

由藝術史之人文層面探討「儀式劇」迷思*

周靜家**

長久以來，不論是亞里斯多德的理論，亦即劇場是由神話祭典發展而來的，還是亞陶的假設：直指祭祀儀式就是劇場原型。或是果陀夫斯基的「類劇場」實驗。還或是謝喜納藉「表演理論」以擴張傳統的概念，這些有關劇場源起的「儀式說」，都讓劇場研究擺脫不了和儀式的糾纏關係。筆者曾於2000年時逢尼采死後百年撰文辯證，藉由《悲劇的誕生》新美學觀所產生的「儀式劇」乃是科際整合中的迷思。於此篇進一步由藝術史之人文層面論證儀式劇迷思，目的於確保劇場藝術學門獨立且是整體研究之主體性，並同時由此肯定人類經由理性所成就的文明進展。

關鍵詞：市民傳統劇場、審美辯證、儀式說、殘酷劇場、類劇場實驗、表演理論

* 筆者在此感謝兩位匿名審查的學者。他們針對本篇的缺失處，提供了寶貴意見，筆者也作了相當的修改。

** 中國文化大學戲劇學系副教授。

聯絡地址：11114臺北市士林區華岡路55號中國文化大學戲劇學系(No.55, Huagang Rd., Shilin Dist., Taipei City 11114, Taiwan (R.O.C.))

一、前言

2000年時逢尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)死後百年，筆者曾以《悲劇的誕生》為例，撰文辯證所謂的「儀式+戲劇=儀式劇(ritual theatre)」乃是科際整合中的迷思(神話 myth)。¹尼采是以古希臘悲劇非理性之酒神成分，質疑文藝復興以來師法古希臘精神的市民階級所熱衷追求的理性傳統。由於尼采新美學觀奠定廿世紀歷史前衛、以及繼之興起於1950年代末期的新前衛美學，影響擴及整個藝術層面。本篇進一步論述，興起於1960年代的劇場反理性運動是以法國亞陶(Antonin Artaud, 1896-1948)「儀式說」作為精神導師，波蘭導演果陀夫斯基(Jerzy Grotowski, 1933-1999)「類劇場(para-theatre)」實驗則被公認為最接近亞陶的理想，美國謝喜納(Richard Schechner, 1934-)近年來以其「表演理論(Performance Theory)」活躍於海峽兩岸和華人地區，乃是藉著科際整合宗教學、人類學和社會學、甚而心理治療等而來的「表演研究(Performance Studies)」。²

綜觀這股瀰漫於廿世紀、甚而延伸至本世紀的浪潮所欲意顛覆的傳統，實際是累積數百年以「批判的理性主義」(原奧籍之英國哲學家波普爾[Karl R. Popper, 1902-1994]之術語)³前進的市民劇場(藝術)觀，以及去除市民美學傳統所成就的「審美界限」認知。因而本篇闡述市民美學以及劇場理論體系的相關層次，尤其是揭示西方傳統所著重的理性價值觀，歷經理性時代諸多市民美學代表人物愈辯愈明的論戰，直到廿世紀，知識份子們仍然集結全力捍衛。此一價值觀不但是劇場(和藝術)形成過程中所被保留的部分，同時也是(藝術)史學家們所著眼的、湧現於時間長河的人文精神，⁴同時對照那

¹ 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(臺北，2000.06)，頁207-233。

² 大陸地區譯為「人類表演學」。參見謝克納著，孫惠柱主編，《人類表演學系列：謝克納專輯》(北京：文化藝術出版社，2010)。

³ 亦即自古希臘愛奧尼亞學派以來的西方精神。波普爾，〈理性主義的開端〉(1958)，〈捍衛理性主義〉(1945)，收入[英]戴維·米勒編，張之倫譯，《開放的思想和社會——波普爾思想精粹》(南京：江蘇人民出版社，2000)，頁13。

⁴ [美]潘諾夫斯基著，傅志強譯，《視覺藝術的含義》(瀋陽：遼寧人民出版社，1987)，

些文化底層結構且在進程中被淘汰的部分，情況就會更為清楚。

二、儀式說

首先，儀式和劇場之所以能夠經由科際整合而為「儀式劇」，可以回溯到亞里斯多德「儀式說」，也就是「劇場是由神話與儀式的發展而來」的假想。

(一) 亞里斯多德「儀式說」

比起國際知名的哈里森(Jane Ellen Harrison, 1850-1928，英國劍橋學派神話史學者)或是李維史陀(Claude Lévi-Strauss, 1908-2006，法國人類學者)的儀式理論，亞里斯多德《詩學》(335 B.C.)還要更早提出「儀式說」，亦即古希臘悲劇源起於酒神祭典的頌神歌。⁵以《詩學》佔有西方藝文理論開山祖師的份量，其「儀式說」一直是有關劇場源起的眾說紛紜之中，韌度最強且最持久的學說。例如，美國40年來以及臺灣地區都廣為使用的入門書——布羅凱特(Oscar Brockett, 1923-2010)的《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》(1968)敘述〈希臘戲劇之濫觴〉——即是引用亞氏理論「酒神崇拜的讚美歌和舞蹈蛻變出戲劇」。⁶影響所及，所有藝術相關學門如舞蹈、美術、音樂等都是以遠古儀式作為自身源頭。

(二) 亞陶「儀式說」

亞陶是以「殘酷劇場(Theatre of Cruelty)」聞名，不同於尼采在於，他是於1960年代(死後)才成名。弔詭的是，最痛恨文字和邏輯的亞陶卻得倚靠文字的解釋，「殘酷劇場」才得以流傳後世。其論文集《劇場及其複象》(1938)

〈導言，作為人文主義一門學科的藝術史〉(1955)，頁7。

⁵ 亞里斯多德著，陳中梅譯注，《詩學》(臺北：臺灣商務印書館，2001)，頁248-249。

⁶ 布羅凱特著，胡耀恒譯，《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》(臺北：志文出版社，1974)，頁95。

直指儀式即為劇場原型，拒絕以羅各斯(logos)為中心的西方劇場文化。亞陶於 1931 年巴黎萬國博覽會期間見識到印尼巴厘島儀式展覽，印證了自己「劇場」概念。由於他的敘述充滿了暗喻，例如〈舞臺調度與形而上〉是以其假想中的「東方語言」作描述：「…就像在東方語言中，以停憩在樹梢的一隻鳥——一隻眼已闔上，另一隻眼也快撐不住了——來代表夜晚。」同時又加上《聖經》的隱喻：「駱駝所無法穿過的針孔。」⁷這樣反邏輯方式的行文使得學術研究無從著手，然而對於創作者而言，這些潛在性質的術語反倒是提供了大量想像的和自由心證的空間，成為新前衛的精神導師，造就各類實驗心得。由於亞陶欲以「場面」(法文 *spéctacle*)取代傳統「劇場」之意涵，假想以咒語方式替代對話來產生效力，因而倒不如說他欲建立的乃是宗教，他自己即為祭司。

