

王墨林——身體訓練的啟蒙 小劇場學校「共學講堂」2015

AUTHOR 佩蔚 黃 DATE 2016-01-01

COMMENTS: [Leave a comment](#)

身體訓練的啟蒙

2015年一月，小劇場學校「共學講堂」與牯嶺街小劇場「城中之心跨越藝境」再度合作，策辦第二回系列講座，主題為「表演者：身體·生活·生命」。藉王墨林、陳偉誠、劉守曜、吳文翠等身體研究者及身體表演者的回顧及前瞻，擴充、延展、梳理台灣小劇場的身體表演史，此記錄為王墨林於開場導讀「身體訓練的啟蒙」之發言內容，合作刊登於《牯嶺街小劇場文化報》43期，其餘各場主題、側寫及記錄請見小劇場學校相關網頁。

講者：王墨林

日期：2015年1月10日

地點：牯嶺街小劇場二樓藝文空間

主辦：小劇場學校，牯嶺街小劇場

紀錄：吳思鋒

校訂：王墨林

攝影：彭靖文

1986年日本舞蹈的「白虎社」來台表演造成轟動之前，台灣沒有「身體」這個話語的概念產生。在那之前，我們只有蘭陵劇坊以美式心理劇場的按摩及角色扮演等方法作為表演的訓練。一直到白虎社來台演出，我在台灣的報章雜誌開始引介舞蹈及鈴木忠志等有關日本身體訓練的脈絡，身體作為一個劇場美學的概念才慢慢出來。可是台灣跟外面的接軌常常發生美麗的錯誤，怎麼日本舞蹈到台灣來竟逐漸演變成「身心靈」舞蹈呢？白虎社來台後那一兩年間，林秀偉、陶馥蘭把舞蹈詮釋為「身心靈」（那時還不叫身心靈），當時「屏風」在還沒找到喜劇路線之前的表演，想走前衛劇場路線，甚至跟香港「進念」合作過，還有鍾明德帶了《沙灘上的愛因斯坦》這支錄影帶回來，配合他的「後現代劇場」論述到處宣揚，我們這一代幾乎都看過《沙》的錄影帶。同時我們也看過 Pina 的圖片及一點點影片，還有陳偉誠、劉靜敏帶回葛氏，整個像大雜燴，百花齊放，對身體充滿各種不同的想像、不同詮釋、不同實驗。

最早做所謂身體訓練的是「蘭陵」，但蘭陵的訓練方法也是很混雜的，比較具體化是後來吳靜吉帶來的心理劇場，現在說起來很好玩，就是按摩。其實他們的按摩對演員身體是很重要的，花很多時間按摩是要讓整個人輕鬆、自由、開放，再轉換成扮演的角色；還有金士傑自己從當時「新象」找馬歇馬叟來台灣表演時，所模仿苦學的默劇，加上林原上的京劇動作，後來卓明自美國回來到現在都很重視的身體訓練，通過遊戲去發現潛而不顯的心理活動。蘭陵在長安東路地下室的場地，是一個大家用不同身體訓練在撞來撞去的空間。那時我們可以看到黎煥雄在河左岸的風格，他的特殊性是創造了「文字的身體化」，他的表演幾乎都是文字／台詞，但都有畫面，演員說一句話就有一個動作，所以那些畫面、動作都是文字轉化過來的，而不是直接從身體出來的；另外還有優劇場用車鼓陣動作發展的《七彩溪水落地掃》（陳明才、黃朝義、劉守曜編導，1990），這兩個是我看到台灣自己走出來的較具開創性的風格化身體。

八〇年代初，我在日本第一次接觸到舞蹈時，非常被吸引又有一股不舒服的嫌惡，這種矛盾的好奇心讓我一直注意它的論述，才慢慢發現它的重要性，其實是日本人戰後身體對戰爭天皇政治的對抗，日本劇場有介紹葛氏，卻不像在台灣劇場一直佔據主要地位，更沒有人在發展它，因為葛氏的東方風與日本人文化表演的儀式感一樣，身體訓練很重視利用音樂的節奏、動作的重複造成身體的恍惚，如鈴木方法。解嚴之後大家在尋求自我主體的身分政治，把內在被壓抑了三十多年的戒嚴身體一下子解放出來，像陳偉誠跟劉靜敏帶回來的葛氏訓練，從那種很內在性的恍惚感，創造出官能解放後另一個精神世界，這種身體的自身體驗在當時政治氛圍中是很重要的。

