

《利西翠妲》排練側記

文／梁培琳

查某人與查甫人爭戰的背後

2006.7.17，我開始一邊看著柏伸和演員工作，一邊想著事情：關於台灣現代劇場、文化製造、母語演出、演員訓練的總總。第一次進到台南人劇團的排練場是2:35pm，大家正和舞台設計望著億載金城的舞台小模型，七嘴八舌地討論著鐵軌的位置、誰會游泳、誰可以下水、水質如何、水位多高……那天也是柏伸有如魔鬼戰鬥營般的密集排訓的開始。在這短短的兩個月，我親眼目睹一群年輕演員如何蛻化成三十六般文武藝的「完全」戰士演員。

我暫時稱柏伸導的戲為「完全」劇場（total theatre）。暫時的原因有二：一，柏伸的戲劇風格獨一無二，我尚未想到更貼切的字來形容它。二，它包含了所有的表演藝術，如：歌、舞、戲劇、雜耍和音樂。別於音樂劇因為它的對白比例比歌唱多；別於傳統戲曲因它是以導演為主導的劇場，而演員也不兼導戲、舞台、服裝設計等職責。它的誕生是演員、舞台設計、服裝、燈光設計、聲樂家、舞蹈家、台語文專家、作曲家、樂手等人將創意聚集在一起所產生的結果，如果缺少任何其一，此作品將無法呈現在觀眾面前。柏伸的「完全」劇場所強調的是戲的音樂性，此音樂性不僅由戲中的歌唱與樂器演奏來傳達，更重要的是肢體與語言的音樂性，而追溯到底，所有的音樂性來自舞台上每一位演員的身體。本文將試圖由三方面：肢體、音樂和文本來試探演員在「完全」劇場的誕生。

「完全」劇場演員的誕生

肢體篇——連貫性

基於「由外向內」的表演工作方式，肢體的鍛練與開發佔據整個「利西翠妲」排練過程重要的一環。每天排練的開始便由身為舞蹈老師的演員——淑貞，帶領演員暖身和拉筋，在肢體的基本鍛練中，動作與動作間的連貫性一直是訓練的重點之一。每次演員學了一個新的動作，淑貞便將學員分成四組，由排練場的一端到另一端，隨著音樂不斷地重複同樣的動作，如：功夫的彈跳、芭蕾舞的旋轉，直到演員能掌控動作的精準度、節奏和動作間的連續性。在進階的練習當中，演員必須把不一樣的動作串連起來，隨著音樂，一個個橫跨排練場完成一系列的動作，並企圖再次達到動作、節奏的精準和連貫性。這些訓練動作的複雜性與長度也隨整個排戲過程的早期至晚期漸進式加增，譬如：在早期的排練，演員由一個對角至另一個對角用三個單腳跳到達，到了晚期三個單腳跳演化成兩個單腳跳、一個兩腳離地跳、一個劈腿跳、兩個芭蕾舞旋轉、一個側翻、兩個旋轉和葉子旋轉動作然後落地的一系列動作。當演員熟練動作後，柏伸要求演員在即興的狀態下加入情境，讓這些動作成為一段有意義的表演／故事，而隨後的演員必須按前面伙伴的即興用相關聯的動作接續即興的發展。

肢體篇——覺察與能量的釋放

在演員表演的當下，柏伸非常重視演員的覺察力（awareness）也就是在舞台上表演的同時，演員必須要時時覺察其他演員和觀眾的存在，反應和這三者之間的互動關係。柏伸也藉著許多遊戲讓演員學習提升自己的覺察，譬如：所有演員在排練空間用一樣速度行走，可朝任何方向，行走時不只是專注在自己的走路，還要覺察在空間行走的他人和他們與空間的關係。如果有任何人改變行走速度，所有人也必須跟著加速或減速，任何人皆可成為改變團體速度的人，但一次只能有一個人。

此次的演出是在一個開放性極大的室外舞台，演員必須面對五百個觀眾，因此演員能量也必須強於在室內演出的好幾倍。在能量釋放的練習中，演員想像自己是巨人在空間裡行走，鼓聲後轉換為巨人在有壓力的空氣中行走並要有更為巨大的能量，像一個自信滿滿的巨人。再一次鼓聲後，演員面向觀眾席站成一排，用正常人的方式前進，但體內仍要有剛剛以巨人之姿行走的能量和感覺。



