

Beyond the Maestros, into the Arena  
On the Buzz Word of "Liberating Voices & Bodies"  
in Today's Theatre in Taiwan

# 忘記大師， 走進劇場

— 回首身聲解放與朝聖之旅及其省思

Beyond the Maestros, into the Arena

On the Buzz Word of "Liberating Voices & Bodies" in Today's Theatre in Taiwan

楊美英

Mei-ying YANG

劇場編導/文字工作者

台南那個劇團創團團員



戲劇是熱情洋溢之物，  
是從身體  
到身體  
的可怕力量轉換。  
這種轉換不能兩次重演。  
— Antonin Artaud<sup>1</sup>

## 一、前言

二十一世紀之始，延續台灣現代劇場一股興起的風潮，島嶼南方接連舉辦了以身體或聲音開發為主題的劇場工作坊，包括來自日本、波蘭的優秀劇場工作者，引進強力的「他山之石」，在表演訓練與創作美學上面均留下了諸多「鴻爪」，值得討論。

本文將依循「聲音解放 — 解放身體」此一思惟脈絡，列舉那個劇團、台南人劇團、高雄南風劇團、台中象劇團等團體策劃主辦的相關研習活動，一瞰其中工作重點與理念特色，兼及後續作品的關注，試著探討相關美學觀點的論述，進行一次關於島內表演藝術界身聲能量開發工程的省思。

## 二、台灣劇場的身聲功課

### (一) 外來師資挹注能量新泉

二〇〇一年，鑑於國內劇場界普遍對於聲音的訓練不足、觀念狹隘、能力貧弱，立足台南十年的那個劇團，決定提出「重新看待聲音，以身體，以空間，以文化」的想法作為思考起點，獲得國家文藝基金會的補助，成功邀請日本知名Pappa TARAHUMARA舞蹈劇場的資深演員小川摩利子(Mariko Ogawa)來台，以台南為唯一據點，自五月底展開為期兩週、分為兩梯次的「聲音解放」表演工作坊。

值得注意的是，這個工作坊整體企劃的重點除了聲音技巧與表現的培訓之外，第一個特色即是強調在地思考，從「台南 — 府城」的聯想出發，擷取「城」的意象作為第二階段集體創作的主題，訂於六月十日在大南門城進行結業呈現《城頂上的精靈》。其次，工作坊整體背後可說高舉一種不以言說為主的、非敘事性的表演美學，希望藉此拓展藝術欣賞/創作觀念的視野。



1

日本Pappa TARAHUMARA舞蹈劇場的創團團員Mariko Ogawa(左邊黑衣坐地者)示範教學。  
(那個劇團提供)

2

Mariko Ogawa(右一)率領「聲音解放」表演工作坊學員集體創作，並參與結業演出。  
(那個劇團提供)

以身為本計畫主持人而言，之所以催生這樣一個工作坊，不僅是為推廣現代劇場，看中「會念經的外來和尚」，讓南台灣增加一個研習活動、一種學習資源，更重要的前提是基於兩個劇團之間創作美學、表演風格的接近，乃有此次出於自覺性成長需求的劇場交流。同時，後來報名參與的學員，除了台南在地的劇場工作者、上班族、教師、學生等不同族群，也有不少來自高雄、台中、台北的劇場人，是以盼望後續的影響層面可能廣泛，加上難得的學習資源能夠公開分享，則是筆者暗自感到竊喜且欣慰的地方。



1

2

根據資料指出，之前已經多次來台演出的Pappa TARAHUMARA，成立於一九八二年，充分展現日本劇場自六〇年代以降，打破藝術界別的特色，消除以語言、情節、角色敘事的規範束縛，結合來自不同領域的創作者，發展出一種綜合了戲劇、舞蹈、音樂、裝置藝術的表演形式。Pappa TARAHUMARA 作品中的表演者，並不「飾演角色」，很少說著所謂的對話，而是在跳躍、行走、停頓、視線與身體的接觸、人聲吟唱呼喊中，透露情感、關係的線索。創團導演小池博史曾說：「我的作品有故事嗎？這很難說，但我希望觀眾能在其中尋獲自屬的詩意。」雖然，尚無機會當面請教，但藉著團名Pappa TARAHUMARA，筆者以為其創團

