考古人類學刊・第 88 期・頁 9-34・2018
DOI:10.6152/jaa.2018.6.0002

閾限概念與戲劇研究之初探

紀蔚然*

摘　要

人類學者維特・特納和戲劇這個領域有個雙向互動的借貸關係。一方面，特納挪借了西方傳統戲劇的概念來發展關於儀式、社會衝突與文化轉型的理論；另一方面，他和戲劇學者理查・謝喜納兩人對於「表演性」的探索，最終促成了一個新興學門於 1980 年代的崛起—表演研究。「閾限」，是特納的學說裡重要的概念，大致用來形容傳統部落社會裡儀式的某個階段。為了讓它和現代社會的活動有所區分，特納提出了「類閾限」的概念。他認為，面對工業社會個人主義色彩濃厚的情境，閾限已不足解釋諸如文學、藝術、戲劇、球賽、演唱會等等場合。有趣的是，受到特納的啟發，閾限概念被廣泛運用於社會研究、文化研究和表演研究，然而類閾限概念卻未受重視。本文主要討論，在戲劇研究領域，這兩個概念於運用上所涉及的議題，尤其是閾限概念對於文本研究的助益，以及類閾限因分類上的問題而造成的困擾。

關鍵詞：特納、儀式、戲劇、閾限、類閾限、共同體、結構、反結構

* 臺灣大學戲劇系。

臺灣大學學術期刊資料庫

Journal of Archaeology and Anthropology • 88：9-34 • 2018

The Concept of the Liminal and Dramatic Studies: A Preliminary Investigation

Wei-jan Chi *

ABSTRACT

Anthropologist and social theorist Victor Turner had a two-way relationship with the field of drama. On the one hand, he borrowed the concept of drama from traditional Western theatre to develop his theories on ritual, social conflict, and cultural transformation. On the other hand, Turner's close collaboration with Richard Schechner to explore aspects of performativity led to the rise of performance studies in the 1980s. The liminal, one of the key terms in Turner's conception, is used to describe a particular phase of rituals in tribal and feudalistic societies. To differentiate similar occasions in industrial societies from tribal rituals, Turner proposed another term, the liminoid, which encompasses activities such as literature, art, theatre, sports, and musical concerts. Interestingly enough, whereas "the liminal" has been applied extensively in social studies, cultural studies, and performance studies, "the liminoid" has received little critical attention, if not been completely abandoned. The purpose of this paper is to discuss key aspects concerning the application of these two terms to the study of dramatic texts.

Keywords: Tuner, ritual, drama, liminal, liminoid, communitas, structure, anti-structure,

* Drama and Theatre, National Taiwan University

臺灣大學學術期刊資料庫

引言

人類學者特納（Victor Tuner）和戲劇這個領域有個雙向互動的借貸關係。一方面，特納挪借了西方傳統戲劇的概念來發展關於儀式、社會衝突與文化轉型的理論。正如社會學者高夫曼（Erving Goffman）從戲劇的觀點來解釋人們的日常生活與自我表現，特納在儀式與戲劇的結構之間找到了對應，從而提出他對社會戲劇（social drama）的獨特見解。[1] 另一方面，自 1970 年代中期一直到 1983 特納去世前，他和戲劇學者／劇場導演理查・謝喜納（Richard Schechner）長期合作，一同主持工作坊與研究計畫，探索儀式與表演之間的關聯：特納主要研究儀式的表演成分，而謝喜納則是表演的儀式性質。這一系列實驗最終促成了一個新興學門於 1980 年代的崛起——表演研究（performance studies）。簡單地說，有別於傳統戲劇研究大致侷限於劇本的分析，表演研究是一個跨學門領域，結合了劇場、人類學、文化研究、社會學等等，探討廣義的表演（不只是劇場，還包括其他具表演成分的活動）與文化風向的牽扯。

表演研究裡常見的關鍵詞之一，閾限（the liminal），是特納在研究儀式時發展出來的概念。閾限大致用來形容傳統部落社會裡儀式的某個階段，為了讓它和現代社會的活動有所區分，特納提出了類閾限（the liminoid）的概念。他認為，面對工業社會個人主義色彩濃厚的情境，閾限已不足解釋諸如文學、戲劇、球賽、演唱會等等場合。這些場合屬於類閾限的範疇：正如部落儀式裡的族人利用面具、裝扮，堆積並重組社群的象徵符號，工業社會的休閒活動類型也同樣拿文化的元素來加以戲耍，以實驗的方式重組這些元素，讓它們看起來隨機、怪誕、離奇（Turner 1982: 40）。然而，有趣的是，雖然閾限在表演研究裡被廣泛運用，類閾限卻如某學者所說，被「棄之於路邊」（Bial 2011: 86），幾乎只是學術論文裡的「順帶一提」。本文主要討論，在戲劇研究領域，這兩個概念於運用上所涉及的議題，尤其是閾限概念對於文本研究的助益，以及類閾限因分類上的問題而造成的困擾。

閾限

首先，有必要整理特納的閾限概念。

特納對儀式的研究受到法國民俗學者范傑納（A. Van Gennep）的啟發，後者將部落儀式的過程分為三個階段：分隔（separation）、閾限（liminal）、回歸（return）。其中，特納著墨最多的是第二個階段，尤其是過渡儀式（*rite de passage*）的閾限階段。閾限意

臺灣大學學術期刊資料庫

指門檻（threshold），一個存在於「之間」（betwixt and between）的時空，一個既不屬於這、亦不屬於那的尷尬情境。部落成年禮的過程中，新鮮人便是介於少年與成年、單身與結婚或舊位階與新位階的過渡情境之中。在現代社會，一個甫畢業的大學生，找到工作之前，既不屬於學校，也不屬於社會，是個處於閾限的新鮮人。值此曖昧不明的閾限時刻，任何事情都可能，甚至應該，發生（Turner 1977: 465）。

根據特納，閾限階段具有以下幾個特色。首先，階段可長可短，於較長的閾限裡（如成年禮），過渡儀式初體驗者（neophytes）的身體（在森林、沙漠）通常與部落社會分離（Turner 1982: 26）：他們脫離了社會，但仍舊屬於社會，因為儀式是由社會主導的。同時在這個階段，儀式主體在結構上（如果不是肉體上）是「隱形的」（Turner 1967: 95）。新鮮人被視為「黑暗……宛如日蝕月蝕……這時，他們先前的名字、衣服被剝光，臉上塗著泥巴，和動物沒兩樣」（Turner 1982：26）。特納說，作為社會的成員，我們期待看到的事物往往是社會（結構）期待我們看到的事物，而且一旦學習了那個文化對於事物的定義與分類，我們期待看到的其實就是受到社會制約的視野（Turner 1967: 95）。對於身分未明的初體驗者，例如成年禮期間「非男孩／非男人」（not-boy-not-man）的儀式主體，世俗的定義與標籤已不適用，這時充滿宗教色彩的象徵符號便派上用場。這些符號大致分為兩類，一類和死亡有關，另一類和妊娠與分娩的過程有關：因為初體驗者不被分類（unclassified），許多形容他們的意象帶著負面意涵，和死亡、解體、分解代謝有關；然而他們同時是尚未分類（not yet classified），因此帶著正面意涵的意象如胚胎、新生兒、乳兒也用來形容儀式主體。這兩組互為矛盾的象徵顯示，一方面初體驗者既非活著，亦非死去，另一方面，他們同時活著和死去（ibid.: 96-97）。

