



# 從事藝術工作純粹是種迷信： 《茱蒂絲》的迴聲

To Do Art Is a Superstition :  
Echo of Odin Theatre's *Judith*

鍾明德  
Minder CHUNG  
國立台北藝術大學戲劇系教授

蘿

柏塔·卡芮(Roberta Carreri)演出的《茱蒂絲》，其震撼力相當於一九六五年理查·奇斯拉克(Ryszard Cieslak)演出的《忠貞的王子》吧？在葛羅托斯基(以下簡稱「葛氏」)的終身成就中，《忠貞的王子》(1965)是他在劇場史上立下的里程碑，奇斯拉克則在這個演出中示現了「完全演員」(total actor)或「神聖演員」(holy actor；total=holy)的可能性。我讀過關於《忠貞的王子》的許多告白，有許多神奇、不可思議的描繪一直歷歷在目：克魯曼(Harold Clurman)、班特里(Eric Bentley)、布雷希特(Stefan Brecht)、謝喜納(Richard Schechner)等等，這些很多話的劇場知識份子，似乎都著了魔一般，噤默無語，良久，才承認了他們平常不相信的東西(Grotowski, 1997)。例如：

《忠貞的王子》的力量和成功，我認為主要係由於主角的表現。在這位演員的創作中，葛羅托斯基的理論變得具體可察：我們不僅看到他的方法，更看到了美麗的成果。

事實上，葛氏方法的精髓並不在於演員如何驚人地使用他的聲音，也不在於他如何利用幾近赤裸的身體來塑造出各種動人的動態雕塑，更不在於他的身體、聲音技術在大段的獨白中融為一體，天衣無縫，彷如身體聲音的特技表演一般。問題重點不在於此。

我們一直注意葛氏在演員工作方面的成果，特別是其技術方面的成就經常令人折服。然而，對於他將演員的工作喻為某種精神上的逾越行動、探險、昇華或某種深層心理物質的轉化等等論述，我們卻經常持一種懷疑的保留態度。可是，當我們活生生地地面對理查·奇斯拉克的創作時，這種持疑態度就有問題了。

這是種「天啓的」(inspired, 有靈感的) 創作。在我的劇評專業生涯中，這個陳腐的字已經被濫用得很可怕。我從來不曾想使用「靈感」或「天啓」這個字：可是，就奇斯拉克的表演而言，這個字卻是一語中的：在訝異之餘，我不得不重新用放大鏡來檢查這個字，發現如果現代劇評界仍然容得下這個字，那麼這就是了。直到現在，我對葛氏所說的「世俗的神聖」、「謙卑」、「淨化」等等字詞都有所保留。可是，今天，我必須承認這些字眼都是必須，都是真的，它們可以很完美地用來形容「忠貞的王子」這個角色：演員散發出某種「精神之光」——我不得不如此說；在這個角色最終極的幾個瞬間，所有的技藝彷彿被上一層內在之光，不可思議；演員似乎隨時即將登化而去……他置身某種恩寵(Grace)之中，而他身邊的諸般褻瀆侮慢、種種倒行逆施——這種「殘酷劇場」全都登化為恩寵中的劇場。(黑體為本文作者的強調<sup>1)</sup>)

蘿柏塔在《茱蒂絲》的示現，也不止於她的身體、聲音的「特技表演」而已，「問題重點不在於此」，而是，彷彿「演員散發出某種『精神之光』」：像是「清晨起來，看見黑色斑駁的防火梯上覆蓋了一層白雪，散發出溫柔的光輝」——這一篇觀後感應當也屬於某種見證性的告白吧：內在裡，因為看了《茱蒂絲》，某種東西或某個層面已經完全改變了，某種能量被喚醒了？如葛氏傳人湯瑪士·理察茲(Thomas Richards)說的：歌聲會打開某種被封閉的能量座(Richards, 1997)——「某種」，因為——你瞧，這種劇場表演最原始的力量，當它真正地發生時，是語言難以言說的。這種「知識」屬於「古老的身體」(ancient body)或「脊椎體」(reptile body)，而不是我們現在日常生活中靈活地運用著的「大腦體」(brain body)<sup>1</sup>。

