

第一章 序論

1.1 問題意識

2000 年起，全球電視媒體掀起一股定義未明的「真實電視(Reality TV/ Factual TV)」風潮，最早從荷蘭的*老大哥* (Big Brother)、美國的*倖存者* (Survivor) 到法國的*閣樓故事* (Loft Story)。這個帶來高收視率與龐大商機風潮有其值得持續觀察之處，除了倫理道德與商業投資的觀點，對於戲劇表演來說，這個風潮有可能暗示著觀眾需要的轉向，而且同時使得二十世紀以來西方發展成熟的寫實表演脈絡處於弔詭之處，它透過「呈現真實」推翻了「再現真實」的傳統，而獲得廣大觀眾的接受。

不可諱言地這一種敘述的方式與傳播技術的突破有密切關係，唯本文選擇以戲劇表演發展歷程的角度來探討，發現了其中的歷史巧合。史坦尼斯拉夫斯基在 20 世紀初期，為了尋找一種更趨近表演真實的表演方式，建立一套演員訓練法則。這套法則由心理情感與身體動作前後補充完成，在當時的目的，也是要來確立「表演」的方法與目的。繼承自然主義戲劇表演漸趨僵化的問題，史坦尼斯拉夫斯基扮演著戲劇教育改革者的角色，影響了 20 世紀西方戲劇世界的發展。

因此，真實電視的出現，作為一個社會現象，在基本內容上與史坦尼斯拉夫斯基對於「更真實」表演的追求有著異曲同工之妙。另外，真實電視將封閉的時空狀態向讀者開放，讀者同時成為書寫者。雖然這種平行並生的展現方式，與 19 世紀照相術向胡賽爾等現象學家展現的方式有不盡相同處。

近幾年通訊科技應用於藝術表現的作品十分蓬勃，除了從「即時」的形式提出「溝通」的願景，或從「溝通」的形式去幻想，從中回顧一些人類倫理的子題，如童真、愛情、親情等。在大方向上摹想「溝通模式會怎樣變異」一直是大部分藝術家關心的問題，而對於「溝通」這個觀念本身的基本問題，例如當代社會中聽者與說者之間的關係，以一種社會事件的方式發生，這其中可能就不是形式的發現可以理解，那或許暗示著一些自我認同的歷史進程問題。

在這樣的籠統關照下本研究選擇換一個方式追問「溝通」結構的改變，先掌握諸「表達」在這個年代中之「事實」。簡單來說，即考察這種即時敘述為何，而非重製即時敘述的形式樣態，避免造成藝術觀眾（或廣泛的觀眾）處在一種不清不白的資訊流之中，乃至習慣之後資訊流變成速度層，而取消了意識的能力，就算追問的結果是，這種即時/同時敘述有無敘述的事實。

敘述框架的改變，應用於電視傳播的熱潮，除了延續既有的模式，例如此風潮中的幾種節目型態「真人秀(Trueman Show)」、「真實肥皂劇(Reality Soap)」或說「真實喜劇

(Reality Comedy)」等雖然與真實記錄片(Documentary)的構成有類似元素，但是不同於真實紀錄片有「報導」觀點，這種類型是「事先難以預料的」。簡單來說就是一個已經發生了，一個還在發生中。這個新的敘述框架，標榜「真實性」來滿足觀眾需要，把真實性與說服力置為因果關係。其中，「真人秀」是本研究認為有討論價值的一支。除了時態上的不同，真人秀也是透過真實性來說服觀眾的觀看經驗。但就（一）真人秀以遊戲規則，事件、狀態等設定為框架。以及（二）真人秀有並非全然記錄報導，亦非肥皂劇，它不是介於極端虛構與極端真實之間，而是從極端真實發展出了真實的虛構性。兩個特徵上來看，則會發現真人秀演員的表演(參與者)，沒有經過肥皂劇演員的那種「演」的世俗化／技藝性的涉入過程。雖然真人秀節目的拍攝和剪輯也採用一些電視劇的手法，煽情的音樂，英雄的形象，失敗者的無助來輔助使其沾染上肥皂劇的元素。雖說美國的觀眾大概都聽說了*倖存者*這個節目是經過安排的，哪些人參加，怎麼淘汰出局等。但是，生存競賽在真人秀的類型中，表演者與觀眾的關係、距離等，已經越出史坦尼斯拉夫斯基的寫實主義表演的定義，需要進一步探討。此外，透過競爭/鬥爭去製造節目效果的真人秀與傳統的競賽節目比較，差異處在於真人秀不僅呈現參與者競爭過程，亦將現場環境實況、參與者的告白或反省思索等過程轉播於觀眾面前。

真人秀作為一種節目型態，其中涉及到的表演方式，乍看之下與「表演」一觀念之脈絡有相重疊之處，從狄德羅(D. Diderot)演員的弔詭之後寫實主義方法「建立在理性的設計和對『感受』的摒除」，以及對於追求表演之真實性的理想來看。這個 90 年代開始風行的真人秀，創造了一個即時/同時敘述的模式，似乎無法從既成的表演理論來探討。這個類型不但拒絕了表演的工藝性基礎，還顛覆了「觀看」作為一種主觀的審美活動的傳統。在觀看真人秀的時候，觀看主體之知覺經驗在概念內容與非概念內容上出現新的關係。

在真人秀的風潮中，台灣媒體的特殊案例「許純美」(見圖錄 1.1) 十分有趣，她是一個從社會新聞的某篇報導中出現的「真人(Trueman)」，更精確一點說，應該是個社會新聞眾多種類的真人中的「罪犯(criminal)」，因為最初觀眾認識她乃因於，她不照顧她的女兒--「小雲」，任其女在大賣場中睡覺並且偷吃食物。在此報導曝光之後，她出現在新聞節目中要自我平反「事實的真相」。從新聞報導的對象變成談話節目的「受害者(Victim)」，乃至後來變成綜藝節目的「藝人(Artist)」。「許純美」的真人秀嚴格說起來應是綜藝節目與新聞節目合力促成的產物，在這個過程中，有趣的尤其是，具有綜藝娛樂特質的新聞節目，竟然是新聞專業所指責的一種缺失。「許純美」的表演有別於其他歌星影星那種經過腳本安排、並立基在展現表演技術之上的表演。「許純美」的表演使得真實紀錄片的元素可以同時出現在新聞節目與娛樂節目中，無章法、無技術、並且以自

己的真實生活為內容—「上流社會生活形態」構成的一種表演。

本創作研究在描述此真實電視的風潮後，分析發現其中「偷窺」是一種敘述觀點，「未修飾的」、「鬥爭」為表演風格、「難以預料」為效果特色。在通訊媒體技術突破，觀眾需求改變的當代，有可能暗示出的，表演方法的變種。而對於表演藝術而言，本研究建議這個變種是值得掌握並且善加發揮的。

1.2 創作研究限制

(一)本研究對於真實電視脈絡下「許純美」的案例分析將根據幾段電視節目錄影，但探討的面向將僅止於限定性的表演內容，即視研究對象在電視節目中的動作、聲音、連慣性的態度、性格等構成的錄影內容為「表演」。因此首先便擱置藝術作品與真實社會的範疇劃分。本研究認為「花痴劇場」的觀念論述，不能從任何一種既定的表演類型開始，亦即既非舞蹈，亦非戲劇、亦非美術。本研究希望透過觀眾對於社會事件的現象考察，表達「花痴劇場」的基礎，這個探索式的研究與通訊媒體高度發展的時代、生活形態有著密切與直接的關連。

(二)本創作觀念論述主要根據史坦尼斯拉夫斯基表演體系後期的形體動作法，作為表演觀念的論據，因此尚未涉及表演理論諸譜系之其他理論。創作研究僅以觀念性的陳述「直觀」在當代應如何應用至表演藝術作為目的，而非學史衍異的知識性目的。

1.3 創作研究架構

本篇論文選擇從現代戲劇最重要的理論家史坦尼斯拉夫斯基 (C. Stanislavski, 1863-1938) 的表演體系方法論中，試圖處理兩個問題，(一) 演員／角色與真實世界在現代戲劇表演體系中之「邏輯考察」；以及(二) 演員／角色與真實世界在現代戲劇表演體系中之「知覺經驗結構」；經過這個表演理論發展史當中代表性的「形體動作表演法」的考察，回應表演者「自覺與否」的脈絡。

第二章，以史坦尼斯拉夫斯基「形體動作法(physical action)」為主要對象，使用胡賽爾(Edmund Husserl, 1859-1938)純粹現象學所提出的基本邏輯考察，以及對照於90年代現象學家Christopher Peacocke(1950-)的知覺經驗理論，比較解釋「形體動作法」要求演員的經驗程序為何，並藉此證明三個理論的共通之處。

第二章第二節首先說明胡賽爾「邏輯考察」為何，目的為何，貢獻為何，並加以考察「形體動作法」，透過此方式，試圖將史坦尼斯拉夫斯基理論中「表演」當作一個概念加以定義。本節主要在於說明，史坦尼斯拉夫斯基對於「演員」所建構的表演理論與

「經驗的世界」之關係。

第三節舉例說明史坦尼斯拉夫斯基談論的「經驗的世界」為何，解釋「舞台上真相的感覺」、「心理技術」、「形體動作」、「內在感受」、「內在經驗」等術語的內容。從這些史氏的文獻中，試圖進一步討論上節中「經驗的世界」。同時在節末再一次以胡賽爾的方式整理說明「演員」、「角色」、「經驗的世界」三者的關係。

第四節說明「形體動作法」的基礎練習—「無實物動作練習」。此訓練方法在文獻上與純粹現象學「懸置」觀念具有相似性。其中，兩人均曾以光線投射經過膠片等，屬於攝影原理的比喻來描述各自的理論；胡賽爾如何提出現象學「懸置」的過程也是本節主要內容，也就是胡賽爾認為「直觀」時，沒有「我思」，胡賽爾的這段討論是純粹現象學因此有別於笛卡爾哲學的證據之一。

第五節說明美國分析哲學中探討人類感知之「經驗」與「概念」的理論，引用90年代Peacocke所提出之「非概念內容」，以及Peacocke反駁另一位哲學家McDowell的說法，即對於「經驗的細緻性」的不同見解；「非概念內容」與「概念內容」構成了感知經驗，本節進一步加以比較其中前者與胡賽爾之「直觀」的異同，因此引用說明了「句法範疇」與「基底範疇」的界定方式。胡賽爾「形式與基底」的區分方式中，提出的「聯結性」特質，與McDowell討論「概念內容」時所言之「指示性概念」有相似之處。

第六節討論「形體動作法」中，演員主體的「知覺經驗」問題，以及史坦尼斯拉夫斯基所提出的一些解決方式，發現排練時的演員，與演出時的演員，似乎有兩項不同的知覺經驗，而史坦尼斯拉夫斯基對於演出時的演員的討論，似乎不在「情感記憶法」與「形體動作法」之中。

第七節承上節討論此表演理論的演員知覺問題。從胡賽爾的方式來說明，史坦尼斯拉夫斯基對於演員知覺問題的看法，應該從「真」的追求來討論。亦即，雖然史坦尼斯拉夫斯基的表演理論是一種對於「演員」、「角色」與「演出真相的經驗」三者之關係要求的一套訓練方法，唯在演員具有雙重主體之特質這一部份，除了用知覺經驗結構來解釋表演時，需要分項說明外，此一表演理論仍無法跳脫「真實」與「知覺/感受」的循環關係。同時，其歷史上的重要性即為思考與挑戰這個狄德羅早先提出的問題。

第三章第一節說明「真實電視」的歷史脈絡、形成與發展。以及在台灣電視文化發展中的過程。

第二節描述「真實電視」與「遠端監控」相關的技術發展背景。尤其以 80 年代以來的媒體、科技文化的文獻探討為主。

第三節將探討「真實電視」的表現形式，以及這個類型在台灣的延伸案例「許純美現象」，其中，對於觀眾回應作簡單內容分析。

第四節對「真實電視」中的「參與者或演員」以及「命題」進行邏輯考察，界定其範疇，並且比較與史坦尼斯拉夫斯基表演理論中「表演」之範疇的差異。

第五節討論「許純美現象」與「真實電視」的差異之處，同時分析「許純美現象」中，形成觀眾與表演之間的關係之結構。兩者之間存在一種「倒置」又「反覆」的關係。有別於歐美普遍的「真實電視」的模式。

第四章第一節創作者根據前二章透過古典與當代的現象學來討論社會現象的論述，提出一個美學構想。這個想法主要在於，在理性的客觀審視對象與主觀的經驗主體之間，以一種相當武斷的區分方式加以置換。以表演藝術為例，既不是大家都是表演者（取消客體性，而將主體性擴大，導致相對性的取消，因為主體失去可審視的客體），亦非取消主體性，而此作法將暗示法律或者政治上的極權願望。創作者提出一種以關係樣態為主要訴求的呈現內容，包括了所呈現之物，以及呈現的方法，後者涉及如何製造出這種關係樣態。

第二節藉由說明台灣當代的觀眾從許純美現象中得到了什麼，來提議回歸到「看」的本質，一種集體而無知的失神狀態，那是十分關鍵的要訣，對於當代社會中，表演藝術該如何繼續發展來說。

第三節提出幾個角色人物的構想，來輔助說明這種「倒置又反覆」的關係，該如何進行。角色內容已經包含了表現的方法。

第四節為結語，說明本文從構思到實驗，乃至繼續發展的一些想法與心得。

1.4 研究發現

本研究發現「主體自覺與否」是「真實電視」與「許純美」最主要的特色。而欲探討此問題應分作兩個部分，因為「自覺與否」涉及到主體的判斷，表演者應/否，有/無在表演時「自覺」；以及第二部分，這個「自覺」所指的演員感受與經驗的內容為何？透過這兩點方能釐清，以「許純美」為例，台灣的「真實電視」風潮中，「許純美」如何表演；同時間接也釐清了「真實電視」結構性的特殊之處。

作為台灣真實電視的一個特例，「許純美」之表演型態，不僅符合真人秀型態之滿足觀眾「偷窺」慾，更與「未修飾的」、「鬥爭」等內容有關，並且確實令人「難以預料」。又，「許純美」之表演型態顛覆了「演員透過角色而得到普遍一般性之認識的世界」的表演邏輯觀念，同時也修正了「演員在表演時應先從知覺經驗之非概念內容著手」。在「許純美」的表演中，本研究發現：

演員 A—生活世界之「許純美」或「真實電視的參與者」

角色 B—被當作表演的「許純美」或「真實電視的參與者」

經驗的世界 C—觀眾的一般世界

三者具有以下關係：

- (1)A 意識到 B，因為許純美知道自己受歡迎，或參與者知道遊戲非真實。
- (2)唯 A 與 C 無關。同時 B 的知覺經驗不完整，因為 A 在表演時沒有知覺狀態，只有概念判斷。
- (3)且觀眾看到 B 時的知覺狀態雖可肯定觀眾自己的概念判斷，但與 A 的判斷產生倒置又反覆的關係(epanodos)。

因此，本研究推論如下，(一)從病理學的觀點，A 有知覺系統的缺陷。(二)從社會心理學的觀點，B 象徵著集體意識的需要。或(三)經驗的世界因為角色而得以普遍一般化，同時透過角色而得到特殊意義的表演者/演員作為表演學的邏輯觀念，有徹底的變化，即，能感知/練習/判斷的主體 A，已經能夠面對 C 時而無關，當 A 客觀的觀察 C 時，即為 B 之湧現。「正在觀察 C 的 A」也可以使得 A 得到特殊意義，也可以讓一般世界得到普遍化之意義。而這個 A 的轉變，可視為表演方法的創新，使得「我愛花，不是因為花為我而開，而是因為花全然地開放，完全與我無關」的禪學思想得到當代表演藝術之座標，有十分具體的突破。

另外當代國際社會對於表演藝術多媒體化，以及科技藝術互動化的兩個主流傾向。本研究透過純粹現象學的考察發現，發展互動機制乃是一種觀眾甘願在題目與結論間混淆的假設，而劇場表演中追求多媒體訊息的風潮，將會造成觀賞時關連性斷裂的危險。前者是命題形式單一化的追求，後者是作者/憑據等可靠性因素消失的數位化的追求，兩者皆有追求「更真實」呈現的意圖，但因都忽略了演員/使用者之身體知覺經驗，將判別真實與否的合法性取消，實為一種弔詭。

