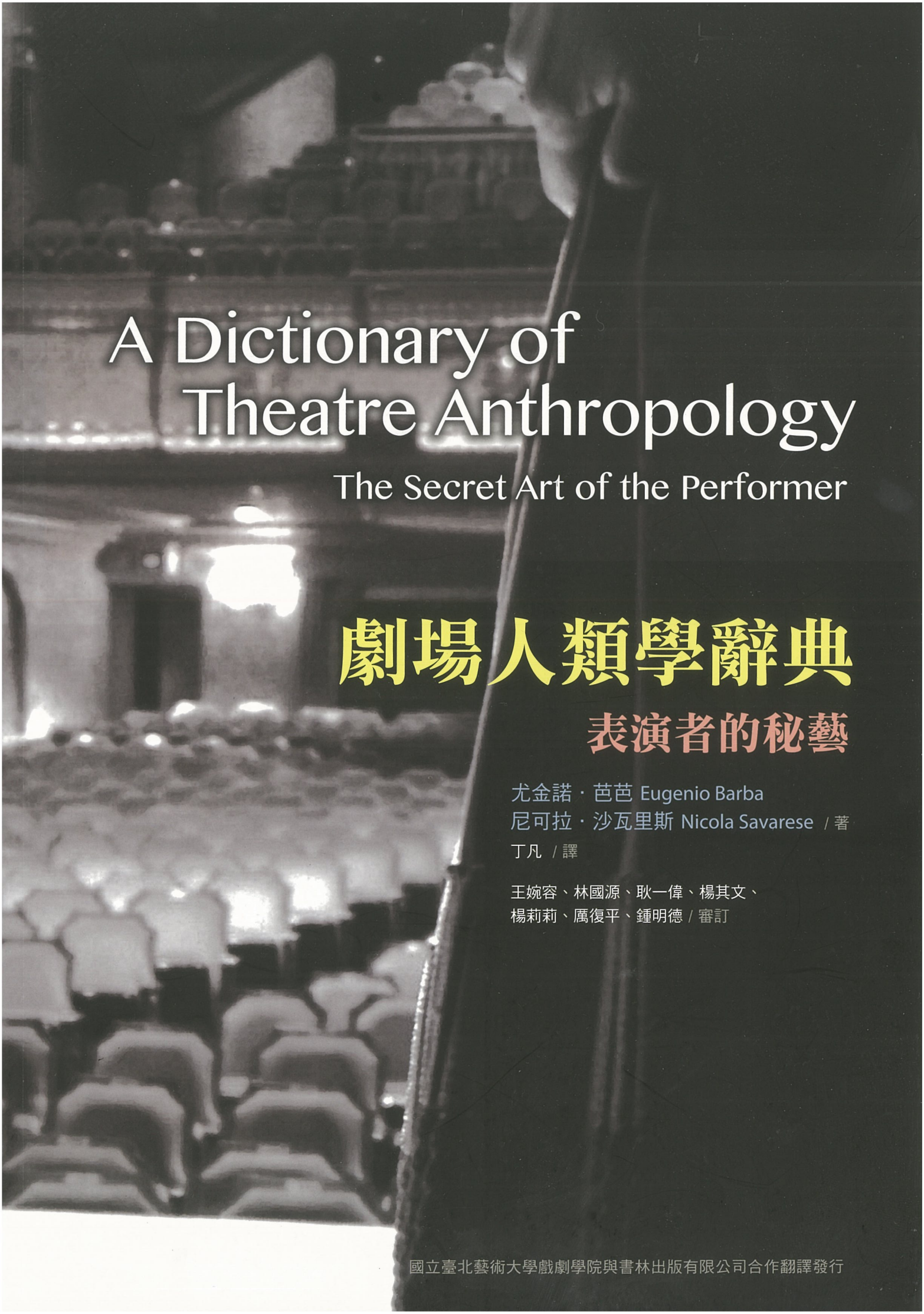


A Dictionary of Theatre Anthropology

The Secret Art of the Performer

劇場人類學辭典

表演者的秘藝

尤金諾・芭芭 Eugenio Barba
尼可拉・沙瓦里斯 Nicola Savarese / 著
丁凡 / 譯

王婉容、林國源、耿一偉、楊其文、
楊莉莉、厲復平、鍾明德 / 審訂

國立臺北藝術大學戲劇學院與書林出版有限公司合作翻譯發行

尤金諾．芭芭和尼可拉．沙瓦里斯主編

劇場人類學辭典

表演者的秘藝

第二版

中文版譯者　丁凡



目次 Contents

序
請入寶山挖寶　楊其文, 4
演員的魅力（Presence）來自哪裡？　鍾明德, 4

前言
尤金諾．芭芭, 5

簡介
劇場人類學——尤金諾．芭芭, 6
相似的原則、不同的表演, 6；日常動作和舞蹈動作, 7；行動中的平衡, 8；對立的舞蹈, 10；省略的美德, 12；間奏, 14；決斷的身體, 16；想像的身體, 17；百萬支蠟燭, 18

解剖學 Anatomy
海洋能夠高過山頂嗎？——尼可拉．沙瓦里斯, 22

學徒 Apprenticeship
西方範例——法比其歐．庫西亞尼, 24
二十世紀初劇場創建者以及具有教育性質的劇場, 24；創造過程、戲劇學校和劇場文化, 24；作者的教學法, 26

印度的例子——蘿絲瑪麗．琴斯．安特吉, 28
上師就是父母和人生導師, 28；上師學校、在上師家中學習, 29；束脩、禮物與費用, 30；獨收，非凡的學徒, 31；師徒制, 31

平衡 Balance
超日常平衡, 32；奢侈的平衡, 32；超日常技巧：尋找新姿勢, 35；關於平衡的綜合歸納, 36；動作中的平衡, 39；鋼鐵與棉花, 40；為什麼表演者要達到奢侈的平衡？表演者改變平衡對觀眾的意義何在？, 43；平衡與想像, 44；布萊希特的無名之舞, 46

擴張 Dilation
擴張的身體——尤金諾．芭芭, 52
橋, 53；劇情突變, 54；相反原則, 56；思考如何思考, 57；雙重邏輯, 58；七道城門的底比斯, 59

擴張的心智——法蘭哥．魯非尼, 62

演出創作 Dramaturgy
工作中的行動——尤金諾．芭芭, 66

能量 Energy
功夫, 72；能量與延續性, 74；腰力、氣合、巴幽, 75；阿尼姆斯（女性體內的男性能量）、阿尼瑪（男性體內的女性能量）, 76；強與弱, 81；柔韌和剛強, 82；能量, 84；空間和時間裡的能量, 84；三體，演員的三種肢體, 86；節奏煞車, 88；演員的存在感, 92

等值 Equivalence
等值的原則, 93；梵文的「弓」：印度奧迪西舞蹈中的射箭, 97；日本狂言演員如何射箭, 98；用弓射箭, 100

歐亞劇場 Eurasian Theatre
歐亞劇場——尤金諾．芭芭, 102
黎明, 102；歐亞劇場, 102；反傳統, 102；為什麼, 103；根, 103；村落, 104；詮釋文本或創造脈絡背景, 104；觀眾, 104

誤解與發明：從絲路到關佐野——尼可拉．沙瓦里斯, 106

練習 Exercises
程式與潛程式：練習在演員演出創作中的重要性——尤金諾．芭芭, 112
身體行動：最小單位的動作, 112；練習的時代, 112；內在生命與詮釋, 113；情緒的錯綜複雜, 114；真正的關係, 116；運動作為舞蹈, 116；和觀眾的身體對話, 116；真實的行動, 117；梅耶荷德的劇場分解, 118；練習：有機與動力的演出創作, 118；形式、節奏、流動, 120；默會致知, 121

臉和眼睛 Face and eyes
生理與法典, 122；具體的凝視, 126；看的動作, 129；讓觀眾看到演員在看, 130；自然的臉, 134；暫時的臉, 136；臉譜彩繪, 138

腳 Feet
縮圖、整體, 140；足尖, 141；腳的規則, 146

手 Hands
手的生理與制式, 150；手：純粹的聲音或沉默, 151；如何發明動的手, 154；印度：手與涵義, 156；手和京劇, 158；手和峇里島舞蹈, 159；手和日本劇場, 160；手和古典舞蹈, 161；現代西方劇場的兩個例子, 162

歷史書寫 Historiography
有能量的語言——裴地南多．塔維亞尼, 164
顯微鏡下的亨利．歐文, 165；活的大理石, 167；小丑服裝的底下, 168

史坦尼斯拉夫斯基的「體系」——法蘭哥．魯非尼, 170
史坦尼斯拉夫斯基自己的話, 170；「最簡單的人類狀態」：有機身心, 170；心思提出要求：活體驗, 171；身體合宜的反應：擬人化, 171；有機的身心、性格、角色, 172；設定意義的條件與前置表達層次, 172

梅耶荷德：怪誕；也就是，生理機械學——尤金諾．芭芭, 174
不服膺語言的身體行動, 174；怪誕, 175；生理機械學, 176

蒙太奇 Montage
演員的蒙太奇和導演的蒙太奇——尤金諾．芭芭，178
演員的蒙太奇，180；導演的蒙太奇，180；導演蒙太奇進階，182

鄉愁 Nostalgia
鄉愁或對復古的熱情——尼古拉．沙瓦里斯，185

刪除 Omission
打碎和重建，191；必要性的效用，193；演出不在場，194；刪除的效用，195

相反 Opposition
相反之舞，196；美的線條，200；三道彎，201；影子測試，204

有機性 Organicity
有機效應——尤金諾．芭芭，206
有機性、存在感、舞台生命力，206；對演員或觀眾，何謂有機？，206

自然的和有機的——米莉拉．奇諾，208
有機與自然，208；演出就是有機的合為一體，208；總是很自然，但是不同的自然，209；行話，210；存在感，210；阿克斯、申命、塔蘇，211；馬它、未熟、卡查，211

用身體行動來做：雙重的連結
——馬可．迪．馬里尼斯，212
第一重的清晰，212；第二重清晰，213；一般原則，214

前置表達 Pre-expressivity
整體性與其組織架構，216；自然技巧和風格化技巧，219；生理學和符碼化，221；東方與西方的符碼化，222；想像的身體，225；東方的武術和戲劇，227；西方的武術和戲劇，230；身體建築，233；觀眾的前置詮釋，234

行為重建 Restoration of behaviour
行為重建——理查．謝喜納，235
婆羅多舞，236；普路賴的操舞，237；峇里島的出神和舞蹈，239

節奏 Rhythm
刻畫時間，241；序破急，243；生物動作和身體的微節奏，244；梅耶荷德：節奏很重要，246

舞台與服裝設計 Set and costume design
戲服就是舞台佈景，248；日常服裝、超日常戲服，255；水袖，256

技巧 Technique
身體技術的概念，258

身體技術清單——馬賽爾．莫斯，258
一、生產技術，259；二、嬰兒期技術：養育及餵食嬰兒，259；三、青春期技術，260；四、成年人技術，260；消耗技術，263；一般考量，263

脊椎：能量的舵，264；無聲的尖叫，266

實用的法則——葛羅托斯基，268
「勁」，268；邏各斯與生命力，269

文本與舞台 Text and stage
文本文化與舞台文化——法蘭哥．魯非尼，270
兩隻手拍手的聲音，270；「貧乏」的文本和「豐富」的舞台，271；演出創作，272；角色類型和角色，274

訓練 Training
從「學習」到「學習如何學習」——尤金諾．芭芭，276
技巧的神話，276；決定性的階段，276；完全的存在，277；脆弱的階段，278

跨文化訓練——理查．謝喜納，279

訓練與起點——尼可拉．沙瓦里斯，281
初步考慮，281；練習模式，281；雜耍特技，282；大師訓練，286

觀點 Views
表演者的觀點和觀眾的觀點——裴地南多．塔維亞尼，288

參考書目
本辭典之舊版本，302；合作，302；一般參考書目，303

致謝
ISTA，國際劇場人類學學院，311；受邀藝術家，311；科學家和貴賓，312；繪圖，312；照片提供，312

索引，313

序一

請入寶山挖寶

《劇場人類學辭典：表演者的秘藝》是尤金諾．芭芭的鉅著，三年前我們開始密切聯繫關於出版的各項事務，芭芭治學嚴謹，除指定翻譯人員外，對於出版方式以及專書的推廣十分關心。我們努力邀請專家學者參與校閱與審核，就怕疏失會影響品質，編書期間，來來回回修訂數次，出版日期一再延期，就是希望將本書的一致性與連貫閱讀做到最好的編整，以饗讀者。

本書是一本內容廣博的專書，跨足多重領域與多元視野，可以是入門的百科教材，更是專業參考必備工具書。芭芭從日本肢體的剖析，延伸到戲劇的構成，並從東西方不同劇場的理論切入形式的比較與分析，並且從不同層次的肢體開發訓練過程，完成戲劇實踐的可能。

感謝丁凡小姐的協助翻譯定稿，王婉容老師、林國源老師、耿一偉老師、楊莉莉老師、厲復平老師、鍾明德老師協助審閱，張蘊之小姐、張文華先生、簡秀芬小姐、楊名芝小姐、楊筠圃小姐協助校訂，這個大工程，沒有他們的通力合作，實在無法完成，此外，林于竝老師、張啟豐老師、周蓉詩小姐的幫助，辦公室秘書馮意倩小姐以及書林出版公司的協助發行，特予致謝！

國立臺北藝術大學
戲劇學院院長
楊其文

2012. 9. 10

序二

演員的魅力（Presence）來自哪裡？

東西方劇場文化交流的一個新里程碑

雖然瞭解的人不是很多，《劇場人類學辭典：表演者的秘藝》初版在1991年問世，立即構成了東西方劇場文化交流、藝術探索上的一個里程碑。這本以「辭典」形式編排的表演藝術專書——因「名」正而言順罷？——迅速地被譯成了13種語言。

這本「辭典」由英文和夾雜的許多外語，逐漸蛻變成中文的最後階段，我有幸從頭到尾將譯稿和原稿仔細比對拜讀了一次，內心竟然充滿了能量與喜悅，因此慨然接受了「序言」這個不甚容易的任務：我將用幾百個字向學界、讀者介紹這本辭典的「法脈」、「密意」和「方法」！

首先，在法脈方面，葛羅托斯基的表演訓練、導演手法和「劇場人類學」的跨文化探索方法，貫穿了這本書依字母排列的26個劇場關鍵字。葛羅托斯基是二十世紀劇場、文化上承先啟後的重要天才，因此，在他不世出的創作精神、研究成果的庇蔭下，這本書很從容地凝聚了東西方表演藝術大師們的「不傳之秘」，彰顯了他們「表演濟世」的衷心。

其次，尤金諾．芭芭在戲劇編導和劇場書寫上的個人魅力不容小覷——他在這本書中的貢獻特別展現在其對“presence”（在場／存在感／魅力）、“pre-expressivity”（前置表達／表達之前）、“scenic bios”（舞台生命力）、“montage”（蒙太奇）和“dramaturgy”（演出創作／編導）等「秘藝」的反覆推敲琢磨上頭。用普通話來說，他不停地問：「演員的魅力來自哪裡？」叫人興奮的是芭芭總是能提出具體可行的答案，而且，這些方案還巧妙地透過東西方劇場藝術大師的實踐來加以背書。

當然，這本專書的受益者不只是演員而已。編劇、導演、設計師、戲劇與劇場史的研究者、理論作家，乃至對文化藝術抱持著嚴肅關心的人，都將能自這種獨特的、充滿原創力的「人類學」獲得意想不到的啟發。

最後，這本書雖然自稱「辭典」，其實比較像是表演者（Performer, 葛羅托斯基堅持要大寫，亦即，一個行者，行動中的人）的「教戰手冊」或「枕邊書」：你必須去做才能瞭解。「知識是一種做！」這個簡單的道理每一個表演者／行者都知道：它貫穿了《劇場人類學辭典》中「表演者的秘藝」，而且肯定每一個學徒都能因身體力行而完成。

祈願每一位接觸這本書的讀者都增長了智慧、技藝和Presence！

國立臺北藝術大學
戲劇學系專任教授
鍾明德

2012. 10. 05

前言



國際劇場人類學學院

ISTA, International School of Theatre Anthropology

每一位研究的人都了解，同質性和部份重疊的相似性不一樣。例如說，除了文化人類學外，還有犯罪人類學、哲學人類學、生理人類學和古人類學。在國際劇場人類學學院，我們不斷強調，我們說的人類學不是指一般的文化人類學，而是一個嶄新的範疇，專門研究專業表演時的人類狀態。

我們的工作和文化人類學的唯一相似處，就是我們質疑最被大家視為理所當然的現象（我們的傳統）。這意味著我們需要有某種位移、某種旅程、某種迂迴繞道的策略，讓我們得以用一種更精確的方式了解我們自己的文化。經由面對看似陌生的事物，我們教育自己如何真正看見，如何同時參與其中又保持客觀。

因此，我們應該說清楚：劇場人類學不是要把文化人類學的架構運用在劇場和舞蹈上。劇場人類學不是要研究人類學者慣常研究的那些文化中的表演藝術。劇場人類學也不是關於表演的人類學。

再說一次：劇場人類學要研究的是有組織的演出中的人類行為——人類如何運用肢體和心理的存在狀況以達成演出的行為。這些行為的原則和日常生活的行為原則有所不同。這些和日常生活不同的肢體運用方式就是表演者的「技巧」。

針對表演的跨文化研究顯示，表演者的工作由三項元素融合而成。這三項元素顯示了三個不同層次的組織：（一）表演者的個性、敏感度、藝術程度和社會角色：這些都是組成一個獨特生命的特質；（二）形成這個獨特生命的社會傳統和社會歷史背景；（三）根據非日常生活肢體技巧的肢體運用。這些非日常生活的肢體運用具有某些跨文化且一再出現的共同原則，劇場人類學稱之為前置表達（pre-expressivity）。

第一項是個人因素。第二項是同一類型表演藝術的表演者所共有的特質。只有第三項牽涉到每一個時代、每一個文化裡所有的表演者，可以稱之為表演者的「生物」層次。第一項和第二項決定了前置表達如何轉化成表達。第三項則不會改變，存在於各種不同的個人、藝術和文化變異之中。

一再重複出現的表演肢體普世原則讓各種不同的表演技巧得以發生。這些原則使得表演者能獨特地運用其舞台魅力和動力。

只要運用於某些生理條件（體重、平衡、脊椎位置、眼睛注視的方向），這些原則就可以創造出前置表達的有機張力。這些新的張力會創造出不同的能量品質，讓身體呈現出「有意識的」、「活生生的」的戲劇感，顯示了表演者的「魅力」，或稱為「舞台生命力」（scenic bios）。在做任何形式的表達之前，就能夠足以吸引觀眾的注意。當然，這個「前置」指的是邏輯上的順序，不是時間上的順序。對於觀眾或演員，這三個不同層次的組織皆無法分割。我們只能用抽象的方式分割它們，例如用於學者的分析研究，或是幫助演員或舞者建構他們的作品。

國際劇場人類學學院的工作，就是研究這些非日常生活肢體運用的原則，以及這些原則如何應用在演員和舞者的創作裡。從這裡，我們得到了廣大的知識，對我們造成實際而專業的影響。一般而言，經驗交流始於互相學習技巧。表演者學習，然後內化。如果了解決定舞台生命力的原則，就可以學到如何學習，而不只是學到技巧。對於想要突破，或不得不突破特定技巧的人而言，這一點非常重要。

對於表演者遇到的問題，西方表演研究大部份著重在理論和理想，忽視實際經驗。國際劇場人類學學院將注意力放在「經驗」上，希望突破任何特定的原則、技巧或美感訓練。我們要了解的不是技巧本身，而是技巧的秘密。我們必須了解這些秘密，才能超越技巧。

尤金諾・芭芭

劇場人類學

尤金諾．芭芭

表演者要在何處發現他們的藝術之物質性基礎？這是劇場人類學試圖回答的問題。因此，劇場人類學不會用科學角度分析表演者的表演語言有些什麼元素，也不會討論演員或舞者最基本的問題——如何成為好演員或好舞者。

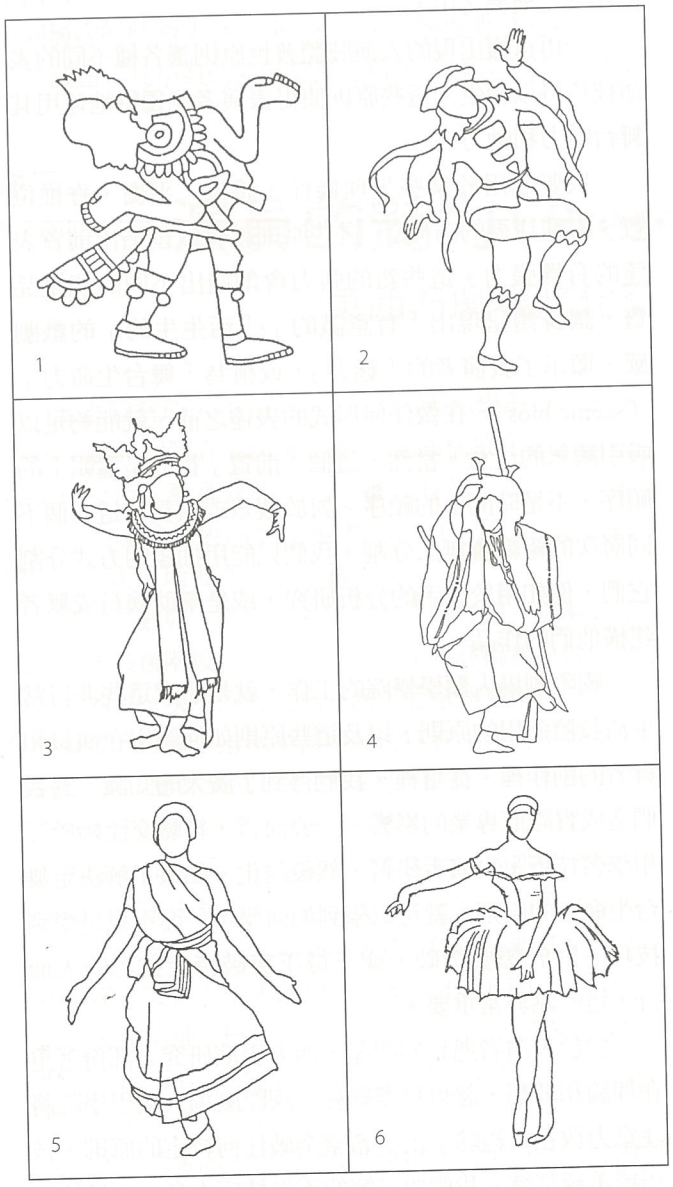


圖 1-6 相似的原則、不同的表演：（1）阿茲特克（Aztec）舞者；（2）中古世紀的歐洲宮廷小丑；（3）峇里島舞者；（4）日本歌舞伎（kabuki）；（5）印度奧迪西舞者；（6）傳統芭蕾舞者。
不同文化中，表演者在舞台上調節行為的原則大同小異，但是呈現出來的表演卻極為不同。

劇場人類學的目標是尋找有用的方向，而不是普世的原理。它缺乏科學家的謙卑精神，反倒有一股野心，想要找出對表演有用的知識。它不想找出定律，而想研究行為的規則。

最開始時，人類學就是研究人類的行為，不只研究社會文化層面，也研究生理肢體層面。因此，劇場人類學就是研究劇場中人類行為之社會文化和生理肢體層面的意義。

相似的原則、不同的表演

即使根據傳統演變出來的特定形式不同，在不同時空的不同表演者仍然有共通的原則。這些原則倒不能用來證明「劇場科學」的存在，它們也不是普世的定律。它們只是一些好的「建議」，一些對表演有用處的資訊。和充滿學術意味的「劇場人類學」一詞比起來，把它們稱為「一些好的建議」，好像在暗示說它們沒有多少價值。但是整個研究領域——例如修辭學、哲學，或是行為學——也不過就是一堆「好建議」的集合名詞而已。

這些「好建議」有個特質：你可以選擇遵守或選擇忽視。它們不是我們必須奉行不悖的自然法則或定律，而是我們必須尊重它們，然後才能忽視它們，繼續往前走。這可能是運用這些資訊的最佳方法了。

現代西方表演者缺乏一套有機的「好建議」來支持他們、給他們方向。他們缺乏行動的原則來協助他們工作——雖然，行動的原則不該侷限了他們的創作自由。相反的，傳統的亞洲表演者擁有一套有機的、經過時間驗證的「絕對的建議」，也就是在任何一種特定的表演藝術領域中，表演者皆需遵守的傳統表演風格與技巧。

顯然的，依照一套既定法典表演的傳統表演者比西方表演者享有較多的自由——西方表演者缺乏可依循的規則，曝露於任意與專斷的壓力下，反而會束手束腳。然而，亞洲的表演者也為此付出代價，制式化的專業要求使得他們難以突破自己熟知的領域。這些為表演者設立的、精準有用且實際的規則，似乎只能獨立且絕對的存在，不能受到其他傳統或經驗的影響。幾乎所有的亞洲劇場大師們都禁止學生學習其他種類的表演藝術。有時候甚至要求學生不要觀看其他形式的戲劇或舞蹈。他們堅持這樣才能保持表演風格的純淨。他們以身示範，完全的投入自己的藝術。這個自我保護機制至少有一個價值，那就是避免落入任意與專斷的可悲狀況。他們了解規則的相對性：如果完全沒有規則，就會落入任意和專斷。

正如日本歌舞伎（kabuki）可能忽視能劇（noh）的最佳「秘密」一樣，現代默劇之父艾田．德克魯（Etienne Decroux, 1898-1991）[1]也嚴格禁止學生接觸任何與他不同的表演藝術形式。德克魯可能是歐洲唯一建立了一套相當於東方傳統藝術規則的大師。德克魯以及亞洲的藝術大師們並不是思想狹隘閉鎖，而是知道表演者的基礎，也就是他們的立足點，必須被視為珍貴的資產。即使冒著隔絕孤立自己的危險，也要保護這個基礎。否則的話，他們將會無法彌補的受到污染，因為融合了其它形式而摧毀了自己的固有形式。

保持純淨的代價可能是貧乏乾涸。這就是孤立的危險。用一大堆規定限制學生的大師們為了保持強勢，無法有彈性，因此得不到比較和競爭帶來的好處。他們保存了自己的藝術品質，卻危害了未來的發展。

然而，劇場可以開放自己。接觸其他劇場的經驗，倒不是為了混合不同的表演方式，而是尋找共通的基本原則，然後將這些原則轉化為自己的經驗。開放自己和多元化並不一定表示融合，不一定要讓不同的表演語言混在一起。我們一方面要避免貧乏乾涸的危險，另一方面則要避免「不計一切的開放」，以免逐漸變得混亂不堪。即使只是從抽象和理論上講，如果我們認為可能有共通的教學基礎，也並不表示我們認為有共通的做劇場的方法。德克魯曾經寫道：「藝術的相似在於它們的原則，而不是它們的結果。」我要加上一句：劇場亦是如此。劇場的相似在於原則，而不是表演。

劇場人類學就是要研究這些原則。我們對於是否能夠運用這些原則感到有興趣，對於為什麼有相似性的深刻原因則毫無興趣。不論有沒有既定的、程式化的傳統，我們如此研究這些原則，對西方和亞洲表演者都有益處。

日常動作（Lokadharmi）和舞蹈動作（Natyadharmi）

印度奧迪西舞者潘妮卡拉西（Sanjukta Panigrahi, 1944-1997）跟我說：「我們有兩個不同的名詞形容人的動作：日常動作（*lokadharmi*）的意思是日常生活（*loka*）裡的動作（*dharmi*），舞蹈動作（*natyadharmi*）的意思是舞蹈（*natya*）般的動作。」

過去幾十年，我拜見了許多位不同藝術形式的大師，有些甚至長期合作。我的目的不是研究各種不同傳統的特質，也不是研究什麼因素使之獨特，而是研究它們的共通處是什麼？一開始，幾乎只有我一個人做這些研究，慢慢的形成了一群人的研究團隊，包括科學家、西方和東方戲劇學者，以及各種傳統表演者。我特別感

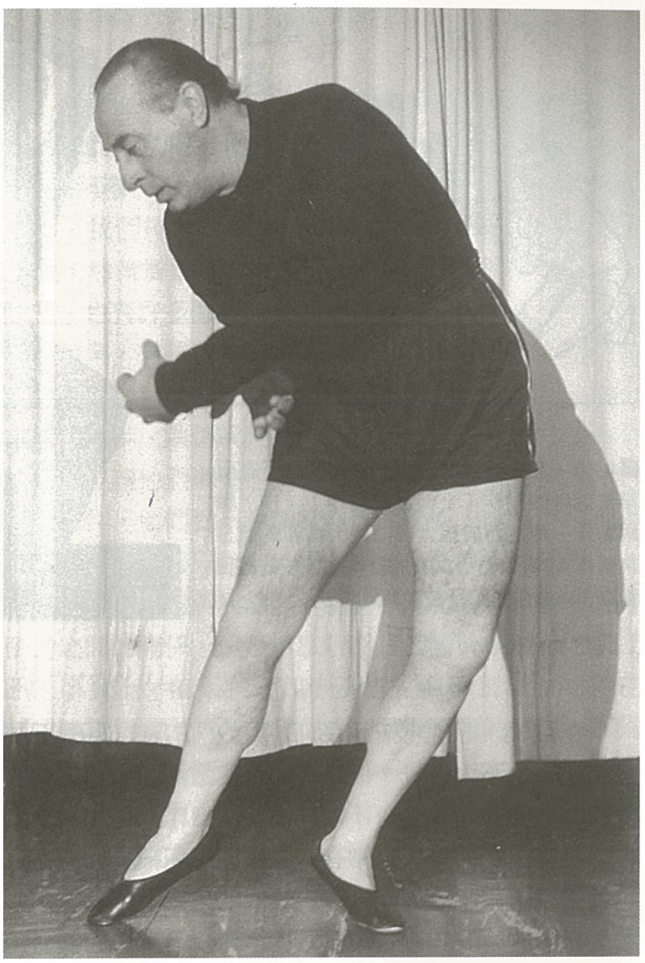


圖7 艾田．德克魯，現代默劇之父。

激這些表演者：他們的慷慨合作打破了沉默的藩籬，讓我們得以看到他們的「秘密」，甚至可以說是他們專業世界裡極為親密的一面。他們的慷慨有時候讓自己變得莽撞，以進入某種工作狀態去尋找新的元素，同時呈現了無比好奇心的實驗精神。

有些表演者具有某種存在感，可以立刻吸引觀眾注意。即使在表演者做冰冷的技術示範時，也是如此。長久以來，我一直認為這是源於表演者經由年復一年的經驗和努力得到的某種技巧、某種力量。事實上，被我們稱之為技巧的東西，就是呈現身體的某種特定方法。

我們在日常生活以及表演時使用身體的方式完全不同。日常生活的技巧是不自覺的：我們走動、坐下、拿東西、親吻，我們表達同意或不同意的姿勢顯得很自然，其實都是文化設定好了的特定姿勢。不同文化會根據不同習俗決定不同的身體技巧，比如大家走路時穿不穿鞋子？是用頭或用手攜帶東西？用嘴唇或鼻子親吻？若想了解表演者舞台生命力的原則，首先必須了解：日常生活的技巧可以被超越日常生活的表演技巧取代，這些技巧不遵守日常生活已經養成習慣的肢體規則。表演者就是要運用這些超日常技巧。

[1] Etienne Decroux，馬歇馬叟為其弟子，提出形體默劇（corporeal mime）的觀念。







圖8-10（左）日常動作：一位印度女子在日常生活中的動作（十一世紀畫作）；（中）舞蹈動作：奧迪西舞蹈大師潘妮卡拉西的超日常動作；（右）男扮女裝的日本歌舞伎的超日常動作。後兩者都是在表演照鏡子。

在歐美，日常技巧和超日常技巧之間的距離不那麼明顯，也不太自覺。但是在印度，這兩種技巧之間的差別非常明顯，甚至有不同的名稱：日常動作和舞蹈動作。日常生活的技巧通常有一個原則：用最少的努力。也就是說，用最少的能量達到最大的效果。我和歐丁劇場去日本的時候，發現觀眾看完演出以後，會對演員用敬語說：「辛苦您了。」藉此表達謝意。這句話意味著：「你累了。」表演者沒有節省自己的力氣，他們努力演出，進而感動觀眾。觀眾為了他們的付出感謝他們。

但是，光是多花力氣、浪費能量，並不足以解釋表演者的舞台生命力或生命所呈現的力量。表演和雜耍特技之間的差距異常明顯。同樣明顯的是，表演者的生命和京劇或某些戲劇或舞蹈裡的某些需要極端精湛技藝的時刻之間的差異。在這些時刻裡，特技演員讓我們看到「另一個身體」，這個身體運用的是極端異於日常生活的技巧，異常到一個地步，它們看起來好像跟日常生活完全脫節了。這不只是非日常生活的技巧，而是「另一種技巧」。不再有超日常動作和日常動作之間的距離造成的張力和辯證，只剩下無法企及的行家身手了。

日常動作的目標是溝通。特技的目標是令人驚異，是要改變身體。超日常動作的目標則是資訊：它們用身體形態來告訴觀眾一些事情。這就是超日常動作和特技的差異。

行動中的平衡

對某種舞台生命力的觀察讓我們明白了日常技巧、特技和超日常技巧間的差異。後兩者和表演有關。即使什麼事都還沒發生，什麼都還沒表達，它們就已經是表演者生命的一部份了。西方人不容易接受這個觀念。如果不表演，如果不賦予任何意義，表演者的藝術怎麼可能活生生的以某種層次存在？對於表演者，還沒表演就呈現這種強而有力的存在感，實在是一種相互抵觸的矛盾。渡邊守章[2]（Moriaki Watanabe）將表演者純粹的存在感解釋為：「表演者呈現出無我狀態。」這聽起來或許像在玩辯證遊戲，但這確實是日本劇場的基本特質。

渡邊守章指出，在能劇、狂言（kyogen）和歌舞伎演出裡，有第三種中間角色：配角（*waki*）（另外兩種代表真實身分和虛擬身分）。配角常常需要呈現無我狀態。他運用一連串複雜的非日常肢體技巧，不是為了表達自己，而是讓觀眾注意到他不表達的能力。能劇最後一幕也有這種不存在表演，那就是當主角（*shite*）消失的時候：這位演員現在不在角色裡了，但是仍然不會恢復日常身分。他從觀眾眼前消失，不作任何表達，但是一直保持跟表演時同樣的能量。在能劇和歌舞伎演出裡，著黑衣的輔佐員（*kokken*）負責協助主角，也需要「演出無我狀態」。他們的存在不表達任何事情，也不代表任何事情，卻能直接來自演員的能量和生命的源頭。行家因此認為當輔佐員比當演員還要困難。

這些例子告訴我們，有些超日常肢體技巧可以讓演員的能量保持在一個純粹狀態，也就是說，在一個前置表達的狀態。在古典日本劇場，這個層次有時公開呈現，有時隱晦。但是，每一位表演者身上永遠帶著這個元素，這是他們舞台生命力的要素。

談到表演者的「能量」，很容易引起各種誤解。我們賦予「能量」許多具體的意義。辭源上來講，「能量」（energy）這個字代表「在工作」。那麼，演員要如何在前置表達的層次上工作呢？還有什麼其他字彙可以取代「能量」一詞嗎？

將亞洲表演者的原則翻譯成我們自己的語言時，需



圖11 特技：京劇裡的特技演員。

要用到「能量」、「生命」、「力量」、「精神」這樣的辭彙，例如日文的氣合（*ki-hai*）、心（*kikoro*）、陰陽（*io-in*）、和腰力（*koshi*），峇里島的塔蘇（*taksu*）、維拉莎（*virasa*）、巴幽（*bayu*）和查克拉或脈輪（*chikara*），中文的參透和功夫，梵文的氣（*prana*）和力量（*shakti*）。表演者生命原則的實際意義被這一堆複雜辭彙給遮蔽住了。

我試著逆勢操作。我問一些亞洲劇場大師們，以他們的專業語言，是否有什麼字代表「能量」。日本歌舞伎演員澤村宗十郎（Sawamura Sojuro）回答說：「我們會說一個演員有沒有腰力，表示他演出時有沒有正確的能量。」在日文裡，腰力不是一個抽象觀念，而是指非常精確的肢體部份：臀部。如果我們說一個人有沒有腰力，就是在說這人臀部有沒有用力。但是，沒有腰力是什麼意思呢？

我們平常走路時，臀部跟隨大腿的運動。在日本歌舞伎和能劇的演出中，超日常動作要求臀部固定。走路時要鎖住臀部，演員必須微微屈膝，用脊柱帶動，將整個軀幹當作一體，然後往下壓。如此一來，身體上半部和下半部產生了兩種不同的張力。這些張力逼迫身體找到一種新的平衡，這不是為了美觀的設計，而是為了賦予演員生命力。然後，這個平衡才成為能劇的風格與特質。

事實上，演員的生命力就是建立在不斷轉換平衡上。我們直立時，從來不是靜止不動的，即使看起來好像靜止不動，我們其實是用很多的小動作來消除體重的壓力。我們持續地調整移動我們的身體重量，先是腳趾頭，然後腳跟，先左邊，再右邊。即使在最靜止的狀態，也有許多微小的動作，根據我們的生理狀況、年紀、職業，有時濃縮、有時擴張、有時多多少少在控制之中。曾經有人用專業演員做過實驗。例如說，如果要求他們跑步、跌倒或爬高的時候想像自己載重，光是想像就足以讓他們調整他們的平衡。如果要求普通人作同樣的動作，他們就不會調整身體的平衡，因為對於非演員而言，想像力只存在於腦海中、無法傳達到肢體上。

這些事情告訴我們很多關於平衡和心智狀態與肌肉張力之間的關係，但是無法告訴我們關於表演者的新資訊。事實上，如果我們說表演者習慣控制自己的存在感，能夠把腦內的意象轉化成身體與聲音的表現，那我們只是在說：表演者就是表演者。但是，在平衡實驗中顯示的一連串微小動作讓我們有其他的思考。這些小動作隱藏在肢體的日常動作中，可以被模塑或放大，藉以增加表演者的舞台魅力，於是成為超日常技術基礎。

看過馬歇・馬叟（Marcel Marceau, 1923-2007）[3] 演



圖12 日本能劇演員：想像的肢體、實際的角色。

[2] 渡邊守章，1933-，日本知名演員、戲劇學者與法國文學翻譯名家，為東京大學名譽教授。
[3] Marcel Marceau，二十世紀最為世人熟知的默劇大師，曾師Jean-Louis Barrault與Etienne Decroux。

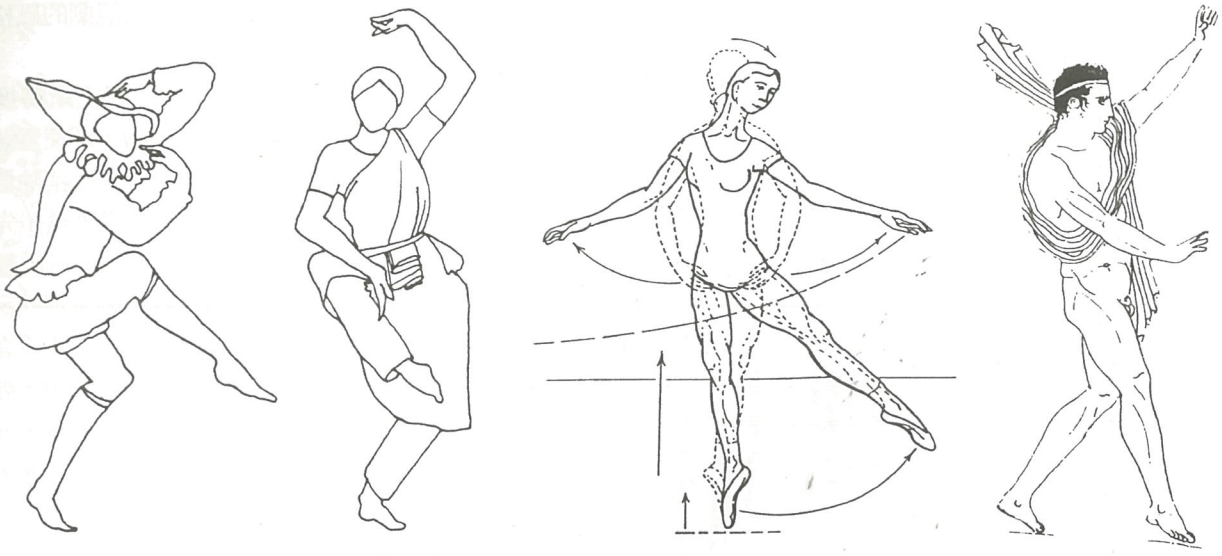


圖 13-16 平衡的轉換：（由左至右）義大利即興喜劇（*commedia dell'arte*）演員、印度奧迪西舞者、古典芭蕾舞者、古希臘舞者在慶祝酒神戴奧尼索斯（Dionysus）的遊行中。

出的人都曾經目睹馬歇・馬叟演出的段落與段落之間，獨自出現在舞台上拿著下一幕劇名看板的默劇演員，並思考他的奇怪角色。我同意，默劇應該沉默。為了不打破沉默，中間的劇名看板也要用沉默的方式顯示。但是為什麼要用一個默劇演員拿看板？這不是表示他被限制在一個絕望的情境，什麼事也不能做嗎？默劇演員皮耶・維立（Pierre Verry）曾經多年擔任馬歇・馬叟的劇目看板員。有一天，他談到如何在短暫的舞台時間裡，不做任何事情——他也不能作任何事情——就達到最高度的存在感。他說：唯一的方法就是讓自己拿看板的姿勢越強越好，越有生命越好。為了在舞台上幾秒鐘就能達到這個效果，他必須專注很久，並且找到一個「危險的平衡」。他的靜止不動變成一個有動力的靜止，而不是靜止的靜止。因為沒有其他材料可以用來使力，維立必須把自己簡化到只剩下最精簡而不可或缺的元素，於是他發現平衡的重要。

各種不同亞洲劇場的基本肢體姿勢也都是基於有意識的、控制的、轉化過的平衡。各種傳統的表演者扭曲他們的腿和膝蓋的位置、改變腳踏在地上的方向，或是減少兩隻腳之間的距離，於是縮小身體落在地上的點，讓平衡變得更危險。潘妮卡拉西說：「所有舞蹈技巧的基礎都是把身體垂直地切割成兩半，讓體重不均勻地散佈在這兩半，一下子這邊的重量比較多，一下子那邊的重量比較多。」也就是說，舞蹈好像用顯微鏡放大了我們保持靜止時所做的那些連續的、微細的體重挪移。專門研究平衡的實驗室專家用複雜的圖解說明這些動作。所有表演形式的基本原則就是這個平衡的舞蹈。

對立的舞蹈

如果我把「演員」和「舞者」相提並論，請各位讀者不要訝異。這就像我常常從東方戲劇談到西方戲劇，或是從西方戲劇又談到東方戲劇一樣。我們尋找的原則，絕對沒有受到我們說的戲劇、舞蹈或默劇的差異所限制。當劇評家用扭曲的形象來描述並取笑英國演員亨利・歐文[4]（Henry Irving, 1838-1905）特殊的走路姿勢時，現代戲劇大師哥登・克雷格[5]（Edward Gordon Craig, 1872-1966）簡單的辯說：「歐文在舞台上不是走路，是跳舞。」俄國導演梅耶荷德（Vsevolod Meyerhold, 1874-1940）的作品也曾經被視為從戲劇到舞蹈的轉換。不過，這回是負面的批評。觀賞過他的《唐璜》（*Don Juan*）之後，有些劇評家批評他的作品不是真正的戲劇，而是芭蕾。

我們的文化常常喜歡把舞蹈和戲劇區分開來，這個傾向顯示了深沉的創傷和空白，讓我們看到了現代文化缺乏表演傳統的真空狀態，因此，演員會否定肢體，而舞者會窮盡絕技。對於亞洲演員而言，這種區分顯得很荒謬，就像其他時代的歐洲表演者也會覺得荒謬一樣，例如十六世紀的宮廷小丑或喜劇演員。我們可以問一個能劇演員或日本歌舞伎如何將「能量」翻譯成他的語言，但是如果我們請他解釋舞蹈和戲劇的差別時，他一定會驚訝得搖頭。

日本歌舞伎演員澤村宗十郎說：「能量可以翻譯成『腰力』。」能劇演員觀世榮夫（Hideo Kanze, 1927-2007）則說：「我父親從來不說『用更多腰力』，但是他

[4] Henry Irving，十九世紀末最富盛名的莎劇演員。
[5] Edward Gordon Craig，英國導演與現代劇場理論大師，提出演員應成為超級傀儡的觀念，中譯著作有《論劇場藝術》（台北：丹青，1987）。

教我什麼是腰力，他要我往前走，但是他抓住我的臀部，把我往後拉。」為了克服父親的拉力，他無法正常走路，他被迫把身體微微往前傾，雙膝微屈，把腳壓在地版上，往前滑動。能量，就像腰力，不是簡單的機械式的轉換平衡，而是兩個相反的力量產生的張力。

狂言演員野村萬之丞（Mannojo Nomura）還記得喜多流（Kita school）的能劇演員說：「演員必須想像他頭上吊掛了一塊鐵環，把他往上拉。他必須反抗這個拉力，才能讓雙腳保持在地上。」描述這個張力的日本字叫做「抗衡」（*hippari hai*），意思是「拉向自己，但是對方也同時在拉向他自己」。演員的上半身和下半身之間有抗衡，前面和後面也有抗衡。演員和樂師之間也有抗衡，二者並不同時發聲，而是試圖離開彼此的聲音，並偶爾讓對方驚訝一下，更打斷對方的節奏，但是又不能分開太遠以致於失去連結，有這個連結才能允許他們互相抗衡。

將這個概念延伸出去，我們可以說超日常技巧和日常技巧之間也有抗衡的關係。事實上，我們看到了，雖然超日常技巧和日常技巧不同，但是它們之間一直保持著某種張力，使它們不至於完全孤立或脫離彼此。表演者的身體用互相抗衡的張力對觀眾顯示他的生命：這就是抗衡的原則。這個原則顯然也是歐美劇場演員的經驗。根據這個原則，亞洲傳統藝術建立了各種不同的系統。

在京劇裡，演員的整個動力模式建立在相反方向的原則上：每一個動作都要從相反的方向開始。峇里島所有舞蹈形式都建立在強（*keras*）弱（*manis*）對比上。「強」表示強而硬的、有力量的動作；「弱」表示精緻的、柔軟的、溫和的動作。強弱對比應用在舞蹈的各種動作和姿勢上，也可運用在同一個演出的連續動作上。這個關係清楚呈現在峇里島基本舞蹈姿勢中，雖然在歐美人眼中可能看起來十分格式化。這就是讓身體各部份不斷呈現強弱對比的結果。

抗衡對比的舞蹈在很多層面上呈現了表演者的生命。表演者舞蹈時用的指南針就是：不安定、不舒服的狀態。德克魯說過：「默劇演員要習慣不安定的狀態。」各種傳統表演藝術的大師們都有相似的看法。日本舞踊（buyo）舞者吾妻勝子（Katsuko Azuma）的老師跟她說，如果會痛的話，才表示姿勢正確。她微笑的加上一句：「但痛不一定表示姿勢正確。」印度舞者潘妮卡拉西、京劇大師們、古典芭蕾舞者、峇里島舞者都有同樣的看法。「不安定」成為一種控制方法、一種內建的雷達，讓表演者做動作時觀察自己，不是用眼睛觀察，而是用身體觀察，確定身體在運用非日常、非慣性的張力。

我問峇里島舞蹈大師依．瑪蒂．田波（I Made Pasek Tempo）：演員或舞者最重要的才華應該是什麼？他回答說是「耐力」（*taban*），也就是「忍耐磨難的能力」。中國劇場也有相同的觀念。他們認為一個好演員有「功夫」，意思就是他「能夠堅持、能夠忍耐」。在西方，我們可能用「能量」來形容同樣的東西：「持續工作的耐力」。但是，這個詞也可能成為陷阱。

西方表演者想要很有能量，或是想要使用所有的能量時，往往會非常快速的在空間移動。他們會用很大的動作、很快的速度、很強的肌力移動。這個努力確實讓人疲倦，需要努力堅持才能完成。亞洲演員（或是偉大的西方演員）則是幾乎不動，卻更為疲倦。他們的疲倦不是因為速度和大動作，而是因為抗衡。身體充滿能量，因為身體裡面產生了一連串的差異和抗衡，讓身體整個活起來，存在感十足，即使動作很慢或看起來靜止不動。身體裡面先發生了抗衡對立的舞蹈，然後才用身體舞蹈。我們必須了解這個原則：能量並不等同於空間移動。





圖 17-18 艾田．德克魯：「默劇就是用身體創作的圖像作品。」









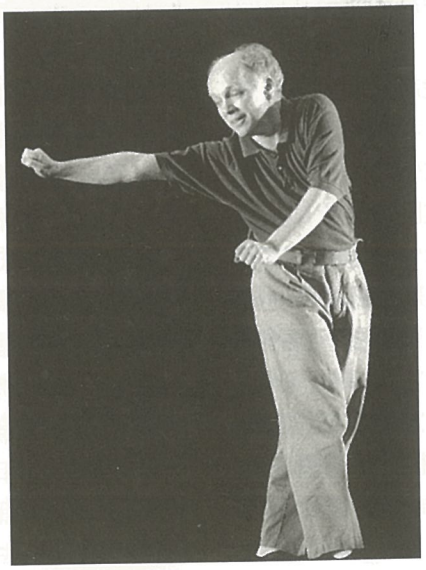


圖19-23 抗衡對立的舞蹈：（上左）亨利·歐文在莎士比亞戲劇《亨利八世》（*Henry VIII*）中飾演紅衣主教渥西（Wolsey）；（下左）梅耶荷德演出尚田（F. Shentan）的《特技演員》（*Acrobats*）；（上中）日本舞踊舞者花柳寬一（Kanichi Hanayagi）2000年在國際劇場人類學學院演出《屋島》（*Yashima*）；（下中）湯姆·里伯哈（Tom Leabhar）2000年在國際劇場人類學學院演出《小東西》（*A Little Thing*）；（上右）日本歌舞伎演員初代市川團十郎（Ichikawa Danjuro I, 1660-1704）。

在日常生活動作中，像是伸出手臂或腿、收回手臂或腿、動一動手指頭，動作的力量都很單純。在非日常生活的舞蹈動作中，兩種相反的力量（伸出與收回）同時發生。也就是說，手臂、腿、手指頭、脊椎、脖子……延展的同時，好像在反抗某一個拉回來的力量。反之亦然。吾妻勝子舉例解釋說，在日本舞踊和能劇裡常見的一個動作是身軀微彎，手臂以一種溫和的曲線往前延伸。在這個動作裡，要用到什麼力量呢？她談到力量的方向和觀眾看到的動作方向相反。她說，雙臂不是伸出去，而是好像在往胸前拉一個大盒子。如此一來，手臂看起來是在往外延伸，但是其實是在用力拉向身體。軀幹也往內壓縮，抵抗相反的力道，因此會微彎。

省略的美德

肢體抗衡對立的舞蹈動作所顯示的——不管看起來如何——其實就是經由精簡達到的原則。動作由脈絡中被獨立而顯示出來。組成舞蹈的一連串動作看起來比日常生活複雜多了。可是事實上它們是簡化的結果：用最簡單的方式呈現控制身體的抗衡力量。某些特定的抗衡力量被獨立出來、強化、整合在一起或組合成連續動作。我要再次強調，這不是一個省力的使用身體的方式，因為日常生活的動作為了節省時間和力氣，往往是一個接一個的重疊在一起。德克魯認為默劇就是「用身體創作的圖像作品」，其他傳統也是如此。為了呈現某種不同於自身狀態的舞台生命，重要原則之一就是：用身體創作。例如，古典芭蕾舞者可以隱藏他們的體重和身體的努力，看起來輕盈而不費吹灰之力。正因為抗衡是能量的核心，抗衡對立的原則和簡化省略的原則必有關聯。在這裡，簡化的意思是省略掉某些元素以便讓其他元素釋放出來，就顯得重要。

舞者的動作很明顯的和日常動作大為不同。演員的動作和日常動作較為接近，但是維繫舞者生命的原則同樣也可以運用在演員身上。事實上，不但演員可

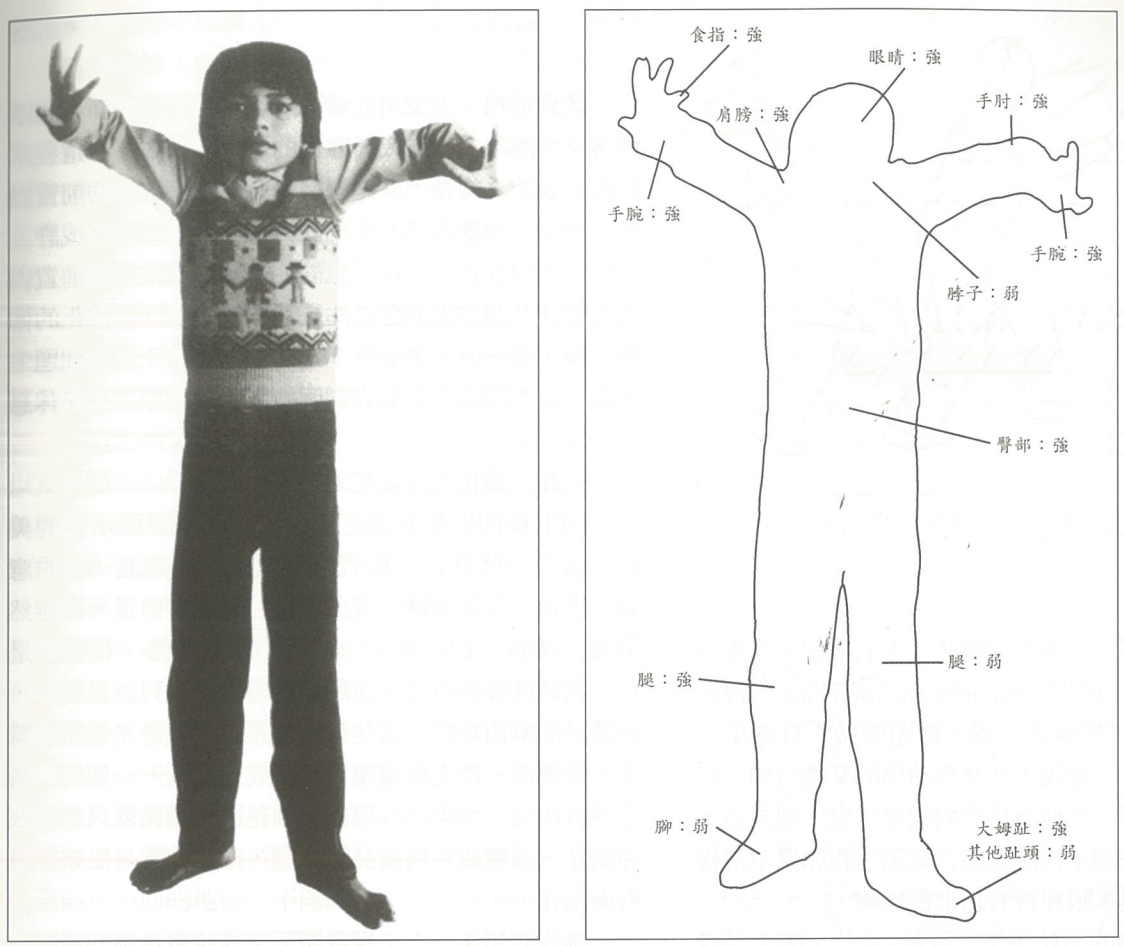


圖 24-25 峇里島舞蹈姿勢中強與弱的原則，由大師依．瑪蒂．田波的女兒潔絲（Jas）示範。

以省略複雜的日常動作，經由抗衡對立呈現他們的舞台生命力，甚至也可以省略空間裡的移動。達里歐．弗（Dario Fo, 1926-）[6] 認為演員動作的力量是製造出來的，或是用極大的能量濃縮在很小的空間、動作專注，或是只重建那些必要的元素，省略任何的浪費。德克魯正如印度舞者，認為身體意味著軀幹而已。他認為手臂和腿的動作是附加的（或是多餘的）動作，手臂和腿由軀幹長出來，只是附屬於身體。

我們可以將這個過程——動作的空間受到限制——視為吸收能量的過程。這個過程來自於將抗衡對立擴大。這是一個新的、不同的路徑，來讓我們發現「普遍原則」——對表演者有用的原則。往前推動和往回拉住的兩個相反的力量被轉化成一系列的規則——就像能劇和日本歌舞伎用的技巧——經由空間和時間產生能量之間的抗衡。根據其中一個規則，演員要有百分之七十的能量用在時間上，而百分之三十的能量用在空間上。演員也說，很像是一個手勢在空間中停止了，但是感覺動作仍然在時間中持續進行。

能劇和日本歌舞伎都用「保存能量」（*tameru*）這個詞。這個詞也有「貯」（累積）的意思，還有一個意思就是「矯」（彎曲），就像竹子一樣，既強壯又有彈性。「保存能量」就是抑制與保留。「保存能量」包涵了「能量」（*tame*）這個字，指的是維持內在能量的能力，把能量吸收到動作裡，讓有限空間中的動作擁有更多能量，感覺上像是更大的動作。這個能力已經成為形容演員技巧所用的標準。如果要跟演員說他有沒有足夠的舞台生命力和存在感，老師會說他有沒有「能量」。

這些可能看起來太複雜，而且太過於限制演員。事實上，這是從經驗衍生出來的原則，許多不同傳統的演員都有同樣的經驗：用更大、更重的動作所需要的同樣能量，壓縮起來做出有限的動作。例如：運用整個身體來點菸，好像他拿的是很重的盒子，而不是一根小小的火柴，或是嘴巴微開的點點下巴，但是用的力量卻是用力咬下去的力量。如此一來，會呈現出某種品質的能量，讓表演者的整個身體活過來，即使他處於靜止狀態。

可能就是因為這個緣故，許多有名的演員能夠把所謂的「舞台事業」（stage businesss）變成他們最偉大的舞台生命力。當這些演員在舞台上必須停下來，觀看其他演員的演出時，他們能夠吸收不同動作的能量，並轉化成幾乎看不出來的動作。就是在這些時刻，他們的舞台生命力會呈現某種特別的力量，讓觀眾過目不忘。

[6] Dario Fo，1997諾貝爾文學獎得主，劇本有《一個無政府者的意外死亡》、《開放配偶》與《絕不付帳》（皆為唐山出版社出版，2001）。



圖 26 義大利演員達里歐．弗組合的連續動作：靜止時極為強烈的抗衡張力。

「舞台事業」並不只是西方的傳統。十七世紀，日本歌舞伎演員金子吉佐衛門（Kameko Kichiwaemon）曾經寫過一篇關於表演藝術的文章，標題叫做「耳塵集」（Dust in the Ears）。他說，在某些演出的某些時刻，只有一個演員在跳舞，其他演員背對觀眾休息。他寫道：「我不休息，我在腦子裡跳完整首舞蹈。我如果不這樣做，我的背部在觀眾眼裡會看起來很無聊。」

在劇場，省略的美德不是「放掉自己」，陷入某種模模糊糊的「無為」狀態。在舞台上，對於表演者而言，省略的意思是「保留」那些真正有用的生命景觀，而不要為了表達和活力隨意展現。事實上，省略的美感是一種間接動作的美感，是用最少的動作呈現最大的強度所產生的生命。這是抗衡對立的表現，比前置表達的層次走得更深。

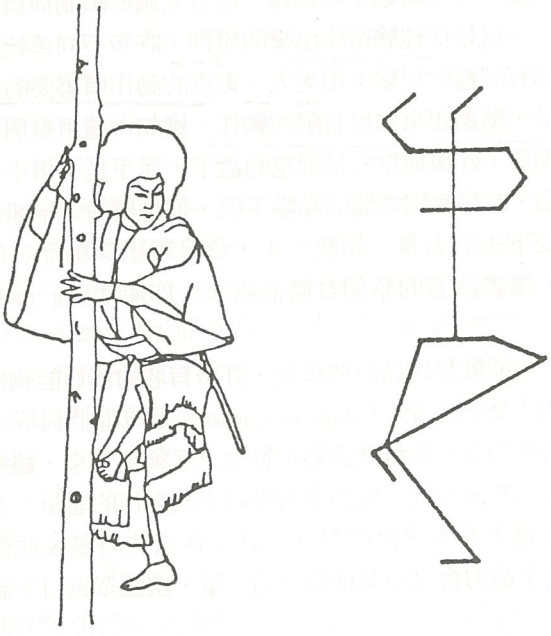


圖 27 日本歌舞伎演員的身體姿勢與花道基本構圖。

間奏（intermezzo）

談到這裡，大家可能會問，我寫的這些表演者的原則會不會離我們西方人所熟悉的劇場太遙遠了？這些原則對於表演真的是「好建議」嗎？討論表演者的前置表達是否反而會讓我們看不到西方表演者的問題？或許，我們是否只能在非常程式化的傳統藝術中找得到前置表達的層次？西方表演藝術的特質不就是缺乏程式化的傳統藝術，追求個人表達嗎？這些都是應該正視的問題。不過，這些問題不需要立刻回答，讓我們停下來，休息一下。

因此，讓我們談談花。

如果我們把花放進花瓶，我們就是要展示花的美麗，讓自己欣賞它。我們也可以賦予花朵進一步的意義：孝道、宗教意涵、愛、表揚、尊敬。但是，花雖然美麗，卻有一個缺點：一旦拿掉背景脈絡，花就只是花。它們就像德克魯所說的那些演員：人只能呈現人，身體只能摹仿身體。這些可能很好看，但是光是好看算不上是藝術。德克魯還說，為了成為藝術，一個新的概念應該由另一個東西呈現出來。花瓶裡的花就只是花瓶裡的花，有時成為藝術品的主題，但是花本身從來不是藝術創作。

讓我們想像一下，用裁切下來的花表達別的東西：植物生長的掙扎，根在土裡越鑽越深，莖從土裡鑽出來往天空生長。我們也可以想像，用花來表達時間的流逝：植物開花、生長、完成、死亡。花可以代表花之外的某些東西，可以成為藝術作品，也就是說，我們完成了「花道」（ikebana）。

「花道」的日文是「生花」，字面意思就是「讓花活起來」。花的生命因為被切斷了、被阻絕了，於是可以被呈現出來。過程很明白：從它的自然生命狀態中（花瓶裡的花呈現的就是這種狀態），花被切下，花在自然狀態的規則被其他規則取代了。例如，花本身無法顯示時間，無法呈現開花和凋謝的過程，但是時間的流逝卻可以用空間的安排來呈現。我們可以拿一朵花苞和一朵盛開的花放在一起比較。兩根花莖，一根往上，一根往下，我們就可以呈現植物生長的兩個方向：一個力量把它留在地上，另一個力量把它拉離土地。第三根花莖獨自斜插，可以呈現這兩種相反的力量結合之後產生的力量。花道藝術看起來像是由非常精細的美感品味產生，其實是分析解剖某個現實世界裡的現象，並把時間流動產生的能量用空間替代表示的結果。

這個替代和轉換讓這些花有了新的意義：往上的花莖可以代表天堂，往下的花莖代表大地，在這兩個相反力量中間的那根花莖則代表人間。經由現實的圖像分析，然後根據某些規則將現實用花來替代，以呈現這個現實的精神，而不是複製這個現實的具體樣貌，於是，

插出來的花便成為讓人可以做哲學思考的物件了。

布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）[7] 藉由他虛構的孔夫子之口說：「腦子很難一直把花苞當作花苞，因為這個原本是花苞的東西可能發展成別的東西——不管腦子想的是什麼——我們會有很強的衝動，不把它視為花苞，而把它視為一朵花。」他還說：「因此，對於思考的人而言，花苞的概念其實已經被轉化成其他的東西了。」我們思考上的「困難」正是花道所提供的暗示：象徵過去與未來，經由靜止的物件組成的持續流動，將正的變成負的、負的變成正的轉換。

花道的例子讓我們看到，我們可以經由精確的分析以及具體現象的轉換取得抽象意義。如果我們從抽象意義開始，我們絕對無法達到花道的具體和精確，但是若由精確和具體的花開始，卻可以達到抽象概念。

表演者常常試圖從抽象達到具體。他們相信可以從我們想要表達的概念裡尋找起點，這表示演員必須仰賴合適的技巧。這個謬論將導致演員對根據法典的傳統表演形式缺乏信心，也對這些表演形式的原則缺乏信心。事實上，這些原則不只是為了讓表演者的身體顯得更美而做的美學建議。這些原則是讓表演者除去身體日常動作的方法，避免表演者的身體徒具人的身體形式。當某些原則在不同的地區、不同的傳統中一再出現時，我們可以假設這些原則對我們也會有用。

花道的例子讓我們看到，時間流逝所造成的現象可以用空間來表達。轉換的力量取代了日常動作的力量，這就是德克魯的默劇基礎。德克魯常常用相反的動作來呈現某個動作。例如，他要表演推東西時，不是胸部往前用後腳推——實際的動作應該如此——而是拱起脊椎，好像不是他在推東西，而是他被推似的，把手臂拉近胸前，前腳和前腿往下壓。和實際動作需要的力量完全相反的力量重建這個動作的實際工作——或說努力。就好像演員的身體被解構，然後根據超日常規則被重建起來。重建後，身體已經不是原來的身體。就像花瓶裡的花或日本花道，演員和舞者也從「自然」的狀態被切割出來：他們不需要遵守日常技巧的規則了。表演者就像花道用的花和莖，為了看起來活生生的，不能只是直接呈現自己。也就是說，他們必須放棄自動的反應。

表演藝術裡各種不同的法典就是要打破日常生活自動反應的方法。

當然，光是打破習慣不能表達什麼。但是若不打破習慣，就不可能表達任何事情。「殺掉呼吸！殺掉節奏！」吾妻勝子練習時，她的老師總是一直這樣提醒她。「殺掉」呼吸，「殺掉」節奏的意思就是要覺察到自己不知不覺將手勢和呼吸節奏以及音樂節奏連結在一起



圖 28 海浪：草月流（Soghetsu school）花道。

的傾向，要她打破這個連結。在日本劇場文化中，打破日常習慣動作可能是最常被提醒和執行的原則。

就像吾妻勝子的老師要求的，必須殺掉呼吸和節奏，這些戒律讓我們看到，如果打破身體日常技巧的習慣反應，就可以達到我們想達到的對立效果。殺掉節奏暗示著創造出一連串的張力，避免舞蹈動作跟著音樂節拍走。殺掉呼吸的意思就是即使是呼氣的時候——這本來應該是放鬆的時刻——也要控制呼吸，用相反的力量和呼氣抗衡。吾妻勝子說，每次看到舞者跟隨著音樂的節拍跳舞——除了日本之外，所有的文化都有這個現象——她都感到很痛苦。我們很容易了解為什麼：根據她的文化，隨音樂節奏舞蹈會讓她不舒服，因為如此一來，舞蹈是由外在因素所決定，由音樂決定，或由日常動作決定。日本人的解決之道是他們的文化特質，但是這個問題本身卻是全部的表演者必須面對的。

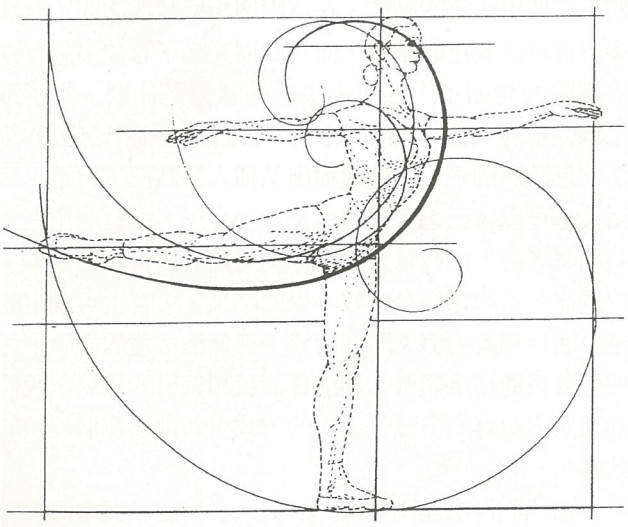


圖 29 蔓藤式（arabesque）：古典芭蕾的基本姿勢之一。

[7] Bertolt Brecht，提倡疏離效果（Verfremdungseffekt）的導演與表演技巧，理論著作有《布萊希特論戲劇》（中國戲劇出版社，1990），劇本有《布雷希特戲劇：四川好人，高加索灰闌記》（聯經，2005）與《勇氣媽媽》（書林，2006）



圖 30 日本舞踊舞者吾妻勝子教導學生根據「序破急」三段節奏來運動。

決斷的身體

許多歐洲語言都有一種說法，可以用來代表演員生命核心。這是一個文法上自相矛盾的用法，一個被動式卻擁有主動的意義，動作的可能性經由被動狀態表示。這個表達並非模糊不清，而是有雙重意義，同時擁有行動和被動的意思，雖然聽起來很奇怪，卻存在於日常語言中。比如說，意大利文的 *essere deciso*、法文的 *être décidé* 和英文的 to be decided，都表示懸而未決。這並不表示有人會幫我們作決定，也不表示我們會做出決定，也不表示有人要針對我們做出決定。

「懸而未決」不表示我們正在做決定，也不表示我們正在做出決定的動作。在這兩個相反狀況之間，有許多語言無法表達的意義，而且四周充滿了意象。只有直接經驗能夠顯示「懸而未決」的意義是什麼。為了跟某個人解釋何謂「懸而未決」，我們必須提出無數的想法、無數的例子，才能建構出某種人為狀況。但是，每個人都可以自己想像這句話是什麼意思。所有應用在演員和舞者身上的複雜意象和深奧規則，以及種種藝術上的戒律，看起來像是微妙美學的結果，事實上可確定的是：演員和舞者努力試圖傳達一種無法傳達的經驗，這種經驗只能親身體會。要解釋演員和舞者的經驗，我們必須用很複雜的方法及人為的方式重新創造那個經驗的狀態。

讓我們再次運用想像力，進入吾妻勝子與她的老師一起工作的親密世界。老師的名字也是吾妻。當她成功地把自己的經驗傳給學生後，她也讓自己的名字傳承下去。吾妻老師告訴未來的吾妻：「找到你的間（*ma*）。」「間」指的是空間中的「範圍」，也是指時間的「延續期間」。「如果想要找到你的間，你必須殺掉節奏。找到你的序破急（*jo-ha-kyu*）。」所有的演員動作都可以分為「序破急」三個步驟。第一個步驟是逐漸增強的力量和往回拉的力量之間的抗衡（「序」的意思就是「保持住」）。第二個步驟（打破）就是演員衝破往回收的力量，然後達到第三個步驟（「急」的意思就是速度）。這時候，動作達到最高點，用所有的力量忽然停住，好像面對一個新的障礙、一個新的阻力。

為了教導吾妻勝子依照序破急的順序做動作，老師抓住她的腰部，然後忽然放手。吾妻勝子很努力的往前走兩步（這時是被抓住的），膝蓋彎曲，腳跟往下壓，微微向前彎著身軀。然後老師放手了，她會很快的往前，然後停在動作的某一個點，好像腳前面的地剛剛裂開似的。看過日本戲劇演出的人就知道，她的動作十分典型。演員一旦把這種刻意的行走方式學到爛熟，很自然的這樣行走，他們看起來就像是從日常生活的時空裡被切離出來了，他們就「活起來」了，他們的身體看起來很有「決斷」（decided）。以辭源而言，「懸而未決」就是「切除」。因此，「懸而未決」這句話還有一個意涵：如果我們想要創造，就必須切除自己日常生活的習慣。

序破急三步驟滲透到日本表演的每一個原子、每一個細胞、每一個生命裡。能劇裡，每個演員的每個動作、每個手勢、每個呼吸、每個樂句、每個場景都用到序破急。這個原則存在於日本劇場的每一個層面。

法國的日本學者里涅・西弗特（Rene Sieffert, 1923-2004）認為，序破急是一種「人類美感上永恆不變的現象」。從某個角度看，這句話很正確，雖然我們也知道，一個規則如果可以運用到任何事情上的話，這個規則也就不重要了。我們認為，西弗特的另外一句話更



圖 31 虛擬的身體：克里司強・赫德（Christian Holder）在《遊行》（*Parade*）裡飾演中國巫師。

重要：序破急讓演員可以——世阿彌（Zeami Motokiyo, 1363-1443）[8] 解釋說——打破規則，以便和觀眾建立連結。演員的生活總是這樣：建立人為規則，同時背離原則。只知道遵守規則的演員失去戲劇性，只剩下機械動作。完全沒有規則的演員也失去戲劇性：他只是一個具有日常行為的人，並且預期需要直接的刺激才能讓觀眾注意到他。

吾妻老師教給學生的一切，都是為了發現學生的能量中心。尋找中心的方法非常制式，這是一代又一代傳下來的經驗之談。其結果，每個人都不一樣，無法精確衡量。

吾妻勝子說，她的生命中心，以及作為演員和舞者的能量來源，就是肚臍眼和尾骨之間的重心。每次演出時，她都要在這個重心找到平衡。即使是今天的她經驗如此豐富，她又是最偉大的大師的學生，而且自己現在也是老師，她還是不一定找得到這個重心。她想像著（運用老師教導她時使用的意象）自己的能量中心是肚臍眼和尾骨之間，或是臀部和尾骨之間那個三角形中央的一個鋼球。這個鋼球外面包了很多層棉花。峇里島大師依・瑪蒂・田波說：「吾妻勝子做的就是用弱包裹強。」

想像的身體

歐美傳統中，表演者的工作就是編織一張想像的網，跟心理、行為和演員及角色的人物歷史都有關的「魔術般的假設」（'magic ifs'）。演員生命的前置表達原則不只是冰冷的概念，不只是跟身體的生理和機械有關，也是基於想像的脈絡。這些想像，也就是「魔術般的假設」，和移動身體的物理力量有關。演員尋找的是想像的身體，不是想像的人物。為了打破日常行為的慣性，不論是亞洲劇場、芭蕾或德克魯的默劇中，觀眾必須能夠想像演員正在推動、舉起或碰觸一個有重量有質量的東西，演員的身體動作才有戲劇性。這是一種心理技巧，不是要影響演員的心理狀態，而是影響他們的身體狀態。這跟表演者與自己對話的時候用什麼語言有關，也和老師與學生說了什麼有關，但是對觀眾不具意義。

為了尋找身體的超日常技巧，表演者不會去研究生理學。他會創造一套外來刺激，引發自己身體反應。

在印度傳統中，舞者需要具有十大特質，其中一項是如何注視，眼睛要往哪裡看。這表示表演者是在針對某個特定事物做出反應。有時候，表演者練習時明明表現得好好的，但是因為眼睛看的方式不精確而顯得毫無生命。有時候正好相反，演員的身體或許很放鬆，但是

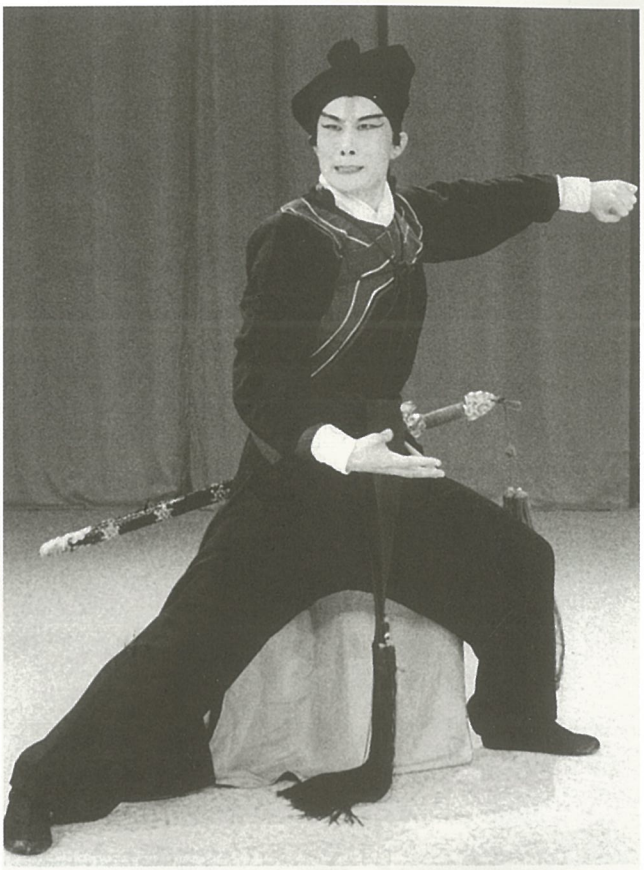




圖 32-33 決斷的身體：（上）戲曲演員裴艷玲；（下）古典芭蕾舞者馬汀・馮・哈默爾（Martine van Hamel）。

[8] 世阿彌，本名元清，能劇大師，重要著作有《風姿花傳》（北京：中國社會科學出版社，1999）。

如果眼睛很活躍——也就是說，眼睛為了觀察而凝視——演員的身體就活了過來。眼睛可以說是演員的第二根脊柱。亞洲傳統戲劇對眼睛的動作，以及視線的方向都有嚴格的規定。不但要讓觀眾看到演員的眼睛動作，也要演員在空間投射出許多的力量線條，讓演員得到必須做出反應的外在刺激。

在日記末尾，1712年亡故的日本歌舞伎演員砂土島傳八（Sadoshima Dampachi）寫到「我們用眼睛跳舞」——就是在說，身體跳舞時，演員的眼睛就是靈魂。他還說，如果眼睛不參與的話，舞蹈是死亡的。活的舞蹈需要眼睛和身體的動作一起配合。在西方傳統中，同樣的，眼睛是「靈魂的鏡子」，演員的眼睛就是超日常肢體技巧和超日常心理技巧之間相會的中點。眼睛顯示演員是否已有決斷。眼睛讓他有了決斷。

偉大的丹麥物理學家尼爾斯．波耳（Niels Bohr, 1885-1962）是個影迷，他一直覺得奇怪，電影裡決鬥時，英雄總是比較快開槍，即使壞人通常是第一個伸手拔槍的人。波耳問自己，在物理學上，有沒有可能的解釋？他的結論是，這是可能的。第一個拔槍的人射得比較慢，因為他必須決定要不要射，所以他死了。第二個拔槍的人活下來了，他射得比較快，因為他拔槍的時候不需要做決定，他已經決定要射。

葛羅托斯基（Jerzy Grotowski, 1933-1999）[9]說過：「真正的表達是樹的表達。」他解釋說：「如果演員試圖表達，他就是分裂的。一部份的他在嘗試，另一部份的他在表達。一部份的他在下達指令，另一部份的他在執行指令。」

百萬支蠟燭

隨著演員的能量，我們終於可以看到能量的核心：

一、平衡時，工作中的力量之擴大與啟動；
二、決定動作活力的抗衡與對立；
三、顯示出動作真髓的簡化和轉換，將身體切離日常動作，創造張力，創造不同的可能，於是能量得以流動。

身體的超日常技巧包括一連串程序，這些程序看似基於眾人熟知的現實，但是自有一套無法立即可辨識的邏輯。

在能劇裡，「能量」這個詞叫作「氣合」，就是身體與精氣（*ki*是氣的意思）合一（*hai*是完全同意的意思）。這裡的「氣」指的是精神和靈魂，也就是呼吸。在印度和峇里島，呼吸能量（*prana*）這個字相當於「氣合」的意思。這些都很有啟發性，但是無法實際的指引我們。事實上，它們暗指一些大師所影響不及之

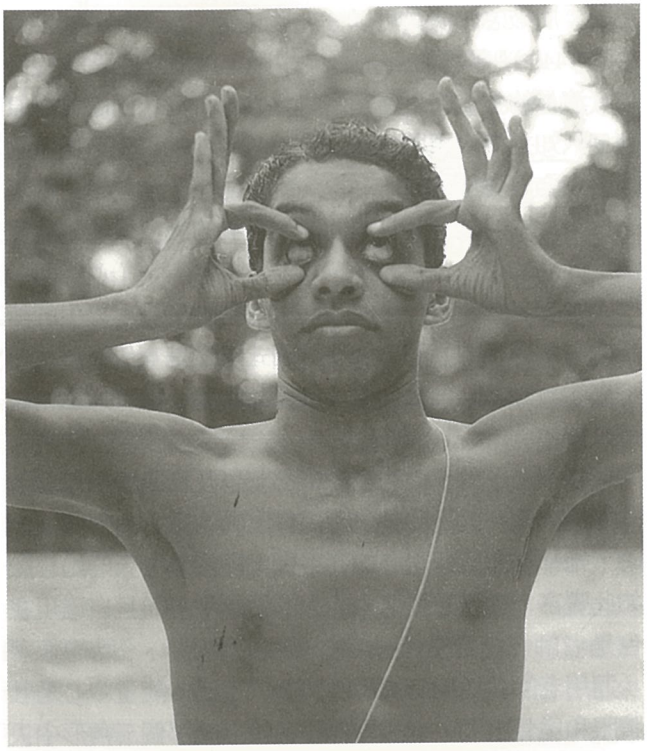




圖34 峇里島卡塔卡利舞劇（Kathakali）學生練習眼睛。
圖35 伊本．拉絲慕森（Iben Nagel Rasmussen, 1945-）在歐丁劇場的《布萊希特的灰燼》（*Brecht's Ashes*, 1982）中飾演《勇氣媽媽》（*Mother Courage*）裡的女兒卡特琳（Kattrin）。

處，就是表情，就是演出時那股「微妙的魅力」。

當世阿彌寫到幽玄之美（*yugen*），也就是我們說的「微妙的魅力」時，他用白拍子（shirabioshi）為例。白拍子是十三世紀的舞者。她著男裝跳舞，手上持劍。為什麼有那麼多的演員在變裝（男演員以女裝出場、女演員以男裝出場）演出時，達到其表演藝術的高峰？這個現象東方尤然，但是西方也有這樣的例子。原因就是，這些演員和現代演員變裝時做的事情相反。傳統變裝演員不是遮掩偽裝，而是剝除蛻去原本的性別面具，讓比較溫柔或比較強烈的氣質透出來。這種表演氣質和文化要求的兩性行為模式無關。

在各種文化的演出中，男性和女性角色是用文化認可的「自然的」性別氣質來呈現。因此，在劇場中，兩性截然不同的氣質呈現完全是依照習俗而定。這些呈現是如此強烈的制約，以致於我們幾乎無法區分性別和氣質了。當演員飾演異性時，對任何一種性別氣質的認同都是分裂的。或許，就是日常動作和超日常動作之間呈現對比的時刻，讓演員離開了現實，到達一個無法立即識別的層次。一種新的肢體存在感、新的精神存在感，因為兩性角色的分裂——在戲劇中可以被大家接受——而被呈現出來。

我跟印度舞者潘妮卡拉西聊天的時候，聽到了「能量」一詞最貼切但也最無用的翻譯。這個翻譯之所以無用是因為它表達了起點和終點，卻不交待中間的過程。潘妮卡拉西說能量是一種既不男性也不女性的創造能量，但是以女性的樣貌呈現。因此，在印度，只有女性可以被稱為能量（*shakti amsha*）的一部份。但是潘妮卡拉西說，不論什麼性別，一個演員永遠都必須擁有創造的能量。

＊＊＊＊＊

討論過演員生命的基礎、對立的舞蹈、演員刻意擴大的對比，也討論過演員刻意表現並延展的危險平衡之後，或許，能量可以成為一個象徵，代表我們尚未討論到的問題：如何成為一個好演員？

潘妮卡拉西在她的一個舞蹈中飾演幻化為半男半女的阿爾達納里希瓦拉（Ardhanarishwara）濕婆神（Shiva）。接下來演出的是丹麥演員伊本・拉絲慕森（Iben Nagel Rasmussen）[10]演出《月亮與黑暗》（*Moon and Darkness*）。當時我們正在德國波昂（Bonn），劇場人類學學院正要結束，世界各地的老師和學生一起努力研究一個月冰冷、技術性、前置表達的表演藝術基礎。潘妮卡拉西的舞蹈伴隨著歌詞：







圖 36-38 日本歌舞伎演員（上）（十八世紀版畫）：表演「看」的這個動作不只要用到眼睛，還要用到整個身體，把整個身體朝向看的東西；（中）潘妮卡拉西的能量；（下）野村耕介（Kosuke Nomura）的氣合。

[9] Jerzy Grotowski，影響當代表演訓練甚鉅的波蘭導演，主要著作為《邁向質樸戲劇》（北京：中國戲劇出版社，1984）。

[10] Iben Nagel Rasmussen，1945-，歐丁劇團於丹麥成立時首位加入的演員（1966），除了長期與歐丁劇團合作外，她並於1983年創立自己的劇團Farfa。

我在你身前鞠躬
你既是男又是女
二神合一
你男性的一半像金香木的花朵一樣鮮艷
你女性的一半顏色暗淡
就像樟腦的花

女性的一半帶著叮噹作響的金臂環
男性的一半裝飾著蛇形手鐲
女性的一半擁有愛的眼睛
男性的一半擁有禪修的眼睛

女性的一半戴著杏花做的花環
男性的一半帶著骷髏做的花環
女性的一半 穿著華麗的衣服
男性的一半裸著身體

女性的一半能夠創造一切
男性的一半能夠毀滅一切

我面對你
和男濕婆神連結
你的妻子
我轉向你
和女濕婆神連結
你的丈夫

伊本・拉絲慕森唱了一首被毀滅的民族的薩滿哀歌。然後她再度化身為少女出現，在戰爭前夕歡欣鼓舞地喃喃絮語。這兩位來自亞洲和歐洲的演員看似遠離，各自沉浸在自己的文化中。但是她們會合了。她們不但呈現自己的個性和性別，甚至傳達她們的藝術技巧，呈現出遠遠超過這一切的某種東西。

演員的老師知道這種時刻背後有多少年的努力。但是看起來確實像一朵花自動綻放，既不刻意追求也不刻意渴望。沒什麼好說的。我們只能看著，就像吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）看著歐蘭朵（Orlando）說：「一百萬支蠟燭在歐蘭朵裡面燃燒，但是他甚至沒有想到要點燃任何一支。」



圖 39 濕婆神阿爾達納里希瓦拉：雌雄同體，此為第七世紀雕像，印度恰勒瓦爾（Jhalawar）的考古博物館。

圖 40（下一頁）浮世繪《神奈川沖浪裡》（*The Wave at Kanagawa*）：《富嶽三十六景》（*Thirty-six Views of Mount Fuji*）的第二十圖，畫家葛飾北齋（Katsushika Hokusai, 1760-1849）繪。

11 Antoine Artaud，法國詩人、導演、演員、劇作家與戲劇理論家，提出殘酷劇場概念，影響前衛與實驗劇場發展甚鉅，主要著作為《劇場及其複象》（聯經，2003）

Artaud

「劇場是我們了解人的身體解剖學的地方。一旦了解，我們就可以治癒生命並找到生命的方向。」

亞陶[11]（Antoine Artaud, 1896-1948）



「能劇表演有三個元素：皮膚、肌肉、骨頭。
這三者幾乎從來不曾同時存在於同一個演員身上。
以能劇的角度檢視皮膚、肌肉、骨頭的話，骨頭代表一個好演員內在不凡的藝術力量。這個力量在他演出時會自然呈現出來，好像是他與生俱來的能力。肌肉則無疑的是演出時觀眾可以看到的元素，來自演員熟悉了吟唱和舞蹈之後展現的技巧。皮膚則是當演員完全掌握了骨頭和肌肉之後，表演時呈現的自在與美。也就是說：如果我們說到視覺藝術、聽覺藝術和從心裡感覺到的藝術這三者，那麼，視覺藝術就相當於皮膚，聽覺藝術相當於肌肉，從心裡感覺到的藝術相當於骨頭。」

世阿彌（Zeami）

Zeami

海洋能夠高過山頂嗎？

尼可拉．沙瓦里斯（Nicola Savarese）

解剖學就是以無生命的人體來了解人的生命。解剖學歌頌屍體輝煌的幾何結構。因此，生命只能在失去之後才能被觀察了解。生命只能被活著或是被形容。在數學裡，我們用荒誕的方法尋找邏輯；解剖學也是一樣，我們用沒有生命的東西了解生命。

——義大利昆蟲學家喬治．賽里（Giorgio Celli, 1935-2011），《科學喜劇》（*La Scienza del Comico*）

在十九世紀初期的日本，藝術家像是葛飾北齋（Katsushika Hokusai, 1760-1849）和歌川廣重（Utagawa Hiroshige, 1797-1858, 亦稱安藤廣重 Ando Hiroshige）很快的學會了義大利透視法並予以運用。他們運用得如此嫻熟，甚至創造出更棒的效果，例如前景和背景之間的變化對比。這是個全新的效果，西方要到了很久之後，等到攝影擺脫了傳統繪圖的影響，電影也擺脫了劇場的影響時，才懂得運用。事實上，我們從葛飾北齋的海浪圖裡可以看到，他已經超越了幾何透視，呈現出視覺上的矛盾現象（海洋越過了山頂，第21頁，圖40）。當時的日本藝術家至少領先了三代人。

葛飾北齋的海浪不僅讓我們看到海浪比山頂高，也告訴我們如何在海浪與海浪之間，用一種恰當但是可能危險的角度看到不可能的事情。本書也是在提出一個看戲劇的角度和一個可能危險的狀況：經由舞台生命力（scenic bios）的研究，分析演員的身體就是在做解剖。這跟自發和創造完全相反。我們甚至可以說，和生命相反。小心翼翼解剖開來的各個部份可能無法再拼湊起來。但是正如偉大的物理學家尼爾斯．波耳說過，相反也就是互補。這就是為什麼俄國導演愛森斯坦（Sergei Eisenstein, 1898-1948）[12] 會將自己的著作獻給義大利作曲家安東尼奧．薩列里（Antonio Salieri, 1750-1825）而不是獻給莫札特（Wolfgang Mozart,1756-1791）的原因：薩列里嚴密晦澀的作品——音樂的解剖——和莫札特的天才作品完全相反，卻同時與之互補。

總之，一個被切開的生命永遠無法重新活過來了。讓他死而復生也不是解剖學者的工作。演員的生命能夠從這本書的書頁裡活過來嗎？富士山能夠沉得比海浪還低嗎？

本書想要重建的解剖學，是經由許多觀察產生的。在這本書中將看不到糾纏不清的質疑、錯誤的實驗、不斷的接近、得到結論前後的研究細節。書裡也看不到作為劇場實驗室的國際劇場人類學學院必然有的矛盾觀點：學院持續的同時進行實際的和理論的活動；大師和傳統劇場學生之間的關係；不同文化經由個人合作長時期累積的貢獻。

最後，所有日常經驗背後的動機——克服演員、舞



圖1〈水販之舞〉葛飾北齋所著《踊獨稽古》（*Odori hitori keiko*, 1815）書中插圖。

者和默劇演員之間假象的差異；藝術與科學的相遇與衝突；學習如何看，尤其是學習如何學習——在書中都無可避免地變成文字和圖像，失去了動態和生命。

海洋能夠高過山頂嗎？

葛飾北齋的〈波〉（Wave）中有人、船和富士山。人在自然中只是渺小的滄海一粟。根據禪宗的思考模式，關於海浪，可以有四種角度：

一、兒童認為海浪是一種東西，和海洋是分開的，在海洋表面上移動。每個海浪都是獨特的，其他海浪以及海洋本身都是獨立個體。但是，當我們碰觸海浪時若更仔細的看，就會發現海浪不是獨立的個體：海浪是海洋移動的一個現象。海浪一詞仍有意義，但只有在理論上可以是獨立的個體。

二、海浪即將打在船和富士山上。

三、海浪不會打在富士山上，因為富士山很遠，即便看起來是在海浪下面。

四、船、海洋、山、天空都不是紙做的。我們在這些東西裡都找不到紙，然而這些東西都在紙上。事實上，沒有任何東西動了。距離、潮濕、乾燥、生命、死亡，都不存在。

演出——不是紙做的——時，動作、距離、潮濕、乾燥、生命、死亡，確實存在，但只是虛構世界的一個映像。有人說過，聽音樂或看影像都能夠讓我們的內在跳舞。

1815年，葛飾北齋出版了圖畫集《踊獨稽古》（*Odori hitori keiko, Dance Lessons for Oneself*）。之前他剛出版了著名的畫冊《歌舞伎技粹圖》（*Excerpts from the Plays*），裡面有五十六幅十七世紀和十八世紀最著名的日本歌舞劇場景，用細緻的色彩呈現所有的歌舞劇女英雄。

《踊獨稽古》是一套黑白圖畫，每一張圖裡有四五位舞者；雙臂和雙腿的左右畫了直線或曲線顯示肢體的完整動作。研究這些圖畫和簡單的文字解說，我們可以學會這些風行的日本舞：水手之舞、惡魔之舞、小丑之舞、水販之舞（第22頁，圖1）。

書的最後一頁，葛飾北齋以典型的嘲諷語調寫道：

> 如果我描述動作和舞步有誤，請原諒我。我一面畫一面作夢，觀眾的夢無法涵蓋一切。如果你想跳得好，請跟隨大師學習。
>
> 我的夢無法讓你變成真正的舞者，這是一本畫集。我可以跟你說的是，如果你想學跳舞，先把鼻煙壺和茶杯放在安全的地方。否則的話，不管你多麼小心，最後地上總是會有一堆碎瓷器。

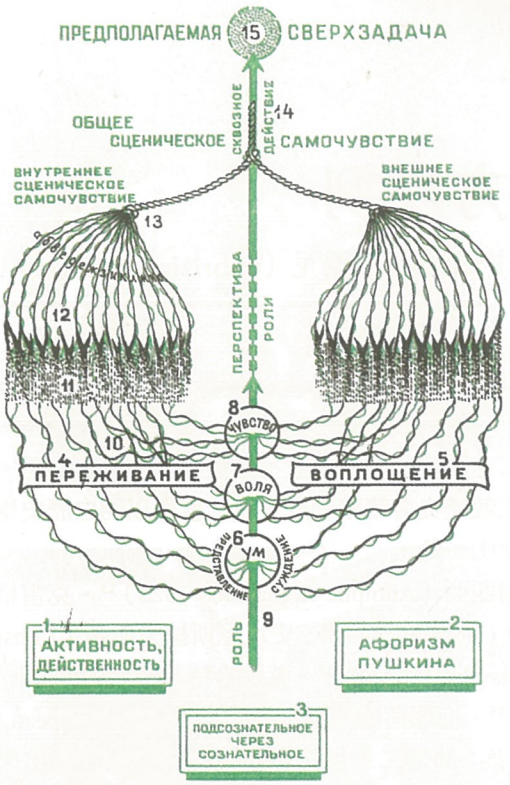
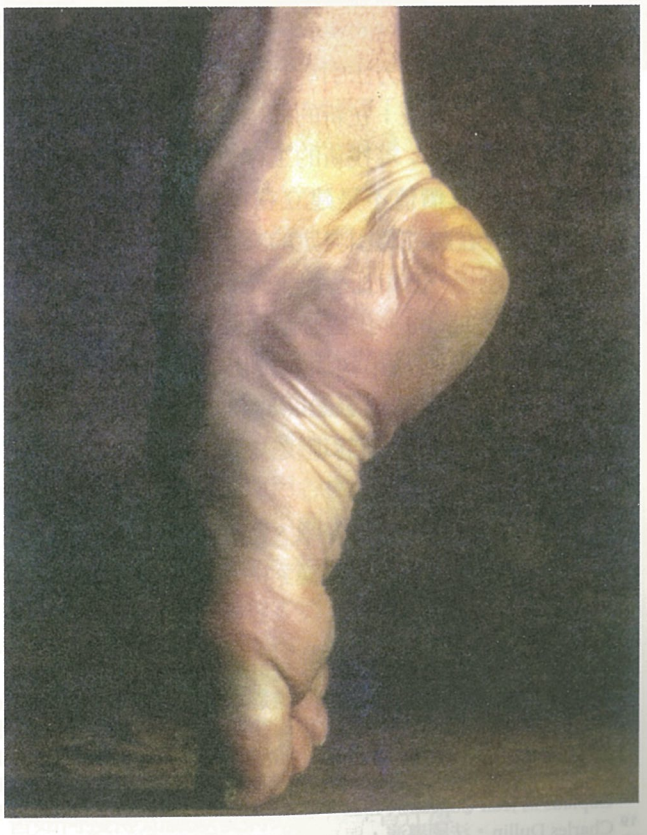


圖2（上）根據俄國導演史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavsky, 1863-1938），演員創作過程的解剖圖：1. 身體行動；2. 普希金（Alexander Pushkin, 1799-1837）的句子；3.潛意識經由有意識的技巧呈現；4. 活生生的體驗；5. 個體化；6. 智力；7. 意志；8. 感覺；9. 角色：角色的透視；連續行動10、11；12. 心靈工作和身體工作；13. 內在與外在的戲劇敏感度；14. 一般的戲劇敏感度；15. 主要問題。

圖3（下）技巧讓肢體變形：俄國芭蕾舞者紐瑞耶夫（Rudolf Nureyev, 1938-1993）的腳。



[12] Sergei Eisenstein，是蒙太奇電影理論的創始人，為梅耶荷德的弟子，執導有《波坦金戰艦》等片。

西方範例

法比其歐．庫西亞尼（Fabrizio Cruciani）

二十世紀初劇場創建者以及具有教育性質的劇場

二十世紀劇場歷史並不只是表演的歷史而已。我們只需比較歷史書籍和劇評文章，就可以明白歷史學家只揭露冰山一角。

阿匹亞（Adolphe Appia,1862-1928）[13]、克雷格、福克斯（Georg Fuchs）[14]、史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stainislavsky, 1863-1938）、萊因哈特（Max Reinhardt, 1873-1943）[15]、梅耶荷德、傑克．科波（Jacques Copeau, 1879-1949）[16]：都是二十世紀戲劇巨匠，他們發展出來的練習和詩意無法用一兩場演出涵蓋。這條充滿張力的歷史軌跡曾經是戲劇界的理想國，也是持續不斷重新建構未來戲劇的基礎，更是當代人經由戲劇凝聚起來的文化核心。這個文化像是劇場工作的一道光環，永恆而透徹，同時包圍著那些脆弱而暫時的現象（演出），這些劇場工作者的熱情與努力在此忠實呈現。

學校、工作室、實驗室、中心：這些所形塑的劇場創造力都經由毫不懈怠的決心與努力呈現出來。

大師們的實踐和方法引導我們到一種不同的劇場。重要元素是：教學法；在新的社會、新的劇場裡，尋找「新人類」的形成；尋找新的工作方式，同時企圖維持原有的品質，其價值不是建立在單一兩場演出的成功上，而是建立在劇院導引界定的文化張力上。這時，我們不可能教劇場，正如瓦赫坦戈夫（Yevgeny Vakhtangov, 1883-1922）[17]強調的，我們必須從教育開始。他狂熱的教學活動顯然是因為年輕演員提出了許多緊迫的問題——正如查哈瓦（Boris Zakhava, 1896-1976）和戈爾恰科夫（Gorchakov）在瓦赫坦戈夫傳記中寫的記載——也因為他的創作熱情所致。

創造力的教育、經驗傳承、創建學校、建立一套教學方法：都在豐富且必要的摸索的嘗試中前進。這些嘗試必須一面尋找可以用來訓練演員的具體規則，一面持續實驗，將想法和文化賦予形體與內涵。學校產生後必須持續存在，這不是為了立即的個人目的，而是為了持續下去，並達到客觀的目標。

正統的戲劇學院有教授和課程（因此，有計劃、意識形態和規定）。梅耶荷德的學校、無產階級文化協會（*Proletkult*, 1917年在蘇聯建立的組織，旨在創立純粹無產階級藝術）的學校、科波的老鴿舍劇院（*Vieux Colombier*）和科波演員劇團學校（*Copiaus*）[18]、查理斯．杜藍（Charles Dullin, 1885-1949）[19]的工作室（*Atelier*）[20]，以及其他在蓬勃而多元的德國文化下冒出來的許多不同的學校也都有教授和課程。學校（就像劇院）一方面必須跟現實妥協，一方面是讓理想成為現實的地方。在這裡，支持戲劇的張力有了形體，受到考驗。現在的劇場可能即將成為未來的劇場。改變和突變在劇場的小社會中已經成為不成文的規定了。學校的成立是為了創新劇場、活化劇場、給未來的劇場打下基礎，擴大我們對未來劇場的視野。

創造過程、戲劇學校和劇場文化

1926年，科波接受訪問時說：「新的有機體需要一種新的學校，不再是一位老師帶著一群學生的學校，而



圖1 史坦尼斯拉夫斯基過世前幾個月，和學生、演員、導演在劇場排演。

---

13 Adolphe Appia，瑞士舞台設計師，為現代燈光設計之祖。
14 Georg Fuchs，德國導演，著有影響深遠的《劇場的革命》（*Die Revolution des Theaters*, 1909）。
15 Max Reinhardt，德國導演，建立現代導演體制，於1905創立德國最早專業戲劇學校（現為柏林 Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch"）。
16 Jacques Copeau，法國導演，1913年創立老鴿舍劇院（Vieux Colombier），其劇場觀念與弟子影響二十世紀法國劇場發展甚鉅。
17 Yevgeny Vakhtangov，俄國導演，梅耶荷德弟子，導演理念融合史坦尼斯拉夫斯基與梅耶荷德。
18 Copiaus為Jean Copeau於1925年在法國勃根地省Pernand鎮設立的學校。
19 Charles Dullin，法國導演，與Louis Jouvet、Gaston Baty、George Pitoëff共同成立的四人聯盟（Cartel des Quatre），對法國現代劇場有深遠影響。
20 Dullin於1921年成立工作室，開設劇場訓練課程，帶領一小群學生，其中包括亞陶在內。

是一個真正的社群，自給自足。」訪問他的巴加齊阿（Anton Giulio Bragagkia, 1890-1960）接著辯解：「不是學校，是戲劇學校。」並同意科波說的「學校和劇場是同樣的東西」。

這時，「要教什麼」的問題被另一個更有活力的、更藝術的、更危險的問題取代了：誰來教？如何教？

在《我的藝術生活》（*My Life in Art*）書中最後一章〈結果與未來〉裡，史坦尼斯拉夫斯基總結自己的藝術生涯。他首先談的是身為演員和導演的工作。他指出，自己主要是發展「作為演員的心靈創作」，身為導演所做的心靈創作比較少。他嘗試了各種形式的方法（確實是「所有的創作方式」），從寫實主義、象徵主義到未來主義的風格都有。他研究了當代所有的舞台調度（mise-en-scene）。但是一旦站上舞台，他只看到一個有才華的演員。他寫道：「我無法找到一個可以協助我，而不是阻礙我的方法。」因為他尋找的簡化要從豐富而不是從貧乏的想像力而來。

對於史坦尼斯拉夫斯基，核心問題就是「沒有人研究演員的創作規則，許多人認為這種研究膚淺而且危險。」戲劇藝術確實要根據才華，但是技巧可以增加內涵。史坦尼斯拉夫斯基說，很明顯的，我們需要正視「得到經驗與熟練的必要性」、訓練和精湛技藝。演員藝術的傳承沒有現成的例子或方法。史坦尼斯拉夫斯基說，所有的偉大演員、劇場男女及學者都寫過有關戲劇藝術的文章，但總是根據結果寫心得想法或批評。除了某些口傳的傳統表演藝術，「沒有實際的指南」。雖然尚未有研究，但是我們必須有「基本的心理和生理規則法典」，才能脫離偶然和業餘消遣的層次。



圖2-3（上）莫斯科的史坦尼斯拉夫斯基工作坊訓練，肢體動作的線條；（下）直線練習，呈現勝利標誌的線條。

史坦尼斯拉夫斯基在1924年寫下這些話，當時的年輕人（左派）很排斥他。史坦尼斯拉夫斯基不願假裝是他們的同路人，也不肯成為無用的老人。他決定將自己的知識和經驗傳授下去，以免大家對已知的知識產生誤解或者重新發現。1924年，他創立工作室，利用教學機會熱情又積極地尋找真理 。然後，在他的書中用半頁文字呈現他的發現並傳授寶藏：他的演員工作方法。

在充滿不確定性並且很累人的史坦尼斯拉夫斯基工作室，以劇場教學法作為創作表達方法是一種劇場文化。書裡描述了他的教學系統，後來被用來創立了其他戲劇學校。他用小說的敘述技術傳達他的「體系」，以保護傳承經驗中的活力不致喪失。

史坦尼斯拉夫斯基和科波屬於不同的世界，使用不同的方法，但兩人都發現，劇場需要賦予意義與尊嚴。他們也有另外一個共通點：反抗當時劇場文化的怠惰保守與漠不關心。他們，以及其他人，都認為當時的劇場社群腐敗殘破，無法啟發他們或啟發時代。根據科波的話，兩人都認為「藝術與專業不是兩個分開的東西」。就像傳統一樣，戲劇專業不能停滯不前，而是必須不斷尋覓自己的專業性，並不時的宣告其本體的必要性。

梅耶荷德也認為他的學校應該教導各種不同的技巧，而不限於某種表演系統。萊因哈特的折衷主義基本上也不帶偏見的歡迎使用各種不同的專業技巧。劇場人的自由與獻身都很脆弱，因為受到媒體文化影響，並且必須在某種社會前提下才能演出。但是從1900年代開始，經由新的創作過程、擴展方法及技巧與視野，這個自由似乎重新出現了。現在是劇場人用行動和話語改變了觀眾期待的心智視野。

科波說：教學的目標不是流行（*denier cri*）而是初衷（*premier cri*）。願意建構創造力訓練的過程，願意學習如何獲得知識以便將來選擇學習什麼。

因為同樣的原因（也是作為二十世紀初期劇場文



圖4 1899年，安東．契訶夫（Anton Chekhov, 1860-1904）在莫斯科藝術劇院（Moscow Art Theatre）朗讀《海鷗》（*Seagull*）。史坦尼斯拉夫斯基坐在契訶夫右邊。梅耶荷德坐在最右邊。涅米羅維奇—丹欽科（Vladimir Nemirovich-Danchenko, 1858-1943）站在最左邊。

化的表徵），戲劇學校代表了劇場的未來，是一個獨特的社群（和城市、劇場、正常社會或小布爾喬亞世界不同）：史坦尼斯拉夫斯基和蘇勒辛斯基（Sulerzhiski）做的實驗，賦予肢體工作某種道德價值；科波一開始在老鴿舍劇院，後來在科波演員劇團學校舉辦鄉村靜修；瑞士音樂教育家傑克達克羅茲（Jaques-Dalcroze, 1865-1950）[21]在德國海勒洛（Hellerau）所建的音樂學校，強調大自然中的身體（有許多不同形式，尤其是在德國）；德國的表現舞蹈先驅拉邦（Rudolf von Laban, 1879-1958）[22]在瑞士阿斯科那（Ascona）的真理山（Truth Mountain）創建的藝術學校（School of Art）後期所用的儀式；還有許多其他煽動性團體和德國包浩斯（Bauhaus）藝術學校的學生。

這些經驗背後有不同的學校、不同的詩學，但都對創作過程作出反省。這些反省也都是某種文化和動態詩學的表現。我們必須了解，這些學校和教學熱情不是獨立存在的，不是某種危機，也不是缺乏創造力，不是無法創造、無法演出才去教學似的。當我們談到二十世紀初期，我們應該談談「導演老師」，而不是談劇場教學法。學校經驗是一個複雜的現象：有機的表現出他們的成熟和藝術創造力，以及他們的詩學所要求的清澈。

作者的教學法

科波說，劇場沒有規則，但是為了創作，我們必須相信規則。「導演老師」尋找規則的重點在於要「如何做」，而不是在理論上必須知道些什麼。作為創作，教學法就是幫助了解我們需要創造一種劇場文化與尺度，而演出只能滿足這個範圍的一部份。在這裡，想像力經由生動的張力來傳達。這就是為什麼二十世紀初期的劇場主要是經由教學法傳承（在教學變得有機能性之前），這也是為什麼教學法可以視為當時最重要劇場經驗延續中的那條紅絲線。

更重要的是，它讓我們得以看到和當時豐富並歡騰的文化之間的聯結。這不只是表演和劇場之間的連結，也是劇場和當時巨變中的社會文化經驗之間的聯結。

> 我們必須尋找更深刻的劇團精神，尋找適合自己專業的生活形態，以及更有智慧、道德、技術的訓練方式，找到紀律和傳統。我認為，大家夢想。那麼久，至今仍然不停演變的劇場重生，也就是人在劇場中的重生。

科波在1931年《老鴿舍劇院回憶錄》（*Memories of the Vieux Colombier*）裡寫下這些話。科波認為（很多人



圖5 法國導演傑克．科波在老鴿舍劇院的院子裡朗讀湯瑪斯．海渥德（Thomas Heywood, 1570-1641）寫的劇本《被柔情害死的女人》（*A Woman Killed by Tenderness*）。左邊第一位是默劇大師查理斯．杜藍，右邊第三位站著的是法國演員路易斯．喬維特（Louis Jouvet, 1887-1951），右邊第一位是法國女演員蘇珊．平（Susanne Bing, 1885-1967）。

[21] Émile Jaques-Dalcroze，創立韻律體操，將身體練習與音樂結合在一起，對現代舞蹈與音樂教育有深遠影響。
[22] Rudolf von Laban，創立拉邦動作分析與拉邦舞譜，其弟子包括影響歐陸舞蹈劇場甚鉅的Kurt Jooss與Mary Wigman。

也都這麼認為）：新的劇場不是由劇院產生的，也不是在劇院產生的，而是將劇場的文化、社會和人類的複雜面相融合起來，作為表達式的溝通，也作為人類完成生命的方法。

其他文化為了滿足需求也都曾經，並持續，創立不同的戲劇學校。但是，1900年代初期創立的工作室、實驗室和大師班是為了提供適合創造性經驗的環境、劇場工作的場所以及文化長期發展的機會。「導演老師」運用這些機會，不但幫劇場訓練學生，也同時冶煉出自己的創作。



圖6 卡爾．貝姆（Karl Bohm）在院子裡帶領老鴿舍劇院演員做肢體訓練（巴黎，1913）。杜藍是左邊第三位。科波的學生中，在工作室負責發展肢體訓練技巧的主要人物就是杜藍。



圖7 梅耶荷德發明的演員訓練中的生理機械操。



圖8-9（左）梅耶荷德和演員排練馬雅可夫斯基（Vladimir Mayakovsky, 1893-1930）的《臭蟲》（*The Bug*, 1929）；（右）布萊希特和他的女婿艾克哈德．蕭（Ekkehard Schall）在柏林劇團（Berliner Ensemble）排練《伽利略的一生》（*The Life of Galileo*）。

在安塔羅娃（Antarova）記錄的《波修瓦學校對話錄》（*Conversations of the Bolshoi School*）裡，我們可以看到史坦尼斯拉夫斯基創建工作室時，如何跟學生從倫理和藝術效果等等基本問題開始。

在亞廷決（Attinger）書裡的最後幾頁[23]，我們可以讀到義大利即興喜劇（commedia dell'arte）的精神；在義大利戲劇理論家達米戈（Silvio D'Amico, 1887-1955）跟科波的對話錄中，我們可以讀到科波在勃根地如何工作，以延續他個人的、日常的以及藝術上的思考。

我們也可以閱讀梅耶荷德在波洛丁斯卡加工作室（Borodinskaja Street studio）的教學方法：在他的雜誌《三橘之戀》（*The Love of Three Oranges*）中有所描述。我們可以讀到他的「解放過程」（liberating processes），以及他的各種戲劇技巧。

閱讀什克洛夫斯基（Sklovskij）時，我們可以看到梅耶荷德在進階導演實驗室（GVYRM, Advanced State Laboratories for Direction）導演課使用的教學方法。什克洛夫斯基描述愛森斯坦到梅耶荷德班上時，強調學習如何創造新的傳統、新的手法，不斷超越的必要性（「我們不要忘記，寫實劇場已陳腐過時」）。他惋惜的說史坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德的排練沒有用影片紀錄下來，就是為了讓新的導演「習慣學習，習慣不斷的驚訝」。

這些往事幫助我們記取，二十世紀初期，學院派訓練相對於長期的劇場創作實務經驗。這些經驗遠遠超出演出本身，前輩們的劇場教學是經由戲劇教導和學習展現所累積的藝術創造過程。



[23] Gustave Attinger，瑞士戲劇學者，該書為《法國劇場中的意大利即興喜劇精神》（*L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*, 1950）。

「教」的英文字是teach，其字源是古東日耳曼語（Gothic）的taiku，意思是「符號」。教師的任務就是觀察大家都沒注意到的事物。教師是符號的詮釋者。

——希比兒．摩霍利－納吉（Sybil Moholy-Nagy）在保羅．克利（Paul Klee）寫的《教學法筆記》（*Pedagogical Sketchbook*）裡的一段話

工作的第一天決定了一個人在劇場的路徑。——尤金諾．芭芭

教學法就是師徒之間的關係：藝術傳承的秘密就在於將師生關係個人化。在西方傳統戲劇學校裡，除了少數例外，一般的師徒關係已經崩頹了。但是其他文化中仍充滿了這種活生生的藝術傳承，同時也是某些藝術與精神傳統得以代代傳承，沒有改變、沒有失去力量的主要原因。

印度的例子

蘿絲瑪麗．琴斯．安特吉（Rosemary Jeans Antze）

*gu*的意思是陰影（黑暗）
*ru*的意思是驅除。
上師有能力驅除黑暗
因此叫做*guru*。
——《奧義書》（*Advayataraka Upanishad*）第五節

古印度的知識都是口述的。最早的宗教經文，如《吠陀》和《奧義書》都是經由口述代代相傳，直到後來才被文字紀錄流傳。口述傳統需要活的代表——上師——體現傳統並把傳統知識傳承下去。根據印度傳統，技藝通常經由父傳子，讓知識成為嫡系家傳，是不中斷的傳統與遺產。口述傳統的主要元素就是師傅或上師、學生或學徒，以及未曾中斷的傳統或師徒制。師徒兩人都是傳統的一部份。傳統本身超越了個人。

藝術的傳承仰賴人。文字可以紀錄某些規則，但是仰賴師傅的信仰可以追朔到古時候的上師納諾達（Narada）：「不跟老師學，光從書上學來的東西，在舞台上無法發光」。既然舞蹈和音樂經由非語言溝通，它們的表達超越了語言，因此特別需要倚賴口述傳統。學生倚賴他們選擇的上師帶領他們進入創作的豐富世界。

最常見的傳統老師的例子就是宗教上師了。宗教上師有很多不同模樣，從喜馬拉亞高山上的長髮苦修僧到擁有眾多西方信徒、坐著飛機到處跑的上師都有。在印度，許多人都會找一位上師領導自己的心靈。印度人認為，為了達到最終人生目標——解脫——接受心靈上師的領導極為重要。雖然大部份的上師都是男性，印度清奈（Madras）有一位女性上師慧喜（Jnanananda）被稱為「母親上師」。這位上師跟宗教歷史學者懷特（C. White）談話時指出，如果想尋找適合自己的上師，要訣就是「學生準備好的時候，上師就會出現」。接下來學生應該如何面對上師呢？她的建議也很典型：「當你找到真正的上師時，你要完全臣服於他。」

上師就是父母和人生導師

一開始，「上師」指的是幫婆羅門男孩進行淨化儀式並教導他吠陀（Vedas）的人。這位上師成為男孩的義父，地位比生父還高，因為將心靈知識傳授給孩子的能力比生孩子的能力更崇高。阿闥婆吠陀（*Atharva Veda IX*: 5-8）裡描述了上師如何變成男孩的義父：「當上師接受婆羅門男孩當學生時，他就將這孩子當作自己身體裡的小胎兒。他懷胎三夜，出生時，眾神都會來看他。」

即便今日，上師即義父的觀念仍被大多數的年輕人接受。最近針對現代教育的調查顯示出這個觀念有多麼普遍。若以問卷詢問兩個選擇：

1. 老師對學生應該像是父母，關心學生全方位的健全發展。
2. 老師主要關心學生在課堂上的表現，不應該管學生在課堂外的行為。

在印度八個省裡，超過百分之九十的高中生和大學生選擇第一個答案，似乎認為老師就像學生的父母。這個調查結果也證明，傳統觀念中的上師角色扮演深植人心。

舞蹈上師也常被視為父母，因為他們讓每個學生身體裡的舞者誕生。奧迪西（Odissi）舞蹈專家康康達思（Kum Kum Das）是一位成熟的女性，自己也當了母親。她曾經非常溫馨談到她和老師一直維持著的父女關係。典型的廟宇舞蹈傳統就是經由收養關係，將老師及母親的角色結為一體。

上師地位比父母還高，甚至可以被放在幾乎神性的地位，接受信徒膜拜。他的祝福是任何事情的成功





圖 10-11 峇里島舞者依．瑪蒂．田波（左）和日本舞者吾妻勝子（右）教學生手臂的位置。在亞洲戲劇傳統中，學生通常站在老師前面，直接摹仿老師的動作。但有時候，尤其是一開始時，老師會站在學生後面，直接用手引導學生的動作，經由身體的接觸傳授動作和節奏。

要件。《奧義書》的以下文字將上師提升到了超人的層次：

> 唯有上師才是超越宇宙的婆羅門
> 唯有上師才是至高的道路
> 唯有上師才是至高的知識
> 唯有上師才是最終的皈依
> 唯有上師才是最極限
> 唯有上師才是最偉大的豐富。
> 因為他教導這一切，
> 所以上師是最尊貴的。
>
> （17及18節）

這麼誇張的讚美並不只是空言。卡塔克（Kathak）舞蹈老師德卡賴（Durga Lal）在他的新德里工作室一角，懸掛著已過世的上師照片，上面裝飾著花朵，前面插著香。每個學生一走進房間，首先到照片前面，很尊敬的用手觸摸照片下方，然後碰觸自己閉著的眼睛。接下來，學生走到現在的老師面前，碰觸老師的腳並禮拜——很像信徒在廟裡對神祉做的禮拜。

上師和學徒之間一對一的關係是學習的基礎，暗示了兩人之間基於愛和忠誠的永恆關係。印度西塔琴專家拉維．香卡（Ravi Shankar, 1939-）將上師列為音樂傳統三大要素的第一要素：上師、戒律（*vinaya*）、鍛練（*sadhana*）。對於認真的藝術家，選擇上師比選擇配偶還更為重要。接下來才是戒律，也就是「懷著愛與崇拜的謙遜」。

學生對上師懷抱的不只是尊敬，還有敬畏——這可能對學習有利。根據父子關係的模式，在音樂上，這個理想的密切關係既親近又有輩份之分，不是單純的朋友關係。第三個概念，鍛練，指的是練習和紀律，需要忠誠的遵守上師的傳統，完全服從上師在藝術及人生上的教誨。

上師學校、在上師家中學習

上師必須和學生密切接觸才能真正培養學生的藝術能力和態度。在古代，上師學校（*Guru-kula*，也譯為古魯庫或師護）可以滿足這個需要。學生住在上師家裡，幾乎成為家中一份子。*Kula*是梵文的「家族、屋子」，因此，*Guru-kula*的意思就是在上師家中學習。和上師住在一起學習的制度是古代的教育核心。在北印度和南印度，目前還在演奏的當代音樂家都是在這種制度下訓練出來的。然而，對於現代大部份舞蹈學生，上師學校已經成為過去式。現代生活的節奏太快，時間限制太多，只能允許學生在老師家裡待上幾個月，很少像以前一樣待好幾年接受完整教育。

洛克米妮．黛薇（Rukmini Devi, 1904-1986）於1936年根據上師學校的精神創建卡拉曼達（Kalakshetra）藝術學院，一個嚴謹且著名的舞蹈學校。這是一家住宿學校，



圖 12-13 潘妮卡拉西（Sanjukta Panigrahi），六歲開始學習奧迪西舞（Oddissi）。「我從五歲開始學習，到今天都還在學。我有兩位老師。第一位是洛克米妮．戴薇（Rukmini Dvil）（見236頁圖2），她的技巧完美。她很有名，因為沒有人可以發現她的任何弱點、失誤。我的第二位老師瑪哈帕特拉（Kelucharan Mahapatra），到今天還是我的老師，說過最偉大的藝術家掌握技巧是為了忘記技巧，不只能迷住觀眾還能成功地改變他們。」

師生經年到頭一起生活、一起工作，學生至少得待上四年。已故上師沈都．潘尼卡（Chandu Pannikar, 1875-1969）是這家學校最受人敬重的卡塔卡利（Kathakali）舞劇台柱。他要求學生絕對專注，紀律嚴謹。他的學生，包括他的兒子在內，都認為今天的學生可能無法承受那麼嚴格的訓練與紀律。庫尼拉門（Kuniraman）說：「你每次去看他，他都會叫你做一些練習——眼睛、節奏、手印（*mudras*）。二十四小時隨時在工作……我後來才明白他為什麼罵我們、為什麼生氣，雖然別人看了都一直誇獎我們。」

上師的故事更誇張。有一次，只因為他沒抓好節奏，他的老師抓著他的頭髮把他往牆上摔。不過，學生生涯也不都是這麼困難。可以和上師近距離接觸，得以就近觀察學習上師的創造力如何隨著情緒任意發揮。同時在有紀律的學習結構裡，情緒的敏感度——表達性藝術最重要的元素——被允許且被保存下來。有兩位舞者說即使是三更半夜，如果老師忽然有了靈感，他會毫不猶豫的叫學生過去聽他講課。

老師叫學生去，倒不一定是要教他舞蹈動作。師徒關係的另一個重要面向是學生為老師提供的「服務」，上師學校尤然。許多舞者提到洗衣服、準備洗澡水、幫老師按摩。我的奧迪西上師談到他幫老師做的事情：洗碗、買東西、老師不在家的時候幫他拜拜。我也看過學生幫老師補衣服或安排旅行。家務事的服務與服從似乎是為了表示學生的奉獻和謙卑，也表示感激自己可以從老師那裡得到知識與技術。即使是今日的師徒關係，也像過去一樣的重視這一點。

束脩（*guru-dakshina*）、禮物與費用

古代教育系統中，沒有事先安排的學費。有些經文甚至不贊成老師以學費為前提來決定要不要收某個學生。但是，束脩（送給上師的禮物）的觀念則廣為接受。早期資料顯示：束脩只是討老師歡喜的禮物，和得到的知識並不等值，也不是為了補償老師。這個理想的背後思考是：知識是神聖的，即便上師只教了你一個字母，任何財富都無法回報他。不過，完成學業後可以送上束脩。古代的摩奴法典（Manu II）說，學生學成回家時，「可以給上師一些金錢、土地、黃金、牛、馬，甚至是鞋子或雨傘，或是椅子、玉米、蔬菜或衣服（單項或多項）都可以讓老師高興。」

束脩的傳統一直被保存到現代社會。為學生付出的上師期待學生用禮物表示感激和尊敬。

主要的送禮時刻仍然是基本訓練結束時，如果是舞

蹈老師，大約就是學生第一次表演的時候，叫做首演（arrangetram）。一般的做法是根據學生的能力和老師的需要送禮。束脩的觀念仍然存在，但是束脩的選擇和價值已經大大的改變了。一般而言，現代的舞蹈上師都會跟學生收學費，所以束脩通常都是奢侈品。適合當作束脩的東西包括電視、錄音機、機車或比較傳統的禮物：衣服——喀什米爾披肩或金項鏈。

獨收（Ekalavya），非凡的學徒

我到處請人跟我說師徒故事，很多人都會首先想到印度史詩《摩訶婆羅多》（*Mahabharata*）裡的一個故事。為了簡短起見，也為了尊崇口述歷史的傳統，我在這裡就引用奧迪西舞者吉納（Ramani Ranjan Jena）的話：

> 德洛那（Drona）是最偉大的上師，也是射箭專家。他的學生都是國王的兒子，包括般度族（Pandavas）和俱盧族（Kauravas）（當時印度兩個最大的王室家族，彼此打仗）。有一天，獨收（Ekalavya）看到德洛那，立刻傾心於德洛那不凡的氣質。獨收感動不已，但是他出身微賤，不能學射箭。獨收受到啟發，他畫了一張德洛那的畫像掛起來，在畫像前練習射箭，對著畫像祈禱，並在畫像前供奉供品。有一天，德洛那和學生在森林裡看到一條狗。這隻狗本來叫個不停，現在鼻頭卻有一隻箭直直的穿過下巴，讓牠再也叫不出來了。德洛那嚇了一大跳，因為只有他有辦法射得這麼準。他想知道是誰射的箭。獨收走向前，承認是自己射的，他告訴德洛那自己未經允許將德洛那視為自己的老師，自己學會了射箭。德洛那上師要求束脩——訓練結束後學生送給老師的禮物。德洛那害怕獨收會變得比他更棒，於是要求獨收把右手拇指送給老師當作束脩。獨收立刻愉悅的遵守老師的要求……獨收的母親哭了，但是射箭的藝術必須留在統治者手裡。這個熱情積極的學生已經逾越了自己的身分界限，逾越了命運允許他擁有的可能。

這個故事顯示了師徒關係的許多面向，雖然故事內容很不尋常：獻身投入、不倦的練習、服從，以及學生對老師完全的臣服。以上的版本少了一個重要的細節：德洛那答應過他最喜愛的學生有修（Arjuna），他不會讓任何學生比有修更優秀。這個故事的一個解釋是德洛那想要實踐自己答應過學生的話。事實上，我們從獨收完全願意接受老師的要求可以看到，上師的祝福比學習技巧更為重要。一位資深舞蹈教師跟我說，對老師的尊敬、服從和服務是為了打擊學生原有的自我意識，慢慢的磨練心性，直到原來的自我意識消失，真我才能完全的冒出來。以這個角度看，獨收的故事乍聽之下極為駭人，在心靈上卻是極大的個人成就。獨收經由射箭不但征服了弓箭，也征服了自己。

師徒制（Guru-shishya-parampara）

直到目前，我們只以輩份階序的角度檢視師徒制：學生必須尊敬老師，老師是知識的來源。但是，師徒制的本質是一種共生現象。我在新德里看婆羅多舞（bharatanatyam）上師娜娜・卡莎（Nana Kasar）教課，他在學生面前說：好學生會從老師身上吸取知識，老師也可以從學生身上得到啟發並得以在學生身上實踐自己的創作理想。

象徵性的關係超越了師生之間的互相依賴。我的奧迪西上師有一天說，他相信，上師，或是上師的這個觀念，存在於每個人心裡，我們把這個形象放在心裡。在師徒關係早期，老師以義父的身分負責挖掘出學生身體裡的藝術生命，把技巧教給學生。於是，上師和他所代表的傳統就內化到學生的生命中。

以傳統為背景，師徒制便不只是兩個人的相遇與交換，而是讓舞蹈延續的一環。著名的婆羅多舞上師木圖苦馬拉・琵籟（Muthukumara Pillai, 1874-1960）有三個藝術成就斐然的學生。他們說了以下的話，很能夠代表一位受尊崇的上師對下一代的影響。米拉里尼・莎拉海（Mrinalini Sarabhai, 1918-）[24] 說：「他純樸的人生具現了真正老師的神聖概念，他的啟發永遠會在學生心裡發光。」洛克米妮・黛薇說：「他是知識的寶庫……對於我們而言，這些記憶將永遠生動，當我們傳授所知時，將能夠啟發我們。」蘭・戈波（Ram Gopal, 1912-2003）說：「我知道他給我和其他學生的寶藏不會死亡。」

在這個例子裡，我們看到上師是學生終身的靈感，讓他繼續傳承。這些舞蹈將一直存在下去，上師則經由他的門徒們而永垂不朽。

---

[24] Mrinalini Sarabhai，知名印度傳統舞蹈大師與教育工作者，於1949年創立Darpana表演藝術學院（Darpana Academy of Performing Arts）。

平衡 Balance

超日常平衡

古往今來不同文化中的演員和舞者身上最常見的特質就是放掉日常平衡，以不穩定的「超日常平衡」取代。超日常平衡需要身體更多的努力——正是這些多出來的努力讓身體的張力擴大開來，表演者還沒開始表演，看起來就是活的了。

各種亞洲傳統表演者經由訓練達到了某種新的平衡，學生必須經由不斷練習和訓練來學習並熟悉某些固定姿勢。例如，印度（圖2）舞中，舞者身體根據某種線條彎曲，這個線條經過頭部、軀幹和臀部。這個基本姿勢叫做三道彎（tribhangi）。所有的佛教寺廟裡都看得到這種姿勢的雕像，從尼泊爾到日本都有。

西方劇場裡也看得到不穩定的平衡，正如這位（圖1）即興喜劇演員。他的身體就有三道彎。如果我們看這兩個人的線條，就會注意到兩人的腿都是日常姿勢的變形，腳的支撐面積都變少了。

兩人身體好像都切開了，再根據一條相似的線重組起來。

近代西方劇場傳統中，演員和舞者的功能已經分開了，我們會發現這種平衡的改變只存在於非常固著的技巧中，例如默劇（圖3）和古典芭蕾。



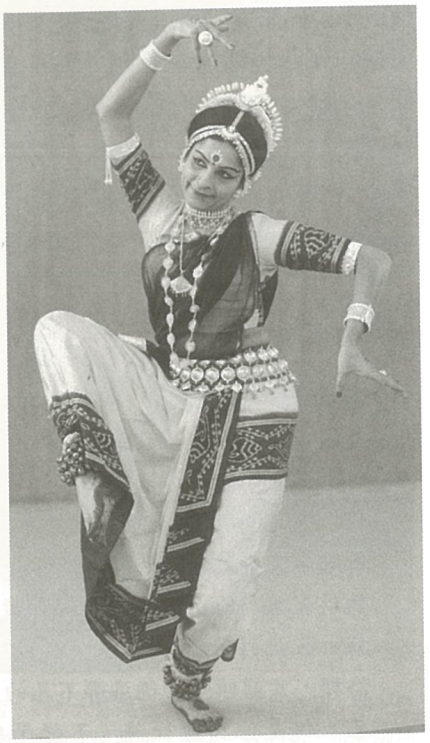


圖1-2 1696年皮卡特（Bernard Picart, 1673-1733）所刻繪的義大利即興喜劇角色佛特里諾（Frittellino）（上左），奧迪西舞者潘妮卡拉西（上右）：除去文化差異之後，即興喜劇演員和印度舞者具有相似的力道和線條，也使用相似的平衡原則。

圖3 採取典型默劇姿勢的艾田．德克魯（下）。



奢侈的平衡

不論東方或西方，有系統的表演藝術都有這個現象：日常技巧的變形，例如走路、移動和靜止。為什麼？這些超日常技巧主要是倚賴平衡的改變，目的就是要創造出永遠不平衡的狀態。亞洲表演者拒絕「自然的」平衡，採取一種「奢侈





圖4（上左）十五世紀德國銅像，小丑的舞蹈。倫敦的維多利亞與亞伯特博物館（Victoria and Albert Museum）收藏。

圖5（上右）1919年在莫斯科藝術劇院工作室（Mosco Art Theatre Studio），瓦赫坦戈夫飾演莎士比亞《第十二夜》（*Twelfth Night*）裡的傻瓜，擺出一個不穩定的平衡姿勢。

圖6（下）1930年代的奧地利舞者葛蕾特．溫珊索（Grete Wiesenthal, 1885-1970）在一個極度不穩定的平衡中。這是《杜努瓦瑟》（*Donauwalzer*）演出的一景。

的」平衡，非常複雜，看起來沒什麼用又極為浪費能量。

我們可以說這種「奢侈的」平衡導致格式化和美感。大家都自動地接受這個作法，不去思考為什麼要採取非日常生活的身體姿勢。

到底發生什麼事情了？

平衡——保持身體直立並得以在空間中移動的能力——是身體裡一連串肌肉互動和張力形成的。當我們的動作越複雜，當我們踩出更大一步時，或是把頭伸得更長時，或更往後傾時，平衡就越困難。我們用一連串張力保持自己不跌倒。

西方默劇的傳統就是刻意選擇失衡狀態（déséquilibré）：不是為了表達，而是為了強化某些機能性的過程以及身體的生命力。改變平衡會引起一連串獨特的機能性張力，在表演者做出動作之前就強調表演者的存在感。

尤金諾．芭芭，《劇場人類學：第一假說》（*Theatre Anthropology: First Hypothesis*）





圖7-9（上）超現實主義畫家迪亞哥．里維拉（Diego Rivera, 1886-1957）站在他對收藏家多洛列絲．奧爾梅多（Dolores Olmedo）的畫作旁。相較於真人模特兒，她在畫布上的動作呈現，有三道彎的特徵，這是因為畫家採用了特殊的技巧，讓畫作中的她將身體重心擺在左腳上，從而改變了她原來脊椎的平衡；（下左）德國舞者帕魯恰（Gert Palucca, 1902-1992）；（下右）義大利即興喜劇中的潘德龍（Pantalone）畫像，1616年法國藝術家卡洛特（Jacques Callot, 1592-1635）的蝕刻畫。這些舞者遠隔時空，但是他們的姿勢証明了超日常平衡在表演藝術中的角色。





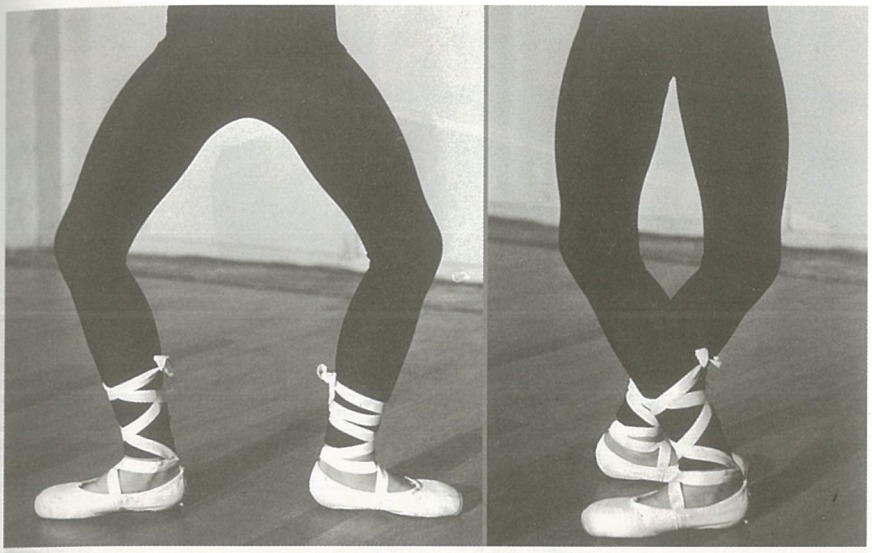


圖 10 古典芭蕾的半蹲（semi-plie）就是不穩定平衡姿勢。









圖 11-14（中左）歐丁劇場演員蘿柏塔．卡芮（Roberta Carreri）；（中右）印度普路賴（Purulia）舞蹈學校的操舞（chhau）舞者；（下左）舞神濕婆（Shiva Nataraja），南印度十世紀銅雕；（下右）戲曲演員裴艷玲將腿岔開，擺出一個不穩定的平衡姿勢。

超日常技巧：尋找新姿勢

在日本能劇裡，演員走路時腳跟完全沒有離地：他用腳跟滑向前。如果你這樣做，馬上會發現自己的重心改變了，因此平衡也改變了。如果你像能劇演員那樣走路，膝蓋必須微彎。結果就是脊柱壓力微微向下，整個身體沉下去。這正是一個人準備往上跳之前的姿勢。

歌舞伎有兩種演出風格：荒事（*aragoto*）與和事（*wagoto*）。荒事屬於誇張風格，有一個特徵：演員的頭永遠在對角線的一端，另一端是一隻腳（第36頁，圖15）。和事是歌舞伎裡的「寫實」風格。演員移動的方式和印度古典舞裡的三道彎相似。

在印度奧迪西舞蹈中，舞者身體從臀部、肩膀到頭呈S型。所有的印度古典雕像都有三道彎的曲線。在日本歌舞伎和事風格裡，演員用一種橫向的海浪般的方式移動身體，需要脊柱持續的動。演員的平衡改變了，體重和腳的關係也改變了。

在峇里島戲劇中，演員和舞者腳底往下壓，同時抬起腳趾，減少了幾乎一半的地面接觸。為了避免摔倒，他必須叉開腿，膝蓋彎曲。印度卡塔卡利舞劇演員用腳的外側往下壓，結果也是一樣。這個新的地基改變了平衡，演員雙腿叉開，膝蓋彎曲（第36頁，圖16）。

古典芭蕾是歐洲唯一的程式化表演藝術，其規則就是強迫舞者用不穩定的平衡移動。不管是基本姿勢或是各種動作，例如阿拉伯姿（arabesques）和翔姿（attitudes），整個身體的重量只用一條腿支撐，甚至只用一隻腳的腳趾頭支撐。最重要的動作之一，蹲姿（plié），就需要彎曲膝蓋，這是腳尖旋轉（pirouette）或往上跳的最佳預備姿勢。

尤金諾．芭芭，
《劇場人類學：第一假說》

關於平衡的綜合歸納

人體平衡經由骨頭、關節和肌肉形成的複雜槓桿功能達成。槓桿系統有任何改變或動作，就會引起身體重心的改變。

肌肉感官指的是我們感到肌肉在收縮或放鬆的狀態，以及為了支撐重量，肌肉必須做的工作。同時也是腳底的觸感，可以感到身體其他部份給腳底的不同壓力。肌肉感官決定了不同姿勢的平衡，因為它會自動告訴我們身體各部份能夠移動的範圍，讓我們不致於跌倒。

靜力學。我們知道，重心（center of gravity）就是身體各部份保持平衡的中心點，這個點與地面垂直的線就是重力線（line of gravity）。

我們也知道，如果重力線落在我們用來支撐身體的基礎範圍內的話，身體重心位置就是正確的。我們直立時就是如此。但是，因為骨骼由那麼多可以移動的零件組成，人體必須用筋腱肌肉讓這些骨頭連在一起，否則無法保持平衡。

基於以上各項事實，我們知道，如果要讓身體站得舒服平衡，我們只需要動到一點點肌肉，主要的工作落在筋腱上。

但是如果這個人從正常的站立姿勢變成立正，脊柱的伸展肌肉，臀大肌和四頭肌立刻收縮。事實上，以這個姿勢，關節（第一頸椎和頭部之間的關節、各個脊椎之間的關節，以及臀部膝蓋和腳踝的關節）伸展和彎曲的動作軸線和重力線幾乎呈同一直線。



圖 15 日本歌舞伎演員市川猿之助（Ichikawa Ennosoke, 1939-），荒事姿勢。

圖 16 印度喀拉拉（Kerala）政府的傳統藝術學校卡拉曼得拉（Kalamandalam）裡的卡塔卡利學生，基本姿勢。這是學徒一開始學習所學的第一個姿勢。



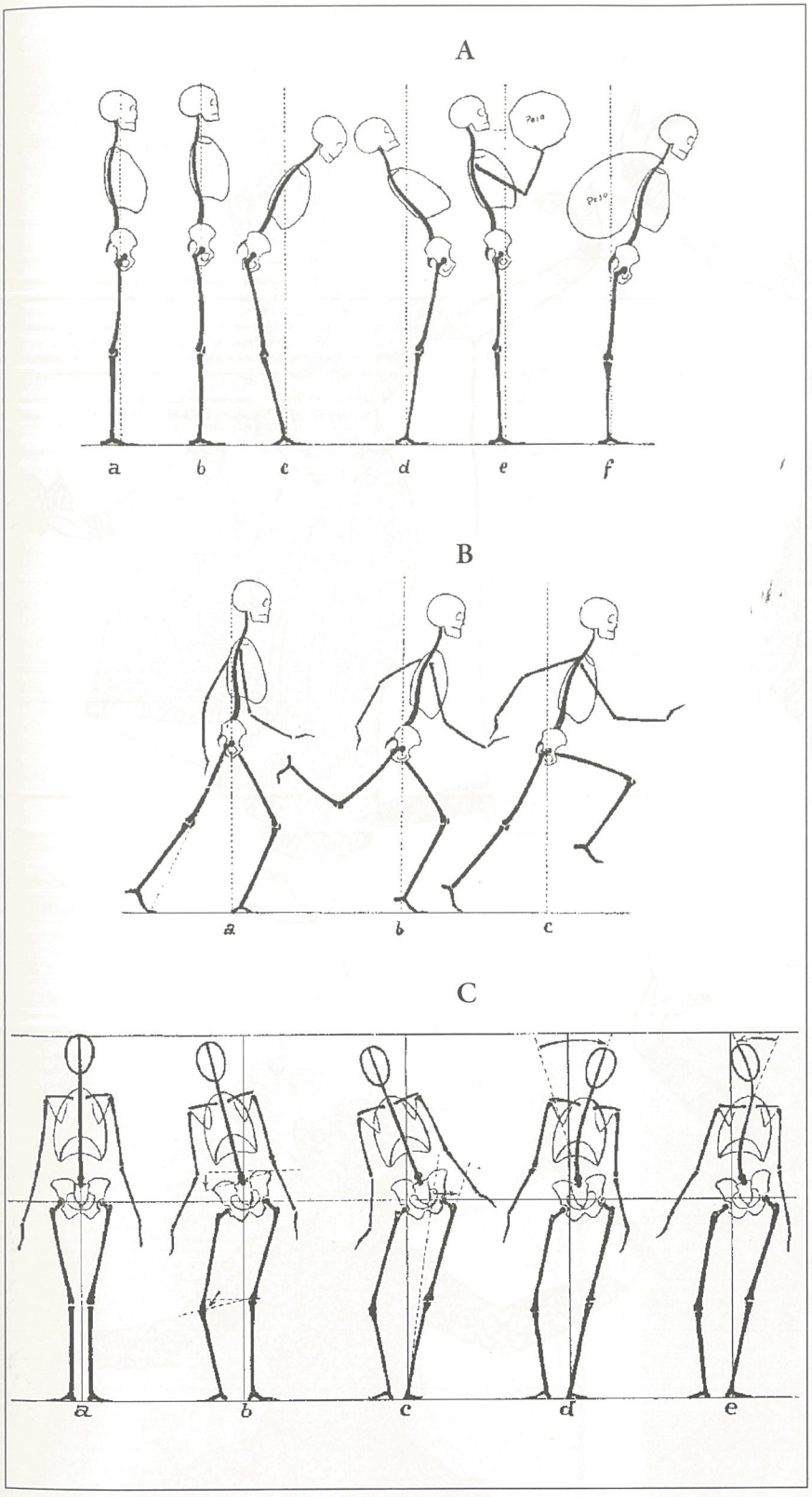


圖17 《藝術家解剖學》裡關於平衡的圖解，安其諾．莫芮利和吉歐瓦尼．莫芮利（Giovanni Morelli）繪製。A：身體移動時和重力線之間的關係；B：走路和跑步時的重力線；C：從左右平衡的站立姿勢變成左右不平衡的站立姿勢（d圖姿勢可以看到三道彎）。

因為新的關節位置，身體處於不穩定的平衡中，各種會動的部份必須用肌肉控制才能留在原地。

所有雙腳著地的站立姿勢，重心都會和身體軸線一起移動，保持身體平衡用到的肌肉力量就和身體水平方向移位的程度呈正比。

安其諾．莫芮利
（Angelo Morelli），
《藝術家解剖學》
（*Anatomia per gli artisti*）

平衡的研究讓我們了解動作的平衡可以製造出基本的戲劇性。觀眾看得到表演者身體裡不同張力的抗衡，就好像看到某些基本力量之間的衝突。但是要從最容易維持的平衡變成讓人看到抗衡力量的姿勢——懂得控制平衡的表演者身體就是這個樣子——平衡必須變成動態的。肌肉的動作必須取代保持姿勢的筋腱。



圖 18 在這些泰國舞者身上可以明顯看到動態平衡：用手臂和腿的方向（A和B）和大大叉開雙腿（C和D）來造成對比，於是造成張力（於是成為動力）。

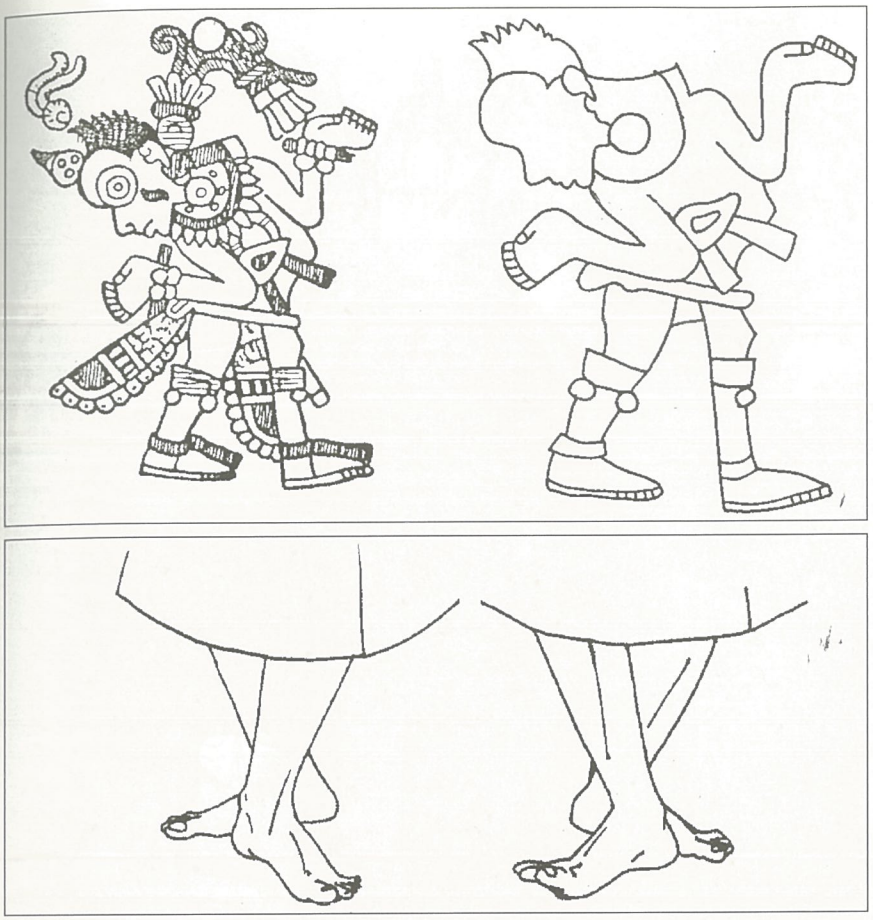


圖 19-22（上）馬雅（Mayan）舞者：南墨西哥第九世紀壁畫。拿掉服裝的身體線條中，頭和軀幹的收縮讓我們清楚看見平衡的改變；（中）峇里島基本舞蹈姿勢用雙腳交叉來改變平衡；（下左）古義大利的伊特魯里亞（Etruscan）舞者：義大利塔克尼亞（Tarquinia）三方臥食椅（Triclinium）墓中的濕壁畫；（下右）奧古司都．歐莫盧（Augusto Omolu）在瑞典于默奧（Umea）的國際劇場人類學學院演出非洲巴西舞。

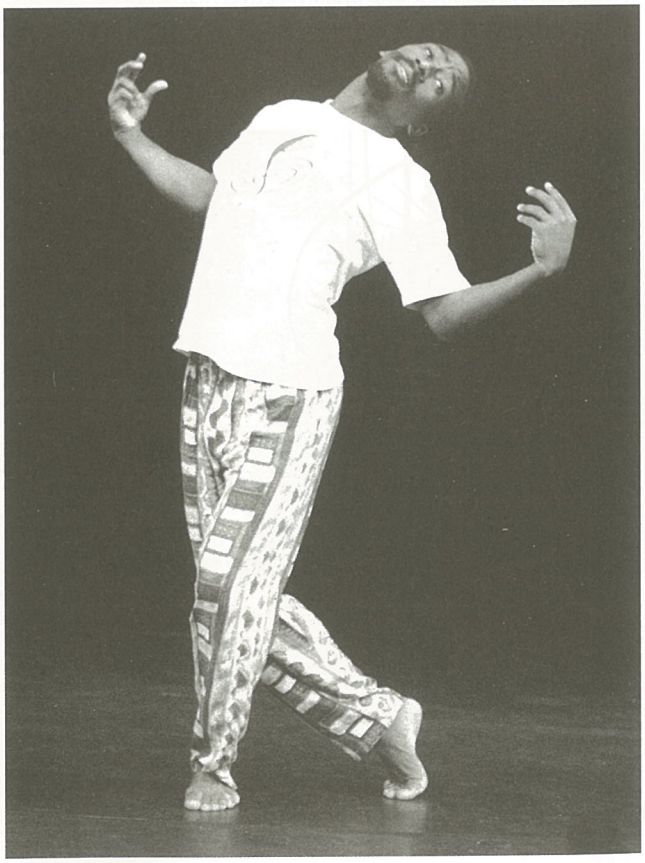
動作中的平衡

表演者根據身體張力的動態平衡就是動作中的平衡：它會創造觀眾眼中的動力，即使演員是靜止的。

藝術家認為這個特質異常重要。達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）說，如果缺乏這個品質，畫中人物就是死的，因為他是虛構的，也因為他沒有顯露心智或身體的動態。現代藝術家也特別重視這個品質。馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）接受夏波尼耶（Charbonnier）訪問時說：「靜止狀態並不表示沒有動態感。動態可以不是身體的，而是觀眾心裡的。」

演員和舞者必須了解動力的後果，也就是說，他們的肢體動作在觀眾眼中會造成什麼感覺。





鋼鐵與棉花

「我的老師常常說每個表演者都需要找到自己的重心。他要我們想像以肛門為頂點和骨盆在肚臍高度的兩端形成的三角形中間有一顆鋼球。表演者必須能夠在這個點達到平衡。如果找到了（可是很難，即使是今天，我有時候也無法找到），所有的動作就都會很有力。但是這個力量不是指張力或暴力。我的老師說，鋼球是用棉花包著的，感覺很柔軟，可是中間藏著很硬的東西。表演者的動作可以很緩慢，很柔軟，把力量藏起來，像是水果柔軟的果肉包著果核一樣。」

吾妻勝子



圖23（上右）京劇演員，不穩的平衡姿勢。靴子強化了他的姿勢。這種典型的黑布靴子有很厚的白色鞋底，專門用在高階角色上，例如皇帝、將軍和判官。這種靴子是比照清朝（1644-1912）傳統靴子做的。踩蹺是另一種特別的鞋子，女性穿了讓腳變形成為三寸金蓮（第74頁，圖6）。

圖24-26（下左）日本歌舞伎演員穿高木屐讓自己顯得更高，並且改變平衡。武士助六（Sukeroku）用標準的失衡姿勢展示自己；（下右）小丑穿高跟鞋跳舞（十一世紀法國）。













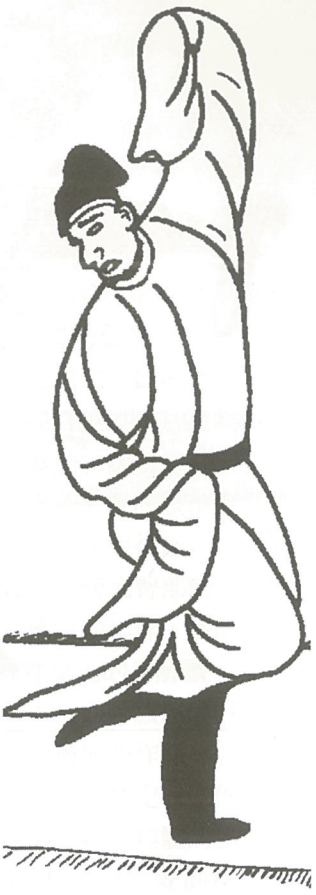


圖27-30（上左）十八世紀畫家金弘道（Kim Hong-do, 1745-1806）畫的韓國舞者。放大圖中，舞者不穩的平衡姿勢以及印度三道彎的曲線都很明顯；（上中）吾妻勝子的日本舞踊姿勢。和服的延伸和同時打開兩把扇子（很像對稱的字母V）強調了不穩的姿勢，但是這個姿勢是在演員完全的控制之下；（上右）唐朝（618-907年）粟特（Sogdian）舞者。粟特相當於今天的中亞烏茲別克（Uzbekistan）和塔吉克（Tajikistan）區域，首都是撒馬爾罕（Samarkand），絲路上的一個東西方交通的重要樞紐。



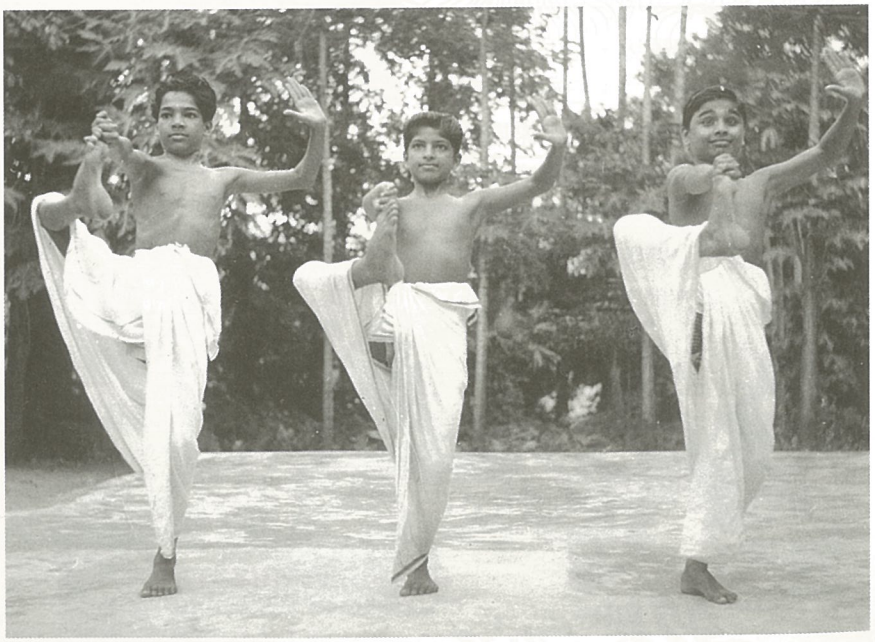


圖31-32（左）印度卡塔卡利舞劇演員，不穩的平衡姿勢；（右）卡塔卡利學生訓練擺出同樣姿勢。年輕的學生（和另外那位成年演員不同）抓著自己的大腳趾保持姿勢。











圖 33-37 舞蹈牽涉到身體持續的調整平衡。以下例子都是明顯矛盾的跪坐姿式的舞蹈：（上）峇里島的雷貢舞（Legong）；（中左）中國彩帶舞（敦煌壁畫，唐朝）；（中右）蘇珊．琳卡（Suzanne Linke, 1944-）早期舞作；（下）十六世紀的爪哇貝多優宮廷舞，於十九世紀末期攝於日惹（Jagjakarta）皇宮。

為什麼表演者要達到奢侈的平衡？表演者改變平衡對觀眾的意義何在？

在舞蹈和表演中，藝術家、他的工具和他的創作都合而為一了，那就是：人體。表演主要是用一種媒介創作，但是觀眾看到的是另一種媒介。觀眾看到的是視覺藝術。舞者有時使用鏡子，有時可以看到自己演出的模糊影像。如果他在一個舞團裡，或是編舞者，他可以看到其他舞者的演出。至於他自己的身體，他主要是運用肌肉、筋腱和關節的動感在創造。這一點值得注意，因為有些美學家認為只有視覺和聽覺可以成為美感媒介。

所有的動態都很有活力。米卓特（Michotte）觀察到「對於身體的存在感，動作很重要。姿勢則是動作的最終階段。」梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）[25] 指出「我的身體以姿勢對我呈現」。人體的姿勢和我們看到的其他東西比起來，比較不是空間的位置，而是在空間中的狀態。「當我站在桌前，兩手靠著桌子，重點都在手上了，我的整個身體像彗星尾巴似的拖在手後面。倒不是說我沒注意到肩膀或臀部的位置，但是它們只是手的延伸，我的整個姿勢經由靠在桌上的手解讀。」

舞者經由張力、放鬆的感覺和平衡的感覺建構他的作品，讓他可以分辨驕傲的直立穩定、危險的猛然延伸和跌倒。動態經驗的動感本質是舞者運用肌肉感覺創作出來的作品和觀眾看到的舞者身體之間的驚人關聯的關鍵。動態品質是連結這兩種不同媒介的共通元素。舞者舉起手臂時，他感覺到舉手的張力。舞者手臂的意象也讓觀眾看到相似的張力。

最後，對於舞者和演員的表演很重要的是，視覺動態不僅僅是身體移動而已。二者一定要清楚的劃分開來。我早先曾指出，只是移位的動作看起來是死的。當然，所有的動作都需要某些力量。但是藝術表演要給觀眾視覺上的動力感，動力本身即是表達與意義。

魯道夫・安海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007），《藝術與視覺心理學》（*Art and Visual Perception*，李長俊譯，雄獅圖書出版）



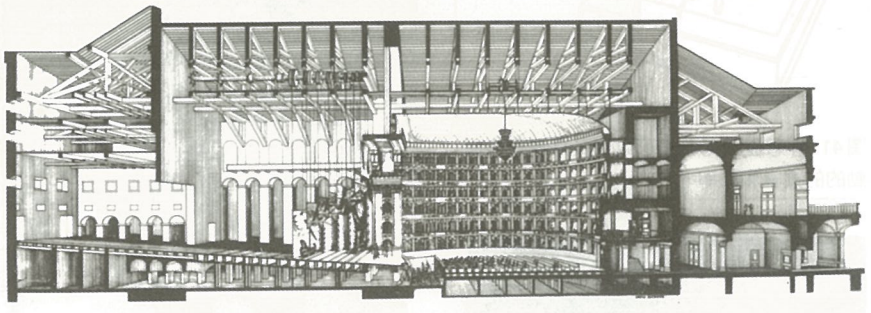


圖38-39（上）1936年巴黎演出莫里哀（Moliere, 1622-1673）的《太太學堂》（*L'Ecole des femmes*），左邊是路易斯・喬維特。喬維特試圖踢僕人，僕人試著逃開，創造出失衡狀態。我們要記得，義大利式劇院的舞台很斜。在舞台設計上，這個傾斜可以增加透視，但是演員必須叉開雙腿保持平衡。一直到十九世紀末葉，歐洲才停用傾斜舞台；（下）米蘭的斯卡拉大劇院（Teatro della Scala）綜切圖，由義大利建築師皮爾馬里尼（Giuseppe Piermarini, 1734-1808）設計，於1778年完成。請注意舞台非常傾斜。

[25] Maurice Merleau-Ponty，法國現象學哲學家，其《知覺現象學》（北京商務印書館，2005）對當代戲劇與舞蹈理論有深遠影響。

平衡與想像

為了了解行為的生理機轉，科學家曾經研究「強直的姿勢活動（讓人可以維持站立並保持平衡的基本平衡之調節系統）與動作之間的關係」。這些實驗可以運用到各種人身上，以下文字是關於演員和運動員的部份。

從生理觀點看，平衡系統是由許多感官動作端點控制，包括外在感官的接收（視覺、聽覺、觸覺）和內在感官的接收（肌肉、筋腱、關節、前庭）。這些系統如果正常運作，就可以把重心保持在支撐的範圍裡面。

我們知道，不管是站立或躺臥，人從來不是完全靜止的，而會隨著某些獨特而複雜的節奏擺動。這些節奏由各種感官動作的反射系統而來，以調節強直的姿勢活動。身體軸線的振動頻率可以用靜態運動測量儀（stato-kinesimeter）測量。在特定時間內，機器測量某些有關身體位置的資訊：

— 測量身體重心的投射和支撐範圍的中央點之間的關係；
— 計算移位的振動和頻率；
— 測量時間和空間的現象。

受測者站在平台上，從機器的示波器得到的資訊經由電子處理後，以兩種形式讀出：

— 矢量，前後及兩側的移位都紀錄下來了。這就是靜態運動圖（statokinesogram）（圖40）；
— 線狀，前後移位和兩側移位分開，跟著時間紀錄。這就是穩定圖（stabilogram）。

在第一個狀況，點的範圍以毫米平方測量。在第二個狀況，點的長度以公分測量。螢幕上的四個同心圓代表平台上不同壓力的起點：

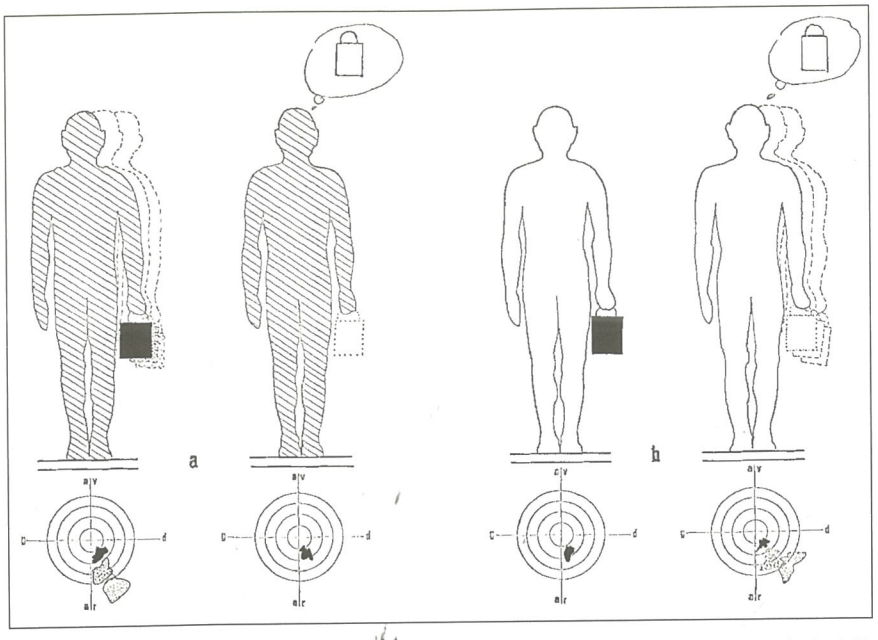


圖40 平衡與想像的實驗結果圖解：（a）運動員只有真正提重物時才會改變平衡；（b）演員習慣想像姿勢和動作，在想像提重物時也會改變平衡。

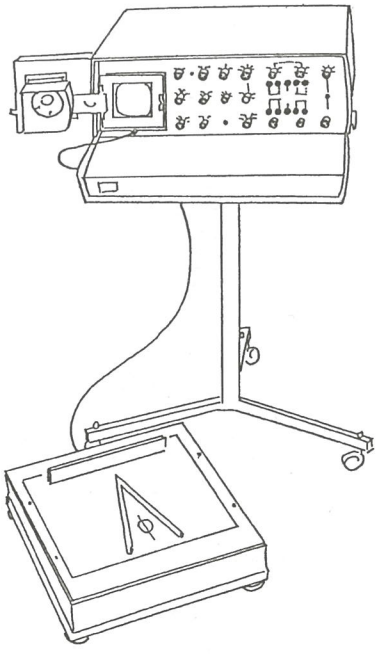


圖41 靜態運動測量儀可以測量身體軸線擺動的的振幅和頻率。

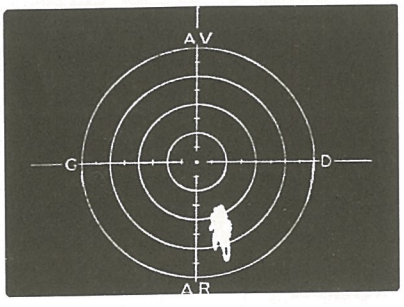


圖42 用靜態運動測量儀測出來的靜態運動圖顯示平衡的改變。



圖43 查理斯．杜藍飾演莫里哀《吝嗇鬼》（*L'Avare*）裡的阿帕貢（Arpagon），呈現超日常平衡。

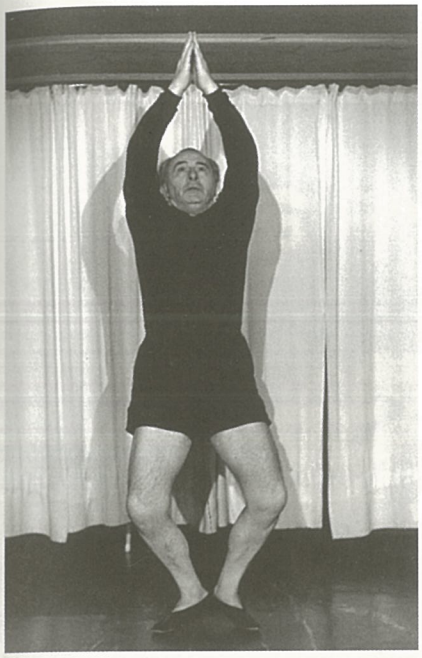




圖44-45 法國默劇演員艾田·德克魯（上左）及十七世紀蝕刻畫裡的義大利即興喜劇角色（上右）：同樣具有不穩的平衡姿勢。



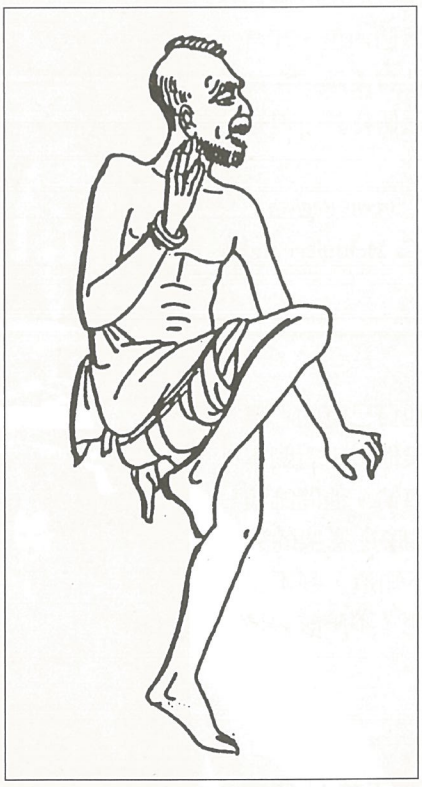


圖46-47 印度奧迪西舞者潘妮卡拉西（上左）以及1897年，法國人類學者理若伊（Le Roy）繪製的跳舞的匹美巫師（上右）：二者都有不穩的平衡姿勢。

每1、2、3公分振動移位或1、2、3度矢狀切面移位相當於5、10、15公斤的壓力。所有超過界限的四個基數都被紀錄下來。

在第一套實驗裡，我們檢視了兩組健康人類的直立行為：

— 運動員，生理狀態來自適應現實環境的表達；
— 演員，生理狀態來自想像的表達。

比較以上兩組人提重物之前和提重物（1、2、3公斤）期間的實驗結果，以及用想像力作出同樣姿勢的實驗結果（圖39）顯示：

1) 運動員組真正提重物時，身體重心移位的差異和提的重量呈正比，如果是想像提重物做出同樣的姿勢，則沒有移位現象。
2) 演員組習於將想像傳達給身體和姿勢，顯示了兩個不同狀況產生的不同現象：提重物沒有改變移位，想像提重物時反而會根據想像的重量，以正比的比例強調移位。

運動員基於現實狀況而作出姿勢表達，為了發展動作，生理狀態的形成主要倚賴真實的刺激。演員的記憶和想像比較發達，無須真正實體刺激就可以重現姿勢表達方式，可以基於想像就準備出身體的動作。

任卡·傑拉巴必克（Ranka Bjelac-Babic），《使用科學方法研究運動員和演員的表達》（*The Use of a Scientific Method in the Study of Athletic and Theatrical Expression*）

布萊希特的無名之舞

除了他的理論之外，做為導演的布萊希特對劇場的影響主要是他能夠把演員的「生命」引導出來。看過他的製作的人就會同意這一點，在他的《製作模範紀錄書》（*Modelbucher*）[26]裡也有記載。這本書寫的就是他導過的戲。

布萊希特的助理漢斯・約琴・邦奇（Hans Joachim Bunge, 1919-1990）在排演《高加索灰闌記》（*The Caucasian Chalk Circle*）期間的日誌，詳細記錄了布萊希特如何運用錯置迷惘以及細節的精準度，讓自己一邊被帶著走，一邊訓練演員的存在感和前置表達。在多次排演時，他看起來似乎完全不在意結果，避免提到任何已知或已經決定了的事情，過程極為仰賴直覺——「思考靠跳躍產生，」他說：「思考會跳進關係中。」——讓演員感到迷惑，但可以瓦解背誦式的或意識形態式的表演，可以從角色和狀況中引發預料外的聯結和意義。

最好的例子就是布萊希特的妻子，演員海倫娜・魏格爾（Helene Weigel, 1900-1971）揣摩州長夫人這個角色的過程。首演十天前，她才開始揣摩這個角色。邦奇表示魏格爾的角色特別有意思，有某種社會美感。當魏格爾一開始揣摩角色的時候還沒有出現這個特質，但是在揣摩的過程中慢慢長了出來。

以下引述邦奇日誌《導演布萊希特》（*Brecht Regista*）的一部份，此書由麥多里西和歐利維（C. Meldolesi and L. Olivi）出版。

1953年11月27日排演第七天

布萊希特執導時似乎忘記了劇本是他自己寫的，讓人覺得他好像是第一次看到劇本。有時候他似乎對劇本充滿驚訝，需要別人跟他解釋最簡單的事情。他問飾演阿茲達克（Azdak）的演員：「可是他到底是怎樣的人呢？」這位演員笑了，回答說：「我可不知道，劇本又不是我寫的。」布萊希特說：「劇作家，呃，不應該總是聽劇作家的意思。」

