

近三十年來 台灣小劇場 演員訓練方法概觀

文：于善祿

2008年3月底，我應香港「前進戲劇工作坊」之邀，在牛棚藝術村參與了一場關於香港劇場表演訓練方法的座談會，會中只有我一人來自台灣，這其實也是主辦單位希望我來提供一個境外觀點的目的。我在行前，特地閱讀了幾本和台灣現代劇場演員訓練與身體文化相關的書籍與碩士論文，包括鍾明德的《台灣小劇場運動史》與《神聖的藝術》、王墨林的《都市劇場與身體》、馬森的《中國現代戲劇的兩度西潮》、葉素伶的《台灣小劇場運動中的葛羅托斯基》等，初步地整理出近三十年來台灣現代劇場（尤其是學院外牆的小劇場）主要的演員訓練方法，發現葛羅托斯基（Grotowski，以下簡稱葛氏，見編按）的訓練（training）在其中佔有特殊且重要的地位。



當代演員訓練面臨各種考驗 攝影—阮漢威

專題
深化表演的道路
劇場訓練的可能與實踐

在葛氏訓練傳入台灣現代劇場界之前，並非沒有現代劇團從事演員訓練，當中尤以「蘭陵劇坊」為其代表。吳靜吉帶領「蘭陵劇坊」所進行的「初步實驗」（1978-1982），團員訓練的內容與目標為「三種劇藝」¹、「四個方向」²和「五個類別」³，並鼓勵團員將課堂所學的「精緻文化」與日常生活中的「通俗文化」結合起來，以達到「文化混血」的目的。基本上是結合斯坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）的寫實表演訓練和史波林（Viola Spolin）的即興與劇場遊戲，並希望團員盡量多接觸與學習各種不同的劇場藝術，但對於一套有系統、完整、可操作的演員訓練體系，似乎尚未展開。縱使如此，「蘭陵劇坊」的若干初步實驗，已經與前一個世代、馬森所謂的「擬寫實」話劇表演型態，有了很大的改變與轉進，也可以說是台灣當代劇場具有現代性的第一個開端。

台灣小劇場初次與葛氏訓練體系的相遇是在1985年暑假，陳偉誠和劉靜敏為「蘭陵劇坊」《九歌》的演出訓練演員，在達邦水庫進行十天的山訓，這是台灣第一次也是唯一一次由陳偉誠和劉靜敏所共同帶領的葛氏訓練。1982年葛氏因為政治原因離開祖國波蘭，1983年至1986年他暫居美國加州，於爾宛大學（University of Irving）任教，並從事「客觀戲劇」

（Objective Drama）的計劃，陳偉誠應聘為四位技術專家之一（另有Jairo Cuesta Gonzalez、Du-Yee Chang、I Waylan Lendra），劉靜敏則是見習生。達邦山訓結束之後，陳偉誠回美國繼續參與葛氏的計劃，劉靜敏則繼續帶領《九歌》演員進行一段時間訓練，直到與導演卓明產生意見磨擦，而離開「蘭陵劇坊」，另行創立「優劇場」；而陳偉誠在完成與葛氏的計劃之後返台，加入黃承晃創立的「人子劇團」（1988-1993），主導訓練的內容、統籌排練與呈現事宜。「人子劇團」在陳偉誠的主導下，前後共有三次的山訓，雖然在1993年已宣告停擺，但是曾經是核心團員的符宏征、魏瑛娟、王嘉明、邱安忱、朱宏章等人，現今仍是台灣劇場界不可多得的優秀人才。

劉靜敏在美國擔任見習生時，曾被葛氏指為「一個西化的中國人」，對她而言，這簡直是當頭棒喝；後來，在她成立「優劇場」的前五年（1987-1992），不斷地試圖從東方人、中國人、台臺灣人的傳統技藝與祭儀中，尋溯屬於身體文化的存在意義，在這個過程當中，她嘗試過葛氏訓練、儼戲、太極導引、龍門宗氣功、劍道、北管後場、道士牽魂調、高蹺、車鼓、日本狂言、八家將等形式，直到遇上黃志文，決定進行「溯心之旅」，以靜坐、打鼓為主要訓練方向，這也就成了近十餘年來

（1993年迄今），世人對於「優劇場」的主要認知印象。

就在「優劇場」從葛氏訓練轉向靜坐打鼓的那兩、三年間，部分團員因理念不合或其它理由，紛紛離去，包括王榮裕與游蕙芬（1993年另創「金枝演社」）、吳文翠（1994年另創「極體劇團」，2004年改名為「梵劇團」）、劉守曜（1996年另創「光之片刻會社」）、吳忠良與簡昭宜（1998年另創「身聲演繹社」）、陳明才、吳朋奉、朱宏章等，結束「優劇場」的第一代傳奇，但也另啟新局就是了。這些團員雖然離開了「優劇場」，但是他們在自己的劇團裡所進行的表演訓練，仍將葛氏訓練視為相當重要的一環，只不過各自再摻入其它不同的表演訓練體系，像是「金枝演社」從台灣新劇與胡撇仔戲之中汲取了混搭美學，「身聲演繹社」從世界音樂和儀式歌舞獲得許多表演養分，而「梵劇團」則是繼續進行不同狀態的身體極限開發。

除了葛氏訓練之外，台灣尚有承襲自Stanislavski體系的學院表演系統、舉辦過幾次的舞蹈工作坊、鈴木忠志訓練及小丑訓練，還有若干零星的工作坊與表演形式的引進及學習，像是Jacques Lecoq、Philippe Gaulier、Odin Theatre、默劇等，但其影響層面都遠不如葛氏訓練這麼深遠。

我非常同意葉素伶在其碩士論文結論所提出的幾點觀察，她認為葛氏體系在台灣有幾個盲點，像是不講求品質良好的師徒關係，以為只要有形式的操作即可，台灣有過分強調葛氏體系精神靈性的傾向，對於其訓練背後整體的理念及哲學思考仍舊模糊，身體的覺察性沒有相對提昇，身體內在訊息的傳達也還不夠精確等。在求新求快的消費時代裡，表演體系的學習與浸淫需要耐力與毅力，如何在這快慢兩極之間取得平衡，或許是當代演員訓練的一大考驗。

編按：因應中國與台灣的語音翻譯各異，葛羅托斯基（Grotowski）等同其他文章中提及的格洛托夫斯基。

- 1 三種劇藝：（1）東西劇場藝術成就與發展；（2）認識中國表演藝術傳統；（3）了解實驗劇場的發展與實驗。
- 2 四個方向：（1）使每個人都有創作的熱忱、能力與成就；（2）每一次演出都是集體創作的成品，雖然各人貢獻不一，但每個成員都有機會獻出自己的智慧與建議；（3）所有古今中外的生活經驗、舞台語言都是創作的靈感素材；（4）所有的現代戲劇及相關藝術與學者專家都是學習的資源。
- 3 五個訓練類別：（1）經常性的訓練；（2）即興的素材；（3）中國傳統劇場的接觸；（4）相關藝術的觀察與參與；（5）日常生活的溶入與體驗。