肢體篇——釋放體內會飛的精靈

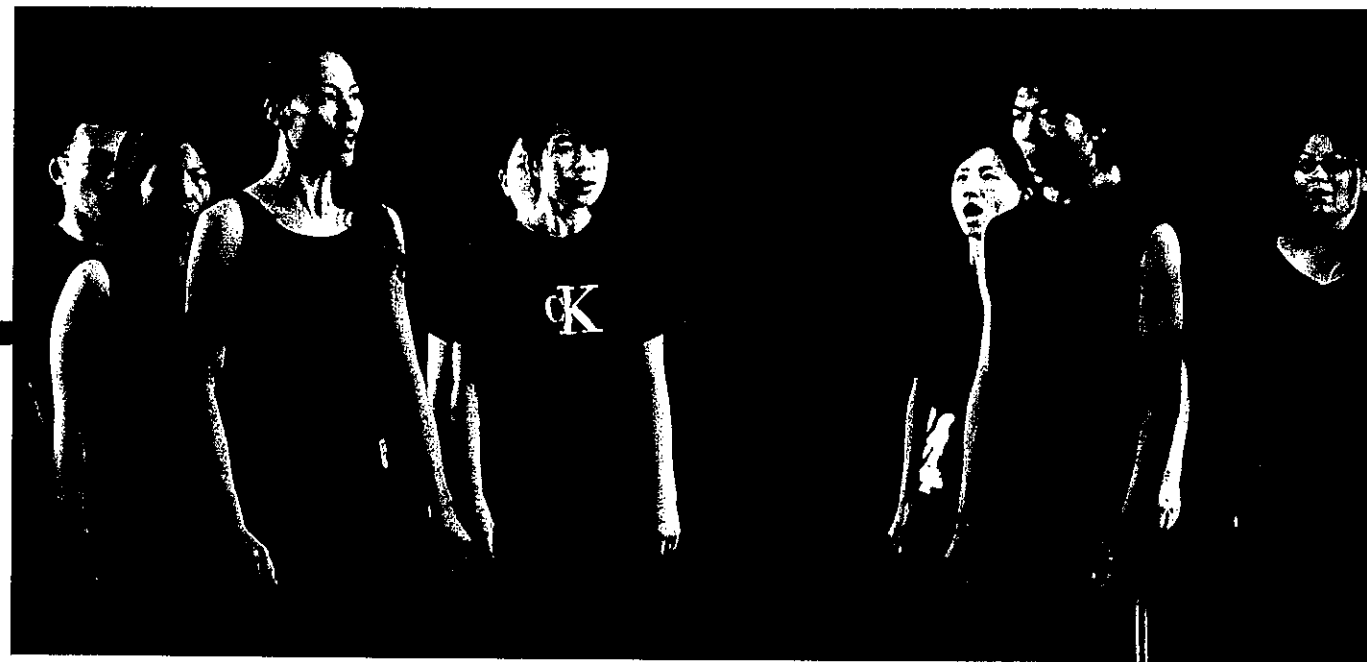
針對此次「西方經典台語翻譯」的演出訓練，台南人劇團共辦了兩次不同型態的「演員夏日學校」讓演員有充電的機會。其中，由7月23日至7月30日，台南人劇團邀請曾在波蘭Gardzienice劇團工作過，且是國際知名對希臘歌舞隊表演專研的Tomasz Rodowicz來做一連串有關肢體、節奏和歌舞隊表演的工作坊。

在此工作坊演員所操作過的肢體練習（physical etude）也成為日後排戲動作發展的重要基礎。在工作坊的開始，Tomasz提到他的理想劇場裡演員能一邊翱翔一邊歌唱。人的身體是個奇蹟，記憶著不只我們的父母還有人類上千年的文明、天上的飛鳥和地上的走獸，如果能善用身體的重心（center of gravity）和物理的槓桿原理（a ball & a baton），演員便能輕而易舉地執行有如特技表演般的肢體動作。如：A與B兩人面對面，A摟住B的腰，將B頂在自己的骨盆右後側，讓自己的重心滑至B的重心底下並把B抬起來，B在同時向後仰並將兩手撐地，做倒立動作，左、右腳打直分別輕聲著地，站立起來。整個肢體練習看似困難，但只要能正確地運用槓桿原理和重心的擺放位置便能輕鬆地執行此項練習。

