

德國當代新「紀錄劇場」的究竟真實

The Search for Reality in Contemporary German Documentary Theatre

林冠吾 Kuan-Wu LIN

德國柏林自由大學國際表演藝術文化交流研究中心（IRC）成員

時間的轉輪不停地動，社會的脈動在變，人也在變，不一樣的年代，有不一樣的需求與思潮，即所謂的 *Zeitgeist* — 時代精神。戲劇是政治社會背景下的文化產物，同時又可以是推動新思想的利器。縱觀德國劇場過去五十年的歷史，每個潮流的轉捩點，似乎都伴隨著時代的「危機」。

現今德國劇界的耆老們，就是在風風火火的越戰與 68 學運中面對「文化危機」、「劇場危機」提出新的劇場信念。因為對當時既有的制度與權力中心的高度不滿，促使重新思考戲劇的社會意義。於是，將文本與當前的時代脈動以及大家切身關心的議題相結合，提供新的詮釋視角，成了六、七〇年代德國導演們追求的目標，柴德克（Peter Zadek）、胥坦（Peter Stein）、派曼（Claus Peymann）、邦迪（Luc Bondy）都是這個時期的代表人物。戲劇評論家原本是為了撻伐這些導演不尊重劇作家、肆意而為的行徑，而發明了「導演劇場」（Regietheater）一詞，沒想到反而助長其勢。

當 1989 年柏林圍牆倒塌，東西德統一，昔日的敵人一夕間成了朋友，面對歷史的巨變，德國劇場似乎有了新的使命 — 要讓東德人民感受到回

歸「祖國」的懷抱，享受到自由的空氣。東德的導演如卡斯多夫（Frank Castorf）、徐列夫（Einar Schleef）、勾緒（Jürgen Gosch）等人成了德國劇場領軍人物，他們對劇本的「摧殘」更加澈底。邁入千禧年，新世紀需要新氣象，『崇尚年輕』的風潮，使新生代導演歐斯特麥耶（Thomas Ostermeier）、克里根堡（Andreas Kriegenburg）、塔爾海默（Michael Thalheimer）、佩特拉斯（Armin Petras）、史特曼（Nicolas Stemann）、波利許（René Pollesch）、徐利恩斯夫（Christoph Schlingensief）等人得以快速崛起，並分別在各大公立劇院如柏林、漢堡、慕尼黑、斯圖加特、杜塞道夫等地站穩了腳跟，成了德國當代劇場的中堅分子。他們的風格儘管各有千秋，但依舊承繼「導演劇場」的命脈。

當明星導演如歐斯特麥耶、塔爾海默、徐利恩斯夫等人超越語言障礙，成功地進軍國際劇壇之時，另一些年輕後進卻不認為德國的「導演劇場」處在世界劇壇的高峰上¹。因為近五、六年來，德國劇場生態已經有了明顯變化：越來越多劇團以集體創作形式取代導演制，捨棄（專業）演員，以紀錄性的個人自白或表述取代文本。而這股潮流的動

力並非起始於公立劇院，而是來自於自由劇場，「里米尼筆錄」(Rimini Protokoll)、「女流之輩」(She She Pop)與「口沫劇團」(Gob Squad)三個劇團是這支新生力軍中的主力。

有趣的是他們都在九〇年代創立，並且都跟德國吉森大學應用戲劇系有很大的淵源，里米尼筆錄三人組與女流之輩創團七女都在那兒畢業，口沫劇團則是英國諾丁漢特倫特大學創意藝術系與吉森戲劇系的學生共同在英國創立²。巧的是，三個劇團都駐地柏林，女流之輩與口沫劇團還會彼此插花客串，也就難怪創作理念與表現形式多有雷同之處。

里米尼筆錄

沒有文本，沒有專業演員，沒有導演是這些劇團的共同性，這種實驗性強的集體創作方式，突破了既有的表演概念，開創了新的劇場美學，成了近幾年來德語戲劇學者最熱烈討論與研究的對象。

戲劇學家得萊斯 (Miriam Dreysse) 與馬釵賀爾 (Florian Malzacher) 即指出：「當代劇場的標記在於探索戲劇的新形式，不但要以呈現真實取代

(戲劇)幻象的營造，還要深入地探究現實生活。因為，社會生活越來越戲劇化，劇場不得不尋找闡明真實的可能性，卻又不能淪為私人日常生活的膚淺陳述和陳腔濫調，對這種探索做得最澈底，又充滿遊戲性的當屬里米尼筆錄」³。

