

中國文化大學藝術學院戲劇學系  
碩士論文

Master of Arts Thesis  
Graduate Institute of Theatre Arts  
College of Arts  
Chinese Culture University

解析帳篷戲劇—  
從歐美、日本影響到「海筆子」的運作

Operating the Tent Theatre—the influence of Euro-American,  
Japanese on the work of “Haibizi” Troupe

指導教授：周靜家副教授

Advisor: Associate Professor Dr. Christine J. C. Chou

研究生：許釋允

Graduate Student: Shih-Yun Hsu

中華民國 102 年 12 月

December 2013



# 中國文化大學

碩士學位論文

解析帳篷戲劇—  
從歐美、日本影響到「海筆子」的運作

研究生：許釋允

經考試合格特此證明

口試委員：

周靜家

牛川海

朴尚勳

指導教授：周靜家

所長：許釋允

口試日期：中華民國 102 年 12 月 30 日



**Chinese Culture University**  
**The Graduate Institute of Theatre Arts**

**Operating the Tent Theatre—the influence of Euro-American,  
Japanese on the work of “Haibizi” Troupe**

by  
Shih-Yun Hsu

A Thesis Submitted to The Graduate Institute of Theatre Arts  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Master of Arts



Approved by:

*Dr. Christine J. C. Chou*  
Professor Directing Thesis

*Niu, Chun-fai*  
*Lin Song*

Dec, 2013





## 謝 辭

謝謝口試委員老師的建議，在論文印刷前，把刪去的「尋找主體性與建立新關係」這個章節放回去，讓這本論文更加完整。

從我知道「海筆子」這個團體，甚至與之合作後，一直有很多疑問和好奇，在研究過程中，我也同時與之成長與解惑，不過研究過程的龐雜，與原文資料研讀過程中的辛苦，這些是當初寫論文都沒有想過的。寫論文的漫漫長路上，我要感謝的人太多，不管以什麼形式的幫助，對我而言都太重要。

謝謝「海筆子」的朋友們，無論如何，與你們共事仍是很美好的。謝謝我的指導教授和所上的老師，還有學長姐和我的同班同學們，你們的指導和經驗傳承，獲益良多。

謝謝東吳大學桌球校隊的學弟妹，在文思枯竭時陪我運動轉換心情。

謝謝東吳大學日文系陳永基老師，擔任翻譯指導和球友身分。

謝謝新舞台的老闆和同事，總是督促著我前進。

謝謝故宮志工友人的陪伴，並幫我校對英文和日文的翻譯。

謝謝身邊一直幫我打氣無法被歸類的好姊妹、朋友們，你們溫暖的支持，對我而言不可或缺。

謝謝系上助教，不斷細心提醒口考和論文印刷許多的注意事項。

最重要的，謝謝我的家人支持與包容，我才能順利完成這本論文。

相信這本論文還有許多不足處，不過很感謝的，我仍是盡可能的完成了！





## 摘要

「海筆子」常被歸類為民眾劇場，劇場思想與表演方式又常與布萊希特相比，但其與民眾劇場或政治劇場，如：布萊希特之劇場實務和理論，有何異同？帳篷戲劇為日本 1960、1970 年代「安保鬥爭」特殊的社會背景下發展出來的戲劇形式，但同時亦受到歐美前衛運動的影響，由於要了解歐美前衛運動必須先對其傳統市民美學有一定認知，才能夠清楚勾勒出帳篷戲劇受到的影響與發展的脈絡，也才能進一步分析「海筆子」。

台灣目前針對「海筆子」的研究，尚未有人追溯至傳統市民美學來做探討，以致全盤接受日本視角下的西方戲劇觀點，但日本所認知的西方劇場或許與真正的傳統市民美學劇場有所歧異，因此本論文從傳統市民美學、民眾劇場、政治劇場到廿世紀的劇場實驗，綜觀西方的戲劇發展，再以橫切面的方式去探究同時代的戰後日本小劇場受到何種影響，進而發展出帳篷戲劇這樣的表演方式，最後再以「海筆子」的日籍團長櫻井大造，從日本到台灣的帳篷戲劇活動軌跡，解析「海筆子」的劇團運作。

最後再以「海筆子」與布萊希特的戲劇理論相較，兩者雖都試圖改變戲劇的功能性，但不同於布萊希特堅持以專業性達成劇場觀、演本質的交流，「海筆子」的戲劇目標並不在於藝術層次，而是能夠獲得東亞區域「反資本」的共鳴。當戲劇不再以達到藝術為終極目標，「劇場」也只淪為一種實現手段的工具，「海筆子」是否成為一種「運動」的泡沫現象？

關鍵字：西方傳統市民美學、帳篷戲劇、布萊希特、櫻井大造、劇場專業性



## Abstract

“Haibizi” is often classified as a public theatre. Its theatre thinking and acting styles are often compared to Bertolt Brecht’s theatre theory. But what differentiate between “Haibizi” from public theatre or political theatre, especially Brecht’s physical and theoretical ? Tent theatre is a kind of theatrical form that developed in the particular social contexts of “struggle for security procedure” in the 1960’s and 1970’s in Japan. It is also under the influence of European and American avant-garde movements. Certain traditional civil aesthetics awareness is required to understand European and American avant-garde movements, clearly define the tent theatre impact and development context, and also to further analyze "Haibizi."

No study of “Haibizi” in Taiwan has, yet been traced back to traditional civil aesthetics. Western drama has been viewed from Japanese perspective view, which is probably different from Western drama in real traditional civil theatre. Therefore, this study gives an overview of the development of Western drama from the traditional civil aesthetics, the public theater, political theater to the twentieth century theatre experiment. It then explores the cross-section of contemporary postwar Japanese theatre trying to find out the impact that led to tent theatre. Finally it traces tent theatre experience of the head of “Haibizi” Daizou Sakurai, from Japan to Taiwan, to analyze “Haibizi” company operations.



In the end, the study compares “Haibizi” and Brecht’s theatre theory. Both of them changed the functionality of drama. However, unlike Brecht, who insisted theatre nature and professionalism, “Haibizi” aims not to enhance the artistic level, but to create a consensus of “anti-capitalism” in East Asia Region. When the ultimate goal of the theater is no longer achieving art and “theatre” became an implementation tool, should “Haibizi” still be called tent “theatre”?

*Keywords:* traditional civil aesthetics, tent theatre, Bertolt Brecht,

Daizou Sakurai, theatre professionalism





# 目 錄

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機 .....	2
第二節 研究現況 .....	4
第三節 研究方法與界定 .....	6
第二章 西方傳統市民劇場至廿世紀劇場實驗 .....	9
第一節 西方傳統市民美學 .....	9
一、藝術與自然 .....	12
二、藝術自治 .....	17
三、審美界限 .....	19
第二節 劇場藝術的本質 .....	21
一、觀演關係：意識決定劇場存在 .....	23
二、劇場內交流 .....	28
第三節 民眾劇場 .....	32
第四節 政治劇場 .....	36
一、劇场的政治性 .....	36
二、挑戰審美界限 .....	38
三、政治劇場≠黨派劇場 .....	42
第五節 劇場實驗與革新／革命 .....	44
第三章 從「否定」出發—帳篷戲劇起源 .....	51
第一節 1968年法國「五月革命」 .....	52
第二節 安保鬥爭 .....	56
第三節 日本戰後小劇場 .....	60
一、反新劇 .....	60
二、發展進程 .....	62
第四節 第一代帳篷戲劇 .....	66
一、批判近代的「紅帳篷」 .....	66





二、民眾戲劇·革命性劇「黑帳篷」	68
第五節 櫻井大造—第二代帳篷戲劇的批判	70
一、在日本的帳篷戲劇歷程	71
(一)「曲馬館」：自我否定與反體制的暴力	72
(二)「風之旅團」	74
1. 自主稽古	74
2. 從抗爭經驗中思考「抗爭的場」	75
(三)「野戰之月」	77
1. 團員主體性與集資演戲	77
2. 發現亞洲與到台灣之契機	77
二、與台灣「差事劇團」合作	79
第四章 剖析「海筆子」	83
第一節 以政治劇場檢視「海筆子」的目的性	84
第二節 尋找主體性與建立新關係	92
一、創作《無路可退》與南下演出	93
二、日本與台灣演出背景差異	96
三、劇團營運	99
第三節 演員與觀眾	100
一、演員	100
二、觀眾	101
三、演員「翻譯」VS 觀眾「誤讀」	104
第四節 演出運作	107
一、「搭台」的分工	107
二、術業有專攻？	110
第五節 「海筆子」定位	112
第五章 結論	115
參考文獻	121



## 第一章

### 緒論

帳篷戲劇，顧名思義以帳篷為演出空間，具有可以快速移動的機動性，以及拆裝不受地點限制的便捷性，為日本戰後代小劇場運動發展出來的一種戲劇形式，這種形式是受到當時日本社會與政治環境的複雜，再加上歐美新前衛運動蓬勃發展的啟發，反映到劇場的一種改變。

台灣帳篷劇團「海筆子」的日籍團長櫻井大造認為，一般專業劇場的演出為「體制內」的演出，其本質是極度資本主義的娛樂活動。而帳篷戲劇的演出不在專業劇場的空間裡，就是對「體制」反抗的一種表現，演出帳篷戲劇並非要完成一個「戲劇演出」而是要能達到「解體戲劇」，如此一來，帳篷戲劇透過不再是為資本主義階級服務，才可以擺脫「市民」成為「普通」的一員，回到一個「平等」而非「階級」的姿態。帳篷戲劇，一種新興的戲劇形式想要挑戰自西方傳統市民美學累積而來的劇場傳統，縱使當時櫻井對西方傳統市民劇場了解有限，但認為市民劇場為資本主義階級發展來的，所以對資本主義提出反抗批判似乎就可以達成「解體」戲劇，因此資本主義遂成為帳篷戲劇反抗戲劇的著力點。

1960年代雖正值世界發生大變動，台灣卻仍處於戒嚴並無相同的社會經驗背景甚至缺乏相關資訊，人們只能被動的接收來自一黨獨大的國民黨政府篩選過的新聞時事，對於在在都表現強烈反抗意識的帳篷戲劇與發展歷程能有多少了解？「海筆子」自2002年成立

以來，由於劇團運作與戲劇製作方式都強調對資本主義的不妥協，加上作品多為關注社會議題及帳篷戲劇不同於一般專業劇場的表現方式，常被歸類為民眾劇場或政治劇場。帳篷戲劇看似在台灣落地生根，但「海筆子」由日籍團長櫻井成立，在劇團成立之初更是擔任編導的角色，在櫻井將帳篷戲劇帶來台灣之前，台灣團員對帳篷戲劇所知甚少，縱使「海筆子」有多部關注台灣這塊土地上社會議題的作品，但由日本人視角創作出的作品，是否真能貼近台灣民眾？此外帳篷戲劇的運作特殊，不同於一般專業劇場，「海筆子」到底如何運作以及製作帳篷戲劇，這些和一般專業劇场的不同處有產生何種影響？以上相關問題筆者將會在本論文中依序探討。

## 第一節 研究動機

2009年筆者觀看「海筆子」於台北福和橋下演出《無路可退》後，對帳篷戲劇產生極大的好奇。帳篷戲劇本身的「帳篷」表演空間十分引人注目，在「帳篷」的看戲經驗又與一般劇場相異其趣，一般看完戲演出團體需要清場以便復原場地，然而「海筆子」的演員與工作人員則爭相邀請觀眾留在帳篷裡，請大家一同品嚐「帳篷廚房」的炊煮並飲酒暢談。聊天的過程中得知《無路可退》的創作是由每位團員組成讀書會開始，讀書會的目的是希望透過閱讀描寫底層民眾生活的寫照，讓帳篷演員的身體能夠承載著底層人民的思想與所受之壓迫。

基於對「帳篷」的表現方式、演員的訓練方式及帳篷文本的創作過程感到好奇，筆者曾參與「海筆子」兩次製作，一次為2009

年《無路可退》高雄巡迴的舞監助理，另一次為 2010 年《蝕日譚》的燈光執行。在參與過程中，對帳篷戲劇的產生背景來源仍一知半解，也為帳篷戲劇的表演方式常被稱為「布萊希特式」的表演感到特別，因此興起想要研究帳篷戲劇的念頭。2011 年中國文化大學戲劇學士碩士班舉辦的「研究生學術論文發表會」發表〈台灣帳篷戲劇—「海筆子」的源起和表演方式〉，礙於篇幅限制對該次的研究成果裡「表演方式」的部份論述不足仍有諸多遺憾，因此本論文試圖接續之前的研究，更為深入地剖析「海筆子」和表演方式，也定下論文題目《台灣帳篷戲劇—「海筆子」及其表演方式》。

然而蒐集資料的過程中，發現「海筆子」的帳篷戲劇理論皆來自櫻井大造，為了能夠深入探討台灣帳篷劇團「海筆子」，有必要了解成立「海筆子」日籍團長櫻井大造的帳篷戲劇經驗。日本帳篷戲劇並非土生土長的戲劇形式，櫻井的日本帳篷戲劇經驗，除了日本的帳篷戲劇前輩還有來自歐美的影響，此外櫻井所傳達的西方戲劇，與真正的西方傳統市民劇場似乎有些出入，但「海筆子」卻又常與民眾劇場、政治劇場以及布萊希特的戲劇理論相提並論。

秉著學術良心，筆者認為要徹底剖析「海筆子」就必須追溯影響帳篷戲劇的完整因素，在帳篷戲劇發展的過程中，西方廿世紀的劇場實驗曾產生極大的影響，而要了解西方廿世紀的劇場實驗，對西方藝術史必須先有一定的認知，才能理解西方傳統市民劇場至廿世紀的劇場實驗，包括民眾劇場及德國、蘇聯無產階級興起後發展而來的政治劇場，其中布萊希特的戲劇理論同屬於政治劇場的範疇。如此再進一步探究當時日本社會、政治與歐美關係以及受到西方思潮影響日本戰後的戲劇環境，並以櫻井大造從日本到台灣的帳

篷戲劇軌跡，對「海筆子」的相關運作提出批判。故筆者更改研究方向選擇此碩士論文題目，希冀能為之後的研究者提出貢獻。

## 第二節 研究現況

帳篷戲劇從 1999 年與「差事劇團」合作到 2002 年成立的「海筆子」，迄今已十多個年頭，帳篷戲劇不同以往的表現方式，吸引眾多焦點也引起討論，但目前國內「海筆子」帳篷劇團的學術討論還是相對的少，且多屬記錄和介紹性質。其中仍不乏為櫻井大造與鍾喬「差事劇團」合作時的討論：鍾喬《魔幻帳篷》（鍾喬 2003）、林于竝〈魔幻帳篷的想像世界〉（林于竝 2003）、〈鍾喬帳篷劇作品的空間分析〉（林于竝 2004）及陳俊樺《「左的文化抵抗：差事劇團十年研究」》（陳俊樺 2006）。

鍾喬《魔幻帳篷》主要收錄「差事劇團」的帳篷戲劇劇本，林于竝為其寫的導論〈魔幻帳篷的想像分析〉，與之後發表的〈鍾喬帳篷戲劇作品的空間分析〉，皆為關注「帳篷戲劇的空間」與「鍾喬戲劇」相互影響的變化，以及鍾喬如何以這樣的空間實踐「民眾戲劇」。陳俊樺《「左的文化抵抗：差事劇團十年研究」》，亦是交代鍾喬「差事劇團」為何轉型成帳篷劇團，與櫻井大造的日本帳篷劇團「野戰之月」如何工作和共同製作的帳篷戲劇演出。

屬於「海筆子」的相關論述則有：秦嘉嫻〈聲嘶力竭的記憶追尋—海筆子計畫之帳篷劇場《台灣 FAUST》〉（秦嘉嫻 2005）、林于竝《日本戰後劇場面面觀》（林于竝 2010）、林于竝《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》（林于竝 2010）、涂繼方〈帳篷



劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉(涂繼方 2010)、「海筆子」發行的通信(訊)及相關新聞報導等。

秦嘉嫻〈聲嘶力竭的記憶追尋—海筆子計畫之帳篷劇場《台灣 FAUST》〉，討論櫻井大造所提及帳篷戲劇的塑造出來的「場域」問題及「海筆子」劇團運作，觀點雖與筆者略有相同，但由於文章篇幅過小，雖提出了觀點但討論並不充足。涂繼方〈帳篷劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉，以藝術的導向、形式和觀眾的社會性意涵，來討論《無路可退》對社會美學教育的影響，範圍只界定在「海筆子」的「流民寨」時期，對於要全面了解「海筆子」也較為片段。

林于竝對帳篷戲劇著力較深，除了有較為初淺的劇場手邊書《日本戰後小劇場面面觀》，概略介紹櫻井大造的帳篷戲劇活動與理念和在臺灣發展的過程；以及專書《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，探討日本戰後的小劇場，並交代櫻井大造帳篷戲劇到台灣後續的發展情形。其中在介紹日本戰後小劇場時，雖有提及不可忽略歐美蓬勃的小劇場運動，但並無更深入探討關於歐美方面的影響，此外以帳篷戲劇作為戲劇形式的表現也僅為日本戰後小劇場運動中戲劇活動之一，因此針對帳篷戲劇發展脈絡的探討較為不完整，有關「海筆子」的探討也僅限第一個作品《台灣 Faust》。另外專書關注的焦點，仍集中場域上(帳篷外部)帳篷本身的流動特性和帳篷「空間」(帳篷內部)的探討，以及身體表現與空間環境作用下的關係，對於帳篷戲劇「海筆子」在臺灣生根後，後續影響及定位未再深入探討。

### 第三節 研究方法與界定

1960 年代後半歐洲政治激化產生的影響範圍甚廣，新前衛運動促使歐美小劇場蓬勃發展，同樣也影響了日本的社會、政治、及戲劇環境的變革，帳篷戲劇亦於此時出現。櫻井的帳篷戲劇活動從 1970 年代開始，除了受到歐美小劇場運動的啟發，亦有來自 1960 年代即開始活動的日本帳篷戲劇前輩，但櫻井提及「市民」和「西方戲劇」的概念卻與西方傳統市民劇場存在相異處，而目前國內的帳篷戲劇研究僅從 1960 年代受歐美影響後的日本戰後戲劇環境作為論述出發，並未辨析歐美與日本所理解的歐美中間的差異。

因此本論文以文藝復興後形成的傳統市民美學至廿世紀的劇場實驗為基礎，來看歐美對日本戰後戲劇環境的影響，並以櫻井的帳篷戲劇相關經驗為範疇，剖析本論文的研究對象「海筆子」成立至 2011 年的帳篷戲劇活動。其中中國文化大革命雖也有對日本戲劇青年產生影響，不過中國文革對日本的影響僅限為「反抗資本主義」的思想及部分宣傳方法的應用，所以文中並不會提及中國文革的背景與淵源，僅就影響到的部分加以解釋。

本論文的研究方法為資料陳述、歸納後，再加以分析批判。並且為便於讀者能清楚掌握本文架構與論點，以下簡述各章節內容：

第一章 說明研究動機、研究現況和研究方法與界定，讓讀者能夠了解本文研究方向與重點。

第二章 闡述西方傳統市民劇場至廿世紀的劇場實驗。說明西方專業劇場源流與劇場本質，並提及民眾劇場與政治劇場，包

括布萊希特的戲劇理論，最後由二次前衛運動失敗的結果，再次強調傳統市民美學與維持劇場本質的重要。

第三章 介紹帳篷戲劇源起的複雜時空與背景。從導致全球波瀾的法國「五月革命」論起，進而從「安保鬥爭」的關注轉為劇場青年對於日本處境的反思引起戲劇形式的轉換。再從戰後日本 1960 年代第一代帳篷的變調至 1970 年代第二代帳篷——櫻井大造的帳篷戲劇軌跡至台灣的過程都有完整交代。

第四章 全面剖析「海筆子」。以政治劇場，尤其是布萊希特的戲劇理論檢視之，從發展、理念、到運作，以及演員表演方式與觀眾等，藉此釐清「海筆子」的定位，並強調劇場本質與捍衛專業性的重要。

第五章 綜合前三章的討論，使「海筆子」與布萊希特的戲劇理論有所區分，並再次強調維護傳統市民階級美學專業劇場的重要。



## 第二章

### 西方傳統市民劇場至廿世紀劇場實驗

奧籍英國藝術史及藝術評論家布利希 E. H. Gombrich (1909-2000) 的著作《藝術的故事》，對理解西方藝術的文化傳統有舉足輕重的地位，本章將以《藝術的故事》為基礎探究西方傳統市民美學，進而了解西方傳統市民劇場至廿世紀的劇場實驗。

#### 第一節 西方傳統市民美學

當我們提及西方藝術史的源頭時，都是從西元前七至五世紀的希臘時期開始談起，是因為希臘時期的人們開始懂得欣賞藝術品，不再將圖像、雕像以及任何製作都與宗教目的和祭祀產生連結，甚至致力使法術生效，希臘人雖也向埃及人學習，卻能分辨現實和虛構的世界，質疑古老的傳說不再認為製作目的是追求「來世永生」，並且也漸進地不以接收來的既定公式表現人體，人們運用自己的眼睛觀察自然，進而發現「縮小深度畫法」(foreshortening) 開啟視覺法則，有意識地突破埃及宗教法則的束縛，將所觀察到的形象與傳統結合，藝術家懂得在「固守法則」與「法則限度內的自由」取得平衡，<sup>1</sup>這也表示希臘藝術開始於具備理性思維的科學精神，因此宮布利希認為希臘時期標示著西方文明開端是為「偉大的覺醒」。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 宮布利希 (E. H. Gombrich)，《藝術的故事》，兩云譯，(台北：聯經，2003)，頁 89。

<sup>2</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁 75。

西元前五世紀至西元後一世紀，藝術家不斷變革創新，體認到自身的力量和技巧努力表現，呈現創作上的多樣性，觀眾也開始對藝術品本身結構感到興趣，欣賞觀點不再受限宗教或政治功能，加上學派之間的競爭激勵下藝術家更勇於研究創新。雖然此時期的藝術家地位仍較低下，但觀眾除了比較各個藝術學派，評論大師們的風格手法，甚至高價收集藝術藏品，人們對藝術的承認與改觀以及藝術家的自我要求，使得藝術不再為了宗教目的服務，藝術家更轉為對技藝追求的精湛，譬如《勞孔父子群像》(Laocoon and his sons)，成功捕捉勞孔父子瀕死邊緣的痛苦樣貌，藝術家藉由暗示技法，從軀體動作表達出人的心靈活動，讓觀眾運用想像力在腦中完成形象。<sup>3</sup>

古希臘時期人們體認到藝術作品應當完全自由，排除宗教或政治因素，藝術家可以自由地創作，再由觀眾的想像力參與其中而完成的藝術品，這樣的過程其實就開始擁有奠基於理性與自由上的「審美意識」，這也是市民階級之所以會認為西方文明的起源始自希臘，並非早於希臘其它文化的原因。然而，何謂市民階級？

有黑暗時代之稱的中世紀，「藝術創作」主要為宗教服務傳達教義，「藝術」並沒有自己獨立的地位，更遑論藝術家創作意識或是觀眾的審美意識，宗教設限了「藝術品」的一切，不論「藝術家」或是「觀者」，人們所需的只是全盤接受依附在宗教下的「藝術」所給予的一切，十字軍的東征瓦解長達一千年受宗教禁錮的黑暗時代，因東征開拓出一條繁榮的自由貿易之路，逐漸取代莊園經濟的自給自足，封建領主權力消逝，農奴擺脫控制，人民開始能擁有私人財

---

<sup>3</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁 111。

富，「市民階級」<sup>4</sup>因而崛起。「市民階級的原文 *Bourgeoisie* 是一個法文字，源自於義大利文的 *Borghesia*」，<sup>5</sup>如同此字，義大利商業繁榮蓬勃的諸城市即是市民階級的興起所帶動。

在義大利工商業發達的新興城市中，崛起的市民階級為了捍衛自身利益，共同抵抗傳統封建力量與宗教勢力，甚至爭取到極高的自治權。隨著地位提升、思想自由、所得增加與新的生活型態等產生重大變革，人們體現到世間的美好轉而重視現世生活，原被基督教歸類異教徒文化的希臘文明，因其「以人為中心，而不是以上帝為中心」<sup>6</sup>的人文主義精神又開始受到重視。十三世紀，義大利佛羅倫斯畫家喬托（*Giotto di Bondone*，約 1267-1337 年）革新整個繪畫觀念，如其著名作品濕壁畫《信念》（約 1305 年），在平面上創造出空間錯覺，而另一作品《哀悼基督》（約 1306 年），人物表現不同於中世紀手法，喬托有意識的安排人物面向（側面和背面）、距離與位置，營造出基督死去的悲哀氛圍，讓觀眾在觀看時彷彿也能感受到現場悲戚。繼喬托出現後，藝術家與觀眾才再度成為如古希臘時期的「審美意識上的共同體」，<sup>7</sup>此外喬托首度在作品上簽名之舉，宣告藝術家自我意識覺醒，自此「藝術史就等於是偉大藝術家的歷史」。<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> 市民階級，也稱「中產階級」。

<sup>5</sup> 王建盟，〈審美界限的超越與去除-從布萊希特到後布萊希特派的波瓦〉，（中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國 94 年 6 月），頁 8。

<sup>6</sup> 亞倫·布洛克（*Alan Bullock*），《西方人文主義傳統》，董樂山譯，（台北：究竟，2001），頁 29。

<sup>7</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，《鵝湖學誌》，第 32 期，（台北：2004 年 6 月），頁 179。

<sup>8</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁 201-205。



## 一、 藝術與自然

新興市民因經濟型態改變崛起，人文主義復甦及宗教改革的思想洗禮造就偉大的文藝復興，文藝復興再次發現了「人和自然」為重要的開創性時期，人模擬自然而創作，但完全仿照自然似乎又不是藝術存在的本質，「藝術與自然」到底如何界定成為西方理論關注的焦點。

德國哲學家叔本華（Arthur Schopenhauer，1788-1860）在〈論藝術的內在本質〉（1844年）一文中首先指出藝術的本質與所需具備的美之法則：

（眾多）美的藝術，為了解決生命上的問題。……也是每一個事物對藝術見解的成果，超越對生命、生存本質的表達，對『什麼是生命？』這個問題的回答。……藝術享受要求觀者的參與分擔，其部分基礎架構於，每一藝術品只能通過想像力的媒介才行得通，所以，藝術必得激發想像力，而且不可將其排除在遊戲之外。<sup>9</sup>

如叔本華所說，藝術內在真正本質是要「超越」對生存基本需求，解決生命上的問題。神學所解釋以天堂為依歸的世界再也不能滿足新興的市民階級，關注現世的美好同時也伴隨著苦痛，藝術家透過創作，將不可訴諸文字的想法，用不可被言說的感受性透過藝

---

<sup>9</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁 190。

術品傳達給觀者，但藝術品必須遵守「遊戲」，讓觀者仍能保有藝術享受——觀看過程。

德國作家歌德（Johann Wolfgang von Goethe，1749-1832）曾針對藝術品真實和仿真的可能，對藝術家和觀眾做出呼籲：

藝術的真實與自然的真實是十分地不同，藝術家絕不應也不該努力，將他的作品表現的如同一個自然的產品……對一個完全沒有（藝術）修養的觀眾而言，藝術品看來才會如同一個自然的產品，這種人對藝術家有價值，如同藝術家只需停在最底的水準。……當藝術家屈就於他，他才會滿意，當藝術家靠自己不羈的天才，開始成就完美的作品時，他永不會隨著真正的藝術家提升。<sup>10</sup>

那些要求藝術品要如同真的的觀眾，歌德以「沒有教養的猴子」形容，<sup>11</sup>市民階級興起後逐漸擁有一定社會地位、知識力量，觀眾亦對自身「修養」（educated）有所要求，分為「藝術愛好者」和「行家」。真正的「行家」懂得作品不應同於自然產品的道理，藝術家作品中未描繪出的「留白」，就是需要如此觀者的想像力主動參與。

最早開始談論藝術家的「模仿自然」可追溯至古希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle，公元前 384-322），亞氏以「Mimesis」（新創或創新）一字解釋，意旨「製造、做某一事或某一物與另某一事物

---

<sup>10</sup> 歌德（Johann Wolfgang v. Goethe），〈論藝術品的真實性和或然性〉，《歌德文集》，第 12 卷，羅悌倫譯，（石家庄市：河北教育，1999），頁 45。