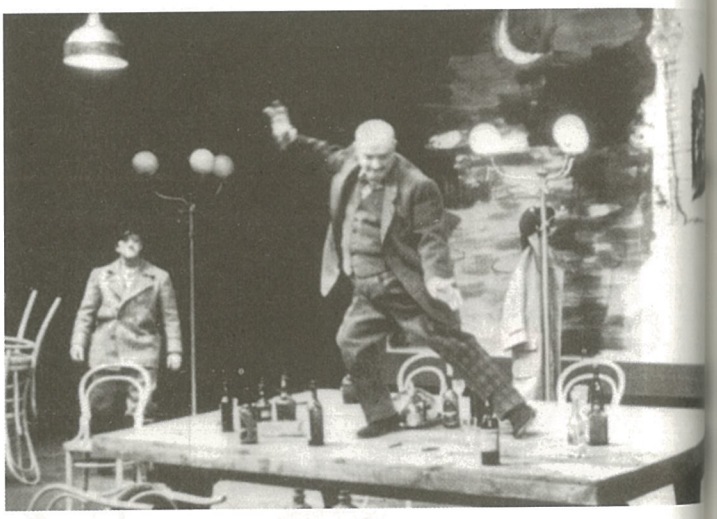
排演第八天

兩位律師在法庭辯論。布萊希特有個主意：「要看起來像舞蹈，像跳芭蕾似的。這就是為什麼他們領五百金幣的高薪。」然後他跳上舞台，為他們跳了一整段舞，同時念著台詞。他回到椅子坐下，繼續指導演員應該如何移動、跳舞。

排演第十六天

州長被抓走了。兩個臨時演員飾演的長矛輕騎兵跟著隊伍。布萊希特要一位資深演員演其中一位騎兵，讓臨時演員看看應該怎麼演。但是兩位臨時演員還是演得





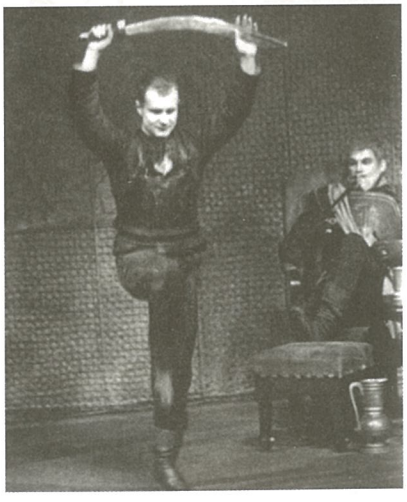


圖48-50 史坦尼斯拉夫斯基認為演員就是「身體行動的大師」。他應當會很欣賞以下三位演員在導演布萊希特指導下的動作及反應：漢斯・高格勒（Hans Gaugler）（上）1948年在庫爾市立劇院（Stadt-theatre Chur）飾演《安蒂岡尼》（*Antigone*）裡的克里昂（Creon）；李奧納多・施泰克（Leonard Steckel, 1901-1971）（中）1949年在柏林劇團（Berliner Ensemble）飾演《龐提拉和僕人馬蒂》（*Puntila and His Servant Matti*）裡的龐提拉；布萊希特的女婿艾克哈德・蕭（下）1952年在柏林劇團飾演《勇氣媽媽》（*Mother Courage*）裡的艾力夫（Eilif）。

不像持矛騎兵，演出毫無色彩。布萊希特突然驚訝的說：「這就是演員和臨時演員的不同：演員會一再的修各種細節，他了解細節有多麼重要。臨時演員則根本不知道要從何下手。」

排演第二十二天

布萊希特通常會給演員極大的自由，願意聽取他們的建議。排演至今，完成的是一個骨架，沒有任何事情被固定下來。排演的構成元素一方面是用動作很詩意的形成角色，另一方面則是不斷重複之後自動形成的動作。在此階段，許多事情經過精心發揮，逐漸被固定了下來，但是還是有許多小的改變。因此，跟布萊希特工作時，大家總是會覺得沒有一件事情是底定了的。

排演第四十一天

布萊希特說：「我怕我們會太早準備好了。」他的意思是說：有些景和細節太早底定了，演員會僵化。

他運用各種方法避免這個現象發生。某一景排練到大致就緒，然後中斷排練，改排另外一景。演員要求排練時有更多的連續性，才能把角色和動作固定下來。布萊希特不答應。他只有在需要說服自己刪掉某些徒具美感卻不必要的戲或動作時，才會按著順序排演一次。

排演第九十四天

布萊希特花了幾乎兩小時連續排演橋上一景。他從頭開始，一遍又一遍的排。演員的台詞被調來調去、刪減、重新加進去、縮短，最後又放回原來的地方。

同樣的，姿勢也一改再改。不斷嘗試新姿勢，固定下來，又再改掉。每件事都可以有不同的作法。布萊希特製造混亂，一向如此。總是在討論新的可能。最後誰也不知道到底都發生了些什麼事。就連布萊希特自己也搞不清。現在他打斷排演：「我們休息一下吧，既然大家都不知道下一步要怎麼辦。」當他無法繼續排演下去時，常常這樣。從這些混亂當中，往往有新的東西冒了出來。

排演第一百一十二天

飾演州長夫人的演員忽然生病了。不確定她是否會在首演前復原，或是在剩下的十天內準備好。海倫娜．魏格爾同意代演，並開始排練，但是非常謹慎。布萊希特並不要求她像凱瑟．雷企爾（Kathe Reichel, 1926-）[27]那樣演，而是讓她試著找到自己對這個角色的解讀。令人驚訝的事情發生了：魏格爾發現了一個全新的表演方式，但是讓僕人仍然照著之前的方式演出。雷企爾眼中的州長夫人總是在行動，她用很多的能量呈現這個角色，用很多不同方式念台詞，有時大聲且穿透、有時溫柔而充滿痛苦，她也用很多快速的動作佔據了舞台。魏格爾則用幾乎相反的方式表演，呈現出一個天生的領袖人物。



圖51 海倫娜．魏格爾在布萊希特導演的《高加索灰闌記》裡飾演州長夫人（柏林劇團，1954年）。看起來靜止的姿勢裡其實隱藏了許多張力，結果不只是身體各部份的方向不同（腿、身軀、臉和眼睛），（不舒服的）坐姿也引起不穩的平衡，用彎曲的脊柱支撐。

[26] 柏林劇團出版關於布萊希特演出製作過程的紀錄書，每齣戲都有一本，內含大量圖片與文字紀錄，以助規範後人製作與詮釋。
[27] Kathe Reichel，德國女演員，1950年加入布萊希特創立的柏林劇團，演出《高加索灰闌記》（1954）與《四川好人》（1957）。

魏格爾用冷靜平板的口氣取代了雷企爾典型的歇斯底里聲音。她用很低但是堅定銳利的聲音說話。她靜靜坐著，不在舞台上到處跑來跑去。在幾乎所有的戲裡，她都坐在同一個地方，從那裡支配了全場。她一根手指也不動，只開口命令別人。

布萊希特看到舞台效果多麼好時，接受了魏格爾的建議：僕人必須永遠直直的站在女主人身邊，她打手勢時，他就跪下來，把自己的背當作她的椅子。雷企爾演的州長夫人很歇斯底里，看起來只在表面上很危險，主要個性就是上流階級女性的勢利。不用太在意她。魏格爾演的州長夫人則顯露了愚蠢的誘惑與殘酷。她顯然非常危險。

由於她接受的典型上流社會教育，州長夫人變成一個死板的傀儡。面對僕人時，她顯得毫無人性。這個特質被她冰冷而表面的好意襯托得異發完美。

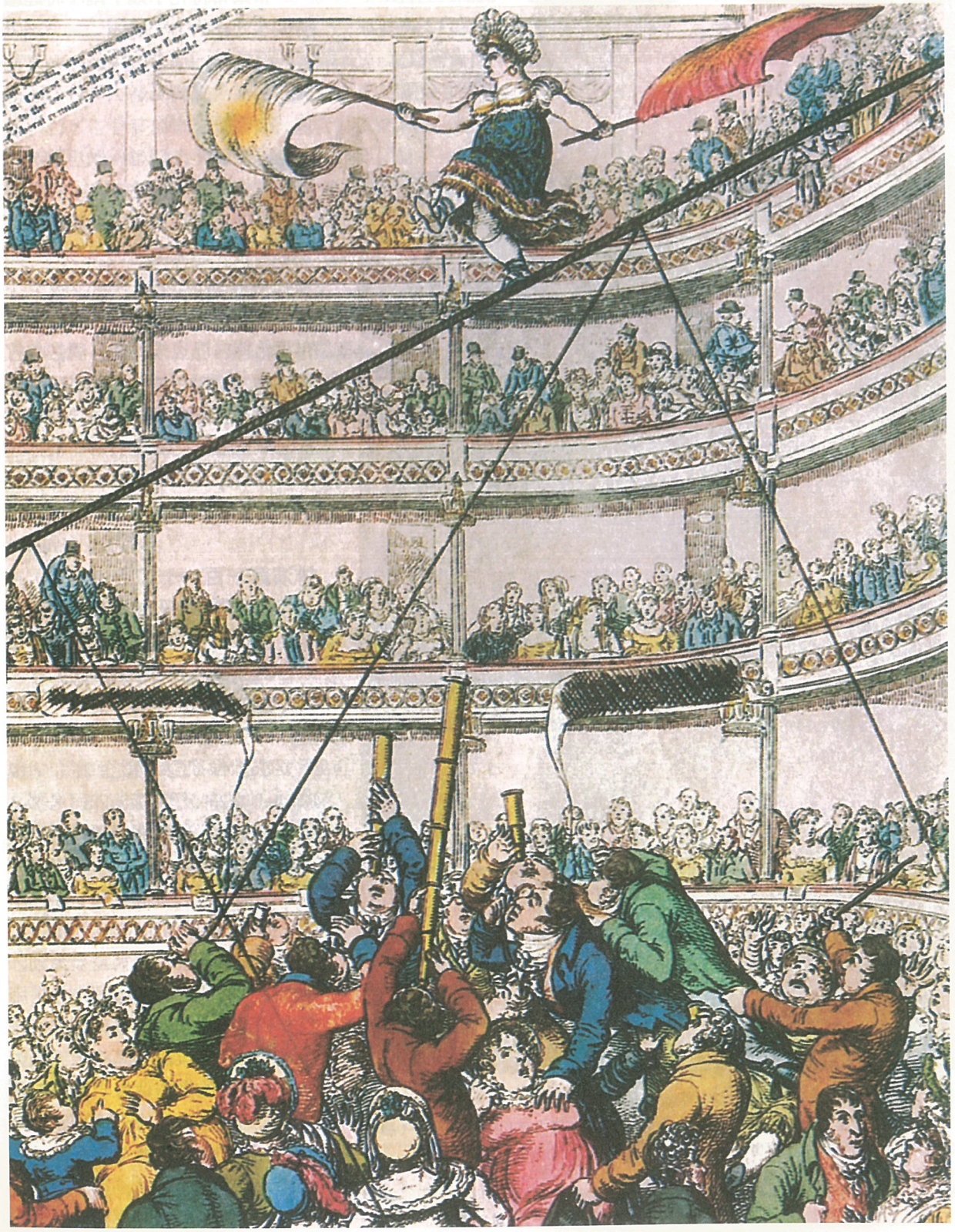












圖 52-57（**對頁**）1816年，義大利特技舞者莎奇（Sacchi）在倫敦科芬園（London Convent Garden）的演出。演員不是在特技裡尋找奢侈的平衡，而是在超日常動作中尋找，例如以上各個不同文化、不同時代的姿勢：朱利安．貝克（Julian Beck, 1925-1985）（**上左**）在威尼斯雙年展（Venice Biennale）的生活劇場（Living Theater）演出《六場公開劇》（*Six Public Acts*）；戲曲演員裴艷玲（**上右**）；峇里島舞者尼瑪．維拉提尼（Ni Made Wiratini）（**下左**）；現代舞之母伊莎朵娜．鄧肯（Isadora Duncan, 1877-1927）（**下中**）；日本舞踏（butoh）演員中嶋夏（Natsu Nakajima）（**下右**）。

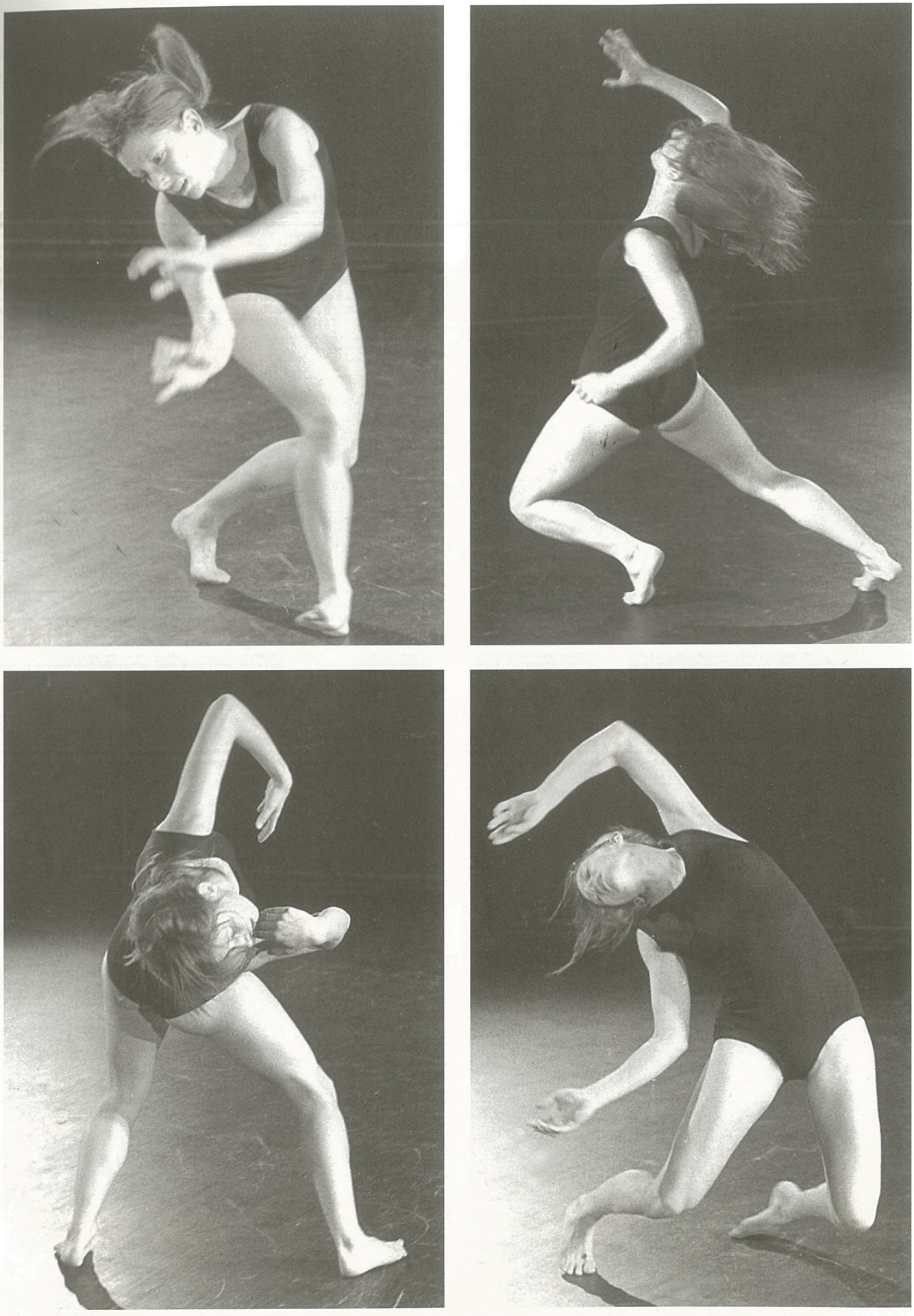


圖 58-61 伊本・奈吉・拉絲慕森在歐丁劇場做演員訓練（1971）。這些練習很明顯的影響平衡。

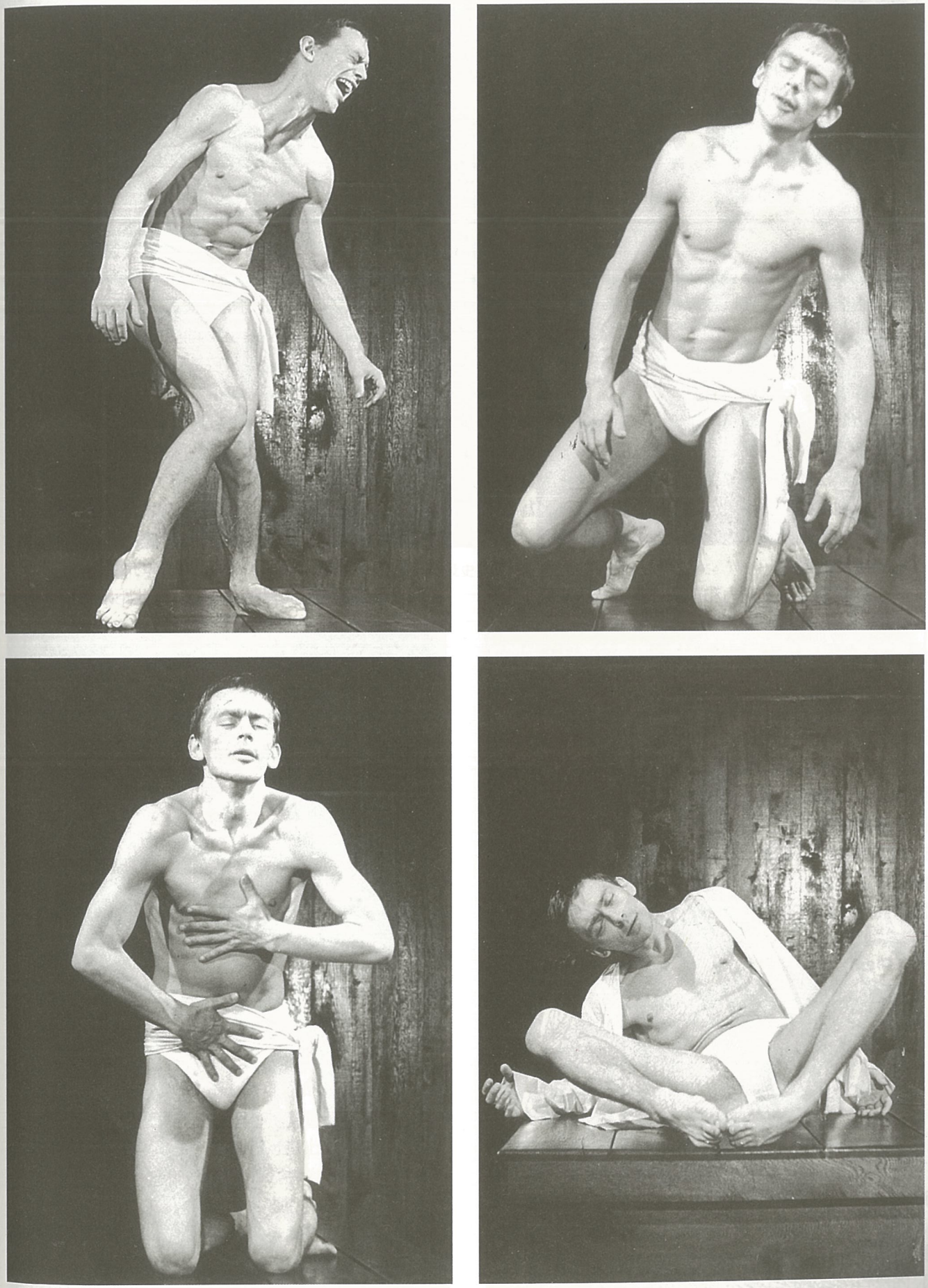


圖62-65 1965年，理查・奇斯拉克（Ryszard Cieslak, 1937-1990）演出《忠貞的王子》（*The Constant Prince*, 1965）的四張照片。這是斯沃瓦茨基（Juliusz Slowacki）改編自卡爾德隆（Calderon）的作品，由葛羅托斯基執導。這是「會跳舞的劇場」的最佳範例。當代演員用各種姿勢呈現平衡的舞蹈：坐姿、跪姿、站姿。

擴張的身體

尤金諾．芭芭

有生命感的身體不只是活著的身體。有生命感的身體會擴張演員的存在感以及觀眾的觀感。

有些演員不需要做什麼，就能夠用基本的能量「媚惑」觀眾。在觀眾了解演員的行動，了解行動的意義之前就已經發生了。

西方觀眾看東方演員或舞者演出時，往往對東方文化、傳統及肢體語言缺乏了解，於是更容易發生這種情形。觀眾無法完全了解演出的意義，無法真正欣賞演出的形式，他處在黑暗中。但是他也必須承認，因為不了解而產生的距離有某種力量吸引他，這個「媚惑」超越了心智理解的層次。

但是長期下來，魅力和理解二者皆無法或缺：光靠魅力無法持久，光靠理解無法吸引人。

西方觀眾看東方演員或舞者演出只是一個極端的例子。每一場認真演出都會有同樣的情況。當觀眾面對「自己」的劇場時，他已經很熟悉這種劇場形式了，因此會看到問題，知道如何尋找答案，於是產生了一個簾幕，遮住了魅力的基本力量。

我們常常將這種魅力稱為演員的「存在感」。但是它不是實體的，不是明擺在我們面前的，而是不斷的突變，在我們眼前持續成長。它是有生命的身體。日常行為特有的能量流動已經被轉化了。平常秘密地主宰著肢體的張力現在浮現在表面上，於是演員不知不覺地變得引人注意。

擴張的身體是熱烈的身體，但不是指情緒或感官的熱烈。對演員和觀眾而言，感覺和情緒都只是後果。以科學角度看，擴張的身體就是發光的身體：組成日常行為的分子都被激發了，製造出更多的能量，這些分子在侷限或擴張的空間裡動得更多，彼此距離更遠，用更



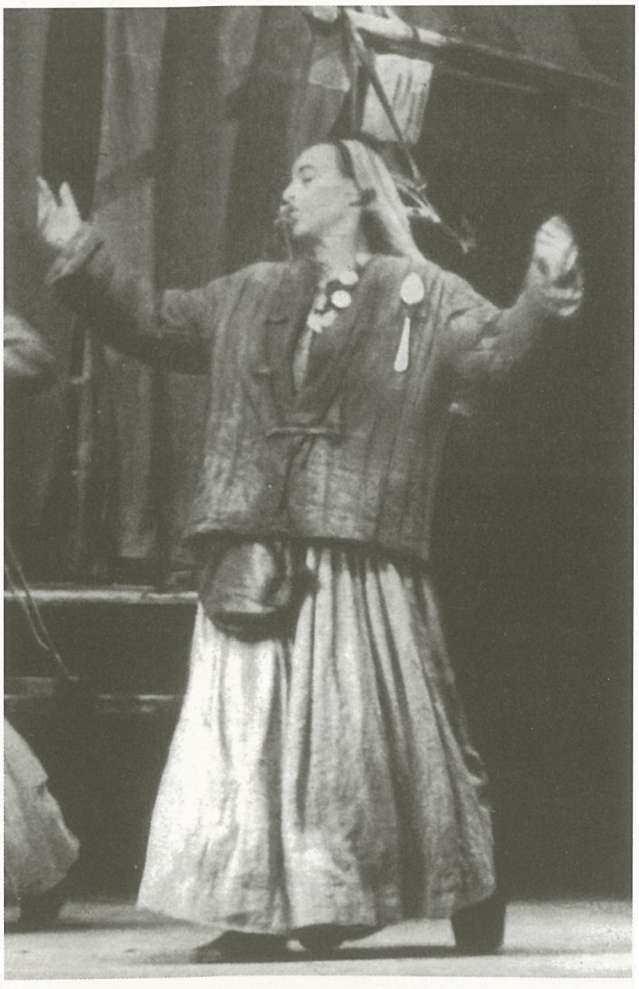


圖 1-2 所有的事情，從姿勢、服裝、臉部表情到身體動態，都會擴張演員的存在感：跳舞的苦行僧（上左）和海倫娜．魏格爾（上右）飾演《勇氣媽媽》（*Mother Courage*）的女主角，由布萊希特和安格爾（Erich Engel, 1891-1966）執導。

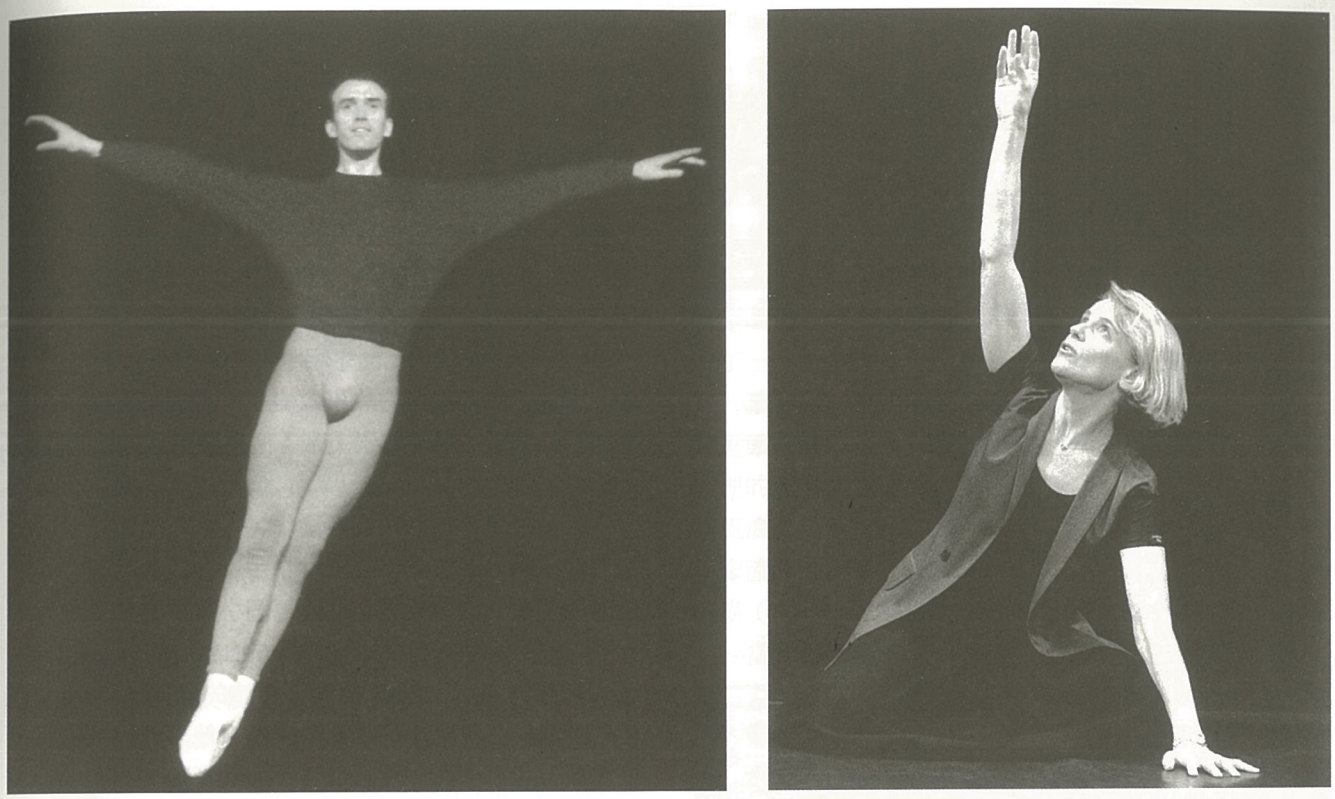


圖3-4 擴張的身體：史蒂芬．皮爾（Stephen Pier）工作坊示範，以及史蒂娜．艾克巴拉德（Stina Ekblad, 1954-）演出《米蒂亞》（*Medea*），於1996年哥本哈根（Copenhagen）的國際劇場人類學學院。

大的力量彼此吸引排斥。

橋

如果我們請教亞洲和西方的表演大師們，並比較他們的答案，我們將發現雖然他們所描述的技巧不同，基本原則卻很相似。這些原則基本上就是三條路線的動作：

一、改變日常平衡，尋找不穩的、「奢侈」的平衡；
二、動態的抗衡；
三、使用和諧的「不一致性」。

這三條路線表示我們必須持續的努力減少或擴張日常行為的典型動作。日常行為基於功能性，必須盡量節省力氣，必須計算使用的能量和獲得的結果之間的投資報酬率，而演員的超日常行為，不管是多麼小的一個動作，都是建立在浪費上，建立在過量上。

這一點很有意思，但有時會誤導大家：我們往往以為這只是「形體劇場」，只需要運用肢體行動，而不需要運用心智活動。但是，肢體在空間移動的方式正是思考方式的體現：這是心智坦誠裸露的時刻。同樣的，思考也是行動、動作——也就是說，會有突變，從一個地方開始，以便達到另一個地方，路徑隨時可能改變方向。表演者可以從肢體出發，或從心智出發。不管從哪裡開始，只要能夠從一點到另一點，肢體和心智能夠再度建構到一起就好了。

就像肢體可以懶惰地根據預期、灰噗噗地移動，心智思考也可以很懶惰、可以預期、可以灰噗噗的。表演者的動作可以變得很沉重，被刻板印象阻礙住，就像他的思考可以變得很沉重，被刻板印象、判斷和成見阻礙住一樣。表演者如果只運用已知的知識，那麼他就會陷在一潭死水裡，重複耗用他的能量卻沒有重新尋找方向，無法跳脫原有格局，沒有跌倒，也沒有靜止——跳出死水的大躍進之前往往有的那種靜止。以這樣的角度看，思考——以語言和文字表達出來——也可以沿著平板無趣的管道進行。

我們不是要在肢體或聲音上作工作，而是要在能量上作工作。所以，沒有一個聲音是沒有動作的，也沒有一個動作是沒有心智參與的。如果我們做肢體訓練，我們就一定也要做心智訓練。

我們必須在創造之河的兩岸，也就是生理和心智活動之間，架上橋樑。這兩個河岸之間的關係不但代表了每一個人行動、寫作或創造時都有的雙極性，也代表了更大的劇場雙極性：演員和導演之間的雙極性，以及演員和觀眾之間的雙極性。

「擴張的身體」連結到相對且互補的形象：「擴張的心智」。但是這個名詞不應該讓人只想到超自然的另類意識，它也是藝術專業的技巧層次。

身為導演，我觀察到自己和某些夥伴的轉變：多年



圖5 華格納的《漂泊的荷蘭人》（*The Flying Dutchman*），法國藝術家古斯塔夫．多雷（Gustave Dore, 1832-1883）蝕刻畫。

來每天長時間的肢體訓練會慢慢變成內在的某種能量模式，可以用來創造戲劇性的動作、公眾演說的方式，甚至寫作的方式。思想也有其肢體的面向：它的移動、改變方向、跳躍——它的行為。這個面向也有某種前置表達的層次，類似表演者的前置表達，和存在感（能量）以及真正的創作之前——這裡是指邏輯順序，不是時間順序——的狀態有關。

劇情突變（peripeteias）

思想跳躍等於是劇情突變或人生起伏。劇情突變指的是彼此互相牽連的事件導致行為發生未可預期的後果，或是後果與開始相反。劇情突變經由否定而產生：自從亞里斯多德（Aristotle, 384 BC - 322 BC）的時代就有這樣的理解了。

在劇情突變中，當故事從一個人傳給另一個人時所發生的意外改變中都可以看到思考的行為。就像在創造性劇場過程中，意外改變不但發生在某個藝術家心裡，也發生在所有同時開始的人身上。

《漂泊的荷蘭人》裡的男主角范．德．戴肯船長（Captain Van der Decken）試圖繞過好望角（Cape of Good Hope）時，出言侮蔑了上帝。他不肯對暴風雨和命運低頭，堅持繼續畢其生之力繞過好望角。他聽到天堂傳來他自己的聲音，像是詛咒：「直到最後一天……最後一天。」

故事的種籽已經埋下了：船長永遠在海上漂流，永遠不死。船一直航行一直航行。這顆種籽拋棄原來的文本，「跳」進了其他文本。一般人的想像將船長的形象和永恆的放逐結合在一起，變成了阿哈隨魯（Ahasuerus）[28]、流浪的猶太人、永遠找不到寧靜的人。

因此，戴肯船長的故事改變了。有人說，他被詛咒是因為他不道德，不尊崇上帝：他在神聖星期五（Good Friday），也就是耶穌受難日，命令水手測量大錨的重量。

或者：船長的形象逐漸淡化，代之而起的是一艘船的想像。幽靈船忽然出現了：水手看到黑色的船，船帆是血色或黃色的，或是彩虹般每個小時換了十次顏色。

可能是海涅（Christian Johann Heinrich Heine, 1797-1856）首次將以下情節編入《漂泊的荷蘭人》裡：偶爾，戴肯船長會上岸尋找真愛。如果他可以找到一個對他忠誠致死不渝的女人，就可以解脫魔咒。

1839年夏天，德國浪漫主義作曲家華格納（Richard Wagner, 1813-1883）經由拉托維亞（Latvia）的里加（Riga）去倫敦。他的妻子蜜娜（Minna）與他同行。他很熟悉《漂泊的荷蘭人》的故事，但是直到他搭乘的船在挪威海域暗礁受暴風雨所困才真正了解這個故事。水手聊起沉船前一定會出現的幽靈船。在暴風雨中受困了幾個小時後，他們終於脫困，在挪威的阿仁多（Arendal）幾哩外，山特維克（Sandvik）的峽灣安穩拋錨。

航行結束後，華格納安全返回倫敦，後來又到了巴黎。他說挪威海邊的風暴吹起來簡直像魔鬼般邪惡。還說，黑暗中看到一艘帆船，他相信就是荷蘭人的那艘船。

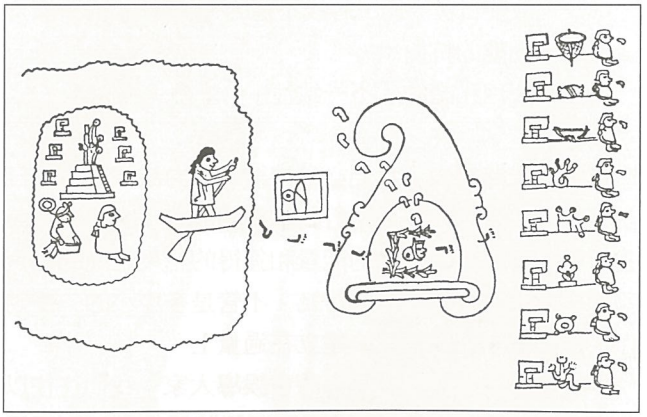


圖6 生活中的思考，非線性的、意義不明確的：描述阿茲特克人遷徙的圖畫。從左到右：1.島上的統治者，金字塔旁邊的符號是他的名字和族名；2.渡海，長方形的符號是日期；3.腳印代表大軍進入科爾屋亞坎城（Colhuacan），用一個大型象形文字代表；4.其他八族等待著統治者，每族用一個象形文字和一個人物代表。專攻史前藝術的法國人類學者安德魯．拉洛伊葛漢（Andre Leroi-Gourhan, 1911-1986）在《姿勢與語言》（*Le Geste et al parole*）中繪製。

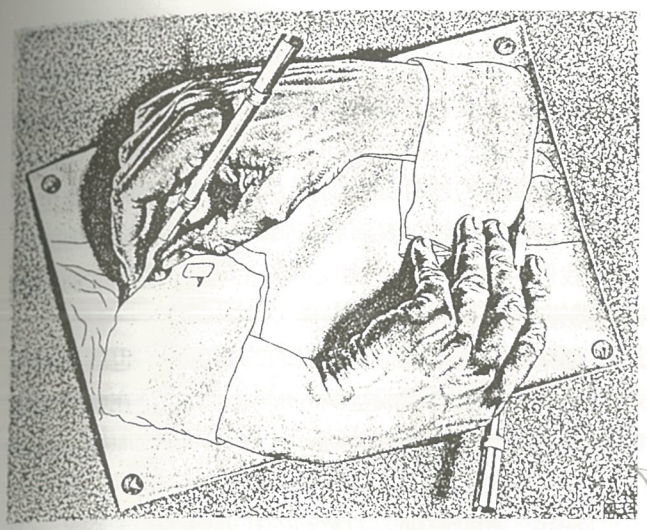


圖7 思考想法：《畫畫》（*Dessiner*），荷蘭名畫家艾雪（Maurtis Cornelis Escher, 1898-1972）繪於1948年。

根據傳聞，華格納在北歐一位挪威船長家作客時，對一位年輕女僕產生興趣。他聽到人家叫她珍達（jenta，挪威語的「女孩、僕人」），以為那就是她的名字。之後，他將女孩的名字改成珊達（Senta），這不是真正的挪威名字，只存在於《漂泊的荷蘭人》（*Der Fliegende Hollander*）中華格納想像的挪威。

華格納將拯救荷蘭船長的愛情故事轉了一個彎。他接受了海涅的版本，但是給了故事新的意義。

珊達確實愛這位荷蘭船長，發誓對他永遠忠誠。但是荷蘭船長聽到珊達和艾瑞克（Erik）的談話（珊達也曾經對艾瑞克發誓對他永遠忠誠）。現在，因為命運的捉弄，珊達愛上了荷蘭船長，必須對艾瑞克失信了。荷蘭船長決定回到海上：永遠得不到救贖，因為他不可能找到一個會愛他終生不渝的女人。事實上，是他拯救了珊達，而不是珊達拯救了他：他擔心珊達終有一天會背棄他，就像她背棄了艾瑞克一樣。而背棄他的女人將得到永恆的咒詛。原本的故事裡，女人可以扭轉船長受到的詛咒，現在轉了一個彎，戀愛中的女人也受到了詛咒。

荷蘭船長逃走了，為的是拯救那個原本應該拯救他的女人。他逃走，因為他不相信這是真愛，但是珊達確實愛他至死。當船開走時，珊達跳海自殺了。至死，她對他忠誠不渝。船慢慢沉了，太陽升起，珊達和荷蘭船長的靈魂飛上天堂。

現在，一個新的變形產生了：故事被海涅改編過，又被華格納運用一連串的反轉改編過，現在到了瑞典劇作家史特林堡（August Strindberg, 1849-1912）[29]手裡。他釋放了華格納版本中蘊涵的能量，於是改變了故事的意義：現在，故事核心是背叛，是女人如何讓愛她的男人痛苦。史特林堡不斷的回到這個故事核心，運用華格納的故事再度探討這個主題。

他也否定了原本的故事，將故事反轉過來：每隔七年，荷蘭船長必須遇見並愛上一個女人。這是他的救贖條件，不是因為她會拯救他，而是因為她會對他不忠。

愛情原本可以解除荷蘭船長永恆航行的詛咒，現在卻跳到了另一端。在精神上，愛情和永恆航行具有相同的意義了。荷蘭船長真正的詛咒是不斷的被愛情欺騙。愛情不再是海涅和華格納眼中的救贖，而是懲罰了。它甚至改變了這艘幽靈船，將它從一個受到詛咒的監獄變成了一座十字架。

讓我們回想原來的故事：史特林堡似乎比前人都更接近原來的故事，同時也非常遠離原來的故事。原本故事裡的元素雖然還具有原來的價值，卻走得更深了。身體流浪的痛苦被精神上的折磨放大了，這位寂寞的水手就像流浪的猶太人（Wandering Jew）、浮士德（Faust）、唐璜（Don Juan）似的，在每個港口被女人拋棄。

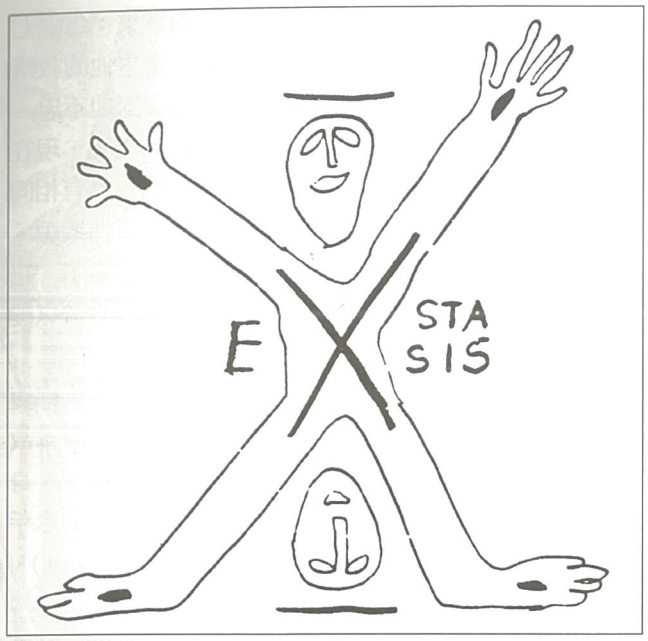
當我們想到故事的各種版本時，我們想到的是藝術創造力和精湛的表現。但是荷蘭船長的故事呈現的不只是各種版本：隨著每一個版本的改變，心態都不同了。

當我們檢視有名故事的劇情突變時，很容易看到思考的跳躍。當我們檢視自己平常的思維模式時，要保持彈性，不阻礙思考的跳躍，就比較困難了。



圖8 思考想法：羅馬尼亞畫家索爾．史坦伯格（Saul Steinberg, 1914-1999）繪圖，被愛森斯坦於1947年放在他的《非中立的自然》（*The Non-Indifferent Nature*）書中。

[28] 西元前五世紀的波斯國王。 [29] August Strindberg，知名劇作有《夢幻劇》（志文，1980）。



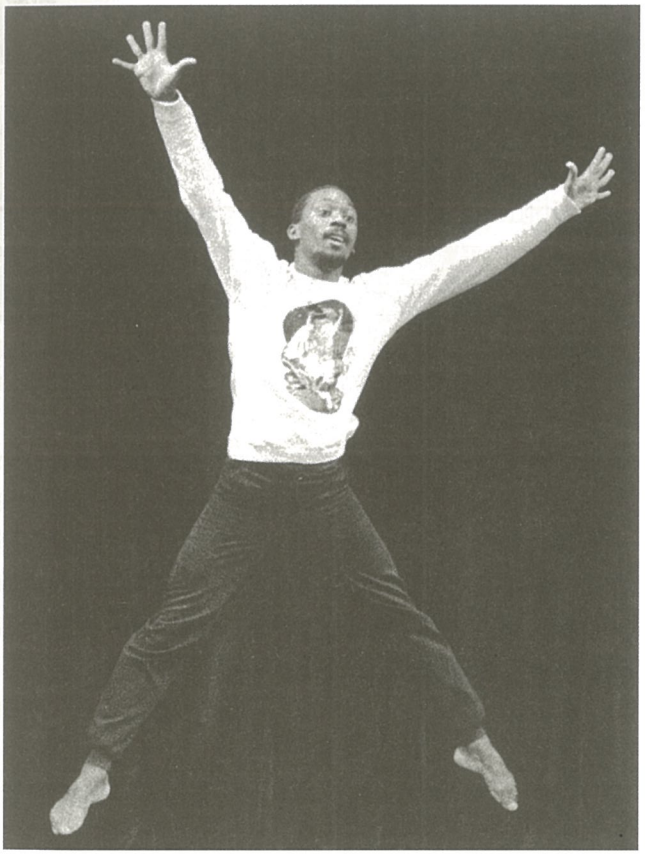


圖9-10 狂喜（Exstasis），（上）愛森斯坦1931年在墨西哥繪製。狂喜就是出神入化。不是指演員要進入狂喜經驗，而是指觀眾必須出神，必須從演員動作的直接表面意義中跳脫出來，才能「看到」明顯可見的表面已知意義背後的意義；（下）1996年，奧古司都．歐莫盧在哥本哈根的國際劇場人類學學院工作坊演出。

相反原則（Negation principle）

表演者都很熟悉的原則：開始做動作時，要從動作想要表現的方向的相反方向開始。

這個規則也是日常生活所有需要耗費能量的動作都需要遵守的基本規則：出拳之前，要先把手臂往回拉；跳起來之前，要先彎曲膝蓋；往前躍進之前，要先往後傾；以退為進。

在表演者的超日常活動中，即使是最小的動作也會用到這個規則。這是表演者擴張自己的存在感的方式。

我們可以稱之為「相反原則」：在做動作之前，演員先做完全相反且互補的動作。

如果「相反原則」失去它的的靈魂——也就是它的有機品質——就會變成空洞的形式。不論是在劇院或非劇院場合，大家進行辯論時，常常用「相反原則」來誇張姿勢。這和擴張的動作貌似而神違。

決定「相反原則」力量的內在邏輯是什麼呢？一方面，每一個用到能量的動作，其神經與生理動態都是從相反的方向開始；另一方面，這是一種心智態度。

亞瑟．柯斯勒（Arthur Koestler, 1905-1983）[30]的《夢遊者》（*The Sleepwalkers*）清楚的描述了這種重複出現的心智態度。這本書寫的是「人類宇宙觀點的改變史」。柯斯勒呈現了每一個有創造力的行動——不論是科學、藝術或宗教——都需要先退回到比較原始的層次，經由一連串的以退為進，經由對立與解構的過程，才能準備好接下來的大進步。柯斯勒稱這個時間點為創造力的「前置狀態」（pre-condition）。

這個時刻似乎否定了所有典型的尋覓模式：不是決定新的方向，而是自動的將方向改變了。研究者需要把所有的能量放進去，他的感官必須很敏銳，好像在黑暗中行走似的。擴張潛力的代價很高：你可能無法控制這個行動的意義。相反的意義尚不明瞭，但是新的存在卻已經產生了。

演員、導演、學者、藝術家……常常問自己：「我做這個的意義是什麼？」但是在「相反動作」或「前置狀態」的時刻，這個問題沒什麼效果。在這個時刻，我們做的事情有什麼意義並不重要，而是在這個空下來的時間裡，要如何精確的行動，以便抓住某種感覺——某種未可預期的意義。

表演藝術家必須和許多人合作才能創造，因此往往需要找到做某件事情的意義，很「自然」的需要大家同意做這件事情會有怎樣的後果。

比如說，演員即興演出或根據自己對角色的詮釋而做出某個動作。很自然的，她會給這個動作某種精確的價值，她會把這個動作和某個特定意象或特定想法做出聯結。但是如果對這位演員而言，這個動作的意義因為前後文本顯得並不合適，或是令人無法理解，這位演員會想刪掉這個動作。簡言之，她認為動作和其意義密不可分。

[30] Arthur Koestler，匈牙利裔英國作家，知名作品有政治小說《正午的黑暗》（時報出版社，2006）。

如果我們跟一位演員說，即使將前後文本（動作的意義）徹底改變，她的動作還是可以保持完整的話，她會認為導演覺得她很蠢，覺得被導演利用，就好像只說明動作的靈魂就能呈現完整的意義，而不在能量的品質。

許多導演都有這種成見：他們相信某種特定意象或某種連續意象只可以遵守一種簡單的戲劇邏輯，只可以傳達某種特定意義。

但是，「相反動作」指出的卻剛好相反：讓我們得以逃脫既定成見，不再倚賴我們想要達到的結果。這就好像出發點已經被轉化了，以其相反的動作將之轉化成一股能量，從一個文本跳躍到另一個文本，於是可以發展成真正的表達潛力。

在實際的劇場工作中，這就是某個動作或某個想法從形成的一刻開始，直到最後完成之間的劇情突變了。就像《漂泊的荷蘭人》裡的荷蘭船長，受到詛咒，從一個國家航行到另一個國家，從一個時代到另一個時代，他活著，但是他的行動的原始意義卻不斷死亡，從一個意義跳到另一個意義，卻永遠存在。創意的特質就是先要有跳躍式思考，先要有無預期的解構，用新的方式重建自己，拋棄原有的規規矩矩的舊殼。創意是有生命的想法，不是直線的，也不是一元的。

若要成長，就需要讓所有的能量處於某種狀態，身心皆然，就像在起飛前站在懸崖邊緣似的。我們可以經由訓練達到這個位置，並且不斷焠鍊。

肢體訓練讓演員得以發展新的行為、新的移動方式、新的演出和反應的方式：她獲得某種特殊技巧。但是如果這個技巧走得不夠深，如果沒有走進演員的生命，如果沒有經過心智、心靈和神經系統的洗禮，就很容易沉滯、單調。生理和心智之間的橋樑會引發意識的細微改變，讓我們得以克服惰性，克服不斷重複的單調。

肢體的擴張如果沒有伴隨著心智的擴張，也是無用的。當我們想像、回顧或採取行動時，我們的思考必須超越明顯的、惰性的、首先想到的事物。

思考如何思考（to think the thought）

一位物理學家在沙灘上散步，看到一個小孩往海裡丟石頭，想讓石頭跳出水花。但石頭頂多跳一兩下。孩子大約五歲。物理學家記得自己兒時也喜歡打水漂。事實上，他很會打水漂。於是，他教這個孩子怎麼打水漂。他丟了一顆又一顆的石頭，示範給孩子看怎麼握石頭，用什麼角度丟，丟的高度應高於海面多少距離。他丟的石頭都打出很多次水花，七次、八次，甚至十次。

「是的，」孩子說：「它們跳了很多次。但是我不是想讓它們跳很多次。你的石頭在水面打出的是圓形的圈圈。我是想打出方形的圈圈。」

這位物理學家跟愛因斯坦（Albert Einstein, 1879-1955）說了這個故事。愛因斯坦聽了之後的反應很令人意外：「幫我讚美他，跟他說，如果他的石頭無法打出方形圈圈的話，不要擔心。重要的是思考如何思考。」

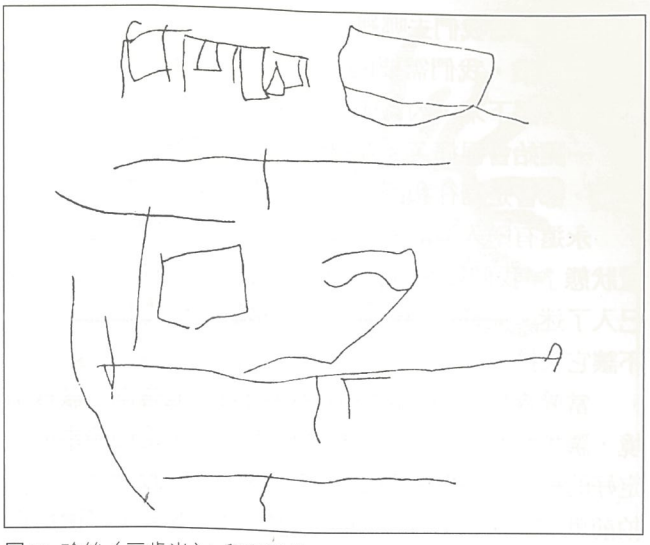


圖11 珍絲（三歲半）：兒童遊樂場

如果我們仔細檢視，許多重要科學發現在一開始時都像這個孩子忙著往海裡丟石頭一樣的無用或無效。

五十歲的德國物理學家卜朗克（Max Planck, 1858-1947）問自己：「為什麼炙熱的鐵會變紅？」；愛因斯坦問自己：「如果我們可以搭乘光束的話，我們會看到什麼景象？」這些問題後來延伸成科學上最偉大的發現。我們不要忘記了，這些問題剛被提出來的時候，如同猛然跳進黑暗裡，令人無法理解的快速想法。

「思考如何思考」就是意味著浪費、突然的移轉、猛然的改變、原本沒有關係的層次和文本之間無預期的聯結、互相交會或消失的路徑。就好像不同的聲音和想法，原本各自擁有自己的邏輯，此時同時存在，開始用一種沒有事先計畫的方式合作，結合了精準和偶然，享受著為遊戲而遊戲的樂趣以及最後的結果。

這個研究的過程和一群獵犬追逐前方或有或無的獵物的意象相似。一群獵犬一起奔跑，有時散開，有時礙手礙腳的撞到彼此，有時一頭闖進樹叢中或掉進溝渠裡，嚴重的挑戰牠們的能力和體力。再度冒出來時，牠們會繞著圈圈跑，因為失去線索必須回頭而懊惱。但是有時候，散開的獵犬會再度集合起來，一起追到獵物，做出新的發現。

我們不確定新發現會在前方等著我們，願意被我們追逐捕獲。這僅僅是一個可能性。我們不知道會發現什麼，也不知道能夠拿來做什麼用。有時候甚至毫無所獲。其他時候，我們有了新的發現，好像一個驚喜似的，讓我們不得不投入這個無預期的現象。有些科學家改變自己的研究領域；有些作家放棄正在進行的故事，被角色帶領著發展出新的劇情；在製作演出的過程中，我們會感覺到事實上另一個製作在領導我們，但是完全

不知道它要帶我們去哪裡。

有時候，我們需要的不是「思考如何思考」，而是讓成見安靜下來，因為成見阻礙了創新想法的出現。

一開始會很痛苦。在自由之前、在得到開闊新視野之前，都會是嚮往和既有心智之間的痛苦掙扎。

永遠有墜入混亂的危險。一旦建立起創造力的「前置狀態」，我們往往覺得自己被創造力帶著走，覺得自己入了迷。但是這個感覺會一直被專業能力穩定下來，不讓它失控。

當愛森斯坦坐在電影剪接機前時，他會創造某種情境，讓拍好的素材自己決定怎麼走，而不是仰賴事前決定好的結局。每個鏡頭都已經一格一格的設計好了（開拍前就完全設計好了），但是他能夠坐下來，好像對自己創造出來的素材一無所知。之前一路上引導他創作的計畫現在一無用處，他現在專注在「蒙太奇的狂喜」。

「思考如何思考」、「有生命的心智」（mind-in-life）、「蒙太奇的狂喜」（ecstasy of montage）……這些句子使用了不同的隱喻，但是講的都是同一件事情：不同的片段、不同的意象、不同的思緒不是經由精準的方向或清楚的計畫和邏輯連結在一起，而是經由它們之間的某種「密切關係」（consanguinity）。

在這裡，「密切關係」的涵義是什麼呢？不同的片段、意象、思考，都在我們賦予的文本中活了過來，顯示了它們自身的結構，建立新的關係，經由某種獨特的邏輯互相連結在一起。這個邏輯不是我們能夠想像或刻意追求的。好像有某種隱藏的血緣，啟動了這些超越我們認為有用處或合理範疇的可能性。

在創造的過程中，我們工作的素材具有功能性的生命和另外一種生命。如果不受干擾，功能性的生命可以清晰的呈現出來，毫不深奧。另外一種生命則不然，它會帶領我們進入混亂，因為它具有無法控制的力量。

正是因為這兩種生命之間的辯證關係，在機械式的秩序和失序之間，讓我們逐漸接近中國人所說的「理」：有機生命特有的、不對稱的、無法預測的秩序。

雙重邏輯（twin logics）

辯證關係不會單獨存在。我們必須願意控制彼此衝突的力量。如果不控制，這些力量會彼此不斷衝突。

辯證是一種習得的思考和行為方式。在創造過程中，「理」的不對稱秩序其實是一種人為的努力。尋找一致性和完整性的同時，我們必須尋找對立，尋找差異。

我們要如何加強演員看的方式和觀眾看的方式之間的差異呢？我們要如何強化導演和演員之間的兩極化？我們要如何尋找不同力量之間更強的關係？這些問題的答案決定了是否能夠擴張劇場的存在感。

有時候，在製作過程中，演員的動作開始有了生命，即便導演不明白為什麼演員要那樣做。很可能，導演身為第一位觀眾，無法在原有的製作範疇裡合理的解釋自己看到的動作有何意義。

導演可以接受這個未知生命的光芒，承認自己遇到了困難，要求演員解釋，要求演員讓自己的動作呈現出意義來。但是如此一來，他就會讓合作關係陷入危機：他在試圖消除觀眾和演員之間的距離，他要求太多了，同時，也要求得太少了。他要求的是共識，想要彼此同意這個動作的意義，同意表面上發生了什麼事情。

當我們談到演員的工作、演員的技巧或藝術、演員的「詮釋」時，我們常常忘記了，劇場是一種關係。從觀眾的角度看，所有演員的超日常生活技巧都是為了這個基本需要而存在：等待著某一個時刻，日常生活的薄紗被撕去，無法預期的事情發生了。已知的事情忽然變成了新的未知。

即使是觀眾最深層的反應、他們欣賞的脈絡或他們清晰的判斷與意見，都是神秘而無法預期的。

劇場的力量仰賴我們是否能夠好好保護我們不熟悉的異類邏輯的獨立生命。即使還很神秘、一時還無法溝通，邏輯——也就是說，一系列有動機、有後果的轉換——也能成立，即使這個邏輯只存在於一個人的宇宙裡。

我們常常有一個迷思，認為只有服從既有邏輯的邏輯才能成立。這個迷思讓我們認為，個人的、秘密的、親密的世界裡只有偶然、自發性的聯想和混亂：在私密的心智岩漿中，只有無足輕重的震動，不會有大步躍進。

所謂的不合理可能只是用成見和執念不斷重複震動的結果，不斷焦躁的出現、消失，毫無進展。但也可能是某種合理的現象，只屬於我們一個人，一個存在的理由（raison d'etre），只是我們跟自己的私密溝通，別人無法了解。

在每個人的心智劇場裡，也有或豐美或空虛的合作關係。

成人學小孩畫圖時，通常會刻意畫得很糟糕，試著拋棄自己看待事物的邏輯，拋棄畫畫技巧，讓自己的手隨意亂揮，故意不精準，學著像孩子一樣畫圖。然後就變成很幼稚的圖畫了。

在成人眼中，兒童圖畫缺了些什麼、畫得不好或亂畫。但是，事實上，兒童有一套非常嚴密的邏輯。兒童不是畫他看到的東西，而是畫他經驗到的東西。如果在他的經驗中，某個成人有兩條很長的腿，還有一張忽然彎下身來湊近了的大臉，他可能就會畫兩根細細的線，上面有一個大圓圈。或許他可能畫一張「自畫像」，腳非常的大，因為他很喜歡自己的新鞋子。如果母親比父親重要，圖畫裡的母親就會比父親來得大。

研究兒童繪畫的人認為這些童年早期圖畫是生活直接經驗的結果，即使是很小的孩子也會畫。這些圖畫不

代表現實，而是根據心智圖像和手的動作合作產生的：一隻正在跑的狗。

兒童繪畫只有一種主觀邏輯存在，因此看起來很幼稚，而不是因為他們畫得不像。

不過，年紀較大的兒童和成人畫得「好」的畫，也往往只有一種邏輯。雖然我們比較看得出來這些畫在畫什麼，因為他們運用大家都能接受的規則在畫，但並不表示這些畫就不陳腐。

真正的畫家畫畫會同時運用多種邏輯。他們也有傳統，他們會運用傳統的規則，並用意料外的方式打破規則。畫家不但呈現了他們看到的事物，也呈現他們經驗這個世界的方式，轉化到畫布上就不只是意象了，也包括了社會樣態（gestus），也就是帶領畫筆的那個動作的真實內涵和品質。

我們可以說，畫家「保存了體內的兒童」，倒不是說她純真無邪，也不是說她未被文化同化，而是說在她的藝術裡，她精準的放進了兩個「平行」的邏輯，或是「雙重」邏輯，沒有犧牲掉其中任何一個邏輯。

一連串不同發育階段的對立面就是活生生的活著（being-in-life），指的是各種力量（階段）在越來越複雜的交織中同時成長。或許這就是為什麼梅耶荷德一定要看到演員體內的兒童之後才肯收他為學生的原因吧。

七道城門的底比斯（Thebes）

匈牙利電影理論家貝拉．巴拉茲（Bela Balazs, 1884-1949）[31]曾經問自己及讀者這個無用的問題：「大家為什麼去劇場？」我們聽到無用的問題之後，每個人都會進行自我對話。無用問題的價值總是被低估了。

我們為什麼做劇場？

我第一次進劇場時才十五歲。母親帶我去看《大鼻子情聖》（*Cyrano de Bergerac*）。吉諾．瑟維（Gino Cervi, 1901-1974）[32]演男主角，大受歡迎。但是他和其他演員都無法讓我印象深刻，故事也不怎麼樣，我覺得挺有趣但是沒什麼了不起。讓我印象深刻的是那匹馬。一匹真正的馬。根據寫實主義劇場裡最合理的規則，馬在台上拉著馬車。但是這匹馬的存在忽然打破了舞台上所有的既有角度。因為這個來自另一個世界的突然干擾，就在我眼前，舞台上整齊劃一的面紗忽然被撕開了。

接下來幾年，我去劇場時都會努力尋找那種讓我覺得活生生的活起來，讓我的感官忽然擴張起來的干擾，但是都找不到。舞台上沒有馬了。直到我抵達波蘭的歐柏爾（Opole）和印度的查盧蘇盧西（Cheruthuruthy）之前都沒有。現在我知道了，葛羅托斯基的工作裡已經看得到平行的邏輯：演員存在感的擴張，以及觀眾根據



圖 12-14 雙重邏輯。兒童繪畫：（上）阿拉斯達（Alasdair，四歲）——貓咪滿臉都是鬍鬚；（中）克洛依（Chloe，六歲）——貓咪有鬍鬚也有尾巴；（下）59歲成人眼中的貓，德國畫家保羅．克利（Paul Klee,1879-1940）畫的《貓咪獨白》（*Kitten's Monologue*, 1938）。

[31] Bela Balazs，知名電影理論家，重要著作有《電影美學》（中國電影出版社，1986）。
[32] Gino Cervi，知名義大利演員，曾演出安東尼奧尼《不戴花的茶花女》（1953）等多部電影。

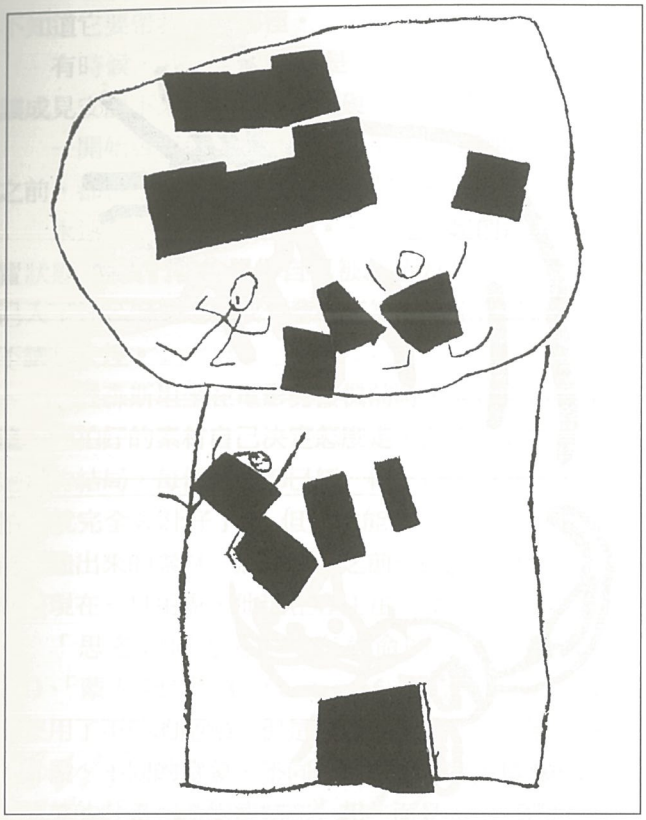


圖15-16 雙重邏輯：兒童及成人的圖畫。（上）瑪麗亞（Maria）四歲，把一個人變成了兩間臥室的房子；（右）《房子變成一個中國人》：1911年法國影人愛彌爾．寇（Emile Cohl, 1857-1938）畫的動畫，華特．迪士尼稱他為「動畫之父」。

劇情說明（fabula）、故事情節、交織的背景、戲劇性、故事或情境擴張產生的觀感。正如表演者有超日生活行為，觀眾在思考一個故事時也有超日常行為。

做劇場工作的頭幾年裡，我會刻意改變劇本，創造出令人意外的方向，打破劇本的線性發展，運用蒙太奇手法創造，將兩個或兩個以上的行動交織起來。劇本是整個製作的起點。在這些例子裡，劇本是往一個方向吹的風，製作的過程是逆風前進，朝著另外一個方向。但是，風仍然是推動的力量。

後來，出現了另一個可能性，我們感到恐懼、與之抗拒，但最後仍然接受了這個可能：跟隨即興創作時出現的素材的邏輯，離開最初的出發點，直到最後才發現這個製作真正的本質可能是什麼，對我以及對觀眾可能有的意義是什麼。

我以前以為這些經驗是個性和素材的組合結果，我已經被制約了。在歐丁劇院開始製作《俄西林古福音》（*The Gospel According to Oxyrhincus*）之前，我發現，這些經驗其實在客觀上有其必要：流經演員前置狀態的思考，也會清楚的影響他如何看待製作過程。

為了新的製作改編故事時，什麼心智活動可以用來比擬演員的前置表達？心智上的前置表達可以是起飛前的意象。

我心裡想的是：一個人，在山上，在沙漠裡。是誰？男人？女人？小孩？他在做什麼？等人嗎？還是一位隱士？他看到燃燒的樹叢了嗎？是山上的老人嗎？這座山叫什麼？大博爾山（Tabor）？阿拉伯山（Arabat）？吉力馬札羅山（Kilimanjaro）？是哪一個沙漠？史考特冰漠（Scott's）還是韃靼沙漠（Tartars）？



這個意象尚不足以代表演員的「前置表達核心」（pre-expressive nucleus）。對我和演員，這只不過是一個好的即興刺激。前置表達核心必須能夠擴張，能夠突變，卻同時能夠維持自己的認同，就像是《漂泊的荷蘭人》中船長的轉變一樣。

1984年年初，我要求每一位演員從不同的故事裡挑選一個角色，寫出一個場景，運用故事裡的情節突變和起伏。於是我們有了六個故事，加上我的故事，成為進入同一個製作的七道門。

這六個角色是：土耳其猶太教牧師沙巴蒂．薩維（Sabbatai Zevi, 1626-1676），他曾以救世主自居，後來皈依伊斯蘭教；安蒂岡妮（Antigone）；聖女貞德（Joan of Arc, 1412-1431）；一位年輕的巴西土匪；賽維亞宗教大審判的大審判官（Grand Inquisitor of Seville）；一位謹守宗教傳統的哈西德（Hassidic）教派猶太人。這些角色構成了《俄西林古福音》的製作群。

這些角色不是隨便選出來的。它們呼應了演員的個人興趣和許多同時獨立進行的邏輯。

事實上，1982年我們開始了一個計畫，出發點是拉丁美洲文學家波赫士（Jorge Luis Borges, 1899-1986）寫的《死人》（*The Dead Man*）。一位年輕的阿根廷土匪班傑明．歐大羅拉（Beniamin Otalora）加入了奧瑞里阿諾．班德拉（Aureliano Bandeira）領導的烏拉圭（Uruguayan）幫派。他很勇敢，拯救了班德拉的性命，最後誘惑了班德拉的女人，成為她的愛人。老班德拉忍受著這一切，沒有任何反應。他的地位越來越弱，歐大羅拉越來越明顯的篡奪權力。

一個晚上，又一次成功奇襲之後，所有的土匪都在慶功，歐大羅拉公開的坐在領袖的位置上。班德拉坐在桌子一角，被大家忽視。歐大羅拉身邊站著班德拉以前的愛人。現在，她是歐大羅拉的戀人了。

老班德拉的助手走近歐大羅拉，拿出手槍。突然，歐大羅拉了解到，大家容忍他是因為他才剛剛加入的時候，班德拉早已經下令處決他了。只有他一個人不知道他早已經是一個死人。班德拉的助手開槍。

從這個故事，產生了《俄西林古福音》的第七個故事，我的故事。波赫士的文字給了我兩個不同的聯

想。土匪幫派讓我想到巴西的土匪。巴西文學家庫尼亞（Euclides da Cunha, 1866-1909）、巴伯沙（Eduardo Barbosa）和錢德勒（Billy Jaynes Chandler）的書裡，以及葡萄牙導演魯伊・奎拉（Ruy Guerra, 1931-）和巴西導演克勞伯・羅加（Glauber Rocha, 1939-1981）的電影裡多有描述。

但是故事結局（老領袖殺了年輕人、最後的晚餐、亂倫的陰影）讓我的想像跳到了其他文本：執法者殺掉反抗者；殺了兒子的克里昂（Creon），以及安蒂岡妮，他答應給兒子娶的媳婦；和他的救世主一起死掉的猶大；回頭的浪子（the Prodigal Son）；讓自己的兒子死掉的天父上帝。

根據班德拉和歐大羅拉的故事，天父上帝和兒子之間的變化無常和諾斯底真知教派（Gnostic）眼中的基督教義相符合，也就是說，上帝即法律，耶和華是邪惡的造物主，永恆的抗拒光明的力量。

因此，巴西野地裡出現了俄西林古（現代的埃及區域）希臘人的聲音。1903年，在這裡發現了三卷真知教派的經文。

這兩條聯想的線——土匪與真知教派——相遇了，其他的場景在它們之間發展起來。其中一景來自於巴西宗教家安東尼奧・康索西洛（Antonio Conselheiro, 1830-1897）以救世主的姿勢在荒原裡的卡努多（Canudo）建立新耶路撒冷（New Jerusalem）聖城的故事。秘魯作家巴爾加斯・尤薩（Mario Vargas Llosa, 1936-）寫的《世界末日之戰》（*The War of the End of the World: cangaceiros*）[33]裡對這一段歷史多有描述。這些人以神為名，多次打敗政府軍隊，但是最後還是被全數消滅了。

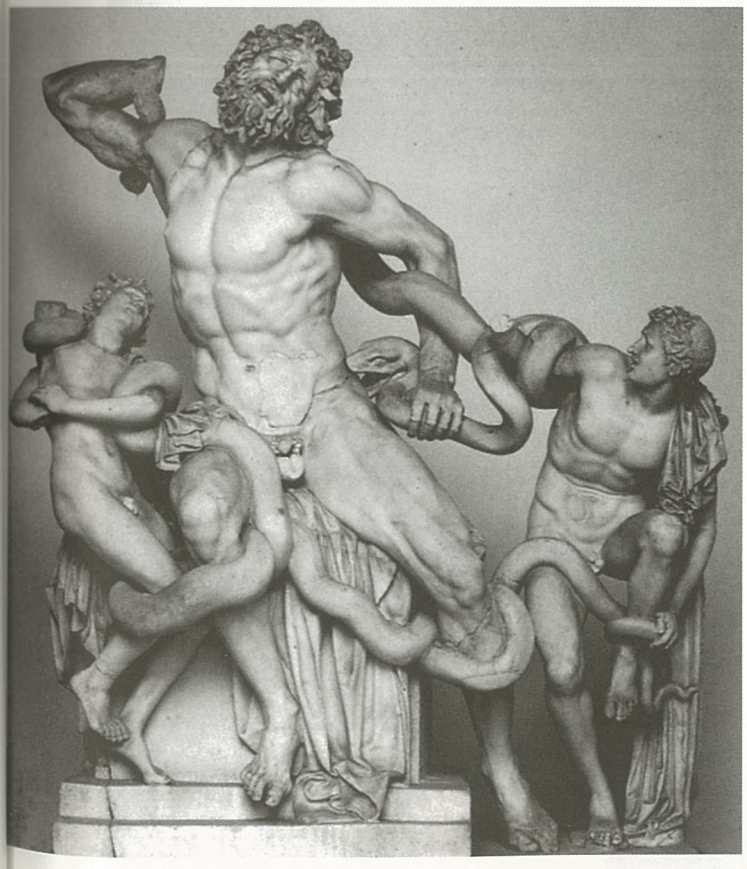


圖17 擴張的身體：第二世紀末大理石雕像，希臘神話人物《拉奧孔和他的兒子之死》（*The Death of Laocoon and His Sons*）（羅馬梵蒂岡教廷）。

這些土匪是否可以視為宗教神話中常見的世界末日聖戰天使？還是說這些土匪自認為是天使，來到世間行使正義？

演員選擇的角色裡，那個哈西德猶太人又是誰？一個穿越荒原尋找救世主的猶太人，就像尤薩的小說中，無政府主義者伽利略・高爾（Galileo Gall）尋找革命一樣？

安蒂岡妮的故事和被活埋的革命者的故事同時獨立發展，各自跟著自己的邏輯。如果，在基督受難像的十字架底下，革命男女、聖人和虛無主義者、佛陀和安蒂岡妮、義大利修士聖方濟（Francis of Assisi, 1181-1226）和自稱是救世主的土耳其宗教家沙巴蒂・薩維、伊斯蘭教先知穆罕默德（Mohammed, 570-632）和自稱是薩維再世的猶太宗教家傑卡波・法蘭克（Jacob Frank, 1726-1791）、《白鯨記》（*Moby Dick*）裡的埃哈伯船長（Captain Ahab）和先知查拉圖斯特拉（Zarathustra）相遇了呢？

在這些景象之上，有一層飄忽的雲，形成忽隱忽現的索索・主卡斯維利（Sosso Dzhugashvili）的臉，也就是史達林（Joseph Stalin, 1878-1953）的臉。他一直笑一直笑，還滴著血。

這些混亂激烈的聯想同時存在，意象產生意義，達到某種一致性，因為同時還有某種邏輯在發生作用。這個邏輯建立在全體成員的工作上，自有某種秩序。

出發點一直都是波赫士的《死人》。每個演員都創造一段故事，自己當導演，帶領全體一起體驗。於是有了好幾段草稿，各個不同，雖然出發點都一樣。每一段草稿都還在胚胎階段，卻都蘊涵著各自的力量。我用這些片段，把它們交織起來，形成一個蒙太奇，創造出最後的作品，但是仍然保持在波赫士的故事結構中。

這個過程原本並不是為了最後的公開製作，而是為了內部研究。但是在1984年，我們開始正式製作《俄西林古福音》，同樣的邏輯再次出現。

從演員和我選擇的六個角色所連結出來的這七個故事裡，產生了各自獨立的文本和一致的製作。夥伴和我事前都無法預知最後的結果如何，而是我們解構和重新建構之後的自然結果。

七道門，但只有一個底比斯。觀眾從七道門中的一道門進入底比斯：這個製作是關於我們這個時代的信仰，以及被活埋的革命。但是進入底比斯的其他六道門仍然洞開。

誰能夠區分舞者和舞蹈的不同呢？

[33] 本書有時報出版社1990年譯本。

擴張的心智

法蘭哥．魯非尼（Franco Ruffini）

談到擴張的心智（dilated mind），我們首先必須從「前置表達層次」（pre-expressive level）開始談起。「前置表達」指的是演員在開始表演和達到最終目的之前，在舞台上已經建構出來的存在感（présence）。

「存在感」指的是純粹的存在，沒有別的言外之意。

演員的存在感，他／她在舞台上獨特的樣貌，是身體也是心智的狀態。

雖然，前置表達是演員肢體狀態的表現，但也是演員心智狀態的表現。

借用尤金諾．芭芭在《擴張的心智》一書中創用的名詞，「擴張的身體」（dilated body）和「擴張的心智」就是身體和心智的戲劇性存在（scenic presence）。我們也可以說，戲劇性表現存在於擴張的身體和擴張的心智狀態中。

戲劇性表現是身心兩方面的表現，因此，擴張的心智確實存在。但是證據在哪裡？其功能如何？

正如戲劇界的一切問題，答案不是在你我的主觀認知裡，而是存在於事實裡。我們必須檢視過去和現在的劇場演員。

為了瞭解擴張的心智，我要以史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavsky, 1863-1938）為例討論，尤其是他寫的《體驗創作過程中的自我修養》[34]（*Robota aktera soboj v tvorceskom protsesse perezhuvanie, Dnevnik ucenika, An Actor Prepares*）和《體現自我創作過程中的自我修養》[35]（*Robota akteranad soboj tvorceskom protsesse voplostcenia. Dnevik ucenika, Building a Character*）（註一）。為了簡化，我將這兩本書合併稱為《演員自我修養》（*Robota aktera*）。

關於史坦尼斯拉夫斯基的「體系」（Stanislavsky system）已經史料眾多，根基鞏固，我們必須先從一些基礎觀念說起。

首先，在《演員自我修養》裡，史坦尼斯拉夫斯基非常清楚的表示演員的工作不是演繹角色，雖然大家會認為演員不就是在演繹角色嗎？史坦尼斯拉夫斯基認為，演員的工作就是重新創造一個有機性（organicity）。根據「體系」，演員學會在舞台上呈現一個有機的生命體，這個生命體獨立存在於角色之外，在角色行動之前即已存在。也就是說，在《演員自我修養》裡，演員的工作就是培養「前置表達」。

第二，「體驗」（*perezhivanie*，也可以譯為「回到生命狀態」return to life）在生物學上來講就像一顆種籽復甦。在「體系」裡，「體驗」不是其目的，也不是其唯一的特殊面向。「體驗」指的是更複雜的整體工作中的心智部份。在肢體上說，就是具體的把角色呈現出來——個人化（personification）。「體驗」啟動了內在的戲劇敏感度，擬人化則啟動了外在的戲劇敏感度。但是，演員必須達到全面且整體的戲劇敏感，將內在和外在的戲劇敏感度融合在一起，而不是二者單獨存在。

對於史坦尼斯拉夫斯基，舞台已經成為他的第二本能了，正如他與生俱來的本能一樣，第二本能的身與心也無法分開獨立存在。和與生俱來的本能不同的是演員需要有意的建構身與心的狀態才能在舞台上達到第二本能的身心合一。

演員的工作重點在於他的前置表達，這個狀態必須經由個人化和體驗來完成，而體驗就是演員的心靈狀態。

史坦尼斯拉夫斯基講的「體驗」就是演員擴張的心智之具體化呈現。



圖 18-19 史坦尼斯拉夫斯基（上）1898年在哥爾多尼（Goldoni）的《旅店主人的情婦》（*Locandiera*）中和（下一頁）1913年莫里哀《無病呻吟》（*Le Malade imaginaire*）中的劇照。

[34] 本書有大陸自俄文翻譯的版本，名為《演員自我修養》第一部——《體驗創作過程中的自我修養》（英文版翻譯簡稱為《演員自我修養》）。
[35] 名為《演員自我修養》第二部——《體現自我創作過程中的自我修養》（英文版翻譯簡稱為《演員塑造人物》）。

如何「體驗」呢？很多人認為「體驗」就是認同角色，好像就是讓角色的各種感覺活起來的的一堆技巧。

為了駁斥這種看法，讓我們首先看看字典和原來的文字結構怎麼說。

在俄文字典裡，「*perezhivanie*」原本的定義是「感覺強烈」。在文字結構（俄文極具結構性，因此文字結構對於涵義極為重要）上來說，把*pere*放在*zhivanie*前面，使得這個詞具有「過度」的涵義。因此，與其把這個俄文名詞翻譯成復活，還不如說是「賦予心智強烈的生命力」。

總之，「體驗」的真正涵義比較傾向於活動和張力，而不是拋棄——當我們講到認同角色時，總會立刻聯想到拋棄演員本人的自我認同。

但是，暫且不管語言學上的考量，讓我們從《演員自我修養》裡舉個體驗的例子。史坦尼斯拉夫斯基筆下的書中主人翁托爾佐夫（Torzov）正在訓練他最喜愛的學生柯斯提亞（Kostia）。柯斯提亞要演山上的一棵橡樹。托爾佐夫知道他的學生非常困惑，開始提出一連串的問題：「如果我是山上橡樹林裡的一棵橡樹呢？或者如果我是山上單獨的一棵橡樹？

單獨一顆橡樹，因為其他的橡樹都被砍掉了。

為什麼被砍掉？因為要用來建築瞭望台，防衛敵人的進攻……」



師生兩人不斷想像各種細節，於是柯斯提亞的腦子開始活了起來。為了這棵樹，許多樹犧牲了自己的生命。這棵橡樹的使命不但重要，而且神聖。現在，這棵橡樹已經不再只是一個瞭望台了，它本身便在瞭望，當它看到敵人接近，它顫抖了。戰鬥開始。橡樹很焦慮，害怕被燒掉……

柯斯提亞準備好了，可以開始表演。他已經認同這棵樹了嗎？是的。但是這種認同和我們現在所謂的認同不一樣。如果我們想繼續討論認同，我們至少要用具體的辭彙討論它。

在「體系」中，「體驗」就是建構某種替代的心智條件，來取代日常生活條件（如果使用日常條件，我們根本不可能演出山上的一棵橡樹）和詮釋出來的約定俗成的條件（以詮釋出來的條件而言，演員會開始抖動枝葉，隨風飄動，就像一般的即興演出那樣）。

「體驗」是一個冷靜的過程，但是會慢慢產生熱度，而且溫度會越來越高，直到過度，讓演員的腦子「活起來」，而不是讓演員根據自己的既有觀念「演出來」。

對史坦尼斯拉夫斯基式的演員而言，體驗的腦子就是擴張的心智。這個擴張的心智會引發身體反應，變成擴張的身體，就像自然本能一樣，但是卻是經由有意識的工作達成。

山上的橡樹是個很好的例子，因為演員需要認同的不是某個人類，於是無法用別人的心理取代自己的心理模式。如果我們不帶成見的檢視，《演員自我修養》裡的例子（例如「燒錢」）都有這種特質。

在舞台上，演員的工作就是取得替代的心智條件。同樣的，演員也需要同時取得替代的身體條件，也就是擴張的身體。

史坦尼斯拉夫斯基所寫的心智狀態和前置表達的關係讓我們必須繼續研究擴張的心智有何特質。我們可以說擴張的心智是一種過度的心智，正如擴張的身體是一種具有過度能量的身體。

我們也能以此為起點，開始尋找可能和擴張的身體相似的其他類比，也就是說，前置表達的種種肢體特質。

尤金諾．芭芭在《擴張的心智》一書中已經提出許多重要的看法了。根據芭芭，「有創造力的前置狀態」（creative pre-condition）（也就是擴張的心智）有以下三個特質：

— 劇情突變（peripeteia）
— 迷失方向（disorientation）
— 精準（precision）

我們的策略很清楚了。我們想要看看，一旦確定擴

張的身體和擴張的心智有關，我們是否能夠在史坦尼斯拉夫斯基的體系中找到這個關聯。如果我們都毫無疑義的承認「體系」裡面所謂的「體驗」就是擴張的心智，演員心智的前置表達，那麼，企圖確立坦尼斯拉夫斯的系統中有這個關聯便有其意義了。

我們已經確知芭芭所描述的擴張的心智特質和理論上大家認為的擴張的身體特質類似。

心智的劇情突變相當於日常生活裡的「跳躍」（leap），也就是芭芭在〈銀馬〉（*Silver Horse*）（註二）一文中定義的「反向動作」（negated action）。充滿能量的跳躍和慣性相反，形成無法預料的動作。這個無法預料的動作也可視為身體的劇情突變，完全符合亞里士多德對peripeteia一詞賦予的定義。

擴張心智的精準相當於擴張的身體刪除多餘的動作。

心智上的迷失方向（我之後還會回頭討論這一點）指的是違反常理的狀態和緊接而來的行動之間的關係，這會讓演員的身體產生驚喜，並因為接踵而來的自發行為感到驚訝。

這些心智過程不是創造的目標，而是讓目標成為可能的路途。

因此，史坦尼斯拉夫斯基描述的例子有了方法學上的重要性。在《演員自我修養》裡，過程本身導致擴張的心智（也就是史坦尼斯拉夫斯基說的「體驗」）。史坦尼斯拉夫斯基只描述過程，至於結果，就只有托爾佐夫說的「我相信」或「我不相信」二者而已。

我不打算多花時間討論大家如何描述這個過程，而要花點時間討論大家沒有討論的部份。我倒不是指被隱瞞起來的事實，而是明顯到大家習而不察的事實。有點像大家不會注意到畫展裡畫框似的。畫框明明掛在那裡，卻沒有人會注意。也像愛倫坡（Edgar Allen Poe）小說裡永遠找不到的失竊信件一樣。

如果《我的藝術生活》（*Moja zhizn'v iskusstve, My Life in Art*）（註三）和《演員自我修養》可以算是敘事形式（narrative form）的話，我們必須強調，《演員自我修養》是一個以師徒對話為主體的小說（托爾佐夫—史坦尼斯拉夫斯基學校裡一個虛構學生的日記）。這些對話中的張力，以及節奏和語調讓我想到柏拉圖（Plato, 424BC-348BC）寫的《對話錄》（*Dialogues*）。

如果《我的藝術生活》屬於一般的敘事形式，《演員自我修養》更像柏拉圖《對話錄》的敘事模式。

一旦看出柏拉圖《對話錄》的敘事模式，我們必須問自己這個形式只是建構內容的框架，還是內容不可分割的一部份？

我認為，柏拉圖對話的形式不只是建構內容的框架，而是內容本身的辯論，或許甚至是最主要的論點，但因為受到良好保護以致於看起來像是辯論的框架了。

在柏拉圖的《對話錄》裡，蘇格拉底（Socrates, 469BC-399BC）與對話者的對應和托爾佐夫—史坦尼斯拉夫斯基與學生的應對一模一樣。他催促他們，用不間斷的問題探測他們，直到學生自然的產生想法，好像這些想法一直都存在，只是經由啟發性對話被挖掘出來似的。

啟發性（maieutic）的文字原義是「助產士的藝術」，也就是協助想法誕生的藝術，讓想法得以呼吸。對於蘇格拉底，啟發不只是教學方法，而是教學本身，雖然被隱藏（保護）起來，看起來好像框架。

托爾佐夫—史坦尼斯拉夫斯基也是如此。老師不教體驗的技巧（擴張心智的技巧）。而是運用技巧（使用情緒記憶、規定情況等等）的同時，教導學生運用所有技巧的技巧。

「運用所有技巧的技巧」就是柏拉圖對話形式的啟發性，也就是蘇格拉底的提問。托爾佐夫的學生學習到了擴張的心智（體驗）只能夠靠不斷的提問達成，並相信從答案中得到的想法。更重要的是，他學到了：從體驗過程中得到的記憶、影像、故事，能夠將想法變成真實，但是他首先必須相信這個想法。



圖20-22 史坦尼斯拉夫斯基1906年在格里博耶多夫（Griboyedov）的《機智的災難》（*Wit Works Woe*）中，（次頁上）1896年在莎士比亞（Shakespeare, 1564-1616）的《奧塞羅》（*Othello*）中（次頁下），以及1899年在契訶夫的《凡尼亞舅舅》（*Uncle Vanya*）中的劇照。

在史坦尼斯拉夫斯基的第二本能中，演員不是因為角色是真的而相信，而是因為相信而讓角色成真。

如果啟發是擴張心智的最佳技巧，那麼，我們是否可以從啟發中了解擴張的心智呢？關於啟發擴張心智，決定心智如何運作的過程，即使僅僅研究史坦尼斯拉夫斯基的案例，我們能夠從中學到什麼？





可以學到很多，因為劇情突變、迷失方向、精準正是蘇格拉底提問的基本特質。啟發學生時，老師會刻意的忽然改變提問方向，不是為了把學生搞糊塗，而是為了讓學生失去原本的思考方向，因此讓思想從一般的軌道上跳脫出來。

心智的劇情突變、思考方向的跳躍、迷失方向……都需要以精準為前題。正是精準的細節以及面對面的質詢打破了防止思緒洶湧而出的抗拒心理，用各種樣貌創造出合諧而真實的生命，而不是針對某個看不見的真理遙不可及的爭論。

如果這些就是蘇格拉底提問的方法，那麼，我們必須記得，為了讓角色進入「體驗」狀態而不斷提問的演員本身就是提問的老師和回答的學生。

改變問題，就會改變了答案；改變方向，就會迷失方向；堅持精準，就必須遵守有可信度的細節，也就是遵守真相。

如果柏拉圖和學生的對話是讓學生練習體驗的主要技巧，那麼，柏拉圖的自我對話就是演員自己尋找（幾乎總是這樣的）體驗的心智狀態了。

體驗的心智狀態以及史坦尼斯拉夫斯基式演員的擴張心智，其特質便是劇情突變、迷失方向和精準。

因此，我們的策略回到原點。

擴張的心智有其獨特的方法，和擴張的身體原則相同。擴張的心智其實就是前置表達的心智。

擴張的心智和擴張的身體類似，都是一種無法分割的、無形的存在感，身體和心智的存在感。擴張的身體和擴張的心智是同樣過程的兩面，和演員實際的身體和心智有關。

註一：《體驗創作過程中的自我修養》和《體現自我創作過程中的自我修養》原本是俄國出版的史坦尼斯拉夫斯基全集的第二部和第三部，改成英文版之後，內容有所改變。英文版根據俄文版的改編，增加了一些俄文版中沒有的論述，切斷了原文的連續性，使得對話形式變得較模糊，而這個對話形式對於正確了解史坦尼斯拉夫斯基方法具有無可替代的重要性。1975年初版的意大利文版本較為正確，雖然將俄文版的第二部及第三部合而為一，但是內容完整，文字也沒有經過重新組合。

註二：《銀馬》是1985年尤金諾．芭芭在墨西哥為一群編舞者演講的內容，原本發表在墨西哥國立自主大學（National Autonomous University of Mexico）戲劇雜誌（Escenica）上，編輯是派翠西亞．卡多娜（Patricia Cardona）。英文版收錄在1993年由勞特里奇（Routledge）出版公司在倫敦和紐約幫尤金諾．芭芭出版的《紙船：劇場人類學指引》（*The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*）書中。

註三：《我的藝術生活》是根據俄國出版的史坦尼斯拉夫斯基全集第一部的改編。法文版根據英文版翻譯而成，前言由科波執筆。1963年出版的意大利文版則內容完整。

工作中的行動

尤金諾．芭芭

文本（text）原本的意思是「編織到一起」，後來才衍伸到書寫、口語或印刷的文字。以原義而言，任何演出都有其文本（編織到一起）。

演出文本的編排可以被定義為演出創作（dramaturgy），也就是drama-ergon——「行動」的作品。演出動作的進行就是情節（plot）。

以演出創作而言，有時候很難分辨演出中，哪些部份來自「導演」，哪些部份屬於原作者的「書寫」。只有在試圖演繹文本的劇場裡，這個區別才會明顯。

早在亞里斯多德的時代，他就試圖區分傳統希臘悲劇中自主性的戲劇呈現和表演的不同。在他之時，這些傳統悲劇早就已經不存在了。他特別研究兩個部份：書寫的文本和如何表演文本的方法。在過去的劇場，記憶只能經由演出時角色說的台詞傳承下去，因此大家會認為只能經由（自主性）書寫的文本才看得出演出創作，並認為這就是演出的基本結構骨架。如果我們檢視整體演出，我們根本無法想像文本和表演之間有任何區別。

表演時，演出動作（和演出創作息息相關）不但指演員說的話和做的動作，同時也包括聲音、燈光和空間移動。以更高層次的生命體而言，演出動作是一小段一小段的故事或一幕一幕的情景，是演員經由某些精準的肢體動作（走路的方式、使用道具的方式、使用化妝或戲服的方式）發展出來的兩個重音之間，或是兩個空間改變之間，甚至是音樂改變、燈光改變、節奏改變、強度改變時相隔的時間拱橋。演出時使用的物件也算是演出動作。它們被轉化，得到了不同的涵義、不同的情緒色彩。

所有的關係、所有的角色互動，以及角色和燈光、音響和空間的互動關係，都是演出動作。任何直接影響觀眾的注意力、觀眾對演出的理解、觀眾的情緒、觀眾的肢體感覺……等等的事物也都是演出動作。

這個清單可以無限長。定義何謂演出動作，或是決定一場演出有多少演出動作並不那麼重要。重要的是當這些演出動作被編織起來成為演出文本時，這些演出動作才成為戲。

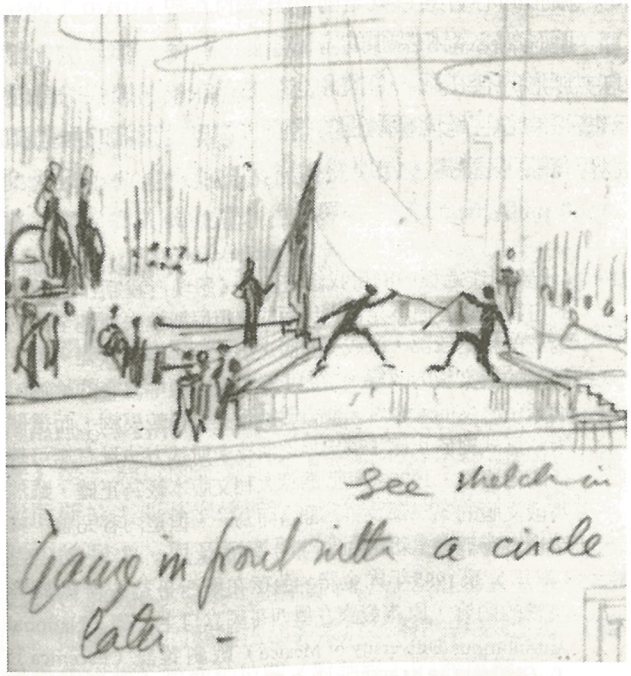




圖1-2 文本變成演出動作：（上）克雷格在莫斯科藝術劇院（Moscow Art Theatre）導演莎士比亞《哈姆雷特》（*Hamlet*）的筆記本第五幕，第二景：哈姆雷特和雷歐提斯（Laertes）的決鬥；（右）莫斯科藝術劇院舞台模型：運用這個模型和硬紙板剪出來的角色，克雷格對史坦尼斯拉夫斯基和演員解釋他導演《哈姆雷特》的概念，以及角色應如何移動。在這個照片中，可以看到哈姆雷特和雷歐提斯（第五幕，第二景）在舞台右方決鬥。

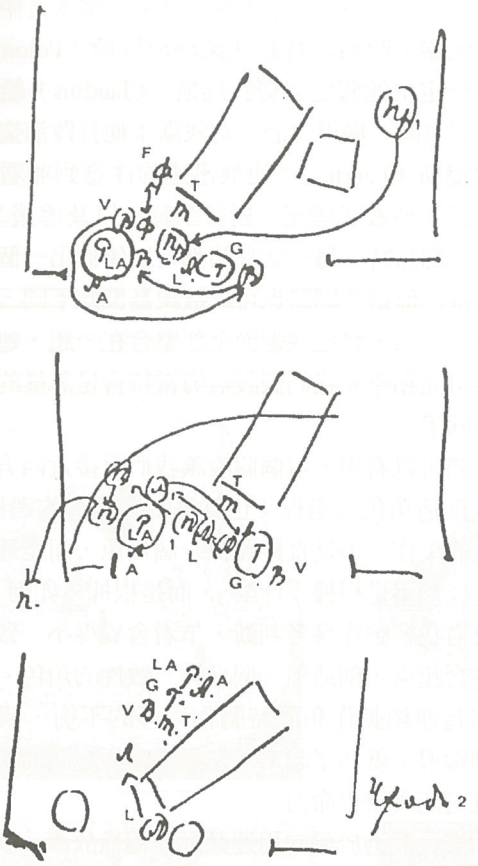


圖3 史坦尼斯拉夫斯基畫的場面調度，契訶夫的《櫻桃園》（*The Cherry Orchard*, 1904）第二景，旅人們出現。

情節有兩種。第一種經由時間軸做出有因果關係的連鎖動作，或經由改變過的動作呈現兩種平行的發展。第二種則只能經由同時發生的動作呈現：許多演出動作同時存在。

連鎖動作（concatenation）和同時動作（simultaneity）是戲劇情節的兩個面向。它們不是美感或演出創作的兩種不同選擇，而是兩極。二者之間的張力和對話決定了演出的生命，也就是有生命的演出動作（action at work）——這就是演出創作。

讓我們回到根據已經寫好的舞台調度（mise-en-scene）和根據表演文本（performance text）的兩種劇場之重要區別——理查．謝喜納（Richard Schechner, 1934-）[36]對此多有研究。這個重要區別可以用來區分劇場的兩種不同作法，導致兩種不同的演出結果。

例如：雖然我們可以在演出前，和演出無關的去理解並呈現書寫文本（written text），但是表演文本（performance text）卻只存在於演出之後，而且這個經驗無法傳承。無庸贅言的，我們當然可以從演出抽取出表演文本（也就是演出本身）。即使我們使用類似樂譜的方式，讓舞台上的各種動作都如實記錄下來，我們也無法傳遞完整的訊息。事實上，我們越努力記錄，就會越無法辨識或理解表演文本。即使影音紀錄也只能抓住演出文本的一部份，不會包括（除了鏡框式舞台之外）演員和觀眾距離遠近關係的複雜面向，而是偏重諸多面向中的單一面向而已。事實上，影音紀錄只呈現了一位觀眾（錄影機）的觀察。

根據書寫文本（根據演出前已經寫好的書寫文本做演出時的場面調度）演出的劇場以及將表演文本視為唯一有意義文本的劇場，其區別正代表了「傳統」和「新」劇場的不同。如果我們不願意將現代戲劇現象侷限於單純的分類，而想仔細分析或研究其特質的話——也就是演出創作——這個區別就更為重要了。

從這一點看，表演文本和書寫文本之間的關係並不矛盾，而是互補關係，是對話的兩端。因此，問題不在於選擇哪一邊，也不在於定義某個劇場屬於哪一邊，而是在連鎖動作和同時動作的兩極之間取得平衡。

唯一的問題是失去兩極之間的平衡。

如果演出是根據既有的書寫文本，就可能因為演員過於依賴線性演出（連鎖動作）而失去兩極之間的平衡，也就失去了同時存在的動作之間交織般的複雜關係。

如果演出的基本意義是根據演員對書寫文本的詮釋進行，就可能偏重詮釋，和語言文字的表面意義平行進行。演出比較會將同時發生的好幾個動作產生的交織般的關係當作戲劇裡的裝飾元素，或將這些動作當作彼此無關的背景動作。

現代主流戲劇——在愛森斯坦時代便已被他視為「真正的劇場」，也就是電影——的思考傾向於過度低估了同時動作的重要性。電影幾乎完全採取線性發展。基本上，交織動作（情節）的對話生命完全依賴兩個極端：動作的連鎖性，以及觀眾注意力、特寫鏡頭和遠鏡頭過濾篩選的效果產生的連鎖性。

電影緊緊抓住觀眾的想像力，更可能讓我們在舞台演出時失去連鎖動作和同時動作之間的平衡。觀眾可能不那麼重視同時動作之間的交織關係——和日常生活相反——而認為演出中有某個元素更能代表這齣戲的意義（台詞、主角的遭遇……等等）。這就是為什麼一般的西方觀眾無法理解充滿同時動作交織式的演出。當西方觀眾面對各種亞洲劇場時，往往覺得過於複雜、隱晦、非常奇怪。

如果同時動作的這一端過於貧乏，就無法讓演出產生錯綜複雜的涵義。錯綜複雜的豐富涵義無法經由複雜的連鎖動作產生，而是要靠著許許多多戲劇動作放在一起的交織效果產生。每一個戲劇動作都有其自身的意

[36] Richard Schechner，美國劇場導演與理論家，環境劇場與表演研究（performace studies）的關鍵推手，著作有《環境劇場》（中國戲劇出版社，1993）與《人類表演學系列：謝克納專輯》（文化藝術出版社，2010）

涵，經由時間軸被織在一起。因此，每一小段演出都不只被之前或之後發生的段落限制在狹窄的定義裡，而是同時受到多種元素影響，形成非常立體的存在感，有了自己的生命，真正的活了起來。

在許多例子中，這意味著觀眾在當下越是難以迅速理解或判斷他眼睛所看到的和腦子所接收到的訊息，他的感官經驗就會越強烈。也就是說，他會更覺得自己更親身經歷了這個經驗。

演出時，幾個動作同時發生，交織在一起的效果有點像愛森斯坦談到葛雷柯（El Greco, 1541-1614）畫的〈托利多風景〉（View of Toledo）時的描述：畫家不只畫出寫實風景，而是畫出這個風景的許多不同面向，例如一棟建築物的許多面，甚至包括我們看不到的面，展現不同元素——寫實卻不受現實限制——形成新的關係。

這些演出創作可以應用在演出的各種不同層次、各種不同元素，也可以應用在整體演出上。例如，演員的動作只要打破觀眾預期的抽象模式，就可以達到同時發生的效果。他像在作詩作曲似的——作詩作曲（compose）一詞的原文是*cum-ponere*，就是「放在一起」——將一連串動作組織起來，呈現出和日常生活非常不同的行為。在這個蒙太奇裡，他將動作分解，選擇某些片段加以擴張，組合出某種新的節奏，經由理查・謝喜納稱為「行為重建」（restoration of behaviour）的過程，達成相當於真正行動的一套表演行為。

如果我們不將文本視為僅僅是在描述一連串的動作，那麼，書寫文本便可以引導各種原來不具有戲劇性的元素及細節，將它們同時交織在一起。

我們可以從《哈姆雷特》得到一些資訊；從哈姆雷特的父親和福丁布拉（Fortinbra）的父親之間的衝突，我們可以嗅到挪威和丹麥歷史中的長年衝突；英格蘭必須付丹麥稅金，讓人聯想到維京海盜的年代；皇宮裡的生活則讓人想到文藝復興時期；文本提到維騰堡（Wittenberg）則反應了宗教改革時期（Reformaiton）的議題。這些不同的歷史痕跡（事實上，我們確實可以將這些歷史軌跡分別加以運用）都可以成為詮釋這齣戲的切入點。一旦選擇其中一個角度切入，就必須捨棄其他角度了。

但是，我們也可以將這些角度全部交織起來，形成許多同時存在的歷史元素。對於如何詮釋《哈姆雷特》而言，這些歷史元素的「意義」——也就是，觀眾眼中看到的這齣戲——無法預期。導演越是根據自己的邏輯，將不同的元素交織在一起，這齣戲的意義就越充滿驚奇、充滿動機，完全不是原先能夠預期的。即使導演本人亦無法預期。

同樣的，對戲裡的主角哈姆雷特亦然。莎士比亞寫的連鎖行為（莎士比亞的蒙太奇）通常將哈姆雷特呈現為一位猶豫不決且憂鬱的哲學家，不擅長採取行動。但是，這個形象並不符合莎士比亞創造的蒙太奇中的每一個單一元素。哈姆雷特殺死波洛尼厄斯（Polonius）時顯得很堅定；他假造克勞狄烏斯（Claudius）給英格蘭國王的訊息時，顯得冷靜而有決斷；他打敗海盜；他挑戰雷歐提斯（Laertes）；他很迅速的注意到並看穿了敵人的詭計；他殺了國王。對於演員（以及導演），單獨考量這些細節時，每一個細節都足以建構出一個合理的哈姆雷特。但這些細節也可以被視為彼此不同，甚至彼此矛盾的行為，將這些細節全部整合在一起，建構出來的結果可能和原先我們假設哈姆雷特會是怎樣的一個人完全不同了。

我們可以看到，這個假設讓我們更接近西方許多偉大演員創造角色的過程（也就是戲劇編導的過程）。他們每天的工作，不是直接詮釋一個角色，而是逐步發展角色。他們不是根據「什麼」，而是根據「如何」，把人類根據自我經驗作參考判斷，乍看會覺得不一致的各個角度整合起來，創造出一個具有一致性的角色。

因為連鎖動作和同時動作兩極的平衡，演出動作（戲劇編導）就活了起來。如果這兩極之間的張力消失了，就可能失去生命力。

如果我們過於偏向用連鎖動作編織故事，就會讓演出變得很容易懂，但是令人想睡覺。如果我們過於偏向用同時動作編織故事，演出則可能顯得武斷、繁雜，或呈現了不和諧的不一致性。如果沒有事前編好的現成文本可以參考，失衡的危險就更大了。

書寫文本或演出文本、連鎖動作或線性發展、同時動作或立體發展，這些元素本身並無正面或負面的價值。是這些元素之間關係的品質，讓它們有了正面或負面的價值。

越是想給觀眾一個親身體驗的經驗，演出就越需要引導觀眾注意演員動作的錯綜複雜，觀眾才不會迷失，不會把過去和未來混為一談。也就是說，演出不僅僅是陳述一些歷史軼事，而是讓觀眾體驗活生生的歷史情境。

成功引導觀眾注意力的原則可以來自演出的生命（從演出動作中產生的生命）以及連鎖動作和同時動作的交織作用。

創造演出的生命並不單單指動作和張力的交織，也包括引導觀眾的注意和節奏，引發觀眾的張力，而不用試圖給觀眾某種詮釋。

一方面，觀眾的注意會被行動的複雜度和存在感吸引住。另一方面，觀眾一直需要根據自己所知已發生和即將發生（或觀眾的推理）的事件評估這個存在感和動作，並推斷下一步會發生什麼事情。

正如演員的行動需要立體存在，觀眾的注意也必須能在立體空間中存在，跟隨著他自己的辯證思考，而且這個思考必須符合真實生命的辯證法則。

最後，我們可以將連鎖動作和同時動作交織起來形成辯證，跟我們的左腦和右腦的互動性質連結起來（不是對抗，而是互補）。

每一齣歐丁劇場的戲都使用不同的戲劇空間。演員不會去適應有限的空間（如同一般的舞台演出），而是將空間建築根據每齣新戲的戲劇需要做調整。

從一齣戲到另一齣戲，不只是演員和觀眾佔據的空間有所改變。在同一個場地的每一場演出裡，演員有時站在舞台兩側，有時站在中央。因此，某位特定觀眾看到的某一景可能是特寫，演員離觀眾只有幾公分，其他觀眾則是從更寬廣的角度看到全景。

這些原則拿到戶外演出也一樣，無論是廣場或街頭、陽台上或屋頂上、在城市或在鄉村。環境是固定的，無法改變。但是演員可以用他的存在感讓角色從環境中脫穎而出。這個環境因為日常的習慣性使用，我們已經視如不見，也無法用新鮮的眼光看它了。

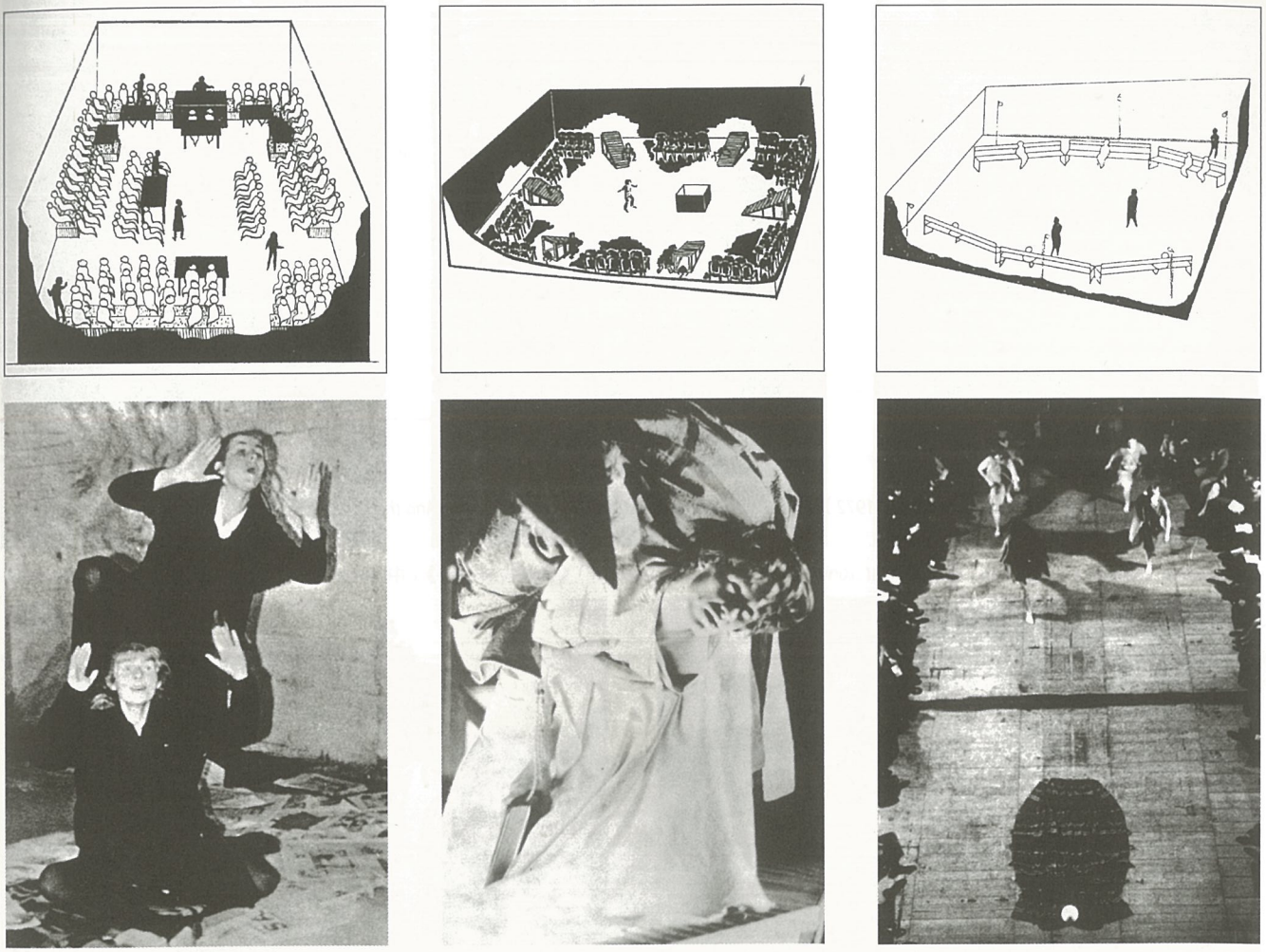


圖 4-9 戲劇空間的組合：把演員和觀眾放在這個空間中，創造二者間的關係是演出文本中連鎖動作與同時動作兩極平衡最重要的工作。歐丁劇場裡，演員與觀眾距離關係實例：（左）歐丁劇場的第一個作品《愛鳥人》（*Ornitofilene*, 1965）；（中）卡司帕里安娜（Kaspariana, 1967）；（右）費拉（Ferai, 1969）。

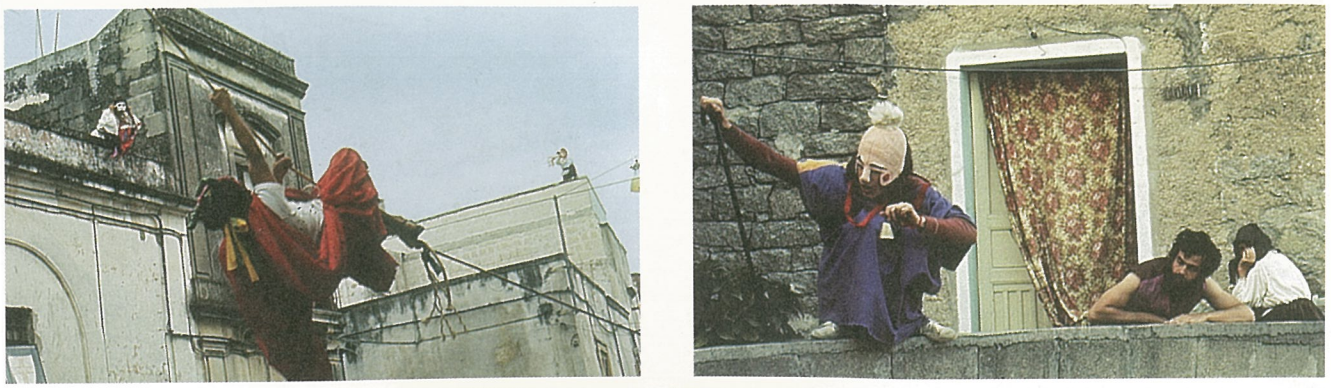


圖 10-11 歐丁劇場戶外演出的空間運用：在義大利莎蘭多（Salento）的演出。

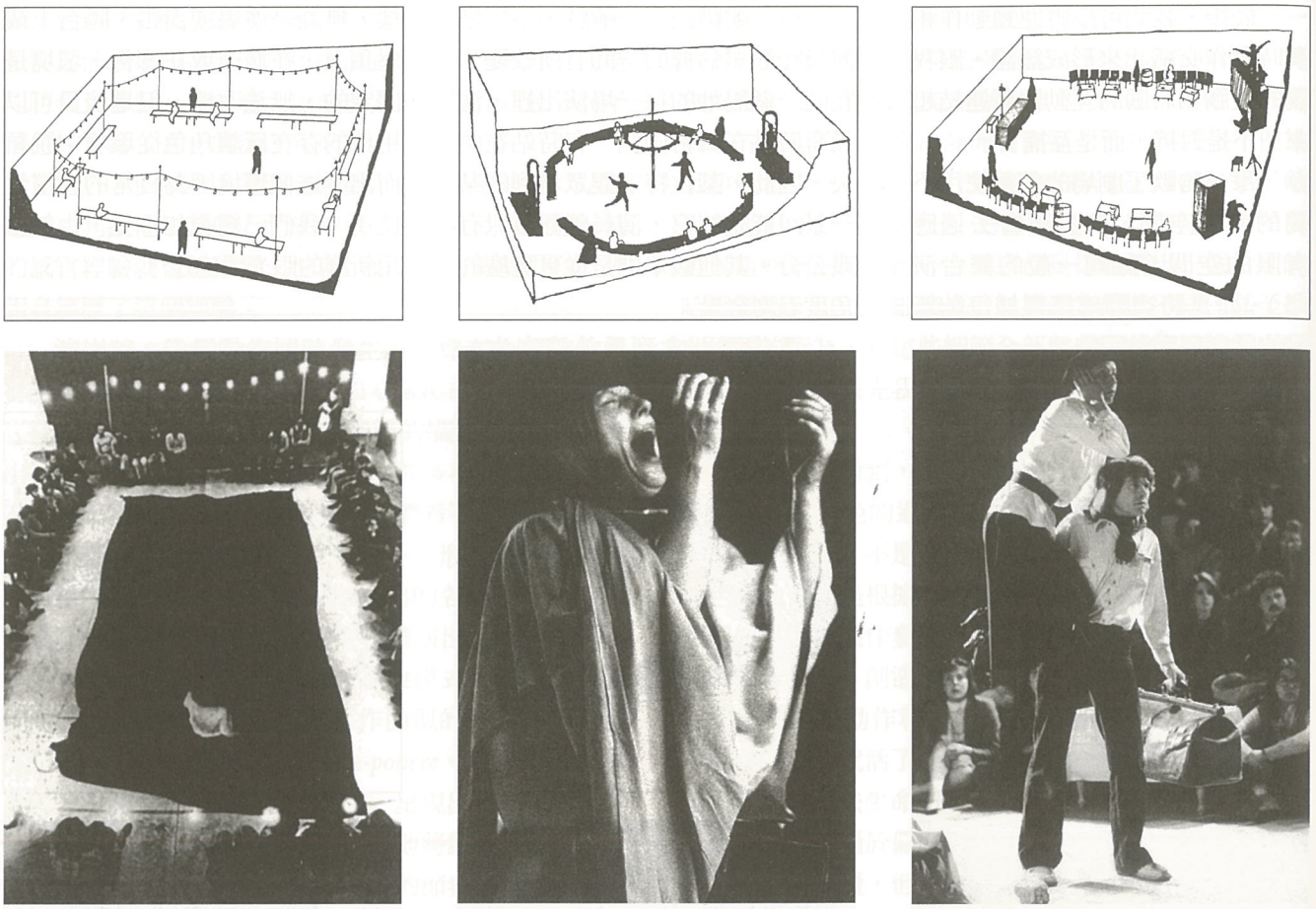


圖 **12-17**（左）《父親的房子》（*Min Fars Hus*, 1972）；（中）《來吧！這會是我們的日子》（*Come! And the Day Will Be Ours*, 1976）；（右）《布萊希特的灰燼》（*Brecht's Ashes*）。



圖 **18-21** 歐丁劇場的戶外劇場：在秘魯和智利的表演。

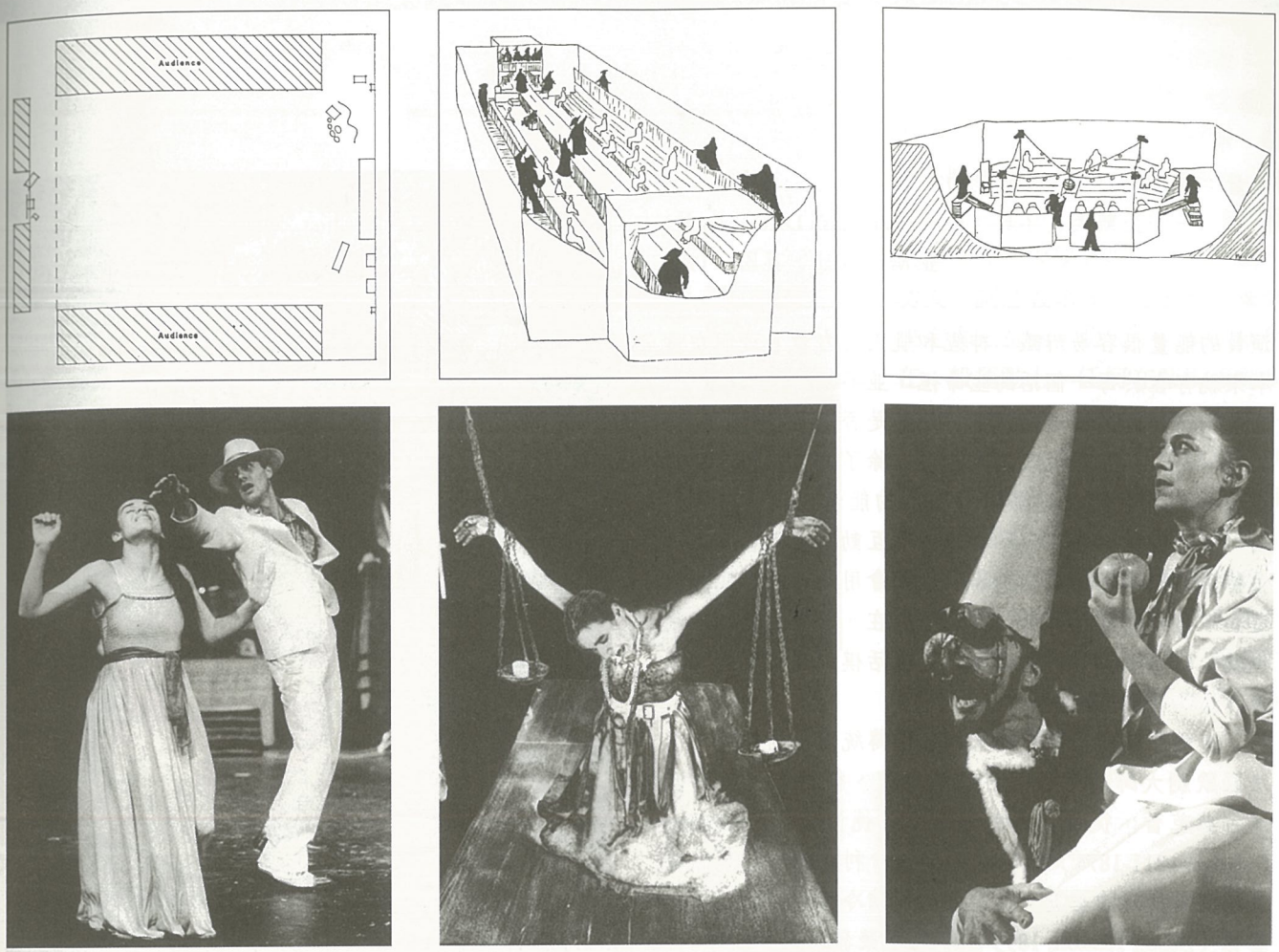


圖 **22-27**（左）《百萬》（*The Million*, 1979）；（中）《俄西林古福音》（*The Gospel According to Oxyrhinus*, 1985）；（右）《塔拉波》（*Talabot*, 1988）。



圖 **28**《舞蹈之書》（*The Book of Dances*），1978年在秘魯。

能量 Energy

能量：動力、力量、工作能力。

——企鵝英文字典（Penguin English Dictionary），企鵝出版社，英國，1984

演員的能量很容易辨識：神經和肌肉的力量。這個力量本來就存在於每一個活的生命裡，並不特別有趣。有趣的是劇場如何鑄造這個力量。無論是否覺察，我們活著的每一天，都在展現我們的能量。除了日常生活使用的能量之外，我們在劇場使用更多的能量。我們平常移動、採取行動、存在或和周遭環境互動時，不會用到這些特別的能量。但是在劇場，我們會用劇場的方式使用這些多出來的能量行動、移位、存在。研究演員的能量也就是研究演員如何根據非日常生活模式運用肌肉和神經力量的原則。

這些原則的不同排列形成各種傳統演出的技巧：從法國默劇大師德克魯到日本歌舞伎、從日本能劇到西洋古典芭蕾、從現代舞蹈理論大師德爾薩特（François Delsarte, 1811-1871）到印度的卡塔卡利舞劇。它們也是各種個人技巧的基礎：從默片時代的冷面笑匠巴斯特．基頓（Buster Keaton, 1895-1966）到榮獲諾貝爾文學獎的義大利導演達里歐．弗、從義大利最佳喜劇演員托托（Toto）到默劇大師馬歇馬叟、從葛羅托斯基的主要演員理查．奇斯拉克（Ryszard Cieslak, 1937-1990）到伊本．拉斯慕森。

——〈以演員的能量為前提〉（The Actor's Energy as Premise）作者塔維亞尼（F. Taviani）



功夫

每種劇場傳統都有自己的特殊詞彙來描述演員的表演在觀眾眼中是否成立。「成立」有很多不同的名字：西方最常用的辭彙是「能量」、「生命」或更簡單的「演員的存在感」。亞洲劇場傳統則用到其他概念，例如印度的呼吸能量或力量，日本的腰力、氣合和幽玄，峇里島的查克拉或脈輪、塔蘇（*taxu*）和巴幽，以及中國的功夫。

為了得到這個無法企及、無法描述也無法度量的品質、力量與生命，各種傳統劇場都有其特定的程序。大師們設計這些程序以摧毀演員體內習以為常的既定模式，改變自然的平衡，刪除日常生活動作的動力。

很矛盾的，這個難以掌握的品質卻是經由具體且可以企及的練習達成。典型代表就是中文的「功夫」一詞。功夫的涵義包括特定的武功，以及演員難以描述的



圖1-2 梅蘭芳（1894-1961）專門扮演京劇旦角，他的兒子梅葆玖也是。以上就是梅葆玖的劇照和生活照。（上）1986年在赫斯特堡（Holstebro）的國際劇場人類學院示範旦角的表演，（下）在赫斯特堡鄉下散步。





圖 3-4 梅蘭芳是中國京劇名旦。
（上）晚年示範京劇身段，（下）早期扮演《霸王別姬》之虞姬。

存在感。

西方人以為功夫就是武術。在中國，功夫一詞的原意是「抗拒的力量」。功夫也有許多其他涵義：經由不斷練習獲得的武術、紀律、能力。功夫也可以代表努力的過程或力量，或代表學者的成就。因此，功夫一詞意義眾多，得依照前後文決定真正意涵。功夫一詞常常被用在一般運動上。任何在藝術或科學上有所成就的大師都可說有真功夫。

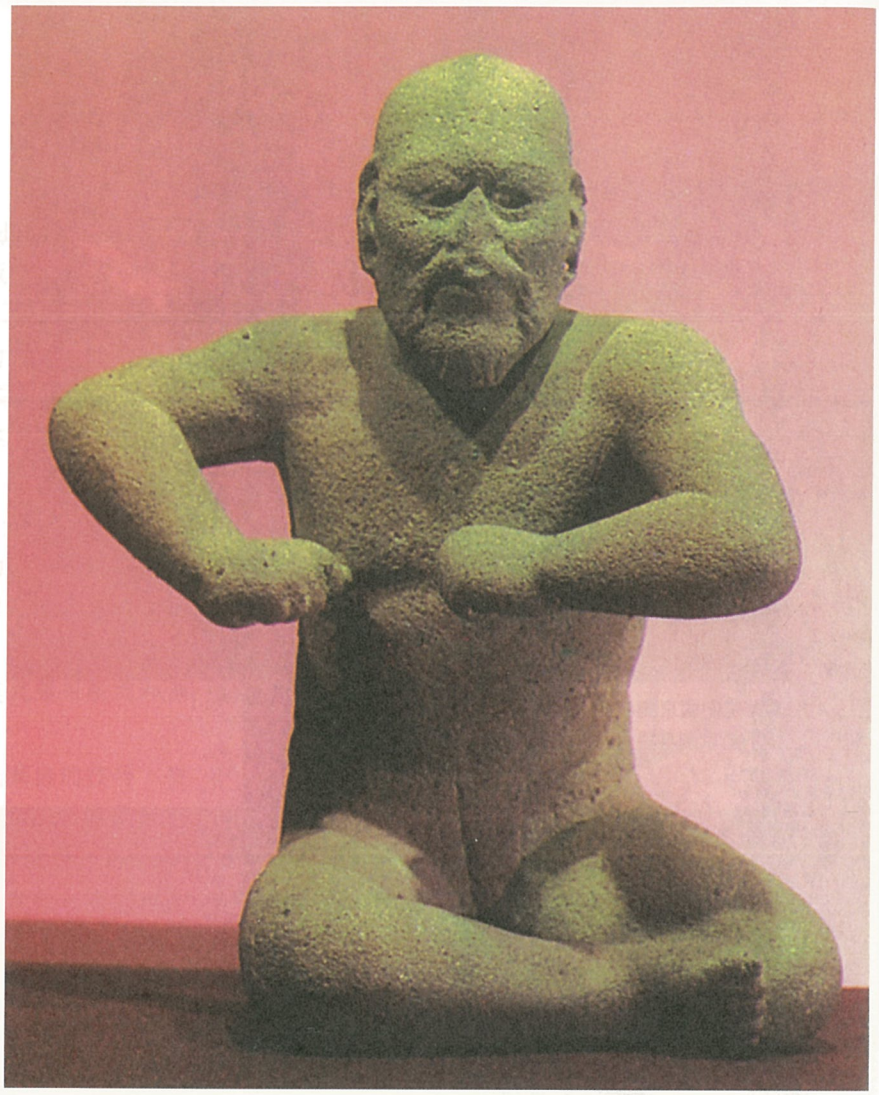
事實上，這個名詞可以運用在某些互補的觀念上，從運動或訓練到訓練目標都適用。對於演員而言，有功夫的意思就是有模有樣，經過許多練習並持續接受某種訓練，也表示具有特定能力，使他們有活力、有存在感，表示他們已經掌握了該有的技巧。

能量與延續性

1935年的一張稀有照片（圖6）裡，京劇學徒由師父陪著學習踩蹺。踩蹺用一種特別的鞋子，讓雙腳變形，使身體重量全部落在腳趾上。古時候中國纏足婦女就是穿這種鞋子，京劇旦角也穿這種鞋子。

無疑的，梅蘭芳（1894-1961）是京劇有史以來最偉大的演員，中外聞名。他在自傳中描述了所受的訓練，以及如何獲得功夫：

> 關於青衣的初步基本動作，如走腳步、開門、手式、指法、抖袖、整髯、提鞋、叫頭、哭頭、跑圓場、氣椅這些身段，必須經過長時期的練習，才能準確。
>
> 我記得幼年練工，是用一張長板櫈，上面放著一塊長方磚，我支著蹺，站在這塊磚上，要站一炷香的時間。起初站上去，戰戰兢兢，異常痛楚，沒有多大工夫，就支持不住，只好跳下來。但是日子一長，腰腿就有了勁，漸漸站穩了。
>
> 冬天在冰池裡，支著蹺，打把子，跑圓場。起先一不留神，就摔跤。可是支著蹺在冰上跑慣，不支蹺到了臺上，就覺得輕鬆容易，凡事必須先難後易，方能苦盡甘來。
>
> 我練蹺工的時候，常常會腳上起泡，當時頗以為苦。覺得我的教師，不應該把這種嚴厲的課程，加到一個十幾歲的小孩子身上。在這種強制執行的狀態之下，心中未免有些反感。但是到了今天，我已經是將近六十歲的人，還能夠演醉酒、穆柯寨、虹霓關一類的刀馬旦的戲，就不能不想到當年教師對我嚴格執行這種基本訓練的好處。
>
> 梅蘭芳，
> 《舞台生活四十年》



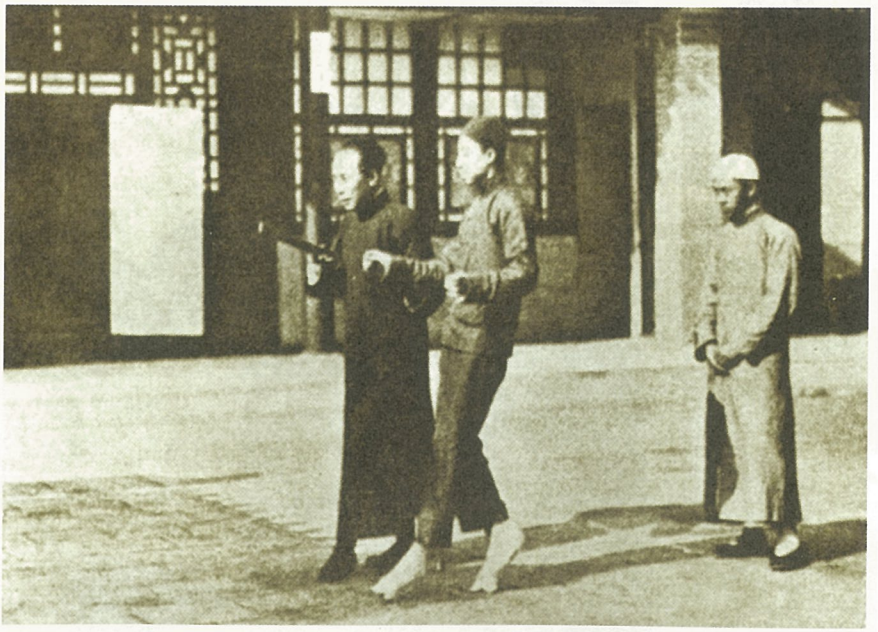


圖5 摔角家，墨西哥原住民奧爾麥克族（Olmec）雕像，墨西哥國家人類博物館（National Museum of Anthropology）。雖然雕像是靜止的，看起來卻很有張力，石頭爆發著孔武有力的味道。或者像墨西哥作家奧克塔維奧．帕斯（Octavio Paz, 1914-1998）說的：「靜止的姿勢好像兩個愛人相擁般的具有能量。」

圖6 京劇學校（1925）：旦角的踩蹺訓練。師父引導並協助學徒練習：師父拿根棍子，其功能不言自明。

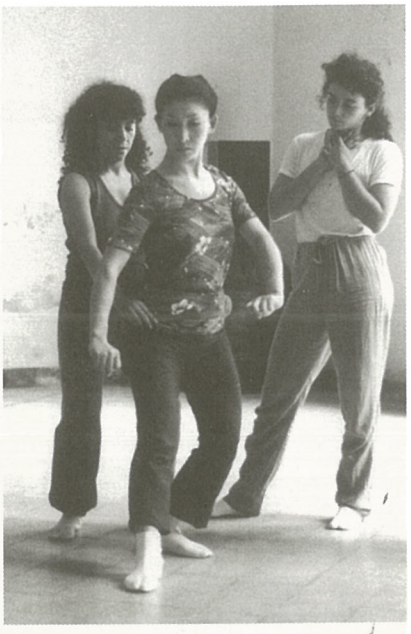




圖7-8（左、中）日本舞踊舞者吾妻勝子示範日本傳統劇場裡的典型走路方式，以及「一個亮相」（國際劇場人類學學院，1981）。照片中清楚可見雙臂姿勢固定、雙腿彎曲、雙腳穿著日式白色布鞋向前滑行。
圖9（右）峇里島舞者潔絲用腳尖站立，維持著危險的平衡「亮相」。

腰力、氣合、巴幽

日本雖然有諸多劇場傳統——能劇、狂言、歌舞伎——各自使用不同的技巧，但都用同一個名詞描述演員的存在感：腰力。日文的腰力指的是臀部使力。我們平常走路時，臀部跟著腿的動作，但是我們如果要減少臀部動作——也就是說，創造身體固定的軸線——的話，就必須膝蓋微彎，把整個軀幹當作一體移動（圖7, 8）。

阻止臀部跟隨腿部移動的結果會有兩種身體張力產生：下半身（必須移動的腿）和上半身（推動臀部以移動軀幹和直立的脊椎）。

在身體裡創造上半身和下半身的相反張力必須運用特別的平衡姿勢，牽涉到頭部和頸部、軀體、骨盆腔和腿部的肌肉。演員的整個肌肉強性都改變了。他要比平常走路用更多的能量和更大的努力。

尤金諾．芭芭，
《劇場人類學：第一假設》

針對演員的能量，能劇有另一個名詞：氣合。意思是「氣與身的合一」。氣合相當於梵文裡的氣（prana），也就是精神（pneuma）和靈魂（spiritus）。印度和峇里島的演員都有使用同樣的名詞。

在峇里島，有三個字形容演員的存在感：奇斯塔卡拉（cestakara）、塔蘇（taksu）和巴幽。奇斯塔卡拉指演員經由長期規律的嚴格訓練得到的力量。塔蘇指的則是自行發生在演員身上，演員無法控制的神聖啟發。演員可能會說：「今晚很有塔蘇。」或說：「今晚沒有塔蘇。」但是有沒有奇斯塔卡拉就看他自己了。

巴幽這個字有風、呼吸、靈魂的意思，通常用來描述演員的存在感。平甘達巴幽（Pengunda bayu）指能量的正確分佈。就像日本的氣合，峇里島的巴幽描述某種得以擴張身體的力量的升降，其互補的現象會產生生命力。

阿尼姆斯（animus、女性體內的男性能量）、阿尼瑪（anima、男性體內的女性能量）

薇尼莉亞（Venilia）和西拉席亞（Selacia）是兩位羅馬女神。一位代表拍打海灘的海浪，一位代表流回海洋的海浪。為什麼要用兩位不同的女神代表來來去去的海水呢？海水本身和其中的力量或許一樣，但是方向和能量的品質不同，而且是相反的。海浪的能量就是兩位女神共舞的力量，在演員的演前表達狀態中也可以看見。兩極能量——強力的阿尼姆斯與柔和的阿尼瑪——在體內合而為一。





圖 10-11 每個男人體內都有女性能量阿尼瑪，每個女人體內也都有男性能量阿尼姆斯。這個普世真理並不能讓演員發掘自己體內兩極的能量本質，也就是阿尼姆斯和阿尼瑪的能量。內在的阿尼姆斯和阿尼瑪指的不是一般的男女性別特質，不能混為一談。並且，千萬不要誤以為表演只是靠其中一種能量而已。這兩種能量總是同時存在的。有經驗的表演者知道如何平衡二者，有時加強一端，有時加強另一端。

（上）查理．卓別林（Charlie Chaplin, 1889-1980）在《大兵日記》（*Shoulder Arms*）裡，以及（下）安娜．麥蘭妮（Anna Magnani, 1908-1973）在盧奇諾．維斯康蒂（Luchino Visconti）的《小美人》（*Bellissima*, 1951）裡很明顯的變化使用這兩種能量。卓別林的能量很柔和，充滿阿尼瑪，但是沒有人會說他像個女人。安娜．麥蘭妮則散發著阿尼姆斯的能量，但是一點也不顯得像個男人。

在印度、峇里島和日本的表演中，很容易看到演員或舞者變化使用阿尼姆斯和阿尼瑪的內在能量，尤其當他們演出的故事牽涉到許多不同角色時。西方演員、舞者和默劇演員也可能運用阿尼姆斯和阿尼瑪的內在能量。他們也曾接受過不分男女的訓練方式。他們能運用這兩種互補的內在能量來表演，打破刻板印象中男性和女性的社會行為模式，深深吸引觀眾並讓觀眾感到驚喜。在電影工業裡，我們可以看到很多例子、葛麗泰．嘉寶（Greta Garbo, 1905-1990）、凱撒琳．赫本（Katherine Hepburn, 1907-2003）和貝蒂．戴維斯（Bette Davis, 1908-1989）的阿尼姆斯，以及馬龍．白蘭度（Marlon Brando, 1924-2004）、詹姆斯．狄恩（James Dean, 1931-1955）、蒙哥馬利．克利夫特（Montgomary Clift, 1920-1966）和勞伯．狄尼洛（Robert de Niro, 1943-）的阿尼瑪。





基督教傳統視靈魂為空靈。在此之前，很多文化視靈魂為風，是不斷的流動，以動物和人類生命的形態呈現。不只是古希臘，許多文化視身體為一種打擊樂器，靈魂就是熱量、振動和節奏。

靈魂的風——振動與節奏——可以經由微妙的內在張力變化而改變人的面容。薄迦丘（Giovanni Boccaccio, 1313-1375）[37]談到但丁《神曲》時，認為當男性體內的女性特質——活生生的、親密的風——受到吸引往前，渴望某樣東西時，就變成了男性特質。

阿尼姆斯和阿尼瑪是溫和的能量和壯健的能量，和一般的男女性別特質有所不同，也不是榮格（Carl Jung, 1875-1961）[38]所謂的原型或投射。阿尼姆斯和阿尼瑪指的是非常容易辨認的兩極，具有互補品質的能量，很難用文字形容，因此更難分析、發展和傳達。

演員經由傳統教導的技巧或建構角色的過程，獲得超日常行為模

圖12（上）在峇里島，能量稱為巴幽（風）；在日本，稱為氣合（靈魂、呼吸）；在劇場人類學，稱為阿尼姆斯（拉丁文的氣體、呼吸）。但是，要如何吹起這陣風，讓演員的表演活起來呢？演員必須掌握某些「根據界定清楚的柔和與強烈張力的差異而設定」的精準姿勢，例如峇里島舞者德薩克．瑪蒂．蘇阿提．拉克絲米（Desak Made Suarti Laksmi）在赫斯特堡的示範演出（1986）。峇里島所有的舞蹈形式都建構在一連串的強（*keras*）弱（*manis*）張力上。

圖13（下）峇里島舞者依馬．班登（I Made Bandem）演出《羅摩耶那》史詩（Ramayana）裡的猴王哈努曼（Hanuman）。在印尼的人形劇（Wayang Wong）故事裡，哈努曼的名字叫作巴幽阿它馬亞（Bayuatmaja）——風之子。他不但是風之子，還擁有非常快的速度和超人般的力量。峇里島的藝術和宗教中有三個彼此連結的基本元素：巴幽、沙布達（*sabda*）和伊代普（*idep*）——行動、語言和思想。當婆羅門祭司祈禱時，他的腦子裡想著祈禱詞，嘴上唸著祈禱詞，雙手同時作著動作。演出也有這三個元素，將張力、動作、手勢和台詞結合在一起。

[37] Giovanni Boccaccio，文藝復興時期的義大利作家，最知名著作為《十日譚》（志文，1986）。

[38] Carl Jung，瑞士心理學家，心理分析學的創始人，提出集體潛意識的概念，著作有《心理類型》（桂冠，1999）、《人及其象徵》（立緒，1999）等。

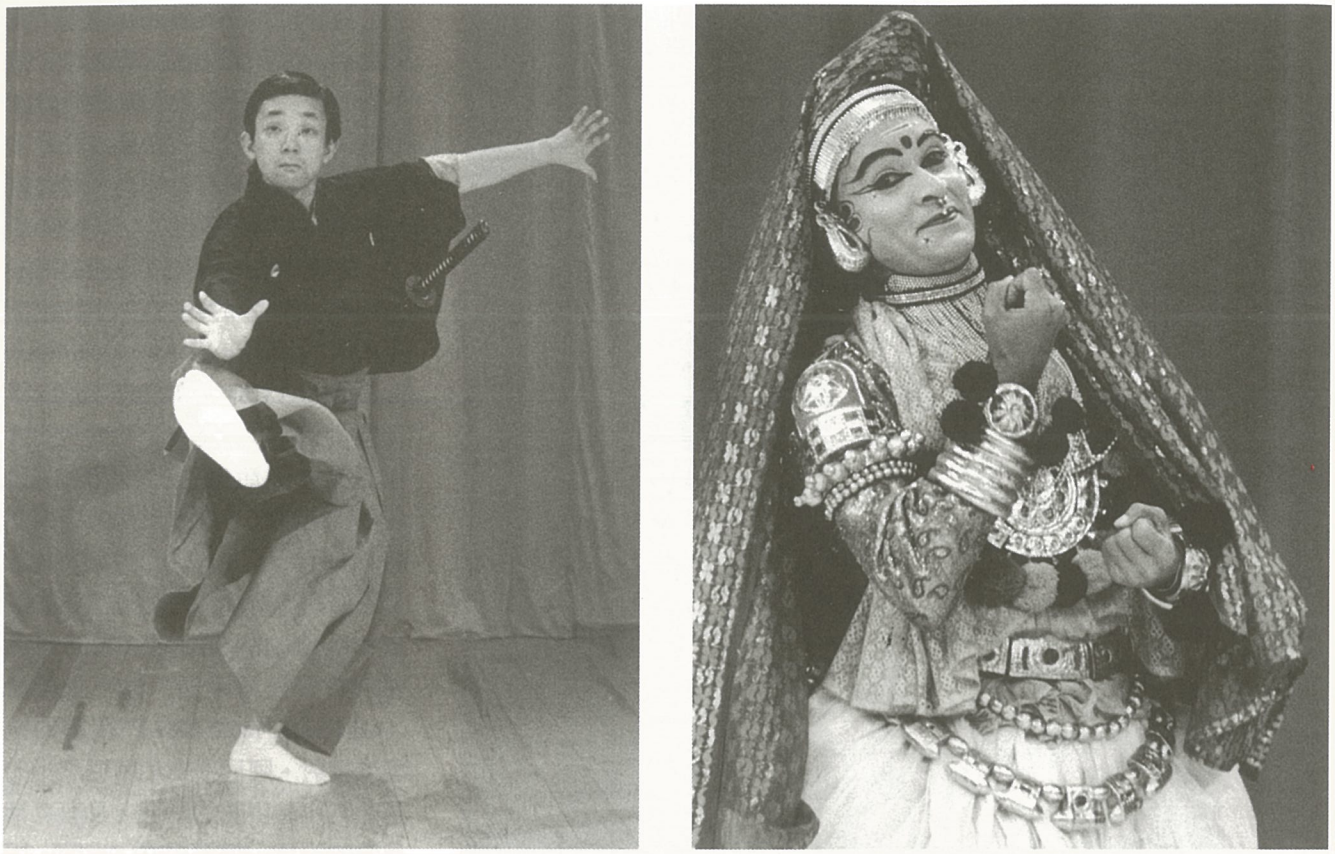


圖 14-15（左）花柳寬一（Kinichi Hanayagi）在赫斯特堡示範演出日本武士（1986）。（右）演員維加亞庫瑪（K. N. Vijayakumar）在赫斯特堡演出印度卡塔卡利舞劇裡的女性角色（1986）。

式。他們擴張自己的存在感，同時讓觀眾更加覺察。他們在虛構的戲劇或舞蹈中，成為活生生的生命。為了達到效果，演員接受嚴格訓練，一次又一次重複同樣的動作。他們運用心智過程，假想個人化的潛台詞。他們想像自己的身體是肢體張力和抗衡力量的核心。這樣的想像很有效。演員必須使用超日常生活的肢體與心智技巧。

表面上看，演員運用肢體和聲音表達自己。事實上，他們用的是看不到的能量。

能量的概念（拉丁文的「能量」代表力量、功效、作用）既清楚卻又難以解釋。我們通常將能量和外來刺激連結在一起，指的是肌肉和神經系統的作工，但也同時指某種內在安靜的震動，某種隨著時間流動卻不在空間移動的自制的力量。

能量常常被簡化為刺激以及粗暴的動作模式，但其實是個人的溫度和強度，可以由演員決定、喚醒、塑造、探索。

演員藉由改變平衡和基本姿勢產生超日常技巧和戲劇存在感，用方向相反的張力讓身體擴張起來。肢體為了虛構的戲劇而重建。「藝術肢體」——也就是不自然的肢體——既不是男性也不是女性。在前置表達的層次，性別根本不重要。典型的男性能量和典型的女性能量完全不存在。只有這個「人」的能量存在。

演員的工作就是發掘適合自己的獨特能量，並好好保護它——保護它的適合性和獨特性。

剛開始學習表演的時候，根據男女兩種角色接受訓練看似無害。但是，這麼做的後果是：不加以檢視的將日常現實生活的規則和習慣帶進了劇場的超日常狀況。

在最後的結果——表演——中，演員的存在具有戲劇性，角色無可避免的必須確定是男性或是女性。然而，在前置表達的層次，性別的區分既不必要，甚且有害。

當學徒時，否定性別差異可以凸顯個人差異。互補性被放大了。在西方（現代舞和默劇）訓練——前置表達的層次——中，以及在東方演員扮演男女兩種角色時，完全忽略男性或女性的性別差異。能量的兩極性變得異常明顯。兩極能量保持了平衡。

峇里島舞者有強（*keras*）與弱（*manis*）的概念。印度則有柔韌（*lasya*）和剛強（*tandava*）的說法。這些辭彙並不是指男或女的性別，而是能量的柔軟和強壯。印度武神羅摩（Rama）就常常以柔韌的姿勢出現。

阿尼瑪和阿尼姆斯代表秤的兩端，和諧的不和諧（*concordia discors*），兩個對立面的互動，很像磁場兩極或身體和影子之間的張力。如果我們硬要用性別區分就太武斷了。

尤金諾．芭芭，
〈阿尼姆斯／阿尼瑪〉
（Animus-Anima）

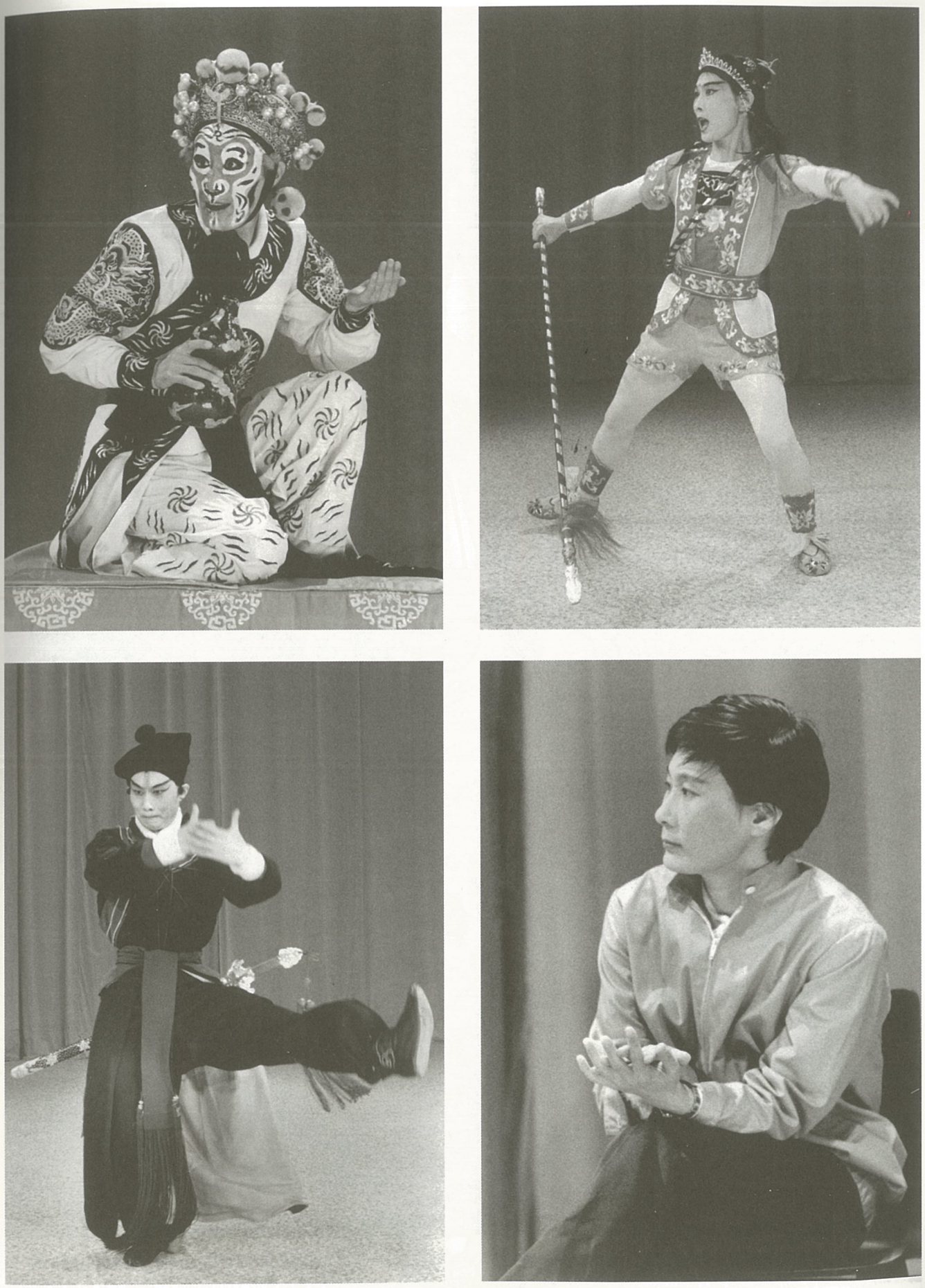


圖 16-19 戲曲演員裴艷玲（右下）演出齊天大聖美猴王（左上）、哪吒（右上）和林沖（左下）。這三個不同角色都具有很明顯的阿尼姆斯能量。現代中國最有名的戲曲生角裴艷玲將這三個男性角色演得出神入化。（在赫斯特堡示範，1986）



圖 20 日本歌舞伎演員花柳寬一扮演年輕藝妓及武士（第 78 頁，圖 14）。歌舞伎於十六世紀中期出現，當時都是女演員，後來因為演出過於放肆，幕府將軍為了維持社會道德，禁止女性演出，讓男演員擔任所有的女性角色。這些男演員稱為女形（onnagata）。因此，女形演員得以發展出詮釋女性所需要的技巧，極其優雅、精確、詳盡、複雜，以至完美。直到今日，許多人還是因為女形的技巧而對歌舞伎產生興趣。自古以來，男扮女裝的傳統在日本及亞洲已經深植人心——包括中國的京劇和印度的卡塔卡利舞劇（第 78 頁，圖 15）。我們可以清楚看到，角色詮釋不受演員性別限制，而是要看演員如何形塑自己的能量。

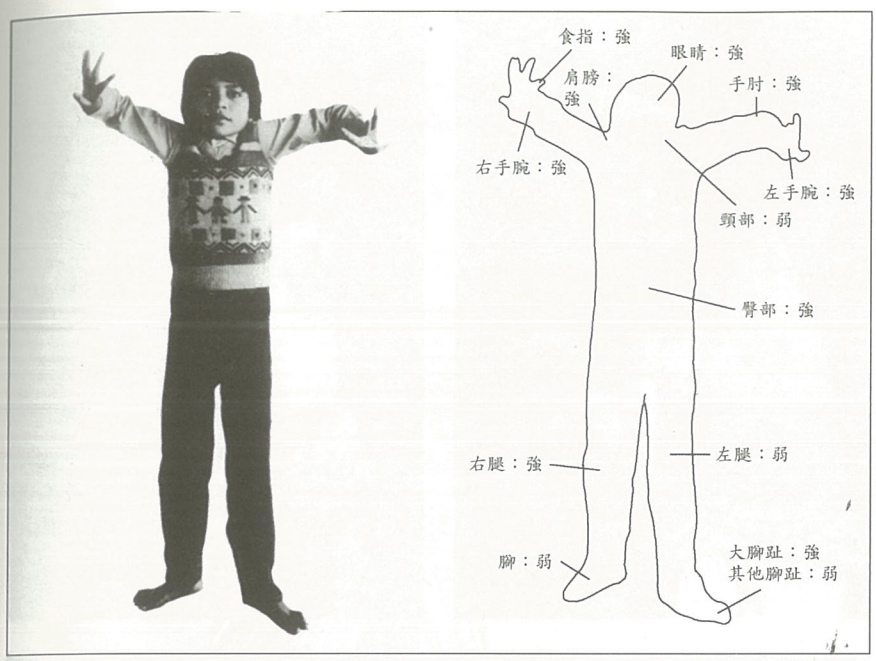


圖21 舞蹈大師依・瑪蒂・田波的小女兒潔絲示範峇里島舞蹈的強弱對比。



圖22 爪哇編舞家沙多諾・庫蘇摩（Sardono W. Kusumo, 1945-）在歐丁劇場示範教學強與弱（赫斯特堡，1974）。

強（keras）與弱（manis）

> 演員的能量在峇里島叫作巴幽（bayu，風），在日本叫作氣合，在劇場人類學叫作阿尼姆斯（animus）和阿尼瑪（anima，拉丁文的空氣、呼吸）。風讓演員的行動有了生命。但是我們要如何讓風吹動呢？就是要掌握精確的身體姿勢和位置，顯示強與弱之間的張力。我們可以從峇里島舞蹈中看到這些姿勢：峇里島所有的舞蹈都是一連串強弱抗衡的動作。
>
> 強（keras）代表強壯、堅硬、有活力；弱（manis）代表細緻、柔軟、溫和。強與弱可以應用在各種肢體動作、身體的各部位姿勢，以及舞蹈的各個連續動作上。峇里島基本舞蹈姿勢中處處可見強與弱的對比。西方人看了可能覺得非常風格化。
>
> 尤金諾・芭芭，《劇場人類學》

如果我們檢視峇里島舞蹈大師依・瑪蒂・田波小女兒潔絲的姿勢，就可以看到強弱對比。這種姿勢在亞洲傳統劇場中極為常見，還會用服裝加以強調。中國和印度的傳統演員常常綁緊腰部，壓迫橫隔膜。在日本，演員的和服腰帶也會綁得比日常生活中的和服腰帶更緊。





圖23-24 馬提涅黎（Tristano Martinelli, 1555-1630）是最早的義大利即興喜劇（commedia dell'arte）《哈勒昆奎》（*Harlequins*）演員之一。義大利著名演員菲歐里黎（Tiberio Fiorilli, 1608-1694）扮演的史卡拉馬賽（Scaramouche）。菲歐里黎是莫里哀的老師。這兩位演員的姿勢和峇里島舞蹈姿勢有許多驚人的相似處（縮起脖子、聳起肩膀）。這個姿勢不但造成肩膀張力，也造成全身的張力。

柔韌（lasya）和剛強（tandava）

同樣的，印度傳統表演者無視演員或角色的性別，在柔韌和剛強的兩極間試圖掌握能量的表達。印度舞蹈風格分為兩大類：柔韌和剛強。舞者無分男女都根據這兩個風格發展動作。

柔韌與剛強之間的差別存在由來已久，源自古印度濕婆神的傳說。舞蹈之神濕婆變身為阿爾達納里希瓦拉（Ardhanarishwara，半男半女之神）時，身體一半是濕婆自己，一半是濕婆的妻子雪山神女帕娃蒂（Parvati），請參考第20頁的圖39。這個形象代表宇宙陰陽兩極元素的互補對稱。濕婆創造的第一支舞很粗糙瘋狂（剛強），濕婆的妻子（身體女性的那一半）摹仿他創造的舞，卻呈現了細緻溫柔的風格（柔韌）。

無論是風格或舞蹈元素（動作、節奏、服裝、音樂），印度舞蹈常常運用濕婆神的兩極特質，強壯、有活力、激烈的剛強風格或輕巧、細緻、溫和的柔韌風格。因此，角色詮釋和演員本身的性別無關，而是看演員投射出來的能量是剛強或是柔韌。

例如，在印度奧里薩（Orissa）區域，直到最近才消失的一個地方傳統就是讓快要進入青春期的男孩穿著女性衣著和裝扮，接受女性角色的舞蹈訓練。這些專業演員稱為哥提帕司（gotipuas），不但在寺廟演出，也做公開演出。宗教慶典時，地方貴族經常請他們在寺廟前的廣場演出包括黑天神劇（Krishna-lila）或其他神話故事的舞蹈，作為慶典儀式的一部份。

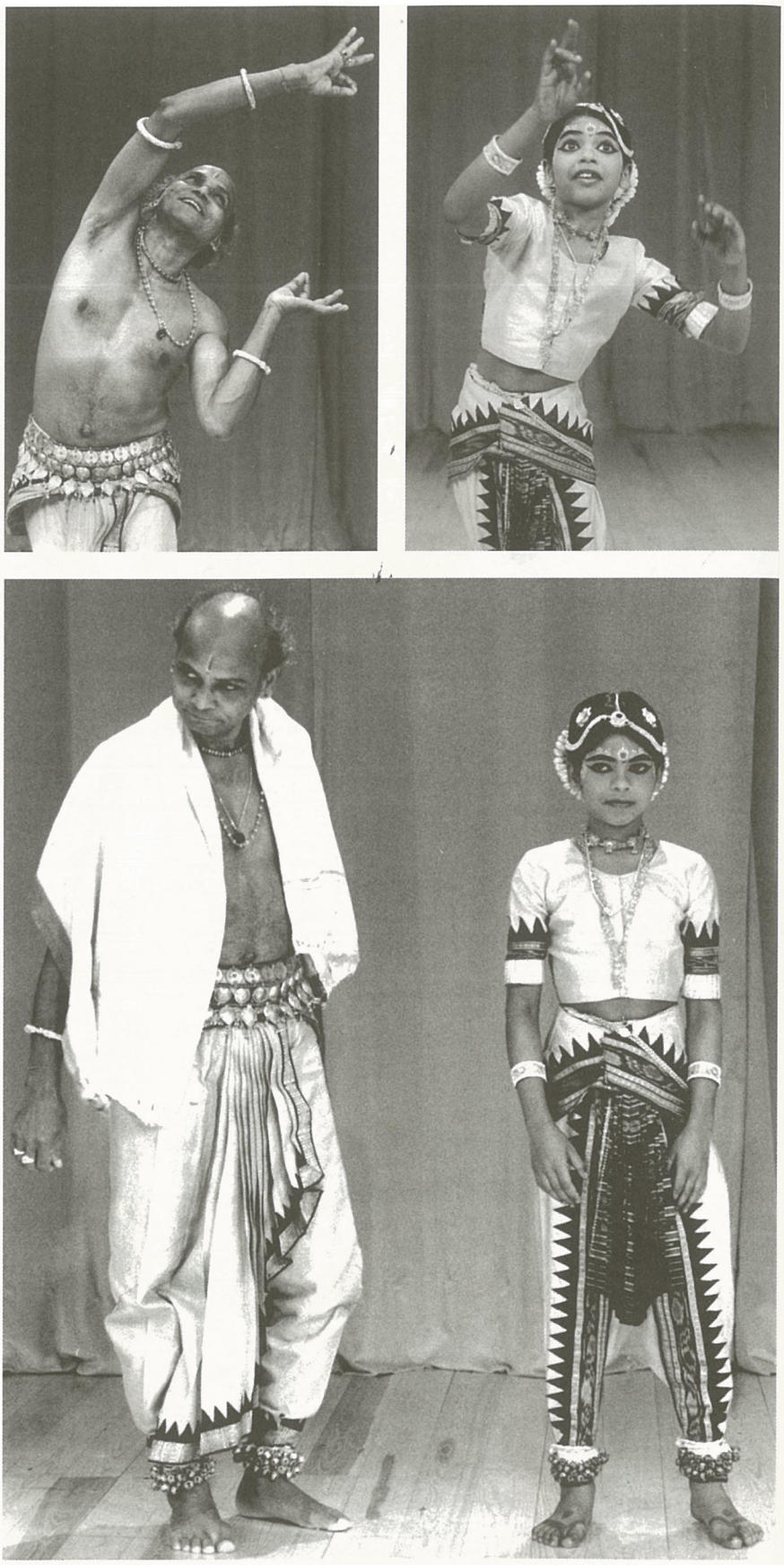


圖25-27 上師瑪哈帕特拉（Kelucharan Mahapatra, 1926-2004）和他的學生。瑪哈帕特拉身兼演員、舞者和編舞家，被視為現代印度奧迪西舞蹈最重要的推手。他年紀很小就開始當學徒，經由師父示範，學習傳統女性角色。他不但是個偉大的奧迪西舞者，專門演出女性的角色，並和學生潘妮卡拉西聯手重建了奧迪西傳統，將之推廣到世界各地，廣為世人所欣賞。

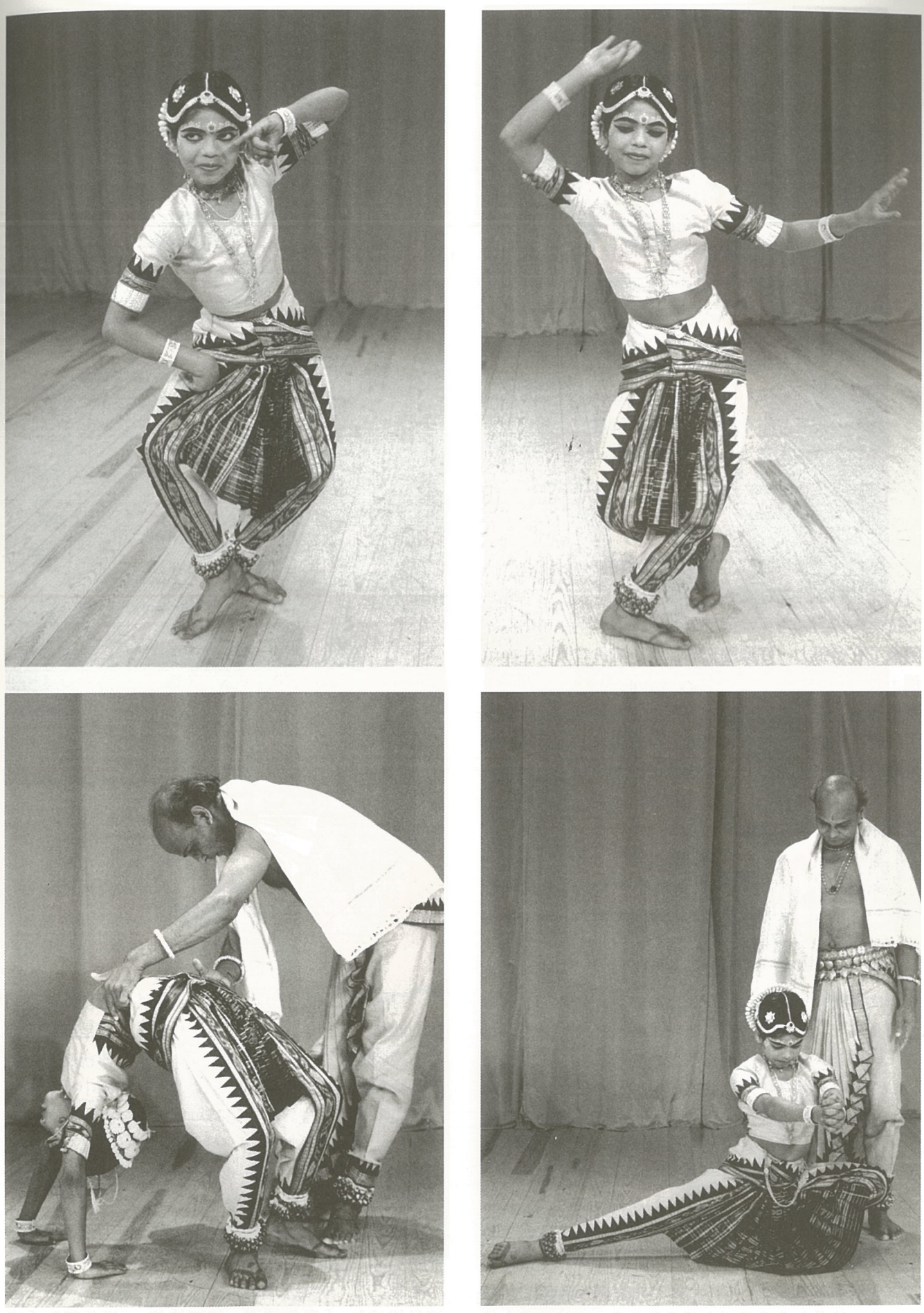


圖 28-31 十一歲的男學童高檀（Gautam）穿著女性服裝，化了妝，接受大師瑪哈帕特拉指導。（赫斯特堡示範，1986）

能量（Tame）[39]

除了腰力之外，日本能劇和歌舞伎對創造新能量還有一個概念：能量。以物理學而言，能量不滅，不增也不減。在劇場和舞蹈中也是如此。演員必須在不斷創造和重建的過程中保存能量。怎麼保存呢？建築障礙，建築一道的水壩。這就是能量。

能劇和歌舞伎都有保存能量（tameru）[40]的字眼，這個字在中文意味著「累積」，在日文意味著「彎曲」，既有彈性又有抗衡的力量，就像竹子一樣。保存能量指的是某種自制的能量。保留能量，不讓能量流失，把能量貫注到受空間限制的動作中，讓動作中的能量比動作本身更大。能量的能力已經成為日本演員整體能力的代名詞。描述一個演員是否具有戲劇存在感、是否有足夠的力量時，老師會告訴學生他是否有「能量」（Tame）。

尤金諾．芭芭，
《劇場人類學》

雖然吾妻勝子（圖32）的身體被和服遮住，還是可以清楚看到往前推和往後拉的抗衡力量。頸部和手部的抗衡力量明顯可見，但是彎曲的脊椎、手臂和雙腿也隱藏了許多張力，好像繃緊的彈簧。演員看似要往前傾倒，卻往後拉住，讓能量持續的流通全身。腰力和能量就是演員「將不動的姿勢變成有生命的動作，因此擴張了身體」的能力，也就是前置表達的能力。這個能力不是建立在誇張的動作上，而是建立在身體的內在張力。



圖32 日本舞踊吾妻勝子 在國際劇場人類學院示範「能量」（自制的能量）（1980）

空間和時間裡的能量

我用到了整個身體，我準備好了，要採取某個行動：我要抓住前面桌上的一瓶水。雖然表面上看不出來，但是我的肌肉蓄勢待發，身體進入某種狀態，動員了行動所需要的能量。雖然我在空間上還沒有行動，但是在時間上已經在執行動作了。也就是說，我已經動用到了維持某種姿勢的肌肉，雖然我尚未動用到讓手臂在空間移動的肌肉，也尚未動用到讓我的手指頭抓住瓶子的肌肉。

能劇劇場有一個重要規則：十分之三的動作發生在空間中，十分之七的動作發生在時間中。通常，如果我在日常生活中想要抓住瓶子，我只要使用足夠的能量就好了。但是在能劇劇場，我必須運用兩倍以上的能量來做同一個動作——不只是空間中的移動，而是將能量保持在演員身體裡，充滿自制（時間的能量）。也就是說，能劇裡的任何一個動作，演員都需要用到空間移動兩倍以上的能量去達成。演員同時呈現空間移動的能量，以及維持體內兩倍於此的能量，創造出對空間移動的抗衡力量。

尤金諾．芭芭，
《劇場人類學：第一假設》

身體最大張力呈現出來的「不動如山」創造了時間裡的能量。這種能量具有某種獨特品質，不是靠充沛的活力或肢體的移動就能夠產生的。在東方傳統文化中，大師都具有這種不動如山的生命力。在武術中，不動如山代表了武師準備好了，隨時可以出手。太極拳認為：「在動中靜心比在靜中靜心好了百倍千倍萬倍。」西方劇場很少有這種情況出現，只有最偉大的演員能夠成功運用這種能量。

京劇演員常常會突然停住，在動作張力最強的時候停頓下來，將張力保持在不動如山的姿勢中。這個畫面不是靜止的，而是充滿動力、活生生的畫面。一位中國演員描述為：「動作停了，裡面沒停。」這些稱為「亮相」的姿勢就像舞蹈，身體不動卻充滿動感。









圖 33-34（上左、上右）奧迪西舞者潘妮卡拉西：有動感的靜止。
圖 35-36 日本舞踊吾妻勝子演出男性角色（下左）和女性角色（下右）。空間與時間的能量無分男女。

[39] 此名詞在日文為「矯め」。 [40] 此名詞在日文為「矯める」。

三體（Santai），演員的三種肢體

能劇演員一定是男性，女性角色也由男演員飾演。年輕女性的角色非常優雅溫柔，年老女性角色雖然行動不便，卻仍然顯現優雅的流動感。有時，女人下場之後，再度以鬼怪的模樣上場，好像被附身似的，像武士般的充滿能量。同樣的一個演員，要如何演出這麼巨大的改變呢？

能劇始祖世阿彌曾在論文《至花道書》（*Shikadosho*）裡寫到：

> 開始接受訓練的演員不可忽略二曲（*nikyoku*）和三體（*santai*）。二曲就是舞蹈和吟唱。三體就是基本的角色肢體：老體（老人）（*rotai*）、女體（女性）（*nyotai*）和軍體（士兵）（*guntai*）。

世阿彌說的三體，其實並不是我們一般說的角色類型，而是肢體能量的品質，和實際的性別無關。三體就是如何運用同一個身體，用不同的能量呈現出不同的生命。這裡的「體」指的是「風貌」。

要了解這個觀念，我們不能看女體和軍體這兩個極端，而必須檢視老體——正如世阿彌在《二曲三體人形圖》（*Nikyoku Santai Ezu*）裡所言。世阿彌具體並繪圖說明如何呈現三體：



圖 37-44 能劇創始者世阿彌畫的能劇角色類型，取自世阿彌寫的表演藝術論文《二曲三體人形圖》（*The Two Basic Arts and Three Role Types*）。有些學者認為這些圖畫其實是世阿彌的連襟金春禪竹（Komparu Zenchiku, 1405-1468）畫的。此書乃世阿彌寫的能劇經典巨著《至花道書》（*The True Path Towards the Flower*）的理論濃縮版。裸體的老體、女體和軍體（圖 37-39）呈現能劇三種基本角色類型的肢

一、老體：精神衰退，眼神望向遠方
二、女體：本體在於精神，不含力量
三、軍體：本體在於力量，把精神放在細節上，所謂的「力量中的細緻」。

世阿彌畫了裸露的三體，讓我們看到「本體」，也就是脊椎的位置。有趣的是，世阿彌畫的老體，手拿拐杖，眼神往上看。世阿彌特別用一條線標出老體眼神的方向。視線和彎曲虛弱的身體相反，於是在頸部和脊椎上半部造成張力。

