戲劇研究　　第13期
Journal of Theater Studies
2014年1月　　頁175-220
DOI: 10.6257/JOTS.2014.13175

再探亞陶殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證*

林于湘
國立臺灣大學戲劇學系助理教授

前言

本文的宗旨先在補足、擴充、延伸筆者於二〇〇九年九月所發表博士論文的缺漏處。此外，本文的探究方向也在啓開一個新的定錨和據點。筆者博論的其中一章即是以安東寧．亞陶（Antonin Artaud，1896-1948）做爲個案分析討論。藉由梳整包括亞陶在內的五位東西方現代／後現代／前衛主義藝術（戲劇）家的美學實踐，帶出「佛教思想」這套同樣也關注、一樣也叩問「何爲啓蒙（enlightenment）」[1]的哲學系統的內涵。特別是佛學哲思的要核：「空

* 本文爲國科會新進人員一年期研究計畫「再探亞陶殘酷劇場：『表演化理論』與『理論的表演』之辯證」的研究成果。計畫編號：NSC 100-2410-H-016-003-。感謝計畫審查委員建議筆者將原來的「表演化理論」與「理論的表演」，改爲使用「演繹理論」和「理論表演」這兩個較爲精準、乾淨、適切的說法。此外，也要感謝期刊匿名審查人給筆者的所有珍貴建議。

1 傅柯於1984年寫了一篇文章就叫做〈何爲啓蒙〉。筆者這裡乃借用該文的題目。佛學裡的「明心見性」、「見性開悟」，其英譯用的正是enlightenment。在西方，Enlightenment指的是自十七世紀以來襲捲全歐洲的啓蒙文化思潮，它和整個現代性文明的崛興，息息相關。所不同的是，西方的啓蒙觀是一種加法，一種向前、向外求取的進步論。而東方的啓蒙觀則是一種減法，一種向後退、向內觀省的「還源論」。參見Michel Foucault, “What is Enlightenment?” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), pp. 32-50. 參見拙作Ivy Yu-Shian Lin, “A Quest Beyond Enlightenment: Buddhism as Counter-Enlightenment and Modernity’s Other Being in the Practices of Antonin Artaud, John Cage, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, and Xingjian Gao” (Ph.D. diss., The City University of New

臺灣大學學術期刊資料庫

性論述與究極實相」此一命題，對於亞陶等人的現代主義藝術的影響，甚至「銘刻」（imprint）、貫穿他們的劇觀，絕非僅僅是取其「東方他者」所散發的異國情調撩人媚態，又或是「宗教客體」所釋出的純粹妝點粉飾功能，堪爲比擬。筆者依據這份研究成果大膽做出以下結論：欲瞭解何爲現代性與現代主義更完整的面貌輪廓，不得不瞭解何謂佛教，何謂空性。因之，「佛教空觀（Buddhist discourse on emptiness）」可說在馬泰．卡林內斯庫（Matei Calinescu，1934-2009）指出包括現代主義（modernism）、前衛（avant-garde）、後現代主義（postmodernism）、媚俗（kitsch）、頹廢（decadence）的「現代性（modernity）五副面孔」之外，提供了「第六張臉」。[2]

爲免讀者對佛教思想如何縱身躍入亞陶之中產生疑慮，特別是本文對此主題時有穿插耙犁，容筆者略花篇幅，著墨佛學理路與亞陶劇藝兩者之間的關連性。要言之，亞陶正像當時啓迪他的史特林堡（August Strindberg）和達達主義一樣，不管是研究深徹抑或一知半解，殆半對於東方哲思相當鍾情。好比達達和亞陶都曾在演出和詩作中，將《六祖壇經》裡提取出來的「無念、無相、無住、無我、無心」[3]的空觀要訣，翻轉成非意義、無厘頭的胡亂瞎鬧。亞陶於生命末年——1945至1948年間——完成的長詩：＜天父聖母的詛咒＞（“The Execration of the Father-Mother”[4]），便是一例。除掉宗教情懷，前衛藝術家們對截斷意義、阻撓解釋、漫天飛舞的混沌符碼——如上述的《壇經》心要——禮敬膜拜的姿勢，亦不失一個自許爲永恆的辯證性社會反題，和「否定之再否定」的批判性藝術，所拋出最深刻的革命意識和政治自覺。

亞陶和佛教學理的淵源，成形得相當早，並愈見深刻、內化，以至貫徹其一生思想。儘管「形式上」，亞陶始終不曾皈依入門，也不是個傳統定義下受持戒律、讀經頌典的「正格」佛教徒。談到亞陶早年受佛學啓蒙的顯著證據，最起碼現而今我們可以找到的是兩篇同爲一九二五年發表，不可謂不重要，卻常爲亞

York, 2009).

[2] 參見拙作Ivy Yu-Shian Lin, “A Quest Beyond Enlightenment: Buddhism as Counter-Enlightenment and Modernity’s Other Being in the Practices of Antonin Artaud, John Cage, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, and Xingjian Gao.”

[3] Fa-Hai Shih, *The Platform Sutra of The Sixth Patriarch: The Text of The Tun-Hung Manuscript*, ed. Philip Yampolsky (New York: Columbia University Press, 1967), pp. 137-141.

[4] Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Four Texts*, trans. Clayton Eshleman and Norman Glass (Los Angeles: Panjandrum Books, 1982), pp. 32-50.

臺灣大學學術期刊資料庫

陶讀者忽略的文章。分別是：〈致達賴喇嘛〉（“Address to the Dalai Lama”）[5]，和收錄於亞陶自己擔任總主筆的《超現實主義革命》期刊第三輯的〈給佛陀衆學派的一封公開信〉（“Open Letter to the Schools of the Buddha”，也被譯做“Letter to the Buddhist Schools”）[6]。「啓蒙在東方」落實爲對「超越性的究竟眞實」的追求，零零星星地一直都被西方表演藝術關照。有趣的是，啓蒙的榮景無論燦開在西方還是東方，兩者的共通成就之一，都在塑形了龐大的、系統化的認知論，目的都在教養人心、解放人類，使之從脆弱幼小、愚昧無知的童稚狀態，和被凌駕支配、困鎖遏制的黑暗穴居生活，通往光明，趨向熟成，迄於自由。有趣的另一個共通點是，西方啓蒙的專有名詞，用的是“Enlightenment”，講的是理悟（理性之悟）。而東方啓蒙裡直指明心見性、自在解脫的終極實踐，亦是用的“enlightenment”這個字眼，強調的是證悟，是智性之悟。

首先，佛教指出眞諦與俗諦、聖諦與凡諦的「二諦法」做爲其論理的根基。世俗諦和勝義諦[7]、世間法和出世間法交錯對照、並存融通的立說，正符合相對世界與絕對世界、現象世界與非物質世界兩相輝映、互爲照看的概念。而「事相／物境（雖）有，然其自性／體理（本）空；於相而離相，於空而離空，則是內外、雙邊皆不迷」的察知，則回應並「和解」了何以世俗與勝義、相對與絕對並非二元對立、衝突抵觸。經由更深邃密緻的辯證過程，終得出「有空不二、我他不異（亦不一）」的精微結論。[8]亞陶劇觀也是從「二諦」的出發點衍伸而來的，也是在「二諦」上流轉：一者爲其筆下的寫實戲劇、僞劇場賴以「再現」「生活」所在的相對世界，是爲凡諦；另者是生活反過頭來成其跳樑小丑，是爲其模仿物、擬仿品的「眞實劇場」所回歸的絕對境界，是爲聖諦。殘酷劇場便是藉由對二維世界虛設假相的捨斷厭離，對凡諦排拒揚棄，而變現出殘酷劇場的勝義畢竟。雖無法直接等同也不宜生硬套用，但析論起來，確能看出亞陶殘酷劇場深受佛教般若空觀思維浸潤的烙印，使前者對於「本然實相」導出一番與後者觀點十分貼近的詮釋和體踐。換言之，亞陶追求的純粹，不是站在複雜之對立面的

[5] Antonin Artaud, *Artaud Anthology*, ed. Jack Hirschman (San Francisco: City Lights Books, 1961), pp. 64-65.

[6] Antonin Artaud, *Selected Writings*, ed. Susan Sontag (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1976), pp. 104-105.

[7] 又作世諦與第一義諦、有諦與空諦、情諦與智諦。

[8] 詳見釋印順：《空之探究》（竹北：正聞出版社，1990年），頁123-127。

臺灣大學學術期刊資料庫

純粹。正像他所擁抱的黑暗，不是二分於光明的黑暗；他所悅納的卑賤穢污，不是與崇高清淨互爲二元的污賤；他所嚮往的完整，不是相對於破碎的完整，而是一種彌合了光譜兩極，同時含容也同時超越了黑暗與光明、破碎與完整、雜染與純潔二者的絕對黑暗、絕對完整、絕對穢物。荒蕪即是滿溢，靜寂不離喧囂，純白裡面也收攏了全黑。這種既是二，又不是二的存在，唯有接受自性空、自體無的理據條件下，方能成立。所以說亞陶的絕對殘酷，正是純粹空無的表現。

至於這個「本來如是」的眞義如何被呼召，意即亞陶「神聖殘酷」的「究極性」所講究的絕對、推向極端、衝破極致等抽象敘事，如何被演繹，則從亞陶要求殘酷必要訴諸大量暴力、禁忌、驚嚇的手法來涉入。從通俗劇的立場來看，其實就是帶入那些竭盡可能腥、羶、色的譁眾取寵的元素。只是亞陶更加激進，要求對觀者、演者的感官心神，造成觸犯、侵略、裂解、崩離、鬆脫的後果，好使邏輯常識、思考分析渾無用武之地。（當然，應用這些黏膩厚重的要件，絕不僅僅是爲創造粗糙的話題，更不是要服務於表面的形象。亞陶的血腥、色情、野性、威脅，更有其形而上的隱意，甚至是非常矛盾辯證、看似似是而非的。好像必要穿透石頭礦物、腐肉殘屍、疾疫病菌、生殖器與各式體液糞便，亞陶才會觸及潔淨輕揚、拯救解脫；越過邪祟災殃，於是接近純眞靈明；穿越狂亂撒潑，便是雄渾虔穆）。一定程度上，亞陶這裡所採取的手段，如若替置到佛教的脈絡中，則不難想像將和禪宗運用參問公案、辯機鋒、看話頭等特殊、有力，卻也極端、危險的技巧，有著異曲同工之妙。亞陶與禪家提起強烈、鮮明的方法，都在刻意斬斷人對語言文字的迷著依賴，因凡概念名相者，皆爲善巧方便，故而假立施設的言說，是爲權宜，不是普遍眞理。一旦摒除人對理智判斷、經驗先行的盲從信靠，或能令其頓而契入「前念已滅，後念未生」的中空絕境，體嘗「無來亦無去的諸法『如』」[9]之超然，到達物我兩忘的狀態。

本文不特別針對亞陶的戲、演出或劇本做分析，而單純就他的論文寫作，來談這位怪傑如何在一個頭下腳上、顚倒反轉、地覆天翻、超覺玄秘的境界裡頭，進行表演理論、理論表演。將表演與理論的界限框架，徹底干擾、攪亂、撼動（radicalize）、破壞、冒犯（violate）。

[9] 此處的如指的是如此、如是、眞如、一切皆如的眞空實相，看似確有所指，也像是玩弄文字遊戲一般，實則爲不空不有、不即不離、超越言說可表的純粹狀態，必要丟卻理解、（努力）不去理解，方能「（心開）意解」。詳見釋印順：《空之探究》，頁123-127，249-250。

臺灣大學學術期刊資料庫

「演繹理論」（performing theory）與「理論表演」（theoretical performance）的概念，絕非筆者首創。[10]蘇珊．桑塔格（Susan Sontag）曾有類似的描述：「……必須竭力**轉化其自身的邊界**，並努力改變藝術的邊界。因此，任何單一作品都具有雙重性。它既是一種獨一無二、具體明確且已然『表演』過的文學姿態；也是一種後設文學的宣言，宣告著對於意識和藝術的理想狀態而言，文學是不夠充分的。」[11]桑塔格繼續說道：「書信是〔亞陶〕最拿手的『戲劇』形式。所有這些加總起來，構成了一具自我肢解的破碎軀體，一部由殘篇構成的浩繁卷帙。他留下的不〔只〕是藝術，而是一個獨一無二的存在，一種詩學，一種思想美學，一種文化神學，以及一種受難現象學。」[12]讀至此，筆者不免大感振奮。桑塔格的論點著實在某種程度上撐持了本文，給本文打上一劑強心針。然本文對演繹理論、理論表演這兩個詞彙的使用和理解，卻是筆者從兩方面的觀察中得來。一是佛教體系對於「演」「說」何謂空性的一套特殊的詮釋學和方法學。這正是筆者博論專門處理的。二是從後結構與解構的寫作策略中得見。特別是解構者對於何謂眞理與解釋、辯證與話語、理論與實踐、閱讀與分析批判、抽象原型與再現擬仿、象徵隱喻與絕對「在場」、意義確立與無厘頭式東拼西湊、整一與碎片、現象與語言、歷史與故事、主體與文本、文化與想像的闡述、回答，採取的是一種「非此非彼、是我是他、既在那也在這、不在那亦不在這」的狡黠的、遊戲嬉耍的立場。賈克．德希達（Jacques Derrida）：

> 劇場作爲那種**不自我重複者**〔即，在場〕**之重複**，戲劇作爲差異在力量衝突中的原初性重複[13]……因爲表象總是已經開始，它因此沒有終結。不過我們可以去思考那種**沒有終結者的關閉**〔即殘酷劇場的自我再現〕。**關閉**

[10] 參考Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). 此書對本文幫助極大。雖然並不直接以「演繹理論、理論表演」名之，傑克森卻在書中深刻分析本文提出來的概念，並分別從歷史脈絡、從（文學／文化）理論發展、從學院論述方法學、從哲學現象到從劇場本身等多重角度，給予精細詳實的討論。

[11] 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》（臺北：城邦文化事業股份有限公司，2007年），頁30-31。引文中粗體及雙引號爲筆者自加。

[12] 同前註，頁32。

[13] 原初性是亞陶對殘酷劇場的定位，是在場，但德希達的認知中，沒有絕對在場而只有絕對再現，連亞陶的殘酷也不例外。因此亞陶追求的所謂「純粹完整性」最有力量也尚能使人信服的表現，也不過就只是做到對原初性的重複而已，不多亦不少。原初性這種東西並不存在，或者說它只存在於無以把捉、無限推延、永恆匿蹤的「中間」。

臺灣大學學術期刊資料庫

> **就是那個迴圈的範圍，在其內部差異的重複無限地重複自身。那也就是它的遊戲空間。**這種運動就是世界作爲遊戲的運動……因此，思考表象的關閉就是思考死亡與遊戲的那種殘酷力量，因爲是**它允許在場向其自身誕生，並通過表象自我享受，而它卻從這種表象中以延異的方式隱蔽了自身。**思考表象的關閉就是思考悲劇；不是作爲命運之表象的悲劇，而是作爲表象之命運的悲劇。及其無償的、無基底的必要性。[14]

