



2021 秋

目次

03 代序：2021年與險要留白的片刻 | 李哲宇

常談

05 劇場接住我 | 許映琪

07 《無法對白》，在劇場練習對話 | 黃馨儀

11 感知的共同體 | 簡章樵

13 永遠的未竟之業 | 謝宗宜

專題：石岡媽媽劇團二十週年

15 痠麻痛的甘味人生——少女到農婦 石岡媽媽楊珍珍的路 | 黃顯淨

21 換幕到真實的民眾戲劇工作 | 李秀珣

29 益身美學與石岡媽媽 | 梁培琳

亞際民眾戲劇連帶

33 有 / 沒有澳門的「民眾劇場」？ | 莫兆忠

41 二十一世紀以來中國大陸的新工人劇場 | 趙志勇

49 從翻譯到實踐——被壓迫者劇場在台灣 | 賴淑雅

57 回響：劇場的亞際串連 | 鍾喬

代序 2021年與險要留白的片刻 / 李哲宇

在終於迎來石岡媽媽劇團二十週年紀念演出後，差事劇團隨即在三級疫情警戒下，轉以「2021 亞際民眾戲劇線上」，聚攏來自台灣、澳門、香港與北京的民眾戲劇工作者暢談。稍晚，在演出是否要改為錄影播出的困擾中，降級的疫情也終使《戲中壁X》能上台演出。疫情稍稍打亂劇團的節奏，但也因為疫情而不得不的自我禁閉，漸有了梳理這些看似獨立的劇團事件。對差事而言，石岡媽媽劇團的成立，多少意味著亞洲民眾戲劇工作者在1990年代的跨域連帶，終於有了在地扎根的契機。搬演《戲中壁》，也攸關這一時期的連帶，透過「2021 亞際民眾戲劇線上」，更進一步攤開了從彼時到迄今未能言明的課題。

自《戲中壁》(2020) 與《戲中壁 X》(2021) 連演後，關於亞洲民眾戲劇工作者在1990年代的跨域連帶記憶再次浮現。因為簡國賢的《壁》事蹟初次以戲劇形式，登台於1992年香港的「第一屆亞洲民眾戲劇節」。彼時香港劇場工作者對這齣名為《受苦的人沒有名字》的評論，尤令人印象深刻。就當時報刊可見，「什麼是民眾戲劇」或「左翼與官僚主義」是熱論的議題。誠然，因為是第一屆，又是面向亞洲，何謂民眾戲劇自會是檯面上的課題。至於什麼是左翼，又為何牽扯中共官僚主義，就現在看來，恐是一道迄今仍懸而未決的話題。進一步說，從鍾喬帶出這段台灣地下黨人事蹟，在香港所遭致的批評中，使我躊躇的是這些議論正處的時空，除了是台灣剛走過戒嚴，方有契機考掘左派喋聲史之外，香港也正感受著六四天安門事件後，即將回歸中國的焦慮。當然，那更是一個冷戰漸趨瓦解，烏托邦視野幾乎需要重新校對的年代。

由此，2020年後搬演的《戲中壁》，逐漸勾起三條自成一環，卻相連又相離的時間鏈：其一是起自戰後初期，簡國賢、宋非我等原班人馬演出的《壁》，終於1950年初期的白色恐怖鎮壓；其二則是剛解除戒嚴與冷戰封鎖後，出演的《受苦的人沒有名字》。無奈在島內自由化與民主化的歡慶聲中，它顯得模糊難辦；最後一條，則是《戲中壁》等再搬演於轉型正義正熱門的當下。內在於《壁》的貧富差距、體制壓迫與底層流離等情節，自是這些時間鏈得以相連的理由，但是為冷戰戒嚴扼殺的地下黨，當能在解嚴與後冷戰的時代現身，立即迎來的難題卻是他們已然終止或失語的生命經驗，究竟還能如何對應改革開放後的中共，及內縮於島內的自由化與民主化，乃至新一輪的冷戰。

