戲劇研究　第30期
Journal of Theater Studies
2022年7月　頁139-188
DOI: 10.6257/JOTS.202207_(30).139

場面調度・表演事件
——歐陸劇場表演分析的兩大取向及其侷限*

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言

讓我們先從三組不同劇場演出型態的照片開始。第一類圖（一）是以劇本／戲劇（drama）爲核心的、較傳統的戲劇演出，演出中作者-權威（author-ity）主要掌控在劇作家。第二類圖（二）是強調劇場性（theatricality）的演出，視覺與身體的重要性被突出了，或者說，文本、視覺與演員表演至少是等量齊觀，演出的作者-權威主要掌控在導演之手，此爲當前劇場演出的主流。最後一類圖（三）的演出型態近年在臺灣日益常見，我們可看到最後一組照片出現了前兩組中沒看到的人——觀眾，這類照片中較少感覺到掌控全局的「創作者」，更多看到的是表演者和參與者，這類演出型態逐漸被劃歸在「表演」（performance）概念的範圍，不再強調再現或創造虛構世界，重點在於所發生之事和觀眾之間的相互作用，表演也不再是一個獨立於觀眾之外的客體，演出最終是由表演者和觀眾所共同創造。

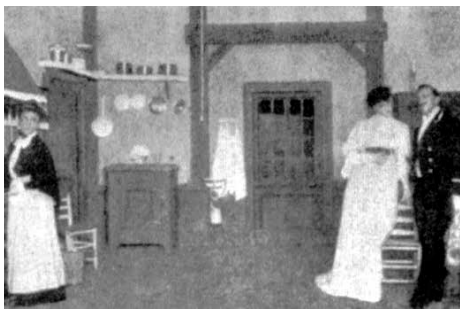
* 本文爲科技部專題研究計畫「中國話劇本土化的導演進路——李六乙的純粹戲劇與靜止戲劇」（MOST 110-2410-H-024 -018 -MY2）之研究成果。感謝三位審稿人提出極爲中肯與建設性的意見，協助本文在主題範圍內改善缺失和不足，在此致上深深謝意。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖（一）Drama



Rosmersholm, Lessing Theater, 1906年公共版權照片（PD）[1]



Miss Julie, The People's Theatre, 1906年公共版權照片（PD）[2]

圖（二）Theatre



「河床劇團」照片授權，《當我踏上月球》（2018）／編導：郭文泰



「動見体劇團」照片授權，《不好意思，可以幫我們拍個照嗎？ An Eye for an Eye》（2020）／編導：符宏征，攝影：陳又維

圖（三）Performance



「Phi表演工作室」照片授權，參與式劇場工作坊與觀眾一同走秀（2019），攝影：林筱青



國立臺南大學戲劇創作與應用學系照片授權，《南美夢遊》（2020），攝影：黃冠傑

臺灣大學學術期刊資料庫

這三組照片的演出型態在當代劇場中均存在，[3]它們的性質如此不同但卻又有交集重疊之處，我們該如何去欣賞、分析與辨識其屬性？本文藉由探討歐陸劇場研究中的表演分析（performance analysis）領域及其論辯，期有助於辨識當今多元紛雜的演出現象。

一九六〇至七〇年代前後，歐陸劇場研究逐漸發展了以劇場符號學爲主的表演分析的理論與方法，其初衷是針對劇場演出分析（對立於以劇本爲核心的戲劇分析）而發展，然而在接下來的數十年中，經歷後現代主義、後戲劇劇場現象、行爲藝術和美國表演研究的推波助瀾，進一步激發表演分析方法和觀念的迅速更新與多樣化。筆者以爲歐陸發展的表演分析理論、方法與思考論辯值得我們更多了解，原因除了這是二十世紀以來劇場（theatre）作爲一個獨立學科（不再作爲戲劇文本從屬）的主要努力成果之一，也是戲劇與劇場領域繼傳統戲劇文本分析方法之後，對戲劇／劇場本體提出的理論與分析方法。雖然表演分析的眾多取徑吸收了不同領域的理論（如符號學、現象學、詮釋學、觀眾接受與傳播理論），但皆經過表演分析理論家提煉、釐清、重新系統化、再理論化、並賦予特定的劇場術語，因此這些理論與劇場本體及其元素是可以直接對接，與單純挪用其他領域理論（如社會學、人類學、宗教學和文化研究）有不同作用。當然，採用爲劇場自身發展的理論與引用其他領域理論，兩者並非衝突而應是兼合併用。但是要證明劇場作爲一個獨立學科，劇場研究對劇場本體的探討必不可少，如若缺少對劇場本身的理論資源和探究，而全然依賴與借用其他領域理論和詮釋方式，一方面可能陷入含糊不清或與劇場脫節的觀念隱喻之中，進而導致劇場與演出的本體日益受忽視和虛化，二方面也易喪失劇場學科內的理論發展動力，其後結果將使得劇場研究淪爲其他領域理論的測試之地。

本論文的研究動機來自筆者先前表演分析方法的實踐經驗，[4]一方面體認到

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Rosmersholm#/media/File:Rosmersholm.jpg. 讀取日期：2022年1月25日。

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Miss_Julie#/media/File:MissJulie1906.jpg. 讀取日期：2022年1月25日。

[3] 這三組照片是當今西方劇場和受西方劇場影響的演出部分現象的粗略概括，用以說明現象與本文研究動機之關係，並不意圖以這三組照片總括世界劇場，例如仍相當蓬勃的亞洲傳統劇場就未包含這幾組圖內。

[4] 參考林偉瑜：〈多重意識的戲劇時空與表演——李六乙「純粹戲劇」及其《原野》之表演分析〉，《戲劇研究》第24期（2019年7月），頁69-116；〈中國當代戲劇中的靜止與凝

臺灣大學學術期刊資料庫

歐陸劇場表演分析方法與理論極具啓發性與參考價值，但其中觀念、方法及發展有一定複雜度，目前筆者接觸到的表演分析著作，多爲理論家對自身理論的深入闡釋或僅整體概要初介，較少對表演分析的複雜觀念和理論脈絡進行梳理和釐清。同時，一些重要理論家在各自論述中也蘊含了與其他理論家的辯論和回應，倘若對表演分析領域之基本主張或其他理論家的論述不了解，恐不易領會，因此本文也試圖呈現不同表演分析理論觀念的交織，期有助於相關論述的理解。另方面，筆者在先前探究過程產生某些疑問，它們進而形成本論文之問題意識和作爲形構本文的主要關切點和概念性脈絡（conceptual context），[5]包括：（1）美國表演研究的跨學科理論所開拓的新視野，衝擊了歐陸劇場研究領域既有的劇場定義和類型觀念，但同時也積極吸收表演研究的「表演」（performance）觀念與實踐，這爲其劇場研究帶來刺激與變化。但在此情況下，最初是爲分析劇場演出的歐陸表演分析是如何面對劇場（theatre）日益與表演（performance）在觀念和創作上交雜的問題？而這種交雜雖在創作層面帶來解放和可能性，但對分析者而言劇場演出本體的變化使分析變得困難，我們該如何重新理解和釐清交雜的劇場演出的本質與結構本體？（2）過去數十年來，歐陸表演分析發展出頗爲豐富的知識體系和理論，如何在衆多理論與方法中掌握其理路、並了解它們的適切性和侷限？（3）表演分析是頗爲歐洲中心的劇場理論，此一理論資源對亞洲當代劇場的適用性又爲何？是否應思考結合表演分析與亞洲理論資源的必要性？

由此，本文論旨除了探究歐陸表演分析發展和理論脈絡，基於上述的研究動機和問題意識，筆者的關切點將著力於表演分析領域理論中的兩大重要分析取向：場面調度（mise en scène）與表演／劇場事件（performance/theatrical event），[6]前者關注對製作面／作品端的分析，後者傾向探討演出當下的表演者與觀衆之間的關係。在不同取向下，諸理論家對表演／演出本體結構的思考也有差異和不同界定。本文期望在當代劇場表演類型的交疊、跨域、質變的複雜現象中，藉由對表演分析理論的探詢和釐清，提供分析者不同思路和分析取向，以作

視——從《萬尼亞舅舅》與《櫻桃園》看李六乙的「靜止戲劇」〉，《戲劇研究》第27期（2021年1月），頁37-86。

5 參克斯威爾（Joseph A. Maxwell）認爲研究中概念性脈絡是作者建構來的，非單純的文獻回顧。參見參克斯威爾著，陳劍涵譯：《質化研究設計：互動取向的方法》（臺北：心理出版社，2018年），頁45-48。

6 此兩大取向爲筆者的看法與區隔，歐陸表演分析理論家並未有此分類。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲分析表演的參考。此外，在理想情況下，表演分析實踐面向也應納入本文的探討，以了解理論是如何被落實的，特別是筆者除了曾考察表演分析理論的一些實踐案例之外，自身也曾進行表演分析實踐，對此有所體會，但由於說明表演分析實踐需花費較大篇幅描述案例，且不同理論取向其作法殊異，本文篇幅實難以容納，因此仍聚焦在理論層面的探討。[7]

以下將從幾部分說明和討論本文主題：一、用語說明：「表演」、「表演分析」與「踐行」；二、歐陸劇場研究的表演分析發展；三、劇場研究的典範變遷與表演的類型學；四、表演事件與場面調度——擺盪在觀眾與創作兩端的分析視野；五、結論：歐陸劇場研究之表演分析的價值與侷限。

一、用語說明：「表演」（performance）、「表演分析」（performance analysis）與「踐行」（performativity）

在當代劇場研究中，「表演」（performance）無疑是意義含糊、並不斷擴增的詞彙，這裡試圖說明表演分析領域中performance意涵，以及本文在中文表述上的使用。在眾多表演分析的著述中，performance一詞的運用有其模糊性，涉及的類型範疇相當廣泛，從舞台劇、音樂劇、芭蕾舞劇、馬戲團、即興表演、劇場電影、行爲藝術、偶發藝術、甚至文化表演，被認爲都是表演分析可關注的視野。

總體來說，表演分析相關論著在使用performance一詞時，大約會觸及以下三種意涵，此需從上下文脈絡辨識所言之performance的具體意涵。performance首先是指「演出」，即有觀眾在場的表演，前言所述三類演出類型的現場表演都包括在內，但不同理論家對現場演出的關注點有所不同。利希特（Erika Fischer-Lichte）和梭特（Willmar Sauter）均傾向以「事件」（event）來看待現場演出，而帕維斯（Patrice Pavis）則常在行文中用「秀」（the show）來指稱現場演出的表演。其次，performance也經常用來指涉特定演員／表演者的「表演」。此語境中之表演意涵較複雜，特別是受到行爲藝術和踐行轉向（performative turn）觀念的廣泛影響，表演者的表演被探討的層面日益複雜，除了傳統舞台劇的角色扮演，也關注表演與表演者的現場性（liveness）、在場性（presence）和體現（embodiment）狀態；第三，同樣受行爲藝術、表演研究和踐行轉向的影響，

[7] 關於表演分析的實踐案例分析可參考註釋108列出之參考來源。

臺灣大學學術期刊資料庫

不少表演類型日漸傾向展現有踐行性質的演出。這類演出的目標並不是再現一虛構世界，表演者也意不在模仿、而更多是具現一個行動，或者出現劇場性場面調度和踐行行動的交雜。利希特認爲，這類表演應視爲一個踐行的事件而非「作品」，[8]總體而言，表演分析領域關注此方面的相關變化及其對劇場研究的影響。但須注意的是，雖然表演分析受到美國表演研究和踐行轉向的影響，並且在重新界定表演概念時皆述及高夫曼（Erving Goffman）、奧斯汀（John L. Austin）、巴特勒（Judith Butler）等人的概念，但歐陸表演分析家仍較多以劇場、表演藝術、行爲藝術等現場演出（偶爾涉及影像藝術）作爲主要探討案例，不似美國表演研究常將表演觀念和討論表演的對象擴及到生活領域，如宗教儀式、葬禮、體育、抗議行動、閱兵等社會、政治與文化行爲，[9]這些領域較少成爲歐陸表演分析理論家的實際分析對象。

此外，下文中筆者將根據行文的語意和脈絡，以「表演」和「演出」交替使用來指稱現場表演。而本文後段所探討的理論，涉及了語意模糊或具有特定語境的語詞觀念，如mise en scène、performance、performative、performativity，爲了避免中譯文漢語語意增添混淆，在本文某些段落中將直接以英文語彙表述。

至於「表演分析」（performance analysis）一詞，則是指涉劇場研究學科中的一個研究領域，它開始於和流行在歐陸劇場學術界，並成爲高等教育的劇場學科中的基礎訓練，《批判理論與表演》（*Critical Theory and Performance*）表明：「美國之外，尤其是歐洲，劇場和表演研究中的課程幾乎總包含了表演分析課。而從瑞典到德國，表演分析的教學法是被高度關注的。」[10]此一詞彙在劇場研究學科的語境中，並不單純指涉「分析表演」的活動，而是更廣泛地涵蓋了表演分析所關切的概念、劇場與表演的主體界定、相關理論、方法論等相關問題，筆者認爲它至少包括以下面向：[11]

（1）**確認劇場研究學科的本體爲「表演／演出」**：將演出視爲劇場研究與

[8] Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, trans. Saskya Iris Jain (London & New York: Routledge, 2008), p. 18.

[9] 參考Diana Taylor, *Performance* (Durham: Duke University Press, 2016), pp. 1-42.

[10] Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach ed., *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), p. 7.

