戲劇研究　第28期
Journal of Theater Studies
2021年7月　頁71-112
DOI: 10.6257/JOTS.202107_(28).071

什麼是Epic *I*？：一個對《小說理論》，《現代戲劇理論》，《後戲劇劇場》研究架構的重新審視

何一梵
國立臺北藝術大學戲劇學系助理教授

前言：什麼是Epic *I*？

桑蒂（Peter Szondi）在《現代戲劇理論》導論的結尾，有這麼一段文字：

> 既然現代的劇場作品都是從離開「大寫戲劇」（the Drama）後開始發展，對這個發展的思考必須求助一個對照的概念：「史詩」將會用在這兒。它劃出了一種史詩，故事，小說與其它文類共同結構上的特色，易言之，那種一直被稱作「史詩形式的主體」（subject of the epic form）或是「史詩的我」（epic *I*）的存在。[1]

這段文字扼要勾勒了桑蒂的論證：「大寫戲劇」是根植於亞里斯多德（Aristotle）的《詩學》（*Poetics*）（兩者的關係容後討論），而現代戲劇是對「大寫戲劇」的出走。既然《詩學》中排除了史詩的特質，現代戲劇又是從《詩學》的戲劇模型所逸出，桑蒂因此認爲，現代戲劇的發展就是朝向恢復史詩的特

[1] 參見Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama*, trans. Michael Hays (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 6. 本文中所有引文乃作者自譯，有時爲求符合中文語境會採取意譯，而不盡然照字面直譯。然於註腳處將詳細註明引文出處頁碼，以供讀者查照。

臺灣大學學術期刊資料庫

質，朝向一個epic *I*。

但這個epic *I*究竟是什麼？桑蒂在書中唯一較明確的解釋，是在討論桑頓．懷爾（Thornton Wilder，1897-1975）的《小鎮》（*Our Town*）時，認爲劇中「舞台監督」（Stage Manager）這個角色在功能上如同一個敘事者（narrator），也因此是一個epic *I*，因爲這個「舞台監督」意識到劇中的角色就是角色（但角色自身並無這種意識），這樣的關係「正是那種存在於敘事者與他的對象之間的史詩關係」[2]。這個如史詩的敘述者是一個全能的我（all-powerful *I*），他的存在不只拆除了戲劇的幻覺性，也「明確表達了現在這個全能的我所經驗過的世界的失落」[3]。然而，在其它不具有敘事者或類似角色的劇本，桑蒂也認爲它們的發展是朝向一個epic *I*（容後舉例討論）。如此，epic *I*究竟是什麼，桑蒂並未給出具體的回答。

漢斯．雷曼（Hans-Thies Lehmann）在《後戲劇劇場》（*Postdramatic Theatre*）中引用了同樣一段文字，據此批評桑蒂不過是將現代戲劇的發展視爲一種對戲劇的「史詩化」（epicization），並認爲這看法是受了布萊希特（Bertolt Brecht）的影響，基於「布萊希特無法抗拒的權威」[4]。

在隨後的討論中將會指出，雷曼對桑蒂恣意以「史詩化」總結現代戲劇的批評固然有理，但將之歸結爲布萊希特的影響，則是未考察《現代戲劇理論》成書背景的恣意結論——至少桑蒂對布萊希特的討論中完全沒有解釋epic *I*是什麼。[5]

---

[2] 同上註，頁84。

[3] 同上註，頁84。王建在《現代戲劇理論》的中譯本裡，認爲德文episch有「史詩」與「敘事」的雙重含義，因此全書都將epic翻譯成「敘事」（見彼得．斯叢狄（Peter Szondi）著，王建譯：《現代戲劇理論（1880-1950）》，北京：北京大學出版社，2006年，頁1），epic *I*也被翻譯成「敘事的自我」（頁6）。若是著眼於epic *I*在《小鎮》中等同於「舞台監督」這個敘事者，這個翻譯似乎並無不妥。然而，鑑於桑蒂在立論上一方面追隨亞里斯多德，強調戲劇與史詩這兩種文體的根本差異（認爲現代戲劇是朝向史詩的回歸），一方面在他繼承的德國文學批評傳統中，史詩與戲劇這兩種文類其實指涉著不同時代的主體性（見本文隨後對盧卡奇的討論），將epic 翻譯成「敘事」則完全無法凸顯這些複雜的理論意涵。只是在其它中國學者引用本書的討論中，也全部延用將epic譯成「敘事」而非「史詩」，殊爲可惜。

[4] 參見Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006), p. 29.

[5] 薩斯（Jochen Schulte-Sasse）在爲本書所寫的導言中，也認爲桑蒂將epic *I*當作現代戲劇發展的目標，是受到布萊希特的影響。布萊希特的史詩劇場（Epic theater）在戰後德國的確影響廣泛，但薩斯並未解釋在何種意義上桑蒂的epic *I*與布萊希特有關。此外，究其「史

臺灣大學學術期刊全文資料庫

爲了回答這個問題，就必須明白這個概念所在的脈絡，因此有必要對這本書的研究架構做一回顧。

一、《現代戲劇理論》的研究架構

（一）黑格爾的「形式—內容」歷史辯證觀

桑蒂承認《現代戲劇理論》的研究架構是奠基於黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）關於「形式與內容」的歷史辯證法：曾經彼此相合的主題內容與表達形式，在歷史演變下，形式將不再能承載新發生的內容，此時藝術就產生了危機，也因此有革新形式的需要。根據桑蒂的描述，黑格爾一方面認爲「眞正的藝術品是形式與內容被證明完全同一的」（the only true works of art are those whose content and form prove to be completely identity），一方面，黑格爾也認爲這種形式與內容的同一性在歷史中是辯證的。桑蒂引用一段黑格爾《科學的邏輯》（*Logic of Science*）的文字以爲說明：

> 形式與內容絕對的關聯……它們彼此反轉，所以內容不過是形式反轉成的內容，形式不過是內容反轉成的形式。[6]

儘管桑蒂沒有提供黑格爾做此陳述的脈絡，但至少可以藉此引文指出，不但沒有恆定的形式與內容的關係，而且形式本身就具有內容，而非只是空洞的載具。桑蒂則近一步解釋了這個黑格爾命題所具有的啓發性：

> 形式可以被視作一種「沈澱的」內容。這個隱喻既指出形式堅實又持久的本質，以及它在內容上的源起——因此也指出形式有陳述些什麼的能力。一種對形式有效的語義學可以沿著這些線索發展，在這種語義學中，一種形式與內容的辯證可以被視爲一種形式所做出的陳述與內容之間的辯證。

詩劇場」的內涵，除了反對亞里斯多德的戲劇典範這一點與桑蒂相符外，它與桑蒂的學術背景，也就是源起自十八世紀末以來的德國文學批評傳統（見隨後對盧卡奇的討論），相距甚遠。衡諸桑蒂的學術訓練，不論是他在《現代戲劇理論》中承認所受的影響，還是他在 *On Textual Understanding and Other Essays* 一書中研究的成果，都顯示他更熟悉的是這個傳統，而非布萊希特融合馬克思主義後，具有政治批判性的「史詩劇場」。因此，儘管桑蒂對epic *I*的使用有模糊與簡化之處，但將之方便地歸諸於布萊希特的影響，不只不可信，也無法在解讀一個曖昧的概念時，展現出背後的理論厚度。

[6] Szondi, *Theory of the Modern Drama*, p. 4. 爲簡潔故，以下本節出自桑蒂本書之引文，皆在引文後方以頁碼標示，不再另註。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 因此，這樣的可能性出現了：由內容所做出的陳述可能與由形式作出的陳述，彼此矛盾。（頁4）

也就是說，形式本身是有意義的，可以獨立做出某種「陳述」，並不依賴內容賦予意義。不同的形式陳述了不同的意義，譬如，透視法的繪畫可以做出視覺的幻覺性，讓觀者身臨其境，覺得像是自己所處的三維空間進一步的延伸；印象派繪畫則是光線等因素在我們視覺上帶來的主觀印象，完全模糊了現實生活中人在視覺上立體的認知，這都是形式本身即可陳述的意義。只是透視法（形式）又因應文藝復興時對某種視覺幻覺性（內容）的需求而生，印象派（形式）則是因應十九世紀中葉對光影等主觀印象的看重（內容）而生，因此，形式與內容可以「彼此反轉」。

既然形式本身的陳述與內容的陳述可以分開，那就會產生形式與內容彼此矛盾的可能，譬如，用印象派的畫法企圖去製造很像現實的立體空間。彼此反轉也彼此矛盾，成了形式與內容的關係在歷史中發生的辯證。

衡諸許多文學、藝術的歷史，這樣的變化其實是常態，但是，爲什麼會認爲戲劇可以將一種形式定於一尊，認爲這種形式所具有的觀念與規則，是永恆又放諸四海皆準，可以承擔歷史演化中所發生的一切內容呢？這是桑蒂在導論起始就提出的問題：

> 在早期的戲劇理論中，緊緊忠於一些形式規則的期待，被一種特別關於形式的觀念所合理化，這種觀念的認知下，形式與內容的關係既不是歷史的，也不是辯證的。（頁3）[7]

這個非歷史又非辯證的觀念下所認定的戲劇模式，還有構成它的規則，就是亞里斯多德在《詩學》中所建立的戲劇典範，有時就被稱作亞里斯多德式的戲劇典範（the Aristotelian paradigm）。桑蒂進一步指出，這個典範，根據《詩學》，是一種對史詩特質的排除：

> 在《詩學》中，亞里斯多德堅持詩人必須記得不要去「寫一個事件是史詩性主體的悲劇」（也就是說，一齣有許多故事在其中的悲劇），譬如，嘗試將整本《伊利亞德》給戲劇化。（頁3）

這種排除史詩特質的戲劇，一直以來，被認爲是預先存在的（preexistent），非

[7] 必須強調的是，這種對形式的認定可以說是幾何學式的，因爲幾何學中找到的形式的確放諸四海皆準，不會受到歷史變化的影響。

臺灣大學學術期刊資料庫

時間的（atemporal）模型，可以表達一切的內容，不論人與這個世界的關係在歷史中如何變化——然而，現代戲劇的出現讓這個看法不再理所當然。

在黑格爾的影響下，桑蒂展開他對現代戲劇的調查。他將亞里斯多德式戲劇典範界定爲「大寫戲劇」（the Drama），或稱之爲「絕對戲劇」（the absolute drama），至於現代戲劇，則是從十九世紀末的易卜生以降，一系列偏離這個典範的發展。換言之，當舊的形式（亞里斯多德式的戲劇）與新的內容發生矛盾時，導致戲劇或劇場這個行當產生了危機，現代戲劇因此就是尋求新形式來解決這個危機的努力。桑蒂這本書，就是對各個現代戲劇的作品提出進一步的調查與解讀。

然而，桑蒂在導論中的一項堅持，卻使他的研究顯得隱晦且引人詬病。他並沒有近一步指出現代戲劇的新內容爲何？從何而生？相反地，他堅持討論「只會留在美學的領域裡，而不會延伸出去對一個時代進行診斷」（頁5）。他也認爲，發生在戲劇形式與當代生活之間的矛盾，只應該被當作是一種「技術性的矛盾」（technical contradictions）（頁5），「內在於具體的作品本身」（internal to the concrete work itself）（頁5）。換言之，桑蒂這邊並不打算先分析這個產生現代戲劇的時代，到底發生了什麼問題，或產生了什麼「大寫戲劇」承載不了的內容，再進而分析現代戲劇在形式上的創新與突破。相反地，他徑直從分析現代戲劇陣營中不同劇作家的具體作品著手，探討構成每一個作品或劇作家的特殊之處，再從中解讀現代性的問題或內容。麥可．黑斯（Michael Hays），《現代戲劇理論》的英譯者與編者，在書後的「編者評論」（Editor's Notes and Commentary）中則爲之辯護：

> 在這裏，桑蒂直接面對了批評家的反對。這些批評家，追隨著盧卡奇，豪瑟與其他人，都是根據一組先驗的與外在的觀念來解釋文本——這些觀念都是界定一個藝術品的產生與意義的歷史條件。雖然用不一樣的觀點，桑蒂像今天「後結構」的批評家一樣，要去探索體現在文本中的語言／歷史脈絡，而非透過任何關於社會或經濟結構的先驗假設去界定文本。（頁118）

訴求「後結構」是否是一個有說服力的辯護策略，很難確定，而且桑蒂在文中解釋了從具體作品出發的理由，是他不想接受一套預設的系統詩學（systematic poetics）：

> 但是我們必須免除一套系統的，也就是說，一套規範性的詩學……因爲一

臺灣大學學術期刊資料庫

種形式與內容的歷史辯證觀消除了像這樣系統詩學的可能性。（頁5）

他在文中提及埃米爾．斯泰格（Emil Staiger, 1908-1987）所寫的*Poetik*，就是這樣一種系統詩學。該書將文學類型從制式的規則——反映在抒情詩（lyric），史詩（epos）與戲劇（drama）這三種類型，變成三種理論對文學的關係——反映在抒情詩的（lyrical），史詩的（epic）與戲劇的（dramatic）這三個概念。只是這三種關係，桑蒂認爲，仍然是「非歷史」（ahistorical）的，完全無視歷史辯證的過程。

