

# 葛羅托斯基早期編導演理念初探—— 以展演《沙恭達羅》一戲為例

蘇子中\*

## 摘要

1959年5月，葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）接受當時在波蘭極富盛名的劇評家與理論家弗拉森（Ludwik Flaszen）的邀請，擔任新成立位於奧坡雷市（Opole）規模極小名為「十三排劇坊」（Theatre of 13 Rows）的劇場實驗室擔任導演、藝術總監和共同創辦人。葛氏選擇將印度古梵文作家迦梨陀娑（Kālidāsa）的作品《沙恭達羅》（*Śakuntalā*）納入1960/61年表演季的演出劇碼。《沙恭達羅》一劇的故事擷取自印度史詩《摩訶婆羅多》（*Mahabharata*），劇情鋪陳少女沙恭達羅與國王豆扇陀（Dushyanta）間曲折的愛情故事，此戲除獲得廣泛的讚揚，也被視為傑作。唯在製作此戲時，葛氏並未照本宣科，不但大幅刪改原著，刻意引用《摩奴法典》（*Laws of Manu*）和《慾經》（*Kama Sutra*）中的經文。在舞台設計上，葛氏也銳意創新，甚至還建置現代感十足的露骨陽具舞台裝置。本論文以《沙恭達羅》一劇的製作為案例，其目的在探究葛氏早期的編導演理念，並試圖理解這些理念如何形塑他的演員訓練方法和表演理論。論文一開始探索並交代葛氏與印度教的深厚淵源，細究葛氏的初心與原型構想，並試圖揭開葛氏《沙恭達羅》製作的神秘面紗。文中除深入了解該製作的劇本改編情事、檢視該製作如何成為劇場實驗室和爾後貧窮劇場演員訓練的試金石、並演繹葛氏相當重視的演員與觀眾的關係。論文也聚焦探討該戲的舞台設計、服裝設計和表演風格，並深入闡釋濕婆神宇宙之舞作為葛氏劇場與生命典範的重要性。最後，筆者除針對《沙恭達羅》製作的創作理念與創新作法做批判性地分析與評估，也將綜合論述該劇所建立的範式與遺產。

\* 本文112年2月5日收件；112年7月27日審查通過。

蘇子中，國立臺灣師範大學英語學系特聘教授（[tsucu@gmail.com](mailto:tsucu@gmail.com)）。

**關鍵詞：**葛羅托斯基、《沙恭達羅》、貧窮劇場、十三排劇坊、劇場實驗室、濕婆神之舞

# A Preliminary Study of Jerzy Grotowski's Early Thoughts about Dramaturgy, Directing, and Acting—Using the Production of *Śakuntalā* as a Case Study

*Tsu-Chung Su*\*

## ABSTRACT

In May 1959, Jerzy Grotowski accepted the invitation of Ludwik Flaszen, the renowned theatre critic and theorist in Poland, to serve as the company's director, artistic director, and co-founder of a small theatre in Opole called the Theatre of 13 Rows. Kālidāsa's Sanskrit play *Śakuntalā* was chosen by Grotowski to be included in the repertoire of the 1960/61 Season. *Śakuntalā*, a story derived from the Indian epic the *Mahabharata*, delineates the troublesome romance between Śakuntalā and Dushyanta, King of Hastinapura. This play has received critical acclaim and is often regarded as a masterpiece. Grotowski, nevertheless, did not repeat the play when producing it. Instead, he revised the original work drastically and quoted passages from the *Laws of Manu* and the *Kama Sutra* purposefully. With regard to the stage design, Grotowski forged ahead and blazed new trails. He even constructed innovative stage sets which resembled a phallus. This paper uses the production of *Śakuntalā* as a case study whose purpose is to explore Grotowski's early thoughts about dramaturgy, directing and acting and to understand how these thoughts fashion his actor training method and performance theory. The paper, first of all, probes into Grotowski's original intention and archetypal scheme, and attempts to reveal the mystery of the production of *Śakuntalā*. Other than dealing with the issue of script adaptation, examining the reason why this production has become the touchstone of the theatre laboratory and later the actor training of the poor theatre, and exploring the actor-and-spectator relationship emphasized by Grotowski, this paper addresses the question of stage design, costume design, and

---

\* Received: February 5, 2023; Accepted: June 27, 2023

Tsu-Chung Su, Distinguished Professor, Department of English, National Taiwan Normal University, Taiwan ([tsucusu@gmail.com](mailto:tsucusu@gmail.com)).

acting style in the production. This paper also expounds the significance of the cosmic dance of Shiva which serves as the paradigm for Grotowski's theatre and life. Lastly, this paper intends to critically analyze and assess the production's creative thinking and innovative practice.

**KEYWORDS:** Jerzy Grotowski, *Śakuntalā*, poor theatre, the Theatre of 13 Rows, theatre laboratory, the dance of Shiva

1959年5月，葛羅托斯基（Jerzy Grotowski；1933-1999；以下簡稱「葛氏」）接受當時在波蘭極富盛名的劇評家與理論家弗拉森（Ludwik Flaszen）的邀請，擔任新成立位於奧坡雷市（Opole）、規模極小、名為「十三排劇坊」（“Teatr 13 Rzędów”，或英譯：“The Theatre of 13 Rows”）的劇場實驗室擔任導演、藝術總監和共同創辦人。生涯之始，葛氏就對儀式和其效應相當關注，他珍惜劇場中任何的相遇與祭儀參與，並強調整個神聖祭儀過程的闕限性。未幾，葛氏選擇將印度古梵文作家迦梨陀娑（Kālidāsa）的作品《沙恭達羅》（*Śakuntalā*）納入1960／61表演季的演出劇碼。在閱讀關於葛氏創作生涯的文獻後，筆者心中一直有一種夾雜疑問與好奇的心情，思忖葛氏為什麼在其早期劇場生涯會挑上《沙恭達羅》一劇？而非其他古梵文劇本或現代的印度劇本？他的用意為何？對他的劇團與演員有何助益？

從印度戲劇史的角度而言，葛氏會選擇《沙恭達羅》似乎是順理成章。一來該劇作者迦梨陀娑聲名在外，常被公認是印度古典梵文最偉大的詩人和劇作家，在梵文文學中的地位與莎士比亞（William Shakespeare）在英國文學中的地位相仿。他的戲劇和詩歌的創作靈感來源主要來自以下梵文經典：《吠陀經》（*Vedas*）、《羅摩衍那》（*Rāmāyaṇa*）、《摩訶婆羅多》（*Mahābhārata*）和《往世書》（*Purāṇas*）等。在迦梨陀娑倖存的三部戲劇中，故事擷取自印度史詩《摩訶婆羅多》的《沙恭達羅》不但獲得廣泛的讚揚，且被視為傑作。<sup>1</sup>沙恭達羅在梵語中是孔雀女的意思，該劇劇情鋪陳少女沙恭達羅與國王豆扇陀（Dushyanta）間曲折的愛情故事。該劇是最早（1789年）被翻譯成英文的梵文作品之一，後來被翻譯成包括德語的多種語言，在歐洲廣

<sup>1</sup> 迦梨陀娑寫的三部著名的浪漫劇是《摩羅維迦與火友王》（*Mālavikāgnimitram*）、《優哩婆濕》（*Vikramōrvaśyam*）和《沙恭達羅》（*Abhijñānaśakuntala*；此處較長的名稱是古梵文劇名，《沙恭達羅》一劇今日多以 *Śakuntalā* 稱之）。

為人知，德國知名作家歌德（Johann Wolfgang von Goethe）對該作品也讚譽有加。筆者原以為葛氏會以印度抒情浪漫風格演繹該劇，結果在理解葛氏對《沙恭達羅》一劇的改編情事後，才發覺該製作並非如原劇般是個強調浪漫曲折愛情故事的演出。葛氏不但大幅刪改原著，刻意引用《摩奴法典》（*Laws of Manu*）和《慾經》（*Kama Sutra*）中的經文（Flaszen 65）；在舞台設計上，葛氏也銳意創新，甚至還建置現代感十足的露骨陽具舞台裝置。葛氏在這個製作中到底是為了印證並實踐他的劇場理念？還是為了進行相關劇場實驗？又葛氏引用《摩奴法典》和《慾經》的用意為何？

本論文以《沙恭達羅》一劇的製作為案例，其目的在探究葛氏早期的編導演理念，並試圖理解這些理念如何形塑他的演員訓練方法和表演理論。論文一開始探索並交代葛氏與印度教的深厚淵源，細究葛氏的初心與原型構想，並試圖揭開葛氏《沙恭達羅》製作的神秘面紗。文中除深入了解該製作的劇本改編情事、檢視該製作如何成為劇場實驗室和爾後貧窮劇場演員訓練的試金石、並演繹葛氏相當重視的演員與觀眾的關係，論文也聚焦探討該戲的舞台設計、服裝設計和表演風格，並深入闡釋濕婆神宇宙之舞作為葛氏劇場與生命典範的重要性。最後，筆者除針對《沙恭達羅》製作的創作理念與創新作法做批判性地分析與評估，也將綜合論述該劇所建立的範式與遺產。

## 一、前言：印度教——葛氏生命的「轉捩點」與職涯的「參照點」

葛氏與印度的淵源深厚，印度在葛氏的生命與職業生涯中扮演舉足輕重的角色，究其因我們發現印度不僅只是他生命的「轉捩點」，也是他職業生涯重要的「參照點」。我們如果要探究葛氏的印度淵源，這一

一切都得從他孩提時的家庭教養談起。第二次世界大戰末期歲月，除了父親馬力安（Marian Grotowski）在海外作戰外，葛氏全家避居鄉間，身為老師的母親艾蜜莉亞（Emilia Grotowski）提供兄弟倆相當多的讀物，其中有兩本書兄弟倆人均曾拜讀，且對塑造他倆人生道路的走向有決定性的影響：其一是布倫頓（Paul Brunton）所著的《印度尋秘之旅：在印度遇見拉曼拿尊者》（*A Search In Secret India: The Classic Work on Seeking a Guru*），<sup>2</sup> 書中觀照印度聖哲拉曼拿尊者（Ramana Maharshi）的故事對葛氏有關鍵性的影響；另一本書則是英國物理學家和天文學家詹姆斯爵士（Sir James Hopwood Jeans）所著的《物理新世界》（*New World of Physics*），這本書則對葛氏的哥哥有決定性的啟發。隨著年歲增長，葛氏除了拉曼拿尊者的教誨，也廣泛吸收林林總總的宗教哲思，他閱讀勒南（Ernest Renan）的《耶穌的一生》（*The Life of Jesus*）、猶太教卡巴拉思想中最長且最重要的文獻《光輝之書》（*The Zohar*）、回教的《可蘭經》（*The Koran*）、杜斯妥也夫斯基（Fyodor Dostoevsky）的著作，以及布伯（Martin Buber）的《我和你》（*Ich und Du; I and Thou*）等。他也曾受到印度教、佛教、瑜伽哲學體系、《奧義書》（*Upanishad*）中的商羯羅（Sankara）與拉馬努賈（Ramanudja）體系、非二元論的吠檀多哲學（Advaita-Vedanta）、儒家思想、列子思想、老莊道家哲學以及禪宗的薰習（Grotowski, “Theatre” 252-70; Slowiak and Cuesta 3-4）。大學時期，葛氏在克拉科夫（Kraków）的路德維克索爾斯基戲劇藝術學院（The Ludwik Solski Academy of Dramatic Arts）學習表演和導演。1955年二十二歲的葛氏前往莫斯科留學進修戲劇時，則被暱稱為「史坦尼斯拉夫斯基狂熱的信徒」（Osinski, *Grotowski* 17）。

---

<sup>2</sup> 本文中原文為英文之書名與引文，除非特別引注或說明，均為筆者自譯。

對葛氏而言，布倫頓的書在他的腦海留下不可磨滅的印象，引領他發現拉曼拿尊者的教誨，葛氏最終也跟隨母親的步伐，成了拉曼拿尊者的追隨者和信徒。巴爾巴（Eugenio Barba）在《灰燼和鑽石之地》（*Land of Ashes and Diamonds*）一書中，告訴我們葛氏在波蘭奧坡雷的房間裡有一幀拉曼拿尊者的照片。葛氏除了向他展示這張照片，還細述《印度尋秘之旅》這本書的種種，並清楚交待這是他九歲時，母親給他的一本書。巴爾巴寫道：「數年前，葛氏告訴我他至今仍奉拉曼拿尊者為他的精神導師，還說他有布倫頓此書的數種版本，英文、法文、義大利文和波蘭文。他要求和他共事的人閱讀此書內關於拉曼拿尊者的部份」（Barba, *Land* 140）。

拉曼拿尊者強調沒有必要放棄世俗的人生。人需要做的是以正確的方式練習冥想並且自問「我是誰？」因為這種自我探索「終究會引領你發現那潛藏於內心，隱於理性之後的東西。解決了這個大哉問，你將因此解決所有其他的問題」（引自 Brunton 156-57）。尊者接著闡述真我的狀態：

對「我」的覺知和人、身體以及大腦都有關……當一個人首次認識到他的真我時，某種意識自他的靈魂深處浮現，並佔據了他。此意識在理性之外；它是無限的、神聖的、永恆的。有些人稱之為天國，有人稱之為靈魂，還有些人稱之為涅槃，我們印度教徒則稱其為解脫；你可以自行名之。當這情況發生時，一個人並非迷失自我，相反地，他找到了自我。（158）



對拉曼拿尊者而言，這種證悟、覺知自性的狀態是值得追求的人生終極目標。尊者在《我是誰？》（*Who Am I?*）這本書裡關於自我探索的金玉良言和針對「我是誰？」這個大哉問所作的開釋，的確發人深省：

義無反顧地追求「我是誰？」的探索。分析自己完整的個性。試圖去發現我——思開始的地方，持續你自己的沉思，持續把你自己的注意力轉向內心。有一天思想的轉輪會慢下來，且一種直覺將神秘地浮現。跟隨那直覺，讓你自己的思緒停止，最終它將帶領你迎向那目標。（157, 293）

拉曼拿尊者認為「我」是身為人一開始在心中升起的想法，但當我們開始探索「我是誰？」這個大哉問時，所有其他的思緒將逐一被摧毀，到最後「我」這樣的想法消失，只留下兀自存在至高無上的非二元自性。就在此時，明心見性，結束了把身與心誤認為自性的階段。拉曼拿尊者以精妙譬喻解釋道：

透過「我是誰？」的探索，「我是誰」的思索將銷毀所有其他的思想，就像來回撥弄正在燃燒火葬柴堆的棍子，它最終被毀滅。之後，將會有自我實現的產生。（Maharshi 18-19）

筆者留意到，在《邁向貧窮劇場》（*Towards a Poor Theatre*）一書中，葛氏一再強調演員「自我參透」（self-penetration; Grotowski, *Towards* 34-45）的重要性，其目的無他，就是回應拉曼拿尊者「我是誰？」這個大哉問。葛氏也堅信唯有在這個問題上下功夫，演員才能讓有限的「我」

消失，並進入出神且無限存有的表演化境，此種覺知已成為葛氏的演員和「表演者」(Performer)存在、生活和工作的主軸。誠如斯洛維亞克(James Slowiak)和奎斯達(Jairo Cuesta)所指出的：「拉曼拿尊者相信深究『我是誰』這個問題將導致社會化、自我中心導向和有限的『我』消失，從而揭示一個人真實且不可分割的本性……年輕的葛羅托斯基熱烈回應這些想法，且他對『我是誰』這個問題的追尋發展成他生命和作品的主線之一」(4)。

巴爾巴除確認布倫頓的《印度尋秘之旅》在葛氏心中所占份量的同時，也表達了他對葛氏的敏銳觀察，並向我們證實拉曼拿尊者在葛氏生命中所扮演無可取代的地位以及無法抹滅的影響：

以我之見，葛氏只對一件事感興趣：印度或者說印度教。葛氏也證實此觀察，並告訴我他對印度的「秘密神聖職志」源自其母艾蜜莉亞，她是位「印度教信徒」。他再次提到布倫頓的書《印度尋秘之旅》的重要性，他的母親在他八或九歲時讓他讀此書，此時正值他們是第二次世界大戰避居尼那道卡(Nienadowka)村落的難民。該書關於拉曼拿尊者生平的章節讓他印象異常深刻。1976年十二月葛氏做了他第四次，也是最後一次的印度之旅，和其母兩人共同參拜了神聖的聖炬山(Arunachala)，這是拉曼拿尊者隱居修行的聖山。(Barba, *Land* 54)