我首先的告白是：表演所具有攪動人心的某種魔力(魅力)是真實的、客觀的，類似葛氏晚年所謂的「儀式的客觀性」——我們不能因為它罕見、難以言傳，就忽略它為個人幻想或主觀的狂喜。看完《茱蒂絲》之後，我沒有立刻回家，跟六個戲劇研究生在國家劇院附近「二姐的店」聽他們的感想，努力回答他們多數係來自「大腦體」的疑問，回到家已經近午夜一點。從捷運站一個人徒步走回家時，經過侏儸紀草原，突然，這時候很清楚地覺察到看戲時那被喚醒的能量浮現了，輕快自然地帶動我的腳步、身心和整個關渡的子夜——不是維特那種初戀式的「狂喜」，而是某種堅忍、沉默、安靜的天人合一的「輕安」，栩栩如生——回到家喘口氣、吃東西、整理，到了兩點躺下，通常立刻就入夢的——這個「茱蒂絲之夜」竟然失眠了！我幾乎是一整年都難得失眠一次的——這一夜卻到了三點以後，才輕快地睡去。我說輕快，是因為那股能量沒有任何煎熬或壓迫，反而輕輕地、馴順地搖晃著，向靜謐的天地擴散，像所謂的搖籃曲吧？

如果這個睡眠延遲現象不夠具說服力：第二天早上，我快十點起床做「早課」，結果讓我自己驚訝的是：我一唱起ka papabalay(賽夏族矮靈祭歌第三首)，竟然發現內在那股能量依然在那裡——它叫什麼，會做什麼，我真的毫無所知，但是，它在那裡，像書桌上的傳真機和窗外的汽車聲一樣客觀的東西，讓我輕盈地唱出矮靈祭歌和做完太極導引……。

## 《茱蒂絲》的表演魔力

其次，我想說說這種「魔力」大約是如何產生的。跟平常看戲一樣，我走進劇場之後，跟一般觀眾沒甚麼兩樣：對《茱蒂絲》這個即將演出的歐丁劇場作品，除了「本事」所說的舊約「貝圖里亞城的寡婦茱蒂絲憑著美色手刃了敵軍統帥」之外，我也沒有預設什麼特殊的專業知

識。大約是前一天晚上蘿柏塔演出的《雪跡》——女演員自述其加入歐丁劇場的歷練和創作方法的一個「自傳性表演」或「自我的表演」(“auto-biography performance” or “performance of the self”)——刺激了台北劇場人的戲劇創作潛力，空氣中瀰漫著一股期待、興奮的不安。我跟著大家耐心地等候著最後幾位觀眾就座，對接下來六十分鐘會是「叫人痛苦難熬的肢體聲音表演」或是「令人三月不知肉味的繞樑之音」，腦筋裡一片空白。

蘿柏塔年屆半百，身體已經有了中年婦女的福態或倦態——坦白說，如果她的表演會引人入勝，我肯定那絕不會是世阿彌所謂的「青春之花」。從第一個觀者進場開始，蘿柏塔就已經穿著一襲絨面猩紅色的茱蒂絲長袍，站在她的表演區右下方注視著觀眾入場，彷彿在宣示：你看見了我麼？歡迎你今晚的到來。我是個女演員，就要為你們演出一段關於茱蒂絲的傳奇。她的表演區只有大約十個榻榻米大小，黑色幕上有一塊四、五公尺見方的灰白色布幕(後來才聽她說那是因為在歐丁的排練場他們的牆是灰白的，因此她在其他地方演出時必須有那塊灰白色)。表演區上舞台中央地板上擺了一盆小小的松樹盆栽，左上舞台有張白色的沙灘椅，椅子右邊有個很平常的草編手提籃，裡頭擺了幾樣她即將用到的小道具，如銀色髮簪、彩色髮針、黑色髮帶等等。舞台右下區擺了一顆人頭狀的包裹，我對照著「本事」猜想那就是可憐的元帥留名青史的頭顱吧！除了盆栽、手提籃和頭顱包裹區位微弱的燈光之外，蘿柏塔全場只用