第二章 形體動作法的邏輯考察以及知覺經驗結構

2.1 前言

史坦尼斯拉夫斯基 (C. Stanislavski, 1863-1938) 是 19 世紀俄國重要的戲劇學者，他的「表演體系」啟發著二十世紀的劇場史，亦被譽為現代劇場的開端(藍劍虹, 2002, p. 151)，史坦尼斯拉夫斯基的戲劇理論主要仍是要對抗「戲劇即作假」之控訴，他認為戲劇乃為一「製作真實」的技術，演員創造出比自身更真實美好而深刻的生命，相對於現實生活而言。他晚年提出的「形體動作表演法」，被視為從心理主義戲劇轉向的證據。對於一套演員訓練方法（演員應如何進入角色）而言，史坦尼斯拉夫斯基早期的「情感記憶法」(affective memory)：用演員自身的經驗為依據，去表達角色，觀眾透過演員自身的經驗而產生同情(Wiles, 1980, p. 19)；相較於晚期的「形體動作表演法」(physical action)，明顯的差異即在於，建立在一般民眾生活中的「真實性」，已經被導演或教育訓練者在劇場的考量下漸漸放棄，演員再如何透過自身經驗去創造「真實性」，無論用各種身歷其境，或者想像式的揣摩，皆無法完全滿足某一角色可計算的「真實性」(藍劍虹, 2002, p. 204)。因而，這個表演理論逐漸轉變成追求「表演」即「表演」。角色之真實乃經由「建構」而來。「真實性只能從局部性中被舉例出來」，是這個轉向主要的關鍵；又，「把自己重新創造出來」，乃至於建立一種純粹真實的主體，正暗示著現代戲劇中「表演」的概念，圍繞著「真」的界定，以及「真」要如何獲得，同時對「不真」的倫理與美學上的平反。

「情感記憶法」與當時風行歐陸的心理學有直接的關係，在於情感記憶法要求演員回想自己的經驗，用自己的經驗去理解角色，而演員在舞台上的表演，是一個意識的有機體。史坦尼斯拉夫斯基將演員的主體意識置於表演之首，可與當時法國象徵主義詩人馬拉梅(S. Mallarmé, 1842-1898)以及印象派畫家的理念納入同一個脈絡中討論(Wiles, 1980, p. 24)。這個表演方法的提出，對於後來知覺心理學的研究有一定程度的價值，同時史坦尼斯拉夫斯基雖然在他晚年有所謂修正情感主導的表演法，而轉向強調演員的外在身體(external apparatus)。現在來比較梅洛龐蒂(M. Merleau-Ponty, 1908-1961)，探討接收者(recipient)與發語者(speaker)之間訊息的同步調整(synchronic modulation)轉換關係，史坦尼斯拉夫斯基確有洞見。史坦尼斯拉夫斯基所要求的那種演員，正是介於接收者(觀眾)，與發語者(劇作家)之間的第三個角色¹，在於演員作為一個有意識判斷的主體，

¹ “(...)subsequent playwrights have given new significance to the process by which their works are transmitted to their recipients; a consciousness of the act of transmission and varying significations drawn from the existence of the transmission mechanism have been incorporated as part of the work’s

同時又是媒介，他們的表現是當下的，自然而真實的²(Wiles, 1980, p. 25)。

此外，史坦尼斯拉夫斯基也用電影原理來解釋情感記憶如何在舞台上呈現，他提到電影放映時底片與光線的關係，「當內在的景象在外面空的某處出現時，我才能感受到它³」(Stanislavski, 2003, p. 134)。以及對於光線散發，光線吸收，發光等的比喻來解釋演員主體應「參與感覺與溝通」的重要⁴(Stanislavski, 2003, p. 427)。表演不應該是觀察與再製，而應該要回到演員對自己回憶的演練上，使之變作外在「我」的直接表現，即「現身」(presence)(Aronson, 2003, p. 321)。

本研究發現，史坦尼斯拉夫斯基表演體系所討論之「表演」方法，在面對「一般的真實」(Reality Whatever)這個概念時，有將「一般人類之認知」予以特殊化的「運作程序」特色。對於此特殊化的進一步探討，本研究選擇從胡賽爾*純粹現象學通論*中提出之「本質直觀」(Eidetic Intuition)著手，一方面在於比較 19 世紀末期身處同時代的兩人，對於有可能是同一個問題的思考，暗示著更深入的比較研究的方向。二方面在於演練現象學如何解釋當代問題。因此本研究嘗試使用胡賽爾所提出的幾個原則進行分析。

首先，從形體動作法的文獻資料中，本研究發現一個普遍被史坦尼斯拉夫斯基與果陀斯基關注的問題：表演者應依據什麼「真實」(reality)而演。或說表演者應該用什麼樣的方法，方能使自己與表演為「真」(truth)。其中牽涉到如「經驗/記憶」的不固定，導致每次演出都是獨一無二的感受經驗，對演員而言如此，同時也對觀眾而言亦然(Wiles, 1980, p. 21)；同時也牽涉到行動線的合理性，史坦尼斯拉夫斯基認為單一行動之間的關聯性，必須經過導演去建立一個諸演員的總譜，每一個演員的角色才能分析成一系列的動線(A. Vitez, 2002, p. 215)；史坦尼斯拉夫斯基從觀眾應如何被說服，導演應如何使諸角色的行動線有整體性，來思考演員「真」的表現如何為真。這是一個對於表演應建立在演員之「經驗的世界」或是「認識/概念的世界」的爭論，而早在 18 世紀啓蒙時代的狄德羅時期，表演的弔詭論已經被發現。其中，姑且先擱置表演是「感受的再現」或者是「感受本身」等虛/實弔詭論的討論。本章將使用胡賽爾*純粹現象學通論*中，邏輯考察(Logical Consideration)的討論，以及 90 年代的非觀念論哲學家 C. Peacocke 所提出之「非概念內容」(nonconceptual content)與「概念內容」(conceptual content)共同組成了主體的

intentionality itself.”

² “living and present mediator”

³ “The way I feel it, it is located somewhere outside me, in an empty space before me. It is as though the film were running inside me and I were watching its reflection on the outside.”

⁴ “Does there exist in this sphere some sort of technique or device that stimulates invisible process of ray emission and ray absorption within ourselves, and intensifies our very perception through these processes?”

知覺經驗。透過兩個現象學的理论，來比較「形體動作法」。同時試圖釐清「表演」此概念的樣貌，企圖獲得「表演者」這個單個體有何「經驗外延」⁵(empirical extension)之現象，以及「表演者」這個項目之「形式與基底」的關係。

因此，本章主要回應的問題在於：對於演員而言，形體動作法要求的表演是演員經驗的想像/捏造、經驗之事實（經驗本身）或為經驗之具體結果。也就是說，演員應該透過想像某一角色之合理性概念而表演，或者演員就是演員自己做為角色（演員正在經驗），還是演員將自己的生活經驗變成角色的（演員已經經驗了），以及其中的關係結構。

2.2 形體動作法的邏輯考察

史坦尼斯拉夫斯基的表演法理論，主要在探討「表演者/演員」（即信任表演此概念的主體）如何「把自己重新創造成活生生的人」（藍劍虹, 2002, p. 200）。雖然史坦尼斯拉夫斯基並未直接考察「真」的表演為何，以致於本研究無法直接引據說明史坦尼斯拉夫斯基對於「真」=「範疇」之形式本體論，其中「句法」(syntax)為何，甚至「基底」(substrate)為何，以致於可以解答這位現代戲劇宗師影響了整個 20 世紀戲劇之後，如何解釋 2000 年後大眾媒體中出現的真實電視現象。但仍可從史坦尼斯拉夫斯基的表演體系最知名的形體動作法中，得到現代戲劇透過「演員應如何」而得以產生之「形式的或數學的外延」，同時就存在於演員與角色之間的「自主性」的要求⁶，得以確立現代表演學之形式本體論中「本質」、「命題」與「純邏輯本質/形式本質」的運作程序，以及三者之間的從屬關係，不可逆關係；以及形式本體論必須排除數學的、物理學的純形式的原則。

主體經驗作為一「事實」已具有（一）時空與機會上獨一無二的特質（二）有局部代表全體的作用。如主體經驗的描述：烏鴉是黑色的鳥。鳥的概念/信念，當黑色為條件/命題時，鳥這個概念/信念，得以表徵，即烏鴉。

按照胡賽爾的說法，概念/信念具有「普遍性」，表徵的對象有「特殊性」，而命題/條件暗示表徵的目的，如「烏鴉是黑色的鳥」中「黑色」是一個知覺類別問題。或「小明是一個熱情的朋友」中，「熱情」是一個情感程度問題。

以上看似基本的觀念問題在胡賽爾的現象學通論中經過進一步的界定，胡賽爾認為，在對 A 進行考察之前，必須首先釐清 A 的範疇，以烏鴉是黑色的鳥為例，烏鴉屬

⁵ 演員「經驗外延」的事實，會發生在演員的直覺與判斷之間。感官上的直覺/刺激（會自我表徵的非概念內容），作為經驗的開始，會影響到演員接著做出理性的概念判斷。

⁶ 「表演這職業極容易威脅到演員作為人的存在，威脅到此一存在的完整性和神聖性」（轉引自藍劍虹，〈回到史坦尼斯拉夫斯基 p.202〉）

於鳥（從屬關係），而鳥包括烏鴉，但鳥不是烏鴉（不可逆關係）。同時，主體對於烏鴉的判斷乃是以黑色為命題時的結果。本研究發現，史坦尼斯拉夫斯基的「演員」訓練方法，在現象學邏輯考察下，符合上述具有「屬」「種」的關係。

但是其中「演員」到底是一個特殊表徵「種」，或者是一個普遍概念「屬」，即出現了兼或有之的問題。由於史坦尼斯拉夫斯基的表演體系理論，並非一一劃定每一個角色應如何具備特殊化後的最終基底，如同「諸劇目的表演法」。而僅就一般經驗要如何透過抽象的「表演」概念加以轉化。但又不可否認，演員具有「概念性/屬」的特質，即，演員亦透過某角色，而獲得其特殊「種」。因此，本節僅就史坦尼斯拉夫斯基所探討之「『真』的表演」作胡賽爾形式本體論分析。其餘問題將在 2.5 節處，比較過知覺現象學後方能整裡說明。

在此可獲得的比較結論是，演員從屬於「經驗的世界」，即，演員的表演應該使得觀眾產生真實感，方能具有說服力。它是因為命題而特殊化後的表徵，同時命題使得「經驗的世界」加以普遍化，即「全體」的內容能夠被「局部」表徵出來，在史坦尼斯拉夫斯基的形體動作法中，命題即角色。符合胡賽爾界定對象範疇時，提出之：「種」(species)使得「範疇」(category)具體化。因此，演員，角色，經驗的世界三者之間有所謂的觀念結構與屬種關係。



2.3 舞台上真相的感覺

進一步說明，史坦尼斯拉夫斯基所言之「經驗的世界」從幾個著名的關鍵詞解析，如「舞台上真相的感覺」(sense of truth on stage)就提到，舞台上的真相來自於演員想像力的生命⁷，場景的真相與一般日常生活裡那種物質真實(the reality of the material world)不同，正如扮演奧賽羅的演員，縱使服裝道具都齊備，但仍須透過該名演員的內心情感，去驗證奧賽羅的自殺。演員要透過自己的想像力，敏感洞察力，以及孩童般的純真，以及身體、心靈去表演。(Stanislavski, 1987, p. 126)

而在「心理技術」(psycho-technique)上，史坦尼斯拉夫斯基更提到演員在演出一角色時，演員應該透過感受而變成角色生命的一部份，雖然不見得能夠完全知道事情發生在角色周圍的原委，演員先不用急著去理解某些也許不甚明瞭的細節，直到他進入潛意識的領域，他的眼睛自然會打開，同時可以得到一個全新的意涵，對於那些原本不解的細節變化將可以明瞭。「當一個演員完全被流動的客觀對象吸收之後，他可以將自身熱

⁷ “Everything must be real in the imaginary life of an actor.”

情投入並執行，他完成了我們稱之為啓發的狀態。在那個狀態中他所做的都是出自潛意識，同時他所完成的事物並不需要倚靠意識理解」⁸(Stanislavski, 1987, p. 114)。

史坦尼斯拉夫斯基認為「形體動作」(physical actions)與內在感受(inner feeling)是互相存在的，「一個小的動作必須靠豐富的內在意義才能成立，而巨大的內在掙扎也得要尋求某一個外在行動以表達」⁹(Stanislavski, 1987, p. 8)，透過身體動作去接近情感，演員表演才能夠達到自然的、直覺的並且完整的標準。他更認為，形體動作的重要之處在於召喚出事物狀態、欲表明的局勢、感受等。他認為舞台上一個英雄的自殺，沒有比這個英雄的內在理性(inner reason)還重要，如果英雄自殺的表演缺少了內在理性，或者缺少相關性利益(interest)，這樣的表演將無法使人印象深刻。「在舞台上的動作與其所參與之事中間，有一個無法切斷的約束關係」¹⁰(Stanislavski, 1987, p. 9)

演員透過其自身之感受與行動而表演出來的角色，之所以能夠完成「自然的、直覺的並且完整的標準」，這個標準暗示著史坦尼斯拉夫斯基對表演藝術的本質要求，原因即來自史坦尼斯拉夫斯基相信，觀眾需要「情感上參與那些舞台上透露出之種種」¹¹，透過這樣「內在經驗」方能心智增長(Stanislavski, 1987, p. 27)。雖然他並未說明影響觀眾的內在經驗是來自於「舞台上真相的感覺」即從演員而來的；或者是從觀眾自己的經驗中被召喚出來的。但可從此處發現「使人印象深刻」的身體與心靈合一的演出，與觀眾或演員的「內在經驗」有關。因而本研究認為前述之「演員，角色與經驗的世界三者」中之「經驗的世界」與「內在經驗」有關，即與經驗有直接關係，在於牽涉到表達/表演的「可信度/說服力」的要求，雖然史坦尼斯拉夫斯基比較偏向將觀眾觀賞的活動解釋作「創造性的參與」，同時戲劇表演首要在於演員有無進入角色的經驗狀態，因此具有表演就是事實(actuality)的意思，因為許多戲劇角色的內容並非一般人能夠經驗，而必須透過演員去經驗。

因此上述邏輯考察的「經驗的世界」，應更仔細解釋作：舞台/劇場作為一個世界，發生在特定時間、地點之「真相的感覺」。簡言之，史坦尼斯拉夫斯基認為觀眾、演員、導演，均為此「演出即真相」(acting as truth)之下的最低「種」。觀眾透過命題「觀賞」

⁸ “When an actor is completely absorbed by some profoundly moving objective, so that he throws his whole being passionately into its execution, he reaches a state that we call inspiration.”

⁹ “A small physical act acquires an enormous inner meaning: the great inner struggle seeks an outlet in such an external act.”