三、檢驗「儀式說」

其實和亞陶相比較，尼采還要更早以雜燴方式提出「儀式說」：《悲劇的誕生》以希臘神話酒神和日神元素加上《聖經》〈創世紀〉的原罪主題來論述。在其體系中，有別於亞里斯多德以來的「儀式說」在於，尼采認為，原本各自發展的酒神祭宴和代表日神的造型藝術在古希臘悲劇家第一人的艾斯奇勒斯演出中，演員、劇作家和觀眾於酒神醉狂(*trance* 恍惚出神或瘋魔)中合一、綻出和諧的一體。尼采並以此作為劇場本質，指出悲劇的徹底消亡根源於尤里披得斯悲劇的「蘇格拉底審美觀」，亦即，其分析式的邏輯思考和自覺之語言。尼采因而結論出，西方文化的墮落始自強調知識的蘇格拉底。⁸

然而崇尚理性、追求自由的市民階級奉古希臘文化(而非更早的古埃及)為西方文化源頭，實際是因為祭祀儀式的實用功能、甚而是政治功能正是藝術形成過程中，歷經長久努力所意圖掙脫的束縛。著名的英籍藝術史學

⁷ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》(臺北：聯經出版事業公司，2003)，頁40。源自「富人想上天堂，要比駱駝穿過針眼還難。」

⁸ 周靜家，〈儀式+戲劇=儀式劇？〉，頁217。

者宮布利希(Ernst H. Gombrich, 1909-2001)因而稱西元前七至五世紀的希臘時期為「偉大的覺醒」。⁹

在此檢驗前述兩項「儀式說」得出：

- (一) 亞里斯多德《詩學》傳統以來所認定的，古希臘悲劇源起於酒神祭典的頌神歌。其中價值觀在於，理性乃是根源於非理性的基礎，而且在非理性的根基上必然會發展出理性成就。

證諸實況並非如此：遠古時期的或原始部落的圖像和雕像並非出自審美動機被創作出來，而是具有使得其儀式生效的魔咒法力。另外，現有許多過著原始生活的地區仍然舉行儀式，並沒有發展出「藝術」或是「劇場」。人類以獨有的宗教和藝術有別於動物之存在，但這兩者早就已經各自發展，宗教持續非理性之本質，祭祀儀式中並無觀者成份，也沒有表演意圖，只有信仰相同的參予者經由認同、甚而化身、附身的「神秘互滲」(法文 *participation mystique*)¹⁰過程，共同完成儀式，因而奧國藝術史學者緒林(Kurt Schilling)1961年提出：劇場源起於「觀者的誕生」。¹¹又，藝術否定自身源起於非理性的祭祀儀式，才能是藝術，這是著名的社會學者馬克斯·韋伯(Max Weber, 1864-1920)所強調：「破除魔咒(Entzauberung, disenchantet)」歷程中的一個環節。¹²同樣地，劇場必須否定自身和非理性的祭祀儀式關係才能是劇場演出，就如同哲學和神話的關係或化學和煉金術的關係，哲學和化學都必須否定自身和非理性的神話或煉金術關係才能成為一門學門。和藝術的觀、聽、讀者能力相比較，祭祀信眾缺乏的先就是經由審美距離而來的判斷力，能夠分辨出實際和圖像、現實和虛幻，遑論還要更進一步藉意識得以提升和超越所達成的藝術修養。布萊希特(Bertolt Brecht, 1898-1956，德國劇作家和導演)以專有術語「觀看藝術(Zuschaukunst,

⁹ 宮布利希著，雨云譯，《藝術的故事》(臺北：聯經出版事業公司，1998)，頁75-115。

¹⁰ 法國民族學學者路先·列維·布留爾(Lucien Levy-Bruhl, 1857-1939)，《原始思維》(1910)之術語。列維·布留爾著，丁由譯，《原始思維》(臺北：臺灣商務印書館，2001)。

¹¹ Kurt Schilling, *Die Kunst: Bedeutung-Entwicklung-Wesen-Gattung* (Glan: Hain, 1961), 12-19.

¹² 阿多諾著，林宏濤等譯，《美學理論(上)》(臺北：美學書房，2000)，頁110。

Spectating Art) 作出劇場理論劃時代的重要貢獻，意圖以劇場和藝術作為教育觀眾的手段以達成社會改革。布氏歷經兩次大戰，其中納粹政權崛起的步驟包括經由儀式祭典場面，繼之造神、口號和手勢(領袖 Führer 等)、信仰和煽動、催眠、崇拜，塑造出希特勒預言家、傳道者、救世主等形象的過程，在在都需要人們清醒觀看意識的分辨，共同阻止希特勒的野心。¹³事實上，集結力量以對抗非理性浪潮是廿世紀知識份子們的共同訴求。

- (二) 亞陶「儀式說」直指儀式即為劇場原型。以其〈第一次宣言〉內容為例：亞陶舉出「燈光——照明」為其「殘酷劇場」手段之一，加強(乃是經由科學發明而來的)燈光的「精緻度、強度和稠度」配以色彩，從而製造出回到原始儀式「熱、冷、憤怒、恐懼」的震撼效果，¹⁴實在匪夷所思(就如同臺灣廟宇信仰中，千里眼等是以雷射光射出「法力」效果，加強信眾之信念)。在此引用阿多諾的思考是：「談論藝術的魔法是空言，因為藝術無力返歸回到法術。」¹⁵亦即當人類的獨立是以理性和思考達成，不再依附於非理性，就和其週遭世界產生異化，這乃是一條不歸路。同樣地，劇場(和藝術)否定自身和祭祀儀式的關係，尤其是以其理性架構訴諸觀眾的意識(觀眾是以被激發的想像力來積極參與分擔表演中刻意留白的部分)，信眾的非理性在此無法起任何作用。亞陶意圖以科學發明為手段訴求倒退回儀式的各樣效果，純屬意識不清的胡言亂語，難怪他的「(殘酷)劇場」和其「觀者」還未誕生。

四、市民劇場傳統及其審美辯證

首先必須正名的是，歷史名詞 burgher(市民)源於十字軍東征後、約於 13 世紀後半至 14 世紀初由莊園經濟走向城市經濟開展出的新興階級。後經由經濟勢力的壯大、取得政治權力，成為「第三勢力」。其為尋求本身獨

¹³ 周靜家，〈布萊希特百歲冥誕專文，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(臺北，1998.08)，頁706-719。

¹⁴ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，頁108。

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 86.