肢體篇——由肢體練習轉化至戲劇呈現

別於柏伸之前較操控性的導戲方式，在此劇的排練過程中柏伸試圖給予演員較大的創造空間，因此，演員的即興表演通常是走位的發展基礎，而在Tomasz的工作坊所學習到的肢體練習也成為演員即興表演的基本架構。在肢體練習轉化為戲的過程中，柏伸會給予幾個他希望達成的目標和即興必須具備的元素。例如：為了建立小倆口之間的愛、恨關係，柏伸要求每對夫妻／戀人發展兩組動作，一組動作表達小倆口愛的關係，另一組表達恨的關係，每組動作必須包含五個基本肢體練習的元素，並在指示的拍數內完成每組動作。當演員熟練各組動作後，柏伸再依劇情所需將“恨的關係”動作運用在男人與女人針鋒相對、互相叫囂打罵的場景，“愛的關係”動作來表達男女間相戀的場景，此種工作模式尤其常在處理團體戲運用到。

在處理雙人戲或唱歌和跳舞的部分，最初的走位發展大都來自於演員的即興演出，譬如：麥瑞妮和賽尼西亞的床戲、女人煽情曖昧的鋼管歌舞秀、及男人試圖表達自己如何不在乎女人女性罷工的歌舞說書表演都是由演員的即興出發，再經柏伸的修戲和Rita老師的編舞及修改而成。在細磨走位的階段，柏伸時常要求演員完全投入戲的情境，並把握戲的節奏和能做戲的機會把戲做滿。能量、呼吸、節奏、定格的掌握是製造“笑／效”果的不二法門。



不過在開發肢體同時，有效率的演員身體準備方法（physical preparation）及長期的身體預防傷害及呵護法（physical injury prevention and care）仍有許多待發展的空間。每回望著演員各式各樣的身體，有時傷痕累累；有時疲憊；有時充滿能量，Tomasz的話便不斷地迴盪在腦海裡：「若沒有身體，劇場便無法存在。」如果人的身體是個奇蹟，那麼台南人劇團的「完全」劇場開啟了一個讓奇蹟不斷重現的空間，而保有並照顧演員的身體才能持續「完全」劇場無限發展的可能性。

音樂篇

大量的音樂和歌唱是「利西翠姐」的特色之一。然而在此台灣現代版的希臘喜劇，古希臘歌隊的吟唱被轉化成歌仔戲的哭調仔、藍調、爵士樂以便貼切地抒發劇中人物的喜怒哀樂。別於音樂劇隨口易學的旋律和曲調，「利西翠姐」的音樂中大量不規則的拍子、連音和高低起伏落差很大的音階，對演員而言，一直是挑戰性極高的學習經驗。

早在二月至六月訓練階段，演員便於每週末接受文忻老師的歌唱訓練，而從7月17日進入密集排練階段開始，文忻老師每星期兩個早晨指導演員練唱陸續寫好的歌譜。在歌唱技巧方面，演員必須學習如何放鬆全身肌肉，用丹田來支撐每個唱出來的音符，並學會運用頭腔、胸腔共鳴。發高音時共鳴點集中在頭腔，中音在鼻腔與喉部間，而低音則在胸腔。

正確的發音訓練僅是挑戰的開始，因在許多時候，劇情所需要的肢體動作未必是歌唱的理想體態，女人拋擲鍋碗瓢盆搶救火災一景便是例子。在此景演員不但要歌唱、做戲，還得在音樂的節奏和身體的律動裡精準地拋擲和接收大小物件。如何在翻、滾、跳、動的同時用嘹亮的歌聲和精準的節奏感道出劇中人物的情感，肢體與音樂的結合是「完全」演員必修之課題。