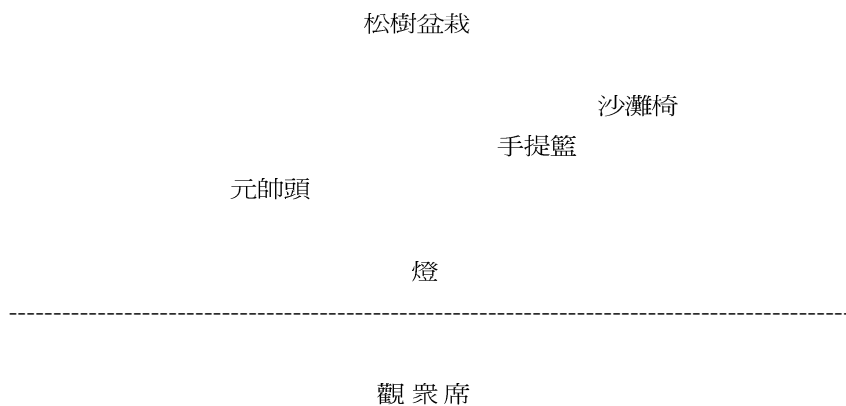
歐丁劇場《茱蒂絲》(Judith)演出節目單  
(封面係I Wayan Sukarya 雕刻作品)





劇名 / 《茱蒂絲(Judith)》(歐丁劇場 演出/ 羅柏塔·卡芮(Roberta Carreri) 攝影/ 東尼·第赫索(Tony D'Urso)  
圖片來源 / 歐丁劇場《茱蒂絲》(Judith)演出節目單

了一顆劇場燈，在中央下舞台觀眾席的前方，如下圖所示：



記述到這裡，我想觀眾也許會好奇：這個舞台設計好像很簡單，它是「非寫實的」吧？整個演出是「寫實的」呢？還是「非寫實的」？直接地回答：這個舞台是貧窮劇場的、功能性的、極簡主義式的。每一個元素在那裡，純粹只是因為它必須被用到、整個演出非它不可——功能就是裝飾。較仔細地說，這個舞台設計（以及整場演出）是寫實或非寫實並不是重點，就像觀眾反應是主觀的或客觀的問題一樣，在如《茱蒂絲》這種「完全劇場」或「貧窮劇場」裡，這些問題都不重要了：它就是這樣，這樣即「增一分則太長，減一分則太短；賦粉即太白，施朱則太赤」。

蘿柏塔六十分鐘的《茱蒂絲》演出，我無法在此用文字一一表述——想更明白究竟的讀者可以看看歐丁劇場出品的錄影帶，或者，自己像朝聖一般地到丹麥參加歐丁每年八月舉辦的劇場週，自己親身觀照（witness，常譯為「見證」，本文兼採二者）——在這裡，我所能做的仍然只是一個觀照者的告白：首先，在開演之後五分鐘，我仍然只是個常常看演出的一個旁觀者，亦即，我能夠冷冷地注視蘿柏塔的每一個動作舉止，傾聽她的每一句話語<sup>2</sup>，同時猜想這些視覺、聽覺、動作意象跟她所傳說的茱蒂絲的關聯。我看著她首先跟觀眾講了幾句我們大部份人聽不懂的話，我看著她調燈，我聽著她坐在沙灘椅上努力變換不同的語調和節奏，真的很冷靜：眼前只是個五十歲的女演員在試圖接近、演出年輕貌美而致命的茱蒂絲，一個看似不可能的任務：她從沙灘椅上坐起來——從某種自我的夢中醒來或進入某種非我的夢/表演之中？——她鬆開長髮，她用扇子把自己的長髮搵得像個魔女，她脫下猩紅的長袍，她在燈前出神地舞動，她唱了一首溫柔到有點悲哀的民歌，她用髮簪刮自己的臉，她兩手攤開跪下，眨著彷彿在迷霧中水汪汪的小鹿的眼睛……她身體聲音的能耐叫人不得不佩服，然而，過了十五分鐘，對我而言，我依然清楚她是個五十歲、技巧高超的女演員。她提起那個頭顱包裹，很技巧地接近、跳開、接近，打開包裹，提起那像是悲傷的耶穌像的頭顱……這時候



