

兩種不同的凝視----李國修與賴聲川的認同書寫 Two Different Gazes ---- The Recognition Writing of GwoXiou Lee and ShengChuan Lai

蔡佳陵*

*國立成功大學台灣文學系研究生

Chia-ling Tsai

Department of Taiwanese Literature, National Cheng Kung University, Master

摘要

目前台灣討論有關外省族群認同問題時，都鎖定白先勇或朱天心等某一部分作家，也甚少討論到戲劇這個文類，而面對戲劇此一類，雖說是最能貼近一般大眾的文類，其與社會大眾的互動程度也甚為密切，然而關於認同的討論，卻鮮少針對這一類去觸碰。因而，筆者想針對戲劇這一類來探討。賴聲川、李國修在 1984 年 3 月與李立群三人共組表演工作坊，以及 1986 年李國修成立屏風表演班之後，賴聲川、李國修兩人至今創作不斷，由於特殊的時代背景，以及身分問題，因而關於認同建構的議題，在兩位的劇本當中也不斷被探討，作品中亦呈現出許多具有時代意義的面向，且作為外省第二代的劇作家，藉由自身經驗反覆處理自己的認同，描繪其中的轉變，可以說是提供了外省人在建構認同時的不同視角。李國修與賴聲川都體認到在台灣連續與不連續的構成，但是他們選擇了不同的方式來闡述或解決。李國修選擇了站在內部的位，以自己實際的經歷，創作劇本，並親自演出劇中腳色，當他在站在最貼近自己的位置凝視自己時，他記錄了些什麼？傳達了些什麼？而賴聲川選擇站在外部，主導著集體即興創作劇本，在演員各自創作與描繪的過程中，他看到了或是推使了怎樣的集體想像的呈現？而在這個集體想像中，他又是在何種位置看待自己？

Abstract

Only certain writers such as XianYong Bai and TienXin Chu are mentioned when the issue of Mainlander ethnic identity is discussed in Taiwan. However, people seldom discuss plays of this genre, either. Although plays are the genre that are close the general public and have intimate interaction with the society. The recognition discussion rarely has plays get involved. Thus, I would like to probe into plays of this genre. ShengChuan Lai and GwoXiou

Lee found Performance Workshop with Lichun Lee in March 1984. Two of them write dramatic works constantly after GwoXiou Lee found Ping-Fong Acting Troupe in 1986. Due to the special historical background, and issues of identity, the issues of identity construction are often been discussed in the screenplay of the two masters whose works display the significance of times. As the playwright of second-generation mainlanders, they depict the changes within by their own experience and handle their own identity over and over again that can be said to provide different perspectives for identification of Mainlanders.

ShengChuan Lai and GwoXiou Lee all have realized the continuous and discontinuous composition in Taiwan. But they chose different ways to illustrate or resolve. GwoXiou Lee chose to stand in the internal position with his own actual experience. He writes scripts and performs in the plays personally. What has he recorded and transmitted when he is staring at the closest location to himself. ShengChuan Lai stands outside to lead the dominated improvisation of plays. What has he seen and what kind of collective imagination has he conducted? In the collective imagination, Where the position is he looking at himself?

關鍵字：李國修、賴聲川、認同書寫、文化身分

Key word: GwoXiou Lee, ShengChuan Lai, recognition writing, cultural identity

壹、前言

1980 年代中期以降，隨著台灣政治的民主化以及本土化的轉變，以往潛藏在檯面底下的省籍間的問題、衝突、或矛盾，才漸漸浮出檯面，各領域不同的論述聲音，不斷扣擊這扇沉重的大門，加上 1987 年解嚴後，以及李登輝於 1990 年代陸陸續續開始完成各種制度上的民主化，這些民主化的過程，帶有強烈的本土化色彩，因而在近三十年來台灣各種文化論述當中，包括政治、學術、文學、乃至藝術、戲劇、舞蹈，皆進行著有關文化身份、認同等論述，且由於台灣複雜的歷史背景，這些論述至今仍是最大的焦點。¹台灣目前對於族群的分類，普遍以「四大族群」做為分類的一種方式(原住民、外省、福佬、客家)。這些族群因為有不同的歷史經驗，通過族群自我和他者的界定想像，描繪各自的祖先根源、歷史經驗、文化語言等等，這些論述不斷互相衝擊最終產生了不相同的認同圖景。²以往在討論有關認同問題時，容易落入二元對立的區隔，不過認同問題有時並非如此清楚或鐵板一塊的，在外省族群中，其實我們可以發現，他們在失根到尋根又到定根的過程中，所面臨的斷裂與矛盾，在他們真正開始面對這塊土地時，面對本土論述的衝擊時，是如何來建構他們的認同想像呢？對於所謂的「祖國」或「原鄉」，又該如何安

¹ 參見高格孚，《風和日暖——台灣外省人與國家認同的轉變》，台北：允晨，2004 年，頁 7-23。

² 參見王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》，台北：群學，2003 年 12 月，頁 54。

置呢？這其中的矛盾拉扯，是如何層層相扣且糾葛在一起的？複雜的文化身份、國家、族群認同緊緊纏繞，在如此的背景之下，則必須以一種更為細膩的方式來看待認同問題。

《逆寫帝國：後殖民文學的理論與實踐》³中，將殖民地分為被異族侵略的殖民地(invaded colonies)以及僑居者的殖民地(settler colonies 或譯作移民者殖民地)，後者如美國、加拿大。在這些移民殖民地中，雖然殖民者與作家移民都是白人，殖民者又成為被認同的國家政府，因此首要的使命就是要創作出與英國文學或歐洲文學傳統不相同的文學，以具有自身主體性與獨立性的文學，這個過程可以稱為建構本土性(constructing indigeneity)。和異族入侵殖民地所不同的是，當所謂的異族統治者離去後，殖民地的使命是要重新尋找或重建他們的文化與認同，而在移民殖民地中，這一群掌握國家政權的殖民作家，卻必須去創造屬於他們自己的本土性。⁴對於外省族群來說，如果把 1949 年以後的台灣作為一個移民殖民地，那麼 1949 年國民政府遷台之後，外省族群的文學作品，環繞著「懷鄉失根」、「漂流」、「放逐」為書寫主題⁵，戰後外省人在遷移來台的過程中，必須面對的是所謂的失根的危機，一直以來對於原鄉的想望是不間斷的，文學作品一直以來，也以對祖國的追尋，並期待能有歸根祖國的一天等等為主要主題，呈現出失根與漂泊的風格。直到 1987 年解嚴後，這一群人在生活上漸漸地安定，能歸回祖國的願望也逐漸實現之時，隨之而來的是自身與祖國的差異，面對這一塊原本只是作為「經過」的土地，而卻必須在此紮根時，首當其衝所面臨到的問題，即是必須開始對這塊土地建構「新的」認同，這種現象，高格孚在《風和日暖——台灣外省人與國家認同的轉變》中稱之為「外省人台灣趨向性」。⁶

因此，在探討外省族群的認同問題時，必須看到這種轉變，且目前台灣討論有關外省族群認同問題時，都鎖定白先勇或朱天心等某一部分作家，也甚少討論到戲劇這個文類，而面對戲劇此一類，雖說是最能貼近一般大眾的文類，其與社會大眾的互動程度也甚為密切，然而關於認同的討論，卻鮮少針對這一類去觸碰。因而，筆者想針對戲劇這一類來探討。綜觀戰後台灣劇場的發展直至解嚴後才開始蓬勃，八〇年代出現的一些新生代舞台戲藝術家，他們擁有一些共同的歷史經驗，可以說是呈現了《逆寫帝國：後殖民文學的理論與實踐》中的建構本土的此一中間階段，賴聲川、李國修在 1984 年 3 月與李立群三人共組表演工作坊，以及 1986 年李國修成立屏風表演班之後，李國修、賴聲川兩人至今創作不斷，由於特殊的時代背景，以及身分問題，因而關於認同建構的議題，在兩位的劇本當中也不斷被探討，作品中亦呈現出許多具有時代意義的面向，且作為外省第二代的劇作家，藉由自身經驗反覆處理自己的認同，描繪其中的轉變，可以說是提供了外省人在建構認同時的不同視角。

