戲劇研究　第27期
Journal of Theater Studies
2021年1月　頁37-86
DOI: 10.6257/JOTS.202101_(27).037

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」*

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言

二〇一六年北京戲劇舞台上出現一個罕見、幾近靜止狀態的契訶夫作品，這是中國當代前衛劇場導演李六乙所執導的《櫻桃園》。特殊的是，此劇仍完整演出契訶夫的劇本。除了進行對話，演員的身體動作、空間移動與人物間的交流均極度簡約，甚至許多場面中演員在舞台上長時間靜止不動、凝視著觀眾。這裡描述劇中一個代表性畫面：白色封閉空間的舞台上，在劇末櫻桃園即將被拆除、所有人準備離開莊園之時，女主人柳苞芙立於舞台前沿中央注視觀眾。當櫻桃園新主人羅伯興命管家將他的大衣取來準備動身，此時柳苞芙開口：「我要再坐一分鐘」，其女安妮雅搬一張椅子至台中，柳苞芙走到椅子面向觀眾坐下，繼女瓦莉雅上前坐靠於她的右方椅腳，安妮雅立於左旁，其餘人物有的環於舞台四周、

* 本文爲科技部專題研究計畫「戲曲作爲方法——中國當代前衛戲劇導演李六乙作品研究及其話劇本土化的實驗」（MOST 107-2410-H-024-019-MY2）之研究成果。初稿曾宣讀於國立中山大學劇藝系「2019年全球視野下的表演作爲方法：歷史記憶、主體技藝、文化生產」研討會。感謝兩位審稿人鞭辟入裡的意見：第一位審稿人的正向鼓勵和高度專業性回饋與第二位審稿人的中肯與細心意見。皆對筆者近年展開的表演分析研究極有幫助，未來當更力圖精進。

臺灣大學學術期刊資料庫

有的或站或坐倚靠牆邊。柳苞芙閉眼凝神後睜眼對觀眾作一意味深長的凝視。不僅她，所有人物皆靜止看向觀眾，無音樂亦無台詞，人物仿佛準備拍一張合照而暫停，觀眾視線在此成爲拍照的鏡頭，舞台如同柳苞芙的台詞整整凝固靜默一分鐘。這一分鐘裡，舞台人物與觀眾對視，戲劇時間（情節的）、舞台時間（演員的）、眞實時間（觀眾的）合而爲一。

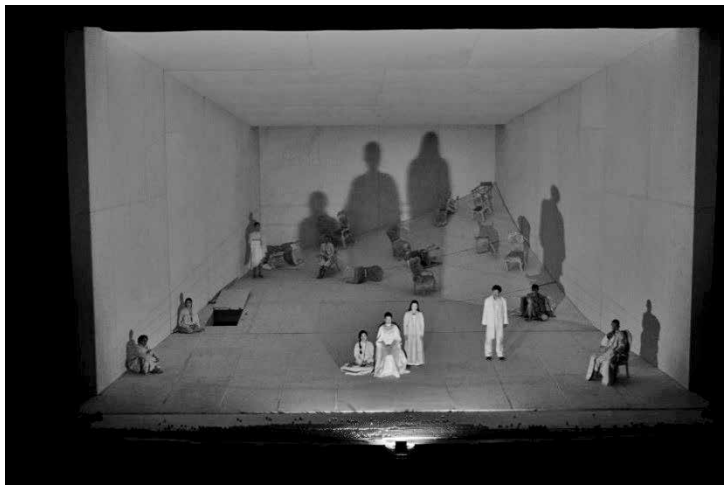


圖1：李六乙《櫻桃園》：我要再坐一分鐘／李六乙戲劇工作室提供

一分鐘靜默雖不長，但對已是經歷了長達三個多小時緩慢、不時停頓的靜態演出，這一分鐘的完全靜止很容易讓觀眾在戲劇即將結束時，不耐乃至憤怒，有觀眾便當下脫口「神經病啊，她眞的要坐一分鐘」。[1]一如既往，這位極富爭議性的前衛導演得到了兩極評價。一篇評論寫道：

> 一場自始至終沒有沸點的戲劇。緩慢的節奏、沒有衝突的情節，對大多觀眾而言，無疑是種考驗。有觀眾半場都堅持不住，然後在人藝的留言簿上表達「憤慨」。倒也有人將自己完全置身其中，咂摸人生況味。[2]

不僅觀眾堅持不住，該評論也指出此劇展現的戲劇挑戰非但沒有得到讚賞，甚至

[1] 張冰：〈李六乙版《櫻桃園》爲何疲軟〉，微信，2016年10月20日。https://mp.weixin.qq.com/s/9Ra03wuyvskuStpmWWCIcg，查閱日期：2019年10月23日。

[2] 陳俊宇：〈每個人都有只屬於自己的《櫻桃園》〉，《工人日報》第05版，2016年7月4日。http://media.workercn.cn/sites/media/grrb/2016_07/04/GR0501.htm，查閱日期：2019年7月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇評界對這種作品也失語。[3]然也有劇評盛讚「這是一個無限接近契訶夫又在某種程度上有所超越的作品」，[4]戲劇家李健鳴更稱這是中國第一次眞正駕馭了契訶夫的《櫻桃園》。[5]

其實在此之前，北京觀衆已經「領教」了李六乙作品中的靜默風格。較令人印象深刻者是二〇一二年的《安蒂戈涅》，開場時安蒂戈涅於舞台踱步長達約六分半鐘後方開口說話。還有二〇一五年的《萬尼亞舅舅》讓第一幕開場本不在場的人物葉蓮娜漫步繞行舞台四分鐘後，其他人物才開始台詞。這兩個戲均在無聲狀態下漫步踱行，使舞台產生長時間空白與靜默的氛圍。此爲觀衆帶來時間的停滯感，加上人物常靜止不動，演員在表演中不僅缺乏戲劇應有的交流與行動，也甚少表現喜怒哀樂，被認爲像「冷表演」，觀衆除戲稱演出像高級劇本朗讀，[6]也認爲情節人物被弱化而無法入戲和看不懂。不少觀衆難忍沉悶「前赴後繼」睡倒一片甚至紛紛離席。[7]

李六乙顯然無視《萬》劇觀衆的離場和負評，因爲這種靜默風格到了二〇一六年《櫻》劇更「變本加厲」，索性將整個舞台畫面靜止與凝固起來，這不僅是上文所描述的「我要再坐一分鐘」段落，全劇還有許多類似處理。追溯李六乙的作品，可發現靜態化手法至少從二〇〇六年導演《北京人》時已存在，他自承當時排練已對演員提出「靜止戲劇」概念，之後的《我這一輩子》（2006）、《安蒂戈涅》（2012）、《俄底浦斯王》（2013）、《小城之春》（2015）等皆有靜止戲劇的實踐。[8]要探討李六乙靜止戲劇的美學概念和手法，二〇一五年的《萬尼亞舅舅》與二〇一六年的《櫻桃園》最具代表意義，因爲它們不僅是其靜

[3] 此評論所說之失語，並非指劇評少，而是指多數劇評不知如何面對這種極爲靜態和舞台調度甚少的演出。筆者所蒐集之李版《櫻》劇評論和報導數量頗多，雖多負評但仍不乏重量級評論人給予好評。

[4] 王新榮：〈向思想的幽深處走去——李六乙版話劇《櫻桃園》的創作啓示〉，《北京人藝》2016年03期。http://www.sohu.com/a/204094775_391344。查閱日期：2019年7月29日。

[5] 李健鳴：〈這一次，我們終於駕馭了《櫻桃園》〉，《文匯報》第12版，2016年11月9日。https://kknews.cc/zh-tw/entertainment/96yab9q.html。查閱日期：2019年8月20日。

[6] 白瀛：〈當契訶夫的「悶」遇上李六乙的「冷」——北京人藝《萬尼亞舅舅》評析〉，《戲劇文學》2015年04期，頁53-57。

[7] 奚牧涼：〈如何欣賞一部令人昏昏欲睡的戲〉，《澎拜新聞網》，2015年2月7日。https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1301796。查閱日期：2019年10月23日。

[8] 李六乙信件訪談，2019年8月2日。

臺灣大學學術期刊資料庫

止戲劇的成熟之作，也分別展現靜止戲劇兩個不同的藝術手法：《萬》劇中的大量緩慢繞行和停頓手法；和《櫻》劇中畫面的靜止與凝固感和演員長時間與觀眾對視而不發一語。同時，探究相隔一年的兩個作品讓我們更清楚看到其靜止戲劇手法的演變軌跡。

一九九〇年代中期崛起的北京前衛劇場導演李六乙，[9]是當代中國話劇本土化的代表人物之一，其創作直接承襲了話劇本土化在導演方面的兩位代表人物——焦菊隱和林兆華——的實踐方向，並有所突破。李六乙雖然在中國被譽爲是最懂戲曲的話劇導演，[10]但因作品常挑戰觀眾的欣賞習慣而極富爭議。李六乙自九〇年中期以來發展其稱之爲「純粹戲劇」[11]的理論，九〇年代末的作品已顯現劇場（theatre）與戲劇（drama）互相疏離的特徵，至二〇〇〇年執導《原野》，表演中劇場與戲劇分裂的情況更爲加劇，他將曹禺原劇本進行重構，被認爲將原劇支離破碎而遭嚴厲批評，引發中國話劇界對經典該如何搬演的討論。但二〇〇六年執導的《北京人》普遍受到高度讚賞，除了因完整演出原劇本而被視爲回歸經典，資深評論家童道明更將此作譽爲是繼焦菊隱《茶館》（1958）、林兆華《狗兒爺涅槃》（1986）之後，中國話劇本土化的第三個里程碑。此後李六乙進入創作高峰，導演大量中西經典劇作，但甚少再像《原野》那般拆解原劇本，在創作上被認爲轉爲「保守」。[12]事實上李六乙其後作品雖表面上完整演出劇本，但舞台上劇場與戲劇「同床（場）異夢」的情況依舊。近年作品更出現了

9 李六乙1961年生於四川成都，父親爲川劇著名丑角李笑非。1979至82年之間任職成都市川劇院，爲老藝人整理口述劇本、跟排與巡演。1982年考入北京中央戲劇學院導演專業，1987年進入中國藝術研究院從事戲曲研究，並受邀導演諸多戲曲劇種，包括崑曲、京劇、川劇、豫劇、評劇、呂劇、柳琴戲、眉户劇等。1995年受林兆華舉薦至「北京人民藝術劇院」擔任話劇導演，至今有超過五十部中外經典和原創舞台作品。

10 徐淳：〈童道明先生對我說〉，《北京晚報》第11版（2019年7月7日），https://culture.gmw.cn/2019-08/10/content_33068466.htm。查閱日期：2020年12月25日。

11 我在論文〈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，頁69-116），曾深入討論李六乙之純粹戲劇理論，爲方便本文讀者，稍作說明如下：純粹戲劇觀念爲李六乙的創作理論，發展於1990年代中期，「純粹」是指人的精神層面，純粹戲劇意在直接面對和展現人的精神意念、進而直接表達形而上的思考，創造能展現人之精神典型的戲劇，要達到此，須讓劇場中表現的一切均出現在人物的精神／意識之中，並擺脫過去話劇中那些以表現外在行動爲主的戲劇。「靜止戲劇」是純粹戲劇理論與實踐的拓延，後文將討論此兩個概念之間的關係。

12 李紅艷：〈李六乙：敢想敢改敢錯敢當〉，《北京日報》第7版（2019年9月3日），https://kknews.cc/news/99gken5.html。查閱日期：2020年12月25日。

臺灣大學學術期刊資料庫

靜態與緩慢的風格特徵，即劇本雖被保留，但戲劇動作卻未被以明顯推進的方式和與事件發展相應的節奏來展現，而是很大程度被靜態化了，戲劇性元素被弱化退居爲場面調度的背景而非主要表現物，**其整體演出更引人注目的是場景語言（畫面／現象），而非戲劇語言（情節／闡釋）**。

不論是上述看似解構劇本的《原野》，或回歸傳統的《北京人》，抑或是緩慢而至靜止的《萬尼亞舅舅》和《櫻桃園》，這些作品的形式表徵雖然在當代劇場皆非新物，但觀眾仍對李六乙這種以場景語言爲首要的作品經常產生：要不因爲不習慣其表現方式或缺乏適當欣賞策略而產生強烈抵拒；要不直接將其與相類似的中西方作品對號入座，作爲認識它們的方便法門。同時，這裡也浮現戲劇評論和分析方面的問題：該如何更好理解這類作品的舞台表現語彙，進而以適當方式欣賞、並與之對話，乃至能辨識表面看起來類似的美學風格、但在場面調度的屬性上仍有相當差異的作品？

靜態化劇場風格在西方和亞洲並不少有，在亞洲傳統劇場亦屬普遍，但在中國現當代話劇傳統中卻極爲罕見，此使李六乙的靜止戲劇在話劇發展中具有特殊性，引起一系列可探究的提問，除了有關於創作、劇場本體層面和觀賞層面的問題，也有文化美學來源的追問，包括：爲何要採用靜態的形式和風格來呈現「戲劇」（drama）？而劇場中呈現長時間靜默與靜止意味著什麼？這種靜態化和靜止的表演對觀者產生何種異於戲劇性劇場的觀賞經驗？而李六乙的靜止戲劇美學與西方類似的靜態劇場風格之異同是什麼？其靜止戲劇美學的文化根源來自何處？他這些靜態作品要表達的意涵又爲何？而研究者又該如何解析這類以舞台場景（而非文字）爲主要語言的劇場作品？除了以直觀和符號學式的象徵性來解讀，是否有較爲系統性的方法來解析、以了解當代劇場的藝術動力和表演語彙？

在劇場研究傳統中，劇本文本分析、歷史研究、田野調查等爲戲劇／劇場學科提供了必要的研究基礎，一九八〇年代以來隨表演研究（performance studies）逐漸普及，劇場研究得以從人文學科領域延伸到社會學科的範疇，促使劇場研究的取向從歷史與美學的典範轉移到社會科學的典範。[13]此一方面開啓了劇場研究的新視野，特別是來自文化研究、人類學和社會學領域的理論方法，開闊了戲劇領域豐富多元的研究視角和分析策略。但另一方面，劇場研究潮流向新學術典範

[13] 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），頁9-23。

臺灣大學學術期刊資料庫

轉移，並不代表劇場美學面向和對劇場本體的探究是過氣（或完成了）的任務。尤其在後戲劇劇場現象中，劇場自身向我們呈現了複雜多樣的同時，戲劇／劇場的本體也產生巨大變化，不僅文本間、媒介間與觀演間衍生了前所未有的可能性與複雜關係，古典與現代、東方與西方於其中的辯證與纏攪，也使得傳統與創新的成分和界線曖昧難辨。要有效釐清其中的關係之前，首先需要有對劇場演出具有進行辨識和梳理的能力，只是當代劇場研究和評論以語言文本和內容意涵爲優先和分析依據的情況仍未有太多改變，使我們對鑑別舞台場面調度的屬性、變化和語彙的經驗仍嚴重不足。

承此，本文嘗試探索以舞台場景爲主要語言的劇場作品的表演分析方法，深入探討此位中國當代重要劇場導演的舞台語彙和手法以及其作品對觀眾帶來的觀賞經驗。本論文在以下各節中探討：一、從表演分析（performance analysis）角度，與藉由對李六乙版《萬尼亞舅舅》和《櫻桃園》的場面調度（mise en scène）分析，探討其靜止戲劇在形式層面的構成、動態能量與系統原則。二、探究靜止戲劇之形式特徵所引起的觀賞體驗及其審美意涵，進而探討李六乙的靜態風格與西方類似作品的異同。三、討論李六乙發展之靜止戲劇概念及其美學的文化根源，以及李版《萬》劇和《櫻》劇之於當代中國的內容意義。

一、表演分析（performance analysis）——李版《萬尼亞舅舅》和《櫻桃園》的場面調度之構成與系統原則

繼雷曼（Hans-Thies Lehmann）的《後戲劇劇場》（*Postdramatic Theatre*, 1999）從認識論層面指出了當代劇場的諸多具體面貌之後，歐陸劇場理論家帕維斯（Patrice Pavis）進一步從方法論層面對當代劇場提出了表演分析方法。帕維斯原是劇場符號學理論的重要學者，同時被認爲是在表演分析上最多產的理論家，有鑑於符號學在當代劇場分析的侷限，他在《解析表演：劇場、舞蹈、與電影》（*Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*, 2003）對表演分析提出諸多深刻見解，解析劇場各面向的性質並提出分析方法，對當代劇場的表演分析提供較全面的指引。帕維斯指出一九八〇年代對於古典符號學的批判，逐漸朝向把表演（performance）視爲是一系列的綜合體或組織（a series of syntheses or frameworks）的趨勢。換言之，在分析上更強調對表演進行總體性理解（global understanding）和著重對演出的整體感知多於傳統符號學的分割（segmentation）