立，長期運用戲劇(藝術)作為反宗教勢力¹⁶和反貴族統治¹⁷的手段。另，civil class(市民階級)和較晚出現的中產階級(middle class)大致符合原先 burgher 以來的發展，指向藝術史進程中具有傳統的、有教養的(英文 educated，德文 gebildet)觀眾。第一齣「市民悲劇」出現於 1731 年，¹⁸意味著，市民參與以往只有貴族獨佔的「悲劇英雄」，顯示出其業已穩固的社會階級。為了有所區隔，法文 bourgeoisie(布爾喬亞)則有具負面形象，指向經由 18 世紀晚期機械文明到 19 世紀工業革命後欠缺傳統的新(暴發)富階級。布爾喬亞劇場¹⁹在 19 世紀最後十年間發展出大量使用鏡框式舞臺以製造最高程度幻覺的自然主義劇場，成為廿世紀前半劇場革新或革命運動強烈批判的對象，因而開啟了現代劇場的實驗之路。²⁰

當眾所周知，第六世紀末的教皇格利高里一世(Gregory I)對西方藝術的存續功不可沒。他出面支持圖像的製作，提醒說：「不識字的看圖畫，識字的人看書。」同樣的貢獻屬於 18 世紀市民代表人物們一系列愈辯愈明的論戰，最後不但延續了劇場演出，也形成專有之劇場美學觀。有關劇場(和藝術)是否具有社會功能的問題，早在古希臘時期就有討論，柏拉圖《理想國》的徹底批判就是認識到演出敗壞道德的作用，亞里斯多德的《詩學》與柏拉圖則看法相反。繼之賀拉斯(Horace, 65-8 B.C.)「寓教於樂」的思想成為西方藝術理論的中心固有成分。即使中世紀到文藝復興時期的教會徹底使用劇場作為教育工具，可是在宗教改革時期仍然形成教會極其敵視劇場的傳統，大量引用羅馬晚期基督徒鐵土列安(Tertullian, 約 160-250)的論據，即是，基督教的溫柔敦厚與劇場引發的「強烈激情」無法相容，²¹欲置劇場演出於

¹⁶ 以 17 世紀法國莫里哀的劇作和演出《達爾杜夫》(Tartuffe)反聖公會勢力為例。

¹⁷ 以 18 世紀德國萊辛的劇作和演出《嘉洛蒂》(Emilia Galotti)反貴族統治為例。

¹⁸ 英國劇作家李羅(George Lillo, 1693-1739)之《倫敦商人》(The London Merchant)，Gerhard Schweizer, *Neuer Schauspielführer*. (Wien: Prisma, 1978), 145. Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Hrsg.v. Gert Mattenklott. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 15.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *Beyond Bourgeois Theatre*, trans., Rima Drell Reck, in Carol Martin, Henry Bial, eds, *Brecht Sourcebook* (London, New York: Routledge, 2005), 50.

²⁰ Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1982), 63.

²¹ 〈論演出〉(198)，譯自 Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, ed., *Texte zur Theorie des*

死地。英國清教徒運動時期就產生了大量反對劇場的文獻，眾所周知的即是克羅威爾(Oliver Cromwell)1642年頒布全面禁演的命令。即使1660年後又恢復演出，柯萊爾(Jeremy Collier 1650-1726)1698年反對劇場的經典作〈英國舞臺上的傷風敗俗和褻瀆神明〉，²²激烈指責劇場演出使得民眾日常行為欠缺道德並導致腐化墮落，引發了論戰。18世紀辯護劇場演出的人士舉出《詩學》的「哀憐」和「恐懼」概念，強調「劇場乃是道德教育場所」的社會功能，加之《詩學》對於悲劇的研究，也使得18世紀討論劇場審美效果都是由悲劇出發，例如德國文學家哥榭特(Johann Christoph Gottsched, 1700-1766)1739年寫道：「悲劇的教育功能在於娛樂，且讓觀眾更穩當地，更小心地，更堅定地回家去」。²³他辯護的目的即是在抵擋來自虔誠基督徒們的強烈抨擊，同時改編《詩學》成為戲劇教育大綱。然而，將亞里斯多德「哀憐」和「恐懼」概念賦以基督教道德意義是強加附會的說法。直到萊辛(G. E. Lessing, 1729-1781)和尼可萊(Friedrich Nicolai, 1733-1811)1756年辯論悲劇的信件往返，萊辛確定「哀憐」應該是娛樂的審美效果，無關乎道德教育的實用功能，顯示了理性時代的劇場美學觀。²⁴

再者就是康德定義「審美非關實用」以及審美判斷的不涉及利益，都不是出自抽象思考，而是刻意和17世紀晚期至18世紀早期的貴族統治利益以及教會強大勢力所展示的(高度巴洛克)藝術有所區隔。²⁵繼之黑格爾的主張：「藝術不是作為實現藝術以外目的的手段」，具體完成市民美學觀之獨特性的「藝術自治」精神。²⁶叔本華以〈論藝術的內在本質〉(1844)「所有美之藝術的一條基本法則」闡述(市民)藝術的本質在於藝術家(透過作品)和觀眾的關係。他首先以哲學和藝術作出比較：兩者的共同根基都在於試

Theaters (Stuttgart: Reclam, 1993), 535.

²² 譯自Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, ed., *Texte zur Theorie des Theaters*, 541.

²³ 〈戲劇，尤其是悲劇不應當被外於一個充裕的國度〉，譯自Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, ed., *Texte zur Theorie des Theaters*, 547.

²⁴ 譯自Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, ed., *Texte zur Theorie des Theaters*, 554.

²⁵ 培德·布爾格著，蔡佩君等譯，《前衛藝術理論》(臺北：時報文化出版公司，1998)，頁53-56。

²⁶ 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(臺北，2004.06)，頁173-224。

圖探索生命、生存的本質，對於「甚麼是生命？」作出答案。然而差異於，哲學以抽象思考，經由普遍概念和語言，理性傳達歷久而廣泛的知識，藝術家則訴諸符號系統的虛構世界，純潔童稚地表達其主觀片面、但反映時代的觀點，因而，當真實是被主觀和客觀的迷霧所遮蔽時，唯有藝術能夠將這層迷霧揭開。每一真正的和成功的藝術品都顯現出此一智慧，即是用它自己的方式完全正確地回答了問題。相對於哲學端出類似於已經釀好的葡萄酒(成品)，藝術品呈現出的是以葡萄(材料)方式，訴求觀眾的藝術修養，每個觀者各依修養程度釀出葡萄酒。哲學是以完整且詳盡的概念嚇跑了原本想要從中得取享受的人們，因而只能擁有少數閱讀者，藝術品則得是時時推陳出新以說服人們。所有美之藝術的一條基本法則在於，觀者只能是通過想像力的媒介經由藝術品而產生美感，這還得是藝術品訴諸觀者感官的部分(具體部分)正是能夠將其想像力巧妙地導入其中預留空間(留白部分)，激發想像力積極地參與分擔才能夠達到的藝術享受，藝術品切不可將觀者想像力踢出遊戲之外，或是讓它無所事事，唯有經由想像力觀者才能開發藝術品中旺盛的潛在和含蓄無言的可能性。²⁷

建立於 19 世紀初的第一批博物館和畫廊、第一批國家劇院得要歸功於歌德精神，促進了教育的改革和擴大。²⁸證諸實況，觀者經由審美教育和藝術而來的態度和觀念，分辨並擴大認知審美界限，進而使得那些原先是原始部落民族的生活的、或是祭祀的實用品，從原來的民族學博物館轉到了藝術展覽會，也就說明了，觀者的審美界限認知才是超越時空並時代的藝術結構特徵。²⁹

²⁷ 周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁190-191。

²⁸ 英國藝術史學者彼夫斯納 (Nikolaus Pevsner, 1902-1983)之語。引自布洛克著，董樂山譯，〈西方人文主義傳統〉(臺北：究竟出版社，2000)，頁133；Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Baltimore: Penguin, 1968), 380.