¹⁰ “There is an unbreakable bond between the action on the stage and the thing which participated it”

¹¹ “Only true acting can completely absorb an audience, making it not only understand but **participate emotionally** in all that is transpiring on the stage, thus being enriched by an inner experience which will not be erased by time.” (黑體為本研究加)

而獲得真相之普遍意義；演員透過命題「角色」，導演透過命題「行動線之總譜」而獲得真相之普遍意義。這個關係過程即為「經驗」的事實(fact)。

用胡賽爾的方式來說明，即對「演出真相的經驗」進行考察之前，必須首先釐清「演出真相的經驗」的範疇，透過語句來描述「演員為何」此一問題，史坦尼斯拉夫斯基的表演體系簡言之為：「演員」是「角色」的「演出/真相的經驗」¹²。其中，「演員」屬於「演出真相的經驗」，兩者具有從屬關係，而「演出真相的經驗」包括「演員」，但「演出真相的經驗」不是「演員」，同時兩者之間具有不可逆關係，再者，史坦尼斯拉夫斯基對於「演員」的判斷（「演員為何」之追問）乃是以「角色」為命題時的結果。

2.4 無實物動作練習與懸置

「無實物動作練習」是史坦尼斯拉夫斯基要解決演員表演時身體、心靈與情感合一的嘗試，從史坦尼斯拉夫斯早期偏重心理主義戲劇的途徑：先瞭解角色心理生活再掌握身體動態。對於表演者的情感拿捏，史坦尼斯拉夫斯基體認到「情感無法加以固定，無法靠意志的直接努力去激起」。其中，對於「固定」的比喻，暗示了表演內容一致性的要求，演員要能夠掌握「細緻而不可捉摸的人類體驗」，但又發現到人類體驗「無法受到意識的影響」，因而他轉向從外在的動作練習著手。同時他又選擇了不用實物，而要演員想像。這個訓練能使得「無意識/機械化的動作習慣」消失，從消失的局部細節中得以顯現實際生活中的樣貌。(史坦尼斯拉夫斯基(Stanislavski, 1985, p. 25)

其實，史坦尼斯拉夫斯基對於真實為何，演員應如何表現的思考，在文獻中確實露出現象學的傾向，他建議演員應該要不斷並且主動的「朝向事物本身」，同時他形容真實是流動的，而非固定不變的，真實不是「被給予的」，因為那種方式會造成被動的日常生活，組織安排、規劃運作等。Vinaver 解釋史坦尼斯拉夫斯基：

藝術，對於史坦尼斯拉夫斯基來說，其唯一的作用即在於開啟這個朝向「事物本身和生命本身」的道路。劇作家，為了實踐達成此一能通向普遍性真相的經驗現象本身的感知，將戲劇中的「人」「置入括弧」(懸置)；同樣的，演員也將他自身暫時性的「懸置」，以便進入達向在所有可能的想像情境之中的種種想像中的人物真實之中。(Vinaver, 2002, p. 318)

史坦尼斯拉夫斯基對於演員應該能夠掌握身體、心靈與情感合一的要求，與胡賽爾提出的「自然態度的世界」有類似之處。胡賽爾認為「不論我是否特別注意著他們，或

¹² 「演員」是「角色」的「演出/真相的經驗」，換句話說，演員之所為演員，在於透過不同的角色，並且在角色經驗的真相之後方能完成。

我的觀察，考慮，感覺或意願中涉及到他們(胡賽爾 (Husserl, 1992, p. 89))，構成了「在身邊」(vorhanden)的描述。「在身邊」即為一種「直觀」場的表示，是一種不涉及概念的知識。局部的，同時是不完全的。相對於「直觀」場，知覺場是一個有意識，並且牽涉到判斷的知覺狀態。對於「直觀」，胡賽爾如是描述：

我可以將注意之光有某種成效地投入這個邊緣域。在確定先是模糊的、然後變為鮮明的再現時，從我之中引出了某些東西，形成了一條記憶的鏈帶，確定物的範圍越來越廣，直到與作為我的中心環境的現時知覺域聯繫起來。但一般而言具有另一種結果：模糊的不確定性的空洞霧靄籠罩著各種「直觀」事物或假想，而被顯示出來的只是作為“世界”的世界的“形式”。此外，我的不確定環境是無限的。這個模糊的、永遠也不會完全確定的邊緣域必然存在著。

胡賽爾又提到，「直觀」場處於知覺場「一個常在的邊緣域」(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 90)，同時它屬於知覺場。「直觀」的經驗是不確定的，模糊的。而在「直觀」的過程中，有一個漸漸獲得明晰的運作過程：「直到與作為我的中心環境的現時知覺域聯繫起來」。因此，知覺與「直觀」之間有一個由模糊而漸漸鮮明的關係存在。他也提出由「直觀」帶來的「現在」，有一種時間延展的特性。知覺與「直觀」這個自然態度使「我」獲得我和周圍的世界。

而史坦尼斯拉夫斯基的困擾在於身體、心靈與情感合一的理想，要如何從演員自己的生活經驗獲得。從史坦尼斯拉夫斯基「數鈔票」的無實物練習中，本研究發現，史坦尼斯拉夫斯基的方式是從演員自身的生活經驗，其中尤其指的是「知覺」經驗的複習。重複練習一個知覺經驗，將可幫助演員發現某些「無意識/機械化的動作習慣」，而這些被忽略掉的動作與動作之間連接的細節，即為胡賽爾所指之「在身邊」，即「直觀」的內容。這些「直觀」的內容往往模糊地包圍著那些明確清晰¹³的「『世界』的世界的『形式』」(the “form” of the world, precisely as “the world”)。「直觀」的內容本身是晦澀的，同時這個現實事實(actuality)的邊緣具有不確定的感覺。

進而胡賽爾又討論到笛卡爾的「我思」(cogito)，他認為「我思」的內容為：意識自發性活動的綜合體即「理論化意識」，內容包括研究考察，說明和概念描述，比較與區分，收集與計數，假定與推論；以及情緒與意志的行為狀態，最後還有一項單純的自我行為。胡賽爾認為單純的自我行為是「我以自發的注意和把握，意識到這個直接在身邊的世界」，同時他認為「我思」本身並不向我呈現，「因為就其本身而言它未被反思(not

¹³ “are penetrated and surrounded by an obscurely intended to horizon of indeterminate actuality”

reflected) , 因此不對我呈現」, 所以我不朝向它們的, 我的自然生活沒有朝向「我思」, 我的「直觀」場沒有「我思」¹⁴(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 91)。在胡賽爾所言之自然生活中, 「我思」是確實有的, 但只是不向我呈現, 而「直觀」本應排除「我思」。這與無實物動作練習要求演員不要使用實物, 並且排除角色心理情感狀態的預設, 有異曲同工之妙。

胡賽爾建立的純粹現象學有一段對笛卡爾懷疑論的分析¹⁵(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 95), 在這段精彩的質疑之後因而提出了「懸置」(epoche)的方法, 胡賽爾在此並未做明確表示, 對於「這個世界永遠作為一個現實(actuality)存在著」是否持否定態度, 也未見其對自然態度的科學的看法為何。在法譯本的註釋中有提到, 唯有當無自然態度的總設定時發現了「直觀」, 即被構成物作為「直觀」被發現時, 這問題才能回答。意思是唯有在一般科學中能夠「直觀」時, 自然世界才可以「不斷被發現」(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 509)。

因此, 這種特殊的「懸置」即一種判斷的終止, 是要用來排除原本對於世界的現實(actuality)某些不可動搖的信念, 諸如真理。胡賽爾認為, 唯有通過這種暫時「懸置」的過程, 現實才能完整地經驗的主體接受。「在自然態度中所設定的, 在經驗中被實際發現的整個世界, 是在完全擺脫理論後被接受的, 如其被實際經驗到的那樣, 如其在經驗關聯體中被明確顯示的那樣」(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 98)。

史坦尼斯拉夫斯基也認為無實物動作練習進行時, 會促使演員去回憶真實生活中的

¹⁴ 英譯對照: “I live continually in this fundamental form of active (aktuellen) living whether, while so living, I state the cogito, whether I am directed “reflectively” to the Ego and cogitare. If I am directed to them, a new cogito is alive, one that, for its part, is not reflected on and thus is not objective for me.” (

[11]Husserl, Edmund, 1859-1938. (1982). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. 1st bk. General introduction to pure phenomenology* (F. Kersten, Trans. Vol. 1st bk.). The Hague: Martinus Nijhoff Publisher. p. 54)

¹⁵ 整理如下:

「某人對他並不懷疑其存在的某對象是否有如此性質加以懷疑, 這就是懷疑「具有如此性質」一事本身。顯然, 這是從懷疑轉向試圖去懷疑。」

又:「我們不可能懷疑一個存在, 而在同一個意識中(同時性的統一性形式中)又設定了這樣存在的基底, 因此意識到作為具有此「在身邊」特性的基底。」

亦即:「同一個存在質料不能同時被懷疑又被肯定。」

所以:「試圖懷疑某種被當作在身邊的意識對象, 必然導致肯定取消這一設定。」

但:「他卻是某種全然特殊的東西。他使我們並未放棄我們的設定, 我們並未在任何方面改變我們的信念。只要我們不引入新的判斷動機, 這個設定卻經歷著一種變樣, 我們卻可以說「使其失去作用」, 我們「排除了他」, 我們「將其至入括號」, 但他仍在那裡。」

動作組成環節，以致於「產生熟悉的感覺，根據這些熟悉的形體感覺，就可以認識它們。這一切都會使逐步構成的動作顯得生動」(藍劍虹, 2002, p. 174)。在此，史坦尼斯拉夫斯基認為對於表演而言，透過回想自己的日常經驗，方能感覺，而後透過判斷得以確認信念等概念內容，是十分重要的。

2.5 非概念內容與直觀

非概念內容(Nonconceptual content)是知覺經驗的表徵，Christopher Peacocke 所指之非概念內容為：意識活動中表徵知覺的活動，他有正確與否的標準、正確性保存(correctness-preserving)的關係，非概念內容與概念內容構成經驗，因為概念內容不足以表徵人類經驗的狀態，有賴於非概念內容的輔助，經驗方能獲得其「細緻性」。同時，經驗的非概念內容使得主體獲得「指示性概念」，藉由指示性概念與非概念內容的關係，「經驗與相關信念／判斷間的理由關係」才能夠被主體檢視同時以語言表達。Peacocke 更提到人類與動物在知覺活動裡有相同的部分，即為非概念內容。因為非概念內容有「自我表徵」的特質，同時不需要具備概念能力便能獲得，因此，雖然動物無概念能力，但動物仍有經驗的事實，只是不同於人類，動物無法將經驗內容視為客觀現實環境的表徵。

經驗的細緻性指的是，感官對於知覺能夠分辨的程度。90 年代以後的哲學家對人的知覺經驗如何分辨這些感官（如視覺、聽覺）的結果一直爭論不休，主要在於有概念論者認為，知覺經驗可以透過指示性概念或再認性概念去表徵某些經驗，如透過「那個顏色」這樣一種修辭法，去代稱/指示某些一時想不出正確形容詞的經驗，這種指示性語詞即為代稱的「樣本」(McDowell, 1994, pp.56-57)，指示性概念是概念的一種，雖然那是加以替代，並且假設了一個表達事件的聽眾與主體之間，有共同的經驗，但卻必須因此違背經驗的特殊性(particularity)¹⁶，例如兩人面對同一個顏色而各自透過指示性概念表徵，也會因為表徵的方式不一樣，但兩人確有共同之處（那個紅色；那個血紅色），而造成這個指示性概念無法固定的問題。或者，同一個人在公園裡看到一張椅子 A 時用「那個形狀真美」來表徵其經驗，而到了室內看到同一款式的椅子 B 時也用「那個形狀真美」來表徵其經驗，這個 A 與 B 的經驗表徵使用了同一個「形狀」的概念，「形狀」並無特殊性特徵，而知覺的指示性概念本應具有特殊性，於是知覺指示性概念無法明示經驗的細緻性。

另外，這個指示性概念涉及到一般性的概念，條件是主體必須先具有一般性概念

¹⁶ Peacocke 此處所指之特殊性(Particularity)與 3.2 節胡賽爾之「特殊化」有不同的意思，在使用上本研究建議先分別解釋，在進行統整。

(如：形狀)，才能經驗。這與知覺經驗的事實不符，因為知覺不需要先經過一般性概念就可以達成(劉時寧, 2002, p. 23)。又，所謂的再認性概念指的是，透過回顧過去而獲得的概念，McDowell 認為，早先之前「那個形狀」所表達的概念，不會隨著知覺經驗的消失而消失，主題仍可以透過再認去獲得(McDowell, 1994, pp.57)。但是問題出現於，再認性概念係依據先前的指示性概念生成，當先前的指示性概念都無法固定時，再認性概念的表徵並無任何用途。

細緻性這個問題對探討知覺的哲學家而言是十分關鍵的，而本研究引用 Peacocke 的非概念內容討論，並無意要進入人類知覺活動到底是概念為先或者非概念引導的辯證中，本研究希望透過知覺經驗的研究，能夠列舉出一個人類經驗的歷程，是怎樣被哲學家規範討論的。又根據 Peacocke 的觀點，就算是人類的意識活動，從感覺/知覺，啟動了指示性概念，透過指示性概念而進入判斷與信念的概念內容領域，這樣一個關係過程，與胡賽爾純粹現象學探討之「直觀」應如何比較。

胡賽爾認為「自然態度的設定」必須加以排除與懸置，方能進行「直觀」。即表明了「直觀」與「信念/判斷」無關的意思，但是「直觀」到底能否等於非概念內容？其實需要更仔細的對照討論。

非概念內容以指示性概念為因，方使得判斷為果。舉例如：我看見樹上有一隻烏鴉，必從「樹」與「黑色的鳥」兩個一般性概念構成，但如 Peacocke 所言，不能忽略「看見」作為一種知覺之事實，「看見」有非概念的事實，這個未經表徵的知覺，尚未涉及信念或判斷，它造成了指示性概念去表徵某些一般性概念，在主體的知覺未演變成修辭法，也就是主體尚未嘗試進行表徵之前（當然一般正常人的知覺事實無法這樣中斷，但此處只在於指出這種運作程序的存在），知覺是一種不需要涉及合理與否的內容，雖然 Peacocke 也同意，整個知覺經驗的過程，接下來會因為主體開始表徵，而先從模糊不明的、籠統的代稱方式開始，如「那個形狀」，當「形狀」這樣一個概念出現時，更加明確或更加細緻的判斷的需要便產生，主體將會去選擇較接近知覺事實的表徵方式（如：信念、各種知識等）去對照早先之前的知覺內容。

胡賽爾在探討「本質直觀」時，曾提出兩個觀念：「句法範疇」與「基底範疇」。本文認為對照以「非概念內容經過指示性概念，進入概念內容，同時這個過渡的過程有正確性與否可言，進而做出知覺的判斷，而成為知覺經驗」，兩者具有共通性。胡賽爾認為形式本體論的範疇被劃分為句法範疇與基底範疇，通過「句法形式」從其他對象中導出的對象叫做「句法對象」，這些形式對應的範疇為句法範疇。同時「每一個對象，只要它可予說明，可與其它對象相關聯，或簡言之，可受邏輯決定，就都具有種種句法形式」(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 64)。同時又提到形式與基底是互相關涉的：「範疇形

式是非獨立的，因為他必然訴諸一種它為其形式的基底」(p.69)。這個「形式的基底」類似於 Peacocke 所指的知覺的「特殊性」。胡賽爾認為「最終實質性基底」(ultimate materially filled substrates)位於兩個相互排斥的「項」之下：「實質的最終本質」、「此處這個(tode ti)」即純粹的、無句法形式的個別單一體。本文認為，胡賽爾所言之「形式與基底的關係」只要排除了「數學或物理學的形式化」¹⁷，是可以與「指示性概念」與「信念/判斷」對照的。因為「指示性概念」對於知覺經驗而言，也同樣是「非獨立的」，對於「那個形狀」的表徵/代稱等修辭法，是被主體用來「暫時/過渡」其知覺活動（如：公園裡的某張椅子），而後看有無機會讓主體去判斷，即有如「範疇形式必然訴諸一種它為其形式的基底」。

但有一個需要各自說明的差異處在於，胡賽爾「形式與基底」的關係，所涉及的範圍，不同於 McDowell 提出之「指示性概念」與「再認性概念」作為知覺經驗即概念內容的解釋方式；從另一方面來說，Peacocke 提出之非概念內容，需要經過某些指示性的概念，方能進入概念內容部分，因而構成完整的知覺經驗。而胡賽爾認為「最終實質性基底」要不是出現在「實質的最終本質」之下，就是出現在「此處這個」(tode ti)之下，因為兩項會互相排斥。其中，「此處這個」與「指示性概念」有很直接的相似性，它們都是概念判斷最初步的表徵方式。但胡賽爾認為，「此處這個」是純邏輯所需要的原對象，它是個別項，一種實質本質為一具體項的項；又，具體項是獨立的。具體項的屬，具體屬「以感性上被充實的方式顯現著的視覺形象」，例如實物、視覺想像(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 71)。而非獨立的只有抽象項，例如空間形象、視覺性質等。非獨立於範疇形式，同時「他必然訴諸一種它為其形式的基底」。

這裡非獨立範疇形式的「抽象項」所具備的「聯結性」(connectedness)訴諸它的形式基底，即可說明概念內容中的一般性概念。當主體開始進入指示性概念的表徵過程時，便涉及了主體的一般性概念。而如「具體項」以及「個別項」，因為已經是知覺本身，胡賽爾稱之為「項」，如涉及情感因素的非事實知覺、想像。

有趣的在於，胡賽爾的形式與基底的討論，認為「具體項」以及「個別項」為獨立的範疇形式。其實已經在一百年前說明了，非概念內容包含指示性概念，因為胡賽爾在

¹⁷ 胡賽爾的純粹現象學通論中，常常特別出現對於數理問題的排除，例如在這裡他認為，物理學中任何確定的命題都是一種命題形式的單一化。「純形式不是相對於實質性命題或推論的屬，而只是命題，推論等純邏輯屬的最低種差，他們像一切類似的屬一樣，都以一般意義做為他們的絕對最高屬一種完全不同的運作程序，只是形式的普遍化」。在討論到「基底」時，他又特別提出：數學的，普遍科學的純粹邏輯領域的全體事態乃為「空的基底」(p.67-68)

提出「個別項」為「此處這個」的同時，也發現了「一種其實質本質為一具體項的項」。以「此處這個」為例，已經明顯表示了時間與空間上「指示」(Deixis)的修辭法。

獨立的個別項透過指示的修辭法呈現在我們的知覺中，是否可用來解釋哲學的知覺研究領域中，「指示性概念」除了用來連結非概念內容與概念內容，亦可獨立存在，即，知覺有三個內容，非概念、指示與概念內容？三者的獨立存在從精神醫學的角度上來說皆有知覺不完整的顧慮？或者，指示性概念具有知覺的特殊性嗎？則有待更全面的文獻研究。

