



「人之回歸」：
《泰特斯》與鄧樹榮的藝術路線

文：鄧正健



木偶或物件的介入可以擴闊藝術家的表演語言及觀眾的想像空間，將「真實」解體而後重組，營造出一個所謂「超然」的真實：一種超乎肉眼所能感知的真實。¹

「多媒體」於我只是一種工具，一種語言；若果「真實」需要多變才得以感知，那麼「多媒體」便可派上用場。但若被「多媒體」束縛，一個藝術家的創作生命肯定不會很長。²

我或者補充少許：我的創作是發現演員作為一個人的內在與外在的紀錄。演員的表演（或更正確一點，演員的存在）正是我創作的核心[……]有論者稱我的風格為簡約，或者其理於此。其實，「簡約」於我，不獨是美學風格，還是一種生活態度。³

對於戲劇創作者來說，評論人是不受歡迎的。評論人藉文字書寫出他們的觀看經驗、評彈作品，但他們總是怪責創作者固步自封，只懂沉醉作品之內，不願聆聽他們的意見，也不肯為作品解畫。然而在創作者眼中，評論人的文字是不健全的，他們不可能擁有創作和表演的身體經歷，他們只能用文字批評，所以都是片面的，也無法把握作品的核心。劇場藝術跟文字之間，彷彿有着一種無法逾越的鴻溝，因為劇場經驗不是單一的，而是起碼有兩種：創作經驗和評論經驗。若借用「作者已死」的說法，劇場作品不完全屬於創作者，透過觀眾和評論者的評論經驗，作品的藝術意義會被重新激發和轉換，甚至可以跟創作者的意圖完全無關。在意義賦予的過程裡，評論者需要大量借助語言和文字，因此評論經驗必然具有深刻的「文字性」。對劇場藝術而言，這種「文字性」也許是毀滅性的，但我們絕不能漠視它對創作經驗的補償性作用。

對鄧樹榮來說，這種「文字性」補償似乎正發揮着相當正面的效果，雖然這未必跟他原來的藝術意圖有關。不過，他的確曾經指出過，劇場藝術中的「真實」是不可言喻的，任何概括性的論述都屬智性（intellectuality）範疇。智性先行的藝術觀最終會導致藝術走向中心性太強的困局，但若少了智性的推敲，創作又會因缺乏指導思想而變得輕浮，徹底失去了其中心性⁴。他所說的「智性」，正正是「文字性」所要呈現的一種戲劇意涵。

在香港云云劇場工作者之中，像鄧樹榮一樣已有多部談論其劇場美學的專著的，實在非常罕見。除了從他的碩士論文改寫翻譯而成的《梅耶荷德表演理論：研究及反思》⁵之外，還有收載了「生與死三部曲」⁶種種創作經驗記錄的《生與死三部曲之劇場探索》，以及根據兩位劇評人陳國慧和小西針對《日落前後的兩三種做愛方式》一劇的研究成果所編寫而成的《合成美學：鄧樹榮的劇場世界》，這些專著不僅都是研究鄧樹榮劇場美學的重要文獻，從藝術意義的層面來說，各書中多篇由鄧樹榮親撰的文字解說，無疑也構成了他在藝術追尋路線上的「文字性」面向。

2008年，香港藝術節上演了鄧樹榮的新作《泰特斯》（*Titus Andronicus*）。若從鄧樹榮的藝術追尋路線看來，這部作品可算是一個重大的里程碑。從以上所引的三段文字中，我發現鄧樹榮在經歷了《生與死三部曲之劇場探索》和《合成美學：鄧樹榮的劇場世界》兩書所指涉的創作經驗之後，他在《泰特斯》裡似乎已展示出另一種的劇場情態，並且已漸臻成熟。當然，這種階段性的劃分，乃是從戲劇評論的層次上講，未必能完全反映鄧樹榮的真實經驗，不過從以上三段文字的主題演變中，我大膽猜想，作為劇場創作者的鄧樹榮，可能亦需要借助文字性書寫，以整理他過去種種的創作經驗從而為他的藝術路線注入

動力。從「剛劇場」的多個演出，到最近期的《菲爾德》（*Phaedra*）、《帝女花》和《泰特斯》，先不論成績如何，他的作品無疑已鋪展出一條輪廓分明且分段清晰的藝術發展路線，這也是香港劇場創作者中難得一見的，足見鄧樹榮在藝術上的高度自覺性。