解構者確保所有（封鎖的與未完善的）「敘事」，都是「複數文本」與「多重閱讀」的展開、再合成與不斷派生的姿態，是理論也是表演，容許無有止境的碰撞、互文、推遲、取消、飛散和旁岔歧生。又或者，這不是表演亦不成理論。有意思的是，恰如禪家訴諸禪機正是「不立文字、言語道斷、心行處滅」，解構的「玄機」似也隱隱透出「不可說，也無一不說」這番況味。

本文拈出更多具體的例子，以清楚佐證「演繹理論」經由亞陶的文字，的確成立。透過書寫，亞陶所展列的「特異的解構美學」，無異是一種「理論的表演」，一定程度上也體演了（主體的）游牧性、（文類的）含混性甚至（陳述的）悖謬性，導引向斷裂零碎、永恆空無的荒原。由於歷來「亞陶研究」的「主流」，在討論視角和方法學上有其限制與困境，因此演繹理論也是用來閱讀、理解亞陶殘酷劇場的另類取徑與新突破，嘗試解決長此以往最爲人詬病的亞陶理論與實踐之間脫勾、斷層的問題。易言之，本文意圖回答，殘酷劇場也許並不是令亞陶飲恨終生的未竟之志，殘酷劇場的眞實實踐，成敗不在《頌西一家》（也作《頌西公爵》；*The Cenci*, 1935），更不是《血如噴泉》（*The Spurt of Blood*, or, *The Jet of Blood*, 1925），而是早已經藉由他眾多龐大的文字作品中開展的演繹理論與理論表演的過程具現。

至於亞陶和德希達，以及表演和理論在殘酷劇場和解構的徑路迴圈底下，如何更深刻辯證這部分，本文也會發展，目的之一也在調查亞陶與解構可能是同盟還是背逆的關係？而亞陶的演繹理論，是否正是一種「解構理論式」的表演語境（表演哲學）？繼而發現那條通抵「勝義畢竟」（也即亞陶的「殘酷」與「眞正的劇場」）的道途，是否可以經由後結構的迂曲迴路，繞行穿越，最終殊途同歸？抑或，亞陶與解構雖有共通處，卻仍舊在某個關鍵岔口分歧，以致最終背

[14] 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》（臺北：城邦文化事業股份有限公司，2004年），頁490-491。括號中的文字及粗體字爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

道而馳？亞陶所信服的「究極眞實」，是否無法以「西方理性主義的文化語言」來得其門而入、來解釋，甚至「見道」？（別忘了，即便是德希達、傅柯之屬，也仍然經過這個體制所植栽，出自這個系統堅實的訓練。）因此挪用後結構的原則，輕易地將亞陶的學說類比爲「變相」的宏大敘事，判斷它遁入到更顚撲不破的本質論硬殼裡面，會否失去「著力點」和正當性？這些都是筆者要思考的。

另外，本文還想大膽提出亞陶如何應用、落實他所醉心的「煉金術」的精髓，來衝破文字和意象、行動和冥遊、精神和肉體、靈性和物質的藩籬，轉化智識與情緒感受、邏輯思想與非理性無意識、世俗性與超越性、神學奧義與實證科學的限制，合攏古典與現代、東方和西方、生命和劇場、展演和書寫、實作與理論的分別，使得看似猶如形而下與形而上、褻瀆與神聖、輪迴和涅槃、無明與覺照、死與生、混沌與秩序、毀滅與救贖這般不同的樣態、多重的形式、抵觸的界域，得以彼此「越界」、相互穿透。由是表演和寫作兩者在亞陶的「秘儀」裡面，也確實被經驗爲相互轉換、替置的，「異類雜質」互爲寄存、「托生」的。經過冶煉、淘洗的「中介狀態、混淆一片」，而後聚合、「化生」爲精純的結晶體。亞陶：

> 煉金術以嚴謹的理智呈現，因它將所有不夠精緻、不夠成熟的形式，仔細地、用勁地攪碎，使我們再度，**戲劇性地**，達到昇華。因爲煉金術的本質，就是要使精神在通過現有物質的各種管道、各種基礎，並在未來的邊緣地帶中，重新完成這項工作後，才能飛升。好像爲了不愧於得到黃金，精神必須先證明它的能力；精神之能贏得它、獲得它，只因它能委曲求全，將物質黃金當成是墜落的次要象徵。它必須先墜落，才能以堅固而密實的方式表現光亮本身，表現稀有性和不可還原性。這種**製造黃金的戲劇性過程**，藉由本身引發的強大衝突以及發出的各種不可勝數的巨大力量的彼此衝撞，並且要求一種極具重要性，充滿精神性的**重組**，終而使精神達到一種絕對的、抽象的純淨。在這之後，別無他物。我們可以把它想像成一個獨一無二的聲音、一個在空中被補捉到的極限音符，像是一種難以名狀的震顫的有機部分……將一切表象都熔於一爐，**成爲一種獨一無二的表達方式，就像精神化的黃金一樣**。[15]

[15] 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2003年），頁52-54。引文中的第一處粗體爲原文所有，餘者皆爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

二元本來不是對立。

一、亞陶其人

二〇〇三年筆者在美國紐約市立大學戲劇學博士班就讀期間，曾經修習美國當代劇壇最具影響力的學者之一——大衛．沙芙倫（David Savran）——的「戲劇理論」課。在一次討論「亞陶專題」的講堂上，沙芙倫教授指出兩個研究亞陶的關鍵（這裡，暫容筆者將另外一點保留至後討論，而僅就其中一項說明）：在閱讀殘酷劇場的同時，我們也在一併走進亞陶的理論世界，觸碰著亞陶的一生。（大意是這樣的：by reading/attempting to understand Artaud's theatre of cruelty, we are attempting to approach both Artaud the man, as well as Artaud's theory）。換言之，欲更透徹瞭解亞陶理論（儘管包括桑塔格在內的多數學者很是質疑這個可能性），絕對無法略過亞陶其人。亞陶的理論正是他生命的「此在」，當下經驗的在場，和一個又一個拒絕規整拼湊、斷裂糾結的碎片殘屑，纏織組構的華麗而粗暴、靜寂而熾烈的「表演事件」。亞陶曾以他的文字生動地顯映他的生命當即，藉用波瀾壯闊的理論格局，書寫他那極爲私密細緻的身體經驗，無異充滿「表演性質」：

> 從生理角度，我們可以將靈魂歸結爲一束振動。我們可以把這靈魂的幽靈當作是被它自己的叫喊迷惑住了，不然何以有那些像印度的咒語眞言、那些諧和音和神秘的頓挫是什麼呢？這些呼喊中受困靈魂走投無路，其物質的底蘊終於將它的秘密公開了。從事演員這個行業，一定得相信靈魂的流動物質性。當我們知道，激情是一種物質，它受制於物質可塑的波動，就可以開展出一片天地，擴大我們對激情的掌控。要以激情的能量來找回激情，而不再將它看作是純粹抽象，要給演員一種高超技藝，就像眞正的治病者一樣。知道靈魂有一個肉體的出路，就可以從反方向尋得靈魂。並以數學的類比法，找到它的生命。了解激情節拍的奧秘，那種音樂性的節奏，調節激情的和諧跳動。[16]

桑塔格亦視亞陶爲特殊的集合體：一個身體在其思想中復生還魂，而思想在身體中甦醒躍動的居所。其觀點呼應了沙芙倫「理論與人『不二』」的看法。

[16] 同前註，頁149-150。

臺灣大學學術期刊資料庫

雖則桑塔格堅稱亞陶是一個連想像都無法被想像的「他者」，既不能迴避亦註定不能接觸、不被靠近，就像他的苦難必須被看見卻不能被領受、被描繪，彷彿不這樣做便不夠眞摯、不夠誠實、不夠虔敬、不足以向亞陶致意。而我們所能做的，最多也只是持續思索我們各自零散猜測著的亞陶而已。「即使遍讀其書，其人卻依舊遙不可及……一個文化企圖消化卻消化不了的……不可同化的聲音與存在……沒人閱讀乃因內在本質上的無法閱讀、不可閱讀……正確的讀懂他需要一股特別的韌性、特別的感性、特別的技巧……只能選擇透過對他作品的簡化來保護自己」[17]，構成我們閱讀亞陶最和諧完整的集體記憶。「退回到靈感的範疇」[18]和「離題」帶來的愉悅，「中斷」、「打岔」並且「轉喻」了理論的隱晦苦澀，完成我們必定要有所殘缺、有所虧欠的美感經驗。或是痛感或是快感，或是一致或是不同調，我們的默契大抵都和亞陶無關。論至此，暫且放下桑塔格的文章，回到前述的基礎，本文仍要提出用演繹理論和理論表演之間的辯證性與互文指涉性，來思維亞陶。

亞陶是個極爲特殊的例子。談他的劇藝，不得不嚴肅地一併談他的生命經驗。是的，亞陶這個人（Artaud the person）和亞陶的理論（Artaud's theory）絕不可能一分爲二、拆開來看。這層理解是本文據以提出殘酷劇場是爲一種「活動中、行進中」的演繹理論、理論表演的原因之一。既是靜態的也是動態的。如亞陶在〈殘酷劇場第一次宣言〉中所說：

> 如果戲劇和夢都是血腥的、不人性的……其目的都在表現而且將一種恆常的衝突和痙攣的觀念深植在我們心中。在這種痙攣中，生命每一分鐘都被切割，大自然中的一切都在反擊我們的生存狀態；其目的在以具體而現代的方式，來延續某些寓言的形上概念，這些寓言的殘酷和活力，就足以顯示其基本原則的根源和內涵。……這種素樸的戲劇語言，由於它接近基本原則詩意地爲它灌注了精力，可以運用人的精神磁場，打破藝術和話語的平常限制，積極地（也就是神奇地）以眞切的措辭，實現一種完全創造，在這種創造中，人只需在夢和現實事件中重新就位。[19]

亞陶理論和他自身的關係無法分辨誰爲主體、誰爲客體，因此超越了作品和作者

[17] 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁97，101-102。
[18] 同前註，頁99。
[19] 同前註，頁100-101。

臺灣大學學術期刊資料庫

的牽制投射，拔除了客體與主體兩相障礙、互爲操控的包袱，一方面彼此消融、彼此回應，一方面彼此孤立、彼此遺忘。正像他的身體之於他的心智，既彼此形塑，彼此羈絆，也彼此揚棄；既彼此依附寄居，也彼此疏離乖隔。亞陶曾經如此自剖：他的心智有若曾經是某個他「無法眞實擁有」卻屬於他的「身體」。這具「思考的軀體」既無比聖潔又飽受蹂躪玷污。然這又是一個如此神秘的身體，他便無以自己地被它那紊亂和支離破碎給全然佔據。也可以說，那在思想的意識正是所思想之內容，同時凡可以並且已經被寫成之物，卻都盡不屬於那寫作的心靈。亞陶寫道：

> 眞正的劇場，因爲它在動……在生命不斷踉蹌跌撞之處，激發影子。演員不重複……不停在做出動作。雖然他會摧毀形式，可是在這些形式之後，通過形式的毀壞，他超越了形式，並使其持續更新。劇場不存在於任何東西之中，但它使用所有形式的語言：動作、聲音、話語、火、喊叫。……當我們說出「生命」這個字眼，意思不是指以外在事實來驗證的生命，而是一種脆弱的、騷動的所在，那是形式觸碰不到的。[20]

「即便是已經寫好的《頌西一家》，都不能算是殘酷劇場，而不過是爲殘酷劇場所做的種種準備罷了。」[21]不僅亞陶自己如此自白，學者沙芙倫亦嘗言：即使是成書於一九三八年，有如濃縮亞陶一生劇藝，將其深邃哲理提煉成精華的《劇場及其複製》（*The Theatre and Its Double*），也只適合被定位做用以窺探朦朧幽微的亞陶理論之入門指南與導讀手冊（as a guide book of “how-to” approaching towards Artaud's theory）（2003）。它是指向月亮的手指，而非月亮本身；是航渡彼岸的舟船，而非彼岸本身；是通往殘酷的蹊徑，而非殘酷的究竟眞實相。

桑塔格嘗表示，世人對亞陶評價兩極。馬丁．艾斯林（Martin Esslin）亦曾給亞陶下了一個註腳：有人說他不全然是個思想家，更非一個純粹的實踐者。在

---

[20] 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁8-9。

[21] Antonin Artaud, “The Cenci,” in *Artaud on Theatre*, eds. Claude Schumacher and Brian Singleton (Chicago: Ivan R. Dee, 1989), 163. 其實亞陶的這番陳述還有後話。他並不是指《頌西一家》的演出，僅僅是做爲殘酷劇場的前奏、引言和序曲，頂多是在爲這個未來的劇場、理想的劇場鋪路。亞陶實際上要說的是，雖則無法盡窺殘酷的總體眞相，但透過《頌西一家》，我們還是可以精準無誤地把捉到殘酷的本質。佛家總愛以此爲喻：「以金作器，器器皆金」。說的是無法憑空探得黃金爲何物，那麼但看黃金做成的器皿、物件，則便可以從它們的各色形相，曉知黃金一如的體性。

臺灣大學學術期刊資料庫

很多面向來說，亞陶這一生不算眞正嚐到過成功的滋味。[22]至少在他埋首了二、三十年的劇場藝術場域裡正是這樣的。亞陶在小劇場界最活躍的時間橫跨了整個一九二〇直到一九四〇年代，雖然這中間他也數度進進出出精神療養院，持續接受治療。即使身心狀態如此不受控、如此掙扎困頓，即使經歷最失意潦落的一九三五年，當亞陶寄予厚望的《頌西一家》的製作慘遭滑鐵盧，僅僅演出十七場便被迫終止，宛如他奮力搬石頭只爲砸自己的腳，給自己鬧了個天大的笑話，「情勢無奈」，他絕望地宣布從此不再做戲、不再搞劇場，實則亞陶不曾眞正放棄創作。促成《頌西》慘敗的所謂無奈形勢，大抵歸因於：良莠不齊的演員群、還沒有準備好的觀眾、實際演出場地的空間設備不敷運用，導致編導的設計初衷無法精準落實、財務狀況捉襟見肘的劇團，加上不買帳的文化圈人士與評論家聯手給予嚴厲無情的批判、充滿敵意的抨擊。話說回來，在艾斯林看來，這世界上的確存在一類人，他們留給當代和後世最重要的影響，不（僅僅）在其學說遺產的輝煌，這一類人的偉大處，正恰恰是「他們自身」和所承擔的苦難。亞陶和他一生充滿詩性而又狂野的追尋，就在這個行列裡。亞陶是超現實主義詩人、畫家、廣播劇／電影／劇場演員、劇作家、導演、前衛派「大師」和理論家、思想家、「哲學家」、演說家。（儘管他本人對於被定位成哲學家和思想家之屬，可能是極端抗拒甚至輕蔑不屑的。）此外他也寫過小說——像是一九三一年的散文小說《修道士》（*The Monk*）和一九三三年的歷史小說《羅馬皇帝希拉加巴盧斯，或是一個無政府主義者》（*Heliogabalus, or The Anarchist*）、散文、論文集、評論筆記和數百封與藝文圈友人頻繁往返的信簡手札。除了身爲藝術家他做了許多跨領域的嘗試之外，亞陶的多重身份更來自於他被看作既是先知、預言家、天才、智者、「大革命家」、求道者甚至「僧侶」，同時又是瘋人、狂人、愚人（*le momo*）[23]、異類異端、受難英雄甚至「孩童」。亞陶是一個悲壯的殉道

22 參考Marin Esslin, *Antonin Artaud* (London: John Calder, 1976).

