

香港個案：《泰特斯》 ——訪談導演鄧樹榮

香港藝術節、無人地帶《泰特斯》
攝影_張志偉

鄧樹榮

日期：2008年4月9日（星期三）
時間：下午3時至5時
地點：香港演藝學院戲劇學院（鄧樹榮的辦公室）
訪問：陳國慧、鄭威騰（小西）
整理：巫書祺

鄧樹榮是本地一位相當注重演員訓練的導演；本刊藉著《泰特斯》（*Titus Andronicus*）的演出，特別訪問了他，一方面透視其戲劇訓練的理念，在本質上對本地演員的意義，並簡述其個人對香港劇場和表演訓練的願景。

陳：《泰特斯》的演員其實都來自一套不同的訓練方法及背景；作為導演，在通過一個導演的過程去整合他們不同的表演方法時，有沒有需要用上特別的方法去處理他們不同的訓練背景，使他們覺得排演前的訓練是有意義的？而當中一些調節方法有否應用在這個演出中？

鄧：我會如此理解：第一，什麼是表演？第二，怎樣做到這個表演？第三，這個表演有什麼意義？表演是一個「being」的狀態，不同的戲劇形式有不同的「being」的狀態，但大部分人只會提出首兩個問題……「being」並不會使意義流失，而是在不同的用途上，「being」會有不同的定義，因而亦有不同的方法去達致自己心目中的「being」。「being」的用途基本上又分為兩大類：為了演出的，和為了非演出的。但演出亦有很多種不同的形式與目的，那麼你就要弄清楚什麼是自己心目中的形式和目的，這才能更清晰去定義所追求的「being」的狀態和對應的訓練方法。

譬如業餘演出對「being」的定義未必會跟專業的演出一樣，各劇種的「being」狀態亦不盡相同；演出的目的性亦決定了「being」的狀態。現在年青人理所當然地認為，學表演就是為了演出，所以研討會當晚有觀眾說學過不同表演方法，使自己有點迷失。因此首先要弄清楚為何學表演，之後才會知道自己想學什麼，否則就只會被混淆的價值觀牽著走。

當表演是為演出這個目的時，是需要觀眾的，亦會出現評論者和跟你一同合作的人；這些人其實是一起來定義那個演出的「being」，當中自然牽涉了很多關係。因此，觀眾就會有期望，而這個期望就建基於一種所謂約定俗成的標準……而他們的基礎就是在某一個特定的時間和空間的某一種文化，對於在呈現的「being」的一種很概括的看法。當形成了一個習以為常的觀賞關係時，一些很微妙的關係就會出現。

