

「鄧樹榮戲劇工作室」的藝團營運實踐

梁偉詩²

摘要

打從 2011 年辭去香港演藝學院戲劇學院院長一職，香港劇場導演鄧樹榮，自立門戶成立「鄧樹榮戲劇工作室」。工作室專注探討形體表演藝術的種種可能性，包括設立駐場導演／研究員、駐場演員／研究員，並積極培養其身體意識、加強演藝工作者在「身體與空間」的敏感度。2014 年，鄧樹榮成立大中華世界第一所「形體劇場訓練學校」，積極為其形體劇場培訓劇場演員，以期使之信奉的形體劇場在「演員培訓」與「形體劇場美學」之間，產生一種實則構連。

2012 年，「鄧樹榮戲劇工作室」得到政府資金資助，開始進駐香港藝術中心，成為「駐場藝團」。不但能以較相宜的租金，租用辦公室和排練場地，同時得到香港藝術中心在宣傳與行政上支援。作為長期合作夥伴，不少「鄧樹榮戲劇工作室」的作品，皆以香港藝術中心為發表基地，如《打轉教室》、《你為什麼不是 Steve Jobs?》等。另一方面，創立於 2014 年的「形體劇場訓練學校」每年均假座兆基創意書院，以一年兩個學期的方式，招生傳授其藝術理念與實踐。從「形體劇場訓練學校」選拔出來的優異學員，也有機會參與「鄧樹榮戲劇工作室」的劇場演出。因此，「鄧樹榮戲劇工作室」與「形體劇場訓練學校」，彼此便有着一種微妙的發展關係。

「鄧樹榮」作為香港劇場重要的表演藝術品牌，旗下的「鄧樹榮戲劇工作室」與「形體劇場訓練學校」，就像一個兼顧「專業發展」(Professional Development)與「觀眾發展」(Audience Development)的創意樞紐或中心(Creative Hub)。本文將嘗試以「鄧樹榮戲劇工作室」為「香港中小型表演藝術團體」專門個案，考察其在藝團營運、理念傳播、經典改編、跨界實驗等各方面的表現，探尋「鄧樹榮」在香港劇場史的獨特位置。

關鍵字

鄧樹榮，鄧樹榮戲劇工作室，形體劇場，藝團營運，觀眾發展，藝術資助

花開兩朵、各表一枝

「形體戲劇的目的是提升演員身體的整體感覺，希望他們用最有效、真誠的方式去感受和表達自己。」³——鄧樹榮

香港劇場導演鄧樹榮，於 2009 年打正旗號成立「鄧樹榮戲劇工作室」。2011 年辭去香港演藝學院戲劇學院院長一職，全面投入「工作室」的發展。「工作室」前身為創立於 1996 年的前衛劇場品牌「無人地帶」⁴，自我定位為一所戲劇研究及創作中心，專注探討形體表演藝術的種種可能，開宗明義要「使觀眾透過觀賞具創意的劇場作品而追求有質素的生活。形體劇場是我們的藝術方向，因為我們相信劇場是一門透過自我發現去感受生命的藝術，而身體就是自我發現

¹ 鄧樹榮畢業於香港大學法律系。在學期間，積極參與當時的學聯戲劇組演出活動，趕上大專生以戲劇演出參與社會運動與學生運動的末班列車。畢業後，於 1985 年與學聯戲劇組成員成立「第四線劇社」。1986 年離開香港，到巴黎第三大學攻讀碩士學位，1990 年完成其碩士論文《梅耶荷德表演理論之分析》。1992 年返港積極投入劇場工作，與何應豐共同創立剛劇場(1993-1996)，也曾在 1996 年與詹瑞文合作演出《無人地帶》，後來在 1997 年以此劇名做為自己新成立的劇團團名。2004 年到 2011 年期間，任教香港演藝學院戲劇學院，並且在 2009 年到 2011 年期間，擔任戲劇學院院長。離開學院後，在「無人地帶」的基礎上，改組成立「鄧樹榮戲劇工作室」。