<sup>11</sup> 歌德，〈論藝術品的真實性和或然性〉，《歌德文集》，第 12 卷，頁 47。

很相似」，<sup>12</sup>表現在繪畫領域，由真實世界的三度空間（人、事、物）轉為平面畫作的表現形式，直接對真實自然界的模仿到自我創作的完成，具有創作意義，才是真正藝術家的作品，也才是藝術的本意。藝術家模仿自然但不是擬真，而是要更正確的觀察，感情如何影響動作中的人體，並將這具體有形的人體，以無形的心靈活動表現出來，因為「人體在呈現任何姿勢或動作時的自由感，可以反映他的內在生命」。<sup>13</sup>

然而，初學藝者的「寫生練習」對自然的摹寫常被要求越精準越好，但完全擬真呈現自然又非藝術本質，若只忠實的描繪自然，豈不只是「自然的忠實僕人」。<sup>14</sup>到底要如何拿捏「藝術與自然」的關係，才是一位真正的藝術家？歌德在〈對自然的單純模仿、表現手法、風格〉（1772年）一文中，將藝術家分為三種類型兩個階段：「單純模仿自然」、「形式」和「風格」的藝術家。「單純模仿自然」的藝術家，創作忠於自然，模仿自然可達完美逼真的程度，但這只是藝術家養成的初階，目的是為了訓練觀察的能力（眼）和技巧的熟練（手）；第二階段則根據學藝者的個性、修養、氣質和天份等等，有了「形式」或「風格」的藝術家。「形式」藝術家態度輕薄缺乏耐性，不在意自然事物外觀偏好易突顯部分，隨興自創表達形式容易迷失於主觀情緒，導致作品內容往往空洞無物；「風格」藝術家，兼具前述兩種藝術家優點，並能深入事物本質勤於思考，適當運用技巧表達內心感受，在「形式與內容」中取得平衡。

文藝復興承襲古希臘科學研究精神觀察自然，進而發現透視法

---

<sup>12</sup> 王士儀，《論亞里斯多德《創作學》》，（台北：里仁，2000），頁127。

<sup>13</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁94。

<sup>14</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁303。

更將之應用在藝術領域，不但革新繪畫方法，也製造出巴洛克時期的幻覺舞台。除此之外，一些藝術家更學習解剖學、生物學等<sup>15</sup>深入探究大自然的奧秘，文藝復興三傑之一的佛羅倫斯畫家達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）留下眾多解剖人體手稿圖，為了研究人體，甚至解剖過三十幾具屍體，認為「藝術家的工作，便是去發掘視覺世界，就像前人所做的一樣，只是做得更徹底更準確罷了。」<sup>16</sup>但達文西並沒有停滯在「單純模仿自然」的最初階段，在創作《最後的晚餐》（1495-8年），往往站在畫前思考一整天，批評地審視畫過的部分，而更富盛名的《蒙娜麗莎》（1502年）畫作，其嘴角和眼角塗暈刻意朦朧的「sfumato（朦朧法或暈塗法）」<sup>17</sup>留給觀者想像空間。同為文藝復興三傑的畫家拉斐爾（Raffaello Santior Raphael, 1483-1520），其好友紅衣主教班波（Pietro Bembo, 1470-1547）在墓誌銘上寫著：「這是拉斐爾之墓，當他活著時候，自然女神怕會被他征服，他死的時候，她也跟著死去。」<sup>18</sup>義大利文藝復興時期的藝術家，雖追求古代（希臘）藝術，但卻從來沒有落入模仿的窠臼，他們觀察自然、描繪自然、表現自然，而終於勝過自然。<sup>19</sup>在歌德所闡釋的三種藝術家中，真正的藝術家——「風格」藝術家，正是如此。

對於大師級的真正藝術家，不會有技藝問題或太困難處理的題材，他們技藝純熟達到「出神入化」，知道如何結合美和和諧才是最

---

<sup>15</sup> 義大利畫家中兼做人體解剖營生的，可以開出一份很長的名單，除了達文西之外，也包括米開朗基羅。亞倫·布洛克，《西方人文主義傳統》，頁67。

<sup>16</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁294。

<sup>17</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁303。

<sup>18</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁323。

<sup>19</sup> 亞倫·布洛克，《西方人文主義傳統》，頁63、67。

佳選擇。但在之後的一些青年畫家，卻只是一味學習「形式」<sup>20</sup>企圖「融合自然和藝術」沒有真正領略其精神，馬馬虎虎求快現學現賣的投機心態造成了「藝術的危機」。<sup>21</sup>1799年歌德與席勒(Friedrich v. Schiller, 1759-1805 德國文學美學家)為杜絕氾濫的「半調子」(delectare)，歸納出「真正的藝術家」不會受困於高度技巧與客觀規律，反而是在完全領悟之後還能積極突破，以「技」提升到「藝」的層次。<sup>22</sup>

十九世紀的工業革命使得以手工業興起、原本小本經營的市民階級敵不過大量生產淪為中下階層，機械文明與自然對立，此時戲劇也以能反映社會問題喚起市民意識達到改革目的。十九世紀開始，勞資雙方對立、貧富差距和財產分配不均等問題日趨嚴重，自然科學的發達更為廣泛應用在藝術上，以「複製自然」、「複製生活」為宗旨的「自然主義」，更加表現瑣碎的日常生活和社會問題等，希望觀者如同身歷其境達到「全部的真實」。<sup>23</sup>

奧國哲學美學家何爾茲(Arno Holz, 1863-1929)總結出自然美學公式：「藝術 = 自然 - X，當 X 趨近於零時，藝術就更加完美」，<sup>24</sup>X 即為變數，代表藝術家主觀的見解等和觀眾的直覺、想像力，因而陷入死胡同，宣告失敗。自然主義者期盼達到「藝術等於自然」，然而「自然科學追求的是真實，藝術追求的卻是模仿真實的可能程

---

<sup>20</sup> 因米開朗基羅作品的方法流行而去模仿，這時期稱為「形式主義 Mannerism」。宮布利希，《藝術的故事》，頁 361。

<sup>21</sup> 宮布利希在《藝術的故事》中，將這個時期稱為「藝術的危機」。宮布利希，《藝術的故事》，頁 361。

<sup>22</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁 193-195。

<sup>23</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁 184。

<sup>24</sup> 顏元叔主譯，《西洋文學術語叢刊》，(台北：黎明文化，1973)，頁 190。

度」，<sup>25</sup>自然主義強調描繪事物的瑣碎細節，以達成科學分析、客觀觀察的「環境」和「遺傳」解釋人之現象。

藝術之可貴就在其假定性，依照各個藝術家經過技藝累積，由自身經驗詮釋並創作出藝術品，藝術也不是要讓觀者透過它認識自然，而是要給予觀者更多想像空間，藉由藝術家適當技巧表現出的主觀感受與觀者透過作品掌握到藝術家具體人格，創作和觀看互為條件提升彼此能力，此「為藝術自身法則」，<sup>26</sup>讓藝術品有了超越時代的價值。藝術的真實絕不等同於自然的真實，自然若凌駕藝術，藝術也就宣告低落，因此藝術是高於自然的。

## 二、 藝術自治

文藝復興時期努力復興希臘和希臘化時代的光輝，並再次發現「人與自然」、「藝術與自然」，但「藝術自治」的概念真正完成確立要到十八世紀，其概念的產生可視為擁有經濟力量和政治權力的市民階級尋求獨立，擺脫貴族和教會等外力因素。德國哲學家康德（Immanuel Kant，1724-1804）在其著作《判斷力批判》，首先提出「審美自治」<sup>27</sup>的觀念，強調審美和實用無關之不涉及利益關係，同時也保障藝術創作的自由。德國哲學家黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770-1831），更進一步統整出「藝術自治」，說明

<sup>25</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁 184。

<sup>26</sup> 周靜家，〈認識《觀眾學》—論「藝術社會學」和「社會學的藝術研究」〉，2006 藝術社會學研討會暨 T. J. Clark & Anne Wagner Workshop，中研院歐美所，頁 334。

<sup>27</sup> 「自治」一詞出現古典希臘中期，為城邦政治追求自由的中心思想。中世紀無此概念，「自治」十七、八世紀首先產生在法律領域，經康德系統整理自治理論，才有哲學上重要性，並加以延伸為法律自治、神學自治、道德自治、大學自治、國家自治等各領域。周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁 177。

藝術「不是成為一個有用的工具，去實現藝術領域以外的一個自有獨立意義的目的」，<sup>28</sup>意即：藝術不是作為實現藝術以外目的的手段。在康德和黑格爾先後兩位哲學家的努力之下，系統美學理論成為一門哲學科目，完成德國古典美學系統和精神。

「自治」(Autonomy)和「他治」(Heteronomy)是哲學的術語，擴大延用至美學領域。「自治」原意是沒有外力的束縛和干涉，自己管理自己，在此指的就是藝術的獨立自主性，一個獨立完整且自在自為的系統；「他治」則反之，有著其他外在力量影響甚至干預藝術的本身。<sup>29</sup>另一與「藝術自治」容易混淆的概念為「為藝術而藝術」，兩者看似都在強調藝術自主性，但產生的背景和「自主性」的意義卻大不相同。「為藝術而藝術」為法國政治哲學家庫桑(Victor Cousin, 1792-1867)經由黑格爾和謝林(F. W. J. v. Schelling, 1775-1854, 德國哲學美學家)等思想影響提出的理論，表示藝術只有自身的目的審美無關乎社會現實。

康德如此解釋「審美的普遍性」：

審美的普遍性意味著，美的賓語不是侷限於某一特殊個人的範圍而是擴展到全部作評判的人們的範圍。如果藝術品只是某一個別藝術家的異想天開的激情衝動，那它就不具有這種普遍的可傳達性。<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> 黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)，《美學》，第1卷，朱光潛譯，(北京：商務印書，2006)，頁68-69。

<sup>29</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁176。

<sup>30</sup> 引自恩斯特·卡西爾(Ernst Cassirer)，《人論》，甘陽譯，(台北：結構群，1989)，頁228。

英國哲學家柯林伍德（Robin George Collingwood，1889-1943）也對「審美活動」做出以下的論點：

審美活動是一種意識形式的思維活動，它把本來是感覺的經驗（除了那些已被如此轉化了的經驗以外）轉化成為想像，這一活動是不屬於任何個人而屬於一個社會的合作性活動。<sup>31</sup>

自喬托開始擺脫外力干涉藝術創作，藝術家意識覺醒，並安排人體姿勢以暗示心靈活動，再藉由觀眾想像力補充，完成審美意識。由此可見，「審美活動」並不是只有藝術家或觀者單方面可以決定完成的，而是一個藝術家與觀者之間社會性的合作活動，建基於理性與意識覺醒的「藝術自治」，有著自文藝復興以來市民美學的一定規則，但「為藝術而藝術」宣稱給予藝術家「絕對」創作自由，讓藝術家可以單方面決定「何謂藝術？」甚至異想天開一味「玩弄形式」，<sup>32</sup>最終使得一般藝術愛好者不知所措，這樣無上限的自由限度，扭曲了「藝術自治」的本意，也助長藝術家個人主義，更影響了十九世紀後半，產生藝術脫離市民社會的唯美主義（Aestheticism）。<sup>33</sup>

### 三、 審美界限

審美界限為傳統市民美學最大的成就，藝術自治之所以達成必

<sup>31</sup> 柯林伍德（Robin George Collingwood），《藝術原理》，王至元、陳華中譯，（台北：五洲，1987），頁 328。

<sup>32</sup> 康定斯基，《論藝術裡的精神》，呂澎譯，（台北：丹青，1987），頁 38。

<sup>33</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁 178。



須先確立審美界限的存在。德國藝術史學家米夏斯基（Ernst Michalski，1901-1936）如此定義「審美界限」：為藝術空間（虛構世界）和現實空間（現實世界）之間的界限。藝術空間，指的是藝術品從自身出發，依據自己的意圖、能量和型式結構所包括和所需的空間；現實空間則是觀者所處、不曾被塑造的自由空間。然而米夏斯基也強調，這條界限並不是無法變動牢不可破，反而可以用各種不同方式逾越，藝術的形成可以跨越到現實生活中，或是在現實空間未塑造的原料也可入侵藝術空間。<sup>34</sup>

受到唯美主義影響藝術脫離生活，廿世紀前衛藝術家嘗試透過各種實驗逾越這條界限，拉近藝術與生活的鴻溝距離，如立體主義的實驗，利用拼貼手法重新建構「空間」，是藝術形式跨越到現實生活中的例子；杜象（Marcel Duchamp，1887-1968）的《晾衣架》、《噴泉—小便池》等則是將現實生活中未經塑造的集體製造的現成原料，簽上自己的名字，標榜藝術家個人功勞，再置放到藝術空間中。

超越審美界限的實驗，藝術史發展的過程中各式的藝術不斷在嘗試試驗，於劇場實驗裡更是如此，譬如「旁白」（aside）就是一種超越審美界限的方法。藝術空間與現實空間之間的審美界限若得以保持，人們從中就認可藝術品的審美固有性和源頭自治的證據，但倘若審美界限被超越，則只能說是他治、審美的先驗性與審美之外的制約性。<sup>35</sup>

謝喜納（Richard Schechner，1934-）的「環境劇場」，強迫觀眾成為參與者，當觀者投身其中成為一位參與者的時候，就意味著

---

<sup>34</sup> Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Method der Kunstgeschichte*(Berlin : Deutscher Verlag, 1932) 9-15.

<sup>35</sup> Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Method der Kunstgeschichte*, 9-15.

失去審美判斷的距離與能力，以理性出發的「藝術自治」將不復存，<sup>36</sup>這是藝術他治的現象；而審美之外的制約性如班雅明提及「納粹是政治審美化」的事件，著名的例子為猶太籍指揮家華爾特（Bruno Walter，1876-1962）受到納粹對猶太民族的迫害，因而離開德國的音樂工作，這樣的情況下，「藝術」則是受到「民族」的制約。<sup>37</sup>

綜上所述，要成就藝術自治，藝術（虛構世界）與自然（現實世界）之間必須存在一條「審美界限」，無怪乎俄國劇場導演泰洛夫（Alexander Tairow，1855-1950）力呼：「舞台燈長存！」，藉舞台燈象徵「審美界限」保持區隔出舞台和觀眾席區。<sup>38</sup>而這雖是劇場經長期發展才達成藝術自治的水準，卻也須在藝術家與觀眾同時具備區分藝術與自然的審美意識前提下才能完成。

## 第二節 劇場藝術的本質

英國的劇場設計者薩登（Richard Southern，1903-1989），在〈劇場之本質〉（1961年）一文中，以剝洋蔥比喻劇場本質，劇場的添加物（布景、服裝等）一層層剝去到劇場核心的時候，只會剩下兩個部分：演員和觀眾。若是這兩個部分被拆散，劇場將不存在。<sup>39</sup>奧國劇場藝術學學者迪特麗希（Margret Dietrich，1920-2004）也在〈演員和觀眾〉（1964年）提出相同論點：

---

<sup>36</sup> 馬詩晴，〈拒絕審美之後—謝喜納的社會科學〉，（中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國101年6月），頁49-52。

<sup>37</sup> 王俊彬，〈尼采的悲劇美學—《悲劇的誕生》之研究〉，（中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國92年5月），頁59。

<sup>38</sup> 周靜家，〈儀式+戲劇=儀式劇？：論科際整合中的迷思〉，《國立政治大學歷史學報》，第17期分冊，（民國89年6月），頁231。

<sup>39</sup> Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre* (New York: Hill & Wang 1963), 21-22.

人們去除劇場中，與其理解成屬於劇场的部分，不如說是我們所習慣的部分：演出可以沒有布景、沒有燈光、沒有劇院，譬如露天演出；可以沒有戲服、音樂、舞蹈、歌唱，甚至可以沒有劇本或是台詞的演出，想一想默劇和芭蕾舞；只有當人們放棄了兩個基本因素之一項：演員或觀眾，劇場就不再是劇場了。<sup>40</sup>

奧國藝術史家羅勒（Alfred Roller，1864-1935）在〈劇場是兩者的〉（1928年）更進一步指出：

劇场的本質是建基於雙層性：演員——觀者。……同一時間，除了演出者尚有觀眾。……一個演出，另一個看，使劇場提升出其他所有藝術。真正的演出藝術家及那從其中而活生生的觀者共同創造了真正的劇場。越是一個只在演出，另一個越是不被牽扯地只在看，那麼，這兩者將會登上更高層次，綻出無可模擬的一體，我們稱此為劇場，這（一體）即是其意義所在。……。如果觀者上了舞台或戲在觀眾區中進行，則整個活動不再是劇場。……那些把兩者元素——演員，觀眾——混淆的活動，不應叫作劇場。<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> 引自周靜家，〈儀式＋戲劇＝儀式劇？：論科際整合中的迷思〉，頁222。

<sup>41</sup> Alfred Roller, *Das Theater ist zweiern*. In: *Die Scene*. Blätter für Bühnenkunst 18 (Sonderh. : Bühnenbau und Bühnenblätter, 1928) 12.

由以上論點得知：演員和觀者，是劇場缺一不可最基本卻也是最重要的兩元素，這兩者絕對不能混淆，一個演出，一個觀看，兩者互不牽扯，而且一旦演員或觀者置換於他們所應處的空間：舞台區和觀眾區，就不應稱作劇場。如俄國導演梅耶荷德（Wsewolod Meyerhold, 1874-1940）所說：「劇場是開始於當觀眾區對舞台燈的另一方產生迴響的那一剎那，才開始（真正）存在的。」<sup>42</sup>周靜家在〈儀式＋戲劇＝儀式劇？：論科際整合中的迷思〉文中指出：「『劇場』根源於希臘文的 theatron，原指『觀看的部分』（英文釋意 seeing place）。<sup>43</sup>「劇場」這個字本身的意思就是「觀看」，換句話說，就算有了演員和觀眾，若沒有「觀看意識」仍不構成劇場，為此美國戲劇學者班特萊（Eric Bentley, 1916-）下了一個最簡短有力的結論：「劇場的狀況減到最低，就是當 C 觀看 A 扮演 B。」（1964 年）

44

#### 一、 觀演關係：意識決定劇場存在

德國劇場藝術學學者拉查洛韋奇（Klaus Lazarowicz, 1920-）於〈觀看過程〉（1977 年）中提出「三角共謀」的關係架構：「為了使觀者和演員在劇院中彼此盡可能不受干擾和饒富樂趣地進行交流，在一定程度上採分工的、劇場三位一體的權限就一定要清楚和協調。」<sup>45</sup>「三角」分別指的是：劇作家（給予虛構性）、演員和觀

<sup>42</sup> 周靜家，〈儀式＋戲劇＝儀式劇？：論科際整合中的迷思〉，頁 221。

<sup>43</sup> 周靜家，〈儀式＋戲劇＝儀式劇？：論科際整合中的迷思〉，頁 221。

<sup>44</sup> 周靜家，〈儀式＋戲劇＝儀式劇？：論科際整合中的迷思〉，頁 222。

<sup>45</sup> Klaus Lazarowicz, Triadishe Kollusion. In: *Das Theater und sein Publikum*, Edited by Institut für Publikums Forschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977), 56-60.

者，「三位一體」就是這「三角」要交流於「遊戲規則」中，分工清楚、互不干擾並且一同取得一定共識。

奧國劇作家霍夫曼斯塔爾（Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929）曾說：「劇作家的作品越不完整，劇作家就越偉大。」<sup>46</sup>英國文學家德昆西（T. De Quincey, 1785-1859）在〈論《麥克白》劇中的敲門聲〉如此評論：

當謀殺行為已經完成，當犯罪已經實現，於是罪惡的世界就像空中的幻景那樣煙消雲散了，我們聽見了敲門聲，敲門聲清楚地宣布反作用開始了，人性的回潮衝擊了魔性，生命的脈搏又開始跳動起來，我們生活於其中的世界重建起它的活動，這個重建第一次是我們強烈地感到停止活動的那段插曲的可怖性。……我們必須完全相信您（劇作家）的作品增一分則太多，減一分則太少相信您的作品裡沒有無用的或不起作用的東西——而且我們還必須完全相信，我們在發現您的過程中前進的越遠，就越能看到許多證據，證明在粗心的讀者看來僅僅是偶然或巧合的地方，卻有您的精心設計和前後呼應的安排。<sup>47</sup>

偉大的劇作家使劇作建立在魔力完整性上同時又保有藍圖特

---

<sup>46</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* (Hert Steiner (Ed.) (vol. 15) *Aufzeichnungen*. Frankf. a. M. : S. Fischer, 1959) 327-332.

<sup>47</sup> 德昆西，〈論《麥克白》劇中的敲門聲〉，《莎士比亞評論匯編（上）》，楊周翰編選，（北京：中國社科出版社，1979），頁 225。

性，讓觀眾可以在魔性褪去、人性回潮之際，在這個不確定的空白區域加深原本已感受到的恐懼，如果劇作家並未鼓動觀眾共同參與，一如鼓動演員，那他在「遊戲」中已是輸家。法國哲學家伏爾泰（F. M. A. Voltaire, 1694-1778）曾說：「無聊的秘訣就在於，人們把什麼都說盡了。」<sup>48</sup>劇作亦如同藝術品，如果不懂得「留白」，想像力就無從介入也跳脫不出感官印象，就像是將想像畫上界限，使它無法向上超越。<sup>49</sup>

德國哲學家西美爾（Georg Simmel, 1858-1918）在〈論演員哲學〉中標示出演員藝術的獨立性：「劇本內部的現實通過演員加以具體化，就是運用主觀使得印出劇本中的客觀精神內容得以活現。」<sup>50</sup>除了劇作家給予虛構角色的現實，演員也應完成他與角色之間的獨特性。德國劇場改革者布萊希特提出演員應是以「雙重形象」在舞台上，同時是他自己也同時是角色本身，「演員一刻都不允許使自己完全變成劇中人物。『他不是表演李爾，他本身就是李爾』——這對於他是一種毀滅性的評語。」<sup>51</sup>法國哲學家狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）在〈論演員的矛盾〉（1769年）也說明：「（偉大的）演員的眼淚從他的頭腦中往下流；易動感情的人的眼淚從他的心頭往上湧。」<sup>52</sup>偉大的演員具備很高的判斷力與觀察力，經常鑽研模仿，一切表演都已經過他的巧思安排，所以他不會像易動感情的人憑著自己的感情去表演，更不會因為連演多場導致熱情消逝，無法呈現

---

<sup>48</sup> 引自周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁 190-191。

<sup>49</sup>（德）萊辛，〈第三章 造形藝術家為什麼要避免描繪激情頂點的頃刻？〉，《拉奧孔》，朱光潛譯，（北京：人民文學，1979），頁 19。

<sup>50</sup> Georg Simmel, 'Zur Philosophie des Schauspielers'. "Logos" (Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 9, 1921) 348.

<sup>51</sup> 布萊希特，〈戲劇小工具篇〉，《布萊希特論戲劇》，張黎譯，（北京：中國戲劇，1990），頁 24。

<sup>52</sup> 狄德羅，〈演員奇談〉，《狄德羅美學論文選》，施康強譯，（北京：人民文學，1984），頁 261。

出一個好的角色，他應該讓觀眾看到的是一個經過設計完成的虛擬人物，而不是演員本身，就算要表演熱情奔放的人本身也應是無動於衷，如「演員不是在他們當真發怒的時候，而是在他們表演發怒得當的時候，才給觀眾強烈的印象。」<sup>53</sup>

歷來關於演員藝術諸多討論，就有以「扮演意識」多寡為區分的：「入情」(identification)和「示範」(demonstration)。前者可解釋為體驗、共鳴；後者則為表現。「入情」的演員如狄德羅所說易動感情的人，也如布萊希特所說對演員毀滅性的評論：「他本身就是李爾」，這樣的演員抹去判斷現實的界限，甚至連自己也分不清到底是真實的自己抑或是虛構的角色，失去理智，甚至罹患精神疾病。<sup>54</sup>「示範」的演員，除了時時刻刻可以意識到自己的存在與虛構角色的關係，也如同前述提及能保持每場演出的品質，更重要的是，他可以避免「觀眾的感情完全跟劇中人物的感情一致，在這裡觀眾應有充分自由」，<sup>55</sup>這樣，「觀看藝術」(Spectating Art)<sup>56</sup>也才能成立，倘若「(舊式戲劇的)演員藝術越多，就越不需要觀者(看)藝術了」。

57

出身於德國演員世家的戴夫里斯特 (Eduard Devrient, 1801-1877) 於〈藝術審查的底樓〉(1848年)中論及演員藝術的本質：

---

<sup>53</sup> 狄德羅，〈演員奇談〉，《狄德羅美學論文選》，頁 261。

<sup>54</sup> 英國女演員費雯莉 (Vivien Light, 1913-1967) 在 1950 年演出《慾望街車》(A Streetcar Named Desire) 的白蘭琪後，一直無法擺脫角色，飽受精神疾病的困擾。

<sup>55</sup> 布萊希特，〈戲劇小工具篇〉，《布萊希特論戲劇》，頁 25。

<sup>56</sup> 周靜家，〈觀看藝術—布萊希特劇場理論的重要貢獻〉，《哲學與文化月刊》，第 291 期，1998 年 8 月，頁 707。

<sup>57</sup> 布萊希特，〈戲劇小工具篇〉，《布萊希特論戲劇》，頁 24-25。

演員與觀眾的互相影響才會帶給他們成品（演出）以生氣，這才是演員藝術的實際本質。它（演員藝術）是唯一在沒有觀眾下無法成立的藝術，一個由觀眾決定的遊戲。觀眾的參與是融合在藝術創作中的一部份，即是觀眾也需訓練及帶領。<sup>58</sup>

戴夫里恩特提到觀眾對演員藝術成立的重要性之外，也特別說明不是隨便進入劇場坐下看戲就可稱作「（有教養的）觀眾」，觀眾的參與是需要被教導和練習的，如布萊希特從中國劇場「一桌二椅」的觀演關係提出的論點：「（觀者的）觀看藝術，這是一種首先要學習、被養成，然後必須在劇院中一直演練的藝術。」<sup>59</sup>因此對於觀者，也依據「觀看意識」多寡為分類標準：出現於「舊戲劇」，以優美音樂使觀眾陶醉沈溺其中產生幻覺的「K一類型」旋轉木馬機（Karussel）；和「新戲劇」中，觀眾可自選角度觀看擁有主動權的「P一類型」天文館（Planetarium）。<sup>60</sup>

「K一類型」的觀眾如同坐在旋轉木馬機上的人們，聽著音樂看著一旁所繪的景致，隨著旋轉木馬的旋轉奔馳，像是「舊戲劇」營造出「緊湊過程的幻覺」，使觀眾入迷陷入其中無力批判，「把人交付給世界」全盤接收劇作家建構的世界觀；「P一類型」的觀眾，如天文館「把世界呈現給人」，觀眾自己判斷所見景象，引起觀眾的

---

<sup>58</sup> Eduard Devrient, *Das kunstrichterliche Parterre*. In: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. (Bd.2, Leipzig: Weber 1848) 348.

<sup>59</sup> 布萊希特，〈論中國人的傳統戲劇〉，《布萊希特論戲劇》，頁 206-207。

<sup>60</sup> 布萊希特稱自己所建立的戲劇為「新戲劇」，乃是相對於建基於亞里斯多德戲劇理論傳統上的「舊戲劇」。周靜家，〈觀看藝術—布萊希特劇場理論的重要貢獻〉，頁 708；布萊希特，〈K一類型與 P一類型〉，《布萊希特論戲劇》，頁 144-149。



行動也是「新戲劇」的目標。<sup>61</sup>「新戲劇」想要打破「幻覺」，但仍是在戲劇的「娛樂功用」內，強調的只是觀眾在劇場中不應該是被動與一味接收的，而是仍保有參與的主動性，就像宮布利希所說：「我們（觀眾）是有分攤工作的準備」。<sup>62</sup>

十九世紀後半導演制度完成，為文本、演員及劇場技術做出最後安排統籌，但劇作家和導演只是演出前的必要準備，兩個最活躍的力量仍是演員和觀眾，<sup>63</sup>不過這仍關乎導演留給演員的創作空間，為此霍夫曼斯塔爾曾表明：「為使一個劇作達到最終且最完整的效果，作者必須給導演空間，導演給演員，演員給觀者：只有在觀者心中這效果的交互遊戲才准完成。」<sup>64</sup>而觀眾也成為劇作家、導演、演員之後的「第四創作者」。<sup>65</sup>

## 二、劇場內交流

劇場藝術不同於文學、繪畫、音樂等有自己專門的術語，其不具備超越時空的物質形式屬與「初生即死」的過程特性，亦不同於其他藝術領域。德國柏林大學教授赫爾曼（Max Herrmann，1865-1942）於1923年成立劇場藝術學系，首先將劇場藝術獨立出來，但劇場演出仍無法脫離重現劇本的關係，直到德國柏林大學劇

<sup>61</sup> 布萊希特，〈K 一類型與 P 一類型〉，《布萊希特論戲劇》，頁144-149；周靜家，〈觀看藝術—布萊希特劇場理論的重要貢獻〉，頁709。

<sup>62</sup> 宮布利希，〈木馬沉思錄：論藝術形式的根源〉，《藝術與人文科學：貢步里希文選》，范景中譯，范景中編選，（浙江：浙江攝影，1989），頁34。

<sup>63</sup> Wsewolod Meyerhold, *Schriften* (Bd.2, Berlin, 1979) 97-98.

