

《被壓迫者劇場》

图书基本信息

书名：《被壓迫者劇場》

13位ISBN编号：9789578181670

10位ISBN编号：9578181671

出版时间：20001001

出版社：揚智

作者：Augusto Boal

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

《被壓迫者劇場》

內容概要

本書作者以戲劇美學論述觀眾在劇場中的位置，積極鼓吹戲劇活動是每一個人（尤其是被壓迫的人）都可以掌握的表達工具，並藉由此書大力撻伐了影響當時主流戲劇理念甚鉅的亞里斯多德《詩學》，認為亞氏的戲劇觀念裡所提供的悲劇移情作用是服務於當時雅典政治的一套壓制系統，在戲劇活動與人民百姓之間築起一道阻絕的高牆……這是一本寫於1970年代的民眾戲劇經典，值得您細細閱讀。

書籍目錄

第一章 亞理斯多德的悲劇壓制系統

前 言

藝術模仿大自然

「模仿」的意涵是什麼？

那麼，藝術和科學的目的是什麼？

主要藝術與次要藝術

悲劇模仿什麼？

幸福是什麼？

德善又是什麼？

德善的必要特質

德善的等級

正義是什麼？

從什麼意義上來說，劇場可以成為淨化與威嚇的工具？

悲劇的終極目標

字彙集錦

亞理斯多德的悲劇壓制系統如何發揮功效？

不同類型的衝突：悲劇性弱點與社會風氣

結 論

筆 記

第二章 馬基維利與德善詩學

封建社會的抽象美學

布爾喬亞的具象美學

馬基維利與《曼陀羅車之根》

「德善」的現代化約

第三章 黑格爾與布萊希特：角色作為主體或客體？

「史詩」的概念

黑格爾所主張的詩類型

再談黑格爾的戲劇詩的特性

主體性角色的自由

選用了一個不妥當的字

思想是否決定了存在(或不然)