²⁹ 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」，臺北：中央研究院歐美所，2006年11月17-19日，頁338-339。

五、顛覆市民傳統，去除審美界限

興起於 19 世紀最後 10 年間的自然主義劇場在其後一系列風起雲湧的革新和革命運動中遭到最嚴厲的批判。在那英雄輩出的時代，各類錯綜複雜的宣言和形式固然令人目不暇給，但都以實驗為手段，意圖走出自然主義劇場導致的危機與僵局。

其中，受到尼采悲劇美學影響的、以尼采信徒自居的德國劇場導演福克斯(Georg Fuchs, 1868-1949)激進地以醉狂音樂和儀式性場面作為反理性運動的手段，其劇場構想於「廣大空間」之「劇場即廟宇」、「舞臺即祭壇」、「演員即祭司」結合了當時民族主義和種族主義呼聲成為國家儀式慶典，最終實現於納粹政權(祭壇)，六百萬猶太人血流成河(祭品)。³⁰興起於 1950 年代末的新前衛，除了繼續尼采悲劇美學之外，還有標榜是以亞陶「儀式說」作為精神導師，如下列果陀夫斯基的和謝喜納的理論和實務。

由於果陀夫斯基理論和實務被公認為最接近亞陶「儀式說」，其針對演員個人私我所運用的心理治療向來被劇場藝術傳統所拒絕。因為，當演員的表演明顯在「暴露私我」，成了一系列的「偶然的自我表白」，英國劇場導演克雷(Edward G. Craig, 1872-1966)〈演員與超級傀儡〉(1908)曾經言明過，「沒有比讓人登上舞臺並作出自我暴露更令人憎厭的了，他們的暴露是一個真正的藝術家所要遮掩的，只有在經過賦予精神美之形式後，才會表現出來。」³¹

再者，果陀夫斯基弟子巴柏(Eugenio Barba, 1936-，義大利導演)1960 年間以「漂流島嶼(Floating Island)」比喻自己劇場工作的冒險精神，以遠離「大陸(Mainland)」比喻自己曾經試圖追尋過有別於體系強大的市民劇場傳統。然而，他在〈等待革命〉(Waiting for the Revolution, 1968 年 8 月)敘述了親身經歷，表現出的是漂流島嶼的孤獨感以及回歸劇場之堅固大陸(傳統體系)的意義：

我們看過的演出中，演員們身體不加控制的旋轉——他們稱此為自

³⁰ 周靜家，〈儀式+戲劇=儀式劇？〉，頁213-214。

³¹ 戈登·克雷著，李醒譯，〈演員與超級傀儡〉，《論劇場藝術》(臺北：丹青出版社，1987)，頁157。此處是筆者參照德、英文本加以修改。另見周靜家，〈廿世紀前半邁向藝術自治的劇場實驗〉，頁200-201。

發行為——用刺耳的喊叫聲和抽搐的動作表演。在同時，他們試圖表達他們的整個存在，卻分崩離析得甚麼形式都沒了。即使如此的一個劇場在基本意圖上獲得了尊重，那麼，這樣一種交流形式以意識清楚的意義上來說，並沒有為我們帶來什麼新東西。一切都陷入原始的混亂和無力之中。³²

他針砭如此的演出現象，可以和其師之實驗作出區隔：

劇場和所有的藝術活動一樣是一門學科。所有想像中的發作都要被掌控：演員騎在虎背上而不能遭虎吃掉。由身體導引出的情感要被疏通，要被控制住並成為起伏相間且明確的符號。³³

尤其在 2004 年，他追思果氏的文字中充分表達出兩人在創作上的極大差異。³⁴

(一) 果陀夫斯基「類劇場」實驗

果氏自稱其實驗為「邁向貧窮劇場(Towards a Poor Theatre)」，其理論和實務分為兩階段：第一階段(1959-1961)著重劇場架構的兩個基本元素，亦即演員與觀眾之間活生生的交流。第二階段(1962-1968)則專門研究演員訓練，觀眾就成為多餘的了。果氏甚至也不再以演出為重心，這時他才真正發展出專屬的「工作方法」。³⁵他於 1970 年後的工作則進入「類劇場」實驗，自 1975 年起他完全離開了劇場，果氏自稱「消去法」，另可由其 1965 年創立的「13 排劇場實驗所，演技方法研究中心」這時改為簡稱「實驗研究所(Institute Laboratory)」看得出來。

果氏剛開始時領導一個小劇團，以演員藝術作為實驗。他於 1961 年導演親自寫的劇本。這時的觀眾對他而言是劇場裡的一個重要因素，也是整個演出的一個重要因素，演員與觀眾對他是「兩個集團(Two Ensembles)」，

³² Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands*, trans., Judy Barba (New York, Performance Art Journal Publications, 1986), 25.

³³ Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands*, 25.

³⁴ Eugenio Barba, "The House of My Origins - and My Return," *The Drama Review*, 48 (2004), 6-10.

³⁵ 格洛托夫斯基，《邁向質樸戲劇》(北京：中國戲劇出版社，1984)，頁82-87。果氏於1967年發表了〈工作方法的探索〉敘述他早先的實驗心得。

經由這樣的概念，在演出中就確定了他們間的交流形式，以他的話來說：「演員直接針對觀眾，在觀眾群中活動、站立或坐下，去除舞臺和觀眾區之間的障礙」。另一個特徵是，在演出中同時具有崇高和卑下、悲劇和怪異的成分的相對因素參雜其中。弗雷真(Ludwik Flaszen, 1930-)³⁶以〈褻瀆之音〉記錄了果氏美學如下：

劇場的儀式在此是一種挑釁方式，目的在於挑釁大眾習性。過程的目標是直接且深植於我們文化中的、神秘且重要的內容，如神話、象徵和動機——原始的、基本的、人性狀況的集體經驗和符號(原型)。導演深入那自恆久以來所層層澱積的價值。它使得神聖的黑暗得見日光，目的是使得當代人脫離視覺上的苦難。³⁷