[11] 此爲筆者對表演分析的綜合認識和總結，資料來源從本文之參考書目綜合獲得，參考資料多爲英文，或有不全面之處。

臺灣大學學術期刊資料庫

分析的核心。「表演分析」研究領域的產生，標誌著二十世紀以來，戲劇／劇場研究的主體從以戲劇文本爲中心，轉移到以現場演出爲本學科的研究主體。（2）**表演類型範圍**：由於確認演出作爲本學科的研究主體，劇場研究自然從戲劇文本的範圍解放出來，連帶使分析的表演對象不限於話劇，而是拓展到更廣泛的表演藝術、行爲藝術等，特別是受到美國表演研究和踐行轉向影響，不少表演分析家同意將表演的定義擴延到流行娛樂、儀式、政治和公共行動等。雖然當前歐陸表演分析與美國表演研究對表演的定義和認定的範疇相近，但有一差異是，歐陸具代表性的表演分析家所探討之案例，仍多在表演藝術和行爲藝術等類型內，較少擴及到廣泛的文化表演。卡爾森（Marvin Carlson）曾在談及德、美的劇場與表演研究差異時，指出德國更傾向從特定的美學面向（即劇場和行爲藝術的現場表演）來尋求performance的意義和目的，而較少將文化表演當成分析對象，[12]筆者也在歐陸分析家的著作中看到類似的傾向。（3）**試圖區分演出的類型學（typology）、結構層次和系統**：除了探討文本與表演的關係，也對劇本、製作、演出等層面進行區分，嘗試理解表演者與觀眾的關係、感知與詮釋的可能性，並試圖描繪演出整體系統。（4）**表演分析提供多種的方法論以及分析工具**：一九七〇年代以來發展了多種表演分析方法論，包括劇場符號學（semiotics of theatre）、現象學（phenomenology）、觀眾研究（audience research）與觀眾接受（audience reception）、詮釋學（hermeneutics）、傳播理論（theories of communication）、場面調度理論（mise en scène）、文本到表演（script to performance），以及複合理論的分析方法。這些理論雖吸收其他領域（如語言學、哲學、傳播學和文學）的理論資源，但都經過劇場研究學者轉化、形成「for劇場」的理論。

討論踐行[13]（performativity）意涵非本文的任務，國內多個學科領域早有探討，因本文多處涉及，此間簡要說明在表演分析領域的大略意涵。一九七〇年代以來幾乎所有人文和藝術學科皆吸收了踐行的語詞和概念，但在不同領域和脈絡中此詞的使用和語境有一定差異。表演分析學者討論踐行時，雖然均從奧斯汀

12 Marvin, C*ative Power of Performance*, p. 6.

13 performativity在臺灣有諸多譯法：表演性、操演、展演性、踐履、踐行等，又以表演性和操演較普遍。然而，筆者以爲表演性、操演、展演性容易在行文中與「表演」一詞語意混淆，也較缺乏performative、performativity強調的行爲實踐面向，因此筆者選擇「踐行」的譯法，但不確定此譯法始於誰，但可見於龔卓軍的網路相關文章。

臺灣大學學術期刊資料庫

和巴特勒出發，但其討論更多聚焦在劇場表演中的演出行爲及其美學面向，而不傾力在日常生活、文化表演等行爲的社會或文化意義。同時，在討論踐行與一九六零年代以來的performance觀念時，這些學者關注的焦點多放在表演的體現（embodiment）過程，特別是表演的物質性、在場、表演者／演員的身體實踐、與觀眾的互動、觀眾感知，以及關注表演在體現中的自我指涉和構成現實的層面，而不像過去僅聚焦在表演所呈現的虛構戲劇世界層面，他們認爲正是這種自我指涉的踐行現實打開了過去劇場演出的封閉文本，[14]後文關於利希特與帕維斯之相關理論將有更多探討。

二、歐陸劇場研究的表演分析發展[15]

（一）錄影技術與劇場符號學興起

帕維斯認爲表演分析的活動並非始於劇場符號學時代，任何觀眾看完演出，想發表評價、或與人討論時，會根據看到的演出事實、選擇優先次序、元素和建立事物之間的關係，並努力尋找參考點，如說明情節或描述吸引人的場面調度等。十八世紀中期狄德羅（Denis Diderot）和萊辛（Gotthold Lessing）的戲劇構成分析中已關注了表演和舞台效果，布萊希特（Berthold Brecht）談論其時代的劇場和自己作品時也涉及了場面調度觀念，羅蘭巴特（Roland Barthes）分析戲劇也常論及製作（production）層面。[16]如此看來，觀眾和評論家進行表演分析似是一件自然而然之事，但爲何到一九六〇至一九七〇年代表演分析才成爲劇場研究領域關切的問題，並開始發展表演分析的理論與方法？究其原因，主要是十七世紀以來西方文化的文學戲劇觀念，使分析家們對戲劇演出的關切焦點僅放在戲劇（文本）分析，其分析方法也主要是環繞戲劇文本而生，劇本分析成爲演出分析的主流，致長期以來忽略演出和劇本之間存在的差距。另一個關鍵原因則是，

14 本文後段述及的利希特之踐行美學（transformative aesthetics of performative）理論要點，以及帕維斯的*performise*觀念的要素都可看到這些內容。另外，本文參考書目中列出之利希特、帕維斯、梭特等著作中的案例分析，也能清楚看到這些要素。

15 關於表演分析的著述多專注在理論、方法與實踐的闡釋，表演分析本身的發展並未被明確梳理，本文從不同理論家的著作測繪出表演分析的發展軌跡。

16 Patrice Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, trans. David Williams (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), p.7.

臺灣大學學術期刊資料庫

稍縱即逝的表演難以像劇本一樣被反覆、精細地分析，尤其當分析家要分析表演時，它已不存在。[17]加上戲劇演出在傳統上並未發展出像音樂和舞蹈領域的譜記系統（樂譜和舞譜），這使戲劇演出的重建研究（reconstruction）在過往幾乎是不可能的事。這些原因導致了演出不容易成爲被分析和研究對象。

然而，在一九七〇年代前後出現的兩件事，讓表演／演出作爲劇場學科的研究主體不僅變得可能，也成爲趨勢。首先是一九七〇年代以來錄影設備和技術的提升與普及，允許學者對演出中的細節如聲音、意象、肢體動作等反覆觀看和進行細緻分析。[18]對此，如雷曼（Hans-Thies Lehmann）所言，過去那些對演出的陳述和理論充滿許多可疑和不確定之處，在有了錄影技術後，劇場學研究便有了較堅實的基礎，但這也促使劇場學中關於劇場的基礎假定和理論，將會被以更嚴謹的標準檢視，確認它們是否能夠在表演分析的具體個案中付諸實現。[19]

其次是一九六〇至一九七〇年代以來劇場符號學理論的高度發展，爲劇場演出提供一套非戲劇文本元素的系統分析方法。[20]一九七〇年代法國劇場符號學的代表人物帕維斯便指出，傳統戲劇批評的興趣主要是戲劇文本而非表演，其涉及表演的話語經常含糊不清，有鑑於此，劇場符號學旨在提供一個超越傳統印象派相對主義（the impressionist relativism）的戲劇批評和一套訊息理論模型。[21]劇場符號學對搬演（staging）層面的各項主要元素（時空、節奏、導表演、舞台等），發展出一套全面的分析語彙和系統性的方法，並能以精確的語言和術語描述這些元素。因此，劇場符號學不僅促使演出的分析研究成爲可能，也成爲劇場研究的核心探索領域，並得以使劇場領域和其他相關學科區隔開來（尤其是文學領域）。巴爾梅（Christopher Balme）更斷言，實際上導致術語從「戲劇」

17 Erika Fischer-Lichte, “Passage to the Realm of Shadows——Robert Wilson’s *King Lear* in Frankfurt,” *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*, by Jacqueline Martin & Willmar Sauter (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995), p. 191; 克里斯多夫．巴爾梅（Christopher Balme）著，耿一偉譯：《劍橋劇場研究入門》（臺北：書林，2010年），頁135。

18 巴爾梅：《劍橋劇場研究入門》，頁135。

19 Hans-Thies Lehmann, “Die Inszenierung: Probleme Ihrer Analyse,” *Zeitschrift fir Semiotik* 11.1 (1989): 29-49. 中譯文委由陳俏均翻譯，在此致謝。

20 雖然如此，劇場符號學並不低估或拋棄文本，甚至相當重視戲劇文本和表演之間的關係，巴爾梅：《劍橋劇場研究入門》，第七、八章。

21 Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, p. 12.

臺灣大學學術期刊資料庫

（drama）轉到「劇場」（theatre），基本是劇場符號學帶來的結果。[22]

（二）劇場符號學遭遇的挑戰

實際上，促成從「戲劇」轉到「劇場」的觀念尚有另一重要因素，即戲劇創作和演出的轉變，特別是二十世紀下半葉劇場創作，從對「戲劇」的興趣大幅的轉移到「劇場」的各種可能，進而帶來對「表演／演出」本身的思考與重視。此一變化在二十世紀中期後愈趨明顯，一方面劇本寫作產生變化，越來越多劇本不再具有、甚至拋棄戲劇傳統特徵，例如貝克特（Samuel Beckett）晚期劇本，以及後來如穆勒（Heiner Müller）《哈姆雷特機器》（*Hamletmachine*）等被視爲後戲劇劇場文本的出現。另方面類似威爾遜（Robert Wilson）以視覺腳本作爲創作基礎的製作日益普遍。由於戲劇性要素在劇場演出中不再是必要的，巴爾梅指出「爲了容納這些無法用一般戲劇風格元素說明的表演相關文本，劇場研究必須轉向以表演爲基底的文本概念……我們可以將『戲劇』限定在一種歷史產生的定義形式……劇場文本包含任何以完成表演爲目標的文本藍圖。」[23]甚至，許多表演不再限於呈現虛構世界，表演與眞實世界／生活也非截然兩分，演員的定義亦產生變化，他們進行「表演」而不一定要「扮演」，成爲擁有更多可能性的表演者。

劇場演出的改變亦推進了劇場研究的轉變。因此，就在劇場符號學嘗試像其他學科發展出具有普遍性理論和分析模型的黃金年代（一九七〇至八〇年代）中，它也很快遭遇到來自劇場觀念轉變和新型態劇場演出的挑戰，並招致諸多批評。其中後結構主義對劇場符號學的死板的猛烈抨擊最引人注目，此又以李歐塔（Jean-Frangois Lyotard）的批評最具代表性。李歐塔在一九七三年發表的文章，批評一群歐洲理論家將劇場符號學運用在日本表演上是「符號帝國主義」的作法，認爲此舉將日本活生生的藝術轉變成一種無生命物件的分析，他指出所有立場就像生活和意識一般，都是相對、流動和可協商的，因此認爲應建立可反映生活和意識的劇場分析，但這無法立基在符號的「再現的替身」（representative substitutions），而應構築在精神能量流動的「力比多轉移」

22　巴爾梅：《劍橋劇場研究入門》，頁135-150。
23　同前註，頁143。

臺灣大學學術期刊資料庫

（libidinal displacements）之上。[24]身爲劇場符號學家的帕維斯承認，符號學把演出視爲編碼體系，以分割（segmentation）方式分析演出實是以破壞觀者的總體感知印象作爲代價。但帕維斯也認爲，李歐塔提出的「能量劇場」（energetic theatre）的方法其實比符號學更不可行，只是李歐塔的去符號學作法的確有破壞（固定）符號概念的優點。[25]

（三）多元方法論的興起

新的演出現象與對符號學的批評，激勵了多種表演分析取向的出現，並將符號學帶往新發展。原先建立的符號分析分類系統，或被轉化或被重新分類與其他方法進行整合。首先是表演分析吸收和發展現象學分析取向，該取向指出總體性感知在表演分析上的重要性，此受到普遍的認可。[26]理論家認識到觀眾遭遇現場演出的實體（表演者身體和現場的物件）的物質感受，的確是表演分析應納入的重要面向。不過，諸多理論家也認爲符號學取徑仍具效力，因爲任何表演活動都會引起觀眾內在的符號學過程。[27]

因而在一九八〇年代後期歐陸劇場研究與表演分析領域幾乎形成了共識——應當融合符號學和現象學，認爲演出中應保持一種不間斷的雙重認知，就是在關注符號意義的同時，也須重視直接感知表演中身體和物體帶來的影響。[28]雖然此種雙重認知的「融合」被視爲是互補策略，但劇場符號學和現象學作爲審美策略的運用並非是單純的混合關係，而更多是張力與對抗關係，正如利希特（Erika Fischer-Lichte）所言，觀者的感知總是「在現象的身體和物體（即出現在觀者面前的身體和物體），與符號學的身體和物體（它們所代表的戲劇性人物和物體）之間擺盪。」[29]

同樣在一九八〇年代，劇場觀眾及其接受獲得重視。理論家對以下問題感

---

24 Marvin Carlson, “Semiotics and Its Heritage,” *Critical Theory and Performance*, eds. Reinelt, Janelle G. and Joseph R. Roach (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), pp. 13-25.

25 Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, pp. 16-17.

26 同前註。

27 Carlson, “Semiotics and Its Heritage,” pp.13-25.

28 同前註，頁18-19。

29 Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, eds. Minou Arjomand and Ramona Mosse, trans. Minou Arjomand (London & New York: Routledge, 2014), pp. 54-55.

臺灣大學學術期刊資料庫

到興趣：觀眾在劇場內的體驗是什麼、觀眾如何理解和評價表演、劇場外的社會經驗如何影響不同屬性和階級的觀眾等。這些問題帶來了觀眾接受（audience reception）的分析取向，主要目標是要了解觀眾的體驗，並區分爲宏觀層面（社會學層面，劇場外的影響）和微觀層面（心理學層面，劇場內的體驗）。[30]由此觀眾逐漸被納入表演分析，例如劇場符號學便從早期運用索緒爾（Ferdinand de Saussure）的二元模型（能指／所指），視劇作家和導演等符號創造者，傳達一預先特定所指意義給觀者，轉向重視皮爾斯（Charles Peirce）的三位一體模型：符號-客體-解釋項（sign-object-interpretant），將觀眾視爲意義生成的賦予者。[31]

一九八〇年代以來行爲藝術和表演研究對歐洲劇場研究的影響漸增，演出中「表演者與觀眾之間」的（互動）關係與溝通行動（communication action）成爲一些表演分析家的探討核心，把劇場演出視爲「事件」（event）的看法日益受重視（後文討論）。詮釋學（hermeneutics）近年被認爲在表演分析上深具潛力，詮釋學同樣從觀者出發，關注特定歷史時空如何影響觀眾對表演的詮釋，並考量每位觀眾自身先驗知識的影響，他們是帶著政治、社會、文化、美學和道德等成見在觀看演出，這些構成了觀眾對演出的「理解視域」（horizon of understanding）。[32]但詮釋學更多作爲一種補充視角而較少被單獨使用，例如梭特（Willmar Sauter）發展用來探討舞台呈現／表演者與觀眾之間的溝通理論模型，便是融合了觀眾接受、現象學和詮釋學，以分析一場表演如何引起觀眾的反應。[33]

帕維斯發展以場面調度爲核心的表演分析取向，是圍繞導演及其文本爲核心的方法論。二十世紀以來導演成爲劇場的主創者，使場面調度理論在表演分析占據極重要位置，但傳統場面調度理論亦面臨著，如何因應諸多超越邊界、弱化場面調度之劇場現象的挑戰。（後文述及）除了表演主體的探討，表演分析也日益重視表演及其符號的文化位置，包括意識形態在生產意義上的影響、以及劇場符號和特定文化價值觀與信仰的關係，這方面也延伸出多種整合研究的興趣，如女性主義、拉康（Jacques Lacan）和其他精神分析理論、及文化研究理論的結合。