人可以被改變嗎？

意志的衝突或需求的矛盾？

是移情或其他？是情緒或理智？

是淨化與平息，或是知識與行動？

如何詮釋這些新式的戲劇作品？

其餘皆無足輕重：它們是這三種型態之間次要的形式性差異

移情或滲透

第四章 被壓迫者詩學

被壓迫者詩學

與秘魯的民眾劇場進行的實驗

第一階段

《被壓迫者劇場》

第二階段：寫真

第五章 聖保羅市：「阿利那劇團」的發展

第三階段：經典作品的本土化

第四階段：音樂劇

「丑客」的必要性

「丑客」的目標

「丑客」系統的結構

附 錄

附錄一

附錄二

《被壓迫者劇場》

精彩短评

- 1、应用戏剧最核心理论，解释被压迫者是怎样形成的，并提出了“革命的预演”这一新的剧场美学。并给出了具体的方法。“一人一故事”这种形式有点弱爆了的感觉。不过在当前环境下，一人一故事还是比较成熟的中庸的做法。包括我们的反思剧场。
- 2、有意思。其实前言就特有意思
- 3、当面锣对面鼓，有根有据斗地主
- 4、对我影响比较大的几本戏剧理论书之一，另，中文版序写的很好
- 5、渊源、原理、方法、案例应有尽有。
- 6、我去！！！！！！！！！！早知道有中文版圣诞节写论文我就不用读该死的英文版读那么辛苦了！！！！
- 7、听一听pulp的different class
- 8、澄清亚里士多德《诗学》中“悲剧模仿大自然”的意涵：悲剧模仿了人们在追求幸福时的理性灵魂(他的热情转换成习惯)所产生的行为，这些行为是与各种极端状况相背驰的德善行为，它们最高的美德就是正义，而它们最终极的表现就是宪法。怜悯和恐惧是悲剧的净化机制而非目的，悲剧过程涤净所有阻碍角色人物达到目的“不顺从法律的行为”、社会性过失和政治性缺陷，借由英雄遽变、承认错误和大灾难的生发来运作其暗含的压制系统(包括四种修正改良过的)。由于该系统将所有破坏平衡的、革命性的元素悉数消弭殆尽，观众便因之受到安抚和怀柔。剧场本是一场狂欢，却因为统治阶级将演员和观众区分、将主角从群众里抽离而产生了驯化的压制；布莱希特发现了演员的二重性，他的舞台与观众席间仍有隔阂。被压迫者的诗学正是将观众转变为演员，以还原观看者的主体。
- 9、说得对！
- 10、谁正在做什么。
- 11、对传统美学和剧场诗学的颠覆和挑战，只是文章结构如果能更系统化和便于阅读就更好了，其中不少巴西在地的经验和故事，如果没有相关的知识储备似乎没那么好理解
- 12、第三章讲黑格尔和布莱希特好有意思 中文版序开始就有意思 但是关于亚里士多德的悲剧压制系统 古希腊悲剧的作品里根本没有那么简单直接粗暴的道德教义 《诗学》里的卡塔西斯指的不是服从法律 而是澄清命运感 亚里士多德的核心意思是悲剧要通过怜悯和恐惧来澄清人生幸福的脆弱性 以此使人获得一种哲思 虽然赞同解读诗学要结合亚里士多德的政治和哲学观点 但是政治压迫不意味着诗学压迫 政治压迫也不意味着他会篡改戏剧的真相 从他的政治压迫推导他一定拿戏剧做压迫 然后再把戏剧解释为道德教育 真的不如结合古希腊悲剧去辨析诗学本身。。。
- 13、可以说是脑震荡了！
- 14、读过的一堆当代戏剧理论著作里头，这是除了布莱希特之外唯一让我感觉到爽的一本！
- 15、:无
- 16、戏剧学经典