出於對黑格爾歷史辯證法的忠實，桑蒂拒絕了這種非歷史辯證的詩學或文學理論作爲探討的架構，然而，他從文本出發或作品優先，將存在（內容）與戲劇（形式）的矛盾僅當作一種技術性問題來看待，實屬矯枉過正之舉，導致一種視野上的窄化，欠缺一種整合性（holistic）的觀點。黑斯認爲，追隨盧卡奇的批評家都先預設了一套方法架構，「一組界定歷史條件的觀念，再來界定藝術品的產生與意義」，但本文稍後對盧卡奇的討論中將指出，這些「界定歷史條件的觀念」最重要的目標之一，是釐清不同歷史條件下，主體性（subjectivity）與這個世界的關係，並從這個關係出發，看待不同文學類型或藝術形式，如何在調節這個關係上爲人所需要。在這方面，桑蒂堅持對現代戲劇僅做技術性取向的討論，是無法對現代性中主體性的問題提出深入說明的。

不談主體性的分析取徑，固然可以指出現代戲劇在戲劇構作上的特點，但這些特點是相對於「大寫戲劇」的構成特色而被凸顯的。譬如，相對於「大寫戲劇」主要在呈現在「現在」中「人際之間」（interpersonnal）的關係，桑蒂則指出易卜生在《普克曼》（*John Gabriel Borkman*）中則是要以「過去本身」（the past itself）（頁16）爲主題，眞相也不在「人際之間」，而是一種「內在的眞理」（truth is that of interiority）（頁16）。在此相比之下，桑蒂認爲，易卜生戲劇構成的起點，「本質上就是史詩的」（his starting point was epic in nature）（頁17）。問題是：易卜生選擇這樣悖離「大寫戲劇」，取消「人際之間」的做法，對觀眾，甚至對泛稱下的「我們」，重要性在哪裡？在何種意義下，觀眾會因爲現代戲劇之助，更有能力面對現代性的問題？不回答這些問題，等於無法回答現代戲劇爲何出現，爲何被需要，與爲何重要。

儘管桑蒂並沒有因爲對現代戲劇的分析進而揭露現代性的問題，特別是主體性的問題，然而他卻很精確地界定了產生危機的戲劇典範，也就是現代戲劇亟欲出走的「大寫戲劇」，與現代性之間的關聯。在其簡短扼要的篇幅中，「大寫戲

臺灣大學學術期刊資料庫

劇」與現代性之間的對應，並不容易被一眼辨識，但對這部分的深入掌握，實則爲探索現代戲劇提供了立足點，儘管得出的看法不一定與桑蒂相同。

（二）「大寫戲劇」

從一開始，桑蒂對於「大寫戲劇」所產生的歷史背景即有明確的界定：「現代性的大寫戲劇是出現於文藝復興」（頁7）。兩個概念，現代性（modernity）與文藝復興（Renaissance），說明了「大寫戲劇」雖然是一種亞里斯多德式的戲劇典範，但並非源起自西元前五世紀的雅典，而是誕生（或重生）於文藝復興，並且隨著西方文明自此因爲理性化（rationalization）而邁入現代性時，成爲這個時期最典型的產物。

這裏，界定歷史不是依賴確定的年份，而是一個時代的特質，更進一步說，是人與這個世界的關係。因此，桑蒂接著陳述：

> 它是一種大膽地智性努力下的產物，來自新近一種具有自我意識的存有，在中世紀的世界觀崩解後，尋求創造一種僅憑在人際關係（interpersonal relationships）的基礎上，即可以在其中定位與映照自己的藝術性現實。可以說，人只是單單作爲人類的一份子而進入戲劇中。（頁7）

在這裡，主體不再是上帝的子民，面對世界也不再以信仰爲依歸，而是端賴「智性努力」。「大寫戲劇」作爲現代性的產物，其實完全呼應了文明發展由理性思維所主導的趨勢。根據笛卡爾（Rene Descartes, 1596-1650），理性思考的運作是建立在主體與客體對立的架構上。只有在這個對立的架構上，主體才能對客體進行思考，並產生關於客體的知識。[8]在聖經爲這個世界所描繪的地圖被揚棄後，人要重新定位自己，只能仰賴自己的探索，並且在「大寫戲劇」這個自己創造出來的藝術性現實中，「定位與映照」自己——不會不像科學家在實驗室中，藉著觀察自己設計的實驗來探索眞理。「人生如戲」或是「戲劇反映人生」這樣對戲劇的俗成看法，其實是在這樣的歷史條件下才得以成立。

因此，籠罩在現代性的影響下，桑蒂對「大寫戲劇」的進一步界定可以從客

[8] 這個主／客體對立的理性思考模型，可見於cogito ergo sum一語。sum在拉丁文中其實有「在那裡」的意思，所以這句話完整的翻譯應該是「我思，故我在那裡」，意即，思考的主體必然不在被思考的客體中，而是在客體之外的「那裡」，不然，理性思考甚至不能運作。相關討論請參考：何一梵：〈走出個人的眞空——易卜生的反諷與《人民公敵》〉，《戲劇研究》第5期（2010年1月），頁71-73。

臺灣大學學術期刊資料庫

體與主體兩個方面來重新審視：[9]

1. 客體

在主／客體對立的架構下，客體必須要獨立、自足（self-contained）的統一體，才能爲主體充分注視，進而思索。同樣地，「大寫戲劇」必須做爲一個客體，一個被觀看的對象。所以人物看不見的內在或過去，雖然可以在小說或史詩中被作者的敘述所揭露，在戲劇中則必須透過自我揭露（self-disclosure），轉型成可觸可感的（palpable）存在。戲劇中的世界因此是環繞著這種自我揭露而生，哪怕是與揭露的內在相對、矛盾，帶來威脅（譬如說，主角所遇到的逆境），這個世界與角色都有一種「融洽」（頁7）。意思是，劇中世界不需要向觀眾揭露與角色無關的部分，如此才能與人物彼此「融洽」，才能共同構成了一個客體。或者，反言之，是因爲戲劇作爲一個客體，其中的人物與世界必須成爲一個統一體，彼此「融洽」。

鑑於在現代化／理性化的文明發展中，知識體系逐漸專業分工的趨勢，研究的客體，也就不斷地與其它事物切割，成爲更小但具有獨立性的單元，以產生更專精與更深入的知識。同樣地，既然一齣戲是一個客體，爲了維持這個客體完整自足的獨立性，劇中人物自我揭露所帶來的戲劇行動也必須獨立，與戲劇之外的行動切割：「所有在行動之前或之後的事，都是，也必須維持是，與戲劇無關——不論是無法表達的還是已經表達的，藏在靈魂中或是在觀念中的，都已經與主體疏離了。」（頁7）

爲了維持這個獨立完整的特性，讓戲劇成爲一個客體，桑蒂認爲「大寫戲劇」是絕對的，甚至將之稱爲「絕對戲劇」（the absolute drama）：「大寫戲劇是絕對的……它必須要從所有外在的事物掙脫。除了自己，它什麼外在的事都意識不到。」（頁8）或者，他又將之形容爲「首要的」（primary），認爲「大寫戲劇」：

> 它不是某種東西（主要的）一個（次要的）再現；它呈現自己，就是它自己。它的行動，像每一句它的台詞一樣，是「原創的」，當它發生的時

[9] 主體與客體的對立關係當然是桑蒂思考劇場時的架構。譬如，在論及布萊希特史詩劇場與傳統戲劇的差異時，桑蒂就認爲，兩者都有主體與客體的對立，只是史詩劇場做的改變，是「將主體與客體之間戲劇上的轉化，替代成史詩上的對峙」（頁71）。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 候，它就完成了。「大寫戲劇」不留給引用的空間，一如不留給變奏的空間。這種引用只是暗示了「大寫戲劇」指涉著不管什麼被引用的東西。變奏則是對「大寫戲劇」作爲首要的（「眞實的」）特質產生疑問，將戲劇呈現爲一種次要的（如同某種事物的變奏，而且是眾多變奏之一）。（頁9）

桑蒂特別舉歷史劇爲對比，說明爲何「大寫戲劇」是首要的。他認爲，歷史劇永遠讓人覺得「不太戲劇」（undramatic），以《改革者路德》（*Luther the Reformer*）爲例，固然可以在戲劇中呈現馬丁．路德（Martin Luther）決定改革的過程，讓表現方式符合「大寫戲劇」或絕對戲劇的要求，但是促使路德的決定成爲必要的諸多歷史條件（譬如天主教教會的長期腐敗，關於「煉獄」概念的發明，教會提出各種如贖罪卷等讓人減輕煉獄之苦的便宜措施，還有教權與政權的互相傾軋等等），都不可能盡現在一齣戲中。這些條件，對桑蒂來說，只能依賴史詩這種文類才能充分處理。因此，歷史劇的成立必須依賴這些外在的條件，對它們進行局部的引用或是變奏（或改編）。在這個狀況下，歷史劇只能是對主要諸歷史條件的次要再現，因此，「不太戲劇」，更非絕對或首要。

「大寫戲劇」是絕對、首要的，而非附庸在戲劇之外的先備知識或分析，只因爲它被期待是一個被注視與觀看的獨立客體。爲了維持這個客體的統一性，「大寫戲劇」的構成有如下的特質：首先，既然是首要又絕對的，戲劇必然是封閉的，不對外指涉。如此，戲劇內部的事件也必然造就的是一個閉鎖的人際關係（the interpersonal），所有人物的自我揭露，也只會在這個「之間」的領域（this sphere of the “between”）（頁7）中發生。其次，既然是以封閉的人際關係爲主，對話（dialogue）成爲建構戲劇時僅被信任的語言媒介，排除了前言（prologue），歌隊（chorus），後語（epilogue）（頁8）。對話與人際溝通，在「大寫戲劇」中，是「絕對的宰制」（the absolute dominance）（頁8）。

此外，既然作爲客體，而非主體，「大寫戲劇」就不能顯示出自己的意志。因此，作者，或是劇作家，在「大寫戲劇」中是缺席的，隱身的（頁8）。台詞都是在劇中情境裡被訴說，也只在那個情境裡，語言服務的是角色的自我揭露，而不是呈現作者的觀點。

爲了維持這種客體性，從文藝復興與新古典主義開始，「大寫戲劇」就採用了鏡框舞台「這種相當有害的舞台」（the much-maligned stage），好讓戲劇演出被侷限在一個被看的位置上。換言之，鏡框舞台在劇場中傳遞的訊息是：觀眾就

臺灣大學學術期刊資料庫

只能看被允許看，也被要求看的對象——就是那個在鏡框中呈現的客體。舞台因此也是獨立的存在：當戲開演的時候出現，當戲結束的時候消失。不像古希臘劇場背後的景觀，永遠矗立在那裡，也永遠介入演出的任何劇目中，讓任何演出不得不依附在這樣的景觀裏。

爲了維持這種客體性，不但劇作家要消失，演員也是，必須要對「大寫戲劇」的絕對性「卑躬屈膝」（頁8），「演員—角色的關係不應該被看見」（頁9）。也就是說，演員必須隱身在角色後面，也在第四面牆後面，以維持「人際之間」的封閉性與幻覺性。

客體是因爲被主體觀察與思考而存在，因此是主體觀看當下的客體，換言之，對主體來說，這客體一定是現在式中的客體，而非過去或未來的客體。同樣地，客體也必然存在於能被主體觀察的空間中，與主體在同一個現場。因此，談到「大寫戲劇」的時空原則時，桑蒂回到了文藝復興時期提出的三一律，認爲其中「時間的統一」（unity of time）（而且是現在式的時間）與「空間的統一」（unity of space）乃是「大寫戲劇」的基石。也就是說，「大寫戲劇」的時間必須是現在式，只有「現在」才能突出戲劇的客體性，而非讓演出的當下從屬於「過去」（譬如角色不斷地回憶）或任何現在之外的時間。此外，當「現在」成爲中心，在舞台上流逝而成爲「過去」，每個「現在」也包含著未來的種子，因此「大寫戲劇」的時間構成原則也自然是線性的（linear），從過去到現在到未來。「空間的統一」亦復如是，只有持續發生在同一個戲劇地點，而非不斷地轉換場景，這個「大寫戲劇」才能在劇場中成爲一個穩定的對象，成爲一個被凝視的客體。

2. 主體

相對於「大寫戲劇」作爲一個絕對的客體，觀眾自然是主體。桑蒂指出，「大寫戲劇」與觀眾間有一條不可逾越的楚河漢界，在觀眾席中，觀眾就只能是「沈默的旁觀著，雙手緊握，因爲另一個世界的影響而變得無力」（頁8）。換言之，打破第四面牆與戲劇的幻覺性，直接對觀眾說話，或是觀眾參與這些演出特質，都不會在大寫戲劇中發生：

> 這樣一種觀演的關係不是完全的分離，就是完全的認同，而非一種觀眾入侵「大寫戲劇」，或是一種他透過「大寫戲劇」被直接訴說（address）的關係。（頁8）

臺灣大學學術期刊資料庫

然而，桑蒂對於觀眾的觀察是有偏頗之處的。這個錯誤也進一步影響了他對「大寫戲劇」的認知與描繪。但是在最爲理性思考模型的主／客體對立架構下，這些錯誤與對「大寫戲劇」的描述可以得到進一步的修正與補充。

