

人文研究 3

集體即興創作 約瑟夫·柴金與開放劇場

朱靜美 著



臺大出版中心

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY PRESS

The background of the entire page is a light grey, textured surface. It is decorated with numerous black ink splatters and blotches of varying sizes and shapes. Some are large and irregular, while others are small and circular. The splatters are scattered across the page, with a particularly large and complex one in the lower right quadrant.

集體即興創作
約瑟夫·柴金與開放劇場

朱靜美 著

國家圖書館出版品預行編目資料

集體即興創作：約瑟夫·柴金與開放劇場 / 朱靜

美著. -- 初版. -- 臺北市：臺大出版中心出

版：臺大發行，2011.02

面；公分. -- (人文研究；3)

ISBN 978-986-02-6896-6 (平裝)

1.劇場 2.即興表演 3.表演藝術 4.藝術評論

981

100000027

人文研究叢書 3

集體即興創作：約瑟夫·柴金與開放劇場

作 者 朱靜美

總 監 項 潔

責任編輯 吳 茵

文字編輯 邱大祐

美術編輯 王立群

發行人 李嗣浔

發行所 國立臺灣大學

出版者 國立臺灣大學出版中心

法律顧問 賴文智律師

印 製 茂宏股份有限公司

出版年月 2011 年 2 月

版 次 初版

定 價 新臺幣 280 元整

展 售 處 國立臺灣大學出版中心

臺北市 10617 羅斯福路四段1號

電話：(02) 2365-9286

傳真：(02) 2363-6905

臺北市 10087 思源街 18 號澄思樓 1 樓

電話：(02) 3366-3991~3 轉 18 傳真：(02) 3366-9986

E-mail：ntuprs@ntu.edu.tw

http://www.press.ntu.edu.tw

國家書店松江門市

電話：(02) 2518-0207

臺北市 10485 松江路 209 號一樓

國家網路書店 <http://www.govbooks.com.tw>

ISBN：978-986-02-6896-6

GPN：1009905057

◎ 著作權所有·翻印必究

自序

筆者攻讀博士期間專研西方前衛劇場，與柴金的開放劇場結下不解之緣，1996 年發現開放劇場的創團作《巨蟒》的錄影帶問世，接著於 2000 年又驚喜地發現《夜遊》及《終站》兩部柴金經典作品的影像紀錄相繼出爐。相較於《巨蟒》創團作，《夜遊》及《終站》兩部較為後期的作品，其語言應用更為精簡，大量援用默劇、非語言的意象式表演風格。這兩部作品的加入使柴金的創作脈絡更形完整，細究其劇場理念的蛻變，其探索之深，努力之大，令人動容。基於這份對藝術家的景仰，筆者決定投入柴金的劇場美學研究，分析其創作策略及作品特色。

集體創作有哪些特色？柴金領導開放劇場的創作期間，其調整又為何？集體即興創作在本質上，將導演及劇作家的權力由權威下放為開放式，集思廣益，使作品的創作權更為民主而平均，這個方法也大大增進了演員自我訓練與自我覺知的能力。開放劇場在這個宏大的藝術企圖下，努力了十餘年，其組成分子中不乏高收入的社會菁英階級，他們犧牲原有的優渥生活，以表演工作為職志，完全獻身於劇場，在公社型的集體創作劇場環境中，實踐「劇場即生活，生活即劇場」的崇高理想。研究越深入，越能感覺柴金及其團隊的高度人文精神，也更好奇到底是什麼樣的力量，讓他們如此痴狂？

回顧六〇年代狂飆的西方前衛劇場運動，不禁令人聯想起臺灣 1980 到 1990 年代百家爭鳴的小劇場奔放的年代，許多劇團大

量實驗集體即興創作的技巧，熟為人知的由賴聲川導演所領導的表演工作坊，其集體即興方法即是師承於柴金的追隨者之一，任教於柏克萊大學的雪雲·史卓克（Shireen Strooker）。

本書是筆者至今十六年來對柴金及其領導的開放劇場所做的持續觀察、分析以及 1960 年代以來狂飆的西方小劇場運動所引起的文化現象作一總結。在全球實驗劇場式微的今日，期待以此書與更多劇場創作者和研究者一同分享集體即興創作的特殊方法和表演美學。