1、来自梦里的一本书，浑然不知有何预示；后来才知是戏剧理论，读完又闻到一股西方哲学、政治、美学、心理学混合的味道，以及付诸行动的勇气。记录很有思辨力的观点如下：纪律与自由：在庆祝活动中，纪律消失了，因为使命完成了！酒自然是少不了的：它是自由的开端。欢歌起舞是自发的，是发自内心的，是创造性的无序，然后可能是破坏性的。主角：第一个、孤身一人，他反叛，他在自主地思维和行动——没有模仿，没有模仿任何人！——他发现了自己，他开辟道路，展示可能的事物。他犯错，但他接受结果——这总是存在的，而惩罚飞速而来！对话：总是危险的，因为它产生出思想与思想间、两种意见之间的不连续——在它们之间建立了无限；在这无限之中，任何意见都是可能的，任何思想都是允许的。当存在两种而不是只有唯一的、绝对的一种思想时，创造才是可能的！对话就是民主！侵入：观众应该不仅是解放自己的批判意识，而且还解放自己的身体，侵入舞台并改变那里展示的形象。我希望观众发挥演员的作用，侵入到角色和舞台中，占领他的空间，展示结局。解放时越界，越界是生存，解放时生存。亚里士多德的悲剧压制系统：1、悲剧模仿什么？悲剧模仿了人们在追求幸福时的理性灵魂所产生的行为，这些行为是与各种极端状况相背驰的山行为，它们最高的美德就是正义，而它们最终极的表现就是宪法。2、悲剧压制系统如何发挥作用？遽变、承认错误、大灾难为悲剧性弱点制造一个洗涤的功用，并且透过三个阶段完成：1) 悲剧性弱点的激发：悲剧英雄在观众的移情陪伴下，沿着通往幸福的道路向上攀爬，接着出现了一个大逆转：他开始由幸福的巅峰转向不幸的灾难；英雄开始败退了。2) 角色人物承认自己的错误：透过合理化推论的移情关系，观众也因此承认自己的错误，自己的悲剧性弱点以及违背宪法的缺点。3) 大灾难：悲剧主角在自己生命的结束或所爱的人死去等残暴形式中，尝到了自己错误的行为所带来的痛苦后果。净化：观众被如此恐怖的大灾难景象所惊吓，而他的悲剧性弱点也因此被洗涤了。马基维利与德善诗学1、封建社会的抽象美学封建艺术的目的：维持既有制度的不朽，让整个社会无法流动变动。它最主要特质是使人丧失个性、去个性化、抽象化，艺术的功能是集权的、压制性的、灌输人们用一种宗教般崇敬的严肃态度来看待现况。带有道德化与惩戒性的色彩：善有善报、恶有恶报。角色是象征道德或宗教价值的一些抽象意义：他们不存在于真实具体的世界里，典型的角色叫罪恶、天使、恶魔等2、布尔乔亚的具象美学人类与上帝的关系是从负债与盈余的基础上被理解和想象的。布尔乔亚阶级的权力，是他用金钱、开创事业的进取心、努力工作以及冷静理性的生活态度换来的，来自于每个人在真实世界的具体生活中所表现的个人价值，他们不会从自己的宿命或幸运中得到任何恩惠，唯有个人的德善，德善和务实是布尔乔亚解决的两块重要踏脚石。无论舞台表演、绘画或雕塑，都必须创造出有血有肉、活生生的人，描绘观众所熟悉的通俗人物和图像。赤裸和死亡一样都是平等的。马克思说，所有历史事件都会发生两次，一次是悲剧，第二次是喜剧。黑格尔与布莱希特：角色作为主体或客体1、黑格尔的史诗概念在黑格尔的艺术系统里，他用“精神从物质中解放出来”的程度来衡量艺术的重要性，艺术史真理透过物质而表现出来的光辉。史诗呈现了一个完美世界，这个世界的理想或基本内涵，透过人类行为、事件以及精神生活的具体化等外显表现，散播在我们眼前。黑格尔认为，一切外在行为都可以在角色人物的自由精神中找到起源。2、布莱希特角色人物不是绝对主体，而是他所对应的经济或社会力量以及自身行为表现的客体。唯物论的诗学，目的不只是诠释这个世界，更重要的是要改变它，最后让这个世界适于人生存，则有义务将这个世界可以如何改造的办法呈现出来。戏剧作品必须呈现出社会失去平衡的原因、哪一种方式可以使社会持续流动、以及如何催化改革的发生。被压迫者诗学1、观赏者未将他们的权利委任给角色人物或演员，任其依自己的角度来演出或思考；相反的，他自己扮演了主角的角色，改变了戏剧性为，尝试各种可能的解决方法、讨论出各种改变的策略，训练自己从事真实的行动。是一项革命的预演。2、观众成为演员地方法，有4个步骤：1) 了解身体2) 让身体具有表达性3) 剧场作为语言（同步编剧法、形象剧场-现实形象/理想形象/转化形象、论坛剧场）4) 论坛作为论述（报纸剧场、照片罗曼史剧场等）最后一部分将被压迫者诗学从灰色的理论变为可以实践的方法，当前比较流行的论坛剧等都可以在这里找到原型，只是使用的情境有所不同。作者梳理了戏剧的历史脉络，以及潜藏在背后的动因，无论是政治经济的，还是哲学思辨潮流的。戏剧是危险的，却也是有强大的张力与可能性的存在。

2、2月27日下午，参加了广州同声同戏剧团召集和组织的论坛剧场“观演会”，以下是我的观演体会和心得什么是论坛剧场？论坛剧场属于应用戏剧的一种，论坛剧场 (Forum theatre)是在一个传统的剧场（例如话剧舞台）之外，由一个戏剧场景的设置开始，在该场景里，主角尝试想克服一个与特定观

