

劇場史識與「作家劇場」主張的再商榷*

林境南**

中文摘要

馬森「作家劇場」的主張，認為：「演員劇場和作家劇場的不同」是「東西方劇场的最大差異」。這樣的看法，過去二十年來，在兩岸學界廣為引述與流傳。由於此一立論，不僅影響及於中國劇場史的書寫，更關涉到對西洋劇場史的理解與論述，有必要嚴肅以待，詳加探討。但是，這種二分法的思考及論述方式，不僅失之簡化，也乖離劇場史實。「作家劇場」，作為一個概念，並不是不言自明的劇場史概念。試圖以「作家劇場」來泛指西方劇場，並以「演員劇場」來泛指東方傳統劇場，並將此二者加以對比，從劇場史研究的角度觀之，不只皆有其盲點，甚至可說是以偏概全。本文分別就一、稱謂、術語與定義的問題，二、佚名或無名戲劇文本的問題，三、戲劇文本典律化的問題，四、共同創作戲劇文本的問題，以及五、演員當家的西洋劇場史現象等五方面，針對馬森「作家劇場」的此一主張予以重新商榷。

關鍵詞：作家劇場、佚名劇本、典律化、共同創作、演員劇場

《戲劇學刊》第十三期，頁195-216（民國一〇〇年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 13 (2011):195-216
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2010.10.15；通過日期：2010.11.17

* 本文初稿宣讀於2010年10月3日「臺灣現代劇場的複數史觀」研討會，作者感謝主辦單位的核可、蘇子中教授的講評，以及鍾明德教授的提問，更感謝兩位匿名審查人提供寶貴的修改意見。

** 國立臺灣師範大學英語系助理教授



Re-examining the Claim of “Playwright-Center Theatre”

Alan Ying-nan Lin*

Abstract

Ma Sen’s theory of “playwright-center theatre” argues that the difference between “playwright-center theatre” and “actors-center theatre” is “the greatest difference between Western theatre and Eastern theatre”. Ever since 1990, such a theory has been prevalent in theatre studies in both Taiwan and China. As the theory might affect not only the historiography of Chinese theatre history, but also our understandings and discourses of Western theatre histories, it deserves a serious examination and investigation. Ma Sen’s dichotomous thinking and his discourse, however, oversimplified Western theatre histories. In many ways they also ran counter to the factual evidences of Western theatre histories. The idea of “playwright-center theatre” is not a self-evident concept in theatre history. This essay reconsiders the idea by taking into account, respectively, in five sections, such issues and/or facts as terms and definitions, anonymous plays, canonization, collaboration, and actors’ theatre in English theatre history.

Key words: playwright-center theatre, anonymous plays, canonization, collaboration, actors’ theatre

* Assistant Professor, Department of English, National Taiwan Normal University



馬森「作家劇場」的主張，初見於1990年10月號的《中外文學》（馬森 1990：67-86）。在文章中他認為：「演員劇場和作家劇場的不同」是「東西方劇場的最大限度差異」（馬森1990：81）。這樣的看法，由於馬森本人的再三轉載、引申與引述，先後出現在他著作的不同版本內，加上兩岸戲劇學者的交相肯定或援引，過去二十年來，在學界廣為流傳。¹

馬森反覆鋪排此一主張，自然有其立論根據。比如說，在提出前引主張之後，他接著表示：

我國一向只把詩文看作是文學的正統，至於小說、戲曲，則排斥在正統文學之外，採取鄙視的態度，是才高學富之士不屑於染指的。元雜劇的出現，適逢蒙古王朝的高壓政策，摧毀了儒生的社會地位和傳統的價值觀念，才得使有才之士躋身於劇作家之林，產生了一些豐贍華美的戲劇作品。[……]就戲劇藝術而言，元雜劇以降的我國傳統戲曲都可稱獨絕一時的舞臺藝術，但就文學評價而論，一齣成功的劇作，除了辭藻華美以外，²還有情節結構是否邏輯嚴緊，思想觀點是否博大深刻的問題。因此就文學的標準言，傳統的戲曲恐怕就比不上詩文了。這一種情況，到了晚清的皮黃戲更加明顯。在皮黃戲中，文人參與劇作的實在少見。（馬森 1990：81-82）

反觀西方的劇場，從希臘時代即具有高度的文學性，當日的劇作家本身

¹ 該文原題為〈演員劇場與作家劇場：論二十年代的現代劇作〉，最早刊載於《中外文學》19, 5（1990年10月）：67-86。之後曾收錄於《當代戲劇》（馬森1991：73-103）、《中國現代戲劇的兩度西潮》（馬森1991：77-118；馬森2006：65-92）、《西潮下的中國現代戲劇》（馬森1994：77-118）。2010年6月25日、26日，馬森於《聯合報》副刊發表〈高行健與台灣的淵源〉一文，亦再一次重申引文中的此一主張。據我所知，不乏兩岸知名戲劇、戲曲學者對馬森「作家劇場」的主張予以肯定或援引。例如：呂健忠的〈戲曲舞台上的伊底帕斯——從《孽緣報》看跨文化改編的困境〉，曾提及馬森的此一主張（呂健忠1995：151）；王安祈的專書《傳統戲曲的現代表現》，曾提及「西方以編劇作家為中心的劇場本質」（王安祈1996：78, 84），亦是援引自馬森《中國現代戲劇的兩度西潮》裡的觀念；王安祈的單篇論文〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉（王安祈2001）亦曾假借馬森「演員劇場」的概念進行引申。另有曹明寫過〈馬森戲劇理論三題〉，郭澤寬寫過〈作家劇場——戲曲現代化的指標〉，均對馬森「作家劇場」的主張有所援引、肯定與闡述。這最後兩篇論文均收錄於龔鵬程編的《閱讀馬森：馬森作品學術研討會》。（龔鵬程編2003：33, 83, 84, 87）。其中，曹明為江蘇省台港與海外華文文學研究中心特約研究員。

² 本文以〈劇場史識與「作家劇場」主張的再商榷〉為題，意在對論題範圍有較明確的定位，將論述集中在馬森有關西洋劇場史與「作家劇場」主張的立論上。但似仍有必要附帶指出：馬森在此提到「就文學評價而論，一齣成功的劇作，除了辭藻華美以外，還有情節結構是否邏輯嚴緊，思想觀點是否博大深刻的問題。」可是，在中國戲曲史上，卓有成就的大家及其成功的劇作，歷來並不乏採「土語方言」（葉長海1999：325）或是用詞「力求淺顯通俗」者（葉長海1999：325；胡天成1993：194；王安祈1996：24），是以這樣的主張也有再斟酌的餘地。



即是詩人，在社會中享有崇高的地位。亞里士多德論悲劇的篇章，名之曰《詩學》（*On Poetics*），在討論悲劇六要素時，認為「悲劇之效果不通過演出與演員亦可獲得。」不必通過演出與演員，指的正是它的文學價值。亞里士多德並進一步推崇悲喜劇之價值在敘事詩和諷刺詩之上，也是從它的文學價值著眼。因此可以說，西方的戲劇一開始，即是詩人的劇場或作家的劇場，而非演員的劇場。（馬森1990：82）

馬森接著補充表示：

嗣後，雖有英國的莎士比亞和法國的莫里哀，身兼優伶與作家二重身份，但他們名留身後的卻只是劇作家或詩人的身份，而非演員的身份。其他非演員的或與舞臺工作沒有直接關係的劇作家則比比皆是，形成西方劇作家的主流。（馬森1990：82）