的確，作為此風的先驅，里米尼筆錄在表現手法的多元性、創新與思想深度，在在居於其他兩者之上。他不但最早成功打入年度十大優秀德語舞臺劇 (即「戲劇盛會」[Das Theatertreffen]) 之列，2007年更以《馬克思：資本論第一冊》(Karl Marx: Das Kapital. Erster Band) 一戲得到德國最重要，也是獎金最高的劇作獎——米海姆爾劇作家獎 (Mülheimer Dramatikerpreis)，掀起了「劇本與非劇本」的激烈論戰⁴。

馬克思本人當然不是劇作家，他影響全球政治與經濟長達七百多頁的大作《資本論》也不是劇本。里米尼筆錄無意演繹馬克思人生或大開讀書討論會，而是找了許多和這本艱澀難懂又厚死人的書有直接或間接關係的人，經過長久徵選，挑出了在服務熱線工作、總想參加電視有獎徵答變成百萬富翁的盲人；在前東德馬克思文獻室努力修訂再版資本論的學者；在襤褸中不是差點餓死、就是被當作



1 《資本論》一戲

「這購物車裡裝的是馬克斯資本論第一冊的盲人點字書，我不能讀，對我一點價值都沒有。這位先生手上拿的是馬克思資本論第一冊，他是盲人不能看，那本書對他沒有價值，於是，我們交換了，這即是典型的雙贏交易行為 (win win process)。」(Daniel Wetzel 攝)



2 《遺囑》

she she pop 劇團的四位成員偕同他們的親生父親（三位），借討論李爾王與子女之間金錢與愛的交易，切入一向被規避的養老與遺產分配問題，坦誠布公兩代人之間的不同想法，與不可逾越的代溝。（Dorothea Tuch 攝）

商品賣掉的前蘇聯歷史學家兼電影導演；在 68 學運大庭廣眾下鼓動群眾燒錢、流亡中國大陸九年的德國漢學家兼馬克思信徒；無處不賭、後來致力於助人戒賭癮的機械維修員；還有詐騙鉅款逃往南非過奢華生活、後被遣送回國坐監七年的德國投資顧問等八人。

這些來自各個社會階層，擁有不同職業、文化背景的戲劇門外漢，被里米尼筆錄呼之為「生活專家」，他們站在觀眾面前，與其分享個人經歷、故事、認知、政治立場與生活信念：

「在俄國的黑市交易，一本百年古董的馬克思《資本論》可以賣到一千歐元，一本希特勒的《我

的奮鬥》價值僅 20 歐，這就是說，你可以用一個『馬克思』換取五十個『希特勒』。」

「親愛的先生女士們，您有沒有錢要燒？試試看吧！很好玩的，沒人想過錢有這個用途，但它確實就是要用來燒的。」

「燒錢有什麼好玩？賭錢才好玩呢！我從沒想過要贏錢，只想賭。聽！那老虎機清脆的響聲！」

「我老覺得我的顧客根本就不想索回他們的錢。如果你放幾十萬在我這兒，以後可以拿到上千萬，你會不願意嗎？問題是，給你千萬元之前，我得自己先投資賺到這麼多才行。我只不過是在為你投資之前，把你的錢先行拿去花用罷了！」

「普通人要理解資本論，每一頁需要一個鐘頭，單單第一冊就有七百多頁……」

「真正讀懂資本論的有幾個？那些舉著馬克思旗幟的人，不過是拿他做幌子。」

「我個人認為，並沒有必要讀過資本論，才能開始反抗資本主義。」

諸如此類，當事人的現身說法把現實生活帶到了舞台上。正因為這些猶如回憶錄般的告白、表態、甚至自我批判的自傳式「台詞」，根本不能被他人取而代之或供下次演出，所以被抨擊為構不上「劇本」。說是紀錄寫實，還比較貼切。儘管如此，里米尼筆錄並沒有讓上述的「生活專家」隨便上台平鋪直述一番，而是在演出前，就把不同的敘述、立場、說明做類似上列引言排序的交錯穿插。乍看之下雜亂無章，深究起來能發現，之間都有交集點環環相扣。

在創作過程中，劇團不是單純的旁觀記錄者或採訪者，而是居於擁有篩選與統整的主導性地位，他們把素材去蕪存菁，理出架構，抓住節奏，用藝術手法將不同的故事線串聯起來，使演出充滿戲劇和娛樂性，不說教又引人深思。儘管當事人只是自敘，卻也必須跟專業演員一樣下功夫背熟台詞，記住各自的走位，才能保證演出的流暢性與精確性。因此，這樣的藝術加工過程何嘗不是一種「書寫」呢？

