戲劇研究　　第13期
Journal of Theater Studies
2014年1月　　頁221-242
DOI: 10.6257/JOTS.2014.13221

身體書寫戲劇：穆努虛金表演美學*

梁　蓉
淡江大學法國語文學系教授

前　言

法國陽光劇團（Théâtre du Soleil）導演穆努虛金（Ariane Mnouchkine），率團實踐集體創作（création collective）與即興表演（improvisation），被視爲六〇年代法國民眾劇場（Le Théâtre Populaire）代表。[1]陽光劇團自一九七〇年起，駐團於巴黎東郊彈藥庫劇場（La Cartoucherie）；若以民眾劇場舞台美學觀之，穆努虛金追求巨大、空無之空間，與柯波[2]（Jacques Copeau，1879-1949）、杜蘭（Charles Dullin，1885-1949）等法國民眾劇場先驅主張舞台調度採簡單，純淨原則相呼應：柯波追求「在空無的舞台上演出新作品」[3]，其舞台調度原則即是「擺脫」、「清除」[4]，意指擺脫巴黎中產階級偏好的通俗戲劇制式舞台調度，清除舞台上與劇作宗旨無關之道具飾物。民眾劇場倡導普羅大眾皆能欣賞戲劇，穆努虛金坦言，若非基於尊重維拉五〇年代推動國立民眾劇院（Théâtre National

* 本文爲國科會101年度專題研究計畫「穆努虛金身體書寫美學研究」（NSC 101-2410-H-032-058）部份研究成果。

1 Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France* (Paris: PUF, 1995), p. 121. Pascal Ory, *Théâtre citoyen, du Théâtre populaire au Théâtre du Soleil* (Avignon: Association Jean Vilar, 1995), pp. 70-74.

2 柯波於一次大戰期間，成立「老鴿舍劇院」（Théâtre Vieux-Colombier，1913-1924），積極推動法國戲劇革新，鼓勵新銳劇場導演杜蘭（Charles Dullin）、茹韋（Louis Jouvet，1887-1951）、巴帝（Gaston Baty，1885-1952）、皮多耶夫（Georges Pitoëff，1884-1939）共同成立「卡爾特四人導演聯盟」（Cartel des quatre）。

3 Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar* (Paris: Union Générale d'Édition, 1971), p. 33.

4 Jacqueline De Jomaron, *Le théâtre en France* (Paris: Armand Colin, 1992), p. 734.

臺灣大學學術期刊資料庫

Popualire，簡稱T.N.P.）之成就，她曾想以「T.N.P.」作爲陽光劇團彈藥庫劇場的標誌，[5]此念雖未實現，但已顯見穆努虛金對於民眾劇場理念的肯定與支持。

然而，當思及演員在劇場的定位及地位時，當面對劇本、劇作家、導演的互動關係時，民眾劇場先驅們則提倡「尊重劇本」、「劇作家是唯一創作者」等概念：柯波力尊劇本文本之首位，尋建「空舞台」的詩境美，實爲彰顯劇本文本的重要性；首任「國立民眾劇院」院長傑米埃（Firmin Gémier，1865-1933），主張以節慶方式（fêtes）推動民眾劇場以拉近劇場與民眾的距離，他亦極重視劇本文本，直言導演首務是翻譯劇作成爲影像且不能逾越劇本，所有在劇本之外多餘的奢華或娛樂都需捨棄；杜蘭一九二〇年成立「演員工作坊」（L'Atelier）之初，即決定以搬演法國古典劇目爲主要方向；[6]他認爲導演是劇作的「藝匠」，是劇作家的劇作執行者，演員需奉劇本文本爲圭臬；換言之，劇作家是劇場的主人。諸此觀點，皆迥異穆努虛金率陽光劇團所採之集體創作與即興表演，顛覆劇作家及劇本文本的主導性，以突顯演員主體的創造性之創作模式。由此推見，穆努虛金的劇場實踐，不宜單向地歸於「民眾劇場承續者」脈絡；相反地，身爲劇場導演的穆努虛金，如何定位演員？如何和演員互動？在空無空間中突顯演員身體，理念何在？

本文以陽光劇團演員表演理念爲研究主軸，探討穆努虛金如何跳脫演員傳統表演方法，運用即興喜劇與即興表演，進行集體創作，進而開放劇本文本／演員身體／舞台空間等劇場元素的創作可能性；同時釐析辯證自史塔尼斯拉汶斯基（Constantin Stanislavski，1863-1938）以降所建演員表演理論，交綜探討穆努虛金與亞陶（Antonin Artaud，1896-1948，或譯阿鐸）及葛羅托斯基（Jerzy Grotowski，1933-1999）等人之演員表演理念，釐清介／界於「外在——身體——形式」與「內在——情感——狀況」之身體書寫戲劇／身體書寫情感之核心價值；體現身體／情感、可見／不可見的相依／獨立特性。

---

[5] Olivier Célik, "Une utopie en partie réalisée," in *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre* (Paris: L'Avant-scène théâtre, juillet 2010, n° double), p. 9.

[6] 杜蘭創立「演員工作坊」，在二次大戰期間，培育法國劇場演員及導演。自1920年至1939年，共演出六十六齣戲作，其中三十一齣改編自古典劇作。De Jamaron, *Le théâtre en France*, p. 755.

臺灣大學學術期刊資料庫

一、集體創作／集體書寫

陽光劇團成立於一九六四年，五十年創作歷程，與導演穆努虛金的戲劇生涯同時並進。穆努虛金一九三九年出生於法國巴黎外郊的上塞納河布隆尼市（Boulogne-sur-Seine）。法籍俄裔猶太人的父親（Alexandre Mnouchkine，1908-1993）是電影製片人，母親則是英國電影演員。受父母啓發，穆努虛金從小即熟悉並喜愛劇場與電影工作環境，對於日後從事劇場及電影創作的影響甚巨。一九五七年赴英國牛津大學參加學生團體戲劇業餘表演，接觸戲劇活動，穆努虛金以「一見鍾情」（un coup de foudre）形容戲劇帶給她的驚喜與感動。[7] 返回巴黎後，一九五八年進入巴黎索爾本大學（Université de la Sorbonne）哲學系，次年與朋友雷歐達（Philippe Léotard，1940-2001）及法蘭克（Martine Franck，1938-2012）等人共同創立「巴黎學生戲劇社團」（Association théâtrale des étudiants de Paris，簡稱A.T.E.P.），[8]一九六一年推出比利時法語系劇作家柏修（Henry Bauchau，1913-2012）《成吉思汗》（*Genghis Khan*），初試啼聲之作，取材東方歷史人物生平，雖未立即獲得重視，但已顯見穆努虛金對於東方戲劇表演美學的興趣。隨後亞洲（特別是印度及日本）與拉丁美洲長期旅行之所見所聞，豐富並刺激其戲劇創作靈感。返法後，於一九六四年成立「陽光劇團」[9]，取其光亮明朗、溫暖活力之意，並有別於當時新興劇團以團長個人名字作爲團名之習。穆努虛金從此進入一個她稱爲「烏托邦」（Utopie）境界：一切尚待完成的夢想與冒險，都有實現的可能性。[10]

陽光劇團創團初期，以改編當代劇作爲本：一九六四年間，推出法國俄裔劇作家阿達莫夫（Arthur Adamov，1908-1970）改編俄國十九世紀劇作家高爾基（Maxime Gorki，1868-1936）《小布爾喬亞》（*Les petits bourgesois*）。

---

[7] Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine* (Paris: Actes-Sud Papiers, 2009), pp. 20-21.