臺灣大學學術期刊資料庫

做法。因此，帕維斯力促發展一系統性的綜合方式，來了解演出中的意義認知、和能量與流動的具體經驗。

帕維斯不僅提出分析的關鍵概念，也提供劇場各元素應注意與分析的面向和細節。在我看來，此書提供許多劇場表演分析的啓發性概念和訊息，但須注意的是，若生搬硬套帕維斯的理論與方法，卻極易落入繁瑣的細節分析，最終又造成總體理解的困難。[14]經過實踐，筆者認爲帕維斯的理論雖具啓發性、並提出劇場各面向的細節方法，但研究者才是眞正看到具體演出之人，對演出的洞察和直觀仍至關重要；更有甚者，研究者對藝術家／導演語彙及其作品長期的脈絡觀察，也提供分析時的關鍵知識。如果忽略研究者本身的經驗性知識，[15]只依賴帕維斯的理論易落入缺乏焦點的瑣碎描述。因此，本研究綜合筆者過往的導演研究經驗、田野調查與描述分析方法，和借鑒帕維斯所提出之具啓發性的概念，包括場面調度（mise en scène）、向量化（vectorization）、時空「塊」（spatiotemporal “blocks”）等進行李版《萬》劇與《櫻》劇的表演分析。

首先，帕維斯認爲“mise en scène”[16]（場面調度）在這種表演分析和美學評估取向中佔有核心位置，因爲它是整個演出選擇和組織原則的綜合體系（a synthetic system），可綜攝演員表演的各種可能（acting options）、戲劇構成選

14 感謝審稿人對此段提出建議，特以此註說明。帕維斯的諸多表演分析理論對於本研究有深刻啓發，筆者深爲認同並嘗試將其部分理論付諸實踐，文中並未有既引述、又批判帕維斯理論之意，此段意在指出全盤照搬帕維斯理論方法的可能危險。

15 麥柯斯威爾（Joseph A. Maxwell）認爲在質性研究的研究者，本身的經驗性知識便是建立概念性情境的重要來源，它們賦予研究者觀點、洞察力和形塑事物的力量，許多學術社群中令人欽佩的學者，皆能善用自身經驗性知識。參見約瑟夫．麥柯斯威爾（Joseph A. Maxwell）著，高熏芳、林盈助、王向葵譯：《質化研究設計：一種互動取向的方法》（臺北：心理出版社，2001年），頁39-41。

16 帕維斯解釋場面調度（mise en scéne），在法國最初指戲劇文本到舞台的過程（passage），後成爲指涉舞台作品、場面（the spectacle）、表演（the show），以作爲與那種爲舞台表演（stage acting）所書寫的腳本相對立的稱呼。他將場面調度界定爲是表演的整個系統，其本身是結構化和組織化的，是整個演出選擇和組織原則的綜合體系，而非單一個具體和經驗性的對象，像是某一個場面調度畫面。帕維斯指出場面調度有時也被稱爲後設文本（metatext）或表演文本（performance text）。後設文本是指未被寫下的文本，是排練中導演有意或無意做出作品最終所被看到的選擇。參閱Pavis, Patrice, “Dramatic Criticism Faced with Mise en scène,” *IATC Archives & Documents*, 2006, pp. 4-8. 見https://aict-iatc.org/wp-content/uploads/2017/01/seoul_symposiumfeb.07.pdf，參閱日期2019年8月22日；以及同作者 *Analyzing Performance: theater, dance, and film,* trans. David Williams (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), pp. 8-9.

臺灣大學學術期刊資料庫

擇（dramaturgical choices）、以及貫穿演出的支配動能（performance's lines of force）的關鍵概念。[17]而場面調度應該分析什麼？帕維斯在另一篇文章中進一步區分了場面分析（the analysis of spectacles）和場面調度分析（the analysis of mise en scène），他認爲前者是實證式地描述了再現（representation）的各種符號，而場面調度分析則是提供了其整體功能的理論，涉及的是一個或多或少連貫的系統。因此場面調度的分析實際是在描述場面調度的選擇，並把它的系統揭示出來。[18]

但帕維斯也指出場面調度的實踐典範在近二十年來經歷不同變遷，出現了過去未曾預料的場面調度屬性，使既有的分析和批評方法變得無效，特別是將演出視爲一個景觀文本和符號系統的看法已經不再流行，人們更重視劇場過程中產生的效果而非它的演出結果，這使得mise en scène越來越趨向成爲英語意義上的performance（表演），其更多視劇場是一種參與、並處於一種成爲（becoming）的狀態。在這種情況下，帕維斯提出疑問：我們在劇場中是否還面對著一個穩定、可被掌握和可被描述的審美客體？尤其當人們忽略舞台呈現之物轉而重視觀眾的接受模式時，審美體驗就成了劇場中唯一的東西。這讓我們處於一內在矛盾的境地，一方面作品是物質的、身體的，但是這種物質性本身卻不再有價值，因爲觀眾更願意投身於經驗之中，致使作品被去物質化而變得虛擬，阻止我們去辨識它的屬性或含義。帕維斯認爲此一趨勢看來是不可逆的，但是劇場分析與批評之本質仍是再現整體的描繪（description of representation as a whole），此促其必須回到演出的系統上來。因此他指出，劇場分析和批評應重申場面調度和導演的重要性，繼續做爲作品和觀眾之間的中介任務，並對當代演出之場面調度的屬性變化、新功能及其前沿有所認識。[19]

其次，帕維斯指出表演分析應關注表演總體中的向量化（vectorization），亦即演出發展之動量（the dynamic momentum）與路線（itinerary），因爲我們

---

17 參考Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, pp. 8-18。然而帕維斯也提醒，這種對表演理解的總體化亦存在風險，「因爲它鼓勵分析開始尋找場面調度中的一種秘密的『鑰匙』」，這容易讓「場面調度被設想爲一種中心的、集中的形式，進而排除那些根基於去中心、任意性或機會的表演實踐。」（頁17-18）分析者應意識到場面調度的生產與接收並非現成和完整的，並應避免其分析落入過度的一貫性和封閉。

18 Pavis, "Dramatic Criticism Faced with Mise en scène," pp.4-8.

19 同前註，頁4-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

只能概述演出的主要軌跡和主要演出選擇，如此可避免被微不足道的細節所淹沒。[20]進一步說，帕維斯所言之向量化概念，意指在觀察與分析表演連續性時，須關注的作品內在動能，此某種程度上可幫助了解作品是朝向哪裡發展的「箭頭」指標。

另一個對本文也具有啓發性的提醒是，帕維斯對空間－時間－動作（space, time, action）的討論。他提出應把舞台的具體表達、空間、時間，以及與戲劇時空之象徵相結合的必要性，並且應把目標放在理解一個場面調度中的眾多時空「塊」（spatiotemporal "blocks"），是如何被組織、安排成爲（演員的）身體行動的序列。[21]我認爲演出中的時空塊，可視爲我們提供表演文本或導演文本的分析／觀察單位，這與習慣上以劇本結構（情節、場次或段落等）作爲分析單位有所不同，後者依據的是戲劇發展的動量，而前者較能觀察到表演文本的場景發展的動量。因此，時空塊也對觀察一個演出的向量化是相當有幫助的。此外，我認爲時空塊對於分析李六乙的作品尤其合適，因爲其場面調度的內容經常不是戲劇文本時空，而是導演設定的人物多重時空意識狀態，因此分析場面調度的時空塊對於理解導演語彙和表達內容至爲關鍵。

本文的表演分析目標是上述帕維斯所說之場面調度分析，即企圖揭示《萬》和《櫻》劇表演文本中的整體功能理論。因此下面的描述與分析將聚焦於導演之場面調度的組織系統原則及其貫穿演出的動量，並藉此了解李六乙靜止戲劇中的核心藝術手法，雖多少涉及其象徵意義，但竭力探討演出中的符號象徵意義並非本文的首要目標。[22]**爲了有效分析，除了先描述兩個演出的演出結構和舞台設**

---

[20] Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, pp. 17-18。我在〈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〉中曾說明向量化概念，這裡略述其意。帕維斯定義，向量（vector）「爲一種力量和一種運動，從特定起始點朝向到達點；沿著這條線的方向，向量從一點移動到另一點。」（頁64）而向量化（vectorization）是「動態的動量，是由舞台作品中不同部分之間的敘事（narrative）或年代（chronology）所創造出來的：是透過符號迷宮、表演順序呈現的意義旅程。」（頁126）

[21] 同前註，頁159。

[22] 李版《萬》和《櫻》劇演出後備受關注，有眾多劇評，不少是出自中國重要劇評人與戲劇專家，對於作品意義的詮釋與領會不乏獨到深入的見解，這也是本文不把這個面向作爲研究核心的原因之一，因爲只要作品具有足夠能量，作品意義的探究可隨觀者視角、文化、社會與時代變遷而無窮盡。然而，對於劇場演出本體之分析與學術性探究卻相當稀少，我們需更多研究投入才能眞正剖析當代重要劇場作品的表演內在動力、結構與成因。

臺灣大學學術期刊論文

置，並從兩個演出各選擇具有重要（關鍵）屬性的連續性場景——特別是具代表性的緩慢與靜態化場景——描述其靜態化元素與方式，分析其中時空塊的安排、可能的向量化及其意義產物，並聚焦於場面調度的組織系統與構成原則、以及演員表演等進行分析。須說明的是，下面的表演分析將花去一定的篇幅來描繪和分析表演文本，讀者或許對場面調度的描述感到冗長，但正如分析劇本也需要適度描述戲劇文本的內容和展示台詞作爲分析依據，表演分析亦需呈現表演文本的內容和舞台語彙，特別是場景變化和演員表演。此外，基於本文意圖探索和建立表演分析方法的出發點來說，展示表演分析的細節和過程亦有其必要。

（一）《萬尼亞舅舅》——圓場的意識時空

1. 演出結構與舞台設置

《萬》劇有李六乙戲劇的一貫特徵，包括：戲劇文本與表演的關係爲——雖保留劇本故事情節、台詞與人物關係，卻剝除劇本提供的外在規定情境（如時間、地點、人物所做之事等）；表演上，演員並不表演台詞的相應內容，而更多呈現在人物、演員自身、與某種意念中來回遊走的思索／冥想狀態，《萬》劇亦是如此；結構方面，原劇四幕是被按照順序呈現，但前後各加上一個序曲與尾聲，整體演出結構呈現爲「序曲→第一幕→第二幕→第三幕→第四幕→尾聲」。序曲與尾聲爲李六乙所添加，其中並無台詞，雖時間不長卻是導演的核心意念和作品意涵的關鍵性場景（文末將述及）。這種以導演意念包覆全劇頭尾的作法是李六乙作品中常見的手法，李版《櫻桃園》亦有相同結構。

舞台設置在李六乙劇場中占有重要地位，超越一般作爲戲劇背景的佈景作用。除了也是傳達導演文本意義的重要元素，更爲場面調度和演員表演提供具能動性的空間。李六乙主張，劇場中更重要的是空間，舞台的設計意識應當從傳統上對景的設計轉變到對空間的設計，[23]他指出「空間和環境是兩個概念。生活的環境要靠演員的表演去營造。而空間不同，裡面有很多確定東西和不確定的東西。」[24]**這意味著李六乙將舞台空間認知爲一種可具有變化和創造各種可能的場域**。因此李六乙偏愛能創造動態的舞台空間，在其中產生動態的能量主要是來自

[23] 李六乙訪談：2018年7月22日，未出版，採訪地點：北京。。

[24] 轉引自黃海碧：〈恍如戲劇憑弔的修辭——「北京人藝」版《櫻桃園》觀後芻議〉，《藝術評論》2016年第8期，頁95。

臺灣大學學術期刊資料庫

演員（其次是光影）。鈴木忠志盛讚李六乙掌控舞台空間的能力，並曾撰文討論李六乙的《非常麻將》，指出他的演員比桌椅更具有支配空間的能力。[25]或許是出於對舞台空間需求，李六乙經常擔任自己作品的舞台設計，《萬》便是一例，採用的是他慣用的空舞台[26]設計。

此劇開場時舞台兩邊以大片黑幕圍住，舞台正後方露出北京人藝首都劇場建築的紅磚牆。舞台邊緣擺設數張白椅，舞台區基本爲空台，樂池區裝置爲一滿佈落葉的水池，池中立一白椅。整體舞台景觀的變換主要由每幕的椅子數量和變換擺放位置來形成，隨劇情演進白椅數量漸增多：序曲和第一幕基本爲空台，第一幕裡由燈光投射舞台地面呈現一矩形環狀的路線光區，劇中人物常以此作爲行走的道路。台中置一白椅，台上另有兩個鞦韆（圖4）。第二幕舞台中後區域降下一巨大白色超高腳椅，高椅腳周邊又環繞一些矮白椅。演出中有來自正面的燈光，將椅子線條影子放大、投射在黑幕，椅子烏影因而成爲人物的背景。第三、四幕高腳椅增多，更多數量矮白椅環繞高椅下方占滿中後舞台，舞台兩側排滿椅子。在面光投射下，椅影線條增多，形成白色與黑色高聳線條構成的視覺畫面，對坐在台前椅子上的人物造成強烈的籠罩、壓迫和禁錮感，也對觀眾形成一仰望權威的視角（圖2）。整體而言，序曲到第四幕的舞台空間變化，可被總括爲從開場的空靈、自由行走，逐漸朝向壓抑、至壅塞、禁錮與窒息。

《萬》劇的空間運用有一值得注意之處，即經常使用舞台邊緣空間。劇中舞台兩側邊緣有多張椅子，人物多坐於此。人物有時坐在椅子上說台詞，有時坐觀其他人的演出。而主要人物也經常處在舞台邊緣處，例如萬尼亞舅舅全劇不下場，許多時刻都委身於舞台作左前方台口角落（圖3），有評論稱此角色「像一塊被人遺忘的破布堆在舞台角落」。[27]這些區域是介於舞台空間和舞台外空間的

25 鈴木忠志：〈看不見的身體〉，《演劇人》季刊第8號（2001年10月15日），頁8-12。原文爲日文，中文譯本委託沈亮慧老師翻譯，譯文未出版。

26 此間「空舞台」意指很少或幾乎沒有實景，舞台空間中央或大部分區域多留予演員表演所用。演出的空間指涉與空間感的創造，都由演員的表演序列來呈現，這種運用舞台方式主要來自戲曲的影響。李六乙作品多爲空舞台設計，有的作品幾乎完全不用硬景，如《雨過天晴》、《非常麻將》、《新北京人》、《萬尼亞舅舅》等。有的作品雖建構巨大舞台空間結構，但仍舊留下大塊空的表演區域留給演員走動使用，便於他們創造不同時空。

27 段耀國：〈個人色彩濃郁的「舅舅」——話劇《萬尼亞舅舅》觀後〉，《中國作家網》，2015年3月4日。http://www.chinawriter.com.cn/news/2015/2015-03-04/235423.html。查閱日期：2019年11月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫

邊緣地帶，帕維斯將舞台上這類區域稱之閾限空間（liminal space）。[28]閾限空間是區隔舞台內外的邊界空間，傳統上以燈區或腳燈隔開，一般甚少被用來作爲表演區域，至少不會是主要表演區。但在《萬》劇卻是演員／人物經常委身之處（《櫻》劇亦有相同做法）。

導演爲何如此安排我們不得而知，但透過此安排，一方面將舞台表演空間更清楚的界分出來，讓觀眾意識到舞台的邊界，亦提醒戲外空間的存在；另方面這種強調舞台邊界的做法，卻又弔詭地創造了表演區域向舞台邊緣的延伸和模糊性。特別是從演員來看，身處在這樣的邊緣空間／區域中，透過燈光明暗變化，使他們半隱半現，似處於一種演員和人物之間的模糊／交界地帶，連帶亦形成戲劇內／外、劇場內／外的模糊／交界地帶，此令人聯想上一頁李六乙強調的，舞台設計應該從景的設計轉爲對空間的設計，因爲空間「裡面有很多確定東西和不確定的東西。」換言之，傳統佈景設計常常會限定時空，但若著力於空間的設計，可促使更關注舞台空間中的變化和創造各種可能的場域，使舞台空間具動態性。上段分析之《萬》劇創造的舞台邊緣之閾限空間，正吻合李六乙所說之空間具有確定和不確定的變動性。

燈光／光影是另一個李六乙作品中無法忽略的因素，其燈光的運用和創造空間的動態感有直接的連動。和舞台設計一樣，李六乙作品多是他自己和另一位燈光設計師共同創作。除了用燈光來照亮舞台創造戲劇氛圍，他偏愛以「光」創造「影」，把燈光正面照在人或景物上，產生背後的影。即便人和景物不動，但光移動和變化所製造出的動態光影，使得空間產生無限變化，《萬》劇中各幕增加的椅子，便透過光影的運用產生豐富的動態感。一篇頗有見地的評論即觀察到，《萬》劇來自不同區域的燈光線性照射演員，使之形成人物雕塑、且「有光就有影」，而導演利用與控制光影的張力，讓「這種線條性的『光』與『影』具有了語言戲劇性」，於是

> 形成了演員是1，道具是1，舞台空間是1，『光』『影』是1，這四個1在不同位置不斷變換……舞台的調度……是4個1整合的，4的4次方。變幻多端……上下左右，前後裡外都是景深，都是畫面。[29]

[28] Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film,* p. 151.