³ 比爾·阿希克洛夫特、嘉雷斯·格里菲斯、凱倫·蒂芬著，劉自荃譯，《逆寫帝國：後殖民文學的理念與實踐》，台北：駱駝，1998 年。

⁴ 參考 Bill Ashcroft，劉自荃譯，《逆寫帝國：後殖民文學的理念與實踐》，台北：駱駝，1998 年，頁 144。

⁵ 參見葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄：春暉，1987 年 1 月。

⁶ 高格孚，《風和日暖——台灣外省人與國家認同的轉變》，台北：允晨，2004 年，頁 143。

就李國修在台的經驗來看，李國修雖在台灣二重埔出生，然而他身上卻仍背負著祖籍山東萊陽的包袱，對於父母遷移來台的故事，以及從小大家都認為他是當初被拋棄在海上的二哥的轉世，因而作為外省第二代的李國修，對於家鄉、祖國、父母、中國的認同記憶，皆有一個畫面在他的腦海裡，在他的作品當中，也嘗試去追尋這個畫面，這個文化認同，是父母給的想像的中國原鄉的根。然而，他在台灣成長的過程，從二重埔到光華商場的這段生活經驗，卻也給了他另一個根，是關於他自己親身經歷的屬於他自身的台灣的根。⁷在他身上的兩種文化認同的血液，他如何面對？在他的劇本中，也持續處理如此的問題。李國修曾自述：

(屏風)第二個五年我開始尋找到一個中心點，就是我對於這片土地的歸屬與認同，這個部份其實已經延續到目前為止，它一直持續的，我的作品一直再談同一個主題，叫做對這片土地的歸屬感與認同感的問題。當然透過不同的作品，不同的形式，不同的故事情節來做相同主題思想的陳述

8

對於李國修於 1986 年脫離表演工作坊成立屏風表演班起，開始大量創作、導演大量作品，以李國修自身為中心站在整個戲劇的內部，開始表現出李國修個人對於生活的關照，更將此觀照延續到他個人對於這片土地的「歸屬感與認同感」問題之上⁹，而正值解嚴的時間點也頗令人玩味。陳銘鴻認為：「『流亡』或『離散』皆不適用於李國修，由於不論成長背景、作品主題皆有根本上的不同。」¹⁰並認為李國修表現出「拒絕漂流」的特質。¹¹而李國修除了創作劇本、導演劇本也親自演出劇中主要腳色，透過作者本身的投射，和劇中的腳色產生對話，漸漸勾勒出李國修他心中的一幅文化認同的圖像。然而，李國修的「拒絕漂流」並不是一開始就清清楚楚的，在這「拒絕漂流」其中必然有「矛盾性」存在，筆者將討論此景象的轉變與建構過程。

反觀賴聲川，1983 年從美國學成歸台後，1984 年 3 月與李國修、李立群成立表演工作坊，便開始以即興創作的方式來創作劇本，與李國修不同的是，面對內在認同上，賴聲川嘗試以集體創作，來建構一種「共同情感」，賴聲川在《賴聲川：劇場》的自序中提到：

為什麼會引用即興表演做為首要創作工具的大前提如下：台灣政治與社會的大環境正在劇烈變遷中，已界定的藝術形式是不足的；藝術必須重新定義以及再定義自己，就如同台灣人民和台灣社

⁷ 參考李立亨〈那個丟到海裡的孩子〉《OH? 李國修!》，臺北市：時報文化，1998。

⁸ 受訪紀錄。摘自陳銘鴻，《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年 7 月，頁 132。

⁹ 同註 8。

¹⁰ 陳銘鴻，《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年 7 月，頁 4。

¹¹ 同註 10。

會一樣，都必須重新定義自己。而即興創作技巧背後的哲學則是認為透過即興表演，演員個人內在的關懷可以被提煉出來，而經過正確的指導，個人的關懷可以促進集體關懷的塑造。而透過這個過程所發覺出來的集體關懷，可以塑造演出的作品。¹²

由此可以看出，賴聲川嘗試透過集體創作的方式，來形塑出一個大家集體想像中的台灣，藉由如此進而重新來定義自己，然而有趣的是，在「集體的認同」之下賴聲川的個人認同位置又是在哪裡？誠如賴聲川自序中所說：「經過正確的指導，個人的關懷可以促進集體關懷的塑造。」¹³，賴聲川透過集體創作的方式，是否企圖形塑一個更大的認同想像空間，而隱身其中的，是賴聲川個人的認同？雖然以即興集體創作的方式，導演仍然是一個必須且重要的主導腳色，在所謂的集體想像中，賴聲川想要的內在關懷是什麼呢？與李國修不同，賴聲川以各個演員為中心，他站在一個外部的指導者的位置，來塑造一個集體的想像認同空間，然而最終是否也回歸自己為中心，重新定義了自己？

同樣是父母一九四九年前後，被迫從中國流亡來台灣或移居海外，並因此輾轉定居台灣。他們曾經對中國傳統文化有深深的緬懷，但也親身經歷了其中的斷裂過程。斯圖亞特·霍爾(Stuart Hall)在討論到文化身份時曾說道：

我們可以認為加勒比黑人的身分是由兩個同時發生作用的軸心或向量「構架」的：一個是相似性和連續性的向量，另一個是差異和斷裂的向量。必須依據這兩個向量之間的對話關係來理解加勒比人的身分。一個給我們指出過去的根基和連續，另一個提醒我們，我們所共有的東西恰恰是嚴重斷裂的經驗。¹⁴

斯圖亞特·霍爾認為身分認同有其連續和不連續性，所謂的連續性，就是過去的根基，而不連續就是斷裂的經驗，這兩種經驗才構成「身分」¹⁵，李國修與賴聲川都體認到在台灣連續與不連續的構成，但是他們選擇了不同的方式來闡述或解決。李國修選擇了站在內部的的位置，以自己實際的經歷，創作劇本，並親自演出劇中腳色，當他在站在最貼近自己的位置凝視自己時，他記錄了什麼？傳達了什麼？而賴聲川選擇站在外部，主導著集體即興創作劇本，在演員各自創作與描繪的過程中，他看到了或是推使了怎樣的集體想像的呈現？而在這個集體想像中，他又是在何種位置看待自己？

貳、李國修的認同尋根之旅

¹² 賴聲川，〈自序二〉《賴聲川：劇場》，台北市：元尊，1999年，頁17。

¹³ 賴聲川，〈自序二〉《賴聲川：劇場》，台北市：元尊，1999年，頁17。

¹⁴ 斯圖亞特·霍爾，〈文化身份與族裔散居〉《文化研究讀本》，北京：中國社會科學出版社，2000年9月，頁213。

¹⁵ 同註14，頁208-216。

一、記憶中的家鄉

身為外省第二代的李國修，在其戲劇作品當中常描寫其父執輩(外省第一代)的失根心理。《西出陽關》中，劉將軍原本在上海有一個家庭，來到台灣以後又與本省人結婚共組一個家庭，但是其實劉將軍並無心在這個台灣家庭上，當兒女吵架時他幾乎都是置身事外的態度，只向劉妻說：「請妳好好的管教妳的孩子！」¹⁶而對於台灣這塊土地，當然更是極度的缺乏認同：