[8] A.T.E.P.成員，日後多數成爲法國當代劇場導演或總監，如：France Dijoud, Pierre Skira, Martine Franck, Jean-Claude Penchenat, Philippe Léotard, Jean-Pierre Tailhade, Myrrha Donzenac, Françoise Tournafond, Gérard Hardy及穆努虛金。Laurence Labrouche, *Ariane Mnouchkine* (Paris: L'Harmattan, 1999), p. 7.

[9] 陽光劇團創團成員：Martine Franck, Jean-Claude Penchenat, Philippe Léotard, Jean-Pierre Tailhade, Myrrha Doncenac, Françoise Tounafond, Gérard Hardy及穆努虛金，皆是A.T.E.P.成員；另加上Georges Doncenac，共九人。Laurence Labrouche, *Ariane Mnouchkine*, p. 9.

[10] Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, p. 21.

臺灣大學學術期刊資料庫

一九六五年推出由雷歐達（Ph. Léotard）改編法國十九世紀文學作家高提耶（Théophile Gautier，1811-1872）之《法卡斯將軍》（*Capitaine Fracasse*）；劇團此期以流浪藝人的雜耍特技訓練演員，但已察覺精進演員表演技巧之必要性；基此考量，穆努虛金在「賈克．樂寇學校」（École Jacques Lecoq）[11]學習義式即興喜劇（commedia dell'arte）與即興表演，開啓多元表演風格。一九六七年演出英國當代劇作家維斯克（Arnold Wesker）之《廚房》（*La Cuisine*），將餐廳廚房備菜之忙碌情景，以如同交響樂般具節奏感的表演方式呈現於舞台。

一九六八年五月學潮後，穆努虛金和團員至法國北方Salines d'Art-et-Senans度假，眾人討論決定創造一種沒有劇作家的表演，參與表演者皆是劇作者。演員在導演的帶領下，以即興表演集體創作戲碼；棄除劇作家及劇作文本，陽光劇團從此進入新里程碑：所有參與表演的團員，皆是劇作創作者，集體創作風格，偃然成形。一九六九年受亞維農藝術節創始人維拉（Jean Vilar，1912-1971）[12]邀請，於亞維農藝術節（Festival d'Avignon）演出《小丑》（*Les Clowns*），顛覆西方傳統戲劇之化妝與肢體動作，逐漸得到劇壇重視並建立劇團名聲。七〇年代作品，以法國歷史爲本，推出大革命三部曲：《1789》（1970）、《1793》（1973）、《黃金年代》（*L'Âge d'or*）（1975）。前兩部劇作，延續義式即興喜劇表演風格，融以雜耍特技布偶鬧劇等，批判法國大革命歷史事件之王權腐敗，聲援民權同時鼓勵人民勇於發聲。《1789》劇中，開放且多角度表演的舞台空間，讓處於六八學潮餘波的年青觀眾充份參與演出。演員對著觀眾或大聲吶喊或竊竊私語，儼然將後者視爲參與劇中革命之廣大民眾，打破舞台與觀眾席分界，觀眾現場反應成爲該劇即興表演一絕。若說《1789》是邀請觀眾參與政治，《1793》則是藉由演員台詞曉以大義，激發觀眾的政治思想。這兩齣戲作皆與法國革命歷史相關。事實上，以戲劇反映政治現象，正是穆努虛金追求的劇場目標之一。她嚮往呈現一種呼應時代現況的現代即興喜劇。一九七五年推出《黃金年

[11] 賈克．樂寇（Jacques Lecoq，1921-1999），法國二次戰後知名默劇演員。融合義式即興喜劇、雜耍特技、體操、默劇、面具等表演方式，建立身體表演語彙。1956年創建「賈克．樂寇學校」，培育劇場導演與演員。

[12] 維拉（Jean Vilar，1912-1971），法國當代劇場導演及演員。1947年創立亞維農藝術節，並擔任藝術總監至1971年過世爲止。1951-1963年間，同時兼任巴黎國立民眾劇院（Théâtre National Populaire）院長，引介國外戲劇現貌，革新法國劇壇現況，推動巴黎之外廣大民眾看戲風潮，是法國五〇、六〇年代民眾劇場代表人物。

臺灣大學學術期刊資料庫

代》（*L'Âge d'or*），延續闡揚革命意念與意願，演員自創角色，佐以即興喜劇中的代表角色爲基調（如丑角Arlequin，老鬼Pantalon等），將之轉變爲隱喻當代社會現象的人物，如貪腐警察、嗜財庸主、受迫市民。演員揣摩肢體動作、琢磨台詞，集體創作表演腳本，確立「集體書寫」（écriture collective）風格。

八〇年代初期，穆努盧金及團員思及返回戲劇文本，首先師法古典戲劇，搬演莎士比亞三部曲：《理查二世》（*Richard II*，1981）、《國王之夜》（*La nuit des rois*，1982）、《亨利四世》（*Henry IV*，1984）；由穆努盧金及演員共同改編，不放棄即興創作及即興喜劇表演技法，但注入日本能劇（Nô）與印度傳統卡塔卡利（Kathakali）舞蹈動作等東方戲劇表演元素，成功突顯演員在表演舞台的靈魂地位。改編經典劇作一舉，已透露穆努盧金尋思新建陽光劇團表演劇目之意念。一九八三年間，陰性書寫作家西蘇（Hélène Cixous）應穆努盧金邀請，參與陽光劇團戲劇書寫。直至九〇年代末業（1985-1999），陸續完成《可怕卻未完成的歷史，柬埔寨國王》（*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*，1985）、《印度帝國或他們夢想的印度》（*L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*，1987）、《仁慈女神》（*Les Euménides*，1992）、《違背誠信的城市或復仇女神之甦醒》（*La ville parjure ou le réveil des Erinyes*，1994）及懸絲淨琉璃人形偶戲《河堤上的鼓手》（*Tambours sur la digue*，1999）等劇作。此階段長達十四年之作品，與世界時事相連，明顯關注歷史事件與政治社會時事批判：如《柬埔寨國王》描述亡國後被迫接受高棉紅軍統治的高棉人民、《印度》描述追求和平獨立卻遭暗殺的甘地、《違背誠信的城市》探討醫療誤診下被犧牲的血友病童所引發之醫療疏失危機等。穆努盧金堅信劇場是「時事之家」，在劇場／世界、觀眾／人民交綜之際，展現以戲劇關懷時事的胸襟，同時開啓劇本文本／演員身體／舞台空間／音樂樂風／服裝色彩等劇場元素的創新美學。