鄧樹榮的藝術路線

在「剛劇場」成立之初，鄧樹榮跟他的夥伴何應豐已是一種勇於嘗試的姿態，他們採用了非寫實的演繹方式，重新探索身體、文字、聲音和語言的種種可能⁷。及至九七年鄧樹榮獨自創立「無人地帶」，便開始轉而著重建立一種介乎真實與幻覺之間的視覺及形體劇場，以表達現代人的奇特處境⁸。其中最重要的作品莫過於「生與死三部曲」，作品中特別關注木偶作為表現工具的可能性。鄧樹榮認為，木偶的假定性（convention）促使在「人戲」中產生「我」與「非我」的關係，由此真實和幻覺之間的界線便漸趨模糊，大大增加現代劇場的創作可能性⁹。

2003年，鄧樹榮演出《日落前後的兩三種做愛方式》，雖然相對於「生與死三部曲」，他不再如此側重木偶的操作，反而大量利用多媒體作為其演出工具，但實際上這也算是他對「物件劇場」的延伸探索。據小西的分析，諸如錄像這種多媒體手法，亦可算是木偶的一種，甚至任何藉由「人以外的媒介」來呈現自我的表演方式，皆可視作一種「木偶」。相對於傳統木偶，多媒體顯然蘊含著更為廣義的科技性意涵，可見從木偶到多媒體，不僅是純粹藝術形式上的延伸，更是對現代人在媒體爆發下的存在狀態進行更深入的考掘¹⁰。不過在同一時間，鄧樹榮卻又發現了多媒體劇場的陷阱。當藝術家過份依賴多媒體，多媒體劇場便會趨向形式

化，最終只會反噬藝術家的創作生命。因此他深信，「如何創造形式又能超越形式」，是創作中的一大矛盾¹¹。

《泰特斯》中的「人之回歸」

在這些創作背景下，我們才能對《泰特斯》中的藝術開創性有更確切的把握。不少評論都曾經指出過，自2004年鄧樹榮暫停了「無人地帶」的運作，進入香港演藝學院擔教職以來，他經歷了一種趨向「簡約主義」（minimalism）劇場美學的轉型，在幾齣主要由演藝學生擔綱的作品中，如《菲爾德》（*Phaedra*, 2005、2007）、《哈姆雷特》（*Hamlet*, 2006）和《帝女花》（2007）等，大量多餘的舞台效果和設計皆被有意剔除，於是作品中的戲劇能量都高度集中在技巧尚待磨練的演藝學生身上。不過在某程度上，「簡約」是一個頗為誤導的說法，對鄧樹榮來說，「簡約」並非一種主動性的美學呈現，相反，「簡約」不過是一種手段，目的是要盡可能揚棄不必要的戲劇配件，把一切的注意力集中在作為表演者的「人」身上。或者借用葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）的「質樸劇場」（Poor Theatre）¹² 理念，可能比「簡約」更能準確地把握箇中的戲劇精神。鄧樹榮指出：

訴諸於簡約，其實是想更有力地傳遞戲劇的本質。當佈景、道具及服裝都簡化了，身體便成了舞台上最重要的東西，身體與身體之間的張力，身體與空間的關係便成為戲劇能量的焦點。任何在這個空間出現的事情及意象都會產生新的意義，人物之間的關係亦會比較容易地刻劃出來。¹³

對鄧樹榮來說，戲劇的本質包含了三個次層：再現



鄧樹榮戲劇工作室《泰特斯》劇照 | 攝影：馮偉新

(representation)，即把一個作品呈現出來；換轉(transformation)，即如何藉著各種藝術方法把作品換轉成另一個次層的東西；超越(transcendence)，即透過劇場，創作者如何藉著作品讓觀眾感受到一種「升華」或「崇高」(sublime)¹⁴。在經過了過去多番對「人以外的媒介」的嘗試，他意識到必要回歸到戲劇的最基本元素：「人」，或用他的用語：「human organism」¹⁵。這「人」並不是抽象的「人本身」(human as such)，或一般現實生活下的「個人」，鄧樹榮更關心作為表演者的「人」在劇場裡的「存在」(being)。這「人之劇場存在」所涉及的首先是人的身體，因此他特別強調演員對身體節奏的駕馭¹⁶；另外就是人的身體與空間之間的關係，正如布魯克(Peter Brook)有關「空的空間」的經典說法¹⁷，單單有表演者的身體是不夠的，首先必須有一個空間，當身體在這空間中靜止著，或移動著，戲劇才會發生。鄧樹榮吸取了這種精神，藉著質樸的舞台美學，摒除一切妨礙空間呈現的元素，將空間還給身體，為「人之劇場存在」提供了一個相當有效的探索場域。

