



國立臺灣大學文學院戲劇學系

碩士論文

Department of Drama & Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master's Thesis

以情動理論重構亞陶的殘酷劇場——以《頌熙》為例

Reconstructing Antonin Artaud's Theater of Cruelty

through Affect Theory: A Case Study of *The Cenci*

吳雨蓉

YU-RUNG WU

指導教授：謝筱玫博士、許仁豪博士

Advisor: Hsiao-Mei Hsieh, Ph.D., Jen-Hao Hsu, Ph.D.

中華民國 115 年 6 月

June 2026

謝辭



寫論文的过程裡總在想寫謝辭的時候要寫什麼。要謝的人事時地物太多了，實際上又暗自想著有沒有可能根本不會有寫謝辭的時候。這是整個碩士班生涯耗時五年半的第二次畢業嘗試，中間無數次想放棄，但接下來要感謝的所有人都幫助我走到了今天。先給看到這裡的人，大聲地說句感謝。

首先感謝謝筱玫老師和許仁豪老師，感謝老師在我最無助的時候收留我，讓我有幸成為老師的學生。謝謝筱玫老師仔細的檢閱筆記，讓我在修改內文時能迅速抓住重點；謝謝老師在百忙之中不遺餘力地協助我安排口考委員，更謝謝老師溫柔且耐心地給予支持與祝福。謝謝仁豪老師從大學時期以來的教導與照顧，尤為感謝在高雄時得以和老師長談、為我指引研究的方向與參考書目。若無兩位老師，這本論文不會存在；再度感謝兩位老師，您們對於教學與研究的熱忱持續鼓舞著我，感謝您們耐心地陪伴我走完這條路。

另外要感謝臺大戲劇系，在系上研讀、系辦工作的四五年，多有賴諸位師長與助教的關照。謝謝林智莉老師、林于湘老師兩位我修課最多的老師。謝謝智莉老師在換主修的過程中多方協調以及對我的鼓勵；也謝謝于湘老師的教導讓我有足夠的背景知識來完成這本論文。感謝系辦的琇如、怡麟和博森（以及戲劇研究的孟芳），其實在系上大部分的時間都在與三位助教相處，您們的關懷以及對我的肯定使我銘記於心。即便帳務工作繁瑣，也因為您們使值班變得讓人期待。還要謝謝在戲劇所的給予我鼓勵的多位學長姐弟妹：線上鼓勵我的陸傑、慧中和曉逸，總帶給我小禮物的柏穎，一起修課的雅鈞、心、亭萱，工作上的好夥伴彥禎、依辰、睿鈺、俊璉和悅甄，以及最常在音樂廳見面、隔壁棟系館的伊宸。有你們使在學校的生活多姿多采，非常非常幸運能認識你們。

在此特別感謝我的兩位口考老師：羅仕龍老師和吳依屏老師。仕龍老師點出了一直縈繞在我心頭的癥結，在回來修改論文時耳邊不時冒出仕龍老師的囑咐，終於有守得雲開見月明之感，我終於能稍稍在如此繁瑣的資料堆砌中找回自己的感覺。依屏老師幾乎是鉅細靡遺地閱讀完畢，檢查到許多被我忽略的細節，並且在結構上也提出了我能多加思考的不同方向。實在非常感謝兩位老師，除了讓這

本論文更加完善，也讓我在其中學習到未來在建立理論、撰寫文章，甚至著書立說時應具備的心態與警覺。另外也謝謝慧中和莉峰來聽我的口考、幫我拍照，我的口考居然有人想聽，實在備感榮幸。

特別感謝阿複，寫論文的時候如果沒有你我可能頭髮再禿一半。感謝你常常包容我的壞脾氣（什麼戀愛發言），和我討論架構、內容，以及外文資料的各種疑難雜症，沒有你這本論文也不會有現在的完成度，感謝你陪我走到最後。

謝謝同舞、謝謝中山大學的朋友師長學長姊弟妹們，以及謝謝琴圈陪我走過官非的眾位朋友。名字實在太多了，全部列出來可能謝辭有十頁，請快約我拿感謝小禮和小卡，好想見到大家。沒有你們我不會長成今天的樣子，感謝你們給了我很多愛和抱抱。請大家健康平安，聽到大家過得很好的消息總是最令人欣慰的，雖然我們都會因為一些小屁破事抓狂崩潰，但有彼此一切都不那麼難熬，大大的感謝。

謝謝喵喵帝國，謝謝遠在牙哥的許舒婷、謝謝高中摯友董瑀千、謝謝一起考試奔波面對畢業的高翊軒。謝謝高中畢業後才變熟、一直線上鼓勵我的冠履和聖博、謝謝迷因好友願馳、謝謝讓我能暫時脫離現實生活的吳驥。謝謝你們成為我的避風港，向我分享你們所見的美好，時常安撫我的憂慮（和網路成癮），每天最期待的就是可以在訊息列表看到你們，給我溫暖讓我有動力持續前進。

最後謝謝我的家族，我非常愛你們。謝謝阿公阿嬤、小小姨，天知道我有多想念在高雄的日子，即便偶而想起也總會默默拭淚。謝謝爸爸媽媽，你們時常太努力工作而忘記要休息，拜託健康，我也會竭盡所能讓你們少一些操煩、多一些快樂。謝謝兩位妹妹，完成這份論文的肉身時間絕大部分與你們一起度過，感謝你們容忍我的奇思妙想，謝謝你們讓阿姐一直是最喜歡的身分角色。我是一個極其幸運的人，被生養在如此美好的家庭裡，總是以彼此為榮、諒解彼此的煩難。感謝你們的栽培與支持，鼓勵、包容與滿滿的愛。

最後的最後，謝謝你看到這裡。我不確定這篇論文具備什麼研究價值，但在你選擇翻開的時刻，或許就賦予了這篇論文存在的意義。

祝福你有個美好的閱讀時光。

摘要

本文以情動理論（Affect theory）重新思考亞陶（Antonin Artaud）的殘酷劇場，試圖突破過往將「殘酷」理解為暴力、美學挑釁或反理性姿態的研究傾向。

本文首先回顧亞陶的生命經驗、思想與《劇場及其複像》等重要文本，梳理殘酷劇場的形脈絡，並分析其與儀式、瘟疫、形上學之間的關聯。接著進一步引入情動理論作為研究方法，援引馬蘇米（Brian Massumi）、湯姆金斯（Silvan Tomkins）等人的觀點，爬梳情動、強度、感知與身體之間的關係，並試圖藉此建立理解殘酷劇場的新視角。在文本分析部分，本文以亞陶的作品《頌熙》（*Les Cenci*）為主要案例，探討此劇如何透過非心理寫實的角色配置、斷裂性的語言節奏、壓迫性的空間構成與儀式化的表演形式，生成直接作用於觀眾身體的感受。

總上，本文認為殘酷劇場是強度的劇場。透過情動理論的介入，本文試圖指出，殘酷（la cruauté）是一種作用於身體、感知與存在狀態的強度機制；殘酷劇場（Le théâtre de la cruauté）則旨在脫離再現的範疇，通過舞台調度（Mise-en-scène）：聲響、節奏、空間、光線與身體等元素，直接介入參與者的感知、改變觀看、感受與存在的方式，使他們進入尚未被語言完全收束、命名的情動狀態。這也使劇場成為與集體意識共振、重塑感知與生命閱歷的場所，從而使受眾得以重新面對世界、再度感受自身存在的經驗。

關鍵字：亞陶、殘酷劇場、《頌熙》、情動力、強度

Abstract



This thesis re-examines Antonin Artaud's Theatre of Cruelty through Affect Theory, seeking to move beyond past research tendencies that understand "cruelty" primarily as violence, aesthetic provocation, or anti-rationalism. This thesis argues that cruelty (*la cruauté*) should be understood as a mechanism of intensity acting upon the body, perception, and states of existence. Moreover, the function of Theatre of Cruelty is to directly intervene in the spectators sensory experience and draw them into unstable affective states that exceed linguistic containment. Which operates through *mise-en-scène*—sound, rhythm, space, lighting, gesture, and the body.

The thesis first review Artaud's life experiences, theatrical thoughts, and major writings, especially *The Theatre and Its Double*, tracing the development of the Theatre of Cruelty and its relation to ritual, plague, metaphysics, and the crisis of modernity.

It then further introduces affective theory as a research method, citing the views of Brian Massumi, Silvan Tomkins, and others, to organize the relationships among affect, intensity, perception, and the body. Through this theoretical perspective, the thesis attempt to establish a new perspective for understanding the Theatre of Cruelty.

The textual analysis centers on *The Cenci* (*Les Cenci*), exploring how Artaud constructs affective experiences through non-psychological characterization, fractured linguistic rhythms, oppressive spatial arrangements, and ritualistic theatrical forms.

By approaching Artaud through Affect Theory, this thesis suggests that the Theatre of Cruelty does not merely seek shock or destruction. Instead, it opens another possibility for perceiving life within theatre; cruelty is therefore an experience that forces the body to confront the world again and to feel its own existence anew.

Keywords: Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, *The Cenci*, Affect Theory, Intensity

目次



謝辭	i
摘要	iii
Abstract	iv
目次	v
第壹章、導論	1
第一節、研究動機與問題意識	1
第二節、理論基礎	2
第三節、文獻回顧	3
一、亞陶本人之著述	4
二、後世研究	4
1、哲學性理論視野與批判性詮釋	4
2、表演實踐：殘酷劇場對劇場導演與演出型態的影響	6
3、語言與形式：碎片性行文、語言極限與物質意象	7
4、多重創作面向與跨域研究	8
5、華語世界研究者的亞陶閱讀	11
小結	13
第四節、研究方法與範圍	14
第五節、研究架構	15
第貳章、亞陶的生命經驗與殘酷思想的形成	17
第一節、時代背景與文化環境	17
一、美好年代與理性秩序的幻象	17
二、戰爭與文明病：現代性的崩潰	18
第二節、個人生命經驗的影響：從語言失位到劇場召喚	21
一、家族、宗教與疾病：命定身體的生成與精神孤絕	21
二、殘酷概念的孕育：超現實主義的放逐，與反理性秩序的啟動	24

三、收容與矯治：創作作為維持意志的手段	27
第三節、殘酷劇場的理論脈絡	29
一、殘酷劇場的內在與外在：複象與瘟疫	30
二、殘酷劇場的形上邏輯：生存必要之惡	32
三、殘酷劇場的表現條件：去語言化、儀式性、攻擊性	34
小結：從社會創傷到個人命運——殘酷作為救贖的實踐	38
第參章、情動理論的思想譜系與核心概念	40
第一節、情動概念的哲學與心理學來源	40
一、情動與驅力的重構：湯姆金斯動機理論的系統轉向	40
二、從《倫理學》到《千高原》：情動概念的哲學轉化	43
第二節、情動轉向的形成：從情緒研究到非再現力量	44
一、控制論褶皺	44
二、情動的自主性	46
第三節、情動的理論整合：馬蘇米的發展	47
一、馬蘇米的情動理論基礎	48
二、馬蘇米的建構	50
1、情動與情緒的區分	50
2、前語言的情動：自主性與虛擬性	50
3、情動的橫向流動與跨域作用	52
第四節、情動理論的關係論轉向與跨學科譜系	53
小結	56
第肆章、情動的殘酷操作：《頌熙》中的強度展演與重構	58
第一節、殘酷與強度的概念關聯	58
第二節、《頌熙》的情節結構與情動運作	59
一、《頌熙》劇情骨架	60
二、亞陶對文本的處理方式與表演設計	62
1、頌熙之「惡」型塑的壓迫	62
2、教廷對頌熙家族內部的策反	66

3、碧雅翠絲的轉變	69
4、第二次刺殺：碧雅翠絲終被頌熙同化的「命運」	72
第三節、殘酷作為強度：劇場的情動運作與生成	75
一、空間／舞台美術所形塑的強度性「眩暈」	76
二、劇作選材的「超然」：摒棄心理性的動機剖析	77
三、語言與去語言化：聲音的攻擊性	78
四、節奏中斷致使的強度延宕	80
五、舞台即祭壇：劇場中的生命召喚	82
小結：殘酷劇場對生命經驗的強度重塑	83
第五章、結論	85
第一節、研究成果總結：情動視角下的殘酷劇場	85
第二節、理論貢獻：情動理論與劇場研究的交會	86
第三節、研究限制與未來研究方向	87
參考文獻	89
一、亞陶與殘酷劇場	89
1、亞陶本人之著述	89
2、亞陶相關研究之發展著述	90
二、情動理論相關著述	91
三、其他相關著述	92
四、網頁資訊	93

第壹章、導論



第一節、研究動機與問題意識

近年來，沉浸式劇場、體驗式展演與密室逃脫等表演形式迅速興起，劇場逐漸從以觀看為核心的藝術，轉向調動身體感知、空間經驗與多重感官的現場事件。這股發展延續自十九世紀以來劇場對於感知形式的持續探索——從德國作曲家華格納（Wilhelm Wagner，1813-1883）提出「整體藝術」（Gesamtkunstwerk）試圖整合音樂、舞台、美術與建築，以完整包覆觀眾的感官體驗，到亞陶進一步將劇場理解為直接作用於身體與感知的場所，劇場始終圍繞著同一個問題：舞台如何超越故事與再現，直接介入人的存在經驗。然而，儘管這類劇場實踐不斷發展，劇場研究至今仍較常見對文本、符號與政治意涵的分析，對於感知如何被組織、身體如何受到作用，以及非語言元素如何共同生成劇場經驗，仍缺乏一套足夠細緻的分析方法。這正是本文重新回到亞陶的重要原因：自二十世紀中葉醞釀、近三十年來蓬勃發展的情動理論，提供了一組理解身體能力、強度流動與感知生成的概念，使亞陶長期以來圍繞身體、空間、聲響與節奏所提出的劇場構想，得以在當代獲得新的理論詮釋。

本文所關注之「殘酷劇場」，主要指法國劇場思想家安東尼·亞陶（Antonin Artaud）於二十世紀三〇年代提出的劇場構想。既有關於亞陶與殘酷劇場的研究，多集中於其劇場理論、美學觀與文化思想，並從現代主義劇場、象徵主義與前衛藝術等歷史脈絡出發，討論其對西方戲劇傳統的批判。此類研究普遍指出，亞陶試圖突破以文本與再現為中心的戲劇形式，轉而強調身體、聲音與空間在劇場中的作用，並將劇場理解為能夠觸動觀眾感官的強烈經驗。同時，在劇場實踐領域中，亞陶的構想亦影響了後續導演與表演訓練，促成劇場由再現模式轉向強度與能量的操作。

另一方面，在近年人文與社會科學領域中，「情動轉向」（affective turn）逐漸形成，學者從哲學、心理學與文化研究等角度重探情感、身體與社會之間的關係。情動理論強調感受在被語言命名之前所具有的強度與身體性，並將情動理解為在身體與環境之間流動與傳遞的能量。此觀點為理解藝術與文化實踐中的「感

官經驗」與「非再現運作」提供了新的理論框架。然而，既有研究雖已注意到亞陶劇場對感官與身體經驗的重視，卻多停留於美學描述或劇場史脈絡，較少從情動理論的角度，系統性地分析殘酷劇場的運作。亦即，亞陶所強調的感官衝擊、身體震動與劇場能量，尚未被充分轉化為一套可供分析的理論語言。

基於此研究缺口，本文嘗試以情動理論為分析框架、檢視亞陶的殘酷劇場思想。本文關注的問題為：若從情動理論的視角出發，殘酷劇場是否可以被理解為以強度運作為核心的劇場？在此中，身體能力的變化、感受的生成，以及情動在空間中的流動，如何透過劇場的聲音、節奏、動作與空間配置被具體化？

因此，本文的研究定位在於：透過情動理論中的「強度」、「身體能力」與「情動流動」等概念，拼湊出殘酷劇場的運作條件與生成方式。筆者將試圖深化亞陶的劇場理論，亦旨在開啟劇場研究與情動理論之間的對話，使殘酷劇場得以再更具體地被理解為身體、感官與存在經驗的操作。

第二節、理論基礎

本文的理論基礎主要建立於當代情動理論（*affect theory*）的思想脈絡之上。情動概念的哲學源頭可追溯至荷蘭哲學家斯賓諾莎（*Baruch Spinoza*）於《倫理學》（*Ethica*）中對「情動」（*affectus*）的定義。斯賓諾莎將情動理解為身體能力（*power of acting*）的變化狀態，強調情動是身體在與外在事物相遇時所產生的力量增減，不是單純的心理情緒。此觀點將感受從內在心理經驗轉向身體與外界之間的關係運動，為後續情動理論立下主軸。

在心理學領域中，美國心理學家湯姆金斯（*Silvan Tomkins*）於《情動、意象、意識》（*Affect, Imagery, Consciousness*）一系列書中，提出情動是「動機—分化」機制的理論架構（*Motivational-Differential Theory*）。湯姆金斯主張，情動與驅力之間形成「情動—驅力」（*drive-affect*）組合，並在行為的發動與調節過程中發揮關鍵作用。對湯姆金斯而言，人的行動不只受到生理需求推動，驅力本身也需要透過情動被激發、引導與賦予方向。例如飢餓、疲憊或性慾等生理驅力，若缺乏情動的參與，未必會直接轉化為行動；相反地，興奮、羞恥、恐懼或痛苦等情動，則會影響個體如何感知自身狀態、如何回應外部刺激，並進一步改變行動的強度與方向。此理論將情動視為具有啟動、放大與導引功能的基礎單位，突破

了將情緒視為附屬心理現象的傳統觀點，成為後來情動研究發展的分水嶺。

在哲學層面上，德勒茲（Gilles Deleuze）與瓜達里（Félix Guattari）進一步將情動概念轉化為「強度」（intensity）的問題。在《千高原》（A Thousand Plateaus）等著作中，他們將情動理解為先於再現與語言意義的力量，表現為身體能力的變化與關係場域中的動態過程。如此轉向，也使情動顯露「非再現性」與「關係性」的主要特徵。

在當代情動研究中，馬蘇米（Brian Massumi）進一步提出「情動的自主性」（the autonomy of affect），強調情動相對於語言意義與情緒認知的差異。馬蘇米指出，情動作為前語言的強度，具有無法完全被符號化與再現的特性，並能在不同媒介與場域之間傳遞與轉換。此觀點使情動被理解為具有橫向流動性與跨域作用的力量，並促成情動理論在文化研究、媒介研究與表演研究中的廣泛應用。

在此基礎上，本文將情動理論引入亞陶殘酷劇場的研究，嘗試將劇場中的聲音、節奏、動作與空間配置，理解為觸發與調度情動強度的操作條件。透過此視角，殘酷劇場或許得以被劃界為以強度生成與身體感受為重心的劇場。最後需要說明的是，關於情動理論之思想譜系與概念細部之發展，本文將於第四章中進行更為系統性的整理與討論。

第三節、文獻回顧

本節旨在釐清亞陶研究的主要脈絡，從原典文本到後世詮釋，從劇場美學到跨域思潮，描繪出「殘酷」概念如何在不同歷史時刻被閱讀、挪用與再生產。首先，研究將回到亞陶的著述，理解其語言、身體與思想如何在斷裂與生成之間構築出獨特的美學世界。其次，將概覽後世研究的多條路徑：包括以哲學性與批判性視野探討亞陶的形上學企圖、以表演實踐檢視殘酷劇場如何影響導演與演員訓練、以語言與形式關注其碎片化書寫與語言極限，並擴展到其跨媒介、跨文化的多重創作面向。最後，本節亦將整理華語世界的研究成果，指出中文論述中對亞陶的特別敏感性與詮釋路徑。透過這些面向的彙整，本節試圖建構亞陶研究的知識圖景，並為後續分析奠定理論基礎。

一、亞陶本人之著述

亞陶的原典文本為本文主要參照文本之一。其中《劇場及其複象》(*Le Théâtre et son Double*, 1938)¹是其劇場思想最具代表性的合集，收錄〈劇場與瘟疫〉、〈殘酷劇場第一次宣言〉、〈情感運動員〉等亞陶最重要的劇場觀論述。此書奠定「殘酷」為一種劇場法則，強調劇場必須回返語言與意識形成之前的原初力量，使身體成為思想的第一現場。這展現亞陶拒絕理性秩序的美學姿態，亦為後續詮釋提供「殘酷」概念的根本依據。

亞陶的劇作《頌熙》(*Les Cenci*, 1935)²賦予後世「殘酷劇場」在實際舞台實踐的案例。雖然當時演出評價毀譽參半，但此劇能大致呈現亞陶對悲劇、暴力與命運的理解。透過劇作，可以見得亞陶如何試圖將《劇場及其複象》中較抽象的理念具象化，並在劇場空間中探索「神性殘酷」與「存在壓力」的舞台形式。

除此之外，亞陶尚有法國加利瑪出版社(Gallimard)在其身後編整的《全集》(*Œuvres complètes*)³與桑塔格編選之《作品選集》(*Selected Writings*)⁴等不同版本，涵蓋書信、評論、手稿、草稿等材料，對重構其思想脈絡、確認文本前後轉折與語言風格變化均極具參考價值。雖然本研究不逐一深入，但這些版本提供了觀察亞陶生命歷程與語言形變的更廣闊視野。

二、後世研究

1、哲學性理論視野與批判性詮釋

關於亞陶及其殘酷劇場的相關研究，多始於批評理論領域的再詮，特別在後現代理論與語言哲學興起之際，亞陶的書寫及其劇場論漸漸被視為挑戰既有思考框架的重要根據。

¹ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，(聯經出版，2003)。

² Antonin Artaud, *The Cenci*. Translated by Simon Watson Taylor, (Grove Press Inc., 1970).

³ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*. Tomes. I–XXVI. (Editions Gallimard, 1970–1994). 可參見法國出版社 Gallimard 網站：“Antonin ARTAUD.” Gallimard, [https://www.gallimard.fr/catalogue?f\[0\]=auteurs_principaux_contenu_titre:Antonin Artaud&page=2,0](https://www.gallimard.fr/catalogue?f[0]=auteurs_principaux_contenu_titre:Antonin+Artaud&page=2,0). Accessed 03 Dec. 2025.

⁴ Antonin Artaud, *Selected Writings*, edited and with an introduction by Susan Sontag, translated by Helen Weaver, with notes by Susan Sontag and Don Eric Levine (Farrar, Straus and Giroux, 1976).

法國哲學家傅柯（Michel Foucault，1926-1984）於《古典時代瘋狂史》（*Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique*，1964-1965）⁵中多次援引亞陶形象，試圖藉其顛覆性的創作與生命姿態，反思西方理性體系如何排除異質性的存在。傅柯指出，亞陶的語言與行動展示了現代文明追求真理與秩序過程中的暴力本質，並於書末將亞陶與尼采並列，視為線性歷史無可避免走向悲劇命運的代表人物。此種將亞陶定位於思想史中「問題化主體」的研究方向，確立其不僅為劇場實踐、理論家，同時亦為現代性批判的重要符碼。

延續此路線，法國解構主義大師德希達（Jacques Derrida，1930-2004）在《書寫與差異》（*L'Écriture et la Différence*，1967）⁶中所收錄的〈被劫持的語言〉與〈殘酷劇場與表象的關閉〉兩篇文章中，透過「延異」（différance）概念，指出語言永遠指向一個延宕中的意義，永無終點。德希達藉由解構亞陶追索「在場」的企圖，指出其書寫雖試圖超越象徵符號邏輯，但不可避免仍需透過語言進入表演空間。他認為，殘酷劇場之意義正在於此矛盾：一方面抗拒再現體制，一方面又必須藉由某種形式之表象讓殘酷得以顯現⁷。在後續撰寫〈讓 subjectile 喪失理智〉（*Forcener le Subjectile*，1986）⁸時，德希達進一步以「subjectile」一詞審視亞陶文本。「subjectile」作為「介於物質與符號之間的載體」，文中藉由一系列的折磨與手術探尋「subjectile」的本質，能進一步解釋亞陶的「複象」

（double）從何而來：當下所寫已然非當下所想，作者遺留在作品上的痕跡（即 subjectile），並不可再現「創作」，也不能拒絕創作被他者詮釋／誤讀。

綜上，傅柯與德希達的研究重新評估了亞陶其人其理論的地位，使亞陶不再被視為邊緣藝術家，其劇場理想也被放回二十世紀思想史的重要脈絡。然而，此類研究多聚焦於書畫與思想層面、哲學的概念論述，較少深入探討亞陶如何在戲劇作品、電影表演等層面有何具體實踐。

⁵ 米歇爾·傅柯著，林志明譯，《古典時代瘋狂史》（時報文化出版企業，2016）。

⁶ 德希達著，張寧譯，《書寫與差異》（麥田出版，2004）。

⁷ 「他所不能順從的正是作為重複的劇場，而他所不能放棄的正是作為非重複的劇場。」同上註，頁 489。

⁸ Jacques Derrida and Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*. Translated and with a preface by Mary Ann Caws, 1998.

2、表演實踐：殘酷劇場對劇場導演與演出型態的影響

自 1960 年代前衛劇場運動以降，亞陶殘酷劇場在實際表演領域產生深遠影響，成為劇場創作者設計舞台、拆解觀演關係的重要參考依據。

英國戲劇與電影導演布魯克（Peter Brook，1925-2022）於《空的空間》（*The Empty Space*，1968）⁹中引用亞陶劇場概念，提出「神聖劇場」（The Holy Theatre），並將亞陶視為現代劇場突破再現模式的重要契機。布魯克與美國導演馬洛維茲（Charles Marowitz，1934-2014）曾於皇家莎士比亞劇團（Royal Shakespeare Company）成立「殘酷劇場」實驗小組，透過大量身體與感知訓練探索亞陶思想的可能性。此外，布魯克也回溯了觀眾與演員之間的關係。在他看來，演員必須暫時忘記觀眾的存在，表演才能真正從內部被推動；但觀眾又始終是劇場不可被排除的一部分，因為所有動作、聲音與情感最終都朝向他者展開。劇場因此維持在持續的張力之間：表演既來自演員最私密的內在需求，同時也構成與他人共享的經驗。

波蘭戲劇學家與劇場導演葛羅托斯基（Jerzy Grotowski，1933-1999）於《走向貧窮劇場》（*Towards a Poor Theatre*，1968）¹⁰中，將舞台視為淨化環境，強調演員訓練及身體極限的開發。書內收錄的〈他不全然是己身〉（"He Wasn't Entirely Himself"，1967）一文中，指出亞陶的思想雖充滿後世的誤讀、而理論本身也難以實踐，卻在劇場史上產生無可迴避的衝擊。亞陶以個人創傷為底色，提出「透過劇場得救」的構想：作品中的混亂與爆發構成具有啟發性的「神聖混亂」，使觀者得以完成自我認識。亞陶反對劇場僅再現文本，強調表演應是「全然行動」（total act）：演員不以身體「表現」靈魂，應以存在本身實現「行動」。葛羅托斯基為此回應「殘酷即嚴謹」（Cruelty is rigour）¹¹，點出殘酷更應將關注轉向「全然投入」的狀態，以及對身體與表演紀律徹底要求。雖葛式批判亞陶試圖以劇場創造新神話的構想不夠精確，卻肯定亞陶以殉道姿態為劇場開啟新可能性的勇氣，視其為劇場詩人、如同神話中的先知以塞亞（Isaiah）。

⁹ 彼得·布魯克著，耿一偉譯，《彼得·布魯克：空的空間》（國家表演藝術中心，2008）。

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, introduction by Peter Brook (Routledge, 2002).

¹¹ Ibid., p. 125.

美國戲劇導演謝喜那（Richard Schechner，1934-）在《環境劇場》（*Environmental Theatre*，1973）¹²書中，進一步檢視劇場如何擺脫文學與鏡框式舞台的限制。此書在空間、表演、治療與劇作四個章節中多次回應亞陶構想的核心理念。謝喜那認為，劇場的空間應打破觀演界線（第四面牆），使演出成為整體環境中的行動，觀眾因而成為展演的一部分。文本得當作置入劇場實驗的元素，表演上則強調「場景給定」（*scenic gives*）的生成性，同時注重環境塑造與感官調動。而在治療層面，謝喜那則認為，劇場因能展露內在衝突、透過行動外化個體狀態，所以能促使觀眾去重探個人內在生命經驗。

德國當代戲劇理論家萊曼（Hans-Thies Lehmann，1944-2022）於《後戲劇劇場》（*Postdramatic Theatre*，1999）¹³中，特別提到亞陶的劇場理念展示了一個超越再現邏輯、以能量為中心的劇場形式。亞陶強調劇場應成為原始力量的釋放場域，以身體、聲響、節奏、衝擊為主的表達方式，成為後戲劇劇場「能量性」（*energetic*）與「前語言結構」的重要雛形。進一步而言，亞陶對「象形文字式」（*hieroglyphs*）符號使用的想像，影響了後戲劇劇場對非層級式符號（*Non-hierarchical symbols*）與影像結構的運用，使劇場在缺乏敘事與角色辨識的情況下，仍能透過氛圍、身體性與儀式性創造舞台現實。

由此可見，亞陶的劇場主張在表演實踐領域，不僅影響劇場導演與演員訓練，更在空間建構、感官調度與能量傳導層面提供的新秩序。然而，當代戲劇研究多將此種轉向視為「美學變革」，卻較少追問亞陶如何設定劇场的操作條件。這導致亞陶的劇場觀在後世的展演實務層面，經常被穿鑿附會成抽象、激進的藝術立場，流於表面。

3、語言與形式：碎片性行文、語言極限與物質意象

有關亞陶文本形式與語言策略的研究，多聚焦於其書寫結構的片段化、強烈意象性與語言的物質化運作方式。學者普遍指出，亞陶在其劇場論述與創作文本中，多以斷裂、重複、語勢躍動的句式，營造接近感官衝擊的語言節奏。

¹² Richard Schechner, *Environmental Theater*. (Hawthorn Books, 1973).