若說里米尼筆錄鄙棄既有劇本及專業演員，是受到美國四〇年代興起的「生活劇場」(Living Theatre) 影響，倒不如說是承繼了德國自身的戲劇傳統，因為早在 68 學運反越戰的風潮中，德國劇作家魏斯 (Peter Weiss) 便提出以「紀錄戲劇」(Das dokumentarische Theater)⁵ 作為政治劇場的想法。里米尼筆錄以記錄手法傳遞真實、暴露政治真相，顯然是延續其思想精髓。而縱觀其所關懷的議題，都環繞在戰爭、全球經濟市場、失業、文化身分認同等影響層面巨大，爭議性強的主題，透過當事人各抒己見，正反立場巧妙並陳，動搖或挑戰一般大眾約定成俗的看法、價值觀與信念。儘管如此，作品卻鮮少出現明確的政治主張或一以貫之的信仰，更沒有任何烏托邦的藍圖，取而代之的是全方位的視角與面向，讓觀眾自己去省思、評判與取

捨，進而重新確立自己的政治立場。里米尼筆錄不但成功地開闢了新的劇場美學，也奠定了新的政治劇場方向。

女流之輩

而另一個幾乎清一色女性的劇團 — 女流之輩，雖與里米尼筆錄是學長學妹關係，卻對嚴肅的政治或全球化議題不感興趣，而寧可關注和個體有切身關係的人生課題，如現代城市男女在流行文化中的浮沈、被社會壓迫的女性角色與身體「美」、對年華老去的焦慮、錯失機會、慘遭失敗與一事無成的恐懼、個人在群體中所扮演的角色、在集體中迷失自我的焦慮等等，都被她們用類似電視有獎徵答節目、集體心理治療、家庭派對等形式混和地呈現出來⁶。

每齣戲都是團員自個兒上陣，有時也會跟別人合作。但說「演」其實並不恰當，她們曾明確表示自己絕不是演員，也不算表演者 (performer)，而只是在舞台上做自己罷了。不但如此，由於每齣作品都是團員彼此提問，並試圖找到答案的過程，因此不存在所謂的導演。正因為總是從個人所遭遇的問題出發，呈現其經歷與感受，所以常被視為「自傳體劇場」(autobiography theatre)。儘管如此，女流之輩不是為了滿足表現欲才上台，也不是僅僅把個人隱私像臉書般公之於世，而是希冀從自己的經驗中，萃取出有代表性、本質性，並能夠讓觀眾引以為鑑的要素。從自身出發是對真實的訴求，畢竟只有自己最清楚自己，因此自傳體只是一種藝術手段，而非目的⁷。

就以入選 2010 年「戲劇盛會」後，迅速席捲歐洲各大劇院與戲劇節的精品之作《遺囑：借鑑李爾王，為世代交替作及時的準備》(Testament: Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear) 為例，對正要邁入中年危機的劇團成員而言，所要面對的，不僅是自己的生活經濟壓力，

且尚需為父母養老送終。有鑒於遺囑影響著兩代人的關係，卻一直是每個家庭的禁忌話題，她們勇敢地決定跟自己的父親開誠布公地探索這個議題。於是四位人子，三位年近七十的父親，借用莎翁的《李爾王》，在舞台上展開一場既尷尬又逗趣、充滿理性又不失真誠的對話。

女流之輩無意演繹莎劇中宮廷的權力鬥爭，政權與家庭命運之間的糾結，而將目光全然集中在李爾王養兒防老的生存之道。且說，李爾根據三位女兒「愛」他的分量多寡劃分領土。交出王權後，他帶上百位騎兵，先後去了大女兒與二女兒之處，要她們兌現所許諾的「愛」，好好奉養他與照顧他的護衛兵，卻都遭到拒絕。但沒想到，女流之輩並沒有譴責李爾兩個言而無信的女兒，反而為之辯護，「為什麼要帶百位騎兵呢？要長年供養他們是很昂貴的，如果他自己隻身前往，人家還會不開城門恭迎嗎？」