發想必定與亞陶提舉的「總體劇場」淵源甚深<sup>2</sup>。據此，轉向亞陶取經，應可裨益理解其劇場觀念處理聲音的想法：

亞陶要演員把聲音當作樂器使用，或喊或吠，或學動物叫，或有節奏，和音樂、噪音交織成「非理性聲音的組合」。亞陶也喜歡用錄音、擴音機、古老或新奇的樂器來製造各種音效。<sup>3</sup>

亞陶尋求重回聲音的始初根源，直接訴諸觀眾的集體意識，避免言辭文字對於智性思維所進行的干擾。對於亞陶而言，聲音不再從屬於文字，它已證明自己就是負載人類情感內涵的工具。<sup>4</sup>

以此回轉映見於與小池博史共同創團的小川摩利子的舞台表現與工作坊要點，可說互為佐證。在「聲音解放」工作坊的學員手冊中，小川摩利子如是叮嚀學員：「從探索自己身體的黑盒子開始，去感受想像自己想發出的聲音、甚至發現不同聲音的奧秘。當你的身體表情與內心的表情一致的時候，四周的風景會化為聲音擴散整個空間，接下來，安靜地聆聽聲音的顏色、溼度、能量及感情。」

該次工作坊之中，第一階段前半部，小川摩利子主要是帶領學員認識身體的每一部位，溫和地與之接觸，仔細觀察之，進而探索身心深層，一點一點地解開繃緊的部位或身體的慣性，自然有助發出舒展明快的聲音，與身體、空間產生動人的共鳴。後半部則是進行各種聲音表情的接觸，哈欠、囁語、低吼、高喊、狂笑、哭泣、嘆息、說話、吟唱…都屬於聲音工作的範圍。小川摩利子不斷提醒學員們，不要批判自己，要接受自己；沒有所謂絕對好的、對的聲音，而是發現屬於每個人自身特有的聲音，持續深度覺察、放鬆自己的身心狀態，持續培育自己聲音的種子；多與能刺激靈感的音樂、繪畫、物體、空間、人接觸，累積各種經驗的記憶，是相當重要的事情。

當工作坊進行至第二階段，利用一週的時間，小川摩利子帶領二十餘名學員共同創作《城頂上的精靈》，進駐府城唯一的甕城——大南門城，完成了結業呈現。雖說是一次沒有故事情節、抽象的聲音肢體表演，現場兩百多位民眾以熱烈的掌聲傳達了讚賞與肯定。

於此，聲音劇場——意象劇場，展現了具體的作為，不禁讓人聯想起亞陶曾經描繪的聲音的魔力，不是虛言：「反覆迴旋的韻律和聲音的抑揚頓挫，含蘊著文字的確切意義，在腦海中激發珠落玉盤的串串意象，或多或少激揚出心蕩神搖的迷離狀態，並促使感官與思想產生有機變化，使人們對文字作品不再莫可名狀。」<sup>5</sup>

或許正由於「放聲狂嬉」是國內劇場界嚮往的情境，無巧不成書，繼「聲音解放」表演工作坊，同樣生根古都的台南人劇團，同年八月也舉辦了聲音訓練為主旨的工作坊——「讓身體唱歌」。二〇〇二年的春季，國立中正文化中心主辦的國際劇場藝術節，更把名聲響亮的劇場人類學之父——尤金諾·巴龍(Eugenio Barba)與其創辦的歐丁劇場重要團員等，邀請來台，開設了導演、表演、肢體與聲音訓練的工作坊，整整一星期的「歐丁劇場週」，堪稱一次吸引了許多劇場人的朝聖活動。

