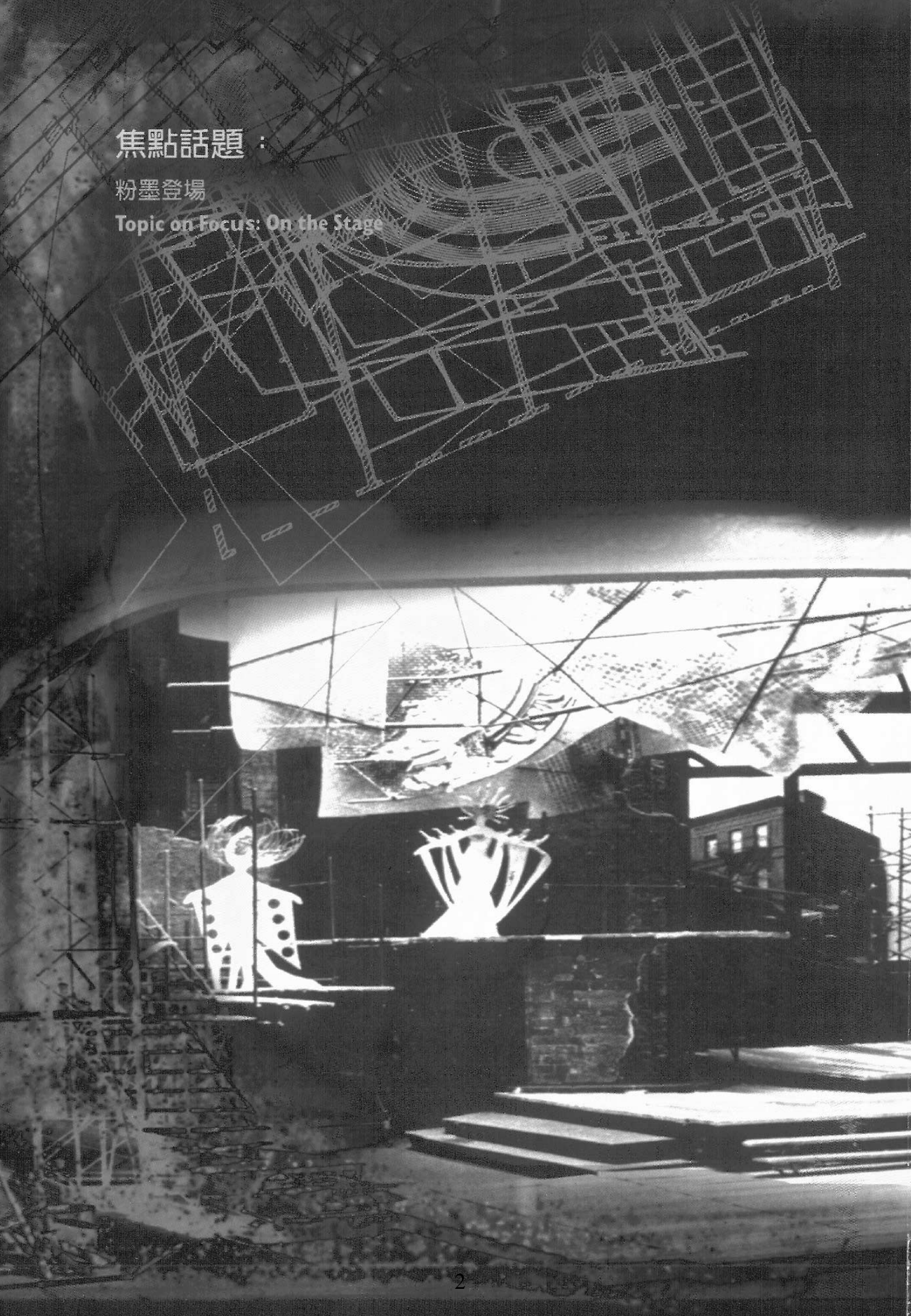


焦點話題：

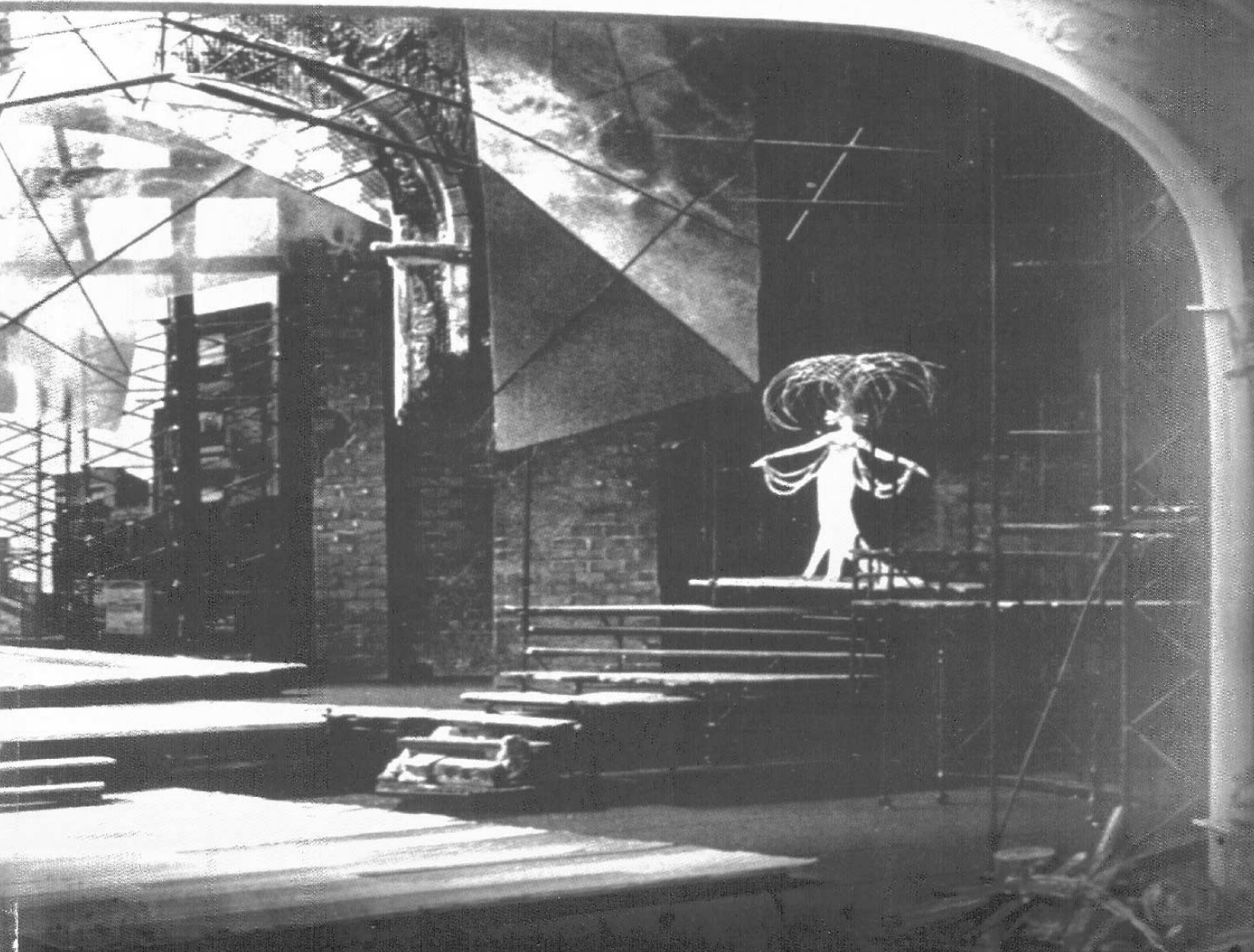
粉墨登場

Topic on Focus: On the Stage



桑坦／普林斯的 「概念音樂劇」與新前衛劇場

Sondheim / Prince's 'Concept Musical' and Neo-Avant-Garde Theatre



桑坦／普林斯的「概念音樂劇」與新前衛劇場

朱靜美 Vivian Ching-mei CHU
國立臺灣大學戲劇研究所專任助理教授

陳煒智 Edwin W. CHEN
影評人

一九六〇年代，歐美實驗劇場興起第二度前衛運動，即所謂「新前衛劇場」(Neo-Avant-Garde Theatre)運動，延至七〇年代攀上最巔峰。許多前衛導演紛紛以安東尼·亞陶(Antonin Artaud)的戲劇理論為實驗重心，更有許多視覺藝術家(如勞勃·威爾遜Robert Wilson等)入主實驗劇場，結合前衛作曲家及建築師、舞蹈家、設計師等，跨行參與表演藝術的革新，為歐美劇壇帶來震撼性的全面革新，聲勢之大，幾成為本世紀前衛劇場的「文藝復興運動」。在美國主要則以紐約為中心，形成一股濃烈的藝術氛圍。幾乎同時，以商業為導向的紐約百老匯主流劇場也正進行一場空前的歌舞劇大革命。名製作人哈洛·普林斯(Harold Prince)親任導演，與詞曲作者史蒂芬·桑坦(Stephen Sondheim)等，以新潮的美學觀念，擊破行之數十年的古典音樂劇(Classic Musical)¹「線型敘事」(linear / narrative)²模式，改由「概念」、「意象」為創作出發點，並運用高度風格化的舞台景觀(spectacle)及「電影剪輯」式的場面調度處理「表演文本」(performance text)，為全球的音樂劇場樹立起全新的類型公式——「概念音樂劇」(Concept Musical)。

這兩場藝術史上的革命在時空上呈現高度重疊，桑坦／普林斯的藝術理念與新前衛劇場的諸多想法不謀而合，致使新前衛的實驗風氣與高度資本化的百老匯歌舞劇不再是兩條沒有交集的平行線，反而成為一個在美學理念、表現手法上多所轉注、互通有無的文化現象。「概念」與「意象」的發展、東方主義的流風所及、亞陶對空間及燈光等的創新思想、舞台景觀(而非台詞)主導戲劇的觀念、「震撼」效果的追求以及「殘酷」

手段的運用等等，這些原本在實驗劇場圈內自耕自食的前衛思潮，竟有機會以超高額的資本投資，於引領世界主流劇壇的百老匯音樂劇場發展增益，原因除了這場「二十世紀文藝復興」的整體改革風氣促其發酵外，音樂劇本身的特色，以及由普林斯領導的創作小組(creative team)成員本身對於表演藝術在型式上的開拓性格與品味都是重要原因。相對於「新前衛劇場」的藝術理念改造了傳統戲劇，「概念音樂劇」亦使原本已臻成熟的古典音樂劇重新被解構、翻新，改頭換面；二者正如同胞兄弟般，對於「傳統」帶來革命性、開創性的巨大影響，延續直至今日。

長久以來，音樂歌舞劇始終被認為是門「整合」的表演藝術；「歌」、「舞」、「劇」三個核心組構元素則與新前衛運動的「總體劇場」³觀念恰恰相符。另一方面，相對於前衛份子們喊出「打破二千年來的戲劇傳統」口號，誕生僅約一百年的音樂劇由於沒有過重的傳統包袱，商業掛帥的經營方針結合折衷主義式的創作導向，反而使創作者得以優游於各種不同的美學體系中，不斷進行改革與創新。

整體來說，新前衛劇場的藝術理念對當代音樂劇影響最巨乃在於以下兩點：「概念」(concept)以及「景觀」(spectacle)。所謂「概念」，指的是整部作品最核心最重要的創作起跑點，劇場藝術的每個層面——表演、空間配置、服裝、布景、燈光、聲音等——所必要的美學抉擇基礎全數以此為依歸。而「景觀」則主要著重視覺、聽覺上的調度搭配；前衛劇場「強調景觀」的理念進入商業劇場，創作群因而動用高額投資鋪張聲光效果，乃至援用東方劇場美學、電影剪接手法等，不斷針對劇場空間、場面調度進行各種實驗，以普林