《被壓迫者劇場》

众相关的压迫，却无法成功克服。此时，主持人便邀请观众在出场景的任何时刻都可以上台取代主角的角色，只要他们可以想到其他的行动来呈现另一个解决之道。这个演出场景会因此伴随着不同的新行为而一再被重演，这种技巧最后形成一个探讨压迫的对话、一个展现各种可能性的试验场域、以及一个为真实情境所作的“预演”。简而言之，Eric自己的理解就是一群人可以预排也可以即兴展示一个人际冲突的情景剧，情景剧围绕某一个主人公受到压迫（因而与其他人产生冲突和对抗）的故事展开，该情景剧完整演出第一遍后，将分若干次回放，回放过程中主持人或观众都可以随时喊停将情景剧定格，观众会被邀请参与对关键场景的讨论和意见给予，而且可以亲自上场临时客串主角将自己的建议和想法付诸实施演绎出来。论坛剧场的舞台是随时向观众开放的，打个比方，我个人将其理解为个人内在或人际冲突的改良实验室，在真实的人际交往互动情景中，很多东西是不可以重来的，你的反应和行为会立刻在当下产生一个不可逆转的影响，而论坛剧场却提供了一个相对安全的环境让你看到各种可能，并亲身体验或尝试不同的作法，并从中获得直接的感悟，因为试错了大不了重来一次，不会伤害任何人，包括自己。论坛剧场当中的四类角色1.预定参演者就是一开始就预定在台上表现的人，可以是专业演员，也可以是临时组建的非专业演员，可以用事先排练的方式来呈现，也可以即兴呈现2.临时参演者就是中间暂停时被邀请上台临时客串主角的观众，他或她要真实地参与在某一片段的演出中，配合剧中的情景，体验自己的想法和意图，其他演员会配合他的表现展开表演3.观众台下坐着观影的人，与传统看戏不同的是，论坛剧场当中的观众可以提问、可以发表意见、可以给出建议，还可以亲身上台呈现自己的想法4.主持人类似于引导师（facilitator）的角色，串场，召集和主持讨论，但不给予个人意见论坛剧场可以用在什么地方？亲子沟通的锻炼夫妻关系改善的锻炼婆媳关系改善的锻炼家庭纠葛的处理领导力的培养变革管理的预演上下级沟通的改善团队融合跨部门沟通与协作企业文化建设简而言之，一切存在人际冲突或内在角色及价值观冲突（人际冲突的内在实质其实都是个人内在角色及价值观冲突）的场景，可能性是无限的！

章节试读

1、《被壓迫者劇場》的笔记-第216页

第四阶段：剧场作为论述（之“解析剧场”）

这项技巧是先由某位参与者讲一个故事，而演员则马上即兴表演，然后，故事中每个人物的社会性角色，将被一一解析出来，并被分享者赋予一个象征物以代表每一个角色。

分析了某个或某些人物后，便可以进行一个全新的讲故事方式了，但这时候要将每个人物的某些象征物去掉，最后，慢慢把某些社会性角色也去除。（例）

参与者们必须创造一些变化性的组合（译按：各种象征物与社会角色的不同组合变化）。这些不同的组合必须透过演员的表演呈现，并通过所有人的讨论批判。

借由这种方式，参与者将会明白，人类行为并非个人心理状态的唯一或固有的结果：通常是每个人所代表的阶级所产生的。

2、《被壓迫者劇場》的笔记-第198页

第三阶段：剧场作为语言

剧场不是用来展现正确道路的地方，只是提供这项工具让所有可能的道路可以藉此测试。

或许剧场本身并非革命性的，但是，这些剧场的形式无疑地是一项“革命的预演”（rehearsal of revolution）。

3、《被壓迫者劇場》的笔记-第31页

1993年我参加民众剧团，每两周有一次读书会，读的书就是英文版《被压迫者剧场》。当时剧场同伴们英文普遍不好但求知欲很高（或者说是年轻的我们在向大师行敬畏膜拜礼吧），影印的篇章上挤着密密麻麻五颜六色的音标和中文解释，但由于书中前几章深奥难懂，加上时有新人加入，因此每次都从第一章念起，念了许久仍然停留在第一章……

这是第一次认识波瓦时的尴尬景象。当时对波瓦的了解最多的反而是他的《给演员与非演员的游戏》，但距离理解这些游戏背后的深沉思考依旧遥远且模糊。直到1996年赴香港参加波瓦亲自主持的工作坊，看到他如何得心应手地调度这些游戏，一步一步解开参与者的身体禁锢，巧妙熟练地将团体能量推到高峰，成为进行“论坛剧场”的预备，更看到观众直接使用剧场、透过剧场发声所展现的力量时，眼睛为之一亮：这是一套颠覆传统剧场角色与格局并且极为有系统的戏剧体系，从理论到实践！于是，再回头读这本土最经典的著作《被压迫者剧场》时，便兴起了翻译的念头，当时想法很单纯，翻译是为了给英文不好但志同道合的剧场伙伴阅读，从未预料它将会出版上市。