2021年7月因疫情三級警戒，而串連於線上的「2021亞際民眾戲劇線上」，在論當代中港澳臺的民眾戲劇工作者之外，也有意再注視這三環何以相離的留白之處。可以說，這一系列論壇除了是重新認識1990年代亞洲民眾戲劇工作者展開連帶後，各地民眾戲劇的實踐近況外，也有意藉此探索下一回的連帶課題。無論來自何地，論者們都肯定以民眾為主體展開的戲劇行動，與戲劇實踐如何參與社會改造。這之於我們對民眾戲劇的認識，幾乎已是通識的議程，只不過進一步相互參照，他們對以民眾為主體的思想淵源，亦即，左翼思想的接收與實踐還是有著可見的錯位。

賴淑雅就回想1990年代透過這一網絡所接觸的跨國勞動力課題，在轉化為她近年經營移工社群劇場的養分外，彼時同步搬演的白色恐怖議題，也漸成為她面對近年轉型正義熱潮的參照。這推動她規劃以白色恐怖為主題的社群劇場，重構國共內戰與冷戰等為當下輕忽的背景，來理解彼時地下黨人的社會主義理想。因為冷戰與島內戒嚴，而不得不在1990年代才能回頭補課的情境，在香港卻是不同的光景。楊慧儀對香港重要的民眾戲劇工作者莫昭如的爬梳，一開場就指明「左翼」與「左派」在香港社會裡的差異。在英殖民底下，左派指的是親中共人士；左翼則指向接續歐美1968年運動所激發的思潮。彼時留學澳洲，且日後遊走於歐洲的莫昭如就深受這波「左翼」思潮影響。特別是無政府主義，讓他既反對英國對香港的殖民，也抗拒中共政權的取而代之。從文革到六四，更是加深他對他的認知。可想見，當鍾喬在後六四的年代，補著《受苦的人沒有名字》的課時，香港戲劇工作者為何感到困惑。

無論彼時或此刻、接受或拒絕，莫昭如與鍾喬的左翼 / 左派思想參照點，都尚未能繞開中國。因此，就算當時的網絡還未有來自中國的參與者，但大量湧入中國的資本、廉價勞動力與中國官僚體制等相關議題，早已成為他們共同發展的演出課題。可以說中國，是他們問題化「社會主義」的重要線索。因此趙志勇的現聲，助益我們認識當代北京的民眾戲劇樣貌外，也得以窺視這線索的近況。趙志勇有意識地想把他的戲劇實踐經驗，與官方的意識形態相區別。他甚至不想用「民眾戲劇」這個可能會混淆於官方意識形態的字眼，代之以Eugène van Erven 的「社區劇場」來指認他與北京女工們的戲劇實踐。一方面，這多少說明在北京的民眾戲劇實踐，直面的正是世界工廠勞動者；另一方面，以「社區劇場」取代「民眾戲劇」的稱謂，就如近年有關「中國新工人階級」的指認與論述，都是在改革開放的後文革時代，重新復歸與探詢階級話語的可能。誠然，後一課題並非趙志勇著墨的重心，但仍讓人隱約感受到以「社區劇場」這樣的範疇——諸如面向受壓迫者的戲劇實踐、讓受壓迫者成為戲劇實踐的主體等等——來定位發生在中國的新工人階級戲劇實踐，尚有未能闡明的糾結。如果面向中國的民眾戲劇，延展於改革開放前同樣也強調以民眾為主體的文化大革命——這場影響香港有著左翼與左派之區別、也影響歐美的1968，以及隨之透過保釣事件間接潛伏於台灣社會的運動——那麼於當代再展開亞際民眾戲劇的跨域連帶，是否能因此迎來新的課題？

今年的差事演了《戲中壁X》，也聊了「亞際民眾戲劇連帶」，我想現下要逼近這樣的新課題，怕還是得幾經轉折。但這些留白之處，或許也正呼應汪暉不斷回頭觀望的「短二十世紀」時，有關如何重新思考社會主義時的關鍵節點。

劇場接住我 / 許映琪

《無法對白》這作品的誕生有著一連串巧合，
後來想，就是時機成熟而孵育出來的吧，如同喋聲許久的五零年代地下黨人歷史，
他們經歷過什麼、進行過什麼抉擇，終於在臺灣社會氛圍也有一定轉化後，
能更全面地揭露出來——