斯等創作的奇觀式「豪華音樂劇」(Spectacle-Musical; Mega-Musical) 為代表，作品以大量視聽效果敘事抒情的結果，造成傳統故事線逐漸瓦解，歌舞與歌舞、畫面與畫面間的組構意義強烈呼應核心母題，所謂「概念音樂劇」由是誕生。

新前衛劇場的「概念式導演」(conceptual directing) 方法是透過一個吸引導演的主題、思想或意象，作為建構其作品的起點，情節本身並非重心，導演主要藉由種種隱喻 (metaphor)、意象 (image) 的鋪排完成創作，使作品發展充滿動作、畫面及意象，成為「表演文本」。舉例來說，前衛大師約瑟夫·查金 (Joseph Chaikin) 長年苦於先天性心臟病，數度與死神擦身而過，觸動他進一步探索「死亡」和「彌留」主題，最後發展出《終站》(The Terminal) 一劇。普林斯、桑坦以及與之合作的劇作家亦以類似手法創作了以「現代紐約人的婚姻觀」為主題的《夥伴們》(Company)、由歌舞綜藝秀衰亡透視美國戰後三十年來社會變遷的《癡人大秀》(Follies) 以及刻畫東西文化衝突的《太平洋序曲》(Pacific Overtures) 等多部作品。在這些作品中，傳統戲劇結構並不清晰，歌舞場面除了古典式的抒情、敘事功能，還兼具評論劇情、回憶、情緒扯離、自覺性表演、戲中戲等作用，桑坦甚至還為配合布景尺寸而嚴格計算某些音樂的時間，務必使「音樂的高潮」與「畫面的高潮」同時達到頂點；普林斯更大量運用舞台模型解說劇情、場面 (Zadan 1994: 32)，在不同劇作嘗試以不同手法創造景觀；將這些手法歸納起來，普林斯等人意欲「運用景觀寫戲」(writing-with-scenes) 的企圖相當明顯，這正與新前衛劇場「scenic writing」的觀念同聲相應，對當時傳統戲劇、音樂劇而言，是項極具前瞻性的創舉。

事實上，由於新前衛劇場所強調的「概念」襲捲了當時藝文界，因而衍生出了所謂「概念音樂」、「概念繪畫」等新潮的文化用語；「概念音樂劇」一詞亦是由當時媒體、劇評加封給普林

斯、桑坦，用來統括「這一類」音樂劇作品的時尚詞彙。普林斯的創作小組成員—桑坦、舞台設計師鮑瑞斯·亞里森 (Boris Aronson) 等—幾乎都是兼治古典與前衛、走在時代尖端的改革份子，擁有高度風格化的藝術傳承與創作視野，透過普林斯以「製作人」身份的財力支持，以及「導演」身份進行美學整合，這個「整合」所帶來的震撼，令業界、評論界與學術界無法忽視新時代、新類型的來臨。

本文關注焦點主要在新前衛劇場導演美學與概念音樂劇創作方式之比較，較偏重導演於場面調度與景觀處理、概念運用的部份；文本的革新則僅作重點敘述。筆者以桑坦／普林斯二部最具實驗精神的作品《癡人大秀》、《太平洋序曲》為分析實例，以此審視新前衛劇場與概念音樂劇的同質性。

《癡人大秀》(Follies)

一九七一年的《癡人大秀》(Follies) 是桑坦／普林斯等繼前一年《夥伴們》轟動之後緊接著推出的作品；不僅成為百老匯音樂劇史上最具傳奇色彩的製作，更為其後數十年的音樂劇發展確立「豪華音樂劇」的方向。由於劇中歌舞場面為數眾多，編舞邁可·班奈特 (Michael Bennett) 得與普林斯共享導演頭銜，由普林斯負責處理「場面」(book scene)、班奈特調度歌舞 (musical number) 並促使「概念」發酵 (引自Zadan 1994: 139) —普林斯領導的創作群更全面推廣在《夥伴們》劇中嘗試成功的「電影剪接」場面調度。使全長一百四十分鐘，沒有中場休息的《癡》劇場面流轉從未停歇；劇中人的回憶與現實不斷在台上台下交錯，擁有悠久歷史的冬園戲院因此籠罩在半壁陰影之中，成為一艘巨大的幽靈船 (引自Gordon 1992: 76)。溶接、交插剪接、淡入淡出，甚至特寫等電影視覺效果的運用，致使戲劇動作從頭到尾毫無間斷，整部《癡人大秀》演出