二、表演基本法則

演員，是陽光劇團表演舞台的焦點。穆努盧金六〇年代在「賈克．樂寇學校」所學習的即興表演訓練，幫助她體會即興／即時在劇場的魅力；表演，可以不依靠劇本而成形；戲劇，不需完全仰賴劇本文本之言語才能表達情感，擺脫「劇本爲尊、導演爲首」的表演傳統，突顯表演者的原創性與即時性。演員的肢

臺灣大學學術期刊資料庫

體動作，可傳達不可言喻的思想與情緒。集體創作排練過程中，穆努盧金提出粗略方向，開放共同討論；表演的主題與內容，需經全部團員共識確立。集體創作的過程，是一場冒險，導演及演員在排練過程中，互相激盪創意與想法，共同建構表演主題、內容及表演方式。穆努盧金形容此過程如同眾人共同「編製」（concoctage）一件作品。[13]當每位演員都對自己的角色有所領悟並有所表現，大家會齊聚排練場，整合全戲，共同完成表演腳本，彷如共建一座「大教堂」（Cathédrale）[14]，設計師、建築師、工匠、玻璃花窗等工作，皆由眾人合力完成；在舞台上，「所有的人都可以嘗試所有的角色」[15]；最適合飾演某角色的演員，係經過眾人討論共同決定，任何人都不能單獨作最後定奪。

在尋建表演信心的過程中，導演和演員都必須謙虛，回到如孩童般天真狀態。穆努盧金完整參與演員角色的催生；但不強加己意；她和演員彼此以心相談，建立互信關係。穆努盧金自喻爲「領隊」（guide）、「協調者」（metteur en harmonie），她尊重演員兼具創作者、導演，甚至「作者」（auteur）[16]多重身份，因爲演員以身體創作表演，也經歷導戲過程；不論是「作者」、「創作者」或「導演」，皆與其它演員共同完成。當演員找到詮釋角色的方法及方式後，即是「演員的誕生」（naissance d'un comédien）[17]。

（一）不依寫實「表演體系」

然而，對於穆努盧金而言，演員的誕生，並不仰賴、亦不遵從表演理論（théorie du théâtre）。此處她所稱的「表演理論」，主要係指俄國十九世紀寫實戲劇導演史塔尼斯拉汶斯基（以下簡稱史氏）以降所建構之寫實戲劇表演體系（Système）之辯義。

史氏於一八九七年創立「莫斯科藝術劇院」（Le Théâtre d'art de Moscou），搬演劇作家契科夫（Anton Tchekhov，1860-1904）劇作，培育俄國寫實劇場導演與演員，其所建立之表演體系，對歐美現代劇場之影響甚巨。史氏在《演員訓

13 Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, p. 18.

14 *Ibid*., p. 12.

15 Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère* (Paris: Éditions Théâtrales, 2001), pp. 19, 73.

16 Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, pp. 10, 15.

17 Hélène Cixous, "Qui es-tu ?" in *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (Paris: Théâtre du Soleil, 1987), p. 270.

臺灣大學學術期刊資料庫

練》（*La formation de l'acteur*）一書中，解析戲劇演員訓練歷程：——（1）首先，必須經由想像、觀察、感覺、思考等過程，進入劇中人物的心理狀態；——（2）再者，必須研究並瞭解劇中人物的假設情境（circonstances proposées）；包括人物身處時代、國家背景、個人特質、生活環境與習慣等；——（3）最後，當演員覺得自身與劇中人物的情感貼近，身歷其境地感受劇中人物的感覺、想法、態度之際，演員之潛意識（subconscience）與直覺（intuition）將引導自身進入劇中角色，進而將此角色，轉化在自己身上。歷經此三層階段，方是演員表演的開始。演員方能在舞台上，活出角色（vivre le rôle）。[18]

爲了活出角色，史氏進一步提出「情感記憶」（mémoire affective）[19]理念：演員可將日常生活所見事物的記憶，轉換成表演靈感，因爲演員的視覺記憶（mémoire de vision）會帶動情感記憶，經由某物件或某想法，即可喚起情感記憶，既可幫助演員詮釋劇中人物的情感，亦能展現演員自身的情感，此乃演員「內在創作的泉源」（source de création intérieure）。於此，史氏認爲舞台調度的寫實與逼眞，能激起演員情感記憶，他並不接受「空舞台」（scène vide）概念，認爲此舉將無法讓演員專注挖掘內心情感記憶。史氏表演體系，尚要求演員在舞台上建立表演「目的」（objectif）：演員必須瞭解己身所作的每個動作或姿態之「目的」，皆係爲了呈現劇中人物的心情或想法；更重要者，演員必須完成劇作整體的主旨思想，此爲「超目的」（le super-objectif）。當演員瞭解並能表現劇作「超目的」時，他的表演將是合乎邏輯的線性動作（la ligne d'action）[20]之總合，足以說服觀眾及自身相信舞台上所表演的貼近於眞實生活。

（二）「基本法則」實踐實務

上述史氏「表演體系」，並不是穆努虛金演員理念之信條。穆努虛金認爲史塔尼斯拉汶斯基的表演體系，過於訓練演員進入角色的心理狀態，演員掉入「過去」，無法演出「當下」。當演員現身舞台時，就處於當下（être au présent），不在過去，亦不在未來。當演員處於當下，他所扮演的人物，就會現身於舞台；演員身體書寫，不重心理，而重「此地、現在、眞實、快速」（ici, maintenant,

[18] Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur* (Paris: Pygmalion, 2007), pp. 26, 33, 58.
[19] *Ibid*., p. 155.
[20] Constantin Stanislavski, p. 237.