圖畫揭示了三體的秘密：演員刻意用老體呈現身體裡同時存在的能量兩極——阿尼姆斯和阿尼瑪，因此讓花朵開展。世阿彌認為，偉大的演員都會像一朵花似的展開：

> 扮演老體是能劇的巔峰挑戰。老體的角色至為重要，因為觀眾可以立刻看到演員的功力……以舞台儀態而言，大部份演員飾演老體的時候，都會彎腰駝背、縮小身體，失去了演員的「花」，給人一種凋謝的、沒有吸引力的演出。這時，演員無論做什麼都無法引起觀眾的興趣。演員絕對不可以用衰弱的方式演出老體，而是要帶著優雅與尊嚴。最重要的是老體的舞蹈姿勢。大家一定要好好研究，如何演出老體卻不失去演員的「花」。結果應該像是一棵開花的老樹。
>
> 世阿彌，《風姿花傳》（*Fushikaden*）



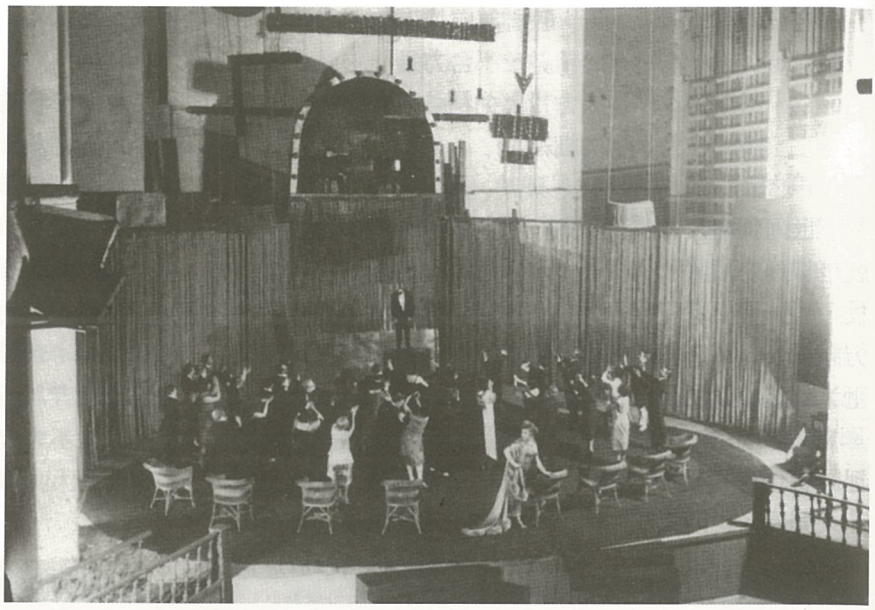
體位置。請注意，老體（圖37，第86頁，左上）的視線往上，和老人彎曲垂掛的身體姿勢方向相反。世阿彌的其他繪圖呈現能劇的其他角色類型：天女（圖40）、老人（左上）、士兵（右上）、女人（左下）、鬼怪（右下）。

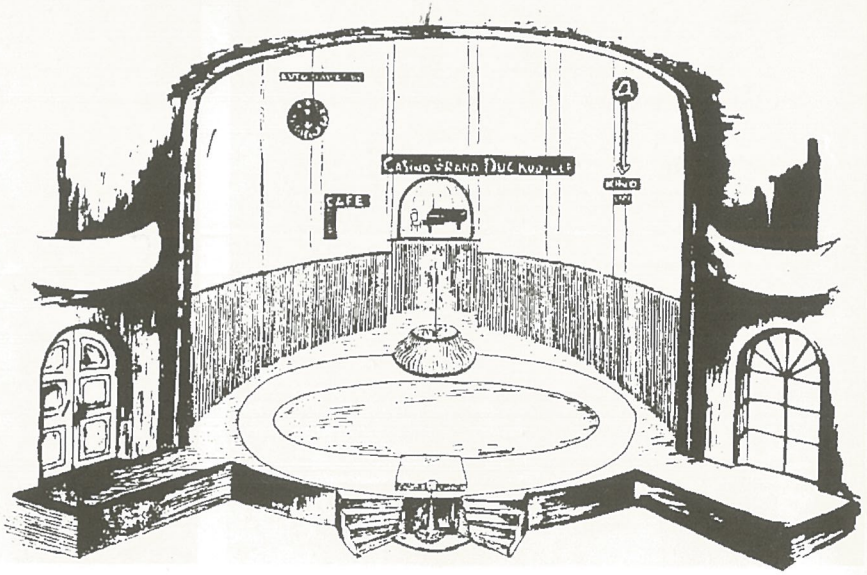
節奏煞車（braking the rhythms）

在時間和空間中運用能量的技巧也可以運用在整齣戲的節奏上，梅耶荷德稱之為「節奏煞車」。在梅耶荷德製作的兩齣戲裡，很容易看到「節奏煞車」的現象：1925年的《芭芭斯老師》（*Bubus, the Teacher*）和1926年的《欽差大臣》（*The Government Inspector*）。

《芭芭斯老師》的舞台是一個高起來的平台，演員在舞台上移動，背景音樂是連續不停的四十六首蕭邦（Chopin）和李斯特（Liszt）的曲子。演員用交替出現的或長或短的節奏說話。1926年，高斯納（Gausner）和加伯勒維奇（Gabrilovitch）發表的《十月劇場》（*October in the Theatre*）一文裡寫到：

> 《芭芭斯老師》的「節奏煞車」讓我們發現：時間的分割與組合也可以產生意義。這是極重要的新的劇場表達方式……
>
> 我們看到最擅長操控節奏的演員奧克羅普可夫（Okhlopkov）。他分割動作，創造或長或短的節奏，簡直就是在用時間演出。他演出《芭芭斯老師》裡伯克維茲將軍（General Berkovetz）一角時，完全使用這個方式。這些片段組合在一起，形成情緒：警覺、喜悅、絕望、慾望。默劇演出只是作為輔助。
>
> 戲中的資本家凡·坎波戴夫（Van Kamperdaf）叫將軍接電話時，默劇元素包括臉部和手部的表情和一連串肢體姿勢。這些姿勢如果沒有演出節奏的支持，便毫無意義。節奏讓這些默劇元素產生意義。
>
> 將軍去接電話。只用一個唐突的動作，他抬頭看著僕人：八秒鐘。臉上沒有表情。停頓的時間長度表達了他的警覺。





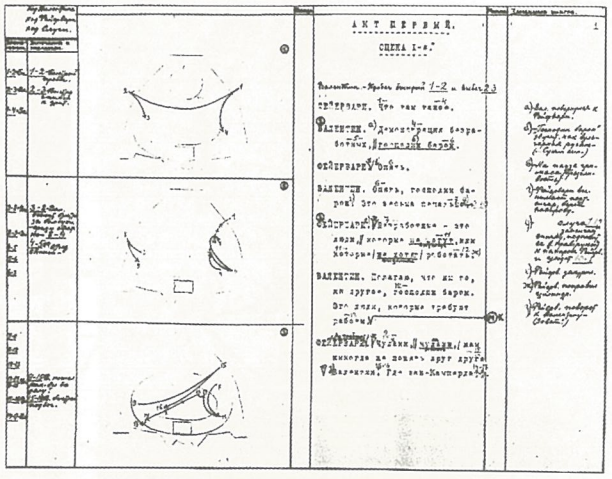
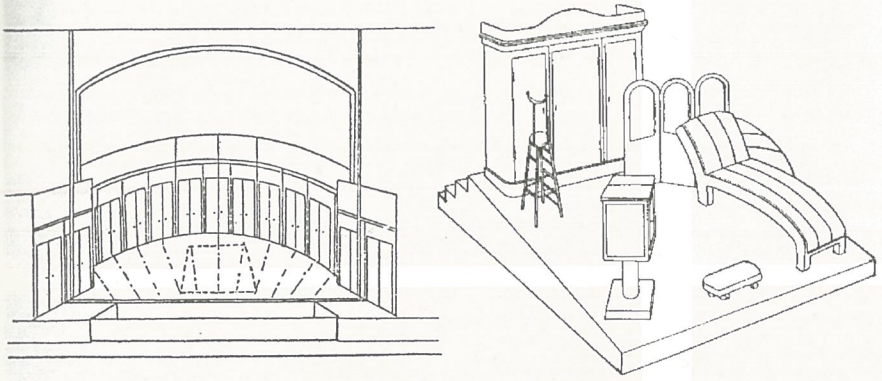


圖45 梅耶荷德製作俄國劇作家菲可（A. Faiko）的《芭芭斯老師》（*Bubus, the Teacher*）一景（1925）。

圖46 史萊匹哈諾夫（I. Slepjanov）幫梅耶荷德設計《芭芭斯老師》的圓形舞台。

圖47 1926年演出《芭芭斯老師》時，導演柴尼諾維奇（Tsetnerovitch）的筆記第一頁。從左至右，分別為：每個動作的時間（秒）；每個動作的節奏；演員移動的空間圖，包括動作分解；作者的文本，包括停頓的時間長度和說話的速度；音樂和文本之間的關係；最後是某個字應該如何發音或某個動作應該如何做的指示。





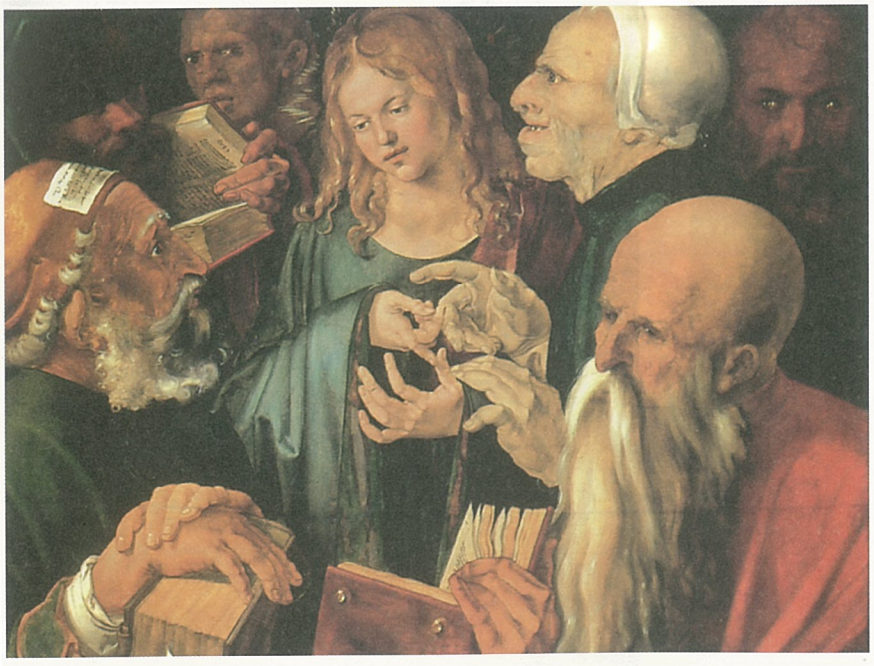


圖48 梅耶荷德的《欽差大臣》第十四景「美麗的再現」(1926):舞台中央平台。
圖49 奇瑟列夫(P.Kiselev)為《欽差大臣》設計的舞台草圖,有一排門。舞台在草圖中央。
圖50 梅耶荷德《欽差大臣》中傾斜的舞台。
圖51 德國畫家丟勒(Albrecht Durer,1471-1528)畫的《群醫中的耶穌》(*Jesus Among the Doctors*, 1506)。梅耶荷德在羅馬的巴貝里尼宮(Palazzo Barberini)看到這張畫。《欽差大臣》的關係構圖就是根據這張畫。

他忽然從椅子裡站起身,靜止站著:十秒鐘。警覺的張力持續加強:十四秒。他慢慢點頭:十五秒。他把手滑進斗篷,然後很快的抽出來:四秒鐘。之前的慢動作和最後的快動作(從斗篷裡抽出手)之間形成節奏對比,讓觀眾知道,這是個不愉快的電話。

淡化的肢體默劇和簡化的姿勢扮演了次要角色,只是一連串的時間片段中的訊號而已……毫無疑問,這種運用節奏的演出方式比默劇更為有力。

1926年,梅耶荷德發表了《欽差大臣》的場面調度。他解釋說,以音樂作背景是為了限制時間。音樂不但調節演員的抑揚頓挫和音質,同時也是演員對話的伴奏。音樂有時是對話的變奏,有時是對比。每個角色都有自己的樂曲,就像華格納樂曲中不斷出現華格納的主導動機(Wagnerian leitmotif)一樣。

與時間的限制同時出現的是空間的限制。《欽差大臣》不像《芭芭斯老師》使用平台式舞台,而是半圓形舞台,有十五扇紅色的門。中間有一片空間(3.55×4.25公尺)。整個演出都集中在這一小片空間裡。

狹小的空間迫使演員必須極為注意自己的各種細微動作和演出的節奏,才不會打破音樂和視覺美感張力的和諧性。梅耶荷德說:

在《芭芭斯老師》中,背景音樂的功能就是自我控制。演員可能本來想停頓,但是音樂促使他繼續動。演員也可能想即興演出,但是不可以,因為一切都經過精密編排,具有一致的連續性。有些觀眾甚至覺得這是一場戲劇芭蕾舞。

《欽差大臣》劇中,所有的演員必須待在三公尺平方的舞台空間中。讓演員集中在非常

小的空間裡，即使演的是晚上，舞台上也打全光。觀眾可以很清楚的看到所有的默劇動作。所有的演員坐在長沙發上。重點是：地板傾斜，演員很難走路。傢俱也向著觀眾傾斜。沙發前面有一張木桌，演員坐在沙發上，觀眾只看到演員的上半身。桌下可以看到演員的腿，桌上只看得到演員的臉和手。桌面很黑，演員把手放在桌上，讓觀眾看到。觀眾看到許多臉和手，演員抽著各種大小的雪茄菸。一群人在抽菸、吐氣、發呆，甚至睡著了。

梅耶荷德，1925年十月二十日，排練時

舞台上的人絕非靜止的，而是有所行動：時間對空間造成的行動。演出決定於時間，也就是節奏和音樂。

如果你看著一座橋，可以看出它其實是金屬做的跳躍。也就是說，橋不是靜止的，而是行動。橋的本質不是欄杆上的雕花，而是欄杆表達出來的張力。同樣的原則也適用在表演上。我舉另一個比喻好了：如果演員的演出是旋律，場面調度就是音樂的整體和諧。

葛萊德科夫（Alexander Gladkov），《梅耶荷德如是說》（*Meyerhold Speaks*）

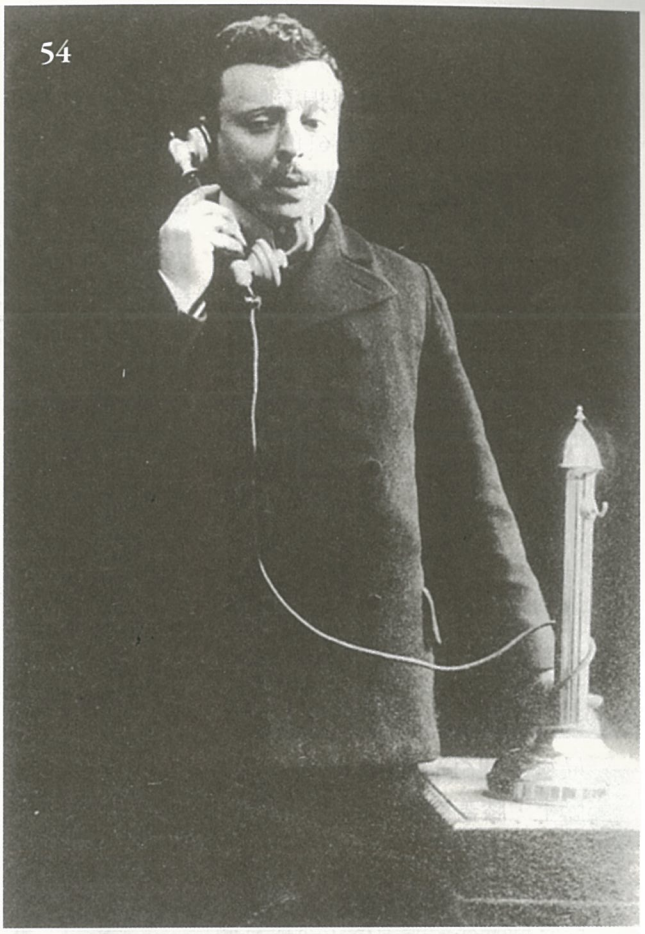


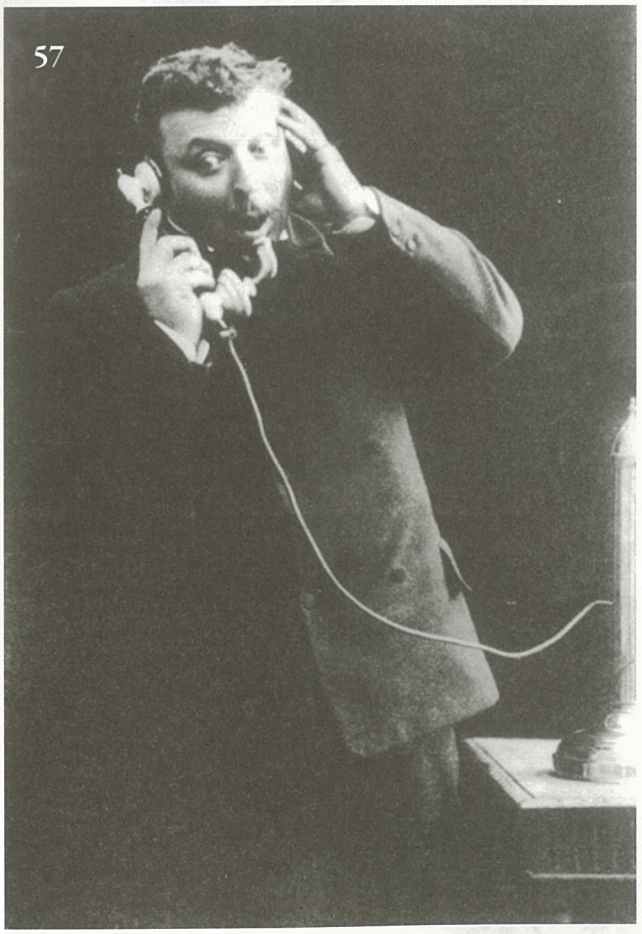




圖52-58 義大利演員札科尼（Ermete Zacconi, 1857-1948）演出法國劇作家荻羅迪（Andre de Lorde, 1869-1942）寫的《電話》（*The Telephone Call*）。荻羅迪是大木偶劇場（Grand Guignol）最受尊敬的劇作家，被稱為恐怖王子（Prince of Terror）。他寫這齣戲的時候，電話才剛發明不









久。主角打電話回家，聽到了妻子被強暴，妻子兒女都被殺死的過程。這個場景需要演員演出一連串的表情，和梅耶荷德《芭芭斯老師》裡的將軍接電話（前一頁）一景有異曲同工之妙，都需要運用時間裡的能量。

演員的存在感

中文的「功夫」，可以指運動，也可以指行動在時間與空間中的能量。圖59-61的系列照片顯示接受不同傳統訓練的演員在不同的場景中也展現了「功夫」。

歐丁劇場女演員拉斯穆森運用各種不同的走路、停頓、道具，根據自己設計的動作作街頭演出。我們可以看到各種超日常技巧的原則。

在靜止姿勢（圖59），也就是時間的能量裡，拉斯穆森停止下來，但是用腳尖站立，保持危險的平衡。頸部呈現「強」的姿勢，好像被吊著。頸部的「強」把肩膀往上提。

空間的能量（圖60）：不同的走路方式，雙腿張開，增加雙腳之間的距離，身軀扭曲，很像印度舞蹈中的三道彎（*tribhangi*）。

最後（圖61），演員將重心放在一隻腳上，膝蓋微彎，做出跑的動作加上危險平衡的動力。在歐丁劇場，我們稱之為「勢」（sats）：預備做動作，即將做動作。頭部位置改變身體的平衡和線條。

歐丁劇場的「勢」就是時間中的能量，就是演員準備好，即將有所行動的狀態，也就是史坦尼斯拉夫斯基所說的「以正確的節奏站立」：

> 史坦尼斯拉夫斯基堅持說：「你沒有用正確的節奏站立！」
>
> 用節奏站立。要怎麼用節奏站立？！我們可以用節奏走路、跳舞、唱歌。這個我懂。但是站立！
>
> 「對不起，史坦尼斯拉夫斯基，我完全不知道你說的節奏是什麼。」「那個不重要。角落有一隻老鼠。拿一根棍子去，等著老鼠。老鼠一跑出來就把牠打死……不不不，你那樣會讓牠跑掉了。更用心看，更注意。我一拍手，你就打下去……你看，你打得太晚了！再一次。更專心。讓棍子落下和我拍手的聲音幾乎同時發生。好啦，看到了吧？你現在站的節奏和之前站的節奏完全不一樣了吧？你感覺到二者之間的差異了嗎？站著，看著老鼠，這是一種節奏。如果你看的是一隻偷偷靠近你的老虎，你的節奏就又是另外一回事了。」
>
> 托波科夫（V. O. Toporkov），《排練中的史坦尼斯拉夫斯基》（*Stanislavsky in Rehearsal*）







圖59-61 歐丁劇場演員拉絲穆森在義大利撒丁島（Sardinia）做街頭演出（1975）。

用被雕刻河水來譯出那看不見的風。
——羅伯．布列松
（Robert Bresson, 1901-1999）

等值：價值相等，但是不同。
——字典

藝術和大自然等值。 ——畢卡索
（Pablo Picasso, 1881-1973）

例如，《關の扉》（*The Barrier Gate*, 1784）[41]裡面說：「唱到生（*ki*）、野（*ya*）和暮（*bo*）時，演員忽視原本涵義，做出木、矢和棒的默劇動作。」 ——詹姆斯．布蘭登
（James Brandon），
《歌舞伎表演形式》
（*Form in Kabuki Acting*）

等值的原則

如果我們觀察日常生活中的手，馬上會注意到每個手指頭的張力都不同。亞洲演員經由特定的方式，包括手肘的位置、手腕如何彎曲、手指如何表達，來建構日常生活中各種張力的等值動作。偉大的藝術家都曾受到大自然啟發，認為藝術與大自然等值，但不是大自然的重建。以米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）的大衛像為例，手腕和手指的張力讓冰冷的大理石有了活生生的生命能量（圖1, 2）。

德克魯式默劇演員英格瑪．林德（Ingemar Lindh, 1945-1997）[42]飾演的《美妙的線條》（圖10-13，第95頁）劇中，她的身體展現超日常生活的張力，就是一個很好的例子。我們可以分析這個姿勢，來了

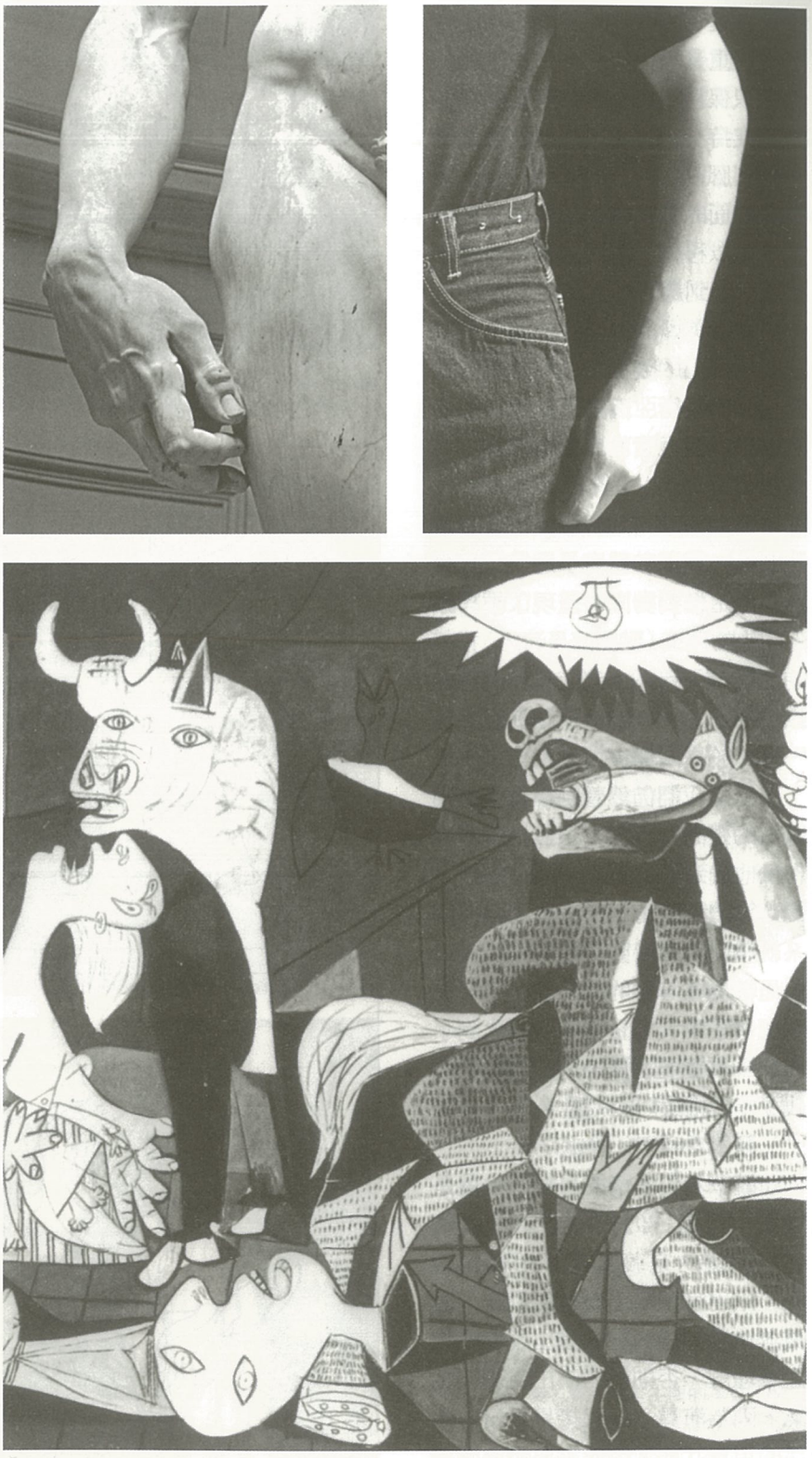


圖1-3（左上）米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）大衛像（1503）的局部放大。（右上）日本歌舞伎演員 野村耕介展示基本的前置表達姿勢。（下）畢卡索的《格爾尼卡》（*Guernica*, 1937）局部，典藏於西班牙畢卡索美術館。

41「關の扉」，此為歌舞伎「積恋雪関屏」的簡稱，該劇作詞為寶田壽來，作曲為鳥羽屋里常。
42 Ingemar Lindh，瑞典導演與戲劇教育工作者，曾任Decroux助理，並於歐丁劇團擔任教師。

解如何成功運用平衡力創造等值，也可因此看清演員身體各部份的功能。

軀幹和腿的位置永遠不變，但手臂位置可以改變。雙腿平均承擔了身體重量，保持平衡。往後延伸的腿只保持平衡（圖4），往前彎曲的腿支持全身重量。從肩膀往下，一直到腳跟，有一條想像的垂直線穿過前面的腿。伸長的後腿負責平衡，可以移動，也可以舉起來，都不會影響到身體的姿勢或平衡。

在《美妙的線條》演出中默劇演員所擺出的姿勢，並不是刻意選擇危險的平衡，而是基於技巧上的需要以及對現實精確觀察的結果。讓我們看看發生了什麼事。

我們在日常生活中推東西時（圖6），雙腿和手臂一起支持身體重量。這個姿勢同時呈現了槓桿原理和人的做工。默劇演員演出「推」的動作時（圖7），沒有真正的物件擋在前面，不可能做得和日常生活一樣，於是兩個支撐點就只剩一個了。但是我們仍然看到林德姿勢中等值的張力：他演出了「推」的動作。他找到了身體裡等值的位置。

等值和摹仿相反，是用另一個系統重建現實。姿勢的張力還在，但是被放在身體的其他部位了。在這個例子中，力量從手臂轉化到了前腿。前腿推地的力量（圖7）取代了雙臂推東西的力量。

觀眾看到了什麼呢？

觀眾看到虛構的景象，也就是默劇。但是，力量本身不是虛構的。默劇的定義就是不用任何道具，只用身體演出所有的動作。演員無法用抽象的方式演出現實來讓觀眾理解，否則他的演出將毫無生氣。因為演員不能直接呈現日常生活的現實狀態，因此需要發展間接摹仿的技巧，運用自己的身體尋找等值的虛構以取代現實。

默劇演員進行抽象默劇的原則相同。運用同樣的等值原則，創作和發明就既不會顯得刻意，也不是

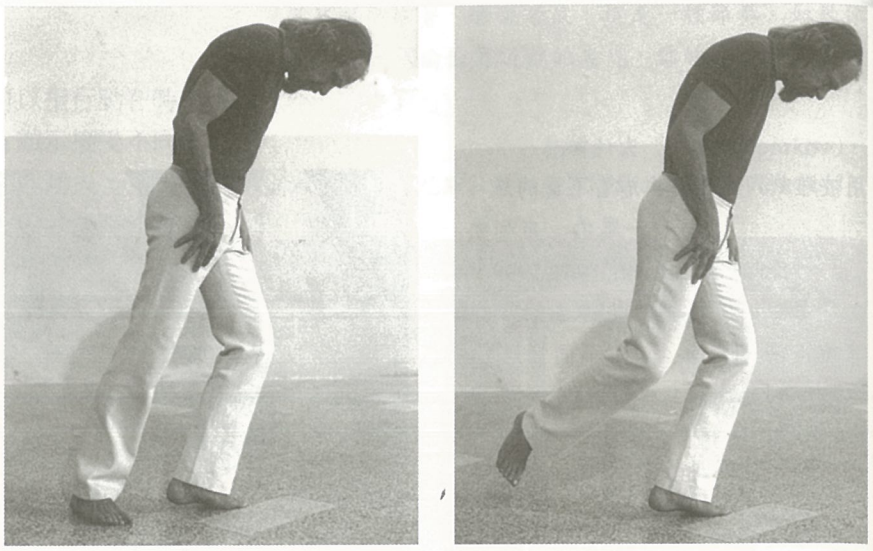
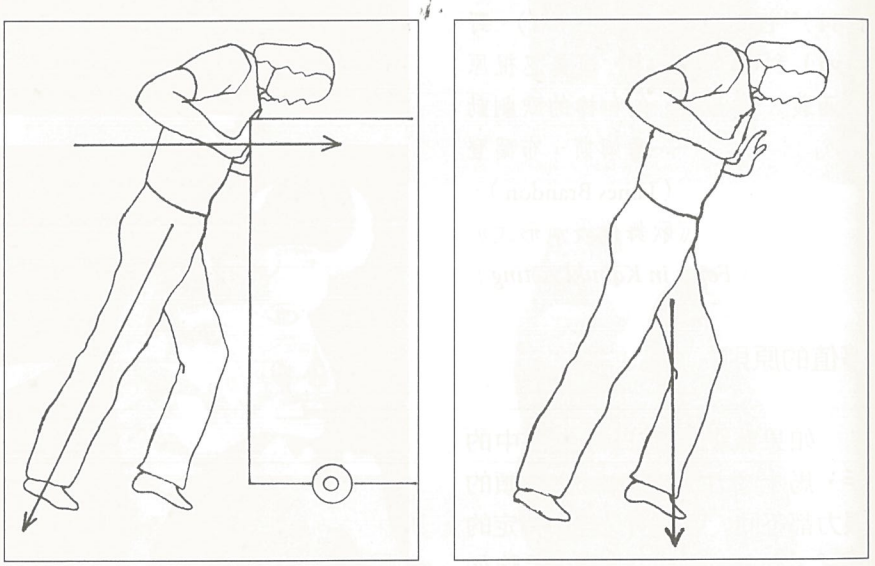


圖4-5 負責平衡的右腿可以提起，左腿負責支撐身體重量。瑞典默劇演員林德（德克魯的學生）在國際劇場人類學院作示範。



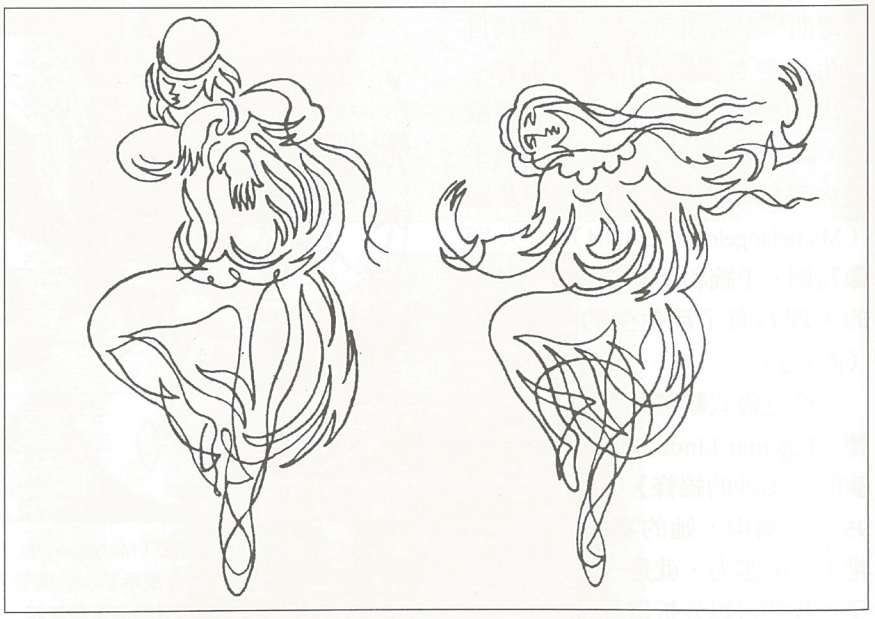
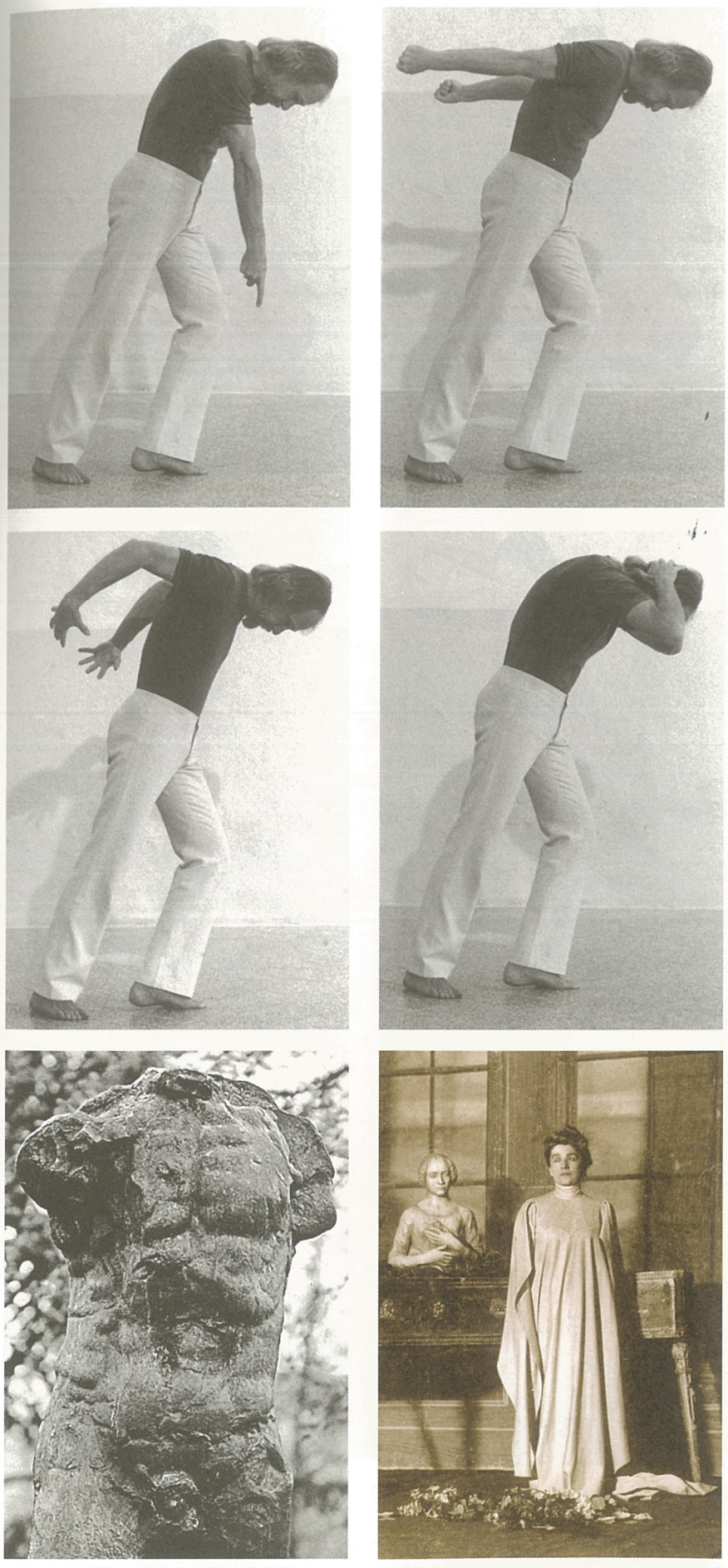


圖6-7（中左）實際推東西的圖解；（中右）默劇推東西的圖解。默劇運用等值的推動力量。
圖8-9（下）畫家雨果（Valentine Hugo, 1887-1968）根據尼金斯基（Vaslav Nijinsky, 1890-1950）編導的芭蕾舞《春之祭》（*Le Sacre du Printemps*, 1913）所繪。舞者的身體和雙腿姿勢不變，手臂往內或往外表達不同的故事。



出於偶然。

默劇經由個人詮釋讓觀眾感受到演員的努力，但是努力的目標——演員想說的故事——卻在手臂上。我們已經指出身軀永遠不動（圖10-13），手臂可以移動，卻不會改變基本姿勢。意思就是：讓身體充滿能量的抗衡張力完全存在軀幹裡。手臂只是次要的元素和表現。也就是說，姿勢的本質在軀幹和腿的姿勢。

這個現象看起來很矛盾，因為這是一個心智概念，而不是視覺概念。我們得將手臂和手視為動作的象徵。這個現象在亞洲很常見，在西方藝術中也偶有所見。常去古典美術館參觀的人就知道，很多古代希臘和羅馬雕像沒有頭，也沒有手臂，雖然只是身體的片段，卻有很強的張力。很多文章討論米羅的維納斯（Venus de Milo）的手臂位置，身體其他部位的位置卻毫無疑義。

讓我們回想一下詩人里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）[43]談到羅丹雕塑時說的話。羅丹為了給雕塑一種大膽原始的品質，試著讓作品蘊涵古代雕像一樣的力量：他砍掉很多雕像的頭和四肢，讓雕像只剩下軀幹，例如《走路的人》（*L'Homme qui marche, the Walking Man*, 圖14）。他曾開玩笑說：走路時用不到頭。里爾克很欣賞羅丹的作法，讓他想到埃莉諾拉．朵絲（Eleonora Duse, 1858-1924）[44]完全不用手臂演出鄧南遮（D'Annunzio, 1863-1938）寫的《喜悅的人》（*La Gioconda*）（圖15）。

圖10-15（上、中）在《美妙的線條》中，林德所展示的德克魯默劇姿勢：手臂是次要的，可以自由改變，軀幹才是主要的本質，保持不變。（下左）《走路的人》，羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）彫塑的局部，藏於法國的雕塑美術館（Sculpture Museum）。（下右）埃莉諾拉．朵絲（Eleonora Duse, 1858-1924）演出義大利劇作家鄧南遮（D'Annunzio, 1863-1938）寫的《喜悅的人》（*La Gioconda*, 1899）。

[43] Rainer Maria Rilke，出生於布拉格的德語詩人，曾任羅丹助理，著作有《里爾克詩集》（桂冠，1994）、《馬爾泰手記》（志文，1979）。
[44] Eleonora Duse，義大利女演員，她經常在劇作家男友 Gabriel D'Annunzio 寫的實驗劇作中演出。

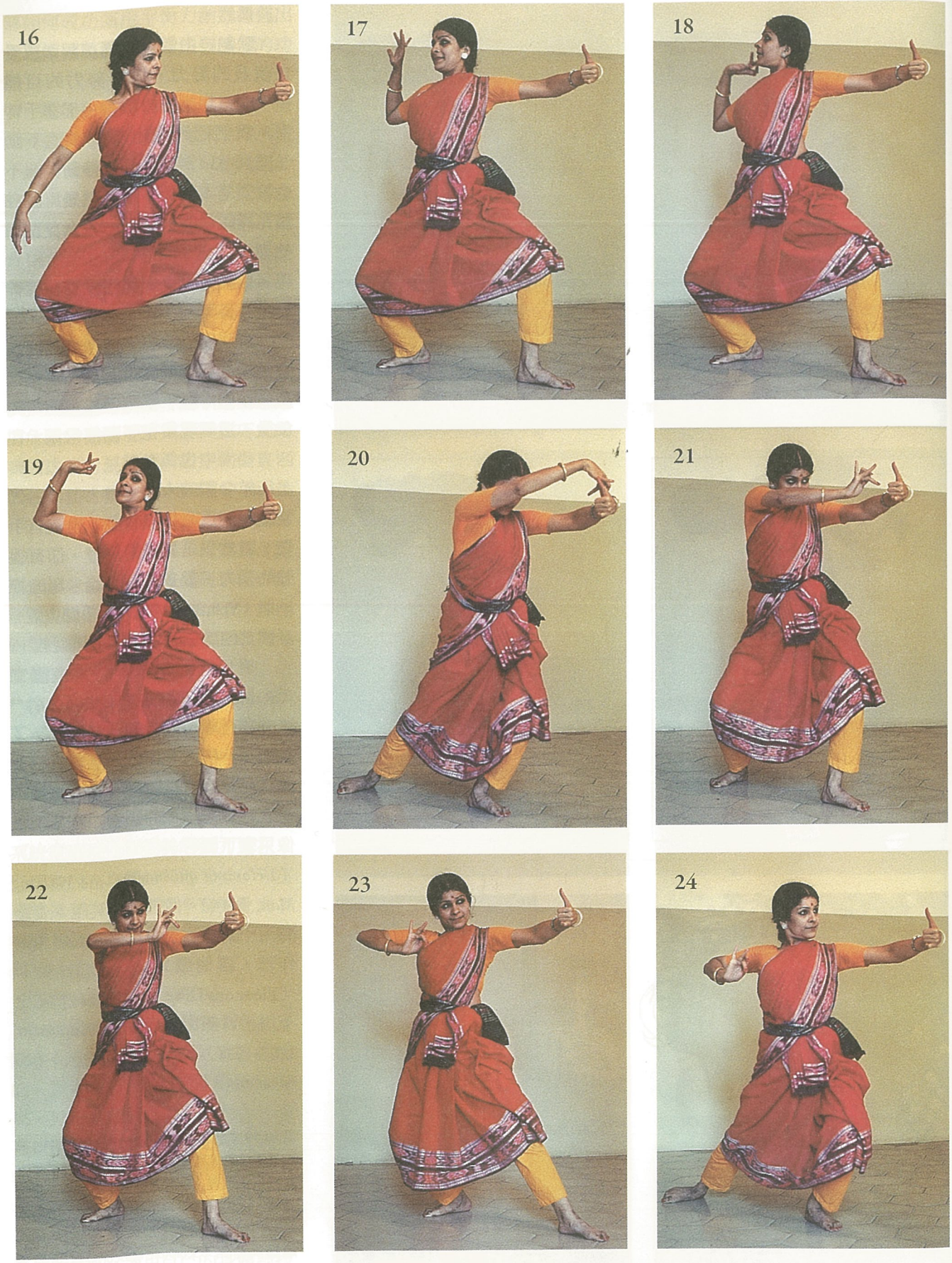


圖 16-24 潘妮卡拉西示範奧迪西舞蹈中如何使用弓箭（ISTA, 1981）。

梵文的「弓」（*Dhanu*）：印度奧迪西舞蹈中的射箭

沒有實體的弓箭，但是當我們看這一系列的照片（圖16-24）時，可以看到與射箭等值的張力和力道。演員尋找等值，將身體擴張到最大值，每一個動作的視覺效果都深具動力，無限延伸（對立的力量）。每一個姿勢的目的都是將動作擴大，好像演員真的在對著某個方向，專心的用弓射箭。

演員不是在演出一個射箭的人，而是重新創造人和弓箭之間的動能：靜止的人體相對於放箭的速度。這個關係用一連串的抗衡對立呈現出來：脊椎扭轉，從箭筒中抽出箭來（圖17-18）；身體重量從第二個動作移到把箭架上弓（圖19-21）；左腿放在前面支撐身體，彎曲的手臂和頭形成很大的弧度，以及脊椎和右腿合起來呈現出拉弓所需要的力道（圖23）。最後，身體忽然往前，呈現真正射出箭的一刻（圖24）。於是，箭射向膽小無助的小鹿（圖25下方）。

如果我們不知道這些動作的主題為何，就無法了解這些動作和射箭有何關聯，也就很難找出等值之處了。但是，即便如此，因為演員身體投射出來的能量，我們還是可以體會。連最小的細節都如此。從潘妮卡拉西一開始將弓放在面前、轉身，她的身體和眼睛都讓我們看到她從箭筒裡抽出箭來（圖18-19），也讓我們看到她拉弓時，手指和右手極大的張力（圖22-23）。



圖25-26（左）潘妮卡拉西的小鹿姿勢和手印；（右）魯賓斯坦（Ida Rubenstein, 1885-1960）演出鄧南遮寫的《聖薩巴斯汀殉道記》（*Le Martyre de Saint Sebastein*, 1911），由德布西（Claude Debussy, 1862-1918）作曲。這兩個姿勢有很多等值之處：身體向右延伸、頭和眼睛向著另一邊、重心放在左腿、右腳部份著地支撐右腿。不看文化差異的話，這兩位演員的身體看起來似乎等值，但是魯賓斯坦的弓只是裝飾品，演員用來支持自己的物件而已，潘妮卡拉西的三道彎（*tribhangi*）卻包含對立相反的元素，讓人看到弓的張力。

日本狂言演員如何射箭

演員雖然跪著，身體變低了，卻還是需要將身體重量從一條腿換到另一條腿，就像站著一樣。但是他無法像奧迪西舞者一樣的將重量從一隻腳換到另一隻腳。除了這個限制之外，演員還是遵守等值的概念：他只能在雙膝之間轉換平衡，雙腳只能作為第三個支撐點。雙腳的支撐很不穩，因為不是用腳跟平衡，而是用腳尖平衡。

演員移動雙臂表現射箭（圖37-39），然後快速的放下雙臂，手拍大腿表示箭射中目標。演員拉弓時一直發出喉音，手拍大腿發出的聲音則是這一連串動作的結尾。

演員一方面遵守日本射箭傳統的基本原則，一方面打破日常生活的姿勢，創造出和視覺效果等值的聲音效果。正如愛森斯坦說的：在日本劇場，我們「聽到」動作、「看到」聲音。

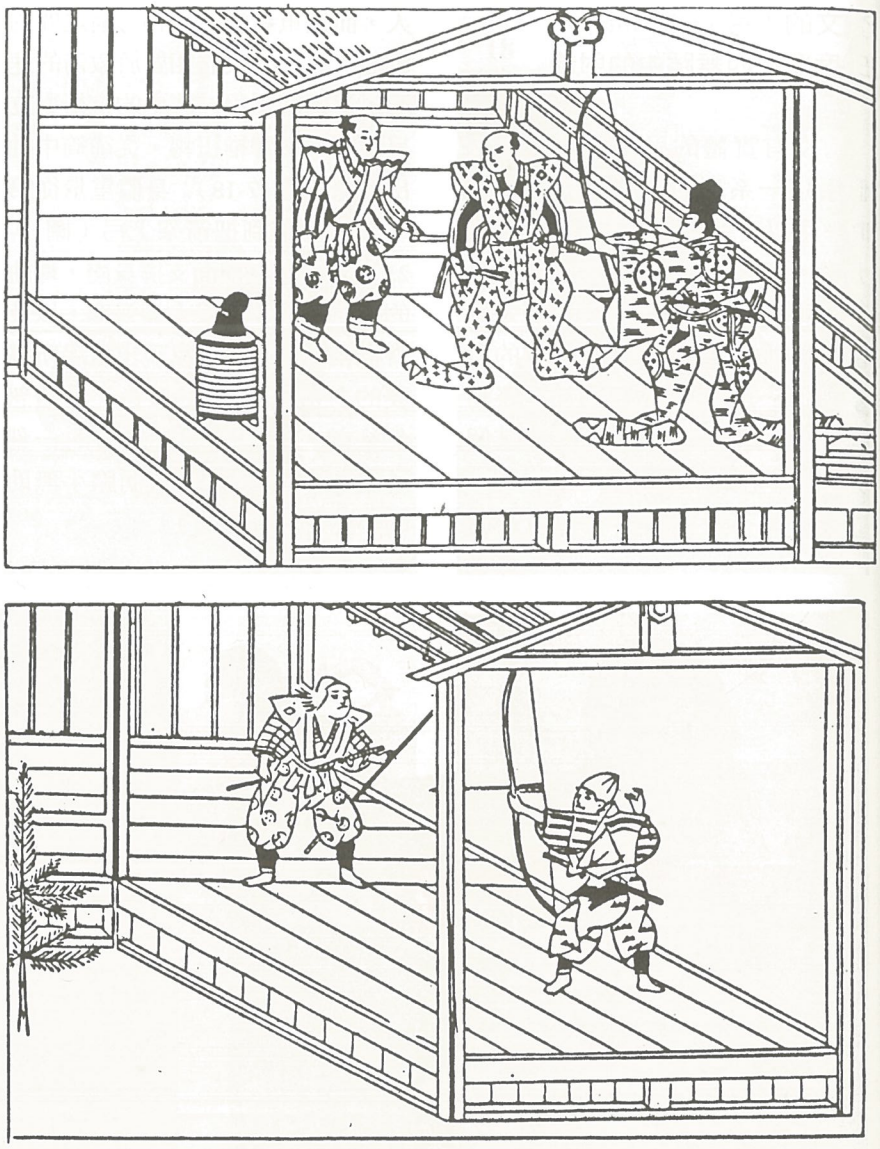
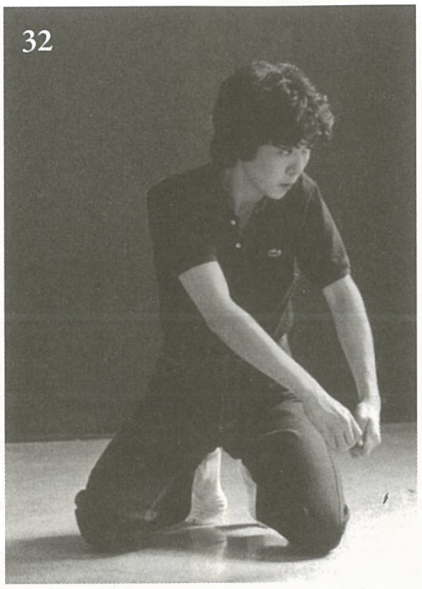


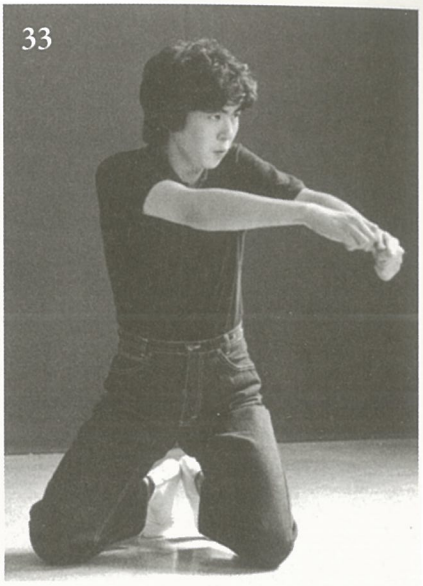
圖27-28 兩齣狂言鬧劇裡的弓箭：《雁與石》（*Gan Tsubute*）和《文山立》（*Fumi Yamadachi*）。能劇演出中間穿插的狂言喜劇運用能劇的舞台，但是演出方式比較寫實。狂言演員不常使用道具，他們像能劇演員一樣大量使用扇子代表許多東西。這兩張畫中刻意加入了弓箭讓圖畫意涵更為清楚。

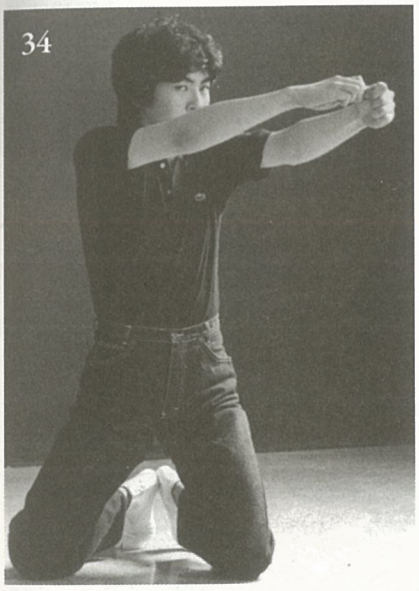


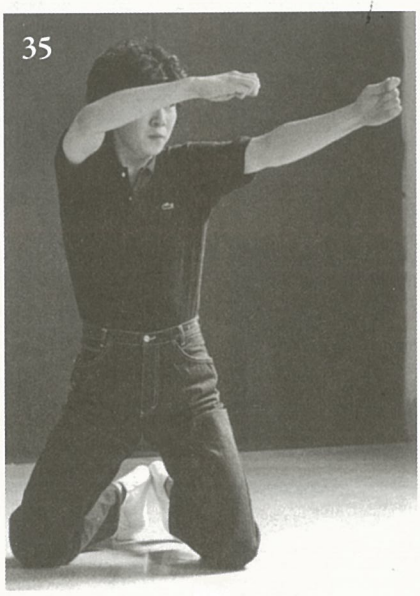
圖29-31 同第99頁（圖34-36）的示範姿勢，只是穿了服裝，拿著道具。請注意演員身體幾乎全被和服遮住了。服裝遮住骨盆往上提的張力，也遮住了往下彎曲的腳趾。但是，裙褲緊密的褶痕以及袖子的長方形似乎可以等值的重建動作張力。扇子不但是裝飾品，也暗示了弓的存在。扇子可以被當作各種道具使用，簡直就像一根魔棒。

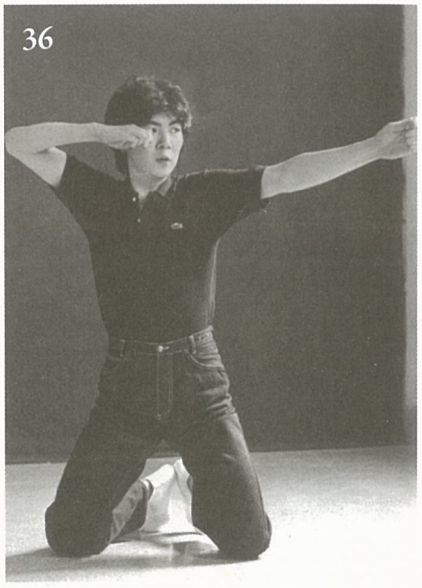
既然我們提到電影和蒙太奇，讓我們再看一個細節。觀察野村耕介的姿勢（圖37），我們可能覺得為了重建射箭的動作，右手應該往後拉，就像實際的射箭動作一樣。但是演員省略了這一步，直接進入下一個姿勢（圖39），加上快速的動作，呈現箭飛出去的感覺，避免了機械化的重複手臂往回拉的動作。

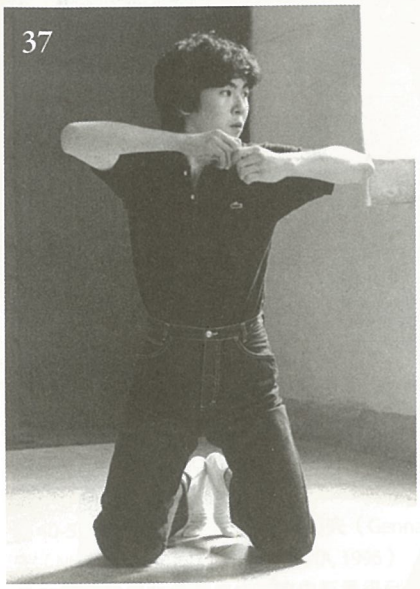


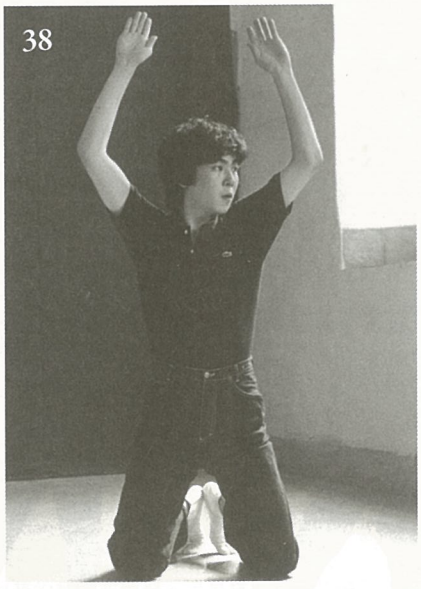












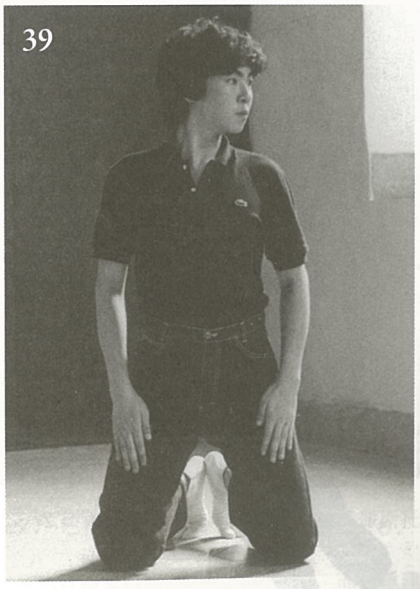


圖 32-39 野村耕介示範狂言演員如何使用弓箭（ISTA,1981）。

用弓射箭

梅耶荷德的生理機械學（biomechanic）[45]練習不但示範了等值原則，也清楚示範了他的目標：持續改變「射箭手」的姿勢，產生真正的「平衡舞蹈」。

梅耶荷德1922年的演員加林（Erast Garin, 1902-1980）如此描述「用弓射箭」的練習：

左手握住想像的弓。學生左肩膀往前的前進。他看到獵物時停住，雙腳平衡站著。右手畫出大的弧線，到背後抽想像的箭。手的動作影響了整個身體，使重心挪到後面的腳。

手抽出箭，架上弓。平衡移到前腳。他對準目標。拉弓，平衡再次挪到後面的腳。射出箭，最後跳起來歡呼，結束練習。

經由這個最早期的練習，學生開始以空間概念了解自己、獲得控制自己身體的能力、發展彈性和平衡、了解到單單一個姿勢——例如手——就可以傳遞到全身，形成某種「優先取捨」（refusal）。在這個練習裡，優先取捨——也就是前置姿勢（pre-gesture）——就是往後抽箭的手。這個練習就是「連續動作」（acting sequence）的一個例子，包含張力、實踐和反應。

《梅耶荷德談論劇場》（*Meyerhold on Theatre*），愛德華・布朗（Edward Braun）編輯



[45] 亦有人譯為生物力學或生物機械論。



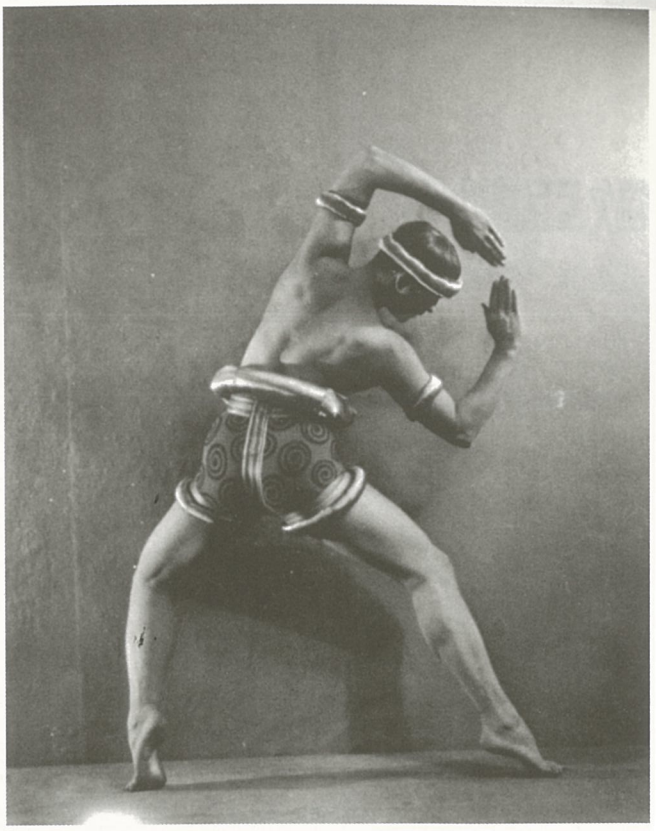






圖 40-51（**前頁**）射箭：巴格達諾夫（Gennadi Bogdanov）示範梅耶荷德生理機械學練習之一（1922）。巴格達諾夫是梅耶荷德手下演員庫斯托夫（Nicolai Kustov）的學生。（TSTA, 1996）

圖 52-55 我們在每個傳統表演中都看得到演員射箭的動作或練習。弓是抗衡對立的最佳代表。演員的目標不只是演出射箭的動作，而是重建弓的張力導致的身體動力：（**上左**）卡莎薇娜（Karsavina）演出《小公雞》（*Coq d'Or*, 1914），福金（Mikhail Fokin, 1880-1942）編舞；（**上右**）泰德．蕭恩（Ted Shawn, 1891-1972）演出《玄秘曲》（*Grossienne*, 1923）；（**下左**）瑪莎．葛蘭姆（Martha Graham, 1924-1991）獨舞；（**下右**）瑪莉．魏格曼（Mary Wigman, 1886-1973）演出《夢境》（*Dream Figure*, 1927）裡的獨舞〈靈視〉（The Visions）。

歐亞劇場

尤金諾．芭芭

西方劇場對亞洲劇場的影響眾人皆知。亞洲劇場對西方劇場的影響也無可否認。但是令人難堪的是：這些交換可能只是文化超市的一部份。

黎明

我一開始做劇場時，印度的卡塔卡利舞劇、日本能劇、日本女形（onnagata）、峇里島的巴龍舞（barong）、洛克米妮．黛薇、梅蘭芳、史坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、愛森斯坦、葛羅托斯基和德克魯都存在。我不只是對他們創造的劇場回憶有興趣，我最有興趣的是他們如何創造有生命存在感的演員的細節。

觀賞卡塔卡利舞劇的漫長夜晚讓我看到演員能夠達到的極致。但是一直到了喀拉拉邦（Kerala）切魯瑟魯斯（Cheruthuruty）的卡拉曼達蘭學校（Kalamandalam school），黎明時分，我才看到這些演員的秘密。在那裡，幾乎還沒進入青春期的年輕男孩單調的重複練習動作、走步、歌曲、祈禱和獻祭，經由人為行動和謹守倫理的態度精煉自己的氣質。

我比較了我們的劇場和他們的劇場。直到今日，我都覺得「比較」這個詞不足以形容，因為「比較」是將同一個現實分為兩個面向。如果我比較的是不同文化中的不同藝術手法或是各種不同的表演風格，那麼我可以說我「比較」了印度或峇里島或是比較了中國或日本的傳統。但是如果我考慮到光輝而吸引人的外表下面真正維持生命的器官的話，那麼，東西兩極就融合為一個圖像了：歐亞劇場。

歐亞劇場

歐亞劇場不是指某個地理區域裡的劇場，不是指亞洲大陸和相連的歐洲半島地區，而是一種心智和技術的面向，一種現代劇場文化中的概念。

歐亞劇場包括各種劇場。對於專門研究演員問題的人而言，這些劇場已經成為研究參考的「經典」了：從京劇到布萊希特、從默劇到能劇、從日本歌舞伎到梅耶荷德的生理機械學、從德爾薩特到卡塔卡利、從芭蕾到舞踏（butoh）、從亞陶到峇里島……這個「劇場大全」的基礎包括各種歐洲和亞洲戲劇傳統。

談到歐亞劇場，我們等於是承認了文化及專業認可的融合體的存在。我們可以跨越其邊界，但是無法忽視它。對於二十世紀曾經有能力思考演員問題的所有人，歐洲劇場和亞洲劇場之間沒有界線。

反傳統

我們可以從種族、國家、團體，甚至個人傳統檢視劇場。如果這麼做是為了了解自己的本質，那麼，我們也需要從相反而互補的方向檢視劇場，用跨文化的角度看自己的劇場，檢視「諸多傳統的傳統」（tradition of traditions）。

無論是西方或東方，所有試圖創造反傳統的劇場形式都是由「諸多傳統的傳統」產生。某些十五和十六世紀的歐洲學者拋棄他們的城市或鄉村的表演或節慶傳統，重建雅典和古羅馬已經佚失的劇場形式。三百年之後，年輕的前衛藝術家再度打破古典傳統，從新的、遠方的劇場得到啟發：從伊利莎白時代的英國文化、黃金時代的西班牙文化、民俗表演、即興喜劇、原始儀式、中古世紀神秘儀式到東方劇場。

這些劇場影像啟發了二十世紀反傳統的西方劇場革命。但是今天，東方劇場已經不只是傳說了，而是可以直接體驗。

每一個種族特性都有其核心本質，不斷進一步強化並補償其特性。

今天，亞洲國家的在地傳統被迫面對外國影響的滲透和本身文化認同的侵蝕。但是，史坦尼斯拉夫斯基、布萊希特、煽動劇場（agitprop）和荒謬劇場（absurd theatre）仍然被持續用來進行劇場革新工作，將不符時代需要的東西加以清除。

亞洲劇場和傳統的裂痕發生於十九世紀末。易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）的《玩偶之家》（*A Doll's House*）、蕭伯納（George Bernard Shaw, 1856-1950）和豪普特曼（Gerhart Hauptmann, 1862-1946）的劇作、狄更斯（Dickens, 1812-1870）和《湯姆叔叔的小屋》（*Uncle Tom's Cabin*），小說改編的戲劇不僅僅是引進亞洲的西方戲劇，而是「劇場也可以觸碰到現代」的大發現。

東西會合的時候，彼此都產生了誘惑、摹仿和交換。我們西方人常常羨慕東方人的戲劇知識，可以將演員的藝術一代傳給下一代。他們則羨慕我們的劇場有能力面對新的主題，跟得上時代。他們渴望西方允許個人詮釋傳統文本的彈性以及征服傳統和意識形態的能量。



圖1 我們比較常看到跨文化的不同表演類型和傳統相遇，比較少看到同一個文化內的不同表演類型相遇。歐洲劇場的振興來自古典希臘羅馬劇場、即興喜劇、馬戲、歌舞劇和音樂廳的興起。以上照片是很難得一見的畫面：能劇演員松井彬（Akira Matsui）和日本舞踊演員花柳寬一的即興互動（ISTA, 2000）。日本學者和演員都認為能劇和歌舞伎兩大派系之間一向存在著反感和敵意，但是也有紀錄顯示二者之間有時會互相秘密切磋，竊取對方的表演秘訣。

一方面，除了寫下來的文本之外，故事的一切都不穩定；另一方面，劇場成為一種活生生的藝術，深刻且涵蓋了演員和觀眾所有的生理和心智層面，但仍然被流傳的故事和習俗緊緊維繫住。一方面，理念、反省和推論支持著劇場。另一方面，劇場仍是有機的生物。

為什麼

為什麼西方傳統將演員分為歌手、舞者和說台詞的演員三者？為什麼不和亞洲劇場一樣的不作區分？

為什麼西方演員在一齣戲中只演一個角色？他為什麼不探索創造整個故事脈絡的可能性？他可以飾演各種不同角色，從一般角色到特定角色、從第一人稱到第三人稱、從過去到現在、從整體到部份、從人物到物件。為什麼西方只有說故事的大師或是像達里歐．弗這樣的例外，才做得到？為什麼亞洲能夠有許多劇場、許多演員都可以獨撐一面的演戲、唱歌、跳舞，也能和別人一起合作演戲、唱歌、跳舞？

為什麼亞洲有這麼多劇場形式可以成功的使用大部份觀眾聽不懂的台詞演出？西方劇場只有古典歌劇可以這麼做。

很明顯的，從歷史上看，這些問題都有答案。但是這些答案只能在專業上有所幫助，刺激我們想像我們可以如何發展自己的劇場認同，擴展現有違反自然的種種限制。我們只要從遠處觀察，看著遙遠國度使用的方法或是任何和我們不同的方法，就能發掘歐亞劇場潛在的可能性。

根

西方和亞洲發展出來的不同方向導致某些觀念扭曲。西方受到種族優越感的影響，大家對亞洲劇場極為無知，並且認為亞洲劇場和我們的經驗沒有直接相關。亞洲劇場太異國情調了，對我們沒用。相反的，有些觀念扭曲導致過於將亞洲劇場理想化，然後將亞洲劇場的多元性扁平化，或是將之當作聖殿般尊崇。

對自己的專業認同擁有更深刻的知識，表示已經克服了種族優越感，在「傳統的傳統」中發現了自己的核心。

在這裡，「根」具有自相矛盾的意義。「根」不是要把我們綁在原地，而是允許我們移動的氣質。更棒的是，「根」代表讓我們和核心保持接觸的力量，因此我

們才能夠改變視野。

如果有以下兩個狀況，「根」的力量就很明顯：需要為自己定義自己的傳統；有能力將個人或傳統放在某個脈絡中，和其他不同的傳統產生連結。

村落

國際劇場人類學學院（International School of Theatre Anthropology, ISTA）讓我有機會邀請許多傳統戲劇大師，比較各種工作方法，達到彼此共通的技術基礎——無論是傳統劇場或實驗劇場、默劇、芭蕾舞或現代舞。這個共通的基礎就是前置表達。

在前置表達的層次，演員根據超日常行為（extra-daily behaivour）運用自身能量，在觀眾面前呈現自己的「存在感」（presence）。雖然每一個傳統和每一位演員的表達都那麼不同，但是在前置表達的層次，原則都是一樣的，因為不同脈絡的前置狀況都是類似的。然而因為歷史背景不同，這些原則並不同源。雖然表演方式不同，但是因為前置表達的原則類似，背景非常不同的觀眾還是可以彼此溝通。

在歐丁劇場四十年的經驗讓我覺悟到：不要太在意舞蹈和戲劇的差別；不要認為角色是演出中的一個單位；不要自動假設演員性別和角色性別有關；要探討語言聲響方面的財富，聲音具有情緒力量，可以傳達台詞之外的訊息。歐丁劇場的演出創作與演員特質和亞洲劇場特質相當，但是歐丁的方法出於自學，以及我們在丹麥是外國人的現實和限制。因為我們不可能像其它劇場那樣，於是逐漸地我們只好忠實於自己的差異。

由於以上種種原因，我認為自己是歐亞劇場文化的一份子。我屬於某一個小的傳統、一群人建立的劇場，有其自我教導的源頭，但是在一個專業的「村落」裡成長。在這個村落裡，日本歌舞伎並不比莎士比亞劇本更遙遠，美國前衛藝術家並不比印度傳統舞者更現代。

詮釋文本或創造脈絡背景

在這個村落裡，演員不但分析衝突，讓自己在理念的客觀帶領下說故事，也經常根據正在成長中的戲劇生命在故事中舞蹈，並和故事舞蹈。這不是隱喻，而是實際發生的狀況。

具體而言，這表示演員不會被情節限制，不會詮釋文本，而是創造背景脈絡，在這個脈絡中到處移動。有時，演員讓脈絡帶著他走；有時，他帶著脈絡走；有時和脈絡分開，對脈絡發表意見，超越、攻擊、拒絕原有的脈絡，跟隨新的線索走，或直接跳到其他故事去。演員不斷轉換視野，解剖已知現實，讓客觀性和主觀性不斷交織（也就是說明事實和對事實產生的反應），於是，文本的線性發展被打斷了。因此，演員使用同樣的自由、同樣的思考和行動的跳躍，卻仍然有其邏輯性，雖然觀眾無法立即看出來。

我們之所以會誤解亞洲劇場，以為亞洲劇場只是古老儀式，或是完美卻停滯的形式化劇場的原因，也是能帶領我們接近這個時代時空複雜概念的相同理由。它們不代表現實的現象學，而是代表思想的現象學。它們不屬於牛頓的宇宙，而是屬於尼爾斯．波耳的次原子世界。

觀眾

值此二十一世紀初期，歐亞劇場尤屬必要。我不是指用西方感性去詮釋亞洲故事，或是指重現傳統技術或發明新的規則。即使是印度、中國、日本和峇里島的當地人民，大部份的人也不見得了解許多亞洲表演裡的複雜規則。

我指的是那些少數能夠跟隨演員或和演員一起在思緒和行動中舞蹈的觀眾。

只有一般的西方大眾不習慣看到同一個演員從一個角色跳到另一個角色，不習慣觀看不熟悉的語言的演出，不習慣既非模仿，也非舞蹈的肢體表達。

無分東西南北，除了大眾之外，世界各地都有少數的特定觀眾，對他們而言，劇場已經成為生活必需。

對這些人而言，劇場是一種關係，既非公會也非宗教，但是將彼此之間的陌生以及隱藏在已逝的共同神話和價值下的社會分裂加以儀式化。

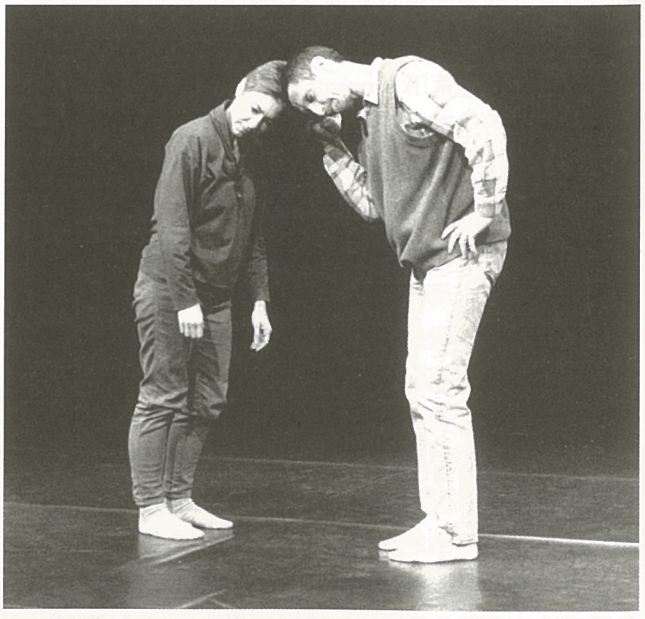


圖2 莉莎．尼爾遜（Lisa Nelson）和史蒂夫．派克斯頓（Steve Paxton）的即興表演（哥本哈根ISTA, 1996）。

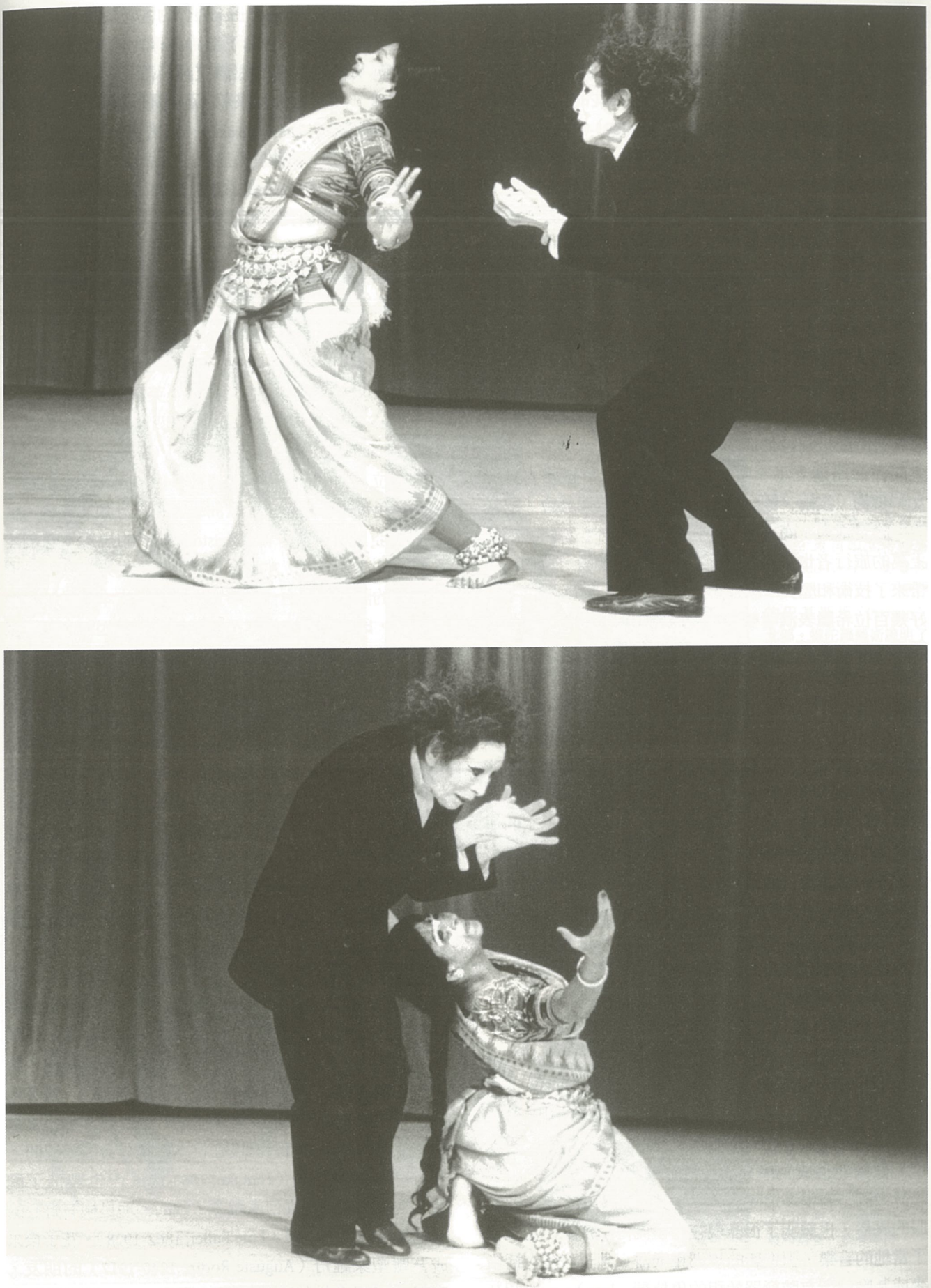


圖 3-4 舞踏大師大野一雄（Kazuo Ohno, 1906-2010）和奧迪西舞者潘妮卡拉西在赫斯特堡（Holstebro）歐丁劇場成立十三週年即興演出（1999）。歐亞劇場具有實際和理論的面向，讓我們看到不同表演類型和技術不但經由交換和互動彼此連結，最重要的是，經由共同的專業認同彼此連結。

誤解與發明：從絲路到關佐野（Seki Sano, 1905-1966）[46]

尼可拉．沙瓦里斯（Nicola Savarese）

歐亞大陸上，隔開東西方兩個不同世界的距離非常的遙遠。但是，自從史前時代，歐亞人民就試圖經過絲路克服險阻，攀越北方的大草原和中亞的高地到達異地。移民、軍事征服、商旅不斷的開發都是為了觀念、技術和藝術的交流，造成了文化融合。古時候的希臘人和羅馬人很喜歡和亞洲進行商業和溝通，尤其是羅馬人。羅馬帝國一開始就有中國的絲綢了。後來，到了十三世紀，蒙古帝國試圖重新建立和歐洲的關係，結束因為長時間被阿拉伯佔領導致的孤立。在大發現之後，大西洋海路建立了，亞洲和歐洲的商隊持續將大批男女、貨物、技術、觀念和幻想帶到歐洲殖民社會。

除了軍人、商人、信差和朝聖者之外，絲路上成千上萬的旅行者也包括雜耍演員、樂手和舞者。他們親身帶來了技術和歷史。根據普魯塔克（Plutarch）的文字，好幾百位希臘表演者曾經跟著亞歷山大大帝的軍隊到了印度。奧古斯都（Augustus）時代的作家就曾經描寫敘利亞的默劇演員和一大群豎琴手、喇叭手、小丑、雜耍演員和舞者到了羅馬，滿足羅馬人喜歡異國表演的脾胃。

同樣的，富有的中國唐朝（618-907）全盛時期版圖從蒙古到中亞，以長安（現在的西安）為首都，對西方開放。中國朝廷在長安的生活極為奢豪，總是在尋找娛樂，非常喜歡並能接納異國演出。這個時期出土的無數墓園陪葬品和雕像顯示諸多演員、樂手、舞者和說書人，其中很多來自西藏、中亞和提供默劇演員給羅馬帝國的那些地區。唐朝的異國風潮留下了「百戲」，後來成為中國戲曲的濫觴，例如中國戲曲裡的歌唱和翻滾雜技。

科爾多瓦（Cordoba）和拜占庭（Byzantium）打仗，建了阿罕布拉（Alhambra）和大城堡（Alcazar）。同時，阿拉伯音樂家和作曲家瑟爾亞伯（Ziryab, 789-857）到了西班牙。他曾經為阿巴思王朝（Abbasid）的繼位者哈倫．拉希德（Harun ar-Rashid, 763-809）工作過。拉希德就是《一千零一夜》裡的英雄，讓巴格達（Baghdad）成為當時世界上最富有、最有文化的城市。瑟爾亞伯成為摩爾人（Moor）和西班牙人的服裝設計大師，有很多追隨者。就是他開始了四季穿不同衣服的風俗，也發明了很多現在還在流傳的食譜。他改善了當地的音樂，引進新的規則和樂器，甚至可能包括後來成為歐洲所有弦樂器始祖的魯特琴（lute）。一般認為阿拉伯人也為西方引進了皮影戲（shadow theatre），後來稱為中國皮影戲（Chinese shadows）。這些都是所謂的「東方劇場」（oriental theatre）的古老根源。

為了避免混淆，也為了交待正確的歷史，我們需要考量東西方演出類型的知識交流、詮釋、彼此借用的四個階段。從西方角度來看，這四個階段就是東方劇場、亞洲劇場（Asian theatre）、東方與西方（East and West），以及歐亞劇場（Eurasian theatre）。這些階段並不彼此衝突，也不是分開的意識形態，而是有不同的歷史源頭，資訊和研究因此不同。

東方劇場的概念成形於十八世紀，當西方人首度覺察到非西方文明的時候。於是，東方學誕生了：對亞洲文明的各項研究和興趣。因為有了東方學研究，歐洲人發現了可以和歐洲劇場相媲美的亞洲劇場形式。一開始是戲劇文本的翻譯。法國的耶穌會修士（Jesuits）翻譯了中國十三世紀的劇本《趙氏孤兒》；英國學者威廉．瓊斯（William Jones, 1746-1794）也將第四世紀印度作者迦梨陀娑（Kalidasa）寫的《莎昆達羅》（*Sakuntala*）從梵文翻譯成拉丁文，四處傳播並廣被摹仿。因為這兩個劇本裡的角色都牽涉到皇室，歐洲學者將之分類為悲劇。根據當時亞里斯多德學派（Aristotelian）的規矩，悲劇才是卓越的文學類型，才適合王室。這也是東西文化交流時產生的諸多誤解之一。事實上，中國文本只是給演員的唱本，印度的劇本根本不可能是悲劇，因為古印度沒有悲劇的概念，梵文戲劇總是有快樂結局。

這些翻譯作品並未激起大家對亞洲演員的掙扎和技巧產生任何好奇心。大家忽視了這兩個來自中國與印度的劇本的舞台調度中，也包括了舞蹈、音樂和演員演出角色的技巧指示。因為大家缺乏對亞洲表演的直接接觸經驗，於是產生了更多的誤解，讓歐洲人完全無法想像亞洲劇場非文字的、真正的戲劇本質。無知或漠然的態度一直延續到二十世紀初，亞洲演員開始到歐洲演出，尤其是在世界博覽會上。歐洲觀眾、學者和劇場人士終於首度親眼看到活生生的亞洲演出，雖然仍舊籠罩在異國風情的氛圍中。

日本前藝妓川上貞奴（Sada Yacco, 1871-1946）和丈夫川上音二郎（Otojiro Kawakami, 1864-1911）到歐美巡迴演出，一舉出名，讓他們成為日本時尚的象徵。但是他們並不代表傳統劇場，而是脫離傳統的前衛演出，將西方異國風融入了日本歌舞伎，稱為「新派」。雖然川上貞奴和川上音二郎在歐洲很有名，但在日本卻不受歡迎，他們的西洋式舞台調度在日本傳統社會造成醜聞。

日本舞者花子（Hanako, 1868-1945）[47]也製造了醜聞。大家不清楚她從何處發源，她的經理是極有野心的美國舞者蘿伊．福樂（Loie Fuller, 1862-1928）。花子後來成為雕塑家羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）的朋友，羅丹做了很多她的頭部雕像。還有，1900年暹羅舞者訪問聖彼得堡（St. Petersburg），在編舞家福金（Mikhail Fokin, 1880-1942）和舞台及服裝設計師巴克斯特（Leon

Bakst, 1866-1924）為狄雅吉列夫（Diaghilev）的俄羅斯芭蕾舞團（Ballets Russes）設計的作品中留下了身影。柬埔寨國王的芭蕾舞團在法國參加1906年世界博覽會的演出時也對羅丹的雕像留下影響。

伊藤道夫（Michio Ito, 1892-1961）是最好的例子。他離開日本家鄉，去歐洲跟著現代舞創始者鄧肯（Isadora Duncan, 1877-1927）學舞。結果他被葉慈（W. B. Yeats, 1839-1922）選中演出葉慈根據古老愛爾蘭傳說編寫的舞蹈戲劇（dancing play）[48]，創造出融合歐洲和日本的神話，震驚了倫敦上流社會。伊藤道夫後來移民美國，運用他的名氣，教授他自己所創一套介於能劇和歌舞伎之間的舞蹈。印度現代舞之父尤大香卡（Uday Shankar, 1900-1977）也如此。他年輕時到歐洲學畫，但是被國際知名的古典芭蕾舞者帕芙洛娃（Anna Pavlova, 1881-1931）說服，和她一起跳一系列受到印度影響的舞碼。後來，尤大香卡創立了自己的「傳統」印度舞



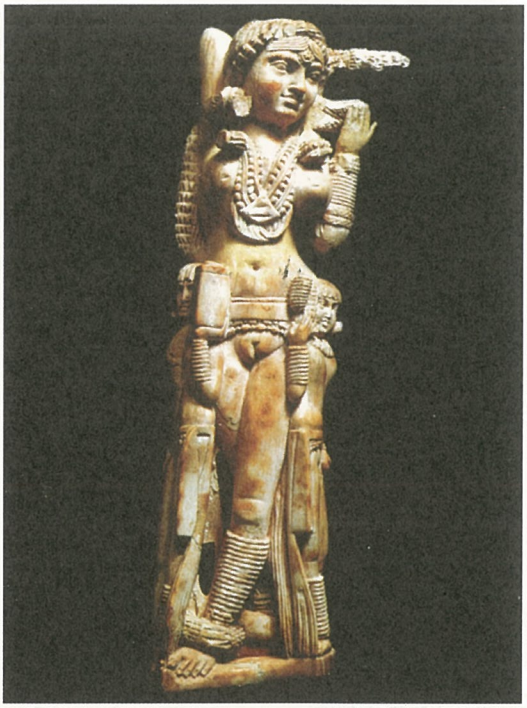






圖5（上左）兩個優雅的陶土人物浮雕表演慶典舞蹈，來自印度希臘王國（Indo-Greek）或犍陀羅（Gandhara）——現在的巴基斯坦（Pakistan）北部。犍陀羅藝術證明了希臘文化擴散到了亞洲。請注意姿勢的動力以及衣服的皺褶都和古希臘雕塑類似。**圖6**（上右）印度舞者。這個象牙雕刻出土於西元七十九年被摧毀的龐貝古城（Pompei），證明了印度和羅馬帝國交流的歷史。**圖7**（下左）第四到第五世紀古埃及布料片段上的埃及舞者舉著手。這個手勢和印度古典舞蹈的拈花勢（mudra katakamukha）相似，在現代印度的各種傳統舞蹈中仍然廣被使用。**圖8**（下右）古代中國唐朝（618-907）首都長安（現在的西安）出土的馬背上的樂師。富有的商人，尤其是貴族，在絲路上旅行時，往往會帶著一群騎著駱駝的演員或樂師。根據史書記載，亞歷山大大帝於西元前324年去印度時，就帶著許多演員和舞者，娛樂軍隊。

[46] Seki Sano，日裔墨西哥導演，因信奉馬克思主義而流亡歐洲，並在蘇聯受史坦尼斯拉夫斯基體系訓練，1939年定居墨西哥，成為影響極大的演技教師。

[47] 花子本名為太田ひさ，日本女演員，1900年前往歐洲發展，她是唯一被羅丹塑像過的日本人。

[48] 此劇應是1916年首演的《鷹泉》（*At the Hawk's Well*）。

團，讓印度傳統舞蹈界極為憤慨。

這些亞洲演員中，許多都不是傳統劇場的代表人物，而是將亞洲國家正在改變中的文化加以詮釋，針對西方世界表演並帶著異國風味。因此，即便是從這些例子，西方人也無法真正看到傳統的亞洲劇場。克雷格極喜歡亞洲文化，立即看到了這些誤解，寫了很多文章討論。因此，考馬拉斯瓦米（Ananda Coomaraswamy, 1877-1947）將討論舞蹈技巧的古代梵文著作《阿卑那亞集》（*Abhinaya Darpana*）的英譯本《手勢之鏡》（*The Mirror of Gestures*）獻給克雷格。劇作家克洛岱爾（Paul Claudel, 1868-1955）[49]、導演梅耶荷德和杜藍也立刻看出來，亞洲演員嚴格的技巧值得研究。

亞洲劇場已經不再代表「神秘東方」了，而是值得探索學習的文化遺產。這種態度雖然豐饒，卻無法避免新的誤解產生。有些劇場藝術家受到精細的亞洲演出吸引，專注學習演員的技巧，卻忽視了這些技巧背後的社會及文化源頭。例如說，亞陶描寫1931年峇里島舞者在巴黎殖民博覽會（Colonial Exhibition）的演出時，完全沒有提到峇里島的文化。他完全不了解這個被荷蘭殖民的島嶼，也沒有興趣了解。亞陶在博覽會的荷蘭館看到峇里島舞蹈時，唯一在意的是：這就是他想要的劇場。對亞陶而言，峇里島舞者正是運用肢體作為象形符號，不倚賴語言的劇場最佳代表。

我們能夠說亞陶的觀點有限，受到殖民主義的影響，具有強勢的特質嗎？這樣講似乎也不對。亞陶並不想欺騙或改變外國文化，他只是想掌握其深刻的本質。亞陶雖然不了解峇里島的歷史和文化，但是卻能夠從舞者的形式化姿態裡看到峇里島的本質。

另一個影響深遠的誤會始於1935年梅蘭芳到莫斯科演出時，他和俄國劇場大師們會面，包括梅耶荷德、愛森斯坦和特列提亞（Tretiakov）。布萊希特也在場。梅蘭芳示範之後，布萊希特推斷梅蘭芳運用疏離效果（*verfremdung* effect），也就是保持距離的技巧，並宣稱這一定是中國演員的基本功夫。但是梅蘭芳在他的自傳《舞台生活四十年》裡長篇大論的強調演員必須認同角色，等於是全盤否定了布萊希特的推論。

亞洲劇場形式流入歐洲之後產生了誤解和影響，反過來，在亞洲也有類似的現象。歐洲劇場對亞洲的影響最主要的就是話劇。話劇在亞洲傳統眼中是全新的表演形式，具有民眾和社會議題的內涵，顯得十分新奇。亞洲現代劇場就是根據西方戲劇規則發展出來的產物，有時成為有效的政治革命工具。

中國的張彭春曾經留美，熟悉西式劇場的形態，於1914年在天津創立了南開新劇團。他的實驗成為新戲的代表以及話劇劇作家的模範，進而促成五四運動。1919年五月四日，中國大遊行要求用西方民主制度取代中國的封建制度。劇作家歐陽予倩、田漢和洪深（1928年提出「話劇」一詞）寫了很多寫實風格的民眾劇。在這一波革新運動（也包括演員的藝術）中，被公認是最重要的話劇作家曹禺的作品毫不遲疑地綜合了各種西方劇作的影響：契訶夫（Anton Chekhov, 1860-1904）、易卜生、王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）、奧尼爾（Eugene O'Neill, 1888-1953）、莎士比亞（Shakespeare, 1564-1616）以及希臘經典。這個劇作熔爐啟發了年輕的黃佐臨。黃佐臨於三〇年代早期到英國留學，認識了蕭伯納以及法國導演科波的學生聖丹尼（Michel Saint-Denis, 1879-1968）[50]，也學習了史坦尼斯拉夫斯基「體系」和布萊希特的觀念。

史坦尼斯拉夫斯基和布萊希特的理論和作法在亞洲影響深遠，需要許多研究才能全盤明瞭（截至目前都沒有人做過完整的研究）。我們現在只舉兩個象徵性的例子。第一個例子是黃佐臨在上海人民劇院極力提倡布萊希特的史詩劇場。第二個例子是日本的關佐野（Seki Sano）。關佐野一開始活躍於東京的勞工劇場，後來去莫斯科數年，學習史坦尼斯拉夫斯基「體系」和梅耶荷德的技巧。1937年，他被迫逃到墨西哥，在那裡教了一代又一代的拉丁美洲劇場藝術家，分別在他們的國家建立起各國的劇場專業認同。

日本就像新中國一樣，有一股劇場革新的運動興起，稱為新劇（*Shingeki*）。新劇受到西方啟發，於二〇年代開始，緊接在川上音二郎發起的新派劇運動之後。新劇的領袖人物包括坪內逍遙（Tsubouchi Shoyo, 1859-1935），介紹了許多的莎士比亞劇本，以及易卜生的《玩偶之家》（*A Doll's House*）；小山內薰（Osanai Kaoru, 1881-1928）融合新劇和歌舞伎，根據安端（Antoine）[51]的模式創建了自由劇場，專門演出歐洲劇作家的作品，從易卜生、豪普特曼、魏德金（Franklin Wedekind, 1864-1918）[52]到皮藍德婁（Luigi Pirandello, 1867-1936）。無可諱言的，日本劇場革新的核心就是土方與志（Hijikata Yoshi, 1898-1957）於1924年在東京創立的築地小劇場（Tsukiji Shogekijo）。築地小劇場是一個實驗室，專門演出西式戲劇，例如象徵主義（symbolism）或表現主義（expressionism）的作品，以及歐洲前衛作品。

印度自從十七世紀末葉便是英國殖民地，早在印度演員到歐洲演出前，就已經有好幾次歐洲劇場演出了。當時還是軍事要塞的加爾各達（Calcutta）有幾個小型英國劇院，英國演員加立克（Garrick）[53]將用過的舞台道具、甚至男女演員從倫敦運送過來。這些業餘演員在當地迅速組織了起來，在一位俄國旅人的指揮下，一群俄國、英國和孟加拉人組成了劇團演出。印度學校和大學規定學生必修英文——上流社會的小孩都上這些學校——學生必須念莎士比亞，但同時也讓學生覺察到印度本土文化的存在。劇場一方面摹仿英國模式，一方面研究在地戲劇形式，也讓民眾更覺察到本土文化的存在。偉大的詩人泰戈爾（Rabindranath Tagore, 1861-1941）

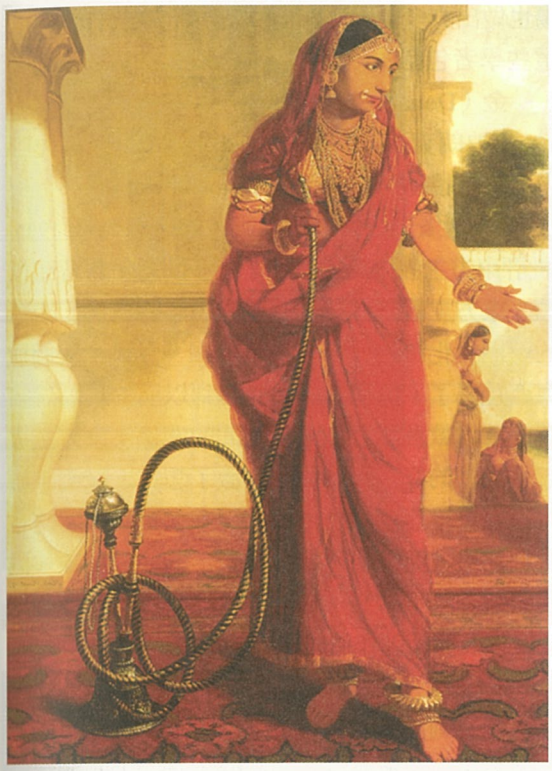








圖9（上左）印度舞者（十八世紀英國繪畫）。住在印度的英國紳士稱之為印度舞孃（nautch girl），西方則稱之為舞姬（bayadera），由葡萄牙文的舞者（bailadera）而來。**圖10**（上右）《中國來的孤兒》（*The Orphan from China*, 1755）裡的角色艾達美（Idame）的異國風情服裝。此劇由伏爾泰（Voltaire）摹仿法國耶穌會修士翻譯的中國十三世紀劇本《趙氏孤兒》改編而成。**圖11**（下左）摩洛哥大使觀賞凡爾賽（Versailles）義大利喜劇院（Comedie Italienne）的演出。此為十八世紀初，國王首席畫家安托萬．科伊波（Antoine Coypel, 1661-1722）畫的。**圖12**（下右）土耳其伊斯坦堡（Istanbul）廣場上的高空走索和高蹺表演，還有舞者、小丑和樂師（土耳其十七世紀作品）。許多雜耍演員從伊斯坦堡經由威尼斯（Venice）和熱那亞（Genoa）進入歐洲，包括皮影戲團。

---

[49] Paul Claudel，法國詩人、劇作家與外交官，著作有《正午的分界》（吉林出版，2010）。
[50] Michel Saint-Denis，法國導演與戲劇教育工作者，創立倫敦老維克戲劇中心、加拿大國立戲劇學校、茱莉亞音樂學院戲劇系等。
[51] André Antoine（1858 – 1943），法國導演，於1887到1894年創立自由劇場（Théâtre Libre），提倡小劇場運動。
[52] 後世通稱為Frank Wedekind，通譯為魏德金，德國表現主義劇作家，重要劇作有《青春的覺醒》（*Frühlings Erwachen*, 1891）。
[53] David Garrick（1717-1779），十八世紀英國最具影響力的劇場人，身兼演員、導演、劇作家、經理與製作人等角色。

鼓勵在這兩個方向上同時努力。他用西方模式寫了許多很成功的劇本，同時也拯救了傳統神廟舞蹈迪娃達西（devadasi，原意為「神的僕人」），將之放進他創立的聖提尼克坦大學（University of Santiniketan）課程中，讓來自上流社會的女孩學習。

二十世紀初期，歐洲劇場人士開始以導演為絕對的創作者，演員成為導演創作過程中積極參與的夥伴。東西方融合的新視野期待演員可以跳舞、唱歌、即興演出、翻滾跳躍、彈奏樂器、創作、詮釋文本。以前的即興喜劇和今天的日本歌舞伎演員仍然需要如此全能。為了達到這個目標，任何可能有用、可能提昇表演技巧的例子、模式或刺激都會在考慮範圍內。亞洲各國年輕一代的劇場藝術家都在尋找模式和刺激，以建立能夠表達社會現況與需要的當代國家劇場。

啟發來自各處：新科技、充滿遠見的未來主義宣言與前衛創作、近代人類學發現的遙遠文化中的參與儀式、亞洲劇場以及各種西方認為帶著神秘色彩的傳統，例如即興喜劇、伊利莎白劇場、西班牙黃金年代戲劇、遊樂場演出、馬戲團以及古希臘式的表演。大家的好奇和興趣不限於跨文化（inter-cultureal）或內部跨文化（intra-cultureal）範疇。這些演出形式都是文化遺產，可以經由歷史記載或經由想像和根據現代社會狀況再詮釋的經典——莎士比亞、維加（Lope de Vega, 1562-1635）[54]、勾齊（Carlo Gozzi, 1720-1806）[55]——接觸到。除了書籍之外，亞洲劇場的優勢是觀眾還可以看到活生生的表演。反之，歐洲演員和導演必須回頭研究歷史中的優秀劇場，試圖重新檢視基礎技術和藝術目標，讓十六世紀開始，舞者、樂師和雜耍演員脫離文本中心的文學劇場，創造各種分門別類的表演形態所留下來的創傷，得以平復。

直到第二次世界大戰之前，這股好奇和興趣一直很活躍。之後，東方劇場就超越了「具有啟發性的文化遺產」的角色，變成像亞洲劇場一樣獨立存在的形式了。少數學者，大部份來自美國，開始在亞洲各處旅行。旅行的目的各個不同，例如包爾斯（Faubion Bowers, 1917-1999）曾是第二次世界大戰後美軍派駐戰敗日本的言論出版審查員。包爾斯意識到審查歌舞伎文本的荒謬——歌舞伎文本被誤解為帶有封建和軍國主義意識——但是歌舞伎的重點不在文本，而是在於演員的藝術。歌舞伎演員的藝術與文本息息相關，文本一旦經過審查刪改，演員必然會無法發揮，這種獨特的藝術形式就會消失。因此，包爾斯努力廢除歌舞伎的審查制度，直到今日仍被日本人視為歌舞伎的「救星」。其他美國學者對亞洲古典劇場也做出許多貢獻，讓亞洲劇場不再披著神秘的面紗。這些學者包括史考特（Adolphe Clarence Scott）、多納德．金（Donald Keene, 1922-）、布蘭登（James Brandon）和帕朗克（Leonard Pronko）。帕朗克首先呼籲建立「東西總體劇場」（East-West total theatre）。

到了二十世紀末期，薩伊德（Edward Said, 1935-2003）[56]批評東方主義沒有道理，是許多問題、誤解和欺騙的源頭。東方主義是偏頗的、種族中心的概念，扭曲了真正的亞洲文化特質並將之視為陳腐。今天，我們比較了解東西差異了，但我們必須體認到以前的觀點確實曾幫助我們重建歐洲和亞洲劇場之間的關係。東方主義確實引起了人們的好奇和熱情、刺激了想像、鼓勵了研究，因為大家覺得亞洲就是歐洲的另一個自我。即使在發現了美洲之後，亞洲仍然是歐洲最佳的比較對象。同樣的，西方被神話了的文化和科技也對亞洲社會各個層面的敏感度以及藝術創作造成類似的影響。

今天，就像昨天，多面向的劇場吸收了亞洲、歐洲和其他各大洲的刺激，從古到今、從宗教儀式到科學實驗、從民俗故事到政治宣言，都被轉化為個人的舞台創作。這些方法來自歷史，卻不解釋歷史。就像東方劇場一樣，歐亞劇場也無可避免的會引起一些誤解。當我們試圖分析並描述複雜的歷史過程和事實的時候，誤解必然會發生。

我們必須小心觀察，才能了解。我們需要仔細檢視演員的方法才能理解他們的表達。很明顯的，光是靠著書本知識研究劇場的人，和除了書本之外也運用自己的創造力的演員是不同的。在第三個千禧年剛剛開始的現代，劇場學者的主要差別就在這裡了。

歐亞劇場也是從這裡開始，覺察技術的原則、擁有歐亞大陸各種劇場文化共通的務實的知識。在這個專業的「中土」，亞洲古典劇場光輝燦爛的傳統——能劇、歌舞伎、印度舞、峇里島舞蹈、京劇——和歐洲及西方傳統並存——古典芭蕾、現代舞、默劇、歌劇、政治劇場和劇場實驗室。這些方法和劇場思考見證了希臘悲劇詩人尤里皮德斯（Euripides, 480BC-406BC）和第五世紀的印度劇作家迦梨陀娑、莎士比亞和世阿彌、亞里斯多德的《詩學》（*Poetics*）和印度梵文的《舞論》（*Natyashastra*，成書約西元前二世紀到西元二世紀之間）之間的殊途同歸，其內在洞見有諸多相似之處。這個專業範疇不但適用於亞洲和歐洲的藝術家，也適用於任何面對專業挑戰，需要在其中尋找個人社會意義的人。但是在許多世紀以前，交流、互動、誤解和融合就已經在絲路上開始了。

---

[54] Lope de Vega，西班牙劇作家與詩人，為西班牙黃金時代最重要的作家之一，有《維加戲劇選》（崑崙出版社，2000）。

[55] Carlo Gozzi，義大利劇作家，知名劇作包括後來被改編成歌劇的《杜蘭朵》與《三橘之戀》。

[56] Edward Said，巴勒斯坦裔的著名文學理論家與批評家，後殖民理論的創始人，著作有《東方主義》（立緒，1999）、《文化與帝國主義》（立緒，2000）等。

[57] 作者為婆羅多牟尼（Bharata Muni）。



















圖13 川上貞奴演出奧菲莉雅（Ophelia）。川上貞奴結束歐洲巡迴演出之後，回到日本演出《哈姆雷特》中的奧菲莉雅，導演就是她的丈夫川上音二郎。**圖14** 年輕的畢卡索畫川上貞奴跳舞（1900）。**圖15** 川上音二郎演出《哈姆雷特》中父親的鬼魂。**圖16** 羅丹雕的花子頭像。**圖17** 日本導演關佐野留學俄國，對墨西哥和拉丁美洲劇場有深遠影響。**圖18** 日本舞者伊藤道夫演出葉慈的《鷹泉》（*At Hawk's Well*, 1916）中的老鷹。**圖19** 泰戈爾在加爾各達的帝國戲院（Empire Theatre）演出自己寫的《犧牲》（*Visarajan*）。**圖20** 巴黎世界博覽會裡的柬埔寨舞者（1889）。**圖21** 峇里島舞團在巴黎殖民地博覽會的荷蘭館外面歡迎法國和荷蘭官員蒞臨（1931）。亞陶看到和描寫的就是這些舞者。

程式（score）與潛程式（subscore）

練習在演員演出創作中的重要性

尤金諾．芭芭

二十世紀發生了隱形結構的革命。無論是物理學、社會學、心理學、藝術或神話，都發現了隱形結構的重要。劇場也有同樣的發現。最特別的是，劇場的隱形結構不是為了理解現實如何運作，而是為了在舞台上幫戲劇中虛構的現實重建生命感。

這個隱形結構就是演員的潛程式，讓觀眾覺得演出是活生生的。潛程式並不是指隱藏的骨架，而是指演員個人的過程，無法具體掌握，也無法用語言描述，其源頭可能是某個共鳴、動作、脈動、影像或文字。潛程式是組織的基礎，支持著演出的其他層面，例如演員存在的效果、演員的關係網絡、空間結構及演出創作的選擇。不同層次組織之間的有機互動將決定演出對觀眾的意義。

史坦尼斯拉夫斯基說的潛台詞（subtext）就是一種潛程式。潛程式不一定是由未表達的動機、角色思考以及針對動機的詮釋所組成。潛程式可能由一個節奏、一首歌、某種呼吸方法或某個行動組成。這個行動不是原有的動作，而是被演員吸收、縮小，並不外顯。但是即使靜止不動，演員仍然被這個內在動作所引導。

身體行動：最小單位的動作

很多人認為史坦尼斯拉夫斯基是詮釋心理狀態、分析角色和動機的大師，其洞察力像小說家一樣嚴密敏銳。他希望從潛台詞的複雜脈絡中找出支撐點，讓身體行動（physical actions）有了生命。他談到的「身體行動」，指的是一連串具有內在生命的態度或動作。

如果我必須給「身體行動」下定義，我會想到在玉米上面拂過的輕柔的風。觀眾看到的是玉米。玉米並沒有被暴風吹得亂動，但是那股輕柔的風足以改變玉米的直立姿勢。

如果我必須對演員指出一個身體行動，我會用排除法，把這個身體行動和其他動作或手勢區分開來。我會跟他說：一個「身體行動」就是「最小單位的動作」。即使你只做了一個極小的動作（例如稍稍改變手的位置），全身肌肉的強直性就改變了。從這裡就可以看出來「最小單位的動作」是什麼。真正的動作會改變全身的張力，然後改變觀眾的感知。也就是說，身體行動起源於軀幹和脊椎。不是手肘移動手，也不是肩膀移動手臂，每個動力的起動都源自軀幹。這是有機動作的前提之一。如果沒有內在生命，動作本身是空的，演員就會看起來像是被程式形式箝制住了。

我不認為有某種特定的方法可以創造內在生命。我相信「不要妨礙內在生命的發展」就是最好的方法。你必須認為「內在生命無法因學習就能得到」，才能得到它。

練習的時代

劇場的隱形革命也就是練習的時代。好的練習就是演出創作的範例、演員的模範。「演員的演出創作」指的是演出結構的層次之一，或是指戲劇網絡的某個面向。確實，每個演出都有無數的戲劇層次，有些層次比較明顯可見，但是舞台上重建生命需要所有的層次都參與。

練習（我將之定義為「演出創作的範例」）和傳統意義的演出創作（喜劇、悲劇或鬧劇）的主要差別在哪裡呢？二者都是一連串的人為行動。喜劇、悲劇和鬧劇具有特定形式和內容，練習則完全是純粹的肢體形式，沒有情節或故事的動力發展。練習是小小迷宮，讓演員的身心可以依照某種藍圖一再重複同樣的路徑，強制演員吸收某種矛盾的思考方式，讓演員遠離日常生活行為，進入舞台上超日常生活行為的範疇。

練習很像演員隨身攜帶的護身符，不是要炫耀給別人看，而是從中得到某種能量，慢慢發展出第二本能的某種神經系統。練習會用到記憶，身體的記憶。練習會變成記憶，穿越整個身體。

二十世紀初，史坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德和他們的合作夥伴發明了這些練習來訓練演員，從此產生了某種和一般戲劇學校見解不同的悖論。這些練習和當時的戲劇學校學生作的練習極為不同。傳統上，演員學習西洋劍、芭蕾、唱歌、背誦台詞、演出某個經典劇本中的片段。練習則是一套一套精心設計的動作程式，連最小的細節都形式化了，成為完整的一套動作。

如果我們仔細檢查梅耶荷德設計的生理機械學練習，就會明白了。這是最早的一套練習，目標是教導「舞台動作的本質」。

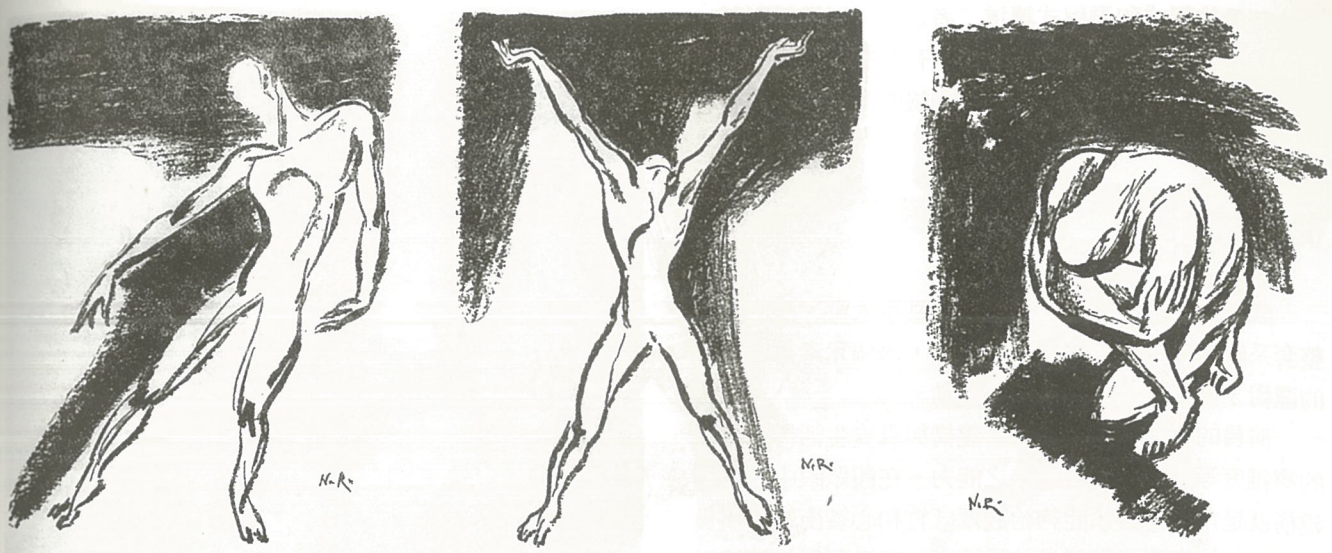


圖1-3 邁可．契訶夫（Michael Chekhov, 1891-1955）的書《寫給演員》（*To the Actor*）裡的三張插圖。這本書裡描寫了很多演員的練習，英文版於1953年紐約哈潑出版社（Harper & Row）出版。

內在生命與詮釋

練習有幾項特質，可以解釋練習在演員面對自己（而不是針對觀眾）的演出創作上的效果：

1. 練習主要是虛構的教學方法。演員學習不經由學習來成為一位演員，也就是說，學習不要學習如何演出。「練習」教演員如何用整個身心思考。
2. 練習教演員如何進行真正的行動，而不是「寫實」的行動。
3. 練習教演員在真實行動中需要精準的形式。練習有起點，有終點。兩點之間不是直線，而是充滿劇情突變、改變、跳躍、轉折和對比。即使是最簡單的練習都會以各種變化和張力、突然或逐漸的強度、節奏、空間位置、方向、層次的變化為前提。
4. 練習的動力形式是一連串的不同階段所構成的持續性（continuity）。為了精準到位，練習會被分為幾段，將一個持續動作看成一連串更小的分解動作。這些分解動作定義清楚，可以分辨。一個練習就好像是由許多筆劃形成的一個字，必須遵守比劃順序。每一個筆劃的厚薄、強弱和衝力則可能不同。
5. 練習的每個階段都牽涉到整個身體。從一個階段轉換到另一個階段就是一個預備姿勢（sats）。
6. 練習的每一個階段都擴張、精煉或縮小某個日常生活動力。這些動力被孤立出來，被編輯過，變成一個蒙太奇，強調戲劇張力、對比和對立，也就是將日常生活行為轉化為舞台上超日常生活行為的基本演出創作之要素。
7. 練習的不同階段讓你感覺身體不是融合為一的整體，而是同時採取幾個動作的中心。一開始做練習，你必須壓抑自己的自然衝動，會很痛苦。後來，這會成為演員的基本品質：可以投射到任何方向、可以吸引觀眾目光的存在感。
8. 練習教演員如何重複。學習重複並不難，只要知道如何越來越精準的執行程式。接下來才難：如何一再重複卻不變得枯燥，不斷發現新的細節，在熟悉的程式中發現新的起點。
9. 練習讓你經由行動吸收並理解自相矛盾的思考，超越日常生活的自動化，適應超日常生活的表演行為。
10. 練習實際上是某種拒絕：經由疲憊和獻身於卑微的工作教導演員放下的功夫。
11. 練習強迫你超越刻板印象，超越你認定的男性女性文化行為。
12. 練習不是在文本上努力，而是在自己身上努力。演員經由一連串的障礙接受考驗。練習讓你經由面對自己的限制而認識自己，不是經由自我分析認識自己。
13. 練習導致自我紀律，以及在專業技術和期待上的獨立。這是一個新的開始，戲劇身心的誕生。這個身心和表演無關，卻準備好了，隨時可以表演。

練習教演員如何不斷重複可見的形式。形式本身是空的。一開始，演員必須非常專注，以便成功執行每一個階段。一旦熟悉之後，這些形式要不就死了，要不就充滿即興創作的可能，包括：用不同方式呈現各個階段、改變背後的影像（例如：像太空人在月球上行動）、改變節奏（配上不同的音樂）、改變聯想。

如此一來，練習的程式就有了潛程式。

可見的程式和潛程式讓這二者之間可以進行對話，在設計的動作和精準度裡面還可以有某些空間。

可見和隱形的對話就是演員體驗的內在生命或靜心修行，也就是觀眾眼中的詮釋。

情緒的錯綜複雜

談到演出創作時，我們應該想到蒙太奇。演出是一整套系統，其中有許多不同的元素，每個元素都有自己的邏輯，彼此互動，也和外界互動。

演員的演出創作意味著「建構與真實生活行動特質的複雜度等值的舞台行動」之能力。在觀眾眼中，這個建構就是角色，必須能夠給觀眾感官和心智衝擊。演員演出創作的客觀呈現就是他是否可以刺激觀眾的情緒反應。

很多人誤以為觀眾會被某一種情緒淹沒，但情緒其實是對刺激產生的錯綜複雜反應。

向外展現的複雜情緒至少有五層同時存在卻彼此抑制的結構：

一、主觀改變，也就是我們的「感覺」，例如害怕（街上的狗朝我走過來）。

二、一連串心智評估（我心裡想：這隻狗看起來滿乖的）。

三、顯露不自主的反應（心跳加快、呼吸加速、冒汗）。

四、針對反應產生衝動（我想趕快走開）。

五、決定如何行動（強迫自己冷靜的繼續走）。

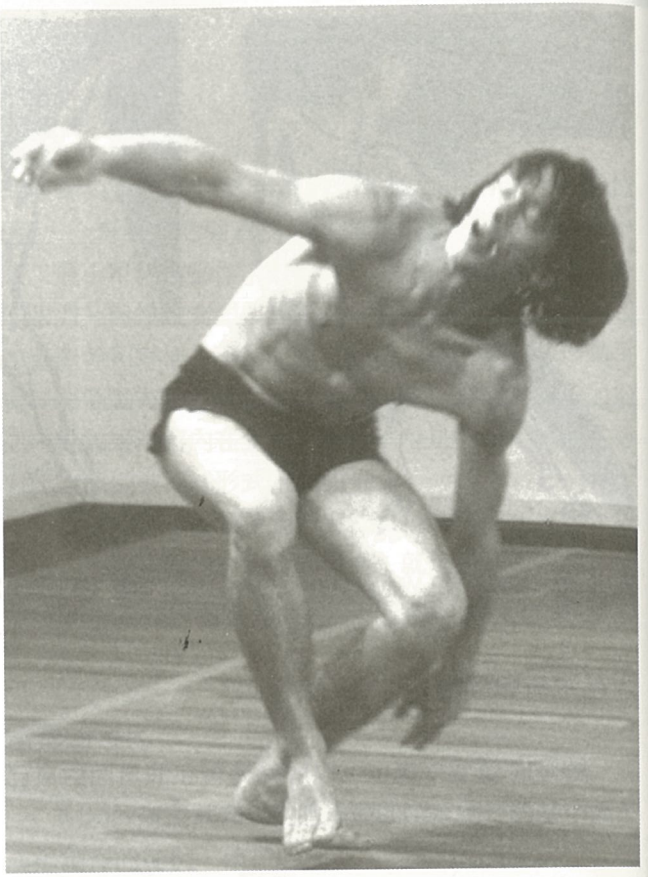
演員必須重建複雜的情緒，而不是某種模糊的感覺。我們必須在情緒的全部層次上工作。這些層次雖然看不到，但是在肢體上卻是很具體的。而且，每一個層次都有自己的連貫性。

如何達到情緒的複雜度呢？就是要同時將對立的或和諧的簡單元素交織起來。理論上講，可以有無限可能的組合。我可以分別用身體不同部位重建我對狗的複雜反應：比如說，我的腿顯得很有勇氣；軀體和手臂用力向內，呈現評估和思考；頭好像想逃走；眼瞼眨動的節奏重建了不自主反應的等值行為。

在簡單元素上的工作合起來的結果就是複雜的情緒。先從每一個元素單獨做起，然後一層又一層的放在一起、交織、重複，直到這些元素融合成一個有機的整體，呈現每個生命都具有的複雜特質。

練習就是在教從簡單到「同時發生的複雜」的過程：經由清楚定義的不同階段的互動發展非線性的微細動作，可以有劇情突變、改變、跳躍、轉折和對比。

也就是說，練習經由人為努力重建了複雜性，於是產生了戲劇。



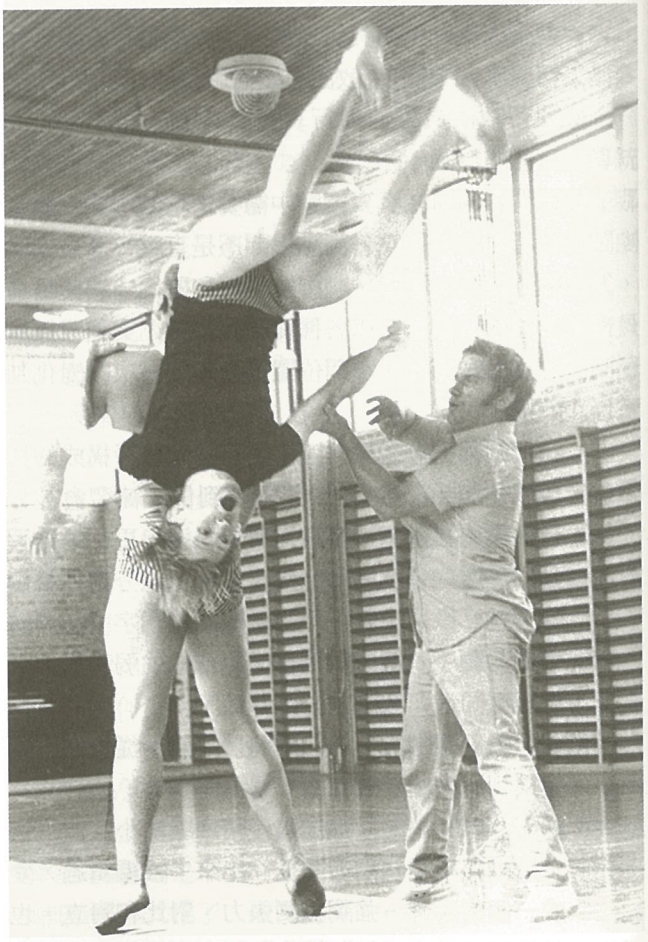
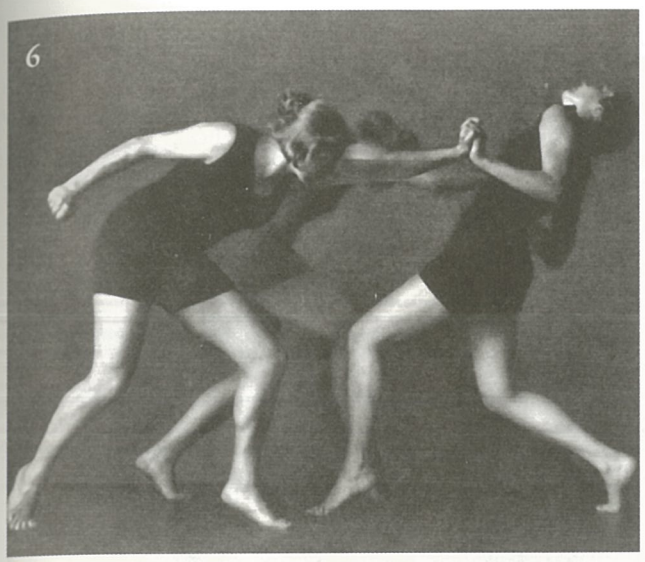
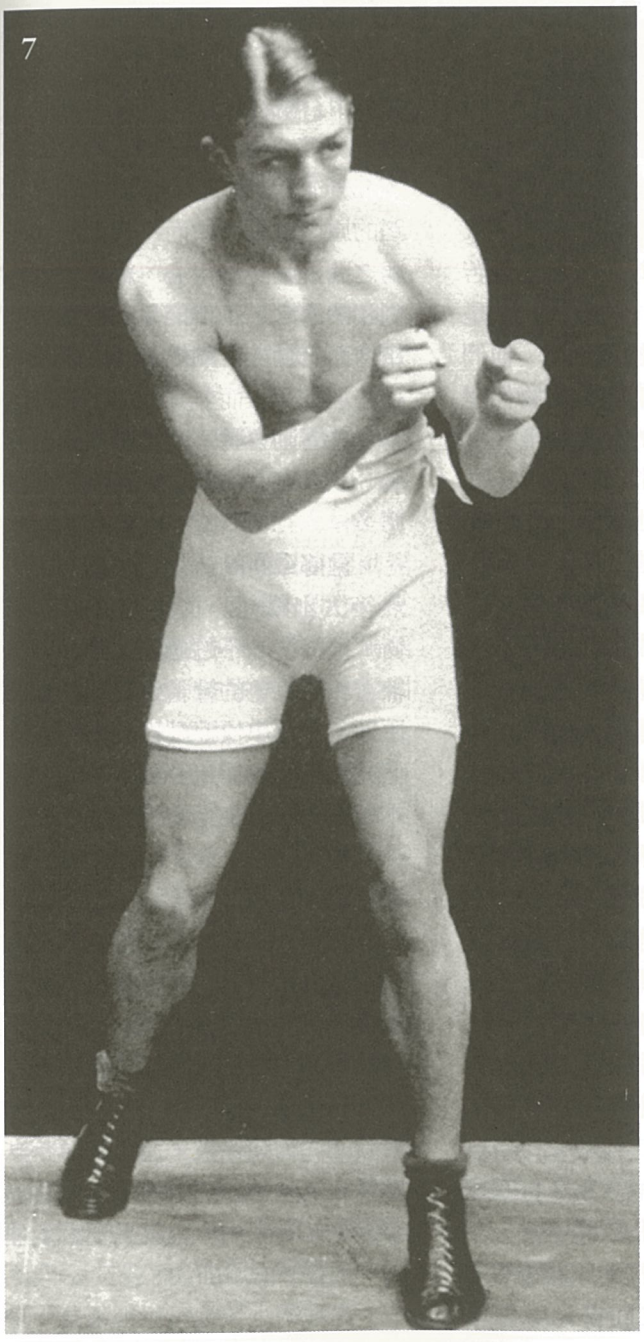


圖4 理查．奇斯拉克做葛羅托斯基的造型練習（plastic exercise, 1970）。

圖5 義大利小丑科倫拜歐尼（Romano Colombaioni）教雜耍動作。


6


7


8


9

圖6 海勒洛（Hellerau）的傑克達克羅茲學院（Jaques-Dalcroze Institute）的練習（1911-1914）。

圖7 卡朋泰爾（Georges Carpentier, 1894-1975）在1908年到1925年之間是歐洲最偉大的拳擊手，於1920年贏得世界中量級拳王寶座。德克魯如此讚揚他：「氣勢強，又優雅；是力與美的結合；光輝而擅於思考；總是願意冒險犯難，總是保持微笑。他大概無法想像，他會成為默劇的重要啟發。」拳擊一直吸引歐洲戲劇革新者。梅耶荷德的戲劇學校就有拳擊訓練，即使演員已經不再做他的生理機械學練習之後，仍然練習拳擊。愛森斯坦也研究拳擊，他根據傑克．倫敦（Jack London, 1876-1916）短篇小說拍的《墨西哥人》（*The Mexican*, 1921），其高潮就是一場拳擊。布萊希特認為拳擊冠軍就是「人類打鬥機器」，為他們寫過幾首詩和德國拳擊手山姆遜考尼爾（Samson-Korner, 1887-1942）的傳記。

圖8-9 魯道夫．博德（Rudolf Bode, 1881-1970）的體操練習（1922）。博德是傑克達克羅茲的學生，發展出「表達性體操」（expressive gymnastics）。他將人體視為一個有機生命體，每一個動作都牽涉到整個身體。「自然的動作都是涉及全身的動作」，博德主要的理論重點是全然原則（每個動作都影響全身）及重心原則（無論是身體何處的動作，都起源於身體重心）。愛森斯坦了解「表達性體操」，於1922年和劇作家崔提亞考夫（S. M. Tretjakov, 1892-1937）一起寫了一篇文章，討論博德的書《表達性體操》（*Expressive Gymnastics*）。大野一雄年輕時也研究博德的方法。



圖 10-12（左）博德的練習（1922）；（中）梅耶荷德的生理機械學練習；（右）歐丁劇場的練習：用竿子打鬥。

真正的關係

劇場是關係的藝術，經由語言或非語言的溝通產生。戲劇關係是捏造出來的。因此，為了要有說服力，就必須找到肌肉系統，以及動作和反應之間的身體脈絡。格鬥運動提供了基本條件，讓人和人之間做出動作和反應，等於是關係的自然體操。

格鬥運動就是身體對話的體操。攻擊、虛晃一招、躲開攻擊、還擊的動力可以訓練動作和反應的邏輯。格鬥根據實際狀況，而不是虛構狀況，調整身體邏輯。在這一點上，拳擊很有價值；拳擊不只是訓練力氣，而是訓練身體對話。

歐洲和亞洲的劇場傳統都很重視演員的武術訓練。歐洲戲劇學校課程中一定有西洋劍，為了訓練演員在古典劇中演出決鬥場景，例如《羅密歐與茱麗葉》（*Romeo and Juliet*）、《哈姆雷特》（*Hamlet*）和《大鼻子情聖》。其實，在這個藉口之下，大家都知道，西洋劍可以訓練演員的肢體對話。

雖然特技（acrobatics）看起來不像格鬥，但是也可以視為格鬥的一種。演員訓練有時也包括特技。特技練習相當困難危險。練習特技並不是要演員成為特技選手，而是要演員動作精準，隨時準備好，可以遵照一連串動作和反推的動作，不斷改變地板和道具，讓地板和道具成為有能力攻擊演員的對手。演員動作一旦不精準，就會吃到苦頭。以這個角度看，特技演員也是「關係」練習的體操選手了。他們將體重、平衡和沒有生命的物件變成動作和反應對話的重要夥伴。

運動作為舞蹈

劇場革新的學校課程——傑克達克羅茲學院（Jaques-Dalcroze Institute）、梅耶荷德、科波或杜藍——不只包括自己發明的練習，也包括體操（gymnastics）和運動，以及西洋劍、網球、拳擊和拋擲鐵餅。

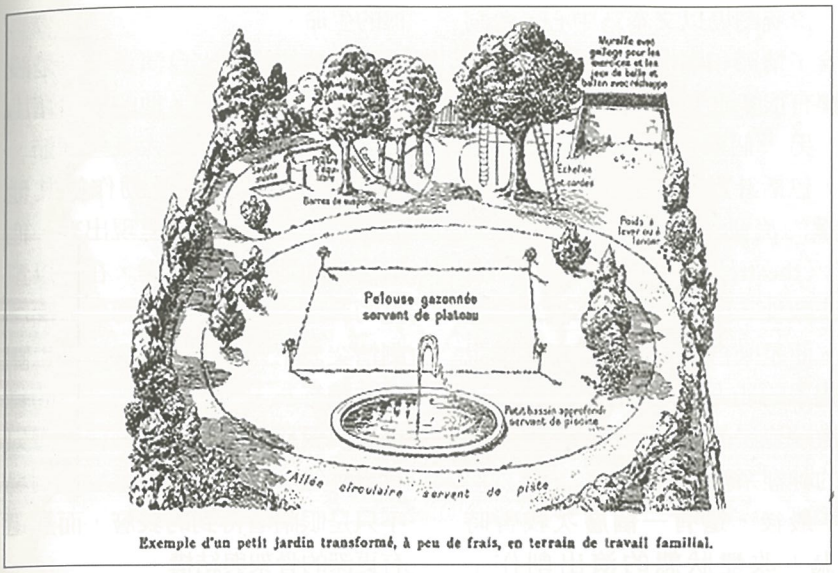
網球、西洋劍和拳擊選手雙腿打開站立，以便保持警覺。他不知道下一刻會發生什麼事，準備好隨時可以反應。他可以往前、往後或往側面移動。他有時需要主動，有時根據外界刺激做出反應，有時完全靜止不動，注意著，警戒著，準備釋放全部張力，跳起來保衛自己、攻擊對手或阻擋攻擊。打網球需要精準度、力量和肢體智慧，才能攻擊對手或把球打到球場邊緣。選手一直在兩腿之間挪動身體重心，進行一連串的衝動、小小的跳躍、滑行或往前衝，就像舞蹈學校教的舞步：斷奏（staccato）、撥奏（pizzicato）或連奏（legato）。舞蹈的原則就是連續而不規則的在兩腿之間挪動身體重心。網球、西洋劍和拳擊則是動作能量的芭蕾舞，精準而有功能。劇場革新人士重視這些運動——而非其他運動——因為這些運動含有不斷流動的預備姿勢，以真實動作對具體刺激做出回應。

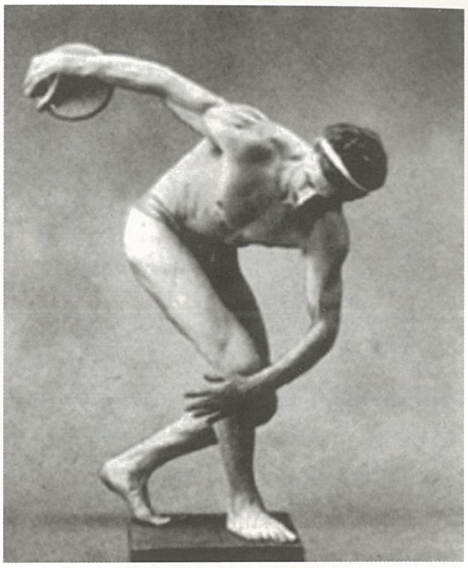
拋擲鐵餅的選手用身體轉圈，然後丟出鐵餅，很小心的控制平衡，很精準的不超過線。許多舞蹈練習和德克魯的練習也使用同樣的原則：一連串快速動作忽然停在一個充滿動能的靜止姿勢上，朝向原本的方向，內在能量持續往前。

和觀眾的身體對話

演員和觀眾的關係基於英國詩人柯立芝（Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834）說的「自願擱置懷疑」（suspension of disbelief）。觀眾和演員之間的關係被一連串幻像所支撐著。為了讓關係有效，這個關係必須有充分理由，也就是要有生理的一致性。

生理的一致性可以被稱為「身體動覺」（kinaesthetics），也就是讓





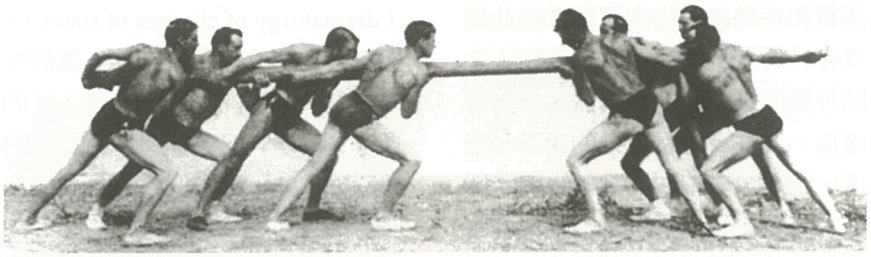


圖13（上左）赫伯特（Georges Hebert, 1875-1957）：花園改建為家庭運動場。花園裡有圓形跑道和游泳池，背景有一道讓人攀爬或擊球的牆，有攀爬用的繩索和階梯，地上有平衡木，讓人練習平衡。
圖14-15（右、上右）赫伯特的練習：拋擲鐵餅和拔河。

坐在位子上不動的觀眾跟著舞台上的演員動作也感覺到自己內在的肢體刺激。

在這一點上，運動、體操和雜耍對表演是很有用的參考，指出讓演員和觀眾建立關係的肌肉基礎。

運動員和特技演員以身體動覺娛樂觀眾，做出一連串的動作、反應、不需要意義的肢體對話。馬戲團和特技完全靠肢體表演，在這個層次達到一般劇場表演無法企及的力量。劇場表演再有智慧、再有美感、再有文學力量，都無法在肢體上達到這種程度。因此，馬戲團和江湖藝人成為二十世紀劇場革新者、前衛藝術家和未來主義者的模範。他們讓人可以想像未來劇院演出最深刻的悲劇和最優美的詩詞時，也能同時擁有特技演員和運動家的活力和電流般的能量。亞陶夢想著情感運動員（*un athlète de cœur*）。在這樣的劇場裡，角色間的對話與互動將帶著拳擊比賽般的極簡與充滿活力的行動特質。

真實的行動

少數的體操方法和運動與舞台練習直接有關，因為它們讓演員發展立即反應的能力，影響觀眾的身體動覺。它們也教演員掌握演出時個人的（使用能量）、對話的（和演出夥伴的關係）和公眾的（和觀眾的關係）肢體與動力。

雖然，演員的行動建立在虛擬的文本上，但是本質上必須真實，是真的身心行動，而不是空虛的擺出姿勢。基本上，演員必須能夠將身體與心智的能量塑造成可見的行動，進而影響觀眾的神經系統，讓觀眾專注。演員可以從體操選手身上學習，遇到障礙或困難時要如何採取行動，才能克服。劇場革新者運用赫伯特（Georges Hebert, 1875-1957）[58]和魯道夫．博德（Rudolf Bode, 1881-1970）[59]的練習時，很了解這一點。

赫伯特稱自己的練習為「自然的體操」。他拿掉體育館裡的練習和體操設備，根據演員行動發展克服「自然」障礙的練習。赫伯特認為最理想的體育館就是花園。在有限的空間裡，可以將各種自然景觀重建為游泳、跑步、跳躍和攀爬的場所。就像劇院舞台，演員在這裡用真實的行動，而不是用假裝的動作來試煉自己。

赫伯特原本是海軍軍官。海外駐防時，他觀察到所謂的原始部落的人都保持相當健美的體格。他比較了部落生活方式和西方社會的體育練習。注意到體操選手運用練習和體育館的設備練身體，讓自己的行動符合某種人為抽象標準，卻可能失去了原衷。他希望克服自己的身體限制，發掘和諧的行動，但是這個行動的活力和效率必須基於障礙的本質，而不是人為制定。

因此，傑克．科波捨棄一般舞蹈訓練和傑克達克羅茲學院的韻律舞蹈，選擇了赫伯特的體操練習作為演員基礎訓練。梅耶荷德和德克魯研究生理機械學和默劇時也是以

[58] Georges Hebert，法國體育教育家　[59] Rudolf Bode，德國體操家。

此為起點。目標就是避免虛構的戲劇變得虛假和不真實。這是劇場的蛀蟲：虛構的故事逐漸淪落，成為無效也無害的徒具形式。

梅耶荷德的劇場分解（theatre fission）

梅耶荷德首創劇場分解的作法，讓演員和觀眾的潛在能量釋放出來。第一步有點像謙卑的工匠。梅耶荷德解釋演員的「身體行動」（plastic action）如何和為何毋須配合台詞。他指出，在日常生活中，語言和手勢之間也有互補或彼此獨立存在的狀況。語言代表人和人之間外顯的動機，無論真誠、慣性或虛偽。往往，語言之外的手勢、態度、距離、表情和沉默則表達了關係的真實本質，無論是情緒或社會關係上的本質。梅耶荷德讓演員看到可以如何有意的掌握這兩個層次的行為，根據某種邏輯採取行動，和台詞交織出新的關係，但毋須明說。

這是技術上的過程，讓觀眾不只停留在表層，而是同時接收演員各個面向以及演員和社會的關係所產生的多層次動力。兩個表演層次——行為和台詞——之間的差距讓觀眾看到深度，因此有了洞察。

演員和觀眾都在尋找洞察。倒不是說演員和觀眾看到和理解到的是同樣的洞察，也不是說二者都對演出有同樣的經驗。演員可以用自己的身心，細微的進行個人的探索，尋找意義。這個意義和觀眾所看到或探索的意義無關。同一場演出可以成為演員和觀眾的探險之旅，但不一定是同一個探險之旅。

梅耶荷德的劇場程式分解是研究演出創作的基礎。作為「表演文本」（performance text），演出創作是一個生命體，由許多不同層次的組織形成。每一層組織都有自主的生命，和其他組織互動，好像交響樂裡各個樂器的合奏一樣。

傳統劇場以文本為中心，台詞包含了情節和劇情突變。這個層次已經有很多研究了。

另一個層次是有機的演出創作，包括針對觀眾的行動、動力和能量的流動。這一層「跳舞的劇場」（theatre that dances）讓行動有了一致性。這個一致性不是來自意義，而是來自保持警覺、刺激與說服觀眾的能力，就像音樂不是為了刺激聽覺，而是為了刺激演員和觀眾的神經系統。

最後，還有一個層次我暫時稱為「改變狀態的演出創作」（dramaturgy of changes of states），指的是徹底改變故事涵義，讓觀眾的情緒和理解都落入預料之外的真空，改變觀眾的期待，使觀眾的期待更加強烈的所有演出創作。梅耶荷德不斷強調這個第三層演出創作結構的重要性，稱之為「怪誕」（grotesque）。他的學生愛森斯坦就運用這個概念於電影蒙太奇。他也談到狂喜（ecstasy）的概念，從現實世界的尋常感跳到另一個層次的感覺。

演出創作的三種組織層次互相操控交織形成某種密度，並不單單為了衝擊觀眾，也是為了讓演員在自己身上努力。在這一點上，演出創作不是創造一場表演，而是創造一組稱為「練習」的程式。梅耶荷德的生理機械學練習是為了做練習的人創造的，不是為了觀眾創造的。這些練習不只是鍛鍊身體，也是心智思考方式的訓練。

我們現在仍然可以看到片段的影片，顯示梅耶荷德的學生做梅耶荷德創造的生理機械學練習。這段影片讓我們看到梅耶荷德的思考方式，如在眼前。梅耶荷德認為演員必須知道如何「在某個設計的精準中活過來」。這段影片讓我們看到這句話的意思。我們很清楚的看到演員活出（而不是演出）這些練習。每件事情的發生都好像原本的設計在演員身上活起來了，成為有機的生命。

有機的品質來自演員，但是設計卻是梅耶荷德的。他的思緒藉由反抗衝動和對比、擴大某些細節、同時整合這一切以及動作的其他「正常」連續階段而呈現出來。他的思緒創造了劇情突變，在可以預見的一連串行為中突然轉變方向。劇情突變不只關乎故事發展，也關乎肢體行為、動力設計、平衡的舞蹈以及對比的張力。每一個練習只有幾秒鐘，卻足以讓觀眾發覺劇場不只是眼睛看得到的表層，而是還有更深的骨架與結構。

生理機械學練習不只訓練行為模式，也訓練感官隱喻，讓我們看到思緒如何移動。這些練習可以訓練思考。它們是我們稱為「生命」的現象在不同層次的組織中現身的行為，從前置表達到舞台上的存在感，從表達和演出創作到社會和政治層次。梅耶荷德是戲劇史上具有遠瞻的創作者。他不描述地方和時代的色彩，不詮釋歷史事件，而是將目光投向未來的基礎。

練習的「設計」比任何照片或畫像都讓我們更能接近梅耶荷德。

尤金諾．芭芭，《祖父與孤兒》（*Grandfathers and Orphans*）

練習：有機與動力的演出創作

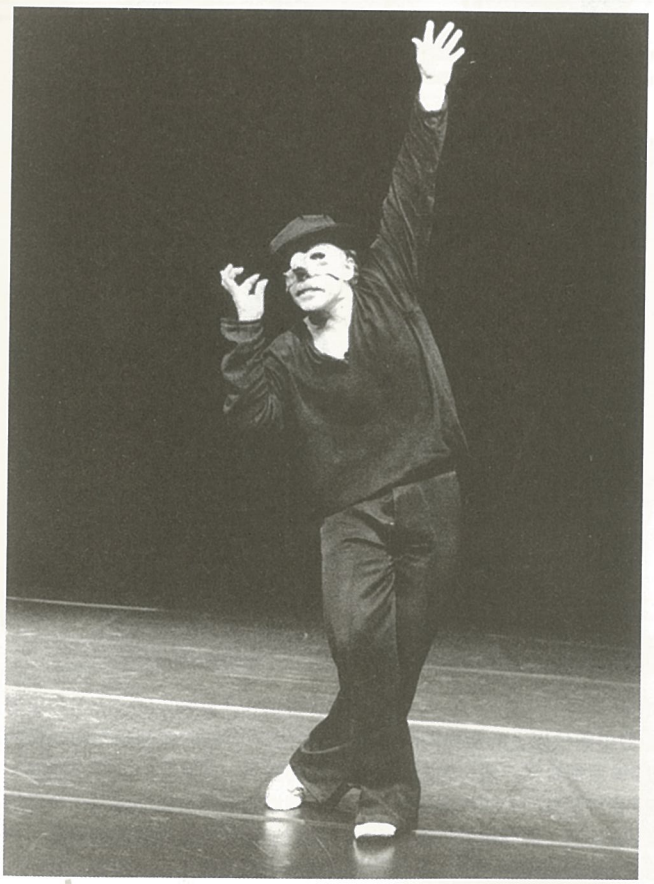
練習（exercise）可以被視為有機與動力的演出創作。演出創作是一連串相連的事件，其技巧在於給每個動作提供戲劇突變。我們所謂的戲劇突變指的是方向和張力突然改變。演出創作不只是指戲劇文學、文字或情節。

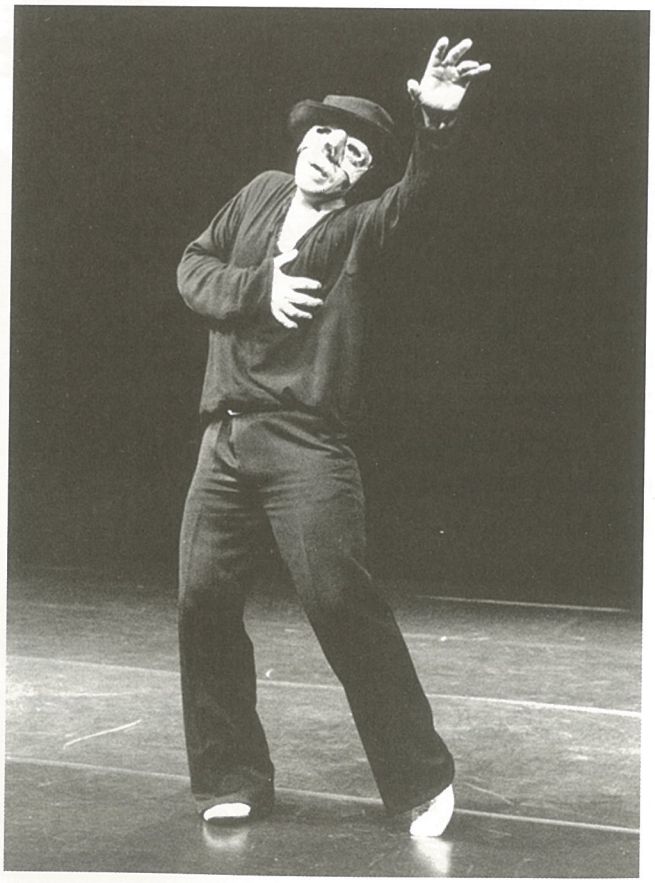
有機或動力的演出創作可以協調節奏和動力，影響觀眾的神經、感官和肉體。二十世紀劇場練習就是在積極建立戲劇存在感的原則，從史坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、葛羅托斯基、開放劇場（Open Theatre）到歐丁劇場（Odin Teatret）皆如此。這些原則讓演員用整個身





圖16（上）1914年，梅耶荷德在工作室導演索福克勒斯（Sophocles, 497-406BC）寫的《安蒂岡妮》一景。當時，梅耶荷德已經開始專注在動作分解上面，試圖在舞台上重建可以吸引觀眾神經的動力。這齣索福克勒斯悲劇的一景明顯的呈現了生理機械學（左）。**圖18-19**（下左、下右）巴格達諾夫根據生理機械學原則演出貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）寫的《等待果陀》（*Waiting for Godot*）中名叫「幸運」的奴僕一角（哥本哈根的ISTA, 1996）。





心思考或行動，是演員在演出中發展個人有機演出創作的基礎。

演出創作是一種思考方法。思考經由一連串同時發生的行動具體呈現，形成程式。程式一段一段成形，發掘並交織各種連結與關係。這個過程將許多片段融合為一個生命體，各種細節和元素不再能夠分開了。執行練習意味著在「不以敘述為目的」的結構中注入生命。學生學習每個段落精準、連續、同時出現的各項細節，包括突然改變方向和強度。經由不斷重複，學生重建一個有機的整體，其特質就是不斷改變的節奏和流動。

形式、節奏、流

形式（form）、節奏（rhythm）、流（flow）是和演員行動有關的三個不同面向。它們並非不同的技巧原則，而是同一個現象的三種面向。我們可以暫時將它們分開討論，心裡明白這種區分只是出於研究所需。

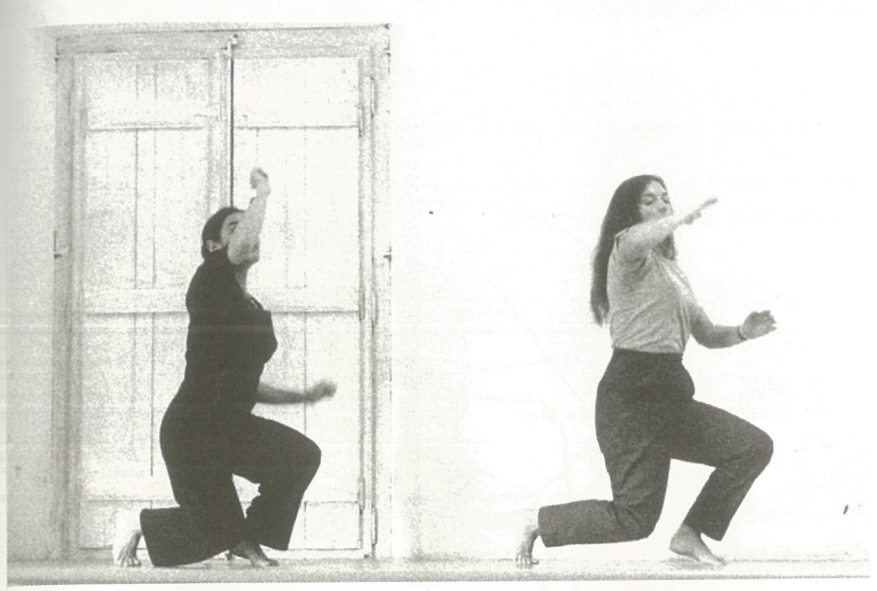
即興或固定的程式、練習或舞蹈都可以被視為：

1) 由蒙太奇構成的暗室之中的一種形式、一個設計。
2) 由拍子、強弱、速度和各種能量色彩與細微差別產生的一種韻律。
3) 讓能量流動的河岸。

最後結果就是不再能分辨流、節奏和形式了，也無法分辨身體和心智的行動，無法區分身體和聲音、語言和動機、演員的前置表達層次和表達的效果、演員的演出創作和導演或其他演員的演出創作。



圖 20-25 蘿柏塔．卡芮和茱莉亞．瓦雷（Julia Varley）示範一套叫作「脆脆」（tre-tre）的練習（ISTA, 1998）。這一套練習由兩位以上的演員同時進行，同步呈現各階段每個動作和姿勢的的預備姿勢和衝動。這套練習都是從一個有動力的靜止狀態轉變另一個有動力的靜止狀態。這套練習的另一個特點是姿勢都有向心和內爆的態度。歐丁劇場的資深演員經過三十多年的訓練，根據累積出來的經驗創造了這些練習，不靠空間移動就能呈現生氣勃勃的的景象，靜止不動的姿勢中充滿張力和能量。







默會致知

每一種肉體訓練都會強化某種模式或行動計畫，讓我們毋須思考就可以執行。好像身體的手腳和脊椎自己會思考，用不到腦子。同樣的，我們學開車的時候，首先得了解、學習並記住每一個動作。學會之後，真正開車時就不用想每一個細節了。如果發生任何狀況，我們都可以很自然的立即做出合宜的反應。我們可能一面開車，一面聽音樂、和別人說話或思考事情。

「很自然的立即做出合宜的反應」並不表示我們遵照某套背住的既定行動模式做出反應，而是知道如何想像新的未知狀況，在意識覺察之前，身體就根據內在的原則採取了行動。

學習當一位演員意味著將某些能力、技巧、思考和行為模式內化，在舞台上成為史坦尼斯拉夫斯基和科波說的「第二本能」。對於接受過訓練的演員而言，戲劇行為就像日常行為一樣的有自發性。這個「重新發展的自發性」（re-elaborated spontaneity）經過多年練習，目的即是能夠果斷的採取行動，讓行動在觀眾眼中變得有機、有效。

重新闡述的自發性並非不受控制、自由、輕鬆、看似自發的行為，而是在超日常的藝術範疇中重建和日常行為的動力等值的行為。在「我們知道自己擁有的知識」和「我們不知道自己擁有的知識」之間的平衡就是「緘默的知識」。

或者，根據博藍尼（Michael Polanyi, 1891-1976）的說法，就是焦點意識（focal knowledge）和默會致知的關係。[60]

尤金諾．芭芭，
《默會致知：遺產與浪費》
（*Tacit Knowledge: Heritage and Waste*）

[60] Michael Polanyi，匈牙利裔英國科學哲學家，著有《博藍尼演講集》（聯經，1985）。

臉和眼睛 Face and Eyes

生理與程式化

圖1顯示某人首次看到保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）《一個老頭的畫像》（*The Picture of an Old Man*）的黑白素描時，二十秒內眼睛的移動路徑。黑色指出目光停留的地方，數字代表目光移動的順序。黑點之間的線就是目光從一個焦點到另一个焦點之間的迅速移動。

眼睛是人體最活躍的感覺器官。其他感官接收器（例如耳朵）被動接收訊息，但是眼睛一直移動，掃射四周，檢查各種細節。〔……〕

看著靜止物件時，眼睛會專注某處，然後快速移到另一處，稱為掃視（saccades）。每次掃視都會產生新的注目點。通常每秒鐘有兩三次掃視。眼球動作非常快，只佔了注視時間的十分之一。

視覺的學習和認知牽涉到儲存和搜尋記憶。經由眼球晶體，視網膜、視覺神經以及腦皮質視覺區的神經細胞都被活化了，物體的影像於是成形。〔……〕腦子的記憶系統必須已經有這個影像的參考影像，才能認得出來。學習並熟悉某樣物件就是建構參考影像的過程。再度遇到這個物件並認出來的能力就是在記憶庫中搜尋物件的參考影像。〔……〕

線畫最富含資訊的部份就是角度和曲線。腦子記憶圖像時，最主要的儲存資訊和辨識資訊就是角度。我們看圖時，眼睛有一定的掃描路線（scan path），間斷而重複。在學習階段和剛剛再度看到同一幅圖

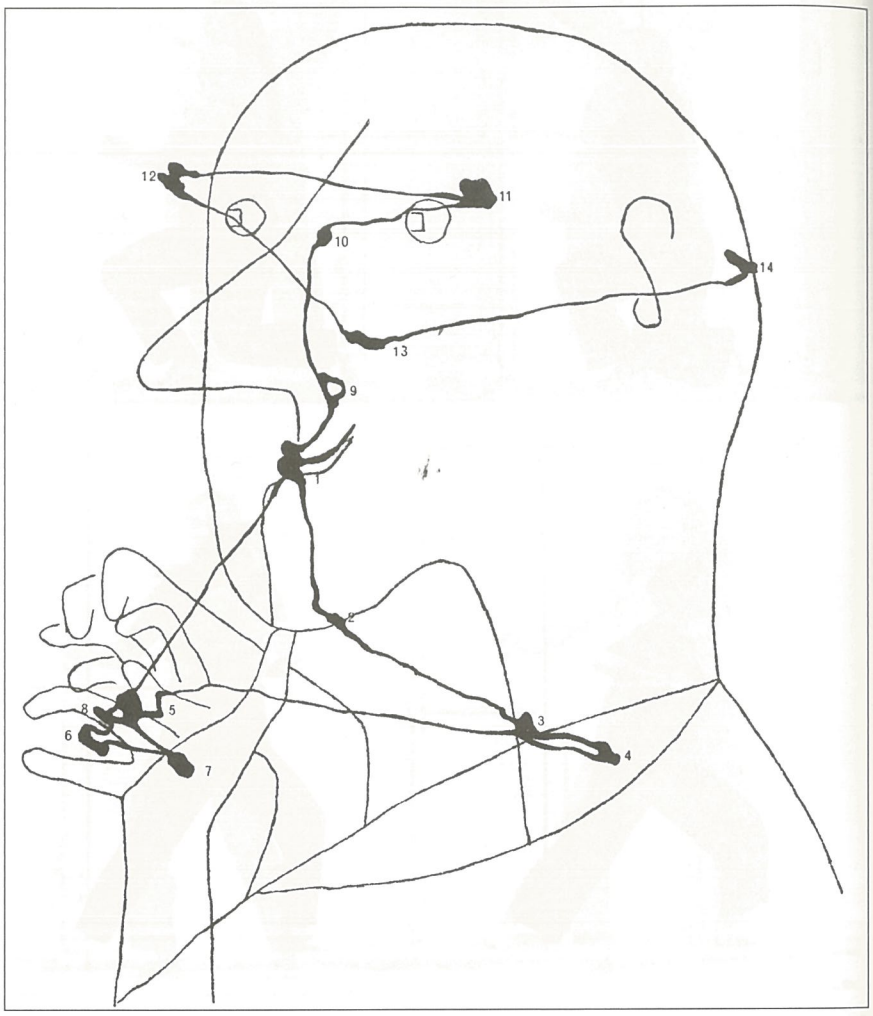


圖1 這幅畫改自保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）畫的《一個老頭的畫像》（*The Picture of an Old Man*）。數字標示出某人首度看到這幅畫時，二十秒鐘內眼睛依次注視的位置。數字之間的黑線代表眼球從一點到另一點快速移動的掃視。

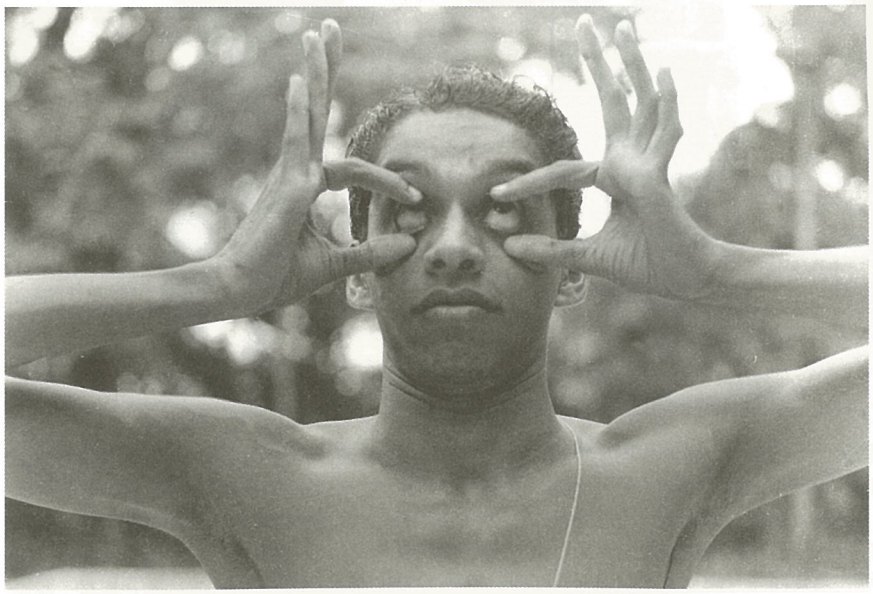


圖2 印度卡塔卡利舞蹈學生做眼睛練習。

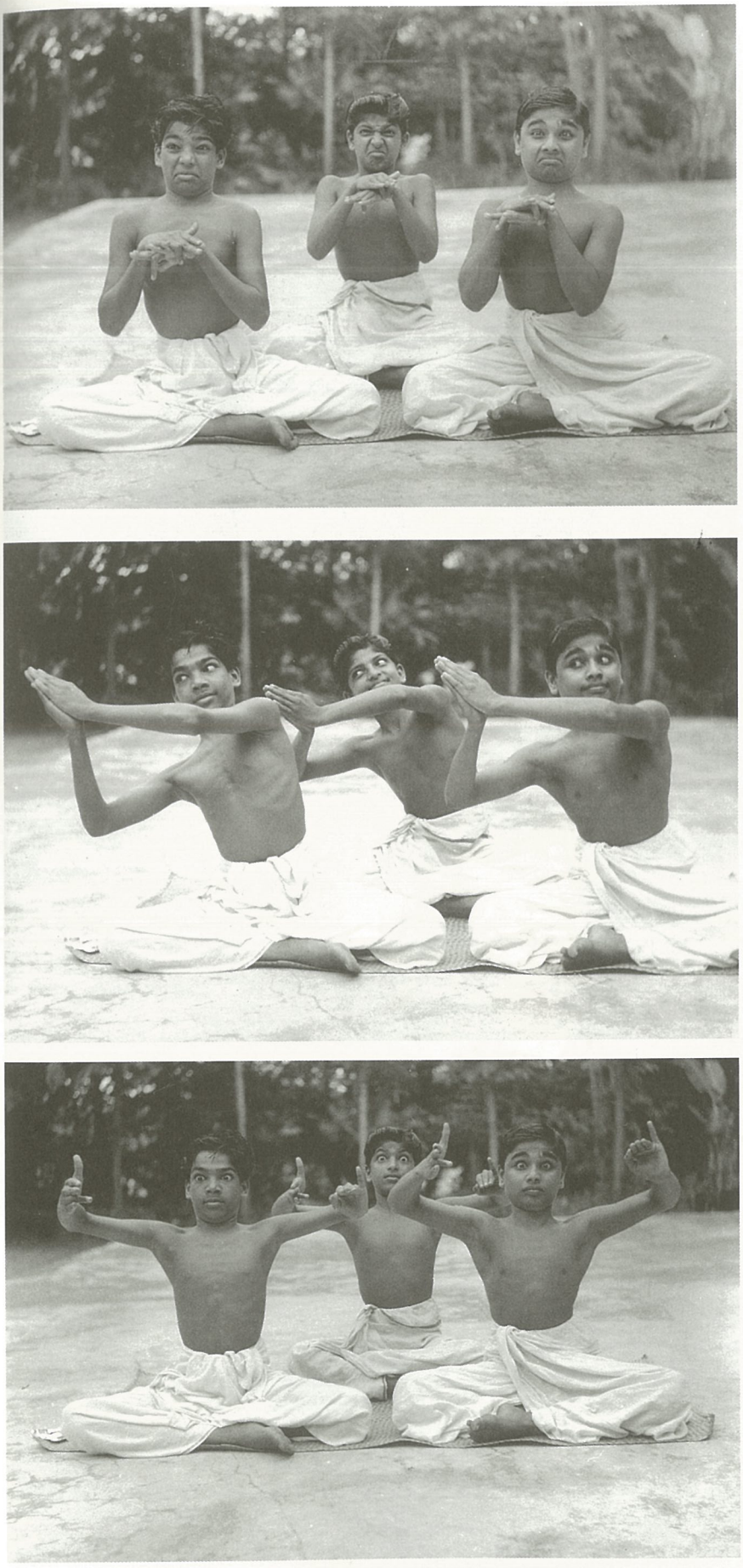


圖 3-5 卡塔卡利舞蹈學生作配合手勢的眼睛練習。

畫時的辨認階段，眼球動作都會遵照學習階段的掃描路線。

大衛．諾頓（David Noton）和勞倫斯．史塔克（Lawrence Stark），《眼球運動和視覺認知》（*Eye Movements and Visual Perception*）

眼球的持續運動提供了演員重要資訊：演員必須讓觀眾看到他在注視。眼球不會靜止，而是一直移動。身體在靜止姿勢時，重心也一直在兩腳之間改變，同樣的，定睛注視時，眼球也有許多微小的動作。亞洲演員創造了眼球動作的等值動作：用人為張力和方向強調眼睛的動作（圖2）。最重要的是強迫眼睛移動，然後固定在四周環境、手或遠方的某一點上（圖4, 5）。

我們通常往前直視，目光向下約三十度角。如果我們的頭保持同樣位置，目光抬高三十度角，就創造了頸部和軀幹的肌肉張力，進一步影響平衡。

卡塔卡利舞者的眼睛要跟著他的手勢，比日常的視線高一點點。峇里島演員往上看。京劇演員亮相時，眼睛也是往上看。能劇面具的眼洞非常小，演員常常提到他們會失去空間感，很難保持平衡。這也是為什麼能劇演員的腳永遠不離開地面，總是用滑的。有點像盲人走路，必須一直感覺地面，遇到障礙時才可以立即停下來。

這些演員演出時都使用和日常不同的視野。他們的整個肢體態度因此改變。軀幹肌肉、腳上的壓力、平衡都改變了。正常的注視在舞台上產了變化，能量因此改變了。這些演員只是將日常注視做了一點小小的改變，就可以將動力提升到另一個層次的能量。

尤金諾．芭芭，《劇場人類學：第一假設》

再一次的，肢體過程的程式化（形式化）讓演員運用眼睛時，可以摧毀日常生活的自動化。眼睛注視的方向不再是機械動作，而被轉化為「注視的動作」。



圖6-7 義大利演員葛拉索（Giovanni Grasso, 1873-1930）在偉爾加（Giovanni Verga, 1840-1922）寫的《鄉村騎士》（*Cavalleria rusticana*, 1912）裡演出圖利杜（Turiddu）的角色（右邊的演員）。他的身體正面打開，拳頭緊握，眼神無情。威脅的氣息主要來自脊椎的扭轉。請注意，葛拉索為了讓觀眾看到他的眼睛，不是側面站著，而是身體正面打開，因此眼珠必須移到眼角，才能看著對手。梅耶荷德看了葛拉索在俄國的巡迴演出之後說：「我看到偉大的西西里悲劇演員葛拉索的演出，便覺察到許多生理機械學的規則。」（下）二十世紀初，西班牙舞者娃倫西亞（Tortola Valencia, 1882-1955）詮釋《非洲人》（*The Africana*）。很多人不知道：眼睛對舞者也極為重要。





圖 8 抗衡對立之舞：大野一雄演出《向阿根廷致敬》（*Admiring La Argentina*, 1977）。在舞踏中，即便只是「看」的動作也遵守抗衡對立的原則。為了往自己的裡面看，舞者會採用不對焦的目光。

具體的凝視

我們只要觀察亞洲演員如何運用眼睛和凝視，就會注意到他們轉動眼睛和凝視方向的動作都十分精準。我們如果跟著凝視的方向看，會發現凝視的焦點空無一物。但是凝視本身是具體而真實的，甚至可以幫觀眾建構空間的品質感，讓被注視的歷史角色、戲劇角色或動物都活起來，即使他們根本不在舞台上。具體的凝視同時還有強弱張力的變換，讓觀眾可以看到演員內在與外在的生命。

峇里島（圖13, 14）和京劇（圖9, 10）演員眼睛注視的方向都比日常生活的視線更高一些。我們可以看到潔絲（Jas）眼部表情從弱到強，也可以看到京劇演員林春暉（Lin Chun-Hui, 音譯）先看某個方向再看相反的方向。印度舞者潘妮卡拉西用手指和手臂強調張開的眼睛以及光彩四射的表情，眼睛因此成為手指和手臂形成的三角形頂點，延長了眼睛上方的弧形（圖11, 12）。

扇子讓吾妻勝子往下看的凝視（圖15）變得很強烈，具有穿透力。扇子強調了一隻眼睛的凝視，抓住觀眾的注意，引導觀眾的視線（圖16）。


9


10


11


12





圖9-16 亞洲劇場不同的眼睛凝視方式、不同的吸引觀眾注意的動作：京劇演員林春暉（126頁，上和中）；印度奧迪西舞者潘妮卡拉西（第126頁，下）；芭里島舞者潔絲（上、中）；日本舞踊吾妻勝子（下）。