¹³ 漢斯·蒂斯·雷曼著，李亦男譯，《後戲劇劇場》（北京大學出版社，2010）。

如當代戲劇學者默菲（Adrian Morfee）所著的《安東尼·亞陶的書寫身體》（*Antonin Artaud's Writing Bodies*, 2005）¹⁴指出，亞陶在文本層面不僅傳遞思想，更藉由語言配置創造張力，使文字處於「接近行動」的狀態，故其書寫可視作劇場實踐的一部分。另則，巴伯（Stephen Barber）參與翻譯、編輯群的《亞陶 1937 啟示錄》（*Artaud 1937 Apocalypse*, 2019）¹⁵，以及所著之《亞陶：最終的詛咒 1945-1948》（*Artaud: Terminal Curses--The Notebooks 1945-1948*, 2008）¹⁶亦強調亞陶在突破語言所產生的發聲效果。兩本書著重探討亞陶長期入院與出院後的晚年，對語音、分解音節的實驗創作。巴伯認為亞陶乃透過格律打破語言的理性支配，使文字具有指向身體感受與空間意識的作用。

事實上，這些對發聲、節奏與語言碎裂化的嘗試，才更接近亞陶晚年所追求的藝術狀態。有趣的是，許多跨域研究往往將亞陶的劇場革命視為一個理論轉折點，藉此討論現代藝術如何脫離語言中心與再現邏輯；相較之下，亞陶晚年於廣播、筆記與詩作中進行的大量聲音與語音實驗，反而較少被放回其整體劇場思想中理解。

4、多重創作面向與跨域研究

此類的文獻多以線性方式回顧亞陶的生平為主，但切入的角度與重點皆有不同，成書時間多於上世紀 90 年代至本世紀。萬幸多數學者如今仍在世，或許是隱私意識抬頭，文本中並無註記學者們的出生年份，在此先行註明。

匈牙利籍英國批評家艾斯林（Martin Esslin, 1918-2002）在《安東尼·亞陶：其人其著述》（*Antonin Artaud: The Man and His Work*, 1976）¹⁷中，將亞陶置於理性與失序、藝術與生命的光譜之間來理解。他不試圖在「天才」與「瘋癲」之間做出判斷，反認為亞陶的劇場企圖恰源自於兩者交界的張力。艾斯林認為亞陶的「語言之限」即殘酷劇場之始：劇場應該回歸超越理性之力、具備反理性與具攻擊性的特質，以劇場為革命手段追求破壞中的重構。然而，亞陶的導演經驗

¹⁴ Adrian Morfee, *Antonin Artaud's Writing Bodies*. (Oxford University Press, 2005).

¹⁵ Antonin Artaud, *Artaud 1937 Apocalypse*. Translated and edited by Stephen Barber (Diaphanes, 2019).

¹⁶ Stephen Barber, *Artaud: Terminal Curses--The Notebooks 1945-1948*. (Solar Books, 2008).

¹⁷ Martin Esslin, *Antonin Artaud: The Man and His Work*. (John Calder, 1976).

顯示劇場現場無法完全承載其構想，此「未竟」反而成為其理論作用於後世的力量來源。更甚，他甚至認為亞陶被崇奉的特質或許能成為宗教基礎，亞陶所留下的、一生中未曾停歇的「自我書寫」恰能提供後世詳盡的養料。其他以傳記形式討論亞陶生平的專書，尚有巴伯的著作《殘酷的解剖：安東尼·亞陶——生涯與作品》（*The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud--Life and Works*, 2013）¹⁸，以及美國當代藝術歷史學者沙弗爾（David A. Shafer）的《安東尼·亞陶》（*Antonin Artaud*, 2016）¹⁹。

美國作家桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）在著述《土星座下》（*Under the Sign of Saturn*, 1981）²⁰的〈趨近亞陶〉（"Approaching Artaud", 1973）文中，將亞陶視為現代文學史上「受苦最甚」的典型個案，也是最極端的個體生命例證之一：亞陶是始終拒絕被文化機制馴化的作家。她指出，無論亞陶如何設想藝術或文化的救贖力量，他的思想從根本上立基於徹底的個體性——如同諾斯替派式的激進個人主義者，他持續追索「內在自我」的變形，而非任何社會性、集體性的解方。她引用亞陶在〈致瘋人院醫療負責人的信〉中的命題：「一切個人行為均是反社會的」²¹，指出當個體陷入絕對的孤立時，瘋狂便成為其一難以避免的結果。此觀點雖然與資本主義民主、社會民主或自由派社會主義等以「人」為中心的現代意識形態格格不入。但在桑塔格看來反而證明：亞陶的激進正源自對個體核心的執著追索。

當代文化藝術史學家巴伯（Stephen Barber）²²是英語學界談論亞陶及其作品成書最多的學者，除卻出版的多本相關專書外（其中多本在上述行文稍有提及），更有參與編輯、翻譯及註釋等研究書目²³。諸如《安東尼·亞陶：炸毀與爆

¹⁸ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud--Life and Works*. (Sun Vision, 2013).

¹⁹ David A. Shafer, *Antonin Artaud*. (Reaktion Books, 2016).

²⁰ Susan Sontag, "Approaching Artaud," in *Under the Sign of Saturn*. (Vintage, 1981). pp. 13-72.

²¹ 蘇珊·桑塔格著，廖思逸、姚君偉、陳耀成譯，《土星座下：桑塔格論七位思想藝術大師》（麥田出版，2012），頁96。

²² 可參見：京斯頓大學藝術學院（Kingston University School of Arts）的教職員介紹頁面。

Kingston School of Art. "Professor Stephen Barber." Kingston University London, <https://www.kingston.ac.uk/about/staff/professor-stephen-barber>. 讀取日期 2025/11/30。

²³ 可參見：Antonin Artaud, *Artaud 1937 Apocalypse*. Translated and edited by Stephen Barber. 及 Antonin Artaud. *The Human Face and Other Writings on His Drawings*. Translated by Clayton Eshleman and Stephen Barber, edited and with an afterword by Stephen Barber, introduction by Richard Hawkins (Diaphanes, 2022).

裂》(Antonin Artaud: *Blows and Bombs*, 1993)²⁴、《尖叫之身》(*The Screaming Body*, 1999)²⁵皆能看出巴伯長期對亞陶身體化創作的關注。前者以旅行、囚禁與臨終創作三個階段重建亞陶激烈而破碎的生命軌跡，後者則聚焦於戲劇以外的三種媒介：電影、繪畫、錄音，並將它們視為亞陶創作思想的主要證據。巴伯認為，亞陶的一切藝術企圖皆來自對「虛無」(Void)的凝視：他拒絕停留在超現實主義的象徵系統裡，也無意將創作收束為純粹的理論建構；對亞陶而言，創作始終伴隨身體、自毀與語言崩解的經驗。墨西哥、布魯塞爾、愛爾蘭三段旅程，則可被視為亞陶追尋神聖、儀式性劇場的跨文化精神工程與身體經驗。精神院歲月的暴力醫療與孤立，反而推動他進入高度密集的創作期。晚年亞陶的錄音、素描與文字都呈現「爆裂」的結構，以破碎的語音與狂烈線條回應虛空。巴伯也特別強調亞陶創作的跨媒介面向：亞陶對藝術形式的探索與殘酷劇場的主張密不可分，尤其在媒介轉換過程中，呈現出其對語言之外表達途徑的追索。因此，巴伯認為其後期作品才是亞陶思想最具爆裂性與前衛性的證明。

美國劇作家柏爾默(Albert Berme, 1927-2013)所著之《亞陶的殘酷劇場》(*Artaud's Theatre of Cruelty*, 1997)²⁶綜整亞陶劇場思想的生成、演變與實踐，特色在於將「殘酷劇場」置於劇場史與舞台技術的脈絡中檢視。全書由戲劇的治療性、歷史素材、創作者面向到劇場語言、觀眾參與等逐一探索，柏爾默特別強調亞陶對古代儀式、神話與劇場形式的重詮，並詳細分析了亞陶曾出版卻未上演的「場景設計」，歸結出亞陶的劇場風格：過度(extravagant)、具權威性(authoritative)，並為開放式的探尋(open-ended quest)。

美國劇場研究學者賈那容(Kimberly Jannarone)的研究偏重劇場政治性與群體動力的分析，在《亞陶及其複象》(*Artaud and His Doubles*, 2012)²⁷中審視亞陶在歷史、政治與劇場實踐中，實乃「被誤用者」：過去研究多將焦點放在亞陶的精神疾病、受苦形象、革命姿態或殘酷劇場的解放性，甚至將其視為先知或殉道者，反而忽略作品本身及其所處的歷史脈絡。全書透過「瘟疫」、「群眾」、「權

²⁴ Stephen Barber, *Antonin Artaud: Blows and Bombs*. (Faber and Faber, 1993).

²⁵ Stephen Barber, *The Screaming Body*. (Creation Books, 1999).

²⁶ Albert Bermel, *Artaud's Theatre of Cruelty*. (Bloomsbury Methuen Drama, 1997).

²⁷ Kimberley Jannarone, *Artaud and His Doubles*. (University of Michigan Press, 2012).

力」三條主軸進行分析，將亞陶的劇場思想置於戰後創傷、群體心理、法國前衛運動與導演制度崛起的背景中。賈那容將亞陶視為一位強烈渴望掌控劇場權力，卻同時又持續拒絕劇場制度的人；這又帶出了亞陶思想內部的深刻張力。她認為若欲理解亞陶的「激進」，必需探問他對「文明秩序」與「劇場慣性」的衝撞；若僅將其轉化為美學概念，反而會削弱其中原本帶有的破壞性力量。

英國戲劇學家穆瑞（Ros Murray）所著《安東尼·亞陶：靈魂的浮渣》（*Antonin Artaud: The Scum of the Soul*, 2014）²⁸，以「身體」為焦點切入亞陶思想，主張亞陶的劇場理念源於對身體苦痛經驗的深層認知。與偏向舞台或歷史論述的研究不同，穆瑞聚焦於身體如何成為思想與藝術生成的場所，並視其為對語言失序與表徵失效的回應。書中探討「再現的極限」、消化系統的隱喻、巫術與模仿、電影與書寫，以及「機械性身體」等主題，展示亞陶如何透過痛覺、分裂與嘔吐般的語言推翻劇場與文字的邏輯。穆瑞補足了其他劇場研究較少觸及的部分，如疾病、成癮、排泄等肉身具體層面，是理解「殘酷」作為生命／身體運作模式的重要參考。

總結而言，亞陶的相關研究從傳記式梳理、跨媒介創作、政治性分析，到身體與語言的深度切入，逐步建構亞陶作為二十世紀前衛劇場關鍵人物的多面圖像。這些研究不僅分析了亞陶在藝術形式上的實驗能量，也說明他如何成為思想史、文化史與劇場實踐中反抗秩序的重要標記。

5、華語世界研究者的亞陶閱讀

相較於西方亞陶研究長期在精神醫學、身體美學與前衛劇場的框架中展開，華語世界的研究具有不同的文化敏銳度與問題意識，往往更關注亞陶生命裂縫中的象徵性與跨文化轉譯的可能性。

《亞陶事件簿》²⁹是中文世界中具代表性的亞陶研究。蘇子中提供了與西方學者截然不同的切入方式：以「事件」而非連續、線性的傳記敘事，組織亞陶的一生與其後的文化回響。蘇子中的方法強調「斷裂點」（病痛、觀看、旅行、囚

²⁸ Ros Murray, *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*. (Palgrave Macmillan, 2014).

²⁹ 蘇子中，《亞陶事件簿》（書林出版，2018）。文中的「事件」皆來自蘇子中於2009-2017期間刊載於學術期刊的論文。

禁、創作爆發)，將亞陶的生命視為一系列能量的聚集與放射，這使亞陶呈現為反覆誕生、重組、破碎的生命形態，與其創作特質高度一致。本書由兩個「部曲」構成：第一部分首先討論亞陶的疾病史，而後專注在其生命中的兩個關鍵地景：關看 1931 殖民地博覽會、前往墨西哥探尋塔拉胡馬拉儀式，最後以「無器官身體」作亞陶一生創作的哲理思辨。第二部曲則將焦點轉向後繼者：德希達、布魯克，與戰後日本舞蹈學者土方巽，再探亞陶的理論如何在不同領域被轉寫、誤讀或激發。此書最大的貢獻在於移位觀察亞陶的方法與視角：一方面將亞陶從「瘋子／理論家」轉定位為不斷生成效應的「事件」與「上師」，強調其書寫在跨媒介、跨文化與跨學科中的傳染性；另一方面，蘇子中刻意打破《劇場及其複象》的一書獨大，突顯晚期書寫與多種媒介實踐的重要性。透過八個事件的斷面式書寫，蘇子中把亞陶放回後結構主義、實驗劇場與靈性思考的龐大網絡中，讓亞陶因此不會停留為一套封閉且完成的理論，更像是一個持續擾動身體、倫理與思想的開放場域。

林于湘於〈再探亞陶殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉³⁰一文中檢視亞陶殘酷劇場的研究傳統，指出過往亞陶研究在視角與方法上愈發面臨侷限——尤其是「理論與實踐脫節」的老問題。為突破此困境，林于湘提出「演繹理論／理論表演」概念，主張殘酷劇場的真正實踐並非僅存於《頌熙》或早期劇本，而是在亞陶大量、極具身體性與破壞性的文字作品中展開。此論文同時將亞陶置入更廣泛的後結構主義脈絡，比對其思想與德希達的交軌與分歧，探討殘酷劇場是否可視為「解構式表演語境」，抑或在某些關鍵問題上最終背離解構。文章最後提出「煉金術式」思維的詮釋框架，指出亞陶試圖透過文字、圖像、身體與意象的交織，實現精神與物質、世俗與神聖、混沌與秩序之間的越界與互滲，使殘酷成為心物一元的轉化過程。

朱鴻洲在〈論亞陶的殘酷理念與在《頌熙家族》的實踐〉³¹一文中，從亞陶的理論與創作兩個層面出發，探討亞陶唯一演出之傳世劇作《頌熙》（*Les*

³⁰ 林于湘，〈再探亞陶殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，《戲劇研究》，第 13 期（2014 年 1 月），頁 175–220。

³¹ 朱鴻洲，〈論亞陶的殘酷理念與在《頌熙家族》的實踐〉，《外國語文研究》，第 23 期（2015 年 12 月），頁 149–174。

Cenci, 1935) 如何具體化《劇場及其複象》中的「殘酷劇場」概念。朱鴻洲以雪萊與司湯達的版本作對比，指出亞陶在文本上徹底背離浪漫主義與心理寫實傳統：雪萊筆下的貝雅翠絲是純潔受害者，而亞陶筆下的她則擁有潛藏的慾望與夢魘，夢境成為揭露潛意識與原罪的通道。相對地，老頌熙不只是單純的反派、邪惡化身，還象徵創世者的殘酷、自覺的命運之力。實際上，亞陶親自執導、演出的《頌熙》在當時被一部分群體視為失敗之作；朱鴻洲也藉此指出此作品的不足：就理論而言，亞陶雖倡導以劇場為喚醒生命原始能量的儀式、以古典題材為載體，卻欠缺亞陶強調的「現實關懷」與「幽默」元素。但《頌熙》中的詩性，與對形上意義的思索，仍是亞陶值得一再重探的創舉。

整體而言，國內研究的貢獻並在於提供多重入口，讓亞陶回到其最具生命力的狀態——他的思想本身即是不斷擾動、逼近、並改寫劇場與思想疆界的存在。

小結

綜合以上文獻可見，亞陶研究呈現出高度多元的發展方向：其思想既被置於哲學與形上學的批判脈絡中加以詮釋，也在劇場實踐、語言形式與跨媒介創作等領域中持續被轉化與延伸。相關研究一方面指出亞陶對身體、感官與劇場能量的重視，另一方面亦顯示其理論在不同領域中被再度挪用與詮釋的可能性。

然而，既有研究多將此類轉向理解為劇場美學或表現形式的變革，較少進一步說明感官經驗與身體作用如何成為可分析的運作。亦即，雖然「強烈」、「衝擊」與「感官經驗」等概念經常被用以描述殘酷劇場，但其內部運作邏輯仍未被系統性地理論化。

因此，本文將在上述研究基礎上，引入情動理論為分析工具，嘗試將殘酷劇場中的感官衝擊與身體經驗，轉化為可被描述與檢視的理論結構。透過「強度」、「前語言性」與「情動流動」等概念，本文將進一步探討殘酷劇場如何在具體劇場條件中生成作用，並以此定位亞陶劇場思想在當代劇場與文化理論中的意義。

第四節、研究方法與範圍

本文採取理論分析與文本分析相結合的研究方法，並以情動理論為主要分析框架，檢視亞陶殘酷劇場之思想與實踐。相較於以歷史考證或劇場史敘述為主的研究取徑，本文更關注劇場作為「運作機制」的層面；亦即探討劇場如何透過具體條件生成感受、調度強度，並作用於觀眾的身體經驗。

研究方法上本文首先進行理論層面的概念梳理，透過對情動理論相關文獻之整理，確立「強度」、「身體能力」、「前語言性」與「情動流動」等核心概念為後續分析的操作工具。而後本文將進一步採取文本分析與劇場條件分析的方式，將上述概念具體應用於亞陶相關文本與劇場構想，以說明其理論如何在劇場中被轉化為實際運作。

本文不意在以單一理論框架取代既有對亞陶的理解，也無意以當代理論重新詮釋歷史文本，而是將情動理論作為一組分析概念，重新檢視亞陶對身體、感知、強度與舞台作用的思考。透過這樣的閱讀方式，可以發現，亞陶所關注的許多問題：例如劇場如何直接作用於身體、感知如何先於意義、舞台如何改變存在狀態——與情動理論後來所討論的核心議題彼此呼應。本文因此不著重追索兩者之間是否存在思想傳承或影響關係，而是透過概念層面的對話，考察亞陶的劇場思想如何在情動理論的視角下展現新的理論意義，並進一步說明殘酷劇場作為一種身體與感知運作機制的可能性。如此一來，情動理論不僅提供理解亞陶的新語彙，也使其劇場思想得以被置入一條更長的問題脈絡之中，重新思考其在身體、感知與強度研究上的理論位置。

本文研究材料以亞陶之原典著作為主要依據，包括《劇場與其複象》以及劇作《頌熙》。前者提供殘酷劇場之理論構想，後者則是該理論於舞台實踐中的重要案例。作為唯一由亞陶親自執導與參演的重要劇場實驗，《頌熙》的文本與演出史在理解亞陶的實務層面上有著極具代表性的參考價值。相較於《征服墨西哥》（*La Conquête du Mexique*）³²等未完整演出、實踐的計畫³³，《頌熙》不僅保

³² Antonin Artaud, "La Conquête du Mexique", *Œuvres complètes*. Tome.V. (Editions Gallimard, 1979). pp. 18-24.

³³ 亞陶在 1933 年所發表的〈殘酷劇場（第二次宣言）〉便已經提到此劇本；但未詳述此劇本完成

留較完整的劇本文本與演出資料，也較能具體呈現亞陶如何將其劇場理念轉化為舞台操作。而《血如噴泉》（*Le Jet de Sang*，1925）則為亞陶於超現實主義運動期間所作，此時亞陶尚未將殘酷劇場的脈絡發想完整，故不列入本文研究範圍。

透過理論文本與劇作文本之交互對讀，本文將分析殘酷劇場如何在概念與形式之間建立連結，並探討其具體的表現條件。研究範圍則聚焦於亞陶殘酷劇場的理論與劇作層面，特別關注其如何透過舞台調度（*Mise-en-scène*）生成感官強度。本文並不處理亞陶所有創作領域（如電影、繪畫或晚期書寫）之全面分析，僅選擇與劇場操作最為相關的部分為論述焦點。一方面，受限於研究篇幅，本文無法完整涵蓋亞陶不同創作媒介之間的發展脈絡；另一方面，相較於電影、繪畫或書寫，劇場更能同時調度身體、空間、聲響、光線、節奏與演員等多重元素，使情動在演員與觀眾的現場互動中生成與流動。因此，劇場也是最能呈現亞陶如何透過舞台調度直接作用於感知與身體的藝術形式，與本文所欲探討的情動運作機制具有最高的對應性。

第五節、研究架構

本文共分為五章，依序由理論定位、思想脈絡梳理、概念建構，進入劇場文本分析與整體論述收束，形成由抽象理論至具體分析的推進結構。

第壹章為導論，說明研究動機與問題意識，界定本文所使用之概念範疇，並透過文獻回顧釐清亞陶研究之相關發展，進而確立本文之研究定位與方法。

第貳章前半部分回到亞陶的歷史與生命經驗脈絡，從時代背景與個人經歷出發，分析其思想形成的條件。透過對戰爭、現代性危機與個人身體經驗的檢視，本章說明殘酷概念如何在社會與個體層面交織生成，並為後續理論討論提供歷史基礎。後半部分聚焦於殘酷劇場的理論構成，分析亞陶如何透過「複象」、「瘟疫」等概念建構劇場的形上意涵，並進一步說明其去語言化、儀式性與攻擊性等表現特徵。

第參章轉入情動理論之思想譜系與核心概念，從哲學與心理學來源出發，梳

的時間。在《劇場及其複象》中，劉俐於註腳補充亞陶「非常重視這個未能實現的計畫，曾多次公開朗讀劇本。」翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 143-144。

理情動概念的生成與轉化過程，並釐清「強度」、「前語言性」與「情動流動」等關鍵概念。此章建立本文後續分析所依據之理論框架，使情動理論成為理解劇場運作的分析工具。

第肆章為本文之核心分析部分，將前一章節所建構之理論概念應用於亞陶劇作《頌熙》，從情節結構、舞台設計與表現條件等方向，分析殘酷劇場如何能視為強度的運作機制。透過對舞台調度的分析，本章說明劇場如何生成情動經驗，並提煉出殘酷劇场的操作邏輯。

第伍章為結論，總結本文研究成果，說明在情動視角下殘酷劇場所呈現之理論意義，並進一步提出殘酷劇場成為存在經驗與劇場實踐形式的可能性。同時，本章亦反思本文之理論貢獻與研究限制，並指出未來研究可延伸之方向。

第二章、亞陶的生命經驗與殘酷思想的形成

本章從歷史與個人兩個層面，探討亞陶如何在文明創傷的背景中形成「殘酷」思維。前半以十九世紀末至戰間期法國的文化環境為主，指出現代性如何導致理性與感性、文明與暴力的撕裂；後半則聚焦亞陶個人的疾病、語言失效與藥物依賴，說明「被命定的身體」如何成為殘酷劇場的原型。

第一節、時代背景與文化環境

要理解亞陶的創作與思想，必須回到十九世紀末、二十世紀初法國的文化氛圍。這是從「美好時代」邁向現代性斷裂的關鍵時期。

一、美好年代與理性秩序的幻象

所謂的「美好年代」(Belle Époque，意為「美麗時代」)，一般指 1871-1914 年這段相對和平與繁榮的歲月。對當時的法國而言，這是一個被記憶為光輝與樂觀的時代：普法戰爭 (Guerre franco-allemande de 1870) 失敗的陰影緩緩淡去，第三共和的建立推進了世俗化的理想，政治制度穩定，經濟持續成長。科學與工業技術突飛猛進，電氣設備、公共交通、報刊與咖啡館文化構築了新的社會節奏，並促進了思想流通。巴黎除卻高度地城市化、工業化，也成為歐洲思想與藝術的重鎮，被稱作「世界的首都」³⁴：1889 年、1900 年兩次世界博覽會

(Exposition Universelle) 展現人類對進步與未來的信心，艾菲爾鐵塔 (1889 年建成，在 1930 年紐約克萊斯勒大廈完工前皆是世界最高建築)、巴黎地鐵 (首線開通於 1900 年)，以及全面世俗化的教育制度 (1905，法國自 1881 年開始規定 6-12 歲學童的免費義務教育)³⁵被視為現代文明的符號。

在此時期，法國戲劇達到了前所未有的繁榮。從 1860 年至 1913 年間，全國劇院數量由 34 家增至 121 家，成長速度遠超人口增長率，這顯示了當時的文化現象：戲劇不僅是藝術活動，更是社會生活與商業產業的重要組成。法蘭西喜劇院

³⁴ 李政亮，《世博花都，巴黎城市風景：美好年代·巴黎片斷》(山岳文化，2010)。

³⁵ 可參見：林孟君、陳妙娟、陳亮君、黃家凱等，《各國教育行政組織與學制》(國家教育研究院籌備處，2012)。



(Comédie-Française) 之下設有多所一流劇場，其中包括：由安托萬（André Antoine，1858-1943）於 1906 年接任導演的奧德翁劇院（Théâtre de l'Odéon），他以自然主義導演法奠定了現代戲劇寫實風格的基礎。由吉米爾（Firmin Gémier，1869-1933）創立的安托萬劇院（Théâtre Antoine），於 1897 年引入會員制度，推動「大眾戲劇」概念，並在 1911 年創辦國立流動劇院（Théâtre National Ambulant）。盧涅一坡（Aurélien Lugné-Poe，1869-1940）執導的作品劇場（Théâtre de l'Œuvre），以象徵主義戲劇著稱。以及由科波（Jacques Copeau，1878-1949）於 1913 年創立的老鴿舍劇院（Vieux-Colombier），其團員包括于威（Louis Jouvet，1887-1951）與杜蘭（Charles Dullin，1885-1949），成為後世法國現代劇場教育的重要基地。除大型劇場外，巴黎還擁有文藝復興劇院、聖馬丁門劇院、多姿劇院與滑稽劇院等多樣舞台。戲劇逐漸產業化，觀劇成為城市生活與社交場合的重要部分。夜總會、音樂廳與歌舞咖啡館等娛樂形式蓬勃發展，推動了表演藝術與大眾文化的互相滲透。劇院的政治功能亦不容忽視，戲劇在當時成為意識形態辯論的場域，如法布爾（Émile Fabre，1869-1955）的《蚱蜢》（*Les Sauterelles*，1911）、普約（Maurice Pujo，1872-1955）的《烏雲》（*Les Nuées*，1907）及貝恩斯坦（Henri Bernstein，1876-1953）的《跟我來》（*Après Moi*，1911）等作品，反映戰前的意識形態對立。「美好年代」的法國戲劇界，正是一個同時高度商業化、藝術化與政治化的環境。³⁶

二、戰爭與文明病：現代性的崩潰

然而，這份「美好」只是中產階級所構築的幻象。繁榮背後，社會階層鴻溝與勞資衝突日益激化——宗教信仰式微、殖民帝國的擴張致使種族主義意識形態高漲，連帶著工業化社會背景的勞資階級問題，加深了文明與暴力的矛盾。都市化與資本流動也改變了人際關係，個體開始感受到疏離與漂泊。正因如此，十九世紀末的法國文化呈現出兩股並行的力量：一方面是對科技進步與理性秩序的讚頌，另一方面則是對精神空虛與文明異化的焦慮。這股不安的能量積聚文化場域

³⁶ 參見維諾克（Michel Winock）著，姚曆譯，《美好年代：1900-1914 年的法國社會》（吉林出版集團，2017）。



中，這種對立深刻地影響了當時的藝術與文學思潮。在文學上，寫實主義與自然主義所讚頌的觀察、分析精神，逐漸被象徵主義與頹廢主義取代：左拉（Émile Zola，1840-1902）、莫泊桑（Guy de Maupassant，1850-1893）式的社會描寫，讓位於波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire，1821-1867）、魏爾倫（Paul Verlaine，1844-1896）與馬拉美（Stéphane Mallarmé，1842-1898）的內省書寫，文學家們企圖以隱喻、夢境與音韻接近「現實背後的真實」。視覺藝術方面，十九世紀末從印象派延伸至新藝術運動（Art Nouveau），強調曲線、有機形態與感性秩序的美學，在工業化社會中尋找新的美學平衡。隨著「秋季沙龍」（Salon d'Automne）於 1903 年創立，野獸派、立體派等早期前衛藝術崛起，畫家以強烈色彩與破碎結構挑戰傳統透視與形式，將藝術的精神性與破壞力展露無遺。³⁷藝術家與作家們共同在追問：當「真實」被理性與科學取代，可理性失效、秩序又崩解時，藝術是否仍能成為「真實」的容器？這股反理性、反功利的美學潮流滲入戲劇與藝術理論，強調藝術的神秘性與精神深度，而第一次世界大戰（1914-1918）使這個問題變得更加尖銳。

1914 年第一次世界大戰爆發時，許多人最初並未意識到戰爭的真實面貌，反而懷著某種浪漫或理想化的熱情迎接它的到來：有些人將其視為對 1870 年普法戰爭失敗的報復，也有人相信戰爭能夠摧毀頹敗的秩序、讓一個日漸腐朽的社會重獲新生。然而，現實卻展露相反的真相：這場戰爭是長期積累的科技革新、政治衝突與文化動盪所匯聚而成的災難性頂點，而這些深層的變化早已在戰火爆發前就滲透並改變了這一整代人的精神與生活。這場戰爭的主要戰場位於法國本土，使得法國社會在血腥與廢墟之間承受巨大創傷。1918 年戰爭結束時，出生於 1880 年至 1900 年之間的法國男性中，約有三分之一在這場前所未有的屠殺與毀滅中喪生。³⁸戰爭帶來的死亡與創傷使整個歐洲陷入價值真空，法國社會的樂觀主義與進步信仰集體幻滅。

1920-1930 年代的歐洲思想中，懷抱末日意識、災變式思維（cataclysmic thinking）的文人不在少數，形上悲觀主義普遍蔓延。美國戲劇學家賈那容

³⁷ 參見維諾克著，姚曆譯，《美好年代：1900-1914 年的法國社會》。

³⁸ David A. Shafer, *Antonin Artaud*, p. 11.