這種「人之劇場存在」並不是一種本體論意義下的探索，在這種「人之回歸」的探索路線上，鄧樹榮同時展示了一種對經典作品的回歸。重演經典，並不是為重現和繼承傳統(tradition)，他相信經典之所以是經典，往往是源於在作品中保留了一些具宇宙性的東西。相對來說，當代作品的個人色彩較強，不利於對個體存在性的探索，反而經典中所能保留下來的東西，卻是一些古往今來共有的存在處境。例如在《泰特斯》一劇所描述的仇恨和暴力，都是任何人也可能經歷的存在狀態，而不是原作者莎士比亞(William Shakespeare)的個人經驗¹⁸。於是，經典便能提供了一種彷彿「空的空間」的「非空間性」場域，讓演員進入和探索，演員只需要跟這個具宇宙性的故事場域搏

鬥，而無需受到一些劇作家的個人精神所影響。在這個層面上，經典亦可算是一種提供「人之劇場存在」的框架的典儀(ritual)。

如果把這幾部作品歸納為鄧樹榮的「人之回歸」時期，那麼相比起《菲爾德》、《帝女花》等前作，《泰特斯》可說是正處於一個「總結」和「前進」之間的階段。鄧樹榮要面對的已不再是一群純粹隨他學習、相對幼嫩和空白的年輕演員，在《泰特斯》中比較吃重的角色皆是由經驗豐富的演員擔綱，這些演員的訓練和演出背景也不盡相當，如龔小玲和陳文剛慣演傳統正劇、魯文傑和譚偉權有著豐富的電視演出經驗、而演泰特斯的梵谷則以形體見長，反而在駕馭聲音和心理狀態方面卻猶有不足。相對而言，一群年輕演員儘管經驗不夠，卻多在學院時期已經習慣了鄧樹榮的訓練方法¹⁹。有評論指演員風格欠缺統一性，令《泰特斯》比前作碎裂和混亂²⁰，但這反而更能切實地貫徹以「人」為主體的追尋，鄧樹榮甚至刻意「保留」演員「進入」和「離開」戲劇的過程，第一幕演員身穿簡樸便服一字排開，各人只在自己所屬的椅子上演完一幕，然後再在觀眾面前穿上具指示性的戲服，在象徵化的質樸舞台中繼續演下去。至於中場休息時舞台大開，演員如同入定般站在台上足足十五分鐘，以及尾幕之後一眾已死角色盡皆「復活」等，皆是讓演員經歷一種從「進入」到「離開」的「存在」過程。這跟保留演員風格差異一樣，都是為整部作品增添了一份「粗糙感」。這「粗糙感」是在一種戲劇的本體論意義上講的，它意味著，一種純粹本體論上的戲劇是不存在的，因為戲劇作品並沒有自足存在的可能，它的前提必然是具有身體性的「人」，戲劇必須在演員「進入」和「離開」的生成(becoming)中才能被再現。也就是說，藉著讓戲劇失去「純粹性」的這份「粗糙感」，「人之劇場存在」方能存在，而真正意義上的「戲劇」方能得以被再現。

戲劇之生成是在時間上延展，但正如人也必須以「時間」和「空間」作為存在的前提，「空間」也是戲劇存在的另一必要條件。撇除製作上的考慮，鄧樹榮選用以「大」見稱的葵青劇院舞台，既是一種對舞台技巧的極大挑戰，也為他提供了充足的場所，讓他完成空間探索的部份。佈景設計極盡簡約，鄧樹榮更大幅度地棄用了過去曾相當依賴的音樂，只保留了一些必要的背景音效，並善用舞台上的特別機械裝置，如利用架子把演員從舞台頂部吊下、打開台中的台板讓演員摔下去、以及拉起「天幕」(cyclorama)讓演員感受延伸至舞台後方極深處的空間等，如此演員在無所依托也毫無制肘的情況下，便能盡情地在這個敞大的空間中經驗空間和擴展身體。同時，演員也只得藉著包括說話器官的身體，掙壓出《泰特斯》一劇本身所潛藏的「殘酷性」，這也確實能營造出一種令人難以逼近的殘酷感。相對於一些依靠舞台效果所營造出來的殘酷感，它更為抑壓，更為難以言喻，也缺乏了一般宗教性典儀所能呈現出的「神聖性」。所以它也是粗糙的，因此也更具人性了。