圖17-18（左）十八世紀板畫中的日本歌舞伎演員：往前凝視配合著脊椎往後移的動作；（右）二十世紀初期法國喜劇演員表演恐懼：表情配合著脊椎張力。

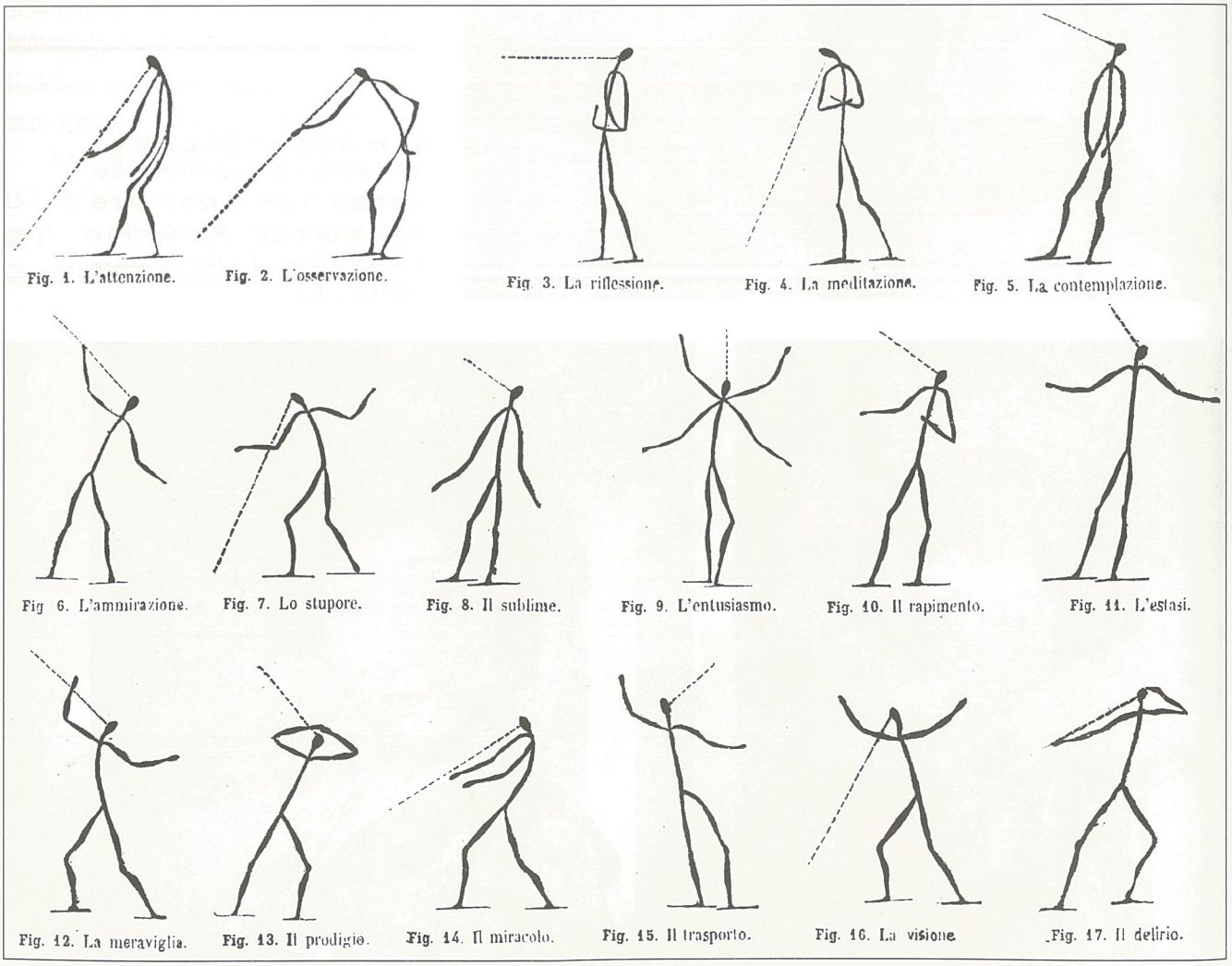


圖19 義大利名芭蕾舞者及舞蹈理論家卡洛．布列西斯（Carlo Blasis, 1795-1878）繪製的示意圖，示範眼睛方向和情緒的關係。1. 注意；2. 觀察；3. 思考；4. 沉思；5. 考慮；6. 欣賞；7. 驚異；8. 莊嚴；9. 熱誠；10. 癡迷；11. 狂喜；12. 疑惑；13. 感興趣；14. 敬畏；15. 著迷；16. 洞察；17. 發狂。視線方向改變時，脊椎位置也跟著改變。

看的動作

悉達多（Siddhartha）告別父親，去尋找真理。他花了六年時間研究哲學，在山裡過著隱士的生活，但是真理一直沒有出現。隨著時間流逝，悉達多開始懷疑、絕望。有一天，他抬眼看到清晨的星光，就悟道了。他離開隱居的山區，開始各處旅行宣道，和大家分享他得到的自由。

你看過幾千次星星了，但是你用新的眼光看到某一顆星星，忽然頓悟。這是一個全然的經驗。這就是看的動作：你對看的動作產生反應，你發現自己，於是真理現身了。

尤金諾．芭芭和演員對話，
ISTA，1980年

眼睛只能看到眼睛以外的一切，因此，演員必須用另一對眼睛看。世阿彌說：「眼睛在前，心在後。」就是這個意思。他在說什麼呢？舞台上的演員只能看到左邊、右邊和前面。演員無法像觀眾一樣看到演員的後面。因此，他們必須擴張視野，用「心」來看後面。演員必須在兩個相反的層次工作：用眼睛往前看，用心往後看。

世阿彌對演員第六感的定義極富詩意。他的話也是肢體真相的隱喻。「看到自己的後面」意味著演員必須用心注意背後發生了什麼事情。「保持注意」會創造脊椎的張力，準備釋放脈動。演員往前看，同時注意背後，創造出相反的肢體能量。張力與對抗讓脊椎好像隨時準備好了，即將採取行動，隨時準備轉身。這就是演員如何用另一對眼睛（演員的脊椎）看後面。準備採取行動：反應。

日本演員的繪像（圖17）顯示得很清楚：他往前看，但是身體和腿的位置，尤其是延伸彎曲的軀幹，讓人覺得他隨時可以站起來。背部往後拉，眼睛往前凝視。手呈扇形打開，像是在強調觀眾看到的三百六十度圓形張力。毫無疑問，這位演員正在用他的心注視後方。

西方劇場也不是完全不知道眼睛和脊椎的等值。世阿彌的等值說法則隱藏於具有詩意的矛盾修辭後面，沒受過訓練的人完全看不出來。在西方，等值的練習令人困惑不解，因為大家期待在心理層次，而不是肢體層次理解演員的表達，因此扼殺了等值的練習。

我們來看一看義大利編舞家、舞者和默劇演員卡洛．布列西斯（Carlo Blasis, 1795-1878）所畫的圖。這些圖和說明描述了表達不同情緒的肢體態度：注意、驚異、熱誠、疑惑、狂喜（圖19）。也可以說：眼睛精準的注視著某樣東西時，凝視立即改變了脊椎的位置。眼睛和脊椎互有關聯，與身體後面無關。我們可以說，圖畫裡的人為了表達某種情緒而採取某種注視的方式，也可以反過來說，是他們注視的方式決定了表達出來的情緒。對於演員，「注視」不只是用眼睛看，而是用全身參與的行動。

葛萊德科夫（Alexander Gladkov）引用以下梅耶荷德說的：

我從演員的眼睛就看得出他是否是一個好演員。好演員知道凝視的價值。他只要瞳孔往左或往右，往上或往下挪一點，就能夠讓演出有了生命，觀眾就能夠感受到了。不好的演員和業餘演員的眼睛總是到處亂瞟。





圖20-21 潘妮卡拉西示範奧迪西舞蹈中的兩種「味道」（*rasa*）：害怕（左）和噁心（右）。印度舞劇的傳統形式和風格中都看得到九種基本「味道」（艷情、滑稽、悲憫、暴戾、英勇、恐怖、厭惡、奇異和寂靜），主要靠面部表情傳達。身體其他部位、手臂和手也用來強調情緒，但是不受臉部表情限制。眼睛注視的方向和身體及脊椎有明顯的對話關係：看的動作其實是感覺的反應。

讓觀眾看到演員在看

過去，日本歌舞伎演出（西方劇場也是）只有蠟燭和油燈照明，演員幾乎是在黑暗中演出。跟華格納所夢想的那道神秘的鴻溝相差甚遠。舞台助役拿著一根長竿子，跟在主角後面。竿子一頭是小小的燭台。演員的臉、上身和手臂都有燭光，但是觀眾看不到舞台助役的身影。即使如此，還是需要讓觀眾有足夠時間看清楚演員在重要關頭的表情。當時觀眾習慣在台下忙著吃喝聊天，舞台光線又很暗，實在很難讓觀眾注意到演員的表情。

或許這就是為什麼日本歌舞伎演員經常停頓，將「見得」（*mie*）中斷。為什麼中斷呢？演員的姿勢就像是影片停格在某著張力點，動作中斷，形成有生命的靜止畫面。我們在〈能量〉的章節已經討論過了類似的狀況：京劇演員的亮相。

雖然現代日本歌舞伎劇場有足夠照明，仍然演出「見得」。「見得」是歌舞伎演員最壯麗的景觀，觀眾了解並欣賞其中的精湛技藝。可是，「見得」到底是什麼呢？

我們可以說，歌舞伎演出就是從一個見得到另一個見得，也就是從一個張力頂峰到另一個。見得和見得之間的時間並不固定，每一場景的結尾就是一個見得。有時候，見得甚至可以層層疊置，形成活人畫（tableau vivant）。所有的配角和舞台助役都用一連串刻意而靜默的行動參與這幅活人畫。他們協助主角、擺好和服袖子、抬起裙襬、改變某個道具的位置（佩劍、開滿花的樹枝），在演出見得的主角身邊創造一系列以主角為中心、往外放射的光芒。不過，「見得」指的只是主角的姿勢。見得的姿勢以及整個舞台的核心就是主角的眼睛，吸引著觀眾的注意力。為什麼？

對於日本歌舞伎演員，「中斷見得」意味著做出誇大的手臂動作、張大眼睛之後，突然停止正在

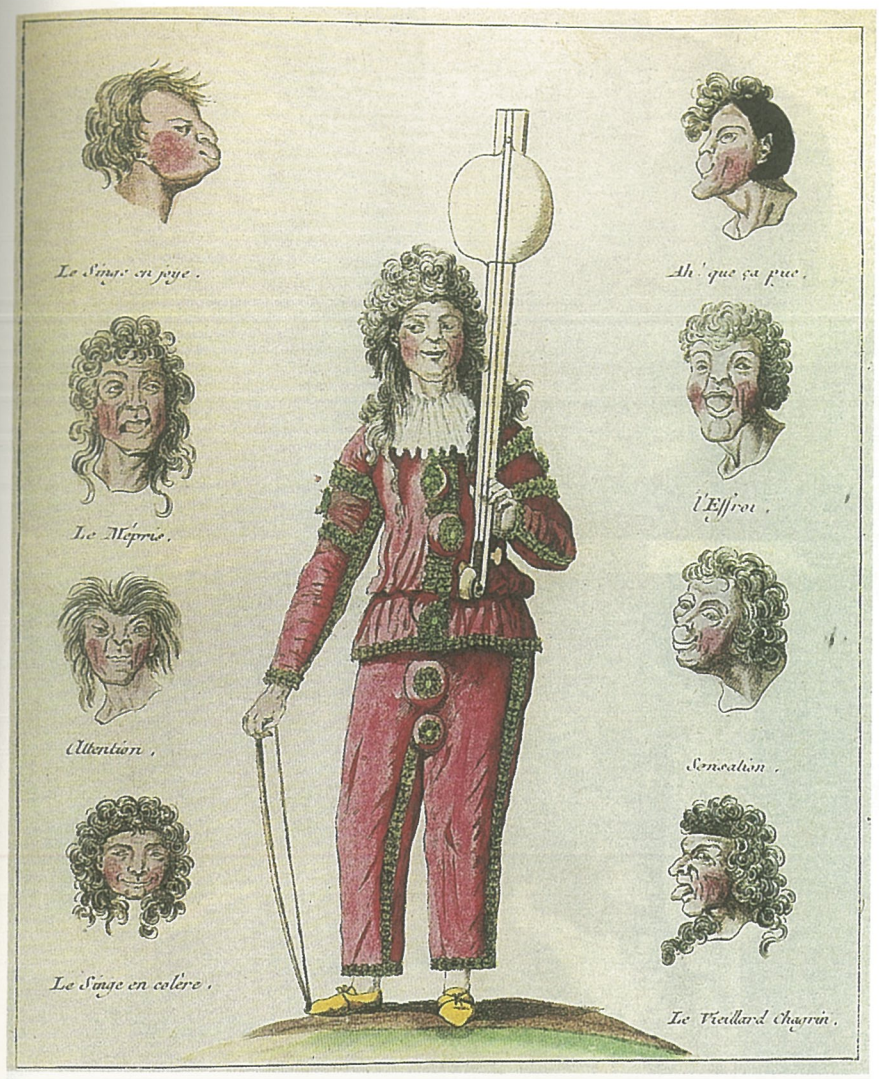






圖 22-24 十八世紀日本畫家寫樂（Sharaku, 1794）的畫作（下左）以及現代歌舞伎演員示範「見得」（*mie*）。

做的動作：瞳孔交叉，眼睛好像要跳出眼眶的樣子。表面上看起來，這個怪誕的人為動作只是在表現「演員在看」，其實是某種微妙的戲劇設計。運用一個或兩個瞳孔交叉，演員表現出注視的方向，引導觀眾也往那裡看。瞳孔等於是遠距離鏡頭，將焦點拉近。



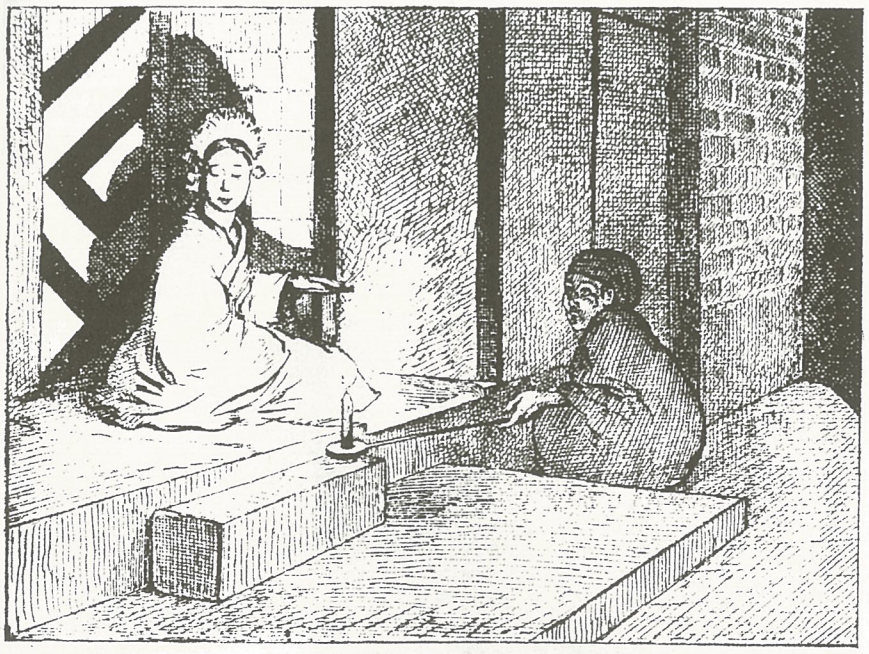






圖 25-28（上左）十八世紀巴黎各種面相和臉部表情的圖示。當時很多演員光是靠做鬼臉的演出就能成名：在黑暗的房間裡，只有燭光強調了臉部表情，讓觀眾的注意力都在演員臉部，演員用臉部表情演出人類可能有的各種情緒；（下左）十九世紀板畫，舞台僕人用竹竿尾端的燭光照亮演員的臉，稱為「面光」（*tsura akari*）；（上右、下右）歌舞伎演員表演「見得」時的眼睛。

例如，僕人坐在武士右方，跟武士報告自己做的糊塗事，既無法挽回，又對主人造成危險。武士為了強調他的不苟同，做出「見得」，便將左眼對著右邊的僕人，右眼持續往前直視，對著觀眾。如果武士和僕人需要同時行動的話，他們會看著彼此。有時，好幾個角色同時「見得」，靜止不動，形成奢侈繁複的三角眼神相互交叉。

演員的專注和張力傳達給了觀眾，不只是全部戲劇動作都停了下來——其他演員都會停下來，等待收場結局——還有舞台助理的拍板聲：兩聲拍板代表見得動作開始，用一連串急促的拍板代表見得的靜止狀態，最後兩聲拍板代表見得結束。這些拍板聲同時強調情緒，並刺激觀眾。這時，觀眾通常會鼓掌，因為演員和觀眾的戲劇經驗都在這時達到高潮。在高潮時刻，張力好像強烈到要爆炸了，但還是被演員控制住。雖然靜止不動，演員的身體並不呆滯。

最重要的是眼睛的運用。演員用不自然的眼睛姿勢讓我們看到角色之間的戲劇關係。

如果劇場就是「呈現人際關係」，那麼，歌舞伎讓我們看到觀眾必須經由演員的身體，才能看到劇場要呈現的人際關係。

尼可拉．沙瓦里斯，
《攝影室裡的劇場》（*Theatre in the Lightroom, Il teatro nella camera chiara*）



圖 29-32 眼睛的能量示範：艾田．德克魯（上左）；達里歐．弗（上右）；梅蘭芳（中）；查理斯．杜藍（下）。

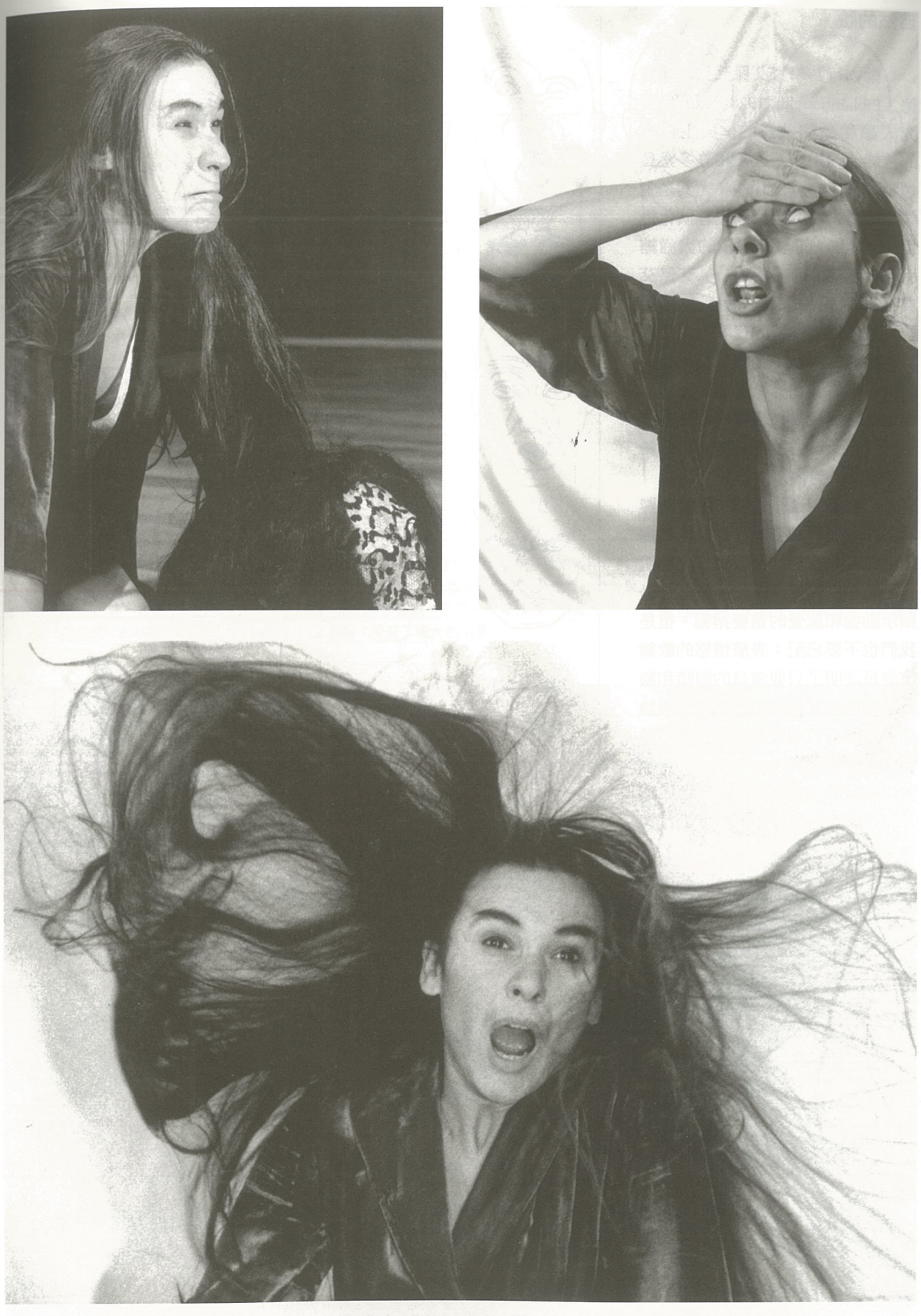


圖 33-35 歐丁劇場演員蘿柏塔・卡芮演出單人劇《茱蒂絲》（*Judith*, 1987）時的面部表情。

自然的臉

動物行為學家艾保艾具斯菲爾德（Eibl-Eibesfeldt, 1928-）專門研究人類和動物共有的、與生俱來的技能。他指出，人類和許多靈長類動物都常常露出牙齒，尤其是犬齒，雖然人類的上犬齒已經演化得很小了：「以前常常展示的犬齒縮小了，但運動肌仍健在。」艾保艾具斯菲爾德的圖（圖38）包括狒狒、表演憤怒情緒的日本歌舞伎演員和生氣的女孩。動物行為學家用演員的憤怒表情作為示範，不經意的說明了從日常技巧變成超日常技巧的轉化：這些臉部表情正是歌舞伎演員的「見得」。

「展示牙齒」的涵義極為豐富，在心理學和諺語裡都看得到這個現象。大家都知道眼睛、臉部肌肉、嘴巴，甚至耳朵（變紅）都是顯示動機和感覺的重要指標。但是我們也不要忘記：表演憤怒的歌舞伎演員証明了只要演員的眼睛和臉部肌肉達到某種精準的位置，無論演員當時心裡感覺如何或正在經驗什麼，觀眾都會自動辨認出和臉部肌肉相對應的動機和感覺。

這是東西方演員都熟知的前置表達的諸多涵義之一，正如奧博特（Aubert）所著《默劇的藝術》（*L'art du mime*, 1901）中的圖解和日本戲劇面具所示（圖36, 37）。面具變成了臉，臉變成了面具。這裡牽涉到的不是感覺的心理學，而是形式的分析解剖。

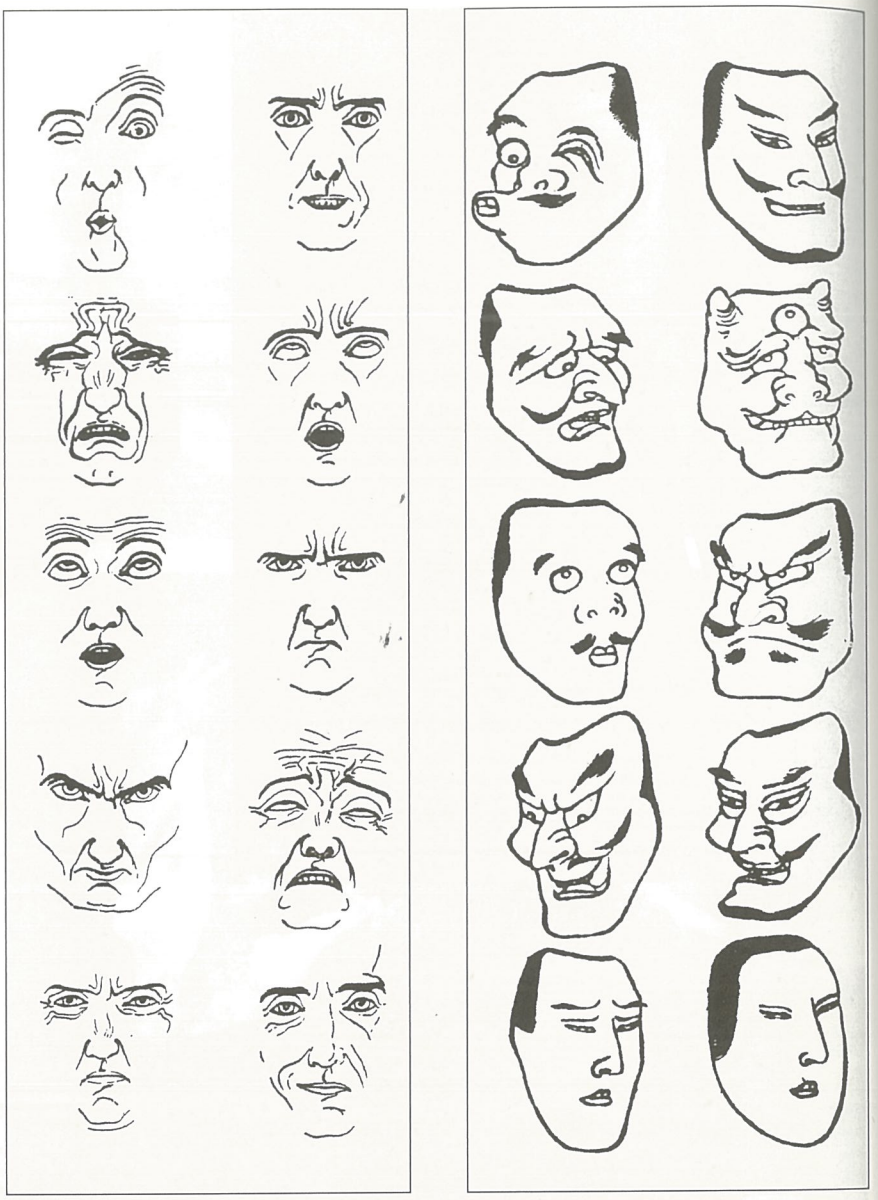


圖36-37 臉部默劇：《默劇的藝術》（上左）和日本能劇和舞踊面具（上右）。奧博特畫的表情和日本面具有驚人的相似性。十九世紀末期，日本能劇面具去歐洲巡迴展出時，不僅僅是藝術家和藝評家仔細研究，醫師和科學家也覺得這些面具在解剖學上極為精確。

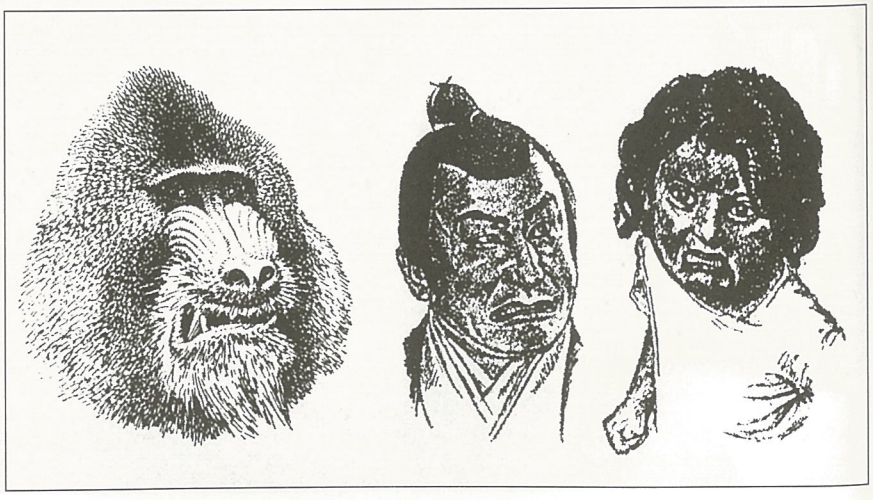


圖38 動物與人類都與生俱來的會露出牙齒（犬齒），雖然人類的犬齒已經縮小了。動物行為學家比較了狒狒、日本歌舞伎演員和生氣的孩子。

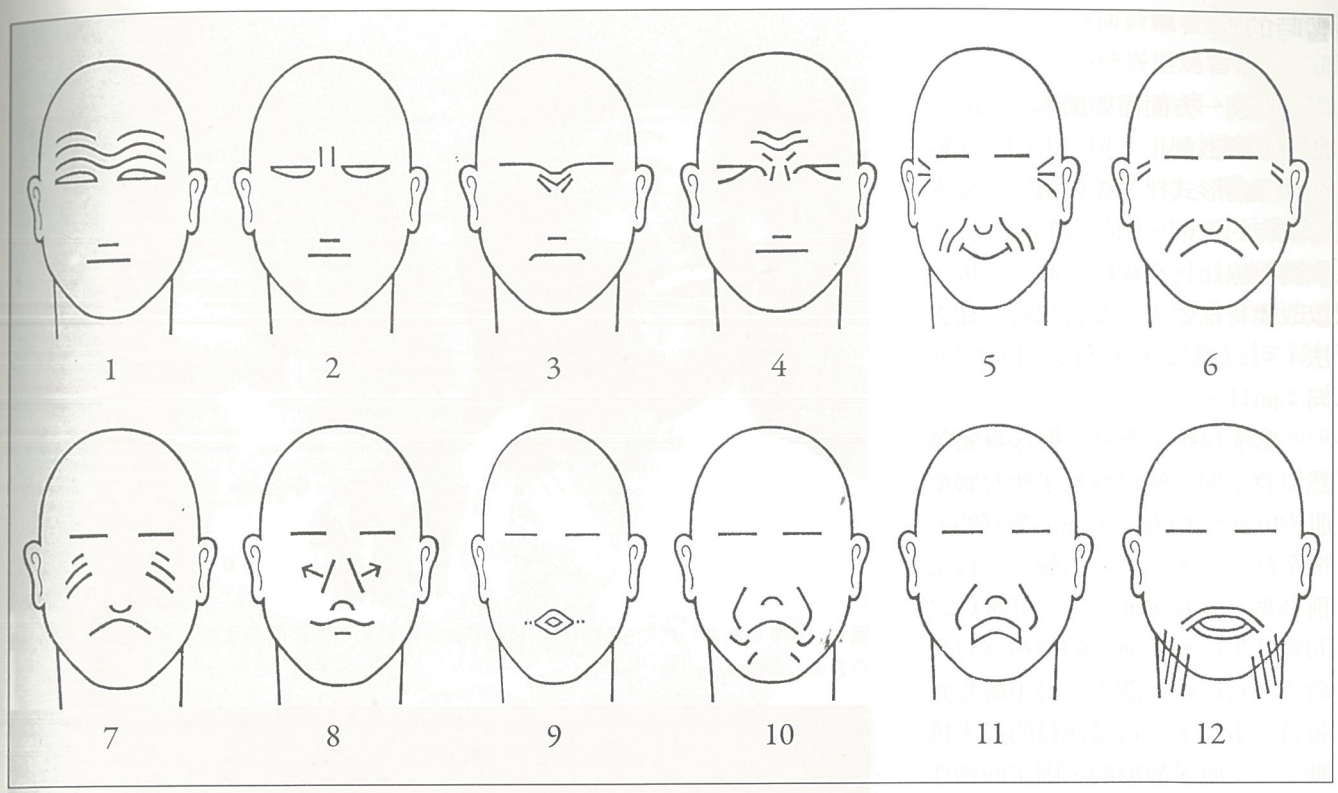


圖39 面部肌肉雖然無法獨立行動，但是某個面部肌肉比其他肌肉強的時候就會形成某種特定的面部表情。法國解剖家杜瓦（Duval）在《藝術家解剖學》（*Anatomy for Artists*）書中的繪圖顯示如果面部肌肉可以獨立行動的話，會有什麼效果。結果顯示，純粹的肌肉牽動確實可以對觀眾的觀感造成影響。表情：1. 注意、驚奇；2. 沉思、靜心；3. 嚴厲、惡意、攻擊性；4. 不喜、哀傷；5. 笑；6. 不滿、苦惱；7. 極為苦惱、哭泣；8. 專注、好色的；9. 不高興；10. 視；11. 噁心；12. 哀傷、受苦、極大的力量。



圖40 印度喀拉拉省神怪舞蹈（teyyam）舞者的面部彩繪。

暫時的臉

我們一方面需要擴張演員的臉部，強調戲劇化，另一方面，在精準的戲劇形式裡又需要遵守生命本身既有的規則。例如我們已經提過演員視線比日常視線提高三十度，以改變脊椎張力。還有另外一種方法，可以讓臉部擁有超日常的面向：面具。

當演員戴上面具，好像身體忽然沒有了頭。演員放棄了所有臉部肌肉的運動和表情。臉部豐富的表情全都消失了。暫時的臉——日文稱為假面（*kamen*）——和演員之間會產生抗衡，演員的臉被沒有生命的面具取代，讓人不得不聯想到斬首。事實上，這是演員的最大挑戰之一：賦予靜態的、固定的物件生命。

能劇以及類似的劇場將面具的應用推展到了極限：發掘並調整其表達規則，發展出非常精緻的製造技術，讓能劇面具達到雕塑傑作的層次。當面具結合了適當的脊椎張力以及細微的抖動，創造出光影效果，就奇蹟般的活起來了（圖44）。

現代西方劇場排斥面具，認為面具太人工化，抑制了演員的演出。即使像德克魯的默劇，如果要消除面部（德克魯認為臉和手是「謊言的工具，流言的使徒」）的話，也只用沒有表情的面具、透明紗布或半臉面具（通常是遮住上半臉，例如即興喜劇和峇里島劇場）遮臉，不用有表情的面具，以便讓演員有某種程度的自由。

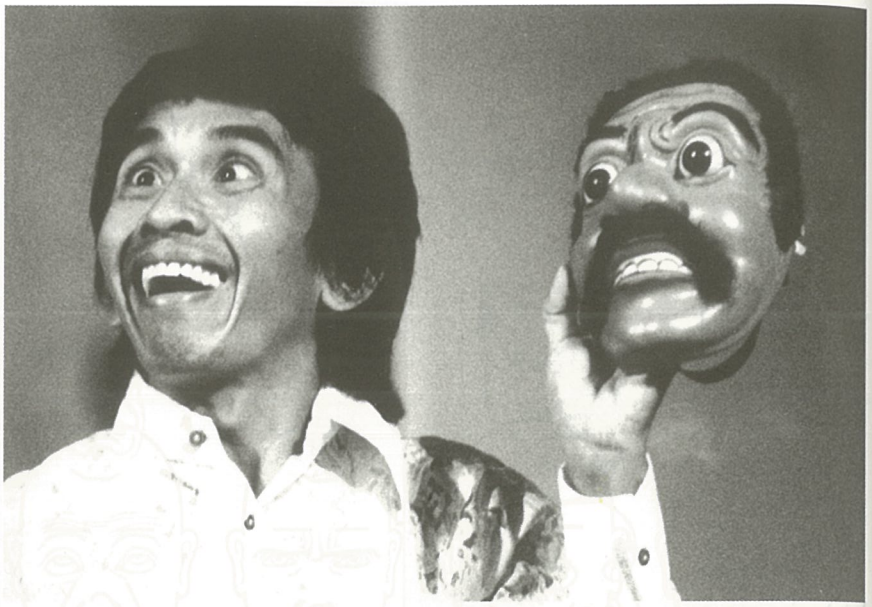
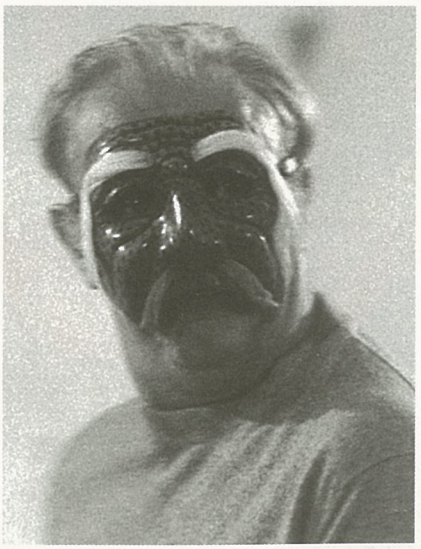


圖41 峇里島舞者和戲劇學者依馬．班登示範，演員如果要讓面具活起來，必須讓自己的臉符合面具的臉。



圖42 依．瑪蒂．田波於意大利弗帖納（Volterra）示範峇里島面具劇場的半臉面具（ISTA, 1981）。



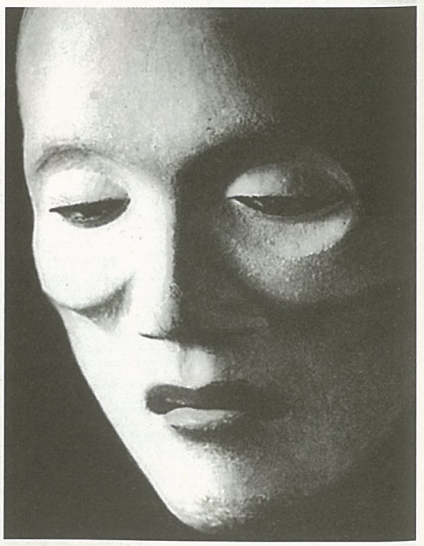


圖43-44（左）達里歐．弗在弗帖納（ISTA, 1981）用峇里島神怪舞蹈面具示範。以前即興喜劇裡狡猾貪婪的角色就是戴類似的面具；（右）能劇裡的老者面具。



不要以為演員戴著面具，就忘記臉部了。根據峇里島習俗，被面具遮住的臉也必須表演。如果演員希望面具活起來，被面具遮住的臉必須和面具表情一樣（圖43）：臉必須跟著面具笑或哭。這不是過度演繹。用面具表演、用面具表達反應和感覺、雖然視野受限仍能在空間中移動，都會迫使身體用某種特定的方式行動。用面具演出過的人就知道，即使動作一樣，戴著面具做和不戴面具做，運用身體的方式完全不同。

圖45-46 臉像面具一樣活起來：（左）俄國導演梅耶荷德（坐著）正在排練果戈理（Nikolai Gogol, 1809-1852）寫的《欽差大人》（*The Government Inspector*）最後一幕。他正在示範如何凍結最後的表情；（下）1962年，演員辛庫提斯（Zbgniew Cynkutis）和奇斯拉克於波蘭歐柏爾（Opole）的十三排劇坊（Theatre Laboratory of the Thirteen Rows）演出葛羅托斯基改寫並導演波蘭劇作家維斯皮安斯基（Stanislaw Wyspianski, 1869-1907）寫的《衛城》（*Akropolis*）。演員在整個演出中都保持同樣的默劇表情：臉上的表情因為運用特定肌肉而變成了面具。



臉譜彩繪

所有的劇場文化都試圖用強調、扭曲或擴大臉部表情的方式加以戲劇化。印度卡塔卡利舞劇演員有一種特別的練習來強化眼球肌肉，讓瞳孔能夠自主移動（p.122, 圖2）。演出前，演員還會在眼皮底下塞一粒紅辣椒，讓眼睛充血，襯托著英雄與魔鬼的藍綠色臉孔，顯得更為超現實。

京劇化妝將演員的臉變成各種面具（圖48-49），告訴觀眾角色和個性是什麼：勇氣、聰明、智慧、愚蠢、邪惡……強調臉部特質的色彩組合製造出驚人的效果。旦角用桃紅色強調大眼睛（旦角通常會勒頭，讓兩眼距離看起來更大）。

日本歌舞伎也使用鮮艷顏色（圖50），配合著「見得」的扭曲注視更加強了效果。髮型讓前額一直往後推到頭中央，眉毛因此可以畫得很高，讓眼睛顯得更大。

默劇演員使用某種特殊技巧拉高臉部肌肉，讓表情超越日常生活一貫的模式。

這一類的練習、化妝技術、特殊髮型和色彩讓演員表情完全不同了，變成刻意的超日常模式。日本和中國都用到了幾何系統，根據臉部結構計算臉妝。演員臉上的汗水讓臉妝看起來亮閃閃的，更顯得有生命。因為臉部肌肉還可以動，這些效果在觀眾眼中不會顯得不自然。





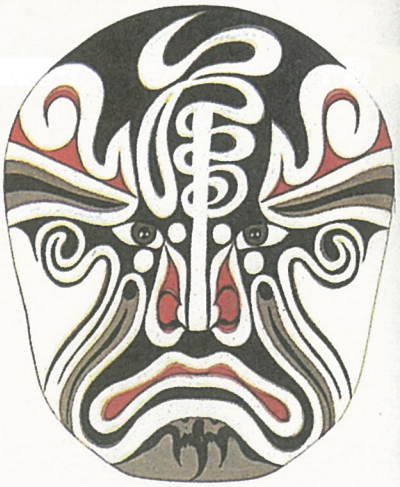


圖47 印度卡塔卡利舞劇演員南布迪里（M. P. Sankaran Namboodiri）臉部化妝（1986年，ISTA於赫斯特堡）。

圖48-49 兩個京劇臉譜上的線條和顏色。



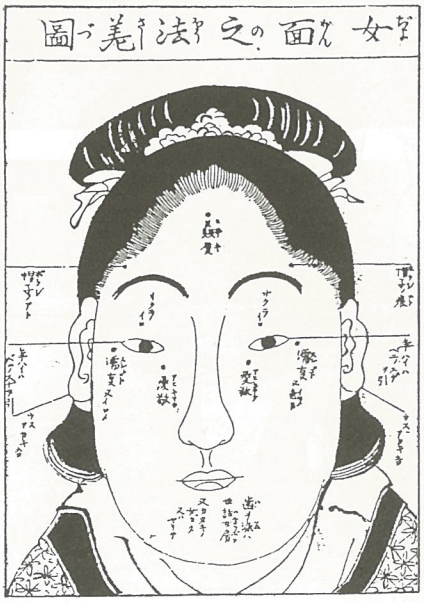


圖50 日本歌舞伎演員正在演出見得的臉部化妝。請注意這個超日常化妝的嘴唇裡面都有化妝。

圖51-52（左）1802年討論歌舞伎的日本古書內的插圖，顯示男扮女裝的女形演員的臉部。女形的臉部化妝不但要讓男演員化成女妝，還要強調眼睛。首先，整張臉塗上一層很厚的白底，插圖上的字標明何處要塗上顏色。耳垂和眉毛塗上紅色陰影，代表情色。耳垂通常被假髮遮住。眉毛根據不同角色而有不同形狀（真的眉毛往往剃掉）。眉毛下面的粉紅色逐漸變成紅色，免得白底上的黑線條顯得過於突兀。然後就是臉上最性感的部位：眼角和紅唇（總是非常小，但是下唇豐厚）。眼睛化成很長的淚滴狀，顯得很性感。紅色眼影一直延伸到眼角外緣，提起下眼角，微微往上。眼睛下面、鼻翼兩旁的部位代表自然的魅力，優雅而沒有惡意，和性感融為一體。已婚婦女、壞女人和老鴇的牙齒漆成黑色；（右）女形臉部化妝：著名演員坂東玉三郎（Bando Tamasaburo, 1950-）。



腳 Feet

縮圖、整體

在峇里島和印度卡塔卡利舞蹈中，超日常技巧以及前置表達（請參考「前置表達」一章）的所有原則都可以在腳的姿勢裡找到（圖1）：

— 改變平衡；
— 相反的方向；
— 運用強弱張力（請參考「能量」一章）打破慣性的重量和力量，重新創造日常生活大腳趾張力的等值動作。

腳是生命的另一種展現，好像是生命的縮圖。我們可以在新生兒一直動個不停的腳趾看到新生命的不斷流動。峇里島和印度舞者雙腳的位置暗示他在試圖發掘新生兒生命的等值，腳尚未被走路或穿鞋子定型。

很有意思的是：如何經由腳的另一種定型化來重建等值生命。有人認為現代舞的革命始於舞者不穿鞋子：舞者拋棄僵硬的舞鞋，重獲腳的自由。確實，所有的印度舞者都光腳演出，無論是卡塔卡利、印度古典婆羅多舞或奧迪西。東南亞諸國，從柬普寨到印尼的舞者也都光腳跳舞。除了某些特別角色之外，日本和中國的演員只穿特製的襪子，雙腳可以自由滑行。

但是我們不要誤以為光著的腳即「自由」：所有的程式化劇場中，光腳都必須採取特別的姿勢，好像穿了特製的鞋子。腳的扭曲造成各種不同的平衡，產生獨特的走路方式，進而維持全身的某種張力。

無論是穿特製舞鞋或是光腳，雙腳都讓身體定調，決定了身體在空間中的動力。

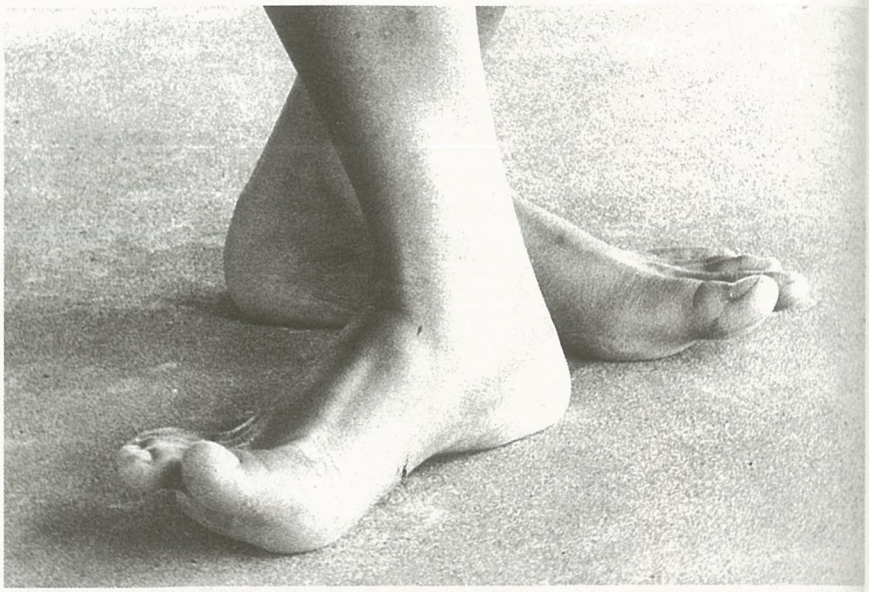
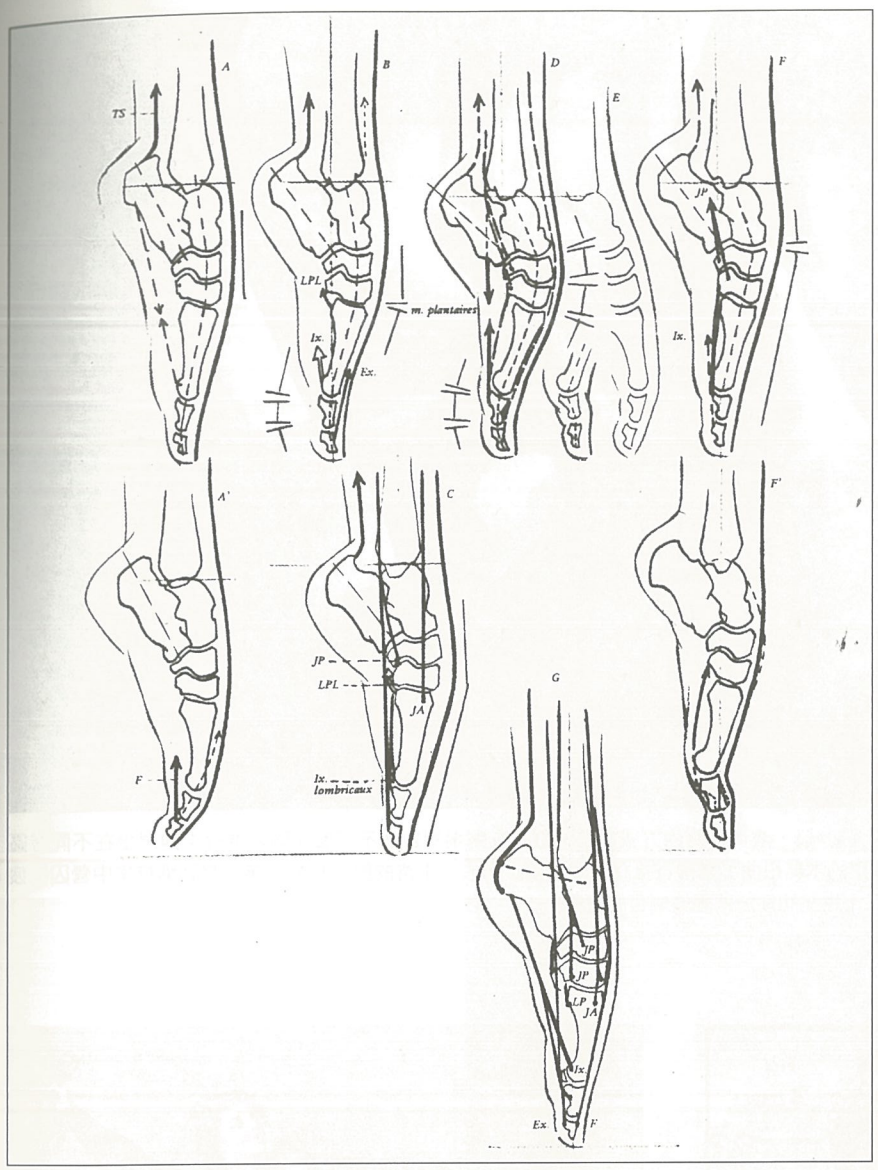






圖1（上）峇里島舞蹈中腳的基本姿勢：請注意大腳趾的張力，往上伸。
圖2-3（中、下）印度卡塔卡利舞蹈中腳的基本姿勢：請注意腳趾往內，體重落在腳掌外側。



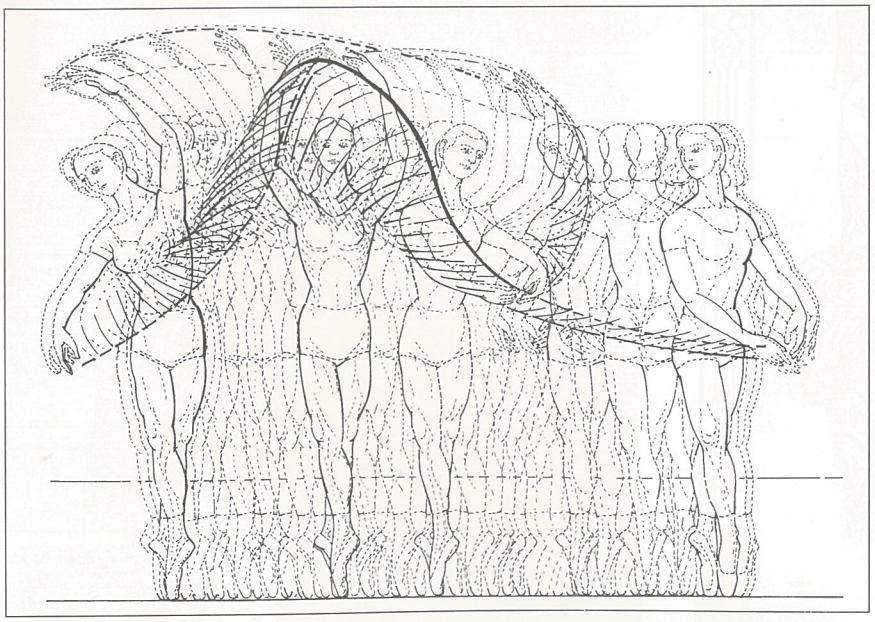


圖4（上）古典芭蕾舞者腳部足尖動作的解剖圖：大腳趾的不同姿勢可以作出各種不同的足尖動作。

圖5（下）林肯・柯斯田（Lincoln Kirstein, 1907-1996）古典芭蕾手冊中足尖動作的解說圖。配合手臂動作，舞者經由一連串幾乎察覺不到的大腳趾位置移動而讓身體在空間移動。正常或日常行為中一條腿跟著另一條腿的動作被取代了，舞者好像在舞台上漂浮過去。

足尖

偉大的法國編舞家佩蒂巴（Marius Petipa, 1818-1910）創立了古典舞蹈。他認為足尖姿勢「是整幅畫面的畫龍點睛之處」。事實上，足尖（on point）幾乎就是古典芭蕾的代表符號了，是芭蕾舞者示範精湛技藝時最具代表性的姿勢，但也只是諸多腳步姿勢的一種而已。足尖於1880年首度出現，卡洛・布列西斯利用特製的強化舞鞋發明了這個新的舞蹈技巧。

許多古典舞蹈的舞步動作需要用到足尖。足尖動作運用身體特定部份，需要極大的努力和技藝。足尖動作迫使身體超越潛能，做出如此英勇輝煌的動作。芭蕾舞之父諾弗爾（Jean-Georges Noverre, 1727-1810）在《舞蹈書信集》（*Lettres sur la danse*, 1760）裡列出了芭蕾舞的七個基本動作：彎曲、延展、升起、跳躍、滑行、飛躍、轉身。從此以後，所有的芭蕾舞者和編舞家都曾經用自己的方法增添、詮釋或修改法國傳統。諾弗爾鼓勵身體自由舞動，卻規定了這些基本動作規則，因此益顯重要。更具有革命性的是後人無法駁斥他建立的基本原則：舞者無法各自獨立的分開了解這七種基礎動作，無法為身體各部位分別建立規則，好像這些部位可以彼此分開似的。

人體結構讓任何一個部位的單獨動作都會連動到全身。因此，古典舞蹈和各種程式化劇場一樣，腳的動作規則必須和身體其他部份一起連起來思考。這個重要的原則既基礎又簡單，似乎明顯易見，卻是偉大芭蕾舞大師和舞者的特質。有些舞者只關心身體各部份的技巧、規則和動作，而大師掌握住技巧之後，能夠整合身體的動作，綜合起來創造個人的風格。



圖6 1962年，葛羅托斯基導演維斯皮安斯基寫的《衛城》，演員走路的方式之一。戲劇在劇場裡數個不同層次同時進行：觀眾坐在不同層區（照片背景可以看到觀眾）。演員的腿和腳（被厚重的木鞋扭曲）常常直接在觀眾眼前走過去。走路的節奏和方式讓人想到納粹集中營囚犯疲累的腳步。葛羅托斯基選擇納粹集中營作為這個二十世紀初期波蘭經典劇目的背景。

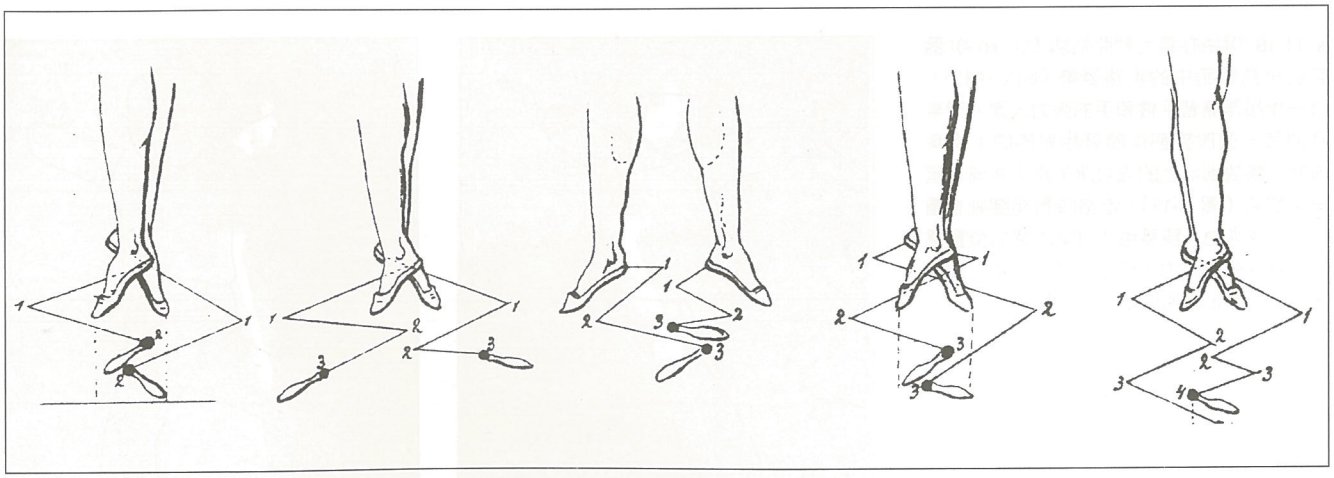


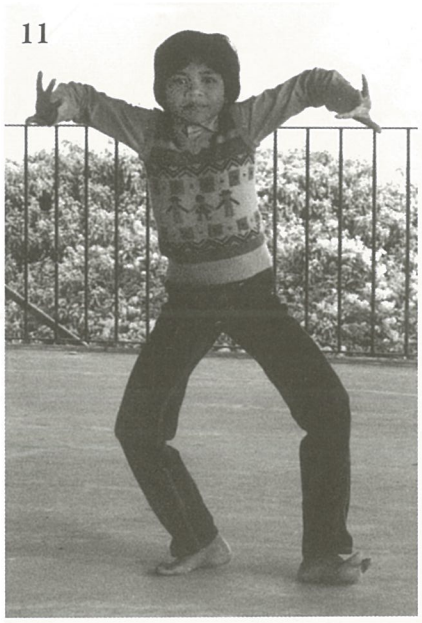


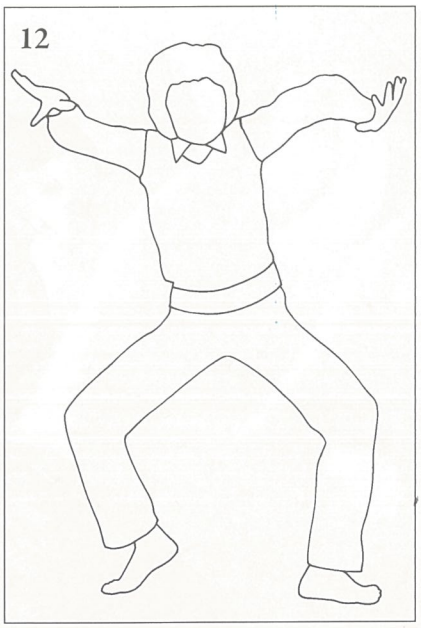
圖7-8 古典芭蕾舞者走路時，腳部經過新的鍛練：（左）巴克斯特為俄國芭蕾舞團（Les Ballets Russes）演出《仙媛》（*La Peri*）畫的節目海報；（右）服裝豪華的舞者演出讓・菲利普・拉莫（Jean-Philippe Rameau, 1683-1764）的芭蕾歌舞悲劇《伊波里特與阿莉希》（*Hippolyte et Aricie*）。

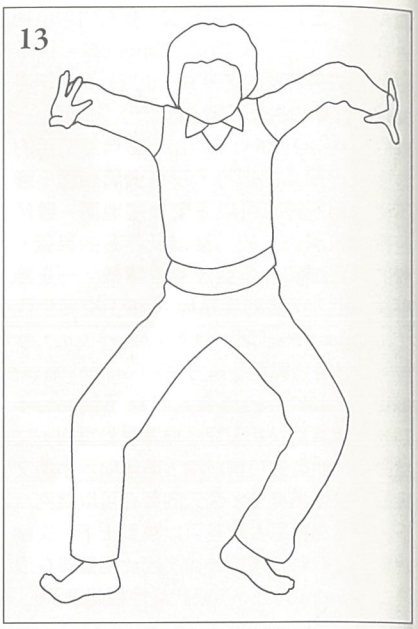
圖9-10（上）十九世紀版畫，有名的維也納古典舞者芬妮．艾斯勒（Fanny Essler, 1810-1884）。古典芭蕾的走路方式也遵守其他劇場文化中常見的相反原則（請參考「相反」一章的圖11-18）。1880年以前，古典舞蹈用的鞋子是很簡單的緞鞋，沒有金屬加強。腳不受限制，腳底可以完全接觸地面。雖然芭蕾舞強調往上的力量以及輕盈的感覺，腳的位置卻和許多亞洲舞蹈類似：一隻腳平放地上，一隻腳尖點地；（下）交織動作（*entrechat*）的圖解，仲恩（Albert Zorn）繪製。仲恩是《舞蹈藝術方法》（*Grammatik der Tanzkunst*, 1887）的作者，記錄了從1660年到1885年舞蹈技巧資訊，非常受到重視。交織動作是典型的芭蕾跳躍：圖解顯示小腿交織的次數逐漸提升。今天的舞者可以跳到八下。舞蹈之神尼金斯基可以跳到十下。交織跳躍讓舞者顯得體態輕盈，因此芭蕾舞在浪漫主義（romanticism）時代從地板起飛了。

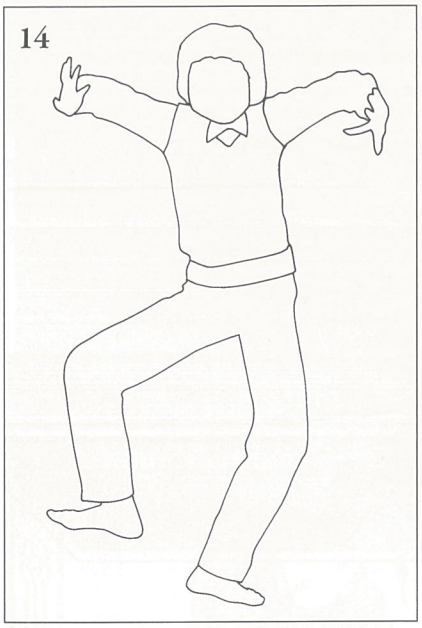


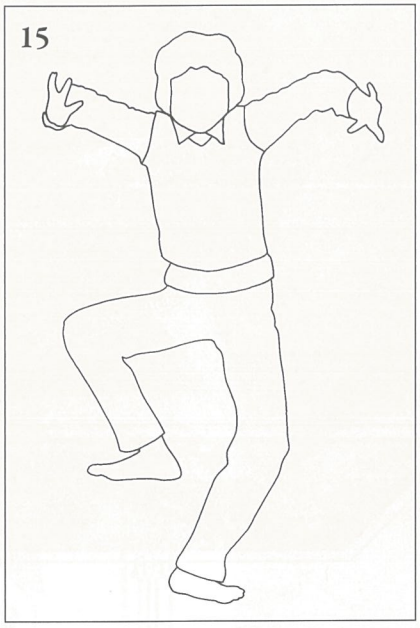












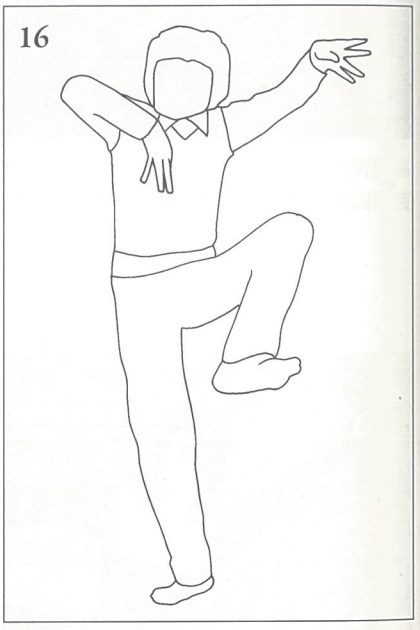
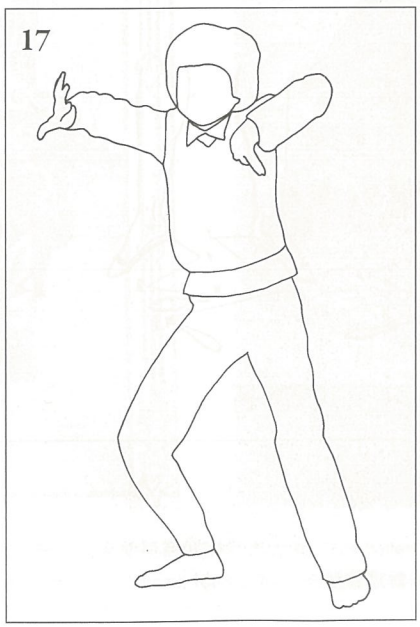
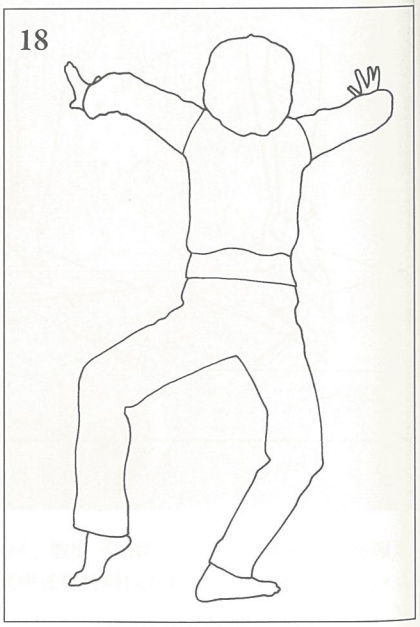
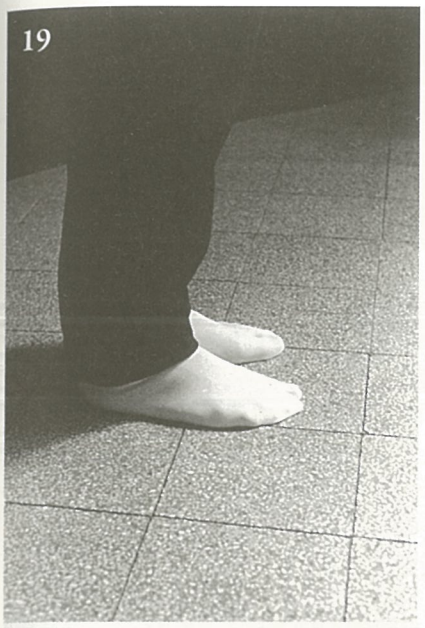


圖11-18 潔絲在義大利弗帖納（Volterra）示範峇里島舞蹈中的走路姿勢（ISTA, 1981）。每一步都伴隨著手臂和手的張力改變，下半身的每一個改變都伴隨著相對應的上半身改變。腳放到地上的強力讓走路方式成為超日常技巧（圖14-15）。走路時抬起腳趾（圖11）造成張力，膝蓋也比日常走路的位置更高。腳踝的強張力不但抬起腳，也抬起腿，讓腿比平常走路的位置更高（圖16）。

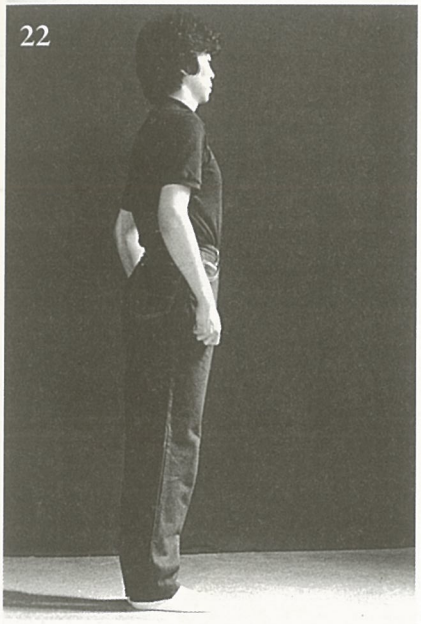


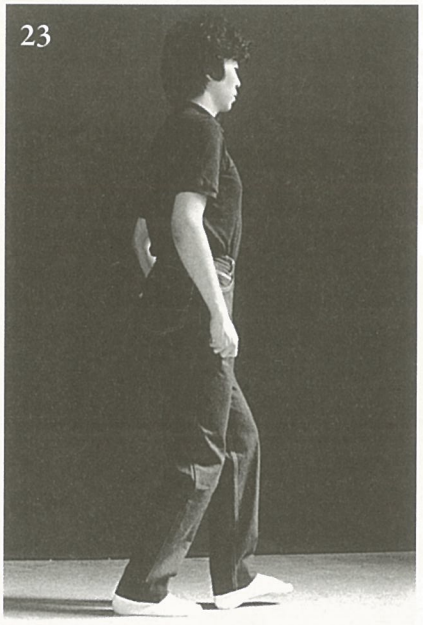


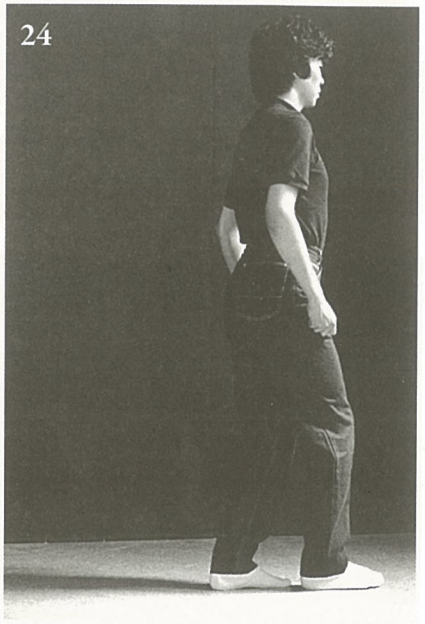


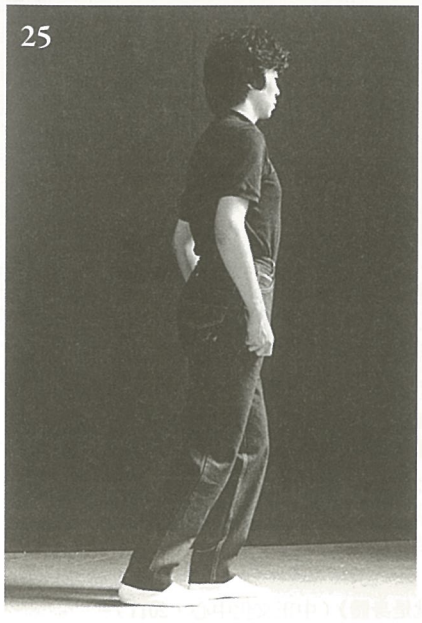












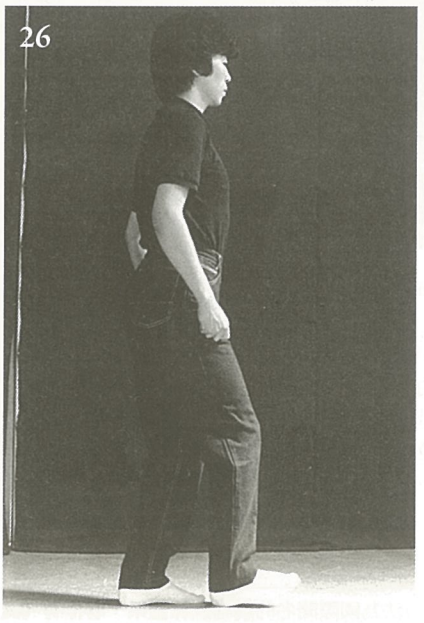


圖 19-26 野村耕介示範狂言劇場的走路方式。腳從未離開地面，而是往前滑行，強迫身體放低，膝蓋才能彎曲。結果產生獨特的步伐，肩膀不像日常走路時會往上提和往下降。狂言演員很平滑的往前：速度改變時也不會改變身體姿勢。戲服遮住演員身體，只露出腳，演員的移動看起來像是漂浮。

腳的文法

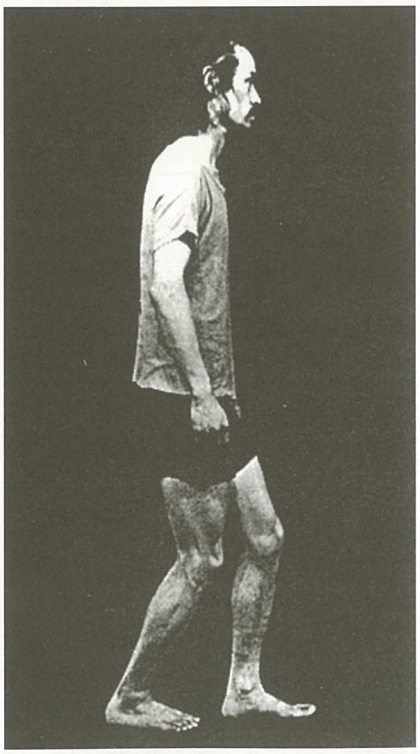
> 腳的移動方式是舞台表演的基礎。手臂和手的動作只能加強身體已經被腳的動作決定了的既有感覺。有時，腳的位置甚至可以決定聲音的強弱和調性。演員沒有手和手臂仍能表演，但是沒有腳就很難表演了。
>
> 有些人認為能劇就是走路的藝術。演員腳的移動創造出某種表達氛圍。能劇基本步伐是拖曳的步伐。演員拖著腳，用拖曳的方式轉身，雙腳也同時用拖曳的方式配合節奏。上半身幾乎靜止不動，連手的動作都極少。無論演員是站著不動或走動，腳都是大家注意的核心。穿著分叉白襪的腳是能劇最重要的焦點，用著自己的節奏安詳的往前後、左右、上下移動。腳的動作模式倚賴能劇演員和舞台地面的親密關係。能劇的藝術生命就是靠腳和地面建立並深化的關係，才能讓腳移動的表情更引人注目。事實上，所有的戲劇演出裡都看得到移動的藝術。
>
> 鈴木忠志
> （Tadashi Suzuki, 1939-）[61]，
> 《表演方法》
> （*The Way of Acting*）

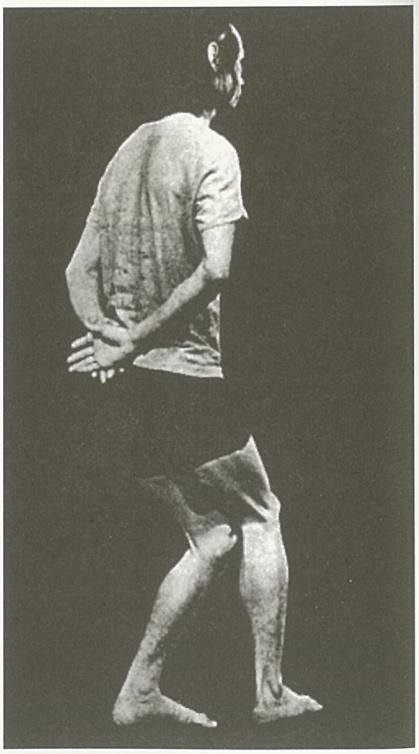
二十世紀初，一位日本劇評家看了莫斯科藝術劇院（Moscow Art Theatre）演出後，宣稱日本人永遠無法好好演出西方劇作。他認為「我們日本人的手和腿都比西方人短」，根本就不用再試圖將西方劇場移植日本了。乍看之下，將日本摹仿歐洲劇場的批評建立在生理因素上，似乎很奇怪，但其中可能藏有複雜的現實真相。



圖27 1740年12月26日，杜林（Turin）皇家戲院（Royal Theatre）啟用。迪奧利菲拉（Peitro D'Oliviero）繪製。景深舞台由比比耶納（Bibiena）設計。

圖28-29 鈴木忠志劇團（Tadashi Suzuki Company）的演員在走路訓練中的兩種步伐練習。





[61] 鈴木忠志，知名日本導演，其強調下盤的鈴木方法為國際聞名的劇場訓練體系，著作有《文化就是身體》（中正文化中心，2011）。

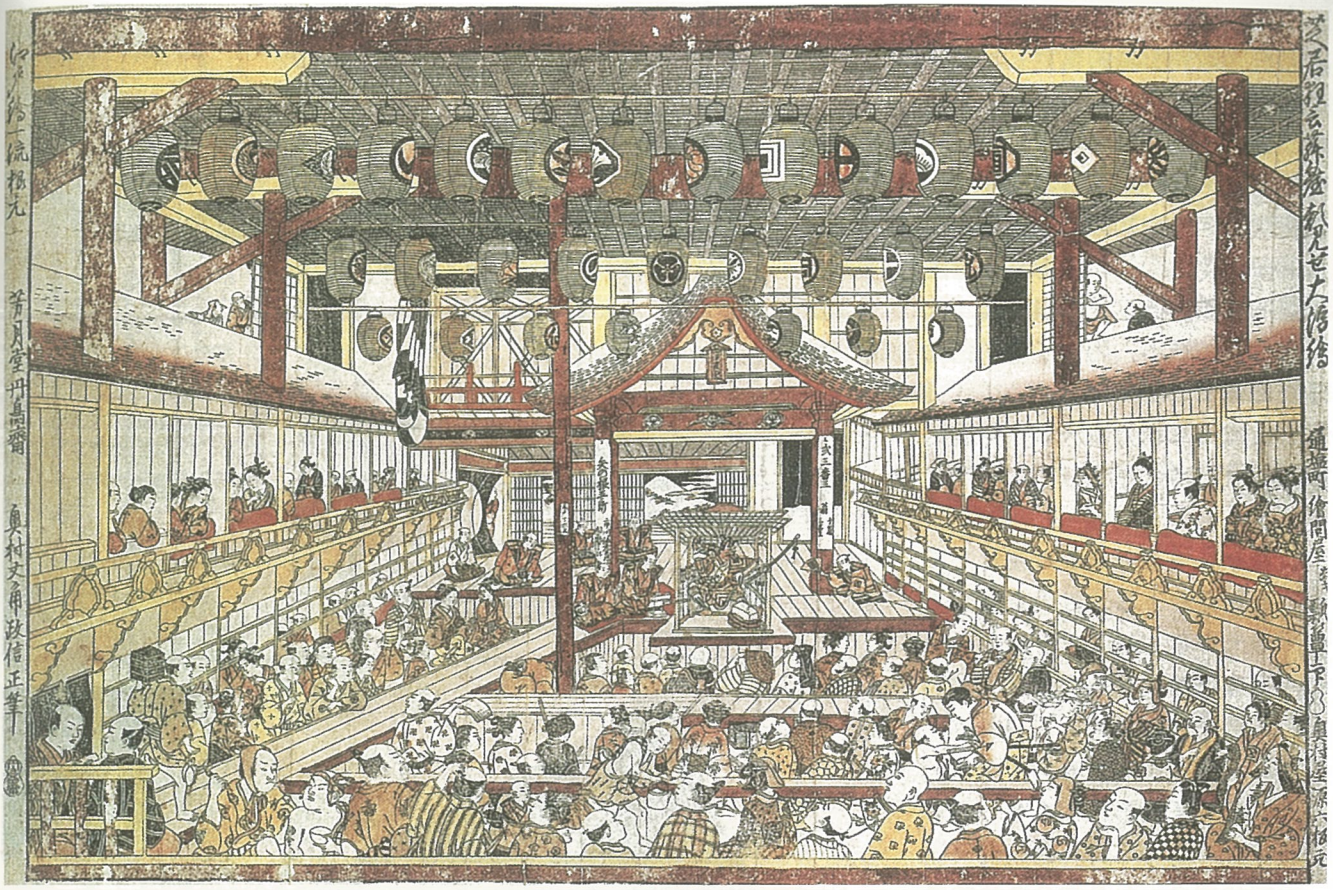






圖 30-32（上）1740年奧村政信（Okamura Masanobu, 1686-1764）畫的歌舞伎劇場版畫。我們可以看到舞台設計和花道（*hanamichi*）。花道將觀眾分為兩邊，演員用極炫耀的技術從花道上場下場。版畫不但顯示劇場內部結構，也呈現了演出本身和整個社會現象：觀眾一面看戲，一面吃喝聊天。主要角色的盾形紋章畫在燈籠上，掛在舞台後方。演出劇目和舞蹈的告示貼在舞台左右的兩根柱子上。左右最上方有劇場助理，負責開關側面的門板，控制進入劇場的光源多寡——直到十九世紀末期，日本的演出都只在白天進行；（下左）世上唯一留存的木造表演庭院（*corral*），位於西班牙的阿爾瑪格羅（Almagro）。表演庭院和日本歌舞伎劇場非常相似（觀眾席、柵欄、舞台上方的屋頂、從上往下的照明，甚至連木柱子的顏色都相似）。但是劇場空間不同，創造演員和觀眾不同的關係；（下右）能劇演員。克洛岱爾寫過：「在西方戲劇中，發生了某件事；在能劇中，某人出現了。」

第一批將西式戲劇引進日本的演員嚮往歐洲劇場的寫實主義和自然主義，努力摹仿表面的日常動作：抽菸、吃東西、用手帕、打招呼、走路。當時整個日本都在努力西化之中。這些動作都很新，在他們的日常生活中沒有參考點。這些表層的摹仿大概看起來很可笑，就像我們摹仿日本人用筷子或屈膝跪坐在地板上一樣。

當代日本劇場裡，最有興趣比較演員技巧方法的鈴木忠志寫到：

> 舞台表演藝術無法用演員是否能在舞台上摹仿或重建日常生活來評價。演員用台詞和手勢試圖說服觀眾接受某種真實。我們應該評價的是這個努力。以這一點而言，無論手腳短、或肥胖、或怎樣，大部份日本演員都能用不同的方式演出翻譯的劇本。如果演員無法說服觀眾，不管手腳多長，都會看起來笨手笨腳。演員的國籍無關弘旨。
>
> 自從日本引進現代劇場，就沒有持續發展利用腳的移動表達藝術的方法。這很不幸，因為劇場寫實主義應該啟發各種走路模式。既然一般人認為寫實主義就是在舞台上忠實呈現生活表象，走路的藝術就被矮化為最簡單的日常走路方式了。然而，舞台上的任何動作都是虛構的。寫實主義在動作上比能劇和歌舞伎多了許多空間，各種可能的移動方式應該用藝術發法呈現出來。我覺得，現代劇場如此瑣碎就是因為沒有腳的功夫。
>
> 鈴木忠志，《表演方法》

在日本舞台上，腳——走路藝術的主角——有很多表現機會：能劇和歌舞伎（圖30, 33）劇場都有一條橋，連接後台和前台。角色經由這條橋上場，演員擴張的身體在

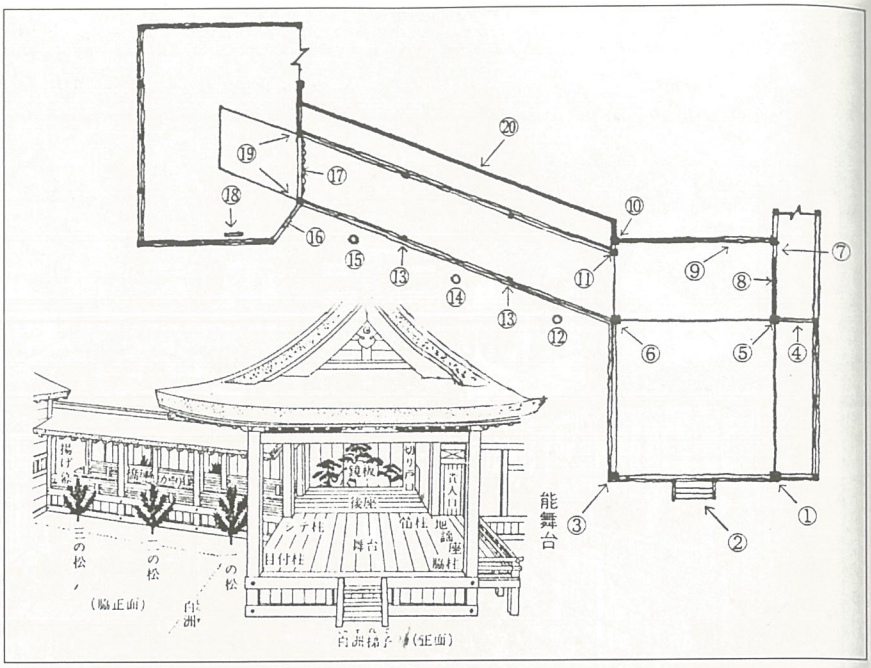


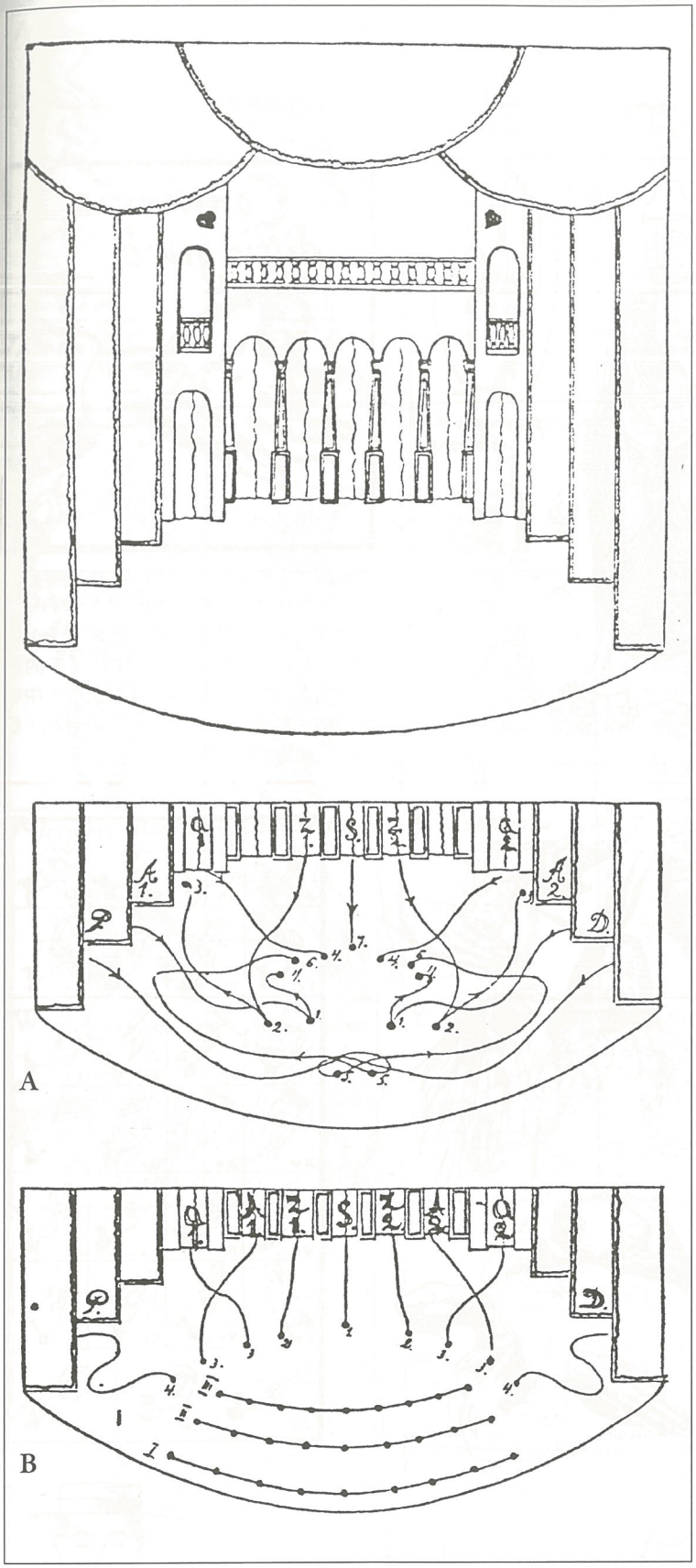


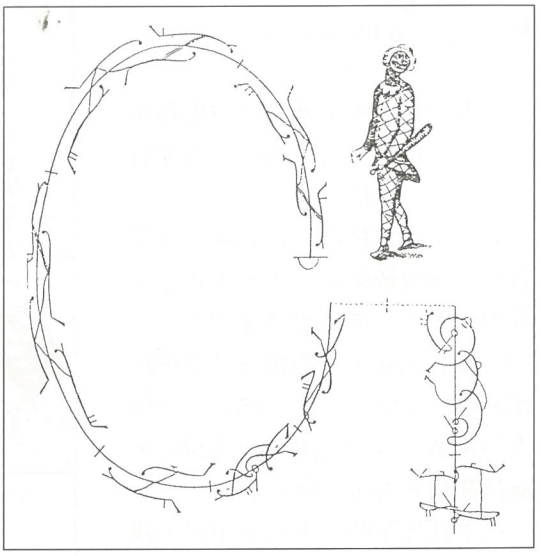
圖33-34 能劇劇場設計圖（上）和舞台前方：請注意花道，演員上場下場的通道。演員從化妝室著裝完畢，在觀眾注視下經由花道走到舞台。數字標示出能劇舞台重要指標：1. 配角柱子；2. 階梯；3. 定位柱子（面具演員使用的）；4. 皇室角色出場的門；5. 長笛樂手的柱子；6. 主角柱子；7. 合唱隊出場的拉門；8. 側牆；9. 後牆，一定畫了松樹；10. 舞台助理的柱子；11. 丑角柱子；12. 第一棵松樹；13. 標示演出範圍的柱子；14. 第二棵松樹；15. 第三棵松樹；16. 看舞台表演的窗戶；17. 簾幕；18. 化妝室的鏡子；19. 簾幕旁的柱子；20. 外面的牆；（下）開放式能劇劇場：京都的西本願寺（Nishi Honganji Temple），日本最古老的能劇舞台之一。

橋上出現，讓觀眾有機會欣賞演員的超日常面向。這條橋叫做花道（hanamichi），演員在花道上成為世阿彌說的「珍奇之花」——演員事業與藝術的最高境界。

西方演員沒有日本劇場的花道，但還是有辦法讓觀眾看到超日常空間和他們在這個空間裡的移動。演員由舞台旁邊上場，但不會直直走到舞台中間（圖39），而是轉彎抹角、迂迴曲折的繞圈子。

日本舞台和早期的歐洲舞台都是水平的（圖31），歐洲舞台後來有了景深，錯視畫法的舞台設計更強調了其深度（圖27）。二者皆重視演員走路的藝術。





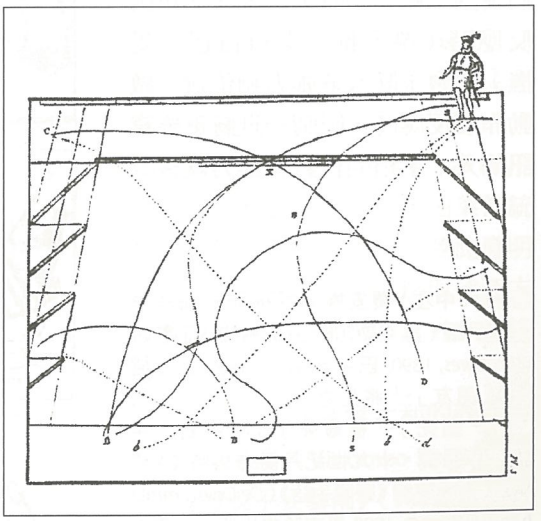


圖35-39（上左）梅耶荷德和索羅列夫（Sololev）在博羅丁斯卡亞工作室（Borodinskaya Studio）教即興喜劇時用的舞台設計（1915-17）；（中左、下左）圖解說明演出塞萬提斯（Cervantes）的《薩拉曼卡的山洞》（*The Salamanca Grotto*）時，演員的動向：A圖是演員在約會那一幕的上場動向；B圖是演員謝幕的上場動向，三條弧線代表演員鞠躬的排列位置；（上右）1730年倫敦喜劇演出的夏康舞（*ciaccona*）圖解，演員上場之後繞圈子的圓形圖解；（下右）1827年阿姆斯特丹出版傑吉蘇華茲（Jelgezhuiz）寫的劇場論文中，不同演員的上場繞圈路徑圖解。

手 Hands

手很健談，手指是舌頭，無聲而吵嚷。
——卡西奧多魯（Aurelius Cassiodorus）

無論手到哪裡，眼睛就會跟隨；眼睛看到哪裡，思緒就會跟隨；思緒到哪裡，感覺就會追隨；感覺到哪裡，哪裡就有味道（rasa）。
——南迪蓋希瓦（Nandikeshwara）[62]

手的生理與程式化（codification）

程式化（將手勢、姿勢和動作變成一套程式）可以視為運用等值（請參考「等值」一章）將日常技巧變成超日常技巧。如果我們研究各種亞洲傳統劇場中手的程式化，就很明顯了：無論手勢像印度的手印一樣有涵義，或是像峇里島舞蹈或純粹的印度恩塔舞（nritta）一樣沒有涵義（或是已經失去涵義），演員都試圖重建「有生命的手」。

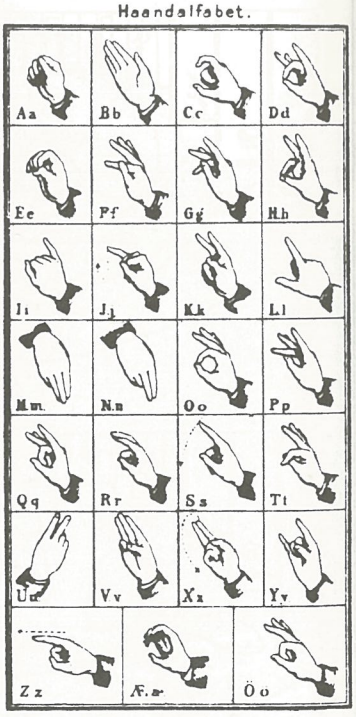
手就像眼睛，尤其是手指，我們講話（做手勢時）或表演或做出反應時（拿、推、支持自己、愛撫）都會不斷改變張力和位置。做動作或反應時，眼睛一旦將重要資訊傳入，手指的位置和張力就會改





圖1-2（左）佛陀演法：第七世紀印度壁畫。右手手勢代表「尋伺、覺觀」（vitarka），表示講理、詳細解釋義理或說故事。（上）布爾沃（J. Bulwer, 1606-1656）寫的《手的自然語言》（*Chirologia*, 1644, 倫敦出版）中有類似的手勢，意思是「分辨相反事物」，也就是「知道如何論理」。







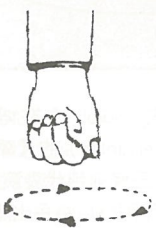




圖3-5（中左）夏安族（Cheyenne）北美原住民手語，黑克斯（Hacks）寫的《手勢》（*Gestures*, 1890, 巴黎出版）。從左上方開始，「朋友」、「將死之人」、「不對」、「太陽」、「瀕死」、「被殺死了」；（中右）手語的字母表，十九世紀丹麥奈格特（A. C. Nyegaard）寫的《聾啞手語》（*De Dovstummes haandalphabet*, 1898, 哥本哈根出版）；（下）巴黎黑道使用的秘密訊號：「他是叛徒」、「我們到外面談」、「我們有麻煩了」，布朗（T. Brun）的《國際手語字典》（*The International Dictionary of Sign Language*, 1969, 倫敦出版）。

62 Nandikeshvara，西元前二世紀的印度戲劇舞蹈理論家，著有《姿勢之鏡》（*Abhinaya Darpana*）。



圖6-7（上）布爾沃寫的《手的自然語言》中的手勢；（下）萊里瑟（Gerard de Lairesse, 1641-1711）所繪勞工階級日常飲食喝酒的習慣手勢。萊里瑟擅長風俗畫，他的繪畫十分受歡迎，甚至影響了十八世紀的常用手勢。

變，例如，當我們要撿起破玻璃或麵包屑，或是拿著很重的字典或很輕的汽球。手指不對稱的有機動作極為確實精準：根據手即將接觸的物件的重量、易碎性、溫度、體積、價值或是物件激起的情緒，操控手指的肌肉張力依此改變。

手會動、會說話。手的說話可以像語言一樣的代表某個特定意思，也可以只是代表某個純粹的聲音，就像發聲器官（嘴唇、舌頭、聲帶）不斷改變張力和咬字所產生的聲音一樣。手也可以發出沒有字面涵義的聲音。

無論是在劇場內或劇場外、北美原住民（圖3）、聾啞人士（圖4）和黑道人物（圖5）都使用有意義的手勢。在劇場中，印度手印是最繁複的手語系統了。

手：純粹的聲音或沉默

因為手的構造複雜，手的動作具有無限的可能。光是手指頭就可以形成無數的形式和動作。因為手充滿溝通的可能性，不只是劇場使用手勢，許多人都對手的表情充滿興趣，試圖創造世界通用的手語，將日常生活的手勢加以程式化。

1644年，英國人布爾沃（J. Bulwer, 1606-1656）出版了當時非常前衛的作品《手的自然語言》（*Chirologia*），收集了兩百多幅手勢。他從希臘、羅馬和希伯萊傳統找到這些手勢，希望可以藉此發明全世界公用的手語。這是現代西方首度認為手除了數數字之外，也能做別的溝通。

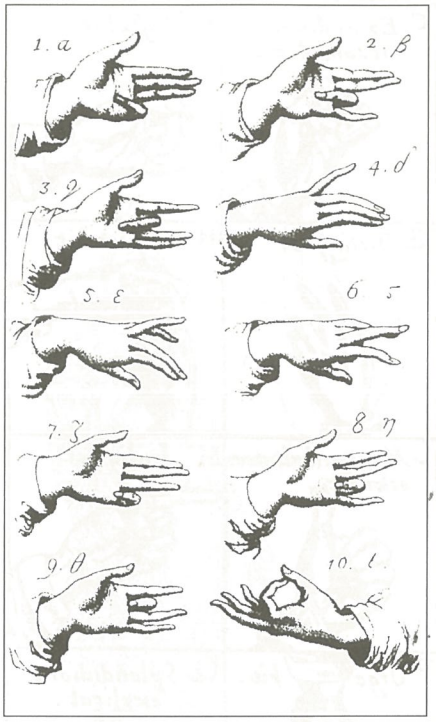
1797年，住在意大利的西班牙修士里克諾（Vincenzo Requeno）寫的《發現手姿藝術》（*The Discovery of Chironomia*）中，研究了希臘和拉丁文作者，尤其是古典啞劇文本，試圖復興「失落的藝術」（圖8）。但是他的插圖未曾突破新古典文學風味，只是比出了數字。十五及十六世紀傳統亦如此（圖8-10）。

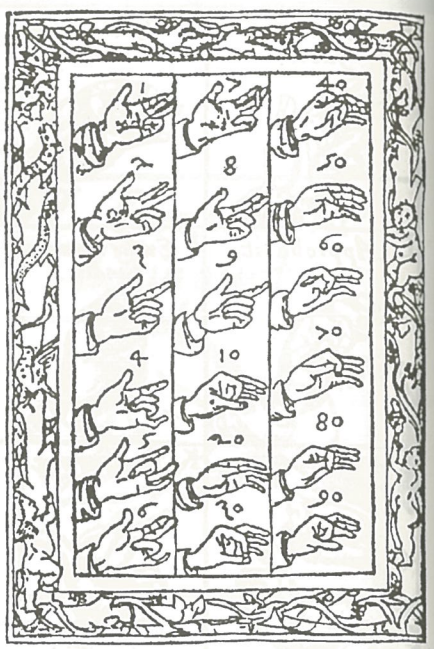
1806年，英國人奧司汀（Gilbert Austin, 1753-1837）整理昆體良（Quintilian）和西塞羅（Cicero）的論文，希望提供演員、舞者和政治演說家程式化的手勢。一年之後，演員莎拉·希登斯（Sarah Siddons, 1755-1831）的兒子亨利·希登斯（Henry Siddons, 1774-1815）改編了德國人約翰·安格爾（Johan Jacob Engel, 1741-1838）寫的《摹仿的種種想法》（*Ideen zu einer Mimik, Ideas of One's Mimicry*），同樣是為了讓劇場及演講的人有所依據。

西方只有這麼少數幾個例子試圖將手勢程式化，但是大部份只停留在理論和文字層面，沒有落實於當代的做法。我們可以說，在亞洲劇場，手的動作被重建了，獲得象徵意義與價值。而西方唯一程式化的手勢就是聾啞人士用的手語，而且還是直到上個世紀才有系統的全球使用。即便如此，這個程式化仍屬於日常生活的層次。

過去十年開始有聾啞劇場了。觀眾即使不懂手語，也深受手部安靜訴說的動力吸引，有點像西方人不懂手印，還是受到印度手印的吸引一樣。

用這幾個少數例子，我們可以了解手如何用「純粹的聲音說話」了。我們可以找到和日常生活中手的動力和語言等值的劇場表達。「等值」讓手可以同時說話（傳遞觀念）並以「純粹的聲音」存在。如果沒有精準的程式化規則，我們很容易只注意手的表達力，而忘記手的表達也是靠著一連串肌肉張力變化形成的。這些張力變化雖然不固定，卻仍然根據表達的特定原則。





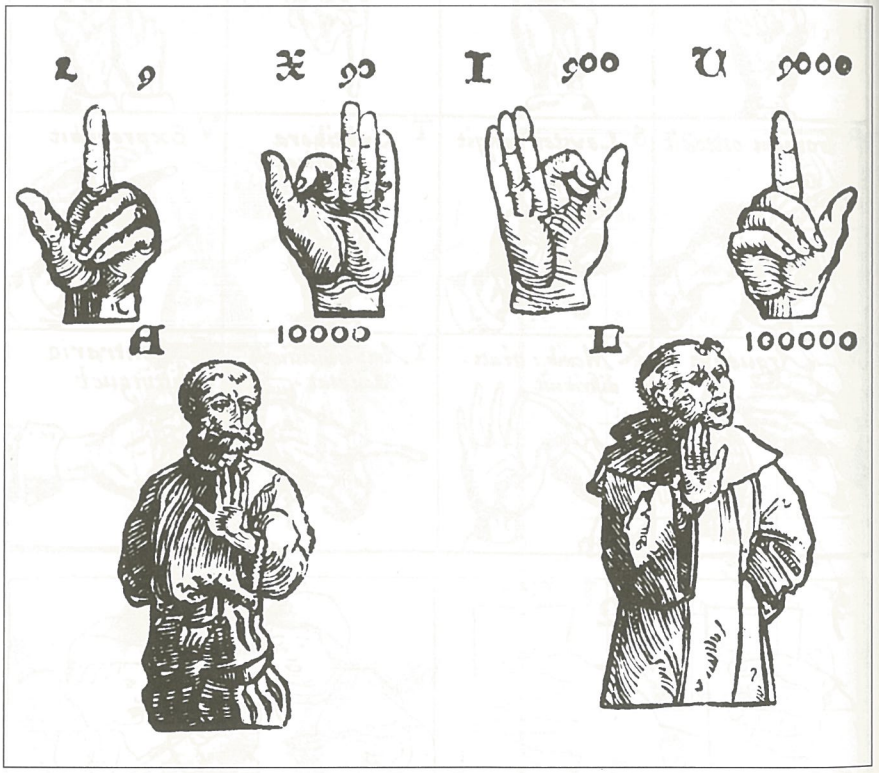
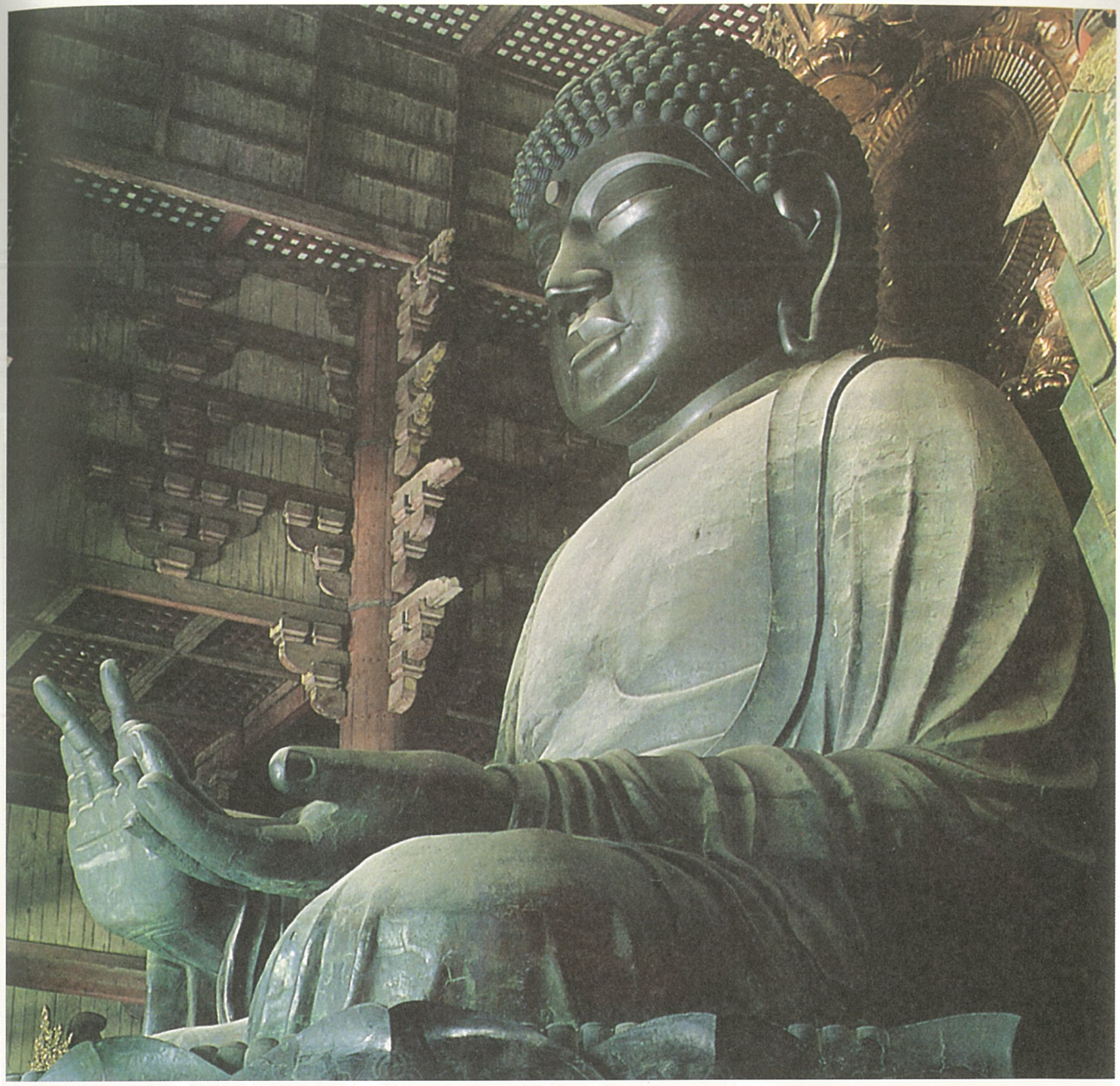
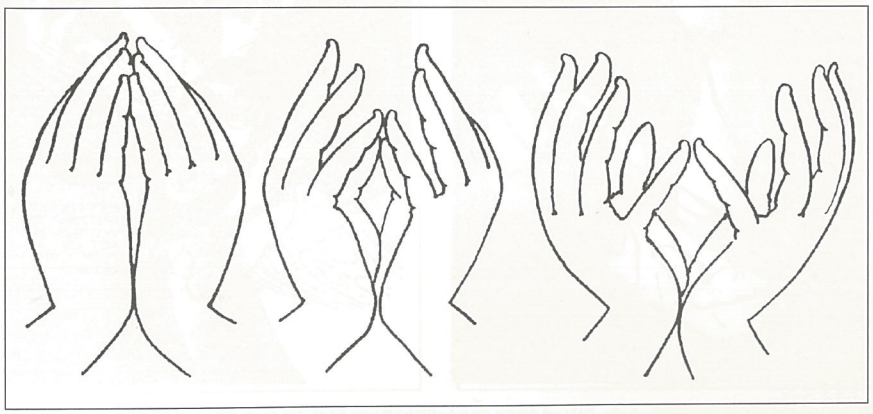


圖8（上左）里克諾寫的《發現手姿藝術》中的圖表（1797）。
圖9（上右）卡唐德里（Filippo Catandri）寫的《算術》（*De arithmetica*）中的數字手勢（1491）。
圖10（下）十六世紀商人數字手勢。





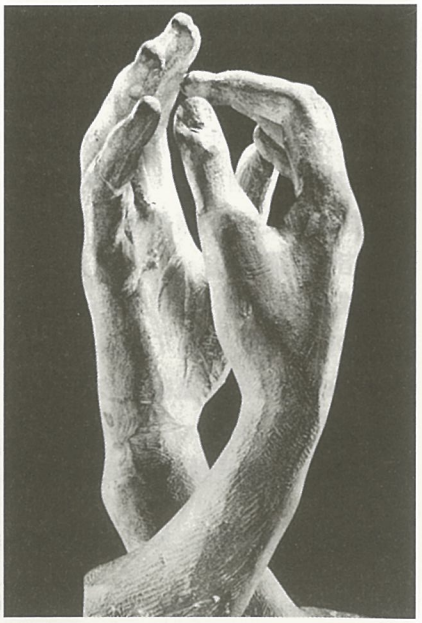


圖11（上）日本奈良（Nara）東大寺（Todaiji Temple）的佛像。這是世界上最大的銅製佛像，高十五公尺。雕塑家很注意細節，保留了手的張力，因此表現出手部的活力和精緻。**圖12-13**（中）卡塔卡利舞的蓮花手勢，雙手合掌往外打開。同樣的手勢在不同場合可能具有不同意義。這個手勢在西方可能有「祈禱」或「球形」的意思。（右）巴黎羅丹美術館（Rodin Museum）中的《大教堂》（*Cathedral*），兩隻手合掌祈禱，形成大教堂。羅丹談到這件作品時說，對他而言，歌德式建築的特點就是弧稜，合掌的雙手也有弧稜線條，就像大教堂一般。

如何發明動的手

最棒的手勢表演不一定要照抄現實。事實上，圖像邏輯、繪圖需要和整體概念都會有所限制。任何看過達文西、米開朗基羅、格里奈瓦德（Grünewald, 1470-1528）[63]或羅丹作品的人就知道，藝術家需要根據自己的直覺衝動創作。一開始畫手的動作，可以先畫各種手勢或是摹仿別人畫的手勢。手勢不需要有精準涵義，畫得也不需要很像。這只是一個練習自己觀點的起步而已。

圖十五中，我們可以看到光是食指上下移動，就足以描述興奮的情緒或其他細節。小指位置改變能夠讓動作多了一些情緒細節。這幅圖畫裡，每根手指的改變都調整了手勢的涵義。我們應該研究這些圖畫，用不同手勢實驗不同的情緒涵義。

何卡爾斯
（Burne Hogarth, 1911-1996），
《手部動力圖繪》
（*Drawing Dynamic Hands*）

美國藝術家何卡爾斯以泰山卡通（圖16）出名。他在他與人合作創立的紐約視覺藝術學院（New York School of Visual Arts）對學生說了這些話。有趣的是，何卡爾斯建議研究動作的生理解剖分析並不違背表達性。相反的，某些解剖細節冷靜的決定了圖畫的表達性，例如小指的位置變化。

讓我們看看另一個手的前置表達例子：布萊爾（Preston Blair, 1908-1995）寫給動畫藝術家參考的《卡通動畫》（*Cartoon Animation*）。這本書的目的是教讀者如何畫動

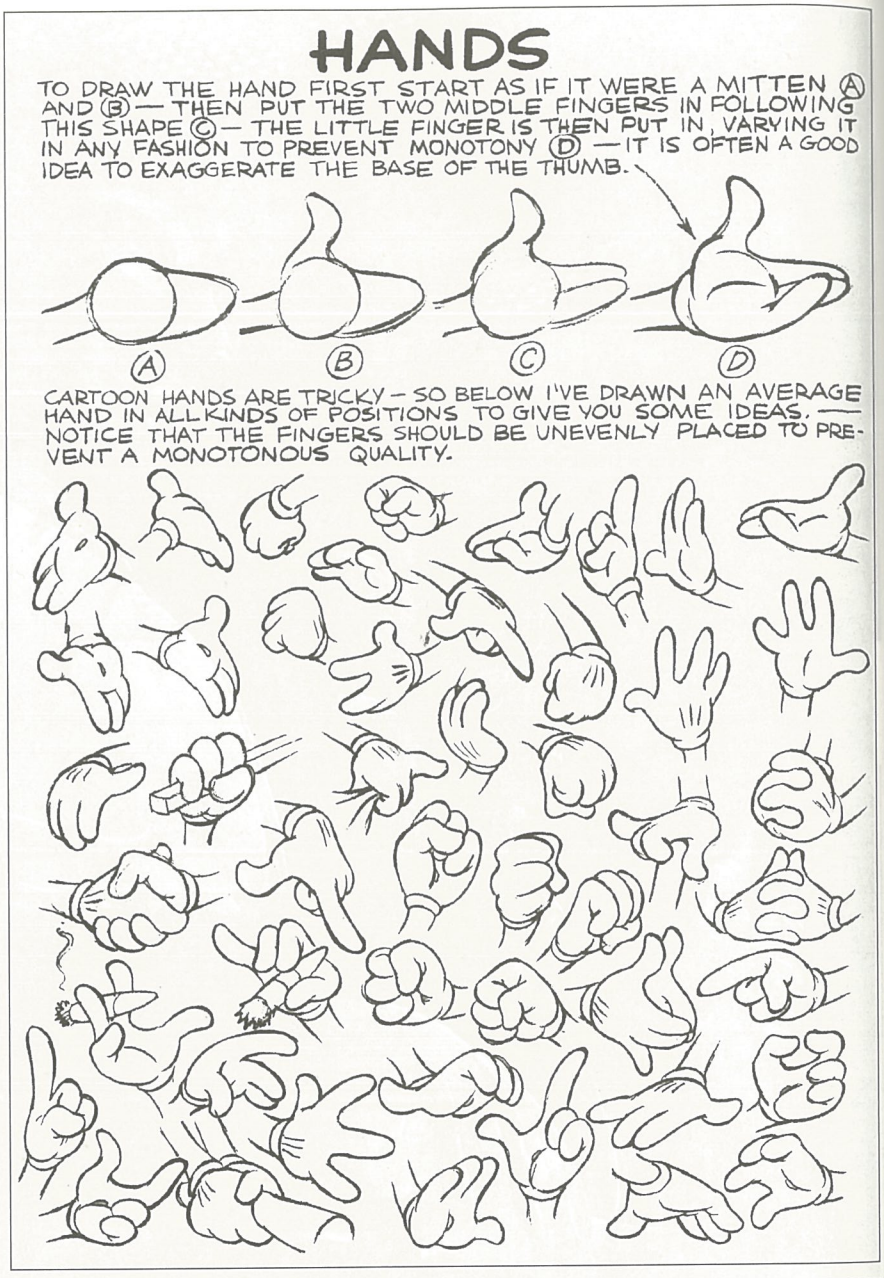
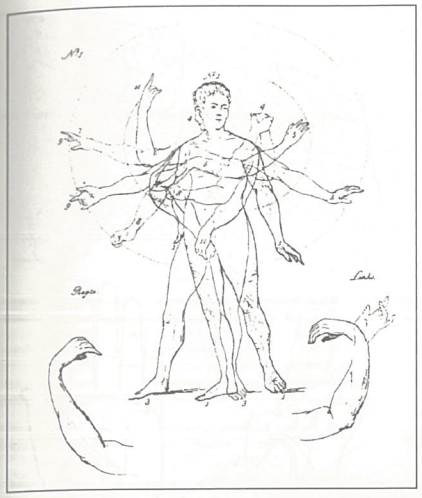






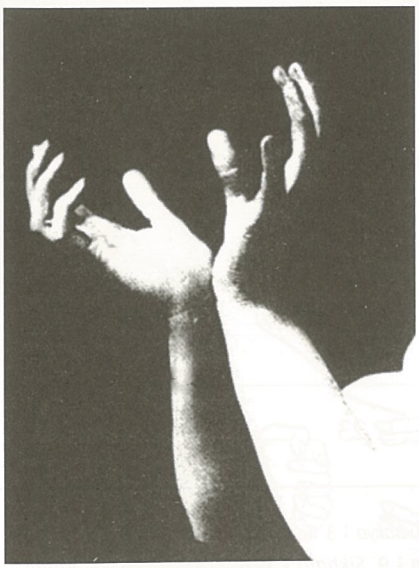
圖14（上）布萊爾（Preston Blair, 1908-1995）寫給動畫藝術家參考的《卡通動畫》（*Cartoon Animaiton*, 1994）裡的手。
圖15-16（下左）何卡爾斯（Burne Hogarth, 1911-1996）畫手的分解動作，（下右）泰山卡通。

[63] Matthias Grünewald，擅長宗教畫的德國文藝復興畫家，其畫作有強烈表現風格。











畫，和沒有程式化訓練的演員目標一樣（圖15）。

卡通繪圖和筆記至少有三項訊息。最重要的是：少畫一根手指頭。刻意少掉一根指頭可以減少多餘的元素，因此凸顯重要元素（請參考「省略」一章），卻不會讓手失去「手」的特質。第二，稍微強調拇指根部，讓人注意這個部份在表達以及拇指和其他手指對話時的重要性。最後，總是避免手指動作相同。在這些圖畫中，以及在舞台上，只要動一根手指就可以打破單調和自動化。一根手指從強到弱（請參考「能量」一章）就能讓人覺得整個手改變了。

德爾薩特對於手勢做了很多尖銳而細微的觀察，曾經討論到某個特定手指的行為細節。德爾薩特花了很多年觀察公園裡的女人，當她們彎身照顧孩子時手勢有何不同：如果女人是保姆，並不愛這個孩子的話，她會伸出手臂，但是拇指往內彎；如果她愛這個孩子，拇指就會伸直。如果女人是孩子的母親，拇指則會開到最大（圖19）。德爾薩特注意到米開朗基羅的作品中，意志和能量都透過拇指往外彎來表達；停屍間的屍體則拇指往內彎。無論有沒有程式化，演員都需要了解手的生命。

圖17-18 悲劇的長手臂動作（**上左**）和喜劇的短手臂動作（**上右**）傑爾吉休斯（Jelgerhuis）在《默劇手勢理論》（*Theoretische lesson over de gesticulatie en mimik*, 1827）裡的圖。傑爾吉休斯是一位很有經驗的德國演員，教劇場練習，後來將教學內容集結出版了兩部書籍。其中一部書中有超過一百張極清晰的圖畫，解釋各種劇型的舞台動作。講到手的時候，他如此解釋手臂和手的相對功能：悲劇和喜劇的手勢其實是一樣的，但是喜劇手勢看起來好像不同，是因為手臂打開的方式不同，手和身體的距離不同。

圖19（中）母親接近孩子，梅布里奇（Muybridge）攝影。請注意母親的拇指往上張開，印證了德爾薩特的假說：拇指張開的程度可以顯現母女關係。

圖20-21（下）美國舞者蘿伊．福樂演出單人劇《手之舞》（*The Dance of Hands*）。

印度：手與涵義

遠自西元前一千五百年的吠陀時代，梵文中就有單字——*hasta*（手、前臂、肘）和*mudra*（手印）——代表僧侶念咒文時的手勢了。印度有固定的六種手印，代表佛陀的各個人生階段。

從印度藝術的古典時期，開始將手印帶入舞蹈。無數的文獻中都有描述和加以程式化（有些仍只是手寫原稿）。印度各種舞蹈類型，從婆羅多舞、卡塔卡利到奧迪西，以及遍佈印度各地較不有名的舞蹈也都依照這些規定（請參考「行為重建」一章）。

雖然各種舞蹈的手印位置相同，但有不同名稱和作用。例如，婆羅多舞有二十八種（或三十二種）基本手印、卡塔卡利舞劇有二十四種手印、奧迪西舞大約有二十種手印類似，但是這些舞蹈也有專屬於自己的手印。卡塔卡利根據基本手印發展出最多樣的手印，分為三大類：雙手同樣手印（*sanyukta*）、單手手印（*asanyukta*）和雙手不同手印（*misra*）。卡塔卡利舞者在空間中使用不同手印，再和肢體及臉部表情配合，可以創造出大約九百個不同辭彙。

在前置表達上，最有意思的一點就是手印和印度程式化舞蹈劇場中兩大類表演的關係。在詮釋舞蹈——恩弟亞舞（*nritya*，一種以啞劇為主要內容的表情舞蹈）——中，手印具有和語言一樣的價值，有確切的涵義；每次舞蹈表演時都一定會演出的純舞蹈——恩塔舞（*nritta*，一種抽象的純抒情舞蹈）——中，手印則只具有裝飾性，類似「純粹的聲音」。程式化且具有精確涵義的手印中，有一大類被稱為「手氣」（*hasta prana*），規定了手的主要位置。以下即是各種手氣：

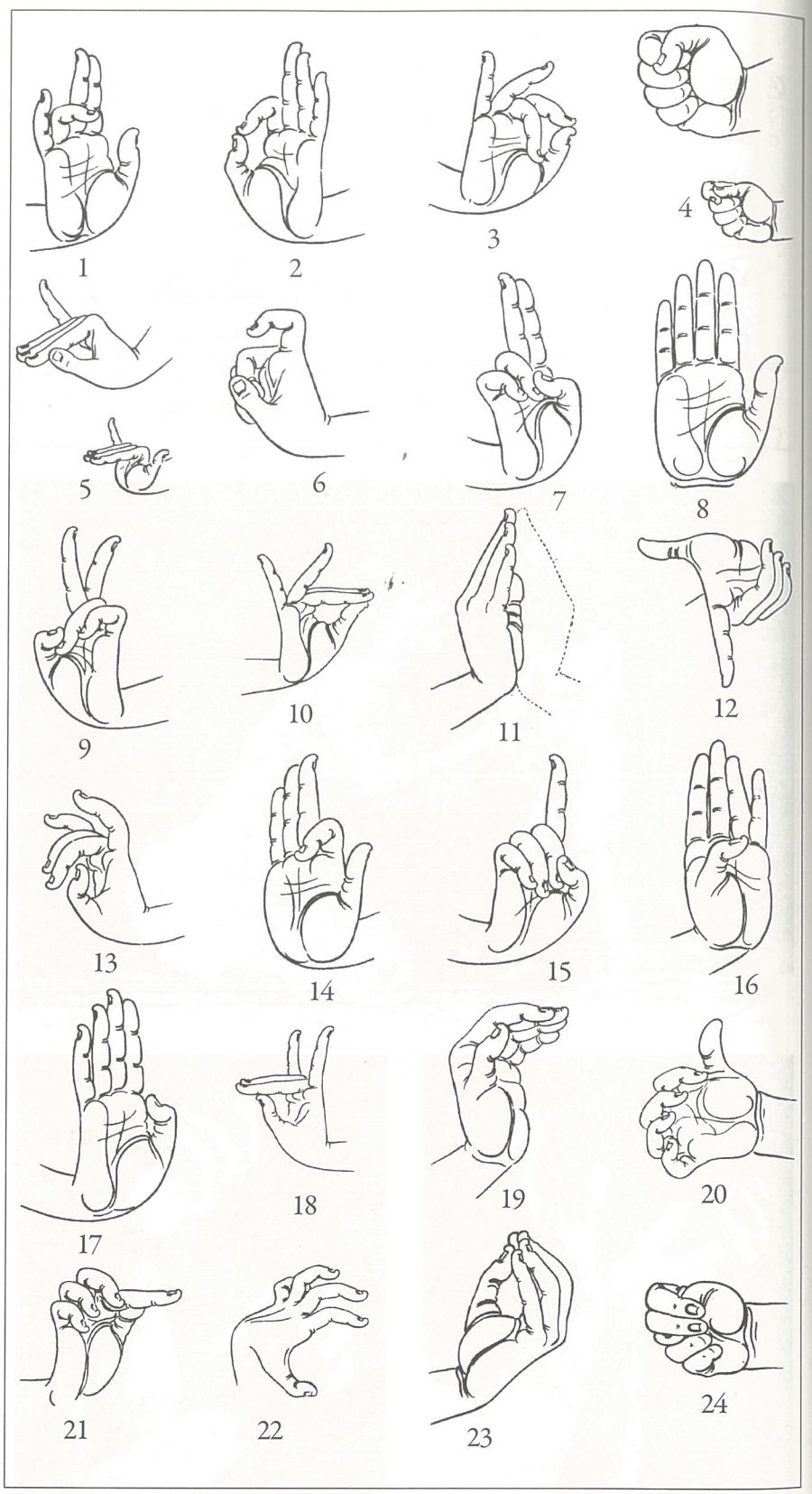
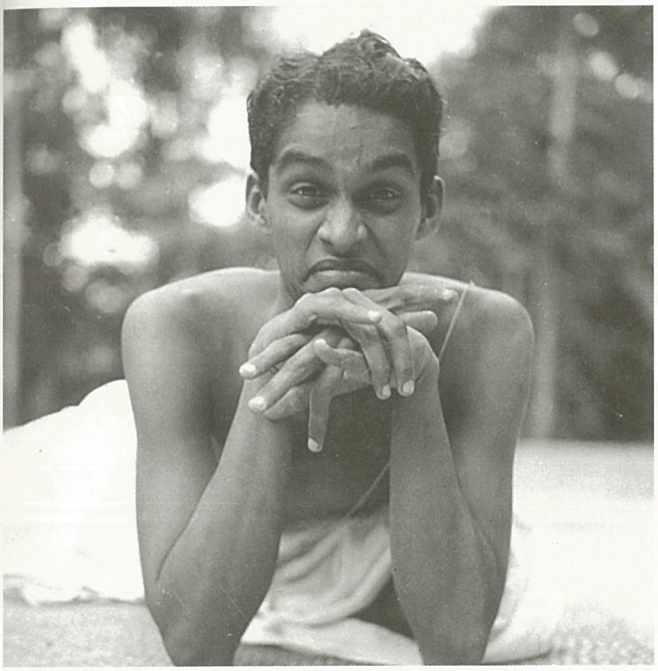


圖22 二十四種卡塔卡利基本手印。1. *Patka*；2. *Mudrakya*；3. *Kataka*；4. *Mushti*；5.*Kartarimukha*；6. *Sukhatunda*；7. *Kapitthaka*；8. *Hamsapaksha*；9. *Sikhara*；10. *Hamasasya*；11. *Anjali*；12. *Ardhachandra*；13. *Mukura*；14. *Bhramara*；15. *Suchikamukha*或 *Suchimukha*；16. *Pallava*；17. *Tripataka*；18. *Mrigasirshsa*；19. *Sarpasirsha*；20. *Vardhamnaka*；21. *Arala*；22. *Urnanahba*；23. *Mukula*；24. *Katakamukha*。以第一種手印為例，可以有各種不同涵義：（一）雙手代表太陽、國王、大象、獅子、公牛、鱷魚、爬拱門、揮舞旗幟、道路、地獄、大地、腰部、大船、皇宮、黃昏、中午、雲、蟻山、大腿、僕人、腳、毗濕奴（Vishnu）拿的圓形武器、座位、閃電、大門、冷、獨輪車、和平、駝背、門、枕頭、運河、腳背、門栓；（二）單手代表天、白天、離開、舌頭、前額、身體、就像、這個、聲音、使者、沙灘、有沙的地方、嫩葉。







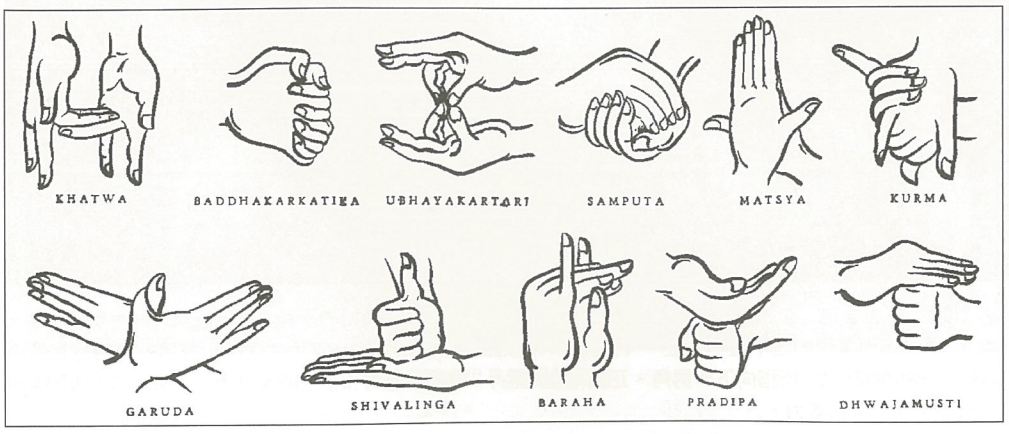


圖 23-26（上，中左）印度切魯瑟魯斯（Cheruthuruthy）的卡拉曼達蘭（Kalamandalam）卡塔卡利學校的學生學習手印；（中右）卡塔卡利演員南布迪里在赫斯特堡作出手勢（ISTA, 1986）；（下）奧迪西舞蹈中的雙手手印。

— 肯提卡（*kuntica*）：手指向內彎；
— 派立塔（*prerita*）：手指往後彎；
— 立西塔（*recita*）：雙手轉動；
— 阿帕維提塔（*apavestita*）：手掌向下；
— 烏維斯提塔（*udvestita*）：手掌向上；
— 旁基塔（*punkhita*）：手指搖動；
— 亞福塔（*vyavrtta*）：手指往後轉；
— 胡真卡（*bhujanga*）：像蛇一般的動作；
— 普莎拉那（*prasarana*）：手指放鬆或分開。

就是這些經由肌肉張力不斷改變產生的精準動作，超越所有文化，建立了演員手部的生命。

手和京劇

中國劇場根據京劇不同角色的分類有五十多種手勢，主要用來分辨男性和女性的角色。古時候，男女角色都是由男演員演出，直到近代才開放讓女性演出。除了特定的化妝和服裝之外，演員也需要重建適合角色性別和社會地位的手部動作。例如女人用錐形手勢、年輕角色將拇指藏起、年長角色和武士拇指直立，以強調手勢的力量。

正如手勢數量顯示，中國演員的手受到特定的傳統手法規範，重建並擴張日常生活動作。中國演員為了表達單一手勢或肢體動作無法表達的複雜情感，還會轉身背對觀眾，或用長長的水袖遮住臉（請參考「佈景和服裝」一章）。

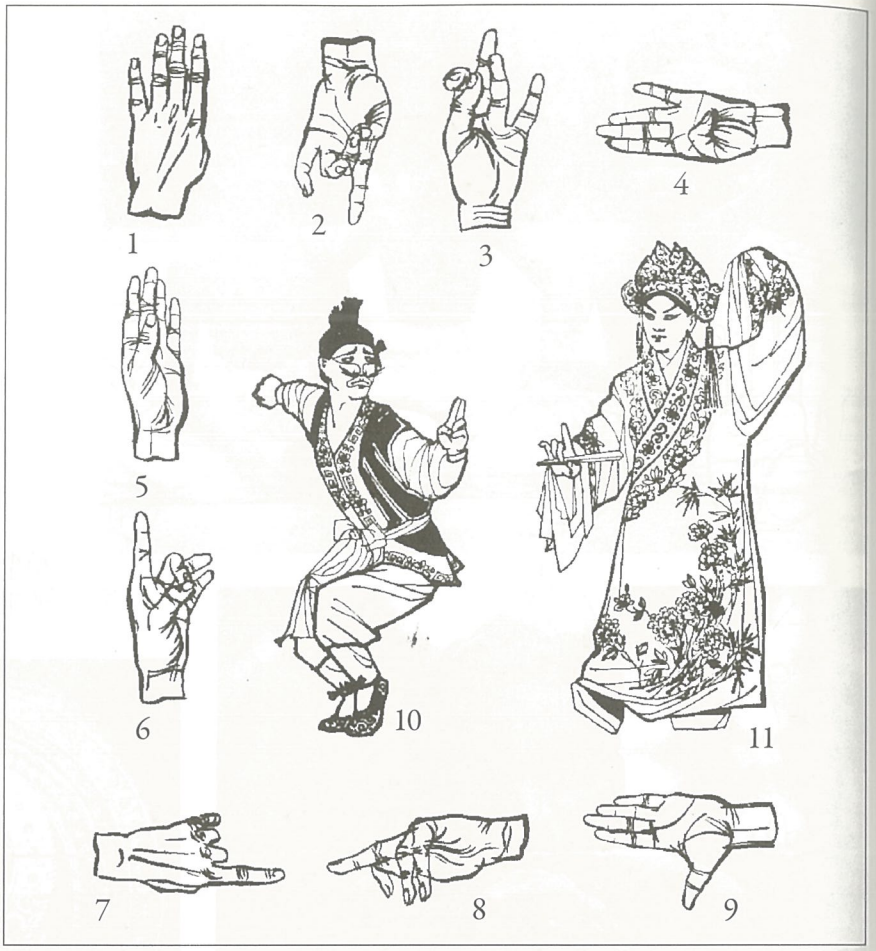




圖 27-28（上）京劇的手：1. 不好意思（男角）；2. 自己（食指指著自己胸膛，男女通用）；3. 自衛時一開始的手勢；4. 不願意（和手勢 1 類似，拇指藏起，現出手掌）；5. 不確定（女角）；6. 指出某處的二十種手勢之一（女角）；7. 談話不包括某人，一隻手的食指指著另一隻抬起來的手臂；8. 自衛，同時很快的向右移動斗篷；9. 無望的狀況（拇指向下，男角，正反兩種角色）；中間是丑角和小生的全身圖（10 和 11），顯示手的動作來自軀幹。（下）京劇大師梅蘭芳教學生調整手指張力。



最後，我們不要忘記，中國演員和印度與峇里島演員不同的是他們有很多台詞和歌唱的部份：因此，手勢只是用來確定某個姿勢或加強台詞，並不會取代台詞。

手和峇里島舞蹈

峇里島舞者經由手指、手掌和手腕的強弱（請參考「能量」一章）、力量和柔軟表達手的動力。引導著演員全身的強弱對比也引導著手，當手勢失去原有涵義時，就產生了「純粹的聲音」。

值得注意的是，手臂位置會隨著手部張力不斷改變而改變，進而影響肢體和頭，並強調凝視。



圖 29-30（上）依馬．班登在義大利莎蘭多示範峇里島舞蹈的強弱（ ISTA, 1987）；（下）峇里島舞者伊．哇揚．巴哇（I Wayan Bawa）在西班牙塞維亞（Seville）示範強調食指的「強」（ISTA, 2004）。

手和日本劇場

在所有的日本劇場和舞蹈中，從基本身體姿勢中手部的彎曲（請參考「前置表達」一章），到手如何握持道具與其他戲劇物件，以及在較為寫實的手勢中或是動力姿勢中積極參與的手勢，手部姿勢都有某種有機的重要特質。雖然都是在重建日常生活中手的動力，但是手勢都很精簡，刪除了不必要的細節。日本演員的制式手勢並不代表某個辭彙，而是表達某種精確的涵義（請參考「看法」一章）。從日常技巧轉化到超日常技巧時，只留下最重要的、最精華的部份。程式化手勢就是這個過程的結果。

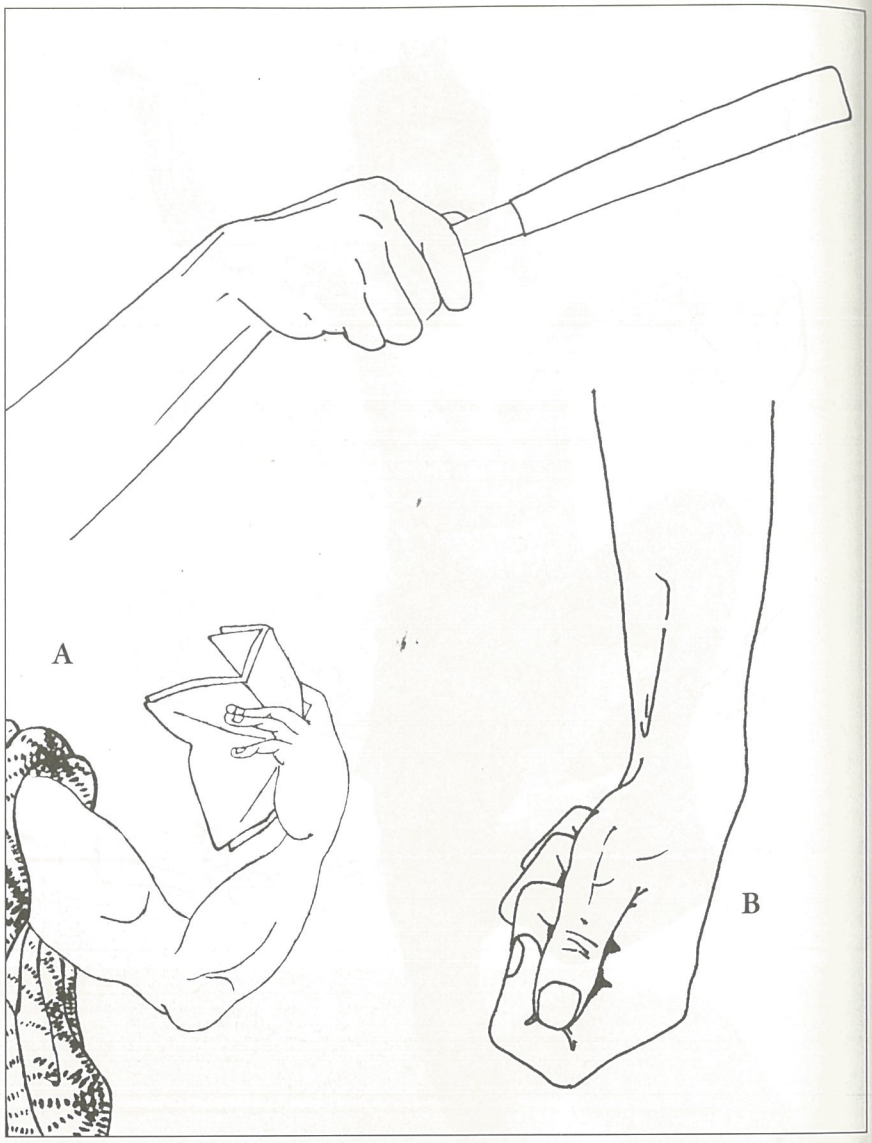
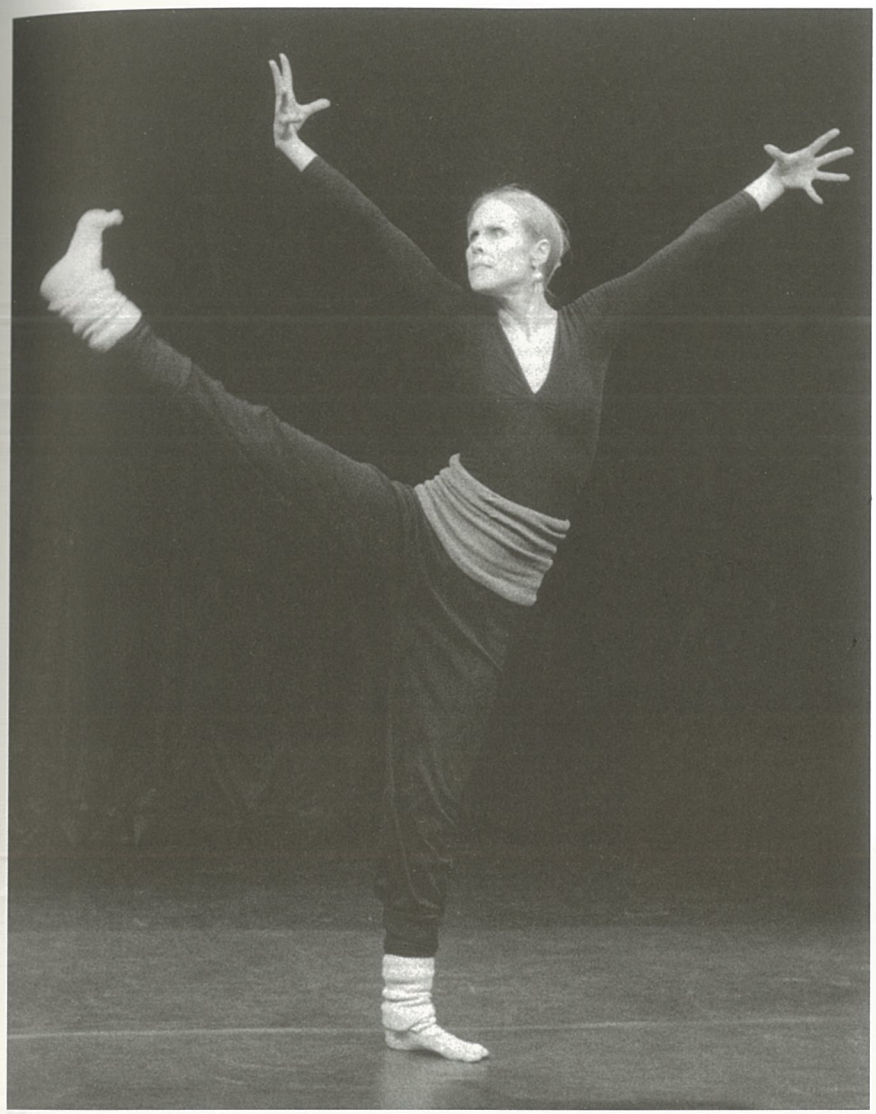




圖31-33（上）日本歌舞伎手部位置：基本姿勢中手腕彎曲（B）產生典型的張力，讓日本演員手部充滿生命並超越日常生活。這幅十八世紀演員技巧圖解顯示（A）演員如何將簡單的摺紙動作變成複雜的手法；（下左）日本畫家河鍋曉齋（Kyosai）研究手和腳。日本圖畫主要是圖解式繪畫（沒有西方繪畫中的陰影表現），因此很重視細節和線條，例如這些圖畫，必須表達真實生活中的張力；（下右）吾妻勝子演出石獅。



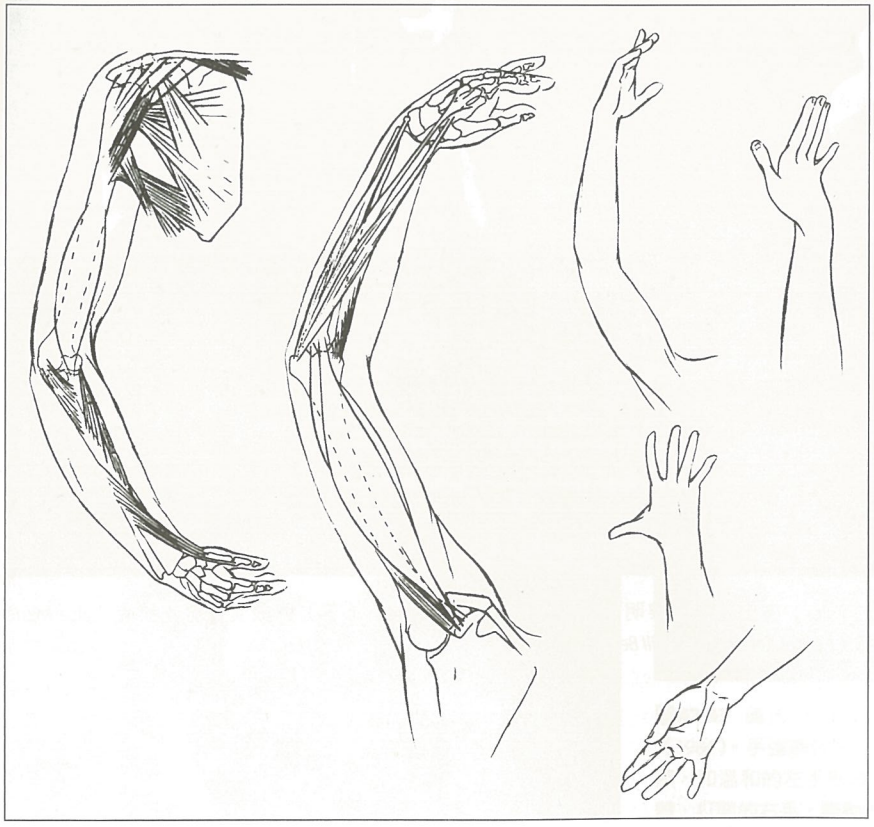


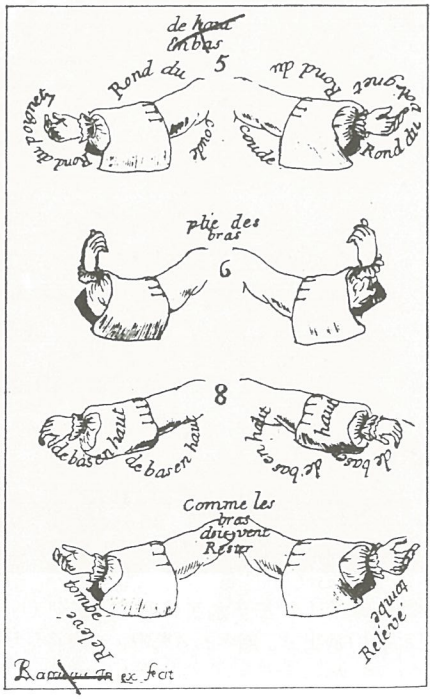
手和古典舞蹈

古典舞蹈就像日本和峇里島劇場，手的位置有嚴格的規定，但是西方舞者的手純粹表達動力，沒有其他意涵。

> 本研究旨在呈現手臂和手的動作如何精準確實。手臂動作伴隨著身體和手的節奏延伸，表達細節，呈現動作的意義。舞者必須在細節和意義上敏銳的思考與努力，才不致於因為動作自由而淪為只是手勢而已。
>
> 伯迪爾（Georgette Bordier），《舞蹈解剖學》（*Anatomie appliquee a la danse*）

圖34（上）現代舞的手：卡爾森（Carolyn Carlson）在哥本哈根示範（ISTA, 1996）。
圖35（下左）古典芭蕾的手和手臂：伯迪爾《舞蹈解剖學》中的插圖。
圖36（下右）十八世紀古典芭蕾中的手和手臂：拉莫（Pierre Rameau, 1674-1748）寫的《舞蹈大師》（*Le Maitre a danser*, 1725年於巴黎出版）。





現代西方劇場的兩個例子

亞洲演員手部動作被程式化，即使冷靜不帶感情的擺出來，觀眾也知道它在表達什麼。為了重建日常手部張力，呈現手部生命的不同效果，西方靠著演員個人經由即興演出的心理技術過程也可以做到。雖然基於個人即興，過程卻必須被「固定」下來，而且不失去活力。

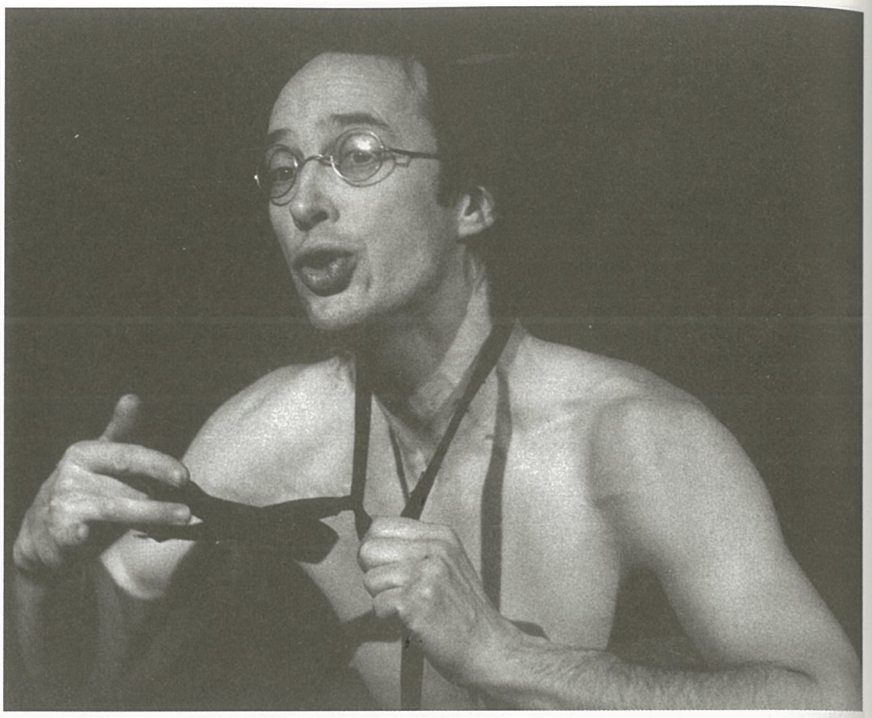




圖37-38（上）加拿大演員理查．富勒（Richard Fowler）演出《等待黎明》（*Wait for the Dawn*, 1984）；（下）挪威演員勞克維克（Else Marie Laukvik）演出歐丁劇場的《來吧，未來將是我們的》（*Come! And the Day Will Be Ours*）。

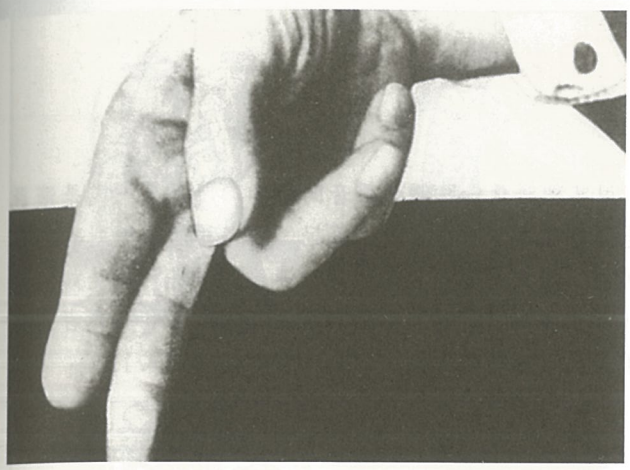






圖39-41（上右）史坦尼斯拉夫斯基在易卜生的《國民公敵》（*The Enemy of the People*）中演出史塔曼醫生（Dr. Stockmannbinin 1900）：蘇德賓寧（S. N. Sudbinin）的雕塑。我們現在只能經由這些影像來想像這個角色的肢體行為和典型手勢（圖39-40）。這是史坦尼斯拉夫斯基最成功的演出之一。他的傳記作家寫道：

> 身為導演，史坦尼斯拉夫斯基教演員在心裡找到一個生活中認識的、跟自己的角色最接近的真實人物，經由外在氣質的摹仿，找到角色的內在本質。史坦尼斯拉夫斯基自己選擇了作曲家林姆斯基—高沙可夫（Rimsky-Korsakov 1844-1908）作為史塔曼醫生的化妝範本。史坦尼斯拉夫斯基覺得，這個角色的舞台態度和手勢似乎會自然冒出來。但這只是看起來如此。他分析自己的演出時說，雖然他覺得史坦曼醫生的手勢、氣質和態度是自然生成的，但其實是從他的潛意識製造出來的。他的潛意識儲存了真實生活中接觸過的許多人們，然後無意識的挑選出和史坦曼醫生類似的原型。因此，史坦曼醫生的近視、步伐匆忙、走路時上身往前傾，尤其是手指頭的表情——伸出食指和中指，無名指和小指收起來，拇指放在上面——都是從生活中擷取而來的。（……）與人熱烈爭論時，他用的「鋸空氣」動作——拇指伸出，食指及中指也伸出，無名指和小指緊握在一起，兩對手指頭分開，像是剪刀——是從高爾基（Maxim Gorky, 1868-1936）身上學來的。高爾基總是這樣與人辯論。
>
> ——大衛．瑪哥雪克（David Magarshack），《史坦尼斯拉夫斯基傳》（*Stanislavsky*, 1950年倫敦出版）

梅耶荷德曾在《歐洲劇場》（*Theatre en Europe*, 1988）裡說：「角色怎麼生出來的？一隻手臂先出現了，然後一隻肩膀，然後一隻耳朵，然後某種步伐。」





圖42-43 義大利演員福蘭卡．拉梅（Franca Rame, 1928-）演出單人劇（1984）。手強調台詞，加強聲音的表情。右手像一張打開的嘴吧，動作激烈，和溫和的左手形成對比（上）；另一個影像中也看得到互補：整個身體，打開的右手，顫動的左手強調了唇際冒出的台詞（左）。

歷史書寫 Historiography

接下來的文字將比較兩種記憶的藝術：一種是「經驗記憶」，用某種語彙、肢體和聲音的節奏口傳下來，或是演員和舞者傳記中記錄下來的教學；一種是「書寫記憶」，也就是歷史書寫，根據文獻、筆記、故事和回憶中對事件和關係的描述，以及各種具體遺跡，重建、透視並與過去產生連結。歷史書寫不光是記錄一連串的事件，而是如何呈現這一連串事件。歷史書寫是經過篩選和詮釋的記憶。因此，歷史書寫是從書寫者的角度重建過去，和書寫者的經驗多寡有關。這個重建是一連串的重新詮釋：歷史書寫方法不是已逝事物的記憶，而是「看事情的方式」。

有能量的語言

裴地南多．塔維亞尼（Ferdinando Taviani）

「有能量的語言」是一種帶著反諷意味的隱喻。為什麼是隱喻呢？因為我們用「有能量的語言」一詞來描述演員前置表達的層次，這是圈內人的傳統，相信某種原始且有效的語言（不單單給事物一個名稱，而是能夠轉化事物）。這個「原始語言」被稱為「有能量的語言」或「鳥的語言」。為什麼反諷呢？因為雖然演員的效果往往看起來好像是靠著神秘無法解釋的力量，但是我們可以用科學態度和實驗方法研究這個語言。也因為「有能量的語言」一詞並不比用「科學」觀念定義劇場和演員的作法更不精確。結果就是自以為精確的假象和錯覺。有意的不精確本身就是某種精確。出於錯覺的精準則是最深的困惑。

我們用「有能量的語言」一詞讓大家注意到演員如何讓自己在舞台上活起來，如何在演出中建構超日常存在感。自史坦尼斯拉夫斯基以來，很多人試圖用科學方法研究演員如何建構存在感，也就是說，研究其中的通用原則。這些研究導致劇場人類學的誕生，以及劇場人類學的基本概念：前置表達。但是在進行科學研究之前，前置表達早已存在多年，即使不成理論，至少在實際執行上已經存在了。

前置表達非常謙虛，不引人注意。一方面因為前置表達尚未被理論化，尚未被科學定義為某種特定技巧，另一方面則和演員藝術較不神聖的一面有關。前置表達和角色詮釋無關，也和演員之所以成為藝術家、創造者，而不只是工匠的那一股表達與創造的力量無關。演員的前置表達等於是藝術的「廚房」。演員解釋自己的工作時，很自然的不會提到這個部份。如果想一窺這個

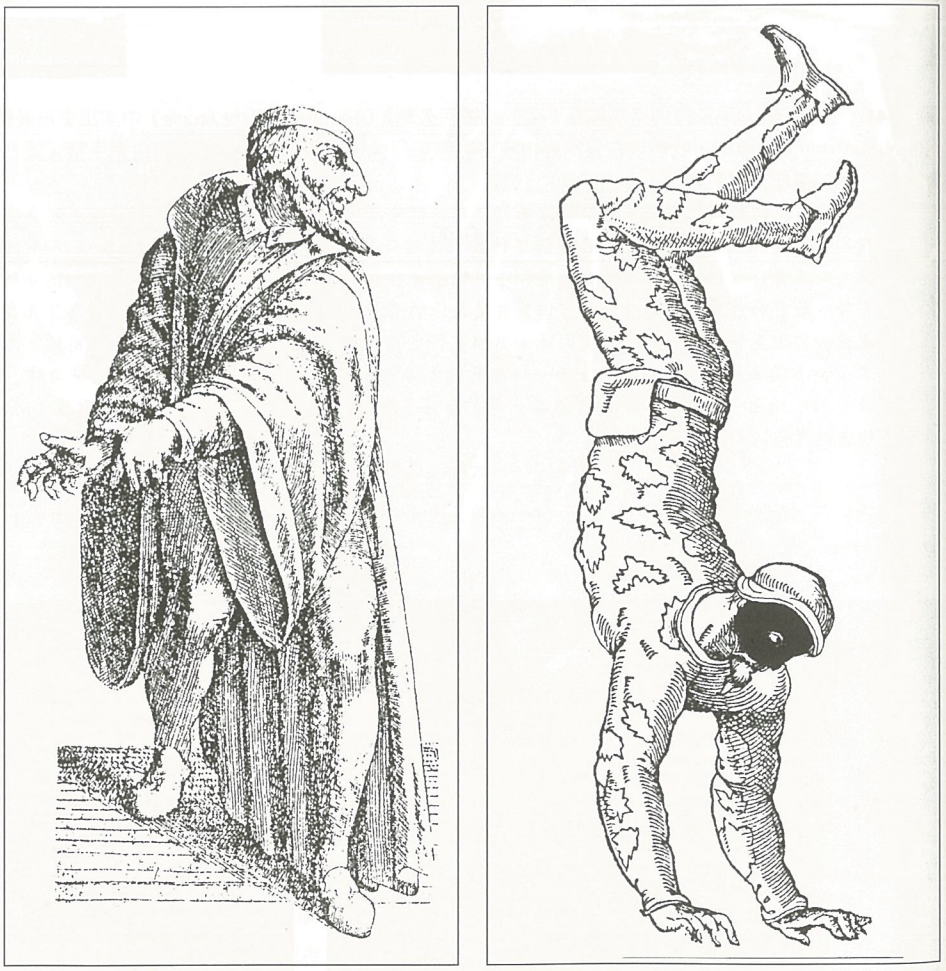


圖 1-2 城市商人和滑稽丑角的「有能量的語言」，十六世紀《福薩爾專集》（*Recueil Fossard*）中的版畫細節。《福薩爾專集》是福薩爾（Monsieur Fossard）為路易十四（Louis XIV）收集的即興喜劇面具集錦。《福薩爾專集》久已被人遺忘，直到二十世紀初期，安聶．貝伊耶（Agne Beijer, 1888-1975）在斯德哥爾摩博物館（Stockholm Museum）未經分類整理的收藏中重新發現此書。1928年首次由最早開始研究即興喜劇歷史的學者杜夏特（Pierre Louis Duchartre）在巴黎出版。

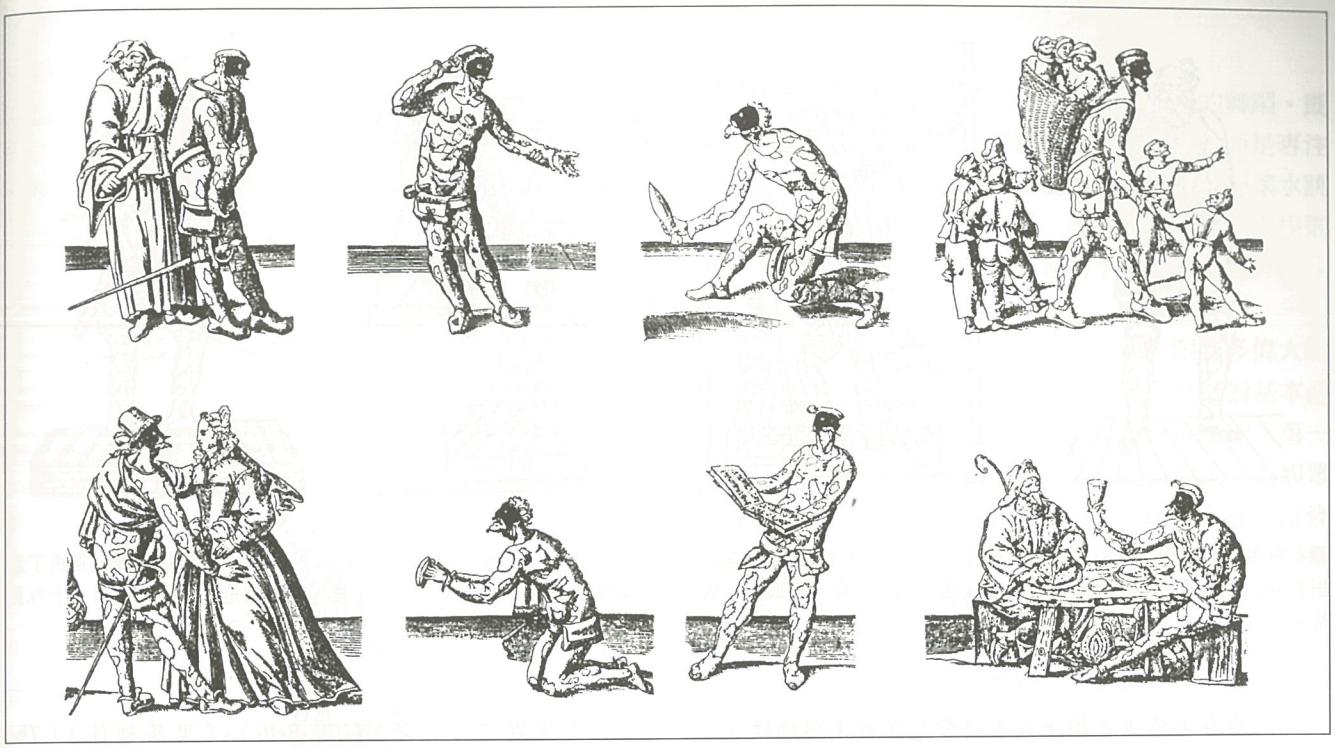


圖3 滑稽丑角的「有能量的語言」:《福薩爾專集》中的版畫，畫家不詳。

隱密的知識，我們必須在演員留下的文件和紀錄中爬梳挖掘，就像考古學者一樣。

劇場人類學是針對過往演員的研究方法，而不是做實驗的研究。學者挖掘出某些作法的蛛絲馬跡，成為現代演員有用的工具。知識因此建立，經驗變成了理論工具。這些工具澄清了某些以前沒有注意到的部份，演員若是願意，可以拿來作為新的實驗起點。

以下是一些例子，這些演員沒有傳統程式化的訓練，自己發展出了一套前置表達技巧：讓他們的存在感活起來的某種隱形舞蹈（觀眾看不到的）。

顯微鏡下的亨利．歐文

歐文生於1838年，於1905年過世。1930年，克雷格出版了《亨利．歐文》（*Henry Irving*）一書。我將直接引述第67-77頁內容。

克雷格認為歐文是他的老師，引導他接觸劇場藝術的精確性。克雷格認為歐文特別重要，因為他排除了「自然」和「人為」之間的假對立。

> 大家總是問：「可是他很自然嗎？」他是很自然——像閃電一樣的自然——卻不像猿猴一樣的自然。(……)
>
> 歐文很自然，卻極刻意。(……) 他的刻意，就像有些植物看起來好像是人造的。他是人為的——像蘭花、像仙人掌——充滿異國風情，氣勢充沛，令人望而生畏，形成某種深具吸引力的建築結構，就像一切美麗的事物一樣。

要了解歐文的秘密，我們必須超越他詮釋的形式，發掘存在感的形式底下隱藏的結構。我們必須用顯微鏡檢視他。克雷格責備劇評家沒有好好用顯微鏡檢視歐文。劇評家只看結果，忽視過程。克雷格特別批評威廉．亞瑟（William Archer, 1856-1924）[64] 1883年出版的《亨利．歐文，藝術家與經理：批評與研究》（*Henry Irving, Artist and Manager: A Critical Study*）。例如亞瑟談到如何定義歐文在舞台上獨特的走路方式。他用模糊的方式描述，聽起來好像是歐文的某種怪癖。克雷格的回應是：

> 如果他問我該如何描述歐文的走路方式，我會說：「親愛的亞瑟，如果你堅持的話，就說那是一種全新的走路方式好了！」我還會加一句：「如果你懂得我在說什麼的話。」(……) 不，威廉．亞瑟不可能了解我說歐文的走路是一種語言。他跟本不懂得歐文，還跟他的朋友蕭伯納這麼說歐文。不過，亞瑟總是實話實說就是了。

為什麼歐文走路那麼奇怪呢？

64 William Archer，蘇格蘭評論家與劇作家，其《劇作法》（中國戲劇出版社，2004）有相當影響力。

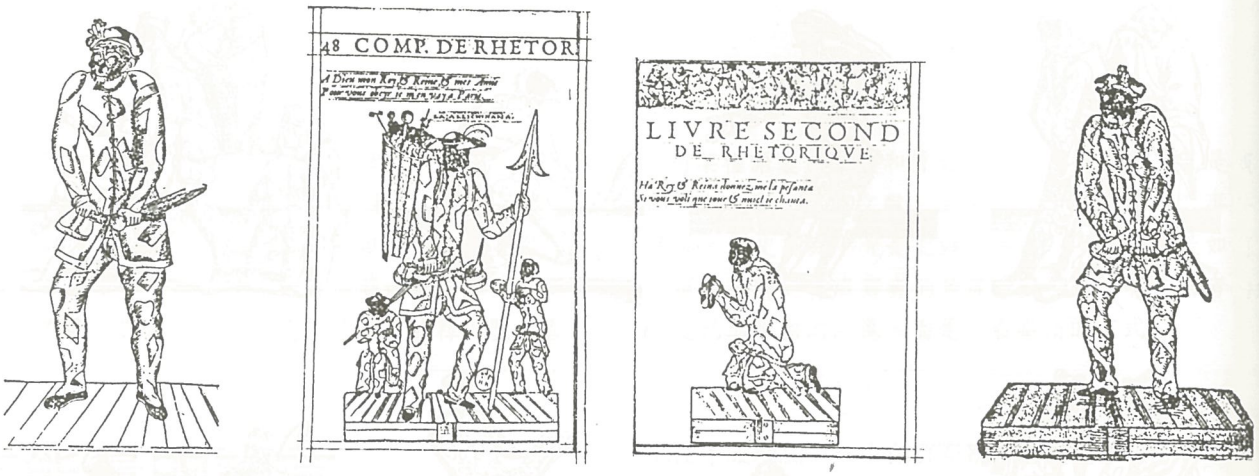


圖4 著名的小丑馬丁涅里的「有能量的語言」，取自《阿勒昆辯詞》（*Composition de rhetorique de M. don Arlequin*）一書。《阿勒昆辯詞》是馬丁涅里於1601年為亨利四世印行的七十頁小書，現在僅存一本孤本，放在巴黎國家圖書館（National Library）裡。奇特的是七十頁裡面有五十九頁都是空白的。

> 只要看過他走在街上或在日常生活裡走路的樣子，就會知道他走路很正常。（……）歐文只在私人生活中自然的走路。他只要一踏上舞台，無論是排練或演出，走路的方式就不同了，這是刻意的。（……）晚上，無法參觀排練的亞瑟走進劇場，被允許可以坐在觀眾席幾小時。他絞著雙手呼喊：「我要如何描述他的走路方式呢？這不是走路！」
>
> 親愛的亞瑟，你終於說對了一次。那不是走路。那是舞蹈！

歐文那隱藏的舞蹈並非來自傳統。歐文——正如日後的史坦尼斯拉夫斯基一樣——從文本中尋找建構存在感的資訊。但是歐文和史坦尼斯拉夫斯基不同的是歐文不會針對角色提出問題：

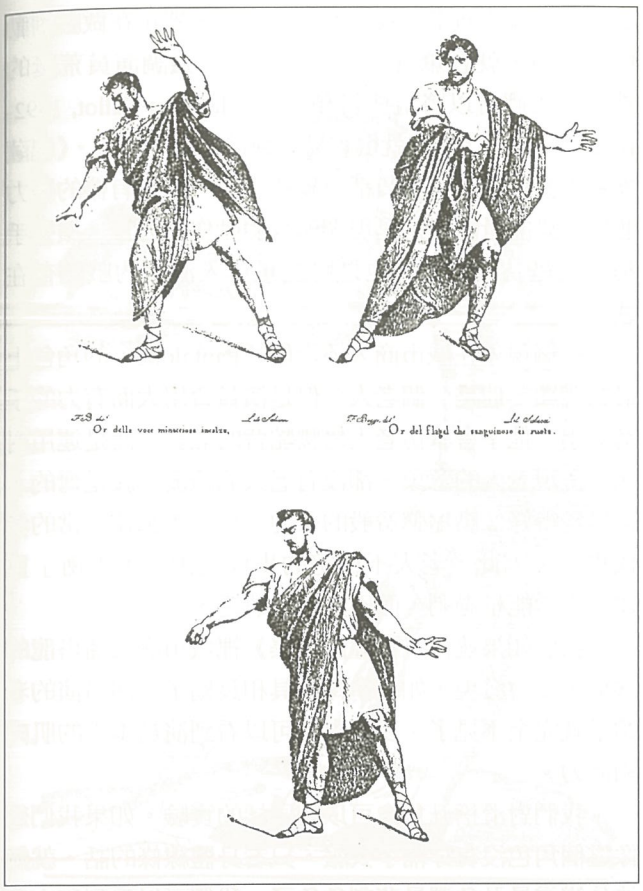
> 歐文沒有專屬劇團訓練自己，他轉而像許多偉大的英國演員一樣，讓莎士比亞作做他的引導和老師。（……）
>
> 莎士比亞對他很有幫助，因為莎士比亞的文字有很棒的節奏，歐文抓住了這個節奏。（……）歐文抓住了最困難的莎士比亞節奏，將動作配合台詞。（……）歐文設計了——正如福金一樣——舞蹈，和莎士比亞台詞完美結合。

和史坦尼斯拉夫斯基的「潛台詞」相較，歐文那隱藏的舞蹈由完全不同的技巧產生，但是遵守類似的準則，回答了同樣的專業問題：演員如何重建他在舞台上存在感的有機性？歐文在莎士比亞劇本裡找到的相當於文本的「意義」，提供他前置表達的程式，而且可以應用在和莎士比亞完全無關的背景脈絡：

> 當他處理《鐘聲》（*The Bells*）、《里昂郵件》（*The Lyons Mail*）或《路易十一》（*Louis XI*）這一類的通俗劇時，他明白需要更多的舞蹈才能支撐這些戲劇——因此，他把所有的技巧灌注進去，用角色橫掃舞台，像魔鬼般地跳舞。他演莎士比亞戲劇時，只需要把美麗的窗戶擦乾淨。他的動作全是設計中的。他永遠在數——一、二、三——停——一、二——走一步，再一步，停頓，很小的轉彎，再一步，一個字。（我們可以稱之為一拍或一步。我喜歡稱之為一步。）這就是他的舞蹈。或是坐在桌旁的椅子上——舉起杯子喝水——然後放下杯子——一、二、三、四——停住——眼睛輕輕一步——五——霹哩趴啦好幾步——兩個緩慢的音節——再一步——又兩個音節——他完成了舞蹈的第二小節。整個演出沒有任何無意識的動作，沒有任何鬆散之處。從頭到尾都很清楚，所有的細節都被極微妙的節奏連在一起，這就是莎士比亞節奏。

克雷格寫書介紹歐文時，史坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德已經建立起了演員藝術的新方法。克雷格可能將這種新思維投射到了過去，用這個角度發掘老師的秘密邏輯。

關於歐文表演方法的這一章名符其實的是劇場人類學的前衛文獻。例如，我們可以看到克雷格如何強調日常肢體技巧和超日常技巧的對比，尤其是他分析歐文隱形舞蹈的方法。歐文的舞蹈不只是不顯露出來，而是從身體或聲音的一部份跳躍到另一部份。它不是一連串的手勢組合，而是能量模式，可以在空間中擴大或縮小，可以引導走路的方式，也可以引導手的動作或眼睛微小的動作，或把某個字分開說的方式。



