戲劇研究　第37期
Journal of Theater Studies
2026年1月　頁109-148
DOI: 10.6257/JOTS.202601_(37).109

以痛楚為方法
——「特權的肉體論」與唐組早期跨界作品中的實踐*

黃資絜
國立中山大學劇場藝術學系助理教授

前言：1980末期至90年代的挑戰

日本前衛戲劇的代表人物唐十郎（1940-2024）於2024年5月過世，正值他的劇團「唐組」（1988-）春季公演開幕前夕。即便唐近年因腦溢血後遺症的影響，已許久不能親身登台演出或導戲，但唐組仍繼承其意志，維持每年春秋兩次的帳篷劇搬演唐的舊作，可說是令他貫徹了戲劇人未改其志的一生。綜觀唐的生涯，他過去帶領的劇團「狀況劇場」（1963-1988）曾是最受歡迎的前衛劇團之一，而他從風格強烈的初代團員們相處的過程中得到靈感，進而寫出的戲劇理論「特權的肉體論」[1]，更令他成爲1960年代的代表者。即使是對日本前衛戲劇不甚熟悉者，可能也聽過唐創出的極具前現代日本特色的用語，諸如河原乞食、怨念、異形的肉體等，這些都令唐成爲背負前衛時代「肉體派」招牌的代言人。

不過倘若細看「特權的肉體論」產生過程，可以發覺唐眞正稱得上以此爲

* 本文爲國科會專題計劃（114-2410-H-110-061-MY2）之部份成果，初稿曾發表於2024年9月7-8日舉辦的「邁向亞際劇場研究：現代性、歷史情境與觀看方式的變遷」研討會。感謝會議與談人、與會者及期刊匿名審稿委員惠賜寶貴意見，對釐清思路和文章構成助益良多。限於篇幅，未竟之處盼能在將來的研究中陸續完善。

1 本文將在第一之（二）節說明版本的問題。

臺灣大學學術期刊資料庫

號召的時期恐怕不如乍看之下來得長。無論是劇論或劇作的撰寫，唐都十分仰賴劇團員帶來刺激與靈感，再用創作來回應，因而他的作劇方法被稱爲「量身打造」[2]，但即便在狀況劇場的極盛時期，劇團員們也是來來去去經常更迭。劇評家扇田昭彥將狀況劇場的發展分爲三個時期[3]：第一批引領風潮、支撐起大衆對「特權的肉體」印象的名優、怪優們，都早在1970年代初期至中期便已退團，包括在1971年退團另外開展事業的麿赤兒和四谷西蒙，[4]稍晚的1976年則是大久保鷹退團。換言之，在唐寫下「特權的肉體論」後的5至10年內，他便陸續失去了這群奠定劇論的特殊肉體。即便有新血加入，也是風格與前輩們迥異的小生型俊俏演員，使得扇田論及過去以男觀衆爲主的狀況劇場，變成年輕女觀衆佔絕大多數，也對劇團的作品風格產生影響。[5]

由上述情況看來，唐在劇團初期寫下的「特權的肉體論」在中期以後究竟能否適用，值得重新探討，何況在1978至1980年間，連第二世代的演員也陸續退團。新興的影視圈帶走當時的劇團主力，也帶走他們的女性觀衆群，使得劇團來到第三個發展階段。此時仍有實力派新血加入，例如後來創立「新宿梁山泊」劇團的金守珍，但扇田觀察到，不僅演員陣容不若以往豐富，唐的劇本寫作也遭遇瓶頸。面臨困境的並非只有狀況劇場，從70年代後期以來，日本的小劇場界面臨世代交替。戰後出生的年輕新秀如擅長輕喜劇的Tsuka Kohei[6]、描繪末日的北村想、奇幻風格的野田秀樹崛起，使用和前代劇作家截然不同的感受性創造作品並吸走大量觀衆，導致所有曾在60年代引領風潮的前衛戲劇大師們都面臨轉型的難關。好比鈴木忠志便選在1976年，將劇團據點從首都東京遷移到偏鄉的富山縣利賀村。[7]

唐在這段時期也做出各種嘗試。例如在1981年，他爲執導商業劇的蜷川幸雄寫作劇本《下谷萬年町物語》（《下谷万年町物語》），以唐的出生地、東京貧民窟之一的下谷萬年町爲故事場景，並在西武集團經營的「西武劇場」[8]搬演。

---

2 樋口良澄：《唐十郎論——逆襲する言葉と肉体》（東京：未知谷，2012年），頁25。

3 扇田昭彦：《唐十郎の劇世界》（東京：右文書院，2007年），頁335-336。

4 原本便是來自舞踏界的麿赤兒，離團後隔年創立舞踏團「大駱駝艦」；以男扮女裝演技著稱的四谷西蒙，離團後成爲球型關節人偶設計師。

5 扇田昭彦：《唐十郎の劇世界》，頁335-336。

6 日文「つかこうへい」，爲韓裔劇作家金源峰雄的筆名，刻意不使用漢字，故以拼音表示。

7 扇田昭彦：《唐十郎の劇世界》，頁337。

8 西武集團於1973年啓用，爲如今東京澀谷「Parco劇場」的前身。

臺灣大學學術期刊資料庫

這座位於百貨公司高樓層，專門上演熱門、大衆化作品的豪華商業劇場，和唐慣用的克難、狹小的帳篷在各方面都截然相反。此外，唐的中篇小說《佐川君的來信》（《佐川君からの手紙》）在1983年獲得芥川賞。儘管這已不是他第一次出版小說，但從獲獎經歷可看出，這段期間他也投注精力在劇本以外的文體。最終嘗試則是在1988年，唐決定親自與西武集團合作，也導致他和創團的當家女演員李麗仙離婚。根據扇田所述，兩人間除了有私人感情問題，李麗仙強烈反對與西武集團合作，使得兩人不僅離婚，劇團也就此解散。[9]唐另外創立唐組，首次公演便放棄了帳篷，在西武集團的資助下進入了安藤忠雄（1941-）新建的劇場「下町唐座」（1987-1988）。

下町唐座劇場僅歷經短暫使用，隔年唐組重回紅帳篷，劇場也拆除，使得此事在戲劇書上只有寥寥數句記載。劇評家普遍認爲此時的唐受到鼎盛期泡沫經濟的不良影響，長年評論唐十郎作品的藝文評論家堀切直人甚至直言，這段期間他拒看唐的作品，對80末至90初期的一切忽略不提。[10]甚至連日後安藤忠雄在回想起這段合作時，也認爲唐違背了前衛精神：「我們的國家就這麼朝向經濟發展，往只會享受豐裕物資的社會挺進。爲了對這樣的社會與大衆提出異議，唐十郎與寺山修司才會不顧一切貫徹自己的想法。／如今回想起來，就連他們也被時代吞沒了。」[11]

乍看之下，泡沫經濟時代的唐不僅失去原有的劇團，新的劇團唐組甫成立便飽受質疑，被認定違背了過去唐對肉體表現的信念。然而對這一切看似「擁抱物質」的轉變，唐其實是有自覺的。在訪談中，他提及在下町唐座啓用兼唐組創團首演的劇作《漂泊的珍妮》（《さすらいのジェニー》，1988）[12]中使用了新手法：

> 從這兩、三年來看，我的作劇術有了改變，變成由兩種不同的支流所造成，而我也產生了野心，希望能成爲把它們匯聚一堂的劇作家兼導演。其中一支是從「特權的肉體論」延伸出來，與紅帳篷的活動相延續；另一支

9 扇田昭彥：《日本の現代演劇》（東京：岩波書店，1995年），頁39。

10 堀切直人：《堀切直人コレクション(1) 新編 唐十郎ギャラクシー》（東京：右文書院，2007年），頁232。

11 安藤忠雄著，褚炫初、王筱玲譯：《安藤忠雄 我的人生履歷書》（臺北：聯經出版社，2012年），頁73。

12 底下時而以《漂》劇稱之。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 是在第七病棟演出《塑膠膜之城》的過程中，在我裡面產生的特殊現象，希望能對現代做出觀念上的挑釁。例如在《塑膠膜之城》裡，我用塑膠膜這個物體當作媒介、透鏡。這是一種透過物體、機械式的東西，而做出的挑釁。[13]

當中提及的劇本《塑膠膜之城》（《ビニールの城》，1985），是唐受劇團「第七病棟」（1976-）委託所寫。[14]該團是蜷川幸雄曾待過的劇團「櫻社」（1972-1974）解散後，原本的主力演員集結而成，創團初期的作品幾乎都委由唐來撰寫。《塑》劇極獲好評，在雜誌《FOCUS》舉辦的票選活動中，被劇評家選爲80年代舞台劇代表作的第一名。[15]由於《塑》劇的成功，唐希望延續該手法到《漂》劇，展現出「『特權的肉體論』與觀念上的挑釁，雙方結婚」[16]的成果。

除了上述以外，唐也在90年代中期嘗試其他的跨界，與唐交好的韓裔電影導演林海象（1957-）早有邀他合作的想法。當時正是臺灣新電影在國際間發光發熱的年代，林導演希望藉由臺灣相關題材架起日臺之間合作的橋樑。唐接受委託撰寫腳本並領銜主演，也在投入電影拍攝前先寫了一系列臺灣相關的舞台劇作，最終在1995年將諸作融合出版成中篇小說《海鬼燈》，林導演再以小說爲底本拍攝成同名電影《海鬼燈》（《海ほおずき――The Breath》，1996）。[17]本片有不少臺灣影壇人士參與，包括坐娜、倪淑君擔綱演出，魏德聖擔任導演助理。只是電影放映後日本的評價普遍認爲深奧費解，臺灣方面的評價則付之闕如，此後唐也未曾再撰寫臺灣相關題材。

唐在此時期做的運用大量資源和「物體」、看似朝向商業主義靠攏的各種嘗試，都因爲再無後續而狀甚「失敗」，但從他對此有所自覺來看，這些或許並非沒有意義的嘗試，而是與新手法的磨合期。本文希望探討這段過程，指出「物體

13 唐十郎，内田洋一訪談：〈演劇十字路〉，《新劇》第34期7號（總第412期），1987年7月，頁41。

14 底下時而以《塑》劇稱之。

15 早稲田大学演劇博物館：〈ビニールの城〉，《Japan Digital Theatre Archives》，https://www.enpaku-jdta.jp/detail/00336-01-1985-01。

16 唐十郎，内田洋一訪談：〈演劇十字路〉，頁41。

17 唐十郎：《海ほおずき》（東京：文藝春秋，1995年）。電影於1996年上映，隔年分別由臺日兩地的電影公司各自發行，文中標記以首映年代爲準。林海象導演，唐十郎原作・腳本・主演：《海ほおずき――The Breath》（東京：映像探偵社，臺北：原子影視傳播股份有限公司，1997年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

和肉體」對唐而言並不互斥，反倒是在舞台表現上相互彰顯，二者彼此碰撞所迸發出的「痛楚」對唐的方法論而言更是起到關鍵性的作用。首先，本文將由影響青年時期的唐相當深遠的沙特思想著手，爬梳整理「特權的肉體論」究竟所謂爲何？其次，則是探討前文論及的唐組成立前後的作品和看似不成功的跨界合作，有鑑於這些嘗試最能反映唐試圖掙脫困境所做的努力，以及1980末至1990年代初期泡沫經濟崩潰前的物質氾濫。本文選擇了新手法出現的《塑》劇、下町唐座啓用公演的《漂》劇，以及電影《海鬼燈》爲分析對象，希望指出唐在歷經這些摸索後，將原先僅聚焦在肉體的劇論更新爲「物體與肉體」透過「痛楚」相結合的舞台實踐。

一、緊貼沙特論述的「特權的肉體論」

（一）沙特思想的流行與滲透

欲理解「特權的肉體論」，首先面臨的便是此語彙的來源，扇田曾指出「特權」引自沙特小說《嘔吐》末段。[18]這篇中篇小說是以男主角羅岡丹的第一人稱日記體寫成，記述他爲了寫一部歷史人物書籍，往復旅館與圖書館的平淡日常。他對世上萬物無以名狀的存在倍感焦慮，少數期待是即將與前女友安妮久別重逢。但實際會面時，兩人並未重燃愛火，只是各自談論他們的焦慮。身爲女演員的安妮講起，過去她曾爲了在舞台上達成「完美的瞬間」，而想追尋「特權的狀況」（privileged situations）。[19]

扇田並未對「特權」多做解釋，僅僅指出無論是沙特的劇作術或思想，都難以看出和唐的劇論有任何深刻關聯，大概只能從專有名詞的挪用看出唐曾經關切過沙特思想。[20]自從扇田指出此點，研究者便經常比對《嘔吐》與唐的劇論，大致也都認同扇田的觀點，例如劇作家清末浩平的研究。清末認爲，書中安妮追求的「完美的瞬間」是指演員與角色完全合一的狀態，而「特權的」則指劇本或導演手法給予演員的限制，這明顯與唐的劇論內容毫不相關；據此，清末認爲沙特

18 扇田昭彦：〈状況劇場の疾走〉，收錄於劇団状況劇場編：《写眞集　唐組Karagumi状況劇場全記録》（東京：パルコ出版，1982年），頁128-130。

19 在本文引用的譯本中譯爲「特殊情景」，但爲求一致，本文一律改寫爲「特權的狀況」。詳見沙特著，桂裕芳譯：《嘔吐》（臺北：志文，1997年）。

20 扇田昭彦：〈状況劇場の疾走〉，頁129。

臺灣大學學術期刊資料庫

的影響微乎其微。[21]