將軍：事情過去就算了，好在這個小高他也算是如願以償！落葉歸根，入土為安啦！所以，我也
要像他一樣……

老齊：你也要入土為安？

將軍：呸！我是說我也要像他一樣落葉歸根啊。¹⁷

所謂的「落葉歸根」，當然跟小高的不一樣，劉將軍口中的落葉歸根，當然指的是中國。在台灣這是絕大部分典型的外省第一代，他們也許如劉將軍一般在台灣居住了近四、五十年，也許也結婚生子了，但是他們仍舊希望有朝一日能回歸中國落葉歸根。而對於台灣呢？他們對於台灣看法則是：「你看，我現在在台灣我算什麼？……(對台灣)我還有什麼好留戀的？」¹⁸甚至，他們也質疑當初為什麼要來台：「我才搞不懂？當年我為什麼要被國民黨騙到這個鬼地方來。」¹⁹對於這些如劉將軍一樣的人來說，台灣這個地方絲毫沒有可留戀之處，甚且當初根本不該選擇來到這個地方。

除了劉將軍以外，李國修更深刻地刻畫出老齊這樣的外省第一代，這樣的外省人在對於中國、或台灣的問題上的反應是猶疑不定的。雖然老齊在劇中口口聲聲地強調著：「我還是覺得台灣好！」²⁰在與劉將軍爭論的時候，他勸劉將軍不要回去中國，在劉將軍說要落葉歸根時，他告訴劉將軍：「你歸什麼根？我說台灣就是你的根。」²¹然而，其實他心中心心念念的仍是在中國的惠敏：

將軍：好！我跟你講，人家給你寫信不回就算了。但是，你應該要回大陸上去看看她，這樣雙方
不就都了了一樁心事！

老齊：我說！她為什麼要改嫁？！

將軍：她為什麼要改嫁？！

老齊：為什麼？

將軍：對對對！她為什麼要改嫁？！

¹⁶ 李國修，《西出陽關》，台北市：文建會，1995，頁 67。

¹⁷ 同註 16，頁 161。

¹⁸ 同註 17，頁 162。

¹⁹ 同註 17，頁 150。

²⁰ 同註 17，頁 56。

²¹ 同註 17，頁 161。

老齊：我問你！

將軍：這個我怎麼曉得！關我什麼事！我倒要反問你，你在台灣這麼多怎麼不再娶一個呢？你再娶、她改嫁，雙方扯平就沒有輸贏了！²²

劉將軍點出一個很重要的重點，也是老齊心中一直放不下的，因此老齊雖然一直覺得台灣好，但是他對在中國的惠敏仍然是有很深的眷戀，甚至還爲了惠敏守身，老齊的矛盾猶疑，雖然不如劉將軍來的直接，但是卻更加的強烈：

(又是一個時空重疊、錯亂的幻覺。在老齊昏迷的夢中，他現今的好友都參加了青島舞廳裡的慢步舞)²³

在老齊最後的日子裡，時空竟然是回到中國，原來在老齊堅定的外表下，其實仍然是緬懷著過去的中國的，只是，這個他心中的中國，在他返鄉確定人事全非以後，有如惠敏一般「改嫁」了，惠敏不再是當初的惠敏，而中國也不再是他當初知道的中國了。

整個《西出陽關》人物的心情皆擺盪在過去與現在的紅包場之間，紅包場可以說是劇中人物與家鄉連結的一個重要的中介，透過紅包場與遙遠彼岸的那一端產生連結。然而，引人玩味的是，老齊在紅包場中一直點唱「王昭君」一曲，然而從頭到尾，紅包場中的咪咪未爲老齊唱出「王昭君」，到了戲的最後是惠敏演唱出老齊的「王昭君」，也許，紅包場是不能完全取代家鄉的位置的，紅包場只是一種家鄉代替品。陳銘鴻在碩論《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》中提到：

《西出陽關》最後一場〈歸宿〉留了一些想像空間，老齊在戲裡一直想聽歌女咪咪爲他唱「王昭君」，但死後卻由原配妻子惠敏爲他演唱，是否說明了紅包場裡委靡的生活其實只是這些老兵對家鄉思念求償無門後的替代品，其內心最終的原鄉仍在彼岸的那一方。²⁴

因此在惠敏娓娓唱出「王昭君」這首曲子的當時，這也說明了，無論是劉將軍或老齊，他們濃得化不開的鄉愁有如「王昭君」般被李國修娓娓地道出了。

二、原鄉印象的追尋與描繪

在這樣的時空背景之下，身爲外省第二代的李國修開始對於父親、母親的記憶展開追尋。李國修生

²² 同註 17，頁 57-58。

²³ 同註 17，頁 173。

²⁴ 陳銘鴻，《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年 7 月頁 106。

於台灣二重埔，從小背負著祖籍山東萊陽的包袱，《西出陽關》中道出來台的長輩們心中的無奈與思念，而《京戲啓示錄》到《女兒紅》，更可以很明確地看出李國修嘗試透過戲劇，描繪父親與母親對於家鄉的懷念，也嘗試透過劇本展開李國修自身的回溯與追尋之旅：

所以看到的第一個表面，台灣兩千三百萬人只有一個外省人第二代李國修，他用外省人在這片土地的情感寫作品，所以我的作品就是外省第二代的觀點，它很微妙。²⁵

因此在一系列的以追尋為主題的劇本當中，李國修將自己帶入劇中角色，密切地展現本身與劇中人物的關係，除了創作劇本之外，李國修也親自導演劇本並演出劇中主要角色，透過作者本身的投射和劇中角色產生對話，因此，我們可以看出，劇中角色的尋根之旅，也是李國修自身的尋根之旅。

人的記憶到底是真實還是虛幻？在李國修的劇本當中，原鄉印象的追尋一個重要的手法，即是通過時空的交錯，讓劇中角色透過時空的穿梭，來回昔日與今日。以《西出陽關》場次表為例：

序場——舊夢(歌廳內景、戰火聲)(今昔重疊)

第一場—陽關(今)

第二場—A、訂婚(今)

B、初識(昔)

第三場—殉情(今)

第四場—A、結婚(今)

B、洞房(昔)

第五場—碼頭(今)

第六場—A、求婚(今)

B、撤退(昔)

第七場—老兵(今)

第八場—A、求歡(今)

B、定情(昔)

尾聲——歸宿

在《西出陽關》二、四、六、八場裡，皆分為今昔兩部份，老齊透過時空的錯置，往來今昔之間，然而這樣的時空穿梭其實是錯亂的，如在第一場序場中，雖然是現在歌廳場景，人物也是現在的人物，但是背景聲卻是昔日戰爭的隆隆砲火聲：

²⁵ 同註 24，頁 138。

時：一九九四

人：老齊、(劉)將軍、小高、劉妻、紫娟、余大姐、鳳仙、服務生、觀眾數名。

景：「西陽關」歌廳的內景。

SE：由遠而近的機槍聲。

(幕漸啓。)

(歌廳門口，下著雨)

SE：砲火聲。機槍掃射聲。

(歌廳內全體在場者——慢動作進行著。)

(燈光像是參與了那場戰爭般，隨著聲效而變化。)

SE：砲火、機槍、步槍穿梭交織著。

(戰爭很激烈、全場演員卻充滿了聲色的歡愉。)

SE：砲火聲交疊成雷聲、雨聲。

SE：雨聲漸轉成歌廳內傳來的老歌旋律。²⁶

第六場 B、撤退中：「是一個時空重疊、錯亂的幻覺。往昔的難民都是現今老齊的好友。」第八場 B、定情中：「又是一場時空重疊、錯亂的幻覺。在老齊昏迷的夢中，他現今的好友都參加了青島舞廳裡的慢步舞。」²⁷