---

30 Jacqueline Martin & Willmar Sauter, *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995), pp. 26-33.

31 Carlson, “Semiotics and Its Heritage,” pp.19-20.

32 Martin & Sauter, *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*, p. 65.

33 同前註，頁53-62。

臺灣大學學術期刊資料庫

詳細說明表演分析各種理論及方法非本文意圖，此間概括說明主要是爲了建立後文討論的背景。下面將探究表演分析當前的重要發展取向，尤其在受到美國表演研究、行爲藝術的影響下，意識到新典範促使劇場演出產生根本變化，表演分析理論家也需對此提出新的理論與方法。

三、劇場研究的典範變遷與表演的類型學

（一）踐行轉向與德、法劇場研究

一九八〇年代以來對表演分析發展產生最大影響者莫過於踐行轉向的趨勢，以及美國表演研究蓬勃發展所帶來的影響。表演研究不僅將觸角擴展至社會、宗教、文化生活領域，而能與其他領域（特別是國際文化研究）的興趣快速融合，在質疑、批判和建立各種文化和社會空間上產生重要性。踐行轉向的潮流亦在劇場發酵，二十世紀歐洲劇場經歷了一場重要的劇場現象和概念轉變，表演分析理論家梭特將此定義爲是劇場的典範變遷（a paradigm shift）：「從劇場作爲『舞台藝術作品』（a work of stage art）（或單純稱爲『藝術作品』（a piece of art））的觀念，朝向劇場作爲『溝通事件』（a communicative event）的變遷。」[34]下面權以踐行轉向在德、法劇場研究的情況作爲窺探歐陸表演分析之一隅。

實際上梭特所稱之歐陸劇場概念的典範變遷，至少應追溯到二十世紀初的德國劇場研究學科奠基人赫爾曼（Max Herrmann，1865-1942）提出的劇場概念。一九二〇年代赫爾曼率先在柏林自由大學創立了劇場研究學科（*Theaterwissenschaft*, the study of theatre），在此之前一九一〇年代赫爾曼已曾闡明戲劇與劇場差異，他認爲戲劇和劇場「在根本上是對立的……戲劇是一個作者的文學創作，而劇場是公衆以及爲公衆服務之人的實現」[35]。他認爲是表演而非文學建構了劇場「……表演才是重點……」[36]，於是赫爾曼呼籲建立劇場學科。此外，赫爾曼深受萊茵哈特（Max Reinhardt，1873-1943）作品的影響，如《蘇穆倫》（*Sumurûn*，1910）、《伊底帕斯王》（*Oedipus Rex*，1910）、《奧

[34] Willmar Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception* (Iowa: University of Iowa Press, 2000), p. 20.

[35] Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, p. 12.

[36] Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, p. 30.

臺灣大學學術期刊資料庫

瑞斯提亞》（*Oresteia*，1911）等，在這些演出中萊茵哈特改變傳統的舞台與觀眾席安排和距離，使演員和觀眾之間的關係與觀看體驗隨之產生變化。新變革讓赫爾曼體認到演員的眞實身體和舞台上的虛構世界一樣重要，並認爲劇場研究應關注表演而非文學文本。赫爾曼逆轉／顚倒了戲劇研究原有「文本」與「表演」的等級地位，促使文本的特權地位被表演消解，其觀念爲日後德國劇場研究帶來深遠影響，利希特指出赫爾曼對表演和表演者的高度興趣，後來一直是德國劇場研究的發展核心。[37]

除了對表演和表演者的重視，赫爾曼對觀眾亦興味盎然。赫爾曼認爲，不是文本、而是表演的體現過程（the process of embodiment）才是劇場經驗的核心，而這一過程必須由他人來體會。他主張表演就像遊戲，在場者都得參加，甚至認爲觀眾才是表演藝術眞正的創作者。[38]不只赫爾曼，同期其他德國劇場學者，也顯現將劇場研究連結到社會和文化生活領域的高度興趣，例如庫徹勒（Artur Kutscher，1878-1960）和尼森（Carl Niessen，1890-1969）將劇場研究擴展到非文學和宗教領域，並與人類學連結，探討節日、儀式、典禮和遊戲中的表演，利希特言道這些關注正是後來美國人視爲「文化表演」（cultural performances）的範疇。[39]

利希特作爲德國劇場理論界代表人物，後接掌柏林自由大學劇場研究，其進行的劇場符號學和表演分析理論，直接承襲了赫爾曼的理論遺產、並延伸發展。她主張，就歐陸劇場而言，赫爾曼的觀念和研究已是進行了「踐行轉向」，[40]其觀念是從把劇場視爲靜態作品，轉變爲將其視爲空間的、體現的事件，從而爲踐

---

37 Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 29-37; *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, pp. 12-16.

38 Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, pp. 12-16; Marvin Carlson, "Introduction-Perspectives on performance: Germany and America," p. 3.

39 Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, pp. X, 13-16.

40 利希特認爲歐洲文化的踐行轉向不僅發生在劇場研究，也出現在儀式研究領域。與赫爾曼同時期的歐洲儀式研究產生了類似轉向，即威廉．史密斯（William Robertson Smith）的《閃米特人宗教》（*The Religion of the Semites*）逆轉了早期儀式研究一直以來認爲儀式是作爲演示神話（文本）而存在，但史密斯主張，神話其實是爲了闡釋宗教儀式而服務的，儀式才是位居首位，而神話是次位的。利希特把劇場研究和儀式研究同時期發生的文本與踐行行動的等級地位逆轉，視爲二十世紀初歐洲文化向踐行轉向的最初實踐。Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 30-31.

臺灣大學學術期刊資料庫

行美學（an aesthetics of the performative）的發展開闢了道路。[41]赫爾曼的觀念也影響了其他德語系國家，如表演分析重要學者梭特（瑞典斯德哥爾摩大學）對歐洲劇場典範轉移的看法及其表演分析理論，亦能清楚看到赫爾曼觀念的延續。

雖然德國劇場研究存在踐行轉向的暗流甚早，但美國表演研究仍對其表演分析產生巨大影響，而由於有赫爾曼時代的研究遺產，德國表演分析與美國表演研究的對話性更爲鮮明，較易從自身傳統中找到與表演研究對話的基礎，特別是在表演的事件性、觀眾與表演的關係等方面，後文論及之利希特的表演事件分析取向，便可清楚見出其表演分析的最新發展，是不斷與美國表演研究的performance概念及其踐行轉向之觀念的對話，並進而再確立其表演分析的位置。

與德國不同，法國劇場研究並無類似美國表演研究的performance概念，其研究上的典範變遷動力主要來自英美的performance概念和踐行轉向的趨勢。從法國劇場演出傳統的核心語境——場面調度（mise en scène）來看，mise en scène和performance是頗爲不相容的概念，前者以完美穩定的場面調度來控制其符號，後者則以不穩定的表演狀態（取決於演員的即興創作或偶然相遇）來揭示。[42]受到行爲藝術和美國表演研究領域的performance觀念影響，法國劇場之mise en scène傳統所具有的劇場封閉性受到衝擊，法國劇場學者帕維斯便承認，performance現象的廣度和重要性不斷增加，他引述喬恩．麥肯齊（Jon McKenzie）之言指出，當前已從學科時代（the era of the discipline）進入到表演時代（an era of performance），在所有領域，表演正在增長並作爲一種新典範，影響演出創作和我們理解它的方式。[43]不過，帕維斯雖然認爲吸納美國的表演觀念，有助打開法國舞台上mise en scène的封閉性世界，但從其探討的表演分析案例，亦能發現他仍然大部分在劇場舞台上演的範疇中討論performance。

帕維斯指出，mise en scène的詞彙一開始是基於文本（特別是文學文本）的劇場實踐而發明的。英語的performance雖然源於古法語的*parformer*（近似*parfaire*，完成、完美之意），但已不存於現代法語。在法國藝術領域，performance指涉的是一九七〇年代美國的行爲藝術，並包含兩種意涵：藝術家執行的行動，及其行動的結果，而這些在法語中並無對等詞。因此，帕維斯認爲

41 Carlson, “Introduction-Perspectives on performance: Germany and America,” p. 6.

42 Patrice Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*, trans. Joel Anderson (London and New York: Routledge, 2013), p. 47.

43 同前註，頁42-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

比較mise en scène與performance術語的差異可看出法、美文化中對演出的思考差異：

> 有什麼比mise en scène這個詞更法語的呢？而有什麼能比performance這個詞更英語的呢？它們不能作爲彼此的翻譯，也無法相互轉換……法語詞設想的是從文本到舞台（the text to the stage），從文字到行動〔的過程〕。英語詞則強調了行動產生於其表述行爲：此即英美分析哲學的「踐行」（performative）。[44]

場面調度的概念是法國劇場表演分析的主要關注點之一。帕維斯引述查維特（Pascal Charvet）的話來說明場面調度諸多特徵中的核心特質，認爲場面調度是一種理解的方式「它是文學的完全*mise en jeu*（setting in play，使文學發揮作用），既是一種〔文本的〕閱讀也是一種〔舞台的〕寫作」[45]場面調度旨在使文學和舞台上各種藝術活動發揮作用，由此帕維斯定義：「場面調度是判斷劇場如何上演的一個基本概念，並且在某種程度上判斷其存在本身如何發生的。」[46]

場面調度在二十世紀不同世代導演的實踐下，經歷了不同內涵和演變。現今該詞彙在法國當代劇場的意涵已溢出早期的佈景設置觀念，是廣泛地包含了從文本到舞台的過程，透過文本和視覺的對話與張力，構築舞台再現的系統性特徵，從而演出過程產生最終的意義。場面調度的發展促使作者-權威（author-ity）從戲劇文本作者轉移到場面調度作者（導演），授權導演控制一切，這種絕對力量讓舞台得以成爲可緊密協調的符號系統，但也形成了一個封閉世界。隨著行爲藝術、performance觀念的引入和後結構主義的影響，帕維斯認爲，performance不僅挑戰mise en scène和其中的文學性，以及它過於以邏輯爲中心的方式，同時也質疑了過於專注在場面調度及其符號的閱讀，因此performance作爲法語中的新詞彙所帶來的影響是，讓劇場去理解如何向世界敞開的一種方式。[47]

（二）劇場演出的類型學（typology）

總言之歐陸表演分析家的共同傾向是，一方面吸收美國表演研究和其踐行轉

44　同前註，頁33。

45　Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*, p. XV.

46　同前註，頁XV-XVI。

47　同前註，頁35-39。

臺灣大學學術期刊資料庫

向的概念，將踐行作爲促使歐陸劇場研究更新的動力，另方面仍堅持關注劇場和表演藝術範疇以保有表演之美學面向的價值，這種傾向促進了表演分析中的歐洲「劇場」概念和美國「表演」觀念產生交雜與疊合。然而，在創作上「劇場」與「表演」的交雜雖然帶來更大的解放和可能性，但對分析者而言這種交雜使劇場演出的結構型態超出原有認識，變得混亂，劃分日益困難，尤其這使劇場研究含括的範疇日趨廣泛，要重新考慮和發展能兼容劇場觀念和表演的理論模型。因此我們可發現歐陸表演分析學者在面對踐行轉向的理論回應時，便需要重新界定和釐清劇場演出的本體，以發展可兼納「劇場」與「表演」特性的演出理論模型。

下面我從巴爾梅在一九九七年一篇探討帕維斯和雷曼發展的演出類型學的文章出發，[48]並延伸討論幾位歐陸理論家提出之演出結構模型，這些模型是對場面調度或表演自身（內在的結構特性）進行探詢的嘗試。筆者在討論順序上並非按照年份，而是試圖呈現演出結構理論傾向的光譜差異——從製作端（場面調度）到接受端（事件）。此一討論順序的好處是使類型學模型的差異易於被辨識，特別是在下列模型中，年代變化與其類型學差異並無顯著關聯，一方面這些模型提出的時間年代是大約在前後十五至二十年之間，但主張這些模型的理論家，有的雖在其晚近出版因應新演出現象稍有擴增或調整，但都未隨時間而拋棄這些模型，另方面，這些理論模型在分析當今劇場演出現象和不同表演類型都仍是有效的，因爲相關的表演藝術類型仍存在和活躍於當代劇場。

首先是長期將場面調度視爲表演分析核心的帕維斯。他提出牽涉場面調度的三個不同向度：自動文本（autotextual）、意念文本（ideotextual）、互文文本（intertextual），它們各以不同程度存在每個場景。自動文本包括戲劇文本和導演場面調度的安排，是結構性的類別。意念文本是場面調度的主要陳述、是一種意識形態的強調，是導演用以超越原劇本之固定意義和原所屬時代，並與演出時代的觀眾社會背景產生連結。互文文本是指與過去的製作交流，在此主要考量是當代上演的經典劇作。[49]帕維斯的理論模型對經典劇作的當代搬演尤具意義，把製作與製作之間的互文文本作爲當代場面調度中不可忽視的面向提出來。這

[48] Christopher Balme, “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis,” *Theatre Research International* 22.1 (March 1997): 24-30; Lehmann, “Die Inszenierung: Probleme Ihrer Analyse,” pp.29-49; Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (London; New York: Routledge, 1992), pp. 36-38.

[49] Balme, “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis,” pp.24-25.

臺灣大學學術期刊資料庫

是帕維斯在一九九二年提出的類型學，高度聚焦場面調度面向和傾向創作端，此模型較適用在具有文本（尤其是經典劇本）的劇場演出，沒有語言文本的演出並不符合，惟帕維斯後來二〇〇七出版《當代場面調度：今日的劇場搬演》（*Contemporary Mise en Scène*：*Staging theatre today*，英譯本2013年）的對其場面調度的理論又有所修正。（後文再述）

雷曼則在一九八九年提出劇場演出的三個文本層次：語言文本（the linguistic text）、場面調度文本（the text of the mise en scène）與表演文本（the performance text）。語言文本指廣義的表演語言材料，場面調度文本代表視聽覺符號系統，表演文本則指表演當下的獨特情境。因每個表演在不同文本層次有不同側重，導致納入或排除不同符號面向和預設偏重不同的劇場概念，也因此表演分析不會有通用模式。[50]在此基礎，雷曼再區分出三種場面調度型態，一是隱喻的場景調度（metaphorical mise en scène）——這是文本與劇場之間的隱喻遊戲，巴爾梅認爲這近似於帕維斯意念文本的意涵，均強調導演的後設文本。其次是場景式的場面調度（scenographic mise en scène），以非語言符號系統爲優先，視覺元素最爲重要，此無法採用戲劇文本的分析。[51]第三是劇場情境（theatre of situation），是邁向劇場邊界的類型，但最能實現劇場的「本質」：「也就是在一切內容的傳達之前，劇場首先是一個情境，透過產製與接收、行動者與接收者的共同存在凸顯出來」。[52]巴爾梅認爲，雷曼的劇場情境類型中主要分析的並非其審美產物，而是其社會性和美學性的體驗，劇場事件的現實（reality）才是首要。[53]雷曼一九九九年的《後戲劇劇場》（*Postdramatic Theatre*，英譯本2006年）仍延續這三個文本層次的區分，認爲在後戲劇劇場中語言素材、場面調度紋理與劇場情境仍持續相互作用，並透過表演文本的概念被綜合理解，只是他認爲在後戲劇劇場中，受到表演研究視角的影響，表演文本的構成元素如表演與觀者的關係、時空情境、劇場過程在社會的位置和功能等，逐漸比另外兩個層次更具

50 Lehmann, “Die Inszenierung: Probleme Ihrer Analyse,” pp. 34-35; Balme, “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis,” pp. 25-26.