由於此一立論，不僅影響及於中國劇場史的書寫，更關涉到對西洋劇場史的理解與論述，有必要嚴肅以待，詳加探討。

本身是小說家、劇作家，也是戲劇研究者的馬森，用前引這樣的觀念來理解東西方劇場，或有其權宜方便的考量。只是，筆者仍覺得有必要指出：他有關西方「作家劇場」的論述，其實是頗有仔細加以檢視與討論的空間。他視「演員劇場與作家劇場的不同」為「東西劇场的最大差異」，這種二分法的思考及論述方式，更不無失之簡化與乖離劇場史實之處。

「作家劇場」，作為一個概念，或有其工具性的價值，卻不是一個不言自明（self-evident）的西洋劇場史概念，也不符合西洋戲劇或劇場史實——尤其不符合馬森所強調的前現代時期劇場以及古希臘時期劇場的史實。而之所以如此，主要的關鍵恐怕在於：馬森以及認同他論述的學者，對於此二時期的演員與「劇作家」於其當代進行戲劇創作時的身份有所誤解。其次，對於西洋「劇作家」的「作者身份」（authorship），及「劇作家」作為一個「作者」（author）的生前、死後，乃至在後世的崛起過程，極可能也和許多位西洋劇場史家所認知的史實有相當的出入。



一、稱謂、術語與定義的問題

試圖以「作家劇場」來泛指西方劇場，並以「演員劇場」來泛指東方傳統劇場，³並將此二者加以對比，從劇場史研究的角度觀之，不只有其盲點，甚至可說是以偏概全。

首先，有必要指出，「作家」(writer)和「作者」(“author”)儘管意義有別，關係卻十分密切：「作者」雖未必就等同於「作家」，但「作家」卻必定是作品的「作者」。「作者」(“author”)這個字，一向和「個別的『主體』」(the individual “subject”)關係密切。從字根上去講究，author這個字源自於拉丁文的auctor (Funk 1998: 24)，甚至會引人思考這個術語和「權威」(authority)是否有任何關聯？個體究竟是該權威的來源(the source)還是效應(the effect)? (Pease 1995: 106)

再者，這兩個稱謂在古代和現代的意義，也不是一成不變，而是會隨著時代和文化脈絡的不同而產生不盡相同的意義。舉例來說，英國中世紀詩人喬叟(Geoffrey Chaucer)，雖然是《坎特伯利故事集》(*The Canterbury Tales*)的「作者」，也是英國中世紀時期最重要的「作家」，但是從現代的觀點看，寫作之於喬叟，並非他的職業(vocation) (Carter and McRae 2001: 29)。喬叟有生之年，既得不到其作品的「版權」(copyright)，也享受不到其作品的版權費；事實上，在喬叟那個時代，英國根本也還沒有印刷術，更不會有18世紀以後的歐洲才逐漸衍生出來的版權觀念。

現代意義的「作家」和「作者」的崛起，有其時代因素。即使在西方，在17、18世紀以前，作者的身份之於文本，並不如18世紀以後那麼重要。⁴在英國，直到1642年為止，甚至有大約三分之一的書籍，沒有到「書業公會」(the Stationers' Company)註冊登記就逕行出版(Vickers 2002: 519)。而在1710年英國的「版權法案」(the Copyright Act)正式通過以前，文本的出版，並不需要作者的印記或個別作者的認可。因此，為數眾多的文本出版時並沒刊載作者姓名；許多文本動輒以佚名或沒有註記創作者姓名的面貌問世並流傳下來。而漸漸的，「隨著中產階級社會的興起，以及對所有權與財產法新的強調，再加上解釋世界的科學知識的增長，文學文本才成為個人主義的產物和指標，與科學知識各據一方」(Webster 1996: 19)。

在如此的情況之下，要以所謂的「作家劇場」的主張，來廣泛指稱無論是時間與空間，涵蓋面都很廣的「西方劇場」，總覺思慮不周，非常片面，沒有多大的說服力。

³ 東方傳統劇場是否就是馬森所說的「演員劇場」，筆者亦抱持著質疑的態度，認為這樣的說法失之武斷，也有欠精確。這個議題，筆者認為，可以是另一篇劇場史論文探討的題目。筆者基於本文的題目、篇幅以及個人專長的考量，在此並不打算加以探討。

⁴ 即使到17世紀，演員仍不具備現代意義的版權觀念。例如，比莎翁稍晚的劇作家薛力(James Shirley, 1596-1666)，在離開Queen Henrietta's Men之後，曾將他為該劇團所編寫的劇作全部出版，可是劇團卻也照舊演出薛力的劇本(Gurr 1992: 21-22)。



更何況，此一議題，實際上還涉及「詩人」(poet)、「劇作家」、「作家」或「作者」等不同稱謂的字義問題，乃至於不同稱謂的寫作者或創作者在不同文化中的社會地位問題。舉例來說，在前現代時期的劇場，習於稱呼「任何有創造力的寫作者」(any creative writer)為「詩人」。「作者」(author)這個稱謂，則比「詩人」更常用在劇本的「開場」(inductions)或「收場白」(epilogues)。至於具有「劇作家」、「編劇」意涵的dramatist以及playwright這兩個字的使用，根據《牛津英文辭典》(*The Oxford English Dictionary*)，則分別要等到1678年以及1687年(Trussler 1989: 132)⁵。而如果我們再從「戲劇作者身份」(dramatic authorship)的角度加以檢視，我們更將會注意到：從19世紀開始，英、美乃至好些歐陸國家的戲劇作者，又進一步受到國家立法的保障，使作者不僅擁有劇作的版權，更擁有其劇作的演出製作權益。類此對文本創作者立法保障其智財權的措施，無論是古希臘劇場時代的社會或是前現代時期的社會，都難以望其項背！

寫作，對不同時代的寫作者，其所代表的社會意義，以及可能因而取得或獲得的經濟資源、社會聲望與社會地位，古今的確存在著很大的差別，不宜一概而論。例如，有別於現代觀念中的「作家」或「作者」：

古羅馬時代的作家（除了為劇場工作的之外）無法從書商得到任何錢財，得仰賴友人以及贊助者給予他們藝術與財務上的贊助。皇帝栽培他們自己喜愛的作家，豪氣的私人贊助者，如波利歐（Asinius Pollio）、赫瑞斯（Horace）與魏吉爾（Virgil）的贊助者，柯文納斯（Corvinus）（提巴拉斯（Tibullus），奧維德（Ovid）等詩人的贊助者），以及米西奈斯 Maecenas（魏吉爾、赫瑞斯以及普洛柏夏斯 Propertius 的贊助者）則提供詩人經濟支持與文化刺激。詩人藉由吟誦的場合以及作品抄本的私下流通而得到賞識。（Vickers 2002: 511）

文藝復興時代，作家的社會地位，是無法與近代社會中專業作家的地位相比擬的。寫作對當時的作家並非一種職業，尤其在早期，絕大多數從事寫作的，是貴族階層人士，他們寫作的動機，完全是企盼藉著著作，獲得名聲和榮譽。名聲、榮譽的觀念，自中古以來，尤其與詩作和藝術有密切的關聯，詩人是一切高貴行為的傳揚者，也是榮譽的散播者，名譽能肯定個人內在的能力和技巧，也是贏得世人及後輩子孫認可及[讚]許的根

5 而如果根據劇場史家威克漢（Glynne Wickham）的研究，dramatist這個字，在十六世紀的語言裡並不通行，提供演員戲劇文本的人，當時的稱謂叫a play-maker或是maker of enterludes（Wickham 1964: 56）。



據。(吳小琪 1983: 52)