果氏 1962 年開始新的階段直到 1968 年去除了觀眾部分：「我們認為，演員個人的和場景的技巧才是劇场的核心。」因為演員和觀眾在上一階段是劇場裡兩個集團間活生生的交流形式，那麼觀眾就會注重演員的表演效果，如此一來，演出就是被觀眾操控或操控觀眾。他表示：

我們現在全心注意於新的形式，尤其是演員藝術。當我們指責了操控觀眾的概念之後，我就立即放棄了演出，很邏輯地全心研究演員的創造能力(…)演員的問題才開始出現。³⁸

即使演出時有「觀眾」在場，他們也是被挑選出來參與的，如此才能和「恍惚出神」的演員達成「集體內省的劇場」(果氏術語)。因而，其劇場之合法性就被質疑：劇場作為公開場所是不能也不應該挑選觀眾的。所以，他們真的能算是「觀眾」嗎？「參與者」一詞會更適合他們的身分。因為，如果他們如同劇場觀眾以鼓掌或噓聲表達，甚而只是小小的騷動和不安等情況，就會破壞演員當下的恍惚出神。

果氏因而轉向專注於研究、針對演員的個人所量身訂作出的訓練(亦即個別心理治療)方法，之後，甚而連「演出」都不再重要了，也就是進入第三階段，所以就不在學門的研究範圍內。

³⁶ 此人是和果氏於1959年在波蘭Opole共同創建《劇場實驗所》的文學理論學者。

³⁷ Tadeus Burzynski, Zbigniew Osinski, *Das Theater-Laboratorium Grotowskis* (Warschau: Interpress, 1979), 23.

³⁸ Tadeus Burzynski, Zbigniew Osinski, *Das Theater-Laboratorium Grotowskis*, 23.

果氏認為，文明社會的人們在行為上都帶有面具以隱藏自我，而其身體完全被操控在道德或個人面具之後，以便符合道德規範的要求。在傳統訓練下的劇場演員同樣具有身體和心理障礙，果氏因而發展出為各個演員而異、量身與心打造出的心理治療的訓練方法，準確地去除障礙，使得演員達成完全的身與心開放，即是「貧窮(poor)」的前提。導演和演員的親密關係才是過程重點，導演不是教導演員演戲，而是如何不演。當果氏放心演員確實於整個演出過程中能夠無礙地揭露自己(私我)，訓練(療程)才算結束。演出高潮所在即是演員化身為角色(或角色附身上了演員)的當下，這一切回歸於導演果氏的魅力(他的工作方法奏效了)。由於演員在演出時的真心誠意「我就是」，這樣的「附身」和「化身」(形同祭司或乩童)使得他每次的「演出」都具有原創力，保證絕不會是套用傳統符號，也就是英國導演布魯克(Peter Brook, 1925-)所稱：「禮拜的新形式」。³⁹果氏最佳男演員采斯拉克(Ryszard Cieslak)以演出《忠貞王子》時，達成了果氏之構想。

果氏 1970 年的印度和庫德區之旅大大轉變了他的觀點，表現於其宣言：

我們生活在後劇場時代。劇場裡沒有任何新事物出現，一切都是老樣子。所有東西都是簡簡單單就已經存在，就是因為我們都已經習慣了，所以那些都必須存在。⁴⁰

波蘭學者比沁斯基(Tadeus Burzynski)稱之為尋求「類劇場」(para-theatre)階段。果氏〈演員實務十大基本原則〉更激烈表達「貧窮」之意：演員全心於其個人和裸體，無需任何物質手段，「裸體」即是他所擁有的手段。演員不但替代了所有因素，還替代了觀眾，演員和其角色就像愛情遊戲中的兩個人最後達成了一體融合，呈現出果氏理念：「劇場對今日文明的所有人類顯示了治療功能。」也就預告，他最終是會遠離劇場，所以也不再屬於學門之研究對象。

在此將果氏和亞陶作比較：果氏第一階段實驗以亞陶為他的精神導師。然而亞陶所倡導的「殘酷劇場」與「貧窮劇場」不同於，亞陶以亞洲

³⁹ Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1982), 471.

⁴⁰ Tadeus Burzynski, Zbigniew Osinski, *Das Theater-Laboratorium Grotowskis*, 105.

儀式的程式符號系統為模式。而「貧窮劇場」並不運用亞洲儀式既有的符號做為它的模範。亞陶針對的是，讓「觀眾」經驗到真實的自我，亦即意識心理層面下的潛意識真我，以淺顯白話即是：人性不但是表面的衣冠，還有衣冠下的禽獸一面，所謂的「殘酷」在於揭露並認識真正的自我(我對我自己殘酷)。而「貧窮劇場」第二階段實驗是要演員在訓練時期就受到專屬之心理治療，破除身與心之障礙，以便演出之時以全身與心的開放，迎接角色附上身，此一經由自發創作的原創性質即是布魯克為《邁向貧窮劇場》所寫的〈前言〉第一句：「果氏是獨一無二的」之意。亞陶和果氏相近的在於所運用的術語，例如：「潛意識」、「神祕」、「自我揭露」、「自發性」等。重要的是，「貧窮劇場」並不像是「殘酷劇場」，後者徒有文字形式，沒有被實現過或實驗過。⁴¹

1975年夏季，果氏參與在華沙舉行的「國際劇場週」，他的新工作方式和「劇場」形式引發在場的布魯克、巴柏、巴侯(Jean-Louis Barrault, 1910-1994，法國導演、演員)、隆可尼(Luca Ronconi, 1933-，義大利導演、演員)等劇場人質疑。他自稱的「特殊計劃(Special Projects)」就是「類劇場」實驗，完全離開了劇場，不再從事演出。果氏解散「實驗研究所」後，以「根源劇場」之名又重新組織，專心於儀式與創意技巧。其團隊因為被分成許多小組以心理治療方式來從事「如何認識自我」的自我經驗，如此一來，也就順勢許多狀況出現了各種名詞如「理論與集體分析實驗所」、「國際工作所」或「職業治療實驗所」等。⁴²

(二)謝喜納「表演理論」

謝喜納自1967年起任教於紐約大學，先是受到亞陶儀式說和果陀夫斯基工作方法的影響，成立「表演團體(The Performance Group)」，以儀式性和集體治療方法的實驗手段達到挑戰美國劇場傳統之審美和實務。其於1968年演出的《酒神69》(*Dionysus in 69*)社會觀感毀譽參半，因為半裸和赤裸的

⁴¹ Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 477.

⁴² Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 477.