扇田與清末都認爲沙特思想影響不深，然而在《嘔吐》中沙特其實花費不少篇幅描述「特權的狀況」，不僅僅如清末所述只限定在舞台上的表現。在小說的這段對話，大半篇幅是在展現羅岡丹對安妮在這5年間的改變感到困惑，而沙特也在關於「自由」的論述中提及「改變」。好比他指稱人無時無刻都能透過「選擇」來改變自身，因爲人並不受制於某種被預先決定的連貫本質。[22]是以，這其實是圍繞著「自由」展開的討論，而那正是沙特思想中最重要的議題。更何況此詞「特權的狀況」也是「狀況劇場」（Situation Theatre）的名稱由來——沙特論及自由產生的必要條件是「處境」（situation），在日文中便寫作「狀況」。凡此種種，都可見沙特思想與唐的劇論間關係極深。

學者高宣揚在論及沙特思想傳播時，提及其影響對象主要在1950年代英國與歐陸青年的革命精神、美國「垮掉的一代」，並且接續影響到60年代美國的嬉皮運動。[23]在日本安保抗爭中包括反戰、反體制的理念都與嬉皮運動共通，沙特思想的盛行也就不令人意外。唐在對談中也提及60年代的日本盛行沙特思想與戲劇，儘管他承認當時或許有誤讀，仍搭上這波風潮，因爲「沙特的戲劇對我們而言，可說是個方便的鎧甲」[24]。

唐自述的誤讀情有可原，畢竟他向來都是戲劇的實踐者而非理論家或哲學研究者，何況他寫下劇論時僅是二十多歲的青年，[25]但這絕不意味援引沙特思想對於解釋劇論沒有幫助。底下將接續探討劇論本文。

（二）從與「他者目光」的對抗中誕生

「特權的肉體論」是唐的一系列文章集結而成，最早的版本是作爲劇本《腰卷阿仙》的附錄出版。[26]隨著劇論被列入60年代前衛劇場的代表性論著受到矚

21　清末浩平：〈唐十郎論——肉体の設定〉，《文学十》第1期（2018年10月），頁111。

22　沙特著，陳宣良等譯：《存在與虛無》（臺北：貓頭鷹，2000年），頁457-475。

23　高宣揚：《存在主義》（臺北：遠流，1993年），頁37，頁116-119。

24　唐十郎，利光哲夫訪談：〈下町唐座の唐十郎に聞く〉，《テアトロ》第542期（1988年4月），頁64。

25　劇論最早出版於唐28歲時，不過他自述從24、5歲以來便陸續寫下這些內容。詳見唐十郎：《特権的肉体論》（東京：白水社，1997年），頁188。底下引用此書時，將直接於內文標示頁碼。

26　唐十郎：《腰巻お仙》（東京：現代思潮社，1968年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

目，劇論的部分又被單獨抽出，與新撰寫的篇章集結成冊，成爲1997年的新版《特權的肉體論》[27]。此書分爲三部分：原版、寫於1972年至1984年間的補足、寫於90年代的補足。

由書籍的編排可見，唐的劇論並非一套固定不變的觀念，而是不斷疊加累積的動態過程，不過倘若將原版的開篇文章〈如今什麼稱得上是戲劇化的〉視爲劇論的基石，應是最無疑義的，因爲唐在文中直接闡述對戲劇的理念。在這篇總長12頁的文章裡，唐先從日本國民詩人中原中也其人其詩出發，描述詩人是一位「特權的病人」，並引用中原的代表作〈骨頭〉。中原的人生充滿病痛和死別，該詩是他想像成爲鬼魂的自己觀察著亡骸，也就是死後的自我觀測，但唐卻從中解讀出對「他者視線」的想像，亦即：中原其實是在想像自己在他者眼中的模樣。唐遂議論起何謂他者視線：

> 疼痛讓人意識到肉體，而羞恥則令肉體的痛持續。然而感受到痛的意識【註：粗體爲原作者所加】，並非從自我的內部自然發生，而是必須要有他者的視線介入其中。跟頭去敲到石頭的痛感相反，因爲被觀看而產生的肉體的痛，反而是令自我化成了石頭。也就是說，肉體被想作是石頭那般的物體了。（頁7）

從引文可知，唐在文章的開頭便已提出數個重要的概念，而這些內容也引發日本劇評家和學者作出各式各樣的解釋。主要的問題點在於：第一，衰病的詩人中原，明顯跟狀況劇場演員們強健或怪異的肉體毫不相似，那爲何要舉中原爲例？第二，由於以「肉體」爲題，讀者很容易認定本文是一篇演員身體論，但實際上被大篇幅討論的對象卻是詩人中原，這該如何關連到舞台上的演員身體？

截至目前的相關解釋可以分爲三種。第一種解釋是直接從演員身體本身切入，例如學者西堂行人就特別澄清：儘管「特權」一詞容易讓人望文生義，誤以爲那是指生氣勃勃或是肌肉強健的光榮肉體，而狀況劇場的初代成員如舞踏家麿赤兒、大久保鷹等「怪優」所擁有的「異形肉體」更加深了此類誤解，但唐打從發想便是詩人中原的脆弱病體。[28]評論家樋口良澄同樣論及，此處的肉體應是一種負性的病體，與同時代土方巽的舞踏身體論遙相呼應。[29]學者梅山Itsuki則

27 唐十郎：《特権的肉体論》。

28 西堂行人：《[証言]日本のアングラ——演劇革命の旗手たち》（東京：作品社，2015年），頁47-48。

29 樋口良澄：《唐十郎論——逆襲する言葉と肉体》，頁39-44。

臺灣大學學術期刊資料庫

認爲，這裡描述的是演員必須具備在舞台上將肉體異化、視爲石頭般異物的能力。[30]

第二種解釋則強調唐的劇論具備多義性。扇田指出，由於劇論是多篇文章組成，在意義上具有疊加性，例如在下一篇文章〈致夢幻的觀衆〉中，唐提到他嚮往古代的歌舞伎演員、居無定所的「河原無賴」[31]；是以，倘若將病體視爲「特權的肉體」首要定義，狀況劇場初期演員的異形肉體則可說是第二層意義，指的是「無賴的身體」。[32]

第三種則是較爲特別的說法，由第一之（一）節也有引述的劇作家清末提出，他的研究是目前分析得最詳盡者，幾乎依著劇論逐句解說。他論及所謂「特權的肉體」並非在劇論的開頭就被完全說明，而是在後文唐一面舉詩人中原爲例，才被逐步說明之。唐以「影子」來描述中原的肉體如何被呈現，因而可以推知那是一種「影子戲」（影絵）當中的「影像」，故清末敘述：「所謂『特權的肉體』並不是指表現者的『肉體』，而是鑑賞者面對被表現出來的作品表面時，所顯像出來的幻影（illusion）。」[33]以戲劇而言，清末認爲那指的就是「劇中角色」。[34]由於這個解釋關連到劇論的後文，本文將於底下繼續說明，不過在此已經可以窺見此說的優點，在於前面的兩種解釋，似乎都只停留在劇論的開頭和部分段落。清末的說法多少彌補了這個缺憾，不過他也未能充分討論到後續在唐的比喻迷陣裡反覆出現的各式自創詞彙，諸如：瘤、照明、怨恨、肉體的山水花鳥等，使得唐的劇論依舊充滿謎團。此外，就如同本文在前面一節已經提及的，清末認定沙特思想在劇論中沒有影響力，令他難以說明「影像、影子戲」的比喻爲何會忽然出現。最後，則是在論述戲劇演出時，清末認爲從鑑賞者亦即觀衆的角度來看，「劇中角色」這一「特權的肉體」浮現在「舞台上的現在」、作品的表面，而演員的肉體則在其「後方」，兩者可以分開論之，彷彿演員的肉體可以不被看見。[35]如此說法對照戲劇演出的實際情形，仍然令人不盡滿意。更何況「特

30 梅山いつき：《アングラ演劇論：叛乱する言葉、僞りの肉体、運動する躰》（東京：作品社，2012年），頁44。
31 日文「河原ゴロ」。
32 扇田昭彦：《唐十郎の劇世界》，頁262-263。
33 清末浩平：〈唐十郎論——肉体の設定〉，頁111。
34 同前註，頁116-117。
35 同前註，頁117。

臺灣大學學術期刊資料庫

權的肉體」是否眞的等同於角色？這都有待進一步分析檢證。

本文希望能立足於第三種解釋「影像」上，修正其不足，進而成爲第四種解釋：特權的肉體是「影像與實際肉體的一體兩面」，從觀衆來看是影像，是演員對劇中虛幻角色的詮釋動作；對演員而言這一切則必須運用到他們的肉體。此說與沙特的他者論和處境論多有呼應，是唐將沙特思想轉化之後的再運用，並從中產生所謂「影像」的說法，因此本文將補足與沙特思想的關聯，連帶也說明唐的各式自創詞彙的涵義。最後，本文贊同第二種解釋，認爲唐的劇論有延伸解釋的空間，畢竟他主要的身分是戲劇的實踐者，比起一次寫成經過深思熟慮後的理論，隨著上演經驗累積而反覆修正補充，應該才是此劇論眞正的生成方式。本文因此認定，在解釋劇論之際應當結合其他篇章，乃至於日後90年代的實踐和補充說明，即使各篇可能看似有所矛盾。礙於篇幅，本文討論的範圍將集中在唐如何從劇作家和導演的身分，討論劇本內容和他對演員身體的看法；至於他如何看待觀衆，以及演員是如何回應他的劇論等等，則暫且割愛。

唐提及的羞恥與他人目光，都令人聯想到沙特的他者論。沙特論及，人在獨自一人的情況下不會感到羞恥，因而這類意識來自他者的存在；同時，儘管羞恥是一種意識，卻與「我」的自我意識並不相關，而是對身體的承認——他人的注視使我知覺到自己擁有身體，並且「我是他人眼中的那個樣子」。[36]沙特認爲，當自我發覺到被他者注視，將會感受到：「我是脆弱的，我有一個能被打傷的身體，我佔據著一個位置而且我在任何情況下也不能從我毫無遮掩地在那裡的空間中逃出去」[37]。於是乎「注視」既是使人被迫接受身體存在、發覺自我的過程，卻也使自我變成他者的對象物、一件「東西」，因爲我的主體性「心靈和意識」被從中排除了。[38]

唐的劇論開篇明顯是對沙特的轉化，指稱的並非日常經驗，而是沙特筆下「發覺到自己擁有身體」的過程。此外，沙特的論述方式也影響到唐的劇論建構，例如沙特經常使用二元論，不將觀念視爲單獨、與周遭斷裂的存在，而總是會運用兩個一組的手法，令兩者互相糾葛對抗，彼此也變得缺一不可。此處的「他者與自我」，以及後文將論及的「處境與自由」皆是如此。

36 沙特著，陳宣良等譯：《存在與虛無》，頁236-237；270-271。

37 同前註，頁269。

38 李天命：《存在主義概論》（臺北：臺灣學生書局，2019年〔1976年初版〕），頁124-126。

臺灣大學學術期刊資料庫

有鑑於劇論的後段內容是唐以大篇幅詳細討論詩人中原，可見得開篇的例子並非任意的身體，甚至也還不是指演員的身體，而是特指衰病的詩人中原的病體。不過就如同清末也有指出的，唐的批評也非創見，而是引用自文學評論家小林秀雄。[39]小林指稱中原毫不關心創作上的技巧問題，將精力全投注在自我暴露之上，「比起詩人更不如說是告白者」，令身爲好友的他深感痛惜。[40]簡言之，小林的批評重點是創作者在眞實人生與作品之間是否保持適度距離，也就是創作論的問題。唐一方面附和小林的觀點，認爲詩人無法分離作品與生活的二元，因此成爲「一元論的病人」（頁12），但另一方面，唐卻大大讚揚這點，說正是因爲把生活與詩作合併爲一，遂使得詩人身上沒有秘密可言，活成一個「永久暴露的瘤」（頁13-14）。由此，唐展開自己獨特的論述，討論何謂「特權的」：

> 中原跟影子的這種濕淋淋的緊密貼合，就再次稱作瘤之花吧。這種情況要演也不是不行，但只能這樣活下去的他，正是獨一無二的特權的病人。（頁14）

在此開始出現一連串自創名詞。首先唐希望澄清的是，我等讀者透過作品接觸到的並非詩人的實際肉體，因爲：

> （前略）我們要注視那肉體，也是不可能的吧？諸如中原的白皙膚色，是如何的令他感到羞恥，我們是要怎麼去體驗呢？何況，再去體驗之也是沒有意義的。我們所能看到的，是詩中顯現出的中原的影子，那是他的現在式與怨恨之虹，而跟那相隔一段距離晃動著的中原白皙肉體，就如同他的世界的過去完成式那般存在著，與他的影子大小成比例的或遠或近而已。（頁14）

由於詩人已逝，無論是他那具令他自己感到羞恥的「白皙肉體」或他的所思所想，全都不可能被我等讀者追溯體驗，因此唐稱之爲「他的世界的過去完成式」。讀者能體驗到的，只有在閱讀作品時在腦海中建構的詩人形象。特別的是，唐不使用比較平易近人的腦海一詞，而稱讀者看到詩人的「影子」映在視網膜上，在閱讀過程中各自重現詩人當年的怨恨懊悔。由於這發生在讀者閱讀作品的當下「現在式」，唐稱其爲詩人的「影子、現在式與怨恨之虹」。