一位父親答道，「這可是李爾身為父親與國王的尊嚴，百名護衛兵就像他的衣服一樣，說什麼也不能捨棄。」這點遭到一位女兒抗議，她將百名護衛兵跟自己父親的藏書閣做類比；「我父親擁有上萬藏書，試想，他若執意要帶所有的書過來跟我住，我 120 平方米大的公寓還能住人嗎？」到底是為父的要求太過分？還是子女太無情？但見身為人子的，開始跟父親討價還價：

「彼得（直呼父親名字），你若想搬過來跟我住，你可以拋開你的『尊嚴』與不良的生活習慣嗎？」

「我快四十了，工作很不穩定，你自己有沒有存夠錢付養老看護與醫療費用？」

「爸爸，我很喜歡你收藏的一幅畫，但我的兩個姊妹似乎也很想要，趁你現在神智清楚，還能說

話的時候，能不能趕快決定要給誰？」

「為了含飴弄孫，你老是往妹妹那兒跑，這對單身的我是很不公平的，我認為，你應該把你花在孫子身上的時間，變換成金錢補償我。」

面對子女這般大膽地把醜話說在前頭，三位父親震驚到不知該說什麼是好。意識到再也無法規避這些令他們尷尬萬分的提問，一位身為物理學家的老爸，拿起白板筆在看板上畫圖，說明為父的難處，「李爾王的問題在於想用財富換取子女的關愛，這場交易就跟股市一樣，子女對父母的『愛』的確會在拿到所有財產的當下直線上升，可是過不了多久就會急遽下跌。因此最理想的辦法是，把遺產分好幾次慢慢地轉移，讓子女的『愛』能夠延續到送終之時。傷腦筋的是，做父母的如何算準自己的壽終正寢之日呢？」物理學老先生不帶情感的理性分析，精闢得讓人讚嘆，殘酷得令人心酸。

然而，更令人驚異的是，莎劇裡代表至善的小女兒在《遺囑》中竟然嚴重缺席。若從沒分到絲毫領土，卻依然摯愛父親的小女兒的角度來看，李爾悲劇的根源，不在於分出財產的時間點上，而在於對愛的錯誤認知，用金錢換取愛的想法根本是建立在資本主義的交易模式上，無怪乎子女要用經濟利益考量作為回報了。小女兒被李爾排除在其養老計畫之外，在《遺囑》劇中完全無一席之地，顯現了在利字當頭，一切向錢看的社會裡，人們跟李爾一樣再也看不到、分不清，真正的愛其實是沒有條件，無法用金錢衡量，不能買賣，更無法存入任何銀行戶頭裡的。

作為人子的劇團團員，「沒有子欲養而親不待」的遺憾、惶恐，也沒有犧牲自我回報養育之恩的情懷，反而關切的是自己會不會被老邁的父母拖垮，可以分到什麼，繼承多少財產，與提出承擔奉



3 《就在你眼前》

七位 8 到 14 歲的比利時孩子在特製的單向穿視鏡箱中，想像並演出自己從成長到年華老去的样子。(Phile Deprez 攝)

養與看護的條件，這些雖說在百善孝為先的儒家眼中，全是大逆不道的自私想法，但恐怕早已不是無孝道傳統的西方人的專利了。世代傳承的課題，不單純是兩代人之間的代溝，或道德淪喪的問題，最終還得歸咎於人口急遽老化，貧富差距拉大，失業率激增，帶動啃老族的快速「成長」。這些迫在眉梢的社會困境，已經不再侷限于德國或歐洲，而正向世界各地蔓延燎燒開來。

女流之輩努力將與親身父親開誠布公的對話，從私人層次提升到一個具有普世性的範例，可是，其實並沒有深入觸碰到這些言談背後的社會問題。儘管如此，《遺囑》造成許多黑髮人帶著白髮人上劇院的稀有奇觀，即便不代表鴻溝得以跨越，但無疑地，兩代人之間的距離是被拉近了許多。

口沫劇團

巧的是，女流之輩與老父攜手探問養老善終，甫落幕，口沫劇團隨即推出，與未成年的孩子共同以『想像自己的成長過程』為主題的《就在你眼前》(Before your very eyes)。演出雖僅有短短的七十分鐘，卻是歷經三年的實驗創作。2011 年在比利時的跟特城(Gent)首演時，受到廣大觀眾的熱愛，隨即席捲了柏林、巴賽隆納、雅典、日內瓦等各大城市的戲劇藝術節，並被德國《南德日報》評為當年度『最最真實的演出』。

