惴不安。

在一個喪失理想的世界裡，自由主義當道，金錢至上，物慾橫流，價值體系亟待重建，主角為了與之對抗，卻一頭栽入激進（la radicalité）的誘惑中，啟人深思。試想當代的宗教狂熱分子如柯梅尼（Khomeini）、賓拉登等人，《布朗德》仍深具意義。

⁸² 從這個觀點看，布朗德是否為真神所召喚頗成疑問，個人動機或遺傳在此發生了作用（Auden 1999, 95）。

柒、暴露寫實劇真實的幻像

《群鬼》為布隆胥韋 2003 年受「法蘭克福劇院」(Schauspiel Frankfurt) 邀請以德語導演的戲，⁸³ 五位演員演技精湛，舞台設計遊走寫實的邊界，導演不玩任何多媒體，甚至於連音樂也割捨未用，而將表演焦點對準在台詞上，與德國少壯派導演花俏的作風截然不同，頗為德國媒體所稱道。

上文已述，易卜生的主角習慣無休無止地討論主題、自我解剖，將其當成要事，儘管如此，布隆胥韋指出 (Benhamou 2003, 12-13)，主角其實並未澄清或說明多少事實。角色不斷地詮釋過去，真相卻愈來愈撲朔迷離；他們表面上說了很多，實則經常欲言又止，⁸⁴ 隱晦、壓抑的痕跡觸目可見。劇中所謂的「鬼」，布隆胥韋認為今日看來已不再是遺傳、梅毒或盲目接受的傳統，而是阻礙常人活下去的過去，盤據艾爾文夫人心上的，就是這些揮之不去的陰影，而重點其實應在於其子奧斯華 (Oswald) 所言之「生存的喜悅」(la joie de vivre)，即使心中存有陰影。這個觀點拉近了劇本與當代觀眾的距離。

《群鬼》為易卜生社會寫實時期的傑作，劇中角色深度刻劃。在表演上，布隆胥韋企圖走出一條新路，既非後來流行之修正的(modified)或謹慎的(discreet)寫實主義，⁸⁵ 也非僅關注主角存在危機的簡扼版，他設計的舞台乍看像是出自漢姆修的室內畫，場上的房間貌似三面牆與天花板俱在；定睛一看，才會發覺房間其實無牆，三扇白門僅有門框，客廳與其後面的餐廳只隔著透明紗幕，因此，從

⁸³ 三年後又再度受邀在「柏林戲劇節」(Berliner Festspiele) 演出，也曾前往奧斯陸的「易卜生戲劇節」(Festival Ibsen) 演出。

⁸⁴ 譯者 Michael Meyer 亦認為《群鬼》特別難翻，因為牧師與艾爾文夫人繞著圈子談話，害怕直接論及主題，造成對話「不透明」(opaque)的結果 (Meyer c1986, III, 102)。

⁸⁵ 為一種簡約版的寫實主義。

客廳可透視到餐廳。客廳空曠到只有兩張白椅子，沒有桌子。黑色地板上的接縫條條筆直。整體風格素樸、嚴厲，儼然是清教徒住家。⁸⁶（圖 2）



圖 2 《群鬼》，第一幕，艾爾文夫人與牧師，左後方為餐廳（Carecchio）

布隆胥韋其實只是引用寫實主義的布景，燈光設計亦時而製造寫實的幻象，時而故意暴露些許破綻。一直到第三幕火災過後，背景的黑幕打開，露出淺藍色的背景幕（panorama），室內客廳的逼真幻象才完全打破，如此直到劇終。母子二人關在室內，燈光方又回歸寫實走向，營造出幽閉恐怖（claustrophobia）的密室氛圍。易卜生論及本劇演出時強調，觀眾需感覺目睹人生的事件在眼前當真發生，⁸⁷ 然而，布隆胥韋對寫實主義的風格有所保留，以免演員耽溺其中，而更能

⁸⁶ 德國《每日鏡報》（*Der Tagesspiegel*）形容為「清教徒的牢房」（Oberländer 2006）。

⁸⁷ 易卜生寫道：“The effect of the play depends a great deal on making the spectator feel as if he were actually sitting, listening, and looking at events happening in real life.”（Ibsen 1965, 222）。

清楚審視角色的盲點 (Braunschweig 2003, 57)。

由於家具不足，不免出現奇特的情境。最顯眼的例子莫過於第二幕，艾爾文夫人邀女佣瑞琴 (Régine) 坐下，與奧斯華一起共飲香檳。可是，客廳只有兩張椅子。艾爾文夫人自然而然地席地而坐，其他二人隨之，形成三人坐在地板上「野餐」的奇景，一邊談論「生存的喜悅」。如此突兀的安排，跳脫了寫實的框架，亮眼地凸出了「生存的喜悅」表演主題。

劇評均盛讚精密的場面調度，一種能喚起聯想的、分析式、滲透心理的演技有根據地道出易卜生多層次的文本 (Marker and Marker 1989, 99)。⁸⁸ 牧師曼德斯 (Manders) 一角由知名演員薩梅爾 (Udo Samel) 擔綱，他身材圓滾，甫上場因找不到桌子放文件而必須搬動另一把椅子，笨手笨腳的動作重複再三，幾乎讓人以為是在耍寶 (slapstick)，觀眾無不大樂。艾爾文夫人曾取笑輕信木匠滿篇謊言的牧師為一個大孩子，薩梅爾應是據此做為詮釋的基礎，他天真地流下感動的眼淚。然而，當他指責別人的不是時，卻又咄咄逼人，嚴厲的態度與一位盡責的牧師無異。牧師一角迥異於傳統的詮釋，更反襯其荒謬。⁸⁹