23 亞陶的創作晚期（約1945年左右）也是他生命的後期寫過不少倍受批評家肯定的、非常成熟的詩作。其中一首最廣爲人知的長詩，其英譯題名就叫做"The Return of Artaud the Momo"。自此以後數年之間，直到他死去，"*le momo*"的概念、意涵、形象便不斷出現在亞陶其他作品當中，貫穿他的寫作。亞陶喜歡稱自己"*le momo*"。這個名詞其實是他的出生地法國馬賽區的方言，意義很多重，可以指瘋子、愚人、流放穿梭在鄉野、村落、田地間，行走過一站又一站的流浪漢，時而爲譫妄（delirium）（精神錯亂）所苦。因爲不受教於社會價值標準，不爲體制所束縛、所規馴，因此形體上"*le momo*"的畸形古怪、叛逆悖德，使他註定要是難見容於世人、被排除在社群以外的局外人。而在思想上，"*le*

臺灣大學學術期刊資料庫

者，即使早已失去自我心智的所有權，停留在意識層次使他失能疲軟，無法「準確」運用語言，他還是把自己奉獻給無止盡痛苦折磨他的思考和語言。在書寫的崇高性和形式的純粹性的祭壇面前，他要成爲獻祭者。

一九三八年當亞陶正式提出殘酷劇場的理念，即爲一九三〇年代歐洲劇場投下一顆業已點燃卻尚未引爆的震撼巨彈。這最後經亞陶正名的「殘酷劇場」，含義上包括了相對比較平實、具體，易於把握、應用的「導演──演員劇場」、「如象形文字般的意象／圖像式劇場」（hieroglyphic）、「物質性劇場」（materiality and physicality）、「非寫實／非再現劇場」、「非心理分析式劇場」、「非文學性劇場」、「由舞台（場面）調度支配的『多中心』劇場」（*mise-en-scene*）、「總體劇場」。在無法說明亞陶的殘酷劇場究竟「是什麼」的情況下，德希達採取類似佛學的「遮遣法」[24]的原則──也叫「排他法」。與「肯定」的「成立法」是相對的──即，利用「非」、「不」與「無」的善巧，指出殘酷劇場「不是什麼」。透過暫且安立在這樣的「否定法」的辯證之上，那本來看不見的、無法立現的，反而昭然若揭了。德希達認爲殘酷劇場有七個「不是」，七個排拒。（1）、所有非神性的劇場皆不是殘酷劇場；（2）、殘酷劇場不是文字劇場、不是對話劇場；（3）、凡在概念層次運作，與物質性、身體性或此刻、當下、當剎那無關的抽象戲劇（abstract theatres）以及觀念論劇場，都不是殘酷劇場；（4）、殘酷劇場不是訴諸間離效果的距離化劇場（a theatre of alienation）；（5）、所有非政治性的劇場，不是殘酷劇場；（6）、殘酷劇場不是意識型態的劇場、不是文化的劇場、更不是訴諸詮釋（interpretative）的劇場；（7）、殘酷劇場必要擦抹掉任何意義上的「重覆」，因此它是不可複製的劇場。[25]至於另外一些充滿迷人魅力的殘酷劇場的同義詞，像是「絕對劇場」、

momo”則樂爲一個徹底解放的、狂歡的異鄉客。因爲甘用自身的無欲無爲、無足輕重爲條件交換，反而爲“*le momo*”贏取了最大的利益，那是：無有邊際的絕對自由的心靈和爲所欲爲。“*Le momo*”也是著名的逐夢者。他沒有自己的族群，從不參與集體行動。“*Le momo*”是絕對獨立的個體，和冷眼旁觀的個人。參考Antonin Artaud, “The Return of Artuad the Momo,” in *Antonin Artaud: Four Texts*, trans. Clayton Eshleman and Norman Glass (Los Angeles: Panjandrum Books, 1982), pp. 21-27.

24 在無法以意識推理，無法以理性分析，無法直接明言道破一件事物的確實成立，此時只好間接地經由指出在怎樣的條件下，此物無法成立，意即直接排除去應該要遮遣掉／不成立的東西，則了知現前。

25 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，頁478-485。

臺灣大學學術期刊資料庫

「純粹劇場」、「形（而）上劇場」、「（黑）魔法與巫術劇場」、「煉金術劇場」、「天啓密意劇場」、「神秘主義劇場」、「神聖劇場」、「完全劇場」、「原始主義劇場」、「儀式劇場」、「理想劇場」、「新品種的未來劇場」、「本眞／實相劇場」[26]，就顯得異常抽象玄奇、艱澀莫名。要想契入，大抵還是需要仰靠心領神會。邏輯思辨鮮有用武之地。

亞陶拒絕任何單一、中心、二元論式的劃分。在他來說，「殘酷」和「劇場」不一亦不異。（正像演繹理論和理論表演）。它們是極端肉體的、縱慾的、性衝動的、物質的、動物性的、感官感性的、直覺的、世俗的、命運的、邪惡的、弒父的、犯罪的、色情的、瀆神的、報復的、性無能與被閹割的、雌雄同體的、著魔的、狂熱的、歇斯底里的、抑鬱的、自閉症的、耽溺的、暴力的、絕望的、危險的、恐怖血腥的、充滿威脅的、集體排膿的、激情張放的、生命能量的。殘酷與劇場同時也是絕對心智的、高度精神性的、詩意的、直觀的、純潔的、道德的、嚴肅的、說教的、犧牲的、禁欲苦行的、宗教氣質的、出世的、度脫的、薩滿式的、驅魔的、童貞的、優雅莊嚴的、冷僻的、超然的、明晰洞見的、脫胎換骨的、超凡入聖的。[27]三零年代殘酷劇場扔出的「炸藥」，未及造成鋪天蓋地的「摧毀、破壞而後重生」，不能不歸因於亞陶領頭的隊伍中，除了他自己，沒法再加入其他人。亞陶終歸是孤獨的，縱使一定程度上他的「新劇場論」許下「改變世界、改變社會、解放全人類心靈」的願景，的確宏觀大器，先知先覺。然而做爲革命的先行者與前導，亞陶的「預感」、亞陶的眼界和「作戰策略」，竟要等到二十年後，才在另一片汪洋裡掀起滔天巨浪，在別座山頭結果成錦簇繁花。

亞陶的思維理路之神秘玄虛、莫測晦深，而他向世人「傳教佈道」，宣說關於「新劇種」的「神諭」又是這樣難以觸及、無可捕捉，以桑塔格的看法還是和亞陶從青春期開始直到死亡，終生與之搏鬥、癡纏的多種精神疾患，像是精神分裂症、偏執狂、（宗教）信仰狂熱等，伴隨而來的身體苦痛與心智折磨密切相關。桑塔格曾如此形容亞陶：他的感受性和知性無可救藥地兩相杆格、彼此排斥。這足以使他說服自己，他實則罹患了被自我的邏輯思考宣判終生放逐、永恆

[26] 參考Ivy Yu-Shian Lin, 'Antonin Artaud's Enlightenment,' in "A Quest Beyond Enlightenment," p. 110. 參見Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double* (New York: Grove, 1958). 參見桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》。

[27] 參考桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》。

臺灣大學學術期刊資料庫

棄置的慢性病。[28]根據法國青年詩人——賈克．普雷維爾（Jacques Prevel）[29]描述，亞陶自一九三七年在愛爾蘭那次長途旅行中心理疾病發作，嚴重精神崩潰，返國後他便輾轉待過許多不同的精神療養院，接受各式「矯治」和「人體試驗」（像是最令他深惡痛絕的電擊治療）。這樣的「幽禁」歲月足足長達九至十個年頭。[30]諷刺的是，在他處於極致妄想、幻覺、瘋癲、發狂、混亂、脫序的「臨界邊緣」、「不正常」狀態底下的這幾年，亞陶的創作力反而無限高漲，彷彿無遠弗屆，無所不爲，使他到達了自己藝術成就的頂端。特別是在他死前最末兩年（1946-1948），亞陶幾乎難以節度地大量服藥（包括鎮靜劑、安眠藥、麻醉藥、鴉片、鴉片酊和海洛因、古柯鹼等），上了「快感」也可以說是「痛感」的癮頭，急切、貪婪而無限度地吞噬掉（重）生之恐懼和死之歡慰。據普雷維爾回憶[31]，亞陶最後的日子可以說完全只剩下藥物、詩，和那在他自己裡面，時時刻刻召喚他、誘惑他、充滿他的無以名狀的光潔感與透徹純粹的絕對性（lucidity and the absolute）。

二、何謂「演繹理論」、「理論表演」

桑塔格曾言：他既是典範也是個謎團。就連亞陶本人也無法應用亞陶而不失其本來面目。亞陶的意志本身就是一道巨大的光束，人們充其量只能被他籠罩、被他灼燒、被他毀傷、被他改變，從他那裡獲致靈感，然而卻無法眞實運用他。[32]也可以這樣說，殘酷劇場的任何一次演示，都像是歷經一次全面性的瘟疫和黑死病，一場不可逆的大災難、大浩劫，關鍵在於成就的當下也即毀滅，大死的同時也是大生，極限，也是無限。殘酷劇場要撩撥起所有大生大死的、

28　同前註，頁33-35。

29　此人也是對亞陶十分傾慕友好的追隨者，他忠誠的「信徒」、「弟子」，和藥物、毒品供應者。

30　雖然亞陶必須要住在療養院接受照護治療（到後來還包括要戒毒），但大部份的時間他是可以自主，可以自由行動，接見友人，並且也可以外出的。只要他願意，其實這幾年亞陶和他原有的社交網絡、和外界——特別是巴黎的文藝圈——溝通、往來的管道並沒有被完全截斷。

31　參見*Artaud: The Fiction Film: My Life and Time with Antonin Artaud and The Documentary: The True Story of Artaud the Momo*. DVD collection. 2005. Directed by Gerard Mordillat and Jerome Prieur. ARTE France Developpement.

32　桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁68、99。

臺灣大學學術期刊資料庫

宇宙性永恆衝突的主題，令之全都幽幽醒轉，傾巢而出。亞陶在〈劇場與瘟疫〉中指出：「瘟疫不破壞器官，就能致命，而戲劇不會致命，卻能在個人、甚至整個民族的精神上，引發最神秘的改變。……瘟疫看來像靜止不動，一種潛伏的混亂，突然間發作爲最極端的動作；而劇場也是用手勢，並將其發展到極點。就像瘟疫一樣，劇場重新連接存在的和不存在的，重新連接潛在的可能和實有的存在。」[33]劇場必然在至深的層次上感染觀眾。每一個戲劇事件都要帶出有關劇場神秘本質的穿透性實相，創造出一個空前絕後的大爆炸。後果是，劇場如若不是取而代之，成爲這個世界的實相，那麼便是人類從此不再需要劇場。

絕大多數的中西學者、評論家，甚至「亞陶學」的專門研究者一致認同，即使是亞陶本人也從未將殘酷劇場的眞義，藉由某一齣戲成功體現。[34]諷刺的是，唯一一部亞陶本人明確宣稱完全以殘酷劇場的靈魂皮骨量身訂製的《頌西一家》，不料還沒來得及引起騷動，卻只換得喝倒采聲一片，不管從製作本身抑或觀者反應任一方面看，都是個「悲劇」和失敗，下場悽慘。反而是一九二五年的《血如噴泉》被公認爲亞陶最傑出、最成功的經典作。但《血如噴泉》毫無疑問是亞陶早年還參與超現實主義運動時期產出的作品，不是眞正的殘酷劇場。殘酷劇場理念雛型的萌生、輪廓架構的到位，遠要晚得多。要到一九三一年，亞陶在巴黎的殖民地文物展看過傳統峇里島舞劇的表演，石破天驚，這才恍然大悟，提出了本眞的、純正的劇場就是峇里島舞劇，是東方劇場，更是殘酷劇場的說法。

以這個認識爲前提，再加上殘酷理論文字的問世，的確是先行於小劇場作品《頌西一家》，催生了（前幾頁敘述中已曾多次提及）演繹理論與理論表演的觀念。亞陶寫作的兩篇〈殘酷劇場的第一次與第二次宣言〉，分別發表於一九三二、一九三三年。此外，一九三一年和一九三三年亞陶分別給過兩場演

33 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁23、25。

34 實話說，小劇場發展到距離亞陶八十年後的今天，時有令人驚豔的亮眼表現。有更多的東西可以玩，或者早就無所不玩，玩無可玩。因之在創意、演員素質、舞台技術、調度、空間環境、觀眾開放程度等環節上，其實已經做到甚至遠遠超越了1935年《頌西一家》所綁手綁腳、未及突破的。某種程度上，算是抓到了殘酷劇場的「形相」神韻——是的，只有「形」像。可惜亞陶沒能親眼目睹。即使如此，也沒人敢保證這些小劇場導演自我定位的殘酷劇場和亞陶的殘酷劇場，是一碼事。回頭來談觀眾開放程度這件事，現在的小劇場觀眾儼然銅牆鐵壁、百毒不侵，幾乎已被「訓練」到可以接受各種光怪陸離的「實驗」，接受任何形式的「前衛」、挑釁、刺激，包括令其「枯燥無聊」在內。這是現在劇場工作者之「幸」。只是同時，「輕鬆平常」的背後，卻也傳達出更值得醒惕的訊息。

臺灣大學學術期刊資料庫

說：〈舞台整體藝術與形上學〉、〈劇場及瘟疫〉，也都貫穿著殘酷劇場的核心思想。[35]兩次演說後來也被整理成書面文字，與殘酷劇場兩次宣言一起收錄在《劇場及其複製》論文集。這些都是先行於舞台作品之前的殘酷理論文字。由此便有了理論和表演互爲解釋、互爲表述、彼此確證的可能：理論即表演，表演即理論。且看亞陶〈論殘酷的書簡〉一文所述：

> 創造和生命本身只能以一種嚴苛、一種本質的殘酷來界定，這種殘酷引導一切達到最後無可避免的結局，不論其代價爲何。努力是一種殘酷；努力的生存也是一種殘酷。梵天走出寧靜，進入肉身，他承受痛苦。這種痛苦可能發出歡樂的樂音，但在弧線的另一端只能是可怕的折磨。在生的火焰、生的慾望和生命非理性的衝動中，有一種原始之惡；情慾是一種殘酷，因爲它寄託於偶然之上。死亡是殘酷、復活是殘酷、變形是殘酷，因爲在一個循環的、封閉的宇宙中，沒有眞正的死亡。昇天事實上是撕裂，封閉的空間中充塞著生命。每一個強悍的生命都是踩著別人、吞食別人前進的。這種屠殺是一種變形，是一種善。從形上觀點來說，在表象世界裡，惡是不變的法則，善是一種努力，是重重殘酷的結果。……是殘酷使事物緊密結合，是殘酷塑造世界的面貌。善永遠在外層，而內層卻是惡。惡終會縮減，在最後一刻，當所有一切有形無形都回歸混沌。[36]

再看亞陶〈情感運動員〉的「展演性寫作」：

> 偉大與崇高的部位，也是罪惡感的部位，是一個人搥打胸膛的部位、憤怒沸騰的部位，是盛怒卻不前進的部位。憤怒前進的地方，罪惡感就後退。這就是虛實相生的奧秘。一種極其尖銳的、令人無所適從的憤怒由一種中性的響聲開始，以一種快速的、陰性的眞空，集中在腹部神經叢，然後被兩個肩胛擋住，就像飛去來器一樣，又彈了回來，當場發出陽性火花，火花耗盡，卻未向前進。爲了去除它的尖銳，火花保存了相應的陽性氣息，猛烈地吐氣……秘訣就在激化這些著力點，就像剝去肌肉的皮。其他一切，由吶喊來完成。[37]

演繹理論與理論表演也強調過程當中（becoming）轉化、置換的一種律動感，展

---

35 參見Claude Schumacher and Brian Singleton, “Introduction,” in *Artaud on Theatre* (Chicago: Ivan R. Dee, 2001), p. XV.

