

邁向本質劇場

發表人:江譚佳彥

訪談/撰稿:陳韻文

大家好，我是EX-亞洲劇團的藝術總監江譚佳彥，同時是一位演員，導演，也是一位編劇。今天，我來到這邊，主要是想要分享近年關於「本質劇場」(theatre of essence)的探索。我會談談這個概念從何而來，涉及了哪些層面，以及我在實踐過程中的發現。

首先，本質劇場的概念並不是由我原創的，那是我在1994年投入劇場工作時，一位老師經常掛在嘴邊的。它其實是取自非常古老的印度舞論(*Natyashastra*)，所以需要重新詮釋，以符應現代劇場。在印度的時候，我知道印度的劇場，熟悉像是日本、印尼等地的東方劇場，2005年來到台灣之後，才有機會接觸到各種傳統戲曲。觀察之後，我理解到，印度的表演和呈現式的戲曲在內部的表演法則是相近的，只是因為文化差異，所以從外部看來有所不同。於是，我開始對於老師所謂的「本質劇場」感到興趣，想要了解他說:「印度劇場可以發展成為當代劇場很好的理論與實務基礎」這句話是什麼意思?

既然是「關乎本質」的劇場，我就先來談談「什麼是本質?」。就哲學層次而言，本質劇場關切:「什麼是生命的本質?」、「什麼是劇場的本質?」也就是回到原點問:「我們為什麼要做劇場?」、「劇場與生存又有何種關連?」在劇場中，當觀眾認同角色的時候，會獲得某種普遍性的經驗，亦即就自然法則來說，我仍然是我，但就內在而言，我們連結在一起。日常生活讓我們容易將目光限縮在個人，無法感知到人類普遍的法則，藝術卻可以將我們從限制中解放出來，而劇場就是一個人人可以參與，跨越/克服個體性的地方，是生活的一部分，可以成為

一種理解人與社會的媒介。本質劇場便是基於人性的本質開展的，關切的是如何豐富和美化人類的心靈。我希望我的觀眾認同角色及其情感，而非客觀地冷眼旁觀，當他們走出劇場時也能帶著微笑，心平氣和地討論劇中事，並且理解到什麼是錯的，什麼是對的。這樣的劇場概念也許是有點老套，但在物質功利至上、人與人性被邊緣化的今天，我認為它格外重要。我相信劇場能讓人重拾靈性—這裡的靈性並非和宗教有關，而是如何成為更好的人，促進人類共同的福祉。本質劇場的美學信念，便是關於整個人性與美的哲學，不是外在的美，是內在的美，認識自己，發現自己，了解自己，自然而然地身為「普遍」的一分子。因此，我關心我的觀眾如何了解到他們自身，感受到美，知道我即普遍的一分子。

本質劇場的哲學要如何轉化為美學的概念呢?前面說過，本質劇場受到印度的《舞論》啟發良多。《舞論》提示了編劇-演員-觀眾三向度的溝通交流，區分生活化的表演(lokodharmi)與藝術化的表演(natyadharmi)，其中的「味論」(Rasa)將「人類的情感」置於核心，讓我片刻不忘關心:「觀眾究竟經驗到了什麼?」以及「要如何讓觀眾對劇中人和情境感同身受?」。中醫理論中人體最重要能量的「氣」，則啟示我關注個體和宇宙之間的動態關係。我相信情感是建立人們連結、召喚普同感的主要通道，將它擺放在本質劇場中的關鍵位置和演員訓練的核心環節。另一方面，我希望劇場超越生活和效用，提示人其他的可能性，所以選擇了藝術化、非寫實的表演，好讓觀眾能在我的藝術作品中看到一個不同的世界。這就好像我們亞洲的神是超自然的，我們把神想成比人類更加豐足、是來自另一個世界的;藝術化的手法，並不是為了標新立異好看而已，更不是為了迎合西方想像的異國情調，它其實寓含了亞洲的哲學、心理與美學。現在的教育都來自西方，以至於我們輕看自己。我想要以所有的亞洲元素作為藝術的、創造的歷程，表述某種本質，但並不會執守於我的文化。我，並非全然印度的，而是亞洲文化的一部分。