全場演出的主角則無疑是艾爾文夫人，她與兒子的複雜關係為表演焦點。而奧斯華一角幾無病態，⁹⁰ 只是低潮、抑鬱，易被激怒，缺乏一點元氣，

⁸⁸ Marker 原是論《群鬼》一戲所要求的演技水平。

⁸⁹ 到了第三幕，他滿頭大汗、頭髮凌亂地從火災現場走回客廳，狀極可笑，其他人卻都無此狼狽樣。牧師一角代表十九世紀末因循守舊、僵化的道德體系（新教教義），雖然可笑，但因是具體代表壓迫艾爾文夫人的社會壓力，又是她的舊愛，一向被嚴肅處理。然而，布隆胥韋細究他的對白發現，從開場與瑞琴的寒暄（聊及屋外下雨），稍後與奧斯華辯論，或與艾爾文夫人討論，他的話經常立即遭到反駁，或事後證明結果正好相反 (Benhamou 2003, 11)。如最嚴重的，未保險的孤兒院後來果真失火，反諷至極。

⁹⁰ 史上第一位奧斯華於 1883 年由瑞典的 August Lindberg 飾演，他突出的病態性表演博得好評，之後演變為詮釋傳統，反而搶掉主角艾爾文夫人的風采 (Marker and Marker 1989, 91, 96)。

沒笑容。⁹¹ 開場時，艾爾文夫人手拿鞋子、赤腳上場，因為她深怕吵醒仍在睡覺的兒子，詮釋很細膩，但能聚焦，不瑣碎。她偶或玩笑地搶戴兒子的帽子，或抽亡夫的菸斗，無意中暴露了自己欲取代父職的想望。導演冷靜地剖析母子關係，兩人互相試探、保持距離，卻又需要對方，亂倫關係呼之欲出。第三幕，母子同坐在一張椅上（另一張坐著瑞琴），當艾爾文夫人回憶亡夫：「這個孩子——因為他那時很像個孩子——必須生活在這個沒有喜悅的二流小城——只有娛樂」，她偏過頭直視兒子，愛撫他的臉龐，直到後者不得不提醒她：「媽！」，方才讓她如夢初醒。同樣地，最後當兒子有求於她時，奧斯華站在母親身後，無限依戀地用頭去頂她的後頸，既像尋求慰藉的兒子，又像撒嬌耍賴的情人。⁹²

《群鬼》演出氣息低迷，室內光線先是偏藍，最後偏暗，精準的演技將表演主題傳達到入木三分，幽暗的過去，一如始終浮現在觀眾視線內的餐廳——當年艾爾文上尉與女僕偷情的地點，未曾遠離。反諷的是，在這個透明的屋子中，過去的一切卻始終不曾透明。場景設計刻意打破逼真的幻覺，演技卻走心理寫實路線，⁹³ 二者之間的辯證，加強了演出的張力。

捌、激進的夢想

2009 年，布隆胥韋同時推出《玩偶之家》⁹⁴ 與《羅士馬山莊》⁹⁵ 做為自己

⁹¹ 唯一一次發笑，是第一幕模仿兒時父親開玩笑地逼他抽雪茄時，但他發出的笑聲帶著惡意。

⁹² 到尾聲，艾爾文夫人面對觀眾，站在左邊的大門後（原欲出門呼救），背對坐在餐廳中喃喃喊著「太陽」的兒子。她拿著咖啡盒的手劇烈地顫抖，卻未回頭去證實，幕下，最後未出現悲情的母抱子（*pietà*）畫面或尖叫聲。

⁹³ 布隆胥韋認為，若不如此，《群鬼》易淪為一齣「主題戲劇」（*le théâtre à thèse*），而《群鬼》實以嚴重的矛盾為核心，不是簡化議題的「主題劇」（Braunschweig 2003, 56）。本戲為布隆胥韋迄今唯一講究心理寫實演技的戲，可能也與德國演員的詮釋傾向有關。

⁹⁴ 服裝設計 Thibault Vancraenenbroeck，燈光設計 Marion Hewlett，聲效 Xavier Jacquot，演

到「柯林國家劇院」任職的大戲，可見得易卜生對他意義之重大。之所以選擇這兩部隸屬不同創作時期的名劇做為對照之用，是因為這兩齣戲吻合當年度劇院安排節目的主軸——「英雄主義與激進之夢」（“rêves d'héroïsme et de radicalité”）。娜拉和羅士馬，一位是家庭主婦，另一位是教區牧師，當因循傳統的價值體系崩解時，他們為了走出一條自己的路，不惜踰越規範，破壞傳統。此外，娜拉的世界完全物質化，主角關心的只有金錢、家庭、社會地位，宗教缺席，而在羅士馬山莊內，則純粹是精神層面出問題，愛慾受到壓抑，守舊的宗教牢不可破。兩齣劇本形成了對照。

諷刺的是，原本看似從小妥協於男性權威的娜拉，最後卻膽敢下一個激進的決定，拋夫棄子，離家出走，勇敢地面對未知的未來。而處在政治與情感風暴中的羅士馬山莊內，神秘的瑞蓓卡為了幫助莊園的主人擺脫家族傳統的箝制，具現了這種毀滅性的救贖。反而是羅士馬後來發覺自己愛上一個與原來期望相反的女人時，幻想的（*fantasmatique*）與理想的世界雙雙淪陷，他選擇繳械，與愛人在另一個世界結合。他最後仍逃不脫傳統，而瑞蓓卡則是被她曖昧的過去所逮住（Braunschweig 2009, 5）。

與之前的三齣戲不同，這兩齣劇作演出均現代化其時代背景，演員全著當代服裝，娜拉穿牛仔褲配運動衫與球鞋（第一幕），瑞蓓卡穿著一身簡單的白衣、白褲，塑造出幹練的女性形象。至於舞台設計，一白一灰，兩戲互相呼應。《玩偶之家》的雪白場景刻意搭在《羅士馬山莊》的灰牆之前，而以深灰為基調的《羅士馬山莊》則出現白窗、白書架、白花、女主角的白衣，反射了《玩偶之家》的

員有 Cholé Réjon (Nora), Eric Caruso (Helmer), Bénédicte Cerutti (Mme. Linde), Thierry Paret (Krogstad), Philippe Girard (Docteur Rank), Annie Mercier (Anne-Marie)。

⁹⁵ 演員包括 Claude Duparfait (Rosmer), Maud Le Grevelle (Rebekka West), Christophe Brault (Kroll), Annie Mercier (Mme. Helseth), Jean-Marie Winling (Brendel), Marc Susini (Mortensgaard)。