此次葛氏和其母的印度之旅，並非只是一次單純的旅行，而是一次朝聖之旅。如果我們明瞭這次朝聖之旅的精神性與重要性，我們便能輕易地理解葛氏將其骨灰撒在火焰山山坡的遺願。

## 二、演繹《沙恭達羅》：探索葛羅托斯基的初心與原型構想

葛羅托斯基和印度梵文劇《沙恭達羅》的相遇並非偶然，是他長期關注印度宗教、哲學與劇場的必然。對筆者而言，葛氏所編導的《沙恭達羅》是他早期生涯的指標性製作，能協助我們了解葛氏的初心與其相關理念的原型。早在加入「十三排劇坊」並在 1960 年正式將《沙恭達羅》一劇放上舞台之前，葛氏就曾在 1957/58 年的表演季，以獨立劇場人的身分小試牛刀，導了兩齣戲和三個廣播劇，廣播劇其中之一便是迦梨陀娑的《沙恭達羅》。根據知名波蘭學者奧申斯基（Zbigniew Osiński）所述，作為波蘭廣播電台分枝的「克拉科夫廣播電台」（The Krakow Broadcasting Station）在 1958 年 6 月 20 日便曾播放《沙恭達羅》廣播劇，該劇劇情的片段來自迦梨陀娑的原劇，但也結合來自《奧義書》的重要題旨。廣播劇由葛氏導演和改編，並獲得來自米亞諾夫斯卡（Aleksandra Mianowska）的協同製作，結果該齣廣播劇為葛氏贏得該年度的廣播和電視改編獎（Osiński, *Jerzy Grotowski's Journeys* 55）。

葛氏在正式成為「十三排劇坊」的導演之後，為 1959/60 年表演季安排了來自法國、英國和自家波蘭的劇碼：包括考克多（Jean Cocteau）的《奧菲斯》（*Orpheus*；首演 1959 年 10 月 8 日）、拜倫（George Gordon Byron）的《該隱》（*Cain*；首演 1960 年 1 月 30 日）、馬雅可夫斯基（Vladimir Mayakovsky）的《神秘布菲》（*Mystery Bouffe*；首演 1960 年 7 月 31 日；Słowiak and Cuesta 9）。在規劃 1960/61 年表演季的演出劇碼時，葛氏意猶未盡，再度把《沙恭達羅》的演出製作放在規劃中，想要在實際舞台上呈現該劇。1960 年末，《沙恭達羅》一劇完成排練與製作，並於 12 月 13 日隆重首演。<sup>3</sup>除了《沙恭達羅》一劇，本季還

<sup>3</sup> 根據「葛羅托斯基研究院」（The Grotowski Institute）的網頁「葛羅托斯基資訊網」（Grtowski.Net）所提供的資訊，《沙恭達羅》一戲一共演出四十三次，包括十八次在克拉科

包括密茨凱維奇（Adam Mickiewicz）的《先人祭》（*Dziady* [*Forefathers' Eve*]；首演1961年6月6日）和一簡短呈現二次世界大戰蒙太奇影像的《觀光客》（*The Tourists*; Slowiak and Cuesta 10）。<sup>4</sup>在極短的時間內，葛氏分別以廣播劇和舞台劇呈現《沙恭達羅》，由此我們可看出他對此劇的情有獨鍾。

在《葛羅托斯基的劇場》（*The Theatre of Grotowski*）一書中，庫米加（Jennifer Kumiega）認為葛氏會在這階段選擇《沙恭達羅》成為十三排劇坊劇碼的理由之一是，該劇的疏離特質有助於他「探索文學文本的處理」和尋找如何「能使演員脫離文學讓人無法抗拒影響力」的方式（28-29）。巴爾巴的看法則是，深知古老祭儀是戲劇最早始祖的葛氏，不外乎想透過《沙恭達羅》一劇「去創作一個現代的世俗儀式」（Barba, “Theatre Laboratory” 73）。具體而言，該製作宛如葛氏的劇場實驗室，既是演員訓練方法和貧窮劇場理念的實驗研究場域，也是探討現代世俗儀式及表演與文學文本關係的試金石，對形塑其方法與理念有莫大的助益。誠如巴爾巴在〈十三排劇場實驗室〉（“Theatre Laboratory 13 Rzedow”）一文中所強調的，該劇坊具有濃厚「實驗室」的本質，劇坊所實驗的除了貧窮劇場的概念，也把重點放在演員和觀眾的關係，以及所有劇場製作手段與方法的探索與試驗，可說是相當全面且頗具野心的嘗試（73）。

---

夫（1961年1月8日及10-15日）、羅茲（Łódź; 1961年1月21-22日）、弗羅茨瓦夫（Wrocław; 1961年3月16-19日）等的客席演出、以及在肯傑任科茲萊（Kędzierzyn; 1961年4月9日）、奧坡雷房屋建設公司（Opole Housing Construction Company; 1961年5月6日）和布洛特尼卡（Blotnica; 1961年5月9日）的節慶演出。請參考網頁資料“Shakuntala”。

<sup>4</sup>除了迦梨陀娑的《沙恭達羅》，劇場實驗室時期所選取的劇碼相當多元，包括西方和波蘭自己的經典劇作，諸如拜倫的《該隱》、密茨凱維奇的《先人祭》、斯沃瓦茨基（Juliusz Słowacki）的《科迪安》（*Kordian*）、維斯皮安斯基（Stanisław Wyspiański）的《衛城》（*Akropolis*; 1964）、莎士比亞（William Shakespeare）的《哈姆雷特》、馬洛（Christopher Marlowe）的《浮士德博士》（*Doctor Faustus*; 1964）、卡爾德隆（Pedro Calderon）的《忠貞王子》（*The Constant Prince*; 1967; Grotowski, *Towards* 9）。

在另一方面，透過《沙恭達羅》一劇，葛氏的意圖是去發現戲劇文本中的「原型」(archetypes)，「試圖建立新的劇場美學，並以此使藝術更純粹」(Barba, “Theatre Laboratory” 74)。在這個時期，葛氏常將榮格(Carl Jung)的「原型」概念掛在嘴邊，並欲透過「原型」的運用，來召喚觀眾的集體潛意識並與觀眾交融互動，因為原型體現了既具集體能量又具普遍性的神話和意象，足以發揮作用，滲透到心理和個體的潛意識，喚起一種自發的、集體的和內在的反應。依此認知，葛氏將演員區分成三種類型：一、「初級演員」(elementary actor)，即經由學院劇場養成的演員；二、「人為的演員」(artificial actor)，即演員運用一己之力形塑和訓練一個具發聲和表演潛能的身體；三、「原型演員」(archetypal actor)——原型演員潛力無窮，因為他「能放大來自集體潛意識的意象」(引自 Barba, “Theatre Laboratory” 77)，這樣的演員把自己的小宇宙和大宇宙連結，充分展現自己的潛能。斯洛維亞克和奎斯塔也進一步指出：「當葛氏開始針對特定劇本工作時，他首先試圖辨識和面對他所導演腳本中的**原型**。對葛氏而言，**原型**和文本中的基本人類情境有關連。有時他會視原型為**神話**本身」(Slowiak and Cuesta 44)。此時的葛氏尋求利用能展現原型的儀式性表演來召喚集體潛意識，也因為如此，從一開始，他的劇場就是反再現的劇場，且他喜歡用「神聖」這樣的字眼來形容他的演員訓練過程和表演者的行動，並試圖在所謂的「劇場」中呈現和實現他所理解的修行和精神性探索。

為了實現他的目標，葛氏要求他的演員從他們的心理狀態中汲取具有集體意義的意象，並通過身體的動作和聲音來賦予它們形態。葛氏的最終目標是促成演員心性的變化、成長和重生，好進一步透過演員的表演來促成觀眾類似的超越與轉化。基於這樣的思考，葛氏經常選擇具原型和神話敘事的作品為基礎進行創作，因為他相信諸如《沙恭達羅》般

的作品體現了足夠強大和普遍的原型和神話形象，足以滲透人心，並喚起一種自發的、集體的和內在深層的反應。在這所謂的原型時期，葛氏常論及能呈現聲音與姿勢的「表意符號」（ideogram）概念，究其因，不外乎他認為此「表意符號」能召喚「觀眾內心的聯想」（Grotowski, *Towards* 39）。「表意符號」的形塑就宛如米開朗基羅將大衛自石塊中解放出來的動態過程，葛氏寫道：

人為創造的精心製作（the elaboration of artificiality）是表意符號的問題——聲音和姿勢——用以召喚觀眾內心的聯想。這讓人憶起雕刻家針對一石塊的工作：有意識的使用鐵鎚和鑿子。舉例而言，這包含在一心理過程中針對手部位反射動作的分析，和對透過肩膀、手肘、腕部和手指連續動作發展的解析，解析這些動作的目的是為了要讓這過程的每一個階段都能透過符號，表意符號，立即表達演員潛在的動機，或呈現和這些動念的爭辯。（39）

葛氏認為整個「表意符號」形塑精煉的過程是刻意和人為的，需要縝密且反覆的操練，才能完成每個身體部位的細緻動作。他堅信我們越是深入自我參透，外在的訓練也須更嚴謹紮實，亦即心靈和身體表意符號完全的交融契合。葛氏亦企求表意原型與神話意象的巧妙結合，因為這樣的結合能穿透西方二元對立的傳統，召喚演員和觀眾集體潛意識的回應。他相信渾然天成的表演絕非偶然，是表意符號、形式紀律和自我參透都精準到位、臻至理想的境界後，出神演技才會水到渠成並開花結果。

### 三、揭開葛氏《沙恭達羅》製作的神秘面紗

《沙恭達羅》一戲的製作見證葛氏的演員訓練、劇場理念和舞台美術設計在早期生涯的取向。這個製作拿掉《沙恭達羅》一劇原有的神秘面紗，從現有的劇照看來，一點也看不出任何與印度或印度劇場的關聯。本論文以下將先從《沙恭達羅》一戲的劇本改編情事談起，接著論及葛氏如何從「劇場實驗室」著手並逐步邁向「貧窮劇場」的歷程。論文並將闡釋葛氏如何以濕婆神之舞（dance of Shiva）作為劇場典範，來展演他所認定的生命終極關懷與使命。在某種程度上，我們可以說葛氏在這齣戲裡試圖透過以上所提到的祭儀性、辯證性和神話原型特質來體現並召喚濕婆神之舞的意象、詮釋與想像。

#### （一）《沙恭達羅》一劇的劇本改編情事

在《沙恭達羅》一劇的製作中，葛氏並未依原劇照本宣科，反而以他自己獨到的詮釋，進行創意發想。他刻意偏離所謂的文學劇場或傳統寫實劇場的取向，不再一五一十地「再現」原劇本的情節與主題，把原劇具有浪漫田園風格的愛情故事轉化成一系列人與神或俗世與神聖的辯證與質問，並透過讓人意想不到的劇場性，迫使觀者重新省思愛情、人性、天理和神性的弔詭本質。<sup>5</sup>如同弗拉森在節目單上所指出的，「在原著中，《沙恭達羅》是一天真、以詩體撰寫的愛情故事。導演引介二元辯證來呈現對比的愛情故事。表演中，崇高的愛情詩對抗描寫儀式、道德規範和性愛規定平鋪直敘的散文」（Flaszen 65）。

<sup>5</sup> 葛氏所改編的《沙恭達羅》係根據在華沙大學任教的語言學家、印度學家和哲學家的謝爾爾教授（Stanislaw Schayer）所翻譯的波蘭譯本。此譯本仍保有「原愛情史詩田園牧歌的浪漫之美」（“Shakuntalā”）。

在古印度，婚姻係植基於宇宙法則和古代習俗的社會儀式。根據吠陀經典所載的印度教傳統，婚姻被視為是宇宙運作的一環，既是個人一輩子中的重要歷程和通過儀式（*samskara*），也是一夫一妻神聖一體的終生承諾與社會實踐。神聖結婚儀式（*Vivaah Samskara*）能使夫妻在社會中獲得應有的地位與尊重，從而影響作為伴侶的情愛生活和個人成長。在劇本改編上，葛氏添加許多來自《摩奴法典》和《慾經》的文本片段。誠如奧申斯基所指出的，「有許多來自《慾經》（古老印度性愛藝術的指南）、《摩奴法典》（古印度習俗的總集）和附加儀式典籍的文本段落和破碎片段」（Osinski, Grotowski 50）。在本論文中，筆者想要深究的議題是：葛氏在《沙恭達羅》一劇中添加這些文本片段，所為何來？《摩奴法典》是婆羅門教倫理規範的一部法論，託名由婆羅門教裡的印度始祖摩奴（Manu）所撰，成書年代大約為公元前二世紀至公元二世紀，據信是「婆羅門教祭司根據吠陀經典、累世傳承和古來習慣編成的教律與法律結合為一的作品」（劉家和 i）。全書分十二卷，論及禮儀、習俗、教育、道德、法律、宗教、哲學、政治、經濟、軍事、外交等等，構建維護以四大種姓為基礎的種姓制度社會模式（i）。

現有的文獻均未提到葛氏到底引用了哪些《摩奴法典》的經文；據筆者的研究，葛氏引述的內容應該是跟古印度婚姻風俗有關的經文。<sup>6</sup>這些婚姻風俗經文分布在《摩奴法典》的第三卷 20 至 34 節，主要內容確立了八種婚姻形式，<sup>7</sup>而《沙恭達羅》一劇中所描述的婚姻屬其中之

---

<sup>6</sup> 葛氏曾刪改編輯過的《沙恭達羅》演出腳本並未留存，也沒有任何此劇的表演錄像被保留下來，目前存有的是些許掛在葛羅托斯基資訊網上的劇照。如欲觀看這些劇照，請諮詢該網站“Shakuntalā, 1960”頁面。

<sup>7</sup> 八種婚姻形式：梵天婚姻（Brahma Marriage）、戴瓦婚姻（Daiva Marriage）、雅利安婚姻（Arya Marriage）、巴拉雅巴提亞（Prajapatya Marriage）、乾闥婆婚姻、阿修羅婚姻（Asura Marriage）、羅剎婚姻（Rakshasa Marriage）和派莎查婚姻（Paisacha Marriage）。並非所有八種婚姻都被《摩奴法論》認可。後四個不被提倡，最後一個甚至受到譴責（摩奴一世 56-58）。



一的「乾闥婆婚姻」(Gandharva Marriage)。<sup>8</sup>「乾闥婆婚姻」是種自然吸引、自由戀愛的婚姻。劇中的豆扇陀國王和美麗善良的少女沙恭達羅在淨修林墜入情網，經過一番浪漫情愛追逐後，在兩情相悅的情況下發生性行為，並以戒指作為信物互訂終身，期間沒有儀式、證人或家屬參與。<sup>9</sup>當時不在場的沙恭達羅養父坎瓦尊者(Rishi Kanva)，在事後也認可這樁好事，聲稱這種婚姻形式是最理想的。他們兩人的締結連理不但是史詩《摩訶婆羅多》中的典範，也是此種婚姻最著名的經典案例之一。<sup>10</sup>原劇的故事，浪漫卻曲折。兩人「婚後」，國王回宮，沙恭達羅因思念魂不守舍，在接待上怠慢了尊者敝衣仙人(Durvāsa)，敝衣仙人為了懲罰她對自己的不敬，便下了毒咒，詛咒豆扇陀國王回宮後忘記了沙恭達羅，所以久久沒有去迎接她回宮。最後，懷孕的沙恭達羅去見國王時，國王豆扇陀因被詛咒只認戒指信物，無法和丟失戒指的沙恭達羅相認。最終國王從漁夫手上重獲戒指信物後，才恢復記憶，日夜思念先前被狠心拒絕在外的沙恭達羅。但又經過一番折騰，豆扇陀才得以和妻兒一家團聚(Kalidasa 16-122)。