朱靜美

謹誌於國立臺灣大學戲劇研究所

2011 年 2 月

摘 要

「集體即興創作」為歐美劇場近五十年來最為特殊的現象之一，大師級導演如彼得·布魯克（Peter Brook）、阿莉安·努虛金（Ariane Mnouchkine）、約瑟夫·柴金（Joseph Chaikin）等無不曾嘗試以集體即興為創作新劇的主要手段和方法。其中，約瑟夫·柴金一手創建的「開放劇場」（The Open Theater）可謂最極端的代表，帶領開放劇場的過程中，完全仰賴「非語言」的即興作為尋找戲劇意象與戲劇行動的主要策略，在既無劇本亦無表演藍圖的原點上，創出獨特的集體即興系統。柴金與團員以維歐拉·史波林（Viola Spolin）與哲西·葛羅托夫斯基（Jerzy Grotowski）等近代即興大師的劇場遊戲為基礎，投入全副熱情實驗、開發，整理出具體而有系統的即興創作方法供後人依循，並於開放劇場成立的短短十年光景（1963-73）連續發表五部集體即興創作長劇：《巨蟒》（*The Serpent*）、《終站》（*Terminal*）、《美國萬歲》（*America Hurrah!*）、《突變秀》（*The Mutation Show*）、《夜遊》（*Night Walk*）等。柴金與演員大膽嘗試各種表演，這樣如入無人之境的探險下創造出極具原創力的劇本與表演形式，將西方原本僅是排練技巧之一的「即興」推展至極致，使其自立門戶成為獨樹一幟的表演類型。

本書主要是深入分析開放劇場的《巨蟒》、《終站》與《夜遊》等三部代表作品，從中發掘柴金獨特的「集體即興創作」美學觀、柔性領導的隱形導演策略，以及如何發展出前所未見的演

出形式與風格。各章節的研究核心如下：第一章探討 1960 年代集體即興創作風潮興起的成因、開放劇場創立之歷史脈絡及其興衰史。第二章側重分析柴金的劇場美學理念，諸如：開放式對抗閉鎖式、多音書寫對抗單音書寫、肢體對抗心智、轉換型導演之特徵等。第三章重心是剖析《巨蟒》一劇的原始儀典的視聽美學、音樂和聲音、舞譜式的表演文本，並解碼本劇的意象式表演之創發過程。第四章與第五章則分別探討柴金及其團員如何從「即興爵士」（jam session）、默劇、啞仿劇、說書等表演風格中攫取靈感，為《終站》與《夜遊》兩部作品創發出以非語言、肢體演繹為主的新穎演出風格。第六章探討像開放劇場這樣的集體即興劇團，其特殊的創作困難和無法長久經營之理由為何。

目 錄

自序	iii
摘要	v
第一章 集體即興創作與開放劇場之歷史溯源	1
一、緒論	1
二、開放劇場溯源	9
第二章 開放劇場的美學理念與特徵	31
一、開放 VS. 閉鎖式的集體創作理念	32
二、多音書寫 VS. 單音書寫	35
三、肢體 VS. 心智	39
四、轉換型導演 VS. 霸權式導演風格	45
五、結論	48
第三章 與蛇共舞：《巨蟒》個案研究	51
一、緒論	51
二、原始儀典與神聖劇場的體現	54
三、表演文本 VS. 線性敘事文本	61
（一）音樂的文本	61
（二）聲音的文本	69
（三）尋找「舞譜式」的文本語言	73
四、從概念到具象：《巨蟒》的意象式表演之創發過程	80
五、結論	97