² 作者：梁偉詩（香港演藝學院講師）

³ 2016 年 4 月 3 日「形體戲劇訓練課程」學員中期展演，鄧樹榮致辭大意。

⁴ 千禧前後，「無人地帶」創作演出超過二十項，其中《生與死三部曲》——《三級女子殺人事件》（1997）、《解剖二千年》（1999）及《我的殺人故事》（1999）——實踐人偶之間種種劇場展演的可能。

的起點，所以，形體劇場於我們來說其實是一個訓練及創作方法。」⁵除了劇場作品的發表，「工作室」於 2014 年亦成立大中華世界第一所「形體戲劇訓練學校」，開展青年、成人形體訓練課程及大師班等，成績斐然，2016 年 4 月獲香港藝術發展局頒發「2015 年香港藝術發展獎—藝術教育獎（非學校組）」⁶。

在專業分工上，「鄧樹榮戲劇工作室」把「工作室」設定於專注表演藝術的探索，包括在「工作室」設立初年，聘用全職駐場導演／研究員，積極培養其身體意識、加強演藝工作者在「身體與空間」的敏感度。期間重要作品包括《泰特斯》的多個版本、《打轉教室》、《舞·雷雨》等。當中約有一半為當代作品，一半是經典，每個作品都建基於一個核心的藝術命題，探索其舞台呈現的美學形式，如《打轉教室》的無言劇與長壽定目、《舞·雷雨》的舞蹈與經典等等。至於「形體戲劇訓練學校」所扮演的角色，不但積極傳播其形體劇场的理念，由與鄧樹榮藝術信念吻合的專業演員梵谷、黃俊達等擔任教練，以培育高質素劇場新力軍為目標。優秀學員更有機會從課程中被選拔、參與鄧樹榮作品的演出⁷，以期使之信奉的形體劇場在「演員培訓」與「形體戲劇美學」之間，產生一種水到渠成的實則構連。

論藝團規模，「鄧樹榮戲劇工作室」屬於小型藝團。「工作室」原為註冊慈善團體，2012 年 4 月起成為香港藝術中心駐場藝團。上承香港藝術中心的藝團駐場傳統，藝術中心主要為「工作室」提供若干便利：例如以相對優惠的租金，租用現在的辦公室、排練場與表演場地。又有藝術中心在宣傳與行政上的支援，鄧樹榮甚至可以在藝術中心旗下的刊物《藝訊》開設專欄，詳細闡釋其藝術理念⁸。2014 年秋季始，「工作室」獲香港特別行政區政府「藝能發展資助計劃」的躍進資助及「利希慎基金」資助，開展為期三年的「形體戲劇訓練課程」，假座兆基創意書院，以一年兩個學期的方式，招生傳授其藝術理念與實踐。

從《泰特斯》系列開始

鄧樹榮曾謂：「我近年研發了『前語言』的形體訓練法，幫助演員重新找回語言出現之前人類的表達方法：聲音、面部表情、肢體動作、呼吸，在空間移位及敲擊。從《泰特斯》系列開始，我逐步形成我的形體劇場與簡約美學觀及相應的實踐方法。」⁹藝評人洛楓，更在其劇場研究〈披沙揀金的鑄造與提煉：鄧樹榮的劇場藝術〉指出，首演於 2009 年的《泰特斯 2.0》，是鄧樹榮戲劇生涯重要的轉捩點，標誌着「形體劇場」與「簡約美學」的成熟與成功，同時也開展日後進一步的探索，實驗和實踐更多具有原創特性和破格局面的作品¹⁰。早於 2009 年首演，《泰特斯 2.0》已被譽為近十年香港劇場最重要的作品，先後於歐亞各地巡演。2015 年，《泰特斯 2.0》成為康文署「劇場再遇」系列的經典重演劇目之一。