---

39 清末浩平：〈唐十郎論——肉体の設定〉，頁113。

40 小林秀雄：〈中原中也の思ひ出〉，《作家の顔》（東京：新潮社，1961年），頁155-162。

臺灣大學學術期刊資料庫

既然唐將讀者對詩人的建構形象比作「影子」，則可以想見必須要有「光源」存在，方能成影：

> 於是乎，如果要問說是哪裡來的光源，將那稱得上是世界之影的中原詩作，清晰映在我等的視網膜上？那並不是作爲影子的過去完成式的中原白皙肉體在發光。
>
> 在那相對的方向，中原自己意識到的對象物的目光，才是眞正的光源。在與那個視線糾葛的過程中，顯現出中原這個影子，這個創造上的現在，並且映在我方的視網膜上。（頁14）

由此段可以看出，唐捨棄「讀者在腦海中建構的作者形象」這類淺顯的說明，刻意採取「影子」爲喻，目的在於強調已不在場的「詩人的實際肉體」的影響力。唐認爲，詩人的肉體不因爲已然消逝，所以在讀者接觸作品的過程中毫無影響力；在作品創作之初，詩人的實際肉體曾經和「光源」互相糾葛，才得以令作品中的詩人「影子」產生。是以，該具已然消滅的「白皙肉體」彷彿雖死猶生，仍舊是爲了產出「影子」所不可或缺之物，讀者很難分辨映在他們眼中的「作品中的作者影子」跟已逝的「作者的實際肉體」有何區別。

既然唐以投影爲喻，則爲何他不繼續使用光線成影的相關詞彙例如投射、映照等等，而要用「糾葛」一詞？所謂的光源亦即「對象物」又指涉何物？這些都與沙特的思想乃至行文方式有關，底下進一步解釋。

（三）將沙特的「處境」擬人化

「對象物」在唐的描述中，具備了「視線、目光」而乍看之下彷彿是一個擁有意識的個人，和沙特思想中的「他者」極爲類似。另一方面，唐有時也稱之爲「街道」（頁11），指的是「過去完成式的絕對之物」，可以解釋爲人的過去經歷、巨大不可抗的外在條件。在沙特思想中，與之相近的概念是「處境」。由此可見，唐把身爲具體人物的「他者」跟外在抽象的經歷「街道」合成一體，因爲他稱街道是「一個外界，一個他者」（頁12），故可以具備「目光」。這個混同在沙特的思想中卻不會發生，因爲沙特明確指出「他者」與「處境」是截然不同的概念。

沙特定義的「處境」，是人與外在不可控之人事物的互動關係，故「不

臺灣大學學術期刊資料庫

能被說是客觀的，也不能說成是主觀的」[41]，因其界於二者之間；另外，處境也是「自由」成立的必要條件。如此說明仍嫌抽象，底下舉沙特劇作《蒼蠅》（1943）爲例，該劇與沙特哲學代表作《存在與虛無》（1943）同年出版，被認定深刻反映其思想。劇中故事來自希臘悲劇《奧瑞斯提亞》的後二部，描述奧瑞斯特回到阿果斯，爲了替父王阿加曼儂報仇而弒母，並將復仇女神具現爲滿城飛舞的蒼蠅。其姊厄勒克特拉公主原本一心期盼弟弟回來助她復仇，卻發現奧瑞斯特成長於幸福的環境中，對阿果斯城民的悔恨毫無記憶，遂要趕他走，不願在他「沒有仇恨的心靈上壓這樣一副重擔」[42]。然而奧瑞斯特卻決意接下重擔，揚言：「我要成爲某個地方的人，衆人中的一員。就說一個奴隸吧，（中略）／我願意當這個奴隸，我多麼希望將城市拉在我的身上，裹在我的身上，就像裹在毯子裡一樣。」[43]當他成功殺死母親，更是高喊：

> 我自由了，厄勒克特拉。自由像雷一樣打到了我的頭上。／（中略）昨天，我還在大地上漫無目的地遊蕩，成千上萬條道路從我腳下飛逝而過，因爲這些路都屬於別人。（中略）今天，只剩下一條路了，而且上帝知道它通往哪裡，然而這卻是**我的**道路。[44]

就厄勒克特拉看來，奧瑞斯特不必背負他自己毫無記憶的血海深仇，大可去別處過著幸福生活，可以「自由的」擁有無數選擇；奧瑞斯特卻認爲，無數的選擇也就是「成千上萬條道路」並非自由，背負起獨一無二的重擔才是，因此他才在弒母後如此高呼。

學者白瑞德（William Barrett）曾論及沙特思想與其誕生背景的二戰時期息息相關。他引用沙特寫於德軍佔領期間的文章，描述沙特如何一面受到德軍威脅迫害，一面弔詭地感受到「眞正的自由」：「由於這一切，我們得以自由。（中略）我們每個人做的生命抉擇都是眞正的抉擇，因爲它是面對著死亡而做的，因爲它總是可以用這個幾字來表達：『寧死也不……』。」[45]白瑞德總結到，沙特

41 沙特著，陳宣良等譯：《存在與虛無》，頁536。

42 沙特〔薩特〕著，沈志明等譯：〈蒼蠅〉，《薩特戲劇集 上冊》（安徽：安徽文藝，1998年），頁49。沙特的中譯名稱有多種寫法，爲避免混淆，本文一律以「沙特」譯之，不同譯名則以中括號註明，例如：沙特〔薩特〕。

43 同前註，頁50-51。

44 同前註，頁70。粗體字爲原作者所加。

45 威廉．白瑞德著，彭鏡禧譯：《非理性的人》（臺北：志文，1998年），頁230-231。

臺灣大學學術期刊資料庫

認定人只會在特殊的例外情形（exceptional conditions），好比占領、威脅、迫害之下，才有可能經歷到眞正的自由；若處於普通日常的情形下，人就不能經歷自由。[46]由此觀之，對沙特而言的「自由」並非可以單獨存在的概念。人擁有無數的選擇或隻身處在荒野中，都不會產生自由，自由的出現必須同時產生某種對抗物即「處境」給予限制，令人必須做出選擇、產生行動的目的，而且還得是足夠特殊的處境。好比前述沙特本人面臨的死亡威脅，或是《蒼蠅》中奧瑞斯特的弒母。以沙特自己的話來說，自由必定需要被某種「目的的光照」給「照亮」[47]，因此「只有在處境中的自由，也只有通過自由的處境」[48]。

從對沙特的引述，可以看出唐挪用了部分概念，例如將「光照、照亮」運用在先前的投影原理中。在沙特的原意裡，處境與他者不可能混同，因爲處境是巨大不可抗的外部力量，但他者與我則都是具體的人物。他者的「注視」雖可能使我喪失主體性，但我也可以透過注視去反看他者，將對方化爲對象物，並且使人際關係成爲一場注視與反注視、互相拉鋸糾葛的角力戰。[49]唐轉化並且改編了沙特的觀念，認爲「街道」能夠成爲像他者一樣的「對象物」，因此中原這位「特權的病人」也能用「反凝視」對抗之。唐總結到：

> 所謂的特權的肉體，是以特權的方式凝視著肉體所在之處的對象物，以及被凝視者。而若是反過來將其【註：被凝視者】說成是凝視者，仍可稱之爲特權的。（頁15-16）

如此，唐「誤讀」並且轉化沙特的他者論跟處境論，融合二者成爲自己的創見。街道與主體的互相注視拉鋸、互相糾葛，唐名之爲「怨恨」。前面已提到，中原書寫自己的人生，使他本人的肉體與作中形象難以區分，作中形象彷彿等同於詩人的實際肉體，唐用許多名稱名之，包括「怨恨的肉化」、「怨恨的千紫萬紅」、「怨恨之虹」等。

到此，這一連串以中原爲例的「特權的肉體論」大致完成。如果繼續使用唐的投影比喻將劇論中的各項作用要素分類，則可以區分出光源、實體、影像跟投影幕，並且歸結爲表一的上欄：

---

46 同前註，頁250-251。

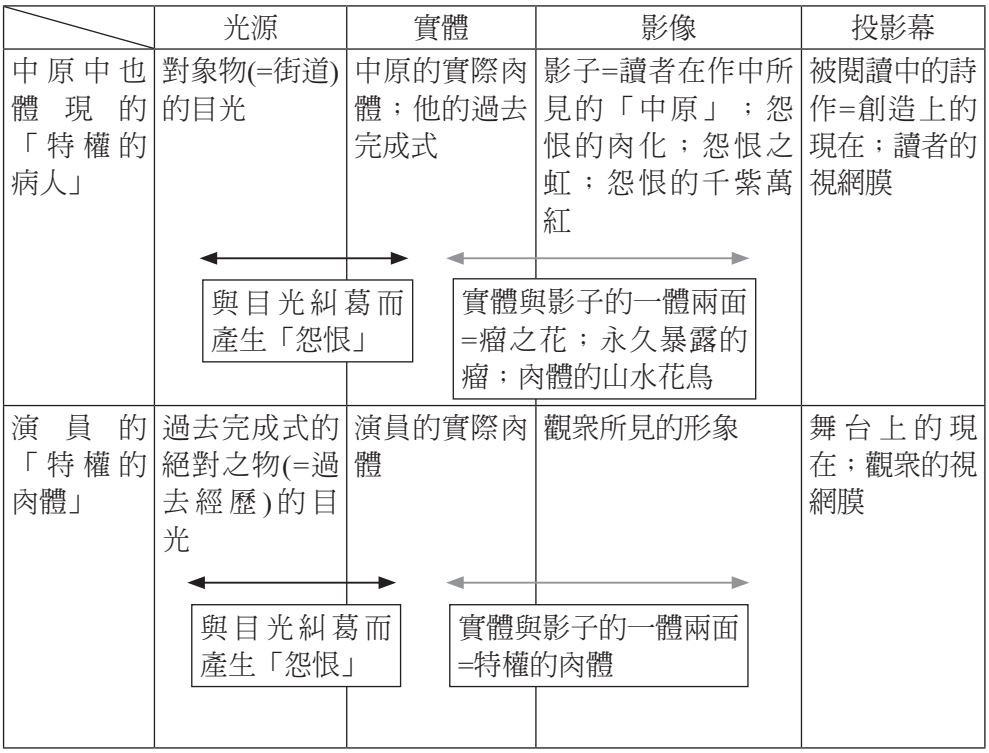
47 沙特著，陳宣良等譯：《存在與虛無》，頁479-483。

48 同前註，頁482。

49 李天命：《存在主義概論》，頁124-126。

臺灣大學學術期刊資料庫

表一、「特權的肉體論」成像原理



至於此模型該如何應用到戲劇演出？唐認爲直接對應即可，是以在劇論中的著墨不多，本文將之呈現在下欄。唐認爲，演員的實際肉體同樣會與過去他們經歷過的外界、亦即「過去完成式的絕對之物」的目光相互拉鋸，從而投射出舞台上的影像。不像詩作以紙本爲媒介，戲劇的媒介直接就是演員的肉體，因此「作中影像」會與演員的實際肉體疊合，並以「現在式」展現在觀眾面前（頁16-17）。

唐另舉一例解釋何謂「肉體上的現在式」：東北農村的窮困老嫗在一日辛苦工作後，暫時躺在田埂上的自慰行爲。這種行爲既無法與看到的人分享，也無法引起任何感同身受，是僅屬於老嫗本人的，可以說她是濃縮了過去的生命史後挑選此動作，以便替「現在」作出評價。是以，「所謂肉體，並非強健的肌肉或性感絕倫的性器官，而是指一種最能以現在式來訴說的口器。」（頁15）此例因爲形象鮮明怪異，經常被引用爲「特權的肉體論」的代表性選段，不過由截至目前爲止的分析看來，應足以見得這例子的用意在於補充說明，其實並不能權充爲劇論的全部意義。從此例可以發覺，唐關心的是演員選擇的動作，強調其雖然發生在表演的當下、現在，但與表演者的過去經驗密切相關，對觀眾而言是否有意義

臺灣大學學術期刊資料庫

則非重點。此外，當身體展現此一特地挑選的動作時就被稱作「肉體」。至於演員身體是否強健或性感，這些一般認爲演員須具備的外在條件，對唐而言亦非重點。

從中原和老嫗的例子都可以看出，「特權的肉體」並不完全等同於前述清末所稱的「劇中人物」，甚至可說從表一的對應當中，恰恰沒有處理到「虛構的劇中人物」的所在位置。因爲無論是在中原或老嫗身上，都沒有虛構故事、虛構角色的存在餘地：詩人中原書寫的是他的自身經歷，老嫗的例子裡也毫無角色扮演成分。然而當演員演出唐的劇作時，是經常需要扮演虛構角色的；這些角色的構成來源中，想必也會有許多出自於劇作家的過去經歷而指定的動作，並非全然交由演員決定。那麼此時「特權的肉體」是否還算成立？當創作者跟表演者分離，創作者自身又跟筆下的虛構角色分離，而非像詩人中原那般描寫自我、表現自我時，他們之間該如何分工？

本文多次引用的清末也曾試圖解釋這個問題。他認爲唐習慣替演員「量身打造」角色，即是在透過劇團營運與演員們共享「處境」，使得劇作家與演員雙方融爲一體：劇作家貢獻私人經歷，演員貢獻演技，彼此成爲各司其職的「分身」關係，也就不需要去區別分工問題。[50]如此解釋仍然有些牽強，例如劇作家與演員是否眞的能互爲分身就頗有疑義。何況實際去看唐對「量身打造」的描述，他討論的是怎樣安排演員角色好讓演出更富趣味，並未論及希望與演員共享處境。[51]