36 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁116-117。

37 同前註，頁154。

臺灣大學學術期刊資料庫

現表演與理論的同步性與共時性（simultaneity and synchronicity）、剎那生滅性（momentaneity）、立即性（immediacy）、在場性、不可預測性、不可重複／再製性、多義／歧義／延異性、無法固定／無黏著性、直覺直觀性。演繹理論與理論表演也是反純粹理性語言、非邏各斯中心論、非線性原則、非因果邏輯、承認時空向度是多維且迴旋的。演繹理論、理論表演還具有模稜兩可性、隱匿性與滑溜性的特徵，使得掩身、交錯其間的亞陶，藉由持續不斷的分裂、變異、解離、「飛行」、消散，產生多重的、流動的主體身份（subjects-in-process）。創作者消失，語言也逐漸變得玄幽稀薄，徒留被創作文本咒語符文式的多重混音，構成一組組無法理解的熾烈雄辯的演說。[38]筆者發展演繹理論、理論表演的概念，一來爲表現殘酷劇場之「可能」與「不可能」解套；二來突顯由表演和理論的辯證性、能動性擦撞而成的殘酷劇場，彰顯了它自體的解構屬性。

本文視理論與表演（兩者並非二元對立）彼此交相參照、互文指涉（intertextualize）的說法，某一部份也是從後結構主義與解構的論述當中汲取靈感。「去熟悉化」或者「陌生化」（defamiliarization）是解構最重要的一種閱讀方法與書寫策略。而演繹理論、理論表演就是一種「陌生化」，是殘酷劇場對於典律正統（orthodoxy）與科際學門（discipline）的逾越、逃脫、溢出和「超克」（超越克服）的陌生化手段，也是殘酷劇場的解構特質。雖然與本文脈絡所指的陌生化概念不盡相同，而比較像是布雷希特（Bertolt Brecht）的「間離效果」（*verfremdungseffekt* , or, the alienation effect），筆者仍想舉一個小細節爲例，說明亞陶確實有在《頌西一家》的舞台演出裡，用上陌生化的技巧，很有意思。亞陶用間離手法的陌生化效果，落實了反模仿、反再現的訴求，並更大野心地用來「表現那不可表現之物」[39]。做爲一個「角色」，《頌西一家》裡幾處重要的「戲劇行動」，都是交付「教堂的鐘聲」來完成。亞陶沒有在劇場空間的四處要位，以仿造的逼眞大鐘，吊掛於三十英呎高空，在演出中佯裝鐘聲確由這些大鐘發出。相反，亞陶預先錄好了法國亞眠主教座堂的鐘聲，在演出時播放。他在觀眾席的同樣四個角落，改爲懸吊起巨型擴音器，取代大鐘，並將之完全曝露在觀眾眼前。另外，亞陶還在劇中佈置了戲份不算輕的假偶演員，以表達「狂野、著

[38] 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁41，91。

[39] Lyotard, J. F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1989), pp. 77-81.

臺灣大學學術期刊資料庫

魔、亢奮、痲痺、停頓的感應力……和通向某種無以名之的、傳奇的、透明的知覺瞬間」[40]。這兩項安排造成的疏離效果，都在明擺著讓觀眾知道，那東西就是假的，但假中確有「眞」。[41]

演繹理論、理論表演的姿態，更是殘酷劇場之於「語言的理性、理性的語言」的「岔題」，和西方哲學思想傳承的「異肢」。藉由陌生化，殘酷劇場一而再而三地持續不斷重新拆開（unpack）並質疑（problematize）普世價值的規範，戮力解除並「還原」所謂放諸四海皆準的信條律則，對人類意識的設定、制約。藉由重新尋訪何謂理論？何謂表演？何謂源頭（origin）？何謂終結（fatality）？何謂「本然如是」的生命意識（sense of life）？何謂黑暗力量？何謂（劇場與藝術的）畢竟眞實（truth）？殘酷劇場「陌生化」的寫作和身體、物質與性靈，便進行了一場又一場尼采式的「一切價值重新評估」的儀式。演繹理論與理論表演是我們得以走近亞陶的新步態，意圖解讀亞陶的「絕對眞理」而期能不作繭自縛的新語彙。

亞陶文本的體質、他的文字、他的書寫形式，本身就是一種表演，是「異教」精神的。是一種將理論以表演化的過程展現，同時表演也是其理論行動／行爲的結果。舉例來說，亞陶所強調的眞正的劇場與殘酷意境，訴諸的是一種極端的嚴厲和精準（rigor），是完全的歸順、服從與呈獻、交託（submission），更是一種絕對必須性（sheer necessity）：

> 我們很可以想像一種純粹的殘酷，不包含肉體的斫傷。其實，從哲學上說，殘酷是什麼呢？從精神層面來說，殘酷是嚴謹，是不可動搖的意志和決心；是不可改變的、絕對的果斷。從人生的角度，最普通的哲學上的命定論，就是殘酷的一個形象。……殘酷是一種更高的宿命，即使是劊子手、施刑者自己也得屈從，必要時，他必須決心承受。殘酷主要是意識清醒，是一種嚴格的控制，向必然不可免之事屈從。沒有意識、沒有專注的意識，就沒有殘酷。是意識賦予人生的每一行爲以血的鮮紅、以殘酷的色彩……。[42]

又亞陶再說，殘酷劇場直指天地初開、混沌之始，亦觸及更高眞理、終極實相和

[40] 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁63、99。
[41] 參考Artaud, “The Cenci,” in *Artaud on Theatre*, pp. 163-164.
[42] 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁114-115。

臺灣大學學術期刊資料庫

本來面目。殘酷劇場是一種不可逆的致命性存在。它要直接敲開、大力撞擊全體演員觀眾生命本質當中原初性的混亂、騷動、恐懼、不安、痛楚、憤怒、困惑，及欲望的、罪的、惡的、難見容於理性世界的神秘陰暗的內核，將其心靈最底層的活動記錄撕剝掏挖開來，搗入無盡幽深隱蟄處，讓他們像經歷一場眞正的「手術」，一次劇烈的「燒灼」，一個兇惡的「傳染病」一樣無可遁逃地正視它、擁抱它，並且被它侵襲、佔有、吞沒。不但要使他們的心智，還要包括其形體肉體、感官覺受，全都拋向絞刑台和火葬場。殘酷劇場是人類的「全面危機，也是至高的平衡」[43]，後果是要不全體殲滅，要不從此被徹底淨化、療癒。「瘟疫病患在沒有物質毀壞的狀態下死去，身上帶著一種絕對的，幾乎是抽象的惡的傷痕。這就像演員的狀態：他全力探索、翻騰情感……演員外表的一切就像瘟疫患者一樣，顯示出生命面臨終點作出的反應，而實際上，什麼也沒有發生。」[44]

以上兩則引述，足見亞陶的寫作充滿強烈的感染力與穿透性，使讀者在閱讀亞陶理論文字的同時，可以越過邏輯分析、思考雜念，非常直觀地經驗到那種浸潤在「出神狂喜」、「眩暈迷幻」（intoxication and deep trance）、剎時「身心脫落」的狀態，彷彿眾人陷入「深度催眠」之中，也像是巫覡之屬在神靈降乩、附身入體時，墜入忘我的神思迷離的境界，藉由集體無意識共同進行一場「神交」。令人震懾。亞陶所要追求的返璞歸眞、還本溯源的完全劇場，和那純粹而絕對的在場（pure presence），「不可思議」[45]，竟在他的理論敘述中達到了「劇場性效果」，遠非將之落實到實際劇場製作所能企及。同時正因其「不能思議」，也可見得殘酷劇場理論本自俱足的「演繹性」，使它「反轉」語言的限制爲之所用，在理性和非理性「雙運」下，來去自如。

亞陶的理論文字既像（現代）詩也像（實驗）音樂，既抽象、幽遠、空靈、飄浮，而又富於音響性、視覺性、造型性和動力感。《劇場及其複製》收錄了十五篇演講、論文、書信、札記，集結成亞陶的理論精萃。賴聲川針對其寫作風格及體式殊相有如下觀察：此書絕不是結構工整的讀物。作者的主述絕非系統性的闡說。分析式的論題，紮實嚴密的因果邏輯與條理分明的謹愼行文，在書中絕無僅有。[46]彷彿這些文字都是脫胎自亞陶在奇異超覺的靈動狀態下進行的「自動

[43] 同前註，頁30。

[44] 同前註，頁21。

[45] 這裡借用佛學的概念，意指某些特殊的境界狀態，無法經由理性思辨而知而得。

[46] Stanley Sheng-Chuan Lai, “Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre” (Ph.D. diss.,

臺灣大學學術期刊資料庫

書寫」。試看〈煉金術劇場〉和〈殘酷劇場第一次宣言〉中的「圖像式論述」：

> **如果我們探究戲劇的起源及其存在的理由，我們會發現，形上來說，是將一種最基本的戲劇具體化，或應說具體外現出來**。這種本質戲劇以既多樣又獨一無二的方式，蘊含了所有戲劇的基本要素，雖各有趨向且分歧…卻足以豐富、積極——也就是充滿能量的方式，容納無窮的衝突可能。要將這種戲劇做哲學分析，是不可能的，只能以詩的方式，捕捉在所有藝術中富感染力的、有磁力的元素，用形狀、聲響、音樂和體積，通過意象和類比，不去尋求理智的原始指引（因我們邏輯的、浮濫的知性主義已貧乏的只剩一套無用的格式），而是喚起一種極其敏銳、絕對鋒利的狀態，使我們通過音樂和形象的震動，感知一種混沌中所潛藏的威脅，這種混沌是決定性的，且危險的。……厄琉西斯密教儀式……我認爲它們呈現的應是急促的、爆發的衝突，難以名狀的原則的鬥爭，從一個令人目眩的、滑溜不平衡的角度，在這個角度下，抽象與具體在完成錯綜複雜，獨一無二的融和時，所有眞理都消失了。……經由樂器和音符、色彩和形狀的組合……可以滿足我們對純淨美的懷念……一生中應該至少看到過一次這種美的完全的、響亮的、生意盎然的、樸素的體現。……這種戲劇語言……可以卡住、壓擠我們的五臟六腑。它在感性中奔馳。……它探索人聲的極致，使用人聲的顫動和音質。它狂野的踐踏節奏、搥打聲音……這些手勢充塞於空中，急促而飽滿，展現一種新的詩情……找到一種新的、更深刻的知性，是隱藏於手勢和符號之下的，而這種手勢符號已提昇爲一種特別的驅魔儀式。[47]

亞陶的劇觀在宏揚一個純粹的、自給自足的符號系統或手勢密碼做爲新劇場「語彙」，在那裡我們要正面迎擊所有非轉譯性、非詮釋性、非相對性的直呈的景觀。舞蹈、音樂、手勢、聲響、移動、情緒，彼此流入彼此。這些殊相的符號系統與動作密碼，曝露了對於理性意識和邏輯腦來說，有如被加密、被封印了的超感知形而上語言，使得不可見的頓然可見，抽象的變爲具象，更使得平庸的現象世界，多了天啓的訊息。好像經文、咒語、卜巫、占星、卦象、古老密教儀式等訴諸超自然魔力者，皆屬於這種「加密的語言」。而亞陶將推論性的寫作正

Berkeley: University of California, 1983), pp. 98-99.

47 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁51，52，53，54，99。

臺灣大學學術期刊資料庫

統「象形文字化」，提煉成了演繹理論、理論表演的「曼陀羅」，無異是要完善一套被加密封印的符號系統。做劇場和寫文章，亞陶始終用的同一種「（非）邏輯」，同一種方法。

據此特點，亞陶的殘酷劇場的確可能被視作一種藉由理論以實現、體踐、完成的表演，來「有意識的誤讀」，試圖「攔截」殘酷劇場這個神秘「黑洞」，在表演與理論邊界懸浮、遊蕩的「當下」時刻。

三、「脈絡化」亞陶：「亞陶研究」的取徑

演繹理論、理論表演是本文拋出來、「主流說法」之外的一個比較不一樣的視角。所以在測繪自己位置的同時，亦有必要參照主流的經緯座標。這個小節的目的，是要將「亞陶學」脈絡化（contextualize），置放在現代性的歷史情境底下，討論其對「資產階級平庸集合體的寫實主義傳統」[48]如何批判、反思、顛覆。而幫忙搭建這堵「脈絡化亞陶」磚牆的素材，是來自一九五〇年以後這六十年間，歐美劇場人士與評論衆家，不管是和亞陶「對話」也好，「各說各話」也罷，「傳統上」論辯亞陶「功過」都要提到的「主流」觀點。

「亞陶研究」在歐美世界曾經蔚爲顯學，也曾幾度像是趕流行似地每隔一段時間就被拿來重新冷飯熱炒一遍。有趣的是，亞陶的「經典性」，絕大部份「歸功」於他渾然天成、不作狀的「違抗經典性」（no more masterpieces）[49]，及其作品本質上的「遮掩性」、「不可閱讀與無法閱讀性」[50]、不可理解與無可理解性，伴隨而來的「誤讀性」。[51]今日再重新認識亞陶尚有必要。賴聲川曾有力地指出：放眼整個二十世紀，那些最挑戰、最有「破壞力」、站上勢頭最前端的劇場宣言、最具影響性和洞見的評論文字，竟都出自一個有絕大部份成年生活都「隱居」在精神療養院的「瘋人」筆下。[52]是的，爲亞陶打下這一大片美學版圖的，是他深植人心的劇場理論，而不是他那寥寥無幾又備

48 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁45。

49 Antonin Artaud, “No More Masterpieces,” in *The Theatre and Its Double*.

50 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁101。

51 對亞陶而言可能很傷感，可是對研究亞陶者來說不能不謂一個「親切友善」的訊息，那是：誤讀亞陶，一定程度上好像是可以「被允許」的，是大家心照不宣的，是「不得不爲」的必然結果。