雖然在指示性概念是否獨立這個問題上還有爭議，但若換個角度來討論「呼之欲出」這個概念。則可比較，「此處這個」與「非概念內容」獨立存在的可行性。由於「呼之欲出」此詞用來描述的經驗，即審美經驗：「一種未可名狀前的、模糊的感受」，但是這本是一個似是而非，因為知覺怎麼會模糊呢？知覺的事實，本無所謂清晰與模糊的差異，從 Peacocke 的理論來說，知覺經驗的非概念內容具有知覺的事實性、經驗的特殊性，唯有非概念內容，我們方能表達主體知覺具有細緻性。非概念內容在邏輯上確實是一種可以獨立存在的知覺經驗。但是若涉及到概念的判斷，則必須經過指示性概念。

因此本文大膽假設，排除了胡賽爾所謂「數學或物理學的形式化」以及非獨立的「抽象項」。透過「此處這個」而獲得的「形式的基底」，假設可用「指示性概念」來理解，則「呼之欲出」可以是全然獨立的狀態。

本文認為「許純美現象」就是一個典型的，並且可全然獨立的「呼之欲出」的現象，也就是一個造成觀眾無法做出概念判斷的，「獨立出現的指示性概念」的一個範例。透過這個社會現象，將可以顛覆胡賽爾所言之「範疇形式是非獨立的，因為他必然訴諸一種它為其形式的基底」，因為，本文發現許純美現象的經驗對於觀眾來說，其句法範疇無法訴諸一個基底範疇。觀眾在「呼之欲出」的厭惡、同情等慌張感受中求諸「基底範疇」的經驗，證明了「句法形式」可以純粹獨立。也就是「此處這個」之下，第一次沒有「最終實質性基底」。本文將在 3.5 節處，繼續探討這個現象的觀眾知覺中「句法形式」的結構與條件。

2.6 形體動作法與知覺經驗

而劇場史中的表演理論對於「主體表演及其知覺問題」、「觀眾經驗」有何探討？以史坦尼斯拉夫斯基後期的形體動作法為例，演員是被要求首先不要進入角色的心理狀態，而從身體外在的動作模仿開始。限制演員任意進行對角色情感投射的活動，意味著面對新的角色時，演員無須先對角色作經驗的比對乃至模仿，省略了演員與角色兩個身份內容的經驗比對，直接從無經驗依據的身體動作開始，演員練習角色之日常生活的動作時，不需要帶有任何情感的、心理的動機。

史坦尼斯拉夫斯基對限制演員落入心理情感投射的方法，可從要求演員歸於「零度」探討：「演員要將他對劇本和角色所知的一切遺忘掉」。導演為不同演員設定基本行動，演員於是去演練自己行為動線中的不同環節(A. Vitez, 2002, p. 215)。這是晚年史坦尼斯拉夫斯基表演理論體系影響後世最大的一個成就，啟發著果陀斯基的「內在驅力」(impulsion)理論。而在提出「無實物動作練習」之前，史坦尼斯拉夫斯基的「情感記憶表演法」所遭遇的最主要批判主要在於演員的表演會因此而充滿「偶然性、隨意性與自發性的支配」，使得表演「過份沈浸在自我的內在世界」。表演若只有情感的真實性和原證性，將不足夠建立起人物的傳達(藍劍虹, 2002, p. 160)。因此史坦尼斯拉夫斯基才開始轉向去建立一個明顯可見的形式，否則那些在演員內在心理形象的精神，將無法傳達給觀眾。

由此可見，演員在扮演角色時的感受經驗，對於史坦尼斯拉夫斯基而言，造成了表演無法傳達的危險，當然這個禁止演員去感受角色的論點，並非禁止演員在表演時的知覺活動。史坦尼斯拉夫斯基是察覺到一個完整的表演不能只有如此，在演員進入角色此課題上提出「先後次序」的要求。本研究認為，Peacocke 之非概念內容雖與直觀有相似之處，同時無實物動作練習雖是一種直觀的方式，但卻不應該將非概念內容與演員的知覺活動直接對應，原因在於，演員的排練與演員的演出，分別為兩項知覺活動。兩項都需要知覺經驗自我表徵（直觀），而後透過指示性關係方啟動概念內容的活動。

形體動作法是一種知覺經驗，因為演員在排練的過程必定不能排除非概念內容的知覺事實，而後尚須經過一些判斷加以明確的固定，包含感受性的經驗以及一些信念性的經驗。但同時，出現了另一個必須加以探討的知覺經驗事實，有別於排練過程。亦即在劇場表演的當下，史坦尼斯拉夫斯基的演員所扮演之角色有知覺經驗嗎？

2.7 表演與知覺經驗

事實上，「在主體知覺經驗的範疇中，作為命題的戲劇角色，使得演員的表演因而特殊化」，此純粹邏輯之語句，在以上的探討後，是可以相互支持的。唯史坦尼斯拉夫斯基在演員的表演中設定了次序規則，這個規則可用來支持 90 年代 Peacocke 的論點：知覺經驗包括概念內容與非概念內容，同時因為經驗的非概念內容與相關的「信念/判斷」有正確性保存關係，並且具有與主體有指示性關係，這個主體之經驗方能更精確的被表達。史坦尼斯拉夫斯基認為，戲劇角色對「演出真相的經驗」若為真（具說服力），必須建立在戲劇角色非概念內容與其概念內容的指示性關係上。則，演員的表演需從角色的外有形體動作演練開始。

經過果陀斯基的補充，「演員進入角色」亦可作為一歷程，來探討演員知覺經驗，其中概念內容，即演員對於角色的「信念/判斷」，如年齡，速度，姿勢，行動，活動，身份地位等所做出的理性判斷，必須有一個「情境」的前提：動作，反應和聯繫線(藍劍虹, 2002, p. 234)，這個情境的意思一方面與演員自身之「內在驅力」有關（延續史坦尼斯拉夫斯基提出之有機性），一方面又與合理性有關。合理與否，回應了 Peacocke 正確性保存的條件，也同樣暗示著非概念內容在演員經驗中的事實。

因此，我們可以說，「演員」的「演」與「角色」的「經驗」，為兩項經驗活動，前者可以形體動作法為例，主要處理演員如何適當地進入角色的途徑；後者屬於固定的行動線中再次經驗的部分，史坦尼斯拉夫斯基亦認為，舞台上的演出沒有一次會與前一次一模一樣，若一樣，則是不真實的。據此可回應邏輯考察所界定之史坦尼斯拉夫斯基的演員：「演員」是「角色」的「演出/真相的經驗」。即，演員之所為演員，在於透過不同的角色，並且在角色經驗的真相之後方能完成¹⁸。但，從 Peacocke 的觀點來看史坦尼斯拉夫斯基的演員，問題會出現在上列兩者，「演員表演」與「角色經驗」分別有其包含非概念內容與概念內容的知覺經驗結構，亦即各自為「真」。這個解釋結果的差異主要因為，知覺概念涉及經驗的「主體」，而邏輯考察是純粹觀念上的推論。雖然對於表演此課題解釋的結果不同，本研究認為兩個方法並非互相排斥，而是具有相互補充的關係。正如同，「演員」是「角色」的「演出/真相的經驗」這一個邏輯，劃定了史坦尼斯拉夫斯基演員的範疇為「演出/真相的經驗」，暗示著劇場時空、觀眾等獨一無二儀式性本質。

但用 Peacocke 的知覺理論來解釋史坦尼斯拉夫斯基的演員，則必須將「演員表演」

¹⁸其中，「演員」屬於「演出真相的經驗」，兩者具有從屬關係，而「演出真相的經驗」包括「演員」，但「演出真相的經驗」不是「演員」，同時兩者之間具有不可逆關係，再者，史坦尼斯拉夫斯基對於「演員」的判斷（「演員為何」之追問）乃是以「角色」為命題時的結果。（見本研究）

與「角色經驗」分開作兩個不同的主體知覺事件來討論，例如，排練的時候，演員尚未將表演內容，即角色的行動線固定，還在透過一些諸如形體動作法的方式進行諸嘗試，這個時候，知覺主體是一個反覆嘗試概念與信念之判斷合理與否的一般人，簡言之即為一「知覺合理性」的練習者，一個練習感知的主體。

而當某一特定角色的感知方式（行動線）被固定之後，演員上了舞台，重新感知一遍，將這個感知的事實呈現出來，就是屬於「角色經驗」的主體知覺歷程。因為這個在舞台上/表演中感知的活動不可能一層不變，因此，它仍然具有知覺活動的細緻性，它是一個真實的知覺活動。

事實上，練習感知，與呈現所練習的感知，乃至於呈現中又同時併生另一感知事實，本為一個循環系統。甚至牽涉到，呈現中的某一次感知經驗會修正原本固定好的感知，也是常發生在演員經驗中的事。

「真實」與「知覺/感受」的循環關係在寫實主義戲劇脈絡中，確有其循環辯證的困境，這一個問題正好回應十八世紀狄德羅(D. Diderot, 1713-1784)的啓蒙思想，對於感情過度投入的演員的批評，他認為一個好的演員，在表演時要有清醒的頭腦，演員不需要親身感受和體驗角色，否則每次演出的品質將會無法掌握，他建議通過理性思考，然後將其表演出來，包括角色的內在與外在(藍劍虹, 2002, p. 90-93)。



第三章 「真實電視」在臺灣的特例

3.1 「真實電視」的脈絡

Glynn 在研究 80 年代美國的電視節目 *America's Most Wanted*(USA, Fox, 1988-)時採取了開放的態度，他認為這類八卦通俗、以毫無內容為內容的談話性節目，有其「進步」的可能。作為瞭解大眾主體的一種方法。「通俗電視」(Tabloid TV)的脈絡可從 18 世紀使狄更斯(Dickens, Charles, 1812-1870)成名的刊物叢書 *The Newgate Calendar* 談起，這個描述死刑案件過程的叢書大受歡迎的原因在於「適合所有人」¹⁹，同時它包含了「從警方與報導取得的感傷哀嘆以及某些細節」²⁰，同時描述中夾帶有諸多具說服力的細節，告解、審判、刑場的場景等(Biressi, 2001, p. 60)。當時民間留傳的歌謠，也收錄在這些刑場描述的故事裡，甚至有大賣的例子出現。這個現象不僅在當時代表了一般民眾日常生活的樣態，也證明了傳播媒體與人類偷窺慾的相生關係。這種公眾媒體的傳播形式影響到後來流行的八卦報，如英國的 *太陽報*(*Sun*)，或者是在美國超級市場結帳櫃臺，供人取閱的報紙(Glynn, 2000, p. 6)。

綜藝新聞/大眾新聞(popular journalism)持續在電視節目中得到更廣泛的應用，這個所謂大眾媒體的「通俗主義」(tabloidism)是以「平常人做不平常之事」來運作的(Langer, 1998, p. 161)，從 18 世紀平面刊物到八卦小報，直到電視節目，通俗主義的形式都脫離不了「本人說故事」(personal storytelling)的範圍 (Hill, 2005, p. 16)。

通俗電視在美國的發展過程從 1950 年代開始，由於一個機智問答節目爆發醜聞，電視台想趁機提高收視率，因此加重了該事件在畫面與當事者描述部分的電視新聞報導，造就了 60 年代這些聯播性的新聞節目掌握了真相報導的權威地位。到了 70 年代，地方新聞台紛紛設立，爲了要與聯播網競爭，開始製作一些結合傳統嚴肅新聞與八卦聊天的新聞播報形式，而廣受觀眾歡迎(Bird, 2000, p. 214)。這個形式在當時也結合了一些新的錄影技術，諸如衛星與手持攝影機等，有別於攝影棚錄影的「真實畫面」，觀眾更感到新鮮有趣。到了 80 年代，雷根總統時代解除聯播電視台的成立限制，福斯(Fox)聯播網因而成立以後，*America's Most wanted* 以及 *Cops*，一個是談話內容五花八門的節目，一個是跟拍警察辦案的節目，才在低成本，高收視率的環境下替電視台立穩腳跟。90 年代以後，有許多國家紛紛起而仿效，這類型製作節目的方式造就了許多熱門時段。

Hill(Hill, 2005, p. 19)認為，真實電視的脈絡乃從兩方面而來，一個與通俗電視有關，一個與紀錄片電視(Documentary Television)有關。這兩種形式的結合，並非是當初

¹⁹ Something for everyone

²⁰ Sorrowful lamentation and particulars extracted from press reports or police intelligence.

節目製作單位料想而來的。而純粹只是爲了要降低成本，卻意外獲得不錯的收視率。他提到在英國，紀錄片電視的脈絡，應從 60 年代 BBC 電視台「雜誌型」的系列報導而來。BBC 電視台也是因爲收視率的問題，在 80 年代末逐漸從原本 PSB 公共服務電視(Public service broadcasting)轉型成紀錄片形式(Winston, 2000, p. 40)。加上 1992 年英國的廣播法修正，開放獨立製作人向電視台提案，造成公共電視台也出現了成本的壓力。因此新型態的節目如 999(BBC, 1992-)²¹的出現，改變了傳統紀錄片的形式，而產生了另一種介於紀錄片與娛樂節目之間的「真實類型」(reality genre)。

Corner 將紀錄寫實主義歸類成兩種方式，「觀察式的寫實」(observational realism)以及「揭露式的寫實」(expositional realism)。前者主要由一個「具可信度的觀點」(formal maker)使得我們相信所見之記錄內容，對於報導的觀點以及觀眾而言，較屬於跟著事件逐步經驗的方式。而後者則是「真相與精確性的一種修辭法」，被許多電視紀錄片廣泛使用。這兩種方式皆共同使用一些技術性的特別手法，手持攝影、監視器等(Corner, 2001, p. 127)。

從這個電視節目衍進的過程，本研究發現，對觀眾而言，「大眾娛樂」的方式與範圍，應該是流動的、有擴大性的。雖然大眾喜歡看的內容，有來自「八卦小報」的傳統，回應了人類揭發他人隱私的慾望。但紀錄片電視的形式，卻開發了新的娛樂內容：「一般人的日常生活」。而到了 90 年代，觀眾的娛樂內容更演變作「一般人的名人體驗」。一般人的日常生活原本毫無可看之處，但卻透過某一特定觀點的敘述過程而變爲可看。而普通平民透過一個電視節目變成名人，作爲一種體驗過程，也是經過具有觀察式紀錄片的基礎，觀眾也才能夠適應看的方法。也就是說，節目/表演內容有無娛樂價值，是可以經過學習與適應而獲得的。

而台灣電視媒體文化的情況，亦有著名的紀錄片電視的脈絡可尋，從八千里路雲和月(台視，1989-)以主持人(formal maker)的形式報導訪問中國風俗，直到較屬於純紀錄片形式但仍穿插以引言人的大陸尋奇(中視，1990-)。「旅遊見聞」仍是台灣電視紀錄片的主要內容。自從 1993 年台灣有線電視頻道開放以來，一時間暴增許多新聞頻道，在這些突然增加的播放時段當中，不乏有許多電視紀錄片的例子，如固定製作的地方採風單元。台灣的公共電視頻道，也有參考歐美公共電視頻道的軌跡可尋，只是多半還是較爲保守傳統的形式，如戲劇、訪談、紀錄片、舊電影、新聞播報。

這個電視文化的脈絡中，與八卦小報形式內容有關的節目，卻是在 93 年有線頻道開放後，從一些談話性節目開始演變。大部分仍侷限在名人爆料，揭發明星隱私的層次

²¹ 類似於美國的 Rescue 911(CBS)，一種報導救援/救災過程的節目。

上，對於英美談論一般民眾生活經驗，或者將一般民眾名人化的通俗電視，仍未全盤開發或仿效使用。直到 2000 後香港的小報媒體 *壹周刊* 進入台灣市場，又受到幾次總統大選的熱潮炒作，這種初期以資深新聞記者或明星本人上談話性節目去揭發名人醜聞八卦的節目，才更普遍的出現。當然從 93 年到 05 年也將近 12 年的過程中，出現過其他通俗電視的類型，諸如談論恐怖靈異經驗的談話性節目，甚至是以恐怖靈異經驗為題材的戲劇紀錄片(docu-drama)。或者如談論命理風水占星術的談話節目，邀請不同的來賓，一方面作為訪談對象，二方面也是某種程度上有真實類型傾向(驗證者)的作法。另外，1989 年開始的旅遊紀錄片電視，也在有線電視頻道中發展起來，只是漸漸轉向主持人明星化，或者作為第一個經驗者，主持人的驚喜、趣味、恐懼等個人經驗層面的標題化。當然，收視率最高的，同時對於娛樂市場刺激最大的有線電視節目類型，不能忽略陶晶瑩版的 *娛樂新聞*(TVBS, 1993-)。這個節目在當時對於台灣的觀眾而言，可以說是一個新的類型，它混合了新聞報導與通俗電視，前者在於報導時事，後者在於小報式的揭發與披露。同樣也是從平面媒體演化而來，但對於觀眾來說，明星與名人參加活動的動態畫面比起報紙雜誌的沙龍照片確實真實許多，而也漸漸塑造出明星與名人的真實特質。甚至影響到持續至今台灣電視節目明星表演、應對與宣傳方式的風格。當然以上按照時間順序的列舉，將戲劇節目，單元劇、連續劇等排除在外，原因在於戲劇類型的節目在這 12 年中，相較於 70 年代無線電視台的戲劇節目，不僅在表演方法上沒有改變，劇本內容的形式上也少有突破，都仍無法跳脫寫實主義表演。雖然拍攝的手法，如運鏡、剪接等有所突破。但是表演方法與觀眾觀看，這兩者之間的關係，並未跳出同一個模式。