從這個弔詭現象，特納得出閾限具雙面性質的結論：不只是身體與形貌處於「之間」的狀態，初體驗者在結構上或象徵系統裡，同樣存在於「之間」的窘境。例如就社會而言，不明（unclear）代表不潔，因此閾限的主體代表會汙染社會的威脅。然而，不明同時意味「未受拘限、無限、無窮盡」，因此他們又和神祇或超人力量沾上邊：他們得與和非社會的生死力量連結——自然取代了文化——因而常被和神、鬼、祖先，或動物、鳥相比（ibid.: 98）。就社會而言，他們「死了」，但在非社會的世界卻是活力十足。又如，在以親屬關係主導的社會裡，性別區分具有鞏固結構的重要性，然而於閾限階段，初體驗者往往被賦予非男非女的身分，或者是具備雙性的特徵（ibid.: 98）。甚至在同一個符號裡，我們也可察覺到雙面性：一間茅屋既象徵墳塚，也代表子宮；赤裸的身體既指涉屍體，也讓人聯想初生嬰兒（ibid.: 99）。很多社會習於二分法，將男人

臺灣大學學術期刊資料庫

與女人、死亡與生命、神聖與世俗、宇宙與渾沌、秩序與紛亂等截然切割。於閾限階段，兩個世界的界限模糊以致不可分辨。

閾限過程裡，初體驗者接受長者的教誨與考驗，其中的核心就是關於祕聖（sacra）事物的傳授。然而，為了保持祕聖事物的隱晦性，傳授手法的特色是反比例（disproportion）、怪誕（monstrousness）和玄妙（mystery）（ibid.: 103）。因此，閾限裡的象徵符號有些是正常社會的倒置（inversion）（Turner 1982: 26）。特納認為，這些經過重組、怪誕化的意象不是為了驚駭或嚇呆那些初體驗者，好讓他們俯首稱臣，而是要讓他們「生動且快速地意識到所屬文化的『構成要素』（factors）」（Turner 1967: 105）。如此作法，會逼使與誘導新鮮人重新思考平日習以為常的事物，包括人際關係、所屬社會、他們的宇宙等等。因此在某些層面，閾限可說是省思（reflection）的階段（ibid.: 105）。

在有導師者主持的儀式裡，特納說，初體驗者在面對長者時，他們是溫馴而臣服的；後者具有不可違逆的威權，因為他們代表著維護共同利益的社會價值（ibid.: 99-100）。然而在初體驗者之間，他們的關係是「完全的平等」（complete equality）：「這種情誼必須和親兄弟的感情有所區隔，因為後者涉及長幼之分……閾限團體是一個基於友誼的社群，而不是一個帶有層級位階的結構。這種情誼超越了地位、年齡、親屬的特徵……」（ibid.: 100）。特納以共同體（communitas）來形容這種情誼所營造出的氛圍：「何謂共同體？它真有事實基礎嗎？它只是人們一直以來的幻想嗎？一種集體返回子宮的渴望嗎？共同體的真諦在於一群人處於未經仲介（unmediated）的情境關係」（Turner 1982: 45）。[2]特納強調，它和宗教所謂的「交融」（communion）不同：交融意指人們的心靈大開，使人的內心深處與瀰漫的氣氛合為一體，這種融合（fusion）的情境通常和集體狂喜有關。但是，共同體保留了個人的獨特性，它不是退化成為嬰兒，也不情緒化，更不和幻覺相關（ibid.: 45-46）。即便在儀式結束之後，基於深層友誼的共同體的感覺有時會延續，甚至一直到老年。

然而，特納指出，共同體的可貴之處就在於它是未經構造（unstructured）的組成，「共同體的自發性與當下感（immediacy）和社會結構的立法／政治特色不同，不易長期維繫。它很快就發展成保護性的社會結構」（Turner 1982: 47）。這是因為人們為了維繫它、保護它，會把它組織起來，使它結構化，但此舉反而使其喪失了自發性和當下感。如此一來，個體之間的自由關係變成了具規範性的社會關係。複製共同體的欲望不容易抑遏，當人們懷念它時會想複製它，但複製過程自然會使它具有規範。特納認

臺灣大學學術期刊資料庫

為，此為共同體不得不面對的弔詭，為了不讓它只是變成記憶，共同體會試著讓自己持續，然而當一旦複製自己時，會自然地發展出結構，導致在此新結構裡，原本個人與個人之間自發的、創意十足的關係會被變成了綁手綁腳的社會關係。特納寫道，「我知道我正在陳述另一個弔詭──當人們越自發地平等時，人們越發具有『獨特性』；當人們越來越社會性地『同一』時，他們越少感受到自己之為個體。然而，一旦共同體或文明態度（*comitas*）體制化了，新發現的特異性質（idiosyncrasies）將會被法規化成另一組準繩性的角色與地位，其負責人必須讓個人特徵臣服於規則之下」（ibid.: 47）。

閾限和結構（主流思維、官方意識）的關係複雜。特納曾以反結構（antistructure）來形容部落或農業社會裡的閾限或共同體現象。[3] 但是他所謂的反結構並非意指對於規範性社會結構的逆反、瓦解或終結。「部落社會的閾限階段，」他寫道：「顛倒（invert）但不顛覆（subvert）社會的現狀或結構形式。顛倒向社群成員強調，秩序（cosmos）的反面是混亂（chaos），因此他們最好選擇秩序，即文化的傳統法規」（Tuner 1982: 41）。例如在 Kafwana 部落儀式裡，日常的社會位階上下顛倒了：「平民」（commoners）的威權高過長者，後者反而被形容為「奴隸般」（as a slave）（Turner 1969: 102）。但是在部落儀式裡，顛倒層級位階的目的不是為了在現實中翻轉社會結構，而是迂迴地強調群體與威權的重要。閾限雖然具有「反」的意涵，其真正的功能與預期的效果反而是強化結構，強化原有價值系統的威權與合法性。

因此，特納所謂的反結構，不是意指正常結構的逆反，也不是對於存活必要條件（如秩序、規範、層級制度等）的狂想式否決（fantasy-rejection）；他指的是人類對於認知、情感、意志、創意等等能量，從充滿位階、宗族、角色扮演等規範性的結構中獲得釋放（ibid.: 44）。社會文化的各種系統，特納繼續說道，意在維護連貫性，因此在小規模社會裡，個人只能在極少數的時刻可以脫軌，甚至在大規模的社會裡，脫軌也不是很平常。然而這種結構化（structuration）的迫切性，這種意在控制變化，讓變化的程度與進度在可接受範圍的過程本身，就潛藏著致命傷。因為當一個人從某個階層（風格、生活方式）轉型為另一個階層，這期間會發生界面區域（interface regions）或是門檻階段。此時，過去暫時被否決了，被懸置了，被廢止了，而未來尚未開始，一個充滿純粹可能性的時刻來臨了；「此時，一切於平衡中顫抖」（ibid.: 44）。在部落社會，這個恐怖平衡的危機很容易就被結構收編、化解，不至產生無可駕馭的創新。因此，特納說，部落的閾限充其量是微微發亮、隨即消逝的顛覆；甫發生便被結構收納，使其為結構服務。即便如此，特納把它視為體制化的容器或口袋，裡面盡是有利於未來

臺灣大學學術期刊資料庫

社會發展、變化的原菌（ibid.: 44）。

特納借用文法術語來說明閾限時刻與日常生活的不同：正如日常結構裡的活動類似直陳語氣（indicative mood），閾限和虛擬語氣（subjunctive mood）較為接近：它富於實驗與遊戲，關於想法、文字、象徵符號、隱喻的遊戲（Turner 1977：466）。特納說，虛擬語法和「但願、欲望、可能或假設」有關；它是一個「彷如」（as if）的國度：所呈現的世界是「假使是這樣」，而不是直陳語氣的「就是這樣」（Turner 1982: 83）。在「彷如」的情境氛圍裡，日常的認知手段已不再適用，並且被懸置起來，取而代之的摸索與實驗，這使得閾限階段危機重重，因為它會釋放一些平常被結構抑制的能量。對很多人來說，「閾限情境（liminality）乃不安全的最高點，混沌自宇宙衝出，失序自秩序衝出」（ibid.: 46）。因此，特納認為，儀式的閾限蘊含了文化革新的潛能，也同時蘊含了啟動結構轉型或改造的方式（ibid.: 85）。