是的，给志同道合的剧场伙伴。

整个九零年代对台湾现代剧场的发展而言，是以社会改造为目的的新式戏剧观念——“民众剧场”在台湾成长、衰退到复生的关键十年。这十年中，早期的先行者打着鲜明的左派旗帜，以东南亚国家的成功实例为范本作为引介的根据，透过一篇篇文章著述以及一出出邯郸学步似的演出，企图建立属于台湾的民众剧场；然而，整体社会脾味与消费性的主流剧场风景等不友善的客观情势，加上从事者本

《被壓迫者劇場》

身的局限性，再再喻示着这种剧场形式注定的悲剧性命运，也加速了民众剧场的萎缩与名存实亡的结局；直到九零年代末，离开或徘徊的人又回到了剧场，剥去了早期沉重而不实的理想外衣，走进社区和校园，把剧场还给民众，并且给了它一个新的称号，叫做社区剧场。

民众剧场也好，社区剧场也好，它作为一种激进且创意的社会运动方式，波瓦所扮演的重要角色在理论层次上提供了剧场与政治/社会发展之间的辩证，在实践层次上则明白展现了一套高度实用性与可亲近性的技巧系统。然而，他的戏剧理念在本地的熟知者不多，而转化运用其方法论的剧场工作者也一样，是少数；这个现象所对照出来的现实，一方面反映了进步性的社会剧场仍处于弱势的边缘位置，另一方面则质问了投身实践此剧场的工作者之寥寥无几。

这是我个人进入社区从事剧场工作（并大量转用波瓦的方法技巧）后深深感到的孤单与无力。我们的伙伴在哪里？或许我们已看过太多升华性的诗意文字肯定着剧场对民众力量的激发与聚集，我们也已读过太多大论述与小故事证明波瓦的确是一名有远见的大师，但耽溺于此，恐怕是离波瓦越来越遥远的征兆与危机。他在《立法剧场》新书本文的首页上，即大刺刺地烙印了一行字：Doing is the best way of saying.

"去做！“、”可以做！“、”我教你怎么做！“像幽灵一般盘踞在波瓦书中的字里行间，更像警铃一样经常在耳边惊醒着过度浪漫化或忘记起而行动的读书人。然而，我们面对的却是一个更基本的问题：做的人在哪？

乐观地说，或许可以用各种未来可能来勾勒这些人的社群面容与线条。如着手翻译这本书时，亦是我个人的社区剧场工作进行中，许许多多可能使用剧场作为挑战保守社会现实的伙伴陆续出现，他们是台湾本地的社区组织者、文史工作者、教师、社运人士、研究者、社团成员、学生及无数的社区民众；而两年前，运用波瓦技巧的英国教习剧团（Theatre-in-Education）被引介到了国内，并开始有剧场工作者将它实验出来，这是波瓦的剧场的”政治性“在台湾经常被窄化为”造反“等负面意义的一个开解可能。（从另一个角度说，被视为”不可能造反“的剧场人士现在已经开始造反了，而且在最传统的学校里。）

假如这远景是可以被期待的，那么，实践此剧场的现行者便不会再是喁喁孤行的堂吉诃德，而多元使用情境和异别实践脉络的出现，也才能突显波瓦的宣称：”所有剧场都是政治性的“，才能在实践中反照出波瓦剧场的颠覆性与局限性。这是此译书寻找志同道合者的同时，对伙伴的期许吧。

（感谢略）

赖淑雅
2000年于伦敦

4、《被壓迫者劇場》的笔记-第161页

剧场原本是狂欢的酒神歌舞祭：人们自由自在地高歌于户外，像嘉年华、欢乐的庆典。

后来，统治阶级掌控了剧场并筑起高墙。首先，他们区隔人们，将演员与观众分开：分成演戏的人与观戏的人——欢乐的庆典于是消失了！其次，他们自演员之中，将主角从群众里抽离，压制性的驯化于是诞生！

首先，我们可以说，第一个剧场词汇是“人的身体”，也就是声音和动作的主要来源。由此可知，要掌握剧场方法的第一步，必须先掌握自己的身体、了解身体，才能使它变得更具表达能力。