3.2 「遠端監控」與「真實電視」

造成全球性的風潮的真實電視節目類型，本研究於上一節已經說明其發展軌跡。本節主要說明欲探討真實電視的脈絡，亦不容忽略傳播技術的演進。人類觀看世界的方式，受到媒體技術的突破，產生了許多影響與有待思考的問題。包括觀眾與演員的關係，觀眾與社會的關係，觀眾與觀眾之間的關係，觀眾與時間、空間、身體等。

數位化的存取與傳輸技術從 90 年代開始快速發展，攜帶式與複合式的電子存取傳輸設備，從有線到無線的傳輸方式，這個自 80 年代即被許多文化評論家、哲學家預測的「電訊遠端監控」大未來似乎來臨了。布西亞在 80 年代引用馬克斯的觀點解釋通訊世界的「透明和猥褻」，布西亞以電話為例：「我拿起電話聽筒，一切就都在這兒了；整個邊際網路逮到了我，並且沒什麼根據地去相信每個聲稱想要通訊的事物都真的是想要通訊」。以及他談到廣播「它就是它自己的內容所產生的共振式猥褻」。他認為通訊的世

界是「事物間絕對的近似性，以及事物完全的瞬時性，他的特徵是沒有防衛、無路可退的感覺。這是內在性和親密性的末日；這個世界因曝光過度變得透明，這個世界沒有任何阻礙地便穿越過他。」(Baudrillard, 1983, p.)。可見布西亞對快速流通的訊息，造成人類失去其私密空間有所排斥。

在*消失的美學(The Aesthetics of Disappearance)*一書中，維希留開宗明義提出科技設施如何影響人類，他創造了一個字：失神癲癇(picnolesie)，指稱這種突如其來的「對外在感受封閉」情況的頻繁發生。引述梅里埃，開啓電影語言的重要人物，維希留指出：「科技的偶然性」重建了失神顛發作時的「去同步狀態(circonstances désynchronisantes)」。梅里埃將一些影像碎片的次序(sequence)交給「馬達」決定，而馬達是一種科技義肢(technological prosthetic)²²。維希留提到，小孩子常常會不小心打破東西或受傷，這顯示出他們另有一個相對於成人世界的現實，小孩子轉換在這兩者之間，那個小孩子的世界是一個在成人現實消失的世界。因為成人失去了這樣一個領域，這些科技義肢與成人所感受到的某種前所未見有關係。而青春期的發現自己身體的古怪與陌生，跟它的童年經驗不同了，產生了一些「壞習慣」，都是一種「爲了與自己和解的費力和癲癇過程消失後作爲緩和的適應」，他們的混亂之感有可能一直持續，或甚至類似於德國詩人李爾克(Rilke)的描述：「前來之物是如此地超越於我們的思維，如此超前我們的意象，以致我們決無法與其會合且絕無可能認清其外貌」。

維希留所言之癲癇發作，心醉沈迷的亢奮狀態，乃引用巴舍拉(Gaston Bachelard)在談論葬禮時（失親者所沈浸的莫名悲痛）提出的「失神」狀態(Virilio, 1991, p.)。維希留在1996年的訪問稿*Cybermonde*中提到，二十世紀末的戰場中，那些仍然相信一個「超越的神」的人必定遭遇到那些「機械之神」的追隨者，其中：「沒有人能夠不相信什麼」²³。因此，維希留對於科技與文化的態度由兩方面而來，其一是他認爲電腦虛擬世界取消了傳統以來「超越的價值」，另一方面他認爲電腦虛擬世界取消了原本真實世界中「距離」對於人感知的必要性(Zurbrugg, 2000, p. 190)。

「整個世界就在你的家居螢幕上蠻橫地鋪展開來」(Baudrillard, 1983, p.)，這是80年代布西亞對媒體介入生活的批判，與90年代相比「這個願景背後隱藏著即將發生的集體監禁，它是一個人工的世界使人四周充滿指令式的訊號，明日世界的人類將不再能

²² 麥克魯漢(McLuhan)也曾提過“the media are extensions of man, prosthetic devices that extend our perceptive apparatus.”

²³ 「今後，我們都必須決定我們的信仰。不是信仰科技科學，就是相信一個超越的神。成爲無神論者是一個假象。在現實中，每一個今天的無神論者都是機械之神的追隨者。」

夠逃脫這種環境式的控制，也不再能享有組構某種內在意象的自由權。(Virilio, 1995, p. 146)，不難發現新科技的進步，從單向的敘述，如世界新聞報導，進入單向的操控，使得人感受到被窺視甚至窒息感。維希留用電傳托邦(*teletopia*)來描述電傳科技世界，這樣一個新的烏托邦世界的時間面向和傳統不同，它是即時發生，現場的實況時間(*real-time*)。同時，這個世界的呈現手法在於，使得表面界限變的可滲透/流通，因為表面不再是空間界限，傳統的光學傳播(*classical optical communication*)被電子光切換(*electro-optical commutation*)的功能取代，比如電腦和電視銀幕透過不同介面的切換出現不同的實際或虛擬空間。因而三度空間縮減成二度空間，二度空間在一個表面上。同時又因為這個顯示器的呈相原理，場景深度都化作時間深度，每一個介面的表面內容都只在暴露光線、展露時間。於是它就是最小單位 Pixel 的時間深度。又因為在這個電傳世界中是由光線和立即時間來「衡量時空間距」也就是「無時間」作為時間，「無距離」作為距離，他提出一個新詞—「速度層」(*dromosphere*)，即訊息存有的向維。(邱德亮, 1999, p.)

「真實電視」是傳播科技發展與敘述模式相互平衡的一個範例，從這個類型中，本研究發現「傳播」作為一個人類長久以來的活動，在新的技術發展到一個階段後，找到了它自己適當的存在方式。這個方式暗示著群眾找到了一種相應而需要的關係。新型態的觀眾需求，觀眾與觀看對象之間的關係，構成一種的敘述方式，這是「真實電視」吸引本研究進行進一步思考的原因。雖然對於一些人來說，媒體技術帶來了一些前所未有的陌生，造成排斥，但這個傳播與接受無界線的願景，確是實現了 70 年代一些敏感的藝術家，透過影像、聲音、造型等方式勾勒的人類溝通模式的理想。

3.3 「真實電視」在台灣

在心理學的領域中，有研究應用敏感性理論(*Sensitivity theory*)調查真實電視觀眾的 16 項基本慾望，結果發現真實電視的觀眾觀賞這類節目主要都傾向「地位(*status*)」的滿足慾。藉由看到某些一般人在電視節目中，而得到地位優越感(*Reiss, 2004, p.*)。Fetveit(*Fetveit, 2002, p.*)認為這個問題來自對數位化影像的不信任，因為數位化的人工操作/修飾造成影像失去作者權以及連結觀者的關連性，真實電視使用手持晃動，不精緻的影像說服觀眾，才能滿足觀眾獲得與真實世界的關連。

真實電視的節目類型有許多，生存競賽、警察直擊、談戀愛、居家生活等，因為程度不同，有些偏向紀錄片類型、戲劇類型等，而有些則是即時直播。而台灣的電視節目在這個風潮中，有幾個值得觀察的例子。「許純美」作為 2004 年台灣電視文化中最矚目

的事件，應數當之無愧，若排除當年發生的總統候選人槍擊案不談，在本研究蒐集了 2004 年以來網路上討論許純美的文章，發現大部分內容均為負面態度的嘲笑，嘲笑她老又愛炫耀，穿衣服的品味過氣又不自知，嘲笑她標榜的上流社會其實跟本不上流，她的口音²⁴，甚至嘲笑她有精神疾病²⁵。另外，也有批評許純美的人認為許純美上新聞主播台報新聞一事不得宜（見圖錄 1.2）。更有借題發揮者，將新聞媒體、電視台列入道德考核，一方面替許純美的人權叫屈，一方面代替許純美決定了能不能在電視上出現²⁶。也

²⁴ 「許純美的口音是許多人調侃的地方，許多『上流語錄』取自她不正確的發音。不少網友喜歡以注音體來裝可愛，許純美卻是缺乏學習矯正的後果，許多長青班學生也是ㄘㄞ共用、ㄎㄎ不分，拿到畢業證書照樣是台灣國語。有些政治人物的中國台語也很許純美，只是國語優於台語的長期洗腦，讓多數人只把台灣國語當成笑話，卻不懂得把政治語言當成鬼話。

近來小圓帽冷門、藍色睫毛膏滯銷，民眾對許純美的形象觀感反應在消費品味之中。許純美的裝扮風格停留在瓊瑤世代，新聞中有男教職喜歡穿女裝，有老阿嬤偏好紅色服飾，個人的衣著品味米虫一向不予置評，何況許多年輕人打扮得自以為酷，卻讓父母們看了就想哭。中年婦女也有愛美的權利，我們應該慶幸許純美沒有效法許曉丹。

許純美自稱長得像王祖賢，王祖賢的電影代表作是倩女幽魂，多數人認為許純美不像聶小倩，反而有人敬稱為姥姥。這種自以為明星臉但別人不認同的事例屢見不鮮。張姓網友自稱長得像金城武，一看他的照片，要是他像金城武米虫還像湯姆克魯斯哩。陳姓學生說她貌似徐若瑄，一覽她的本尊，要是她像徐若瑄米虫女友還長得像深田胖子呢。啊~~是深田恭子啦。

許純美喜歡炫耀財富為人垢病，老是以上流社會自居。她在君悅飯店吃飯不用錢，米虫連魯肉飯都不能賒。她穿馬靴喝咖啡，米虫穿拖鞋喝靈泉（一箱五千塊的開水）。她都吃羊排，米虫伙食全靠家裡安排。」

[25]米虫. (2004, 2004/02/22 2004/02/22). 許純美次世

代.<http://www.hotrank.com.tw/zines/letter.php?month=200402&artid=212&godknows=b3225b87ec267958dd79>

²⁵ 「以最近的「許純美事件」為例，許純美行為怪異，言談舉止不似常人，這沒錯，但並不是行為異於常人，就是精神病人，否則人稱「人格者」的林義雄先生，難道也可因其特立獨行的行為而被稱為「病人」？要符合精神病人的診斷，除必須吻合診斷標準外，還必須造成「臨床上顯著的痛苦或社會、職業或其他重要生活領域上的功能缺損」。

[31]陳豐偉. 用鼻子看病.http://www.ttyl.doh.gov.tw/column_detail.asp?SN=50」

²⁶ 「中國時報十七日刊登許純美覺得自己上電視「很不幸福」，其中一個原因是她去超視當新聞主播「竟遭新聞局和廣電基金打壓，感覺不是味道」。之前廣電基金執行長林育卉曾公開批判數家找許上節目的電視媒體，如今許自己主動聲明退出，看來廣電基金不必發動自己所宣稱的將「發動廣告主團體撤除廣告」，事情就可圓滿落幕。

但林育卉的媒體批評完全沒有道德的普遍性。在她的認知裡，許純美上節目是電視台對許的人身剝削，因而運用輿論和權力運作關係，由新聞局發函各電視台去「行政指導」，也以公佈廣告主名單的方式，替許純美決定了她在電視中的去留。

從節目本身分析，許純美常勇於歌誦自己的本能而對主持人的擲觀無動於衷。這種情形究竟是她被電視剝削，還是她利用電視做為一種自我救贖與心理自療的形式？在專家還沒有形成討論之前，廣電基金逕以這些節目不符專業倫理為由而加以糾正指導。這就表現了言論市場中霸權蠻橫的

有批評許純美棄養女兒的道德瑕疵如同家庭暴力²⁷。而將這股風潮中，媒體的過份關注比喻成社會亂象。網路上的文章普遍來說，都與探討新聞媒體錯誤決策有關，並且認定刺激收視率是有道德瑕疵的作法²⁸。對於這些許純美現象延伸出來的新聞報導、收視率、專業性三個範疇的爭辯，其實十分有趣。因為從這些批判媒體作法的言論當中，本研究發現，有一種集體的一廂情願的現象，即將新聞報導與專業性兩者合併為一個範疇，又把收視率與專業性刻意劃分作兩個不同的範疇。當然不可避免的，網路上有宗教界人士這樣描述許純美：

在農曆春節期間，許純美多次出現在電視談話節目裡面，高談闊論她的私生活、她的婚姻、財富，及跟很多社會名流的感情關係。結果許多綜藝節目都邀請她去參加，甚至也擔綱黃金時段的電視主播。媒體這種所謂的「上流美」的報導，其實也被媒體學者批評，並表示媒體是輸家。有位專欄作家甚至說，如果許純美的現象是所謂的『上流美』的話，那麼，這現象只是暴露出一個下流的媒體。而實際上，媒體監聽聯盟也批判「許純美現象」，說它其實暴露出一種風尚，這種風尚帶著非常強烈的商業色彩。他們也呼籲所有的新聞媒體應停止製造引人談論的話題，特別

一面。一味對收視率施以污名定義就是強迫推銷觀念的一種霸權。」

[33]劉立行. 2004/02/23 2004/02/23). 許純美現象與電視道德重整的危機.<http://www.npf.org.tw/PUBLICATION/EC/093/EC-C-093-007.htm>

²⁷ 「而父權暴力正是這樣的議題，被台灣社會掩蓋、忽略。即使最近在媒體上大紅特紅的「上流美」都無法逃過這個「不可討論」的命運。許純美之所以成為現在台灣社會的傳奇人物，是因為她多重相互矛盾的特色：她自稱「上流」，卻又棄養親生女兒；她的盲目相對於她的自信與純真，令人以為她和精神病患無異。

華視新聞主播李四端也說：「比起電視新聞裡的政治人物，她們（許純美與如花）兩個起碼都很『真』。」但是這麼多媒體鎂光燈照耀下，許純美在婚姻中的遭遇：她結婚三次，第一任丈夫打她，第三任丈夫拿菜刀追殺她，卻只成為一個笑話。媒體的笑話，卻是社會的悲劇，兩相對照，更凸顯台灣社會不願誠實面對父權暴力的事實。」

[28]郭峰淵. (2004, 2004/02 2004/02). 周杰倫、許純美、連方瑀.http://w1.southnews.com.tw/snews/specil_coul/Goau/Goau_001/0030.htm

²⁸ 「媒體在一夕之間塑造偶像的能耐，在許純美身上一覽無遺。而許純美成為發燒話題人物的現象，也證明台灣的媒體環境，已經走到了「一濫無疑」的地步了。

終於，有專業的新聞人士，提出善意的提醒。廣電基金會執行長林育卉公開呼籲：「許純美風潮可說是新聞媒體向下沈淪的例證。請大家不要再繼續炒作許純美的新聞。」

這段期間，幾乎所有的電視媒體都競相邀請許純美上節目，刻意製造「效果」，藉此提高收視率。綜藝性的談話節目，需要靠這些噱頭吸引觀眾，還算無可厚非。但是連正式的新聞節目，都趕搭這班「許純美」的便車，就令人匪夷所思了。」

[26]吳若權. (2004, 2004/1/30 2004/1/30). 全台煞到許純美?:富邦文教基金會.http://www.fubon.org/FubonAdmin/epaper_show2.asp?epaper_no=15

是不在黃金時段之新聞報導許純美的消息。(陳南州, 2004, p.)