(Kimberly Jannarone) 以「世紀新惡」(nouveau mal du siècle) 一詞闡述戰後的文化症候——即把毀滅視為創造條件的現代精神病理。³⁹這能在當時出版的著作中得到印證，如史賓格勒 (Oswald Spengler, 1880-1936)《西方的沒落》(*Der Untergang des Abendlandes*, 1918)、佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939)《文明及其缺憾》(*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929) 及馬勒侯 (Georges Malraux, 1901-1976)《西方的誘惑》(*La Tentation de l'Occident*, 1926) 等，皆透露對「文明病」的悲觀感受。撇開科技的進展，民族主義在巴爾幹半島等地的興起，已預示一個版圖重新劃分、衝突頻發的新歐洲正在形成。這股政治與思想上的變動，成為歐洲結構性劇變的前奏。社會主義的興起為工人階級提供了有別於民族主義的集體身份認同，讓他們得以從階級立場思考自身的社會位置；同時，女權運動也逐漸壯大，促使女性意識到父權制度下長期存在的不平等，並開始要求在政治與社會層面上獲得真正的發聲與地位。⁴⁰

在此社會氛圍下，藝術被剝去審美遊戲的外衣，藝術家不得不重新思考「創作」的意義與人類文明的根基。對精神危機進行激烈回應的藝術流派中，最早出現的是達達主義 (Dadaism)，1916 年自蘇黎世迅速擴散至柏林與巴黎。達達派拒絕戰爭、理性與藝術體制，以荒謬、拼貼與現成物挑戰傳統審美。杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1968) 的《泉》(*Fountain*, 1917) 將小便斗置於畫廊，象徵藝術的「去神聖化」；霍赫 (Hannah Höch, 1889-1978) 與哈特菲爾德 (John Heartfield, 1891-1968) 的照相拼貼更以碎裂影像反映政治暴力。達達開啟了「藝術可以是反藝術」的思想，也預示了現代創作將進入語言崩解與形式破壞的新階段。1920 年代，法國作家布列東 (André Breton, 1896-1966) 發表《超現實主義宣言》(*Manifeste du Surréalisme*, 1924)，標誌著另一股前衛力量的興起。超現實主義 (Surrealism) 主張通過夢、潛意識與自動書寫打破理性的自啟蒙時代以來的暴政，將精神分析與詩學結合。布列東、法國詩人艾呂雅 (Paul Éluard, 1895-1952) 及西班牙畫家達利 (Salvador Dalí, 1904-1989)、比利時藝術家馬格利特 (René Magritte, 1898-1967) 等人皆企圖以影像或語言喚回被壓抑的慾望世界。

³⁹ Kimberley Jannarone, *Artaud and His Doubles.*, pp. 32-37.

⁴⁰ Nicholas Hewitt, editor. *The Cambridge Companion to Modern French Culture*. (Cambridge University Press, 2003).

在德國，戰後出現的「新即物主義」(Neue Sachlichkeit)則以冷靜的現實筆觸書寫社會傷痕。畫家迪克斯(Otto Dix, 1891-1969)與格羅茲(George Grosz, 1893-1959)筆下的士兵、妓女與殘肢象徵戰爭後的精神廢墟，表現被壓抑的現實。法國與義大利的「回歸秩序」(retour à l'ordre / The Return to Order)則選擇在古典造形與節制形式中尋求安定，形成與前衛相對的保守潮流。同時，裝飾藝術(Art Deco)在1920年代成為現代城市的代表風格。裝飾藝術吸收立體派的幾何形式與工業材料的質感，廣泛應用於建築、時尚與電影，象徵現代性的華麗表面。這種表面的繁榮與內在的焦慮並行，構成了戰間期藝術的兩極：一邊是將具體事物抽象化、理性化的秩序追尋，一邊是對潛意識、夢境與身體的探索。⁴¹

十九世紀末到二戰結束之間，世界的發展是一場多向度的斷裂與新生。人們對文明與科技的期待從越發高漲到一夕崩塌，總是關注大眾精神狀態的藝術家們不再試圖描摹世界，轉向擴充「表現」定義的疆域——有的以理性結構重建秩序，有的以荒謬、夢境或暴力回應現實的荒蕪。正是如此從理性秩序滑向精神失衡，同時擁抱科技與毀滅、文明與瘋狂，從寫實轉向極端表現、眾生喧嘩的文化氛圍，為亞陶後來的劇場觀奠定思想土壤，使殘酷劇場的花朵盛放。

第二節、個人生命經驗的影響：從語言失位到劇場召喚

安東尼·亞陶(Antonin Artaud, 1896-1948)是二十世紀法國劇場史上最具顛覆性的人物之一，他的生命與創作歷程幾乎與法國現代主義的精神危機同步展開。二十世紀初的法國正處於劇烈的社會與思想震盪：第一次世界大戰帶來前所未有的毀滅與創傷，也使整個世代在幻覺與幻滅之間徘徊。殘酷劇場的發展，除卻歷史推進，更有有很深的身體成因。

一、家族、宗教與疾病：命定身體的生成與精神孤絕

1896年亞陶出生於法國馬賽，其家族血脈一半來自地中海沿岸的法國中產階級，一半源於奧斯曼帝國士麥那(Smyrna)的希臘裔群體。家族背景的文化交會

⁴¹ 同上註。另可參見：Michael Levenson, editor. *The Cambridge Companion to Modernism* (Cambridge University Press, 1999).

深深影響了他對語言、宗教與精神性的感知。孩提時期，亞陶經常隨外祖母回到土麥那，學習希臘語，並沉浸於東西文化交融的氛圍。這段經驗不僅在他後期的作品中以語音與充滿子音的「靈語」(glossolalia)形式留下痕跡，也構成他終生對「異域精神性」的嚮往。實際上，亞陶的家庭由內婚關係組成：他的祖母與外婆是親姊妹，外祖母瑪麗埃特(Mariette)留在土耳其土麥那，而祖母凱瑟琳(Catherine)則隨叔叔遷居法國馬賽。⁴²父親安東萬一華(Antoine-Roi Artaud)是一位嚴謹的海運商人，延續著世代的家族事業。母親尤弗拉西(Euphrasie Nalpas)則虔誠地信奉天主教，在當時父權結構的背景下，將時間與心力都花在家裡與孩子身上。父親秉持布爾喬亞式(Bourgeois)的家庭態度，對兒子保持疏離而正式的關係、遵循典型的中產階級道德規範。母親則以宗教與愛的過度依附圍繞著他，使亞陶在情感上既依戀又壓抑。

亞陶自幼罹患神經性疾病：五歲時被誤診為腦膜炎，之後長期受偏頭痛、倦怠與憂鬱折磨，其他病症表現為退縮、孤立與憤怒。安東萬一華曾購買當時被視為「萬靈丹」的儀器為他做過電療，實際上這台機器只是能產生靜電，確切而言究竟是對病情的減緩或加劇，這倒無從得知了。而憂鬱的原因很可能與家庭氛圍有關：亞陶身為長子，在出生後其母曾八次懷孕，其中六名子嗣夭折或死產，最終存活至成年的僅有安東尼(Antonin，即亞陶本人)，與一名妹妹瑪莉—安吉(Marie-Ange)，以及一名弟弟費南(Fernand)。⁴³

1907年，他進入聖心書院(Collège Sacré-Cœur)就讀中學——該校學生主要來自馬賽的中產階級家庭，而在十九世紀末將孩子送入教會學校，便是對家庭虔誠信仰的公開宣示，甚至被視為對法蘭西共和國世俗價值的抗拒。在學的最後一年(1914)，亞陶經歷了精神崩潰，把早期詩作和藏書全數銷毀。⁴⁴1915年起，他被送往多家療養院治療，先後接受喬瑟夫·格拉塞(Joseph Grasset, 1849-1918)與其他醫師的水療、礦泉浴與藥物注射。格拉塞診斷他為神經衰弱(neurasthenia)患者，甚至懷疑其疾病與宗教狂熱及家族近親婚配有關係；但他卻

⁴² Thomas Maeder, *Antonin Artaud*. Translated by Janine Delpech (Plon, 1978), p. 23.

⁴³ David A. Shafer, *Antonin Artaud*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

也是第一名將亞陶的精神疾患與文學天賦有所連結的人。⁴⁵

1916年他在療養中被徵召入伍。當時法國軍方仍認定他「適合服役」：醫界普遍將男性的神經失調與「女性歇斯底里」相提並論，視其為社會衰敗與男性氣質喪失的象徵；戰爭因此被視為能「振奮男性精神、重新陽剛化法國人，並協助重建衰弱社會」的途徑。⁴⁶而後亞陶短暫服役於步兵第三團，但因健康問題於隔年退役，可能父親的社會地位也為此提供了便利。雖然他並未直接參與戰事，戰爭的陰影仍深刻影響他。他在後期作品中反覆提及「傷口」與「血」的意象，並將戰爭與自身青春、性覺醒與精神創傷糾纏在一起。

1917年，亞陶被診斷出梅毒，並施以當時流行的汞與氰化物療程；因此後重複檢測為陰性，亞陶深信自己從未染病，反而被治療摧毀了神經。這段經歷使他將「性」視為靈魂本質的喪失，並對身體產生持久的恐懼與厭惡。而後轉院至瑞士夏內療養院（Chanet Clinic），首次接觸鴉片與嗎啡，又將他推入另一個萬劫不復之地——藥品／毒品濫用與成癮。此後亞陶曾數度嘗試勒戒，但都不曾成功，餘生的30年皆與毒癮鬥爭。他曾反諷地痛斥自己的癮頭，稱鴉片是「最惡劣的欺騙」，會製造「把人掏空的空虛」，但「沒有這個空虛，我什麼都做不了。」⁴⁷這句話說明了亞陶後來「過量」的書寫、聲音練習、圖像塗抹從何而來：為了能寫、能活，他必須先撐起一個人工的、靠藥物維持的內在空間，這也呼應到巴伯所言「對虛無的凝視」⁴⁸。亞陶的療養歲月在孤立與藥物中延續了五年，最後決定以文學為終身志業。一戰後的亞陶逐漸康復，但病情反覆。1918年底，他在療養院院長的推薦下前往巴黎，並與精神科醫師兼文學期刊《明日》（*Demain*）主編圖盧茲（Édouard Toulouse, 1865-1947）取得聯繫。⁴⁹巴黎的新文化環境為亞陶開啟了另一階段：他開始以詩與劇場為精神出口，將病痛、宗教與語言錯亂轉化為創作的原動力。雖然他拒絕繼承家族的中產價值，但那套秩序與理性早已滲入他的思維，使他在追求自由的過程中不斷與自我衝突。

⁴⁵ David A. Shafer, *Antonin Artaud*, p. 24.

⁴⁶ Gregory M. Thomas, *Treating the Trauma of the Great War: Soldiers, Civilians, and Psychiatry in France, 1914–1940*. (Louisiana State University Press, 2009), p. 68.

⁴⁷ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud—Life and Works*, p. 89.

⁴⁸ “Artaud wrote that ideas are only the voids of the body.” Stephen Barber, *The Screaming Body*, p. 99.

⁴⁹ David A. Shafer, *Antonin Artaud*, p. 28.

這段破碎的青春期是一連串「肉體與意識撕扯為兩半」⁵⁰的經驗，讓他很早就知道：理性、語法、正常說話的節奏，其實都綑綁在一個非常脆弱的身體之上。對「語言會背叛發言者」、「所言無法完全等同所想」的焦慮，其實早已埋藏在亞陶的童年：病痛致使身體本就可能失控、偏離意志，甚至背叛自己。而語言無法對位的生命經驗，也成為亞陶日後對「語言中心戲劇」強烈不信任的重要來源。這份焦慮即便在輾轉多處療養院與診所仍不見效用，這也使亞陶對「理性」與「醫學」的不信任日漸深化。⁵¹

二、殘酷概念的孕育：超現實主義的放逐，與反理性秩序的啓動

1920年代初，亞陶離開故鄉馬賽，前往巴黎尋求創作的可能。當時法國文化領域一方面仍有象徵主義、詩派與超現實主義的餘溫，一方面又面臨戰後社會的瓦解與信仰斷裂，知識圈大量轉向對「非理性、前語言、儀式性身體」的迷戀。亞陶加入「工作坊劇院」(Théâtre de l'Atelier)，受導師杜蘭(Charles Dullin)的深刻影響：杜蘭推崇劇場的形上體驗與東方戲劇的身體語彙，並以集體生活與即興訓練為關鍵，強調演員需透過身體展露內在。然而亞陶遠比師長更為激進，他不滿於僅借鑑東方形式，反試圖以此重塑劇場的本質——將舞台還原為古老儀式與神祕體驗的場所。⁵²這種極端追求使他逐漸偏離迪蘭的理性劇場路線，最終因行為異常與理念衝突被劇團開除。⁵³離開後，亞陶輾轉於各個劇場與文學圈之間，從舞台的邊緣角色到詩人的自我探索，逐步確立了自己獨特而孤絕的藝術立場。1923年，亞陶與《新法蘭西評論》(“Nouvelle Revue Francaise”，簡稱“La nrf”)主編希維耶(Jacques Rivière)展開長達一年的通信。⁵⁴這組往返書信體現

⁵⁰ “He diagnoses his own disease as a split within his mind (“My conscious aggregate is broken,” he writes) that internalizes the split between mind and body.” Susan Sontag, “Approaching Artaud,” in *Under the Sign of Saturn*, p. 39.

⁵¹ Ibid.

⁵² František Deák, “Antonin Artaud and Charles Dullin: Artaud’s Apprenticeship in Theatre.” *Educational Theatre Journal*, vol. 29, no. 3, 1977, pp. 345-353., p. 346.

⁵³ Thomas Maeder, *Antonin Artaud*. Translated by Janine Delpech, p. 51.

⁵⁴ 1927年亞陶在《新法蘭西評論》以〈與雅克·希維耶的通信〉(“Correspondence avec Jacques Rivière”)為標題發表這些信件。詳見 David A. Shafer, *Antonin Artaud*, p. 46.

了亞陶對語言、思想與存在之間裂隙的焦慮：他深信「真實本身即是美」⁵⁵，卻痛苦地意識到語言的侷限使他無法忠實地、完整地表達內在。希維耶認為亞陶缺乏思想的紀律與結構，而亞陶則反駁有一股「潛行的力量」奪走他找到的語詞、削弱他的精神張力——被奪去語言的感受日後成為殘酷劇場理論中「語言崩解」與「身體言說」的基石。

1922 年布列東（André Breton）自達達主義社群脫離，創立超現實主義運動，試圖建立不受理性與社會規範束縛的藝術語言。在亞陶先前被出版的書信中，布列東在亞陶身上看見了超現實主義的原型精神：拒絕形式、追尋思維純粹性與靈魂真實的極端意志。亞陶初時其實拒絕布列東的邀請，原因在於他自認「比任何超現實主義者都更理解超現實的實踐」⁵⁶。這樣的自覺正顯示他早已在為自己構築一套獨立於團體之外的思想體系。亞陶 1924 年才正式加入，展開他藝術生涯中最為活躍的時期。他一方面撰寫詩文與評論，一方面參與戲劇與電影演出，並嘗試建立屬於自己的劇場實驗場域。在初期的超現實主義活動中，亞陶曾擔任超現實主義研究中心主任，推動民眾進行夢境紀錄與語言創作的探索，並主編活動刊物《超現實革命》（*La Révolution surréaliste*, 1924-1929）。在此同時，亞陶發表在後世被視為代表劇作之一的《血如噴泉》（*Le Jet de Sang*, 1925）。然而，他很快停止運營，主張藝術家應專注於「貶損一切價值」⁵⁷的修煉，在毀壞的過程中提煉精神的提升。

這一主張體現於他為《超現實革命》撰寫的文章，此中明確宣告他企圖以藝術為手段通往意識的淨化。亞陶對自動書寫等創作方式始終抱持懷疑，他以近乎禁慾的態度要求同儕追尋更嚴苛的內在規律。雖然此觀點獲得部分成員的讚賞，但也使他逐漸與整個團體疏離。⁵⁸亞陶發現主流前衛藝術仍停留在「再現」的層次——它們用新的形式說話，卻沒有真正撼動「話語」、表意形式。對他而言，語言無法徹底傳達存在的痛苦。因此，他的理論脈絡可以看成是從「想要寫作／

⁵⁵ “What is of personal interest to me (perhaps this is an error) is, above all, to have some thoughts from a durable and real framework, rather than from affectations, being most persuaded that the real (in the sense that I understand it) is, by definition, beautiful.” David A. Shafer, *Antonin Artaud*, p. 46.

⁵⁶ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud--Life and Works*, p. 22.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸ *Ibid.*

想要說話」一路走到「說不出的斷裂」，最後把此「斷裂」升高為劇場美學：既然語言無法承載存在的殘酷，那就要讓劇場成為毀壞語言、打開身體、召喚形上力量的機器。

1926 年，亞陶發現超現實主義群體與法國共產黨的結合日益緊密，他因此決定退出運動。翌年，他與友人創立了一個新的劇團。亞陶認為法國象徵主義作家雅亦（Alfred Jarry，1863-1907）的劇場作品《烏布王》（*Ubu Roi*，1896 年首演）⁵⁹，與自身想要建構的劇場精神相符。作為對此系列的致敬，劇團便以雅亦命名（*Théâtre Alfred Jarry*）。⁶⁰亞陶為此還發表文章，明確宣告藝術的革命應指向精神層面，而非政治實踐。⁶¹此時他在巴黎大學舉行講座，提出劇場唯有創造「不同於客觀現實的真正世界」⁶²才具意義的主張，殘酷的形上意識在此時已經初見雛形。1928 年，他自導自演瑞典劇作家史特林堡（August Strindberg，1849-1912）的《夢幻劇》（*Ett drömspel*，1907）。此演出受到瑞典富豪資助，卻被視為對資本主義的臣服，而被以布列東為首的超現實主義者鬧場。⁶³事件以警察介入收場，也象徵亞陶與超現實主義之間的決裂。隨後，賈亦劇場因資金短缺與觀眾冷淡而於 1929 年結束定期運作，亞陶的劇場理想再度陷入停頓。

1931 年，巴黎舉辦殖民地博覽會，布列東與其同伴發動抵制、抗議殖民體制。⁶⁴亞陶卻在展覽中看到峇里島舞劇的演出，並深受震撼。他從中感受到能穿越語言、直接作用於人類感官的劇場力量，這成為他後來「殘酷劇場」理念的核心。1932 年，亞陶第一次發表〈殘酷劇場第一次宣言〉（"*Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*"，而後還有第二次），主張劇場應喚醒人類被麻痺的知覺，讓藝術擔負起精神覺醒的任務。

1933 年，亞陶在索邦大學發表〈劇場與瘟疫〉（"*Le théâtre et la peste*"）演講，在觀眾提問時，他親身以抽搐、痙攣、呻吟、嘶吼等行為，試圖使觀眾體驗「殘酷」。然而，聽眾對此近乎癡狂的演出反應冷淡，使他感嘆世人不肯打破思

⁵⁹ Alfred Jarry, *Ubu Roi*. Translated by Beverly Keith and G. Legman (Dover Publications, 2003).

⁶⁰ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 58。

⁶¹ Antonin Artaud, "In Total Darkness, or The Surrealist Bluff," in *Selected Writings*, translated by Helen Weaver, edited by Susan Sontag (Farrar, Straus and Giroux, 1976), pp. 139–145.

⁶² Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty--Antonin Artaud: Life and Works.*, p. 23.

⁶³ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁴ 蘇子中，《亞陶事件簿》，頁 50。

想僵局，只顧著聽自己想聽的。⁶⁵同年，他發表〈棄絕傑作〉("En finir avec les chefs-d'oeuvre")，呼籲藝術應從僵化的文化典範中解放，尋回創造的本能。

1935年，亞陶所撰寫的劇本《頌熙》(*Les Cenci*)藉由賈亦劇場的重啟與運作上演。亞陶將此劇視為殘酷劇場理念的具體實踐，卻因評價不佳與資金不足，僅演出十七場。劇場理想的失敗使他暫時遠離巴黎，翌年他前往墨西哥，尋找塔拉胡馬拉族的儀式，企圖尋回歐洲文明所遺忘的「身體與神聖的統一」。在墨西哥他受到當地藝文圈擁戴，本希望發動文化革命，但當地藝文圈渴望的卻是歐陸主流、亞陶本人所背棄的革命方向，這趟旅途最終無疾而終。

三、收容與矯治：創作作為維持意志的手段

返法後的亞陶生活窘迫，因吸食鴉片而進入勒戒所。1937年，亞陶發表〈存在的新啓示〉("Les nouvelles révélations de L'ETRE")⁶⁶，文中指出唯有經由絕望與徹底分離，人才得以從幻象中解脫，直面存在的本質。他之後前往愛爾蘭，並於返國後因在航程中攻擊船員而被送入精神病院，輾轉於精神病院之間，展開長達九年的收容生活。1938年，他完成《劇場及其複象》(*Le Théâtre et son Double*)，將十多年來的劇場思索整理成冊，確立其核心思想：劇場是喚醒生命原始力量的祭儀。

同年，亞陶受法國著名精神分析學家拉岡(Jacques Lacan, 1901-1981)主治，被其斷定不可能痊癒("fixed"、已經固定了)、再也無法創作。⁶⁷因而，1939年，在寫給法國畫家布列頓(Jacqueline Breton, 1910-1993)的一封信中，亞陶特別寫下「我是個狂熱份子，我不是個瘋子」⁶⁸。這既是自我澄清，也是他對外界解讀的一次反擊。他很清楚自己在世人眼裡是個異類：斷裂的語句、難以歸類的詩、不知所云的塗寫，無不令人費解。但在亞陶邏輯中，這些行為並不只是病

⁶⁵ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁25。

⁶⁶ Antonin Artaud, *Artaud 1937 Apocalypse*. Translated and edited by Stephen Barber, pp. 7-16.

⁶⁷ "While in Sainte-Anne, he was declared chronically and incurably insane and held in solitary confinement. Jacques Lacan, then in charge of diagnosis at Sainte-Anne, told Roger Blin, the only friend to visit him there, that Artaud was "fixed," and although he would live to eighty he would never write another line (Artaud later referred to Lacan as a "filthy, vile bastard")." Clayton Eshleman, "Introduction," in Antonin Artaud, *Watchfiends & Rack Screams: Works from the Final Period*. Edited by Bernard Bador, translated by Clayton Eshleman (Exact Change, 1995), p. 19.

⁶⁸ Martin Esslin, *Antonin Artaud: The Man and His Work*, p. 51.

理性的崩潰或失控，更像是對語言秩序、社會體制與文明冷漠所採取的激烈姿態，是以身體直接對抗世界的方式。亞陶覺得現成的語言不配、也不足以說出他的苦痛，因此他選擇以近乎狂熱的、超出常態的表達方式。正因為他身體被當成要被「矯正」的對象，亞陶才如此執著於聲音、音節、手勢、呼吸的練習——在醫院裡被視為病徵的「症狀」表現，在他自己看來反而比較接近「真正的劇場訓練」。意即，醫學想要把亞陶調整為「正常說話的人」，他卻把這個過程反過來，變成必須發明「非『語言』的語言」。

1943 年，他被迫在羅德茲接受 51 次電擊治療（1943-1944），他甚至清楚記錄一次幾乎被當成屍體、送往太平間的電療經驗。⁶⁹亞陶的精神狀態在此期間愈發惡化，卻也讓他的身體經驗再往前推了一層：不只語言，亞陶真實地被醫療體制網綁、被判定為「慢性且無法治癒的精神病患」。⁷⁰雖身體衰敗，亞陶卻再度恢復了創作力，藉狂熱的創作維持意識。在臥病期間，他留下超過兩萬頁筆記與圖像，將書寫、塗抹與語音視為同等的創作形式。除卻試圖以廣播為媒介進行文本創作，他晚年以自身為主角撰寫《亞陶的回歸——莫莫》（*Le retour d'Artaud, le Momo*, 1946）⁷¹，自嘲地採用綽號「le Momo」，一般被視為取自馬賽方言 momo，意為「傻子」或「呆子」。然而，亞陶在字母上加上抑揚符號（^）的做法，也暗指意為「嘲諷」的希臘語 mōmos，出自掌管譏諷與機智的神祇莫摩斯（Momus）之名。⁷²這首詩展現亞陶以「靈語」、以介於咒語、呻吟之間的聲音，來撕裂語言與身體的界線，使創作、閱讀詩作成為一場儀式。這首詩作同時呼應他的人生：在瘋狂、流放與創痛中，以身體為祭壇、以聲音為真理的唯一通道，讓「存在」在語言瓦解處復甦。

二戰結束後，亞陶出院回到巴黎，朋友為他募資安置生活。出院後的亞陶拒絕任何宗教與「主義」，全然投入語言與聲音的實驗。他在筆記本中變造與重組詞語，創造出混合暴力、排泄與性意象的聲響語言。1947 年，在橘園美術館（Musée de l'Orangerie）展出的梵谷展覽中，他發表了人生中最後一次演講〈梵

⁶⁹ 蘇子中，《亞陶事件簿》，頁 25。

⁷⁰ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud--Life and Works.*, p. 141.

⁷¹ Antonin Artaud, *Artaud the Momo*. Translated by Clayton Eshleman, edited and with an afterword by Stephen Barber (Diaphane, 2015), pp. 6–25.

⁷² David A. Shafer, *Antonin Artaud.*, p. 16.

谷：一個為社會所弑的自殺者》（"Van Gogh le suicidé de la société", 1947）⁷³，以梵谷的例子控訴社會對藝術家瘋癲的迫害。同年，他曾去精神病院探望自己的朋友布林（Roger Blin, 1907-1984）舉辦詩文朗誦會，邀集布列東、法國存在主義學家沙特（Jean-Paul Sartre, 1901-1980）等人參與，唯獨亞陶本人未被邀請。⁷⁴此事象徵他在文化圈中被同時膜拜與排拒的處境。而後布列東邀他參加國際超現實主義展覽，亞陶以一封長信拒絕，批評布列東將藝術淪為資本與時尚的遊戲。

1948年三月四日，亞陶在巴黎郊外辭世，留下大量書寫與繪畫手稿。亞陶的一生是殘酷理論非常具體的人身見證，是一個思想者對現代性的抗辯史。他的一生從未停止與理性、文明、語言的抗衡，從詩人、劇作家到被視為「瘋子」。亞陶以自身體驗證明了藝術與存在的同一：劇場除卻是表演的場所，更是生命在極限中掙扎與重生的現場。亞陶之所以要劇場殘酷，是因為他切身知道現代主體被語言、宗教、醫學、國家捆綁到何等地步——唯有足以與「整個存在」⁷⁵相撞的劇場，才配得上自身被剝奪、被分裂的生命。

第三節、殘酷劇場的理論脈絡

《劇場及其複象》是亞陶思想的集大成之作。此書所提出的殘酷劇場，真正試圖處理的問題在於：翻轉西方戲劇長久以來將劇場理解為「文學之舞台化」的前提。對亞陶而言，劇場承載的更接近一種存在的臨現、一個與生命並行展開的空間，因此劇場的目標也不只是重現文本、故事或現實世界。亞陶希望透過劇場召喚另一與現實同樣真實、甚至更加赤裸的存在層次；此中生命中的暴力、欲望、恐懼與崩解，會直接以感知與身體經驗的形式浮現，不再受到理性秩序的遮蔽。

亞陶一直批判西方戲劇自古以來受到文學與理性支配、成為語言中心的表演；他認為文字使劇場失去身體的力量，演員淪為語言的附庸。因此，他呼籲回到「原始劇場」的狀態——以聲音、呼吸、光影、儀式與節奏構成整體感官的衝

⁷³ Antonin Artaud, "Van Gogh, le suicidé de la société," *Œuvres complètes*. Tome. XIII. (Editions Gallimard, 1974), pp. 9-64.

⁷⁴ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud--Life and Works.*, p. 148.

⁷⁵ "Artaud wants the theater to address itself neither to the spectators' minds nor to their senses but to their "total existence." Susan Sontag, "Approaching Artaud," in *Under the Sign of Saturn.*, p. 36.