51 雷曼指出，場景式劇場不再現其他事物，而是以自身存在訴諸觀眾的感官感受，使觀眾主動連結和結構意義，產生的意義更多僅是一種可能效果，而非審美實現的預定起源，其產生的意義是具有曖昧的多義性。Lehmann, “Die Inszenierung: Probleme Ihrer Analyse,” p. 40.

52 同前註，頁35。

53 Balme, “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis,” p. 26.

臺灣大學學術期刊資料庫

主導性，這從結構上改變表演文本的質性，並反轉了以下的劇場面向，使演出「變得在場（presence）多於再現（representation）， 共享（shared）經驗多於溝通（communicated）經驗，強調過程多於結果、展現（manifestation）多於意涵、能量刺激多於傳達訊息。」[54]

而巴爾梅在二〇〇八年的《劍橋劇場研究入門指南》（*The Cambridge Introduction to Theatre Studies*）也區分了演出的三種不同存在和符號系統：戲劇／劇場文本（dramatic/theatrical text）、製作（production）、表演（performance）。[55]戲劇／劇場文本是以書寫符號爲表徵，是語言符號結構，爲高度穩定和結構性的；製作以舞台符號爲表徵，常涉及對語言文本的安排和詮釋，亦是高度穩定和結構性的；表演以舞台符號爲表徵，是觀眾實際看到的演出，是高度變動和事件性質的、具獨特性、稍縱即逝。但觀眾要區分這三者相當困難，因爲他們感受到的只有表演，主要是「每個水平都以特殊的面向疊加在演出上」，[56]使它們以一體的面貌出現在觀眾眼前。這三個層次在不同演出中有其性質差異，有的演出能保持每場「表演」高度一致性，將「製作」實現至最大程度；有些「製作」將變動性整合到的「表演」結構，每場演出有其獨特性，如行爲表演、即興劇場、參與式劇場等。[57]

雷曼與巴爾梅的類型區分頗爲相似，雖然仍反映出創作端——語言文本和場面調度，但也納入演出當下表演文本中表演者的變動性和觀眾體驗，這使他們的模型較能容納大多當代劇場廣泛型態。

梭特是劇場事件（theatrical event）觀念的熱烈支持者，強調劇場演出中表演者和觀眾之間的互動，但他更多是在舞台劇、音樂劇等傳統類別中討論此種關係。梭特受到傳播學的影響，從溝通（communication）的角度看待表演者和觀眾之間的關係，認爲劇場演出是表現端和感知端之間的溝通行爲，他在《理解劇場：理論與實踐中的表演分析》（*Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*，1992）指出有三種溝通層次：感官層次（sensory level），

54 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby (London; New York: Routledge, 2006), p. 85.

55 該書於2008年出版，本文引用2010年的中文版。巴爾梅：《劍橋劇場研究入門》，頁145-146。

56 同前註，頁152。

57 同前註，頁151-153。

臺灣大學學術期刊資料庫

藝術層次（artistic level）和虛構層次（fictional level）。感官層次指涉表演者與觀眾透過感官層面——特別是表演者的身體特徵（如外貌、聲音等）——進行交流。藝術層次是表演者的藝術技巧和風格，與觀眾的欣賞、理解表演的藝術能力（artistic competence）之間的交流。虛構層次的溝通是指向表演者表現的虛構世界，觀眾則以想像力參與建構。此三層次在演出中緊密交織並處在不穩定狀態。

在此模型中演出中的交流被認爲是一種理解行爲，梭特依據此從觀眾角度將表演者在舞台上展現行動分爲四種，前三種是表演者面向，第四種行動則是發生在表演者與觀眾之間，並疊加在其他動作上。它們是：**展示行動**（exhibitory actions）與演員的自我展示（包括外貌、性情、吸引力）及其他舞台元素有關。**編碼行動**（encoded actions）涉及既定的藝術慣例，包括表演類型、時代或個人的表演風格。**踐行行動**（performative actions）指那些意圖產生虛構世界的行動。**溝通行動**（communicative actions）是劇場情境中，表演者和觀眾爲互動主體，並同意將表演者活動視爲虛構行動，但此協議無永久地位，需通過上述表演者的不同類型行動來轉換爲溝通行動，持續邀請觀眾想像和建構虛構世界。[58]

由於梭特的理論立基於表演端和感知端的溝通，相較於前面三種模型，對觀眾接受和反應更爲重視，但也給予創作端極大份量，意味梭特的理論仍重視戲劇文本與場面調度構作的穩定層面，他所談及的藝術層次和虛構層次說明了劇場的再現也是其模型的分析核心。如此，梭特的模型適合於傳統的劇場和表演藝術類型的分析，並易於與符號學、現象學和詮釋學結合使用。從梭特的分析案例來看，其理論模型的貢獻在於展示一般劇場演出分析如何有效地納入觀眾接受，並討論創作端與表演者的表現如何引起觀眾的反應。[59]梭特上述的理論模型在他後來於二〇〇〇年出版的《劇場事件：表演與感知的動力學》（*The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*）仍被沿用。

利希特的理論模型是較前沿的主張。她提出「自我生成反饋系統」

---

58 Jacqueline Martin and Willmar Sauter, *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*, pp. 78-89.

59 梭特的"Old Myths in New Guises——Andrew Lloyd Webber's *The Phantom of the Opera*"是對音樂劇《歌劇魅影》的表演分析，是其理論模型的實踐示範。其分析始於對該演出的一個問題：在觀賞過程，梭特在上半場演出中感到失望和疏離，但下半場卻產生逆轉的感受，不知不覺被引入虛構世界，因此他探詢「是什麼導致我這樣的表演體驗變化？」，從此問題出發對表演的行動與觀眾反應進行交叉分析。同前註，頁142-167。

臺灣大學學術期刊資訊庫

（autopoietic feedback system）與轉化美學（transformative aesthetics）理論（後文將闡釋），核心是表演中之表演者與觀眾的共同存在及其互動，因此她主張演員表演的體現（embodiment）過程[60]與當下被經驗到的在場（presence）才是表演的核心。她指出「在場」一詞蘊含三種意義，一是在場的弱概念（the weak concept of presence），即演員現象身體的單純存在。第二是在場的強概念（the strong concept），此爲演員之力量泉源，可控制表演空間、吸引觀眾的注意力。第三是在場的基進概念（the radical concept），是前兩者結合進而創造了一種影響觀眾的循環能量，並從觀眾處獲得充滿活力的反應。這種循環能量可「被視爲一種轉化力量（a transformative power），從這個意義上說，它是一種生命力。」[61]正是這種在場的基進概念中演員與觀眾之間的循環能量，使所有在場者感受到表演，也因此才創造了表演。

由於利希特對「觀眾－作品」的主客體觀念的根本懷疑，在其新理論中幾乎未有語言文本、場面調度的位置，重要的是表演者的行動（表演者的現象體層面）如何引起觀眾的回應與反饋，其二〇〇四年出版的《表演的轉化力量》（*The Transformative Power of Performance*，英文版2008年）的案例分析即根基此一理論。利希特的理論具有潛力，因其分析視角與近年來各種強調（觀眾）體驗的新興演出頗爲契合（包括沉浸式劇場、參與式／互動式劇場、one-to-one、特定場域、行爲藝術、漫遊劇場、線上劇場），對這些新興演出的研究可在她的理論中可以找到理論的參考和啓發。

圖（四）是這些表演類型學所涉及之結構元素列表，由上而下顯示分析重心從創作端到接受端的光譜差異。我們可觀察到，帕維斯類型傾向舞台穩定層面的演出；利希特的模型關注表演者與觀眾的當下互動，強調演出的變動層面；梭特之模型兼顧創作端和觀眾段端的互動，而雷曼和巴爾梅的類型則傾向彈性的依據演出不同文本層面的側重點。

---

60 利希特將體現（embodiment）界定爲是轉瞬即逝的身體過程，在過程中現象身體構成自身同時也創造了特定意義，即演員以特定方式展示其現象體時，既作爲當下在場被經驗，也被作爲如哈姆雷特的角色所體驗。在這種體現過程中，演員既創造存在感也創造角色。Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, pp. 33-34.

61 同前註，頁34。

臺灣大學學術期刊資料庫

◆模型核心結構　◆◇ 視情況而定

	戲劇文本	場面調度／製作	表演文本／事件	演員／表演者	觀眾／參與者的體驗	表演者與觀眾關係的分析	適用的演出類型
傳統戲劇分析	◆						忠於劇本的演出。
帕維斯（Pavis）	◆	◆					有劇本的導演劇場。
雷曼（Lehmann）	◆◇	◆	◆	◆◇	◆◇		有/無劇本、景觀文本的導演劇場、觀眾體驗。
巴爾梅（Balme）	◆◇	◆	◆	◆◇	◆◇		有/無劇本、景觀文本的導演劇場、觀眾體驗。
梭特（Sauter）	◆	◆	◆	◆	◆	◆	傳統的劇場和表演類型的表演者和觀眾。
利希特（Fischer-Lichte）			◆	◆	◆	◆	行爲表演、激浪、特定場域、參與式劇場等。

圖（四）：表演類型學之結構元素列表[62]

認識表演類型學對理解表演的本體結構有極大幫助，正如巴爾梅指出，認識表演的類型學是進行表演分析前的重要初始步驟，它有兩個功能：一是有助分析者意識到自身分析中隱含的類型學類別和了解自己在何種結構中運作分析。二是類型學也協助我們意識到以下問題：考量表演的文本結構類型，包括語言文本、場面調度和表演文本等，是如何根據表演的工作／職務／空間來處理文本之間的關係配置。這些理論模型差異無關優劣，而是適切或不適切，只要有合適的表演型態存在，該理論模型便具有效力。例如，巴爾梅認爲帕維斯的結構模型適合整個二十世紀的場面調度演變，但雷曼的類型則較針對一九六零年代以來的劇場發展，特別是超越那種把場面調度當作劇本的場景實現的傳統理解。[63]但筆者認爲帕維斯的模型有一定針對性，特別適用於經典文本的導演劇場。而雷曼則可以廣泛地從導演劇場（包括有、無文本或使用景觀文本，如威爾遜的作品），到行爲藝術等的現場表演，巴爾梅亦同。梭特的模型適合目前存在的大多數表演類型（特別有虛構性的表演、戲劇、芭蕾舞劇、默劇）。至於利希特的模型，雖然看起來僅較適合當前表演的最新發展，而不那麼適用於傳統劇場演出和導演劇場等主流演出，但其理論頗具前瞻性。

62　陳恩鋐繪製。

63　Balme, “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis,” pp. 29-30.

臺灣大學學術期刊資料庫

四、表演事件與場面調度——擺盪在接受和創作兩端的分析視野

有上述類型學認識，下文推進到表演分析的兩個重要取向——表演事件與場面調度，以了解歐陸表演分析理論在受到表演研究及新表演觀念的影響下，對新的表演趨向以及劇場與表演交雜的趨勢所提出的思考和理論。

根據分析目標，巴爾梅總結出表演分析的三種主要進路（不必然互斥、亦可整合）：（1）過程取向（process-oriented），專注團隊進行製作的過程和場面調度如何被創造出來。（2）製作取向（product-oriented），從觀眾角度解讀該製作的美學問題，視製作爲最終的美學成品。（3）事件取向（event-oriented）強調現場特定表演的過程，聚焦於觀眾席與舞台之間的互動，對造成每場演出變化的原因感興趣。[64]不過筆者以爲，過程取向更多是採用劇場史學研究或田野觀察的方法，事件取向和製作取向所涉及的內容才是表演分析理論與方法的關切焦點。而近來表演分析領域受到關注的「表演事件」和「場面調度」理論訴求，正分別對應了這兩個取向，由此本文以它們作爲了解當前表演分析理論方法的切入點。

「表演事件」取向是將演出視爲一個「事件」，著重分析演出當下獨一無二的經驗，表演者與觀眾身體的共在和互動是分析核心，製作端在這方面較被重視的是表演者（演員），而非劇作家、導演等創作者及其「作品」，利希特是事件美學理論的重要指標人物，發展了深刻細緻、具前瞻性的理論。「場面調度」取向則是關切製作的場面調度層面，雖也重視觀眾感受，但分析核心聚焦舞台呈現的美學結構，關注創作者（尤其是導演、舞台設計、表演者）及其作品美學，以及它們帶給觀眾的感受和意義，可說是傳統劇場分析的延伸與進化。帕維斯自早期研究劇場符號學時期便已重視場面調度，放棄符號學後專注於場面調度的理論建構，是這方面最多產的理論家，並隨時代更新其理論，爲研究場面調度和導演研究提供豐富的理論資源。如前文所示，表演分析涉及的理論家和相關理論甚廣，本文無法雨露均霑，期著力於具影響力的特定理論進行深入探討，利希特與帕維斯公認是這兩大取向中深具影響力的歐陸學者，並各自在其主張的理論發展了完整和系統性的論述與方法，許多表演分析討論多繞不開與其理論對話，因

[64] 巴爾梅：《劍橋劇場研究入門》，頁163。

臺灣大學學術期刊資料庫

此，在本文有限篇幅中聚焦此二位學者的理論建構，應是理解表演分析理論的適當對象。

下文將先論利希特後述帕維斯，原因是帕維斯後期理論對利希特代表的事件取向多有回應，以此爲討論順序可見出其中的對話性。此外，還須注意的是，本文在探討這兩位理論家的觀念作爲此二分析取向的代表時，雖然著重闡釋兩者的理論差異與辯論，以及他們各自對接受端和創作端側重，但此二取向絕非互斥的兩端。

（一）利希特（Erika Fischer-Lichte）：表演事件與轉化美學（transformative aesthetics）

利希特是歐陸劇場符號學和表演分析的重要學者，她早期的表演分析多聚焦劇場符號學和重視製作面分析。近年著作可看到她的興趣明顯地從製作層面轉向事件層面，並提倡一種新的美學，即演出中表演者和觀眾間產生之轉化力量的美學，她也將此稱爲「踐行的美學」（the aesthetics of the performative）。[65]實際上在一九八零年代末，歐洲劇場學者對劇場研究典範變遷過程中許多來自非劇場領域理論的衝擊感到焦慮，此一方面使他們開始對劇場研究的既有假設、類型與定義產生質疑，另方面他們也感到衆多時髦的新理論所帶來的，似乎是不確定和難以銜接的模糊概念，而非劇場研究的新出路或替代方案。但利希特認爲，理論方法的多元並不會與劇場研究自身理論產生對抗，反而可擴大認識基礎；但同時她也主張，個別理論和方法的特殊性皆有其優點，能解釋不同的微觀歷史與不同層面產生關聯。[66]換言之，多元理論方法有益於劇場研究，但劇場研究理論自身的特殊性也有其根本效力，不應被忽視，特別是在美學面向。利希特的踐行美學理論之建構主要基於踐行理論的起始並非爲了劇場領域，但後來卻對劇場產生重大影響，有鑑於她認爲原有踐行理論缺乏美學層面的嚴謹闡釋，需在美學層面對踐行理論的批判和添增，此某種程度上可視爲是對踐行理論價值的再確認和補充。

1. 踐行理論（performative theory）中performance美學論述的缺失

利希特建立此新美學理論的動機是基於踐行理論缺乏美學層面的闡釋。她探

65 Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, p.181.