首先，桑蒂認爲，戲劇經驗會將觀眾的被動性（passivity）轉換成一種「非理性的活動」（irrational activity），這些入戲的觀眾「會透過角色說話」（頁8）。這個觀察顯然不夠準確，觀眾成了不太會思考的一群，濫情又沒有判斷力。桑蒂忽略了，一如他之前所言，觀眾會在這個自己創造出來的藝術性現實中，「定位與映照」自己，這是人類「一次大膽的智力努力」（a bold intellectual effort）。

其實，在現代性的理性化進程中，觀眾做爲劇院中的主體，是被鼓勵對客體進行思考，而非一昧的「完全的認同」、入戲、失去自我。譬如，「大寫戲劇」預設了觀眾在一個「全知的位置」（the omniscient position）上：認定自己有權利要知道一切，並且對發生在劇中「人際關係」的一切，應該要得到合理的解讀。

這個「觀眾作爲全知者」的預設是另一個影響「大寫戲劇」客體性的因素，因爲在這種要求下，戲劇不但要讓人看得懂，也必須注重合理性，戲劇才能對觀眾在智力上是透明的，甚至是可被分析的。「看不懂」或「不合理」成了不可以被容忍的缺點，不然，觀眾無法從中「定位與映照」自己。這個觀點本來就潛藏在桑蒂對觀眾的看法中，只是因爲他對觀眾「被動性」的強調而被忽略。

從主體與客體的兩個面向重探桑蒂對「大寫戲劇」的描繪，可以修正這個現代戲劇亟欲背離的出發點。有別於黑斯的批評，這樣做正是回到推動現代性的歷史條件也就是理性思考的主客體模型，而不是堅持停留在技術層次，才得以完成的工作。

同樣地，桑蒂對史詩的理解，也像是僅停留在形式特徵的層次，對epic *I*最明確的說明，就是一如《小鎮》中「舞台監督」／敘事者——那麼爲何不說現代戲劇的發展是朝向一個敘事者就好，而是epic *I*呢？

桑蒂採用epic *I*當作「大寫戲劇」的對照組，的確反映了在理論出發點上對《詩學》的忠實，因爲在這裡戲劇與史詩對立。但是他堅持「技術性取向」，讓epic *I*等於敘事者，只是用了簡單的答案迴避了本來複雜的問題，更有甚者，造成對主體性問題的低估。

然而，當目光注視到桑蒂所繼承的學術傳統，也就是《現代戲劇理論》的成

臺灣大學學術期刊資料庫

書背景，會有另一個epic *I*出現。

二、《小說理論》中的epic *I*與戲劇理論

關於epic *I*，桑蒂的確在註釋中提到，「史詩形式的主體」（subject of the epic form）一語是來自盧卡奇（Lukács György, 1885-1971）寫於一九一五年的《小說理論》（*The Theory of the Novel*），至於epic *I*，則是來自佩奇（R. Petsch）出版於一九四三年的《敘事藝術的性質和形式》（*Wesen und Formen der Erzahlkunst*）（頁102）。事實上，在導論中，桑蒂已經開誠布公地說明，《現代戲劇理論》除了在方法上接受黑格爾在形式與內容辯證法外，還受到三本著作的影響，分別是盧卡奇的《小說理論》，以及華特．班雅明（Walter Benjamin）的《德國悲悼劇的起源》（*Origins of the German Tragic Drama*）以及阿多諾（Theodor W. Adorno）的《音樂哲學》（*Philosophy of Music*）——桑蒂稱他們「黑格爾的追隨者們」（Hegel's followers）。其中，在薩斯（Jochen Schulte-Sasse）爲《現代戲劇理論》所寫的前言中，則是更明白指出，桑蒂的《現代戲劇理論》可以被視爲是盧卡奇的《小說理論》的對應物（counterpart）（頁vii）。因此，有必要回顧盧卡奇在《小說理論》中的架構，以求進一步澄清epic *I*的內涵。

（一）epic *I*：盧卡奇繼承的理論傳統與本質的內在性

盧卡奇在《小說理論》中所採用的研究架構，聚焦在史詩、戲劇、抒情詩三種文類在古希臘文明中的演變，再以此古代的文學發展爲經緯，建構一個探討現代文學的批評架構，主要是聚焦在十九世紀至二十世紀初小說的發展。事實上，這個探討架構並非盧卡奇新創，而是他繼承了從十八世紀末德國浪漫主義以來的一個文學批評的傳統。赫德（Herder, 1744-1803），施列格兄弟（Schlegel Brothers），席勒（Schiller, 1759-1805）等人，都曾經爲這個批評傳統做出貢獻，分別從不同的角度比較了這三種文類的特質，再據此分析古代（antiquity）與現代（modernity）之間的差異。稍後，黑格爾在《美學》中，也一樣利用這三個文類所築起的架構，提出他的分析。

這個傳統的形成與演變是個複雜的題目，擬另專文探討。但兩位在德國浪漫主義發軔時有所貢獻的理論家，影響了盧卡奇的架構與對epic *I*的論述。

臺灣大學學術期刊資料庫

根據桑蒂的爬梳，盧卡奇在寫《小說理論》與班雅明寫《德國悲悼劇的起源》之前，都曾經仔細研讀過弗里德里希．施列格（Friedrich Schlegel, 1772-1829）的著作（頁82）。施列格在一七九七年出版（完稿於1795年）的《論古希臘詩學的研究》（*On the Study of Greek Poetry*）一文中，論及有兩種構成原則完全不同的詩學：發生在古代的「自然詩學」（*Naturpoesie*）與發生在現代的「人爲詩學」（*Kunstpoesie*）。這兩種詩學又完全對應著兩種時代的構成原則：古代是一種「自然的形構」（*natürliche Bildung*），現代性則是一種「人爲的形構」（*künstliche Bildung*）。在這方面，文類的構成原則與時代的構成原則（後者盧卡奇稱之爲一個時代的「哲學—歷史的條件」）被聯繫在一起。根據桑蒂在《論文本的理解與其他文章》（*On Textual Understanding*）中的解釋，在前者，「第一個也是原初的行動來源……是一種不確定的渴望」（an indefinite longing），在後者，則是一種「確定的目的」（a definite purpose）。另外，在古代，理解（understanding）即使在其發展的最高階段，只是一個人「傾向的僕人與詮釋者」（only the servant and interpreter of inclination）；在現代，理解卻成了「統治的，立法的力量」（the ruling, *legislative power*）。[10]在這個古代vs現代的二分法中，主體，也就是人，與世界的關係轉變了：原初行動的動力，從不確定的渴望轉變成明確的目的，至於理解（作爲一種理性的活動），則從服膺於傾向（情感的或生理的）中脫離，提升成對人最高的主導。

此外，施列格在《講學所》（*Lyceum*, 1797）中，更進一步以古希臘時期的三種文學類型，也就是史詩、戲劇與抒情詩，認爲三種文類的演化其實也反映了三種時代的構成原則，或稱做時代精神（epochal spirits）。[11]這三種文類的特徵又可以被三個形容詞所代表：客觀的（objective）是史詩，主觀的（subjective）是抒情詩，既客觀也主觀的（objective-subjective）則是戲劇。只是根據桑蒂的研究，施列格對這些概念的使用並非都一致罷了。[12]

幾乎是同時，席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805）的《論素樸的與感傷的詩

---

10 參見Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays*, trans. Harvey Mendelsohn (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 58.

11 出自*Lyceum* 第44則。同上註，頁126。

12 根據桑蒂的研究，在1799年給編輯的一個註解中，施列格寫道：「史詩=客觀的詩學，抒情詩=主觀的詩學。」但是一年之後，他又寫到：「史詩=主觀的=客觀的，戲劇=客觀的，抒情詩=主觀的」同上註，頁85。

臺灣大學學術期刊資料庫

學》（*On Naïve and Sentimental Poetry*）（1795-96）一文也略早於施列格的文章出版，其中也是採用了類似的對照架構。[13]他對照了古代的素樸詩學與現代的感傷詩學，認爲古代的詩人具有一種素樸的特質，「素樸」（Naïveté）則被界定是一種「在不被期待的地方展現的童眞特質」[14]，同施列格一樣，他也將這種特質歸給古希臘人。在論及素樸的古希臘人與自然的關係時，他描繪如下：

> 回想環繞古希臘人的自然之美。考慮到這個民族，在他們機緣湊巧的天空下，如此自信地與自然共存在曠野中；考慮到自然的單純有多麼地靠近他們思考的方式，情感的方式，道德觀，還有他們眾詩人的作品會提供一個多麼忠實的複製品。如果有一個人去反省這些事，這樣的觀察一定會顯得很奇怪：在那裡，一個人只會遇到很少感傷意趣的痕跡——那是我們現代人附加給自然的佈景與特色。當然，不會有比希臘人對這些場景更確實，更忠實，更仔細的描述。然而，比起描述一件衣服，一個盾牌，一件武器，一個家用的工具，或是某種機械產品，希臘人的描述不會更確實，更忠實，更仔細，也不會包含心靈上更特別的涉入。基於對這些對象的喜愛，在對象本身之所是，與它透過藝術與人類意志而生的樣貌之間，他似乎不做區別。自然似乎更訴求他的智力與對知識的渴望，而非道德情感。他並沒有帶著一種狂熱，感性，或是甜美的憂鬱去緊緊抓著自然，像我們現代人一樣。[15]

素樸的古希臘人在面對自然時所擁有的一種如其所是的態度，在現代失落了，取而代之的，是現代人在面對自然時有一種感傷或感性的態度。人在古代與現代與自然關係的迥異，也成就了兩種不同時代的詩人：

> 詩人，我認爲，要不就***是***自然，要不就是他***在尋求***它。前者造就了素樸的詩人，後者是感傷的詩人。[16]

---

[13] 根據巴內特（Stuart Barnett）爲《論古希臘詩學的研究》英文本所寫導論，席勒的文章雖然略早於施列格出版，但很難說後者有受前者的影響。Friedrich von Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, trans. Stuart Barnett (New York: SUNY Press, 2001), p. 2. 此外，巴內特同時指出，這種將古代與現代相對照的關係，也不是施列格原創，而是始自十七世紀時笛卡兒與培根的新實驗，目的是爲了挑戰亞里斯多德的權威。Schlegel, pp. 3-4.

[14] Friedrich Schiller, *Essays*, trans. Walter Hinderer and Daniel Dahlstrom (New York: Continuum, 1993), p. 184.

[15] Schiller, *Essays*, pp. 193-194.

[16] Schiller, *Essays*, p. 200.

臺灣大學學術期刊資料庫

當人不再做爲自然的一部分，而是要尋求自然時，現代人要重新建立與自然的關係，就必須透過某種工具作爲媒介。在另外一篇《感傷的詩學》（*Sentimental Poetry*）中，席勒呼應上面引文，並做出更明確的陳述：「古代的詩人觸動我們之處是自然；這是感官的眞理，是一種當下的，活生生的現實，現代詩人觸動我們是透過觀念的媒介。」[17]換言之，古代的素樸詩人只描繪他生活過的與看到的，現代的感性詩人則描繪他透過觀念看到的。

席勒的感性詩人所處的現代，完全就是由理性化所打造。如前所言，既然主體與客體的對立是理性思維的架構，籠罩在其中，自然對現代人來說，當然也被分割、降格成一種被理性面對的客體。人們若要重建與自然的關係，則必須藉著一種努力，像是施列格談到的「理解」，或是一種工具，或者是席勒所說的「觀念」。

在另一方面，既然沒有辦法乘坐時光機回到過去，古代人與自然的關係，則只能透過否定作爲理性主體的現代人與自然的關係，做回溯性地推論與想像。由於不可能再有古代人或古希臘人的經驗，而且任何前理性化或非理性化的主體經驗並不爲現代文明所鼓勵或注重，這項建構主體性的工作則不太能從經驗出發，而是更仰賴概念的推導。正是在這個地方，成了《小說理論》研究架構的起點：透過概念建構，盧卡奇首先描繪了何謂古代人的主體性，也就是epic *I*——這個企圖在本書的起始就顯露無遺。盧卡奇用第一章的標題形容了史詩時代是一個「整合的文明」（Integrated Civilization），並寫下了那段著名，詩意，卻也晦澀難解的文字。不能免俗，這裡也摘錄如下：

> 那樣的時代是幸福的：當滿佈群星的天空是所有可能道路的地圖——這些時代中的道路都被群星的光芒所照亮。在這樣的時代中，每件事都新穎卻又令人熟悉，充滿了冒險卻又爲時代擁有。世界很寬闊，但又像個家，因爲在靈魂中燃燒的火焰，本質上與群星的相同；世界與自我，光與火，區別的很明確，但它們彼此從未變成永恆的陌生人，因爲火是所有光的靈魂，又將自己包裹在光之中。因此靈魂的每個行動都有了意義，並在這樣的二元性中得以圓滿：在意義（meaning）中完成——在意識（sense）

[17] Friedrich Schiller, *Aesthetical Essays of Friedrich Schiller* (Urbana, Illinois: Project Gutenberg, 2014), p. 291. Available at: https://www.gutenberg.org/ebooks/6798 (Accessed: 11 October 2019).