臺灣大學學術期刊資料庫

vraiment, rapidement）[21]，其時間特性，是「當下／瞬間／即刻」，呼應即興表演／集體創作／集體書寫精神。穆努虛金認爲導演與演員不應「實踐理論」，而是要「實踐實務」；[22]換言之，穆努虛金不信奉表演體系等表演理論，她堅信表演實務實際經驗方能建構表演法則；她要在集體創作的過程中，點滴累積表演的經驗與方法。因此，穆努虛金以「基本法則」（les lois fondamentales），取代「表演理論」一詞（théorie du jeu）。她認爲亞陶、柯波、杜蘭等人已發展許多表演理論；然而，她所追求的，是要在「實踐實務」中，「轉換」（transformer）並「再發掘」（redécouvrir）已被發表的表演理論。

此處所堅持之「基本法則」，是在集體創作過程中，更進一步要求演員建構人物的情境（situation），此乃戲劇表演的起始點；接著，瞭解人物的狀況（état）：演員要發揮想像力，爲人物設立一個故事，一份職業，一個情境，一個居住地及一個名字；演員依該人物職業特性或居住地點所發展出的姿態、姿勢，逐漸構成人物的動作，發展與其身份及處境相當的話語及有節奏感的身體律動。當演員所扮演的人物雛型漸趨成熟，他必須再以身體，表現人物內在的情感。

值得注意處，在於史氏的演員表演體系，雖看重演員的心理訓練過程，但也重視演員以身體表現人物情感的必要性及重要性。史氏認爲演員的身體，是呈現劇中人物及演員自身內在情感（sentiments intérieurs）的「外在表現」（manifestation extérieure）。身體，可表現情感，是演員的「肉體工具」（appareil physique）。當演員活出角色時，亦即完成此角色的「外在形式」（forme extérieure）。[23]

由上述可知，穆努虛金雖不追求史氏所建立之演員表演理論，但演員以「身體——外在形式」，表現「人物——內在情感」之理念，卻可看出兩人皆肯定演員呈現劇中人物情感之重要性。雖然如此，當吾人細究兩者緣由，則仍可發現史氏所要求演員表演之劇中人物情感，是劇作家劇作文本的人物情感，意即演員必須將自身情感，經由表演體系之訓練，貼近於劇中人物的情感，將人物情感與演員情感融爲一體，呈現眞實情境（circonstances réelles），此際的演員身體，是

[21] Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, pp. 39, 42, 55.
[22] *Ibid*., p. 37.
[23] Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, p. 28.

臺灣大學學術期刊資料庫

符合劇中人物情感的外在形式；然而，穆努虛金希望演員所表現的情感，是經由集體創作完成的戲劇人物情感，此人物情感在演員進行集體創作過程中，已有演員自身的情感投入與想像建構；因此，穆努虛金所要求之演員身體，具有源於演員自身更多的自主性與主動性。

三、身體書寫戲劇

亞里斯多德（Aristote，384 -322 BC）在《詩學》（*Poétique*）中，闡述戲劇是模仿的動作，但不是模仿人，而是模仿人的動作（action），這些動作，和被模仿的人之個性與思想有關；亞里斯多德進一步分析悲劇與喜劇的模仿動作（l'imitation d'une action），強調被模仿的人物，具有個性與思想（pensée et caractères）；[24]模仿動作，必須兼具個性與思想：思想顯露於人物的對話中，個性顯現於人物的行爲舉止。由此觀之，演員身體模仿人物行爲舉止，尚須結合人物思想，方能表現人物（expression du personnage）。亞里斯多德雖未直接指出動作與情感的關連性，但他提出悲劇六要項（情節、個性、表現、思想、表演、歌唱）中的表演（spectacle）與表現（expression），實與演員身體息息相關；而個性與思想，則與人物情感相聯結，適以顯現身體與情感的相依特性。

陽光劇團一九七五年推出《黃金時代》時，穆努虛金即表明演員要以身體與聲音寫出時代喜劇：面具、默劇、即興喜劇、即興表演，都幫助演員建立新的肢體表演語彙。「身體書寫戲劇」（écrire le théâtre avec le corps），即是「以身體表達人物情感」，此亦說明了穆努虛金對於演員表演的核心要求：

> 身體，是演員首要工具。[25]

穆努虛金堅信「戲劇，即身體戲劇，是身體的藝術」、「戲劇，是由人的身體，所形成的藝術」。[26]她要求演員必須能夠控制身體的停頓、呼吐氣息的節奏、展現不動如山的耐力；經由訓練身體，演員應已可以表達台詞意涵。穆努虛金視演員身體爲集體創作之首要表演元素，其重要性遠甚過傳統劇本制定的舞台指示或人物指示。演員的身體，讓戲劇人物有了軀體；「進劇場、上舞台」，皆

24 Aristote, *Poétique* (Paris: Le livre de poche, 2012), p. 93.
25 Ariane Mnouchkine, *L'art du présent* (Paris: Plon, 2005), p. 25.
26 Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, pp. 22, 53.

臺灣大學學術期刊資料庫

由演員身體完成；演員的聲音、姿勢、走位等，或依據所扮演人物的社會地位或時代風格而有所更動，但穆努虛金只需觀看演員發音聲調高低、雙腿交錯方式、握緊膝蓋等動作，就可判讀該演員是否恰如其份表現人物情感。[27]

（一） 東方源素[28]

爲增加演員身體更豐富的表演語彙，穆努虛金從東方傳統戲劇，尋找靈感素材。事實上，創立陽光劇團之前，穆努虛金即已對東方戲劇有所接觸並心嚮往之。她年僅五歲時，就起念想去中國。東方意象（image orientale），在她童年時期似已萌芽。一九六一年《成吉斯汗》（*Genghis Khan*）一劇之靈感，即取材東方歷史人物生平，並汲取中國京劇（opéra pékinois）表演型式，或可視爲穆努虛金最早推出與東方戲劇有關之劇作，且早於陽光劇團成立之前。

東方戲劇之「東方」（Orient）一詞，對於歐洲人而言，帶著神秘奇幻色彩；或可依字義解析爲太陽升起之處；或可依政治、歷史、經濟層面，界定其地域性；然而，對於穆努虛金及陽光劇團而言，「東方」，代表著一個「想像空間」（espace imaginaire），一個「地理、歷史、文化空間」；[29]換言之，是一個地理、歷史、文化的想像場域與想像國度。自一九八五年參與陽光劇團戲劇書寫的劇作家西蘇，則將「東方」詮釋爲反對西方戲劇以自我爲中心的「他者」（L'Autre）[30]；西蘇[31]自身成長過程即融合猶太、北非阿爾及利亞、法國、德國、英國等多元文化，對於非西方自我中心的「東方——他者」，抱持開放且尊

---

27 Catherine Mounier, "Rôles et personnages," p. 66.

28 陽光劇團專網上之法文原文"sources orientales"："sources"—字義「根源」，"orientale"—字義「東方的」；意指從東方戲劇元素汲取創作泉源並激發創作靈感；本文譯義爲「東方源素」。

29 Françoise Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil* (Paris: L'Harmattan, 1999), p. 39.

30 Béatrice Picon-Vallin, "L'Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original," au Théâtre du Soleil, lundi 1er mars 2004. http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le?lang=fr [accessed September 20, 2010].