52 Stanley Sheng-Chuan Lai, “Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre,” p. 88.

臺灣大學學術期刊資料庫

受爭議的劇場作品。且看自一九五〇年代以降，荒誕派戲劇之流（theatre of the Absurd）、尚．惹內（Jean Genet，1910-1986）、山繆．貝克特（Samuel Beckett，1906-1989）、澤西．葛羅托斯基（Jerzy Grotowski，1933-1999）、彼德．布魯克（Peter Brook）、查爾斯．馬拉威茲（Charles Marowitz）、朱利安．貝克（Julian Beck）與茱蒂斯．米琳娜（Judith Malina）夫婦、喬瑟夫．柴金（Joseph Chaikin）、理查．謝克納（Richard Schechner）、艾倫．卡普羅（Allan Kaprow）、尤金尼歐．芭罷（Eugenio Barba）、彼得．懷斯（Peter Weiss）、山姆．謝普（Sam Shepard）、理查．福曼（Richard Foreman）、羅伯特．威爾森（Robert Wilson）、約翰．凱吉（John Cage）、卡瑞．邱琪兒（Caryl Churchill）、八〇年代開始活躍的義大利實驗劇團 *Societas Raffaello Sanzio*、九〇年代英國劇場界蓬勃繁興的直面劇場（in-yer-face theatre）現象，尤以莎拉．肯恩（Sarah Kane）、馬克．雷文西爾（Mark Ravenhill）、安東尼．尼爾森（Anthony Nielson）爲代表，乃至於高行健、日本舞踏、日本前衛電影導演／作家寺山修司，以及九〇年代末移居美國紐約作爲創作據點的中國行爲藝術家張洹，都受到亞陶的「啓蒙」與影響，繼承了他的「精神遺產」。這些是相對來說較爲「血統純正」的「直系親族」。如果要細究亞陶開枝散葉出去的間接傳嬗，以上名單眞正是冰山一角而已。難怪桑塔格要將亞陶譬爲：即使不必然直接由此通行，卻無法掠過不看的一塊指路牌、一道分水嶺，標誌著歐美高度現代主義藝術（high modernism）和嚴肅戲劇的里程碑，將西方戲劇的流變截然劃分做「亞陶之前和亞陶之後」。[53]

亞陶的成就在西方戲劇的歷史定位，多半被視作前衛劇場或是藝術上的現代主義（artistic modernism）之前驅者和開路先鋒。論及二十世紀西方戲劇的嬗變，如前述桑塔格將亞陶劇觀擺在中軸樞紐，以將歐美劇場分成「亞陶前」和「後亞陶」[54]時代。桑塔格賦予亞陶劇藝的指標性意義可以有幾種解釋。而筆者

[53] 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁63。

[54] 至於「後亞陶」時代（此小節正文第二段中已有提及），便是一個聲稱受到亞陶「點化」，或刻意或巧合地以亞陶爲中心據點，勾勒而成的新劇場版圖。如雨後春筍般湧現、蔓延的後現代劇場現象，若隱若現出亞陶的凝視、殘酷劇場的魅影。像是1960年代轉戰美國紐約爲大本營的「第二次新前衛運動」（the neo-avant-garde）：集體即興、環境與發生（environment and happening）、生活劇場（the Living Theatre）、麵包傀儡劇場（Bread and Puppet Theatre）、存在論—歇斯底里劇場（Ontological-Hysteric Theatre）、烏斯特劇團（the Wooster Group），以及倫敦的開放空間劇場（The Open Space）等，正是後亞陶

臺灣大學學術期刊資料庫

則更願意將她的「亞陶前」改成「前亞陶」，指的是一九三〇年代初，亞陶第一次在巴黎的殖民地文物展，目睹改變他一生的印尼峇里島舞劇，驚爲天人，如獲天啓，猛然「開悟」，自此更加肆無忌憚，深徹鑽研他自己「特異」的劇場理論——「像是受到超人類智力的指引……這種上天授意的更高層的生命……一個精彩的純淨舞台意象的組合……讓人不安……在外在、內在感官各個方向，充滿火花、飛升、秘密渠道、迂迴曲折，形成至高的戲劇觀」[55]——遂發展出獨樹一格、自成一家之言的「體系」[56]之前。一九二〇年代，亞陶在二十世紀初葉以歐陸大都會文化活動重鎮爲發跡地的「第一次歷史性前衛運動」（the first historical avant-garde art movement）中，十分活躍。一九二〇的頭幾年，亞陶與盧涅坡（Aurélien Lugné-Poë）、皮托耶夫（Georges Pitoëff ）、杜藍（Charles Dullin）等實驗劇場導演過從甚密。與這些人的合作中，亞陶借鏡傳統東方劇場——如：中國京劇、日本能劇、歌舞伎、傀儡玩偶劇場、皮影戲——俄國前衛劇場和古老戲劇當中的原始主義及儀式性的元素，做了大量的肢體、聲音的開發和表演技巧的探索。藉由面具、臉譜、舞蹈、啞劇、體操等媒材，去完備一個全方位的演員，喚醒他的潛力和各種可能性。[57]演員身份起家的亞陶，一生有超過一半以上的時間都在表演，有過非常紮實而精進的訓練。這或許也可以是另一個思考理論文字在亞陶那裡，何以始終充滿表演的隱喻和意象，而劇場與寫作的邊界，爲何總是無法不被「抹糊」的原因之一。

作爲歷史性前衛運動的搖籃、腹地的超現實主義、達達主義亦與亞陶之間有深厚、特殊的淵源，以及複雜矛盾的情感。受到禪宗「無我、無相、無住、無念」的影響，「達達精神」（the Dadaist spirit）頌揚一切可以穿越表象世界圍籬的非理性力量，像是特別強調夢境、催眠時的恍惚入迷、白日夢、幻想、瘋狂

時代的產物。

55 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁60、61、63。

56 嚴格來說，亞陶的東西當然不應該被稱作「體系」。他一生都在反體制，所以自成系統、獨樹門派，當然不會是他給自己造出來的空中樓閣，自我設下的圈套。另一方面，對亞陶的同時代人和後到的研究者而言，亞陶理論的難以「進入」，亞陶書寫的「理（性）（憑）據」匱乏呈現出來的碎片、斷裂感和各種抵抗本體論的思維，他那拒絕被固定意義貼附、標籤的寫作形式，這些都證明亞陶所留下來的，不是系統化的理論、學說。更重要的一點，亞陶劇觀（理論哲思層次）和實際舞台演出兩者彼此脫勾，思想難以套用在實務上相互印證、彼此支撐，或是最難以用「脈絡完整的系統化理論」來定義，使人信服。

57 參考Stanley Lai, “Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre,” p. 95.

臺灣大學學術期刊資料庫

等抽離理性現實的「出竅」狀態內蘊的「更高的指引」，對亞陶甚有啓發。亞陶在一九二四到一九二六年晚期這段時間，曾積極參與超現實主義運動。對亞陶而言，超現實主義很大一部分與之志趣相投，特別是它對理性的反叛。在認定西方理性主義已然窮途末路、瀕臨潰散後，超現實主義轉而探向那廣袤無垠的潛意識美麗新世界，是爲亞陶的「啓蒙師」。即便最後因爲「藝術理念」因素和「政治目的」不同之故，兩者分道揚鑣。亞陶與超現實不合拍的藝術理念之爭，表現在亞陶的劇藝顯然愈見「變本加厲」，愈發「怪異」、「自溺」到連超現實都無法與之親近、對他認同。而當亞陶還執著在「爲藝術而藝術」的漩渦中奮力搏鬥，以布列東（Andre Breton，1896-1966）爲首的超現實運動已經積極傾向共產主義靠攏，改稱精神自由唯有寄託共產主義的社會革命方能達成，曝露出鮮明的「（泛）政治化」色彩，使兩者政治目的的不同調，完全白熱化。一九二七年，布列東等人正式加入共產黨之際，也將亞陶驅逐出他們的圈子。

亞陶脫離了超現實主義，與維特烈克（Roger Vitrac，1899-1952）、阿倫（Robert Arons）兩人另起爐灶，成立了阿爾弗雷德．雅里劇場（The Alfred Jarry Theatre）。這個劇團命運多舛，搖搖欲墜地勉強維持了四年，演出四、五部作品後，終於在一九三〇年宣告結束。雅里劇場雖然早夭，但這期間亞陶卻因此有機會第一次將他的戲劇發想，完整的構築、表達、鋪展成一套理念。有學者認爲，亞陶一生最重要的劇場概念，他最關注的戲劇議題，大抵都在雅里劇場時期現出端倪，奠下基礎，有了初步的理路。我們可以從亞陶當年爲雅里劇場愼重地寫下的一系列宣言聲明（至少有五篇）[58]中得知。更重要的是，殘酷劇場的粗胚、模具，也在雅里劇場時期已經醞釀、鑄造，就「等著」與峇里島舞劇交會之時，妥然就緒，凝煉成結晶。[59]爲某一個劇團、劇場或某一次運動寫下宣言（manifesto），是前衛藝術家的習慣。就像一九三〇年代中葉亞陶也同樣爲他的殘酷劇場如此發聲。只是此時的宣言，更加鄭重其事地演變成了一本書。《劇場及其複製》正是殘酷劇場驚濤駭浪的宣言。

一九五〇年代起，批評家多聚焦在以下視角討論亞陶，並得出大致不差的結論。[60]如果從「哲學」的層次看，我們都會同意亞陶是失範的、失語的、純符

58 Claude Schumacher and Brian Singleton, “Part Two: The Alfred Jarry Theatre (1826-30),” in *Artaud on Theatre*, pp. 29-53.

59 參考Stanley Lai, “Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre,” p. 94.

60 參考Edward Scheer, *Antonin Artaud: A Critical Reader* (London: Routledge, 2003), pp. 1-8.

臺灣大學學術期刊資料庫

碼（純密碼）的。他反「上帝」、反父權、反基督教傳統、反體制、反秩序、反律法、反階級（反任何形式的等級序列）、反布爾喬亞（anti-bourgeois）、反社會規範、反「人文主義」核心價值、反正典、反文本（text）、反英雄、反道德（以人爲標準架建的道德觀）、反詮釋、反單一核心的敘事主體、反亞里斯多德式的普遍性與同一性、反「現代哲學」知識體系、反（西方）理性啓蒙造就的現代性文明、反科學實證主義的主流論述、反歐洲中心、反殖民、反帝國霸權思維、反進步史觀的機械目的論、反工具理性、反機構化／科層化管理挾帶遍在的「微型化權力」的壓迫。亞陶的思想深深影響了傅柯、德希達、德勒茲（Gilles Deleuze）、瓜達里（Pierre-Félix Guattari）等人的學說。透過這些後現代主義哲學家的整理、深化，才將上述亞陶顯然已經拋出來，卻未必足夠自覺、尚有欠條理的觀念、論題，爬梳的脈絡分明。而亞陶在美學姿態上的激進解放，正好符合如班雅明（Walter Benjamin）、阿多諾（Theodor Adorno）、李歐塔（Jean-François Lyotard）所說的：以「美學現代性」（或者「高級現代主義藝術」）的立場，來抗衡、拉扯、肢解、爆破那不管是從歷史學、社會學，還是從科學、政治、經濟學、哲學的視野來看，都難免流於鐵板一塊，滲透力無遠弗屆的「單一的現代性」，致力於將之「祛魅化」（disenchantment）。又如波特萊爾（Charles Baudelaire）所說，歐洲文學／美學／藝術上的現代主義所代表的憂鬱、感傷，象徵的隱憂、消極，和它那對已經悄然消逝的古典過去，發出鄉愁般留戀哀悼的氣質肌理，正好成爲與現代性的光明、樂觀、自信、積極、理想性辯證參照的陰影，也是現代性（內涵裡）的創口、傷疤，永恆的「隱喻」。[61]作爲一種必然的「否定能動力量」，亞陶透過他美學中的雄渾與痛苦、陰鬱與崇高，註定要以「不事體系」的精神、眞知灼見與尖銳穿透的靈光，自現代性科技理性主義「自體內部」，劃開一道冷峻清醒的回望。

討論亞陶，不能不談到亞陶的「東方經驗」，尤其是亞陶對峇里島舞劇的心嚮往之、「相逢恨晚」，往往也會被跨文化研究者與後殖民劇場拿來引證。[62]第三世界知識份子的心態多半是矛盾的，也批判多於欣喜。寧可過度敏感，也不願疏於自覺。事實上，亞陶所極力讚揚傳統東方劇場本來俱足的「本眞性」、「原

[61] 夏爾·波特萊爾著，郭宏安譯：〈《現代生活的畫家》節選〉，《現代性基本讀本（下）》（開封：河南大學出版社，2005年），頁621-638。

[62] 參考Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892-1992* (New York: Routledge, 1993).

臺灣大學學術期刊資料庫

始主義」與「純粹性」，有一部份未必不是出於想像異國「他者」的情懷作祟的過度浪漫化後果，因爲「文化偏見」的「視差」造成的「美感」。到底還是不脫亞陶自身的投射。特別強調「亞陶自身」，似乎有替他那透過後殖民主義來看，顯然格外刺眼的「歐洲／白人／男性／異性戀身份」的「政治不正確性」「漂白」的嫌疑，進而排除他與體制「共謀」的假設。我們願意相信，就算亞陶戴著殖民主的眼光和帝國思維，充其量也是弱視的、發育不全的、畸型的、短路的、神經衰弱的、突變／病變的。亞陶的「僞」西方認同是失能的、失智的、失語的、文盲的、無效的。是自我勾銷的、戲擬的（parodic）、靈魂出體的。持平而論，硬是要說亞陶站在文化霸權的優勢高位來審度東方劇場，可能殆半並非事實。可是指出亞陶之於東方劇場確有後人之於殘酷劇場，那樣一廂情願地誤解、誤讀、誤看，卻是不假。

一九二〇、三〇年代，西方藝文界和學界對東方文化的認識仍相當侷限也很難深刻，東方文化輸入西方的管道很有限，尤其各種形式的第一手資料更是匱乏。亞陶與他的同時代人就是在這樣的情境底下，仰賴西方的「東方學」愛好者的解讀、轉譯，像是憑著旁人的口述、書報雜誌上偶然驚鴻一瞥的幾張零星的圖片、在歐洲看過的少數幾次不同東方劇種的演出，和閱讀第二手書籍文獻，來認識東方。這就是亞陶和峇里島舞劇相遇的前提。在爲這個「本質戲劇」傾倒之際，亞陶對它僅止於很淺薄的認識。他的心醉神馳當中，添加了諸多借靠自由心證、自由聯想的加工化合成份在裡頭。以至有學者後來指出，「在他的書中，亞陶所寫下、所描繪的峇里島舞劇，並非全然是一九三一年在巴黎殖民地文物展中所陳列的眞貌與實際內容。」[63]彷彿是他的心靈之眼早已經預演好了，決定他要揭開那些畫面、看到那些景色，於是乎他便見到了。說穿了，亞陶也只不過是看到了他所想要並且樂意看見的而已。「某種程度上亞陶似也對此有所覺察，意識到他的主觀解讀的確是脫離了峇里文化，有違峇里劇場的眞實脈絡。」[64]舉例來說，亞陶大爲激賞峇里舞劇底蘊中的「純粹」與「原始」，可是它的源頭實則一點不如亞陶所想的「原粹」。除了在其舞蹈中仍保留住根深蒂固的泛靈論的精神是承襲自峇里本土的元素以外，所謂的峇里「源頭」，實則還揉雜了提取自中國、印度的藝術成份。再有，幾個世紀下來，峇里「傳統」也還輾轉經過了現代

63　參考Stanley Lai, “Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre,” pp. 98-99.
64　同前註，頁113。