大約已經過了半小時吧，我必須說：這時候她是蘿柏塔還是茱蒂絲，我已經毫不在乎；她的舉手投足，究竟是新婚之夜的狂喜或手刃仇敵的快感，也不甚重要。她演到一半，我已經不記得她的年齡：五十歲、二十歲、七十歲都無關緊要；她是一團能量，無形無色，曖曖含光，有那麼一瞬間，她叫我聯想到演出「忠貞的王子」的奇斯拉克，叫我想起葛氏的〈演出濕婆〉宣言——「我們不向觀者示現動作；我們邀請他參與某種『巫術』。在這種巫舞中，觀者生動無礙的當下即演出之一部份。」——宇宙舞神濕婆說：「我沒有名字、沒有形式、沒有行動……我是脈動、運動和節奏。」<sup>3</sup>大約從打開頭顱包裹開始，蘿柏塔就是女巫(薩滿)，既不是人(蘿柏塔)，也不是神(譬如說，茱蒂絲)，而是個「神聖演員」：葛氏在二十世紀劇場史上最高的創見又獲得了一次見證。

我必須澄清一點：在看完《茱蒂絲》之時和之後一直到走上侏儸紀草原之前，我並不知道自己內在的某個能量已經叫蘿柏塔的表演喚醒了，我只是興奮地慶幸自己目睹了一個彷彿內在裡一直等候的演出。事後我也許可以藉著葛氏偉大的教誨，仔細敘說這個「神聖的女演員」或「完全的女演員」，但是，在觀照的當下，我只是被籠罩在那一團無名、無形、動即靜的能量之中，幾乎忘了劇場、表演和做為觀照者的一己。現在，也許是說說蘿柏塔這個女演員為何能做到許多傑出演員做不到的事情的時候了：我主要以四月八日到十三日歐丁劇場在台北舉辦的工作坊、示範、表演、作品演出等公開活動，私下的一些對話和互動，以及，《茱蒂絲》的導演尤金諾·巴罷(Eugenio Barba)的著述，整理出以下四個方向，供有心人做個參照：願天下有為者亦若是。

## 首先，你為什麼做劇場？

四月九日上午十時，我邀請歐丁劇場的導演、創辦人巴罷到國立台北藝術大學戲劇系參加熊衛先生的「太極導引」課，同時跟藝大的師生做個談話。他拿起麥克風劈頭就說：

我們為什麼要做劇場？只有一個原因：你需要它。千萬不要自我欺騙：劇場藝術是資本主義社會的一個解毒劑，或者劇場是我們國家社會文化不可或缺的一環，或者，劇場是人性亙古不移的一項根本表達……這些都對，都不對，但是，跟你自己為什麼要做劇場真的無甚相關。你想做劇場，只有一個真實的理由：你需要它。因為你需要它，因此，你把口袋裡的最後幾塊錢掏出來做劇場，你把整個一生都投進去！

蘿柏塔是歐丁劇場最年輕的兩三個演員之一，一九七四年加入歐丁的——巴罷說他們那時候並不想再增加任何演員，是蘿柏塔緊纏不捨——也許是她對劇場的需要太全然了——最後，沒辦法只好讓她入夥的。蘿柏塔自己說：