31 西蘇父親（Georges Cixous）是猶太裔阿爾及利亞籍醫生，母親（Eva Klein）則是德裔阿爾及利亞籍家庭主婦。西蘇身爲猶太人後裔，居住在法屬殖民地阿爾及利亞，「猶太、殖民、女性」的三層邊緣身份（trois marginalités）及身受阿拉伯回教文化、法國殖民文化、英美現代文學文化多元激盪，讓她在成長與求學過程中深切體會與主流文化之隔離（isolation）與疏離（aliénation），致使日後在其文學作品中展現對於弱勢／邊緣族群文化的敏銳關懷。

臺灣大學學術期刊資料庫

重態度。西蘇認爲西方文化普遍價值來於一神教論（monothéismes），而東方文化則容納多神教論（polythéismes），她從自身參與集體創作經歷，體會劇作家或演員或音樂設計師，皆必須放下本我（moi），迎向「他者」，透過彼此互動交流，將會發現「他者」即是「本我」，因而開展創作之可能性。至此，可看出「東方」一詞，對於陽光劇團而言，既是地理、歷史、文化想像國度，亦代表著開啓多元創新／創作契機。

穆努虛金認爲東方戲劇是百寶箱（une malle de trésors）、研究道路（une route de recherche），提供陽光劇團在舞台設計／音樂／服裝／化妝／面具等方面之舞台書寫（écriture scénique）的「東方源素」。[32]耐人尋味處，在於穆努虛金曾在多次不同的訪談時表示，陽光劇團所稱之東方戲劇，實指「亞洲戲劇」（théâtre asiatique）。[33]法國戲劇學者紀耶（Françoise Quillet）亦分析此亞洲戲劇，係以中國、日本、印度、緬甸、印尼爲代表。[34]陽光劇團網頁上，設有「東方源素」（sources orientales）專區，此處之東方戲劇，以中國、日本、韓國、印度、印尼巴里島、越南、緬甸、西藏等亞洲戲劇爲代表，並以地圖標示此八區地理位域，雖未以亞洲戲劇一詞作爲官網標稱，但究其內容方向，可知陽光劇團所稱之東方戲劇，實以東方——亞洲戲劇爲重。

在「戲劇是東方的」（Le théâtre est oriental）[35]理念下，穆努虛金堅持在每齣新戲中注入東方戲劇的表演語彙，從東方傳統戲劇，特別是亞洲傳統戲劇，尋找靈感素材。她認爲西方戲劇過於重視劇本文本的語言性及舞台寫實的鋪設，而東方劇場的演員僅需簡單的動作即可表現深刻潛沉的情感，既動人又具意象之美。穆努虛金特別著迷於東方戲劇對於演員肢體動作的嚴格規範。她認爲東方戲劇是演員肢體表演的藝術，因爲東方戲劇的型式，係透過演員肢體表現之。劇團常採用東方戲劇面具或戲偶，面具之運用，不會掩蓋演員的演技，反能突顯演員身體姿勢之重要性，極受穆努虛金喜愛。陽光劇團演員因此接觸並學習日本能劇、歌舞伎、中國京劇、西藏宗教樂舞、巴里島傳統舞蹈等表演訓練，經集體創作轉化成具傳統東方色彩的現代西方戲劇表演。如九〇年代《可怕卻未完

32 Françoise Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, p. 40.

33 Béatrice Picon-Vallin, "L'Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original."

34 Françoise Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, p. 39.

35 Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, pp. 17, 47.

臺灣大學學術期刊資料庫

成的歷史，柬埔寨國王》等劇作，直接以東方國度如緬甸、印度、中國爲戲劇場域，融入東方國家歷史與政治，探討影響普世人類命運的時代悲劇；表演風格則融匯中國京劇、印度卡塔卡利傳統樂舞、日本能劇歌舞伎（Kabuki）與淨琉璃偶（Bunraku）、韓國傳統鼓樂（Samulnori）舞（Salpuri）、巴里島舞蹈、越南水偶戲等，可視爲陽光劇團東方戲劇美學實踐具代表性作品。

穆努虛金曾直言：「演員藝術是東方的。」（L'art de l'acteur est oriental.）[36]她認爲東方戲劇藝術，是演員藝術，舞者藝術，歌者藝術。於此，她極爲認同亞陶「戲劇是東方的」之理念，[37]但細究穆努虛金及亞陶兩人對於東方戲劇的舞台調度及演員身體等觀點，卻可發現彼此意念並不相當；換言之，當穆努虛金多次提到認同亞陶「戲劇是東方的」概念時，兩人所稱的東方戲劇之意念，實不相同。亞陶在《劇場及其複象》（*Le théâtre et son double*，1964）一書所提之「東方戲劇」（le théâtre oriental），實指巴里島戲劇（le théâtre balinais）。一九三一年八月間，亞陶在巴黎「殖民展覽會」（Exposition Coloniale）欣賞巴里島戲劇表演後，十月即在《法文新雜誌》（*La Nouvelle Revue Française*）第二一七期發表〈關於巴里島戲劇〉（*Sur le théâtre balinais*）專文，解析巴里島戲劇舞蹈、音樂、姿勢、動作、服裝、化妝等表演風格與意涵，推崇巴里島戲劇爲純粹戲劇（le théâtre pur）、民眾戲劇（le théâtre populaire），因爲該戲劇表演語彙是音樂、姿勢、動作，著重演員及舞台的具像語言（langage concret），震撼力遠超過西方戲劇所倚重的文本言語。緣於巴里島戲劇啓發，亞陶續於一九三五年〈東方戲劇與西方戲劇〉（"Théâtre oriental et théâtre occidental"）書信中，將巴里島戲劇廣稱爲「東方戲劇」，與西方戲劇進行形式與內容、表演與文本的對比論辯；於此，亞陶讚賞「東方戲劇」集音樂、舞蹈、造型於一體的舞台調度（mise en scène），所有和姿勢、聲音、色彩、造型相關的表演可能，皆爲尋回戲劇最初目的，其崇高性，可與宇宙合一。亞陶歸結東方戲劇具有「形而上」（métaphysique）特色，意指東方戲劇看重舞台表演形式所能發揮之意念，迥異西方戲劇倚重文本發聲語言與心理寫實傾向。

穆努虛金對於上述亞陶論點並不陌生，兩人兼具導演身份，但穆努虛金焦點是「東方戲劇／亞洲戲劇」；亞陶焦點則是「東方戲劇／巴里島戲劇」。其中對

[36] *Ibid*., p. 62.

[37] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1964), pp. 105-113.