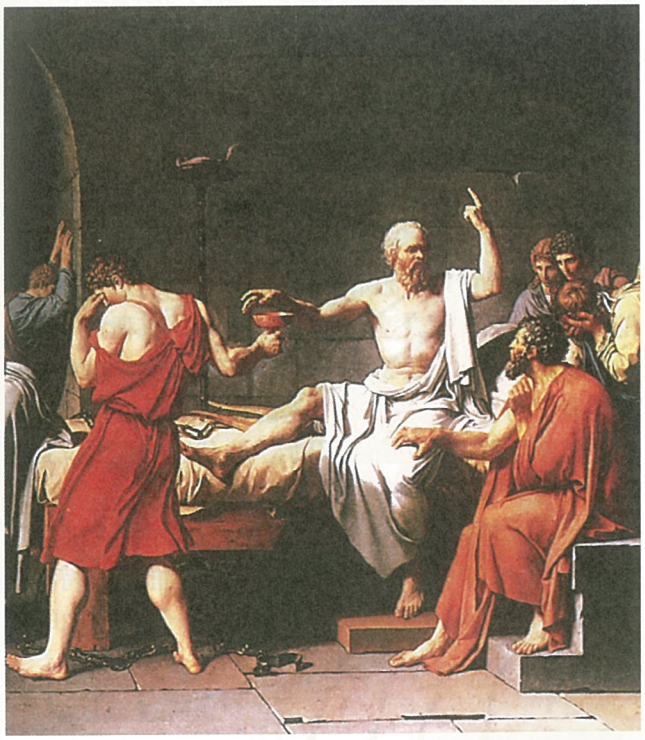


圖 5-6（上）摩洛柴西寫的《表演及劇場藝術論文集》中的圖解；（下）《蘇格拉底之死》（*The Death of Socrates*），大衛繪於 1771 年的油畫，現藏於巴黎的羅浮宮美術館（Louvre Museum）。

活的大理石

演員的「有能量的語言」其實就是能量的舞蹈。既然能量可以跳舞，演員毋須直接專注於能量，而是專注於傳達能量的管道。如果建築噴水池的建築師想讓水跳舞，他不會試圖改變水的特質，而是根據水利工程規則建造水管。水管不會跳舞，但是當水通過水管時，就開始跳舞了。

史坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德的研究跟許多偉大的歐洲演員一樣，沒有理論，用身體實踐，是針對基本必要條件的回應：讓演員可以根據兩條平行線工作。第一條線就是詮釋，建構意義；第二條線比較深刻，對觀眾比較隱晦，就是「有能量的語言」，建構存在感。這條線必須充滿細節才會有效，必須用一連串的微小行動組合起來，每一個微小行動都有非常精確的開始以及更為精確的結束。一個微小行動的結束就是另一個微小行動的開始。這些行動是隱形舞蹈（例如歐文）的舞步，或是演員投射出來的一連串內在影像，好像腦子裡的影片似的（史坦尼斯拉夫斯基有時這樣教學生）。世上有無數的技巧，但最基本、最緊要的重點都是一樣的：定義一連串與文本詮釋無關，可以被解構為非常精確的小片段的行動。

在這一點上，有些演員使用現實生活中的俗語作為比喻。義大利演員摩洛柴西（Antonio Morrocchesi, 1768-1838）寫的書裡就有這樣的例子。他是十八世紀初期義大利最偉大的悲劇演員，死於 1838 年（歐文誕生的同一年）。在事業晚期，他創建了戲劇學校，寫了《表演及劇場藝術論文集》（*Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, 1832）。

在觀眾眼中，摩洛柴西是一位衝動熱情的演員。有時看起來像是中了邪似的，被角色附身。在書裡，他揭露了相反的事實：他所有的技巧細節都是預先計畫好的，好像雕塑家的工作。他選了幾個他演過的、最有名的角色加以解釋。他為每一句話、每一個單字，都設計了雕像般的姿勢，很像法國畫家雅克．路易．大衛（Jacques-Louis David, 1748-1825）畫的英雄人物。整體看起來，摩洛柴西的設計似乎忠實呈現了他的表演。其實不是呈現演員在舞台上的表演，而是呈現這些表演的解析。我們只需要考慮到速度就知道：說一個字或半句話的時間非常短。因此，同一段落的連續兩個、三個、四個姿勢只能抽象的分開表述。只有在分析演員動作時，才能把這些姿勢分解開來，讓演員建構動作的細節。真正做這些動作時，獨立分解的姿勢就消失了，觀眾只看到一個流動旋轉的動作。

讀這本書，看著這些繪圖時，我們不免想到每一個動作其實都是許多靜止姿勢的組合。事實不然。在觀眾眼裡，摩洛柴西看起來很狂熱衝動，但是在他自己眼

裡，在他的腦海裡，他是在根據新古典主義表演一個作品（一個舞蹈）。

只有當觀眾看得出老套，也分辨得出差異時，老套才會看起來像老套，像某種傳統態度。矛盾的是，如果演員只用少數幾個老套，就會看起來很做作，不自然。但是如果他用了許多陳腔濫調，反而顯得「自然」了。許多老套放在一起可以形成管道，讓能量與生命從中流過。

這個例子（許多例子之一）也是如此，演員用個人技巧從文本中發展出自己的隱藏舞蹈。他建構的一連串動作和詮釋的意義無關，而是和存在感的效果有關。當然，演員確實會從文字中尋找各種姿勢、各種老套，但是這些老套並非用來代表文字本身的意義，而是和動作合而為一了。

有些觀眾——例如詩人繆賽（Alfred de Musset, 1810-1857）和拉馬丁（Alphonse de Lamartine, 1790-1869）——看到這種演員演出時，覺得看到了「活生生的大理石雕像」。大理石雕像被生命的熱力轉化了。以克雷格的說法，演員「很自然，卻非常刻意」。

小丑服裝的底下

還沒有人寫過歐洲劇場將歌舞和戲劇分開的精彩故事。這個區分不止是在理論的層次，也在實踐的層次。直到十七世紀末期，程式化的舞蹈引導著演員的行為：演員將這些舞蹈隱藏起來，舞者則呈現出來。但是二者的基礎肢體知識相同。

接下來的幾個世紀，舞蹈大師仍然和演員共存，往往是演員的老師之一。但是從十八世紀初期開始，舞蹈大師的教導便僅僅是讓演員動作優雅端莊。舞蹈訓練比較偏重動作表層，而不是內在結構。

如果我們看更久遠以前，最早的專業義大利劇場，也就是我們稱為即興喜劇劇場，剛剛萌芽的時候，就會發現表演和舞蹈互相貫通。

讓我們看看《福薩爾專集》（*Recueil Fossard*）裡面的義大利演員。《福薩爾專集》是保存在斯德哥爾摩的一套版畫，於1928年由安聶・貝伊耶（Agne Beijer, 1888-1975）出版。最新版本於1982年由劇場圖書館（Librairie Theatrale）在巴黎出版。這些版畫內容是1575到1589年法國宮廷裡的演出。我們看著這些圖畫裡正在做戲劇動作的演員，就會驚訝的發現作者很少強調演員荒誕的外貌。我們可以將這些畫和卡洛（Jacques Callot, 1592-1635）的畫作比較，就很容易看到這一點差異了。《福薩爾專集》版畫裡的演員都有獨特手勢，擴張有機的張力並用充滿能量的方式呈現調節身體動作的力量。擴張手勢不只是為了誇張，也是將能量注入演員的戲劇存在感。

這個現象在城市商人潘塔龍（Pantalone）的角色上最為明顯。他是一個老人，但是演員會用大而有力的手勢演出。他不會摹仿老人彎腰駝背的氣質，而是運用對比，呈現老人的意象，卻沒有老人的脆弱。腰是彎的，但是彎得好像壓縮彈簧般的有力。每一步都比正常的步伐更大。因此，老人不穩定的步伐經由「不平衡」重建，表示能量過剩，而不是能量缺乏。

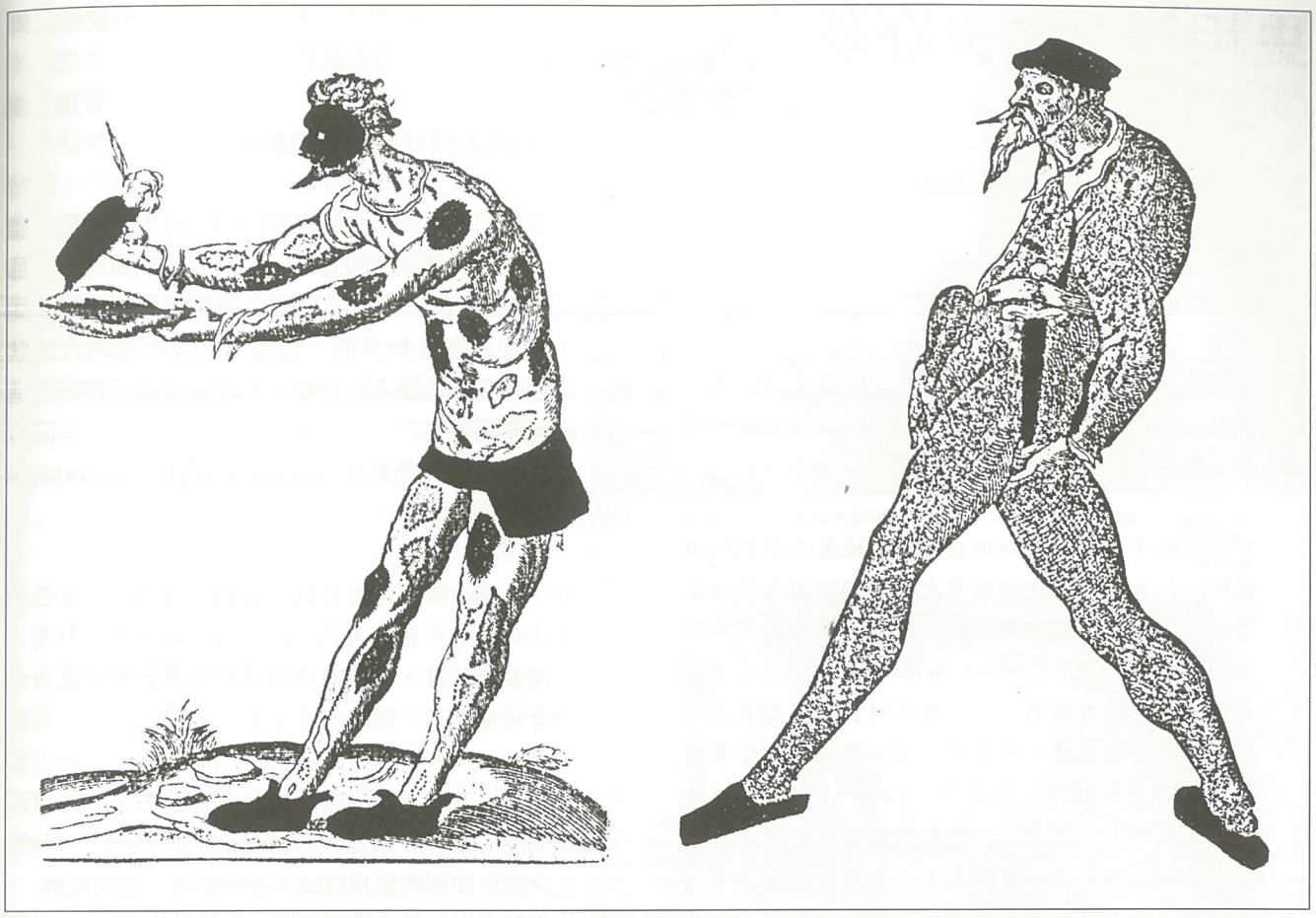
我們如果遮住《福薩爾專集》裡城市商人潘塔龍的臉部，就會發現，如果拿掉面具和長鬍子，演員演的老頭子就完全不見了。我們立刻可以看到演員本人的肌肉和活力。

我們對滑稽丑角也可以做同樣的實驗。如果我們想像這個角色沒有穿補丁衣服，只看身體線條的話，就無法分辨這是丑角還是悲劇角色了。我們可以看到和古典雕塑（垂死的英雄、求饒的人、戰士）相彷彿的姿勢。

即使不動，在最靜態的姿勢裡，城市商人潘塔龍和滑稽丑角的基本姿勢還是保持著力量，像特技演員一樣的有力道和彈性。這些演員呈現的前置表達似乎源自狂歡節的舞蹈、西洋劍舞、戰舞和特技雜耍，具有同樣的能量，但是將能量隱藏起來，轉化為隱形舞蹈。

即興喜劇對歐洲觀眾的吸引力可能來自意大利演員創造了表達和前置表達之間的張力，形成某種滑稽胡鬧的喜劇表達方式，讓觀眾忍不住大笑。這個技巧來自充滿能量、有活力、特技般的基礎功夫。在這裡，特技代表其原始語義「用腳尖移動」，也代表將張力拉到最大，尋找不穩定的平衡。

即興喜劇身處現代演員的歷史初期，大大啟發了十九世紀的劇場革命。我們發現即興喜劇能夠維持兩種不同層次的組織，並讓二者融合成為一個活生生的對比。



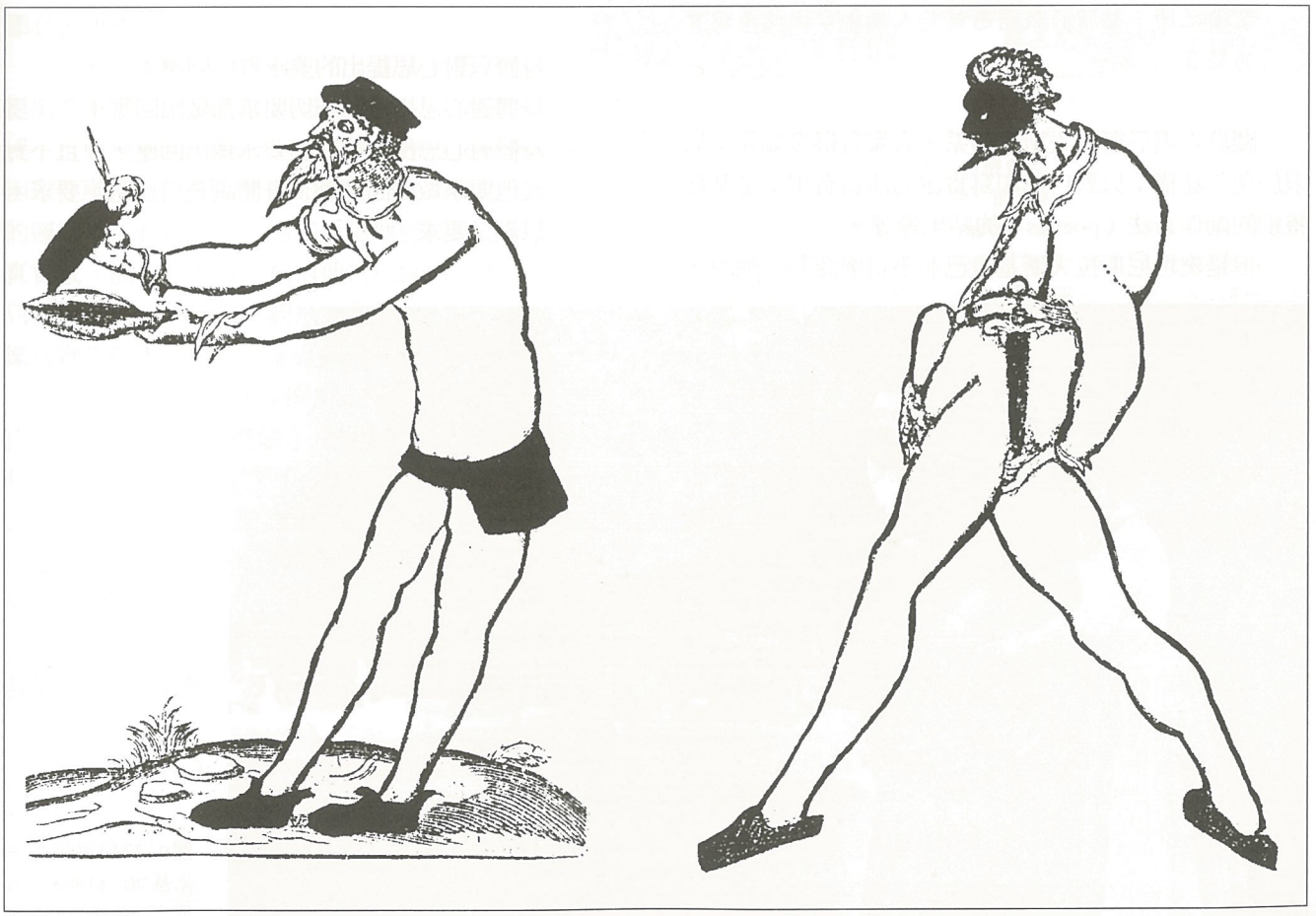


圖 7-8（上）滑稽丑角和城市商人：《福爾薩專集》裡的細節。（下）二者頭部交換，除去丑角服裝之後，可以明顯看到城市商人有力的肢體以及滑稽丑角悲劇的氣質。演出城市商人和滑稽丑角的演員肢體的前置表達和角色形成極端對比。

史坦尼斯拉夫斯基「體系」

法蘭哥．魯非尼（Franco Ruffini）

史坦尼斯拉夫斯基自己的話

托爾佐夫（Torzov，史坦尼斯拉夫斯基小說中的代言者）在《演員自我修養》（*An Actor Prepares*）(註一)裡對已經受訓兩年的學生說：

> 你們這兩年所學的一切現在都困惑地塞在你們的頭腦裡。把我們分析過的所有元素一個個用感性組合起來並不容易。我們發掘出來的不過是最簡單、最正常的人類狀況。(……) 這麼尋常的狀況通常會自動出現，卻在演員一踏上舞台時完全消失不見。我們為了重新建構這些尋常狀況，必須用這麼多的努力、研究和技巧。真是令人挫折。(……) 因為其中組成的每個元素，整體的戲劇感就是最簡單、最自然的人類狀態。在舞台上、在靜態的背景中、在翼幕後面、在所有的色彩和虛構景物裡、在道具裝備之間，整體的戲劇感就是人類生命，就是現實的聲音。

關於史坦尼斯拉夫斯基體系，大家有很多偏見：只限於角色建構；只對自然和寫實派的演員有用；是某種特別的創作方法（poetics）的結果等等。

但是史坦尼斯拉夫斯基自己並不這麼認為。他說，「體系」的目的是建構「一般的舞台感」，也就是在舞台上重建「最簡單、最正常的人類狀態」。

「最簡單的人類狀態」：有機身心

只要我們不帶成見的檢視史坦尼斯拉夫斯基的「體系」就一定會改變我們的看法了。我們不能像一般人那樣從這位俄國導演的創作方法或品味開始研究，而要從定義史坦尼斯拉夫斯基的「最簡單、最正常的人類狀態」開始。這才是體系的目標，和導演的美感和如何進行的選擇無關。

史坦尼斯拉夫斯基在《演員創造角色》（*Creating a Rôle*）(註二)裡說：

> 每一位導演都有他自己的方法創造角色，依自己的方法計畫如何發展角色，沒有固定的方法。但是，一開始的時候，必須尊重從我們自身特質產生出來的身心過程。

史坦尼斯拉夫斯基說的人類狀況，「從我們自身特質產生出來的身心過程」就是「有機身心」。

當身體對頭腦的要求做出不多不少並一致的反應時，我們就可以說身心是有機的。也就是說：

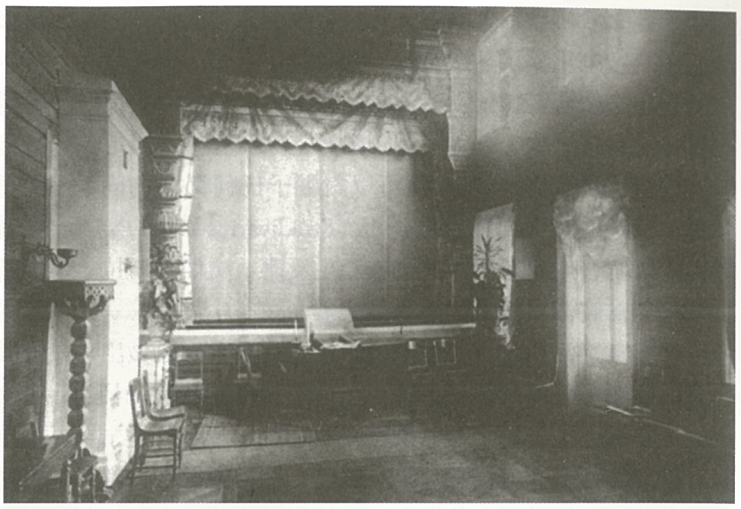
- 身體只對心思提出的要求做出回應；
- 身體對心思提出的一切要求都做出回應；
- 身體對心思提出的一切要求做出回應，並且不對其他要求做出回應時，身體調整自己適應要求，以滿足要求。



圖9 史坦尼斯拉夫斯基演出契訶夫《凡尼亞舅舅》（*Uncle Vanya*）裡的阿斯多夫醫生（Astrov）。

身體沒有無謂的動作、不規避需要的動作、不用自相矛盾的方式或有不良後果的方式做出反應，就會呈現身心的有機性。

有機身心其實就是「最簡單、最自然的人類狀態」，「卻在演員一踏上舞台時就完全消失不見了」。這個現象讓人感到挫折。雖然挫折，但是我們都知道實際情形確實如此。身體一站上舞台，就變得累贅多餘、不聽話、不一致了。身體會做出無謂的動作，或做不出該作的動作，而且充滿矛盾。身體失去了有機性，但是，踏上舞台之前或一走下舞台就會恢復。我們需要「人類生命、真實的聲音」，必須用「努力、研究和技巧」來重建有機性。這就是所謂的「體系」。



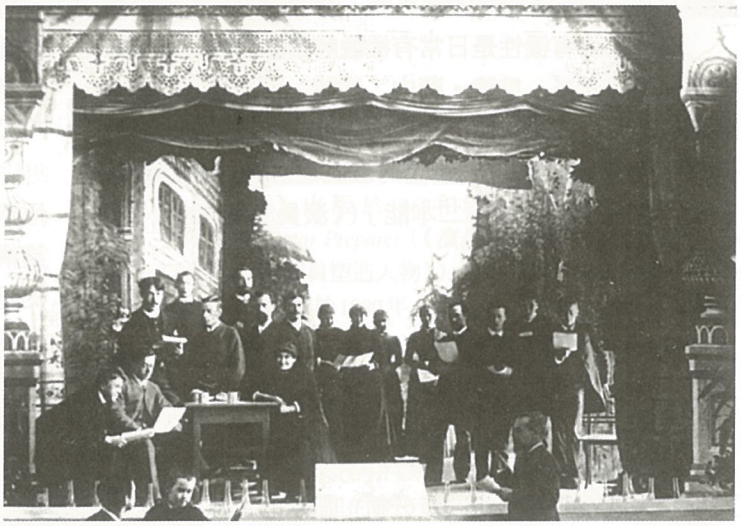


圖 10-11 史坦尼斯拉夫斯基家族夏居，莫斯科近郊盧比莫夫卡（Ljubimovka）的小劇場。在這裡，年輕的史坦尼斯拉夫斯基和親友練習戲劇。「夏天，我們都住在盧比莫夫卡。我們整天排練，一有機會就演出。我們絕不錯過任何機會。我們早上起床，先去游泳，然後排練一齣喜劇。我們吃完午餐，又排練一齣戲。然後去散散步，回來繼續排練第一齣戲。晚上，家裡如果有客人，我們就會問：『要不要看我們表演？』客人會說：『當然，當然。』油燈點燃了，布幕降下。我們的舞台從來不收起來的。有的人穿上襯衫，有的人穿上圍裙、女帽或是軍帽……表演就開始了。有時候觀眾只有一位。」取自史坦尼斯拉夫斯基寫的《我的藝術生活》（*My Life in Art*, 1925）

心思提出要求：體驗（*perezhivanie*）（註三）

既然身體必須對心思所有的要求做出合適的回應，而且只對這些要求做出回應，那麼，我們首先需要訓練演員的心思如何提出要求。史坦尼斯拉夫斯基認為心思就是思維能力、意志力和對應關係中的感覺。

日常生活毋須如此，頭腦對身體的要求是真實的；在舞台上，頭腦對身體的要求並不真實，卻必須變成真實的。

這就是「體驗」的目的了：訓練演員的頭腦提出要求（也就是刺激），讓身體無法不遵守。

這就是史坦尼斯拉夫斯基體系裡的必要性和困難性：「體驗」。演員的頭腦不但必須創造反應的邏輯性、動機和情緒脈絡，這個脈絡還必須有真實感。演員必須真的相信他自己創造的脈絡。只有演員真心相信時，觀眾才會相信，表演才會像真實生活中的反應一樣逼真。

只有當理性的、意識的和情緒上的理由和脈絡變成現實之後，「體驗」才結束。這時，尚未變成行動的反應已經在積極發展了。對於史坦尼斯拉夫斯基而言，「體驗」已經是「行動的脈動」（impulse to action），或是像我們所說的「脈動的行動」（action in impulse），雖然行動尚未發生。

身體合宜的反應：個人化（personification）

個人化技巧讓「衝動的行動」轉化成「行動中的行動」（action in action）。

這裡顯然不一致。史坦尼斯拉夫斯基的系統越是需要「體驗」，就越不需要個人化。事實上，如果我們的腦子創造了真的要求，身體不可能不執行合宜的反應。那何必還要接受訓練呢？

我們必須記得：「體驗」不是真的經驗，而是擬真經驗。這是重點。為了像真的一樣，「體驗」不可能很簡單，也不可能是線性的，它必須很複雜、充滿動力，而且有對比。它必須符合日常生活中不尋常的或是極端的狀況。

史坦尼斯拉夫斯基寫過一段很有名的話，鼓勵演員總要在壞事裡頭尋找好的一面、在聰明人裡頭尋找愚蠢的行為、在快樂中尋找哀傷。他的結論值得我們在此引述：「這正是擴展人類激情的方法之一。」（《演員創造角色》，第62頁）

無論是整個角色或「體驗」中的每個元素，這句話都有其價值。這不僅僅是表達上的選擇。完全相反：在舞台上，為了成為行動的跳板，熱情必須被「擴張」、誇大、複雜化以呈現其活力。

因此，我們可以了解個人化在史坦尼斯拉夫斯基的體系中有多麼重要了。事實上，如果為了擬真，腦子發出的要求必須複雜以呈現其活力，那麼，身體的合宜反應就一定會被放大。

演員身體必須被訓練到可以對腦子任何微小的衝動做出反應，就像斯特拉迪瓦里（Stradivarius）做的樂器，能夠對音樂家最微小的動作產生反應。史坦尼斯拉夫斯基經常將演員的身體比喻為樂器。

在日常生活中，身體也必須對複雜的要求自動做出合宜的回應。但是這種情形很少見，屬於極端狀況。相反的，在舞台上，每一個狀況都是極端狀況。若不是這樣，就無法擬真。身體和心智在舞台上的常態放在日常生活中都是非常狀態。

舞台上的有機性是日常有機性的擴大呈現。因此，必須經由「體系」重建。藉由「體驗」技巧建立的內在戲劇敏感度以及藉由個人化技巧建立的外在戲劇敏感度必須結合起來，融合成整體的戲劇敏感度，也就是演員的「正常、有機的第二本能」（《演員創造角色》，第607頁）。

有機的身心（organic body-mind）、性格（character）、角色（rôle）

有機的身心就是演員的第二本能。如果這就是史坦尼斯拉夫斯基體系一步一步分析、追求的目標，那麼，我們必須自問：有機身心在演員整體策略中的功能為何？

事實上，演員在體系之外確實有個整體策略：角色詮釋（也就是，詮釋文本中角色的台詞和行動）。

詮釋角色時，有機身心的功能是什麼呢？對史坦尼斯拉夫斯基而言，我們至少可以如下回答：

— 有機的身心就是對角色而言的有意義的條件（*condition for meaning*），並且，
— 性格就是對角色有意義的條件。

因此，我們得從性格開始。

史坦尼斯拉夫斯基詮釋角色有三個步驟：

一、建構有機身心；
二、從文本中描述的角色開始建構性格；
三、從性格開始建構（演出的）角色。

理論上和方法上，這三個步驟分得很清楚，但是實際執行上，往往彼此重疊。

對史坦尼斯拉夫斯基而言，何謂角色？角色就是演員在某個劇本中的人物「設定狀況」（given circumstances）下的有機身心。

何謂（演出的）角色呢？就是藉由「行動的貫串線」以完成「最高任務」（super-objective）的角色。

性格必須存在於角色的過去與未來裡，即使這個角色暫時不在場。性格在角色之外的行動中還是要存在，也就是角色不在場的時候。史坦尼斯拉夫斯基在這一點上不斷明確交代。

性格指的是角色超越實際行動的存在。雖然需要遵守某個角色的「設定狀況」，卻可以做出其他角色的行動。劇場歷史中有很多例子，同樣的一種演員性格可以演出許多不同角色。身為觀眾，我們的經驗也顯示，同一個（文本）角色身上可以有不同的性格。哈姆雷特有一千種，每個演員演的哈姆雷特都不同。這是司空見慣的事情，卻有深刻的真理。那麼，相對於角色，性格是什麼呢？性格不是角色，也不代表角色，只是角色的「設定意義的條件」（'condition for meaning'）（註四）。

如果演員失去（或尚未找到）性格——這些是史坦尼斯拉夫斯基的省思——角色就失去意義了。如果演員建構了一種性格，角色就有了一個意義；如果演員建構的是另一個性格，角色就有了另一個意義，但是無論如何還是有意義的。

角色如果沒有性格就沒有意義，性格如果沒有演員的有機身心也沒有意義。如果演員身心缺乏有機性，行動雖然符合角色的「設定狀況」，卻無法呈現合宜的回應，只會是機械化的執行指令而已。

如果身心的有機性瓦解了，角色也會瓦解，因為他不再是一個人，因此不再能夠賦予角色意義。

對於史坦尼斯拉夫斯基，有機身心是角色意義的基礎，這是第一要件。必須有了這個，最終條件（也就是角色）才能跟著建立。

設定意義的條件與前置表達層次

建構有機身心、建構角色都從（文本中書寫的）角色開始。在意義產生之前，演員詮釋角色的這兩個階段就已經發生了。他們從性格開始建構（演出的）角色的條件。建構基本條件，以產生意義。

實際執行上，很難（如果並非不可能的話）將這兩個階段和最後的階段分開來。要區分這兩個階段就更難了。

理論上和方法上，這倒不是說史坦尼斯拉夫斯基的演員在產生意義之前沒有前置表達的層次。前置表達是表達的要件。

這就是劇場人類學關心的前置表達。相對的，前置表達的層次可以被視為建構意義的條件。

在史坦尼斯拉夫斯基的體系中，演員在前置表達的層次努力，和導演的詩學或美學選擇無關。

史坦尼斯拉夫斯基自己很斷然的這麼說。史坦尼斯拉夫斯基是現實主義者、自然主義者、詩學創建者，談到「體系」時說：「這和現實主義或自然主義無關。這是我們的創造本質無法或缺的過程。」（《演員自我修養》，第471頁）。確實，意義的形成沒有一定的規則，當然，形成意義的條件必須存在。

同樣的，在前置表達的層次建構意義的條件也沒有一定的方法。史坦尼斯拉夫斯基的「體系」只是一種系統，不是唯一的系統。

我們可以不用他的方法，就像我們可以不接受他的詩學，但是演員的身心必須找到有機性。

史坦尼斯拉夫斯基晚年離開劇場，和一群演員做實驗。他們一起做莫里哀（Moliere, 1622-1673）的《偽君子》（*Tartuffe*），但是並不想上演。他們的目標是盡量深刻地探索劇場的「自然法則」。學生托波爾科夫（V. O. Toporkov）留下當時的日記，令人難忘。

史坦尼斯拉夫斯基從一開始就宣佈實驗目的是提供演員方法，讓演員能夠藉由一個角色，學習演出任何角色：「當劇本的設定狀況裡只有『我』的時候，藝術就開始了。」（註五）

性格存在於角色之前。那麼，在性格之前呢？舞台「真理」的基本條件是什麼？

史坦尼斯拉夫斯基並未使用「有機身心」一詞，而是用以下類比回答這個問題：

> 無論畫家技巧多好，如果模特兒姿勢不合常理，如果姿勢不真實，如果坐姿不是真的坐，就不會有說服力。因此，畫家開始畫畫之前，必須確定模特兒或站、或臥、或坐的姿勢是自然的，讓人看了能夠相信模特兒真的是坐著、站著或躺著。（註六）

這就是「體系」的目標：創造一個讓演員表演之前，為了給表演意義，而真實的坐下或站著的方法，在舞台上呈現有機的生命。



圖12-15 1887年，史坦尼斯拉夫斯基和他的業餘演員演出吉爾伯特（Gilbert）與薩利文（Sullivan）的《日本天皇》（*Mikado*）。身體姿勢並不是史坦尼斯拉夫斯基特有的寫實主義風格。每個姿勢和細節的組合——請注意平衡和等值——都是尋找舞台生命的結果。對演員和觀眾，舞台生命必須一夜復一夜的保持嶄新的流動。這些畫面和日本演員的姿勢極為不同。照這些照片的時候，史坦尼斯拉夫斯基尚未看過日本演員，而是根據一般人對日本的印象設計。梅耶荷德也是根據這些印象做他的研究。

註一：義大利文叫作*Il lavoro dell'attore*，由巴里（Bari）的拉特沙（Laterza）出版於1968和1975年，第607-608頁。英文叫作*An Actor Prepares*（《演員自我修養》）和*Building a Character*（《演員塑造人物》），由倫敦的愛爾．梅森（Eyre Methuen）出版於1980年。英文版不完整，是俄文原版的修訂版。因此，此處引述來自義大利文版本。

註二：*Creating a Rôle*（《演員創造角色》），由倫敦的愛爾．梅森出版於1981年。這是史坦尼斯拉夫斯基全集的第三部。這本書就是義大利文的*Il lavoro dell'attore sul personaggio*，由巴里的拉特沙出版於1988年，第106頁。英文版不完整，是俄文原版的修定版。因此，此處引述來自義大利文版本。

註三：俄文的*perezhivanie*翻譯成義大利文是*revivìscenza*。英文有時翻譯成return to life（回到生命），有時用不同文字翻譯成差不多的意思。為了避免混淆，我採用俄國名詞（請參考「擴張」一章）。

註四：「設定意義的條件」指的是以整體而言，或彼此互動關係讓演員得以掌握性格（然後掌握角色）的一致性和意義的所有身心元素。

註五：托波爾科夫寫的《排練中的史坦尼斯拉夫斯基》（*Stanislavsky in Rehearsal*），1979年由紐約的劇場藝術書籍（Theatre Arts Books）出版。

註六：同前，第161頁。

梅耶荷德：怪誕；也就是，生理機械學

尤金諾．芭芭

不服膺語言的身體行動

梅耶荷德在十九世紀晚期開始和涅米羅維奇－丹欽科（Vladimir Nemirovich-Danchenko, 1858-1943）[65]一起工作。他被選為史坦尼斯拉夫斯基莫斯科藝術劇場（Moscow Art Theatre）的演員之一。他在哪裡一直待到1902年，然後創立的自己的劇團，到處巡演。他於1905年接受史坦尼斯拉夫斯基的邀請，回到莫斯科領導劇場。

在這裡，梅耶荷德開始實驗並形成他的「新劇場」（*uslovny*），意為「風格化的」或「程式的」。「舊劇場」（史坦尼斯拉夫斯基的自然主義劇場）的演員在變形和化身上技巧嫻熟，但是缺乏形體。



圖16 梅耶荷德演出尚田的《特技演員》。當時他是烏克蘭克森（Kherson）新劇場協會（New Drama Association）的導演（從1902年到1905年）。

> 舊劇場也認為形體是表達的重要條件，我們只需要看看莎維尼（Salvini）在《奧賽羅》（*Othello*）或《哈姆雷特》的表現就知道了。形體本身不是新的概念，但是我心裡的藍圖是新的。以前，形體跟對話台詞密切對應，我說的形體則和語言無關。我的意思是什呢？
>
> 假設有兩人在討論天氣、藝術、公寓。第三個人——這個人當然必須夠敏感，觀察力夠敏銳——聽到與兩人關係無關的對話就可以猜出這兩個人是朋友、敵人或愛侶。他可以從他們的手勢、站姿、眼睛的移動看出來。他們的動作和語言無關，而是和他們的關係有關。（1907）

對於梅耶荷德，形體——這是關鍵字——就是定義靜止與動作的動力。為了讓觀眾領悟，必須有某種戲劇動作的模式。

> 人類關係的本質由手勢、姿勢、眼神和沉默決定。語言本身無法完整表達。因此，在舞台上必須有一套特定的動作模式，將觀眾變成有覺察力的觀察者。（……）語言抓住耳朵的注意力，形體抓住眼睛的注意力。因此，觀眾的想像受到兩種刺激：口語的和視覺的。舊劇場和新劇場的差別在於新劇場的台詞和形體分別有其節奏，不一定一致。（1907）（註一）

這表示說，演員不讓自己身體跟著台詞的節奏走：語言和肢體的同步性必須被打破。直到梅耶荷德提出這個主張之前，演員（至少在劇場理論上）被視為一個整體。大家認為動作的衝動和執行應該牽涉到演員整體。梅耶荷德建議切割。在過程中，演員將各個層面切割開來，各自工作，最後再整合起來。演員可以這樣工作，但是為什麼呢？答案就在梅耶荷德的另一段文字中：

> 戲劇節奏讓演員不受自己氣質的制約控制。舞台節奏的本質和日常真實生活對立。（……）舞台上需要柔軟可塑的表達，人體要如何得到最高可能的發展呢？答案就在於舞蹈。因為舞蹈是人體有節奏的動作，舞蹈之於身體，就像音樂之於思考：刻意卻本能的創造出來的形式。（1910年）（註二）

新劇場的演員拋棄自己的個性本質，拋棄口語和

65 Vladimir Nemirovich-Danchenko，與史坦尼斯拉夫斯基共創莫斯科藝術劇院，著有《文藝．戲劇．生活》（帕米爾書店，1992）。

肢體節奏的同步性，於是達到某種戲劇節奏。他們放棄平常的行動和反應的習慣。好像他們的本性必須先被消除掉，才能跟隨舞台法則，達到某種形體、某種戲劇節奏，也就是舞蹈。

梅耶荷德說的舞蹈是指什麼呢？是聖彼得堡馬林斯基劇院（Mariinsky）的古典芭蕾嗎？還是別的？

最會用詩意的文字描述梅耶荷德劇作的學者安其羅・雷皮里諾（Angelo Maria Ripellino, 1923-1978）如此描述1910年的《唐璜》一劇：

> 他取消了腳燈，讓演員在半圓形突出的前舞台移動，每一個手勢、每一個表情、每一條皺紋都看得一清二楚。演員在前舞台上需要極為精準，即使是很細微的動作都會被舞台上和觀眾席的強烈燈光放大。演員必須很熟練靈巧地一直保持姿勢平衡，在各個動作織成的蜘蛛網裡運用最大的注意力，注意所有細節。(註三)

這段描述和梅耶荷德自己對《唐璜》的描述類似。只有一個字眼不同：雷皮里諾稱為蜘蛛網，梅耶荷德稱之為舞蹈。無論是舞蹈還是蜘蛛網，這個模式都不遵守日常生活的規則。





圖17-18 1906年，柯米莎柴夫斯卡拉（Vera Komissarzhevskaja）演出梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）寫的《碧亞崔絲修女》（*Sister Beatrice*），梅耶荷德導演。雖然構圖像活人畫，但是眼神的方向、手的位置和頸部的張力顯示形體的力量。

怪誕

蜘蛛網是誰織的？蜘蛛。蜘蛛不是為了美感織網，而是為了抓獵物。梅耶荷德特別指出演員經由舞蹈想要用蜘蛛網抓住的獵物是什麼：觀眾的感官。

> 我們可以刺激觀眾的腦子，說服他思考或爭辯。這只是劇場能做的事情之一而已。劇場還有另外一個特質：可以刺激觀眾的感情，讓觀眾體驗迷宮似的複雜情緒。

梅耶荷德解釋說他不是指情緒，而是指感官的敏感，例如我們說：「我覺得冷」或「我覺得熱」。演員是能量的主要傳遞者。(註四)

梅耶荷德想要經由感官和肢體經驗激起觀眾的反應，而不是經由理智刺激。

戲劇上能引起這種效果的就是怪誕、對比、不斷錯置觀眾的認知。他不認為這是喜劇的同義詞。他寫到：

> 怪誕的藝術基於內容和形式的掙扎。怪誕不只有高有低，還要將對比互相糾結，刻意創造尖銳的矛盾。(……) 怪誕就是將日常生活不斷地深刻化，直到不再代表一般事物。怪誕將相反的事物結合起來，刺激觀眾，讓觀眾試圖解決無法理解之謎。
>
> (……) 藉由怪誕，我們可以讓觀眾對隨時可能忽然轉向的戲劇動作保持雙重態度。在怪誕中，有一件很重要的事情：藝術家一直保持張力，將觀眾從剛剛到達的層次又帶往另一個完全預料不到的層次。

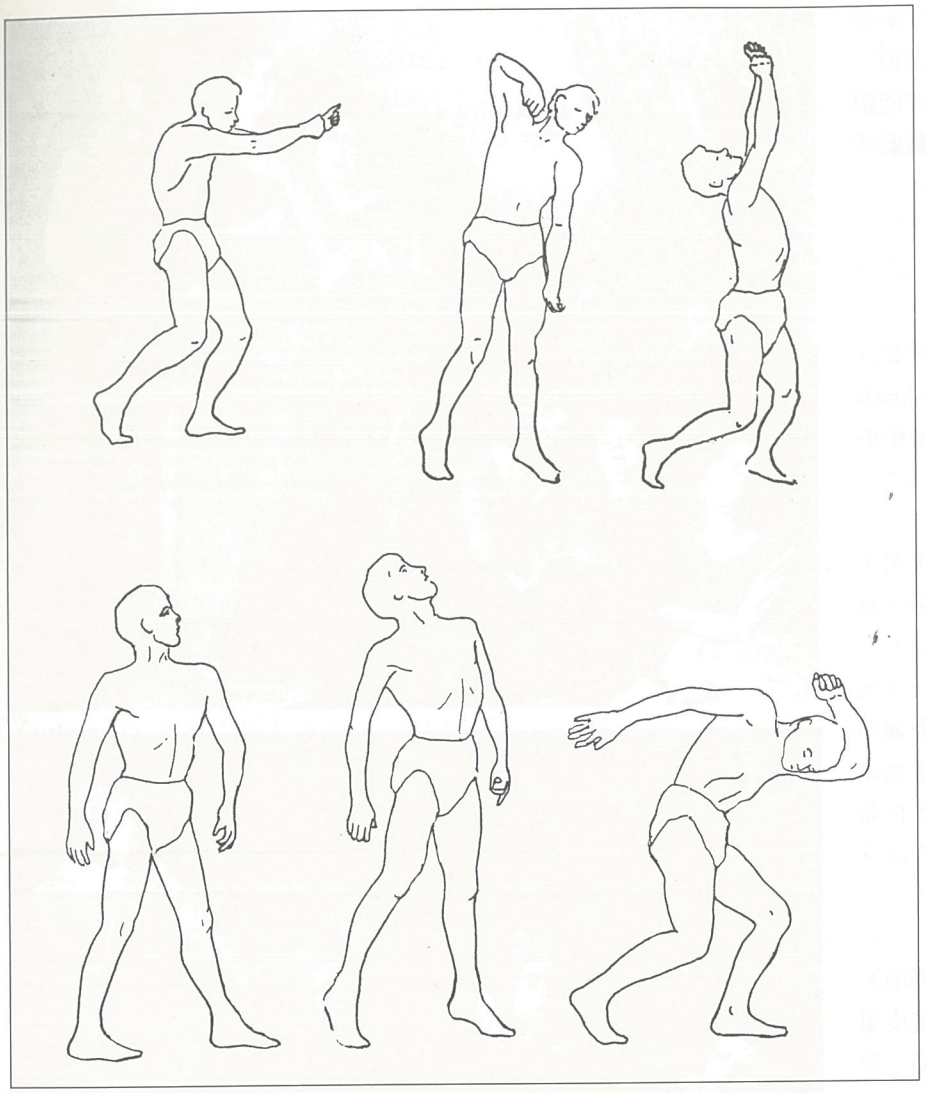


圖 19-24 生理機械學中練習「拒絕」的例子：射箭（請參考第100頁圖40的完整練習）

面對謎題，觀眾被迫打起精神掌握並解決謎題，讓自己安頓下來。觀眾變得很有領悟力，變成「有覺察力的觀察者」。在此，舞蹈再度出現。「舞蹈元素隱藏在怪誕之中，因為怪誕只能經由舞蹈表達。」（1912年）（註五）

演員必須能夠創造某種包括對比本質的綜合體，這個綜合體必須經由形體，或梅耶荷德稱為舞蹈的戲劇動作模式呈現。

但是，哪種舞蹈呢？為了提出定義，梅耶荷德舉出蘿伊．福樂和卓別林（Charlie Chaplin, 1889-1980）為例。他開始航向被同一個時代的人忽視的跨文化旅程。他舉出自己從未見過的亞洲劇場為例——日本歌舞伎、能劇、京劇——或回到西方劇場的過去，西班牙的黃金時代，尤其是即興喜劇。

1914年，梅耶荷德是帝國劇場（Imperial Theatre）的導演，但也擁有自己的工作室，和學生一起研究他長久以來一直極感興趣的問題：演員在舞台上可以如何移動？如何讓形成演員和觀眾關係的「行動模式」在心智和心理詮釋出現之前就在感官層次銘記下來？他的工作室訓練內容包括：舞蹈、音樂、體操、西洋劍、擲鐵餅、義大利即興喜劇的基本原則、十七世紀和十八世紀歐洲劇場的傳統練習、義大利戲劇傳統、日本和中國劇場的表演傳統。

1922年，經過了革命和內戰，梅耶荷德展示了他的最新研究結果：生理機械學。

生理機械學

> 如果我們觀察技巧熟練的工人做工，我們在他的動作中會注意到：（一）沒有多餘的、沒有非生產性的動作；（二）節奏；（三）身體重心在正確位置；（四）穩定。根據這些原則的動作有某種舞蹈般的特質。正在工作的技術工人很像舞者。（……）每一位工匠，無論是鐵匠、玻璃工匠或演員，都必須有節奏，必須熟悉平衡的規則。演員若不熟悉平衡的規則，就連學徒也不如。（……）現代演員的基本問題就是完全不懂生理機械學。（1922年）（註六）。

當時梅耶荷德劇團的重要演員伊林斯基（Igor Ilinsky, 1901-1987）參與發展生理機械學：

> 梅耶荷德要我們的手勢和肢體彎曲有某種精確模式。他說：「如果形式對了，味道和感覺就會對，因為它們是被肢體姿勢決定了的。」……生理機械學練習不是為了在表演中呈現。它們的目的是給某種刻意移動的感覺，讓演員知道如何在舞台上移動。（註七）

演員每天練習大約十二種生理機械學練習：演員跳到另一個演員的胸膛上、跳下來、丟石頭、射箭、打另一個演員耳光、用刀刺人、跳到另一個演員的背上、這個演員開始奔跑、將另一個演員抬到肩膀上。或是更簡單的練習：抓住某人的手，拉他的手臂，推他。

所有這些練習都包括兩種動作。一種是「拒絕」（*otkaz*）。每一個階段都從相反開始：打耳光需要手臂



圖25 梅耶荷德和梅蘭芳。1935年，偉大的中國京劇演員梅蘭芳在莫斯科遇見許多俄國藝術家。這些歷史性的聚會與照片永垂不朽。1940年，梅耶荷德被捕行刑之後，他珍藏的照片都不翼而飛，包括這一張和梅蘭芳的合照。這張照片最近在中國紀念梅蘭芳的一本書中突然出現。

先往後，再往前。因此，練習不是線性的動作，而是迂迴曲折的過程。第二種動作是重複三階段連續動作，有其抑揚頓挫，從（一）中性站立姿勢、（二）往上的動作，拉長脊椎，腳跟著地，變成（三）膝蓋彎曲，很強的往下的動作，手臂往後，將所有重量傳到前腿。

如果我們仔細檢視生理機械學練習，就會發現沒有任何一個動作是直線的，而是一連串動作，從一個姿勢轉變成另一個姿勢，不斷的改變重心，從一個角度換成另一個角度。好像演員只是體現了自然的運動定律，而不是在練習靈巧度。演員在織一張動力的網，主題和行動不一定一致。充滿對比的改變重心讓演員的動作有了舞蹈般的品質。

「bios」表示有生命，「mechanics」則是關於身體平衡和行動的物理學。梅耶荷德所謂的「生理機械學」（biomechanics）就是有生命的身體的法則。十年前，他將之稱為怪誕。

有些人認為生理機械學只是某種形式主義。他在1939年說：「生理機械學的基本規則非常簡單：每個動作都由整個身體參與。」試圖如此為自己辯解。但這是他早在1905年於史坦尼斯拉夫斯基的工作室中就已經發現並實踐了的方法。

梅耶荷德在過去和東方劇場裡努力尋找舞蹈（也就是戲劇）原則，卻在科學管理和工作生產力專家，號稱科學管理之父的泰勒（Frederick Taylor）的理論中得到靈感。

梅耶荷德談到不穩定的姿勢、危險的平衡、對比的動力、能量的舞蹈。他只是用了不同的名詞罷了。他以前曾說：「在藝術裡，猜測比知道要來得更好。」怪誕或生理機械學的原則並非來自猜測，而是來自對於前置表達的微妙洞見。我們經由劇場人類學發現，演員前置表達的基礎原則和梅耶荷德的生理機械學原則相同。

註一：梅耶荷德寫的〈風格劇場的首度嘗試〉。收錄於Edward Braun編的《梅耶荷德論劇場》第49-58頁，1969年由倫敦的Methuen出版。

註二：梅耶荷德寫的〈崔斯坦與伊索德〉。同上。第80-98頁。

註三：安其羅．雷皮里諾寫的《訣竅與靈魂》（*Il trucco e l'anima*）。第151頁。1965年由Turin的Einaudi出版社出版。

註四：梅耶荷德寫的〈劇場的重建〉。同註一。第253-274頁。

註五：妮娜．高爾芬科寫的〈劇場中的怪誕〉。收錄於Nina Gourfinkel編的《劇場化劇場》第104-109頁。1963年由巴黎的伽利瑪出版社出版。

註六：梅耶荷德寫的〈生理機械學〉。同註一。第198-200頁。

註七：伊林斯基寫的《演員日記》（*Pamietnik Aktora*）。第177頁。1962年由華沙的Widawnictwa Artystyczne Filmowe Warsaw出版。

演員的蒙太奇和導演的蒙太奇

尤金諾．芭芭

「蒙太奇」這個詞已經取代了以前說的「編作」（composition）了。編作表示「結構」、「組成」、「組合到一起」、「編織」、「創作」（請參考「演出創作」一章）。編作是將材料和片段從原有的脈絡中取出來加以重新組合，其建議或代表的現象與真實關係等值。

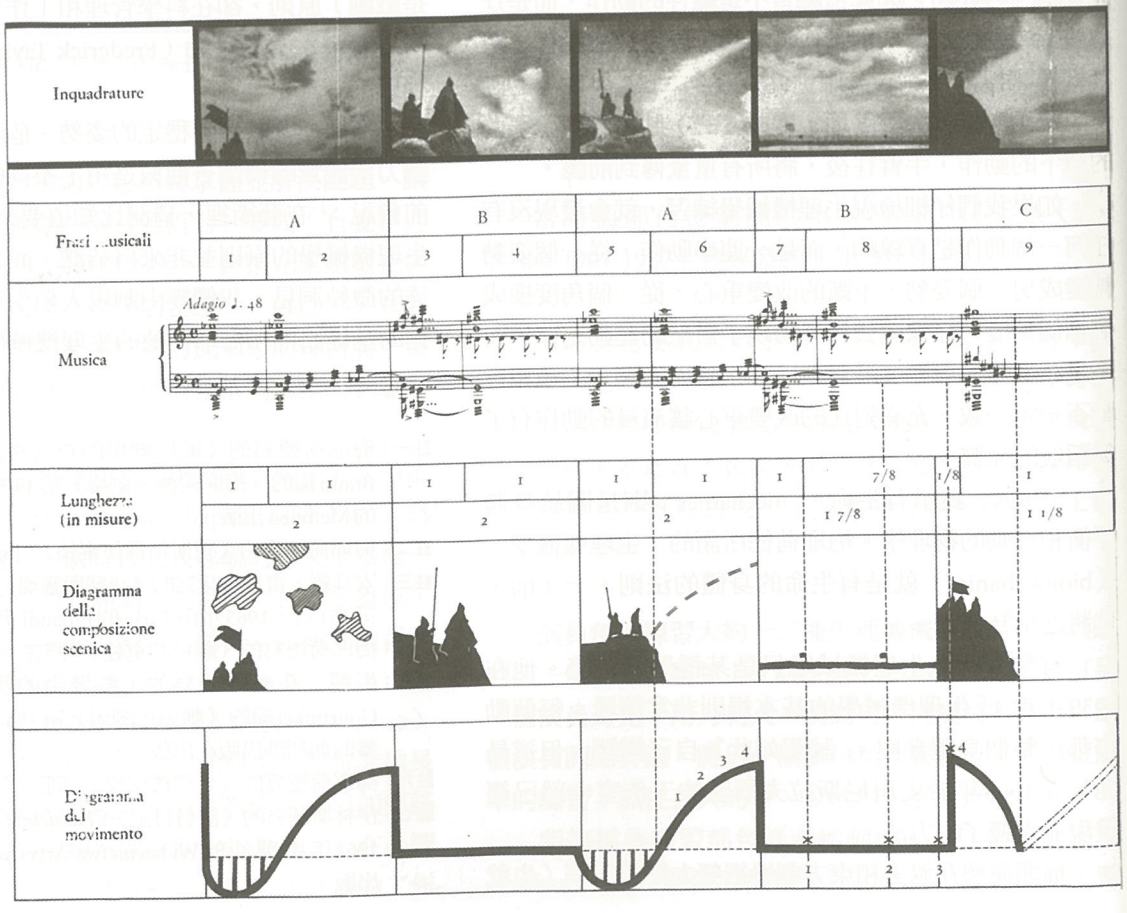
編作也相當於演員將某些肢體過程或行為模式獨立出來，固定下來，好像將這些過程或模式放在放大鏡下，讓他的身體擴張。擴張即暗示著獨立和選擇。

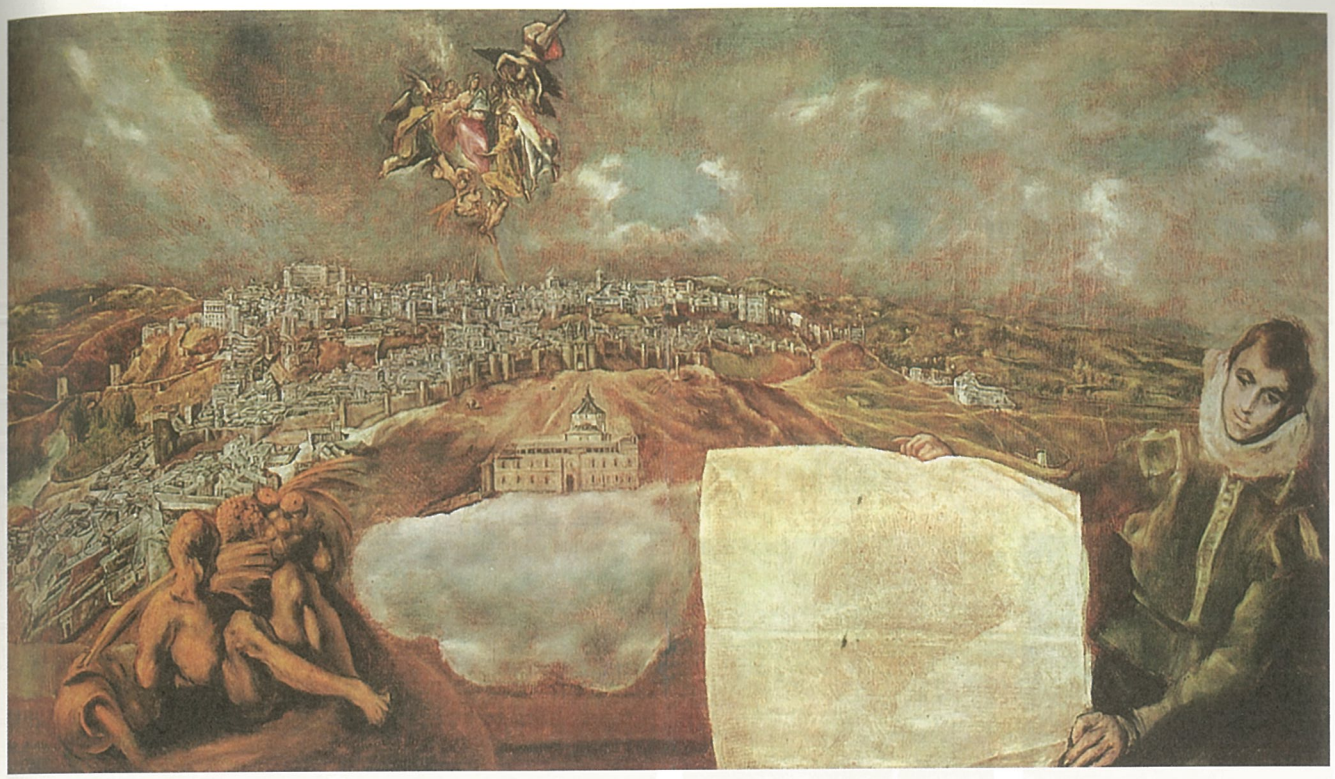
「從遠處看，城市就只是城市，風景就只是風景，但是我們走近了之後，慢慢的，看到屋子、樹木、磚塊、樹葉、螞蟻、螞蟻的腳，這樣無限延伸下去。」電影導演羅伯．布列松引述以上帕斯卡（Pascal）所寫的話，並從中理解到，編作之前，我們必須學會如何真正看到四周現實，將其分解。我們必須知道如何將組成部份分別拉出來，彼此獨立，才能賦予它們新的關係。

表演是從諸多元素和細節間獨特的戲劇關係衍生來的，當這些元素和細節獨自存在時，既沒有戲劇性，它們之間也沒有共通性。蒙太奇的概念不只暗示文字、意象和關係的組合，最重要的是暗示了節奏的組合，但這個節奏的組合並不是為了代表或重現這個動作。事實上，經由節奏的蒙太奇，我們的目標是動作的最重要原則，是張力，是性質或思想的對話過程，更好的是「穿越事物的思想」（請參考「能量」一章）。

關於蒙太奇，愛森斯坦對葛雷柯畫作發表的意見尤其重要，因為他的話說明了蒙太奇是意義的組合。愛森斯坦讓我們看到葛雷柯如何將畫中元素（愛森斯坦稱之為「畫面」）組合起來，不是代表本身特質，而是創造迷人的組合，強迫觀眾的眼睛，甚至身體，跟著創作者設計的路線。

愛森斯坦運用藝評家威廉森（J. E. Willumsen）精準的分析，檢視葛雷柯的《托萊多的風景與地圖》（*View and Map of Toledo*）：山坡上巨大的唐璜塔維亞（Don Juan Tavera）醫院被縮小了，建築物只比小屋子稍稍大一點，「否則會遮住城市的景觀」。葛雷柯畫的不是某個角度看到的風景，而是等值的景觀，巨大的醫院





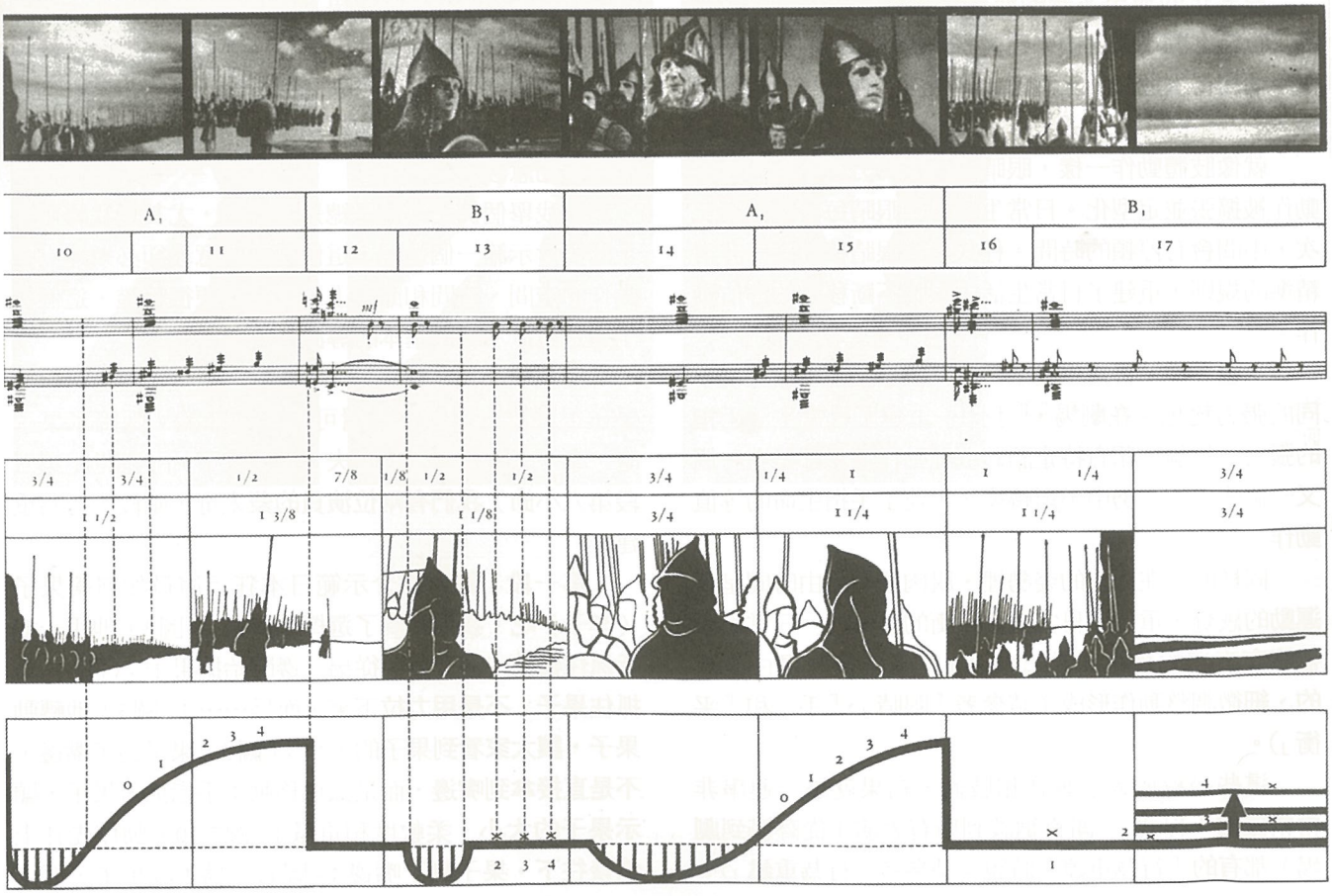


圖 1-2（上）《托萊多的風景與地圖》，葛雷柯繪於 1608 年到 1614 年之間，現在收藏於托萊多的葛雷柯美術館；（下）在冰凍的湖面等待打仗：愛森斯坦 1938 年影片《亞歷山大．內夫斯基》（*Aleksandr Nevskij*）。視聽圖解顯示鏡頭畫面，普羅高菲夫（Prokofiev）做的音樂、場景編作和動作之間的關係。愛森斯坦用這個例子呈現表達的最高境界，經由動作的形體和音樂的流動共同協力達成。他寫道：「組合形體的藝術在於引導觀眾的注意力停留在精確的軌道上，根據作者嚴格規定的順序。如果是一幅畫，就是觀眾眼睛在畫面上的移動；如果是電影，則是觀眾眼睛在螢幕上的移動。」取自《電影形式》（*Film Form*），出版於 1949 年紐約。

才不致遮住視線。

猶有甚者，畫家畫了醫院最重要也最美的一面，事實上從這個角度是看不到的。

愛森斯坦寫道：「這個角度的托萊多根本不可能。這是一個經由各種物件的蒙太奇形成的場景。這些物件『單獨成像』，在現實中會彼此遮住或背對觀眾。」簡單的說，這幅畫是經過組合的，其中的元素一個一個單獨存在，然後用人為的方式組合在一起，形成任何視覺角度都不存在的景觀，但是又完全符合編作的內在邏輯。」

還有：「葛雷柯在家裡的畫室畫這張畫。他是根據知識畫的，不是寫生。不是根據單一角度的景觀，而是根據自己在城裡城外走來走去累積的各別景物組合在一起的結果。」

以行動對觀眾產生的效果而言，蒙太奇是基礎，十分重要。蒙太奇引導觀眾的感官通過戲劇（演出）的交織（文本），讓觀眾親身體驗到表演文本。導演經由演員的行動、文本的文字、關係、音樂、音效、燈光和道具來引導、分割、組合觀眾的注意力。

演員的蒙太奇

我們可以將表演分為兩類，或兩個不同方向：程式化的演出系統，以及演員必須面對不同的製作時，每次都得發明並固定自己的存在感，還要小心的不重複使用之前在別的製作用過的方式。

程式化的演出系統的演員在他的「自然」和「自動」行為之間不斷轉換來建構蒙太奇。不斷改變平衡，使平衡變得很危險，身體因此產生新的張力，使身體擴張。

就像肢體動作一樣，眼睛用同樣的方式不斷的動，動作被擴張並定型化。日常生活中，眼睛每秒顫動兩三次，中間會有停頓的時間。程式化的眼睛移動遵守非常精準的規則，重建了日常生活中眼睛不斷移動的等值動作。

手也一樣。日常生活中，每一根手指都不斷呈現不同的張力變化。在劇場，「手印」重建了日常生活手指的張力。無論手印有特定語義或純動作值，都是在一個又一個成規的手勢中不斷轉換，再建了手指生命的等值動作。

同樣的，在靜止的姿勢裡，肌肉張力經由時間呈現運動的感覺，重建了日常生活平衡的生命力。日常生活裡沒有真正的靜止，看起來靜止的姿勢其實是由不斷的、細微調整動作形成（請參考「眼睛」、「手」和「平衡」）。

這些過程放大了動作和肢體，結果就是一連串非常精確的「程式」。謝喜納談到所有表演（從薩滿到劇場）都有的「行為重建」時說（請參考「行為重建」）：

> 重建的行為就是將一段活生生的行為，處理成電影導演眼中的一個鏡頭一樣。每一段影片都需要重新組合。這和原來拍攝這段影片的系統（社會、心理、技術上）無關，它有它自己的行為。這個行為原本的「真相」或「動機」可能已經失去了、被忽略了、被覆蓋了、被迷思誇張或扭曲了。一段行為已經不是原有過程的一部份，而是獨立的物件和材料，在排練時用來創造一個新的過程：演出。

謝喜納寫這些文字解釋某些儀式化的舞蹈（現在稱為古典舞蹈）如何被「重建」，但是他的文字同樣也可以用在其他使用程式化動作的演員，或是將即興演出中的「一段一段行為」固定下來創造蒙太奇的演員身上。重建，也就是選擇和擴張的工作，必須經過固定的過程。

因此，日本歌舞伎一起表演時，即使演員沒有演過這齣戲（或類似的戲），還是可以利用其他戲裡面的「材料」演出。這些「材料」根據新的文本被重新編輯。我親眼看過一位從來未曾演過某個角色的女形演員，經過兩次排練就能上場演出了。他用他知道的角色的材料創造了新的蒙太奇。

導演的蒙太奇

如果演員的行為可以被視為一段一段的蒙太奇影片，這些影片並非最終結果，我們可以用這些演片進一步創作新的蒙太奇。通常，這是導演的工作，將幾位演員的動作前後織在一起，讓一個動作成為另一個動作的回應，或是同時執行，讓每個動作因為彼此同時出現而產生新的意義。

讓我舉個例子。例子總是太粗略，尤其是我將用靜止的照片示範一個過程，這個過程的意義卻必須建立在動作的空間、時間和節奏上。但是即便很粗糙，這個例子還是可以示範最基本的導演蒙太奇。

讓我們想像用以下文本開始：「女人看到這棵樹的果子很好吃，很好看，還可以得到知識。她摘了果子吃，拿了一些給身邊的丈夫，他就吃了。」（創世紀第三段第六小節）我們有兩位演員的蒙太奇，兩段「行為重建」：

第一段：野村耕介示範日本狂言演員如何摘果子（李子）吃。我們看到了選擇和擴張：（圖3）他用一隻手抓住樹枝，另一隻手從另一邊開始摘果子；（圖4）他抓住果子，不是用力拉下來，而是……；（圖5）他轉動果子，讓大家看到果子的大小；（圖6）果子到了嘴邊，不是直接拿到嘴邊，而是弧形移動；手指抓著果子，顯示果子的大小、柔軟度和重量；（圖7-10）動作先往上然後往下，果子到了嘴邊；（圖11）嘴不咬果子，而是

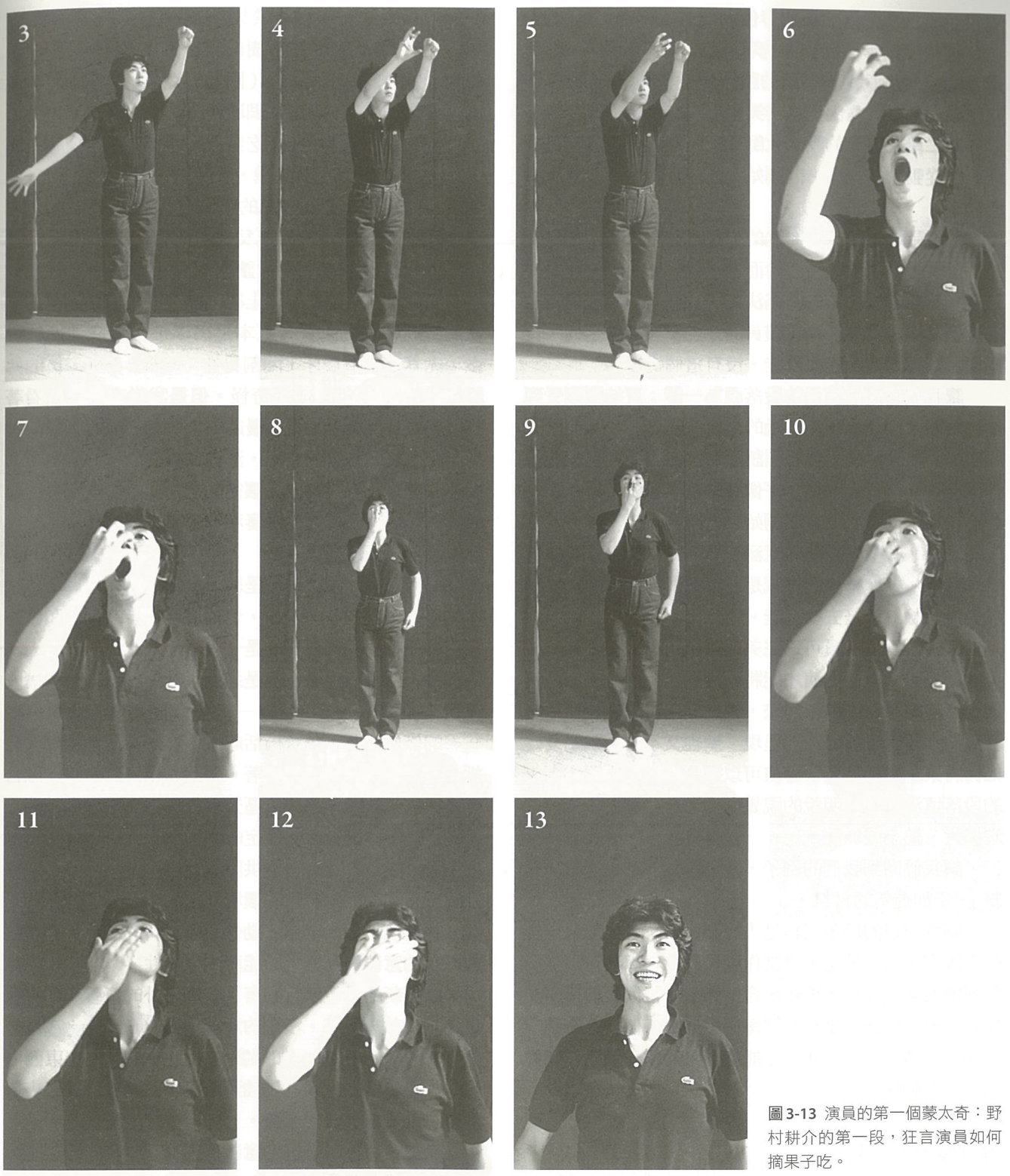


圖 3-13 演員的第一個蒙太奇：野村耕介的第一段，狂言演員如何摘果子吃。

用手形成日常生活嘴部的等值動作；（圖12）吞下果子（又是用手做等值動作）：演員沒有吞嚥的動作，而是用手顯示，將原本看不到的動作變得看得到；（圖13）吃了果子，演員露出滿意的笑容。

第二段：偉大的默劇大師艾田・德克魯表演摘花。他也是從動作的相反方向開始，先用眼睛，再用真正的動作。

雖然動機不同，一開始的來龍去脈不同，這兩位演員提供的兩段蒙太奇可以合而為一。我們有了一個新的段落，其意義將由新的脈絡決定：我們一開始舉例時用的聖經文本。當然，兩位演員的性別不在考慮之列。日本演員野村耕介不能演夏娃，沒有這個道裡。

讓我們將兩位演員的段落視為一體：夏娃剛剛受到蛇的誘惑，摘了果子吃。她的最後反應是對在眼前展開的新世界現出微笑。夏娃引誘亞當，將知識之果放在他的腳前，亞當看看別處，好像害怕被上帝的天使看到。他撿起果子，從相反方向開始動作：動作從相反方向開始的原則在此有了拒絕的意涵。然後亞當彎下身，撿起果子，轉身好像要走開，或是要背對著人吃果子，或是他覺得丟臉，或是去找夏娃。

因為這兩位演員可以完美地重複所有動作細節，才可能創造蒙太奇，導演才能將兩段動作組合起來，將它們從原本的脈絡中萃取出來，讓它們用新的方式產生關係，然後精準忠實地一再呈現。聖經文本並未說明夏娃如何將果子交給亞當。導演可以運用演員已經固定下來的段落填滿文本未明說的視覺空檔。有些細節可以進一步擴大、縮小或加快。

讓我們回到我們的例子，回到兩位演員提供的「材料」，不加進新的材料。

兩位演員的段落已經是「行為重建」了，而且已經完全固定下來，於是可以當作兩段影片，導演可以從一段裡抽取某些片段，重新組合，和另一位演員的段落交織在一起。導演必須小心讓每個段落和每個蒙太奇都有足夠的肢體一致性，演員才能很有機的從一個動作轉換到另一個動作。

導演蒙太奇進階

將兩位演員原本各自獨立的段落裡的片段交織在一起形成新的蒙太奇。

如果將這個新的蒙太奇運用到我們的主題上，亞當和夏娃，就有了新的意義：（圖28）亞當懷疑的看著……（圖29）夏娃摘下禁果，即將吃它。（圖30）亞當：「我們答應不吃這棵樹的果子的！」（圖31）夏娃堅持，將禁果拿到嘴邊。（圖32）亞當：「上帝的劍會處罰我們。」（圖33）夏娃即將吃果子。（圖34）亞當：「不要！」（圖35）夏娃吃禁果。（圖36）亞當倒在地上。（圖37）夏娃充滿知識，感到狂喜。

我們用在聖經故事上的蒙太奇（圖28-37）同樣可以運用在史特林堡寫的《父親》（*The Father*）：妻子勞拉（還是野村耕介演出）讓上校（她的丈夫）起了疑心，覺得女兒不是他的。上校荒唐可笑，情緒崩潰。導演用野村耕介的動作（原本是摘李子）創造外遇的象徵，尤其是陰道長牙、閹割男性（vagina dentata）的傳說。最後，勞拉說：「很奇怪，但是我從來沒辦法看著一個男人，卻不覺得自我優越的。」（第一幕第十景）

配上史特林堡的文本，演員交織的動作必須有所改變，必須修正一些細節，讓行動能夠配合新的意義。最重要的是，交織出來的節奏和強度可以讓演員提供的材料產生無法預期的意義。

這些照片的蒙太奇只是舉個例子，其實還屬於很基本的層次：最主要的工作，也就是進一步的創作和修飾還沒開始呢。我們面對的是一段理性創造出來的、人為的作品，還沒有生命。但是這個人為作品已經有了構成舞台生命力（scenic bios）——生命以藝術的形式再現——的條件。為了讓藝術活起來，必須有個什麼無法分析、無法解剖的東西燃燒著，讓演員和導演的工作融合起來，成為一體，不再能區分演員的行為和導演的蒙太奇。這個工作階段沒有既定的規則。規則是為了讓事情發生而存在的，是為了提供讓真正的藝術創造不必遵守限制或原則即能夠發生的環境。

在導演的蒙太奇裡，動作必須有新的價值，必須超越原有的意義與動機，才能產生戲劇性。

這個新的價值讓行動有了表層之外的意義。如果我走路，我就是走路，沒別的意義。如果我坐下，我就是坐下，沒別的意義。 如果我吃東西，我就是吃東西而已。如果我抽菸，我就是抽菸而已。這些動作除了表層意義之外，沒有其他意義。

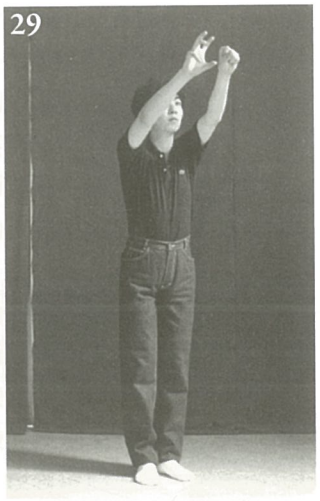
動作會有超越表層的意義是因為它們在新的文本中產生的關係。將這個關係和其他材料放在一起，就有了戲劇性。讓行動產生戲劇性意味著引進跳躍的張力，讓動作不得不產生和原先不同的意義。

簡言之，蒙太奇就是將動作置入文本，使動作意義改變的藝術。

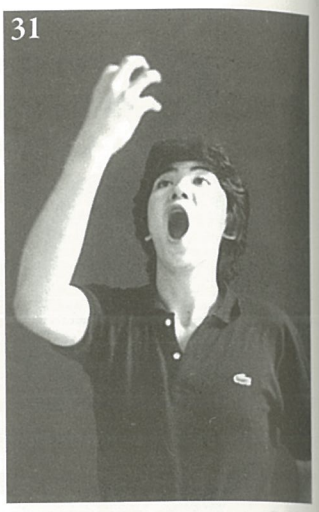


圖 14-27. 演員的第二個蒙太奇：艾田．德克魯的第二段：默劇演員如何摘花。

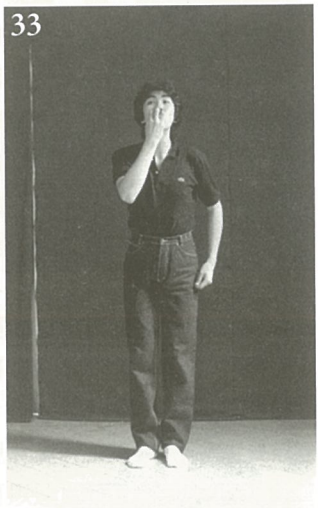

28


29

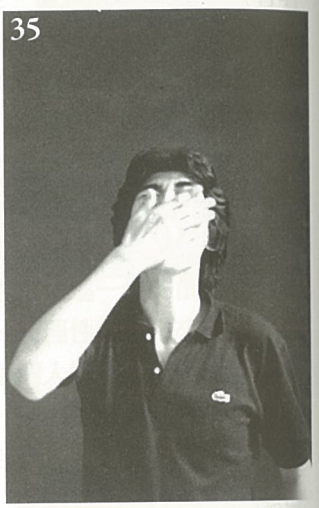

30


31


32


33


34


35


36

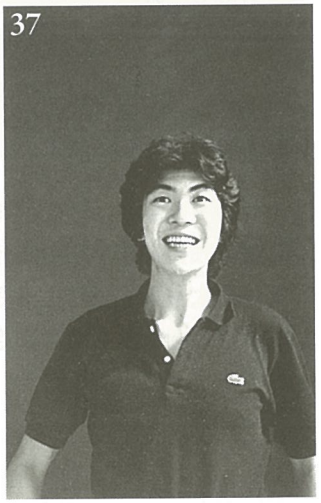

37

圖 28-37 導演蒙太奇：導演將兩位演員的段落配合新的文本（創世紀第三段第六小節和史特林堡的《父親》第一幕第九景）創作出新的段落。如果配上亞當和夏娃的文本，新的意義可能如下：（圖 28）亞當懷疑的看著……（圖 29）夏娃摘下禁果，即將吃了。（圖 30）亞當：「我們答應過不吃這棵樹的果實的！」（圖 31）夏娃堅持，將果子拿到嘴邊。（圖 32）亞當：「上帝的劍會處罰我們。」（圖 33）夏娃要吃禁果了。（圖 34）亞當：「不要！」（圖 35）夏娃吃了禁果。（圖 36）亞當倒在地上。（圖 37）夏娃充滿知識，感到狂喜。

運用在聖經故事上的蒙太奇也可以運用在史特林堡的《父親》：妻子勞拉（還是野村耕介演出）讓上校（她的丈夫）起了疑心，覺得女兒不是他的。上校荒唐可笑，情緒崩潰。導演用野村耕介的動作（原本是摘李子）創造外遇的象徵，尤其是陰道長牙、閹割男性的現象。最後，勞拉說：「很奇怪，但是我從來沒辦法看著一個男人，卻不覺得自我優越的。」（第一幕第十景）

鄉愁或對復古的熱情

尼古拉．沙瓦里斯

尤利西斯（Ulysses）遠離家鄉綺色佳（Ithaca），但並未升起鄉愁之情。鄉愁（nostalgia）這個字來自希臘文的「回去」（*nostos*）和「痛苦」（*algos*）兩字，首先出現於十八世紀，一位荷蘭醫生用來描述被迫遠離家鄉的人所患的病痛。第一批被診斷有鄉愁疾病的是一群瑞士移民，他們離開山中的家尋找工作。

直到十九世紀末期以前，「鄉愁」一直都只是醫學名詞。之後被借用，成為歐洲沒落貴族的美學詞彙，描述某種「模糊的慾望」，「憂思愁緒」。這個用法後來流傳到一般民眾之間。

我要使用鄉愁的原本字義——想要回到從前的熱情——並且加上義大利詩人托馬西歐（Niccolo Tommaseo, 1802-1874）在他著名的意大利字典中寫的：「鄉愁是窮困國度的崇高特權」。以這個定義而言，鄉愁正是二十世紀藝術活動，尤其是劇場活動的特質。

二十世紀初期，大眾媒體興起，劇場人必須尋找新的劇場語言，新的劇場認同，於是開始研究過去的劇場和其他國家劇場的演員，研究他們的戲劇行為和技巧。

演員，舞者和導演在歐洲統之外的歷史中尋找。這些傳統啟發了各種和十九世紀不同的劇場表現，刺激大家討論新的文化策略。更重要的是，為演員提供更多元，更豐富的表演語言。

因此，義大利即興喜劇、古希臘劇場和亞洲劇場的神話於焉誕生。

很自然的，這些歷史或地理距離非常遙遠（因此有神話和傳說的特質），極為多元的源頭啟發了藝術家想像力的鄉愁情緒。在極需改變的時代，他們將這些遠處傳統視為劇場的「黃金時代」。這個現象比較不是真的想回到源頭，而是尋找發展新技術的起點；比較不是模糊的鄉愁情緒，而是在自己文化的限制與界限之外尋找材料。

不但義大利即興喜劇、古希臘劇場和亞洲劇場被重新發現、研究、重新創造，連較為大眾的表演，例如馬戲和歌舞秀也重新受到重視。這些發掘都讓劇場藝術更為豐富，對西方表演確實造成影響。

這些劇場形式有某些共通處，可以用來抵抗十九世紀小布爾喬亞劇場，並賦予當時傳統的表演語言新生命。首先，拒絕自然主義，以基於符號系統的美學方式取代。第二，消除演員和觀眾——著名的「第四面牆」——之間的障礙，發掘二者之間可能的新關係。最後，用象徵性的空間和時間的蒙太奇打破戲劇的單一性。

演員和導演，舞者以及任何與戲劇相關的人都發現自己面對了新的劇場溝通方式，於是得到某種自由：這些溝通方式具有文化精英的特質，技巧完美，但是又非常遙遠陌生，因此可以被拿來調整修改，甚至重新發明，而不至於像借用熟悉模式時那麼感到焦慮。

其中，義大利即興喜劇和亞洲劇場的表演藝術特別顯得沒有心理上的束縛，而是基於一絲不苟的肢體技術。這些肢體技術是演員唯一的元素和器具，但是可以呈現情緒。即興喜劇傳統在十八世紀中斷了，但是亞洲演員仍然保持了古老傳統，因此，不但與歐洲劇場大異其趣，而且是唯一活生生的，可以出口的劇場模式。

很顯然的，鄉愁也有其危險和陷阱：一時的流行，異國風味和新奇的誘惑，膚淺的詮釋。這都是理想劇場亟欲與觀眾打成一片的危險陷阱。這些現象多多少少是誤解的源頭，影響了近代劇場歷史。但是我們不能忘記，最重要的是：和遙遠劇場文化的直接接觸讓劇場藝術家們發現，演員的藝術才是演出的關鍵，劇場能夠存在只是因為演員存在。這是西方劇場研究無關乎製作與市場的演員教學法的開始（請參考「學徒」一章）。

直到那個時代之前，西方演員被分為不同種類——默劇演員、舞者、歌手、演員——夢想著合一和藝術尊嚴。

這是鄉愁的第一個歷史後果。如果我們可以假設大家都能接受以下前提：演員不僅僅是站在舞台上做動作的人。那麼，我們就比較能夠解釋演員的位置和姿勢，空間與時間的距離之間的驚人相似性。如果不是這幾頁寫的內容，這個類比根本不可能被證實。對於完整性的鄉愁讓演員成為無法分割成默劇演員、舞者、歌手等。

鄉愁的第二個可能後果花了較長時間才變得明顯：我們需要重新發掘歐洲劇場的源頭以及粗略的歷史書寫研究，才能知道何時舞者和演員被分割開來。

最新研究確認發生於十七世紀。芭蕾舞和專業舞蹈將演員和舞者分開。在文藝復興時期，尤其是在即興喜劇裡，演員唱歌、跳舞、唸台詞，一如日本歌舞伎和中國京劇演員。

即興喜劇主要基於演員的舞蹈，可是舞蹈專家不大研究即興喜劇，令人驚訝。文學專家更不研究即興喜劇。

製作演出需要創造故事，文本和動作，專注於每個角色，每個面具的貢獻和特定習慣。但是，主要成份

仍是動作和行為的舞蹈，特技和「有能量的語言」（請參考塔維亞尼寫的「歷史書寫」一章中「有能量的語言」）。演員不但需要說話，唱歌和表演至少一種樂器，也需要跳舞，耍特技。他們做出驚人的跳躍，有的還走鋼索，同時說著精彩的台詞。他們顯然能夠執行艱難而且需要非常敏捷的任務，許多即興喜劇的演員或劇團因此極為出名。而且，好像八幕戲劇還不夠精彩似的，最後總要來一場歌舞表演。

根據最新研究，我們可以說即興喜劇的獨特性來自以下各元素：專業藝術家之間的競爭，需要在不同的觀眾（社會階級，語言——許多演員移民到歐洲，尤其是法國）面前表演，有時還要適應光線不足的問題。此外，因為演員戴著面具，無法用臉部表情演出，於是需要用整個身體動作來表達。當然，他們的舞蹈不像小步舞曲或西班牙宮廷舞薩拉邦德舞曲（saraband）那麼傳統，而是很個人化的，和角色有關，更和演員有關。

從專業角度看，針對每個角色將動作轉化成舞蹈的做法和日本歌舞伎和中國京劇不會出入太大。後者根據世俗傳統創造角色。

演員的舞蹈隨著即興喜劇來到法國，以莫里哀和盧利（Giovan Battista Lulli, 1632-1687）的芭蕾喜劇形式進入了皇宮。莫里哀曾經是義大利演員的學生，很熟悉舞蹈元素的技巧和戲劇及視覺上的重要性。莫里哀在這方面的興趣尚未被廣泛研究。他是一位演員，默劇演員，和義大利演員一樣熟悉歌唱和舞蹈。我們可說他當過學徒，學過如何在舞台上移動。我們知道他的劇團在巡迴演出的中場休息時也跳短的芭蕾舞，莫里哀的名字往往列在舞者名單中。莫里哀事業的這個面向最後成為芭蕾喜劇。他和盧利一起合作，讓芭蕾喜劇變得眾人皆知。這個表演風格，或說這種表演類型的重要性被認為次於演出的文學層面。歷史學者和文學評論家都過度強調了文學的面向。哥提耶（Theophile Gautier, 1811-1872）[66]於十九世紀就曾抱怨莫里哀的作品已經失去以往的味道：對他而言，這些演出已經失去了它們的巧妙，以及充滿裝飾性和驚喜的「小菜」，例如《無病呻吟》（*Le Malade imaginiaire*）。

即興喜劇和芭蕾舞有極相似的構成方法。現代劇場早期，舞蹈和戲劇還未分家的時候，唯一的差別在於演員技巧的高下而已。這個一體性對於西方劇場的作法有其重要性，可以歸結為兩個部份。

第一：如果西方劇場的演員和舞者一開始沒有明確區別的話，那麼，西方演員與舞者和亞洲的演員舞者所用的方法和練習就確實會有相似性（除了文化差異之外），即使西方演員舞者必須學習超日常技巧才能創造出某種訓練，某種記錄制式動作，舞步和動作的方法。



圖1 鄧肯受到古典希臘啟發的舞蹈。鄧肯用反學院的方式詮釋希臘舞蹈的神話，試圖「回到源頭」，給舞蹈一個新的方向卻不冒犯古典芭蕾的傳統，而是用其他的動力原則。

演出製作就是將所有研究過的因素結合起來，整理成一個故事，有時候根據演員，觀眾或製作人的需求做一些改變。

第二：對現代西方劇場的第一個觀點不是劇場史料研究的結果。西方劇場歷史並不將演員原創過程產生的想法和對劇場的概念視為優先，而是將做歷史研究時的劇場意象視為優先。很自然的，十九世紀作品重視的是戲劇手法和理想性的品質，而不是演員的藝術。

從這條思路繼續思考，劇場歷史選擇忽視達皮耶山塔（Domenico da Piacenza, 1400-1470）的論述《舞蹈藝術》（*Sullarte de ballare e danzare*, 1435），將之列為芭蕾舞歷史。這本書是歐洲首度有人將舞蹈視為獨立自主的藝術，認為編排動作的方法是演員舞者專業的基礎。

除了這些重要的論述——需要技巧，固定的動作，在表演場地完全延展動作——達皮耶山塔認為有兩種基本舞步類型：「自然的」和「意外的」。自然的動作源於自然的動作，意外的動作則是人為藝術創作的產物。

從劇場和人類學角度看，我們不難在這些定義中看到「日常」和「超日常」動作。事實上，達皮耶山塔的定義也區分了即興舞蹈和宮廷舞蹈之間的差別，同時肯

[66] Theophile Gautier，法國詩人、作家與劇評家。



圖2-7 希臘花瓶上的繪畫和法國喜劇演員間的對比。這不是我們的組圖，而是在1899年法國著名雜誌《劇場》（*Le Theatre*）裡拉夫勞特（D. B. Laflotte）寫的文章《古代劇場，現代手勢》（*Theatre antique, gestes modernes*）中出現。這篇文章將十九世紀末期法國演員流行的風格和古希臘做了比較。（圖2）演員莫內索利（Mounet-Soully, 1841-1916）演出索福克勒斯的《安蒂岡妮》裡的克里昂一角；（圖3）伯恩哈特（Sarah Berhardt, 1844-1923）演出卡都．門帝斯（Catulle Mendes, 1841-1909）的《米蒂亞》中的主角；（圖4）演出萊辛（Racine）的《費德拉》（*Phaedra*）中的主角。我們可以看到，從劇場源頭——也就是希臘劇場——得到啟發的慾望會首先出現在服裝的摹仿上，還會帶有一絲絲解放的意味。演員也有一些悲劇的氣質。除此之外，希臘演員的肢體行為和法國演員並無關聯。法國演員的動作比較華麗誇張，相形之下，希臘演員的肢體動作反而被法國演員的動作否定了。

定了舞者的專業。他們學習舞步——超日常動作——能夠將舞步排成順序，用個人的獨特編舞創造新的詮釋。

他的學生哥拿查諾（Antonio Cornazano, 1430-1485）和艾布里歐（Guglielmo Ebreo, 1420-1484）跟隨他的腳步，對於「杜撰的舞蹈」——不是根據固定舞步編排，而是根據故事創造的舞蹈——特別有興趣。

西方最初的舞蹈演出的基本特質是什麼呢？音樂，演員，戲劇動作和故事，一起形成獨特的整體，可以不斷重複演出而不至於失去原本的創作本質，卻同時保存了演員舞者專業，觀眾與製作人的優勢。事實上，組合成為新的故事，新的演出，不用每次都完全重新開始尋找新的舞步。總之，這是一個符合經濟且專業的編排方法，和後來的即興喜劇非常相似，也是亞洲演員舞者劇場專業的基礎。





圖8（上左）喬（Joel）根據尼金斯基編舞的芭蕾作品《春之祭》畫的卡通，發表在《巴黎劇場》（*Le Theatre a Paris en*, 1913）。這齣舞劇用了史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）的音樂。配圖的文字寫到編舞似乎輪流用到了身體各部位，尤其是頭和四肢。當時的大眾和藝評家不見得能夠接受或了解反學院者試著改變舞蹈的意圖，《春之祭》被視為尼金斯基最轟動而失敗的編舞作品。
圖9（上右）1912年，尼金斯基在倫敦演出《牧神的午後》（*L'Apres-midi d'un faune*）。尼金斯基就像鄧肯，受到古希臘啟發，運用古西臘的意象突破古典芭蕾的限制。他探索的最高點為《牧神的午後》，但是因為寫實的身體性而造成當時的醜聞。
圖10（下左）聖丹尼受到日本影響的孔雀舞。
圖11（下右）泰德．蕭恩和聖丹尼一起巡迴印度時演出《濕婆的宇宙之舞》（*Shiva's Cosmic Dance*）。





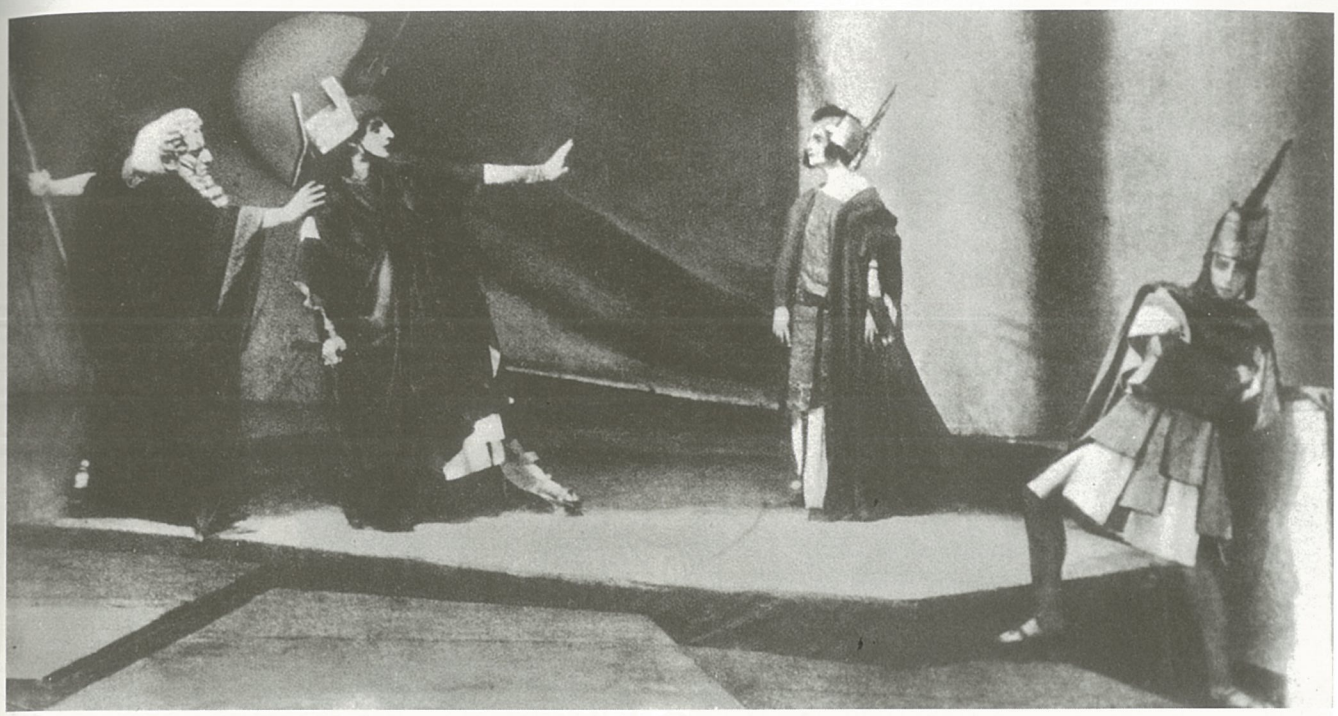


圖12 1921年，泰洛夫（Aleksandr Tairov, 1885-1950）在莫斯科室內劇院（Moscow Chamber Theatre）導演萊辛的《費德拉》。二十世紀早期，歐洲導演喜歡將古典文本現代化，將古典劇本結合現代藝術，在這些照片中可以清楚看到。萊辛的希臘故事舞台被賦予了希臘藝術的簡約和幾何元素，卻是根據立體派的未來主義設計的。



圖13 1922年，瓦赫坦戈夫在莫斯科藝術劇院（Moscow Art Theatre）第三劇場（Third Studio）製作哥齊的《杜蘭朵公主》（*Turandot*），最後一幕。即興喜劇劇場的神秘世界被認為是純戲劇的元素：對過去的鄉愁，經過既不膚淺也不是純粹摹仿的重建，往往也是對未來的渴望。





圖14-15 聖丹尼的事業是西方舞者和亞洲舞蹈關係的典型例子。聖丹尼對原始舞蹈和亞洲舞蹈極有興趣，事業一開始的時候就演出極具異國風情的自創舞蹈。她和事業及人生夥伴泰德．蕭恩在亞洲旅行之後，開始研究各種亞洲舞蹈的根源，學習重要技巧，讓她之前憑著直覺創作的原始舞蹈轉化得更有技巧和藝術性。大家一致認為她和蕭恩創立的丹尼斯蕭恩（Denisshawn）舞團大大影響了現代舞的基礎。（上左）聖丹尼和蕭恩演出《峇里島幻想》（*Balinese Fantasy*）；（上右）1923年，聖丹尼演出緬甸舞。

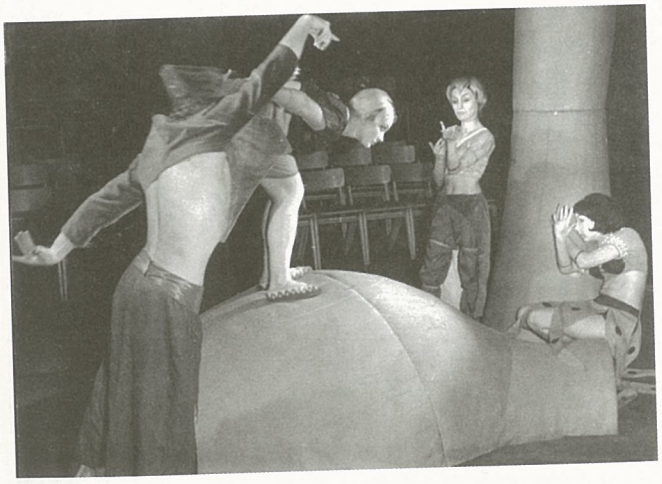




圖16-17（上左）葛羅托斯基1960年製作的《莎恭達羅》（*Sakuntala*）。刻意尋求印度手勢——演員手勢很像手印（請參考「手」的那一章）——的過程讓葛羅托斯基發現了他自己訓練演員的獨特方法。（上右）1962年，葛羅托斯基在上海與上海戲曲學院（Shanghai School of Traditional Opera）的聲音訓練老師林先生會面。因為葛羅托斯基1962年在中國旅行，以及芭芭於1964年在印度的旅行，亞洲劇場的研究邁入了一個新的階段，劇場人從此改變了。



圖 1-4 四種不同文化中的橫笛：（上左）印度索瑪斯波（Somnathpur）卡撒瓦神廟（Kesava Temple）浮雕上的黑天（Krishna）神像；（上右）中國流行版畫中的音樂家守護神韓湘子；（下左）南非橫笛；（下右）馬內（Edouard Manet）所繪《軍團中的笛手》（*The Regiment's Piper*, 1866）中的法國軍樂隊笛手。

一幅畫的開始和結束都有階段。每一天都有新的東西。一幅畫是將所有的創作加在一起。我的畫則是把所有的破壞加在一起。我先畫了畫，然後我把畫給毀了。到最後，卻沒有失去任何東西。我從一個地方拿掉的紅色會在別處用到。

——畢卡索

打碎和重建

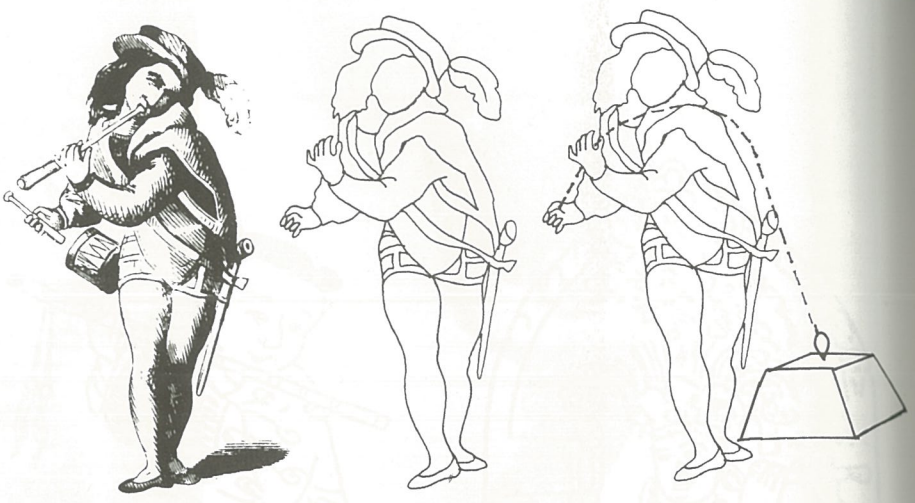
「從遠處看，城市就只是城市，風景就只是風景，但是我們走近了之後，慢慢的，看到屋子、樹木、磚塊、樹葉、螞蟻、螞蟻的腳，這樣無限延伸下去。」電影導演羅伯．布列松引述以上帕斯卡所寫的話，並說：「如果我們不想僅僅落入描述，就必須先打碎。我們必須看到一個人或一件事的各個部份。將這些部份各自分開來。讓它們各自獨立，才能給它們一個新的關係。」

演員身體在舞台上的生命就是刪除的結果：將某個動作或動作的一部份獨立出來加強。謝喜納將這個過程稱為「行為重建」（請參考「行為重建」一章）。就像電影導演剪接影片創造蒙太奇一樣，劇場導演或編舞家可以運用演員或舞者動作的「影片片段」。完成之後，演員或舞者的動作片段會看起來比日常動作更為複雜。演員的程式是戲劇手法和蒙太奇的結果，首先由演員創作，然後由導演創作，也就是說，是打碎再重建的結果。每一個動作的細節和衝動都被分析過了，然後重建成一段新的動作，原先的片段可能部份被強調，或換到一個新的位置，或覆蓋，或簡化。

只要刪除演員動作中的道具或樂器，就可以看到刪除的原則。笛子是最古老的樂器之一，各個文化裡都有笛子（圖1-4）。吹橫笛時必須強迫軀幹和身體其他部份相對而言微微彎曲，嘴和手指才能舒適的放在笛子開口上。這個姿勢很像印度的三道彎（*tribhangi*）（請參考「等值」一章）。

事實上，吹笛的姿勢是印度舞蹈中較為人熟悉的姿勢。這個姿勢代表黑天。沒有笛子也可以擺出這個姿勢。一旦樂器被拿走（圖5），完全不同的影像就出現了。張力仍然在，但是動作和位置脫離了必要、原有、歷史、心理和因果的脈絡，變成演員和導演或編舞家都可以運用的素材。

在這個例子中，刪除某個視覺元素（笛子）讓動作和位置都獨立了出來：雖然仍然保持原來的有機性，但是現在可以得到新的關係、新的意義。卡塔卡利舞劇中吹笛子的動作不再只是原本的動作，而是宣佈黑天的到達，笛聲就代表了他的神聖存在（圖6）。



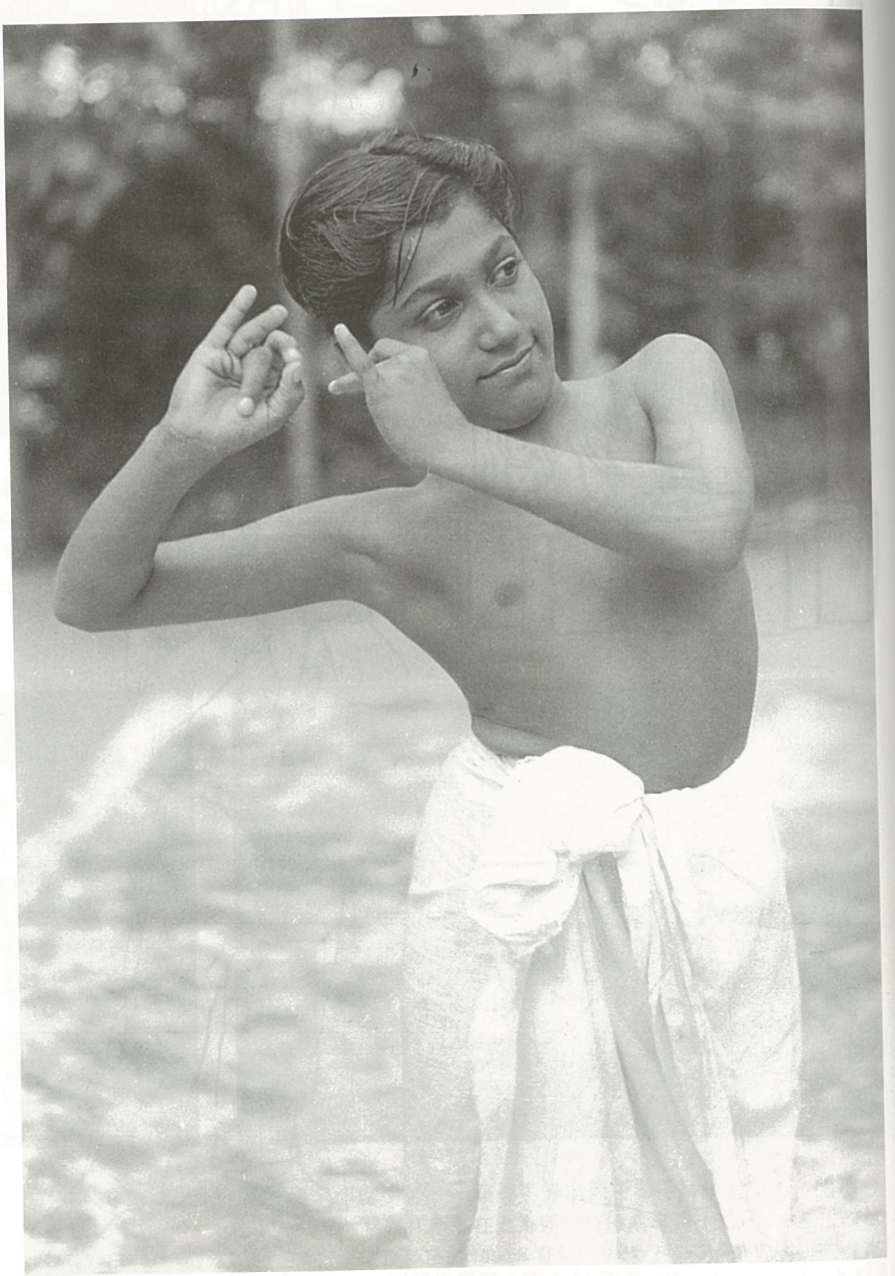
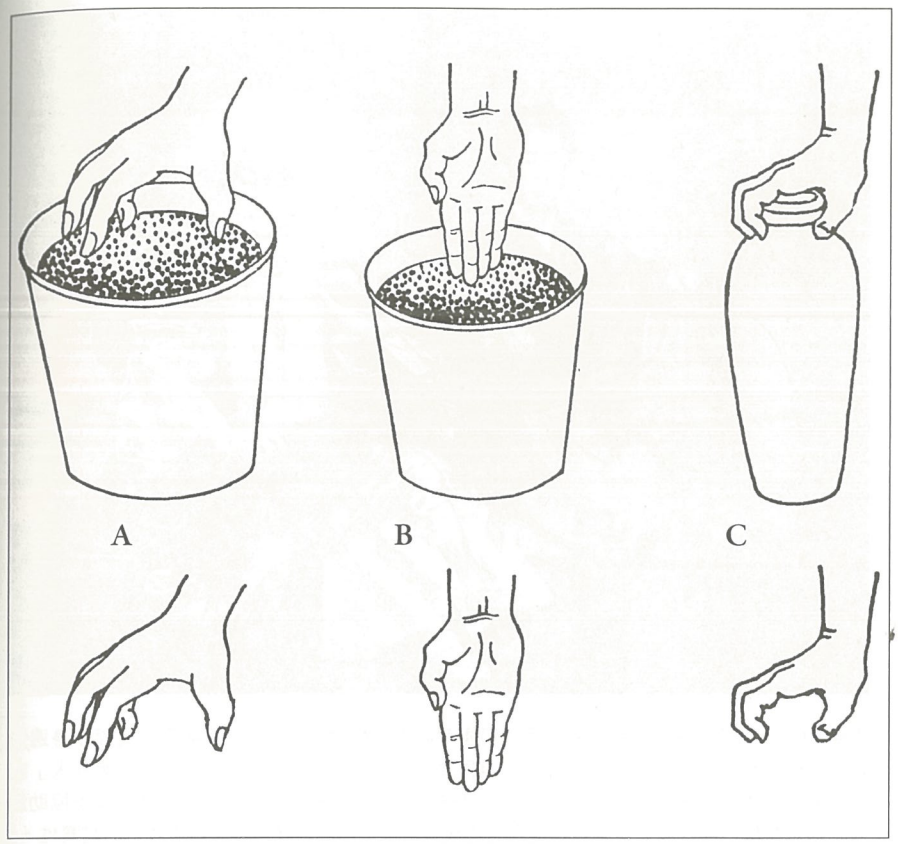


圖5（上）十四世紀德國的小販。刪除笛子讓姿勢有了新的價值、新的可能性，但是姿勢仍然保持完整，可以當作完全不同的脈絡中的一部份。
圖6（下）年輕卡塔卡利舞劇學生演出吹笛的黑天。



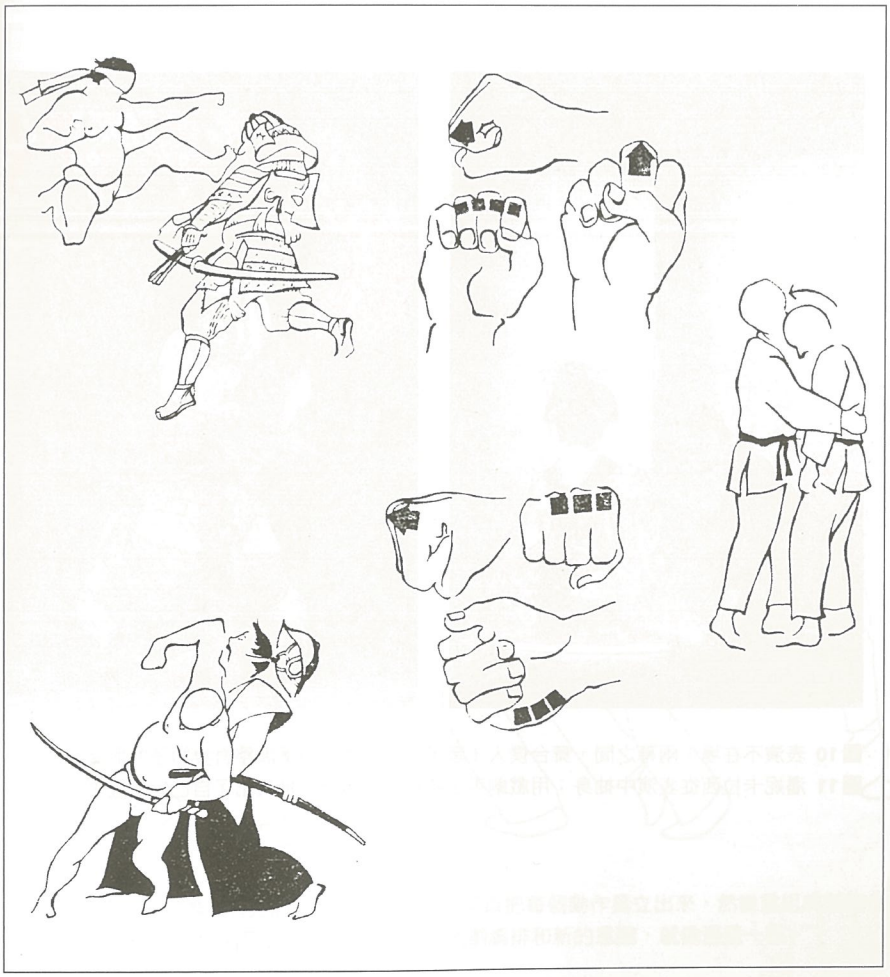


圖7（上）中國和日本武術中，手部的刺穿技術。
圖8（下）刪掉武器之後的跆拳道：頭部、手臂、拳頭、腳都是天然的武器。

必要性的效用

刪除的效用不只是劇場遊戲，而是合成的邏輯規則。在中國和日本的武術中，手指的位置——常常形成爪子的樣子或平平的伸出去——就是證據，顯示訓練和練習中使用刪除和合成協助武者控制他的肌肉，即使是手上不常用到的肌肉。這個技巧就是「拳術」（*kanshu*），或稱為「手部的刺穿技術」。

這個技巧的源頭之一要追溯到四百年前日本佔領沖繩島的時候。政府不准島上居民攜帶武器，為了保護自己，抵抗外侮，他們將跆拳道發展到一個地步，可以徒手打破盔甲，抵擋刀刃（圖8）。

拳術的源頭也包括中國古時候的訓練方法（圖7A, 7B）：盆子裡放滿粉，學生將手用不同姿勢插入粉。漸漸的，粉換成了米，最後換成砂。同樣簡單而有效的訓練方法就是訓練學生抓東西：學生抓住大陶罐的脖子，一提就提很久（圖7C）。一開始陶罐是空的，訓練到後來會加進沙子或水。

演出不在場

我們已經注意到了，處理等值原則時，默劇中的手臂和身體其他部份比起來並不重要。德克魯常常只用軀幹集中能量，許多亞洲劇場也是如此。動作裡的多餘元素都被刪除了，必要的部份才能變得更清楚。因此產生抗衡的力量：一股力量推著演員做動作，另一股力量將動作的一部份往回拉，因此產生某種能量，我們稱之為「時間裡的能量」。演員刪除某個道具或身體的一部份以後就會產生這種能量。但是如果演員不離開舞台卻把自己整個刪除掉的話，會發生什麼事情呢？

西方劇場和舞蹈中，演員可以離開舞台去側翼和後台換衣服或換角色，不讓觀眾看到。以前的亞洲演出都是在戶外，演員用各種替代方法，觀眾都能接受。事實上，觀眾甚至接受舞台上協助演員動作的助手（圖9），也接受演員背對觀眾。西方劇場嚴格禁止演員背對觀眾，演員必須一直面對觀眾，以致於有時必須後退走路，以免冒犯觀眾。

亞洲演員並不會濫用這個慣例。相反的，雖然他們自己無法看到，但他們知道觀眾看得到自己。這裡有兩個例子：吾妻勝子（圖10）背對觀眾，和服坦露出後頸（被視為性感優雅），以及潘妮卡拉西呈現不舒服的坐姿，觀眾看不到她的臉，只看得到黑色長髮辮（也被視為性感優雅）和她的手，手勢幾乎像是在邀請（圖11）。



圖9 吾妻勝子演出獅子舞裡似獅似猴的日本傳說中的動物。蝴蝶被花朵吸引，在獅子身邊飛舞，讓他很煩。蝴蝶固定在有彈性的竹竿頂端，由「黑子」（kurogo），也就是「黑衣人」或「隱者」操弄。黑子是沉默的舞台助役，是日本古典劇場極受重視的重要角色。黑子協助演員在觀眾視線內換衣服，並負責在舞台各處放置道具。他的存在消除了日本舞台的寫實性。





圖10 表演不在場：兩幕之間，舞台僕人（黑子）在觀眾注視下調整吾妻勝子的服裝。
圖11 潘妮卡拉西從表演中抽身：用戲劇手法轉身背對觀眾，她演出了自己的不在場。

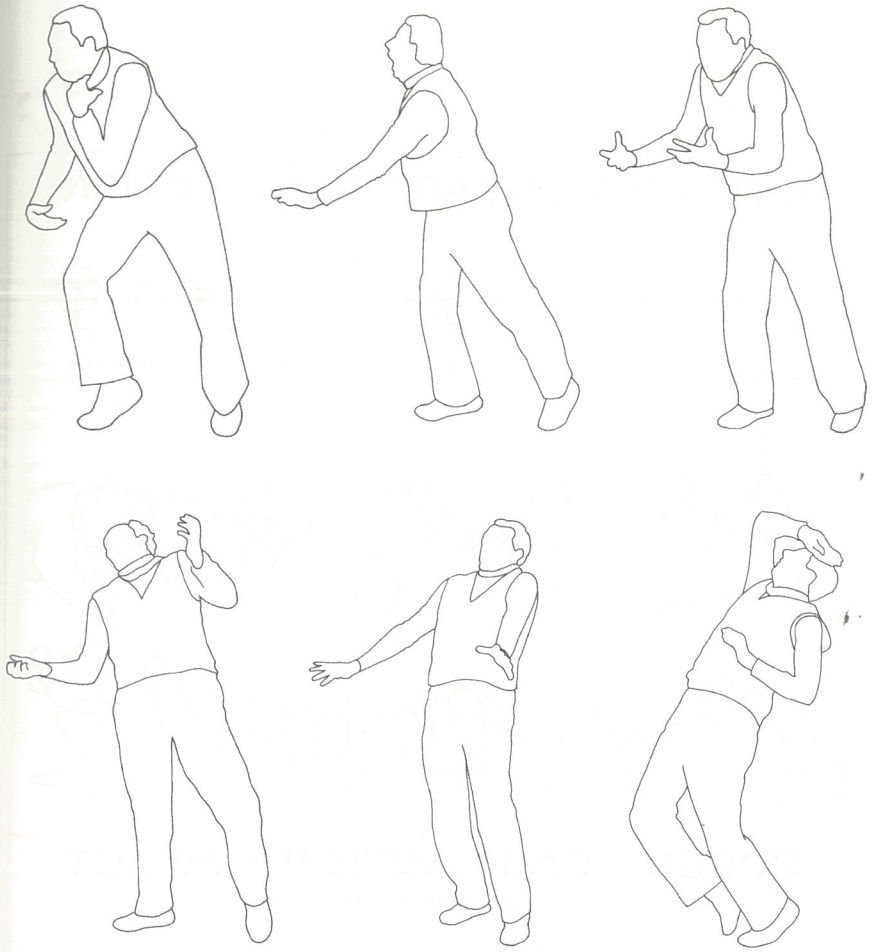


圖12 達里歐．弗的一連串肢體動作和反應，示範了他演出《老虎的故事》（*The Story of a Tiger*）時的合成。1981年在弗帖納（Volterra）TSTA的示範。

刪除的效用

劇場以及武術和視覺藝術裡，刪除的效用是創作必要的手段：武術裡的刪除強化功能，劇場裡的刪除強化舞台生命力（scenic bios），演員的存在感。

達里歐．弗是一位有名的演員和劇作家。他小心的選擇某些肢體動作和反應，甚至是動作的某個片段來塑造角色。他刪掉所有的解釋以及可以連結這些動作或片段的必要動作：在他創造的戲劇裡，他自己就是材料、樂器和作者（圖12）。

很明顯的，漫畫是卡通畫家做出選擇的結果：片斷（strip）意味著撕成一片，漫畫（comic strip）就是一連串的切割與省略（圖13）。

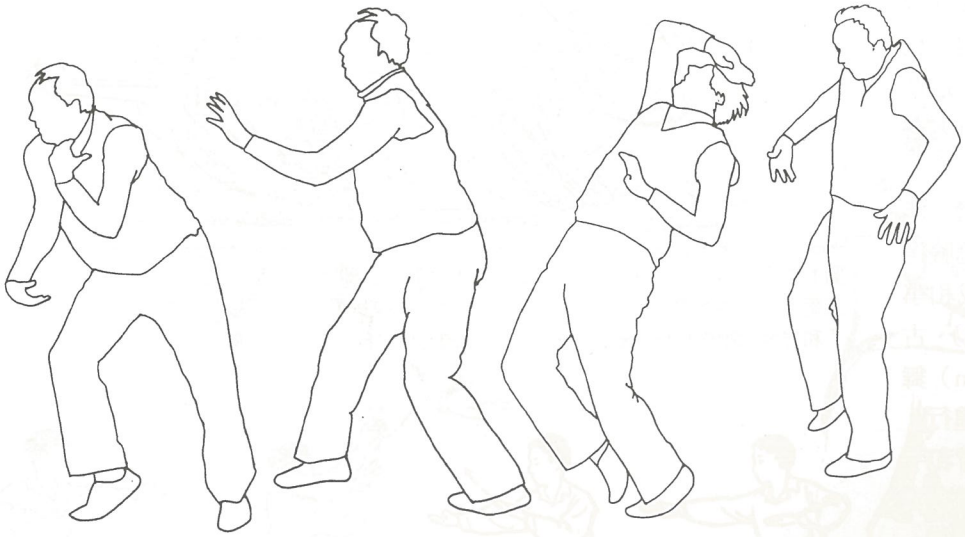


圖13 達里歐．弗豐富有力的程式（圖12）讓他可以把每個動作獨立出來，然後重組成新的合成。在新的段落中，四個位置用在不同的故事裡，有新的戲劇編排和新的意義，就像漫畫一樣。

相反 Opposition

馬奈（Manet, 1832-1883）比我們都更棒：他用黑色畫出了光線。

——畢沙羅
（Camille Pissarro, 1830-1903）

相反之舞

如果我們真的想在劇場的物質層次了解辯證法，就必須研究亞洲演員。他們所有的動作都建構在相反原則的基礎上。

中國演員總是從相反的方向開始動作。例如，如果要看坐在右邊的人，西方演員會用脖子直接的直線動作。中國演員和大部份的亞洲演員則會從另一個方向開始，好像他們要看別處。然後忽然改變方向，眼睛投向要看的人。根據相反的原則，如果要往左走，一開始要往右走，然後忽然停住，轉向左邊。如果想蹲下，必須先用腳尖站直，然後才蹲下。

一開始我以為中國演員使用的這個劇場傳統是為了將行為擴大，讓觀眾看得更清楚，創造驚奇效果，引導觀眾的注意力。這當然也是實情。但是我現在知道了，這個慣例不限於中國劇場，而是東方各國劇場普遍存在的現象。

如果我們注意峇里島舞者、能劇演員（即使只是拿著扇子遮臉這樣簡單的動作）、表演荒事或和事的日本歌舞伎（第36頁，圖15）、古典印度舞者或泰國孔劇（khon）舞者，就會看到動作不呈直線進行，而是彎曲迂迴的。身軀、手臂和手進一步強調這個圓的感覺。西方舞者用腿跳舞，東方舞者用手臂跳舞。

尤金諾・芭芭，
《劇場人類學：第一假設》

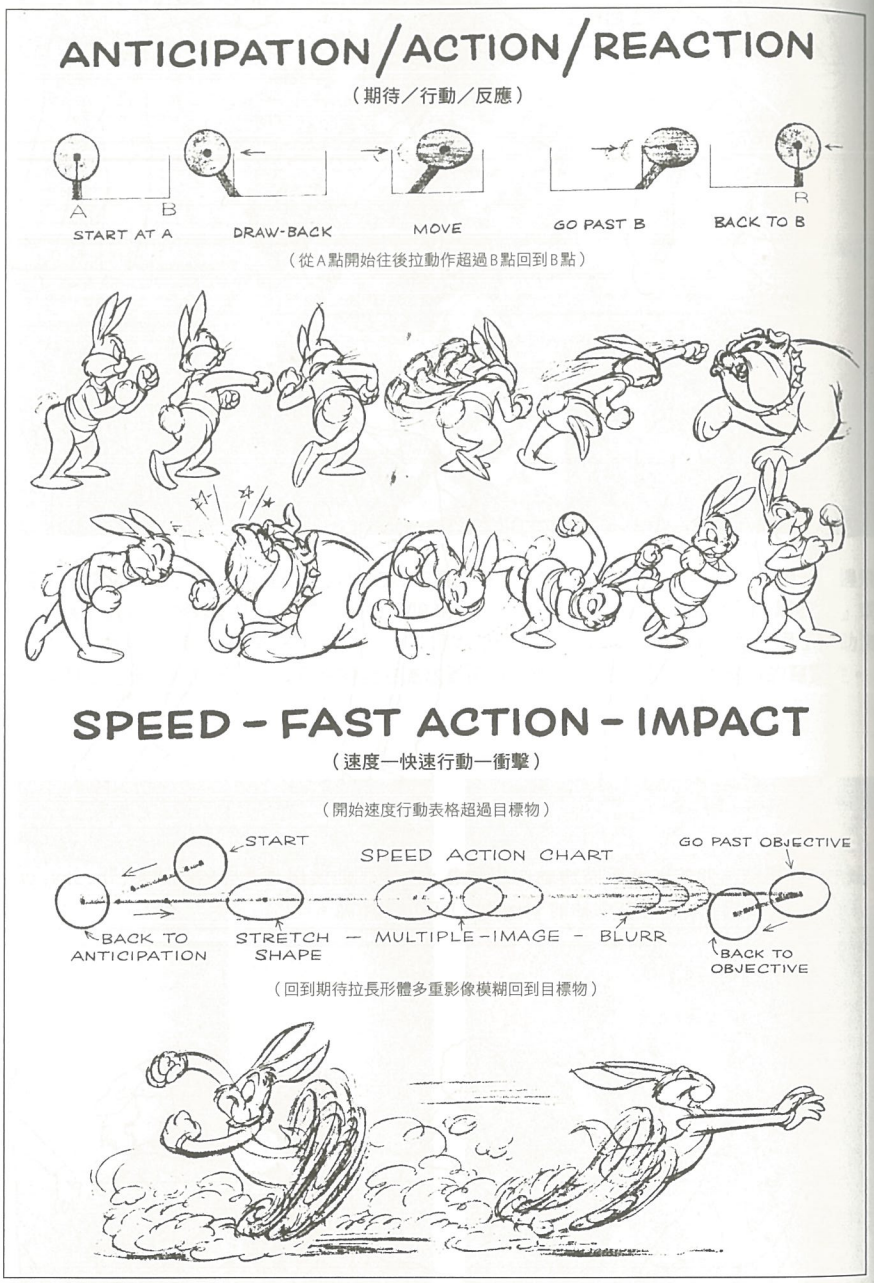


圖1 為了往某個方向移動，演員必須從相反的方向開始，或者用期待來強調動作。來自布萊爾寫的卡通繪畫手冊。根據梅耶荷德，他的學校採用拒絕（*otkaz*）的技巧作為訓練。這是「和想要的動作相反的動作，發生在真正的動作之前，用來強調真正的動作」。

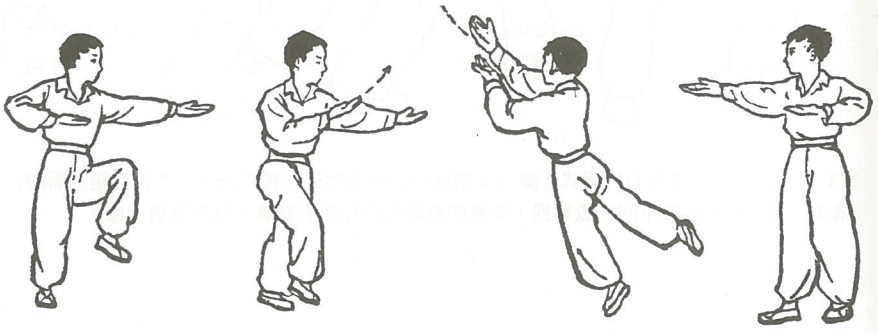
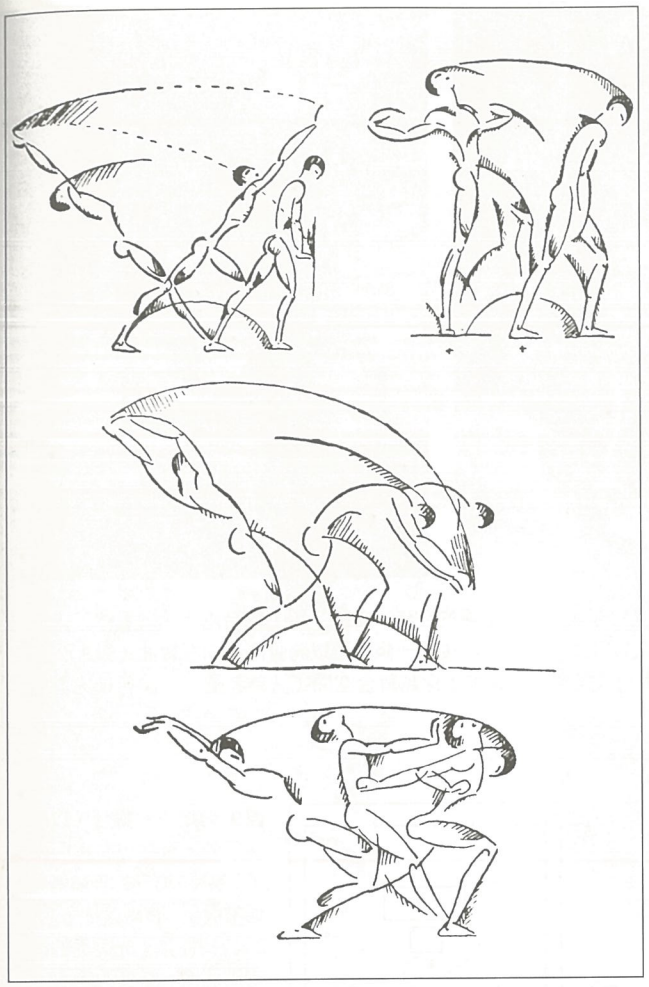


圖2 經由相反方向移動的原則：1950年代的京劇教學手冊。



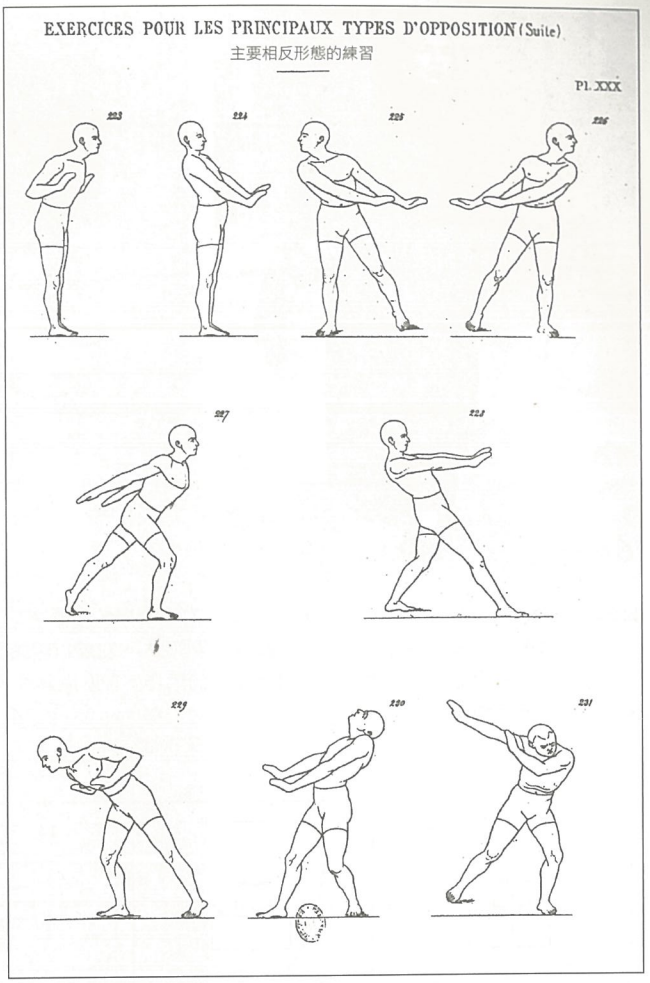
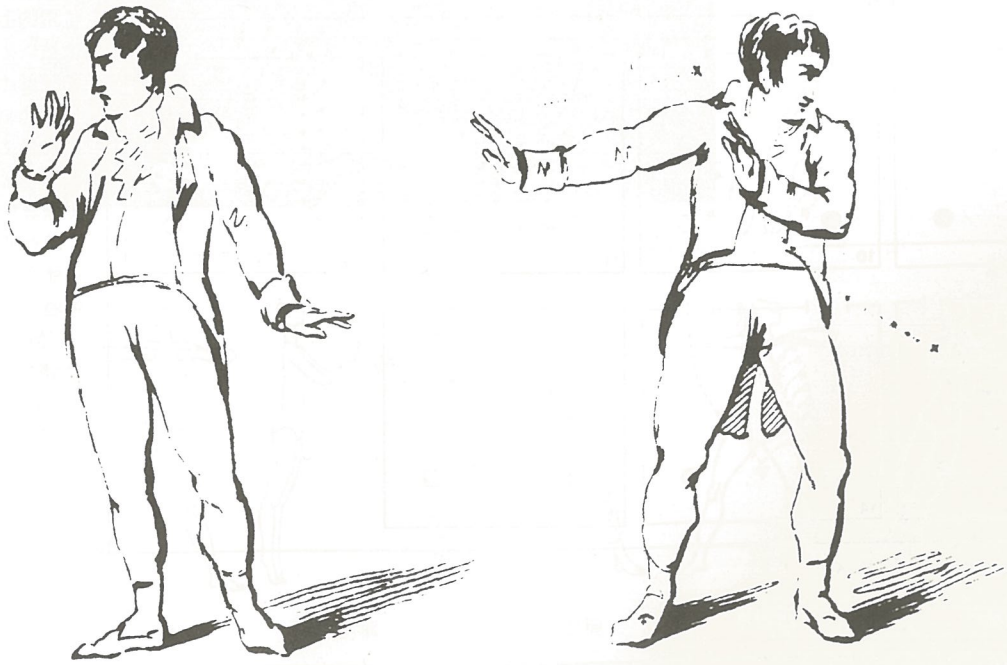


圖3-4（上左）斯文納斯（Paulet Thevenaz）繪圖，顯示雅克－達克羅茲韻律舞的某些動作。明顯看到「期待」即將發生的動作。動作從與目標相反的方向開始。雅克－達克羅茲針對節奏和動作的研究在十九世紀末期對劇場影響甚巨，尤其是現代舞。（上右）德爾薩特的學生格拉度（Alfonse Girauder）1895年初版的書上畫的練習：相反原則的基本形態。

圖5 歐洲演員使用的相反原則舉例：請注意，從害怕變成噁心的反應時，動作是非線性的。取自奧司汀的《手勢》（*Chironomia*）一書，於1806年倫敦出版。



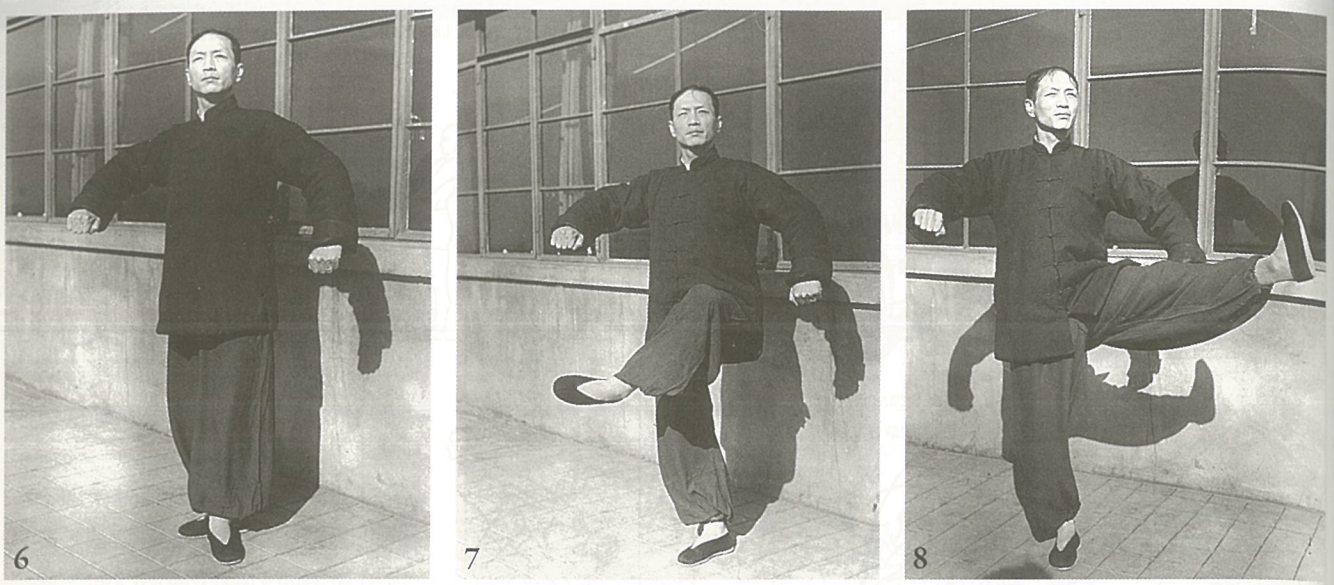


圖6-8 捷克學者卡爾瓦多娃（Dana Kalvodova）在京劇學校拍攝京劇演員張雲溪演出武生上場的台步。首先，跨上舞台兩步，演員停下來（圖6），撿起服裝一角和武器（照片中的演員沒有穿戲服），左腿以膝蓋高度向右彎曲（圖7），然後同一條腿再以胯骨高度向左彎曲（圖8），最後直直往前走到舞台中間。這個上場有許多相反的動作，在京劇其他角色中也很常見，還會加上穿越舞台空間（請參考圖9），讓行進方向和最後的目的地方向相反。

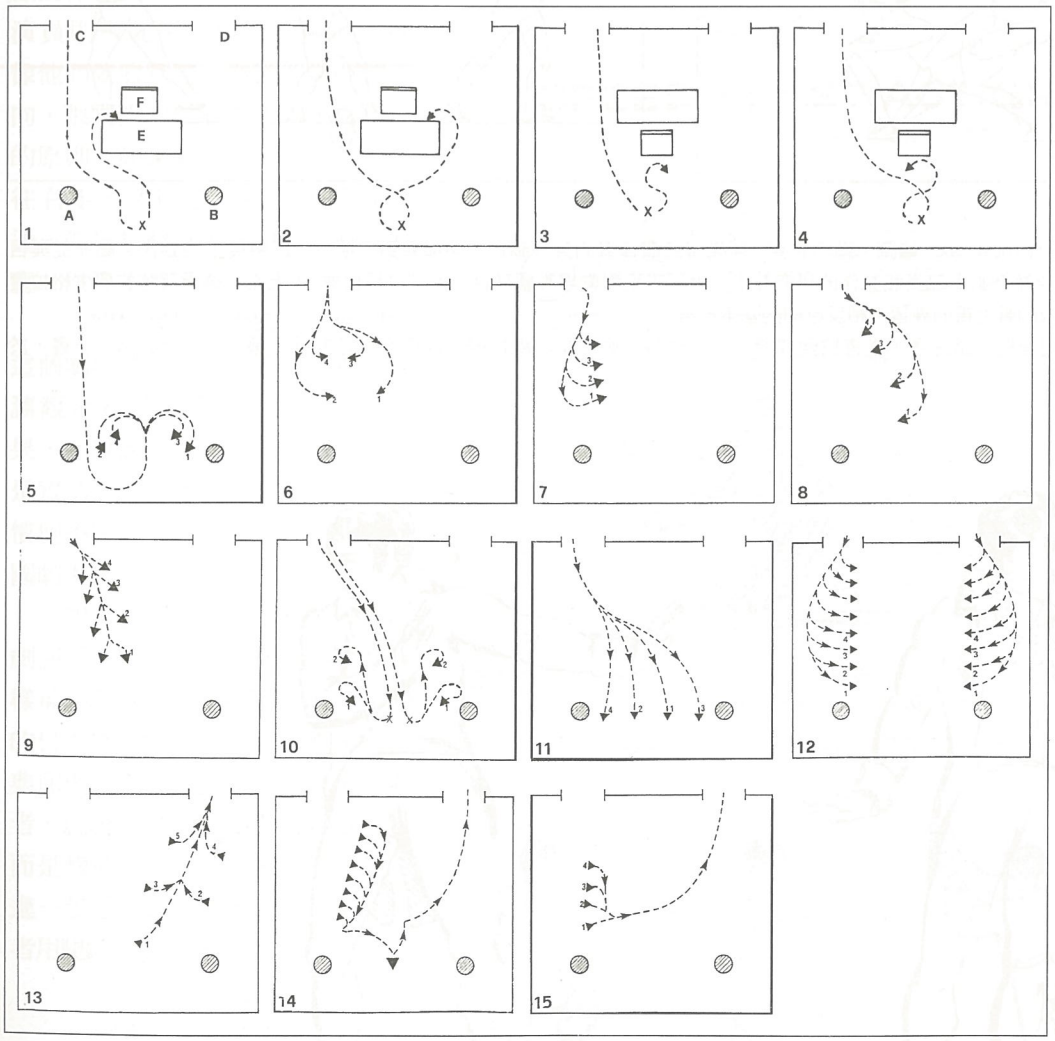
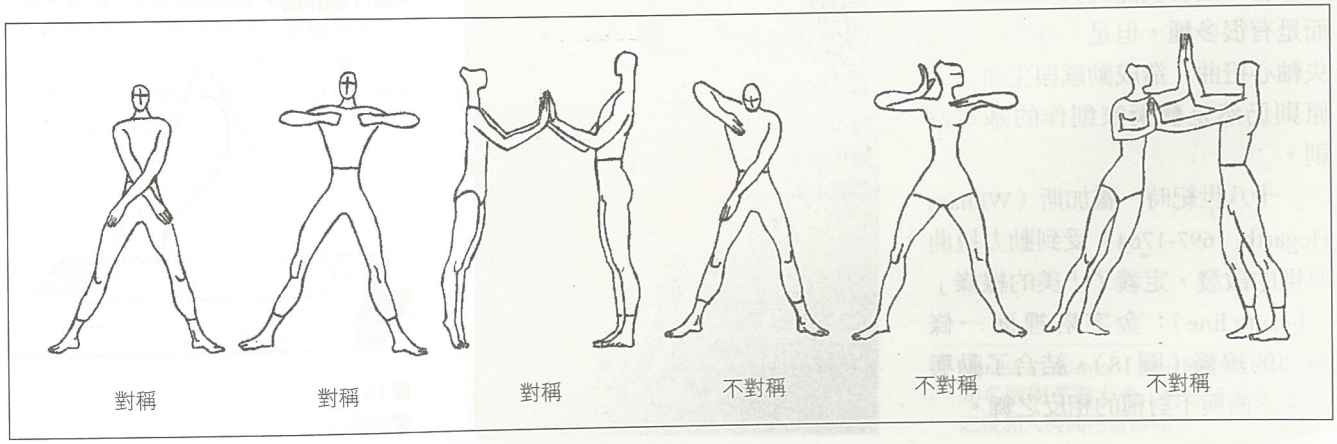


圖9 傳統京劇舞台（以前都在戶外，現在也有室內劇場了）包括：方形的表演區域，通常很小，有兩根柱子（A和B）支持屋頂；光禿禿的後牆有兩個門，左邊的門（C）用來上場，右邊的門（D）用來下場。沒有佈景，道具很少，而且很簡單：一張桌子（E）和一張或更多的椅子（F），可以當作床或山。演員用豪華的戲服和複雜的移動模式填滿小而空曠的舞台空間。圖解顯示各種角色種類的上場位置，以及他們到達既定位置的上場路徑，到了既定位置以後才開始說話、唱歌和跳舞（X標示停頓位置）：
1. 男角；2. 女角；3. 男角；4. 女角；5. 隨員（僕人、守衛、隨從）的上場位置；6. 隨員的第二種上場位置；7. 隨員的第三種上場位置；8. 隨員的第四種上場位置；9. 隨員的第五種上場位置；10. 隨員的第六種上場位置；11. 隨員的第七種上場位置；12. 隨員的第八種上場位置；13. 隨員的第一種下場位置；14. 隨員的第二種下場位置；15. 隨員的第三種下場位置。





圖10-13（左）峇里島舞者史瓦西蒂・維德佳佳・班登（Swasti Widjaja Bandem）1986年在赫斯特堡（Hostebro）ISTA示範步伐。峇里島演員在舞台移動時運用各種根據相反原則的不同角度的姿勢。亞陶在1931年巴黎殖民博覽會（Paris Colonial Exposition）上看到的時候，大為驚艷。亞陶注意到這些移動和手勢讓舞台顯得豐富飽和，認為這是劇場用肢體符號而不是用語言符號的「新的身體語言」。他將峇里島演員比喻為「會移動的象形符號」；（上右）演員輪廓：即興喜劇和奧迪西舞者——本書主要的討論主題。這裡示範了演員體內創造的相反力量；（下）舞蹈時，對稱的姿勢產生沒有相反力量的平衡；不對稱的姿勢則往往產生不平衡且具有強大相反力量的影像。舞者必須熟悉並運用對稱和不對稱的姿勢，並且尊重線條的流暢性。取自朵莉絲・韓福瑞（Doris Humphrey, 1895-1958）寫的《創作舞蹈的藝術》（*The Art of Making Dances*），1959年出版於紐約。



美的線條

在印度，舞蹈和其他視覺藝術裡都看得到相反原則的特質，稱為三道彎。舞者的身體呈現S形（頭、軀體、腿），造成危險的平衡、新的對抗力和張力，身體於是有了超日常的結構（圖14, 19）。

遙遠的西方傳統中也看得到像蛇一般的三道彎線條。

希臘人首先發現，除了比例正確之外，人體之美也在於姿勢體態。雕刻家波利克勒斯（Polycletus）首度建立了裸體雕像的規則，明確規定了身體各部份的比例，尤其是頭和身體呈一比七的比例。幾世紀以來，這些比例與規則都未曾改變，米開朗基羅和拉斐爾（Raphael, 1483-1520）的雕像也遵守這些規則。

我們這裡想要研究的不是身體比例，而是所有希臘雕像，從波利克勒斯的《少年》（*Ephebus*）到《米羅的維納斯》（*Venus de Milo*）都具有的身體姿勢。這個姿勢的特徵就是體重由一隻腳支撐，使得臀部橫向移位，並且軀體扭曲，使得頭橫向移位。

身體沿著軸心起伏彎曲，使得雕像看起來栩栩如生。十四世紀的佛羅倫斯雕刻師沿用了這個身體彎曲的規則，取代拜占廷和中古世紀的靜態雕像。文藝復興時期的藝術家直接經由古典藝術取得創作靈感，因此不用這些規則。藝術家的個人品味以及時代因素當然也會有所影響。丟勒就認為美不止一種，而是有很多種。但是，身體沿著中央軸心扭曲，造成動感與生命力的原則仍然是藝術家創作的基本原則。

十八世紀時，霍加斯（William Hogarth, 1697-1764）受到動力扭曲原則的啟發，定義了「美的線條」（beauty line）：金字塔裡面一條彎曲的線條（圖18）。結合了動與靜、平衡與不對稱的相反之舞。

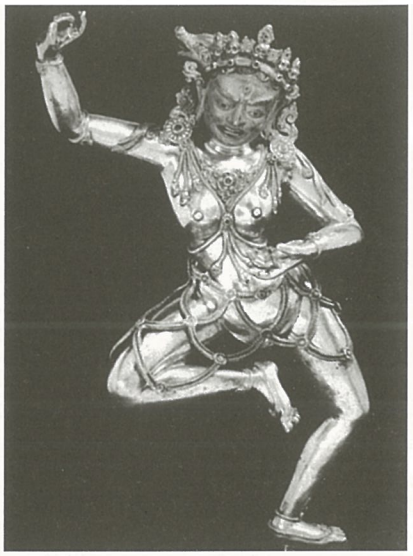


圖14 金剛亥母（Vajravarahi）的三道彎，第七或第八世紀西藏銀雕，美國紐沃克美術館（Newark Museum）收藏。



圖15 阿茲特克的音樂、舞蹈、愛和春天之神五花神馬庫休奇里（Macuilxochitl），或稱花王子休奇皮里（Xochipilli）。墨西哥學者諾爾（Cayuqui Estage Noel）說，黑臉是神的面具。



圖16 阿芙羅黛蒂（Aphrodite），也稱為米羅的維納斯，呈現三道彎的姿勢。巴黎羅浮宮收藏。



圖17 早期使用臀部移位的歐洲雕像，十五世紀的先知雕像，義大利皮斯托亞大教堂（Pistoia Cathedral）收藏。據稱是佛羅倫斯建築師布內里奇（Filippo Brunelleschi, 1377-1446）的作品。

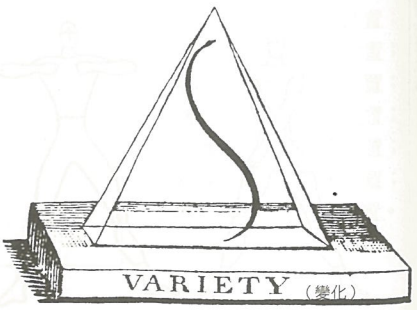


圖18「美的線條」或「變化」，英國藝術家霍加斯版刻（1753年）。











圖19-23（**上左**）潘妮卡拉西展現典型的奧迪西三道彎；（**上右**）古典芭蕾舞者麥卡柔娃演出《天鵝湖》（*Swan Lake*），由佩蒂巴編舞，柴可夫斯基（Tchaikovsky, 1840-1893）作曲；（**中左**）1924年，伊林斯基演出奧斯特洛夫斯基（A. N. Ostrovsky, 1823-1886）寫的《森林》（*The Forest*）裡的沙斯特里夫史夫（Shastlivtsev），由梅耶荷德導演。演員基本姿勢呈現三道彎。從1920到1933年，伊林斯基在梅耶荷德的劇場工作，對於生理機械學練習的發展有很大貢獻；（**中右**）這位表演者的存在感也是以極小幅度的三道彎改變平衡。她是一位服裝模特兒，正在展示1947年的迪奧（Dior）新裝，並不是在演出某個角色；（**右**）十四世紀聖母瑪麗亞木雕也呈現三道彎姿勢，瑞典的史克爾夫提美術館（Skellftea Museum）收藏。

三道彎（*tribhangi*）

印度的舞蹈和雕像中都可以看到三道彎，其他文化中的演員也常常呈現三道彎，只是他們的「相反之舞」較為內斂。請看奧迪西舞者潘妮卡拉西和古典芭蕾舞者麥卡柔娃（Natalia Makarova, 1940-）[67]的姿勢（圖19-20）。

我們立刻可以看到對比：麥卡柔娃看起來優雅輕盈，幾乎像是天使在飛翔；印度舞者則比較接近大地，並且很性感。除了這些外在差異之外，兩位舞者使用脊椎的方式相同，只是在呈現出來的質感上面有所差異。古典芭蕾舞者的動力呈現細長的線條，往上延伸。奧迪西舞者的相反動力則充滿彎轉的力道。奧迪西舞者手臂一連串的角度，到了芭蕾舞者身上就只剩下了手腕溫和的曲線了。

麥卡柔娃的相反力道呈現在極力維持的危險平衡上，她往一邊看，將下巴「放」在肩膀上，用到強大對抗和張力，使得左邊肩膀高高聳起。下巴的位置打破了垂直往上的對稱性。這個姿勢讓平衡顯得很危險——頭轉向一邊更加深了這個印象。把頭放在一邊肩膀上，讓兩邊肩膀變得不對稱，因此產生了相反的力量。

[67] Natalia Makarova，二十世紀下半西方最知名俄國芭蕾女伶，1970年逃離蘇聯，之後加入美國芭蕾舞團。







圖 24-26 西方演員的相反：（左）福蘭卡．拉梅演出單人劇；（中）亨利．歐文演出莎士比亞的《亨利八世》（*Henry VIII*）中的渥西主教（Cardinal Wolsey）；（右）德國舞者瑪麗．魏格曼演出《讚美詩之舞》（*Tanzgesange*, 1935）。



圖 28 動作、反應、相反。英國演員尤奇（A. Youge）和耐伊（H. Nye）演出莎士比亞《暴風雨》（*The Tempest*）裡的史戴非諾（Stephano）和村奎諾（Trinculo），1840年葛雷巴赫（G. Greatbach）的銀版照相。



圖 27 日本歌舞伎演員的相反，十八世紀日本版畫。



圖 29 德國演員德佛里恩特（Ludwig Devrient, 1784-1832）演出席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805）的《強盜》（*The Highwaymen*）中的法蘭茲（Franz），1830年平版印刷。演員用燭台當武器，讓道具加強相反的力量。

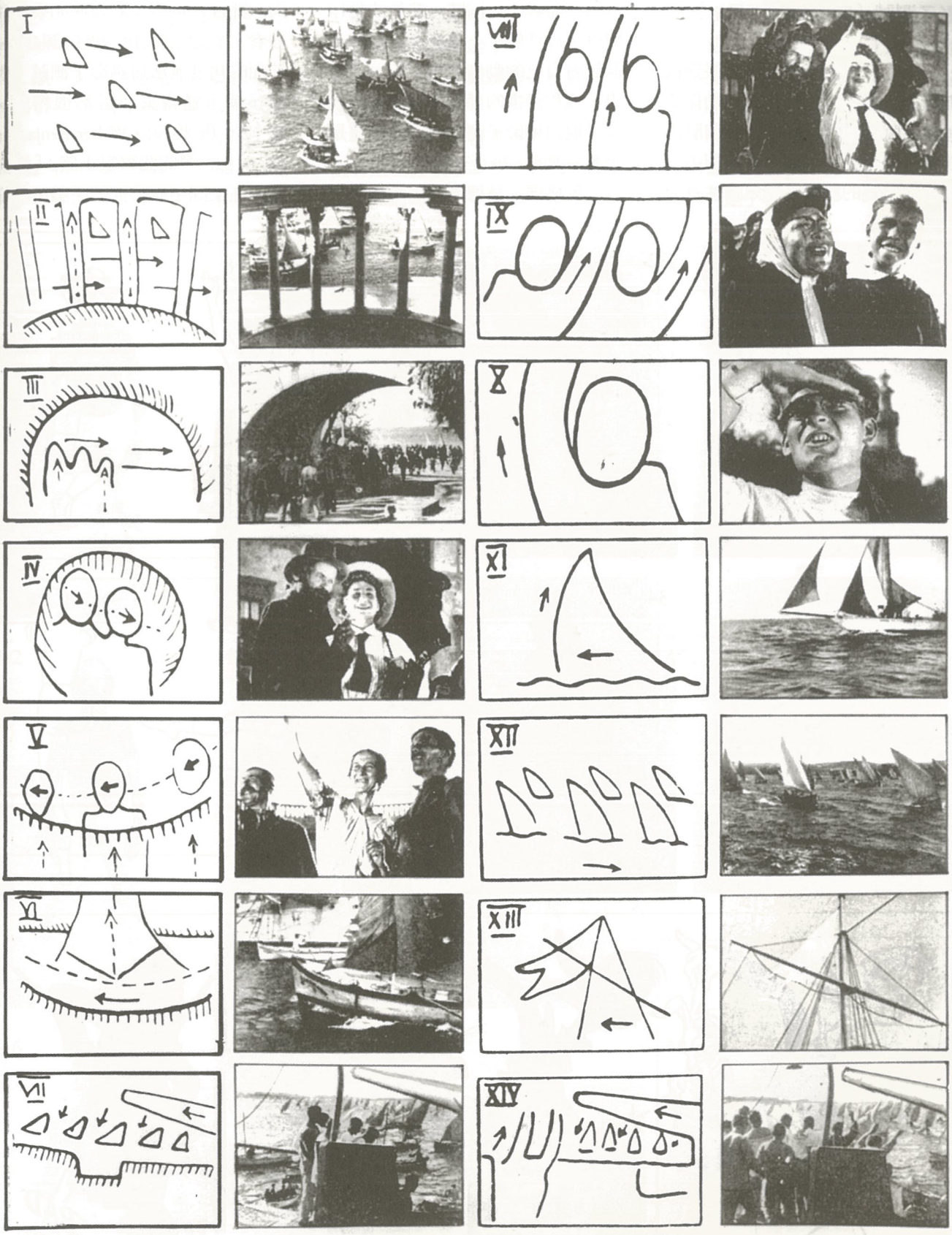


圖 30 愛森斯坦的電影《波坦金戰艦》（*Battleship Potemkin*, 1925）中的「敖德薩港（Odessa）裡的小船」段落。整個段落設計不但包括不同鏡頭之間相反力量的蒙太奇，也包括鏡頭中相反的線條方向。取自阿曼古（Amangual）的《愛森斯坦萬歲！》（*Que Viva Eisenstein!*, 1980）。

影子測試（The Shadow Test）

演員經由創造相反而發展對抗與阻力：阻力可以提升每個動作的強度，賦予動作不同的強度和肌肉質感。強化也可以發生在空間中。經由在空間的擴張，觀眾的注意力被引導而專注，同時，演員的動作變得可以理解了。演員可以用影子測試看自己的動作是否正確。這是畫卡通和漫畫的藝術家很熟悉的規則。他們用影子測試來簡查圖畫是否容易理解，是否有效果（圖37）。

英格瑪．林德示範用手指著方向（圖33），同時示範說明如果從前面看，相反的原則不明顯（圖34）。前面的角度無法通過影子測試，對演員或卡通畫家而言都很糟糕。華特．班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）[68]的觀察很正確：「演員必須在空間中安排他的手勢，就像

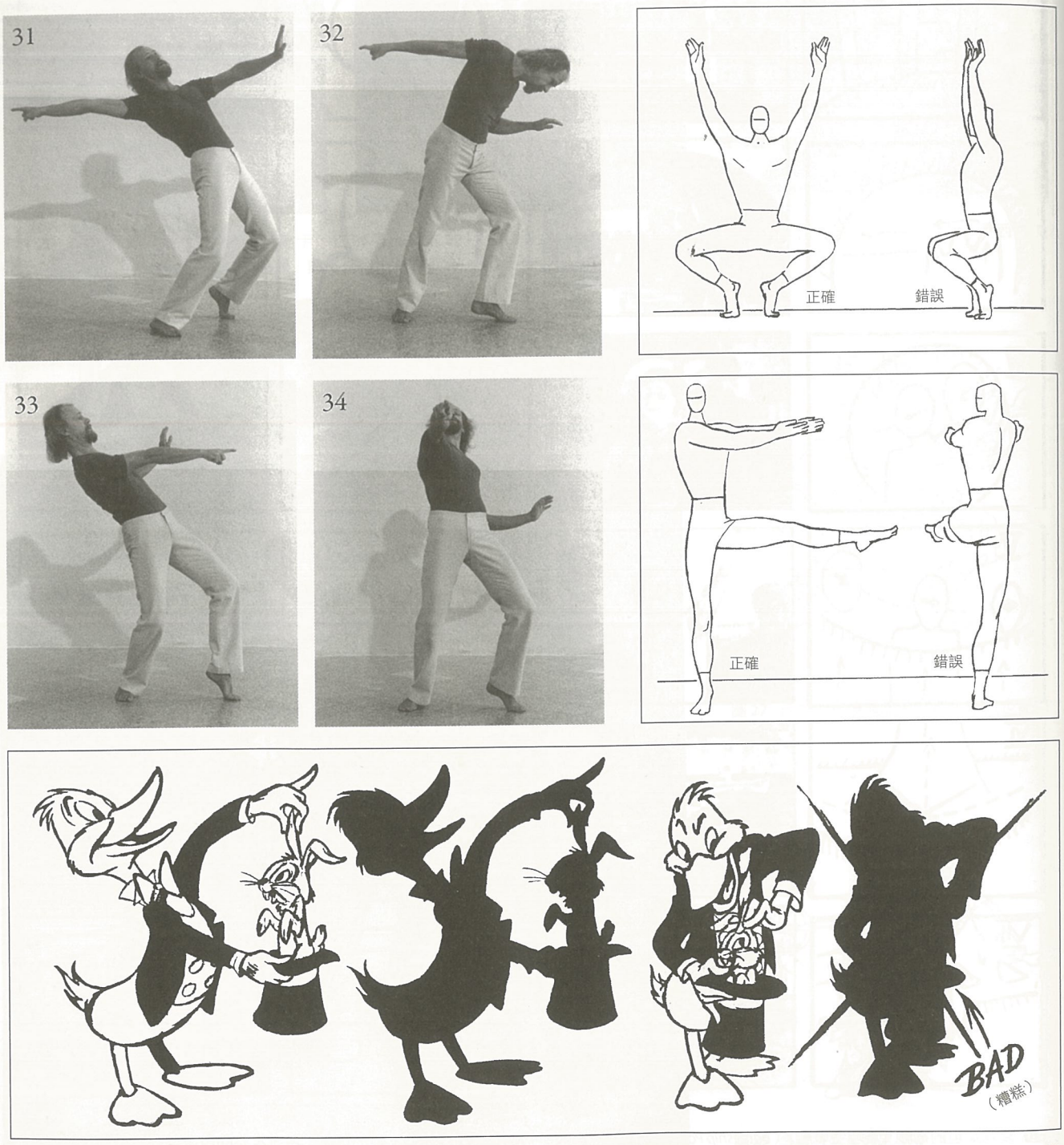


圖31-37（**上左和中，以及中左和中**）英格瑪．林德在1981年弗帖納（Volterra）ISTA示範德克魯默劇裡不同的「表示」和「指出」：身體傾斜的線條創造出相反力量，使得動作有戲劇性；（**上右和中右**）舞者必須找到觀眾可以完全看到他的位置和方向。朵莉絲．韓福瑞認為舞者身體位置讓觀眾無法完整看到動作的話，方向就「錯了」。如果舞者可以讓觀眾看到四肢的話，方向就「對了」；（下）布萊爾卡通指導手冊裡的影子測試。

[68] Walter Benjamin，德國猶太裔作家、文學評論家，著有《班雅明作品選：單行道、柏林童年》（允晨，2003）、《迎向靈光消逝的年代》（台灣攝影，1998）等。

排版工人排字一樣。他必須讓自己的手勢可以被人引述。」

以下有一些德克魯默劇練習，讓身體創造肯定與確認的相反力量。三個練習的基本姿勢相同（圖38, 42, 46）、第一個動作（圖39, 43, 47）也相同，然後發展到不同的第三個（也就是最後的）姿勢。這些練習很清楚的示範了相反的作用，顯示斷續和彎曲的線條比直線更有意思（圖40, 48）。

這些默劇練習讓人想到梅耶荷德的生理機械學練習，看起來像是印度三道彎的簡化版。在簡化版裡頭，我們重新發現了這個概念的清晰和活力。我們的目的就是從觀眾的眼光發掘演員動作的原則。肯定（affirmaiton）、確認（conformation）和矛盾（contradiction）可以很明確的讓觀眾保持注意力，即使只是單調的「是」和「否」。

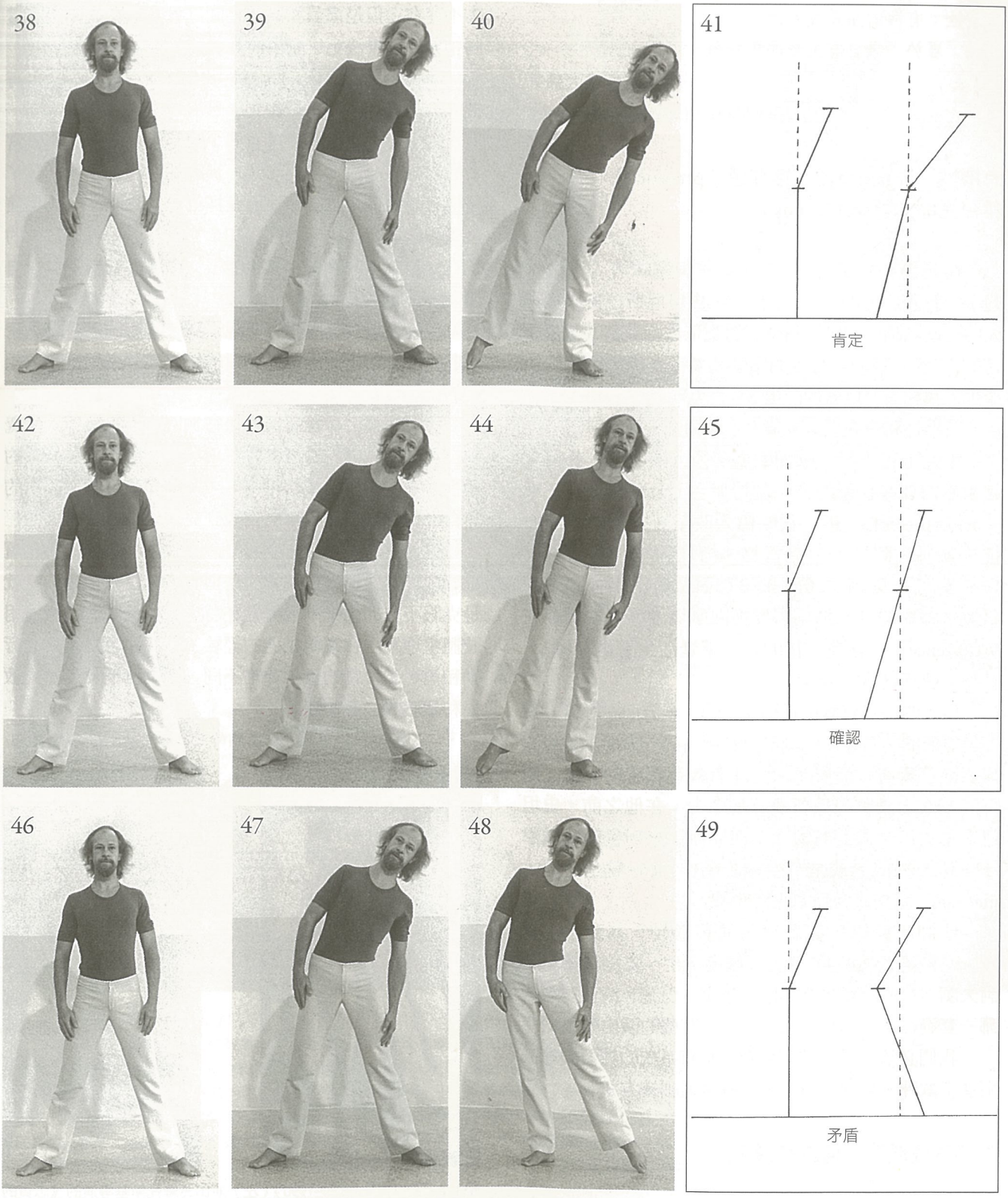


圖 38-49 英格瑪．林德示範德克魯默劇的三個練習：肯定、確認和矛盾。

有機性 Organicity

有機效應

尤金諾．芭芭

有機性：有機的品質或狀況。
有機：屬於或來自有生命的生物體。
——新簡明牛津大詞典
（*New Shorter Oxford Dictionary*）

有機性（organicity）、存在感（presence）、舞台生命力（scenic bios）

在劇場和舞蹈界，「有機」一詞意味著「活生生的」、「有說服力的」。二十世紀，史坦尼斯拉夫斯基首先將這個名詞引進劇場語彙。對這位俄國戲劇改革家而言，「有機」是演員行動的重要特質，是讓觀眾無條件產生「我相信」反應的前提。

有機性和存在感以及舞台生命力緊密連結。

十九世紀末年，歐洲劇場藝術大幅改變，藝術家越來越需要尋找新的方法創造舞台上及社會上存在感（being present）。第一代的偉大改革者——史坦尼斯拉夫斯基、阿匹亞、克雷格、梅耶荷德、瓦赫坦戈夫、麥可．契訶夫（Michael Chekhov, 1891-1955）[69]、科波——紛紛感到迫切需要挽回劇場逐漸失去的存在（existence）。「存在」指的是「感覺活生生地在場」，並將這種感覺傳達給觀眾。

他們的追尋有兩個互補的方向：一方面在社會上奮力爭取新的、有意義的劇場存在感，另一方面則是努力幫表演藝術尋找發展生命力或有效存在感的方法。亞陶認為必須讓劇場重新擁有生命力。在他之前，史坦尼斯拉夫斯基談到有機性，梅耶荷德談到生理機械學（biomechanics）或是有生命的動作。*Bios*就是生命，mechanics就是研究動力的物理學。

他們研究的目標就是讓演員體現「真實」、「真誠」、「殘酷」、強烈的活力，讓易卜生、史特林堡和契訶夫劇本裡的詩意本質再度活起來。但是，演員要跟隨哪一套過程才能喚起生命力、喚起有機的演出效果呢？