## (二) 聲音的身體性

綜合上述不同研習課程的概要觀察，所謂聲音工作，絕非侷限於人聲發音技巧的磨練，而是延伸到整個身體的開發，使全身成為一個完整的網絡系統。借用小川摩利子的說法：人屬於大自然的一部份。將身體做適度的釋放即是呼吸。人的身體可以演奏多樣豐富的音色，這些音色可與空間產生共鳴，亦可直接傳遞至我們的內心；其實這就可稱之為聲音。所以，譬如：喉嚨過度用力的人，只要找出身心緊張的要因，也許是邁向解放身體的一條捷徑，或是自問自己現在最想做的是什麼？才是根本解決之道。因為，聲音容易被束縛的最大原因就是，受自己所認定的現實影響的思考慣性及身體慣性。單純地用身體感受，相信我們的聲音應該會更豐富更寬廣才對。<sup>6</sup>

是的，解放了以後的身體，才可以自由發音，可以自由感受，可以自由反應，於是，直接而強大的感動力、渲染力才是有可能落實的，不僅足以激發想像，營造情境，打動人心，情感震盪；也足可溝通思想，傳達理念。

一如亞陶式的劇場中，演員的發聲部位絕非僅侷限於喉嚨與頭部而已，而是與整個身體都有所聯屬關係；一如亞陶反覆地強調一個決定性的概念：劇場演員必須以身體來思考；一如葛羅托斯基強調的：不要管發聲的工具，不要管文字語言，只要利用身體行動——反應(react)。身體就是最重要的振動器與共鳴箱。<sup>7</sup>

至此，聲音的表現(不管是舊日的話劇、或是今日的舞台劇)，在音量大小、音色好聽與否、角色情緒的喜怒哀樂、臉部表情眼神之外，有了很大的空間。聲音在劇場的表現，本不該只是頸部以上的問題而已——聲音的身體性，無庸置疑。之後，便是工作目標的不同而已了。

以「讓身體唱歌」工作坊為例。台南人劇團邀請波蘭Song of the Goat



劇團的導演Grzegorz Bral、資深演員Anna Zubrzycki<sup>8</sup>前來主持，為期兩週。課程主要在幫助參與者探索其身體內獨有的「音樂性」及「律動」，應用於角色的詮釋、塑造與扮演。透過不同的訓練活動，如呼吸、身體放鬆、體操基本的翻滾動作、歌曲的吟唱、非語言聲音的發掘創造等等，來幫助參與者開發身體的協調性、和諧性、節奏、知覺、開放；並透過對位多音（複式合音polyphony）的練習，試圖將戲劇文本轉換成爲身體動作及聲音多樣性的表現方式，完成「讓身體唱歌」的可能性，進而打破傳統那一套所謂「情緒記憶」的演技方法，嘗試運用「身體記憶」的方法來扮演角色。<sup>9</sup>

以該工作坊九月二日於台南華燈演藝廳的結業呈現作爲觀察實例而言，幾乎可說是該劇團十一月新戲《安蒂崗妮》的模擬預演。在歌隊們鏗鏘一致的身體節奏中，或是手持棍棒，或是身體的跳躍拍掌，或是加上東歐民謠的吟詠之中，有學員跳出來，以閩南語訴說劇中角色的心情，整體傳遞的情緒力道強勁而直接，具體呈現了「音樂性」與「統合」兩個工作原則所引發的巨大能量。之後，與現場觀眾的對談中，導演Grzegorz Bral引述了神話學者坎伯(Joseph Campbell)的一段話：「當你以舞蹈、語言、歌聲、節奏觸及了宇宙的律動，你的靈魂深處便閃過一道清明的光。」<sup>10</sup>

讓聲音逕行流竄、衝撞、編織、飛翔，身體的能量、情感、直覺隨之共振、舞動。這樣的想法，顯然爲現代劇場工作者共有。以歌曲作爲乘載想像或情緒的工具，或者成爲即興創作的的身體起點；在今年「歐丁劇場週」的示範講習中，我們也看到了相似的工作模式。