我出生、成長在米蘭。在米蘭大學唸藝術史的時候，我注意到身邊的人一個禮拜五天做牛做馬、上班賺錢，只是為了週末兩天可以花錢、渡假、做愛做的事。我心裡說：這種生活我不要。那時歐丁劇場到米蘭表演和座談會，我去參加了，告訴自己說：我需要這種劇場。於是，我買了張到丹麥的火車票，就是他們不要我——我完全沒有任何劇場訓練——我也離不開劇場了。



一個人如果覺得劇場是美好的，因為他很享受在劇場裡的工作，很滿足於表演事業帶來的聲名和利潤 — 毫無疑問，他可能是一個很好的、傑出的表演藝術家，但是他不可能是一個神聖的「完全演員」。要成為「完全演員」的第一個條件是全然地忠實於自己的需要、匱乏、缺憾、脆弱(vulnerability)：你為什麼做劇場？不需要任何藉口，原因只有一個：你需要劇場，而這個需要與天底下所有人都沒有直接關係。

## 其次，你需要訓練

蘿柏塔在工作坊中間學員們：演員們為什麼需要訓練？她自己的答案是：為了讓你的身體思考。演員不應當用大腦來工作，那會產生表面、膚淺的作品 — 因為用概念來創作，譬如，你想，這枝木棒可以是一把傘，於是你想像，做出雨天撐傘刮大風的情景，可是，因為是你的大腦在主導，因此你的身體只有部份在工作，你的身心沒有完全投入，結果，觀眾也不會完全被你帶入。演員的表演必須叫觀眾的神經系統產生反應。

「任何演員都能夠叫觀眾看他三、五分鐘。」巴龍和蘿柏塔再三叮嚀：「可是，如果你要讓他們的興趣和注意力維持三十分鐘、一個小時、兩個小時，演員必須要有presence(某種特殊的能量或魅力，直譯為『現存』或『在場』，即演員在做出特別的表演動作之前那個「當下」或「動即靜」的狀態，類似中文的「台風」，但卻是一種很細微而懾人的能量，參見Barba, 1995)。這個『現存』必須靠日日夜夜、長年不斷的練習，完全暴露自己，從自己的軟弱處出發，千錘百鍊之後，才能找到你自己最充盈而自然的非動非靜而亦動亦靜的能量，丹麥文叫Sats。在歐丁劇場，每個演員都為此而進行各式各樣的訓練，死而後已。」

「首先你必須『在場』(present)，然後你才能『再現』(re-present，亦即『表演』)。」巴龍向北藝大的師生說。







劇名 / 《茱蒂絲(Judith)》(歐丁劇場) 演出 / 羅柏塔·卡芮(Roberta Carreri) 攝影 / 東尼·第赫索(Tony D'Urso)  
圖片來源 / 歐丁劇場《茱蒂絲》(Judith)演出節目單

「當你的身體能夠思考，你才會『在場』，你才能夠百分之百地進行創作、表演，每一分一秒都活在『當下』，而那些分享你的創作、演出的人，他們的神經系統會有反應而大腦卻不知所以然。」

### 第三，你必須全然付出自己

一個「完全演員」爲了能夠跟其他人一起工作，他必須爲自己負責——也就是說，他必須全然地信任他的工作夥伴(導演、其他演員、技術人員等等)，全然地付出自己以便他們也能夠全然地信任他。「全然」意味著每一個細節都不能放過；「信任」意即解除武裝、開放自己。這點很不容易，但是，既然搞劇場是你自己的需要，你必須自己負起責任去鍛鍊自己，解決所有的困難。