<sup>8</sup> 本頓(Catherine Benton)在《慾望之神：梵文故事文學中的伽摩天故事》(*God of Desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature*)一書中，清楚說明在印度教和佛教中，「乾闥婆」是以濃冽香氣為意象的男性神靈，熱愛女性，能喚起女性的情慾和浪漫激情；作為神祇，「乾闥婆」是一種以香味為食的男性神，能表演音樂、節目。「乾闥婆」的對應客體是「飛天仙女」(Apsara)，「飛天仙女」是以雲水為意象的女性神靈，作為神祇，「飛天仙女」通常是天庭樂師乾闥婆的妻子，隨丈夫的音樂在天界中翩翩起舞。「乾闥婆婚姻」指涉一種自然吸引的男女關係(Benton, *God* 135-39)。

<sup>9</sup> 在《古印度的性生活：印度文化比較史研究》(*Sexual Life in Ancient India: A Study in the Comparative History of Indian Culture*)一書中，邁耶(Johann Jakob Meyer)指出「乾闥婆婚姻」係基於純粹的愛和激情，是一種古老的婚姻傳統，在《梨俱吠陀》時代(公元前十六世紀到前十一世紀)，這是種最流行的婚姻形式之一，只要一對男女發現兩人彼此相互吸引，在兩情相悅的情況下發生性行為，並互許終身，期間沒有儀式、證人或家屬參與，乾闥婆婚姻於焉開始(89-90)。

<sup>10</sup> 除了沙恭達羅與國王豆扇陀之間的情愛，史詩《摩訶婆羅多》裡的克里希納(Krishna)和魯克米尼(Rukmini)，以及阿周那(Arjuna)和蘇哈德拉(Subhadra)兩對情侶的私奔情愛也是「乾闥婆婚姻」。請參見潘迪(Rajbali Pandey)的專書《印度教的通過儀式：印度教聖禮的社會宗教研究》(*Hindu Samskāras: Socio-religious Study of the Hindu Sacraments*)第八章，頁153-233。

除《摩奴法典》的經文之外，葛氏在戲中也刻意召喚《慾經》來突顯田園牧歌浪漫情調和神化的情愛力量。一般人對《慾經》的印象總是停留在這是本關於性愛的古印度經典書籍，事實上《慾經》既不完全，也不主要是關於性姿勢的性愛手冊，而是本生活藝術的指南——教導人們認識愛情的本質、尋找生活伴侶、維持自己的愛情生活，以及與快樂有關的生活能力等（Doniger and Kakar xi）。又 *Kama*，意為快樂、愛、心理價值，是印度教傳統四個主要生活目標（*Purushartha*）的一環：這四個目標包括 *Dharma*（正義，道德價值）、*Artha*（繁榮，經濟價值）、*Kama*（快樂，愛，心理價值）和 *Moksha*（解放，自我實現，精神價值；Flood 17）。葛氏運用《慾經》的目的在突顯沙恭達羅在享受「乾闥婆婚姻」所帶來的慾望、激情、情感和感官的愉悅（*Kama*）後，耽溺於其中，以至於疏忽職守和道德責任（*Dharma*），而招致詛咒和懲罰。幸福快樂的基調瞬間變調，隨即被接踵而至的憤怒詛咒、律法磨難和社會規範所取代，但最後苦盡甘來，一家團聚，回歸四個主要生活目標的平衡與和諧。對巴魯洽（Rustom Bharucha）而言，以上這些附加的經文並未「以莽撞的方式」「印度化」葛氏的《沙恭達羅》；相反地，「該製作足堪楷模的地方正是此製作避免了頌揚東方異國情調的刻板印象」（“Collision” 8）。

簡言之，《沙恭達羅》原著是富田園浪漫之美的史詩級愛情詩，而葛氏的改編版本在大膽引用《摩奴法典》中關於婚姻的律法與約定俗成的規定和《慾經》中關於性愛的描述後，讓原著的脈絡更加豐厚，增加了愛情故事在社會風俗和禮俗律法中的現實感、脆弱感與危機感，烘托出挑戰愛情與婚姻幸福完美圖像的對立、矛盾與辯證的力量，突顯了葛氏在以上的故事中所看見「嘲弄和神化辯證」（the dialectics of mockery and apotheosis; Grotowski, *Towards* 22）的原型。亦即故事中沙恭達羅的

心思被神聖的新婚高潮與愉悅佔據之時，嘲弄、責難與試煉也隨之降臨，但這些磨難，最後將被克服，有情人終成眷屬。葛氏知道一個文本通常有不少原型隱藏於其中，盤根糾結相互交織。在戲劇構成上，他挑出並突顯主要原型來組構全劇，再佐以《摩奴法典》和《慾經》來演繹嘲弄力量的反撲，並強化這原型的辯證過程。誠如巴爾巴所言，「原型必須在劇本的文本中找到。在這個脈絡下，原型意味著象徵、神話、意象、主題——深植於一個文明文化的東西」，且原型是個「人類處境的典型範式」（Barba, “Theatre Laboratory” 74）。

## （二）《沙恭達羅》一劇的製作：劇場實驗室演員訓練的試金石

在 1958 年 5 月 18 日正式成立的十三排劇坊，一開始只是周而復始的排戲與作戲，並沒有任何演技訓練。1959 年春，劇坊經歷嚴重的財務和藝術危機，活動完全停擺，劇坊也終止跟原經營團隊的合作。就在這個節骨眼（1959 年 5 月），葛氏和弗拉森臨危受命重組劇團，一切從零開始。演員成員，除舊演員庫爾奇那（Adam Kurczyna）外，新招募的演員多為來自位於克拉科夫的「國家戲劇藝術學院」（The State Drama School）的年輕畢業生（巴特科維亞克〔Tadeusz Bartkowiak〕、庫熱喬夫娜—巴爾斯卡〔Barbara Kurzejówna-Barska〕、米雷卡〔Rena Mirecka〕與斯列尼亞夫斯基〔Stanisław Szreniawski〕）。<sup>11</sup> 經歷了以上所描述的風風雨雨與變動，不難理解劇坊在演員的演技訓練上須等到 1960/61 表演季籌備《沙恭達羅》一劇演出的時候，「才開始緩慢但有系統的演技訓練應用。這些演技訓練是每日例行籌備演出排練工作之外的額外訓練，但相當受限於演出劇碼和其美學」（Kumiega 114）。換言

<sup>11</sup> 相關細節請參見葛羅托斯基資訊網“[Theatre of 13 Rows](#)”頁面。

之，我們可以說《沙恭達羅》一劇的製作開啟了劇坊的研究之風，葛氏熱心導入史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavsky）「工作坊」（studio）的精神，積極從事劇場與演員訓練的研究與實驗。對葛氏而言，只要是藝術作品，不管是否是經典之作，都是「人造虛構的」（artificial），是刻意為之，可以被拿來進行種種的嘗試、改革和實驗，但為了追尋出神入化的「人為創造性」（artificiality）則「需要一系列更多的鍛鍊，好為身體的每個部份建構細微的行動譜」（Grotowski, *Towards* 39）。葛氏為求好再更好，於是劇坊逐漸轉化成劇場實驗室，成了演員訓練的基地與試金石。

在《葛羅托斯基的劇場》一書中，庫米加點出《沙恭達羅》一劇的製作突顯示出葛氏同時有兩個分開但相關的主題與關注：「一個是他對所有東方事物的歷史興趣」；另一個則是「對在劇場重新創造儀式可能性的關注」，葛氏希望這儀式的創造對現今的時代和社會是有意義的，能療癒當今個人內心與人際間的分裂（Kumiega 114）。庫米加又指出，也是自排演《沙恭達羅》這時起，「他的演員就有了巫師或者魔術師的形象，能力遠在觀眾之上——且首開先河，探索演員作為薩滿／祭司的理論建構」（114），因為具這樣特質的演員能夠引領在場目擊和參與的人走入未知的領域。我們可看出葛氏利用搬演《沙恭達羅》一劇的機會，進行多面向的演練與實驗，並嘗試呈現印度或東方的方法與可能性。謎樣又神秘的東方到底該如何呈現？如何去發展出具儀式性的符號體系？去發展細微的手勢動作和發聲練習方式？如何賦予劇場療癒的功能？如何讓演員成為薩滿祭司，成為掌握神秘知識，有能力進入「出神」狀態的人，擁有預言、治療和與屬靈世界溝通的能力？如何把東方體系給人刻板印象和陳腔濫調感覺的程式化動作與表演做有意義或帶有諷刺意味的改編？總而言之，《沙恭達羅》的製作是葛氏朝祭儀這個方

向研究和實驗的第一步，其重要性不言可喻。他的作法與態度相當能呼應吠陀經典和印度教一貫的理念與作法，因為印度教認為儀式是建立以「法」( *dharma* ) 為生活準則的堅實基礎與機制，其目的在提升覺性和意識狀態。

就在上演《沙恭達羅》之前（首演日期是 1960 年 12 月 13 日），葛氏還特地舉辦了演員訓練工作坊，來執行他具實驗室色彩的演員訓練，其重點在實驗風格化與儀式化的肢體表達和聲音演繹。為了訓練葛氏心目中的「原型演員」並讓其發揮最大的演技，葛氏立下當時劇場實驗室的特定原則：

1. 運用演員的缺陷，而非隱藏。
2. 戲服和道具是演員的夥伴或他們是「演員的人為延伸」。
3. 形塑角色，完全透過發聲和身體效果。
4. 一定要有演員和觀眾的直接接觸。
5. 劇場魔術在於公開表演那被認為不可能的事。
6. 化妝是不需要的。
7. 刻意攻擊觀眾的潛意識。（引自 Barba, “Theatre Laboratory” 77-80）

此時的葛氏雖強調劇場製作的「人造特質」( *artificiality* )，但劇場的一切不與現實脫鉤，且須滿足所謂的「有機需求」( *organic necessity* )。為了要成就最高品質的「人造特質」，演員紮實的基本功就不可或缺，日出日落，演員每天都得操練一系列的基本功法：

1. 語調、發聲練習，刻意的發聲（咒語）。不斷變換音色音質的發聲練習、吟誦、低聲耳語。這些練習總是伴隨這呼吸練習。能有好的發聲的秘密就是吐納……。
2. 可塑性的動作依循德爾薩爾特系統（Delsarte System）和其他方法。身體不同部位的同時活動，每個部分採不同的節奏（手臂快動作、腳慢動作、演員以不同的速度說話）；肌肉控制；肌肉不做任何動作的立即休息。
3. 研習默劇，包括刻意的和自然的。（81）

這一切的練習都要精準到位、一絲不苟，宛若演奏樂譜一般。劇場實驗室採用亞洲傳統劇場的嚴苛訓練傳統，不接受半吊子的折衷主義，因為這是現在劇場的通病。演員身體和發聲的練習是重中之重，其他的舞台元素，包括音樂、道具和化妝等，皆可拋。最終，演員被期待成為一位「演員—薩滿」（Barba, “Theatre Laboratory” 82），能夠運用自身的十八般武藝對觀眾施作一些具療效的魔法，喚醒觀眾內心深處的脈動與靈知。

葛氏的演員訓練獨樹一幟，他抗拒任何表演「體系」或「方法」。他一針見血地指出：「演員無法抗拒的誘惑即是去尋求一種方法規範，這其實也是對所有人的誘惑。唯這樣的方法規範並不存在……當我獲致以下結論的當下：建立自我體系的問題是虛幻的，且沒有一種理想的體系能成為創造力的鑰匙；『方法』這個字為我改變其意義。挑戰無所不在，每個人必須以其個人的答案面對挑戰」（引自 Kumiega 111）。在這點上，葛氏跟他敬重的前輩史坦尼斯拉夫斯基，有極大的差異。通常他使用的演員訓練方法都只是暫時的權宜之計。在實際操作上，儘管葛氏相信研究與實驗，也主張演員必須經過嚴苛的訓練，但他不希望他的

演員只是個演技的收藏家，演員必須利用減法（*via negativa*）來排除個人身心的障礙，並透過不斷的反思與努力去找尋一種屬於自己能打通自己任督二脈的方法。

葛氏一向注重過程，特別是排除個人障礙或抗拒的過程，故他對成品或爐火純青的技藝並不感興趣。他一直很清楚他的劇場是個「實驗室」，而非「技藝養成所」。挪用與借用是為了研究與實驗，而不純粹是為了表演。因此，葛氏劇場實驗室所進行的操練是嚴苛耗時的體現研究（*embodied research*），過程中反覆不斷地嘗試錯誤與去蕪存菁，並以根除身心障礙與積習而非收集積累技藝為原則，除為每個演員量身訂做訓練項目，也鼓勵演員依個人狀況發展「圓滿行動」（*total act*）。「換言之，是一種開放、具創造性的方法，且不像食譜那樣固定不變」（Grotowski, “26 Letters” 143）。對葛氏而言，與時俱進，去除我執，圓滿人技合一，是成就表演境界的不二法門。

演員發展「圓滿行動」演技的目的不只是成就出神入化，爐火純青的表演，而是要邀觀眾共襄盛舉。近身觀察葛氏的巴爾巴寫道：

演員必須有高超的演技和嚴格的訓練，好能養成能掌控每個手勢、呼吸、聲調、以及使用特技和體操的技巧。演員必須刺激誘導觀眾並使觀眾神魂顛倒。要能達成上述目標，演員必須精確執行他的表演譜——在專注出神的狀態下——同時審慎地嘗試使觀眾心悅誠服。如同一位薩滿，他必須創造魔術行動，並敦促觀眾參與。他必須迫使觀眾卸下他們的社會面具，去面對一個舊價值已被摧毀，而卻未能提供任何形而上解答的世界。（Barba, “Theatre Laboratory” 81）

巴爾巴又補充道：「薩滿是神聖儀式的大師，在此祭儀中，每一個社區的成員必須去扮演一個角色」（74）。儘管葛氏從未在他的論述中提及情感滋味或情味論（*rasa*）的概念，我們依然可以感覺到 he 想要演員身體力行的薩滿修行之道與情味論的狀態類似。*Rasa* 通常被譯為「精華」或「味道」，由此概念所演繹的情味論是《舞論》（*Natyashastra*）的核心。表演的目標是創造表演者與觀眾間情感滋味的交融和身心和意識狀態的改變（Yarrow 115）。情味論也預示兩者一起成就一種「圓滿（*samhita*）狀態」（114）。

又對筆者而言，《沙恭達羅》一劇的製作是葛氏用來測試某些實驗性構想的試金石，諸如神祕謎樣的東方意象以及細微的手勢與聲音符碼。正如葛氏所言：

我們想要創造一種展現東方戲劇意象的表演，然而並非真實的東方劇場，而是歐洲人所想像的那樣。因此，它是一幅關於東方意象的諷刺畫，神秘深奧難以理解。然而，在那些具諷刺意味且針對觀眾的實驗的表象下，有個隱藏目的，亦即發現一套適合我們的劇場、我們的文明的符號體系（a system of signs）。我們所做的基本上是從細微的手勢與聲符來建構表演。這在未來是有好處的：那時我們必須在我們的團體中導入發聲練習，因為沒有特殊的訓練就不可能創造聲音的信號。（引自 Kumiega 114）

印度戲劇學者巴魯治評論道：葛氏製作《沙恭達羅》一戲的「靈感既非汲取自庫馬拉斯瓦米（Ananda Coomaraswamy），也非來自《舞論》的信條宗旨，而是來自他的演員們所創造的新形式、手勢、聲響和韻律。



印度詩人迦梨陀娑的文本可謂僅只是葛氏探索一種新的表演語彙的藉口，確切來說就是一種『符號體系』」（*Bharucha, Theatre* 23）。無獨有偶，奧申斯基指出《沙恭達羅》通常被視為劇場實驗室研究時期的開端，該研究聚焦於那些「主宰個體表達的客觀法則」（*Osiński, Grotowski* 19），亦即去探索一種具客觀法則的表演語彙。