[29] 史博：〈我們該如何活著——觀《萬尼亞舅舅》有感〉，微信，2015年1月27日。https://mp.weixin.qq.com/s/8tlRiUAFkaIh688FAn1cfg。查閱日期：2019年8月22日。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2：《萬尼亞舅舅》整排照：第四幕劇終索尼婭安慰萬尼亞／李六乙戲劇工作室提供



圖3：萬尼亞居於左下舞台角落區沉思／李春光攝影

2. 場面調度與時空塊的描述

了解演出結構和舞台空間後，下面選擇《萬》劇中具有重要屬性的連續性場景作爲深度描述與分析對象，作爲瞭解其意義產物的代表。《萬》劇一開場的連續場景即展現了鮮明的靜態化處理，同時也有李六乙之純粹戲劇觀的核心特徵（人物多重意識時空的並置），因此下文選擇開場的數個連續場景（約21分鐘），以先描述、後分析的方式對《萬》劇之場面調度系統與內在動能進行探討。這些連續場景的單元，基本是根據場面調度的明顯段落或時空「塊」（spatiotemporal “blocks”）而非戲劇段落來區分，同時爲分析之便下面將各段落一一命名。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1）**序曲**（4分鐘）

序曲發生於《萬》劇情開展之前，從內容來看是演出前劇場元素的「就位曲」，包括檢場推入人物衣服的衣架、演員陸續上台至衣架處穿衣和各自拿椅子到舞台兩側就定位、兩個鞦韆在右中和左上舞台位置從天而降等等。當演員就位、全場靜止片刻後，播放出理查史特勞斯（Richard Strauss）《查拉圖斯特拉如是說》（*Also sprach Zarathustra*）樂曲中的知名樂句段落。樂畢，底幕像大黑閘門般急速降下遮住紅磚牆，與兩側黑幕一起將舞台空間封閉起來，似乎將人物「關」在舞台上，由此演出正式進入《萬》的戲劇時空。從時間－空間－動作來看，序曲在於呈現舞台時空的過渡，亦即從劇場的生活現實時空（演員準備）轉入表演時空（音樂、舞台技術的展現），再進入《萬》的戲劇時空。

（2）**葉蓮娜的繞行**（約4分鐘）

《查》樂曲結束後，演員明顯進入《萬》的戲劇時空，但舞台上並不立即開展戲劇情節而是進入一無聲狀態：葉蓮娜起身慢步踱行，由逆時鐘方向繞舞台一周。行走中她進入一種沉思狀態，觀眾能意識到表演者已從序曲的演員身分轉變爲《萬》劇人物。如圖4所示，隨葉蓮娜步伐，燈光依序將她繞行路線照出一矩形環行光區。萬尼亞身處左下舞台角落（他在戲中常駐之處），時而趴睡、時而手托下巴，面朝觀眾進入沉思冥想，由於靠近台口，萬尼亞的神情成爲觀眾視覺

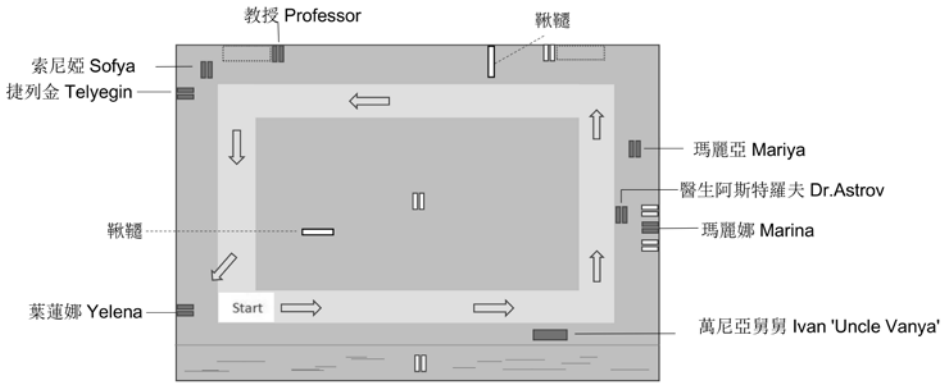


圖4：李六乙《萬尼亞舅舅》開場，葉蓮娜繞行的路線／張閩宜繪製

臺灣大學學術期刊資料庫

焦點之一。其餘人物坐於舞台周邊椅子凝神「觀看」葉蓮娜的繞場。此繞行長約四分鐘，期間無情節開展、無台詞與音樂，觀眾所觀看和經驗到的是葉蓮娜的意識狀態（即她的沉思冥想）。透過演員表演，觀眾可感知此時舞台上有兩個主要的想像意識主體——葉蓮娜與萬尼亞——處於自身意識思考或想像之中，而他們在想什麼？若觀眾視覺落在萬尼亞身上，會傾向視他爲舞台的意識主體，如此葉蓮娜和整個舞台便似乎是萬尼亞的想像之物。但若觀眾視覺關注葉蓮娜，會傾向視她爲意識主體，那麼她所繞行的舞台空間則像是她的意識空間。不管哪一個，觀眾都可感受到這段場景，主要呈現的是葉蓮娜和萬尼亞的意識狀態和時空。如若觀眾視覺落在周邊坐觀葉蓮娜的其他人物（演員），會感覺他們似在另一個意識空間，但究竟是在戲劇時空或演員自身時空，卻是模糊的。

（3）**阿斯特洛夫的傾訴**（約4.5分鐘）

當葉蓮娜繞行後回到右下舞台椅子坐下，醫生／阿斯特洛夫從左側舞台椅子起身，走入環狀光區進入思索狀態，慢步到左下舞台遠遠注視對面的葉蓮娜，此時舞台邊的奶娘瑪麗娜問他是否喝茶，這是全劇開場近十分鐘後才出現的第一句台詞。接下來奶娘與醫生的對話，醫生以順時鐘方向行走於環狀光區路線上，向葉蓮娜走去，駐足於前、與她相視。換言之，在戲劇時空中醫生雖與奶娘對話，但其身體動作展現的是，他意識裡所思索和交流的對象是葉蓮娜（此時葉蓮娜只是醫生的想像對象）。醫生繼續順光區向右上舞台行走，並持續與奶娘對話，向奶娘訴說生活的乏味與愚蠢。當他行經右上舞台索尼婭坐處，索尼婭站起與醫生互相注視，此刻她也是醫生的意識之物。醫生走至舞台中央椅子處面對觀眾，繼續敘述他的生活。從表演來看，原劇中醫生與奶娘的對話大多被轉成獨白式的自語或向觀眾述說，而演員的身體與行動多用來展現人物主觀的意識活動，而非戲劇時空中的戲劇動作。在這段場景裡，舞台上至少存在第一幕戲劇時空、醫生意識時空、其他人物／演員的旁觀者時空。

（4）**停頓1——「上帝總不會忘記我們的」**（約30秒）

當醫生問奶娘，未來一兩百年的人不會想起開拓道路的他們吧，奶娘回答

臺灣大學學術期刊資料庫

「他們想不起，可上帝總不會忘記我們的。」[30]舞台行動霎時停頓，[31]吉他音樂聲起，眾人物似乎對奶娘的話有所反應而進入思索狀態，葉蓮娜甚至站起來轉頭看向觀眾，彷彿奶娘之言爲他們帶來救贖的可能。此處停頓近三十秒，戲劇時空被暫停，舞台成爲所有人物意識想像的時空，直到吉他樂聲將完之時，醫生才接答「您說的太好了，謝謝！」此時趴在台前的萬尼亞甦醒，亦答「是的，是的……」戲劇時空始繼續發展。

（5）**萬尼亞的甦醒**（約1.5分鐘）

醒來的萬尼亞坐起，轉向觀眾訴說著教授夫婦搬來後對莊園的改變。接著眾人或坐或站的談論著教授夫婦，但人物仍不以對話、而是對觀眾講述的方式說台詞。這一段舞台呈現的實體動作是各個人物的主觀意識時空（萬尼亞、醫生和奶娘），戲劇時空僅透過台詞／聲音「虛無」的存在著。

（6）**被愛慕的葉蓮娜**（約6.5分鐘）

接下來原劇本是教授等人散步回來，教授交代僕人把茶送到書房便隨即與葉蓮娜、索尼婭離去。實際場面調度卻是教授與索尼婭在對話中繞行光區路線，快步經過台前並從左上舞台離去。行經葉蓮娜坐處，她起身跟隨其後，但並未隨他們一同離去而是走到台中椅子處，此時萬尼亞、醫生分站在左右舞台兩側看著葉蓮娜，葉蓮娜分別與他們眼神交流後坐下注視觀眾。葉蓮娜作爲原劇不在場的人，卻佔據舞台中心位置，此刻她僅是萬尼亞和醫生想像的對象，但由於處在舞台中心、且長時間凝視觀眾和進入思索狀態，這些均讓觀眾感覺她也是意識想像主體，如此一來，此刻的舞台可說是進入萬尼亞、醫生、葉蓮娜三人的心理時空，戲劇時空反而被懸置作爲背景而非被表現的主體。接下來戲劇情節中，在表演上萬尼亞注視著葉蓮娜或觀眾而非他在對話的對象，當他對醫生和其他人批評起教授與葉蓮娜，扮演教授的演員拿書本做閱讀狀走向台前，此時觀眾明白葉蓮

30　本文引用之《萬尼亞舅舅》台詞出自李六乙導演舞台本，爲2015年童道明根據焦菊隱1940年代譯本的再譯，於2017年出版。契訶夫著，焦菊隱、李健吾、童道明譯：《契訶夫全集——《萬尼亞舅舅》、《三姊妹》、《櫻桃園》》（上海：上海譯文出版社，2017年）。

31　雖然停頓是契訶夫劇本原有特點，但此處非原劇的停頓之處，原劇緊接此句後是醫生台詞。

臺灣大學學術期刊資料庫

娜和教授都是萬尼亞的意識想像，但他們在過程中卻不時與萬尼亞對視交流，也表現出被想像者的意識主體。此段落中戲劇時空僅靠非常有限的元素呈現，場面調度更多是展現萬尼亞、葉蓮娜、醫生的意識想像時空。

（7）**停頓2——「可惜，忠實於他」**（約30秒）

當萬尼亞評論葉蓮娜把青春奉獻給教授，葉蓮娜起身走向後方鞦韆，醫生問萬尼亞她是否忠於教授，萬尼亞回答「可惜，忠實於他」時，舞台再度停頓，吉他樂聲起，萬尼亞與醫生看向葉蓮娜，葉蓮娜則若有所思的盪著鞦韆，戲劇時空再度被懸置。停頓中舞台主要呈現的是萬尼亞、醫生、葉蓮娜三人的心理空間。

3. 場面調度的構成與組織原則

從上述可得出《萬》劇的場面調度有兩個主要的構成和系統性原則，它們與全劇的緩慢和靜態化有直接關係。第一個場面調度構成原則是，整體舞台呈現和演員表演主要在展現**人物的意識想像時空**，而劇本的戲劇時空則僅透過人物台詞傳達，這讓觀者感到舞台呈現與台詞的不一致。這是李六乙眾多作品的特徵，也是其純粹戲劇的核心——展現人的精神意念，《萬》劇亦是如此。從場面調度來看，舞台呈現是隨不同人物意識時空的轉換而流轉，有時展現單一人物的一個或多個意識時空，或同時顯現多人物的多重意識時空並置。雖然劇中所有人物在舞台上皆被給予進入自己內在意識時空的時刻，但整體演出以展現葉蓮娜、醫生、萬尼亞、索尼婭的意識時空爲主。導演有時以中斷戲劇時空方式，讓人物進入自己的想像時空來表現，有時則是讓人物的想像時空與戲劇時空並行呈現。不論哪一種，即使戲劇仍透過台詞而存在，舞台展現的大多是人物進入自己的意識時空，而沒有呈現戲劇時空情境，造成了戲劇沒有得到充分體現而虛化、進而產生停滯感顯得緩慢，這使得戲劇在演出中更多只是人物意識的背景而非主要表現物。圖5是序曲與第一幕的戲劇時空和人物意識時空表，[32]戲劇時空大多僅透過台詞存在，表格中的人物意識時空才是演出眞正呈現的主體，以下的表演紀錄表是前述連續場景中舞台上不同人物的意識時空的並置和變換情形。

[32] 本文之場面調度與時空塊描述，因篇幅所限只選取前21分鐘的場景作爲代表，爲凸顯與證明本文所說場面調度的系統原則，圖5是從序曲到第一幕結束的41分鐘之意識變化，可看到該劇展現人物意識時空的轉換與並置和延遲停頓的規律性。

臺灣大學學術期刊資料庫

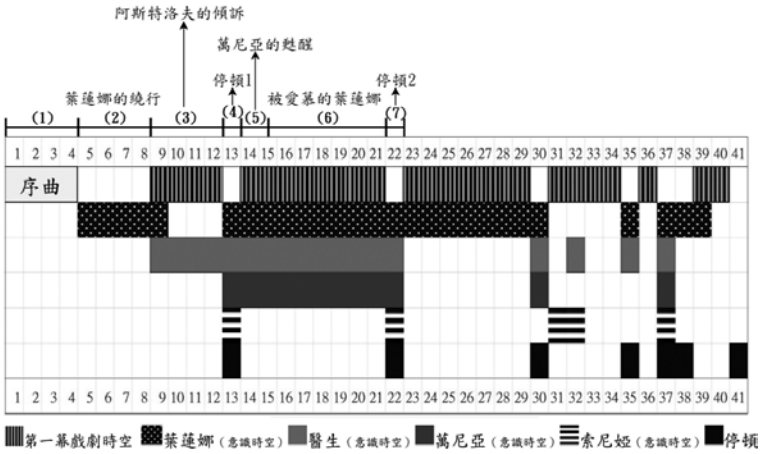


圖5：《萬尼亞舅舅》序曲到第一幕的人物意識時空表，1-41數字序列代表演出分鐘數／曾冠菱繪製

第二個場面調度的主要構成原則是，李六乙在場面調度上採取不同方式頻繁地**延遲與截斷戲劇**（劇本）**的進行**，這從演出結構、上述幾個連續場景的描述、以及圖5表格等都反映出此一手法。而李六乙採取延遲和截斷戲劇的實際作法，包括了人物因進入自己的意識時空而延後戲劇情節的行進，以及增加的序曲、停頓、尾聲等片段，這些片段是獨立於戲劇時空之外且佔有一定長度的時間。以第一幕結構爲例，全長約三十六分鐘（不含「序曲」的四分多鐘），一開始時並不著急開展戲劇情節，在第一句台詞出現前先有四分多鐘無聲的緩慢行走，用以表現人物的意識狀態，在這段時間裡戲劇情節是停滯的。再者，在接下來三十多分鐘的演出中，就有六次舞台停頓。我們可從圖5的紀錄表看到，這六次將戲劇時空停頓下來的時刻，也同時呈現了眾多人物的意識時空，彷彿停頓是爲了創造一個「戲劇眞空」狀態，讓人物意識時空得以在舞台上「發酵」（見停頓1與停頓2）。由於此停頓特徵不只存在於第一幕，而是遍佈全劇，這讓停頓成爲場面調度的結構性手法。從演出內容來看，李六乙所選擇停頓之處經常是緊接在某句台詞之後（應是他認爲的關鍵台詞），讓戲劇時空停頓下來展現人物進入意識思索，既表現人物對台詞的反應，也作爲導演突出台詞潛在意涵的手段。