在第一段引文中所指稱的古羅馬時代的作家或作者(Roman authors)，其身份地位，以及藉由寫作所取得的社會資源，應和現今觀念中藉由寫作而得以收取版稅的作家或作者有別。同段引文末尾所提及的「詩人」(“poets”)，其在古羅馬社會中所扮演的角色，及其流傳其詩作的方式，不僅和大多數現代人所認知的詩人有別，也和古希臘時代或文藝復興時代劇場中所指稱的「詩人」不一樣。

馬森主張，雖有莎士比亞和莫里哀「身兼優伶與作家二重身份，但他們名留身後的卻只是劇作家或詩人的身份，而非演員的身份。」(馬森1990: 82)這樣的說法，不僅不符劇場史實，前後更自相矛盾。一個顯而易見的問題是：如果莎士比亞和莫里哀名留後世的「只是劇作家或詩人的身份，而非演員的身份」，那馬森以及後世我等，又是如何得知彼等「身兼優伶與作家二重身份」？

談到演員與劇作家的身份議題，原本就牽連廣泛，很難一語概括，更何況，在此馬森特別提出的兩位「作家」，都具有演員的身份，馬森又如何認定「他們名留身後的卻只是劇作家或詩人的身份，而非演員的身份」？尤其馬森的論述，其實是以18世紀以降、比較後起的、強調個人創作力的版權作家觀念，套用到兩位18世紀以前的演員／「作家」身上，得當與否，就本議題來說，即有仔細斟酌的餘地。

以莫里哀為例，從他21歲在巴黎加入劇團，選擇以莫里哀為名，開始他的演藝生涯，到他51歲時，於主演的自編新戲《空想患者》(*Le Malade Imaginaire*)演出中因肺結核不支倒下，隨後在當夜病逝，簡直是為舞台「鞠躬盡瘁，死而後已」！他的演藝生涯，不折不扣，長達30年，再加上他最後那場近乎傳奇性的「搏命演出」，莫里哀的演員身份如何可能會被後世所忘懷或忽視？

再以莎士比亞當時的劇場來說，由於劇本需求量大，才華卓越的「詩人」，固然有其不可否認的貢獻，但馬森似乎高估了「詩人」及劇本的重要性。⁶固然，自16世紀的80年代以降，優秀劇本的陸續出現，使得演員必須熟記詩人寫就的台詞，不容許演員在戲台上過度的臨場自行發揮。不過，就當時的劇場文化生態而言，劇場界的「詩人」，其實是為劇團寫戲、領劇團酬勞、為演員或劇團的經理人效力。可是，演員在當時的社會地位並不高，劇本寫作更不被看做是「可敬的」(respectable)工作(Harrison 1966: 11)。⁷

⁶ 請注意，我並不是說「詩人」不重要或沒有影響力，而是想突顯在前此論述中過度抬高了作家或詩人份量所可能造成的誤導、偏失與問題。

⁷ 再者，正如我在第四節會詳談的，共同編劇或協力寫戲(collaboration)，在這段時期的劇場習以為常。只要戲能滿足期待，當時的觀眾並不在乎戲是誰編的(Zarrilli 2006: 158)。在探討本議題時，這些前現代時期劇團的特性，似乎不能不納入考慮。像莎士比亞那樣，兼具演員、股東與詩人三種身份，備受劇團倚重，身份殊難類化的情形，其實是很少見的特例；但正如本文底下就會詳細探討的，他畢竟仍是



而除了前已觸及的相關字義與稱謂的基本考量，以及「作家」的社會地位問題之外，倘若要仔細探討本議題，還有必要將以下各節所探討的層面納入考量。這些層面分別是：佚名或無名戲劇文本的問題、戲劇文本典律化的問題、共同創作戲劇文本的問題，以及演員當家的西洋劇場史現象。

二、佚名或無名戲劇文本的問題

由於現代意義的「作家」或「作者」，其實是17、18世紀以後才逐漸形成的觀念，以之泛指西洋劇場史，極易引起質疑與爭議。尤其，前現代時期留下許多佚名、沒署名或作者姓名不詳的戲劇文本。這類戲劇文本的大量存在，更是對前引馬森的主張形成很大的挑戰。

以英國中世紀戲劇為例，此時期有為數眾多的儀式劇（liturgical drama）、奇蹟劇（miracle plays）、道德劇（morality plays），作者姓名普遍不詳或不可考。比較廣為人知的具體例子，例如耶穌聖體套劇（the Corpus Christi cycles）、著名的《每人》（*Everyman*），⁸以及《第二牧羊人劇》（*The Second Shepherds' Play*），作者姓名均不詳或不可考。有鑑於此，梁實秋在他編著的《英國文學史》第一卷第五章，論及〈中古的戲劇與歌謠〉，即開宗明義指出：

戲劇不是劇本，不是為讀的，是在舞台上演出供人觀賞娛樂的活動。
[……] 戲劇永遠是民間喜愛的活動。歌謠是為唱的，不是為讀的，也同樣的是民間產物。**英國的戲劇與歌謠起源甚早，但一向不被重視，至少不被視為文學部門的重要部分。**[喬叟]歿後二百年間，文學相當貧乏，沒有多少比較偉大的作家出現，可是民間的文學——戲劇與歌謠，卻有長足進展，略可彌補這一時代文學創作的空虛。我們現在述說戲劇與歌謠，要從最初說起，一直說到接近文藝復興的時代為止，並且**歌謠與戲劇既無作者名姓可考，亦多無著作年代可查**，故往往不便標出其確切的起訖年期。（梁實秋編1985: 155-56；粗體字為筆者強調的字句）

梁先生上述的見解，顯然和本文開頭所引述的馬森對西洋戲劇史的主張，形成十分強

屬於他那個時代，試圖以18世紀以降、後起的、比較強調個人的版權作家觀念來套用到他身上或過度引申，都不適當。

⁸ 以《每人》這部中世紀著名的道德劇為例，學者不只是不知其作者是誰，甚至也不排除本劇是翻譯的戲劇文本的可能！（Abrams 1993: 363, 364）



烈的對比與牴觸。

中世紀之後的文藝復興時期戲劇，拜印刷術之賜，於16、17世紀，印行了大量的、不同開本的劇本，然而其上卻未必刊印現代觀念的「作家」、「劇作家」或「作者」的名字，也因此，使得該時期留下大量無法確定真正作者的戲劇文本。一個具有代表性的例子，是齊德（Thomas Kyd, 1558-94）是否為《索里曼與波希達》（*Soliman and Perseda*）作者的爭議；儘管黑伍德（Thomas Heywood, 1570-1641）曾於《為演員辯護》（*Apology for Actors*）論著中，準確引述《索里曼與波希達》此一佚名劇本的三行台詞，並指稱是齊德的作品，但後代戲劇學者一般多只認定齊德是《西班牙悲劇》（*The Spanish Tragedy*）的作者（Merriam 340; Mulryne 1989: xii-xiii）。

其他尚有許許多多前現代時期出版的劇本，也都沒刊印或載明「作家」、「劇作家」或「作者」的名字。⁹例如，可能多少會出乎許多人意料之外的是，在莎士比亞劇作第一對開本於1623年出版以前，*Romeo and Juliet*曾經分別以四個四開本出版，其上均不見作者姓名¹⁰。事實上，不只是*Romeo and Juliet*，在1616年以前曾以四開本問世的「莎劇」，大約只有半數的本子在原先出版時有載明莎士比亞的名字，另外半數的本子，則都看不到莎士比亞的姓名（Bentley 1961: 170），也見不到「任何對永恆文學價值的聲明」（Bristol 1996: 46）。