取材自莎士比亞最血腥作品的《泰特斯 2.0》，有兩組關鍵創作理念，間離、說書¹¹。《泰特斯 2.0》的開端，讓燈光聚焦於舞台上的收音機，播放着關於「正生書院事件」的新聞報道。截取自媒體新聞報道的冷靜聲音，使劇場這個迥異於日常的空間充斥着現世回音，《泰特斯 2.0》的「暴力」涵意，在現實的拉扯和故事的血腥情節之間，拉開更豐富的層次。第一層疏離過後，《泰特斯 2.0》師法中西傳統敘事手法「說書」，讓蟄伏台下的演員當眾穿上「戲服」（黑色緊身排練衫），再在台上輪番講述《泰特斯》的故事。這種「說書」的敘事手法，成就了《泰特斯 2.0》第二層疏離效果。

當《泰特斯 2.0》的演員逐一以旁觀者身份講述故事的來龍去脈，「說書」的好處自然在於「只說不演」，維持講述事件的距離和相對凝定沉鬱的氣氛。《泰特斯 2.0》所要做的，就是

⁵ 參閱「鄧樹榮戲劇工作室」，<http://tswtheatre.com/>

⁶ 參閱「2015 香港藝術發展獎」，<http://www.hkadc.org.hk/?p=13780&lang=tc>

⁷ 2016 年的《泰特斯 2.0》「大專巡演版」中，香港中文大學邵逸夫堂、嶺南大學的巡演為全學員班底演出，香港大學的則為「學員+專業演員」班底。

⁸ 參閱小西：〈香港藝術中心的藝團駐場實踐〉，<http://www.hkac.org.hk/tc/artslink.php?aid=600>

⁹ 鄧樹榮：《書寫塞納河開始：我對劇場的思辨與演繹》（香港：鄧樹榮戲劇工作室，2016），頁 248。

¹⁰ 洛楓：〈披沙揀金的鑄造與提煉：鄧樹榮的劇場藝術〉，頁 11。

¹¹ 詳見拙文：〈漸悟與捨得的《泰特斯 2.0》〉，載《文化現場》第 15 期（2009 年 7 月），頁 54、55。

在「簡約主義」的固有想法下，適當將核心情節虛化，包括在黑暗舞台上，用黑布隱去拉維妮亞手掌和前臂，營造拉維妮亞的雙臂被斬的視覺效果；又以演員在椅子用身體做出種種「前語言」的傾斜、扭動、張大口緊握喉嚨等動作，來折射出若干主人內心煎熬折騰的情緒反應。

《泰特斯 2.0》的形體劇場與簡約主義，同時倚賴觀眾的想像能力，把舞台所啟動的想像交給觀眾。借用鄧樹榮的歸納，《泰特斯 2.0》的表演訓練建基於一個「還原至零，然後再填滿」的創作理念，演員一方面拋掉語言與智性分析，重拾語言出現前的表達工具，再重新組構出嶄新的經典再現形式¹²，展演出鄧樹榮如何以獨特的簡約劇場美學風格，將莎士比亞的暴力幻化成質樸、具濃度¹³的戲劇場面。這種「還原至零，然後再填滿」的劇場創作方法，甚至貫串於最新發表於香港藝術節 2016 的《馬克白》。鄧樹榮不但把《馬克白》鑲嵌在虛擬的東方的「寫意」舞台中，更把形體劇場推到更符號化、視覺化的層次¹⁴。