可以確定的是葛氏否認他有一種如「方法演技」（*Method Acting*）般的「劇場實驗室方法或演技」。對他而言，所有的演技操練會隨著時間與空間遞變，「它們絕非正規正統，且總是在運動中，且總是自成一格」（引自 *Kumiega* 112）。葛氏以誠摯的口吻寫道：「一個人必須在深度親密的關係中，滿懷信心，全然奉獻自己，如同在愛中奉獻自己一樣。這就是關鍵。自我參透、出神、過度、形式紀律本身——只要一個人能謙卑地、不設防地全然奉獻己身，這一切都可能實現」（*Grotowski, Towards* 38）。對葛氏而言，「全然奉獻自己」、「自我參透」和去除我執是演員讓自己成為「神聖演員」的不二法門（35）。筆者認為葛氏對「神聖演員」的期許與要求跟印度「奉愛瑜伽」（*Bhakti yoga*）對信徒的要求不遑多讓。練習奉愛瑜伽的人也就是走在奉獻之路（*Bhakti marga*）上的虔信奉獻者，旨在透過虔信操練與修行，放棄執著，收攝靈魂，全心內觀，奉獻自我，連結存在的源頭與自性，好進入更高的覺知，甚至是解脫。奉愛瑜伽是《博伽梵歌》（*Bhagavad Gītā*）中教授的三種瑜伽之一，是奉獻者對個人所信奉神社的熱愛奉獻與邁向靈性之路。

總而言之，葛氏「薩滿演員」的修行之路獨樹一幟，必須知行合一，同時操練內與外的修持，除了要有嚴苛的身體訓練，還要奉行全心奉獻的內觀心法。也就是說，演員的天職與召喚（*calling*）是「透過肉身來實現。演員不須闡明，而是透過他的有機體去成就『靈魂的行動』」

(“act of the soul” )」( Grotowski, *Towards* 257 )。而演員與觀眾的共鳴、共感和交融則是建立在演員的修行成果之上。

### (三) 前衛？實驗？極簡貧窮？——《沙恭達羅》一劇的演員訓練和表演狀態演示

在《葛羅托斯基的劇場》一書中，庫米加告訴我們「在葛氏的版本中，原劇《沙恭達羅》中的三十四個角色被減成七個。觀眾也被賦予劇中諸如隱士和朝臣的角色，且被視為『參與者』，有舞台燈光輪流打在舞台和觀眾區」( Kumiega 32 )。<sup>12</sup> 從相關劇照與劇評看來，《沙恭達羅》一劇並未因該劇是古梵文劇，而被賦予具古老印度印象的符碼；相反地，葛氏似乎刻意去除其有神話色彩的神秘外衣，取而代之的是相當具有表現主義前衛風格的製作。<sup>13</sup> 全劇除了劇名和部分儀式表演，幾乎很難讓人感覺到任何有關印度的氣息與神聖氛圍。

製作此劇時，葛氏二十七歲，剛出道不久，但已頗能展現他編輯和導演的天份與功力。在演員表演風格上，其中除了有史坦尼斯拉夫斯基身體行動方法 ( Method of Physical Actions ) 的印記，<sup>14</sup> 有默劇的影子，也有梅耶荷德 ( Vsevolod Meyerhold ) 生物力學 ( biomechanics ) 機械動作的表現。生物力學是由梅氏開發的演員訓練系統，其目的是開拓戲劇作品的情感潛能，表達當時自然寫實主義戲劇無法輕易表達的思想和情

---

<sup>12</sup> 演員名單如下：米雷卡飾沙恭達羅；莫里克 ( Zygmunt Molik ) 飾國王豆扇陀；雅霍克夫斯基 ( Antoni Jaholkowski ) 飾小丑和漁夫；庫熱喬夫娜—巴爾斯卡飾沙恭達羅的朋友安娜蘇雅 ( Anasuya )；盧博薇卡 ( Ewa Lubowiecka ) 飾沙恭達羅的朋友普里亞姆瓦達 ( Priyamvada )；貝爾斯基 ( Andrzej Bielski ) 飾第一瑜伽士 ( Yogi I )；庫爾奇那飾第二瑜伽士 ( Yogi II )。

<sup>13</sup> 有關《沙恭達羅》的劇照，質量最佳，也最豐富的地方，當屬葛羅托斯基研究所建置的網站「葛羅托斯基資訊網」。請參照該網站“Shakuntalā, 1960”頁面。

<sup>14</sup> 史氏的身體行動方法主張演員的情緒狀態與他的身體狀態密不可分，表演者可以通過練習，利用姿勢、手勢、發聲和動作來喚起表演中的情緒。

感。梅氏的方法將心理和生理的過程聯繫起來，透過讓演員能專注於學習宛如木偶般的手勢和動作，作為表達身體情感的一種方式。在《梅耶荷德論戲劇》（*Meyerhold on Theatre*）一書中，梅耶荷德在談論「可塑性」（*plasticity*）這一議題時論道：「正如同華格納運用管弦樂團來傳達神聖崇高的情緒，我運用**有形體的動作**」（*Meyerhold 64*）。他認為可塑性本身並非是什麼新議題，但他心中所構思的形式是新的。「先前，形式緊密地對應口語對話，但我現在談論的是一種**不對應文字的可塑性**」（*64-65*）。梅氏的可塑性所對應的不是別的，就是身體的動作，他鏗鏘有力的主張：「人類關係的本質是由手勢、姿態、眼神和靜默所決定的，文字本身無法表達所有的事。因此，舞台上必須要有**動作的形式**來將觀眾轉化成機警的旁觀者，提供他兩個談話的人欲傳達給第三者的訊息，且這訊息能幫助他捕捉角色的真實情感」（*65*）。筆者認為葛氏認同梅氏的想法，亦即，劇場的本質是演員的表演藝術，身體是最具表現力的舞台元素，因此要加以嚴格地訓練，使它擁有造型性、節奏感及即興能力，好讓演員可以發掘自己各種潛在的天份與特質。這裡，我們可看出葛氏所採用的史氏和梅氏身體行動表演技巧皆與在美國發展出的「方法演技」的基本原則不同，方法演技依賴情緒記憶，將角色與演員自己的個人記憶融合在一起以創造角色的內在動機。

在此初期階段的葛氏演員，因還在摸索相關「身體行動方法」的演技呈現，一般而言，前衛創新有餘，但不若日後經過嚴苛磨練如切斯拉克（*Ryszard Cieślak*）般的演員，有精巧熟練的表現。謝喜納（*Richard Schechner*）對該戲的評論如下：葛氏「這位年輕導演的莫斯科教育印記相當明顯。演員扮鬼臉和緊張的身體顯示葛氏的演員尚未完成他必須成就的嚴苛訓練方法」（“*Introduction*” *24*）。排練和製作《沙恭達羅》一戲時，巴爾巴的身分是十三排劇坊的見習生，他忠實紀錄當時演員訓練

的實況，最後該文章〈演員訓練 1959-1962〉（“Actor’s Training (1959-1962)”）被收錄在《邁向貧窮劇場》一書中，頁 133 至 173。葛氏對此時期的訓練，作了提綱挈領的描述：

演員必須發現那些阻礙他自己進行創作任務的抗拒性和障礙。於是這些練習是克服這些個人阻礙的手段。演員不再問自己：「我如何能完成這練習？」取而代之的是，他必須知道不去做哪些事，甚麼東西阻礙了他自己。藉由個人對練習的改編，演員必須找出能排除這些障礙的解決方案，且這些方案將因人而異。這就是我所謂的減法：一個排除障礙的過程（a process of elimination）。（Grotowski, *Towards* 133）

這階段雖沒有所謂的呼吸練習，但葛氏認為個人在身心演技上所作的「減法」努力，也會間接解決呼吸的問題（134）。

在排戲期間，葛氏也試著運用瑜伽進行演員訓練，並根據哈達瑜伽（Hatha Yoga）的規則要求演員練習倒立，其主要目的之一是去研究作用在身心的有機轉變，包括呼吸、心跳節奏、平衡原則和位置與動作之間關係等（Grotowski, *Towards* 137）。一般而言，葛氏對瑜伽的研究、觀察與運用係從劇場的目標和演員訓練的角度出發，態度相當務實，不帶有任何宗教色彩與迷思。舉例而言，在運用並研究瑜伽一段時間後，葛氏發現操練瑜伽會產生一種「內向性的專注」（“introverted concentration”；252）。他認為「這樣的專注會毀了所有的表達；它是種內在的休眠狀態，一種面無表情的平衡狀態：一種終止所有行動的大休息。其理自明，因為瑜伽的目標就是去終止三個過程：思想、呼吸和射

精。這意味著所有生命過程需終止，且我們可以在有意識的死亡中找到圓滿和成就感，在自己的內在核心精髓中有自主。我不是抨擊瑜伽，但這並不符合演員的需求」（252）。儘管如此，瑜伽也不是完全負面，葛氏也提到他觀察到某些瑜伽姿勢對脊柱的自然反應有很大的幫助，有助引導對身體的掌握和對空間的自然調適（252）。葛氏之所以會調整對瑜伽的使用，據筆者的觀察，其實跟「劇場實驗室」在當時設定的目標有很大的關係，因當時葛氏想要實驗並強化劇場的「相遇」功能，也就是跟觀眾的溝通互動。因此除了跟身體和內在夥伴的對話外，也必須著重劇場實際的溝通。也因為如此，葛氏轉向「德爾薩爾特系統」，正因為此系統在人與人接觸上，能同時提供內向（introverted）與外向（extroverted）的能量脈動與反應（253）。對葛氏而言，在這個階段此系統是個可以補正瑜伽所造成「內向性的專注」的方法，因為它能教導演員如何用身體表達情感並協助他們將內在情感體驗與手勢、表情面具的使用聯繫起來。葛氏認為德爾薩爾特的三種訓練機制有助於角色的創造：「一、動作創造和外界世界的接觸（外向性的）；二、動作意在吸引外在世界的注意力，只為了將此關注集中於演員主體（內向性的）；三、中間或中性的階段」（145）。德爾薩爾特系統表情面具的訓練著重在面部肌肉的控制，超越刻板化模擬，其中牽涉演員意識和每一條面部肌肉的使用，也強調肌肉在不同節奏下，不同的肌肉如何協同展演（146）。此法跟史氏的身體行動方法和卡塔卡利舞劇（Kathakali）的表情面具訓練有異曲同工之妙，可說是演員邁向「神聖演員」和「奉愛瑜伽」境界的過程中，由外而內循序漸進並兼顧「內外雙修」的權宜之計。

葛氏以中肯的態度討論瑜伽和其他演技的優缺點，做法相當實事求是。綜觀之，此時期的葛氏特別著重在減法、身心演技的實驗和闡釋他

的貧窮劇場等概念。對筆者而言，以下的引文相當能展現葛氏這時期對表演極致和出神狀態的關注與堅持：

演員把自己變成一個完全的禮物。這是種「出神」技術和整合演員心裡和身體能量的技藝。這身心的能量來自演員最親密裡層的存在和本能，以一種「穿越光啟」（“translumination”）的方式噴濺湧出。（Grotowski, *Towards* 16）

葛氏認為演員必須把自己當禮物完全地奉獻出來，身心能量才能通透湧出，這是臻至身心統合與心醉神迷狂喜狀態的不二法門。這演員的禮物源自於回歸本源，誠懇坦白面對自性，運用減法除去身心與能量的障礙，全心奉獻與犧牲，最終身心能量噴發，演員成就一種登峰造極的終極表演狀態。就在此時身體消失燃燒，出神入化的表演讓觀眾只能得見能量的流動：

在我們的劇場，演員的教育並不是一件教導他某些事物的事情；我們試圖排除他的有機體對心理過程的抗拒。結果是演員可消弭內在衝動和外在反應兩者間的時間差，並以此方式成就內在衝動與外在反應的合一。脈動和行動合流：身體消失、燃燒，而觀眾只能得見一連串形於外的脈動（impulses）。（16）

脈動即行動，一切渾然天成，人技合一，無時序意圖與身心情態的時間差，成就了表演的化境。換言之，透過表演者的身心脈動，身體消失、

燃燒，生命於是成為一場饗宴，所揭示的終極表演境界是整體且神聖的，除了要傳達誠摯感人的情感，還要讓觀眾與此神聖時刻產生身心共鳴。

除此之外，奧申斯基告訴我們《沙恭達羅》這個製作的特色還包括突顯「刻意風格化的講話方式，此方式係取法宗教儀式中講話傳統。導演和演員有意識地強調話語在說台詞時和平常表達意義上的衝突。身體姿態也同樣風格化並刻意為之。表演中沒有任何預錄的音樂。導演賦予那時他所謂的『演員—音樂』和『演員—可塑性』極大的重要性，運用自然的音效（節奏的節拍、腳步聲響、語調等等）並組構一特殊的『形式、音調、聲音、語言和吟誦的建築構造』」（*Jerzy Grotowski's Journeys* 58）。針對葛氏早期的發展，斯洛維亞克和奎斯塔寫道：「從葛氏早期的製作和論述，我們能夠感受到葛氏想法和理想的快速增長，他對國家劇場的不滿，和他對藝術責任和倫理的獻身支持。在這幾年間，他正在塑造他未來創造探索的形式，和他類似工作事項的目標」（8）。

#### （四）「劇場的核心是相遇」：從自我參透、演員與觀眾的關係、舞台設計到服裝設計

葛氏認為劇場最可貴之處，在於它是經由人際互動與相遇來完成。劇場的相遇能幫助包括導演、演員、以及所有劇場工作者打開自己，超越自己，走出孤寂，發現自己的幽微處，並和更多的觀眾和他者相遇。葛氏在早年就已經開始形塑他自己的倫理學，十八歲時就已經拜讀猶太裔哲學家布伯的著作《我和你》，且他認為布伯對他的影響甚至超越葛

吉夫 (George Gurdjieff)。<sup>15</sup> 布伯的《我和你》闡述了人與人、人與世界、甚至是人與神之間建立真實、善意並具智慧的關係的可能性與關鍵點，他把這種關係稱為建立在看見對方真實存在基礎上的「我一你」的關係，亦即人我的關係，而非物化他者的「我一它」的關係 (Buber 3)。布伯認為只有體認到彼此的相遇與並存，並建立真切的連結，生命才能獲得真正的意義、尊重、永恆與救贖。

葛氏將他體認到的人我關係轉化並應用於劇場，認為劇場藝術的重中之重「就是相遇」，而且他將布伯未特別強調的「我與我」(I-I) 相遇提升到前所未有的高度與重要性；相對而言，我與文本的相遇只是劇場裡的小道末流 (Grotowski, *Towards* 55)。誠如葛氏而言，「劇場的核心理是相遇。一個做了自我發覺行動的人，可說是一個和自己建立接觸的人。亦即，一種極端的面對面：誠懇、有紀律、精確和全面。不僅只是和自己的思想面對面，而且是整個人投入面對自我，從本能到潛意識，到最清醒的狀態。劇場是一個創意人才相遇的地方。劇場是身為導演的我面對演員的地方，而且演員的自我發覺給予我發覺自我的機會」(56-57)。換言之，劇場提供一種獨特的相遇經驗，葛氏的「相遇」既是表演者與參與者的相遇，更是我與我或我與自我和自性 (*atman*) 的坦誠相遇，這是一種親密的對話，獨特且無法化約，超越美學經驗的範疇，一切只為更認識自己。鍾明德在《從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基》一書中指出，葛氏以「相遇」做為其貧窮劇場的信念與實踐的依歸，也以此做為「探索的形式與方法」(9)。

<sup>15</sup> 謝喜納寫道：「葛羅托斯基說布伯是『最後一位偉大的哈西迪猶太教徒 (Hasid)』——影響他甚至超越葛吉夫。從十歲起我就知道《光輝之書》，葛氏告訴我，『認識布伯則約略從十八歲起。』但布伯——哈西迪主義對葛氏有什麼樣的影響？可以確定的是，葛氏跟那些他過去稱為演員，現在稱為「表演者」或「行動者」(doer) 的工作方式，有「我和你」的特質，親密的對話，獨特且無法複製」(Schechner, “Exoduction” 484-85)。