綜合以上細節，可以看出「特權的肉體論」確實留有未竟之處，而且也不光在釋義問題，更在於當中缺少實際執行的方法和判別標準，使得其他團體難以去嘗試、挑戰唐的方法；甚至連要判別唐自己執導的作品是否眞有形成「特權的肉體」，都有相當難度。不過唐在日後也有申述，說他的劇論是劇團草創的無名時代爲了激勵缺乏自信的衆人而作，是故意要倡導只需有「演員的身體爲武器」，即便是默默無聞、未受過專業訓練、外表缺乏可看性如他們也能登台，筆致上多少有些強詞奪理，也加入了諸如「泣優」、「遁優」等初代團員才知道的暱稱，可謂最初的「量身打造」創作；而演員雖然對劇論不求甚解，至少能感到自己的表演有所依憑，覺得劇論跟作品都爲自己打造而受到激發（頁188、196-197）。

50 清末浩平：〈唐十郎論——肉体の設定〉，頁122。

51 唐十郎：《劇的痙攣》（東京：岩波書店，2006年），頁104。

臺灣大學學術期刊資料庫

由此看來，此階段的「特權的肉體論」以可供執行的劇論而言，仍有尚待補完之處。雖說如此，唐在劇論裡選用的深奧比喻和特殊語彙，諸如瘤、怨恨、目光、自慰等，粗鄙怪異且與感官密切相連，遂得以打造出狀況劇團所特有、以肉體爲重的陰暗前現代美學風格。

二、結合物體與肉體的跨界嘗試

（一）遭遇被棄之物、過剩之物

日本的泡沫經濟時代是一段充斥著過量物品的時期，唐在此期間嘗試透過舞台上的「物體」與時勢抗衡。關於唐的作品中的物體，相關文獻多半是針對個別作品的研究，鮮少有綜合論之者，僅見劇評家樋口的專書中有一章〈<物>的逆襲〉[52]，內容爲討論唐在劇中經常寫及的物的象徵意義，不過本文意圖探究的是物體在舞台上對演員肉體產生的效果。[53]

前言已經提及，唐認爲1985年演出的《塑》劇是他開始注意到物體的起始，而該劇是他接受劇團第七病棟指定主題撰寫的劇本。在所謂「政治的年代」1970年代以左翼的敗北告終以後，左翼色彩強烈的劇團櫻社解散，曾經領導該團的導演蜷川轉而投入商業戲劇，其餘團員以演員石橋蓮司和綠魔子爲中心組成了第七病棟劇團，並以「劇場—空間」爲創作方向。石橋自敘：「假若只從我們的角度來看，那時候失去劇作家、失去導演，我們成了『戲劇的孤兒』。」[54]該團講求在廢墟中公演，由團員們親手整頓這些前身是醫院、醬油工廠、澡堂的廢墟成爲舞台空間，並且視這些廢空間一如他們這群被時代遺棄的演員，因而整趟演出具有面對自我的意味。[55]《塑》劇選在淺草的廢棄劇場「常盤座」（1886-）演

52　詳見樋口良澄《唐十郎論——逆襲する言葉と肉体》第九章。

53　本文爲強調與演員肉體的對應關係，將儘量使用「物體」來表示；偶爾因應翻譯或行文需要則改稱「物」。關於劇場中的物體該如何稱呼，瑪格里斯有詳盡的分類與討論，本文中多數物體較近似於書中定義的「物件」（object），在現實世界中也有功能，而非專爲劇場打造的「道具」（prop）。少數例外則如《漂》劇中的巨型書本應可被稱爲道具，不過唐使用的方式跟書中列舉的西方現代劇團依舊非常不同。詳見艾莉諾．瑪格里斯著，白斐嵐譯：《物的力量——從道具到物件劇場》（臺北：書林，2022年）。

54　綠魔子等，扇田昭彥主持：〈座談会：患者でありつづけるために〉，收錄於劇団第七病棟、唐十郎編：《オルゴールの墓——劇団第七病棟1976-1992》（東京：リブロポート，1992年），頁170。

55　同前註，頁230。

臺灣大學學術期刊資料庫

出，[56]該地曾搬演過歌舞伎、新派劇、連鎖劇，也曾被改裝成電影院，在戲劇史上佔有一席之地。

《塑》劇描述腹語術師〔朝顏〕[57]爲了尋找遺失的搭檔人偶而在淺草徘徊，鄰居〔阿桃〕經常透過牆壁孔洞偷窺他，起了愛慕之心，而阿桃也是朝顏細心保存的一本色情雜誌的封面模特兒。朝顏宣稱雜誌是前任屋主留下，不願擅自開封，卻隔著塑膠膜對封面女郎訴說愛意。偷聽到的阿桃覺得兩人之間很有機會，實際見面後朝顏卻很冷淡，表示自己只願意跟人偶、雜誌等物品相處。面對有眞人恐懼症的朝顏，阿桃先是將塑膠袋套在自己頭上，後來更用塑膠膜屏風擋在兩人之間，希望把自己變成一本未拆封的色情「雜誌」：

> 阿桃：（從塑膠膜的對面）小朝，有了這個，你可以放輕鬆點。
>
> 朝顏：？
>
> 阿桃：就可以不用當我是活生生的。／（中略）就算見到了你，我們之間總是隔著塑膠膜，讓我有些話不能說，不能表白愛慕之情，讓我一直很焦急。你明白的吧。就在這間神谷酒吧裡，我無法好好向你說明，只能嘗試用各種手段接近你。小朝，既然鋪上塑膠膜，這裡就是塑膠膜之城了。所以，希望你可以更放鬆一些。[58]

劇中充斥各式被棄之物，好比曾是近代演藝活動一條街的東京淺草、日本的第一間西式酒吧神谷，以及曾經風光一時、但《塑》劇演出當年全國僅剩兩名表演者的腹語術秀，皆在呼應劇團的「被棄」自我定位。扇田評論道，唐用塑膠膜這件可透視卻阻隔了實際接觸的科技產物，具現化了現代的人際隔閡，是高竿的諷刺。[59]

就如劇評所言，塑膠膜確實阻絕了人的肉體直接接觸，阿桃也直接言明：「你不願意撕開塑膠膜，還有另一個理由吧。／（中略）／不就是因爲會飄出動

---

56 長谷部浩：〈解說〉，收錄於三一書房編輯部編：《現代日本戲曲大系13》（東京：三一書房，1998年），頁456。

57 由於唐十郎作品中的人名經常爲頭銜、泛稱、物品、動詞等，本文在首度提及人物名稱時加上〔〕，以資辨別。

58 唐十郎：〈ビニールの城〉，收錄於三一書房編輯部編：《現代日本戲曲大系13》，頁201。

59 扇田昭彦：〈ガラスからビニールへ〉，收錄於劇団第七病棟、唐十郎編：《オルゴールの墓——劇団第七病棟1976-1992》，頁222。

臺灣大學學術期刊資料庫

物的氣味嗎？」[60]特別的是，這個原理在劇中反之也能成立：塑膠膜具有轉化眞實肉體成爲想像中的「物體」的功用。好比阿桃在兩人之間放置塑膠膜，宣稱如此自己就能化身爲雜誌，並且希望朝顏撕破兩人間的「雜誌封膜」。在被拒絕後，她又另提一案：希望朝顏能夠脫掉衣服去到塑膠膜的另一側，跟她坐在一塊，如此則他們倆看來就像一張常見的色情照片。倘若與眞人相處會讓朝顏心生恐懼，那化作照片就能讓他們「一直在一起了」。[61]阿桃的塑膠袋或塑膠膜都讓她產生從眞人轉化爲物體的想像，而轉化過程則會伴隨著肉體的折磨甚至痛楚，因爲飾演阿桃的演員會把塑膠膜套在臉上或捲在身上，導致緊迫和難以呼吸。這種結合肉體與物體的運用，可說是最能展現唐的導戲特色之處。

同樣在1985年，唐開始與建築家安藤忠雄共同打造「下町唐座」。此事是由主辦佐賀町展演空間的設計師小池一子牽線，希望促成兩位大師參與東京的舊社區復興。[62]安藤自述早在1960年代，他與一票設計師如倉俣史朗、橫尾忠則，外加西武集團的創辦人堤清二，全部都是狀況劇場的常客。[63]唐與安藤在1985年是首次見面，不過有了前述因緣合作意願極高，特別是在「因爲經濟至上主義而同質化的都市中」架起紅帳篷這個「異質空間」上深深共鳴。雖說如此，重要的預算卻遲遲沒有著落，直到1986年前述西武集團堤清二出手資助。由於西武集團1987年要參加仙台博覽會，因此讓安藤建造場館，展期結束後將之重新利用，搬到東京淺草的隅田川河濱公園做爲劇場。

這座全名爲「下町唐座季節海像儀館」的展覽館建造費高達兩億五千萬日圓，全數由西武集團出資。[64]考量必須長途搬遷，以及紅帳篷原本就有的「突擊、異質」精神——由於帳篷易於攜帶，因此紅帳篷劇場的出現總是突如其來，是在一成不變的都市空間裡忽然冒出的異質場所——安藤決定建築主體使用工地的鋼管鷹架搭建而成：

> 左思右想之後，靈光乍現，乾脆就用施工鋼管鷹架來做建築的骨幹。如此就變成單純使用規格品的拆裝作業，施工用不了一個月。（中略）工地

60 唐十郎：〈ビニールの城〉，頁202。
61 同前註，頁203。
62 安藤忠雄著，龍國英譯：《建築家安藤忠雄》（臺北：商周出版，2009年），頁367-368。
63 安藤忠雄著，褚炫初、王筱玲譯：《安藤忠雄 我的人生履歷書》，頁72-73。
64 同前註，頁74。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 的鋼管鷹架這種通用的工業材料所有的質感，非常適合唐十郎的個性。因爲這座有如游擊隊般出沒在都市裡的「下町唐座」，以到處可見的材料問世，卻會成爲世界上獨一無二的建築。[65]

從設計理念看來，安藤確實掌握了帳篷劇的精神，整座劇場就如同體積巨大化、材質鋼鐵化的紅帳篷。

對此嘗試各方褒貶不一。純粹就建物本身而言，在建築界的好評包括認爲以削除多餘裝飾見長的「混凝土魔術師」安藤，這回連混凝土都削除不用，以及被建築誌票選爲當年度代表性建築的第二名等。[66]至於在演出效果方面，劇評家扇田在觀劇後認爲鋼管鷹架阻擋視線，特別是在劇末唐依照帳篷劇的慣例打開劇場背幕之際；[67]劇評家村井健同樣認爲以劇場而言音效照明條件都不佳。[68]熟悉劇場的建築學者松葉一清則強烈批評到，唐的戲劇原本可以在空地隨處搬演，如今的演出規模致使企業贊助變得不可或缺，而且本劇邀請了第七病棟的綠魔子擔綱演出《漂》劇女主角；連講求廢墟再生的第七病棟也加入這場「空間總體商品化到極致」的演出，令評論者如他只能大嘆困惑。[69]

撇開商業化的疑問，下町唐座在劇場功能上確實問題重重。安藤回憶到，唐想用黑幕遮住天花板以改善音響，但他覺得糟蹋了空間而拒絕，兩人「嫌隙還未化解就迎接了開幕」。[70]唐的理由也很充分：因爲鋼骨製的天花板回音太響亮，演員聽不見現在正唸著的台詞，因爲上一句的反響還迴盪在屋頂，導致演員喊到聲嘶力竭；最終唐只能抱持著不惜決裂的打算，在未經安藤同意下往天花板隙縫塞吸音用的塑膠布。[71]此外，原本下町唐座打算至少營運兩年，但搭建地的隅田

---

65 安藤忠雄著，龍國英譯：《建築家安藤忠雄》，頁369。

66 尾野川勝久：〈安藤忠雄展・下町唐座オープン：建築家・安藤忠雄の劇場〉，《三彩》第489號（1998年6月），頁50-51；近江栄：〈<アンケート1988>の結果を一覧して〉，《新建築》第64期3號（1989年3月），頁171。

67 扇田昭彦：〈ふたつの劇場建築の出現——安藤忠雄下町唐座と磯崎新東京グローブ座〉，《美術手帖》總第595號（1988年6月），頁12-17。

68 村井健：〈劇評 唐十郎の現在——下町唐座＝さすらいのジェニー〉，《テアトロ》第544期（1988年6月），頁26-27。

69 松葉一清：〈劇場はできたけれど……〉，《季刊アステイオン》第9期（1988年7月），頁137-149。

70 安藤忠雄著，龍國英譯：《建築家安藤忠雄》，頁372。

71 唐十郎、坪内祐三：〈先を見せるな、先をのぞかせるな、今だけを、今しかないを演じよう！——永遠の「現在形」をめぐって〉，《Kawade道の手帖 唐十郎——紅テント・ルネサンス！》（東京：河出書房新社，2006年），頁29-30。

臺灣大學學術期刊資料庫

川河濱公園是每年施放夏季煙火的地點，因此在當地居民的陳情之下只營運了將近一年，總共在春秋兩季上演了《漂》劇和《來自少女都市的呼喚聲》[72]兩作品，而原先計畫要搬到大阪巡迴，也因缺乏經費不了了之。[73]唐重回紅帳篷，表示帳篷的機動性、可以一夕出現又消失的魅惑感，以及可以做到極細的手作感，都是劇場所不能取代。[74]