反倒是有不少此一時期出版的劇本，可以看得到演出原劇的劇團名稱，乃至於「主要演員」的姓名！像前述這四個看不到莎士比亞姓名的*Romeo and Juliet*的四開本，卻都載有演出劇團名稱。而在莎士比亞身後七年堂皇出版的第一對開本中，甚至還刊印有劇團「主要演員」的名單。在這份稱做「這些劇本中主要演員姓名」（"The Names of the Principall Actors in all these plays" [原文如此]）的演員名單中，莎士比亞即名列左上角第一位（King 1992: 12）。而即使在莎士比亞生前，他也曾以「主要演員」的身份，和其他九位演員，參與同樣也具有演員身份的強森（Ben Jonson）編的《人各有癖性》（*Every Man in His Humour*）一劇在1598年的首演；以「主要悲劇演員」的身份，和其他七位演員參與強森《西杰納斯》（*Sejanus His Fall*）一劇1603年的首演。像這樣子的演出紀錄，尤其是參與演出的演員姓名，於強森1616年出版的對開本《作品》（*Works*）集裡，均有記載（Bentley 1961: 101, 112）。其他載明原劇詳細的劇名、首演年代、演出劇團，以及主

⁹ 例子很多，不勝枚舉，在此僅舉兩個例子。例如，莎士比亞名劇《李爾王》所本的一個劇本——*The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters*——最早出版於1605年，即沒載明作者。《燃燒的斧頭騎士》（*The Knight of the Burning Pestle*）於1613年頭一次以四開本出版時，也沒署名。

¹⁰ 這四個*Romeo and Juliet*的四開本，分別是印行於1597年的First Quarto，印行於1599年的Second Quarto，1609年的Third Quarto，以及1622年的Fourth Quarto。不過，亦有一批1622年印行的Fourth Quarto印有Written by W. Shake-speare的字樣。但至少在在莎士比亞在世期間所印行的*Romeo and Juliet*的四開本上均不見作者姓名。



要演員姓名的不同的印行開本，更是極為普遍，不勝枚舉。在這些當時出版的開本中，反倒是不必然看得見「詩人」或「作者」的姓名。

另外，前現代時期英國幾個主要劇團，經常有機會奉命前往不同的宮廷或官方場合演出，或是到各個城鎮演出；留存迄今的好些英國宮廷及城鎮的官方付款紀錄，也都得見演出劇團的名稱，以及接受付款的演員姓名。¹¹在這類付款的紀錄中，卻不見給付「詩人」的名目。凡此種種，自然也和前引馬森的說法有很大的牴觸。

除此之外，倘使我們對anonymous一字的字義進行考察，更能支持傅柯（Michel Foucault）的主張，認為「作者」是一種文化上的建構，在歷史上的出現有其特定的時間點。Anonymous這個英文字開始產生晚近的意思，像是「沒有載明作者姓名」（“bearing no author's name”）或「作者不明」（“of unknown or unavowed authorship”）等義，其實是17世紀末才開始的。在1600年前後，Anonymous這個字的意思，原本指的是「不知其名的人」（“a person whose name is not given, or is unknown”），在早先那個時候，Anonymous這個字並沒有將人與文本連在一起，一直要到1676年前後，才開始衍生出後來所具有的諸如「賦予文本以作者、某位說話人的重要性」（“the author-ization of a text, the importance of someone, anyone, speaking”）等意涵（Masten 1994: 361-2）。

換句話說，即使像anonymous這個字的意思，也不是一直都一成不變，更不是原本就帶有與作者身份相關的聯想。anonymous這個字衍生出與作者或著作權相關的意涵，其實也有其特定的歷史脈絡與蛻變過程，並非本來即是如此，始終沒有改變。

而倘若我們願意擴大檢視史料證據的範疇，兼顧及為數眾多的無名、佚名或是未刊載作者姓名的戲劇文本，我們更有可能得到迥異於馬森立論的看法。

三、戲劇文本典律化的問題

延續前一節所談的佚名或無名戲劇文本與作者身份的問題，其他諸如戲劇文本典律化的問題、共同創作戲劇文本的問題，以及演員在西洋劇場史上的地位問題，也都有必要在本節與底下各節詳加討論。

馬森主張：「西方的戲劇一開始，即是詩人的劇場或作家的劇場，而非演員的劇

¹¹ 例子同樣不勝枚舉。舉個著名的例子：1595年3月15日，內務大臣給付1594年聖誕節期間於女王御前演出的演員20英鎊，莎士比亞、肯普（Kemp）以及理查白貝芝（Richard Burbage）三人的名字即在其內（Bradbrook 1989: 167）。1603年2月2日，莎士比亞所屬的宮內大臣供奉劇團（the Chamberlain's Men）於女王御前最後一次的宮廷演出，同樣也都載在有案，有官方紀錄留存下來（Schoenbaum 1977: 249）。詹姆士王即位以後，莎士比亞及其「國王供奉劇團」的同團演員，更經常有機會赴宮廷演出，而以演員的身份出現在官方的付款名冊上。欲知其詳，可參閱T. J. King的*Casting Shakespeare's Plays: London Actors and Their Roles, 1590-1642*乙書。



場。」後來，「雖有英國的莎士比亞和法國的莫里哀，身兼優伶與作家二重身份，但他們名留身後的卻只是劇作家或詩人的身份，而非演員的身份。」（馬森1990：82）對於西方的戲劇起始，究竟是作家的劇場，還是演員的劇場這個問題，我在底下「演員當家的西洋劇場史現象」一節，還會有進一步的鋪陳；可是，在此我仍覺有必要指出：即使後世尊之為「希臘悲劇之父」（the father of Greek tragedy）的伊斯奇勒士（Aeschylus, ca. 525-456 B.C.），他的墓誌銘（epitaph）所紀念頌揚的，卻是他「軍人」的身份，而不是「劇作家」的身份（McDonald 2003: 7）。

其次，馬森主張莎士比亞和莫里哀，雖然身兼演員與「詩人」雙重身份，「名留身後的卻只是劇作家或詩人的身份，而非演員的身份。」——這樣的說法，不僅自相矛盾，更不符合劇場史實：即以莎士比亞來說，莎士比亞在倫敦，很可能先是擔任演員，繼而編寫劇本，備受推崇，身後甚至被後世視為英國文學的偶像、舉世聞名的大作家，期間有其特定的歷史文化過程。過程中，涉及許多體制性力量的作用或運作，跟文學史上典律的形成，尤其關係密切。

以前一節提及的「莎劇」的出版為例，值得注意的是，除了有多個四開本沒刊載詩人的姓名之外，在第一對開本印行以前所出版的四開本劇本，通常會在標題頁上刊載所出版劇本原先的「搬演訊息」（information about staging），「好像是要使顧客相信他所要讀的小本子會盡可能接近欣賞一場演出的經驗」（Marcus 25）。可是，等到莎士比亞過世七年後，「他的劇作」以第一對開本堂皇推出，莎士比亞以「作者」的身份受到包括強森與兩位劇團同伴的推崇與彰顯，但在裝訂豪華、厚厚一巨冊的對開本內，卻已不見前述的搬演訊息。對比此一劇本出版前後判若兩然的文化現象，前已提及的體制性的力量對莎士比亞作者形象的塑造已昭然若揭。而此個案或現象，也只不過是眾多體制性力量運作的一個例子而已，類此文化過程，可舉的相關例子，更不以莎士比亞為限，其他許多「詩人」作者之備受矚目，也有相類似的體制性力量或文化力的形塑所產生的影響。