的每一分鐘，都有可供觀眾眼神停留的戲劇焦點（引自Zadan 1994: 141），也都在傳達創作小組意欲強化的概念、渲染的氛圍。

題名為「Follies」共有三層意義：首先，齊格飛時代的「富麗秀」是全劇的重要背景，劇中主角當年都是「懷斯曼富麗秀」（「懷斯曼」是劇中影射齊格飛的虛構人物）演員，戲劇發生的唯一場景——某荒廢劇院當年亦為上演富麗秀的綜藝皇宮；其二，英文「Folly」（癡笨）為其主要意義，強調劇中角色的癡迷與執著（執著在美好的過往回憶中）；其三，Follies其實是一種法式綜藝秀，包含雜耍、脫口秀、政治笑話、豪華歌舞等。《癡人大秀》直接以「Follies」為名，非但真的兼具以上三種層次的表演形式／內涵，還更進一步「以歌舞劇演繹歌舞劇的死亡」（引自Gordon 1992: 122）。《癡》劇由劇作家詹姆斯·高曼（James Goldman）主筆，全劇表面上描述的是一場宴會，因為老戲院即將拆建立體停車場，在拆毀前夜，三十年未見面的老演員重聚一堂。其中以兩對夫婦——史東夫婦：班哲明與菲麗斯、普拉瑪夫婦：莎莉與巴迪——為核心，以他們破裂的婚姻關係穿插早已亡佚的綜藝歌舞秀（vaudeville）節目，層疊堆砌出這些富麗秀女郎的人生點滴，這些人生點滴所唱出「富麗秀沒落」的輓歌，被譜成一篇美國社會變遷的交響詩——自意氣風發的戰間黃金時期，直到號稱「疑惑的年代」的一九七〇；一言蔽之，《癡》劇「是一齣關於年老（aging）和一個時代（an age）」的故事（引自Gordon 1992: 76）。

總導演普林斯的工作是將所謂的「回憶與現在」、「夢幻與真實」的元素與層次透過視覺、聽覺的調整合，傳遞給觀眾。創作群雖不曾大幅度改裝戲院，卻因作品本身與歷史（美國社會變遷、歌舞劇文化環境的巨變、夢想的破滅...）充份結合，豐富了作品可供審視的著眼點，製作人（也是普林斯）選在曾經數度上演齊格飛富麗秀的「冬園戲院」演出，更使全劇擁有甚於「環

境劇場」的總體效果。當時前衛劇場界風行的「概念性導演」方法主要是透過創作者對作品主題、思想、意象的感知，開始推動全劇運作。譬如葛羅托斯基（Grotowski）在執導《衛城》（Akropolis）時，以「種族墳塚」的意象，來建構全劇的所有視覺畫面；葛氏將整座波蘭實驗劇場設計成一座墳場，以煙囪管架構成類似納粹集中營內的瓦斯房，暗影重重的燈光，加上衣著襤褸、幽魂似的演員漫遊場中，將「種族墳塚」的概念完全具象化。而在《癡》劇裡，創作小組亦以一個主要意象做為全劇概念的蹦床。普林斯在與舞台設計亞里森腦力激盪的過程中，運用了兩幀照片作為全劇最根本的意象畫面：其一為費里尼電影《鬼迷茱莉葉》（Juliet of the Spirits）的劇照；另一幀則是《生活》雜誌上的紀念照片：紐約市最豪華的電影皇宮——羅克西（Roxy）戲院於一九六〇年拆除，默片時代的巨星葛蘿麗亞·史璜生（Gloria Swanson）身著黑色晚禮服，雙手朝天高舉，彷彿擁抱著廢墟中經年未散的影迷情懷（Aronson and Rich 1987: 232-233）。據此，普林斯進一步確立了全劇的基礎概念「就是廢墟」。普林斯表示：「天光下的瓦礫廢墟就是我要的感覺」（引自Zadan 1994: 136）。

「廢墟」的創作概念使亞里森設計了一座空的戲院，一個充滿回憶的環境。一九六〇、七〇年代前衛演出盛行「環境劇場」的空間運用，強調的重點在於環抱觀眾並創造出全方位環境式的感官衝擊。這種空間設計往往不重史實的考據和場景的精確繪製，重要的是讓觀眾與演員同處在一種象徵性的環境中。例如美國前衛導演理查·謝喜納（Richard Schechner）在執導《酒神1969》（Dionysus in '69）時，將一座車庫改裝成以「子宮」為意象的圓形表演場地，用以傳達酒神重生的隱喻意涵。劇中另一意象是佔據該空間角落位置的二座高塔，涵蓋原作中「狂喜與束縛」的題旨（Castagno 1981: 55）。在《癡》劇中，亞里森運用類似的美學概念，刻意安置缺損的塑

像、凋蔽的舞台鏡框、赤裸的劇院磚牆，這些「存留的殘骸」與「遺失的片段」形成強烈的對比，給予全劇「癡」的母題相當完整的發展空間，使舞台與觀眾同處在極具整體感的氛圍之中，讓觀眾與劇中角色一起用想像力把細節補足。此外，在當時前衛劇場的空間實驗裡，高度的運用亦是重要環節；正巧，亞里森也在《癡》劇中利用劇院的高度，於舞台兩側搭起多層次的高台，將現實角色、回憶角色井然置於不同高度的平台上，高台還可因劇情需要自動推進挪出，全部撤開時，偌大的冬園戲院便籠罩在深沈的陰影中，全部收緊時，劇場的表演空間又會變成緊密怡人的早期「綜藝秀」野台（Aronson and Rich 1987: 232-235）。

至於前述所謂「天光下的瓦礫廢墟」創作概念，在《癡》劇的開場就完全表露無遺。觀眾初進場，只見舞台鏡框已經損毀一半，蒙塵的防火幕沈沈垂下，「樂池裡傳來隆隆鼓聲，彷彿緊迴多年的雷鳴」，幕啓，一位美豔絕倫（普林斯等特別選用身高超高、面孔特美的歌舞女郎扮演劇中回憶角色，藉此突顯「回憶總是美好」的美學），身著黑白秀服的幽靈緩緩甦醒，「似乎已經為這群觀眾苦候多年」。接著，一群同樣高佻美麗的歌女踩著慢動作步伐，在裸露的劇院磚牆前跳著無聲的踢踏舞；宴會的侍者突然出現，「真實」闖進回憶的夢裡，但幽魂們仍然側身漫遊，真實角色們也絲毫不覺得她們存在。這種幽魅的氛圍不斷出現在《癡人大秀》裡，年輕貌美與老邁醜惡、靈秀身段與龍鍾體態一多層次的二元對比，使《癡人大秀》在「天光」與「廢墟」之間的曖昧地帶，像不服老的過氣明星一樣，高舉雙手，展現了自己的輝煌和氣派。

自接掌導演工作開始，普林斯就不斷嘗試各種手法，希望能打破當時音樂劇場面調度的慣例——傳統音樂劇場演出每到轉場換景時，非得熄燈、落幕、或安排演員在特別設計的遮布（show curtain）前載歌載舞，以便偷空讓工程人員架設

新景。一九七〇年的《夥伴們》，普林斯等首創以跳接、溶接等電影剪接技法調度場面，全劇在沒有間斷、沒有遮布，只有清晰明快的塊狀段落下順利演出。在《癡人大秀》裡，這種電影剪接手法更臻成熟。普林斯特別要求編劇高曼將排演本寫得像電影劇本（引自Zadan 1994:141），全劇毫無分場分幕，而整個派對戲在不斷的題材拼貼、台詞分岔、戲劇的分流與懷舊情調的整合中，形成一股巨大的氛圍，樂隊奏著當年的名曲，每當不同的旋律響起，某位老演員的話匣子就打開，絮叨著許多個「想當年」。普林斯運用這些旋律當成剪輯動機，讓說話的角色時而藉著另一角色，時而朝著無人的目標（面對觀眾席），沒有邏輯、沒有因果地任意傾洩。三不五時，還有幾位高佻美豔的蒼白女子（扮演「回憶」），身著黑白秀服（靈感得自黑白電影的懷舊風味），不顧音樂節拍、不顧背台、擋人、阻礙台詞的傳統禁忌，昂首闊步地在台上來回漫遊，以慢動作演著無聲的富麗秀。