讓聲音和身體一起跳舞吧！如是的召喚，如此美妙。放諸於創作實務上面，聲音、身體、文本三者的行動，如何平行發展，是編導人面臨的挑戰。但是，針對表演人的要求，則是如何具現自身在劇場的巨大存在感。身體意識，便成了一個重要名詞。

### (三) 身體意識的揭示

大約十年前，著重心理開發、情緒功課、方法演技的工作要領先後主導了劇場表演訓練，曾經發掘心靈黑暗面是重要的課題，曾經「身心合一」是共同追求的目標，衍化到現在，身體意識受到高高標舉的待遇，恰恰搭上了跨領域創作新時髦。其中，太極導引、民俗藝陣、踢踏舞等等，都紛紛成爲練功的內容，東瀛的舞踏，獨特的身體語彙和表演形式，也成爲台灣現代劇場追索亞洲身體美學的重要參考。來自北海道的秦Hanako，多次來台教學、演出，進而居留台北，成立身體花園舞踏表演團，可能是最被台灣藝文界熟悉的舞踏表演者。



《安蒂崗妮》的肢體、聲音表現手法除了受到Mariko Ogawa、秦Hanako影響，導演吳幸秋還融入了歌仔戲哭調、七爺八爺(人扮巨偶)等素材。(那個劇團提供)









利用簡單的道具，以聲音、以肢體，與空間共振出意象的魔力。  
「聲音解放」的學員們齊力結業呈現《城頂上的精靈》。  
(那個劇團提供)







# Beyond the Maestros, into the Arena

On the Buzz Word of "Liberating Voices & Bodies"  
in Today's Theatre in Taiwan



一九九九  
年間，秦Hanako主  
持的「身體花園 — 日  
本舞踏工作坊」巡迴台北  
(差事劇團)、台東(台東劇團)、  
高雄(南風劇團)，提供學員從舞踏的  
基本精神、概念開始學習，體驗身體的解  
放與轉化，及身、形、意的辯證融合。看來簡易抽象  
的說明，不足以揣摩舞踏的真正形骸。筆者試著從課程表擷取舉個  
具體的例子，或可有助於了解舞踏入門的身體工作重點：首先是身體的釋放，起碼要拋棄或脫離  
日常生活的表情、姿勢、行為；練習把身體當作空的容器，從液體轉化成固體，從固體轉化成液  
體，改變身體的質感；進行意念控制與失控、身體意象移動與替換、身體姿態或關係的變形與組  
合…的操作，終至接近軀體幻化的效應產生。<sup>11</sup>

其實除了禮聘外籍師資，台北以外地區的劇團(以下簡稱「外台北劇場」)通常各自依照屬性  
需求，不排除以國內優秀劇場人為師。例如：二〇〇一年，南風劇團邀請資深編導暨演員劉守曜  
開了一系列課程「守曜的創作備忘錄 — 從動作出發的劇場創作思考」，藉由釐清「動作」的概  
念、語彙、風格，學習非線性邏輯式的創作方法。新生代編導Baboo即認為受益良多，為其當時  
的新作《時間之書》開發出新的工作方法。<sup>12</sup>稍早，台南的魅登峰老人劇團、那個劇團、台南人  
劇團也曾先後邀請卓明、彭雅玲、田啓元、符宏征、劉守曜等專業人士開設長短不一的創作開  
發、表演研習課程。

今年三月，為了八月啓程應邀參加「2002溫哥華戲劇藝穗節」而摩拳擦掌的象劇團，以身體  
實踐為主軸，以「進行中的本土實驗」為精神指標，以「希望我們擁有真正具備創造力的演員，  
而非善於『模仿』或『修繕』的表演者」為目標導向，安排了「身體內的空間」、「空間中的身