臺灣大學學術期刊資料庫

化文明的變革、改良與重塑。一九三一那一年在巴黎的表演，已經是一個由「在地」與「外來」的堆疊，「傳統」與「文明」的整合，雜交而成的混血兒。

亞陶當年看的峇里劇場的演出節目單上，記錄有九個表演單元。其中的“Kebyar”——由男性或女性舞者的獨舞表演——即是一九二〇年代才發明出來的新項目。而由男女歌隊合唱、吟誦、群舞的 “D janger”，也是一九二五年才首創出來。有意思的是，在峇里當地表演“D janger”多爲節慶的場合，舞者一律穿著現代歐式的服裝，以強調其現代感。但搬到巴黎那次的演出，“D janger” 舞者卻一反常態，改穿回峇里傳統服裝。[65]（此舉某種意義上是算準了要投現代西方看客的喜好。）這才啓發了亞陶點評“D janger”「如象形文字一般的造像」，並對之遐思無限。至於另一項也讓亞陶大表震撼的，是非常特殊的戰舞“Baris”。由男性舞者演出極其華麗而狂暴，能量高亢激昂，充滿爆發力的獨舞。此戰舞原本只在每年的齋戒日那段時間演出，是一個非常莊嚴隆重的獻祭儀式。由舞者表演「戰士」，將自己的貼身兵器供奉在當地社區的聖廟中。整個過程神秘色彩濃厚，充滿宗教氣息。一九三一年亞陶在巴黎目睹的演出，據學者推測應該是採用自十九世紀晚期以後甫才改良的新版本。有別於早期傳統的“Baris”以極其緩慢的節奏、安靜的舞步爲主，此時的“Baris”在原有的儀式中，融進了印度兩大戰爭史詩與英雄傳奇：《羅摩衍那》（*Ramayana*）和《摩訶婆羅達》（*Mahabharata*）的背景，遂變成了刻意強調演員的頭、頸、臉部肌肉、眼球、腿等部位，並將其誇張化到人體所能做到程度的極限。或是緊湊迸裂，或是快速移動旋轉，或是撅嘴鬼臉、眼球翻白，或是做出一系列異常繁複扭曲，甚至看起來怪異嚇人的動作姿勢，[66]好將舞者身體的力與美推到極致。

從亞陶的「東方奇航」，後殖民學者可能不免再次反思那個時代的歷史情境、東西「情結」。當西方的文學性劇場（即，廣義的寫實劇場）走到「窮途末路」之際，它（十分聰明而取巧地）轉過身來，向東方探看，「汲取靈感」。看似柳暗花明又一村，（是「雙贏」，）終究找到了那條「歸途」，遺落的「另一半」（the other half）。對西方而言，穿越東方，目的是必須要去到「未來」。對東方而言，繞經西方，可以發現「本我」；通過西方的目光，才開始想知道「自己究竟是誰」（這是一個何其詭異的邏輯）。但對於這個不是家的家、不是

65 同前註，頁102-112。
66 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄉的遠方、不曾孕育他們的「大地母親」，一個「冒險者」的立場，如果不是東方主義式的獵奇心態，恐怕也很難眞正「謙卑」。西方的「朝聖」之旅中，東方只是過路客，不是繆思諸女神們；只是中途棧道，不是彼岸。

不管是「欲望」，還是「對象」，只能說對於這兩者，我們都還很陌生。

四、亞陶和解構的對照與交軌

對德希達來說，再現無處不在（representation is everywhere）。這個世界說穿了，基本就只是一個由語言構建而成的巨大互文系統，此外一概皆非。只剩下「言說」（者），而沒了（說）「故事」（的人）。班雅明也曾經說過：現實自身就是一個文本。[67]因而包括任何觀念、任何說法、任何主張，無一不是「文本」（text）。既是文本，便是後天的、人爲（發明想像）的、政治的、意識型態的、文化概念化的（culturally conceptualized）。也就是說，沒有所謂不可逆的本質，唯有可塑的「價值」；沒有所謂還原的事實（眞理眞相），唯有不斷加工的「解釋」。然而對亞陶而言，殘酷劇場的理由正是做爲所有文本的終結者而存在（there are no more masterpieces nor any written texts），是不可逆的。德希達對此不以爲然。所以直到目前爲止，（表面上看起來）兩者的認知至少在這點上可以說完全相抵觸。在〈殘酷劇場與表象的關閉〉一文中，亞陶不斷被德希達貶抑，指出前者正躲在所謂純粹在場的託詞與保護殼後面，對自己其實（最多也只能做到）一再重複、再現的意圖裝聾作啞。殘酷劇場無異於換一種方式，將仿擬（mimesis）藉由神秘化、玄虛化而合理化。德希達如此說道：「『殘酷劇場／並非一個缺席的空虛的象徵』。它肯定。它以其圓滿而必要的嚴格性創造了肯定本身。但也是在其最爲隱蔽、最經常地埋藏著並遠離其自身的意義上進行的：儘管它完全『不可抗拒』，這個肯定『仍尚未開始存在』。它有待誕生。然而，一種必然性的肯定只有在向自身復活的同時才可能誕生。」[68]

筆者在「亞陶研究」的課堂上，習慣一定會讓學生先讀亞陶的原典《劇場及其複製》，再搭配著看德希達讀亞陶的〈殘酷劇場及表象的關閉〉。讀完德希

[67] 瓦爾特．本雅明著，張耀平譯：〈歷史哲學論綱〉，《現代性基本讀本(上)》（開封：河南大學出版社，2005年），頁148-156。

[68] 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，頁458。

臺灣大學學術期刊資料庫

達，同學們往往出現了先前讀原典時不曾出現的種種困惑、疑問。讀懂亞陶已屬不易，再攪進個德希達，更是霧裡看花，把好不容易抓緊的幾根浮木，又給硬生生的扯斷了。筆者最常被問到的問題，竟是那些本不該成其爲問題的問題：「到底殘酷劇場是寫實，還是非寫實？亞陶的手法到底是不是再現？」西洋戲劇史不是開宗明義、清清楚楚地就把亞陶陳列在反寫實主義者的群像之中了嗎？如此看來，德希達確實成功地「吹皺一池春水」，挑戰了所有的「理所當然」。針對「更深一層看，殘酷劇場是否爲寫實的再現性劇場」這個幾乎值得花一整本書的容量來申論的龐大問題，本文首先還想在這個問題上接著問另一個問題，來代替回答。而這也可以用來重新檢視，德希達和亞陶是否使用一種「有效的語彙」，在「相同的語境」底下「交談」。唯有如此，把兩人擺在一起「同步閱讀」，才能有「對焦」，才有意義。任何一種新穎的說法，目的都不該只是譁衆取寵而已。

比起追問殘酷劇場是不是再現，那麼往下一步思索，殘酷劇場用什麼再現？又，再現什麼？可能是更加積極的做法。如果「當一切堅實的東西全都煙消雲散了」，這個世界只剩下再現，那麼我們要問，是借靠「邏輯性語言」的再現？抑或是「非語言」的再現？（話說回來，既已是非語言，又何須再進入到、再受制於所謂再現的系統呢？）再現的是「相對世界的表象眞實」？抑或是究極眞實？由這些角度析論再現與寫實，將決定殘酷劇場和它所要反的，兩者之間的根本性分野。我們再問，亞陶難道不用文字書寫？即使是他的劇本也都是有對話，有說白的，並非只是充滿「ㄜ咿呀嗚」、嚎囂尖叫的「無意義、純符徵」之流，那麼非語言之說何能成立？豈不是「以子之矛攻子之盾」的無解之爭？再者，「絕對」的境界何能經由「世俗經驗」（好比寫作）的召喚「在場」？這正是提出演繹理論、理論表演的思維得以著力的地方。且看〈論語言的書簡〉中的「視覺化、觀想性寫作」：

> 劇場時間有賴於氣息的調節：時而有意做急促、大力的吐放，時而收縮、減緩，作陰柔、綿長的呼吸。一個中斷的動作會引發一連串狂亂複雜的騷動，而這個動作本身就帶有暗示的神奇力量。……所有生命都是從這裡衍生的。而劇場正是這個神奇呼吸可以任意重複的所在。如果擬定一個重要的動作需要急促、多重的呼吸，這個誇張的呼吸會將其氣波緩慢地擴展到一個固定動作的四周。有抽象的原則，卻沒有具體、可塑的法則。唯一的法則就是詩的能量，從壓抑的靜默到痙攣的倉促描繪；從輕俏、單獨的細

臺灣大學學術期刊資料庫

語到緩緩聚集的人群沉重洪亮的風暴聲量，這種能量貫串其中。[69]

演繹理論「既是」理論「也是」展演的複數性、共時性、雙融性（「雙照二邊」），卻在很大程度上又「不成」理論「亦不是」表演的雙重否定性（「雙遮二邊」），使它自我挫敗、自我解離掉了邏輯思辨、理性語言的可能性，而轉化成造像化的、立體感的、非固化的、動能的、多重樣態自由切換、相互滲入的、不承認實體存有的、非語言可表的。演繹理論遂成了一處「空」的「動態場」，一個「由有歸空」的安棲所，「由用歸體」的歇腳站。[70]

德希達多半不會反對以下說法：所有將殘酷劇場視爲門派，將亞陶奉作師承的劇場人，他們的確不再複製或再現眞實，而是複製「複製」，再現「再現」。正像後來學者如大衛．沙芙倫（2003）重新檢視解構到底是什麼，有什麼目的，頓而「豁然開朗」：解構是一種「去中心主義」、「去兩極化」的精神。解構不立門派、非關主義、不成體系、不爲方法（學），充其量不過是一種說詞、一種（敘事）技巧、一種（閱讀）策略、一種表態、一項技藝。解構不是概念，確是關於概念的概念；解構不是理論，確是關於理論的理論。對解構來說，過程即是後果，解消而不重構，鬆動而不覆滅，拆卸而不摧毀，破，而不立。甚至解構者在表述的當下，也持續不斷地、同步在對那個正在批判、言說、分析、察知的「自我」，進行再更「後退一步」的反省、觀照。這是一個變動不居的無盡迴旋鏈。解構的永恆自我解構，是它成立的保證。解構註定無法達成協商，亦不再重建、「關閉」、復原、完全。它永遠是自扯後腿、「少了一堵牆」的。這說明爲何解構不能也不會是主義、概念、理論、學說的理由。自我取消、自我廢止的匱乏「主體」，和一再被擦抹替置、一再偏離推遲的「缺席的觀點」，回應以無限衍異、增生、繁殖的文本。[71]

解構是「自我反身性」的（self-reflexive）。它「除魅」的竅門就是「退後一步」（take a step back），「自我戳穿」、「自我揭露」，認出自己也在使用

[69] 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁128。

[70] 南懷瑾：《宗鏡錄略講（卷一）》（臺北：老古圖書文化有限公司，2013年），頁183。

[71] 除了受到沙芙倫的點撥以外，這段文字的參考資料亦包括有：Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice, revised edition* (London: Routledge, 1986). Christopher Norris, *Derrida* (London: Fontana, 1987). Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. G. Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1976). Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (London: Routledge, 1978). Jacques Derrida, *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

臺灣大學學術期刊資料庫

那些「變戲法」的媒介、材料。解構者不爲「幻境」障蔽、迷惑的緣故，絕不在「清心寡欲」的身姿、超然物外的視界，而是「自我指涉」、「自我羞辱」，冷眼笑看自己竟也樂得巧扮跳樑小丑，也陷溺在「既然衆生皆醉我亦無能獨醒」的認識裡頭。藉由降低而揚升，爲出塵而入世。比起亞陶要不無盡墮落沉淪、全面毀天滅地，要不便是把自己端在一個無比空靈的位置、架在一個衆人都到不了的彼岸高處如此的「全有全無」，德希達倘使不自視比亞陶更高明，至少他不會否認自己的「路數」更狡黠。儘管筆者認爲，某種程度上，解構者和亞陶要說的，不必然是兩碼事。德希達牢牢揪住亞陶寫過的一段類似墓誌銘的文字：「我，安托南．亞陶，我即我之子，／我之父，我之母，／也是我自身」[72]，認定這清晰可見亞陶還原元舞台的意圖。德希達認爲在場，永遠都是已經開始被表象了的。絕對純淨、圓滿整一的源頭，註定永恆缺席，因爲在所謂源頭處站著的，是一再重複那弒父行爲，也連帶自我謀殺，並引動那永恆自我重複、自我呈現的表象。如果知悉亞陶的「煉金術思路」[73]，就會明白亞陶這裡的既是自身、父、母、子的我，不是多位一體的，也不是遍在的，而是一個可轉化的、液態的、游牧性的我。是無自性、無自體的我。桑塔格的解釋或可支持筆者的論點：「亞陶的意識沒有疆界，也沒有固定位置；喪失語言……爲種種不連貫所折斷……不是沒有具體的位置，就是位置不停的變換並在時空中拓展……動作和靈魂有一種流動性……語言支離破碎……獲得超越。」[74]

亞陶嘗言：「本質戲劇是一種比宇宙創造更細緻的創造，是一種單一意志的結果——沒有衝突。」如果這段話沒有下文，聽起來絕對很駭人，毫無疑問是實存論的仿造品。但是亞陶的話還沒說完：「這種存在於所有偉大奧秘之源的……是隨宇宙創造的第二階段而來，也就是困難和複象的階段，是物質和意念具體化的階段。」[75]因之，亞陶所指的「單一意志」、「偉大奧秘」、「沒有衝突」，其實大抵無關乎本體實存的悖論，筆者反而傾向把它看作是「眞空」狀態，最終極的完型。而「宇宙創造」、「更細緻的創造」、「困難和複象的階段」，則是指與眞空兩相無礙的「起用」和「妙有」，即「因緣聚合」。換言之，亞陶的眞實觀、本質觀眞正要表達的，是與「緣起性空、性空緣起」十分接近的靈知，

[72] 此乃摘自亞陶的《長眠於此》(*Ci-Git*)。轉引自德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，頁488。
[73] 詳參本文「結語：亞陶的煉金術：理論與表演的心物一元」第一至三段的說明。
[74] 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁60。
[75] 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁52。粗體爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

也即德希達的「在原初重複的內在褶曲中，那不可接近的極限」[76]。因爲難以言喻，只好「假託」有個「我」，有個「純粹」，以爲「方便說」。（亞陶允諾的殘酷劇場將通向「誕生的前夜」的）「殘酷肯定」和（德希達保證的解構永遠都只在「死後的次日」的）「浪漫否定性」，都在指向「當下闕如」[77]，也是煉金術與丹藥學的最後一道步驟：化金、化生之前的迴光返照的瞬間。只是兩者的「語言脈絡」不同。亞陶站在「眞諦」來講，所以談殘酷劇場、本質戲劇的時候，他看到的、談的，是更高的眞實，是「畢竟」。而德希達則站在「俗諦」、「世諦」來說，於是「表象的關閉」註定是一個內部自我消耗的、空轉的迴圈，它永遠都有最後一道卡榫：無有止境的給出自身、自我顯現。

德希達與之產生最多抗拒、拉扯的本質論、本體論，在他看來正是亞陶夢寐以求，亟欲展臂擁抱的。所謂本質、本體者，其自性也無，自體也空，德希達在這點上的認識是正確的，所以他不承認它，否定它，甚至更要回過頭來操作它、玩弄它的不可確定性，反正「知幻離幻，離無所離，諸幻即滅」[78]。德希達：