本質的概念，穿透表演的每一個環節。演戲與表演，全是關於溝通，讓人知道發生了什麼事，而每一種戲，都有與之相應的表演系統或演法，因此，本質劇場以展演情緒為中心，探究舞台空間中的肢體動作，以及表徵人物情感的聲音，擁有一些不一樣的表演方式。其方法論的要旨是：音樂性貫穿於整齣戲的文字、歌唱、音樂中；詩化的台詞，尤其關注語言引發的聽覺感受和多層次意義；結合生活化、寫實的「世間法」與風格化、寫意的「戲劇法」兩種表演風格；以〈味論〉為根基，借用京劇「唱、唸、做、打」之構念，通過音樂、舞蹈、武術等素材，發展演員表演所需的能力，最後才導入生活化的台詞。

觀眾在劇場看戲時，不會期待台上所見所聞是真的，他知道那是另一個世界，有許許多多的狀況發生，然而，一旦在角色身上看到人性顯現，便會開始建立連結，認為那是「我」的一部分，而當連結建立，也就會慢慢地涉身於角色和情境中，和演員一同進入戲劇虛構的想像，在那個非真實的世界中遇合。當這樣的經驗發生，也就是觀眾與演員共同相信舞台上的虛構，正是我所謂劇場的本質。這是為何我主張從音樂乃至表演風格的整體構成，都要讓觀眾暫時忘卻他們真實的身分，因為若只是固守自己的身分，將無法經驗到舞台上發生的事。對我而言，藝術的選擇，取決於如何讓觀眾全心全意地投入其中。在本質劇場中，我要讓觀眾涉身感受角色的情感，在一段時間內與角色一起活著，過著一樣的生活，在那個當下，經驗到人類的普遍性。如果觀眾在觀賞一齣戲時仍然固守自己的想法，邊看邊思考，任自己的智識、哲學、概念運作，就等於沒有給自己通過角色感受情感境遇的機會，戲的本質究竟如何也就變得無足輕重。即使我的戲表面上看來很布萊希特式，但背後的概念是截然不同的——他要他的觀眾邊看邊想，我卻不然，我希望觀眾先是經驗，而後回到意識層面回觀時才思考。

相仿的，當我創作劇本時，必須選取一個主題，讓觀眾不只是旁觀，而能對劇中人和情境感同身受，為此，研究是必要的。然而，我的作品不會給直接的答案，我沒有說盡，讓它存而未決，提供觀眾一處去發現的地方，連結自身，去想想。舉《假戲真作》為例，故事看起來非常簡單，如果沒有挖得更深，它就只是一個故事，但如果繼續挖下去，意義可以是無窮盡的。戲仍然繫於觀眾的能力。我多數的戲是取用簡單的故事，但在當中放了一些隱喻，和一些反諷，讓觀眾和自身連結，思考：「為什麼？」同時，我不談論現下的狀況，因為那只會讓觀眾停留在現下的情感...如果今天我跟觀眾談敘利亞、北韓，我不會提真實的人，我會用隱喻、故事和幻想，不會直接談實際發生的問題，也不會聚焦於衝突，而是以人類的情感和情感化的情境為軸線，讓事件湧現。近年導戲也讓我意識到，西方佳構劇會與我的方法衝突，所以在處理西方作品時，我會把它重編為「事件導向」的敘事。我所謂的敘事，並非只能通過語言、對話來達成，而是整齣戲就是一個敘事者的概念，意思是，我的動作在敘事，我的聲音在敘事，我的情感在敘事。我認為語言是人類最珍貴、最富創造性的資源，得以架構整個故事，或是去跟觀眾建立連結，像是通過說書人巧妙處理劇場中的時間、空間和其他所有的元素。因此，我使用詩化的語言，其中包含了寓言、象徵、隱喻—它們不是這麼直白的，而是比文字本身具有更多層次的意義在裡面。

誠然，觀眾的心態對於能否識別、欣賞藝術是相當重要的，所以在戲開始之前，我必須幫助觀眾建立好看戲的心境，讓他們能夠因此享受其中。像是如何開場？該營造哪一種的氛圍？觀眾才能準備好進入劇中，好好欣賞。這全屬於一齣戲計畫的環節，也是為何我的戲無法像別人的直接切入，而是通常有一段開場。對我來說，不管舞台上的動作是什麼，首要讓觀眾明確知