Grotowski（格洛托夫斯基）之成為傳說，是因他到了某

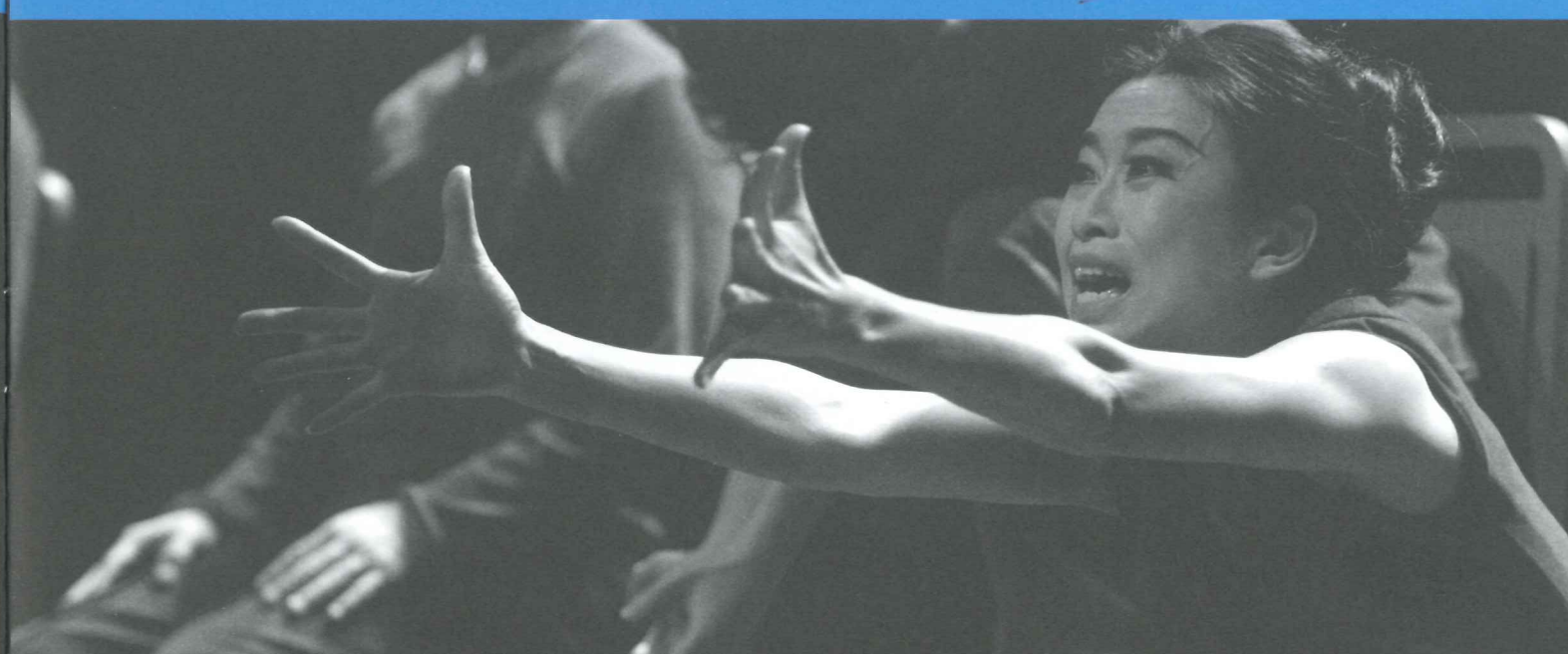
階段不再想把「being」作為演出用途，而且也想避免讓群眾一同去決定其定義，所以就轉向非演出的「being」。非演出的「being」可能是要一種溝通的工具、溝通的教育、自我發現、自我提升，或自我治療等，就如Brook（布祿克）在《空的空間》中最後提到的「Immediate Theatre」（當下劇場）……這最初是由他去觀察治療劇場後而引發的，那些治療不外乎大家一起去做些事，然後討論剛才所做的事，大家好像都有點得著。這不需要特別看一齣戲，反而是日常生活中的一種轉變……當Grotowski脫離了「being」為演出時，製作就跟以往大有分別，因為他再不需要交代「being」的定義，然後再被其他人去評定……當然他有很多方法幫助參加者發掘自我，而最後會發覺如果能夠把那些方法應用到演出上，會對表演大有幫助；但Grotowski最終目標並不是為了演出，他跟Brook本質上的最大分別，就是Brook不能脫離演出。Brook對於劇場的定義就是溝通，而這始終需要透過一個戲劇的行動去跟觀眾溝通，但是他亦承認在這個過程裡，存在著一個很大的問題，就是任何一個作品都不能夠取悅所有觀眾。

而我想指出的是，問題並不在於意義流失與否，而是當中有不同的意義。任何學派都一定有自由和紀律這兩種情況，任何一個老師或者任何一個演員，只強調自由或紀律的時候，都必然會有偏頗，因為自由的目的，就是希望你尋回自己的紀律；而紀律的目的，又是透過你在依循著一些方法時，從而找到自身的自由。這兩方面永遠都是存在和平衡的。

鄧：既然「being」會決定一個演出的形式，而以演出為目的的《泰》，當中應該都有一個「being」，那麼你跟整個創作班到底怎麼去界定這個「being」呢？而這亦牽涉到另外一個問題，不同的演員有不同的表演系統，或者不同的表演形態，如你剛才所言，這個演出的「being」其實由不同的人一同去定義的，那麼這個演出背後你所設定的「being」又是什麼呢？另外，在設定這個「being」的過程裡，你又怎樣去迎合有不同訓練背景的演員呢？

鄧：《泰》是一個戲劇演出，所以「being」基本上都是透過身體和台詞去配合，從而表現一種真實性和一種舞台上的存在，這跟一般演出沒有分別。至於演員背景基本上只有兩類，一類就是飾演泰特斯的梵谷（吳偉碩），而另外的演員全都是演藝學院畢業生，在某程度上的訓練跟基礎都是一樣的，所以達致「being」的狀態亦是相似的。雖然梵谷的訓練背景跟其他演員不同，但在這個演出的過程裡，要求都是一樣的，就是要用身體去相信和表達，只不過其切入點有些分別；他會習慣由身體出發，但是在磨合的過程中，演員們早已清楚我是希望由身體出發的，而在正式排戲前，我已經準備了工作坊，只不過大家的進度不一。

這對某些演員來說是有點困難的，因為他們可能已經有了一套固定的表達模式；表達模式的意思，就是如某演員很有表演經驗，自然會覺得對某種表達方法較為得心應手，或表演時會舒服一點，亦可能是有觀眾認為這樣表現的他做得不錯，於是他就會依賴在某一種表達模式