這樣的時空穿梭的書寫方法，在《京戲啓示錄》與《女兒紅》中，也可見一番，尤以《女兒紅》中是更為繁複的被使用。

李國修借用時空跳躍這樣的手法，使劇中角色在現今與過去中來往，以這樣的方式，透過劇中人展開李國修對以往(原鄉)的追尋，然而這樣的追尋過程所得到的結果並不是百分之百真切的，這些追尋的過程，也是透過別人的記憶(父親、母親、大姐、老兵...等等)而建構出來的，然而正如《西出陽關》表現的一樣，就算親自經歷過那段歷史的，他的記憶雖說還是歷歷在目但也未必是完全真實的，然而透過這些人物的眼睛，我們可以還原出一幅過往的景象，也許這就是李國修要追尋的原鄉印象。因此，原鄉對李國修來說，是清楚的、也是模糊的。

三、凝視自我斷裂的痛苦

在李國修尋根的過程當中，其實是相當迷惑與矛盾的。隨著時代變遷，上一代的回憶只是回憶，李國修開始思索在這塊土地的一切，其中有憤怒、有歡笑、有淚水，憤怒的是，他看到政府其實抱著很濃的過客心理，而沒有花心思去經營這塊土地，李國修曾在《救國株式會社》一劇中，大膽地宣告：「原來總統府就是台灣最大的株式會社」。這樣的反動宣告，對李國修而言或許內心是複雜且痛苦的。面對本土

²⁶ 李國修，《西出陽關》，台北市：文建會，1995，頁 40-41。

²⁷ 同註 26，頁 137、173。

化的聲浪，李國修必須尋找自己的定位，然而在他的記憶中，存有父親那一輩的記憶，又混雜著這世代的記憶，其中的矛盾是李國修必須面對的。

李國修曾在刊登於《自立晚報》的一篇文章裡談到：

「懷舊是對現在的不安。對未來的不確定，必須用懷舊的方式來安撫自己及反省自己。懷舊時，我懷念過去歷史中的真、純、蠢，是一種情愫，在反省當中，面對往事的人事景物給了我的啓示，一種人性洞察的借鏡。在懷舊的旅程中，有時是屬於父親那一輩的記憶，有時是對自己生活歷練的一種懷念，人本來就有過去，面對今天的不安，讓自己靜下來回到過去，必須要有反省的能力，才能見到今天的自己。」²⁸

《西出陽關》中的老齊，可以說是一個代表。在戲的一開場，老齊就點唱了「王昭君」，然而緊接著第二場當劉將軍在勸老齊還是該回去大陸看看老齊在大陸成親過的妻子惠敏時，老齊回了一句：「我還是覺得台灣好。」但其實老齊心裡對於「回鄉」這個問題是很反覆且矛盾的，在他心裡一直放不開的結就是惠敏的改嫁：

老齊：我說！她為什麼要改嫁？！

將軍：她為什麼要改嫁？！

老齊：為什麼？

將軍：對對對！她為什麼要改嫁？！

老齊：我問你！

將軍：這個我怎麼曉得！關我什麼事！我倒要反問你，你在台灣這麼多怎麼不再娶一個呢？你再娶、她改嫁，雙方扯平就沒有輸贏了！

老齊：我說！她不是王昭君！²⁹

這也是為什麼，老齊在紅包場一直向咪咪點唱「王昭君」的最終原因，一方面，在台灣的生活讓老齊了解到他能在台灣生根的渴望，而一方面卻還放不下在在中國的惠敏，因此雖然他已經認紅包場的咪咪為乾女兒，卻也還一直為惠敏守著身。紅包場對老齊、劉將軍這些人來說，只是一個媒介，通過這個媒介，他們可以回到過往的屬於他們的家鄉，只有在紅包場這樣的地方，才能夠尋回一點點對家鄉的記憶。紅包場的名字取為「西陽關」也別有一翻深意，因為「西出陽關無故人」，走出西陽關這個地方，一切的台灣景象不是他們所熟悉的家鄉景象，只有西陽關中歌女緩緩唱出的懷舊老歌，以及燈紅酒綠的生活，能讓他們存活在繁華的過往。

²⁸ 參照李立亨，《OH？李國修！》，台北市：時報文化，1998，頁151。

²⁹ 李國修，《西出陽關》，台北市：文建會，1995，頁57-58。

李國修對於過去或許沒有辦法面對，但他藉著與他經驗相似的故事，卻能從中轉化成自我內在的熱情與情感，這也成為他熱愛創作的的原因，李國修的創作大多包含了編、導、演三個過程，在編劇的階段，李國修大量挖掘自我的回憶與自身的家庭，並儘可能地透過搜集完整的歷史資料，將故事架構在真實的歷史之中，但對李國修而言，歷史背景常常只是故事的背景，帶領有著共同回憶的觀眾更快投射其中，而跨時代下的庶民記憶，才是李國修真正想要表達，及真實呈現的部份。

「我深信——時代的洪流裡，庶民的記憶，才是真正的歷史。」³⁰

劇本的故事是虛構的，拼貼的，角色的情感是真實的、真情的。透過演出的形式，觀眾可以依稀體會到、感覺到那個苦難年代裡老百姓內心裡的搏動、吶喊；透過演出的形式，也重現了被歷史忽略的庶民記憶。³¹對於李國修來說，深度挖掘自己的記憶、經驗和智慧，有時不得不讓讓他面臨生命中最痛苦的一環，身處在一個身份歸屬錯亂和土地認同的矛盾中，該如何面對與繼續一直是獨自且必須面對的。然而透過創作，讓李國修可以投射與角色故事中，得到一種藝術心理治療的過程，觀眾也能透過觀賞而得到心靈的洗滌。

最早，李國修曾透過一次自我心理治療的過程，將自己面對「死亡」、對父親的情感投射到劇場當中，最後，並將這個過程轉化到作品《演員實驗教室》裡。之後屏風十年之作《京戲啓示錄》更是涉及自己與父親之間的情感，中國青年藝術劇院院長林克歡，曾高度評價這齣戲：

我深信，在這樣一齣同樣是有關藝人生涯的虛構的作品中，有著他對家庭的記憶與眷戀；有著他慘澹經營劇團的深切感受，他的喜悅，他的辛酸，他的信守，他的疲憊。舞台上呈現的是他的生命之旅、心靈之旅。³²

事實上，李國修也常透過演員訓練的過程，完成心理治療的歷程。根據李國修的說法，早在 1981 年李國修在「耕莘實驗劇團（「蘭陵劇坊」的前身），接受吳靜吉博士一連串以心理治療為目的的演員訓練課程，其中的「空椅子——自我審判」對李國修影響最深。李國修在《女兒紅》節目單，〈母親的背影〉一文曾言：

排練場上放著兩張空椅子，我坐在這張椅子，望著對面那張空椅子，想像椅子上坐著一個已故的親人，我必須面對這張空椅子，將我心中的恐懼、遺憾或懺悔，毫無保留的吐露出來，就像她真

³⁰ 李國修〈母親的背景〉，《女兒紅》節目單中一文摘錄。

³¹ 李國修〈庶民記憶〉，《西出陽關》節目單，頁 12。

³² 李立亨，《OH？李國修！》，台北市：時報文化，1998，頁 170。

的坐在我面前。從這個訓練裡，我深刻的體會到自我救贖的可貴與意涵！³³

參、賴聲川集體想像下的認同

一、台灣？中國？圖像

賴聲川為中華民國駐美大使館一等秘書之次子，於一九五四年十月二十五日生於美國華盛頓市，幼年時因父親工作之關係，經常換環境，建立友誼和對地方的情感時常被斬斷，直到一九六六年父親調回台北外交部，一九六九年父親因罹患鼻咽癌不幸離世後，才讓賴聲川在台灣停留了下來。身為外交子弟的賴聲川，因十四歲喪父而改寫了他的人生規劃，原先父親調回台灣，正常大約三年之後又要外放，所以原本是想讓賴聲川在台灣辛苦幾年，可以在中文方面有一些底子，再到國外讀高中、大學，但命運卻讓他就這麼在台灣留了下來。和李國修一樣同為外省第二代的賴聲川曾表示：