白色。

娜拉的家，三幕呈現三種不同的風情，異中見同。第一幕為全白的狹長室內，反映男主人的道德潔癖。左方的客廳中，只有一張椅子與一張搖椅，像是出自 IKEA 的產品，一幅峽灣美景的畫倚牆而立，是唯一令人聯想挪威背景之物，作用有如引述劇情的背景；⁹⁶ 舞台右邊僅見一張大床。看似寫實的家居室內，其實只具雛形。整體而言，襯在高大灰牆之前的白色家居場景顯眼地壓低高度處理，更顯其假，加強了「舞台布景」的觀感，揭露了男、女主人「戲劇化自己以及彼此的層面」(Moi 2006, 257)。⁹⁷

第二幕完全撤掉上一幕的白色布景，露出立於其後的兩道塗上深灰色花斑的高牆，以 60 度角斜交，高大的牆面造成場上的壓迫感。白色書房縮在牆面斜交的角落上，偌大的客廳中只有一張搖椅以及小耶誕樹，大床仍位在右舞台上。第三幕開場，兩片灰牆中間裂開一個大洞，托瓦爾抱著娜拉從這裡走進家中，書房消失，只剩下大床與搖椅，看來更顯空曠；打上偏藍、泛白的燈光，尤其淒清；家正瓦解中。搖椅與大床貫穿三幕戲，前者是娜拉的椅子，每當心生猶豫，她都落坐其上。⁹⁸ 三幕戲中愈來愈顯眼的大床，則是娜拉與托瓦爾親熱，以及她與醫生玩絲襪調情的所在。白色婚床暴露了隱藏在對白之下的愛慾，是十九世紀戲劇無法正面處理的主題。(圖 3)

⁹⁶ 為了讓觀眾注意到這張畫的存在，娜拉和林德太太甚至還席地坐在此畫的旁邊說話。

⁹⁷ 此點已有許多學者注意到，Groddeck (1969, 176-77) 早已提及娜拉的這個傾向；Solomon (1997, 57-61) 更進一步將娜拉與一位演員相比。

⁹⁸ 動個不停的搖椅，頗能具現她七上八下的心態，暴露言語溝通之受阻 (Cheverel 2007, 883-84)。終場，娜拉出走後，托瓦爾走過搖椅還故意碰了一下，讓它搖起來且回頭注視。



圖3 《玩偶之家》，第二幕，娜拉著舞衣坐在搖椅上（Carecchio）

演出在高潮時分突破了寫實的界線。第二幕尾聲，娜拉為了阻止托瓦爾去開信箱而衝入書房去開音響，瘋狂起舞，燈光轉暗，書房的兩扇門洞開，兩道燈光外洩，灰牆在交接處突然裂開一個大缺口，屋外的風雪聲傳入室內，預示女主角之出走。這個大缺口不僅一直未闔上，且屋外的風雪聲也持續傳入室內，風雨欲來的感覺更加強烈。當托瓦爾捧著一疊信下場時，娜拉披上外套預備出門，她往後倒退出洞口，往家中大喊：「再也看不到他。永遠。永遠。永遠。再也看不到孩子。〔……〕黑漆漆、冷冰冰的水」（Ibsen 2009a, 84）。如此超現實的處理，使得溫情的台詞發揮了悲劇性的力量。

這齣《玩偶之家》，最有趣的主要是場面調度。⁹⁹另一齣對照的戲，《羅士馬山莊》則一景到底，使用兩道灰牆界定空間，一扇白色窗門開在左側牆上，舞台設計和道具發揮了許多象徵作用。第一幕，天氣晴朗，長窗兩邊的玻璃花器中插了許多白花，羅士馬家族的祖先肖像置於地上，倚牆而立。當克婁爾抱怨自己遭到抨擊時，天色轉暗，窗櫺上的窗格陰影被放大投射在右牆上，形成巨大的陰影，山莊看來猶如監獄。第二幕書房，一長列的白色書架沿著左牆而立，瑞蓓卡即躲在其後偷聽；右邊牆角可見數張畫像背朝外置放，令人聯想上幕戲見到的祖先肖像。其後兩幕之場景同第一幕客廳，只不過，第三幕的花瓶已無鮮花，而地上祖先的肖像則被翻轉到正面，暗示家族勢力正在反撲中。到了終場，五幅肖像總算被掛到牆上。開場，瑞蓓卡沿著牆走，依序瞻仰，傳統勢力得勝，花瓶全被收走。鮮花與肖像的精心運用，點出了每幕戲不同的氛圍與張力。（圖4）

⁹⁹ 演技方面，由於男女主角首度與導演合作，表現較不一致。本次演出實可逕稱之為德語慣用的標題——《娜拉》，因為女主角蕾鐘（Cholé Réjon）前兩幕興高采烈、情緒飽滿的詮釋（或許是為了與冷冽的《羅士馬山莊》做一對照），與布隆胥韋一貫冷靜的風格大相逕庭。心理學家 Groddeck（1969, 160）曾言，娜拉的存在為編故事，幻想等同於現實（“Son être est fait de rêve et de fabulation”），因此沒有說謊這一回事，蕾鐘戲劇化的演繹具現此層面。另一方面，托瓦爾的詮釋（Eric Caruso 飾）未離傳統大男人的形象，雖然現代的服飾讓他看來較親切，然而到了結局，他拯救女性的面具掉下，自以為是的面貌讓人發笑。惡人柯羅斯達，演員（Thierry Paret）或許不想重蹈覆轍，雖口出恐嚇，卻不讓人覺得真具威脅性，讓劇情失去了一點張力。一身灰撲撲的林德太太（Bénédicte Cerutti 飾），或許想與娜拉成為對比，演技低調，較不易讓人相信她對過度興奮的娜拉可以發揮任何影響。醫生一角由吉拉擔綱，表現幽默、風趣，既是托瓦爾的好友，與娜拉獨處，又能展現其風流倜儻的一面，是演出最令人驚喜的表現。