我們必須從這個角度來看一套有系統的練習訓練被引進了歐洲，歐洲演員從未有過這種訓練方式。

對演員或觀眾，何謂有機？

有時候，演員覺得某些動作是有機的，但是導演或觀眾卻不覺得有機。

相反的，有時候導演或觀眾覺得有機的動作，演員自己卻覺得無機、緊繃、不自然。

判斷或覺察的不一致性推翻了演員經驗和觀眾經驗之間有直接相關性的天真想法。事實上，這種正相關根本不存在，但是演員和觀眾之間確實有某種的相遇。這個相遇的效果決定了劇場的意義和價值。

演員對觀眾造成的有機性決定了相遇的效果。「有機效應」就是讓觀眾體驗到：是活生生的身體在演出。演員的主要工作不是變得有機，而是在觀眾眼中和感官上看起來有機。對演員而言，真正的問題在於他們為了建構有說服力的戲劇存在而選擇的方向和方法。如果演員失去觀眾看演出時的觀點和參考點，只用他們自己的感官作為判斷的參考，就可能很快體驗到有機品質對自己而言都只是幻象。

無論我們的迷思對我們說什麼，最短的近路總是彎彎曲曲的。如果要成功到達目的地，我們必須首先往相反的方向追尋。

對於演員，尋找有機效果往往引起不安，不斷感覺到自己身體和動作的無機特質。只有經過了漫長辛苦的過程——還不一定成功呢——才可能在演員動作的新的有機品質和觀眾的理解之間找到交集。

這個從漫長的學徒生涯誕生出來的新的有機品質——史坦尼斯拉夫斯基和科波稱為「第二天性」——就是克服不安的結果，也就是在時空中，演員與觀眾運用肢體生理及內在邏輯相遇的經驗。這種超日常方式的行動和思考和日常的標準非常不同，卻是劇場藝術達到效果和意義的必要條件。

尤金諾．芭芭，《成熟的行動》（*The Ripe Action*）

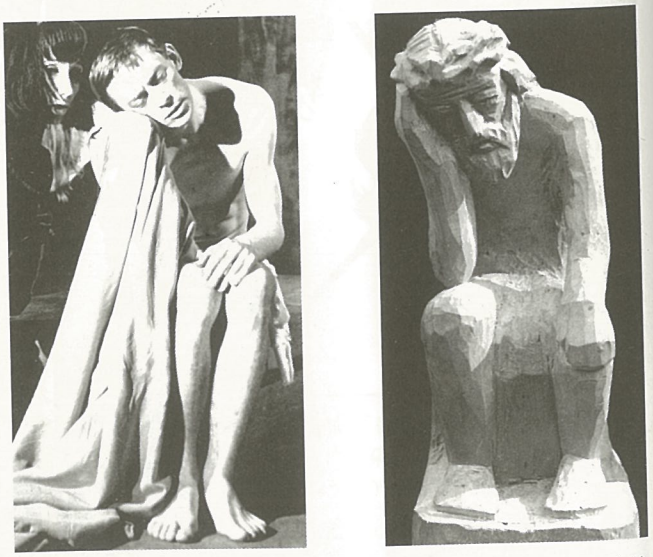


圖1-2 奇斯拉克（1937-1990）（左）演出葛羅托斯基導演的《忠貞的王子》（1965）。演員姿勢從波蘭宗教圖像中常見的哀傷耶穌影像得到啟發（右）。

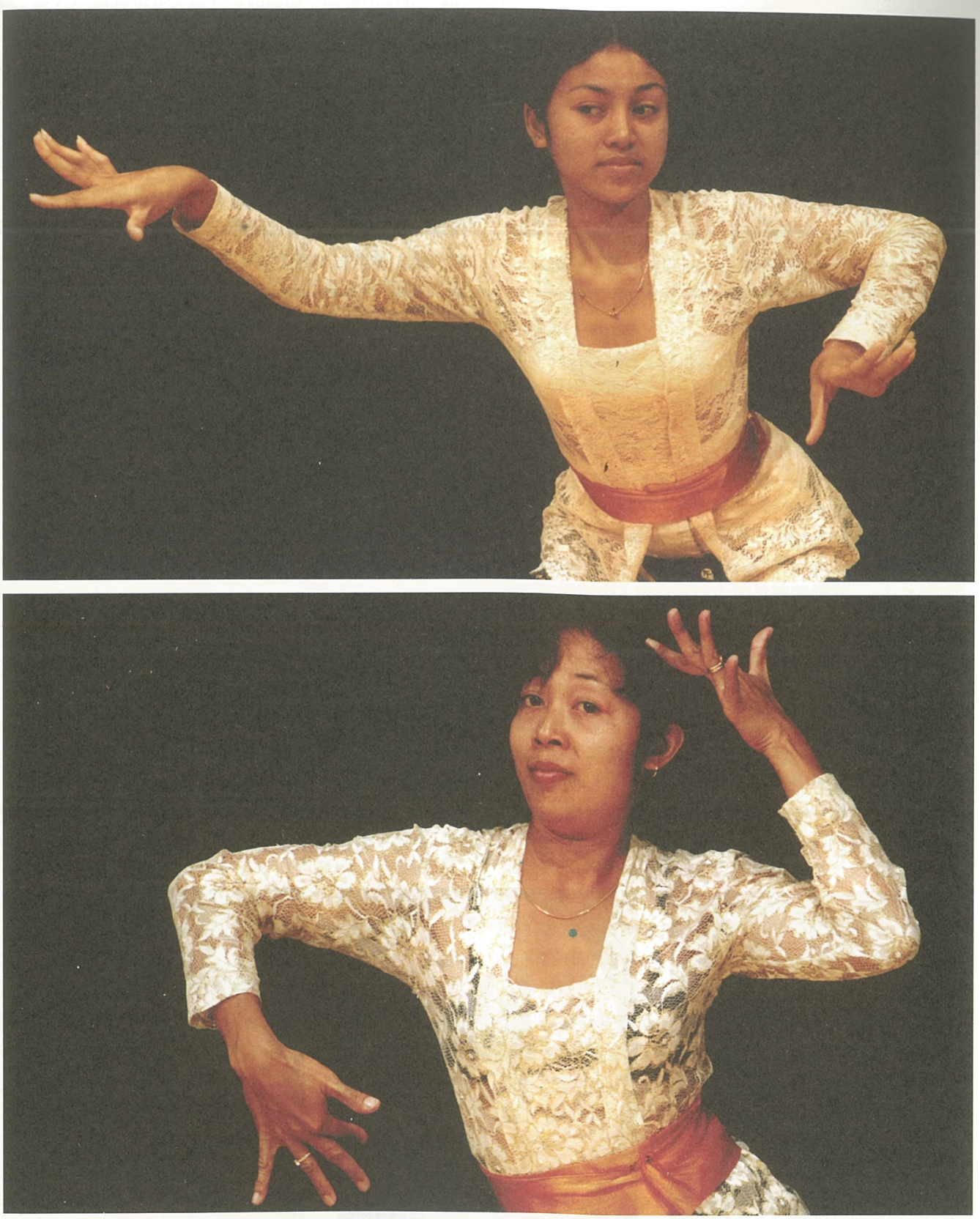


圖 3-4 峇里島舞者尼瑪．奴基尼（Ni Made Nugini）和尼瑪．莎妮阿妮（Ni Made Sarniani）演出甘布（gambuh）舞劇。一開始的印象是有力的暗示，然後我們會注意到兩位舞者姿勢的各種刻意的細節。觀眾感覺到有機效果、擴張的生命和生動的靜態，這些印象都是由演員兩條「脊椎線」（身軀和眼睛）產生出來的張力造成。頭往一個方向，眼睛往另一個方向。脊椎有力的彎曲，肩膀微微聳起。手臂的「趣味性」——德克魯會這麼說——給人變化豐富的印象（請參考「臉和眼睛」中的「看的動作」章節）。彼得．布魯克（Peter Brook, 1925-）也曾強調演員戲劇存在感的核心特質：「我在乎的是，有的演員可以在舞台上站著一動不動，卻能吸引眾人注意。可是有的演員卻絲毫無法引起我們的興趣。差別在哪裡？化學上、生理上、心靈上的差別在哪裡？明星特質？個性？不。這樣講太輕易了，這不是答案。我不知道答案是什麼。但是我知道確實存在。從這個問題開始思考，我們可以找到整個表演藝術的起點。」1989年在倫敦出版的《轉捩點》（*The Shifting Point*）第232頁。

---

[69] Michael Chekhov，契訶夫的姪子，為演員、劇場導演與戲劇教育工作者，1938年移居美國，其演技訓練體系在歐美有一定影響力。

自然的和有機的

米莉拉．奇諾（Mirella Schino）

直到二十世紀，大家才開始用「有機的」（organic）這個詞形容演員演出的某種品質。之前，如果演員有說服力的話，大家會說演員很「自然的」（natural）。好幾個世紀以來，每次有「偉大的演員」出現，帶來新的原創風格時，大家都認為是自然的表現，和之前人工化的演出不同。一旦有真正「自然」的新人出現，讓觀眾看到之前的演員有多麼人工化，原本以「自然」出名的演員就相形遜色了。同樣的，還會有新的明星出現，感動了觀眾，於是，原本的新星也就顯得「人工化」了。十九世紀後半葉，也就是「偉大演員」不斷冒出來的時代，每一代新人、每一種新的演出風格都曾經被視為「終於達到真正的自然」。

在這樣的歷史脈絡中，「自然的」一詞和忠實呈現日常生活毫無關聯。所有的演員都希望自己能夠演得像真的一樣，就像日常生活那麼自然。但是，每一位演員都在真實的偽裝之下鍛鍊自己的戲劇行為。「自然」不是寫實，而是觀眾是否看得到連貫性。如果觀眾和行家說某位演員「終於達到真正的自然」，他們看到的每個細節都是異常清晰的設計結果，讓觀眾一時之間忘記演員戲劇行為其實是刻意的，就好像再也沒有別的移動方法或動作了，好像演員經由他的藝術創造了大自然的一個片段。

因此，「自然」的意思應該是指演員創造某種複雜卻連貫的戲劇行為，和活的生物的連貫性與複雜性等值。

有機的與自然的

「自然」很容易讓人困惑，因為它一方面讓人聯想到摹仿，另一方面又可能不當聯想到藝術與文學的「自然主義」潮流。

二十世紀，除了擬真表演風格之外，大家也欣賞其他人工化的演出。那些風格呈現變形的人類形體和行為。「有機」用來形容具有複雜度和連貫性的演員行為，讓人覺得有某種表演風格，但其實是遵守多元的規則。現在，「有機」指的是對觀眾產生的效果，就像以前「自然」一詞的涵義。它代表的是觀眾看到的表演，而不是指表演的過程。

「偉大的演員」一方面混跡於其它演員之中，另一放面被我們視為自成一格的在他們自己的世界中。在他的身體裡，無數的對立力量撞擊著，形成對話，將他的身體轉化成充滿矛盾的磁場，能量足以充滿整個舞台。以結構而言，「偉大的演員」是一個矛盾的存在狀態。肢體上，他只是許多人中的一個；能量上，他完全自成宇宙，能夠佔據觀眾的心智與感官。整個演出以及整個生氣勃勃的舞台，都濃縮在他的體內。

演出就是有機的合為一體

二十世紀，導演一職的出現推翻了這個矛盾。他們將各個演員不同的形貌轉化為一個融合的能量場。以前，「偉大的演員」用一己的力量創造複雜性。現在，戲劇改革者將各個演員的複雜性當作一個有機生命體中的一部份。整個演出變成一個單獨的有機生命體。





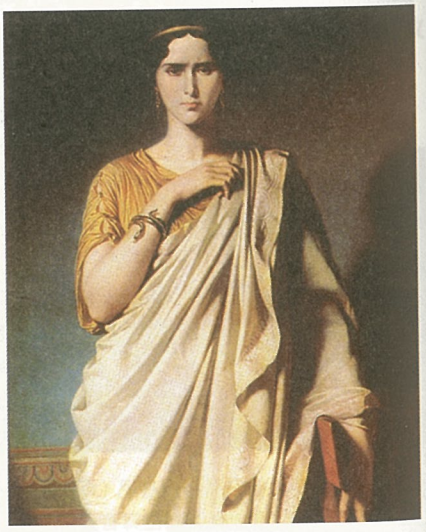


圖 5-8 四位「偉大的演員」：（**上左**）莎拉．伯恩哈特（Sarah Bernhardt, 1844-1923）；（**上中**）多瑪索．薩爾維尼（Tommaso Salvini, 1829-1915）；（**上右**）大家稱為雷契爾（Rachel）的伊利莎白．雷契爾．菲麗克絲（Elisabeth Rachel Felix, 1821-1858）及（**下一頁**）阿德萊德．里斯托里（Adelaide Ristori, 1822-1906）。「偉大的演員」不只是一位好演員，而是指從十九世紀後半葉到二十世紀初的某些特別傑出的歐洲演員。演出時，這些「偉大的演員」和當時的正常表演方式以及同時代的其他演員之間有某種自相矛盾的對比功能。這個對比功能運用在文本的詮釋上，和大家習以為常的心智和情緒邏輯不同，直接對抗著觀眾的習慣和制約。結果就是當時藝評家口中的「詮釋過的複雜」、「比自然更有力的自然」、「驚人的變化」。「偉大的演員」的另一個明顯特質就是他能夠強烈地抓住觀眾的注意力。他不但用他存在的權威感佔據了整個劇場空間，也用他的聲音達到像歌劇明星歌喉的類似效果。結果不只是誘惑和令人陶醉，而是強而有力。影像、畫像或照片就是缺乏這種效果，漫畫裡倒還看得到一點點蛛絲馬跡。

所有的戲劇改革家都有這個特質：將演出視為一個「整體」，可以矛盾、複雜、受到許多衝動和張力、節奏與呼吸的影響。這些改革家包括：阿匹亞、梅耶荷德、史坦尼斯拉夫斯基、科波、克雷格、瓦赫坦哥夫、萊因哈特和杜蘭。這個特質也影響了亞陶的靈視——看似奇思異想，但是充滿精確的細節。

當表演被視為一體時，基本單位已經不是個人（無論是演員或角色）了，而是更小的單位。直到二十世紀初以前，戲劇的最小度量單位是一個人（演員、個性或角色）的身心。這個單位可以包含矛盾，但是無法分割。表演原則、動作和建構有機性的科學研究迫使二十世紀的改革大師們將身體各部位的行動（actions）分割出來，把它們當作基本單位。這些行動單位可以和同一個身體的其他部份產生連結，也可以和其他身體的行動單位產生連結，創造出複雜細緻而且活生生的對話、對比、押韻、不一致、節奏的網路。

因此，可以將整個演出當作一體，從基本單位（行動單位）開始。作為基本單位，行動比個人要來得小多了。這個觀點將有機性的概念從演員推廣到了整個演出。以前，觀眾可以在「偉大的演員」身上看到整個演出；現在，觀眾可以體驗到整個演出背後的有機性。

「偉大的演員」用擬真的表層將自己戲劇本質中的人工性包覆起來。相對的，將演出視為整體的戲劇即使在表層也明顯展示其元素的多樣性，讓觀眾看到其有機的特質。這個有機特質和自然生物的外表無關。

總是很自然，但是不同的自然

二十世紀初期，「導演之父」們發明了有機的特質，演出因此轉化為不同的自然，成為針對有機性做實驗的場所。

梅耶荷德、科波、克雷格、阿匹亞、福克斯、萊因哈特以及史坦尼斯拉夫斯基都了解他們面對的矛盾。一方面，演員的身體是一個小宇宙，包含不同的部份；另一方面，整個劇場被視為一體，必須做整體考量。這表示必須獨立於故事的進行、演員的技巧以及角色的特質之外，深入研究不同部位的關係。

幾乎看不出來的轉變所引起的後果在各個戲劇領域都清晰可見。例如從演出創作的角度看，就是以文本為核心的現象消失了。每一個演員的身體都被分成各自獨立的片段，以便和其他片段連結。導演可以運用更多、更簡單、更可塑的小單位。比起將每一位演員視為一個單位的做法，這些身體小單位之間的連結打開了更寬廣的創作可能性。許多的有機片段可以根據傳統的準則建立連結和相關性，就像以前在個別演員或角色之間建立連結一樣。腳步、凝視、動作的方向、重量、軀幹、頭、腿、手臂、手、腳、節奏、速度、強度、張力和放鬆都可以被視為關係裡的元素，可以用自成一格的戲劇手法組合起來，和故事情節的戲劇手法一致或相反。



在過程中，文本的核心地位被兩個問題動搖了：一方面，演員的身體是小宇宙，有多元而自主的有機細胞；另一方面，所有的演員都是整個戲劇生命體的一部份。這並不表示文本不重要，而是表示文本不再是唯一的方向盤。除了文本的深層和表層邏輯、內容、暗示、毋須言明的意義之外，其他元素也必須加進來：不同的明顯邏輯、隱晦邏輯、原則、節奏和有機性。

在實作和理論上，身體是小宇宙而演出是整體的觀念所導致的後果和發現細胞之後，生物學家如何思考、如何做研究的情況相似，也和發現比原子更小的世界之後，對物理學家的影響相似。表演在這些改變中尋找方向。過去、現在與未來交織，成為不同的行動和同一個故事的不同面向。

這個過程就是「偉大演員」的特質，他們在形成自己的戲劇存在感時，能夠採用豐富的邏輯，避免對戲劇清楚單一的詮釋。現在，多元角度已經成為常態了。事實上，多元角度已經成為劇場唯一的工作方法。

因為可以運用比人體更小的單位，於是我們可以發展不一定合乎現實的戲劇生命（有機性），可以創造複雜的關係網路，在生物的層次表現有機性。摹仿日常「現實」成為次要的功能，只是演員與導演基本工作原則的附件而已。

許多有原創品味的導演，例如史坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德，可以享有共同的藝術基礎。劇場的重點就是創造平行的現實，無論風格如何。風格不是最重要的差別。差別來自於他們熱情且堅持的反抗劇場不變的傳統、藝術以及其社會功能。有機性的實驗既是技術改革也是存在意義的改革。

行話

每一種表演傳統都有自己的行話，行內人覺得精確易懂，但是很難對行外人解釋。無論是大的傳統或小的傳統、代代相傳的傳統，或是只有幾個成員，如果這些成員凋零就會消失的傳統，都有自己的行話。還有更排外的行話：我們每個人思考反省自己的專業表現時使用的行話。

這些行話極為多元——有些制式化、有些個人化、有時極秘密、有時像理論般的明確清楚——形成各種辭彙的迷宮，遮蔽了經驗的具體性。但是如果我們穿透辭彙、影像和隱喻的表層，就會看到各種不同傳統中不斷重複出現的原則和覺察。

存在感

有些演員就是無法讓我們傾聽。他們聲音優美、發音無懈可擊、相貌出眾、負責飾演重要的角色。他們一走上舞台，會抓住你的注意，想著：「這麼美！」可是過了五分鐘，你的注意力就挪到不知名演員演的配角身上了——因為他擁有珍貴的禮物：存在感。

在那兒（無論令人喜歡或不喜歡）。即使是惹人惱怒，也要讓人產生興趣。即使你不希望被人看見，也要填滿自己的空間，讓自己無可取代。存在感是從靈魂散發出來的極品，向四方擴散，波及一切。演員如果覺察到自己的存在感，就敢表達他的感覺，因此做出合宜的行動，毋須努力就能讓觀眾傾聽他。

這個差別的具體化就是我們覺得：「我今天演得真糟糕，我感覺不到觀眾。」因為某種無法控制的因素，我們沒有存在感。我們用心演出自己的角色，但是沒有身歷其境的活出角色來。我們走上舞台的時候，角色的靈魂沒有跟上來。我們一直尋找，卻一直沒有找到。

表演藝術很神秘。成功不只要靠努力、預備、聰慧和意志力。即使是身體和聲音都完美的戲劇專家，也可能是很糟糕的演員。戲劇行話裡有幾千種不同的方式表達這個概念。偉大的蒙內蘇利（Mounet-Sully, 1841-1916）[70]曾說：「今天晚上，女神沒有降臨。」某位通俗劇演員可能說：「角色不穿我的鞋子。」虛榮的演員則可能說：「今天晚上的觀眾多乏味！」也有人下了舞台可能只是清清嗓子、摸摸喉嚨。唯一可以確定的是這些人都需要存在



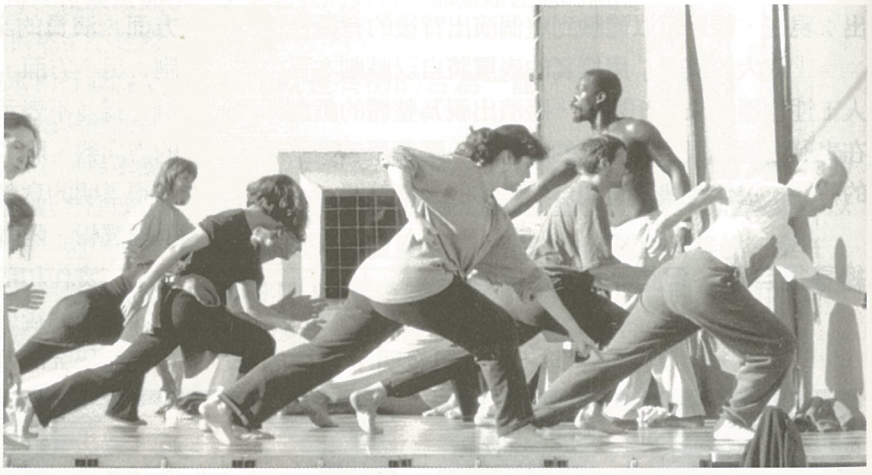




圖 9-11 每一種劇場種類或傳統中，建構戲劇存在感和有機性都從根據務實的科學原則改變平衡開始：（上）歐丁劇場的茱莉亞．瓦雷帶領作「脆脆」練習，1998年於葡萄牙蒙地摩（Montemor）的ISTA；（中）跟奧古司都．歐莫盧一起跳大自然神奧里阿斯（orixa）之舞，1998年於葡萄牙蒙地摩的ISTA；（下）伊．哇揚．巴哇教導峇里島劇場和舞蹈裡的基本動作亞荐母（*agem*），2004年於西班牙塞維亞。

感，而這個存在感並不完全聽命於他們。

查理斯・杜藍，《演員旅行日誌》（*Souvenirs et notes de travail d'un acteur*）

阿克斯（*axé*）、申命（*shinmyong*）、塔蘇（*taksu*）

其他傳統並沒有「有機」和「存在」這樣的行話。但是所有的傳統都有自己的辭彙或隱喻來描述演員的這個特質。

熟悉出神（trance）現象的文化很容易用「附身」來描述。起源於坎多摩（candomble）宗教的非裔巴西舞蹈舞者奧古司都・歐莫盧（Augusto Omolu）談到大自然之神奧里阿斯（*orixás*）散發出來的微妙能量阿克斯（*axé*）。奧里阿斯代表大自然各種力量的展現。

歐莫盧說，他不確定那天晚上他的舞蹈會不會得到阿克斯。他無法控制這個轉化，而是「某個東西」降臨了，和他完全無關。阿克斯是一項贈與。然後歐莫盧就會清楚的感覺到自己正在操控著某種無名的東西，好像他已經進入了自己體內富含神秘力量的某處秘密所在。

韓國的薩滿文化仍然存在。「申命」（*shinmyong*）代表靈體進入人身。同要的名詞也代表演員抓住了觀眾的注意力。

峇里島的演員則用塔蘇（taksu）一詞，字面意思是「接受光的地方」。在觀眾眼中，「另一種」光芒照亮了演員。好像某種神聖啟示降臨，演員完全無法控制。正如阿克斯和申命，塔蘇也不是演員能夠控制的。他只能說：「今晚有塔蘇在場。」或「今晚沒有塔蘇。」（請參考「能量」一章）。

馬它（*matah*）、未熟（*mijuku*）、卡查（*kacha*）

峇里島有各種說法描述演員能量改變，成為另一種生命品質。吉度潘（*ngidupan*）或曼吉娃（*menjivai*）表示「賦予生命」。西德普（*hidup*）是「生命」。如果沒有西德普，那麼演員（或他的演出）就是馬它（*matah*），不成熟、缺乏正確的滋味。峇里島語言中並沒有和馬它相反的辭彙。瓦押（*wayah*）的原本意義是「老」，不是用來描述衰弱破舊，而是代表活力和生命力。峇里島人認為中午的太陽很老，黃昏的太陽很年輕。瓦押代表知識。山澎瓦押（sampun wayah）指不會讓人覺得「不成熟」、「不確定」的舞蹈。峇里島大師依馬・德金麥（I Made Djimat）認為學校可以教學生如何舞蹈，但是舞者仍然無法吉度潘——無法賦予演出生命。演員可以跳得很正確，卻毫無瓦押。正如杜藍說的：「存在感（或有機性）不能靠著技巧達成。」

在日本，未熟（*mi-juku*）用來指演出不成熟的演員。正如峇里島的馬它，未熟也是指無法賦予演出生命的演員。日本人也察覺到演員可能技巧完美，但是缺乏「純粹」（*iki iki*）——炫惑觀眾的品質。純粹代表生動、明亮、發光。

偉大的奧迪西舞者潘妮卡拉西明白不同傳統的行話中這個不斷出現的意象。在她的母語奧里亞語（Oriya）中，不成熟的演員叫卡查（*kacha*），反之，成熟的演員叫帕卡（*pakka*），能夠吸引觀眾。







圖 12-14（上）卡塔卡利和南布迪里，2000年於德國比勒費爾德（Bielefeld）ISTA；（下左）許多代演員的老師賈克・樂寇（Jacques Lecoq）示範，1968年歐丁劇場；（下右）日本舞踊舞者花柳寬一，2000年於德國比勒費爾德ISTA。

[70] Jean Mounet-Sully，法國演員，擅長法國古典主義悲劇中的角色。

用身體行動來做：雙重的連結

馬可．迪．馬里尼斯（Marco De Marinis）

二十世紀新劇場的創建者已經毫無疑問的證明了：「未經控制的自發性」或「自然」無法達成真正的行動、無法在舞台上用真實的方式演出。必須經由漫長的紀律、技術訓練和精心設計的形式才能達到真正的行動。在舞台上，肢體行動必須變成人為的形式，用嚴格紀律約束下產生的程式，才可能變成真正的行動。如此才能將自己從刻板印象、自動和無機的混亂中解放出來：也就是，去除虛妄的自發性。虛妄的自發性是技術達到精準之前的階段，也是在能夠有意識的控制行動之前。因此，虛妄的自發性只是不切實際的自由。

演員技術精準之後才能有真正的自發性。基於有意識控制的行為才是真正有效的自由。不過，只靠著必要的人工化和技術的約束並不足以達到真正的自發性。肢體行動如果要顯得真實——因此有效——就必須真誠、被感覺到、誠懇和被體驗到。它需要建築在演員內在和外在自我的有機一致性上，必須伴隨著整個身心。

我們可以用以下方式探討讓舞台行動真實（有意識或無意識的）的兩個必要前題：

一、精準性，即外在的一致性，往往有程式（score）支持著；
二、有機性，即內在的一致性，由演員的存在感支持著，有時候有潛程式（subscore）支持演員的存在感。有機性代表行動的身心整體，唯獨有機性可以保證精準度之內的自由空間，並允許演員在程式範圍內做即興演出，創造出真正的自發性。

第一重連結

真正的戲劇行動有何條件呢？二十世紀大師們在這一點上有很多的共識。讓我們看看，在如何塑造這些條件上是否也有類似的共識，也就是說，大師們試圖達成這些條件的技術過程是否有共通之處。這個共識確實存在，我將之稱為雙重連結（double articulation）。我也將討論雙重的不連結（double disarticulation），其主要目的就是打破（不連結）身心的自發性。這個身心的自發性決定了演員在舞台上創造行動的蒙太奇時將如何使用他的身體。第一重的連結（不連結）與身體有關，第二重則與動作和戲劇行動有關。

我說的「第一重連結」就是演員身體的分割過程。身體被拆解開來，成為許多片段（好像玩偶或機器似的），然後根據不同的組合規則重組起來。目標是將生物日常身體轉化為芭芭說的「有生命的身體」（body-in-life），一個超日常身體，隨時準備好了演出戲劇行動。

德爾薩特是一位很聰明的戲劇動作理論家，他很清楚的解釋了第一重連結。他根據三個規則（內向、外向、中性）分割身體和四肢。他根據第一重連結發明了建立人為肢體的基本原則：

一、軀幹顛覆了器官的階級地位，取得優先地位，被提升到身體的表達中心；
二、身體各部份是獨立的，每一個部份都可以完成自主的行動，即便和其他部份的行動相反。

讓我們回想一下，梅耶荷德和德克魯都研究過身體器官獨立運作的原則，並且清楚的表達過相反的意見：「如果你動一下你的鼻子，整個身體都會跟著動。整個生理機械學就是基於這個原則。整個身體都會參與最小的器官所做的動作。」（梅耶荷德）。

> 我們必須能夠只動我們想動的器官，無論是一個器官或是幾個器官。不想動的器官必須保持不動。每個人都知道，但是需要重複地提醒。我們相信，必須不想動才能保持靜止。事實上，我們動的時候其實不一定真正想動，所以我們必須想要不動才能不動。
>
> 德克魯

這兩種看法只有表面看起來不同，但是都：

一、同樣認為戲劇身體是許多可以自主的器官組成的；
二、演員必須能夠完全控制這些器官，要求自己用不自然的超日常方式使用這些器官（也就是說，整個身體）才能打破制約日常生活的自動化和機械式的反應。

人工化的行為就是讓整個身體參與最微小的動作，或是阻止某個身體部份的動作，讓自己只運用另外的某個部份。這種非自然、非自動、不容易的行為需要學習，需要技巧，一開始需要由精確的阻礙開始。他們的方法不同，但都和日常生活中用最小努力完成任務的原則背道而馳。

第一重連結的原則就是每個器官都是獨立的，在二十世紀如何訓練演員與舞者的基本經驗中都看得到：從達克羅茲、拉邦、史坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、德克魯、葛羅托斯基、芭芭、碧娜．鮑許（Pina Bausch,

1940-2009）以及許多其他大師。在1940年代，亞陶用最強烈、最詩意的意象描述劇場是「火的煉爐，把骨頭、四肢和一字一句都壓碎了，重新鑄造一個身體」。

最後，我們不要忘了，四肢獨立的原則在所有的亞洲舞蹈和劇場中都存在，現代舞中也有，稱之為「孤立」（isolation）。

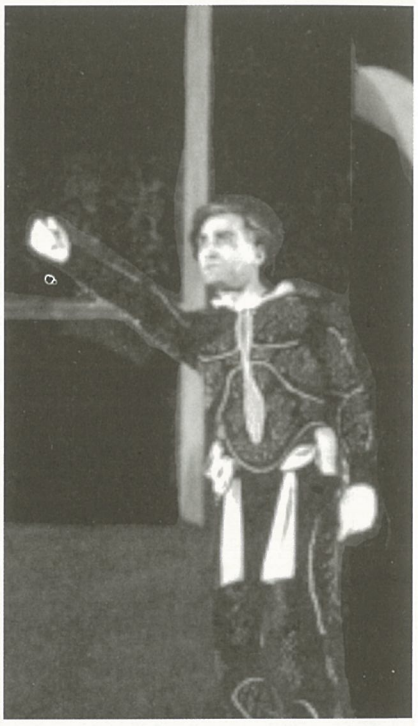
第二重連結

肢體動作的分割過程被我稱為第二重連結，也就是指演員即興創作和蒙太奇的時候的一系列手勢和動作。

這個過程可能是（也可能不是）日常生活的具體動作，可能有（也可能沒有）外在的關聯。二十世紀大師的練習一再出現將戲劇行為分割拆解成更小的單位的傾向（動作的原子或細胞），然後將小單位根據橫向的順序和縱向的同時發生（後者更為重要）重新組合。每位藝術家重組的過程可能很不同，但是所有人的邏輯都是一樣的。無論表面看起來如何，從來都不是擬真和寫實摹仿，即使史坦尼斯拉夫斯基也不是。所有人都想保存行動的戲劇生命，也就是想帶給觀眾真正的體驗。1910年，梅耶荷德已經寫道：「戲劇節奏的本質就是完全對立於日常生活的節奏。」









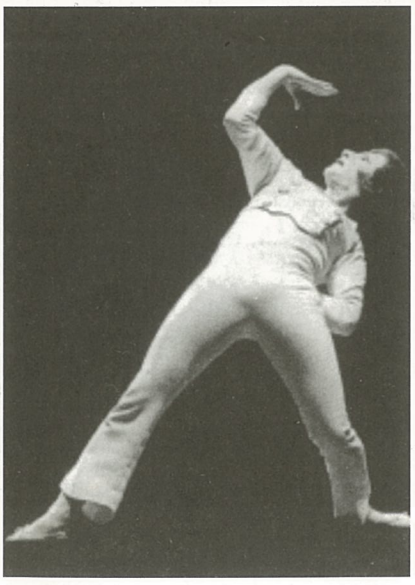




圖15-20 自從二十世紀初歐洲劇場開始尋求改變以來，就一直在尋找戲劇存在感，也就是尋找有機性。最為有意識而且堅持不懈地追求的人就是傑克．科波（上左）和他的「小傳統」：杜藍（上中）、亞陶（上右）、德克魯（下左）、馬歇．馬叟（下中）和尚路易．巴洛（Jean-Louis Barrault, 1910-1994）（下右）。在這個表演系譜裡，主要是以文本為主的劇場、形體劇場和默劇，我們可以看到「不斷重複出現的原則」，從相反原則到危險平衡都看得到。

第一重連結是打破創造出單一動作、手勢或姿勢的自動化。第二重連結則是打破將更多動作、手勢和姿勢組合在一起的自動化。這些自動化將限制了行動的演出創作。

毫無疑問，梅耶荷德和德克魯在這個研究領域是最佳範例。但是我們也要記得史坦尼斯拉夫斯基（被大家誤解為心理現實主義大師）以及他對分割過程的重視。他要求學生和專業演員在訓練和創作的每一個階段都掌握這個分解過程。無論是個人練習時努力由「動作的內在感覺」支撐著，讓身體達到流暢而不中斷的「身體行動」，或是根據目的和任務，將每一幕演出及其中的動作逐一分割時都需要掌握這個過程。

一般原則

我無法列出所有的原則，但想在此強調某些似乎可以調節分割和重組過程的一般性原則。

第一個原則是史坦尼斯拉夫斯基建立的。我之前提過，在他描寫形體行動的章節裡面提到這個原則：戲劇行為的不間斷流動是日常生活肢體行為的流動和連續性的等值行為，而不是摹仿。這個流動只能經由對立的過程達到，也就是經由分割和打斷而達到。演員必須學習將連續視為一連串分割清楚的小單位。

關於重組和蒙太奇的三個主要原則是：

一、對比（節奏、動力……等等）。切割之後，行動的不同片段（原子、細胞）根據不斷突然改變速度、強度、能量……的邏輯重新組合起來。

二、非線性的行動。這個原則又包含三個次原則：

1) 缺乏嚴格的邏輯或因果的連續性：應該在前面的可以放在後面，反之亦然。
2) 不同的重複：可以從不同的角度多次呈現同樣的行動（或行動的一部份）。（這是立體派的原則之一，曾經有人描述梅耶荷德的演員是「立體派的演出」。）
3) 綜軸的蒙太奇：更多行動同時發生（這也是立體派的原則）。因為有第一重連結的準備過程，於是可以達到這個效果。

三、無法預期的行動：演員的每個行動都應該讓觀眾無法預期他的方向、節奏和動力。

如何用觀眾無法預期的行動組合一幕呢？目前我只能說：

— 應該經由對比創造變化（原則一）；
— 行動應該被切割，並且用「否定」它的符號（或訊號）再三強調。

這些都是具有對比性質的小動作：先往前一點點再往後、先往左一點點再往右、先蹲下去一點點再站起來……等等。我們必須記得生理機械學的「拒絕」（otkaz）與形體默劇（corporeal mime）中的強調（toc）。

如果我們混合對立原則（就像無法預期的行動）和器官獨立的原則，這些工作都可以被提升到非常精緻複雜的層面。

馬可．迪．馬里尼斯，《尋找演員：二十世紀劇場總論》（*In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento Teatrale*），2000年羅馬出版



圖21 1999年，韓國珍島（Jindo）的谷金植（Sitkim Kut）在歐丁劇場示範韓國薩滿儀式。有趣的是，1998年，葛羅托斯基在巴黎的法蘭西學院（College de France）最後一次公開現身時，曾經談到劇場和儀式中的「有機動作的路線」。





圖22-23（上）日本能劇演員河村信重（Nobushige Kawamura）教他的兒子小泉（Kotaro）練習一段聲音程式，他在演出時要一直重複這段聲音程式（右）。亞洲古典戲劇和歐洲劇場不同，演員在發展自己的舞台魅力之際，即同時學會了角色的身段和台詞（請參考「學徒，練習和訓練」一章）。

前置表達 Pre-expressivity

身為一個人，舞者有血有肉，他的體重受到重力影響。他有內在及外在的感官經驗，也有情緒、願望、目標。但是身為藝術工具，舞者——至少在觀眾眼中——只是他呈現出來的樣貌而已。他的樣貌和動作定義了他的品質和行為。如果觀眾覺得他像蜻蜓一樣的輕盈，那麼，他一百六十磅的體重就不存在了。他的渴望受限於他的姿勢和手勢。他不比圖畫裡的人物更多一些或更少一些靈魂。

——魯道夫．阿恩海姆，
《藝術與視覺心理學》



圖1 十八世紀不知名畫家畫的奧地利皇后瑪麗亞．特蕾莎（Maria Theresa, 1717-1780），布拉格主教皇宮（Archbishop's Palace, Prague）收藏：即使沒有注意到權杖和皇冠，從人物的態度和眼神也一看就知道是身屬皇室。想要尋找充滿神秘與曖昧性書寫技巧的作家亨利．詹姆斯（Henry James, 1843-1916），在筆記本裡寫了以下這段話，來描述如何認出皇室人物的一小段故事情節：

> 畫家帕索里尼（Pasolini）為弗雷德莉卡皇后（Empress Frederica, 1840-1901）——這位德國皇后，也是維多利亞女王（Queen Victoria）的女兒——畫完畫像之後，說：「只有皇后才知道怎麼坐——怎麼擺姿勢。她們習慣如此，習慣被別人看。畫她們比畫別人容易三倍。」這讓我得到靈感，來寫一個短篇故事。一個女人來找畫家，她想當模特兒賺錢——她很窮，很神秘，非常適合這個工作。畫家想不出來為什麼這位模特兒的表現會那麼好。最後，他發現她其實是一位落難的公主！卻神秘地必須以此為生。
>
> ——亨利．詹姆斯筆記

同樣的主題，史坦尼斯拉夫斯基對學生說：

> 如果你不用文本、沒有舞台調度、只知道每一幕的內容，但是你只要根據身體行動的路線演出，就已經掌握了角色的百分之三十五。首先，你必須建立身體行動的邏輯順序。無論畫家畫得如何精緻，如果模特兒的姿勢打破物理法則的話，姿勢就不真實。如果畫的是坐姿，但是畫中呈現的模特兒並未讓觀眾感到她（他）是真正坐著的話，無論如何都不會有說服力。因此，畫家必須先決定讓他的模特兒以能讓我們真正相信他是那樣子站、躺或坐著的方式，來擺這種站著、躺著或坐著的姿勢，然後畫家才能開始思考他該如何在畫布上呈現出最精緻、最複雜的心理狀態。
>
> 對演員而言，角色身體行動的路線也具有同樣的重要性。演員就像畫家，必須讓角色坐著、站著或躺下。但是演員的情況比較複雜，因為他必須身兼畫家和模特兒的雙重角色。我們必須找到不同情況中的有機動作，而不是靜止的姿勢。演員必須首先找到有機的動作，肢體行為必須正確才能真實。在此之前，演員不能想任何其他的事情。
>
> ——托波科夫，《排練中的史坦尼斯拉夫斯基》

整體性與其組織架構

對羅馬人而言，伊特魯里亞戒律（Estruscan discipline）的意義為何？

羅馬人心目中的伊特魯里亞戒律或科學就是用來詮釋大自然獨特奇異的現象的教條系統。這些奇異現象被視為是上天表達神聖意志的訊息。伊特魯里亞戒律也和驅散惡運的贖罪儀式有關。

自然現象的詮釋也包括觀察大自然的物理動力，但是伊特魯里亞人並未因此進一步發展出自然現象的理性科學。塞內卡（Seneca）在《天問》（*Natural Questions*）裡詳盡記錄了伊特魯里亞戒律的內容，並反對這些神秘行為，因為他相信這些行為和自從亞里斯多德以來所建立的科學合理性背道而馳。

塞內卡寫道：「羅馬人和伊特魯里亞人不同。我們相信閃電是烏雲彼此撞擊產生的結果。他們卻相信烏雲撞擊的目的就是要產生閃電。對他們而言，每一件事情都有其神聖意義，因此他們相信事情不會無故發生了就產生出意義，他們

相信事情之所以會發生都有其意義。」

許多觀眾相信演員的本質是仰賴著他的表達力，而且通常也相信表達力自然來自於演員的動機。這些觀眾就像伊特魯里亞人一樣，烏雲撞擊是為了產生閃電，演員演出是為了表達自己。事實上，程式化的劇場傳統正好相反：演員根據某種特定的張力和形式來塑造身體，正是這些張力和形式變成了閃電，感動觀眾。所以，一動不動的演員也可以感動觀眾。

我們要如何稱呼這個層次的演員張力和形式呢？

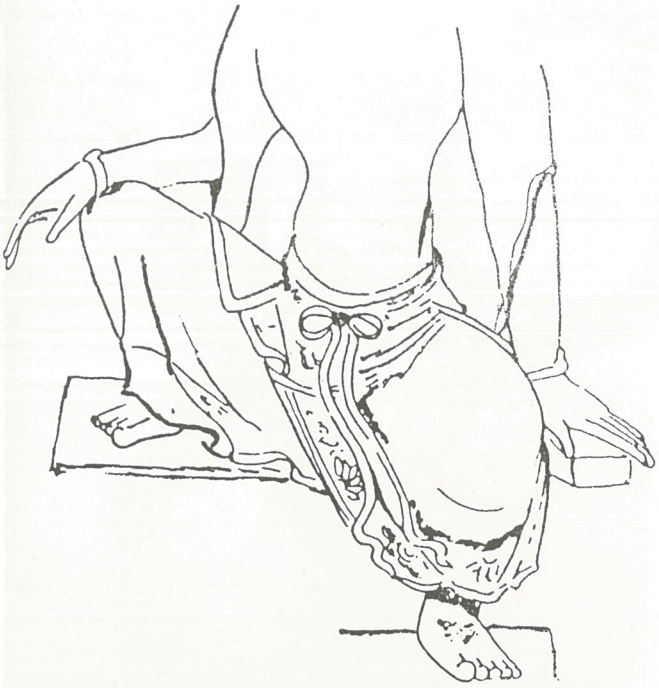


圖2（左）佛教雕刻的典型姿勢，稱為大王如意座，以兩隻腳分別在不同高度為特色。在印度藝術裡，從古典時期到現在，尤其是戲劇和舞蹈中，所有的行動和情緒都用大量的手勢（稱為手印）和程式化的姿勢代表。只有信徒和專家才了解這些程式化的語言、約定俗成的手勢和姿勢所代表的意義，其目的僅在於運用一套既定且公認的手勢系統來描繪佛陀。這些程式化的手勢，能讓信徒得以在文字、雕像或圖畫中，立即認出佛陀生命和教學裡最重要的那些時刻。



圖3（上）慈悲的女神觀音，是中國最受愛戴的神祇之一，地位和基督教的聖母瑪麗亞近似。觀音是起源於印度的佛教神祇。這一座清朝瓷器觀音像的特別坐姿不但顯示其佛教起源，也顯示其尊貴性：在佛教傳統中，兩隻腳放在不同高度的坐姿，一向只保留給尊者、皇室或神聖人物。



圖4（上）排演托爾斯泰（Leo Tolstoy, 1828-1910）同名小說改編的《廢物和他的兩個兄弟》（*Good-for-nothing and His Two Brothers*）時，瓦赫坦戈夫對演員示範如何飾演無賴，這是在1919年查克哈瓦所繪製的。瓦赫坦戈夫用懸在椅子的腿的位置來立即抓住觀眾的目光，同時顯示角色的能量，讓角色活起來。在這個工作階段，瓦赫坦戈夫不管角色的心理狀態，而是用演員行動的品質來創造角色的存在感。劇場人類學將這個層次的組織方式定義為稱為前置表達。

我們看到一個生物的整體時，基於解剖學、生物學和生理學，我們知道這個生物體有很多不同層次的組織。生物的組織有細胞的層次、器官的層次以及各種系統（神經系統、血管系統等等）。因此，我們必須考慮演出整體也有各種不同組織層次。

劇場人類學假設所有的演員都有共通的基本組織層次，並將之定義為：前置表達。

前置表達不考慮演員的動機、感覺、對角色的認同或不認同的情形以及情緒……等等心理技巧（psycho-technique）的層面，這個概念可能看起來很荒謬又矛盾。過去兩世紀裡，心理技巧在表演劇場和舞蹈領域裡的專業訓練，以及相關研究上，一直佔有首要的地位。

心理技巧引導演員想要表達的意圖，但是想要表達的意圖，並不能決定一個演員要怎麼做到。演員的表達其實是基於——幾乎是無法遏止的——他的行動，他們怎麼使用自己的身體存在感。做，以及怎麼做，決定演員表達了什麼。

根據「結果邏輯」（result logic），觀眾看到演員在表達感覺、想法、思緒、行動……觀眾看到動機和意義的體現。這個表達以整體的形式呈現給觀眾：他們因此而被引領著去相信演員在表達的，即演員如何表達。

我們當然可以根據這個邏輯分析演員的工作。但是，這麼做往往導致出對表演的一般性的評鑑，卻讓人無法在技術層面上了解到底表演是如何做到的。

了解如何做到的邏輯和「結果邏輯」互補：「過程邏輯」（process logic）。根據「過程邏輯」，我們可以將演員表達的各個不同的組織層次分開。

演員如何讓自己的戲劇能量在台上活起來？如何成為立即抓住觀眾注意的存在？這個層次就是前置表達，也是劇場人類學的研究目標。



圖 5 高棉舞者穿著王子的服裝：風格化技巧的範例。

前置表達這個基層包括在表達之中，包括在觀眾看到的整體之中。但是，在工作時把這個層次區分出來，演員才可以專心在這個層次工作，就好像把這個階段的主要目標視為是能量、存在感、舞台生命力，而不是它們的意義。

從這個角度看，前置表達可說是執行的層面：不是可以和表達分開的層面，而是在實務的一個範疇，是一個實作的練習，在過程中它的目標是要強化演員的舞台生命力。

劇場人類學假設前置表達是各種表演技巧的根本，在不同傳統文化之間獨立存在著跨文化的戲劇「生理學」。事實上，前置表達運用了取得存在感和演員生命的原則。這些原則的結果在程式化的劇場較為明顯。程式化的劇場用技巧將身體置入某種形式中使之「成形」，與結果或意義並無關聯。

因此，劇場人類學在跨文化的層次比較了演員和舞者的技巧，經由研究戲劇行為，發現某些主宰前置表達的原則比我們想像的更為常見而具有普遍性。





自然技巧（inculturation）和風格化技巧（acculturation）

為了使演出更有效果，為了讓歷史和生命故事的認同感出現，演員運用各種形式、態度、行為、程序、慧黠、變形、外貌……我們稱之為技巧。這是每位演員的特質，存在於所有的傳統中。分析跨文化（西方、東方、北方、南方）和跨類型（古典芭蕾、現代舞、歌劇、輕歌劇、音樂劇、話劇、形體劇場、古典劇場、當代劇場……等等）跨越所有這些，我們回到學生開始學習如何在觀眾眼中有效演出的第一天。我們找到兩個起點，兩條路徑。第一條路，演員用「自發性」強調自然發生的行為。他們從小自成長的文化和社會環境中就自然地吸收了這些行為。人類學者將這種日常被動接收的感官主導的行為稱為「自然技巧」的過程。一個孩子對自己的文化中的行為和生活方式產生有機的調適，制約成為他的「自然」，讓他逐漸進行有機的轉變，也就是成長。

圖6-7（上）義大利演員魯傑里（Ruggero Ruggeri, 1871-1953）在鄧南遮的《伊歐里歐的女兒》（*Iorio's Daughter*, 1904）演出阿里奇（Aligi）一角：自然技巧的範例；（左）碧娜．鮑許演出《黑暗中兩支香菸》（*Two Cigarettes in the Dark*, 1985）中的景。有意思的是，接受過古典芭蕾風格化技巧訓練的舞者，如何轉向自然技巧的模式，去尋找解放自己的方法。

史坦尼斯拉夫斯基在這條自發性路徑上，對其方法做出最重要的貢獻，也就是「自然技巧」，就是提出了包含活化並擴張了演員的自然技巧自然狀態的這個心智過程。經由「魔術般的假如」（magic if）、經由心智的符碼化的過程，演員改變了他們的日常生活行為和他們習慣的存在方式，讓他們要扮演的角色得以具體展現。這也是布萊希特的疏離技巧（alienation technique）或社會樣態（social gesture）的主要目標，指的是表演者在工作過程中，用他內在已經建立的社會脈絡和潛台詞，將自己自然的日常生活行為，轉化為超日常的戲劇行為。

使用各種自然的演出技巧的現象是跨文化的。墨西哥偏遠山區原住民的農民劇場使用著以自然技巧為基礎的表演技術。同樣的技巧也可以在印度加爾各答郊外的卡篷哈（khardaha）生活劇場（Living Theatre）裡看到。生活劇場的演員都是農民、工人和學生，也都經由自然技巧，顯示了演員的方法。

同時，在所有的文化中都可看到另一條路：使用特定的、和日常生活不同的肢體技巧。現代舞和古典芭蕾舞舞者、默劇演員、傳統亞洲劇場的演員都否定了自己的「自然狀態」，採取另一種戲劇行為。他們用的就是「風格化技巧」，其中的站立、走路、停止、凝視和坐下的動作都與日常生活完全不同。

風格化技巧將演員的行為人為化（通常稱為風格化）了，但也創造了另一種能量。我們看古典印度或日本演員、現代舞舞者或默劇演員表演時，都體驗過這種能量。這些演員很吸引人，成功改變自己的「自然狀態」，轉化成古典芭蕾的輕盈或現代舞的活力。風格化技巧即是將平常的（自然的）模樣加以扭曲，以便在感官上用新的、驚人的方式重建。

「風格化技巧」的演員會呈現某種品質、某種有能量的光芒，成為隨時可以根據傳統跳舞或表演的存在感。但是，「自然技巧」的路徑也可以導致日常行為的豐富變化和發揮調性、語言發聲的重要特質、張力湧出、忽然改變節奏和動機，讓「會跳舞的劇場」活了起來。自然技巧路線和風格化路線都活化了前置表達：準備開始表演的存在感。

過度強調亞洲劇場的風格化演員和西方劇場的自然技巧演員在表達上的差異並無意義，因為他們在前置表達的層次是類似的。

尤金諾．芭芭，《河的第三岸》（*The Third Bank of the River*）



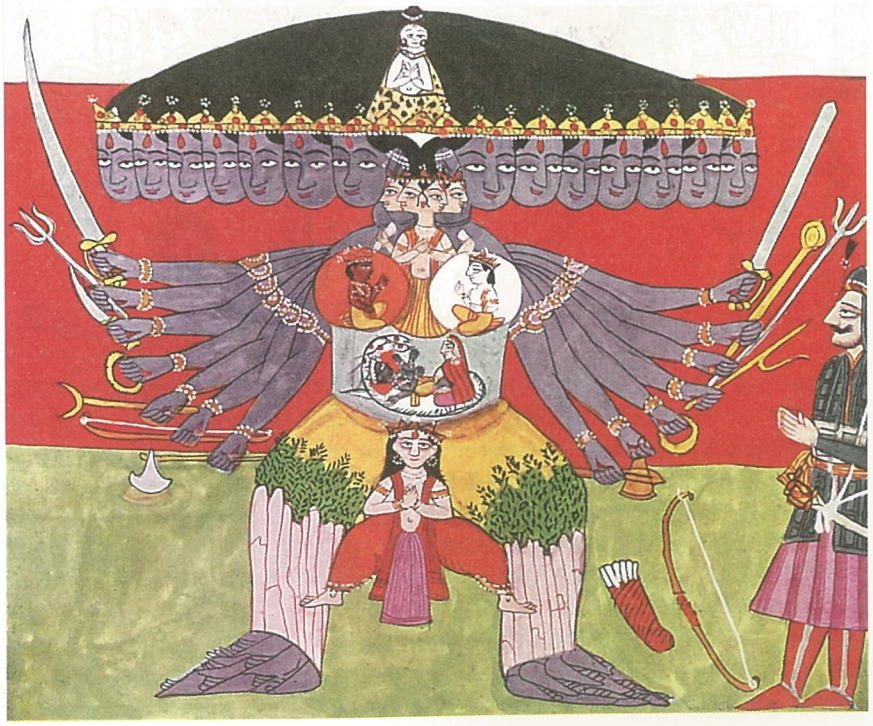
圖 8-9 1987年，莎蘭多ISTA的示範：兩位演員用風格化技巧做即興演出，歐丁劇場的蘿柏塔．卡芮和峇里島的依馬．班登在前，後面是拉絲穆森（上）和肯德利（Ni Nyoman Candri）（下）做即興的聲音演出。











生理學和程式化

演員經由獨特的生理過程擴張自己，創造出和日常生活相同活躍的動力，結果造就了程式化的表達形式。程式化就是形式化。觀眾一眼就看得出行為的視覺品質，因此有了相對應的美學價值。

程式化的目標是經由兩條路達到擴張的身體：空間的擴張強調動作的動力，或是演員在體內形成一套對立的行為，因此激發出肌肉的張力。如果是前者，演員行動根據非日常模式在空間延伸，挑戰身體的自動化。如果是後者，演員抑制自己的行動，不讓它發生。結果導致張力增強，並產生支撐這個抗衡的內在過程，因此創造了某種品質的能量，即使演員一動不動，也看得到。二者的程式化都需要超日常身體技巧。

圖 10-14（上左、中左）中國舞者：南北朝彩陶俑（386-581），台北博物館（Taipei Museum）收藏；（上右）伊特魯里亞舞者，西元前五世紀銅燭台殘片，德國卡爾斯魯厄博物館（Karlsruhe Museum）收藏；（中右）伊特魯里亞舞者，西元前五世紀銅燭台座，英國博物館（British Museum）收藏；（下）擴張的身體：維斯瓦魯帕達夏南（Visvarupadarshanam）黑天的許多化身之一，十九世紀初期的印度繪畫。

東方與西方的程式化

世界各處都在尋找可以讓演員擁有前置表達身體的程式化方法。西方傳統將表演者嚴格分為演員、舞者、默劇演員或歌手，因此，只有很少的例子找到結果，除了前述（古典芭蕾和默劇）的例子之外。亞洲劇場由大師傳承的傳統一直持續到現在，因此，程式化演出用典型的直接劇場方法——學徒摹仿師傅——一代一代的傳了下來，未曾間斷。

各種劇場文化的歷史雖然不同，我們經常發現很多類似的特質，尤其是決定演員的舞台基本態度所用的行為準則。例如，我們知道十九世紀末期，巴黎音樂院（Paris Conservatory）的所有演員都遵守某些基本規則：雙手一定要放在腰部的高度以上；手指著某個地方的時候，手臂則需保持在眼睛的高度以上。卡塔卡利舞劇演員和峇里島演員與舞者也使用同樣的原則：手以及手臂絕對不可以垂在身體兩側，一直要舉在腰部以上；指的動作也要在眼睛以上的高度，看起來動作才夠大，夠清楚。

西方傳統中斷、追求寫實主義或自然主義、行為基於心理而非肢體的種種現象，逐漸摧毀了固定演員行為的規則。這些規則在義大利即興喜劇時期的歐洲達到高峰，但現在已經消失了，因為無論西方或是東方，直接的劇場方法從未有文字紀錄。歐洲劇場曾經試圖將身體動作固定為某些形式，試圖尋找獨立於表達動機之外的動作規則，就像在視覺藝術裡找到固定身體比例的規則一樣（圖19-26）。但是這些提倡者缺乏經過驗證的程式化系統，也缺乏客觀的分類標準，於是常常用一種很集權或過度的方式解釋，來合理化，或「科學化」他們的理論。我們也很容易明白為什麼這些努力（雖然基於肢體）會傾向於和演員的表達在精神層面產生連

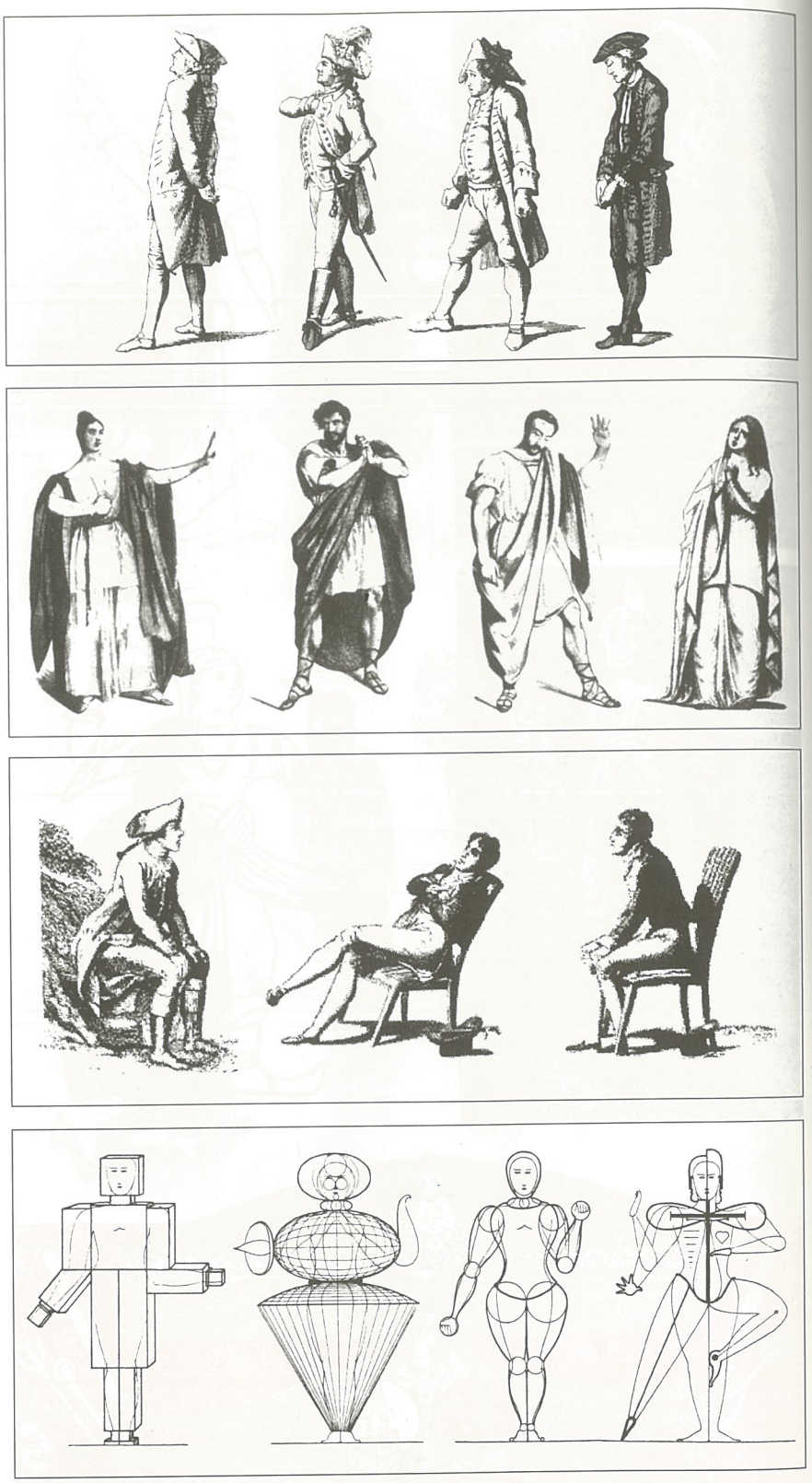
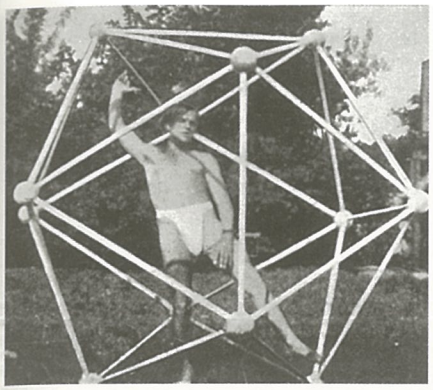
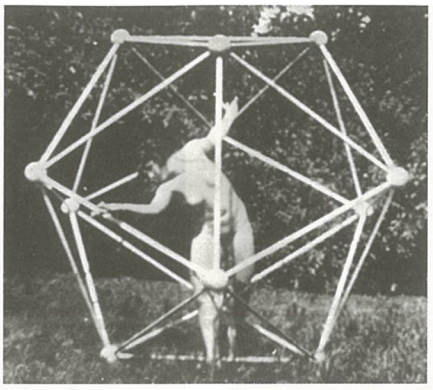
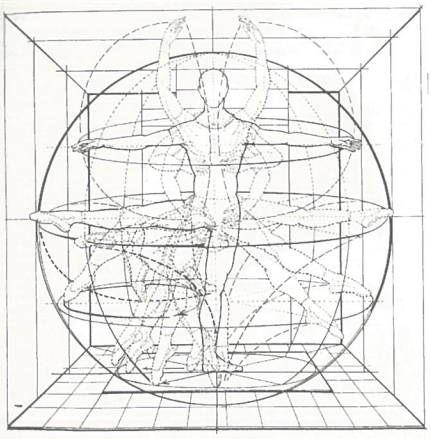
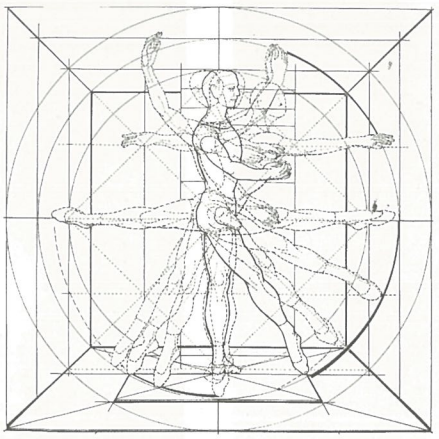
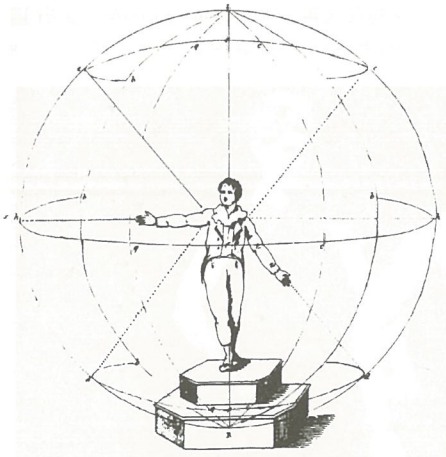
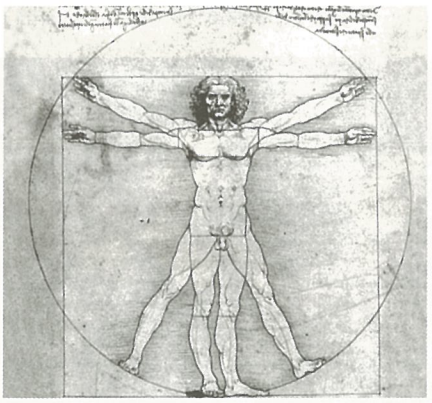
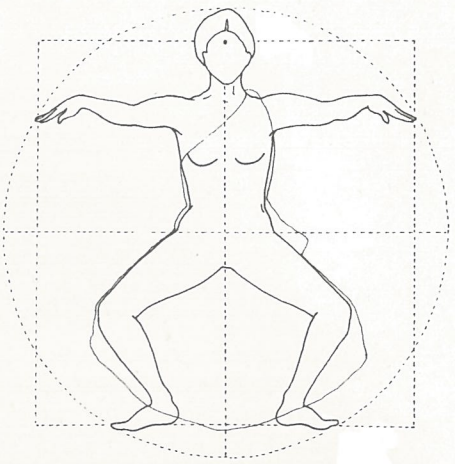


圖15-18（上排、第二排）1785-1786年柏林出版約翰．安格爾寫的《摹仿的種種想法》裡的版刻畫，以及1832年佛羅倫斯出版安東尼奧．莫羅奇西（Antonio Morrochesi, 1768-1838）的《表演及劇場藝術教學》（*Lezioni di declamazione e d'arte teatrale, Lessons on Performing and Theatrical Art*）裡的繪圖。這兩本書代表十九世紀流行的兩種劇場文化。一種是安格爾提議的，用心智狀態將演員程式化。安格爾是劇作家和導演，後來變成理論家，也是萊辛（Lessing）美學的擁護者。第二種則是根據義大利演員莫羅奇西的個人研究，深深受到科學價值影響；（第三排）安格爾的書中，以及亨利．西登斯於1807年倫敦出版的《修飾性手勢與行動之圖解》（*Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*）書裡的歇息姿勢。西登斯是英國著名演員莎拉．西登斯的長子，自己也是演員，將安格爾的部份論文翻譯成英文，根據英國風格和品味重新繪製插圖；（下）奧斯卡．史萊莫（Oscar Schlemmer, 1888-1943）於1925年繪製的劇場人體轉化的幾何圖解。史雷梅爾是包浩斯運動（Bauhaus movement）的主要倡導者之一。



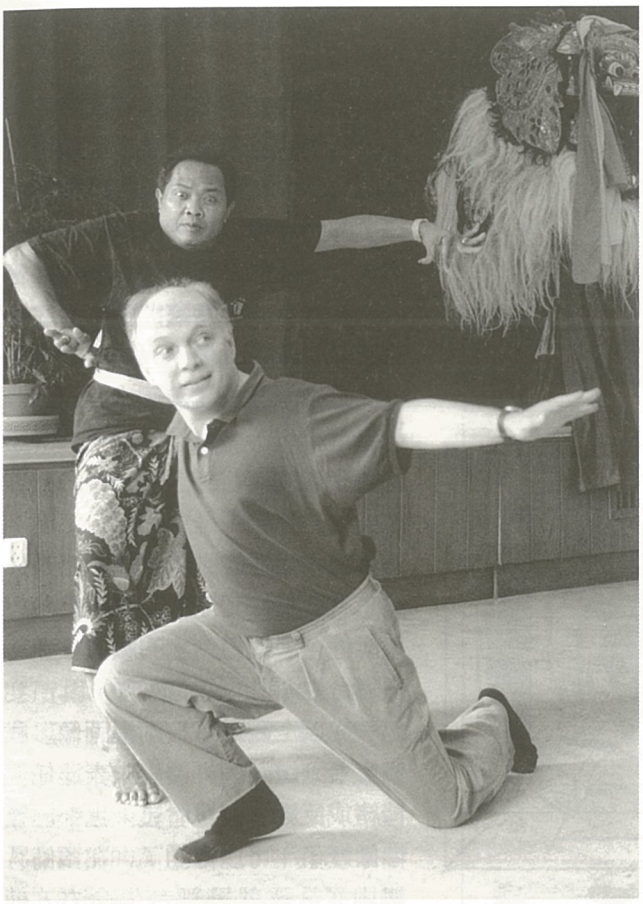
結，因為主其事者通常是缺乏劇場經驗的人。

因為將表達力和精神性靈連結在一起，西方文化對於「演員可以自己不感覺情緒卻能激起觀眾情緒」的矛盾現象仍然充滿誤解。在此同時，這個誤解往往也成為後來研究的沃土，因為歐洲劇場因此喜歡研究演員的情緒。

奧斯汀的版畫《手勢》（*Chironomia*, 1806）（圖23）和奧迪西舞蹈基本姿勢（圖25-26）非常相似。我們不是要比較這二者，而是讓大家注意到，歐洲劇場長久以來就希望找到並固定演員的各種可能性，發掘舞台上的戲劇存在感及舞台生命力的各個面向。

從以上觀點看這兩幅圖像，我們會看到這兩個身體尚未表達任何情緒或反應，但是看起來也都已經準備好了、可以行動了、在預備狀態中了。這就是舞台生命力，前置表達，準備好要轉化為精準的動機、行動和反應的生命體。

圖19-26（上）拉邦的正二十面體，用來測試舞者在空間的動作（1920）。拉邦發明了這個記錄舞蹈的方法，也是至今為止唯一用圖像記錄符碼化動作的嘗試。（請參考第226頁的圖38）；（**第二排**）舞蹈歷史學者和理論家林肯．柯斯田畫的圖解（1952），由卡羅斯．戴爾（Carlus Dyer）示範的兩個古典芭蕾動作；（**第三排左**）奧斯汀版畫《手勢》裡的手勢空間分析，1806年倫敦出版；（**第三排右**）達文西畫的人體比例素描，巴黎羅浮宮（Louvre Museum）收藏；（**最下排**）奧迪西的基本舞蹈姿勢（*asana*）的空間分析。



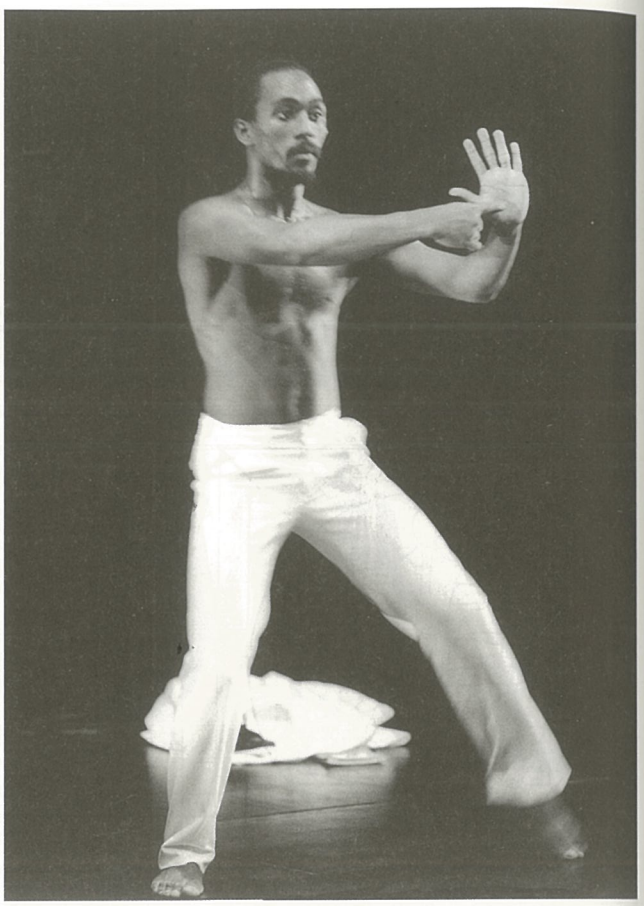


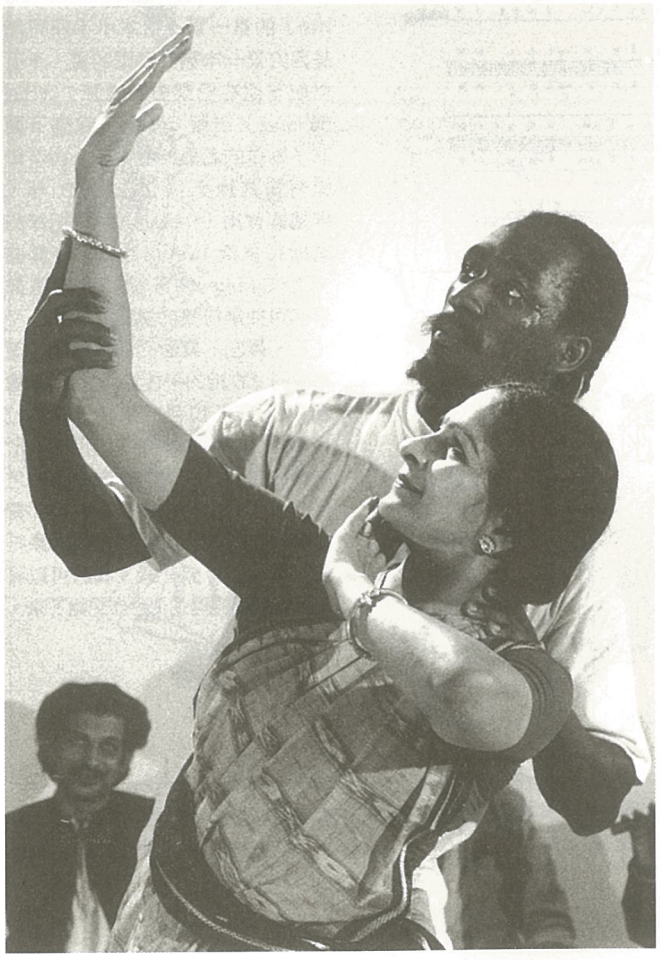
圖 27-29 擴張的身體：（上左）1995 年，德克魯默劇傳統下的演員湯姆・里柏哈和峇里島的依馬・吉瑪特在瑞典於默奧（Umea）ISTA；（上右）巴西奧古司都・歐莫盧跳著奧里克薩斯舞（orixas）；（下）日本能劇演員松井彬（Akira Matsui）和學員在塞維亞 ISTA（2004）。







圖 30-32 擴張的身體：（上左）義大利畫家米提里（Giuseppe Maria Mitelli, 1634-1718）的版畫；（上右）想像的身體，演員觀世元正（Motomasa Kanze）演出日本能劇《羽衣》（*Hagoromo*）；（下）1994年，潘妮卡拉西和歐莫盧在赫斯特堡（Holstebro）ISTA。



虛構的身體

西方劇場，至少是近代西方劇場，就是讓日常身體認同角色的想像身體。大家覺得，至少是當時覺得，只有這些層次存在。相反的，大部份傳統日本劇場形式裡，在演員日常身體和角色的想像身體之間很明顯的還有一個中間的層次。能劇演員表演結束，離開舞台時，會移動得很慢，好像他的退場也是表演的一部份。他不在角色中，角色的動作已經都結束了，但是他還沒回到日常現實中。他在中間。以某種角度看，他在演出自己的不在場。但是這個不在場仍是演出，因此是在場的不在場。這樣講好像很矛盾，但是實際上很清楚。日本歌舞伎也是如此，演員不能真的消失，觀眾必須看到他保持在一個想像的狀態中。（……）

我還沒有找到更合適的描述，只好暫時稱之為想像的身體：不是戲劇上的想像，而是身體進入某種「想像」狀態，不是演出虛構的情節人物，而是在前置表達的層次模擬日常身體。

渡邊守章，
《東方與西方之間》
（*Between Orient and Occident*）

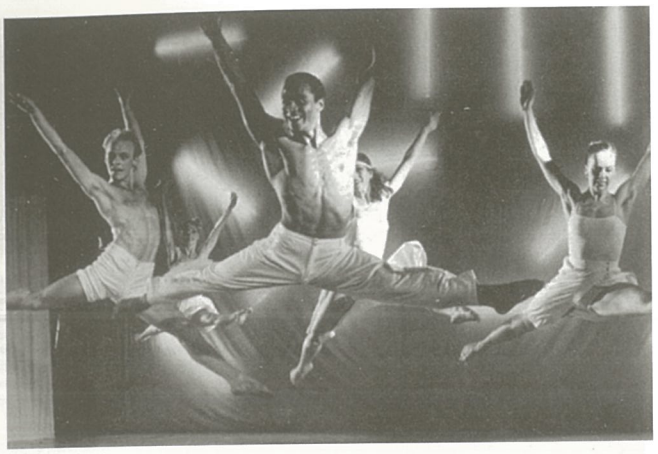
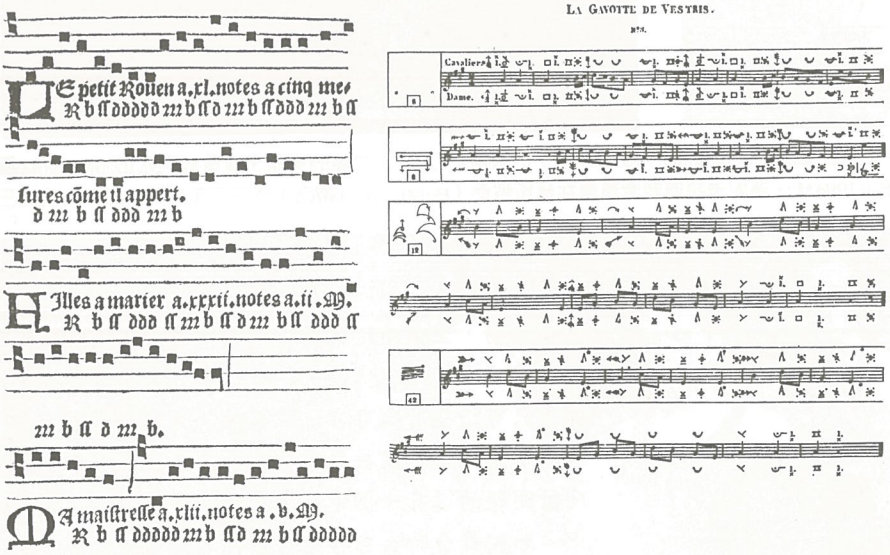




圖33（上左）哥本哈根的丹麥舞蹈劇場（Nyt Dansk Danseteater）演出一景。古典芭蕾根據既定動作和步伐的原則和技巧演出，是西方唯一的程式化表演。十五世紀義大利理論家——達皮耶山塔、哥拿查諾、艾布里歐——首先制定了芭蕾舞的動作和規則，古典舞蹈的程式化則是由皇家舞團（Royale de la Danse）於1661年在巴黎建立起來的。皇家舞團也制定了各個舞蹈學校至今仍在使用的專業術語。但是我們需要提醒（請參考「鄉愁」一章）各位，十六世紀末期到十七世紀初期，現代西方劇場開始時，並未嚴格區分舞者和演員，最主要的例子就是莫里哀。他是劇作家、演員、作家、芭蕾舞者。他和作曲家盧利（1632-1687）合作，演出很多知名的芭蕾喜劇。

圖34（上右）瓦揚旺——字面意義為「人形劇」——中的一景。十八世紀中葉，日惹（Yogiakarta）蘇丹的宮廷開始有爪哇舞劇出現，演出摩訶婆羅多、羅摩耶那（*Ramayana*）和潘集（*Panji*）時期的英雄事跡。雖然瓦揚旺不是很古老的表演形式，但是演員受到古老的程式化系統——偶戲和瓦揚庫立（wayang kulit）皮影戲——啟發。



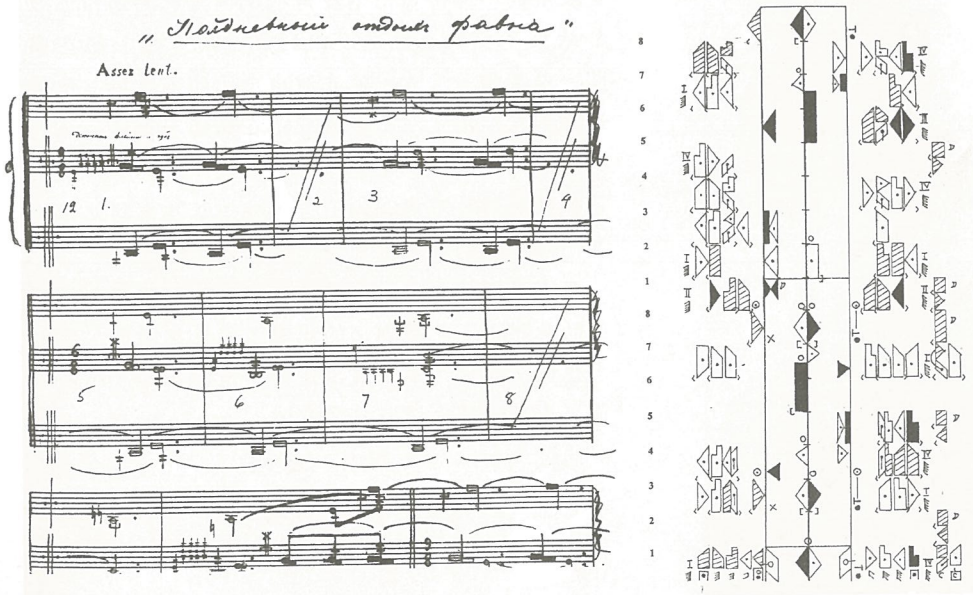


圖35-38 四種不同的舞碼紀錄系統：（上、最左）《優秀舞蹈的藝術與教學》（*L'art et l'instruction de bien danser, The Art and Teaching of Dancing Well*）的第一頁。這本小手冊可能是西方第一本關於舞蹈的書，十五世紀末期在巴黎由圖盧茲（Michel Toulouze）出版：音樂五線譜下面寫了動作的名稱、節奏和一些字母標明要跳幾步；（上左）1831年，根據塞留爾（Theleur）系統記錄的威斯特里斯（Vestris）加沃特舞曲（The Gavotte）。賽留爾系統是最早使用抽象符號的記錄系統之一；（下、最左）樂曲的編舞舞碼；德布西的《牧神的午後》，尼金斯基繪製；（下左）拉邦的系統，稱為拉邦舞譜（Labanotation）：爪哇人形劇裡面強壯、暴力而驕傲的男性角色的手和頭巾的動作圖解。拉邦舞譜將舞者所有的動作轉化為抽象符號。如果不考慮音樂，我們可以將任何傳統裡的程式化動作記錄下來。

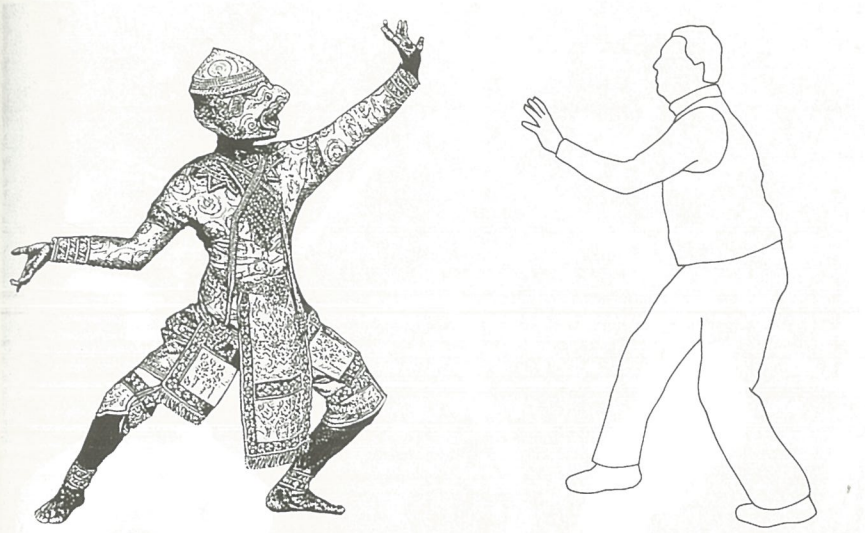


圖39（左）泰國孔劇（khon）舞者受到武術啟發的基本舞蹈姿勢。
圖40（右）1981年，達里歐．弗在弗帖納（Volterra）ISTA示範。



圖41 峇里島岜里斯（baris）戰士舞的各種姿勢。墨西哥畫家可瓦魯比亞斯（Miguel Covarrubias）繪製。他於三零年代在峇里島住了很久。

東方的武術和戲劇

不只是戲劇演出才用得到超日常身體技巧，其他非日常行為也用得到。

亞洲各地都有人習武，使用具體的生理過程摧毀日常生活的自動性，創造另一種身體能量的品質。武術使用自然技巧，不遵守日常生活「自發性」的形式。武術的自然技巧啟發了程式化劇場的形式。

腿微彎，手臂往內：這是所有亞洲武術的基本姿勢，呈現明確的身體，準備跳起來或出手，相當於芭蕾舞的屈膝下蹲姿勢。東方和西方表演者的基本姿勢中都有這個姿勢。這個姿勢就是程式化的超日常技巧，像是準備攻擊或保衛自己的動物。日本雕刻家若藤（Wakafuji，本書很多插圖都是他畫的）看到義大利演員達里歐．弗的某個默劇姿勢時（圖40），說這個姿勢和跆拳道的貓站姿（*neko hashi daci*）動作的起式很像。此圖是達里歐．弗演出《老虎的故事》（*The Story of a Tiger*）一景。

曾經有人研究武術和個性的關係，發現經由不斷重複肢體動作來學習武術，會讓學生對自己的身體產生另一種覺察，並會用不同的方式使用身體。武術的目標之一是學習在動作中如何有存在感。對演員而言，如果他想夜復一夜的創造出舞台上的能量品質，讓觀眾覺得他活生生的話，這種存在感就極為重要。雖然武術和劇場的最終結果不同，但是因為有這個共同的目標，武術對大部份亞洲劇場形式都有深遠影響。

因為種種歷史因素，武術已經失去了原來的戰鬥價值。這個傳統已經轉變了：有些武術變成舞蹈，武術練習成為各種舞蹈和其他劇場形式的基本訓練。

峇里島有一種舞蹈叫作岜里斯（baris）（圖41）。岜里斯的辭源涵義是「行列、縱隊、軍事隊形」，

也是戰爭時峇里島王子用的民兵隊伍名稱。岜里斯演變為七種不同的舞蹈，逐漸失去戰鬥意義，變成今天的戰士舞了，由男孩和女孩擔任舞者。印尼格鬥武術潘塔克西萊（pentjak-silat，也稱為印尼拳），與馬來西亞的馬來拳勃西萊（bersilat）類似，是一種防衛武術。這種拳術摹仿老虎的動作，後來發展成為拳舞潘塔克（pentjak dance）。

中國華陀在做什麼（圖46，對頁）？他的姿勢看起來像是舞蹈，其實是在示範一套根據五種動物（公鹿、鳥、老虎、猴子、熊）的運動練習。今天，這些練習成為許多中國武術學校的基本練習（圖44，上右，對頁）。有趣的是，印度南部卡塔卡利舞劇中也有類似動作。

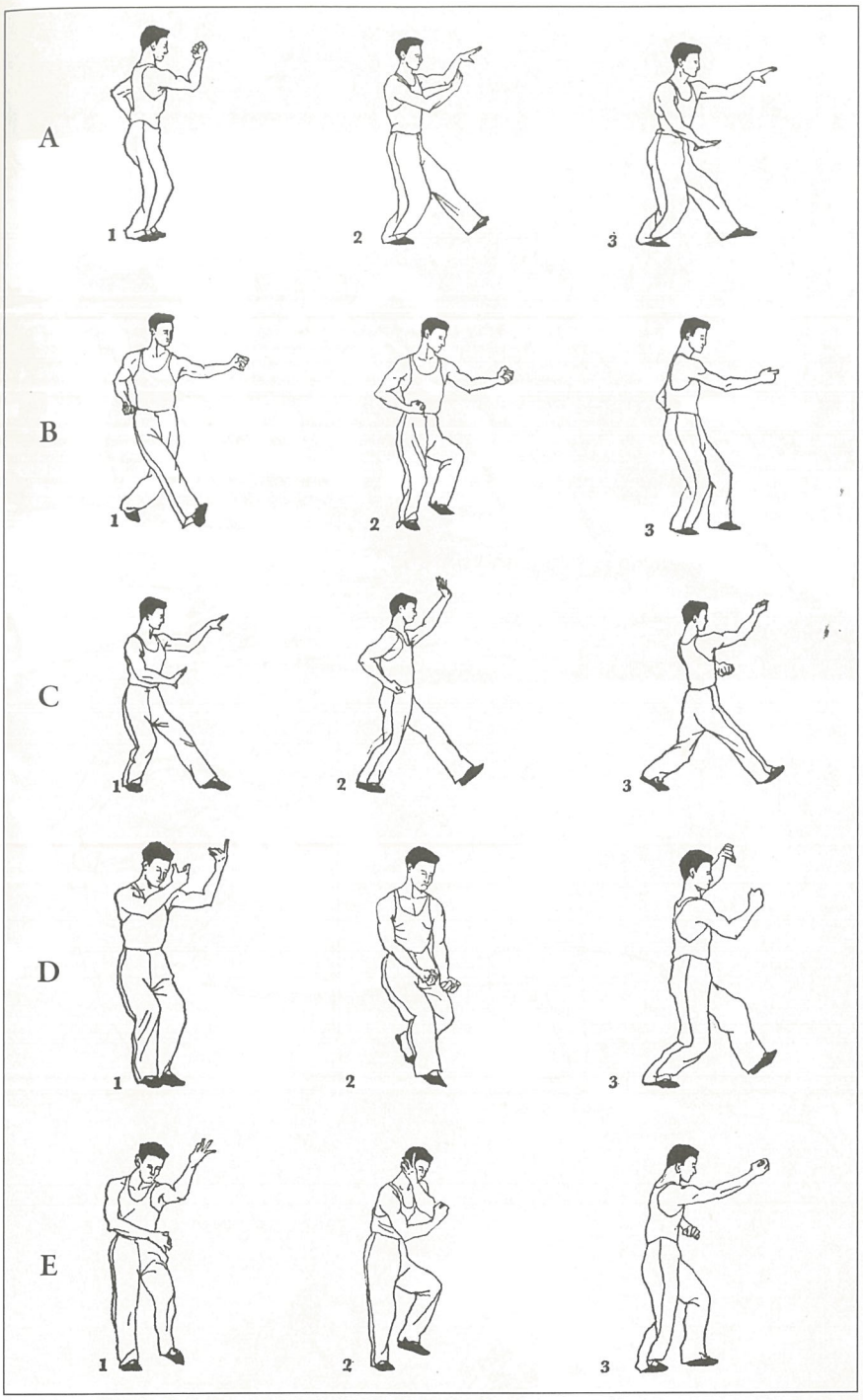
卡塔卡利也受到武術影響：印度武術卡拉里帕雅圖（*kalaripayattu*），梵文字面涵義是「軍事訓練場」（圖42）。卡塔卡利和印度武術都存在於南印度的喀拉拉省。卡塔卡利不僅從印度武術傳承到了肢體訓練和推拿按摩，也傳承了各種姿勢的術語：老虎、大象、馬和魚。北印度的曼尼普爾省（Manipur）的武術塔克豪沙洛（takhousarol）和馬克那（mukna，防衛武術，現在的印度鄉下很流行）也對當地傳統舞蹈產生影響。正如梵文經典《舞論》所記載，其風格介於蒙古舞（Mongol）和古典印度舞蹈之間。

最後，如果我們看看中國和日本的傳統劇場，例如京劇和歌舞踊，就會發現亞洲武術和表演之間的強烈關聯：雙人格鬥和戰鬥，甚至武裝部隊之間的戰爭，都是表演的基本訓練，同時也是表演元素，和其他表演元素融合在一起，用最華麗、最精緻的超日常身體技巧呈現出來。





圖42-43（上）印度喀拉拉省兩位卡拉里帕雅圖武者的棍擊。右邊的武者技巧高超，可以維持很穩定的姿勢，同時可以隨時出手攻擊；（下）1986年，赫斯特堡（Hostelbro）ISTA，吾妻勝子和吾妻寬穗（Kanho Azuma）用傳統武器——劍和眉尖刀——示範日本舞踊動作。



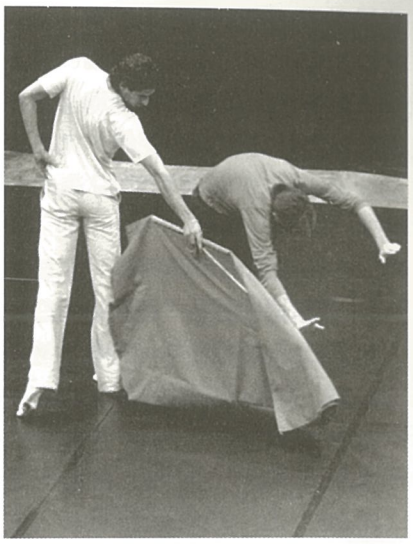


圖44-46（上右）舞台存在感；基本鬥牛姿勢示範，西班牙塞維亞ISTA（2004）。蓋西亞．洛卡（Garcia Lorca, 1898-1936）寫道：「鬥牛士冒著生命危險，在鬥牛場嚇觀眾，看起來實在很愚蠢。但是如果他被怪物咬了——也就是有靈魂、充滿魅力——就會讓觀眾聽到了美學的音樂，忘記了鬥牛士的心臟一直在牛角衝刺範圍之內。」；（左）中國形意拳（太極拳的一種）的五種基本技巧：（A）劈拳（分裂），舉起又放下，好像在砍柴；（B）崩拳（壓縮），同時伸出並收縮；（C）鑽拳（播種），曲線流動；（D）炮拳（走路，慢下來），像槍響一樣的爆發；（E）橫拳（交叉），用圓形的能量模式往前出拳。這些拳路通常先只練左手，然後只練右手，最後才把兩隻手臂的動作統合起來；（下）中國漢朝（西元前25年到西元220年）的華陀根據五種動物設計的戰鬥策略：從左到右，公鹿、鳥、老虎、猴子和熊。這些姿勢至今仍是中國許多武術的基本訓練。



西方的武術和戲劇

西方文化自古即有劇場性和藝術與格鬥技巧有關的紀錄，尤其是這些藝術在舞蹈發展中扮演的角色。

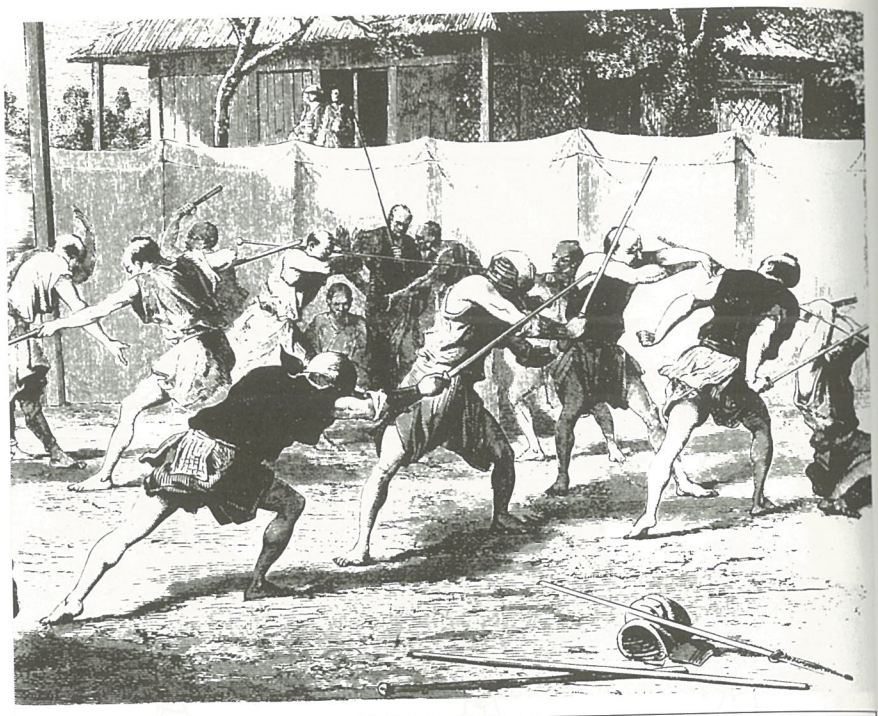
古希臘稱戰爭指揮為「主要舞者」。蘇格拉底認為「舞跳得最好的人也是最好的戰士」。根據柏拉圖的描述，源自克里特島（Cretan）的古希臘戰舞（*pyrrhic*）代表戰役的各個階段。一開始，在斯巴達（Sparta）由一位舞者跳戰舞。後來傳到了雅典（Athens），變成兩排舞者面對面跳，挑戰彼此。在最有名的戰舞中，舞者演出他們如何保護剛誕生的萬神之王宙斯（Zeus），免於被農神薩圖爾努斯（Chronos-Saturn）攻擊。

古羅馬每年以戰神馬爾斯名義舉辦慶典時，貴族階級的武裝神職人員在街上遊行。領頭的神父一聲令下，他們開始舞蹈，包括三步和一套波浪式的動作，同時用長矛擊打盾牌。

根據研究流行傳統的學者，某些非常像默劇的歐洲中古世紀舞蹈也是從武裝軍隊的戰舞而來。有些舞蹈成為劇場演出的基礎。例如，義大利南部和北部都常見的劍舞（la danza della spada）就是重演基督徒和土耳其人之間的武裝衝突，而且常常讓舞者說台詞，變成很受歡迎的表演。

十六世紀首度出現的義大利劍舞源於摩里斯卡舞（moresca）。這種舞在中古世紀風行整個歐洲，在西班牙稱為*morisca*，在法國稱為*mauresque*，在英國稱為morris，在德國稱為*mobrentanz*。摩里斯卡舞源自基督徒和摩爾人（Moors）——薩拉森人（Saracens）——之間的衝突，代表文明和野蠻之爭。

十六世紀時，摩里斯卡舞逐漸失去原有的戰爭意涵變成宮廷舞，但是沒有失去民俗舞的特質。有些摩里斯卡舞在非常像默劇的動作中



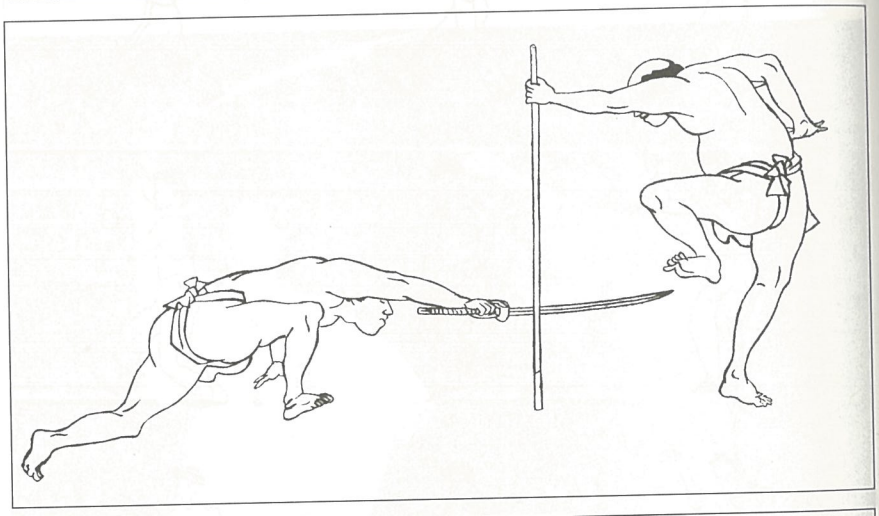




圖47-49（上）十九世紀西方版刻畫，顯示日本道場（典型開放式訓練場）上正在進行不同的武術訓練；（中和下）雙人武術訓練和日本歌舞伎雙人表演，都是十九世紀日本版刻。請注意雙人表演比較戲劇化，因為使用了不同的武器：脆弱的紙傘和鋼刀。演員身體呈現的對應張力仍然相同。

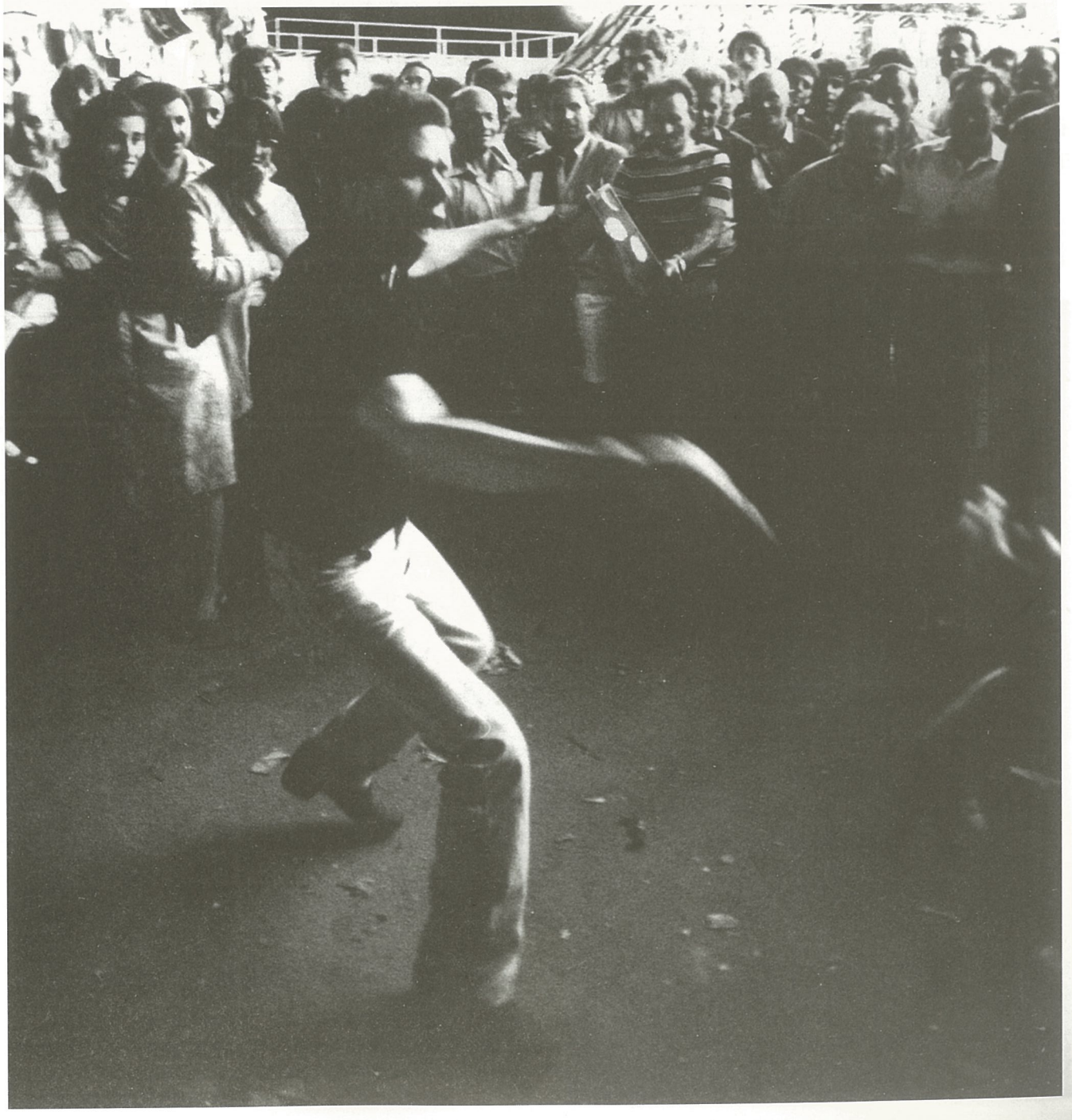


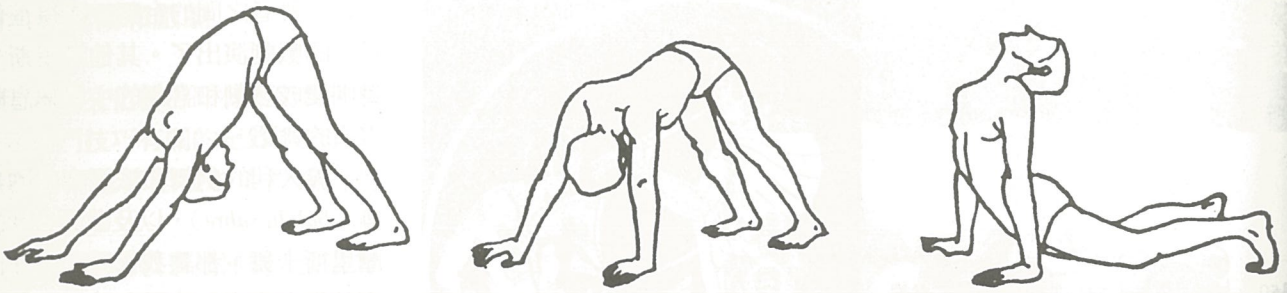
圖50（上）波塞登（Poseidon）在杯子上畫的希臘戰舞。

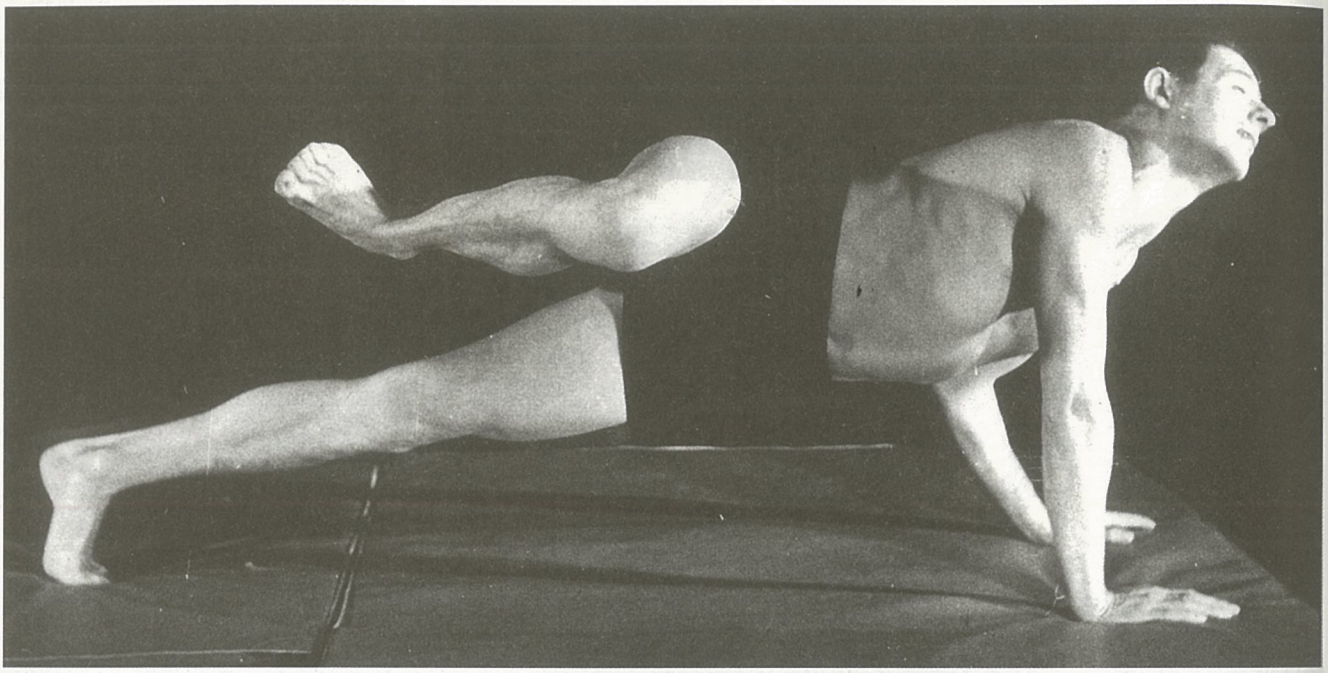
圖51（下）義大利多里帕杜里市（Torrepaduli）聖羅可（San Rocco）慶典時才演出的「西洋劍舞」。這種雙人舞非常古老，在歐洲南部都看得到。演出完全程式化，有固定手勢，通常雙方拿著武器（常常拿刀）。這張照片中，手臂伸直，以手代刀。

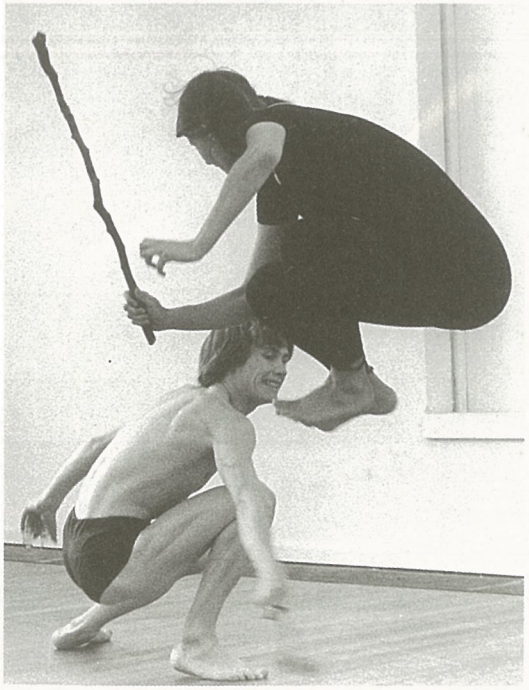
加入了舞者之間的台詞，變得很像真正的戲劇演出了。其他摩里斯卡舞則變成悲劇和喜劇的中場休息時表演的舞蹈。

義大利的劍舞和法國南部的劍舞（*bal du sabre*），以及歐洲各地的摩里斯卡舞，都讓我們看到，在西方就像在東方，攻擊和防禦的技巧都和演員超日常表演息息相關。









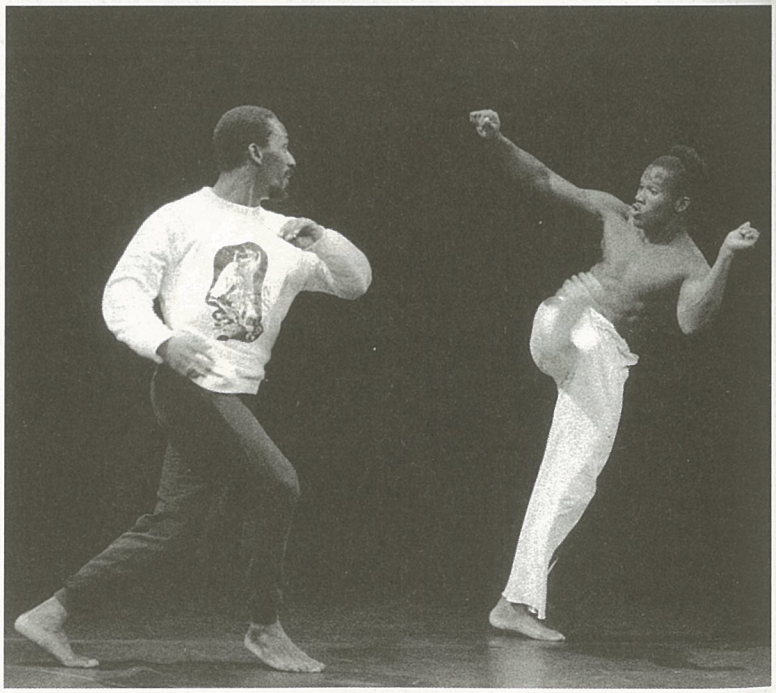


圖 52-55（上）丹達式（*danda*，梵文字面意思是「手臂」），也叫貓式，印度和巴基斯坦武術中的基本練習，強化手臂和上半身；（中）1960年代早期，葛羅托斯基的波蘭戲劇實驗室（Polish Teatr Laboratorium）——當時位於歐柏爾（Opole），稱為十三排劇場（Theatre of the Thirteen Rows）——發明了一些練習。照片中，演員亞侯考斯基（Anoni Jaholkowski）正在做戲劇實驗室發明的「貓」的練習；（下左）用棍子武打，逼得演員必須反應很快的跳起來：歐丁劇場演員受到京劇武行啟發而發明的訓練。照片中是劇團剛成立時，演員威索（Torgeir Wethal）和拉絲慕森，1966年；（下右）歐莫盧和皮里菲卡可（Jairo da Purificacao）在哥本哈根的ISTA示範巴西格鬥舞卡波耶拉（capoera），1996年。卡波耶拉是巴西的非洲奴隸的武打舞蹈，現在成為一種藝術形式。

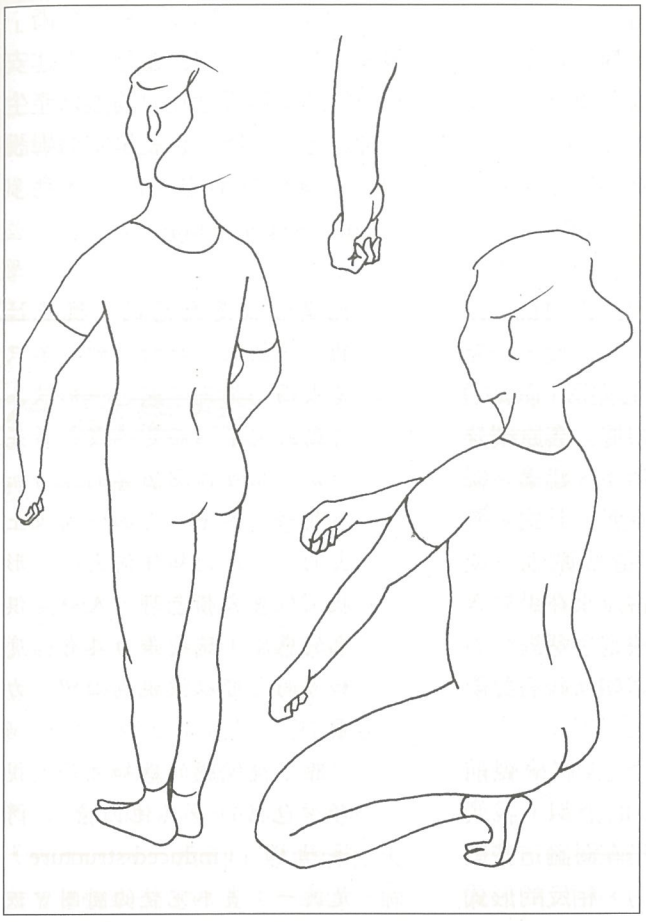






圖 56-58（上）日本演員的兩種（站與跪）基本構型姿勢，日本舞踊舞者吾妻勝子於1980年在德國波昂（Bonn）ISTA（下左和右）。在圖解（上）中，手臂和手的細節很清楚的呈現手臂張力，以及脊柱維持姿勢的努力。

身體建築

構型（*kamae*）（圖56-58）是所有傳統日本劇場都見得到的基本身體姿勢，字面涵義是「態度」和「身體姿勢」，也就是身體的基本結構。這個漢字用在別處有「結構」、「建構」的涵義。這個名詞也代表日本武術正確基本姿勢。

亞洲文化的劇場術語中有數不清的名詞和其他藝術形式通用：繪畫、雕塑、建築。例如，印度字「蘇特拉哈拉」（*sutradhara*）的字面涵義是「握著繩子的人」，可以用來稱呼劇團團長。這個字主要指的是「建築師」（用繩子或尺測量）。劇場老闆確實身兼建築師和導演的角色，「握著」戲劇的「繩子」，就像偶戲師傅（也稱為蘇特拉哈拉）握著木偶的繩子一樣。「蘇特拉」（*sutra*）意思是「繩子」，也代表知識的記憶文本。劇團導演也是「栓門的繩子」，因為他握著戲劇藝術的蘇特拉。

極愛印度劇場的克雷格研究這些不同涵義，成功捉住了這個意象：演員有如牽線木偶，而導演就是演出和演員的建築師。

觀眾的前置詮釋

演員的前置表達狀態和觀眾觀看的方式和狀態有關，有點像在文化和個人詮釋出現之前的立即反應，我們稱之為前置詮釋（pre-interpretation）。演員的前置表達發生於表達動機之前。同樣的，觀眾的「生理反應」是直接反應，和文化、感覺及觀看時的心態無關。演員生理的研究尚未成熟，觀看的生理本質卻已經有很多相關研究了。雖然這些研究尚未產生決定性的理論，但是已經可以提出一些關於觀看的假說，很有意思，因為觀看正是劇場觀眾的特質。

首先，我們必須考慮視覺認知的問題，也就是眼睛和腦子之間產生的生物和心理現象的互動。今天，視覺認知的研究已經夠進步了，可以大幅修正之前關於視覺和腦部過程的理論。但目前的假說都還有爭議性，無法有定論，並且這些研究都是關於觀看靜態圖像，不是動態演出。劇場觀眾對動態影像產生的反應更為獨特而複雜。

最能夠應用在劇場觀眾身上的是視覺藝術的研究，例如魯道夫·安海姆的《藝術與視覺心理學》[71]。安海姆是哈佛大學（Harvard University）藝術心理學教授，研究觀眾觀看藝術品時的完形（*gestalt*）及其心理原則。他根據一套原則分析藝術品（繪畫、雕塑、建築、舞蹈和影片），例如平衡、形式、發展、空間、動力。這些原則，或者說這些規則，自古以來在世界各地不斷重複出現，決定了藝術品的誕生，也決定了觀眾如何觀看藝術品。

安海姆的研究和我們檢視前置表達的條件驚人的近似。我們這本書從頭到尾就是在討論這些概念，例如平衡、動力、相反的形式等等。雖然我們知道各種「藝術」現象各有異同，在此還是要引述安海姆的話。這段話在討論觀眾產生詮釋之前的反應，也就是安海姆說的：在邏輯推論之前的「感應」（inductive perception）。

> 視覺經驗是動態的、機能性的。一個人或動物看到的不只是東西的排列、顏色、形狀、行動或大小，而是，或許首先就是，相互作用影響的張力。這些張力不是觀者加到圖像上去的，而是認知任何大小、形狀、位置或顏色時，人與生俱來的感覺。這些張力具有強度和方向，可以被視為心理「力量」。
>
> 除了視網膜的感知之外，視野還包括許多其他因素。「誘導結構」（induced structure）是其一：畫不完整的圓圈會被我們看成是缺了一小塊的完整圓圈；中央透視圖可以用匯集的線條創造出焦點，但是這些線條並沒有真正交會；樂曲裡出現切分音時，我們可以因為誘導而「聽到」底拍。
>
> 認知誘導和邏輯推論不同。推論是思考過程，把視覺現實加以詮釋。認知誘導則是基於已有知識竄改認知。更典型的情形是，認知誘導是看到模式之後自動產生的完整認知。
>
> 魯道夫·安海姆，
> 《藝術與視覺心理學》

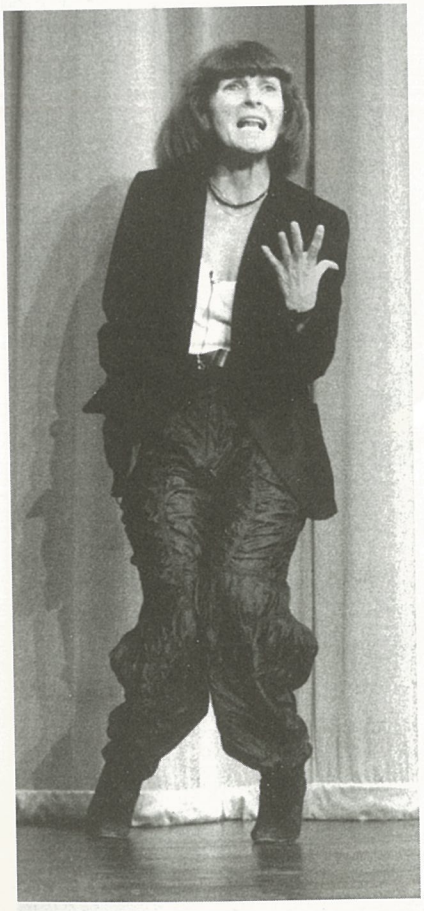




圖 59-60 演員與歌手桑妮亞·凱樂（Sonja Kehler, 1933-）在1986年的赫斯特堡ISTA演出布萊希特的文本和歌曲。舞台存在不是基於任何角色詮釋，而是用自然的技巧將日常姿勢和肢體態度轉化為「會跳舞的劇場」。

[71] 本書有雄獅出版社的中譯本（1982）。

此處重刊理查．謝喜納的同名論文部份，比較了世界各地的行為重建：從傳統劇場形式和儀式到歷史場景，例如重建古村落。有趣的是，謝喜納的行為重建（在此，「重建」指的是「恢復舊有」和「重新建造」二者）依賴一系列必須建立在前置表達上的法則。全文見於《劇場與人類學之間》（*Between Theater and Anthropology*），1984年賓州大學（University of Pennsylvania）出版。

行為重建

理查．謝喜納

重建的行為是活生生的行為被視為像電影導演處理的電影片段。這些行為片段可以被重新組合、重新建構；和產生它們的因果關係（社會、心理、技術上）無關。它們有自己的生命。行為一開始的「真相」或「源頭」可能已經失去、忽視或否定掉了——即使這個真相或源頭明顯受到尊崇或奉行。



圖1 印度古典舞蹈婆羅多舞的基本姿勢。

行為片段如何產生、如何被發現或發展的過程可能已經無法探究，或被隱瞞起來，或被神話和傳統誇大或扭曲。行為片段本身不是過程，而是起源於某個過程，在形成演出的排練過程中用到的東西、物件、「材料」。重建行為出現的時間可能很長，例如在戲劇和儀式中；也可能出現時間很短，例如手勢、舞蹈和手印中。

各種表演裡都看得到重建行為，從薩滿、驅魔到出神，從儀式到舞蹈和劇場，從成年儀式（initiation rites）到社會戲劇，從心理分析到心理劇和人際關係分析。事實上，重建行為是表演的主要特質。這些藝術、儀式和療癒的工作者都會認為某些行為——組織在一起的一連串事件、有劇本的行動、既有的文本、動作的程式——和「做」這些行為的人是分開的。因為行為和人是分開的，行為便可以被儲存、傳遞、操控、轉化。表演者接觸、重建、記憶，甚至發明這些行為片段，然後根據這些片段重新行動，或是被行動吸納（例如演出一個角色、進入出神的狀態），或是和行動並肩存在——布萊希特講的疏離效果（*verfremdungseffekt*）。重建的工作存在於排練中以及師徒之間的教學。最能夠將美學演出和儀式演出連在一起的方法就是了解訓練、排練和工作坊發生了什麼事情——研究這些活動中用的手段：虛擬情緒。

重建的行為在「外」，不是「我」，是分開的，所以雖然「已經發生」，卻可以「工作」、改變。重建的行為包括範圍極廣泛的不同行為，可以是心理分析時的發洩，成為另一個時空或心理狀態的「我」；可以是非常氣氛下的社會文化現實，例如基督受難（Passion of Christ）或峇里島重現惡魔讓達（Rangda）和巴龍神（Barong）之間的鬥爭；可以是美學表演，例如戲劇和舞蹈；可以是傳統儀式中大家「期待」的特殊行為，例如巴布亞新幾內亞（Papua New Guinea）的加胡庫（Gahuku）男孩在成年祭時，被長老用鋸齒狀的葉子割破他的鼻孔內側，卻一滴眼淚也不掉；或是美國新娘子在婚禮上害羞臉紅的表現——即使她和新郎已同居兩年了。

重建的行為具有象徵意義和自省意味，不是空洞的行為，而是充滿意義的行為，多方面地散播著重要性。這些難以理解的名詞只是在說一個簡單的原則：自我可以用另一個自我的身份行動；社會自我或人際自我都是一個角色或一系列角色。象徵性及自省式的行為就是將社會、宗教、美學、醫學和教育的過程鍛鍊成劇場演出。表演意味著：從來不是第一次，而是第二次以至不知第多少次的行為。表演是「再度發生的行為」。

繪畫、雕刻和寫作都不會讓人看到真正發生時的行為。但是，電影誕生之前幾千年，就已經有用一段一段的重建行為組成的儀式：行為和靜止在同樣的事件中存在。儀式演出帶給人們許多安慰。人們、祖先和神祇一起參與了過去、現在與未來。這些片段行為多次重複演



圖2 印度舞者洛克米妮．黛薇，現代婆羅多舞蹈學校的創建者。

出。各種記憶系統確保演出「正確」進行——一代一代傳遞下來，少有意外的變化。即便現在，戲劇首映的夜晚如此可怕就是因為不再能犯錯了，而不是因為必須面對觀眾。

因為重建行為牽涉到選擇，所以能夠忠實傳遞的現象便更加令人驚異。動物重複自己，月亮也重複的有月圓月缺。但演員可以拒絕任何動作。選擇的問題並不容易。有些動物行為學家和研究腦部的專家認為，人類和動物的行為沒有重大差別，甚至根本沒有任何差別。但至少我們有「選擇的幻象」，覺得自己有選擇。這就夠了。即使是天生的薩滿、進入出神狀態的舞者或接受過嚴格訓練的演員，演出用的文本已經是他們的第二本能了，但是他們還是可以選擇接受或抗拒。一定有人比較容易接受，有人比較容易拒絕吧。從不太有選擇的傳統儀式到有很多選擇的劇場之間有許多不同程度的自主程度。美學劇場的排練目標就是減少選擇，或者至少得弄清楚即興演出的遊戲規則。排練的功能就是建立表演程式，這個表演程式就是「有契約的儀式」：大家同意的固定行為。

重建行為可以像面具或戲服一樣的戴上取下。我們可以從外面就看見重建行為，而且可以做出改變。這就是劇場導演、主教會議、表演大師和偉大的薩滿做的事情：改變演出程式。程式可以改變，因為它不是「自然事件」，而是個人與團體選擇的模式。正如維克多．特納（Victor Turner, 1920-1983）[72]說的，程式存在於虛擬的情緒，也就是史坦尼斯拉夫斯基說的「假使」（as if）。作為「第二本能」，重建行為總是可以修改。「第二」結合了否定和虛擬。

（……）重建不一定要利用舊有的東西。有時可以是經由很小心的安排創造出來的，過一陣子之後，重建行為融入臆測的過去和當下的文化脈絡，就像移植成功的新皮一樣。這種時候，一個新的「傳統」很快速的建立起來了，讓人很難判斷是否是真的 。讓我舉出印度和峇里島的例子。

婆羅多舞

印度學者研究古典舞蹈婆羅多舞，不但可以追溯到古書《舞論》裡描述的姿勢，還可以追溯到幾世紀老的古廟裡的壁刻。最有名的壁刻畫就是位於馬德拉斯（Madras）南部千丹巴讓（Cidambaram）祭祀娜塔羅迦（Nararaja）——濕婆神，舞蹈之神——的十四世紀廟宇。大部份的書都將《舞論》、廟宇雕刻和現代的印度舞蹈視為自古延續下來的傳統。印度最權威的舞蹈理論家和史學家卡畢拉．瓦茲雅揚（Kapila Vatsyayan, 1928-）認為：

> 婆羅多舞可能是印度現有古典舞蹈中最古老的一種……無論是神廟舞女（devadasi）還是坦加布爾（Tanjore）的馬拉地族（Maratha）國王的宮廷舞者，她的技巧都嚴格遵守遠古以來使用的原則。（註一）

當代婆羅多舞、曼尼普爾舞（manipuri）和奧迪西舞演化時，有兩件事情很清楚：

> 首先，他們明顯遵從婆羅多舞的傳統，練習類似的原有技巧原則；第二，這些風格化的動作可以遠溯到第八或第九世紀……有些現代風格比其他現代風格保留了更多的傳統特質，例如婆羅多舞最嚴格遵守基本的姿勢。（註二）

幾乎所有印度舞蹈學者都同意瓦茲維揚的看法。但是，事實上我們並不知道「古典」婆羅多舞何時消失，甚至不知道古典婆羅多舞是否真的存在過。古書和壁上雕刻確實呈現了某種舞蹈，但是，二十世紀初期，印度大力提倡「保存」、「純化」和「復興」婆羅多舞時，沒有人記得這個舞蹈，當時甚至連個名字都沒有。

那時候，廟宇演出薩蒂爾納克舞（sadir nac），由管理廟宇的世襲家庭裡的女孩演出。米爾頓．辛格（Milton Singer）說：

> 跳舞的女孩、教舞的老師以及樂師不但在廟宇慶典和儀式裡表演，也為私人宴會，尤其是婚禮，以及宮廷宴會表演。有些宮廷會有一整團長期雇用的舞者和樂師。（註三）

[72] Victor Turner，美國象徵人類學家，重要著作有《戲劇、場景及隱喻：人類社會的象徵性行為》（民族出版社，2007）。



圖3 婆羅多舞者莎拉海，艾哈邁德巴德（Ahmedabad）的達巴拉表演藝術學院（Darpana Academy）校長。

許多神廟舞女都是妓女。舞蹈學者莫漢．科卡（Mohan Khokar）說：

> ……神廟舞女黛瓦達西的傳統淪落了，神聖的舞女雖然仍被視為神聖，卻成為另外一種神聖——她們變成了妓女。她們的舞蹈——號稱神聖的婆羅多舞——也逐漸在羞恥之下消失了。（註四）

從1912年開始，印度和英國改革者大力鼓吹禁止黛瓦達西系統。但是克里虛納．艾爾（E. Krishna Iyer, 1897-1968）領頭的反抗運動試圖「消滅邪惡，保存藝術」。大家在馬德拉斯媒體上吵得不可開交，尤其是1932年英屬印度首位女性國會議員雷蒂博士（Dr. Muthulakshmi Reddi, 1886-1968）帶頭攻擊黛瓦達西系統，艾爾和「律師、作家、藝術家，甚至神廟舞女本身加入爭執」。

> 騷動結果是艾爾和他的支持者獲勝。反對黛瓦達西的運動（被稱為雷蒂博士聖戰）慘敗。當時，「舞蹈必須延續，即使舞女（達西）消失」的口號響徹雲霄。（註五）

事實正是如此——多多少少。1933年一月，馬德拉斯音樂學院（Music Academy of Madras）開研討會時，艾爾再度（第一次是在1931年，但沒有引起注意）以世俗藝術的形象呈現黛瓦達西舞，而不是把黛瓦達西舞當作廟宇舞蹈或妓女廣告。

> 達西……好好利用大家對她們的藝術忽然產生的興趣：許多人——例如芭拉莎拉絲瓦提（Balasaraswait）、史旺納莎拉史哇提（Swarnasaraswati）、高麗（Gauri）、穆蘇拉南波（Muthuratnambal）、帕圖（Pattu）、芭奴馬蒂（Bhanumathi）和瓦拉卡斯米（Varalkasmi）——立刻放棄了神的殿堂，走上舞台，很快的成為公眾偶像。（註六）

學者及劇評家拉咖梵（V. Raghavan, 1908-1979）發明了「婆羅多舞」這個新名詞取代之前和特種營業有關聯的詞彙。婆羅多舞這個字包含了這種舞蹈的各種元素：*bha*代表*bhara*，意思是感覺；*ra*代表*rasa*，意思是美感；*ta*代表*tala*，意思是節奏；*natyam*意思是舞蹈。

1947年，馬德拉斯政府終於下令禁止黛瓦達西系統，但是在此之前很久，舞蹈已經移出寺廟。不是黛瓦達西傳統家庭的女子，甚至男子，紛紛學習這種舞蹈。洛克米妮．黛薇是「身份地位很高的婆羅門，也是神智會（Theosophical Society）國際會長……她明白婆羅多舞是多麼偉大高尚，迫切需要從墮落深淵中解救出來」。黛薇自己跳婆羅多舞，並和她的同事一起將婆羅多舞程式化了。

（……）黛薇和同事想使用薩蒂爾納克舞，但消除與之連結的汙名。她們清理了黛瓦達西舞，將《舞論》和廟宇壁刻的手勢加進去，並創建標準教學方法。她們宣稱婆羅多舞非常古老。當然，每個舞蹈姿勢都符合古書與古典藝術裡的記載：婆羅多舞的每個動作都和其源頭一致，好像活化石。黛瓦達西舞和古老資料的差異則被解釋為退化、衰亡。新的舞蹈於是得到了正當性，有了傳承歷史，不但將薩蒂爾納克舞融入，還吸引了貴族家庭的女兒們爭相學習。現在，許多女孩去婆羅多舞蹈學校學習，作為高等教育。整個印度都有業餘和專業舞者跳婆羅多舞，還文化外銷到世界各地。

婆羅多舞的「歷史」和「傳統」——根基於古老書籍和藝術——事實上是行為重建的結果，是根據拉咖梵、迪威和其他人的研究所建構出來的舞蹈。他們眼裡的薩蒂爾納克舞不只是一種舞蹈，而是古老經典舞蹈退色扭曲的遺跡。「古老經典舞蹈」是回溯式的投射：我們知道古老經典舞蹈是什麼樣子，因為我們有婆羅多舞。很快的，大家相信古老經典舞蹈變成了婆羅多舞。事實上，是婆羅多舞變成了古典經典舞蹈。他們在古代創造了一個舞蹈，以便於現在和未來把它重建起來。

普路賴（*Purulia*）的操舞（*chhau*）

普路賴的操舞是一種流行於孟加拉（Bengal）西部接連印度比哈爾省（Bihar）和奧里薩省（Orissa）的面具舞，有很多跳躍、翻滾、賣弄、跺腳動作和圖像姿勢的舞劇。故事通常取材自印度史詩和印度教經典

《往世書》（*puranas*），幾乎總是有格鬥和戰爭。多姆人（Dom）組成的鼓隊打擊巨大的定音鼓和長鼓，刺激舞者狂熱的旋轉、跳躍、喊叫、衝突。敵對村莊每年在山中避暑地馬它（Matha）較勁，競爭非常激烈。加爾各答大學（Calcutta University）民俗與人類學教授巴它恰里亞（Asutosh Bhattacharyya）從1961年起全力研究超好舞。他說，普路賴區住了許多原住民：

> 宗教習俗和社會慶典和印度教習俗非常不同……但是普路賴的村民熱烈參與超好舞。這些人幾乎沒有受過任何教育，沒有任何社會優勢，卻一直參與這個慶典，忠實呈現《羅摩耶那》（*Ramayana*）、《摩訶婆羅多》以及印度古書裡記錄的歷史事件。有些家庭甚至參加了好幾代……有時整個村落的全部村民都是賤民，不管多窮都願意犧牲好不容易賺來的錢舉辦超好舞聚會。（註七）

巴它恰里亞遇到難題了。現代的超好舞不可能是跳舞的原住民發明的。超好舞顯然來自發展更高、在美學上極為敏銳的文化。（註八）

他猜測鼓者，多姆人，的祖先發明了超好舞。雖然多姆人現在屬於賤民階級，但是曾經是「非常高度發展的社群……勇敢的戰士參與當地族長的軍團」。十八世紀，英國殖民當地，多姆人失業了。巴它恰里亞說：「因為過去當戰士的光榮和虛榮心」，他們不願意務農，於是落入賤民階級，從事皮革製作和打鼓的工作。他們的戰舞變成了今天的超好舞。事實上，巴它恰里亞的話充滿偏見：原住民沒有發展出美感文化；高階級的舞者變成低階級的鼓者，戰舞卻傳承了下來，只因為他們太驕傲了，不肯務農。（他們為什麼不用自己的刀劍搶奪土地，成為地主呢？）

馬它的年度競賽不是古老傳統，而是巴它恰里亞於1967年創始的慶典。1980年或1981年中斷了。巴它恰里亞回憶說：

> 1961年四月，我和一群加爾各答大學的學生拜訪了普路賴某個內陸鄉村，首度看到超好舞演出…我發現超好舞有保存完整的系統和特定方法。但是因為缺乏任何資源，當時正在衰退之中。我想要讓外界注意到這個新穎的舞蹈。

他做到了。集結了超好舞明星的表演團隊於1972年巡迴歐洲演出，1975年巡迴澳洲和北美洲演出，還去過伊朗。他們也在新德里演出，巴它恰里亞非常高興。

> 我讓新德里國立音樂舞蹈戲劇學院（Sangeet Natk Akademi，政府為了鼓勵和保存傳統表演藝術所設立的學校）注意到了這種舞蹈。他們立刻表達興趣，邀請我去新德里演出。1969年六月，我和四十位村民去新德里。這是他們首次離開當地。我們在很重要的印度人和外國人面前表演……
>
> 德里的電視台也轉播了。短短三年之後，我們的表演在倫敦的英國電視台（BBC）播出，五年後在紐約的國家電視台（NBC）播出（就是1975年密西根大學用的節目，第三頁）。

請注意，巴它恰里亞將此舞蹈視為自己的：「邀請我去演出」。他不是在吹牛，而是描述事實：如果沒有贊助者，村民根本不會有任何機會。這年頭，贊助者需要的不只是錢而已，他需要知識和意願。他必須願意投身在他要重建的藝術形式上。政府會出錢。

從1961年之後，超好舞就成為融合了巴它恰里亞的發現和發明的產物。身為民俗和人類學專家，他挖掘過去，建造了超好舞的歷史和技巧，然後根據這些資料開始重建。他在馬它舉辦的年度慶典正好和當地的春節（Chaitra Parva）以及類似超好舞的喜來奇拉舞（Seraikella）和馬要巴哈尼舞（Mayurbhan）的年度慶典同時發生。這些慶典以前都是由土王出資，現在由政府補助，規模小了一點。1976年，我去了馬它。舞蹈延續兩整夜。有些村民花了兩天的時間從遠處來，在當地架營帳過夜。他們草率的蓋起查波伊斯（*charpois*，用木頭和麻繩綁成的簡單的床）和舞台。婦女和兒童都坐在查波伊斯上看戲、睡覺，或坐或臥。查波伊斯有時可以高達兩公尺半。男人和男孩站在地上。從演員換裝、戴上面具的地方到圓形舞蹈區的中間有條狹窄的通道。隊伍走過通道，在開口現身，然後開始跳舞。舞者都赤腳。舞台就是泥土地面，大石頭都清理光了，但是還是有草根、泥塊和小的碎石頭。我覺得很像美國鄉下的牛仔表演。大家點起火把和油燈，到處陰影幢幢，鼓和豎笛的聲音響起，一隊又一隊的隊伍競爭著。大部份隊伍有五到九位舞者。有些面具上有孔雀羽毛，高達三呎，在舞者頭上飄動。十頭魔王羅波那（Ravana）的面具高達四呎以上。舞者戴著這些面具還是可以翻觔斗、轉身跳躍。舞蹈極激烈，面具裡面很熱。每一隻舞都只有十分鐘。每個村子跳兩次。沒有獎品，但確實是比賽。大家都知道誰跳得好，誰跳得不好。

為了不留任何疑義，第二天下午，巴它恰里亞會針對演出發表批評。跳舞時，他坐在一張大桌子後面，身邊兩個油燈，讓他變成會場光線最充足的人。他身邊坐著大學助理。整晚，他看表演、記筆記。一隊又一隊的村民在他面前表演。我聽著他說的話。他警告一隊村民不要用印度古典文獻之外的故事。他罵另外一隊沒有穿著標準的基本服裝：短裙以及裝飾著一圈一圈白色、紅色和黑色花紋的緊身褲。巴它恰里亞選擇了某個村莊的服裝作為基本服裝，讓大家遵守。我提出疑問，他說，他選這套服裝，因為這套服裝最道地、最不西式。也就

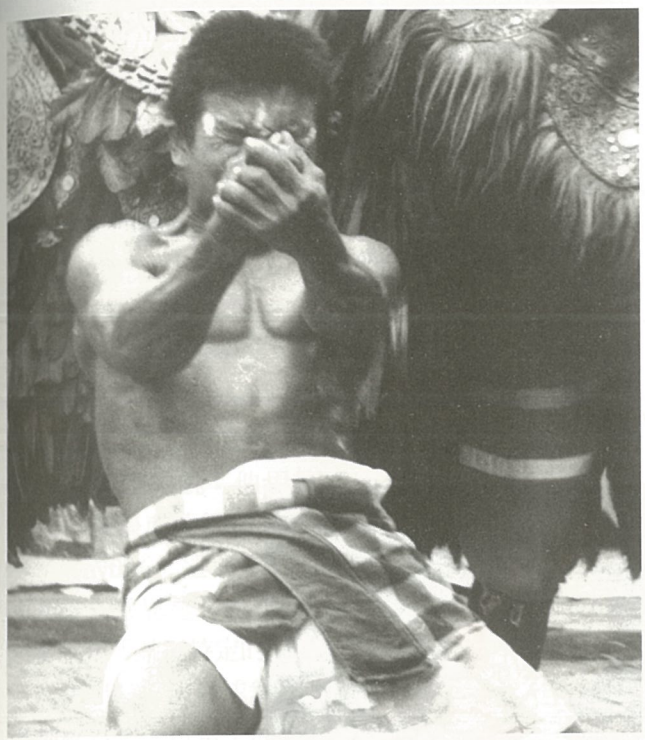


圖4 峇里島舞者跳劍舞（kris dance）時進入出神狀態。

是說，巴它恰里亞決定普路賴超好舞的一切細節：訓練、舞蹈主題、音樂、服裝、舞步。1983年一月，我去加爾各答附近參觀不是巴它恰里亞指導的超好舞。我看到舞者很有活力的跳著《摩訶婆羅多》裡的故事。這一群舞者在加爾各達的一場研討會上為一群表演者和學者演出，唱了一首我猜巴它恰里亞不會贊成的歌：

我們不會待在印度，
我們會去英國。
我們不會吃這裡的東西
但是我們會吃餅乾和麵包。
我們不會睡在破布上，
而是睡在床墊和枕頭上。
等我們去英國的時候，
我們就不用說孟加拉話了。
我們都會說印度話。

村民以為英國的「國語」也是印度話。問題是：這個村落的超好舞充滿現代渴望，就要因為他們不夠「古典」而被譴責嗎？還是說，將英國與《摩訶婆羅多》融合在一起的作法可以被視為超好舞的「自然發展」？

巴它恰里亞從不同村落選擇舞者，組成明星巡迴舞團。他監督他們的排練，陪著這些「國外舞團」巡迴演出。舞者和樂師巡迴演出後回到村子，名氣大增。巡迴演出對超好舞有很深的影響。從1972年首度巡迴以來，已經形成三個「國外舞團」了：十九人去了歐洲、十六人去了伊朗、十一人去了澳洲和北美洲。因為外國人無法坐九個小時看表演，巴它恰里亞編了兩小時的演出內容。他覺得男舞者光著上身不好看，於是根據古老花紋設計了背心。這兩個改變都成為普路賴地區的超好舞標準了。許多出國過的人回來之後組織了自己的舞團。每個舞團都號稱自己是「國外舞團」，藉以提昇地位，也提高票價。現在，除了慶典需要之外，也有純表演的需求。表演一場大約索價一千盧布，比孟加拉鄉下流行的賈特拉劇（Jatra）便宜，但畢竟還是一筆不小的錢。

這些改變都因為巴它恰里亞而起。他是超好舞大師，大家從來不會質疑他的看法。他是加爾各答來的教授、學者。當他寫到超好舞時，一定會強調超好舞來自村落，非常古老。他甚至認為超好舞和峇里島舞蹈有關係——印度現在的奧里薩省（Orissa）以及孟加拉就是以前的卡林加（Kalinga）王朝，西元前第三世紀時可能曾經到東南亞貿易，遠達峇里島——但是很少提到自己重建超好舞的角色。他總是說自己「發現」了超好舞。

峇里島的出神和舞蹈

有時候，傳統表演的改變來自行內人。關於非西方舞蹈，最有名的影片就是瑪格麗特．米德（Margaret Mead, 1901-1978）[73]和葛雷格里．貝特森（Gregory Bateson, 1904-1980）[74]拍的《峇里島出神之舞》（*Trance and Dance in Bali*, 1938）。在米德過世前不久，某次放映此片時，米德說帕谷坦（Pagutan）出神之舞的社群認為，拍片的外國人應該會想看年輕女性出神時，用劍刺自己胸部的場景。那時候，峇里島的女人經常坦露胸部——峇里島的女性胸部和紐約的女性胸部涵義不同。在紐約，上空舞廳（topless club）的名稱在語義上顯得很諷刺，舞者坦露胸部卻被稱為「上空」，好像她們沒有胸部似的，聽起來很像禁慾道德家在文字上的復仇——但是與此同時——我猜是要討好，或者至少不得罪外國製片家——錄影時，峇里島女人都遮住上身，並用年輕女性取代了年老女性。

他們沒有事先知會米德或貝特森。出神之舞社群的男人教導這些年輕女性如何進入出神狀態、如何使用短劍。之後才很驕傲的告訴攝影團隊他們為了拍攝所做的改變。影片本身完全沒有提到這些改變。在影片裡，旁白說有一位老婦人答應自己「不會進入出神狀態」，但還是「無預期」地進入了。鏡頭跟著她：裸著上身，深深的進入恍惚，用短劍刺自己的胸部。後來，老巫師讓她聞香火，用聖水灑在她身上，引導她回到現實，還為

[73] Margaret Mead，美國人類學領域中最重要的學者，重要著作有《新幾內亞人的成年》（遠流，1990）與《三個原始部落的性別與氣質》（遠流，1993）等。

[74] Gregory Bateson，人類學與控制學家，為米德第三任丈夫，著作有《心智與自然：統合生命與非生命世界的心智生態學》（商周，2003）。

她奉獻了一隻雞。之後，她坐在那裡，有好一段時間，她的手還一直做著舞蹈的動作。

出神之舞社群的男人們似乎對老婦人很生氣，覺得她的出神破壞了他們為外國人以及外國鏡頭精心安排的美學演出。結果，攝影團隊卻特別注意她，特別喜歡捕捉她的身影。她的出神看起來非常真實。但是，以峇里島人的角度看，哪一個才更「真實」呢？峇里島人自己訓練出來的年輕女人，還是獨自依照傳統出神的老婦人？峇里島的人有為外國人演出不同版本的傳統嗎？當改變融合到傳統裡，並改變傳統，就是行為重建了。

註一：Kapila vatsyayan寫的《古典印度舞蹈》。1974年由新德里的教育部出版。

註二：Kapila Vatsyayan寫的《文學與藝術中的古典印度舞蹈》。1968年由新德里的Sangeet Natak Akademi出版。

註三：Milton Singer寫的《當偉大的傳統變成現代時》。1977年由倫敦的Pall Mall Press出版。

註四：Mohan Khokar寫的〈婆羅多的躍進〉。刊於1983年1月16日新德里的*Sunday Statesman*。

註五：同上。

註六：同上。

註七：同上。

註八：同上。



圖5-8 普路賴操舞舞者（印度）：（上左）魔王羅波那的十頭面具和十双手；（上右）女性角色。請注意兩位舞者穿的白色、黑色、紅色條紋褲：這是巴它里亞教授規定的普路賴超好舞基本服裝。豪華的服裝和頭飾也是「行為重建」的結果。

節奏 Rhythm

我有節奏，因此我存在。——馬賽爾．茹斯（Marcel Jousse, 1886-1961），《手勢人類學》（*L'Antropologie du geste*）。
節奏是用有秩序的動作釋放情緒。——柏拉圖，《泰門》（*Timon*）

刻畫時間

演員或舞者就是懂得刻畫時間的人。具體的說：他用節奏刻畫時間，擴張或收縮他的行動。「節奏」（rhythm）這個字來自希臘文的*rheo*，意思是「跑」、「流動」。節奏就是「某種特定的流動方式」。

演出時，演員或舞者將時間的流動感官化。日常生活中，時間的流動是很主觀的經驗，並用鐘錶和日曆度量。節奏運用一連串同樣的或變化的張力使行動的時間具體化，創造出某種等待與期待。觀眾用感官體驗到某種平時沒有注意的振動和投射，例如不斷改變的呼吸、不斷否定自己的連貫性。節奏刻畫了時間，讓時間產生生命。

節奏有其法則：正如我們不能任意排列文字的字母或五線譜上的符號，節奏也有其順序，即使世間還更多毫無節奏感的順序。

如果耳朵聽到某種語言中用某種順序排列的短音節和長音節（根據計時器），就會有節奏的感覺，例如加重音的短句和不加重音的短句交替出現、音調高低有別、聲音中有間隔固定的沉默。

當我們說到節奏的時候，就已經暗指靜默和停頓了。停頓和靜默是發展節奏的必要條件。如果沒有靜默和停頓就無法有節奏。兩段節奏的區別在於如何組織靜默和停頓，而不是發出的聲音。

一種流動性來自不斷的交替、變化和呼吸，保護著每個動作的個別聲調與旋律輪廓。另一種流動性則變得單調，好像濃縮牛奶的感覺。後者不會讓觀眾保持注意，而



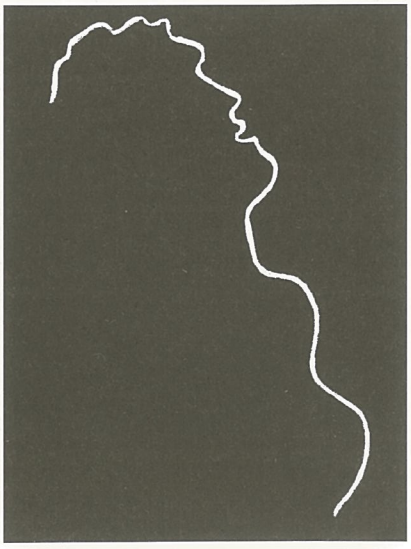


圖1-2（上）愛森斯坦的墨西哥設計《音樂觀念》（*Musical Ideas*, 1931）；（左）一條直線變成不是直線了，於是產生張力，馬蒂斯刻畫的希臘神話人物《帕希菲》（*Pasifae*, 1944）。

會讓人想睡覺。

有生命的節奏就像海浪，像風中的葉子或火焰，其秘訣在於停頓。這些停頓不是靜態的停止，而是轉化，從一個動作變成另一個動作。一個動作停下來了，維持不到一秒，製造出推動下一個動作的力量的反動力。避免機械化模式和刻板印象的方法就是創造有動力的靜默：時間中的能量。

停頓和轉化失去內在不斷掙扎的脈動之後，就會凍結、死亡。有動力的轉化就變成了單調的停頓。

我們必須學會認出可以持續擴張停頓和轉化的時間點，演員才能連續行動。連續性主宰著一個段落的每個細節和行動，也主導著觀眾的觀看。操弄節奏的動力可以打破自然技巧和風格化技巧，於是也就打破了文化或技巧教我們如何運用姿勢與動力的有限的可能性。我們經由有動力的釋放或模式顯露我們在時間與空間中的存在感。這些釋放或模式在我們自然生命或專業生命的嬰兒期就已經建立了。

一般而言，演員知道下一個動作是什麼。他們做某個動作時，已經在想下一個動作了。他們在心裡準備好了要做下一個動作，於是自動引發了某種生理過程，影響他們的動力。觀眾可以用感官感覺得到這個過程。這是為什麼演出無法刺激我們的注意力的原因之一：在感官的層次，我們已經知道演員或舞者接下來要作什麼了。

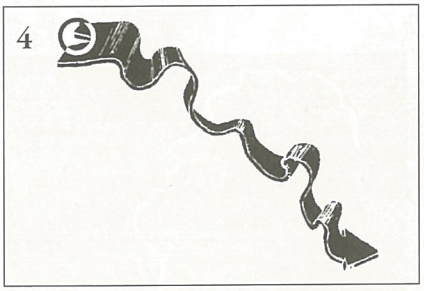
問題是：演員知道接下來要做什麼，如何在每個動作中都有存在感，讓下一個動作看起來不在意料之中（對演員，也對觀眾而言）呢？

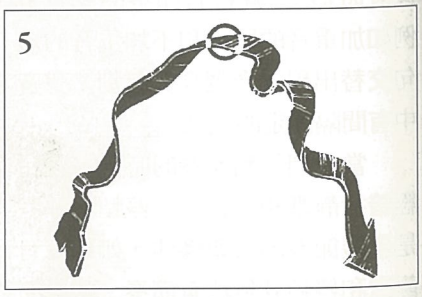
演員必須否定自己在做的動作。

否定動作的方法很多。可以改變方向，不要繼續原來預期的路線。可以從相反的方向開始。可以把動作放慢，但是一直要遵守嚴格的模式。可以擴張停頓和轉化。做動作的同時，否定動作意味著發現動作中無限微細的節奏。演員必須



圖3 這一幕的節奏來自日本舞踊舞者吾妻勝子飾演男性角色的直線條，與女形演員花柳寬一的曲線形成對比。他們演出兩位情人相見，一起創造了同時停頓和動作的意象。





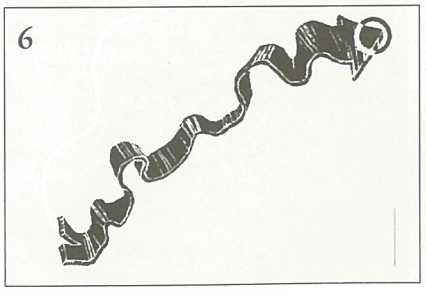


圖4-6 演員不是單單靠動作取得「節奏」，也要靠動作和停頓之間的替換，以及身體在時間和空間中的衝動、保留和支持的比例。朵莉絲．韓福瑞用這些圖畫指出三種舞蹈段落的可能發展。一開始達到高潮，然後下降（圖4）；慢慢開始，中間達到高潮，然後下降（圖5）；逐漸達到最後的高潮，突然停住（圖6）。

百分之一百的在動作中。對觀眾和對演員而言，接下來的動作就都會是新鮮的了。

這個效果來自身體動覺（kinaesthesis）：我們對身體和身體張力的覺察。動覺協助我們看到別人的張力品質，也協助我們猜測別人的動機：他們接近是要撫摸我們呢？還是打我們？動覺協助我們走在街上避免撞到別人。動覺就像身體的雷達，讓我們覺察自己的衝動和動機，讓我們能夠不加思索的採取反應。在任合一種演出中，動覺都極為重要。動覺讓觀眾能夠不完全自知的跟隨、觀看，甚至預知演員和舞者的動機。動覺常常讓觀眾比演員本人更早的發現演員的動機，因此破壞了驚訝的元素。

尤金諾．芭芭，
《銀馬》（*Silver Horse*）



序破急（*jo-ha-kyu*）

日文的「序破急」代表演員或舞者任何動作的三個階段。「序」就是一股力量逐漸增強，另一股力量則是反制的阻力，形成抗衡；第二階段的「破」就是抗力被打破了，進入第三個階段「急」，動作達到高潮，釋放所有的能量，然後忽然停止，好像碰到新的障礙、新的阻力似的。

日本古典劇場裡，序破急的節奏不止用在演員和舞者的動作上，也用在演出各種層次的組織中：手勢、音樂、每一場演出，以及演出當天的整體節奏。正在學習的演員和舞者必須熟悉序破急，從當學徒的第一天開始，就要將節奏內化到自己的表演裡。

吾妻勝子用阻力和新的張力教學生根據序破急的動力原則移動。第一張照片中（圖9），老師站在學生後面，抓住學生的腰帶。學生被限制住了，必須努力才能走出第一步：她彎下膝蓋，把腳往地

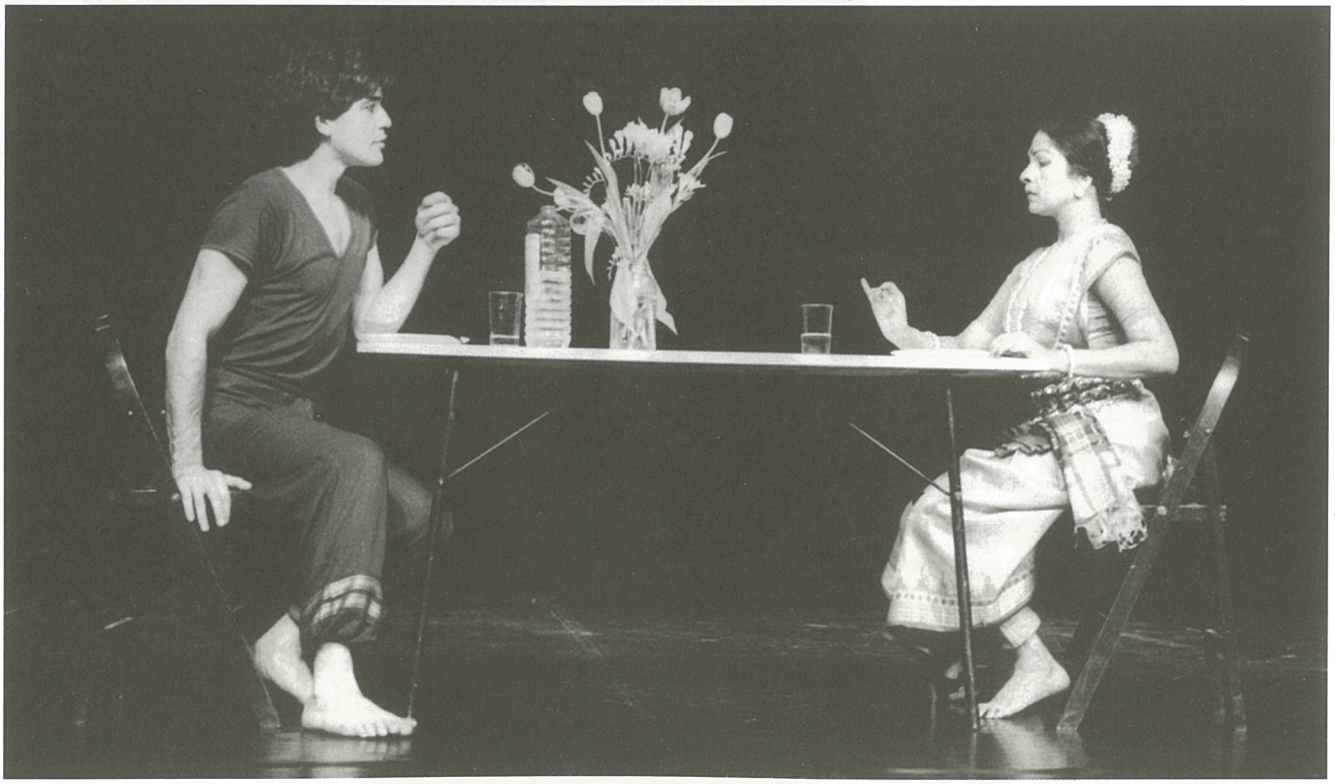


圖7-8（上）舞台背景有節奏的轉變，像鋼琴鍵盤似的打開，梅耶荷德導演的《巴巴斯老師》（*Bubus, the Teacher*, 1925）；（下）下一個行動會是什麼？西班牙演員東尼．卡斯（Toni Cots）和印度舞者潘妮卡拉西（Sanjukra Panigrahi）在法國巴黎附近的布洛斯馬拉考夫（Blois-Malakoff, 1985）ISTA示範。

板下壓，軀幹微微往前傾。老師忽然放手，她很快的往前，到了預定目標地點，忽然停下。第二張照片（圖10），過程相似，但是老師面對學生。老師用手頂著雨傘，造成阻力。然後老師逐漸減少阻力，讓學生很快的往前，到了預定目標地點，老師又頂住傘尖，製造阻力，讓學生忽然停下來。

西方演員也知道根據不同節奏行動的重要性。以下是托波科夫對史坦尼斯拉夫基作品發表的看法：

> 史坦尼斯拉夫斯基運用不同節奏精彩示範了他的技巧。他能夠拿日常生活最簡單的事情——例如在火車站的報攤買報紙——用完全不同的節奏演出。他可能在火車來的一小時之前買報紙殺時間，或是第一聲或第二聲鈴已經響了，或是火車已經開動了。動作都一樣，可是節奏完全不一樣。史坦尼斯拉夫斯可以用任何的順序演出這些動作：增強節奏、減低節奏、忽然改變節奏。我看到熟練、看到技巧、看到表演藝術具體的技巧。他完全掌握了這一切，因為他平常不斷訓練自己。
>
> 托波科夫，
> 《排練中的史坦尼斯拉夫斯基》



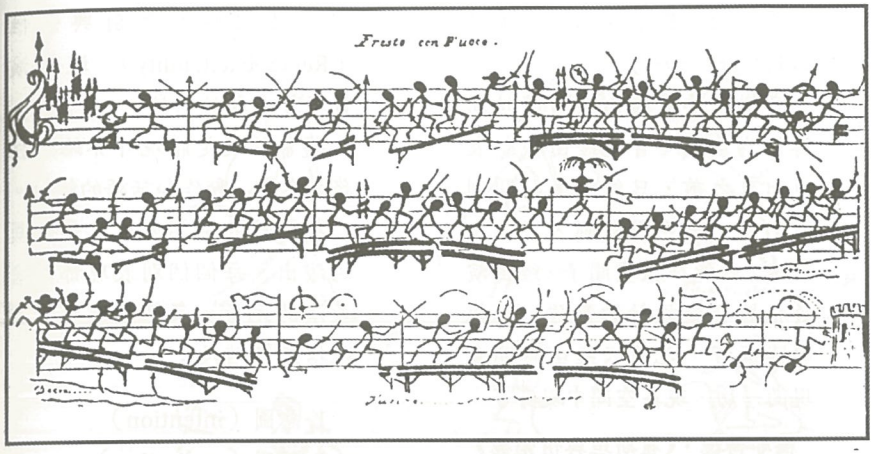
圖 9-10 日本的經驗傳承：日本老師（吾妻勝子）用各種方法教學生吾妻マリ（Mari Azuma）「把節奏殺掉」。

生物動作和身體的微節奏

人類和其他動物一樣，可以認出生命的存在。無數研究顯示，人類和動物都能感知同類或其他物種的存在，包括聲音、動作、氣味和行為。許多實驗證明有些動作可以和某種生物體連結在一起。

如果我們在人的四肢和關節貼上會發光的顆粒，成人看到光點的移動，可以立即認出這是一個人在移動。約翰森（Johansson）稱之為生物動作。

我們也可以由複雜的動作視覺



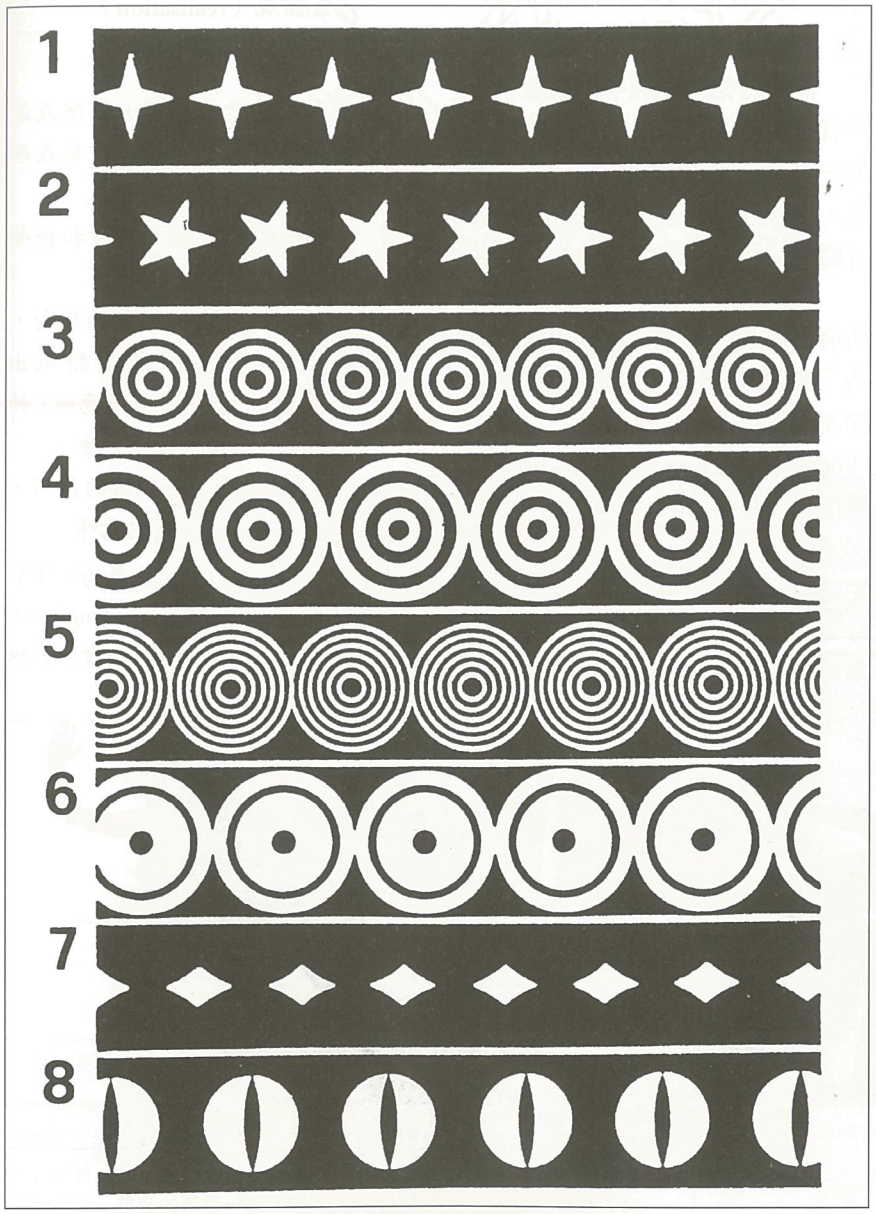


圖11-12（上）反音樂的節奏：貝多芬英雄交響曲（Eroica）的音樂符號，法國卡通畫家葛雷維爾（Jean Grandville, 1803-1847）繪製；（下）合成的節奏：費辛吉（Fischinger）畫的樂譜。德國藝術家費辛吉研究漫畫，自創了一個獨特的音樂世界。有個假說認為：根據某種「裝飾性」節奏畫出來的圖應該會產生聲音。他很受到這個假說的吸引。事實上，「閱讀」他畫的樂譜確實產生驚人效果：許多根據重複的幾何圖形發出的聲音都是他從未聽過的；根據埃及風格畫的「一排眼鏡蛇」發出來的聲音就像蛇發出來的聲音；同心圓產生許多不同的鈴聲；一串珍珠則發出類似低音簧的聲音。這些實驗就是合成音樂的起源：費辛吉的畫放在光電效應（photo-electric）機器前面，可以產生各種合成的聲音。例如：1. 蒸汽火車笛聲；2. 公車喇叭聲；3. 電子鈴聲；4. 鬧鐘；5. 電話鈴聲；6. 警報聲；7. 摩斯密碼（Morse code）；8. 船笛。

訊號，解讀出某些特殊人類動作。研究者認為這是人類天生的視覺認知行為，不是經由經驗學習來的知識。

表演藝術和表演運動就是部份靠著生物動作的組織與評估。演員、舞者和運動員的動作規則，似乎重建了動物有效率行為的肉體微細節奏，雖然人類的有效率行為受到了文化經驗和經濟原則的節制。事實上，文化發展使得原始身體效率變成次要的了。今天，我們不需要靠著狩獵才有東西吃。另一方面來說，我們還是很喜歡看到受過訓練的身體所做的動作。

許多非常受歡迎的電影用到舞者和運動員，可能就是因為有生命的身體造成的視覺衝動。做動作的身體可以引起觀眾某種微妙的共鳴，用自己的身體對看到的動作產生反應。對刺激產生的反應——例如宗教儀式、政治示威、表演——會讓觀眾和表演者產生特殊的聯結情感。電影或電視轉播運動活動的時候——尤其是運動員和網球——觀眾常常會有腿部的反射動作。

普拉提耶
（Jean-Marie Pradier, 1939-），
《誘惑的生理學元素》
（*Elements d'une physiologie de la seduction, Elements of a Physiology of Seduction*），
1989年巴黎出版

梅耶荷德：節奏很重要

梅耶荷德從一開始就對戲劇動作和節奏的交織感到莫大興趣。他開始用音樂引發演員的超日常技巧。

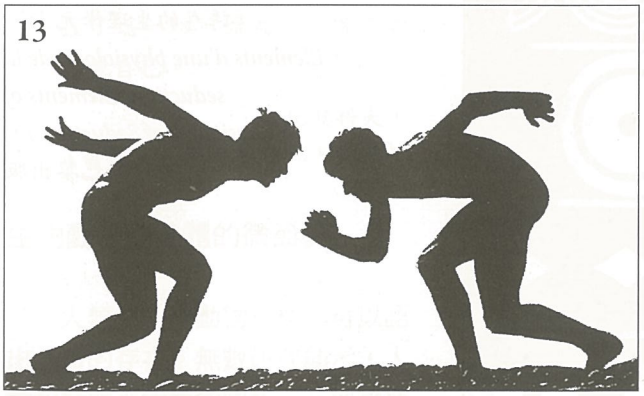
> 音樂決定了舞台上每件事情的進行速度，創造出和日常生活完全不同的節奏。（……）
>
> 舞台節奏的本質和真實日常生活的節奏形成相反對比。大部份狀況下，走自然風格的演員就是靠著順從自己的性格來演出。音樂劇中的音樂嚴格遵守既定速度，演員因此可以從自己的性格中解放出來。
>
> 音樂劇裡的演員必須吸收樂譜的本質，將音樂中的每一個細節翻譯成身體行動。他必須努力達到對身體的完全掌控。（……）
>
> 人的身體擁有舞台需要的表達柔軟度，在哪裡可以達到最高發展呢？舞蹈。因為舞蹈就是人體跟著節奏移動。舞蹈之於身體，就像音樂之於思緒：確實是人造，但是憑著直覺創造的。
>
> 因此，演員「可以看見、可以理解的行動」意味著編排過的動作。（……）
>
> 音樂主要是經由演員將時間轉化為空間。音樂經由戲劇表現出來之前，只能經由時間創造幻想；一旦用戲劇方式演出之後，就能征服空間了。經由演員根據音樂設計的動作，幻想變成真實。之前只經由時間表現的一切，現在空間中現身了。
>
> 梅耶荷德，《崔斯坦與伊索德》（*Tristan and Isolde*）

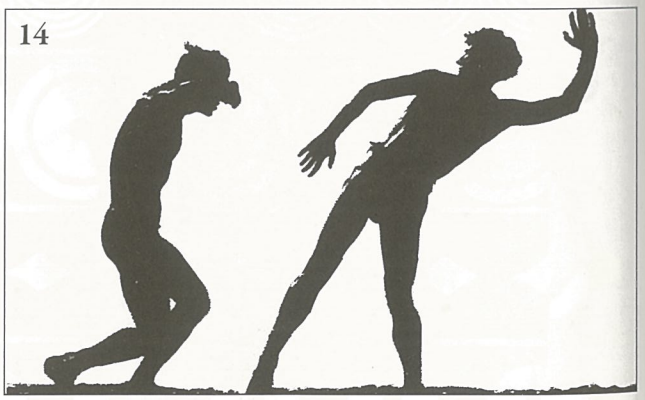
梅耶荷德的研究中，最吸引人的就是生理機械學。力學是物理學的一部份，研究動作和平衡。因此，生理機械學就是研究有生命的身體的動作與平衡。