臺灣大學學術期刊資料庫

> 中，也爲了感官而完整；圓滿是因爲靈魂在自身中安適，即便是在行動的時候；圓滿是因爲它的行動將自己與靈魂分開，而且，在成爲自己之後，發現它自己的中心，並圍繞著自己畫出一個封閉的領域。「哲學是眞正的思鄉病」，Novalis這樣說，「這是像要在各地爲家的衝動」。[18]

儘管看上去詩意又費解，但是盧卡奇對於史詩時代主體性的觀點其實有脈絡可循，而且在意涵上截然不同於現代性的主體——不論是桑蒂認爲主導現代戲劇的epic *I*，或是長篇小說中的主角。[19]這個界定史詩主體性的脈絡，可分階段陳述如下。

首先，承繼自德國浪漫主義文學批評的傳統，盧卡奇一樣利用了史詩、戲劇、抒情詩的分類，並認爲每個文類背後都預設了一個時代構成的原則，也影響了不同時代的心靈傾向——這是爲何盧卡奇也會稱他的研究架構是一種「先驗的心靈地形學」（transcendental topography of mind）（頁31）。在不同的「歷史／哲學條件」（historical-philosophical conditions）下，不同的文類得以形成，或者說，不同的「歷史／哲學條件」，是不同文類的「家」：

> 作爲先驗的定位點（orientation，譯按：指人在世界中的定位）改變的結果，藝術形式變成服膺於歷史——哲學的辯證。然而，這個辯證的路徑將依賴每一個文類先驗的起源，或「家」。（頁40）

在探討不同藝術形式之前，盧卡奇，如同他的先驅們，最首要的關懷還是人要如何在世界上的定位，或者說，世界如何能安適如家：「如果不是要畫出那張原形的地圖，眞正哲學的任務又是什麼呢？」（頁29）一如旅人在陌生的城市需要地圖來定位自己，要在這個陌生的世界中定位，一樣需要這張「原型地圖」。史詩時代的人們之所以是幸福的，是因爲這張地圖對他們垂手可得，一如抬頭仰望滿

---

[18] Georg Lukács, *The Theory of the Novel*; *A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, trans. Anna Bostock (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971), p. 29. 以下本節出自盧卡奇本書之引文，皆在引文後方以頁碼標示，不再另註。

[19] 盧卡奇在隨後討論小說時，的確因爲小說主角有不斷追尋的宿命等特質，認爲與史詩中的主角有相似之處，但這與史詩的主體性在概念內涵上完全不同。沒有詳究盧卡奇對epic *I* 的看法，很容易犯下將之與小說主角等同的錯誤。譬如，德曼（Paul de Man）就認爲：「史詩的個人，小說的主角，起源自對外在世界的疏離。」Paul De Man, *Blindness and Insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 54. 但在該書的〈盧卡奇的《小說理論》〉一文中（頁51-59），他根本沒有花篇幅探討這個史詩的個人究竟是什麼。

臺灣大學學術期刊資料庫

佈群星的天空。

對學者如德曼（Paul de Man, 1919-1983）來說，這個幸福的時代只是展示了一個人與他的世界彼此「和諧的整體」（a harmonious unity），一個「理想的希臘」（ideal Greece），藉此反襯出小說出現於一個片段、疏離的世界。然而，對盧卡奇來說，古希臘時期三種不同的歷史／哲學條件，不但體現在三種不同的文學類型中，也反映出三種不同主體性與世界的關係。這三種不同的關係，盧卡奇用生活（life）與本質（essence）之間的辯證加以說明。

本質保障了一個人在世界中的定位，讓人覺得在生活中有意義。盧卡奇認爲，對史詩時代的人來說，本質是內在於生活之中，具有一種內在性（immanence）。這種本質的內在性——內在於生活中，或著說，內在於行動與實踐之中——意味著史詩時代的主體對這個保障他定位與意義的本質，是不知不覺的，不是，也不需要透過反省或思辨的努力來獲得：「那是爲什麼幸福的時代沒有哲學」（頁29）。

本質內在於行動與實踐之中，這個觀念並非是一個遙遠的理想或不能觸及的烏托邦。想像這個場景：一個小孩子在打躲避球，她可能會被球打到，很痛，甚至有可能受傷，換言之，她並不處在舒適、安全、放鬆等狀態。她的樂趣包含了精神上的緊張與身體上的痛楚。

這時，旁觀的大人問：「眞不懂打躲避球有什麼意義？」

對在打躲避球的小孩子而言，生命的意義或本質就是內在於行動與實踐之中，她的行動回答了大人的問題，甚至在問題還沒有被提出之前。[20]盧卡奇就是這樣衡量荷馬史詩的成就，並形容史詩時代的希臘人。對於「生活是如何成爲本質的？」這個問題，荷馬的成就在於：「人類心靈在歷史進程中允許問這個問題之前，他即已找到了答案」（頁30）。至於古希臘世界的秘密，正是在於「希臘人只知道答案，而非問題，只有解答（即便難以理解），而非謎語；只知道形式，而非混亂。」（頁31）

意義與本質沒有脫離生活與行動，獨立成爲某個問題的答案——後者是大人

[20] 遊戲中的小孩，正在演戲的演員，比賽中的運動員，其實都蘊含了這種內在性。此外，對熟悉維根斯坦（Wittgenstein）的讀者，不難在這裡發現許多他的聲音：「莫問意義，但問使用」，「讓問題消失」，「生命形式」等概念，在認識論與主體性的探討上，都像是與「本質的內在性」有關。細緻的比較當然不是本文的工作，但這種內在性在主體建構中扮演的角色，也不僅是對遠方古人的想像。

臺灣大學學術期刊資料庫

或行動的局外人所期待的東西。這種在反省之前就具有的內在性意義，讓史詩中的人物能夠在世界中定位自己，感覺到世界安適如家，儘管生活中仍會有不幸、挫折、苦難，但不會讓人脫離那個可以定位自己的「原型地圖」，藉此，人能將世界當作一個整體來把握。換言之，世界的整體性（totality），在史詩的世界中並沒有與生活分離，更未上升到抽象概念的先驗層次，而是滲透在可知可感的生活經驗中，儘管，這又是一個在哲學反思中才能被辨認與掌握的概念。

幾乎是不厭其煩地，盧卡奇不斷從不同角度強調這點：

> 但是，基於同樣的理由，對於史詩來說，整體性的概念不是一種先驗的東西——那是在戲劇中才有的；它不來自於形式本身，但它既是經驗的，也是形而上的，先驗性與內在性不可區別地包含在自身之內。（頁49）

又如：

> 活生生的，經驗的人，永遠都是史詩的主體，但他創造性的，能駕馭生活的傲慢，卻在偉大的史詩中被轉化爲一種謙遜，沈思，以及對閃閃發光的意義無言的驚異，這樣的意義突如其來又如此自然，變成可被人所見：被一個在普通生活中的普通人。（頁50）

當孕育史詩的歷史／哲學條件產生變化，當本質的內在性消失，當生活經驗本身不再是意義的家時，人們對於定位的渴望並沒有消失，這時，像那個發問的大人一樣，開始用智性上的反思去捕捉一個可以獨立的本質或答案。這個被期待的答案現在具有神聖性，因爲「意義」、「本質」這些字眼，本身就蘊含了一種傾向，會對某種內容或答案予以神聖化（consecration）。

這個神聖化的動作，這種將從生活中提煉出觀念，並將之抬高爲本質之舉，需要某些形式（form）來完成。盧卡奇很明確地指出：

> 本質的諸世界是因爲形式的力量才被高舉在存在之上的，而它們的本性與內容都是由那個力量內在的潛力所決定。生活的世界如其所是的待在哪兒：形式只是接收並打造了它們，只是將它們化約成它們內在的意義。因其如此，這些形式，在這裡，可以扮演蘇格拉底在思想誕生之初所扮演的角色，它們並不自動施魔法於本無墨跡的生活中。（頁47）

對盧卡奇來說，戲劇就是這樣一種形式，以其內在的潛力，在史詩之後脫穎而出。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）盧卡奇的戲劇理論

當本質的內在性消失，脫離了生活後，古希臘人需要另一個有別於史詩的形式，藉此重新回答「本質是什麼？」——戲劇成了這個接手史詩的新形式。只是從今以後，透過形式（不論是戲劇，抒情詩，哲學，或是其它類型）從生活中提煉出來的本質或意義，都將只是某種抽象的產物，作爲一種先驗概念而存在，本身不再具有經驗性的特質。史詩與戲劇的區別，在生活現實與本質的對照下，盧卡奇給的界定非常明確：

> 與現實自身（reality *as it is*）不可摧毀的聯繫[21]，史詩與戲劇最根本的差別，是將史詩成爲生活自身的對象下，一種必然的結果。本質的概念，帶來一種單純被設定的先驗性，接著，又在先驗物中，結晶出一種新的，更高等的本質，透過它的形式表達出一種「應然」（should be）的本質——一個本質，因爲誕生於形式，就會獨立於僅僅存在的給定內容（the given content of what merely *exists*）。另一方面，生活的概念，就不需要捕捉什麼先驗性，並將之高舉爲一個不動的對象。（頁47）

但不論是史詩亦或戲劇，都有能力描繪經驗的整體。只是因爲史詩的人不知不覺地就是活在那個本質之中，或者說，本質從未離開過他的生活，所以整體性本來就瀰漫在生活中，也體現在史詩記載的細節裡。但戲劇中的整體性，就只能透過呈現本質來爲人的反思所掌握。那是爲何盧卡奇會如此描繪兩者：

> 偉大的史詩寫作是將形式給予生活外延的整體性（the extensive totality of life），戲劇是（將形式）給予本質集中的整體性（the intensive totality of essence）。那是爲什麼，當本質失去了它自發上圓滿的，感官上在場的整體性時，戲劇仍然以先天形式上的本性，能夠發現一個可能有問題，但是仍然包含一切，又能封閉於自身的世界。（頁46）

戲劇從生活中所提煉出來的本質也有其神聖性，換言之，有其「應然」的特質。生活與本質之間的對立在此解釋了戲劇這個形式在誕生時內在的結構，自然，這

[21] 這裡的現實，不是對現實的觀點，現實的反映，現實的解讀，或任何形式呈現出來的現實，就是現實自己。根據康德對「物自身」（thing-in-itself）的看法，現實自身是不可能被知道的，除非透過某種形式。因此，這裡與現實自身的聯繫，也就是史詩式的聯繫，可以被解讀成與未知事物的直接、當下的聯繫，不爲任何觀點或形式所仲介——當然，也不可摧毀。

臺灣大學學術期刊資料庫

是以希臘戲劇爲樣本：

> 生活與本質之間高下（hierarchy）的問題——在希臘戲劇那邊，是先天就構成的，因此從來沒有變成戲劇行動的主題——現在卻被拖入了悲劇過程本身。它（這個高下）讓戲劇變成兩個完全異質的部分，藉著相互的否定與排除連結彼此，因此讓戲劇變成爭論的，智力的，也讓它的基礎令人不安。（頁44）

盧卡奇的戲劇理論，可以說是完全在亞里斯多德的《詩學》之外另闢蹊徑。《詩學》對戲劇的核心定義之一，是認爲戲劇是辯證性（dialectic）的。然而，這只是歸納了現存希臘悲劇後所做出的描述，至於這種辯證性從何而來，以及爲什麼在史詩之後戲劇這樣一種文學類型（也是集體活動）出現時，辯證性會成爲主要的特色，亞里斯多德並未提出說明。

出於對《詩學》的推崇，後世學者如雷曼也接受《詩學》對古希臘悲劇的定義（甚至將之等同一切戲劇的定義），承認戲劇具有辯證性，卻沒有回答爲何如此。然而，盧卡奇卻從生活與本質分離的觀點，說明戲劇作爲一個彰顯本質的形式，不但必須要讓本質與生活分離，而且會有高下，是兩個「完全異質的部份」，用否定與排除的方式連結彼此，讓戲劇成爲「爭論的」、「智力的」，「讓基礎令人不安」——戲劇註定是有辯證性的。換言之，盧卡奇從探討文類與主體性的關係出發，反而回答了亞里斯多德未曾回答的部分。

盧卡奇的戲劇理論另一個有別於《詩學》之處，是在面臨生活與本質的互斥所帶來的緊張時，他不認爲是透過「靠近生活」（nearness to life）來得到解決，而是藉由合唱隊的存在，對生活賦予本質。換言之，他認爲希臘戲劇是更趨向於抽象的本質，而非如亞里斯多德所言，是一種對（生活中）行動的模仿：

> 希臘悲劇矗立在用接近生活（nearness to life）對抗抽象的兩難之外，對它而言，豐盛並不是一個盡量接近生活的問題，對話的透明性也不意味著對直接（immediacy）的否定（譯按：直接對觀眾說話）。希臘的合唱隊，不管是產生於歷史上的意外還是必然，它在藝術上的意義，在於將生活與豐盛賦予了本質，這本質不在生活裡，也超越所有的生活。……所有的抒情性，處境的，命運的，都會累積在合唱隊中，並將表現一切的語言，擁抱一切的姿態——它們揭露出悲劇的辯證性，留給演員們。但是，合唱隊與演員，除了溫和的轉換外，從來不會彼此區隔。對生活的趨近（a certain nearness-to-life）這樣一種能摧毀戲劇形式的可能性，就算是最輕微