這兩個場面調度之系統性原則的關係是，人物的意識時空及其流轉是推動場面調度發展的實際動能，而延遲與阻斷戲劇進行的停頓則是爲了迫使戲劇在時間向度上空出間隙，允許人物意識時空的主體更充分的展現與發酵，不致讓戲劇行

臺灣大學學術期刊資料庫

動進行太快而淹沒人物內在意念的呈現。此二者不僅是《萬》劇場面調度的組織原則，也可視爲是演出的向量化及演出主體的發展軌跡，因爲從這兩者出發便能理解李六乙在《萬》劇的場面調度選項和場景轉換的創作邏輯。由於這兩個原則均很大程度會延遲、中斷、停止戲劇行進，從而造成戲劇面節奏緩慢的感受。

此外，還有三個表演元素是這兩個系統性原則的重要協作手段，它們貫穿全劇，並且也是全劇呈現緩慢和靜態化的重要原因。第一個表演元素是演員在舞台空間圓場般的踱步與繞行。演員在表演上多不執行情節和台詞要求的相應動作，而是以呈現人物的意識時空爲主要，因此身體和台詞在外觀上是「分裂」的或「各自爲政」的。而演員呈現人物進入意識時空的身體行動、手勢與姿態相當簡約，多爲走路、站、坐、臥等。其中，最具標誌性的是人物的緩慢踱步和在舞台空間的繞行。曾有劇評人察覺到此一特性，指出緩慢的「走來走去」已是李六乙標誌性的舞台語言，人物只要有合適的動機都可出來「走兩步」。[33]實際上從舞台功能上說，正藉由這樣的緩慢行走，人物／演員進入一種內在思索的意識時空，有時也同時講述台詞，讓意識時空與戲劇時空同步。值得注意的是，這種透過踱步和繞行來表現人物的心理時空，與傳統戲曲的圓場和台步可以說異曲同工。戲曲的圓場和各種走路，除了能表現戲劇時空的實際距離，也常用來展現人物的心理時空，可並行亦可單獨表現，類似例子在戲曲不勝枚舉。這或許解釋了爲何李六乙偏愛空舞台，或即便其舞台上有實景也會再留下一定空間（通常是靠台口前沿），以便讓演員有足夠行走之地來展現意識時空。

第二是演員多把台詞從對白轉爲獨白，亦即演員直接面對觀眾講述台詞而不是採取與其他人物對話的姿態。這種方式會將原本著重表現人際間關係的對話，轉爲以表現人物主觀意識的獨白／敘述。被譽爲中國最懂契訶夫的人，也是李版《萬》劇的翻譯者童道明，盛讚李六乙在《萬》劇體現了契訶夫戲劇中被人忽略的特點：「對白的獨白性」。[34]但從李六乙的創作脈絡觀之，此一表現方式應非契訶夫劇作之故，而是來自李六乙的純粹戲劇觀，他在九〇年代作品早有此特性，惟二〇〇〇年後此手段被大量而全面的運用，使它具有了形式特徵。

---

33 白瀛：〈當契訶夫的「悶」遇上李六乙的「冷」——北京人藝《萬尼亞舅舅》評析〉，《戲劇文學》，頁53-57。

34 陳然：〈到現在還在討論懂不懂是不是很可笑〉，《新京報》第C08版（2015年1月28日）。https://mp.weixin.qq.com/s/TEJLWtyssoAfK36XFl8L9w。查閱日期：2019年7月27日。

臺灣大學學術期刊資料庫

實際上從話劇發展來看，這種把對白轉爲獨白的作法在中國話劇舞台上並不少見，至少這也是李六乙同劇院的前輩導演林兆華自一九八〇年代起慣用的手法。我曾多次撰文討論林兆華如何要求演員把人物間的對白改爲直接對觀眾講述——他稱其爲「敘述的表演」，並用此敘述表演讓人物在表演中進入一種追憶或意識流的狀態，林兆華此表演觀念主要源自傳統戲曲和說唱的表演，特別是評彈表演者的說演故事狀態。[35]另外，我們也可從一九五〇年代焦菊隱的話劇本土化之表演實踐，看到人物對觀眾講述台詞的表演（如《蔡文姬》）。實際上直接向觀眾講述原本即是古老的戲劇表述方式（東西方戲劇傳統皆存在），這本是讓演員直接傳達戲劇故事和人物內心的傳統手段。[36]

第三個《萬》劇中的表演元素相較前兩項是較爲內隱，但卻更加值得注意，也是李六乙不同於林兆華、焦菊隱和其他中國劇場導演之處——那便是在上述表演中（靜止、踱步慢行、對白轉爲獨白）還蘊含一重要特質，即李六乙的**演員經常進入一種思索（沉思冥想）的存在狀態，並對觀眾投予注視的目光**，我認爲這是帶給觀眾靜態化感受的關鍵因素。

這種沉思冥想式的注視顯然對李六乙非常重要，因爲到了後面的《櫻桃園》，舞台調度更簡約，畫面幾近靜止凝固，使得此一注視／凝視進一步成爲演員、乃至整個舞台最顯著的表演特徵，下面討論《櫻》劇將進一步說明。而筆者認爲這種注視／凝視與戲曲表演也有某種程度的親緣關係，文末將論述之。

35 可參考林偉瑜：〈「怎麼說」．「說什麼」．「說是什麼」——中國當代劇場導演林兆華的表導演美學〉，《戲劇學刊》第11期（2010年1月），頁269-327。及Lin, Wei-Yu, "Master in reflection: An analysis of Lin Zhaohua's *The Master Builder*," *Ibsen and The Modern Self*, eds. Kwok-Kan Tam, Terry Siu-Han Yip & Frode Helland (Open University of Hong Kong University, 2010), pp. 279-297. Lin, Wei-Yu, "Lin Zhaohua's Innovation of Spoken Drama Acting in *The Master Builder*," *Staging China: Drama, People & Society in the 21st Century*, ed. Ruru Li (London: Palgrave, 2016), ppxxxx.

36 這三位導演同屬北京人藝，林兆華曾在五〇至六〇年代焦菊隱作品中擔任龍套演員，自承深受焦菊隱的影響。林兆華和李六乙從九〇年代起亦多次合作共同執導。這三位導演均深受戲曲影響，皆對戲曲時空表現的自由度極爲嚮往，分別不同程度將戲曲時空概念轉化至話劇創作。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）《櫻桃園》——劇場作為凝視

1. 演出結構．舞台設置．場景——《櫻桃園》靜止與凝固

在許多方面上《櫻》劇的舞台實踐是《萬》劇的延續，我們可以在舞台空間、光影、演出結構和表演看到類似的重複、延伸和變異。舞台空間上，雖然《櫻》舞台的全白視覺意象和一景到底，看似與《萬》的暗黑沉鬱和椅子變換場景有明顯差異，但兩者的空間概念卻是雷同，即舞台再次被設計爲一封閉的、空舞台式的空間。《萬》以黑幕將舞台三面圍成一黑盒空間，而《櫻》則把舞台構築爲五個平面、外開內縮的白盒空間（地面、兩側、後牆與天花板），地面略向後斜高。雖然左上台後端有一白色斜坡，上有數張錯倒的椅子，但仍留下大片空台，空間唯一出口是右舞台地板上的地門。《櫻》開場後由演員當眾鋪上一塊矩形的波斯地毯，宛若戲曲氈氍。此爲人物在舞台上另闢一表演空間，不僅用來作爲實際空間的象徵（如幼兒室、舞池、床），也作爲人物心理空間的展示場，從這點看，這與《萬》劇環狀光圈形成的矩形區域有異曲同工之妙。此外大部分演員多數時間都在場上（不論是否有戲份），直到劇終才逐一從地門離去。

《櫻》劇同樣大量使用閾限空間。多數演員的位置分佈在空間的周邊和角落。由於舞台爲白色空間，觀眾視覺上可一眼掌握全景將舞台盡收眼底，身處閾限區域的演員不似《萬》劇的半隱半現。惟李六乙在《櫻》劇大量運用上舞台角落區域（圖6），這是他過去作品較少見的，在許多場景中讓沒有台詞或少量台詞的演員聚集在此區或坐或站，形成一種景觀，不僅作爲前方主要演員的背景，藉由他們也形成了舞台前後焦點的景深效果。正面光投射人物的光影在《櫻》亦持續使用，可能由於白色空間讓光影有更多發揮空間，此劇的光影不僅在視覺美感更上一層，也更具象徵力量，黃海碧的評論即反映此一現象：

> 靜場的戲劇停頓中，燈光便借助演員和演員的身影，構成了新的視覺並置……帶著思辨的表現力放大出時間流動的光移效果，以文化上的無力感，強化出一種不可抗拒的社會變革進程中，貴族沒落與消亡的隱喻……讓觀眾獲得戲劇情境後面的觀賞共鳴和延展思維長度。……那怕是演員面壁而立或靜坐其下，光的層次就是戲劇的情感層次；服裝的層次，就是表演的層次……。[37]

[37] 黃海碧：〈恍如戲劇憑弔的修辭——「北京人藝」版《櫻桃園》觀後芻議〉，《藝術評

臺灣大學學術期刊資料庫

不僅舞台空間、光影，《櫻》劇整體場面調度的結構原則與手法邏輯，也延續《萬》的兩大特點：即演員表演主要展現的是人物的意識時空而非戲劇行動，和採用序曲、停頓與尾聲等手段來延遲與截斷戲劇（劇本）的進行。此外，表演仍以演員身體與語言的「各自爲政」、並把對白轉獨白來表達、和演員對觀眾的注視等三個表演要素，作爲表現人物意識時空的主要協作手段。



圖6：《櫻桃園》使用舞台角落的閾限空間／李春光攝影

不同的是，李六乙在《櫻》劇中的靜態化處理更爲極端。《萬》劇雖偶以靜止時刻來表現人物的意識時空，但大多以圓場概念的來回走動和繞行作爲進入意識空間的表徵，這讓畫面節奏保有一定流動感。及至《櫻》劇，他以靜止與凝固來呈現人之意識大幅增多、延長、且貫穿全劇，此促使靜止和凝固成爲場面調度中最鮮明的形式特徵。一方面，演出結構中的戲劇停頓更加頻繁、且靜止時間拉長；另一方面，在非停頓時刻，有台詞人物的表演極度簡約（走路和簡單手勢），無台詞人物多處於完全靜止狀態（坐、臥、站），使舞台畫面與戲劇完全停頓的時刻看起來相差無幾。我對《萬》劇的分析紀錄，還能透過圖表以時間顯示戲劇時空行進與停頓的差異；然而到了《櫻》劇，雖也有像本文一開始所說之「我要再坐一分鐘」的完全靜止時刻，但更多情況是，即便有對話進行舞台仍是眾多人物的不動狀態，這讓《櫻》劇難以被標示出靜止和非靜止時刻的圖表。換言之《櫻》劇給觀眾的感受是，整體演出似乎是靜止不動的，但透過台詞和演員狀態實際卻又發展著。

由於已明瞭《櫻》場面調度的系統原則，以下表演分析僅選擇具創造靜止與凝固特徵之代表性手法的場景：

論》2016年08期，頁95-96。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1）**序曲與少兒室**（約10.5分鐘）

演出開場仍由導演所建構的、不存在於原劇的序曲來開啓。開演前可見大幕懸掛一巨大的首都劇場建築面之畫布，演出開始時畫布嘎然落下，露出舞台上所有人物，他們靜止不動注視觀眾，如同一幅凝固的人物圖像（見圖7、8）。片刻，三位飾演僕人的演員上前收起畫布、鋪上地毯、回到原先位置，畫面再度靜止。片刻後第一幕時空展開，羅伯興走向台中央轉頭看柳苞芙，柳苞芙也與他相視（原劇中柳芭芙此時尚未上場），羅伯興開始說台詞。此一對視意味深長，透過演員的表演，可以感受到似乎整個戲劇以羅伯興的意識想像時空作爲開啓，柳苞芙雖是他意識想像的對象，但她的回視也賦予自身成爲意識主體，使羅伯興也成爲她意識想像的對象。

原劇情是羅伯興在莊園的幼兒室等待巴黎歸來的柳苞芙，他談論對柳苞芙的記憶，並和女僕杜尼雅莎、管家葉彼霍多夫有一些對話。後傳來柳苞芙到家的消息，眾人出門迎接，在此契訶夫有一段頗長的舞台指示描寫舞台空無一人，藉由各種聲音顯示她們抵達，接著柳苞芙與女兒們、弟弟加耶夫一行人進到幼兒室。在實際演出中，人物並不演出上述的戲劇活動，僅有極簡約的走位，像是羅伯興一邊繞地毯周圍行走，一邊談論對柳苞芙的記憶，偶與一旁的柳苞芙演員眼神交流，他的台詞多是直接向觀眾敘述。倚在牆邊的杜尼雅莎一邊與羅伯興對話，一邊與葉彼霍多夫親密擁抱，其餘人物則在原位靜止不動。

特別的是，在整體視覺中觀眾視線焦點不只落在有台詞的演員身上，不動的演員也深具吸引力，尤其是坐於左中舞台的柳苞芙和兩個女兒，除了因爲她們佔據舞台中心位置，更因爲從序幕起她們大多像雕塑般凝視著觀眾。當進行到舞台空無一人的舞台指示段落，除柳苞芙，所有人物起身、注視觀眾並靜止，僅馬車聲迴盪舞台，畫面停滯一分鐘，後女兒安妮雅開口「咱們這邊走。媽媽，你還記得這間屋嗎？」[38]聽到此語柳苞芙才像從雕塑中活過來一般，她起身——在此之前已長坐注視觀眾達十分鐘——慢慢走向觀眾、轉身端詳地毯後踏上地毯向外環顧四周，這一系列又是長約一分鐘的無聲緩慢動作，之後她才開心的說出「少兒室！」並躺在地毯上。

38 本文《櫻桃園》台詞出自李六乙導演舞台本，童道明重譯，演出後出版。契訶夫著，童道明譯：《櫻桃園》（北京：商務印書館，2016年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

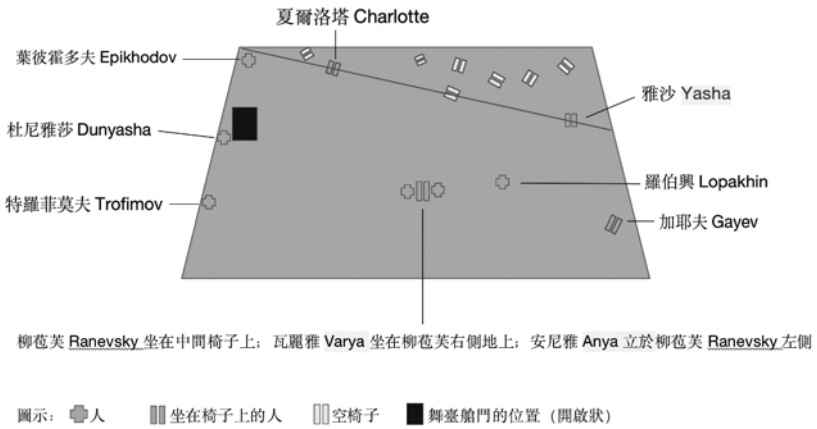


圖7：李六乙《櫻桃園》開場人物位置分布圖／張閩宜繪製

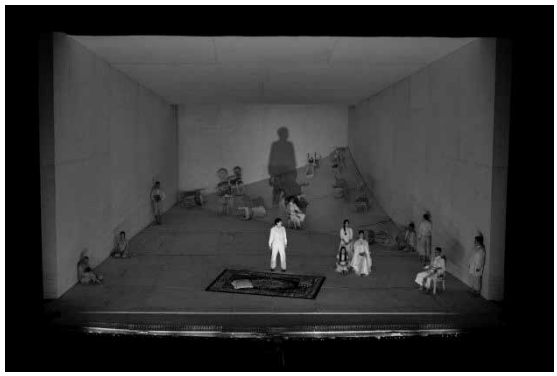


圖8：李六乙《櫻桃園》開場／李六乙戲劇工作室提供

（2）「葉彼霍多夫走過去了」（近6分鐘）

原劇第二幕發生在莊園外的田野草地、太陽將落之時，莊園主人們、僕人們和賓客散步閒聊。第二幕原本便無事件和情節進展，人物只談論著自己的生命、工作和社會觀點，各說各話毫無交集。而原劇此幕有一具象徵意涵和詩意的段落，舞台指示寫明管家葉彼霍多夫彈著吉他走過舞台深處，柳苞芙與安妮雅深思的說「葉彼霍多夫走過去了……」，加耶夫高談闊論太陽下山的景色，隨即天邊傳來琴弦崩斷之聲引起眾人驚愕。在演出中，此段連續場面依舊緩慢和靜態，所有人物或站或坐或臥、並靜止的注視觀眾，僅葉彼霍多夫從右上舞台一邊撥弄吉他的單音，一邊緩步橫過舞台走至左下舞台，過程近一分鐘。此間彷彿所有人