第四章 精髓劇場的體現：《終站》	101
一、音樂為文本蹦床之策略	104
二、意象式的表演語彙	120
三、精髓劇場的表演	123
四、結論	127
第五章 吟遊旅人的夢境詩篇：《夜遊》	131
一、〈睡眠者〉與《夜遊》的兩兩參照	133
二、默劇／啞仿劇為「表演性文本」的策略	141
三、夜遊、夢遊：超寫實的夢境之旅	145
四、結論	148
第六章 開放劇場之集體即興創作的衝突與易逝	151
一、集體即興創作的本質與衝突	152
（一）「開放」or「開壓」：	152
集體即興之高壓力的創作模式	
（二）創作上的衝突——主體性的保衛	154
（三）生活上的衝突——權力中心與外圍的對立	159
二、開放劇場之易逝	162
（一）劇場的創作本質與組織例行化	162
（二）「烏托邦」公社劇場的實踐	164
（三）神格化的領導帶來幻滅	168
三、結論	172
第七章 總結	177
附錄一 約瑟夫·柴金與開放劇場紀事年表	187
附錄二 約瑟夫·柴金作品年表	194
參考書目	205

第一章 集體即興創作與開放劇場之歷史溯源

一、緒論

1960年代的歐美社會正值冷戰高壓時期，有識青年不滿於既有的社會體制，發展出一波波的反正統的運動，反叛傳統、反對權威、強調平等，開始探索不同以往的文化價值、實驗更多樣的藝術表現形式，一股新思維的浪潮席捲整個世代。當時的劇場新血們也深切感受到，十九世紀以降的寫實劇傳統無法真實傳達當代人的內心感受，紛紛著手尋求更貼近真實的表現手法，他們引入音樂、舞譜、裝置等其他藝術形式，並且重新檢視亞陶劇場美學；創作上開始採用強調平權、全體參與的「集體即興」（collective improvisation），從而創造出表演風格前衛又撼動人心的作品。而「即興」（improvisation）在西方由來已久，追本溯源，早在文藝復興時期的「義大利藝術喜劇」（*the commedia dell'Arte*）¹就嶄露頭角。「義大利藝術喜劇」是一種沒有劇本，純以肢體為呈現主體的即興喜劇表演，當時的演出是根據一些簡單制式的劇情大綱（scenario）隨機重組²，完全仰賴演員的即興表演來填充戲劇的血肉。演員只有大致的劇情方向，所有的臺詞對白都是依照現場觀眾的反應而隨機創作，即使面對同樣的劇情大綱，演員每一回登臺詮釋的妙處也各各不同，機智的逗趣對答、臨場的反應成為表演的精髓，此時的即興，重在演員個人的高超技藝表現。

直至寫實主義風靡的二十世紀，即興變成了導演啟發演員想像力和創造力的一種排演手段，如利用「神奇假設」（magic if）³、「最高目標」（super-objective）⁴、「情緒記憶」（emotional memory）⁵等各種即興練習，幫助演員去發現在劇本之外的更多可能性：角色並非只存在劇作家勾勒的幾筆中，沒有寫出來的部分則由演員去填補。演員通過自由聯想去編纂人物生平，塑造角色性格，推測事件發生時的情緒反應和隱藏動機，重新安排劇中人際關係，揭露更多可能的故事。

即興在劇場應用的定位，在 1960 年代出現了前所未有的大逆轉：有別於寫實劇場使用即興僅僅用來啟發演員對劇本和角色的認知，1960 年之後的「新前衛劇場」（neo-avant-garde theatre）導演們則將即興技巧發揮到極致：在完全沒有劇本可供排演的情況下，由導演、演員、劇作家、音樂家等人在排練場的集體腦力激盪，將西方原本僅是排演技巧之一的「即興」推展至其極限功能，將其變成創造劇本和表演形式的主要手段和方法，發展出後來所謂的「集體即興創作」。西方傳統劇本乃源於劇作家一人之筆創造大千世界，所有事件、情節、人物皆由劇作家一人創發。而集體即興創作的劇本生產方式卻迥然不同，它是由一群人共同完成，其中包括：導演、演員、劇作家甚至是音樂設計師一同面對某個重大的主題（theme）或中心思想（overriding idea）做各種探索。在完全沒有劇本的情況下，以「即興」作為創發劇本的手法，由一群劇場人在一次又一次的即興中，共同逐步建構出演出文本。劇本從此不再僅僅是劇作家一個人的心血，劇作家、導演、演員、設計的分工模式不再適用，人人機會均等地參與整齣戲的醞釀過程，共同催生一個融合各方巧思與創意的新戲劇。

