

歐丁劇場—劇場演員的朝聖地

歐丁劇場是怎樣的一個劇場？為何能成為世界各地戲劇工作者絡繹不絕前往的朝聖地？二〇〇二年策畫邀請歐丁劇場來台演出，並曾赴歐丁劇場擔任客座講師的本地劇場工作者彭雅玲，從她與「歐丁人」相處與親身的經驗中，娓娓道來歐丁劇場之所以特殊之處。

文字 彭雅玲 歡喜扮戲團編導

歐丁劇場緣起

從前有一位義大利年輕人，從歐洲最南方的義大利背著簡單的行李，以及對劇場的熱愛，一路北上去尋找他理想的大師。到了波蘭，他毫不猶豫地拜在當代劇場表演訓練最具影響力的大師傑瑞·葛羅托斯基（Jerzy Grotowski, 1933-1999）門下，三年後他習得一身好武功，再度背著簡單的行囊北上。一九六四年，這個名叫尤金諾·芭芭（Eugenio Barba）的年輕人在挪威的奧斯陸創立了「歐丁劇場」。

尤金諾新店開張急需人手，他到戲劇學院去貼了張紙條，上面寫著「戲劇系不要你，免緊張，如果你堅持要表演的話，請來找我。」於是十七、八位被拒於主流戲劇學院外的年輕人，不知死活地去歐丁報到。這在一九六〇年代在歐洲實屬前無古人的創舉，「劇場」，不再只是個建築名詞，「劇場」是一群依他們自己的需求與信念界定創立出來的。

這一群人經過一整年嚴格訓練，剩下七個人，排練後，只剩下四位。他們製作了第一齣戲《愛鳥人》，有一天時來運轉了，《愛鳥人》巡迴到丹麥北方一個十分荒蕪不毛的地方赫斯特堡（Holstebro），這個只有兩萬兩千人口的小城，正苦於農業、工業、觀光無法發展，於是集全鎮之力邀請歐丁劇場留下來。歐丁劇場目前是當代劇場最具影響力之一，更被表演訓練的年輕人視為武林天下的少林寺。

歐丁的嚴格從進門第一步就開始

二〇〇一年農曆除夕，我飛了二十八個小時到那好遠好遠的北方小鎮赫斯特堡，外頭冰天雪地一片荒蕪，與熱鬧的台北相差十萬八千里，一進門就嗅到葛羅托斯基的嚴格，無論在劇場、在生活都一樣。工作人員絲芮克把我的行李放下，先介紹劇場空間。歐丁原是一個大穀倉，長型的建築內有三個劇場：黑廳最小，是一或二個演員的理想演出場地；白廳中型，因為全場白色可做特殊燈光效果，藝術節的開幕都在這裡舉行；紅廳最大，其後及左側是燈光道具的倉儲，也算唯一有「後台」的表演廳。觀眾座位事實上是可調整的，每個廳約一百五十至二百五十人之間。黑廳外的走道上有一小間放映室，參與人員可以在裡面觀看歐丁的各種影片。走道邊側有一個小廁所，裡面掛著一張很大的海報——日本舞踏大師大野一雄，他白白的臉紅紅的唇好像雪地裡的一朵花。

「你沒有辦法想到會是這樣的」，絲芮克說，「二十多年前，我剛來上班總是進來先打開門窗再衝出去抽幾根煙；這穀倉的雞屎牛糞味好久好久都散不去呢！」，但令絲芮克得意的是：「可是現在還有許多國外記者以為丹麥首都是赫斯特堡。」

「這是你的資料，裡面有一份工作分配表最重要」，原來參加這個藝術節的人無論是老師、演員、學員一樣得輪流做飯、洗廁所、洗床單、拖地等等。這項工作是嚴格執行的，在藝術節密密麻麻的行程中，還曾經中止三十分鐘，讓各人回去崗位完成份內工作才可回來看戲。

表演訓練：多元、嚴格與精準

歐丁劇場最有名的表演訓練是肢體和聲音，他們除了用葛羅托斯基的方法外，法國迪庫耳（Decroux）三面立體，樂寇（Lecoq）的丑劇、生活劇場，甚至峇里島、爪哇、韓國、日本、印度以至於中國傳統戲曲都融入了他們的表演訓練。