66 Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, p. 30.

臺灣大學學術期刊資料庫

究從奧斯丁的語言行爲（speech acts）到巴特勒的身體行爲（bodily acts）的踐行意涵轉變，尤其是對巴特勒的體現觀念和身體行爲之踐行觀念中的「自我指涉」（self-referential）及其「構成現實」（constituting reality）多有著墨，然而，她也指出踐行理論應用在劇場表演領域有美學層面的缺失。利希特認爲，踐行轉向的相關論述——特別是奧斯汀和巴特勒——將performative體現的條件類比於劇場表演中的條件，即：將演員在文本框架內、和被給定的舞台指示範圍內實現角色之特性，此用來說明日常生活、文化行爲、身分認同的performative本質，例如巴特勒指出性別等的身份認同並非基於預先存在的生理類別，而是透過受種族、社會、文化影響日常身體行爲的連續構成所帶來的。巴特勒將這種日常行爲的體現條件視爲與劇場表演的條件一樣，皆非個人的單獨行爲，是包括「共享經驗」（shared experience）和「集體行動」(collective action)、且是基於社會中已建構之意義的「重演」（reenactment）和「再體驗」（reexperiencing），但這種文化意義符碼的重演和再體驗並非全憑預先決定的，因爲個體在行爲過程仍有體現自己的可能性。就和劇場表演一樣，一個劇本可有多重方式來實現，不同演員在其中可有不同詮釋。[67]

然而要運用到劇場領域，利希特認爲這樣的類比需要更嚴謹地來辨識。她指出日常生活行爲及其意義的重演，與表演藝術（包括劇場、非劇場或行爲藝術等）的演出有一定差異，因爲表演藝術處理的是美學層面，此乃是脫離了原始生活情境脈絡、經過「移轉」的重演（“displaced” reenactment），和日常生活重演行爲的情境並不相同，但巴特勒主要是說明廣泛日常生活實踐而未涉及嚴格的美學過程。她進一步指出，對奧斯汀和巴特勒而言，performative和performance之間的密切關係似乎是不言而喻的，並將performance視爲是performative的縮影，但都未進一步闡明performance的概念。尤其自一九六〇至一九七〇年代以來，人類學和社會學有許多關於performance的理論，使其範圍不斷地被擴增，廣泛流行結果是把衆多事物都歸入performance，造成performance成爲一個極有爭議的總稱。[68]

---

[67] Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 24-29; 另可參考Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,” *Theatre Journal* 40.4 (December 1988): 519-531.

[68] Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 27-29; *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, p. 184.

臺灣大學學術期刊資料庫

因此利希特主張，一方面有必要重新釐清performance概念，且建議應回到布萊希特曾思考的日常生活和表演之間差異的問題——即如何區分一個日常情境和一個劇場情境／表演？以及，是什麼將一般日常的交流情境轉變爲劇場的情境？布氏言道「我們必須弄清楚在哪些條件下可以或不能將一個情境（situation）視爲劇場性的。」[69]進行這樣的釐清有助於辨識劇場表演與日常表演的差異。另方面，利希特通過阿布拉莫維奇（Marina Abramovic）的行爲表演《托馬斯之唇》（*Lips of Thomas*）爲例，分析說明巴特勒理論中performative的行爲重複，其實與阿布拉莫維奇的表演、以及表演藝術（劇場和非劇場類型）的表演具有差異。（後文補充）正因爲這樣的差異，她認爲若以劇場和非劇場的表演類型之performance概念作爲基礎，可爲現有的踐行理論再增添一美學面向的performance理論。[70]

2. 表演／演出應被視爲「事件」與事件美學的特性

承上，利希特的美學面向之踐行理論便是以劇場／非劇場類型演出作爲根基，釐清與闡釋劇場／非劇場類型演出所具有的踐行美學特質是什麼。首先，利希特闡釋了劇場／非劇場類型演出的美學特性，及其與日常生活表演的差異。她延續赫爾曼把劇場表演視爲在場者都須參與的「遊戲」之觀念，並認爲表演的藝術性和美學性質，並非因創造了作品，而是基於每場演出發生的「事件」都是僅此一次、無法重複的，並且它是取決了表演者和觀眾雙方的共同存在、互動性、主動性和彼此捲入的動態過程。赫爾曼認爲觀眾的「創造性」活動是「源自一種暗自的移情作用（secret empathy），是對演員表演的一種模糊的再建構（a shadowy reconstruction），這與其說是經由視覺的、不如說是通過身體的感官知覺而來。」因此他主張「體驗眞實的身體和眞實的空間」是從審美角度去感知表演的最重要的劇場因素論據。[71]換言之，劇場表演的核心經驗是表演者和觀眾的身體在空間中產生的共同經歷，這類的踐行是一種美學經歷，此美學經歷不僅包含了觀眾的想像活動，更有身體上的體驗過程，觀眾需要整個身體的感知來完成此一活動。而這種表演者與觀者身體共存與互動、且具創造性的美學經歷，便是

69 Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, p. 183.
70 Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, p. 28.
71 同前註，頁36。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇場／非劇場類型的表演和日常生活中之表演的重要差異。關於這方面利希特亦指出，社會學研究領域——如高夫曼、薛佛蘭（Albert Scheflen），雖然在研究人們日常生活的交流時，也將劇場作爲日常生活的隱喻，但他們主要是關注人們交互作用中身體的符號層面，而甚少考慮身體的現象學層面，[72]但現象體層面卻是劇場中創造藝術感知的關鍵部分。

其次，利希特論證了劇場／非劇場類型的表演不應被視爲一個「作品」而應看作一個「事件」。在詮釋學和符號學美學中，藝術的主體和客體是分離的，藝術作品的一切都被視爲是符號。此觀念的前提是，藝術家創作的「作品」是一個獨立於創作者而存在的客體，任何觀者可將該作品當成觀察和解釋的對象。然而，這種主客體分離的作品觀念受到了performance觀念的挑戰。利希特以阿布拉莫維奇的《托瑪斯之唇》爲例，說明performance如何使傳統的作品概念不再有效。在《托》中，阿布拉莫維奇自我折磨和虐待的行動最終引起觀眾行動，他們制止她的行爲並終止了表演。這場演出的表演者並不創造一個獨立於表演者和觀眾的客觀存在的作品，而是創作一個將在場接受者捲入其中的事件，觀者未被給予一可供感知和詮釋的客體，而是被捲入一此時此刻的共同情境。在其中，表演者的行爲不僅引發觀者的生理、情感、意志等反應，甚至促使他們採取行動，這使得過程中主客體關係不再可清楚區分，所有在場者實轉化爲共同主體（co-subjects）或共同（行動）主體的關係。[73]

這種共同行動主體的關係在當前的演出中日趨常見，並衍伸出多種變化技巧與表現，使表演者和觀者的身分和位置是流動和可轉換的。由此，利希特認爲「可以將表演定義爲任何事件……參與者可以是演員也可以是觀眾，這些演員和觀眾的角色可以轉換……表演是從參與者的互動中創造出來的。」[74]而「演員和觀眾之間的互動是劇場發生的必要前提。」[75]此外，只有當看的人和被看的人有意識地觀察和被觀察，並在當中進行交流，才能將其轉爲劇場化但如果雙方或一方未意識到，便無法將表演劇場化，因爲表演中特有的表演者與觀眾之間的互動生成之反應鏈——「自我生成反饋循環」（an autopoietic feedback loop）便無法

72 Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, p. 182.

73 Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 11-23.

74 Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, p. 18.

75 同前註，頁183。

臺灣大學學術期刊資料庫

啓動。[76]

她進一步總括出表演事件具有的四項核心特徵與五個特點，因爲多有重疊，我將它們進行整合說明。利希特認爲表演事件的核心特徵在於其具有之媒介性（mediality）、物質性（materiality）、符號性（semioticity）和審美性（aestheticity）。即，表演中演員和觀衆的身體共同存在是表演必要的「媒介條件」，爲表演創造了特定傳播條件，雙方因身體共在而互相影響和彼此作用，表演事件因此生成，這便是利希特所說之「自我生成反饋循環」。[77]而表演的「物質性」是稍縱即逝的、僅存於表演當下，並且不創造像汽車之類的產品，它只創造自身。而在「符號性」意義上，雖然表演在傳統上被認爲是傳達一預先存在的意義（如劇本或導演意念），但基於演員和觀衆的身體共存之相互影響、稍縱即逝的物質性，導致固定意義在表演中其實無法維持。在審美感知上，觀衆對表演的感知的第一順位是「存在／在場／presence」之現象存在的意義，第二順位才是「再現／虛構／fiction」之人物構成和虛擬世界的符號意義，並且在每場演出中，觀衆實際經驗是在不同的感知模式間振盪，而處於一閾限狀態（a state of liminality），正因感知過程本身是動態的，意義的創造是難以預測。[78]

基於以上，在藝術表演中表演的事件性爲參與者提供了特殊的審美體驗，參與者經歷的表演是一個審美的、社會的、甚至是政治的過程。過程中，觀衆與表演、觀衆與觀衆的關係是協商的、也是權力爭奪的。而「自主性與決定論」（autonomy and determinism）、「美學和政治」、「在場和再現」等傳統上被視

76　同前註，頁182-183。

77　利希特指出，劇場表演中演員與觀眾之間自我生成系統／反應鏈，在十八世紀末被視爲是對演出的干擾而以各種方式來阻斷，此在華格納時期得到最高控制（將觀眾席暗燈），試圖把觀眾的反應控制於「內在」。但二十世紀起部分導演（如萊茵哈特、皮斯卡托）開始注意到演員與觀眾間的反應鏈，嘗試將導演技巧從舞台上擴展到組織、激發和控制觀眾反應，試圖帶給觀眾新的感知模式。及至一九六零年代行爲藝術的發展，表演創作對此反應鏈產生高度興趣，朝向更開放、不預設結果、甚至不以導演手法控制的表演者與觀眾關係，探索和開發關於反應鏈的各種技巧。利希特總結一九六零年代以來始終有三個與演出中自我生成反饋循環有關的過程：（1）角色轉換：表演者和觀眾間的角色轉換，（2）共同體：將表演者與觀眾建構爲一共同體，（3）接觸：開發他們相互接觸的不同方式，並牽涉到空間、距離、公共性和私密性、目光和形體接觸的關係。Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 38-40. 在當前流行新興表演型態，我們可看到這三個過程元素的種種可能被發揮到新高點，如沉浸式劇場、漫遊劇場、導覽劇場、參與式劇場、互動劇場、特定場域表演等。

78　Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, pp. 18-19, 40.

臺灣大學學術期刊資料庫

爲對立的想法，在表演中並不是以非此即彼（either/or）的形式，而是以不僅／而且（not only/but also）的方式被體驗。而這種二元對立的瓦解，使觀眾在表演事件中體驗到邊界的不穩定和解體，進而開啓一閾限空間，中介感（a feeling of in-betweenness）占主導地位，使之隨時有轉化的可能。[79]

3. 轉化美學作爲踐行的美學

正由於這種表演過程中的轉化性質，使得劇場美學上作品（work）、製作（production）和接受（reception）的三種傳統類別變得可疑，需要被重新審視。因爲當觀眾面對的是一個涉及在場每個人的事件，並且當「製作」和「接受」同時發生之時，這使得本來區分爲製作、作品和接受的美學而開發的參數失效。[80]因此利希特提出一種新的表演美學關係——她稱爲「轉化美學」的概念，此不僅可修正傳統的劇場表演美學層面關係的區分，也爲原有performative理論增加美學層面的論述，她總結：

> 藉由轉化（transforming）參與者，表演實現了對世界的復魅（the reenchantment of the world）。表演作爲事件的本質——是經由演員和觀眾的身體共存、物質性的踐行生產（the performative generation of materiality）、以及意義浮現等所表達和帶來的——使這種轉化成爲可能。劇場和行爲藝術自1960年代不斷顯現出對表演的構成條件及其相互關聯的轉化過程，進行嘗試與反思的獨特興趣。所以，我們開始將這些條件理解爲所有表演中所固有的，不論其類型或歷史位置爲何。我在書中發展之踐行的美學即是根基於這些條件。[81]

基於上述，利希特在近年著作中清楚限定表演分析，主張只有當研究者親自觀看表演、體驗表演、並且參與成爲表演之「自我生成過程」（the autopoietic process）的一部分時，才能進行表演分析。她舉出四個具鮮明事件性的特殊演出案例（年代分別爲1723、1819、1992、2004），[82]但認爲只有一九九二年和二〇〇四年的演出還有可能透過表演分析來研究（如果分析者有機會親臨

79 同前註，頁38-43。

80 Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, p. 21.

81 同前註，頁181。

82 Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*, pp.1-4.