去表演。但是當我作為導演或其他創作人員覺得這模式跟演出不協調時，我就有責任讓他知道這個表達模式的問題所在，可能會使到觀眾認為做得過了火，或是做得未夠好，又或者是讓他們覺得他並不相信自己所做之事，亦有可能是模糊了應有的焦點。譬如某位演員有太多身體動作，我便會提點，認為這些動作其實是在削弱了你在舞台上的存在感，若能夠精準一點，效果就會更加好。

陳：這是因為他覺得在那個狀態下，應該有這樣的身體動作嗎？

鄧：其實那個階段大家還在嘗試……目的就是要去探索不同的可能性，所以我不會立即制止他，在這個層面上他是有自由的。又如某些演員唸台詞的方法可能像唸書，我也會跟他說明，其實唸台詞可以有不同的可能性……這個過程是需要尋找的……演員有很大空間去嘗試；所以當排戲去到某個階段，經過一些整合和調較之後，每個演員都會有一些不同之處，亦沒有可能統一所有演員的演出模式，而這正是劇場的特別之處。

演出過後，關於演員方面，很多人都有不同的迴響……這個演出當然有改進的空間，但有趣的是，有觀眾會認為同一個演員的演出很好，亦有觀眾會認為很有問題。我會想理解背後的原因，往往是認為那演員不夠投入，或是與其他演員不配合，這都是一種頗為籠統的答案。而我的疑問就是，他的表現是否帶有毀滅性，從而使得那些觀眾感受不了這個演出的內在；而確實有觀眾認為是帶有毀滅性的。

陳：但毀滅性是一種很主觀的感覺。

鄧：有觀眾會如此，但絕大部分的觀眾都不覺得是去到一個毀滅性的階段，而當中的問題就是大家都已有一個觀賞的習慣，一種觀賞的文化或者評論的文化，一種審美的角度，而這些審美的基礎就是從多次的觀演經驗和討論而成。大家討論的話題都在於演員是否相信自己所做之事上，而比較少能夠探討演員對於感覺的處理背後的原因。大家會覺得那個演員並不相信自己的演出，但在排戲的過程中，我們是相信的，只不過是他用他的感覺去表達，亦不是在對抗那件事的發生，而這是一個很微妙的現象。

這個演出並沒有一個預定的特別的「being」存在，我只不過用一個一直沿用的方法，就是由身體出發，是一個身體配合心理的訓練方法；另外，不同訓練背景的演員都沒有反對這個「being」的定義，大前提都是要去相信自己做的事，而把應有的情景表達出來。由於每個演員都有自己的特點，我覺得無需要去作統一，只要他們能夠用自己的方法去表達他們所相信的真實就可以了。

鄭：剛才你提到演員都有一些不同的特質，可否從你排戲以來的觀察，指出他們有什特別不同的特質呢？

鄧：基本上可以分為三類，一些是比較年輕的，有衝勁亦有膽量去嘗試；另外一種就是多做電視演出的；最後就是多做話劇的。而梵谷就屬於著重身體較多的演員，他亦從來沒有演過這樣重文本的演出……十二個不同個體都各自有自己的性格，即使是同一個問題，大家都會用自己的方法去處理……其實重要的是使到每個演員知道一句台詞背後的動機，而這牽涉到兩方面：第一就是有關那段戲的內容，另外就是每個演員的表達形式。

在一個不能改變的內容下，例如被斬了一隻手，究竟怎樣才能表達這種情感呢？這需要慢慢分析該情感的定義……這種所謂已預知結局的悲劇，有其對情操上的要求。在上半場時泰特斯一家人已經有很悲慘的遭遇，氣氛亦顯得很沉重，所以有觀眾向我提問，有沒有想過用一些其他的處理手法。我有想過，但我找不到其他方法，因為不是如此的話，演員的情感跟劇情都會推進不了。

鄭：《泰》是「無人地帶」休息了三四年後的一個復出演出。這期間你在演藝學院教書，主要是教演技和導演，通過你的工作模式去訓練這些年青演員，亦在一些校內演出擔任導演，究竟這幾年在訓練演員的方法和經驗有沒有變化呢？

鄧：我的方法基本上都是由外到內，從外部入手，當去到某個階段時，就要求他們尋找內心的東西，然後再內外一同配合，是一個整體的「being」的狀態。對年輕的演員來說，這是一個不錯的方法，因為這不需要他們一開始就做內在分析，而是由身體出發，而身體自然能帶動內在感情；但這限於他們的年紀跟生活經驗都不太足夠，能夠表達出來的內容的幅度都是狹窄的，不過這正是訓練的目的，希望給他們一個方法，或一個角度，從而達到身心合一、一個完全的「being」的狀態。