這些手法，將原本由台詞、歌曲及舞台指示所形成的「戲劇文本」翻新成為「表演文本」，拼貼的劇本構成方式與前衛劇場作品十分類似，作品本身都超越亞里斯多德理論中那種極力講究起承轉合、邏輯合理性的古典模式，其結構組成無法預期，只有一股整體氛圍縈繞在許多畫面、意象之中，成為作品的「先行大綱」而非終極定本。此外，作品著重場面調度，不再以戲詞為聖經，而轉以景觀、表演為主。此亦為新前衛運動影響下，一九六〇、七〇年代相當重要的編導手法之一。亞陶在一九三八年提出的戲劇理論（《劇場及其替身》）中便會提及應該創作「類似電影大綱式的腳本」，以便直接發展以視覺景觀為主的「表演文本」；經過約莫三十年的演變，這種以視覺為主導的場面調度手法意外地在百老匯音樂劇裡獲得實踐，至今，世界音樂劇壇則早將這種技巧視為理所當然。從《歌舞線上》（*A Chorus Line*）裡的蒙太奇、《悲慘世界》（*Les*

Miserables) 裡的旋轉舞台、《日落大道》(*Sunset Boulevard*) 裡的「平行剪接」場面等等，幾乎都演化自桑坦／普林斯等人最初的創意。

此外，在一九六〇、七〇年代的實驗劇場，「反文學、反語言」的現象相當明顯，在許多前衛大師嘗試使用夢囈、呢喃、咒語等示意性的聲音表現情緒、傳達概念與戲劇內涵；如安德烈·塞邦 (Andrei Serban) 以拉丁、希臘古語創作《希臘三部曲》的舞台搬演時，「意圖將聲音作為一種具體的手段，直搗個人內心最深處的感受」(Serban 1976: 26)，他指導演員發掘聲音的意象，藉此建構角色，讓蠻族公主米蒂亞在怒罵負心漢傑森時「像條蛇似的嘶嘶怒鳴」，發出「一種從原始聲音裡蒸餾出來的激情」(Menta 1992: 30)，更讓伊蕾克特拉在哀悼奧瑞斯提斯之死時，自「水滴」意象出發，發出單一延展的「呷」聲，並將其中暗湧的情緒外顯化，模擬壺中滾水的聲音，建立起悲痛的伊蕾克特拉形象。至於在桑坦／普林斯的概念音樂劇作品中，雖不曾見如此強烈而大膽的聲音實驗，桑坦對語言運用的高超技巧卻使它們高度智識化 (intellectual) 的作品與反文字的前衛劇有著異曲同工之妙。像《夥伴們》以歌詞的文法結構和韻腳寫出紐約市的忙碌喧鬧、《理髮師陶德》(*Sweeney Todd*) 以安魂曲式寫成「嗜血惡魔的交響曲」，《癡》劇以二重唱的方式，讓回憶與現實在角色的意念中展開合聲 (“One More Kiss” 及 “Who’s That Woman” 等)，皆是前所未聞的創舉。

《癡》劇的最高潮出現在最後二十多分鐘，普林斯將這最後的高潮比喻作「蛻變」—音樂劇自古典音樂劇模式蛻變為全新樣貌的新創作 (引自 Gottfried 1993: 97)；音樂劇的歌舞不再只是傳達情節的制式語言，作品主題的意涵不再像古典音樂劇一樣，是透過角色的內心獨白 (歌曲、夢幻芭蕾) 傳達給觀眾；經由《癡》劇主角在戲中戲裡自覺性的表演，「觀戲」與「扮戲」的層次結構漸深，戲外觀眾化身為戲中觀眾，深入到劇作

核心。

劇情發展至四位盛怒的主角分別對自己的「回憶自我」(younger-self) 咆哮，八個角色在台上陷入瘋狂混戰，突然傳來隆隆鼓聲，陰暗的劇院忽然「宛如音樂盒般燦然打開」(引自 Gottfried 1993: 97)，從洞蔽的廢墟搖身變為豔麗的扇型舞台，無止盡的號角鳴聲、蕾絲、簾幔將四位主角卡在幻想的時空，進入「Follies within Follies」的戲中戲—「愛情樂園」(“Loveland”)。亞陶戲劇理論中「grand spectacle」的觀念竟於此獲得極致的實踐。在這個完全由歌舞組構成的段落中，創作群與舞台設計亞里森、服裝設計弗蘿倫絲·克羅茲 (Florence Klotz)、燈光設計莎倫·慕瑟 (Tharon Musser)、編曲強納森·圖尼克 (Jonathan Tunick) 等群策群力，以桑坦的音樂為核心，將「總體劇場」精神發揮到極致，不僅「重現」(recreation) 當年的歌舞場面，更「誇飾、美化」(glorification) 了回憶中、想像中的氣勢 (引自 Zadan 1994: 155)。承接劇本拉抬起的張力，視覺震撼提示了整個「愛情樂園」橋段所具備「癡迷、愚蠢、瘋狂」(也就是 follies 的字義) 的特色，人生被比擬做一場富麗秀，四位主角成了台上明星，各自將心底深處的感情—憤怒、嫉妒、恐懼等，藉由齊格飛式的歌舞節目呈現出來。

戲中戲率先登場的是「青春幻影」(the folly of youth)—四位主角的「回憶自我」載歌載舞；創作群以一次戰後，美國最紙醉金迷的二〇、三〇年代歌舞為藍本，以青春幻影象徵純真無邪的美國夢，秀出「你一定會喜歡明天！愛能克服一切」的樂天精神。

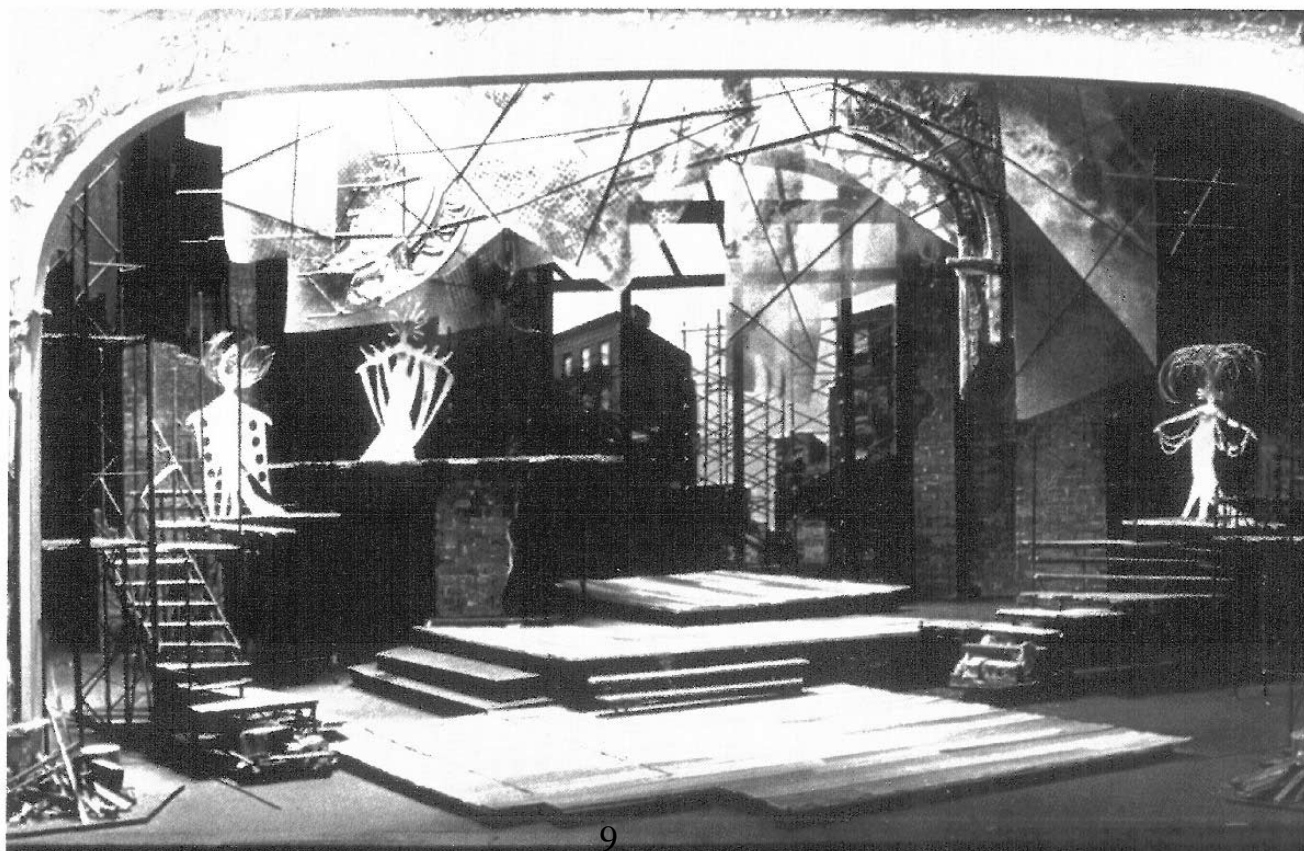
到了戲中戲末段，劇中最圓滑狡獪、與歌舞藝術也最沒有直接關係的班哲明化裝成舞王弗雷德亞斯坦 (Fred Astaire)—創作群刻意運用錯誤的意象與典故，跟「青春幻影」對照，以比喻那些青春少年在老成世故後，終將墮落迷失。美國自二次戰後到七〇年代的變遷被濃縮成兩場歌舞的對比，「愛情樂園」至此終於進入最後關鍵—美