臺灣大學學術期刊資料庫

現場的話），一七二三年與一八一九年的演出則僅能透過劇場史學（theatre historiography）來探討。她進一步限定，分析者若未親臨演出，即便是觀看最好的錄影，那也僅是觀看了一個表演紀錄而非表演本身，這種情況下無法對該演出進行表演分析，因爲「表演分析須奠基在我們在演出中所感知到內容的記憶。」[83]如果缺乏個人體驗，則劇場分析只能成爲一個史學項目，其結論是「我們可以通過表演分析（如果我們在現場的話）或劇場史學（如果沒在現場的話）來研究當代劇場的表演。」[84]

（二）帕維斯（Patrice Pavis）：場面調度理論

1. 場面調度作爲劇場表演／演出的總體理解（global understanding）

帕維斯與利希特是公認歐陸學術界兩位最具影響力的、也是非常多產的劇場符號學家和表演分析理論家，[85]由於意識到符號學的侷限，特別是分割（segmentation）帶來的問題，帕維斯最終拒絕使用符號與代碼（code）的方式來分析表演。因爲一方面自亞陶以來已無法設想把符號學的語言模型轉化成劇場語言的隱喻範疇；另方面，當代劇場表演不僅不再受時間與地點束縛，在「藝術與生活」、「演員和觀者」、以及「符號和指示對象」等之間關係也呈現出流動狀態。[86]而當表演本身不再是虛構或代表另一個指涉物時，不僅符號和代碼的有效性令人懷疑，它們也不再是這類表演的核心。特別是符號學以分割和過度組織化的分類方式來分析，將表演的連續體分割爲片段化認知，不利於對表演的總體理解。

帕維斯主張應總體地理解當代劇場表演，並重視表演的物質性和力比多投注（libidinal investments）。在此基礎上發展一種系統性的綜合過程，其中既維持意義的認知、且要與能量和流動性的體驗相結合。爲了對表演達到一總體理解，觀者需要感知和描述整個演出系統，此一系統便是場面調度。帕維斯的力作《解析表演：劇場、舞蹈、與電影》（*Analyzing Performance: theater, dance, and*

---

83 同前註，頁50。

84 同前註，頁48。

85 Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach ed., *Critical Theory and Performance*, p. 8; Carlson, "Semiotics and Its Heritage," p. 16; 巴爾梅：《劍橋劇場研究入門》，頁167。

86 Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, p. 15; Martin&Sauter, *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*, p. 52.

臺灣大學學術期刊資料庫

film，2003）闡釋了他對表演分析總體化理解的新理論，提出諸多關於場面調度分析的關鍵概念，如向量化（vectorization）、時空體（chronotopes）等概念，對表演的總體化觀察極具啓發性。

書中帕維斯再次論證表演本體，筆者認爲此某種程度上亦是質疑利希特等主張表演事件理論。帕維斯指出，表演是一個經驗客體（an empirical object），涉及的是演出當下所有的物質性和表現時的特殊脈絡。場面調度（在該書中帕維斯又稱其爲「表演文本」）則是一個抽象系統，對表演的分析必然要包含和理解場面調度，因爲是場面調度安排和組織了作爲經驗客體的表演的材料。他雖然同意表演的經驗客體有其重要性，但認爲研究此經驗客體有其侷限。他進一步指出，依據表演分析的意圖、目的和精神，應區分出兩種分析類型：一種是現場報導式分析（reportage-analysis），另一種則是重建式分析（analysis as reconstruction）。前者關注當下現場的經驗，球賽實況轉播報導是這類分析的模型，這種模式可立即呈現表演當下打動觀衆的事物，直接經驗表演動力、意義和感覺起伏，但這類分析理想上應在表演過程中進行才能反映當下經驗（就像球賽轉播）。但劇場文化並無此現場報導的習慣，因此表演的現場反應和直接印象的重要部分必定永遠消失，並且會與之後的記憶、以及其他種種合理化思考結合，重新組建爲新的意義，而這些演出後生產的新意義，也是表演分析需觀察和見證的部分。後者（重建式分析）則是在表演之後蒐集關於演出的各種相關資料、文件和檔案，進行關於過去作品的歷史重建分析。[87]

但帕維斯認爲，不管表演發生在昨天或古希臘時期，任何演出的審美體驗都將永遠失去，人們要做的是與（過去的）審美客體和審美經驗建立起一種間接的、抽象的關係，而這種關係最多只能：

> ……允許一些對創作者意圖的了解，及這些意圖對觀眾的影響。無論我們處理的是確實由現場目睹該演出的人所描述的作品，抑或處理重構過去的表演，實際上我們只能希望恢復它的一些主要原則而不是眞正的事件。一旦確立了這些基本原則，表演文本就成爲了知識的對象，理論對象取代了曾經是表演本身的經驗對象。[88]

換言之，他雖然認同劇場作品演出的當下經驗（事件）具有重要性，因爲它提供

[87] Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, pp. 9-10.

[88] 同前註，頁11。

臺灣大學學術期刊資料庫

了表演分析寶貴的初始印象，但也表明演出當下經驗是稍縱即逝而無法保留，相關的情緒感受與經驗記憶都將被重構，所以表演分析的目的「只能希望恢復它的一些主要原則而不是眞正的事件」，在此立場下「表演文本就成爲了知識的對象……取代了曾經是表演本身的經驗對象」，這顯示帕維斯對將演出現場經驗作爲表演分析核心的懷疑態度。

基於此，他主張場面調度是評估表演最有用與核心的概念，並可用於分析目的與審美判斷。有鑑於場面調度歷史上發展過程的複雜概念，他主張應再區分表演分析與場面調度分析，前者以經驗主義和實證主義的方式描述表演的各種符號，後者是側重整體功能的理論。[89]

筆者過去在研究以導演爲主創者的舞台作品時，很大程度受益於和採用帕維斯所提出的場面調度功能理論，該理論細緻地釐清諸多場面調度性質，並提出極具啓發性的概念，協助筆者在演出分析中取得很大突破。但或許帕維斯意識到其場面調度理論無法對應一九六〇年代以來的performance觀念和新的劇場現象，因此下文可看到近年他嘗試對先前理論進行添增。

2. mise en scène e和performance的交雜

帕維斯的場面調度理論也對踐行轉向的影響作出回應與調整。如前文所述，法國劇場研究傳統並未存在類似於一九六〇年代生發的performance概念。但隨行爲藝術、表演研究與踐行轉向影響歐洲大陸，performance概念否定了劇場中之再現與虛構，並成爲一種作劇場的新方式。帕維斯指出，大約一九九〇年代起當代劇場出現了將把場面調度和行爲藝術結合在一起的趨勢，具有強烈體現（embodiment）、踐行性質的表演日益增多，並與場面調度的傳統交雜一起。[90]

帕維斯認爲此一劇場典範轉移，使場面調度遭遇危機，過去場面調度的結構性、功能主義和符號學式的分析框架失效，原因是在新典範中重要的並不在於結果——即所完成的演出（the finished show）——而是過程中產生的效果，這便導致了法文的mise en scène觀念趨向了英語的performance觀念，觀看演出意味著是：「參與了一個動作，和處於一種成爲的狀態（a state of becoming）」，這引

[89] 帕維斯聲明場面調度並非普遍性的概念，應考慮不同文化下的特殊涵義。Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*, pp. 23-24.

[90] 同前註，頁42-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

人思忖「我們是否再次面對著一個穩定、可把握的、可描述的審美對象？」[91]

帕維斯進一步點出當代劇場的弔詭處境，即當人們只關注觀者的接受層面而忽視舞台對象，這讓作品被縮減成爲僅是個別觀者審美經驗，甚至連作品（和創作者）也不再意圖象徵和再現、不再指涉它們之外的事物，更多旨在產生體驗。如此，觀者面對作品時便處在一矛盾狀態（或說是觀者成爲處在作品內的矛盾，這裡可聯繫到利希特所說之表演者和觀者爲共同主體），即作品本身是物質的、敏感的和有形的，但對身處表演中的觀者來說，他們更願意投入體驗，而非表演的物質性，此導致「在這種情況下，作品反過來將自身去物質化，而變得虛擬，阻擋我們區分其屬性或含義。」[92]這自然也導致理論與分析變得困難。

帕維斯認爲雖然法文語境中mise en scène和英語performance的意涵難以互相轉譯和轉換，但其實這也爲共同發展設下好的基礎，因爲這種不相容代表了看待世界和劇場的不同方式，換言之在當下邊界縮小的多極世界（multipolar world）中，mise en scène和performance正產生交雜，此交雜使法語的mise en scène概念受到挑戰、且面臨了再現的危機，但某種程度上卻也促使場面調度更新原先的狹隘概念，承認「表演的意義不僅在表演成品——演出（the show）——而且也產生在製作和觀眾接受的過程中」。不過，帕維斯也反問，難道「表演不再需要一個基於方向性、想法或戲劇構成分析的連貫整體嗎？」[93]

針對此當代劇場現象，帕維斯提出了一個場面調度與表演在認識論上交雜（the epistemological convergence）的理論假設和解決方案，他提出：應該在對表演的研究中重新引入場面調度的概念

> 解決方案或許是在對表演的研究中再引入一些場面調度〔概念〕，以及回到劇場性（如Josette Feral過去所界定），並再度考慮虛構、場景、地點、以及作者-權威（author-ity）。[94]

問題是，爲何在劇場「作品」觀念逐漸被否定以及朝向踐行、事件典範的潮流趨勢中，帕維斯卻認爲應該要再重新引入傳統上的戲劇性、劇場性、場面調度和作

---

91 Patrice Pavis, “Dramatic Criticism Faced with Mise en scène,” *IATC Archives & Documents*, 2006. https://aict-iatc.org/wp-content/uploads/2017/01/seoul_symposiumfeb.07.pdf. pp. 4-8. (Accessed: 22 August 2019)

92 同前註。

93 同前註。

94 Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*, p. 43.

臺灣大學學術期刊資料庫

者-權威？首先，帕維斯認爲涉及踐行的領域已被無限擴展，幾乎成爲「實際應用」（practical application）的同義詞，而踐行（performativity）更已成爲包含所有人類面向的普遍理論模型，但也導致對表演的解釋和分析變得更加困難。[95]其次，我們還可在帕維斯於二〇〇六年「國際劇評人協會五十週年首爾研討會」（IATC 50th Anniversary Seoul Symposium）的專題演講找到更清楚的答案。他指出，劇場分析和批評仍應回到舞台／搬演（the stage/d system）系統，雖然mise en scène遭遇危機，但它仍是有必要的，並且還要重申mise en scène和導演是作爲作品／文本和觀眾之間中介的重要性，因爲若無這層中介關係，那麼表演將會進入一種演員與文本（the actor to the text）和演員與觀眾（the actor to the audience）之間難以說明的關係。[96]而對劇評人和分析家來說也是類似情況，由於mise en scène仍是劇評和分析家工作的重要領域，他們歷來身處舞台與觀眾之間的中介位置，mise en scène的危機某種程度亦是劇評和分析存在的危機。而面對此危機和捍衛mise en scène的方式應是，致力於調整、更新狹隘與封閉的mise en scène觀念和發現其新功能與新發展，「我們應該把大部分時間都花在這個上面」帕維斯如是說。[97]

3. *performise*/*mise en perf* [98]作爲整合的新視野

只是，要怎麼統合mise en scène和performance？帕維斯認爲可能需要「發明」*performise*或 *mise en perf*這樣的詞彙來說明這種「新」現象。[99]他在《當代場面調度：今日的劇場搬演》（*Contemporary Mise en Scène*：*Staging theatre today*，2013）提出，可從三個部分來檢證與辨識當代劇場演出的場面調度和表

---

95 Partice Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, trans. Andrew Brown (London and New York: Routledge, 2016), pp. 161-164.

96 Pavis, "Dramatic Criticism Faced with Mise en scène."

97 同前註。

98 吳怡瑱論文〈「表演調度」（*Performise*）的實踐研究探索：以表演藝術作品《致深邃美麗的》（2017）爲例〉（《台灣舞蹈研究》第13期，2018年12月，頁29 - 60）中，將*performise*譯爲「表演調度」，我認爲是合宜的，惟吳文將*performise*觀念理解爲創作上的啓發，與本文之分析演出的理解角度有相當差異。由於本文涉及多個概念模糊之術語，爲避免中譯文增添轉譯的混淆，仍以原文用詞來表述。

99 帕維斯提及，加拿大學者Josette Féral曾提出'performative theatre'一詞指稱目前西方劇場舞台上出現performativity的普遍現象，這與他所說之*performise*爲類似概念。*The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, p. 162.

臺灣大學學術期刊資料庫

演之交雜現象：當代文本的構成、從（作者）權威到他者性（from authority to alterity）和體現（embodiment）的問題。[100]此三者綜言之，即是從作品的封閉性走向演出的開放性和不穩定性，以及劇本與導演的創作主導權和詮釋權一定程度轉移給表演者和觀眾。帕維斯以多個演出實例說明performance 和mise en scène的交雜現象，並指出「如今，已經不可能在沒有表演理論的反思下創造出mise en scène，或者，在沒有符號學和現象學方面對其進行分析的可能性的情況下創造performance。」[101]

下面摘要其中一個帕維斯所舉之案例來說明其所謂的*performise*。他認爲導演唐納蘭（Declan Donnellan）的莎劇《第十二夜》（*La nuit des rois*）是mise en scene 和performance概念聚合和交雜的成功案例，具有*performise*的優點。唐納蘭並不是設計出一個先驗的場面調度或預想好的搬演藍圖，讓演員僅作爲完成此一藍圖的工具，他的創作原則是在於重新審視經典文本，但又避開導演概念，專注於演員的藝術。該演出由一群俄羅斯演員出演，他們一開始以合唱團形式出現，後逐漸地導引出異裝癖的構建而非角色的扮演，演員扮演的是他的僞裝而非生活，在表演其女性氣質符號時是被設置爲有一定距離而非去模仿它。帕維斯認爲整個演出沒有先驗的戲劇構成或心理分析，而是透過原本蘊含在文本中的身體、動作表演元素，並加以有節奏的設置來形成其場面調度。當所有節奏性和戲劇性的「細胞」（cells）最終形成一個整體，場面調度的「系統」才可見。整個演出是對身份與僞裝的反思，演員接二連三地模擬男人扮演女人、或用扮演著的女人去扮演男人，這些顯示著其主動、自願地喪失身份、沒有穩定的指稱，演員在演出中隱藏和展示自己、構建和解構。帕維斯強調，若導演唐納蘭無批判理論的準備工作，這種性別認同和對模仿的豐富反思是不可想像的。而在這一系列演員的行動表演中又可發現該演出之莎劇原著中存在的精神：身份的瓦解、評斷的不可

100 這三部分的內涵爲：在當代文本的構成上，這種交雜現象主要表現在文本的開放性上，導演僅僅是重構一種可能狀況已不足夠，而更應將文字佈達爲超出角色之外，並應以演員的表演來達成。而mise en scène和performance的交雜，也展現在從（作者）權威到他者性的轉移，亦即場面調度原有的作者權力不再是被固定，或者導演也不再完全把持此權力，而將作者權力轉移給演員，並使其最終歸結到觀眾的目光，亦即導演不提供最終詮釋，而是讓觀眾決定。在體現方面，帕維斯認爲當今舞台體現是以過去兩種本來不相容的概念：要不是以完美穩定的場面調度，或以不穩定的表演狀態（取決於演員的即興創作或偶然相遇）來表現。Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*, pp. 42-47.

101 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

能性、愛之價值、執著於現實、鑑別眞假等，這些都與場面調度的從書頁到舞台（from page to stage）的傳統息息相關。帕維斯認爲在這個演出可看到“mise”和“perf”之間差異趨於縮小，「因爲演員和表演的方向確實越來越成爲任何場面調度的佈置的核心。」[102]

從此例證來看，帕維斯的*performise*意味著，導演更多以演員表演作爲其調度的核心，使其演出過程更接近一種踐行的體現，提高演出的不穩定層面，而非像以導演預先規畫好的場面調度計畫爲主，演員僅是執行場面調度的工具性或符號性載體。在*performise*的調度中，導演透過演員表演行動的體現來完成的，而這種以演員表演爲核心的*performise*又並未完全脫離場面調度的功能，仍存在從書頁到舞台的過程、仍是對文本的一種閱讀和一種舞台書寫，且最終帶有隱含的意義符號系統，[103]但是導演不再把持控制的絕對力量，而將創作者權力某種程度轉移給表演者，促使傳統上導演絕對控制的場面調度所構築的封閉世界向外開放，同時也促發表演文本的開放性和非專制的話語，而觀眾則需承擔較多責任決定如何觀看與思考。

（三）利希特與帕維斯之表演分析理論的侷限

從前述表演分析的類型學模型及其兩大取向的理論，可看到表演分析嘗試拓展傳統劇場分析的範圍，並發展兼顧劇場和表演的理論。但不難看出，要對性質各異的諸種表演類型提出面面俱到、具普遍性理論有其困難，多數理論各有其設想與適用的表演型態，但無法滿足所有類型。

以利希特來說，其近年發展的踐行美學理論，爲一九六〇年代以來強調現場性和觀眾參與／互動／體驗的新興表演型態提供有利的分析基礎。其理論細緻探討了演出現場表演者的體現與觀眾身體共在、互動生成過程，及表演的獨特與不可複製的特性，但藝術創作者（特別是劇作家和導演）及其「作品」在利希特的新美學討論中可說是被邊緣化的。雖然她也強調其踐行美學的目的不在取代、而是補充現有的「作品－製作－接受」美學理論，去關注那些超出「作品－製作－接受」範圍的藝術過程。然而，利希特仍試圖將各種類型演出（包括傳統劇場）囊括到她的新美學理論範圍，其著作中之章節〈世界的復魅〉（“The

[102] 同前註，頁49-51。
[103] 同前註，頁35。

臺灣大學學術期刊資料庫

Reenchantment of the World”）便是從事件概念立場再納入場面調度觀念（與帕維斯的從場面調度立場結合performance概念可謂異曲同工），並深入探討場面調度（德文爲Inszeninerung）和事件概念是如何密切相關，指出演出事件是發生在搬演（staging）所創造的情景中，因此事件美學和場面調度美學是可共處並立的。她並批評，在發展事件概念時，若將事件美學和場面調度美學視爲是對立的，便是將事件美學設想爲神聖藝術和宗教的替代品。[104]雖然如此，利希特在著作中其實並未具體展現這種關聯以及說明如何整合分析場面調度和事件的案例，因此場面調度的創作端在利希特的實際討論中面貌仍相當模糊。

其次，利希特認爲必須要看過現場演出的分析才能稱之爲表演分析，某種程度上將表演分析的方法與內涵窄化爲僅止當下、個別的美學經驗，這不僅限縮了表演分析的彈性和功能，也未考慮觀者在表演當下感知的侷限，此正如巴爾梅所言，太過嚴格區分表演分析某個層面的立場有些強人所難，表演分析應抱持中庸與兼顧的立場，尤其是過度強調分析演出中的變動性恐有方法論上的疑慮。[105]特別是當代大多數製作（包括後戲劇劇場案例）仍可作爲有組織的美學架構的「作品」來分析，變動性高的偶然性美學僅是眾多類型中的一部分，筆者以爲利希特的新美學理論對變動性高之表演的有效性明顯多於穩定性高的「作品」。對於那些居於主流劇場、或像帕維斯所說的*performise*演出，作品層面之藝術理念與構作其實無法被視爲是次要的，即便是具強烈互動性質的新興表演型態，創作者的藝術構作層面也在表演中具有重要影響，因此利希特的新美學若未一定程度將其納入到表演事件分析的重要因素之一，很難說這不是一種缺憾。

至於帕維斯所提出之*performise*的認識論假設，是否說明了當代演出中performance 和mise en scène交雜問題？首先，當我們檢視帕維斯提出的案例，這些案例中所談論之文本構成的開放性、創作與詮釋權力之交付予演員與觀眾、踐行的體現等表演特徵皆非新物。恐怕從二十世紀中期或至少一九七〇年代起，這些現象在現當代劇場不時可見。帕維斯所提出的*performise*觀念，提供了一個新的視角來認識已存在一段時間、並在當前越演越烈的演出現象，讓我們意識到舞台上預先安排好之穩定性層面和當下表演的變動性層面的交織。然而，帕維斯的場面調度理論與*performise*觀念的實際設想對象，仍是以導演爲主創者的演

104 Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 181-207.

105 巴爾梅：《劍橋劇場研究入門》，頁153。

臺灣大學學術期刊資料庫

出，特別是他在《當代場面調度：今日的劇場搬演》提出界定的*performise*案例多以導演爲首要掌控者、每場具相當穩定性的演出、並多是有劇本的演出。即便他在其中一章納入二〇〇五年亞維儂藝術節的八場他認爲是混合表演型態（尤其是mise en scène和行爲藝術的混合）的演出，但根據他的描述以及亞維儂藝術節的網路檔案來看，[106]這些演出多以場面調度爲統合手段，當中包含部分行爲藝術的成分，表演區和觀眾區多截然二分，觀眾更多作爲觀者而非參與者，演出具一定程度的穩定性。此外，他也專闢一章討論墨西哥藝術家戈麥斯－佩尼亞（Guillermo Gómez-Peña）的表演，惟其進行的分析卻與他對其他演出分析非常不同，而是更接近文化面向的分析。

換言之，帕維斯討論的performance 和mise en scène交雜案例，整體而言仍侷限在一般劇場舞台上演的演出，那些走在前沿的新興表演型態、每場具高度變動性和以觀眾體驗／參與爲主的表演，在帕維斯的*performise*概念和案例中並未被觸及。此外帕維斯雖也體認到和不斷論及觀眾在*performise*演出中的重要性，但實際在其理論和案例分析中並未納入觀眾、也未針對觀眾提出具體分析策略。由於觀眾是performance觀念中重要且核心的一環，因此當帕維斯談論performance但卻未實際將觀眾納入，恐怕造成他的*performise*新觀念在試圖整合mise en scène和performance的視野時，缺少了拼圖中重要的一塊。也因爲如此，在筆者實踐帕維斯的場面調度分析方法時，進一步思索能否推展至當代的前沿演出，便發現當代有許多演出難以採用他的場面調度理論及其*performise*觀念，主要就是缺少觀眾層面以及對表演與觀眾關係的關照，因此它在新興表演型態的應用性極爲有限。以本文開始所展示的三組照片來說，帕維斯的理論觀念運用在第一、二組照片的演出較合適，但較難解釋第三組照片中的觀眾參與。

正如前文提及雷曼所說，每個表演在不同文本層次有不同側重，會納入或排除不同符號面向，並預設了偏重不同的劇場概念，此讓表演分析不會有通用模式。當代劇場中傳統與新興型態並存，混合型態也日益增多導致藝術邊界的不斷改變，這使我們要對前述之表演類型學模型和不同表演分析取向，進行純粹化處理未必切合實際。不過，雖然單一完善、具普遍性理論取向難以尋覓，但筆者認爲，上述兩大取向的理論與分析（不僅是利希特和帕維斯的理論）其實很大程度

[106] Festival d'Avignon ARCHIVE 2005 https://festival-avignon.com/fr/edition-2005 (Accessed: 23 January 2022).

臺灣大學學術期刊資料庫

涵蓋了眾多（西方）當代演出類型，若分析者視演出對象，折衷、調配的使用目前表演分析所發展出的各類理論方法，將不失爲可行策略。此如巴爾梅之言「類型學若要在表演分析中發揮作用，就必須是具有不斷變化之概念邊界的靈活工具，而非用來作爲僵硬、互斥的分界線。」[107]

結論：歐陸劇場研究之表演分析的價值與侷限

從領域學科層面來說，表演分析的價值如文初所述，該領域之理論與分析是繼傳統戲劇文本分析方法之後，關注劇場演出本體、以藝術和美學爲核心（而非以社會和文化解釋爲主要焦點）的分析理論與方法，對持續探討劇場作爲一個獨立學科的內涵以及發展劇場自身理論上有重要貢獻，使劇場研究不致僅成爲其他領域理論的測試之地。即使當中吸收了不同領域的理論，但因經過表演分析理論家的提煉、重新系統化、再理論化和賦予劇場特定術語，使其可與劇場演出本體和構成元素直接對接，加之表演分析建立了系統性知識體系且經過分析實踐，具有論證上的科學性和嚴謹度。[108]

而從筆者在導演研究和演出分析的經驗來說，表演分析的重要性在於其知識體系提供了認識論和方法論的幫助，協助分析者辨識表演的不同（文本）層次，了解藝術感知存在哪些層面的作用，並提供深刻複雜的觀演關係之論證。筆者過去觀看和分析表演時多僅能感知一含混的表演整體，對演出內的文本結構差異缺乏辨識能力，容易在進行演出分析時，因無法辨識劇本結構和場面調度的差異，導致許多分析仍停留在情節和故事層面的象徵和詮釋，難以清理場面調度、舞台語彙與戲劇文本之間的關係。當無法分辨劇本結構與場面調度的文本結構時，更遑論辨識場面調度與當下表演情境的細微差距，也無法進一步對表演不同的文本層次及其之間的作用、和觀演關係的複雜程度作系統檢視。同時在面對新演出現象時，也較無法敏銳地辨識其屬性，易落入舊有的觀賞習慣，導致採用不甚合適的觀看和分析策略卻不自知。

---

107 Balme, “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis,” p. 30.

108 本文篇幅有限無法容納表演分析實踐的討論，讀者可參考下面三本著作中的分析案例：Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*.; Martin & Sauter, *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*.; Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Studies*.

臺灣大學學術期刊資料庫

但爲何表演分析發展已超過半世紀，並且理論與方法均處於更新狀態，卻在歐洲以外地區似乎未得到普及和重視，當中原因爲何？當我們將目光轉向亞洲傳統劇場型態和那些受傳統美學濃厚影響的亞洲現當代劇場演出，疑問隨之而來：這種以歐洲／西方劇場爲中心發展出來的劇場理論對亞洲演出的適用性又是如何？從這個角度是否可進一步發現表演分析理論的某種缺陷？而我們是否應試圖思考表演分析與亞洲理論資源結合的必要性？

首先，德語與法語缺乏英語的快速傳播力。以最早的表演分析理論——劇場符號學來說，早期英美戲劇科系學生並未普遍擁有法語、義大利文、德語等能力，且直到一九八〇年才有第一本英譯本的劇場符號學——基姆（Keir Elam）的《符號學與戲劇理論》（*The Semiotics of Theatre and Drama*）。作爲第一位在英語世界受到重視的歐陸劇場理論家帕維斯，其著作也遲至一九八二年才有英譯本。[109] 待一九九〇年代起，諸多表演分析書籍陸續出版英譯本，才逐漸對英語世界產生影響。

其次，表演分析傾向發展爲中立性與普遍性的理論與方法，雖然發展出分析劇場演出的諸多理論，但根據筆者目前看到的分析案例，多專注於單一案例的作品內部分析，這似乎是來自劇場符號學傳統的影響，而就像義大利劇場符號學者德．馬里尼斯（Marco De Marinis）在一九八二年便對劇場符號學提出建議，他認爲應超越這種作品內的逐案分析，注入搬演和接受的歷史以及社會學脈絡，把限於分析藝術形式內的技術和策略轉變爲探索劇場及其周邊的文化關係。[110]實際上筆者所閱讀到近年表演分析的案例仍有類似現象，即理論本身相當具啓發性，但分析實踐的案例多聚焦對一個演出作品內的細緻分析（特別是美學結構和符號意義），書寫冗長充滿各種細節，[111]但案例分析結果並未連結、或指向更大的美學議題、劇場歷史和社會等脈絡，以致看完一個長篇幅的分析案例，甚少獲得超越作品外的意涵，對被分析作品在美學層面的歷史價值也較少去闡明，尤其如果歐陸表演分析家探討的案例非世界廣知的演出和藝術家，非歐陸讀者不易理解，此更加深對表演分析領域的疏離。

---

109 Carlson, “Semiotics and Its Heritage,” pp. 15-16.

110 同前註，p.19.