在四月十三日早上巴龍的「導演工作坊」中，蘿柏塔和茱莉亞兩位女演員在巴龍的「導演」之下，示範歐丁的即興創作方法。兩位女演員對巴龍的指令唯命是從，無怨無尤地去執行各種困難的動作要求，因此，有觀眾不知是不忍或不以爲然地替天行道說：在這種創作過程中，導演好像是個任性的主人，而演員是否只是個奴才？

面對這個來自台灣的尷尬的問題，巴龍還沒來得及張口，兩位女演員即跳起來解說：外表是騙人的，事實上，導演才是演員的奴隸呢！

蘿柏塔說：「譬如我們編排《茱蒂絲》的時候，這不是巴龍想做的創作，純粹是那一年(1986)我女兒要上小學，我不再能夠跟著劇團一年八、九個月都在國外巡迴演出，我只好發展個人表演作品。爲了讓他跟我工作，我一個人獨自工作了一、兩年，給他看了一個多小時的材料，才好不容易徵得他的同意幫我導演《茱蒂絲》。在即興創作過程中，我完全聽命於他，因爲，如此，我完全不必擔心觀眾會如何看的問題，他會幫我看，而我則全心全力做好演員應做的事。最後，當我演出《茱蒂絲》的時候，這是我的生命、我的表達、我的挑戰、我的實現——巴龍則被丟在觀眾席的一角了。」

促成這次歐丁劇場來台的幕後功臣彭雅玲說：「在《雪跡》演出前那個下午，我們的工作人員幾乎叫蘿柏塔給搞毛了：她對每一個細節都毫不放過，譬如地板，掃乾淨了、拖乾淨了還不行，一定要用水洗過；洗乾淨以後，她又不准許任何人踏進她的表演區一步——真得是把我們搞到要罷工了！可是，看完《雪跡》，我們的工作人員說：『她就是要我們再洗一百次地板，我們都心甘情願。』」

在演出當天，羅柏塔做什麼呢？雖然這齣戲她已經演出十幾年好幾百場，羅柏塔在演出前七個小時就開始準備：睡覺、齋戒、沐浴，在演出前三個小時進到劇場，檢視舞台，擺好每一件道具，燙衣服，讓自己進入演出…。

因為演員一心不二地投入他的工作，所以，其他人也不得不全然地做好他們份內的工作。真正互相的、完全的？— 這就是「信任」。表演藝術的最終極境界是種「共生」：導演和演員和觀眾一起獲得了新的體悟或甚至新的生命，但是，要做到這一點，演員必須能夠全然地活著，亦即，全然地付出他自己；藉由每日的鍛鍊，找到presence，真實地活在「當下」，全然地活在舞台上— 全然才能真實，亦即神聖，二而不二。

## 最後，請不要鼓掌

《雪跡》演出結束，觀眾熱烈地、不停地鼓掌，要演員出來謝幕，使得羅柏塔不得已探出頭來說：「歐丁的演員演完就不會再回來(謝幕)的。」

在《雪跡》演出當中，羅柏塔示範她加入歐丁之後，有一次在街頭表演中飾演一個小丑。她吹著口哨又跳又鬧，玩些蠻老套的即興互動的花招，使得觀眾開始鼓掌— 她只好停下來說：「請不要鼓掌，因為這會讓我開始想望掌聲。」

這種對掌聲戒慎恐懼的態度，讓我感慨萬千：在台灣，為了炒熱觀眾虛假或禮貌的熱情，我們的編導把謝幕也排進了整個演出(不給場燈，還放音樂)。我們的演員對掌聲的迷戀，六七十歲了還像是個對著月亮說話的少女。我們的製作人爭著向記者半夜打越洋電話：在維也納，我們昨晚一共謝幕了二十三次！— 他們從來沒有想到：觀眾拍著拍著，也把今晚所看到的精采演出從他們高雅的服飾上拍落了？一切的一切只是逢場做戲？