擊，他稱之為「殘酷劇場」(Le théâtre de la cruauté)。

本節將進入亞陶思想的理論重心。第一部分說明亞陶所謂「殘酷」是生命法則：人類被迫在毀滅中創造，在痛苦中證明存在。並分析「複象」與「瘟疫」兩大隱喻，說明劇場如何作為生命危機的模擬場，透過「毀壞」實現精神性的重啟。第二部分從《劇場及其複象》中抽繹「命運」與「生存必要之惡」的形上學結構。第三部分總結殘酷劇場的表現條件，本文將殘酷劇場理論歸結為三種面向：去語言化、儀式性、攻擊性。以期簡單明瞭地將殘酷劇場的定義闡明、使後續論述有所立基。

一、殘酷劇場的內在與外在：複象與瘟疫

書名中的「複象 (Double)」的概念在此尤為關鍵：「殘酷」與「複象」在亞陶理論中構成兩個互為鏡面的軸心。「所有以適當的象形文字所流露的具魔力的文化，都有影子。真正的劇場也有影子。在所有的語言、所有的藝術形式中，劇場是唯一還有影子，並打破其限制的。而我們可以說，從一開始，這些影子就不能忍受限制。」⁷⁶殘酷是對生命本質的清明意識，是生命在毀滅中重生的力量；而複象則是此種意識的具體化形式，透過聲音、姿態與影像，將形上經驗轉化為感官事件。殘酷提供了劇場的內在動力（本質），而複象則賦予其可感的事件（現象）。「複象」的概念比起模仿與反射，更著重劇場的「開展」能力：劇場應將長期被語言、理性與社會秩序壓抑的力量，召喚回感官層次。因此，殘酷劇場追求對現實的顛覆性重組：在舞台上開啟另一個與世界並行存在的景象，使觀者直接遭遇平時被壓抑、被排除，卻始終存在於生命深處的力量。此中，複象更是存在倫理：它承認自身的匱乏與不完整、直面與他者之間的模糊邊界。

實際上，複象同時也是亞陶個人生命經驗的象徵：他的創作與身體狀態密切交織，從毒癮、精神痛苦到對身體極限的探索，亞陶不斷實踐「自我作為他者」的劇場理念。在《頌熙》中，他飾演父，卻也是子、暴力與受難的雙重角色，藉由自我分裂的演出將自身化為舞台的「複象」——此自我對峙的形式，使劇場成為靈魂與肉身交會的場所。

⁷⁶ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 8。

「戲劇就像瘟疫，是一種危機。其結果不是死亡，就是痊癒。瘟疫是一種至高的病，因為它是一種全面危機，其出路不是病亡就是徹底的淨化。同樣的，戲劇也是一種病，因為他是一種至高的平衡，不通過毀滅，就無法達成。」⁷⁷亞陶將「瘟疫」(la peste)視為劇場本質的隱喻，除了疾病與死亡，更強調引申瘟疫具備展露「生命潛能」與「社會真實」的極端狀態。在他看來，瘟疫與劇場具有同樣的機能：兩者皆能逼迫人類面對「真實」，揭開被文明與理性掩飾的內在混亂。亞陶在〈劇場與瘟疫〉中指出，瘟疫能「喚醒潛伏的影像與秩序的錯亂」，使人類內在的慾望、恐懼與殘酷被迫現形。此比喻實際上構成了他對劇場最深的期待——劇場此時跳脫了現實空間，如同一場精神與肉體的疫情，藉由集體感染來完成淨化與再生的儀式。

在亞陶的觀點中，瘟疫與殘酷雖具備毀滅性，卻是通往重生的必要過程：正如瘟疫會摧毀身體卻也重構社會秩序，劇場的殘酷亦是藉由破壞而創造。在此意義上，「瘟疫」是「複象」的動力來源：複象暴露生命的另一面，而瘟疫使那個「另一面」具現成形。亞陶將瘟疫視為人類精神的「淨化劑」，劇場若要重獲力量，就必須如同瘟疫，讓觀眾在恐懼與迷狂中與自身的陰影共處；這是形上層次的治癒，透過苦難與混亂，人得以回歸存在的原始狀態。

然而，亞陶對「瘟疫」的理解也潛藏一層現代性的批判。「瘟疫病患在沒有物質毀壞的狀態下死去，身上帶有一種絕對的，幾乎是抽象的惡的傷痕。這就像演員的狀態：他全力探索、翻騰情感，對他在現實中的處境，卻毫無助益。」⁷⁸他認為西方文明的理性結構已經「麻醉」了人類，使人失去感受痛苦與狂喜的能力。瘟疫象徵著對麻木的反抗：它以身體的崩壞迫使人恢復感知，以混亂的力量破除文明的表象。這種劇場的「感染力」，正是亞陶稱之為「真實的傳染」：是情感、慾望、意志的共振。

如果本質戲劇與瘟疫相似，那不是因為它會傳染，而是因為它像瘟疫一樣，讓我們意識到內心底層潛伏的殘酷，將它向外疏導，使它發洩出來。這種殘酷會在一個人或一個民族身上，種下各種心靈墮落的可能。就像瘟疫，它是邪惡的時

⁷⁷ 同上註，頁 30。

⁷⁸ 同上註，頁 21。

刻，是黑暗力量的勝利。這些力是由另一個更深沈的力量所孕育，直到消亡。就像瘟疫，戲劇中也有一種奇異的太陽、一種具不尋常強度的光線，使困難和不可能突然變得稀鬆平常。⁷⁹

透過感染，劇場恢復了原初的宗教性與儀式性，使演出成為一次集體的出神經驗。從哲學層面而言，「瘟疫」也是亞陶對形上劇場的關鍵回應。若複象代表存在的雙重性、生命的另一面，那麼瘟疫則代表此雙重性被一覽無遺的時刻：瘟疫象徵世界在危機中回歸自身、象徵人類在極端中覺醒。亞陶的劇場企圖重現此種「極限經驗」：讓演員的身體成為媒介，讓觀眾在感官的震撼中與潛意識相遇。劇場因此成為文明的危機，也是靈魂的流行病——必然、且具有啟示性的毀滅。

總之，亞陶筆下的「瘟疫」除卻形象化的象徵，更是存在狀態的顯現。瘟疫迫使人面對「生命即死亡」的事實，也讓劇場回到自身的原點：娛樂是其次，啟示才是首要。亞陶在此所追求的劇場無法醫治社會，反而是烈性毒素——唯有透過中毒、發熱與幻覺，人類才能被迫甦醒，找回自身與世界連結的力量。

二、殘酷劇場的形上邏輯：生存必要之惡

「從哲學上說，殘酷是什麼呢？從精神層面來說，殘酷是嚴謹，是不可動搖的意志和決心；是不可改變的、絕對的果斷。」⁸⁰亞陶所謂的「殘酷」常被誤解為單純的暴力，「殘酷」實際上直指宇宙性的嚴酷法則——生命自身的必然、存在的不可逃避：「一切運作，皆為殘酷（*Tout ce qui agit est une cruauté*）」⁸¹。劉俐特別在註腳說明：「就希臘悲劇而言，『agit』有雙重義意，一方面是自我考慮、權衡利弊；另一方面，是踏進未知的領域，進入一個超自然的運作。」⁸²亞陶認為世界即在殘酷的秩序中運作，人類的生與死、創造與毀滅，皆服膺於此無情卻必然的律則——或稱為「命運」（*Fatalité*）。亞陶認為命運象徵著不可抗拒的形上推力，使劇場自模擬現實成為現實的延伸。「與其說是顯現於火光突然的出現，不如說是藉著所有形式，在火光下，或組合或離析的莊嚴方式來表現……一切都

⁷⁹ 同上註，頁 28-29。

⁸⁰ 同上註，頁 114。

⁸¹ 同上註，頁 93。

⁸² 同上註，頁 93。

聚從於一種強大的心智和譜，像是自然的本質，向外具體化了。」⁸³在此意義上，「命運」轉而指向貫穿萬物的形上能量，以創造與毀滅的持續交替的節奏維繫世界的運作。

因而，毀滅與惡不是全然地負面意義。「在表象的世界裡，惡是不變的法則，善是一種努力，是重重殘酷的結果。」⁸⁴亞陶所說的「惡」更接近生命本能與社會、命運衝突所逼出的必然結果：諸如人在極端生存壓力下，為了維持生命或抵抗社會／心理壓迫，不得不「犯下」的「罪行」。該行為可能包括血腥、暴力，傷人或自殘，抑或是有意或無意的心理虐待。此一「惡性」是生命本能與現實限制交互作用下的外化，所以傳統違背倫理道德的「作惡」與此不能一概而論。在此，能先濃縮此「惡性」為「生存必要之惡」。

承上述，「生存的必要之惡」在亞陶的思想中是超越道德判斷的生命運作法則。又後設一步來看，是一種存在主義式的悲劇認知：生命在維持自身運動與能量的過程中，始終伴隨著破壞、耗損與傷害，而「惡」正是在這樣的處境中浮現。殘酷劇場因此一再重申，暴力的再現僅為手段，重要的是追求「一種詩的境界、一種超脫人生的境界……『殘酷劇場』所揭櫫的『殘酷』應理解為一種極端的嚴苛和舞台元素的極度凝練。這種殘酷在必要時，可能血腥，但並非一定如此」⁸⁵。

因此，惡無法完全避免，但面對、感受「惡」就是劇場的力量所在：惡在劇場中的功能是意志、是行動的推力，用以揭露被文明掩蓋的現實。「如果一齣戲中沒有這種意志，沒有這種盲目的生的慾望，可以傳達一切事物，顯現在每一個手勢、每一個行為以及劇情的超越性之上，那麼這齣戲就毫無用處；就失敗了。」⁸⁶當人面對生存的苦痛時，原有的認知結構開始動搖，人也因此被迫直視自身的脆弱與殘缺。衝擊一方面帶來崩解與失序，另一方面也使新的感知與存在狀態得以逐漸生成。「真正的戲劇，就像詩（只是出之以不同的方式），是在哲學的爭戰之後（而這是這種種原始組合精彩的一面）一種無秩序狀態自行整合後產

⁸³ 同上註，頁 36。

⁸⁴ 同上註，頁 117。

⁸⁵ 同上註，頁 139。

⁸⁶ 同上註，頁 116。

生的。」⁸⁷殘酷劇場透過極端的身體性與感官衝擊，讓受眾在「必要之惡」的體驗中穿越恐懼與焦慮，從中展開主體重建的歷程。

亞陶在〈劇場與瘟疫〉中，強調劇場應「讓我們意識到內心底層潛伏的殘酷」⁸⁸：殘酷是倫理的赤裸，是人必須面對自身黑暗的責任。由此，「生存必要之惡」構成亞陶劇場的倫理學基礎：唯有承認生命的陰影，劇場與人類意識才能獲得實質的解放。亞陶的劇場，是一場存在的考驗、在惡中誕生的覺醒。

三、殘酷劇場的表現條件：去語言化、儀式性、攻擊性

基於上述，對亞陶而言，「命運」與神學意義上的懲罰或非偶然的悲劇事件無關，是「存在」自身的必然運行。而「生存的必要之惡」則顯現：每個生命體為了維持存在狀態，必須不斷付出代價——在痛苦與在毀壞中尋回自身的真實境況。他因此提出殘酷劇場的表現條件，本文將此些條件歸納，使之能被三個環環相扣的主要元素概括：去語言化、儀式性、攻擊性。⁸⁹

第一、去語言化：亞陶主張劇場必須徹底擺脫對語言的依附，因為語言在文明進程中被過度理性化與社會化，成為思想與情感的監牢。所謂「去語言化」是對語言中心位置的拆解，使舞台不再完全由文本與語意所支配。「選擇一種語言就表示，我們貪圖這種語言的便利，但語言的限制必造成語言的枯竭。」⁹⁰對亞陶而言，語言已成為被文明制約的結構符號，掩蓋了人類最原始的感知與本能。劇場應回到語言之前的層次，必須重拾身體、聲音、節奏、尖叫、光線、空間與圖像——這些更直接、原始的、「前語言」的符號力量。

大家都在玩弄文字。如果「舞台調度」這個詞已經被使用得帶有貶義，這是因為我們歐洲的戲劇觀，只重有聲言語，忽視其他一切表現手段。文字語言到現

⁸⁷ 同上註，頁 52。

⁸⁸ 同上註，頁 28。

⁸⁹ 實際上德希達在〈殘酷劇場與表象的閉關〉一文中以「六個否定」來論證何者「不是」殘酷劇場。其中包括：一切非神聖的戲劇、一切給言語或詞語以特權的戲劇、一切將某種東西排除在藝術完整性之外/排除在生命及其意義資源之外的抽象戲劇、所有距離化的劇場、一切非政治的劇場、一切意識形態劇場。後兩者不再本文討論之列，暫先不列入殘酷劇場的表現條件內；抽象戲劇與距離化的討論在此合併至「攻擊性」討論。德希達著，張寧譯，《書寫與差異》，頁 478-482。

⁹⁰ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 8。

在並無法證明是最好的手段。舞台最主要是一個空間，有待填滿，它是事件發生的場所。文字語言應讓位給符號語言。這種符號語言的客觀性，是能立刻打動我們最好的方式。如此，舞台調度的客觀工作才能重拾其知性的尊嚴……真正成為一種語言，可用以直接交通。⁹¹

這意味著劇場的語言不再依附於文字邏輯，而應成為「形上學的语言」——能夠穿透語意層、直接作用於身體與無意識的表達系統。此對「前語言」力量的召喚也與亞陶的形上信念相呼應：只有當語言崩解、理性瓦解之時，生命的殘酷真實才得以顯現。因此，「去語言化」實際上是形上學革命——它要求劇場返回空間與身體的震動，讓觀者在聲光節奏的衝擊中直面存在的原初狀態。「由於劇場是具體的，且必須在空間裡表達（事實上，這是唯一真實的表達方式），使藝術和話語的神奇手段能有機地、完整地施展，就像進行重復不斷的驅邪儀式。由此可見，劇場要找回它的特有力量，先要找回其語言。」⁹²劇場在此成為一場從「語言之死」到「生命之生」的轉化儀式。

第二、儀式性：亞陶將劇場視為一場遠離娛樂表演的儀式。「儀式性」不是要求戲劇模仿宗教，而在主張劇場如瘟疫、如祭典般，是生命自身的發生、無法逃避的命令。此中觀演雙方都被儀式吞噬、參與集體感知，而效果在於喚起被文明遮蔽的情感與慾望。

他曾在〈論峇里島舞劇〉一文中稱頌他所見的舞劇及演員：

當我們想到這些機械化的人物，他們的歡樂和痛苦，都不來自本身，而是遵從一些經過錘鍊的古老儀式，像是受到一種超人類智力的指引，不禁凜然生畏。這種上天授意的更高層的生命（Vie Supérieure）正是最讓我們驚異的。它是一個宗教儀式，把它當成是表演，是一種褻瀆。它有神聖儀式的肅穆——服裝的莊嚴給每一個演員另一個身軀、另一套四肢。藝術家裹在這種服裝中，不再是他本人，而只是自己的芻像。⁹³

這展示亞陶所謂「儀式」的真實指向：「儀式」是形上力量在肉身中的再現／化身（incarnation）。演員的主體性被削弱、成為更高生命意志所「使用」的器皿：

⁹¹ 同上註，頁 122。

⁹² 同上註，頁 97。

⁹³ 同上註，頁 64。

介於人與神、現實與象徵之間的中介體。亞陶筆下的角色因而帶有所謂「超越性」——表演者被剝奪了個體意識，轉化為「神聖機械」，在無形的命令之下動作、呼吸、顫抖。「上天授意的更高層生命」正是亞陶所說「殘酷」的另一面：生命的運動本就伴隨著無法迴避的衝撞、耗損與撕裂。因而，他才說：「劇場只有在無可避免地面對命運時，才能介入人與人之間的慾望。他不是承受命運，而是要與它相較量。」⁹⁴當演員穿上儀式性的服裝時，舞台上被召喚出的已不只是角色，還有超出個體尺度的生命能量。服裝、面具、聲音、光影共同構築了一個與日常現實分離的次元，讓劇場暫時脫離時間與社會性，進入近乎宗教的「他界」。在此空間中，藝術家的「自我」被消解，取而代之的是一更龐大的集體生命、從人類深層無意識中湧現的古老儀式之力。

因此，殘酷劇場處理的「命運」並不只是表面的、倫理的「兄妹相戀」、「父女亂倫」等煽情議題，而在以題材放大精神困境：文明、理性對本能感知的壓抑與扭曲，最後導致身心的失衡，即精神與肉身之間無法調和的矛盾。亞陶所說的「儀式性」使劇場回歸為一場關於「生命——命運——形上力量」的體驗：演員成為神聖的容器，觀眾則成為見證者；他們共同被捲入一場超驗

（Transcendental）的形上震顫。這最終指向上述段落的形上學：人不再只是「演出者」或「觀者」，回歸到被命運召喚、被生命本身牽引的存在。當個體的意志在儀式中被更高層的意志取代，殘酷便是存在的命令——這正是亞陶所謂「生存的必要之惡」：唯有穿越命運的暴烈、經由痛苦與失衡，才能觸及生命的根源、生命方能被肯定。

第三、攻擊性：劇場應以強烈的視覺與聽覺刺激迫使人重新感覺。劇場要去除心理化的敘事、浪漫的情感或倫理的煽情取悅觀眾，改以神話性、殉道性、祭祀性的形式來開展，使觀者面對不可還原為個人情緒的力量場。承接亞陶的生長背景，法國傳統的戲劇審美仍承接文學傳統，追求十八世紀以降大行其道的浪漫主義；觀演主流仍是以娛樂為主的劇目及表演型態⁹⁵，如當時盛行的「林蔭大道

⁹⁴ 同上註，頁 124。

⁹⁵ 參見維諾克著，姚曆譯，《美好年代：1900-1914 年的法國社會》，頁 360-362。

劇場」(le théâtre de Boulevard，劉俐譯為「大街劇」)。⁹⁶亞陶厭倦這些樣板化的戲劇表現與情緒波動，曾言：「我們的感應力已嚴重磨損，顯然我們特別需要一種劇場，能把我們的神經和心靈一並喚醒。」⁹⁷

然而，特別需要注意：亞陶明確區分「殘酷」與「血腥」。「我只要一說『殘酷』這個字眼，所有人就立刻想到『血』——但『殘酷劇場』的困難和殘酷，首先是對我自己的。」⁹⁸「對我自己」帶有自我獻祭的意味，殘酷首先要導向創作者：導演或演員必須在排演與展演中經歷崩解、自剝、失序、甚至神經性的極限——演員完全拋棄語言與心理，讓身體成為生命力量的導體。他強調，在殘酷劇場中，以「彼此廝殺」或「肢體暴力」當作手段可被允許，但重點應是以這些手段「表現思想的強烈」。為達此目的，亞陶主張劇場應回歸本身「具魔法的觀念」(magique)：他認為現代戲劇過度倚賴心理分析與象徵詩學，導致詩的能量被抽離，只剩空洞的意象。相反地，他要求劇場掌握能使人進入入魔狀態 (transe) 的具體手段——以節奏、音響、動作與光線喚醒人類整個神經系統的共鳴。⁹⁹因而，攻擊性的劇場不僅是視覺或聽覺的衝擊，更是「超自然層級的召喚」，讓觀者的感官被迫調頻至生命本能的震動。

在實踐層面上，亞陶主張「完全劇場」的形式：「在殘酷劇場中，觀眾坐在中間，而表演在四周進行。在這表演中，音效不間斷：聲響、噪音、喊叫的使用，首先取決於其震顫力，其次才是它代表的意義。……燈光不只為暈染或照明，它是能源，它有感染力、暗示力」¹⁰⁰。這樣的佈局打破傳統舞台的「觀看方向」，消除觀眾的安全界線，使他們被劇場包圍、置身於形上力量的漩渦中。光與聲不再是輔助性的技術，反而取得主導位置，成為「攻擊性」的媒介，直接作用於神經，讓觀眾的身體成為劇場的共振體。更重要的是，亞陶將這種感官的暴

⁹⁶ 「一旦劇場僅著力於探索幾個木偶人物的私密世界，使觀眾都變成了偷窺者，也就難怪社會精英掉頭而去，而一般大眾則轉向電影院、夜總會或馬戲團去找尋更刺激的滿足。」劉俐更註釋大街劇：「劇情千篇一律是處理中產階級的入際關係、情感生活，背景非客廳即臥室。觀眾就如同從鑰匙孔中盡情滿足對他人私生活的偷窺欲。」翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 91。

⁹⁷ 同上註，頁 91。

⁹⁸ 同上註，頁 86。

⁹⁹ 「我主張將戲劇帶回其最初的具魔法的觀念……通過劇場回到對意象的一種具體的認知，瞭解以何種手段刺激人進入入魔 (transe) 狀態。」同上註，頁 87。

¹⁰⁰ 同上註，頁 88。

力提升為精神上的淨化。他指出：「外在事件、政治衝突、天災、革命、戰亂，一旦進入劇場，就會以病疫的力道，將它釋放在觀眾的感應力上……瘟疫不破壞器官，就能致命，而戲劇不會致命，卻能在個人、甚至整個民族的精神上，引發最神秘的改變。」¹⁰¹殘酷的攻擊旨在讓暴力「昇華」¹⁰²為思想與感官的力量。劇場透過聲音、光線、動作與節奏彼此疊加，使空間形成強烈的感知場域；觀者的感知結構也會在衝擊下短暫崩解，並於震動裡重新組織。

「事物有可能對我們施加更恐怖、更必然的殘酷。我們並不自由，天有可能塌下來，戲劇的作用，首先就是要讓我們瞭解這一點」¹⁰³。因而，「攻擊性」與其說是為了破壞，不如說是具備建構渴望的創造：以摧毀語言、心理與道德的框架，讓觀者直面生命的原始暴力與存在的不安，從而因重構、重組而創造。也就是說，「攻擊性」的目的在於喚醒人對命運與生存之不可控的感知。殘酷劇場在此成為一種「形上治療」：生命往往在凝視深淵時，才猛然驚醒於自身存在的真實——這又何嘗不是一種意志上的重生。

小結：從社會創傷到個人命運——殘酷作為救贖的實踐

亞陶身處的時代，法國正經歷理性與感性、秩序與混沌的撕扯。共和體制帶來社會穩定與教育進步，但也導致信仰的消解與靈性的失重，藝術家們在象徵主義與前衛實驗之間尋求新的出口。殘酷劇場的出現，正是這股歷史張力的結晶——亞陶將世紀轉折的矛盾轉化為劇場語言，以身體為祭儀、以劇場為鏡，試圖恢復藝術的原初力量。回顧亞陶的生平，可發現他的劇場理論是他被一次又一次的挫敗、退場與重返所構築而來的思想。他之所以從超現實主義出走、創辦劇場、再從舞台上撤回到文字與聲音的實驗，也是因為他意識到：現代劇院心理學化的劇場作品、資本娛樂化的劇場體制、觀演關係或政治立場，本就會中和、甚至消音他所追求的、「真實」的力量。

¹⁰¹ 同上註，頁 22-23。

¹⁰² 「而戲劇故事之無用，正為其大用，借此才能達到昇華。因而我主張一種劇場，以強烈的身體意象，去碾磨、去催眠觀眾的感受力，當他處身劇場，就像被卷入一種高超神力（forces supérieures）的旋風之中。」同上註，頁 95-96。

¹⁰³ 同上註，頁 86。

綜觀本章，亞陶關注的始終是如何回應現代社會中，人的精神被逐漸麻痺的現狀。因此，亞陶留下的是一個反覆指向同一核心的命題：劇場必須讓人經驗到「正在發生」的生命，而不是「被再現」的故事。這也是他為什麼特別著迷峇里島舞劇、為什麼在〈劇場與瘟疫〉演講中要親自「演」給觀眾看、也為什麼在生命末期還要用破碎語音、塗寫去摸索一種還沒有名字的語言。「生存的必要之惡」在此成為亞陶對現代性最深刻的倫理反抗：理性文明以秩序與安逸為榮，而亞陶則在痛苦與失衡之間尋找生命。

然而，亞陶的劇場思想自提出以來始終伴隨高度爭議。除了肯定其對二十世紀劇場發展的深遠影響之外，不同時期的研究者亦持續質疑其理論的政治與倫理意涵。自六零年代中期以降，便有多數學者批評亞陶推崇暴力、權威與集體狂熱；甚至被認為延續了戰爭時期的動員邏輯。¹⁰⁴更有學者質疑，殘酷劇場所追求的精神解放，是否可能反而透過劇場對觀眾身體與感知的強烈介入，壓縮了觀者自主判斷與詮釋的空間。「當亞陶式的劇場經驗脫離其他思想框架、獨立運作時，在部分觀眾眼中，它反而呈現出一種深具反動色彩，甚至帶有威權性的特質，也暴露出激進解放與集體一致性之間令人不安的關係。」¹⁰⁵

這些批評則再度證明了殘酷劇場是一個持續引發不同詮釋與辯論的思想場域。正因如此，本文並不預設亞陶劇場理論的有效性，也無意將其視為劇場發展的最終答案，而是試圖藉由情動理論重新檢視其對身體、感知與強度的思考，說明這些長期被置於暴力、反理性或神祕主義脈絡下理解的劇場觀，如何在當代理論語境中展現另一種閱讀的可能。

¹⁰⁴ “Rainer Friedrich and Naomi Greene have explicitly tied Artaud to, respectively, totalitarian thinking and fascism in similarly brief essays, and Stephen Koch provided a persuasive polemic against the seductions of the violence in Artaud’s work in 1966.” Kimberley Jannarone, *Artaud and His Doubles.*, p. 26.

¹⁰⁵ Kimberley Jannarone, *Artaud and His Doubles.*, p. 14.

第參章、情動理論的思想譜系與核心概念

本節旨在梳理情動概念自心理學、哲學至當代理論領域的理論流變。首先透過湯姆金斯動機理論重構情動與驅力的關係，繼而追溯情動概念自斯賓諾莎倫理學至德勒茲——瓜達里生成哲學的轉化歷程；最後說明 1990 年代以降情動轉向的形成，及其在跨學科理論中的擴展與重組。本節不進行情動理論發展史的全面梳理，乃選取與劇場分析直接相關的幾個概念為後續討論的操作基礎。關注的重點包括：情動如何呈現為身體能力的變化過程、成為前語言層次的強度經驗，情動在身體與空間之間的傳遞與擴散，以及情動如何具備自主性與非再現性。

第一節、情動概念的哲學與心理學來源

一、情動與驅力的重構：湯姆金斯動機理論的系統轉向

在當代「情動轉向」的理論中，美國心理學家席爾文·湯姆金斯（Silvan Tomkins, 1911-1991）的情動理論被視為一套具有系統性與生成力的心理學架構。湯姆金斯著有《情動、意象、意識》（*Affect Imagery Consciousness*）一套四卷的專著，第一卷《正向情動》（*The Positive Affects*, 1962）與第二卷《負向情動》（*The Negative Affects*, 1963）為其在普林斯頓大學心理學系任職期間所撰寫；¹⁰⁶而第三卷《負向情動：憤怒與恐懼》（*The Negative Affects: Anger and Fear*, 1991）與第四卷《認知：資訊的複製與轉化》（*Cognition: Duplication and Transformation of Information*, 1992）則是在湯姆金斯因病辭世前後分別出版。¹⁰⁷這整套書目在後世研究學者筆下時常被引用，並通用其書名簡寫為「AIC」，足以見得湯姆金斯對情動研究奠基的重要性。

相較於將情動理解為去語言化的強度，或將其與認知、意義截然分離的取徑，湯姆金斯提出更為複雜的關係模型：情動既具有神經學與生理學基礎，同時也在意識層面上被經驗為不同的感受狀態。然而，湯姆金斯的模型即便區分情動

¹⁰⁶ Silvan S. Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition. Volume 1-2: The Positive Affects and The Negative Affects* (Springer Publishing Company, 2008).

¹⁰⁷ Silvan S. Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition. Vols. 3-4: The Negative Affects: Anger and Fear and Cognition: Duplication and Transformation of Information* (Springer Publishing Company, 2008).

與認知、驅力，又拒絕將它們理解為兩個完全分離的系統。

情動極少以「純粹」狀態被經驗。作為驅力的放大器，更廣義地說，作為一套與思想、知覺、運動行動、驅力狀態及其他情動交融的動機系統之一部分，情動經驗幾乎總是一種混合體。舉例而言，湯姆金斯如何理解情緒（emotion）？在他看來，情緒是由一種或多種情動，結合認知狀態或驅力狀態所構成，並以某種方式為情動著色、賦味或加以轉折。¹⁰⁸

許多研究者傾向強調情動的自動性與前意識特質，並將其視為脫離語言與意義的純粹強度；但對湯姆金斯而言，情動從未完全脫離認知與社會經驗而獨立存在。情動雖具有快速、直接的身體反應特徵，卻仍會在記憶、價值判斷與情境經驗之中不斷被修正、連結與重新組織。

在心理學史脈絡中，湯姆金斯的理論介於行為主義與精神分析兩大傳統之間。兩者雖在臨床與概念立場上相互對立，卻同樣將「驅力」（drive）視為人類心理的主要動機來源。湯姆金斯指出，若僅將行為歸因於內在驅力，則會忽略情動作為動機「放大機制」的作用——驅力提供的是時間與部位的生物學資訊，但其動員行為的力量必須透過情動的放大才能成立。因此，真正產生心理效力的是「驅力—情動」之間的組合關係；單一驅力或單一情動都不足以說明心理活動的形成。例如，飢餓之所以迫切，乃因其被痛苦或憤怒等情動所強化；性驅力之所以轉化為「性」經驗，則仰賴興奮、恐懼或羞恥等情動的調節與放大。

湯姆金斯進一步以「特定性」（specific）與「一般性」（generality）區分驅力與情動：驅力在時間、身體部位與滿足方式上具有高度「特定性」：「驅力對於其如何、何時與何地被滿足，講述了一個相當具體的故事。以飢餓為例，該驅力是一種特定於口腔與胃部的生物機制，而它最適合由食物來滿足。」¹⁰⁹。情動則在時間持續、身體定位、回應方式與對象關係上呈現高度「一般性」：「關於情動通常清晰度要低得多——我們往往不清楚它們是什麼、有多少種、或它們「位於」何處。很常見的情況是，我可能不知道自己究竟是害怕、興奮還是憤怒；我可能無法分辨興奮何時轉變為憤怒；我也不太可能說得出這些經驗發生在身體的哪

¹⁰⁸ Adam J. Frank and Elizabeth A. Wilson, *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*. (University of Minnesota Press, 2020). p. 4.

¹⁰⁹ Ibid., p. 16.