其實，口沫劇團並非兒童專家，他們平日更愛提著攝影機到街頭，即興採訪路人、獵取鏡頭或自拍搞怪表演，並用現場直播，聯結戶外和舞台兩個

不同的世界。這齣戲可以說是他們在風格上的小出軌，沒想到竟成了創團十餘年來的巔峰之作。

舞台中心是個貨櫃般大小的單向鏡箱，意即可以從外向裡看，但置身其中的人卻無法看到外面的觀眾。裡面擺放了居家客廳慣有的電視、沙發、櫥櫃、桌椅，還架設了兩台攝影機，讓表演者當場玩自拍，影像則馬上傳到置放於鏡箱左右兩旁的布幕，鏡箱外邊上頭也安置了一個長條字幕機，顯示畫外音與表演者的台詞。代表劇團角色、同時也是成人視角的女聲畫外音，像是連結表演者與觀眾的居間者，從頭到尾左右整齣劇的脈動，她不單單給予鏡箱中的孩子們動作指示、命令，提出疑問，有時還會不客氣地做出像『我覺得你的髮型糟透了』的帶刺評論。

七位 8 到 14 歲不等、男女都有的比利時孩子，依著畫外音的指示，開始想像並搬演自己未來的人生重要階段——19 歲的飛揚青春、45 歲的中年危機、77 歲百病纏身中死去。藉由化妝、衣服與道具，他們打扮出未來的自己：從塞衛生紙隆胸、抽菸裝酷、奇裝異服的叛逆青春，轉換到體態變形、大搞外遇的更年期，最後白髮蒼蒼、皺紋橫生、舉步蹣跚，一一倒下死去。戲劇氛圍從無憂無慮的活潑天真、青春飛揚，推衍到武裝及假裝自己、沈思憂鬱，墜落到虛度光陰、青春不再、往事不堪回首的嗟歎。他們看待大人世界的稚嫩想法、純真的情感、靦腆羞慚的表情，以及認真假裝成人的搞笑樣，讓身為「過來人」的觀眾莞爾不已。

整齣戲最大的特點在於鏡箱式的舞台空間。七位表演者，雖然十分清楚自己自始至終都暴露在觀眾的眼光中，但環繞在其四周的是鏡子，他們只能看得到自己。劇團之所以做這樣的特別設計，是為了讓孩子在表演時，不需要去面對與應付觀眾，而是去面對自己，也就是說，讓他們自己演給自己

看，更何況，青少年正處在特別喜愛在鏡子面前，搔首弄姿的自戀時期⁸。

在這個特殊空間的「保護」下，沒有舞台經驗的表演者，免去了面對觀眾會緊張怯場的問題，而他們也的確很享受可以如此自然放鬆，真實地表現自己。不過，正因為只有被看的份兒，與老大哥（Big Brother）及西洋鏡（peep show）如出一轍的觀賞模式，使他們淪為「被窺視的物體」。這點尤其彰顯在劇中提問並操控孩童的畫外音，她以「親愛的先生女士們，口沫劇團很驕傲地呈現真正的、活生生的孩子給您們看」拉開序幕，像是馬戲團的開場白，更帶有真人實境秀的濃厚色彩。

畫外音對孩子的全程操控，讓人不禁聯想到好萊塢電影《楚門的世界》（*The Truman Show*），只是，當楚門發現他周遭的一切，都是那個自視為神的畫外音所創造的假象，毅然決然地離開了為他精心打造的封閉世界，追求自由去了，但鏡箱中的孩子還乖乖待在其中，滿足著成人觀眾的權力欲與偷窺欲而渾然不覺。《就在你眼前》雖大受歡迎，卻是將未成年孩子貶為被動之物，剝奪其學習克服怯場心理障礙的機會，對培養表演者的自信、省思能力與自覺意識並無助益。從這個角度來看，這齣成功的劇作應該算是澈底失敗的。

綜而觀之，德國當代劇場這支日益壯大的新生力軍，承繼前人的『紀錄劇場』，以告別文本、專業演員與導演的集體創作，結合書信、報導、田野採訪、錄像自拍、偶發藝術（happening）、現場直播、真人實境秀等手段，開創了新的戲劇局面。他們將現實生活搬到舞台上，也將劇場帶向街頭廣場、國會大廈、會議廳等公共空間，讓人不禁要問：「戲劇從哪兒開始？現實生活又在哪兒結束？」，真實與戲