<sup>64</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, (Herbert Steiner (Ed.) (vol. 15) *Aufzeichnungen*. Frankf. a. M. : S. Fischer, 1959) 327-332.

<sup>65</sup> 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁203。

場藝術學學者史坦貝克 (Dietrich Steinbeck, 1930-) 在其升等論文《劇場藝術學系統與理論入門》(*Einleitung in die Systematik und Theorie der Theaterwissenschaft*) (1970年) 才給予劇場藝術一個清楚明確的定位。

劇場屬於演員與觀眾當下面對面交流所為的藝術，無法複製或再現，而劇場藝術的「完成」則關乎於觀眾出席與意向性

(intention)。針對這些特性，史坦貝克以思考剖析 (Thought Operation) 的方式將劇場藝術分為三個層面探討：「真實」——「意圖」——「以為」：<sup>66</sup>

(一) 真實意義的層面：劇場中真實的存在以及客觀的發生，包括演員 (走位、講話音量等)、舞台 (布景、燈光、音樂等) 等具體的人物以及生活中真正的時間 (如一齣戲兩小時，中場休息十五分鐘)。

(二) 意圖 (intention, 設計意義) 的層面：由導演及演員在舞台真實上排練出意圖的層面，劇場中原本真實的時間也會因為演出的作為時間的片段 (譬如等人)，經由設計、表演而達到「延長」的「類同時間」效果。

(三) 以為 (Vermeinen, 假想、臆測) 的層面：舞台上意圖層面與觀眾意向性參與創造出以為的層面。舞台上的真實與導演、演員經由意圖設計塑造完成的「演角色者」，加上觀眾意向性參與完成的以為層面的「舞台形象」。

著名的京劇段子《三岔口》從店主劉利華在任堂華投宿後，於其門外鬼鬼祟祟到撬開房門，摸黑與之打鬥，到最後確認彼此身份，

---

<sup>66</sup> Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Systematik und Theorie der Theaterwissenschaft*. (Berlin: de Gruyter, 1970).

其實整個橋段只有短短十五分鐘，但每一觀者會憑藉自己經歷、體驗，所感受到的時間長短不同。在觀演過程中，整個舞台燈火通明，並非演員所呈現「伸手不見五指」的景象，演員「意圖」塑造加上觀者的「以為」參與，房內黑漆漆的舞台形象就此成立；另外，《三岔口》的道具「一桌二椅」，真實的椅子在不同情境下，除了是吃飯的飯桌，亦是睡覺的床，演員的「意圖」與觀者參與的「以為」交流下，飾演劉利華和任堂惠的兩位演員，在劇中真的就像從床上打到飯桌，再從飯桌翻滾回床上。客房的房門，真實的情況是完全「不存在」於舞台中，但當對劇情有需要時「門」則會被突顯出來；反之，則又像鏡頭直接聚焦於房內，並無拍攝到房門一般。

捷克布拉格學派大師穆卡羅夫斯基（Jan Mukarovsky，1891-1975）如是說：

演員在舞台演出的結構中是普遍存在的：不僅舞台上所發生一切的意義，而且，舞台上所存在事物的意義也取決於觀眾及其看法。這點特別適用於在舞台上只由觀眾所認可的意義、或存在的道具。舞台上的某一物件在觀眾看來，有可能是與實際上的有所不同，甚至有可能只是出現於思想中。<sup>67</sup>

法國戲劇學學者帕維（Patrice Pavis，1947-）在〈排演的後設文本〉（1982年）表示：

---

<sup>67</sup> Jan Mukarovsky, Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: *Program D* 41. 6 (1940/41) 229-242.

舞台演出劇本的後設文本總是和觀者的後設文本相比較而產生，觀眾的後設文本的來源是，當這兩個後設文本、演出客體被作為藝術體系來接受的事實。這兩種不同後設文本的辯證所呈現出的情況如下：如果演出劇本之後設文本做為一把鑰匙交到觀者手中，他用此鑰匙可以解讀文本的總體情況和自己的理解，那麼這個文本就可以成立。<sup>68</sup>

以上兩位學者所提出的重點皆是：「觀眾」對演出的回饋交流以及觀眾對導演演出本的理解程度，當然前提是有一定修養的觀眾。宣稱導演和劇作家一樣有獨立創作權的梅耶荷德也認為，導演若認為他的工作在初次想像後就結束是非常危險的：「導演的的主要工作開始於，當他顧及觀眾的組合，他的演出是為觀眾。」<sup>69</sup>導演雖有獨立創作權，但也不是依照個人決定無上限濫用，因為「演出並不是要給文本添加什麼。……排演事實上並非要表達出理想詮釋的試驗（並沒有理想詮釋這回事），而是相反地，在於用一個具體的演出達到和諧實現文本的目的（它要顧及到作品的歷史真實和觀眾接受）。」

70

在劇場中演出建立在真實層面上，透過詮釋的意圖層面，再到觀眾的以為層面是為「劇場內交流」。<sup>71</sup>奧國藝術理論學者弗萊（Dagobert Frey，1883-1962）於〈觀者和舞台〉文中對於劇場藝術

---

<sup>68</sup> Patrice Pavis, *Languages of the Stag* (New York: Performing Arts Journal Publ., 1982) 149-152.

<sup>69</sup> Wsewolod Meyerhold, *Schriften*, 97-98.

<sup>70</sup> Patrice Pavis, *Languages of the Stag*, 149-152.

<sup>71</sup> Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters* (Stuttgart, 1993) 455-528.

有以下說明：

劇場的（演出）時間過程雖然是現在，但不是和演員及觀眾的時間一致，當演出的時間經由演員的表演被置於現時，但卻是歷史的片段時，他們像是超越出了時間（的限制），我們把演員經由全心地設身處地而得到的真實，以及觀者經由同樣方法所得到的真正真實的特性稱為「審美的真實」。<sup>72</sup>

演員觀眾彼此於「劇場內交流」，但這樣的交流則需要建立在「觀看意識」上，而「觀看意識」的發展成形也與「審美」脫不了關係，為此，史坦貝克下了一個結論：「劇場藝術是獨立藝術，它的獨特存在之方式使其在審美上占有獨特地位。」<sup>73</sup>

### 第三節 民眾劇場

第一個提到「民眾劇場」一詞是法國哲學家盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778），其弟子梅希爾（Louise-Sébastien Mercier, 1740-1814）更進一步認為：「民眾劇場可以提升市民道德和舉止」，除了影響後世劇場作為教育大眾手段的理念，也是反抗貴族劇場的重要人物。歌德在 1825 年的字句中，暗示出民眾劇場民眾與貴族「對立」的性質。歷來關於民眾劇場定義一直沒有定論，國際上「英文：popular theatre」、「法文：théâtre populaire」、「德文：Volksstück」

<sup>72</sup> 周靜家，〈儀式＋戲劇＝儀式劇？：論科際整合中的迷思〉，頁 223。

<sup>73</sup> Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Systematik und Theorie der Theaterwissenschaft*.

各術語內涵解釋不盡相同，若僅由字面上可理解為「大眾的」

(People) 劇場，但學者們則認為民眾劇場是關乎到一定的社會階層：十八世紀的市民、十九世紀的鄉村居民至廿世紀的無產階級等，都有可能。<sup>74</sup>

德國作家華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 在 1848 年歐洲發生平民抵抗貴族的武裝革命後，研究劇場民主化思想，並以希臘劇場為基礎，提出將故事情節、音樂、舞台場景等融合在一起「總體藝術品」的概念，希望劇場可回到如希臘時期，藝術家和觀眾是一體的，藝術應該存在於每個民眾的意識中。<sup>75</sup> 這樣的想法，率先預示了民眾劇场的核心思想。

民眾戲劇的特色之一為固定的角色，演員只扮演一種定型人物。這樣的表演形式最著名的可謂十六世紀在義大利高度發展的「即興喜劇」(Commedia dell'arte)。不同於當時僅供少數人欣賞的喜劇、悲劇抑或田園劇，其來自民間並且廣受大眾歡迎，稱之「即興」是因為這種喜劇沒有固定劇本，演員根據一定劇情大綱，臨場編造台詞。產生的主要原因，為一般大眾對於封建制度及教會的反抗，內容多為社會諷刺，利用此形式演出可避免教會干涉。角色中最吸引觀眾的是僕人的形象，可區分為兩種類型：沒有什麼作為且呆笨的僕人；另一種則是聰明機智，勇於挑戰解決劇中困難，常常為戲劇行動的推動者。其他也有一些定型角色作為被攻擊的資產階級代表，如威尼斯愚蠢富商潘塔龍、博士、吹牛軍人等。除了扮演傳達人文主義、超越階級貧富等先進思想的「理想人物」——年輕男女

---

<sup>74</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場——達利歐·佛的工作指標〉，頁 144。

<sup>75</sup> Richard Wagner, *Die Kunst und Revolution*. In: *Dichtung und Schriften* (F/M.: Insel Verlag, 1983) 290-297.

情人的演員之外，其餘的演員都要戴上制式的面具。<sup>76</sup>

廿世紀初為了全面對抗自然主義劇場，重視演員藝術的民眾劇場有了新的評價。而早在之前的梅希爾已表示，劇作家應該尊重民眾語言為其創作，若只是描繪自然，作品將流於呆板且語言矯揉造作。梅耶荷德肯定默劇，甚至追溯至義大利即興喜劇、中世紀流浪藝人等雜耍表演技巧，強調面具對演員表演藝術的重要性，因為在自然主義劇場的演員無須表演，他們只需要「生活」在舞台上，這樣的演員充其量只是個模仿者，模仿者是無法即興呈現出有難度技巧性的表演，真正的演員應該是「戴著一個無表情的面具，可是他知道，讓它配合他高超的技能和經由身體彎曲（度）使得了無生氣的面具有了栩栩如生的狀態。」<sup>77</sup>

原本無鮮明政治立場的民眾劇場，二次大戰後與馬克思主義結合，發展出具有政治企圖的民眾劇場，其中極具代表性且身體力行同為無產階級達利歐·佛（Dario Fo, 1926-）的〈政治性的民眾劇場〉，<sup>78</sup>觀眾群涵蓋原先民眾劇場的農民階級及後來的工人階級，劇場美學與其政治意識和民眾劇場手段使用有關，訴求無產階級意識啟蒙。早期佛氏並無確立自己的工作目標與觀眾群，在市民最大宗的娛樂活動資產階級的劇院與電視傳媒上，佛氏熟知劇場運作和第四面牆甚至以此獲得大筆資金償還債務，然而這卻與社會真正情況貧富懸殊的義大利南北部差距甚大。1970年受到中國文化大革命的影響，佛氏脫離官方補助，身體力行亦成為無產階級，在露天市集、工廠、會館等非傳統演出場所，藉由不同於傳統表演場域反抗市民劇場，並調整觀演關係破除第四面牆，使社會藉著劇場這個媒介（手

<sup>76</sup> 廖可兌，《西歐戲劇史（上）》，（北京：中國戲劇，2002），頁 87-89。

<sup>77</sup> Meyerhold, *Schriften*, 97-98.

<sup>78</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場－達利歐·佛的工作指標〉，頁 143。

段) 達到改革的作用。<sup>79</sup>

從十八世紀發展出的市民階級美學累積至成熟的劇場，被達利歐·佛認為最具代表的人物史坦尼 (Konstantin Stanislavsky, 1863-1938)，演員應是要嘗試，由自身發現與角色相關，包含美與醜的任何特性，並以自身所擁有的才能與缺點裝扮角色；劇場中的觀眾，也要彷彿自己不存在，忘記舞台的虛構性，像是透過一道透明的「牆」觀看台上發生的「真實」。欲打破長久以來的傳統並非易事，佛氏為此發展出「史詩般的演出」，利用來自民眾劇場更長久的「旁白」，突破第四面牆：

某一演員在舞台上對另一角色說話的情況：「您本來認為怎麼樣，您大概以為我害怕您嗎？」然後轉向觀眾，並說：「我認為，這個小伙子根本什麼都不怕……我們希望，他受到我的威脅」，接著，他又轉向他的對手：「我有能力把刀子刺入您的胸膛」並低聲告訴觀眾：「但願他不拿出他的刀子，然後，我必須可惜地淡化此事……。」<sup>80</sup>

佛氏認為，雖然「旁白」發展到最後為資產階級戲劇的一種劇本形式，但最初的目的是為了打破第四面牆的虛構性，在一演員對著另一演員說話的同一時間，也立刻轉向觀眾說著完全相反的情況，演員將自己從角色中拉出至一個第三者的角度，與劇中角色理

---

<sup>79</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場－達利歐·佛的工作指標〉，頁 149-150。

<sup>80</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場－達利歐·佛的工作指標〉，頁 156。



智地保持距離，並批判所扮演的角色。除此之外，藉著現場安排發生的突發狀況，如火災等，讓演員必須從劇中跳脫出來和觀眾對話，使「故事情節不是由演員推動，而是由狀況所推動」，<sup>81</sup>藉由「狀況」的發生，讓觀眾產生邏輯性的思考，成為無產階級啟蒙工具。

#### 第四節 政治劇場

民眾劇場從無政治傾向過渡到政治劇場，從 1917 年俄國十月革命之後就有跡可尋，德國也在 1918 年十一月革命產生新的美學形式，但兩國政治劇場發展不同，蘇聯劇場融入了無產階級文化革命，德國卻受困於資產階級劇場管理的生存條件。

##### 一、 劇場的政治性

德國導演皮斯卡托（Erwin Piscator，1893-1966）曾表示，從來沒有劇場是「無趨向的」，若是有劇場是「非政治性的」，其實就是一個非常政治性的要求。德國導演耶斯納（Leopold Jessner，1875-1945）曾說：

劇場從來就是文化的一部份，是時代重要的面貌。……  
當戰爭與革命成了時代的烙印，成了處處可見的現象，舞台就失去了成為僅是遊戲的享樂，經由抨擊現狀，世界的假象被摧毀，……以世界觀的意義來看，

---

<sup>81</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場－達利歐·佛的工作指標〉，頁 156。

今日的生活或今日的知識，沒有一個可以逃脫此一氣氛，我們只要提出一個實際或理想的精神問題，時代就自動賦予它們政治的烙印，劇場只要不是站在時代之外，以大的世界觀來說，就是政治。<sup>82</sup>

史坦貝克也在其升等論文中，表明：「劇場是社會的自我表現手段……，觀眾在劇場發生或出生行動中占有體驗的成分。」<sup>83</sup>劇場與社會的關係極為密切，劇本又是一個可以直接表明立場的演出腳本，透過劇場內演出一方與觀看一方，就如同一個宣傳平台。德國評論家巴爾澤等編著的《聯邦德國文學史》中，亦言及：「凡是政治動盪的時代，社會的騷動對戲劇感染最快，戲劇也能最快把這種感染又傳播出去。」<sup>84</sup>如同巴西導演波瓦（Augusto Boal, 1931-2009）所說：「所有劇場都必然是政治性的，因為人類一切活動都是政治性的，而劇場是其中之一。」<sup>85</sup>

既然如此，「政治劇場」這個名詞為何在廿世紀才出現，甚至被廣泛使用？布萊希特的一番話可為「政治劇場」的來由，做出最好的說明：

在我們的時代裡，我們把戲劇看作是政治的，它在以前又何嘗不是政治的呢？他教育人們要像統治階

---

<sup>82</sup> Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*. (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1982) 312-313.

<sup>83</sup> Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Systematik und Theorie der Theaterwissenschaft*. (Berlin, 1970).

<sup>84</sup> 貝恩特·巴爾澤等編著，《聯邦德國文學史》，范大燦等譯（北京：北京大學，1991），頁 325。

<sup>85</sup> 波瓦（Augusto Boal），〈原序〉，《被壓迫者的劇場（*Theatre of the Oppressed*）》，賴淑雅譯，（台北：揚智，2000），頁 19。

級所想的那樣去看待世界。只有當這個階級自身不一致的時候，反映在戲劇中的世界面貌才有差別。<sup>86</sup>

在華格納所嚮往的「總體藝術品」以及希臘人藝術存在全體民眾意識中，早已不復返。經歷過十八世紀工業革命、十九世紀後資本主義時代和廿世紀初，經濟利益開始影響國與國之間的政治關係，可說是直接或間接導致一、二次大戰。其中雖有易卜生（Henrik Johan Ibsen，1828-1906）等劇作家企圖利用劇本傳達政治思想喚起社會意識，不過他們卻忽略經歷巨大經濟變革下的「觀眾」，早已不同以往，此外票房的賣座與否成為劇院經營指標，進劇院看戲也只是成為一種消費型態。

有鑑於當時戲劇及劇院經營與資產階級關係密切：舞台上利用大量先進的科學技術造成目眩心醉的幻覺效果，劇情搬演為舊封建社會題材傳達亦是要眾人順應天意、穩定社會秩序，與現實生活有一段差距，為了抵抗如「夜間娛樂推銷站」的「舊戲劇」，布萊希特嘗試「變消遣品為教材，把娛樂場所改變為宣傳機構」，欲使觀眾能從「來自腐朽和寄生階級美學的享樂者王國中逃亡出來」。<sup>87</sup>

## 二、 挑戰審美界限

德國的政治學家梅林（Franz Mehring，1846-1919）在〈自由、民眾、舞台〉（1893年）預示了工人階級對舞台發展的新影響：「作

---

<sup>86</sup> 布萊希特，〈間離的政治理論〉，《布萊希特論戲劇》，頁 179。

<sup>87</sup> 布萊希特，〈戲劇小工具篇〉，《布萊希特論戲劇》，頁 4。

為服務工人階級，成為獨立的鬥爭武器」。<sup>88</sup>廿世紀主要建基於無產階級發展出來的政治劇場，「反幻覺」是主要代表的藝術形式。布萊希特認為戲劇使人失去思考批判能力，罪魁禍首為亞里斯多德，其戲劇結構與演員人情表現方式，讓人產生恐懼與哀憐，捲入如旋轉木馬的迷幻世界，在音樂、舞台布景等的加乘作用下，身陷其中盲目地與之共鳴，觀眾失去理性獨立的思考判斷，無法對現實社會有所醒悟。

1920年代拜科技發達之賜，政治劇場工作者開始加入機械元素，也經常使用電影為一種表現手法。如布萊希特的導師皮斯卡托將電影與舞台結合，戲劇雖是虛構性的，但藉由播放的影片作為舞台事件的評論，建立在真實的基礎上，一方面具有現實性亦能達到教育效果。電影因而成為政治劇場重要的特徵之一，1960年代發展出來的記錄劇場也屬政治劇場的表現方式。

早期布萊希特受皮氏影響甚大，皮氏認為舞台應該成為一種政治力量，遂將當代重大議題搬上舞台，企圖使當時現存戲劇具有鮮明的社會性與政治性目的，稱其為「史詩劇場」。<sup>89</sup>對於劇場改革皮氏雖有強烈企圖心，但實驗在布萊希特看來並不成功：為了將當代議題搬上舞台，舞台機械裝置極為沉重繁多，這樣的舞台效果本是為了重現場景，引起觀眾參與討論，但表演上皮氏仍無法擺脫亞里斯多德的傳統觀眾依然沈浸其中，其導演作品中，戲劇的教育性與娛樂性亦仍是無法融合的對立。

以往其實就曾有「旁白」、「舞台伸入觀眾席」或「舞台環繞觀

---

<sup>88</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場—達利歐·佛的工作指標〉，頁145。

<sup>89</sup> 斯泰恩(J. L. Styan)，《現代戲劇的理論與實踐(三)》，劉國彬等譯，(北京：中國戲劇，1989)，頁683-685。

眾席」等類似向審美界限挑戰的實驗，但仍舊維持演員與觀眾的區隔。布萊希特認為欲破除傳統戲劇的「幻覺」，根本原因還是得改變「觀演關係」，因此提供一個史詩劇的基本模式——《街頭一幕》，以街頭的車禍場景最自然的情況作為練習，但不是要將戲劇和真實的自然混為一談，而是史詩劇場若除去旁白、歌舞、面具及幻燈片、電影等戲劇舞台效果就是具有實質社會意義《街頭一幕》的自然街景。《街頭一幕》中的「示範者」應以「陌生化手段」呈現出來，絕不可化身為「被示範者」。<sup>90</sup>也就是演員要清楚自己「在扮演」示範者，不可將私我與角色融為一體，使得觀眾不會入情於劇中情節，保有理智獨立的思考判斷能力，能夠對台上的「示範者」的呈現做出正確批判，此外布萊希特更提出「歷史化」，從現在所處的這個當下社會有距離的觀察某一特定社會，<sup>91</sup>演員需將劇中發生的事情呈現為一已發生過的「歷史事件」。

透過演員「陌生化」呈現，以及劇本與演員「歷史化」設定，形成的「疏離效果」，再加上布萊希特與皮氏合作時經驗累積的舞台技術，如幻燈片、電影等手法，為的都是突破既往對於「審美界限」的認定與侷限，在西方傳統戲劇下發展出更多可能性。史詩劇場在布氏的設定下是寓教於樂，觀戲的同時引起觀眾思考喚起主動性，並從而理解獲得新知，這樣對科學時代的觀眾才是真正的娛樂享受，亦達成史詩劇場的教育與啟迪作用。

布萊希特對於劇場的改革仍是在傳統內，保持審美界限範圍內，但在廿世紀劇場實驗中，更為激進的則是「去除」審美界限，

---

<sup>90</sup> 布萊希特，〈街頭一幕—史詩劇一個場面的基本模特兒〉，《布萊希特論戲劇》，頁 78-87。

<sup>91</sup> 布萊希特，〈「買黃銅」理論補遺〉，《布萊希特論戲劇》，頁 121。

意思就是除去「觀演關係」，抹除舞台與觀眾席區的分別，讓觀眾成為「演員」。政治劇場中也有巴西劇場工作者波瓦的劇場實驗，理論上繼承部分史詩劇場被稱作「後布萊希特派」，兩者都對亞里斯多德的模擬動作觀與壓制系統做出批判，希望改變傳統劇場裡觀眾被動的狀態。<sup>92</sup>

由於巴西等中、南美洲國家多為文盲，再加上經濟、政治與社會動盪，軍事政變頻繁，出生嬰兒存活到第一年不到百分之四十，因為信奉天主教的關係，而採不避孕、不墮胎的方式，第三世界情況持續至今。波瓦認為應該打破演員與觀眾之間的高牆，民眾才能相互溝通傳達意念以喚醒強烈的社會意識，使劇場成為革命的武器。<sup>93</sup>波瓦認為布氏只是意識上改革，對於喚起觀眾主動性成效有限，亦很難達成改革社會的目的，波瓦強調要使觀眾具有主動性，最重要的就是觀眾不再只是「觀眾」身份，要成為「參與者」才真正具有行動性。<sup>94</sup>

前述提及謝喜納的「環境劇場」作品《酒神 69》，<sup>95</sup>或「生活劇場」的《現在就是樂園！》（Paradise Now!）等，都是使「觀眾」成為「參與者」，在波瓦看來這些試圖「去除」審美界限的實驗幾乎是縱慾的，不算真正的平等，應該要讓演員仍保有說話權，並適時把觀眾送回他們的座位上，「每個人都有他自己的角色，有他預先被安排的位置」。<sup>96</sup>因應第三世界社會背景並以布萊希特劇場理論為改革基礎，波瓦發展出「被壓迫者劇場」相關理論，其中最重要的就

---

<sup>92</sup> 于善錄，〈來自聶魯達與波瓦的明信片—打通鍾喬創作觀的任督二脈〉，《美育》，第 134 期，（2003 年 7-8 月），頁 68。

<sup>93</sup> 鍾喬，《亞洲的吶喊》，（台北：書林，1994），頁 128。

<sup>94</sup> 王建盟，〈審美界限的超越與去除—從布萊希特到後布萊希特派的波瓦〉，頁 87-88。

<sup>95</sup> 馬詩晴，〈拒絕審美之後—謝喜納的社會科學〉，頁 78。

<sup>96</sup> Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed* (London: Pluto Press, 2000) 125.

是要將被動的觀者轉為主動的主角，不管劇場本身是否具有革命性，但「劇場就是行動」成為革命性的預演。<sup>97</sup>

波瓦認為如此訓練才能使觀者主動實踐，達到真正改革社會的目的，但審美界限表現的就是人類理性與藝術的假定性，故不會將舞台上扮演壞人的演員當成真正的壞人不惜開槍打死，或將舞台上演死去的人認為真正的死去。波瓦試圖抹去審美界限，在隱形劇場中，除了演員本身，在場的民眾沒有人知道這是「表演」，也就代表這齣「戲」會是一個「真實」的事件，如此除去藝術假定性，戲劇的虛構即不再為虛構，去除審美界限也就意味不再有觀演關係，每一個行動發生的當下都是真實的，因此亦也有了後果性的產生。

### 三、 政治劇場 ≠ 黨派劇場

政治劇場和黨派劇場看似皆與「政治」相關，但在劇場本質與目的上卻截然不同，耶斯納（Leopold Jessner, 1875-1945）1927年於德國「民眾舞台」的演說，清楚區分了黨派劇場及政治劇場的差異，並強調絕不可將兩者混為一談。政治劇場與黨派劇場對雖都是使用「劇場」這個手段，對社會也有一定的目的性，但「政治劇場是以『世界觀』的手段為藝術最終目的」，<sup>98</sup>黨派劇場則是利用藝術來實踐黨的程序，只要能達成黨的目的，劇場專業與否並非優先考量，對於社會改革，黨派劇場為了達成黨的意志將「可能的後果變成某一先決條件」，但在政治劇場則是提出「可能的後果」作為討論。政治劇場利用劇場來表達時代，如同在古希臘劇場，藝術表現只是

<sup>97</sup> 波瓦，《被壓迫者的劇場》，頁 166。

<sup>98</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場－達利歐·佛的工作指標〉，頁 147。

闡揚宗教教義的表徵，也就是說，古希臘劇場的關注是多在宗教方面的，但不是為了宗教本身。

自康德始強調審美無關實用，黑格爾確立藝術自身目的性，由審美自治的角度出發，布萊希特欲使劇場為改革社會的利器，有了其他目的性而使劇場成為他治，雖然如此，布氏並沒有改變劇場「觀演關係」的本質，更不斷強調戲劇最純粹的娛樂功能；<sup>99</sup>波瓦的被壓迫者劇場，因應巴西等第三世界國家的國情，抹除審美界限的存在是為了達到改革社會的目標，但這樣的作法對於現實面則有後果性要承擔，甚至會被有心人士利用。

布氏認為最值得發展的兩種藝術，即演員藝術與觀看藝術，因為行家非天生而是需經訓練而成，應該致力於使行家「由一小撮擴大成為一大群」，如此也才能與革新的演員藝術相呼應。<sup>100</sup>布氏稱此觀看藝術為「民主的藝術」，<sup>101</sup>因為若觀看藝術為普世的藝術，就能夠看出納粹黨的別有企圖——希特勒演講所用「人情」的演員藝術，加上「經由音樂和壯觀的情景塑造目的性的活動」，<sup>102</sup>形成四十萬人在旗海飄揚中痴狂參與如同儀式般近似醉狂的法西斯主義集會，<sup>103</sup>亦能阻止二次大戰的發生，1975年出版的《我的學生希特勒·其師德里安特之日記》，<sup>104</sup>即證實希特勒有經過表演訓練。除此

---

<sup>99</sup> 王建盟，〈審美界限的超越與去除-從布萊希特到後布萊希特派的波瓦〉，頁 73-74。

<sup>100</sup> 周靜家，〈觀看新藝術〉，《聯合文學》，第 14 卷第 8 期，（民國 87 年 6 月），頁 114。

<sup>101</sup> 周靜家，〈觀看新藝術〉，頁 114。

<sup>102</sup> Rainer Schloesser, *Das Thingspiel*, In: *Das Volk und seine Bühne: Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*. (Berlin: Langen-Müller, 1935) 52-61.