臺灣大學學術期刊資料庫

的，對兩者都不存在。（頁42-43）

《詩學》認爲戲劇是對生活的模仿（也將合唱隊放在六個戲劇元素的最後一個），這個以希臘戲劇爲樣本的理論成了後世的典範，並延伸到後世的佳構劇（the well-made play）、寫實主義或自然主義戲劇中。然而。在盧卡奇的論述中，希臘戲劇是不可模仿的，更不是放諸四海皆準的模型，因爲「靠近生活」（nearness to life）只會摧毀了希臘戲劇的形式。因爲面對史詩主體的內在性本質從生活中失落的處境，戲劇現在是一種呈現主體性本質的必要形式，如此，對生活的趨近或模仿，只是在一個不同的歷史哲學條件下開了倒車。一如問「打躲避球有什麼意義？」的大人，無論多麼渴望，再也無法眞的回去當孩子。

也只有在這個生活與本質辯證的架構下去對照史詩與戲劇，我們才能回答本文的提問：什麼是epic *I*？雖然略顯冗長，但爲了能完整地呈現盧卡奇這裡對epic *I*的看法，還是將這段譯文完整引用如下：

> 戲劇創作的角色（這是另一種表達同樣關係的方式）是「可被理解的我」（the intelligible 'I'），史詩所創造的角色是一種「經驗的我」（the empirical 'I'）。本質在「應該是」的那種拼了命似的強度中尋求避風港，因爲它變成土地上的法外之徒，「應該是」也就將自己在「可理解的我」中客體化，成爲規範主角的心理狀態，但是在「經驗的我」那邊，「應該是」就仍然是一個「應該是」。這個「應該是」的力量是一種純粹心理上的，在這一點上，它與靈魂中其它的元素相似；它的目標是經驗性的，再一次，它與其它被自己或被環境給予的熱望相似；它的內容是歷史性的，就像其它在時間過程中生產的內容，而且不能從它們生長出來的土地割開：它們或許會褪色，但絕不會意識到一種新的，理念型的存在。這樣的「應該是」扼殺了生活／生命（The 'should be' kills life），而戲劇主角扮演起生活中感官現象象徵性的特點，只不過是能用一種感官上覺察得到的方式，執行一種象徵性的垂死儀式，以便讓先驗性進入眼簾；然而在史詩中，人必須是活生生的，要不，他們會摧毀或耗盡那個承載著，包圍著，也充滿著他們的重要元素。（頁47-48）

戲劇的主體與史詩的主體兩者最主要的差別，在於戲劇這個形式是在抽象智力的層次上彰顯本質。爲了讓本質可以被理解，所以其中的角色也必須具備可被理解的特質，在觀眾的認知中像是透明的存在，成爲「可被理解的我」。因此，人物的動機產生行爲，行爲又產生動機，因果關係成了構成戲劇角色與情節時首要

臺灣大學學術期刊資料庫

的原則。反之，脫離了這樣的因果關係，劇情與人物會不可理解，顯得不合理。在另一方面，史詩的主體是經驗性的，意味著那種動機／行爲的因果律不完全適用在理解角色上，任何具有「應該如此」（should be）的規範性概念，只是史詩主體「純粹心理上的」或是「靈魂中的一個元素」，無法推論出具有客觀的規範性。也因此，史詩主體並不具有那種理解上的透明性，甚至有時會顯得超乎常理，令人費解——往往將之歸結爲神話的邏輯以降低地認知上的焦慮。然而，就史詩中的人而言，這種理解上的透明性也並不需要，意義的內在性已經保障了他們行動上的實踐與彼此之間的交流。

其實，讓戲劇角色可被理解，只是利用因果律設計出的效果，與人與人之間眞實相交的狀況相左：人與人之間不是完全的不可理解，但是也不可能達到全然完整的理解，而這不啻發生在史詩中「經驗的我」，也同樣在今日。

這是在爬梳盧卡奇的行文後，迄今找到最能解釋爲什麼桑蒂認爲現代戲劇的發展是朝向一個epic *I*的理由。盧卡奇認爲戲劇主體所具有的「可理解性」在桑蒂那裡進一步擴展成「大寫戲劇」——一個期待被理解的對象。而盧卡奇所認定的史詩主體，一種在理解上無法純然透明的「經驗的我」，成了現代戲劇在質問現代性與顚覆「大寫戲劇」時的阿基米德點。

或許如此，畢竟桑蒂沒有在《現代戲劇理論》中提出解釋。如果這本書眞的如薩斯（Jochen Schulte-Sasse）在前言中所述，是《小說理論》的對應物，那在桑蒂未釐清epic *I* 內涵的狀況下，認爲現代戲劇會朝向epic *I*發展，則是將產生史詩與現代戲劇的不同歷史／哲學條件混爲一談。在今天仍然高度理性化的文明下，不論是在小說、戲劇，還是眞實的人生裡，主體性的構成已不再可能單純地只依賴意義的內在性。罔顧理智上對本質的渴求，純然回到這個經驗的主體，並不會眞的讓人找到在現代世界中的定位——但這是桑蒂在「技術性取向」下，不（願意）處理的問題。

（三）《小說理論》中現代戲劇的歷史／哲學條件

盧卡奇的確在《小說理論》中，將小說類比爲這個時代的史詩，但是回顧他在理論架構上的鋪陳，或許有助於理解桑蒂可能不願處理的問題——以及他使用epic *I*的輕率。

如前所述，戲劇這個形式從生活中提煉出先驗的觀念，並將之神聖化爲本

臺灣大學學術期刊資料庫

質，使之具有一種「應該如此」（should be）的特質，並在「可理解的我」中客體化，規範戲劇角色，讓角色成爲可以被理解的人，也同時扼殺了角色的生活／生命（The ‘should be’ kills life）。[22]提升本質貶抑生活的趨向也形塑了戲劇的結構，使之有別於史詩漫長綿延（extensive）的篇幅，而呈現集中的（intensive）的特色。

面對生活與本質的高下，甚至彼此排除的緊張，在希臘悲劇中還有合唱隊可以予以調和鼎鼐，成就戲劇所欲達成的本質，但在製造希臘戲劇的歷史／哲學條件過去之後，當即使合唱隊也無力讓戲劇所抬舉的本質去保障人在世界上的定位時，能在此新的歷史／哲學條件中調和人與世界關係的文類也從戲劇轉成了抒情詩或抒情主義（lyricism）——本質的表達現在只對表達者自己有意義。

在抒情詩的時代，人要發現自己本質的道路既阻且長，不合乎「戲劇形式對結構必須纖細的要求」（the slenderness of construction which the dramatic form demands），對本質的強調只會導致「純粹抒情的抒情主義的氾濫」（an excess of purely lyrical lyricism）（頁45）。

對盧卡奇來說，現代性的出現，也是文明再次走到抒情主義的階段（在經過漫長的中世紀與文藝復興之後），現在，這個追尋本質的工作，只能依賴小說（主要是長篇小說），重新在這個新的歷史／哲學條件下扮演史詩的角色——這是盧卡奇爲探討小說的興起與特質所鋪陳的架構。他對小說的分析不屬本文的關心，但是在這個架構中，盧卡奇短暫提出了對現代戲劇的看法，認爲它與小說面臨共同的歷史／哲學條件，而且也只能走向抒情主義：

> 然而，當來到，譬如現代戲劇的時代，本質要彰顯自己、肯定自己，只能在贏得與生活一爭高下之後，每個角色自身都帶著這樣的競爭做爲存在的先決條件，或是他的動力，那麼，每一個「戲劇角色」都注定是這樣的命運：只有他自己的線索才能催生他；那麼，每個角色都是從孤獨中竄起，

[22] 對本質的高舉，必然造成對生活／生命（life）的扼殺，反言之，也只有將生活／生命摧毀，本質才能從戲劇的形式中呈現。這解釋了字源意義上原爲「山羊歌」（trag(o)-aoidiā）的「悲劇」，爲何演出內容總是呈現人類的苦難或悲慘，甚至成爲不幸的代名詞。有別於其它實證取向的猜測，譬如，這是獻祭山羊時所唱的歌，或是山羊作爲歌唱比賽得勝者的獎勵，這個基於本質與生活在不同歷史／哲學條件下的辯證關係所提出的解讀，反而有能力解釋人類心靈發展的邏輯。鑑於不在本文關心範圍，這裡只扼要概述，擬再以專文討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 而且，必然地，在不可拯救的孤獨中，委身在其他寂寞的眾生中，奔向最終的、悲劇的孤單；如此，每一個悲劇作品必然轉向不能被理解的沈默，也沒有悲劇的行爲可以找到一種能適當理解他的共鳴。（頁44-45）

本質只能以抒情的方式呈現，既不能成爲客觀的規範，甚至不能爲別人所理解。這樣一種主體存在的方式，在以對話爲主的戲劇中，更顯得扞格不入，也使得本來寂寞的靈魂更寂寞。在抒情詩的時代，盧卡奇對戲劇這種先天上集中、有限，並致力彰顯本質的形式，完全不抱有信心，甚至認爲委身在本質中的寂寞，只是讓悲劇的問題更嚴重：

> 然而，戲劇的表達形式——對話，預設了（如果要成爲許多聲音的，眞正對話的，戲劇的）在眾多孤獨者中一種高度的融合。絕對孤獨的人的語言是抒情的；在對話中，他靈魂中的僞裝（incognito）變得太顯目，過度負荷了交換文字的清晰與定義，也讓這些清晰與定義陷入泥沼。這樣的寂寞，比悲劇形式所要求的，更爲深刻——悲劇處理了與命運的關係（在其中活生生的希臘主角能有一席之地）；寂寞變成了加諸自身的一個問題，讓悲劇的問題更深化，更混淆，最終取代了它的地位。這樣的寂寞不單是一種靈魂被命運攫住時有所陶醉，並藉此唱歌；它也是生靈的折磨，受詛而孤獨，又被對社群的渴望吞噬。（頁45）

《小說理論》中對現代戲劇的著墨僅限於用來勾勒出小說出現的背景，但因爲他的分析架構奠基在主體性與世界的互動上，而非如桑蒂僅在技術層次著眼，盧卡奇對現代戲劇的解析反而有一種簡潔、直接的洞見。譬如，桑蒂指出了「大寫戲劇」的觀眾是一群理性的主體，他們自身既是推動了文明的理性化，也是這個過程的產物，但盧卡奇進一步描繪了這些主體其實是「寂寞的靈魂」，更敏感，更早熟，也更絕望。《小說理論》寫於一九一五年左右，全書分析的對象當然是以小說爲主，更沒有一個字談到逝於一九〇四年的契可夫（Anton Chekhov, 1860-1904）。但是，盧卡奇的這個看法完全反映在桑蒂對契可夫的看法裡。後者認爲契可夫的劇本中是「對話讓本來寂寞的靈魂更寂寞」——這個看法也像是預示了之後貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989），品特（Harold Pinter, 1930-2008），甚至更多現代戲劇中主體與語言的特色。至於桑蒂對契可夫的其它解讀，更像處處充滿了盧卡奇觀點的回聲。他認爲，契可夫的人物活在「對現在的棄絕，就是

臺灣大學學術期刊資料庫

活在回憶與烏托邦的夢想中——一種屏棄與人互動的寂寞」[23]。他也指出，是劇中角色的獨白，而非對話，才是讓契可夫的作品離開戲劇，走向抒情本質的關鍵：

> 這些台詞是在別人面前大聲說出來的，不是孤單一人時。它們自身讓說話者孤立。因此，幾乎沒有被注意到，空洞的對話變成充滿實質的獨白。這些不是圍繞由對話構建的作品中被孤立的獨白。是通過它們，整個作品才脫離了戲劇性，成爲抒情詩。[24]

從寂寞到抒情，桑蒂的講法看起來更像是一個撿拾盧卡奇靈感後的發揮，他在註解中也說明這邊引用了盧卡奇的《現代戲劇的社會學》（1909）。[25]然而，如果桑蒂對盧卡奇的脈絡有所尊重，他應該知道，現代戲劇的發展之於盧卡奇，不會是朝向一個epic *I*，而應該是一個lyrical *I*「抒情的我」——爲什麼更動了？這是桑蒂留下的未解之謎。

三、《後戲劇劇場》中的桑蒂與黑格爾

儘管《後戲劇劇場》的英譯者尤斯門比（Karen Jürs-Munby）在序言中宣稱，這本書部分是對桑蒂《現代戲劇理論》的回應[26]，但細究本文，會發現雷曼與尤斯門比對桑蒂的理論認識不深，對成書的背景也未做深入的探討，以致於這個宣稱像是個論述上的裝飾品，不見其必要性。至於雷曼證成「後戲劇」這個概念的理論架構，儘管如桑蒂與盧卡奇一樣，也是從黑格爾的觀念中取經，但有多處顯得勉強，甚至矛盾。

（一）雷曼對桑蒂的回應

雷曼認爲，桑蒂將「大寫戲劇」與史詩對立，並認爲現代戲劇是朝向一個epic *I*的看法，是源自於歌德與席勒：

---

23 Szondi, Theory of the Modern Drama, p. 18.

24 同上註，頁20。

25 同上註，頁103。

26 尤斯門比（Jürs-Munby）的原文：「雷曼後戲劇劇場的理論部分是一個對彼得．桑蒂具開創性的《現代戲劇理論》的回應」。見Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 2. 以下本節出自雷曼本書之引文，皆在引文後方以頁碼標示，不再另註。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 幾乎沒有任何解釋，僅基於他對在歌德和席勒那裡，史詩和戲劇表現這個古典對立的仰賴。（頁29）