談到劇場和歷史的關係，碩班唸了四年的我，還是沒讀什麼書，恐難生成一番論述，左思右想後，覺得自己能做到的就只有說一說我和劇場的故事。當然我完全不是什麼重要的人物，這樣的敘說價值當然也不是取決於主角的地位，主角可以換成是任何一個人。但我想這樣的故事還是會傳達出關於劇場和歷史的關係是什麼的訊息。

2016年春天，我迎來我在大學的最後一個學期，而且已是延畢一年之後的了。在過去的大學生涯中，我在身心上均經歷了劇烈的變動，首先是必須在過往生命史的斷垣殘片中重建對自我與對他人的信心，這就耗去了兩年餘，意志力極盡繃緊，接著身體也密集地接受手術與住院，總是非預期地，並且仍然失去了大半的視力。對於這些病苦的經驗，我一方面對外將之宣告為一種認同，一方面也極盡所能要從他者的位置上逃脫，就這樣在異與同之間細細經營，苦苦思索，以致於我沒有發現，走著走著我竟已失去了所有大人們認為我這個年紀的孩子該擁有的一切。

當時的我確實相當頹靡，而她不幸地剛好位於那個必須要與我面對面的位置。在當時，換作是別人恐怕也和她一樣，如果是此時，即使仍是她，一定也會不一樣。我所理解到的，她對我說的一席話，約略是指：去嘗試做各式各樣自己喜歡的事，才是真正的認識自己，思考如何定位障礙只是在鑽牛角尖；努力練好英文才是關於就業，真正該做的努力，自己都沒做好就不要談結構性問題；家境比較優渥、身體比較健康的人，本來就擁有比較多機會，我真的已經唸很久的書了，人生也不能一直唸書。我的身體狀況隨時必須住院接受手術，所以我幾乎無法參與任何團體活動。她嫌我唸書唸太久，又嫌我英文不好，可是要靠聽覺接收書面語的英文，談何容易，難道不需要花時間練嗎？原來所謂的追求社會正義竟是菁英的自我實現嗎？不夠優秀、不夠優渥的我，在她眼中沒有資格談論這些東西。

同一個我，在當時也誤打誤撞進入了劇場。每位同學從指定的詩集裡自選一首詩，轉化為運用肢體與聲音的戲劇呈現，每位同學呈現結束後大家再一起回饋看到了什麼。我呈現完 Am Nobody 之後，老師對我綻開了露齒的笑。老師說，她看見我將這首詩做了非常不同於其他同學的呈現，她看見了一個社會適應不良的、有點病態但又有點自戀的角色。同學們也直說，我的呈現和我給人的感覺好像。那是屬於我的劇場的魔幻時刻。我感覺到劇場是那麼誠實，但又那麼給人留餘地。在劇場的時空中，我無所遁形，但無論我是一個什麼樣的我，在這裡都將不會被評價。在劇場的時空中，所有的呈現都被允許了，並且被看為是美的。

我槁木死灰的內心，就這麼又開始有了小小的燃燒。

老師的朋友另一位老師向我推薦差事劇團，我寫信給鍾喬，詢問能否過去實習。鍾喬說：沒問題，下次開會，請出席。到了那天，我依約抵達流民棧。結束時，因為注意到我視力的狀況，我便和剛好順路的鍾喬一起搭捷運。鍾喬一路引導著我，一邊和我聊天，聊我怎麼來到差事劇團，也聊我的眼睛。我非常驚訝——首先是，我其實是個來路不明的路人甲，鍾喬卻立刻爽快應允讓我加入，並在席間對我一視同仁；接著，鍾喬很關心我因視力狀態帶來的辛苦，其中卻絲毫不帶有任何將我他者化的凝視，而在此之前，我所遇到的人要不是對我的視力狀態大驚小怪，就是對我的辛苦完全視若無睹，這是我第一次遇到能夠細緻地體恤我的辛苦，但又看得見身為映琪的我的人。

離別前，鍾喬將我交給站務人員，卻並未掉頭離去，而是依然跟在旁邊。鍾喬一直問站務人員：你會陪她到她搭上公車嗎？站務人員也耐心回答：原則上他只能送到出口，但若有需要他可以幫我找其他路人協助。我也篤定地對鍾喬說：出了站我就可以自己來。於是鍾喬就不再問了，他的眼睛變得亮晶晶的，並且聽起來很愉悅。鍾喬最後對我說：那映琪，我們就下次見囉！然後就放心地走了。