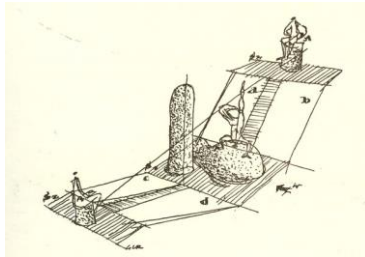


除了表演者與自己相遇和自我參透，葛氏做劇場，從一開始就相當重視演員與觀眾的相遇關係，他的演員訓練與表演風格的導向，就是要觸動觀眾並和觀眾在知情意上作密切的溝通，並在戲中賦予觀眾角色，將觀眾納入整個表演之中。舉例而言，葛氏「原型演員」必須完成的任務之一，就是要成就「演員和觀眾的直接接觸」（引自 Barba, “Theatre Laboratory” 78），不但要「直接向觀眾說話、感動他、時時隨侍在側、透過意想不到的效果讓他吃驚。……在迦梨陀娑《沙恭達羅》一戲中，觀眾則扮演一群和尚和朝臣」（78）。又葛氏在《邁向貧窮劇場》一書中也明確宣示：

我倡議劇場裡的貧窮作風。我們已放棄舞台——和——觀眾席的空間配置：每一個製作都為演員和觀眾設計一個新的空間。於是，無限的表演者——觀眾關係的變化成為可能，演員能在觀眾之間表演，直接和觀眾接觸並讓觀眾在戲劇裡扮演被動的角色（例如我們所製作的戲：拜倫的《該隱》和迦梨陀娑的《沙恭達羅》……廢除舞台／觀眾席的區隔並非最重要的事——這作法僅只是創造了一個空的實驗場景，一個適合調查研究的場地。最不可或缺的考量是為每一種類型的演出找到適合的觀眾／演員關係，以及在實體空間的安排上體現所下的決定。（Grotowski, *Towards* 19-20）

談到空間的安排，《沙恭達羅》一戲在舞台設計、表演空間與觀眾席的配置上均獨樹一幟，讓人眼睛為之一亮。該戲的舞台設計係由建築師古拉夫斯基（Jerzy Gurranski）操刀，他的設計解構了整個劇場空間，

傳統鏡框式舞台裡清楚的舞台和觀眾的區隔完全消失，演員的表演空間直接置入並切割觀眾席，促使演員與觀眾有更多的互動。葛氏稱他和古拉夫斯基兩人的合作「開始了一場不妥協的空間征服戰」（引自 Osiński, *Jerzy Grotowski's Journeys* 56）。整個舞台宛若拉長的「田」字。主要表演區位佔據中間十字走道低陷的地方，並從中間區塊向主要走道較高的兩端延伸。耐人尋味的是，在縱向舞台最遠的兩個最高端點處，葛氏安排了兩張高腳椅給所謂的「瑜伽士評論者」（yogi-commentators）評論劇情行動；觀眾席則被安排在「田」字的四個空白區位裡。



圖一：《沙恭達羅》一戲舞台設計、表演空間與觀眾席的配置。

古拉夫斯基，〈沙恭達羅草圖〉（“Sketch for *Siakuntalā*”），1960，

《葛羅托斯基資訊網》。

葛氏製作的舞台設計「主建築」是如陽具般的舞台造景，尾端連接如男性陰囊的半橢圓球型結構，跟原劇主場景的森林和皇宮大異其趣。這樣的舞台建築造型有很張揚的佛洛伊德（Sigmund Freud）性象徵暗示，既誇大聳動又夢幻超寫實。但我們還是要問為什麼舞台設計的「主建築」是如陽具般的舞台造景？讓人匪夷所思的是為何其尾端還連接如男性陰囊的半橢圓球型結構？筆者認為建築師出身的古拉夫斯基意在用此設計來彰顯「乾闥婆婚姻」所達到的情色高潮，但也影射情慾的多變

與易逝。<sup>16</sup> 奧申斯基則說「這半圓形的碗造型」形似名為 *anda*（梵語：蛋）的印度佛教聖殿造型，此蛋有一個清晰可辨的裂縫，這裡是已被切成兩半的蛋形物體，連接一個相當高、如陽具般的柱子（*Osiński, Jerzy Grotowski's Journeys* 56-57）。

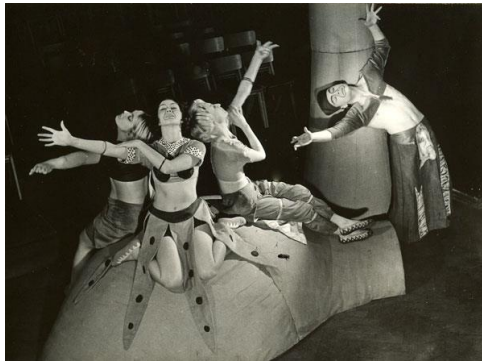
在服裝設計方面，服裝設計係由奧坡雷當地藝術學校的學生執行設計（*Wincenty Maszkowski's class*）。<sup>17</sup> 弗拉森告訴我們這些戲服看起來「都相當地多采多姿，簡單純樸，帶點東方色彩。這是年輕人眼中的東方」（引自 *Kumiega* 31）。對筆者而言，這些演員所穿著具小丑風格且別具童心特色的服裝，似乎在嘲弄這場如兒戲的「婚姻」。《沙恭達羅》的製作從演員和各專業藝術家的參與看來，充滿了強烈的前衛性與實驗性。身為導演的葛氏帶領舞台設計師建築師古拉夫斯基及相關設計師等，一起解構整齣戲的表演空間、角色設定、燈光設計和服裝設計等，透過燈光的轉換，觀眾被邀請入戲扮演角色，傳統舞台和觀眾的界線被重新配置與界定。在全劇的幾個場景中，觀眾席的燈全亮，意味著觀眾席已成了表演區域，觀眾則成了參與者，扮演朝臣等的角色。正如弗拉森在節目單上所明確點出的，

我們將傳統劇場空間完全地重新安排，其目的在完全移除用來區隔觀眾和演員的舞台腳燈，讓被演員圍繞的觀眾感覺自己不再是位被動的事件見證者，而是位發生在觀眾之中『儀式』的主動參與者。為了要完成此目標，特定觀眾群組被當成演員，扮演諸如隱士、朝臣等角色。因為劇中的世俗內容，『儀式』角色的演出必須以半開玩笑的方式

<sup>16</sup> 從這樣的舞台設計，可看出葛氏和古拉夫斯基兩人意在創新。這次《沙恭達羅》一戲的合作是葛氏和古氏兩人第一次的合作。兩人持續合作一段時間，直至 1965 年的《忠貞王子》製作為止。

<sup>17</sup> 請參見葛羅托斯基資訊網頁面“*Shakuntalā*”的說明。

來處理。導演唱議我們搬演一場遊戲，一場東方劇場的遊戲。或，更精確地說：假—東方劇場（pseudo-Oriental theatre）。透過傳統的手勢、語態和全面的傳統舞台符號體系，很明顯地，整齣演出意在成就東方劇場的綜合體（而事實上是通俗東方劇場概念的諧擬）。（Flaschen 65-66）



圖二：由左至右：沙恭達羅的朋友普里亞姆瓦達（盧博薇卡飾）、沙恭達羅（米雷卡飾）、沙恭達羅的朋友安娜蘇亞（庫熱喬夫娜—巴爾斯卡飾）、國王豆扇陀（莫里克飾）。

奧雷尼克（Leonard Olejnik）攝，  
〈沙恭達羅，1960〉（“Shakuntalā, 1960”），1960，  
《葛羅托斯基資訊網》。<sup>18</sup>

---

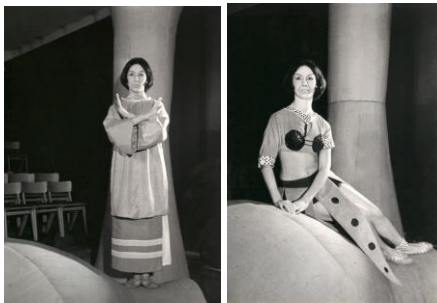
<sup>18</sup> 以下圖三至圖九皆來自相同網頁。



圖三：由左至右：第二瑜伽士（庫爾奇那飾）、沙恭達羅的朋友普里亞姆瓦達（盧博薇卡飾）、國王豆扇陀（莫里克飾）、沙恭達羅（米雷卡飾）、第一瑜伽士（貝爾斯基飾）。



圖四：國王豆扇陀（莫里克飾）的服裝、造型與姿勢。



圖五：沙恭達羅（米雷卡飾）的服裝、造型與姿勢。



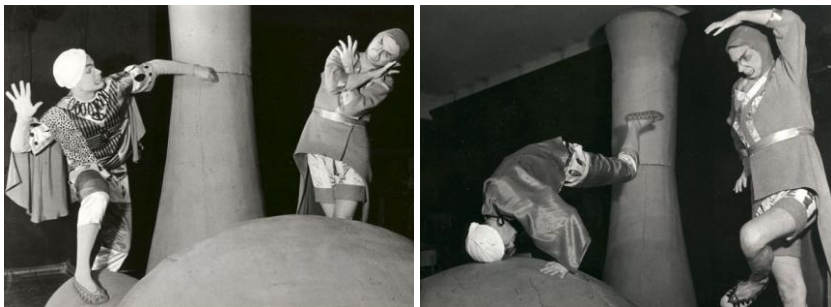
圖六：國王豆扇陀（莫里克飾）和沙恭達羅（米雷卡飾）  
具儀式性與風格化的動作。



圖七：由左至右：沙恭達羅（米雷卡飾）、  
第二瑜伽士（庫爾奇那飾）、第一瑜伽士（貝爾斯基飾）。



圖八：由左至右：第一瑜伽士（貝爾斯基飾）、  
第二瑜伽士（庫爾奇那飾）。



圖九：由左至右：國王豆扇陀（莫里克飾）、小丑和漁夫（雅霍克夫斯基飾）。

總而言之，在種種的巧思安排下，全劇形成多層次的辯證，不斷挑戰和反諷既有的刻板化偏見和印象，茲將這些多層次的辯證或葛氏所謂「多面向的鏡像」（multifaceted-mirror；引自 Barba, “Theatre Laboratory” 75）辯證羅列如下：

1. 原劇強調田園浪漫曲折愛情故事對比葛氏大幅刪改原著，刻意引用《摩奴法典》和《慾經》經文的演出——其目的是在讓原著的脈絡更加豐厚，增加了愛情故事在社會風俗和禮俗律法中的現實感、脆弱感與危機感，烘托出挑戰愛情與婚姻幸福完美圖像的對立、矛盾與辯證的力量。
2. 原劇具有浪漫田園風格的愛情故事對比嘲弄與神化辯證的原型，演繹嘲弄力量的反撲及一系列人與神或俗世與神聖的辯證與質問，迫使觀者重新省思愛情、人性、天理和神性的吊詭本質。
3. 表演中崇高的愛情詩對比描寫儀式、道德規範和性愛規定平鋪直敘的散文。

4. 文學文本性的再現對比劇場性的場面調度——尋找如何「能使演員脫離文學讓人無法抗拒的影響力」。
5. 古印度梵文神話祭儀對比現代的世俗儀式。
6. 印度風格化和程式化表演對比劇場實驗室演員訓練方法和貧窮劇場理念。
7. 「演員和觀眾」以娛樂和教化為取向的關係和影響對比「演員—薩滿／祭司和觀眾」在療癒和屬靈上的關係和影響。
8. 波蘭文學劇場或傳統寫實劇場對比實驗劇場製作手段與方法的探索與試驗。
9. 再現劇場對比原型劇場——透過「原型」的運用和儀式化與風格化的肢體與發聲來召喚觀眾的集體潛意識並與觀眾交融互動。
10. 商業劇場對比貧窮劇場、神聖劇場和以實現修行和精神性探索的「劇場」。
11. 傳統舞台／觀眾席的空間配置對比廢除傳統舞台／觀眾席的區隔。
12. 東方劇場對比假—東方劇場。

#### (五) 追求脈動和行動的合流——濕婆神之舞作為典範：葛氏隱藏於「劇場」中的生命終極關懷與使命

葛氏會走入劇場藝術這個領域，在冥冥中似乎有一股神秘力量的帶領。他自幼身體羸弱多病，中學時期甚至曾休學一年在家養病。1950年申請大學時，葛氏曾提出三個不同領域專業的申請案：「醫學院的精神醫學、東方研究領域和在克拉科夫戲劇藝術學院的表演系」（Slowiak



and Cuesta 4)。戲劇藝術學院最先通知錄取葛氏，於是葛氏順水推舟成了戲劇藝術學院的新鮮人，主修表演和導演，也因此決定了他的生涯走向。

1958年，葛氏在「十三排劇坊」導演《不幸的人》（*The Ill-fated*）一戲時，曾接受法爾科夫斯基（Jerzy Falkowski）的訪問，並做了相當耐人尋味的回應：

我會選擇藝術這行業，是因為我很早就明白自己經常被某種特定的「主題關懷」所縈繞困擾，一種「先導性的題旨」，和有一種彰顯和向他人介紹這種「關懷」的欲望……人類的孤寂和不可避免的死亡的問題常困擾著我，但人（這裡進入我的「先導性的題旨」）是能夠對抗個人的孤寂與死亡。假如每個人能涉入個人狹窄興趣範圍外的問題……假如每個人能體認人和本性的連結，假如每個人能覺知與本性不可分割的整體性，並在其中找到自身的身分認同……如此一來一個人能獲得實質的解脫。（引自 Osiński, *Grotowski* 26-27）

對筆者而言，以上的談話相當關鍵，除了展現葛氏對人的生活、生命，乃至生老病死等議題的深刻體認和關注，更突顯他對追尋本性與解脫的執念與終極關懷。在《耶日·葛羅托斯基》（*Jerzy Grotowski*）一書中，斯洛維亞克和奎斯塔也寫道：「在1958年，葛羅托斯基明白陳述他在劇場工作的理由，並清楚表明他在尋求解脫。他的追求探索係二十世紀最讓人著迷的藝術之旅之一，持續超過四十年，經歷葛氏自己所稱的五個不同時期：演出劇場（1959-69）、參與劇場（或類劇場；1970-

78 )、溯源劇場 ( 1976-82 )、客觀戲劇 ( 1983-86 ) 和藝乘 ( 或儀式藝術；1986-99 ) 」（Slowiak and Cuesta 8-9）。在筆者看來，葛氏一路走來始終如一，把了悟自性和解脫的法門融入演員訓練並讓劇場藝術成為修行的工具或乘具，讓我們見證印度教對葛氏深刻的影響。

1960年5月13日，正值《沙恭達羅》一劇排演時，葛氏在「十三排劇坊」對劇場友人和忠實觀眾發表一篇「類宣言」的劇場願景——「扮演濕婆神：實踐後記」（“Playing Shiva: a postscript to practice” “*Gra w Sziwę: przypisek do praktyki*”）。在此願景宣言中，印度教中作為舞蹈之王（*Nataraja*）的濕婆神受到極高的讚譽與推崇。葛氏的演講內容除標示出他當時念茲在茲傾全力所進行的表演研究，同時也替這個領域的未來立下新的標竿：

濕婆神，宇宙舞者，……是古印度劇場的神話守護者。……假如我必須以一個句子、一個單一術語來定義我們的劇場研究，我會提及濕婆神之舞的神話；我會說「我們正在參與一個濕婆神遊戲」。我們的工作嘗試去吸納現實所有的面向，並以多樣性的觀點呈現。但在此同時，持續維持在外、疏離並保持相當的距離。換句話說，這是種形式的舞蹈、形式的脈動、劇場傳統、風格、表演傳統的流動和可自我擴散傳播的多樣性，但這也是對立的建構：在狂熱衝動中的智性遊戲，在怪誕中的嚴肅性，在痛苦中的嘲弄。……古老的印度劇場，正如同古老的日本和希臘劇場，是一種融合舞蹈、默劇和朗誦吟唱的儀式。表演並非一種「現實的再現」（幻象的建構），而是一種現實的「舞蹈」……在一個神話語錄裡，濕婆神說：我無姓無

名、沒有形體、沒有行動……我就是脈動、動作、和節奏（濕婆歌；*Shiva-Gita*）。我們所找尋的劇場精髓就是「脈動（pulse）、動作（motion）和節奏（rhythm）」。（引自 Osiński, *Jerzy Grotowski's Journeys* 55-56）

奧申斯基認為這場為《沙恭達羅》演出所安排演講的目的在「嘗試表明十三排劇坊在當時所從事研究的特性」（55）。在這裡，葛氏宛若濕婆神的代言人與信徒。在他看來，演員的小宇宙表演應該和濕婆的大宇宙舞蹈在脈動、動作和節奏上彼此共鳴，唯有如此一位演員才能成就終極出神入化的表演。