閾限與戲劇文本

特納對於閾限的用法比較是隱喻式的，而不像范傑納那樣，將閾限當作真實發生（literal）；如此方式，他說，有助於我們理解全球的人類社會（ibid.: 45）。他並未言過其實，因為後人的確受到啟發，從閾限的角度來研究文學作品、文化現象與社會轉型而獲致不少洞見。在文化研究方面，很多學者運用並拓展特納的理論，尤其是儀式、社會戲劇與閾限情境：例如討論閾限情境與媒體化社會的關係（Coman 2008）；或如以特納的學說為據，探索背包客的「成年禮」現象，以及和當代年輕人的旅行實踐（Matthews 2008）；又如比較資本主義血拼現象與朝聖儀式之間的差異與雷同（Cusack and Digance 2008）。同時，也有不少學者採取特納的反結構與共同體概念，用來研究文學作品、文學史或文學效應：例如討論美國早期作家，如霍桑（Hawthorne）、費茲傑羅（Fitzgerald），作品裡對於閾限情境的呈現（Daly 1990）；或如討論特納的象徵人類學（symbolic anthropology）對於美學與藝文研究的啟示（Raybin 1990）。至於戲劇文本的研究，閾限概念對於分析具儀式成分的作品有極大的助益，讓我們從另一種視角感受戲劇情境裡逸出「日常現實」的時刻，以及那個時刻對劇中人物所代表的意義。

戲劇，作為一種藝術表達形式，不時呈現異於「正軌」或「常態」——介於秩序與崩解之間——的情境，這就是它受到特納關注並在人類社會研究上引用為模式的特質之一。在研究戲劇文本時，我們可以反過來運用特納的概念，來詮釋戲劇文本裡出現

臺灣大學學術期刊資料庫

的閾限現象。可想而知，現象的種類多樣，不一而足，但大致可依據其效應粗分為三類：第一類閾限呈現了對於改變的欲望與憧憬，但是對事物後來的發展並沒多大效應；第二類閾限不但呈現了欲望和憧憬，而且進一步地種下了改變的因子；第三類閾限在劇中的世界裡乃屬「常態」，亦即所謂現實與日常早已模糊不清，導致人物恆常處於半文明、半野蠻或半現實、半夢幻的境界；在此氛圍裡，閾限是結果，不是效應；是現狀，不是暗示未來。

愛爾蘭劇作布萊恩・弗里爾（Brian Friel）的劇作《在魯那撒節跳舞》（*Dancing at Lughnasa*, 1990）屬於第一類。這一部帶有自傳色彩的劇作描述一個家庭生活在 1936 愛爾蘭小村的故事。這個家庭有七個成員：擁有正職的大姊凱特（Kate）是全家主要經濟來源，妹妹艾格納絲（Agnes）和羅絲（Rose）靠針織打零工，另外兩個妹妹瑪姬（Maggie）和克莉絲（Chris）在家負責起居。其中年紀最小的克莉絲未婚生子，有一個七歲的男孩麥可（Michael），全劇就是透過成年麥可的回憶鋪陳而來。五姊妹之上其實還有身為傳教士的長男傑克（Jack），然而剛從非洲返家且染上瘧疾的他，因心力交瘁而像麥可一樣需要全家照料。

這個劇本的構思多少和特納有關。在演出節目單上，艾什頓（Michael Etherton）提到劇本與人類學理論的關連，而且傑克在烏干達駐守了 25 年小村的名字，Ryangans，就是借自特納在贊比亞的研究對象，Ndembu 部落（參考 Pine 1999: 227）。傑克對於 Ryangans 的描述令人聯想特納筆下的 Ndembu：「是的，Ryangans 是個了不起的民族：在他們的文化，宗教的和世俗的之間沒有分別，還有，他們能玩，能笑，能惡作劇——擁有開闊的心胸。很多方面，他們並沒和我們不同」（Friel 1999: 74）。除此之外，劇中人物大都處在一個「之間」（in-between）的過渡時空裡。在經濟方面，1936 年代表手工業即將沒落與現代化腳步逐漸逼近的階段，導致兩個姊妹的編織副業因手套工廠的設立而受到威脅，預告了更加艱難的困境。對傑克來說，他的身分是傳教士，但是他在語言、文化或精神上已受 Ryangans 部落的「汙染」，因而遭教會遣返。回來之後，他和家鄉格格不入，而且他的「叛教」最後導致凱特遭到學校解聘，使得全家頓失經濟支柱。時值八月，魯那撒節即將到臨，姊妹們一心嚮往參加舞會，然而這個歡慶豐收的節日屬於異教崇拜，和她們天主教教養有所抵觸。在這種氛圍下，五個全都未婚的姊妹一方面受到禮教的約束，另一方面卻受到節慶狂歡的吸引。我們甚至在麥可身上也可以看兩種力量的牽引：過去（七歲的他）與現在（成年的他）之間拉扯，以及回憶時懷舊與事實之間的混淆。對成年的麥可而言，回憶無異是閾限時刻：

臺灣大學學術期刊資料庫

> ……那段回憶最迷人的是它不必對事實負責。期間，氛圍比事件還要真實，而每樣東西既是實在的也是幻覺的……而那段回憶最奇怪的一點是每個人彷彿漂浮在那些美妙的音符上，符合節奏地流動，慵懶地，全然的孤立著；順著音樂的情調反應，而不是節拍。當我記起它，我把它想成舞蹈。半閉著眼起舞，因為打開它們魔咒就會消失。跳著舞，彷彿語言為動作取代—彷彿這個儀式，這個無言的典禮，是新的述說方式，呢喃著私密及神聖的事物，與他者（otherness）接觸。（Friel 1999: 107-08）

誠如理查・潘因（Richard Pine）指出，《在魯那撒節跳舞》透過閾限的虛擬語法，呈現出彷如（if-ness）的情境（Pine 1999: 269）。在那情境中，人物得以和他者面對面，而他者指的就是與日常不同的面貌、與現狀脫離的遠景、與自我不同的非我，即便只體現於極為短暫的時光。這情況發生在第一幕結束前，當不安定的張力凝聚至臨界點時，麥可的媽媽打開收音機，傳來愛爾蘭音樂。活力十足的瑪姬第一個站起，跟著節拍揚起頭來，神情叛逆不羈，接著將手上的麵粉塗在臉上，彷彿戴上面具，並隨口發出狂野的呼喊。她開始舞動並要其他姊妹加入，最後五姊妹全都浸淫在舞蹈中；她們構成一個整體，但各自有其獨特的舞姿和情調。麥可記憶猶深：

> 隨著這過噪的音樂，這猛轟的節拍，這嘶喊——呼喚——歌唱，這嬉鬧的旋轉，秩序似乎被有意識地顛覆了，而這些女子似乎有意識並粗魯地丑化（caricaturing）自己，近乎歇斯底里。（Friel 1999: 37）

這時，被現實壓得喘不過氣、對未來感到惶恐的姊妹們暫時得到共同體的庇護，覺得什麼都有可能，未來並不可怕。

第二類的例子可舉英國劇作家卡瑞兒・邱吉爾（Caryl Churchill）的傑作《九重天》（*Cloud Nine*, 1979）。該劇共兩幕，第一幕設定在 1870 年代的非洲，乃英國維多利亞時代殖民主義如火如荼的階段，即便來自殖民地零星的動亂時有所聞；第二幕發生在 1979 年的倫敦，時值性解放的年代，女性的地位已獲提升，而同性戀雖未完全被社會接納，但相關議題已浮上公眾領域的檯面。