在這兩次嘗試中，無論是在《塑》劇中劇團指定的廢空間和棄物，或是全然相反的安藤使用的鉅額經費與資材，都展現出1980年代作爲「物的時代」特質，不過無論在哪處，唐的表現手法都是透過物體爲演員的肉體帶來痛楚。底下將就《漂》劇進一步詳述。

（二）下町唐座演出舞台劇《漂泊的珍妮》

唐的許多作品都與現成的作品互文，《漂》劇也是如此，其典故來自美國作家保羅．葛里克（Paul Gallico）的青少年小說《珍妮》（*Jennie [The Abandoned]*, 1950）。書中描述愛貓的少年彼得在車禍後發覺自己變成貓，並遇到母貓珍妮教導他狩獵、梳毛等生活技巧。彼得與珍妮成爲情侶，但貓老大鄧普西卻想搶走珍妮，雙方打架時彼得身亡，醒來後發覺自己又變回了少年，再也不曾遇到母貓珍妮。

《漂》劇共分三幕，內容可說是上述小說的續作。開場時青年〔彼得郎〕手持小說《珍妮》一面朗讀一面登場，自敘他受到〔珍妮〕託夢，說她也化身爲人，如今是醫院裡遭遇車禍的重傷女子。珍妮則自述她在車禍衝擊下竟想起自己在當貓之前也曾經有過另一段人生，那時的她是綽號〔甜精〕[75]的食品公司會計員。甜精與化學家〔渡邊〕相戀，堅信被禁用十多年的甜精終會解禁，她就可以達成與渡邊的約定，把倉庫裡剩餘的果汁粉售完，然後跟已經倒閉的公司同歸於

72 日文《少女都市からの呼び声》已於1985年由劇團狀況劇場首演，因此在下町唐座發表的新作只有《漂》劇。

73 唐十郎，山村基毅訪談：〈語りおろし連載 第188回：800万円で伝説の「紅テント」を新調「電子城」で3年ぶりに帰ってきた最後の興行師〉，《週刊文春》第31期20號（總第1537期），1989年5月18日，頁104-108。

74 唐十郎，同前註；唐十郎：〈「紅テント」に戻るアングラの旗手〉，《週刊新潮》第34期8號（總第1698期），1989年2月23日，頁15。

75 英文「Sodium cyclamate」又稱甜蜜素，在二戰後被用於飲料的添加物，後來發現有致癌風險。在日本曾用於果汁粉元祖的「渡邊果汁粉」，於1969年禁用。

臺灣大學學術期刊資料庫

盡。爲了讓甜精的執念消失，珍妮希望彼得郎找到溶在水裡的「水之鑰」。彼得郎決定跟珍妮一起販售果汁，卻遇到鄧普西變成的人類、町上的食品安全管理局職員〔舌丸〕阻撓，端出巨型書本築起的圍牆圍堵他們一行人。最終珍妮與渡邊重逢後，發覺對方已不再執著於遵守約定，遂絕望地投身水中，留下彼得郎繼續找尋她的蹤跡。

本劇的主線是一段離奇的三角戀。儘管從頭到尾都在東京展開，當中仍有許多充滿奇想的安排，例如讓渡邊以外的主要角色都曾有過一段「貓生」，並在恢復人形後把過去的因緣帶進人際關係裡來。但其實這並非事實，而是眾人都被彼得郎這名瘋狂書迷的想像力牽引，掉進他講述的愛書情節之中。就連他自己也非書中主角「彼得」，故他的名字是似是而非的「彼得郎」。渡邊就對珍妮指出這點：

> 渡邊：你現在被叫成珍妮是吧。從果汁之海返回後，你就成了珍妮。這麼想來，在那場交通事故後，打從你在醫院被他取名爲珍妮開始，你就已經決定要重新出發了。既不是要沉沒於果汁之海，也不是爲了要見渡邊我。甜精，你這不是有好好往前邁進了嗎？
>
> 珍妮：我還不算是珍妮。在我賣完漂泊的果汁之前。在我成立同歸於盡的公司，然後跟著一起沉入水中、再被水之鑰解放出來之前，我都還是甜精。[76]

由此看來，珍妮並非眞正體驗過「貓生」的珍妮本尊，而是在醫院被彼得郎誤認後，她也就接受了這個人物設定，努力要「弄假成眞」。就連自稱鄧普西轉生的舌丸，也並未眞的體驗過貓的一生。他在食安局的工作是要追捕到處散布甜精粉末的珍妮，其他職員對他說：「我明白的。你若不成爲鄧普西的話，那女的就會逃進童話的世界。你是爲了用鄧普西的身分，把她從那邊趕進這裡的世界對吧……」[77]可見得這些人物都是出於各自的理由，諸如甜精想重新出發，而舌丸在追捕甜精，才逐一往彼得郎熱愛的書中世界對號入座。

劇中最大的衝突，遂在於想像的書本世界與現實世界的拉扯，透過「珍妮」既想成爲書中的珍妮，又難以割捨身爲甜精時的約定來展現。這些典故都來自上

[76] 唐十郎：《さすらいのジェニー》（東京：ベネッセコーポレーション，1988年），頁174。

[77] 同前註，頁139。

臺灣大學學術期刊資料庫

一個世代，例如小說《珍妮》在1971年出版日譯本，[78]以及永久停售的甜精果汁粉，唐敘述那是「懷念的味道」[79]，因而這是一群與時代脫節的話題，令人想起第七病棟那群自認被時代遺棄的演員。不過《漂》劇比《塑》劇更進一步，不僅僅是在懷念或紀錄消逝之物。有劇評看出被斥爲毒物的甜精與前衛戲劇相似之處，因爲紅帳篷早先也打著被社會排除的異端者集團之名。[80]劇中設定甜精的毒害不是現實的致癌問題，而是讓思想變偏執的「腦中毒」，並且體現在中毒已深、思想偏執的珍妮身上。面對受到大眾排斥的珍妮，只有彼得郎願意支持，並提供想像世界裡的身分讓她重新開始。照此看來，本劇的主題其實在於被時代拋棄的思想偏執者在現實中遭遇到頓挫後，往文學和想像之中尋求重生救濟的故事。

然而劇中人物對想像世界的追尋卻是一連串的反覆徒勞，舞台執行上則結合了對演員肉體的折磨。例如彼得郎在尋找的水之鑰是一塊塑膠鑰匙模具，亦即塑膠塊上有鑰匙型凹槽。往凹槽裡注滿水就能形成水之鑰，可是一旦轉動之，凹槽裡的水就會流光，因此這是一支只能平放無法使用的鑰匙。彼得郎只能一再重新跳回水中找尋，也令飾演的演員多數時間泡在水裡。[81]此外，當舌丸與食安局職員們追捕珍妮一行人，使用「與人等高的巨書」排成一堵「書本的柏林圍牆」，並以書封朝向珍妮等人，將他們和書本內文即書中世界隔絕開來。職員們大聲朗讀書本內容，爲自己掌控了書中世界而洋洋得意，此時的舞台指示如下：

> 他們一面讀著，一面將書本的柏林圍牆緩慢往左舞台移動。也就是說，對於在右舞台的珍妮等人而言，書背、書封的圍牆越是遠離，現實就延伸得越廣。這既是指他們無法讀到書本內容的現實，也等同於他們身處的舞台空間。（後略）[82]

隨後，試圖推倒圍牆的彼得郎同伴更被巨書壓倒在地。如上種種，全劇充滿對演員的肉體挑戰，包括在春寒料峭的夜晚讓演員浸泡水中，或讓他們被比人高的巨

78　由矢川澄子翻譯，學習研究社出版。

79　唐十郎，內田洋一訪談：〈演劇十字路〉，《新劇》第35期5號（總第422期），1988年5月，頁45。

80　加藤新吉、岩波剛：〈演劇時評〉，《悲劇喜劇》第41期（總第453期），1988年7月，頁101。

81　下町唐座的首演由唐本人扮演彼得郎，舞台上使用了眞的水池。

82　唐十郎：《さすらいのジェニー》，頁160-161。

臺灣大學學術期刊資料庫

書擠壓。甚至連下町唐座這個不適合演戲的空間都帶來了折磨，一如前文已提及的，由於回音太響亮，飾演珍妮的綠魔子在首演當晚就喊到沒聲音。[83]儘管帳篷劇演員的肉體受到折磨似乎是慣用的表現，不過刻意強調這些帶來折磨的物體立於現實與想像的境界上，並成爲視覺可見、觸覺可感的實際「分界線」，卻是新的手法。

（三）臺日共製電影《海鬼燈》

文學的想像世界究竟如何與現實世界產生關連、帶來何種作用？這一主題日後在唐組作品也持續出現。從1992年開始，唐一連寫下三部與臺灣有關的劇作，契機是受電影導演林海象的邀請，對臺灣流行檳榔這種奇妙食物極感興趣，遂赴臺踏查，寫成了《檳榔的封印》（1992）；後來則是爲電影工作打底，又寫下以殺人事件後續爲主題的《桃太郎之母》（1993）。[84]

這兩作都延續了虛構與現實對立的主題。在《檳》劇，唐從主權有爭議的釣魚台海域聯想到不分國界的貿易全球化，遂在劇中安排了釣魚台海域出沒的臺灣女海賊，以及被她搶後生死難辨、形同「活死人」的男主角，二個主要人物都是非法遊走在國界或生死等邊界上；劇中反派則安排給跨國連鎖百貨的少東，在現實中反而是「合法跨越」國境的角色。《桃》劇則根據眞實事件「井口眞理子命案」改編，劇中安排了兩組偵探比賽解開眞理子死後留下來的謎團，並演變成一場說故事比賽。有著安眠藥成癮問題的主角灰田的推理虛無飄緲、充滿想像卻毫無邏輯；他的對手的推理則簡潔明瞭，能夠讓比賽與故事通通快速走向終結。唐推崇的是灰田冗長的版本，藉由不斷講述眞理子還活著時的各種故事，似乎也讓她在層層疊加的敘述中延續了生命。[85]

促成這一連串作品的林海象曾於2007年在京都藝術大學創立了電影系。在京都土生土長的他，學生時期並未受過電影相關訓練或擔任過任何導演的助理，

83 唐十郎，内田洋一訪談：〈演劇十字路〉，《新劇》第35期8號（總第425期），1988年8月，頁52。

84 唐十郎，加藤千代訪談：〈話題の人・訪問：『海ほおずき』で脚本・主演を務めた唐十郎さん〉，《シネ・フロント》第21期9號（總第239期），1996年9月，頁36。底下時而以《檳》劇、《桃》劇稱此二作。

85 詳細討論請參閱黃資絜：〈想像異國他者——唐十郎的「南進」題材劇作〉，《戲劇研究》第33號（2024年1月），頁39-74。

臺灣大學學術期刊資料庫

只是憑藉對拍片的熱情到處打工籌錢，於1986年以黑白默片《願睡如夢》橫空出世。[86]該片以懷舊風格的偵探片爲主軸，實際上是對早期電影產業的回顧，影評將之評爲「對日本電影史加上充滿愛的批註」。[87]出道後的林導演作品大致分爲兩個路線，一是流行的商業動作片，代表作是《私家偵探濱Mike》系列，[88]結合當時熱門的中華圈黑道械鬥、走私等題材，日後也有改編成電視劇；另一方面他也持續拍攝小成本的實驗作，與臺灣的合作即屬此類。在1993年，他與臺灣導演余爲彥、歌手侯德健、昇龍電影公司代表吳悟功共四人組成臺日電影製作發行網絡，期望臺日雙方互相發行對方作品，也要共同製作電影，而《海鬼燈》就是共製的第一作，由余爲彥擔任製作人、林海象導演、唐十郎撰寫腳本和主演。[89]

從以上經歷可知林導演偏愛偵探題材，不過他追求的並非正統推理故事，而是把那作爲象徵，因爲他自述：「尋找的動作很好理解，但究竟在找什麼則很難解釋。（中略）可以說所有人其實都像偵探一樣。」[90]對他來說「偵探」是人人必經的自我追尋的象徵。唐的情況也類似，當時唐組甫成立不久，缺乏亮眼的明星加持，處於艱辛的尋找自我定位時期，唐只能挺身而出把自己當成劇團招牌，寫下一連串自己主演的作品，而那同樣是探案主題的「偵探灰田系列」。[91]

電影內容大致是前述兩齣舞台劇的結合：雖然命案已破、兇手伏法，但被肢解的〔羽田眞理子〕頭部仍未尋獲。故事開始於眞理子過世四年後，自認爲有「自我腦內麻藥」成癮症、經常看到幻象的偵探〔灰田〕收到委託，去尋找據說還留在臺灣的死者「氣息」。灰田抵臺後徵得一名通曉日文的臺灣女性〔Mariko〕當助手，但她與眞理子竟長得一模一樣，令灰田對她極度懷疑。實則

86 日文《夢みるように眠りたい》。林海象，シナリオ編輯部訪談：〈新人作家インタビュー：映画の原点を振り返る——林海象〉，《シナリオ》第42期8號（總第457期），1986年8月，頁108-111。

87 四方田犬彦：〈文化'86〉，《朝日ジャーナル》第28期23號（總第1428期），1986年5月30日，頁35。

88 此系列的起始爲《我的人生最糟的時刻》（《我が人生最悪の時》，1994）。見黑田基男：〈日本映画ガイド〉，《スクリーン》第49期2號（總第703期），1994年2月，頁238-239。