國夢瓦解、英雄隕落、神話破滅，班哲明愣在台上，忘掉了歌詞與舞步，開始反省自己虛偽的半生，正有所感時，被陷入瘋狂的舞群歌隊整個淹沒。整場宴會化爲一場惡夢，舞台兩側高台鬼魅似地移進移出，高台上下滿布晚宴賓客、回憶演員，劇中所有表演過的歌舞，同時呈現在台上，每樣樂器都奏著不同旋律，形成巨大的噪音，紊亂的場面彷彿任意跳接的意識流電影，直接傳達著班哲明腦海中的唯一意念——瘋狂！

在班哲明的慘叫聲中，全場驟暗。微弱的光線照上舞台，天亮了，宴會結束，戲院要拆了。隨著亮起的燈光，我們這才驚見——原來對坐一夜，隱沒在巨大黑影中的舞台底牆竟是空的！寥寥幾根木條外，就是清晨寧靜的百老匯大街，而這群年過半百的癡人，就在沒有底牆的空舞台上，花了一夜妄想著一場晚宴，一場歌舞秀，一場夢中夢。亞里森極端寫實的街景模型與黑暗中的超寫實劇院布景形成一種讓人百味雜陳的強烈對比，大夢初醒的莎莉嘆道：「Oh, dear God, it is

1951 Licha Milone 採訪

《癡人大秀》舞台主景模型。亞里森於舞台左右兩側搭起可移進移出的高台，台上散佈著衣著華麗、容貌絕美的「回憶」，舞台外圍環繞著殘敗凋零的鏡框；全劇進行時，上舞台幾乎一直籠罩在深不可測的暗影裡，直到劇終前，舞台正中的「街景」才在黎明曙光般的燈效中點滴揭露。（圖片摘自Rich & Aronson, "The Theatre Art of BORIS ARONSON": 238）



tomorrow!」四位主角相互扶持著走出劇院廢墟，臨去回望一眼，「回憶自我」們仍然在廢墟的暗處，唱著初識的情歌……。

相對於前衛劇場大刀闊斧的革新，《癡》劇所運用的壯麗畫面真切實踐了亞陶對舞台景觀的部份理念，其所建立的環境劇場氛圍也間接證明一百老匯商業作品與新前衛劇場實在難脫血緣關係；電影式調度手法的成熟，使《癡》劇比許多前衛作品更為流暢無阻、一氣呵成；基於商業體系的便利，創作群可資運用的媒體因而更形多元，終得將「總體劇場」精神發揮到最極致。《癡人大秀》以其宏偉壯麗的整體製作開啓歷時三十年的「豪華音樂劇」風潮，它的富麗堂皇使全劇成爲一個「哀悼儀式」（引自Gordon, 1992: 122），藉此宣告舊型音樂劇的死亡（劇中一vaudeville綜藝秀，事實上一classic musical古典音樂劇），也昭揭了表演藝術新紀元的來臨，成爲「概念音樂劇」發展的重要里程碑。

《太平洋序曲》(Pacific Overtures)

在所有桑坦／普林斯的作品中，一九七六年的《太平洋序曲》(Pacific Overtures)是最具前衛色彩，也是最富爭議的作品。因爲實驗性太強，此劇引發褒貶兩極化的反應。有些劇評家推崇《太平洋序曲》爲桑坦／普林斯歷來藝術成就最高的代表作，並爲美國音樂劇豎立新的里程碑，猶如一九四三的《奧克拉荷馬之戀》(Oklahoma!)開創歷史新頁，也有些劇評家抱怨《太》劇曲高和寡……娛樂性不高，和沈悶、過於智識性，令人困惑（引自Gordon 1992: 175）。

相較於普契尼的歌劇《蝴蝶夫人》(Madame Butterfly)或是百老匯經典作品《國王與我》(The King and I)均是用西方人的角度和西方表演形式下的產物，《太》劇則是以日本古典劇場的歌舞伎爲演出形式的雛形，配合以東方人的視

角看待這場西化殖民的滄桑史。正如劇名提示——「太平洋序曲」實際上就是亞洲國家被西方帝國主義殖民的前奏曲。此劇描述一八五三年美國艦隊在裴瑞將軍(Commodore Perry)率領下，於神奈川(Kanagawa)強行登陸，打破了大和民族兩百多年來的和平歲月，使日本由原先拒絕與外國來往的孤島，一躍爲西化進步的國家。本劇是桑坦／普林斯拜前衛劇場東方主義的熱潮下，向東方劇場借用形式，藉以創發一種前所未有的音樂劇演出語彙。一九六〇、七〇年代的新前衛運動如火如荼的展開後，有感於以心理學、寫實主義掛帥的西方劇場創作靈感日趨枯竭，一些前衛大師便開始朝向東方找尋他們心目中的理想劇場。在西方現代劇場史上，東方文化經常扮演著新藝術形式催生的角色。著名的前衛導演無一不曾將東方劇場的表演語彙與技巧融入至他們的作品中。勞伯·威爾森(Robert Wilson)曾以日本能劇發展出來的慢動作作爲古希臘劇《愛爾賽斯提絲》(Alcestis)的表演語彙；彼得·布魯克(Peter Brook)以中國特技雜耍的形式改搬莎劇《仲夏夜之夢》(Mid-summer Night's Dream)；阿仙·慕須金(Ariane Mnouchkine)以日本歌舞伎的形式搬演莎劇《理查二世》(Richard II)。這些導演認爲東方劇場的演出形式才是劇場的本質，因爲它充分結合了所有劇場的元素而形成的總體劇場，且仍具有戲劇原始的神奇、魔幻的力量。東方演員展露了精確而程式化的身段動作，他們使用聲音作爲純粹的音樂，話語變成魔力般的夢囈、咒語。演出的內容具有原始神話的性質，且創造出宗教性、儀式性的氛圍。正如法國導演阿仙·慕須金在形容東方劇場時說到：「劇場是東方的……我輩西方人只發明了自然的形式，事實上這表示我們根本沒有創造任何形式。當我們用『形式』這個字眼描述劇場時，東方早已經有了『形式』的概念。我們一直在找尋的東西，其實就是『形式』」（引自Kiernander 1993: 106）。