臺灣大學學術期刊資料庫

物的意識都集中在他的行走上，待柳苞芙和安妮雅說出（對著觀眾）：「葉彼霍多夫走過去了……」舞台上燈光轉暗，一道蒼白、灼燒般的太陽光圈出現在左牆面，緩慢順著左牆移動到後牆再到右牆，並將舞台所有人物身影放大映於牆面，隨著光圈移動——就像人物走路繞行般——像是反射著所有人物的意識狀態，如似對自然景象的思慮、又似是大難降臨前的恐懼。這期間人物雖持續對話，但因所有人物靜止不動注視觀眾進而創造了厚重的凝固感，在此一封閉空間的寂靜裡，使得燈光光圈發熱的聲音產生了耳鳴般的腦內回音。眾人對話後，舞台靜止片刻，接著出現地震般的聲響，加深光圈燒灼之聲帶來的不安與恐懼，柳苞芙問「這是什麼聲音？」接著地門被開啓、射出來自底層的光，上來一位流浪漢，眾人注視著他，流浪漢大搖大擺、理所當然地經過所有人，像一位侵入者。

從上述可看到，在一開場「少兒室」的連續場景裡，李六乙便明確的建立起靜止和凝固手法。除了台詞傳遞，人物動作與走位減到最低，舞台頻繁地靜止與凝固（作爲表達人之意識時空）不停中斷戲劇的行進。在第二幕的「葉彼霍多夫走過去了」連續場景中雖持續傳遞台詞，但所有人物都不動僅有一極白光圈非常緩慢運行，形成影大於人、人靜影移的畫面，此創造封閉空間的停滯感讓觀眾彷彿處在一種高壓、如鯁在喉的窒息感。這些表現皆使觀眾感受到畫面的靜止和節奏的停滯感。

2. 人物的凝視——眼神的存在感

值得注意的是，《櫻》的靜止又與《萬》的把戲劇和台詞完全停頓下來的作法不盡相同，因爲《櫻》許多靜止畫面中台詞和戲劇時空仍在進行，所以雖然《櫻》劇場面調度原則和主要表演語彙與《萬》劇雷同，但兩劇帶給觀眾的物質性感受仍有很大差異。亦即，在《萬》劇我們尚能從演員較爲外化的舞台踱步繞行去感受人物意識時空流轉；但在《櫻》劇，人物意識時空轉換逐漸被隱入或融入在演員凝視中的內在能量，尤其是雖然場面調度在表現人物意識時空上有主次之別，但是《櫻》比起《萬》更突出的，是透過舞台上所有人物的靜止和對觀眾的注視，產生了每個人物都是意識主體的意涵，而達到此，演員不能只是單純外在形體的不動，而必須是將表演能量內化後的靜止，這種靜止能讓我們感受到演員的意識狀態。舞台畫面頻繁的靜止**使整體演出發展軌跡的可辨識程度，似是從一個凝固畫面到另一個凝固畫面，猶如從一張照片轉變到另一張照片**。更由於演

臺灣大學學術期刊資料庫

員經常性的靜止看向觀眾，以至在此靜止凝固中觀眾能注意到有一個元素被凸顯出來：**人物／演員對觀眾的注視**（凝視），特別是演員的表演極其簡約，某種程度上促此凝視成爲靜態化表現中演員表演的核心。我認爲這是《櫻》劇主要的向量化與內在動能，因爲它是在靜止凝固中尚能維繫演出發展之連續性的關鍵元素（雖是極度內在化的），因爲所有外在的表演動作皆停止，僅有台詞和演員的內在能量在持續者，並透過凝視繼續維繫表演和觀眾之間的連結。

強調表演者對觀眾的注視，在亞洲傳統劇場裡似乎較現當代劇場來得常見。芭芭（Eugenio Barba）對亞洲傳統劇場演員「看」的動作的探討中，可知亞洲傳統劇場演員對「看」的能力的重視。許多傳統表演皆有注視和凝視觀眾的表演程式，如能劇演員長時間注視觀眾、歌舞伎的見得（*mie*）、中國戲曲的亮相、柬埔寨宮廷舞劇表演者的沉靜眼神[39]等，這些形式普遍存在訓練演員眼神的方法。在其中，眼睛不僅作爲外在的看和表現，也更是內在之心的專注力和意識所在。世阿彌所言頗具代表性：「眼睛在前，心在後」。「心在後」指的是以另一雙看不見的眼睛來擴張視野，用來保持眼睛看不見之處的注意力。這種注意力的意識也如芭芭所解釋的：「對於演員，『注視』不只是用眼睛的看，而是全身參與的行動。」[40]也就是專注力充滿和具有內在張力的看，同時透過這種看也將演員內在能量、情感傳遞給觀眾。

我認爲《櫻》劇演員的看／注視／凝視，也存在著類似的能量，這也是李六乙讓表演者的「存在感／在場」（presence）傾注之所在，此與許多西方和亞洲當代導演普遍將表演者的「存在感／在場」聚焦在演員身體上不同。《櫻》劇的演員雖外觀上似乎僅是凝視著觀眾而無太多表情，但其表達並非空無一物。我們可注意到演員（尤其是主角如柳芭芙／盧芳飾與羅伯興／濮存昕飾）在劇中的表演，常是集中於自身的內在意識（以及台詞，此兩者連動），由內而外的呈現一沉靜、思索的存在狀態。此種存在狀態的形成與維持，除了需要演員內在眞實情感，也因爲李六乙作品中經常要求演員之間進行互爲主體的想像，以進一步形成

39 柬埔寨宮廷舞劇主要表演特徵包括：無表情（without expression）、靜態（static）、沉靜（serene，主要指表演者的眼神）。參考林偉瑜：〈沉靜的微笑——柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇的動作特質及其精神性〉，《戲劇研究》第16期（2015年7月），頁133-182。

40 尤金諾．芭芭（Eugenio Barba）、尼可拉．沙瓦里斯（Nicola Savarese）著，丁凡譯：《劇場人類學辭典——表演者的秘藝》（臺北：臺北藝術大學&書林出版社，2012年），頁129。

臺灣大學學術期刊資料庫

多重人物意識時空並存，因此演員需要與舞台上所有人物之間保有不間斷的精神和情感交流，即便所有人都不動，彼此間仍需要有意識上的交流，才能共同營造意識空間的並存與增生。更困難的是，這種狀態的維持需要演員在舞台上長時間的專注力和內化、並建立彼此間的精神意識上聯繫等才能形成。

類似的演員存在狀態在李六乙的《安蒂岡妮》（2012）、《萬尼亞舅舅》（2015）、《小城之春》（2015）、《李爾王》（2017）、《哈姆雷特》（2018）皆有，惟在《櫻》劇，是以靜止和長時間凝視使這種專注力與存在狀態達到極致的內化。李六乙的演員不僅甚少以斯坦尼式的人物性格塑造表演（雖然他們皆出身於斯氏體系訓練），也很少採用外化的肢體表演來呈現。我認爲原因可能是出於，李六乙爲防止演員過於表演性的演示會破壞此極度內化的存在狀態。這種猜想在與李六乙長期合作的兩位北京人藝演員：盧芳和苗馳的訪談中得到證實。他們不約而同談到，李六乙更多要求演員展現內在精神層面的眞實甚於角色的外在表演，但要表達出這種內在眞實性，須維持高度專注力，否則「氣場」易中斷。盧芳舉例，以往演出其他導演作品時，尤其像《茶館》這類作品，演員得想出各種「手段」和「玩意」來表現人物：

> ……[演員]簡直都快演出花來了！到他這[指李六乙]，不行，你所有的一切都得收……手不能多動，臉上就更不能有表情……，[演員]慢慢、慢慢就懂得乾淨。就像戲曲老說的「不髒」……手、眼、眉多了就覺得很不好。這是跟其他的[導演]最不同的地方……就他簡潔、乾淨！[41]

《萬》和《櫻》劇演員這種沒有太多「表演」的表演，常被評論戲稱是面無表情的「冷表演」。只是爲何李六乙要求演員呈現此種「冷表演」？威爾森（Robert Wilson）談到對他有很大啓發的好萊塢女演員黛德麗（Marlene Dietrich），在一次會面中他問黛德麗爲何她的表演冷若冰霜，黛德麗回答：「可見你沒有認眞聽我的聲音」。[42]即黛德麗用聲音來超越表演情感的表象，讓人不知究竟爲何被她吸引。

41 盧芳訪談：2019年3月8日，未出版，採訪地點：香港。

42 耿一偉：《羅伯．威爾森——光的無限力量》（臺北：國立中正文化中心，2009年），頁60。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、靜止戲劇中的觀賞意識——劇場成為思索場域，觀看成為沉思冥想

上述從表演分析角度對李六乙的《萬尼亞舅舅》和《櫻桃園》的場面調度進行分析，了解其靜止戲劇在形式層面的構成、動態能量與系統原則，以及作品中的靜態表現手法。下面要進一步探討，此靜止戲劇之形式所引起的觀賞體驗及其帶來的審美意涵。

（一）從人物的凝視到觀眾的凝視

李六乙在《萬》與《櫻》的種種藝術手段，包括舞台空間、光影、停頓、踱步繞行、靜止、對白轉爲獨白、凝視等，大多是爲了表現人物進入意識時空與表達人物的精神狀態，而甚少用於表現戲劇行動。如前所述，戲劇文本雖被保留，由於戲劇動作未以相應節奏展現而被靜態化了，使戲劇的懸念、危機、高潮等戲劇性元素退隱成爲場面的背景，而非劇場的主要表現物。由此李六乙的舞台呈現更引人注目的是場景語言（畫面／現象），而非戲劇語言（情節／闡釋）。更有甚者，其作品以靜態化手法延緩戲劇行動的同時，在舞台上創造了如雷曼所說威爾森劇場作品中產生的「目光時間」（a time of gaze），以及「現象優先於敘事，畫面效果高於單個演員，冥想重於闡釋」的特性。[43]除了「畫面效果高於單個演員」（後文述及），李六乙作品也明顯具有現象和冥想優先於敘事的徵象，促使觀眾在觀賞過程中以凝視之態觀看舞台畫面，「感知」視覺總體印象多於隨著情節與行動起伏來「閱讀／理解」一個故事。

在現象優先的特性裡，我們應關注李六乙在場面調度中創造的「姿勢空間」（gestural space）。帕維斯指出舞台上的「姿勢空間」是相對應於外部、客觀的空間（objective, external space），此外部空間指劇場建築和舞台實體空間，是可視的、可被填充的。而姿勢空間是無形、不受限的，是由演員的存在及其舞台位

[43] 漢斯-蒂斯·雷曼（Hans-Thies Lehmann）著，李亦男譯：《後戲劇劇場》修訂版（北京：北京大學出版社，2016年第2版），頁95。本論文引用雷曼書中內容和用語來自李亦男之中譯修訂版，由於部分用語意涵模糊，加上兩岸用語差異，我將此書2006年的英譯版之英文用語附於部分中文名詞後之括弧內，作爲雙向參考，但英譯版與中譯版的譯文差異，仍是讀者所需警覺的。英譯版：Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre,* trans. Karen Jürs-Munby (London; New York: Routledge, 2006).

臺灣大學學術期刊資料庫

置所勾勒和創造出來。[44]姿勢空間尤其適合用來創造描繪想像、意識的空間，並且具有空間變換的無限性。在其中，演員及其身體是時間—空間—行動最重要的媒介，透過演員，舞台時空便能被「肉體化／形象化」具現出來。回溯其過往作品，可發現李六乙在場面調度中傾向姿勢空間的創造早已存在，這在《萬》與《櫻》劇中依舊如此，惟手法不同。[45]而《櫻》劇創造的姿勢空間尤有特殊性，在緩慢、靜止、凝視等的作用下，爲觀者帶來了「靜止的連續」的時間經驗和帶來不同的觀賞內在體驗。

這種體驗或許和帕維斯所說之，劇場藝術理論家致力尋找的舞台上特定時刻（particular moments, privileged moments）有某種聯繫。帕維斯指出這種時刻是一種「類神秘的時刻」（a quasi-mystical moment），在其中，劇場的時間似乎停止了，例如日本歌舞伎裡兩個行動或語言之間的停頓「間」（*ma*），[46]演員在其中捕捉觀眾的注意力；也如同萊辛（Lessing）討論動畫場景的靜態表現時所說的「肥沃的時刻」（fertile moment），或布萊希特的姿態論（gestus theory）中所感興趣的；又或者像是羅蘭巴特在其攝影研究中所說的刺點（the punctum）。[47]我認爲此一類神秘時刻爲何值得重視，是因爲它在演出時尤能喚起觀賞者內在空間（internal space）的生產力。所謂觀賞者內在空間，根據帕維斯，是一種由場面調度喚起的幻想空間，例如能劇藉由演繹一個夢，人物在其中

44 根據帕維斯，劇場有兩種可能的空間體驗，一是舞台空間被視爲等待被充滿的空間，另一是舞台空間被設想爲無形的、無限的，並與使用者相關聯。與此相對應的是兩種不同的描述空間面向：前者是更多與外部、客觀的空間有關，而後者則是和姿勢空間有關。姿勢空間是由表演者的存在、舞台位置和移動所創造出來的空間：即透過演員身體所勾勒出來的空間，是一種可延展或縮小的變化空間。Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, pp. 148-152.

45 姿勢空間的創造在戲曲中非常豐富，可說是戲曲的虛擬基因之一，只是戲曲的姿勢空間有大量是以模擬動作和情感爲主，但李六乙更多把姿勢空間用來展現象徵與形上意涵。

46 「間」（*ma*）是日本傳統表演的基本美學概念，是一種耐人尋味、意味深長的停頓，在能劇和歌舞伎中都存在。以歌舞伎來說，「間」是「型」（*kata*）的程式化序列動作中從一個狀態位置移動另一個之間的停頓，直到序列凝固在一特殊姿勢「見得」（*mie*）。「間」代表了時間與空間的空白（emptiness）。在表演中要掌握好「間」並不容易，因其涉及時間選擇（timing）的問題並被認爲難以捉摸。Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (Princeton: Princeton University Press. 1990), p. 189; Cavaye, Ronald, *Kabuki: A Pocket Guide* (Tokyo: Tuttle Company, 1993), pp. 124-126.