89 シナリオ編輯部：〈シナリオボックス〉，《シナリオ》第49期12號（總第545期），1993年12月，頁120-121。

90 林海象：〈林海象の映画改造論：「夢みるように眠りたい」から「罠」まで〉，《Design news》第233期（1996年3月），頁87。

91 在狀況劇場時代唐向來飾演配角，因此由他來飾演主角「灰田偵探」的系列與以往大不相同。

臺灣大學學術期刊資料庫

她是眞理子的童年友人，也是眞理子身影的最後目擊者，兩人在屏東的瓢簞岬海岸吵架後，眞理子負氣搭上兇手申學平的計程車獨自離去，結果被殺害，令Mariko心懷愧疚。在探案過程中灰田與Mariko互生好感，但灰田假藉要重現兩女的最後爭執，與Mariko一起重訪瓢簞岬海岸，卻獨自搭車離去。最終他發覺藏在眞理子遺物貝雷帽內側藏有俗稱「海鬼燈」的卷貝卵囊，由於眞理子曾對著卵囊吹氣，故她的「氣息」仍在其中。

故事另有一條副線，描述當過漁船通訊員的〔逆谷製造〕在找尋洗劫他的人口販子〔楊影紫〕，而她其實是Mariko的姊姊。這對姊妹的眞實身份其實是沒有戶籍的偷渡中國人，因爲父親在從事考古研究時觸怒當局，才在年幼時偷渡來臺。製造迷戀影紫，想參與她現在經營的偷渡人口事業，卻在被她載往中國移工居住的海上旅館時突然感到驚恐，[92]高呼「我是日本人！」最終製造被警方逮捕，遣返回日。

本片內容曲折，爲數不多的日本影評皆讚許畫面營造出懷舊美感，卻也對劇情頗多困惑，例如覺得副線的功能不明。[93]從本片日後近乎沒沒無聞看來，唐這次的跨界挑戰可說不太成功，不過片中仍可看出他慣用的表現手法。有毒癮前科的主角灰田並非對任何眞實藥物上癮，而是因他爲幻覺所苦，遂認定自己腦中會分泌「自我腦內麻藥」。這所謂的「毒癮」看在委託人眼裡卻是解決疑難雜症的超能力，因此這趟臺灣行可說是要證明灰田的能力是否管用的旅行。由此看來儘管電影的劇情更動不少，主題仍是虛構想像能力和現實世界的對峙。

片中最重要的象徵物「卷貝」在灰田抵臺不久便反覆出現。從灰田在潛水時在卷貝旁看到骷髏頭的幻影，可知那代表眞理子下落不明的頭部，是以在片中配戴小卷貝耳環的Mariko就像眞理子的幽靈上身。[94]來歷可疑的Mariko經常讓灰田的肉體遭受苦難，包括她所謂的能通日文主要是筆談，因此灰田須隨身背著小白

92 1994年南方澳發生海上船屋「上好三號」因爲被禁止入港避颱，最終翻覆的事件。唐對此極爲關心，特意在片中加入海上旅館。詳見唐十郎：〈笑う海上旅館〉，《文学界》第49期3號（1995年3月），頁10-11。

93 田中千世子：〈海ほおずき：映像に立ちあらわれる夢幻能の味わい〉，《キネマ旬報》第1203期（1996年10月），頁80-81；西原珉：〈大正アナクロニズム復活！？〉，《東京人》第11期12號（總第111期）（1996年12月），頁139。

94 有影評甚至認爲沒有Mariko此人，她完全是眞理子的幽靈幻化而成，但本文不贊同如此觀點，畢竟片中還出現了她的姊姊影紫。詳見田中千世子：〈海ほおずき：映像に立ちあらわれる夢幻能の味わい〉，頁80-81。

臺灣大學學術期刊資料庫

板；吃飯時她把整罐豆瓣醬打翻到他身上；在農田勘查時，她似乎按下砂石車的卸貨開關，讓他被沙土活埋；後來又與他一起跳入海中，令他呼吸困難。凡此種種營造出鬼影幢幢的氣氛，因爲Mariko明顯愛慕灰田，否認會做傷害他的舉動。就連灰田也不確定一切是眞或幻，因而不時會質疑自己的判斷，例如Mariko和眞理子長得極像一事，他便懷疑只是自己的幻覺。

這一切紛雜的幻像最終仍受到現實規範帶來的拘束。眞理子似乎透過Mariko復生了，但灰田只能把Mariko留置在海邊，無法打破生死界線並領她回到日本的故鄉。此外，人在異國遊走的灰田更有國籍和語言帶來的種種限制。片中以無論灰田處理何事，都會不時在思忖收有護照的公事包如今是否安好來呈現。在原著小說裡有更多描寫，例如從來沒有護照的灰田爲了來臺特地申辦，接近片尾時，日東協會的公務員登場要求他幫忙確認製造的身分，首先也檢查灰田的護照。[95] 相比之下，故事副線的製造則與灰田相反，積極主動要挑戰各類分界。製造在片中總是在哼唱〈龍的傳人〉，聲稱自己也是「龍之子」，意圖模糊化他的日本人身分，並且極力想加入影紫所在的黑幫。影紫的中國偷渡客身分和她經營的人口販運生意，自然是無視國境存在的終極越界。照此看來，倘若不僅在想像和幻象之中，而是想在現實世界裡打破分界，唯有動用非法手段才能達成，而這恐怕不是人人都可以做到的。是以，當製造要被帶去同樣是跨越國界的人們、外籍漁工居住的海上旅館，他才臨陣畏懼，高呼自己與他們不同，是有歸屬的「日本人」。

如此，片中既有主角灰田遭遇實際上的肉體痛楚，也有看不見的國境線帶來抽象的限制與壓迫；而主線、副線的兩名主角都以越境失敗作結，似乎顯示過去曾在1960、70年代不惜犯法也勇於衝撞體制的唐，已不再相信在現實世界中強碰體制的做法。無論是在《漂》劇裡，珍妮自沉水中留下繼續徬徨找尋的彼得郎，或《海鬼燈》裡，灰田雖找到了彷彿眞理子再世的Mariko，也只能帶走眞理子吹過氣的海鬼燈，這些想像世界與現實世界的對決都以遺憾收場，但這是否意味著唐悲觀地認定，一切挑戰注定只能週而復始迎向失敗結局？

[95] 詳見唐十郎：《海ほおずき》。電影的人物名稱略有更動，不過都能與原著小說對應。日東協會爲日本交流協會的前身。

臺灣大學學術期刊資料庫

（四）劇論補足：疼痛的拼合幻獸「奇美拉」

在唐組邁入穩定營運階段的2000年代，唐經常在訪談和隨筆文章中回顧自己的劇論發展，也會解說目前手法與狀況劇場時期的差異，語調較以往樸實直敘，更多了綜觀全局的平穩。在一場以「劇場與社會」爲主題的訪談中，唐仔細講述了他心目中戲劇文類的特殊性。他描述劇作家注入自身經歷所寫成的劇本，接下來會成爲演員的素材，並在過程中產生變形跟置換；這既是劇本的宿命也是樂趣所在，劇本如同一名「人造美人」脫離劇作家的創生之手，輾轉經過導演、演員、觀眾的懷抱並隨著每次轉手而變形，是以和電影跟文學不同，必定內含社會性。[96]此番個人與社會的糾葛是唐的關心所在，而且他認爲在戲劇之中，糾葛必然會以拼合幻獸「奇美拉」（Chimera）的姿態浮現。[97]

奇美拉原指不同種類生物部位相互拼合而成的幻想生物，不過在唐的比喻中區分得不那麼嚴明。他認定的奇美拉包括《伊底帕斯王》中典型的拼合怪物斯芬克斯，伊底帕斯必須克服牠的謎題才能取回與「故鄉」底比斯的連結；此外還有《群鬼》中歐士華的腦病變、《玻璃動物園》中蘿拉的金屬義肢。這些帶來阻礙和痛楚的「媒介物」都令角色意識到社會的存在，身負無法擺脫的他人觀感。[98]如此論述比起「特權的肉體論」少了一些沙特色彩，不過可以看出唐的關心重點仍在自我與他者問題，以及他所謂的「社會」依舊是沙特式的處境加以擬人化的結果，因而和他者視線的概念相混合，這些都與狀況劇場時期並無二致。例如唐認爲蘿拉的義肢在行動時產生難以忍受的吱嘎聲，令蘿拉想起了社會的存在而從打字學校退學，換言之便是引發他人注意、視線集中所產生的羞恥感。

即便不是如身體障礙的蘿拉這麼極端的例子，肉體也不可避免要和世間諸物產生關聯，唐在一篇寫於相近時期的隨筆文章〈劇的痙攣〉[99]中繼續論及這些物體。他首先以「痙攣」比喻自己的戲劇追求，稱那是在舞台上瞬時凍結的「靜寂」，是「言靈」被交託給觀眾的瞬間，一如漢字「攣」中以「手」托「言」的意象；這段無聲靜止的時刻，也能聯結到日本自古即有的「中間之美」，而那指

96 唐十郎，八角聡智訪談：〈特集：劇場と社会　ケータイを身体の一部にしている人のアタマに楔を打ち込む演劇はどこにあるのか？〉，《舞台芸術》第5號（2004年1月20日），頁18、23。

97 同前註，頁13。

98 同前註，頁13-14。

99 收錄於同名文集，唐十郎：《劇的痙攣》，頁100-114。

臺灣大學學術期刊資料庫

的是在舞台上「既無過去也無未來，在現在這一不可思議的中間的時間裡，有人幽幽浮現出來，而且與那人相關的形形色色諸物也隨之浮現。」[100]更具體而言，唐想像一位原初的歌舞伎知名女形演員到鄉下巡迴的場面，男人因爲天熱只穿一條兜襠布，揮著團扇走在田間小路上，兜襠布上還沾有醬油漬：

> 從那醬油漬裡飄散出來的這樣一個男人的生活感、他的體驗和時間，儘管作爲女形表現時是不想被看見的，但我想把這些通通化爲某種形象化之物拖到舞台上、到觀眾的眼前，我是想像著這些而嘗試寫下肉體論的。[101]

在「特權的肉體論」中，唐並未將物體與肉體同等而論，可見得此時他的想法已有進一步開展。劇論中未曾描述過的如何呈現「街道」這個外界、他者，如今具體演變爲揮之不去的諸物，並且緊密攀附肉身，組成令主體疼痛難忍的拼合幻獸奇美拉。

無論在訪談或文章中，唐都認爲物會帶來限制與痛楚[102]，不過這些都不是戲劇的敵人，反而是用以對抗眞正敵人的戰略手段。唐引用夏目漱石之語「方便性的文化」（利便性の文化）描述西式的現代化生活，認爲那才是當前戲劇的大患，方便性的代表物例如手機已然滲入身體和圍繞身體的諸般狀況之中，而「倘若被方便性的漩渦捲入還覺得如此甚好的話，那就沒有戲劇存在的餘地了」[103]。爲此，他希望發展出一套戰略對抗鋪天蓋地的方便性文化。他回顧自己在1990年代的影視演出，以及讓劇作被搬到高級商業劇場西武劇場上演，甚至是他致力於小說隨筆等跨領域創作，於他而言都是試圖闖入敵陣並從那裡把觀眾帶走、引誘進帳篷的主動出擊，無論成果是否理想。[104]至於在作品內容方面，他繼續引用《伊底帕斯王》爲例：

> 伊底帕斯的王族這邊是生身人類的支流，另外有支撐著這股支流的非生身眾神支流，並且讓神話的構造從非人類視角俯瞰都市的眾神領域中顯現。我認爲眾神的視線是一種數位。最後伊底帕斯自刺雙目，雖說是輸給了眾

100　同前註，頁106。

101　同前註，頁106。

102　同前註，頁108。唐甚至將「回憶」也定義爲「物」，因其有時也會「帶來痛楚」，不過本文在此討論的是舞台上的表現，此類延伸意義暫且不論。

103　唐十郎，八角聡智訪談：〈特集：劇場と社会　ケータイを身体の一部にしている人のアタマに楔を打ち込む演劇はどこにあるのか？〉，頁31。

104　同前註，頁22-23、27。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 神的視線，但也可以說是「雖然輸了但也沒有輸」這種很厲害的話。（中略）我認爲這算是生身的人類與生身無法觸及之物之間得以交戰的媒介項目之一。[105]

痛楚既是緊緊附於肉體上的物體所致，令肉體無時無刻擺脫不了社會與他者視線帶來的折磨，但另一方面，蓄意使肉體產生痛楚，卻也是得以抵抗難以觸及的「社會」、對之「反注視」的策略。憑藉著劇中角色看似失敗的挑戰，結合舞台上演員肉體的眞實痛楚，反而令飄緲抽象的「社會」——或者用唐從前的用語「街道」——獲取實像、肉化顯現，成爲主體得以奮起抵抗的對象物。無論在《漂》劇或《海鬼燈》，儘管主角們都未達成他們原先的目標，但是透過演員的實際受苦，都曾讓不可見的壓迫短暫出現在舞台上，將之特殊化成爲類似沙特思想中的「處境」。至此，這個「物體與肉體」論成爲具體可實踐的方法，可謂是替原先的「特權的肉體論」達成了補足。

結語

唐十郎著名的「特權的肉體論」寫於劇團與他均沒沒無聞的時代。在當時，偏離主流審美、既不性感又不健美的劇團演員們，起初似乎不具備成功條件，而唐期盼激勵衆人做出單憑肉體就足以自立的新型態戲劇，遂有此論寫成。透過沙特思想與劇論比較，可知挪用了不少原理和語彙之後產生的「特權的肉體」，指的是作品中的影像與演員實際身體的一體兩面。唐期望在舞台上同時能看到演員的肉體以及個人與過往經驗的糾葛奮鬥，而此「特權的肉體論」確實引發1960年代以演員肉體爲重的風潮，不過所謂影像所指何物、過往經歷指的是演員抑或劇作家等等，具體的執行方法在當時尚未成形。