<sup>103</sup> 周靜家，〈儀式+戲劇=儀式劇？：論科技整合中的迷思〉，頁 214-215。

<sup>104</sup> 周靜家，〈觀看藝術—布萊希特劇場理論的重要貢獻〉，第 291 期，頁 713-714。



之外，中國文化大革命時期的「樣板戲」也為黨派劇場的另一例證，在毛澤東的「文藝需為黨派服務」的政策下，建基於京劇的樣板戲終究面臨了題材內容、表演形式僵化等整體水準低落的問題。<sup>105</sup>

黨派劇場有目標性的任務，認為表演事物的先決條件就是教育人們群眾集會，有了這樣的國家動員之後，所有的人民都會很自然地被訓練成去參加一個「藝術秀」，<sup>106</sup>由於黨派劇場的最終目的就是「為黨派服務」，黨派凌駕藝術，藝術也就降低了。相較於康德、黑格爾對藝術自主性的認知要求，政治劇場關注的政治、社會等當代重大議題亦為外力介入，但政治劇場因具有其專業性，如宮布利希所說，藝術家能以創作能力將有如沙粒的外力包裹住成為珍珠，成為一個超越時代的藝術品。<sup>107</sup>

## 第五節 劇場實驗與革新／革命

兩次前衛運動的主要目標，都企圖重新建立藝術與生活的連結，前衛藝術批判市民美學以解決藝術與生活實踐的斷裂、個別生產與收受等問題。這與廿世紀無產階級的興起有極大的關係，「就資產階級社會的自我批判而言，無產階級必須先存在，因為無產階級的出現，才有可能看出自由主義是一種意識型態」，<sup>108</sup>透過批判「藝術體制」——生產及分配的機制，揭露現代藝術意識型態，目的在於將藝術重新整合進生活之中，並生產「會對既存社會造成影響的

<sup>105</sup> 高偉哲，〈由「政治劇場」與「黨派劇場」中國文革之「樣板戲」〉，（中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國 95 年 6 月），頁 97。

<sup>106</sup> Rainer Schloesser, *Das Thingspiel*, In: *Das Volk und seine Bühne: Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*. 52-61.

<sup>107</sup> 宮布利希，《藝術的故事》，頁 594-595。

<sup>108</sup> 培德·布爾格（Peter Bürger），《前衛藝術理論》，蔡佩君譯，（台北：時報，1998）頁 28-29。

作品，也取用於生活實踐中揚棄藝術的原則」。<sup>109</sup>

歷史前衛運動實現後資本主義社會中流行文學與商品美學，錯誤的揚棄經驗雖使價值萎縮，但也因透過嘗試實驗及自我檢討批判，政治參與在藝術的地位裡產生改變，不再絕對是「純」與「政治」的藝術二分法。<sup>110</sup>藝術和政治兩者差異甚大，看似無關，卻與「人類社會，與受其形式所影響的人之行為和思想，與歷史、環境影響下的文化及其社會、精神力量等」<sup>111</sup>產生交集。

1960年代中、晚期是「第三劇場」發展的高峰，與當時國際社會、政治背景等有密切關係，可作文化革命宣言。「第三劇場」是以工作坊的排練形式，加上快速巡迴演出贏得國際名聲，於鄉村或大都市都有發展，精神上的領袖為著有《巴里島劇場》的亞陶（Antonin Artaud，1896-1948），彼得布魯克（Peter Brook，1925-）期望在中東和非洲找到的新靈感、果陀夫斯基（Jerzy Grotowski，1933-1999）研究印度儀式劇場和靜思（Meditation）、與尤金歐巴巴（Eugenio Barba，1936-）由理論和實務上發展出新的演員訓練理論「人類學的劇場形式」都為「第三劇場」的範疇；此劇場另一特徵，就是介於劇場與表演藝術之間，包括：偶發（Happening）、行動藝術（Action Art）、表演（Performance）等，<sup>112</sup>這種藝術是政治的，藝術形式受到包括從俄國1917年十月革命宣傳性的街頭藝術，到法國巴黎1968年五月學運的影響。<sup>113</sup>

「偶發」這種新興的表演形式，極具實驗性質亦包含強烈挑釁

---

<sup>109</sup> 培德·布爾格，《前衛藝術理論》，頁63。

<sup>110</sup> 培德·布爾格，《前衛藝術理論》，頁65-66、110-111。

<sup>111</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，吳瑪俐譯，（台北：遠流，1993），頁5。

<sup>112</sup> Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*. 458-463.

<sup>113</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁4。

與批判的意識存在，在 1960 年代歐美嘗試實驗的同時也深深影響日本戰後的小劇場，甚至可說是帳篷戲劇之所以發展出來的契機，但究竟何謂「偶發」？

（一九）六〇年代的行動，藝術家要求觀眾要有所反應，自己去參與或出現在行動裡。參與挑釁是可能的。偶發面對的是偶然的觀眾，整個事件被廣大群眾——排斥的、批評的、諷刺的、高興的——去認識，接受「偶發」這個字眼，雖然也許不知道它到底是什麼。<sup>114</sup>

日常生活用語的「偶發」是指參與者失控或是有驚奇情況產生，後來引伸為具有政治行為的混亂、革命等刺激強烈事件，例如搖滾音樂季的群架、（學生）示威遊行等。早期「偶發」極具侵犯性格，主要目的在製造震撼嘗試觸及問題，藉著讓參與者受到驚嚇景象不知所措，挑戰傳統世俗思維模式，雖然有時令人費解，例如一位日本藝術家演出時，從窗戶跳出去自殺等。<sup>115</sup>卡布羅（Allan Kaprow，1927-）偶然以「偶發」命名其行動描述此為一個「事件的生成」（Ereignis），之後則持續使用這個字有別於「戲劇」、「演出」及「劇場」等經驗；維也納行動派藝術家尼曲（Hermann Nitsch，1938-）則認為「偶發」這個字，最能概括一切行動的嘗試。<sup>116</sup>

卡布羅的實驗運動過程中，從類似劇場觀眾只能給予較少的影

<sup>114</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁 99。

<sup>115</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁 106-107。

<sup>116</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁 14、109。

響到「把參與者放在事件中心」，<sup>117</sup>表現了「偶發」的特徵並非由戲劇組成而是「體驗狀況和環境」。<sup>118</sup>他們努力要把藝術帶進生活，不選擇也不再製造藝術品，強調人類體驗上基本的、瑣碎的或者是完全的時刻，把人們由生活、生命中實際的、理性的那一面表現出來，將一個處境稱為藝術品並只在觀眾的想像與理解發生，也就是「把不真實、荒謬的元素和現實混合，以產生新的狀況，製造新的聯想可能」。<sup>119</sup>這樣的情況也表現出「偶發」另一特點——「拼貼」，藝術家讓東西保留原貌，零件、殘餘、垃圾等表現出可怕混亂的符號，找到新的展示方法產生新的東西，表現一股從錯亂生活理找到頭緒的力量。1958年卡布羅和學生們在紐約展演的《十八個偶發，分六部分》，<sup>120</sup>結合了音樂、繪畫、燈光、實物、聲音、文字、影像等物質元素，雖有經過設計，但不可預演的「偶發」，由演出者與參與者共同完成的集合物與環境作品所構成的「時空拼貼」，在行動藝術史上占有關鍵地位。藝術至此，不再是一個審美上封閉的體系，而是強調藝術與生活、生命一體，就是藝術行動，在偶發或表演的形式中，封閉的作品結構會因為開放的時空情形解除」。<sup>121</sup>

劇場與表現藝術結合的新形式——「行動藝術」，在1960年代中、末期於維也納行動藝術派表現達到最高峰，但維也納團體也是行動藝術反對者最主要撻伐的對象。代表人物尼曲指出，舊約的犧牲奉獻、早期人類血淋淋的豐收祭以及酒神戴奧尼索斯慶典都是狂歡神秘劇的典範，藉由性的放縱與剖開動物屍身，甚至取出內臟和潑灑血及排泄物等，宣稱排除演出參與者與觀眾的無力挫折感，並

<sup>117</sup> Jürgen Schilling, 《行動藝術》，頁 103。

<sup>118</sup> Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert* .458-463.

<sup>119</sup> Jürgen Schilling, 《行動藝術》，頁 97-98。

<sup>120</sup> Jürgen Schilling, 《行動藝術》，頁 109。

<sup>121</sup> Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert* .458-463.

表示：「我當然反對暴力……我的劇是為了克服這個苦痛……讓觀眾獲得最深刻的經驗。」<sup>122</sup>行動者試圖打破藝術家與觀眾之間的僵化的狀態，將觀眾「拉進」創作過程，這樣的運動是激進的，藉由選擇「骯髒」和具有消逝性的藝術，擺脫傳統美學的包袱，因為「新世界從來不是誕生自秩序井然的抽屜，而是從混亂裡出生，沒有混亂，就要先製造它」，<sup>123</sup>期盼能先摧毀傳統，才能在破壞中重建新秩序。這樣稀有、聳動又刺激的行動藝術總能吸引傳媒注意，利用關注傳達藝術家運動理念，因為「表現自我」亦是行動藝術中重要的一環。<sup>124</sup>

「偶發」是一種被社會環境賦予角色功能的藝術，原以為這樣模仿現實與之批判、攻擊能在社會上產生一定作用，但它的基本態度不能被外界所接受而轉為自我攻擊，德國學者凱思汀（Marianne Kesting，1930-）認為這樣的藝術也不再能稱之為藝術。<sup>125</sup>行動藝術嘗試用各種方式打破藝術與生活的隔閡，也試著提升觀眾的感知能力，但行動作用強將觀眾放進某種環境，要求觀眾與藝術家一同參與，藉此操縱觀眾，到最後甚至觀眾的參與都被排除在外。當藝術家以自我為目的，這樣的行動也失去意義了。

德國美學評論家布爾格（Peter Bürger，1936-）認為：

前衛者意圖揚棄藝術，並回歸到生活實踐，事實上並未發生。當背景轉換，如果還要以前衛手法恢復前衛意圖，反而連歷史上的前衛主義所曾達到的有

---

<sup>122</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁 269、275。

<sup>123</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁 10。

<sup>124</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁 12。

<sup>125</sup> Jürgen Schilling，《行動藝術》，頁 349。

限影響都無法企及。前衛所寄望藉以達成藝術揚棄的方法，以取得藝術品的地位，在此程度上，更新生活實踐的宣稱，再也不能名正言順地與藝術品的使用結合。更直接了當地說：新前衛將前衛作為藝術體制化了，因此真正否定了前衛的意圖。<sup>126</sup>

新前衛運動意圖重現藝術與生活結合，卻沒有意識到歷史前衛的失敗以及他們錯誤揚棄藝術方式，一味模仿歷史前衛終究是劃地自限，只是讓新前衛運動陷入另一「前衛」困境。在新前衛的這些行動實驗不論由偶發、行動藝術或是表演裡，發展出來的時空塑造、媒體技術等雖嘗試將藝術回歸至生活實踐中，隨著審美距離的去除而失去理性的批判和思考。



---

<sup>126</sup> 培德·布爾格，《前衛藝術理論》，頁 73。



### 第三章

#### 從「否定」出發—帳篷戲劇起源

「否定性」是近代歐洲的特點，以懷疑、諷刺、反對等形式批判所有思想及理論系統，如黑格爾所說，否定是精神的動力，否定性是歐洲文化的動力<sup>127</sup>。繼之卡爾·波普爾（Karl R. Popper，1902-1994）的論述「批判的理性主義」。歐洲自 1960 年代開始經濟復甦，重新省思納粹主義與集權主義，從歐洲的自身文化、政治、經濟軍事等各方面檢討，此時美國介入越南戰爭再次挑起二次大戰遺留的問題，除了質疑戰爭的必要性、資本主義與共產主義的對抗，以及對美國霸權的質疑等。歐洲政治、社會受到強烈的自我批判，像滾雪球一樣越滾越大，這股批判熱潮亦在亞洲發酵。

帳篷戲劇從日本戰後錯綜複雜環境中交織出新的表演形式，打著「反」的旗幟到台灣，但究竟「反」什麼？到為何而「反」？1968 年歐洲政治激化，各地學運不斷，法國學運「五月革命」規模之大，對法國社會的衝擊不容小覷，帳篷戲劇於 1969 年出現時，絕大部分成員都是參與過學運的莘莘學子，對西方的近況求知若渴，因此不容忽略同時期的「五月革命」對帳篷戲劇注入直接或間接的養分。本章將以帳篷戲劇包括歐美的影響與日本的源起，再從「海筆子」創始人櫻井大造，日本的帳篷戲劇經驗過渡到台灣為主軸，與此時代相關之背景、事件、劇團、人物等，藉此釐清帳篷戲劇產生背景

---

<sup>127</sup> 莫蘭（Edgar Morin），〈從歐洲命運共同體到全球命運共同體〉，《二十一世紀》，第 73 期，（香港：香港中文大學中國文化研究所出版，2002 年 10 月），頁 6。



及形式傳達之思想。

## 第一節 1968 年法國「五月革命」

1968 年在法國巴黎爆發的學運「五月革命」，對法國政治、社會、經濟、文化、教育全面批判，以及對整個資本主義體制、國家威權與美國霸權最激烈的抗爭，不可否認的「五月革命」受到當時世界各地風起雲湧的學運風潮影響甚大，但參與者不只學生甚至包括公務員、領班等政治意識較薄弱的無產階級也一同發動罷工，工廠、鐵路、銀行、郵局等全部停擺甚至被罷工工人佔領，成為波瀾壯闊的社會運動，導致法國政府權力真空，社會癱瘓長達一個月之久。<sup>128</sup>

最初導火線只是大學生對高等教育的保守僵化不滿：教育與現實社會脫節、學生畢業即面臨失業、教授擁有絕對權威，可決定學生職業等教育制度問題。面對學生走上街頭，法國政府沒有適當處理反而粗暴鎮壓，警察甚至進入巴黎校園逮捕抗爭學生。法國哲學家沙特（Jean-Paul Sartre，1905-1980）的存在主義，在殖民地阿爾及利亞抗戰八年中，對法國的暴行作出最嚴厲的批判，認為人的自由先於本質，唯有積極的行動才能反映自由的意義，爭取自由的方式唯有「反抗」，並堅持「推翻資產階級的過程是暴力」。<sup>129</sup>政府不當施壓與沙特思想的洗禮，以及美國霸權介入越戰，都使學生更加意識到資本主義制度下社會產生的諸多問題，進而訴求人的自由、

---

<sup>128</sup> Tariq Ali & Susan Watkins, *1968: Marching in the Streets* (New York: Free Press, 1998) 103.

<sup>129</sup> 鄭春生，〈“革命”的批判—1968 年 5 月法國學生運動的性質探析〉，《世界歷史》，第 3 期，（北京：中國社會科學院世界歷史研究所，1999），頁 48。

要求民主與反抗任何威權。德國哲學家馬庫色（Herbert Marcuse，1929-1980）重要著作《單面向的人》（One-Dimensional Man）尖銳批判奉行資本主義的現代工業社會深深影響「五月革命」，參與學生湯姆奈仁（Tom Nairn，1932-）如此說道：

這個我們樂此不疲的當代社會，也許正無可救藥地陷於一張周密的網罟中，而這張網罟恰巧就是由當初把我們從歷史罪惡深淵中解救出來的力量所編織出來的。就正是因為這些西方社會在物質豐裕方面是如此的成功，因而改變現狀的意志反而因目標達成（即，匱乏消失）而消失，把人性鎖在一個越來越強勢的令人二度疏離的機制之中。<sup>130</sup>

技術進步帶來大量財富，但高度發展的科技除了控制所有生產過程，也讓人的思維日趨單向化，人們反被自己創造出來的生活圈圍，像奴役般最終失去精神自由與批判否定的能力，社會走向極權，人們也淪為只懂得追求物質生活的奴隸。為打破現代社會被制約的困境，突破以資產階級民主形式掩蓋的威權，最好的方法就是與現存制度徹底決裂。1968年五月十三日在法國巴黎索邦大學門口的一張大字報，清楚表達「五月革命」的動機與期盼的社會樣貌：

當下這個革命不但質疑資本主義社會還要質疑工業社會。消費社會注定得暴斃。將來再也沒有任何社

---

<sup>130</sup> 安琪樓夸特羅其（Angelo Quattrocchi）、湯姆奈仁（Tom Nairn），《法國 1968：終結的開始》，趙剛譯，（台北：聯經，1998），頁 138。

會異化。我們正在發明一個原創性盎然的全新世界。想像力正在奪權。<sup>131</sup>

「五月革命」爆發後沙特訪問學生代表寇恩——賓迪特 (Daniel Cohn-Bendit, 1945-)，十分肯定學生們對「革命」的熱情，與「想像力」放在權勢裡不可忽視的力量：把想像力放在一個具有權勢的位置上，對於行動而言是有趣的，雖然每個人的想像力有限，但相較於上一代必定會有更好的想法，我們也可以清楚知道想出來的方法適不適用，譬如一位教授說取消考試就不適合，因為考試已佔去他一半的人生，工人階級經常設想他們抗爭的新手段，1936年他們以接管工廠作為一種武器，終於贏得選舉的勝利，因此不能放棄抗爭，「想像力」在一個領域有其擴大的可能性。<sup>132</sup>

1960年代的法國，比起其他歐洲國家在戰後經濟穩定發展，但消費社會所帶來的貧困失業問題非但沒有減少，反倒更加突顯社會的矛盾日益尖銳，生活水準雖普遍提高改善，社會上貧富卻懸殊過大，從學生拒絕成為「服從學校中物化關係的勞動商品」<sup>133</sup>對資本主義制度的批判，引起廣泛勞工階級響應，如戴高樂在從政回憶錄裡提及，當人們所希冀的生活與他們實際擁有的仍有一大段差距，他們就會起身抗議甚至演變成革命。加入抗爭的勞工階級不只要求更好的薪資待遇，也批判整個工廠制度，針對沒有工人監督而是專橫的管理階層對待勞工如同機器運作一般，喊出「學生們抗爭大學

<sup>131</sup> 安琪樓夸特羅其、湯姆奈仁，《法國 1968：終結的開始》，頁 126。

<sup>132</sup> Tariq Ali & Susan Watkins, *1968: Marching in the Streets*, 105.

<sup>133</sup> 鄭春生，〈“革命”的批判—1968年5月法國學生運動的性質探析〉，頁 44。

校園民主化，就如同工人們抗爭工廠制度民主化。」<sup>134</sup>

深受國際思潮影響，法國共產主義青年十分嚮往第三世界的革命，古巴馬克思主義革命家格瓦拉（Che Guevara，1928-1967）在1967年游擊行動中失敗死亡，其名言「革命的任務就是製造革命」<sup>135</sup>卻已成為一種革命精神指標，表現最純粹的國際主義的象徵，影響了全歐洲與勞工階級。與此同時正在經歷文化大革命的中國也是反抗強權的共產主義代表，法國學生雖未對中國與古巴的革命全盤了解仍是深受鼓舞，並舉著「三個 M」的旗子標語，分別代表馬克思、毛澤東、馬爾庫塞，走上街頭示威。

法國學運之前美國與德國的學生運動，同樣對大學教育提出批判，甚至佔領學校成為學生集合開會的抗議中心，這些批判與抗議方式都成為「五月革命」的養分。除了佔領巴黎索邦大學，為了抵擋鎮暴警察挑戰威權，霸佔街道築街壘故意引起干涉和鎮壓，「五月革命」本是極具政治性的行動，但利用障礙物堆疊的街壘，卻意外的如同遊樂場所，宛如歡慶的嘉年華會。<sup>136</sup>1960年代前衛運動的主要構想，影響了抗議的學生，而再先前達達的抗議與學生運動也有著雷同處，如「達達頭目」巴德（Johannes Baader，1875-1955）在柏林大教堂挑釁教宗以毀謗上帝的罪名被逮捕，或德國學生代表杜西克（Rudi Dutschke，1940-1979），在紀念教堂反對越南戰爭的佈道。<sup>137</sup>

「五月革命」有著承先啟後的重要，在於此行動不只限於學生而是社會性的，所批判與關注反傳統、資本主義消費社會、自由與

---

<sup>134</sup> Tariq Ali & Susan Watkins, 1968: *Marching in the Streets*, 102.

<sup>135</sup> Tariq Ali & Susan Watkins, 1968: *Marching in the Streets*, 46.

<sup>136</sup> Tariq Ali & Susan Watkins, 1968: *Marching in the Streets*, 101.

<sup>137</sup> Jürgen Schilling, 《行動藝術》，頁 13。

威權等問題，也並不僅限於法國本身更擴及整個西方，如捷克「布拉格之春」，為爭取市場自由卻遭到蘇聯鎮壓。這股熱潮在亞洲引起的迴響，鼓舞了前述提及的中國文革，以及二次大戰重創的日本，深怕美國駐軍，會將日本再度捲入越南戰爭中的抗爭運動「安保鬥爭」。除了在政治方面的影響，「五月革命」學生、藝術家與示威遊行份子，突發性在街道上推砌障礙物抵擋警察的抗爭形式，沙特讚許利用「想像力」獲得抗爭的新手法，更意外地為藝術注入了新的媒材與表達方式。

## 第二節 安保鬥爭

「安保鬥爭」為日本國內因「日美安全保障條約」掀起的社會抗爭運動，尤其在 1959 年和 1969 年「安保條約」換約前夕抗爭達到高峰，分別稱為「六〇安保」和「七〇安保」。1950 年韓戰爆發，共產勢力擴張，中國也成為共產國家，日本戰略位置對美國而言更為重要，除了作戰需求，將來甚至可成為對抗蘇聯與中國的基地，因此期盼透過兩國簽訂此約，讓日本快速恢復戰後國力。二次大戰戰敗國，同屬擁護帝國主義軸心國的日本，美國釋出善意提供相當援助及確保日本本土的安全，全力支持日本發展經濟給予其認同與肯定，相較於當時的國際處境，日本恢復極大民族自信心，首相吉田茂也認為，與其發展國家軍隊，不如將防衛託付給美國全力衝刺經濟，遂簽訂「日美安全保障條約」，並約定十年之後——1960 年進行換約。

「安保條約」之所以引起極大的爭議為，1950 年簽訂的條約中

包括：「美軍可鎮壓日本內亂」、「為維護遠東和平，美國可不經日本同意出動駐日美軍」、「美國可單方面決定核武運輸至日本」等規範，<sup>138</sup>明顯干預日本內政，日本有如美國的保護國。因此在換約前夕，日本全國掀起極大的抗爭運動阻止條約重新修訂，並積極爭取廢除條約。在重新簽訂的「新安保條約」，雖去除「美軍可鎮壓日本內亂」等不平等條款，但仍有「允許美國使用日本境內陸、海、空設施境內和地區（基地）」（即「遠東條款」）、「日美共同防衛」等備受爭議的規定。岸信介積極促使新約修訂，目的是要擺脫同盟國軍隊美國的軍事佔領，恢復日本自主性，但是日本戰後的國力尚未恢復，軍事力量懸殊甚大，日本仍然需要美國軍事保護；此外經歷二次大戰，日本社會也認知到戰爭殘酷與非必要性，一旦朝鮮半島或台灣海峽發生戰爭，根據「遠東條款」美軍可使用日本軍事設備和基地，這樣的協定意味日本屬於美國戰略體系的一部分，無疑地日本也將捲入戰爭。新約表面上日本看似獲得平反，實際上日本有著更多的軍事同盟責任，在與美國斡旋的過程中，岸信介卻有意讓「安保條約」十年一期自動換約。

以東京為主的大學學生們發起第一次安保鬥爭「六〇安保」，在日本學生組織「全學連」帶領下抗爭運動日益激烈：包括包圍東京羽田機場不讓岸信介赴美簽署條約，甚至不滿國會強行通過「新安保條約」，陳情學生衝進國會與警方發生衝突等。而東京大學學生樺美智子不幸於國會衝突中喪生，再加上吉本隆明（1924-2012）、清水幾太郎（1907-1988）等思想論述表達對「安保鬥爭」的聲援，使得抗爭運動獲得廣大民眾支持。日本全國組織二十三次抗爭行動，

---

<sup>138</sup> 張書瑋，《中共對冷戰後美日同盟的評估：和平崛起論的困境》，（國立政治大學東亞研究所，碩士論文，民國95年6月），頁11-13。

參與人數多達一千多萬人，超越了黨派、階層、規模之大且持續時間也長。<sup>139</sup>

「六〇安保」規模如此龐大，不單只是條約對日本不利，更重要的原因是「反美」。在日本與聯合國簽訂和平條約後宣布結束戰爭期，麥克阿瑟（Douglas MacArthur, 1880-1964）領軍的「GHQ」<sup>140</sup>原本應退出日本國土，但依據「安保條約」簽訂內容續留在日本，美軍的駐紮保衛日本在國際的安危，卻也衍生出日本政治與社會上的許多問題。麥克阿瑟「接管」下的日本，天皇並無受到戰敗的責任歸咎，反而地位更被強調鞏固，美軍雖於日本國土上卻能不受日本法律約束，還不斷與周遭農民發生「搶地」的衝突，基地周邊特殊的賣春婦消費型態等等，都積壓社會大眾不滿情緒。此時的條約爭議再度暴露一直存在日本社會的「反美」議題，「在美國帝國主義和美國資本『殖民地化』及『軍事基地化』的規範下，威脅了『民族的獨立』」。<sup>141</sup>「安保鬥爭」反映的是日本大眾對政治、社會的現況擔憂，雖說如此，但「新安保條約」仍在岸信介的安排下換約成功。

1960年代後半隨著法國「五月革命」以及中國文化大革命反資本的批判，促使人們重新反思「安保條約」，日本為美國侵略越南的重要基地，而追隨美國的日本企業又從越戰中得到很多利益，日本有如美國的幫凶，再加上高度經濟成長導致私立大學學費上漲，學生們發起第二次的安保鬥爭「七〇安保」，對美國強烈批判，反越戰

---

<sup>139</sup> 王振鎖，《日本戰後五十年(1945-1995)》，(北京：世界知識，1995)，頁176。

<sup>140</sup> 二次大戰結束後，美政府為執行「單獨佔領日本」的政策，麥克阿瑟將軍以「駐日盟軍總司令」名義在日本東京都建立盟軍最高司令官總司令部，通稱「GHQ」。

<sup>141</sup> 吉見俊哉，《親米と反米—戦後日本の政治的無意識》，(東京：岩波書店，2009)，頁214。

也是重要訴求。經歷過「六〇安保」，又有歐洲學運為表率，學生們組織「全共鬥」<sup>142</sup>更策略性的以各大學校園為基地，發起全國性的「校園紛爭」(大學運動)，學生們不同於以往的手無寸鐵，反倒是全副武裝對抗鎮暴警察。日本政府亦從第一次安保鬥爭學到經驗，一方面武力鎮壓抗議學生，一方面利用經濟誘因轉移大眾焦點，在池田內閣預定十年「國民收入倍增計畫」政策下，1960年代後半日本經濟繁榮，不但獲得高度成長甚至超乎原本預期，民眾生活大幅水平提昇，日本躋身進入先進國家行列，在一片欣欣向榮的日本社會，學生運動所帶來的暴力混亂已讓大眾無法認同，儘管學生們激烈抗爭，1970年安保條約仍成功續約。

「七〇安保」雖然失敗，卻也反映出日本與美國的不可割捨的「曖昧」關係。戰後日本社會蓬勃發展的「美國化」消費史無前例，其思想藉由消費行為不斷挹注日本社會，從電視、歌謠到動畫等，產出無數「美國＝日本的東西」，美國與日本如同「互相緊靠著肩膀，為了遮住彼此的戰爭犯罪而合作」，如此優越的美國，提供給曾奉行帝國主義的日本一個具備借鏡條件的對象，找到再重建自己的可能性。<sup>143</sup>社會學者大澤真幸(1958-)認為，「美國，用他者的觀點給予了(日本)社會現實性」，<sup>144</sup>也就是日本重建在「美國＝他者」的身份上，日本藉由反對美國找到自我的存在，美國是不可或缺的「被反對」對象。