鄭：你進入演藝學院後很清楚的，是演經典如《菲爾德》（*Phaedra*）、《哈姆雷特》（*Hamlet*）是為了訓練年青的演員；但這些劇目在「無人地帶」階段已經有計劃要演出，為什麼想要排這些戲？

鄧：在「無人地帶」時，其實是一種藝術上的追求，希望能重演一些經典劇目，看看有什麼得著。在進入演藝學院前，我幫助演員進入狀態的方法還未夠成熟，一些關鍵問題還在摸索中；但要辦劇團，有時候時間並不容許繼續探索，可能只是在個別演出的某個部份裡能夠稍作嘗試；在《日落前後的兩種做愛方式》能夠嘗試得比較多，那時排練方式跟進入演藝學院後有少許相似，但都不是很完備，只是相對地較為成形。在進入演藝學院後，由於有教學的目的，所以就更加順理成章地繼續探討這個方法，加上各方面條件的配合，從而作一些關鍵性的深化，結果能夠做得較好。這個方法巧妙的地方，就是要求演員能夠放開自己……不過這對一些已有不少演出經驗的演員而言並不是易事，反而學生就相對地容易。

所以這是一個由「無人地帶」到演藝學院一個探索上的過程，只不過「無人地帶」在最初有一個很清晰的藝術創作目標去看這些經典，想嘗試透過演員以某些方法去處理這些經典。但是在進入演藝學院後，因為要訓練學生，就能更順理成章去鑽研這個方法。我作為一個創作者，在「無人地帶」時積累了一個創作的心願，最終亦能夠在演藝學院實現了，而在當中也夾雜著一個訓練的目的，而這個目的又增強了創作上的一些體會和可能性。

鄭：經典劇本對於訓練年青演員來說為什麼特別有用？

鄧：經典劇本的舞台指示很少，只有語言，所以演繹的空間很大。而我相信一定要由身體出發去幫助年青的演員，找到他們的內在，如果能夠找到的話，在處理一些經典



專題

深化表演的道路
劇場訓練的可能與實踐

的劇本就較容易上手。

陳：那麼一般來說，在香港學院裡訓練的目的，是否都是一種以演出為目的的指向呢？

鄧：其實這個問題已經被假定了，投考演藝學院的目的當然是為了演出。

陳：那麼當很多人嘗試把一些不同的表演體系或者表演方式帶入香港時，究竟對演員來說有什麼得著呢？

鄧：不同類型演出的「being」的狀態都不同。例如有一個波蘭的導演來港辦一個工作坊，他對演出本身的要求跟一個正劇有很大出入，其演出形式跟背後的理念跟一般的也有分別；所以演員得到的經驗亦會很不同。但這都是一個要給人觀看的演出來的，即使經歷了不同的學派、流派，工作坊也好，或是參加了別人的演出，最終得到的經驗若能受惠於學員本身，讓他們去反省，再內化別人的精髓就最好。當認識到不同形式的方法時，就可以用不同的經驗去比較他們的異同，繼而就能決定自己的好惡。

陳：在你從前經驗裡，有沒有試過一些訓練不是為了演出的？

鄧：例如瑜伽、太極。雖然這些訓練本身不是為了演出，但總括而言，這些都是為了訓練演員。他們並不是特意來學瑜伽、太極，只是認為這類訓練可以幫助他們作為一個演員的演出。我認為沒有一些練習是為了非演出的，最後一定扣上了演出這個大環境的。

鄧：我曾長期觀察你做工作坊，其中一個工作坊是在一個月內，每星期五天都是需要訓練的；從你過往訓練演員的習慣上，都是相信要有一班固定的人長期相處，訓練才會幫助演員或演出有進步。

鄧：這一點我絕對同意，亦是我的理想。我想成立一個團隊，而這個團隊又不止是因為有一個劇場，或者要去滿足一些既定的活動而組成，而是大家在做一些事，再慢慢讓它們成形。可是這想法不論在香港，還是在世界各地，都是奢侈的，原因是大家最缺乏的就是時間。這次我用了十個星期去排練，對於香港的製作來說是不少的；而工作坊則是在正式排戲之前每個月一次。我預計有演員不能全數出席，但只要能參與一、兩次，至少都可以有些得著，也有機會讓演員們互相碰面，及大概理解我的想法。能夠有一個相對地固定的團隊是好的，但在香港要實行實在比較困難了。