第一幕情聚焦於以克萊伏（Clive）為首的家庭。身為父親，克萊伏代表父權制度；身為地方官，他代表英國殖民主義。在他「統治」下，殖民主與原住民之間的層級關係，以及男人與女人之間的位階差異必須嚴格遵守。作者指定克萊伏的太太貝蒂（Betty）一角得由男人飾演，為了暗示那個時代的女人所呈現的面貌，其實是男人心目

臺灣大學學術期刊資料庫

中的模版，而不是真正的自我；同時，克萊伏的兒子艾德華（Edward）由女人飾演，因為在父權制度底下，喜歡洋娃娃且有同性戀傾向的艾德華對他父親和社會來說，無異於柔弱的女子。艾德華的妹妹維多利亞（Victoria）則以假人代表，因為就父權制度而言，女嬰毫無份量可言。就殖民主義面向來看，非裔管家約書亞（Joshua）由白人飾演，藉以凸顯他被洗腦、「漂白」的表象。即便如此，不被社會認可的欲望流串在人物之間：家庭教師艾倫（Ellen）向貝蒂表示愛意，但貝蒂愛的是冒險家哈利（Harry）。更複雜的是，哈利和約書亞早有一腿，也曾經誘姦了艾德華。克萊伏教訓貝蒂不可為了哈利而胡思亂想，自己卻可以暗地裡和前來投靠的寡婦桑德斯太太（Mrs. Sauders）有染。第一幕結束前，土著的抗爭愈來愈頻繁，為此克萊伏找哈利共商對策，不意後者竟向克萊伏吐露愛意。恐同的克萊伏無法忍受哈利的「變態」，決定安排讓哈利與艾倫結婚，婚禮中，當克萊伏舉杯祝賀新人時，約書亞舉槍擊斃了克萊伏。

如果說第一幕顯現帝國／父權主義鬆動的跡象，來到約一百年之後的第二幕，那些暗流紛紛浮現檯面，嚴重地威脅著層級制度。作者神來一筆的安排，是讓大部分出現在第一幕的人物再度登場。貝蒂（這時由女演員飾演）打算和克萊伏離婚，並思索著屬於自己的感受，尤其是對於自立的嚮往和恐懼。她兒子艾德華現在是園丁和蓋利（Gerry，前身就是哈利）是一對，但蓋利彷彿性癖好者，一直無法安定下來。蓋利對於艾德華像「妻子」般守著他感到不耐，決定和他分手。貝蒂的女兒維多利亞和馬丁（Martin）的婚姻關係時好時壞，夫妻最大的分歧在於維多利亞渴望獨立自主，想要擺脫婚姻及身為母親所帶來的束縛。馬丁則是個帶有傳統觀念的新好男人，他支持維多利亞的事業，卻對兩人的性關係感到沮喪，也對妻子疏於照料兒子頗有微詞。在公園裡，維多利亞認識了琳（Lin），後者育有一女凱西（Kathy）。凱西由男演員詮釋，因為琳希望凱西像個男孩，給她玩具手槍，並鼓勵她和男生打架。敢於表達自己的琳向維多利亞表達愛意，但後者沒有反應。

在這個階段，雖然父權結構所代表的秩序與穩定出現了鬆動的跡象，但各個人物仍舊受困於舊的意識形態裡面。換言之，他們的情境和真正解放還有距離。最年長的貝蒂無法擺脫傳統女性的思維，對於傳統「家」的概念仍有依賴。艾德華是個同性戀者，但是他和蓋利的關係卻複製了異性戀「夫妻」的模式。艾德華對妹妹說，「我覺得我是拉子（lesbian）」（Churchill 1984: 92）：他喜歡男人，但男人讓他心碎，只能在女人身上找到真愛。身為這一幕裡唯一的異性戀男人，馬丁看似開放，儼然第一幕克萊伏的進化版，但他對兩性關係的態度實則保守。至於維多利亞，她一方面抱怨馬丁不

臺灣大學學術期刊資料庫

夠體諒，另一方面卻對自己的追求感到不安。琳是劇中最勇於推翻性別角色的人物，但是她矯枉過正，無論是對男人的態度，或是教育女兒的方式。

到了第二幕第三場，以上張力匯流聚合，於酒醉嬉鬧的儀式中併發了。一個夏日的夜晚，維多利亞、琳和艾德華來到公園，坐成三角形，進行一場祈神儀式，在胡謅亂編的咒語中，維多利亞向天禱告：

> 有無數稱號的女神，老中之老，行走於渾沌之中，創造生命，請聽我們的召喚，穿越過時間，在耶和華之前，在耶穌之前，在男人趕走妳、燒毀妳的廟宇之前，請聽我們，女士，給我們原來的面貌，給我們從未擁有的歷史，讓我們成為一直不被允許成為的女人。（Churchill 1984: 94）

就在他們開玩笑地說，要把男人支解成碎塊，奇妙的事情發生了，先是馬丁因誤闖而加入三人的性狂歡，甚至琳死去的弟弟比爾（Bill）也顯魂加入了儀式。在這閾限時刻，烏托邦成形了：不分男女，一切平等；不分陰陽，超越時空。文化退位，自然回歸了。整體氛圍呈現出閾限的雙重性，其中的男女既是人類，也是野獸；他們既粗俗淫穢也純潔神聖。

在這之後，張力獲得舒緩，事情或人物的心態有了轉圜的餘地。維多利亞、琳和艾德華三人決定住在一起，共組另類家庭。對於此，馬丁樂於接受，和艾德華一起負責照顧小孩。同時，獨身的貝蒂和蓋利也似乎建立起超越年紀、超越性愛的友誼。最後，第一幕的貝蒂和第二幕的貝蒂擁抱在一塊。全劇在充滿和解（reconciliation）氛圍裡落幕。

諾貝爾文學獎得主、英國劇作家哈羅德・品特（Harold Pinter）的戲劇屬於第三類。他以風格怪異著稱，其劇作看似寫實卻不屬於寫實主義的範疇，其對白看似怪誕卻又貼近生活，導致一些學者將他歸屬於荒謬劇場的陣營。筆者曾於一篇文章針對這點，寫道：

> 品特的語言既怪又不怪。換個更繞的方式來說，它是「不怪」，也同時「不是不怪」；它「不是寫實」，也同時「不是不寫實」。如此玩弄文字實非得已，因為任何的肯定語彙無法貼切形容品特作品特色。於此，我們可借用特納對〔閾限〕[4]的解釋，來將品特的某些作品歸類為〔閾限〕式的儀式劇場。（紀蔚然 2006：133）

以《回家》（*The Homecoming*, 1965）為例，筆者進一步指出：

臺灣大學學術期刊資料庫

> 品特人物有如「獸人」（human animal），介於人獸之間、文明與原始之間：如果前衛的儀式劇場（如 The Open Theatre 或 The Living Theatre）是處於【儀式裡】分離的階段……品特的儀式劇場較接近〔閾限〕的性質，因為他的人物及他的舞台世界，是處在一個界線模糊的場域。（紀蔚然 2006：134）

同樣的閾限氛圍也出現在品特晚期的作品《慶祝》（*Celebration*, 2000）。劇中，三對男女在高級餐廳用餐，其中一桌有四個人，包括一對兄弟麥特（Matt）和藍伯特（Lambert），以及一對姊妹布露（Prue）和茱麗（Julie）。巧的是，藍伯特和茱麗是夫妻，而麥特和布露是夫妻。另一桌是一對夫妻羅素（Russell）和蘇姬（Suki）。在象徵層次，餐廳具雙重意義：一方面作為「全歐洲最好最貴的餐廳」（Pinter 2000: 24），它代表西方文明的極致，而關於芭蕾舞、劇場以及著名作家的話題更加深這個印象。然而另一方面，它卻讓人聯想原始時代的洞穴，裡面的賓客彷彿「衣冠禽獸」，像山頂洞人似的「飲血茹毛」，喝著紅酒，啖著雞鴨牛羊——「血紅」（bloody）這個字眼屢屢出現於對白。他們來到餐廳就像是回到了文明的起源，正如服務生所說，「容我殘忍地坦白（brutally honest），我不認為我會復元，如果他們這麼做〔將他解聘，趕出餐廳〕。這所在對我彷彿子宮。我寧可待在子宮裡，也不願被生出」（ibid.: 33）。如此看來，今晚的場合表面上是藍伯特和茱麗的結婚紀念日，但在象徵意義上，大家其實在慶祝重返洞穴的懷抱。為了加深洞穴的聯想，品特安排讓一對兄弟分別娶了一對姊妹，藉以造成親屬稱謂上的混淆。不僅如此，關於「亂倫」的暗示也出現在對白裡：