而即使繼續以莎士比亞作例子，我們更將會看到體制性力量或文化力形塑或運作的影響，似乎未曾稍有停歇。例如，到了18世紀中葉左右，莎士比亞作為一個作者，已為當時的批評家將之和古希臘羅馬的古典作者視為同等級的作者（Marsden 1995: 104），並且賦予一個嶄新的形象，而以天才的面貌出現，並對後世產生深遠的影響。例如莎學學者哈里遜（G. B. Harrison）就曾為文指出：「他是說英語的族群中無與倫比的天才這樣的念頭，是在莎士比亞過世超過一世紀以後才開始的：但是，從那以後，這種觀念根深蒂固，學童都不得不詳讀至少一個他的劇本」（Harrison 1966: 11）。這種現象，在1807年蘭姆姊弟出版了《莎士比亞戲劇故事集》（*Tales from Shakespeare*）以後尤其蔚成風潮。論者如果沒有意識到歷史文化過程中，諸如批評機制、印刷科技，乃至商業操作等因素對戲劇作者



身份的塑造和影響，而逕自做些與戲劇史實不符的引申和概述，甚至擴而大之，以之來泛論整個西洋戲劇史，其風險之大小不難想像！

馬森又寫道：「西方人看戲，看的是誰寫的戲更重於要看誰演的戲。而且西方的劇作，始終即為正統文學的主要組成部分，從未受到輕視或鄙視。試想從英國文學中去除了莎士比亞的作品，會成一種什麼面貌？」（馬森1990：82-83；粗體字為筆者的強調，底下亦同）這樣的主張同樣問題重重。

西方人看戲，看的究竟是誰寫的戲還是誰演的戲？這樣的議題，其實所涉及的西洋劇場史的時空與層面甚廣，很難一概而論。這點在底下還會有所探討。但是，馬森說「西方的劇作，始終即為正統文學的主要組成部分，從未受到輕視或鄙視。」這樣的論點，從劇場史研究的角度來看，恐怕也有所不知，以致顯得言過其實，經不起劇場史實的檢驗。因為現存的古希臘悲劇之所以成為「正統文學的主要組成部分」，其實有其漫長與複雜的歷史與文化過程，並非原本即是如此；更非「始終」即是如此。

事實是，即使本文開頭同段引文中馬森對希臘劇場「文學性」的討論，在假設上也有討論的餘地。馬森寫道：「西方的劇場，從希臘時代即具有高度的文學性，當日的劇作家本身即是詩人，在社會中享有崇高的地位。」這樣的主張，彷彿隱約認定「文學」（“literature”）或「文學性」是一種亙古「不變的東西」（“an unchanging object”）。在接下來的同段引文中，他又援引亞里士多德的《詩學》作為論據，從而得到他富爭議性的論點：

亞里士多德論悲劇的篇章，名之為《詩學》（*On Poetics*），在討論悲劇六要素時，認為「悲劇之效果不通過演出與演員亦可獲得。」不必通過演出與演員，指的正是它的文學價值。亞里士多德並進一步推崇悲喜劇之價值在敘事詩和諷刺詩之上，也是從它的文學價值著眼。因此可以說，西方的戲劇一開始，即是詩人的劇場或作家的劇場，而非演員的劇場。

如此論述，儼然是認為「文學價值」有其確定性。然而，在此實有必要指出，文本之所以被認為「文學」，甚至被視之為「經典」，並不是因為該文本具有任何絕對的內在價值，而是因為該文本反映了強勢族群或階層的利益，滿足了該族群或階層的文化需求。所謂的「文學」，並非一成不變的；「文學價值」也不像許多人有時所認為的那麼確立不移（Eagleton 1996: 77）。

同樣的，在此也有必要指出，即使從前現代時期流傳下來的「莎劇」，也不是在莎士比亞有生之年就被視為「正統文學」的「作品」（works）或「經典」（canon），而是有



已如前述恐怕連莎士比亞都無從想像的歷史過程。¹²

經典的形成，每每有其特定的時代脈絡和社會體制等方面的因素，但大抵是以特定文本或書單為核心的社會文化形塑過程，每每意味著對特定價值或判準的肯定。可是，嚴格說來，此一以特定文本或書單為核心的典律形成模式，其實並不適用於古希臘戲劇！因為，正如學者費茲傑羅（Gerald Fitzgerald）剴切的提醒：「演出，有的可能以文本為基礎，有的可能有些許文本，有的可能沒有文本；[……]文本的模式本質上屬於和高蹈文學文化（high literary culture）相連結的特定傳統。這樣的模式，對希臘悲劇是最不可靠的模式」（Fitzgerald 1992: 6）。

我們且不談古希臘與前現代劇場史上諸多沒能傳世的戲劇文本如果沒有喪失，是否每個都具有馬森所主張的所謂「正統文學」的價值。即使就慶幸得以流傳迄今的古希臘戲劇文本來說，費茲傑羅的提醒仍值得注意，畢竟，表演文本（performance text）固然無法等同於戲劇文本（play text）；表演文本和「作戲者」（play-makers）的關係，實際上也不等同於戲劇文本和「詩人」的關係。在欣賞表演文本或演出時，相對於戲劇文本，我們可能會留意到演員對演出成敗的重大影響，但是，當我們面對著戲劇文本在揣想或遙想其可能的搬演情形時，卻很容易忽視了演員對演出舉足輕重的創造性與影響。

另外，即使希臘悲劇的表演文本和原先欣賞其演出的觀眾之間的關係，也並不同於流傳於後世的希臘悲劇的文本和其後世讀者間的關係。鄭培凱在〈古希臘政治、文化與戲劇〉一文中就曾經表示：

通過亞氏《詩學》在後世的影響，希臘悲劇成了經典，留存在世間的三十幾個劇本成了戲劇的典範，並由之伸延出文學戲劇藝術的普遍真理。但是，這個悲劇經典化的過程，完全忽視了戲劇的表演與劇場，忽視了當時的文化生態與觀眾參與，也忽視了劇作人為什麼寫劇及為什麼能寫出震撼人心的劇。亞氏探討悲劇，完全視而不見的，就是悲劇最基本的特質：詩要通過歌曲及抑揚頓挫的吟咏展現；劇要通過演員在劇場演出；戲劇的關鍵是表演，而非「文本」。（鄭培凱1998：70）

林國源在《古希臘劇場美學》一書中也曾表示：

¹² 事實上，即使中文的「文學」和英文的“literature”這兩個術語，其意義和指涉也不盡相同，更不是一直一成不變。這方面的探討，請參看黃慶萱1994: 1-48及Eagleton 1996: 1-14, 77。唯黃文中有關西洋文學與西洋作家的好些論述似是而非，仍有待修正與斟酌；黃文中的部分資料及觀點，和Eagleton書中的好些資料及觀點，在彼此有所互補之外，也形成頗為趣味的對照。



希臘劇場可分就三方面進行討論，即演出的舞蹈因素與動作記號系統、音樂因素與聲音記號系統與語言因素及成規記號系統。在起源階段，前兩個記號系統遠重於後者，然至古典時期則語言因素的成規記號系統躍居最重要的地位。（林國源2000：76）

三種記號系統都缺一不可。即使到了古典時期，語言因素成了討論時「最重要」的考量，仍不能不考量另外兩者。倘若我們確實將前述這些見解納入考量，所謂的「西方的劇作，始終即為正統文學的主要組成部分」，還真不知是從何說起呢！

另外，「作家劇場」的主張，也有必要對共同編寫的戲劇文本（collaborative dramatic texts）的問題以及演員當家的西洋劇場史現象提出一個安置在其理論架構中的適當說法。

四、共同創作戲劇文本的問題

兩個或三個以上的「作戲者」（play-makers）共同編劇的情形，不只在當代，在前現代時期也都是習以為常的編劇方式，且參與者的身份，並不必然就是馬森所謂的「作家」、「劇作家」、「詩人」或「文人」，（馬森 1990：82），也極可能本身就是演員！當有很多的證據顯示前現代時期的英國演員實際上也參與編劇時，「作家劇場」這樣的立論依據是否有必要改弦更張？

以中世紀的宗教劇為例，戲劇的產生，少有「個人創作」（individual creations），多是集體創作的產物。這無可避免也使得問題更形複雜。例如，學者費雪立特（Erika Fischer-Lichte）即主張：

中世紀的宗教劇，不像希臘悲劇及其後的文藝復興戲劇，並非個人創作。如果要更準確加以形容，應說**中世紀的宗教劇是集體創造的生產過程之下的作品，儘管有時特定的、未必留下姓名的個別作者也會加以重編。**（Fischer-Lichte 2004: 35；粗體字為筆者強調的字句）

嚴格說來，即使費雪立特的主張，也仍有商榷的餘地，因為這段引文的開頭對希臘悲劇以及文藝復興戲劇創作的觀點，仍有其盲點，也未盡周延。不過，費雪立特這個看法至少有兩點值得注意。首先，自然是引文明白揭示了此時期集體創作的戲劇產製過程，同時，對此時期所留存下來的個別作者的作品也提出了一個可能的解釋。

而即使在中世紀之後的伊利莎白時代，很多這時期流傳下來的劇本，也都未必是



「詩人」獨自一人的力作，而經常是兩人以上協作完成的產物。精研莎翁傳記的熊本（S. Schoenbaum）就曾說過：

大多數為通俗劇場編劇的劇作家，總有些時候會共同寫戲。和藹可親的戴克爾（Dekker），（依蘭姆的說法）詩才洋溢，先後以其詩才和密德頓、韋伯斯特合作，後來又和福德（Ford）共同寫戲；黑伍德曾誇說他曾「獨力完成或參與編寫過」220個劇本。即使專橫的強森也曾和查普曼（Chapman）以及馬斯騰（Marston）聯手編寫《向東去呵》（*Eastward Ho*），而引來軒然大波，使得他的耳朵差點都要不保。（Schoenbaum 1977: 213-4）

而根據劇場史家班特萊（Gerald Eades Bentley）的統計，光是《漢斯婁日記》（*Henslowe's Diary*）中提到過的，就有為數「近三分之二的劇本」，是由不只一人參與編寫（Masten 1994: 363），而且，參與寫作者，一如前述，不乏詩人兼具演員身份者，甚至也不乏參與編劇者本身即是演員的情形！¹³

還有，即使在前此協作編劇的合作情形下，也會發生參與者不見得都能夠得到具名或是獲得認可的情形：例如，就有學者主張，馬辛爵（Philip Massinger）有可能參與莎士比亞《亨利八世》（*Henry VIII*）以及《貴親》（*The Two Noble Kinsmen*）的寫作（McConnell 2000: 183），但沒有以作者的身份列名。這樣的現象，其實在合作編戲的案例中經常發生。除了有的作家的參與及貢獻常遭隱抑或置換之外，在有固定班底的劇團工作環境中，演員的貢獻及參與也常發生為劇作家吸納，化為劇本的內容卻沒能獲得具名的例子。

這自然也使得問題變得沒有前引馬森的論述所主張的那麼單純。也因為前述這類例子的出現，對於馬森所謂「作家劇場」的主張，很難不暴露其劇場史識的侷限，對其論述的假設，也很難不形成相當程度的考驗和挑戰。例如，我不免好奇，像中世紀時期的集體創作，或伊利莎白時代兩人以上的共同編劇或協作，是否仍在馬森所謂「作家劇場」的範圍內？譬如，當所謂的詩人或「劇作家」也是其所創作戲碼的「演員」¹⁴，或者，當某一劇

¹³ 而即使是以莎翁第一對開本中列名為「主要演員」的這些演員，除了莎翁是編劇之外，著名的丑角阿明（Robert Armin）至少編過一個戲《兩個默克拉克的姑娘》（*The Two Maids of Moreclacke*）；童伶出身的費爾德（Nathan Field），成人之後加入國王供奉劇團（the King's Men）之後，也曾編過幾部戲，也曾和傅來徹（John Fletcher）還有馬辛爵（Philip Massinger）合作編戲。由演員參與編劇，或是演員成為編劇的例子，在不同國度與時代更是十分普遍，所在皆有。

¹⁴ 這種情形在中外的劇場史上履見不鮮，除了中世紀與伊利莎白時代劇場的例子之外，古希臘劇場也不乏這類的例子。例如伊斯奇勒士即曾擔任所創作戲碼的演員（林國源2000: 226）。



本的完成也有演員充分的合作、參與或貢獻時，馬森又是如何去設定或畫分「作家劇場」與「演員劇場」之間的界線？又如何肯定與認定這兩者果然沒有交集？以及，更重要的是，他又如何一口咬定這仍是「作家劇場」？

而使問題更複雜也更富於挑戰性的是，即使在特定一個劇場史的斷代或時期裡，「詩人」（或「劇作家」）與演員的合作關係，也可能與時推移或多少有所改變，因此很難一概而論。

睽諸西洋戲劇史，不是由單一作家編寫劇作的情形，例證還真不少！在此僅選擇以中世紀及伊利莎白時代劇場稍做舉例，意在鋪陳論點，適度臚列具體明確的一些反證，試圖羅列或窮盡所有的例子，實際上不僅沒有必要也不可能。但戲劇文本共同創作的現象由此已可見一斑。

五、演員當家的西洋劇場史現象

再者，即使在西洋劇場史或戲劇史上，所謂「演員劇場」的現象也俯拾皆是。許多著名演員或名角在西洋劇場史上，曾有過膾炙人口的聲名和影響這一點，似乎完全為馬森所忽視。而如果我們再考量到，在西洋劇場史上，其實有相當長的時期是由演員當家作主，則我們更將會注意到：無論是馬森對西洋劇場史的史識或論述均有其失察與偏頗之處。

在此我將先以伊利莎白時代的劇場為例，之後，再以18世紀以降英國戲劇演出史做為檢視的例子。

英國自16世紀中葉以降，商業劇場崛起，為劇團操刀編寫新戲的文人族群也應運而生（Streete 2007: 26）。雖然劇團對於劇本的需求量甚大，但是靠文字賺取酬勞或仰賴寫劇本討生活的寫作者更多，¹⁵編劇的市場因此成了「買家的市場」（Gurr 1992: 18-19）。尤其在莎士比亞所屬的劇團裡，在莎士比亞第一對開本中列名的「主要演員」，包括莎士比亞與白貝芝在內，總共有26位，大都曾在劇團發展的不同時期身兼劇團股東，對於劇團的營運掌握有實權。至於不少此時期的劇場「詩人」或編劇，基於經濟利益的考量，為劇團或演員效力，雖未必得要仰人鼻息，不過時代不同，劇場詩人的身份和地位，乃至和劇團、演員之間的權力關係，勢必也有頗為微妙的變化，這點似乎也有必要加以納入考量。

這其中，像莎士比亞在所屬劇團中身兼演員、股東與詩人等多重身份，後來越來越受倚重，其情形或許算得是「詩人」中的特例，是以他所面對的經濟利益的考量以及和所屬劇團、演員之間的權力關係，又多少和一般為劇團寫作劇本以換取金錢報酬的詩人

¹⁵ 根據劇場史學者的推估，直到1603年前後，劇團付給編劇一個劇本的平均酬金約在6英鎊左右。到了1613年，一個劇本的平均酬勞，則增加到10到12英鎊上下（Zarrilli 159）。



有所不同。而在莎劇第一對開本中，兩位多年和他同劇團的演員黑明（Heminge）和康戴爾（Condell），以「朋友和同事」（“Friend, & Fellow”）稱呼莎士比亞，亦可見他們兩位主要是把莎士比亞看作是「他們的朋友和同事」（“their friend and colleague”），而不是「一位偉大的作家」（“a great writer”）（Bentley 1961: 185）。

可是，即使暫時排除莎士比亞這個同時兼具多重身份的個案，在他當代，也有好多位演員在西洋劇場史上名垂後世，廣為人知，在此我僅打算列舉三位作例子。

我第一個想到的例子是理查·白貝芝（Richard Burbage, c. 1567-1619）。白貝芝為演員詹姆士·白貝芝（James Burbage, c. 1530-97）的兒子。可能因為這個緣故，理查·白貝芝13歲就開始演戲了。他1594年以後成為宮內大臣供奉劇團（the Lord Chamberlain's Men）的創團演員並擔綱要角。根據當代人的說法，理查·白貝芝尤其擅長悲劇角色，他至少演過理查三世、哈姆雷特、李爾王、奧賽羅等四個主要角色（Nungezer 1968: 70），也演過《西班牙悲劇》（*The Spanish Tragedy*）裡的海爾洛尼莫（Hieronimo），韋伯斯特（John Webster, c. 1580-1634）的《瑪爾菲公爵夫人》（*The Duchess of Malfi*）裡的費迪南（Ferdinand），馬斯騰（John Marston, 1576-1634）的悲喜劇《不滿者》（*The Malcontent*）裡的馬雷弗（Malevole）。他也列名於強森《作品集》中《人各有癖性》一劇1598年首演的「主要演員」名單，還有《西杰納斯》一劇1603年首演、《伏波尼》（*Volpone*）1605年首演的「主要演員」名單之內。由於演技傑出，在世時即有許多佚事、傳奇圍繞（Fischer-Lichte 2004: 62）；即使在他過世之後，都還有人寫詩懷念他（Evans 1998: 92; Nagler 1952: 127）。

另一位與理查·白貝芝幾乎同時期的著名演員艾德華·阿林（Edward Alleyn, 1566-1626），個頭高挑，外型搶眼，演技也廣受好評（Ackroyd 2005: 141）。阿林16歲時已經備受觀眾矚目，後來更成為上將供奉劇團的台柱，主演過馬羅（Christopher Marlowe, 1564-1593）名劇，如《帖木兒》（*Tamburlaine the Great*）裡的帖木兒、《馬爾他的猶太人》（*The Jew of Malta*）裡的巴拉巴斯（Barabas）、《浮士德博士》（*Doctor Faustus*）裡的浮士德，也演過格林《瘋狂的奧蘭多》（*Orlando Furioso*）裡的奧蘭多。阿林與白貝芝這兩位名角在此時期劇場演出的舉足輕重，甚至使得兩位後來都成了20世紀末全球暢銷名片《莎翁情史》（*Shakespeare in Love*）中的兩個重要角色。

我想舉的第三個例子，是1580年代女王供奉劇團（Queen's Men）紅極一時的弄臣兼名丑理查·塔爾騰（Richard Tarlton）。塔爾騰以擅長歌舞、擊劍與當場賦詩聞名於世，經常扮演粗鄙搞笑的鄉巴佬一類的角色（Gurr 1987: 132; Gurr 1995: 37; Lawrence 1937: 17-18）。他曾在作者姓名已不可考的《亨利五世有名的勝利》（*Famous Victories of Henry V*）一劇中一人扮演兩角，演出劇中的丑角和保安官，讓年輕時的強森印象深刻，後來，



強森還在《巴梭羅繆市集》（*Bartholomew Fair*）一劇裡將他稱揚一番（Halliday 1956: 123）。塔爾騰雖也能編戲，所編的《七死罪》（*The Seven Deadly Sins*）一劇也小有名氣（Foakes 1985: 45），卻不及他作為一個丑角的盛名。塔爾騰雖於1588年過世，但即使辭世六十年之後，他的傳奇依舊（Gurr 1987: 121）。

現在，再來看18世紀以降英國戲劇演出史的例子。

「從18世紀初到20世紀30年代晚期」，演員經理人宰制英國劇場的現象（Harwood 1980: vi），也是使所謂的西洋「作家劇場」的說法面臨嚴峻考驗的另一個重要因素。事實上，不僅劇作家哈伍德（Ronald Harwood）有前面引文中這樣的認知，莎學學者威爾斯（Stanley Wells）也曾明白指出：在劇場史上，「從蓋瑞克（Garrick）到麥奎迪（Macready）這段時期是以『演員的劇場』（actors' theatre）為主流，劇場的觀眾中包括有高比例對演技具有鑑別力的行家」（Wells 1975: 3-4）。此外，其他名角或明星演員（star performers），諸如歐文（Henry Irving, 1838-1905）、崔義（Herbert Beerbohm Tree, 1853-1917）、班森（F. R. Benson, 1858-1939）、沃菲特（Donald Wolfit, 1902-68），也都是維繫此一「演員的劇場」傳統於不墜的響亮的名字（Wells 1975: 4）。著名演員勞倫斯·奧利佛（Laurence Olivier, 1907-1989）在他《論表演》（*On Acting*）一書中，更是對莎劇演出史上的理查·白貝芝、蓋瑞克、凱恩（Edmund Kean, 1789-1833）、歐文等四位名角推崇備至（Olivier 1986: 35）。可見，即使在莎劇的演出史上，名角或明星演員的傳統也都一直存在。這樣的現象，也與馬森概括式的論述（generalized discourse）有滿大的出入。¹⁶

結語：「作家劇場」主張的再評估

馬森提出「作家劇場」的主張，可能有以他山之石來讓讀者攻錯的良苦用心；也很可能意在倡導戲劇或表演藝術界重視劇本創作對於演出的價值。然而，一如前述，「作家」、「劇作家」與「作者」等觀念的產生，看似簡單，卻有其特定的歷史文化脈絡與文化建構過程。這過程中，涉及許多體制力量的作用或運作，跟文學史上典律的形成尤其關係密切。論者如果沒有意識到此一歷史文化過程，過度引申，甚至以之來泛論整個西洋戲

¹⁶ 而且，這樣的現象並不僅以英國劇場為然。楊莉莉在一篇題為〈當代歐陸戲劇導演工作理念〉的論文中，亦曾針對巴黎觀眾的看戲習慣有如下的觀察：「一般而言，在英美，劇場因為激烈商業競爭，不得不以知名劇作或明星吸引觀眾上門看戲；在歐陸，戲院以政府津貼作為基礎，比較能夠排除商業利益，而以導演為中心，構成創作圈子。巴黎觀眾與其說是上戲院去看莎士比亞、莫里哀或契訶夫，倒不如說是上戲院去看某某導演的《哈姆雷特》、《厭世者》、[或]《櫻桃園》。看完戲後，與其說是討論莎翁、莫里哀或契訶夫，還不如說是爭論某某導演眼中的《哈姆雷特》、《厭世者》、或《櫻桃園》。」（楊莉莉 1991: 118）楊莉莉的觀察，亦提供給有意察考此議題的讀者有別於馬森的另類觀點，特援引如上，或可收集思廣益之效。