命運是很奇怪的，讓我這麼就在台灣留了下來，在重要的成長年齡，讓我對台灣有深厚的感情。事實上，做外交子弟有我們很辛苦的一面，經常換環境，建立的友情和對地方的情感都必須頓時斬斷，許多外交子弟到後來，並不是很清楚自己的感情在哪裡，自己的身分是什麼。那些年雖然辛苦，但是在苦中也讓我確定自己是誰。³⁴

賴聲川籍貫江西會昌，為客家人，在美國出生度過了十二年的少年時光，然後回到台灣，在台灣接受中學教育，輔大英文系畢業後，又到美國柏克萊大學學習戲劇，當他快要拿到博士學位時，在美國有很多機會可以留下來，但因緣際會之下，收到姚一葦老師的一封信，便回到台灣，任教於國立藝術學院，在台灣發展並成立了表演工作坊。

由於這樣一個獨特的成長與求學背景，讓賴聲川對於東西方文化的交界與差異更為敏感，而所處在的台灣社會，也讓賴聲川於創作戲劇時，對於中國和台灣的圖像建立有其獨特的觀察與想像。歷經六〇年代那段空虛、漂泊、無以為靠的流浪者歲月，七〇年代轉而回歸寫實主義與鄉土文學運動，當時的作家強烈展現其回溯生命源頭的企圖心。³⁵七〇年代本土意識再度浮現後，到了八〇年代鄉土文學論戰的戰火持續延燒，使得文學作品中「台灣結」與「中國結」形成無法避免的對立局面。³⁶李國修與賴聲川皆是身處在這樣的時代，身為第二代外省人，在其情感中自然保有「中國意識」卻又因為大陸探親對長輩口述中的故鄉形象破滅後，不得不重新檢視己身的身份，中國情結再也不是百分之百的與台灣情結壁壘分明。賴聲川又將如何建構台灣／中國的圖像呢？賴聲川所編寫與執導的戲劇，例如《我們都是這樣長大的》、《那一夜，我們說相聲》、《圓環物語》、《西遊記》以及《暗戀桃花源》都是尋找當代台灣經驗中

³³ 李國修〈母親的背影〉，《女兒紅》節目單，頁7。

³⁴ 陶慶梅、侯淑儀編著，《剎那中——賴聲川的劇場藝術》台北市：時報文化，2003年，頁251。

³⁵ 彭瑞金，《台灣新文學運動40年》，台北：春暉，1997年8月，頁142。

³⁶ 同註35，頁159-182。

各種文化記憶的作品，並思考台灣與中國傳統之間的關係。³⁷筆者將於此節以賴聲川《我們都是這樣長大的》、《摘星》、《過客》、《圓環物語》、《田園生活》、《那一夜，我們說相聲》、《暗戀桃花源》、《西遊記》、《回頭是彼岸》、《台灣怪譚》……到最近的《如夢之夢》與《寶島一村》等原創作品，探討其台灣／中國之圖像建構。

（一）賴聲川戲劇之台灣圖像

賴聲川對於台灣圖像在早期的作品較多描繪，我們可以說重新回台灣創作的賴聲川十分具有鄉土意識，直接切入台灣在地的生活與社會，投注關懷在這片土地上。從《我們都是這樣長大的》一劇，描寫在台灣青少年成長的故事，以大學生的視角出發，記錄在台灣的社會場景所發生的故事，其中有苗栗、萬華、新竹、高雄、台北的國立藝術學院等，以家庭做為情節議題的主軸，點出當代年輕人的成長經歷，藉由現實的事件描繪出若干台灣社會的面貌，例如聯考的制度、兩代的關係愈趨建立於金錢的供應、勞資糾紛、年輕人對於愛情的憧憬……等等。劇中藉由大學生的視角凝望社會，反映出「台灣」的形象。而後《摘星》將主軸放在社會中智能不足的兒童，賴聲川藉由對小人物的描寫，表達了他對社會弱勢的關懷，在鄉土思潮的影響下，關懷社會的責任，成為知識份子的義務心。

賴聲川另外兩齣戲劇《圓環物語》和《田園生活》所描寫的是城市發展後，現代科技文明所帶給人類生活的影響，從《我們都是這樣長大的》到《摘星》，賴聲川藉由「成長」與「年輕世代」的主要焦點，描繪共同生活的社會背景－「台灣」。而《圓環物語》和《田園生活》所描寫的歷史發展，一同帶出整個台灣的近代史。賴聲川繼承了鄉土文學精神，也另形成了一股對於城市與現代文明的看法，而建構了屬於賴聲川的「台灣」圖像。

一九八六年另一齣很有名的舞台劇－《暗戀桃花源》。劇中敘述一名男子一直念念不忘他年輕時在大陸的初戀情人，縱然早已結婚生子，也一直想再和自己的初戀情人重逢，其實他的初戀情人後來也輾轉來到了台灣，並且結婚生子。最後他終於如願見到了自己的初戀情人，可是她卻要他忘掉過去，在失望與傷心之餘，他才深深地領悟到，最愛他的還是與他相伴多年的結髮妻子，也決定要好好的與妻子及家人度過後半生。賴聲川以此戲來影射外省人雖心繫回歸祖國，但其實他們早在不知不覺中習慣台灣，並愛上「台灣」的一切。³⁸

（二）賴聲川戲劇之中國圖像

而後賴聲川之台灣圖像在表坊的劇作中，又有了幾個不同層次的展現，例如在台灣的「中國」、台灣是「中國」、中國人的「台灣／新中國」……等等。賴聲川立足於台灣，卻非僅凝視台灣本島，而是從

³⁷ 劉紀蕙〈斷裂與延續：台灣文化記憶在舞台上的展演〉《孤兒·女神·負面書寫》，台北縣新店：立緒，2000，頁 80。

³⁸ 高格孚，《風和日暖——台灣外省人與國家認同的轉變》，台北：允晨，2004 年，頁 38。

國民政府遷台一脈相承地繼承了對「中國」的觀照，從《那一夜，我們說相聲》、《暗戀桃花源》、《西遊記》、《回頭是彼岸》、《台灣怪譚》……到最近的《如夢之夢》與《寶島一村》等劇作，可以發現賴聲川戲劇之中國圖像。

一九八六年的《暗戀桃花源》便是一個典型的改寫中國神話的後現代例子。此齣戲是由兩齣戲中戲所組成，亦或者說是兩齣戲排演過程的交替演出。《暗戀》是一齣現代舞台劇，故事地點是民國七十年代台北市內的一所醫院。劇中一位身患肺疾的老人江濱柳，回憶三〇年代在上海因連續戰亂而失散的初戀情人雲之凡。觀眾發現，江濱柳移居台灣的數十年間，甚至在他與他的台灣太太結婚後，他一直思念年輕時的情人。《桃花源》則是一齣古裝鬧劇，以舞台方式改寫陶淵明的桃花源記，劇中的老陶離家出走尋訪桃花源的原因，是因為他的太太春花與鄰居袁老闆有染。兩齣交錯演出與台詞穿插的效果，導致兩齣戲互為框架，互相詮釋劇中的影射涵意，但也同時互相解除劇中文化符號意義指涉的框架。³⁹