---

<sup>142</sup> 全名為全學共鬥會議，學生有感於政治的混亂共同發起的學生運動。該活動始於1968年結束於1970年代後半，期間最早的大型學運抗爭為「東大糾紛」，起因為東大醫學部的學生不滿醫院的實習制度，引發的抗議活動，抗議越演越烈，學生甚至佔領學校宿舍及安田講堂。日本政府除了出動機動隊以水柱與催淚瓦斯攻擊學生還強制逮捕，繼而引發全國各大學聲援東大學生，社會輿論也對學運抱持同情，最後演變成全國性的學運。

<sup>143</sup> 吉見俊哉，《親米と反米—戦後日本の政治的無意識》，頁24、214。

<sup>144</sup> 大澤真幸，《戦後の思想空間》，(東京：筑摩書房，2004)，頁59。



### 第三節 日本戰後小劇場

1960年「安保條約」續約成功，新約中承認美日雙方平等合作，日本政府視其為一里程碑，然而許多學生、共產黨員和勞工階級非但不認同，更為此感到絕望無助，認為喪失大和魂。「六〇安保」抗爭失敗，也對當時戲劇青年衝擊甚大，投入極大關注與心力仍舊無法改變任何事情，以往新劇呈現時事加以批判的社會寫實性早已不復從前，這些戲劇青年為了重新尋找「身為日本人的意義何在」<sup>145</sup>的解答，開始不同於新劇的戲劇形式——小劇場。

#### 一、反新劇



新劇，為明治維新時期向西方學習的當代戲劇，自 1909 年發展起，一些新劇先驅相繼至歐洲學習。1923 年關東大地震，正在歐洲學習戲劇的土方与至（1898-1959）立刻回國，利用所剩旅費在倒塌建物裡蓋一座小劇場，並邀請其師小山內薰（1881-1928）參與計畫，選定東京築地區建造「築地小劇場」（1923~1928 年），及成立同名劇團。「築地小劇場」成立後遂成為日本新劇指標，兩位領導人充分應用旅歐經驗，除了劇場技術設備先進、行政團隊有效率、劇團組織完善等，更引進契訶夫（Anton Chekhov 1860-1904）、史特林堡（Johan August Strindberg，1849-1912）、托爾斯泰（Leo Tolstoy，1828-1910）、高爾基（Maxim Gorkii，1868-1936）等大量翻譯劇作。在小山內薰旅歐期間，深受史坦尼寫實表演吸引，因此前往蘇聯觀

---

<sup>145</sup> Mari Boyd，〈從反現代到後現代—漫談 60 至 90 年代的日本小劇場〉，《表演藝術》，第 65 期，（1998 年 5 月），頁 32。

摩「莫斯科藝術劇團」演出並向其團員請教切磋，回國後以史坦尼的表演方法訓練演員。

日本新劇的出現是對「舊戲劇」——日本傳統歌舞伎和能劇的改革，這些「舊戲劇」象徵專屬封建社會下貴族王室的戲劇活動，建立「築地小劇場」和展演的初衷，更是要與常搬演歌舞伎並和商業性強烈的東京「帝國劇場」相抗衡，受安東尼·安瑞（**André Antoine**，1858-1943）「自由劇場」以反商業、非主流小劇場演出方式的啟發，在「築地小劇場」的啟用宣言中，小山內薰以「戲劇的研究室」表明「築地小劇場」的定位，並以「藝術的良心」說出對新劇不媚俗的期待。<sup>146</sup>小山內薰死後（1928年）「築地小劇場」成員理念不合，土方与至出走創作左翼社會寫實主義路線的戲劇，以無產階級立場出發，而另一派則是延續小山內薰追求藝術的非商業性實驗。

新劇從仍在改良的新派劇發展到後來進而追求藝術性，1930年代與盛行的左翼思想結合，新劇的轉變隨著二次大戰爆發，左翼思想受到限制打壓，又因局勢日益緊張，新劇被迫投入宣傳行列，1945年二次大戰結束新劇才真正解放。但戰後的新劇，依然遵循戰前的社會寫實主義表現方式，或追求表演藝術致力於史坦尼表演體系，但戰後的日本社會，與戰前社會所面臨的問題與困境已大不相同：包括美蘇對峙下的冷戰，導致亞洲各國的關係；與美國簽訂「安保條約」後，日本經濟高度成長的社會和二次戰敗的省思等。

1950年代後期，日本新劇形成以三大劇團「文學座」、「俳優座」

---

<sup>146</sup> 照井日出喜，〈彼岸 築地小劇場（序）——大正デモクラシーから十五年戦争にいたる新劇運動〉，《人間科学研究》，第6期，（北海道：北見工業大学，2010年3月），頁17。

及「民藝」為主的戲劇環境，這三大劇團擁有豐富的人力、技術以及專屬的大型劇場等資源，甚至設立演員訓練學校。三大劇團充分運用傳媒，新劇演員增加知名度以獲取更亮麗的票房成績，在小山內薰「築地小劇場」啟用宣言中，新劇不以商業利益為優先的理想已蕩然無存，隨著社會經濟高度發展，劇評家扇田昭彥則指出新劇是「獨佔資本管理體系的共犯」。<sup>147</sup>劇評家菅孝行（1939-）更是直接否定戰後新劇史的存在，<sup>148</sup>戲劇與社會的關係應是非常密切，但新劇固守戰前原有的形式，原本藉由描寫現實辯證卻不再隨著社會環境不同而有所改變，失去現實性成了「僵化」的「舊戲劇」。此外新劇為模仿西方的當代戲劇而來，以文本內容出發表演上仍存在著「不日不西」的尷尬，許多戲劇人針對這點提出批評，菅孝行表示新劇是「上半身洋化的士大夫文化」，<sup>149</sup>鈴木忠志則認為新劇有如「翻譯演技」，「儘管怎麼看都不像西洋人，卻用非日本人的姿態和語言，為了文本的要求，極盡模仿之事」。<sup>150</sup>因此找尋日本人的身體與表演方式，成為 1960 年代「第一世代」小劇場先鋒們共同追求的目標。

## 二、發展進程

戲劇青年們極欲打倒新劇，但卻無從憑藉學習，此時歐美二次前衛運動，對資產階級藝術地位的攻擊，否定藝術自成體制與人的

---

<sup>147</sup> 林于竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，（台北：國立台北藝術大學，民國 98 年），頁 14。

<sup>148</sup> 菅孝行，《〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか》，（東京：社会評論社，2003），頁 11~18。

<sup>149</sup> 菅孝行，《〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁 204。

<sup>150</sup> 林于竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁 16。

生活實踐不相干的情形，以及蓬勃的小劇場運動，大量的歐美思潮藉由翻譯劇作，成為日本戰後小劇場的學習對象。其中影響最深遠的莫過於沙特、布萊希特及貝克特（**Samuel Beckett**，1906-1989），尤其是沙特左派政治理念和提倡自由的存在主義哲學，具強烈批判性的思想，又有強烈的社會參與意識，引起曾參與過「安保鬥爭」戲劇青年們的共鳴，希望能貫徹沙特思想與精神。為了徹底學習，他們演出沙特作品並將其思想「與他們的戲劇意識及歷史社會意識，全部一模一樣的對應著」。<sup>151</sup>1960年代起早稻田大學、東京大學與和學習院大學等學生劇團，以及從「文學座」脫離的新劇演員都陸續演出沙特的《自由之道》、《蒼蠅》等，其中唐十郎更以「沙特」為志向，除了將沙特思想研究作為明治大學文學部戲劇科的畢業論文，並以沙特的評論雜誌「狀況」(シチュエーション)為名成立「狀況劇場」，在劇團的草創時期也陸續搬演眾多沙特的作品。

布萊希特的「疏離效果」要演員在扮演角色的同時仍保有「第三者」的客觀，不讓觀眾沉浸於情感投射，在觀看同時仍不失去理性的思考與批判能力，布萊希特的戲劇理論，成為打擊史坦尼表演體系的最佳利器，其戲劇所提倡的批判性亦是青年演員所追求的。貝克特的荒謬劇產生於二次大戰後，以「存在主義」為基礎，戰爭的殘酷衝擊，使人們對自己構築的社會失去信心，進而質疑人類存在的意義，對於世界持著悲觀態度，認為世界之於人類，無法溝通也無法被理解，冷漠而殘酷。「安保鬥爭」的失敗，讓人也失去對語言的信賴，再多的行動仍阻止不了安保續約，面對這樣「失語」的社會又失去自我定位的日本，日本戲劇家西村博子表示語言不再

---

<sup>151</sup> 菅孝行，《〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁176。

具有影響力，行動也未曾改變現狀。<sup>152</sup>

因此在「第一世代」<sup>153</sup>小劇場運動先鋒們，著重在劇本結構的改變、身體上的探索以及表演形式轉換的戲劇實驗。新劇的寫實性與社會脫節，「安保鬥爭」的抗爭中失去對語言改變力量的信賴，又受到貝克特荒謬劇的啟發，劇作多以「超越現實」的手法創作，或是以好幾個劇本拼湊成一個新的劇作，劇中的主人翁，看似正常人描述的卻是受害的社會邊緣人，如《象》控訴二次大戰核爆的受害者、《賣火柴的少女》批判上一代對戰爭責任迴避。為了打破新劇由文本出發，學習史坦尼表演方法卻「不日不西」尷尬的身體姿態，寺山修司（1935-1983）「天井棧敷」以「奇優怪優侏儒巨人美少女」（優：演員）組成《見世物的復權》的舞台表演，<sup>154</sup>「見世物」在日文中是指被人耍弄嘲笑的對象，也就是找了天生的「畸形人」，未經修飾如實呈現他們天生怪異的身體樣貌，直接放置於舞台上演出；鈴木忠志（1939-）劇團的「瘋狂女優」白石加代子（1941-）也是未經訓練的女演員，徘徊在瘋狂邊緣的表演方式，常讓觀眾誤以為她中邪或附身，甚至為了逼真呈現瘋老太婆的角色，長達一個月不洗澡讓人能聞到飄至觀眾席的惡臭。<sup>155</sup>表演形式上，寺山修司的「市街劇」（イエス）戲劇實驗，觀眾在帶領下，未經許可進入正在用餐的夫婦家中，觀看這對夫妻的「現實生活」，當然最後觀眾才知道是安排好的「演員」，但藉由「真實與虛構」界限的抹除，企圖拉近戲劇與生活的關聯性。

---

<sup>152</sup> 西村博子，〈初期「小劇場演劇」の特色〉，《園田語文》，第10期，（東京：園田学院女子大学，1996年1月31日），頁56。

<sup>153</sup> 扇田昭彥將1960年代活動的小劇場運動稱為「第一世代」，1970年開始的稱為「第二世代」。

<sup>154</sup> 扇田昭彥，《日本の現代演劇》，（東京：岩波書店，2007），頁138。

<sup>155</sup> 林子竝，《日本戰後劇場面面觀》，（台北：黑眼睛文化，2010），頁74。

小劇場開始的出發點為反新劇，論其戲劇經驗是無法與新劇相抗衡的，新劇發展至此已五十多年，雖然變調，但業餘的小劇場無法憑藉一味的批判就能打破原有的新劇形式，「開創（一九）六〇年代以後的新劇，在『身體的感覺』還有在他們的社會階層和文化經驗，是沒有條件和原有的知識人演劇（也就是新劇）作正面的對決。」<sup>156</sup>此外小劇場運動其實也僅限於東京一帶的大學如東京大學，由於資金不足或是不如新劇普及，無法進入商業劇場和公眾會堂的小劇場表演，只能另尋表演場地。這些表演場地，無外乎是一般住宅、咖啡廳和地下室等非劇場空間所改建，日本媒體通稱小劇場這種表演形式為「アンガラ」（音：angura），英文「地下」（underground）的簡稱，展演空間以及容納觀眾數量均十分有限。

菅孝行表示，「這個形式一方面是受歷史條件強迫產生的，……如此稱呼，就說明那樣場地不可能有成立戲劇的空間」，<sup>157</sup>「地下」這個詞，原指非正規通路發行的影片及音樂，如此連結至劇場時，像似「代表了顛覆現狀的慾望，更描繪出黑暗迫近、陰鬱蔓延的意象」。<sup>158</sup>「第一世代」利用「小的空間」發展「小」劇場，如鈴木忠志《早稻田小劇場》就是以咖啡廳改建的，有的則走上街頭，如寺山修司的《天井棧敷》；抑或發展成另闢一個展演空間，如唐十郎（1940-）「紅帳篷」和佐藤信（1943-）的「黑帳篷」。或許因空間受限也或許小劇場如「地下」一詞所呈現「顛覆現狀的慾望」，相較「正統」的新劇，小劇場「在於不可靠、有點髒，難與秩序規範並容的惡劣表象，以及在與其毫不相稱的豐富幻想形成的飽和都市空

<sup>156</sup> 菅孝行，《〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁 179。

<sup>157</sup> 菅孝行，《〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁 180。

<sup>158</sup> Mari Boyd，〈從反現代到後現代—漫談 60 至 90 年代的日本小劇場〉，《表演藝術》，第 65 期，頁 34。

間中，築巢繁殖，從內部腐蝕城市的本質。」<sup>159</sup>小劇場的表象無法與秩序融合，本質則是棲息都市內部、進而腐蝕都市，這也正是小劇場抵抗主流與資本主義的價值所在。

#### 第四節 第一代帳篷戲劇

##### 一、批判近代的「紅帳篷」

第一次出現「帳篷」這個表演形式在 1967 年，唐十郎以一頂紅色帳篷，在新宿花園神社前方的廣場演出《月笛阿仙—義理人情篇》，此作品被視為帳篷戲劇的誕生，「紅帳篷」也成為帳篷戲劇的始祖。但在唐十郎開始以「帳篷」演出前，受到「偶發」影響的《狀況劇場》（「紅帳篷」前身）嘗試以戶外街頭劇演出形式，1965 年西銀屋橋公園演出《縫紉機與黑雨傘的別離》，由此作品的命名可看出受到超現實主義藝術家羅多雷蒙（Comte de Lautréamont，1846-1870）《解剖台上縫紉機與黑雨傘的相遇》的啟發。在這個唐十郎稱為「形而上的街頭劇」，<sup>160</sup>演員大久保鷹（1943-）在嚴冬的公園水池裡游泳近一小時幾乎凍死，最後在警方介入下結束演出。1966 年「狀況劇場」於新宿區戶山戶外演出《腰卷阿仙的一百個恥丘》，「腰卷」是指日本婦女和服的內裙。如同劇名，這個演出就是遠處的小丘陵，在小丘陵上有棵樹上頭站著一位全裸的「阿仙」，就在一旁監視的警察阻止公演的同時，從唐十郎開始，包括觀眾席的小說家澀澤龍彥（1928-1987）、舞踏家土方巽（1928-1986）等竟開

<sup>159</sup> 菅孝行，《〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁 195。

<sup>160</sup> 扇田昭彥，《日本の現代演劇》，頁 27。

始對著警察唱起歌，叫警方早點回家睡覺。現實與虛構交錯的演出情形，讓目擊者插畫藝術家橫尾忠則（1936-）表示，藉著赤裸的肉體產生了藝術之於犯罪與犯罪之於藝術的轉化。<sup>161</sup>

唐十郎的戲劇實驗中，「身體」表現最為重要，因其認為新劇演員的身體只是從屬於戲劇、文本及演出，演員的精神成為一種從屬表現的道具，新劇所能表達的就只是文本定義下的世界，但真正具有能量的卻是「身體」，尤其是下層階級人們的身體，唐十郎稱這樣的身體為「特權的肉體」，並著有《特權的肉體論》一書。「特權的」這個詞的靈感來自於沙特小說《嘔吐》，小說裡論及人存在的狀態如同人的「特權」，唐十郎稱之「完美的瞬間」。<sup>162</sup>在唐十郎劇中「完美的瞬間」就是來自演員的身體，因為「其餘的事（戲）就是作為異物的肉體在觀眾面前走下去，才開始被需要的」，<sup>163</sup>用讓人震驚的方式衝撞存在的壓抑制度，也就是透過演員的身體開始有了戲劇性，發揮現實的批判力量。新劇演員的訓練使演員身體控制細膩，逐漸失去原有的身體樣貌，訓練有素的身體成為最佳的敘事工具，使得觀眾相信沉溺其中，卻成為一種蒙蔽欺騙觀眾的行為。「身體即是主體」的改變亦影響了文本與場景。當演員不再需要呈現寫實的日常生活，文本也去除需符合日常生活的時間用語，取而代之的是可以表現有如電影抽象的場景轉換，但限於帳篷與「小」劇場的資源不足，因此場地的選擇與文本的產生有著交互影響的關係。唐十郎認為這樣場地的改變，不單是「物質」的變化，而是想像力促使形式的轉變。<sup>164</sup>而又為何會出現帳篷這樣的表演場所，或許只是因

<sup>161</sup> 扇田昭彥，《日本の現代演劇》，頁 29。

<sup>162</sup> 扇田昭彥，《日本の現代演劇》，頁 32。

<sup>163</sup> 菅孝行，《〔増補〕戦後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁 38。

<sup>164</sup> 菅孝行，《〔増補〕戦後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁 215。



為在這樣資源匱乏的情況下，為了表演收費需求以及抵擋氣候因素，<sup>165</sup>另一方面也利於行動，逐漸發展成「帳篷」的表現形式。

1969年第二次安保鬥爭最激烈時期，唐十郎申請《腰卷阿仙：振袖火事之卷》於抗爭敏感地區新宿中央公園演出被拒，仍強行搭建帳篷，演出時鎮暴警察圍住整個帳篷，不斷以擴音器、警笛干擾演出，並持警棍揮打坐在帳篷邊緣的觀眾，場上的演員為了爭奪以帆布搭建的演出場域，用盡全力幾近吼叫般唸完台詞。唐十郎及劇團重要成員在此次演出被捕出獄後，開始以東京為中心向外移動的巡迴演出，除了日本外還包括韓國、孟加拉以及台灣等地，並以「河原者」<sup>166</sup>身份自居。<sup>167</sup>自明治時期以來雖廢除「穢多」等賤民制度，但社會上仍持有對「河原者」的歧視大家卻噤口不談，此外日本在二次大戰對第三世界國家的侵略，將劇團階級降格為賤民，巡迴與當時侵略路徑大致重疊，但「南進」的目的卻完全相反，唐十郎稱此為「逆襲」，<sup>168</sup>如同「異物的肉體」在大眾面前呈現產生的衝擊，將近代之前留下的「黑暗」與新起的帳篷戲劇結合，超越與批判新劇。

## 二、民眾戲劇·革命戲劇「黑帳篷」

相較唐十郎「紅帳篷」重視演員的身體與演技，佐藤信「黑帳篷」則是希望成為促使社會改革的戲劇，新劇的戲劇思想過時也失

---

<sup>165</sup> 林于竝，《日本戰後劇場面面觀》，頁 87。

<sup>166</sup> 「河原者」，也稱作「穢多」、「非人」或「賤民」。意為不潔的人、卑賤的民，從事被認為污穢的工作，如：殯葬業、皮革業等。現今許多城市仍有「賤民」群落，對他們的歧視依然存在。

<sup>167</sup> 林于竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁 127。

<sup>168</sup> 林于竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁 127。

去啟迪民智的意義，形成的「集團制度」以及壟斷資源又為人所詬病，因此佐藤信欲成立一個不同於新劇的跨劇團組織。

在佐藤信的號召下「演劇中心—68／69」(演劇センター68／69)，<sup>169</sup>集結「自由劇場」、「六月劇場」與「發現之會」，於1969年6月發表「交流計畫・第一號」(コミュニケーション計画・第一番)，此計畫有五個目標，分別為「據點劇場」、「移動劇場」、「壁面劇場」、「教育」與「出版」。「據點劇場」以原本「自由劇場」的地下劇場為室內演出場所，在1969年10月至1970年6月八個月之間，每個月推出三部新的劇作，分別展演7至10天。「移動劇場」為「黑帳篷」的全國巡迴演出。「壁面劇場」則是受到中國文化大革命、巴黎五月革命及日本各大學鬥爭時善加利用海報宣傳形式所啟發的一種運動。「教育」以尖銳挑釁的語言、提問等，刺激組織學習的計畫。「出版」方面，包括發行季刊《同時代演劇》、月刊《News・Letter》(ニューズ・レター)，並出版日本第一本英文定期戲劇刊物《Concert・Theatre・Japan》(コンサード・シアター・ジャパン)。整個計畫龐大，企圖發展成以文化革命的社會運動，雖然到最後只有「黑帳篷」仍持續活動。

佐藤信認為「沒有紅帳篷就沒有黑帳篷的存在」，<sup>170</sup>畢竟「紅帳篷」是以先驅的身份出現，但兩個帳篷戲劇性質差異甚大。比起「紅帳篷」的一切從簡，「黑帳篷」各方面條件包括帳篷與技術硬體設備、人員配置，甚至食物飲水都講究的多。正為如此，「演劇中心」跨劇團組織的「交流計畫」看似來勢洶洶，高聲批判新劇的劇團制

<sup>169</sup> 每年度更新名稱，從1968始稱為「演劇中心—68／69」、「演劇中心—68／70」，1971年才固定為「演劇中心—69／71」。而在「演劇中心」其他計畫停止只剩「黑帳篷」持續活動後，更名為「68／71黑帳篷」，再次更名「黑帳篷」。

<sup>170</sup> 扇田昭彥，《日本の現代演劇》，頁75。

度，卻也引起諸多批判。其組織主要由三個劇團的成員組成，其中「自由劇場」包括佐藤信，大多都為「『俳優座』養成所」第十四、十五期的畢業生，再者由東京大學與早稻田大學學生劇團組成的《六月劇場》與脫離舞台藝術學院系「舞藝座」的成員所組成的「發現之會」。「交流計畫」的記者會上「演劇中心」宣稱，「與新劇是不同的機構，不同團體的組成方式，和觀眾也是不同的關係」，<sup>171</sup>企圖批判新劇卻完全忽略自身「內部的新劇體質」，「黑帳篷」豐沛的資金與資源巡迴更像是「類同」新劇團體的「移動」宣傳。

## 第五節 櫻井大造—第二代帳篷戲劇的批判

櫻井大造這個名字在台灣並不陌生，來台之初先與「差事劇團」合作，之後又創立「海筆子」帳篷劇團。綜觀日本的戲劇史，櫻井及在日本的帳篷戲劇經歷，幾乎隻字未提或頂多一兩行字帶過，劇評家西堂行人（1954-）在《別冊太陽—現代演劇 60's~90's》提及櫻井的「風之旅團」，認為是過於尖銳的「政治性」，才會為保守的日本戲劇界排除在外不置可否的「過激派」。<sup>172</sup>雖然日本戲劇界仍無法對櫻井大造的帳篷戲劇經驗下定論，這樣被視為過激的團體又如何會到台灣發展？在不同社會背景經驗的台灣又該如何發展？因此在探析台灣的帳篷戲劇「海筆子」前，有必要先了解櫻井大造的帳篷戲劇歷程。

<sup>171</sup> 菅孝行，《〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか》，頁 239-240。

<sup>172</sup> 西堂行人，《別冊太陽—現代演劇 60'S~90'S》，（東京：平凡社，1991），頁 91。

## 一、在日本的帳篷戲劇歷程

扇田昭彥在第二次安保鬥爭失敗後，如此評論 1971 到 1972 間舞台作品：

70 年代的安保鬥爭、三里塚鬥爭、沖繩鬥爭等等，幾乎所有的抗爭全被消滅。……，在那些舞台上我們所看見的，我覺得除了政治鬥爭的「黑暗」之外，還有看到自己親手所創造出來的舞台即將完蛋的這種危機感。……，1960 年代後半以來，以否定新劇所開創出來的，充滿新鮮活力的戲劇，在那個時點當中，已經面臨到一個巨大障礙，我們所看到的，就是自己意識到這點所帶來的一種黑暗。<sup>173</sup>

第二次安保鬥爭的失敗，對戲劇運動者來說衝擊甚大，1960 年代後半以否定新劇看創出來的戲劇，除了扇田昭彥認為戲劇的「形式耗盡」外，「第一世代」戲劇先驅們的理念變調或許也是讓戲劇後輩深感無力的原因之一。踩著反新劇、反現存體制自己流放成「河原者」的「紅帳篷」在進入 1970 年代之後，已開始接受西武集團巨額文化資助，而號召改革的「黑帳篷」一開始如此激奮人心，但實際的行動卻與其所宣示的理念相差甚遠，除了擁護新劇演員也難於擺脫大眾傳媒的影響與資本贊助。1970 年代「全共鬥」的時代，加上中國文化大革命口號「造反有理」與「自我批判」的影響，<sup>174</sup>「高

<sup>173</sup> 林于竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁 8。

<sup>174</sup> <http://tent-beijing.blog.sohu.com/44586248.html>「帳篷戲劇—北京」，

姿態」的「黑帳篷」引起眾多反對聲浪，成員翠羅白則出走另組帳篷劇團「曲馬館」。

(一)「曲馬館」：自我否定與反體制的暴力

1970年櫻井大造剛進入早稻田大學就讀，為第二次安保鬥爭最為激烈之際，抗爭運動持續學校無法教課，因為學生們才擁有實際領導權，有名無實的學校不是提供上課的場所而是搞活動的根據地。大學三年級許多企業至校園徵才，身為「學生大眾」<sup>175</sup>的一員，雖無明確的政治立場卻也不想進入資本體制，甚至對於自己為名校學生有著「原罪」的心態，當時運動與戲劇關係密切，櫻井大造隨即被邀請參加「曲馬館」的巡迴旅程。

從「黑帳篷」出走的成員翠羅白，雖有自由劇場研究生的經驗，卻是激進的反「黑帳篷」派。1972年翠羅白以「河原者」的身份與下層勞動者、在日朝鮮等社會邊緣被歧視的人共同組成「曲馬館」，「曲馬」在日文有馬術、雜技之意，劇團成立之初也曾以真正的馬表演，如團名「曲馬館」從事的表演模仿類似流浪藝人馬術、雜技與吐火等表演，但他們最主要的目標不是做戲，而是將「旅行」、「戲劇」與「生活」視為一體，企圖透過這樣的模仿下層生活擺脫市民階級取得無產階級的視線，成為帝國主義市民文化下反啟蒙、反資本、反菁英「反體制」的「解體戲劇」。<sup>176</sup>櫻井認為不同上一代將帳篷作為一種表現形式，但他們選擇「帳篷」卻是為了將戲劇「解

---

櫻井大造，〈日本帳篷戲劇簡史〉，2007年5月3日。瀏覽日期2012年5月7日。

<sup>175</sup> 當時日本對參與社會運動的學生們，概括性的稱呼「學生大眾」。

<sup>176</sup> 菅孝行，〈〔增補〕戰後演劇—新劇は乗り越えられたか〉，頁254。

體」：

當時，我們覺得普通意義上的戲劇活動都是非常資本主義化的，戲劇這一形式也是非常近代化的概念，這種形式也是我們要反抗的。我們不想通過戲劇活動成為市民中的一員，而是想要把它打破，往下走成為社會的普通一員。這種破壞性跟「文革」的破壞性有接近的地方。不過當時想打破戲劇，但對戲劇並不太了解，只是要反抗，逃避一切跟近代文明有關的東西。比如說，演戲不得不用到近代文明的電，我們就盡量少用一些；我們運行李的時候盡量不用超車子，而是自己背，用小車推，翻山越嶺的時候才借助車。<sup>177</sup>

經歷第二次安保鬥爭的失敗，第一代帳篷的變調，「曲馬館」的第二代帳篷想要去除「戲劇表現」轉為「流浪（從鬥爭的挫折走向放浪）方法」，<sup>178</sup>劇評家野崎六助（1947-）比喻「轉戰的拒馬」，<sup>179</sup>「安保鬥爭」接連的失敗，使得必須「轉戰」不斷找尋抗爭的位置。其戲劇作品中常充滿「第一世代」及第一代帳篷欠缺的「憤恨」（resentment），選擇的題材都是當時最為禁忌的，如討伐天皇制、

<sup>177</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第4期，（廣西：廣西文學藝術界聯合會，2006年7月），頁78。

<sup>178</sup> <http://tent-beijing.blog.sohu.com/44586248.html>「帳篷戲劇—北京」網站，櫻井大造，〈日本帳篷戲劇簡史〉，2007年5月3日。瀏覽日期2012年5月7日。