> 倘若表象指的是提供給看熱鬧者／窺淫者的某種演出平面的話，那舞台也不會更多地是一種表象，倘若當下指的是那種直立在我**面前**的東西，舞台甚至不能向我們呈現某個當下。殘酷表象應當將我占據。如過表象指的也是某種體積、某種多維領域、某種其特有空間的生產性經驗的開展的話，那麼非表象就是原初的表象。……所以此乃古典表象的關閉，但卻同時也是對原初表象的某種關閉空間的重建，是對力量或生命的元顯現的重建。所謂絕對的關閉空間，即產生於自身內部的那種空間，它不再是由另一個不在場的場所，由某種非場所、某種不在現場證明或某種隱而不見的烏托邦組成的空間。是表象的終結，卻也是原初的表象。是演出的終結……卻是任何方案不能提前占有並加以制伏的原初的演出。[79]

禪者有言：「事」有「理」無，「相」有「性」空，雖則「體」無卻能起「用」。（這裡的事、相、用，就是達希達的重複、再現、原初的表象、原初的演出，而理、性、體就是原初、表象的終結、演出的終結、本質、本體之屬。）亞陶雖被德希達視作冥頑不靈的實體論者和「另類」的超驗、先驗主義者，實際

[76] 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，頁486。
[77] 同前註，頁459-460。
[78] 參見《圓覺經》。http://www.budaedu.org/publish/C3/，讀取日期2013年09月13日。
[79] 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，頁467-468。

臺灣大學學術期刊資料庫

上亞陶所要追尋的理想劇場的終極完型，卻未必是僵化的、固著的、恆定不變的、著相的。以下這段幽邃的敘述是亞陶的眞實觀[80]（不尋常地，亞陶竟將如此空靈縹緲之物，臨摹的格外抒情和「平易近人」）：

> 所有眞實……都不能落於言詮。說出來，就是背叛。傳譯，就是掩飾。眞正的表達，是把要彰顯的隱藏起來。眞正的表達能創造思想的豐盈，來對應大自然眞正的空無，或換一種方式來說，相對於大自然的顯像——幻象，它在思想中創造了空無。所有強烈情感都引起我們一種空無感，而太明晰的言語會阻礙這空無，也阻礙詩意在思想中出現。因此，使用一個意象、一個寓言、一個把意圖遮掩起來的比喻，這對精神的意義要比話語的分析明確得多。因此，眞正的美從不是直接打動我們。落日之所以美，是因爲它表達了所有它使我們失去的東西。[81]

儼然可比禪宗三祖僧璨的《信心銘》中所揭：「泯其所以，不可方比。止動無動，動止無止。兩既不成，一何有爾。究竟窮極，不存軌則……非思量處，識情難測。眞如法界，無他無自……無在不在，十方目前。極小同大，妄絕境界。極大同小，不見邊表。有即是無，無即是有。若不如是，必不須守。一即一切，一切即一。但能如是，何處不畢……言語道斷，非去來今。」[82]

既然體用不二（亦不一），眞空起妙有，兩者無礙無妨，那麼德希達對亞陶的矛盾糾結，就不盡然是「殊途不同歸」的問題了。也許更多的是「名相」之爭。在不同的語境底下，使用的「詞彙介面」亦不相同，連帶影響所判讀、描繪的景觀，有了歧異和「測不準」的可能性。龍樹的《中論》說道：「衆因緣生法，我說即是空，亦爲是假名，亦是中道義，未曾有一法，不從因緣生，是故一切法，無不是空者。」[83]既是「名言安立、假名立說」，那麼（德希達）說

---

[80] 關於這一部份筆者的博士論文中已有詳盡的討論分析，故不再贅述。參考Ivy Yu-Shian Lin, 'Antonin Artaud's Enlightenment: Emptiness Fulfilled through a Search for the Absolute Truth and Renunciation of Relative Reality,' in "A Quest Beyond Enlightenment: Buddhism as Counter-Enlightenment and Modernity's Other Being in the Practices of Antonin Artaud, John Cage, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, and Xingjian Gao" (Ph.D. diss., The City University of New York, 2009), pp. 100-167.

[81] 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁76。

[82] 轉引自釋聖嚴著：《信心銘講錄》（臺北：法鼓文化事業股份有限公司，1999年），頁9。泯其所以，不可方比的「所以」，指的是對象，是所緣。這句話的意思是拿掉了「主觀我」的對象之後，失卻所攀之緣，「我」自然也就無法寄附，也不存在了。

[83] 參見《中論》。http://www.budaedu.org/publish/C5/，讀取日期2013年09月13日。粗體爲筆

臺灣大學學術期刊資料庫

「有」對，（亞陶）說「空」也不見得錯，因爲在這裡空、有、再現、在場，絕大程度上「是一種『代號』而已，不宜把它和西方的唯心與唯物相提並論，混爲一談」[84]。更有可能，「執一切俱無」，才是最大的蒙昧。

解構者也同意的，一切唯「言說」（discourses）而已。言說／語言有，但其自體／自性無。正好符合「遣有沒有，從空背空……絕言絕慮，無處不通……能隨境滅，境逐能沈。境由能境，能由境能。欲知兩段，元是一空。一空同兩，齊含萬像」[85]的觀照。

讓我們繞回本文開頭提及沙芙倫指出研究亞陶的第二個重要方向[86]：嚴格說起來，解構的眞正開始該要回溯到亞陶（2003）。易言之，給解構起頭領路的第一人，並非德希達，而是亞陶。遠在「解構」這個名詞出現以前，亞陶就已經游離在體系邊緣，站上勢頭前端，在身體力行「解構」了。所以解構的率先發難者，是亞陶。還有別忘了，不管有沒有後到的德希達做爲參照，本質上，亞陶原來就是「解構」的。這裡僅舉一例爲證。很少有人不同意，亞陶的理論文字肯定比他的劇場製作，來得更蠱惑、更迷人。閱讀亞陶的文字的確會使人達到心醉神迷、恍惚忘形、近似昏厥的狀態。他那舞台魅力盡露無遺，充滿表演慾也可以說是表演性的文字，提醒了我們，他的理論正是一場表演的開展。意念與身體於綿密的文字間傾洩流淌，飛騰交纏，煽動而催情。亞陶和解構同樣都經由書寫，將「互涉性」和「轉換」應運自如。

有趣的是，像討論亞陶一樣，有不少專書、論文也從佛教、禪宗的思維理路切入，來討論解構、討論德希達。像是麥寇特（Dennis McCort）的《超越二元：德國浪漫主義、禪與解構裡對立的巧合》（*Going Beyond the Pairs: The Coincidence of Opposites in German Romanticism, Zen, and Deconstruction*）（2001）、朴貞（Jin Y. Park）主編的《佛教與後現代性：禪、華嚴與佛教的後現代倫理學之可能性》（*Buddhism and Postmodernity: Zen, Huayan, and*

者自加。

84 南懷瑾：《禪與道概論》(臺北：老古文化事業有限公司，2003年)，頁13-14。

85 轉引自釋聖嚴：《信心銘講錄》，頁8。這裡的「能」指的是主觀／主體、心念、意識，也是所謂「因」。而「境」則指的客體、外緣。能隨境滅，境逐能沈，境由能境，能由境能，簡言之，是在闡明主、客、因、緣相依相傍、併存共生，沒有一者獨立於另一者之外。遣其一者，則另一者亦隨之滅，亦不成立。雖說萬法唯意識所造，但造作者與所造作的，皆歸於空。

86 沙芙倫指出研究亞陶的第一個關鍵，請詳本文「一、亞陶其人」該小節。

臺灣大學學術期刊資料庫

the Possibility of the Buddhist Postmodern Ethics）（2010）和《佛教與解構》（*Buddhisms and Deconstructions*）（2006）、黃筱慧的〈「禪宗詮釋學面對海德格式與德希達式的迂迴」中文導言〉（2003）、麥格里奧拉（Robert Magliola）的〈德希達式遊戲與佛家緣起／緣滅——哲學風格如何解消實存界〉（2002）和〈禪宗與德希達之解構學：試以「無門關」諸公案論「衍異」〉（1986）、傅士珍的〈空無之必要：德希達的文學擬設與倫理學問題〉（1999）等。或可加深兩人學說的淵源，強調他們就算並不系出「同宗同門」，也絕非如表象上看來有著無以逾越的天地差別。

再就以下幾點窺其端倪。亞陶和解構的「血親關係」，首先直接表現在兩者都提出了一套現代性的文化批判，以做爲反抗科學理性實證主義的「啓蒙的辯證」。其次，這層血親關係也表現在亞陶對於基督教文明與西方神學劇場傳統（theological theatre；意指劇作家儼然全知全能的上帝之手的劇場）的譴責，正好一定程度呼應上了解構對於語言、文本、意義、作者與主體這些面向的拒斥與嘲弄。解構者和亞陶都自覺到詞語的破碎性、歧義性和固定意義的人爲操作性等陰暗、癱瘓面。不只單一的、位居核心位置的作者以及劇作家，需要被賜死或是驅逐出境，連主體也喪失掉專制獨霸的主導權，從「神話」的位置上被倒戈推翻，不再能夠粗糙、「醜陋」地控制語言的製造和意義的生產（the subject's loss of control over the production of linguistic meaning）。解構者和亞陶都意識到語言不具備任何永恆堅實穩固的基礎，也是斷裂、曖昧模糊、高度揮發性的。而意義的完全在場（self-presence）和自我指涉（self-referential），則毫無可能。因爲意義的生成，實乃一連串高度流動性與能動性的、永未完成的飄移，是無法被終止的、不斷「意義化」的實踐過程，也是所有被含納進來與被刪除在外的、被記憶與被遺忘的、鼓譟的與沉默的主／客、中心／非中心、我／他、能／所，持續運作、擦碰、撞擊、交涉、協商、媾和的活動。語言因此不再（其實也從來不曾）是本質上客觀中性的、透明的媒介（medium）、仲介（intermediary），好「效益主義式地」用來溝通、傳遞、表述、呈現純粹客觀中立的現實條件與眞理原則。語言不再象徵，也失去隱喻性。它成了反闡釋、「解意義」的符號表徵，和「抵消構築」的空洞形式。世上不存有任何一種敘述，不在一個（或多個）特定的、主觀的凝視底下進行。這就是所謂人類語言（和知識）的約定俗成性、普世價值性、宇宙共通性的「眞相」。因此，它是權力意志的話語，是意識型態，

臺灣大學學術期刊資料庫

也是政治。[87]

班雅明論斷「現代藝術之必要性」的觀點，很符合亞陶與解構對語言之不能與能的討論。班雅明認爲，現代藝術的「政治性」，就是用一種野蠻的方式和打斷、破壞外部歷史延續的「語言的暴力」，以對抗、抵制異化現實，「以暴制暴」，因爲歷史和語言素來就是如此對待我們的。[88]亞陶對理性語言的重新估價、剝奪，就是一種語言暴力與惡意破壞。早早意識到自己是一個被語言遺棄的人，亞陶的語言施暴，體現在他頌揚了語言的失落性、不可經驗性、痙攣性。語言是怒吼的亞陶的「鐵籠」。他和語言的關係終其一生都是尷尬、窘迫、緊張的。他用力擺脫語言、穿越語言，但是語言卻成了注視著他的目光、困住他的「執念」。除非作爲溢出語言的圍城外，遊蕩的孤魂野鬼，撿起「被上帝驅逐出伊甸園以前」的「超理性」語言，意即那「在空間中分裂，有力地擴散在空間之中……全新賦之以撕裂的力量」[89]的完全物質性、形式化如象形符號般（hieroglyph）的「寓言性」語言，才有「出離」的可能。

和亞陶不同，解構者大抵都是天才般的語言學家、文字專家。他們以極其狡猾的方式調戲語言。解構者從不奢望擺脫語言的偏頗、侷限，也不嘗試掌握語言。少了錯誤的期待，解構者和語言的關係大抵是輕鬆的、遊藝場式的。面對語言，他們的態度也經常可以瀟灑自若，原因是解構者從不以「超然」自期。當認清生產意義的主體與固定意義的結構兩者，都不過是顯化權力關係消長的文本，便不待刻意防衛，亦不必抗拒淪陷，滑溜的語義與高度飛散性的言說（語言的本質），自會解消掉他自己。解構懸掛在既置身事中亦冷眼旁觀的位置，與語言「和平共生」。亞陶無時無刻不在逃離；而德希達或者同意不出走、不脫身，才能說明自己不被囚禁。至於德希達的語言暴力，則是他肯定語言的反表達、離題、「逃逸性格」、「無重力」狀態和註定要「永劫回歸」的自我打岔、自我中斷、無限延宕。像是以支離破碎的、無法指涉的「主體」，合成灰燼殘屑式的「反書寫」和重複折返、永恆迴圈的「解敘述」。[90]

---

87 參考John Sturrock, ed., *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida* (Oxford: Oxford University Press, 1979). Julian Wolfreys, ed., *The Derrida Reader: Writing Performances* (London: University of Nebraska Press, 1998).

88 Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Schocken, 1969), pp. 256-257.

89 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁47。

90 參考Robert Yong, ed., *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (London: Routledge, 1981).

臺灣大學學術期刊資料庫

德希達和亞陶在寫作風格、敘述形式與修辭特徵上，亦具有某種程度的「血緣」關係。特別是兩者皆將「寫作（文本）」本身同時做爲了一種「表演（本文）」來對待。亞陶和德希達的寫作皆具有使人驚心動魄的感染力與穿透性，以挑釁閱讀者心智情緒、感官覺受上難以言喻的困惑、不確定、亢奮、迷離、驚恐、懼怖、痛苦經驗見長（both Artaud and Derrida's writings are scary stuffs）。[91]

在解構的語境底下，其實也一直在做著理論與展演、書寫與實踐同步化的事實：

> 那麼言語和書寫將會如何運作呢？它們將重新變成**動作：邏輯**與推論的那種意向將被減弱或處於服從地位。而通常正是由於這種志在得魚忘筌的意向，言語才確保了其理性透明度並弱化了其自身的軀體，而且奇怪地讓其軀體被這種意向所掩蓋，即便正是其軀體在半透明中將之建構：要解構這種半透明，就要裸露詞的肌肉、音色、聲調、強度，裸露那仍未完全冷卻的語言與邏輯相互銜所發出的呼喊聲，裸露那留存在所有言語中的被壓制了的動作，裸露那概念與重複的普遍性從未停止去拒絕的這種獨一無二、不可替代的運動。……這種舌／語創造既非一種模仿性語言也非一種名稱的創造，它將我們重新引向那個詞仍未誕生時刻的**邊緣**，引向那個發聲已經不再是喊叫卻又仍未成爲話語的時刻**邊緣**，引向那個一般語言所依賴的重複**幾乎**還是不可能的時刻**邊緣**。[92]

但是亞陶與德希達最根本的不同在於，亞陶在一路飛行中渴望靠岸；而德希達卻在岸上，以一種虛無主義式的姿勢，延續維持「離心力」的「假動作」。亞陶汲汲於尋找他那「死胎的」半截翅膀；而德希達卻在進化的過程當中，主動丟棄／割去雙翅。

亞陶的驚世駭俗到了晚期的德希達那裡，成了稀鬆平常、理所當然。

後期的德希達承認人只能一直處在「落地」的狀態。這種「墜地性」使得德希達的解構成了「國王的小男孩」。他確保國王的衣櫃裡沒有新衣，他只能穿著他那件「赤身裸體」。德希達的小男孩發現自己和國王一樣赤裸裸。「裸露」成了小男孩和國王之間的默契、「締盟」。小男孩不再挺身走出遊行的隊伍。沒有什麼東西需要被揭發，沒有什麼東西在等待。會因爲衣不蔽體而羞愧瘋狂的是莎