歐丁劇場的編導和演員都很重視觀眾，但是，這並不意味著他們要討好觀眾。他們要把最好的東西給觀眾— 「讓他們的神經系統起反應」— 這是真的尊重觀眾。觀眾的掌聲會妨礙這個過程的「完全」，因此，羅柏塔也這樣提醒說：「當你把自己完全給了觀眾，那就沒有你的事了— 如果不完全，你會需要很多的掌聲支持！」

觀眾鼓掌，那是觀眾的事。計算謝幕的次數，那是什麼人的心態啊？身為一個演員，在觀眾面前演出是自己的需要和奉獻，至於其他— 包括這一篇感激的見證和告白— 就由他去吧。這種從訓練、排練、演出



到演出之後的演員「完全紀律」，我想，還容易懂，但不容易做到。羅柏塔做到了，因此，她在《茱蒂絲》的「全然」能喚醒我所不知道的能量。歐丁劇場做到了，所以，巴罷很勇敢地對戲劇系的師生說：

從事藝術工作純粹是種迷信 — 你相信它的價值，因此，你去做它。當你做到了，別人也會信服 — 就是這樣！

2002.04.20夜於國家藝術庭園 ■

### 《註釋》

- 1 關於這篇《忠貞的王子》的評論和以下將提到的葛氏理念如「古老的身體」、「大腦體」、「脊椎體」、「儀式的客觀性」、「動即靜」等請參閱拙著《神聖的藝術》(鍾明德, 2001)。
- 2 她使用的義大利語我一個字都聽不懂，但是，從事後看來，我必須說，因為我聽不懂她的「台詞」，反而更凸顯了這些話語的物質性力量(the material force of words) 使用大部分觀眾聽不懂的義大利語，這是導演和演員處心積慮的安排，其用意應當不是叫觀眾挫敗，而是要觀眾把注意力放在話語的背後吧？
- 3 一九六〇年夏秋之間，葛氏為了他的導演學位和執照，提出了〈演出濕婆〉這篇論文 巴罷(Eugenio Barba)視之為葛氏一生探索工作的告白：

古印度劇場的守護神是宇宙舞神濕婆：在舞蹈之中，他創生一切，毀壞一切，舞出圓滿…。

如果我必須用一句話、一個術語來定義我們的劇場探索，我將引用「濕婆之舞」這個神話。我會說：「我們扮演以進入濕婆的狀態。我們演出濕婆。」

這是種形式之舞，形式的脈動，各式各樣的劇場成規、風格、表演傳統的流溢，在對立之中昇起：在自發本能中閃現智性的嚴謹，在怪誕醜陋中埋藏嚴肅的關心，在無常苦難中飄過一絲冷嘲。這是種摧毀所有劇場幻象、所有「生活的擬仿」之形式之舞…。

如同古日本和希臘的劇場一般，古印度劇場並不是種真實之「呈現」(亦即，建構種種擬真的幻象)，而是種真實之舞蹈(這種建構是虛的，但卻在「節奏性的靈視」[“rhythmic vision”] 這個層面指向真實)…。我們不向觀者示現動作；我們邀請他參與某種「巫術」(“shamanism”)。在這種巫舞中，觀者生動無礙的當下即演出之一部份。

針對所有的表象，我們用重覆(tautology)來治療我們自己：死亡之必然性由死亡之必然性加以解釋，人之命運由人之命運加以答覆。可是，這種重覆之無意義只是表面如此而已，因為在提問和回答之間，我們的觀點已經變了 我們現在好像已經從外頭或從「所有的角度」來看這個問題了。

濕婆說：「我沒有名字、沒有形式、沒有行動…，我是脈動、運動、節奏。」

### 《引用書目》

- 鍾明德(2001)。神聖的藝術：葛羅托斯基的創作方法研究。台北：揚智出版公司。
- Barba, Eugenio (1995). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. New York: Routledge.
- Richards, Thomas (1997). *The Edge-Point of Performance*. Pontedera, Italy: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski.