

九八〇年代中，以Sue-Ellen Case為首的美國女性主義戲劇學者，高唱反寫實的口號，指出寫實主義戲劇與表演是女性主義的障礙；同時間，以女性主義為職志的美國前衛劇場工作者，大量援用布雷希特的疏離劇場主張，甚且進一步引用後設劇场的概念，以為女性主義劇場實踐的準則。一九二〇年代的中國，剛受西方寫實主義戲劇啟蒙的中國現代戲劇，卻是標舉寫實主義的旗幟，吸引女性藝術工作者既以劇場為社會改革的舞臺，甚至透過表演活動實踐其性別解放。寫實表演與疏離劇場這兩個互相衝突的美學主張，在相隔半個世紀餘的時間橫跨中，竟然同樣成為女性主義戲劇的手段，致令疏離劇場與寫實戲劇之間的複雜辯證，衍生性別的意涵。事實上，當布雷希特 (Bertold Brecht) 從梅蘭芳的示範表演中獲得靈感，找到顛覆主流寫實主義戲劇的理論架構之際，刺激他提出疏離理論的，恰好是中國戲曲傳統中用以再現性別的表演程式。劇場史中有關表演形式與美學再現的複雜辯證，似乎自始便與性別意識形態的再現，糾葛纏繞不已。

Feminist Performance : Practice and Debate on Realism across Culture

女性主義表演理論的辯證與實踐： 寫實表演的跨文化辯證¹

周慧玲 Hui-ling CHOU
國立中央大學英文系副教授

本文主要希望透過對寫實表演在不同文化場闕與歷史場景中所操演出的不同的性別內涵的分析，切入探索女性主義者對類似的表演美學的不同詮釋、辯證與運用，以及此過程所展示出的各自迥異的性別意識形態。本文的主要論述方式結合性別研究、表演研究與女性主義表演理論的方法論，交叉閱讀一九八〇年以來美國女性主義劇場工作者以及前衛劇場理論對寫實主義戲劇與通俗電影表演的批駁，以及一九二〇年以後隨著中國新興的寫實舞臺表演所衍生的社會改革與性別解放效應，和此表演雛形與性別意識形態在稍後電影表演中的變奏。在比較各表演活動與行為如何演繹、承載各自的性別論述時，筆者將試圖回溯被研究的表演活動的美學背景，特別是「寫實表演」如何在美國與中國、前衛劇場與通俗表演等，不同的文化場域以及歷史場景中，發展出各自的獨特面貌，又如何因為性別理論的涉入，間接開創出更複雜多樣的表演文化與研究的空間。

「性別表演」(或譯性別操演, performativity of gender) 是一九九〇以來西方女性主義陣營中主要的論述之一。此論述主要借用「表演」的概念陳述性別表現及個人性別認同之間的關係。持此論者主要指出，每個個人的性別認同是經由不斷重複表演其個人的性慾取向而建構／形塑出來，而傳統有關性別認同以為性別是一種先驗存在的論述，不過是人類認識論中的其一；換言之，傳統論述中以為在個人性別表現後面有一個先驗的(生物決定的或是社會指派的)性別認同觀點，是可以被顛覆推翻甚至被取代的(Butler, 1993)。此論點將有關性別的辯證推向了認識論的層面，可說是為女性主義論述另闢蹊徑，使得有關女性的社會角色的辯論，不必再受既有認識論的侷限，而得以跳脫性別究竟是生物決定論或社會決定論的框闕。「性別表演」因而成為六〇年代女性主義運動以來，最具影響力的性別論述之一。

劇場和電影作為二十世紀最主要的表演媒體，它們不僅是文化產物，同時也是性別意識形態這項文化產物的形塑者與承載體，因此與性別研究息息相關(Tyler, 1993)。近年有關表演理論與表演行為的發展，更具體地促使學者將劇場和電影

視為社會文化的指標，以及探索文化價值與意識形態的重要研究場闕之一。舉例來說，美國學者謝喜那(Richard Schechner)曾提出表演活動是一種「模造行為」(restored behavior)的論點，認為每一個表演活動的形成，一定牽涉到創作者、演出者、以及觀眾等三方面，因此當一個虛構的故事或一個新鮮的意念被編排成一齣表演，再經由一連串的排練、演出、和觀賞等活動後，原來虛構的故事首先經歷演員的排練，和觀眾的欣賞，變成真正的經驗(Schechner 1985:19)。而此一經驗還將被保留在已完成的表演作品中，並經由下一次的模演，得以傳承。據此理論推斷，則某一特定文化背景與歷史場闕下發展出來的表演藝術活動，必然承載了該特定時空的意識形態的辯證過程。這裡所謂的意識形態辯證的過程，可以指涉民族認同，也可以涵蓋性別概念的形構傳播乃至解構再造。又例如一九六〇年以後發展出來的表演研究，其中針對人類表演行為中演員自我與角色互動的相關理論(ibid, 1985)，更是直接扣連前述「性別表演」理論裡有關性別表現與性別認同的關連(Martin, 1996; 周, 1998)。

女性主義表演理論的形成，則主要是匯集上述性別研究與表演研究的方法論與研究取向的一個新興的研究方法與論述方式；女性主義表演理論對劇場與電影的關注，主要基於這兩個表演媒體牽涉女性主義理論中最重要的議題，即視覺快感與女性身體的公共位置(Martin, 1996; Diamond, 1987)。女性主義表演理論的內涵，不僅指涉以女性主義顛覆主流性別角色限制為出發點的表演理論闡釋，也包括了以性別越界為主要關照的表演歷史書寫，乃至於女性表演藝術家以創作手法回應相關性別意識形態辯證的實際操作。也就是說，女性主義表演理論本身就是個夾史述、評論、創作於一的跨科技整合的研究方法與書寫策略；它既涵蓋了理論辯證與實際操作，更揭示史述、評論、創作三者互相依附互相驗證的複雜關係(Martin, 1996)。因此，女性主義表演理論的辯證與實踐，往往是透過表演史的探索、表演理論的討論、以及實際表演活動的詮釋，以及三者之間的交叉閱讀而發生的。在此跨文化的交叉閱讀中，本文目的正是試圖爬梳不同文化中的表演活動與該社會指涉的性別論述如何密實而複雜地

重疊？表演行為中演員與角色的關係與生活中自我與身分認同，又是如何尖銳而清晰地互相辯證與參照？

以美國為例，七〇年代以莫薇（Laura Mulvey）為首的女性主義電影學者首先對通俗電影中的寫實表演發難，批評好萊塢主流劇情片的攝製，接合劇情片中的男性角色與主流社會中的男性觀視，據此建構一個男性為主體的觀影位置，並將女性物化為被觀視的客體（Mulvey 1989）。因為莫薇性別觀視理論的發展、與劇場理論者布雷希特（Bertold Brecht）頗有交集之處，一群女性主義戲劇學者便延續莫薇理論、開始對布氏理論提出女性主義的演繹與解讀，並從女性主義角度對寫實主義戲劇提出一連串的解構批判（Diamond, 1987）。例如，以Sue-Ellen Case 為主導的戲劇學者，於一九八七年美國高等戲劇教育學會年度學術研討會「女性與劇場」的專題討論上，丟出「女性主義擬仿是否可能」（Can there be a feminist mimesis?）的提問（1988: 58-72）。該討論主要目的在於尋找一個顛覆寫實表演或更早的西方藝術擬仿論的策略，以解構表演作品所再現的世界與真實世界之間的無縫接合，以期女性創作者與觀眾，都能夠在依循主流社會結構生產的表演作品中，尋求另類的性別想像的出路。當次會議重要的論文還包括戴蒙（Ellen Diamond）的文章〈布雷希特理論／女性主義理論〉“Brechtian Theory/ Feminist Theory”（1996: 120-32）。該論文首次提出布氏理論對女性主義表演批判理論的適用性的論點，強調女性觀眾應像布氏疏離劇場的觀眾般，拒絕與寫實戲劇的人物情境認同，才有可能擺脫寫實主義劇場密實地再現的真實社會的結構，以及此結構所限定的「她」的性別位置。擔任一九九九年美國高等戲劇教育學會主席的多倫（Jill Dolan），隨後於一九八八年進一步演繹Diamond的論點，提出「女性主義觀眾是抗拒的批判者」（feminist spectator as critic）的女性觀看策略，指出女性觀眾必須如評論者般抗拒甚至客觀地檢視通俗寫實表演所建構的男性觀視觀點，方能在父權社會嚴密的性別論述結構中，找到解放的縫隙。

上述八〇年代美國女性主義戲劇學者對寫實主

義戲劇的批判，主要目的是解構藝術再現與真實世界之間的密合關係；這些論者認為只有如此，女性創作者與觀眾才有可能抗拒寫實戲劇以及寫實表演對真實社會主流價值的複製。相對於這群學者的孜孜探討，另一群前衛劇場工作者，則致力探索戲劇角色與演員，乃至與觀眾之間的新的互動模式，以撥撩寫實主義的巨大傳統。創始於一九八〇年的紐約女同志團體「女子開襠褲劇團」(Split Britches)是較早也最著名的例證之一。該團體在其一系列作品中經常重複穿插同一個主題，既該團兩個主要女同性戀創團團員相識乃至相戀的過程。這段重複出現的劇情，幽默地再現了一個不同於主流異性戀的性別／慾觀，暗示同性戀者的性別認同既非取決於生理性別特徵，也不是由什麼社會文化條件決定，而是在一次次性慾幻想中建構出來的。更有趣的是，這個看似寫實的自傳性題材，甚且是用一種非寫實的方式表現出來；演員雖是演出自己的故事，卻並非如傳統寫實表演中般侷限於此單一角色扮演中，而是自由地進出戲裡戲外，在自傳角色與其他虛構角色之間行走，藉此發展出一套游離於寫實之外、又別具自傳性質的表演風格。

Split Britches打破寫實主義戲劇格律的做法，其實深受Sue-Ellen Case等人所提出的理論觀點影響。該團一九九〇年首演的Belle Reprieve可說是批判寫實表演最徹底的代表作品；該作品主要解構一九五一年田納西威廉斯劇作《慾望街車》改編的同名電影。原影片由馬龍白蘭度(Marlon Brando)和費雯麗(Vivian Fey)主演，卡善(Elia Kazan)導演，因在銀幕上樹立美式寫實主義表演風格而名著一時。Split Britches的作品在劇情結構上，凸顯一九五一年的電影版本刻意略去的原著中有關同性慾望的幽微影射，並以同志扮裝的表演方式，將五〇年代電影表演所彰顯的美式寫實表演方法歷史化。這些手法影射了所謂的寫實表演，其實是建構在彼時彼刻的刻板性別想像中，並直指此表演體系所再現的性別行爲，在半世紀後的觀眾眼中不僅顯得疏離，甚且與一場輕薄的扮裝秀無異。

Split Britches這種從自身日常生活方式與行爲模式中所發展出的創作手法與表演風格，打破了

表演與真實的界線，顛覆了令當代前衛劇場工作者與戲劇研究者忐忑不安的傳統寫實主義表演方式，並挑戰了該表演方法所隱含的「性別認同是一種永恆先驗存在」的認識論(Case, 1996)。她們將舞臺表演與生活方式混雜的行徑，更凸顯了性別認同的表演性格與不穩定特質，這不僅與前文提及的有關「性別表演」的性別理論內涵吻合，Split Britches作品中展露的性別論述，其實更早於相關性別表演理論的發表。

前述美國戲劇學者與劇場工作者的活動，主要透過對通俗寫實表演與寫實劇場的批判與顛覆，反駁該表演美學所隱喻的主流性別論述；而其所意欲批駁推翻的，正是二十世紀初期由俄羅斯傳入美國東岸劇場界的史坦尼拉夫斯基式寫實表演體系。史氏體系經由美國劇場工作者的演繹傳播後，形成一個流行於通俗表演界（特別是電影表演）的方法論，強調演員在扮演角色時，應從自身經驗探索與劇中人類似的情感，以追求外在形體或內心情感上都能與劇中人物貼近，乃至完全契合，令觀者恍若看到演員變身為戲劇角色的藝術轉換(transformation)而相信角色投入劇情。這個表演美學的背後，其實隱藏著基督教文化中有關「自我」(self)與「個人」(person)的辯證(Hollis, 1985: 211-214)。如果我們把演員的自我看成每一個人的「我」，而把演員在劇中扮演的角色當成個人的社會「角色」，上述表演方法所強調的演員對角色的認同乃至投入，實際和基督教所強調個人應忠於自己的社會角色的教條相去不遠(Parker & Sedgwick, 1996: 1-16)；戲劇理論和它背後的宗教文化的背景一樣，兩者都堅持自我與角色的一致，甚至對這樣的一致性附加上道德約束(周, 1998)。

對於美式寫實表演傳統中以演員自我經驗為創作中心的方法，劇場工作者和戲劇理論者提出的批判和討論，有的是針對其美學所隱含的認識論而發言，也有的是針對此方法的技術面缺陷而修正。另外一位女性劇場工作者和戲劇教育／前衛表演工作者Anna Deavere Smith的做法，是本文另一個討論的重點，因為她的實驗最早是為了在傳統的寫實之外，另幕表演方法，最終則因為她所呈現出來的創作／表演方法，隱喻一種新的身分

認同的建構模式，因而被戲劇界、乃至批評理論界、甚至社會大眾所認可；Smith的實驗可說是兼顧了戲劇美學與角色認同理論、並同時在藝術與社會性上成功展現新觀點的例子。

Smith自七〇年代開始從事戲劇教育。在與年輕學生共事中，Smith開始領悟流行於美國表演藝術界的所謂的傳統寫實表演方法那種強調演員以自我經驗為創作源頭，或將自我先驗存在道德化的主張，其實阻礙了演員創作能量的積蓄、挫折他們向外探索的意願（1993: xxiii-xli）。為了克服此方法的侷限，Smith自一九八二年開始，透過她著名的表演系列《在路上：尋找美國性格》（*On the Road: A Search for American Character*），對語言和身分認同進行表演實驗。²在一九九二年該作品系列之一登上大型劇場以前，《在路上》的實驗主要以社區為觀察／表演的主體；Smith選擇特定社區、並以在該地發生的爭議性高的社會事件（慣常是與種族性別宗教有關）為題，針對當事人、意見領袖、和旁觀的社區成員進行電話訪談（或面談）。Smith透過錄音機的記錄，反覆模仿練習受訪談得語言習慣以及肢體特質，然後將選擇編輯，在舞臺上再由她自己模仿演出受訪對象（如一九九二年作品包含二十九個角色片段）對該事件發表意見。

《在路上》系列表演最令人折服之處，不僅在於Smith完全不靠化妝服裝的輔助、即能夠出神入化的模仿她的訪談對象。最重要的是，經過Smith編織裁剪後展現出來的「各方說法」，綜合集結了許多彼此對立的觀點；Smith的演出將這些原本各自存在又不可能彼此交流的意見與意識形態，拉近並強迫產生對話。再者，Smith紀實般的高度寫實表演，一方面將受訪者對自身強烈的身分認同忠實再現，另一方面她不施粉飾地在眾目睽睽之下，快速變換角色的表演風格，則進一步反襯乃至顛覆了受訪者對自身身份認同的理所當然的基本教義（fundamentalist）態度。更有趣的是，根據目擊評論者的記錄，Smith表演的對象往往就是劇中人物，這些觀眾看到舞臺上出現他們自己或者其他熟習人物的言談舉止時，經常開懷大笑，並對Smith微妙微妙肖的模仿鼓掌肯定。這些觀眾／劇中人在肯定Smith對每個訪

談者的肖真的模仿表演之餘，同時也默認了Smith一人多角、一事眾說的多重觀點。也就是說，儘管Smith微妙地再現每個受訪者的觀點使得觀眾信服該觀點的真實性，但她小心編排裁剪後呈現出來的眾多且歧異的觀點，卻巧妙地將每歌單觀點的真實，置放在多重真實認識論的場景中，並在當事人笑聲默許下推翻只追求任何單一真實的威權企圖。

當然，最戲劇學者讚嘆的是，Smith以她孜孜經營提煉的新表演方法，為過去長久以來的寫實戲劇的理論批判，提供具體的訊息，而非抽象的思辯，而此表演方法，又適切地為後現代社會正在結構的多元同時並存的多重真實的認識論，提出了具象的藝術表達的註腳（Martin 1996: 83）。女性主義戲劇學者Carol Martin曾在Smith將《在路上》系列之一改編以適應公共電視的播出後，訪談Smith，並為其作品因應媒體的改編而做的修改。Martin指出，Smith較早的演出是較接近布雷西特式的；她在舞臺經常手持話筒，一方面模仿出受訪者的語言肢體，另一方面又以她（訪問者）的面貌進行此模仿。她刻意不偽裝但又出神入化的模仿，拒絕完全進入戲劇角色，因此反而像是對她訪談對象（也就社區劇場理的那些觀眾）採取一種批判的身段。在進入大型劇場或上了螢幕，面對社會大眾而非社區當事人後，Smith一反此種批判身段，倒像是在證明她是個無所不能的，可以隨時進入角色化深劇中人物的演技高手（Martin 1996: 82）。Martin接著直出，也許有些人惋惜Smith的演出自此喪失她原有的犀利批判，但對Martin而言，Smith輕鬆自如地在角色間轉換的表演方法，反而更加靠近Butler所主張的，「性別與人格都是被建構的」（gender and personality are constructed）；或如Adrian Piper所揭示的，「種族本身作為真實的認知，它多少是被想像出來的」（race itself is at least partly an imagined reality）（引文同上）。

對於像Martin這樣的理論者而言，Smith的表演的重要性，不僅是它繼承布式理論對寫實劇場的批判，一種尋求在角色與自我之間保持一個批判的調度空間的戲劇美學的願景。更重要的是，Smith在再現真實中，又以多重真實批判單一真

實的表演企圖，提出了新的美國社會多元種族認同的關照，並從表演的方法裏，印證性別之為表演，性別之為角色的，是可以被超越，是可以是多重存在的流動認同（slippery identity）認識論。而這樣的論述解讀，也與Smith創作的過程不謀而合。Smith曾指出，她希望找到一種可以彌補所謂傳統寫實表演那種以演員內心為創作泉源的方式。在不斷的實驗中，她發現，「語言的操演可以驅動身體經驗，不斷地操演他人的語言模式，將可幫助演員邁出自我侷限，並在舞臺上成功的轉化為被模仿的他者」（1993:xxiv）。據此，她發展出以錄音訪問的方式，記錄攫取她的創作素材。Smith進一步指出，她不一定會與訪談者見面，但在進行電話訪談時，她慣常會請受訪者描述他們講電話的同時，穿戴什麼，姿勢如何等等。Smith說，她這樣做的原因是，「人們經常將他們的信仰穿在身上；服裝，經常承載了當事人所認同信仰的價值或事物」（Martin 1996: 182-201）。

Smith的說法，再次推翻寫實表演所依附的認識論與藝術再現論。她提出的語言驅動身體乃至內心體驗的觀點，不僅賦予演員跨越自身侷限、探索體驗各式不同角色的莫大可能性，也回應九〇年代以後，以性別種族為主題的社會角色扮演的論述，即包括性別與種族在內的身分認同，源自於「一連串強制的重複表演」，是一種有外而內的行為結果。Smith的成功演出在開拓個人跨越單一性別角色扮演之餘，也被視為為當代美國公民社會的最佳再現。同時，Smith也被女性主義戲劇學者視為顛覆寫實表演傳統及其所指涉的性別本質意涵，為「性別表演」觀點另立典範（Martin, 1996: 185-204）。

如果八〇年代以降美國女性主義表演理論藉由批判寫實表演及其依附的主流性別／角色認識論，以辯證其論述與實踐其觀點，那麼相距半世紀之遙的二〇年代中國現代表演工作者，剛好對寫實表演採取相反的手段，是透過寫實表演進行其性別／角色扮演的政治革命與藝術改革。最弔詭的是，中國女演員在本世紀上半摸索出來的寫實表演，無論是就戲劇技術層面來說，或是就其所隱射的角色認同的意涵，竟然又與二十世紀末美國當代女性前衛表

演工作者部份實驗結果重疊。筆者無異在此牽強附會跨時空的巧合，而是想藉此探討僅僅是寫實表演這一項，在不同文化中可以被演繹出什麼樣的性別論述，而不同的性別革命的實踐，又是如何透過劇場表演來表述的。

一九二〇年以後，剛受西方啓蒙的中國現代戲劇，標舉寫實主義的旗幟號召有志改革的知識青年。在西方諸先例之中，早期中國現代劇場的前衛藝術家們，對於易卜生最為傾倒，並且最是醉心當時西方劇場中「男女同臺」「男扮男，女扮女」的做法。因為他們認為舞臺演出要能體現出現實生活中有男有女的事實，因此大力推界女演員的參與。受此觀點出線的女性表演藝術工作者，同樣視劇場為社會改革的舞臺，以參與舞臺演出的實際動作，推翻清代以來傳統舞臺上「男女不得同臺」的禁令；這批女演員又進一步採取「現身說法」的手段，透過在舞臺上扮演各式新女性角色的機會，找尋效法對象，並從觀眾的回響中尋求支持，將舞臺上的角色延伸到舞臺上，以落實她們在日常生活中對性別解放的追求與嚮往；中國話劇舞臺上這批最早的女演員，可說是實踐了中國最早的有自覺的女性主義表演活動（周，1996a）。

值得注意的是此時所謂的「現身說法」的「本色派」表演的內涵。中國現代劇場最初對寫實主義的追求，並不會因此而發展出一套明確的表演體系，當時也沒有什麼具體的表演技巧可言。女演員重新現身現代舞臺上的諸多原因之一，是現代劇場工作者對當時對西方寫實主義的理解（或誤解），即表演既然應該反應人生，舞臺上便不應該只由男演員來包辦所有的角色。「寫實主義」表演於當時的演員而言，也就意味著「現身說法」，也就是演員以自己日常的肢體語言，在舞臺和銀幕上扮演與他們本人性格相仿、特質類似的角色。有趣的是，在二〇年代的中國社會，即便是繁華如上海等大都市中，也很少得見舞臺上大肆流行的那種鼓吹婚姻自由、戀愛自由的新女性；這些虛構的女性角色不僅超前實際人生，甚至是以西方生活方式為模仿對象。

例如，一九二一年出刊的《戲劇》雜誌，曾刊

文建議當時有志話劇的青年們，爲了演好劇中新式人物，最好是平日就開始練習穿上當時還不甚普遍的西服（沈，1921: 10）。此記載驗證了二〇年代中國話劇所實踐的寫實表演，實不同於西方寫實主義戲劇「以逼真的道具佈景，人物角色的連貫性、現代性的議題與單調貧乏的口語語言，再現非英雄式的日常生活」（Banhan, 1992: 815）。

此外，《良友畫報》等當時流行坊間的畫報報刊亦進一步暗示，二〇年代末的觀眾依然將話劇演員臺上的演出與臺下的生活混淆，以爲那些經常在舞臺上演出勇於爲戀愛出走的女演員們必是現身說法，他們私下的行徑必如臺上般大膽不羈。這些期刊與通俗雜誌以文字圖片再現了民初話劇劇本文本以外的演出現場場景，讓我們得以透視「寫實主義」表演這個中國現代文藝理論的大議題的實際身影。

筆者會根據上述現象，爲中國現代劇場最初發展出來的寫實表演，歸納出兩個特色，(1) 寫實主義戲劇是建構未來生活的模式與榜樣，是創造事實，而非忠實反應事實；(2) 寫實主義表演即「現身說法」，由演員在舞臺上銀幕前扮演自己（周，1996a, 1996b）。換言之，寫實主義對中國演員而言，未必是對現實生活的忠實描塑，反而是創造一種未來的生活方式，是「人生模仿藝術」的開始。

我們接著還可據此表演特色歸納出兩個與性別論述相關的特質，(1) 所謂「男扮男，女扮女」的表演原則，是以演員本身的生理性別認同與舞臺或銀幕角色性別的絕對吻合爲依歸，它實際上標示著當時正在中國社會醞釀的全新的性別觀，即以個人的生理特徵爲其社會角色的規範；(2) 「新女性」舞臺角色的流行，或使得現代女演員用來詮釋該類角色的日常生活中自然的肢體語言和舉止言行，被賦予新的意義，或因爲所扮演的角色比演員日常行爲先進許多，女演員日常生活的言行因此倒過來受到劇中人的影響（周，1998；Chou, 1997）。也就是說，那些經常在舞臺上扮演所謂「新女性」的女演員們，她們在日常生活中的角色與她們的舞臺角色，不斷地彼此糾纏、影響，或互相質疑，或彼此強化。在許多零

散地報導中，諸如女演員俞珊所受的媒體禮遇、以及其他田漢主持的「南國社」的女演員在該團南下至上海以外的城市巡演時的兩極遭遇、乃至藍苹在傳記中將自己投身表演的動機歸因於二〇、三〇年代話劇女演員特殊的社會地位等等，一再地透露上述有關女演員現身說法的寫實表演所隱含的性別論述。

弔詭的是，當類近早期話劇女演員這種「現身說法」的表演模式稍後被移植至三〇年代的中國電影時，首當其衝的三〇年代中國電影女演員不僅無法再在這樣的寫實表演活動中獲得解放的空間，電影作爲通俗表演的文化性格，甚至反而限制其表演手段的顛覆潛力。這是因爲舞臺上的「新女性」論述雖豐富了戲劇中的女性角色，但也刺激了觀眾對女子演戲的濃厚興趣；演員臺上臺下，幕前幕後的角色間的糾葛，激起了社會大眾無限的好奇心。這雖賦予女演員在本世紀上半中國電影工業中罕見的重要地位，但也迫使她們目睹了本世紀上半各種蓬勃發展的小報、漫畫、廣告、乃至報章雜誌上的戲劇、電影專欄等，如何貪婪無厭地刺探挖掘她們的隱私與內心。

三〇年代影星阮玲玉的死，就十分傳奇的印證這種演員自我與銀幕角色之間錯宗複雜的關係。當大多數的女演員都是以直覺的「本色派」在銀幕闖蕩時，阮玲玉已經以精湛準確的技巧，在銀幕上扮演各種類型迥異的人物的現代女演員（王人美1985；王漢倫1957）。曾多次與阮玲玉合作的鄭君理，於是在阮玲玉死後二十年，對她那特殊的天分與圓熟的技巧，提出以下的解釋：

阮玲玉的一生經歷，有許多地方跟她所扮演的角色相同……從橫切面來看，她個人的閱歷和感受與她所扮演的形形色色的人物的閱歷和感受有著大同小異的關連；從縱的方面來看，她的生活道路也跟她串造的人物同發展同進步。她的藝術和生活奇妙地相互滲透，她的創造工作在上生活上獲得豐富泉源（1957: 52-5）。

本文不擬對阮玲玉的私生活作品述。筆者要指出的是，鄭的說詞多少印證了前面推論有關中國早期寫實表演的內涵。也很反諷的是，無論阮玲

玉多麼受到其所扮演的角色的啓發，她最終成受不了大眾媒體對她私密生活的揭發而自殺。她留下的「人言可畏」的遺言，其實訴說著觀眾的視覺快感與偷窺慾望，是如何深植於對女演員女體的無盡剝削上。

無論是南國社的進步話劇女演員，或是後人對阮玲玉的詮釋，我們再再看到中國現代女演員如何透過舞臺／銀幕表演來實踐他們的自我解放（或被期待能達此解放），甚至達成他們轉變身分認同的願望。她們的行徑竟然遙遙呼應當代美國女性主義陣營有關「性別表演」的論點；也就是說，對三〇年代的中國現代女演員而言，性別和身分認同一樣，果然是一種表演，並非是什麼不可逆轉的先驗存在。弔詭的是，她們的經驗又展現一種與上述「性別表演」論述相違背的結論，也就是說，這些女演員透過一連串的扮演，不僅可以完成身分認同的轉變，這種表演活動甚至可以將她們新得來的身分認同穩定化（周，1998；1999）。

從上述中西方寫實表演文化的發展來看，無論是取寫實之名以實踐既有身分革命之實的早期中國現代女演員，或是捨寫實主義表演方法而另闢蹊徑，以開拓新的戲劇論述空間的美國當代女性主義劇場工作者，我們都可以看到戲劇美學的變革中，隱藏著複雜的認識論的辯證。而此認識論的翻轉，或自覺地或不自覺地與當代的性別論述的解構與建構，緊緊相連。從表演技巧到表演方法論，從藝術再現的美學思惟，再到認識論的哲學辯證，筆者以為不僅是藉由女性主義與戲劇理論的跨文化交叉閱讀，能豐富既有性別研究中有關「性別表演」的指涉，如若借鏡性別研究中有關自我與性別角色操演的複雜互動，或也可以深化表演研究中有關演員、角色與觀眾三者間互動認同模式的討論。筆者希望此份研究的企圖，可以為未來華文戲劇界有關表演理論與性別研究的整合，提供初步的分析論述模式，並為未來跨文化合作的藝術活動，提供歷史的借鏡。這樣，也許我們在關照表演美學論述之際，亦能關照藝術活動的文化歷史場景對美學內涵的形塑與影響，並透過對這些不同表演文化風貌的對比分析，促進吾人對跨文化活動的深層認識，以及對跨科技整合研究方法的落實。

註釋

- 1 本文原題〈寫實表演與疏離劇場的性別辯證〉，發表於《第三屆華文戲劇節（臺北·2000）學術研討會》。本文同時為八十九學年度行政院國家科學委員會專題研究計畫編號892411-H008-014之部份，謹此致謝該會補助。
- 2 這個表演系列最早在紐約產生，輾轉經歷美國各地發生的社會事件（包括九〇年代初的洛杉磯的暴動），將這些事件入戲，並在東西兩岸巡迴演出。此系列作品的一九九二年版本*Fires in the Mirror: Crown Highs, Brooklyn and other Identities*在該年登上紐約公眾劇場的舞臺（Public Theatre），並於次年經過修改後，在美國公共電視的《美國劇場》（American Playhouse）播出。一九九三年，Smith因此作品被提名普立茲獎，聲名大噪，被喻為「最能掌握美國性格的當代表演藝術工作者」（New York Times 1993）。自一九九六年開始，Smith為創作而訪談更多重要公眾對象，包括現任及卸任總統，並將此訪談過程製作成另一演出《軟禁，第一版》（House Arrest, the First Edition），意圖從美國歷任總統身上尋找每個時代投射於其身的美國性格的社會想像。該作品於一九九八年在華盛頓特區首演。另外，自一九九八年開始，Smith在哈佛大學主持「藝術與公民對話中心」，為更多致力於藝術和社會對話的創作者，提供一個獨特的、與學術界交流的思考與創作的空間（IACD 2000）。

參考書目

- 丁悚。1986。〈上海報紙瑣話〉，上海市文史館編《上海地方史料集（五）》。上海：上海社會科學院出版：頁87-90。
- 〈中國左翼戲劇家行動綱領〉，1931，《中國左翼戲劇聯盟》黨史資料徵集工作委員會編。北京：中國戲劇出版社，1991。
- 中國電影資料管研究中心編。1986。《阮玲玉的表演藝術》。北京：中國電影出版社。
- 王永芳。1994。《陳波兒傳略》。北京：華僑出版社。
- 王人美。1985。《我的成名與不幸》。上海：文藝出版社。
- 王伊蔚。1935。〈阮玲玉自殺透視〉，《女聲》，11卷3期（3月），頁1-3。
- 。1933。〈中國婦女運動〉，《女聲》，頁1-2。
- 王素。1957。〈回憶南國社〉，《中國話劇運動五十年史料》第一輯。北京：中國戲劇出版社，頁21-5。
- 王漢倫。1956。〈我的從影經過〉，《中國電影》第二期。後收錄於《中國無聲電影》，朱天緯等主編。北京：中國電影出版社，1996年。
- 王德威。1995。《小說中國》。臺北：麥田出版社。
- 平襟亞。1986。〈上海小報史料〉，上海市文史館編《上海地方史料集（五）》。上海：上海社會科學院出版：頁70-86。
- 田本相。1993。《中國現代比較戲劇史》。北京：文化藝術出版社。
- 田漢。1944。《中國話劇運動》。重慶：商務印書館。
- 。1993。〈「三個摩登女性」與阮玲玉〉，《中國左翼電影運動》。北京：中國電影出版社。
- 周慧玲。2000。〈粉墨登場搞革命：陳波兒與中國現代表演中的「新女性」運動，1934-1945〉，中研院文哲所籌備處編印《文藝理論與通俗文化國際研討會論文集》。
- 。1998。〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論－兼論文化借用或挪用〉，《輔仁大學第三屆國際文學與宗教會議論文集》，頁59-76。
- 。1996a。〈女演員、寫實主義、「新女性」論述－晚清到五四時期中國現代劇場中的性別表演〉。中央研究院近代史研究所主編《近代中國婦女研究》（Research on Women in Modern Chinese History），第4期，頁87-133。
- 孟悅，戴季華。1993。《浮出歷史的地表：中國現代女性文學》。臺北：時報文化出版社。
- 馬森。1991。《中國現代戲劇的兩度西潮》。臺北：文化生活新知出版社。
- 陳波兒。1936a。〈女人中心的電影與男人中心的社會〉，《婦女生活》第二期二卷，頁59-66。
- 陳碧遙。1934。〈三十年來的中國婦女運動〉，《女聲》2卷4期，頁3-18。
- 。1934。〈過去兩年的中國婦女運動〉，《女聲》3卷1期（10月），頁7-8。

- 蔡楚生。1957。〈追憶阮玲玉—阮玲玉逝世二十二週年〉，《中國電影》2期，頁44-51。
- 張石川。1935a。〈自我導演以來（續）〉，《明星半月刊》1卷4期，頁16-17。
- 張石川。1935b。〈自我導演以來（續）〉，《明星半月刊》1卷5期，頁10-11。
- 張小虹。1993。《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》。臺北：時報文化出版社。
- 。1996。《慾望新圖地》。臺北：聯合文學出版社。
- 《電聲週刊》。1932-1938年。上海。
- 鄭君里。1957。〈阮玲玉的表演藝術〉，《中國電影》2期，頁52-59。
- 。1935。〈再論演技〉，《明星半月刊》頁12-4。
- 歐陽予倩、夏衍編。1959。《中國話劇運動五十年史料集》。北京：中國戲劇出版社。
- 藍萍。1936。〈農村演劇生活〉，《時事新報》，5月20日—6月6日。頁9。
- 。1937。〈三八婦女節—要求於中國的劇作者〉，《時事新報》(3月8日)。
- 鮑家麟主編。1991。《中國婦女史論文集》。臺北：稻香出版社。
- 羅藝軍。1992。《中國電影論文選1920-1989》。上海：藝文出版社。
- Aston, Gayle. 1990. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Austin, J. L. 1961. *How to Do Things with Words*.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly, and Keith Moxey, ed. 1994. *Visual Culture: Images and Interpretations*. London: University Press of New England.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism, & the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- . 1993. *Bodies That Matter*. New York: Routledge.
- Carson, Marvin. 1984. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 1989. *Places of Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Case, Sue-Ellen ed. 1996. *Split Britches: Lesbian Practice/Feminist Performance*. New York: Routledge.
- ed. 1990. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theories & Theatre*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Chou, Katherine Hui-ling. 1997a. *Staging Revolution: Actresses, Realism, and the New Woman Movement in Chinese Spoken Drama & Film, 1919-1949*. Doctoral Dissertation for the Department of Performance Studies, New York University. USA.
- Chou, Hui-ling. 1997b. "Striking Their Own Poses: The History of Gender Performances on Traditional Chinese Stage." *The Drama Review*. Summer 1997, (T154): 130-52. Cambridge: MIT Press Journal.
- De Amrinis, Marco. 1993. *The Semiotics of Performance*, trans. By Aine O'Healy. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. New York: Routledge, 1984.
- Dolan, Jill. 1988. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Griffin, G. ed. 1994. *Difference in View: Women and Modernism*. London: Falmer.
- Goodman, L. 1993. *Contemporary Feminist Theaters: To Each Her Own*. London: Routledge.
- Hart, Linda ed. 1989. *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kaplan, E. Ann. 1993. *Women & Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge.
- Martin, Carol ed. 1996. *S Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*. NY: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual Pleasure & Other Narratives*. Bloomington: Indiana University Press.
- Parker, Andrew, Eve Sedgwick. Eds. 1995. *Performativity and Performance*. New York: Routledge.
- Phelan, Peggy and Linda Hart, eds. 1993. *Acting Out: Feminist Performances*. New York: Routledge.
- Postlewait, Thomas, and Bruce A. McConachie. *Interpreting The Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Reinelt, Janelle G. And Joseph Roach R. 1992. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 1988. *Performance Theories*. New York: Routledge.
- . 1990. "Performance studies: the broad spectrum approach," *National Forum* 70(3): 15-6.
- Senelick, Laurance. 1992. *The Presentation of Difference in the Performing Arts*. Hanover: University of New England.
- Wang, David Der-wei. 1992. *Fictional Realism in 20th-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University.