道這是個怎樣的情境，它無法只通過對話來表達，而是要整合舞台上所有發生的一切來達成，也就是我所謂「情感的境遇」。我用了很多種技巧讓觀眾準備，每一次，我都必須切合該製作的本質，找出準備觀眾的方法。《假戲真作》與《馬頭人，人頭馬》用的是舞蹈，《玩偶之家》用的是儀式，它們除了介紹故事，也讓觀眾從演員的肢體語言，知道接下來看到的不會是一齣一般的劇。

我傾向採用亞洲劇場的表演形式，別人就以為我所謂的「本質」就等同於「亞洲的」，或者他們不習慣在當代的劇場看到古老的形式，他們只熟悉傳統，而我做的並不是傳統。事實上，即使是從亞洲劇場取經，我編創的概念是「任何事都是可能的」，它是高度實驗性和高度現代感的，並非侷限於亞洲的、傳統的。我們的美學以及我們看待世界的方式是不同於西方的，藝術領域也是這樣的，有不同的價值取向，在本質劇場中，我試圖去調和，而非揚棄任一方。

我不只以演員、導演、編劇的身分持續探索本質劇場，也嘗試把它轉化為一套培養演員的體系。EX-亞洲劇團近年開辦的演員培訓課程，將人視為整體，從精神物理學的角度，關注刺激與感覺的關係。我們以喚醒演員對身體的覺察能力和想像力為起點，讓他們從控制身體到享受身心合一；接著是廣泛印度古老的味論(Rasa)和巴西當代的形體催化情緒體系(Alba Emoting System)等展演情緒的系統取經，通過呼吸，進一步開發身體的敏感度和情緒表現力，讓演員在舞台上能夠更真誠地反應；最後是實際應用，探索劇本和身體如何同步發展風格。相對於演技方法從內在出發，我認為演員的身體要準備好了，才能開始做情緒，否則身體會跟不上，情緒也無從展現；這是何以課程安排先從調整身體的質感開始，才進入到情緒表達的練習。我希望演員達成的身體質感，是如同亞洲風格化的藝術表達與摹擬表演，基於隱喻和暗示而且富於

詩意。為此，源源不絕的想像力，正如同可受控制的身體肌肉，都是演員所必需的。這是為什麼我在演員身體訓練階段就導入了「想像力」的練習。

在邁向本質劇場的實踐過程中，我發現最大的癥結在於角色。本質劇場善用虛構和隱喻，故事如此，角色也是如此。角色不同於我們生活中所知的任何一個人，完全是虛構出來的，但是角色的情感境遇和反映出的人性，卻能引發觀眾真實的情感。本質劇場並沒有要求演員「成為角色」，而是運用前述所有元素，試著找出如何面向觀眾，表達、表演、傳達出角色的特質，生產意義。一般的演員功課要分析角色的出身背景、行為等外在條件，本質劇場分析的則是「一個人的質感」，它比較難，因為必須完完全全了解他的心理狀態、所有的行為。就好像當我們在談生命的本質到底是什麼，比直言生命是什麼來得更加困難。因此，演員並不是在模仿或是表演角色本身，而是運用上述這些本質的劇場元素，展演出角色的本質或質感。達成角色的本質，意味著不能只關心如何說、如何動、如何做，而是必須充分掌握所有這一切的本質，且著重藝術性的表達，非以模仿的方式為之。借引將認知科學應用於演員訓練的美國劇場導演/學者Rhonda Blair(2007)之言，

角色變為一系列的選擇和行為——一個過程，而不是截然分開的實體——被演員以想像、聲音/語言、身體、智力的方式帶到角色中的內容所支持。亦即，角色成了舞台上唯一實體——即演員——所展演的舞蹈。沒有任何客觀意義上的角色，就像生活中，只有特定場合中特定個體的過程和行為。演員所做的簡簡單單地——也是非常複雜地——變為演員正在做的事情。

儘管從觀眾的角度，演員扮演的仍然是角色，但從演員的角度，並不認為自己就是角色。這是在培訓過程中，演員最感困惑與困難的部分。他們會問：「如果我們不是那個角色，那我們是誰？」

以上我分享了自己建構本質劇場的歷程，包括哲學意涵和美學風格的探索與建構，演員訓練的方法和角色本質的觀點。我還在邁向本質劇場的路上，也許你願意與我同行。