學生演員們不但自己陷入集體瘋魔，還以鼓動起在場者集體參與為其演出高潮。⁴³

謝氏〈儀式劇〉(*Ritual Theater*, 1969)以社會真實發生取代藝術虛構事件。他舉出，現代社會中的「酒神」形式具現於，經常發生在美國哈林區和紐華克區的社會事件：在現代社會中循環「上演」的社會事件，暴亂騷動中的群眾和警察的肢體衝突，「窗戶玻璃被擊碎後便是頭顱被打破」等等，暴露出人類處於文明社會中被壓抑的原始力量，「正是神話以合乎時代的形式及活動具體化自身」。謝氏即使如此大張旗鼓地擴張「劇場」概念卻也能夠意識到，去除「藝術和生活」的界限所存有的危機：

1960年代求取一個沒有制約的社會和新的群體生活方式，這種相同的激情可以用嚇人的方式導致紐倫堡的黨大會，導致奧許維茲。在大型的毀滅性營地中也同樣施展出一種激情，一種極度興奮。我對新的表達方式暗暗懷有恐懼，這種表達形式在危險性上近似醉狂的法西斯主義。⁴⁴

謝喜納還因此主張「一個強大社會體系之內所建立的控制」，藉以制約「儀式化經驗」。⁴⁵

即使謝氏已經意識到儀式集體且放縱的激情很有可能導致毀滅性結果，他仍然自1970年代起轉向非歐洲文化的表現形式，結合人類學、宗教學、社會學等，將「儀式劇」概念合併入亞洲、大洋洲和非洲文化底層結構，設計出一套「表演理論(Performance Theory)」，企圖以儀式的普遍性(亦即所有民族在史前和早期史都有過的歷程，以及現行仍存的薩滿驅祟、敬神、巫醫等各地原始信仰的儀式)藉以涵蓋形式上相關連的五項人類活動：戲劇(play)、博奕(games)、運動(sports)、劇場(theatre)、儀式(ritual)。其中的「儀式」無法融入以理性為中心的西方劇場美學，然而其「表演」和亞陶的術語「場面」內涵相近，都在嘗試擴張傳統劇場理論的尺度，形成新前衛的概念。以下

⁴³ 參見Hemispheric Institute digital video library, <http://hdl.handle.net/2333.1/mcvdncsq>

⁴⁴ Jens Heilmeyer, Pea Fröhlich, eds., *NOW. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung* (Köln: DuMont, 1971), 192-193. 另見周靜家，〈儀式+戲劇=儀式劇？〉，頁215。Auschwitz是納粹三大集中營之一。

⁴⁵ Jens Heilmeyer, Pea Fröhlich, eds., *NOW. Theater der Erfahrung*, 193.

是摘自其體系的重要概念：他以〈劇本、腳本、劇場和表演〉(*Drama, Script, Theater and Performance*, 1973)四個概念說明其理論架構。「劇本」是以文字寫就，且是一個演出據以為本的傳統。「腳本」則有別於「劇本」，出自以身體符碼(code)作為世代流傳的儀式過程，作為史前和原始社會成員間「宣告」(manifestation)彼此階級等的實際功能，如同舊石器時代圖形和雕刻就是「行動」，「腳本」即是行動模式。人類自有文字很久之後，才有「劇本」，由此交流(communication)就替代了宣告。「劇場」是傳統的架構，指向某一特定群演員演出之事件。「表演」則涵括史前穴居人類儀式並橫跨現存之薩滿僧裝神弄鬼，到謝氏自己的《酒神 69》演出都在內。謝氏特別強調，這四個概念之間的界限(或是分裂)又可以經由劇場實驗被銜接起來。⁴⁶

其〈效用和娛樂的交織〉(1974)以巴布亞·新幾內亞高地上的兩項交換節慶為例：部落之間原先是以武力爭戰解決相互間的衝突，直到遭到殖民地警察的強力干預，轉而舞蹈表演一決勝負。謝氏認為，從實際流血到象徵行為的模式，這代表著純粹儀式表現和歐美劇場娛樂審美之間的「中介階段(liminality)」，屬於審美以外、實際功能的「效用」和劇場「娛樂」的兩極相互關係，⁴⁷因而成為「表演理論」的基礎。謝氏繼續將此一關係以交相纏繞的雙線形式表示出來，並用來說明英美劇場自 15 世紀以來的發展，甚而還預言了 21 世紀的發展趨勢。例如，(一)演出前，觀眾可能的購票動機，到(二)演出當下，亦即傳統觀念中的劇場演出，還要再包括(三)演出完畢後的一切發生。他將其中微型經濟和社會結構(即第一和第三項)都算計在「表演」內，例如某人為了職位升遷買戲票(至少得買四張吧!)孝敬其上司，一些時日後終於如願得到升遷。謝氏理論因此得出個與眾不同的結果：「如果劇場中這些走向同樣被考慮到，劇場就欣欣向榮」。⁴⁸

筆者在此評論：「表演」之能夠廣泛綜合社會學、人類學、宗教學等範圍，成為包羅萬象的「社會學(Social Sciences)」，首要條件在於謝氏的「我

⁴⁶ Richard Schechner, "Drama, Script, Theater and Performance," *The Drama Review*, 17:3 (1973), 6-10.

⁴⁷ 謝克納著，孫惠柱主編，《人類表演學系列：謝克納專輯》，頁170。

⁴⁸ Richard Schechner, "From Ritual to Theater and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad," *Educational Theater Journal*, 26:4 (1974), 455-481.

拒絕審美(I reject aesthetics.)」。⁴⁹因而，例如美國社會學者高夫曼(Erving Goffmann, 1922-1982)的「角色理論(Role Theory)」⁵⁰——日常生活的表演(即角色扮演)——也被收納於謝氏「表演理論」。⁵¹當日常生活的表演和角色扮演定義是，人們在日常生活中為得到最大利益，因應各種場合、各樣時機扮演各種角色時，其合法性的涵蓋範圍之廣泛，筆者相信，幾乎每個臺灣人民對於詐騙集團的橫行以及對於無辜受害者的同情都有深痛的經驗，也必然不會願意把人生設定為一場大騙局，騙人或是受騙。再者，以謝氏的「腳本」和「表演」概念來推算，擴張程度橫向包羅萬象囊括當下各類發生，縱向得往上推到史前穴居人類，尤其謝氏觀點：「沒有文字」也許可能是比較好的表達方式。筆者因而總結其著眼於如同蜜蜂等動物群居方式，強調的是群體的重要性，即藝術史學者潘諾夫斯(Erwin Panofsky, 1892-1968)所提及的「昆蟲社會崇拜者 insectolatrists」，不單缺乏「對人的尊嚴所抱的信仰」，更是使得藝術史的人文精神⁵²層面蕩然無存。當謝喜納〈《環境戲劇》再版序言〉(1994)強調，「我把西方戲劇與其他文化的表演聯繫了起來，與治療、小組交流、驅邪、神秘時空旅程及其他實踐中的表演的『源泉』(如果不是『源頭』的話)聯繫了起來。」⁵³筆者接著要問的是，否定理性和理性而來的文明進展會是甚麼？以及人類的文明進展倒著退回到非理性是否會更好？更何況，謝氏是搭著飛機而非以「源頭」(兩腳步行)的方式於各大洲廣為推銷其「表演理論」。