111 表演分析之案例分析的冗長書寫並不易避免，正如分析劇本也需適度描述劇本內容和台詞作爲分析依據，表演分析亦需描述場面調度和表演內容，尤其無法避免對重要段落的細節陳述，否則論證無法開展。

臺灣大學學術期刊資料庫

第三個侷限則是，筆者以爲此一頗爲歐洲劇場中心的表演分析理論，對亞洲劇場的適用性存在某些缺陷。筆者注意到上述表演類型學的理論模型中，缺乏了美學文本層次，特別是特定文化的美學文本，也就是未把演出（形式）中屬於種族、文化、地域等傳統中的美學影響納入理論模型中。而這或許是上述第二點所提及表演分析理論有中立與普遍性的傾向所致，即在早期劇場符號學發展、或像帕維斯後來發展場面調度理論時，多爲避免諸如導演風格、創意、原創性等的印象主義話語所致。[112]換言之，表演分析理論建立在意圖排除過於主觀印象的因素，而更多關注屬於表演有機體的探討（如帕維斯的場面調度和利希特的自我生成反饋系統）。而在這種傾向中立、普遍性、演出有機體的探討中，文化特殊性在創作和審美上的作用其實不知不覺被排除了。

排除文化特殊性的美學作用造成的後果是，當我們在當代劇場創作的分析中觸及東西方劇場傳統融合的作品時，僅分析演出自身的物理結構並不足夠，會導致文化美學及其生成的可能意涵被忽略。一方面因爲表演分析理論的生成是以歐陸劇場（後來也含納美國表演研究和行爲藝術）爲設想前提，自然適用西方文化美學傳統，但亞洲的美學傳統並未被考量在內，其適用性應打上問號或至少須被補充。二方面，至少在亞洲傳統劇場來說，藝術技巧和作品的有機體，常是特定文化美學原則的產物。關於這點，我們可在帕維斯對一個*performise*案例分析中看到這種表演分析的侷限。該案例是法國與韓國共創的跨文化劇場演出《朝鮮人》（*Les Coréens*），雖然分析中說明韓國導演注入諸多韓國傳統表演和儀式的成分，但帕維斯似乎僅把關於韓國傳統表演部分都歸於performance的範疇來闡釋，韓國表演傳統美學特點更多被視爲是體現（embodiment）的展示，此外別無他物。如此推論，從我們熟悉的文化來說，假若他分析一個中國傳統戲曲表演特性與西方劇場的某種結合的演出，結論恐怕也是相去不遠，那麼像傳統戲曲美學（如意境）在當代劇場的重生面貌將不會有被探討的位置，因其系統理論中未涉及此層面。

在全球化下不同國家和文化區域的文化藝術流動與交雜，使得不同文化區域的當代劇場創作面貌產生交雜、甚至日益趨同，但這是否即意味，表演分析的中立和普遍性理論便可完全滿足，那些表象貌似西方劇場的亞洲當代劇場演出？筆者的答案傾向於否定。以筆者先前研究的中國當代話劇導演爲例，其舞台作品

[112] Balme, “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis,” p. 24.

臺灣大學學術期刊資料庫

的外在特徵看似具有西方劇場某特定風格，同時也與某些歐美導演——特別是威爾遜（Robert Wilson）——的場面調度特徵相似，都有靜態化、停頓、場景語言壓倒戲劇語言、現象優於敘事、冥想重於闡釋等場景詩的特點，[113]他們作品的發生時序是西方導演作品在前、中國導演作品在後，若不考察分析與追究特定文化美學傳統的影響，僅分析作品內和場面調度的有機體，便容易得出後者類似於前者的美學特徵，進而推論該中國導演是受西方某時期或藝術家觀念影響的結論云云。當筆者追索與探究特定文化美學傳統後（即戲曲美學與中國傳統美學），便發現該中國導演的場面調度原則及舞台時空體的觀念，實際更多承襲自戲曲舞台美學的定場詩、圓場美學、時空觀念與人物意識變化等，其創造的審美經驗與中國傳統藝術美學的虛靜觀和意境觀有直接關聯，而與西方意象劇場、極限主義等的藝術觀有相當差異，可謂貌似但卻不神似，差之毫釐失之千釐。

實際上帕維斯並非全未意識到特定文化的美學問題。他曾指出二十世紀下半世界劇場發生一個奇怪的交叉，西方有衆多戲劇家傾倒於亞洲的傳統美學概念，亞洲國家則是熱衷歐洲寫實主義以來的各種表演風格，包括中日韓等國的劇場藝術家越來越在寫作和演出上是基於歐美戲劇構作的方式，而對自身的經典美學觀念失去興趣，逐漸放棄本土理論而著迷於西方理論、方法與創新，如此的劇場創作和研究的全球化恐怕將帶來均質化，因此他呼籲應在亞洲本土藝術作品和本土理論消失之前，進行重訪、修正、回顧與審視。[114]帕維斯對亞洲當代劇場的觀察雖然道出某部分的現實，值得我們反思和警惕，但實際情況也並非全如他設想。亞洲當代劇場因西化和現代化受到西方劇場巨大影響，在面貌上與西方劇場趨同是毫無疑問，但是否亞洲國家（特別是他列舉的中韓日）的本土傳統劇場和美學出現消失的危機和跡象，從筆者過去研究涉略亞洲傳統劇場的經驗，亞洲傳統劇場和美學雖然不再有在傳統社會時期獨佔的優勢，但生命力依舊強勁，且亞洲各國重要當代劇場藝術家在二十世紀中期前後皆有意識地回歸本土傳統美學，並將其轉化到現當代劇場的表現中，且轉化後的傳統美學特徵並不容易一眼辨識出來——尤其是對非本文化者而言。

因此筆者主張，表演的類型學理論模型中，應視分析作品對象之需要（並非所有亞洲劇場表演都需要，許多亞洲當代劇場演出確實已脫離本土傳統美學），

113　參閱註釋4筆者的兩篇表演分析論文。

114　Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, p. 160.

臺灣大學學術期刊資料庫

容許添加「美學文本」的結構層次，這種美學文本是文化層面的，它不訴諸於普遍性，而是著墨在特殊性。讓文化的美學文本在分析上占據一定的位置對於表演分析將是有益的，因爲透過此一文化美學文本層次的注意，提醒我們有意識地檢視特定文化美學的作用和追索文化美學基因的影響。

這種特定文化美學文本的分析，對於受到亞洲傳統美學影響的現當代劇場演出（特別是當代之種種跨文化劇場創作嘗試）實屬必要，例如我們熟知的日本劇場導演鈴木忠志、太田省吾等的作品，若未加入日本傳統美學傳統（例如禪、幽玄、能劇和歌舞伎表演傳統）作爲分析之參照系統，便不易闡釋與分析其形式、結構、乃至其創造的感知跟審美。而若缺乏特定文化美學文本的了解，也不易探知在表演中起主要作用者究竟是語言文本、場面調度、表演、抑或是文化美學傳統的原則，特別是有些當代亞洲導演將傳統美學經過轉化，不再直接挪用鮮明的傳統美學元素，而是將其化入現代生活的表現之中，分析者若對特定文化美學文本無所掌握，便難以辨認其美學內涵，極易將這些作品視爲是西方現當代劇場類似風格的產物。因此容許添加特定文化美學文本的結構層次，可提醒我們在分析時關注文化美學的作用，此亦有利與作品之外的文化美學產生連結。

西方自歷史前衛劇場時期即深受亞洲傳統劇場影響，這些影響不能僅止於史學層面的描繪，更應展現在表演分析理論層面，雷曼早已指出西方的劇場演出研究「不能再用歐洲中心的標準，以異國情調的眼光看待來自日本、印度、中國與其他地方的劇場文化」，而應認知到它們有在「戲劇」以外的劇場美學，並且「這些認識對於歐洲劇場的研究不可能毫無影響」。[115]雖然其實不只雷曼有此認知，也有像尤金諾．芭芭（Eugenio Barba）對亞洲傳統表演者進行深入探究，以及自二十世紀以來諸多研究亞洲傳統劇場的西方學者，但從本文前述的探究可看到，表演分析領域仍尚未有效地整合與納入亞洲劇場美學作爲其分析資源。筆者以爲，在這方面亞洲劇場研究者應當爲此作出貢獻，探究如何將亞洲（傳統）劇場美學適當地結合到歐陸表演分析的理論資源之中，發展適合的理論模型，此將是筆者未來研究中將著力發展之處。

[115] Lehmann, “Die Inszenierung: Probleme Ihrer Analyse,” p. 30.

臺灣大學學術期刊資料庫

場面調度・表演事件
——歐陸劇場表演分析的兩大取向及其侷限

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

當代劇場演出現象不僅傳統與現代樣態並立，混合跨界型態也日益增多，除了導致藝術邊界的模糊，亦生發愈來愈多踐行（performativity）性質的劇場表演。這些性質殊異但卻又有交集重疊的演出，我們該如何去欣賞、分析與辨識其屬性？基於此，了解歐陸劇場研究中的表演分析（performance analysis）領域及其論辯，應有助於我們辨識當今多元紛雜的演出現象。一九六零年代歐陸劇場研究發展以劇場符號學爲主的表演分析理論與方法，經過半世紀，表演分析理論與方法隨表演現象不斷更新和多元化，經歷種種論辯，已成爲歐陸劇場學術界重要研究區塊，並被視爲是二十世紀以來劇場作爲一獨立學科的成果之一，同時也是繼傳統戲劇文本分析之後，對劇場本體提出的理論與分析方法。雖然表演分析的眾多取徑吸收了來自不同領域的理論（如符號學、現象學、詮釋學、觀眾接受與傳播理論），但皆經過劇場表演分析理論家提煉、釐清、重新系統化、再理論化、並賦予特定的劇場術語，使這些理論與劇場是可以直接對接。

本文論旨除探討表演分析發展和理論脈絡，主要關切點將著力於表演分析領域理論中的兩大重要分析取向：場面調度（mise en scène）與表演／劇場事件（performance/theatrical event），前者關注對製作面／作品端的分析，後者傾向探討演出當下的表演者與觀眾之間的關係。在不同取向下，諸理論家對表演的類型學（typology）也有不同思考與界定，此有助於我們對於劇場表演本體結構文本的辨識，並在當代劇場表演類型的交疊、跨域、質變的複雜演出現象中，藉由對表演分析理論的探詢和釐清，提供分析者不同思路和取向，以作爲分析表演的

臺灣大學學術期刊資料庫

參考。此外，本文亦將析論表演分析的某些侷限，特別是對此一頗爲歐洲中心之劇場理論資源，對亞洲劇場的適用性和缺陷提出思考。

關鍵字：表演分析　事件　場面調度　踐行　類型學

臺灣大學學術期刊資料庫

Mise en scène · Performance Event ——Approaches to Performance Analysis and their Limitations

Wei-yu LIN

Associate Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

Apart from the increasing phenomena of hybrid and cross-border arts collaboration, and the blurring of artistic genre boundaries in contemporary theatre performance, performativity-oriented performances have grown substantially in theater performances. Theatre performances no longer stay within the scope of drama and theatre. Here comes a difficulty: how do we attribute clear properties to theatrical/non-theatrical performances which are different and yet somehow overlapped? Theories and different perspectives of performance analysis might give clues. Around the 1960s, theatre studies in Europe developed theories and methods of performance analysis based on theater semiotics. With the emerging performance phenomena and influential American performance studies, its theories and methods have been updated and diversified, and formed one of the foundations of theater academia. Even though drawing on theories from outside the theatre world (such as semiotics, phenomenology, hermeneutics, audience reception and communication), they are resystematized, retheorized, and assigned specific theater terms by theatre theorists so that they can be connected with the field of theater and properly applied to performance.

In addition to discussing the development and theoretical context of performance analysis, this paper aims at two analytical approaches in performance analysis: mise en scène and performance/theatrical event. The former focuses on the production side, while the latter tends to explore the relationship between the performer and the audience at the moment of the performance. It is worth noting that, under different perspectives, the theorists proposed typologies of performance which help to identify textual structures in both theatrical and non-theatrical performances, and are essential for analyzing performance.

One needs to be aware, however, that performance analysis is a Western-centric theoretical resource developed for/from Western theatre tradition. Although Asian modern and contemporary theatres have been greatly influenced by Western theatre, Asian theatre traditions and aesthetics, fundamentally differed from the West. Performance analysis developed by the West thus is surely not sufficient for those

臺灣大學學術期刊資料庫

influenced by or rooted in Asian traditional theatre concepts. Analytical strategies that integrate Western analytical theories and different, specific Asian aesthetics thus should be considered and further developed.

Keywords: performance analysis event mise en scène performativity typology

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

吳怡瑱：〈「表演調度」（*Performise*）的實踐研究探索：以表演藝術作品《致深邃美麗的》（2017）爲例〉，《台灣舞蹈研究》第13期，2018年12月，頁29 - 60。

克里斯多夫．巴爾梅（Chirstopher Balme）著，耿一偉譯：《劍橋劇場研究入門》，臺北：書林出版社，2010年。

林偉瑜：〈多重意識的戲劇時空與表演——李六乙「純粹戲劇」及其《原野》之表演分析〉，《戲劇研究》第24期，2019年7月，頁69-116。

_____：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視——從《萬尼亞舅舅》與《櫻桃園》看李六乙的「靜止戲劇」〉，《戲劇研究》第27期，2021年1月，頁37-86。

麥克斯威爾（Joseph A. Maxwell）著，陳劍涵譯：《質化研究設計：互動取向的方法》，臺北：心理出版社，2018年。

Balme, Christopher. “Beyond Style: Typologies of Performance Analysis.” *Theatre Research International* 22.1 (March 1997): 24-30.

Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Theatre Journal* 40.4 (December 1988): 519-531.

Carlson, Marvin. “Introduction-Perspectives on performance: Germany and America.” *The Transformative Power of Performance*. Trans. Saskya Iris Jain. London & New York: Routledge, 2008.

_____. “Semiotics and Its Heritage.” *Critical Theory and Performance*. Eds. Reinelt, Janelle G. and Joseph R. Roach. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

Fischer-Lichte, Erika. “Passage to the Realm of Shadows ——Robert Wilson’s *King Lear* in Frankfurt.” *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*. By Jacqueline Martin, et al. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995.

_____. *The Routledge Introduction of Theatre and Performance Stuides*. Eds. Minou Arjomand and Ramona Mosse. Trans. Minou Arjomand. London & New York: Routledge, 2014.

_____. *The Transformative Power of Performance*. Trans. Saskya Iris Jain. London & New York: Routledge, 2008.

Lehmann, Hans-Thies. “Die Inszenierung: Probleme Ihrer Analyse.” *Zeitschrift fir Semiotik* 11.1 (1989): 29-49.

_____. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. London; New York: Routledge, 2006.

Martin, Jacqueline and Willmar Sauter. *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995.

Pavis, Partice. *Analyzing Performance: theater, dance, and film*. Trans. David Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

_____. *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*. Trans. Joel Anderson. London and New York: Routledge, 2013.

_____. “Dramatic Criticism Faced with Mis e en scène.” *IATC Archives & Documents*, 2006. Available at: https://aict-iatc.org/wp-content/uploads/2017/01/seoul_symposiumfeb.07.pdf.

臺灣大學學術期刊資料庫

(Accessed: 22 August 2019).

_____. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Trans. Andrew Brown. London and New York: Routledge, 2016.

_____. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London; New York: Routledge, 1992.

Reinelt, Janelle G., and Joseph R. Roach Ed. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa: University of Iowa Press, 2000.

Taylor, Diana. *Performance*. Durham: Duke University Press, 2016.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