圖 4 《羅士馬山莊》，第一幕，從左至右羅士馬、瑞蓓卡、克婁爾、管家(Carecchio)

超現實的事件也發生在《羅士馬山莊》第四幕，當瑞蓓卡即將道出她對羅士馬無法控制的情慾時，牆面開始從交接處裂開一個小縫，風聲竄入，使得她形容的這股野蠻熱情，有如來自北方「海上的風暴」，強大到無從抵抗（Ibsen 2009b, 86），發揮了威力。而未經通告、自行上場的布藍德，傳統上是為這個角色打上奇異的燈光（Van Laan 2006, 378），布隆胥韋則安排他從牆縫出場，「走入沉沉的黑夜」（Ibsen 2009b, 93），透露這個角色的神祕感。

這部戲的男、女主角均為布隆胥韋一向合作的演員，兩人旗鼓相當。勒葛瑞芙蕾克（Maud Le Gravellec）主演的瑞蓓卡穿著中性、俐落，也因此省掉了啟幕重要的舞台動作——織白色羊毛披肩，¹⁰⁰ 她改讀摩騰高爾主編的報紙，更能強調她的現代女性造型。面對連心理學家也覺得不易摸透的角色，勒葛瑞芙蕾克只演出角色的現在式，觀眾目睹她在 48 小時內遭遇一系列危機的當下反應，過去的陰影在第三幕中因被提及而使他情緒過激，第四幕，因對羅士馬招認愛慾而略

¹⁰⁰ 終場，她應該披此披肩跳河。

露真情。略過這些情節逆轉的關頭之外，女主角沒有透露太多的情緒或故作神秘，過去對她而言，談不上負擔。而杜帕非出任的羅士馬也一反傳統陰鬱、死氣沉沉的傳統，在前兩幕戲顯得充滿信心，說話有力。即使後來疑團重重，他開始動搖，仍表現出精力直到最後，他為這個懦弱、消極、抑鬱的角色¹⁰¹帶來一股活力。¹⁰²

布隆胥韋執導的易卜生，除《群鬼》有意測試寫實主義的耐度而數度出入於看似逼真的場景之外，《培爾·金特》與《布朗德》立基於空台之上，《玩偶之家》與《羅士馬山莊》則超越寫實或象徵之爭，將劇情置於一個表演旨趣充分空間化的場域中發展，劇情雖從心理分析的角度切入，表演卻不耽溺其中，演員凸顯對白的張力，而非角色的個性或心理，《布朗德》一戲尤為明顯，低限的表演策略使得對白發揮了無與倫比的力量。

玖、離奇地當今

易卜生曾是最前衛的劇作家。資深的劇評人馬卡布（Marcabru 1981）當年盛讚品悌力埃導演的《野鴨》時，曾語帶揶揄地論道：「易卜生戲劇奇怪地過時，又離奇地當今」，充分道出其中之弔詭：一方面，今日的社會已過了現代化階段使得劇作的社會背景成為過去（Fischer-Lichte 2011, 5），且易卜生密織劇情的手

¹⁰¹ 此為 Peter Zadek 版的詮釋，由 Gert Voss 與 Angela Winkler 主演男女主角。

¹⁰² 其他演員表現亦頗稱職，水準整齊。最出人意表的詮釋則是布藍德與管家賀塞絲（Helseth）太太。布藍德滿頭銀絲，身穿破舊皮衣，飽經風霜，卻仍具吸引力，老牌演員文林（Winling）用他特有的鼻音、放鬆的身體，展現了一名江湖浪子獨特的魅力。而賀塞絲太太為三幕戲開場，演員（Annie Mercier）扮演一位現代管家，一身深藍色套裝，穿高跟鞋，更像是一名辦公室秘書。她透露了許多過去的秘密，欲語還休，又須維持下人不踰矩的禮數，身體在兩個矛盾間掙扎，忽前忽後轉身，傳達得唯妙唯肖，讓這個次要但不可或缺的角色帶給觀眾驚喜感。

法也不再流行；另一方面，作品探討的主題卻仍精確地切中時弊。以再造搬演風潮的《培爾·金特》為例，薛侯冷靜的解讀，反映了社會學家李波夫斯基（Gilles Lipovetsky）所論（1989, 83-84）：1970 年代以降，法國社會普遍對意識型態感到冷漠，個人主義抬頭，人人轉而先關照自己，社會風氣明顯地轉向自戀（narcissisme）。然而，愈關照自己的各色慾望，人就愈覺迷失，自我淪為一個浮動的空間，沒有定位，缺乏標記，最後免不了茫然。從這個觀點看，培爾無休無止的自我追尋注定不可能有結果，他的故事成為當時社會絕佳的寓言。

而進入 1990 年代，布隆胥韋從電玩英雄的觀點再度審視培爾，從而指出時下年輕的一輩與培爾一樣，雖然反應敏捷，卻難以投入現實社會，面對責任。因此，他的歷險就只能是內在的幻想，與外在世界無關。進入二十一世紀，當布朗德站在台上狂熱地佈道時，觀眾猶如被當頭棒喝，莫不驚覺易卜生為我們同時代的人，為大師早在一個世紀之前的洞見所折服。事實上，本文所論之重要演出，從品梯力埃以降，無論是家常生活之悲劇、幽暗糾葛之下意識（拉薩爾）、婚姻生活的責任（華納）、現實與夢想之拉鋸（邦迪）、失序的溝通（法朗松）、個人與社會的衝突（布隆胥韋）等層面，易卜生均提供思考的空間。

就表演而論，與契訶夫相較，他的作品由於結構較自由，容許現代導演在其表演形式上揮灑創意，在導演至上的時代大出風頭，而易卜生則相反，他嚴謹的戲劇結構不容人更動，且對白無字可刪，表演上較難超越其上。在法國，易卜生劇作的演出於十九世紀末曾在左拉與梅特林克之間拔河（Regnault 2002, 58），從 1980 年重現法國舞台後，寫實主義仍占有一席之地。這一方面是因為易卜生之前不常演出，演出選擇尊重原始寫作規則，回歸易卜生的時代，其來有自。這點看似守成，然而，美國學者所羅門（Alisa Solomon）眼見目下許多易劇的演出刻意脫除寫實主義的外觀，曾語重心長地指出：寫實主義之於易卜生戲劇為不可或缺（integral）的要素，這不僅是單純的演出風格問題，而是劇作的磐石（1997,