這種新穎的即興創作劇團在當時如雨後春筍，林立西方各前衛重地，帶起一股劇場新潮流，並深受當今歐美大師級導演青睞，先後投入集體即興、開啟劇場創作的新頁。著名的劇團包括彼得·布魯克（Peter Brook）的「國際劇場研究中心」（ICTR）⁶、阿莉安·努虛金（Ariane Mnouchkine）創立的法國「陽光劇團」（Théâtre du Soleil）⁷、約瑟夫·柴金（Joseph Chaikin）的「開放劇場」（The Open Theater）和理查·謝喜納（Richard Schechner）的「表演群」（The Performance Group）等無不曾嘗試以此為創作新劇的叩門磚。

為何 1960 年代的新前衛導演熱衷於向集體即興挖寶，也不願搬演當時的主流劇碼或是投向經典名劇的懷抱？原因之一是西方戲劇兩千多年以來一直奉劇本為圭臬，演員與導演都只是忠實呈現劇本的原貌和劇作家的哲思洞見，劇場遂成為劇作家一人的舞臺。如此一來，導演與演員只能做第二線的「詮釋型藝術家」，一如史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavski）的寫實主義學派，忠實呈現劇本思想、客觀分析情境並檢驗角色情緒合理性，完全服膺劇作家文本的結果，壓縮了表導演的獨創空間。然至二十世紀初，「劇場」（theatre）與「戲劇文學」（drama）開始分立，劇場工作者漸漸覺醒，不再願意屈就為文學的附屬品，許多導演主張劇場是獨立的、綜合性的藝術，不為服務劇作家而存在，應該發展自己的語言，如大師高登·奎格（Gordon Craig）曾提倡戲劇作品應服從導演指揮的觀念，認為「一旦他[導演]掌握表演、語言、線條、顏色與韻律的應用，劇作家的存在將不再必要，此時的劇場已自成一門獨立的藝術」（26-27）。此外，法國劇場理論家／導演安東尼·亞陶（Antonin Artaud）在其 1938 年發表的《劇場及其替身》（*The Theatre and Its Double*）一

書中也主張：「不能再依賴那些已僵化、被奉為神明的劇本，必須重拾游離於語言與動作之間，獨一無二之[劇場]語言，而非一味屈從於文本的至高性」（89）。亞陶更大聲疾呼「漠視文本，而改以當代人直接立即的情感來做直接演出」（Artaud, *Oeuvres completes* VI, 213）。唯有在脫離劇作家的文學性劇場箝制，並且發展出自己獨特的語言（如空間、視覺、聽覺、肢體表演的語言），劇場藝術才有可能獲得新生；舞臺應被視為「一個實質有形的物理空間，應該讓它被填滿，而且是用它自己具體的語言說話」（*The Theatre and Its Double* 37）。

1960年代西方世界處於物質富庶而精神困乏的歧異狀態，嬉皮、叛逆風潮盛行，反戰爭、反威權、反對主流社會價值，高聲批評政府對公民的權益的限制、政客的貪婪，傳統道德的狹窄和戰爭的無人性，在這樣的時代氛圍下，劇場界也開始蠢蠢欲變。亞陶與高登·奎格的思想遂在1960年代後開始發酵，再加上平權思想抬頭，劇場的權力結構發生重大變革，這股時代洪流與1950年代興起，至1960年代達到顛峰的「叛逆文化」（counterculture）密切相關。

「叛逆文化」源自1950年代富裕家庭的叛逃者，這群小眾的社會菁英反抗資本社會的物質文明，強調精神文明的追求，穿破鞋、蓄長髮、過著集體公社的雜交生活。這個起於小眾的選擇，由1960年代反叛青年繼承後，竟成為勢不可擋的世代潮流。由於平權公義無法實現、貧富差距擴大、自由受限、冷戰陰影等諸多因素造成社會底層的動盪不安，在左派思想的推波助瀾下，以艾倫·金斯堡（Allen Ginsberg）為首的一票反文化運動青年，展開背叛傳統的自我追尋之旅，鼓吹回歸自然、達到非理性的狂喜狀態、集體雜交生活方式等等。在此影響下，集體劇場、公社劇