對桑坦／普林斯而言，《太平洋序曲》的創作

經過似乎也正是一個「尋找形式」的過程。普林斯與桑坦、編劇約翰·魏德曼（John Weidman）做了一系列密集的東方劇場研究後，愈發覺得日本歌舞伎（Kabuki）以一種疏離、程式化的動作客觀呈現角色內心世界，這種寫意性的形式很適合表達《太》劇的主題思想，且與按照年代順序、井然有序的文本風格相呼應。幾經周折，創作群決定以此建構一種「美國式歌舞伎」（American Kabuki）的演出風格。普林斯建議魏德曼將作品修整成「……好像它是由一位日本劇作家以歌舞伎的風格撰寫而成的。而美國入侵者是以歌舞伎中的惡棍形式出現。」（引自Gottfried 115）。如司前衛導演白山擇取東方元素與西方形式混合，企圖從中找尋到一種非東方也非西方，但具有強烈異國風味的陌生化氛圍，《太》劇的音樂、佈景、服裝、化妝、道具等設計師也大量攝取日本風味的元素，使全劇完全不像百老匯歌舞劇。舉凡歌舞伎的一條貫穿舞台與觀眾席的「花道」（hanamichi）、男飾女角、樂師堂而皇之地坐在舞台上、咒語式的韻白對話、說書人、著黑衣的舞台助手當眾幫演員換裝等常規，一概運用上。桑坦／普林斯的這項創舉實際上在新前衛劇場早已行之有年，而且已然成爲一種常態。

歌舞伎的創作概念也使得普林斯一捨其於《夥伴們》、《癡人大秀》、《小夜曲》（*A Little Night Music*）等作品中慣用的縱深式舞台，舞台設計亞里森將台階、平台、貓道、橋等設置一概不用，改採日本古典劇場的水平開展式舞台（Hirsch 1989: 113）。是故，《太》劇構圖一如日本風景畫卷般，全以橫向展開，而不若普林斯以往強調多層次和高低落差人的方式（如《癡人大秀》）建構畫面。此種舞台設計連帶的導致演員的走位和舞蹈成水平式的移動，一反歐美音樂劇斜線式、強調彈性多變化的舞台移動。艾隆森更以日式屏風、紙門、浮世繪等代替傳統舞台設置，一方面它能自由地切換場景，使場面調度保持最大的靈活度，另一方面又能輕易喚觀眾對口

本文化的想像。《太》劇開場僅有說書人一人獨白，空曠的舞台上接著出現兩位黑衣助理，手持屏風交錯而過，兩扇屏風開啓後，劇中所有象徵性的身份—武士、農人、竊賊、妓女、貴族、高紳等，全數立在屏風內，由這些身份組成的日本封建社會被比擬作平靜海面的一葉扁舟，在微浪中載浮載沈；劇末的歌舞〈下一個〉（“Next”）則是由山水屏風一百八十度翻轉成燈火通明的高樓大廈，迅速把劇情帶至一九七六年的現代化日本。「屏風」在劇中因此成了遮蔽、引介舞台意象的最佳道具。

前衛導演概念型以主題思想爲導向，對《太平洋序曲》影響極深。《太》劇是桑坦／普林斯首度不以情節角色爲重，完全以一個吸引他們的主題逐漸發展出來的作品。音樂、歌詞、視覺等元素重心全放在凸顯主題、表達隱喻。古典音樂劇通常「傾注心力營造角色性格，而不太注重傳達某個富哲理的思想；《太》劇則一反傳統地將重心放在描述一個中心概念」（引自Hirsch 110）。桑坦／普林斯的舊搭檔一修·惠勒（Hugh Wheeler）在受邀幫原作者魏德曼修改劇本時，也證實了桑坦／普林斯受前衛概念型劇本創作的影響：「普林斯的概念極爲大膽，但也限制了我的創作自由。我想以職業音樂劇一貫的手法讓人物更富人性，但普林斯對此毫無興趣。他一直對我說：『這部戲不是以人物爲主，這是一齣有關於兩種文化衝擊的戲劇，意思是不須強調人物的個人特質。』」（引自Zadan 214）

此劇東西文化衝突的中心概念，主要是藉由二位象徵性的主角：全盤接受西方現代化的加亞馬（Kayama）與極力主張日本回歸封建社會的滿吉羅（Manjiro）之間的互動來表現。最顯而易見的例子便是第二幕第四景的〈常禮帽〉（“A Bowler Hat”）段落中，二位主角所使用的道具，不僅是二人心理的延伸，更是本劇「概念」的具象化。這種表現方式既是前衛劇場的典型特徵，顯然也影響了《太》劇在簡約的舞台設計中凸顯主題的

技巧。蓋因前衛劇場盛行一種簡約主義 (minimalism) 的舞台裝置，使得導演花盡心思，在浩大的舞台空間內以最少的道具擺設，創造最大的美學效益。不同於典型西方劇場要求佈景依戲劇地點與角色心緒而搭建，前衛導演對於寫實的佈景一概不用，只以象徵性的視覺元素充填空間，創造出一個寫意、但具有強烈隱喻性的舞台環境。也由於佈景的缺乏，物件和道具都必得精挑細選，扮演了創造多樣不同背景地點的角色。例如彼得·布魯克改編阿佛赫·杰希 (Alfred Jarry) 《烏布王》(Ubu Roi) 全然不依恃任何舞台設置，而以烏布工站在一個巨大的工業用纜圈，像一部坦克車似地，橫行輾過毫無招架之力的農村，他的屬下獠牙則一塊一塊地攫取散落四周象徵農民財物的磚塊，強行徵稅斂賦。此纜圈暗指烏布永不饜足的胃口和貪欲，而原為蓋屋民生用途的磚塊也被當作侍奉烏布的餐點 (Williams 1992: 284)。又如約瑟夫·查金的《海海人生》(The Mutation Show) 的舞台設置皆由小道具來達成，諸如一顆蛋、數罐草莓果醬、玩具滾環、繩索、幾杯水等等創造出一個雜耍鬥秀。在視覺效果上保有其清靈躍動；即便是如是簡單的陳設，卻營造出一種嘉年華似的恣意狂歡氣氛 (Blumenthal 1984: 169)。這些物件／道具不只是代表了整體的舞台設置，而且指涉了一個更大的社會真實。比起百老匯歌舞劇以豪華的佈景燈光製造美侖美奐的舞台視效，《太平洋序曲》效法前衛劇場簡約式的舞台設計則相對地顯得寒儉。然而，在普林斯刻意簡貧的企圖下，歌舞伎的固有的簡約舞台設置，提供了本劇一個完美的解決之道。除了幾個場景之外，《太》劇幾乎沒有佈景，完全仰賴少數幾個精挑細選的物件／道具，一針見血地揭露本劇的主題思想。

在〈常禮帽〉(“A Bowler Hat”) 一景中，加亞馬省長 (Kayama) 和滿吉羅 (Manjiro) 武士分坐左右舞台，前者先接到侍從送來的一頂英國常禮帽，引發了他寫信給幕府將軍的動機，整個段

落以電影跳接、歲月如梭方式交代這十年間的日本西化變遷史。加亞馬先是穿著日本武士服，取出一只西洋懷錶沈思，不知不覺中，舞台助手將省長的書桌換成小洋桌，掛上一幅西洋人物畫；當加亞馬喝著西洋奶茶時，隔坐的滿吉羅同時卻在榻榻米墊上以一種近乎茶道禮儀般的慢動作穿上武士服，席地飲茶。而後加亞馬戴上西洋老花眼鏡喝洋酒時，滿吉羅緩緩地舉起武士刀。此景終了之際，舞台助手進場向興奮的加亞馬展示他手中的一套燕尾西裝時，滿吉羅起身手握武士刀出場，此時音樂逆轉為低調的惡兆，預示滿吉羅即將行刺本是義節金蘭、卻忘祖的加亞馬。桑坦／普林斯僅用少數具象徵性的物件和變奏曲調便強化了主題，「加亞馬西化漸深」與「滿吉羅渴望回歸武士時代」二元對立的文化衝突濃縮、聚焦於小道具上，凸顯了它們隱涵的寓意。

一如簡約的道具折射主題，在歌曲上的處理，桑坦以「鳥」棲息別枝 (西化) 為譬喻作為歌詞和音樂的繃床，使得加亞馬所唱的這首「常禮帽」歌在開始時仍帶濃厚的日本味，調性平板，歌隊重複唱了同樣曲調六次。但是隨著加亞馬的思想逐漸西化，西洋味的音樂逐漸取代了歌舞伎的調子，最後變成了一首直指題旨、辛辣又美麗的法國華爾滋舞曲 (Hirsch 1989: 112)。