47 Pavis, *Analyzing Performance: theater, dance, and film*, p. 159.

臺灣大學學術期刊資料庫

思忖／注視（contemplates）他的內在世界，這類演出引起的想像，會讓舞台變成了一個現實感喪失的空間，觀眾可以在此空間中投射自己。[48]

李六乙創造的姿勢空間（特別是具有「類神秘」的時刻），又進而被演員對觀眾的凝視所強化。前面提到《萬》劇演員常進入一思索的存在狀態，並對觀眾投予注視的目光。到了《櫻》，對觀眾的凝視更成爲演員表演的重要特徵之一。然而，演員對觀眾的長時間注視也換來觀眾對演員的凝視，因爲一方面沒有戲劇行動和不斷變化的形體動作可供觀看；另一方面，不僅舞台靜態化處理創造了目光時間，演員投向觀眾的目光也將觀眾「吸入」，力促觀眾凝視他／她所看到的畫面，此一反饋又強化了觀眾體驗到的靜止和凝固感受。更有甚者，在此凝視經驗中，喚起的是觀眾轉向自身內在的意識。易言之，舞台與演員雖然是靜默與靜止的，但觀眾的內在意識活動卻活躍起來，觀賞中不斷進入「內在自我」的意識空間，而此自我意識空間識與演出有強烈的內在對話性。相對於這種經驗，那些隨情節起伏、人物喜怒哀樂跌宕入戲和移情的觀眾，觀劇時實是多處於「無我」的意識狀態。

如前文所描述《櫻》的「我要再坐一分鐘」，李六乙以一分鐘的靜止來呈現柳苞芙要永遠失去家園當下的意識空間與精神狀態，人物與整體畫面的靜止看似一幅家族遺照，柳苞芙以某種內在思索的意識狀態凝視觀眾，並將此狀態投射給觀眾。這一分鐘表面看似停頓空白，但由於舞台上包含了關鍵時刻的意義（來自戲劇脈絡）、畫面意象以及演員凝視帶來的不可言狀等訊息來源，能引領觀眾進入當下的思忖（contemplate），人物與觀眾兩相對望、意識各自飄盪。甚至可以說，在此時此刻柳苞芙的意識／沉思／冥想，引發了觀眾的意識／沉思／冥想。在此意義下，舞台與演員的呈現所提供觀眾去感知當下劇場存在／在場的能量，實甚於表達某種符號學式的意義（雖並非沒有），若觀眾當下能夠專注感知與體驗此一存在／在場——並在終將不可避免地把舞台上的符號轉化成意義之前——或可進而抓住／覺察當下情感的意向性和欲望的驅動力。

羅蘭巴特（Roland Barthes）在《明室》（*La chamber claire*）以現象學方式，從觀察者的角度思索對攝影的感知，也適合用來觀看李六乙的此類作品：

> 一旦觸及攝影的普遍本質，我便掉頭轉向，不再依循（邏輯的）形式本體論之路，停下來，守著我的欲望，我的憂傷，彷彿寶藏一樣。……我對

[48] 同前註，頁155。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 攝影只有「情感」方面的興趣；我希望探討這個現象，不以問題（論題）討論之，而以傷口看待之：我看見，我感覺，故我注意，我觀察，我思考。[49]

巴特認爲攝影之所以具有破壞性，不是因爲畫面駭人或傷人，而是因爲它沉思冥想。與衆不同的相片是毫不耀眼、也不令人頭暈目眩，但會產生內在激盪。這種照片擁有刺點（punctum）會刺向觀者，而與這種照片的「奇遇」會使人充滿活力、爲它注入生命。相片本身雖未栩栩如生，但卻能使觀者生氣勃勃。[50]巴特所描繪的「奇遇」是非常個人化的情感與經驗，並且是出於觀者在觀賞中的主動尋求，和這劇場中慣常訴諸、和受演出擺佈的集體感染力與情感不同，但這不代表劇場演出不傾向喚起個人式的「奇遇」。相反的，**劇場中也充滿了奇遇時刻，只是過於訴諸跌宕起伏的演出，容易使觀衆與產生奇遇的時刻擦身而過，或無暇與之相遇**。李六乙作品中靜止凝固和凝視時刻，有益於觀衆尋求巴特所說之「我看見，我感覺，故我注意，我觀察，我思考」的個人化奇遇經驗，促使感知演出當下的在場，並與之互動共鳴。

（二）場景、靜態化與反思

雷曼對後戲劇劇場性質及觀賞取向的陳述和視角，放在李六乙作品上是頗爲適切的。雷曼以柏林邵賓納劇院（Berliner Schaubühne）中由斯特勞斯（Botho Strauss）改編與斯坦恩（Peter Stein）導演的高爾基的《避暑客》（*Summer Guests*）爲例指出，[51]斯特勞斯記述中寫道高爾基更喜歡把此作品稱爲場景（scenes）而非戲劇（drama, play），而斯泰恩也決定把原劇對白重新組織，讓所有人物同時登場。在此劇中劇場呈現的「不是一種先後順序結構、一種情節的展開，而是內部與外部的相互牽涉」。雷曼除了認爲此一觀察對新型劇場（指後戲劇劇場）的研究相當有幫助，並以畫家的創作更多是探討狀態（states）的問

---

49 羅蘭巴特（Roland Barthes）著，許綺玲譯：《明室》（臺北：臺灣攝影，1997年），頁31。

50 同前註，頁28-64。

51 《後戲劇劇場》中譯版頁77提到邵賓納劇院《避暑客》由斯特勞斯導演，但英譯版則寫斯特勞斯是劇本改編，斯坦恩是導演（頁68）。筆者查證邵賓納劇院演出歷史，1974年《避暑客》由斯坦恩導演，但未列改編者。另一部1976年由斯坦恩導演《避暑客》的德國電影，則列出斯特勞斯爲改編者。推斷斯特勞斯是1974年《避暑客》的改編者而非導演。

臺灣大學學術期刊論文資料庫

題爲例，指出以情節來討論新型劇場並不合適，更合適的是「狀態」。[52]

這種狀態式劇場中所運作的動勢／動力（dynamic），可被稱之爲場景動勢（scenic dynamic），是與戲劇動勢（dramatic dynamic）不同。也就是說，後戲劇劇場是一種以展現場景、動勢造型（scenically dynamic formations）爲主的狀態劇場（a theatre of states），與其從戲劇動勢觀察，更需要尋找場景動勢的運作過程。[53]從前述兩個作品的描述可看到，李六乙作品也同樣適合從狀態及其場景動勢的角度來探討。我認爲雷曼所說之應對後戲劇劇場之狀態的場景動勢進行觀察，與帕維斯提出應把場面調度作爲劇場表演分析的核心和關注表演總體中的向量化（作品發展之動態能量與路線）的觀點，兩者是相呼應的。因此前文所分析的《萬》與《櫻》場面調度的系統原則以及其向量化，其實是可以用來作爲探討劇場之場景動勢和了解其狀態的方法。然而是否在強調場景動勢的劇場作品中，戲劇動勢便無關重要可排除在分析之外？以李六乙的作品來看，戲劇動勢在李六乙的《萬》與《櫻》並未被排除和否定，且具有一定重要性，因爲台詞仍舊是整體演出進行中的重心之一（雖多被獨白化了），且場景動勢仍舊以它作爲前提來建立，只是場景動勢和劇本的關係，就像雷曼所說斯坦恩導演的《避暑客》「不是一種先後順序結構、一種情節的展開，而是內部與外部的相互牽涉」。只是由於《萬》與《櫻》的台詞仍被按照順序來講出，因此戲劇動勢並沒有像《避暑客》那樣被解消而僅是被削弱了主導能力。[54]

然而，爲何李六乙《萬》與《櫻》中的場景動勢會與靜態呈現聯繫在一起，換言之他爲何要以靜止風格來表現？讓我們先參考西方現當代劇場的類似現象。在西方劇場發展中，劇場舞台的場景傾向與靜態化表現有一定關聯。現代戲劇的靜態化特徵可追溯到十九世紀末的象徵主義戲劇，其戲劇風格顯現出非戲劇性發展的抽象與停滯，梅特林克（Maurice Maeterlinck）的劇作和演出是其中的先行者與代表。爲了不讓言語化的情感剝奪眞實性，梅特林克致力建立一種沉默的劇場（theatre of silence），要以靜態戲劇取代膚淺的外部衝突，此某種程度上不僅消解易卜生式問題劇的討論基礎，也產生一種更爲直接的——主要是視覺上的，如造型、佈景、身體等——演出方式來表達。在梅特林克的影響下，一九二〇年

[52] 雷曼著，李亦男譯：《後戲劇劇場》修訂版，頁77。
[53] 同前註，頁77-78。
[54] 李六乙2000年導演的《原野》便重組原劇，完全解消原劇本的戲劇動勢。

臺灣大學學術期刊資料庫

代歐洲劇場形成了一沉默劇場的風格流派。[55]雷曼指出，從梅特林克、到格魯伯（Klaus Michael Grüber）、至威爾森的作品，將歷史前衛劇場到後戲劇劇場劃出一條發展的弧線，他將其稱爲新詩意劇場（a neo-lyrical theatre），即它們「……把場景理解爲一個『書寫文字』的場所。在其中，劇場的一切組成都變成了一篇詩歌文本中的字母。」[56]同時，這種具總體性質的場景文字以一種平面的「畫面時間」，替代了古典戲劇理念中持續推進的、線性的時間。[57]

此外，二十世紀上半對歐美前衛藝術具有影響力的美國藝術家斯泰恩（Gertrude Stein）的「風景劇」（landscape play）概念，亦被視爲是對後戲劇劇場中之場景與狀態傾向的重要啓發，威爾森的早期作品即被認爲與斯泰恩有密切關係。[58]斯泰恩認爲觀眾與其緊張觀看充滿懸念的戲劇，更應該改變感知的方式「不如把舞台上發生的東西當作一個公園或者一種風景來看」。這種感知方式不僅建議了一種迥然不同的觀看視角，也提倡了新的創作方向。美國劇作家懷爾德（Thornton Wilder）對此闡釋道：「一個神話不是一個應該從左到右、從頭到尾讀的故事，而是自始至終都應該完全保持在人們視野之內的一種東西。也許這就是斯泰恩所言一個戲是一種風景的意思。」[59]雷曼指出，斯泰恩之風景劇概念的重要性和革新意義，在後來的媒體社會（media society）中「靜止」（the static moment）成爲劇場藝術的可能要素時，便逐漸地被凸顯出來。[60]

雷曼分析，後戲劇劇場的實踐者也發展了古老的田園風景畫的形式理念，試圖把舞台當作一種風景來描述。然而，後戲劇劇場的標誌並不在於風景畫，而是把「劇場藝術看做是場景整體詩歌（das szenische Gesamtgedicht）的觀點」[61]雷曼引述美國戲劇理論家福克斯（Elinor Fuchs）的說法：

> 把梅特林克、格特露德·斯泰恩、理查德·福爾曼、威爾遜和其他同時代的人聯繫在一起的關鍵，首先是一種抒情詩式的、從本質上來講靜止的、反思的基調。正是這種基調把風景請上了舞台（landscape stagings）。[62]

---

55 Inne, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992* (London: Routledge, c1993), pp. 19-22.
56 雷曼著，李亦男譯：《後戲劇劇場》修訂版，頁61。
57 同前註，頁62。
58 Inne, Christopher, p. 201.
59 雷曼著，李亦男譯：《後戲劇劇場》修訂版，頁69。
60 同前註，頁69。
61 同前註，頁69。
62 同前註，頁69-70。

臺灣大學學術期刊資料庫

如此來看，或許是基於一種靜止、反思意圖，使得劇場中之場景（動勢）而非戲劇（動勢）成爲進行反思／思考的最佳場域。我們在李六乙的劇場作品中也明顯看到這種把靜止、反思基調與場景整體詩歌聯繫在一起的現象，其作品更多以靜態的場景和狀態把劇作呈現爲場景詩（或劇場詩），而非戲劇。加上前面曾討論李六乙作品所創造的姿勢空間，在靜態與凝視的作用下，易於喚起觀賞者內在空間的生產力並轉向內在意識的思索，在此情況下可以說，在李六乙呈現的靜態、凝視的場景詩篇中，**劇場成爲了思索的場域，觀看成爲了沉思冥想的經驗**。

然而值得注意的是，李六乙劇場的場景詩特徵與威爾森的意象劇場存在一重大差異，即威爾森劇場是「畫面效果高於單個演員」，但李六乙的場景詩核心卻是在演員。在這點上，另一位也被認爲是後戲劇劇場重要人物的德國當代導演格魯伯（Klaus Michael Grüber）的作品，更適合用來說明李六乙的場景詩性質。格魯伯的劇場作品也將靜態、簡約性、非戲劇化結合起來，用極端方式把戲劇懸念和高潮排除，使舞台成爲靜態畫面，並讓演員表達的語言具有靈魂抒情的作用，雷曼分析格魯伯劇場的觀眾：

> ……成爲了表演者所述說的痛苦的見證人……格魯伯回到了舞台的本質眞實——述說就是一切。重要的不是情節的時間線索，不是戲劇文本，而是人的聲音的震響、一個身體的暴露與受苦。演員發出的聲音蔓延開來，作爲一種聲波，跳躍者，帶著無形的力量與觀眾相撞。要在劇場中製造恐懼與憐憫，並不需要更多的東西。[63]

雖然上述西方類似的靜態劇場提供了啓發性解釋，但我認爲李六乙劇場的靜態，在精神根源上與亞洲傳統劇場有更直接聯繫。非戲劇性、緩慢與靜態化的劇場特徵在亞洲傳統劇場有悠久的歷史，這尤其是古老劇場的特徵，如日本能劇、印尼貝多優、柬埔寨宮廷舞劇等，它們均有宗教意涵和儀式功能。事實上此類亞洲傳統劇場正是上述西方靜態劇場的重要啓發物之一，如我們所知，日本能劇的儀式性與靜態化展現，對歐洲的歷史前衛劇場帶來直接影響。法國詩人暨劇作家克勞岱（Paul Claudel）便指出「戲劇是發生了甚麼事，而能劇則是見到了什麼人」[64]不只是能劇，這種「見到什麼人」的特性普遍存在亞洲劇場傳統的基因中，李六乙的劇場手法向來與戲曲有諸多關聯，在後文的探討中我們也能看到李六乙從觀

63　同前註，頁88。
64　同前註，頁62。

臺灣大學學術期刊資料庫

念上將戲曲的「表現人而非事」的特性轉化至舞台上。

三、李六乙「靜止戲劇」的概念及意涵

（一）在劇場中靜觀

接下來進一步討論李六乙的靜止戲劇概念。前文提到他排演曹禺《北京人》（2006）時已提出此概念並進行試驗，但當時仍較多依附在故事層面來建立的人物心理與情感，並未從場面調度建立鮮明的語彙來表達。不過在此劇他已初步嘗試一些手法，例如每個人物出場有自己的「進場亮相」，並以靜止來展現：

> ……尤如戲曲演員出場的「定場詩」亮相。我們沒有「詩」而有「音樂」，屬於自己的那幾個小節。這是一種「靜觀」的方式：1 觀眾看人物；2 演員看人物或者說人物看演員（這是一個雙重的靜觀辯證）。3 產生一種整體的「寂靜」流動氛圍。[65]

由此看來，「見到什麼人」也是李六乙舞台的重點，並藉由人物的靜止作爲一種靜觀方式（對演員和觀眾）。在《北京人》，將對白轉爲獨白亦是人物明顯的表演特徵，相較於對話，獨白更多是展現說話者之意識與心理的表述方式，某種程度上也是凸顯所見之人的手段。對李六乙而言，這是一種「既是手段又是目的」的靜觀（自我）方式，因爲當演員進行此一轉換，便可使演員的「表演產生了質的飛躍」，讓傳統戲劇元素（如情節、人物關係與性格等），得以「進入了不確實，不可知，存在而又虛無的精神心靈世界」。換言之，觀眾與演員從關注和演繹情節，轉而進入人物的意識及其靜觀，虛靜得以產生，李六乙認爲「這是很高級的美學品質」。[66]

這種靜止和靜觀的追求在《安蒂戈涅》（2012）、《俄狄浦斯王》（2013）、《萬尼亞舅舅》（2015）、《小城之春》（2015）愈發顯明。到二〇一六年《櫻桃園》趨於極致，也就是他把演員上場的定場亮相擴及爲全劇的長時間停頓、凝視、獨白式的敘述、甚至全場靜默。焦菊隱在五〇年代的話劇本土化實踐中，也曾將戲曲的亮相放入話劇表演中（如《茶館》），但仍以亮相做爲吸

65 李六乙信件訪談，2019年8月2日。

66 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

引觀眾注意上場人物的傳統功能。而在李六乙作品，亮相和定場詩進一步被轉化和提煉爲企圖達到更深刻、具有形上力量的藝術手法。

但爲何要在劇場中「靜觀」？從李六乙的戲劇觀念可窺知一二。他認爲戲劇的魅力是在於思想的魅力和精神的自由，要達到此就必須在「靜觀」中「思想」，他指出：「靜而思。思考，思想，反思。辨眞僞，識德性。」甚至能以「靜」對比、對抗當下無處不在的人性之惡的各種「暴力」、「邪惡」、「殘酷」。他也指出，靜止戲劇就像是契訶夫氣質的「死寂」，是一種表象看似「慢、靜、不動以至雕塑」，但實際直指「內在精神的思緒萬千，想像無邊」，而「純粹戲劇就是要在如此的『靜觀』中去思想『一』的無窮」。[67]簡言之李六乙展現劇場中的靜觀即是爲了召喚思想（包括觀眾與演員），而在某種程度，靜觀也是其劇場創作對外在社會世界的一種回應態度。

不單要達到想像無邊，在這種靜止戲劇中李六乙認爲表演呈現的是「從靜止到靜觀到虛靜」的過程。他指出，《櫻》開場柳苞芙返鄉歸來一動不動的表演，實際上是成爲所有人物「意識鏡像的直觀」，這種直觀是在無時間空間的過程中所完成「意識欲求的戲劇性靜止」。劇中全白、抽象、封閉的空間，所創造的各種光影之虛構與眞實交織的靈動與詩意，是意圖達到一種在不平淡的靜止下「激烈滾滾」的「虛靜之美」。因此，他認爲表演本身既是手段也是目的：