裡，或它們如何能被可靠地向上或向下調節。」¹¹⁰

除卻自身內部的作用，情動亦將在肉身外部發散：「任何情動都可能有任何『對象』」¹¹¹。「情動—對象自由」使情動成為可塑且具擴散性的心理元素。然而，湯姆金斯並未將此區分僵化：某些情動（如厭惡）與特定驅力密切交織，疼痛則位於情動與驅力之間的臨界地帶¹¹²。此外，湯姆金斯的理論亦對當代情動研究提出方法論上的提醒。情動先於價值，但價值與意識形態則透過「場景」

（scene）與「腳本」（script）的組織而穩定。場景是「情動對某一對象的偶然但可能持久的依附」；而「腳本」則是「將場景放大為管理日常情感之規則、以及他對意識形態的說明」。¹¹³這開闢了一個新的視野：情動的研究超出神經傳導層次的身體事件，進一步連結到倫理與生活政治、政治生活的生成基礎¹¹⁴。

綜上所述，湯姆金斯提供了一套跨越生物、心理與社會層面的理論框架，使情動得以在不脫離身體基礎的前提下，進入文化與批判理論的討論。在本文的研究軌跡中，多有依賴後世學者所著之《席爾文·湯姆金斯手冊：情動理論的基礎》（*A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*, 2020）¹¹⁵，以在如此龐雜且深奧的心理學專業書目裡迅速掌握綱領。《湯姆金斯手冊》依照情動、意象與意識三大主題，摘出湯姆金斯的理論關鍵詞，並分別概述在該欄目下湯姆金斯的立意。其中特別分析湯姆金斯與兩位學者理論的呼應與突破：斯賓諾莎（Baruch Spinoza, 1632-1677，荷蘭猶太裔哲學家）及達爾文（Charles Robert Darwin, 1809-1882，英國地質與生物學家），重探倫理學與演化論在情動研究

¹¹⁰ Adam J. Frank and Elizabeth A. Wilson, *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*, p. 17.

¹¹¹ “Any affect may have any ‘object’” Silvan S. Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition. Volume 1-2: The Positive Affects and The Negative Affects*, p. 347.

¹¹² “Pain, for example, seems to be midway between an affect and a drive; it has a generality of time, for example, but not of bodily location.” Adam J. Frank and Elizabeth A. Wilson, *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*, p. 8.

¹¹³ Ibid., p. 17.

¹¹⁴ “We appear to be committed to epistemic perspectivalism (all knowledge is situated) at the same time that we reject subjectivity’s role in constructing knowledge, as if the latter automatically entails irredeemable forms of solipsism or humanism. Faced with such oppositions and the near-intolerable anxieties they breed, the middle grounds of feeling and thinking that comprise everyday knowledge and experience tend to go missing. Tomkins’s work lets us begin to find and make space for these middle grounds.” Ibid.

¹¹⁵ Adam J. Frank and Elizabeth A. Wilson, *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*. (University of Minnesota Press, 2020).

中的思想脈絡，與其最終如何被顛覆。

二、從《倫理學》到《千高原》：情動概念的哲學轉化

若湯姆金斯在心理學層面重構情動與驅力的關係，那麼情動概念在哲學史中的轉化，則呈現出另一條更長時段的理論流變。

情動（affect）概念的理論源頭可追溯至荷蘭哲學家斯賓諾莎（Benedictus de Spinoza, 1632-1677）著述的《倫理學》（一作《依幾何次序所證倫理學》，*Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, 1677）¹¹⁶。在斯賓諾莎的體系中，情動

（affectus）是身體活動能力（potentia agendi）增減的過渡狀態，與心理層面的主觀情緒無關。情動標誌著「存在」從一種完善程度向另一種完善程度的轉變：快樂（laetitia）是能力的增強，痛苦（tristitia）是能力的減弱，而欲望（cupiditas）則是存在維持自身的根本趨向（conatus）。在此語境中，情動屬於倫理學問題，關涉人如何從被動情動（由外物決定）轉向主動情動（由充分觀念生成），從而增進存在的力量。

法國後現代主義哲學家德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）在《斯賓諾莎與表現的問題》（*Spinoza et le problème de l'expression*, 1968）¹¹⁷與《斯賓諾莎的實踐哲學》（*Spinoza -- Philosophie pratique*, 1970）¹¹⁸中重新詮釋斯賓諾莎的理論，將情動從德性倫理學的框架中抽離，轉向身體物種志（ethology，又作動物行為學）的理解。德勒茲主張，身體不應由形式或功能定義，而應由「快與慢」、「動與靜」的關係構成：因此，身體的本質不在於它是什麼，而在於它能做什麼。情動遂被理解為「影響與受影響的能力」（capacity for affecting and being affected）¹¹⁹，成為衡量身體存在方式的動力指標。這一轉向意味理論重心從「倫理提升」與「道德完善」，轉向存在能力與關係的構成。

¹¹⁶ 斯賓諾莎著，國立編譯館主譯、邱振訓譯，《倫理學》（五南圖書，2018）。另見：Olli Koistinen, editor. *The Cambridge Companion to Spinoza's Ethics*. (Cambridge University Press, 2010).

¹¹⁷ 吉爾·德勒茲著，龔重林譯，《斯賓諾莎與表現問題》（商務印書館，2013）。

¹¹⁸ 吉爾·德勒茲著，馮炳昆譯，《斯賓諾莎的實踐哲學》（商務印書館，2023）。

¹¹⁹ “POWER. Two words for "power" exist in French, *puissance* and *pouvoir*. [...] *Puissance* refers to a range of potential. It has been defined by Deleuze as a "capacity for existence," "a capacity to affect or be affected," a capacity to multiply connections that may be realized by a given "body" to varying degrees in different situations.” Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi (University of Minnesota Press, 1987), p. xvii.

在德勒茲與法國社會運動學者、精神分析學家瓜達里（Pierre-Félix Guattari，1930-1992）合著的《千高原》（*Mille plateaux*，1980）¹²⁰中，情動概念進一步脫離倫理學語境，被置入生成哲學（*Philosophy of Becoming*）與內在性平面（*Plane of Immanence*）的討論。生成哲學強調流動方為生命本質的常態；而內在性平面為德勒茲哲學的核心概念，指一個無外於此平面視角的超越性觀察、可無限開展的內在經驗狀態。兩人強調身體的情動能力決定其能否與他者進入組成（*composition*），形成更強或更弱的存在狀態。在此，情動不再主要是主動／被動的倫理區分，而成為前個人強度與生成條件。

第二節、情動轉向的形成：從情緒研究到非再現力量

自 1987 年英譯版《千高原》出版後，人文與社會科學中出現研究的「情動轉向」（*affective turn*），學者們開始關注感受、強度（*Intensity*）與氛圍如何在身體、空間與社會關係之間生成，而不再僅以語言、再現或意義生產為分析重點。情動轉向將學界的關注聚焦在意識之前：即意義被理解、命名與分類之前，尚存在一個由動能、節奏與身體感知所構成的層次。情動力理論即試圖捕捉這一層次的運作方式，此一取徑常被追溯至 1995 年兩篇關鍵性的文章。

一、控制論褶皺

第一篇是美國性別研究學者賽奇威克（Eve Kosofsky Sedgwick，1950-2009）與美國文學與文化學者法蘭克（Adam Frank，1967-）發表的〈控制論褶皺中的羞恥：閱讀席維安·托姆金斯〉（*Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins*）¹²¹。透過對湯姆金斯情動理論的閱讀，對當代理論中的反生物主義與數位化思維提出深刻反思。本篇以美國性別研究學者茨維特科維奇（Ann Cvetkovich，1957）的著作《混合情感：女性主義、大眾文化與維多利亞時代煽情主義》（*Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*，

¹²⁰ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi (University of Minnesota Press, 1987).

¹²¹ Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank, "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins," *Critical Inquiry*, vol. 21, no. 2, 1995, pp. 496–522.

1992)¹²²為例提出質疑。當代批判理論慣常將情動理解為話語建構 (discursively constructed) 的產物，並將差異 (difference) 處理為「全有／全無」的二元結構，這便形成一個弔詭的邏輯：一切「非自然」幾乎等於「具備理論」——身體感受是被建構的、看起來自然的東西其實都是話語效果。「儘管茨維特科維奇是以『理論化情動』(書中早期一章的標題)之名展開這項探究，但目前尚無法明確交代為何她不用『自然的』這種簡單的前置條件，而以情動是『話語建構的』主張此理論的地位。除非，在當下語境中，正是這樣的界定本身，已被理解為構成任何事物之所以成為『理論』的條件。」¹²³表面上看，這是在反本質主義 (Essentialism)：指實體具有不可改變的性質而成為某事物；若反之該實體失去了該性質，則便不再是該事物。然而，此類「去本質化」操作並未完全逃離本質主義，而是將本質從類比式 (analog)¹²⁴、有限多重的質性差異，轉移到未分化的原初能量流之數位 (digital)¹²⁵開關之中。表面上是去本質化，實則將本質從類比式的質性差異，轉移為數位式的開關機制；這遂構成另一更隱蔽、卻更難察覺的本質論框架。

相較之下，湯姆金斯的情動理論提供了一條不同的思考路徑。他區分情動系統與驅力系統，主張「任何情動皆可指向任何對象」，並以有限¹²⁶但可無限重組的情動元素來理解人類動機與行為的複雜性。作者們將此置於所謂「控制論褶皺」(cybernetic fold)的歷史時刻中加以理解——一個介於系統理論、早期電腦想像與結構主義之間的思想生態。湯姆金斯透過生物模型與機器模型的層疊，展

¹²² Ann Cvetkovich, *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*. (Rutgers University Press, 1992).

¹²³ “Cvetkovich undertakes this inquiry in the name of “theorizing affect” (the title of an early chapter of the book), it is not immediately clear why her rather minimal specification that affect is “discursively constructed” rather than “natural” should claim the status of a theory. Unless, that is, precisely *that* specification is today understood to constitute *anything* as theory.” Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank, “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins,” p. 511.

¹²⁴ 連續變化的物理量，理論上能保有任何值，如小數點後的無限位數。

¹²⁵ 不連續、離散的數值符號，最常見的是二進制中的 0 和 1。

¹²⁶ 有限在此指的是湯姆金斯歸納出的八種情動：羞恥、興趣、驚訝、喜悅、憤怒、恐懼、痛苦、厭惡。“Tomkins considers shame, along with interest, surprise, joy, anger, fear, distress, disgust, and, in his later writings, contempt (“dissembl”), to be the basic set of affects. He places shame, in fact, at one end of the affect polarity *shame-interest*, suggesting that the pulsations of cathexis around shame, of all things, are what either enable or disenable so basic a function as the ability to be interested in the world.” Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank, “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins,” p. 510.

現出類比與數位之間的多重交錯，並強調錯誤、回饋與分化在心理生成中的必要性。這以有限多值（ $n > 2$ ）為基礎的類比式思維，為差異提供更細緻的概念空間，也能規避當代理論中將差異絕對化或二元化的趨勢。

值得注意的是，作者們特別將「羞恥」（shame）視為情動理論的典範。在湯姆金斯的架構中，羞恥不同於其他以神經放電頻率為基礎的情動，而是透過邊界的劃定與完形的形成而被啟動。羞恥因此成為數位化模型，將連續的情境切分為形象與背景，使特定面向成為注意力的焦點。作者們進一步指出，理論本來就具有類似的運作方式：理論透過建立邊界、形成圖式，將某些情動經驗凸顯為「可被思考之物」。因此，羞恥不止步於一類情動，更是一個理論化的條件。

整體而言，〈控制論褶皺中的羞恥〉一文重新定位湯姆金斯在心理學與理論史中的位置，也藉由其情動理論展示當代理論對差異、身體與質性多重性的壓抑。透過召喚類比式、多值結構的思考方式，作者們試圖連結差異、主體與情動之間的關係，並藉此回應當代理論對二元分類的依賴。

二、情動的自主性

第二篇是〈情動的自主性〉（The Autonomy of Affect）¹²⁷為當代加拿大哲學家馬蘇米（Brian Massumi, 1956-）所發表。馬蘇米試圖將「情動（affect）」從心理狀態的「感受（feeling）」、或主觀「情緒（emotion）」的範疇中抽離，轉圈定為先於意義、敘事與意識的強度層次。情動是發生於身體與世界之間、快於知覺與認知的變化狀態；因此情動並不完全受語言與意識所支配，無法被收束為固定意義。情緒則是情動已被理解或被命名，即被語言與社會規範所捕獲的經驗內容，再度限定與個人化之後的結果。

文中透過神經科學實驗中「半秒落差」的案例指出，身體反應與神經活動往往早於意識決定而發生。實驗以植入皮質電極（cortical electrodes）的病患為對象，分別對皮質與皮膚施以輕微電刺激。結果顯示，刺激須持續約半秒以上才會被感知：此一時間門檻構成感覺進入意識的基本條件。進一步的時序操作發現，即使皮質刺激在時間上早於皮膚刺激半秒，受試者仍回報先感覺到皮膚上的刺

¹²⁷ Brian Massumi, "The Autonomy of Affect," *Cultural Critique*, no. 31, 1995, pp. 83–109.

激。研究者據此指出，感覺的形成牽涉「向後回溯」的時間指派：感覺經驗在被整理為線性的時間序列之前，已經以遞迴方式完成組織，之後才被導向外部對象，並納入可被意識辨識的「行動反應鏈」(conscious chain of actions and reactions) 之中。

此文後段則以美國前總統雷根 (Ronald Reagan, 1911-2004) 為例，提出其政治效力不建立在語言的連貫或意識形態的說服上；而正是憑藉語言與動作上的不連貫性，製造出一連串中斷、懸置的「抽動」(jerk) 影像事件。這些中斷形成了臨界點，使「虛擬」¹²⁸的潛能得以滲入實際運動，而雷根的聲音則成為情動共振的具身載體，將不連續性轉化為持續的強度效果。「這名男子連一個合乎文法的句子都拼湊不起來，也無法將一條邏輯線索推到結尾……人們集體地迷戀於他搖搖欲墜的健康狀態，以及他不時脫落自身零碎部分的情景……雷根之所以能成為一位高效的領導人……恰恰因為這些缺陷……他的手段是情動的……這與同理心、情感性的認同，或任何形式的認同都無關。」¹²⁹雷根贏下 49 個州的選票完成連任，投下選票的人的多數不在乎具體的政治內容，反而是透過雷根的形象與姿態，被浸泡在持續擴散的自信感與國族想像裡。¹³⁰政治在此實際運作的層次，已不再只是政策、理念與語言論述之間的競爭，而在於整體氛圍如何牽動身體感受、如何使群體逐漸進入特定的情動狀態。馬蘇米所強調的「情動」也正是在這個層次上發揮作用：在理解形成之前，便率先改變了人們感受世界的方式。情動因此被視為當代政治與媒體運作的重要條件，成為晚期資本主義與後意識形態政治中不可或缺的動能。

第三節、情動的理論整合：馬蘇米的發展

接近這本書的最佳方式，是將其視為一項挑戰：去撬開那些空置的空間，使

¹²⁸ 在此可以先點單地將「虛擬」設想成「有無限可能」、「可被任何個體、任何媒介無限發散」的代名詞；「虛擬」在馬蘇米語境中的概念將會在下個段落詳述。

¹²⁹ Brian Massumi, "The Autonomy of Affect," p. 101-102.

¹³⁰ "The actualizations relaying the Reagan incipience varied. But, with the exception of the cynical, the aphasic, and the aphasic, they consistently included an overweening feeling of confidence—that of the supposedly sovereign individual within a supposedly great nation at whose helm idiocy and incoherence reigned. In other words, Reagan was many things to many people, but always within a general framework of affective jingoism. Confidence is the apotheosis of affective capture. Functionalized and nationalized, it feeds directly into prison construction and neocolonial adventure." Ibid., p. 103.

你得以將自己的生命，以及你周遭之人的生命，建構成一座強度的高原；讓其動能留下殘影，並能夠被重新注入其他生命之中，從而創造出一張由強化狀態所構成的織體，在其間存在無數條——最多數量的——連結路徑。有人或許會稱那為濫情。德勒茲與瓜達里稱之為革命。¹³¹

馬蘇米在情動力理論學界的影響尤深。實際上，直接促成情動轉向的巨著《千高原》的英譯者即為馬蘇米，並在英譯版中收錄了馬蘇米的前言《哲學的愉悅》（*Pleasures of Philosophy*, 1987）¹³²，不僅為《千高原》的讀者提供了閱讀此厚典應具備的態度，並為情動轉向提供了言簡意賅的哲學基礎，間接促使情動理論得以脫離主體心理模型，轉向關係場與事件場域的分析框架。

〈情動的自主性〉發表七年後，馬蘇米又出版《虛擬的寓言：運動、情動與感受》（*Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 2002）¹³³，為情動力理論奠定了關鍵的方法論基礎。此書中更透過影像、建築、視覺場域與科技身體實驗，展示情動如何在身體與環境之間形成跨媒介的回饋場。此外，馬蘇米還將情動力納入政治經濟層次，指出群體歸屬、社會動員與權力運作往往先在情動層面被動員，理性與意識則是事後的敘事建構。在接下來的段落中，將著重概述馬蘇米的理論要點。

一、馬蘇米的情動理論基礎

理論來源上，馬蘇米明確承繼荷蘭哲學家斯賓諾莎對情動的本體論理解，將情動視為一種先於主動與被動區分的「第三狀態」。同時結合法國哲學家柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）對虛擬性與生成時間的思考，以及比伯格森更近代的法國哲學家德勒茲關於分岔點、臨界點與虛擬／實際關係的哲學模型，進一步將情動理解為生成變化的關鍵節點。

對柏格森而言，運動不單指空間中的位移，還包含不可切割的持續變化（*duration*）。而在馬蘇米看來，柏格森已提出一套關於虛擬性與強度的重要模

¹³¹ Brian Massumi, "Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy," in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi., p. xiv.

¹³² Ibid., pp. ix–xv.

¹³³ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. (Duke University Press, 2002).

型：

大腦作為不確定性的中心；意識作為刪減性與抑制性的機制；知覺作為一種將延展的行動與表達及其情境性，內摺進一個強度或內涵（intension）向度——而非延展（extension）——的運作；實際身體被這一強度向度持續地加倍，而此向度被理解為一個超線性、超抽象的潛能領域……具有不同的時間結構，在其中，過去與未來彼此擦肩而過，沒有任何中介的現在；並且具有一種不同的、遞迴的因果性。¹³⁴

馬蘇米藉此指出，大腦與意識在接收、處理資訊的過程同時，也不斷對感知進行刪減、篩選與組織。知覺則是將情境、行動與感受內摺進一個強度性的向度。此向度超出線性時間的結構，使過去與未來得以在尚未定形的狀態下彼此交會。

馬蘇米進一步透過斯賓諾莎的情動理論，說明身體會留下可被重複啟動的感受痕跡，這些痕跡形成趨向性，使後續的感知與行動持續受到先前經驗牽引。

「在斯賓諾莎那裡，當身體受到作用時，它被描述為處於一種激情性的懸置狀態；在此狀態中，它更多地存在於自身之外」¹³⁵對斯賓諾莎而言，情動正位於這個尚未進入有意識反思、卻已開始作用的層次：心智與身體共同參與同一事件的發生，只是在不同維度上展開各自的運作與變化。馬蘇米藉此將情動理解為尚未完成的潛能狀態，既保留轉化的可能，也可能在反覆作用中形成限制與壓抑。

而在脈絡的承接上，馬蘇米認為德勒茲重啟了柏格森、斯賓諾莎等思想家的理論路徑，使情動、生成與身體等問題得以再次被放回哲學討論。他特別指出，德勒茲所討論的強度領域雖然無法作為明確對象被直接經驗，卻始終內在於經驗：「儘管德勒茲哲學試圖概念化的強度領域在先驗意義上是無法被直接經驗的，但它並非超越的，也並非完全在經驗之外。它是內在於經驗的——始終在其中，卻不屬於它。」¹³⁶整體而言，德勒茲哲學不再從外部尋找經驗的普遍條件，而回到生成與變化自身，關注事物如何在關係、運動與差異之中持續形成。強度與經驗同步發生，並滲透於物質、事件與行動等多種層次的運作。人無法直接掌握強度，但能在情境變化與生成效果裡持續遭遇。

¹³⁴ Ibid., p. 31.

¹³⁵ Ibid., p. 31.

¹³⁶ Ibid., p. 33.



二、馬蘇米的建構

1、情動與情緒的區分

「情緒是一種主體性的內容，是對某種經驗性質『社會語言學式』的固定，從那一刻起，該經驗便被界定為個人的……是強度被慣例性、共識性地嵌入到語意與符號所構成的進程之中的位置……它是被佔有、被承認的強度……正因如此，它〔情動〕無法被佔有、也無法被辨識，因此對批評具有抗拒性。」¹³⁷情緒通常指向可被主體辨識、命名並納入文化語彙的心理狀態；而情動則更接近尚未被語言固化的感受過程，其運作往往以「強度」(Intensity)的形式表現。「強度」存在於事件內部，是身體在特定時刻「能夠做什麼」的潛勢。這使情動成為動態的概念：情動只在發生過程中被感知，並不是可被主體持有的固定存在狀態。

馬蘇米指出，情緒的命名與限定並不會完全消除強度，反而可能進一步強化影像與感受的效果。情緒被辨識後，影像中的強度層次仍持續運作，並與情緒內容形成共振，使感受得以被再次放大。「情緒內容的限定強化了影像的效果，彷彿它們與強度層次產生共振，而非對其造成干擾。情緒性的限定會暫時打斷敘事的連續性，以標記一種狀態——實際上，是重新標記一個已然被感受到的狀態，因為皮膚總是比語詞更快。」¹³⁸對馬蘇米而言，語言是對既有感受經驗的事後整理，不是感受的先決條件。敘事會在某些時刻短暫中斷，以替當下狀態標記與命名，但身體其實早已先一步感受到變化。

2、前語言的情動：自主性與虛擬性

馬蘇米將情動理解為生成性的臨界狀態。他援引複雜性理論 (Complexity Theory) 與混沌理論 (Chaos Theory) 中的「分岔點」(Bifurcation Point) 與「奇異點」(Singularity) 概念，指出現實並非依循固定秩序被動展開，而會在變動過程中不斷形成新的連結與規則。複雜性理論著重動力系統在無序中有序的「自組

¹³⁷ Ibid., p. 28.

¹³⁸ Ibid., p. 25.

織」，探索共同演化、適應性等議題，實例如鳥群飛行、生態系統。而混沌理論則聚焦在動力系統雖結構簡單，卻出現非週期的有序行為；而其結構的初始條件具備一定敏感性，實例如蝴蝶效應。分岔點指的是系統由原有穩定狀態轉向另一種運作模式的臨界時刻；奇異點則代表既有規則失去效力、新的秩序尚未形成的生成狀態。在這些轉折之中，多種可能性同時存在，系統尚未決定最終的發展方向。對馬蘇米而言，情動正存在於此尚未固化的過程裡，同時聚集多重可能性並持續分化；既無法完全被意識掌握，也始終存於內在經驗。因此，不同層次的運作（例如身體與心智、感知與行動、快樂與悲傷）並不構成二元對立，而是在共振裡彼此交纏。

「柏格森式的革命，徹底顛倒了世界的次序。位置不再先行，而移動淪為問題化的其次；相反地，位置從屬於移動，並由移動所衍生。」¹³⁹承接柏格森對運動與空間的分析，馬蘇米認為位置與空間乃是對運動的事後回溯建構，而真正具有本體論優先性的是不可分割的過程與強度。在此基礎上，他提出「真實但抽象」的概念，指出身體雖是物質，卻同時包含非肉身的向度，此一向度即其虛擬性。「情動是虛擬的通感視角，錨定於（並在功能上受限於）實際存在、承載它們的特定事物。情動的自主性，在於它對虛擬的參與；它的自主性即是它的開放性。」¹⁴⁰虛擬不等同於可能性的集合，它指向身體與自身尚未定形的變異之間的內在關係。馬蘇米指出，意志、認知等通常被歸屬於「高階」的功能，其實始終與身體的強度運作交纏在一起。身體不僅是接收刺激的物質載體，也會將情境、記憶、認知與行動經驗一同內摺進自身的運作，使過去的痕跡持續保留於神經與感知層面。這些經驗並未完全進入意識，而是以未完成的方式被重新啟動，形成朝向未來展開的趨勢。對馬蘇米而言，強度正存在於這種尚未完成、卻已開始生成的過程。

因此，馬蘇米確立了「虛擬」與身體的關係：虛擬存於身體內部持續運作的潛能場域，與現實同時並存。過去與未來、外部與內部、感受與行動，都在這個維度中盤繞，尚未被整理為知覺與意義。意識所能捕捉的只是其中某條最終被實

¹³⁹ Ibid., p. 7.

¹⁴⁰ Ibid., p. 35.

現的路徑；更多未完成的趨勢與生成潛勢，則停留在強度的層次，持續作為身體生成的一部分。

他進一步指出，虛擬作為潛能狀態，本就無法直接被完整經驗：虛擬既不依循線性的邏輯運作，也無法被簡單歸入明確的二元區分。然而，這種抽象的潛能始終與身體的具體活動緊密相連。「關於『虛擬自身』的概念，只有在它們有助於對生成的實用理解、並能啟動改變（誘發新的事物）時，才具有重要性。重要的是虛擬與現實的交界處，也就是它滲入現實的那一刻。」¹⁴¹因此對馬蘇米而言，情動的重要性在於它能使身體短暫鬆動既有秩序，並進一步朝向新的感知方式與行動可能性開展。

「感覺」在此中佔據關鍵地位——馬蘇米認為感覺本身具有加倍結構，即「感覺到自己正在感覺」。強度性的自我關係構成萌生中的主體性，此觀點也使文化與社會被理解為持續生成與變動的過程。性別、種族與主體位置，都是不同關係、經驗與社會條件的交互作用中逐漸形成，並隨著情境不斷改變。

3、情動的橫向流動與跨域作用

馬蘇米在 2015 年又出版了《情動力政治》（*Politics of Affect.*）¹⁴²，以訪談對話錄的形式，與多位學者更深入探討情動力在生活、哲學、政治上的使用與理解。其中包含澳洲社會學者佐那梓（Mary Zournazi）探討個體層面、微感知與微政治的互文，以及與加拿大政治哲學與文化藝術學者曼寧（Erin Manning）對談社會規模的情動能量的生成與調諧等。「德勒茲與瓜達里的說法，情動力概念是『橫向連貫的』（*transversal*），意味情動力橫向貫穿通常的知識類別，其中最主要的是主觀與客觀的區分。雖然情動力完全攸關感受的張力，感受的過程不能界定為只是主觀或只是客觀：情動力通過的機遇，既立時衝擊身體，也震動心靈。」

¹⁴¹ Ibid., p. 43.

¹⁴² 《情動力政治》在華文學界已經有中央研究院院士彭小妍翻譯的版本，其中收錄了譯者在此前研究所作、收入專書《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》的跋〈情動力：德勒茲的斯賓諾莎論〉，其中梳理了從笛卡兒及斯賓諾莎、瓜達里，到德勒茲的思想脈絡，是如何最終到現今發展的情動力。截至目前，本書仍是華文學界唯一一本關於情動力的專書，著實為國內研究與眾多華文學者開啟研究情動體系的大門。詳見：布萊恩·馬蘇米著，彭小妍譯，《情動力政治》（聯經出版，2024）。

¹⁴³以馬蘇米於 2015 年的重申而言，各學科領域的邊界不再被視為知識的自然劃分，而只是歷史條件下的暫時建構。情動的運作方式促成研究者們放棄將現象歸屬於單一範疇，轉而關注那些跨越身體與環境、語言與物質之間的動態過程。

「橫向連貫」在此成為分析策略：在不同層次之間移動，觀察力量如何在瞬間形成連結，又如何在下下一刻瓦解。

綜上，馬蘇米的情動理論重構了身體、影像與權力之間的關係，也對文化研究長期倚賴語言、意義與意識形態分析的取徑提出挑戰。其理論為理解後現代媒體環境中政治效力、影像操作與觀眾感知提供了新的分析視角，亦為後續將情動概念應用於劇場、表演與影像研究奠定重要基礎。

第四節、情動理論的關係論轉向與跨學科譜系

情動研究本身即拒絕以線性理論史或單一起源敘事來自我建構。多位學者指出，對情動的批判性關注早已散見於女性主義、酷兒理論、反種族主義思想與非西方知識傳統，因此情動理論更適合被理解為長期醞釀的理論敏感性，而非突發式學術革命。由此可見：情動作為關係性的力量，運作於個體與集體、身體與世界之間——情動牽涉的是彼此之間的作用與連動。

澳洲女性主義哲學與情感理論學者布倫南（Teresa Brennan，1952-2003）在其編纂完畢、卻意外身故後出版的《情動的傳遞》（*The Transmission of Affect*，2004）¹⁴⁴中，進一步質疑將感受視為封閉於個體內部的心理模型，指出所謂「自我封閉的主體」其實是歷史建構。布倫南認為，情動在起源上屬於社會性，在效果上則具生理性，會實質改變神經與荷爾蒙結構。因而，忽視情感傳遞的機制會對科學和醫學研究造成嚴重的後果：情動能在空間中流通，被他者吸收、放大或抵抗，並在群體之間形成可感的氛圍。此類能夠借用、傳遞或共享心理狀態的能力，在過去的歷史與文化語境中原本被視為自然而然、屬於人際互動中理所當然的現象；但在近代卻逐漸被理解為偏離常態、甚至帶有病理性質的狀態。此書最後歸結出一個新的理論框架：情動傳遞是連結生物、社會與精神分析的理論橋

¹⁴³ Brian Massumi, *Politics of Affect*. (Polity Press, 2015), pp. ix-x.

¹⁴⁴ Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*. (Cornell University Press, 2004).