團如雨後春筍般出現，呼應時代潮流而發展出全新的創作方式：強調全體平等參與的集體即興創作。反叛精神同樣影響劇團的美學表現手段，諸如對於文字的不信任、對劇作家與劇本的揚棄，以及回歸肢體聲音、借鑑原始巫儀等，都是反傳統精神的影響。

在叛逆文化的影響下，1960 年代「年輕的劇團成員們打著反權威、反官僚、以目標自決與自我管理為中心……劇團的組織是不分階級的群體，每個人共享著權利與責任」（Champagne 23）。多曼那克·尼古拉斯（Domenach Nicholas）在論及反階級、平權的觀念瀰漫於 1960 年代寫道：「強調人人皆有創造的權力與可能性，便是打破主客關係，將既存且牢固的關係易位：剝削／被剝削、殖民／被殖民、以及顯而易見的男人／女人。將創造視為一種工作，並且人人皆可以成為創作者，不論過去或現在，這是對於習慣強調分工分層的社會基礎的迎頭棒喝」（Champagne 27）。當時的劇作家不再高高在上，導演也不再擁有絕對的威權，轉向民主式、共享式、攜手同心的合作模式，劇場的每個成員包括演員、設計師、導演、劇作家，都是第一手、有自主權的「創作型藝術家」，集體即興的獨特創作模式因而應運而生。

而在美洲的前衛劇場，促成集體即興創作興起的另一主因是 1950 至 1960 年代的美國劇場充斥著老掉牙的戲劇類型：如百老匯盛行的尼爾·賽門（Neil Simon）⁸ 式的喜鬧劇、賣弄情節機巧的佳構劇（well-made play）⁹ 與譁眾取寵的音樂劇（musicals）等。這些戲劇不僅商業氣息濃厚，對於 1960 年代處於叛逆文化的觀眾而言更是無關痛癢。而以「群體劇場」（The Group Theater）為代表的寫實劇更壟斷著美國戲劇市場，其中「以人際衝突為主的美國『嚴肅』寫實劇作家如田納西·威廉斯（Tennessee

Williams) 及威廉·英奇 (William Inge) 的作品都令人覺得過於自溺。至於少數幾齣外百老匯 (Off-Broadway) 的製作，如：布萊希特 (Bertolt Brecht)、貝克特 (Samuel Beckett)、尤金·尤涅斯科 (Eugène Ionesco)、姜·惹內 (Jean Genet) 等著名戲劇大師的著作，對美國劇場而言，並沒有實質且廣泛的影響力」 (Blumenthal, *Joseph Chaikin*: 2-3)。

除了美國劇場充斥著乏善可陳的劇作之外，歐陸當代戲劇文學的僵硬窄化與缺乏深度也是集體即興崛起的推手之一。有鑑於過去古典戲劇高度的戲劇張力以及直指人性的深度內涵已不復見，名劇評家沃特·克爾 (Walter Kerr) 曾痛譴當代劇作家的作品：「不夠重要到能以文學力量展露鋒芒，不足以左右觀眾，也不能用語言和自己劇作的故事來支撐一整晚演出」 (II: 1: 1)。英國新前衛導演彼得·布魯克也呼應沃特·克爾的觀點，認為當代戲劇文本一味地模仿、著重枝微末節的推敲，越走越偏狹，終致失去戲劇普世性的批判能力與生命力，創作場景不外乎客廳、餐廳、臥房，被戲稱為「三廳劇」，內容細瑣無味，表演囿於自然寫實的框架，自縛手腳，語言也充滿了冗言。有鑑於此，布魯克在《空的空間》 (*The Empty Space*) 一書，一針見血地點出了 1960 年代戲劇文學的重大缺失：

當代劇作家鮮少創造出具有啟發性的作品。有些新戲在模仿真實人生的前提下，我們只看到模仿勝於真實；在對角色人物多所探討的劇本裡，劇作家往往不能跳脫刻板人物的描寫；在以思想辯證為重心的劇本裡，辯論的焦點很少會有令人振奮的討論；甚至在討論日常生活的劇本中，我們常看到的是充滿文學想像的日常生活；如果要討論的是社會問題，焦點也極少瞄準社會問題的核心；而在搏君一