48)，法國的製作可說是建立在此認知上。

事實上，在避免強作解人之際，千禧年之前的製作另從舞台設計（品梯力埃、華納、邦迪、法朗松）、燈光設計（華納、法朗松）與表演氛圍（拉薩爾）層面超越寫實的限制，試圖在柏克曼的抽象化走向之外另闢蹊徑。其中，最特別的是法朗松另從新譯本著手，在這個基礎上突破表演的窠臼，從而披露《蓋卜勒》之異質性結構，表演展現新象。

千禧年之後，經典劇之重演，常重用現代化的視覺設計，詮釋上也順勢將經典拉近當代的社會，易卜生劇作也不例外。新世代的法國導演作風更活潑，例如大衛（Jacques David）執導《當我們從死人中甦醒》，¹⁰³ 其中的抽象布景如同畫展一角，靈活的投影增添演出的鬼魅氣氛（Robert 2008）；包內斯（Yves Beaunesne）導演的《野鴨》（2009），¹⁰⁴ 最吸睛處為以大玻璃天棚當人工森林，可進可退，不僅可模擬打獵，其中還有各色老古董，讓失意的主角在其中尋求慰藉；克魯（Hans Peter Cloos）導演的《大建築師》（2010）¹⁰⁵ 具現一個當代建築師事務所的雛型，時髦、有品味、兼具象徵意涵；華荂（Thierry Roisin）導演的《人民公敵》（2010）¹⁰⁶ 不用布景，只用桌椅，七名演員的服裝反映今日法國鄉鎮居民，台詞更指涉當時喧騰一時的公衛醜聞，串場的樂隊帶動演出的快節奏，使得演出既吸引人又引發了共鳴；乃至於 2012 年 3 月，巴克（Claude Baqué）執導的《海之女》，¹⁰⁷ 由知名歌手卡蜜兒（Camille）領銜，在一個中央為水池的台上表演，水的意象瀰漫全場，中間串以卡蜜兒的歌唱，企圖營造神秘的氛圍等。

這些活潑的新製作均超越了傳統表演易卜生的思維，演出無不力求趕得上新

¹⁰³ 由 le Théâtre du Chaudron, Cartoucherie 製作。

¹⁰⁴ 由 la Compagnie de la chose incertaine 製作。

¹⁰⁵ 由知名的劇壇明星（Jacques Weber 和 Edith Scob）掛帥，巴黎之 le Théâtre Hébertot 製作。

¹⁰⁶ 由 la Comédie de Béthune, CDN Nord/Pas-de-Calais 製作。

¹⁰⁷ 由巴黎之 le Théâtre des Bouffes du Nord 製作。

時代，其間或許技巧層次的表現超出內涵的探索，這是新世代的傾向，迥異於從薛侯至布隆胥韋兼顧劇本意義與搬演的傳統，但已不再侷限於十九世紀。

而最新、最重要的演出則為 2012 年 5 月由「法蘭西喜劇院」製作的全本《培爾·金特》，因老劇院正在整修，破例地在「大皇宮」(le Grand Palais) 盛大上演，由曾主演此劇的當家小生呂夫 (Eric Ruf) 導演兼設計舞台，¹⁰⁸ 時尚大師拉夸 (Christian Lacroix) 設計華美的戲服，資深演員皮埃爾 (Hervé Pierre) 獨挑大樑，舞台設計以一條凹凸不平的小路為主體，觀眾對面而坐，20 位演員加上四名樂手通力合作，整場演出洋溢民俗趣味，頗得好評 (Darge 2012)，誠為法國劇壇本年度的最大盛事，預料將會再度點燃觀眾對易卜生的熱情。

此次演出，讓人聯想 2004 年的「亞維儂劇展」，當時為了推介較少看到的易卜生，也在其最重要的表演場地「教皇宮」的「榮耀中庭」(la Cour d'Honneur) 搬演同一鉅作，意義非凡。¹⁰⁹ 這兩齣指標性的製作，連同上文所提的新演出，印證了法國學者沙拉扎克 (Jean-Pierre Sarrazac) 的觀察 (2008, 103)：一個新的易卜生大潮席捲了法國劇壇，恢復並擴大法國人對挪威大師的認識。

參考文獻

- Adorno, Theodor W. 2003. *Minima Moralia: Réflexions sur la vie mutilée*. Paris: Payot.
- Aslan, Odette. 1986. Pourquoi *Peer Gynt*? *Les voies de la création théâtrale*, vol. XIV, 139-43. Paris: C.N.R.S.