樑。此理論重新詮釋了負面情動（如嫉妒、憤怒、羞恥）與七宗罪的歷史關聯，也為當代憂鬱、焦慮與群體暴力提供新的解釋框架。

「人所感受到的，是情動；而人藉以感受的，是感覺。這些感覺也能夠感知，甚至辨識生命驅力／愛的能量。」¹⁴⁵英國女性主義理論學者艾赫邁德（Sara Ahmed, 1969-）的理論中，「情緒」（emotion）與「情動」（affect）彼此相關，卻沒有被徹底區分，因情緒本身就具有情動性的運作；她更關注情緒如何在社會關係與權力結構之中流動，並如何在社會循環中形塑歸屬與排除。因此，在她所著作的《情感的文化政治》（*The Cultural Politics of Emotion*, 2004）¹⁴⁶中，以「情緒」作為討論核心，但理論仍持續處理流動、累積與感染等情動性的問題。艾赫邁德指出，情緒不會自然地停留在個體內部，而會在身體、對象與社會之間持續循環與移動。「情緒會隨時間累積，成為一種情動價值（affective value）」¹⁴⁷，這強調的正是情緒如何在歷史性的重複之中逐漸獲得方向與重量。她提出「黏著」（sticks）¹⁴⁸概念，指出符號與物件在政治話語、媒體論述與文化敘事反覆連結的過程裡，慢慢「黏附」於某些身體、族群或形象之上，形成對該對象的特定情緒。她指出，情緒在接觸與定向過程中形成，並藉此構成個體與集體邊界，使「我」與「我們」得以被想像為穩定對象。透過對公共文本（如政治話語、媒體論述與政策文件）的細讀，艾赫邁德展示情緒如何將他者建構為威脅或價值來源，使國族、種族與社會規範得以維持其正當性。

在此脈絡下，她提出「情動經濟」概念，說明情緒如何在流通過程中持續增值、轉移與再生產。「情緒本身具有高度公共性（public nature of emotions），而公眾也是在情緒之中被形成（emotive nature of publics）。」¹⁴⁹因而，情緒是文化政治與世界生成的關竅：透過命名、敘事與修辭運作，使社會形式看似自然存在，並在身體與語言之間持續塑形。而在此後，艾赫邁德又出版了《幸福的承諾》

¹⁴⁵ “The things that one feels are affects. The things that one feels with are feelings, which can also feel and even discern the energy of the life drive and/or love.” Ibid., p. 23.

¹⁴⁶ Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*. (Edinburgh University Press, 2004).

¹⁴⁷ Ibid, p. 11.

¹⁴⁸ “As a reader of this history, I have been overwhelmed by how much ‘emotions’ have been a ‘sticking point’ for philosophers, cultural theorists, psychologists, sociologists, as well as scholars from a range of other disciplines. This is not surprising: what is relegated to the margins is often, as we know from deconstruction, right at the centre of thought itself.” Ibid., p. 5.

¹⁴⁹ Ibid., p. 13.

(*The Promise of Happiness*, 2010)¹⁵⁰，重探「幸福」作為「社會指令」的思考角度。幸福不僅是當下感受，更是時間性的承諾，將未來投射為必須追逐的目標。透過對性別、性傾向與族群位置的分析，此書展露情動如何參與權力運作，使某些生命路徑被視為可欲與正當，而另一些則被邊緣化。

與艾赫邁德的理論有所呼應，美國文化理論學者柏蘭特 (Lauren Berlant, 1957-2021) 更專注「幸福」於當代生活結構裡「致病」的一面。在《殘酷的樂觀主義》(*Cruel Optimism*, 2011)¹⁵¹中，以書名描述人們對某些承諾（如幸福、穩定或成功）的情感依附，如何在結構條件下反而阻礙生存與行動。柏蘭特在書中分析 70 年代興起的多種經濟模式（如後福特主義 (Post-Fordism)、新自由主義重組 (Neoliberal Restructuring) 等）如何侵蝕「美好生活」的敘事基礎，並生成新的審美類型與能動模式。在此，情動是瞬時感受長期累積並塑形日常生活的力量——「疲乏」、「麻木」、「過度刺激」這些「致病」的抽象情感、情動，因而得以被理論化為歷史與制度條件下的感受形式。

美國傳播與戲劇學者西格沃斯 (Gregory J. Seigworth, 1978-) 與澳洲性別文化學者葛雷格 (Melissa Gregg, 1961-) 所編著的《情動理論讀本》(*The Affect Theory Reader*, 2010)¹⁵²標誌著情動力理論從概念探索轉化為跨學科研究範式的重要節點。上述幾位作者的文章多有被收入本書中，如艾赫邁德的文章《快樂的客體》(*Happy Objects*, 2010)¹⁵³、馬蘇米的《情動事實的未來誕生：威脅的政治本體論》(*The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat*, 2010)¹⁵⁴等。書中透過多位學者對政治經濟、日常生活、美學、身體與環境的分析，又將情動的施作研究代入生物媒介、空間配置與無形 (Incorporeal, 又作「無實體的」)／無機 (Inorganic, 在化學上為不含氫鍵的化合物，常用於代稱無生命物質)，無不展示情動不僅屬於人類心理，在更廣泛的感知與物質場域發揮

¹⁵⁰ Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*. (Duke University Press, 2010).

¹⁵¹ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*. (Duke University Press, 2011). 更早的版本首見於杜克大學的學術期刊：Lauren Berlant, "Cruel Optimism." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 17, no. 3, 2006, pp. 20–36.

¹⁵² Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, eds., *The Affect Theory Reader*. (Duke University Press, 2010).

¹⁵³ 收錄於專書：Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*.

¹⁵⁴ Brian Massumi, "The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat." in *The Affect Theory Reader*, pp. 52-70.

作用。

「情動掌握了一把關鍵，用以在意識形態之後，重新思考後現代權力。因為儘管意識形態仍然強而有力地存在著，且常以最惡毒的形式出現，它已不再是包山包海的存在；它不再界定權力運作的整體模式。如今，它只是權力的一種模式，存在於一個整體上不再由意識形態所界定的更大場域之中。」¹⁵⁵至此，情動研究的歷史意義在於鬆動與重組既有的學科秩序，衍生出不同於符號詮釋的方法論，使感受成為可被嚴肅處理的知識對象。當力量在身體與環境之間流動時，分類尚未完成，意義尚未凝固——情動研究所指出的正是這一段尚未被固定的生成時刻。

小結

綜合以上討論可見，當代情動理論是在哲學、心理學與文化理論的多重脈絡中逐步形成的跨學科研究視角。自斯賓諾莎在《倫理學》中將情動理解為身體能力的變化狀態之後，情動的問題便從個體內部的心理情緒，轉向身體與外界之間持續發生的關係與作用過程。湯姆金斯則從心理學層面提出「情動——驅力」的動機系統，強調情動在行為與感受形成中的核心作用，使情動被理解為影響行動與經驗的重要模式。德勒茲與瓜達里則在哲學層面將情動轉化為「強度」的概念，指出情動是先於語言與再現的力量，表現為身體能力的變化與感受的流動。此轉化使情動不再侷限於個體心理，而成為跨越主體與環境的存在過程。

在當代情動研究中，馬蘇米進一步提出「情動的自主性」：情動在經驗後仍持續流通，因而具有能動性與自主作用。並且於理論中區分情動與情緒，並強調情動以強度的形式運作。情動本身不會依附於既有意義，乃是在身體之間以橫向方式流動，透過節奏、聲音、空間與動作等形式被激發與傳遞。由此，情動被理解為可在不同領域之間運作的力量，使情動理論逐漸成為文化研究與社會分析的重要視角。情動同時涉及個體經驗與集體關係的形成，並深刻影響人如何感知、連結與回應世界，後續研究亦將情動概念擴展至政治與文化層面。

透過上述理論脈絡，情動可被理解為涉及強度、身體能力與感受流動的理論

¹⁵⁵ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation.*, p. 28.

框架，相較於情緒的意義，更將觀察聚焦於感受如何在身體與環境之間產生作用。這為思考藝術與劇場提供了新的可能性：若將情動視為可被生成、組織並傳遞的力量，則劇場便不僅是再現故事的場所，而可能成為生產感受強度的空間。基於此理論基礎，下一章將從情動理論的視角檢視亞陶所提出的殘酷劇場，探討其如何透過聲音、身體與空間的組織，使劇場成為直接作用於觀眾感官與存在經驗的強度機制。

第肆章、情動的殘酷操作：《頌熙》中的強度展演與重構

本章在前一章所建立之情動力分析框架基礎上，轉而檢視亞陶劇場構想與其作品實踐中，強度如何被具體生成與調度。本章的重點在於將此一方法落實於具體文本，觀察劇場如何透過節奏、空間、聲音與身體配置，使觀者進入持續變動的感知狀態。因此，本章不將角色心理、情節意義或倫理判斷視為分析重心，而是聚焦於劇場經驗如何被組織成不同層次的強度，並進一步討論這些強度如何在場域裡累積、轉移、擴散與中斷。

第一節、殘酷與強度的概念關聯

「我之所以提出『殘酷劇場』，原因在此——不幸當今所有人都喜歡貶抑一切，我只要一說『殘酷』這個字眼，所有人就立刻想到『血』——但『殘酷劇場』的困難和殘酷，首先是對我自己的。」¹⁵⁶亞陶對「殘酷」(cruauté)的理解，長期以來常被誤讀為與暴力、殘忍或極端身體行為相關的表象。然而，在亞陶劇場構想中，殘酷所指涉的實際上是直接作用於身體與感知的力量、能夠穿透語言與再現體系的動態過程。若僅將此理解為題材或風格，便難以觸及亞陶的理論主旨，也無法說明其為何在劇場實踐中具有結構性的地位。

在《劇場及其複象》中，亞陶反覆強調劇場應當回到能夠「影響神經」¹⁵⁷的層次。此「神經性影響」乃透過「舞台調度」(Mise-en-scène)作用，包含聲響、節奏、燈光、道具、身體動作與空間配置等等。¹⁵⁸因而，劇場不以求再現為根本任務，感知的運作方式也不再受制於形式（劇本、語言與敘事的邏輯），轉向更為直接的感受經驗。殘酷因此附帶「強制性」的條件，效力在於驅使觀者的身體自覺或無意識被牽引、推動，亞陶稱之為「劇情的超越性」、「盲目的生的慾望」。

若將此一概念置入情動理論的脈絡中，可以更精確地理解其運作方式。桑塔格稱：「亞陶希望戲劇既不針對觀眾的心靈，也不針對他們的感覺，而是針對他

¹⁵⁶ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 92。

¹⁵⁷ 「我們的感應力已嚴重磨損，顯然我們特別需要一種劇場，能把我們的神經和心靈一並喚醒。」同上註，頁 91。

¹⁵⁸ 「舞台調度才是劇場，遠勝於寫的或說的劇本。」同上註，頁 42。

們的『整個存在』。」¹⁵⁹在此竟巧妙地形成精闢的定調。情動（affect）在當代理論中，通常被界定為先於語言與意義的強度變化，是一種尚未被主體化、尚未被命名的感受狀態。這種強度與表達內在情緒無關，而是身體在與外界接觸時所產生的即時變化，涉及肉身以外的「整個外界」。依此觀點，劇場應不著重再現既定內容，更應重視透過各種感官元素的組合，使強度在場域中被製造、被放大，並在身體之間流動。

因此，殘酷與強度之間在運作邏輯上也具有高度的重疊性。殘酷作為亞陶劇場的核心原則，在於引發無法完全被語言掌握的感受經驗，使觀者與表演者同時處於強度變化之中：此一變化直接透過感官刺激與身體反應展開，劇場也因此成為一個強度持續生成與流動的場域。

進一步而言，強度的運作也改變了劇場中各種元素的關係。聲音脫離單純傳遞語言的功能，開始以自身的節奏、音色與震動直接作用於感知；動作也從情節推進中被解放，成為強度聚集與爆發的節點；空間同樣不只是舞台背景，而會主動參與整體感知的組織與生成。因此，殘酷涉及整體感知結構的轉變：觀眾被納入持續變動的場域，自穩定的觀看位置脫離、感知自單向的接收轉向多方的捕捉。因觀者的感受不斷受到干擾與重組，這也使得主體與對象之間的距離發生變動，使觀演經驗成為參與性的過程。

綜上所述，殘酷可以被理解為以強度運作為關鍵的劇場機制。殘酷改變感知原先的運作方式，使劇場脫離單純再現的框架，轉而直接介入身體經驗。也因如此，殘酷得以成為理解情動運作、存在經驗與文化批判的重要切入點。

第二節、《頌熙》的情節結構與情動運作

1930年代中期，亞陶以《頌熙》（*Les Cenci*）為舞台實驗，試圖將他在〈殘酷劇場〉宣言中提出的理念付諸實踐，然而結果卻成為他劇場生涯中最具矛盾意味的一次嘗試。

1935年5月6日，《頌熙》於巴黎「華格蘭瘋愚劇院」（Théâtre de Folies-

¹⁵⁹ "Artaud wants the theater to address itself neither to the spectators' minds nor to their senses but to their "total existence." Susan Sontag, "Approaching Artaud," in *Under the Sign of Saturn*, p. 36.

Wagram) 首演，由亞陶親自飾演暴虐的父親弗朗切斯科·頌熙 (Francesco Cenci)，俄國裔贊助人阿卜迪 (Iya Abdy) 則扮演被迫受難的女兒碧雅翠絲。評論界對《頌熙》的反應褒貶不一——只有巴爾蒂斯 (Balthus, 1908-2001) 設計的布景與服裝獲得一致讚譽。首演後雖有少數好奇觀眾湧入，但熱潮很快退去。評論家奧迪亞 (Pierre Audiat, 1891-1961) 稱亞陶「無疑是個惡劣演員」(deplorable actor)，卻又承認他那「荒謬的暴烈與迷亂的眼神」使觀眾被帶往一片「超越善惡的血之沙漠」¹⁶⁰。法國作家尤夫 (Pierre-Jean Jouve, 1887-1976) 的評論中，實不難看出他對此劇的喜愛，稱「亞陶的舞台調度不斷以創造性的方式使這個空間充滿生命」¹⁶¹而小說家柯蕾特 (Sidonie-Gabrielle Colette, 1873-1954) 也指出，此一演出雖有許多不足，卻有著令人難以抗拒、使人入迷的力量，而亞陶的野心與實踐實殊堪嘉許。

整體而言，當時對《頌熙》選角、節奏與表演的評價有褒有貶。但更根本的問題在於，亞陶此前發表的宣言為他製造了過高的期待：若他未能實現理論中宣稱的劇場革命，他便顯得空談；若他真的如宣言所言徹底革新，觀眾又尚未準備好迎接如此激進的體驗。隨著票房下滑與資金告罄，在 17 場演出後劇團被迫停演。

一、《頌熙》劇情骨架

《頌熙》(Les Cenci) 為真實故事改編，原版的歷史事件發生於 1598 年的羅馬。¹⁶²亞陶稱此劇本改編自雪萊 (Percy Shelley) 之五幕詩劇與斯湯達的同名小說，但全然是不同的作品：其改動重點在於壓縮時間，集中於暴力事件發生前後的臨界狀態。

¹⁶⁰ "Crying his text as if he were declaiming it at a public gathering, hacking his delivery in a monotone style, M. Antonin Artaud is a deplorable actor. And yet, with absurd violence, his eyes bewildered and his passion scarcely pretended, he carries with him beyond good and bad into a desert where the thirst for blood parches us." Pierre Audiat, from *Paris-Soir*, May 9, 1935. Roger Blin, Antonin Artaud, Victoria Nes Kirby, Nancy E. Nes, and Aileen Robbins, "Antonin Artaud in 'Les Cenci,'" *The Drama Review: TDR*, vol. 16, no. 2, June 1972, pp. 90-145. p. 133.

¹⁶¹ "Antonin Artaud's mise en scène continually animates this space in a creative manner: Here we are constantly working." Ibid., p. 141.

¹⁶² Hugh Chisholm, editor. "Cenci, Beatrice." *Encyclopædia Britannica*. Vol. 5(11th ed.). (Cambridge University Press, 1911) pp. 660-661.

為彰顯頌熙公爵的暴虐，亞陶在故事的開始添加一筆頌熙與教廷之紅衣主教卡米洛（Camilo）的私相授受——教廷與頌熙之間的利益交換，使暴力得以在制度中被容許，構成整體壓迫結構的起點。隨後奴僕安德烈亞來報一個「好消息」，頌熙隨即表示要為此請來全羅馬的權貴大開宴席。頌熙的長女碧雅翠絲（Beatrice）卻感到不安，因他深知頌熙認知的「好」通常只會帶來痛苦與災難。

果不其然，宴席上頌熙宣布這次聚會是為了「慶祝」兩位兒子的「意外」死亡。賓客們嚇壞了，頌熙卻以貴族們的子女要脅不可洩漏一字。碧雅翠絲忍無可忍，向賓客求救；但賓客們因受到脅迫只得轉身離去。這次的事件使頌熙發覺碧雅翠絲的反抗意識，他認為家人們肯定在密謀對自己不利。因此頌熙決定立即動身，將家人監禁到佩特雷拉（Petrella）的城堡，以便使外界完全與家族隔絕，能更好地施虐、完成「家族統治」。

而在另一條線，頌熙長子賈科莫（Giacomo）其實逃出生天，剛返回羅馬、正對紅衣主教卡米洛控訴父親的暴行，並試圖說動教宗介入頌熙家內部的不諧。卡米洛卻表示無能為力，因為教宗並不認為頌熙的行徑有任何不妥。愛慕碧雅翠絲的神父（Priest）奧爾西諾（Orsino）趁卡米洛離開後出現，將昨夜頌熙城堡裡的恐怖晚宴告知賈科莫，並說動賈科莫與他一起反抗頌熙。

碧雅翠絲在下一幕便表示她以然被父親已經玷汙了，隨後奧爾西諾提出除掉頌熙的計劃，直接領來兩個啞刺客做幫手，要他們趕在被監禁之前完成這樁謀殺。在搬遷的途中，男丁們在長廊裏埋伏，結果卻失敗了；隔日眾人繼續進行第二次行刺。起初兩名刺客都過於害怕頌熙，即便頌熙在睡夢中也因其夢囈而不敢下手，而後在碧雅翠絲的堅持下他們還是完成了任務、收到報酬後離去。不料卡米洛立刻出現在頌熙的城堡中求見頌熙，隨即發現頌熙已被殺害，在場的四人被當場拘捕，而主謀奧爾西諾早已逃之夭夭。

最後一幕中，碧雅翠絲正遭受著逼供的酷刑，而家族其餘成員皆已認罪，前來勸說碧雅翠絲俯首，她最後簽署死亡判決，並在臨刑前與露葵莎如同相互安慰般低吟給自己的悼詞。現實部分傳說記載頌熙一家行刑的遊街中，民眾群情激憤地對囚徒們施虐，據說甚至在人犯被處決完成後，有民眾上行刑臺繼續使用刑具虐屍。亞陶的版本並沒有呈現行刑時幾乎是奇觀的賣張場面，降幕定格在「等待」。

二、亞陶對文本的處理方式與表演設計

「手勢，聲音，噪音，布景，文本，燈光：我們試圖去提供巴黎劇場行動的公眾場域一個大膽的經驗，其今日能與那些劇場已經成為一種信仰的歐洲其他國家相抗衡。」¹⁶³亞陶在處理《頌熙》時，並未單純沿用既有的歷史題材與敘事框架，反進一步將此故事改造成能夠承載強度運作的劇場結構。這個處理雖仍保有情節的連貫，但鋪陳心理動機並非首要目標，舞台上的行動與場面安排更傾向於製造感知上的壓力與鬆動。與傳統戲劇相比，此一處理削弱了敘事的穩定性與語言的主導地位，將劇場的重心轉向劇場與身體所構成的整體作用。

1、頌熙之「惡」型塑的壓迫

在劇情結構上，「壓迫」構成整體運作的起點。頌熙的存在不僅是情節中的「反派」角色，同時也是持續施加於場域的力量來源。觀眾最先感受到的往往是整體氣氛裡緩步擴散的失衡感，角色的心理動機反而退居到較後的位置。

如第一幕第一景在地窖中，頌熙不情願地接受卡米洛替教廷索求的賄賂，甚至揚言要發動政變推翻教廷：「戰鬥！那才真正令我愉悅——向教廷開戰。這位教宗對財富過於貪婪。如今，一個有權勢的人要用堆積如山的黃金掩埋自己的罪行，實在太容易了。我將號召平民起來反抗這樣的傲慢。我告訴你，我能，也必將在佩特雷拉城堡的防禦之後，擊退教宗的一切攻勢。」¹⁶⁴實際上，頌熙不將政變視為首要目標，他心中還有更重要的事——他後悔自己未敢早些開始他的「暴政」。卡米洛身為神職人員，還是希望頌熙能「悔改」（換言之，少給教廷找麻煩。）可頌熙竟破罐破摔：「全是廢話！對我而言，未來與過去早已不存在，因此『悔改』這種觀念毫無意義。我在生命中只剩下一個目標：創造更加精緻、更加純化的罪行。而我決意留下的唯一遺產，將是一種極致的恐怖。」¹⁶⁵

表面上，頌熙談論對教廷的不滿，甚至提出發動政變的可能，但這些內容並未

¹⁶³ “Gestures, sounds, noises, scenery, text, lighting: we have tried to offer the theater-going public of Paris a bold experiment which can compete today with those countries in Europe where the theater has once again become a religion.” Antonin Artaud, “What the Tragedy *The Cenci* at the Folies-Wagram,” May 5, 1935, in Antonin Artaud, *The Cenci*. Translated by Simon Watson Taylor, pp. x–xii.

¹⁶⁴ Ibid., p. 6.

¹⁶⁵ Ibid., p. 7.

指向可被實現的政治計畫，更接近於將外在權力關係轉化為自身作用力的過程。此景的頌熙未將批判教廷的貪婪與腐敗擺在首位，反將此「不德」納入自身的運作，頌熙因而得以將自己重新定位。卡米洛所代表的宗教語言，試圖將頌熙拉回悔改與秩序的體系，但這一套語言在頌熙面前失去效力。頌熙宣稱「未來與過去已不再存在」，除卻否定時間的意義，更中斷了行動與責任之間的連結。「悔改」的概念依賴可被回顧與修正的時間結構，一旦這一結構被撤除，個體的行動便不需要被納入道德評價，也不再受到規範的限制。從情動的角度來看，這使頌熙的行動轉向對強度的追求：頌熙所言「創造更加精緻、更加純化的罪行」沒有落向任何具體的犯罪形式，罪行在此脫離日常倫理的規範，更接近持續被強化與提煉的生命經驗、朝向自身持續增殖與運轉。

此運作在隨後的獨白中被進一步展開。這段獨白也明示接下來劇情的走向：

頌熙：我三分之一的財產！而剩下的，只是用來讓我的孩子們沉溺於奢華享受？啊，上帝！薩拉曼卡還不夠遠。死亡才是唯一的去處：〔……〕給他們的唯一未來禮物，便是葬禮的蠟燭。〔……〕我將從我繁盛的家族中砍去幾根枝條。（他在此用手指計數。）下面這裡兩個兒子，這裡一個妻子。至於我的女兒，我也會把她剪除，但會用不同的工具！邪惡也應該分得它的快感。我將透過蹂躪肉體來折磨靈魂〔……〕我會留下我年幼的兒子貝爾納多，讓他為他們哀悼。¹⁶⁶

頌熙將家族成員視為可以被「剪除」的對象，是將生命納入可被操作的結構之中。這裡呈現的除卻字面意義上的殘酷意圖，更是將他人生命轉化為強度來源的傾向。透過預先構想死亡的分配與方式，他將尚未發生的行動轉化為當下的經驗，使未來的暴力在當下即已開始運作——情動因而甚至不需要等待事件真正發生，想像與計畫便已足以將其啟動，並持續作用於身體與感知。獨白中，頌熙所言「蹂躪肉體以折磨靈魂」，則是重塑身體與精神之間的連結：他者的肉體是可以被設計、操控，以引發「效果」、釋放自身強度的媒介。頌熙在此段落的獨白，已將自身置於持續製造強度的位置，使其存在方式與周遭環境形成不對稱的關係。

¹⁶⁶ Ibid., pp. 9-10.

再如第一幕第三景，公爵大擺盛宴慶祝其子死去的段落。頌熙先以敬酒名義，訴說自己開筵是如何歡喜，卻使一眾賓客不寒而慄：

頌熙：（起身，已微帶醉意）我親愛的朋友們，孤獨並非良師。我如隱士般生活已久。我知道你們之中有些人曾以為我已死——甚至可以說，曾為我的死亡而暗自欣喜，卻又不敢讓我的後代取而代之。我也曾利用這普遍的惡意，偶爾沉溺於凝視那個我自身所成為的神話之樂。今日我召集諸位，是要告訴你們：頌熙的神話已然終結，而我已準備好使我的傳說成為現實。¹⁶⁷

而頌熙面對眾人的驚疑，他的方法是使一個更高位的「親王」（Prince Colonna）來為其「清白」辯護：

頌熙：我邀請諸位來此，是為了證實一個傳說，而不是將其摧毀。但首先，我要問你們一個問題：那些加諸於我之上的罪行，我真的犯下了嗎？你，科隆納親王，由你來回答。

（科隆納親王起身。）

科隆納：我想我明白你的意思。看著你，我只能說，在座的我們每一個人，如我們此刻這般，都同樣有能力犯下謀殺。

頌熙：這正是我希望你說出的話：我們之中，沒有一個人長著兇手的面孔。

（此時，每一位賓客都偷偷瞥向身旁的人。）¹⁶⁸

此段的表演設計在於將壓迫迅速擴散至整體場域的情動。當頌熙將問題拋向眾人，要求對其罪行作出回應時，發言的形式表面上接近詢問，實際上卻構成權力測試，使所有賓客被納入同一緊張關係。科隆納親王的回應將謀殺的可能性普遍化，轉而指向在場的每個人。此一轉換使壓迫由個體轉向集體，使恐懼在賓客之間流動；隨之出現的彼此窺視與不安，則顯示情動已經離開語言，轉而以目光與身體反應的形式在場域中擴散。

再往後的情節，頌熙親自揭露兒子們死去。

¹⁶⁷ Ibid., pp. 12-13.

¹⁶⁸ Ibid., pp. 13.

碧雅翠絲：若這不是謊言，天空早已裂成兩半。沒有人能夠無懲罰地違抗上帝的正義。

頌熙：若我在說謊，願上帝的雷霆擊中我。你很快就會看到，你所召喚的這種正義其實站在我這一邊。（他將信高舉過頭。）第一個死於教堂拱頂的崩塌，被瓦礫掩埋；第二個則在一場誤會中，被一個嫉妒的男人刺死——當時他們共同愛著的女子正與他們的對手幽會。現在，誰還敢告訴我，天意不在我這一邊？¹⁶⁹

慶祝兒子死去的行為，已經使原本屬於歡慶與共享的社交形式產生扭曲。宴席的形式仍然存在，但內容被死亡、威嚇與權力展示所佔據。整體而言，這些場景實在展示強度聚集的過程：政治、宗教與家庭等不同層面的元素，在頌熙的運作之下失去原有的界線，轉而服務於以強度為導向的實踐。

這在後續頌熙與妻子露葵莎的對談才終於「開宗明義」：用傳統的心理寫實推演頌熙的行事邏輯。

頌熙：暴政是我最後用來挫敗你們對我發動戰爭的武器。

露葵莎：沒有什麼戰爭，頌熙，除了你腦中正在肆虐的戰爭。

頌熙：有一場你們對我發動的戰爭，而我完全有能力以同樣方式回敬。

〔……〕你因害怕我那洞察一切的心智會發現什麼，便竭盡所能要把我關進瘋人院。你、我的女兒碧雅翠絲，以及我的兒子們——而你們所呼喚的天意剛剛已替我將他們除去——你們全都參與了這卑劣的陰謀。¹⁷⁰

「戰爭」是對關係的重新編碼：任何不順從都被納入敵對範疇，使家族內部的差異被壓縮為單一對立，這也體現在頌熙對陰謀的想像。他將露葵莎、碧雅翠絲與兒子們納入同一結構，使不同角色之間的關係被排列為共謀者的位置。此安排源於將外界一切變化吸納為威脅的傾向，使場域中的不確定性被轉化為確定的敵意。頌熙進一步將子女之死解讀為「天意」對自身的支持，宗教語言被納入這一結構，使其「殺子」、「剪除家族」的行動在自身之中完成閉合、不需要外在肯定。

¹⁶⁹ Ibid., p. 15.

¹⁷⁰ Ibid., p. 24.

綜上所述，頌熙將分散的不滿與恐懼聚合，使之朝向自身集中，並為進一步的暴力提供正當性。頌熙及其壓迫，皆由積累強度在劇中持續塑造：場面結構、語言節奏與集體反應的交互作用使強度先行生成，並沿著語言、目光與沉默在空間中流動，使觀眾在進行角色心理分析之前，便已經被納入這一運作。因而，這些展示頌熙之「惡」的場景，效果在於製造令人不適的強度，使觀眾無法以冷靜的距離觀看。此便回扣到殘酷劇場對「攻擊性」的要求——頌熙乃藉由殘暴的行徑與語言表達思想的強烈、展示「盲目地生的慾望」。

2、教廷對頌熙家族內部的策反

饒富意味的是，亞陶在情節排布上直接將《頌熙》悲劇的主要助力指向教廷。仔細想想，教廷貪圖頌熙的錢財、土地，這在收受賄賂、無視律法，替頌熙掩蓋殺人罪行的行徑上可見一斑。若頌熙家族覆滅，既得利益者只有教廷。「難道你不明白，老頌熙的財富——他的寶藏、城堡與領地——終究必然會越過他的家族，回歸教廷之手嗎？」¹⁷¹而教廷又是得以直接宣判一人有罪與否的機構，在官官相護的內部，只要是為整個組織效力：卡米洛只是動動嘴皮、奧爾西諾只是派幾個啞僕，何罪之有？

劇情將揭秘教廷的情節安排在第二幕第一景，賈科莫原來沒有死，方從薩拉曼卡逃回羅馬，甚至不知自己的死亡已然被慶祝。賈科莫正準備藉與頌熙家關係交好的卡米洛上書教宗：狀告頌熙為剝奪其子繼承權，不惜殺之。對話裡發現，賈科莫是（誤傳）死於情敵之手的那個兒子：

賈科莫：令我徹底反感的，是這個由老者掌握鞭柄的國度。一個人若能得到親族的支持，總能為自己開創新的生活。但如今，我已無法再依靠自己的家族。我的父親奪走了我的榮譽，也正是希望藉此奪走他們對我的愛。[……]他讓我成為戴綠帽的人，成為笑柄。是的，在我妻子眼中，我就是如此。她對我只有輕蔑，而她的兒子們在她身邊徘徊，如同無聲的責難。¹⁷²

¹⁷¹ Ibid., p. 27.