形體劇場中的「熱血軀體」

鄧樹榮多番強調，「形體劇場」(physical theatre)並非一個劇種的名目或「文類」(genre)如悲劇或喜劇，而是一套訓練演員和創作藝術的方法。形體劇場作為一種創作及訓練過程，必須包含演練部份，最後作品可以是無言劇、舞劇、默劇或是話劇，它是所有劇場創作的核心¹⁵。那麼，「鄧樹榮戲劇工作室」所發表的舞台作品和學校之間的關係，就不僅僅是「發表創作——培訓演員」的兩端；而是透過所發表作品為「櫥窗」，展示形體劇場的成果，再在學校層面上招攬種籽演員，嗣後從中選拔青年軍，為日後成為（「工作室」或「工作室」以外的）形體劇場演員作好準備。因此，「鄧樹榮戲劇工作室」觀眾群的建立 (Audience Development)、專業發展 (Professional Development) 與藝術教育的拓展，是同時進行的。職是之故，「工作室」發表於 2013 年 12 月的《熱血軀體》¹⁶的「形體劇場研創展演」，就是「鄧樹榮」打通作品與演員訓練方式的示範作。

《熱血軀體》的公開課堂展演分作三部分¹⁷，首先是「形體與空間」。由四位演員在麥哥利小劇場中自由奔走，做出較具難度的身體動作，如凌空拱橋、跳躍、拉筋等，展示出個別軀體的局限所在。然後再加上想像力，與小道具做對手戲。第二部分則慢慢進入「形體訓練」核心，《熱血軀體》先後在最基本的形體表演上，加上風、火、水、土幾種元素，「一減」（最基本的）、「一加」（加上演員想像場景的）之間，突顯出形體最原始狀態，與如臨某種特定場景的區別。如日常走路，跟走顛簸山路之間，便得依賴演員的調節並添加形體創意。最後一部分為實際的劇本演出，先是「工作室」駐場導演 / 研究員黃俊達，用剛才第二部分提及的「減法 + 加法」，演出貝克特《無言劇》選段；再來就是駐場演員 / 研究員彭珮嵐 (1) 唸出《伊迪帕斯王》的女主角台詞後，(2) 再用自己的原始聲音演繹「前語言」的情緒，(3) 最後將兩者融合「聲演」那位絕望的母親。最後，三位駐場演員 / 研究員演出經典劇目《慾望號街車》選段。

前後歷時三個小時的《熱血軀體》，旨在披露形體劇場的核心訓練方法，如何應用在寫實及抽象的表演上。觀眾往往只是在最後的舞台表演上，看到「已完成」的表演成果。而《熱血軀體》不斷並置「減法 + 加法」的差異。形體表演的核心元素，演員除了要有優秀身體 / 表演條件，還得有專業方法讓肉身被培養成「飛花摘葉皆可為劍」的「敏感的主體」。如果寫作人是從專業的語言訓練 / 培養，讓文字書寫變成隨心所欲的肌肉；演員就是從專業的形體訓練 / 培養，讓身體自頂至踵，成為無所不為的利器。如果說形體劇場，是關於身體的表達；《熱血軀體》就是一次以身體為表達基礎的訓練和創作過程的徹底暴露，更是本港專業劇團發展史上的首次「正面全裸」，乾乾脆脆把形體劇場的訓練與具體舞台演繹解剖透。

¹² 于善祿：〈尋索人在劇場之存在狀態〉，《PAR 表演藝術》第 238 期 (2012 年 10 月)，頁 40-42。

¹³ 鄧樹榮：《書寫塞納河開始：我對劇場的思辨與演繹》，頁 218。

¹⁴ 詳見拙文：〈鄧樹榮《馬克白》的東方劇場特色與創作方法〉，載《文匯報》，2016 年 4 月 23 日。

¹⁵ 鄧樹榮：《泰特斯：簡約美學與形體劇場》(香港：鄧樹榮戲劇工作室，2014)，頁 10-12。

¹⁶ 參閱《熱血軀體》的文字介紹，http://tswtheatre.com/portfolio-index/a_passionate_body

¹⁷ 詳見拙文：〈形體劇場是這樣煉成的——鄧樹榮戲劇工作室的《熱血軀體》〉，載《文匯報》，2014 年 1 月 24 日。

當然，這也可以追溯到鄧樹榮早年深受俄羅斯劇場導演梅耶荷德「完全演員」、「完全劇場」觀的影響，對於劇場演員有着非常高的要求，傾向從廣義角度了解技巧與表演的關係¹⁸——訓練演員必須將各種潛能盡量發揮出來，身體才是最重要的表演工具，語言反倒只是當身體發展到某一階段才產生出來的溝通媒介。