雷曼對桑蒂的理解，顯然只來自於《現代戲劇理論》這本小書本身，至於桑蒂在書中自承的那些理論背景，他顯然沒有進一步的追究：提到阿多諾是因爲他對文化工業的批判，而非影響桑蒂的《現代音樂的哲學》（*Philosophy of Modern Music*），盧卡奇則一次都沒有提到。

接著，對於桑蒂將史詩與戲劇對立的架構，雷曼提出了批評：

> 對於一九六〇年代以降*劇場*發展的諸多面向，這個對照窄化了視角。還有另一個更糟糕的原因，讓史詩成爲戲劇的繼承者這個概念幾乎毫無爭議地接受，那就是布萊希特壓倒性的權威。（頁29）

然而，桑蒂的書完成於一九五六年，一九六〇年代以後劇場發展本來就非他論述時的關心。批評桑蒂的研究架構只侷限在戲劇與現代戲劇，沒有空間探討劇場（雷曼將戲劇與劇場這兩個概念的對立容後解釋），等於批評蘇格拉底不會說中文——劇場及非文學性的表演本來就不在桑蒂的研究視域裏。至於桑蒂標舉史詩做爲戲劇的繼任者是因爲布萊希特的權威，已在前面討論中駁斥（見註釋3）。

鑑於epic *I*在《現代戲劇理論》中的含糊，雷曼對現代戲劇的解讀，也只能是「戲劇朝向史詩化的變形」（the metamorphosis of drama as epicization）（頁30），但是史詩與戲劇在這裡只剩下表面的、形式上的差異，而與主體性在不同歷史／哲學條件下的構成無關了。作爲現代性的產物，「大寫戲劇」中的主／客體對立架構，這個理論意涵也消失了。當雷曼聲稱要跟隨桑蒂，將「已實現的藝術結構和實踐形式，作爲對藝術問題的答案，作爲對劇場所面臨的再現問題的明顯回應」（頁20）時，其實沒有說明這麼一般的研究議題，爲什麼非是桑蒂不可。

（二）雷曼的架構與黑格爾的關聯

雷曼的研究，旨在針對一九七〇年代以後出現的新劇場形式。這些新形式的演出不能再根據以文學或敘事爲主軸的「戲劇」這個概念進行理解，而是從中解放了出來，發展出各自不同的風格與美學。因此，雷曼認爲，應該替之以「劇場」這個概念來理解這些新的劇場形式：既然文本、身體、空間、聲音等都是屬於劇場中的元素，它們現在都能發展出具有其自主性的演出風格，而不再是屈從於劇情，爲戲劇服務。「戲劇」與「劇場」這兩個概念的區別，甚至對立，就成

臺灣大學學術期刊資料庫

了雷曼研究的架構。

雷曼堅定地認爲，面對這個一九七〇年以來劇場形式百花齊放的現象，這個他稱之叫做「後戲劇」的領域，沒有任何主導性的典範（paradigm）可以遵循。所以在研究上，一方面要避免落入學究式的分類化（pedantic specialization）與資料搜集（data collection），一方面也要珍視這些新的劇場形式所帶來的獨特美學經驗，後者具有「不被保護也不被擔保的實驗性格」（unprotected and unsecured experimental character）（頁20）。這使他對一九七〇年代後湧出的劇場樣貌採取更寬容的態度，也使「後」（post）這個字根在他的脈絡裡更趨向與戲劇的對話，一種與戲劇決裂後的重新思索，而非對之揚棄。尤斯門比在英文版的導言中即解釋了這點：

> 因此，「後」（post）在這裡被理解爲既不是一種時代的範疇，也不僅僅在編年上是戲劇「之後」（after），一種對戲劇的「過去」的「遺忘」，而是作爲一種斷裂與一種超越，這種斷裂與超越持續懷抱著與戲劇的關係，在許多方面是一種對戲劇的分析與「記憶」。（頁2）

然而，因爲珍惜並堅持停留在「後戲劇」的形式所帶來的經驗中，這個態度一方面讓它具有開放性，一方面也讓他的研究在方法論上註定不再可能遵循黑格爾「形式—內容」的歷史辯證法。這一點在雷曼區別「後戲劇」與「後現代」的差異時特別明顯。

一如雷曼在書中承認的，對這些新形式劇場的研究，在他之前已多如過江之鯽，只是這些研究都與「後現代」（postmodern）的論述綁在一起，在面對這些劇場新形式時已經喪失了區別力。譬如，後現代的論述產生出「虛無的與怪誕的形式」（nihilistic and grotesque forms）、「空的空間」（empty space）、「沈默」（silence）、「曖昧性」（ambiguity）、「拒絕詮釋」（resisting interpretation）、「多重符碼」（multiple codes）等等概念，用以解析這些他稱之爲「後戲劇」的新劇場形式，只是：

> 它的確可以是「虛無的」與「怪誕的」，但《李爾王》也是。反言之，過程，異質性，或多元性對所有劇場都是眞的——古典的，現代的，後現代的。（頁25）

雷曼對後現代論述的理解是否有過分簡化之嫌，非本文關心的範圍，故不詳究，但是，的確可以看出，雷曼要求的概念，必須是專屬於一九七〇年代以降的新劇場形式，而非上述這些無法區別古典與現代的後現代概念。雷曼尊重不同歷史下

臺灣大學學術期刊資料庫

藝術表現，不應該被任何超越歷史的概念逕行解讀，在這個意義上，他與黑格爾「形式—內容」的歷史辯證觀如出一轍。

然而，雷曼堅持「後戲劇」而非「後現代」的另一個理由，看上去像是對黑格爾歷史辯證觀的挑戰。他認爲，

> 那些被稱作後現代的劇場實踐有許多特點——從手段與引用形式的看似隨機到眞正隨機，到對諸異質性風格厚臉皮的使用與結合，或是從一種「意象劇場」到混合媒體，多媒體與表演——它們絕非在原則上展現了一種對現代性的棄絕。不過，他們眞的展現了一種對戲劇形式傳統的棄絕……當一個故事的進展因其內在邏輯不再形成中心，當構成不再被經驗爲一種組織的特質，而是一種人工地強加「製品」，僅僅像是一種有行動邏輯的騙局，只用來服務陳腔濫調（某種阿多諾所厭惡的「文化工業」的產品），那麼劇場就要好好面對*是否有可能來超越戲劇這個問題，而不必然是超越現代性*。（斜體是筆者強調）（頁26）

沒有任何解釋，雷曼宣稱所謂「後現代」的劇場實踐不必然展示對現代性的棄絕，所以要探索新形式的劇場，就只要好好考慮是否超越戲劇的問題，不必然與現代性有關。就形式論形式，如此才能免於重蹈後現代論述無歷史區別力的覆轍，找出專屬於後現代劇場實踐的概念與語彙。在這方面，雷曼堅持只著眼劇場對戲劇可能性的質問，擱置現代性的問題，這一點倒是與桑蒂對「技術性取向」的堅持如出一轍。

然而，劇場要追問「超越戲劇」的種種可能，只是因爲當戲劇「故事的內在邏輯不再是中心」，以及「戲劇構成不再被經驗是組織的特質」，無疑是一種因噎廢食，以偏概全之舉。面對不好的戲劇就要去追問超越戲劇的可能性，無疑是一種論證上面的偷渡，一種邏輯上的誤謬：一家餐廳的川菜不好吃（文化工業中的戲劇），不等於川菜（戲劇）不好吃，也沒有人會因此去尋找超越川菜的可能性。[27]

[27] 正是在這個地方，看見中國學界對「後戲劇劇場」無法全然接受的理由。不少學者認爲，戲劇或劇場中的文學性應該得到應有的注重。可見麻文琦（2019）〈後戲劇劇場的「後現代性」——兼議「呼喚戲劇的文學性」問題〉一文（收於《戲劇》（中央戲劇學院學報）2019年第4期，頁37-47）。另外，也有中國學者從西方劇場史或中國戲劇史的脈絡下，討論「後戲劇劇場」的可議之處，如丁羅男（〈「後戲劇」與中國文化語境〉，《戲劇藝術》2020年第4期，頁1-17），和宮寶榮（〈與其跟風「劇場」，不如堅守「戲劇」——

臺灣大學學術期刊資料庫

此外，阿多諾認爲文化工業不是一個現代性，甚至後現代性的議題？當文化工業使戲劇成爲一種「人工製品」，爲陳腔濫調服務，戲劇才有了被超越的理由，所以妄顧現代性，或是後現代劇場之所出的歷史／哲學條件，只是在探索與思考上的畫地自限，甚至掩耳盜鈴之舉。畢竟，比起專業地、準確地找出概念來來描繪「後戲劇劇場」，更核心的問題是在探問這些新型態的劇場實踐，在重塑主體性，並調節人與世界的關係上，扮演了怎樣的角色。在這一點上，黑格爾的「形式—內容」歷史辯證觀與雷曼很遙遠。

有些反諷地，當雷曼在理論架構中企圖爲後戲劇劇場的合法性奠定基礎時（主要集中在「戲劇與辯證」這一節），雷曼又用了一種比盧卡奇與桑蒂更忠於黑格爾的方式：直接訴求黑格爾在十九世紀的著作中所提出的歷史進程，並修訂黑格爾「藝術的終結」此一概念，作爲合理化「後戲劇」的論據。

首先，雷曼認爲，戲劇的本質就是辯證。從《詩學》對戲劇的討論開始，這個論點本身實在不足爲奇，但雷曼討論這個觀點的方式卻值得注意。從「戲劇與辯證」一開始，雷曼就將戲劇與辯證置放在黑爾格的架構中：

> 在古典的美學中，戲劇形式的辯證性與其哲學意涵就是它的核心關懷。因此，當戲劇被留下時什麼會跟著留下，這就是思考的最佳起點。戲劇與悲劇被認定是最高的形式，或是說是一種「絕對精神」（Spirit）顯露時的最高形式。（頁39）

殊不論黑格爾「絕對精神」這樣一個近乎神學性的概念是否在今天仍被眾人採信，或是認定「戲劇與悲劇」爲其顯露時的「最高形式」是否眞的符合黑格爾的原意，這些黑格爾的觀念被理所當然地當作論證的起點，實在令人費解。[28]接著，雷曼指出戲劇因其辯證性會導致抽象化（abstraction），並指出這是戲劇與史詩的最大差異。這裡可能是雷曼在全書中最接近回答何謂epic *I*的地方：

> 哪一個主體最適合讓被詮釋的存有以其一致性可以發出光芒，卻不讓事實

再議postdramatic theater的中文譯名〉，《戲劇藝術》2020年第5期，頁29-39）。本文則僅在雷曼的研究架構（包括他宣稱受影響的理論論述，主要來自桑蒂與黑格爾）中從事討論，內部指出其問題與不成立之處。

28 「絕對精神」這樣一個近乎神學性的概念帶有強烈目的論（teleology）的特質，認爲歷史的演進是朝向「絕對精神」所設定的目的，即理性與自由的全然實現，已經不再被許多深受黑格爾影響的理論家所接受。譬如，盧卡奇在《小說理論》的前言中，就一方面承認自己深受黑格爾的影響，卻也有所修正，至少他在全書已不再提「絕對精神」的概念。盧卡奇與黑格爾的差異，進一步的說明見註釋33。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 性資訊的過分裝飾模糊了觀點，關於對命運的抽象結構，即「悲劇的對撞」，即在戲劇衝突與和解中的辯證？史詩作者的姿態準確地強調了輔助性的細節（這些在戲劇中只顯出一種費力的浪費時間），以便激起一種豐富感與可信度。相對地，戲劇則是根據一種抽象化的成就（feat），藉此素描出一個模型的世界，其中，更爲明白的，不是一般現實的豐富性，而是在實驗狀態中人物行爲的豐富性。（頁39）

這裏對史詩的理解只著眼於技術上的手法，認爲史詩是靠「輔助性的細節」增加豐富感與可信度，所談的主體也僅限於角色，而不涉及兩種文學類型（史詩與戲劇）媒介不同時代中的主體中定位自己。既然引用了黑格爾的觀點，認爲戲劇，而非史詩，是體現「絕對精神」的最高形式，那兩者的差異一定有不侷限在技術層次的意涵。這方面，雷曼則完全無意深入探討。

雷曼關心的戲劇仍然是來自《詩學》的界定。根據亞里斯多德，戲劇的辯證性是建立在一個有邏輯秩序的結構上：

> 對《詩學》來說，戲劇是一種這樣的結構：對令人困惑的混沌與存有的豐富，給予一種邏輯的（也可說是戲劇的）秩序。這種內在的秩序，由著名的統一性所支持，詮釋性地封閉了這個有意義的形式——這個形式由人造的悲劇從外在的現實所再現，同時，又從內部將之建構了一個不斷裂的，完整的統一性與完整性。（頁40）

然而，完全無視於黑格爾的歷史辯證法，「後戲劇」中的戲劇，還是被雷曼當成一個超越歷史變化的形式，所有《詩學》中描繪結構的用語，包括「劇情突變」（peripeteia），「發現」（anagnorisis），「認知」（cognition），「休止」（caesura）等，這裡就成了雷曼用來描繪戲劇結構的關鍵概念。中世紀的戲劇，莎士比亞的戲劇，桑蒂所調查的現代戲劇，這些完全不能被這些概念所描繪的戲劇類型，全部被雷曼忽略。