西方帝國夾強大武力殖民東方文化的主題在第二幕第二景的〈哈囉，您好！〉(“Please Hello”) 一曲拉開「入侵儀式」的序幕。粗魯的西方各國海軍將領一個個從神聖的歌舞伎花道趾高氣昂地踐踏入場，以此種美國歌舞秀的入侵之姿拜會幕府將軍。只見軟弱無能的幕府頻頻跪地點頭示好，各國將領接著以英國「吉伯特／蘇利文」(Gilbert and Sullivan) 歌唱喜劇裡連珠帶炮 (patter song) 的曲式 (Hirsch 1989: 118)，滔滔不絕地轟炸幕府，使他毫無插話的餘地，只得乖乖按著指令簽約，西方的侵略性格在此彰顯無遺。桑坦／普林斯以「吉伯特／蘇利文」式連珠帶炮的歌曲對照啞口無言的幕府，將東西文化的差異

一針見血地點出：東方是沈默、柔順，神祕浪漫的；西方則是陽剛、理性、好辯、多言、富侵略性的。入侵儀式在各國海軍將領以勝利遊行出步出場，為後續侵略做了一個伏筆式的暗示。極度醜化西方而對東方抱持著同情甚至想望，顯示出前衛劇場崇尚東方人文思想的傾向對普林斯確有某種程度的影響。

本劇的音樂不僅充滿東洋味，深層反映主題，更捕捉到日本人封建和西化二極的思維方式。桑坦在填詞時，更刻意避去拉丁字根的字彙，以期全劇能統一使用東方語彙（tone）來發聲。除前述的〈常禮帽〉，桑坦更以劇頭的〈海中孤島〉對照劇終的〈下一個〉之歌；全劇開頭的歌詞如下：

In the middle of the world we float
In the middle of the sea
The realities remain remote
In the middle of the sea.

此曲飽含歌舞伎式的靜態節奏，缺少西方音樂戲劇張力強韌、情緒變化多端的個性；歌詞重複性高，以象徵封建社會單調重複、循規蹈矩的民生景象和保守封閉的思想。此種樂風一直瀰漫全劇，除了〈哈囉，您好！〉和劇尾的〈下一個〉之歌，桑坦的音樂與歌詞都是非常簡單的語言，旋律變化少而音樂結構工整，這些全是日本古典音樂的特色。說書人與各角色都以風格話的韻白方式說出，與日常口白極為不同，保留了東方劇場「無聲不歌」的特色。動作更見正式，儀式性濃厚，且多以水平走位，如東方畫卷平面開展式簡單單調的線條，但卻能創造意象豐饒的舞台畫面。「海中孤島」眾生封閉的社會下各盡本份的平和景象，是以上至王宮貴族、下至販夫走卒的各行各業的民眾彼此互讓地穿梭在兩面屏風中，最後各取其位站定後，以一個「活人畫」（tableau vivant）的方式呈現。

一直到劇尾，隨著快速西化的腳步，音樂和歌詞也齊聲唱和地變得越來越具西洋味，慢板的打擊樂器的規律節奏變調成輕快、旋律多變的現代音樂劇。至終曲〈下一個〉時，演員著現代服，踩著寶塚歌舞團那種東西混雜的舞步，「唱著斷斷續續暗示西化漸進過程如連禱文般的歌曲」：

Tower crumbles
Man revises
Motor rumbles
Civilizes more surprises
Next! (引自Hirsch 115)

「下一個」放在劇尾饒富特殊意味。在歷經一場文化強暴後，什麼是「下一個」？是躍進為工業大國，還是傳統文化被蹂躪？誰是「下一個」？被殖民的國家？「下一個」又將會如何呢（引自Zadan 1994: 216）？「下一個」是普林斯和編舞家派翠西亞·柏區（Patricia Birch）以「貿易秀」的意象來將此歌的含意具現化（Hirsch 1989: 115）。背景由日本山水的風景屏風轉面變為金光閃閃的大都市夜景，日本的王宮貴族與平民卸下傳統服飾，露出穿在裡面的西化現代服一一出場走秀，進而大合唱。此舉，不僅時空一下子跳躍了一百多年，隨著音樂徹底西方化，演員跳起百老匯歌舞秀，配合上背景的燈火通明、通宵達旦，形成一幅歌舞昇平、紙醉金迷的景象，傳統文化已在無聲無息下被侵蝕殆盡，在日本已變成西方的翻版下，還遺留了些什麼？曲近尾聲的空檔，滿吉羅忽然身著傳統服飾，手持釣竿，打斷歌舞場面，坐在舞台最前端靜靜垂釣，接著，燈暗劇終。桑坦／普林斯在一面質疑西化的同時，一面又傳達了與普林斯稍早製作的《屋頂上的提琴手》（*Fiddler on the Roof*）雷同的訊息：《太平洋序曲》的西化／現代化似乎是擋不住的歷史趨勢，但代價卻非凡。無怪乎普林斯結論道：「傳統撫慰人心，但讓人類進步遲緩；西化勢在必



《太平洋序曲》第一幕第一景—〈海中之歌〉。象徵封建日本各身份階層的演員在屏風的引介下登場，寫意而詩化的歌舞伎表演型式使整座舞台／整個日本彷彿就是漂浮在太平洋上的一葉扁舟。簡約而樸素的舞台設計搭配日式水墨渲染的景片，普林斯與亞里森更決定日式建築結構體，將高聳的西式舞台剪裁成類似橫幅展開的畫卷景框，以確立全劇基調。（圖片摘自Rich & Aronson, "The Theatre Art of BORIS ARONSON": 266）

行，卻所費不貲」（引自Hirsch 1989: 110）。

桑坦／普林斯的《太平洋序曲》以一級百老匯巨型製作之姿，徹徹底底在商業劇場中做了一次「東方主義」的實驗。儘管票房慘澹，其藝術上的成就卻是不容忽視的，舞台設計亞里森亦以《太》劇畫下一生事業的句點（這是他最後一齣百老匯劇作，也是他最滿意的作品）。儘管《太》劇在貫徹東方主義的思想時仍只限於「形式」，但正因如此，創作群以東方角度出發所嘗試的各種實驗—美國歌舞伎等—以及它類似前衛劇場對東方文化認同、同情、省思批判西方文明的人文精神，反而造成「陌生化」的震撼效果，促使觀眾及評論界、創作者能以冷靜的心情審視娛樂作品的文化意義。

新前衛劇場與概念音樂劇在導演美學與創作理念上，有太多可供探討的空間，如前述「概念」與「意象」的發展、東方主義的影響、舞台景觀主導戲劇的觀念等等，其雷同程度之高，幾乎令人斷言此二者必定系出同源！事實上，實驗劇場與百老匯商業劇場基本體制就不同，即使改革意念相仿、創作手法神似，創作過程卻是迥然不同的。

首先，在舞台景觀運用上，依據亞陶於〈殘酷

劇場第一宣言〉所言，「...哭喊、呻吟、幽靈的出現、祭典服飾之誘惑美、聲音的咒語美感、和聲之魅力、物體的顏色、身體之律動、假面具、高大的雕像、燈光的突變、足以教人產生冷熱感覺的光的物理作用等」（Artaud:1958: 93），是他認為劇場藝術應該具備的；換句話說，創作者應透過這些「奇觀」的經營，使作品掙脫寫實主義的牢籠，給予觀眾全新的感受。儘管如此，新前衛劇場對空間的要求卻不一定是用金錢堆砌而成的宏偉壯麗，相反的，「簡約主義」實驗色彩與「貧窮劇場」藝術哲學反而促使這些藝術家嘗試以「簡約、低限」的風格，用最少的財物資源創造最豐富的意涵，追求亞陶所謂「震撼」的效果。

對商業劇場而言，龐大的資金支持與完善的體制運作，使主流作品多能維持一定的「奢華」（extravagant）水平；以桑坦／普林斯的「概念音樂劇」為例，運用景觀推展戲劇的主要意念，致使「舞台景觀」重獲百老匯青睞，主流音樂劇創作者的眼光由四〇、五〇年代「戲劇文本」革新轉移至對「表演文本」的重視。普林斯以其導演兼製作人之雙重身份，呼風喚雨無所不能，經營起舞台景觀自然與實驗劇場濃厚的簡約色彩大相逕庭。「簡約」與「奢華」不再是主導創作風格