其實，若真的依照這個建議「停止製造引人談論的話題」那還真的是有如法西斯集權，「追求超越與排斥異己的衝動，隱含了以神聖與犧牲為絕對價值的宗教式非理性神秘訴求」，是一種排拒一切異己的理想。只是，這個時代的台灣社會，距離民族狂熱的年代已經很遠。又或者，許純美的出現與自我炫耀種種行徑，刺傷了那些法西斯狂熱份子，因此他們將許純美妖魔化，並且「將不符合精神高點的自我貶抑為病變的殘缺者」。從這個社會歷史的觀點來看許純美，她或許也喚起了某部分媒體人士「情感高峰狀態的主體以吸納與排除的歷史邏輯，來要求「自我」出現的過程」，而這個解釋無疑也是台灣社會集體壓迫已久的一種發洩方式。(劉紀蕙, 2004, p. 301)。

2004年，本來是一則社會新聞報導：「上流社會母親許純美棄女不顧」，社會事件的當事人，在新聞報導幾天之後，轉而變成談話性節目「現身說法」的主角，接著又變成娛樂節目的表演來賓。在這個快速的身份轉換後，即以「藝人」的身份遊走在各大節目間。儼然是當時以最短時間、最低成本獲得高知名度的例子。對於這樣一個從社會新聞變成「類演藝人員」的案例，在以往的媒體環境是不多見的，通常可間接比對的幾乎都是演藝人員進入社會新聞版面，自殺、情變、投資失利，有時是受害的明星，有時是犯罪的明星，如周玉寇、宮雪花、璩美鳳、王小蟬、薛凱莉、王靜瑩。但均未曾出現像許純美這樣一個逆向發展的案例。

從觀眾的觀點來看許純美，大半都是持「看笑話」心態，這符合了歐美真實電視蔚為風潮的原因：觀眾優越感的滿足。觀眾並不喜歡這樣的一個鄰居出現在生活周遭，不喜歡這樣的人作為一個朋友。因為許純美表現出來的特質是，過度自我信任的、優越的、不加修飾的。如同在《倖存者(Survivor)》裡面，有些參與者的個人特質讓觀眾產生一種「罪有應得」的感覺。將價值判斷的權力還諸給觀眾，是真實電視的口號。但若細究真實電視的內容會發現²⁹(王甫，尹鴻, 2002, p.)，其節目內容的命題，如愛情、生存、鬥爭等仍

²⁹ 以下列舉歐美國家 2000 年以來，幾個真實電視節目的內容以及遊戲規則，節錄自 [24]王甫，尹鴻。(2002). 真人秀 (reality tv) 節目課題研究報告北京清華大學影視傳播研究中心中央電視臺研究處.<http://www.tsinghua.edu.cn/docsn/cbx/cft/yh/diceng-xueshu-zhenrenxiu.htm>

1 老大哥(BIG BROTHER)，澳洲版的老大哥系列的基本遊戲規則：12 名背景不同、性格各異的原來素不相識的選手被挑選出來，其中 6 名青年男性、6 名青年女性，他們共同生活在一個特製的有著花園、游泳池、豪華傢俱的大房子裡，大家共用一間臥室、一套起居室和衛生間等。"老大哥"設置了 25 台攝影機，32 個麥克風和 40 公里長的電纜，一天 24 小時地記錄他們的一舉一動，製作成每天半個小時或一個小時的節目，向電視觀眾展示屋內發生的大事小事。同時觀眾可以登錄到該節目的網站，追蹤屋裡的即時狀況。設在淋浴間和洗手間的攝影機所偷拍的內容，以及夜間在 12 名選手的共同臥室裡拍攝到的內容，這些最為隱私的部分，只要有趣，也會在僅僅掛著最後的最脆弱的遮蓋布的掩飾下，被放在電視節目裡廣為傳播。

在共同生活的 85 天裡，選手們每週六要選出兩個最不受歡迎的人。而每天守候在電視機前的狂熱者們則用聲訊電話，在這兩人中選出一個他們最不喜歡的、最沒人緣的選手出局。每週末的提名幾乎都對選手們產生了重要的心理影響，無論是被選中的，還是沒有被選中的，無論是爆發激烈的爭論和情緒的發洩，還是默默無語和風平浪靜，大多數情況下，被選中的人會頓時覺得面臨巨大壓力，認為自己不受歡迎，仿佛腦門上貼上了"討厭鬼"的字樣！*老大哥*中被提名的女性往往會更加焦慮，流露出憂鬱的眼神和落落寡歡的哭泣，而這些細節無疑都被無處不在地攝影機抓住，以特寫鏡頭的方式無比細膩地呈現在觀眾面前。經過短期的自我調整，被提名的人會在疲憊之中恢復一種平靜，但是他們的處境和心態變得非常微妙，即使惱羞成怒的，但又必須壓制情緒，畢竟還要爭取可以倖存的那個名額。為了爭取挺到最後可以得到 25000 美元的獎金，他必須加倍努力地改變自己的態度和表現。其他國家的*老大哥*在節目的結構和遊戲規則上大同小異，僅僅在參賽者、時間、地點、獎金，競賽題等等上有區別而已。

*老大哥*是目前全球最大的"真實電視"節目之一，形成了完整的節目遊戲規則和規範的跨國運營模式。它始發於荷蘭，隨後迅速被澳大利亞、德國、丹麥、美國等共 18 個國家照搬製作了各自的版本，也都在各自的國家高居過電視節目收視率的榜首，是目前傳播最廣泛的「真實電視」節目。

2 *生存者(SURVIVOR)*，由美國哥倫比亞廣播公司(CBS)於 2000 年 5 月開始推出。電視公司從近萬名應徵者寄來的錄影帶中挑選出十六名參賽者，然後把他們送到一個相當偏僻沒有任何人煙的荒島參加生存者遊戲。按照哥倫比亞廣播公司制定的遊戲規則，16 名現代魯賓遜首先得迎接自然界的挑戰---在漫長的 4 個多月時間裡，他們無法得到外界的幫助，不能依靠現代的文明技術條件，經受熱帶風暴的洗禮，克服熱帶雨林的種種障礙，靠一雙手來搭起遮風避雨的小屋棚，靠吃海邊撿來的貝類、叢林中的野果和樹上的小幼蟲充饑等……任何缺乏意志或者身體不夠強健者將很快被淘汰出局；其次是人性的挑戰---16 名魯賓遜將定期召開部落會議，商量著把誰驅逐出小島，每次以投票的形式驅逐他們中的一個人。這意味著 16 名競爭者在挑戰自然的同時，得處心積慮地爭取別人的支持，但同時又得為把競爭對手剷除出小島勾心鬥角。由於遊戲規則---規定人們可以發揮除暴力以外的任何手段，所以這實際上意味著競爭者們除了極盡其正面的領導說服能力外，還得把人性中最隱秘的一面---造謠中傷、欺軟怕硬、欺騙狡詐要發揮得淋漓盡致才有可能最終獲勝！最後一位獲勝的「倖存者」可得到 100 萬美元的巨額獎金。

哥倫比亞公司繼而製作了*生存者 II*，考驗的是挑戰者的野外生存能力。16 位挑戰者看起來更年輕、更聰明、更引人注目。挑戰者們的大本營設在距澳洲海岸城市郊區某荒廢的牧場裡，從 5 萬個報名者中選出的 16 名挑戰者在這裡接受為期 42 天的"生存大挑戰"。16 名挑戰者被分為兩組，分別定期召開部落會議，會議內容就是決定把誰踢出局，經過 14 次部落會議後，誰有資格留下來誰就可以最終獲取 100 萬美元的獎金。與第一輯*生存者*相比，這次的競賽難度大大增加。首先是個人能力將得到充分考驗，挑戰者們明白：再好的夥伴最後也可能為了那 100 萬美金而出賣自己，所以大家不再彼此信任。另外，險惡的自然環境也更具挑戰性。挑戰者必須自己從樹林裡撿來樹枝搭棚子入住；要填飽肚子只能靠在水流湍急的河裡釣魚；大瀑布裡有吃人的海水鱷和脾氣不好的淡水鱷；牧場裡還有一種澳大利亞特產---世界上最毒的眼鏡蛇……隨隊的醫生雖然提著可攜式急救箱，但只要打開這個"寶箱"的人，可能都會被早早淘汰出局。*生存者 I*在全美上下掀起了一股連節目製作者都始料未及的狂潮。大到節目模仿秀，小到最後 4 位生存者身上的衣著，在一夜之間都成了美國人的時尚。該節目還被《時代》週刊評為 2000 年最佳電視節目之首。

3 *閣樓故事(LOFT STORY)*，法國 M6 電視台的*閣樓故事*與美國*生存者*幾乎一樣，惟一的不同是把場景

由節目製作單位操控，而參與者本身是在「已知」有人在拍攝/窺視的狀況下，視其為「未知」。也就是在有人觀看的狀態中，做出本身日常一般的行為與反應。參與者處在一個處處有眼睛的現實裡，雖然不知道監視自己的攝影機擺在何處，也不知道觀眾的反應為何，但是這些參與者在遊戲進行的過程中，多半從有所顧忌，譬如裝模作樣，開始漸漸因為時間、同伴等因素而轉變，也就是從不自然漸趨自然。

本研究認為，去探討真實電視裡的參與者到底是否符合其各自日常生活的性格表現，將會陷入真與假的循環辯證。反倒是，作為一種節目類型，它轉變了一直以來「看」的對象與內容，相對於過去職業演員的「表演」，如今未受過表演訓練的一般民眾的「無表演」，變為可看。從這類型節目近五年來受歡迎的程度可知，表演風格以及表演作為一個真相事實的大眾需求，漸被「無表演」取代。從表演者的角度來說，過去認知到自己正在表演的主體，現在被參與的事件作為主體替換。以致於過去必須架構在某些技藝性基礎上的表演，現在有不僅被忽略，更有體制憑據(*institutional warrant*)的傾向。「無表演」儼然變成一股「真實表演」的潮流，暗示著觀眾厭棄了數位化使得可靠性(*authenticity*)遭到抹除，可視為一種反撲(Fetveit, 2002, p.)。

就戲劇文本的觀點而言，真實電視是一種架構在遊戲規則上的開放文本。不同於過去線性的、有主觀觀點，並且各角色之性格、背景、年齡等條件因素乃來自於劇作家之經驗世界，並經過導演一些主觀安排而完成。真實電視的文本即規則，是一種數理演算

從戶外搬到了室內。10名年齡在20歲到29歲之間的青年男女將共同生活在巴黎市北部一間擁有室內健身房、豪華傢俱、花園、泳池和籃球場的豪宅，在長達70天的時間裡，他們不需要做什麼事，可以儘管培養感情。設置在各處的26台攝影機將對他們進行每天24小時不間斷的拍攝，然後通過自己的頻道向觀眾進行不間斷的播出，觀眾就根據他們的日常起居飲食等諸多方面來對他們的言行舉止進行評估，參賽者彼此也將進行互相評價，不合格者將失去參與資格，被逐出閣樓。一直堅持到最後的一對男女將獲得位於巴黎市內的一套價值40萬美元的夢幻住宅，如果他們倆能在這所房子裡繼續共同居住六個月，還會額外有一筆豐厚的獎金。

4 誘惑島(*TEMPTATION ISLAND*)，由美國福克斯(Fox)電視網策劃推出，把戀愛中的男女「帶到雙方關係的十字路口」進行測試。參與的選手是四對自告奮勇的感情深度不等的年輕情侶，他們來到加勒比海上一個世外桃源般的美麗島嶼後就被分置兩地，在節目安排下，男女各與十三名單身異性分別在島的兩端駐紮。在遊戲節目進行的兩周內，除了集體活動，情侶們不能見面，見面時也不能交談。節目的開始，男女選手有權從他們的十三個有可能的情敵中選出一人趕出島去。接下來情侶選手分別與單身異性自由約會，活動內容是節目所設定的呼吸器潛水、山洞探險和騎馬等。每人每天與一個單身異性共度，一輪約會結束後，男女選手可以要求觀看自己情侶的約會錄影，他們還必須再次選出有可能的情敵男女各一出局。這樣的程式進行四輪後，每個選手選定一名單身異性，與其進行最後的也是相當深度的約會。在節目的最後一夜，四對情侶重新會合，決定他們是繼續廝守，還是另覓佳偶。

的函數方程式，參與者的不同性格、年齡、條件等如同數值被置入。真實電視使得「參與」與「表演」同一化，「等待」與「觀看」同一化。作為一個節目型態，本研究將嘗試延續第二章表演與知覺的比較結果來探討，「表演主體」、「數理式的文本形式」兩個問題。

3.4 「參與者/演員」與命題的關係

暫且不論參與者是否為演員，僅以節目中的角色，這樣一個方式來探討，真實電視裡的角色與本研究第二章所得之結論：「形體動作法為建立演員表演時的知覺經驗之指示性關係的方法」加以比較，則發現，以*倖存者*的參與者為例，「表演」這個前提應以「參加比賽」來理解，同樣是一個表示有「命題」³⁰的語法結構，而現在需要進行這樣一個描述的邏輯考察「在主體/參與者知覺經驗的範疇中，作為命題的遊戲，使得參與者的表現因而特殊化」。本研究認為「參加比賽」已表明了有別於主體日常生活的一項活動。原因是(1)主體的日常生活非參加比賽；(2)主體有參加的認知；(3)主體在事件中有策略內容的判斷。於是，剩下一項尚須探討的便是，參與者的表現是否有因為此遊戲而出現任何「特殊化」事實。即參加*倖存者*的個別角色，是否有別於其他參加此遊戲/比賽的角色？

從每一個贏家或者遭淘汰的輸家來看，本研究發現，對於遊戲/比賽而言，並無任何「特殊化」事實，遊戲規則不會因為某個特別悲慘的輸家而改變，遊戲規則並無性格、種族、年齡、性別、社會位階等的個別設定，亦無地點、時間的設定。參與者的表現品質與遊戲無關，參與者無法因為年紀比較輕、或性格比較果斷、或體能比較好就可以完成遊戲或勝出。

對於觀眾而言，觀賞的經驗與遊戲進行發展的結果無關。因為這是一個最終將分出勝負的競賽，觀看參與者參加競賽的經驗不會與競賽結果的揭曉有「指示性關係」，例如指示性的修辭判斷：「那個形狀」最後得到「正方形」的概念判斷。因為觀看經驗無法提供觀眾足夠並且細緻的非概念內容（觀眾主體非身處其中）。而參與者的知覺經驗更是無法保證，自己所做出的判斷可以使得參與這個活動能持續進行，參與者連自己的經驗與判斷都無法產生信念，更不用說參與者對於參加遊戲的結果能夠掌握。

因此本研究認為，這樣一個將命題置換為遊戲的節目類型，與胡賽爾所排除的，數理的「命題形式的單一化」，有相似處。胡賽爾提到：「純形式不是相對於實質性命題或推論的屬，而只是命題，推論等純邏輯屬的最低種差，他們像一切類似的屬一樣，都以一般意義做為他們的絕對最高屬一種完全不同的運作程序，只是形式的普遍化」。在討

³⁰ 「在主體知覺經驗的範疇中，作為命題的戲劇角色，使得演員的表演因而特殊化」，此純粹邏輯之語法結構成立。（見本研究第二章第 7 節）

論「基底」時，他又特別提出：數學的，普遍科學的純粹邏輯領域的全體事態乃為「空的基底」(Husserl) 1859-1938, 1992, p. 67-68)。

真實電視的參與者受到命題--「遊戲規則」的「類純形式」影響，無法產生其各自的表現的「基底」。比較「演員進入角色」的訓練方法中，演員首先產生進入角色時之知覺經驗，非概念內容引發指示性關係，因而促使主體去進行概念內容的判斷，演員對於角色的「信念/判斷」，如年齡，速度，姿勢，行動，活動，身份地位等所做出的理性判斷，必須以「情境」為前提：動作，反應和聯繫線。可知，真實電視的參與者的「信念/判斷」均與遊戲/命題本身（即輸贏）無關。

真實電視是「遊戲規則」與「參與者的信念/判斷」的錯置，那些全程監控而具說服力的可靠性憑據以「參與者的知覺過程，包括概念與非概念內容」向觀眾展現，看似更趨近真實與日常生活，或者就是真實本身的展現，但卻與「繼續進行的遊戲」無關。觀眾既不是在看比賽，亦非在看某個參與者的真實生活。而是在看命題與最低種差的邏輯錯亂。

進而真實電視裡的參與者主體如何知覺，便成為無法討論的問題，總結本節的分析得出原因：一，真實電視之命題不因參與者而有所改變，其命題即為遊戲規則。二，透過 24 小時並且多面向的監控所呈現出來的參與者，其非概念內容與理性判斷的事實僅在視覺片段上成立為真。原因是，這些確實發生的證據片段，無法透過命題本身--「遊戲規則」而得到特殊實質，雖然命題本身可對於一般經驗的世界，以局部代全體的方式得到普遍意義。