臺灣大學學術期刊資料庫

於東方戲劇的概念，穆努虛金不侷限於某一國度戲劇類型；亞陶專於探討巴里島戲劇表演風格，並將其廣稱爲東方戲劇，與穆努虛金從中國、日本、印度、韓國、西藏、越南等國所汲取戲劇表演靈感與訓練所形塑之表演風格，實處於兩端論辯。回思穆努虛金讚賞亞陶「戲劇是東方的」之出發點，實應指她認同的是亞陶所認同之東方劇場形而上表演技法，此不足以視爲她依循亞陶劇場實踐。事實上，她曾直言亞陶對於東方劇場的推崇，緣於喜愛巴里島戲劇，而後再將此表演方式翻譯介紹至法國；但她認爲亞陶在表演領域對於演員身體及心理的舞台實驗，並未成功。[38]

（二）身體／情感之介／界

法國戲劇學者杜維涅（Jean Duvignaud）在《演員》（*L'Acteur*，1993）一書中，將演員表演脈絡，置於時代與社會發展架構下審視，進而闡析演員表演生態，與時代及社會之發展息息相關；提及六〇年代劇場環境，杜維涅肯定陽光劇團改變／突破演員身體、劇本文本、舞台空間的既定／傳統關係，呼應六八學潮後法國社會求新圖變聲浪。[39]杜維涅認爲演員在舞台上表演戲劇人物，是創造（création），而非模仿（imitation）：創造，是極度個人化的表演，融入演員自身經驗與想像；非模仿，是「去複象化」（dédoublement），擺除複製制式人物形像；演員必須以動作整體總合，呈現出影像（image），表達人物情感。杜維涅極爲看重演員身體的延釋性，他提出身體是「潛文本」（sous-texte）[40]概念，強調身體是演員及觀眾的共同形體，是彼此心靈溝通的平台；劇中人物因演員身體，得到形體／形像，並與觀眾溝通；演員身體因而建構「潛文本」，表現既定文本沒有或未能寫出的感情；演員以身體外在性（extériorité），表演人物內在性（intériorité），顯現演員身體與人物情感間的微妙互動關係；此處的身體／情感、外在性／內在性，呼應前文提及史塔尼斯拉汶斯基所稱之外在表現／內在情感。穆努虛金雖未提出任何關於潛文本理念，但其實踐實務之核心經驗，正遊走於身體與情感之介／界。

穆努虛金論及演員表現人物情感時，要求演員敞開心懷，放空自己，運用想

38 Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, p. 38.
39 Jean Duvignaud, *L'Acteur* (Paris: Écriture, 1993), p. 16.
40 *Ibid*., pp. 229, 230.

臺灣大學學術期刊資料庫

像力，相信其飾演人物的情感，也相信其它演員表演的情感；此內化情感之概念，呼應柯波所強調演員須具備內斂及內在意識的自覺，領悟如何透過個人經驗或天賦才華，以表達內在的感情。[41]穆努虛金更進一步強調演員不能陷入寫實舊框，且要避免心理層面之詮釋；要非寫實地（non-réaliste）表現人物情感，才能產生「戲劇性」（théâtralité）。[42]

處於身體與情感之介／界，穆努虛金不忘亞陶殘酷劇場（Théâtre de la Cruauté）「演員是心靈運動員」（L'acteur est un athlète du coeur.）[43]理念：亞陶認爲西方戲劇過於重視劇本文本，忽略劇場其它元素，如舞台、動作、形式、顏色、顫動、姿態等；然而，劇本文本不足以賦予劇場生命，因爲劇本對白屬於書本，不屬於舞台。亞陶追求「整體劇場」（théâtre total），讓所有表現元素，包括音樂、舞蹈、造型、默劇、模仿劇、建築、燈光、道具等，都能展現於舞台。亞陶將演員比擬爲田徑場運動員，當演員在舞台上表演時，如同運動員在田徑場奔跑；兩者不同處在於，運動員的身體，要衝向跑道盡端，而演員的身體，則要跑向自身內心情感；演員應當像運動員般，極力伸展肌肉張力，進而表達內心情感，亞陶直言：「演員以身體表現情感，如同摔角者以身體表現肌肉力量。」[44]由此可見，亞陶所言演員是「心靈運動員」，係要以演員本身形貌及形像，表現如幽靈般的情感。穆努虛金亦曾將戲劇比擬爲運動，她舉足球賽爲例，認爲足球員展現的自信，來自內心，激勵其在球場上盡情踢跑。她雖未提出具系統性理論，但將運動員與演員相提並論，強調兩者的身體與情感之互動關係，可視之與亞陶同調；亦可與六〇年代在波蘭實踐「貧窮劇場」的葛羅托斯基相呼應。

葛羅托斯基（以下簡稱葛氏）一九五九年在波蘭Opole市成立「實驗劇場」（Théâtre Laboratoire），一九六五年創「演員表演研究中心」（Institut de Recherche pour le jeu de l'acteur），計畫性實驗演員身體表演方法及理論。《邁向貧窮劇場》（*Vers un théâtre pauvre*，1971）解釋「貧窮劇場」的「貧窮性」（pauvreté），係指戲劇可在無佈景／無服裝／無音樂／甚至無劇本的情形下發生；精簡舞台非主要表演元素，唯獨留下演員及觀眾。演員不藉助服裝／化妝／音效／燈光，以身體／聲音／動作／表情，感動觀眾。葛氏雖不以即興表演與集

41 De Jomaron, *Le théâtre en France*, p. 735.
42 Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, p. 47.
43 Ariane Mnouchkine, *L'art du présent*, p. 138 ; Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, p. 199.
44 Antonin Artaud, p. 201.

臺灣大學學術期刊資料庫

體創作關懷社會或批判時政，但他視演員身體爲情感轉載體之觀念，和穆努虛金如出一轍。葛氏極爲重視演員心靈層面之衝擊動量（impulsion）。他直稱「演員即是戲劇」[45]，堅信演員表演技巧是戲劇藝術的核心。他雖自承師學史塔尼斯拉汶斯基演員表演體系訓練，亦接觸東方戲劇美學，如中國京劇、印度卡塔卡利舞、日本能劇等，但他亦不依歸任何表演學派；相反地，他所看重的，是演員經由極致張力、全然精簡、赤裸表現內心情感，而自我發掘。葛氏相信當演員全心奉獻自我，將從內心、本能及身體，發展其心理與肉體的表演力量，此爲一種能量轉換，可崇高化至演員如宗教信徒般，在舞台上，虔誠地獻上身體，發揮身體在肉體與情感上的表演極致；此乃「神聖演員」（acteur saint）[46]，意指演員要將己身獻上祭壇／舞台，精簡身體外在動作，專注內心情感的本能呈現，獻上最眞誠的內我，表現內心的極限衝動。