葛氏對濕婆神之舞有自己獨到的洞見與想像。他認為表演是一動態的過程，更是能量存在狀態的展演，這動態過程是表演者內在能量和外能量的交融合流。對葛氏而言，表演之道就是去體現濕婆的宇宙舞蹈，去展現濕婆神的本質並呼應宇宙的生成、毀滅與再生創造的力量——舉一動皆有神的脈動、動作與節奏。也因為如此，作為表演藝術典範的宇宙之舞始終隱含著自相矛盾的力量與悖論。通常我們在聽完葛氏所闡述的「濕婆神之舞」的劇場願景後，常會認為這樣的天神意象充其量只不過是葛氏天花亂墜的想像和比喻罷了！哪有什麼實踐的可能性？然而，葛氏當時的學徒與貼身護法巴爾巴卻嚴肅地強調，這願景「並非僅只是比喻」，而是能確實執行和落實的劇場願景，並提出他個人的註解與分析。巴爾巴的註記內容經鍾明德以精準的語言與融會貫通的方式譯注整理成四個重點：

（1）「濕婆之舞」不只是個隱喻，而是葛氏自己的生活／生命體悟——指向個體在這大千世界的究竟真實；

(2) 在演員的技藝層次來說，「濕婆之舞」則強調其自發的有機整體性——演員的表演必須源自其脈動和進入某種節奏；(3) 在編導層面來說，這裡的強調在對立、矛盾之並存、互補——如尊崇與褻瀆兩種行動之辯證延伸；(4) 在美學層面則強調表演非「真實」之再現，而是真實之「舞蹈」——劇場不是複製我們的生活生命現象的地方，而是藉由呼／吸、生／死、成／壞的本質性的節奏性脈動，讓觀者瞥見、體會、分享和融入那難以言傳的活生生的真實。(鍾明德 35；Barba, *Land* 55)

對筆者而言，除了史氏，濕婆神的宇宙之舞是啟發葛氏創作與發掘生命內裡的關鍵觸媒，具體體現葛氏願景和洞見的終極存有與力量。濕婆神信仰對葛氏的影響，從他早年的《沙恭達羅》製作就顯而易見，而他也坦然以對並樂於與他的劇場工作夥伴分享此信仰。

#### 四、「嘲弄和神化」的辯證和「多面向鏡像」的思考：《沙恭達羅》改編手法、文學原型的翻轉和整體製作的評估、省思與批判

作為一指標性的製作，《沙恭達羅》展現葛氏早期讓人印象深刻的起手式，突顯葛氏是位極具創意的「另類」劇場人。葛氏 1955 年 8 月前往莫斯科深造時，他常被稱為是「史坦尼斯拉夫斯基狂熱的信徒」。在接手「十三排劇坊」後沒多久，葛氏「不辱師訓」（雖然他未能親炙史氏的教誨），便藉由《沙恭達羅》的製作，導入「劇場實驗室」的工作模式，這實驗室承繼史氏「工作坊」實驗與研究的精神，嚴肅看待表演製作與演員訓練一事，最終發展出「貧窮劇場」的理念與模式。「十三

排劇坊」創辦人弗拉森認為葛氏會挑選《沙恭達羅》最主要的原因是該劇提供他「作戲的點子和舞台的創新發明」(Flaszen 66)。以下筆者將就葛氏在《沙恭達羅》一劇中的創作理念與創新作法做進一步的評估、省思與批判。

在他早期的劇場生涯，葛氏堅信如真理般的原型是隨著時間歲月所積累的集體人生智慧，相信它們無所不在，總是等待被發現與運用。他善於發掘原型並運作其中隱藏的力量來傳達事理的定律、悖論、或一種自相矛盾衝突不斷的能量，這宇宙能量遂行濕婆之道，既以獨特的辯證方式展現，也以相生相滅的方式存有。《沙恭達羅》原劇對葛氏而言，劇情本身似乎不夠簡潔有力，所以他就不客氣大刀闊斧地改編劇本，再搭配創新的演技、舞台設計、服裝設計等，整個製作以實驗研究為主軸，而非意在挪用跨文化戲劇、賣弄跨文化劇場，並以異國情調為賣點。

對巴爾巴而言，葛氏對《沙恭達羅》劇本的刪減是「將劇場自文學的束縛中解放出來具決定性的第一步。導演運用劇作家的文本就宛如畫家運用風景主題一般，也正如詩人運用他所處文明所積累的語義材料。當劇本進行轉換和改編的時候，劇本獲得新詮釋的可能性，成為有創意導演工作的實驗場域。當然，獲得新生的文本假如它未能獲得全新表演技巧的支持，就只能擁有有限的力量」(Barba, "Theatre Laboratory" 76)。在改編情事上，十三排劇坊的創辦人弗拉森提出了他近身觀察後的獨到見解，他認為葛氏在面對此梵文經典作品時，「並未恣意竄改添寫」；相反地，「他呵護有加地保留文字的魅力，且細心關注詞藻口語表達的適切性。文本是人創造和構成的，但它是作者的文本」(引自Barba, "Theatre Laboratory" 76)。弗拉森講得委婉，但也充分暗示並支

持身為導演的葛氏擁有改編和再創造劇本的權柄。關於《沙恭達羅》劇本改編一事，巴魯洽公允地表達了他的觀點：

雖然葛氏在他的製作保留了梵文古典戲劇的成分，諸如傳統祈禱吟誦 (*nandi*) 和種類繁多的手印 (*mudras*)，但他對重建迦梨陀婆的經典並不感興趣。相反地，他無情地編輯那兩幕劇情，加上來自《摩奴法典》(五世紀時印度教信徒所施行的風俗和法律的手冊) 和《慾經》(性愛藝術寶典) 的小插曲和指涉。這些添加材料並未冒冒失失地『印度化』葛氏的《沙恭達羅》。相反地，該製作所顯示的範例是避免運用刻板化印象來頌揚具異國情調的東方。(Bharucha, “Collision” 8)

透過巴魯洽的評論，我們可以確認葛氏雖「無情地編輯那兩幕劇情」，但有其獨特的意圖，未粗魯地「東方化」、「印度化」或「刻板印象化」《沙恭達羅》。

對筆者而言，葛氏的《沙恭達羅》製作意不在成就文學劇場，或是去展現文學劇場特有的氣息。相反地，他以純劇場性的思維作戲，對原劇劇本進行相當程度的刪減、增添、改寫和轉譯，並試圖發展全新表演技巧去支持他的實驗與創新。葛氏製作的意圖除了展演他深愛的神話祭儀特質，就是去演繹「嘲弄和神化」的辯證，這個辯證衍生自濕婆神同時是萬物的創造者、毀滅者與保護者的現實。葛氏本人深受濕婆毀滅與創造力量同源，一切事物矛盾對立卻又水乳交融的現象所啟發，對所謂的神話「原型」在意義上悖論辯證的特質特別著迷，因此在《沙恭達羅》一劇的改編上，葛氏以沙恭達羅和國王豆扇陀間多舛波折的愛情故

事為原型借題發揮，多角度探索主題上的悖論辯證，並企圖製造所謂「多面向的鏡像」效果（引自 Barba, “Theatre Laboratory” 75）。早在 1961 年，葛氏便曾對此「原型」辯證的構想作出詳盡的說明：「藉由嘲弄和神化辯證的原型來攻擊禁忌、傳統和既有的價值系統。以此方式，每一個製作都有『多面向的鏡像』效果。原型的所有面向相繼被摧毀，新的禁忌從毀滅中升起，又依次被摧毀」（75）。就在生生不息的摧毀與再生循環中，葛氏藉此原型來講述並呈現濕婆的宇宙之舞。

但在演技呈現上，要能呈現原型意象與辯證並觸及集體潛意識，並不是件容易的事，也就是說演員在心性上必須先奉行減法，排除一系列的禁忌、抗拒和障礙。而葛氏開發的許多表演練習和排練技巧旨在消除這些個人障礙，因這些障礙阻礙了身體和聲音的原型意象表達。除了減法演技操練，葛氏在演技訓練上紀律嚴明，奉行精準（precision）與嚴苛（rigor），常藉重所謂的「古法」，因為他認為這些經過時間篩選、淬煉與鍛造的方法往往是「最客觀，也最親密熟悉；梵與自性兩者一模一樣」（Schechner, “Exoduction” 492-93）。於是，《沙恭達羅》一劇成了葛氏多面向目的與興趣的交集。除了以上演員訓練的題旨與重點，還包括在劇場中重新創造祭典與儀式可能性的嘗試，特別是祭儀的療癒功效和消弭人與人之間隔閡的能力，並逐漸催生出葛氏視表演者為巫師或祭司的想法。

葛氏作戲目標明確，無論是手印、瑜伽、劇本或印度表演傳統，只要葛氏覺得對演員訓練或對整齣戲的演出沒有助益的部分，就不予以採用。這樣的決斷與自信，導致巴魯洽在〈文化的衝突〉（“A Collision of Cultures”）一文中，明確指控葛氏在《沙恭達羅》製作中，對印度劇場所展現的態度是「明目張膽地毫無敬意」（Bharucha, “Collision” 8）。巴魯洽還特別提及劇中一位女演員和舞台監督以倒立的方式發出神聖話

語頌讚濕婆神的情節。<sup>19</sup> 為什麼葛氏要做這樣的安排與詮釋？這樣的「倒立崇拜」到底是對濕婆神和印度宗教文化的尊敬還是不敬？是否是種有東方主義色彩對印度宗教文化的偏見與歧視？還是種有意識的研究與實驗？巴魯洽的解讀認為葛氏會這麼做有可能是「要強調印度神祇相互矛盾的本質」（8）。筆者則認為從印度苦行僧（Sadhu）千奇百怪的修行方式看來，這舉動或可視為一種瑜伽士（yogi）頂禮膜拜的另類祭儀。但這樣的「倒立唸經」動作也有可能只是葛氏從當時演員訓練項目中「信手捻來的蓮花」，用來與觀眾相遇交通或作為直接觸及觀眾潛意識的手段，因為從葛氏《邁向貧窮劇場》一書中〈演員訓練：1959-62〉文章的內容視之，我們可得知，這時期的訓練中採用了瑜伽的「貓背式」和「倒立姿勢」（Grotowski, *Towards* 135-36, 137）。

又對巴魯洽而言，葛氏是一位相當實事求是的劇場人，雖對印度宗教祭儀文化有認同感，但不會盲目崇拜印度劇場、瑜伽術和相關思想與訓練法，巴魯洽寫道：

他〔葛氏〕從不害怕質問既有的原則，假如他覺得特定傳統無法跟演員起任何共鳴，便不會採用它。在每個節骨眼上，他抗拒選擇印度劇場最具裝飾性的誘惑，他也不會沉迷只為煽情而煽情的技術……他覺得卡塔卡利舞的知識需要超越僅僅只是展演眼球動作、身段和手勢的能力，這項技藝需要對特定生活方式和可感知的宇宙有**信仰**。……葛氏對完美和製成品以及古典印度劇場並不感興趣——因那是中產階級的理想。他的劇場是一個實驗室，不是一個溫室。（Bharucha, “Collision” 10）

<sup>19</sup> 這裡的舞台監督應該是劇中的瑜伽士。又這樣的禮拜方式被切霍維茨（Jan Ciechowicz）認為是對古代印度劇場傳統模式和印度宗教意象的「諧擬」（30）。



在《劇場和世界》( *Theatre and the World* ) 一書中，巴魯洽評論道：「我們可以說迦梨陀娑的文本僅只是葛氏探索新表演語彙的藉口，具體而言，概指『符號體系』。依此意涵而言，他是在泰洛夫( Alexander Tairov ) 傳統之下工作，因泰洛夫也為他在莫斯科的卡默尼劇院戲劇季開幕時，轉向迦梨陀娑的經典」( Bharucha, *Theatre* 23 )。巴魯洽以上的兩段評論相當精闢，點出葛氏的有為有守、思路清晰和擇善固執，他在這裡提及「符號體系」大有呼應和贊同葛氏在姿勢形體和聲音符號等表演語彙上實驗和創新的意圖。

儘管對葛氏頗有好評並諸多肯定，巴魯洽還是頗有微言，認為「葛氏在《沙恭達羅》一劇中的場面調度在抒情性上大打折扣，刻意地呈現『假東方』，在『出神』和『傳統』間擺盪游移，怪誕的瑜伽姿勢夾雜流動優雅的動作，這製作在製造刻板印象上也難辭其咎」( Bharucha, *Theatre* 24 )。但畢竟《沙恭達羅》僅只是一個劇本，並非是如《摩訶婆羅多》般等級的國族史詩，巴魯洽的批評火力也就點到為止，並未如針對布魯克( Peter Brook ) 的製作般繼續他不假情面的批判，因為他深知葛氏並未盲目地崇拜原劇，且還理直氣壯地認為所有的文本都是「人造虛構的」( 引自 Barba, “Theatre Laboratory” 76 )，容許進行創造性的改編。筆者也認為，葛氏原型辯證的運用讓全劇濃郁的抒情性大打折扣，但這卻是葛氏真正的意圖——亦即「讓觀眾領略愛情的古老但亙古的弔詭本質」和「嘲弄天真和習以為常的東方陳腔濫調」( Flaszen 66 )——也是葛氏詮釋觀點介入後所造成無法避免的疏離效果。可以想見的，要創新、要強化辯證、要避免陳腔濫調，自然會減損原劇抒情性的展演。但筆者並不認為葛氏意在呈現「假東方」、刻意創作怪誕的瑜伽姿勢或製造刻板化印象。從諸多評論與線索看來，當時的葛氏對經典作品的忠實改編一點都並不感興趣。

葛氏這時也很少提及任何來自梵文《舞論》的論點，倒是他對濕婆神的虔敬信仰讓人印象深刻，特別是對濕婆的弔詭辯證和創造與毀滅相生相隨的本質深信不疑，甚至將其奉為人生與作戲的圭臬。在《沙恭達羅》一劇中，在戲劇原型風格上，嘲弄與神化的辯證；或是在改編上，劇場性和文學文本性的拉扯；或是在演技上，身心演技對再現演技的進擊；或是在表演空間上，創新的舞台設計和靈活的場面調度；或是在主題上，俗世情慾與神聖婚姻的衝突拉扯；或是在相遇與啟發上，多元演員和觀眾的互動交流；或是在舞台美術和服裝設計上，前衛小丑與崇高儀式的對立，這些做法與案例在在都顯示濕婆無邊法力的展延與運作。在此同時，風格化和儀式化的身體與聲音似乎是在提醒觀眾儀式性劇場的無所不在。

作為一個跨文化劇場的案例，葛氏在運用他者文化上有節有守，恰如其分，一切以他的劇場理念與需求為依歸。作為跨文化劇場的先聲，葛氏在《沙恭達羅》一劇的製作上，展現出讓人驚艷與刮目相看的創新性與批判性挪用。<sup>20</sup> 葛氏的創新性表現在表導演、舞台和劇場性的呈現上；批判性挪用則表現在梵語戲劇與印度和東方元素的運用上。相較亞陶（Antonin Artaud）、布魯克、謝喜納和許多跨文化的劇場理論家和工作者，葛氏在《沙恭達羅》製作中所進行的跨印度文化劇場研究與呈現並未受到印度學者巴魯洽的嚴苛批判；相反地，他還獲得巴魯洽相當程度的讚許與認同。誠如巴魯洽所言，「葛氏以較科學的方式研究實驗特定的印度技巧，之後才了解這些技巧無法納入他自己的身心演技系統」（Bharucha, *Theatre* 13）。葛氏就事論事，對來自印度劇場，諸如卡塔卡利舞劇和瑜伽的訓練技巧，並非照單全收，而是以科學家實驗檢證的精神，不時評估檢討不同演技施行的效果，但他最關心在意的還是演員

---

<sup>20</sup> 謝喜納寫道：「固定結構的卡塔卡利舞劇成了葛氏訓練的流動過程」，但他對該舞劇的挪用是「真正地跨文化地使用儀式」（Schechner, “Fragments” 94）。

對自己藝術專業的「修行」態度。葛氏認為膚淺的肢體動作只會造成一種「情緒虛偽」，空有帶情緒且夢幻的「美麗姿態」（Grotowski, *Towards* 253）。他堅信演員在表演這條路上一定要走自己的路，除肢體動作要紮實，真誠奉獻更是不可或缺。