自謝氏《環境戲劇》中譯本之序言，〈《環境戲劇》：對中國戲劇有用嗎？〉(1993)以來，兩岸學術界跟著忙碌起來，同步於 2005 年為謝氏理論造勢，上海戲劇學院成立「謝克納人類表演學研究中心」引進「人類表演學」，⁵⁴臺

⁴⁹ Richard Schechner, *Environmental Theater* (New York, 1973). 謝克納著，曹路生譯，〈《環境戲劇》〉(北京：中國戲劇出版社，2001)，〈前言〉，頁1。

⁵⁰ 高氏得自莎劇《皆大歡喜》的靈感：「整個世界是一座舞臺，所有的男男女女不過是演員罷了：他們有上場、有下場；一個人一生扮演好幾種角色，他一生的情節……。」

⁵¹ 謝克納著，曹路生譯，〈《環境戲劇》〉，〈對中國戲劇有用嗎？中文版序〉，頁6。

⁵² [美]潘諾夫斯基著，傅志強譯，〈《視覺藝術的含義》〉，頁4。

⁵³ 謝克納著，曹路生譯，〈《環境戲劇》〉，〈對中國戲劇有用嗎？中文版序〉，頁7。

⁵⁴ 參見謝克納著，孫惠柱主編，〈《人類表演學系列：謝克納專輯》〉，〈編者前言〉。

灣《戲劇學刊》創刊號以謝氏〈地戲、柴燈祭和「民俗表演」的問題〉⁵⁵為首篇。再者，經由謝氏「人類表演學」和實務操作帶來資本主義影響，成為「觀光的客體」（引用自其術語）的地戲和柴燈祭又使其心繫不已：「地戲和柴燈祭的未來如何呢？」其理論未加任何批判和審視業已深入兩岸學術界。

六、結語

綜上所述，本篇雖是由敘述各家「儀式說」開始，但主要是由之後所闡釋的市民劇場傳統之審美辯證的理性基礎來指出其中問題，並以藝術史之人文層面批判「儀式劇」理論到「人類表演學」或「表演研究」乃是相關學者（包括謝喜納和其追隨者）的一場迷思——神話。「儀式說」雖然是以亞里斯多德《詩學》為時最久，究其價值觀居然是以非理性之酒神祭祀為基礎，想當然爾地勢必就會發展出劇場藝術。另外，尼采「儀式說」也是深具影響力，這是在筆者寫於 2000 年時以《悲劇的誕生》為例辯證且深入討論過的「儀式+戲劇=儀式劇？」乃是科際整合中的迷思。於現在這篇中探討亞陶「儀式說」，原因出於討論重點轉向果陀夫斯基「類劇場」實驗和謝喜納「表演理論」，這兩者皆奉亞陶「儀式說」為精神導師，然而亞陶《劇場及其複象》充滿了隱喻和反邏輯，比起尼采「儀式說」雜糅希臘神話和基督教《聖經》傳統更為混亂，加之添加了「亞洲」、「東方」等各式令西方（劇場）人士無限遐想的可能性。果陀夫斯基「類劇場」實驗被公認為最接近亞陶「儀式說」，走上此路的果氏實驗勢必階段性地、到最後是消去劇場的結果。但相對於他的誠實面對實驗過程，繼而宣告從此遠離劇場，謝喜納的「表演」則是強勢地「我拒絕審美」，繼而以此基礎發展出社會科學理論。

本篇繼續思考剖析並證諸事實，是觀眾的審美意識判斷超越了儀式信眾神秘互滲之非理性，這乃是人類史上「偉大的覺醒」成就之時刻。因而在論述「顛覆市民傳統、去除審美界限」的果氏「類劇場」實驗和謝喜納

⁵⁵ 謝喜納著，馬奎元譯，〈地戲、柴燈祭和「民俗表演」的問題〉，《戲劇學刊》，第1期（臺北，2005.01），頁7-25。

「表演理論」之前，必須先表述市民傳統劇場相關的重要思考和價值觀，才能顯現出謝氏「表演理論」拒絕審美(界限的認知)，實際就是便宜行事地「儀式+戲劇=儀式劇」，以成就自己的學說，其中顯露出的價值觀：非理性高於理性或是非理性可以涵蓋理性，實在令人難以接受。儀式中無人表演，一切「當真」，更無觀者，遑論分辨能力之審美意識。因而謝氏理論否定理性和經由理性而來的成就踐蹋了由蘇格拉底起始的示範，歷經理性時代市民美學代表們長期論戰，使得劇場擺脫教會的和貴族的勢力干預。本文引用如韋伯、波普爾、潘諾夫斯基、阿多諾、布萊希特、宮布利希等學者的思考為的是呈現出，直到廿世紀西方知識份子仍然集結全力對抗非理性和反理性潮流。

徵引書目

Bibliography

(一) 中譯本

- 戈登·克雷著，李醒譯，《論劇場藝術》，臺北：丹青出版社，1987。
Gedeng Kelei, zhu, Li Xing, yi. *Lun ju chang yi shu*, Taipei: Dan qing chu ban she, 1987.
- 布洛克著，董樂山譯，《西方人文主義傳統》，臺北：究竟出版社，2000。
Buluoke, zhu, Dong Leshan, yi, *Xi fang ren wen zhu yi chuan tong*, Taipei: Jiu jing chu ban she, 2000.
- 布羅凱特著，胡耀恒譯，《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》，臺北：志文出版社，1974。
Buluokaite, zhu, Hu Yaoheng, yi. *Shi jie xi ju yi shu xin shang: Shi jie xi ju shi*, Taipei: Zhi wen chu ban she, 1974.
- 列維·布留爾著，丁由譯，《原始思維》，臺北：臺灣商務印書館，2001。
Liewei Buliuier, zhu, Ding You, yi. *Yuan shi si wei*, Taipei: Taiwan shang wu yin shu guan, 2001.
- 亞里斯多德著，陳中梅譯注，《詩學》，臺北：臺灣商務印書館，2001。
Yalisiduode, zhu, Chen Zhongmei, yi zhu. *Shi xue*, Taipei: Taiwan shang wu yin shu guan, 2001.
- 波普爾著，戴維·米勒編，張之倫譯，《開放的思想和社會——波普爾思想精粹》，南京：江蘇人民出版社，2000。
Popuer, zhu, Daiwei Mile, bian, Zhang Zhilun, yi. *Kai fang de si xiang he she hui: Popuer si xiang jing cui*, Nanjing: Jiangsu ren min chu ban she, 2000.
- 阿多諾著，林宏濤等譯，《美學理論(上)》，臺北：美學書房，2000。
Aduonuo, zhu, Lin Hongtao, deng yi, *Mei xue li lun (shang)*, Taipei: Mei xue shu fang, 2000.
- 宮布利希著，雨云譯，《藝術的故事》，臺北：聯經出版事業公司，1998。
Gongbulixi, zhu, Yu Yun, yi. *Yi shu de gu shi*, Taipei: Lian jing chu ban shi ye gong si, 1998.
- 格洛托夫斯基，《邁向質樸戲劇》，北京：中國戲劇出版社，1984。