劇之間的界線，變得越來越模糊不清了。

不管是記錄他人故事，還是自傳體，三個劇團都在強調呈現真人真事真感情，這種訴諸絕對的真實，以當事人做「自白」的創作原則，直指人心又能避免說教，感染力很強。不過，要是就此認定，所有自述都是毋庸置疑的真實，那可就掉進戲劇創作者設下的思想圈套裡了。當事人的自我表述，因為沒有他人可以證實或反駁，所以很容易產生真實感，但事實上，它跟現場實況轉播的影像媒體沒有太大區別，一樣是有被操控、扭曲的可能，而無法保證絕對的真實性。

再者，這種新的戲劇美學形式可說是一種「回憶的藝術」，展現的不單單是個體的回憶，也有集體的共同記憶，甚至擴展到書寫未來的身分認同。因此，它對文化身分認同的探索與再確立，以及社會凝聚力的強化，可以有很大的助益。它一方面順應著當前以臉書、部落格等網誌平台，分享親身經歷與觀點的潮流，另一方面，卻也更加助長了公開個人隱私之風。即使劇團總是用盡各種戲劇性手法，以免流於三姑六婆、閒話家常的平凡無趣中，但要如何避免一味地滿足大眾的偷窺欲，並從私人層次抽離出來，有距離的看待所處理的主題，在在都是關係到一齣作品能否提出多面向視角、挑戰既定成規的重要環節。

德國「紀錄劇場」在邁入千禧年以來的再興與蓬勃發展，似乎可以歸因於經濟的全球化，政治環境、社會面貌瞬息萬變，舊劇本難以切中時弊，新文本汰舊換新的速度又太快，一人寫作的傳統創作模式已無法全面觀照當今錯綜複雜的社會文化現象。因此有請「生活的專家」或自己現身說法，配合集思廣益的記錄創作，不失為當今劇場挑戰固有的世界觀，保持與時並進的實驗戲劇良策。

注釋

- 1 Witzelling, Klaus. (2007). Kollektive Erfolgserlebnis: Generationswechsel: "Körper-Studio Junge Regie" beginnt am 26. März (集體創作的成功經驗：世代的交替——『克爾博工作室的年輕導演』將於3月26號開幕). Hamburger Abendblatt (漢堡晚報), 2007.3.21. <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article850603/Kollektive-Erfolgserlebnisse.html>
- 2 Rakow, Christian. Portrait Gob Squad. 歌德學院官方網頁 <http://www.goethe.de/kue/the/pur/gob/deindex.htm>
- 3 Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian. (2007). Vorwort (前言). In: Miriam Dreyse, Florian Malzacher (Eds.), Experten des Alltages: Das Theater von Rimini Protokoll (生活的專家：米里尼筆錄的戲劇). Berlin, 10, 8-14.
- 4 Spiepmann, Jacqueline. (2007). Dramatikerpreis für kein Stück (無劇本的劇得了劇作獎). WAZ. 2007.6.3. http://waz.m.derwesten.de/sl_slide_u2=3;slst=-1/dw/kultur/dramatikerpreis-fuer-kein-stueck-id33317.html?service=mobile
- 5 Peter Weiss: "Notizen zum dokumentarischen Theater" (紀錄劇場的筆記). <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-txt1.htm>
- 6 Berendt, Eva. She she pop Portrait. 歌德學院官方網站 <http://www.goethe.de/kue/the/pur/ssp/deindex.htm>
- 7 She she pop 劇團網站 <http://www.sheshepop.de/ueber-uns.html>
- 8 請看2011年Gob Squad受邀瑞士日內瓦戲劇藝術節 (La Bâtie - Festival de Genève)，接受採訪時的說明：<http://vimeo.com/29143815>

**教育部
文藝創作獎**

歷屆得獎作品瀏覽
http://ed.arte.gov.tw/philology/Award/list_a.aspx

104年徵件預告

參選資格

(一) 教師組：
具中華民國國籍之公私立各級學校專任、兼任及退休教師，並領有教師證書或立案學校之聘書。

(二) 學生組：
具中華民國國籍之國內外各級學校在學學生。

徵選組別與項目

(一) 教師組：傳統戲劇劇本、短篇小說、散文、古典詩詞、童話。

(二) 學生組：傳統戲劇劇本、短篇小說、散文、古典詩詞。

報名方式 一律採取線上報名。

本獎預計104年3月開始徵件
相關訊息將公告於官網 <http://ed.arte.gov.tw/philology/Index/index.aspx>
敬請密切留意！

指導單位：教育部、中華文化總會 主辦單位：國立臺灣藝術教育館