整體看來，筆者認為葛氏在《沙恭達羅》一劇中的劇場實踐和印度梵文劇本與古典劇場的關連並不深刻，反而是印度教的宗教信仰與苦修實踐精神對葛氏儀式劇場的信念有著深刻的影響。誠如巴爾巴所指出的，

葛氏可能是唯一在跟亞洲接觸後，對他的劇場創作產生深刻影響的藝術家，然而這並非因為他對亞洲劇場感興趣，而是因為他對印度教和印度教獨具的特色感興趣：整個生命的節奏是如何建立在對立或對峙上，我們就是那能量之舞，濕婆之舞，同時具毀滅性（透過他的雙腳）和創造性（透過他的手和臂膀）。（引自 Osiński, *Jerzy Grotowski* 143）

亞洲劇場雖然不是葛氏最關切的重點，但他對亞洲傳統劇場的熟稔度，不容小覷。他曾去中國參訪學習京劇，對日本能劇也有深刻認識，在巴爾巴的介紹後，對卡塔卡利舞劇也有相當的概念，但這些都比不上他和印度教刻骨銘心的生命交感，特別是對拉曼拿尊者和濕婆信仰的虔敬尊重。

總而言之，葛氏的《沙恭達羅》製作走出印度傳統劇場程式化的表演風格，也走出波蘭劇場既有的西方框架，特別是鏡框式舞台和再現主義；且此製作並未落入東方主義的窠臼，亦即利用《沙恭達羅》一劇將

印度貶抑為東方他者、或大辣辣地挪用、或毫無批判性地將其籠罩在東方神秘面紗之下。相反地，葛氏利用此劇來反思、批判不同戲劇傳統的運作方式，並利用更多的研究與實驗，試圖帶領他的演員走出屬於自己的一條路。在《沙恭達羅》一戲中，文本雖依舊獲得相當的尊重，但劇場性與肢體性的崛起也是不爭的事實。於是，劇本文本和其他劇場元素平起平坐，各擅勝場，而這正是此戲創新並引領風潮的地方。

## 五、《沙恭達羅》一劇中所建立的範式與遺產

我們為什麼要關注藝術？為了跨越我們的邊界，超越我們的侷限，填補我們的空虛——實現自我。這不是一種狀態而是一種過程，過程中我們內心的黑暗逐漸變得清澈通透。在這掙扎明瞭自身真相的過程中，在這場剝去生命面具的努力中，劇場，憑藉著其豐厚的洞察力，在我看來一直是個挑釁之地。

——葛羅托斯基，《邁向貧窮劇場》<sup>21</sup>

《沙恭達羅》是一個開端，是葛氏劇場實驗室開始其身體行動方法演技研究和實驗的指標性製作。該劇也是相關的印度教思想，諸如自我參透和濕婆之舞精神等，逐漸落實並構成葛氏演員訓練的基石，並在往後的溯源和藝乘「行動」(Action)中扮演一個不可或缺的角色。

如前所言，濕婆劇場的精髓有三：就是「脈動」、「動作」和「節奏」，而為了協助演員掌握並精通以上三種精髓，葛氏的身體和發聲練習一直是重中之重。如筆者先前所指出的，就在上演《沙恭達羅》之前

---

<sup>21</sup> 此段文字引自第 21 頁。

的演員工作坊，葛氏的訓練重點就是肢體表達和聲音演繹，並期望藉此成就他心目中具有能形塑儀式性符號和提升精神境界的「原型演員」。葛氏寫道：「一個具有崇高精神狀態的人使用有節奏性、明確清晰表達的符號，開始跳舞、唱歌。這符號不是普通的手勢，而是我們所能表達最基本完整的事物」（Grotowski, *Towards* 17-18）。符號，葛氏補充道，「是人類的反應，自破碎斷片和所有不特別重要的細節中提煉出來。符號是一目了然的脈動，演員的行動對我們而言就是符號」（235）。這透過身體的脈動、動作和節奏所成就的體現符號（embodied sign）不但是必須用紮實的基本功打造的「人造特質」，且是具有飽滿精微能量能展現出神演出的「有機性」，而此有機性「是貫穿所有葛氏作品和研究的永恆關注」（Slowiak and Cuesta 42）。

在〈演員訓練：1959-62〉的文章中，除了提到這時期大量的身體和發聲練習，最被強調的就是「有機性」，包括「有機呼吸」（organic respiration）、「有機練習」（organic exercises）、「有機過程」（organic process; Grotowski, *Towards* 165）等等。在完全有機無阻礙的情況下，葛氏期待演員的能量脈動能運用自如地貫穿全身、完成出神入化的行動，且演員有機的表演能帶領並啟發觀眾，一起進入物我兩忘的出神（trance）狀態。葛氏在《邁向貧窮劇場》一書中多次提及出神的議題（16, 37, 38）。出神，如葛氏所定義的，「是以特定的戲劇表演方式來聚精會神的能力，並且能夠以最少的自覺意志力達成」（37-38）。葛氏稱此法為「出神演技」（the technique of the trance），並認為這種技藝能整合演員所擁心理與身體的能量，並能以劇場中的儀式實踐作為通過儀式，去除我執，以成就出神的演出（16）。一言以蔽之，具原型和儀式性的人造且有機的身體、聲音和節奏是「出神演技」的一環、是濕婆脈動、動作和節奏的整體體現，也是葛氏一輩子的執念。整個狀態跟

筆者先前所討論過的「演員完全禮物論」( the actor as a total gift )、  
「過度」( excess )、「穿越光啟」、「自我參透」、「減法」和「神  
聖演員」( the holy actor )等連成一氣。

在搬到弗羅茨瓦夫後，葛氏投注不少心力導《忠貞王子》這齣戲  
( 1965年4月25日首演 )並和切斯拉克長時間密切合作，兩人共同締造  
一次傳奇性的演出製作，被許多人譽為是二十世紀最偉大的戲劇演出之  
一，且切斯拉克在戲中「最光芒四射和才華橫溢」( Findlay 186 )的表  
現被視為是葛氏演技訓練登峰造極之作。這次演出也是葛氏所謂「出神  
演技」和「圓滿行動」第一次的完美呈現——對葛氏而言，「圓滿行  
動」不只是演員去動員自身所有的技藝與資源去做出最佳的演出，也不  
只是使出渾身解數去撩撥挑逗觀眾的感官神經。「圓滿行動」是有關撕  
毀或卸下個人的面具，是一既嚴肅又莊嚴的揭露與啟發。演員必須「絕  
對地誠懇，宛如攀上演員有機體的高峰，意識與本能合一」  
( Grotowski, *Towards* 210 )。而這「圓滿行動」也是演員對觀眾最誠摯  
的邀請與召喚。

巴爾巴留意到這新的變化並寫道：「現在主要的關注點變成演員的  
『圓滿行動』和整個成就圓滿行動的過程」( Barba, *Land* 99 )。他認為  
切斯拉克在《忠貞王子》的出神演出是葛氏所樂見的，突顯從「技法  
一」的技藝層次邁向「技法二」出神狂喜層次的進程，實現並圓滿了葛  
氏演員訓練的過程與目標( 99 )。關於「技法一」和「技法二」，葛氏  
和巴爾巴曾替這兩種表演技法下了明確的定義：

「技法一」指的是聲音和身體的可能性，以及從史坦尼拉  
夫斯基所流傳下來的各種心理技巧。此「技法一」有可能  
是複雜深奧的，可以透過 *rzemiosto*，亦即劇場技藝，來成

就它。「技法二」的目的意在釋放吾人內在的「精神」力量。它是種將自我集中於自身之上的實踐之道，藉由克服主觀性，打開薩滿巫師、瑜伽修行者和神祕主義者所知領域的道路，在那裡，所有個體的心神力量都被整合在一起。我們深信演員有獲得此「技法二」的能耐。我們想像著它的路徑，並尋找可能有助於穿透一個人內在能量暗夜的確切步驟。（引自 Barba, *Land* 55）

身為導演，葛氏一心掛記演員的犧牲投入與圓滿行動並召喚觀眾的自覺參與。對他而言，表演的目的是同時強化並提升表演者與觀眾兩者的意識狀態。他不僅堅持嚴格訓練並專注於「技法」層次——亦即聲音、肢體和心理層面的「技法一」，也以「技法二」的「精神」層次為目標。整個過程是從身體軀殼、肢體或整個粗糙身體（gross body; *sthulasarira*）開始，在透過嚴格練習和按摩來完善外在形體之後，融合呼吸和生命力（*prana vayu*），逐漸熟成內化，養成傳統上和精神、冥想有關，具奧妙內在有精微（subtle）能量流動的身體（subtle body; *sukshmasarira*）。這種從粗糙的身體過渡到有精微能量流動的身體，或是從「身體一和一本質」（the body-and-essence）過渡到「本質體」（the body of essence），這中間牽涉「能量的垂直升降」和「意識的轉化」。葛氏在〈從劇團到藝乘〉（“From the Theatre Company to Art as Vehicle”）一文中寫道，「藝乘就宛如一種相當原始的電梯：做者藉由操控升降籃的繩索，將自己往上拉到更精微的能量，再藉著這股能量下降到本能性的身體。這就是儀式的客觀性（objectivity）。如果藝乘發生作用，這種客觀性就會存在，升降籃就隨著那些做行動的人上下移動了」（Grotowski, “From” 124-25）。

從參與劇場、溯源劇場、客觀戲劇到「藝乘」，葛氏在這幾個階段的任務，概括的說，就是走出劇場，與他者相遇，直指生命、自性與覺性的源頭。<sup>22</sup> 在〈溯源劇場〉（“Theatre of Sources”）一文中，葛氏解釋道：

「我—是一誰？」並非心智的研究調查，更確切地說，正如同在越來越深入產生「我」的感覺的本源後，越接近本源，「我」的感覺越少。……對來自聖炬山的拉曼拿尊者而言，神性事實上是不具人格的，但當他將神性人格化並連結他的聖山後，神性即濕婆，一位男神。濕婆將此神性人格化並稱其為母親（the Mother），我覺得母親這名稱很人性、也很自然，在此同時，也直指這源頭之物。  
（Grotowski, “Theatre” 255）

對葛氏而言，從拉曼拿尊者參透自我神性的「我—是一誰？」到濕婆神性和具自性與覺性的「母親」源頭，均一以貫之。為了直指源頭，葛氏在進行儀式「行動」時，運用身體行動和具高度感召力的古老儀式頌歌和吟唱來召喚某種精神境界，企求能讓「表演者」搭建「我與我」之間的橋，專注成就一個能夠在體內召喚、匯集和傳遞「客觀」且「古老」先人記憶與源源不絕能量的「本質體」，並藉著出神技術體現生命神聖的光輝（378）。於是以上所提的「技法二」成了葛氏邁向「出神演技」的媒介；於是「溯源祭儀」成了他的選項和探秘的途徑；於是「藝乘」成了他所主張的方便法門；於是經歷身心能量的通透湧出與噴發，

---

<sup>22</sup> 葛氏決定離開人們所認識與認同的劇場，因為「不可或缺的並非劇場：而是去跨越你我之間的界限；站出來與你相遇；這樣我們就不會迷失在人群中——或迷失在字裡行間或宣言中，或美麗精確的想法中」（Grotowski, “Holiday” 223）。



「表演者」體現一種揉合了濕婆脈動、動作和節奏的出神發光極致表演狀態和神聖經驗。

總之，因著《沙恭達羅》這個製作，葛氏的劇場實驗室和貧窮劇場對劇場的基本問題與爭議做了探索與實驗，不僅想要在不斷擴大的表演藝術領域創造一個能促進表演者和觀眾動態交流的場域，也試圖透過反映當代表演藝術與創作評論的方式重塑表演藝術的學術論述，並藉由實驗室裡孜孜不倦的研究、實驗和演出來突顯「體現研究」和「技法二」精神性的重要性。

早年，葛氏因著媽媽的引介轉向印度和印度教，在此同時他也廣泛接觸和吸收來自基督教、猶太教、回教、佛教、禪宗、儒家、老莊哲學和世界各地的靈知與善知識，其中葛氏對拉曼拿尊者的教誨深深印心，於是針對「我是誰？」這個大哉問的探尋，逐漸形塑他要求演員「自我參透」的訓練方式，並成為發展劇場語言與展演手法的底蘊。無論是「減法」，或是演員禮物奉獻論，或是神聖演員的標竿，這一切都跟認識自我與明心見性息息相關，一切為了求得身心靈合一，為了生命脈動與性靈成長，也為了實現那生生滅滅濕婆宇宙之舞的境界。

所以無論是早年劇場實驗室和貧窮劇場時期的演員訓練法，或是晚期所開發的溯源技術和藝乘，葛氏意在協助表演者進入動即靜、出神或狂喜狀態，好能體悟自性和獲得解脫。其實，這狀態跟一種堅毅苦行的生命態度——修行——息息相關。葛氏的知音巴爾巴寫道：

如果今天我要定義葛氏在他整個活躍生涯中所抱持的態度，無論是在劇場或在其外圍，我會採用梵文詞語 *sādhanā*

(修行)，這個字無法被翻譯成任何歐洲語言，它同時意味著：精神追尋、方法以及實踐。<sup>23</sup> (Barba, *Land* 55)

葛氏一向否認他有類史坦尼斯拉夫斯基的「體系」或史特拉斯伯格 (Lee Strasberg) 的「方法演技」，但倘若我們仍要標示某種葛氏的「演技訓練法」，筆者認為此法多源自重視修行「行動」和內觀的印度教。

其一是受拉曼拿尊者「我是誰？」大哉問所啟發的「自我參透」和「減法」。此法透過靜心正念和去除我執的方法來追求出神解脫，將表演技藝的訓練轉化成類朝聖者的天路歷程，表演者在整個過程或旅程中，把演技訓練當成媒介或乘具，其最終目的是讓自己和觀眾都經歷一場去除我執的「自我參透」身心靈之旅。葛氏主張：

倘若演員透過公開挑戰自己來挑戰他人，藉由過度、褻瀆以及肆無忌憚的悖逆天理，並透過脫下日常的面具來展示自己，那麼觀眾就有可能經歷類似的自我參透過程。  
(Grotowski, *Towards* 34)

對葛氏而言，「古老儀式頌歌和吟唱」絕對是執行「去除我執」和「自我參透」的良方，他曾寫下一段既耐人尋味又發人深省的文字：

---

<sup>23</sup> 「修行」 (*sādhana*) 這一詞彙在《印度哲學簡明詞典：梵語術語的英語定義》 (*A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms Defined in English*) 中的定義如下：「修行」意指「自我努力、自我改進、靈性操練、手段、方法」，同時也是「釋放或解放的手段」 (Grimes 261)。根據《大英百科全書》 (*Encyclopedia Britannica*)，修行 (*sadhana*) 在印度教和佛教密宗中，是修行者通過某種精神鍛鍊喚起神性。修行包括手印 (神聖的姿勢) 中的身體，咒語 (神聖的話語) 中的聲音，以及神聖設計和神靈形象的生動內在形象化的思想。這種「精神實踐」包括各式各樣的訓練，諸如：來自印度教和佛教傳統的冥想、禁慾主義、敬拜神祇以及正當的生活。人們遵循這些身心訓練是為了實現各種精神或儀式目標。請參考網頁“Sadhana”。

你必須面對表演藝術所有的經典問題。例如：這首歌的演唱者究竟是誰？是你嗎？但如果這是首來自你祖母的歌，那演唱者還是你嗎？但如果你透過身體的脈動在你身上發現你的祖母，那麼唱歌的人既不是「你」也不是「你的祖母」：那是你在探索你正在唱歌的祖母。然而，你有可能會回到更遙遠的地方，回到某個地方，回到某個難以想像的時間，在這時有人第一次唱這首歌。我說的是一首真正傳統的歌謠，它是匿名的。我們說：是人們在唱歌。但在這些人之中，卻有一個人率先唱歌。你有這首歌，你必須捫心自問這首歌從哪裡開始。（Grotowski, “Tu” 303-04）