主要基於持續的「平衡之舞」所發展出來的練習，讓演員得以創造「和日常真實生活相反的戲劇節奏」。一個基本練習是「拒絕」（*otkaz*），包括三個階段、牽涉到整個身體、大幅改變身體的姿勢。另一個練習是借用詩學名詞的「長短格」（dactyl）。

梅耶荷德描述如何執行這三個階段：

> 演員必須具有反射興奮性（Reflex Excitability）。這是演員不可或缺的特質。
>
> 興奮性就是體現外界給的任務之感覺、動作和話語的能力。
>
> 興奮性的協調表現就是演員的演出。每個個別表現都包含表演的元素。每個表演元素都包括三個階段：
>
> 1. 意圖（intention）
> 2. 體現（realisation）
> 3. 反應（reaction）
>
> 意圖就是當戲劇家、導演或演員主動提出要求時，演員在理智上的同化。
>
> 體現就是意識、摹仿和發聲的反射循環。
>
> 反應就是沖淡意識的反射，用摹仿和聲音的反射體現出來，準備好接受下一個意圖（轉化到另一個新的表演元素）。
>
> 「感覺」指的是嚴格的技巧，沒有鬆散、情緒性的意味。
>
> 梅耶荷德，《演員的職業》（*The Actor's Emploi*），1969年倫敦出版





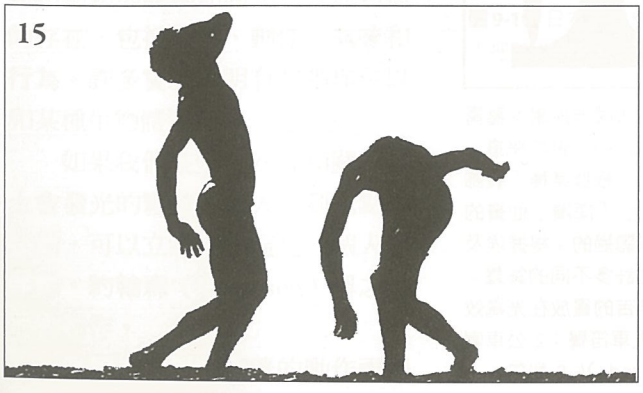


圖13-15 基本生理機械學練習，打耳光，動作的節奏分為三個階段的例子：（圖13）準備開始，然後（圖14）往相反方向，最後（圖15）打耳光。軀幹姿勢影響平衡，結果是一個新的姿勢、新的肌肉張力。請注意這個動作遵守「拒絕」的原則：動作由相反方向開始。（請參考「平衡和對立」一章）





圖 16-17（上）演員加林演出果戈理和梅耶荷德合作的《欽差大人》裡的主角克雷斯塔科夫（Klestakov）。畢亞辛（Ivan Bieazin）畫梅耶荷德的演員如何一直跳舞。果茲狄耶夫（Grozdiev）寫過：「身體就只想坐到舒服的沙發上，但是身體不斷抗拒地心引力。這個抗力就變成了某種舞蹈。」；（下）1995年瑞典於默奧市（Umea）的ISTA，經驗傳承：美國生活劇場（Living Theatre）前演員克里斯・托去（Chris Torch）和德國的羅夫・羅可（Ralf Rauker）示範生理機械學。這個練習由梅耶荷德的學生尼可萊・庫斯托夫（Nikolai Kustov）教吉納狄・波格達夫，波格達夫再教大家。練習由朱利安・貝克和茱莜絲・瑪麗娜（Judith Malina, 1926-）修改過。

問題不是畫有生命的東西，而是怎麼讓畫活起來。

——波那爾
（Pierre Bonnard, 1867-1947）[75]

戲服就是舞台佈景

大家都知道，亞洲劇場通常不用舞台佈景，如果舞台佈景指的是顯示戲劇故事發生地點的裝置。除了日本歌舞伎複雜的舞台以外（西方劇場就是跟他們學習了旋轉舞台以及其他設備），我們可以說亞洲演員用的戲劇空間只有固定的背景，無論是能劇或京劇的封閉式舞台空間，或是卡塔卡利舞劇、峇里島舞者或任何其他東南亞舞蹈用的戶外自然空間，只有廟宇牆壁或村落民房作為背景。

正因為沒有寫實佈景，演員只需要幾個簡單的道具（京劇只有一個桌子和兩張椅子），就可以為觀眾呈現千變萬化的幻景。因為省略了佈景、因為場所，尤其因為演員的技巧，於是演員可以用身體反應將舞台點亮。他們敏捷且有技巧的運用觀眾可以理解並接受的程式化手勢，例如京劇中有名的「黑夜」，演員在明亮的燈光中演出，卻能假裝碰到障礙，並假裝在黑暗中捉對廝殺。

西方默劇以及古早的戲劇也用類似的技巧，例如義大利即興喜



圖 1-5 戲服就是移動的舞台：中國京劇裡的將軍（上左）；峇里島面具舞托賓舞（topeng）演員（上右）；奧迪西舞者潘妮卡拉希穿著傳統印度沙麗（中左）；日本舞踊舞者吾妻勝子穿著藝妓和服（中右）；（下）擴張演員的戲服：南印度雅克莎迦那舞（yakshagana）的戲服。

[75] Pierre Bonnard，法國畫家，曾受浮世繪與印象派影響，被譽為二十世紀最偉大的色彩畫家。





劇、中古世紀神秘戲劇的早期舞台調度、伊利莎白時代的戲劇。但是正如莎士比亞用文字喚起讀者對某個地方的想像、讓劇本裡的氣氛活起來的能力被視為「文字設計」，亞洲劇場演員的服裝則代表了「會動的舞台設計」。

比例、顏色、閃爍的服裝、面具及其他道具將亞洲演員轉變成「小型舞台」，在真正的舞台上不斷移動，形成組合無限的一連串觀點、透視、範圍、規模、感覺。我們不知道這些服裝的起源，可能源自古代的軍事練習，讓士兵盔甲服裝都看起來特別大，以嚇阻敵人。京劇服裝（圖1）仍殘留盔甲的痕跡：肩膀上的旗幟代表軍官的階級以及麾下的軍隊規模。同樣的，峇里島戲服裡長條的昂貴布料代表古代戰士的光榮。

無論起源為何，即使是借用日常生活物品，例如印度沙麗和日本和服（圖2, 4），亞洲演員的服裝也不只是裝飾品，不只是為了遮蔽身體。在東方，有時在西方也是，演員的服裝就像是另一位活生生的演出夥伴。觀眾可以看到演員創造的相反對立的舞蹈、危險的平衡和充滿動力的互動。

演員花很多力氣照顧和使用這些服裝，以及服裝造成的效果：戲服變成了「義肢」（*prothesis*）——葛羅托斯基在劇場實驗室（Teatr Laboratorium）的前幾年用的名詞——幫助演員身體擴張、遮蔽，不斷轉化。因此，服裝的質變加強了演員呈現的力量和能量的效果，和演員產生對等互補的關係：演員／身體、演員／服裝、演員在服裝裡。

圖6-7（上）服裝擴張演員：1931年，柏林國家劇院（Staatstheater）製作布萊希特的《人就是人》（*Man Is Man*），彼得．洛（Peter Lorre, 1904-1964）演出；（下）著名美國舞者蘿伊．福樂被視為現代舞先驅。她在此表演中運用彩色燈光照在白色的長披風上，讓服裝活了起來。福樂是最早拋棄十九世紀式的舞台，轉而利用服裝和燈光創造舞台效果的舞者。





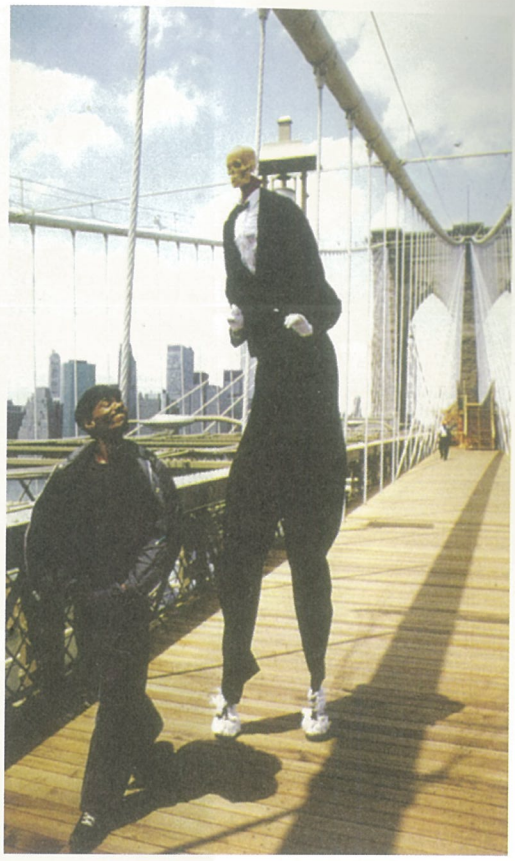




圖8-11（上）英國演員大衛・蓋瑞克（David Garrick,1717-1779）在約翰・范布勒爵士（John Vanbrugh,1664-1726）的《惱怒的妻子》（*The Provok'd Wife*）中飾演約翰・布魯特爵士（Sir John Brute）。約翰・佐法尼（Johan Zoffany, 1773-1810）的繪畫收藏於倫敦的《國家劇場文物》（*National Theatre Collection*）。畫中一位男士穿著女裝，製造喜劇嘲諷效果。這個角色喝醉了，演員做出唐突的動作，讓裙子前面翻起，觀眾可以看到他穿在下面的男人服裝；（下左）賴爾（P. Lior）為舞者畫的牧羊人服裝。賴爾於1725年到1750年之間在英國工作。直到十九世紀末以前，大部份的歐洲舞台服裝都反應了當時的流行服裝，和角色的歷史背景完全不搭。直到浪漫主義時期將歷史精準度帶進劇場以後，才影響了服裝，有時也影響了舞台動作。在此之前，舞台服裝只是比日常生活的服裝更華麗一些而已。這裡呈現異常優雅的戲服，有著孔雀羽飾，裙子裡面用鐵網支撐，是「田園芭蕾」中貴族舞者的標準服裝。這種裙子是男人穿的，源自古時候戰士盔甲下面穿的短裙。裙子幅度比演員伸展雙臂還要寬一點；（下中）十八世紀印的小丑：他不確定要穿哪一件戲服，大裙子或長褲；（下右）旋轉舞者（dervishes）穿的大長裙，旋轉時展開呈圓錐形。









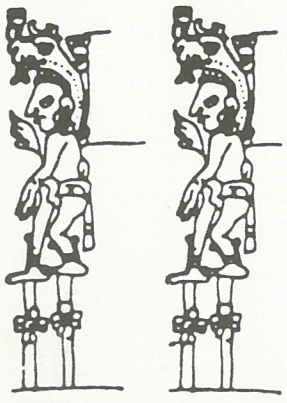




圖 12-17（上左）由彼德布魯克執導皇家莎士比亞劇團演出的《第十二夜》（1970年）；（上中）西非幾內亞的高蹺舞；（上右）運用特別服裝或道具，例如高蹺，可以讓演員將日常的戶外場地變成劇場，歐丁劇場（Odin Theatret）演員茱莉亞．瓦雷在紐約街頭演出；（下左）高蹺上的小丑，斯德哥爾摩博物館（Stockholm Museum）收藏；（下中）高蹺上的瑪雅（Maya）演員；（下右）高蹺演員，敦煌的魏朝（220-265）壁畫。

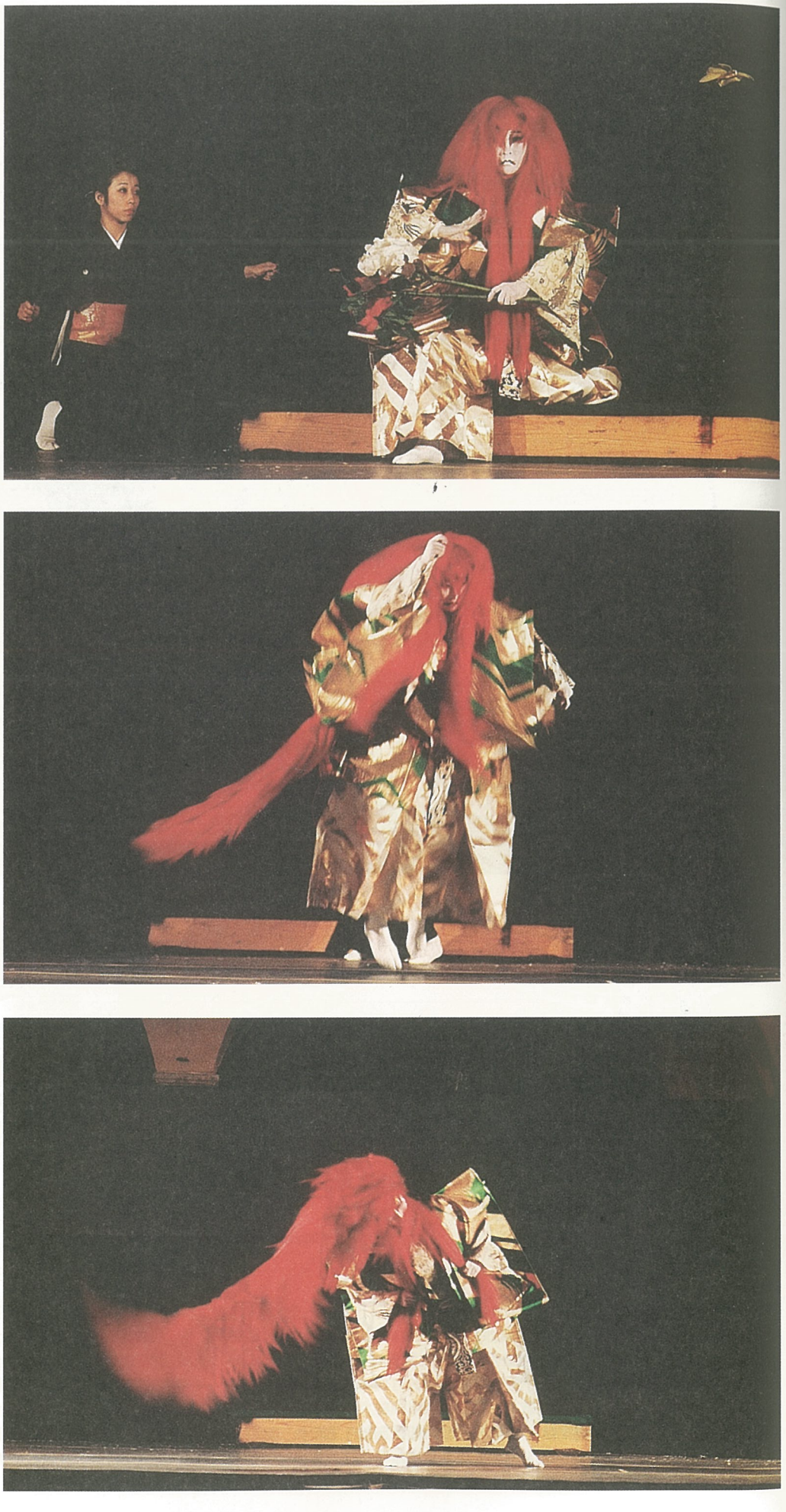


圖 18-23 獅子的神話角色源自中國。吾妻勝子甩著獅子的鬃毛。峇里島、印度和日本戲服通常很重，有時重達二三十公斤，迫使演員必須不斷用脊柱出力，創造和動作相反的力量。演員也必須用全身的動作操作服裝配件。即使一動不動，獅子都很令人震撼。獅子忽然開始動，搖動長長的鬃毛，趕走繞著牠的頭飛的蝴蝶。演員動作極為精準，身體逐漸變大，鬃毛四處強烈搖動，大大強化了戲服的效果。









圖24 瑪雅舞者頭部姿勢改變，於是改變平衡，我們現在比較容易了解：舞者可能正在搖動頭飾上的裝飾配件，就像日本獅子搖動鬃毛一樣。





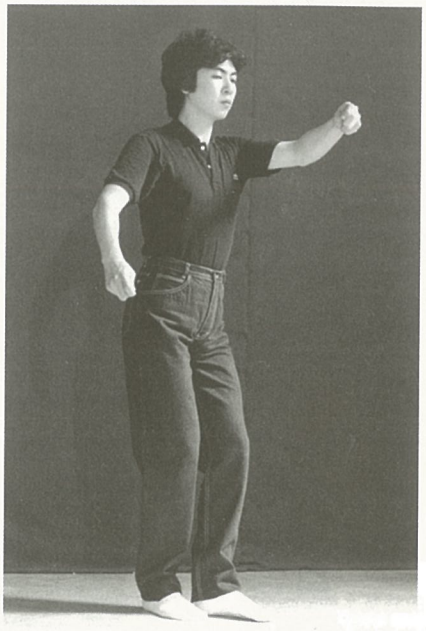


圖 25-27（上）歐丁劇場演員勞克維克演出《舞蹈之書》（*The Book of Dances*）時使用道具，兩面旗子。旗子的功能一直改變：有時是武器、有時是披風、有時是可以拿起來遮臉的窗簾，不斷的優雅黑白變化；（下左、右）京劇花衫虞姬，林春暉（音譯）飾演。演員穿同樣的戲服，使用兩種不同道具，創造兩種非常不同的效果：大的披肩讓大家注意演員的臉，兩把劍的位置也強調了演員的臉。兩張照片中，眼睛望向同一個方向，腿彎的方式也一樣，手在腰部高度以上。但是，第一張照片效果很柔和（請注意小指抬高的優雅氣質），第二章照片效果則是充滿氣勢。

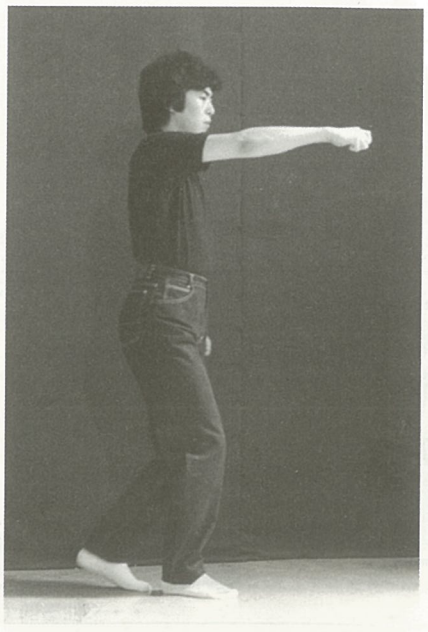












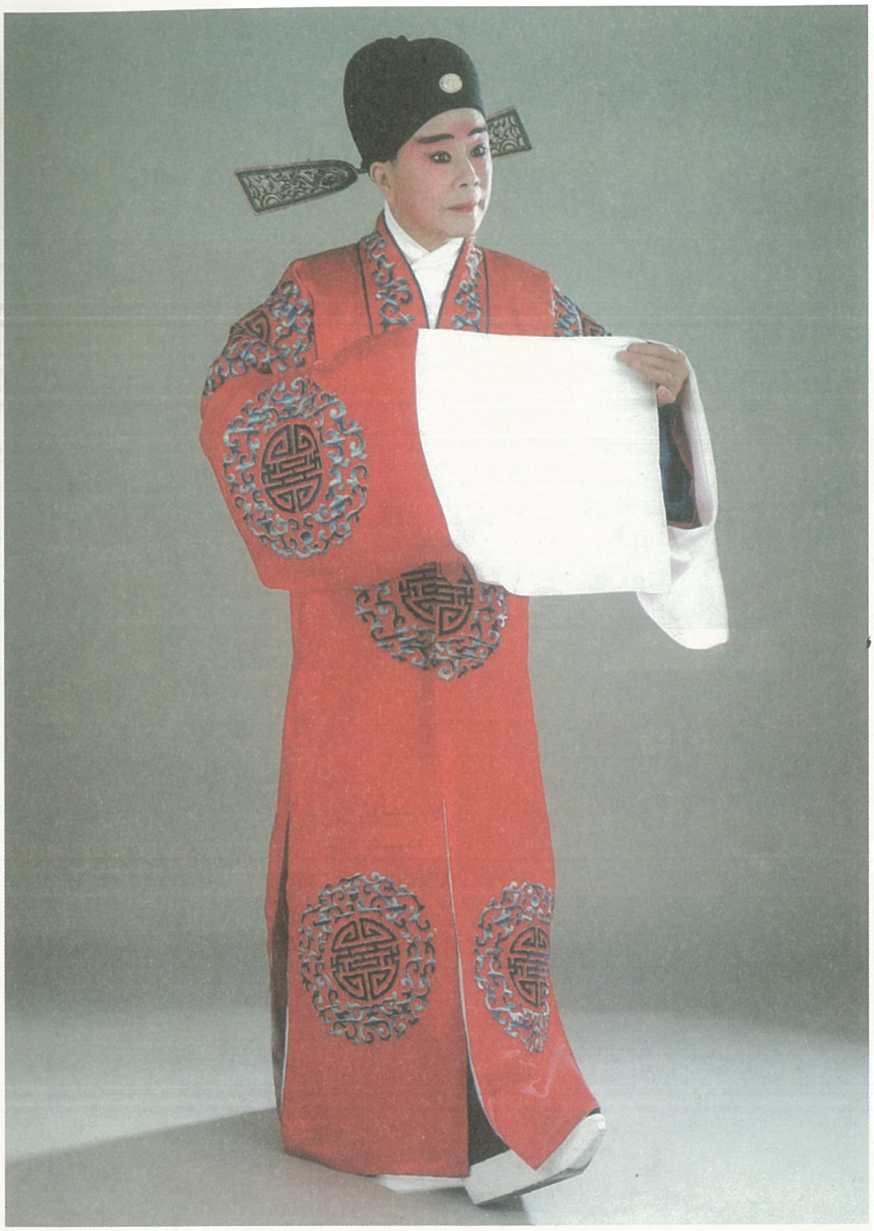
日常服裝、超日常戲服

和服是日本傳統的日常服裝，可以變成超日常劇場戲服：表演時穿著和服會讓腿的姿勢改變，於是產生張力和抗衡，造成危險的平衡（圖28-29）。和服也有容積的效果，可以改變觀眾的感知。

因為腰帶綁在腰部以上，和服會改變演員身體的比例。和服也可以遮住腿的彎曲（圖29）。寬袖在金字塔體形的莊嚴和纖細手腕之間創造對比的比例（圖30, 32）。狂言演員野村耕介不穿和服示範同樣的動作時，我們看到的身體感覺全然不同（圖31, 33）。

顯然，我們不能說服裝本身是前置表達，因為是演員賦予服裝生命。但是，以和服而言，樸素的幾何線條遵守絲綢原來的形狀（不浪費布料），對演員的影像有莫大的影響。日本演員很明白這一點，會刻意的運用服裝。

圖28-33（上）腿的姿勢改變，也改變了觀眾對演員服裝容積的印象。吾妻勝子在1980年德國波昂（Bonn）ISTA示範；（中、下）狂言演員野村耕介在1981年義大利弗帖納（Volterra）ISTA示範。同樣的動作，穿著或不穿和服。



水袖

演員的手和手臂是最麻煩的部份了。演員發明了各種方法處理這個問題——藏在口袋裡、吸菸讓手有事情做、握著、交疊起來——卻對觀眾造成更大的干擾。京劇演員的傳統服裝有水袖：用另外一塊絲綢做的延伸袖，通常是白色（圖34）。演員遇到很長的台詞或歌曲時，必須待在原地，以便讓觀眾聽得清楚他們的聲音。這時，他們會不斷移動水袖。水袖滑出、流動、像山中洪流似的奔騰而下。演員用手臂控制極滑溜的絲袖，跟著音樂節奏或打破音樂節奏，白色水袖自然而優雅的襯托著台詞和歌曲的抑揚頓挫。水袖對中國演員是無價的工具，但是西方演員也用過，請看圖35。

這個服裝細節是手臂的忠實夥伴，也是平衡力。長袖子看似有自己的生命，可以配合演員創造的動作或抗衡。控制笨重長袖所用的能量消除了演員對自己的手臂和手潛意識的不安。

圖34-39（上）京劇演員的基本姿勢，運用長長的絲質水袖；（下）各種傳統中的水袖。從左至右：京劇女旦、十七世紀版畫裡的長鼻丑角普欽奈拉（Pulcinella）、十九世紀法國版畫裡的小丑皮耶（Pierrot）、十八世紀版畫裡的普欽奈拉。





圖 40 服裝作為舞台佈景：陽光劇團（Theatre du Soleil）的演員，莫努虛金（Ariane Mnouchkine, 1939-）導演的《伊菲吉尼亞在奧利斯》（*Iphigenie in Aulis*），《阿德里得家族》（*Les Atrides*）四部曲之一。

技巧 Technique

花是心，而技巧是種籽。

——世阿彌，
《風姿花傳》（*Fushikaden*）

我們在日常生活使用身體的方式和表演時的使用方式大為不同。日常生活中，我們用的方式受到文化、社經地位和職業的制約。表演時，使用身體的方法完全不同。因此可以區分為日常技巧（daily technique）和超日常技巧（extra-daily technique）。

法國人類學者馬賽爾．莫斯（Marcel Mauss, 1872-1950）[76] 在1914年巴黎心理協會（Paris Psychology Society）的研討會上首先提到「身體技術」。我們在此摘要引述莫斯於1936年在心理期刊（*Journal of Psychology*, 23:3/4）發表的論文。

身體技術的概念

我刻意使用複數的「身體技術」一詞，因為我們確實能依據對身體諸多技巧背後純粹而簡單的原則所做的研究、說明、描述，來創造關於身體技術的理論。我刻意用複數的原因是不同社會的人們都有其特定的身體技術。我們必須從具體到抽象，而不是從抽象到具體。

身體是人類首要也最自然的工具。或是更準確地說，人類首要也最自然的技巧，同時也是技巧途徑，就是人類的身體。

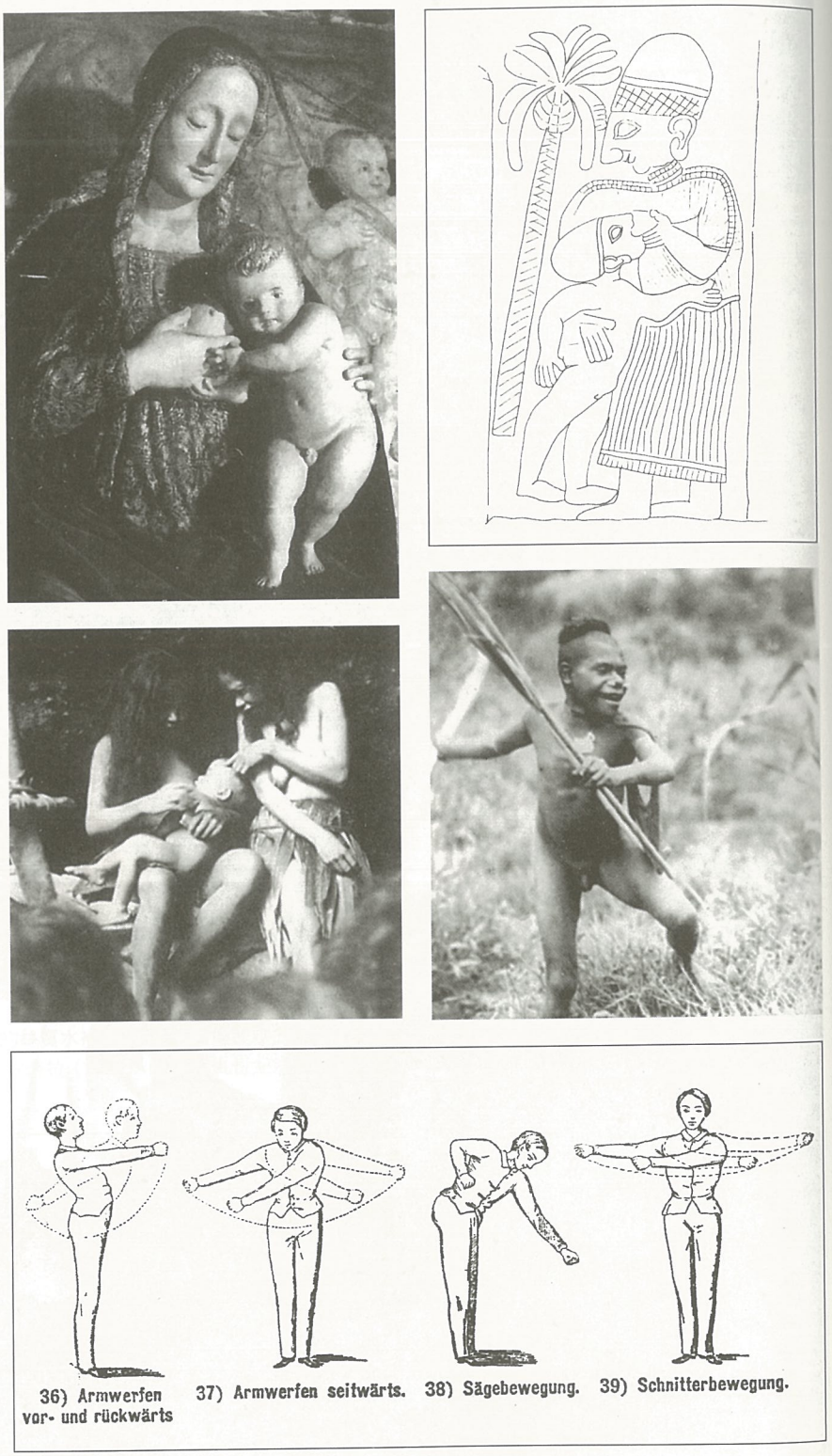


圖 1-5 童年技巧：餵新生兒：（上左）十六世紀意大利聖母像；（上右）西元前八世紀綺色佳（Ithacan）女神；（中左）菲律賓塔薩迪（Tasaday）女人。青少年技巧：（中右）新幾內亞艾伊波（Eipo）少年正在訓練作戰技巧；（下）十九世紀末德國手冊中的歐洲少年做體操。

身體技術清單

馬賽爾．莫斯

我會大致依照人的年紀或正常生理階段來討論人類的身體技巧。

[76] Marcel Mauss，法國人類學家，著作有《人類學與社會學五講》（廣西師範大學出版社，2008）。

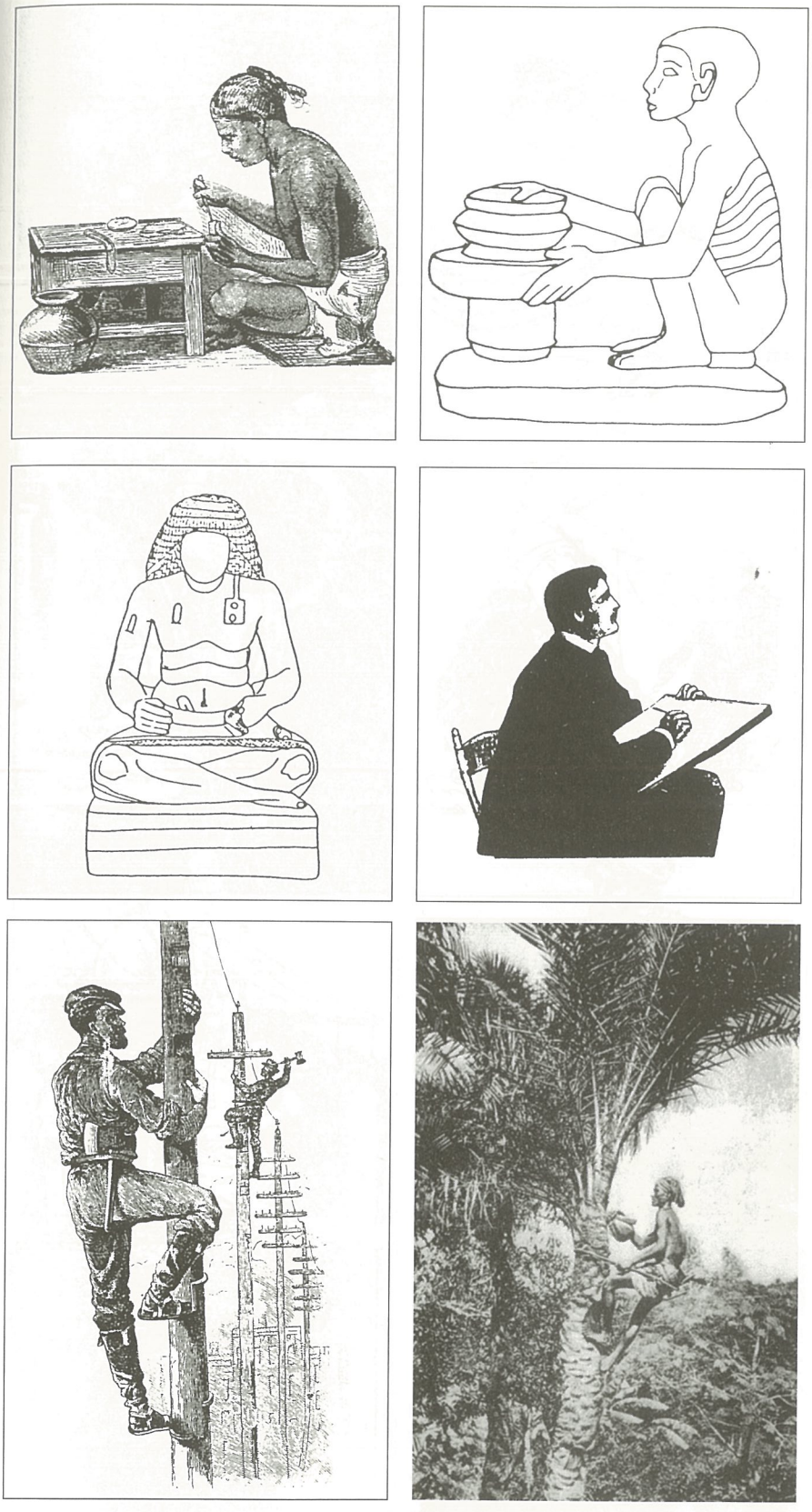


圖 6-11 成年技術：坐。（上左）印度工匠；（上右）埃及陶匠；（中左）埃及抄寫員；（中右）法國製圖者。攀爬技巧：（下左）美國電信工人；（下右）印度摘棗子的工人。

一、生產技術

各地生產技術極為不同。佛陀誕生時，母親摩耶（Maya）直立著抱住一根樹幹。她站著生產。許多印度女人仍然站著生產。我們西方人認為仰躺著生產才正常，其實這個姿勢並不比用其他姿勢生產更為正常，例如四肢著地。不只是產婦，也包括助產士，各地都用不同的技巧生產，包括如何抱新生兒、如何割斷並包紮臍帶、如何照顧產婦、照顧新生兒。

二、嬰兒期技術：養育及餵食嬰兒

母親和嬰兒：兩個有親密關係的生命。以嬰兒來說，他需要吸奶、擁抱等等。如何抱孩子非常重要。直接接觸媽媽的皮膚，被抱了兩三年的嬰兒，對母親的態度迥然不同於未被如此呵護的嬰兒。這樣的嬰兒和媽媽的連結與我們西方人的孩子完全不同。嬰兒抱著媽媽的脖子或肩膀，騎在她的臀上。這個重要的體操技術將讓孩子終生受用。母親也受用。其中甚至激發某些有許多心靈上的狀態，嬰兒時期過去就消失了，性的接觸、肌膚的接觸等等。

斷奶：斷奶通常很久，需要兩三年。孩子需要吸奶，甚至吸動物的奶。母奶要很長的時間才會停掉。斷奶也和懷孕有關。餵奶的時候不容易懷孕。就此而言，人類可以大致被分為使用搖籃的和不使用搖籃的兩類。

斷奶的小孩：斷奶的孩子可以自己吃喝，也被教導如何走路。他經由舞蹈和音樂在視覺和聽覺上有了一些後天的訓練，知道節奏、形式和動作。

孩子學習了肢體運動和呼吸的概念和練習，學會了某種社會強加於他的姿勢。

三、青春期技術

教育身體的重要時刻就是成年儀式。因為我們西方人養育男孩和女孩的方式，我們以為他們會得到一樣的態度和姿勢，並以為別處的人也是這樣養育孩子。我們對自己的了解就已經是錯誤的了，對所謂的原始部落的了解更是大錯特錯。不止如此，我們西方人談到青春期的身體教育，總假定學校是自古以來就存在的，且假定在任何地方都必然存在，這樣的學校保護孩子，教育孩子有能力面對人生。其實不然。例如：所有的黑人社會，男孩到了青春期，都會加強訓練，女孩的訓練則大致保持一樣。女孩不上學。她們跟著母親持續的學習，直到結婚，少有例外。男孩進入成年男子的世界，學習他的專業，尤其要學武打格鬥。無論男女，最重要的時刻就是青春期。就是在這個時期，他們學習到的身體技巧將終身運用。

四、成年人技術

我們可以細數一天中我們用到的各種統合動作，以及動作暫停的時刻。

我們可以區分睡覺和清醒，也可以分辨清醒時的休息和活動。

睡覺的技術：上床睡覺完全不是天經地義的。有的社會根本沒有床的概念，人們睡在泥土地上，有的社會則有睡覺工具（……）有些人有枕頭，有些人沒有。有些社會裡的人們在火邊緊挨在一起地躺成一圈睡，甚至沒有火也這樣睡。有的原始社會用這種方式保持身體溫暖，保持雙腳溫暖。（……）

還有人站著睡。馬來西亞的馬賽族人（Masai）可以站著睡。我[莫斯]曾經在山上站著睡過。我常常在馬背上睡，有時候馬還在跑呢。馬比我還聰明。古代記錄蒙古西征的文獻裡就記載了匈奴人和蒙

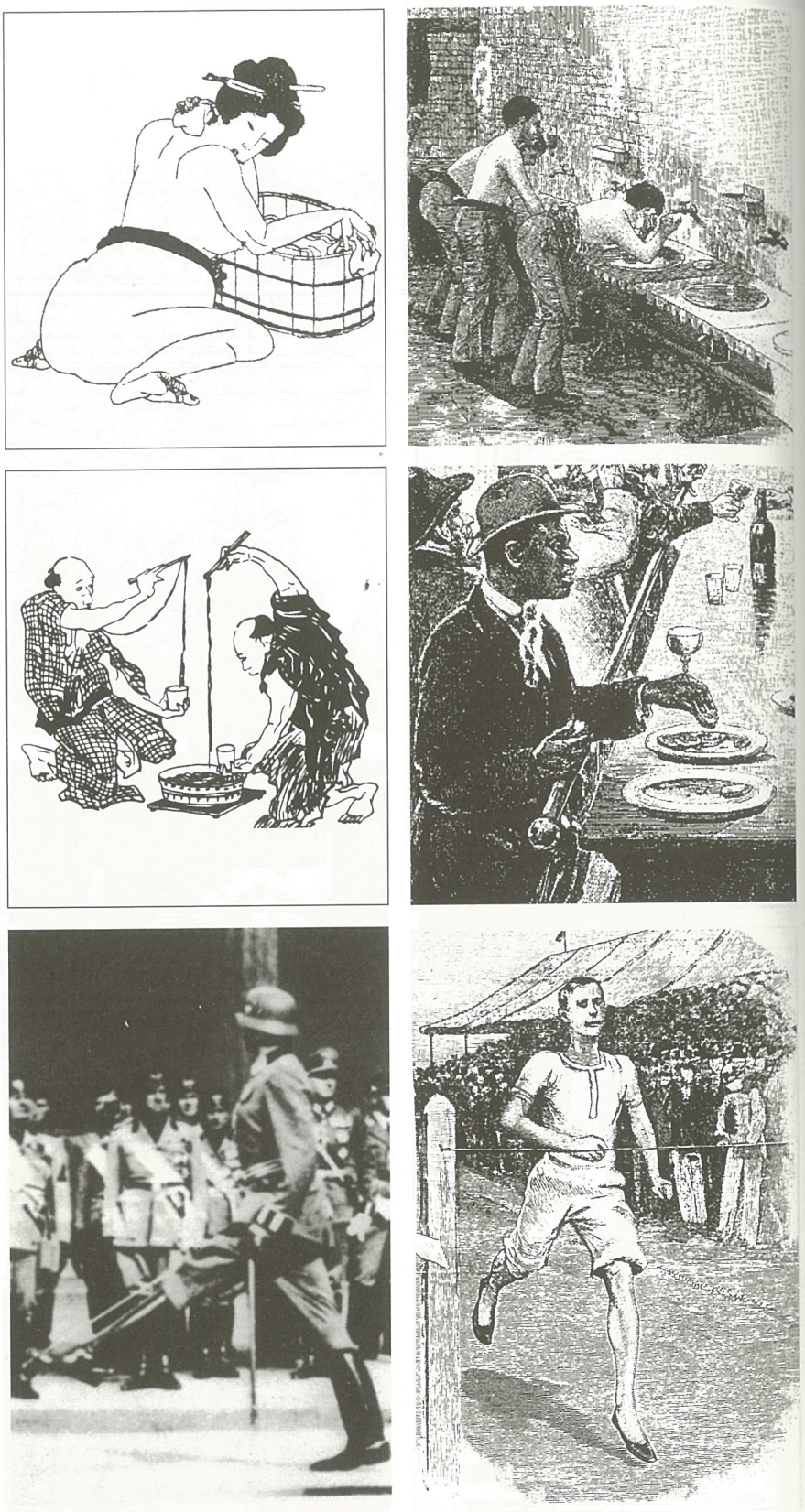
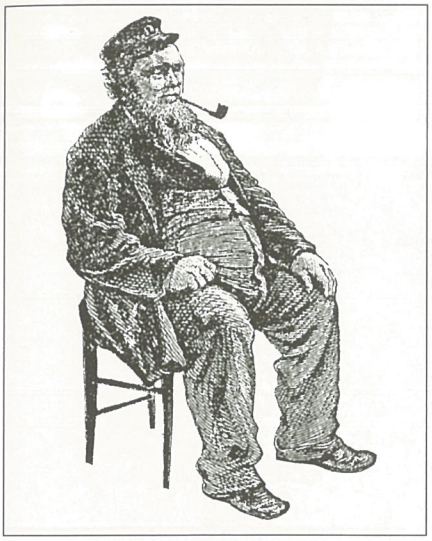
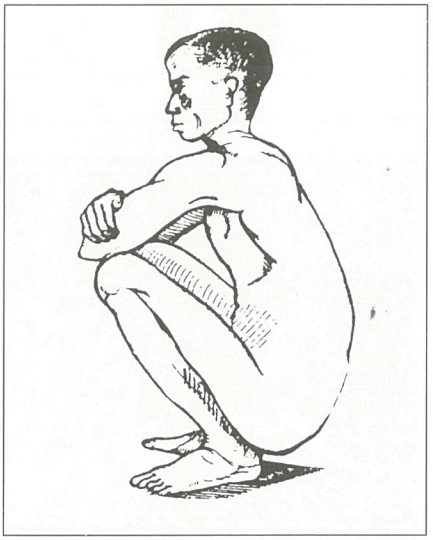


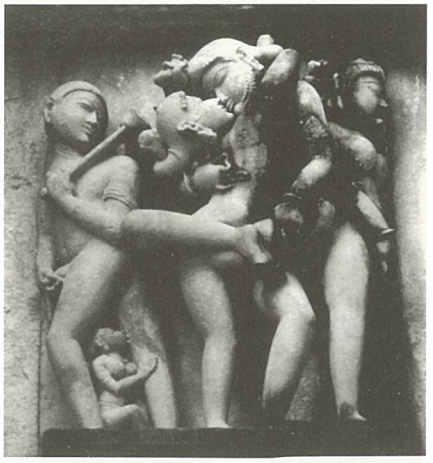
圖12-17 照顧身體的技術：（**上左**）日本女性擦澡；（**上右**）義大利勞工下班後。吃的技術：（**中左**）十八世紀日本人吃麵；（**中右**）十九世紀末美國酒吧客人。行動技術：（**下左**）德國軍人踢正步；（**下右**）二十世紀初英國運動員賽跑。

圖18-25（下一頁）放鬆的技術：（**最上排左**）十九世紀中期，中國鴉片吸食者；（**最上排右**）第一世紀，古代伊特魯里亞（Etruscan）夫妻在宴客桌上；（**第二排左**）老荷蘭船員；（**第二排右**）太平洋群島的波里尼西亞（Polynesian）男人；（**第三排左**）印尼爪哇（Javanese）女人；（**第三排右**）印度樂師；（**最下排左**）祈禱中的阿拉伯人；（**最下排右**）生育技巧：第十世紀，印度譚崔交合（tantric union）。







古人能夠在馬背上睡覺。即使現代的蒙古仍然如此，騎士睡著了，馬還是繼續跑。

還有蓋被子。有些人蓋被子，有些人不蓋被子。有人睡在吊床上，掛在空中睡覺。

清醒：休息的技術——休息泛指完全的休息或只是停止活動一下子：躺下、坐下、蹲下等等。坐下的姿勢很基本。你可以分辨習於蹲的人們和習於坐的人們。後者之中，又分為習於坐凳子和不坐凳子的人，習於坐椅子和不坐椅子的人。(……)

有的人用桌子，有的人根本不用。桌子絕不是普世工具。東方通常用一張地毯或一張蓆子。有些社會的休息姿勢很奇特。整個尼羅河流經的非洲大陸（Nilotic Africa）以及部份查德（Chad）區域，一直到非洲東部的坦葛尼喀（Tanganyika），那裡的人都在田野中像鸛鳥似的站著休息，有些人自己單腳站立，有些人身體靠著一根竿子站立。

活動的技術，行動的技術：休息就是不活動。活動就是不休息，包括全身的動作：攀爬、踩踏、走路。

走路：走路時身體直立的慣性；呼吸；有節奏的走路；擺動拳頭和手肘；身軀引領身體前進，或是身體兩側交替引領身體前進（我們西方人習慣整個身體同時往前進的走路）；腳內八或外八；腿伸長。我們會取笑踢正步的姿勢。德國軍人用踢正步達到腿的最大延伸。其實，所有的北方人腿都較長，而且習慣踏大步走，步伐越大越好。

跑步：腳的位置、手臂的位置、呼吸、奔跑的魔力、持久力。

最後，我們要談到在活動中休息的技術，不但是美學也是身體的遊戲。

跳舞：你可能去聽過霍恩博斯特爾（Erich Maria von Hornbostel）[77]和薩克斯（Curt Sachs）[78]的演講。

[77] Erich Maria von Hornbostel，1877-1935，奧地利民族音樂學家。

[78] Curt Sachs，1881-1959，德裔美籍音樂學者，他與Erich Maria von Hornbostel發明薩克斯－霍恩博斯特爾分類法（Hornbostel - Sachs），將樂器分為五大類。

我接受他們說的舞蹈分為休息和行動兩種。我比較不能接受他們的假說中提到這些舞蹈的分佈。他們犯了基本錯誤。這個錯誤是社會學某些部份的支柱。他們認為有些社會完全是父系世襲，某些社會完全是母系世襲。母系社會傾向在定點跳舞；父系社會的舞蹈則喜歡移動。我覺得薩克斯把舞蹈分為外向和內向兩種較恰當。(……)

最後，我們應該明白和夥伴擁抱著舞蹈是近代歐洲文明的產物。我們認為很自然的事情往往有其歷史背景。男女相擁跳舞的這件事情，我們覺得自然，世界上別的地方的人看到了簡直覺得恐怖。

現在要談到的身體技巧牽涉到職業功能，或是比較複雜的技巧。

跳躍：我們看到了跳躍技巧的轉變。我們都曾經面向下的從跳板上跳下水來。幸好現在不用再這樣跳了。現在大家從水邊跳下來。我們往前跳，往旁邊跳，跳上跳下。站著跳，用竿子撐著跳。

攀爬：我很不會爬樹。爬山和攀岩倒還好。教育和方法不同的緣故。

有一種爬樹的方法是用繩子圍繞著樹幹爬。對所有的所謂原始社會而言，身體都異常重要。我們還沒有這根繩子呢，我們可以看到電信工人穿著釘鞋爬竿，沒繩子。

登山方法的歷史值得我們注意。在我的一生中，登山技術發展極快。

下降：看著北非的卡拜爾（Kabyle）人穿著軟皮拖鞋下樓讓我頭暈。他怎麼能夠走得好好的，既不滑倒，拖鞋也不會掉下來呢？我試過，但我還是不明白。

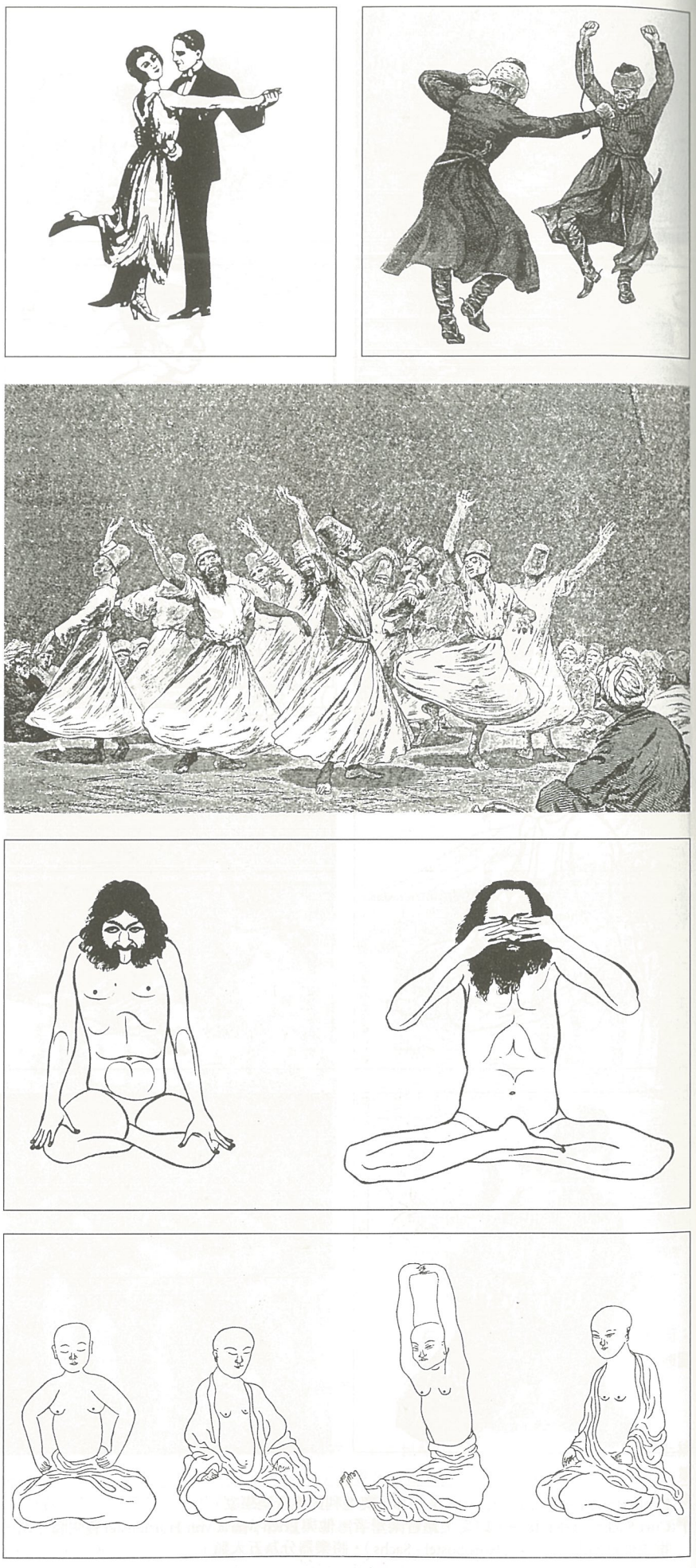


圖26-30 舞蹈中的超日常技巧：（上左）1930年代美國雙人舞；（上右）哥薩克（Cossack）舞者；（**第二排**）土耳其的旋轉舞者。身心控制的技術：（**第三排**）兩個哈達瑜珈（Hatha Yoga）姿勢。控制及保存能量的技巧：（下）十九世紀中國道家內功練習。每個動作都在練習如何控制呼吸。

我也不明白為什麼女人可以穿著高跟鞋走路。有很多現象值得觀察比較。

游泳：跳水、游泳；使用輔助工具；漂浮氣墊，木板等等。我們正在發明航海。（……）

消耗技術

吃：可記得霍夫丁（Hoffding）說的波斯王故事。波斯王在拿破崙的盛宴上堅持用手拿東西吃。拿破崙請他用金叉子吃。波斯王說：「你不知道自己錯過了多少樂趣。」不用刀子和用刀子。

喝：教孩子直接從水的源頭喝水，例如喝泉水、從水池喝、直接倒進喉嚨喝下去等等。

生育技術：再也沒有比性姿勢更具有技巧性的了。很少作者有勇氣討論這個。

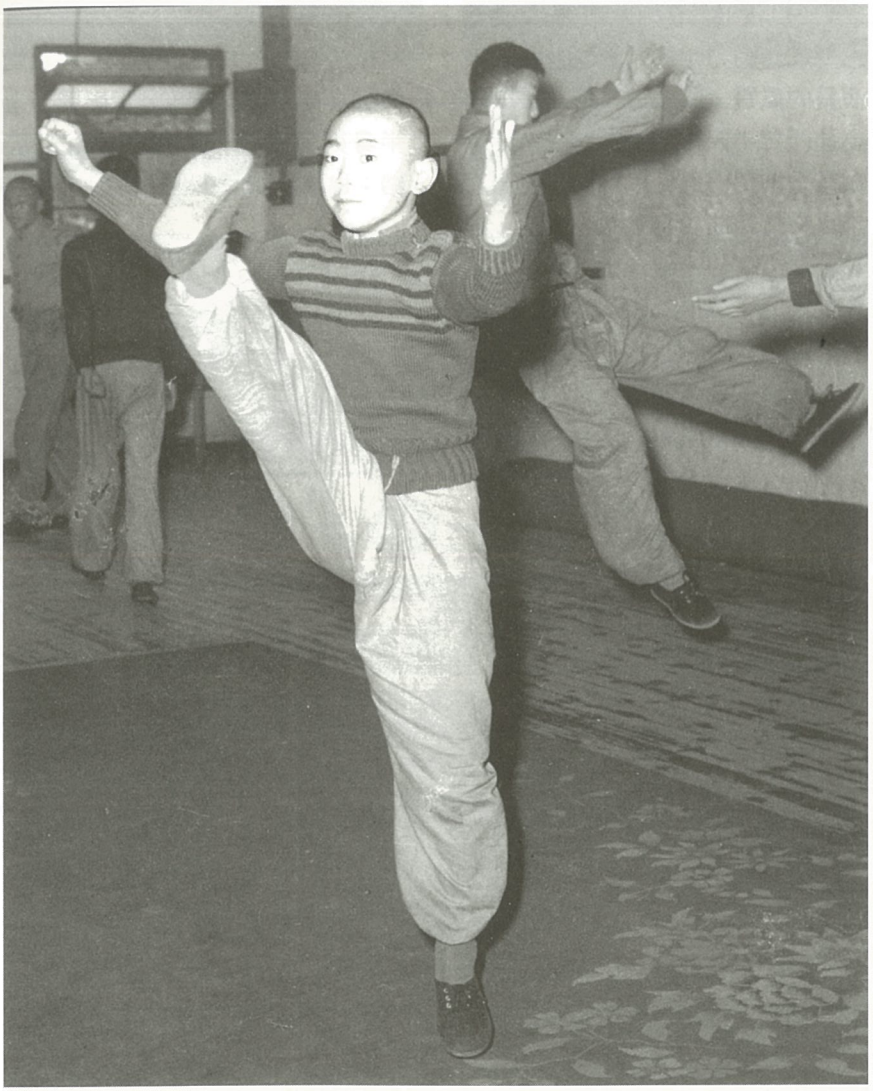




圖31-32 超日常身體技巧：（上）京劇學生接受訓練；（下）由左至右：日本歌舞伎演員、義大利即興喜劇小丑、峇里島演員、印度奧迪西舞者。

一般考量

我認為，教育就是在培養效率的概念本身就是一個重要歷史時刻：視覺教育、走路教育——爬上、爬下、跑步。這些教育的重點主要是「沉著」。而沉著本身即是抑制的機制，抑制混亂的動作。抑制機制允許我們朝向選擇的目標，用統合的動作做出統合的反應。抑制情緒發作是社交生活和心智生活的根本功能。這個抑制區分出所謂的原始社會，甚至根據社會是否表現更為殘酷、不自省、無意識的反應，或是相反的，更獨立、精準的、受意識控制的行為而將社會分類。

因為社會，於是有了意識的介入。不是因為無意識，才有了社會的介入。而是因為社會，於是預先準備好的行動有了確定性，意識凌駕於情緒和無意識之上。

我的朋友葛內特（Granet）已經說明過他對道家技巧的研究，尤其是身體技巧和呼吸技巧。我研究過瑜珈的梵文文獻，知道印度也有相似的技巧。我相信在我們所有的神秘狀態中，都有我們沒有研究過的身體技巧。但是在中國和印度，即使在極為遙遠的時代，就已經有研究了。我們應該研究這些社會、精神、生物現象。我認為一定有生物方法讓我們可以進入「和上帝溝通」的狀態。

脊椎：能量的舵

決定前置表達的肌肉質感和品質，和脊椎的位置直接相關。

脊椎可以下垂，強調重量和惰性，也可以直立或彎曲，形成某種張力結構，擴張表演者的存在感。

無論是程式化劇場形式的一部份，或是與其有關，所有的超日常身體技巧都建立在某種特定的姿勢的掌握，也就是以某種特定的形式擺放脊椎以及與其連結的身體部位：脖子、背部、肩膀、肚子和臀部。

各種不同的劇場形式都可以用脊椎影響肌肉的不同方式加以區別。

細心注意就會發現京劇演員脊椎往上延伸，日本能劇演員保持上半身脊椎微彎，骨盆往後。

印度婆羅多舞舞者脊椎完全直立。肩膀和脖子與此直線形成對比，成為動力元素，管理並釋放表演員的氣質。印度另一種古典舞蹈奧迪西舞中，臀部歪向一邊，脖子微微歪向另一邊，以平衡肩膀，脊椎呈蛇行彎曲（請參考「對比」裡的「三道彎」）。

爪哇的人形劇源自偶劇，因此脊椎直立往上。幾乎察覺不出的往前的動作讓每一步都產生了新的能量的效果。

爪哇旁邊的峇里島，舞者脊椎像印度卡塔卡利舞者一樣彎曲，脖子快速的動作使得頭飾顫動。

每一種超日常技巧都是改變日常技巧的平衡點的結果。這個改變影響了脊椎，於是進一步影響了上半身如何延伸、骨盆如何保持姿勢：也就是如何在空間移動。



圖 33-42 各種舞蹈文化中脊椎的位置，美國舞者拉瑪利（La Meri, 1899-1988）選的。拉馬利本名羅素．休斯（Russell Meriwether Hughs），熱心學習世界民俗舞蹈。她在歐美各國練習並教導舞蹈技巧。

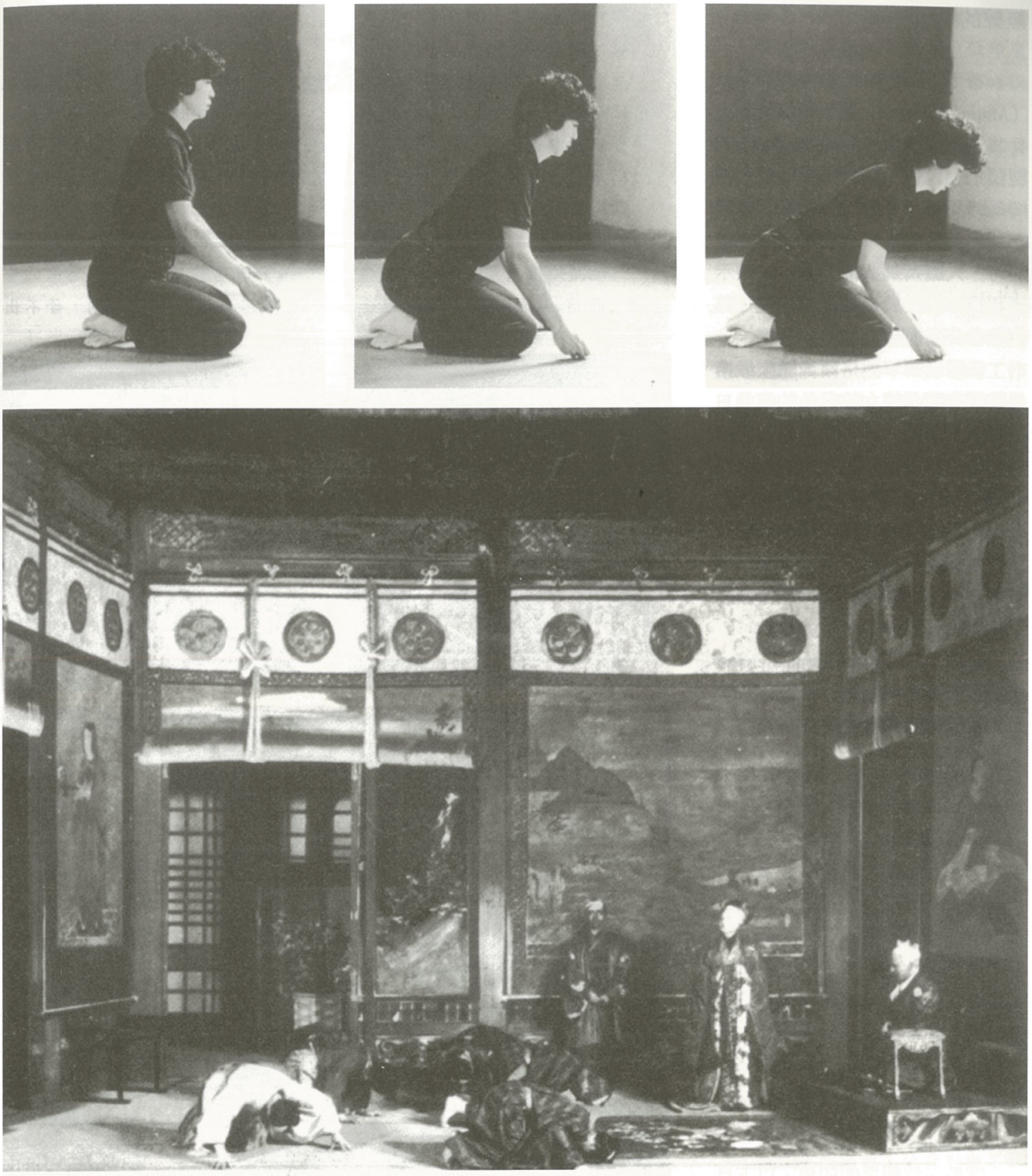


圖 43-46（上）野村耕介於 1981 年弗帖納（Volterra）ISTA 示範日本跪著鞠躬姿勢：日常技巧完整轉移到劇場中。脊椎和自然姿勢方向相反，讓這個姿勢極有尊嚴。歐洲演員刻意摹仿這個姿勢，但是只學到了表層，沒有肢體覺察，於是尊嚴變成了屈從的奴性。（下）巴黎雜耍劇場（Paris Vaudeville Theatre）的演員演出茱迪絲・戈蒂埃（Judith Gautier, 1845-1917）的《愛的公主》（*The Princess of Love*, 1907）。

無聲的尖叫

布萊希特的《勇氣媽媽》（*Mother Courage*）第三幕最後，士兵將史威瑟卡斯（Schweizerkas）的屍體抬上舞台。他們猜想他是大膽媽媽的兒子，要她指認屍體。根據布萊希特的文本，兒子屍體放在眼前時，大膽媽媽要搖頭兩次，表示不認得。士兵於是把屍體抬走，葬在無名公墓裡。

當海倫娜．魏格爾，歷來最擅長詮釋布萊希特女性角色的演員，演出這一幕時，她一動不動：只搖頭對士兵表示這不是她的兒子。他們強迫她再度看著屍體時，她仍然拒絕指認，持續保持面無表情。但是當屍體被抬走了之後，魏格爾的頭轉向另一邊，嘴巴大開，發出「無聲的尖叫」。

喬治．斯坦納（George Steiner）[79]在柏林劇團（Berliner Ensemble）看到魏格爾的演出，說：

> 她把頭轉向另一邊，嘴巴大開，就像畢卡索在《格爾尼卡》（*Guernica*）裡畫的尖叫的馬。她發出粗糙刺耳、可怕的、無法形容的聲音。可是，她其實沒有真正發出聲音。完全無聲。那是完全寂靜的聲音。這樣的寂靜響徹了整個劇院，觀眾忍不住低下頭來，好像被狂風吹過。
>
> 斯坦納，《悲劇之死》（*Death of Tragedy*, 1961）

這是一位觀眾的印象。以下是劇場歷史學者的觀點：

> 魏格爾發現自己必須在一堆符號中間表演。舞台上有一個手推車，是戰爭機器，也是雜貨鋪，固定在一個旋轉軌道上，代表大膽媽媽的世界。在不同場景之間，旋轉軌道帶著大膽媽媽換位置。魏格爾不想被這一切淹沒。她曾經和德國導演皮斯卡托（Erwin Piscator, 1893-1966）[80]合作過，知道她可以藉由探索角色的身體性，以及自己身體在當下情境中的創造力來克服這一切抽象的符號。
>
> 她開始根據布萊希特在柏林劇團建立的模式排演：她一再的排練整齣戲，只專注於各種相近的詮釋可能性。到了首演，魏格爾已經有了幾百種不同的細節和姿勢，可以用來呈現大膽媽媽和其他角色的關係。她在接下來的表演中繼續發展其他細節和姿勢。許多場演出之後，首次出現了魏格爾無限痛苦、令人難以忘懷的姿勢：站著，嘴巴大開，發不出

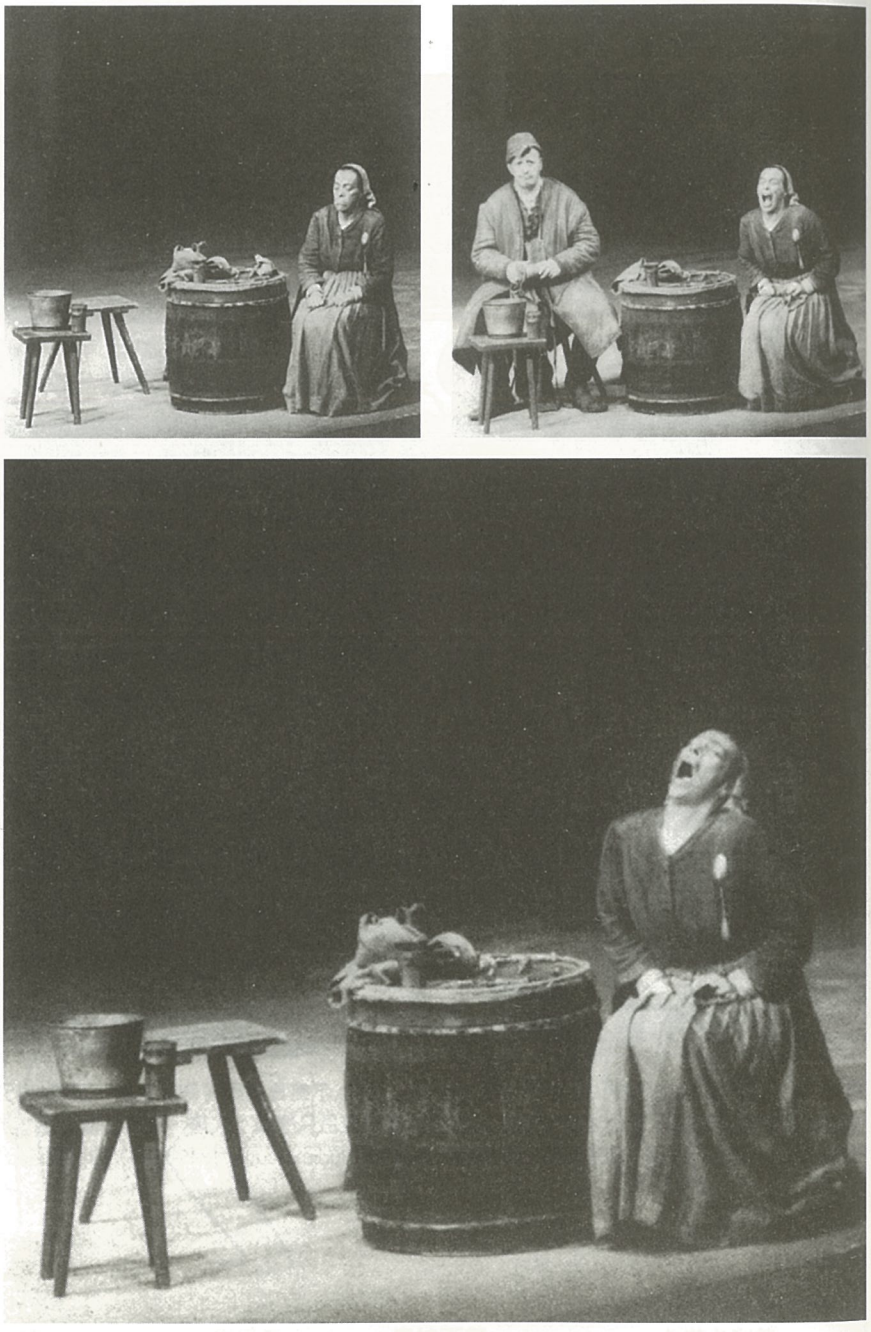


圖 47-49「無聲的尖叫」：海倫娜．魏格爾魏格爾在柏林劇團演出布萊希特的《勇氣媽媽》（1949）。脊椎不同的張力支撐了尖叫的強度。

[79] George Steiner, 1929-，生於法國巴黎的猶太裔學者，為當代知名文學批評與翻譯理論家，著作有《哈佛大學諾頓講座之大師與門徒》（立緒，2006）與《勘誤表》（行人出版社，2007）。

[80] Erwin Piscator，德國劇場導演，最早在劇場使用投影多媒體，並對左翼劇運有一定影響，主要著作有《政治劇場》（*Das politische Theater*）。



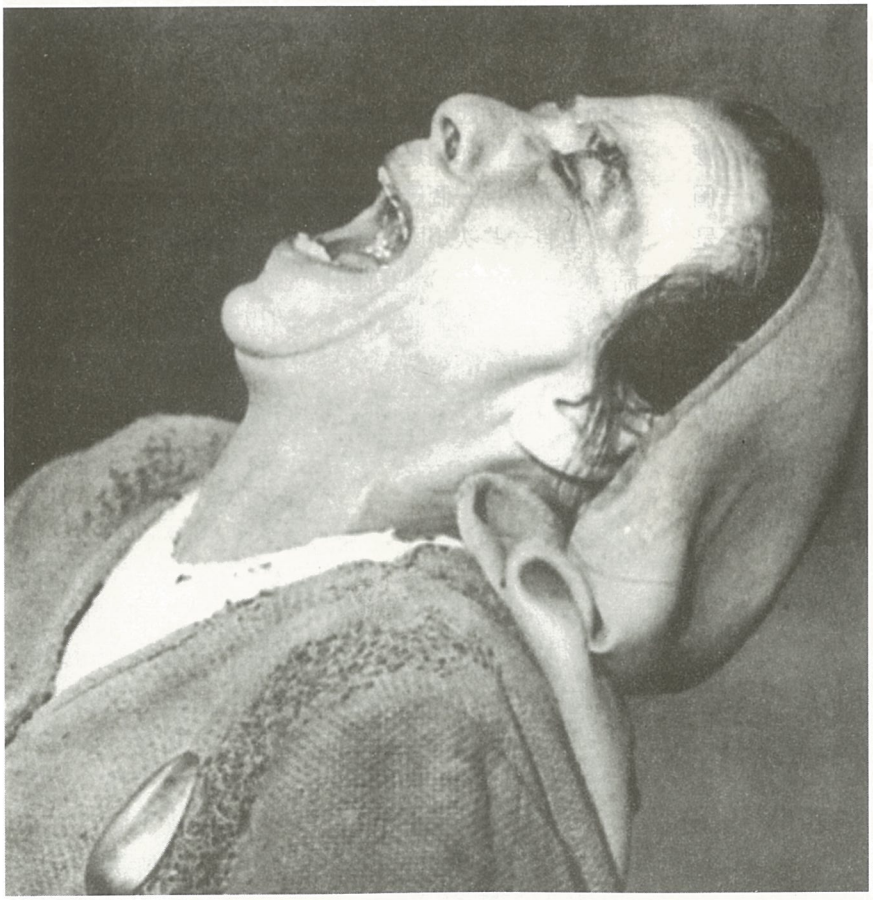


圖 50-51 畢卡索：第三版的《嘶鳴的馬頭》（*Head of a Neighing Horse*, 1937），《格爾尼卡》的草圖，馬德里（Madrid）畢加索美術館（Picasso Museum）收藏；（下）海倫娜．魏格爾的「無聲的尖叫」。

聲音。當時她腦中下意識地閃過曾經在報紙上看到一位印度女人悲悼被謀殺的兒子的模樣。

梅爾多萊西（Claudio Meldolesi）和奧利威（L. Olivi）寫的《導演布萊希特》（*Becht Regista, Brecht the Director*）書中，梅爾多萊西寫的《排練中的布萊希特》（*Brecht in Rehearsal*）

同一場演出的紀錄——布萊希特的助理漢斯．約琴．邦奇的工作日誌——中寫道：「魏格爾發展勇氣媽媽的走路方式不是靠著理論，而是從排練第一天就一直穿著角色的衣服和鞋子。」

從照片裡（圖47-49）清楚的看到，魏格爾的「無聲的尖叫」是用脊椎張力創造出尖叫的等值能量。

我們也可以經由以下事件了解脊椎的情緒效果，尤其是具體生理細節。這是魏格爾告訴柏林劇團同事艾克哈德．蕭（Ekkehard Schall）的：

海倫娜．魏格爾有一次跟我說了這個故事。她還是個年輕演員的時候，有一次和偉大的艾爾伯特．貝瑟曼（Albert Bassermann, 1908-1952）[81]一起演戲，好像是易卜生的戲。有一幕，她在舞台上，貝瑟曼接連收到天大的災難消息：父親死了，母親死了，孩子死了。（笑聲）貝瑟曼選擇背對觀眾承受這些壞消息。有一天，海倫娜跟他抱怨說，他背對觀眾的臉上沒有表情，更糟的是，還有不相干的表情出現。他說：「那有什麼關係，反正觀眾看不到我的臉。」他全用背部表演：他用背部演出他受到的每一次的打擊。

訪談史考爾，《新劇場季刊》（*New Theatre Quarterly*）1986年5月，第六期

[81] Albert Bassermann，德國舞台劇與電影演員，曾因演出希區考克《海外特派員》獲得奧斯卡最佳男配角提名。

1980年10月24-26日，ISTA在德國波昂（Bonn）首度舉行公開國際研討會。其中一位參與者是葛羅托斯基。在法蘭哥．魯非尼（Franco Ruffini）[82]對他的訪談中，葛羅托斯基發表了以下對芭芭研究表演者技巧原則的看法。

實用的法則

葛羅托斯基

芭芭在我稱為表演者技巧的領域發掘了三個主要原則。簡單的說，他認為表演者的技巧是超日常身體技巧。法國人類學者馬賽爾．莫斯定義的日常身體技巧以及我稱為放大技巧的超日常身體技巧確實存在，並且在每個文化中都一直存在。有些是整合技巧，例如瑜珈，有些是放大社會生物現象的超日常技巧。

我們看到能劇演員拖著走，雙腳不離地，事實上，我們看到的是他自己文化中正常走路方式的某一質地的放大。我覺得這個很重要。芭芭清楚而務實地區分日常技巧和超日常技巧時，就是在將超日常技巧當作放大的技巧處理。當他比較亞洲某些文化的日常技巧以及該文化中的表演者的超日常技巧時，他發現了某些規則或客觀現象，值得提出來討論。

我們可以針對這些觀察沒完沒了的做科學爭論，但是這種爭論毫無助益。在現實中，芭芭提出的是實用的法則。實用法則告訴我們如何採取行動，以達到某種狀態、結果或連結。實用法則並不會告訴我們事情為什麼這樣做，而是告訴我們你必須這樣做。芭芭建立了三個實用法則。以某種方式作就會產生某種結果。重點不是要分析其中的因果如何導致，而是要知道想要得到這樣的結果該如何做。

芭芭的第一條法則是關於身體的平衡，超日常技巧和日常技巧對平衡的操作完全不同。日常生活中，我們用的平衡方式可以說很「容易」，因為我們從小就學會了。在超日常技巧中，我們放棄了這種平衡方式，以便達到另一層次的平衡方式——我認為是——將正常的平衡方式放大了。

我們可以稱之為「超日常平衡」，芭芭稱之為「豪華的平衡」。

第二個法則是動作或脈動的相反對立。當身體的一部份往某個方向執行動作時，身體的另一個部份會往相反方向執行動作，在肌肉的層次產生重要後果，尤其是收縮和放鬆。某些戲劇學校認為任何動作的關鍵就是放鬆。但其實關鍵不是放鬆，而是收縮和放鬆之間的關係。如果演員完全放鬆，什麼事情也不會發生；反之，如果他完全神經緊繃，則會造成妨礙。

收縮和放鬆有某種特定的相互作用，雖然在日常生活也不斷發生，但是在表演時被放大了。這當然牽涉到同時發生的相反方向，但是發生在體內。如果一個人往左做動作，他一定有往右的某種抗力。上下或前後的動作也是如此。日常生活的抗力到了演出時被放大了，於是便產生了不同的質地的東西。

收縮和放鬆之間的相互作用，以及相反方向的動力發展到極致時，我們可以說在身體上，人變成一個符號了。我們必須了解，這種狀態是根據生理法則，經由訓練和努力而達到的。符號是生物法則和社會狀態被放大的結果：放大發生在生物和社會兩個層次。

第三個實用法則是表演者將行動的過程推至到極限，可以從「空間或時間中的能量」的角度來執行或觀察。很顯然的，我們可能引發討論能量是什麼、空間裡的能量和時間裡的能量是什麼意思。無論如何，其中的差別非常清楚。一種是關於某種過程促成在空間中具有動力質地的運行，另一種是壓縮能促成空間中運行的要素，將之蘊含於體內未發。運行的脈動已經開始，但是又僅止於蓄勢待發。我們因此會看到活生生的身體，而空間中似乎有什麼事情發生了，可是好像都發生在身體裡面。身體活起來了，進行著某種非常精準的事情，但是這樣的歷程如同是在時間之中流動的河流：空間中的動力進入了另一個層次。這是時間中的能量。

也有一些次規則。例如，芭芭用北歐斯堪地納維亞話（Scandinavian）把抗衝動或抗力稱為「勁」（*sats*）。「勁」非常具體、確實存在、可以在不同層次發生，很像動作之前的靜默時刻，充滿潛力的靜默，也可以發生在某個行動在特定時刻的暫停。

「勁」

「勁」的結果就是讓我們有餘裕吸收我們所看到的、發生的事情。因為有了「勁」，我們有時間將此一過程吸收為一種形式、形狀。但是在各種超日常技巧和演出中，我們要如何研究「勁」呢？我們可以在日本演員、峇里島演員和各種印度劇場演員之間看到差異。芭芭把亞洲演員的差異當作研究起點，進行實用的分析。我們可以說，這些古典亞洲劇場都和其特定文化的日常生活技巧有關，但是彼此之間有對每一種劇場都有用的共通生理基礎。

身體技巧的不同是因社會因素的不同，但仍然深植

[82] Franco Ruffini，1939-，羅馬第三大學的戲劇教授。

於相同生理現實。每一種亞洲劇場都有刻意的、高度程式化的專門形式，都是屬於放大技巧的超日常技巧。這個技巧範圍內有某些特定的可能性。如果專業形式不同的超日常技巧在演出時效果仍然類似的話，我們就可以假設其中的原則是普世皆準的。

歐洲劇場的演出沒有程式化。演員即興創作，但是仍然遵循一定的日常生活刻板印象，或是根據某種被誤解的自發性——誤以為有自發性就是狂野、粗暴的移動、大聲喊叫、對別人暴力相向、擁抱。事實上，當演員選擇了某些非常具體精準的界限時，即興創作才能真正開始。例如勇氣媽媽的啞巴女兒可卿（Kattrin）這個角色，伊本（Iben）只專注於自己的走路方式。〔這裡，葛羅托斯基指的是歐丁劇場演員伊奔・拉絲穆森在國際研討會演的《月亮與黑暗》〕只有如此，演員才能超越自己的社會和生物客觀性，達到個人主觀性。當客觀性和主觀性相遇，演員便活起來了。我們可以說，沒有任何自由未嘗付出禁慾的代價。但是這裡的禁慾不是模糊的思想或宗教概念，而是具體的自我約束。

在劇場，這是導演的工作。導演一方面必須經由「減法」（*via negativa*）的過程，排除演員的障礙，一方面必須呈現正面的力量，給演員精準確實的主題。從這裡，演員有了即興創作的起點。

邏各斯（*logos*）與生命力（*bios*）

當我說到社會和生物客觀性以及主觀性時，我也是在說邏各斯和生命。邏各斯和生命不同。邏各斯是描述性的、分析式的推論，和亞洲演員有關。亞洲演員深植於傳統之中，用他的身體表達字句或話語……因此是邏各斯。但是因為傳統的力量，他的邏各斯保存了某種生命原則，所以看起來活生生的。邏各斯和生命代表某種分裂，因此，討論演員的表達是一件危險的事情。芭芭只討論演員前置表達的層次。這是正確的。演員表達是因為他想要表達。於是，分裂又發生了。演員有一部份的自己發出命令，一部份的自己執行命令。真正的表達就像一棵樹。

芭芭在國際劇場人類學學院做的事情和我在溯源劇場（Theatre of Sources）做的事情有很深的關係：我們都關心跨文化現象。文化，任何特定文化，決定了客觀的生物社會基礎，每個文化都和日常身體技巧有關。因此，我們需要觀察不同文化中共通的原則，找出跨文化元素。



圖 52 左起，達里歐・弗、尤金諾・芭芭和葛羅托斯基在弗帖納（Volterra）ISTA，1981 年。

文本文化與舞台文化

法蘭哥．魯非尼（Franco Ruffini）

文本、場面調度、表演、劇場……我們需要探討這些名詞，以便界定清楚。最好的做法就是從足夠的距離之外看這些問題。

兩隻手拍手的聲音

禪宗用的頓悟技巧之一就是公案：禪師提出弔詭的問題，要求學生冥想。最有名的公案之一就是：禪師要求學生用兩隻手拍手。學生毫無困難地照作了。然後禪師要求聽一隻手的拍手聲。徹悟於焉開始。

這個公案的悖之處是什麼呢？我們只要想一想就會明白，悖來自邏輯性的嚴格應用某個自然出現的前提，甚至毋須用言語表述的前提。這個前提就是：兩隻手拍手的聲音確實存在，而且應該就是兩個「一隻手拍手的聲音」加起來的聲音。

同樣的，我們可以說：如果「兩隻手的劇場」存在（確實存在），就應該是兩個「一隻手的劇場」加起來的結果，也就是「文本」加「舞台」的結果。舞台指的是讓文本有可能呈現出來的人、技術、材料、美學價值和其他價值。

但是，兩隻手拍手的聲音顯然不是兩個「一隻手拍手的聲音」加起來的聲音，而是兩隻手合作產生了某種關係的結果。

因此，我提議將劇場視為文本和舞台合作關係的結果（舞台的定義如上所述）。我也提議：根據這個定義，文本和舞台關係形成的不只是一種劇場，而是許多種劇場。

我們可以單獨討論文本或單獨討論舞台，也可以把文本和舞台當作兩個元素一起討論，但是無論如何，都不算是討論劇場。

只有當文本和舞台一起合作互動的時候，劇場才於焉誕生。文本和舞台的獨特關係決定了歷史中各種類型的劇場。當然，這並不會否認來自劇場以外的動機（政



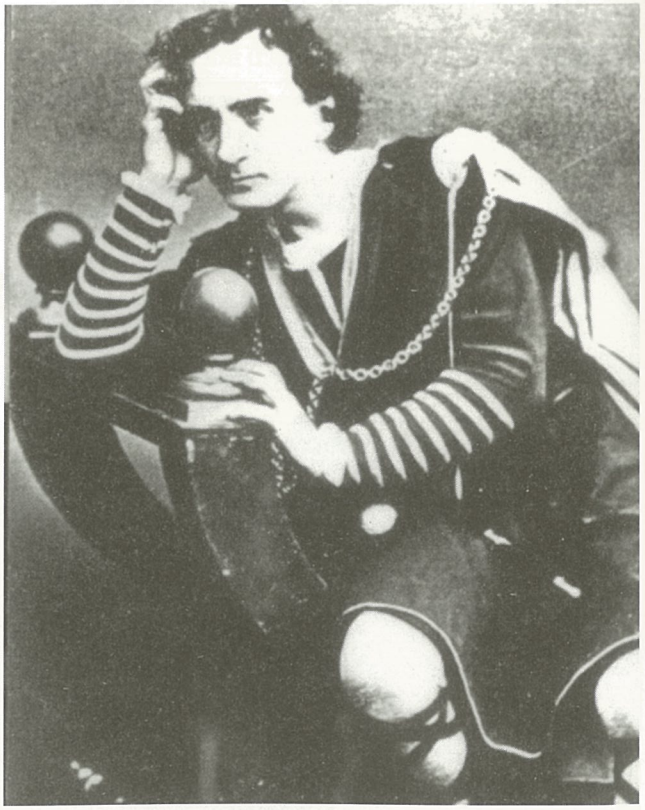


圖 1-2 文本和舞台的關係就像貧乏和富有、堅硬和柔軟、可以程式設計的和無法程式設計的關係。各個時代的莎士比亞《哈姆雷特》，飾演哈姆雷特的：（左）英國演員大衛．蓋瑞克（David Garrick,1717-1779）；（右）美國演員愛德溫．布斯（Edwin Thomas Booth, 1833-1893）。蓋瑞克是首先重新演出莎士比亞劇本的演員之一。他將許多自從莎士比亞時代之後沒有人演出的劇本拿出來演。布斯則擁有很美的聲音和存在感，在1864-1865年連續演出一百場哈姆雷特。這個紀錄讓他成為第一個在歐洲享有名氣的美國演員。

治、社會或任何其他種類）。相反的，這些動機往往影響著文本和舞台關係的方向和定義。

考慮到以上所述，我們應該如此簡短介紹一下劇場歷史：文本文明和舞台文明都一向存在。這兩種文明根據不同的速度、不同的方式發展，有時平行，有時叉開。文本文明和舞台文明經常不知道對方的存在，都和其他文明建立關係，有時在特殊的歷史狀況下，彼此也建立了關係，於是產生了劇場。諸多關係之中，有一個關係的角色特別重要：劇目文本（repertory-text）和學院式舞台（academic stage）的關係。這個關係從1600年代到1800年代雄霸歐洲各大城市，結果就是同質分類，我們稱之為傳統劇場，在意識形態上其實就是「劇場」，或者是一般心目中的劇場機構（theatre-institution）。

顯然，有許多不同的關係和文化相對論，讓我們無法說某種形式比其他形式更好、更建康。稱為劇場機構的形式讓我們有機會將研究延伸得更遠一點，即便是某種負面的延伸。是什麼力量讓劇場機構形成霸權？是否因為我們基於「堅守現實」的原則假設兩個夥伴的合作有其功能？

但是，劇目文本和學院式舞台真的健康嗎？讓我們先想一想前者。我們已經知道：以下的斷言都有例外，但這僅僅表示它們確實是規則，因為規則就是會有例外的。

劇目文本裡沒有哪個重要角色會是沉默的。如果沒人阻止的話，沒有一個角色會選擇不出聲。相反的，倒是有角色會宣稱他們要保持沉默。也就是說，角色說他們不想說話。

劇目文本裡沒有解離分裂的角色，不會在思考和行為之間具體呈現矛盾。有的角色說話時會顯露痛苦的矛盾思緒，偶爾也會根據某種特定動機而行動。

劇目文本裡沒有同時發生的行動。不同（但是同樣重要的）的事情不會在不同地方同時發生。也不會有時序的錯置：在此刻之前或之後的情節，只會以記憶中或夢呈現在此刻中。

我們可以用同樣的思維分析勉強算是寫實的獨白，但是這樣做對我們並無益處。不過我們可以指出以上所述的所有「毛病」（我得重述一次：這些主張只有在統計學或格言上才算正確）都可以解釋並且必要，我們只需誠實觀察另一位夥伴——學院式舞台——的健康就知道了。

劇目文本缺乏沉默角色的現象彌補了學院式舞台的毛病。在學院式舞台上，演員常常在舞台上一待就是很久，而且只有說話的時候才會出現。學院式舞台還有一個特質，接近精神分裂的「不一致的一致性」：學院式舞台來自運用姿勢的傳統，偏向比較大的動作。這些動作各自有清楚且程式化的涵義。學院式舞台不偏向小動作，認為小動作太微細了，因此不重要，或更糟糕的認為小動作對整體動作有害，像是背景雜音。

演員常常慷慨陳詞的說出獨白（to oneself）和旁白（aside），讓最後一排的觀眾都聽得到。這個作法寫實嗎？一幕和一幕之間的落幕寫實嗎？十八世紀後半葉發明了幕起幕落的作法，時間點剛好就是劇場機構地位建立的時候。很明顯的，這些毛病以及其他毛病都與文本中的相對應的毛病相關並相互補償，皆是出自於堅持寫實。它們被名正言順尊為傳統的事實並無法掩飾它們是由文本和舞台之間一種特定的合作關係所促成的傳統。

「貧乏」的文本和「豐富」的舞台

德克魯討論默劇和台詞的關係時，曾經想過有沒有可能成功結合二者。他的結論是，如果要二者形成有利的關係，必須一個「豐富」，另一個「貧乏」：兩個都豐富就無法互補。讓我們想一想。

貧乏不是指窮困或缺乏。一般人想到貧乏就會聯想到節制、困苦、艱難。樸素可能最接近我所謂的貧乏的意思了。樸素的貧乏不是絕望、無法控制的失序或窮困，而是比較像平衡預算，是注意何者更重要的管理方法。活在「有尊嚴的貧乏」中的人最令人可敬，因為他能夠為家庭提供必要的所需。因此，貧乏代表樸素、方向精準、堅強、剛直、可控制程序：只注重必要不可或缺的元素。

豐富不是指富足。「豐富」可以用來形容布料花紋、布料設計書，和價值或價錢無關，而是和變化、結構以及無法控制程序有關。花紋豐富的布料可以用很便宜的布做；豐富的收藏可能只是一些小小的不值錢的東西。因此，豐富代表有彈性、有變化、有秩序以及有生命的無序。

沿著我們剛剛討論的脈絡，德克魯的話似乎不只是一個誘人的隱喻。他的話或許是一般性的原則，仔細想一想，或許可以將之視為每一個重要藝術過程的當下和未來的內在辯證。上述所言在此將被視為規範性的假定。

按照這個假說，文本和舞台的關係是貧乏與豐富、堅硬與彈性、程序可以控制和無法控制、特定和變化等等的關係。相較之下，文本是貧乏的，舞台是豐富的。

為什麼文本相較於舞台是貧乏的，而舞台是豐富的呢？在辯證上來說，文本是方向、是程序可以控制的元素，將變化、程序無法控制、失序、用豐富來表達能量等等戲劇元素設下了界限（無論是基於摩擦或抗拒）。矛盾的是，過去歷史中，在文本完全支配舞台的劇場裡，表達出來的不是文本的豐富，而是匱乏和不妥協，令整個表演屈從於文本的敘述。更矛盾的是，當舞台試圖表達其豐富性，無視文本的反制時，這個豐富性就被

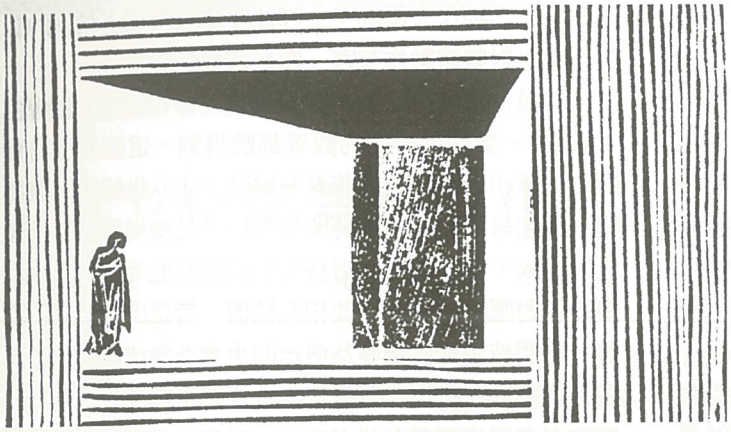






圖3-7 各個時代的《哈姆雷特》詮釋：哥登．克雷格（上左）；安德烈．安端（Andre Antoine, 1858-1943）（下左）；約翰．巴里摩爾（John Barrymore, 1882-1942）（右）；莎拉．伯恩哈特（第273頁，左圖）。克雷格的導演發明——這裡看到的是1911年莫斯科藝術劇院（Moscow Art Theatre）演出《哈姆雷特》的設計——顯示現代劇場運用光線和空間的新的可能性。1908年在巴黎安端劇院（Theatre Antoine）的舞台調度讓女演員蘇珊．達斯普雷斯（Suzanne Despres, 1875-1951）演主角，一反傳統的角色詮釋。這個作法在十九世紀很流行。在莎拉．伯恩哈特和約翰．巴里摩爾的時代，想要改變的心態和偶像崇拜現象同時出現。這張照片攝於1923年。隨著導演主導的劇場出現，大家喜歡用現代和表現主義風格的舞台調度演出莎士比亞悲劇，此處照片顯示梅耶荷德的嘗試。根據葛萊德科夫的說法，梅耶荷德想要用畢卡索設計的《哈姆雷特》舞台，請女演員琪娜達．拉赫（Zinaida Rajkh, 1894-1939）主演。（第273頁，右圖）顯示1937年的排練。

變成了拙劣的摹仿，變成失序的財富了；不再是有秩序的失序，而是一團混亂；不是變化，而是沒有差別的膚淺；不是可塑的彈性，而是鬆散沒有彈性。

我們必須問自己，在不考慮歷史變化的層次，在「貧乏」和「豐富」的辭彙核心，是否也有同樣的辯證：是否文本和舞台的「生命」也是文本／舞台、貧乏／豐富、堅硬／變化關係的結果。這讓我們立即需要重新檢視演出創作（dramaturgy）的意義。

演出創作

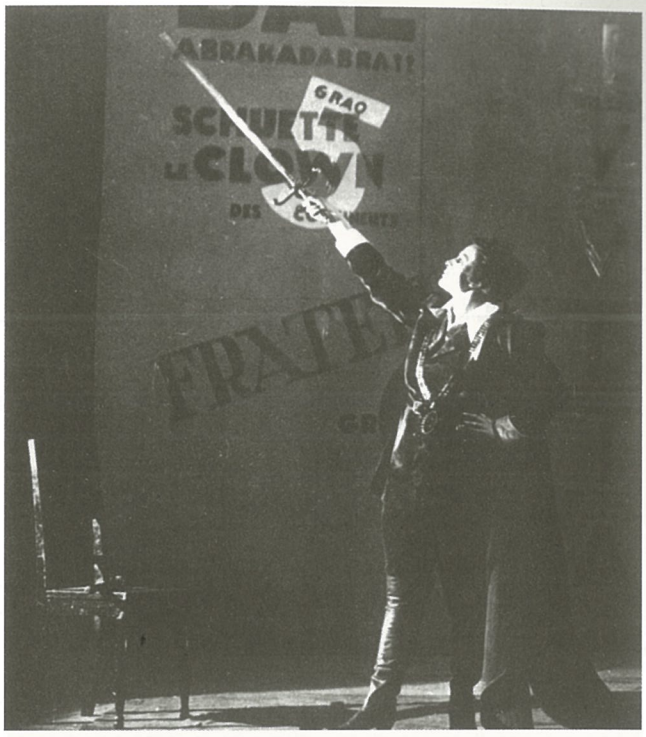
大家一向認為演出創作只和文本有關。直到現在，演員或導演的演出創作只用隱喻討論過。尤金諾．芭芭寫過：

> 「文本」這個詞代表說、書寫、印刷或手抄文本之前，原本的涵義是「交織」。從這個角度看，沒有任何演出沒有文本。關於演出「文本」（「交織」或「穿線」）的一切都被視為「演出創作」，也就是行動的作用。「行動成立的方式」就是情節。
>
> （請參考「演出創作」）

先把這個有意思的文本定義放在一邊，讓我們試著進一步討論演出創作。

大家認為演出創作是「工作」，我覺得很合乎物理學裡「工作」的定義。物理學的「工作」不是能量的同義詞。能量表達的是執行工作的能力，而執行工作必須以動作的方式呈現力量。以某種角度看，從能量到產生力量決定的動作中間過渡的階段，就是工作的階段，也是讓我們可以明確控制能量的階段。以這個角度看，演出創作很像濾紙、管道，能量經由這裡形成動作。行動執行工作，無論是以亞里斯多德學派（Aristotelian）的方式理解的行動（因此是文本的一部份），或是以最直接的方式理解的行動：演員、道具、燈光等等的行動，





也就是屬於舞台的行動。

我們可以因此確認，文本的演出創作以及所有舞台構成要素的演出創作都存在。還有表演的綜合演出創作，也就是文本的行動和舞台的行動彼此交織。這個角度的演出創作可以被視為結合文本和舞台的概念，也可以被視為用比較不模糊、比較容易理解的方式形成「生命」的概念，無論是文本的生命、舞台的生命或是表演的生命。

讓我們回到主題。文本的行動和舞台的行動二者都需要執行「工作」：但是執行工作的能量從哪裡來？這個問題的答案就是之前討論的文本和舞台（貧乏和豐富）的辯證。文本的能量和舞台的能量都是由辯證的對立和互補之間的摩擦和抗拒所決定的。芭芭將兩種「情節」定義為：「連續」（concatenation）和「同時」（simultaneity）。我們可以如下所述的進一步精煉他的提議。

劇場是文本和舞台之間合作關係的結果：這是原本的假說。我們可以進一步討論這個關係的本質和動力，提議以歷時（diachronical）和同步（synchronical）的兩個角度檢視貧乏端點（堅硬、程序可以控制）和豐富端點（有彈性、程序無法控制）之間的關係。我們接著提議貧乏和豐富的辯證不但存在於文本和舞台之間，也存在於文本內和舞台內。尤金諾・芭芭建議的演出創作的定義讓我們將辯證（文本、舞台、整個表演的辯證）視為行動工作。文本和舞台的關係中，貧乏和豐富元素之間產生的摩擦、抗拒或對立使得行動有可能發生。連續和同時的兩端讓我們得以定義辯證的兩個名詞：

連續＝貧乏、堅硬、不可或缺、
程序可以控制＝文本
同時＝豐富、彈性、變化、
程序無法控制＝舞台

從這個角度看，文本中的「文本」，堅硬、經過指導的、控制的元素就是衝突——根據斯叢迪（Peter Szondi, 1929-1971）[83]的定義——和敘事。文本中的「舞台」，有彈性、沒有經過指導、程式無法控制的元素就是那些偏離衝突和故事提供的方向之外的角色和有關角色的一切（對白、微細狀況）。文本中的「文本」是文本的連續成份，文本中的「舞台」則是文本的同時成份，多元而且常常產生對比但是同時存在的局部零件，在角色身上冒出來，並讓角色更加豐富。連續和同時之間的摩擦產生能量，讓大行動和小行動以動作呈現出來，雖然程序無法控制，卻很合邏輯，雖然經過指導，卻可以有變化：也就是說，在文本的生命之中。

至於舞台呢，其「文本」必須和意義有關，或是像裴地南多・塔維亞尼提議的，和「一致的意義」（accorded meanings）（請參考「看法」一章）有關，舞台則和「不一致的意義」（non- accorded meanings）有關。

簡單描述了表演的演出創作之後，我們可以說文本條件（從文本和舞台二者發展而來的）的功能是提供觀

83 Peter Szondi，德國戲劇學者，其《現代戲劇理論》（北京大學出版社，2006）為戲劇理論的名著。

眾語義上的基石，而舞台條件（也是從文本和舞台二者發展而來的）的功能則是提供一個開口，一個能夠有深刻結果的區塊，至少是比較個人化的區塊。

角色類型和角色

如果我們先簡單討論一下和演員有關的問題，文本和舞台主要關係條件下的辯證就可以更清楚了。

演員和角色是二元性的兩極。自古的理論家對這個二元性有許多研究。演員進入角色；角色適應並進入演員；演員和角色在二者中間相遇；演員找到並保持和角色的距離……這些還只是各種可能中的幾種而已。敏感和不敏感、熱切和冷漠、技巧和才華、附身和分裂、「荒謬的行業」……我們可以不停的舉例。這些討論都是針對演員的神話，而不是針對演員本人。

具體的說，演員的工作——根據史坦尼斯拉夫斯基和物理學的角度看——是否逐步發展？這個發展的能量從何處來？作為具有啟發性的假說，我們可以斷言演員的工作從堅硬和經過指導的一端（文本）與多變和未經指導的一端產生的摩擦或抗拒得到滋養，也就是文本和舞台之間的摩擦和抗拒。包括各個元素和角色的工作方法闡明了我們的論點。直到現代，演員都很明確的使用這個方法。現在的演員可能仍然間接的、部份的使用這個方法。

從十六世紀末到二十世紀初，每個劇團都根據角色類型（主角、年輕演員、愛人、高貴的父親……等等）管理，將各個角色類型分配給特定的演員。演員因為他的長相外貌、聲音種類等等條件，得到某種角色類型。也就是說，根據他本身的特質。當然也根據他之前演過哪些特定角色。角色類型不只是個別角色加在一起而已，同時，在個別角色被扮演過程中和演員如何對待個別角色上，角色類型進而影響和決定了個別角色的樣貌。總之，我們可以說在演員的工作中，角色類型是堅硬的元素（文本），而個別的角色則是可以有變化的元素（舞台）。

相對於演員的角色類型，演員可以在角色的性格上「工作」，經由摩擦或抗拒讓角色性格和角色類型互動——和特定個別角色的關係以及和同一個角色類型可以扮演的其他類似個別角色。角色的各別部份從工作階段的角度來看，即構成了所謂「模式範本」的變化，常常被稱為「一種變化」。這不是完全不加以區別，而是受到角色類型的相對限制所控制。或許，史坦尼斯拉夫斯基「方法」中的個別角色和次文本的關係也可以用同樣的方式檢視。許多劇場演員都接受的訓練，以及持續不斷的堅持進行訓練，也可以被視為具有類似功能，讓演員有某種僵硬的界限，一個「貧乏」的參考點，簡單的說就是某種角色類型，讓演員根據（或對立於）這個角色類別與個別角色互動。

建構角色性格的過程中，我們可以實際看到角色類型和個別角色、文本和舞台、關係的貧乏和豐富間的相互作用。到了演出時刻，我們就看不到這個相互作用了，因為建構的過程已經完成。這時候，觀眾和學者會覺得這些互動不存在，無論在幕前或幕後都不存在。這有點像黃昏時刻，我們看到的海天相連之處。看起來好像海和天空互相融合起來了，成為一體。當然，我們知道這只是幻覺。我們只需要先看著地平線，再看地平線前的海面，就知道海和天其實是分開的。

是什麼造成了視覺上的幻覺呢？不是差異消失了，而是距離消失了。演員的工作也是如此。演出的時候（而且是在最佳狀況下），演員一面保持角色類型和個別角色之間（文本和舞台、僵硬和彈性之間）巨大且重要的差異，一面消除距離。二者相遇、融合，讓觀眾看到角色身份的幻覺。我們如果要看到真相，就必須走到燈光和帷幕後面，那一片觀眾無緣得見，學者成見太深並懶得探究的世界。









圖 8-11 各個時代的《哈姆雷特》：卡爾・艾拉（Karl Ilar, 1885-1915）（上左）；亞立克・基尼斯（Alec Guinness, 1914-2000）（上右）；勞倫斯・奧利佛（Laurence Olivier, 1907-1989）（下左）；英格瑪・伯格曼（Ingmar Bergman, 1918-2007）（下右）。捷克導演卡爾・艾拉屬於 1920 年偉大的劇場實驗的時代。這張照片攝於 1926 年的布拉格國家劇院（National Theatre of Prague）。泰榮・古瑟里（Tyrone Guthrie, 1901-1971）1938 年在倫敦老維克劇院（Old Vic Theatre）製作《哈姆雷特》，由亞立克・基尼斯飾演哈姆雷特（左邊第一人），演出極受歡迎。但是直到勞倫斯・奧利佛於 1948 年將此劇拍成影片，自己演出主角（下左），《哈姆雷特》才引起一般大眾的注意。英格瑪・伯格曼的版本則是根據史林特堡、法國存在主義和影片詮釋莎士比亞。在照片中（下右），演員是：飾演哈姆雷特的彼得・斯特曼（Peter Stormare, 1953-）、飾演格楚德（Gertrude）的岡內爾・林德布洛姆（Gunnel Lindblom, 1931-）和飾演克勞迪奧（Claudio）的伯吉・奧斯戴特（Borge Ahlstedt）。

從「學習」到「學習如何學習」

尤金諾．芭芭

看能劇時，真正懂得能劇的人用心靈看，其他人用眼睛看。用心靈看才能掌握本質，用眼睛看只是看到效果。新手演員只抓得住效果，並試圖摹仿。

——世阿彌，《至花道書》（*Shikadensho*）

技巧的神話

早年，我們也相信「技巧的神話」，以為我們可以獲得並擁有演員的技巧，讓演員可以刻意的控制自己的身體。在那個階段，我們做各種練習，例如擴張眼睛以提升眼睛的表達力。這是1963年我在印度研究卡塔卡利演員訓練的時候看到的練習。

就像熔爐融合各種不同金屬一樣，我在心裡也試著融合各種最影響我的元素：亞洲劇場、歐洲劇場改革的各種實驗、我自己在波蘭和葛葛羅托斯基工作的經驗。我想把這些經驗都融合成我心目中的完美技巧，包括編作（composition）——具有俄國和法國詞源的涵義以及葛羅托斯基的詮釋，被歐丁劇場採用——我認為編作就是演員創造符號的能力，將他的身體刻意塑造成某種變形，充滿豐富的暗示和聯想：演員的身體有如羅賽塔石碑（Rosetta stone），觀眾就是商博良（Jean-François Champollion, 1790-1832）[84]。目標是有意識地透過冰冷的計算造就那些激發熱力，讓觀眾全身的各種感官都被說服的成果。

我們工作早期時，所有的演員都跟著同樣的節奏，一起做同樣的練習。後來我們發現每個人的節奏都不同。有些人的節奏又快又有力，有些人的節奏較慢。我們開始討論有機節奏，不是指同樣的底拍，而是變化、振動，就像心臟的節奏。這個永遠存在的變化，無論變化多微小，都呈現了牽涉到全身的有機反應的浪潮。訓練必須個人化。

那時候我們相信世上有魔術般的技巧，可以讓演員無堅不摧。同樣的信念也被用在聲音訓練上。一開始，我們追隨亞洲劇場的練習：直接摹仿某些聲音的音質。用葛羅托斯基的術語，我們稱不同的音調為「共鳴體」（resonator）。亞洲劇場訓練中，學生機械式的學習角色的一切，包括所有的聲音細節、音調、抑揚頓挫、感歎口氣——演員必須完美複製傳統的聲音肌理，才能得到觀眾的讚許。我們也找了一系列的音調和抑揚頓挫，每天練習。

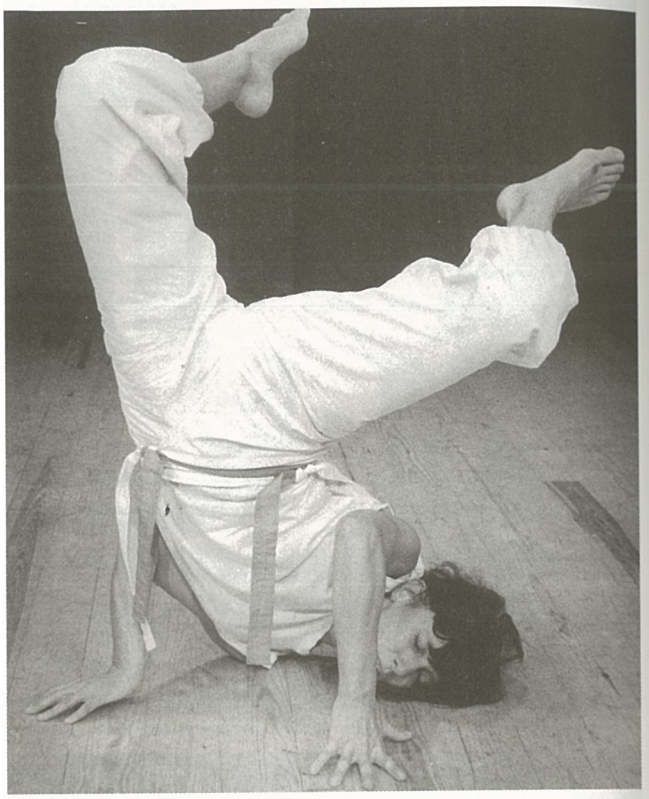


圖1 伊本．拉絲慕森1986年在赫斯特堡（Holstebro）ISTA示範她在歐丁劇場的早期訓練。

這個階段的仔細設計的理性練習完全著重「技術性」，似乎證實了無所不能的演員的假說是正確的。產生的效果很有意思。

尤金諾．芭芭，「話語或存在感」（Words or Presence），《劇場：孤獨，技藝，造反》（*Theatre: Solitude, Craft, Revolt*），1999年英國阿伯里斯提斯（Aberystwyth）的黑山出版社（Black Mountain Press）出版

決定性的階段

我跟我的演員們說：「各自去找自己的方法吧，沒有一個共同的方法。」這時，我們的經驗進入了決定性的階段。發生什麼了？沒有了外面的參考點，每個演員的工作變得更困難，但是也更個人化。經過了二十年，我的演員中，有些人仍然固定練習。練習的意義只有他

[84] Jean-François Champollion，成功解讀古埃及象形文的法國古典學學者。



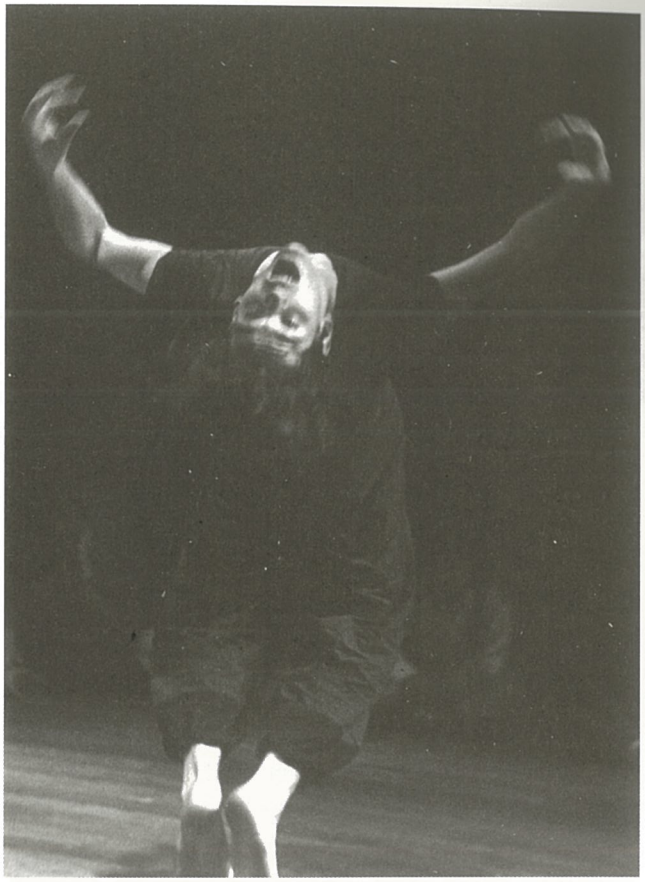


圖 2-3（左）1982-1984 年，蘿柏塔．卡芮和茱莉亞．瓦雷在歐丁劇場受訓。（右）1982-1984 年，東尼．卡斯在歐丁劇場受訓。

們知道。但是他們也明白，光是練習並不一定就能獲得藝術結果。練習讓演員的目標一致。如果你選擇做劇場，就做。但是你也必須在能量和心智上用盡全力打破劇場的框框。

尤金諾．芭芭，「關於訓練」，
義大利萊切大學（University of Lecce）演講，
於塔維亞尼（F. Taviani）的《歐丁劇場》
（*Il libro del'Odin*）書中，1975 年義大利米蘭（Milan）出版

完全的存在

演員探索體重和平衡的關係，以及不同動作之間的對立、長度和節奏，並據以編作，讓他們不但可以給觀眾不同的演員存在感，也給觀眾不同的時間感和空間感：不是空間中的時間，而是某種「時空」。

演員必須掌握住體重和脊椎之間的對立，才能得到據以度量自己表現的量尺。他們分析和表達創作過程時，可以將這把量尺運用到所有其他肢體、心理、社會的對立上。

掌握自己的能量的過程耗時長久。這是真正的重新制約。一開始，演員會像小孩學步，連最簡單的手勢都需要重複做無數次，才能將自己的內在動作變成真正的行動。

我們社交時的肢體運用顯然是文化的產物：身體已經被同化、被殖民了。身體只知道被教導的方法和觀點。為了尋找其他方法和觀點，身體必須脫離原有模式。身體必須被引導到新的「文化」，進行新的「殖民」。但正是在這個旅程中，演員發現自己的生命、自己的獨立和自己身體的說服力。

練習和訓練就是「二度殖民」。（……）

練習就是：演員心中有非常精確的目標，選擇某項練習，學習並不斷重複同樣動作。

例如：演員想同時彎曲兩個膝蓋跪下去。當身體下去的時候，在某一個時間點，他會失去身體的控制，他的體重讓他的膝蓋不自主的撞到地面。這個問題的答案就是找到抗力，即使很快的跪下去，也不會撞到膝蓋。為了解決這個問題，他必須找到某種練習並一再重複。

另一個練習可能要學習如何讓身體前傾，直到無法控制身體。在這個時間點，身體只被地心引力拉著，往前倒下。因此必須在倒到一半的時候找到抗力，避免就這樣往前倒下，而是將自己從側面放下，讓自己的側身逐漸吸收著地的衝擊力。

練習的意義就是：

一、由一個精準且所有能量投射向特定方向的行動開始；
二、過程中施與反向的脈動，造成方向的偏離與動力的改變；

三、設法結束在某個精準的位置上，其含括下一個行動的脈動，也就是「勁」（*sats*）。

演員如此建立一套學習並重複的練習，就象學語文時不斷覆誦生字一樣。一開始像學外文生字似的機械重複，但過一陣子就吸收了，開始自然出現。然後演員可以選擇。他可以用很少的幾個練習構成很長的訓練。練習不但可以用不同順序重複，也可以用不同節奏、不同方向重複，或用外向或用內向的態度作，還可以特別強調某處。就像平常說話的句子，不只是把音節放在一起而已，也有強調某個字的重音和音調。訓練也是一樣，同樣的一系列練習，視重音而有各種不同邏輯出現。

從一個練習到另一個練習的節奏很重要，演員如何有機的引導這一整套練習也很重要。語言也有同樣的過程，我們不會用斷音唸出每一個字，而是會將一個字的尾音接到下一個字的起音，像一陣一陣的海浪般反應出我們的情緒和合理的節奏，有時放慢、有時停頓、有時鏗鏘有力、有時口氣不確定。

完全的存在感和不計一切的追求暴力、壓力或速度無關。演員可以極為專注，一動不動，但是在靜止中保持所有的能量，就像拉滿的弓，準備好了讓箭射出去。

演員一旦掌握了練習的訣竅，練習對演員的價值在哪裡呢？繼續重複已經沒有意義了，因為已經沒有需要克服的阻力了。這時候，練習的另一個意義就出現了：測驗自己。我們把能量放進去測驗自己。訓練的時候，演員可以形塑、度量、探索、控制自己的能量，可以釋放能量、玩弄能量，好像演員在用冷靜的精準控制這個炙熱。演員經由訓練測試自己有完全存在、完全在場的能力。當他即興創作和演出時，會需要再次找到這個完全的存在感。

事實上，所有的肢體練習也都是精神的練習，都是一個人整體發展的一部份，是他讓身心能量奔放並保持控制的方式：那些能量包括我們能夠覺察到的能量、可以用語言描述的能量，以及無法描述的能量。（……）

我們必須把自己的經驗傳承給別人，即便可能遇到摹仿者，因為過於尊敬我們而只敢重複他們學到的方式。演員一開始的時候，自然會重複一些不屬於自己的方法，既不屬於自己的歷史，也不是自己發明的。這些重複是一個起點，讓演員可以踏上自己的旅程。

皮埃爾．布列茲（Pierre Boulez, 1925-）[85]曾寫過：「壞爸爸和壞兒子的關係」讓文化和美學得以演化。我們怕的是好爸爸和聽話的孝順兒子。

最糟糕的是父親和兒子之間什麼關係也沒有。一般人認為，老師不要試圖影響學生。很多人認為影響的痕跡代表不健康的關係。但是這想法毫無意義：我們每個人都受到別人的影響。重要的是：關係釋放出來的能量的本質是什麼？影響是否強大到足以讓人往前走很遠，還是弱到只夠原地踏步？

尤金諾．芭芭，「相反之道」（The Way of Opposites），《越過浮島》（*Beyond the Floating Islands*），表演藝術期刊（Performing Arts Journal），1986年紐約出版

脆弱的階段

開始工作的頭幾天會留下難以忘懷的印象。開始學徒生涯的頭幾天，演員的潛力仍然完好：然後他開始做出選擇，他必須消除一些潛力，以便發展其他潛力。他必須縮小經驗範圍，才能走得更深入。

這就是脆弱的階段。

每個學徒、每位剛開始工作的演員都會獲得某種氣質（*ethos*）：戲劇行為的氣質（肢體與心智技巧）和工作倫理的氣質（學徒生涯的環境造就的態度）。

師生關係、學生相互之間的關係、男女之間、老人和年輕人之間的本質，以及位階的嚴格性或彈性、學生面對的常態、要求和限制——這些因素都會影響他的藝術未來。

也就是說：我們必須選擇，以免窒息。

無論是戲劇學校或更直接的師徒關係，無論是剛剛入門時、地位開始往上升的時候，還是自學，所有的學生都有這個現象。

可以窒息演員未來發展的嚴重障礙有時會不知不覺地發生。

當學徒時，出於無意識的暴力或出於權宜之計，學生往往獨斷的限制探索自己能量傾向的領域。強有力的阿尼姆斯能量和溫柔的阿尼瑪能量形成的兩極範圍因此變小了。有些選擇看起來很自然的選項，卻成為自己的牢籠。

如果在學徒時期，男演員只演男性角色，或女演員只演女性角色，他就已經破壞了自己在前置表達層次的能量的探索。

相反的，在學徒時期，如果個人差異可以否定性別差異，互補的範圍就擴大了。西方劇場（現代舞、默劇或某些劇團）訓練時可以看到——在前置表達的層次——大家不認為哪些動作是男性的或女性的；或是在東方，演員可能演男性角色也演女性角色。很明顯的，在本質上，演員的能量可以有兩個面向。兩個能量極端的平衡，強有力和溫柔、阿尼姆斯和阿尼瑪，被保存了下來。

尤金諾．芭芭，「演員的能量：男性和女性，阿尼姆斯和阿尼瑪」（The Actor's Energy: Male/Female versus Animus/Amima），《新劇場季刊》（*New theatre Quarterly*, 3:11），劍橋大學出版社（Cambridge University Press），1987年劍橋出版

跨文化訓練

理查．謝喜納

訓練的目的是什麼？我可以想到五種不一定分別存在的功用。他們互有重疊。在北美洲，我們訓練演員，讓他們可以詮釋戲劇文本。那是歐美文化需要的。為了詮釋各個時代的各種風格各異的文本，演員必須非常有彈性，可以今天演哈姆雷特、明天演《等待果陀》（*Waiting for Godot*）裡的勾勾（Gogo）、後天演《推銷員之死》（*Death of a Saleman*）裡面的威利．羅曼（Willie Loman）。訓練這樣的演員意味著演員不是文本的作者或守護者。演員只是傳信使者。你會希望傳信使者越透明越好。

訓練的第二種功能就是讓演員可以傳遞「表演文本」。表演文本是整個演出的多管道溝通。某些文化中，例如峇里島和日本，表演文本的概念極為清楚。能劇不是由演員詮釋的話語文字。能劇的文字是和音樂、手勢、舞蹈、服裝交織在一起，無法分割。能劇不是文字文本的呈現，而是完整的表演文本。有些段落裡，非語言的元素還更為重要。

這些表演文本——日本能劇、印度卡塔卡利舞劇、古典芭蕾——是行為形成的網路，不是語言溝通而已。我們不可能將表演文本翻譯成文字文本。所有的演出記譜都只可能部份成功。訓練演員傳遞表演文本和訓練演員詮釋劇本是完全不同的。

訓練的第三種功能——在歐美文化中不太為人所知，但是在美國原住民社會、日本和其他地方則廣為人知——就是保存秘密知識。表演方法很有價值，屬於某些特定家族或團體，他們有責任小心守護這些秘密知識。被選為學生就是獲准接近圈內人的秘密知識。這給了演出力量。訓練就是知識，知識就是力量。訓練讓我們和過去、其他世界的現實，以及未來都產生連結。讓一個人接觸表演知識既是無上光榮，也是危險。這些知識有錢也買不到，學校不教，書上沒寫。

薩滿就是這樣的工作。雖然薩滿並不貶抑娛樂，但是對薩滿而言，表演知識不只是如何娛樂大眾，而是超越娛樂，進入了文化核心。薩滿是表演者，他的性格和工作讓他身處社會邊緣，但是他的知識又讓他身處社會核心。離心力和向心力之間總是有可怕的張力。索福克勒斯（Sophocle）筆下的希臘英雄菲羅克帝斯（Philoctetes）就是某種薩滿——社會必須忍受他惡臭四溢的傷口，才能拿到他的弓箭。

訓練的前兩種功能——詮釋戲劇文本、傳遞表演文本——的精華可寫下來。第三個功能——學習秘密知識——就只能由一個人教另一個人了。這是最親密的過程。





圖 4-5（上）詮釋戲劇文本：1964年，彼得．布魯克製作彼得．魏斯（Peter Weiss, 1916-1982）的《馬哈／薩德》（*Marat-Sade*）；（下）峇里島舞者史瓦西蒂．維德佳佳．班登教導女兒。

訓練的第四種功能就是幫助演員自我表達。這是個人主義的自然發展後果。這種訓練專門從事內外翻轉——比起行為來說，這種訓練更在意心理。葛羅托斯基、史坦尼斯拉夫斯基、演員工作室（Actor's Studio）都用這種訓練方法。個人表達和戲劇文本的詮釋細心的交織在一起。於是我們有了奧利佛（Laurence Olivier, 1907-1989）[86]、波頓（Burton）[87]、白蘭度（Marlon Brando, 1924-2004）和蘭吉拉（Langella）[88]的哈姆雷特，而不是英國、美國和加拿大的哈姆雷特。演員從角色中顯露自己。這種演員不增添或改變角色，但是在角色中或透過角色顯露自己。演員比角色掌控了更廣闊的現實。角色的存在是在戲劇文本中，而不是表演文本。演員的個人表達被扭曲、交織到文字文本的詮釋中。文本有了個人的風味。因此，觀眾不只是看到了整體演出，也參與了演員的個人表達。

訓練的第五種功能就是形成團體。歐美文化強調個人主義，我們需要用訓練來克服個人主義。即使是團體一起工作也需要很多的訓練。在日本和印度，有個人變化的團體表達才是常態。在歐美洲，這需要學習。不同文化裡，有兩種團體訓練。在個人主義的文化中，團體的形成是為了抵抗主流。在強調合作演出傳統的文化中，團體就是主流。團體可以是生物性的或社會性的。成員之間的結合極強。領袖就是「父親」或「母親」，教導著「孩子們」。團體利用文化中可能有的最強烈的忠誠度。這是為什麼歐美劇團常常很像家族、宗教或政治團體。

讓我總結一下訓練的五種功能：

一、戲劇文本的詮釋
二、傳遞表演文本
三、傳遞秘密
四、自我表達
五、形成團體

這一段文字是1981年，理查．謝喜納在加拿大多倫多大學（University of Toronto）的演講內容。後來加以延伸後發表在「表演者：跨文化訓練」（The Performer: Training Interculturally），《劇場與人類學之間》（*Between Theatre and Anthropology*），1985年賓州大學出版社（University of Pennsylvania Press）於賓州費城（Philadelphia）出版。







圖6-8（上）傳遞秘密：能劇創始者世阿彌手稿，解釋如何詮釋女性角色。世阿彌的論文寫於十五世紀，直到二十世紀初，都只在能劇演員和家族之中流傳；（中）自我表達：1971年，理查．奇斯拉克的形體訓練。奇斯拉克是最能代表葛羅托斯基劇場實驗室（Teatr Laboratorium）的演員之一。他身邊站著塔吉．拉森（Tage Larsen），當時才剛加入歐丁劇場；（下）形成團體：1974年，蘿柏塔．卡芮在歐丁劇場受訓。

訓練與起點

尼可拉．沙瓦里斯

第一天的工作決定了演員在劇場旅程的意義。

——尤金諾．芭芭，《越過浮島》

初步考慮

和大家想的相反，嚴格說起來，亞洲演員並沒有訓練：他們從年紀很小就開始，經由摹仿老師和不斷重複來學習演出內容，直到完全學會，可以獨自表演或和其他內容連在一起而不至於弄亂。學徒不斷累積學會的戲曲，最後依照學徒的肢體和美學品質決定哪種角色最適合他。學徒花了很長的時間學習，因此可以保證結果的品質；這些戲劇已經被重複演出好幾百年了，戲劇程式非常精緻。代代傳承則保證了能夠精準執行演出。

歐洲所謂的藝術世家必然也是如此，但是教學法一定很不一樣，因為重點是文本，雖然也有動作和默劇。年輕學徒一開始演小的角色，然後隨著經驗累積，飾演越來越重要的大角色。演員演一齣戲的同時也要排練下一齣戲，直到他們累積了許多劇目。演員的肢體特質和天分也很重要，和他們所花的時間同樣重要，共同決定了演出的品質。我們應該指出，無論是亞洲和西方演員，這裡談的都是標準狀況，例外當然完全不同。

在西方，直到二十世紀初，大家才覺得演員需要和特定劇目無關的準備工作。十九世紀的藝術學院和學校讓學生背誦文本，發展文本中的角色，訂定了以上所述的演員訓練模式。後來有些學校和工作室認為教育演員比製作戲劇更重要，於是革命性的發明了專業準備、研究和訓練，以及演員教學法（請參考「學徒：西方的例子」）。

1960年代，葛羅托斯基和他在波蘭洛茲華夫（Wroclaw）的劇場實驗室發展了演員訓練的大部份概念和作法。從葛羅托斯基以降，「訓練」這個詞變成西方劇場術語重要的一部份，並且不止是指肢體或專業準備而已。訓練的目的是演員的肢體準備和他超越專業層次的個人成長。訓練讓他可以控制自己的身體，懷著自信引導身體，獲得肢體智慧。

這個過程所暗示的深刻承諾，以及葛羅托斯基實驗室的演員們獲得的結果大大的影響了大家對演員訓練和技巧的思維模式。但是大家都習慣了間接的知識，以及知識散播的方式，因此比較注意訓練的形式，而不是訓練的內容。訓練和肢體練習的神話於焉誕生。自學和自主的戲劇團體中，訓練成為演員藝術不可或缺的關鍵。但是，我們必須了解訓練中更複雜、更深刻的面向，訓練才能發揮功能。現在，訓練的問題是：許多人認為是練習讓演員有了進一步發展，事實上，訓練只是更大的、不可分割的整體過程中，可以看到的一部份而已。訓練的品質還要看訓練的氣氛、人際關係、情況的強度、團體生活的形式等等因素。尤金諾．芭芭說過：「決定性的因素不是練習本身，而是過程的溫度。」

這是歐丁劇場在1964年到1966年所做的發現。那幾年裡，肢體訓練的研究在葛羅托斯基在波蘭的劇場實驗室和丹麥的歐丁劇場同時進行。從這裡開始，葛羅托斯基將之帶到美國，尤金諾．芭芭和他的演員則將之帶到歐洲其他地方和南美。

練習模式

經過葛羅托斯基和芭芭的努力，西方的訓練逐漸發展起來。一開始，演員必須學習片段的練習或模式，直到熟悉，可以用來整合自己的能量。過了一段時間之後，視演員的個別能力以及「過程的溫度」而定，演員不再執行學到的練習，而是控制了更完整、更沉的東西：讓他的身體在舞台上活起來的原則。

這些原則就是平衡、對立、節奏和強度的變化——正如德克魯說的「動力節奏」（dynamo-rhythm）。這些原則變成第二次制約的反射動作，演員用這個作為基礎，建立自己吸引觀眾的力量和能力。正是因為如此，任何練習都可以用，只要遵守某些基本規則就可以了。

葛羅托斯基和芭芭最早期用的練習之一就是「下腰」，也是亞洲演員最早學習的重要練習（圖11-15），無論是卡塔卡利、奧迪西或京劇。演員必須學會控制脊椎，反抗往前彎的自然動作，讓脊椎成為引導全身的舵。演員很冷靜的做下腰的練習，但是這個動作並非不可能用在表演中，正如石壁畫中的古老埃及舞者所示（圖14）。但是我們說過了，訓練的目標並不是應用，至少不是直接應用。下腰、倒立等等動作是發展任何訓練的基礎，尤其是雜耍特技。

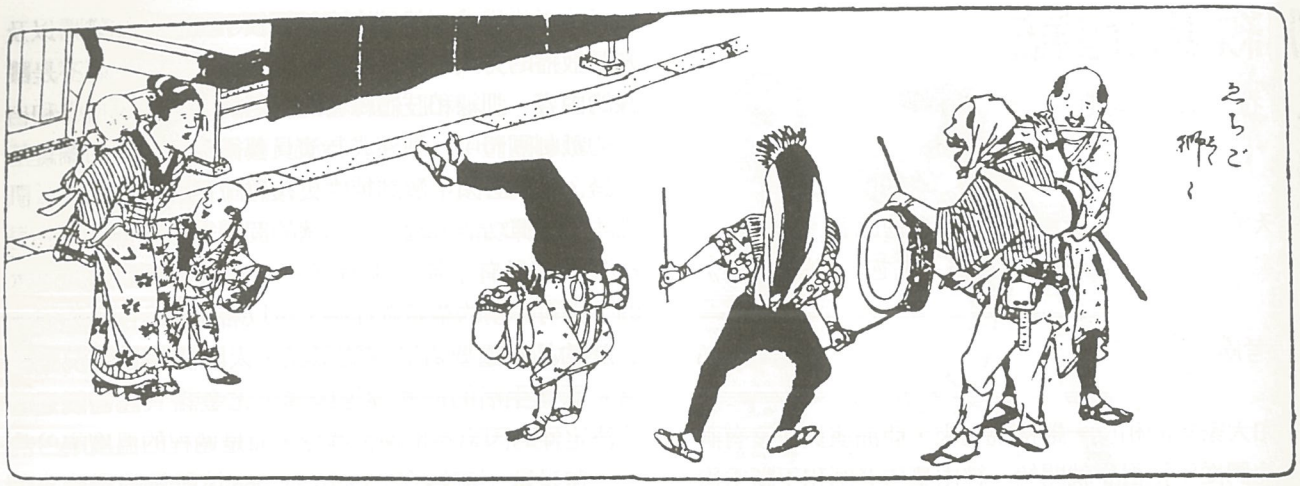
---

85 Pierre Boulez，當代法國最富盛名的在世作曲家與指揮家。

86 Laurence Olivier，被譽為二十世紀英國最偉大的演員，並為英國國家劇院（National Theatre）的創始人。

87 Richard Burton，1925-1984，英國演員，曾六度入圍奧斯卡最佳男主角。

88 Frank Langella，1938-，美國舞台劇與電影演員，近年主演舞台劇與電影《請問總統先生》，獲東尼獎最佳男主角獎與奧斯卡最佳男主角提名。



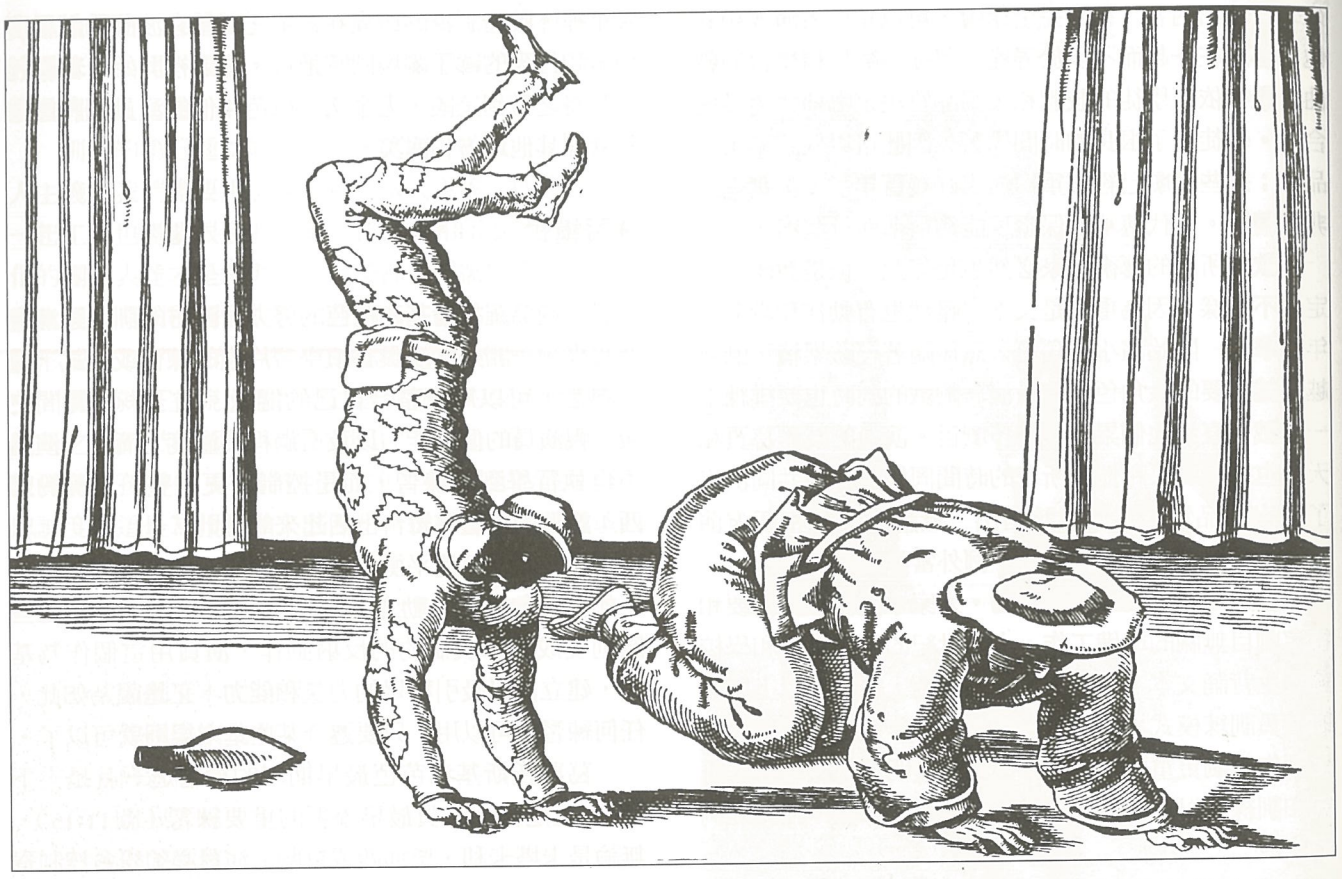


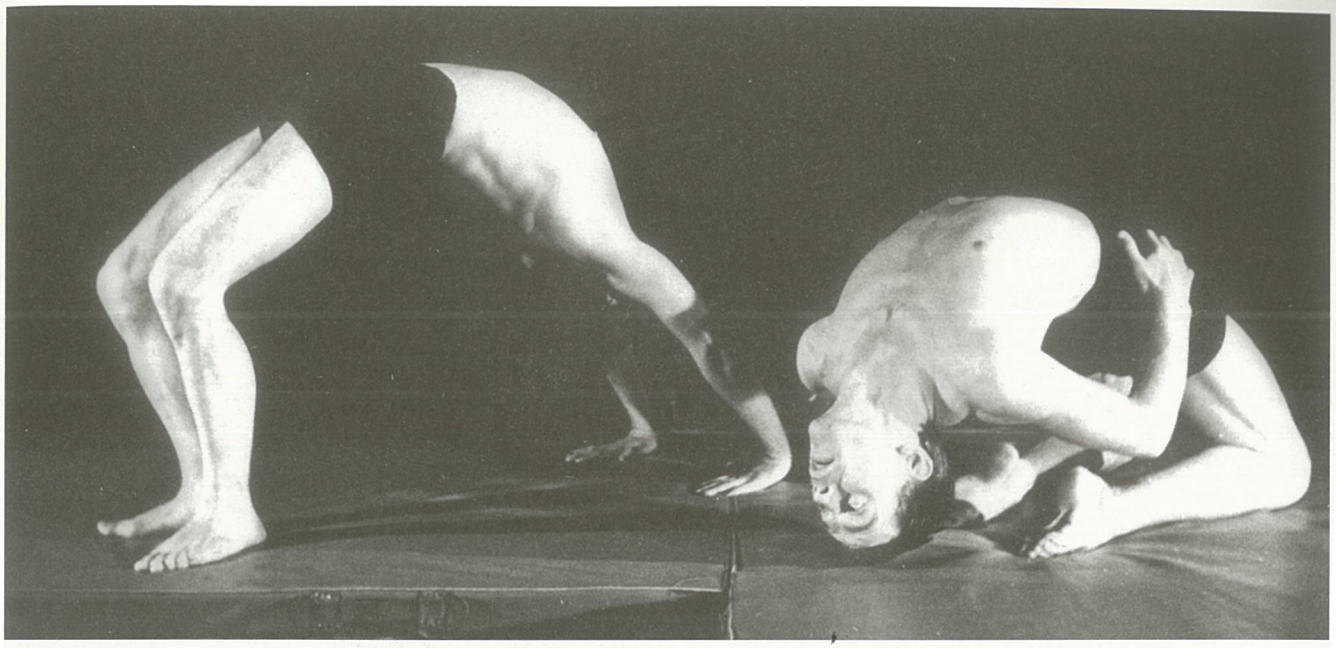
圖9-10 演員用手走路：（上）日本雜技演員，十九世紀末期版刻；（下）《福薩爾專集》（*Recueil Fossard*）裡的小丑（請參考「舞台與服裝設計」一章）。

圖11-15（對頁，上）葛羅托斯基劇場實驗室的下腰練習。右邊演員是奇斯拉克；（中左）印度喀拉拉省卡拉曼達蘭學校（Katamandalam School）的卡塔卡利舞劇學生練習下腰；（中右）埃及舞者，埃及莎卡拉（Saqqara）的石壁畫；（下左）1980年，京劇演員趙春林（音譯）幫助波昂（Bonn）ISTA學員找到下腰的正確姿勢；（下右）奧迪西舞者潘妮卡拉西（Sanjukra Panigrahi）當學徒時練習下腰。

雜耍特技

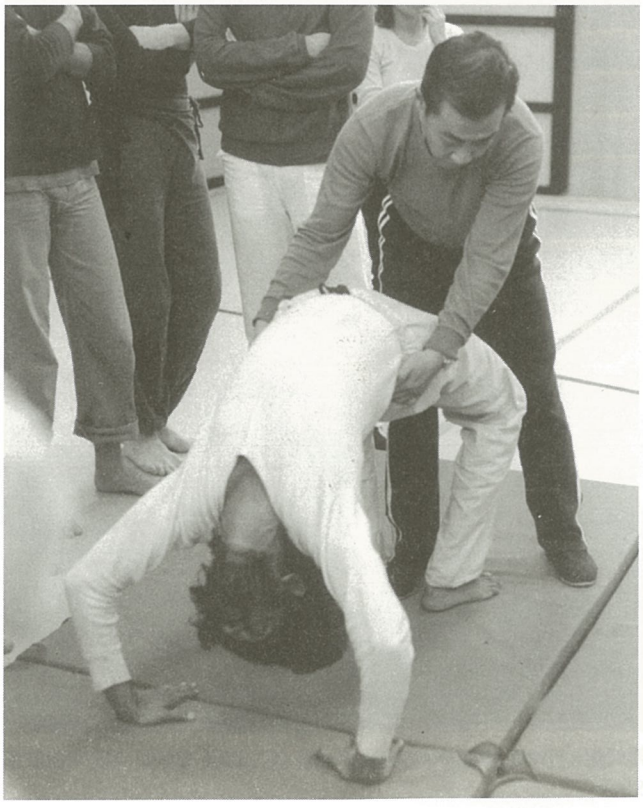
大家去看日本歌舞伎或中國京劇時，會對演員的肢體精湛特技感到驚訝。這些演員可以騰空躍起，輕盈地飛過舞台。音樂、服裝和道具讓這些特技動作更為精彩，但是最讓人看得目不轉睛的是這些特技動作重複了不知多少次。然後，演員很自然的站起身，開口說話，大氣都不喘一口。舞台上常常有兩人打鬥或戰爭場面，或上場下場時用特技翻滾亮相。有時候，特技襯托著一長段的台詞或打斷沉悶的一幕，效果令人訝異。

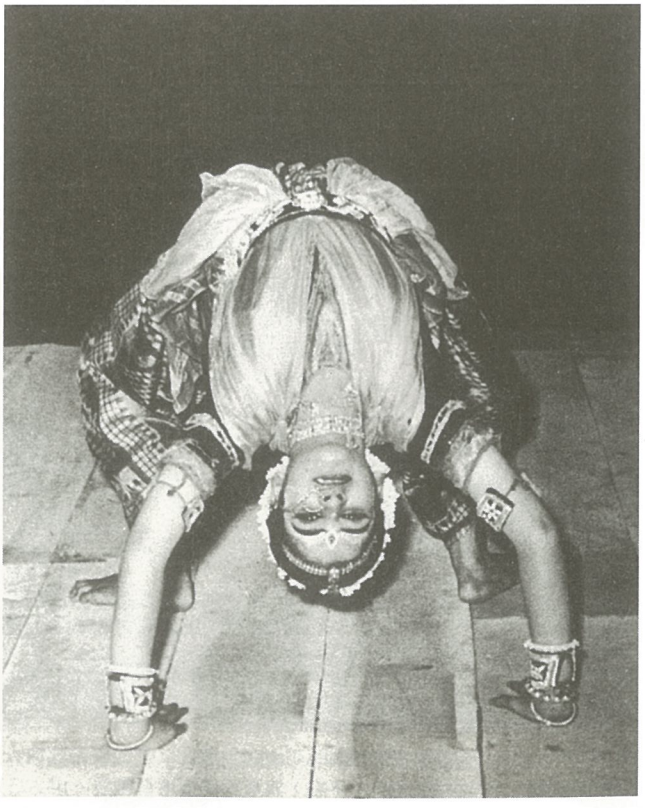
更貼近地檢視這個現象，就會明白其實是一個用動作修辭的過程：在中國劇場，女英雄常常被敵人四面包圍。但是不可能把整隻軍隊帶上舞台，於是女英雄只好在台上單獨戰鬥。我們看到她一個人在舞台上用自己的手、腳、手肘、肩膀和背部擋開無數殺手射過來的箭和長矛。





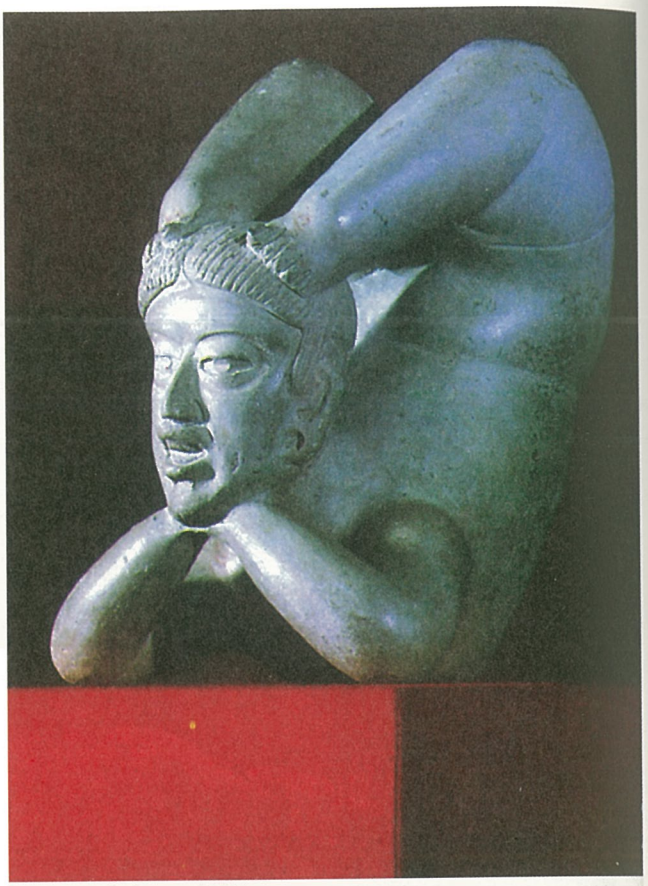


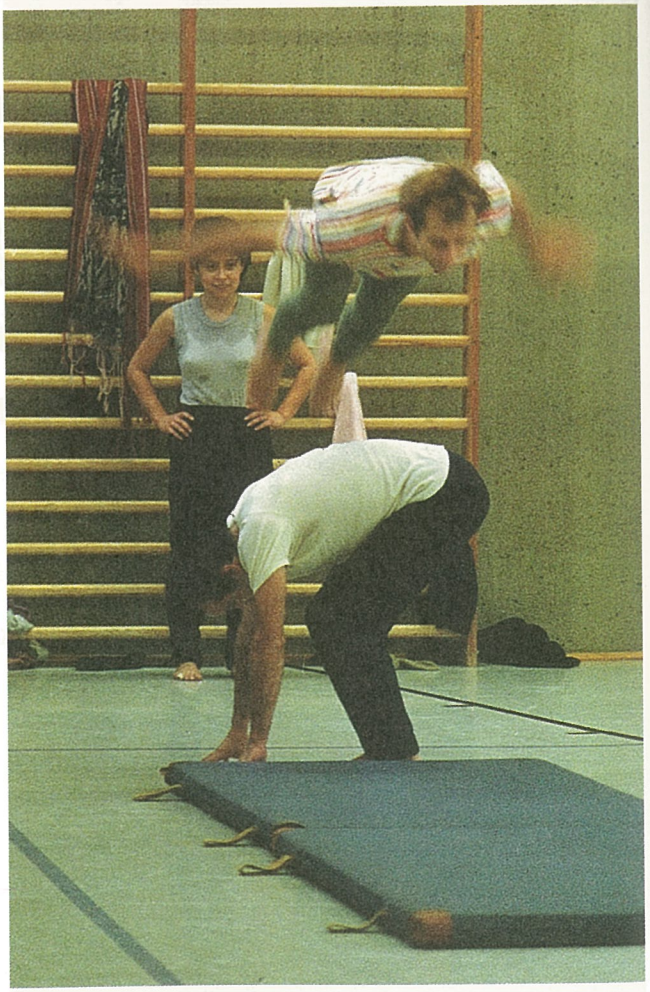




在日本歌舞伎劇場，英勇的武士才不屑與階級比他低的攻擊者比武。武士一個手勢，敵人就一個一個倒下。又一次，肢體呈現了動作修辭，有如哈姆雷特用一連串危險的跳躍表達他著名的質疑。在西方劇場傳統中，這種詮釋可能很不恰當，但可能讓觀眾得以欣賞到哈姆雷特困境的肢體層面。這種表演方式在西方有可能嗎？俄國劇場歷史顯示，在二十世紀初，已經有人這樣做過了。

許多有啟發性的源頭都在訓練時匯流到一起了：亞洲劇場貢獻了動力以及中國和印度的雜耍特技。在葛羅托斯基和芭芭的劇場，這些元素的影響都很明顯，但是我們不能因為這些熟悉的成就，就忘了精力充沛的技巧的一個重要觀點：重點不是學習如何做危險的跳躍，而是面對可能更危險的敵人。特技雜耍的練習讓演員有機會測試自己的力量：一開始，這些練習只是協助他克服恐懼和抗拒、克服自己的限制。之後，練習就變成控制明顯無法控制的能量的方法，尋找倒下卻不受傷或無視地心引力的飛過空間的內在抗力的方法。這些勝利遠遠超越了練習，告訴演員：「就算我不需要做，我至少會做。」在舞台上，因為知道怎麼做，知道自己做得到，身體就便成了準備好的身體（請參考「劇場人類學」一章）。





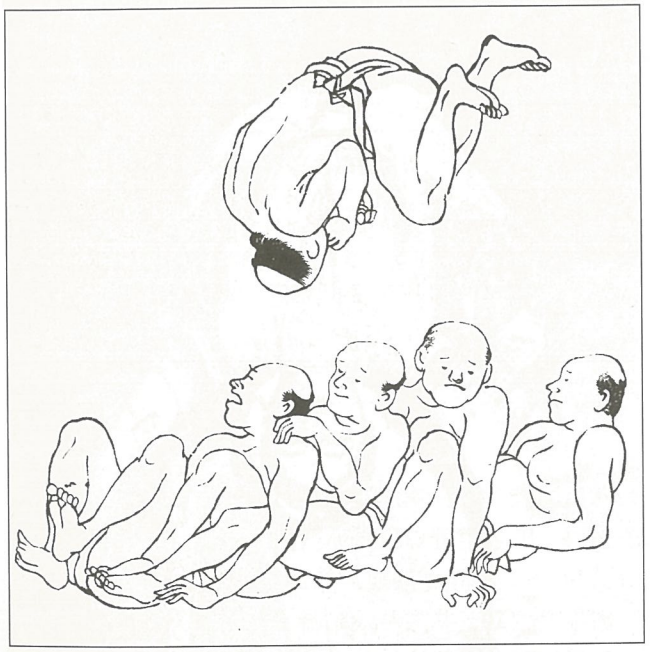
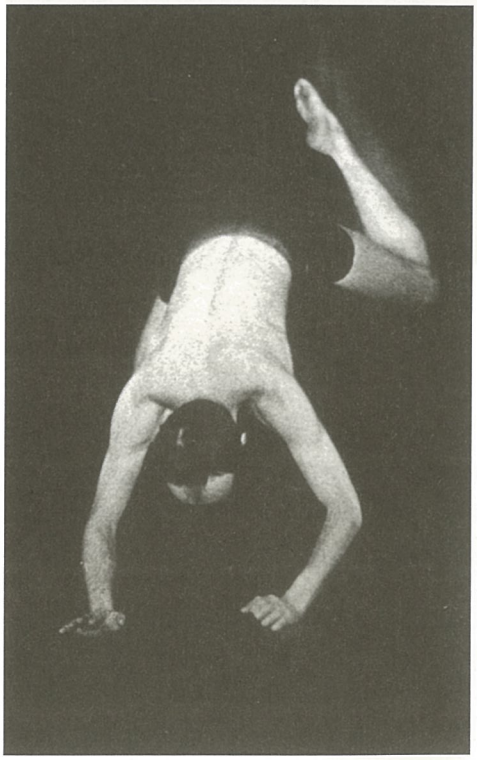


圖 16-18（上右）雜技：特拉提可（Tlatilco）雕塑，墨西哥市國家人類學博物館（National Museum of Anthropology）；（下左）日本歌舞伎演員的雜技訓練，十八世紀印刷；（下右）演員和導演練習雜技，1980年波昂ISTA。





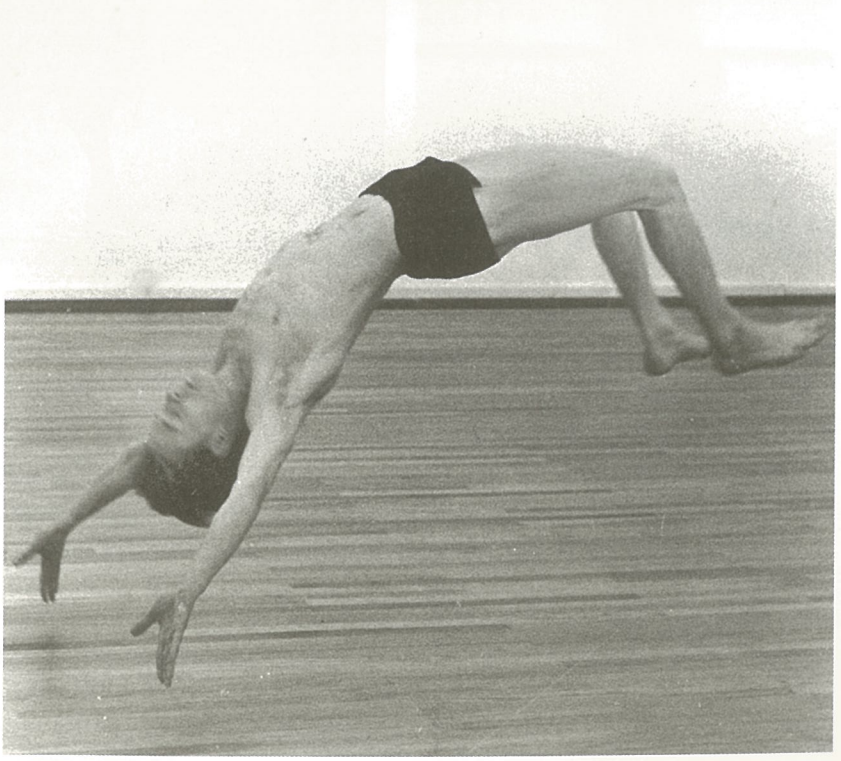


圖 19-21（上，下左）葛羅托斯基劇場實驗室早期的雜耍特技訓練（1963）；（下右）歐丁劇場演員威索當學徒時練習雜耍特技（1965）。

大師訓練

通常導演不參與訓練。尤金諾．芭芭也不大參與訓練。照片中（圖22-41），導演並不是在做任何練習，而是試圖讓演員了解，他必須用全身做出反應：他不應該限制自己只做練習的動作，而是必須找到抗力，或是準備好面對抗力（圖22-29）。關係產生了，導演抓住演員或讓他走（圖30-32），或反過來，演員支撐自己，但同時必須避免跌倒（圖33）。或是導演試著誘導他採取行動，迫使演員舉起他（圖36-37）或協助演員下腰，然後把他扶起到直立的姿勢（圖38-39）。這就是關係下面的動力：經由真正的行動改變節奏，創造障礙，讓演員不斷的在肢體上面對自己、釋放自己。

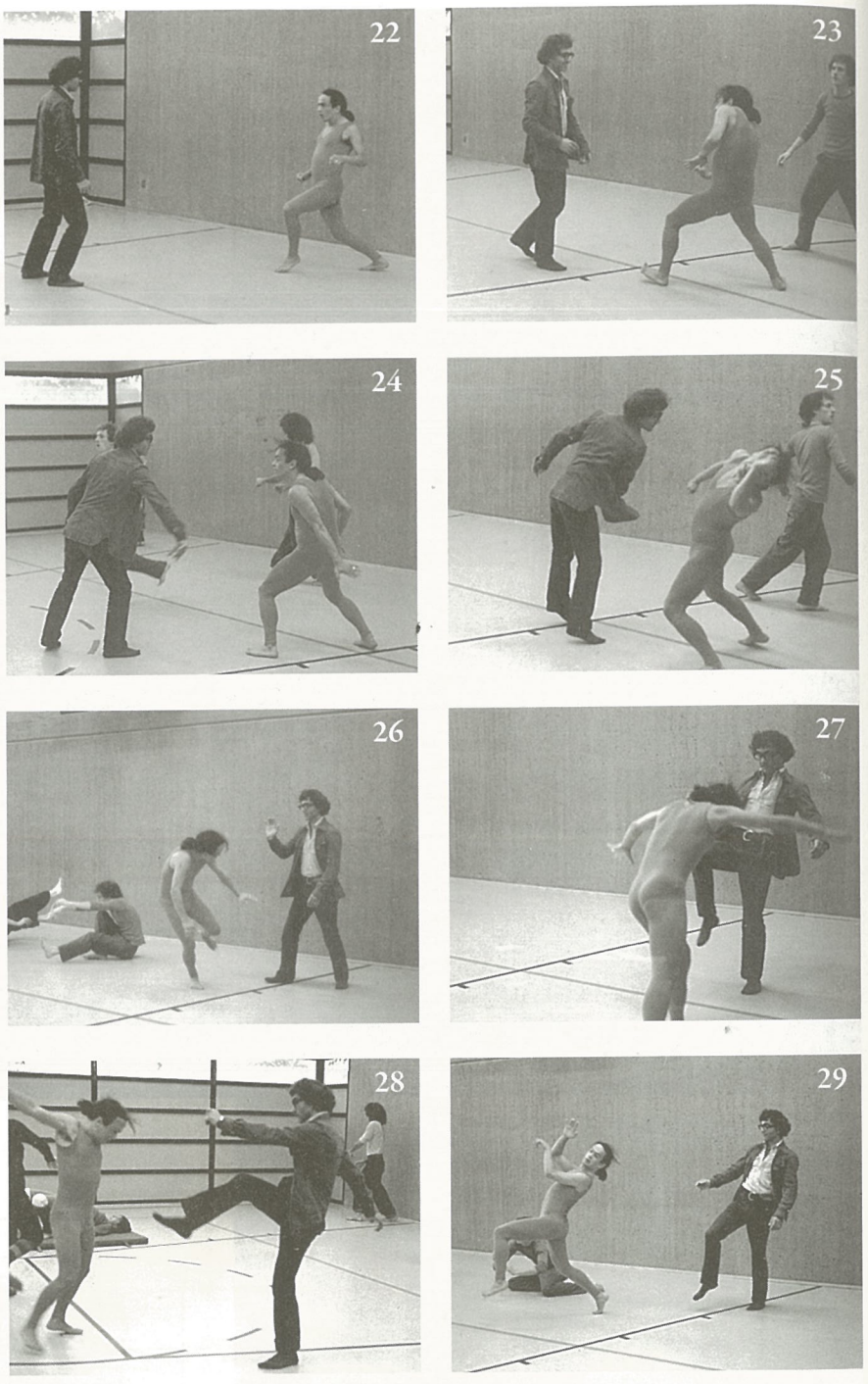


圖22-41 尤金諾．芭芭引導哥倫比亞演員璜．蒙莎夫（Juan Monsalve），讓他做出反應，經由精準的動作發展節奏，1980年波昂ISTA。


30

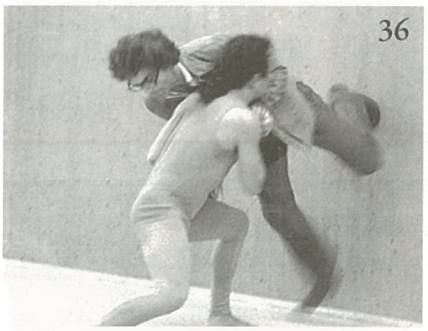

31


32


33


34


35


36


37


38


39


40


41

表演者的觀點和觀眾的觀點

裴地南多．塔維亞尼

一

劇場的歷史和理論研究特別有用、有趣。在這個領域，我們不斷看到現實與表象的相互影響。許多廣為散佈、看似明顯有道裡的看法，其實只是錯覺。

其中一個看法可以歸納如下：最好的劇場就是演員和觀眾之間親密結合，雙方感覺一致，其中一方成功的完全傳達給對方自己的思考與經驗。接下來的推論：「好」的劇場必須傳達有趣的事情，並且必須知道如何讓觀眾看懂。或是：演員必須懂得如何深刻體悟，並懂得如何將自己的情緒傳達給觀眾。

另一種看法認為劇場的力量來自虛構，而且觀眾知道是虛構的。這個看法既不改變、也不修正以上所述的第一種看法。我們接受劇場是虛構的，也覺察到劇場是虛構的，這個虛構就成為實踐「演員和觀眾之間親密結合」的方法了。根據一般的錯誤看法，演員和觀眾之間完美的情緒、理性和藝術的溝通就是「偉大」劇場的基礎。

事實正好相反：正是因為演員對演出的觀點和觀眾對演出的觀點分歧、不一致，甚至是彼此不覺察，才讓劇場成為藝術，而不僅僅是摹仿或複製已知事物。

那些被大家熱切頌揚的傳奇時刻裡，演員和觀眾好像達到了完全的溝通。其實，在演員和觀眾強烈的結合之中，觀眾的觀點和演員的觀點之間還是有很大的距離。在「好」的劇場裡——簡單說就是有效、有功能的劇場——演員和觀眾參與同一場演出，有一個特質：表演越能將雙方結合在一起卻不要求雙方觀點一致，演出就越豐富。

我們很容易看得出來，演出不只是看到創作者（演員、導演、劇作家……）的貢獻，不只是尋找埋藏在深處的意義，而是在精心製作的旅程中所作的發現。

我們等於是說：「讓觀眾理解演出」並不意味著刻意計畫這些發現，而是設計、建構了讓觀眾注意到的堤岸，讓微小多元的、看不見的生命在堤岸上生長。觀眾可以看著這些生命，做出自己的發現。

二

1887年，科幻作家威爾斯（H. G. Wells, 1866-1946）出版了一本小說集，其中一個故事叫作〈劇評家的悲劇〉（*A Sad Story of a Drama Critic*）：一個記者從未進過劇院，長官卻要他寫劇評。長官說：「正是因為你對劇院從來沒有興趣，沒有成見。」這位記者首度進了劇院，很自然的誤以為演員就是要描繪人類。記者很驚訝的看到日常生活的行為被複製、被誇大，覺得很憤慨。他看到日常生活裡的手勢——有教養的禮儀——在舞台上被改編、被優雅呈現。演員用戲劇行為摹仿的是受過教育的人的正常行為，觀眾正是屬於這個社會階級。每一位觀眾都完全了解演員的每個手勢的意義。每一位演員都知道如何在觀眾面前完全透明。

威爾斯將此作為墮落的例子。可憐的記者雖然很憤慨，卻感覺到演員手勢的感染力，他在其中看到自己，明白「他們」（演員）就像他自己一樣也要呼吸，他開始學「他們」那樣呼吸。一點一點的，他逐漸誇大自己的日常生活行為。他學「他們」那樣說話。他學「他們」那樣移動。雖然這篇小說用了寫實的背景，卻有典型的科幻小說故事：人變成了「機器人」。

威爾斯的好朋友約瑟夫．康拉德（Joseph Conrad, 1857-1924）[89]於1908年寫信給愛德華．嘉納（Edward Garnett, 1868-1937）[90]說：「我非常害怕劇場，而且越來越怕。我無法讓自己去那個醜惡的地方。可怕的不是戲劇，而是表演。」

威爾斯的故事和康拉德的話看起來似是而非。然而，他們很敏銳、很純粹的反應了劇場歷史中一直存在的某種看法，無論是以負面的形式（演員因此聲名狼藉）或正面的形式（美學）出現。無論是明示或暗示，每個針對劇場的美學迴響不都表達了某種焦慮嗎？——如果人只是人的複製品，劇場會多麼恐怖。

---

89 Joseph Conrad，波蘭裔英國作家，最知名小說為《黑暗之心》（聯經，2006）。
90 Edward Garnett，英國作家、批評家與文學編輯，康拉德與勞倫斯都曾受他提拔。
91 Denis Diderot，法國百科書派的啟蒙主義哲學家，其戲劇理論收錄於《狄德羅美學論文選》（人民文學出版社，2008）。



圖1（上）能劇演員哭泣。關於這個動作，法國作者保羅．克洛岱爾和著名的能劇演員觀世榮夫有不同觀點。克洛岱爾寫道：

「手勢很慢，讓人可以做任何詮釋：例如解釋成女人想哭，把手舉到眼睛前，也可以解釋為她將她的哀傷舉到眼前，以便看得更清楚一些。她似乎在靠近淚水，痛苦的重量，然後從滿腔的苦澀中退縮，放棄了生命。」

——保羅．克洛岱爾，《期刊》（*Journal*），1923年二月

觀世榮夫則說：

「能劇裡的哭泣，把手放在臉前，不是讓觀眾看到你在哭，而是擦乾眼淚。動作完全中性，只是擦乾眼淚，沒別的。怎麼做無所謂，有的演員垂下眼瞼，有的演員往上看。擦乾眼淚的簡單動作被選擇來代表哭泣。其他沒必要的動作都被刪除了。」

—— 1971年觀世榮夫訪談

圖2（下）雙重的意義投射，一個自相矛盾的例子：法國奧亨吉（Orange）地區羅馬時代拱門上的拉丁文雕刻。1866年到1957年之間，碑銘學者一般認為刻的是「AUGUSTI F DIVI IVLI NEPOTI AUGUST」，但是現在許多學者認為所謂的「銘文」其實只是掛花環和燈的支柱留下來的小洞。







圖3（左）古代觀眾：幾位交際花看雜耍，中國四川古墳裡的壁刻拓印。
圖4（右）高雅的觀眾：《包廂》（*The Loge*），1781年英國不知名畫家所繪，收藏於倫敦的劇場博物館（Theatre Museum）。

三

狄德羅（Diderot, 1713-1784）[91]、亞陶、史坦尼斯拉夫斯基、克雷格、布萊希特、梅耶荷德和葛羅托斯基創造出來的演員形象，以及偉大演員和舞者呈現出來的形象，証明了劇場永遠都是不斷超越自己的摹仿。這是演員觀點和觀眾觀點差異的特例嗎？

如果我們接受觀眾和創造表演的人觀點不同的話，那麼就危及表演的意義了。表演的意義原本就有很多曖昧模糊之處。如果我們用歸納和後天（a posteriori）的角度檢視劇場現象的話，這些曖昧不明就不重要。如果我們從創造劇場的人的和藝術過程的觀點，用先驗（a priori）的角度檢視的話，就比較嚴重了。

四

表演「意義」的問題是一個陷阱，遮蔽了更複雜的現實。一般人說的「有意義」只能應用在對大家意義相同的事物上。當大家心目中的意義不同時，例如不是表層的藝術表達層次，就無法宣稱某個作品有或沒有意義了。我們必須了解，事物並非只有一個單純的意義，而是有許多意義的整體。問題就是，我們要堅持到什麼時候才不再試圖尋找「創作者認為可能有的意義」和「觀眾認為可能有的意義」之間的一致性。

我們習慣以語言溝通的模式檢視所有的溝通，通常不太重視以下事實：對於只看得到符號的人而言，符號只是符號。有些人看到符號，有的人看到別的。會說同樣語言的人都會同意語言中的一個字就是一個字。大致來說，就算是不懂得這個語言的人，也了解一個字就是一個字——一個符號——因為他知道某個特定的聲音必然代表某個意義，即使不知道其意義。我們毋須強調對某些人而言文字就是符號。文字對大家而言都是符號。

非語言狀況時就不同了。確實，劇場演出經由多元而複雜的符號系統和觀眾溝通，但在這個情況下，符號本身不是符號，而是可以變成符號的東西。符號不但是「代替某樣東西」的東西，同時也賦予其意義。根據現代符號學者查爾斯．皮爾士（Charles S. Peirce）[92]的說法，它是在某人眼中代表某樣其他東西的東西。

十三世紀聖文德（Bonaventura da Bagnoregio）曾說：「每樣東西都可以被視為一個東西或一個符號。」

我們都知道在某些狀況下，例如強烈的心靈張力下（焦慮或欣喜），我們會認為周遭的事物都是符號，都是跡象。但是我們並不認為每個人都會將之視為符號。如果我們不再察覺到這只是我們個人的符號，誤以為符號的本身就是一個符號，我們就不再留意，而變得迷信或精神錯亂了。

在表演領域，我們不能誤以為觀眾眼中可以變成「符號」的東西——因此可以有特定意義——符合演員及其他創造者眼中的意義。我們不能迷信的認為觀眾眼中的意義和演出創作者眼中的意義必須一致，並因此認

[92] Charles S. Peirce，美國實用主義哲學家，著作有《皮爾士文選》（社會科學文獻，2006）。

為演出的各種元素（都可以變成「符號」）必須依照以上原則發展。

演出在表面的層次——基本意義的表層、基本慣例的範圍——確實需要這種可以看見的、程序可以控制的一致性。但是對於最重要的本質——將表演轉化為藝術的細節和事物的多元生命——而言就不正確了。在這個層次，我們可以想像卻無法看見觀眾的反應（他們對於一件事物是否是符號的選擇）。因此，創造演出的過程無法過於依據觀眾的觀點，而是必須要有自己的獨立觀點。

五

符號學者將演出視為多元、多層的複雜符號時，他們是從終點的結果看劇場現象。對於必須從起點看的人——創作者——符號學者的分析一點用也沒有。創作者的目標是觀眾眼中會看到的表演。

劇評家分析演出內容、判斷演出的「詮釋」有何價值時，也是同樣的情形。即使是比較不傳統的劇評家，從演出的各個不同成份細心留意演出是如何建構的，也還是在分析演出結果。他分析的是工作的最後階段（從創作者的角度看），也就是觀眾經驗的起點。