劇史，其偏失以及可能造成的誤導自不難想像！

如此以偏概全、欠缺劇場史識的論述得以廣泛流傳的結果，就可能的後遺症方面，有可能因為嚴重忽視了歷史文化脈絡，以及特定歷史文化的形塑機制及力量，而導致在劇場實踐過程中侷限在以作家為中心的思維模式中，因而錯失了劇組團隊協力所能激盪出來的藝術契機。前此模式也可能導致創作者過度倚仗文字，而相對忽略了，或限制了演員及其他劇場工作者的參與對形塑戲劇情境乃至最後整體創作成果的可能貢獻。基於前述種種的考量，確實有再細加商榷的必要。



引用書目

- 王安祈。1996。《傳統戲曲的現代表現》。臺北市：里仁。
- 。2001。〈「演員劇場」向「編劇中心」的過渡——大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉。《中國文哲研究集刊》19（2001年9月）：251-316。
- 吳小琪。1983。〈文藝復興時代的文學〉。《西洋文學發展概述》。何欣等著。中華文化復興運動推行委員會主編。臺北市：中央文物。43-96。
- 呂健忠。1995。〈戲曲舞臺上的伊底帕斯——從《孽緣報》看跨文化改編的困境〉。《中外文學》24,6（1995年11月）：149-66。
- 林國源。2000。《古希臘劇場美學》。臺北市：書林。
- 胡天成。1993。《李漁戲曲藝術論》。重慶：西南師範大學出版社。
- 馬森。1990。〈演員劇場與作家劇場：論二十年代的現代劇作〉。《中外文學》19,5（1990年10月）：67-86。
- 。1991。〈演員劇場與作家劇場〉。《當代戲劇》。臺北市：時報。73-103。
- 。1994。《西潮下的中國現代戲劇》。臺北市：書林。
- 。2006。《中國現代戲劇的兩度西潮》。臺北市：文化生活新知，1991。增訂版，臺北市：聯合文學。
- 。2010。〈高行健與臺灣的淵源〉（上）（下）。《聯合報》。2010年6月25日、26。
- 梁實秋編著。1985。《英國文學史》第一卷。臺北市：協志。
- 黃慶萱。1994。〈文學義界的探索——歷史、現象、理論的整合〉。《中國文哲研究集刊》5（1994年9月）：1-50。
- 葉長海。1999。《曲學與戲劇學》。上海：學林出版社。
- 郭澤寬。2003。〈作家劇場——戲曲現代化的指標〉。《閱讀馬森：馬森作品學術研討會》。龔鵬程編。臺北市：聯合文學出版社。83-105。
- 曹明。2003。〈馬森戲劇理論三題〉。《閱讀馬森：馬森作品學術研討會》。龔鵬程編。臺北市：聯合文學出版社。31-44。
- 楊莉莉。1991。〈當代歐陸戲劇導演工作理念〉。《中外文學》19,11（1991年4月）：117-44。
- 鄭培凱。1998。〈古希臘政治、文化與戲劇〉。《當代》131（1998年7月）：64-79。
- 龔鵬程編。2003。《閱讀馬森：馬森作品學術研討會》。臺北市：聯合文學出版社。
- Abrams, M. H., ed. 1993. *The Norton Anthology of English Literature*. 6th ed. Vol. 1. New York:



- Norton.
- Ackroyd, Peter. 2005. *Shakespeare: The Biography*. London: Vintage.
- Bentley, Gerald Eades. 1961. *Shakespeare: A Biographical Handbook*. New Haven: Yale UP.
- Bradbrook, Muriel. 1989. *Shakespeare in His Context*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Bristol, Michael D. 1996. *Big-Time Shakespeare*. London: Routledge.
- Carter, Ronald, and John McRae. 2001. *The Routledge History of Literature: Britain and Ireland*. London: Routledge.
- Eagleton, Terry. 1996. *Literary Theory*. 2nd ed. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Evans, Blakemore, ed. 1998. *Elizabethan-Jacobean Drama*. London: Black.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge.
- Fitzgerald, Gerald. 1992. "Textual Practices and Euripidean Productions." *Theatre Survey* 33 (May 1992) : 5-22.
- Foakes, R. A. 1985. *Illustrations of the English Stage: 1580-1642*. Stanford: Stanford UP.
- Funk, Wilfred. 1998. *Word Origins: An Exploration and History of Words and Language*. New York: Wings Books.
- Gurr, Andrew. 1987. *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge UP.
- . 1992. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge UP.
- . 1995. *William Shakespeare*. London: Harper Collins.
- Halliday, F. E. 1956. *Shakespeare in His Age*. London: Duckworth.
- Harrison, G. B. 1966. "Shakespeare's Fame." *Introducing Shakespeare*. 3rd ed. Harmondsworth: Penguin. 11-28.
- Harwood, Ronald. 1980. "Foreword." *The Dresser*. New York: Grove P. v-vii.
- King, T. J. 1992. *Casting Shakespeare's Plays: Actors and Their Roles, 1590-1642*. Cambridge: Cambridge UP.
- Lawrence, W. J. 1937. *Speeding Up Shakespeare*. London: Argonaut P.
- Marcus, Leah S. 1988. *Puzzling Shakespeare*. Berkeley: U of California P.
- Marsden, Jean I. 1995. *The Re-Imagined Text*. Lexington: UP of Kentucky.
- Masten, Jeffrey A. 1994. "Beaumont and/or Fletcher: Collaboration and the Interpretation of Renaissance Drama." *The Construction of Authorship*. Ed. Martha Woodmansee and Peter Jaszi. Durham: Duke UP. 361-81.
- McConnell, Louise. 2000. *Dictionary of Shakespeare*. Middlesex: Collin.
- McDonald, Marianne. 2003. *The Living Art of Greek Tragedy*. Bloomington: Indiana UP.



- Merriam, Thomas. 1995. "Possible Light on a Kyd Canon." *Notes and Queries* 240, 3 (Sept. 1995) : 340-41.
- Mulryne, J. R. 1989. "Introduction." *The Spanish Tragedy*. By Thomas Kyd. Ed. J. R. Mulryne. London: Black. xi-xxxiv.
- Nagler, A. M. 1952. *A Source Book in Theatrical History*. New York: Dover.
- Nungezer, Edwin. 1968. *A Dictionary of Actors*. New York: Greenwood P.
- Olivier, Laurence. 1986. *On Acting*. New York: Simon & Schuster.
- Pease, Donald E. 1995. "Author" . *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed. Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: U of Chicago. 105-17.
- Schoenbaum, S. 1977. *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*. Oxford: Oxford UP.
- Streete, Adrian. 2007. "Kyd and Revenge Tragedy." *Teaching Shakespeare and Early Modern Dramatists*. Ed. Andrew Hiscock and Lisa Hopkins. Houndmills: Palgrave Macmillan. 26-41.
- Trussler, Simon. 1989. *Shakespearean Concepts*. London: Methuen.
- Vickers, Brian. 2002. *Shakespeare, Co-Author*. Oxford: Oxford UP.
- Webster, Roger. 1996. *Studying Literary Theory*. 2nd ed. London: Arnold.
- Wells, Stanley. 1975. "The Academic and the Theatre." *The Triple Bond: Plays, Mainly Shakespearean, in Performance*. Ed. Joseph G. Price. University Park: Pennsylvania State UP.
- Wickham, Glynn. 1964. "Shakespeare's Stage." *The Shakespeare Exhibition*. Stratford-upon-Avon: Arts Council of Great Britain. 53-56.
- . 1981. *Early English Stages: 1330 to 1660. Vol. Three: Plays and Their Makers to 1576*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Zarrilli, Phillip B., et al. 2006. *Theatre Histories*. New York: Routledge.