當時還有一位重要人物，就是卓明。卓明從美國回來以後，在他的身體訓練加入了很多在美國看到或學習到的前衛劇場元素，他跟葛氏訓練不同的是，像他從美國回來做《九歌》非常強調節奏感，尤其是合唱隊，我問他這種實驗，他說在美國看到黑人舞蹈，他們不是僅跟著音樂的節奏走而已，更是把身體內在的節奏感將之表現在他們的恍惚狀態，加上了他在 NYU 學到的即興動作，這套由內在激發出來的即興訓練是他重要的方法。前年他在台南搞了「觀念劇場工作坊」（卓明為催生者，南島十八劇團與身體氣象館合辦），參加的人沒有很多表演經驗，可是在歷經一個月的工作坊之後所作的呈現，大家表現得卻令人意外的好。就是因為卓明非常強調即興，並融合了他的心理劇場，建構了他身體論述在於當下表現的真實性。在訓練中身體本身存在的真實性怎麼被自己找到，又怎樣被表現出來，這就跟外在表演形式的發展性有關係，譬如：當表演者伸手去拿一個物件時，這個物件跟表演的關係是要建立起來的，也是能夠反映表演者當下的心理狀態，而不只是外在的審美而已。

我接著從卓明的「身體的真實性」講「即興」，與台灣現代舞在講的即興不同。即興是一種身體的政治行動，不是統獨左右，是我們的身體來自於對外界主流化、商業化、資本化、庸俗化乃至於流行化等等的資本主義文化的影響之下被異化，所以我們現在每個人都很自戀，自戀是現今次文化裡很重要的一股支流，從這裡我們看到舞台上每個演員只關心自己的表演，明明對手戲演員在旁邊，他只注意到自己的存在，完全沒注意到其他的可能性，包括與音樂配合的可能性等等。現在做導演滿簡單的，把演員放在舞台上讓他自己走，導演沒有能力看到演員都變成石頭人。這樣的身體是被異化之後的身體的無能性、無力性、貧乏性，在這種情況，為了要抵抗規律化、異化的身體，永遠要讓自己在舞台上有所危險、危顛顛的感覺，演員永遠不曉得自己在下個階段會如何完成跟上文的連結，在台上的每一步都充滿不可能性。我說的不可能性並不表示演員不知道，它的豐富性是在於演員知道，在那一刻對手戲演員給他不一樣的眼神，動作稍微不一樣，他的情緒也跟著改變，情緒改變他的身體也會跟著改變，這就在尋求不可能性。

作即興在動作的下一刻，也是下一步之前，我們不知道身體會往哪個方向發展。我常常聽到演員說：「昨天那一場我有新的感覺，演得很通氣」；那就是演員在表演時，即使身體外部動作沒有變，但表演者體會到身體內部的恍惚感而讓情緒作了改變，那就是作即興的「新的感覺」，不是對文本、台詞有新的感覺，而是讓你在舞台上的身體，從內在性的恍惚感走進表現自己存在的真實世界，這是演員在舞台上可遇不可求的體驗。也許昨天你在舞台上還依附著台詞、依附著導演指示來表演，但今天你找到角色與你之間的恍惚感，你的動作 **energy** 就跑出來了。所以即興動作中一直讓自己去面對不安的下一步，因為必須超越這種不安，也一直讓自己要激發出這種動作的 **energy** 來超越，這就是身體的一種政治性，來自於「他者」的 **energy**。我不喜歡「表坊」之類的那套話劇式表演，更懷疑中國大陸「人藝」那一套反映現實的有效性。我專程坐飛機去上海看了俄國導演與上海人民藝術劇院演員合作的《櫻桃園》，看完就回來。我看到「人藝」那些老演員用的竟是美國「方法表演」那一套，假裝在一種「自然」的氛圍中刻意讓自己不作任何表演化的「表演」，然而，卻是另一套做作的「方法表演」，到從八、九〇年代的過度表演，到了現今又跳到另一個極端：過度的不表演。演員的身體不是自己這樣概念性地直接拿來用，反過來從文本的角色塑造必須回溯到演員主體存在的開發，這過程要把不是從演員自己身體長出來的表演，慢慢給丟掉。「表坊」、「人藝」那套表演，除了會演戲，角色跟社會、跟自己的關係完全沒有連結，這怎麼會是史氏呢？

這就是台灣劇場一直沒辦法真的做到現代性的理由，像「雲門」的舞台技術非常好，劇院式的舞團在當今世界已經很少，除了國家舞團其他很難找到贊助，「雲門」在台灣卻是政府拼命給它錢，舞台技術製造出氣勢龐沛，可是身體表現卻有很多引人爭議的空間。台灣新世代要做到真正對現代性的思考，就必須先知道這現代性是什麼。任何前衛的發生，都是用你們當下的身體行動去反抗這種現代性，這也是土方巽「暗黑舞踏」的重要精神。台灣人是學不了舞踏的，形式好學，但要像土方巽一樣在舞踏找到台灣人身體的脈絡，卻永遠學不到，起碼我們根本沒有人坐塌塌米，我們連跪都不會跪，這怎麼做好舞踏的下半身訓練呢？

最後我想說的是，演得好不好沒有標準可套，但演員在舞台上有沒有呈現出自己真實的存在，卻是可以跟觀眾連結的表演所在。所謂演員在舞台上真實的存在性，不是跟台詞、角色有關，而是要進入角色情境，漸漸把自己的內在世界表現出來，才是演員最受挑戰的演技。

附：

1、共學講堂：<http://www.glt.org.tw/?p=5179>

2、小劇場學校：<http://littletheatreschool.blogspot.tw/>