《暗戀》中的江濱柳代表了流亡台灣者的懷鄉情節，他的經驗代表了一九二〇年到一九四〇年間中國人在戰亂與炮火中流離失所的成長經驗；一九四九年前後被迫離開大陸時，許多人甚至來不及與家人道別，當初一心以為短時間內便可以重回家園，卻因為歷史的變遷，「台灣」成了最後安生立命的地土。戲中戲《桃花源》則是透過佈景的設計充分利用了「中國」文化記憶中，山水畫傳統與世外桃源的意象，是所有中國文人嚮往與一再描繪的心靈圖像，是盛世中的書齋理想，是亂世中歸回平靜的想像途徑。在視覺感官上，觀眾可以看到兩齣戲的佈景投射所產生的影像重疊，例如投射在《桃花源》山水佈景上的投影片，是民國七十年台北市的景色。這種視覺並置，似乎也傳達著某種意識。走在台北各街道上，隨處可見中國大陸領土地名備鑲嵌著，台北市的接警備強行印上過去的文化記憶，彷彿「台北」就等同於「中國」，那個夢幻又美麗的「桃花源」。這種懷鄉的心態，活在過去，活在想像的地圖裡，一個桃花源似的虛構空間，正是賴聲川所欲傳達的「台灣／中國」圖像。

在這一幅與舞台同寬同高的巨型『中國山水』佈景，賴聲川在舞臺上大量使用召喚古中國文化記憶視覺圖像與文字文本；發展了特殊的舞台互文策略，一則藉著引用古中國文化之文本，回溯並延續文化根源，一則利用此視覺與文字符號的內在斷裂，引發觀眾的視覺經驗與思維層面。在這齣戲中，這個山水佈景更成為另一個戲中戲《暗戀》劇中男主角江濱柳思鄉懷舊情節的視覺翻譯再現，同時也是一九四九年被迫流亡台灣的『外省籍』人士想像建構『中國』的視覺暗喻。記憶與想像中的家鄉與戀人，在這麼多年來，一直保持不被沾染而吸引遊子歸去的理想美好形象。但是，當佈景緩緩升起時，觀眾立即發現，佈景下方有一小塊完全沒有畫的空白，此時演員還對劇中劇既驚且怒的導演說：「設計佈景的人還以為這就是導演所喜歡的留白味兒。」⁴⁰賴聲川利用舞臺上高度風格化的肢體語言與文化負擔承重的視覺圖

³⁹ 劉紀蕙〈斷裂與延續：台灣文化記憶在舞台上的展演〉《孤兒·女神·負面書寫》，台北縣新店：立緒，2000，頁81。

⁴⁰ 參照陶慶梅、侯淑儀編著，《剎那中——賴聲川的劇場藝術》台北市：時報文化，2003年，頁254。

像，尤其是以視覺的方式引用古典中國文學傳統中的典故，例如「留白」的桃花源的山水畫，表面上依附中國文化的傳統，實際上卻是以視覺的阻隔而造成辨識斷裂，並質疑與批判中國文化的意識型態架構。

41

對於在大陸出生而流落在異邦的中國人來說，他們所暫時歇息的落腳處，無論是台灣或是美國，都是次等的仿製天國，都是桃花源的假象，苦難的中國是他們必須背負的人間磨練。賴聲川透過各樣的文化符號來象徵他們活在過去的懷鄉情節。例如：舞臺上間歇重複出現三〇年代的老歌，如《追尋》、《我是浮萍一片》、與《何日君再來》等，使這種持續的懷鄉情緒成為固執而重複的意念，透過小型的收錄音機播放，讓劣質而空洞的聲音，重複地瀰漫在舞臺空間中。⁴²

另外，在《暗戀》戲中戲的導演一角色，亦代表了另一懷鄉者，在《暗戀》劇中他曾對演員激動的說：『江濱柳不是這個樣子！我跟你說過多少次？……他是孤兒中的孤兒，在日本鬼子剃刀下長大……他離鄉背井，四處流浪……流浪……在大上海認識了他一生中在也不會忘記的雲之凡。』而飾演雲之凡的演員也代表著另一個聲音提醒著導演要忘記過去，她說：『三十多年前的事，你又回不去，你必須要忘掉啊！是我在演雲之凡，我是我，她是她，我永遠不可能成為真的雲之凡，雲之凡也不可能出現在這個舞台上。』此語道出了現實社會中上一代的歷史包袱，在台灣生長的年輕一代是沒有辦法分擔他們的創痛記憶。過去無法追尋的記憶，是無法如實重建，就如同桃花源是無法回去的一般。⁴³

和李國修同樣身為第二代外省人的賴聲川，流著上一代的血液，身世即具有離鄉背井之滄桑，在台灣他們成為「外省人」，與所謂的「本省」相較，已含有「他者」(other)的意思，但在國家法統意識型態上，卻又將台灣「建/虛」構為中國的化身，讓他們好似仍在家鄉。⁴⁴在這多層次的矛盾中，賴聲川和許多有共同經驗的創作者，例如李國修，「外省族群」就成為他們創作中和這片土地關係糾葛和飄流不散的人物。在外省族群無法返鄉，兩岸尚未接觸前，對於家鄉的思念，都是以記憶和想像保護著原鄉的模樣，對他們而言，台灣就是台灣，中國就是中國。然而在兩岸開放探親交流後，真正的原鄉也不復存在，台灣就成了無法不依靠的「國」了。

《寶島一村》更是一齣詳實紀錄國民政府當初遷台的種種心情與景況，以眷村為場景，描繪這群眷村的居民，在這塊「台灣」的土地上，如何建(虛)構「原鄉」「中國」，這塊土地提供了外省族群賴以維生的地方，提供了一個安定家鄉的記憶，縱使台灣不能成為真正的中國，但「台灣」也已漸漸成為了「中國」的化身。

⁴¹ 參照劉紀蕙〈斷裂與延續：台灣文化記憶在舞台上的展演〉《孤兒·女神·負面書寫》，台北縣新店：立緒，2000，頁 81-83。

⁴² 同註 41，頁 85-87。

⁴³ 同註 41，頁 86。

⁴⁴ 同註 41，頁 78。

劉紀蕙曾提到「一九八五年的賴聲川排練《那一夜，我們說相聲》時，曾經在工作間斷時，到日本休假，在日本的兩個星期中，賴聲川表示，他深刻體會到『傳統與現代之間的隔閡』，賴聲川描述：「拍的是清水古寺的木頭地板，以及牆壁上木頭經過幾百年下來的裂縫，拍了一堆裂縫，一系列的裂縫，從各種不同角度的裂縫。深深的感到，像裂縫這麼突兀的東西，經過歲月的折磨，也變成自然順暢，自然也屬於那個環境的一部份了。」《那一夜，我們說相聲》中所呈現的，便是傳統與現代的斷裂，一九八六年的《暗戀桃花源》，更是借用歷史來切斷歷史，借用原典來切斷原典，借用中國符號來切斷傳統符號的指涉。」⁴⁵賴聲川在戲劇創作中，一方面如實地反映台灣，一方面亦在追尋逝去的中國，當賴聲川在《那一夜，我們說相聲》曾有這樣的說明：

相聲在台灣死了，確實相聲是在奇怪的遭遇下沒有了。我 1978 年留學的時候還有相聲的唱片，當然不是大陸的。那個時候相聲大家都知道、認可的一種表演藝術。1983 年我回到台灣，我去找相聲的錄影帶，沒有了。從唱片店老闆臉上茫然的表情，我知道沒有了。⁴⁶