> 布露：所有的婆婆都這樣。她們愛她們的兒子。她們愛她們的寶貝。她們不要她們的寶貝被別的女人操。對不對？
>
> 茱麗：完全對。所有母親都要她們的兒子被自己操。
>
> ……
>
> 布露：你搞反了。
>
> 藍伯特：怎麼說？
>
> 布露：所有的母親都要自己被她們的兒子操。（Pinter 2000: 16-17）

劇中，人物之間的互動既文明又野蠻。當兩桌的賓客互相介紹時，大家謹守分寸：

> 蘇姬：這是我先生羅素。

臺灣大學學術期刊資料庫

藍伯特：你好羅素。

羅素：你好藍伯特。

藍伯特：這是我太太茱麗。

茱麗：妳好蘇姬。

蘇姬：妳好茱麗。

羅素：妳好茱麗。

茱麗：你好羅素。

藍伯特：這是我哥哥麥特。

麥特：妳好蘇姬，你好羅素。（Pinter 2000: 51-52）

這是文明人的初識儀式，但在實際交流時，每個人物都充分發揮了茱麗所說的「赤裸裸的侵略性」（naked aggression）（Pinter 2000: 42）。三對夫妻之間針鋒相對，彷彿不存在一絲柔情。藍伯特開茱麗的黃腔，使得茱麗反擊道：「你為什麼不買一輛車，然後把它開去撞牆」（ibid.: 11）。或者是，羅素直接地對蘇姬說「妳是妓馬」（whore）（ibid.: 13）。當餐廳領班詢問今晚菜色如何時，布露說，茱麗不喜歡，「真的。她這麼說。她覺得像灰塵一樣乾燥……她說可以搞出比那一盤更好的醬汁如果她撒泡尿在上面」（ibid.: 21）。之後，輪到羅素發抒他對餐廳的感觸：

> 然而當我坐在這家餐廳裡，我身上的反社會傾向全都不見了。我不想殺掉所有視線之內的人，我不想把炸彈塞進每個人的屁眼裡。我感受到不同的東西，我有一種平衡（equilibrium）的感覺，和諧的感覺，我愛我的食客同胞們。這對我來說很不習慣。通常我充滿——像剛才所說的——絕對的怨毒和恨意針對周遭的人——但我現在充滿愛心。你如何解釋？（Pinter 2000: 39）

文明之得以維繫，端賴相左互斥的力量達到平衡的狀態，在其中愛與恨、憐憫與殘酷、和諧與衝突、柔順與侵略得到適度的中和。正如特納所說，「少了……辯證，沒有社會可以適當地運作」（Turner 1969: 129）。然而在品特的戲劇國度裡，野性勝過理性，獸性多於人性，彷彿現代人和穴居人沒有兩樣。

閾限概念不但可以幫助我們理解戲劇文本裡帶有儀式意味的成分，同時可以讓我

臺灣大學學術期刊資料庫

們從結構和反結構之間的張力，一探作者對於改變或轉型的想法，甚至於作品所透露的人性與世界觀。以上三個例子呈現了閾限的三種樣態。弗里爾《在魯那撒節跳舞》裡的閾限時刻並未埋下改變的因子，更對後來的發展不發揮任何作用。最後，五姊妹不但魯那撒節沒去成，她們面臨的情境則愈加困苦。閾限，在這個劇本裡，短暫而無長遠影響。就像特納所說，閾限造成的裂隙並不是改變的保證，改變之得以發生往往是一連串閾限的累積。對五姊妹而言，改變似乎是奢談，面對環境的變遷她們毫無招架之力。不過，值得強調的一點就是，《在魯那撒節跳舞》為一齣回憶劇（memory play），透過成年麥可的視野來回顧業已成為過去的人事物。因此，劇中閾限所呈現的狀態不只是特納所說對於「彷如」的假設，還帶有「原本可以」（could have）的喟嘆。不過對麥可和觀眾來說，除了喟嘆，它還代表對於五姊妹的敬意，因為縱使環境迫害大於人們的意志，這閾限時刻仍充分展現了他們面對困境時不願就地躺下的奮鬥精神。反觀《九重天》裡的閾限時刻，邱吉爾以濃縮的手法呈現出它所帶來的改變，讓假設有一部份於現實中完成。特納認為閾限裡的反結構，是指顛倒，而不是顛覆現狀。同樣地，《九重天》的閾限所呈現的願景是由女神取代上帝或耶穌，把男人的世界顛倒為女人的世界。最後，雖然女神沒有降臨，雖然父權制度的壓迫持續存在，劇中人物至少在裂隙中找到了自由呼吸的空間。

相較之下，品特世界和閾限之間的關係複雜許多。就特納而言，在閾限時刻，反結構的元素得以衝破結構，造成裂隙並埋下轉型的種子。然而，品特世界的特色是代表文明與秩序的結構岌岌可危，處於中心的是反結構的言行舉止。特納寫道：

> 對我而言，比較晚發生的社會變遷，如「革命」、「叛變」甚至「浪漫主義」等等的特色是，於形式或精神上強調自由，強調感性與創新。在這種時刻，我們見識了正常與閾限兩者關係的倒置：於保守年代，正常為常態，閾限偶而發生，但如今閾限反而變為正常，而正常被視為反常。原來於平和時期，閾限階段累積的顛覆結構的種子或能量（如對現狀、體制不滿）在非常時期爆發了，且變為中心。因此，革命，無論成功與否，應屬閾限時刻。（Turner 1982: 45）

品特世界和改變無關，遑論革命。其中人物所展現的野蠻、敵意、控制欲、語言暴力不是變態，而是常態，導致文明只能在纖細的平衡中苟延殘喘。由是觀之，品特的人性觀和前面兩位作家大不相同。在他的劇作裡，柔情或憐憫甚少出現，人物恆常地浸淫在權力較勁（power play）的遊戲裡。這就是品特的侷限，而參照特納的閾限理論可

臺灣大學學術期刊資料庫

以幫助我們更清楚地看到這點。在特納的架構裡，否定（negativity）與認可（affirmation）同時存在於閾限，而閾限可貴之處就在於兩者之間的拉扯。反觀品特世界，否定遠遠多過認可，毫無辯證的火花，導致人性黑暗面取得壓倒性勝利，儼然宇宙性狀態。我們可以說這是品特的悲劇意識，其源頭在哲學領域是叔本華（Schopenhauer），在戲劇領域是史特林堡（Strindberg）；然而對《現代悲劇》（*Modern Tragedy*）作者雷門・威廉（Raymond Williams）而言，這是經不起生活經驗檢驗的意識形態，而品特的怪異充其量是西方現代悲劇史上的套式（convention），一種戲劇上的投機（Williams 1966: 153）。特納的閾限概念有助於我們洞悉劇作或作家對於人性或世界的視野（vision）：如果說戲劇不外是呈現現狀及其不滿，那麼它關於改變是否可能的立場便特別值得推敲。特納談論閾限時強調反結構對於結構的鬆動，以及它所種下的改變因子；對他而言，文化就是在結構與反結構之間折衝的過程裡得以發展與再生。然而，我們在品特劇場裡的閾限卻看不到轉變的影子。一般學者稱之為品特特有的視野，不過誠如威廉斯提醒我們，任何抽象的悲劇意識一旦脫離了人生經驗，往往會淪為一種（虛假的）意識形態。