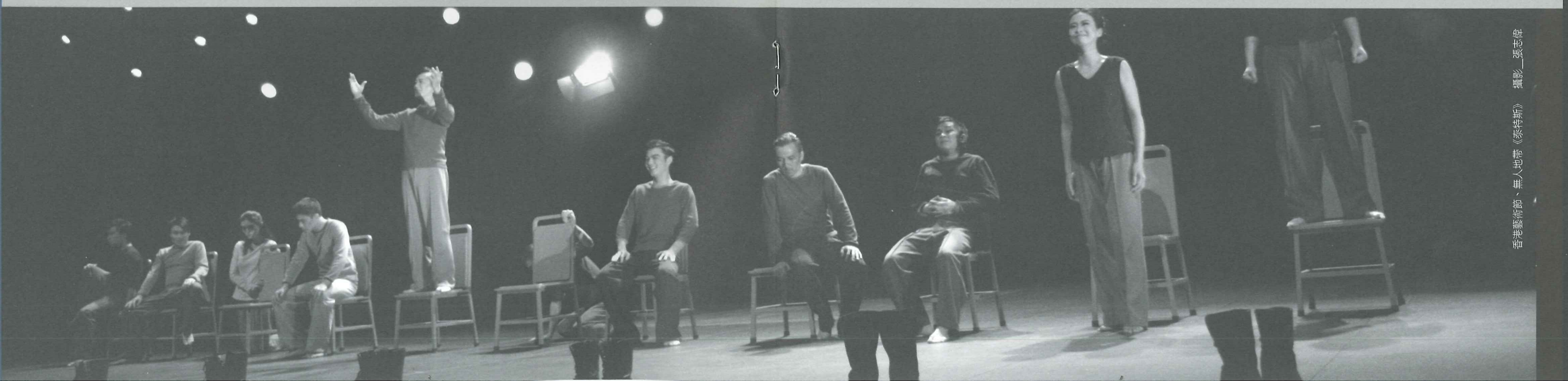
《泰特斯》之「不可觀性」

對於一些關注鄧樹榮演出成敗的劇評人來說，《泰特斯》其中的一個最大的問題可能是：「可觀性」不足。用林聰的說法，整個演出「主要就是將演員的表演放到最前，用那種由身體帶動戲劇動作和說話的表演方式來呈現《泰特斯》，結果顯得「太『冷靜』太『客觀』」了²¹。而莫兆忠則為「可觀性」問題提供了一個有趣的解釋：原來當觀眾入場欣賞的時候，既然早受到如「莎士比亞最殘酷血腥的作品」、「有十一個人物死亡，斷了三隻手，有一個女性被侵犯」這些宣傳語句所影響，自然會預期看到一部充滿視覺震撼的血腥作品。於是當鄧樹榮力盡簡約，無形中就是破壞了這份「合約」，觀眾的預期都要落空了²²。而林聰也曾借用布魯克過去處理《泰特斯》時所用的象徵手

法，如以紅絲帶象徵從斷肢處流出來的血，以對照鄧樹榮較為缺乏「震撼力」的簡約方法²³。他建議鄧樹榮，「應該擺脫一切機械配置的誘惑，大場當作小場演，相信效果會更好」²⁴。

事實上，劇評人的意見並不是一家之說，而是很多觀眾對《泰特斯》的印象。不論是在評論中經常出現的所謂「簡約」，還是在「合約」中預期會出現的暴力性震撼，都離不開觀眾對戲劇作品的經驗方式，即一種以視覺和聽覺組合成的複合經驗。「觀眾」(spectator，或audience)之所以為「觀眾」，正正是因為在他們購票進場時，便承諾了一份表演者與觀眾之間的「合約」：這「合約」說明，表演者負責演出，觀眾負責觀看和聆聽。當然如林聰和莫兆忠所預期的方面，未必就是全部觀眾所想的，但觀眾只能以視覺和聽覺作為跟表演「交流」的介媒，那就是毫無疑問了。因此，當我們說《泰特斯》「可觀性」不足時，未必一定是說其「震撼力不足」或「不夠血腥」之類，而亦可能是鄧樹榮作為一位擁有一套完整訓練和表演體系的導演，當他在舞台上力圖要跟演員一起探索的種種劇場可能性時，根本無法預測到觀眾到底能接收多少。鄧樹榮的體系是「近演員」而「遠觀眾」的，他一直關心的都是表演者的存在狀態，但對觀眾來說，表演者的存在狀態變成了一種相對抽象的概念，作為劇場一份子，觀眾某程度上只是一種「無身體之存在」：當劇場燈滅，觀眾安坐在觀眾席，他們的身體便失去了劇場存在的意義，或說是退到一個相當次要的位置。觀眾只能依靠視覺和聽覺，將戲劇作品和內在自我聯繫起來。