在唐組成立前後，唐開始留意到物體的使用，應邀寫成的《塑》劇可見其發端。日後在唐組成立早期的兩個跨界合作，包括在下町唐座的《漂》劇有了更深化的展現，並延續使用在臺日共製電影《海鬼燈》裡。儘管這兩次的跨界合作最終都成爲一次性的嘗試，看上去不太成功，不過唐在其中持續發展特殊的表現手法，利用與演員直接接觸、帶來痛楚和阻力的「物體」，聚焦探討虛構想像世界與眞實世界的關係。諸如《塑》劇中的塑膠袋和塑膠膜，《漂》劇中的巨型書本

105 同前註，頁32。

臺灣大學學術期刊資料庫

和水，甚至是難以進行演出的不良劇場空間。這些物體在象徵意義上成爲分隔現實世界與想像世界的中介，在實際上則帶來肉體的限制和痛楚。電影《海鬼燈》持續運用此手法，能夠看到幻覺的主角灰田經常遊走在想像與現實之間，也就持續遭逢水淹土埋等各式肉體折磨。

唐對物體的使用離不開對演員肉體上的挑戰，而他陸續發表於2000年代的言論和文章也明確提及，他有意識的將肉體痛楚當成反抗現代化的策略。具象的諸物體在舞台上對演員的身體表現產生阻力，而這些物理上和生理上的障礙，也在呼應著唐認定戲劇表現的重點在於個人與社會相互糾葛的關係。至於劇論中未加釐清的疑問之一：這種種糾葛關係和個人的過去社會經驗，究竟是指涉劇作家或演員？在這些跨界嘗試中，唐以自己的親身投入令二者合爲一體，或許是一種解方。

綜觀唐組早期的嘗試乃至於後期唐所做的解說，他的關心重點始終在於追尋讓沙特的特殊「處境」得以在舞台上被更加尖銳化呈現的表演型態，與他在狀況劇場時期並無二致，並不因爲他在唐組早期領受了企業贊助、進入商業劇場空間，便使得這兩個時期互相斷絕。唐在追求的依然是特權的肉體表現，試圖用自己的肉身受痛好讓不可見的現代化壓力顯現，再起身與之衝撞抗衡，他尋求的依然是人、或說是戲劇表現的「眞正的自由」。

在論述肉體論之際，論者如我等常有的矛盾，便是如狀況劇場這類1960年代前衛劇團使用的肉體表現和實踐，原本的目的是要用以對抗文字論述在戲劇界的主導地位；這使得今日我等在使用「肉體論」指涉、包覆當時的諸般身體嘗試時，不得不產生重新將文字置於身體表現之上的矛盾感。不過唐本人在面對文字時，例如他自己的小說和劇論書寫，乃至於走入商業劇場和領受商業贊助，日後他都積極待之，視這些舉措爲抵抗的策略，是主動闖入敵陣的襲擊，是對平時不看帳篷劇的觀衆刻意施加的魅惑。倘若借用唐的樂觀解釋，闡述「肉體論」之事，或許也不應當只被看作欲將身體表現重新擠壓進文字領域之中、甚至是文字之下的位置。透過文字化和理論化，此舉反而是在召喚、引誘習於閱讀的知識型讀者起身成爲戲劇的現場觀衆。一如沙特認爲存在主義是不斷反抗的樂觀人道主義，唐緊追時代變遷找尋新的表現手法，無論成敗，都持續尋找著突破口挑戰加諸戲劇的種種限制直到最後，這應當才是他最堪稱前衛之處。

臺灣大學學術期刊資料庫

以痛楚為方法 ——「特權的肉體論」與唐組早期跨界作品中的實踐

黃資絜

國立中山大學劇場藝術學系助理教授

日本著名的前衛小劇場運動（又稱「地下戲劇」）興盛於1960年代後期至1970年代中期，此後便因社會環境的變化而衰退，各團體不得不謀求轉型。唐十郎帶領的紅帳篷「狀況劇場」（1963-1988）曾是最受歡迎的前衛劇團之一，卻在1988年面臨解散的命運，唐另起爐灶創立劇團「唐組」。這個新創劇團在當時全新的資本社會下幾經波折，而唐則做了各式各樣的跨界嘗試，例如放棄帳篷進入安藤忠雄建造的劇場「下町唐座」（1987-1988），或是追隨亞洲電影熱潮而與電影導演林海象合作，爲臺日共同製作的電影《海鬼燈》（1996）撰寫腳本並擔任主演。

這些乍看之下跟隨泡沫經濟潮流擁抱金錢和物質的嘗試，並不意味著唐就此放棄前衛時期的理念和追求。本文從唐最知名的戲劇理論「特權的肉體論」展開，由沙特存在主義切入探討，希望指出該劇論儘管看似針對表演者的肉體，實際上是呈現出演員肉體與觀眾所見「影像」的一體兩面，用意在凸顯人與社會的糾葛，近似於沙特的「處境」。接著分析唐組成立前後的三部作品，包括劇作《塑膠膜之城》（1985），以及兩個跨界合作《漂泊的珍妮》（1988）和電影《海鬼燈》，希望指出唐在歷經1990年代的摸索後逐漸建立起劇論得以執行的方法論，透過物體帶來肉體上的壓迫和痛楚，讓人與社會的抽象糾葛得以顯現。是以，唐實際上仍延續了早年的追求，並且使用痛楚爲方法令原本不夠完備的「特權的肉體論」得以完整。

臺灣大學學術期刊資料庫

關鍵字：特權的肉體論　下町唐座　《塑膠膜之城》　《漂泊的珍妮》
《海鬼燈》

臺灣大學學術期刊資料庫

Using Pain as a Method: Practice of "The Privileged Body" in Cross-Border Attempts During the Early Kara-gumi Period

Tzu-chieh HUANG

Assistant Professor, Department of Theatre Arts, National Sun Yat-sen University

The famous Japanese avant-garde theater movement (Angura) reached its peak in the late 1960s to mid-1970s, and subsequently faced numerous difficult challenges. Kara Juro's "Situation Theater" (Jokyo Gekijo, 1963-1988) was one of the famous avant-garde troupes in 1970s, but it disbanded in 1988 and Kara created a new troupe "Kara Group" (Kara-gumi, 1988-). This newly founded troupe had a difficult beginning, since the social conditions had changed drastically. During this period Kara took several cross-border attempts, such as to give up his famous tent-play and enter the theater building "Shitamachi-Karaza" (1987-1988) which was built by Andou Tadao (1941-), or to collaborate with movie director Hayashi Kaizo as scriptwriter and leading actor in movie *Umi hoozuki: The Breath* (1996), which was produced by both of Japan and Taiwan.

Kara Juro's cross-border efforts seem to emulate the trends of the Bubble Economy, embracing financial support and material resources. However, this description does not denote that Kara abandoned his ideas or pursuit of avant-garde theater. This study examines Kara's early attempts during the Kara-gumi period by analyzing his most well-known dramatic theory, "The Privileged Body" (Tokkenteki nikutairon). Although the theory uses the term "body," it extends beyond a performer's physical body. It considers the performer's body and the "image" perceived by the audience as a unified whole, which emphasizes the struggle between the individual and society and is similar to Sartre's concept of "situation." This study analyzes three works from the early establishment of Kara-gumi, namely, the play *Castle of Plastic Wrap* (1985) and two cross-border attempts *Wandering Jennie* (1988) and the film *Umi hoozuki: The Breath*. This section explores Kara's development of a practical method for applying his dramatic theory through these works. Kara used objects on stage to impose physical oppression and pain on the performer's body; through this method, he transformed an abstract concept of the "struggle between the individual and society" into a visible and tangible experience. Thus, we can infer that Kara continues

臺灣大學學術期刊資料庫

his pursuit from his early career, using pain as a method for completing the unfinished aspects of the theory “The Privileged Body.”

Keywords: The Privileged Body　Shitamachi-Karaza　Castle of Plastic Wrap　Wandering Jennie　Umi hoozuki: The Breath

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目 Reference

中文文獻

艾莉諾．瑪格里斯著，白斐嵐譯：《物的力量——從道具到物件劇場》，臺北：書林，2022年。Margolis, Eleanor. *Wu de liliang—cong daoju dao wujian juchang* [The power of things: from props to object theatre]. Translated by Pai, Feilan. Taipei: Bookman Books, 2022. (in Chinese).

安藤忠雄著，龍國英譯：《建築家安藤忠雄》，臺北：商周出版，2009年。Ando, Tadao. *Jianzhujia Ando Tadao* [Tadao Ando: Architect]. Translated by Lung, Kuo-ying. Taipei: Business Weekly Publications, 2009. (in Chinese).

安藤忠雄著，褚炫初、王筱玲譯：《安藤忠雄 我的人生履歷書》，臺北：聯經出版社，2012年。Ando, Tadao. *Ando Tadao: wo de rensheng luli shu* [Tadao Ando: My life resume]. Translated by Chu, Hsuan-chu and Wang, Hsiao-ling. Taipei: Linking Publishing, 2012. (in Chinese).

沙特著，桂裕芳譯：《嘔吐》，臺北：志文，1997年。Sartre, Jean-Paul. *Outu* [Nausea]. Translated by Kuei, Yu-fang. Taipei: Chih-wen, 1997. (in Chinese).

沙特〔薩特〕著，沈志明等譯：《薩特戲劇集 上冊》，安徽：安徽文藝，1998年。Sartre, Jean-Paul. *Sate xiju ji (shangce)* [Sartre's plays, vol. 1]. Translated by Shen, Zhiming et al. Anhui: Anhui Wenyi, 1998. (in Chinese).

沙特著，陳宣良等譯：《存在與虛無》，臺北：貓頭鷹，2000年。Sartre, Jean-Paul. *Cunzai yu xuwu* [Being and nothingness]. Translated by Chen, Hsuan-liang et al. Taipei: Owl Publishing, 2000. (in Chinese).

李天命：《存在主義概論》，臺北：臺灣學生書局，2019年〔1976年初版〕。Li, Tianming. *Cunzai zhuyi gailun* [An introduction to existentialism]. Taipei: Taiwan Student Bookstore, 2019 [1976]. (in Chinese).

威廉．白瑞德著，彭鏡禧譯：《非理性的人》，臺北：志文，1998年。Barrett, William. *Feilixing de ren* [Irrational man]. Translated by Perng, Ching-hsi. Taipei: Chih-wen, 1998. (in Chinese).

高宣揚：《存在主義》，臺北：遠流，1993年。Gao, Xuanyang. *Cunzai zhuyi* [Existentialism]. Taipei: Yuan-Liou, 1993. (in Chinese).

黃資絜：〈想像異國他者——唐十郎的「南進」題材劇作〉，《戲劇研究》第33期，2024年1月，頁39-74。Huang, Tzu-chieh. "Xiangxiang yiguo tazhe—Kara Juro de 'nanjin' ticai juzuo" [Imagining the Foreign "Other": Kara Juro's "Southward Advancement" Plays]. *Journal of Theater Studies*, no. 33, Jan. 2024, pp. 39-74. (in Chinese).

日文文獻

三一書房編輯部編：《現代日本戲曲大系13》，東京：三一書房，1998年。Sanichi Shobo

臺灣大學學術期刊資料庫

Henshubu, ed. *Gendai Nihon gikyoku taikei 13* [Anthology of modern Japanese drama, vol. 13]. Tokyo: Sanichi Shobo, 1998. (in Japanese).

小林秀雄：〈中原中也の思ひ出〉，《作家の顔》，東京：新潮社，1961年。Kobayashi, Hideo. “Nakahara Chuya no omoide” [Memories of Nakahara Chuya]. In *Sakka no kao* [The faces of writers]. Tokyo: Shinchosha, 1961. (in Japanese).

田中千世子：〈海ほおずき：映像に立ちあらわれる夢幻能の味わい〉，《キネマ旬報》第1203期，1996年10月，頁80-81。Tanaka, Chiyoko. “Umi hoozuki: eizo ni tachi arawaru mugen no no ajiwai” [Sea physalis: the atmosphere of Mugen-Noh as it appears in movie]. *Kinema Junpo*, no. 1203, Oct. 1996, pp. 80-81. (in Japanese).

四方田犬彦：〈文化’86〉，《朝日ジャーナル》第28期23號（總第1428期），1986年5月30日，頁35。Yomota, Inuhiko. “Bunka ’86” [Culture ’86]. *Asahi Journal*, no. 1428, 30 May 1986, p. 35. (in Japanese).

加藤新吉、岩波剛：〈演劇時評〉，《悲劇喜劇》第41期（總第453期），1988年7月，頁95-115。Kato, Shinkichi, and Iwanami, Tsuyoshi. “Engeki jihyo” [Theatre criticism]. *Higeki Kigeki*, no. 453, July 1988, pp. 95-115. (in Japanese).

西原珉：〈大正アナクロニズム復活！？〉，《東京人》第11期12號（總第111期），1996年12月，頁139。Nishihara, Min. “Taisho anakuronizumu fukkatsu!?” [The return of Taisho anachronism!?]. *Tokyojin*, no. 111, Dec. 1996, p. 139. (in Japanese).