綜觀亞陶「心靈運動員」、葛羅托斯基「神聖演員」，皆與穆努虛金要求演員以身體表現內心情感的理念，三方激盪。不可諱言，亞陶殘酷劇場各種表演元素「塡滿舞台」，迥異葛氏貧窮劇場僅留演員及觀眾之「簡淨舞台」及穆努虛金「空無巨大舞台」；但三人皆看重演員身體，或如心靈運動員展現「激昂情感」；或如神聖演員在表演祭壇祭獻「虔誠情感」；或如集體創作演員表露「當下內心情感」，三者皆顯現身體與情感的臨介／界之極。此外，三人汲取東方戲劇表演精髓，不歸從任何表演學派，將演員與觀眾置於劇場焦點，尊重演員身體／情感之互動互生關係；延展身體的實體性（corporéité），顯露內心情感與內體生命；建立演員身體書寫戲劇的新語彙。

（三）翻譯／轉換之譯／意

穆努虛金將演員身體表現人物情感的過程，比喻爲「翻譯」（traduire）：

> 戲劇表演是一種翻譯。翻譯某種即刻的事物，翻譯一個身體的一份情感。[47]

意指以身體「翻譯」某種無法具象的感覺。換言之，人物情感是透過演員身體而得以呈現。穆努虛金認爲演員具有雙重翻譯工作：既需翻譯戲劇人物，又需

---

45 Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre* (Paris: L'Âge d'Homme, 1971), p. 27.

46 *Ibid*., p. 33.

47 Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, p. 34.

臺灣大學學術期刊資料庫

以自身身體翻譯人物情感。此處所稱「翻譯」，實指「轉換」（transformer）、「傳達」（transmettre）：當演員要表現人物情感時，涉及將人物情感轉換爲外在形式，意指演員運用外在身體所呈現的「形式」（forme），傳達人物內在情感的「狀況」（état），意即將內在情感呈現於外在身體，而非僅僅表現外在表象。這份「傳達」，是演員以其身體，傳達他面對戲劇人物時所想表現的形象，亦可視爲演員「創造力」所在。[48]

爲解析「翻譯」與「轉換」等概念，試以陽光劇團音樂創作爲例：作曲家李邁特（Jean-Jacques Lemêtre）自一九七八年即長期爲陽光劇團創作音樂，同時教導演員演奏樂器及控制肢體與音樂之和諧節奏感。李邁特視演員爲獨奏樂器（instrument soliste），也是獨奏者（soliste），其它樂音是配合演員即時／即興演出而成曲目。他參與演員排練之前，演員會告知角色所說的台詞或一些零星片斷的單字，李邁特依此爲角色或爲故事氛圍配樂。但當他看見演員排練時的肢體動作後，他會視演員肢體律動情形即興／即席配樂。事實上，他尋建肢體擺動與動作姿勢的節奏感，聆聽即興話語的韻律感，從中分辨音樂與腳本的關係，進而得到音樂創作靈感。正因他將演員的台詞與動作視爲如樂譜上的樂符般躍動，故視演員爲獨奏樂器。演員朗念台詞時的斷句或換氣，就是音樂樂曲中的休止符或延長號。此際，東方傳統戲劇中所使用的樂器（如鑼、鈸、鼓、鈴鼓等），提供李邁特音樂創作靈感；但他不主張亦不會全然模仿使用，而是參考東方樂器本身特有音色，將之「轉移」（transposer）爲適合表達演員情感或動作的背景樂曲。李邁特強調集體創作中的音樂，是有聲的佈景（décor sonor），以顯襯人物心情／境遇／命運或身處環境氛圍，他不發明新的音樂理論或新的樂器；相反地，是「轉換」東方樂器使用方式或樂音風格，進而重新發現，並從中創造新的樂曲風格。[49]

此「轉換——創新」概念，亦顯現於舞蹈及舞台表演：穆努虛金解釋，當演員學習印度卡塔卡利舞蹈時，並不是要在舞台上複製（copier）或模仿（imiter）印度傳統舞步與技巧；相反地，是從中學習並思考音樂／節奏、身體／姿勢的關連性；當學習巴里島戲劇舞蹈時，則學習體悟天／地／人／樂的關係，將己身所

48 Catherine Mounier, "Rôles et personnages," p. 127.

49 Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, pp. 48-49.

臺灣大學學術期刊資料庫

受啓發，轉換成舞台表演形式。[50]一九九九年《河堤上的鼓手》採用日本淨琉璃人偶爲演員表演主型，在日本傳統表演中，戲偶係由三位操偶員在其身後操控動作，主操偶員負責掌控偶身及偶頭，並以右手操控戲偶的右手動作；另兩位操偶員則分別操控戲偶的左手及雙腳；在陽光劇團舞台上，由眞人／演員扮演戲偶，淨琉璃人偶的細緻布面具讓演員能以眼神流轉傳達情感，在演員／偶人／偶身之後，三名操偶員操控眞人／演員所扮戲偶，並與其同時同步表演；於此，當《河》劇昏庸無能君主現身時，其身後三名操偶員所形現的黑身人影，已被轉移／轉換爲如影隨形的不可抗拒之命運，捉弄無知無能君主／國家的前途。

結　語

身體爲表現情感，穆努虛金要求演員「隱喻感覺」：

> 演員是潛水員，潛入靈魂深處，挖掘熱情，浮現熱情，雕琢熱情，爲了表現靈魂的形體。[51]

當穆努虛金訓練演員運用形象啓動感情時；此處之「形象」，直指演員「身體」所建構「身體形象」，係用以表現演員／人物的情感；而傳達這份情感的身體形象，必須合乎該人物社會地位的姿勢及動作。由此再次看出，當演員充份掌握身體，即能發展人物的角色；身體與情感的相依共存特性，密不可分。

穆努虛金曾自析其「表演法則」最神秘處，介於「內在與外在，狀態與形式。」[52]當吾人釐清介於「內在——狀態——情感」（intériorité—état—émotion）與「外在——形式——身體」（extériorité—forme—corps）之譯與意，將瞭解陽光劇團身體書寫精神：

> 心靈情感的剖析，需透過身體完成。[53]

演員必須兼顧身體與情感，建立已有想法及身體所及之間的平衡，當演員取得內在／外在、狀況／形式、情感／身體的平衡對話；身體，即已進入書寫戲劇的表演場域。

---

[50] Béatrice Picon-Vallin, "L'Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original."

[51] Ariane Mnouchkine, *L'Art du présent*, p. 162.

[52] Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, p. 40.

[53] *Ibid*., pp. 40, 47.