> 〔表演〕因而一定是「純粹」的。否則，不能入靜入觀入虛觀。當然，也就不能入境入意入無意。不識己不見己不慧己，自不見己自不量己何以慧人。純粹主客辯證爲「一」。表演的——「虛靜」境界。外可感，內可思。作用鏡，反而觀自己。劇場一面鏡，看客如是觀。能不能覺悟，全在自己。[68]

他寄盼劇場中的「靜觀」可帶來「虛靜」，而在「虛靜」中便有機會「覺悟」。

至此可推知李六乙靜止戲劇美學的文化根源來自何處。「虛靜」是中國古代哲學與美學的重要概念，從老子的「致虛極，守靜篤」、莊子的「虛靜」「心齋」「坐忘」、荀子的「虛壹而靜」等尋求道之體悟、心靈純粹與精神自由的境界；及至魏晉南北朝如陸機、劉勰等將老莊以來的「虛靜」觀念引入文藝創作和美學範疇，尤其以劉勰影響爲大。劉勰在《文心雕龍》〈神思篇〉中主張創作

67　同前註。
68　同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

應：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏瀹五藏，澡雪精神。」「神思」爲想象之意，是超越時空的神奇心理想象，要得神思在創作構思時首重虛靜。[69]王元化指出，劉勰的虛靜與老莊的虛靜說中以「虛無出世」、「絕聖棄智、無知無欲的混沌境界」的消極靜止已有所不同。劉勰的虛靜是積極的，虛靜作爲「陶鈞文思的積極手段……以便藉此使思想情感更爲充沛起來」，又如其〈養氣篇〉所說之「水停以鑒，火靜而朗」——水停和火靜才能清楚明朗的照物。這些均是強調創作主體進入虛靜凝神的狀態時，「通過虛靜達到與虛靜相反的思想活躍和感情煥發之境。」[70]

「虛靜」觀念也存在古代戲曲美學。吳毓華論及明代潘之恆的表演美學時指出，潘之恆強調的演員創作時應專心致志神凝志一，便是來自莊子的虛靜觀，包括「心齋」的無名無爲等心理狀態、「一汝視」的體靜神凝、「坐忘」的空虛心靜等，均是對主體的要求和欲達之境界，皆爲審美創造者所必須，也就是「用虛靜的心境直觀，才能實現對『道』的關照，把握美的最高境界。」而劉勰的「虛靜」說指出之藝術創作主體的全身心專注觀念也影響戲曲表演，以此「才可能使自己的『氣』得到調暢，保持飽滿新鮮、氣足神旺的創作狀態。」[71]

我們從李六乙的靜止戲劇之表現與概念，都可看出與中國的「虛靜」哲學與美學有直接的關聯性，除了表演上他要求演員「從靜止到靜觀到虛靜」以凝聚展現內在精神，這需要演員維持高度專注力才能防止「氣場」中斷；也因其靜止戲劇意在於「靜而思」，以表象看似「慢、靜、不動以至雕塑」，但實際直指「內在精神的思緒萬千，想像無邊」，並要達到在不平淡的靜止下「激烈滾滾」的「虛靜之美」，這些與劉勰的「虛靜」以及荀子的「虛壹而靜」同氣相通。[72]

李六乙的靜止戲劇實驗除了從二〇〇六年《北京人》開始，同年的《我這一輩子》創作也有嘗試。該劇是李六乙改編老舍短篇小說《我這一輩子》與《月牙兒》而成。其中對白之獨白化（或說台詞的敘述感）更鮮明，台詞的功能主要是

69 劉勰著，龍必錕譯註：《文心雕龍全譯》（貴陽：貴州人民出版社，1992年），頁326-329。

70 王元化：《文心雕龍講疏》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁118-121。

71 吳毓華：《戲曲美學論》（臺北：國家出版社，2005年），頁205-206。

72 歷來多認爲劉勰的虛靜直接受到老莊之虛靜說的影響，而王元化論證了劉勰的虛靜實際更多與荀子的「虛壹而靜」有共同之處（《文心雕龍講疏》，頁120-121），雖然也有不同意王元化意見者，不過李六乙的靜止戲劇觀念卻與他們有不少呼應之處，本文篇幅有限，關於李六乙的戲劇觀與中國美學和戲曲之聯繫僅點到爲止，待另闢文深論。

臺灣大學學術期刊資料庫

敘述而非再現當下情境，其中人物的精神和心靈是被表現的主體。之後的《安蒂戈涅》與《俄狄浦斯王》，整體畫面、人物和氛圍的靜止和靜觀有更進一步的推進，例如《安》的開場，兩位主要演員盧芳（安蒂戈涅）和張培（伊斯墨涅），以靜默方式在舞台上安靜慢步約六分半鐘。李六乙認爲，演員透過這種具存在感的方式不僅可掌握了自己的內心、舞台與觀眾，也能形成「從靜止到靜觀到虛靜的變化和昇華」。他認爲這是「從戲劇性完成了精神性的過渡，幫助實現建立了演員（角色）『精神的獨立性』——多重意識的直觀（意識的空間化，時間的空間性）。」[73]《萬》和《櫻》劇仍延續此靜止到靜觀到虛靜之轉化與昇華的試驗，但做法更趨簡約與純粹，演出中戲劇行動與戲劇時空愈發被排除在外，代之以純粹的意識、精神心靈爲表現核心，李六乙自承這讓「觀眾就難以想像了」。《北京人》之後，《我這一輩子》、《安蒂戈涅》、《俄狄浦斯王》、《萬尼亞舅舅》、《櫻桃園》等是一系列越走越遠的實踐，從報導與評論來看，越往後的作品遠不如《北京人》那般受觀眾青睞。

靜態劇場在亞洲傳統劇場和西方現當代劇場皆有之，而中國古雅樂和戲曲中也存在緩慢和靜態化風格的傳統，但在現當代話劇發展中卻相當少見，卻是何因？我認爲此應是西方寫實主義戲劇寫作技法所帶來的深刻影響。王元化比較中國和西方古代文論的差異或可作爲此問題的參考，他認爲如亞里斯多德《詩學》的西方古代文論主張模擬自然和現實的再現，卻很少談到想象。而包括劉勰《文心雕龍》在內的中國古代文論（包括畫論、樂論）則更多討論想象的問題，所謂「言有盡而意無窮」，幾乎是所有古代詩人都懂得的常識。基於此，中國文論的共同特點在於不強調模擬自然而是著重神韻（但不代表不重視形似問題），著重神韻便要求藝術作品有生氣灌注的內在精神，這種創作者寫意、觀賞者會意的傳統是中國傳統藝術創作的重要特點。[74]

只是重想象和神韻的傳統在長期奉寫實、現實爲正統的話劇中，被納入寫／現實主義的框架裡，轉爲寫（現實之）意和會（現實之）意。加上話劇發展中對主題鮮明的強調，使二十世紀以來戲劇文學重視編寫外在事件與行動變化、並強調人物性格應隨事件來展現，話劇觀眾因而習慣看「發生了什麼事和傳達了什麼主題」的戲劇，著重想象與神韻的中國精神傳統被著重模擬自然和現實的西方精

[73] 李六乙信件訪談，2019年8月2日。

[74] 王元化：《文心雕龍講疏》，頁105-109、261-270。

臺灣大學學術期刊資料庫

神傳統取代。戲曲有利於表現情節與行動的手法（一桌二椅、圓場、敘述技巧等）常被話劇導演轉化、運用在話劇中，然而長於表現人之內在的緩慢靜態的古老傳統卻非常不利於外在情節與行動的展現，這或許是傳統中的靜態緩慢的藝術型態之所以不受現當代話劇創作者沿用和青睞的原因。

（二）從純粹戲劇到靜止戲劇——從觀看展演的戲劇時空到自我思考的意識時空

李六乙在二〇〇六年起發展的靜止戲劇與其在九〇年代中期發展的純粹戲劇，兩者關聯又是什麼？前文提到純粹戲劇是專注於人之本質與精神性探求。在這種探求中，李六乙關切的內容與發展的形式，也均集中於如何呈現人的意識的豐富性和多元性，及如何在舞台上創造人意識的不確定性、以及不同意識在同一瞬間、空間中的展現。二〇〇〇年的《原野》是李六乙純粹戲劇實踐中具突破性的關鍵之作，在此劇他發展出人物的繁複和多重意識時空並置和轉換的手法，人物在一層又一層的意識時空中來回穿梭。不僅如此，人物之間還經常是互爲想像的主體，也就是當某一人物進入自己意識／想像時空時，其他人物則轉變成爲其想像對象，由於台上每個人物都有想像的能力，這讓舞台時空可進入無窮的變化和增生。[75]且演出中演員身份經常被顯露出來，演員和人物的雙重身份除了加深這種意識時空的複雜性，連演員也被賦予進入自己意識時空的能力，這又使舞台呈現的時空狀態愈加繁複。李六乙所發展的意識時空轉換手法，較少借助強烈的視覺化手段（例如佈景、多媒體、燈光、演員豐富肢體展現或換裝等），僅藉由演員簡樸的表演，便能瞬間完成繁複的時空並置和轉換。《原野》之後，展現人物的意識時空並置、轉換和增生便成爲李六乙許多作品的標誌特徵，他發展的許多舞台表現手法均和此有關。

從創作觀念與藝術手法來看，我認爲李六乙的「靜止戲劇」是純粹戲劇概念在理論和實踐的延伸與拓展，主要是兩者均是爲了要完成在劇場中展現人之精神意念的豐富多元與可能性；而兩者的拓延關係在於，早期純粹戲劇展現人的精神與意識時空是李六乙的戲劇根基，他以改變原劇結構和較外化的表演手段來表現人物的繁複意識轉換；到靜止戲劇時期，人之精神雖仍爲舞台表現核心，但其以

[75] 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〉，頁69-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

靜態化處理人物的意識狀態，使演員表演漸趨於內在化，取代先前較外化地展現人物不同意識的繁複變化。這對演員和觀眾均產生本質性的改變，在此我大膽地指出，此一轉變於中國話劇是饒富意義的，因爲此轉變對演員而言，表演是從「表演／扮演人物的意識轉換」轉爲「呈現意識思索的存在狀態」，演員的表演成爲展示自我內在的歷程，而不僅止於角色建立的歷程。此一轉變也改變了觀眾的觀看意識，正如前文分析，演出是從一個被觀看戲劇展演、使觀眾進入假想世界和忘我的戲劇時空，轉變爲一個可供凝視、自我思考的意識時空。

結語：導演的聲音

讓我們回到本文所探討的兩個作品之內容意義。前文提到李六乙作品中常有在頭尾加上序曲與尾聲的作法，這是他典型展現導演意念和結構導演文本的方式，《萬》和《櫻》皆如此。這種作法至少從二〇〇〇年李六乙導演《原野》時已存在，近年作品亦可見到，如二〇一七年《李爾王》、《茶館》、二〇一八年《哈姆雷特》等。這些序曲與尾聲的內容有時是李六乙添加的內容，有時是重複原劇某段台詞但經過特殊場景處理以展現導演自己的意念（爲對原劇或對當下社會的看法），也正是此二部分最能察覺到李六乙如何把中西經典和當代中國社會連結起來。他爲何採用這種頭尾結構來表達導演意念，我們不得而知，但卻可以透過它們與原劇內容之間的關係，來探查它們在作品中的功能和意涵。

如前所述，《萬》劇序曲是演出前劇場各元素和演員的「就位曲」，在震耳欲聾的史特勞斯之《查拉圖斯特拉如是說》樂曲後，舞台靜默片刻才進入《萬》劇時空。尾聲部分較長，《萬》劇末索尼婭安慰痛苦的萬尼亞告訴他要活下去，虔信並耐心承受命運考驗，和不知疲倦的爲人勞動，如此最終會得到上帝憐憫，讓自己得到休息、安寧幸福和美麗生活。在此長段台詞結束時，溫柔吉他聲響起，索尼婭垂憐般的話語撫慰著劇中人物，也撫慰著觀眾。在吉他樂聲中葉蓮娜、醫生、教授等人物從舞台深處踱步而出，葉蓮娜走入水池（樂池區），以堅定口吻重述了索尼婭的最後台詞，所有人物皆注視觀眾，葉蓮娜語畢泛起一絲幸福與希望的微笑，而此刻左前舞台的吉他樂手忽停止彈奏，舉起吉他將之砸爛在地，葉蓮娜驚異僵住，《查》樂曲倏地響起，樂手坐回椅子頹喪看著四分五裂的琴，在氛圍丕變的交響樂中所有人物依舊注視觀眾，惟光明與希望轉瞬凍結與翻轉，後方黑幕再度升起露出後方紅磚牆，揭示戲外的世界，演出結束。

臺灣大學學術期刊資料庫

《萬》劇原本便有知識份子困境的隱喻，[76]萬尼亞和母親與姪女一生爲他們所崇拜的偶像（教授）辛勤付出，當萬尼亞認識到教授的知識其實一文不值，其信仰隨之坍塌、深覺受騙，並因生活與歲月的無可挽回而痛苦不堪，然劇末他仍與之妥協。其他人物也都隱忍的活著，他們善良、忍耐，盼乞求上帝憐憫而得到喘息。北京劇評家李靜指出契訶夫創造了「俄羅斯的『知識分子戲劇』——不僅因爲他的戲劇主人公多是知識分子，更由於他以知識分子超越性的反思方式」，各國導演就是在此基礎上表達「對人性、社會、歷史和本民族精神現狀的看法。李六乙執導的《萬尼亞舅舅》亦是如此。」李靜也點出在中國環境裡，從創作者到觀眾大多未意識到、或者不敢產生知識分子戲劇的需求，因爲「情感、思想和精神的自由、微妙與深度」不是一種必需品，而是「廢品和危險品」，而這正是李六乙創作《萬》的語境。[77]

若不看序曲與尾聲，李版《萬》劇的靜態風格似乎傾向溫和與抒情的，但當從序曲與尾聲的視角來看，便能發現鮮明的批判意識。這不僅從序曲一開始便刻意安排一系列幕後準備活動，讓觀眾目睹幕後與正式演出的戲劇世界的過渡與界限，爲觀眾安置了一戲外／後設視角，使我們對戲劇的世界始終存有疑慮和距離。當耳熟能詳的《查》音樂在序曲與尾聲重複撥放，此一與尼采的上帝已死和超人哲學有一定聯繫的樂曲，更讓意識到此意涵的觀眾產生不同聯想。當戲外視角於尾聲再度出現，葉蓮娜重複索妮婭台詞中的救贖渴望，被吉他破裂聲和《查》曲打回，象徵舞台虛構性的黑幕升起露出磚牆（眞實世界），我們意識到這才是觀眾眞正要面對的。一篇劇評指出，當索尼婭最後撫慰靈魂般的台詞被反覆說了兩遍便產生了削弱原文本的力量，將其轉爲「心靈雞湯式的乏味說教……憤怒的砸吉他……將本應屬於契訶夫的情懷砸成一地尷尬的碎屑」。[78]另一劇評亦指出，砸吉他是全劇最有震撼力的場景，不僅「沉重的撞擊聲打破了女人虔誠的絮語」，還砸碎「所有人的一場幻夢」。[79]

---

[76] 彭濤在〈知識分子的精神覺醒——評《萬尼亞舅舅》研究〉，對《萬》劇本有深刻分析，參閱中央戲劇學院學報《戲劇》2017年第2期（總第172 期），頁34-58。

[77] 李靜：〈李六乙的契訶夫〉，《雨花》2016年02期，頁34-36。

[78] 周健森：〈契訶夫的『背叛者』——評李六乙版《萬尼亞舅舅》〉，《北京日報》（文化周刊熱風）第018 版（2015年2月5日）。

[79] 愛櫻桃勝過草莓：〈謝謝你砸爛那把吉他！〉，豆瓣網，2016年12月11日。https://www.douban.com/location/drama/review/8227195/。查閱日期：2019年7月24日。

臺灣大學學術期刊資料庫

同樣主題在《櫻》再度重複。《櫻》的戲劇時空正式開始前，序曲中首都劇場的畫布落下、演員收畫布、鋪地毯、準備就位等動作，同樣在戲外到戲內世界的過渡時安置了一戲外視角。並在劇終告別場面後增加一尾聲，即當被遺忘的老管家費爾斯說完「……生命就要過去了，可我好像還沒有生活過……我躺一會兒……精疲力盡啦……你……這個不中用的東西！……」，他躺下後燈光轉暗，沉重砍筏聲由遠而近逐漸化轉爲現代鑽地機的尖銳聲，舞台白盒空間結構忽而裂解，舞台後方的光源循著裂縫射入，白盒結構分解爲前後幾塊橫向裂移錯開。（圖9）伴隨各種震耳難耐的建築施工機具聲響，露出凌亂的舞台後方空間，展現觀眾眼前的是劇院紅磚牆前堆滿的各種雜物：傾倒的中國石獅、道具箱、紅布、台車與破木箱等，與躺在台前的費爾斯，共同形成一幅「棄物」景象。[80]