值得一提的是，並非第三類的閾限都像品特劇場如此負面。不少被歸類為儀式劇場的團體，如 1960 年代的生活劇場（The Living Theatre），開放劇場（The Open Theatre）、表演隊（The Performance Group），都藉由閾限氛圍來呈現特納所說的雙面性，模糊了人性與獸性、死亡與生命、神聖與世俗、宇宙與渾沌、秩序與紛亂之間的界線。在實驗劇場的黃金時代，這些表演著重的是人的轉化，以及人類社會在掙脫各種層級制束縛的可能性。

閾限與類閾限

以上的分析相對單純，因為筆者策略性地將文本孤立起來，藉以檢視其中的閾限性質。一部作品所代表的意義和其所屬的時空有著辯證的關係，因此脈絡化研究至關重要。特納認為，研究象徵系統或類型時，如果不區分所屬文化發展於工業革命之前或之後的話，勢必會造成理論分析與實際操作上的混亂（Turner 1982: 30）。為此，他提出類閾限的概念，用以解釋工業社會裡某些類型的活動。換言之，上述論及的幾部劇作都屬類閾限的範疇。

關於閾限與類閾限的差異，特納歸納出以下幾點：

臺灣大學學術期刊資料庫

(1) 閾限現象常發生於講求「機械連帶」（mechanical solidarity）[5]與「位階」的部落群社。類閾限常發生於講求「有機合一」、「合約制」的社會。後者常出現於工業社會，但於早期城邦社會也會發生。

(2) 閾限是集體的，是有必要性的；類閾限可以是集體活動，如果是，它很可能承傳自古早閾限的活動。類閾限的影響或有集體效應，但個人主義的色彩濃厚，且沒有必要性。類閾限的特色是娛樂、個人、自願、商品。

(3) 閾限現象和整體社會緊密結合，呈現出必要的「否定」與「假設」；類閾限在主流經濟與政治系統之外來發展，隨著邊緣遊走，寄身於中央各個體制之間的界面或裂隙：後者是複數的、碎片的，實驗的。

(4) 閾限的象徵符號有種集體意識的味道，從這些符號以及它們組成的方式，研究者可以得知一個部落的歷史與文化。類閾限是怪異的，由個人或團體製造，它的象徵符號比較是個人／心理的，而不是客觀／社會的。

(5) 閾限具為結構服務的功能；類閾限是對於社會／結構的批評，甚至是革命宣言。（Turner 1982: 53-55）

然而，閾限與類閾限的界線沒這麼單純。特納說，閾限具負面、否定意涵，因為它「不」屬於這，也「不」屬於那，既「不」屬於過去，亦「不」屬於未來。而且，它看似消極，因為它端賴既有的、公式化模式。不過，特納強調，閾限同時蘊含正面與積極的意義，尤其當閾限階段的過程被拉長時，門檻會變成通道，閾限會變成導管：新的「意義」通常產生於現有各個次系統（subsystems）之間的界面（interface），而支流小系統與其他支流小系統互動、摩擦過程裡會生產出文化意義（Turner 1982: 41）。特納繼續解釋，閾限情境是暫時的界面，它局部地顛倒了已被固化的意義。這時，初體驗者因受刺激而開始反思一些平常認為正常的現象。他們會發現一件事，那就是「他們其實不懂以前自以為懂的事物；在表面結構底下，還有一個深沉結構需要他們去了解」（ibid.: 42）。如何了解？在閾限階段，當熟悉的事物一切都被倒置時，他們有個領悟：（族人的）世界觀是經由矛盾、弔詭組成的（ibid.: 41-42）。「通道」和「導管」兩個意象顯示，閾限不僅是消極地提供了發洩的管道，它還積極地誘發出新的能量。對特納而言，閾限於暗中播下類閾限的種子，只等社會進入改變的關頭時（如瘟疫、戰爭、改朝換代等），這些種子會發芽，長出類閾限的文化形式（ibid.: 44）。

同時，特納指出，在任何一個時代，閾限與類閾限現象都同時存在，只是兩者的

臺灣大學學術期刊資料庫

比例隨著時代的不同而有變化：在部落及封建時期，閾限多於類閾限，在有消遣（leisure）概念的工業社會則類閾限多於閾限。「現代社會的宗教教派、俱樂部、社團或秘密團體的入會儀式具有閾限階段。在部落社會，則有類閾限的遊戲以及在藝術和舞蹈上的實驗」（Turner 1977: 494）。

除了閾限與類閾限無法截然二分外，類閾限本身類型多元且脈絡複雜，可惜，特納沒有就類閾限進一步分析，且合作伙伴謝喜納的解釋並未超出特納的整理（Schechner 1977, 1985, 2002），導致概念過於籠統而造成了運用上的困難。[6]

類閾限的問題

在過世後發表的文章合集裡，特納表示，希望將來可以進一步分析戲劇史上幾個特定的形式流，從悲劇到喜劇，從希臘悲劇到現代戲劇，從流派到個人作家（包括品特），從西方戲劇到亞洲戲劇（Turner 1987：27-28）。可惜，這項計畫最後成了遺願。眾多種類當中，他認為亞陶（Artaud）的殘酷劇場（Theatre of Cruelty）與荒謬劇場（Theatre of the Absurd）尤其重要。1950 和 60 年代期間，他說，一群歐洲及美國劇作家以亞陶為精神導師，創造了新的劇場形式，藉以描述人類於二戰之後面臨的荒謬情境：「雖然荒謬劇場最後默默地走入歷史，它代表……一股傳統戲劇的解放力量」（ibid.: 30）。

在這之前，特納曾寫道，「在我們的社會我們或許會認為『荒謬劇場』……是『閾限』，但我寧可稱之為『類閾限』」（Turner 1982: 113）。特納提出的理由是，雖然荒謬劇場具強烈、擾人的懷舊色彩，但它既近似於，甚或繁衍自，部落或封建儀式的閾限，卻同時和閾限不同，因為它是個人（劇作家）而非集體的創作結晶，且其意圖是批判，而非更進一步地維繫，現存的社會秩序」（ibid.: 113）。以上的觀察值得細部分析。首先，關於荒謬劇場的屬性，特納的立場並非斬釘截鐵，只說「寧可」（prefer）將它歸類為類閾限。這印證了前文提及的一點，即閾限與類閾限很難截然二分。再來，特納所提出的理由顯示，為一個戲劇類型或潮流歸類時，研究其生產的脈絡至關重要：

> 在所有案例裡……如果忽略了社會、政治及經濟等因素，一個時代的藝術戲劇（aesthetic drama）只能被局部的理解。我們所追求的不再是傳統上對於文本的專注，而是脈絡裡的文本（text in context），同時也不是不變的、結構主義式〔如李維史陀〕的脈絡，而是藝術戲劇過程與社會文化過程之間辯證下活生生的脈絡。（Turner 1982: 28）

臺灣大學學術期刊資料庫

因此，除了劇本以外，劇本所屬年代的社會、文化史有必要研究；同時，對於那些孕育出劇本所承載的「思想」（ideas）的歷史與社會情境也須下功夫（Turner 1982: 28-29）。正因考慮了荒謬劇場形成的脈絡，特納才認為它比較偏向類閾限。