體」、「集體創作實作」三個課程方向。此「身體·空間研習營」開宗明義申明了拒絕外來經驗的短期吸收，所以延聘的師資皆是島內積極進行「裝置·表演」的創作者——真真切切的現在進行式，包括了極體劇團團長吳文翠、河床劇團導演郭文泰、象劇團藝術總監林景顯。

於此，身體意識之外，身體與空間的關係營造，被進一步納入考量。回歸身體的原點——看見，美麗的身體！下一步的思緒有待務實經營。林景顯提出的想法是：「身體與空間中的元素將視為表演的凝視對象，既是具象的，也是抽象的；既是即興的、也是佈局的。」<sup>13</sup>

同樣三月開始，那個劇團展開了三個月的「空間與身體記憶」演員培訓計畫第一階段，集聚了台南在地表演藝術師資群，課程設計有芭蕾、發聲、演員、表演文本與意象實務創作等四個主題。而象劇團在一個月的研習營結束之後，接續的是長期性、由內部團員交流專長的常態聚會式訓練課程表，包含了有氧韻律、繪畫、想像力練習、肢體開發等，屬於一種自給自足的平衡生態。筆者以為，這般自覺自發的長期性學習活動，紮實工作，可能擁有值得期待的明日願景。

### 三、旋轉門內的危機

#### (一) 傳情達意！不知所云？

無論講意象、講總體、講跨領域，總之，屬於非言說為主的劇場美學，放眼當代時下創作取向，常常會給部份觀眾模糊曖昧或難以解讀的印象。果然如是乎？

試舉一段被譽為「寫實主義大師」史坦尼斯拉夫斯基早在一九〇五年所寫的文字：

…新藝術的力量在於顏色、線條、音符和聲韻的結合，產生種種的整體氣氛，讓觀眾無意識之間體會到我們的生活。顏色、線條、音符和聲韻提供了許多暗示，讓最漫不經心的人都能以自己的想像來創造。

是以，所謂意象劇場、總體劇場、跨領域表演，與所謂不知所云、無病呻吟的充數濫竽，存在著分明界限。然而，如何免於不知不覺的掉入筆者所稱「旋轉門內的危機」，雖非自我欺瞞，但僅限自我了解滿足，解決之道除了著眼於表演文本架構的自我檢驗，至少在演員的訓練上，應該避免「由於肢體與發聲訓練的匱乏，演員並無法傳揚出這種感情。戲碼演出過程中，演員們的呻吟、尖叫、碎語及咆哮，往往最後都不過成了只是無病呻吟、無意義的呼天搶地、且惱人的噪音…」<sup>14</sup>。

至於進一步的檢驗憑據，或許是文字的意象化，或許是創造一套比個人心理更具廣泛意義的符碼語言系統，透過身聲能量釋放的演員，直接經由感官來影響觀眾，方足以使得劇場觀眾忘記言語敘事的閱讀習慣。

## (二) 聯結與延展的不足

若是檢視近年外台北劇場運動，蓬勃生機，自不在話下。可是論諸身體語彙的思考，只能說是暫時停留於形式語言的借用與拼貼，例如：多年前台東劇團的《後山煙塵錄》，採用了當地元宵節「炮轟寒單爺」的風俗儀式，加上八家將的陣頭，成功營造了強烈的視覺效果與環境氣氛；那個劇團的《春日戲》也消化了「陳靖姑」的民間信仰故事，搭配「十二婆姐」的民俗藝陣，將劇場的實驗精神處理得平易近人。以上，都有了好的、且好看的開始，遺憾的是，除了融入故事情節的編排，少了對於該種民俗藝陣的內容再做研究，並予以豐富，欠缺進一步的內化、反芻、再創。

再以去年底那個劇團推出法國阿努義版本的《安蒂崗妮》為例，導演吳幸秋顯然受到舞蹈、PAPPA(小川摩利子)的影響，在歌隊的身體和聲音表現上面多所著墨，可能是演員需要更長的工作時間，火候不足，徒留皮毛效應。接下來，則是讓人盼望不論是何種形式的挪用，都可以在創作的思惟或表演的風格出現後續發展的機會。

