

由 Euro-trash 談起——拜魯特音樂節 2007

/ Charlie

對於歐洲到處可見的現代風格製作（美國人批評為歐洲垃圾“euro-trash”），記得我以前也常發牢騷，因為那些製作對於我所喜愛的歌劇（不限於華格納）往往進行扭曲與顛覆。後來研究華格納、到處看華格納，對於劇本與音樂中蘊藏的深層意義逐漸有所認知，也才逐漸能體會舞台製作層面在這方面的潛力。

我在主持講座時常說，當今歐洲的歌劇製作往往在舞台上製造出與作者原來的歌詞、劇本甚至音樂互相牴觸的情境，對觀賞者造成衝突與刺激；問題即在於現代的歌劇導演們並不認為舞台上的「衝突」與「牴觸」是件壞事，反而能因「刺激」而反映出、挖掘出這部歌劇作品的新層面。

羅基敏教授在演講時說（大意如此），十九世紀的歌劇製作是作曲家主導，二十世紀上半是指揮家主導，二十世紀後半逐漸變成由舞台導演主導。時代潮流這樣轉變的另外一個原因，也是由於劇場技術在過去數十年間的突飛猛進，舞台導演變成一個非常專門的領域，現代歌劇製作無法忽視其專業分工。相對而言，歌劇的另外兩個骨幹不僅停滯不前、似乎更有退步之虞：雖然每年都有作曲家發表新歌劇，但從 1930 年代以來很少有新作品首演後能夠持續留在歌劇院劇目中（此情況似乎不會改變）；而樂迷們用老錄音對照，大多數人都認為新生代的指揮不如老大師（在華格納作品尤其明顯）。

我們所熟悉的古典歌劇與古典音樂，是十八十九世紀以後才興盛的藝術形式。雖然許多人都從中（不管是經由錄音錄影或現場演出）得到無數感動與偉大時刻，但由作曲家與指揮家的凋零現象，難以否認這特殊的藝術形式正在逐漸死亡。我曾經大膽地說，歌劇早在 1930 年代就死了；就算尚未腦死，至少已成植物人狀態。是什麼在維持歌劇的生命？舞台導演不斷推陳出新的製作。

華格納若是復活，不曉得會怎麼想？他的總體藝術理論要求劇場裡所有元素（音樂、詩詞與舞台藝術）共同為其戲劇意圖服務，創造 $1+1+1>3$ 的效果。總譜與劇本裡有著詳盡的舞台指示，設想與音樂細節緊密結合，營造獨特的音樂劇場。華格納後來發現這三種元素中，音樂的潛力無窮、能夠呈現最深刻的真實，因此他晚年的藝術理念向音樂傾斜。而正是他的孫子威蘭·華格納從 1951 年開始的「新拜魯特」製作，開啟了二十世紀後半「導演劇場」（Regietheatre）的概念，

使舞台導演的重要性逐漸增加。



拜魯特首演佈景於 1878 到來比錫演出的《女武神》第一幕



1930 年齊格飛·華格納指導下的《女武神》第一幕製作

威蘭・華格納(1917-1966)



威蘭的製作風格，最令守舊的反對者看不慣的是，拿掉了許多華格納指示的佈景細節，簡化服裝風格與舞台動作。而擁護者認為，他以燈光變化與象徵性的符號取代繁複佈景、呼應劇情的心理層面，簡化服裝與舞台動作、製造了音樂更大的流動空間。我自己認為威蘭所開創的局面，將舞台製作的潛力往前推進，與音樂一起更深刻地呈現了華格納原來想要表達的戲劇目的；也就是說讓華格納作品的演出中，音樂與舞台藝術兩者之間重新獲得平衡。

但是這「導演劇場」(Regietheatre)的概念從德國開始蓬勃發展的結果，最近一二十年間使得歐洲歌劇舞台上平衡向導演那方嚴重地傾斜。導演獲得了極大的自由，甚至被允許完全忽視作品的原始文本。例如 2005 年薩爾茲堡音樂節首演 Stefan Herheim 製作的《後宮誘逃》(已有 DVD 上市)，更進一步地將所有對話全部改寫、只保留歌曲，變成一對男女與各自潛意識對抗的心理劇。由於《後宮誘逃》是像《魔笛》那樣的德式歌唱劇，對話是用講的，作曲家並未譜上音樂，大膽的導演便可上下其手。但最後的結果基本上已經不能稱為「莫札特的《後宮誘逃》」，而是一齣全新的戲劇、只是配上莫札特音樂。

今年 NSO 演出《玫瑰騎士》來台的導演 Richter 在訪談時說，每一齣歌劇(特別是華格納、李察史特勞斯的作品)都努力地架構了一個獨特的戲劇世界，作曲家也嘔心瀝血為那寫作了搭配的音樂。今日歌劇導演若要捨棄原來的架構，重新創造完全不同的一個世界，也不是不行，但必須能夠嚴謹完整、自圓其說，難度非常高。再加上需要與音樂搭配，更是不容易。音樂劇《西貢小姐》雖是改編自歌劇《蝴蝶夫人》的劇情，但也重新創造了比普契尼更為搭配新劇情的音樂。因此若是創造全新的戲劇架構，卻與作曲家的音樂(在歌劇院裡無法改動)不搭軌，那不如去製作音樂劇、重新寫音樂、創造全新的音樂劇場，不要在歌劇院裡搞。

這是個非常好的註腳，對於我今年在拜魯特看到的《紐倫堡名歌手》新製作。(待續) ♪