二、集體認同的塑造

亞里士多德的悲劇淨化論認為即使不經過演出，透過閱讀亦可獲得淨化哀憐與恐懼的情緒，然而提出「集體即興創作」的亞陶(Artaud)所主張的「殘酷劇場」(The Theatre of Cruelty)卻認為「在舞臺上搬演殘酷的事件，特別是肉體的痛苦。亞陶認為沒有人可以對肉體的痛苦無動於衷。面對肉身的暴力折磨，觀眾的全部神經系統都會變得敏銳起來，因而更容易接受情緒的波動。」亦即以爲唯有透過戲劇演出時的耳聞與目擊，才能觸動觀眾的感官，引發恐懼與憐憫，完成淨化效果。⁴⁷此一概念深深影響日後的前衛劇場，台灣在西潮下的現代戲劇自然也深受其影響。

早期台灣的蘭陵對西方前衛劇場的學習與效法，對台灣的劇場創作者影響極深，不論是在演員肢體的訓練、心靈的開發、或是集體即興創作的啟發、肢體意象的表演方式上，對於當時的劇場創作者都是相當大的啟蒙，李國修和賴聲川正是其中的參與者，然而在不同的背景下，兩人又各自承接並開發了不同的創作空間與市場，讓台灣的劇場更加多元的發展，但無庸置疑的是，這段時期的訓練對其日後的影響，在其作品中仍多少可見。

例如上章所提及的李國修因為「失根」而「尋根」，他採用劇作家劇場的方式透過獨自創作尋找到自我的認同，也藉由親自詮釋角色而得到了自我心靈的淨化，更帶領了觀眾在他的戲劇中建構了新的認同。由此看來，李國修透過文本將表演真實的呈現出來，使得觀眾透過演出時的耳聞與目擊，得到了淨化的

⁴⁵ 劉紀蕙〈斷裂與延續：台灣文化記憶在舞台上的展演〉《孤兒·女神·負面書寫》，台北縣新店：立緒，2000，頁 88。

⁴⁶ 汪俊彥《戲劇歷史、表演台灣—1984-2000 賴聲川戲劇之戲劇場域與台灣／中國圖像研究》，國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文，2004 年 1 月，頁 76

⁴⁷ 馬森《西潮下的中國現代戲劇》，台北：書林出版社，1994 年，頁 240-241。

效果，也建構了李國修所欲塑造的認同感與歸屬感。

賴聲川師承自荷蘭的集體即興創作，亦承襲了亞陶以來的集體即興創作的創作特性，然而，賴聲川從本土著根，從生活和生命著手，藉由西方的移植，配合當下時代的脈動，賴聲川開創了屬於成長於台灣的戲劇風貌。舞台劇具有相當的集體主觀經驗，其可以召喚觀眾的認同，引發群眾的集體情緒感染，使觀眾的信仰從此轉換。賴聲川不同於李國修劇作家劇場的方式，使用集體即興創作，讓表演者與觀眾藉由演出達到淨化的效果，欲塑造的是屬於集體的認同，然其中是否亦有像李國修凝視自我的那種斷裂與苦痛呢？從荷蘭回台的賴聲川因當時的台灣正處於一個特殊轉變的刀口上，所以他捨棄所學的美國式範本，獨獨使用了集體即興創作的方式。集體即興這種創作方式之出現不是孤立的，而是在獨特的政治性與哲學性下出現和生長的，八〇年代的台灣政治與社會環境恰與集體即興創作技巧的背後哲學暗合，賴聲川也因而選擇「集體即興創作」為主要創作方法，賴聲川曾在美國最重要的戲劇季刊《戲劇評論》(The Drama Review) 中談到：

當我回到台灣開始從事創作工作的時候(1983)，台灣蘊育著各種矛盾，這些矛盾也即將演化成爲政治衝突以及尖銳的社會和文化變遷。這些衝突之中最首要的（到今天爲止還是）就是所謂自我形象的問題，不只是那些表皮上的政治問題，更是含蓄的有關文化自我形象和文化方向的一些問題。……引用即興作爲首要的創作工具的理論是，根據台灣政治社會正在變遷中的大環境已界定的藝術形式是不足的，藝術必須定義以及再定義自己，就如同個人和台灣社會也必須重新定義自己一樣。⁴⁸

賴聲川所選擇的集體即興創作，不只是一種創作方法，也不只是藝術手段，而是一種凝聚人的力量，一種思想與理念。因爲即興技巧背後的哲學是：透過即興，演員個人內在的關懷可以被提煉出來，而經過正確的指導，個人的關懷可以幫助塑造集體的關懷。因此，賴聲川認爲強調演員質性與重視演員自發性的集體即興創作，才是戲劇的生命。集體即興創作是一種凝聚力，「透過演員的心，來引導、引發對於台灣整個社會的關懷，進而創造屬於我們這個地方的形式。」⁴⁹這是賴聲川在面對八〇年代荒蕪的台灣劇場所想要作的。

賴聲川不排斥任何類型的演員加入他的集體即興創作裡，因爲任何一個演員都能夠在其中貢獻自己的智慧，賴聲川透過集體即興創作將各種社會力量凝聚在劇場中，以劇場形成的強大社會效應來介入台灣的社會生活。賴聲川的戲劇立足於一般民眾的視角，透過集體即興創作這個過程所發掘出來的集體關

⁴⁸ 原文見 Stan Lai, "Specifying the Universal," The Drama Review (T142, 1994), 中文收錄於賴聲川, 《賴聲川：劇場》第一冊, 台北市：元尊文化, 1999年, 頁 33-34。

⁴⁹ 蔡宜真《賴聲川劇場集體即興創作的來源與實踐》，國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2000年6月，頁 67。

懷，最後塑造成為演出的作品，例如賴聲川最早期的作品《我們都是這樣長大的》和《摘星》即是非常開放的即興創作，任由素材與結構之間彼此碰撞出來的兩部戲，創作過程每一個參與者都在極為自由的氣氛中，從無到有發展出共同的理念和意識。然而，不是每次即興過程都很順利，也有很不順利的。賴聲川扮演著「刺激者」的角色，給予演員最大的空間發展，然而又要冷靜地控制著一路上的方向，有時面對不同的意見時，亦會產生衝突與恐慌，但就是一一直在這樣不斷的調整與變動中，才能在當中凝聚集體的意識與認同。

賴聲川對於台灣／中國有著深厚的情感，因此在創作中多扮演著社會論壇這樣的使命，期望從人出發，從個人的關懷出發，從每個人的精華出發，來創作一部好戲。賴聲川所使用的集體即興創作，正是台灣社會這個時代最佳的媒介。然而因為台灣的人文環境和劇場特色不斷地在變化，時代的樣貌和社會的走向也不斷地在變動中，賴聲川面對這樣日新月異的時代改變，藝術的形式也自然隨著波動與變化，從賴聲川歷年來的作品可以發現，到如今，賴聲川的集體即興創作顯然與八〇年代初很不一樣了。我們也可以從賴聲川的作品發現，其所探討的盡是對台灣社會、台灣文化或台灣政治的關懷，因為賴聲川所關懷的，其內在所關心的，即是一份對於台灣的認同感。

即興創作可以反映我們內在深處的泉源，這個小我的靈感泉源，我們篤信它和大我是連在一起的。換言之，我發覺我關心的事，我必須相信它是更大的大我所關心的，包括傳統的消失、流行事物的消失，以及我們自己終將死亡的事實。因為我們的意識要能和更大的集體意識結合在一起，這是我的即興創作更深的一層念。⁵⁰

三、個人的認同位置—落葉，歸根？

在賴聲川成長階段的初期，「中國人」是個不容置疑的身分，但當他留學海外時，卻不會被稱呼為「中國人」，而被稱呼為「台灣人」；學程返國，自我調整為「台灣人」時，則又因為無法以流暢的「台灣話」與本地人交談，而被「台灣人」質疑。「中國」與「台灣」成為一再被掏空而重新填充的符號，也成為舞台上藉以思索文化身分的媒介。⁵¹