¹⁰⁸ 參見註釋 71。

¹⁰⁹ 邀請演而優則導的皮諾 (Patrick Pineau) 導演，演出充滿強烈的節奏感，很受觀眾歡迎，參見註釋 71。

- Auden, W. H. 1999. Le genie et l'apôtre: *Peer Gynt* et *Brand*. traduit Joseph Denize. *Europe*, no. 840(avril): 83-97.
- Banu, Georges. 1981. Pintillié et son lieu de vérité. Programme du *canard sauvage*, le Théâtre de la Ville.
- Banu, Georges. 1987. *Rosmersholm* 68. *Le Journal du Théâtre National de Strasbourg*, no. 14(février): 45-46.
- Benhamou, Anne-Françoise. 2003. Une conversation autour d'Ibsen: Un écrivain laconique et terrible, entretien avec Claudio Magris & Stéphane Braunschweig. *OutreScène*, no. 2(mars): 9-15.
- Bischofberger, Marie-Louise et Torrent, Jean-Bernard, éd. 1993. *John Gabriel Borkman d'Henrik Ibsen, une mise en scène de Luc Bondy*. Arles & Paris: Solin & Odéon-Théâtre de l'Europe.
- Blume, Mary. 1997. Taking the Door Off Ibsen's *Doll's House*, interview with Deborah Warner. *International Herald Tribune*, 19-20 April.
- Bost, Bernadette. 2002. Tragique bourgeoisie. *Le monde-Rhône-Alpes*, 25 octobre 1990, in *Hedda Gabler*, dossier réalisé par M. Ferry, Y. Steinmetz et F. Regnault, 53-54. Paris: C.N.D.P.
- Braunschweig, Stéphane. 1999. L'irréversible: Entretien avec Stéphane Braunschweig, réalisé par Raymonde Temkine. *Europe*, no. 840(avril): 169-75.
- Braunschweig, Stéphane. 2003. Une clarté qui n'éclaire pas... , propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou. *OutreScène*, no. 2(mars): 53-58.
- Braunschweig, Stéphane. 2005. Il y a quelque chose de très proche du Wagner de *L'or du Rhin*, propos recueillis par Farbienne Darge. *Le monde*, 3 mars.
- Braunschweig, Stéphane. 2007. *Petites portes, grands paysages*. Arles: Acte Sud.

- Braunschweig, Stéphane. 2009. L'urgence d'un choix radical. Programme des spectacles *Rosmersholm* et *Une maison de poupée*, le Théâtre National de la Colline, 5.
- Carlson, Marvin. 2004. 'Unser Ibsen': Ibsen on the Contemporary German Stage (plenary address). *Ibsen Studies* 4, no. 1: 55-69.
- Châtel, Jonathan. 2007. Henrik Ibsen, le sens du paradoxe (Table ronde, synthèse). *Etudes Germaniques: Actualité d'Ibsen*, no. 4(octobre-décembre): 939-45.
- Chéreau, Patrice. 1981a. Introduction. *Peer Gynt: Matériaux, documents et commentaires*. éd. Sylvie de Nussac et François Reganult, 7. Paris: Editions Beba.
- Chéreau, Patrice. 1981b. Entretien, réalisé par Guy Dumur pour *Le Nouvel Observateur*, in *Le Journal du Théâtre de la Ville*, no. 54(novembre).
- Cheverel, Yves. 2007. De *Maison de poupée* à *Rosmersholm*—une parole bloquée. *Etudes Germaniques: Actualité d'Ibsen*, no. 4(octobre-décembre): 877-87.
- Cournot, Michel. 1981. *Le canard sauvage* d'Ibsen: L'essence absente. *Le monde*, 24 février.
- Darge, Fabienne. 2009. Ibsen, les voies tortueuses de la liberté. *Le monde*, 17 novembre.
- Darge, Fabienne. 2012. L'odyssée fantastique de Peer Gynt. *Le monde*, 22 mai.
- Dort, Bernard. 1972. La Schaubühne am Halleschen Ufer: Entretien avec Peter Stein. *Travail théâtral*, no. 9(automne): 16-36.
- Dort, Bernard. 1987. In/certitudes: La scène proche. *Le Journal du Théâtre National de Strasbourg*, no. 14(février): 29-33.
- Ewbank, Inga-Stina. 1996. The Last Plays. *The Cambridge Companion to Ibsen*. ed. James McFarlane, 126-54. Cambridge: Cambridge University Press.

- Fischer-Lichte, Erika. 2011. Introduction. *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*. ed. E. Fischer-Lichte, B. Gronau and Ch. Weiler, 1-16. London: Routledge.
- Françon, Alain. 1987. 'Il fallait dépoussiérer', propos recueillis par Marion Scali. *Le théâtre en europe*, no. 15: 44-45.
- Françon, Alain. 2002. La ré-création: Entretien avec Alain Françon, propos recueillis par Marion Ferry, in *Hedda Gabler*, dossier réalisé par M. Ferry, Y. Steinmetz et F. Regnault, 51-52. Paris: C.N.D.P.
- Françon, Alain et Vittoz, Michel. 2003. Un théâtre de l'altérité, entretien réalisé par Anne-Françoise Benhamou et Laure Hémain. *OutreScène*, no. 2(mars): 37-43.
- Freud, Sigmund. 1985. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard.
- Godard, Colette. 1991. Les âmes vides. *Le monde*, 9 mars.
- Gravier, Maurice. 1987. Triple perspective sur *Rosmersholm*. *Le Journal du Théâtre National de Strasbourg*, no. 14(février): 22-26.
- Groddeck, Georg. 1969. *La maladie, l'art et le symbole*. Paris: Gallimard.
- Gundersen, Karin. 2007. Moritz Prozor, traducteur d'Ibsen. *Etudes Germaniques: Actualité d'Ibsen*, no. 4(octobre-décembre): 899-904.
- Gunthert, André. 1987. Ibsen est dans Lassalle, *La libération*, 1^{er} avril.
- Gussow, Mel. 1986. Ibsen's *Wild Duck*, alive with the Modernist Spirit. *The New York Times*, April 20.
- Hannimann, Joseph. 2005. Der Lawinenhund Gottes. *Frankfurter Allgemeine*, 2 März.
- Hemmer, Bjorn. 1999. Un écrivain pour notre temps. *Europe*, no. 840(avril): 8-23.
- Henry, William A. III. 1986. From Grandeur to the Garret : *The Wild Duck*. *The Times*.