3.5 「真實電視」脈絡下「許純美」與「觀眾」一倒置反覆的共生關係

2003 年以來台灣媒體現象中，應以許純美最為特殊。此案例與真實電視的關係，首先要從「趨近更真實的表演」或者就是「真實本身」的大眾需求來探討。真實電視在傳播學裡被大約區分作「真實肥皂劇」、「真人秀」、「真實喜劇」，而許純美應屬於結合三者的特殊案例。一方面，許純美是台北大稻埕商業社會迎異納奇、三教九流合處等在通俗劇中才會出現的真實人物(陳順昌, 2005, p.)，二方面，許純美在電視節目中不斷出現，即構成舞台與觀眾的關係，觀眾看秀，觀眾看戲，這個關係結構是明確的。再說，電視節目中的許純美這一個角色，滿足了觀眾的優越感，觀眾投以「嘲諷」、「可悲」等與喜劇的運作方式有關的心理反應。

但許純美若與歐美真實電視的許多案例對照，又有所不同，本研究觀察這個研究對象發現，她的經驗及表達行為，與一般日常真實世界中的非職業演員，即參與真實電視

節目的一般民眾有很大不同。例如在一些類似焦點團體、真人真事的抽樣訪談節目中，真實世界的一般人，會表現出一般觀眾透過再認性與指示性關係而加以理解，方至判斷的經驗過程。10 個計程車司機在某個訪談節目中，用生澀的口語，講述工作經驗的奇聞趣事。或者如幾個受邀接受訪問調查的鋼管舞女郎，現場示範工作表演的方式等。這幾個例子在主體經驗與主體表達的過程中，都透露出許多可說服觀眾的關連性證據（正確保存性）。

而許純美則不在上述之列。若從同儕不足造成可信度低來觀察，會發現許純美種種訴求與行徑，卻與「上流社會之事實」無直接關係。許純美的出現對於觀眾而言，始終不是探究「何為上流社會」，以及「上流社會之經驗為何」³¹。她不是以說服觀眾「我是上流社會」為題，因此也無法完全符合「真實紀錄片」這種類型。許純美以「上流社會」為符號，表演的內容卻是肥皂劇，諸如愛情、法律訴訟、撫育子女、宗教信仰等。

又，許純美作為一個真實世界的人，在媒體平台出現，其知覺與表達的理性活動每次都造成其他演員（舉凡歌星、主持人）的錯亂，如太過直率的批評，沒有效果的笑點，過渡自戀等。暫且不論使人錯亂是否為一設計好的腳本橋段。但這樣的表現方式，實在很難讓觀眾不以知覺活動異於常人，或有其他病理學原因來聯想。

若將這樣一種真人秀式的「現身」以「表演」來理解，許純美是否因為一般生活中養成了她明知旁人嘲笑卻仍故意而為，從她的身世背景坎坷來看，使得她的「現身」理所當然、不假修飾，且即為真？還是這是一個指示性關係的經驗，對於所有的觀眾而言，到目前為止尚無法拿出一套可加以判斷的概念內容。

第一個假設將導向「成功的企業家」或是「幸福美滿的人」這兩種表演內容，以當事者的現身說法去強化某些道德倫理的信念。而許純美這個角色也將被浪漫主義化，傳奇化。

但第二個假設，如果許純美的現身，讓一般觀眾產生了指示性與再認性的修辭活動，試圖去給予這個經驗一個來自概念、信念、知識等的判斷，而無法完成的話，那麼本研究將進一步追問，台灣社會文化的事實是否出現了一般人無法判斷的落差，而這個落差透過許純美的現身被揭發了？反過來說，台灣 70 年代以來的社會文化內容的演變與創造，與觀眾的概念內容不符。其中有多少鮮為人知的秘辛，而一般觀眾是哪一個部分判斷的依據被壓抑了呢？

在此本研究提出兩個假設，尚有一點要加以排除，即許純美現象不同於啟發自普普藝術後，大眾流行文化中的媚俗文化，因為媚俗仍是通過經驗的過程，歸屬於經驗的範

³¹ 許純美剛在電視媒體出現的初期，這種「真實的探究」確實是大部分媒體的操作方式。但過了一段時間就不在探究了，而許純美仍存在於電視媒體中。

疇之中，大眾文化既無法跳脫經驗範疇，亦不能作為經驗的基礎，在於大眾文化來自於普遍共識，普遍喜好或說是製造出來的普遍性，這已經是有包含主動或被動的接受，認同過程，不難解作歸屬於經驗。而許純美的現身若可以直接與大眾的經驗相互參照對應的話，則觀眾必須承認對這類型表演者有可參照的信念，其知覺結構是完整的。但，許純美從符號的使用，以及其自身斷裂的知覺與表達，都不能說服觀眾承認，彼此之間有普遍共識。所以對於用媚俗文化來探討許純美現象應加以排除。

真實電視中的角色，以及參與遊戲的玩家，卻是以一般平常民眾的身份，作為其「具可靠性」的條件；有別於其他戲劇類型的電視節目，或者音樂類型的電視節目，演員或歌手是以「技藝」博得「可靠性」。真實電視的風潮乍看之下表示著，觀眾對真實與再現的渴求，還原到事實本身。而對矯作的、人造性技藝的真實與再現產生厭倦。但其背後卻仍受「看」與「被看」的主客關係操縱，仍是「表演」此一概念的延伸與擴大。

扮演許純美的這個人知道許純美一角是美麗的，這是一個有經驗前提的項目，她知道她在表現美麗，她把財富當作符號來表現美麗。演員也知道觀眾在看她，但是扮演許純美的這個人（這個演員）竟看不見觀眾是在看她出糗。因為她的表演並未出現任何一個主體客體轉換間造成的扮演性/劇場性（演員，角色 A，角色 B）。亦不能完全等同於真實電視中，具真實說服力的一般人的抽樣範本。

雖然許純美出現的電視節目皆非大型的實境遊戲，亦非一般民眾為了爭取巨額獎金而報名參加的目的。但許純美作為一個「被看」具備有與其他真實電視節目相似的性質（對象涉入某些真實事件/新聞事件，同時對象對於自己涉入的事實，並非用一些表演技藝性的方式處理/回應之，即當事者身處真實其中），觀眾「看」的獲得（全然掌握的優越地位與可加以評論判斷的權力），也與真實電視類似。而「看」的原因亦與「可靠性/具說服力」有關。但是「許純美的表演」與「觀眾的看」作為兩個具有主客相對性的項，確有值得細究的特殊之處，與真實電視中其他案例不甚相同。

本研究認為，許純美的表演與觀眾之間，出現一種倒置又反覆(epanodos)的修辭關係，即觀眾看到許純美的表演時，雖然可以先透過一個指示性的籠統稱呼，將所看到的對象描述成如「那個戴著帽子女人」，接下來進行再認性回顧，發現自己的回憶與經驗中幾乎沒有認識過這種人，再進入到觀念判斷的概念內容領域，發現，除了用體態上的比例線條，口音，語言內容，姿勢等條件去對應既有的一些概念之外，對於大部分觀眾所做出的「可憐」「可悲」「不值得同情」等倫理問題的判斷等，皆與「所見為何」產生無法掌握的困境。許純美的表演對於本研究而言，雖然可以「業餘的」、「年輕時比較美」、「肢體不協調的」、「過度自信的」、「有禮貌的」等概念判斷之，但這些判斷的結果完全無法解答「角色命題」與「經驗的世界」的關係。最有可能加以解釋的因素於是便是：

「演員許純美 A」，透過「角色許純美 B」所欲彰顯的「許純美本人之經驗的世界 C1」，與「觀眾的經驗世界 C2」無關。來解答觀眾為何對於 B 的表演形式、內容與觀眾 C2 無法派生概念內容的疑惑。

但事實又似乎更複雜，因為本研究還發現了，排除 B 的內容在無法求證是否與 A 一致，即對於真實電視中參與者與真實性的質疑排除，「看許純美的表演」與「許純美所表演」之間，竟有相反的現象。許純美的表演恰好不是觀眾經驗的，造成觀眾無法前瞻、預測與回顧。同時，許純美的表演皆會引發觀眾對「看」的取消，也就是 B 的活動有取消觀眾看 B 的逆向關係。但觀眾卻又在逆向關係中完成了「看」。唯此逆向關係又使得演員許純美 A 回到下一次表演的準備上，構成一個循環的滯留結構。這個循環的結構尚無出現顯著的漸進式、顛覆式的發展，諸如，有一天許純美突然掀開令人確實鼻酸的過去，透過某種有別於以往的，對觀眾而言的逆向取消，而可能是換了形象、語調、態度等。或者是 A 放棄了 B，而確實如同一般觀眾的經驗世界的內容那樣，作一個好母親等倫理信念。

本研究因此認為，許純美的表演與觀眾間存在有倒置又反覆(*epanodos*)的修辭關係，這種修辭關係放在真實電視的現象中是很特殊的，因為，真實電視的本意，即以打破戲劇封閉式的局部性，而要透過傳播技術的進步展開時間序列與空間序列至觀眾面前，真實電視是想要完成即時異地的傳播理想的一種嘗試，雖然在電視銀幕的呈相技術尚無法達到立體、即時、異地的實境，而尚須使用畫面分割等並置的方式來呈現多面向又同時發生的實境，此理想將達成「直觀」或「非概念內容」一類「自我表徵」的新修辭法，顛覆以往傳統修辭學、敘事學。但目前的真實電視，尚沿用上述的並置、多面向的平行敘述(*parallelism*)。

許純美的案例揭開了表演與觀眾之間可以以「倒置又反覆」的關係完成，這事一個的突破性發現，有別於自現代戲劇以來許多新興的表演藝術潮流，實驗性地排除觀眾生活經驗，或是演員經驗，或是去除角色作為命題，以及角色與角色組成的結構關係等等，許純美的案例讓本研究發現，雖然寫實主義的表演仍無法逃脫真/假循環或反覆的問題，但在表演者與觀眾之間還有一種倒置的驅力可以嘗試。這個倒置主要來自於相對性的「取消」，當 A 表演，B 就不想看。唯有 A 方能驅動 B 的否定意願。而只要架構在寫實主義的真/假問題上不脫離，例如不脫離成數字演算的函數結果，或者是隨機組合的樣態，而仍是表現知覺經驗的合理性內容。則有可能可以促使其循環。

第四章 「花痴劇場」

第 1 節 我的花痴劇場—缺陷表演與觀眾拒絕之間

我收緊星空的鐵絲網
說全世界的，無數的花，包括警察和
小偷之花，和鼯鼠之花，和崩潰之花
你們釀造吧，用你們共同的美
(王敖，鼯鼠日記，2001，北京)

我的花痴劇場，不需要創傷，無所謂治療。不是一個新的開始，也沒有舊的結束。我無意透過它去革命，因為，我已不再相信敵軍、核子彈、士氣及勝利與凱旋歌的激動氣氛。一個人不會失敗，他的情緒與痛苦都是可以遺忘的，凡是都可以經過，並不加以注意。因為，時間不是我的，我無法掌握世界自我四面八方流動，情緒與痛苦亦只是經過我，經過而已。

我不應該從社會、文學、歷史將花痴雕塑出來，並宣揚「此乃花痴，吾人觀之戒之」。雖然那無疑是一種方式，可以「再認」花痴的內容。我也不急迫於替花痴加上污名後，再換雙手幫它去妖魔化，或者相反，以去妖魔化來舉證其妖魔之事實。

面對觀眾，我不願意表達一個已完成的「判斷與信念」。面對表演內容，用膨脹的細節去加深印象，也不是我唯一的作法。我在意「關係」，我認為這是關鍵。但並非加以重建，因為某關係之顯現，有背後太多變動因素，不是重建之途所能重建之。我認為僅需召喚，召喚這種關係，如同唱名，造成「象徵引動」即可。譬如我說「退下」，我即國王。在於，國王已被我召喚而來。或如牽亡的程序中有一個過程，靈媒唱名或轉述家屬特徵，與現場家屬「應答」，靈因而在場，家屬甚至就將靈媒當作靈本身(彭榮邦, 2000, p. 77)。

我要演員令人討厭，但不單單只從角色那裡取得關鍵性特徵，而是同時作為角色的演員，要從他自己的特質中，給出他生活一般領域中的自己，就算他有可能是一個個性溫厚的人。沒有侵犯觀眾意圖的角色，這是演員應該要追求的，無意圖所引來的意圖，甚至比意圖還令人意外，譬如許純美，其自我並沒有意圖去惹人嫌惡，是觀眾自發的，因為許純美的表演召喚出觀眾經驗與信念中的模糊內容，觀眾將厭惡的模糊內容化身於許純美的人身上，劇場便產生了。

這是一個無聲的舞台，無聲的聲響以及無聲的語境。它無法經過尺寸去計算，諸如座位數、舞台高與寬與深，燈具、迴路以及燈控音控台上的設定方式。對於黑箱子、鏡

框台，甚至是露天環形劇場或就是街頭。那是互相沈默因而互相不再沈默的縫隙，在我們每一個人意識的領域，層出不窮地轉瞬即逝，又棄而不捨地一再重演。那是我們都有的經驗，當觀眾的我們都曾超過理性概念判斷，自發的、即興的發現某些印象片段。那既不完全是視覺的，也不完全是空間深度的，時間就是那麼一點點，接近於無，而身體的某個部分，可能是唾液腺、眼皮、手指關節、小腿肌肉、胃囊、耳膜等，受到刺激。但事實是，我們隨即又忘了。

在我們所經過的種種裡，除了印象片段，還包括失神狀態。那是喪失判斷力、暫時感到陌生但卻無法明說的狀態。對於「投入」這種說法我持保留態度，因為主觀的感到陌生，與客觀描述的投入，畢竟不同。「投入」，不是主體能掌握的，主體在最一般的經驗陳述時，不會用「我投入於嘲笑某人的行列」，來表達「投入」進行時主體無法客觀描述事態輪廓的事實。因此，失神不是投入的結果，雖然他們可能有類似的平行關係。

陌生的感覺，一方面來自於無內容可供回顧，二方面多少有主體暫時性的取消的意思，假使我們相信，經驗的主體皆有判斷力。此時，「我思」沒有「我」，「我思」即「我思」，「我」即「我」；與「投入」一詞暗示著包括「我」的「我思」不同。這種感覺，要如何造成？我指的是，觀眾如何進入到這種狀態？

其實，無須特別設定操作，因為在胡賽爾那裡，就已經提出，「看」若尚未涉及判斷，對於「在身邊」的這種經驗，人皆可獲得。而 Peacocke 也認為，特定對象的「看」尚未涉及判斷之前，即能自我表徵。因此，我們不討論如何使觀眾失神這樣一個問題。相對的，我的花痴劇場不討論，如何使得觀眾參與的問題。

從另外一個角度來說，以許純美為分析對象的花痴劇場概念，在討論 80 年代以來真實電視脈絡時，引用 Virilio 提到科技媒體使人失神的批判³²，是一種籠統的時代的特徵。對於這個部分，我的花痴劇場是無法以系統化的方法加以規範的。但不可否認，失神是一個普遍性的經驗，甚至已經構成一種風格，是有形式與線條可佐證的美學體系，在 80 年代以來科技文化的脈絡中，不能忽略這個詮釋。

我的花痴劇場要解決的是表演內容的問題，它包含文學層面的「表演什麼」以及技藝層面的演員之「真實我」與「角色我」的調配原則。但容我僅能在此陳述前者，對於需要長時間排練試驗的後者，希望在未來能繼續完成。

在華語文裡有普遍性的「三八」以及近十年來具有廣泛影響力的「憂鬱病患」兩種角色，他們是我的花痴劇場的座標。從三八到憂鬱病患，再從憂鬱病患回到三八。所挑選的關鍵角色都有此特性。我認為自殺是使其為憂鬱病患的命題，「自殺這個行為，使

³² 見本文 3.2 節

得憂鬱病患得以特殊化」，是我這幾年來透過傳播媒體與一般生活的發現。憂鬱病患應如何康復，是精神醫學追問的，但這個康復的概念，已經判定了「憂鬱病患有自殺的危險」，要從溝通開導來防止，也要透過藥物去控制神經反應。這個現代醫學的倫理學，在治療進行的同時強化了社會危險性，對於病患家屬而言如此，對於患者本身也是。因此，病徵所指涉的判斷內容，與其說對於病患主體有正當意義，對於其親屬更有威嚇作用。儼然是一套新發展出來的人際溝通模式。對於這種溝通造成的關係，我將他納入花痴劇場的一個範圍座標。簡單來說，就是一個能夠被歸類和獲得正確性的「現身的方式」，能夠喚起模糊籠統，卻又根深蒂固的刻板印象/共識/成見，即概念內容。他們就是一些有典型內容的負面角色，一種自以為正確，自我信任感覺良好的角色³³。