西堂行人：《［証言］日本のアングラ——演劇革命の旗手たち》，東京：作品社，2015年。Nishido, Yukito. *[Shogen] Nihon no angura—engeki kakumei no kishutachi* [Testimonies: Japanese underground theatre—the standard-bearers of theatrical revolution]. Tokyo: Sakuhinsha, 2015. (in Japanese).

早稲田大学演劇博物館：〈ビニールの城〉，《*Japan Digital Theatre Archives*》，https://www.enpaku-jdta.jp/detail/00336-01-1985-01。Waseda University Theatre Museum. “Biniru no shiro” [Castle of Plastic Wrap]. *Japan Digital Theatre Archives*. https://www.enpaku-jdta.jp/detail/00336-01-1985-01. (in Japanese).

村井健：〈劇評　唐十郎の現在——下町唐座＝さすらいのジェニー〉，《テアトロ》第544號，1988年6月，頁26-27。Murai, Ken. “Gekihyo: Kara Juro no genzai—Shitamachi Karaza = Sasurai no Jeni” [Review: The present of Kara Juro—Shitamachi Karaza = Wandering Jennie]. *Theatro*, no. 544, June 1988, pp. 26-27. (in Japanese).

尾野川勝久：〈安藤忠雄展・下町唐座オープン：建築家・安藤忠雄の劇場〉，《三彩》第489期，1998年6月，頁50-51。Onogawa, Katsuhisa. “Ando Tadao ten / Shitamachi Karaza open: kenchikuka Ando Tadao no gekijo” [Tadao Ando exhibition / Shitamachi Karaza opens: architect Tadao Ando’s theatre]. *Sansai*, no. 489, June 1998, pp. 50-51. (in Japanese).

近江栄：〈<アンケート1988>の結果を一覧して〉，《新建築》第64期3號，1989年3月，頁171。Omi, Sakae. “<Anketo 1988> no kekka o ichiran shite” [Reviewing the results of ‘Survey 1988’]. *Shinkenchiku*, vol. 64, no. 3, Mar. 1989, p. 171. (in Japanese).

松葉一清：〈劇場はできたけれど……〉，《季刊アステイオン》第9號，1988年7月，頁137-149。Matsuba, Kazukiyo. “Gekijo wa dekita keredo…” [The theatre has been built, but…]. *Kikan Asteion*, no. 9, July 1988, pp. 137-149. (in Japanese).

臺灣大學學術期刊資料庫

林海象，シナリオ編輯部訪談：〈新人作家インタビュー：映画の原点を振り返る——林海象〉，《シナリオ》第42期8號（總第457期），1986年8月，頁108-111。Hayashi, Kaizo. “Shinjin sakka intabyu: eiga no genten o furikaeru—Hayashi Kaizo” [New writer interview: looking back on the origins of cinema—Hayashi Kaizo]. *Shinario*, no. 457, Aug. 1986, pp. 108-111. (in Japanese).

林海象：〈林海象の映画改造論：「夢みるように眠りたい」から「罠」まで〉，《Design news》第233期，1996年3月，頁82-87。Hayashi, Kaizo. “Hayashi Kaizo no eiga kaizoron: Yumemiru you ni nemuritai kara Wana made” [Hayashi Kaizo’s film reconstruction theory: from To Sleep So as to Dream to The Trap]. *Design news*, no. 233, Mar. 1996, pp. 82-87. (in Japanese).

林海象導演，唐十郎原作・腳本・主演：《海ほおずき——The Breath》，東京：映像探偵社，臺北：原子影視傳播股份有限公司，1997年。Hayashi, Kaizo, dir. *Umi hoozuki: The Breath* [Sea physalis: The Breath]. Based on original work, screenplay, and starring Kara Juro. Tokyo: Eizo Tanteisha; Taipei: Atom Films, 1997. (in Japanese).

梅山いつき：《アングラ演劇論：叛乱する言葉、僞りの肉体、運動する躰》，東京：作品社，2012年。Umeyama, Itsuki. *Angura engekiron: hanran suru kotoba, itsuwari no nikutai, undo suru karada* [Underground Theater Theory: Words to Rebellion Body of Lies Body to Exercise]. Tokyo: Sakuhinsha, 2012. (in Japanese).

清末浩平：〈唐十郎論——肉体の設定〉，《文学＋》第1期，2018年10月，頁109-133。Kiyosue, Kohei. “Kara Juro ron—nikutai no settei” [On Kara Juro: the configuration of the body]. *Bungaku Plus*, no. 1, Oct. 2018, pp. 109-133. (in Japanese).

唐十郎：《腰巻お仙》，東京：現代思潮社，1968年。Kara, Juro. *Koshimaki Osen* [Osen in a loincloth]. Tokyo: Gendai Shicho Sha, 1968. (in Japanese).

唐十郎，內田洋一訪談：〈演劇十字路〉，《新劇》第34期7號（總第412期），1987年7月，頁40-45。Kara, Juro. “Engeki jujiro” [Theatre crossroads]. Interview by Uchida, Yoichi. *Shingeki*, no. 412, July 1987, pp. 40-45. (in Japanese).

唐十郎：《さすらいのジェニー》，東京：ベネッセコーポレーション，1988年。Kara, Juro. *Sasurai no Jeni* [Wandering Jennie]. Tokyo: Benesse Corporation, 1988. (in Japanese).

唐十郎，利光哲夫訪談：〈下町唐座の唐十郎に聞く〉，《テアトロ》第542期，1988年4月，頁62-67。Kara, Juro. “Shitamachi Karaza no Kara Juro ni kiku” [Asking Kara Juro of Shitamachi Karaza]. Interview by Toshimitsu, Tetsuo. *Theatro*, no. 542, Apr. 1988, pp. 62-67. (in Japanese).

唐十郎，內田洋一訪談：〈演劇十字路〉，《新劇》第35期5號（總第422期），1988年5月，頁45。Kara, Juro. “Engeki jujiro” [Theatre crossroads]. Interview by Uchida, Yoichi. *Shingeki*, no. 422, May 1988, p. 45. (in Japanese).

唐十郎，內田洋一訪談：〈演劇十字路〉，《新劇》第35期8號（總第425期），1988年8月，頁50-53。Kara, Juro. “Engeki jujiro” [Theatre crossroads]. Interview by Uchida, Yoichi. *Shingeki*, no. 425, Aug. 1988, pp. 50-53. (in Japanese).

唐十郎：〈「紅テント」に戻るアングラの旗手〉，《週刊新潮》第34期8號（總第1698期），1989年2月23日，頁15。Kara, Juro. “‘Kurenai tento’ ni modoru angura no kishu” [The underground standard-bearer returning to the ‘red tent’]. *Shukan Shincho*, no. 1698, 23

臺灣大學學術期刊資料庫

Feb. 1989, p. 15. (in Japanese).

唐十郎，山村基毅訪談：〈語りおろし連載 第188回：800万円で伝説の「紅テント」を新調「電子城」で3年ぶりに帰ってきた最後の興行師〉，《週刊文春》第31期20號（總第1537期），1989年5月18日，頁104-108。Kara, Juro. “Katarioroshi rensai dai 188-kai: 800-man-en de densetsu no ‘kurenai tento’ o shincho Denshijo de 3-nen buri ni kaette kita saigo no kogyo-shi” [Dictated series, no. 188: renewing the legendary ‘red tent’ with 8 million yen—the last impresario returns after three years with Denshijo]. *Shukan Bunshun*, no. 1537, 18 May 1989, pp. 104-108. (in Japanese).

唐十郎：〈笑う海上旅館〉，《文学界》第49期3號，1995年3月，頁10-11。Kara, Juro. “Warau kaijo ryokan” [A laughing seaside inn]. *Bungakukai*, vol. 49, no. 3, Mar. 1995, pp. 10-11. (in Japanese).

唐十郎：《海ほおずき》，東京：文藝春秋，1995年。Kara, Juro. *Umi hoozuki* [Sea physalis]. Tokyo: Bungeishunju, 1995. (in Japanese).

唐十郎，加藤千代訪談：〈話題の人・訪問：『海ほおずき』で脚本・主演を務めた唐十郎さん〉，《シネ・フロント》第21期9號（總第239期），1996年9月，頁34-37。Kara, Juro. “Wadai no hito / homon: Umi hoozuki de kyakuhon / shuen o tsutometa Kara Juro-san” [Person in the spotlight / visit: Kara Juro, who wrote and starred in Sea physalis]. Interview by Kato, Chiyo. *Cine Front*, no. 239, Sept. 1996, pp. 34-37. (in Japanese).

唐十郎：《特権的肉体論》，東京：白水社，1997年。Kara, Juro. *Tokkenteki nikutairon* [The Privileged Body]. Tokyo: Hakusuisha, 1997. (in Japanese).

唐十郎，八角聡智訪談：〈特集：劇場と社会　ケータイを身体の一部にしている人のアタマに楔を打ち込む演劇はどこにあるのか？〉，《舞台芸術》第5號，2004年1月20日，頁13-32。Kara, Juro. “Tokushu: gekijo to shakai—keitai o shintai no ichibu ni shite iru hito no atama ni kusabi o uchikomu engeki wa doko ni aru no ka?” [Special feature: theatre and society—where is the theatre that drives a wedge into the minds of people who have made mobile phones part of their bodies?]. Interview by Yatsuzumi, Sochi. *Butai Geijutsu*, no. 5, 20 Jan. 2004, pp. 13-32. (in Japanese).

唐十郎：《劇的痙攣》，東京：岩波書店，2006年。Kara, Juro. *Gekiteki keiren* [Dramatic convulsion]. Tokyo: Iwanami Shoten, 2006. (in Japanese).

唐十郎、坪内祐三：〈先を見せるな、先をのぞかせるな、今だけを、今しかないを演じよう！——永遠の「現在形」をめぐって〉，《Kawade道の手帖 唐十郎——紅テント・ルネサンス！》，東京：河出書房新社，2006年。Kara, Juro, and Tsubouchi, Yuzo. “Saki o miseruna, saki o nozokaseruna, ima dake o, ima shika nai o enjiyou!—eien no ‘genzaikei’ o megutte” [Do not show what comes next; do not even let them peek—perform only the now, only what exists now: on the eternal ‘present tense’]. In *Kawade michi no techo: Kara Juro—kurenai tento rinesansu!* [Kawade road notebook: Kara Juro—red tent renaissance!]. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2006. (in Japanese).

扇田昭彦：〈ふたつの劇場建築の出現——安藤忠雄下町唐座と磯崎新東京グローブ座〉，《美術手帖》總第595號，1988年6月，頁12-17。Senda, Akihiko. “Futatsu no gekijo kenchiku no shutsugen—Ando Tadao Shitamachi Karaza to Isozaki Arata Tokyo Gurobuza” [The emergence of two theatre architectures: Ando Tadao’s Shitamachi Karaza

臺灣大學學術期刊資料庫

and Isozaki Arata's Tokyo Globe Theatre]. *Bijutsu Techo*, no. 595, June 1988, pp. 12-17. (in Japanese).

扇田昭彦：《日本の現代演劇》，東京：岩波書店，1995年。Senda, Akihiko. *Nihon no gendai engeki* [Modern Japanese theatre]. Tokyo: Iwanami Shoten, 1995. (in Japanese).

扇田昭彦：《唐十郎の劇世界》，東京：右文書院，2007年。Senda, Akihiko. *Kara Juro no gekisekai* [The world of Kara Juro's theatre]. Tokyo: Yubun Shoin, 2007. (in Japanese).

堀切直人：《堀切直人コレクション(1) 新編 唐十郎ギャラクシー》，東京：右文書院，2007年。Horigiri, Naoto. *Horigiri Naoto korekushon (1): Shinpen Kara Juro gyarakushi* [Horigiri Naoto collection (1): a new edition of the Kara Juro galaxy]. Tokyo: Yubun Shoin, 2007. (in Japanese).

黒田基男：〈日本映画ガイド〉，《スクリーン》第49期2號（總第703期），1994年2月，頁238-239。Kuroda, Motoo. "Nihon eiga gaido" [A guide to Japanese cinema]. *Sukurin*, no. 703, Feb. 1994, pp. 238-239. (in Japanese).

樋口良澄：《唐十郎論——逆襲する言葉と肉体》，東京：未知谷，2012年。Higuchi, Yoshizumi. *Kara Juro ron—Gyaku shu suru kotoba to nikutai* [A study of Kara Juro: words and the body that strike back]. Tokyo: Michitani, 2012. (in Japanese).

劇団第七病棟、唐十郎編：《オルゴールの墓——劇団第七病棟1976-1992》，東京：リブロポート，1992年。Gekidan Daina Byoto, and Kara, Juro, eds. *Orugoru no haka—Gekidan Daina Byoto 1976-1992* [Grave of the music box: The Seventh Ward Theatre Group 1976-1992]. Tokyo: Libroport, 1992. (in Japanese).

劇団状況劇場編：《写眞集 唐組Karagumi状況劇場全記録》，東京：パルコ出版，1982年。Gekidan Jokyo Gekijo, ed. *Shashinshu: Karagumi Jokyo Gekijo zenkiroku* [Photo collection: Karagumi Jokyo Gekijo complete record]. Tokyo: Parco Shuppan, 1982. (in Japanese).

シナリオ編輯部：〈シナリオボックス〉，《シナリオ》第49期12號（總第545期），1993年12月，頁120-121。Shinario Henshubu. "Shinario bokkusu" [Scenariobox]. *Shinario*, no. 545, Dec. 1993, pp. 120-121. (in Japanese).

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