7 April:127.

- Hotte, Véronique. 1997. 'Etre soi-même ou bien se suffire à soi-même', là est la question: *Peer Gynt* d'Ibsen par Stéphane Braunschweig au Théâtre de Gennevilliers. *Coups de théâtre*, no. 10: 27-32.
- Ibsen, Henrik. 1965. *Letters and Speeches*. ed. and trans. Evert Sprinchorn. London: MacGibbon & Kee.
- Ibsen, Henrik. 1981. *Peer Gynt: Matérielux, documents et commentaires, texte intégral de la pièce*. traduit François Regnault. Paris: Editions Beba.
- Ibsen, Henrik. 1996. *Peer Gynt*. traduit François Regnault. Paris: Editions théâtrales.
- Ibsen, Henrik. 1998. *John Gabriel Borkman d'Henrik Ibsen, une mise en scène de Luc Bondy*. traduit Michel Butel. Arles & Paris: Solin & Odéon-Théâtre de l'Europe.
- Ibsen, Henrik. 2003a. *Henrik Ibsen: Les douze dernières pièces*, vol. II. traduit Bernard Dort et Terje Sinding. Paris: Imprimerie Nationale.
- Ibsen, Henrik. 2003b. *Hedda Gabler* suivi de *Petit Eyolf*. traduit Michel Vittoz. Arles: Actes Sud.
- Ibsen, Henrik. 2005. *Brand*. traduit Eloi Recoing. Arles: Actes Sud.
- Ibsen, Henrik. 2009a. *Une maison de poupée*. traduit Eloi Recoing. Arles: Actes Sud.
- Ibsen, Henrik. 2009b. *Rosmersholm*. traduit Eloi Recoing. Arles: Actes Sud.
- James, Henry. 1948. *The Scenic Art, Notes on Acting & the Drama: 1872-1901*. ed. Alan Wade. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Johnston, Brian. 1975. *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken*. Boston: Twayne.
- Johnston, Brian. 2004. Plot and Story in *The Master Builder*. *Ibsen's Selected Plays*.

- ed. Brian Johnston, 515-24. New York: Norton.
- Jomaron, Jacqueline (de). 1989. En quête de textes. *Le théâtre en France*, vol. II. dir. J. de Jomaron, 271-301. Paris: Armand Colin.
- Kittang, Atle. 2007. Mais que fait donc le docteur Rank dans *Une maison de poupée* ? *Etudes Germaniques: Actualité d'Ibsen*, no. 4(octobre-décembre): 851-60.
- Lassalle, Jacques. 1987a. Autour d'un secret. *Le Journal du Théâtre National de Strasbourg*, no. 14(février): 6-11.
- Lassalle, Jacques. 1987b. Lassalle: 'La mise en scène, on ne doit pas la voir', un entretien. *Le matin*, 2 avril.
- Lassalle, Jacques. 2007. Revenir à *Rosmersholm*. *Etudes Germaniques: Actualité d'Ibsen*, no. 4(octobre-décembre): 815-32.
- Lebrun, Jean. 1987. A Strasbourg, *Rosmersholm*. *La croix*, 31 mars.
- Léonardini, Jean-Pierre. 1991. Pour l'anecdote, Henrik Ibsen, dans son grand âge, ressemblait à l'un des sept. *L'Humanité*, 11 mars.
- Licht, Daniel. 2002. Critique dans *Lyon-Libération*, 26 octobre 1990, in *Hedda Gabler*, dossier réalisé par M. Ferry, Y. Steinmetz et F. Regnault, 52. Paris: C.N.D.P.
- Lipovetsky, Gilles. 1989. *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, « Folio ».
- Magris, Claudio. 2003. *L'anneau de Clarisse: Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*. traduit Marie-Noëlle et Jean Pastureau. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- Marcabru, Pierre. 1981. Le cas d'Ibsen: Une interpretation miraculeuse. *Le Figaro*, 22 février.

- Marker, Frederick J. and Marker, Lise-Lone. 1989. *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marker, Frederick J. and Marker, Lise-Lone. 1996. Ibsen and the Twentieth-Century Stage. *The Cambridge Companion to Ibsen*. ed. James McFarlane, 183-204. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marker, Lise-Lone. 1992. *Ingmar Bergman: A Life in the Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, Michael, trans. c1986. *The Plays of Ibsen*, 4 vols. New York: Washington Square Press.
- McFarlane, James Walter. 1989. *Ibsen and Meaning: Studies, Essays & Prefaces, 1953-87*. London: Norvik Press.
- Moi, Toril. 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Oberländer, Jan. 2006. Die Bombe im Kopf. *Der Tagesspiegel*, 2 Dezember.
- Ostermeier, Thomas. 2009. Hedda Gabler: Analyse d'une destruction programmée, un entretien. *La terrasse*, no. 144(janvier).
- Pascaud, Fabienne. 1981. Chéreau: Les grands moyens. *Télérama*, no. 1633, 29 avril.
- Quirot, Odile. 1987. *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen: Lame de fond. *Le monde*, 20 mars.
- Recoing, Eloi. 2007. Traduire Ibsen: Une expérience de la pensée. *Etudes Germaniques: Actualité d'Ibsen*, no. 4(octobre-décembre): 905-13.
- Regnault, François. 1981. Les pelures du soi. *Peer Gynt: Matériels, documents et commentaires, texte intégral de la pièce*. ed. Sylvie de Nussac et François Regnault, 47-51. Paris: Editions Beba.

- Regnault, François. 2002. Hystérie dans l'espace, hystérie dans le temps, in *Hedda Gabler*, dossier réalisé par M. Ferry, Y. Steinmetz et F. Regnault, 58. Paris: C.N.D.P.
- Robert, Catherine. 2007. Critique/*Les revenants*. *La terrasse*, no. 147.
- Robert, Catherine. 2008. Critique/*Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. *La terrasse*, no. 154.
- Robichez, Jacques. 1957. L'introduction de l'oeuvre d'Ibsen en France 1887-1899. *Revue de la société d'histoire du théâtre*, I-II, MCMLVII: 23-35.
- Roux, Monique (le). 1981. Un poème scénique. *La quinzaine littéraire*, no. 357(octobre): 16-31.
- Salino, Brigitte. 2004. Les songes et les mensonges de *Peer Gynt*. *Le monde*, 18 juillet.
- Sanders, J. B. 1964. Ibsen's Introduction into France: *Ghosts*. *Oxford French Studies*, XVIII (4): 345-55.
- Sandier, Gilles. 1981. *Peer Gynt*, d'Ibsen. *Le matin de Paris*, 13 mai.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1989a. *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1989b. Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible. *Le théâtre en France*, vol. II. dir. Jacqueline de Jomaron, 191-214. Paris: Armand Colin.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2008. Actualité d'Ibsen. *Registres*, no. 13(printemps): 103.
- Schmitt, Olivier. 1987. Un triller envoûtant: *Rosmersholm*, d'Henrik Ibsen, à Strasbourg. *Le monde*, 3 avril.
- Schmitt, Olivier. 1997. La passion de vivre et de souffrir selon Henrik Ibsen et Deborah Warner. *Le monde*, 9 avril.
- Shevtsova, Maria. 2011. Deborah Warner Directs *Hedda Gabler*: Mercurial Pistols.

- Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, ed. E. Fischer-Lichte, B. Gronau and Ch. Weiler, 102-13. London: Routledge.
- Sinding, Terje. 1986. La traduction de *Peer Gynt* par François Regnault. *Les voies de la création théâtrale*, vol. XIV, 147-53. Paris: C.N.R.S.
- Sinding, Terje. 1987a. Une intimité hantée. *Le Journal du Théâtre National de Strasbourg*, no. 14(février): 17-20.
- Sinding, Terje. 1987b. Une ambiguïté profonde. *Le théâtre en europe*, no. 15(octobre): 33-37.
- Solomon, Alisa. 1997. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender*. New York: Routledge.
- Sprinchorn, Evert. 1980. Ibsen and the Actors. *Ibsen and the Theatre: The Dramatist in Production*. ed. Errol Durbach, 118-30. New York: New York University Press.
- Stumm, Reinhard. 1987. Akademische Geduldspiele mit Kunstfiguren: Jacques Lassalle inszenierte am Strassburger Théâtre National Henrik Ibsens *Rosmersholm*: Theater-Archäologie. *Balser Zeitung*, 19 März.
- Templeton, Joan. 1999. Cent ans d'Ibsen en France. *Europe*, no. 840(avril): 202-15.
- Van Laan, Thomas F. 2006. The Tragic Vision of Ibsen's *Rosmersholm*. *Modern Drama* 49, no. 3: 370-86.
- Vinaver, Michel et Zadek, Michel. 1987. Un géant parmi les oncles. *Le théâtre en europe*, no. 15: 18-20.
- Vittoz, Michel. 1987. Traduire l'hétérogène. *Le Journal du Théâtre National de Strasbourg*, no. 14(février): 34-39.
- Vittoz, Michel. 1990. Ibsen, Feydau, *Hedda Gabler*, *La dame de chez Maxim*: Reprise

d'un vertige. Programme du spectacle *Hedda Gabler*, le Théâtre du Huitième, Lyon.

Vittoz, Michel. 2004. Un jeu de forces élémentaires. Programme du spectacle *Petit Eyolf*, le Théâtre National de Chaillot.

Wicker, Antoine. 1987. *Rosmersholm* de Henrik Ibsen: Un éloge du pessimisme, *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 19 mars.

Zola, Emile. 1966-69. *Oeuvres complètes*, vol. 11. dig. Henri Mitterand. Paris: Cercle du livre précieux.

易卜生。1995。《易卜生文集》，第三冊。北京市：人民文學出版社。

楊莉莉。2008。《歐陸編劇新視野：從莎侯特至維納韋爾》。臺北市：黑眼睛文化公司。

楊莉莉。2010。〈探索契訶夫劇本的結構與新諦：布隆胥韋三齣演出之分析〉。《藝術評論》20：278-314。

影音資料

Bondy, Luc. 1998. *John Gabriel Borkman*, l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Braunschweig, Stéphane. 1996. *Peer Gynt*, le CDN-Orléans.

Braunschweig, Stéphane. 2005. *Brand*, DVD. Paris, Copat.

Braunschweig, Stéphane. 2007. *Gespenster*, DVD. Paris, Copat.

Braunschweig, Stéphane. 2010. *Rosmersholm & Maison de Poupée*, DVD. Paris, Copat.

Françon, Alain. 2003. *Le Petit Eyolf*, le Théâtre National de la Colline.

Lacascade, Eric. 2005. *Hedda Gabler*, l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Lassalle, Jacques. 1987. *Rosmersholm*, le Théâtre National de Strasbourg.

- Miquel, Jean-Pierre. 1982. *Hedda Gabler*, le Théâtre National de l'Odéon.
- Miquel, Jean-Pierre. 2002. *Hedda Gabler*, le Théâtre du Vieux-Colombier.
- Ostermeier, Thomas. 2005. *Hedda Gabler*, la Schaubühne de Berlin.
- Ostermeier, Thomas. 2007. *John Gabriel Borkman*, l'Odéon-Théâtre de l'Europe.
- Pineau, Patrick. 2004. *Peer Gynt*, l'Odéon-Théâtre de l'Europe.
- Pintillie, Lucian. 1982. *Le canard sauvage*, TV, réalisateur Guy Lessertisseur.
- Polanski, Roman. 2003. *Hedda Gabler*, DVD. Paris, Copat.
- Warner, Deborah. 1997. *Une maison de poupée*, l'Odéon-Théâtre de l'Europe.
- Zadek, Peter. 2000. *Rosmersholm*, DVD. Wien, der Burgtheater.

Ibsen on Contemporary French Stage



Yang, Lilly

Associate Professor

Department of Theatre Arts

Taipei National University of the Arts

Abstract

Speaking of contemporary productions of Henrik Ibsen, scholars often neglect those of France. In fact, since Patrice Chéreau directed the legendary *Peer Gynt* in 1981, other important directors like Jean-Pierre Miquel, Jacques Lassalle, Alain Françon, foreign directors like Lucian Pintillie, Deborah Warner, Luc Bondy, Polanski have been invited to stage Ibsen at Paris with great success. At the same time, the young generation of directors also began to explore Ibsen who has become more and more popular in the new century. This paper retraces the introduction of Ibsen into France in the late 19th century, then analyzes French representations of Ibsen from 1980 till 2012 in the aspects of translation, interpretation of plays, acting, stage & lighting designs, and the relationship to modern society in order to understand the significances of performing Ibsen nowadays. Stéphane Braunschweig, the actual

Director of the National Theatre of Colline, with five insightful productions of Ibsen, is the focus of paper.

Keywords : Ibsen, *A Doll's House*, Stéphane Braunschweig, *Hedda Gabler*,
Rosmersholm