此外，雷曼也特別提到《詩學》中的「學習」（mathesis）——一種在樂趣中的學習，也是一種在觀賞戲劇中因爲有所理解而得到的樂趣。對亞里斯多德來說，這樣的樂趣，與美無異。因此，爲了能達到理解的樂趣（以及戲劇之美），戲劇本身必須要預見有一種「能被調查性」（surveyability），或是一種可以被「縱覽全貌」（synopton）的特性，而這種「能被調查性」就是由上述具有邏輯秩序的戲劇結構所保障。

根據前面對「大寫戲劇」的討論，其實「縱覽全貌」的要求就是將觀眾放置

臺灣大學學術期刊資料庫

在一種可以「全知的」（omniscient）的位置。更口語的講法，就是戲劇要讓人能夠看懂。戲劇因之對觀眾必須是透明的，可以被理解的。桑蒂與雷曼都沒有能進一步看出，這個亞里斯多德式的戲劇典範其實蘊含了主體客體對立的思維架構，而主體／觀眾在這個架構下就是處在這種全知的位置。只是桑蒂有足夠的耐心與對歷史辯證的尊重，重新用「大寫戲劇」轉譯了這個典範，並將之放在文藝復興興起之後，成爲文明的理性化與現代化的產物。雷曼則僅僅根據戲劇的辯證性，就將來自《詩學》的戲劇典範擴張到整個歐洲的戲劇傳統，成爲後戲劇劇場所出走的對象——這當然過分簡化了超過兩千年的西方戲劇史。

雷曼強調戲劇的辯證性，還有另一個合理化後戲劇的理由：因爲亞里斯多德認爲只有邏輯的／戲劇的結構（the logical-dramatic structure）對悲劇重要，舞台演出成了次要，劇場性的手段所達成的感官效果，只能看做是戲劇邏輯的產物：

> 劇場自身，這種視覺上的搬演對亞里斯多德來說只是一個附加的領域，僅僅是感官的——而且，特別是，僅是瞬間即逝的過渡——效果，後者也逐漸成了「幻覺」，欺騙與詐欺的基地。（頁41）

因此，戲劇就是強調抽象觀念的優位性，凌駕在劇場手段的感官效果之上，但是當人們對這個戲劇的邏輯結構所構成的模組失去信心時，劇場過程與「世俗性」（worldiness，與「觀念性」相對）就顯得重要了：「世界與（譯按：戲劇的）模組之間的界線曾經促成一種安全感，現在消失了。」（頁41）這就成了強調劇場感官效果與「世俗性」的「後戲劇劇場」興起的背景。

雷曼沒有指出，這個信心是何時失去的，界線是爲何消失的——一九七〇年代後戲劇劇場反正就這樣興起了。雷曼並不嘗試考察歷史（哪怕是針對歷史／哲學條件）去回答這個問題，而是直接回到黑格爾的哲學中，直接挪用他的「藝術的終結」這個觀點。在這方面，雷曼主要是繼承了明柯（Christoph Menke）對黑格爾的詮釋[29]：黑格爾認爲，人類歷史可以被看成是一個以理性爲最高原則的「絕對精神」實現自身的過程。在其中，美、藝術、戲劇都有其階段性的角色，但當「絕對精神」可以完整實踐自身的時候，它們也會被揚棄。換言之，戲劇與藝術只是人類演化過程中，一個過渡階段的墊腳石，或早或晚，都會有終結的一

[29] 儘管與雷曼引用的德文文章不同，明柯（Menke）的論證在這篇英譯的論文中應可見其全貌，見Christoph Menke, “The Dissolution of the Beautiful: Hegel’s Theory of Drama,” trans. Diana George, *L’Esprit Créateur* 35.3 (1995): 19-36.

臺灣大學學術期刊資料庫

天。

雷曼追隨明柯，並不同意「藝術的終結」這個天啓式的結論，但他論證的焦點不在批評這個看法，而是從黑格爾的論述中，找到可以爲「後戲劇劇場」的合法性鋪路的論點。這分爲兩個階段。

首先，他們認爲戲劇的辯證性與抽象性，其實也造成對眞實（the real）的排除（因此，邏輯上，「後戲劇劇場」則旨在對眞實的恢復）。就結論而言，這與盧卡奇認爲「本質排斥生活」的看法，並無軒輊，只是雷曼利用明柯的講法，將黑格爾論證的徑路說得更爲複雜：黑格爾認爲美作爲一種體現精神內容的感性表現，是一種與倫理內容的調和（reconciliation），所以美原來也具有倫理上的效力。[30] 當戲劇以其辯證抽象的能力逐步促進「絕對精神」的實現時，這個「美的倫理」或「倫理之美」也被摧毀，戲劇也成了「不再美麗的藝術」（no longer beautiful art），並開啓了「在藝術之內的藝術終結」（the end of art, *within* art）。從此以後，人將始終處在倫理的危機之中，直到「絕對精神」以其絕對的理性充分在歷史中實現，並將這個危機消除。[31]

戲劇不再美麗，無法調和倫理與美，一部分是因爲史詩的餘緒。史詩的主角都被莫里亞（Moria）——也是命運與必然性之神（Fate／Necessity）——所主導，所以史詩的主角只能「在力量與美中感到他的生命破碎了，並且悲傷地等待塵世的死亡」（頁43）。[32]當史詩變成戲劇時，命運之神也轉化成悲劇的結構，

30 當覺得美的那一刻，我們不是只覺得感官上受到刺激，還覺得有些比感官所觸及的現象更多的內容，會在我們心理上同時湧出。後者黑格爾稱爲「精神內容」，因爲美讓這種內容不但與感官觸及的現實調和，也讓美的對象成了精神內容的具體表現，讓這種內容顯露在外，像是獨立自在地出現在對象那裡。另外，既然有內容，美就可以被轉譯成觀念（idea），甚至大寫的理想（Ideal），所以這是一種可以讓人精神上感到愉快的觀念。既然我們對倫理原則的服膺也是出自情感上的認同（對法律原則的認同則是出自理性上的認知），美的精神內容或觀念，於是就有了與倫理精神彼此調和（reconciliation）的可能。古希臘的雕塑，或是宗教藝術，同時是美的對象，也是倫理的對象，這兩者也被黑格爾認爲是美與倫理彼此調和的典範。在明柯的文章中，則反覆以「倫理之美」或「美之倫理」（*sittlich-schönen*）來說明這兩者的統一。

31 雷曼在這個地方聲稱，戲劇在其古典的呈現中有一種兩面性：一方面是肯定了倫理與美的成功調和，一方面是製造了兩者的分裂與衝突。但前者他是採用席勒的說法，後者才是黑格爾論證的理路。這個對席勒的引用其實非常突兀，即使在明柯的論述中也未出現。

32 根據附註，這句話是雷曼引自黑格爾的《精神現象學》，出處如下：G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller with analysis of the text and foreword by J. N. Findlay (Oxford: Clarendon Press, 1977), p. 443.

臺灣大學學術期刊資料庫

這結構是一種「無主體的力量，沒有智慧，自身也不確定」（a subjectless power, without wisdom, indeterminate in itself），也是一種「冷酷的必然性」（cold necessity）。換言之，黑格爾認爲無情「命運」的主宰才是戲劇的核心。這成了戲劇中另類的倫理經驗：「某種閃躲倫理意志控制的東西，在戲劇中丟入了『偶然性』」（頁43）。當然，在這樣捉摸不定又具有必然性的力量主宰下，戲劇中任何嘗試調和或和解的努力，都注定是失敗的。

其實，明柯／雷曼下的黑格爾在這裡所倡議的，是一種宿命論（fatalism），認爲人被動地受命運擺佈，所有的努力都是徒勞——這當然可以解讀史詩主體與悲劇主角，也可以同樣解讀你我的人生。換言之，這是一個沒有區別力的概念。

「戲劇排除了眞實」這個命題，透過黑格爾，主詞與受詞兩者都有了更豐富的意涵：「眞實」意味著「倫理之美」，而「戲劇」不只是形式上先天具有抽象辯證性，更具有一種主宰命運的不確定性，注定將角色推入宿命論中。如此，「後戲劇劇場」則理應能恢復倫理之美，或是能免於被宿命論所箝制——這是在雷曼引用黑格爾的前提下，對「後戲劇劇場」應有的期待，但如果這期待過高，那正好說明雷曼對黑格爾的引用只是炫眼的裝飾罷了！

附帶一提，正是在這個地方，我們看到了盧卡奇與黑格爾（明柯／雷曼詮釋的版本）兩者不同之處。首先，史詩主體在黑格爾那裡就是被動的受命運之神擺佈，但盧卡奇追隨了席勒與施列格對古代詩人的看法，則看到史詩時代的主體具有本質的內在性。[33]換言之，不論命運如何擺布，《小說理論》的作者還是會回答「史詩時代的人是幸福的」。

此外，黑格爾認爲，悲劇結構體現了命運不確定又有必然性的力量，但盧卡奇認爲，戲劇是一種讓本質誕生的形式。在後者，戲劇與史詩和抒情詩一起，勾勒了不同哲學／歷史條件下主體性變化的軌跡，也解釋了爲何在西元前五世紀的雅典，悲劇替代了史詩，成爲當時文學類型的典範；至於前者的看法，我們在史詩、悲劇，與今日嚴肅的電影與戲劇中都可見到。

[33] 盧卡奇在1962年，也就是《小說理論》出版了48年之後，爲這本書所寫的序中提到，雖然他哲學上的起點主要是黑格爾、歌德，浪漫主義，但是他當時與主流思潮的黑格爾有著複雜的掙扎：一方面黑格爾是他「基本上方法論的指南」（general methodological guide）（Lukacs, p. 18.），一方面，他也埋首於齊克果對黑格爾的批判（19）。在他與黑格爾之間的鴻溝，則由歌德與席勒的分析，以及施列格與索爾格（Solger）的概念來彌補（15）。

臺灣大學學術期刊資料庫

雷曼爲後戲劇劇場的合法性鋪路的第二階段，是指出表演在黑格爾的論述中扮演了一個如地雷般自我摧毀的角色——這個地雷還是黑格爾自己埋下的。根據明柯對黑格爾的爬梳，黑格爾注意到表演在戲劇中所起的特殊作用。這對黑格爾的客觀性觀念論來說是如醜聞般的（scandalous for Hegel's objective idealism）（頁44），一個想不到的現象（unthinkable phenomenon），因爲：

> 這些特殊的，概念之前的個人——一個個別、眞實的演員——矗立在道德內容之上。後者，也就是「絕對精神」，在這裡依賴著僅僅是演員表現上的特定成就，而非強加它的律法在這些特殊性上。（頁44）

換言之，戲劇的表演呈現了一種逆轉的關係：本來演員只是一個工具，消失在角色中，爲了呈現具有觀念性的「絕對精神」與「倫理之美」。但是這種消失只是概念上被預期的，活生生的演員實際上不啻會在舞台上存在，而且成爲「絕對精神」與「倫理之美」得以體現所要依賴的條件。

表演，來自演員的肉身，不但逆轉了觀念與工具之間的依存關係，也讓戲劇表演帶來一種「自我反省」（self-reflection）的特質（在明柯的文中則稱之爲「反身性」，reflexivity，或譯：自我指涉性）：讓人既看得到做爲客體的被造物（the made）——戲劇，也會同時讓人看見它的製造（the making）——演員與表演。從讀者的角度，戲劇是一種辯證的形式（亞里斯多德），或是一種提煉本質的形式（盧卡奇），對眞實或生活帶來排除。但是從觀衆的角度，戲劇既然是一種演出，被戲劇所排出的東西會正在眼前發生，也就是活生生的、眞實的演員。據此，雷曼參照黑格爾的《精神現象學》，認爲「以極大的敏銳，黑格爾看見*劇場*經驗的特殊性。」（頁45），而這種劇場性的戲耍（the theatrical play）成了「『絕對精神』的哲學根本上無法思考的」（fundamentally unthinkable for the philosophy of Spirit）（頁45）。在這個黑格爾的脈絡下，演員被看成是一種「不具本質的主觀自我」（the essence-less subjective self），不過是一種「個別的意外的我」（this merely individual accidental I），但卻是這個accidental I成了戲劇中倫理內容的完成者與奠基者。

雷曼並沒有進一步發展accidental I的理論意涵（一種演員的主體性可以從舞台延伸至生活，成爲一個普通人的主體性嗎？），但他藉此對黑格爾的觀念提出了修正：黑格爾認定「絕對精神」會終結的藝術，雷曼認爲只是古典觀念中的藝術，但是黑格爾對表演的看法，卻展示了「劇場中戲劇概念的消解」（the dissolution of the dramatic concept of theatre），會讓「絕對精神」的演進受挫。

臺灣大學學術期刊資料庫

換言之，戲劇與劇場之間本來就有一種彼此矛盾又彼此需要的關係。這關係一直都有，只是從古希臘悲劇開始，西方因爲重戲劇（觀念性）輕劇場（眞實）的緣故而一向未被正視，自然，雷曼認爲，直到一九七〇年代以後新的表演風格與美學則使這個關係更爲顯目，也更爲必要。