只是在《泰特斯》裡，這種對觀眾的輸送明顯是不足的。例如演員風格上的不統一，以及敞大的舞台空間等，顯然妨礙了演出能量聚焦到觀眾的意識裡，而演員從「進入」



香港藝術節，無人地也，《泰特斯》攝影：張志偉

到「離開」的處理方法，更令觀眾覺得不過是一種智性上的理念書寫，對引領觀眾跟演員一同經驗這從「進入」到「離開」的過程幫助不大。或者可以說，鄧樹榮可能是成功地為演員創造了一場劇場性典儀，也可能切實地讓演員經歷了「崇高」，但觀眾仍然是絕對的旁觀者。用鄧樹榮自己的說法，透過一些約定俗成的觀念，觀眾會為「人之劇場存在」作出某種定義²⁵，然而這種定義是智性的，也是文字性的，他的創作跟觀眾之間的結構性落差，就是他無法不以文字性的方式向觀眾傳達他的戲劇理念。愈多讀他的文字，愈多聽他的訪談，就愈能理解他。但正正是這種「理解」，已足以令觀眾難以真正「領悟」他在劇場裡的質樸一面。

這種表演者跟觀眾的「不可通約性」(incommensurability)，當年便觸發了葛羅托斯基宣稱「劇場已死」。葛羅托斯基一向關心的並不是劇場本質，而是如何利用劇場的場域來進行終身的自我鍛煉²⁶。他明白到，只要劇場形式仍然存在，表演者跟觀眾之間便不可能有

自然的關係，他說：「觀眾一詞，是戲劇性，也就是僵死了的字眼，它完全不含有交會(meeting)的意思，也就是說，它根本排斥著人與人之間關係」²⁷。由此我們才能明白，為何葛羅托斯基會在「波蘭實驗室劇坊」(The Polish Laboratory Theatre)之後，會完全停止了劇場演出。

鄧樹榮曾經描述過一個關於創作的六階段論²⁸。如今《泰特斯》演過，他又自覺到達了哪一個階段？可以肯定的是，鄧樹榮沒有葛羅托斯基的超脫，他應該仍然深信劇場的意義，他甚至從未試過為「非演出」的原因而進行訓練，一切工作都是為劇場演出的²⁹。在緩緩前行的道路上，他把曾經深信的戲劇體系重新檢視，並以「人」作為重新出發的原點³⁰。他仍沒有充份的理由，足以讓他的思考從演員延伸到別處。我想像，鄧樹榮未來的作品，或許仍然是「不可觀的」，但應該會更臻「成熟」，甚至有力邁向「領先」。

專題

深化表演的道路
劇場訓練的可能與實踐

1 鄧樹榮，〈總結：傳統木偶藝術對現代劇場的啟發〉，載《生與死三部曲之劇場探索》，鄧樹榮、羅貴祥、陳志樺著（香港：青文書屋，2001），頁156。

2 鄧樹榮，〈沒有甚麼再可發明——走自己的路〉，載《合成美學：鄧樹榮的劇場世界》，陳國慧、小西編（香港：國際演藝評論家協會（香港分會），2004），頁4。

3 鄧樹榮，〈導演的話：莎士比亞與香港，再與我〉，載《泰特斯》演出場刊（香港藝術節，2008），頁15-17。

4 同註2，頁3。

5 鄧樹榮，《梅耶荷德表演理論：研究及反思》（香港：青文書屋，2001）。

6 「生與死三部曲」包括《三級女子殺人事件》（1997）、《解剖二千年》（1999-2000）和《我的殺人故事》（1999-2000）。

7 鄧樹榮，〈香港的當代劇場——從「實驗性」到「主動性」〉，載《香港戲劇學刊》第二期，方梓勳、張秉權編（香港：中文大學出版社，2000），頁39。

8 同上註，頁40。

9 鄧樹榮對木偶的觀點顯然參考了梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)的「假定性戲劇」(Theatre of the Convention)；同註1，頁154。

10 小西：〈科技的靈光與本真——論鄧樹榮的多媒體劇場美學〉載《合成美學：鄧樹榮的劇場世界》，陳國慧、小西編（香港：國際演藝評論家協會（香港分會），2004），頁164。