圖9：李版《櫻桃園》尾聲場景舞台白盒空間結構裂解／李春光攝影

和《萬》一樣，劇末從沉靜逆轉爲震耳吵雜的兩極變化，觀眾感官上是極度不悅的。整體而言，尾聲是一個舞台佈景結構裂解的過程，這一視覺轉變似是讓觀眾目睹從白色天堂般純淨的世界轉爲混亂的末日景象。一方面異化了先前悲傷但溫和平靜的告別，另一方面像「粗暴的」的打斷觀眾沉浸於前面相對無害的抒情與詩意。當《櫻》劇的靜止風格與這一戲外視角聯合作用時，觀眾除了不舒服之外，驚訝不解、疑惑、懷疑、批判和反思等各種反向感知紛沓而來。如此看

[80] 在部份李版《櫻》劇演後報導和評論談及，首輪演出部分場次的結尾中，後台所露出的各種「棄物」中一度出現一歪倒的「戲比天大」匾額，此引起軒然大波。「戲比天大」是北京人藝傳統的精神標語，此舉被解讀爲李六乙對劇院的強烈批評，以櫻桃園比喻北京人藝，參閱郭晨子：〈當契訶夫的「潛流」被修成「暗渠」——李六乙導演《櫻桃園》觀後〉，《文匯報》，2016年10月20日。http://www.chinawriter.com.cn/n1/2016/1020/c404004-28794760.html。查閱日期：2019年11月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫

來，雖然李六乙在兩個作品都以靜態化來呈現他寄望將劇場作爲一思索場域，促觀眾在其中靜觀、反思的意圖——如他所言「劇場一面鏡，看客如是觀」，但從《萬》和《櫻》的結尾，似乎他仍不免要以棒喝般方式「敲打」觀眾一番，這令人想起《櫻》節目單中李六乙導演手記開頭語：「我排契訶夫是爲了明天。」[81]

但李六乙的頭尾結構內容與靜態場景之間關係又爲何？正如前文分析，此二劇表現的緩慢、凝視與靜止等場面調度，用意不在表現原劇的戲劇情境，而是將其轉變爲一個靜態的、可供觀眾凝視、與思索的對象物（如緩慢繞行、靜止畫面、人物的注視、光影等）。當觀眾凝視靜態舞台上的對象物，會引發觀眾內在自我意識和聯想，由於不能投入劇情進入無我狀態，觀眾的聯想和思考容易（也有時間）與自身所處的現實情境產生連結。所以即便場景仍憑藉了契訶夫的戲劇情境與人物作爲觀眾思索的對象，但演出的眞正意涵並不僅僅在於展現人物與情境，也更要喚起觀眾從自身現實情境中看待台上的人物和情境，此應是李六乙的場面調度最終要呼應的內容。此一意圖在序曲和尾聲中更清楚的顯現出來，李六乙直接展示戲外的眞實世界，促觀眾把觀戲中的聯想和現實語境連結起來，使他們在經歷凝視與靜觀契訶夫戲劇後，進而將凝視與靜觀的活動轉移到現實情境中。

正如叢曉眉對《櫻》的劇評中言道，三小時的沉悶敘事彷彿是爲最後一刻的爆發蓄積能量「……猶如一記重拳，擊打在觀眾的心上，讓昏睡者愕然醒來。」[82]叢曉眉文中引述高爾基對契訶夫作品的評述，或許也可用來解釋李六乙爲何採取這樣的結尾：

> 這讓我想起高爾基評述契訶夫作品的那段話：「他們中有許多人美妙地幻想著兩百年以後生活會多麼美好，但沒有人想到這樣一個簡單的問題：如果我們只是朝思暮想，有誰來使生活美好起來呢？……他對祖國的那些無聊煩悶的居民瞧了瞧，便露出憂鬱的微笑，內心和臉上充滿了絕望的悲痛，用溫和的但又是深重的責備聲調，懇切而動人地說：先生們，你們的生活過得太醜惡了！」[83]

---

81 李六乙：〈《櫻桃園》導演手記〉，收入契訶夫著，童道明譯：《櫻桃園》，頁140。

82 叢曉眉：〈李六乙的冒險〉，《北京日報》，2016年6月30日。

83 叢曉眉引述高爾基之語，原始出處爲（俄）高爾基著，楊驊譯：〈安．巴．契訶夫〉，收入謝．尼．戈魯勃夫編，倪亮等譯：《同時代人回憶契訶夫》（桂林：廣西師範大學出版社，2016年），頁530-531。

臺灣大學學術期刊資料庫

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」

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

一九九〇年代崛起、被譽爲最懂戲曲的中國前衛劇場導演李六乙，作品因長期挑戰觀眾的欣賞習慣備受爭議。其九〇年代末作品已有劇場（theatre）與戲劇（drama）互相疏離之象，二〇〇〇年執導《原野》時重構曹禺劇本，遭批評將原劇支離破碎而令人難以理解。儘管近年作品完整保留劇本台詞，但舞台場景並未呈現應有的戲劇動作，而更多將其靜態化，使戲劇性元素被削弱降至場面調度的背景。由此其演出更引人注目的是場景語言而非戲劇語言，同時此靜態化創造了一種舞臺的目光時間（a time of gaze），令觀眾更多以凝視之態觀看，「感知」總體視覺多於「閱讀」故事。李六乙在二〇〇六年提出「靜止戲劇」概念，後有一系列實踐作品，《萬尼亞舅舅》（2015）與《櫻桃園》（2016）爲其靜止戲劇的兩個不同藝術手法的成熟之作，如《萬》劇有大量緩慢和停頓處理，《櫻》劇則展現長時間靜止，演員沉默地注視著觀眾。

靜態化劇場風格在西方和亞洲皆有，但在中國現當代話劇傳統中卻相當罕見，此使李六乙的靜止戲劇在話劇發展中具特殊性，引起一系列可探究的提問，除了有關於創作、劇場本體層面和觀賞層面的問題，也有文化美學根源的追問。本文除探討其靜止戲劇之舞台語彙及其概念與意涵，也將剖析李六乙的靜止戲劇與西方類似劇場現象的異同，並探究其在中國文化的美學根源。此外，像李六乙這類不以劇本和戲劇性、而是以場景爲表現主體的劇場導演，戲劇分析者長久以來面臨要採用何種研究分析方法才能有效探討的問題。本論文立基於過往導演研究經驗、田野調查與描述分析方法，並汲取歐陸學者帕維斯（Patric Pavis）之表

臺灣大學學術期刊資料庫

演分析理論具啓發性的概念，期透過研究李六乙作品探索合適的表演分析方法。

關鍵字：表演分析　場面調度　靜止戲劇　凝視　虛靜

臺灣大學學術期刊資料庫

Stillness and Gaze of Contemporary Theatre in China——A Study of Li Liuyi's "Static Theatre" through his *Uncle Vanya* and *The Cherry Orchard*

Wei-yu LIN

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

Emerging in the 1990s, Li Liuyi has been praised as the avant-garde theater director who has demonstrated the deepest knowledge of *xiqu* among his contemporaries. However, he has also been labelled controversial for challenging audiences' customs of drama appreciation. Since the late 90's, his works have gradually shown a characteristic of staging in which the theatre is alienated from the drama. In Li's directorial work *The Wilderness* (2000), he reconstructed Cao Yu's classical play and was severely criticized for both fragmenting the play and creating difficulties in understanding it. Although his recent works retain the original play structures and lines, the drama has not been shown in a corresponding way but presented in a static mode. This weakens the dramatic elements in these plays and turns them into mere backgrounds to the staging. In this respect, what catches the audience's attention is the language of the scene, not the drama. Furthermore, Li's static mode creates a stillness of time on stage that encourages the audience to gaze, to perceive the performance more than focus on the stories. In fact, Li proposed the concept of "static theatre" in 2006. In this vein he created a series of stage works, among which *Uncle Vanya* (2015) and *The Cherry Orchard* (2016) respectively represent two major styles. *Uncle Vanya* is full of slowness and pauses, while in *The Cherry Orchard* there is a long period of stillness, and the actors stare at the audience in silence.

Although static style exists in both Western contemporary theatre and the Asian theatre tradition, it's hardly seen in *huaju* tradition. This makes Li's works unique and could raise inquiries related to theater's ontology, audience's reception, or aesthetic origin. In addition to discussing the directorial language, concepts and meanings of Li's "static theatre", this article will also analyze the similarities and differences between Li's style and similar theater phenomena in the West, as well as explore its aesthetic roots in Chinese culture. Moreover, theatre analysts have long lacked suitable analytical methods for the works by theatre directors like Li who do not lay emphasis on drama but on scenic language. Based on past experience and research on director study, coupled with inspiration from Patrice Pavis's theory, this article also attempts to

臺灣大學學術期刊資料庫

make an exploration into possible ways for performance analysis via Li's works.

Keywords: performance analysis mise en scene static theatre gaze emptiness and stillness

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王元化：《文心雕龍講疏》，上海：上海古籍出版社，1992年。

王新榮：〈向思想的幽深處走去——李六乙版話劇《櫻桃園》的創作啓示〉，《北京人藝》2016年03期。http://www.sohu.com/a/204094775_391344。查閱日期：2019年7月29日。

牛春梅：〈白色《櫻桃園》結尾「神轉折」〉，《北京日報》，2016年6月17。http://culture.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0617/c22219-28452185.html。查閱日期：2019年11月1日。

尤金諾．芭芭（Eugenio Barba）、尼可拉．沙瓦里斯（Nicola Savarese）著，丁凡譯：《劇場人類學辭典——表演者的秘藝》，臺北：臺北藝術大學、書林出版社，2012年。

史博：〈我們該如何活著——觀《萬尼亞舅舅》有感〉，微信，2015年1月27日。https://mp.weixin.qq.com/s/8tlRiUAFkaIh688FAn1cfg。查閱日期：2019年8月22日。

白瀛：〈當契訶夫的「悶」遇上李六乙的「冷」——北京人藝《萬尼亞舅舅》評析〉，《戲劇文學》2015年04期，頁53-57。

李六乙：〈《櫻桃園》導演手記〉，收入契訶夫著，童道明譯：《櫻桃園》，北京：商務印書館，2016年。

李紅艷：〈李六乙：敢想敢改敢錯敢當〉，《北京日報》第7版，2019年9月3日。https://kknews.cc/news/99gken5.html。查閱日期：2019年11月1日。

李健鳴：〈這一次，我們終於駕馭了《櫻桃園》〉，《文匯報》第12版，2016年11月9日。https://kknews.cc/entertainment/96yab9q.html。查閱日期：2020年12月25日。

李靜：〈李六乙的契訶夫〉，《雨花》2016年02期，頁34-36。

吳毓華：《戲曲美學論》，臺北：國家出版社，2005年。

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：〈「怎麼說」．「說什麼」．「說是什麼」——中國當代劇場導演林兆華的表導演美學〉，《戲劇學刊》第11期，2010年1月，頁269-327。

_____：〈沉靜的微笑——柬埔寨宮廷舞蹈／舞劇的動作特質及其精神性〉，《戲劇研究》第16期，2015年7月，頁133-182。

_____：〈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。

_____：李六乙訪談，2018年7月22日，未出版，採訪地點：北京。

_____：李六乙信件訪談，2019年8月2日。

_____：盧芳訪談，2019年3月8日，未出版，採訪地點：香港。

周健森：〈契訶夫的『背叛者』——評李六乙版《萬尼亞舅舅》〉，《北京日報》（文化周刊熱風）第018 版（2015年2月5日）。

段耀國：〈個人色彩濃郁的「舅舅」——話劇《萬尼亞舅舅》觀後〉，《中國作家網》，2015年3月4日。http://www.chinawriter.com.cn/news/2015/2015-03-04/235423.html。查

臺灣大學學術期刊資料庫

閱日期：2019年11月1日。

契訶夫著，童道明譯：《櫻桃園》，北京：商務印書館，2016年。

_____，焦菊隱、李健吾、童道明譯：《契訶夫全集——《萬尼亞舅舅》、《三姊妹》、《櫻桃園》》，上海：上海譯文出版社，2017年。

約瑟夫．麥柯斯威爾（Joseph A. Maxwell）著，高熏芳、林盈助、王向葵譯：《質化研究設計：一種互動取向的方法》，臺北：心理出版社，2001年。

耿一偉：《羅伯．威爾森——光的無限力量》，臺北：國立中正文化中心，2009年。

奚牧涼：〈如何欣賞一部令人昏昏欲睡的戲〉，《澎拜新聞網》，2015年2月7日。https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1301796。查閱日期：2019年10月23日。

高爾基著，楊驊譯：〈安．巴．契訶夫〉，收入謝．尼．戈魯勃夫編，倪亮等譯：《同時代人回憶契訶夫》，桂林：廣西師範大學出版社，2016年。

徐淳：〈童道明先生對我說〉，《北京晚報》第11版（2019年7月7日）。https://culture.gmv.cn/2019-08/10/conten_33068466.htm，查閱日期：2020年12月25日。

郭晨子：〈當契訶夫的「潛流」被修成「暗渠」——李六乙導演《櫻桃園》觀後〉，《文匯報》，2016年10月20日。http://www.chinawriter.com.cn/n1/2016/1020/c404004-28794760.html。查閱日期：2019年11月1日。

陳俊宇，〈每個人都有只屬於自己的《櫻桃園》〉，《工人日報》第05版，2016年7月4日。http://media.workercn.cn/sites/media/grrb/2016_07/04/GR0501.htm，查閱日期：2019年7月30日。

陳然：〈到現在還在討論懂不懂是不是很可笑〉，《新京報》第C08版，2015年1月28日。https://mp.weixin.qq.com/s/TEJLWtyssoAfK36XFl8L9w。查閱日期：2019年7月27日。

張冰：〈李六乙版《櫻桃園》爲何疲軟〉，微信，2016年10月20日。https://mp.weixin.qq.com/s/9Ra03wuyvskuStpmWWCIcg，查閱日期：2019年10月23日。

黃海碧：〈恍如戲劇憑弔的修辭——「北京人藝」版《櫻桃園》觀後芻議〉，《藝術評論》2016年08期，頁95-98。

鈴木忠志著，沈亮慧譯：〈看不見的身體〉，《演劇人》季刊第8號，2001年10月15日，頁8-12。譯稿未出版。

彭濤：〈知識分子的精神覺醒——評《萬尼亞舅舅》研究〉，《戲劇》2017年第2期（總第172 期），頁34-58。

愛櫻桃勝過草莓：〈謝謝你砸爛那把吉他！〉，豆瓣網，2016年12月11日。https://www.douban.com/location/drama/review/8227195/ 。查閱日期：2019年7月24日。

漢斯-蒂斯．雷曼（Hans-Thies Lehmann）著，李亦男譯：《後戲劇劇場》修訂版，北京：北京大學出版社，2016年第2版。

劉勰著，龍必錕譯註：《文心雕龍全譯》，貴陽：貴州人民出版社，1992年。

叢曉眉：〈李六乙的冒險〉，《北京日報》，2016年6月30日。http://www.chinawriter.com.cn/wutai/2016/2016-06-30/275427.html。查閱日期：2019年9月23日。

羅蘭巴特（Roland Barthes）著，許綺玲譯：《明室》，臺北：臺灣攝影，1997年。

Cavaye, Ronald. *Kabuki: A Pocket Guide*. Tokyo: Tuttle Company, 1993.

臺灣大學學術期刊資料庫

Inne, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London: Routledge, c1993.

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

Lin, Wei-Yu. "Master in reflection: An analysis of Lin Zhaohua's *The Master Builder*." *Ibsen and The Modern Self*. Eds. Kwok-Kan Tam, Terry Siu-Han Yip & Frode Helland. Open University of Hong Kong University, 2010.

_____. "Lin Zhaohua's Innovation of Spoken Drama Acting in *The Master Builder*." *Staging China: Drama, People & Society in the 21st Century*. Ed. Ruru Li. London: Palgrave, 2016.

Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

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

_____. "Dramatic Criticism Faced with Mise en scène," *IATC Archives & Documents*, 2006. Available at: https://aict-iatc.org/wp-content/uploads/2017/01/seoul_symposiumfeb.07.pdf (Accessed: 22 August 2019).

臺灣大學學術期刊資料庫