[91] 學者沙芙倫的看法（2003）。

[92] 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，頁471。

臺灣大學學術期刊資料庫

士比亞的李爾王，而不是德希達的國王。小男孩隱身在人群之中，繼續成爲群眾的一份子。國王轉過身來，對小男孩眨了眨眼。德希達的國王和小男孩都同樣「後設」。

解構的聒噪與喋喋不休，是一種對外界消音的喃喃自語。德希達的解構在載歌載舞、狂歡慶祝，而我們只能辨讀到一個不斷變化形狀、熱鬧多語的沉默的唇形。

前面提過，現實作爲一種文本被人們閱讀，是班雅明提出來的想法。這點認識對班雅明來說，或帶有淡淡懷舊、感傷、絕望和悲觀，但總體而言卻還是積極的，願「有所爲」的。至少現實的文本性，經由千差萬別的異質個體，在千差萬別的位置，從千差萬別的視線閱讀之後，註定要派生出千差萬別的陳述。在現實作爲文本的條件下，人被判定是自由的、能把握話語權的、帶有革命力量的、在救贖啓示瞬間的。現實作爲被閱讀的文本是班雅明的招魂儀式，是一部記錄野蠻的歷史。在進步的大風吹揚底下，碎屑廢墟拔地而起，斷片殘壁聳立參天，衰朽的亡靈、安靜的屍體、被壓迫的、被剔除的，重又群魔亂舞起來。[93]現實作爲一種文本被人們閱讀，也是德希達的認識。德希達不保證、不反駁、不說教、不「喚醒」、不控訴，因爲他沒有更多的「眞實」、更深的「警示」可以提供。

結語：亞陶的煉金術：理論與表演的心物一元

桑塔格從諾斯替主義（Gnosticism）入手，分析亞陶的劇觀「是一種轉化的儀式，是靈魂煉金術之暴力行動的集體表演」[94]。是一種心智、意識與思想的器官化、生理化、物質化、性慾化，同步共時於物質與身體的哲學化、精神化、形上化並發出閃電般的智性呼求[95]的結果。是一種「本身即是思想的絕對姿勢所主導的物理學」[96]。諾斯替由激進的二元主義出發，最終目的是在超凡入聖，「暈塗」掉對立的界線，揚昇到所有二元之上。亞陶在處理理論和表演兩者，用的正是這種「心物一元」的煉金術的思路特徵，提示我們在不同存在樣態中跳躍，不同界域相互鏈接，以及不同境界的自我轉化、互爲轉變、置換的重要性。「從傳

93 參考本雅明：〈歷史哲學論綱〉，《現代性基本讀本（上）》，頁148-156。
94 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，頁82。
95 同前註，頁84，85，90。
96 同前註，頁54。

臺灣大學學術期刊資料庫

統意義上可理解的，變爲傳統意義上不可理解的」[97]。

冶煉物（金粒）的精純程度，同時也印證了煉金師所到達的靈性成就的高度。

亞陶眞正將他的「煉金術式」思想核心傳達最透徹的，反而是在〈劇場與瘟疫〉一文。文中，他旁徵博引瘟疫的轉化、瘟疫病人的屍相及疫病痊癒後的狀態爲例證，深刻程度更勝〈煉金術劇場〉。亞陶細膩描寫瘟疫患者屍體經解剖後，令人訝異的是其遺體可以說近乎完整，無破壞痕跡，也沒有具體的缺損流失，可是卻已是完全的「質變」了，呈現石灰化、膿化、粉化的症候。「瘟疫患者無須任何器官的腐敗，就會了結。患者身體組織並不一定要有局部的官能破壞，才會死亡。」[98]而最爲致命的還是（而且只是）肺和大腦（掌管語言及理性）受到的嚴重侵毀。瘟疫造成的「無物慾／無意志／無言說身體」（肺損）與「無意識／無思想心智」（腦壞）的後果給亞陶的點發，把本來粗重、濃密、低沈的元件，提取、拔升到更爲輕靈、微細、高揚的狀態，使亞陶確知兩個看來迥然相異的範疇，卻可以互通、跨界，（理論上）無異於佛教唯識宗的「轉識成智」，藏密的「即身成佛」，道家的「丹藥神仙修煉」的哲理基礎。（而這些學說——還包括針灸、中醫、氣功、瑜伽、草藥——都是青年亞陶便開始一頭栽入，全心鑽研的。）這樣的領略內化成其思想上的煉金術儀式，進而落實在他運用語言文字的層面。演繹理論、理論表演的心物一元，正是亞陶的煉金術式寫作的實踐。

本文提出的演繹理論、理論表演，兩者皆是動態的觀點。將兩者以動詞化的表達，是想突出表演和理論雙向，如何同步共時躍然於紙上，並在「亞陶式的特殊性解構」的字裡行間，被成就的「動作性」與被攫捕的當下現時性（now-time; the momentaneous）。誠如亞陶藉由書寫，已經把理論演繹了一番。易言之，殘酷劇場理論本身就是一種表演。由是亞陶的包袱，不再是他那玄奇奧深的理念，可不可以（以及如何）置換在舞台上被實踐的問題。亞陶特異的理論根本就是劇場（的直觀呈現），是難以再被「轉譯」在舞台上的。在亞陶的殘酷劇場那裡，果即是因。理論的移動、拖曳，即是表演的發生、開展。走火入魔的文本，碎屑斷片的（非理性）主體，透過文字推進被釋放、超越出來而「在」場。於焉他的劇場製作成了理論的「複製」、「再譯」、「改寫」，而理論則成爲作

97 同前註，頁90。

98 翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，頁18。

臺灣大學學術期刊資料庫

品的「祖靈」、永恆的凝視和騷動不安的、流連的鬼影。本文設想「理論與表演不二」的思維，會是一個解決之道，一種突破，好重新解釋殘酷劇場衍生的「兜不攏」，如何「必須」。

不僅如此，如果亞陶作爲解構的起始，如果解構與亞陶二者在思維上、策略手段上、理據上，眞有一種承繼、延續甚至變奏的關係，那麼殘酷劇場理論是表演，德希達的解構一樣也是一種理論的表演。特別是德希達一再強調，語言的本質就是充滿歧異性、撒播性（dissemination），而又似是而非、模糊兩可的。語言本身自我抵消、自我解構的能動性，使得任何要將意符以特定意旨穩定、確立下來的聲稱，都將徒勞無功。不僅符徵與符旨不再確認或保證彼此，註定迷失在「回家」的路上，更多時候是，「意義過剩」或「意義匱乏」的所指，將回過頭來挫敗、顚撲、消解掉能指。這樣的特性，連帶確保任何粗暴地主導、凌駕語言，並刻意構建寫作的「有機統一性」與「和諧秩序」的企圖，也將受到語言「反操作」與「解結構」的介入、擾動、背叛。所以解構理論唯有被當作變動不居的「展演的文本」對待，它的「解」二元／理體中心的「政治（不）正確性」，或可有安身立命之「所」。

亞陶殘酷劇場是德希達解構的「啓示錄」。演繹理論、理論表演的「異質性寫作」，使兩者的「殊途同歸」，有了令人期待的可能性。

「文本之外，什麼都沒有」[99]曾是德希達一生最富爭議的言論，而今卻可能成爲世界末日前的唯一眞理。德希達用這句話向十九世紀最偉大的兩位思想家馬克思（Karl Marx）和尼采（Friedrich Nietzsche）致敬，挑明了舉凡「創造」，包括歷史、風景、寫作與書寫者、所有源起和終結、內在性、生產線、無產階級，都是「文化」事件而不是「自然」活動。造作／創作是爲記憶命名，像是上帝之光、或然率、超人（overman）、裝飾、鬆弛、滑移、擺動、我在、我思、麵包屑和美德。是對「蹤跡」（trace）[100]的消除、延長、飛濺、停頓和補充。即使「呈現那無法呈現之物」，如亞陶般「不可能的文本」，也在文本之內。明確歸屬的、無家可歸的，都是寫作。沒有，不在文本以外。

99 德希達之語。轉引自楊小濱：《感性的形式：閱讀十二位西方理論大師》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年），頁108。

100 蹤跡是德希達解構中的關鍵概念，指的是「第一因」的永恆缺席，包括所有對「原初印記」、中心、作者主體的暗示。

臺灣大學學術期刊資料庫

再探亞陶殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證

林于湘

國立臺灣大學戲劇學系助理教授

本文從五個面向再次測繪亞陶殘酷劇場。（1）亞陶其人，（2）演繹理論／理論表演，（3）脈絡化亞陶：亞陶研究的取徑，（4）亞陶和解構的對照與交軌，（5）亞陶的煉金術：理論與表演的心物一元。由於歷來「亞陶學」的「主流」，在討論視角和方法學上漸有其限制與困境，因此本文提出「演繹理論、理論表演」的概念，做爲用來閱讀、理解亞陶殘酷劇場的另類路徑與新突破，嘗試解決長此以往最爲人詬病的亞陶理論與實踐之間脫勾、斷層的問題。易言之，本文意圖回答，殘酷劇場也許並不是令亞陶飲恨終生的未竟之志，殘酷劇場的眞實實踐，成敗不在《頌西一家》，更不是《血如噴泉》，而是早已經藉由他眾多龐大的文字作品中開展的演繹理論與理論表演的過程具現。

本文不特別針對亞陶的戲、演出或劇本做分析，而單純就他的論文寫作，來談他如何在一個頭下腳上、顚倒反轉的境界裡頭，進行演繹理論、理論表演。將展演與寫作的界限框架，徹底「破壞」。

至於亞陶和德希達，以及表演和理論在殘酷劇場和解構的迴圈底下，如何更深刻辯證這部分，本文也會發展，目的之一也在調查亞陶與解構可能是同盟還是背逆的關係？而亞陶的演繹理論，是否正是一種「解構理論式」的表演語境？繼而發現那條通抵「勝義畢竟」（也即亞陶的「殘酷」與「眞正的劇場」）的道途，是否可以經由後結構的迂曲迴路，繞行穿越，最終殊途同歸？抑或，亞陶與解構雖有共通處，卻仍舊在某個關鍵岔口分歧，以致最終背道而馳？亞陶所信服的「究極眞實」，是否無法以「西方理性主義的文化語言」來解釋甚至「見道」？

最後，本文還想大膽提出亞陶如何應用、落實他所醉心的「煉金術式」的思路，來衝破文字和意象、精神和肉體的藩籬，轉化世俗性與超越性的限制，合攏

臺灣大學學術期刊資料庫

生命和劇場、展演和書寫、實作與理論的分別，使得看似猶如形而下與形而上、褻瀆與神聖、混沌與秩序、毀滅與救贖這般不同的樣態，得以彼此「越界」、相互穿透。

關鍵字：亞陶　殘酷劇場　演繹理論／理論表演　解構　空觀

臺灣大學學術期刊資料庫

Dialectics of "Performing Theory" and "Theoretical Performance" in Artaud's Theatre of Cruelty

Ivy Yu-shian LIN
Assistant Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Following the analyses made by scholars and critics like Jacques Derrida, Susan Sontag, Martin Esslin, and so forth, this project contextualizes an understanding of how Artaud as a crucial avant-gardist and modernist artist—together with his performance arts（both in theory and through practice）—has been viewed in the historical trajectories of Western theatrical development and Western "philosophy" from the 1950s onwards. Second, this paper aims to establish a concept, a term: "performing theory and theoretical performance"; and argues for its "legitimacy" in helping to more "effectively" re-investigate and discuss the theatre of cruelty. My hope is to demonstrate Artaud's yearning for an alternative, redemptive aesthetic language that might not be accomplished simply by theatrical practices or virtual stage productions, but, rather, be materialized in theoretical performance. Artaud's idiosyncratic style of writing, encapsulated in hybrid genres, is, in the meanwhile, essayistic, metaphysical, poetic, "performative," even "deconstructive." In other words, Artaud's theoretical writing exists as both the process（becoming）and the presence（being）of performance itself. The dialectics of performing theory and theoretical performance in the Artaudian theatre of cruelty that is showcased in his work, especially *The Theatre and Its Double*, is closely read and analyzed in my paper. Moreover, Derrida's and Sontag's writings on Artaud shall be carefully examined.

Keywords: Artaud　the theatre of cruelty
performing theory and theoretical performance　deconstruction
discourse of emptiness

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

本雅明著，張耀平譯：〈歷史哲學論綱〉，《現代性基本讀本（上）》，開封：河南大學出版社，2005年。

波特萊爾著，郭宏安譯：〈《現代生活的畫家》節選〉，《現代性基本讀本（下）》，開封：河南大學出版社，2005年。

南懷瑾：《禪與道概論》，臺北：老古圖書文化有限公司，2003年。

_____：《宗鏡錄略講（卷一）》，臺北：老古圖書文化有限公司，2013年。

桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，臺北：城邦文化事業股份有限公司，2007年。

翁托南．阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2003年。

楊小濱：《感性的形式：閱讀十二位西方理論大師》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年。

德希達著，張寧譯：《書寫與差異》，臺北：城邦文化事業股份有限公司，2004年。

釋印順：《空之探究》，竹北：正聞出版社，1990年。

釋聖嚴：《信心銘講錄》，臺北：法鼓文化事業股份有限公司，1999年。

Artaud, Antonin. *Selected Writings*. Ed. Susan Sontag. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1976.

_____. *The Theatre and Its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove, 1958.

_____.*Antonin Artaud: Four Texts*. Los Angeles: Panjandrum Books, 1982.

_____. *Artaud Anthology*. Ed. Jack Hirschman. San Francisco: City Lights Books, 1961.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

_____. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Esslin, Martin. *Antonin Artaud*. London: John Calder, 1976.

Foucault, Michel. “What is Enlightenment?” *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984.

Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre, 1892-1992*. New York: Routledge, 1993.

Jackson, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*.

Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Lai, Stanley Sheng-Chuan. “Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre.” Diss. Berkeley: University of California, 1983.

臺灣大學學術期刊資料庫

Lin, Ivy Yu-Shian. "A Quest Beyond Enlightenment: Buddhism as Counter-Enlightenment and Modernity's Other Being in the Practices of Antonin Artaud, John Cage, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, and Xingjian Gao." Diss. New York: The City University of New York, 2009.

Lyotard, J. F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1989.

Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice, revised edition*. London: Routledge, 1986.

_____. *Derrida*. London: Fontana, 1987.

Scheer, Edward. *Antonin Artaud: A Critical Reader.* London: Routledge, 2003.

Schumacher, Claude and Brian Singleton. *Artaud on Theatre*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001.

Shih, Fa-Hai. *The Platform Sutra of The Sixth Patriarch: The Text of The Tun-Hung Manuscript*. Ed. Philip Yampolsky. New York: Columbia University Press, 1967.

Sturrock, John. *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Wolfreys, Julian. *The Derrida Reader: Writing Performances.* London: University of Nebraska Press, 1998.

Young, Robert. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. London: Routledge, 1981.

影音資料

Artaud: The Fiction Film: My Life and Time with Antonin Artaud and The Documentary: The True Story of Artaud the Momo. DVD collection. 2005. Directed by Gerard Mordillat and Jerome Prieur. ARTE France Developpement.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