筆者認為，目前最大問題應屬——從身體、聲音的訓練開發，到創作/表演的實踐，以及從表演的形式到作品的內容，之間的「聯結」不夠，而且，少見足夠後續耐力的延展。

## 四、結語

超過半世紀以前，亞陶已經清楚說出他的表演論：

演員經過訓練，可以熟悉自己身體的每一部份，使用適當的呼吸法去捕捉他要的感情和動作，正如拳擊手知道如何善用他的肌肉。這套呼吸可幫助演員培養情緒與角色認同，並且和宇宙的生命源頭相通。透過呼吸的節奏，演員可傳達出一種磁力，觸動觀眾身體的某部份，使他精神恍惚，直到演員與觀眾脈搏的跳動和呼吸的節奏奇妙地串連在一起。演員不僅扮演他的角色，而且把該角色的情緒投射在觀眾身上，讓觀眾和他一起參與一項心靈之旅。<sup>15</sup>

從近幾次國際級大師工作坊來看，也可發現身體工作的方法或觀念或有雷同，重要的是留在身上的工作實績。僅舉聲音的開發一例：歐丁劇場的資深演員建議聽講者多多聆聽世界各國歌曲——揣摩出為何同樣的生理結構，竟有各種不同的聲音表現；小川摩利子也曾同樣提醒學員

們，「聆聽各種聲音、音樂，是開發自己聲音過程中非常重要的。因文化背景、狀況不同，歌唱方法有所差異。每當燃起興趣時，自然地透過身體去試一試。無論成敗，讓它不斷延伸。」

正如尤金諾·巴罷在台北藝術大學演講中所說：「不幸地，劇場中沒有大師，我們必須自己去發現、尋找，訓練自己，孤獨地。」

正如在「歐丁劇場週」結束前，尤金諾·巴罷特別致意送給台灣劇場界的話語，竟然是：「Please forget us, forget Odin」，他希望熱情的觀眾們「只要記住讓你發現更好的自己的這個相遇！」

事實上，因著尤金諾·巴罷這最後的話語，才更讓筆者佩服其開放的視界。

所以，忘記大師，走進劇場吧！記得所有的感動，懷抱所有的理想，但是，務實且堅持長期地工作自身吧。

我們追求探索的盡頭  
是要達到我們原始的開頭  
而對它有初度的了悟。  
— T. S. Eliot

#### 《註釋》

- 1 語出於德希達著，汪民安譯，殘酷戲劇和表演的封閉，362。
- 2 據資料顯示，1935年，亞陶離開歐洲，遠行南美的草原、山脈、原始叢林，參加了印第安人的祭祀儀式，穿越了TARAHUMARA山脈……。
- 3 摘自丁伊(1988.11)，亞陶的殘酷劇場與其劇場觀念。中外文學，第17卷第6期，128。
- 4 摘自朱靜美，意象劇場：非常亞陶，23。
- 5 同註4。
- 6 相關資料參考「聲音解放」表演工作坊之學員手冊。
- 7 同註4，74、76-77。
- 8 兩人於一九九七年共同創立Song of the Goat劇團。
- 9 相關介紹文字資料由台南人劇團提供。
- 10 相關資料參考陳惠文(2001.1)，豎然攀爬直上背脊的歌聲——記波蘭「羊之歌」劇團工作坊。表演藝術，第107期，58-61。
- 11 相關介紹資料由南風劇團提供。翌年，秦Hanako的舞蹈工作坊再次於高雄、台南(那個劇團)推廣。
- 12 相關資料請見楊美英(2001.10)，從原生自發到模擬複製？——近看南島劇場的肢體意象風。表演藝術，第106期，69-61。
- 13 相關資料由台中象劇團提供。
- 14 摘錄自朱靜美，意象劇場：非常亞陶，169、79。
- 15 同註3，129。