¹⁷² Ibid., p. 28.

但卡米洛的態度卻讓賈科莫費解：

卡米洛：是的，是的，我當然知道你是頌熙家的人。但如果我有任何建議，那就是這一點：停止用你那些瘋狂的請願去騷擾教宗。〔……〕你擁有頌熙家族所有的缺點，卻缺乏他們最根本的強硬。既然你父親奪走了你的繼承權，那你去和他當面對決；不要試圖在這些卑劣的家庭糾紛中，討好教宗以求援助。……曾經有一段時期，兒子會使年邁的父親臣服；但在這個頌熙這樣的惡魔存在的時代，父親狹隘的專制，反而激起兒子的反叛。……若我確信這場武裝起義的規模是有限的，那我倒也未必不會樂見其成。¹⁷³

卡米洛給出教廷的姿態，讓賈科莫相信教廷的陣線與自己統一，頌熙家族若能除掉老頌熙，也不過是為民除害。

教廷對頌熙的既有態度（收受賄賂、無視罪行）已經在場域中建立一個特定的感受結構：權力與正義之間的關係不再固定，法律無法當作可依賴的依據。此「不穩定」，使角色在面對壓迫時，難以透過制度獲得回應，轉而在關係之中尋找出口。教廷因此不光是單純的背景力量，實際作用是在場域中製造持續的失衡，使角色的行動偏離既有秩序。而賈科莫的敘述圍繞著羞辱、剝奪與被排除的經驗，更使此失衡具體化。自身的「被死亡」代表在家族中的位置被破壞——賈科莫失去的除了繼承權，還有作為兒子、作為丈夫的認可。關係的瓦解使其無法再依賴原有的情感連結來維持自身的存在感，此狀態使賈科莫始終停留在「受損」的情動當中，行動能力也因此受到抑制，並轉向對外在權威的依附與承認。

卡米洛所強調的其實是關係位置的轉移。衝突的核心從制度層面移回父子關係，使賈科莫原本分散、遲滯的感受開始集中、朝向行動累積力量。奧爾西諾的介入則進一步推動了此強度的累積：他透過對宴席場景的描述，再次將頌熙所製造的恐懼帶回現場，使賈科莫所面對的問題擴大，從個人處境延伸至整個家族共同承受的壓力。「賓客們以為末日已至……事實是：老頌西成功地讓他的賓客噤聲……你的妹妹與露葵莎已被逼入極度恐懼的狀態。」¹⁷⁴ 在卡米洛的暗示裡，也不

¹⁷³ Ibid., p. 26-27.

¹⁷⁴ Ibid., p. 29-30.



難看出卡米洛與奧爾西諾兩位神職人員有所串通：

（此時傳來急促的腳步聲。卡米洛後退並消失。奧爾西諾進場。）

卡米洛（低聲急促地耳語）：啊，有人來了——這個人能給你的建議，比我更好。¹⁷⁵

這些資訊沒有改變角色對事件的理解方向，卻持續加深既有的感受，使恐懼與憤怒不斷升高。在此累積之下，行動也逐漸從情動內部被導出。奧爾西諾的目的與結論和卡米洛一模一樣：教宗只在乎「權勢本身」的正當性需要無可撼動的穩固，而賈科莫擺脫老頌熙唯一的方法只有反抗。

奧爾西諾：最近我曾與教宗交談，試圖喚起他對你那受恐嚇家族的苦難的關注。聖座卻當面嘲笑我。他反問我：「難道我要與一位父親的自然權威作對嗎？難道我要以這種方式削弱我自身權威的原則嗎？」接著他自己回答道：「不，絕不。」你必須依靠自己。當正義從窗外飛走時，受壓迫的受害者應當彼此團結，對抗法律。¹⁷⁶

奧爾西諾對教宗立場的轉述，則完成了從情動到行為的轉向。當「父親的自然權威」被確認為不可動搖時，制度性正義的可能被徹底排除。此邏輯將衝突推向其他方向：既然法律無法介入，行動便只能付諸在法律之外。此時，「受壓迫者應當彼此團結」的說法，是對當前情動狀態的順勢引導，使原本分散的個體形成共同指向。

整體而言，教廷始終維持在間接操作的位置，並透過各種迂迴的方式影響頌熙家族的局勢。權力的運作也因此顯得更加具有滲透力：即使不親自介入事件，依然能夠推動行動與結果的生成。這些場景配置使頌熙家族內部的張力被引導與放大，角色的感受與判斷被重新盤整，行動的條件便逐步成熟：依附被削弱、對抗被強化、制度被排除。角色在後續的選擇因此不只是個人決定，而是在一系列情動轉換之後的結果。這或許是亞陶的作品中最「世俗」的安排，卻巧妙地 and 神權掛鉤；這也展示亞陶對傳統基督宗教的態度，實際上也投射到碧雅翠絲這個角色，為她的轉變留下伏筆。

¹⁷⁵ Ibid., p. 28.

¹⁷⁶ Ibid., p. 30.

3、碧雅翠絲的轉變

在頌熙的壓迫下，碧雅翠絲的轉變與教廷策反之路雙軌並行。在第一幕第三景的宴席上，碧雅翠絲仍試圖透過語言與秩序來回應父親的壓迫：「（對賓客）看在憐憫的份上，請不要離開，高貴的諸位。你們都是父親。不要把我們留給這頭野獸，否則我將再也無法在看到白髮的老人時，不產生褻瀆父職的念頭。」¹⁷⁷可賓客們被頌熙的威脅嚇得緘口不言，碧雅翠絲的對父親明面上的反抗只得開始：

（碧雅翠絲繞著舞台奔跑一圈，最後正面站在她父親面前。）

碧雅翠絲：你，小心。（頌熙舉手，彷彿要打她。）小心，否則上帝若接納一位惡父的詛咒，便可能將武器交到他的兒子手中。

（此時，整個人群彷彿腹部遭受重擊一般，倒吸一口氣，隨即發出一聲巨大的呼喊；碧雅翠絲再次繞行舞台，這回面向人群。）

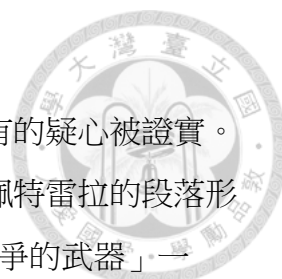
碧雅翠絲：懦夫！你們還沒有在他與我們之間作出選擇嗎？¹⁷⁸

此場景中，碧雅翠絲的行動也表述了由外在秩序逐步轉向情動運作的過程。她最初的發言仍試圖訴諸「父親」這一倫理位置，將在場的男性召喚進以父職與責任為基礎的共同體，試圖透過既有的社會結構來穩定當前局面，使暴力得以被再度納入可被約束的框架。然而，碧雅翠絲的召喚未能產生預期的回應，反而暴露出秩序的失效：在場者並未承擔起其所對應的倫理位置，使語言無法轉化為實際的保護力量。

因而，碧雅翠絲的行動方式在各種「失效」裡出現轉變。她繞行舞台的動作，將自身從單一對話的位置中移出，轉而在整體場域中移動，使身體直接介入關係的重組。當她回到父親面前，並以「你，小心」回應時，語言成為直接的對抗行動。她隨後所提出的威脅，將「上帝」與「兒子」納入同一關係，使原本由父親掌握的權力結構出現裂縫：重新安排暴力的可能性，預示暴力可能不再單向地由父親施加，反而在家族內部轉向。碧雅翠絲隨後再次繞行，並將發言對象由父親轉向人群，使原本保持距離的旁觀者被迫進入同一關係，其位置由觀看者轉為必須回應的參與者。這樣的表演設計使壓迫開始從單一發源位移到整個關係網

¹⁷⁷ Ibid., p. 16.

¹⁷⁸ Ibid., p. 17.



絡中，轉化為在多個身體之間流動的強度。

碧雅翠絲此舉也讓頌熙注意到女兒的反叛，也讓他一直存有的疑心被證實。這在後續第二幕第一景，頌熙命令露葵莎指揮家族打包行李去佩特雷拉的段落形成呼應（上文頌熙說：「暴政是最後用來挫敗你們對我發動戰爭的武器」一段）。這也導致了頌熙加速了自己暴政的進程——劇情上賈科莫與卡米洛、奧爾西諾交談之時，頌熙便去強暴了碧雅翠絲，致使第三幕第一景碧雅翠絲突然的「發狂」；暴力在此景跨越了語言與關係的層面，直接進入身體的侵害。

（幕啟時，露葵莎獨自一人。碧雅翠絲如同發狂般衝上舞台。）

碧雅翠絲：盔甲，一座防禦的城堡！……一支軍隊……一副隱秘的胸甲……

任何能讓他遠離我的東西……

露葵莎：誰？

碧雅翠絲：我的父親！〔……〕頌熙，我的父親，玷污了我。〔……〕我的身體被變成了污穢之物，但真正被污染的是我的靈魂。我再也找不到任何一個地方，可以讓我藏身。¹⁷⁹

碧雅翠絲的語言呈現為對防禦的急切召喚：盔甲、城堡與軍隊等意象，指向一個已經失去安全界線的身體：父親是權威來源，更是滲入感知、無法被排除的存在。這裡呈現角色被強度佔據之後的狀態：身體已無法維持與外界的距離，因而不斷尋求阻隔與保護。肉身的變化與靈魂的污染被同時提出，說明她的危機已不只是外在形體的改變，也牽動了她對自我存在的理解：當身體不再能作為穩定的自我邊界，靈魂也無法維持純淨、完整的狀態時，她便失去了辨認自身的位置。原有的感知結構因此瓦解，取而代之的是一種無法確認自己究竟屬於何處、也無法重新回到原初狀態的存在困境。

此狀態在她遭受頌熙強暴後、對童年夢境的回憶中獲得另一形式的呈現。

碧雅翠絲（抽泣著）：「這個殘酷的世界曾見證過無數可怕的事、畸形的結合，以及善與惡之間詭異的混淆。但連做夢都想不到……〔……〕但當我還小的時候，有一個夢，我每晚都會做。我赤裸地站在一個巨大的房間裡，一頭野獸——那種只會出現在夢中的野獸——正沉重地喘

¹⁷⁹ Ibid., p. 31-32.

息著……我意識到我的身體在發光〔……〕我固執地前行，決心再次尋找到光；因為我感覺，只有光才能讓我飽食與解渴……但那頭野獸始終緊追在我身後，將我追逐〔……〕我感覺它壓在我身上，而我明白，我的飢餓並非僅僅是恣意妄為。

〔……〕

露葵莎：你的夢只是說出了我早已知道的事：沒有人能逃避自己的命運。

碧雅翠絲：要是我能相信我所夢見的一切——相信我童年的夢已經追上了我——那麼，當那扇門即將被敲響並打開時，它會再次告訴我：是時候從睡夢中醒來了。

（有人輕輕敲門。門幾乎立刻打開。奧爾西諾進入，賈科莫隨後跟進，躲在他身後。）¹⁸⁰

夢境中反覆出現的追逐與壓迫，與當前事件之間形成連結，使過去與現在在感受層面上重疊。野獸的追逐、身體的暴露與對光的渴求，構成持續被逼迫與尋求出口的過程。碧雅翠絲的「飢餓」是無法被滿足的缺口，指向需要被完成的張力：前文提到，她已經無法停在原本的位置，必須往某個方向被推進。碧雅翠絲提到夢境「追上了」自己，此印證此情動非新近產生，是日積月累、並在當下達到臨界；「醒來」則指向另一轉變的契機，使當前的壓迫不再只是承受、可能導向新的行動。立時到來的受訪者、打開的房間門，暗示了這份痛苦迎刃而解的可能：弑父。

碧雅翠絲：不要再問這件事是否可能。它已經發生，而且確實發生了。現在，告訴我，我該如何確保它不會再發生。

露葵莎：奧爾西諾，如果你能為我們做任何事，請介入，我求你；我很害怕。

奧爾西諾：有法官。提出控訴。把你父親交給世俗權力審判。

碧雅翠絲：哪一位法官能把我的靈魂還給我？奧爾西諾，我的血液之中流動著不應存在的東西。從現在起，我只相信我自己所選擇的正義。〔……〕必須有所行動！某種巨大的、能抹去這罪行每一絲陰影的行

¹⁸⁰ Ibid., p. 33-34.

動。我曾想過自殺，但我害怕，即使死亡，也無法讓我從這無法贖清的罪中得到解脫。¹⁸¹

奧爾西諾甚至試探性地要碧雅翠絲訴諸律法，但碧雅翠絲的回答顯然已完全不信任法律的制裁。奧爾西諾因此帶出他此行最重要的目的：通知碧雅翠絲和露葵莎賈科莫仍然生還，並統一這幾位親屬的戰線。他帶來兩名啞僕殺手協力，因為一家人要立即動身前往領地佩特雷拉，所以在佩特雷拉城堡附近的小路上，安排賈科莫與奧爾西諾帶來的啞僕，槍殺頌熙。

至此，碧雅翠絲的轉變已經完成。亞陶並未將此轉變處理為單純的、線性的心理成長，而更接近在強度累積之下的臨界轉折，使角色從既定的「女兒」位置偏移。當依附失去效力、感知與反應方式只得變化，最後走向極端勢在必行。

4、第二次刺殺：碧雅翠絲終被頌熙同化的「命運」

在第一次刺殺隔日的深夜，碧雅翠絲又組織了一次謀殺。這次她親自指揮兩名啞僕，在此有一段表演設計將碧雅翠絲內心的蛻變具象化：

（碧雅翠絲示意刺客上前。）

碧雅翠絲：希望這一次，你們能比昨晚做得更好。

（兩名刺客發出笑聲。碧雅翠絲將他們的手從斗篷下拉出來。他們的拳頭緊緊握住，手臂變得僵直。她繞著他們行走，用他們斗篷的下擺如同長長的繃帶一般，將兩人包裹起來，如同木乃伊，只露出緊握的拳頭。她用手撫過他們的臉，抹去那譏諷的冷笑。在最後凝視刺客一眼之後——）

碧雅翠絲：啊！武器呢！（她走向露葵莎，後者交給她兩把匕首，她將其塞入刺客手中。回到刺客身旁。）去。

（她陪同他們離開房間，隨後再度進入，走向露葵莎。一片死寂降臨於場面之上。碧雅翠絲雙手緊按胸口，似乎即將昏厥；露葵莎扶住她。又是一段長長的停頓。）¹⁸²

刺客一開始的笑聲表示他們仍保有距離與餘裕，沒有真正進入將要發生的事件。

¹⁸¹ Ibid., p. 34-35.

¹⁸² Ibid., p. 39-40.

碧雅翠絲隨後對他們所做的動作（拉出雙手、讓拳頭緊握、包裹身體、抹去表情）實際上是在消除刺客置身事外的精神距離。她將刺客從「旁觀者」轉化為「執行者」，使他們的身體從個體角色中抽出，只保留指向行動的部分。

將斗篷如同繃帶般包裹刺客、把身體從開放狀態收束為單一方向，手臂僵直、拳頭緊握，只留下握持武器的功能，其餘部分被壓抑——碧雅翠絲再將匕首放入他們手中時，武器與被固定的身體結構直接接合：刺客們被物化、被固定為即將施行暴力的焦點。同時，碧雅翠絲抹去刺客臉上的冷笑，等於移除了刺客對情境的解讀能力。臉部原本是表情與判斷的所在，一旦被抹平，刺客便不能以個人立場回應，而被納入她所建立的運作內部。這一系列動作使行動的推進脫離個別刺客的主觀意志，轉而由碧雅翠絲所建立的整體結構驅動。

然而，她在刺客離開之後的崩潰，表露組織犯兇的行為並未消除強度，而只是暫時將原本壓在自己身上的張力轉移。刺客離場、壓力的出口暫時消失，她的身體立即回到即將崩解的狀態：雙手緊壓胸口與幾近昏厥的反應，使一系列行動像是在極限狀態下被勉強維持的結果。可第一次的刺殺行動讓碧雅翠絲大失所望，刺客們被頌熙的夢囈嚇得不敢動手。這時碧雅翠絲語出驚人，卻是再一次將強度轉換為果決、轉投到刺客身上：

碧雅翠絲：（對刺客。）你們自稱是殺人的人，卻害怕一個在夢中對著自己

良心喃喃自語的老頭。上啊，把他的頭劈成兩半，否則我就用手邊任何東西殺了他，然後把他的死怪罪在你們身上。

（刺客們垂頭喪氣地再次離去。一段相當長的停頓。忽然傳來一聲巨大的喊叫。刺客們再度出現，身上濺滿鮮血。碧雅翠絲衝出，隨即回來，手中拿著一袋錢與一件閃耀著金光的教士法衣，將兩者塞入他們手中。）

碧雅翠絲：去！你們已經賺得了報酬。

（刺客們互相推擠著奔逃而去。舞台後方高處可見頌熙，踉蹌著，右手緊握在右眼之上，彷彿抓著某個東西。同時，駭人的號角聲響起，音量愈來愈大。）¹⁸³

頌熙終於死了。這裡的表演設計卻讓他的身影持續出現在舞臺上，則是「命運」

¹⁸³ Ibid., p. 42.

意象的鋪陳——老頌熙的暴政下的家風，已然透過自身的犧牲，在碧雅翠絲身上完成了延續。

碧雅翠絲的轉變，在此又或能稱為「惡」的傳承，並不適合被簡化為情動強度的累積或情緒的激化，更接近於感受結構與行動位置的整體改變。

「『passion』（激情）一詞與『passive』（被動）一詞共享同一個詞源——拉丁文中表示「受苦」的字 *passio*。處於被動狀態意味著被施加行動於其上，作為一種已然被感受到的受苦之否定形式。對被動的恐懼與對情緒性的恐懼相互交織，在其中，脆弱被界定為一種容易被他者塑形的傾向。」¹⁸⁴艾赫邁德關於「passion/passivity」的關聯，提供了理解碧雅翠絲轉變的切入點：用於理解她如何從被動承受的狀態中脫離。

碧雅翠絲在劇情初期確實處於「受迫」的位置，她的恐懼與求助，使她仍然依附於外在秩序，期待他人或制度介入，以中止加諸於其身體之上的暴力。往甫被強暴的情節回望，她在童年夢境對「光」的期待，顯示出仍然指向外在秩序的認知方式：她相信存在某種更高的力量，能夠終止混亂、回應苦難，並為自身提供一個可安置的位置。因此，「光」的符號是將世界理解為仍可提供回應的結構，使她得以透過語言與倫理位置向外尋求支撐。然而，夢境中「飢餓」的出現，使這一結構開始產生裂縫。「飢餓並非僅僅是恣意妄為（not merely willful）」一句，則彰顯碧雅翠絲終於明白不再能將自身置於暴政恐怖之外、做個純粹的受害者——外來的壓迫與內在的驅動在此交錯，碧雅翠絲知道自己必須付諸行動。此認知改變了她與自身行動之間的關係：行動不再只是對外界的回應，而開始帶有無法完全由意志控制的推進力量，使現狀難以持續。

隨著劇情發展，裂縫進一步擴大。碧雅翠絲曾再度嘗試透過父職、社會倫理與他人介入來中止壓迫，但這些途徑接連失效，使原本可依附的結構一個個崩解。當外在秩序失效，碧雅翠絲所承受的壓迫，並未因為情緒的表達而獲得回應，反而使其更深地暴露於他者的支配。碧雅翠絲後來的轉變可以被理解為對

¹⁸⁴ “The association between passion and passivity is instructive. It works as a reminder of how ‘emotion’ has been viewed as ‘beneath’ the faculties of thought and reason. To be emotional is to have one’s judgement affected: it is to be reactive rather than active, dependent rather than autonomous.” Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, p. 3.

「他者行動的承受者」這一位置的拒絕；她放棄以情感訴求為請求基礎，並將原本持續作用於自身的受苦經驗轉向行動，使自己從被動承受的位置中脫離。然而這份自覺也在頌熙的掌握之中，頌熙對女兒過往的凌虐，實際上是有意識地形塑碧雅翠絲的這份潛在的「惡」——碧雅翠絲的認知崩塌，有一部分就是發現她夢中所追尋的「光亮」，在現實生活中必須以如同父親一般的手段、罪行來抵達。

這便是碧雅翠絲對世界運作方式的認知重塑：既有框架不再具有約束力，行動的必要性因此轉為由當下情境所決定。因此，她在後段所展現的「心狠」是對被動狀態的逆轉——暴力在此成為可被調度的手段，反而是「理性」的舉措：碧雅翠絲離開等待回應的位置，並主動承擔將事件終結的責任。此時再看碧雅翠絲在第二次刺殺中，對刺客所下達的、令人咋舌的「狠毒」命令，便是此轉變的印證：從語言到行為，都已經發生質變。

綜上所述，碧雅翠絲逐步將情感從可被壓抑、規訓的位置中抽離，並使其轉化為推動行動的力量。她的轉變也沒有滑向單純的失控狀態，相反地，正是在拒絕被動承受之後，她開始取得不再依附既有秩序的主動性。這也使「惡」在頌熙家族內部，不只是暴力的延續，更成為持續被繼承的行動邏輯。

第三節、殘酷作為強度：劇場的情動運作與生成

延續第一節對殘酷與強度關係的討論，劇場在殘酷的語境下更接近持續生成感知強度的場域，而劇場的效力來自於其對感知的組織方式：聲音、動作與空間彼此交織，使身體處於不斷被觸發與調整的狀態。殘酷的運作即體現在此組織過程：重點在於感知結構的改變，內容的激烈與意義的傳遞退居次要。

我主張將戲劇帶回其最初的具魔法的（*magique*）觀念。這種方式現在又被現代心理分析學家所採用。要治癒病人，就讓他依照我們對他的期望，來指引他表現於外的態度。我主張，放棄這種隨興的意象，這種意象是無意識中隨意製造，也隨意丟給觀眾，把它們稱為詩的意象（因而就莫測高深），好像以為詩帶來的入魔狀態不會在我們全部的感應力、全部的神經系統上產生回響；似乎以為，詩只是一種模糊的力量，它的運作一成不變。我主張，通過劇場回到對意象



的一種具體的認知，瞭解以何種手段刺激人進入入魔狀態。¹⁸⁵

亞陶的劇場構想試圖徹底打開觀眾與舞台之間原本安穩的距離，使觀看蛻變為被包覆、被捲入其中的經驗，也就是段落中所提到的「入魔」狀態。

一、空間／舞台美術所形塑的強度性「眩暈」

為了使強度得以在劇場中持續生成，亞陶將聲音、節奏與空間視為關鍵的操作。這些元素具有獨立的感知效力，能夠直接作用於觀眾的身體。

先以粗糙的手段，慢慢地自然細緻起來。以粗糙的手段，才能在開始時立刻吸引他的注意力。因此，在殘酷劇場中，觀眾坐在中間，而表演在四周進行。在這表演中，音效不間斷：聲響、噪音、喊叫的使用，首先是取決於其震顫力，其次才是它代表的意義。在漸趨細緻的手段中，也要加入燈光。燈光不只為暈染或照明，它是能源，它有感染力、暗示力。一個綠色洞穴的光線和一個刮大風日子的光線，對人體感官狀況所起的作用是不同的。¹⁸⁶

空間的配置不僅影響強度的生成，也參與了感知邊界的形成。亞陶主張打破鏡框式舞台，使觀眾與表演之間的距離被削弱：觀眾被表演包圍、被迫在不同方向之間移動視線，甚至感受到來自多個方向的聲響與動作。觀眾不再能夠一貫地區分自身位置與外在來源，身體對於「內」與「外」的掌握隨之動搖。因而，劇場不再只是傳遞既定感受的場所，而成為使感知邊界不斷被生成與重組的場域。

「情緒既不『在』個體之中，也不『在』社會之中，而是生成出那些表面與邊界，使個體與社會得以被劃定，彷彿它們是對象。」¹⁸⁷依循艾赫邁德的觀點，感受不是被傳遞的內容，而是關係裡生成的效果；而情緒是在接觸之下形成「使內外得以區分」的表面與界線。

由此來看，劇場中的強度雖在同個空間中運作，卻不導向經驗的一致。即便觀眾共享相同的場域、聲響與行動，情動在不同身體上的作用，仍會生成各自不同的感知輪廓。某些觀者可能感到壓迫，某些則產生興奮或不安，這些差異的形

¹⁸⁵ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 93。

¹⁸⁶ 同上註，頁 94。

¹⁸⁷ “Emotions are not ‘in’ either the individual or the social, but produce the very surfaces and boundaries that allow the individual and the social to be delineated as if they are objects.” Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, p. 10.

成其實尚未觸及理解上的偏差，反而本屬情動運作的一部分。情動本就不依循穩定、統一的意義傳遞方式運作，會隨著個體經驗與感知狀態產生偏移、發散。因此，同一刺激在不同觀者身上生成差異化反應，正是情動流動的一部分。尤其在相對封閉的劇場空間中，強度得以持續停留並反覆作用，使觀眾無法透過距離或移動來調整自身物理位置，從而必須正視台上源源不斷襲來、侵擾場域的強度。

然而，情動在劇場中的運作，並不遵循單向傳遞的模式。表演者的動作與聲音會影響觀眾的身體狀態，而觀眾的反應同樣會回過頭來影響整體場域的氛圍。

「情緒既是關於對象的——因此也形塑對象——同時也由與對象的接觸所形塑。」¹⁸⁸即便在傳統劇場中，劇場空間的封閉性並不保證感受的同質化，反而使差異在同一場域中同時顯現。此相互作用使劇場成為持續變動的網絡，其中的強度不斷在不同身體之間流動。每個參與其中的身體，都同時處於影響他人與被影響的位置：強度與對象的「流動」，使個體的感知邊界被不斷形塑，也使得主體的界線變得不明確。正是這樣的運作，使劇場成為既共享又分歧的經驗場域。

在德勒茲與瓜達里的用法中，當各種情境的組合使某種活動達到一種強度的峰值，而這種強度並不自動消散於高潮之中時，一個高原便被抵達。能量的提升被維持得足夠久，從而留下某種其動能的殘影，這種殘影可以被重新啟動，或注入其他活動之中，創造出一張由強度狀態所構成的織體，而在其間可以存在無數條連結路徑。¹⁸⁹

「高原」概念可用來說明殘酷劇場的強度運作。當強度被推升至某一程度後，它不立即消散，反而在身體與空間之間停留、迴盪，形成持續性的壓迫與震動；觀者所經驗到的是身體被捲入尚未穩定下來的感知場域。這也意味著，劇場中的情動不會隨著演出結束便立刻消失，強度仍會殘留在身體與記憶之中，並在後續經驗裡被重新觸發，使劇場成為能夠持續滲入日常感知的生成過程。

二、劇作選材的「超然」：摒棄心理性的動機剖析

在此回過頭來看〈殘酷劇場宣言〉，內容力求驚世駭俗的演劇選題：《藍鬍

¹⁸⁸ “Emotions are both about objects, which they hence shape, and are also shaped by contact with objects.” Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, p. 7.

¹⁸⁹ Brian Massumi, “Pleasure of Philosophy”, in *A Thousand Plateaus*. p. xiii.

子》、《沃伊采克》，薩德侯爵筆下的故事¹⁹⁰等，便可知在殘酷劇場的立意中，利用情動致使個體感受的差異越發參差、甚至大相異趣，是極度重要的。這些故事的原始素材來真實史實或傳說，本就帶有極端的父權暴力、亂倫、弑親、宗教虛偽與懲罰的結構，難以被單一的倫理立場所收束。當既有的道德判準開始鬆動，身體也會比理性更早進入反應狀態：有人感到恐懼，有人產生嫌惡，也有人被某些壓抑的情緒所牽動；亞陶所看重的正是這種無法被任何標準收束的感知狀態。在個體接收到能量後，以何命名、歸納，實非他者所能介入：「情動是會黏附之物，或是維持、保存觀念、價值與物件之間連結的東西。」¹⁹¹每個人成長背景不同，並沒有一種放諸四海皆準的情緒調動模式。故而在劇場中，展演可調配的便只有「氛圍」——即情動、強度。一個展演能產生越劇烈的能量、堆疊越激烈的強度，便得以使觀者有越多不同的感受。

這些故事中的角色行動更像被推進無法拒絕的暴力命運裡，此便非常符合亞陶對劇場的訴求：「劇情不應模擬人生，而應盡可能與純粹的生命能量相通。不管你接不接受，所謂生命能量，是能在無意識中製造強有力的意象，呈現在外，就是無緣由的罪行。一個激烈、緊湊的戲劇情節，就接近詩情。它喚起超自然的意象，意象如血，血流如注般的意象湧現在詩人的腦中，也湧現在觀眾的腦中。」¹⁹²

三、語言與去語言化：聲音的攻擊性

因此，劇本語言的載體：聲音在此變得至關重要。雖說亞陶的「劇本」顯示他仍無法脫離依附語言構建場景的創作模式，但他對語言的使用有更嚴謹的要求。「在亞陶作品中，語言不僅重要，且因其使用節制而獲得異常之意義。若他反對傳統式對話，則其不滿之處在於對話之『日常交談性』或『辯論語調』。他希望其語言素材具爆發性的聲響（*explosive*）、在意義上模稜兩可（*equivocal*）、不自然地發聲方法——亦即，其語言應如表演行為般具劇場性——且他時常明確

¹⁹⁰ 詳見殘酷劇場〈第一次宣言〉：翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁108-111。

¹⁹¹ “Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects.” Sara Ahmed, “Happy Object” in *The Promise of Happiness.*, p. 29.