「青訓系統」與藝術資助

從藝團發展來說，固然要考慮資金、駐場、演出、觀眾群等實則營運的問題。鄧樹榮在新著《書寫塞納河開始：我對劇場的思辨與演繹》引用已故新加坡名導郭寶崑所說的話：「做一個藝術家與做一個劇團營運者完全是兩碼事，有時甚至是自相矛盾。」有時候，藝團的投資者、創作團隊、觀眾以至評論人都是藝團的持份者¹⁹。因此，「鄧樹榮戲劇工作室」有別於香港大部分藝團，所關注的不單是每年所發表作品的質量，「鄧樹榮作品」所展現的藝術面貌，與「形體戲劇訓練學校」可說是兩頭馬車，均為其觀眾群的建立、新演員的吸納，播下種子。

毫無疑問，「鄧樹榮戲劇工作室」的確是一個非常獨特的香港藝團範例。早在「無人地帶」時期，鄧樹榮已主催多個工作坊，2014年的「形體戲劇訓練學校」是另一種形式的由素人演員到專業培訓（Professional training）的引伸和發展。從戲劇同行來說，詹瑞文的PIP藝術學校²⁰亦有演技訓練課程，進劇場也曾舉辦「演員運動 2014」²¹劇場教室。前者主要向大眾進行藝術教育，後者則針對表演藝術行內的演員、舞者、設計師等，以契訶夫《海鷗》為起點，共同探討何謂好演技。借用足球工業術語，鄧樹榮「形體戲劇訓練學校」，卻明刀明槍是一套富有持續性的「青訓系統」，有着核心的訓練方法與藝術取向，目的訂定為為香港培育出至少八名形體劇場演員；從而普及形體劇場，提升香港藝術的國際視野，進一步讓香港年輕一代能跟世界藝術發展流變的風潮接軌²²。「鄧樹榮戲劇工作室」的思路，無疑突破一般藝團「資金贊助——持續創作」的「社會服務」²³食物鏈，旗下的作品和學校之間，亦係特定藝術信念的傳播基地，彼此互為因果。

如果進一步考慮到當中的藝術資助的具體運作，或許可以更具體明白「工作室」與「形體戲劇訓練學校」的營運。「工作室」所獲得的主要資助為香港特別行政區政府「藝能發展資助計劃」的躍進資助。藝能發展資助計劃的宗旨是：「旨在補足現有的公共藝術資助計劃及來源，以及支持由藝術工作者和中小型藝團舉辦有助本港文化藝術發展的項目，包括較大規模及/或需較長時間推行的計劃。…亦希望培養社會支持藝術的風氣，促進政府、藝團、私人三方的伙伴關係，共同推動香港的藝術文化發展。」計劃的核心精神是希望資助某些有特點的藝團，能在五年內脫離資助而獨立營運。「工作室」所屬的躍進資助，更屬於配對資助。申請人（即「工作室」）必須證明已經或將會獲得不少於 100 萬港元的現金收入，或可獲得相當於實際現金收入 200% 項目計劃資助²⁴。

參照李海燕在〈舞台資源與思維空間〉所言，業界曾經批評計劃不切實際，特別是「躍進資助」，因為 100 萬港元的非其他公帑資助的現金收入，對一般藝團來說是可望不可即的金額，認為只有已經獲得商業贊助的大型藝團才有此本錢，計劃令富者越富；也有人認為計劃鼓勵藝團以企業思維營運，因為藝團須在申請書列明現金流等財務細節²⁵。早於 2005 年，鄧樹榮對於