特納認為荒謬劇場具「擾人的」懷舊色彩，是因為很多劇本在某種程度都和「終結」（the end of）的主題有關：過去世界的終結，如貝克特的《等待果陀》（*Waiting for Godot*, 1953），或是語言／意義／邏輯的終結，如尤涅斯科（Ionesco）的《禿頭女高音》（*The Bald Soprano*, 1950）。對於舊世界的死亡，荒謬劇場既代表宣示，也同時是緬懷，一副「失樂園」的哀嘆。正因如此，荒謬劇場大都呈現了困境與僵局，一如沙特（Sartre）的劇名《無路可出》（*No Exit*, 1944）。換言之，荒謬劇場鮮少望向未來，也很少埋下改變現狀的種子，和造成裂隙的閾限大異其趣。即便如此，特納認為，它那儀式性基調、濃縮與換置的怪誕手法，以及對於現實社會的翻轉等特質在在和部落儀式裡的閾限情境貼近。然而，荒謬劇場不但對人的處境提出新解，也同時針對傳統戲劇形式提出了批判，呈現出與舊的戲劇結構不同風貌的新結構。兩相比較之下，特納認為，荒謬劇場較為接近類閾限。

劉紀蕙所著之〈斷裂與延續：台灣文化記憶在舞台上的表演〉提供了另一個例子。文中，她參考特納對於閾限與類閾限的區分，並將它引伸為劇場中兩種具閾限效應的表演修辭：

> 一種是有意地借用儀式性行為、集體訴求、共同情感象徵，而要向當前權威抗議的「〔閾限〕現象」；[7] 另一種是劇場中較具有個人反省力的表演修辭，較近於特納所說的類「〔閾限〕現象」。兩者皆須借重主觀經驗的介入，以翻轉既有的意識狀態。然而，前者所訴諸的是一種集體主觀經驗，後者則自集體情境逃逸，進入個人的主觀意義。（劉紀蕙 2000：58-59）

根據以上架構，劉紀蕙認為，汪其楣的作品，如《人間孤兒》（1987）或《大地之子》（1989）屬於第一種，因為「導演嘗試開展的多元文化空間，卻與舞台上呈現的集體意識的神聖化〔閾限〕效應修辭，與強制性的歷史論述衝動矛盾而互相抵觸」（同上：103）。而林懷民（如《九歌》，1993）與賴聲川（如《暗戀／桃花源》，1986）的作品則屬於第二類，因為兩者「發展出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，一則卻利用此視覺與文字符號的內在斷裂，引發視覺經驗與思維層面的類〔閾限〕效應，斬斷文化所宣稱的正統壟斷」（劉紀蕙 2000：105）。

臺灣大學學術期刊資料庫

劉紀蕙對於三位藝術家的分析獨到且令人信服，不過她的分類則有待斟酌。關於類閾限的種類，特納並未細分，只零星地提到三種：

> 第一種：個人主義色彩濃厚，挑戰結構，批判現狀，對結構具顛覆意圖與潛能。
>
> 第二種：有些類閾限藝術，如希臘悲劇或日本能劇，和儀式關係密切，保持神聖的嚴肅性，致使看戲的人們彷彿歷經了一場過渡儀式（Turner 1982: 40）。此類藝術還包括具批判色彩的作品，但和第一種不同之處在於，前者無意動員任何人，而後者則希望透過儀式性表演動員很多人。
>
> 第三種：有些藝術家的意圖是「支撐、強化、合理化」現有的社會／文化模式或當權的政治秩序（ibid.: 40）。特納說，這種藝術家的活動或作品，和批判的藝術不同，比較貼近部落的神話與儀式：「它們是『閾限』，或者是『假閾限』或『後閾限』」（'pseudo' or 'post' 'liminal'）（ibid.: 40）。由是觀之，特納認為，「諷刺文學（satire）乃保守的類型，因為它是假閾限」（ibid.: 40）。這是因為諷刺文學專注於攻擊異己，揭發或揶諭對方的愚蠢、扭曲、濫權、惡行等等，但它以「正常」的社會框架為其批判的準則。換言之，為了撥亂反正，諷刺文學看似狂妄瘋癲，但骨子裡強調的其實是秩序。諷刺文學既不是要重組偏離正軌的現象，也不是要用新的模式取代那些現象，因為在它嬉笑怒罵的表層底下，諷刺文學藉由非秩序來強調秩序的重要，其真正訴求是回歸「正常」。（ibid.: 40-41）

根據特納的分法，類似《人間孤兒》或《大地之子》的作品比較接近第二類。它們雖然是個人藝術創作的產物，但是手法是儀式性的，訴求是集體的。正如劉紀蕙對於王其楣的藝術不敢苟同，認為它過於教條、單音、政治正確，特納自己對此類戲劇也頗有微詞。他認為，類閾限的出現代表「人類自由史上的進步」（Turner 1977: 497）。為了這個原因，他珍惜演出時觀眾和表演者是分開的，更珍惜腳本能夠從集體意識和（國族）神話的枷鎖掙脫而出，獲得解放，因為個人（individuality）的概念得來不易，不應該把它放棄給一個新的全盤式再閾限（reliminalization）過程（ibid.: 497）。他總結地說：

> 即便是全體觀眾因演出而「感動」，也不需到了「忘我」的地步——被帶入別人的烏托邦……類閾限應該呈現替代選擇，不應是洗腦手段。誠如〔英

臺灣大學學術期刊資料庫

> 國詩人〕布萊克（William Blake）所言，「同時適用於獅子和牛的律法是壓迫。」（Turner 1977: 497）

無論如何，此類作品仍舊是類閾限，而不是劉紀蕙所說的「閾限現象」。即便是一種「換喻」（劉紀蕙 2000：68）的引伸用法，「閾限現象」和「類閾限現象」容易產生混淆。首先，閾限和類閾限最基本的差異在於：前者是工業社會前、小規模社會的產物，後者是工業社會後休閒文化的產物；前者是非自願、集體的；後者是自願、個體的。正如特納所言，閾限和類閾限類型都會產生遊走於現存體制之內與之外的閾限情境；也就是說，無論是部落儀式或是休閒年代的藝術活動，都能產生「閾限現象」（liminal phenomena）。然而，在特納的語彙裡，沒有所謂「類閾限現象」，因為如此一來「類閾限」被本質化了。

「類閾限」並不一定就代表「反骨」。有些藝術家基於政治信仰或投機，透過作品支持現行體制，倡議機械式合一與和諧。同時，在市場邏輯凌駕於藝術考量之上的年代，有些創作者不敢冒犯消費者、不再與體制作對；他們關心的是品牌的建立，他們的身分比較像是企業家，而不是藝術家。上述兩種人（有時是同一個人）的作品屬於特納所說類閾限的第三種類：意在「支撐、強化、合理化」主流價值和意識。針對此類，特納建議了三種稱呼，「閾限」、「假閾限」或「後閾限」。其中，筆者認為「假閾限」較為適當。第一種「閾限」容易造成困擾，因為如此一來，現代社會的類閾限和部落社會的閾限便混為一談了。「後閾限」指的應該是在部落、封建社會消失之後，工業社會所產生的對於閾限——強調群體、秩序——的渴望與回歸。然而，此舉容易造成「閾限」這個術語的單薄化，彷彿部落的儀式全然只為了強化結構，讓人忽略了特納強調的兩面性：既強化結構，亦鬆動結構。相較之下，「假閾限」的「假」則很清楚地讓人意識到工業社會的閾限情境終究不同於部落社會的閾限儀式。

以上討論顯示，類閾限是個棘手的項目。界定一部作品是否真正具批判性，是否真的和結構唱反調，並不如想像中單純。品特的劇場看似標新立異，看似反結構，但細究之下，他的人性觀其實和二次大戰已降瀰漫於歐洲的悲觀意識如出一轍。或如汪其楣戲劇裡所強調的台灣意識，一方面它代表一種反結構（反中國意識），另一方面它出現的時間點——解嚴前後台灣意識的抬頭——卻又顯示一頭栽進另一個崛起中的結構的懷抱。因此，在分析一部類閾限作品的結構／反結構元素時，脈絡研究不可或缺。注重過程（process）的特納對於戲劇研究——甚或任何研究——的啟示就是過程和成品（product）一樣重要。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