同時，我也決定另一個座標「三八」。在於，「三八」一語，亦是籠統含混的共識。但是，相對於憂鬱病患，以情慾問題為例：雖然同樣都是一種情感激動的表達方式，此二語劃定出兩種表達的方式。三八的失戀會造成主體死纏爛打、佯裝俏麗等聯想；而憂鬱病患則會出現諸如主體偏執、無法捨棄、自殘以求明示等聯想。這兩個座標某種程度上類似馬戲團「小丑」角色的雙重內容。但相較於「小丑」，他們的台灣文化當代性更明顯。

從「三八」到「憂鬱病患」，一體的兩面，也是我創作主觀上「花痴」的範圍。在這範圍中，皆為「花痴」，皆使大多數觀眾看了之後，能產生「泛倫理學的」的來自於危險性等的拒絕態度。「拒絕」不僅暗示著「不符合理想內容」也使得「缺陷」被判定。例如：「而許純美成為發燒話題人物的現象，也證明台灣的媒體環境，已經走到了「一濫無疑」的地步了」（吳若權, 2004, p.），這個陳述就藉著拒絕新聞媒體的判斷標準，暗示話題人物有誇張的事實，更兼或將許純美納入「非常態」的類別，不但有「媒體是錯誤的」這個概念，更使人聯想到，在這種媒體標準之下，皆是不正常的現象，而許純美是其中之舉例。

以上乃我對於花痴劇場，從劇場性、當代經驗與角色內容三項考量的想法與結果。這個觀眾的態度—「拒絕」，與表演內容—「缺陷」，構成一種特殊的運作程序，當這種程序進入循環的狀態，我稱之為一種「關係」，借用修辭學術語這是一種「倒置反覆」的關係。

³³ 沒有聽過憂鬱病患會自我質疑：「我是憂鬱病患嗎？」，這個疾病類別與「我是否腸胃炎？」在主體判斷上有很大不同，但這部分少見有學者比較。憂鬱病患顯然偏向「身份問題」，而腸胃炎偏向「現象問題」。

第 2 節 當代台灣表演與觀眾的關係

觀眾對某個表演的排斥，指的皆為觀眾觀看的知覺經驗中概念內容上的排斥，因為知覺經驗的非概念內容有自我表徵的特徵，而排斥本屬於判斷的範疇。因此，觀眾的「看」必定在他們進行判斷之前就發生。對演員來說，演員在表演進行時，其知覺活動的細緻性與否，也會影響到觀眾的排斥的程度。演員要趨近於令人厭惡之真，方能使觀眾認為此內容可判斷為排斥。而演員在表演某個角色之惡時，先要經過前一個演練的知覺過程，如同本文 2.6 節提到，在此知覺過程中，知覺的主體乃「知覺合理性」的練習者，必須要演練令人嫌惡之形體動作與情感記憶，確立為一合理的行動線。爾後當正式進行表演時，將演練得出的那個角色的舉止與情感重新表現。有趣之處即在於，表演當下的知覺主體，在角色這方面，角色應否以全新的知覺歷程進行？

在回答此題之前，本文認為，上述排練令人嫌惡的過程，是從史坦尼斯拉夫斯基的體系得出之結果，並無別於第二章說明之處。但，在進行令人生厭的表演時，表演主體一角色之知覺歷程為何，則應參考許純美案例。因為本文所及已排除許純美在表演之前有無進行表演之演練，尤其在演練如何使觀眾生厭的部分。而僅能就許純美表演之事實，即探討許純美亮相為廣義的表演。

本文發現，許純美的表演，即角色的表演，無法從觀眾的反應得知觀眾概念內容的判斷，或說，該角色的表演，在表演進行中的知覺活動，無法對於非概念內容做出合理判斷。使得當與觀眾的知覺歷程相比較，出現了概念內容相反的情況，即觀眾排斥的判斷是角色欣然往之的判斷。創作者認為其啟發性的價值在於，角色的渾然不知可以造成觀眾如此不同於其他表演之觀賞經驗。而此一角色「渾然不知的知覺經驗」卻又精確的違背觀眾習以為常的預期。這是一種有所設定的渾然不知，是一個有行動線加以固定的渾然不知。而觀眾的習以為常，暗示了許多既成的消極刻板印象，也就是概念內容。

反過來說，一個以此概念內容（消極的刻板印象）為命題的表演，只要不符合預期，就可以達到「看的取消」，而當「看的取消」—「倒置」啟動，反覆的關係便展開。因此厭惡許純美者越多，表示看許純美表演的人也多，並且久久不散。

因此，本文提出表演方法的嘗試有，（一）消極刻板印象的命題，諸如寡婦、怨婦、悍婦、豬哥、懷春少女等等，可以喚起文化脈絡中消極意涵的角色。（二）渾然不知於觀眾眼光與評價的表演主體。

從社會心理學研究真實電視的觀眾可以推知，「優越感」是可以滿足觀眾需要的重要條件之一，又從台灣的特例許純美的觀眾身上，創作者發現，觀眾需要可以置放其訕笑的經驗。譬如觀眾嘲笑許純美一點也不美，從她珠光寶氣的裝飾品開始，到她想要優雅但卻醜態百出的招牌姿勢，甚至是她的口音，以及一些言不及義的泛宗教價值觀等

等。從那些用來嘲笑許純美的「條件」，可以反知，觀眾需要為何，要如何滿足觀賞的經驗。

塑造一種偷窺、控制的觀看形式，並且召喚起觀眾鬥爭、討伐的慾望，方能最起碼保證表演活動在劇場裡，還有其雙方循環的流動關係。本文站在創作者的立場，比較社會性議題與現代戲劇源頭的理論，發現之間的類似與差異，根據這個基礎，嘗試解釋所建議的方法，但無論如何，本文仍以劇場演出對觀眾與演員雙方面產生的知覺經驗為前提，因為戲劇表演的事實不容脫去其邏輯範疇，或者簡化成形式的單一命題。

觀眾的生理或心理反應，一直是表演藝術所追求的諸價值之一。要讓觀眾參與，使得他們接受，並受了迷惑似地持續好一陣子。啟蒙主義時期，狄德羅提出的「清醒的演員」，即在於反對教會體系有意藉由表演而進行思想教化的傳統。戲劇對於教育與傳播來說一直具有深遠影響，透過戲劇學習語言與生活形態，透過戲劇探索心理問題，或是透過劇場進行某種自我的超自然渡化等。表演與觀賞是一個古老的人類活動，它廣泛地在各個領域發揮作用。狄德羅的觀眾，有平等的知識權。史坦尼斯拉夫斯基的觀眾是具有創造性的參與者。真實電視的觀眾，有監控、驗證與判斷的幻覺。而許純美的觀眾，則是在諸幻覺之混合之中，又多了一項稱之「相對性取消」的趣味。這個趣味性特別之處即在於，觀眾並非排斥(abstract)，而是更接近推託、挖苦等，類似「被搔癢」的感官性內容。許純美的觀眾，往往以乾笑來回應，乾笑是被動的，不是自發的。乾笑與苦笑不同，後者有相對象的表達用途。乾笑與訕笑不同，訕笑有階級優越的內容。乾笑與傻笑不同，傻笑的無對象、無目的性較重。乾笑是主體知覺經驗的一種表達，內容包括了「不盡同意」、「嘲諷」、「看笑話」。但卻又不如嘲笑來的具有公眾性。乾笑通常是個人自己對自己表達的方式。它來自於例如，被搔癢，但還不至於太難忍受，搔癢的初期，即搔癢的探索階段。一方面來自反射性的表達/反應的行為，二方面它暗示著接下來一連串的躲避甚至惱火的連續事件。

本文認為許純美的觀眾有這種經驗內容，對於長久以來追求使觀眾投入至深乃至痛哭流涕散場久久不能回神的表演，或是使觀眾興起道德倫理意識而匡正日常生活中之缺失，或是使觀眾因為賞心悅目的經驗而在真實生活裡著手去追求形式化的修飾，或甚至是使得觀眾因此更瞭解人性與超出生命經驗的其他事例，或使得觀眾驚恐的景觀等。相較於這些對觀眾的訴求，許純美的觀眾其普遍性的體驗與反應，從其普遍的類似性—乾笑，以及倒置又反覆的觀看方式，就足以使得觀眾不但更進一步因此瞭解自身歷史，認同的符號，藉由這種瞭解的機遇，將那些大部分不願意承認的內容，因而揭發出來。

許純美的觀眾，都不願意承認自己來自暴發戶時代之啟蒙、追求不切實際的愛情關係、有所謂金光閃閃用錢堆積出來的佛道信仰、嚮往日本文明進步、又可以英語流利、

卡拉 OK。這是 70 年代以來，以局部代替了全體的台灣內容，從這個形式與內容的有機體身上，本文發現，台灣內容不是南與北熟為進步的爭辯，地理區域不是認同差異的問題，亦非拿地理因素作文章的政治願望，而是有錢沒錢的功利社會，僅止於功利社會造就的扭曲型態，就足夠觀眾從反應裡積極地參與。這是本文的發現，作為藝術創作動機與脈絡的基礎陳述。



第 3 節 結語

「向二十世紀的三八致敬，對二十一世紀的憂鬱病患邀請」

劉亮延，2005

本文上述之種種推論，目的在於說明「花痴劇場」之觀念，與大眾媒體風潮的關係。除此之外，本文更進一步應用現象學理論解釋影響至今的表演理論，其目的無非是想從當代社會文化的經驗依據中，尋找有可能的表演法。從生活經驗中去驗證，「表演」一概念的變異。

本研究與創作自 2002 年開始構思，構思之初並未涉及劇場形式，亦非有所設定地去蒐集文學作品並給予新觀點。雖然這兩項都是本文一直以來最有興趣的類型。而在本文最後，有必要提出說明之處在於，「花痴劇場」的觀念，當初並非以表演藝術的文本創作為預設的。而是在思考西方 70 年代媒體藝術的問題時，發現東方禪學與極微主義 (Minimalism) 有關，進而接引到 90 年代網路空間與時間性、空間性諸議題，開始閱讀相關現象學美學文章。在這個過程中，創作者曾引用梅洛龐蒂一篇談到賽尚 (Cezanne, Paul 1839-1906) 繪畫藝術的文章〈眼與心〉，討論 80 年代末，以巴西藝術家 Eduardo Kac 為首的「電訊現身」(telepresence) 藝術，其作品中「身體」、「到達」與「空間」的關係。並且從科技藝術的發展角度思考，「知覺後勤學」(Logistics of perception) 時代的來臨，出現了哪些弔詭迷思。

這個閱讀的背景，刺激著研究者進一步思考。直到 2004 年台灣出現了許純美的電視表演，參照美國出現的孔慶祥 (William, Hung) 現象，比較思考後對研究者產生啟發性的作用。研究者發現，許純美與觀眾間的相互作用關係，有可能與「科技使用者之感知經驗」的需要有關，某種具有集體意識特質的文化內容。主因在於「真的表現」與「真的完成」與「排斥/抗拒」的相互關係。例如，真實電視的研究中，就有學者指出，觀眾對於「監控」、「偷窺」依賴於「真實性」的具說服力的呈現方式（手持鏡頭、不穩定的訊號傳送等）的風潮，與「過渡真實」的呈現方式有一種補償的關係。相對於過於美化、整齊、條列清晰、畫質高等的電視節目，這種粗糙的方式，滿足了觀眾「真實感」的需求，除了可用這個觀點來說明真實電視風潮。從另一個角度來說，三十年來傳播科技所追求的技術一當超越了人類真實感知的範圍，即出現了一股相反的抗衡或說補償的風潮。觀眾轉而需要的是「如同自身時間空間感知經驗」的形式與內容，相對於明星的、名人的、經典或遙不可及的。此外，許純美現象亦衍伸出新聞媒體專業道德的辯證，並有擴大解釋的傾向。

研究者發現，許純美現象有三個特質（1）符號性強但似乎不具社會普遍性的人物。（2）透過媒體的表述形式（新聞報導、綜藝節目）而顯現在眼前的表演。（3）具真實性，有說服力的角色（活生生的人物）。因此，研究者開始從廣義的「劇場」：「一個空間的、機會的、經驗的獨一無二之處」；以及「表演」：「一種構成演員與觀眾的關係事態」，兩個基本的認識基礎，來反思許純美現象。而最後發現了一種存在於許純美表演與許純美觀眾之間的關係結構。

本文以這個發現為核心，提出「花痴劇場」幾個原創性的角色描述，一方面有廣泛將論述應用的意圖，二方面也開放了應用之後修正論述內容的機會。根據純粹現象學考察真實電視的邏輯後，本研究瞭解到真實電視的表演方式，對於 20 世紀以來寫實主義戲劇的傳統而言，有比較與繼承的價值。例如，在排練 *曹七巧* 的過程中，作為導演與編劇的研究者，就遇到一些屬於心裡主義劇場與形體動作法之間拿捏平衡的實際問題，演員的生活經驗的涉入、以及經驗可引用的程度問題。另外性別及其醜化的作法，作為排練時的一個目標，也確實令演員產生排斥感。演員也是經過起初「排斥」，到中期有「過度表演」之嫌，並調整到後期接近「承認」的狀態。

在正式演出時，觀眾的反應確出乎創作者意料之外。在觀眾的意見調查表中，均未出現厭惡或難以忍受的意見，但卻有看戲後數週，觀眾難以脫離該劇幽怨氛圍的反應出現。並且也有從新竹場地與台南場地追到台北場的案例，對於演員而言著實是一種直接的鼓勵。尤其對於創作者來說，這種原本以負面氛圍為要旨的目標，以製造觀眾負面觀感為主的戲劇手段，在有無達成上雖難以透過統計調查評估。但卻可見其這種方式所造成的效果，有其發展的價值與必要性。「女人，你們必須放棄一些秘密與那些所認定的心知肚明，在我們的眼前解散那些以往繼來，讓那些我們之中愚昧的想當然爾失落，表現這個特定的秘密」。創作者與演員之間的排練過程，將成為未來繼續充實「花痴劇場」觀念重要的資料。

本文試圖重新分析「觀賞者」與「表演者」作為長久以來表演藝術領域中的基本問題在當代社會的樣貌。又同時依據創作研究者觀看真實電視的經驗，在提出諸獨角劇本乃至動作編排的過程中發現：身理與心理上從「承認/接納自我」到「與我無關地坦露」之為某種程度上的表演方法，是系列性的角色中如寡婦、怨女、少女、妖精等，值得用來誘發觀眾與演員之間倒置且反覆關係的途徑。

圖錄一

1.1 許純美資料照



<http://www.chinataiwan.org/web/webportal/W2001241/A13629.html> (2004/06/24)

1.2 許純美播新聞



<http://stars.zaobao.com/foreignstar/pages4/xuchunmei130204.html> (2004/02/13)

圖錄二

2.1 定裝照

藍祺聖(2005/03/01)，曹七巧定裝照，台北



角色：老媽（定裝照），楊乃璇飾



角色：女樸（定裝照），王世緯飾



角色：曹七巧（定裝照），錢宥儒飾

2.3 劇照

劉亮延，林冠年攝(2005/06/24)，曹七巧演出，紅樓劇場：台北



註解：第一場，初醒的曹七巧賣弄風騷



註解：第一場，大清早梳洗完畢曹七巧



註解：第二場，曹七巧嘲笑女僕



註解：第二場，死去的三太亮相



註解：第二場，曹七巧考慮要怎麼處置三太



註解：第二場，女僕不停發抖



註解：第三場，曹七巧哀嘆身世



註解：第三場，曹七巧訴苦，女僕無所事事



註解：第三場，又陷入賣弄風情的曹七巧



註解：第三場，訴苦變成嘶吼的曹七巧



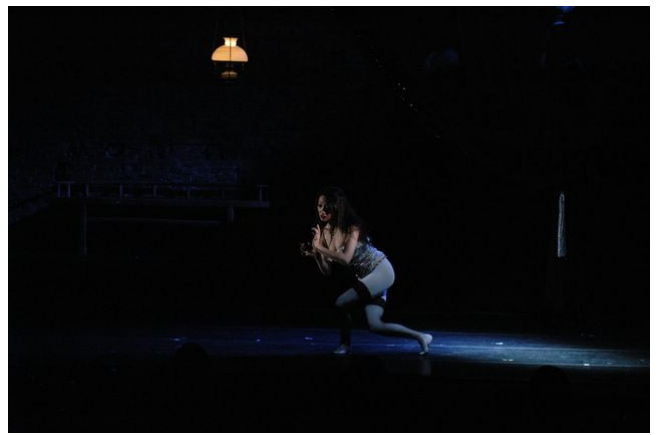
註解：第三場，抽大煙又哭的曹七巧



註解：第四場，哀嘆往昔的開場詩



註解：第四場，摘花



註解：第四場，撫花



註解：第四場，發瘋的曹七巧



註解：第四場，再婚的曹七巧