戲劇研究　第7期
Journal of Theater Studies
2011年1月　頁199-228

賴聲川早期的「開放式集體即興創作」：《變奏巴哈》個案研究*

朱靜美
國立臺灣大學戲劇學系副教授

緒論

「集體即興創作」原爲一九六〇至七〇年代歐美前衛劇場甚爲風行的一種新穎創作方式，此運動主要起源於對傳統劇作家和文字劇本的徹底反動。這時期的前衛導演把「即興」（improvisation）推向了創作的軸心，一反以往輔助文本解讀和角色詮釋的被動地位，在完全沒有劇本的情況下，以「即興」作爲創發劇本的手法，由導演、演員、劇作家、設計師等人在一次又一次的即興中，共同逐步建構出演出文本。此時期美國著名的集體即興劇團首推約瑟夫．柴金（Joseph Chaikin，1935-2003）的「開放劇場」（the Open Theater）[1]、朱利安．貝克（Julian Beck，1925-1985）夫婦領導的「生活劇場」（the Living Theater）[2]、

* 本文初稿曾於國立臺灣大學戲劇學系主辦之「東方與西方交軌：2010年NTU劇場國際學術研討會」（2010年10月）上宣讀，並承蒙《戲劇研究》兩位匿名審查人給予寶貴意見，謹在此表達由衷謝意。

1 開放劇場（The Open Theater）於一九六三年成立之初時只是一個工作坊的規模，由約瑟夫．柴金主持，而後卻成爲前衛劇場的龍頭，柴金本人也成爲當代美國戲劇的一個關鍵人物。柴金本爲生活劇場（The Living Theatre）的演員，與彼得．費德曼（Peter Feldman）一同創立了開放劇場，旨在打開演員和觀眾雙方的身體和心靈。開放劇場活躍於一九六三年至一九七三年，作品如《巨蟒》（*The Serpent*）、《變形秀》（*The Mutation Show*）、《美國萬歲》（*America Hurrah*）、《終站》（*Terminal*）、《夜遊》（*Nightwalk*）和等均受到極大的歡迎。

2 生活劇場（The Living Theatre）由朱立安．貝克及其妻子瑪麗娜（Judith Malina）於

臺灣大學學術期刊資料庫

理查．謝喜納的「表演群」（the Performance Group）[3]等。其中由柴金領導的「開放劇場」發表之作品屢獲好評，被認爲是一九六〇年代美國最重要的實驗劇團。[4]這些集體劇團推翻了一切倚賴文字演繹的工作方式，讓活潑的即興不再是排練技巧中可有可無的一項，而是成爲劇團創發文本和樹立表演風格的主要手段和方法。

集體即興創作的興起也與時代的反叛精神不無關係，西方理性中心論是以文字──劇本爲最高圭臬，然而劇本是屬於過去──已經完成的──不在場的傳統，一九六〇年代的藝術家們反對所有既存價值，取消對文本之尊崇，將劇作發聲的話語權讓位給當下──正在進行的──在場的演出參與者們，由所有成員集思廣益，由自己感興趣的部分出發，天馬行空地創造各種事件或小品。此一模式給予演員更寬廣的創作經緯與成長空間，民主且平等的環境下，促使演員的覺知與內省的能力大幅提升，並顛覆傳統，創出迥然一新的劇場合作關係與工作模式。導演不再扮演劇作的忠實詮釋者，面對無劇本的即興創作，他化身爲啓發者、統整者，協助創作進行。劇作家不再成爲劇本的唯一創作者，甚至是可有可無。

一九五四年成立於紐約，至今已成爲美國仍然存在的劇團中最年長的實驗劇團。生活劇場致力於改革這個充斥競爭與階級的社會結構，同時批判一般流行的劇場表演已與眞實生活脫節，淪爲小說或文學的劇場。故生活劇場帶有強烈的反戲劇色彩，演出時不具備固定的形式、場地、甚至是劇本，透過即興的表演、大量且強烈的聲響與動作來給予觀眾直接的刺激。生活劇場的主題多涉及愛、性、希望、以及反暴力，演出時常將觀眾納入表演的一部份，展現出如狂歡、祭典的氣氛與生命力。

3 表演群（The Performance Group）由理查．謝喜納（Richard Schechner）於一九六七年成立於紐約蘇活區，爲一九七〇年代最激進且具代表性的環境劇場實驗劇團。謝喜納爲紐約大學教授，劇場雜誌 *The Drama Review*（*TDR*）總編輯，同時也是環境劇場理論的建構者。環境劇場力求對表演空間的創造與運用，並探討表演者的身體與其所處空間的關係。故表演群的作品均在非傳統的劇場空間演出，劇團甚至將位於蘇活區的一間廢車場改建成小劇場，稱爲表演車庫（Performing Garage）。表演群同時也致力於對傳統文本的革新與再造，演出的文本部分由複數文本拼貼而成，部分則是對經典文本的激烈解構，其餘則是原創劇本。謝喜納透過表演群極力實踐其對環境劇場的理念，不斷嘗試打破傳統劇場概念的局限，並讓表演結合特定的環境空間與社會議題，對前衛劇場運動影響甚大。謝喜納於1980年辭去藝術總監一職，由伊麗莎白·萊康特（Elizabeth LeCompte）接任，表演群也改名爲「伍斯特劇團」（The Wooster Group）。

4 參見Theodore Shank, *American Alternative Theatre* (New York: Grove Press, 1982), pp. 38; Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin (*Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 23; Ardith Ann Morris, “Collective Creation Practices,” (Ph.D. diss., Northwestern Univeristy, 1989), p. 24.

臺灣人文學術期刊資料庫

隨著返國學人的增加，西方集體即興創作熱潮終於在一九八〇年代延燒至臺灣的「小劇場運動」，當時國內年輕的前衛導演們躍躍欲試，競相以集體即興爲創作新劇的仿效對象，吳靜吉成立蘭陵劇坊，率先將紐約外外百老匯（Off-off-Broadway）的經驗引進臺灣，隨後賴聲川的表演工作坊、李國修的屏風表演班、環墟劇團、河左岸劇團、臨界點劇象錄等等，一時蔚爲風尚。[5]正如馬森在《當代劇場的二度西潮》一書中指出，「臺灣的小劇場都是直接或間接受到西方當代劇場的影響產生的。他們的演出有一個共同的現象，就是對現成劇作的排斥，在創作新劇時多採用集體即興表演的方式……。」[6]此時期賴聲川領軍的「表演工作坊」異軍突起，這個完全以「集體即興創作」起家的劇團，漸漸成爲臺灣叱吒風雲的代表性劇團。然而「時至今日，仍以此集體即興創作方式持續製作大量膾炙人口戲劇作品的，亦只有賴聲川一人。」[7]

賴聲川於一九八四年起執教於國立藝術學院（今國立臺北藝術大學前身），前三年的製作，他採取的是相當自由、放任的即興創作。以《我們都是這樣長大的》、《摘星》與《變奏巴哈》這三齣戲爲例，[8]在前段作業時刻意不訂下明確結構，亦不預設任何戲劇形式，單純地從一個概念（concept）或主題（theme）出發，讓參與者共同腦力激盪，在排練場一同逐步建構表演文本，再由導演針對即興出來的素材逐步進行刪減、拼貼、組合等精緻化作業，最終完成精彩的作品。賴氏早期這樣的工作方式原非他個人獨創，這套模式可溯源自約瑟夫·柴金所領導的「開放劇場」和深受其影響的雪雲·史卓克（Shireen Strooker）所屬的荷蘭「阿姆斯特丹工作劇團」（Amsterdam Werkteater）。

而在賴聲川早期的創作生涯中，《變奏巴哈》被視爲其最具實驗性，也是藝

---

5 詳見馬森：《當代劇場的二度西潮》（臺北：聯合文學，2006年），頁221至226。

6 同上註，頁221。

7 白泰澤：《由《千禧夜，我們說相聲》看賴聲川所領導的集體即興創作》（臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2005年），頁2。

8 賴聲川主要於一九八二至一九八六的四年裡從事開放式集體即興的創作，期間作品包括《我們都是這樣長大的》、《摘星》、《變奏巴哈》、《紅色天空》、以及《過客》。儘管創作的切入點與製作過程彼此相異，以上五部作品大體上都是先由賴聲川丟出一個宏觀模糊的主題，再同表演者們集體即興創作而成。角色的設定也只具備大略的方向，一切具體的形象與行爲都是在合作中一起撞擊產生的。有別於這段時期的創作模式，賴聲川中、後期的作品如《暗戀桃花源》、《如夢之夢》等則多偏向規畫式的即興。即賴聲川在開排前便就劇本的主題、結構、和大綱做了一定程度的設定，演員加入時對自己所要扮演的角色也已具備基礎的認知，並在此既定的架構之下即興發揮，以填充劇本的骨肉。

臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

術價值極高的作品。嚴鴻亞（鴻鴻）認爲「《變奏巴哈》是賴老師創作形式最大膽的一齣戲」。[9]邱坤良、李強也呼應嚴鴻亞的看法；兩人在國立臺北藝術大學出版的《劇場家書》中回憶時評論道：

> 賴聲川透過舞台實驗，以相當濃縮而抽象的實體／演員，幻化一縷縷如清煙般的人物，除透視生活外，更欲穿入生活探求的存在哲理。《變奏巴哈》的形式與內容，均明顯愈向「菁英文化」高處爬升，賴聲川在其藝術成就象徵上，透過《變奏巴哈》一劇而得以攀至新的高點。[10]

受限於教育劇場的資源限制，《變奏巴哈》之後，賴聲川幾乎放下完全開放式的集體即興創作。因此《變奏巴哈》可說是探討早年臺灣劇場對於集體即興創作接受與轉化過程中，不可或缺的重要作品。然筆者在資料蒐集過程中驚訝地發現，賴聲川早期作品中，此劇受重視的程度遠遠不及之前的《我們都是這樣長大的》（1984）與《摘星》（1984），更遑論之後廣受好評的《暗戀．桃花源》（1986）。眾多研究賴聲川的論文，對於《變奏巴哈》不是浮光掠影地帶過、便是直接忽略，就連坊間劇評也少有探究，僅提及此劇表現手法前衛、充滿實驗色彩，《變奏巴哈》遂成爲賴聲川劇場研究中一個失落的環節。究其原因，筆者認爲影像資料取得不易、早期沒有留存文字劇本，加上本劇強烈的後現代拼貼風格、音樂爲創作主線、主題不明顯等特色，導致關於本劇的研究付之闕如。本論文將以開放式集體即興創作方法爲經，演出之結構與符號分析爲緯，期能填補賴聲川研究中《變奏巴哈》之空白。

本文的研究重心有二：（一）分析賴聲川是如何以「巴哈賦格」的作曲概念爲創作起始點，爲《變奏巴哈》創造出一個「非敘事性」（non-narrative）、音樂性濃厚的新型戲劇文體，挖掘集體創作的模式異於傳統編劇的特殊之處；（二）本劇主題探討生命是一首變奏的巴哈，無常的人生是無法如數學般、理性工整的巴哈音樂所能比擬的，而賴聲川又是如何尋覓一個演出形式來將此主題概念具象化呢？上述問題皆反映了導演在創發《變奏巴哈》這一類抽象、隱晦的集體即興作品時，所面臨的最大挑戰，也是本文的研究焦點所在。

---

[9] 引自賴聲川：《賴聲川：劇場》（臺北：元尊文化出版公司，1999年），第2冊，頁102。

[10] 賴聲川：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》（臺北：國立臺北藝術大學，1997年），頁10。

臺灣博碩士論文知識加值系統
臺灣博碩學術期刊資料庫

一、《變奏巴哈》的音樂性文本

由劇名觀之，《變奏巴哈》無疑是部充滿音樂性暗示的作品。巴哈，是影響當代至深的十八世紀音樂作曲家，提出對位法、強調音樂中的均衡與結構如同數學般工整精準。賴聲川曾不只一次提到想做一個「巴哈賦格」[11]的作品，「利用巴哈音樂簡單又無比複雜的賦格結構，訴說人世間的變與不變」，[12]如賴氏寫道：「……想作一齣像巴哈的音樂的舞台劇——不是用巴哈音作爲配樂，也跟巴哈的生平並無關係，就是像巴哈的音樂——線、結構、一些關係的變化。」[13]之於賴聲川，嚴謹如數學的巴哈音樂，是由精確計算的結構手法組合起來，感覺簡單，卻又融合地無懈可擊，彷彿包含所有的一切。如其所言：

> 巴哈的音樂始終給我很大的靈感：它是純粹的結構、面、體，但在那些幾何性的樂句中，彷彿呈現了千變萬化的複雜人生，而複雜的人生卻又化成那簡單的幾何性音符。巴哈的音樂是沒有情節的，甚至感情都不容易捉摸得到，但是最後，似乎一切能說的全在那精簡的音樂中說完了。[14]

在西洋音樂史上，音樂的結構自中世紀盛行的「單音音樂」（monophony）[15]發展下來，至中世紀末期興起了多條旋律交織而成的「複調音樂」（polyphony），[16]並且在巴洛克時期集大成。而賦格就是屬於複調音樂結構的重要曲式，過往單音音樂只有一個主旋律，即使有多聲部的演奏其旋律主題仍然以同旋律的方式齊奏。然而十八世紀進入複調音樂後，多個聲部同在一首樂曲中，雖然各自服膺於大母題，但表現方法卻是變奏或完全悖反，如何將不同聲部融合，使樂曲聽起來和諧而不至於過於吵雜，遂成爲當時作曲家的一大考量。因此，音樂結構爲複調的賦格曲式就採用了「對位法」[17]來讓各自爲政的音樂達到

---

11 賴聲川：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》，頁28。

12 蔡宜眞：《賴聲川劇場集體創作的來源與實踐》（臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，1999年），頁139。

13 賴聲川：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》，頁28。

14 同前註。

15 蔡慈玟：〈單音音樂〉，《臺灣大百科全書》。參見文建會網站：http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=10649#。上網日期：2010年11月24日。

16 Nigel Fortune and Tim Carter, “Monody,” Oxford Music Online. 24 Nov. 2010. http://www.oxfordmusiconline.com

17 對位法（counterpoint）爲一種作曲方式，是一個單一的個體或者聲音用以加入另一方，就可以稱爲A旋律對位於B旋律，但是對位的元素都各自有其獨特性，沒有誰是主誰是

臺灣大學學術期刊資料庫

統一性：如數學般理性工整的主旋律一再重現，但不同聲部也會先各自出現，使之可以辨認，然後進入「並奏喧嘩」的階段，不同聲部在不同的時間點進入又逸出，進而產生豐富複雜的聽覺感受。換言之，賦格曲的特性（如下頁圖）[18]在於透過交織的多聲部去表達一個大主題，每個聲部都是一條獨立的主線，正如賦格（Fuga）原本涵義之爲「遁逃」，其旋律線彼此之間互相追逐、模仿，採取對位技巧將之統合於一首樂曲中，所以賦格曲很難專注於單一主線，更注重的是整體的氛圍感受。[19]

賴聲川創作《變奏巴哈》的主要靈感即取材自巴哈的賦格作曲法。賴氏曾說過《變奏巴哈》「是一部採取賦格形式構成的戲劇作品」，[20]舞台上同時出現的多組事件構成多聲部，彼此間雖然沒有直接關係，但卻又互相對照，暗暗扣緊一個中心大主題。每個事件沒頭沒尾的出現與結束，無法、無需去探究事件的過去與未來，聲部只爲構成樂曲的整體而存在，並不服務於單一主線。沒有中心，沒有線性的推論與說理，才能更感性地去體會難以言說的眞實。生活的眞相並不存在於教條裡，而潛伏在生活種種細微的表象之下，等待人們透過個人不同的感性程度去認知他們，沒有絕對、單一的眞實，只有因人而異的差別感受。賦格——多聲部比起單一主調的敘事方法，是更符合眞實世界的表達方式。賴聲川作爲導演採取集體即興創作，由劇場工作者們一起完成紛雜多元事件，經過擷取整理，創發出賦格式的多聲部的演出文本。「對賴聲川而言，巴哈的音樂有著無窮的潛力，正如同集體即興的創作模式一般，集體即興的每一次排練都如同科學的實驗

副的地位之分。請參見Arnold Whittall, “Counterpoint,” Oxford Music Online. 18 Nov. 2010. http://www.oxfordmusiconline.com

18


19 Paul M.Walker, “Fugue,” Oxford Music Online. 18 Nov. 2010 http://www.oxfordmusiconline.com

20 賦格曲是個單單利用一個簡單主題而寫作的樂曲，而這個主題就則會在全曲中不斷的出現。如果這個主題（subject）在第二個聲部出現時，那就稱爲「答句」（answer），而這個答句通常是出現於主題上方或下方，四或五度的位置上，然後主題和答句則在各聲部中，相互交替出現，一直到下一句爲止。引自浦勞特著，李效賢譯：《應用曲式學》（臺北：全音樂譜，1976年），頁82。

臺灣博碩士論文知識加值系統
期刊資料庫

室的創新試驗，未知元素的碰撞帶來不可測的無窮可能。」[21]

由於賦格的每個聲部都同等重要，強調樂曲帶給聽者的整體氛圍與印象，不似單調音樂著重於主旋律所表達的情感，因此，《變奏巴哈》不同於賴氏早期作品有明確的角色或生活經驗，本劇的創作靈感是捕捉一種巴哈的音樂氛圍。誠如賴聲川所述：「以往我所用的素材是學生自己內心深處的經驗（《我們都是這樣長大的》）或是精神狀態不穩定的青年（《過客》），而這一次〔《變奏巴哈》〕居然是用一些缺乏情節的音樂做爲創作靈感的泉源。」[22]

集體即興拒絕直接接受傳統的既有文本，發生在舞台上的事件也不需要邏輯性與必然因果，強調平等、取消主線，獨立片段從不同面向呼應主題。如賴聲川所說：「一般人以爲戲劇要有一個完整故事，由主要的情節來貫穿……我願意選擇許多在情節上看似不相干的小故事，用意象、氣氛或主題來統一。」[23]因此，就音樂的角度看待賦格，就可了解《變奏巴哈》的結構本質：不具備西方傳統戲劇的標準三幕劇結構的《變奏巴哈》，然而並不意味《變奏巴哈》沒有主題思想，賴氏採用賦格曲中的樂句性質：《主題》（Subject）、《答題》（Answer）、《對句》（Counter subject）來統合全劇的劇情線，巧妙應用賦格曲亙古不朽的樂理結構來呈現舞台上的人生劇碼猶如賦格中不斷變形的主題，無常又不可預測。

巴哈在賦格曲的寫作手法造詣極高，而賴聲川的《變奏巴哈》從「巴哈賦格」這個概念出發，討論「人生充滿變數和不可測」。爲了彰顯這樣的主題，賴聲川在《變奏巴哈》第一幕開頭，即一針見血地展開破題，先藉由哲學家之口講述宇宙人生的難以言明說，再由獨白二的女學生直接點出《變奏巴哈》四個字，陳述導演援引巴哈作爲創作概念的理由：「巴哈的音樂就像數學一樣……，也不對，我覺得它應該像建築物，質感、顏色、速度……。」[24]此幕最終以四封寄給亡者的信件收尾，包含四位演員寫信給去世多年的至親好友們：有緬懷過世多年的外婆，有向不識字父親訴說瑣細的家務，有掛念卻責怪自殺輕生的高中好友，還有對從來沒有在現實活過，被墮胎無緣於世的小弟弟。

---

21 蔡宜眞：《賴聲川劇場集體創作的來源與實踐》，頁139。

22 賴聲川：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》，頁28。

23 見郭珮霖：《做爲劇場語言的即興創作》（臺北：國立臺北藝術大學碩士論文，1997年），頁43。

24 賴聲川：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》，頁28。

臺灣大學學術期刊資料庫

第二幕是答題與變奏，由第一幕變化延伸而來，數個零散場景同時並陳於舞台，上演著人生種種意外與不確定性的劇碼：渴望愛情的女子求助於算命師；急診室外，情婦與正室焦急等待同一位男子的三角尷尬；獸醫院內想要挽救小狗生命與讓小狗安樂死的衝突；一對男女決定分手等場景。而舞台的另一邊則是生命的咖啡館，認識的與不認識的人因爲種種原因聚在一起又分開，人生百態如走馬燈經過，猶如「流水席……有些人走了、離開了，然後再回來，但是回來的時候，原本的人有可能就並不是當時他認識的人……。」[25]場景不變，人事已非，就算同樣的人回到同樣的位置作同樣的事情，整個舞台的面貌卻已然不同，變化已經發生，再多回首也無法挽回。

第三幕再現，總合之前兩幕，對主題作再次的展現，這次是以寄給未來的信件總結整幕，與第一幕寄信給過去亡者互相對照。在此尾幕中，下舞台坐著四位寫給未來人的創作者，口中不斷述說著對未來人的高度冀望。在其正後方有一位獄囚，每天對窗仰望，不斷地寫信給自己，記錄著關於過往的點滴，展開與內在的對話。劇尾，不知不覺中世界悄悄改變，工整的方框從舞台上消失，而三角錐與圓球不知何時跨越整個舞台、高懸空中，而後消失，象徵人生沒有不散的筵席。最終留下空空的舞台，只有數學般精準工整、宛如普世眞理的巴哈樂音，無言地流過這紛亂變化的舞台。

《變奏巴哈》一劇之創發是「利用巴哈音符自身的關係造成戲劇的結構，導演並不預先設定架構，而是利用音樂自身的結構去發展。」[26]閻鴻亞也寫到：「《變奏巴哈》的三幕猶如一首樂曲的呈示部、展開部和再現部。」[27]賴氏在第一幕開頭即以巴哈的音樂喚起聽者感受性，而非訴諸理性的語言，張開廣泛的網，定睛尋常普羅，擬仿多聲部，以多線並呈來表現世界樣貌，使主題更趨豐富完整。劇分三幕，類似樂曲的三段體，第一部分表現主題，第二部分則是對比，第三部分再現則是經過變形的主題。因此，曾多次參與賴聲川早年的集體創作的閻鴻亞評論道：

> 《變奏巴哈》的戲〔也〕是前後回應、對稱的，事實上他〔賴聲川〕是一開始就有對稱的概念，而這也是像巴哈賦格的形式，例如前面有獨白、後

25　同前註，頁97。
26　同前註，頁32。
27　引自賴聲川：《賴聲川：劇場》，第2冊，頁97。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 面也有，前面有分手、後面有復合，前面有寫給死去的人、後面有寫給未來的人，雖然說對稱的概念是他一開始就有的，但至於什麼要跟什麼對稱，這些素材像是寫給死者與寫給未來的這些內容，是演員們在排戲中才慢慢發展出來的。[28]

如果世間所有都能以音樂表述，那麼何必容易產生誤解的語言？如果可以無言地感受眞實，也就不需要特地說一個故事。《變奏巴哈》一劇不再追求傳統劇情結構與邏輯性，而是如同巴哈的樂曲般，藉由舞台上一個個小小的事件，串成各自不同的聲部線，在舞台上共同交織成世界的面貌，最終統一在一個中心思想下。由此，引出全然不同以往的創作方式。職是之故，《變奏巴哈》在結構上是由散落舞台各處的一個個不同事件交織而成，沒有明確的中心主線，因此無法以西方傳統的戲劇結構進行分析。然而若將此劇當作一首以「賦格」技巧寫就的音樂作品，則會發現相當符合「巴哈賦格」的三段式結構：主題展現→變奏與答題→再現。因此，吾人發現本劇的第一幕是主題的展現，賴聲川就獨白者、車掌與讀信的人，點出關於生命無常的大主題；接著第二幕就透過對小情侶、外遇與車禍、安樂死與求生、人生流水席等不同的面相去呼應與映襯關於人生之大主題，這是樂曲中的變奏，或正或反，一而再、再而三地出現，強化主題；第三幕再現，則是寫信者（創作者）與囚犯，對於過去的總結、未來的嚮往，以及種種正在發生的當下，再次突顯生命之不可知；這也是生命哲學正——反——合的三段式論證。

音樂性特質表現在《變奏巴哈》表演文本的賦格結構外，也展現在對於音響效果的運用。賴聲川追隨當代劇場大師，將台詞化作音符、成爲聽覺的一部份。演員唸詞猶如多重奏演出，台詞是高低起伏、交織對答的樂句，透過彼此間的追逐摹仿之結構，產生類似互文並置的意義內爆空間，文句承載的訊息向上擴散，更趨多元繁瑣，深化並突顯整部戲的大主題。聲音無形但並非無力，也如同物體或能量，能夠佔據空間、衝擊觀眾，不是作爲傳達思想的工具，台詞剝除表意功能後，回歸成爲音響本身，運用存在的獨特音韻感，撞擊閱聽眾內心深處非理性的部分，使之感受到表象之下的眞實。

《變奏巴哈》第一幕喪子老奶奶家招魂場景，女子講述著日本筆友所描述的廣島因二次大戰時被原子彈轟炸、失去遊歷樂趣，同時一旁的女學生（獨白

[28] 引自2010年9月10日訪談閻鴻亞，地點：臺灣大學戲劇學系館，整理人：陳孝晟。

臺灣大學學術期刊資料庫

者二）則大聲地重覆加乘過的數字：「一加一等於二，二加二等於四，五加五等於十……一百一十一加一百一十一等於二百二十二，二百二十二加三等於二百二十四……，獨白者二加算的速度越來越快，幾乎無法聽清楚，漸漸歇斯底里起來。」[29]與此同時，後方的車掌則大聲地呼喊乘客不要推擠：「……往後面站，往後面站……【看右】跟著上來，跟著上來……【看左】帽子不要拿進來，帽子拿出去……【緊張】那邊進來了，把它丟出去！……不要讓他進來！……車掌說話的速度也愈來愈快，愈來愈急躁，漸漸難以聽清楚。」[30]此景中，三人的聲音彼此交纏加疊、有如音樂「三重奏」之效果，意義藉由不同聲部的堆疊，產生非表層的互文，使觀眾聯想：女孩子數著的，正是死亡巴士中不停往上翻乘的人數，其實就是原子彈投射到廣島上頭的造成的死傷人數，令人聞之駭然。

第一幕的哲學家與女學生雖然是兩條不同的聲部，但兩人的話語卻是穿插出現，某些話語像是輕快的樂句，在聲部進行中反覆出現。譬如女學生獨白時，在其另一方的哲學家則一再重複：「不要緊……」，「流動的……流過去……」等台詞。[31]同理，當哲學家講述著深奧的人生哲理時，女學生的話語也經常會重複自己句子的劇尾，像是樂句收尾的重複：「一直澆水……一直澆水……一直澆……」，「它不見了……它不見了……。」[32]重複出現的獨白雖然不具多少意義，然而依照各自節奏感，構成樂曲般的音響效果，在觀眾心中泛起淺淺漣漪，留下關於生命無常的短暫印象，後續導演再投入更多元素，勢將容易激起更大水花。

雖然賴聲川不只鍾情於巴哈，其他的音樂類型如爵士樂或無調性的聲音頻率等也偶而雜揉於《變奏巴哈》一劇中。「戀人」出現在第二幕的前半段跟後半段，對稱著表現分手及復合，一對情侶面對面地端坐，注視著彼此以機械式平淡口吻提出分手或復合的要求，賴氏採取柴金慣用的剝除台詞情感手法，讓語言成爲純粹的音節，讓人無法判斷說話者的眞實想法，此種台詞運用帶有極限音樂（Minimal Music）的色彩，不斷地重複音節／對方的話語，節奏／句子無高低起伏的變化，如同拉長的單一低音或高音。

同樣出現在第二幕的複雜的三角關係，則是以爵士樂（jazz）的即興表現，

29 賴聲川：《賴聲川：劇場》，第2冊，頁32。
30 同前註，頁35。
31 同前註，頁28-29。
32 同前註，頁29-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

句子帶有感情而起伏飛揚，同時互相間的對答，以否定或肯定的方式產生停頓、摹仿或追逐的節奏感，單一句子的重複出現，則具有變奏的效果。情婦送車禍重傷的情人至急診室，傷者同事、正室與情婦三人的對話：

病人的女友：都怪我不好，都是我害他的。

病人的同事：都是我害他的現在講這個沒有用。【三人坐下】

病人的女友：可是萬一……

病人的同事：不會啦！

病人的太太：怎麼辦？

病人的同事：不會啦！

病人的女友：不會嗎？

病人的同事：不會啦！

病人的太太：可是他已經……

病人的同事：不會啦！[33]

第三幕（尾幕）開場的創作者一與創作者二，分別唸著自己的稿子〈綠的記憶〉與〈期待的日子〉，兩人同時說話，由正常的語速開始越來越快、越來越快、越來越快……終致觀眾無法聽懂完整的句子，只能捕捉模糊的音節單字，而後，兩人又恢復正常語速，慢慢唸出自己的作品。演員像是錄音機一樣，忽快忽慢地唸白，決定節奏快慢的並非文字的內容，而是句式組合的結構，台詞抽離了意義，化爲音符自由變奏，這也是約瑟夫．柴金、羅伯．威爾森等前衛導演愛用的手法。同樣的內容重複兩次，第一次只給留下模糊印象，第二次才慢慢清楚，像是音樂示現與開展，藉由重複手法先吸引觀眾，而後才在心中創造深刻的體會。與此相對的手法，則是口吃的囚犯緩慢而片段地唸完日記，透過獄警重點性地提示內容，而喚起觀眾對於內容的回憶與再現，這則是先開展後再現的結構方式。

《變奏巴哈》沒有貫穿頭尾的線性劇情，僅是結構起破碎零散的人生場景，將彼此間沒有互相關連的片段穿連起來，表現大母題下的各種面向存在，以包羅萬象的豐富內容表現眞實世界之複雜曖昧，此爲與傳統單一敘事劇本大異其趣之處，因爲《變奏巴哈》採取的賦格形式架構出具有音樂性質的文本，不單是結構而已，同時也將台詞對話等元素轉爲樂句，在傳遞思想訊息之外，有時剝除其語言意涵，僅作爲舞台聽覺效果的一環，甚至將台詞如樂句般地自由地變換速度節

[33] 賴聲川：《賴聲川：劇場》，第2冊，頁43-44。

臺灣大學學術期刊資料庫

奏，以帶給觀眾不同感受，讓語言於理性表意功能外，也兼具非理性的衝擊能力。可惜《變奏巴哈》對於語言的運用，仍自限於日常生活的傳達訊息，缺乏類似柴金的開放劇場充滿力量的、更爲原始直接的嚎叫、呻吟，或是感性咒語般的無意義詠唱等。至於仿羅伯．威爾森風格的節奏、速度、情感等的實驗，也只是間中點綴，缺乏整體感受，致使此劇的語言表現薄弱，不夠特出。

二、巴哈隱喻什麼？又如何「變奏」巴哈？

《變奏巴哈》是針對巴哈人生哲學等觀點的對話與辨證：在數學般工整精準的對位之外，其實有太多無法掌握確定的因素。而無常的人生令人不安，也讓人們與現實社會妥協，寧願忍受單調無聊、日復一日的機械化生活，在制約禁錮的社會體制下，過著行屍走肉般的日子，而不敢大膽築夢。《變奏巴哈》種種片段都圍繞著「人生的不可測和被禁錮的潛意識」這樣的大方向呈現。而賴聲川又是如何尋覓一個演出形式來將此主題概念具象化呢？

（一）冷調 VS.賣力型的意象式表演

《變奏巴哈》一劇的演出可說是各種表演形式的折衷產物，融合了寫實、非寫實、後現代意象式等表演風格於一爐。在描繪一般生活場景時，演員的表演有時寫實自然，有時穿插著喜鬧或荒謬之感，但都有明確賦予的角色（雖然都是短暫的過渡型角色）。然而，若是遇到了刻畫內心深層慾望與潛意識的場景時，賴聲川則傾向使用勞伯．威爾森式的意象式表演。正如閻鴻亞在訪談中提及：

> 賴聲川導演只是運用巴哈的icon，他的代表的精神與形象而已，而台上根本沒有巴哈的生平，這就像是勞伯．威爾森〔Robert Wilson〕執導的《沙灘上的愛因斯坦》（1976），非常受到勞伯．威爾森的影響……事實上，賴聲川導演在演《變奏巴哈》的一開始的時候，就說過他的這個東西有受到勞伯．威爾森的一些影響。[34]

勞伯．威爾森的意象式表演，其特徵是刻意剝除角色的性格，演員形同導演的傀儡，隨著導演的指令緩緩移動。然而正因如此，出奇緩慢的動態反而營造出一種如日本能劇般特殊的夢境感，日常生活的瑣事細節在極度放慢的肢體動作下反

[34] 引自2010年9月10日訪談閻鴻亞，地點：臺灣大學戲劇學系館，整理人：陳孝晟。

臺灣大學學術期刊資料庫

而容易出現驚奇的效果，令人耳目一新。譬如威爾森執導的《沙灘上的愛因斯坦》（*Einstein on the Beach*，1976）一劇中，演員成爲漫步於舞台上的「活動佈景」，在導演指揮下創造出一種夢境式的幽玄意境，使日常生活中瑣碎的事情得以超越一般或習以爲常的範圍，帶給觀眾難以抹滅的印象。

「意象劇場」一詞由邦妮．莫瑞卡（Bonne Marranca）提出：「排除語言或用字至極簡，且偏厚使用視覺、聽覺等意象。」[35]由於排斥文學性劇本，強調整體氛圍營造，原本扮演劇作家代言人的角色產生微妙轉變，他們不再獨占觀眾目光，肢體與聲音的技藝也無由表現，只能如木偶般任由人撥弄。意象劇場中的演員被貶爲舞台眾多元素之一，服務於導演景觀構圖，進一步將強調人類特殊性的傳統也加以揚棄。

威爾森的意象式表演審美觀非常獨到。雖然自十九世紀末開始，現代劇場試圖打破劇場麻痺觀眾的幻覺、恢復活生生的力量，然而不論是之前的史坦尼斯拉夫斯基（Stasnislavsky，1863-1938）、亞陶（Artaud，1896-1948）、彼得．布魯克或是約瑟夫．柴金，講到劇場，無不強調「扮演」的重要性，劇場中最重要的還是「表演」，不管是極度誇張、還是摹仿日常生活。與前輩或後進們相反的是，勞伯．威爾森不但拿掉角色特質，使人物平板化，使觀眾無法辨認、入情；更進一步地連演員的表演也除去，讓演員以肢體技藝的取悅觀眾的能力也消失。威爾森的後現代性的演員一無角色深度，二無心理動機；演員化爲符徵（sign maker），在舞台上創造符號和意象，既不是渲染情感的載體，也不是傳遞訊息的媒介，更不是明星丰采的體現者。威氏演員的戲劇行動理由大多曖昧不清，角色呈現給觀眾是一個虛幻、如夢如詩的畫中世界，無法以西方傳統的角色入情、或是東方傳統的肢體技藝進行審美分析。

威爾森的意象式表演亦反映了後現代思想家賈克．德希達（Jacque Derrida，1930-2004）在一九七〇年提出的「不在場」（absence）概念：主張「角色架空」——意指取消橫跨表演的……無限衍義遊戲之形而上學的符徵。[36]「不在場」要求長久佔據舞台中心的理性主義退席，從此劇場中不再存在一個需要藉由演員呈現去再現的主體，劇場發生的情境都是服務於當下／在場（presence）。

[35] Bonnie Marrica ed., *The Theatre of Images* (New York: Drama Book Specialist, 1977), p. x.

[36] Jacque Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press), p. 280.

臺灣學術期刊資料庫

因此勞伯．威爾森以景觀構圖取代了文學性劇本，演出成爲參與式的想像活動，帶給觀眾視聽上的深層感受。重心不再是講述一個故事或宣揚某種意識型態，觀眾無須理解文本或角色關係，只要專注於劇場整體的空間氛圍、演員在空間中遊走的肢體語言和聲音。演員不再服務「不在場」的思想，演員本身的「在場」就是符號、就是意義：「去中心，散意義，反敘事結構，以及打破主觀的自我主體。這個劇場主張的是符號的解放。」[37]

威氏的意象式表演要求演員客觀、抽離的「呈現」角色，排除寫實表演的內在情感投射，以嚴謹的自我覺知控制外在的肢體樣態，客觀呈顯出角色的心理情感，而不入情。威爾森要求演員不要爲了展現給觀眾看而表演、而是喚醒自己內在的情緒，藉以避開媚俗且虛假的符號動作。威氏對演員的指導多集中在外在、且是非常具體而細膩的調整：「聲音冷淡些，平板些，……太情緒化了，表情太多……簡單點，冷點，硬點……你太使力了」，[38]彷彿在導演心中，已經有一個理想的空間景觀，演員不過是要用他的動作與聲音去完成構圖，而不需要過度的創造。威氏愛用的意象式表演技巧，除去緩慢內斂的肢體，機械式的動作，不帶情感的說話，錄音帶播放的台詞，以及肢體與聲音相矛盾等，皆能有效地稀釋情緒濃度，而這些表演方式也被《變奏巴哈》挪用。

就表演風格而言，《變奏巴哈》不似柴金和葛羅托夫斯基的演員用盡全身能量，如殉教者般聲嘶力竭地去感動觀眾。相反地，此劇表演顯得冷調疏離，更接近羅伯．威爾森的意象式表演，傳達給觀眾的不在動作本身、而是舞台氛圍的絃外之音。本劇經常出現如同默劇的肢體動作，然而並不像默劇著重於講述故事情節、或展現肢體高超技藝的美感，演員的動作往往都是單調、非寫實、機械化般的重複性動作。此乃源於導演意欲讓觀眾看見的並不是這些動作引發的關係，而是如同作畫，藉由演員們的動作交織成的流動風景，以表述更廣大深奧的主題：宇宙人生。爲了不讓觀眾對角色產生移情，導演刻意剝去角色特質，使演員成爲台上木偶，隨導演自由調度，構成一抹流動的景象。演員肢體並不模仿日常生活的瑣碎細節與小情小愛，而是將內在感受轉化爲簡單抽象的動作，演繹出最精華的情感慾望，直指人心深處。

---

37 Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre* (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 201.

38 同前註，頁165。

臺灣大學學術期刊資料庫

《變奏巴哈》的最具威爾森影響的意象式表演最明顯見於第一幕。本劇一開頭，巴哈的「十二平均律」[39]鋼琴曲集第一首《前奏曲》的樂音，在昏暗不明的空間中飄散開來，當燈光緩緩亮起之時，舞台中央漸漸出現了清晰可辨的黑色方格，這些黑色方格彷彿具象了巴哈的「十二平均律」，把地板如五線譜般整齊切分成二十四個等分，二十四個均勻的格子恰是「十二平均律」的二十四個小調，四位演員則彷若睡眠地分別躺著小小可憐的方格裡，黑色方格有如一格一格的蜂窩，暗示了大都市有如牢籠住宅。漸漸地，平均而重覆的巴哈鋼琴曲引領演員們慢慢站起身來，進入了半催眠、半意識、夢遊般的狀態。等音樂昂揚上升之時，他們便開始執行一次又一次的站立、轉向、前進、後退等動作，這些動作都規律、緩慢且機械化地進行著，宛如重覆著人們日復一日的無聊生活。

舞台的整體空間分成框內（方格之內）與框外（方格之外），框內的演員在睡夢中執行無感的重覆動作，而框外的潛意識卻從舞台外頭緩緩滑了進來，其他各行各業的成員們，以夢遊的步伐般一一漫步進場。當這些成員從框外步入框內的瞬間，便與框內之人一同重覆日常生活的一舉一動，舉例而言：一名漫步的男子進入了框內，馬上就舉起手來，做出搭乘大眾交通工具的動作。框內有人彎腰握手、有的向人行舉手禮、有的向前踏步、也有小跑步運動……演員們行禮如儀。這些每天都會出現的規律生活動作，宛如行屍走肉般僵硬，待舞台上的演員越來越多，機器化的動作也一再出現。吾人發現，賴聲川在開場即大量運用意象式的肢體動作，去呈現現實生活中『行屍走肉』的一面。

另一個意象式表演的例子可見於第一幕開頭不久，一個老女人吃力地推著巨大的白色方塊，如夢境般地穿過舞台，接著一群人也相繼推著巨大白色的方塊，步伐沈重，象徵人類背著巨大的包袱，冥冥之中被無形的力量驅趕前進，推向未知的世界，有人甚至將方塊推進方格內，放棄自由而默許體制宰制自己。此段表演象徵著人一生當中無法掙脫的沉重枷鎖。對比開場哲學家的口白：「不過雖然

[39] 平均律的原意爲好律（The Well-tempered Clavier），由於以前調音器準確度不夠，在八個自然音間的所有升降音都是不準確的，樂譜上同一個半音，演奏出來卻完全不同，因此一般人普遍以爲小調是無法構成完整的賦格曲式。然而巴哈認爲音樂就像數學，透過精準計算，無論採取那個調性組織樂曲都可以構成和諧樂音，不同高音自由轉換也不致有不諧感受，於是寫出了《平均律鍵盤曲集》，此作品更因爲包含多種音樂風格、全面調性、複雜對位格式以及多聲部等賦格技巧，而被稱爲音樂的百科全書。該作品的包羅萬象，乃是巴哈有意所爲，正如標題所寫：「爲使好學的音樂青年從中獲益，特別是供熟悉此類技巧的人消遣」，此練習曲成被認定是影響西方古典音樂最重要的作品之一。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

如此，我還是覺得人生是很美的。」[40]顯得十分無力悲哀。

意象式表演的另一佳例可見於「寄不出的信」之片段：賴聲川讓四位演員在舞台上坐定不動、靜靜朗讀寫給早已死去親友的信件。其中，講述著日本廣島原子彈爆炸的獨白者三的一席話最能彰顯此片段的主題意涵。如其所述：「我很喜歡寫信，因爲我覺得寫信可以做到一些平常人不可能做到的事。譬如說，當你面對一個人，你不能跟他說些事情的時候，可以在信裡跟他溝通。當然，我有很多這樣的信是沒有寄出的。有很多信，是收不到的，說不定，沒收到最好。」[41]在此場景裡，賴聲川透過寫給死去的至親好友的動作，他們無法圓滿的慾望被陳述出來，藉由回想——書寫的過程，對過往進行省視，重新思考與世界、與他者間的關係，回想能夠撥開當下未見的盲點，獲得新的認知。就像心理治療一樣，將內心深處的感受說出來或寫下來乃是一種必要的過程，寫信讀信的動作其實是一種救贖。[42]在四位寫信人彼此交疊地敘述著信件內容時，舞台後方突然從天而降出現一個白色的巨大信箱，隨後更出現一位以夢遊步伐入場的郵差，把每個人的信件都投進這大信箱裡。這一個暗示寄出信件的意象式動作，象徵與過去的自己、世界達到和解：人生總是不能盡如人意，唯有接受它，才能繼續前進。

相對於「寄不出去的信」一景，《變奏巴哈》的尾幕（第三幕）出現了寫信給未來人的四位創作者，這四人坐成一列，大聲朗讀著對未來人的高度期望，其後方則有一位獄囚以仰望星空之姿對空書寫（呼應第一幕在框外自在揮灑的畫家），此時左上舞台出現了身穿古裝的的巴哈，如人類揮之不去的夢魘，緩緩地橫跨舞台，而右下舞台則走出一列太空人，做出踏上登陸外太空之舉止。過去的禁錮與制約（巴哈）、未來的夢想與寄託（太空人）、囚犯、寫信給未知世界的四位創作者等，猶如宇宙中的四顆星球各自在自己的軌道上運行，彼此雖無互動交集，卻因同時發生於舞台上，造就一幅隱晦、富含深意的流動圖畫：這幅畫彷彿訴說人類飽受制約卻依然嚮往太空未知處女地的矛盾情結，這就是賴聲川所選擇的意象式表演。

40　賴聲川：《賴聲川：劇場》，第2冊，頁28。

41　同前註，頁34。

42　美國劇作家尤金．歐尼爾（Eugene Gladstone O'Neill，1888-1953）獲普立茲獎之劇作《長夜漫漫路迢迢（*Long Day's Journey Into Night*）》，充滿自傳色彩，劇作家是透過寫作與家人和解，獲得心靈上的救贖。

臺灣學術期刊資料庫

（二）人生面面觀：並置互文的巧用

郭珮霖曾寫道：「集體即興的創作過程本身即是反傳統敘事劇場的驗證：演員不從一個既定的文本出發，而是根據狀況去發展即興片段，再由導演進行整合拼貼的工作。」[43]然而，相較於柴金的開放劇場和荷蘭的阿姆斯坦工作劇團傾向以極簡的演出形式，來呈現主題意旨，賴聲川的表現手法相形之下複雜了許多。賴氏運用後現代的「拼貼」手法，藉由強烈對比事件的並置、古今時空錯置、跨文化等手法，以此互文激發出新意。是故，賴聲川偏愛將「看似不相容的異質性元素交錯切割，由導演從參與成員發展出來的許多即興片段中，以如美術裡的拼貼技法，將不同材質的素材以剪貼的方式將其重組拼合在一起，以組成一個新的整體或意義，片段與片段之間沒有邏輯上的關連性，各自獨立卻又交相指涉。」[44]

告別單一敘事，片段、破碎、多元使得拼貼成爲後現代劇場中最重要的技巧之一，能夠將不同的情節組合到大母題下，並且賦予表象之外的意義，使劇中包涵的思想更趨多元豐富。賴聲川在《變奏巴哈》中並非有意使用拼貼手法，而是因爲賦格結構本身即具有不同情節多線並進且共構的特質。傳統音樂只有單一聲部、表現主題集中但單調，而賦格爲求表現宇宙的宏大寬廣則採取多聲部，以帶給聽眾華麗複雜難以窮盡的感受，然而如何將多元龐雜的曲式們依照樂理結構有機地統合起來，便是賦格曲中最需要技巧的部分。後現代導演故意打破線性敘事、藉由許多獨立片段的組合，產生前後互文效果，以表達戲劇主題，同樣也需要組織技巧。此種技巧類似蒙太奇，訴求觀眾主動的心理認知，相同的幾組畫面／情節／樂曲，藉由不同的順序安排與連接方式，足以創造出完全不同的意義。

樂曲訴諸聽覺，可以同時演奏多個聲部，落實到訴諸視覺的空間中，則必須靠多點並呈來達到同樣的效果。《變奏巴哈》將舞台分割成多個空間，各自演出不同片段，沒有特別的中心焦點存在，恰似樂曲中的多聲部，片段間彼此的呼應或對比，則似樂句的模仿、答題與追逐，舞台上的各個片段皆經由導演精心挑選，其實是同一主題的不同變奏，目的在於藉由感性氛圍去喚起觀眾的認識：看

43 見郭珮霖：《做爲劇場語言的即興創作》，頁11。
44 同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

似不相關的事件底下，其實都有共同的運作邏輯，那正是等待人們去認識的眞實。

眼尖的觀眾不難發現，《變奏巴哈》「臺上〔常出現〕許多事件同時進行、同時運作……」[45]，這些事件和諧並置地表現關於宇宙人生的大母題。例如開場幕起時，閻鴻亞所扮演的哲學家（獨白者一）和鄧程惠所飾的女大學生（獨白者二）劃破寂靜的夜空，娓娓道出在白日受到制約的人生感觸：

獨白者一（哲學家）：

> 有時候我會陷在裡面，你知道這種感覺嗎？可是有時候，我又覺得，我又覺得（找詞）……站在外面。但不管怎麼樣，我總是覺得（找詞）……我在。這種感覺眞的很（找詞）……不錯。不錯可是你好像沒明白我的意思。沒關係。（對自己小小地微笑）……（點頭）不要緊……[46]

儘管生命如此無常難以掌握，哲學家總結道：「……不過雖然如此，我還是覺得人生是很美的。也就是因爲這個『如此』，我才會這樣覺得。也就是說，那個美，就藏在『雖然如此』的『如此』裡面。」[47]哲學家不斷思考著關於形而上的議題，他發現人生往往是無法言說的、許多時候都在壓抑自己的慾望與妥協。緊接著，一位女學生開始講述一個關於番茄的故事：

> 我記得小時候，我媽把一顆爛了的蕃茄丟到我家後院的空地上……後來那顆小蕃茄終於慢慢的、慢慢的，長出一小棵蕃茄苗。每天回家以後，我就一直澆水，一直澆……水，一直澆……水，一直澆……水。後來那個蕃茄苗只結出了一小粒蕃茄。很奇怪耶，整個蕃茄樹，只有一粒蕃茄耶……我看著它長大的，我還要看著它，越來越大，越來越大，越來越大……
>
> ……後來那個蕃茄越長越大，越長越大……我決定把它摘下來吃掉算了……第二天放學回家後，放下了書包……可是我發現，那顆我一直不忍心吃的蕃茄，它不見了……
>
> 它不見了……[48]

藉由女學生種植一株番茄的經驗，本劇呈現出生命中必然會發生的遺憾和失落。女孩的番茄越長越大，後來竟然不見了，隱喻著純眞、自由創意的失落，這故

---

45 賴聲川：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》，頁10。

46 同前註，頁28。

47 同前註。

48 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

事是現代版的「傑克與魔豆」：番茄是瘋狂的夢想，在女學生不斷規律地灌溉下長大，既期待又害怕的複雜心情隨著時間流動不停擴散，然而番茄突如其來的消失，代表著成長所帶來的幻滅、以及夢想落空的寂寞。

就在哲學家和女學生講述著他們的故事時，其正後方出現一位車掌不斷催促著乘客，有些時候他的台詞甚至與獨白者三產生對話的效果，彷彿也指導著獨白者三的行動：

> 獨白者三：前幾天我有個同事，要跟他兒子說話……
>
> 車掌：……你不要說話……
>
> 獨白者三：……那個通靈者把他們家裡弄得暗暗的……
>
> 車掌：……把窗子打開……
>
> 車掌：往後面走往後面走，有空位就補上去啊，有位子就坐下來，往後面走往後面走……跟上去跟上去……[49]

在訪談中，閻鴻亞提及：「導演一開始想用車廂來做爲人生的代表，有人要上來車廂，上面的人就必須讓開一點位子給別人，而這樣的一來一往就反映著人生……。」[50]閻鴻亞繼續補充道：「車掌可能是如同上帝，很有脾氣、急躁、有殘酷面的角色，而人就必須在人生當中與彼此作協調。」[51]這位車掌站在哲學家與女學生的背後高台上，不斷指揮、催促著乘客，他是生命中權威角色的化身，可能是軍訓教官、父母、老師、官僚的化身或縮影，催促著人們融入某些體體制之中。有趣的是，賴聲川又在下舞台安插一位隨興在空氣中作畫的畫家，有時候出現在哲學家旁邊，有時又到處遊走，好像整個舞台空間就是他的畫布，他揮灑自如，目中無人。上述的畫家、車掌、哲學家與女學生的場景同時在舞台上並存演出，彼此遙相呼應：哲學家自我思辯式的分析人生之不確定性和無法自主的困境，番茄女孩在巴哈理性工整的社會制約中夢想被壓抑，車掌則是巴士——社會——宇宙中的主宰，控制著一切，掌握著一切，人們只能在其中推擠著前往未知的目的，畫家象徵著導演的夢想，超脫物外的悠游者，自在瀟灑地遊戲人間。導演讓四個人物並置，藉由彼此間的互文與對照以展現人生多重面向，四個人物陳述的故事不過是種隱喻：人生往往不如巴哈的音樂精準而規律，而是變奏的即

---

49 賴聲川：《賴聲川：劇場》，第2冊，頁30-34。

50 引自2010年9月10日訪談閻鴻亞，地點：臺灣大學戲劇學系館，整理人：陳孝晟。

51 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

興曲，充滿意外與驚奇，不論你喜不喜歡、清不清楚，它就是發生了。

除此之外，本劇最明顯的並置、互文手法可見於貫穿全劇長達五分之四的「流水席」（主旋律）。閻鴻亞曾寫道：「流水席像一個漩渦，把所有人捲入又捲出……我覺得《變奏巴哈》是賴老師所有作品的漩渦，私密的情感經驗和廣袤的思維，都從這中心輻射出去……。」[52]本劇以流水席爲主旋律，其他並置的多旋律獨立事件則依序地與流水席同時在舞台上上演，人來人往，形形色色的人生百態都圍繞著、呼應著「流水席」這個主旋律而發生，並彰顯出本劇「人生無常」的主題。例如第二幕出現了許多與「流水席」並置互文的場景。當第一幕出現的流水席延伸至第二幕時，在其右方出現了焦急的正室與丈夫的外遇女子（第三者）在醫院尷尬相遇、無言以對的情景，待醫生出現，兩人立即蜂擁而上，苦苦哀救醫生救活男子，他們對於延續丈夫（情夫）生命的渴望不言而喻；而下舞台卻出現了一對父母頻頻暗示獸醫讓奄奄一息的小狗施打安樂死，不顧女兒歇斯底里地哭喊要求獸醫救救老狗。對照急診室家屬苦求男子賴活，獸醫院的另一組人卻渴望病犬好死，這樣的並置突顯了人類面對生命的矛盾態度。

就在急診室和獸醫院情感澎湃的當下，觀眾同時也看到左下舞台一對男女坐在大木頭方塊上，彼此對望，以機械化、不帶一絲一毫情感的語調，說出兩人分手的決定。兩者冷峻不苟地交換訊息，毫無情感溫度。同時間，右下舞台出現了一位對愛情充滿渴望、對人生滿懷憧憬的女子，向算命師殷殷詢問未來的工作與姻緣。冰冷無情的分手情侶與熱切積極追求愛情的算命女子形成鮮明的互文並置，突顯出人類面對愛情多變難測卻依然苦苦追尋的執著。

在「流水席」與上述四個破碎的場景同時發生在舞台上時，觀眾看到另兩組人馬相繼而過：一是急診室的醫生與過著機械化生活的現代人們，另一則是穿著外國宮廷服飾的巴哈，以及身著太空裝的太空人。後兩組超現實的人物與前方零散的生活片段同時進行，狀似與世隔絕一般，穿越時空，與塵俗事物交雜在同一個畫面，形成一種奇異互文的效果。前方的急診室、獸醫院、算命者與分手男女等生活片段，與後方的巴哈（象徵過去、理性、制約）和太空人（象徵未來、希望、夢想）等同時出現在舞台上，這些並置場景影射人們面對生命無常的矛盾態度，片段之間的彼此互文輝映卻又相互衝突，規律的巴哈奏鳴曲在現實中早已變調扭曲。

[52] 賴聲川：《賴聲川：劇場》，第2冊，頁97。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）極簡美學與高度象徵性的舞台環境

開場，空茫舞台上沒有任何寫實佈景，只有舞台正中央的一個由二十四個格子組成的長方形框，演員推著白色的大方塊上台，而後又推下台，至第二幕時，上舞台（upper stage）出現了圓球與三角錐物體，緩慢而無聲滑過舞台，至第三幕幕落，又回到空空的舞台。這是彼得．布魯克的「空的空間」（the Empty Space）[53]，是葛羅托夫斯基（Grotowski, 1933-1999）的貧窮劇場[54]，是約瑟夫．柴金的精髓劇場[55]，是賴聲川的《變奏巴哈》，極致極簡[56]。《變奏巴哈》打破劇場的幻覺空間，舞台上沒有任何寫實佈景，而是透過演技表現出更深刻的眞實，讓觀眾更容易集中焦點。舞台回歸毫無贅物的空台，只有幾個白色大方塊，本是屬於舞台的組成部分，並且是可移動的，在需要使用的時候才推出現台上供演員使用，所有的物件都是以「象徵」達到與觀眾想像力的交流。第二幕主要的流水席場景，咖啡館只用一張大方塊加上三條小方塊構成，沒有出現任何具體的杯碗瓢盤，只依靠演員表演，即是本劇不追求寫實的最佳例子。

整個第一幕的舞台是由二十四個格子組成的長方形框所組成的極簡空間，而演員在這些格子裡不停地移動格子並且改變表演內容，令人想起一九八〇年代起，由理查．謝喜納融合印度梵戲理論與發展出來的即興創作訓練方法：情緒九

---

53 彼得．布魯克如此定義他所謂的「空的空間」：「我能給定任何一塊空的空間稱之爲光光的舞台，一個人在另外一個人的注視下穿過舞台，這就足以構成戲劇表演了。」參見Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Atheneum, 1968), p. 1.

54 葛托夫斯基的劇場之所以被稱爲貧窮劇場，因爲他認爲不需要任何的布景、服裝、化妝、音效、燈光等，只要有觀眾與演員就可以獨立存在，即便是空無一物的空間中，只要有演員與觀眾的交流就構成戲劇，如其所言：「所有的氛圍與音樂效果藉由人聲演譯，所有的視覺元素藉由演員身體創制。」參見Jerzy Grotowski, *Toward A Poor Theatre* (New York: Simon and Schuster, 1968), p. 30.

55 柴金的開放劇場於演出時，比葛托夫斯基的貧窮劇場更爲簡貧，舞台上完全沒有任何布景，也無任何無長物，只依靠幾個簡單象徵性的道具和最簡單的音效、燈光等來烘托演員的表演。

56 極簡主義（Minimalism）起源於六〇年代的藝術運動，最早是針對立體派與超現實主義的反叛，認爲作品並非只是作者個人的精神表現，不需要用強烈的色彩與線條去引導觀眾接受作者的觀點。主張回歸最簡單原始的幾何線條與圖形，強調理性、對比，用色簡單而不突兀，讓觀眾可以自行理解這些簡單的元素、建構出屬於自己的藝術文本。此理念後來影響到視覺藝術、音樂等各方面。極簡主義的作品因爲沒有太多寫實的細節雕琢，反而可以激起觀眾更多的聯想。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

宮格（Rasabox）[57]，也似乎有勞伯．威爾森的舞台設計影子。威爾森的舞台常可見到由上方投下的方框影子將演員框住，以及逐漸上升至消失的方塊等，這些難以名狀的畫面，搭配流洩的音樂與演員的肢體，喚起觀眾內在的微妙感受。毫無疑問，賴聲川也遵循此道路以捕捉住音樂性的氛圍，從一個個獨立的小點出發，漸漸串起線索，終於完成畫面的構圖。

相對於第一幕的舞台景觀（二十四個格子組成的長方形框和數個大方塊道具），本劇至第二幕時，觀眾朦朧地看到上舞台空間出現了一個圓球、三角柱、和圓錐體漂浮其上，宛如浩翰宇宙中的星球，在各自的軌道上恆常且規律地運轉。這些飄浮的幾何景物構成幽冥的世界，如同浩瀚宇宙深不可測，遠超過人類理解的範圍，是大自然冥冥之中操控人類的一股神秘力量。二十四個方格的長方形框的左右兩旁、靠近翼幕的空間，則是象徵人類不受拘束的潛意識、夢境空間，然一旦演員由此處踏入了舞台正中央的方格內，就會被制約而做出機械化的動作。此幕最充滿象徵意味的莫過於圓球與三角錐，它們與演員始終沒有互動卻又一直存在、構成景觀，導演藉此激發觀眾想像：它們似乎象徵著隱藏背後的宇宙規律，也暗示著時間流逝，又像上天默默地關注舞台上發生的一切、卻不干預也不參與，它們似乎永遠都在，即便看不見了也還是在那，冥冥中與宇宙同一。

在高度極簡的舞台上，另外一些不屬於舞台、具有象徵性的物件，就是佈滿舞台的整齊方框，隨著情節推演，逐漸混亂，而後飛升空中，全部消失。這些方框的運用與象徵，反而是舞台上最值得玩味的部分。賴聲川假借獨白者二在第一幕的開場白，即一針見血地點出巴哈音樂的特性是如何具象化於《變奏巴哈》的

[57] 情緒九宮格（Rasabox）是理查．謝喜納於一九八〇年代常用的一種即興工作方式：在地上畫出一個大的正方形、每邊等分爲三等份，從而得到九個小方格，除了正中間的格子保持中性，其他八個格子分別給特定的一種情緒美感（Rasa）：如戀愛（shrvgara）、滑稽（hasya）、悲哀（karuna）、忿怒（raudra）、勇武（vira）、恐怖（bhayanaka）、憎惡（bibhatsa）、驚異（adbhuta）。Rasa來自梵文，原意是味道，在此指稱八種情感與姿態結合的舞台表現美感，梵戲認爲一但演員的感情與演技完美結合可以創造出最佳的美感。然而美感就像味覺一樣，是因人而異的，因此演員必須時時觀察觀眾，不斷調整自己情感與演技的構成，以達到最佳的演出共鳴。即興排練時，理查．謝喜納會讓演員在格子中寫上或畫上足以表現此情緒的各種文字或圖案作爲幫助，表現時強調內在最直觀的感受、不以理性解釋，演員並不是爲了表現給他人觀看、而是要喚起自己身心靈整體對情感的感受、並且記憶下來，藉由反覆訓練使演員可以立刻進入情緒。而演員一旦退出格子，情緒就必須立刻切斷，不可以沉溺其中；切換到其他格子時，情緒也必須立刻變化。由於有助於喚起過往記憶與控制情緒轉變，情緒九宮格近年來也大量引入戲劇治療領域。

國家圖書館學術期刊資料庫

舞台空間設計上。如獨白者二說道：「巴哈的音樂就像數學一樣，不對，我覺得應該就像建築物：質感、顏色、速度、形狀平均率簡單的講，把自然的音域等分成十二個等分……。」[58]此劇舞台被四種空間分隔，下舞台空間是亂象一堆的現實生活場域，舞台中央則象徵夢境、潛意識的空間，猶如由巴哈的十二平均律練習曲所幻化成二十四個方格：整齊規律的排列，切合巴哈音樂的特質。然而當演員進場後，我們卻發現這是一個蜂窩般、井然有序但卻行屍走肉的世界，人在其中不斷做出重複、機械化的動作。令人聯想現代都市建築之父科比意（Le Corbusier）的大都會概念。科比意一反古典建築的繁瑣細節，他把建築簡單而方格化，讓城市得以容納大量的人口，宛如設計精良的儲存櫃。而生命不正是這樣嗎？我們都是樂譜裡的小豆苗，任人放置在五線譜上，而接不接受巴哈／都會生活／意識面生活，都只是「習慣的問題」。藉此引發觀眾的疑問：「規律且合乎科學的生活，真的是適合人類嗎？」

賴聲川把人生比喻成變奏巴哈這個主題在第一幕即破題點明，至第二幕、第三幕才逐步地具現化，他的方式就好像慢慢地打開一本書，一下子只給你看一點點，等到你全部看完了，才知道他整個的舞台構圖是依據這樣的概念所發展而成的，所以一開始觀眾看到一個工整的巴哈的世界，到第二幕就開始解析、分離，如同《變奏巴哈》劇本的舞台指示：

> 燈光漸亮。第一幕右上舞台的小圓丘和左上舞台的小立體角錐已經幻化成爲懸空的巨大立體圓球和三角錐……第一幕原先成矩陣的方格區中整齊排列的小框框也被重新組合在上舞台，成另一個擴散到舞台的圖形……第二幕舞台整體感仍然乾淨、幾何，但更爲擴散。如果第一幕的感覺是一個過程的開端，第二幕是其延展、擴大、進行。[59]

第二幕舞台正中央的二十四個格子開始往四方游離開來，在格子外的左右兩塊空間的人類緩步地入侵到格子裡面，表示這個世界慢慢開始變調、崩解。這就是我們的世界，是不可掌握的。到了第三幕（尾幕），巴哈的工整世界徹底分崩離析，方格從平地飛上了天空，讓整個景看起來像到了潛意識的世界。此時，觀眾才意識到舞台後方上空的圓球體和角錐體不見了，只見方格浮在天幕上，猶如懸掛的一格格視窗，如人的心靈之眼在太空神遊。

58 賴聲川：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》，頁28。
59 賴聲川：《賴聲川：劇場》，第2冊，頁39。

臺灣大學學術期刊資料庫

《變奏巴哈》的舞台並非只是一個演出空間，導演運用大量視覺元素，透過空間來傳達人生這一大母題。舞台的改變象徵演員與觀眾對於宇宙的認識。剛開始第一幕時，舞台十分工整，就像巴哈的音樂、數學、現代建築。隨著情節推演，至第二幕時，那些人類社會所給予方方正正規律的框架，開始向四方游離出來。至第三幕開頭，舞台上剩下三個孤零零的大方塊道具和幾個尚未完全消失的方框，直至本劇尾，舞台上已空無一物。這是導演要傳達給觀眾禪學式的世界觀，剛開始見山是山：就像規律方格的舞台，一切都那麼清楚明白；後來見山又不是山了：太多事件超出預期、不是人類所能無法掌握，世界似乎沒有任何規範可言、亂成一團；但最後見山還是山：拿掉人爲外在規範，少了拘泥，世界渾然歸一。這同時也是音樂三段曲式，開場的主題、經歷第二部分的變奏，最終又回歸母題，但已經較之前更爲豐富，因爲經歷過正反合的辯証歷程，將一切都包容進結局中。過程並非不重要，若沒有經歷中間的尋找，最終的花香多麼芬芳也無法深刻品味。

結論

現在回頭看《變奏巴哈》的表演形式或許稱不上前衛，然而在三十年前戒嚴時期的臺灣，主流劇場不是東方傳統戲曲、便是西方寫實劇，就連蘭陵劇團揉合東西的表演手段都能引起轟動，由此可見當時劇場環境的單調停滯。賴聲川早期藉由完全開放集體即興創作，引入音樂性與視覺性的意象式表演，更一口氣跳脫說故事的劇本傳統，創造出以塑造氛圍爲主，多線並進、破碎、拼貼的複調作品，恰與日後獲諾貝爾文學獎的劇作家高行健進行多聲部戲劇實驗的時間點相當，可見兩岸劇場工作者都深感時代改變、追求更能表述眞實的手法。差別在於高行健的作品皆來自一人佳構、後才訴諸演出，而賴聲川則借助劇場參與群之力完成表演文本、然後才整理出文字劇本。雖然集眾人智慧，但《變奏巴哈》並不因此而缺乏一貫性、或流於龐雜表面，身爲導演的賴聲川在諸多片段中精心挑選符合主題的事件，並且如建築師般將之結構起來，使個別故事之間產生互文，傳達更多言語之外、難以表述的深刻意涵。筆者以爲本劇的母題充分體現賴聲川系列作品中對於宇宙人生的關懷，其深度甚至超越許多諷刺時事的演出。

《變奏巴哈》前後的幾部作品，像是《摘星》與《我們都是這樣長大的》以及《暗戀．桃花源》，雖然一樣是賴聲川的集體即興創作，然而基本上前兩者雖

臺灣大學學術期刊資料庫

然也有《變》一樣破碎拼貼的結構，但還是依附在寫實表演的框架下、情節前後呼應，但《變》卻是依照音樂框架構築、事件各自獨立彼此互不相關。《過客》、《暗戀．桃花源》、《圓環物語》、《紅色的天空》等雖然也藉由集體即興創發，但較偏向傳統戲劇結構，顯然導演採取規劃式的集體即興創作：預設大方向與框架，其餘演員填補其中的角色血肉與細節。導演的此種選擇，實際上是爲適應臺灣與學院的特殊劇場環境進行的調整與妥協。[60]而《變奏巴哈》則是向演員提出許多假設性的問題，以及關於人生等更爲深刻、向內挖掘的思考，雖然也是由演員的經驗出發，但發展的並非是直線進行的事件情節，而是片段破碎的感受氛圍，造就此劇獨特的「音樂式」表演文本結構。此劇爲當時劇場界投下一顆炸彈，引起關於劇場形式定義的討論，比起《那一夜，我們說相聲》直接將相聲搬入劇場更讓人驚艷。在充滿政治氛圍的小島上，賴聲川後來多數的原創以及改編作品多是關於身分認同，反而較少觸及宇宙人生更大且更基本的問題，類似主題的《如夢之夢》，則因爲結構拉長，反而不夠純粹集中。即便今日看來，《變奏巴哈》依然是賴聲川最具實驗、充滿風格的作品。

賴聲川受教於美國，深受一九六〇年代集體即興大師影響，然而卻又不是全然移植歐美工作方式，逐漸發展出獨具自己特色的風格。柴金以及同時代大師們的作品，大多是回歸到演員的劇場，藉由萃練出演員的高超技藝，象徵性地表現出形而上的大主題，表演風格強烈、濃厚且富感情、易於撼動觀眾，是充滿演員丰采的劇場。反觀《變奏巴哈》的表演雖是各種表演風格兼具，但最突出的仍是仿效勞伯．威爾森式的冷斂意象式表演，完全後現代肢解抽離，舞台上只有一個個功能化的過渡角色，缺乏深色特質，演員表演毫不賣力，觀眾實在很難入情鼓掌，整部戲的表演風格多元且突兀，雜揉喜劇、寫實劇、意象式表演等於一台，不統一卻反而創造出疏離效果，是偏向整體氛圍的劇場。

可惜的是，雖然引入西方前衛的創作方式，但《變奏巴哈》卻不似西方優秀的集體即興常充分運用肢體的意象式表演以傳達絃外之音，仍然過分依賴文字表意功能：透過說故事來傳達思想。雖然受限於學生演員的肢體訓練不足，無法大量採用意象式表演，然而劇本的語言過度文藝腔，導致場景不夠眞實、帶給觀眾說教之感，不如直接以視覺或聽覺的場面調度來傳達宇宙人生難言之理，或許更

[60] 請參考賴聲川：《剎那中——賴聲川的劇場藝術》（臺北：時報文化出版公司，2003年），頁181。

臺灣大學學術期刊資料庫

能引起共鳴。此外，某些寫實場景過於累贅，比如爲了傳達人生宛如流水席、來去變化不止的咖啡館場景，幾乎貫穿整個第一、二幕，但其實可以更精簡地表現，無須直接粗糙。種種缺點，瑕不掩瑜，或許因爲參與人員都太過年輕、缺乏經驗，然而即便如此，《變奏巴哈》在這些參與者生命中留下的痕跡以及對臺灣劇場後許發展產生的影響，卻是不能忽略，這都已經發生的一段過程，等待重新發現與認識。

臺灣大學學術期刊資料庫

賴聲川早期的「開放式集體即興創作」：《變奏巴哈》個案研究

朱靜美

國立臺灣大學戲劇學系副教授

「集體即興創作」原爲一九六〇至七〇年代歐美前衛劇場甚爲風行的一種新穎創作方式，在一九八〇年代臺灣歸國學人移植引進之後，許多實驗劇場紛紛嘗試以此爲創發新劇的叩門磚。其中賴聲川的「表演工作坊」自創立以來，完全以「集體即興創作」起家，至今已是國內首屈一指的職業劇團，而賴聲川本人儼然已成爲集體即興在臺灣的代表性人物。

縱觀賴聲川剛回國的前三年，他所採取的是相當自由、放任的即興創作。以《我們都是這樣長大的》、《摘星》與《變奏巴哈》這三齣戲爲例，在前段作業時刻意不訂下明確結構，亦不預設任何戲劇形式和立場，單純地從一個概念（concept）或主題（theme）出發，讓參與者共同腦力激盪，在排練場一同逐步建構表演文本，再由導演針對即興出來的素材逐步進行刪減、拼貼、組合等精緻化作業，最終完成精彩的作品。賴氏早期這樣的工作方式原非他個人獨創，這套模式可溯源自約瑟夫．柴金（Joseph Chaikin）所領導的「開放劇場」（The Open Theater）和深受其影響的雪雲．史卓克（Shireen Strooker）所屬的荷蘭「阿姆斯特丹工作劇團」（Amsterdam Werkteater）。而在賴聲川早期的創作生涯中，《變奏巴哈》（1985）被視爲其最具實驗性，也是極富藝術性的作品。

本文的研究重心有二：（一）分析賴聲川是如何以「巴哈賦格」的作曲概念爲創作起始點，爲《變奏巴哈》創造出一個「非敘事性」(non-narrative)、音樂性濃厚的新型戲劇文體，挖掘集體創作的模式異於傳統編劇的特殊之處；（二）本劇主題探討生命是一首變奏的巴哈，無常的人生是無法如數學般、理性工整的巴哈音樂所能比擬的，而賴聲川又是如何尋覓一個演出形式來將此主題概念具象化呢？上述問題皆反映了導演在創發《變奏巴哈》這一類抽象、隱晦的集體即興作品時，所面臨的最大挑戰，也是本文的研究焦點所在。

關鍵詞：集體即興創作　賴聲川　變奏巴哈

臺灣大學學術期刊資料庫

The Experiments of the "Collective Improvisation" in the Early Creative Period of Stanley Lai: The Case of *Bach Variations*

Ching-mei CHU

Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

"Collective improvisation," a collaborative method from the 1960-1970's western avant-garde theaters, was implanted to Taiwan in the 1980's by those who had studied abroad, and then utilized by numerous theaters in experimental new productions. The "Performance Workshop Theatre," directed by Stan Lai, which applied these methods in productions, is now a leading theater company, with Lai the method's most representative figure in Taiwan.

Soon after returning from abroad, Lai adopted a relatively open, permissive, improvisational method. In three productions from his first creative period, *The Days We Were*, *Reaching for the Stars*, and *Bach Variations*, he avoided pre-conceptualized structure or theatrical form, and sprang simply from a single concept or theme, allowing all participants to contribute to build up the performance text. Afterwards, with the abundant performing segments generated from collaboration and improvisation, the director gradually either cut, collaged or combined them with brilliant results in the completed piece. This production method is not Lai's own creation, however, as it can be traced back to "The Open Theater" led by Joseph Chaikin and his direct follower, Shireen Strooker, with whom Lai collaborated, from "Amsterdam Werkteater." *Bach Variations* (1985), has long been regarded the most experimental and artistic production among all of Lai's early works.

The core research issue lies in these points: First, how Lai utilizes the composition concept of Bach's Fugue as a starting point to create a non-narrative, extremely musical style of performance text for this play. Secondly, how the director searched for this concept's ideal performing style, to objectify the theme: full of impermanence, life resembles variations of Bach's Fugue, but is unlike Bach's mathematical, rational and neat music. These serious challenges for the director of creations like *Bach Variations*, inspired by this kind of abstract and obscure method of improvisation, stand as the main focus of this paper.

Key words: Collective improvisation　Stanley Lai　*Bach Variations*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

白泰澤：《由《千禧夜，我們說相聲》看賴聲川所領導的集體即興創作》，臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2005年。

邱坤良、李強主編：《劇場家書》，臺北：國立臺北藝術大學，1997年。

郭珮霖：《做爲劇場語言的即興創作》，臺北：國立臺北藝術大學碩士論文，1997年。

馬森：《中國現代戲劇的二度西潮》，臺北：聯合文學，2006年。

浦勞特著，李效賢譯：《應用曲式學》，臺北：全音樂譜，1976年。

閻鴻亞：《劇場家書》，臺北：國立臺北藝術大學，1997年。

_____：訪於臺灣大學戲劇系館，2010年9月10日。

賴聲川：《賴聲川：劇場》第二冊，臺北：元尊文化出版公司，1999年。

_____：〈變奏巴哈：演出檔案〉，收入邱坤良、李強主編：《劇場家書》，臺北：國立臺北藝術大學，1997年。

_____：《剎那中——賴聲川的劇場藝術》，臺北：時報文化出版公司，2003年。

蔡宜眞：《賴聲川劇場集體創作的來源與實踐》，臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，1999年。

蔡慈玟：〈單音音樂〉《臺灣大百科全書》，文建會：http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=10649#。讀取日期：2010年11月24日。

藍劍虹：《現代戲劇的追尋：新演員或新觀眾？：布雷希特，莫雷諾比較研究》，臺北：唐山出版社，1999年。

薇奧拉．史波琳（Viola Spolin）：《劇場遊戲：指導手冊》，區曼玲譯，臺北：書林書店，1998年。

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double.* Trans. Mary Caroline Richard. New York: Grove Press, 1958.

_____. *Oeuvres completes*. 9 Vols. Paris: Gallimard, 1956-66.

Bermel, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. New York: Taplinger, 1977.

Blumenthal, Eileen. *Joseph Chaikin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Bradby, David and David Williams. *Directors' Theatre*. New York: St. Martin's Press, 1988.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.

Croyden, Margaret. *Lunatics, Lovers, and Poets: The Contemporary Experimental Theatre*. New York: McGraw-Hill, 1974.

Derrida, Jacque. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Drive, Tom. "What We Have to Learn from Antonin Artaud." *Union Semimary Quarterly Review* 25 (Fall 1969): 61-73.

臺灣大學學術期刊資料庫

Fortune, Nigel and Tim Carter. “Monody.” Oxford Music Online. 24 Nov. 2010. http://www.oxfordmusiconline.com.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968.

Hayman, Ronald. *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett*. New York: Oxford University Press, 1979.

Holmberg, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Marranca, Bonnie, ed. *The Theatre of Images*. New York: Drama Book Specialists, 1977.

Morris, Ardith Ann. “Collective Creation Practices.” Diss. Northwestern University, 1989.

Shank, Theodore. *American Alternative Theatre*. New York: Grove Press, 1982.

States, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Walker, Paul M. “Fugue.” Oxford Music Online. 18 Nov. 2010. http://www.oxfordmusiconline.com

Whittall, Arnold. “Counterpoint.” Oxford Music Online. 18 Nov. 2010. http://www.oxfordmusiconline.com

影音資料

賴聲川導演：《變奏巴哈》，臺北：社教館，1985年。

臺灣大學學術期刊資料庫