- Geluotouofusiji, *Mai xiang zhi pu xi ju*, Beijing: Zhong guo xi ju chu ban she, 1984.
翁托南·阿鐸著，劉俐譯注，《劇場及其複象》，臺北：聯經出版事業公司，2003。
- Wengtuonan Aduo, zhu, Liu Li, yi zhu. *Ju chang ji qi fu xiang*, Taipei: Lian jing chu ban shi ye gong si, 2003.
- 培德·布爾格著，蔡佩君等譯，《前衛藝術理論》，臺北：時報文化出版公司，1998。
- Peide Buerge, zhu, Cai Peijun, deng yi. *Qian wei yi shu li lun*, Taipei: Shi bao wen hua chu ban gong si, 1998.
- 潘諾夫斯基著，傅志強譯，《視覺藝術的含義》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987。
- Pannuofusiji, zhu, Fu Zhiqiang, yi. *Shi jue yi shu de han yi*, Shenyang: Liaoning ren min chu ban she, 1987.
- 謝克納著，孫惠柱主編，《人類表演學系列：謝克納專輯》，北京：文化藝術出版社，2010。
- Xiekena, zhu, Sun Huizhu, zhu bian. *Ren lei biao yan xue xi lie: Xiekena zhuan ji*, Beijing: Wen hua yi shu chu ban she, 2010.
- 謝克納著，曹路生譯，《環境戲劇》，北京：中國戲劇出版社，2001。
- Xiekena, zhu, Cao Lusheng, yi. *Huan jing xi ju*, Beijing: Zhong guo xi ju chu ban she, 2001.

(二) 中文期刊論文

- 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(臺北：2004.06)，頁173-224。
- Zhou, Jingjia. "Nian shi ji qian ban mai xiang yi shu zi zhi de ju chang shi yan," *E hu xue zhi*, di 32 qi (Taipei, 2004.06), 173-224.
- 周靜家，〈布萊希特百歲冥誕專文，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(臺北，1998.08)，頁706-719。
- Zhou, Jingjia. "Bulaixite bai sui ming dan zhuan wen, guan kan yi shu: Bulaixite ju chang li lun de zhong yao gong xian," *Zhe xue yu wen hua yue kan*, di 291 qi (Taipei, 1998.08), 706-719.
- 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(臺北，2000.06)，頁207-233。
- Zhou, Jingjia. "Yi shi + xi ju = yi shi ju?: Lun ke ji zheng he zhong de mi si," *Guo li zheng zhi da xue li shi xue bao*, di 17 qi fen ce (Taipei, 2000.06), 207-233.
- 謝喜納著，馬奎元譯，〈地戲、柴燈祭和「民俗表演」的問題〉，《戲劇學刊》，第1期(臺北，2005.01)，頁7-25。

Xiexina, zhu, Ma Kuiyuan, yi. "Di xi, chai deng ji he 'min su biao yan' de wen ti,"
Xi ju xue kan, di 1 qi (Taipei, 2005.01), 7-25.

(三) 研討會論文

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」，臺北：中央研究院歐美所，2006年11月17-19日。

Zhou, Jingjia. "Ren shi 'Guan zhong xue': Lun 'Yi shu she hui xue' he 'She hui xue de yi shu yan jiu'," 2006 yi shu she hui xue yan tao hui ji T. J. Clark & Anne Wagner Workshop, Taipei: Zhong yang yan jiu yuan ou mei suo.

(四) 西文專書

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Barba, Eugenio. *Beyond the Floating Islands*, Translated by Judy Barba, New York: Performance Art Journal Publications, 1986.
- Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek b, Hamburg: Rowohlt, 1982.
- Burzynski, Tadeuz, Zbigniew Osinski. *Das Theater-Laboratorium Grotowskis*, Warschau: Interpress, 1979.
- Heilmeyer, Jens, Pea Fröhlich, eds. *NOW. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung*, Köln: DuMont, 1971.
- Lazarowicz, Klaus, Christopher Balme, eds. *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam, 1993.
- Martin, Carol, Henry Bial, eds. *Brecht Sourcebook*, London & New York: Routledge, 2005.
- Pevsner, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*, Baltimore: Penguin, 1968.
- Schechner, Richard. *Environmental Theater*, New York: Applause, 1973.
- Schilling, Kurt. *Die Kunst: Bedeutung, Entwicklung, Wesen, Gattungen*, Glan: Hain, 1961.
- Schweizer, Gerhard. *Neuer Schauspielführer*, Wien: Prisma, 1978.
- Szondi, Peter. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Hrsg.v. Gert Mattenklott, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

(五) 西文期刊論文

Barba, Eugenio. "The House of My Origins – and My Return." *The Drama Review*, 48 (2004), 6-10.

Schechner, Richard. "Drama, Script, Theater and Performance." *The Drama Review*, 17 (1973), 6-10.

Schechner, Richard. "From Ritual to Theater and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad." *Educational Theater Journal*, 26 (1974), 455-481.

(六) 網路資料

Hemispheric Institute digital video library, <http://hdl.handle.net/2333.1/mcvdncsq>

Investigating the Myth of “Ritual Theatre”: In the context of Humanist Respect for Art History

Chou, Jing-chia, Christine

Associate Professor, Department of Theatre Studies, Chinese Culture University

Despite Aristotle’s theory, which claimed theatre emerged from rituals of mythology, Antonin Artaud’s speculation directly indicated that ritual was in fact the archetype of theatre, or the “Para-Theatrical Experiments” of Jerzy Grotowski; or even Richard Schechner’s “Performance Theory,” which extended the traditional concept of theatre. These assertions, in the long term, made theatre studies not free from the tangled relation with ritual. In the new millennium, the hundredth anniversary of Friedrich Nietzsche’s death, my essay “On the Myth in the Interdisciplinary” pointed out that the new aesthetic version emerging from the Birth of Tragedy concluded in ritual theatre and was in fact a myth of the interdisciplinary. To ensure the autonomy of the discipline as an integrative and independent one, and meanwhile, to approve the development of civilization achieved by rationality, the essay here investigates -- in the context of humanist respect of art history -- to critique further on the so-called ‘Performance Studies’ in the name of an interdisciplinary combination of anthropology and sociology as per the above assertions.

Keywords: Traditional Civil Theatre, the Aesthetic Dialectics, Theories of Ritual-Theatre, Theatre of Cruelty, Para-Theatrical Experiments, Performance Theory