臺灣大學學術期刊資料庫

穆努虛金的表演理念，以身體與情感對話，以身體傳達情感，進而以身體書寫戲劇的表演呈現，兼納著東方戲劇表演理念，強調演員身體之即時／即刻／當下原創力。演員，是表演舞台／劇場空間／戲劇書寫之核心焦點，兼具創作者／作者／導演多元身份；以身體書寫情感，以外在／身體／形象，傳達內在／情感／靈魂，將「內在情感」之「不可見」（invisible），轉換爲「外在身體」之「可見」（visible），忠實勾勒身體書寫美學的表演信念／表演模式／身體意涵／身體主體，剖析身體與演員情感／人物情感單向與雙向之互動關係；在身體／人物／情感的表演脈絡中，成就陽光劇團身體書寫戲劇美學新頁。

臺灣大學學術期刊資料庫

穆努虛金表演美學：身體書寫戲劇

梁　蓉
淡江大學法國語文學系教授

法國當代劇場導演穆努虛金（Ariane Mnouchkine）率陽光劇團（Théâtre du Soleil），以即興喜劇（commedia dell’arte）與即興表演（improvisation）之集體創作（création collective），兼納東方戲劇多元表演文化交融激盪，離卻西方戲劇寫實框架，不拘泥於語言及心理，以身體意象及舞台表演語彙，尋求並建立創新且新穎的表演形式。本文以穆努虛金表演美學爲研究主軸，瞭解其集體創作理念與歷程，開放劇本文本／演員身體／舞台空間等劇場元素的創作可能性；汲取東方戲劇元素，透過轉移，轉形／轉換，而完成創造與創新。本文同時釐析辯證自史塔尼斯拉汶斯基（Constantin Stanislavski）以降所建演員表演體系／理論，交綜探討穆努虛金與亞陶（Antonin Artaud）殘酷劇場（Théâtre de la cruauté）「心靈運動員」及葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）貧窮劇場（Théâtre pauvre）「神聖演員」（acteur saint）之身體／情感辨義，體現身體／情感、可見／不可見的相依／獨立特性；釐清介／界於「外在——身體——形式」與「內在——情感——狀況」之身體書寫情感／身體書寫戲劇之美學價值。

關鍵詞：穆努虛金　陽光劇團　集體創作　即興表演　身體書寫

臺灣大學學術期刊資料庫

Mnouchkine's Performing Aesthetic: The Body Writing Theater

Zong LIANG
Professor, Department of French Languages and Literature, Tamkang University

Ariane Mnouchkine, a contemporary French stage director, leads Theatre of the Sun (Théâtre du Soleil), and utilizes the performative styles of collective creation (*création collective*) of comedy of craft (*commedia dell'arte*), and of improvisation. His work intersperses various elements of Eastern dramas to agitate multicultural presentation, while detaching itself from the realistic descriptive tradition of Western drama. Mnouchkine's performances are not constrained by language and psychological description, but utilize body images and the specific languages of stage performance, in order to seek and establish innovative, original forms of performance. This research primarily focuses on Ariane Mnouchkine's aesthetics of performance and intends to realize the concept and process of his collective creation, to facilitate more creativity in the script, actors' bodies and stage space, as well as other theatrical elements. Mnouchkine's aesthetic performance has also adopted Eastern theatrical elements, through transferring and transforming processes, to create and innovate novel forms of stage performance. Moreover, the research also analyzes and clarifies the polemic relationship of the performative system with theories from the period of Constantin Stanislavski; meanwhile, it investigates the polemic meaning of bodies and emotion in Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, as well as in Jerzy Grotowski's Poor Theater, in order to realize the visible, dependent as well as the invisible, independent features of the relations among bodies and emotions. It finally defines and clarifies the aesthetic value of bodies describing emotion and of bodies describing dramas in the forms of "externality-bodies-formulation" and "internality-emotion-condition."

Keywords: Ariane Mnouchkine　Theatre of the Sun　collective creation　improvisation　body description

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

Abirached, Robert. (sous dir. de). *Le théâtre français du XXè siècle*. Paris: Éditions L'Avant-Scène Théâtre, 2011.

Aristote. *Poétique*. Paris: Le livre de poche, éd. 2012.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.

Brook, Peter. *L'espace vide, écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, 1977.

Célik, Olivier. *Une utopie en partie réalisée*, in *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre,* Paris: L'Avant-scène théâtre, juillet 2010, n° double : 9.

Cixous, Hélène. *Écrits sur le théâtre,* in *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris: Théâtre du Soleil, 1987.

_____. *Qui es-tu?*, in *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris: Théâtre du Soleil, 1987.

Copeau, Jacques. *Le théâtre populaire*. Paris: PUF, 1941.

Corvin, Michel. *Le théâtre nouveau en France*. Paris: PUF, 1995.

De Jomaron, Jacqueline. (sous dir. de). *Le théâtre en France*. Paris: Armand Colin, 1992.

Dullin, Charles. *Ce sont des dieux qu'il nous faut*. Paris: Gallimard, 1969.

Duvignaud, Jean. *L'Acteur.* Paris: Écriture, 1993.

Féral, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère*. Paris: Éditions Théâtrales, 1995, rééd. 2001.

Gémier, Firmin. *Le théâtre populaire*. Paris: PUF, 1944.

Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Paris: L'Âge d'Homme, 1971.

Kourilsky, Françoise. "L'entreprise," in *Différent*. Paris : Travail Théâtral, n° spécial, (Février 1976): 45-64.

Labrouche, Laurence. *Ariane Mnouchkine, un parcours théâtral, le terrassier, l'enfant et le voyageur*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Leclerc, Guy. *Le T.N.P. de Jean Vilar*. Paris: Union Générale d'Édition, 1971.

Lecoq, Jacques. *Le corps poétique*. Paris: Actes Sud, 1997.

Majastre, Jean-Olivier. *Approche anthropologique de la représentation, entre corps et signe*. Paris: L'Harmattan, 1999.

McDougall, Joyce. *Théâtre du corps*. Paris: Gallimard, 1989.

Mnouchkine, Ariane. *L'art du présent*. Paris: Plon, 2005.

Moore, Sonia. *The Stanislavski method: the professional training of an actor*. New York: Viking Press, 1960.

Mounier, Catherine. "Rôles et personnages," in *Différent*. Paris: Travail Théâtral, n° spécial, (Février 1976): 65-71.

_____. "Les règles du jeu," in *Différent*. Paris: Travail Théâtral, n° spécial, (Février 1976): 126-140.

臺灣大學學術期刊資料庫

Ory, Pascal. *Théâtre citoyen, du Théâtre populaire au Théâtre du Soleil*. Avignon: Association Jean Vilar, 1995.

Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan, 1996.

_____. *La mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.

Picon-Vallin, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes-Sud Papiers, 2009.

_____. *L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original*, au Théâtre du Soleil, lundi 1er mars 2004. http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le?lang=fr [accessed September 20, 2010].

Quillet, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Shiach, Morag. *Hélène Cixous, A polilties of Writing*. London and New York: Routledge, 1991.

Spencer, Catherine. *A corps perdus, théâtre, désir, représentation*. Paris: L'Harmattan, 2005.

Stanislavski, Constantin. *La construction du personnage*. Paris: Pygmalion, éd. 2006.

_____. *La formation de l'acteur.* Paris: Pygmalion, éd. 2007.

臺灣大學學術期刊資料庫