笑的喜劇裡，我們看到的都是一些老套的伎倆。結果，我們[導演]經常被迫困在選擇搬演新戲或是舊戲的抉擇裡。新戲雖有新意，但往往內容膚淺，充其量不過是對現今社會做出一種姿態罷了。（34-35）

肇因當代劇作家無法在內容或形式上有所創新，充其量只能算是「僵化劇場」（The Deadly Theatre）的延伸，許多前衛劇場工作者遂改以「經典名劇再創作」或是「集體即興創作」來作為創新風格的主要憑依。尤其在集體即興創作起家的公社型劇團裡，演員不再只注重個人的明星光采，願意放下個人名利的競逐而長期追隨一個劇團，奉獻一己之力於藝術創作；導演也越來越懂得利用群智群力，放下以往的威權地位，傾聽每一位參與者的聲音，著力於做揀選與仲裁。此時期也適逢大批的視覺藝術家、導演，以及繪畫、作曲、舞蹈、雕塑等領域的前衛激進藝術家集聚於紐約、巴黎等藝術重鎮，「與劇場工作者聯手意欲創造一種更自由、更靈活、更不拘一格和更能反映當代生活方式的藝術形式。他們叢聚於劇場內，甚至形成『公社』，參與者出於自願，共同生活和演出，不計報酬，為的是實現他們共同的藝術理想」（蔡18）。其目的是為了瓦解、改革傳統戲劇形式，劇場於焉不再是生產表演的工廠，而是強調變革的發明綠屋、靈感碰撞化合的實驗室。由於「這種戲劇並無現成的模式，他們就運用即興作廣泛的實驗，漸漸發展出一種西方前所未見的『集體即興創作』」（蔡18）。

與歐陸遙遙呼應的美洲大陸，也興起一片集體劇場、公社劇團的風潮，在強調自由平等的基礎上，拋棄既存的文本與表演形式，運用集體即興創作方法，從零開始建構以表演為中心的作品。此時期美國最著名的二個集體即興劇團分別是約瑟夫·柴金

所領導的「開放劇場」和理查·謝喜納的「表演群」。而約瑟夫·柴金所領導的「開放劇場」咸被認為是 1960 年代美國最重要的實驗劇團（Shank 38, Blumenthal, *Joseph Chaikin*: 23; Morris 24），也是影響歐洲集體即興創作最深遠的前衛劇團之一（Shank 38; Weinberg 45）。

開放劇場存續時間不過短短十年（1963-73），期間只創作了五部集體即興長劇：《巨蟒》（*The Serpent*）、《終站》（*Terminal*）、《突變秀》（*The Mutation Show*）、《美國萬歲》（*America Hurrah!*）和《夜遊》（*Nightwalk*），卻因其表演形式前所未見而引起劇場界關注。究其原因是柴金願意投入龐大時間成本對演員進行肢體與聲音訓練，然後再進行創作。開放劇場草創四年全致力於演員的肢體和聲音表情之開發訓練，然後才花費五年時間製作《巨蟒》和《終站》，最後的《夜遊》一劇也耗費三年才完成，如此不計血本、只求演出品質的排練，即便在充滿理想主義色彩的當時也極為罕見。此外，在影像記錄技術尚未普及的 1960 年代，以聲音肢體為主的即興劇場，因為沒有留下豐富的視聽影像或文字紀錄，使後進研究者往往不得其門而入。理查·謝喜納就曾指出前衛劇場衰微的主因之一是沒有留下可供後人參考的劇本和表演方法（*The Downfall of Avant-Garde theatre* 76）。主因係當時即興劇場界普遍嫌惡固定下來的文字劇本，寧願讓劇團成員依照某一感興趣的主題，經過長期集體即興工作後，直接發展出表演文本。對劇本的漠視連帶地使劇作家與臺詞的重要性降貶至最低，「劇作家只不過是劇團的一分子，……或者只是一個單純創作劇本被劇團接收的人。……臺詞不過是景觀的一部分，而且功能僅止於此」（*Dionysus in '69 Notebook* n.p.）。當時的前衛劇場普遍認為語言是今日世界混亂的根源、排斥劇作