<sup>179</sup> 林子竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁139。

在日朝鮮人<sup>180</sup>及部落差別等問題。「安保鬥爭」失敗產生的問題仍然存在，日本天皇在美國的扶持下，始終不用對戰敗負責，而與美國同盟合作的日本經濟高度成長，但支持經濟成長的大多都是做短工及日領工資的體力勞工，除了受到企業嚴重剝削，部落青年也很常被當成犯人抓起來。為了批判使人詬病的社會體制產生的暴力性，如在未經許可演出的情況下與大量鎮暴警察發生嚴重衝突仍堅持演出等，櫻井稱「曲馬館」對權力意識的反抗為「反暴力的暴力性」。<sup>181</sup>之後經歷團員捲入日本企業爆炸案後四處躲藏，劇團於 1980 年解散。

## （二）「風之旅團」

「曲馬館」解散後，櫻井過了一年多的市民生活，在日本社會運動退潮的 1980 年代左右，韓國爆發「光州事件」<sup>182</sup>衝擊日本左翼，櫻井遂前往韓國和當地民主人士一起活動。

### 1. 自主稽古

待在韓國的一個多月，櫻井利用精神病院的地下室，與精神病

---

<sup>180</sup> 日本在 1910 年八月以《日韓合併條約》之名，正是吞併朝鮮半島，設立朝鮮總督府，實行殖民統治，許多韓國人到日本本土尋求更好的發展。另外，二次大戰期間，資本主義化的日本對勞動者需求大增，大量勞動者也自韓國湧入。這些在日朝鮮人以及出生的後代無法擁有國籍，在社會上也備受歧視，存在諸多社會問題。

<sup>181</sup> <http://tent-beijing.blog.sohu.com/44586248.html>「帳篷戲劇—北京」網站，櫻井大造，〈日本帳篷戲劇簡史〉，2007 年 5 月 3 日。瀏覽日期 2012 年 5 月 7 日。

<sup>182</sup> 光州事件，又稱「518 光州事件」，於 1980 年 5 月 18 日至 27 日期間韓國光州及全羅南道。當地市民要求民主運動，掌握軍權的全斗煥將軍下令武力鎮壓，造成大量民眾和學生死亡受傷。類似台灣「228 事件」。

患一同做「自主稽古」的排練，一開始目的並非要訓練這些病患成為演員，而是開發自己，有點接近戲劇治療，之後五名非精神病患的團員加入排練，以此為基礎組成了「風之旅團」。「自主稽古」在日文中為「自我練習」的意思，為櫻井創立一種類似「集體創作」的工作坊形式，但不同的是，「自主稽古」只是表現「以前的東西」，而不是直接作為戲劇表現。櫻井認為「風之旅團」是不斷旅行的劇團，團員要在帳篷中共同生活好幾個月，戲劇要能反映每個人的主體意識與找到共同的「藝術表現」是重要的，因此團體要尊重保障每個參加者主體意識，才能有著對等與信賴的關係。<sup>183</sup>

「自主稽古」通常在演出前半年左右，約為一個禮拜密集排練的工作坊。由導演（也是劇作家）主持，每位團員根據設定主題以獨腳戲方式在全團員面前做呈現，形式內容不拘，之後每位團員都要針對呈現提出看法，但不是表演技巧的建議，是藉這樣的討論作為戲劇演出的素材。之後劇作家根據「自主稽古」的呈現寫成文本，及對每位團員的觀察給予特定的台詞。

## 2. 從抗爭經驗中思考「抗爭的場」

「風之旅團」延續「曲馬館」關注社會上所禁忌的議題，但在櫻井與韓國當地人士一起活動回來後成立的「風之旅團」，對「在日朝鮮人」出發點較「曲馬館」有些改變，在此之前雖把關注放在「在日朝鮮人」，卻僅把這個議題當成日本人的自我否定，或道德方面的批判，對韓國人理解甚少，這趟韓國之行成為櫻井一個轉捩點：「在

---

<sup>183</sup> 林子竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁 155-156。



光州事件之後，與現實當中在韓國所產生的鬥爭可以直接連結的『表現性』成為迫切的必要。」<sup>184</sup>

1983年櫻井加入「山谷勞工抗爭運動」，「山谷」並非實際地名，位於東京都週邊自江戶時代以來聚集臨時工的地點稱呼。在經濟高度成長的1970、1980年代，尤其為了加速舉辦東京奧林匹克的建設提供廉價勞力，這些勞工非但沒有因為經濟成長改善生活品質，反而受到更嚴重資本主義的剝削，在櫻井參與抗爭運動時候更發現，除了社會體制的壓迫更有來自黑道的欺壓。櫻井的電影導演好友佐藤滿夫，在「山谷」拍攝紀錄片被黑道刺殺身亡，接下拍片工作同為山谷運動者山岡強一也在電影《山谷》完成進行全國上映事宜時被暗殺身亡。這件事對櫻井產生極大衝擊但從這共同經驗中「逐漸產生出一種『場』」。<sup>185</sup>

「風之旅團」於1994年解散。在1980年代至1990年代，日本左翼運動退潮，但就在這段期間中，被視為左翼的「風之旅團」突然變得很有名，無須宣傳也可以擁有很多觀眾，甚至左翼運動者將觀看「風之旅團」的演出視為「時尚」。提到解散的原因，櫻井大造認為除了活動十幾年團員間內部觀點分歧，劇團和觀眾之間形成的「慣性」隱含了觀眾的「溺愛」，解散的意義在於回到一個能與當地居民「對等」的位置，「拋開既往的名聲，回到沒有名的位置，重新開始」。<sup>186</sup>

<sup>184</sup> 林子竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁149。

<sup>185</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第4期，頁81。

<sup>186</sup> 林子竝，《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》，頁144。

### (三)「野戰之月」

#### 1. 團員主體性與集資演戲

「風之旅團」旅行十幾年中，團員除了在劇團做戲沒有做過其他的事，櫻井再與其中七位成員組成新的帳篷劇團「野戰之月」，針對這個問題做些改變。除了帳篷劇團一年兩次的演出外，團員其他的時間則有自己的「主體」，自己的工作和生活圈。演戲的資金，帳篷劇團不從政府拿補助，而是團員每個月繳「團費」集資演戲，出國巡迴團員自己負擔機票，其餘不足的部份再透過櫻井大造的出版社借貸。<sup>187</sup>

#### 2. 發現亞洲與到台灣之契機

「風之旅團」當時的觀眾群已十分固定，包含一些左翼知識份子。1990年代櫻井在日本接觸到許多亞洲的勞動者，這些人流動性很大，倘若繼續留在日本發展除了像被圈圍在一個小圈子中更無法看清全貌，「野戰之月」階段就是「日常生活中跟亞洲發生關係，然後再思索、行動」，<sup>188</sup>團員有斯里蘭卡以及亞洲其他地方的勞動者，觀眾裡也有非法滯留體力勞動的中國人。櫻井大造認為「亞洲」的概念：

---

<sup>187</sup> 櫻井大造年過四十無法再從事體力勞動，只好運用想打破但未打破的資本主義創立出版社，並提供工作給一些因為礙於工作壓力無法參與演出的團員。

<sup>188</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第4期，頁80。

一開始這是一種帝國主義的思路，因此一定要把這個概念從底部轉過來。在日本，很多關於亞洲的討論至今仍是從帝國主義思路的延長線上探討的。如今許多學者在語言空間裡重複亞洲的連帶，這是非常表面的，沒有逃離以前的思路。我想通過底層，通過大家在現場碰撞，才能對這個概念有所觸動。國民國家統合的力量是通過文化灌輸下去的，通過底層的連帶就是要超過民族國家的框架，要在這個框架之外尋找自己表現的空間。<sup>189</sup>

有了這樣想法的櫻井，剛好 1999 年受到「差事劇團」團長鍾喬邀請，於三重市河岸演出《EXODUS 台灣版：出核害記》，櫻井大造在節目單如此說明：

對於居住在這個國家的我們而言，應該要如何寫屬於我們的「出日本記」？用 PKO（日本參與聯合國和平部隊的法案名稱）及指針（Guide Line，美日安保條約的具體內容），以及民間企業的经营侵略所包裝的和平假象，正一步一步地侵略我們的生活，我們要如何才能脫離日漸武裝化的國家？……在天皇的率領之下，落後的帝國主義國家的大日本臣民曾經殘暴地襲擊亞洲一樣。現在，正是問居住在這個國家裡的弱小族群應該怎麼辦才好的時候。所謂弱

---

<sup>189</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第 4 期，頁 80。

小族群，指的就是我們每一個人。<sup>190</sup>

這齣戲以聖經舊約第二書〈出埃及記〉為原型，摩西引領在埃及受迫害的弱小民族至神應許的迦南之地，但此處已有當地住民，在戰勝異教徒的當地住民後逐漸成為強國，就好比在日本天皇引導之下，從落後的帝國主義國家走上強國之路，藉此批判日本的帝國主義及資本主義。

在戲演完之後，有位曾受過日本殖民統治較年長的台灣觀眾，卻向櫻井大喊「大日本帝國萬歲」。<sup>191</sup>距離日本殖民統治時代迄今已五、六十年，但在受過日本教育老一輩的台灣人身上仍存留著對日本統治的記憶，櫻井震撼於遇見「真實的歷史情境」決定離開日本到台灣發展，在日本的帳篷戲劇活動也暫時先告一段落。

## 二、與台灣「差事劇團」合作

櫻井與「差事劇團」團長鍾喬，結識於 1995 年菲律賓民達那峨島「土地的吶喊」戲劇節，礙於語言隔閡，鍾喬只能理解到櫻井及他的團員，對於菲律賓民眾劇場寫實呈現的藝術形式，有些不認同的批評與建議。<sup>192</sup>1999 年《EXODUS 台灣版：出核害記》演出完不久台灣發生九二一大地震，鍾喬與「差事劇團」團員深入災區，災區學校操場上一個個帳篷讓鍾喬感受到「流亡」的意象，「人在這塊土地上，在這樣的體制中，豈不也是流亡著。那麼與其安穩的在劇

<sup>190</sup> 陳俊樺，〈左的文化抵抗：差事劇團十年研究〉，（國立台北藝術大學，碩士論文，民國 96 年 6 月），頁 34-36。

<sup>191</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第 4 期，頁 80。

<sup>192</sup> 鍾喬，《身體的鄉愁》，（台中：晨星，民國 88 年），頁 187。

院裡表現，倒不如也在薄薄的帳篷裡，把這個掙扎的心情化作身體的困頓與勞動」，<sup>193</sup>鍾喬又受到櫻井帳篷戲劇的啟發：「面對著如何在帳篷中表演民眾戲劇的文化挑戰」，<sup>194</sup>有感於「表演是一種生命的表達，是生活經驗的再現，是個人身體在共同議題中的浮現」。<sup>195</sup>2000年鍾喬宣佈轉型，成為台灣第一個帳篷戲劇，全面向櫻井學習「自主稽古」工作坊、劇本編寫及舞台設計等帳篷戲劇相關，甚至從日本訂製帳篷。這段期間至2003年為「差事劇團」「帳篷（戲）劇時期」，<sup>196</sup>鍾喬如此形容：

從二零零零年到二零零二年之間，櫻井大造以及「野戰之月」的友人們，以他們深刻的反思、凝視與對話，持續著和「差事」在民眾戲劇圈裡航行。我們不僅在亞洲國家之間以戲劇達成文化交流的庶務，而是對這個愈來愈像資本帝國傾斜的世界，燃起一把大雨滂沱中的火焰。<sup>197</sup>

櫻井關心資本帝國主義與鍾喬推崇魯迅反資本取得共識而合作，但在共同導演2002年的《霧中迷宮》後，開始思索櫻井的帳篷戲劇風格是否適合差事劇團，之後雖試圖創作出不同於櫻井的風格形式，2004年第三齣帳篷戲劇《潮暗》因對創作方式不夠熟稔仍無

---

<sup>193</sup> 陳俊樺，〈左的文化抵抗：差事劇團十年研究〉，頁33。

<sup>194</sup> 鍾喬，《述說一種孤寂》，（台北：唐山，2005），頁195。

<sup>195</sup> 鍾喬，《述說一種孤寂》，頁227。

<sup>196</sup> 陳俊樺在碩士論文中將「差事劇團」分為三個時期，分別為：1990-1999第三世界民眾戲劇時期、1999-2003帳篷劇時期及2004-2006邁向通俗的差事劇團時期。

<sup>197</sup> 鍾喬，《述說一種孤寂》，頁196。

法突破，「差事劇團」的「帳篷戲劇時期」也就此暫停。<sup>198</sup>

2002 年櫻井編導《阿 Q 基因密碼》於東京演出，其中包含三位「差事劇團」團員，在此同時「野戰之月」也改組為「野戰之月·海筆子」與成立台灣「海筆子」，包含幾位前「差事劇團」團員以個人身份加入。「海筆子」的名稱來自台灣臨海河口的胎生植物水筆仔的發想，櫻井特別強調是一個「行動」的名稱而非集團，雖以台灣為據點但範圍涵蓋整個東亞，「海筆子」就像小小的水筆仔在東亞四周漂流、著陸、生長，這樣的流動宛如生活在東亞的人身體承載這個區域的近代歷史與政治的碰撞。櫻井在台灣帳篷劇團「海筆子」的「行動」就此展開。



---

<sup>198</sup> 涂繼方，〈帳篷劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉，《劇說·戲言》，第 7 期，（民國 99 年 4 月），頁 39。



## 第四章

### 剖析「海筆子」

「海筆子」以一個反抗者的姿態出現，不願與現今的資本主義或是國家機器妥協，並試圖將理念融合於戲劇思想與製作，除了不向政府機關申請補助，為貫徹思想理念，在戲劇製作方面亦與一般專業劇場有所相異，「海筆子」所秉持的「戲劇理念」，與提出劇場改革的布萊希特，似乎都是為了能達到社會改革目的，或是希冀能有更好的社會樣貌，對「劇場」做出調整與改變，「海筆子」儼然追隨布萊希特劇場改革的腳步。

但畢竟，劇場演出作為一個獨立的藝術，必有其積累的傳統與價值，布萊希特提出改革，讓劇場有了追求藝術以外的功能性——教育目的，進而達到社會改革，卻仍是奠基於傳統市民美學上，捍衛劇場應有的本質與專業，戲劇仍保有假定性、無後果性與娛樂功能，在此基礎上，才對演員與觀眾提出更進一步的要求，期待透過「觀演關係」的改變，訓練出更具獨立思維與批判性的觀眾。

「海筆子」關注社會議題，包括樂生院、勞動階層或是社會邊緣的底層民眾，同時在政治方面，對東亞（台灣、日本和大陸等）之間的相關議題也有一定的涉足，因秉持的立場和方向，「海筆子」常被稱為民眾劇場，或媲美為政治劇場，尤其是布萊希特的戲劇理論。為了更清楚比較出「海筆子」與民眾劇場和政治劇場理論之異同，本章將全面剖析「海筆子」，從 2002 年成立至 2011 年間的六部作品：2005 年《台灣 Faust》（台灣浮士德）、2006 年《野草天堂—Screen



Memory》、2007年《變幻痲殼城》、2009年《無路可退》、2010年《蝕日譚》及2011年《東亞絕望工廠傳奇—蝕月譚》，從發展、理念、到運作，以及演員表演方式與觀眾等，藉此釐清「海筆子」的定位，並強調劇場本質與捍衛專業性的重要。

### 第一節 以政治劇場檢視「海筆子」的目的性

一次世界大戰後，奠基於市民階級美學的劇場飽受抨擊，尤其當時劇院經營又與資本階級關係密切，大量先進的科學技術造成幻覺效果，傳達的戲劇思想與現實生活的落差，對於經歷經濟變革下的新興「觀眾」——無產階級，如同被資本階級再度剝削，因此，基於當時的劇場情況，開始有了所謂的劇場改革，最為代表的莫過布萊希特，讓劇場富有教育目的，訓練觀眾的批判思考能力，進而在劇場外達成社會改革的目的。

在「海筆子」2002成立至2011年間的六部製作中，「反資本」也是不斷被提及與強調的目標，「海筆子」日籍團長櫻井大造，為了達成帳篷戲劇的「反資本」，為「帳篷空間」下了一番定義：

並不是以劇場工作為職業，換句話來說，我們並沒有透過「帳篷劇場的表現」來維持生計或參與社會，也不是把帳篷劇場當作參與社會的手段。不過，我們每次的行動，讓許多人之間產生關係。這種人與人之間的關係，使帳篷中產生某種「場域」。我們也可以稱這個為「社會性」或「公共性」。……，一條

薄布將現實的社會空間一部份割開，在此產生社會性、公共性。如此的現象本身，也意味著對現實社會的介入與參與。<sup>199</sup>

帳篷空間，一種人和人之間獲得交流並產生關係的場域，並在這個場域裡找出一種「公共性」(或稱之「社會性」)，而這個「公共性」是有「集體」或是「(社會普遍)共有」的意思。櫻井認為，這個既有的「公共性」，就是一個萬惡淵藪的「資本」體系，而這也是帳篷戲劇要對抗的目標所在，而由一層薄薄帆布隔開的帳篷空間，就是一個新的空間，櫻井稱之為「新公共性」：

我們權且把這個場稱作“新公共性”。一直以來委身於國家的公共性和它所持有的正統性。我們選擇不在這樣正統的公共性之上建立劇場，正是此次我們的“表現”的意志所在。這也表現在我們與觀眾和建立帳篷的近鄰居民的關係上。觀眾和近鄰居民也不可能躲在任何威權或既定觀念裏觀看我們的“表現”。也就是說，我們的場並不存在“服務和消費”或者“威權的兜售和甘受”。<sup>200</sup>

由上述兩段話，可以發現其實「製作帳篷戲劇」，目的並不是「製

---

<sup>199</sup> 李貞景、高承權，〈作為政治原點的帳篷〉，《海筆子通訊四》，（台北：辛苦之王，2010），頁 76。

<sup>200</sup> <http://taiwan-faust.myweb.hinet.net/about%20project%20and%20newpublic.htm>  
「台灣海筆子官網」，櫻井大造，〈台灣 Faust 宣告記者會新聞稿〉，2005 年 5 月 24 日。瀏覽日期 2012 年 3 月 27 日。

作戲劇」，而是企圖在「帳篷空間」的「新公共性」中，讓每個人竭盡所能，不領薪，甚至自掏腰包，所有工作人員包括演員，除了在演出時有明確的工作外，其餘時間也要一同搭建帳篷、排班炊事等等，共同分擔所有帳篷大小事物，宛如一個小型公社再現，希望透過這種方式，進而讓現代劇場的服務和消費關係驟然消失，甚至櫻井認為，作品登上傳播媒體，會成為一種「威權」而變質，因此靠著口耳相傳是最好的方式。

「海筆子」在六部製作中似乎都圍繞政治或社會議題，包括談白色恐怖的《台灣 FAUST》、強制隔離痲瘋病患的樂生療養院《野草天堂》，或由「海筆子」核心成員組成「流民寨」<sup>201</sup>共同製作的《無路可退》，也是根據台灣「四六事件」發想改編，而台灣二部曲《蝕日譚》及《蝕月譚》，劇中東亞絕望工廠談到工廠女工跳樓自殺，也讓人與當時富士康員工的跳樓新聞產生連結。因為「海筆子」的製作方向，也使得「海筆子」被歸為具有批判性的「政治劇場」，「海筆子」與政治劇場，雖然都對政治和社會有一定程度的關注，但值得注意的是，劇場之所以稱作劇場，是有其發展的軌跡與傳統可尋，劇場演出則為一個專門獨立的藝術，就算對劇場灌注了更多的思維與批判，仍不可背離劇場的本質和專業。

櫻井對帳篷戲劇的定義，以形式而言，或許可以打破現代商業劇場的消費型態與專業分工制度，但也代表直接否定累積數百年歐洲藝術傳統的專業和文化成就，與市民美學的理性思維。回顧歐洲藝術史的發展，每個時代的藝術都會陷入僵局且極需突破，然而從

---

<sup>201</sup> 「流民寨」為「海筆子」六位核心成員：朱正明、李昀、李薇、林欣怡、許雅紅、段惠民（依筆畫順序排列），為區分「海筆子」櫻井大造與台灣成員的編導作品，另創的一個名字。

傳統中積累而來的專業和精神，就是歐洲理性主義文化的中心思想，市民劇場美學也是經歷無數前人的努力才得以成形。從宗教改革時期，視劇場為毒物，到 1756 年萊辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729-1781）寫給尼可萊（Christoph Friedrich Nicolai，1733-1811）辯論悲劇的信，確認「恐懼」與「哀憐」是娛樂的審美效果，也對市民美學做出重大貢獻，顯示理性時代的劇場美學觀。十七世紀末至十八世紀初，為區隔貴族與教會展現高度的巴洛克藝術，康德定義「審美非關實用」，繼之黑格爾主張，藝術不應作為實現藝術以外目的之手段，終於完成市民美學觀獨特的「藝術自治」。<sup>202</sup>

廿世紀初，因應環境不同，無產階級壯擴大，傳統市民階級劇場對於當今的社會已不合宜，如前述提及，布萊希特認為劇場應具有能達到社會改革的目的，如此雖使劇場成為「他治」，但布氏也只對演出部分做出改變——演出中的演員和觀眾的相互影響，針對演員表演，布氏提出陌生化的手段，避免觀眾出現入迷的狀態，對觀眾提出要求，使觀眾在觀看過程中具有理性的觀看意識，主動對演出的事物提出認識和批判，藉此培養獨立思辨的能力，才能在劇場外發揮改革的能力。雖然布氏對觀、演關係做出調整，但就劇場本質與專業而言，布氏並沒有排除與混淆，演出的交流活動仍是一種平等的合作活動，劇場演出仍保有最純粹的娛樂功能。

櫻井在《野草天堂》的演出序文，似乎本末倒置地解讀「觀演關係」：

名為現代演劇的表現，已經蛻變成不過是在劇場裡

---

<sup>202</sup> 周靜家，〈由藝術史之人文層面探討「儀式劇」迷思〉，《國立政治大學歷史學報》，第 40 期，（台北：2013 年 11 月），頁 190。

被消費單一的且固定的「資訊」。在作為資訊產業一環的劇場中，演員和觀眾也不過是一束資訊而已，他們價值只不過在於是否可以被更好地消費。在這裡，傳播和反省和共鳴都被束縛在價格的標籤裡，互相沒有連動和變形。現在好像是無法與過去交流的錯誤而被陳屍舞台，時間那扇門只是作為意象被映在那裡，而那歷史之門更好像名為資料庫在遙遠的天上。<sup>203</sup>

櫻井認為，「資訊」能被消費的容易與否，對現代劇場的消費型態而言是最重要的，因為戲票的價值在於能否被購買，也因如此，使得「場」失去傳播、反省與共鳴，因此當演出以買賣關係決定時，也就同時失去場內的一切交流意義。布萊希特因應「舊戲劇」的欠缺與不足，提出「新戲劇」的解決方式，並稱「新戲劇」的觀眾為「科學時代的孩子們」，認為「觀看藝術」也是需要經訓練學習而來的，難道僅因為戲票的買賣，就可以破壞演出時「觀演關係」因有的交流活動？「演員」與「觀眾」間，為何會讓櫻井認為劇場內最重要的「交流活動」出現問題，最根本的劇場本質問題不談，櫻井不斷將焦點置放於現代劇場的消費型態上，或說更為關注的「資本」議題上，但「海筆子」的營運模式卻仍依循商業劇場的運作模式，售票、記者會、報章傳單等宣傳媒體，甚至演後的內部檢討會，也會根據觀眾多寡，檢討宣傳工作。櫻井在《變幻痲殼城》的演出序文裡，如此解釋「海筆子」表裡不一的矛盾性：

---

<sup>203</sup> 櫻井大造，〈“麟”他個昏天地暗，何所懼！〉，《海筆子通信Ⅱ》，頁15。

一直以來完全不接受兩國政府任何相關單位的補助，同時也拒絕民間企業的贊助。這樣的態度不代表我們完全擺脫「國家幻想」或者「市場原理」而獲得全面性自由。其實，若企圖離開所有威權的保護傘，與既有的公共性、經濟原理保持距離之際，反而與國家或市場之間的衝突更加激烈。因為不斷地不得不自覺到我們仍在國家幻想或市場原理的「內部」現實。儘管如此，我們還是想要開展帳篷劇場，因為我們企圖在如此激烈衝突中，佔據存在的現實時空，做為我們「表現」的基地。

對櫻井而言，「帳篷」是一個反抗資本的空間，而「帳篷空間」則是表現反抗資本行動的表現基地，也就是說，「帳篷劇場」的存在，是為了能表現反資本的具體行動。由此可見，帳篷「戲劇」或是「劇場」，與我們所認知的戲劇或專業劇場，似乎有很大程度的誤解。帳篷戲劇剛到台灣時，櫻井以「想像力的避難所」解釋何謂帳篷戲劇：

藉由持續抗拒富裕化的街頭景象而呈現出貧困樣子的帳篷劇場是不對的。它不是在富裕社會中以「異物」狀態而屹立著的，若街頭搭蓋的帳篷確實存在，卻也並非都市構成的一部份。亦即，帳篷存在於都市裡，卻不存在於都市的內部。……，在帳篷劇場中匯聚的便是街頭上無法存活的想像力，不是幻

想，而是想像力。就幻想而言，在劇場都市的表演  
中早已有設置足以容納了。<sup>204</sup>

1968年法國「五月革命」，不斷強調「想像力」的力量，代表一種左派的鬥爭力量。櫻井一直以來十分關注「資本主義」的議題，「劇場都市」則意旨在都市中，資本主義讓人不斷追求富裕，強迫人們「演出」富裕的社會生活，讓「富裕」成為共同價值觀、普世的追求目標，而在資本主義壟罩下，想像力更是無所遁形，因此帳篷戲劇以「反資本」的行動出發，「帳篷」也就成為「想像力的避難所」。

在櫻井的帳篷戲劇經驗中，接觸底層的勞動者越多，越發覺「資本主義」產生的影響是「跨國界」，是「亞洲」區域共有的問題，不可單一國家來看，若試圖為「海筆子」的活動軌跡做分野，大致可分為三個階段：

第一階段：2002-2007，從反資本的場域看到亞洲共同性。

第二階段：2007-2009，「流民寨」成立，台灣為主體時期。

第三階段：2010-2011，整合東亞。

第一階段，櫻井強調「反資本」概念的同時，也強調「亞洲」有深受其害的共同性，2007年的《變幻痲殼城》，可算是《台灣FAUST》與《野草天堂》更進一步探討資本主義對亞洲（東亞）的

---

<sup>204</sup> <http://blog.xuite.net/sourtime/2005/5384374>「Sour Time 腳踏車廚娘日記」，櫻井大造，〈帳篷劇場是什麼？〉，2000年。瀏覽日期 2013年6月12日。

影響，從現在都市居住「縉紳化」<sup>205</sup>與「貧民窟化」的問題，櫻井將此作品分為東京、台北和北京三場，並合稱不同國家的三個城市為「三都」。在第二階段，櫻井雖試圖讓台灣團員找到自我主體性，但在沒有同樣社會環境背景下的台灣，要找到自我主體性著實不易，除了欠缺帳篷戲劇成長的養分，在營運的資金上仍舊仰賴櫻井。而第三階段，櫻井策劃一個《台灣·濁水的日月潭》計畫，共分為兩部作品《蝕日譚》與《蝕月譚》（劇本完成後更名為《東亞絕望工廠傳奇—蝕月譚》）。兩個作品雖各自獨立不連貫，但都由「水」的「流動性」意象，串起「國家與資本將我們塑造一個流動性的存在」。<sup>206</sup>《蝕月譚》更可說繼《變幻痲殼城》後，將範圍更明確劃分出東亞區域，超越國界、歷史區域等差異性，探討「資本主義」的作品。

從「海筆子」第一階段開始至第三階段，櫻井以帳篷為反資本的行動，到將資本主義造成的影響，看成普遍東亞共有議題，2002年在台灣成立「海筆子」，並也在「海筆子」演完2007年《變換痲殼城》的北京場後，有了「北京帳篷戲劇小組」（現稱為「北京流火帳篷劇社」），甚至計畫也要在韓國展開帳篷行動。

櫻井以「海筆子」帳篷戲劇的表現方式，展開「反資本」的行動，並藉由資本相關議題，達到整合東亞的共同性。「海筆子」被譽為「政治劇場」，最終目的卻不是以追求劇場藝術為依歸，如與政治劇場雷同，兩者卻天差地遠的「黨派劇場」，看似都關心政治，但「政治劇場引用世界觀的手段為藝術的最終目的，黨派劇場則是引用藝