這個邏輯很微弱，讓我們想到：知道演出如何產生功能（或對這一點有自己的看法）意味著具備讓演出發揮功能必要的條件。

讓我們先討論一下「功能」這個詞。我們會將「功能」一詞和機器聯想在一起。這個隱喻很含蓄，有時是無意識的。它給人一種印象，好像如何詮釋演出以及觀眾如何享受演出的知識可以讓我們了解要如何建構演出。這個迷思被其他隱喻進一步強化了，例如我們會說演出的「機制」或演出的「驅動力」。

如果我們不用「功能」一詞，而用「活起來」取代呢？如果我們知道演出何時活起來、為什麼活起來，並不會因此假設我們知道如何讓演出活起來。我們提到植物的時候，會用到「活起來」一詞。很顯然的，形成植物的過程不僅僅是將各個部份組合起來而已。

植物確實可以用科學方法分析，就像分析機器一樣。但是我們無法像創造機器一樣的創造植物。我們必須提供合適的環境，除去會阻礙植物生長的障礙，才能讓植物活起來。我們必須有種籽或切枝。讓植物活起來和了解植物如何發揮功能的關聯很小。

因此，我們可以如此提出問題：創作者將演出視為機器，或視為植物？前者追求的結果可以引導創作過程，而且和如何運用劇場工具的整體教學一致。後者的過程和劇場工具的運用都無法從想要的結果往前推論出來，而是必須獨立於劇場工具之外，慢慢發展，根據自己的原則各自處理。

前者暗示向心的過程：收集各個零件，根據計畫的脈絡組合起來。後者是離心的過程，從一個或多個核心逐漸發展成縱橫交錯的結果。

如果一切完全照計畫進行，每個部份都正確發揮應有的效用，機器的最終狀況是「好」或「有功能」。植物則從來不會照計畫走，植物是有機過程的結果——可以想像卻無法預見。

我認為演出應該被比喻為有機成長，而不是建構機器。想了解觀眾觀點的人，他們的分析對創作者而言，



圖 5-6 敏感的觀眾：巴黎戲劇觀眾，達穆雷特（Damourette）繪圖。

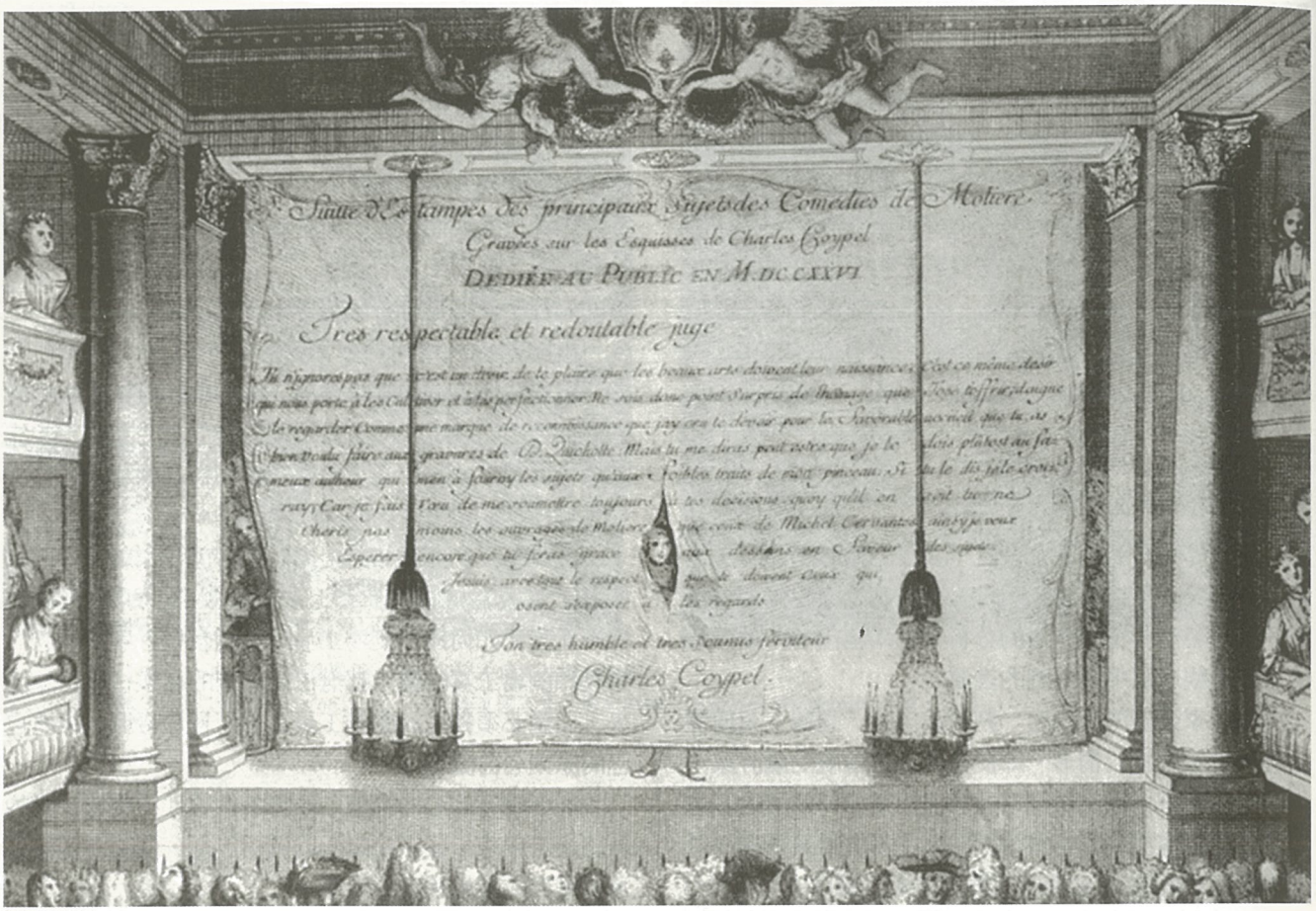


圖 7-8 從演員眼睛看到的觀眾：（上）十八世紀初期，法國劇場的窺視孔，查爾斯・夸佩爾（Charles Coypel, 1694-1752）繪於 1726 年；（對頁）同時代日本歌舞伎劇場的窺視孔，一筆齋文調（Ippitsusai Buncho）繪於 1770 年的版刻。

不太有用。這也是創作者觀點和觀眾觀點的歧異。從過程的終點檢視演出，會對創作過程造成阻礙，讓人更可能變得迷信，誤以為觀眾眼中的符號不只是他眼中的符號，而是符號本身。

六

如果我們是在討論其他藝術形式，這整段討論都可能很陳腐。可是我們是在討論劇場，那就不陳腐了。在其他藝術表達形式中，主導的力量和基於觀眾觀看印象（無論是不是評論）產生的陳腔濫調之間的距離很明顯，而且乏味，因為不會有重要後果（藝術家幾乎總是單獨工作，使用的材料自有其精確的使用規則）。在劇場，關於戲劇的陳腔濫調則對創作者有巨大的影響。

獨自工作的藝術家可以有很多成見或迷信，但是他可以被自己的直覺（毋須用清晰理論形成的經驗）拯救出來。但是在劇場，不同的藝術家必須一起合作：他們的技術多半不那麼特定，每個人的經驗無法經由嘗試錯誤來執行，而是必須和所有參與者的經驗和意願並存。因此種種，關於戲劇藝術的理論和想法就變成定位工具了。

相對於觀眾觀點（有時也相對於導演觀點，等下會看到例子），演員觀點可以自主的概念，在理論上不是那麼有意思，而是在實際工作上比較有意思。這是羅盤上的方位基點，讓演員據以定位，才能躲開許多威脅創作的阻礙。有些人對於戲劇行動的意義抱有模糊的成見，因此常常將曖昧不明的「詮釋」的概念僵硬的放進創作過程中，這時候，演員觀點可以自主的概念就變得異常重要了。

因為劇場似乎必須加以詮釋，所以劇場似乎必須具有意義，並且從一開始就事先知道這個意義是什麼，整個問題就是讓這個意義清楚呈現。因此，我們無法將劇場工作和詩人、小說家、畫家或音樂家的工作相提並論。這些藝術家經常懷抱秘密的動機，運用只有在他們眼中才是符號的符號。這些符號在其他人眼中只是一些有趣的細節，有生命的、奇怪的東西。 對這些藝術家而言，所有的內涵中，工作的意義往往最後才會出現。

七

有些人認為，為了讓演出呈現有意思的東西，必須得先有了有意思的東西可說。因此，他們不關心「物質



面」的東西——對演員來說，可能是在超日常行為的前置表達——而是花力氣在深刻的心靈研究上，以期將自己放進創作狀態。這有點像以下的故事：一群人住在一片乾燥的不毛之地上。有些人將注意力放在土地、石頭、水泥上，想著如何蓋水壩或儲水池。其他人一心只想到水，於是跳起了祈雨舞。

有趣的是，有時候，劇場提供給觀眾的「困難思考」不是從一開始就在那裡的，而是慢慢長出來的，一直到工作過程的最後階段才成形。演員的工作就是經由工作過程將自己準備好，有能力接受最後長出來的結果。這些困難思考能夠回應思考的生態，計畫出來的思考則無法做到。

我們已經說過，劇場的狀況更嬌貴、更脆弱易碎。我們必須有更敏銳的覺察，因為思考生態和好幾位創作者的心智有關。

關鍵在工作的過程，而不是計畫工作結果應該如何。也就是說，光靠著尋找有趣的事情和有趣的思考，是無法找到有趣的事情或「困難思考」的。

我們越清楚劇場裡發生的一切都可以被轉化為觀眾眼中的符號，就越不會迷信最後的意義能夠控制管理創作過程，也不會因為這個迷信而阻礙了藝術創作。

當一個人站上沒有觀眾的舞台時，可能發生許多劇場趣聞軼事：任何人站在空空的舞台上，看看四周或開口說話，看起來就像在表演了。他們的動作好像有某種存在感，使行動顯得不尋常、特別精彩。馬克斯．弗里施（Max Frisch, 1911-1991）[93]在《和平之前的日記》（*The Pre-Peace Diary*, 1950）裡說了一個類似的故事。二次大戰剛結束，他在一個劇院裡排練他的一齣戲時注意到了這個現象。他覺得是因為舞台前的布幕和前舞台造成的效果。他認為布幕和舞台就像畫框，暗示著：「看這裡，你會看到值得看的東西，不會被時間改變的東西。在這裡，你會找到永恆的意義，不是凋謝的花，而是花的意象，有形的符號」。

布幕和舞台是最簡單的例子，劇場裡有各種靈巧的詭計，讓觀眾能夠將看到的東西變成符號，找到永恆的意義。布幕和舞台其實是比較弱的設計，效果無法持續。它們的效果如此短暫，以致於當它們發揮功效，將尋常的日常生活片段轉化為表演時，就會變成趣聞、笑話或是像馬克斯．弗里施的文字，幾乎像是辯解了。

許多其他劇場設計，尤其是演員的超日常技巧，協助觀眾毋須事前協調常見或傳統符號，便能徑自投射意義到演員作的事情上。

以上所述讓我們推論出某些指導原則，例如：希望觀眾看得懂演出、希望滿足觀眾的期待，因此用固有模式調整舞台編作以適應觀眾的結果就是因襲——也就是劇場的墮落狀態。同樣的，和觀眾觀點類似的演員觀點會缺乏深度，或是觀眾和演員擁有同樣角度的觀點，都是雙方無法自主的結果。

一邊是讓觀眾理解演出，另一邊是賦予演出生命。決定二者關係的就是兩極的關係：一邊是創作者觀點和觀眾觀點的一致性，另一邊是不需要一致性，甚至是正確而且很有技巧的避開一致性。

八

在這裡，「觀眾觀點」指的是觀眾用「自己的眼睛」看到的演出，包括整體和細節，以及所獲得的意義。

「演員觀點」則代表更多元、更複雜的意義：不只是演員看到的意義，也包括演員如此做的意義，以及背後的邏輯。例如，演員為了讓自己對角色的台詞產生動力所用的潛台詞，或是在某個脈絡中創造的一系列動作，卻要在另一個脈絡中使用（請參考「蒙太奇」一章）。這些都是演員觀點。演員觀點還有另外一個部份，就是運用超日常行為技巧。這和演員演出時的語義及表達價值無關。

我們可以為了觀眾觀點試圖加進一些更精準的細節，但是這麼做會沒有用。我們很容易直覺的知道「觀眾觀點」是什麼：它和複雜的心智活動有關——情緒和認知——每個人都體驗過。它不牽涉到較不為人所知的部份，例如專業文化或演員的文化，而是和我們身處的大環境的文化習俗或和觀眾個人的小環境、個人態度和神話有關。

這裡似乎沒有考慮到導演的觀點，倒不是因為導演觀點不重要，而是因為導演不一定總是在場（人雖然不在場，導演的功能卻一直在場）。我們認為導演有雙重位置：導演一方面就像演員，直接影響表演；另一方面，導演可以是「有影響力的觀眾」，或是觀眾的保證人。我們討論過的所有演員觀點和觀眾觀點之間的歧異、對比、一致性，甚至秘密，都可以用在導演內在的雙重角色身上。

對於導演，意義的模糊不明，或是說意義的迷信，可能更為立即而迫切。導演「重建」的演員行為，或是即興創作或其它方法的脈絡下產生的行為運用在另一個脈絡時，演員會因為失去原有意義而感到不自在。這個不自在可能非常強烈：導演的決定讓人想到觀眾的「暴力」，幾乎可以說是殘酷的。然而，這個暴力只是想像的，因為這個暴力的源頭是「表演只可能有一種意義，而且這個意義對每一位觀眾都一樣」的迷思。當觀眾將自己的意義投射在演員的演出上，在自己的眼中將演出

[93] Max Frisch，瑞士劇作家與小說家，為二戰後德語文學的代表人物，《弗里施小說戲劇選》（安徽出版社，1993）。



圖 9 嘲諷的觀眾觀點：埃莉諾拉．杜絲，奧納夫．古爾布蘭生（Olaf Gulbransson）繪製。



圖 10 嘲諷的觀眾觀點：日本歌舞伎女形尾上菊五郎（Kikugoro）演出小梅（Koume），岡本一平（Okamoto Ippei, 1886-1948）繪製。

轉化為一連串符號的時候，觀眾從演員身上得到的收穫最大。

這種劇場迷思充滿了讓別人了解的焦慮。這個迷思可以被另外一個更有活力、更寧靜的觀點取代：觀眾觀點和被觀看的創作者觀點的差距可以經由戲劇張力，在符號（觀眾與創作者一致性的基礎）的表層下產生多元意義。

在劇場的物質現實中，即使充滿陳腔濫調，觀眾觀點和創作者觀點的差距仍然存在。但是除了極端例子和實驗以外，這個差距並不明言，而是隱藏在劇場慣例裡，大家根本不覺得應該質疑其功能。

根據演員創造的材料，經過導演發展、組合，成為新生命的過程中，演員、導演和觀眾貢獻的相對意義非常明顯，尤其如果強調演出創作同時性的兩極的話（請參考〈演出創作〉、〈蒙太奇〉、〈重建行為〉三章）。這不是例外。這讓我們看清楚了劇場專業中被傳統的毯子覆蓋住的、不明言的現象。傳統讓我們只看得到風格或慣例裡的一般特質。

不根據書寫文本和牢固傳統演出，而是根據表演文本和個人經驗、團體經驗與視野演出的劇場中，其意義的相對性更為明顯，因為這些劇場的戲劇演出構成元素之一就是有意識的重建。制式化傳統劇場則是經由內化的邏輯演出，用無意識的效率表現內化的邏輯，幾乎像是用母語說話，毋須熟知結構元素。

我們可以問一問自己，在歷史中，是否發展了許多技術和實務方法，讓我們得以保持觀眾和創作者的相對觀點。例如十七世紀到二十世紀歐洲專業劇場典型的角色系統、史坦尼斯拉夫斯基系統的技巧、運用即興創作準備演出材料的方法。這些技巧在不同的文化和環境中，都可以讓演員從觀眾觀點中得到自由，否則演員將一直被觀眾牽絆、引導。

一般而言，在自主和自學的劇場中，演員觀點和觀眾觀點的差距也是重建且被控制的。演員觀點和觀眾觀點之間，需要有差距才能有藝術上的衝擊，因此自古以來的劇場傳統習俗會保護這個差距。在自主和自學的劇場裡，雖然沒有刻意強調差距，但是這個差距比傳統劇場裡的差距更為明顯。如果刻意分開演員觀點和觀眾觀點的意圖非常明顯的話，這個分歧——長期被劇場意識形態和思想體系忽略、否認——往往引起震驚和反感。

當它出現在史坦尼斯拉夫斯基的作品中時，便造成醜聞。即便今日，這樣的故事仍然被傳頌著，讓我們清楚看到這位俄國劇場大師的「古怪」和「執迷」。原因就是史坦尼斯拉夫斯基喜歡在演出中置入觀眾看不到的細節，例如很小的物件。因為我們深深相信，劇場是單一觀點——觀眾觀點——的結果。但是，史坦尼斯拉夫斯基的「瘋狂」其實非常合理，只是劇場方法尚未能消化吸收而已。

另一個例子是訓練。通常，大家用比較低的角度看待訓練：訓練代表演員的專業（他們像體操選手或鋼琴家那樣每天訓練），或演員的倫理（他們每天練習）。大家不大重視的是：事實上，訓練是——或可以是——獨立的元素之一，演員相對於導演的獨立，演員獨立於自己在不同演出中個人創作的連續性，以及演員相對於觀眾的獨立。

持續進行訓練的劇團協助演員，或想當演員的人，進入這個專業，並且讓演員融入小團體的歷史傳統（無論這個傳統是大是小）。過了一陣子，訓練就會失去這個功能了。但是，有些演員繼續練習，一直轉化它，往新的方向探險——這個過程和繼續保持精湛的技藝完全

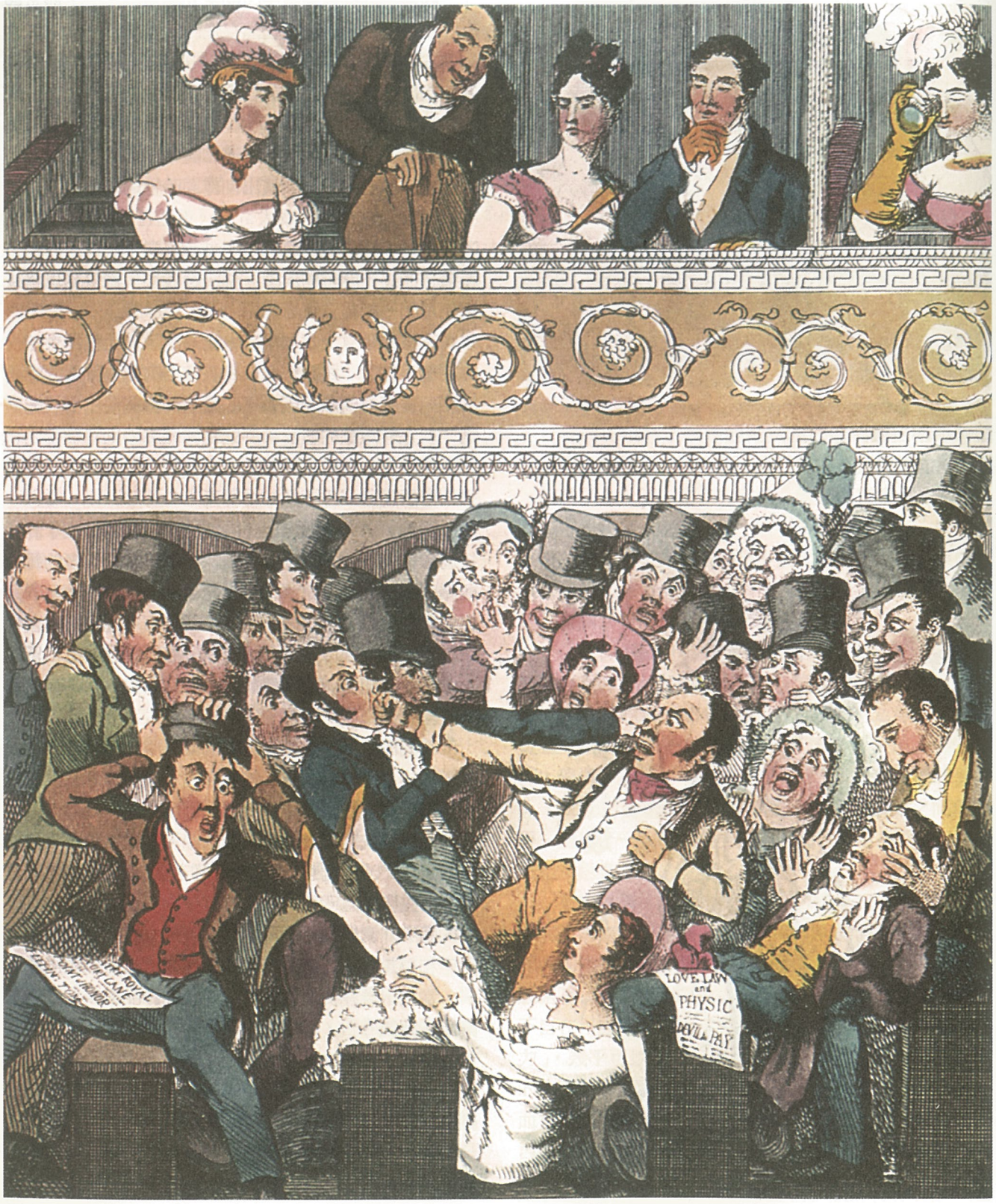


圖11 抗議的觀眾：在英國劇院裡為了搶位子打架，十九世紀初，1821年版刻。

無關。這時候，訓練的功能為何？訓練的目的已經不再是將演員融入專業了。相反的，訓練讓演員不致完全融入，可以保有一塊不被觀眾和演出限制的工作範圍。

因此，訓練將練習轉化為相反的功能——雖然看起來一樣。訓練可以從融合的工具成為不融合的工具、達到獨立的工具。訓練讓演員得以一方面達到某齣戲的需要，同時又不至於被動地屈服於這些需要。這些例子讓我們清楚看到：兩種觀點之間的差異其實是保障劇場能量和衝擊力的潛在力量。

九

我們很容易用單純的推測——也就是缺乏辯證——將兩種觀點的差異和它們的辯證弄混了。

自給自足的觀眾和自給自足的表演者都存在。無論是多麼糟糕、多麼不重要的演出，都一定有觀眾能夠看了之後，自動賦予價值和意義。一向都有自給自足的觀眾看了非常墮落的劇場演出，仍然可以產生許多精巧的觀察。

同樣的，無論是多麼糟糕或不重要的演出，也都可能有表演者產生自己的觀點，和觀眾毫無關係的觀點。

如果表演者觀點和觀眾觀點之間缺乏有活力的差異，只有無生命的分歧的話，演員和觀眾會帶著冷淡、優越感、自卑感或憎惡，在彼此瞧不起的中點相遇。相反的，兩種觀點之間有生命的差異則是基於彼此尊敬，對於聯繫演員和觀眾的那條線深感興趣，但是不強迫二者彼此同意。

表演者沿著複雜如微血管的網絡移動。表演者給了這些網絡足夠的正當性，因此可以成為觀眾眼中的符號。這些符號可以為觀眾創造意義，但不一定是事先就建立好的。演員眼中的意義和觀眾眼中的意義之間的和諧性需要某種程度的平衡，其間，溝通的明確性非常重要，但並不表示兩種觀點不能有差異。這個平衡決定了演出的藝術深度和文化衝擊。當然，這一切並不表示隨隨便便的、武斷的胡亂投射各種意義。

以上我試著抽象描述的動力（也就是劇場材料）所產生的結果就是當演員的工作變成觀眾的理解時，動機、意義及感覺所發生的變化。

這個變化讓劇場成為活生生的生命體，而不是外在現實的複製品，不是大家意見一致的慣例。劇場成為一個實驗室，從已知的起點，我們走上無法預知的心智路程。

斯達爾夫人（Madame de Stael, 1766-1817）[94]在德國看某齣戲時曾經有過這種經驗。一方面，她熟知劇本文本和故事，另一方面，演員創造了某些不合乎常規的細節，在她眼中成為值得細究的符號。她不得不用觀察日常生活無法預知的細節時所懷抱的同樣的好奇心和求知慾觀察舞台上發生的一切。

一切都可以預知的、制式的、觀眾可以精準知道接下來會怎麼樣的劇場，是停止運作的實驗室。但是，如果劇場沉溺於和我們之前所述（演員觀點必須和觀眾觀點類似）相反的妄想，也是毀滅的實驗室。我們不能迷信的誤以為對演員有意義的一切都可以讓觀眾魔術般的也找到意義。

對藝術而言，這個態度特別有破壞力。我們可以視之為針對演員和觀眾和諧性議題的虛無主義。觀眾觀點和演員觀點之間的彼此獨立不能來自於分裂，而是來自更強的連結。我們已經強調過這一點了。這個獨立只能伴隨著某種強有力的限制，才能自由存在。

最後，我們可以用羅夏克墨跡測驗（Rorschach test）示範這個問題。墨跡測驗經由圖像讓我們看到討論兩個觀點時冒出來的許多主題。

原本沒有意義，於是可以讓大家投射不同意義的現象裡，最常被提到的是天上飄的雲（例如《哈姆雷特》中著名的一幕）、牆上的汙跡（每個人都會對著牆上汙跡幻想，就連達文西也曾經幻想過）或羅夏克墨跡測驗。但是，前兩者白雲和汙跡與和第三者墨跡測驗有極大不同：其差異有如任意與自由；做白日夢與想像。

前兩個例子中，看的人利用某種意外產生的影像隨意做白日夢。羅夏克墨跡測驗中則毫無做白日夢的空間。看的人注意著固定的目標，被激發的是他的想像力，精準、隨之發生、秩序井然。

做墨跡測驗時，觀看者不是隨意亂看。他的「工作」是針對每一張圖給一個詮釋。在此之前，受試者已經受過精心設計的指導，進行這個冗長且手續精確的測驗。

在《心理診斷》（*Psychodiagnostics*, 1921）書中，羅夏克說明自己如何根據墨跡的自由聯想，準備測驗工具。羅夏克尋找的，正是意外的相反。他以意外為起點，確定他使用的圖像沒有既定的意義。從這裡開始，每件事情都必須遵守嚴格的邏輯。這些邏輯嚴謹到一個地步，和受試者的觀點和圖的意義都無關了。墨跡圖像印在對折的紙上，兩側圖案鏡像相對。因為有了鏡像的對稱性，圖案也得到了某種必然性。演員都知道，演出時的錯誤或是意外，只要立即重複做一次，觀眾就會自動認為這個動作有意義、有邏輯性。

因此，羅夏克和他的同事選擇某些將紙一折為二產生出來的墨跡圖像，刪除空間安排不和諧或缺乏某種空間節奏的圖像。羅夏克說，如果圖像不遵守這些規則，就沒有可塑的潛力，許多受試者會排斥這些圖像，說它

[94] Madame de Stael，法國女作家，法國浪漫主義先驅，著作有《論文學》（人民文學出版社，1986）。



圖 12-13 羅夏克《心理診斷》中的第七和第九圖。

們「只是墨跡而已」，拒絕加以詮釋。有趣的是，法國出版羅夏克的書時，用了「圖畫」一詞代表這些「沒有形狀的墨跡」，好像在強調編作完全不是意外，而是設計出來的。

從一開始選擇出來的、符合某種空間節奏的墨跡中，羅夏克選出十幅，每一幅都有自己的內在節奏，並且可以根據組合順序，成為整體空間節奏的一部份。這是經過許多實驗之後產生的、名符其實的蒙太奇：黑白和彩色圖像交替出現、比較容易詮釋的圖像和比較難以詮釋的圖像交替出現、比較倚賴細節詮釋的圖像和比較倚賴整體形狀詮釋的圖像也交替出現，以及墨跡佔據的面積和留白面積的不同比例交替出現。

最後，經由一連串實驗，羅夏克和團隊甚至建立了每一張圖像可能出現的不同詮釋的比例。例如說，大部份的人看了最具暗示意義的第五張圖，都說是蝙蝠。答案幾乎總是如此。有時，受試者會看到不同的、未預期的答案。分析測驗結果時，這些答案會被視為「特別好」。

羅夏克墨跡測驗幾乎像是科學實驗室的模型一般的示範了，如果我們在兩個有強力連結的觀點之間建立辯證關係，卻不一定要求二者觀點一致的話，可以達到何種結果。羅夏克及同事想讓受試者能夠看到植物或動物、狩獵或家庭、日常或神話的景象，但他們不用貌似真實的圖像，也不用神話、植物和動物的圖像，而是使用有節奏的、只具有粗略形狀的圖像關係。他們的蒙太奇是根據精確且經過測試的觀點設計的，但是他們並不要求受試者依照這些觀點做出詮釋。他們運用空間節奏、各種色彩、對稱性，不是為了呈現空間節奏、顏色和對稱性，而是激發個人的、無法預知的意義。



圖 14 羅夏克《心理診斷》中的第五圖：「大家往往認為第五圖是蝙蝠，確實很像。」

表演者的藝術有其秘密。各種文化和時代都有
重複出現的原則，決定了演員和舞者的生命。這些原則
不是固定的方法，只是起點，能讓個人的質地變成戲劇性的
存在感，變成在個人歷史的脈絡中的，
個人的、有效的表達。

如果我們必須用一個意象總結所有不斷出現的原則，也就是
演員與舞者的前置表達，就會是：威尼斯（Venice）
聖馬可大教堂（St. Mark's Basilica）的莎樂美（Salome）雕像，介
於東方與西方之間的融和歐亞的人形。

雕像溫柔但生氣勃勃的姿態來自高跟鞋造成的危險平衡。
一連串的對立將身體分為幾個不同的平面，向不同方向
投射能量。這個能量既不男性也不女性，而是精力充沛卻
同時很溫柔，賦予紅色長袍高尚的生命。
白色的直線擴張了身體，保持張力，卻又流動著迂迴的節奏。
手臂不對稱的打開：一隻手宣告勝利，一隻手否定了
手上舉的重量。切下來的頭像是面具似的，
幾乎複製了哀傷沉靜的臉。

在這個角色和舞者的「自我」之間，似乎潛藏著亞陶所謂的
「嚴苛、堅定和決定」的殘酷。



參考書目

尤本參考書目選出關於戲劇人類學及ISTA的書籍及論文，以及2005年1月後戲劇人類學相關的文本。關於尤金諾・芭芭的參考書目係以字母順序排列。

本辭典之舊版本

N.S. ed., *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Florence 1983.

E.B. – N.S., *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, Lectoure, 1985.

E.B. – N.S., *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, Editorial Gaceta, Mexico City 1987.

E.B. – N.S., *El arte secreto del actor*, Ed. Portico de la Ciudad de México & Escenología A.C., Mexico City 1990.

E.B. – N.S., *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Centre for Performance Research, Cardiff, and Routledge, London and New York 1991.

E.B. – N.S., *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Centre for Performance Research, Cardiff, and Routledge, London and New York 1993 (2nd reprint).

E.B. – N.S., *Enjya no hi gei. Engeki jinruigaku no jisho*, Parco Co. Ltd., Tokyo 1994.

E.B. – N.S., *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Centre for Performance Research, Cardiff, and Routledge, London and New York 1995 (3rd reprint).

E.B. – N.S., *A arte secreto do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*, Hucitec – Unicamp – Edusp, São Paulo 1995.

E.B. – N.S., *L'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur*, Bouffonneries, Lectoure 1995.

E.B. – N.S., *Tajna Umetnost glumca*, Publikum, Belgrade 1996.

E.B. – N.S., *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce 1996.

E.B. – N.S., *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce 1998 (2nd revised reprint).

E.B. – N.S., *The Secret Art of the Performer*, Centre for Performance Research, Cardiff, and Routledge, London and New York 1999 (4th reprint).

E.B. – N.S., *Slovník Divadelní Antropologie. O Skrytém Umení Hercu*, Nakladastelví Lidové – Divadelní Ústav, Prague 2000.

E.B. – N.S., *Oyuncunun Gizli Sanati. Tiyatro Antropolojisi Sözlügü*, Ed. Cem Akas, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul 2002.

E.B. – N.S., *Sekretna sztuka aktora*, Ośrodek Badań Tworczości Jerzego Grotowskiego i Posukiwań Teatralno-Kulturowych, Wroclaw 2005.

E.B. – N.S., *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005.

合作

Atzpodien, Uta, *Lernen zu lernen: Eugenio Barba, das Odin Teatret und die ISTA*, in *Theater der Zeit* 1, Berlin 2000.

Azzaroni, Giovanni ed., *Il corpo scenico ovvero la tradizione tecnica dell'attore*, Nuova Alfa, Bologna 1990 (texts by A. Appia, A. Artaud, E. Barba, B. Brecht, J. Copeau, E.G. Craig, E. Decroux, C. Dullin, S.M. Eisenstein, Y. Fukuoka, R. Laban, Mei Lanfang, V.E. Meyerhold, C. Sadoshima, K.S. Stanislavsky and M. Zeami).

Barba e o teatro antropologico, in *Inacen. Boletim informativo*, Instituto Nacional de Artes Cenicas 9/2, Rio de Janeiro 1987 (texts by E. Barba, L.O. Burnier, J.R. Faleiro, D. Garcia, C. Levi, Y. Michalski and R. Trotta).

Christoffersen, Exe ed., *At synliggore det usynlige*, Institut for Dramaturgi, Århus 1987 (texts by E. Barba, K.D. Kjeldsen, J. Risum, R. Schechner and E. Thomsen).

Cruciani, Fabrizio – Savarese, Nicola ed., *Hyphos* 1, special issue ISTA Salento, Lecce 1987 (texts by I. Babel, E. Bandiera, E. Barba, C. Bene, G. Di Lecce, N. Ginzburg, R. Kipling, F. Perrelli, M. Richard, J. Roth, L. Santoro, A. Savinio, V. Segalen, K. Stanislavsky and F. Taviani).

Cruciani, Fabrizio ed., *Historiografia teatral*, in *Mascara* 9/10, Mexico City 1992 (texts by A. Appia, A. Artaud, E. Barba, P. Cardona, R. Carreri, R. Carrió, J. Copeau, E.G. Craig, E. Decroux, S.M. Eisenstein, G. Guccini, F. Hoff, R. Laban, Mei Lanfang, V.E. Meyerhold, M. Oshima, S. Panigrahi, P. Pavis, C. Sadoshima, K.S. Stanislavsky, J.L. Valenzuela, J. Varley, T. Wethal and M. Zeami).

De Marinis, Marco ed., *Drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997 (texts by E. Barba, R. Carreri, M. De Marinis, L. Masgrau, I. Nagel Rasmussen, P. Pavis, J. Risum, N. Savarese, M. Schino, F. Taviani, J. Varley and T. Wethal).

Hastrup, Kirsten ed., *The Performers' Village*, Drama, Gråsten 1996 (texts by K. Azuma, I Made Bandem, E. Barba, R. Carreri, K. Hastrup, R. Jenkins, S. Panigrahi, J. Risum, F. Ruffini, N. Savarese, M. Schino, F. Taviani, I Made P. Tempo, T. Chun-Lin, J. Varley and I. Watson).

Falke, Christoph ed., *Das Lernen zu lernen. ISTA International Schule für Theateranthropologie*, in *Flamboyant* 3, Cologne 1996 (texts by E. Barba, Ch. Falke, K. Hastrup, F. Taviani and J. Varley).

Filippetti, Renzo ed., *Materiali del lavoro sull'ISTA*, Documentazione 3, Centro di Iniziativa Teatrale S. Agata, Bologna 1987 (texts by E. Barba, M. Borie, P. Calcagno, P. Cardona, F. Coppieters, F. Cruciani, M. De Marinis, S. De Matteis, G. Di Lecce, P. Giacché, R. Molinari, F. Quadri, C. Ria, F. Ruffini, N. Savarese, F. Taviani and U. Volli).

Guccini, Gerardo – Valenti, Cristina ed., *Tecniche della rappresentazione e storiografia*, Synergon, Bologna 1992 (texts by E. Barba, R. Carreri, R. Carrió, F. Cruciani, M. De Marinis, F. Hoff, G. Guccini, M. Oshima, S. Panigrahi, P. Pavis, J.M. Pradier, C. Valenti, J.L. Valenzuela, J. Varley and T. Wethal).

Kowalewicz, Kazimierz ed., *Living in the Performers' Village*, Lodz University Press, Lodz 1999 (texts by J. Arpin, R. Avila, A. Max Hausen, S. Homar, K. Kowalewicz, D. Korish, L.A. Meambeh, I. Paggen Wabnitz, W. Pfaff, K. Spaic and C. Wolther).

Leabhart, Thomas ed., *Incorporated Knowledge*, in *Mime Journal*, Claremont 1995 (texts by M. De Marinis, K. Hastrup, R. Jenkins and I.N. Catra, T. Leabhart, L. Pronko, F. Ruffini and J. Varley).

Pavis, Patrice ed., *La Dramaturgie de l'actrice*, in *Degrés* 97–98–99, Brussels 1999 (texts by E. Barba, R. Carreri, M. De Marinis, J. Féral, Y. Lorelle, Ll. Masgrau, I. Nagel Rasmussen, P. Pavis, J.M. Pradier, J. Risum, J. Varley and T. Wethal).

Pfaff, Walter – Keil, Erika – Schläpfer, Beat ed., *Der Sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Alexander Verlag, Berlin & Museum für Gestaltung,

Zurich 1996 (texts by E. Barba, M. Bauer, R. Barucha, P. Brook, E. Fischer-Lichte, D. Fo, J. Grotowski, J. Grädel, M. Mauss, W. Pfaff, J. Pfaff-Czarnecka, R. Schechner, and V. Turner).

Ruffini, Franco ed., *La scuola degli attori*, La Casa Usher, Florence 1981 (texts by K. Azuma, E. Barba, R. Bijeliac-Babic, T. Bjelke, M. Brauneck, T. Bredsdorff, T. Chun-Lin, J.J. Daetwyler, M. Delgado, X. Fabregas, B. Gale, J. Grotowski, A. Helbo, H. Laborit, N.R. Macdonald, S. Panigrahi, J.M. Pradier, N. Savarese, R. Temkine, I Made Pasek Tempo, A. Tordera, M. Watanabe, C. Weiler and W. Ybema).

Ruffini, Franco ed., *Le Théâtre qui danse*, in *Bouffonneries* 22/23, Lectoure 1989 (texts by E. Barba, M. Borie, P. Cardona, P. Giacché, P. Pavis, J.M. Pradier, F. Ruffini and F. Taviani).

Savarese, Nicola ed., *Terra d'Otranto*, special issue: *ISTA Salento. Dialoghi Teatrali*, Lecce 1987 (texts by A. Bandettini, E. Barba, L. De Luca, R. Durante, P. Giacché, C. Ria and F. Taviani).

Skeel, Rina ed. (1), *The Tradition of ISTA*, Filo/Univ. Estadual of Londrina, Londrina 1994 (texts by K. Azuma, I Made Bandem, E. Barba, N. Jacon, T. Chun-Lin, S. Panigrahi, F. Ruffini, N. Savarese, F. Taviani, I Made Pasek Tempo and J. Varley).

Skeel, Rina ed. (2), *A tradicâo da ISTA*, Filo/Univ. Estadual de Londrina, Londrina 1994 (Portuguese version of *The Tradition of ISTA*).

Taviani, Ferdinando ed., *Improvisation et Anthropologie Théâtrale*, in *Bouffonneries* 4, Lectoure 1982 (texts by K. Azuma, E. Barba, B. Colin, R. Guarino, S. Panigrahi, F. Ruffini, I Made Pasek Tempo and M. Watanabe).

Taviani, Ferdinando ed., *La Improvisación*, in *Quehacer Teatral* 2, Museo Arte Moderno y Centro de Investigaciones Teatrales, Bogotá 1984 (texts by G. Antei, F. Arenas, B. Balasz, A. Bandettini, E. Barba, E. Buenaventura, M. Chechov, J. Copeau, C. Dullin, W. Goethe, M. Gorki, R. Guarino, J. Monsalve, E. Piscator, C. Reyes, M. Sand, N. Savarese, K. Stanislavsky, E. Vakhtangov and B. Zakhava).

Taviani, Ferdinando ed., *L'Énergie de l'acteur*, in *Bouffonneries* 15–16, Lectoure 1987 (texts by E. Barba, P. De Vos, B. Kaquet, J.M. Pradier, F. Ruffini and M. Schino).

Watson, Ian ed., *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester University Press, Manchester and New York 2002 (texts by E. Barba, M. Bovin, I.N. Catra and R. Jenkins, F. Chamberlain, T. D'Urso, R. Jenkins, I. Nagel Rasmussen, M. Rubio, N. Savarese, M. Shevtsova, N. Stewart, F. Taviani and I. Watson).

Yarrow, Ralph ed., *Presence and Pre-Expressivity* 1, in *Contemporary Theatre Review* 6/4, Amsterdam 1997 (texts by F. Chamberlain, P. Pavis, J.M. Pradier and R. Yarrow).

一般参考書目

Azuma, Katsuko

– *Intervista*, by F. Ruffini, in Ruffini 1981.

– *Entretien avec Katsuko Azuma*, by F. Ruffini, in Taviani 1982.

– *Go Against the Rhythm of the Heart*, interview by F. Ruffini, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).

– *Vá contra o ritmo do coração*, interview by F. Ruffini, in Skeel (2) 1994.

Bandem, I Made

– *Tradition as Change and Continuity*, interview by E. Barba, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).

– *Tradiçao como mudança e continuidade*, interview by E. Barba, in Skeel (2) 1994.

Bandettini, Anna

ISTA 1986–1987, in *Teatro/Festival 7*, Parma 1987.

Barba, Eugenio

– THE ACTOR'S TRADITION AND THE SPECTATOR'S IDENTITY: *Tradizione dell'attore e identità dello spettatore*, in *Hypos*, 1/1, Lecce 1987 (then in *Terra d'Otranto*, special edition, Lecce 1987); *The Actor's Tradition and the Spectator's Identity*, in Skeel (1) 1994.(and in Hastrup 1996); *A tradiçao do ator e a identidade do espectador*, in Skeel (2) 1994.

– AN AMULET MADE OF MEMORY. THE SIGNIFICANCE OF EXERCISES IN THE ACTOR'S DRAMATURGY: in *The Drama Review* 156, New York 1997; *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammatugia dell'attore*, in De Marinis 1997; *Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor*, in *Teatro Siglo XXI* 4/3, Buenos Aires 1997; Arabic version in *El Masrah* 117–118, Cairo 1998; *Une amulette faite de mémoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur*, in Pavis 1999, and in P. Pezin, *Le livre des exercices*, L'Entretemps, Saussan 1999.

– ANIMUS/ANIMA: in *Spillerom* 4, Oslo 1986; *Uomo-donna o Animus-Anima*, in *Teatro Festival* 5, Parma 1987; *Homme-femme ou Animus-Anima: l'énergie de l'acteur*, in Taviani 1987; *Mand-Kvinde eller Animus-Anima: skuespillerens energi*, in *Rap* 12, Copenhagen 1987 and in *At synliggøre det usynlige*, Institut for Dramaturgi, Århus University 1987; *La energía del actor: hombre-mujer o Animus-Anima*, in *Repertorio* 1, Querétaro 1987, *The Actor's Energy: Male-Female Versus Animus-Anima*, in *New York Quarterly* 1/3, Cambridge 1987, and in *ANT News* 19, Sydney 1986.

– ANTHROPOLOGICAL THEATRE: *Teatro Antropologico*, in *Hypos* 1/1, Lecce 1987; *Teatro Antropológico*, in *Apuntes de Teatro* 95, Santiago de Chile 1987 (and in *Jaque* 177/4, Montevideo 1987; *Luz de ensayo* 2, Montevideo 1988); *Anthropological Theatre*, in *The Drama Review* 117, New York 1988; *Antropologisk Teater*, in E. B., *De flydende øer*, Borgens Forlag, Copenhagen 1989; *Teatro Antropológico*, in E. B., *Além das ilhas flutuantes*, Hucitec, São Paulo Campinas 1991.

– CULTURAL IDENTITY AND PROFESSIONAL IDENTITY: in, Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996); fragments in *The Soul of the American Actor* 4/4, New York 2002; *Identidade cultural e identidade profesional*, in Skeel (2) 1994; *Identidad cultural e identidad profesional: el sentido de la Antropología Teatral*, in *Mascara* 19–20, Mexico City 1995; *Kulturelle identität, professionelle identität*, in Falke 1996.

– THE DILATED BODY: La Goliardica Editrice Universitaria, Rome 1985 *Il corpo dilatato*, La Goliardica Editrice Universitaria, Rome 1985 (with the title *Il corpo stesso*, in *Sipario*, Milan 1988; fragments with title *Tebe dalle sette porte*, in the programme XXXIII Biennale di Venezia, 1985); *The Dilated Body: on the Energies of*

Acting, in *New Theatre Quarterly*, 4/1, Cambridge 1985, *Den udvidede krop*, in *Årsberetning*, Institut for Dramaturgi, Århus University 1985 (fragments with the title *Thebens syv porte*, in E. Christoffersen, *Thebens syv porte*, Universitetsforlag, Århus 1986); *Le Corps dilaté*, in *Jeu* 35, Montréal 1985 (and in Taviani 1987); *El cuerpo dilatado*, in Maldoror 22, Montevideo 1986 (and in *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*, Institut del Teatre, Barcelona 1989); *The Dilated Body*, in *Kinopis* 6/4, Skopje 1992).

– EURASIAN THEATRE: *Eurasian Theatre*, in *The Drama Review* 119, New York 1988 (and in E. Fischer-Lichte ed., *Dramatic Touch of Difference (Theatre, Own and Foreign)*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990; in R. Drain ed., *Twentieth Century Theatre*, Routledge, London and New York 1995; in E. B.,, *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Black Mountain Press, Aberystwyth 1999); *Teatro Eurasiano*, in *Festival di Chieri*, Rosemberg & Sellier, Turin 1988 (and in E. B., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milan 1996); *Théâtre Eurasien*, in *Jeu* 49, Montreal 1988 (and in Ruffini 1989; P. Pavis ed., *Confluences*, Prépublications du petit bricoleur de Boir-Robert, Saint Cyr l'École 1993; in E. B., *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan 1999); *Teatro Eurasiano*, in *Mascara* 1, Mexico City 1989 (and in *Tablas* 1, Havana 1990; in E. B. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Catálogos, Buenos Aires 1997); *Euro-asiatisk teater*, in E. B., *De flydende øer*, Borgens Forlag, Copenhagen 1989; *Teatro Eurasiano*, in *Adagio* 4, Evora 1991 (and in E. B., *Além das ilhas flutuantes*, Hucitec, São Paulo – Campinas 1991); Arabic version in *El Fenoun* 42, Cairo 1991 (and in , *The Theatre Cercles*, Baghdad 1998); *Teatr euroazyatycki, czyli szansa*, in *Dialog* 8/38, Warsaw 1993; *Avrasya Tyatrosu*, in *Mimesis* 5, Istanbul 1994; in E. B., *Teatro. Monazià, deziotecnia, ezeghersi*, Koan, Athens 2001.

– THE FICTION OF DUALITY: *La finzione della dualità*, in *Teatro Festival* 10–11, Parma 1988 (and in *Il Patalogo* 11, Ubulibri, Milan 1988); *The Fiction of Duality*, in *New Theatre Quarterly*, 20/5, Cambridge 1989; *La Fiction de la dualité*, in Ruffini 1989; *Dualitetens fiktion* in *Ritual & Perfomance*, Universitetsforlag, Århus 1993; Fikcja *rozdwojenia*, in *Opcje* 1–2, Katowice 1995.

– GRANDFATHERS, ORPHANS, AND THE FAMILY OF EUROPEAN THEATRE: in *New Theatre Quarterly* 74, Cambridge 2003; *Nonni e orfani. Una saga di famiglia*, in *Teatro e Storia* 24, Rome 2003; translations in: *Conjunto* 129, Havana, 2003; *Didaskalia* 54–55–56, Cracow, 2003.

– THE HIDDEN MASTER: *The Hidden Master*, in *Mime Journal. Words on Decroux* 2, Claremont 1997; *Il maestro nascosto*, in *Culture Teatrali* 1, Bologna 1999.

– INTRODUCTION TO THEATRE ANTHROPOLOGY: *Introduzione all'Antropologia Teatrale*, in *Scena* 9, Milan 1981 (and in E. B., *La corsa dei contrari*, Feltrinelli, Milan 1981); *Introduction à l'Anthropologie Théâtrale*, in E. B., *L'archipel du théâtre*, Bouffonneries, Lectoure, 1982; *Introducció a l'Antropologia Teatral*, in E. B., *Les illes flotants*, Edicions '62, Barcelona 1983; *Introduçao à Antropologia Teatral*, in *Inacen* 9/2, Rio de Janeiro 1987.

– NATIONAL IDENTITY AND THEATRE ANTHROPOLOGY: *Identidad nacional y Antropología Teatral*, in *Antropomonis* 1, Buenos Aires 1996; *Identitat nacional i Antropologia Teatral*, in *Teatre, misteris i antropologia* O, Sitges 1991.

– ORGANICITY: *O-Effect. That which is Organic for the Actor / That which is Organic for the Spectator*, in *Mime Journal. Words on Decroux* 2, Claremont 1997 (and in *The Drama Review* 157, New York 1998); *O-Effect. Lo que es orgánico para el actor, lo que es orgánico para el espectador*, in *Funámbulos* 2, Buenos Aires 1999.

– THE PAPER CANOE: *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Escenología, Mexico City 1992 (and Catálogos, Buenos Aires 1994; fragments with the title *Apuntes para los perplejos (y para mí mismo)*, in *Mascara* 9–10, Mexico City 1992; fragments with the title *Antropología Teatral*, in *Primer Acto* 263, Madrid 1996); *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993 (fragments with the title *Appunti per i perplessi (e per me stesso)* in Guccini – Valenti 1992; fragments with the title *L'azione reale*, in *Teatro e Storia* 13, Bologna 1992); *Le canoë de papier. Traité d'Antropologie Théâtrale*, Bouffonneries, Lectoure 1993 and L'Entretemps, Saussan 2004; fragments with the title *Antropologia teatru: geneza, definicja*, in *Dialog* 86, Warsaw 1993; *A canoa de papel. Tratado de Antropologia Teatral*, Hucitec, São Paulo – Campinas 1994; *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, London and New York 1994 (fragments with the title *The Genesis of Theatre Anthropology*, in *New Theatre Quarterly* 38, Cambridge 1996); *En kano af papir. Indføring i Teaterantropologi*, Drama, Gråsten 1994; fragments with the title: *Zapiski dla zaklopotanych (i dla siebie samego)*, in *Dialog* 10/41, Warsaw 1996; *De kano van papier. Verhandeling over Theaterantropologie*, PassePartout, Amsterdam 1997; *Ein Kanu aus Papier. Abhandlung über Theater-Anthropologie*, in *Flamboyant* 7–8, Cologne 1998 (fragments with the title *Wiederkehrende Prinzipien in Der Sprechende Körper*, Alexander Verlag, Berlin & Museum für Gestaltung, Zurich 1996); *Paberlaevuke. Sisse-juhatus Teatri-Antropologiasse*, Eesti Teatriliit, Tallin 1999; *Papírkenu. Bevezetés a színházi antropológiába*, Kijárat Kiadó, Budapest 2001; Korean edition: Moonhak-kwa-Jisung-sa, Seoul 2001.

– THE PARADOXICAL SPACE OF THE THEATRE: *Lo spazio paradossale del teatro*, in *Linea d'ombra* 116, Milan 1996; *Det paradoksale rum*, in *Politiken*, Copenhagen 1996 (and in *Årsberetning, Kulturministeriets udviklingsfond*, Copenhagen 2000); *O espaço paradoxal do teatro*, in *Cadernos do espectáculos* 2, Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro 1996; *El espacio paradójico del teatro*, in *Festival Iberoamericano de Teatro*, Cadiz 1996.

– PEDAGOGICAL PARADOX: *Paradosso pedagogico*, in Ruffini 1981; *Pedagoski paradoks*, in *Prolog* 50, Zagreb 1981; *Le paradoxe pédagogique*, in Taviani 1982.

– PEOPLE OF RITUAL: *Il popolo del rituale*, in *Linea d'ombra* 73, Milan 1992 (and in *La costruzione della forma*, Università del Teatro Eurasiano, Padua 1992; in, E. B. *La canoa di carta*, 1993; in, E. B. *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996); *El pueblo del ritual*, in E. B. *La canoa de papel* 1992 and 1994 (and in *Conjunto* 94, Havana 1993; in, E. B. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Catálogos, Buenos Aires 1997 and in *Teatro. Soledad, officio y rebeldía*, Escenología, Mexico City 1998); *Le peuple du rituel*, in E. B., *La canoë de papier*, 1993 (and in E. B., *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan 1999); *Ritualets folk*, in E. Christoffersen ed., *Aktuelle Teaterproblemer* 31, Institut for Dramaturgi, Århus University 1994 (and in E. B., *En kano af papir*, 1994); *O povo do ritual*, in E. B.,*A canoa de papel*, 1994; *People of Ritual*, E. B. in *The Paper Canoe*, 1994 (and , E. B., *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Black Mountain Press, Aberystwyth 1999); *De mensen van het ritueel*, in E. B., *De kano van papier*, 1997; *Das Volk des Rituals*, in E. B., *Ein Kanu aus Papier*, 1998; *Rituaalirahvas*, in *Paberlaevuke*, 1999; *A rítus népe*, in E. B. *Papírkenu*, 2001.

– PERFORMANCE TECHNIQUES AND HISTORIOGRAPHY: *Prefazione* in Azzaroni 1990; *Notas sobre Antropología*

Teatral y técnicas de la representación historiográfica, in *Espacio* 8, Buenos Aires 1990; *Performance Techniques and Historiography*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996); *Tecnicas da rapresentaçao e historiografia*, in Skeel (2) 1994.
– PRE-EXPRESSIVITY / IMPROVISATION: *Pre-expressivity / Improvisation*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996); *Pré-expressividade / improvisaçao*, in Skeel (2) 1994.
– THE STEPS ON THE RIVER BANK: in *The Drama Review* 4/38, New York 1994 (and in E. B., *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Black Mountain Press, Aberystwyth 1999); *La scala sulla riva del fiume*, with the title *Il viaggio delle identità*, in *Il Patalogo* 17, Ubulibri, Milan 1994 (and in E. B.,*Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milan 1996); *La escalera a orillas del río*, in *Conjunto* 104, Havana 1997 (and in E. B., *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Catálogos, Buenos Aires 1997 and in *Teatro. Soledad, officio y rebeldía*, Escenología, Mexico City 1998); *L'escalier sur la rivage du fleuve*, in E. B., *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan 1999; Greek translation in E. B., *Teatro. Monazià, deziotecnia, ezeghersi*, Koan, Athens 2001; in E. B. *Teatr. Samotnosc, rzemiozlo, bunt*, Warsaw University, 2003.
– SILVER HORSE: *Caballo de plata*, in *Escénica*, special issue, Mexico City 1986 (and in E. B., *La canoa de papel*, 1992 and 1994); *Caballo de plata*, in Ruffini 1989 (and *Caballo de plata*, in *Teatro e Storia* 9, Bologna 1990; with the title *Il cavallo d'argento*, in E. B., *La canoa di carta*, 1993); *Cheval d'argent*, in E. B., *La canoë de papier*, 1993; *Cavalo de prata*, in E. B., *A canoa de papel*, 1994; *Sølvhest*, in E. B., *En kano af papir*, 1994; *Silver Horse*, in E. B.,*The Paper Canoe*, 1994; *Het zilveren paard*, in E. B., *De kano van papier*, 1997; *Silbernes Pferd*, in E. B., *Ein Kanu aus Papier*, 1998; Arabic translation in *The Theatre Cercles*, Baghdad 1998; *Hõberatsu*, in E. B., *Paberlaevuke*, Eesti Teatriliit, Tallin 1999; *Az Ezüst ló. Egy hetes munka*, in E. B., *Papírkenu*, Kijarát Kiadó, Budapest 2001.
– TACIT KNOWLEDGE: HERITAGE AND WASTE: *Tacit Knowledge: Heritage and Waste*, in *New Theatre Quarterly* 63, Cambridge 2000 (and in *Odin Teatret 2000*, Århus University Press, Århus 2000); *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, in *Teatro e Storia* 20–21, Bologna 2000; *Cicha Wiedza: dziedzictwo i spustoszenie*, in *Didaskalia* 35, Cracow 2000; *Conocimiento tácito: herencia y pérdida*, in *Aula de teatro. Cuadernos de estudios teatrales* 18, Malaga 2001 (and in *Funámbulos* 14, Buenos Aires 2001); *Connaissance tacite: gaspillage et héritage*, in Anne-Marie Gourdon ed., *Les nouvelles formations de l'interprète*, CNRS, Paris 2004.
– THE THIRD BANK OF THE RIVER: *La tercera orilla del río*, in *Reencuentro Ayacucho*, Cuatrotablas, Lima 1988 (and in *Espacio* 4/2, Buenos Aires 1988; in *Conjunto* 78, Havana 1989, in E. B., *Teatro Soledad, oficio y revuelta*, Catálogos, Buenos Aires 1997 and *Teatro. Soledad, officio y rebeldía*, Escenología, Mexico City 1998)); *La terza sponda del fiume*, in *Teatro e Storia* 5, Bologna 1988, in E. B., *Teatro Mestiere, solitudine, rivolta*, Ubulibri, Milan 1996; *Flodens tredje bred*, in *Kritik* 87, Copenhagen 1989; *La troisième rive du fleuve*, in *Europe* 726, Paris 1989 (and in E. B., *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan 1999); *The Third Bank of the River*, in *The Act* 1/2, New York 1990 (and in E. B., *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Black Mountain Press, Aberystwyth 1999); *Trzeci brzeg rzeki*, in *Konteksty* 3–4, Warsaw 1991 and in E. B., *Teatr. Samotnosc, rzemiozlo, bunt)*; Arabic translation in *The Theatre Cercles*, Baghdad 1998; in E. B., *Teatro. Monazià, deziotecnia, ezeghersi*, Koan, Athens 2001.
– THEATRE ANTHROPOLOGY: *Anthropologie Théâtrale*, in *Degrés* 25, Brussels 1980; *Anthropologie Théâtrale*, in *Degrés* 29, Bruxelles 1982; *Antropologia Teatrale*, in *Il Patalogo* 3, Ubulibri, Milan 1981 (and in E. B., *La corsa dei contrari*, Feltrinelli, Milan 1981; E. B. *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milan 1985); *Anthropologie Théâtrale*, in *Bouffonneries* 4, Lectoure 1982; *Theateranthropologie*, in R. Scholz – P. Schubert ed., *Körpererfahrung*, Rowohlt, Hamburg 1982 (and in E. B., *Jenseits der Schwimmenden Inseln*, Rowohlt, Hamburg 1985); *Antropologia teatru: krok dalej*, in *Dialog* 4/27, Warsaw 1982; *Theatre Anthropology*, in *The Drama Review* 94, New York 1982 (and in E. B., *Beyond the Floating Islands*, Performing Arts Journal, New York 1986); *Antropologia Teatral*, in E. B., *Les illes flotants*, Edicions '62, Barcelona 1983, (and in *Acto Latino* 0, Bogotá 1983; *Maldoror* 17–18, Montevideo 1984; E. B., *Las islas flotantes*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City 1983; E. B., *Más allá de las islas flotantes*, Gaceta, Mexico City 1986, and Firpo-Dobal, Buenos Aires 1987); *Al hayat al Masrahye*, in *The Theatre Life*, Ministry of Culture, Syria 1988 (and in *Masirat Al-muaksin*, Dar al Kinuz, Damascus 1995); *Pozorisma Antropologija*, in *Dometi* 72–73/20, Ljubljana 1993; *Theatre Anthropology*, in *Kinopis* 8/5, Skopje 1993; *Divadelní Antropologie*, in *Svet a Divadlo* 4, Prague 1994; *Tiyatro Antropolojisi*, in *Mimesis* 5, Istambul 1994.
– THEATRE ANTHROPOLOGY: FIRST HYPOTHESIS: *Theateranthropologie: über Orientalische und Abendländische Schauspielkunst*, in M. Braunek ed., *Teater im 20 Jahrhundert*, Rowohlt, Hamburg 1980, (and in *Jenseits der Schwimmenden Inseln*, Rowohlt, Hamburg 1985; *Antropologia Teatru: pierwsze hypotezy*, in *Dialog* 1/26, Warsaw 1981; *Theatre Anthropology: First Hypothesis*, in *Theatre International* 1, London 1981,(and in E. B., *Beyond the Floating Islands, Performing Arts Journal*, New York 1986); *Antropologia teatral, algunas hipótesis*, in *La Cabra* 33/35, Univ. Nacional Autónoma de México, Mexico City 1981,(and in E. B., *Más allá de las islas flotantes*, Gaceta, Mexico City 1986); *Anthropologie Théâtrale: premières hypothèses*, in E. B., *L'archipel du théâtre*, Bouffonneries, Lectoure 1982; *Antropologia Teatral: primeres hipòtesis*, in E. B., *Les illes flotants*, Edicions '62, Barcelona 1983; *Antropologia Teatrale: prime ipotesi*, in E. B., *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milan 1985; *Antropologia Teatral: algumas hipótesis*, in *Teatro Universitario* 2, Rio de Janeiro 1986; *Teatriantropoloogia: ja selle toime (smane hüpotees)*, in *Teater, muusika, kino* 5, Tallin 1989.
– TRADITION AND FOUNDERS OF TRADITIONS: in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996); *La tradición y los fundadores de tradiciónes*, in *Mascara* 15, 1993 and in *Mascara* 17–18, Mexico City 1994; *Tradizione e fondatori di tradizioni* e *La scala sulla riva del fiume* with the title *Il viaggio delle identità*, in *Il Patalogo* 17, Ubulibri, Milan 1994; *Tradiçao e fundadores de tradiçao*, in Skeel (2) 1994; *Traditions et fondateurs de tradition*, in *Marsyas* 31, Paris 1994; *Traditionen und traditionsgründer*, in *Flamboyant* 1, Cologne 1995.
– THE WAY OF REFUSAL: *La via del rifiuto*, in *Per 10 anni*, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera 1984; *La voie du refus*, in *Jeu* 33, Montreal 1984; *El camino del rechazo*, in E. Ceballos ed., *Técnicas y teorías de la dirección*, Escenología, Mexico City 1985 (and in *Maldoror* 22, Montevideo 1986); *La via del refús*, in *Estudis Escènics* 27, Barcelona 1985; *The Way of Refusal*, in *NCPA Quarterly Journal* 1–2/15, Bombay 1986 (and in *New Theatre Quarterly*, 16/4, Cambridge 1988); *Az Elutasítás Utján*, in *Kultura és Közosseg*, Budapest 1989; *Nægtelsens vej*, in E. B., *De flydende øer*, Borgens Forlag, Copenhagen 1989; *Caminho da recusa*, in E. B., *Além das ilhas flutu-*

antes, Hucitec, São Paulo-Campinas 1991.
– THE WAY OF THE OPPOSITES: *La course des contraires*, in *Les voies de la création théâtrale* 9, CNRS, Paris 1980 (and in E. B., *L'archipel du théâtre*, Bouffonneries, Lectoure 1982); *Modsætningerners spil*, Berg, Copenhagen 1980; *Komunikacija* (fragment), in *Prolog* 50, Zagreb 1981; *La corsa dei contrari*, in E. B., *La corsa dei contrari*, Feltrinelli, Milan 1981 (and in E. B., *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milan 1985); *The Way of the Opposites*, in *Canadian Theatre Review* 35, York University 1982 (and in E. B., *Beyond the Floating Islands, Performing Arts Journal*, New York 1986); *La cursa de contraris*, in E. B., *Les illes flotants*, Edicions '62, Barcelona 1983; *La búsqueda de los contrarios*, in E. B., *Las islas flotantes*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City 1983 (and in E. B., *Más allá de las islas flotantes*, Gaceta, Mexico City 1986); fragment with the title: *Cuando el actor abandona los territorios conocidos*, in *Quehacer Teatral* 2, Bogotá 1984; *Bermerkungen über das Schweigen der Schrift*, in *Bermerkungen über das Schweigen der Schrift*, Verlag der theater-assoziation, Köln 1983 (and with the title *Der Lauf der Gegensätze* in E. B., *Jenseits der Schwimmenden Inseln*, Rowohlt, Hamburg 1985); *Dårlig far og dårlig sønn: om skuespillerens opplæring*, fragment in *Spillerom* 2, Oslo 1986; *Masirat al-mu-aksin*, Dar al Kinuz, Damascus 1995.
– WHAT IS THEATRE ANTHROPOLOGY?: *What is Theatre Anthropology*, in Skeel (1) 1994; *O que é Antropologia Teatral*, in Skeel (2) 1994; *Was ist Theateranthropologie?*, in Falke 1996; fragment with the title *International School of Theatre Anthropology*, Sofia 2000.
– *About the Invisible and Visible in Theatre and about ISTA in Particular: Eugenio Barba to Philip Zarrilli*, in *The Drama Review* 119, New York 1988.
– *Caballeros con espadas de agua*, in L. Masgrau ed., *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, Fondo Editorial Casa de las Américas, Havana 2002.
– *Carta de Eugenio Barba a Nitis Jacon*, in *Mascara* 19–20, México City 1995, with the title *Aquí no se puede hacer nada*, in *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, Fondo editorial Casa de las Américas, Havana 2002 (and in *Carta de Eugenio Barba a Nitis Jacon*, in *Cartas do FILO*, FILO, Londrina 1997; *Letter by Eugenio Barba to Nitis Jacon*, in *Cartas do FILO*, FILO, Londrina 1997).
– *Como surgiu a ISTA*, in Skeel (2) 1994.
– *La conferencia de Santiago*, in *Apuntes de Teatro* 99, Santiago de Chile 1989.
– *Le corps crédible*, in O. Aslan ed., *Le Corps en jeu*, CNRS, Paris 1993.
– *Elogio della boxe*, in *L'indice* 5, Rome 1995.
– *Et dramaturgisk grundprincip*, Årsrapport 2000, Danish Center for Culture and Development, Copenhagen 2000.
– *Exister avant de représenter*, in *Puck* 7, Les Ardennes 1994.
– *The Female Rôle*, in *The Drama Review* 110, New York, 1986 (and in Skeel (1) 1994; Hastrup 1996 and with title *O papel femenino*, in Skeel (2) 1994).
– *How ISTA Came into Being*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).
– *Intervista a Volterra*, ed. by di P. Giacché, in Taviani 1982.
– *Lettera di Eugenio Barba a Marco De Marinis* in *Due lettere sul pre-espressivo dell'attore, il mimo e i rapporti fra pratica e teoria*, in *Teatro e Storia* 16, Bologna 1994.
– *O método Românico*, in *Cadernos de espectáculos* 2, Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro 1996.
– *Prefazione* a Ruffini 1981.
– *The ripe action*, in *Mime Journal. Theatre East and West Revisited*, Claremont 2002–2003.
– *Il ritmo nascosto*, in *Corriere dell'UNESCO*, 4/1996, Rome 1996.
– *Sanjukta Panigrahi: In Memory*, in *The Drama Review* 158, New York 1998.

Barker, Clive
– *Developing a New Language*, in *Theatre International* 1, London 1981.
– *El ISTA de Bologna: premisas culturales*, in Cruciani 1992.
– *L'ISTA di Bologna: Rapporto della sesta sessione dell'ISTA*, in Guccini – Valenti 1992.

Bassnett, Susan
– *Anatomia del Teatro*, in *New Theatre Quarterly* 6, Cambridge 1986.
– *Tasks of Theatre Anthropology*, in *New Theatre Quarterly* 6, Cambridge 1986.
– *Perceptions of the Female Rôle*, in *New Theatre Quarterly* 11, Cambridge 1987.

Bjelác-Babíc, Ranka
– *Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale*, in Ruffini 1981.

Birringer, Johannes
– *Repetition and Revolution: Theatre Anthropology after Brecht*, in *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana Univ. Press, – Bloomington and Indianapolis 1991.

Bjelke, Torben
– *Diario dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.

Blum, Lambert
– *ISTA-Tagung in Holstebro 1986*, in *Theater Zeitschrift* 2, Berlin 1987.
– *Wachsamheit und offene Freiheit des Körpers*, in *Tanz Aktuell* 3, Berlin 1988.
– *Von der Verantmortung individueller Freiheit*, in *Tanz Aktuell* 9, Berlin 1989.
– *Im Licht Gegenwärtiger Träume. Der klassische indische Tanz*, in *Tanz Aktuell* 2, Berlin 1992.
– *Odissi. Klassischer Indischer Tanz und Aspekte der Theaterantropologie*, Mime Centrum Berlin, Berlin 1992.

Borie, Monique
– *Eugenio Barba et son école*, in *Théâtre/Public* 38, Paris 1981.
– *Une pédagogie pour le théâtre de groupe*, in *Théâtre/Public* 46/47, Paris 1982.
– *L'Acteur: masculin, féminin*, in *L'Art du Théâtre* 7, Paris 1986.
– *Le Regard et l'autre, une école de l'acteur vivant*, in *Théâtre/Public* 76/77, Paris 1987.
– *Enseignement et création, un même chemin*, in *L'Art du Théâtre* 8, Paris 1987/88.
– *Anthropologie Théâtrale et approche anthropologique du théâtre*, in *Bouffonneries* 22/23, Lectoure 1989.
– *L'Acteur et la mémoire des origines,* in *Le Cahier de l'Herne*, Paris 1990.

Boudet, Rosa Ileana
– *Territorio de lo invisible*, in *Conjunto* 104, Havana 1996.

Bovin, Mette
– *Provocation Anthropology: Bartering Performance in Africa*, in *The Drama Review* 117, New York 1988.

Braunek, Manfred
– *Teatro come atteggiamento inscenatorio*, in Ruffini 1981.

Bredsdorff, Thomas
– *Det rejsende universitet*, in *Politiken* 2/5, Copenhagen 1996.
– *Lettera ad Eugenio Barba a proposito dell'ISTA*, in Ruffini 1981.

Cardona, Patricia
– *Crónica de un llamado*, in *Escénica*, special issue, Mexico City 1986.
– *Energie et vision du monde*, in Ruffini 1989.
– *Las primeras preguntas*, in Cruciani 1992.
– *Antropología Teatral*, in *Mascara* 19–20, Mexico City 1995.
– *Hombres y mujeres de acción escénica definen los principios comunes a las culturas teatrales del mundo*, in *Uno más uno* 28/5, Mexico City 1996.
– *Jerzy Grotowski hace crónica de su vida* (I-II-III), in *Uno más uno* 7, 8, 9/6, Mexico City 1996.
– *Para sobrevivir el teatro debe saltar hacia lo invisible: Luis de Tavira en Copenhague*, in *Uno más uno* 31/5, Mexico City 1996.
– *Prendido dinamismo multicultural en Copenhague*, in *Uno más uno* 17/5, Mexico City 1996.
– *En el teatro no hay reglas, aunque todo nace en los pies y sube al cielo*, in *Uno más uno* 30/5, Mexico City 1996.
– *El teatro como afirmación de la identidad o puente de comunicación entre la diversidad*, in *Uno más uno* 29/5, Mexico City 1996.

Carreri, Roberta
– *The Actor's Journey:* Judith *from Training to Performance*, ed. by E. Christoffersen, in *New Theatre Quarterly* 26/7, Cambridge 1991.
– *Il viaggio dell'attore dal training allo spettacolo*, in Guccini – Valenti 1992.
– *El viaje del actor, del training al espectáculo*, in Cruciani 1992.
– *Territories of the Body*, interview ed. by I. Watson, in Hastrup 1996.
– *La dinamica degli equivalenti fisici*, interview ed. by L. Masgrau, in De Marinis 1997.
– *La dynamique des équivalences physiques*, in Pavis 1999.

Carrió, Raquel
– *Escrito en el espacio*, in *Mascara* 9/10, Mexico City 1992 (and in Cruciani 1992).
– *Scrittura nello spazio*, in Guccini – Valenti 1992.

Chamberlain, Frank
– *Presenting the Unrepresentable: Maeterlinck's* L'Intruse *and the Symbolist Drama*, in Yarrow ed. 1997.

Chatra, I Nyoman
and R. Jenkins, *Bacchanalian Hieroglyphs* in Leabhart 1995.

Chemi, Tatiana
– *'Mente' sapendo di mentire. Il concetto di Mente-Corpo nell'Antropologia Teatrale*, in *Porta di Massa*, special issue, Naples 2000.

Christoffersen, Exe
– *The Presence Radiated by the Actor-Dancer*, in *Nordic Theatre Studies*, Oslo 1989.
– *Yoricks Grimasse*, in *Teater Et* 79, Copenhagen 1996.

Coppieters, Frank
– *Eugenio Barba et son Ecole Internationale d'Anthropologie Théâtrale*, in *Alternatives Théâtrales* 6/7, Bruxelles 1981.

Cruciani, Fabrizio
– *A proposito della scuola degli attori*, in *Città e Regione* 3, Bologna 1981.
– *Il luogo dei possibili*, in Guccini – Valenti 1992.

D'Aetwyler, Jean-Jacques
– *Lettera a Eugenio Barba a proposito dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.

Dasgupta, Gautam
– *Anthropology and Theater*, in *PAJ* 24, New York 1984.

De Marinis, Marco
– *Il Corpo artificiale. Biologia e cultura nell'arte dell'attore*, in *Prometeo* 4, Bologna 1986
– *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Florence 1988.
– *A scuola con Faust (Riflessioni in forma di diario sull'Antropologia Teatrale)*, in Guccini – Valenti 1992.
– *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Florence 1993.
– *Lettera di Marco De Marinis a Eugenio Barba*, in *Due lettere sul pre-espressivo dell'attore, il mimo e i rapporti fra pratica e teoria*, in *Teatro e Storia* 16, Bologna 1994.
– *From Pre-expressivity to the Dramaturgy of the Performer*, in Leabhart 1995.
– *The Mask and Corporeal Expression in 20th-Century Theatre*, in Leabhart 1995.
– *Comprender el teatro. Lineamentos de una nueva teatrología*, Galerna, Buenos Aires 1997.
– *Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore. Saggio sulla 'Canoa di carta'*, in De Marinis 1997.
– *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento*, in *Teatro e Storia* 19, Bologna 1997.
– *En quête de l'action physique, au théâtre et au delà du théâtre: de Stanislavsky à Barba*, in Pavis 1999.

De Tavira, Luis
– *El teatro en una sociedad multicultural*, in ADE 56–57, Madrid 1997.

Delgado, Mario
– *Diario dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.

De Vos, Patrick
– *Onnagata, fleur de Kabuki*, in Taviani 1987.

Elsass, Peter
– *Rapports sur les travaux de la deuxième session publique de l'ISTA*, in Taviani 1982.

Fábregas, Xavier
– *Lettera a Eugenio Barba in occasione dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.

Falke, Christoph
– *Weites Land des Wissens*, in *Theater der Zeit*, 1996.

Falletti, Clelia
– *I labirinti dell'ISTA 1996*, in *Teatro e Storia* 18, Bologna 1996.

Féral, Josette
– *Le Texte spectaculaire: la scène et son texte*, in Pavis 1999.

Filippetti, Renzo
– *Il lavoro organizzativo: una lettera*, in Guccini – Valenti 1992.

Frechette, Carol
– *L'ISTA et le rôle feminin*, in *Jeu 43*, Montreal 1987.

Fredrikson, Hans
– *Antropologin som ingång till teatern*, in *Teater Tidningen* 78, Stockholm 1996.

Gagnon, Odette
– *En présence de la troisième session de l'ISTA*, in *Jeu 39*, Montreal 1986.

Gale, Barnaby
– *Diario dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.

Garcia Muñoz, Francisco
– *Décima sesión internacional de la ISTA*, in *Primer Acto* 263, Madrid 1996.

Giacché, Piergiorgio
– *ISTA che scuola*, in *Scena* 9, Milan 1981.
– *La scuola di Barba e il teatro di gruppo*, in *Scena* 9, Milano 1981.
– *In Principio*, in *Teatro festival* 7, Parma 1987.

– *Antropologia Culturale e Cultura Teatrale*, in *Teatro e Storia* 4, Bologna 1988.
– *Mémoire sociologique*, in Ruffini 1989.
– *Teatro e antropologia. Note su una "canoa di carta"*, in *Linea d'ombra* 86, Milan 1993.
– *L'altra visione dell'altro. Un'equazione tra antropologia e teatro*, L'ancora del Mediterraneo, Perugia 2004.

Grotowski, Jerzy
– *Intervista*, ed.by F. Ruffini, in Ruffini 1981.
– *Lois pragmatiques*, in Taviani 1982.
– *Spannung und Entspannung mussen zusammenspielen*, in *Theater Heute* 9, Berlin 1982.
– *Tecniche originarie dell'attore*, Transcription of the lessons held in the Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, Rome 1982–83.

Guarino, Raimondo
– *Une solitude attentive. Chronique de l'improvisation*, in Taviani 1982.

Guccini, Gerardo
– *Notas sobre la cultura del cuerpo en los cantantes líricos*, in Cruciani 1992.

Hanayagi, Kanichi
– *Intervista*, ed. by M. Oshima, in Guccini – Valenti 1992.
– *Entrevista*, ed. by M. Oshima, in Cruciani 1992.

Hastrup, Kirsten
– *The Motivated Body*, in *A Passage to Anthropology*, Routledge, London 1985 (with the title *Il corpo motivato*, in *Teatro e Storia* 17, Bologna 1995).
– *Incorporated Knowledge*, in Leabhart 1995.
– *Verkörperters Wissen*, in Falke 1996.

Helbo, André
– *Il "gioco" della terminologia*, in Ruffini 1981.

Hind, Tage
– *Naervaer i kraft af fravaer*, in *Tusind Øjne* 92, Copenhagen 1986.

Hoff, Frank
– *Rapporto della sesta sessione dell'ISTA*, in Guccini – Valenti 1992.
– *El ISTA de Bologna: premisas culturales*, in Cruciani 1992.
– *Zeami drammaturgo*, in Guccini – Valenti 1992.

Homar, Susan
– *Los susurros de la ISTA*, in *Conjunto* 104, Havana 1996.

Jenkins, Ron
– and I N. Catra, *Bacchanalian Hieroglyphs*, in Leabhart 1995.
– *A Hunger for Hieroglyphs*, in Hastrup 1996.

Jezier, Feliza
– *Desde los ojos de una americana del sur*, in *Conjunto* 104, Havana 1996.

Kaquet, Brigitte
– *Metadialogue*, in Taviani 1987.

Korish, David
– *Reflexiones de un constructor*, in *Conjunto* 104, Havana 1996.

Krøgholt, Ida
– *ISTA. At skabe deltagerens blik*, in *Teater Et* 79, Copenhagen 1996.

Laborit, Henri
– *Impressioni dal Simposio*, in Ruffini 1981.

Leabhart, Thomas
– *The mask as Shamanic Tool in the Theatre Training of Jacques Copeau*, in Leabhart 1995.

Mansur, Nara
– *Escalar el árbol de maple en otoño*, in *Conjunto* 111, Havana 1998.

Martinez Tabares, Vivian
– *Vivir la ISTA o el placer quimérico de apresar lo inasible*, in *Conjunto 111*, Havana 1998.

Masgrau, Lluís
– *L'uno e il multiplo. La drammaturgia dell'attore all'Odin Teatret*, in De Marinis 1997.
– *La dramaturgie de l'acteur à l'Odin Teatret*, in Pavis 1999.
– *L'interprétation de la partition*, in Pavis 1999.
– *La dramaturgie du personnage*, in Pavis 1999.
– *La dynamique des équivalences physiques*, in Pavis 1999.
– *La construction de l'extérieur*, in Pavis 1999.

Most, Henrik
– *We Are the World*, in *Teater Et* 79, Copenhagen 1996.

Muguercia, Magaly
– *Barba: trascender la literalidad*, in *Conjunto* 78, Havana 1989.

Munk, Erika
– *The Rites of Women*, in *PAJ* 29, New York 1987.

Nagel Rasmussen, Iben
– *La drammaturgia del personaggio*, interview ed. by L. Masgrau, in De Marinis 1997.
– *La dramaturgie du personnage*, in Pavis 1999.

Nakajima, Natsu
– *Butoh*, in *Spillerom* 61, Oslo 1997.

Noguera, Héctor
– *Castro y Barba: Teatro en la diversidad cultural*, in *Revista Apuntes* 96, Santiago 1988.

Omolú, Augusto
– *Omolú baila el silencio*, interview, in *Conjunto 111*, Havana 1998.

Oshima, Mark
– *Intervista con Kanichi Hanayagi*, in Guccini – Valenti 1992.
– *Entrevista con Kanichi Hanayagi*, in Cruciani 1992.

Panigrahi, Sanjukta
– *Intervista*, ed. by F. Ruffini, in Ruffini 1981.
– *Entretien avec Sanjukta Panigrahi*, in Taviani 1982.
– *La creazione della danza Odissi*, in Guccini – Valenti 1992.
– *Cinque maestri*, in Guccini – Valenti 1992.
– *Cinco encuentros*, in Cruciani 1992.
– Fragments with the title *Never Show Tiredness*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).
– Fragments with the title *Nunca mostre cansanço*, in Skeel (2) 1994.
– *Five Meetings*, in Skeel 1994 (1) (and in Hastrup 1996).
– *Cinco encontros*, in Skeel (2) 1994.
– *L'ISTA di Bologna 1990*, in Guccini – Valenti 1992.

Pavis, Patrice
– *Dancing with Faust. A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise-en-scene*, in *The Drama Review* 123, New York 1989.
– *Le Théâtre au croisement des cultures*, Librairie José Corti, Paris 1990 (English version *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, London 1992).
– *I testi dell'attore. Domande a Julia Varley*, in Guccini – Valenti 1992.
– *Los textos del actor*, in Cruciani 1992.
– *Da Stanislavskyj a Wilson. Antologia sulla partitura*, in De Marinis 1997.
– *Una nozione piena d'avvenire: la sottopartitura*, in De Marinis 1997.
– *Underscore: The Shape of Things to Come*, in Yarrow 1997.
– *Anthologie portative de la partition, de Stanislavsky à Wilson*, in Pavis 1999.

– *La Dramaturgie de l'actrice ou: 'voilà pourquoi votre fille est muette'*, in Pavis 1999.

Phelan, Peggy

– *Feminist Theory, Poststructuralism, and Performance*, in *The Drama Review* 117, New York 1988.

Pradier, Jean-Marie

– *L'ISTA o la 'maquette'*, in Ruffini 1981.

– *ISTA the First Session*, in *Theatre International* 1, Paris 1981.

– *Rapport sur les travaux de la deuxième session publique de l'ISTA*, in Taviani 1982.

– *L'Acteur: Aspects de l'apprentissage*, in *Internationale de l'Imaginaire* 6/7, Paris 1986.

– *Anatomie de l'acteur*, in *Théatre/Public* 76/77 Paris 1987.

– *L'Économie de la dépense*, in Taviani 1987.

– *Memoires extérieurs*, in Ruffini 1989.

– *Le Théâtre des émotions*, in *Evolutions Psychomotrices* 7, Paris 1990.

– *Les Corps séducteurs. Eugenio Barba et le «métier»*, in *Théâtre/Public* 11/12, Paris 1990.

– *Rapporto della sesta sessione dell'ISTA*, in Guccini – Valenti 1992.

– *La ISTA de Bolonia: premisas culturales*, in Cruciani 1992.

– *Verso un'estetica della stimolazione*, in Guccini – Valenti 1992.

– *De l'esthétique de la scène à l'étique du reseau*, in *Theatre/Public* 116, Paris 1994.

– *La Scène et la fabrique des corps*, Presses Universitaires, Bordeaux 1997 (extracts: *Fànic, fàllic, fàtic*, Universitat de València 1998).

– *The Pre-Expressive Level: A Mechanicist-Alchemist Concept?*, in Yarrow 1997.

Pronko, Leonard

– *Two Salomes and a Kabuki Montage: on Rereading a Dictionary of Theatre Anthropology*, in Leabhart 1995.

Revel Macdonald, Nicole

– *Lettera a Eugenio Barba in occasione dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.

Risum, Janne

– *Verden vil bedrages: at forske i at se på opført fiktion*, in *Bunt* 9, Foreningen Nordiske Teaterforskere, Dragvoll, 1992.

– *The ISTA Circus*, in Hastrup 1996.

– *"Satori". Il rituale della sedia vuota*, in De Marinis 1997 (and in *Nordic Theatre Studies*, Oslo 1995).

– *Un habit bariolé: les acteurs de l'Odin*, in Pavis 1999.

– *A Study in Motley. The Odin Actors*, in I. Watson, *Performer Training. Developement Across the Cultures*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 2001.

– *Brechts "Kinesiske" Verfremdung. Hvordan og hvorfor*, in A. Scavenius – S. Jarl ed., *Sceneskift. Det 20 århundredes teater i Europa*, Multivers, Copenhagen 2001.

– *Mei Lanfang: A model for the Theatre of the Future*, in B. Picon-Vallin – O. Serbakov, *Meyerhold, la mise en scène dans le siècle*, Moscow 2001.

– *Female Look-outs*, in *Degrés* 107–108, Brussels 2002.

Ruffini, Franco

– *Gesto dello spettacolo/gesto del teatro: osservazioni sul training*, in *Quaderni di teatro* 2, Bologna 1978.

– *Ricordi e riflessioni sull'ISTA*, in Quaderni di teatro 23, Bologna 1984.

– *Antropologia teatrale*, in *Teatro e Storia* 1, Il Mulino, Bologna 1986.

– *Horizontal and Vertical Montage in the Theatre*, in *New Theatre Quarterly* 5, Cambridge 1986.

– *Antropologie Théâtrale*, in *Théâtre: modes d'approche*, Labor, Brussels 1987.

– *Le milieu-scène: pre-expression, énergie, présence*, in Taviani 1987.

– *'Il ruolo della donna' all'International School of Theatre Anthropology*, in *Teatro e Storia* 2, Bologna 1987.

– *L'attore e il dramma. Saggio teorico di Antropologia Teatrale*, in *Teatro e Storia* 5, Bologna 1988.

– *Theatre Anthropology*, in *Approaching Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 1991

– *El ISTA de Bolonia: premisas culturales*, in Cruciani 1992.

– *Rapporto della sesta sessione dell'ISTA*, in Guccini – Valenti 1992.

– *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, in *Teatro e Storia* 15, Bologna 1993

– *Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1995.

– *Mime, the Actor, Action: the Way of Boxing*, in Leabhart 1995.

– *Mime, Schauspieler, Action: die Kunst des Boxens*, in *Flamboyant* 2, Cologne 1995.

– *A Letter*, in Hastrup 1996.

– *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996.

– *Antropologia Teatrale* e *Drammaturgia dell'attore*, in *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Bulzoni, Rome 2001.

Savarese, Nicola

– *Diario caméra-crayon*, in Ruffini 1981.

– *The Experience of the Difference: Eurasian Theatre*, in *Forum Modernes Theater Schriftenreihe*, Vol. II, Tübingen 1990.

– *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Rome – Bari 1992.

– *Pourquoi l'Anthropologie Théâtrale?*, interview ed. by J. Féral, in *Jeu 68*, Montreal 1994.

– *Work Demostrations at ISTA. Examples of Transcultural Dialogue*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).

– *Demostraçoes de trabalho na ISTA. Exemplos de diálogos transculturales*, in Skeel (2) 1994.

– *Le dimostrazioni di lavoro all'ISTA come esempio di dialogo transculturale*, in De Marinis 1997.

– *Teatro eurasiano. Danzas y espectaculos entre Oriente y Occidente*, Escenología, Mexico City 2001.

– *Teatro eurasiano*, Laterza, Rome – Bari 2002.

– *Towards Eurasian Theatre*, in *Theatre East and West Revisited*, *Mime Journal*, Claremont 2003.

Schechner, Richard

– *Collaborating on Odissi*, in *The Drama Review* 117, New York 1988.

Schino, Mirella

– *La recherche de l'invraisemblance*, in Taviani 1987.

– *Ríen*, in *Mascara* 19–20, Mexico City 1995.

– *Laughter at ISTA*, in Hastrup 1996.

– *Shakuntala Among the Olive Trees*, in *Asian Theatre Journal* 1/13, Honolulu 1996 (and in De Marinis 1997.

– *Le spectacle de la naissance. Les répetitions d'Eugenio Barba pour le Theatrum Mundi 'L'île des Labyrinthes'*, in G. Banu ed., *Les Répétitions*, in *Alternatives Théâtrales* 52–54, Brussels 1997.

– *Teorici, registi, pedagoghi*, in R. Alonge – G. Davico Bonino ed., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. III, Einaudi, Turin 2001.

Seibel, Beatriz

– *El Teatro Argentino y las Nuevas Técnicas Europeas*, in *Crear* 8, Buenos Aires 1982.

– *Encuentro de Semiótica y antropologia teatral en Italia*, in *Espacio* 4, Buenos Aires 1988.

Stewart, Nigel

– *Actor as Refusenik: Semiotics, in Theatre Anthropology, and the Work of the Body*, in *New Theatre Quarterly* 36,

Cambridge 1993.
Taviani, Ferdinando
– *Rapport sur les travaux de la deuxième session publique de L'ISTA*, in Taviani 1982.
– *Un vivo contrasto*, in *Teatro e Storia* 1, Il Mulino, Bologna 1986.
– *La danse occulte. Enseignements d'acteurs disparus*, in Ruffini 1989.
– *Theatrum Mundi*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).
– *Theatrum Mundi*, in Skeel (2) 1994.
– *What Happens at ISTA? Stories, Memories and Reflections*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).
– *O que acontece durante a ISTA? Histórias, memórias e reflexôes*, in Skeel (2) 1994.
– *Was Geschieht? Geschichten, Erinnerungen und Reflexionen von den Treffen der ISTA (1980–1995)*, in Falke 1996.
– *L'Amleto latente di Eugenio Barba ovvero quando Amleto si traveste da Don Giovanni*, in *Il patalogo* 19, Ubulibri, Milan 1996.
– *Passagi e sottopassagi. Esercizi di terminologia*, in De Marinis 1997.
– *Editoriale*, in *Teatro e Storia* 19, Bologna 1997.
– *Taviani en la isla del teatro*, intervista, in *Conjunto* 111, Havana 1998.
– *Artaud a voce sommessa*, in F. Ruffini – A. Berdini ed., *Antonin Artaud: teatro, libri e oltre*, Bulzoni, Roma 2001.
– *Attore e attrice*, in *Enciclopedia del Cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Rome 2002.
Temkine, Raymonde and Valentin
– *Lettera a Eugenio Barba in occasione dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.
Tempo, I Made Pasek
– *Intervista*, edited by F. Ruffini, in Ruffini 1981.
– *Softness and Vigour*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).
– *Suavidade e vigor*, in Skeel (2) 1994.
Tordera, Antoni
– *Sei riflessioni teoriche apprese con i miei muscoli*, in Ruffini 1981.
Turner, Jane
– *Prospero's Floating Island: ISTA '96*, in *Asian Theatre Journal* 1/14, Honolulu 1997.
Tyszka, Juliusz
– *Dziesiata Sesja ISTA*, in *Teatr* 11, Warsaw 1996.
– *Dario Fo i Franca Rame wystepuja podczas ISTA*, in *Opcje* 1/20, Katowice 1998.
Valenzuela, José Luis
– *Aldilà dell'Antropologia Teatrale*, in Guccini – Valenti 1992.
– *¿Más allá de la Antropología Teatral?*, in *Mascara* 9/10, Mexico City 1992.
– *Antropología teatral y acciones físicas*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires 2000.
Varley, Julia
– *Una candela accesa fra le pagine dei libri*, in Guccini – Valenti 1992.
– *Un vela prendida entre las páginas de los libros*, in Cruciani 1992.
– *'Subpartitura': otra palabra útil y errónea*, in *Conjunto* 97/98, Havana 1994.
– *A Candel Lit Amongst the Pages of Books*, in Skeel (1) 1994 (and in Hastrup 1996).
– *Uma vela entre as páginas dos livros*, in Skeel (2) 1994.
– *'Subscore': Yet Another Useful and Wrong Word*, in *Ilden i glasset. Aktuelle teaterproblemer 32*, Institut for Dramaturgi, Århus 1994 (and in *New Theatre Quarterly* 42, Cambridge 1995).
– *The Pre-Expressive Family*, in Leabhart 1995 (and in Hastrup 1996).
– *Die Prä-Expressive Familie*, in Falke 1996.
– *La costruzione dell'esterno*, interview ed. by L. Masgrau, in De Marinis 1997.
– *'Sottopartitura': ancora un termine utile e sbagliato*, in De Marinis 1997.
– *La Construction de l'extérieur*, in Pavis 1999.
Vill, Susanne
– *Ein Welttheater der Interkulturelle Kommunikation*, in *Wort und Musik* 15, Verlag Ursula Muller-Speiser, Salzburg 1992 (Polish version: *Swiatowy teatr interkulturowej komunikacji. Euroazjatyckie 'Theatrum Mundi' Eugenia Barby w Bolonii 1990*, in *Polska Sekcja Isme* 3/4, Warsaw 1993).
– *Interakcyjna praca w teatrze ruchem, slowem i muzyka*, in *Polska Sekcja Isme* 1, Warsaw 1993.
– *Intermediäre Kreation in interkultureller Theaterarbeit. Aus der Werkstatt von Eugenio Barbas International School of Theatre Anthropology (ISTA)*, in *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Modernes Theater*, Gunter Narr Verlag, Tubingen 1994.
Watanabe, Moriaki
– *Tra Oriente e Occidente*, in Ruffini 1981.
– *Entre Orient et Occident*, in Taviani 1982.
Watson, Ian
– *Report on the fourth ISTA*, in *Canadian Theatre Review* 51, Toronto 1987.
– *Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret*, in *Asian Theatre Journal* 1, Honolulu 1988.
– *Towards a Third Theatre*, Routledge, New York, 1993.
– *Hacia un tercer teatro*, Ñaque, Ciudad Real, 2000.
– *Performer Training. Developments Across Cultures*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 2001.
Weiler, Christel
– and W. Ybema *Ricordi e riflessioni sull'ISTA*, in *Quaderni di teatro* 23, Bologna 1984.
– *An Attempt to Trace the Secret. One Aspect of Eugenio Barba's Theatre Anthropology*, in *Forum Modernes Theater Schriftenteihe*, vol. 2, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990.
– *Kulturelle Austausch: Theatrale Praktiken, Robert Wilson und Eugenio Barba*, Tectum Verlag, Marburg 1994.
Wethal, Torgeir
– *Dalle improvisazioni al Crossing*, in Guccini – Valenti 1992.
– *De la improvisación al Crossing*, in Cruciani 1992.
– *L'interpretazione della partitura*, interview ed. by L. Masgrau, in De Marinis 1997.
– *L'interprétation de la partition*, in Pavis 1999.
Yamaguchi, Masao
– *Rapporto della sesta sessione dell'ISTA*, in Guccini - Valenti 1992.
– *El ISTA de Bolonia: premisas culturales*, in Cruciani 1992.
Wunderrich, Veronica
– *Körper Philosophe: Eugenio Barba und das Odin Teatret. Theateranthropologie und die Dramaturgie des Schauspielers*, Edition Praesens, Vienna 2000.
Ybema, Walter
– *Diario dell'ISTA di Bonn*, in Ruffini 1981.
Zarrilli, Phillip
– *Collaborating on Odissi*, in *The Drama Review* 117, New York 1988.
– *For Whom Is the 'Invisible' Not Visible?*, in *The Drama Review* 117, New York 1988.

致謝

ISTA, 國際劇場人類學學院
尤金諾・芭芭主持

Box 1283, 7500 Holstebro, Demark
Tel:(+45)9742 4777 Fax:(+45)9741 0482
Email:odin@odinteatret.dk www.odinteatret.dk

尤金諾・芭芭提議創立的國際劇場人類學學院（International School of Theatre Anthropology，簡稱ISTA），成立於1979年，基地設在丹麥的霍斯特堡（Holstebro）。ISTA是由眾多表演者與學者所組成的跨文化網絡平台，這個流動式協會組織，其主要研究領域為劇場人類學。

ISTA在各國或跨國組織的邀請資助下，會定期舉辦固定的研習會。每個研習會皆根據特定目標來訂定主題，並藉著實際操演課程、成果呈現與比較分析等活動來探究其主題。每次研討會都會開放給演員、舞者、導演、編舞家、學者與評論家來報名，而參與人數則有一定限制。

ISTA的網絡是由一批永久核心人士所組合，他們是美國、非裔美籍、亞洲與歐洲的表演者與這些區域的大學教授。這個網絡不只在公開研習會時進行聚會、工作與溝通，也會有個別的雙向接觸、交換、主動提議與小型封閉研習會，還有參與在歐亞劇場大學（University of Eurasian Theatre）組織下，所安排的ISTA研究成果呈現的公開活動。

在ISTA過去的二十五年以來，已從研究取向的實驗室，轉化成表演者在跨文化面向的技術交流平台。這個源於經驗角度的方法論轉向，是來自對催生演員「存在感」或「舞台生命」的基本原則的理解。

從1979年到2005年間，ISTA曾與以下組織合辦過14場國際研習會：

Bonn (Germany) 1980: Hans Jürgen Nagel, Kulturamt der Stadt, Bonn.
Holstebro (Denmark) 1980: Odin Teatret.
Porsgrunn (Norway) 1980: Grenland Ftitcater.
Stockholm(Sweden) 1980: Teater Schahrazad.
Volterra (Italy) 1981: Roberto Bacci, Centro per l' Investigazione e Sperimentazione Teatrale di Pontedera.
Blois and Malakoff (France) 1985: Patrick Pezin, Bouffonneries, in collaboration with Nicolas Peskine, Compagnie du Hasard (Blois}, Edith Rappoport and Pierre Ascaride; Théâtre 71 (Malakoff),
Holstebro (Denmark) 1986: Odin Teatret.
Salento (Italy) 1987: Giorgio Di Lecce, Cristina Ria, Mecliterranea Teatro Laboratorio and Nicola Savarese, University of Lecce.
Bologna (Italy) 1990: Pietro Valenti, Centre Teatrale San Geminiano, Renzo Filippetti, Teatro Riclotto and the University of Bologna.
Brecon and Cardiff (Great Britain} 1992: Richard Gough and Judie Christie, Centre for Performance Research, Cardiff.
Londrina (Brazil) 1994: Nitis Iacon, FILO (Festival International de Londrina) and the University of Londrina.
Umeå (Sweden) 1995: Sven Sahlstrom and Chris Torch, Umeå Teaterforcning and Riksteatern.
Copenhagen (Denmark) 1996: Odin Teatret and Davies, Copenhagen Cultural Capital of Europe '96.
Monternor O-novo and Lisbon (Portugal) 1998: Marco Abbonclanza, Festival 7sois 7luas in collaboration with Montemor O-novo Municipality and the Gulbenkian Foundation.
Bielefeld (Germany) 2000: Siegmar Schröder, Theaterlabor Bielefeld.
Seville and La Rinconada (Spain) 2004: Ricardo Iniesta TNT/ Atalaya Teatro. , Wroclaw and Krzyżowa (Poland) 2005: Jaroslaw Fret and Grzegorz Ziółkowski, The Centre for Studies of Jerzy Grotowski's Work and for Cultural and Theatrical Research.

受邀藝術家

Argentina: César Brie, Pepe Robiedo, Ana Woolf.
Bali (Indonesia): I Nyoman Budi Axtha, I Dewa Ayu A1-iani, I Made Bandem, Ni Ari Bandem, Ni Dewi Bandem, Swasti * Widjaja Bandem, I Wayan Bawa, I Wayan Berata, Ni Nyoman Candri, I Nyoman Catra, Pino Confessa, I Made Djimat, I Nyornan Doble, Wayan Gatri, I Nyoman Iony, I Ketut Kodi, I Nyoman Kopclin, Desak Made Suarti Laksmi, Ni Waym Latri, I Wayan Lantir, Ni Ketut Maringsill, Ida Bagus Nyornan Mas, I Wayan Naka, I Gedeu Surya Negara, Tjokorda Istri, Putra Padmjni, I Partha, I Nyornan Punja, I Wayan Desak Pun; Puspawati, Anal: Agung Putra, Ni Made Putri, I Rai, Ni Made Samiani, I Nyoman Sedana, Ni Waym Sekarini, I Gusti Ayu Srinatih, Ni Wayan Sudi, Ni Ketu Suryatini, Desak Ketut Susilawati, I Ketut Suteja, I Suweca, Ni Nyoman Suyasning, I Gusti Nyornan Tana'-g I Made Pasek Tempo,

I Made Terika, Tjokorda Ralé Tisnu, I Ketut Tutur, Ni Made Wad, Cristina Wistari.

Brazil: Antonios Carlos dos Santos Bira Montdré Augusto Clever da Paigio, Iorge 'Funk' Iairo da Ory Sacramento.

Canada: Richard Fowler.

China: Mei Baoju, Pei Yanling, Sun Zhong-Shu.

Denmark: Emil Ferslev, Nicolaj dc Fine Licht, Granhég Ivan Hansen, Stephen Pier.

France: Vincent Audat, Frangoise Champault, Brigitte Ci

Germany: Gisela Crerner, Sonja Kehler, Natasha Nikprele, Ralf Raiiker, Michael Vetter

Great Britain: Clive Barker, Keith Johnstone.

India: Iagdish Burmann, Ileana Citaristi, I-Iarnesh Kurnar Das, Chimnaya Kumar Dash, Hemant Kumar Das, Hatmohan Khuntia, Kishore Kurnar, Debi Prasad Mahanti, Kelucharan Mahapatra, Nityananda Mohapatra, Pradeepta Selchar Mohapatra, MP. Sankaran Namboodiri, Raghunath Panigrahi, Sanjukta Panigrahi, Annada Prasanna Pattanaik, Mohini Mohan Patnaik, Bishnu Mohan Pradhan, Gangadar Pradhan, Jagdish Prasad Varman, K. N. Vijayakumar.

Italy: Sergio Bini, Orazio Costa, Dario Fo, Franca Rama.

Japan: Haruchiho Azuma, Kanho Azurna, Katsuko Azuma, Mari Azuma, Senkai Azuma, Shogo Fujima, Yoshikazu Fujisaka, jutaiichiro Hanayagi, Kanichi Hanayagi, Sasakimi Hanayagi, Aiciyaso Hirade, Choyuri Michi Imafuji, Kunitoshi Kineya, Sanshichiro Kineya, Shizuko Kineya, Naoyuki Kojima, Takae Koyama, Akira Kosuke Nomura, Ryosuke Nomura, Mark Oshima, Yalnaguchi Odin Teatret: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Ian Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Tina Nielsen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Frans Wmther.

Poland: Jerzy Grotowski.

Russia: Gennadi Bogdanov.

Sweden: Stina Ekblad, Ingemar Lindh.

Taiwan: Tsao Chun-Lin, Lin Chun-Hui, Tracy Chung, Helen Liu.

USA: Carolyn Carlson, Thomas Leabhart, Lisa Nelson, Steve Paxton.

科學家和貴賓

Ranka Bijeljac Babic, Eugenia Casini Ropa, Peter Chelkowski, Exe Christoffcrsen, Fabrizio Cruciani, Luis de Tavira, Johannes Fabian, Marco de Marinis, Peter Elsass, Clelia Falletti, Clifford Geertz, Kirsten Hastrup, Ronald Jenkins Leszek Kolankiewicz, Henri Laborit, Eduardo Manet, Lluís Masgrau, Mbongemi Ngema, Zbigniew Osinski, Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier, Kostanty Puzyna, Thomas Richard, Janne Risum, Franco Jonah Salz, Nicola Savarese, Richard Schechner, Mirella Schino, Wale Soyinka, Ferdinando Taviani, Susanne Vill, Ugo Volli, Moriaki Watanabe, Benito Zambrano.

繪圖

Dorthe Kaergaard: 144, 176

Poul Østergaard: 71/22-23-24

Massimo Sarzi Amadé: 10, 199/ 1l-12, 263

Shigetsugu Wakafuji: 6, 14, 39/19, 94/6-7, 195, 227/40

照片提供

Fiora Bemporad: 12/20, 53/4, 103, 104, 105, 119/ 18-19, 120,121, 210, 211/12-14, 224/29, 229/44

Peter Bysted: 71/28, 81/22

Pine Confessa: 77/ 13

Toni D'Urso: 1, 35/12, 69/10-11, 70, 71/25-27, 136/43-44, 159, 162/39, 207, 214, 215, 220, 231/51, 251/13, 254/24, 277/3, 279/5, 280/8

Christoph Falke: 29/ ll

Torben Huss: 12/23, 17/32, 35/13, 39/21, 42/35, 49/53, 53/3, 56/10, 72/1, 77/12, 78, 79, 80, 82, 83, 100, 133, 138, 157/26, 161/35, 199/ 10, 224/28, 228/43, 232/55, 234, 242/3, 251/12, 276, 277/2

Dana Kalvodova: 198/6-7-8, 263

Michéle Laurent: 257

Ingemar Lindh; 7, 11, 32/3, 45/43, 132/29, 183, 184/28-30-32-34-36, 213/18

Francesco Petroni: 49/52

Jan Rüsz: 71/26, 162/3 8, 225/32

Saul Shapiro: 18/35

Bernd Uhlig: 224/27, 247/ 17

Nicola Savarese: 13, 16/30, 19/37-38, 32/2, 35/10-11, 41/28, 42/32-33, 45/45, 72/2, 75, 81/21, 84, 85, 93/2, 94/4-5, 95/10-11*-12-13, 96, 97/Z5, 98, 99, 126, 127, 129, 136/43, 140/1, 144/11, 145, 160/34, 181, 184/29-31-33-37, 194, 201/19, 204/31-32-33-34, 205, 223/25, 233, 243/8, 244, 248/1-2-3-4, 252, 253, 255, 265/43-44-45, 269, 283/14, 284/18, 286, 287

其他未列來源之圖片皆由芭芭與沙瓦里斯所提供。

索引

斜體頁碼表示該字出現在圖片或標題中。

abacus: digital numeration *152*
absence 8, 194, *194*, 225
abstract mime 94
academic stage 271
Académie Royale de la Danse *226*
acculturation 219, *219*, 220, *220*
acrobatics 8, *9*, *49*, 168, 186; exercises *114*, 116–17; training 282, *282*, 284, *284*, *285*
acting: anatomy of *23*; and body 12–13; and dance 168; 'great actors' 208–9; organicity 206; performer's view 288–99; rôle types 274; Stanislavsky's system 170–3; technique 25, 219–20; Western theatre 103; *see also* scenic presence
action rhetoric 282, 284
actions: braking the action 88–90; and dramaturgy 66–9; 'physical actions' 112
Actors' Studio 280
Adam and Eve montage 180–2, *181*, *183*, *184*
Advayataraka Upanishad 28–9
Ahasuerus 54
Ahistedt, Borge *275*
Aleksandr Nevskij (film) *178*, *179*
alienation effect 108, 219–20, *235*
American Indians *150*, 151
amplification 268
anatomy 22–3, *37*
ancient Greece *10*, 106, *107*, 185; dance *186*, *188*; martial arts 230, *231*; tragedy 66, *189*; vase paintings *187*, *231*
animals 134, 227, *229*, *232*
animation: hands 154–5, *154*; opposition 195, *196*, 204, *204*; rhythm *245*
animus/anima 76–8, *79*, 87, 278
anti-musical rhythm *245*
anti-traditional theatre 102–3
Antoine, André *272*
Aphrodite *see* Venus de Milo
Appia, Adolphe 24, 206, 209
apprenticeship 24–31, *36*, 278; *see also* training
Après-midi d'un faun 188, *226*
arabesque *15*, 35
aragoto 35, *36*
arangetram 30
Archer, William 165
archery *see* bows and arrows
Ardhanarishwara 19–20, *20*, 82
Aristotle 66
arms 95, 194, 256
Arnheim, Rudolf 43, 216, 234
Art et l'instruction de bien danser, L' 226
Artaud, Antonin 21, 108, *111*, 117, *199*, 206, 212, *213*
artificiality *see* acculturation; organicity
Asian theatre 185, 196, 222, 227–8; training 281, 284; and Western tradition 102–11, *188*, *190*; *see also* Balinese dance/theatre; Indian theatre; Oriental theatre
athletics 116–17
Atharva Veda 28
Attinger, Gustave 26
attitudes (classical ballet) 35
Aubert, René 134, *134*
audiences *see* spectators
Austin, Gilbert 152, *197*, 223, *224*
axé 211
Aztecs *6*, *54*, *200*
Azuma, Kanho *228*
Azuma, Katsuko 11, *29*, *75*, *85*, *160*; balance 17, 40, *41*; costume *248*, *252*, *255*; face and eyes 126, *127*; omission 194, *194*; pre-expressivity *228*, *233*; rhythm 15, 16–17, *16*, *242*, 244, *244*; *tame* 84, *84*
Azuma, Mari *244*

Bakst, Léon 108, *142*
balance 9–10, 17, 32–51, 180, 268, 281; *see also* extra-daily balance; luxury balance
Balàzs, Béla 59
Balinese dance/theatre *6*, *111*; balance 35, *39*, *42*, *49*; codification 222; costume *248*, 249; energy 75, *75*, *77*, 81; face and eyes 123, 126, *127*, 136–7, 159; feet and walking 140, *140*, *144*; *gurus 29*; hands 150, 159, *159*; *keras* and *manis* 11, *13*, 78, 81, *81*, 92, 126, *144*, 159, *159*; and martial arts *227*, 228; masks 136–7, *136*; oppositional movements *199*; organicity *207*, *210*, 211; pre-expressivity *224*, *227*, 228; restored behaviour 235, 239; spinal column position 264, *264*; technique *262*; trance dances 239, *239*; and Western theatre 108, *111*, *199*
ballet (classical) *6*, 11, *15*, *17*, *94*, 108, *188*, *250*; balance *10*, 35, *35*; hands and arms 161, *161*; notation *223*, *226*, 279; 'on point' 141, *141*; opposition 201, *201*; walking *142*, *143*; *see also* dance
ballet-comedies 186
Ballets Russes 108, *142*
Bandem, I Made *77*, *136*, *159*, *220*
Bandem, Swasti Widjaja *199*, *279*
Bando Tamasaburo 139
bapang 226
Barba, Eugenio 62, 63, *190*, *269*; *animus, anima* 76–8, 278; balance 32–5; face and eyes 123–4, 129; Grotowski on 268–9; *koshi* 75; on Meyerhold 118, 174–7; opposition 196; organicity 206, 212; pre-expressivity 216–20; rhythm 241–3, 276; *Silver Horse* 63; tacit knowledge 121; on text 272; training 276, 277–8, 281, 284, 286, *286*, *287*
Barbosa, Eduardo 60
barefoot dancers 140
baris *227*, 228
Barrault, Jean-Louis *213*
Barrymore, John *272*
Bassermann, Albert 267
Bateson, Gregory 239
Battleship Potemkin (film) *203*
Bauhaus movement 26, *222*
Bausch, Pina 212, *219*
Bawa, I Wayan *159*, *210*
bayadera 109
bayu 8, 72, 75, *77*
Bayuatmaja *77*
beauty line 200
Beck, Julian *49*, *247*
Bedhaya semang *42*
Beijer, Agne *164*, 168
being-in-life 59
belle courbe 93–5, *94*, *95*
Bengal: chhau dance 237–9
Benjamin, Walter 204
Bergman, Ingmar *275*
Berliner Ensemble *27*, *46*, 266–7, *266*; *see also* Brecht
Bernhardt, Sarah *187*, *208*, *272*, *273*
bersilat 228
bharatanatyam 31, 156, *235*, 236–7, *236*, 264, *264*
Bhattacharyya, Asutosh 237–9, *240*
Biezin, Ivan *247*
Bing, Suzanne *26*
biological motions 244–5
biomechanics (Meyerhold): exercises 112, *115*, *116*, 117, 118, *119*; organicity 206, 212; and rhythm 246, *246*, *247*; shooting the arrow 100, *100*, *101*, *176*
bios 7, 8, 12, 13; and *logos* 269; *see also* energy; scenic presence
Bjelác-Babí100, Ranka 44–5
Blair, Preston 154–5, *154*, *196*, *204*
Blasis, Carlo *128*, 129, 141
Boccaccio, Giovanni 77
Bode, Rudolf *115*, *116*, 117
body: biological motions 244–5; decided bodies 16–17, *17*, 227, 284; dilated body 52–61, 63–4, 65, 84, *225*; double articulation 212; fictive bodies *16*, 17–18, 225, *225*; mechanics of balance 36–7; as microcosm 209; noh types 86–7; opposition 11, 12, 19; techniques 258–69; training 277–8; *see also* balance; daily techniques; exercises; extra-daily techniques; face and eyes; feet; hands
body architecture 233
body-in-life *52*, 212
Bogdanov, Gennadi *100*, *101*, *119*, *247*
Böhm, Karl *27*
Bohr, Niels 18, 22, 42
Bonaventura da Bagnoregio 290
Bonnard, Pierre 248
Booth, Edwin Thomas *270*
Bordier, Georgette 161, *161*
Borges, Jorge Luis: 'Dead Man' 60–1
Borodinskaya Studio *149*
Boulez, Pierre 278
Bowers, Faubion 110
bows and arrows *96*, 97–100, *97*, *98*, *99*, *100*, *101*
boxing *115*, 116, 117
Bragaglia, Anton Giulio 24
braking the action 88–90
Brandon, James 93, 110
Braun, Edward 177, 246,
breathing 15
Brecht, Bertolt 15, *27*, *115*; alienation effect 108, 219–20, 235; *Brecht's Ashes 18*, *70*; *Caucasian Chalk Circle* 46–8; *Mother Courage 18*, *52*, 266–7, *266*, *267*, 269
Bresson, Robert 93, 178, 191
bridge exercise 281, *282*, *283*
bridges on stage 148–9, *148*
Brook, Peter *207*, *279*
Brun, Theodore *150*
Bubus, the Teacher see Faiko
Buddha/Buddhist art *150*, *153*, *217*
bull-fighting *229*
Bulwer, John *150*, 151, *151*
Bunge, Hans Joachim 46–8, 267
Butoh dance *49*, *125*
buyo dance 11, *41*, *103*, *127*, *211*, *242*, *248*; energy *75*, *84*, *85*; *jo-ha-kyu* 16, 243–4

Callot, Jacques *34*, 168
Cambodian dance *111*, *218*
Candri, Ni Nyomen *220*
Cao Yu 108
capoera *232*
Carlson, Carolyn *161*
Carpentier, Georges *115*
Carreri, Roberta *35*, *120–1*, *133*, *220*, *277*, *280*
cartoons 154–5, *154*, 195, *196*, 204, *204*
Cassiodorus, Aurelius 150
Catandri, Filippo *152*
Celli, Giorgio 22
censorship: kabuki texts 110
centre of gravity 17, 35, 36, 37, 40
Cervi, Gino 59
cesta kara 75
Chandler, Billy Jaynes 60
Chang'an (Xian) 106, *107*
Chaplin, Charlie *76*, 176
character and rôle type 274
Chekhov, Michael *113*, 206
Cheyenne Indians *150*
chhau dance *35*, 237–9, *240*
chikara 8, 72
children's art *57*, 58–9, *59*, *60*
China: 'Tang exoticism' 106
Chinese dancers *221*
Chinese martial arts 228, *229*
'Chinese shadows' 106
Chinese theatre 11, 106, 108, 196, 228, *251*, 282, 284; *see also* Peking Opera
chirograms *151*, *152*, *197*
Ciaccona dance *149*
Cieslak, Ryszard *51*, *114*, *137*, *206*, *280*, *282*, *283*
Claudel, Paul 108, *147*, *289*
codification 150–2, 161, *217*, 222–3, 269; dance notation *223*, *226*, 279
Cohl, Emile *60*
Colombaioni, Romano *114*
Comédie Française *128*, *187*
comedy: gesture *155*
commedia dell'arte 26, *81*, *149*, *199*, *250*, *251*, *262*; balance *10*, 32, *32*, *45*; codification 222; and dance 168, *169*, 186; energetic language *164*, *165*, *166*; nostalgia 185, 186, *189*
composition 178
concatenation 67–9, 273–4
concrete gaze 126
Confucius 72
Conrad, Joseph 288
Conselheiro, Antonio 61
Coomaraswamy, Ananda 108
Copeau, Jacques 24, 25, 26, *26*, 116, 117, 206, 209, *213*
Copiaus schools 24, 25
Coptic art *107*
Cornazano, Antonio 187, *226*
corral *147*
costume *98*, *145*, *194*, *240*, 248–57; *see also* make-up; masks; shoes
Cots, Toni *243*, *277*
Covarrubias, Miguel *227*
Craig, (Edward) Gordon 24, 108, 206, 209, 233; *Hamlet* production *66*, *272*; on Irving 10, 165–6, 167
critics 288, 291
crying *289*
Cunha, Euclides da 60
Cynkutis, Zbigniew *137*

daily techniques 7–8, 11, 53, 152, 160, 187, 258, 268
Dalcroze *see* Jaques-Dalcroze
D'Amico, Silvio 26
dance 15, *42*, *249*, *250*; and balance 10, *41*, 43, *45*; and eyes 17–18, *18*, *124*, *125*; and grotesque 176; *gurus* and training 28, *29*, *30*; and Irving 165–6; and martial arts 230–1; notation *223*, *226*, 279; opposition 10–11, 12, 19, *204*; as technique 261–2, *262*; and theatre 10, 104, 168, 185–7, *226*; *see also* balance; ballet; rhythm
danda *232*
D'Annunzio, Gabriele 95, *95*
danza della spada 230, 231
David, Jacques-Louis 167, *167*
deaf people *150*, 152
decided bodies 16–17, *17*, 227, 284
Decroux, Etienne *7*, 11, *11*, 12–13, 15, *32*, *45*; *belle courbe* 93–4, *95*; energy in time with eyes *132*; exercises 117; mime and words 271; montage 181–2, *183*, *184*; omission 194; opposition *204*, *205*; organicity 212, *213*, 214; system of rules 6–7; use of masks 136
Delsarte, François 72, *155*, *155*, *197*, 212
Denishawn *190*
dervishes *52*, *250*, *262*
Desak, Made Suarti Laksmi *77*
déséquilibre *32*, 33, *40*, *43*
Desprès, Suzanne *272*
devadasis 110, 237
Devi, Rukmini 29, *30*, 31, *236*, 237
Devrient, Ludwig *202*
dhanu *96*, 97, *97*
dialectics 58–9; *see also* opposition
diaphragm: extended position 81
Dickens, Charles 102
digital numeration *152*
dilation 52–65, 84, *225*, 249, *249*
director's view 294–5
discus throwing 116, *117*
disorientation and dilation 59–60, 64–5
Djimat, I Made 211, *224*
Do-Jo *230*
Dom drummers 237, 238
Domenico da Piacenza 187, *226*
Doré, Gustave *54*
double articulation 212–15
drama critics 288, 291
dramaturgy 66–71, 104, 112–21, 270–5; *see also* stage
Duchartre, Pierre Louis *164*
duel *230*, *231*
Dullin, Charles 24, *26*, *27*, *44*, 108, 116, *132*, 209, 211, *213*
Duncan, Isadora *49*, 108, *186*
Dürer, Albrecht *89*, 200
Durga, Lal 29
Duse, Eleonora 95, *95*, *295*
Duval, Mathias-Marie *135*
Dyer, Carlus *223*
dynamic balance 37, *37*, *38*, 39, 43
dynamic immobility *see* immobility and energy

East–West theatre perspective 110
Ebreo, Guglielmo 187, *226*
Eibl-Eibesfeldt, Irenäus 134, *134*
Einstein, Albert 57
Eisenstein, Sergei 22, 27, *55*, *56*, 58, 67, 108, *115*, 118, *241*; on El Greco 68, 178, *178*, *179*, 180; montage 178, *178*, *179*, 180, *203*
Ekblad, Stina *53*
El Greco: *View of Toledo* 68, 178, *179*, 180
emotion 114, *129*, 130–5, 267
energetic language 164–9, *164*, *165*, *166*, 186
energy 10, 11, 13–14, 72–92, 175–6, 268, 277, 278; terms for 8–9, 18–19; *see also* immobility and energy
energy in time *132*, 194, 268
Engel, Johann Jacob 152, *222*
entrances 149, *149*, *198*
entrechat *143*
equivalence 93–101, 181, 194
Escher, Maurits Cornelis *55*
Essler, Fanny *143*
ethnology 134
ethos and training 278
Etruscan dancer *39*, *221*
Etruscan discipline 216
Eurasian theatre 102–11, 106–11, *190*
exercises 72, 73, 112–21, 138; *see also* acrobatics; biomechanics; martial arts; training
exoticism and Eurasian theatre 106, 108
expression, facial *129*, 130–5
'expressive gymnastics' *115*
extra-daily techniques 7–10, 11, 258, *262*, *263*, 268; acculturation 220; balance 8–10, 32, *34*, *35*, *44*, *49*; and dance 187, *262*; energy 78, 92; equivalence 93–4; exercises 113; hands 150, 160; make-up 138, *139*; martial arts 227; 'negation principle' 56–7, 242–3; and spinal column 264; *see also* luxury balance

face and eyes 17–18, 122–39, 180, *289*
Faiko, A.: *Bubus, the Teacher* 88–9, *88*, *90*, *243*
fans *98*
feet *23*, 140–9; *see also* shoes; walking
Fé59, Elisabeth Rachel *208*
female impersonation 19, *250*, *251*; Indian dance *78*, 82, *82*, *83*; kabuki *80*, *139*; Peking Opera *72*, *73*, 74–5, 158; *see also onnagata*; *tan* actors
fencing 116
'fencing dance' *231*
fictive bodies *16*, 17–18, 225, *225*
fighting *115*, 116, 117, 230–2; *see also* martial arts; stick fighting
Fiorilli, Tiberio *81*
Fischinger, Oskar *245*
flower path (*hanamichi*) *147*, 149
flute *191*, 192
Flying Dutchman myth 54–5, *54*, 57
Fo, Dario 12, *14*, 103, *132*, *136*, 227, *227*, *269*; virtue of omission 195, *195*
Fokin, Mikhail 108
Fossard, M. *see Recueil Fossard*
Fowler, Richard *162*
frasobliwy *206*
Frisch, Max 294
Frittellino *32*
Fuchs, Georg 24, 209
Fuller, Loie 108, *155*, 176, *249*

gambuh *207*
Gandhara art *107*
Garcia Lorca, Federico *229*
gardens for sports 117, *117*
Garin, Erast 100, 155, *155*, *247*
Garrick, David 110, *250*, *270*
Gaugler, Hans *46*
Gautam (kathakali student) *82*, *83*
Gautier, Théophile 186
gaze *125*, 159; concrete gaze 126
gesture 150–63, 168, *217*, 288, *289*; codification 150–2, 161, *217*, 222–3; physiological analysis 44–5; plasticity 174–5; *see also* biomechanics
Giraudet, Alfonse *197*
Gladkov, Alexander 129, *272*

Callot, Jacques *34*, 168
Cambodian dance *111*, *218*
Candrí, Ni Nyomen *220*
Cao Yu 108
capoera *232*
Carlson, Carolyn *161*
Carpentier, Georges *115*
Carreri, Roberta *35*, *120–1*, *133*, *220*, *277*, *280*
cartoons 154–5, *154*, 195, *196*, 204, *204*
Cassiodorus, Aurelius 150
Catandri, Filippo *152*
Celli, Giorgio 22
censorship: kabuki texts 110
centre of gravity 17, 35, 36, 37, 40
Cervi, Gino 59
cesta kara 75
Chandler, Billy Jaynes 60
Chang'an (Xian) 106, *107*
Chaplin, Charlie *76*, 176
character and rôle type 274
Chekhov, Michael *113*, 206
Cheyenne Indians *150*
chhau dance *35*, 237–9, *240*
chikara 8, 72
children's art *57*, 58–9, *59*, *60*
China: 'Tang exoticism' 106
Chinese dancers *221*
Chinese martial arts 228, *229*
'Chinese shadows' 106
Chinese theatre 11, 106, 108, 196, 228, *251*, 282, 284; *see also* Peking Opera
chirograms *151*, *152*, *197*
Ciaccona dance *149*
Cieslak, Ryszard *51*, *114*, *137*, *206*, *280*, *282*, *283*
Claudel, Paul 108, *147*, *289*
codification 150–2, 161, *217*, 222–3, 269; dance notation *223*, *226*, 279
Cohl, Emile *60*
Colombaioni, Romano *114*
Comédie Française *128*, *187*
comedy: gesture *155*
commedia dell'arte 26, *81*, *149*, *199*, *250*, *251*, *262*; balance *10*, 32, *32*, *45*; codification 222; and dance 168, *169*, 186; energetic language *164*, *165*, *166*; nostalgia 185, 186, *189*
composition 178
concatenation 67–9, 273–4
concrete gaze 126
Confucius 72
Conrad, Joseph 288
Conselheiro, Antonio 61
Coomaraswamy, Ananda 108
Copeau, Jacques 24, 25, 26, *26*, 116, 117, 206, 209, *213*
Copiaus schools 24, 25
Coptic art *107*
Cornazano, Antonio 187, *226*
corral *147*
costume *98*, *145*, *194*, *240*, 248–57; *see also* make-up; masks; shoes
Cots, Toni *243*, *277*
Covarrubias, Miguel *227*
Craig, (Edward) Gordon 24, 108, 206, 209, 233; *Hamlet* production *66*, *272*; on Irving 10, 165–6, 167
critics 288, 291
crying *289*
Cunha, Euclides da 60
Cynkutis, Zbigniew *137*

daily techniques 7–8, 11, 53, 152, 160, 187, 258, 268
Dalcroze *see* Jaques-Dalcroze
D'Amico, Silvio 26
dance 15, *42*, *249*, *250*; and balance 10, *41*, 43, *45*; and eyes 17–18, *18*, *124*, *125*; and grotesque 176; *gurus* and training 28, *29*, *30*; and Irving 165–6; and martial arts 230–1; notation *223*, *226*, 279; opposition 10–11, 12, 19, *204*; as technique 261–2, *262*; and theatre 10, 104, 168, 185–7, *226*; *see also* balance; ballet; rhythm
danda *232*
D'Annunzio, Gabriele 95, *95*
danza della spada 230, 231
David, Jacques-Louis 167, *167*
deaf people *150*, 152
decided bodies 16–17, *17*, 227, 284
Decroux, Etienne *7*, 11, *11*, 12–13, *15*, *32*, *45*; *belle courbe* 93–4, *95*; energy in time with eyes *132*; exercises 117; mime and words 271; montage 181–2, *183*, *184*; omission 194; opposition *204*, *205*; organicity 212, *213*, 214; system of rules 6–7; use of masks 136
Delsarte, François 72, *155*, *155*, *197*, 212
Denishawn *190*
dervishes *52*, *250*, *262*
Desak, Made Suarti Laksmi *77*
déséquilibre *32*, 33, *40*, *43*
Desprès, Suzanne *272*
devadasis 110, 237
Devi, Rukmini 29, *30*, 31, *236*, 237
Devrient, Ludwig *202*
dhanu *96*, 97, *97*
dialectics 58–9; *see also* opposition
diaphragm: extended position 81
Dickens, Charles 102
digital numeration *152*
dilation 52–65, 84, *225*, 249, *249*
director's view 294–5
discus throwing 116, *117*
disorientation and dilation 59–60, 64–5
Djimat, I Made 211, *224*
Do-Jo *230*
Dom drummers 237, 238
Domenico da Piacenza 187, *226*
Doré, Gustave *54*
double articulation 212–15
drama critics 288, 291
dramaturgy 66–71, 104, 112–21, 270–5; *see also* stage
Duchartre, Pierre Louis *164*
duel *230*, *231*
Dullin, Charles 24, *26*, *27*, *44*, 108, 116, *132*, 209, 211, *213*
Duncan, Isadora *49*, 108, *186*
Dürer, Albrecht *89*, 200
Durga, Lal 29
Duse, Eleonora 95, *95*, *295*
Duval, Mathias-Marie *135*
Dyer, Carlus *223*
dynamic balance 37, *37*, *38*, 39, 43
dynamic immobility *see* immobility and energy

East–West theatre perspective 110
Ebreo, Guglielmo 187, *226*
Eibl-Eibesfeldt, Irenäus 134, *134*
Einstein, Albert *57*
Eisenstein, Sergei 22, 27, *55*, *56*, 58, 67, 108, *115*, 118, *241*; on El Greco 68, 178, *178*, *179*, 180; montage 178, *178*, *179*, 180, *203*
Ekblad, Stina *53*
El Greco: *View of Toledo* 68, 178, *179*, 180
emotion 114, *129*, 130–5, 267
energetic language 164–9, *164*, *165*, *166*, 186
energy 10, 11, 13–14, 72–92, 175–6, 268, 277, 278; terms for 8–9, 18–19; *see also* immobility and energy
energy in time *132*, 194, 268
Engel, Johann Jacob 152, *222*
entrances 149, *149*, *198*
entrechat *143*
equivalence 93–101, 181, 194
Escher, Maurits Cornelis *55*
Essler, Fanny *143*
ethnology 134
ethos and training 278
Etruscan dancer *39*, *221*
Etruscan discipline 216
Eurasian theatre 102–11, 106–11, *190*
exercises 72, 73, 112–21, 138; *see also* acrobatics; biomechanics; martial arts; training
exoticism and Eurasian theatre 106, 108
expression, facial *129*, 130–5
'expressive gymnastics' *115*
extra-daily techniques 7–10, 11, 258, *262*, *263*, 268; acculturation 220; balance 8–10, 32, *34*, *35*, *44*, *49*; and dance 187, *262*; energy 78, 92; equivalence 93–4; exercises 113; hands 150, 160; make-up 138, *139*; martial arts 227; 'negation principle' 56–7, 242–3; and spinal column 264; *see also* luxury balance

face and eyes 17–18, 122–39, 180, *289*
Faiko, A.: *Bubus, the Teacher* 88–9, *88*, *90*, *243*
fans *98*
feet *23*, 140–9; *see also* shoes; walking
Fé59, Elisabeth Rachel *208*
female impersonation 19, *250*, *251*; Indian dance *78*, 82, *82*, *83*; kabuki *80*, *139*; Peking Opera *72*, *73*, 74–5, 158; *see also onnagata*; *tan* actors
fencing 116
'fencing dance' *231*
fictive bodies *16*, 17–18, 225, *225*
fighting *115*, 116, 117, 230–2; *see also* martial arts; stick fighting
Fiorilli, Tiberio *81*
Fischinger, Oskar *245*
flower path (*hanamichi*) *147*, 149
flute *191*, 192
Flying Dutchman myth 54–5, *54*, 57
Fo, Dario 12, *14*, 103, *132*, *136*, 227, *227*, *269*; virtue of omission 195, *195*
Fokin, Mikhail 108
Fossard, M. *see Recueil Fossard*
Fowler, Richard *162*
frasobliwy *206*
Frisch, Max 294
Frittellino *32*
Fuchs, Georg 24, 209
Fuller, Loie 108, *155*, 176, *249*

gambuh *207*
Gandhara art *107*
Garcia Lorca, Federico *229*
gardens for sports 117, *117*
Garin, Erast 100, 155, *155*, *247*
Garrick, David 110, *250*, *270*
Gaugler, Hans *46*
Gautam (kathakali student) *82*, *83*
Gautier, Théophile 186
gaze *125*, 159; concrete gaze 126
gesture 150–63, 168, *217*, 288, *289*; codification 150–2, 161, *217*, 222–3; physiological analysis 44–5; plasticity 174–5; *see also* biomechanics
Giraudet, Alfonse *197*
Gladkov, Alexander 129, *272*

Gogol, Nikolai: *The Government Inspector* 88, 89–90, *89*, *137*, *247*
Goldoni, Carlo *62*
Gopal, Ram 31
Gorchakov, Nikolai 24
Gorky, Maxim *163*
Gospel According to Oxyrhincus, The 60–1, *71*
gotipuas 82, *82*, *83*
Gozzi, Carlo 110, *189*
Graham, Martha *101*
Grand Guignol *90–1*
Grandville, Jean *245*
Granet, Marcel 263
Grasso, Giovanni *124*
Greece *see* Ancient Greece
grimaces *131*
grotesque 118, 175–6
Grotowski, Jerzy *51*, 59, *114*, *142*, 249, *269*; in China *190*; exercises *114*, *232*; on expression 18; organicity 212, *214*; on technique 268–9; training 276, 280, *280*, 281, *282*, *283*, 284, *285*
group expression 280, *280*
Grozdiev *247*
Guerra, Rouy 60
Guglielmo Ebreo 186, 226
Guinness, Alec *275*
Gulbransson, Olaf *295*
gurus 28–31
Guthrie, Tyrone *275*
GVYRM laboratories 27
gymnastics *115*, 116, 117, *262*

Hacks, Charles *150*
hana 87
Hanako 106, 108, *111*
hanamichi *147*, 149
Hanayagi, Kanichi *12*, *78*, *80*, *103*, *211*, *242*
hanchement *200*
hands 93, 95, 150–63, 180, 222, 256; and eye movements 123, *123*, 159; *kanshu* 193, *193*
Hanuman *77*
Hanxianzi *191*
Harlequin *81*, *164*, *165*, *166*, 168, *169*, *250*, *251*, *282*
Harun ar-Rashid 106
hashigakari *148*
hasta mudra 151, 156
hasta prana 156–7
hatha yoga *262*
Hauptmann, Gerhart 102
Hébert, Georges 117, *117*
Heine, Heinrich 54, *55*
Hellerau school 25–6, *115*, 116
hidup 211
high shoes *40*, 74, *74*
hippari hai 10–11
Hiroshige 22
historiography 164–77, 185–6; *see also* nostalgia
Höffding, Harald 262–3
Hogarth, Burne 154, *154*
Hogarth, William 200, *200*
Hokusai: *Dance Lessons* 22, 23; *Wave* 21, 22, 23
Holder, Cristian *16*
Hong Shen 108
Hornbostel, Erich Maria von 261
House becomes a Chinaman, The (film) *60*
hsin-i *229*
Hu-Jeh 15
Hua To 228, *229*
Huang Zuolin 108
Hughes, Russel Meriwether *264*
Hugo, Valentine *94*
Humphrey, Doris *199*, *204*, *242*

Ibsen, Henrik 102, *163*
Ichikawa Danjuro I *12*
Ichikawa Ennosoke *36*
icosahedron *223*
ikebana 14–15, *14*, *15*
iki iki 211
Ilar, Karel *275*
Ilinsky, Igor 176, *201*
imagination: and balance 44–5; dilated mind 53, 57, 62–5; fictive bodies 17–18, 225, *225*; *see also* thought
immobility and energy 84, *85*, 92, 116, *120–1*, 167, 168, 180, *206*; *mie* 130–2, *130*, *131*, 134, 138, *139*
improvisation 162, 269
inculturation 219–20, *219*, *234*
independence of the organs 212, 214
Indian theatre/dance 7–8, 17–18, 28, 82, 192, *248*; apprenticeship 28–31; body architecture 233; female impersonation *78*, *82*, *83*; hands and gesture 150, 151, 156–7; opposition 200–1; pre-expressivity *217*, *228*, *232*; restored behaviour 236–9; and Western tradition 106, *109*, 110, *188*; *see also* kathakali theatre; odissi dance
individualism 280
Indo-Greek art *107*
inductive perception 234
intercultural training 279–80
International School of Theatre Anthropology (ISTA) 5, 19–20, 22, 104, 268–9
io-in 8
Ippei, Okamoto *295*
Ippitsusai Buncho *292*, *293*
ironical view of spectator *295*
Irving, Henry 10, *12*, 165–6, *202*
isolation 212
ISTA 5, 19–20, 22, 104, 268–9
Ito, Michio 108, *111*
Iyer, E. Krishna 237

Jaholkowski, Anton *232*
James, Henry *216*
Japanese theatre *265*; costume *252*, *255*; fictive bodies 225; hands and gesture 160; *jo-ha-kyu* 16–17, *16*, 243–4; *ki-hai* 8, 18–19, *19*, 72, 75, *77*; 'killing the rhythm' 15, 244, *244*; and martial arts 228, *233*; organicity 211; walking 146, 148–9; and Western theatre 108, 110, 146, 148, *173*; *see also* buyo dance; kabuki; kyogen; noh
Jaques-Dalcroze, Émile 26, *115*, 116, 117, *197*, 212
Jas *13*, *75*, 81, *81*, 126, *127*, *144*
Javanese dance/theatre *42*, *226*, 264, *264*
Jelgerhuis, J. *155*
Jena, Ramani Ranjan 31
jesters *6*, *33*, *40*
Jindo Sitkim Kut *214*
Jnanananda ('mother guru') 28
jo-ha-kyu 16–17, *16*, 243–4
Joel *188*
Johansson, G. 244
Jones, William 106
Jousse, Marcel 241
Jouvet, Louis *26*, *43*

kabuki theatre *6*, 8, *8*, *103*, 186, *202*, *263*, *284*, *295*; acrobatics 282, 284, *284*; *aragoto* and *wagoto* 35, *36*; censorship of texts 110; *Excerpts from the Plays* 23; face and eyes *19*, *128*, 129, *130*, *131*, *134*, 138, *139*; female impersonation *80*, *139*; fictive body 225; hands and gesture *160*; high shoes *40*; lighting 130, *131*, *147*; make-up 138, *139*; and martial arts 228, *230*; *mie* 130–2, *130*, *131*, 134, 138, *139*; and montage 180; peepholes *292*, *293*; set design 248; *tameru* 13, 84; theatre interior *147*, 148–9
kacha 211
Kalakshetra dance school 29–30
Kalamandalam school, Kerala *36*, 102, *157*, *282*, *283*
kalaripayattu 228, *228*
Kalidasa: *Sakuntala* 106, *190*
Kalvodova, Dana *198*
kamae *93*, 160, *160*, 233, *233*
kamen 136
kanshu 193, *193*
Kanze, Hideo 10, *289*
Kanze, Motomasa *225*
Kaoru, Osanai 108, 110
karate 193, *193*, 227
Karsavina, Tamara *101*
Kasar, Nana 31
kathakali theatre 102, *140*, *211*, 222, 228; balance *35*, *36*, *41*; exercises *122*, *123*, 138, 281; face and eyes *18*, 123, *123*, 138, *138*; female impersonation *78*, *251*; *gurus* 29–30; hands and *mudras* 156, *156*, *157*; omission 192, *192*; spinal column position 264, *264*; training 281, *282*, *283*
Kawamura, Kotaro *215*
Kawamura, Nobushige *215*
Keaton, Buster 72
Keene, Donald 110
Kehler, Sonja *234*
keras 11, *13*, 78, 81, *81*, 92, 126, *144*, 159, *159*
Khokar, Mohan 237
khon dance *227*
ki-hai 8, 18–19, *19*, 72, 75, *77*
Kichiwaemon, Kameko 13
kikoro 8
Kikugoro *295*
'killing the rhythm' 15, 244, *244*
Kim Hong-do *41*
kimono *248*, *255*
kinaesthetics 39, 43, 116–17, 175–6, 243
Kinesogram *44*
Kirstein, Lincoln *141*, *223*
Kiselëš, P. *89*
Kita School (noh) 10
Klee, Paul *59*, 122, *122*
kneeling positions *42*, *265*
knowledge: secret knowledge 279, *280*
koan 270
Koestler, Arthur 56
kokken 8
Komissarzhevskaja, Vera *175*
Komparu Zenchiku *86*
Korean dance *41*, 211
koshi 8, 9, 10, 72, 75, 84
kris dance 239, *239*
Krishna *191*, 192, *192*, *221*
Kuan Yin *217*
Kusumo, Sardono W. 81
Kum Kum Das 28
kung-fu 8, 11, 72–3, 74, 92
kurogo *194*
Kustov, Nicolai *101*, *247*
kyogen theatre 8, 98–9, *98*, *134*, *145*, *181*, 255

La Meri *264*
La Scala, Milan *43*
Laban, Rudolf von 26, 212, *222*, *226*
Labanotation *226*
Laflotte, D.B. *187*
Lairesse, Gerard de *151*

Lal, Durga 29
language 8–9, 210; *see also* energetic language; sign language
Larsen, Tage *280*
lasya 78, 82
Laukvik, Else Marie *162*, *254*
Leabhart, Tom *12*, *224*
learning: visual learning 122–3; *see also* apprenticeship; training
Lebedev (Calcutta theatre director) 110
Lecoq, Jacques *211*
legong dance *42*, *127*
Leonardo da Vinci 39, *223*
Leroi-Gourhan, André *54*
li 58
lian-shan 84, 123, 130
lighting 130, *131*, *147*, *249*
Lin Chun-Hui 126, *126*, *254*
Lindblom, Gunnel *275*
Lindh, Ingemar 93–4, *94*, *95*, 204, *204*, *205*
line of gravity 36, *37*
Ling, Dr (vocal specialist) *190*
Ling, Susanne *42*
'living marble' 166–7
Living Theatre of Khardaha 220
Living Theatre (New York) *49*, 120, 247
Ljubimovka theatre *171*
logos and *bios* 269
lokadharmi 7–8, *8*, 11, 19
Lorca, Federico Garcia *229*
Lord of the Dance *34*, 82
Lorde, André de: *The Telephone Call 90–1*
Lorre, Peter *249*
Lulli, Giovambattista 186, *226*
luxury (precarious) balance 32–3, *35*, *40*, *41*, 43, *45*, *49*, *213*, 268

ma 16
Macuilxochitl *200*
Magarshack, David *163*
Magnani, Anna *76*
Mahabharata 31, *226*, 237–8, 238–9
Mahapatra, Kelucharan *30*, *82*, *83*
maharajalilsana *217*
maieutics 64
Makarova, Natalia 201, *201*
make-up 138, *138*, *139*
male impersonation 19, *79*, *85*
Malina, Judith *247*
Manet, Edouard *191*, 196
manis 11, *13*, 17, 78, 81, *81*, 126, 159, *159*
Marceau, Marcel 9–10, *213*
Maria Theresa, Austrian empress *216*
martial arts 116, 193, *193*, 195, 227–32, *227–30*, 233; *see also kung fu*; t'ai chi
Martinelli, Tristano *81*, *166*
masks *134*, 136–7, *136*, 186, *200*; chhau dance *35*, 237–9, *240*
matah 211
Matisse, Henri 39, *241*
Matsui, Akira *103*, *224*
maulavi *250*
Mauss, Marcel 258–63, 268
Mayan dance/theatre *39*, *251*, *253*
Mead, Margaret 239
meaning of theatre 290, 292, 293, 294–5
Mei Baoju *72*
Mei Lanfang *72*, *73*, 74–5, 108, *132*, *158*, *177*
Meldolesi, Claudio 46, 266–7
memory 122–3, 164–9
Merleau-Ponty, Maurice 43
Meyerhold, V.E. 10, *12*, 59, 108, *174*, 206; braking the action 88–90, *137*; dynamic tableaux *175*; on eye movements 129; fission in theatre 118, *119*; on Grasso *124*; grotesque 175–6; and Mei Lanfang *177*; oppositional movements *196*, *201*; organicity 206, 209, 213, 214; plasticity 173–4; and presence 166; rhythm *243*, 246; scenic rhythm 174–5, 213; sets *88*, *89*, *149*, *243*; shooting the arrow 100, *100*, *101*, *176*; teaching 24, 25, *26*, 27, *27*; text and stage *272*; *see also* biomechanics
mi-juku 211
Michelangelo 155, 200; *David* 93, *93*
Michotte 43
mie 130–2, *130*, *131*, 134, 138, *139*
mime 9–10, 11, 15, 93–5, *224*; *déséquilibre* *32*, 33, *40*, *43*; face and eyes *134*, *137*, 138; shadow test 204, *204*, 205, *205*; *see also* Decroux, Etienne
mind 171; dilated mind 53, 57, 62–5; *see also* imagination; thought
mise-en-scène 67, *272*
Mnouchkine, Ariane 257
modern dance *190*, *197*, *219*
Moholoy-Nagy, Sybil 28
Molière 173, 174, 186, *226*
Monsalve, Juan *286*, *287*
montage 99, 178–84, 191, *203*, 214, 299; and dramaturgy 67, 118; ecstasy of 58, 118
Morelli, Angelo 36–7, *37*
Morelli, Giovanni *37*
moresca (morris dance) 230–1
Morrocchesi, Antonio 167, *167*, *222*
Moscow Art Theatre *26*, *66*, 174, *189*, *272*
motor activity 44–5
Mounet-Soully (Jean Soully Mounet) *187*, 211
mudras *107*, 123, *123*, 150, *150*, 151, *153*, 156–7, *156*, *157*
mukna 228
muscular sense 36
musical background 88, 89
Muybridge, Edward James 155
mystagmes 180

naka ya lethlake *191*
Nakajima, Natsu *49*
Namboodiri, M.P. Sankaran *138*, *157*, *211*, *251*
Nandikeshvara 150
naturalness 208–9, 219
natyadharmi 7–8, *8*, 11, 19
Natyashastra 228, 236, *237*
nautch girls *109*, 237
'negation principle' 56–7, 242–3, 269
nei-kong *262*
Nelson, Lisa *104*
Nemirovich-Danchenko, Vladimir *26*, 174
New York School of Visual Arts 154
ngidupan 211
Ni Nyoman Candri *220*
Nijinsky, Vaslav *143*, *188*, *226*
Nishi Honganji Temple, Kyoto *148*
Noel, Cayuqui Estage *200*
noh theatre 8, *9*, 11, 13, *103*, *147*, *215*, 279, *280*; energy 10, 75, 84; face and eyes 123, *134*, *289*; *jo-ha-kyu* 16–17, 243–4; masks *134*, 136, *136*; pre-expressivity *224*, 225, *225*; Skin, Flesh and Bone 21; spinal column position 264; theatre space 148–9, *148*; three types 86–7, *86–7*; views of weeping gesture *289*; walking 35, 146, 148–9, 268; *see also* kyogen theatre
Nomura, Kosuke *19*, *93*, 99, *99*, *145*, 180–1, *181*, 182, *184*, *254*, *265*
Nomura, Mannojo 10
North American Indians *150*, 151
nostalgia 185–90; *see also* historiography
Noton, David 122–3
Noverre, Jean-Georges 141
nritta 150, 156
nritya 156
Nugini, Ni Made *207*
Nye, H. *202*
Nyegaard, A.C. *150*
Nyt Dansk Danseteater, Copenhagen *226*

obi 81
Odin Teatret 8, *50*, 60, 104; dramaturgy 69, *69*, *70*; exercises *116*, *120–1*, *232*, 281, *282*, *283*; training 276, *276*, *277*, *280*, 281, *282*, *283*, *285*; *see also* Barba; *sats*; 'tae-tae' chain
odissi dance *6*, *8*, *199*, *248*, *263*; archery and equivalence *96*, 97, *97*; balance *10*, *32*, 35, *45*; codification 223, *223*; energy *82*, *85*; face and eyes *126*, *129*; *gurus* 28; hands and *mudras* 156, *157*; pre-expressivity 223, *223*; *rasa* *129*; spinal column position 264, *264*
Ohno, Kazuo *105*, *115*, *125*
Okamoto Ippei *295*
Okamura Masanobu *147*
Okinawa 193
O55, L. 46
Olivier, Laurence *275*
omission 12–14, 191–5, 248
Omolú, Augusto *39*, *56*, *210*, 211, *224*, *225*, *232*
'on point' 141, *141*
onnagata *8*, *80*, *139*, 180, *242*, *295*
Open Theatre 120
opposition 10–11, 12, 19, 196–205, *213*, 268
organic effect 206
organic rhythm 276
organicity 62, 118, 120, 206–15, 219; Stanislavsky's system 170–3, 219
Oriental theatre 6–7, 102–11, 220; and martial arts 227–9; set and costume design 248–9; technique 268–9; training 276; Western view of 52, 67, 110; *see also* Asian theatre; Balinese dance/theatre; Japanese theatre; Peking Opera
'oriental theatres' 106, 110
Orientalism 106, 110
orixás *39*, *210*, 211, *224*
Orphan of the Family Zhao 106, *109*
otkaz *176*, 177, *196*, 246, *246*
Otojiro, Kawakami 106, 108, *111*
otsukaresami 8
Ouyang Yu-qian 108
Oxolotlan paesant theatre 220

pakka 211
Palucca, Gret *34*
Panigrahi, Sanjukta 7, 11, *82*, *105*, 211, *225*, *243*, *248*; absence 194, *194*; apprenticeship *30*, *282*, *283*; *Ardhanarishwara* 19–20, *20*; balance 10, *32*, *45*; energy 19, *19*, *85*; equivalence *96*, 97, *97*; face and eyes 126, *126*, *129*; *tribhangi* 201, *201*
Panji cycle *226*
Pannikar, Chandu 29–30
Pantalone *34*, *164*, 168, *169*
pantomime 151, 248
parampara 31
Paris Conservatory 222
Parvati 82
Pascal, Blaise 178, 191
Pasek Tempo, I Made 11, 17, *29*, *136*
pataka mudra *156*
pause-transitions 242, 243, *243*
Pavlova, Anna 108
Paxton, Steve *104*
Paz, Octavio *74*
peasant theatre 220

pedagogy 24–8, 281; *see also* training
peepholes *292*, *293*
Pei Yanling *17*, *35*, *49*, *79*
Peirce, Charles S. 290
Peking Opera 186, *263*; acrobats *9*, 282; balance *35*, *49*; costume *248*, 249, *254*, 256, *256*; energy and immobility 84, 130; face and eyes 123, 126, *126*, 138, *138*; female impersonation *72*, *73*, 74–5, 158; hands and gesture 158–9, *158*; 'in the dark' scenes 248; make-up 138, *138*; male impersonation *79*; opposition 11, *196*, *198*; props 248, *254*; shoes *40*, 74, *74*; spinal column position 264; stage design *198*; training 74–5, *74*, 281, 282, *282*, *283*
pentjak dance 228
perezhivanie 62–3, 64–5, 171–2
performance text 66, 67, 69, 104, 118, 279, *279*
performer's view 288–99
peripeteia 54–5, 57–8, 63–4, 118, 120
personal expression 280
personification techniques 171–2
Petipa, Marius 141
'physical actions' 112
physiognomic displays *131*
Piacenza *see* Domenico da Piacenza
Picasso, Pablo 93, *111*, 191, *272*; *Guernica 93*, 266, *267*
Pier, Stephen *53*
Piermarini, Guiseppi *43*
Pierrot *256*
Pillai, Muthukumara 31
Piscator, Erwin 266
Pissarro, Camille 196
Planck, Max 57
plasticity 174–5
Plato 230, 241; *Dialogues* 64–5
plié 35, *35*, 227
plots 67, 273–4
Plutarch 106
pneuma 18–19, 75
Polaniy, Michael 121
Polycletus 200
'poor' text 271–2, 273–4
Poseidon *231*
poses *217*
power centre 40
Pradier, Jean-Marie 244–5
pragmatic laws 268–9
prana 8, 19, 72, 75
precarious balance *see* luxury balance
pre-expressivity 14, 104, 216–34, 255, 269; and dilated mind 62, 63; pre-expressive nucleus 60; Stanislavsky's system 172–3; *see also* energetic language
pre-interpretation 234
presence *see* scenic presence
'process logic' 218
Proletkult schools 24
Pronko, Leonard 110
props 248, *251*, *254*; *see also* weapons
prostitution: Indian temple dancers 237
psycho-technique 218
Pulcinella *256*
puppet theatre *see* shadow theatre
Purificaçao, Jairo da *232*
Purulia chhau dance *35*, 237–9, *240*
pyrrhic dance 230, *231*

Rachel (Elisabeth Rachel Félix) *208*
Racine, Jean *187*, *189*
Raghavan, V. 237
Rajkh, Zinaida *272*, *273*
Rama 78
Ramayana 226, 237–8
Rame, Franca *163*, *202*
Rameau, Pierre *161*
Raphael 200
rapid eye movements 122–3, *122*
rasa 129
Rasmussen, Iben Nagel *18*, 19–20, *50*, 92, *92*, *220*, *232*, 269, *276*
Raüker, Ralf *247*
Ravana 238, *240*
reassemblage 213–14
Recueil Fossard engravings *164*, *165*, 168, *169*, *251*, *282*
Reddi, Dr Muthulakshmi 237
reflex excitability 246
rehearsals: restored behaviour 236
Reichel, Kathe 47, 48
Reinhardt, Max 24, 25, 209
relaxation and contraction 268
repertory text 271
Requeno, Vincenzo 151, *152*
restored behaviour 180, 191, 235–40
'result logic' 218
'return to life' 62–3, 64–5, 171–2
rhythm 15, 241–7, 276, 278; braking the action 88–90; organic rhythm 276; scenic rhythm 174–5, 213; standing in rhythm 92
'rich' stage 271–2, 273–4
Rilke, Rainer Maria 95
Ripellino, Angelo Maria 175
Ristori, Adelaide *208*, *209*
ritual *214*, *235*, 236
Rocha, Glauber 60
Rodin, Auguste 106, *111*; *Cathedral 153*; *L'Homme qui marche* 95, *95*
rôle types: and character 274; noh 86–7, *86–7*; and performers 280
Roman empire 106, *107*
Roman inscription *289*
Rorschach test 297–9, *298*, *299*
Royal Theatre, Turin *146*
Rubenstein, Ida *97*
Ruggeri, Ruggero *219*
rules: Oriental theatre 6–7, 222; Western theatre 6–7, 25, 26, 35, 222; *see also* codification

saccades 122–3, *122*, 180
Sacchi (acrobatic dancer) *49*
Sachs, Curt 261, 262
Sacre du printemps, Le 94, *188*
sadhana 29
sadir nac 236, 237
Sadoshima Dempachi 18
Said, Edward 110
Saint-Denis, Michel 108
Saint-Denis, Ruth *188*, *190*
Salome 300, *301*
salutation *265*
Salvini, Tommaso 174, *208*
sampun wayah 211
Sangeet Natak Akademi, New Delhi 238
Sano, Seki 108, *111*
santai 86–7
Sarabhai, Mrinalini 31, *237*
Sarniani, Ni Made *207*
sats 92, 113, 116, *120–1*, 268–9, 277
Savarese, Nicola 130–2
Sawamura, Sojuro 9, 10
'scan path' 122–3
Scaramouche *81*
scenic behaviour 208, 278
scenic bios 223
scenic presence 52, 62, 72, 75, 92, *229*; and energetic language 164–9, *164*, *165*, *166*; and organicity *206*, *207*, 208–11, *208*, *213*, *215*; total presence 277–8
scenic rhythm 174–5, 213
scenic tradition 102
Schall, Ekkehard *27*, *46*, 267
Schechner, Richard 67, 68, 180, 191
Schlemmer, Oskar *222*
schools *see* pedagogy; theatre schools
score and subscore 112, 113–14, 236
Scott, Adolphe Clarence 110
sculpture 200
second nature 206
secret knowledge 279, *280*
Selacia 76
self-expression 280, *280*
semiology 290–1
Seneca 216
set design 88–91, *88*, *89*, *149*, *243*; *see also* stage
sexes 19, 104; *animus/anima* 76–8, *79*, 87, 278
shadow test 204, *204*
shadow theatre 106, *109*, *226*
Shakespeare, William: *Hamlet 66*, 68, *270*, *272*, *275*; and Irving 166
shakti 8, 19, *19*, 72
shamanism *45*, 211, *214*, 236, 279
shan-toeng 84
Shanghai People's Theatre 108
Shankar, Ravi 29
Shankar, Uday 108
Sharaku *130*
Shaw, George Bernard 102, 108, 165
Shawn, Ted *101*, *188*, *190*
shinmyong 211
Shirabioshi 19
Shishi *194*, *252*, *253*
shite 8
Shiva Ardhanarishwara 19–20, *20*
Shiva Nataraja *34*, 82
Shiva's Cosmic Dance 188
shoes *40*, 74, *74*, 140, 141, *143*
Shoyo, Tsubouchi 108
shui xi 256
shun 8
Siddharta 129
Siddons, Henry 152, *222*
Sieffert, René 16–17
sign language *150*, 151–2, *151*, *152*
signs and theatre 290–1, 292, 297
'silent scream' *266*, *267*
Silk Road 106
simplification 12
simultaneity 67–9, 273–4, 295
Singer, Milton 236
Sklovskij, Viktor 27
Slepjanov, I. *88*
sloping stages *43*, 89–90, *89*
Socrates 230
soft energy (*anima*) 76–8, 278
Sogdian dance *41*
Sojuro, Sawamura 9, 10
Sololev, Vladimir *149*
Sophocles: *119*, *Antigone 187*, *Philoctetes* 279
'space-time' 277
Spain: *corral 147*
spectators 104, *147*, 206, 234; and kinaesthetics 116–17, 175–6; view of 288–99
spinal column *47*, *252*, 264, *264*, *265*, *266*; and emotion 267; and eyes *128*, 129, *129*; training 277, 281, *282*, *283*
spirit 18–19, 75

spoken drama in Asia 108
spontaneity 212, 219, 269
sports and exercises *115*, 116–17
Staël, Madame de 297
stage: kabuki theatre *147*, 148–9; noh theatre bridges 148–9, *148*; peepholes *292*, *293*; Peking Opera *198*; sloping stage *43*, 89–90, *89*; and text 270–5; view of theatre 294; *see also* set designs
'stage business' 13
stage servants 8, 194, *194*
Stalin, Joseph 61
standing position 36, 44, 84, *85*, 92, 116
Stanislavsky, Konstantin Sergeyevich 24–5, *46*, *67*, 108, *163*, *170*, *171*, *173*; dilation 62–5, *62–5*; organicity 170–3, 206, 209, 212, 214, 219; performer's view 296–7; pre-expressivity *216*; restored behaviour 236; rhythm 244; scenic presence 166–7, 170–3; standing in rhythm 92; subtext 112; 'system' 170–3, 219, 274; teaching *23*, 24–5, *24*, *25*, 26, *26*, 27; training 280
Stark, Lawrence 122–3
statics 36–7
Stato-Kinesogram and Kinesimeter *44*
Steckel, Leonard *46*
Steinberg, Saul *55*
Steiner, George 266
stick fighting *116*, *228*, *232*
stilt walking 74, 75, *251*
Stormare, Peter *275*
Stowe, Harriet Beecher: *Uncle Tom's Cabin* 102
Strindberg, August 55, 182, *184*
studios and pedagogy 25, 26–7
subscore 112, 113–14
subtext 112
Sudbinin, S.N. *163*
Sukeroku *40*
Sulerzhiski, Leopold 25
sutradhara 233
Suzuki, Tadashi 146, *146*, 148
sword dances 230, 231
synthetic rhythm *245*
Szondi, Peter 273

tabi 146
tacit knowledge 121
Tadashi Suzuki Company *146*
'tae-tae' chain *210*
Tagore, Rabindranath 110, *111*
tahan 11
t'ai chi 84, *229*
Tairov, Aleksandr *189*
takhousarol 228
taksu 8, 75, 211
tame 13, 84, *84*
tameru 13, 84
tan actors *72*, *73*, 74–5, *74*
tandava 78, 82
'Tang exoticism' 106, *107*
Taoist gymnastics *262*, 263
Tarzan illustrations 154, *154*
Taviani, Ferdinando 72, 274
taxu 72
Taylor, Frederick 177
teaching *see gurus*; pedagogy; training
Teatr Laboratorium *232*, *280*, 281, *282*, *285*; *see also* Grotowski
Teatro alla Scala, *see* La Scala
technique 25, 219–20, 258–69, 276
temperament and sexes 19
temple dances in India 236–7
Tempo, I Made Pasek *see* Pasek Tempo
tempoz 88–9
tennis 116
text 66, 67, 68, 104, 279; and stage 270–5
teyyam dance *135*
Thai dance *38*, *227*
theatre: combination of text and stage 270–1; views of 288–99
Théâtre, Le (journal) *187*
Théâtre du Soleil *257*
theatre anthropology 6–20
Théâtre Antoine, Paris *272*
theatre schools 24–6
Theatre of Sources 269
theatre-institution 271
theatres (buildings) *146*, *147*; *see also* stage
Theleur dance notation *226*
Thevenaz, Paulet *197*
thought 57–8; *see also* peripeteias
thumbs: expressivity 155, *155*
Tian Han 108
Todaiji Temple Buddha *153*
toeng 8
Tommaseo, Niccolò 185
topeng *136*, *248*
Toporkov, V.O. 92, 173, 244
Torch, Chris *247*
total presence 277–8
Toulouze, Michel *226*
town criers *192*
tradition and Eurasian theatre 102–11
tragedy 106, *155*
training 74–5, 276–87, 297; *see also* apprenticeship; exercises; pedagogy
Trance and Dance in Bali (film) 239
trance dances 236, 239, *239*
transcultural theatre 269, 279–80
transverse flute *191*, 192
'tre-tre' exercise sequence *120–1*
Tretiakov, Sergei M. 108, *115*
tribhangi 32, 35, *37*, *41*, 92, *97*, 192, 200–1, *200*, *205*, 264
trompe-l'oeil 149
ts'ai chi'ao *40*, 74, *74*
Tsao ChunLin *282*, *283*
Tsukiji Shogekijo 110
tsura akari *131*
Turkish theatre *109*; *see also* shadow theatre
Turner, Victor 236
twin logics 58–9

uslovny 174–5

Vajravarahi *200*
Vakhtangov, Eugeni 24, *33*, *189*, 206, 209, *217*
Valencia, Tórtola *124*
Van der Decken, Captain 54–5
Van Hamal, Martine *17*
Vargas Llosa, Mario 61
Varley, Julia *120–1*, *210*, *250*, *277*
vase paintings *187*, *231*
Vatsyayan, Kapila 236
Veda 28
Venilia 76
Venus de Milo 95
Verfremdungseffekt 108, 219–20, 235
verisimilar acting 208
Verry, Pierre 9–10
Vestris, Gaetano *226*
Vieux Colombier (Copeau) 24, *25*, *26*, *27*
views of theatre 288–99
vigorous energy (*animus*) 76–8, 278
Vijayakumar, K.N. *78*, *251*
vinaya 29
virasa 8
visual learning 122–3
visual perception of spectator 234
Visvarupadarshanam *221*
vocal sounds 98
voice training 276
Voltaire: *The Orphan from China* *109*

Wagner, Richard 54–5
wagoto 35
Wakafuji, Shigetsugu 227
waki 8
walking *142*, *143*, *145*, 146, *146*, 148–9; and energy 92, *92*; Irving's walk 165–6; opposition *198*; *tan* actors 74, *74*, 75; technique 261, 267, 268; *see also* feet
Wandering Jew 54, *55*
Watanabe, Moriake 8, 225
water sleeves 256, *256*
wayah 211
wayang kulit *226*
wayang wong *77*, *226*, 264
weapons 193, *193*, *228*, *230*, *231*; *see also* bows and arrows; stick fighting
weeping *289*
Weigel, Helene 46–8, *47*, *52*, 266–7, *266*, *267*
Wells, Herbert George 288
Western theatre tradition 24–8, 102–11, 230–2, 281
Wethal, Torgeir *232*, *285*
White, C. 28
Wiesenthal, Grete *33*
Wigman, Mary *101*, *202*
Willumsen, J.E. 178, 180
Wiratini, Ni Made *49*
Woolf, Virginia 20
working languages 210
World Exhibitions 106, 108, *111*
Wrestler, The (Olmec statue) *74*
written text 66, 67, 68, 104, 279, *279*

Xochipilli *200*

Yacco, Sada 106, *111*
yakshagana costume *248*
Yeats, W.B.: 'dancing plays' 108, *111*
yoga *262*, 263
Yogjakarta, sultan *226*
Yoshi, Hijikata 110
Youge, A. *202*
yugen 19, 72

Zacconi, Ermete *90–1*
Zakhava, Boris 24
Zeami Motokiyo 17, 19, 21, 86–7, *86–7*, 129, 149, 258, 276, *280*
Zen 23, 270
Zhang Pengchun 108
Zhang Yunxi *198*
Ziryab 106
Zorn, Friedrich Albert *143*

國家圖書館出版品預行編目資料

劇場人類學辭典：表演者的秘藝／Eugenio Barba, Nicola Savarese著；丁凡譯. -- 初版. -- 臺北市：國立臺北藝術大學、書林, 2012.10
面；　公分
譯自：A Dictionary of Theatre Anthropology : The Secret Art of the Performer
ISBN 978-957-445-337-5 (平裝)

1. 劇場　2. 表演藝術　3. 人類學　4. 舞蹈

981　　101016697

劇場人類學辭典：

表演者的秘藝（第二版）

A Dictionary of Theatre Anthropology:

The Secret Art of the Performer, 2nd Edition

著　　者　Eugenio Barba & Nicola Savarese
譯　　者　丁凡
審　　定　王婉容、林國源、耿一偉、楊其文、楊莉莉、厲復平、鍾明德
校　　閱　耿一偉、張文華、張蘊之、鍾明德
執行編輯　周佩蓉、張文華、馮意倩
封面設計　賴虹伶
版面設計　謝宜欣

出　　版　國立臺北藝術大學
發 行 人　朱宗慶
地　　址　112臺北市北投區學園路1號
電　　話　(02) 2896-1000
傳　　真　(02)2893-8862
網　　址　http://www.tnua.edu.tw

協同出版　書林出版有限公司
100臺北市羅斯福路四段60號3樓
電話 (02)2368-4938・2365-8617　傳真 (02)2368-8929・2363-6630
台北書林書店　106臺北市新生南路三段88號2樓之5　Tel (02) 2365-8617
學校業務部　Tel (02) 2368-7226・(04) 2376-3799・(07) 229-0300
經銷業務部　Tel (02) 2368-4938
發 行 人　蘇正隆
郵　　撥　15743873・書林出版有限公司
網　　址　http://www.bookman.com.tw
經銷代理　紅螞蟻圖書有限公司
臺北市內湖區舊宗路二段121巷19號
電話 (02)2795-3656 (代表號)　傳真 (02)2795-4100
出版日期　2012年10月初版，2020年1月五刷
定　　價　420元
ISBN　978-957-445-337-5
GPN　1010101977

欲利用本書全部或部份內容者，須徵得國立臺北藝術大學、書林出版有限公司同意或書面授權。
All Rights Reserved.

譯者簡介

丁凡

美國喬治亞大學遺傳系碩士。自美返台後積極投入兒童教育與文學工作，翻譯書籍四十餘本，目前專職翻譯及口譯，並進行視覺藝術及劇場的創作演出。

內文注釋：耿一偉

cover design by Aline
linglai000@gmail.com

亞太局董事會主席、印度國立戲劇學院校長

Anuradha Kapur

亞太局主任、上海戲劇學院教授

孫惠柱

國立臺灣戲曲學院副校長

蔡欣欣

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所所長

龔卓軍

國立臺北藝術大學舞蹈學系專任副教授

平珩

國立臺灣大學戲劇學系所專任助理教授

謝筱玫

當代傳奇劇場藝術總監、國立臺灣藝術大學戲劇學系所專任教授

吳興國

中央研究院民族學研究所研究員

胡台麗

聯合推薦

國際劇場大師尤金諾・芭芭傳藝之作
揭露表演者牽動人心的秘密技藝

世界各國的劇場根據傳統，會演變出各種不同的特定表演形式，但在不同時空的不同表演者之間，仍有共通的原則，劇場人類學的目的就是去探究這些原則。

大部份西方戲劇研究，著重於自然演出與心理現實的呈現，本書則著重演員收放之間的技巧，以及劇場中人類行為的社會文化和生理肢體層面的意義。

這不只是一本辭典，更是為所有劇場人編寫的實用手冊，也是跨文化研究的重要著作。本書提供的概念與詮釋，必能拓展讀者對表演肢體的知識與想像。

ISBN 978-957-445-337-5
9 789574 453375 00420
定價420元 GPN1010101977
關鍵字：劇場、表演藝術、人類學、舞蹈

A·R·T·S Arts Resources & Teaching Society 藝術資源與教學社群
教育部獎勵大學教學卓越計畫
國立臺北藝術大學 Taipei National University of the Arts

作者簡介

尤金諾・芭芭 Eugenio Barba

1964年在挪威的奧斯陸（Oslo）創立歐丁劇場（Odin Teatret），1966年遷到丹麥的赫斯特堡（Holstebro），成為丹麥戲劇實驗場（Nordisk Teaterlaboratorium）。他導過三十二齣戲，經常在歐洲、亞洲、北美洲和南美洲演出。1979年創立國際劇場人類學學院（ISTA, International School of Theatre Anthropology），這是一個含括演員、舞者、音樂家和學者的流動學校，共同研究肢體圖像的原則。他得過無數國際獎項及榮譽學位，並出版許多著作，包括《紙作的獨木舟：劇場人類學指南》（*The Paper canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, 1994）、《劇場：孤獨、藝術、造反》（*Theatre: Solitude, Craft, Revolt*, 1999）、《灰燼與鑽石之地：我在波蘭的學徒生涯》（*Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland*, 1999）等。

尼可拉・沙瓦里斯 Nicola Savarese

羅馬大學（University Romatre）表演藝術系戲劇史教授，以東方和歐美劇場的關係為主題發表過多篇論文，包括《東方和西方的劇場及表演》（*Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, 1992 ）、《巴黎/亞陶/峇里島》（*Paris/Artaud/Bali*, 1997）、《 訓練！》（*Training!*, 2004）。自國際劇場人類學學院成立以來，一直是固定成員，也是《劇場故事》（*Teatro e storia*）雜誌的編輯。