在賴聲川的創作中，多有探討外省族群的身分與認同，特別在《台灣怪譚》、《紅色的天空》、一系列的相聲劇和二〇〇八年的《寶島一村》等劇作中，描繪著外省族群對於落葉歸根的思索。

《台灣怪譚》有單口相聲的特質，但又像在說書，一個演員在台上說一個關於台灣整體的寓言故事，透過語言藝術進行對於台灣社會的殘酷指控，一個神經兮兮的人要說一個故事，關於一個神經兮兮的人，

⁵⁰ 賴聲川，《那一夜，我們說相聲》節目單，頁 11。

⁵¹ 劉紀蕙〈斷裂與延續：台灣文化記憶在舞台上的展演〉《孤兒·女神·負面書寫》，台北縣新店：立緒，2000，頁 65。

這個人人格分裂，所以經常不知道自己是誰。在笑料的背後似乎也隱喻著在台灣這塊地土，有許多人是混亂的，是分裂的，然而，對於台灣又有著深深的感情，這種矛盾就好比是外省族群的心境。

到了《紅色的天空》賴聲川樸實的描述一群老人在老人院裡所發生的事情，來自不同省份的八位老人，對於原本「大中國」的想像，到開放兩岸交流後，轉為「中華民國在台灣」的事實，又隨著「本土化」的喧天叫響，這群外省人逐漸成為「外來」的居民，而「原鄉」又成為「異鄉」的矛盾，讓這群老人最後只能將「養老院」作為他們最後安身立命的地方。他們是否就這樣被遺棄在時代的浪潮下，他們的晚年究竟是落葉還是歸根？歷史讓這群外省人迷失了家的方向，賴聲川藉由《紅色的天空》的演出，關注這群第一代外省人的無奈與徬徨，似乎也投射了他們內心無法認同在落腳的台灣落葉歸根的遺憾。

然而，到了二〇〇八年的《寶島一村》，賴聲川與電視名製作人王偉忠一同合作，將國民政府於民國三十八年撤退來台至民國七十八年後的開放交流，透過三個眷村家庭的故事，搬至舞臺上述說了這四十年來的歷史。透過眷村故事的寫實記錄，我們可以看到當時「外省人」與「本省人」互相幫助、天涯共一家的溫馨，而這群第一代的外省人也隨著探親的過程，將心裡熟悉的家鄉，隨著時間的消逝，讓它徒留在夢中了，對他們而言，現在的家鄉反而是「台灣」，畢竟民國三十八年撤退來的軍隊與家屬，他們人生最精華的時間是在這塊土地上—「台灣」，因此對他們來說，「家」早已不知不覺留在台灣，自然這裡就成為他們落葉歸根的地方了。賴聲川將要保留文化與歷史的記憶的工作與精神投注在他的創作裡，透過《寶島一村》賴聲川成功的眷村文化及群體意識的認同保留了下來，也在這樣的創作中為這一群外省人找到了落葉歸根之所。

賴聲川以多項的繼承，讓傳統、現代，西方、東方，中國、台灣等等文化遺產，成為其劇作意識與劇場形式中，多度空間（multi-dimensional spaces）的對話資產。⁵²在八〇年代後的台灣開創出屬於自己的戲劇美學與自我認同，更將其擴展至群體社會大眾的集體認同，在「本土化」的聲浪下，賴聲川未曾放棄或改變對於中國文化傳統的思索，將台灣和中國的圖像經驗成功的融合並推廣，從《如夢之夢》到《寶島一村》可以發現，賴聲川的堅持將台灣和中國提昇至宇宙的層次，所呈現的是其對劇場一貫的文化與生命思維。重點不再僅於個人的認同位置是否落葉歸根，而是為社會大眾塑造一個共同的記憶。

在陶慶梅、侯淑儀所編著，《剎那中——賴聲川的劇場藝術》一書中，對於賴聲川的創作有著這樣的評價：

對賴聲川來說，他溝通的方式是文化與心靈，他想通過喚起積澱在每個個體心靈中的文化共識來構築社會論壇。具體地說，他在講述生活在這個社會中的個體，聆聽個人的故事，體察個體的微妙感受；通過這些片段的情緒，來展現現代社會的病症。他看似只是觸碰了一些與個人息息相關

⁵² 汪俊彥《戲劇歷史、表演台灣—1984-2000 賴聲川戲劇之戲劇場域與台灣／中國圖像研究》，國立台灣大學戲劇學研究所碩士論文，2004年1月，頁163。

的細微末節，卻會讓整個社會神經震顛一下。於是，百年以後的人們，如果想知道二十世紀末台灣的面貌，與其翻舊報紙或過去的影像，不如看一齣賴聲川的戲。⁵³

肆、結論

賴聲川和李國修皆為台灣現代戲劇八〇年代以後重要的戲劇家之一，對其劇作的分析中可得知，他們有著相似的背景，皆從在地性出發，具備相當的鄉土意識，展現在關環、批判現實台灣；另一方面也透過歷史、記憶追溯著中國文化，試圖挖掘與建構屬於在台灣的中國，重新塑造個人對這塊土地新的認同與歸屬。不論其創作風貌如何變化，賴聲川的公演已逐漸成為負有社會參與感和歸屬感的社交活動。其劇作中所欲呈現對現實社會、時代的關注意識卻不曾消退；且其劇作中的所欲展現的嚴肅意識卻不因此失去藝術的主體性。總體而言，在他們的劇作中，雖然表面所呈現看似是某種文化圖像，但其實在其劇作的基底根部，透過歷史記憶表現出的，往往是一種對總體人類的關照，是一種超越國界與文化的劇場藝術。

二〇〇八年的《寶島一村》即是最佳的例子，一齣講述台灣眷村故事的舞台劇，不論在隔年新加坡的演出或是至對岸大陸的演出，都深受觀眾的好評與感動。描寫當時兩岸關係緊張的《寶島一村》，為期能在大陸順利演出，讓更多觀眾共同參與這樣的歷史，賴聲川於大陸演出時做了些許的調整。二〇一〇年一月《寶島一村》在上海首演時，賴聲川接受台灣記者訪問時表示：「《寶島一村》演出不差這幾個點，重要是能給大陸觀眾感動，深深瞭解台灣眷村。」⁵⁴另外賴聲川又表示，「台灣很多年輕人沒有去過眷村、不懂眷村，但是看了「寶島一村」也很感動，因為這是近代史，這是我們的故事。到大陸後，更感受到這齣戲是人類的故事，是屬於台灣的、中國的、人類的故事，因為這是特殊歷史造成的故事，所以不分海峽的東西。」⁵⁵

綜觀而言，賴聲川和李國修在其創作中，皆對人生有深刻的體驗與觀察，並竭力透過創作保存記憶中的歷史與文化，這樣的努力不只是帶給人們歡樂，更留下文化史料，他們的劇作就代表一段段的歷史，與時代下集體共有的回憶。

⁵³ 陶慶梅、侯淑儀編著，《剎那中——賴聲川的劇場藝術》台北市：時報文化，2003年，頁13。

⁵⁴ 馮昭記者，《寶島一村大陸演出 避開「共匪」敏感字眼》，中央社 20100128 上海電，2010年1月29日檢索，<http://times.hinet.net/times/article.do?newsid=2627462&option=entertainment>

⁵⁵ 馮昭記者，《寶島一村上海首演 觀眾感動無語無題》，中央社 20100128 上海電，2010年1月29日檢索，<http://tw.news.yahoo.com/article/url/d/a/100128/5/1zljp.html>