---

<sup>205</sup> 縉紳化（gentrification），又稱「中產階級化」、「布爾喬亞化」等。落後的舊區重建後吸引高收入戶遷入，並取代原本的低收入戶，使低收入戶不得不搬遷到更偏遠或條件更差的地區，而第一批高收入戶遷入後會吸引同階層的人，加速都市縉紳化。

<sup>206</sup> <http://taiwanhaibizi.pixnet.net/blog/post/37496931>「台灣海筆子官網」，櫻井大造，〈《東亞絕望工廠傳奇—蝕月譚》演出宣告新聞稿〉，2010年12月13日。瀏覽日期2013年6月12日。



術手段以實踐黨派的程序」，<sup>207</sup>對於劇場專業性的堅持與藝術性的要求並不在乎，「黨派劇場」是受限制的黨派意識劇場，只要能實踐黨的目標即可，相較「海筆子」，不也是受限於「反資本」的意識，以藝術手段實踐達到前進東亞、整合東亞的目的性嗎？

## 第二節 尋找主體性與建立新關係

「海筆子」在演完三齣以櫻井大造為標竿的帳篷劇後宣佈「海筆子」的組織「解體」，這不是意味「解散」，而是「海筆子」第一階段任務結束進入第二階段：

我個人以前一直都是以一個外國人的立場在台灣推動「海筆子」，大家被我的想法說服而來參與。在第二階段，我希望可以獲得和大家平等的情況，也就是並不是用我的想法來領導或策動大家來進行行動，而是在與大家平等的情況下，一起產生行動。<sup>208</sup>

櫻井認為這是團員找到自我主體性最好的機會，宣佈「解體」後，核心成員開始以新創立「流民寨」的名字行動，在「流民寨」製作的《無路可退》中，櫻井確實也只擔任燈光工作一小小要角不再居於領導人的位置。對於「解體」後的新關係，許雅紅期許著：

<sup>207</sup> 周靜家，〈政治面向的民眾劇場—達利歐·佛的工作指標〉，頁 147。

<sup>208</sup> 王墨林，〈三都物語：你是假的日本人—王墨林與櫻井大造的對談〉，《海筆子通信 III—『變幻痲殼城』北京演出特集》，頁 93。

【台灣海筆子】主要是跟隨櫻井大造先生發起的行動計畫，在議題上也著重於對東亞地區的關注。但當我們台灣成員首度以【流民寨】的組合名稱來製作《無路可退》時，是否我們可以超越以往的帳篷經驗？是否我們可扛起帳篷跨越濁水溪？台北不是台灣，或說台灣不只是台北。<sup>209</sup>

打破既有主體性是帳篷戲劇從日本發跡以來的特色，劇團雖在台灣成立團員也皆為台灣人但卻由日籍團長櫻井大造帶領，這樣的關係仍會讓人認為「海筆子」與在地台灣的關係連結甚少，或台灣其實僅是櫻井關心東亞場域其中之一的落腳處，只是藉由「海筆子」這個媒介行動實踐想法。日本出現的帳篷戲劇，若真要追溯其實也並不完全是日本本土自發性出現的表演方式，但在吸收西方文化及當時社會背景和日本固有文化反芻後才成為一種獨特的表現形式。在第二階段的「流民寨」行動裡，學習日本帳篷戲劇經驗的「海筆子」核心成員該如何以現有的關係使之產生新的關係意義，以及找到自己的主體性？

#### 一、創作《無路可退》與南下演出

《無路可退》是段惠民取材自藍博洲的報導文學《麥浪歌詠隊》再予以改編，之後林欣怡加入共同導演。從 2007《變幻痲殼城》演出結束後至 2009《無路可退》將近兩年的時間，團員們組成讀書會

---

<sup>209</sup> 許雅紅，〈移動的帳篷—記《無路可退》南演〉，《海筆子通訊四》，（台北：辛苦之王，2010），頁 10。

閱讀許多左翼作家作品，包括小林多喜二（1903-1933）、楊逵（1906-1985）等，從中發現 1940 年代台師大學生組成的《麥浪歌詠隊》進行全台巡迴演唱「祖國」歌曲，隊員也加入全台串聯的學生自治，在校園張貼「反飢餓鬥爭」、「民主自由」等大字報宣傳訴求，不久「四六事件」<sup>210</sup>校園肅清行動發生後，多位隊員被捕後遭到槍決，部份逃回大陸，《麥浪歌詠隊》被迫解散。

《無路可退》以倒敘手法從一位六十年前曾為《稻浪歌詠隊》（原《麥浪歌詠隊》劇中改稱）倖存隊員的葬禮開始，劇中這位曾經企圖改造社會意氣風發的年輕人到現在成為隱形埋名晚年落魄的拾荒老人老廢，講述當時雖受政治壓迫但年輕人依然保有對社會的使命感，反觀現在的年輕人普遍噤聲，段惠民提出疑問：「我們的聲音主張卻比槍口下的前行世代更加瘖啞、更為稀薄。此間青年沒有置喙的餘地也不想置喙……然而人們的身上真的喪失了餘音嗎？」<sup>211</sup>從 2005 年開始這些團員即開始關注樂生運動至 2008 年鎮暴警察強制驅離抗爭的團員與學生們，樂生院貞德社最終逃不過拆遷命運，再加上 2008 年全球經濟衝擊景氣，社會一片低迷蕭條。「無路可退」的困境讓段惠民認為「樂生院失守」就像時代悲歌一樣，現代青年已失去了對歷史大事件的反省能力：

「被給定、被強加的現代化也優越於搖擺學步的民

---

<sup>210</sup> 1946 年 3 月 20 日兩名分別為台大、師大的學生共乘一輛腳踏車，經過北市大安橋時被員警以違反交通規則攔下，雙方發生衝突，兩名學生被毆打後拘押。消息傳回台師大連同請願民眾將近一千人，要求警方道歉、釋放同學並賠償受傷醫藥費。迫於輿論壓力警方最後釋放兩位同學，但請願的同學們當時除了高唱中國大陸學運歌曲，並呼喊「反內戰」、「反飢餓」、「反迫害」等口號，引起有關單位注意認為校園被中國共產黨滲透，同年 4 月 6 日校園進行肅清行動多人被捕入獄，是為「四六事件」。

<sup>211</sup> 陳韋綸，〈預備…城市邊緣下一場戰鬥—台灣海筆子帳篷劇《無路可退》〉，《破報》，（台北），2009 年 4 月 16 日，復刊 556 期。

族自立嘗試」，台灣日據時期養成的地主任紳階級如此看待敗退的國民黨政府，國民黨集團依附於美帝後也如此教育看待中國大陸。自 1946 年四六事件後開始的白色恐怖，讓現實主義的文藝在台灣一方面被縱的斬斷，另一方面是文人們橫心的有意跳過。即使 1970 年代現代詩的警鐘已被敲響過、鄉土文學的論戰也萌發出一些深翻後的新苗，但文藝的主旋律仍然不回頭地翻唱「西風的話」。<sup>212</sup>

由「樂生院失守」的事件反思歷來台灣的處境，1945 至 1949 年國民政府接收台灣遷台前，是自 1895 年日本統治時期以來兩岸有所交流的時期，在這之後兩岸又陷入僵局。隨著現在經貿文化政治再度開通，歷時約一甲子的這個世代卻似乎已失去「發聲」的能力，是否「因為我們已習慣成為歷史的中間物所以歷史被我們視為身外之物」？<sup>213</sup>演出序文上，段惠民寫下「重估一切價值」，或許藉著這樣檢討自省，「流民寨」的新組合可以慢慢發掘出屬於自我的主體性。

第一階段「海筆子」團員跟著櫻井去過東京、北京以及光州<sup>214</sup>好幾次，反而對自己身處的台灣著力甚少，在 2009 年 4 月於台北福和橋下《無路可退》演出後兩萬元的盈餘激勵，團員們討論如劇中《稻浪歌詠隊》關於帳篷南下演出的可能性，隨後開始一一探勘場

---

<sup>212</sup> 段惠民，〈劇變〉，《海筆子通訊四》，頁 6。

<sup>213</sup> <http://taiwanhaibizi.pixnet.net/blog/post/34614376>「台灣海筆子官網」，段惠民，《無路可退》演出序文—〈重估一切價值〉，2009 年 9 月 9 日。瀏覽日期 2012 年 3 月 27 日。

<sup>214</sup> 2005 年韓國「光州事件」25 周年因而舉辦了「光州戲劇節」，櫻井大造與《海筆子》成員有前往觀賞戲劇演出，但並未參與演出。

地，從台中、嘉義、台南以及高雄。最後在高雄「自由劇場」團員熱情歡迎中促成於高雄市中都控窯場演出，時間則選定八月底台北學生團員們能配合的開學前。接近南下演出前夕八八水災重創高雄，團員們雖有遲疑但仍秉著帳篷戰鬥性格，「不管發生什麼事，就是要在這裡做出來就對了」。<sup>215</sup>

在台北每場一百多位買票的觀眾加上親友贊助和先前材料存留才能有第一次盈餘。南下高雄時租了一輛 15 噸的卡車以及團員自家提供的 3.5 噸卡車，二十幾位團員自行南下，加上高雄「自由劇場」團員以及遠道而來「野戰之月·海筆子」團員們協力才完成演出，但在高雄三場演出平均四十多位觀眾，共虧損七萬多元將近團員們集資做戲半年來的公費總和。

## 二、日本與台灣演出背景差異

「四六事件」後不久「二二八事件」發生，台灣開始宣佈戒嚴。1968 年始全球動盪，處於戒嚴的台灣卻對這些一無所知，戒嚴時代最保護自己與周遭人的辦法，就是談論與時事毫不相干的事物，當時日本帳篷戲劇激烈抗爭，在沒有集會自由的台灣遑論有戲劇演出，更不用說建造一個「帳篷」演出空間與警方對峙，縱使學習日本帳篷戲劇經驗的「海筆子」團員應仍是無從體驗當時大環境的氛圍。櫻井大造在與台灣團員們共事後表示：

他們（台灣戲劇人）沒有經歷過寫實主義的掙扎的

---

<sup>215</sup> 陳韋綸，〈預備…城市邊緣下一場戰鬥—台灣海筆子帳篷劇《無路可退》〉，《破報》，（台北），2009 年 4 月 16 日，復刊 556 期。

過程，現代主義就進來了。因而他們是斷裂的，不連貫。沒有經歷真正寫實的階段，就沒有身體的感覺，也就不太容易抓住根基。近代化對人的身體的壓迫和壓抑，造成了人的一種身體性。台灣人沒有寫實的經驗，也就完全沒有對抗現代化的身體。<sup>216</sup>

除了大環境因素，日本與台灣雖同處於亞洲但在文化脈絡上亦是有很大的差距，日本人的「身體」自小就備受規範，整個社會風氣也是如此，台灣並無相同的情況，倘若「寫實」的表演對台灣人的身體而言是困難的，那是否也應該要找到屬於台灣身體可以表現的方式？再者現在的帳篷戲劇演出，並不會有鎮暴警察阻止搭帳篷，或是在演出時以警笛或擴音器叫囂干擾演出，台北場《無路可退》的演出地點位於福和橋下的河堤，旁邊有卡拉 OK 店和二手市場，段惠民說：「這裡感覺就是大家爭奪發聲、大家想方法爭奪這個時空。」<sup>217</sup>但在事先都與店家溝通協調過，演出時會暫停營業的情況下究竟還需要「爭奪」什麼？

戰後的日本新劇與社會脫節「不合時宜」，在戲劇青年多方發展下，戰後小劇場蓬勃也產生了新的表演形式，如同當時日本的戲劇人認為的，不同社會樣貌與環境就應該要有不同的戲劇樣貌，因此帳篷戲劇可謂「環境造就形式」。沒有這樣背景與環境的台灣，在嘈雜的河堤邊演出就視為「爭奪發聲」，是否也只是企圖為了符合形式實踐而「複製環境，自我塑造情境」？這樣看來非但「不合時宜」，

---

<sup>216</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第 4 期，頁 83。

<sup>217</sup> 陳韋綸，〈預備…城市邊緣下一場戰鬥—台灣海筆子帳篷劇《無路可退》〉，《破報》，（台北），2009 年 4 月 16 日，復刊 556 期。

「流民寨」其實仍是依循櫻井所帶來的帳篷經驗。此外正如鍾喬所說：

這二十年來，我們整個世界已經有很大的變化了，我以前可能會講說本來民眾戲劇、戲劇本來就可以改變社會、改造社會，因為在那個戒嚴的時代裡面，你到街頭去演一個行動劇，它受到的衝擊很強的，但是現在呢？……這一些事情是不是不會轉化為社會的改造力量呢？我相信也有，但是它已經不像以前那麼直接了。<sup>218</sup>

在戒嚴的時代因為有集會遊行法的存在，「聚眾」就是一件很引人側目的事，更不用說在街頭上演帶有諷刺意味的行動劇，或者在當時民風相對保守，有身體裸露的演出在社會上造成震撼程度也較大。<sup>219</sup>唐十郎發表的《特權的肉體論》以及裸體演出者在 1970 年代的日本社會造成的震驚程度，如果拿到現今不論是台灣或是日本的社會再重新演出，也絕對不會有如此大的衝擊。櫻井在訪問中提及，三十年前日本社會的絕望，讓他們選擇「火」為表演元素，甚至不惜燒毀帳篷，「不會讓觀眾單純地驚嚇，倒是讓觀眾能夠直覺地瞭解為何而燃燒。假設現在做同樣的演出，觀眾會覺得『不知為何燃燒』。」<sup>220</sup>在不不論是「海筆子」或「流民寨」製作的作品，每一

---

<sup>218</sup> 涂繼方，〈帳篷劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉，《劇說·戲言》，第 7 期，頁 53。

<sup>219</sup> 林于竝在《日本戰後小劇場運動當中的身體與空間》的前言談到 1986 年「白虎社」給他的震撼。

<sup>220</sup> 李貞景、高承權，〈作為政治原點的帳篷〉，《海筆子通訊四》，頁 79。

場演出都有使用到「火」，雖說沒有毀掉整個帳篷，但燒掉整片的舞台佈景倒是有的。姑且先不談這樣做到底對觀眾有無啟發，或是「火」元素對帳篷戲劇表演的代表性，三十年前的日本社會必然與現在相差甚遠，日本又與台灣社會的經歷截然不同，「流民寨」雖選用了台灣的題材，但似乎仍無法跳脫既有的日本帳篷戲劇而受限於形式裡。

### 三、劇團營運

一般劇團資金來源多少都會從政府機關或贊助團體獲得，櫻井大造認為金錢和權力的關係就像「拿人手短，吃人嘴軟」是把雙面刃，從政府或大財團得到資金上的幫助，在演出時若再演出撻伐他們的相關議題，除了申請單位可能會出面干涉，在劇團的立場上也站不住腳。

「海筆子」劇團不從外界額外獲取資源，甚至在每場演出結束後會直接對還留在現場的觀眾宣布購票入場的觀眾人數，或在「海筆子」通訊上附上收支表，盡可能做到「公開資訊」。雖是如此，但不可否認直至《無路可退》高雄場演結束，「海筆子」租的排練場一個月三萬元的場租仍是由櫻井大造來支付。《無路可退》演出經費籌措如「野戰之月」，團員每個月月繳一千元積累而來，加上高雄場的演出產生的七萬元赤字，要再負擔租金絕不可能。

關於三萬元租金問題在劇團內部雖有討論過，但至少在找到更可行的辦法前仍是由櫻井支付租金，如果說《無路可退》是「流民寨」企圖要找到主體性以及與櫻井建立新關係的一齣戲，那也只能說「流民寨」仍是依附於「海筆子」，與櫻井的關係密不可分。



## 第二節 演員與觀眾

### 一、演員

「海筆子」的演員，以「能量全開」的方式表現，沒有「以退為進」的比較，削弱了演出力道，使每個角色細膩度不足，刻劃不夠深刻且單一，也很容易讓觀眾在演員幾近嘶吼的演出中，感到疲乏。櫻井認為，台灣沒有經歷過寫實階段，因此演員沒有身體的感覺，也就沒有身體性；王墨林在《野草天堂》發表後曾表示，「台灣演員的身體少了一種粗野」。<sup>221</sup>這種「粗野」在經歷英國肢體劇場洗禮的林欣怡身上，似乎更為缺乏，經過訓練、漂亮且規則的肢體，在櫻井看來「好看，但很無聊」，因為「習慣性地控制各種細微肌肉，包括吞口水，會讓演員不自覺身體暫停，從完全投入的當下逸出。」<sup>222</sup>

而演員格外讓人注意的另一特點，就是講台詞時邊「噴口水」。帳篷空間並不太大，舞台區域與容納約一百多人的觀眾席，使得前排觀眾與表演者十分貼近，空間上的擁擠，演出時演員大量「噴口水」，加上「能量全開」高度釋放表演能量，對於前排觀眾而言壓迫感甚大。一般專業劇場，演員應妥善控制自己身體各部份的肌肉，如果講台詞時邊噴口水，就表示此演員無法妥善控制口腔內部相關肌肉。在帳篷劇場的表演不要演員受過訓練「去蕪純菁」的身體，而想要有著最初「粗野」的身體性，但是否學會了說台詞時「噴口

<sup>221</sup> 林欣怡，〈從一個城市步入另一個城市的多數〉，《海筆子通信Ⅲ》，頁16。

<sup>222</sup> 何定照，〈另類帳篷劇—抵抗消費主義旋風〉，《聯合報》，（台北）2010年5月9日，A10版。

水」，就擁有如日本人「粗野」的身體性？

「能量全開」與「噴口水」，或許是帳篷演員不同於一般專業劇場演員的表現，讓人不得不跳出戲劇之外，產生「疏離感」。涂繼方在〈帳篷劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉一文中提到：「演員透過誇張的表演方法，口水四濺，完全打破了橫於觀眾和演員之間那道第四面牆，讓觀眾對於劇場情境和角色產生一種疏離的效果。」<sup>223</sup>為了打破「第四面牆」歷來的劇場工作者都不斷提出實驗，如同達利歐·佛的質疑：「如果演員們坐在觀眾膝上，向他們的耳內吐口水，讓他們聞到他們的汗氣味，如果觀眾臉上被唾沫濺到，演員們朝他們的耳朵呼喊，他們是否高興或神經緊張，這就叫破壞第四面牆嗎？」<sup>224</sup>

## 二、觀眾

櫻井最常以「爭奪」這個詞彙，形容帳篷觀眾：以往櫻井日本的帳篷戲劇演出，常在勞動者聚集地，由於勞工們很久都沒看到女生，因此女演員一出場勞工們就想要上前擁抱，為了讓演出順利進行，其他男演員只能用身體擋住觀眾，當男演員演出時觀眾沒有興趣，自顧自地說不一樣的台詞干擾演出，場上的演員就必須要與觀眾「爭奪」這個空間演出；甚至有次在日本鄉下演出，突然有人衝進帳篷大喊牛跑了，場內的觀眾全跑去抓牛，最後觀眾雖又回來繼續看戲，櫻井卻認為，如此與觀眾的「爭奪」中就失敗了。帳篷與

<sup>223</sup> 涂繼方，〈帳篷劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉，《劇說·戲言》，第7期，頁48。

<sup>224</sup> Klaus Lazarowicz (Ed.), *Texte zur Theorie des Theaters* (Stuttgart, 1993) 605-610.

觀眾之間的關係，櫻井表示：

我們在演出的時候，身體處於一種最緊張的狀態，與觀眾有一個共有的空間，自己要在這個空間裡維持下去，這是一種有豐富內涵緊張關係。我們的演出是這樣一種跟觀眾之間對待的、可以交換的活動，可能跟大家一般想像的舞台活動是不一樣的，我們不是在做一個高級的東西給人看。<sup>225</sup>

依照櫻井的說法，進入「帳篷」空間後，不論演員或是觀眾，都擁有「主動權」，彼此可以用自己的方法，在這個空間中「爭奪」發聲。但實際情況，演出前，「海筆子」的前台人員，向觀眾提醒演出過程中不要錄影、拍照以及關閉電子用品等等，甚至沒有準時入場的觀眾也需等候帶位入席，以上這些演出時觀眾必須遵守的劇場禮儀，與配合演出團體的要求，皆與一般專業劇場相同。此外在櫻井提及的前述例子中，有些「爭奪」的情況，其實是可以避免的，若觀眾對女演員有興趣，想要上前擁抱，那為何不將所有演員都換成男性來扮演，如此，即可避免為了讓女演員說台詞，而要與場內觀眾「爭奪」表演空間的狀況。因此，演員與觀眾共同「爭奪」演出空間，其實可以不存在。

櫻井企圖與底層的民眾交流互動，因此帳篷在日本活動時，走訪許多勞動者聚集地，也成為「只有底層的人才看的戲」。<sup>226</sup>這個

---

<sup>225</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第4期，頁82。

<sup>226</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第4期，頁78。

初衷，同樣也為「海筆子」所依循，不過觀賞「海筆子」演出的觀眾，誠如涂繼方的觀察：

在帳篷搭建準備的時候，常常有許多附近的民眾好奇想進來一窺究竟，但最後在演出時真正進入帳篷觀戲的觀眾，卻幾乎完全沒有附近的民眾。……，大部分的觀眾還是以對社會運動或劇場藝術有所關注的社會知識份子為主。<sup>227</sup>

附近的民眾對不熟悉的表演團體感到好奇，但或許因為是售票演出，所以真正在演出時反而不想參與。「海筆子」於北京演出《變幻痲殼城》的參與成員蔡詠晴，也從旁記錄到：

在北京的文化館廣場上，卻不小心的把那些大造真正歡迎的底層勞動者給隔絕在外了。

三間房的慶功宴，我們成了剝削者的幫兇，因為我們縱情的接受了館方的安排讓三間房的村民為我們準備了食物與酒水，卻讓村民在外面看著我們歡樂，還好有阿明（朱正明）扮丑去娛樂村民，還好有阿明。<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> 涂繼方，〈帳篷劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉，《劇說·戲言》，第7期，頁52。

<sup>228</sup> 蔡詠晴，〈守在攝影機旁，我看見〉，《海筆子通信Ⅲ—『變幻痲殼城』北京演出特集》，（台北：辛苦之王，2007），頁34。

由此可知，「海筆子」的觀眾仍屬於小眾且特定範圍的人士，其中搭台至演出過程，帳篷戲劇最關注的「民眾」，卻反而是最沒著力的一群，甚至還有將「民眾」排除在帳篷外的窘境。

### 三、 演員「翻譯」VS 觀眾「誤讀」

針對帳篷戲劇特有表演方式，櫻井認為，演員用「吶喊」的方式表演，是為了不讓觀眾自由發揮想像，而是發揮「誤讀」<sup>229</sup>的能力：

不管是觀眾或是演員對這樣的「誤讀」完全沒有自覺。何況導演、編劇的人也無法察覺。就是說，沒有人知道「誤讀」在這樣進行。只是會發現有一點點奇怪的感覺。雖然感覺怪怪但還是堅持自己的「讀解」，直到劇情進行到中段之前為止，於此開始不斷地變更「讀解」方式。這就是第一人稱轉換為第三人稱的過程。<sup>230</sup>

在「誤讀」的方法下，櫻井稱演員為「翻譯者」，但翻譯的內容則是那位「翻譯者」本身的能力與志向決定，導演也無法介入的：

雖然導演與演員共享途中的路程，演員翻譯什麼是

---

<sup>229</sup> 李貞景、高承權，〈做為政治原點的帳篷〉，《海筆子通信 5》，（台北：辛苦之王，2011），頁 35。

<sup>230</sup> 李貞景、高承權，〈做為政治原點的帳篷〉，《海筆子通信 5》，頁 35。

演員自己該發揮的部分。編劇、導演將自己夢想出來的世界毫無缺憾地傳達，是不可能的。因為帳篷裡充滿許多他者，以各自的視線介入。……因此，已被注定變形。……，演員賭上自我存在的一切，而將出現在現場的言語豐富化。這就是演員所存在的意義。<sup>231</sup>

透過演員以「吶喊」的方式，不讓觀眾產生想像而是「誤讀」，隨著劇情演變觀眾不斷變更「讀解」方式，讓觀眾從第一人稱的觀看，跳至第三人稱旁觀者的思考，此外透過演員自己本身「翻譯」，再次賦予文本一種詮釋，而演員「翻譯」，就是演員存在的意義。

櫻井所說的演員「翻譯」，似乎可與布萊希特所提到的演員應為一個「示範者」相比較。但劇場最為重要的，就是演員與觀眾，布萊希特對劇場最大的貢獻，即是提出「觀看藝術」，除了在演員藝術上的革新要求，更進一步確認觀眾在劇場的地位，並將觀眾理論系統化，櫻井卻表示：「我連『觀看戲劇』這種方式都不喜歡：我在這個空間裡自我表現，邀請觀眾來看我的表現，這樣不太好吧。」<sup>232</sup>而對於布萊希特提出戲劇理論的「疏離效果」，櫻井還有著錯誤的認知：

我感覺布萊希特所說的演劇的「異化（疏離）效果」  
是作為一種方法論被納粹所利用。布萊希特所挑戰

<sup>231</sup> 李貞景、高承權，〈做為政治原點的帳篷〉，《海筆子通信 5》，頁 36。

<sup>232</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第 4 期，頁 82。

的可能是使大眾覺醒，但那很快原封不動地淹沒在大眾的狂熱中。納粹三〇年代的十萬人左右的即興演劇集會，正是利用了布萊希特的理論。如果要追求「效果」，恐怕會出現這樣的問題。所以，我並不向戲劇謀求一種「效果」。<sup>233</sup>

布氏主張的「疏離效果」，是為了讓觀眾不要沉溺於有如「旋轉木馬機」<sup>234</sup>的世界裡，跳脫角色思考劇中情境達到啟迪民智的效果，櫻井認為這種「效果」很容易為有心人士操弄。櫻井的帳篷戲劇一方面想和底層民眾溝通，但一方面卻又低估底層民眾的判斷力，所以不讓觀眾在觀戲過程中有想像的空間，而是希望直接傳達給觀眾一個「誤讀」的概念，這樣的方式又如何能達到想與底層民眾「溝通」？

此外由打破「第四面牆」達到的「疏離效果」，是布萊希特針對亞理斯多德「演員藝術」的革新，同樣也對觀眾的修養程度提出了「觀看藝術」，並強調沒有人天生就懂得「觀看藝術」，觀眾都是需要訓練與學習而來的。「觀看藝術」的重要，周靜家在〈觀看新藝術〉文中的一段話可謂下了最好的註解：

它（觀看藝術）被界線清楚的劃分為劇場內的養成和劇場外的應用，前者使得劇場內交流得以成立，後者的歷史證明則要待一九七五年所出版的《我的學生希特勒·其師德里安特之日記》才能真相大白。

<sup>233</sup> 陳映真，〈對話《台灣浮士德》〉，《海筆子通信Ⅱ》，頁6。

<sup>234</sup> 布萊希特，〈K—類型與P—類型〉，《布萊希特論戲劇》，頁144-149

布氏的「觀看藝術」劇場外應用，是根據其經歷兩次世界大戰觀察到的社會、政治與經濟現象，希特勒運用的人情與煽動群眾等手法就是使用「入情」的「演員藝術」，歷史也證明希特勒確實受過演員表演訓練，因此若一般民眾能具備「觀看藝術」的修養，也許就能阻止納粹掌權，甚至是二次大戰爆發。有鑑於此，布萊希特認為「演員藝術」與「觀看藝術」同為重要，「過多」的「演員藝術」只會扼殺「觀看藝術」，為了能達到最理想「示範」的「演員藝術」，布氏打破「第四面牆」及「疏離效果」的要求，避免演員化身為劇中人，也要觀眾保持批判能力不要耽溺於劇情。

因此帳篷演員藉由「能量全開」與「噴口水」的方式，讓觀眾產生的「疏離感」，與布萊希特真正強調的「疏離效果」有很大的落差，而演員不讓觀眾產生想像力，更是直接扼殺劇場本質，破壞劇場內「觀演關係」，觀眾與演員互相交流的平衡狀態。

### 第三節 演出運作

#### 一、「搭台」的分工

「對等」關係是櫻井大造一直強調的，就是尊重在這個帳篷內工作的個體，因此在「帳篷」內工作，演員除了正式演出時負責「演出」這項工作之外，其餘裝台時間也是要負擔日常工作，這種體力