這個利用黑格爾來建構「後戲劇劇場」合法性的二階段論證，簡言之，就是「戲劇排除的眞實，劇場可以恢復」。但是在明柯對黑格爾戲劇思想的詳盡爬梳中，雷曼可說「只取一瓢飲」，只談了劇場有能力恢復被戲劇排除的眞實這一部分。在明柯對黑格爾美學想法的梳理中，後者念茲在茲的關心，還是在「絕對精神」的演進中，主體性若要隨之達成倫理上的自由，這條路上戲劇（而非表演或劇場）可以扮演的角色——而這是雷曼對明柯與黑格爾的引用中完全略而不論之處。

儘管觀察到戲劇因爲表演而具有反身性（reflexivity），黑格爾仍然致力在戲劇中發掘一種主體在倫理上的反身性。他認爲，戲劇中的角色／主體其實是自主的，也就是說，戲劇中在說話的角色不是詩人或作家的代言人，而是實實在在的主體：

> 這個主體自己，彷如爲了自己，在戲劇中說話：在戲劇中，這樣的主體獲得應有的承認。[34]

戲劇中的角色／主體，因爲在戲劇中，也只要在戲劇中，就獲得承認（comes into its own）。換言之，不論與現實生活中的人物有多相似，戲劇中的主體不是因爲現實才得以成立，戲劇的成立也不是做爲一種現實的延伸（不是因爲反映了現實或人生，戲劇才存在）。如此，戲劇中的角色，即便在劇情中有種種限制與枷鎖，但就是一個相對於現實的獨立主體。

如此，角色的主體就從現實中凝聚的集體性與城邦的「倫理之美」中解放，甚至具有一種個體性（individuality），而「倫理的絕對精神（the ethical Spirit），以其絕對的多變，也在這裡達到一種不受限制的喜悅，享受自由與自在。」[35] 於是，戲劇這個「不再美麗」的媒介，有能力促使絕對精神或倫理精神向自由轉化，並影響現實中的主體，在倫理上逐漸自由。因此，戲劇的「詩意表演，其結果就是倫理上的解放。透過戲劇這個形式，主體的自由也得見曙

[34] Menke, “The Dissolution of the Beautiful: Hegel’s Theory of Drama,” p. 30.

[35] *PhG* 513; M 425f. 轉引自Menke, p. 31.

臺灣大學學術期刊資料庫

光。」[36]

這個黑格爾眼中戲劇的能力與影響，完全沒有被雷曼提及，更不是「後戲劇劇場」針對的對象，只因爲這個論述沒有提供任何改變戲劇形式的理由——大寫戲劇都可以完成這些成就。然而，稍微回顧明柯對黑格爾的爬梳，即可看出雷曼搬引黑格爾體系爲「後戲劇劇場」奠基其合法性，卻又迴避後者對絕對精神與主體性的關懷，不過是一種大費周章的權宜之舉，沒有論證上必然性。

此外，單純只檢視雷曼利用黑格爾爲「後戲劇劇場」合法化的論證，其中還有一個值得商榷之處：藉算被戲劇排出的眞實，可以爲（後戲劇）劇場所恢復。然而，眞實（the real）並不只是物質或演員的肉身而已。眞實的本貌是一團混沌，不可辨認，也無法產生意義，與我們只有直覺上的聯繫。這些被排除的眞實一旦要被恢復，不管透過什麼風格，必然要透過某種形式（這是盧卡奇「本質誕生於形式」這個命題帶來的提醒），而新的形式也必然會排除其它的眞實。因此，「恢復被戲劇排除的眞實」可以是個永無止境，但也漫無目的的美學判準；「恢復對主體有意義的眞實」才是值得探究的議題——這也正是黑格爾論證的關懷。

當論及表演上的反身性（虛構的角色由肉身的演員來扮演）時，雷曼形容演員的主體是一種 accident *I*。這看法與是否有呼應桑蒂的epic *I*的意圖，不得而知，但認爲演員是一種欠缺本質的「意外的主體」、「不具本質的主觀自我」，恐怕對表演與演員的工作也有欠考慮。即便是充滿大量即興的演出，譬如，義大利藝術喜劇的演員，演出的狀況更像是在參與一場遊戲，是在既定的規則中面對不可期待與不確定的狀況，並發揮自己的能力執行表演。因此，表演中的「意外」只是表面，演員總是要面對不可迴避的規則（或是黑格爾稱之爲「藝術的外在限制」，見之後的討論），而規則自有清楚的目的，譬如，演出總有開始與結束的時刻，總是要面對觀眾等等。在這個意義上，如註二十所云，演員的主體性其實更接近盧卡奇認爲的史詩主體，具有本質的「內在性」，在不知不覺中，先於明白本質爲何之前，饒富興味地進行著行動與實踐。

[36] Menke, p. 31.

臺灣大學學術期刊資料庫

結語：重回黑格爾

嚴格來說，這不是一篇具有原創性的論文。藉著追索一個沒有答案的問題——什麼是epic *I*，本文回顧了三個理論家的研究架構：它可能接近盧卡奇的empirical *I*，但如果小說與現代戲劇都面對同樣的歷史／哲學條件，那也可能是lyric *I*。桑蒂將之單純界定爲一個在技術上的扮演敘事者的角色；雷曼，儘管疑點重重，又將之理解成accidental *I*。三者之間產生系譜上「突變」的理由，不是本文能詳究的，不過，回顧這三本著作的研究架構可以顯示一個逐漸專業化、技術化，但同時也在視野上逐漸窄化的趨勢：主體性的關懷，也就是人要用什麼樣子在這個世界中自處，跟這個世界維持一個有意義的關係，成了一個逐漸被遺忘的問題。這與學術研究在當代逐漸分工的趨勢相當，理所當然地切割了對倫理與價值的追究，卻掉入見木不見林的迷思中。結果是：學術與藝術都成了同道中人彼此取暖的溫床，雖然並不眞的知道爲什麼。[37]

另一方面，這三本著作都在理論背景上訴求了黑格爾，但也某種程度上做了修正，並檢討了《詩學》。儘管不盡然令人滿意，但顯然黑格爾的論述在探討劇場與戲劇的諸多現象與面向上，仍然有能力提供啓發性的觀點，彌補前人理論顧此失彼之處。譬如，在明柯的爬梳中顯示，黑格爾在面對演出的反身性時，仍然正視戲劇的統一性（unity）：戲劇與表演的統一，劇情內部不同觀點的統一，角色的意識與無意識的統一等等，進而再劃定戲劇具有一種客體性的地位。也就是說，無論如何，戲劇，跟一幅畫或一座雕刻一樣，是一個爲人所面對的客體。只是戲劇與表演中都具備的自我反身特質，會讓藝術與現實（也是演出與觀眾）中間的界線不再穩定牢靠：

> 戲劇從內部被分割成兩面：藝術的，與「尋常的」（“ordinary”）。這些製作元素的活動在藝術品與現實中間畫了一道界線。當藝術品的外在限制（譯按：讓藝術是藝術的限制）做爲自身活動的產物變得突出時，這個限

[37] 南京大學呂肖平先生認爲：「亞裡士多德和黑格爾都不是戲劇學者，他們是哲學家，他們的出發點並不是戲劇，而是他們自己的『體系』，正是這一點造成了他們對古希臘悲劇的重大誤讀，他們的深刻之處和淺薄之處都在這裡。斯叢狄卻是一位戲劇學者，除了戲劇本身，他並沒有別的出發點，他對drama的歸納，是文體的具體特徵，而不是哲思。」（呂效平：〈「釋」後戲劇劇場〉，《戲劇與影視評論》38期（2020年），頁32。）。本文剛好持相反的立場。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 制也變成內在於藝術品的一個定律了。在表演性的自我反省中，藝術品的諸般限制並沒有消解自身，但它們會移動，不再穩固牢靠。[38]

與桑蒂界定的「大寫戲劇」不同，黑格爾讓戲劇從被動的客體，進一步向觀眾延伸過來，向主體靠攏，由觀眾來界定劃定「作品」與尋常現實的界線。這種移動，注定會打破客觀的幻覺性，也可以讓觀眾在面對戲劇這種「不再美麗」的藝術時，獲得主體上的自由。黑格爾的這個觀點可以說預示了後來布萊希特「史詩劇場」對觀眾批判性參與的期待，甚至後來「沈浸式劇場」的出現。這都成了吾人下一步研究時，足資參考的課題。

[38] Menke, p. 29.

臺灣大學學術期刊資料庫

什麼是Epic *I*？：一個對《小說理論》，《現代戲劇理論》，《後戲劇劇場》研究架構的重新審視

何一梵

國立臺北藝術大學戲劇學系助理教授

這篇論文是要追索一個沒有答案的問題：什麼是epic *I*？藉此追索，本文將回顧三本著作的研究架構：喬治．盧卡奇（Georg Lukacs）的《小說理論》（*The Theory of The Novel,* 1915），彼得．桑蒂（Peter Szondi）的《現代戲劇理論》（*Theory of the Modern Drama,* 1956 ）與漢斯．雷曼（Hans-Thies Lehmann）的《後戲劇劇場》（*Postdramatic Theatre*, 1999）。這三本著作在理論上都具有一種系譜關係：桑蒂的著作深受盧卡奇《小說理論》的影響，雷曼又宣稱自己回應與修正了桑蒂在研究現代戲劇中的架構；此外，三者都深受黑格爾（Georg Wilhelm Hegel）的影響，也在不同方式上挑戰了亞里斯多德（Aristotle）的《詩學》（*Poetics*, c. 335BC）。儘管三本書的重要性自不待言，他們研究架構上的特點與關聯，卻一直未被釐清過。這篇論文將以「什麼是epic *I*？」這個問題爲起點，批判性地回顧它們各自的研究架構，並指出因爲對epic *I* 這個主體性議題的逐漸輕忽，這三本書在研究視野上反映出二十世紀以來知識演化的趨勢：逐漸專業，也逐漸狹隘。

關鍵字：史詩主體　內在性　小說理論　現代戲劇理論　後戲劇劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

What is Epic *I* ? – A Reexamination of Three Research Frameworks of *The Theory of The Novel*, *Theory of the Modern Drama*, and *Postdramatic Theatre*

I-fan HO

Assistant Professor, Department of Theatre Arts, National Taipei University of the Arts

This paper aims to track a question without an answer: what is Epic *I*? By so doing, it will review three research frameworks: that of *The Theory of The Novel* (1915) by Georg Lukacs (1885-1971), of *Theory of the Modern Drama* (1956) by Peter Szondi (1929-71), and of *Postdramatic Theatre* (1999) by Hans-Thies Lehmann (1939-). The three books have genealogical connections: Lukacs's *The Theory of The Novel* highly influences Szondi's methodological frame of reference, to which Lehmann claims by his argument to respond; in addition, Hegel holds sway in one way or another in the three books, which challenge or modify Aristotle's P*oetics* from different perspectives. Despite their well-known significance in academia, the interconnections of their frameworks and the respective theoretical potentials of each have not been clarified. Starting by the question "What is Epic *I*?", this paper will fulfill this task and point out that, following the gradual negligence of the issue of subjectivity, the scope of research of the three books also demonstrates a trajectory echoing the evolution of scholarship since the twentieth century, becoming more professional, and yet more narrow.

Keywords: epic *I*　immanence　*The Theory of the Novel*　*Theory of the Modern Drama*　*Postdramatic Theatre*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

丁羅男：〈「後戲劇」與中國文化語境〉，《戲劇藝術》2020年第4期，頁1-17。

何一梵：〈走出個人的眞空——易卜生的反諷與《人民公敵》〉，《戲劇研究》第5期，2010年1月，頁69-98。

呂效平：〈「釋」後戲劇劇場〉，《戲劇與影視評論》第38期，2020年，頁29-40。

彼得．斯叢狄（Peter Szondi）著，王建譯：《現代戲劇理論（1880-1950）》，北京：北京大學出版社，2006年。

宮寶榮：〈與其跟風「劇場」，不如堅守「戲劇」——再議postdramatic theater的中文譯名〉，《戲劇藝術》2020年第5 期，頁29-39。

麻文琦：〈後戲劇劇場的「後現代性」——兼議 「呼喚戲劇的文學性」問題〉，《戲劇》（中央戲劇學院學報）2019年第4期，頁37-47。

De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism.* New York: Oxford University Press, 1971.

Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit.* Trans. A. V. Miller with analysis of the text and foreword by J. N. Findlay. Oxford: Clarendon Press, 1977.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

Lukács, Georg. *The Theory of the Novel; A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Trans. Anna Bostock. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971.

Menke, Christoph. “The Dissolution of the Beautiful: Hegel’s Theory of Drama.” Trans. Diana George. *L’Esprit Créateur* 35.3 (1995): 19-36.

Schiller, Friedrich. *Essays*. Trans. Walter Hinderer and Daniel Dahlstrom. New York: Continuum, 1993.

_____. *Aesthetical Essays of Friedrich Schiller.* Urbana, Illinois: Project Gutenberg, 2014. Available at: https://www.gutenberg.org/ebooks/6798 (Accessed: 11 October 2019).

Schlegel, Friedrich von. *On the Study of Greek Poetry.* Trans. Stuart Barnett. New York: SUNY Press, 2001.

Szondi, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*. Trans. Harvey Mendelsohn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

_____. *Theory of the Modern Drama*. Trans. Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