除了多元之外，歐丁並以嚴格精準著稱；一首詩，學員背誦下來滾瓜爛熟，然後再從後面最後一個字倒背回來，站著會背，躺著也要會背，從站著到躺著之間邊做動作邊背，從站到躺順著背，從躺到站倒過來背，然後對調，先倒背，邊倒動作邊躺下，反之亦然。

歐丁訓練的三元素「呼吸、肢體、聲音」與節奏快、慢、輕、重、四個方位等，有如字母般拼成演員的角色語彙。這種基本功夫，就像查字典，當演員面對一個角色時，找到呼吸、肢體、聲音的字母，拼出一個新的字，角色便已然成形。然而，就算你查對了字典，尋找到正確的角色肢體語彙，還是有可能出錯。

歐丁的表演訓練老師蘿柏塔·卡芮（Roberta Carreri）說，有一次她精準地找到劇中公主的角色，導演尤金諾點頭，蘿柏塔又漂亮地找到劇中妓女角色的肢體語彙，導演又點頭，可是導演說這是兩個不同的人怎會有如此相同的肢體呢？（就像我們也有同音異字的經驗！）蘿柏塔經過一陣苦思，她又賦予角色一些相當個人化的小動作，當然，這些是劇本中沒寫的。蘿柏塔眨眨眼睛相當得意地說：「演員更有機會創造角色的真實性，演員是角色活化的原創者。」

蘿柏塔曾介紹她當年受訓的經過：他們用一個約一百五十公分長的童軍棍來練習，除了基本的耍棍子之外，更要訓練到人棍一體。童軍棍真的很重，能耍開來已經很不容易了，更何況人棍合一。當功力到達後，他們又換一半尺寸的棍子，但力道要與童軍棍一樣強，之後，進階到如一根筷子般的小棍子，而力道還是要感覺像是一百五十公分的童軍棍般強，並且全身要與棍子合而為一。

這樣的精緻訓練，也影響蘿柏塔對其他事物的精準要求，二〇〇二年歐丁劇場來台北，蘿柏塔對背景幕、道具，甚至地板一擦再擦，把原本以為自我要求甚嚴的台灣技術人員弄得非常緊張，然而當蘿柏塔演出完畢，所有的觀賞人員都佩服得不得了，技術人員甚至說：「現在叫我擦一百次地板我也甘願了」。

蘿柏塔在離開台北前說：「雅玲，這些畢竟是 old fashion 了！我誠實告訴你，現在的葛羅托斯基不用那麼嚴格、挑剔也行呢！沒有人會再做這種事了。」

是的，歐丁的演員已到熟齡階段，早已沒再進新演員，他們的演員就如同我們的傳統戲曲演員般十年寒窗苦練而成，每一個新製作也是精雕細琢耗時費工的。雖然產量

不多，然而卻值得一看再看。

聲音訓練：勤作功課，化缺陷為優點

聲音訓練一向是台灣演員最少接觸的，聲音訓練即使在國外也被視為比肢體難度更高的功課；演員不只是靠體力、毅力、耐力就可克服；演員一旦面對聲音訓練，即展開一場面對自我內在的挑戰，從個人的成長史、莫名的恐懼、害羞以及一切無法被碰觸的脆弱，在張口發聲的剎那，常常伴隨著淚水宣洩出來。

歐丁另一位表演訓練老師茱莉亞·瓦雷 (Julia Varley) 用《沉默的回聲》*Echo of Silence* 來作為聲音訓練的示範，有她深層的道理。在示範演出中她提及，事實上她的聲音有個明顯的缺陷，卡住了使發聲無法明朗。她原本有些洩氣，於是回家勤練聲音功課，將身體帶動發聲，或將聲音推至身體各部位，這些方法事實上許多表演課是常做的，可是大部分的學生，大概沒有耐心或不相信自己可以因勤練而有所改進。茱莉亞示範的成果既驚人又有趣。她可以模仿羊、狗、牛、雞、貓，也可以用這五種動物的發聲方式來說話，更可以用五種不同動物的聲音來對話，一個身體好像藏了五個角色。茱莉亞也成功讓自己的弱點成為一項特色。

二〇〇二年尤金諾·芭芭來台的導示范例講座中，有台灣觀眾對芭芭說：「你簡直就是在奴役演員嘛！」。做示範的茱莉亞與蘿柏塔說：「我們只負責做動作，芭芭得負責想點子，是我們在奴役他呢！」