转化观众成为演员的方法，可以整理成下列四个大概的步骤：

《被壓迫者劇場》

1.第一阶段：了解身体（knowing the body）——透过一连串的活动练习，人们可以认识自己身体，认识它的局限性和可能性，以及它被社会化扭曲的情形和重新构建的可能。

2.第二阶段：让身体具有表达性（making the body expressive）——透过一系列的剧场游戏，人们开始以身体来表达自己，抛弃一般性的习惯表达方式。

3.第三阶段：剧场作为语言（the theatre as language）——人们开始把剧场视为一种活的语言，而且就存在于此时此刻，不是展示旧时景象的已完成作品。

第一级：同步编剧法：观众随着演员的表演，同时“编写”剧本。

第二级：形象剧场：观众直接介入演出，透过演员身体所塑造出来的形象来说话。

第三级：论坛剧场：观众直接介入戏剧行为并亲身表演。

4.第四阶段：剧场作为论述（the theatre as discourse）——透过一些简单的形式，让“观演者”（spect-actor）根据自己的需求创造各种“场景”spectacle，探讨某些特定的主题或演练某些特定的行动。例如：

报纸剧场

隐形剧场

照片罗曼史剧场

破除抑制

神话剧场

审判剧场

面具和仪式

5、《被壓迫者劇場》的笔记-第19页

本书试图揭露所有剧场都必然是政治性的，因为人类一切活动都是政治性的，而剧场是其中之一。

那些想要将剧场从政治范畴中抽离出来的人，正试图带领我们走向谬误的境地——而这正是一个政治性的态度。

在这本书当中，我也同时举例证明了剧场是一项武器，一项强而有力的武器。因为这个缘故，我们必须为它而战，也正是这个原因，统治阶级无不汲汲营营于能够长久地控制剧场，并且把它当作实行支配驾驭的工具。在这个支配过程中，他们改变了“剧场”最初的意义，虽然如此，剧场仍然可以成为解放的武器之一，因此，我们必须创造出适切的剧场模式，改革势在必行。

这本书试图展现的是某些根本性的改革以及人们对于这些改革作为的反应。“剧场”原意指的是人们自由自在地在空旷的户外高歌欢唱；剧场表演是人们为了大众之所需而自己创造出的活动，因此可称之为酒神歌舞祭，它是人人都可以自由参与的庆典。之后，贵族政制来临、人为的界分也跟着诞生：于是，只有某些特定人士才可以上舞台表演，其余的则只能坐在台下、静静地接受台上的演出——这些人就是观众、普罗人民。而为了使这样的景象有效地反映出支配阶级的意识形态，贵族政制又创造了另一个界分：某些演员将饰演主角（上流贵族），其余的则是歌队——多多少少象征着群众。在亚里士多德的悲剧压制系统里，清楚地向我们展露了这类型的剧场模式的运作。

《被壓迫者劇場》

之后，布尔乔亚阶级兴起，改变了原有的这些主角——他们不再是拥抱道德价值、上层结构的客体，而是变成了多面向的主体、拥有殊异性的个体、且是从群众中平等分化出来的一员，成为新的贵族阶级——这正是马基雅维利的德善诗学。

布莱希特（Brecht）对这种布尔乔亚阶级诗学的回应，是将被黑格尔论为绝对主体的角色人物驳回成客体；他是各种社会力量影响下的客体，不是上层结构价值里的客体。社会存在决定了思想，但反之不亦然。

要完成这项工作始末唯一欠缺的，是拉丁美洲正在发生的变革——统治阶级所构筑的藩篱之解体。首先，演员与观众之间的高墙被摧毁：所有人都必须演出，所有人都必须是社会变革的主角，这就是我在《与秘鲁民众剧团的实验》一文中所描绘的经过；接下来，主角与歌队之间的区隔被打破：所有人都必须同时是主角且是歌队的一员——这就是“五角”系统的主张。于是，我们发展出一套“被压迫者的诗学”，以剧场演出为手段所挣来的最后战果。

Augusto Boal
July 1974, Buenos Aires

《被壓迫者劇場》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:www.tushu000.com