¹⁹² 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁95-96。

指出此要求。」¹⁹³

亞陶強調語言應從傳遞意義的工具，加深、轉變為具有物質性的存在。聲音的音量、頻率與節奏，構成能夠刺激神經的力量，使聽覺被迫面對聲音的衝擊（即亞陶所謂「震顫力」）。例如尖銳的喊叫、不規則的聲響（噪音）、甚至無法辨識的語音片段。這能在《頌熙》中，一家人前往佩特雷拉、第一次暗殺頌熙的一幕中被印證。

（斷斷續續的腳步聲再次響起。）

（露葵莎、貝爾納多、碧雅翠絲出現，以同樣如蝸牛般緩慢的步伐前行；在他們遠遠的後方，殿後的是頌熙伯爵。暴風雨愈發猛烈，在風聲之中，夾雜著重複呼喊「頌熙」之名的聲音——起初是一種單一而拉長的高音，接著如同鐘擺般節奏分明：頌熙，頌熙，頌熙，頌熙。）

（有時，這些聲音彷彿在天空某一點匯聚，如無數飛鳥的軌跡交會；隨後聲音轉強，掠過耳際，如一群貼近飛行的鳥群。）

頌熙（面向聲音，在風暴中大喊）：那又如何！

（隨即，在一道閃電的照亮之下，可以看見刺客的輪廓猛然衝出，如陀螺般旋轉，相互交錯而過。同時，兩聲手槍的轟響傳來。夜幕降臨，閃電消失，一切歸於無形。）

賈科莫：什麼？失敗了？

奧爾西諾：失敗了！¹⁹⁴

亞陶在此景中安排如鐘擺般擺盪、迴旋在空間中，一次又一次對「頌熙」之名的呼喊，便是為了形塑氛圍，也是為了將場內的強度持續堆高、囤積。暴風雨與反覆出現的呼喊聲，是為「積累」具現的外在形式。「頌熙」之名在空間中不斷被重複，其來源並不明確、無法被定位，也不屬於任何單一角色，使聲音脫離個體

¹⁹³ “It is often said that Artaud wishes to destroy dialogue, or at least to tame it and subordinate it to his theatrical business. This notion is refuted by two of his plays, *The Fountain of Blood* (*Le Jet de sang*) and *The Cenci*, in which the quantity of dialogue outweighs the quantity of stage directions. Spoken lines are not merely important in Artaud: because he is frugal with them they take on unusual significance. If he objects to conventional dialogue, what he dislikes in it is its conversational or argumentative tone. He wants his spoken material to be explosive in sound, equivocal in meaning, and unnatural in its delivery - that is, as theatrical as the physical activities - and he often specifies these requirements.” Albert Bermel, *Artaud's Theatre of Cruelty*, p. 54.

¹⁹⁴ Antonin Artaud, *The Cenci*. Translated by Simon Watson Taylor., p. 38.

而成為場域的一部分：頌熙從具體角色轉化為環繞於場域的存在，持續包圍觀演空間外，也被持續指認。

對於在場的觀演而言，「頌熙」從有意義的詞彙轉換為音效，形成無法迴避的壓力，使感知被迫與之同步。頌熙的回應「那又如何！」使強度更加集中——當閃電出現、刺客衝出並交錯而過時，原本在空間中積累的張力瞬間轉化為行動。刺客的運動並未被清楚辨識，其出現與消失皆發生在極短的時間內，使行刺呈現為突發的爆裂。槍聲之後的沉寂鋪開未知結果的惴惴不安；在奧爾西諾與賈科莫的台詞裡，觀眾才知曉：行動失敗。賈科莫與奧爾西諾的對話僅確認結果，卻無法為行動的失敗提供解釋，致使劇情維持懸置。這便是亞陶刻意為之的、「中斷」的敘事節奏。

四、節奏中斷致使的強度延宕

傳統戲劇著重心理寫實，敘事方法往往依循劇情時間的推進，使觀眾能夠建立連續的理解；然而亞陶所構想的節奏傾向於打斷這種連續性。劇中多次將行動中斷：諸如上文中第一次刺殺的失敗，又如碧雅翠絲與頌熙在宴席後的對談，與結尾並未被完成的行刑。

在慶祝兒子們死去的宴席後賓客散盡，頌熙要求碧雅翠絲留下。

（一種異常的寧靜降臨在場面之上。某種如中提琴的聲音在高處極其輕微地震顫著。碧雅翠絲坐在椅子上等待。頌熙緩緩向她走近。他的神態完全改變，散發出一種近乎安詳的情感。碧雅翠絲望著他，她自身的疑懼似乎也突然消散。）

頌熙（以一種帶著深沉情感的謙卑語氣）：碧雅翠絲。

碧雅翠絲：父親。（她以低沉而充滿情感的聲音說出以下的話。）遠離我，

不敬的男人。我永遠不會忘記你曾是我的父親，但請離開。在這個條件之下，我或許還能原諒你。

（〔……〕頌熙接過酒杯，試探性地伸手，欲撫摸碧雅翠絲的頭髮。碧雅翠絲原本微微低垂的頭，突然猛烈地向後一甩。）

頌熙（低聲，咬牙切齒地）：啊！毒蛇，我知道一種咒術，能使你變得馴服而順從。（聽到頌熙最後這句話，碧雅翠絲頓時陷入極度的恐慌之

中。他話音剛落，她便猛然逃開，彷彿已完全明白其意。安德烈亞緊隨其主人的動作，做出阻擋碧雅翠絲去路的手勢。）

頌熙：讓她走。（停頓。）讓她走；咒術已經開始生效了。現在，她再也逃不出我的掌握。¹⁹⁵

頌熙所謂「咒術」是一種宣告：暴行已經開始運作、「生效」，不再需要透過直接動作來完成。行動與結果之間的時間差被消除，碧雅翠絲的未來位置被預籌，使她的逃離與拒斥也被納入掌控。這開啟關於「命運」的思考：頌熙對自身的惡保持無比清明的態度。頌熙這個角色的內部有三股力量的交織：對支配他人（尤其親族）的慾望、對自身無限權力的確信、對任何限制（倫理、宗教、秩序）的排斥。在頌熙自身內部沒有出口，外在沒有停止這些慾望的限制，此強度已經超過頌熙能妥善承載的程度，變得沒有邊界。

此時再回望碧雅翠絲的逃離：碧雅翠絲此時並沒有明卻說出他「完全明白」什麼。她所「明白」的其實是關係結構已發生根本性的改變：頌熙的慾望無法拒絕、也無法中止，開始脫離理由與秩序的限制，持續朝向自身擴張。秩序的鬆動一旦被感知，原本仍可依賴的語言與倫理界線便失去效力，她無法再透過請求、說服或抵抗來維持距離。碧雅翠絲不經由思考理解「無法被阻止」的事實已經降臨，更像是「發覺」，最後直接以身體的反應形式出現——逃離。因此，她的逃離為必要的切斷，轉為後續行動的前提：她開始直接面對如何終止這段關係的問題。值得注意的是，延遲並不會消解強度，反而給思考與不安留下發酵的空間。

總而言之，在上述分析幾個的場景中，這些敘事的中斷，並未消解先前所累積的強度，而是使其延宕。場景因此呈現出斷裂的結構，使壓力繼續停留在場域中，等待下一次的釋放。實際上，在結尾幕落的安排也形成了一個斷口：行刑、死亡、血腥等視覺景觀，並未如字面意義的「殘酷」那般發生。那麼亞陶停留於此的用意，難道是希望觀眾將場內的強度攜帶回現實生活，使緊迫的情動在觀眾的日常中爆發嗎？

¹⁹⁵ Ibid., p. 18-19.

五、舞台即祭壇：劇場中的生命召喚

(整個人群排成行刑前的行列，在印加七拍節奏的聲響中前進。) [……]

碧雅翠絲：一切都在死亡：世界正在燃燒，在善與惡之間猶豫不決。

(停頓。) 無論是上帝、人類，或任何支配我們所謂命運的力量，都
未曾在善與惡之間作出選擇。

(停頓。) 我將死去，而我未曾選擇。(音樂聲愈發高昂。一種人聲
開始混入其中，以絕望的語調與音樂強迫般的節奏交織在一
起。) [……]

碧雅翠絲：我的心尚未被享樂觸及，卻必須在尚未真正開始跳動之前就停
止。

露葵莎：生命，難道就是為了這樣急促而可怖的清算而被塑造的嗎？我知道
生之不義，但可悲的是，我不敢從中上訴至死亡的正義。

碧雅翠絲：哦，我的眼睛，你會看見何等可怖的景象，在垂死之際。我該如
何確定，在那之下，我不會需要再次面對我的父親？僅僅是這個念
頭，就讓我的死亡更加苦澀。因為我害怕，死亡會讓我明白，我最終
竟變得與他相似。

(整個隊伍隨著音樂的節奏消失，帷幕緩緩落下。) ¹⁹⁶

此段落安排中，除卻呈現角色們如何面對死亡，更在建構一個無法以善惡或正義加以歸類的場域。亞陶筆下，死亡不是終點，而是延續未完成狀態的另一形式——這其實回扣到亞陶所謂「生命能量」與「儀式性」的思辨。隨著行刑隊伍的排列與節奏推進，角色的個體被納入共同運作，被具象的外在結構（隊伍、節奏）所牽引。碧雅翠絲聲稱：自己與萬事萬物、造物者同樣「未曾選擇」善與惡，是將自身納入整個世界，並一同描述為「無法完成判斷」的狀態。她因此不會以傳統的責任與判斷框架（即善惡）來理解自身處境，「弑父」這個行動與結果之間的對應關係也隨之瓦解。

碧雅翠絲做了最極端的事，殺了老頌熙本應能解決問題，但整個家族反而停滯在無法被說明、也難以收束的狀態。頌熙之死並不大快人心，也沒有使家族擺

¹⁹⁶ Ibid., p. 51-52.

脫陰霾，反而讓教廷坐收漁翁之利，碧雅翠絲直接／間接地成為替罪羔羊，落入教廷的算計。

所以碧雅翠絲到底從這個事件中獲得了什麼？她得到的只有頌熙一族中血緣之「惡」的傳承，即上文中從轉變到狠辣的表象／表演，與內在對此傳承的反抗到接受。可這份「惡」的傳承也只持續了幾分鐘，碧雅翠絲的「惡」迫於世俗（又是弔詭的、反諷地，教廷的手筆），無法更進一步的完成，又或消解掉頌熙之壓迫的強度，在一切產生化學變化之前，只能伏法。

碧雅翠絲與露葵莎隨後的對話進一步擴展了上述狀態，他們反覆提及「尚未享受」、「尚未開始」、「尚未獲得」，強調她們的生命被中斷於未完成之時。可同時，中斷卻也不是「結束」；呼應上個斷落的分析，死亡成為延續此種未竟的另一形式。意即，「生命」不會因死亡而中斷，強度與關聯並未隨生存狀態的終止而消散。生命能量——在台詞中被露葵莎、碧雅翠絲以「美麗」、「富有」的符號所指涉、以及就劇情而言的「抵抗」與「弑父」，仍會跟隨角色的意象延續，是與角色自身無法被切斷的關係結構。回到碧雅翠絲最後一句台詞：她對死後仍將面對父親、甚至可能與其相似的恐懼，則明示她所面對的已超出所謂報應或救贖，而是到死都擺脫不了的陰影：害怕他、反抗他、成為他。

此段結尾並未形成收束，反而刻意保留斷裂。行刑過程中逐步升高的節奏、音樂與人聲，將場面推向高度集中的狀態。然而在最終時刻，並未出現一個明確的完成：隊伍隨節奏消失，帷幕落下，使強度未被轉化為可理解的結論，而持續停留於持續運作的狀態。如此安排回扣到殘酷劇場的命題，使劇場拒絕將事件收納為意義，並中止觀眾對其進行整體化理解的可能，亦駁斥將劇中行動納入道德評價之內。斷裂在此刻意維持的浮動，使觀者持續處於尚未被消化的強度中：觀眾尚未建立牢固的判斷位置，無法將所見之事轉化為清晰的道德或情感結論。綜上所述，《頌熙》一劇透過未完成的形式，使劇場經驗延續至場域之外，保留其開放與持續作用的可能性。

小結：殘酷劇場對生命經驗的強度重塑

綜合前述分析可見，本章所討論的「殘酷」是一種作用於身體與感知之上的強度機制，具體暴力行為僅服務於情節內容，在亞陶的劇作中也未有出現血脈貫

張的奇觀。透過場面調度、角色關係與行動節奏的安排，使劇場的效力脫離再現與理解的框架，反著重觀演經驗能否改變觀者與場域之間的關係，使身體進入無法「只由理解」所掌握的狀態。對感知秩序的攪擾鬆動了理性主體為固定中心的位置，使劇場成為不斷生成與變動的場域；個體也從原先安定的主體位置脫離，並在強度持續流動的過程中，不斷經歷變化、位移與組織。同時，殘酷劇場亦展現對既有劇場秩序的瓦解作用，觀演關係亦被重新配置：觀者不再是距離安全的理解者，而被納入強度的運作、成為被影響的一部分。

從存在經驗的層面來看，殘酷劇場開啟經驗形式的轉化。當語言、敘事與道德框架無法完全包覆舞台上所發生的事件時，觀者被迫直面、接納尚未被命名的感知狀態。此狀態無法被收束為理解或情緒認同，而更接近前語言、無法定型的情動經驗，使身體重新感受到自身如何被影響、被牽動、被改變。殘酷故而顯露了另一層意義：生命如何在強度流動中持續運作與變化。

因此，本章所解析的殘酷劇場是關於生命如何被經驗、如何被轉化的實踐方式。殘酷作為強度的運作，使劇場得以暫時脫離再現與意義的框架，開啟一個讓身體、感知與存在重新被組織的空間。

第伍章、結論



第一節、研究成果總結：情動視角下的殘酷劇場

本研究以亞陶的殘酷劇場理論為核心，結合情動力理論對身體與主體生成的討論，重探殘酷劇場的運作方式。研究的問題意識在於：殘酷是否能被理解為作用於身體與感知層次的「強度操作」，並進一步說明亞陶如何透過劇場形式，使觀眾進入超出語言與心理再現的精神境態。透過《劇場及其複象》與《頌熙》的分析，本研究指出，亞陶的殘酷劇場並不以暴力情節或道德震撼為目的，而是企圖藉由聲音、節奏、光線、空間與身體動作等劇場元素，直接作用於觀眾的神經與感官，使劇場成為強度流動的場域。

本文第二章從亞陶的生命經驗與時代背景出發，說明殘酷思想的形成過程，並進一步整理亞陶殘酷劇場的理論架構。二十世紀初歐洲的戰爭、文明危機與理性秩序的崩潰，使亞陶對西方戲劇以文本、心理與再現為中心的傳統產生質疑。對亞陶而言，劇場不應只是文學的附屬形式，也不只是對現實的模仿，而應回到更直接、更具身體性的感官層次。亞陶個人的疾病經驗、精神困境與對宗教、儀式的關注，也使他將劇場視為與生命本體相互牽連的存在實踐。

第三章透過情動力理論的思想脈絡，補充並延伸亞陶劇場中的身體觀。從斯賓諾莎對身體能力的討論，到德勒茲與瓜達里對情動的生成性理解，再到湯姆金斯、馬蘇米、艾赫邁德等人的情動研究，都使情動被理解為作用於身體與知覺之間的力量。情動是尚未被語言固定之前的強度變化，會穿越身體與環境之間的界線，並改變身體認知與行動的可能性。

在第四章中，本研究以《頌熙》為主要文本，分析亞陶如何將殘酷劇場的理論實際轉化為舞台實踐。與雪萊的五幕劇版本相比，亞陶刪除了大量心理鋪陳與情感抒發，使角色更接近被強度驅動的存在狀態，而非具有完整內在動機的寫實人物。《頌熙》持續累積壓迫的效果，乃藉由舞台空間、聲音設計與節奏安排完成。例如尖銳聲響、突然中斷的節奏、過度擁擠的舞台構圖與非自然化的身體動作，都使觀眾難以維持穩定的觀看位置。劇場除卻是觀看故事的場所，更是一個讓身體暴露於強度中的場域。

透過上述分析，本研究將亞陶的殘酷劇場理解為一種以強度運作為核心的劇場形式。殘酷所處理的問題，在於身體如何脫離原有的感知秩序，並在劇場裡進入浮動狀態。本研究也將討論重心從前衛性、反理性與再現批判，轉向殘酷劇場理念如何實際作用於觀演經驗。

第二節、理論貢獻：情動理論與劇場研究的交會

若借用思想史的比喻，亞陶的劇場思想或許可被視為情動理論的一種「前史」(prehistory)。雖兩者不存在直接的理論承繼關係，但亞陶早已圍繞身體、感知、強度與生成等問題展開思考——這些問題在他的時代尚未形成完整的理論架構，因此往往被放置於反理性、前衛藝術或暴力美學的脈絡中理解。這又能見得亞陶的前衛之處：早於情動理論蓬勃、從精神分析學跨界至政治、經濟，乃或藝文領域的半個世紀前，便從劇場角度開始思考臨現(present)如何直接作用於身體與感知、是否具有改變存在狀態的力量。

在本文的論述中，我們能發現情動理論提供了亞陶精神更完整的哲學概念與分析工具。本文因此並非試圖以情動理論證明亞陶，而是希望藉由當代的理論語彙，重新理解他早已提出、卻尚未獲得充分描述的問題。這樣的重新閱讀，也使本文得以回到亞陶對劇場「作用」本身的追問。情動理論將身體視為持續受到外界影響、並在接觸中發生變化的存在，則亞陶反覆強調的震撼、刺激與感官擾動，便有了更具體的分析位置：他所設想的劇場效果可以從觀者如何受到舞台作用、感知如何在演出過程中發生變化來理解。

沿著此線索再探亞陶關於劇場力量的描述，也更容易理解他何以堅持劇場必須對觀者產生直接而強烈的作用：

有人會認為，劇场的例子會引人效尤。健康的態度使人健康，而殺戮會引發殺戮。其實一切都在表現的方式及其純淨度。風險是有的，但大家忘了，劇場的動作雖激烈，但它是無目的性的，劇場正是教我們行為的無用，且做了一次就無須再做。而戲劇故事之無用，正為其大用，借此才能達到昇華。因而我主張一種劇場，以強烈的身體意象，去碾磨、去催眠觀眾的感受力，當他處身劇場，就像

被卷入一種高超神力（*forces supérieures*）的旋風之中。¹⁹⁷

亞陶所在意的從來不是角色心理是否真實，而是劇場能否直接觸及身體。回望《劇場及其複象》提出的「複象／複製」，所反抗的即是傳統將劇場視為現實的鏡像、模擬生活的藝術。「複象」對亞陶而言是另一種通往生命的方式，直指劇場如何迫使人面對那些平時被理性與秩序壓抑的混亂與欲望。「殘酷」定義的由來，則正因為劇場拒絕提供安撫與和解、不斷將觀者推向精神上的動盪，使觀者在知覺被撼動的過程中，重新面對自身與世界之間的關係。

從情動視角閱讀亞陶之後，許多長期被理解為混亂、暴力或非理性的形式，也能獲得不同理解。劇場中的壓迫、斷裂與刺激，都會干擾觀眾原先安定的感知位置。觀眾在劇場中的經驗，因此未必能被完整轉化為語言與情緒，而可能停留在某種難以命名的感官狀態，直接參與主體經驗的形成。戲劇的重點也因此從「理解內容」轉向「承受強度」：這便是亞陶劇場觀的革命性所在。

即使如此，亞陶至今仍留下了一個難以迴避的問題：當劇場不再只講述故事，而開始直接作用於人的感知時，觀眾究竟會在劇場經驗到什麼？對亞陶而言，劇場從來不是提供答案的場所、也不以恢復平靜為目的。劇場的迷人之處便在於此：短暫地提供迫使觀者停留其中的力量，台上的刺激先於理解抵達身體；觀者在命名、整理成自身經驗之前，便先受到無可名狀的作用。從情動的角度來看，殘酷劇場所留下的或許正是這段尚未完成限定的感知經驗：感與知被撕裂而暴露的罅隙，強度是為無法徹底消退的「殘響」潛伏於其中，成為觀者個體的內部，無時不刻參與觀者的日常。至此，亞陶所提出的問題也重新回到本文的核心：劇場如何改變身體感受世界的方式，以及這份改變，最終會將人帶往何處。

第三節、研究限制與未來研究方向

本文仍有若干限制。研究主要集中於亞陶的理論文本與《頌熙》的分析，對於殘酷劇場在當代劇場實踐中的延續與轉化，礙於篇幅尚未進一步展開討論。另一方面，情動力理論早已橫跨哲學、心理學與文化研究等不同領域，其內部亦存在多條發展脈絡；本研究主要聚焦於「強度」與「感知生成」的問題意識，因此

¹⁹⁷ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁 95-96。

未能完整處理情動研究中所有相關理論與爭議。

未來研究或可進一步比較不同劇場形式中的情動運作方式，或重思亞陶對當代表演、影像與沉浸式藝術的影響。尤其當代感官技術與媒介環境不斷變動，殘酷劇場所提出的問題也許已經不限於戲劇，而開始涉及人如何感受世界、如何承受刺激，以及思想如何被多方建構。

經典之所以能夠不斷被重新閱讀，是因為每個時代都會以不同的理論視角重新提出新的提問。諸如近日諾蘭（Christopher Nolan，1970）執導、上映的電影《奧德賽》（*The Odyssey*，2026）：荷馬史詩歷經數千年仍被改編，且被放在國際主流的好萊塢市場、獲獎無數的英美演員齊聚演出，且廣受讚譽。翻拍史詩不是因為考古研究發現了失傳已久的斷簡殘篇、故事本身發生改變，乃是「返鄉」、「流離」、「身分」等核心命題，在不同歷史條件下持續獲得新的詮釋。同樣地，重新閱讀亞陶的意義，也在於今日是否擁有新的概念語言，使其劇場思想展現過去未曾被充分理解的面向。本文也期待此次重新閱讀或能繼續開闢提問的空間，使未來的研究者仍能從不同的時代經驗與理論工具出發，在亞陶的劇場思想中找到新的靈感。

參考文獻



一、亞陶與殘酷劇場

1、亞陶本人之著述

- Artaud, Antonin. *Artaud the Mómo*. Translated by Clayton Eshleman, edited and with an afterword by Stephen Barber, Diaphane, 2015.
- ., *Artaud 1937 Apocalypse*. Translated and edited by Stephen Barber, Diaphanes, 2019.
- . "La Conquête du Mexique", *Œuvres complètes*. Tome.V. Editions Gallimard, 1979, pp. 18-24.
- . *The Cenci*. Translated by Simon Watson Taylor, Grove Press, 1970.
- . *The Human Face and Other Writings on His Drawings*. Translated by Clayton Eshleman and Stephen Barber, edited and with an afterword by Stephen Barber, introduction by Richard Hawkins, Diaphanes, 2022.
- . *Œuvres complètes*. Tomes. I–XXVI. Editions Gallimard, 1970–1994.
- . *Selected Writings*. Edited and with an introduction by Susan Sontag, translated by Helen Weaver, with notes by Susan Sontag and Don Eric Levine, Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- . "Van Gogh, le suicide de la société," *Œuvres complètes*. Tome. XIII. Editions Gallimard, 1974. pp. 9-64.
- . *Watchfiends & Rack Screams: Works from the Final Period*. Edited by Bernard Bador, translated by Clayton Eshleman, Exact Change, 1995.
- Blin, Roger. and Antonin Artaud, Victoria Nes Kirby, Nancy E. Nes, and Aileen Robbins, "Antonin Artaud in 'Les Cenci,'" *The Drama Review: TDR*, vol. 16,

no. 2, June 1972, pp. 90–145.

翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，聯經出版，2003。



2、亞陶相關研究之發展著述

Barber, Stephen. *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud--Life and Works*. Sun Vision, 2013.

---. *Antonin Artaud: Blows and Bombs*. Faber and Faber, 1993.

---. *Artaud: Terminal Curses -- The Notebooks 1945–1948*. Solar Books, 2008.

---. *The Screaming Body*. Creation Books, 1999.

Bermel, Albert. *Artaud's Theatre of Cruelty*. Bloomsbury Methuen Drama, 1997.

Chisholm, Hugh, editor. "Cenci, Beatrice." *Encyclopædia Britannica*. Vol. 5(11th ed.). Cambridge University Press, 1911, pp. 660–661.

Deák, František. "Antonin Artaud and Charles Dullin: Artaud's Apprenticeship in Theatre." *Educational Theatre Journal*, vol. 29, no. 3, 1977, pp. 345-353.

Derrida, Jacques. and Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*. Translated and with a preface by Mary Ann Caws, 1998.

Esslin, Martin. *Antonin Artaud: The Man and His Work*. John Calder, 1976.

---. *Antonin Artaud: The Man and His Work*. Calder Publications, 1999.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, introduction by Peter Brook, Routledge, 2002.

Jannarone, Kimberley. *Artaud and His Doubles*. University of Michigan Press, 2012.

Maeder, Thomas. *Antonin Artaud*. Translated by Janine Delpech, Plon, 1978.

Morfee, Adrian. *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford University Press, 2005.

Murray, Ros. *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*. Palgrave Macmillan, 2014.

Schechner, Richard. *Environmental Theater*. Hawthorn Books, 1973.

Shafer, David A. *Antonin Artaud*. Reaktion Books, 2016.

Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. Vintage, 1981.

彼得·布魯克著，耿一偉譯，《彼得·布魯克：空的空間》，國家表演藝術中心，2008。

德希達著，張寧譯，《書寫與差異》，麥田出版，2004。

漢斯·蒂斯·雷曼著，李亦男譯，《後戲劇劇場》，北京大學出版社，2010。

林于湘，〈再探亞陶殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，《戲劇研究》，第 13 期，2014 年 1 月，頁 175–220。

米歇爾·傅柯著，林志明譯，《古典時代瘋狂史》，時報文化出版企業，2016）。

蘇珊·桑塔格著，廖思逸、姚君偉、陳耀成譯，《土星座下：桑塔格論七位思想藝術大師》，麥田出版，2012。

蘇子中，《亞陶事件簿》，書林出版有限公司，2018。

朱鴻洲，〈論亞陶的殘酷理念與在《頌熙家族》的實踐〉，《外國語文研究》，第 23 期（2015 年 12 月），頁 149–174。

二、情動理論相關著述

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.

---. *The Promise of Happiness*. Duke University Press, 2010.

Berlant, Lauren. “Cruel Optimism.” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 17, no. 3, 2006, pp. 20–36.

---. *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011.

Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Cornell University Press, 2004.

Cvetkovich, Ann. *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*. Rutgers University Press, 1992.

Deleuze, Gilles. and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987.

Frank, Adam J. and Elizabeth A. Wilson, *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*. University of Minnesota Press, 2020.

Gregg, Melissa. and Gregory J. Seigworth, eds., *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.

Koistinen, Olli, editor. *The Cambridge Companion to Spinoza's Ethics*. Cambridge University Press, 2010.

Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect," *Cultural Critique*, no. 31, 1995, pp. 83–109.

---. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.

---. *Politics of Affect*. Polity Press, 2015.

Sedgwick, Eve Kosofsky. and Adam Frank, "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins," *Critical Inquiry*, vol. 21, no. 2, 1995, pp. 496–522.

Tomkins, Silvan S. *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition. Volume 1-2: The Positive Affects and The Negative Affects*. Springer Publishing Company, 2008.

---. *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition. Vols. 3–4: The Negative Affects: Anger and Fear and Cognition: Duplication and Transformation of Information*. Springer Publishing Company, 2008.

布萊恩·馬蘇米著，彭小妍譯，《情動力政治》，聯經出版，2024。

吉爾·德勒茲著，馮炳昆譯，《斯賓諾莎的實踐哲學》，商務印書館，2023。

_____著，龔重林譯，《斯賓諾莎與表現問題》，商務印書館，2013。

三、其他相關著述

Hewitt, Nicholas, editor. *The Cambridge Companion to Modern French Culture*. Cambridge University Press, 2003.

Jarry, Alfred. *Ubu Roi*. Translated by Beverly Keith and G. Legman, Dover Publications, 2003.

Levenson, Michael. editor. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press, 1999.

Thomas, Gregory M. *Treating the Trauma of the Great War: Soldiers, Civilians, and Psychiatry in France, 1914–1940*. Louisiana State University Press, 2009.

李政亮，《世博花都，巴黎城市風景：美好年代・巴黎片斷》，山岳文化，2010。

林孟君、陳妙娟、陳亮君、黃家凱等，《各國教育行政組織與學制》，國家教育研究院籌備處，2012。

斯賓諾莎著，國立編譯館主譯、邱振訓譯，《倫理學》，五南圖書，2018。

維諾克著，姚曆譯，《美好年代：1900-1914 年的法國社會》，吉林出版集團，2017。

四、網頁資訊

“Antonin ARTAUD.” Gallimard,

[https://www.gallimard.fr/catalogue?f\[0\]=auteurs_principaux_contenu_titre:Antonin Artaud&page=2,0](https://www.gallimard.fr/catalogue?f[0]=auteurs_principaux_contenu_titre:Antonin+Artaud&page=2,0). Accessed 03 Dec. 2025.

Kingston School of Art. “Professor Stephen Barber.” Kingston University London,

<https://www.kingston.ac.uk/about/staff/professor-stephen-barber>. Accessed 20 Nov. 2025.