的意識型態，而成爲一種可供選擇的資源，創作自由度因此提高，作品純潔度也相對下降，成爲名副其實的「多元折衷」作品。

其次，「前衛劇場」指的是一種意識型態，一種特殊的美學觀，它的目標是在改革（西方）劇場演出型式的本質，本身便具有美學改革及社會反動的能量。就形而上層面來說，這些藝術家倡導全新的生活方式及態度，試圖以「烏托邦」式的組織，透過自然層面排戲、肢體訓練、甚至靈修、禦荒等過程，經由潛沈、互動、集體即興創作，將藝術與生活結合。如葛洛托夫斯基強調演員肢體、表情，或塞邦創作《希臘三部曲》實驗人的聲音，都需要參與者由衷的認同與長時間配合。相反的，在商業體系中，「集體創作」的觀念雖然行之有年（音樂劇場尤其如此），成員卻僅限於核心創作群（導、編、詞曲、編舞、編曲、設計師，偶爾會有製作人和大明星涉入），表演者通常不是作品的「創作者」，而是發揮專業功力、明星丰采的「增色者」、「執行者」。音樂劇（或「概念音樂劇」）所處身的商業體系亦無充裕時間對演員進行基礎訓練，爲時僅數月的排演期加上巡迴試演、沿途修改，使「集體創作」與商業體系的「試演、巡迴」合併爲一。再以「東方主義」爲例，東方主義對實驗劇場工作者而言不僅是一種美學，更是一種哲學，一種冥思、探索神秘文化的全新角度，在百老匯卻和「簡約」、「奢華」等風格一樣，著重的是這種風格所帶來的視聽效果與感官享受。創作者延用東方風格的美學手法雖不一定能深刻挖掘東方文化神秘不可測的意境，但透過這種撞擊和引用，卻能截長補短，刺激主流作品更新改革；《太平洋序曲》藝術上的成功即可爲證。

至於文中提及前衛劇場「反文學、反語言」與桑坦／普林斯高度智識色彩的作品比較，因實例僅止桑坦（及其師承、門徒）一脈，並非全面性的特殊現象，則應歸屬另外的研究課題。新前衛劇場與現代概念音樂劇於七〇年代紐約的藝術氛

圍催化下，確實推動了「一體兩面」的並齊革新。實驗劇場界許多極具前瞻性的觀念，紛紛在商業體系中獲得相當程度的實踐，「概念性導演」手法與「概念音樂劇」自七〇年代發展成熟至今，也已從邊緣劇場文化躍升成爲主流，此二者之美學觀及其影響，的確是超越時代數十年的。

註釋

1 古典音樂劇：以「羅傑斯／漢莫斯坦」（Rodgers/Hammerstein）式的樂曲經營、敘事模式爲主的音樂劇類型。文本部份強調台詞對話與歌曲、舞台動作與舞蹈之間的銜接穿插須渾然天成；表現形式以寫實爲基調，較接近輕歌劇（台詞、歌曲穿插帶動情節、歌曲主要功能在敘事或抒情，觀眾藉曲風詞境即可了解角色的內心世界。舞蹈的穿插更具特色，常見創作者安排劇中人進入想像世界，展開「夢幻芭蕾」橋段，將舞蹈移爲劇中角色的「獨白」。一九四三年，作曲家理查羅傑斯（Richard Rodgers）與作詞家兼劇作家的奧斯卡漢莫斯坦二世（Oscar Hammerstein II）以《奧克拉荷馬之戀》（*Oklahoma!*）奠定「古典模式」基礎，二年後的《天上人間》（*Carousel*）更使其愈發純熟；整個四〇、五〇年代，至六〇年代初期皆爲古典音樂劇的全盛時期。名作除《奧》劇、《天》劇外，尚有《國王與我》（*The King and I*）、《南太平洋》（*South Pacific*）、《紅男綠女》（*Guys and Dolls*）、《玫瑰舞后》（*Gypsy*）、《窈窕淑女》（*My Fair Lady*）、《屋頂上的提琴手》（*Fiddler on the Roof*）等。

2 線型敘事：傳統戲劇的敘事結構，依循亞里斯多德的理論，應該具有「一個開頭，一個中段，一個結尾」，非常重視情節的合理性及邏輯性。此種敘事模式使得情節發展呈現高低起伏有致，起承轉合分明的線型結構，故謂之「線型敘事」（linear/narrative）。

3 總體劇場：在傳統劇場藝術中，「戲劇文學」的地位高高在上，戲文（台詞）統御所有其他的美學元素。亞陶第一次提出「總體劇場」的理念，意在將「文學」拉下戲劇主宰的寶座，而轉而強調舞台景觀，希望達成音樂、舞蹈、戲劇、空間等等美學元素合而爲一的終極理想，謂之「總體劇場」。

4 富麗秀：佛羅倫茲·齊格飛 (Florenz Ziegfeld) 是本世紀初的娛樂鉅子，曾製作過《畫舫璇宮》的不朽作品，他接受妻子安娜·海德 (Anna Held) 的建議，引進一種法式雜耍歌舞秀，節目以大小橋段串連而成，有單口相聲、歌唱、舞蹈、豪華歌舞、鬥狗戲、白人扮黑人的「雜扮秀」(Mineral Show)、小丑劇場等等。統稱為「follies」，自一九〇七至三十一年共推出二十餘個不同版本，歌舞大王齊格飛辭世後，仍先後有四部 follies 作品以《Ziegfeld Follies》為名，最具代表性的 follies 橋段大致如下：一位俊美的男高音在大幕前高歌 (樂曲多為遊行曲式的四四拍子，或具強烈節奏感的華爾滋)，大幕揭開，美女們身著造型誇張的華服，玉腿踩著設計師精心設計的美麗台階拾級而下 (當時名家如 Erte 等多曾設計過 follies 的布景或服裝)，有時邊走邊朗頌作詞家杜撰的詩篇。因其富麗堂皇，絢爛奪目，故將 follies 音譯為「富麗秀」，「富麗秀」的表演型式當時西傳至好萊塢，存於許多早期有聲歌舞片中。

參考文獻

- Artaud, Antonin (1958) *The Theatre and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards, New York: Grove Press.
- Aronson, Lisa and Frank Rich (1987) *The Theatre Art of Boris Aronson*, New York: Alfred A. Knop Inc.
- Blumenthal, Eileen (1984) *Joseph Chaikin: Exploring at the boundaries of Theatre*, Cambridge and New York: Cambridge UP, 1984.
- Chandler, Charlotte (1995) *I, Fellini*, New York: Random House, 88-157
- Gordon, Joanne Lesley (1992) *Art isn't Easy: the Theater of Stephen Sondheim*, New York: Da Capo Press
- Gottfried, Martin (1993) *Sondheim*, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Green, Stanley (1996) *Broadway Musicals Show by Show*, Milwaukee: Hal Leonard Corp. 229-253
- Guernsey, Otis L. Jr. ed. (1971) *The Best Plays of 1970-1971*, New York: Dodd, Mead, & Company, 251-270, 310-311
- Hirsch, Foster (1989) *Harold Prince and the American Musical Theatre*, New York: Cambridge University Press.
- Kiernander, Adrian (1993) *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge and New York: Cambridge UP.
- Menta, Edward Pascual (1992) "The Theatre of Andrei Serban," Diss. Michigan State University.
- Secret, Meryle (1998) *Stephen Sondheim a Life*, New York: Alfred A. Knop, Inc.
- Serban, Andrei (1976) "The Life in a Sound," *Drama Review*, 20.4: 25-26.
- Sheward, David (1994) *It's a Hit: the Back Stage Book of Longest-running Broadway Shows*, New York: Watson-Guptill, 209-261
- Sondheim, Stephen (1971) *Follies* (vocal score), Milwaukee: Hal Leonard Corp.
- Sondheim, Stephen and John Weidman (1991) *Pacific Overtures*, New York: Theatre Communications Group.
- Williams, David, Comp. (1992) *Peter brook: A Theatrical Casebook*, London: Methuen.
- Zadan, Craig (1994) "Sondheim & Co.," New York: Da Capo Press.