11 同註2，頁4。

12 Poor theatre，多譯作「貧窮劇場」，是葛羅托斯基對自己的戲劇理念的一個統稱。葛羅托斯基認為在傳統的表演藝術中，演員往往被化妝、戲服、甚至心理代入的演出方法所蒙蔽。他相信戲劇必須以演員為中心，而不是所演的「角色」，為了讓演員的真正面貌得以重現，一切不必要的舞台設計和裝置都必須刪除，同時在排演的時候讓演員剝去日常生活中的外在人格面具，以最赤裸的真貌直面觀眾。本文選用「質樸劇場」這一譯法，以切合葛羅托斯基的原意。

13 鄧樹榮，〈簡約的《菲爾德》〉，<http://blog.roodo.com/tangshuwing/archives/1754371.html>，2006-6-2。瀏覽日期：2008年5月20日。

14 參考陳國慧與鄧樹榮之《泰特斯》演前訪談（2007年6月29日，6-8時，香港演藝學院戲劇學院），有關訪談攝錄成〈發掘經典恆久而亮澤的華光〉一文，載《園藝》，（香港藝術節，2007），頁70。

15 同上註。

16 英國戲劇家格力克(Gordon Craig)曾提倡「超級木偶」(Super-Marionette)理論，他批評自然主義式戲劇最終會令演員的身體淪為「情感」的操控物，因此他認為必須要建立一種只講求表達及象徵自身內在性的訓練方法。格力克把這些演員稱為「超級木偶」，原因是他們表面的行為類似木偶，但實際上卻是絕對清楚自己的獨

特表演方式。鄧樹榮的「影子老師」梅耶荷德深受「超級木偶」理論所影響。見鄧樹榮，同註5，頁11-19。

17 布魯克在《空的空間》(The Empty Space)一書的開首，便指出了「空間」跟戲劇的根本關係：「我可以選定任何一個空的空間，並將它稱作一座空蕩的舞台。當一個人在他人注視下走過這個空間時，這就足以構成一幕戲劇的全部」（譯文有修改）。詳見布魯克(Peter Brook)，《空的空間》，耿一偉譯（台北：PAR表演藝術，2008）。

18 同註14。

19 參考陳國慧、鄭威麟與鄧樹榮之《泰特斯》演後訪談（2008年4月9日，3-5時，香港演藝學院戲劇學院），有關訪談見本刊，頁8-12。

20 佚名，〈從《泰特斯》看「簡約劇場」的理念與實踐〉，《大公報》，2008年4月7日。

21 林聰，〈劇力？暴力？〉，《信報財經新聞》，2008年3月15日。

22 莫兆忠，〈觀眾，期待暴力的人〉，《澳門日報》，2008年3月20日。

23 同註21。

24 同註21。

25 同註19。

26 用鍾明德的說法，這就是「得魚（終身研究之目標）而忘筌（劇場）」。見鍾明德，《從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基》（台北：書林，2007），頁23。

27 Jerzy Grotowski, "Holiday," The Drama Review (T58), vol.17, 1970, no. 2:113-35, 轉引自曹小容，《實驗劇場》（台北：揚智文化，1998），頁57。

28 鄧樹榮認為創作可分為六個階段：階段：1. 興趣：對某種創作產生興趣；2. 學習：學習其中的語言和技巧；3. 實踐：把所學的放在創作中；4. 成熟：可以駕馭技巧/知識，同時又可以稍為玩弄一下；5. 領先：在某範疇中已受肯定，駕馭得很好，作品且有美感和個人特色；6. 創新：創出新的東西，或在現存的東西中再轉化。在演完《日落前後的兩三種做愛方式》之後，他認為自己「差不多去到成熟的尾段」。見陳國慧，〈眼看筆記《日落前後的兩三種做愛方式》〉，載《合成美學：鄧樹榮的劇場世界》，陳國慧、小西編（香港：國際演藝評論家協會（香港分會），2004），頁156。

29 同註19。

30 事實上，在戲劇理念的承傳脈絡裡，鄧樹榮最接近的始終是梅耶荷德，梅耶荷德的「假定性戲劇」和「生物機械論」(biomechanics)等理念，一直為鄧樹榮提供了豐碩的理論資源，供他作訓練演員之用，而以「作為演員的人」為其核心精神，也是承傳自梅耶荷德。相對來說，如葛羅托斯基和布魯克等人的進路，似乎僅為他帶來了偶然的反思靈光而已。