中古戲劇學者佛蘭尼根（Flanigan 1990: 47-48）指出，特納對於社會及歷史脈絡的強調有助於中古戲劇研究脫離以往形式主義（formalist）、美學取向的窠臼。不過，他認為晚期的特納顯示了過度強調反結構的傾向，導致他對「儀式的界定完全取決於他對反結構元素的關注」（ibid.: 52）。換言之，根據佛蘭尼根，晚期的特納在研究儀式時，將閾限置於中心位置，彷彿閾限具超驗的（transcendent）價值，彷彿閾限是任何儀式裡最原始的成分（ibid.: 52）。同樣的道理，當我們運用特納的理論來研究戲劇時，也不應本質化類閾限。特納對於類閾限的界定是縱論式的歸納，不一定適用於每個作品、每個時代、每個社會。後結構主義（poststructuralism）雖已式微，但它對於結構與反結構的洞見至今仍影響著我們。其中之一就是，顛覆何其難。

其實在某種程度，早期的特納對於閾限的觀察和後結構主義的思維頗為接近：正反並不只相抗衡，兩者相互依存。甫提出共同體概念，特納就強調「共同體之所以得以顯現……端賴它與社會結構面向的並置與混染（hybridization）」（Turner 1969: 127）。如果過度強調共同體，特納指出，在宗教或政治上恐怕會加速導致「獨裁、高度官僚化，以及其他模式的結構性僵化」（ibid.: 129）。沒有結構，就沒有反結構，一味地強調顛覆、批判或反結構會讓我們忽略了正反之間相互折衝、辯證的痕跡與過程。

然而特納還說，如果過度強調結構，將會導致病態的共同體出現在律法之外並與之對抗（Turner 1969: 129）。其實，自 1980 年代以降一直到二十一世紀，西方批判理論的風潮呈現了過度強調結構的傾向，但特納應該沒想到，受到傅柯以及憂鬱左派的影響，這個傾向竟導致反抗無用的結論。我們似乎見證了理論從「顛覆何其難」一路走到「顛覆不可能」的悲慘旅程。雖然特納對於個人的概念已不合時宜、對於類閾限的期許過於浪漫，但是他對於閾限情境兩面性的觀察仍具參考價值。

附　註

1. 參考高夫曼所著之 *The Presentation of Self in Everyday Life*（Goffman 1959）。兩位學者同樣以戲劇作為隱喻，但用法不同。基本差異在於，高夫曼將「表演」視為無所不在的日常現象，而特納則著重在社會出現分歧與衝突時的表演成分。有趣的是，高夫曼的理論對於戲劇研究的影響微乎其微，相較之下，特納的理論倒是回過頭來對戲劇研究做出了貢獻，算是「有借有還」。

臺灣大學學術期刊資料庫

2. 以上的問號應是針對佛洛伊德，後者質疑由宗教誘引的情操或昇華感，認為只是洗腦下產生的幻覺。參考 *The Future of an Illusion*。

3. 於此，特納提到在使用「閾限情境」（liminality）之前，他用的術語是「反結構」。這樣的改變可以理解，因為「反結構」很容易讓人聯想「顛覆」或「推翻」，「閾限情境」則比較能傳達「之間」、「介於」的狀態。

4. 原著用「中界」，為求一致全改為「閾限」。

5. 語出社會學家涂爾幹（Durkheim），意指傳統、微型社會強調同質性，而團結乃經由集體意識強迫或（兼）誘引而達成，其相對詞為「有機連帶」（organic solidarity），意指現代社會裡因分工的緣故，每個人保有獨立性，但為了自己和集體的福祉，願意盡自己本分並和他人配合。

6. 根據特納的解釋，謝喜納無心細究類閾限，主要是因為謝喜納關心的不再是儀式或劇場的議題，而是連結兩者的基底「表演」（1977: 496）。

7. 原著用「中介」、「類中介」，為求一致全改為「閾限」、「類閾限」。

引用書目

劉紀蕙

2000 《孤兒・女神・負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》。台北：立緒。10.6637/CWLQ.2000.28(8).17-21

紀蔚然

2006《現代戲劇敘事觀：建構與解構》。台北：書林。10.6637/CWLQ.1992.21(2).132-149

Bial, Henry

2011 Today I am a Field: Performance Studies Comes of Age. *In* The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum. James Harding and Cindy Rosenthal, eds. Pp. 85-97. New York: Palgrave. 10.1057/9780230306059_6

Churchill, Caryl

1984 Cloud Nine. New York: Routledge. 10.5040/9781408162934.00000098

臺灣大學學術期刊資料庫

Coman, Mihai

2008 Liminality in Media Studies: From Everyday Life to Media Events. *In* Victor Turner and Contemporary Cultural Performance. Graham St. John, ed. Pp. 94-108. New York: Berhahn Books.

Cusack, Carole M., and Justine Digance

2008 Shopping for a Self: Pilgrimage, Identity-Formation, and Retail Therapy. *In* Victor Turner and Contemporary Cultural Performance. Graham St. John, ed. Pp. 227-41. New York: Berhahn Books. 10.1080/17430430903053109

Daly, Robert

1990 Liminality and Fiction in Cooper, Hawthorne, Cather, and Fitzgerald. *In* Victor Turner and The Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology. Kathleen M. Ashley, ed. Pp. 70-85. Bloomington: Indiana University Press. 10.1525/aa.1992.94.1.02a00360

Durkheim, Emile

2014 The Division of Labor in Society. New York: Free Press.

Flanigan, C. Clifford

1990 Liminality, Carnival, and Social Structure: The Case of Late Medieval Biblical Drama. *In* Victor Turner and The Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology. Kathleen M. Ashley, ed. Pp. 42-63. Bloomington: Indiana University Press. 10.1525/aa.1992.94.1.02a00360

Freud, Sigmund

2008 The Future of Illusion. New York: Penguin Books.

Friel, Brian

1999 Dancing at Lughnasa. *In* Brian Friel: Plays *2*. Pp. 1-108. London: Faber and Faber. 10.5040/9780571285938.00000005

Goffman, Erving

1959 The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Anchor Books. 10.1525/aa.1962.64.1.02a00260

臺灣大學學術期刊資料庫

Matthews, Engelke

2008 Backpacking as a Contemporary Rite of Passage: Victor Tuner and Youth Travel Practices. *In* Victor Turner and Contemporary Cultural Performance. Graham St. John, ed. Pp. 174-89. New York: Berhahn Books. 10.1111/j.1467-9655.2009.01577_6.x

Pine, Richard

1999 The Diviner: The Art of Brian Friel. 2nd edition. Dublin: University College Dublin Press.

Pinter, Harold

2000 Celebration and the Room. London: Faber Plays.

10.5040/9780571320356.00000080

Raybin, David

1990 Aesthetics, Roamance, and Turner. *In* Victor Turner and The Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology. Kathleen M. Ashley, ed. Pp. 21-41. Bloomington: Indiana University Press. 10.1525/aa.1992.94.1.02a00360

Schechner, Richard

1977 Performance Theory. London: Routledge. 10.4324/9780203426630

1985 Between Theatre and anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 10.9783/9780812200928

2002 Performance Studies: An Introduction. London: Routledge.

Turner, Victor

1967 The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual. New York: Cornell University Press. 10.1525/aa.1968.70.5.02a00330

1969 The Ritual Process. New York: Aldine Publishing Company.

1977 Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. Electronic document, https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/2195, accessed May 5, 2017.

1982 From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PJA Publications. 10.1525/aa.1985.87.3.02a00320

臺灣大學學術期刊資料庫

1987 The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications.

10.1111/an.1987.28.1.14

Williams, Raymond

1966 Modern Tragedy. Stanford: Stanford University Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