歐丁劇場雖是所有實驗劇場人的朝聖地，歐丁人又是如何呢？身為少數全職人員的絲芮克來歐丁已二十多年了，「你一定看了不少好戲吧？」我問，絲芮克說：「我只看過兩齣」，「你一直都在忙嗎？」，「也不是，我每次看戲就睡著，甚至睡翻了掉到椅子下，把自己弄醒，從此我再也不敢進去看戲了」。

歐丁劇場網址：<http://www.odinteatret.dk/>

BOX

PAR 名詞小檔案

劇場人類學

所謂的劇場人類學與文化人類學是完全兩回事。在《劇場人類學辭典：表演者的秘密藝術》一書當中，芭芭寫道：「劇場人類學所研究的是——在組織化的表演狀況下，人類肢體與精神狀態的行為及其研究與分析；而這些行為所依據的原則和日常生活並不相同。」

因為研究劇場人類學，芭芭創立了「國際劇場人類學學校」(ISTA-The International School of Theatre Anthropology)，與全世界各地的大師合作。尤金諾旅遊世界各地與各地傳統藝術經驗交換 (barter) 的延展，他仔細觀察峇里島音樂、印度舞、日本能劇、中國京劇等，並擷取其中肢體、聲音等表演語彙，而成為劇場訓練或表演題材的重要元素。蘿柏塔在《雪跡》*Trace in the Snow* 的一開場以印度舞走出，再走日本舞步，接著

以中國京劇的跑圓場，動作之精準令人目瞪口呆。茱莉亞在《沉默的回聲》中以能劇、京劇等的發聲練習入木三分，功力驚人。劇場人類學使表演融匯了多元文化，也使表演發揮最大的可能性。(李立亨、彭雅玲)

BOX

歐丁劇場舉辦的藝術活動

歐丁週 (Odin Week)

「歐丁週」是個密集進行的工作坊，每年都在歐丁劇場舉行。參與者可以藉此更了解歐丁劇場與相關活動。工作坊包含了排練、訓練課程，觀賞歐丁劇場的演出與示範，以及觀賞影片與參與講座和討論。今年的週丁週將在九月廿二日到十月一日舉辦。

赫斯特堡藝術節 (Holstebro Festive Week)

這個藝術節一九八六年首次舉辦，之後每二到三年舉行一次。由歐丁劇場策劃，邀請赫斯特堡當地的藝術團體與國際藝術家參與，促進不同文化的交流。參與團體必須針對當次的主題進行表演製作。二〇〇五年的主題是 The Splendour of the Ages。

穿越藝術節 (Transit)

這個國際性的劇場藝術節二〇〇一年首度舉辦，由歐丁劇場的資深成員茱莉亞·瓦雷 (Julia Varley) 主導策劃，透過具體的討論、工作坊、製作演出，提供女性劇場人一個發聲及對話管道，分享彼此的角色、作品、理論以及各種形式的劇場經驗，檢視女性在未來劇場中的地位角色。

(田國平、鄭淑瑩)

BOX

PAR 人物小檔案

葛羅托斯基

二十世紀重要的戲劇大師，他的「貧窮劇場」理論和實踐撼動了歐美前衛劇場界，奠定了他的崇高地位。

葛氏於一九五一年開始接受演員訓練，曾遠赴莫斯科學習史坦尼斯拉夫斯基的表演方法。一九五六年後開始在波蘭各地從事劇場導演工作。一九五九年，他與法拉森 (Ludwik Flazen) 創立「波蘭實驗室劇坊」致力於劇場實驗。「波蘭實驗室劇坊」以研究工作為重點，作品多由個別的研究議題發展而成，因此自一九六五年起，劇坊正式成為「表演研究中心」，並獲政府支助。一九六八年後，葛氏淡出劇場，不再編導任何作品，轉而以表演來追索生命創作、昇華的可能管道。一九八二年波蘭當局宣佈戒嚴，葛氏申請政治庇護前往美國，並在加州大學爾宛校區 (UC Irvine) 舉辦客觀戲劇 (Objective Drama, 1983-1986) 研究傳習計畫，台灣的劇場工作者劉若瑀、陳偉誠均曾參與這個計畫，並將葛氏理論帶回台灣，對一九九〇年代的台灣小劇場造成深遠影響。

葛氏在一九九九年一月卒於義大利，享年六十五歲。(本文取材自「民間大劇院」網站資料)

全文引用自 2006 年 3 月號《PAR 表演藝術》雜誌