在《事物的秩序》（*The Order of Things*）一書中，傅柯（Michel Foucault）召喚了馬拉美（Stéphane Mallarmé）來回答尼采（Friedrich Nietzsche）的大哉問——「誰正在說話？」答案是：「正在說話的人，在孤獨中，在脆弱的振動中，在虛無中，是字詞本身——不是字詞的意義，而是其謎樣神秘且危險不安的存有」（332）。這正在說話的，是種謎樣且神秘的存有。同樣地，針對「誰正在唱歌？」的問題，葛氏的回答是：「是人們在唱歌。但在這些人之中，卻有一個人率先唱歌。你有這首歌，你必須捫心自問這首歌從哪裡開始」。對葛氏而言，那正在唱頌歌的是一群正在放聲高歌的原型合唱團成員（archetypal choir members），擁有謎樣且神秘的存有。

又當我們問「誰正在表演？」時，葛氏在《邁向貧窮劇場》一書中告訴我們，那是種「表演二人組」（duet），是演員與他的「堅實夥伴」（secure partner）的共同演出。當演員完全奉獻自己並從內心向外探索時，然後他「開始透過研究自己的身體脈動來參透自我」，並發現

葛氏所說的「堅實夥伴」，「就在這特別夥伴的面前，演員做所有的事；在他的面前，演員與其他的角色一起扮演，並向堅實夥伴揭露他最個人的問題和經驗」（Grotowski, *Towards* 247）。葛氏認為演員因此經歷了重生，且此「堅實夥伴」同樣擁有謎樣且神秘的存有，是「無法被定義的」（247）。

其二是「受濕婆神所啟發」的願景與演技。其宗旨在體現濕婆生生不息宇宙舞蹈的脈動、動作和節奏，彰顯創造與毀滅同源的生命能量觀，以及呈現具弔詭特質的神話原型辯證。謝喜納在他的〈外介：變形人、薩滿、搗蛋鬼、藝術家、行家、導演、領導者、葛羅托斯基〉（“Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski”）一文的結尾中，批評葛氏追尋古老、普遍、且具本質性東西的努力，或者是窮究現象背後真理觀念的作法，這些「行動」無異於「柏拉圖主義的版本」（Schechner, “Exoduction” 493）。筆者在這裡必須指出，謝喜納這次錯了，因為葛氏所追求的不是「柏拉圖主義」，不是亙古不變的「理言」，而是不斷生成毀滅、幻化變異的「濕婆主義」（Shaivism）和那極具動感的濕婆之舞。在其中，表象／幻覺（*maya*）與真理／自性均是濕婆無所不在存有的具體彰顯。

對筆者而言，葛氏不是位標新立異的前衛藝術家，也不是位恪守傳統的文化傳人。他是位藝術修行者和精神求道者的古魯導師（guru），一位「濕婆派」的導演、朝聖者、出神技術創新者和薩滿大師。從「演出劇場」、「類劇場」、「溯源劇場」、「客觀戲劇」到「藝乘」，儘管各個時期的目標、風格與方法各不相同，但在回到本源，探求本真、本性、自我參透與承諾「全然奉獻自己」（Grotowski, *Towards* 16）的要求上，葛氏是一以貫之的。

## 六、結論

葛羅托斯基是獨一無二的。

為什麼？

因為據我所知，自史坦尼斯拉夫斯基以來，世界上沒有其他人能像葛羅托斯基般，既深入又全面地鑽研表演的本質、現象、意義、心理—身體—情緒過程的性質和科學。他稱他的劇場是實驗室。沒錯！它是研究的中心。……表演是門絕對奉獻、修道苦行的和全面的藝術……附加條件是，對表演的全心奉獻並非將表演視為終極目的。相反地，對葛氏而言，表演是個乘具。我怎麼說呢？劇場不是退路、不是避難所。這種生活方式是進入生活的方式。這聽起來像宗教的宣傳標語？的確應該如此。事情也就是如此。不多，不少。

——彼得·布魯克（Peter Brook），〈序言〉<sup>24</sup>

本論文的重點在整理、闡述並評論體現在葛羅托斯基《沙恭達羅》一戲製作中的編導演理念，並試圖理解這些理念如何形塑他的演員訓練方法和表演理論。眾所周知，西方演員培訓體系一直要到史坦尼斯拉夫斯基出現之後，方才建立並趨於完備。葛氏作為「史氏狂熱的信徒」，曾深入地鑽研史氏的編、導、演理論與實踐，惟葛氏的表演理論與實踐雖師承史氏的「體系」和「身體行動方法」，但在作法上，葛氏嚴苛的身體訓練和獨樹一幟「本質體」的苦修養成，讓他不僅超越史氏「體

<sup>24</sup> 此段文字引自第 11-12 頁。

系」和「身體行動方法」以完善角色為目標的演技訓練，更迎向浩瀚無邊的身心靈修行世界。

以小見大，從《沙恭達羅》的製作，我們得以見證葛氏的劇場理念、演員訓練方法與研究意圖等如何在「劇場實驗室」初始階段成形、成長與茁壯。其中有表導演方法的統合與前衛實驗、劇場設計在美學上的大膽創新和對印度文學經典和宗教哲學的嶄新詮釋與運用。在《沙恭達羅》一戲中，葛氏玩弄並重新定義印度的手印、表情和動作符碼，並在新編劇碼的框架中，賦予其立即且饒富新意的辯證。除此之外，基於葛氏對演員與觀眾關係的重視，《沙恭達羅》也藉由建築師古拉夫斯基之手打造具創意的表演空間來形塑獨特的演員與觀眾關係，此後葛氏的每部作品都有大膽且讓人耳目一新的舞台設計來鋪陳具儀式風味的劇情。此製作也在無形中形塑了葛氏貧窮劇場的理念與特色，亦即走實驗室小劇坊風格，著重演員技藝和心性的訓練和培養，並完全迴避依賴技術和奇觀的大資本商業劇場路線。

作為跨文化製作的先鋒，葛氏在改編上並未謹守保存印度特質與文化忠實的教條，他的《沙恭達羅》製作將原著自文學經典的殿堂與文字的窠臼中解放出來，所採取的對策是運用原型辯證來諧擬並反諷浪漫的情愛故事，顛覆原劇神祕宗教的氛圍，並運用儀式化與風格化的肢體與發聲來開拓並實驗劇場的種種可能性。這也是為什麼葛氏認為藝術或劇場是「挑釁之地」（a place of provocation; Grotowski, *Towards* 21），敦促我們「跨越邊界，超越限制，填補空虛——實現自我」（21）。更重要的是，這樣的自我參透的進程「並非一種狀態，而是一個過程，讓我們內心的黑暗逐漸變得清澈通透的過程」（21）。

整體而言，葛氏不像史氏那樣留下一套教科書和一本自傳，也不像布萊希特（Bertolt Brecht）一般將劇場理論與戲劇作品傳承給後世，更

不像前衛劇場之父亞陶寫下振聾啟饋啟發了一整個世代劇場人的經典《劇場及其複象》( *The Theatre and Its Double* )。葛氏另闢蹊徑，在二十世紀的六〇年代，透過他親自編導的《沙恭達羅》和其他製作，在波蘭以劇場實驗室之名，探索貧窮劇場的演員訓練及表導演的方法，除相當重視演員與觀眾的相遇，也關注演員自身的修為；再加上巴爾巴精心編纂的《邁向貧窮劇場》和葛氏「古魯托斯基」( “Gurutowski”; Filipowicz 404 ) 的人格魅力和傳奇，<sup>25</sup> 開啟了「以修行為念」或「結合修行」的「表演者」訓練風潮。誠如葛氏而言，「表演者」陶冶「正念」( *sammasati*; mindfulness )，操練內觀( *vipassana* ) 的目的，就是希望能從「身體一和一本質」狀態過渡到「本質體」的覺性圓滿過程( Grotowski, “Performer” 378 )。葛氏貧窮劇場時期的幾個作品和表演理念革新了劇場願景，撼動了歐美前衛劇場界，也對新一代劇場人和當今世界表演藝術的發展產生了深遠的影響。

在本論文中，筆者認為葛氏在《沙恭達羅》製作中的劇場實踐除著重在實驗和研究之外，最重要的連結是印度教的宗教信仰與對祭儀劇場的信念。當然最重要的是，葛氏所尊崇的拉曼拿尊者所啟發的「自我穿透」和「受濕婆神所啟發」( *Shiva-inspired* ) 與時俱進的願景與演技，及能感動人的出神化境。總而言之，藉由探討葛氏《沙恭達羅》的製作，我們不僅能對葛氏所標舉的表演藝術核心價值有較清楚的認識，也進一步深化我們對印度宗教、哲學、文化和表演藝術的瞭解。在《沙恭達羅》和往後其他製作中，葛氏所謂的「劇場」或表演「行動」偏離了以現實為導向、以心理學為基礎和以文本再現為依歸的傳統劇場觀，他強調表演行動的自我參透和出神境界，並深信濕婆神所體現的動態對立

<sup>25</sup> 舉例而言，波蘭戲劇評論家科特( Jan Kott ) 視葛氏為「古魯托斯基」：「我觀察到他能引導觀眾進入出神狀態，我認為多因他的人格特質，更勝於他所說的話，且他所面對的始終是一群戲劇劇場專業人士。他們特地到來只為『坐在偉大的葛羅托斯基跟前』」( 308 )。

和辯證力量。在他看來，表演者須不斷探索自性並透過減法和種種操練來轉化自身能量的品質。

終其一生葛氏贏得許多封號：他同時是位變形者（*shape-shifter*）、薩滿祭司（*shaman*）、搗蛋鬼（*trickster*）、魔術師、藝術家、行家（*adept*）、理論家、導演、演員訓練專家和古魯導師等（*Schechner*, “*Exoduction*” 460）。從一開始，葛氏的劇場藝術就不單純只是演技呈現或追求成就爐火純青的演技，從一開始，這藝術就是乘具，其目的就是要協助演員去除身心靈的障礙，好進行自我的參透、自我的覺醒和自我全然的奉獻與犧牲。從身體、感官、感性、精神性到神聖性，從物質性或形而下到超物質性或形而上，葛氏協助我們理解並重新認識表演藝術即「修行之道」，且參與、溯源和呈現形形色色的原型是獲致並進入集體潛意識和認識自己的法門。



## 引用書目

### 中文

摩奴一世。《摩奴法典》。迭朗善（法）譯，馬香雪轉譯。北京：商務印書館，1996。

劉家和。〈譯序〉。摩奴一世，頁 i-iv。

鍾明德。《從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基》。書林，2007。

### 英文

Barba, Eugenio. *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland*. Black Mountain Press, 1999.

---. "Theatre Laboratory 13 Rzedow." Schechner and Wolford, pp. 73-82.

Benton, Catherine. *God of Desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature*. SUNY Press, 2006.

Brook, Peter. Preface. Grotowski, *Towards*, pp. 11-13.

Bharucha, Rustom. "A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre." *Asian Theatre Journal*, vol. 1, no. 1, 1984, pp. 1-20.

---. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. Routledge, 1993.

Brunton, Paul. *A Search in Secret India: The Classic Work on Seeking a Guru*. Samuel Weiser, Inc., 1985.

Buber, Martin. *I and Thou*. Translated by R. G. Smith, T. and T. Clark, 1955.

Ciechowicz, Jan. "The Old Indian Theater in Poland." *Sangeet Natak*, vol. 40, 1976, pp. 23-40.

- Doniger, Wendy, and Sudhir Kakar. Introduction. *Kamasutra*, by Vatsyayana Mallanaga, translated and edited by Doniger and Kakar, Oxford UP, 2002, pp. xi-xviii.
- Filipowicz, Halina. “Where is Gurutowski?” Schechner and Wolford, pp. 404-08.
- Findlay, Robert. “Grotowski’s Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora.” Schechner and Wolford, pp. 172-88.
- Flaszen, Ludwik. *Grotowski & Company*. Translated by Andrzej Wojtasik and Paul Allain, Icarus Publishing Enterprise, 2010.
- Flood, Gavin. “The Meaning and Context of the Puruṣārthas.” *The Bhagavadgītā for Our Times*, Oxford UP, 1997, pp. 11-27.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Routledge, 2002.
- Grimes, John. *A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms Defined in English*. SUNY Press, 1996.
- Grotowski, Jerzy. “26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba.” Barba, *Land*, pp. 117-72.
- . “From the Theatre Company to Art as Vehicle.” *At Work with Grotowski on Physical Actions*, by Thomas Richards, Routledge, 1995, pp. 115-35.
- . “Holiday [*Święto*]: The day that is holy.” Schechner and Wolford, pp. 215-25.
- . “Performer.” Schechner and Wolford, pp. 376-80.
- . “Theatre of Sources.” Schechner and Wolford, pp. 252-70.
- . “Tu es le fils de quelqu’un.” Schechner and Wolford, pp. 294-305.

- . *Towards A Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, Routledge, 2002.
- Gurawski, Jerzy. "Sketch for *Siakuntalā*." *Grotowski.Net*, 1960, [grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-03](http://grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-03).
- Kālidāsa. "Shakuntala: A Play in Seven Acts." *Translations of Shakuntala & Other Works*, translated by Arthur W. Ryder, e-book, Global Grey Ebooks, 2019, pp. 16-122.
- Kott, Jan. "Grotowski, or the Limit." Schechner and Wolford, pp. 306-11.
- Kumiega, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. Methuen, 1985.
- Maharshi, Sri Ramana. *Who Am I? The Teachings of Bhagavan Sri Ramana Maharshi*. Translated by T. M. P. Mahadevan, V. S. Ramanan, 2010.
- Meyer, Johann Jakob. *Sexual Life in Ancient India: A Study in the Comparative History of Indian Culture*. Barnes and Noble, Inc., 1953.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Translated and edited by Edward Braun, Bloomsbury Methuen Drama, 2016.
- Olejniak, Leonard, photographer. "Shakuntalā, 1960." *Grotowski.Net*, [grotowski.net/en/media/galleries/shakuntala-1960](http://grotowski.net/en/media/galleries/shakuntala-1960).
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski and His Laboratory*. Translated by Lillian Vallee and Robert Findlay, PAJ Publications, 1986.
- . *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*. Translated by Andrzej Wojtasik and Kris Salata, Routledge, 2014.
- Pandey, Rajbali. *Hindu Saṃskāras: Socio-religious Study of the Hindu Sacraments*. Motilal Banarsidass, 1969.
- "Sadhana." *Encyclopedia Britannica*, 15 Sept. 2008, [www.britannica.com/topic/sadhana](http://www.britannica.com/topic/sadhana).

Schechner, Richard. “Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski.” Schechner and Wolford, pp. 460-94.

---. “Fragments of Dialogues.” *The Bennington Review*, vol. 12, 1978, pp. 92-99.

---. “Introduction: Theatre of Productions, 1957-69.” Schechner and Wolford, pp. 23-27.

Schechner, Richard, and Lisa Wolford, editors. *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, 2006.

“Shakuntalā.” *Grotowski.Net*, 1 Dec. 2022, [grotowski.net/en/encyclopedia/shakuntala](http://grotowski.net/en/encyclopedia/shakuntala).

Slowiak, James, and Jairo Cuesta. *Jerzy Grotowski*. Routledge, 2007.

“Theatre of 13 Rows.” *Grotowski.Net*, 23 Feb. 2021, [grotowski.net/en/encyclopedia/theatre-13-rows](http://grotowski.net/en/encyclopedia/theatre-13-rows).

Yarrow, Ralph. *Indian Theatre: Theatre of Origin, Theatre of Freedom*. Curzon, 2001.

# CONTRIBUTOR

---

**Tsu-Chung Su**, PhD in Comparative Literature at the University of Washington, is Distinguished Professor of English at National Taiwan Normal University. His areas of interest include Nietzsche and his French legacy, theories of hysteria and melancholia, Shakespeare studies, performance studies, religious studies, dramatic theory and criticism, and theories of consciousness and mindfulness. Su is the author of three monographs: *Artaud Event Book* (2018), *The Anatomy of Hysteria: What It is, with Some of the Kinds, Causes, Symptoms, Representations, & Several Critiques of It* (2004), and *The Writing of the Dionysian: The Dionysian in Modern Critical Theory* (1995). His recent publications include essays on Antonin Artaud, Eugenio Barba, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Phillip Zarrilli, and Konstantin Stanislavsky.