<sup>235</sup> 周靜家，〈觀看新藝術〉，頁 116。



上的勞動，對於在帳篷工作的每一份子而言，都是一種訓練的過程。

一般專業劇場中，演員「進館」的時候，代表舞台、燈光以及音樂等各技術已裝置完成，因此在技術尚未安置好之前，演員都會在排練場進行最後的排練。但在帳篷戲劇，這些裝台的過程卻是演員最好的勞動練習，如段惠民在《破報》訪問時所說：

「來這裡不是尋求溫暖或成長；來這邊就是要工作。」將整個過程視為舞台上能量積累必須跋涉的路途，帶著搭台時的灰塵、疲勞、日曬雨淋甚至是傷口等種種感受，「如果演員有很確實地接收在身體中，演出時可以說是脫胎換骨；如果只是一般演員，視線只在劇本或想像的時空中，而沒有收納現場環境。勞動越多、越知道怎麼把力量推到各個角落，傳遞、吸收反射，然後再發射。」<sup>236</sup>

演員聚精會神地演完一齣戲，其實是很耗費精神體力的，帳篷演員經歷十幾天的「搭台」，除了體力勞動，還有許多行政事務需要操煩，甚至在「搭台」休息空檔更要抓緊時間排戲，此外正式演出前，技術組練習「走 cue」時，多半的演員也都有負責的「cue 點」，也要一起練習，帳篷的演員如果沒有過人的體力與精神，根本無法負擔好演員的工作。

秦家嫻在〈聲嘶力竭的記憶追尋—海筆子計畫之帳篷劇場《台灣 FAUST》〉一文中，同樣也談到「帳篷演員過度疲憊」的問題：

---

<sup>236</sup> 陳韋綸，〈預備…城市邊緣下一場戰鬥—台灣海筆子帳篷劇《無路可退》〉，《破報》，（台北），2009年4月16日，復刊556期。

迥異於一般專業劇場演出，帳篷劇場的演員得搭台、做節目單、甚至演出前一刻得費力再去補強木造舞台的不穩固之處，使得演出時許多演員皆呈現身心疲累、聲音沙啞的跡象。台詞無法傳達清楚，不僅因為演員體力透支，還有因為為了供應帳篷的電力，租了發電機，其清晰可聞的馬達聲，配上不時經過的垃圾車音樂、或者一旁紀州庵活動散場的喧嘩聲，也難怪即使演員使勁力氣地說台詞，還是有觀眾誤將劇中台詞「白名單」聽成「白皮蛋」。<sup>237</sup>

接連好幾天的體力勞動下，還要再打起精神場場「能量全開」的演出，對演員而言實為困難。或許「能量全開」的表演方式，才能顯現帳篷歷來的戰鬥對抗性格，但在如此疲累的情況下，演員用力地說話，不是真正體悟到要「對抗」什麼，只是為了防止過度疲憊失去能量，而更加賣力的扯著喉嚨演戲？

帳篷的特性，可以較不受空間表演場所的設限而任意移動，拆台大約一個工作天就可以完成，但「搭台」（不包括正式演出）卻要將近十天左右的工作天數。若以一般專業劇場與劇團演出的概念思考，等於是從沒有劇場的情況下，要先建造出一個表演空間，包括觀眾席的架設、發電機的租借、燈桿的裝設等，完成與一般專業劇場皆已具備的硬體設施，之後才能進入一般專業劇團演出所謂的「進館」狀態。

---

<sup>237</sup> 秦嘉嫻，〈聲嘶力竭的記憶追尋—海筆子計畫之帳篷劇場《台灣 FAUST》〉，《戲劇學刊》，第 2 期，頁 315。

伙食部分，帳篷搭建時會另闢一個炊事空間「廚房」，並有一個特別的職務叫「公炊總管」，不同於一般專業劇團「進館」時都是代訂便當，帳篷從開始搭台至演出結束、拆台完成的那天，每天都是自行炊事，「公炊總管」的職務之一，就是分配排班煮飯、飯錢管理，以及正式演出時，所有的工作人員都有各自的演出工作，無人可排班的情況下掌廚。自行炊事可說是帳篷劇團的特色之一，最大的原因還是能夠節約經費，平均每餐約六百塊的伙食費就足以提供整個帳篷工作人員二十多至三十人的一餐。

## 二、術業有專攻？

在帳篷內工作，除了有自己明確被分配到的工作組別，在自己那組閒暇之餘也要支援其他事情，這樣看起來分工明確但有時卻變成「能者多勞」。「海筆子」除了核心成員，大部分成員流動來去極不穩定，甚至有許多第一次參加帳篷的新成員，這些成員並非都具有戲劇相關背景，有些是之前看過戲的觀眾、社運人士或是朋友的朋友，對「海筆子」抱有興趣與好奇在演出時也一同加入工作，因為能力有限做的事情也會受限，就算被分到「舞台組」或「燈光組」，實際上可能對於舞台以及燈光的事物一無所知，而這些未完成的工作也只能再由其他有經驗的成員完成。

值得注意的是，帳篷戲劇的工作流程或是節目單上有舞台監督、燈光執行等工作分配，看似與一般專業劇場相同，但工作方式、內容與工作職位卻不能等同視之。在一般專業劇場，各個設計（燈光、音樂、舞台和服裝等）與舞台監督於「進館」前看過「整排」

是必要的工作流程，設計們了解這齣戲以及排戲情況才能為此「量身訂做」。看排過程中，舞台監督了解演員走位，「進館」後會先訂「馬克」，以利之舞台裝設、調燈等工作進行。但或許是帳篷工作過程中，變動因素太多，許多東西必須都要等「搭台」完成才可以確定，因此許多技術方面的協調，都要等帳篷「進館」之後才協調確定的。演出過程中，因應帳篷的條件，舞台監督並不會做「call cue」的動作，每個人都須熟記自己的技術「cue 點」，因此就算舞台監督沒有事先看過「整排」也沒有太大關係。

帳篷演出受限於場地及帳篷本身空間影響甚大，在舞台架設與機關製作完畢，也才能依照這次演出的舞台結構再繪製佈景或製作相關小道具。燈光方面，依照劇團租借一定數量的燈具以及現有的條件，大略分配一下光區位置，當場畫出燈圖且燈具裝好後，得要先確定租借的發電機是否送達並開始供電，白天的時間帳篷內部十分明亮，調燈工作只能在天黑後進行，倘若又碰到下大雨帳篷漏水，考量淋濕的燈具恐有漏電之餘，在每個燈具擦拭過後調燈基本上得再重來，若下雨正巧在演出前不久，又逢夏天天黑的很慢時候，調燈基本上看不太清楚；而燈光執行的工作，其實也包含在專業劇場中原應屬燈光設計「做畫面」的工作內容。「帳篷」雖說是有明確的表演空間，僅用一層層帆布臨時搭建在室外的空間，不可能與專業室內劇場比擬。音響部分，扣除發電機、人車喧鬧甚至雨聲等外界干擾，能夠讓觀眾及演員聽的清楚即可，若要更進一步如劇場調音絕對會受限於設備及環境方面的條件。

不過綜觀櫻井自「曲馬館」以來帳篷戲劇特色，「戲劇專業」一直都不是參與帳篷戲劇的第一考量，不論「反資本」可行與否，櫻

井仍表示選擇帳篷戲劇是為了能夠「解體戲劇」，打破一切制度與主體。因此不同專業劇場的分工明確，每一個人的「參與過程」才是更重要的，尊重個體的「對等」關係其實也可說是帳篷戲劇「反菁英」表現，櫻井表示，「這個工作對台灣朋友的改變很大。到後來，那些大導演，知識份子與工人一樣，都去幹體力活了——這在台灣幾乎是革命性的。」<sup>238</sup>這樣的表現，或許才是參與帳篷的宗旨，但如此也與傳統市民階級劇場，所秉持的專業分工背道而馳。

#### 第四節 「海筆子」定位

「海筆子」帳篷劇團，雖稱為「戲劇」，卻沒有對戲劇專業性的要求。在劇場裝台的過程中，其實是充滿危險性的，稍不留神可能會受傷，或是導致他人受傷，甚至會引起不必要的人為災害，但「海筆子」仍是廣邀沒有經驗的朋友一同參與演出製作。而「海筆子」的演員，不論體力上能否負擔，都要付出一定的勞力，因為對他們而言，這些都是重要的勞動訓練過程。

「海筆子」關心的社會、資本等議題，吸引許多社運人士，相較下與專業出身的人甚少關連，此外觀眾群似乎也僅限於此，無法引起更大的共鳴與迴響。再者，在日籍團長櫻井的領導下，「海筆子」關注東亞與資本的關係，更勝於戲劇本身，雖名為製作「戲劇」，卻更為看重每一成員的「參與過程」，不尊重戲劇歷來的傳統與專業，其對演員與觀眾的期待，甚至試圖破壞劇場本質，阻止「觀眾」的想像力，破壞「觀演關係」應有的交流互動。

---

<sup>238</sup> 陶子（陶慶梅），〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉，《南方文壇》，第4期，頁84。

當一個「戲劇」力求改變，卻在改變的同時破壞市民美學累積數百年來而來的傳統，「海筆子」為了能達到整合東亞在資本主義下的共同性，讓「劇場」成為一種手段、媒介或是被利用的工具，這樣企圖使相關議題受到關注的作法，與劇场的本質背道而馳，甚至失去專業性，沒有傳統市民美學奠基的「劇場」，則不再為「劇場」，「劇場」名存實亡。

「海筆子」若要繼續以這樣的方式，喚起東亞地區對「資本」的重視與反抗，是否不該再以帳篷「戲劇」或「劇場」稱之？除了可以更明確傳達「反資本」的行動，更可以避免混淆與破壞一門獨立並且專業的劇場藝術，使人誤解「人人都可以做劇場」這種「半調子」心態。





## 第五章

### 結論

「海筆子」因長期關注社會議題，企圖貼近底層民眾，常被歸類為民眾劇場，而戲劇思想與表演方式又常與布萊希特相比，但「海筆子」與民眾劇場或政治劇場（布萊希特）有何異同？帳篷戲劇為日本 1960、1970 年代「安保鬥爭」特殊的社會背景下發展出來的戲劇形式，但同時亦受到歐美前衛運動影響，進一步分析「海筆子」之前必須要先清楚帳篷戲劇受到的影響與發展的脈絡。

要了解帳篷戲劇受到歐美前衛運動對劇場的實驗改革，則必須先對西方傳統市民劇場有一定認知，自文藝復興開始「藝術與自然」的關係一再的被探討，而市民階級美學的重要成果審美界限的形成，區隔藝術的虛構世界使之與自然的現實生活無關，在藝術虛構世界的假定性情況下，藝術家才可以無所顧忌於宗教甚或政治干涉，完成藝術自治。然而歷經十八世紀工業革命、十九世紀無產階級興起，布萊希特認為進步的科技讓戲劇淪為加劇勞資雙方剝削與被剝削的狀態，一種逃避現實的「享樂王國」。所以為了因應新的社會結構、不同的觀眾群應該使劇場富有教育啟發的意義，應該要改變「觀演關係」，讓觀者在觀看戲劇的同時亦能有主動思考與批判的能力，才能在劇場外發展出改變社會的力量。如此一來雖使劇場具有其他目的性「劇場他治」——社會改革，但劇場作為一個獨立的藝術，劇場本質與專業性不容置疑，布氏力圖改變「觀演關係」，卻仍保有演員與觀眾間平等的合作關係，無任一方有強烈思想目的的



挹注，此外布氏也強調戲劇需具備最純粹娛樂功能的目的，無需擔憂後果性。不過隨著 1960 年代歐洲政局激化，布氏的戲劇改革對於當時社會現況則過於溫和，二次前衛運動以更激進藝術實驗，企圖重新結合「藝術與生活」，藉此對抗越來越脫離生活的藝術。

二次大戰後，歐洲自 1960 年代經濟逐漸復甦，不過社會問題並沒有獲得改善，1968 年法國爆發具有重要代表意義的學運「五月革命」，行動擴及社會除了對法國全面批判，關注的議題更囊括西方世界，對西方現有的制度與秩序提出否定。「否定」是自我批判檢討的意思，是近代歐洲的特點，「五月革命」如同以往用文字言語表達的方式付諸於實際行動，其引發的效應亦在亞洲發酵。

戰後日本一直期盼能復甦經濟，而日本戰略位置對美國防堵共產勢力又十分重要，兩國遂簽訂「安保條約」，讓日本無虞發展經濟，但此條約的合作關係並不平等，日本恐淪為美國附庸國，因此分別在 1959 年「六〇安保」與 1969 年「七〇安保」換約前夕達到「安保鬥爭」的抗議高峰。「六〇安保」第一次的抗爭失敗，對這些「第一世代」戲劇青年衝擊甚大，為了重新尋找日本人的自我認同，他們否定占用大量的資源、脫離社會以及以商業利益為優先考量的新劇，努力學習吸收大量歐美翻譯劇作，開創不同新劇的小劇場表現形式，利用咖啡廳、倉庫等非劇場的小空間演出。小劇場一方面有空間上的限制，一方面也是受到歐美前衛運動「偶發」的影響，「第一世代」的唐十郎發展出戶外街頭劇，之後為抵擋天氣因素，開始在四周架起紅色帆布，踩著反抗者之姿的「紅帳篷」成為帳篷戲劇的始祖；除了「紅帳篷」，另有希望促成社會改革佐藤信的「黑帳篷」。「七〇安保」第二次抗爭失敗之際，「紅帳篷」已接受企業巨額資助，

號召改革的「黑帳篷」，實際行動卻仍擁護資本資源為人詬病，「紅帳篷」與「黑帳篷」的變調可謂「第一世代」至「第二世代」轉換，而「海筆子」的日籍團長櫻井大造也是於此開始帳篷戲劇活動，第一個參與的帳篷劇團就是由「黑帳篷」部分出走成員另組的「曲馬館」。

在台灣雖對櫻井大造的名字並不陌生，但日本戲劇史卻鮮少提及，一般認為是因為過於激進難被保守的戲劇界接受，而在到台灣發展之前，櫻井於日本的帳篷戲劇軌跡共有三個劇團，分別為 1970 年代的「曲馬館」、1980 年代的「風之旅團」、1990 年代的「野戰之月」。「曲馬館」目標並非作戲，而是透過旅行將戲劇與生活連成一體，藉由這樣的方式擺脫市民階級取得無產階級的視線，選擇的多為當時最禁忌的題材，如討閔天皇等。「曲馬館」解散後櫻井本以為不會再作劇團，此時韓國爆發的民主運動「光州事件」再度衝擊日本左翼，櫻井發現日常生活「表現性」的重要，也從這個時候發展出「自主稽古」的訓練，從韓國回來的櫻井大造組成將近十年的「風之旅團」，也更清楚的認識底層勞工不會因為經濟成長改善生活品質，反而會受到更嚴重剝削。「風之旅團」十年左右團員都生活在一起，除了製作演出沒有做過其他的事，重組的「野戰之月」櫻井改變了原本的劇團模式，讓每個團員都有自己的工作與生活圈，劇團的經費也從未透過補助，而是由團員每月繳交團費而來，「野戰之月」時期櫻井接觸到更多亞洲勞動者，認為透過底層連結其實亞洲是超越民族並非殖民的概念，而這個時期就是要發現亞洲再思索和行動。1995 年差事劇團團長鍾喬與櫻井相識於菲律賓民眾戲劇節，經過幾次交流，鍾喬邀請櫻井來台演出，演出內容雖是對於日本人過

往的帝國主義自我批評，但台下年紀稍長的台灣觀眾喊出「大日本帝國萬歲」的口號，現代的台灣觀眾卻仍停留在過往日本殖民的記憶中，促使櫻井決定來台發展。

「海筆子」從 2002 年成立至 2011 年間，因為關注的議題皆與政治、社會相關，被稱為「政治劇場」，甚至與布萊希特的戲劇理論相比，但在以政治劇場理論檢視「海筆子」後，進而發現「海筆子」雖說製作帳篷戲劇，但其目的不是為了製作戲劇，達到追求藝術的終極目標，而是為了喚起東亞區域（包括台灣、日本、大陸，甚至韓國）對「反資本」議題的注意，「帳篷戲劇」或說「帳篷劇場」只是淪為一種宣傳工具的手段，此外在「戲劇製作」的過程中，每為帳篷成員的參與過程似乎比演出更為重要，「海筆子」曲解了政治劇場的意涵，更為嚴重的是它的作法更是背離了劇場本質，更破壞累積數百年來的傳統市民劇場的專業性。

除此之外，「海筆子」獨特的演員表演風格「能量全開」與邊說台詞邊「噴口水」，所造成的「疏離感」，並非如同布萊希特為了讓觀眾不要入情，更加要求演員藝術，使用陌生化手段達成的「疏離效果」，反而利用這樣高壓的表演型態，遏止觀眾想像力的產生，帳篷戲劇的表演風格，不但沒有劇場專業可言，更直接扼殺劇場本質最為重要的「觀演關係」。搭台過程中，所有工作人員包括演員都要共同負擔帳篷工作，就算對燈光、舞台技術等完全沒有接觸過仍可支援幫忙，「海筆子」帳篷劇場裡，雖有「舞台監督」、「燈光執行」等一般專業劇場熟悉的職位，但在帳篷劇場裡面的職責內容，卻不可等同視之，在「海筆子」戲劇製作的過程中，看重每位成員的參與著實更為重要，但如此製作戲劇的方式，不正是破壞劇場作為一

個獨立藝術，傳統市民美學累積而來的專業分工。

總結「海筆子」的製作過程與目標，「海筆子」的表現方式都仍在戲劇的「體制內」表現，但卻缺乏戲劇專業性，或許「海筆子」不該再以帳篷「戲劇」或是「劇場」稱之，如此不但可以更明確表現其行動目標，也可以避免旁人誤解與混淆傳統市民階級美學的專業劇場，甚至有「人人都可以做劇場」這種「半調子」心態。





## 參考文獻

### 中文專書

- 王士儀。《論亞里斯多德《創作學》》。台北：里仁，2000年。
- 廖可兌。《西歐戲劇史（上）》。北京：中國戲劇，2002。
- 鍾喬。《亞洲的吶喊》。台北：書林，1994。
- 王振鎖。《日本戰後五十年（1945-1995）》。北京：世界知識，1995。
- 林子竝。《日本戰後小劇場運動當中的「身體」與「空間」》。台北：國立台北藝術大學，民國98年。
- 林子竝。《日本戰後劇場面面觀》。台北：黑眼睛文化，2010。
- 鍾喬。《身體的鄉愁》。台中：晨星，民國88年。
- 鍾喬。《述說一種孤寂》。台北：唐山，2005。

### 中文譯書

- 宮布利希（E. H. Gombrich）。《藝術的故事》。兩云譯。台北：聯經，2003。
- 亞倫·布洛克（Alan Bullock）。《西方人文主義傳統》。董樂山譯。台北：究竟，2001。
- 叔本華（Arthur Schopenhauer）。《叔本華論說文集》。范進等譯。北京：商務，2004。
- 歌德（Johann Wolfgang v. Goethe）。〈論藝術品的真實性和或然性〉。《歌德文集》。第十二卷。羅悌倫譯。石家庄市：河北教育，1999。

- 顏元叔主譯。《西洋文學術語叢刊》。台北：黎明文化，1973年。
- 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）。《美學》。第一卷。朱光潛譯。北京：商務印書，2006）。
- 恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer）。《人論》。甘陽譯。台北：結構群，1989。
- 柯林伍德（Robin George Collingwood）。《藝術原理》。王至元、陳華中譯。台北：五洲，1987。
- 康定斯基。《論藝術裡的精神》。呂澎譯。台北：丹青，1987。
- 楊周翰編選。《莎士比亞評論匯編（上）》。北京：中國社科出版社，1979。
- 萊辛。《拉奧孔》。朱光潛譯。北京：人民文學，1979。
- 布萊希特。《布萊希特論戲劇》。張黎譯。北京：中國戲劇，1990。
- 狄德羅。《狄德羅美學論文選》。施康強譯。北京：人民文學，1984。
- 宮布利希。《藝術與人文科學：貢布里希文選》。范景中譯。浙江：浙江攝影，1989。
- 貝恩特·巴爾澤等編著。《聯邦德國文學史》。范大燦等譯。北京：北京大學，1991。
- 波瓦（Augusto Boal）。《被壓迫劇場（*Theatre of the Oppressed*）》。賴淑雅譯。台北：揚智，2000。
- 斯泰恩（J. L. Styan）。《現代戲劇的理論與實踐（三）》。劉國彬等譯。北京：中國戲劇，1989。
- 培德·布爾格（Peter Bürger）。《前衛藝術理論》。蔡佩君、徐明松譯。台北：時報，1998。
- Jürgen Schilling。《行動藝術》。吳瑪俐譯。台北：遠流，1993。
- 安琪樓夸特羅其（Angelo Quattrocchi）、湯姆奈仁（Tom Nairn）。《法國1968：終結的開始》。趙剛譯。台北：聯經，1998。

## 日文專書

吉見俊哉。《親米と反米—戦後日本の政治的無意識》。東京：岩波書店，2009。

大澤真性。《戦後の思想空間》。東京：筑摩書房，2004。

菅孝行。《〔増補〕戦後演劇—新劇は乗り越えられたか》。東京：社会評論社，2003。

扇田昭彦。《日本の現代演劇》。東京：岩波書店，2007。

西堂行人。《別冊太陽—現代演劇 60'S～90'S》。東京：平凡社，1991。

## 西文專書

Michalski, Ernst. *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin: Deutscher Verlag, 1932.

Southern, Richard. *The Seven Ages of the Theatre*. New York: Hill & Wang, 1963.

Roller, Alfred. Theater ist zweiern. In: *Die Scene*. Blätter für Bühnenkunst 18. Sonderh. :

Bühnenbau und Bühnenblätter, 1928.

Lazarowicz, Klaus. Triadische Kollusion. In: *Das Theater und sein Publikum*. Edited by Institut für Publikums forschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977.

Hofmannsthal, Hugo von. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*.

Herbert Steiner (Ed.) (vol. 15) *Aufzeichnungen*. Frankf. a. M. : S. Fischer, 1959.



- Simmel, Georg. *'Zur Philosophie des Schauspielers'*. "Logos".  
Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 9, 1921.
- Devrient, Eduard. *Das kunstrichterliche Parterre*. In: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Bd.2, Leipzig: Weber 1848.
- Meyerhold, Wsewolod. *Schriften*. Bd.2, Berlin: 1979.
- Steinbeck, Dietrich. *Einleitung in die Systematik und Theorie der Theaterwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 1970.
- Mukarovsky, Jan. Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: *Program D 41*. 6 , 1940.
- Pavis, Patrice. *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publ., 1982.
- Lazarowicz, Klaus (Eds.). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- Wagner, Richard. Die Kunst und Revolution. In: *Dichtung und Schriften*. F/M.: Insel Verlag, 1983.
- Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1982.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2000.
- Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert* . Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.
- Rainer Schloesser, Das Thingspiel, In: *Das Volk und seine Bühne: Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*. Berlin: Langen-Müller, 1935..
- Ali, Tariq & Watkins, Susan. *1968: Marching in the Streets*. New York : Free Press, 1998.

## 學位論文

王建盟。〈審美界限的超越與去除-從布萊希特到後布萊希特派的波瓦〉。中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國 94 年 6 月。

馬詩晴。〈拒絕審美之後—謝喜納的社會科學〉。中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國 101 年 6 月。

王俊彬。〈尼采的悲劇美學—《悲劇的誕生》之研究〉。中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國 92 年 5 月。

高偉哲。〈由「政治劇場」與「黨派劇場」中國文革之「樣板戲」〉。中國文化大學藝術研究所，碩士論文，民國 95 年 6 月。

張書瑋。〈中共對冷戰後美日同盟的評估：和平崛起論的困境〉。國立政治大學東亞研究所碩士班，碩士論文，民國 95 年 6 月。

陳俊樺。〈左的文化抵抗：差事劇團十年研究〉。國立台北藝術大學戲劇學系碩士班，碩士論文，2006。

## 中文期刊

周靜家。〈由藝術史之人文層面探討「儀式劇」迷思〉。《國立政治大學歷史學報》。第 40 期。2013 年 11 月。

周靜家。〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉。《鵝湖學誌》。第 32 期。2004 年 6 月。

周靜家。〈儀式 + 戲劇 = 儀式劇？：論科際整合中的迷思〉。《國立政治大學歷史學報》。第 17 期分冊。2000 年 6 月。

周靜家。〈觀看藝術—布萊希特劇場理論的重要貢獻〉。《哲學與文化月刊》。第 291 期。1998 年 8 月。

周靜家。〈觀看新藝術〉。《聯合文學》。第 14 卷第 8 期。1998 年。

于善錄。〈來自聶魯達與波瓦的明信片—打通鍾喬創作觀的任督二脈〉。《美育》。第 134 期。2003 年 7-8 月。

莫蘭 (Edgar Morin)。〈從歐洲命運共同體到全球命運共同體〉。《二十一世紀》。第 73 期。香港：香港中文大學中國文化研究所出版，2002 年 10 月。

鄭春生。〈“革命”的批判—1968 年 5 月法國學生運動的性質探析〉。《世界歷史》。第 3 期。北京：中國社會科學院世界歷史研究所，1999。

Mari Boyd。〈從反現代到後現代—漫談 60 至 90 年代的日本小劇場〉。《表演藝術》。第 65 期。1998 年 5 月。

陶子 (陶慶梅)。〈櫻井大造的帳篷劇場之旅〉。《南方文壇》。第 4 期。廣西：廣西文學藝術界聯合會，2006 年 7 月。

涂繼方。〈帳篷劇對於社會美學教育之影響—以流民寨《無路可退》為例〉。《劇說·戲言》。第 7 期。民國 99 年 4 月。

秦嘉嫻。〈聲嘶力竭的記憶追尋—海筆子計畫之帳篷劇場《台灣 FAUST》〉。《戲劇學刊》。第 2 期。台北：國立台北藝術大學，民國 94 年。

## 西文期刊

Simmel, Georg (1921). 'Zur Philosophie des Schauspielers'. *Logos*.  
Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 9.

## 日文期刊

照井日出喜。〈彼岸 築地小劇場（序）—大正デモクラシーから十五年戦争にいたる新劇運動〉。《人間科学研究》。第 6 期。北海道：北見工業大学，2010 年 3 月。

西村博子。〈初期「小劇場演劇」の特色〉。《園田語文》。第 10 期。東京：園田学院女子大学，1996 年 1 月 31 日。

## 報刊

陳韋綸。〈預備…城市邊緣下一場戰鬥—台灣海筆子帳篷劇《無路可退》〉。《破報》，2009 年 4 月 16 日，復刊 556 期。

何定照。〈另類帳篷劇—抵抗消費主義旋風〉。《聯合報》，2010 年 5 月 9 日，A10 版。

## 會議論文

周靜家。〈認識《觀眾學》—論「藝術社會學」和「社會學的藝術研究」〉。2006 藝術社會學研討會暨 T. J. Clark & Anne Wagner Workshop。台北：中研院歐美所，2006 年 6 月。

周靜家。〈政治面向的民眾劇場—達利歐·佛的工作指標〉。2008 義大利劇作家達利歐·佛 Dario Fo 國際學術研討會。台北：台灣藝術大學表演藝術學院劇場與劇場應用學系，2008 年 5 月 14 日至 16 日。

## 「海筆子」刊物

《海筆子通信 I—「舞蹈」特集》。台北：辛苦之王，2006。

《海筆子通信 II—櫻井大造與「場」》。台北：辛苦之王，2007。

《海筆子通信 III—『變幻痴殼城』北京演出特集》。台北：辛苦之王，2007。

《海筆子通訊四》。台北：辛苦之王，2010。

《海筆子通信 5》。台北：辛苦之王，2011。

## 網路資料

<http://taiwan-faust.myweb.hinet.net/about%20project%20and%20newpublic.htm> 「台灣海筆子官網」。

<http://tent-beijing.blog.sohu.com/44586248.html> 「帳篷戲劇—北京」。  
櫻井大造。〈日本帳篷戲劇簡史〉。2007年5月3日。瀏覽日期  
2012年5月7日。

<http://blog.xuite.net/sourtime/2005/5384374> 「Sour Time 腳踏車廚娘  
日記」。櫻井大造。〈帳篷劇場是什麼？〉。2000年。瀏覽日期  
2013年6月12日。