¹⁸ 詳見鄧樹榮：《泰特斯：簡約美學與形體劇場》，頁 46、47。

¹⁹ 鄧樹榮：《書寫塞納河開始：我對劇場的思辨與演繹》，頁 278、279。

²⁰ 參閱詹瑞文 PIP 藝術學校，<http://pip-group.org/v2/index.html>

²¹ 參閱進劇場「演員運動 2014」，<https://thtdupif.wordpress.com/>

²² 鄧樹榮：〈從學習形體戲劇到建立形體戲劇訓練學校〉，《藝訊》，2013 年 12 月號。

²³ 鄧樹榮：《書寫塞納河開始：我對劇場的思辨與演繹》，頁 245。

²⁴ 參閱「藝能發展基金」，

http://www.hab.gov.hk/tc/policy_responsibilities/arts_culture_recreation_and_sport/acdfs.htm

²⁵ 李海燕：〈舞台資源與思維空間〉，

<https://thestandnews.com/art/%E8%88%9E%E5%8F%B0%E8%B3%87%E6%BA%90%E8%88%87%E6%80%9D%E7%B6%AD%E7%A9%BA%E9%96%93/>

香港藝術資助制度，曾經多次發文剖析及批評。在〈藝術資助何去何從〉、〈誰謀殺了藝術家〉和〈藝術責任制〉中²⁶，曾深刻指出香港藝術資助制度，往往令藝術工作者充當一名藝術經紀人的角色。政府資助只是一項投資行為，通過投放資源在藝術家身上，從而提供各式各樣價格低廉價的藝術活動。由於評核制度僵化與惡性競爭，容易造成藝術活動不斷增多、藝術質素和水平不斷下降的畸形現象²⁷。

值得思考的是，「工作室」所獲的「藝能發展資助計劃」，其實已具備鄧樹榮提出過的「資助藝術私營化」的走向。而「資助藝術私營化」，並非認為香港藝術要完全私營化，而是指某些藝術形式如果可以完全依靠市場，就可以脫離資助。以「工作室」為例，由政府訂清較長的時限（如鄧的「青訓系統」亦以年為單位），再由藝團以自己特定的藝術形式（如形體劇場）取得藝術市場。

小結

鄧樹榮很清楚自己是一個表演藝術品牌。甫於「工作室」創辦伊始，「鄧樹榮作品」與「形體戲劇訓練學校」的雙線並行，就是要「以自己特定的藝術形式取得藝術市場」。所謂「市場」，也不盡然是指具體票房、收生數字或學校規模，更多的是未可知的（本土及國際）表演藝術位置和表演藝術形式以至信念的傳播。即如「鄧樹榮戲劇工作室」的《打轉教室》揚名於愛丁堡藝術節，「出口轉內銷」後再到世界各地巡演；其他國際藝術節亦不時出現鄧版《泰特斯》、《舞·雷雨》、《馬克白》等作品的身影。2012年參加「2012 倫敦文化奧運之環球莎士比亞戲劇節」的《泰特斯 2012》，更由倫敦環球劇場負責現場拍攝，於 2013 年年底正式在香港院線上映，為迄今為止最接近 NT Live (National Theatre Live) 模式的香港劇場電影。

至於在 2014 年獲「藝能發展資助」的五載後，「鄧樹榮戲劇工作室」能否獨當一面？今天可能言之尚早，一切有賴種種香港表演藝術的主觀、客觀發展，包括「工作室」藝術版圖的擴張、香港資助制度與文化政策的發展、藝術資助西九文化區的落成、觀眾群的成熟等等。欲知後事如何，且聽下回分解。

²⁶ 這批文章原於 2005 年年底到 2006 年年初，連載於《信報》文化版，後結集於鄧樹榮：《書寫塞納河開始：我對劇場的思辨與演繹》，頁 260-270。

²⁷ 詳見拙文：〈HONG KONG THEATRE LIVE，不可能的任務？——從 National Theatre Live 說起〉，載《信報》，2014 年 8 月 18 日。