在那之後，我的劇場旅程就此開展。神蹟一般地，我幾乎從未因為視力的關係而被拒於門外，我也從來不需要隱藏我的視力狀態，幾乎總是能被涵容進整個我的劇場歷程裡。在劇場中，我有時受傷，有時也傷人，但更多的是，在大多數劇場人的眼中，我是映琪，而不只是一個視障者。他們洞見我的各種狀態，讓我覺察自己，卻不評價也不走開。日復一日，我在劇場裡被滋養，原先乾枯的生命，如今又能開花了。

從未消失的反共監控——讀〈夜霧〉 / 吳思鋒

在這個詭譎的隔離、百病齊發的季節，能夠安靜那麼些時刻，讀陳映真的小說，是份厚重的慰藉。

死亡是這篇小說的開始，無人問問的告別式，決定了主角李清皓的孤獨，抑或，外省人在歷史變動之際，漂泊無主的遺民身份。

「最後絕望至於無極」而患精神病的李清皓，在政權更迭之前，以「岡山眷村一個老少校的兒子，C大法律系畢業」的背景進入特務機關。但很快地，他就在中美斷交與K市事件（應指現實中的美麗島事件）接連發生之際，由於自己也「參與」了偵訊工作，這段偵訊工作帶給他很大的衝擊與疲勞感，讓他油生赴美唸書之意。丁士魁秘書顧及他的家庭生計，讓他兼份局裡工作好提供津貼，但四年的蒙特里奧求學生涯，雖然使李拿到法學碩士，卻還是婚姻破裂，他的妻子小董留美工作，他則隻身返台。求職時到處碰壁的李，不得不再求助於丁秘書，遂重回局裡，進入研究部門工作。也在這段期間，邂逅了日後與他相伴，卻無名份的邱月桃。

李清皓第二次離開局裡，又是因為接踵而來的事件對他造成莫大的衝擊，包括林家血案、反對黨成立、桃園機場鬧關事件等。他選擇到一間專科學校教書，辭別特務工作。然而在陳映真的小說裡，人不只承載著一具個人身體，也代表著一個社會身體。於是，弔詭的是，「辭別特務工作」交換的是特務系統的延長，以及絕望的深植，從情感蔓延到意志和精神，最終無臉見人。譬如有一段我讀了很驚駭——轉任教職的李，某日中午和月桃約在一間日本人開的，台北市最大的百貨公司見面，卻遇上曾因「南靖師範潛匪案」入獄，業已頭髮花白的張明主動拉住他，向他控訴因此案，害自己家庭破碎；李忽然間恐慌起來、心臟痠痛，在人聲鼎沸的百貨公司裡疾走，只想擺脫張明，張明一邊追，一邊大喊李是國民黨特務。接下來的場景，逛百貨的群眾非但沒把張明的吶喊當真，反而把他當成精神病似的竊笑，李一方面「覺得張明在聲嘶力竭地向整個城市叫喊。而整個城市卻報之深淵似的沉默、冰冷的漠然、難堪的竊笑，報之以如常的嫁娶宴樂，報之以嗜慾和麻木……」。一方面胸口悸悶地以為「這百貨公司和這城市裡滿坑滿谷的人，都佯裝不知，偽裝若無其事，是不干己，其實就是要對我不下手的前兆。」

「特務系統的延長」的意思是，特務李清皓本來是監控者，張明是受監控者，到了百貨公司的場景，李反而變成受監控者，而監控者是群眾、是百貨公司、是整座城市。換句話說，從戒嚴到解嚴後消費社會，監控從來沒有消失，消失的是人們對監控做為一種治理系統的觀察力。所以戒嚴也從未消失。亦正是在這個監控與受監控轉換的追逐場景，我們得以連結陳映真與魯迅，因為在魯迅的小說裡，充滿了看與被看的多重層次、群眾也是。又，李「絕望至無極」的那一刻，也是在電視上看到在野黨組織的社會運動，想起自己當時「正是在萬頭鑽動的人潮中」，眼見台灣與中國正在分離的社運現場，「第一次感覺到外省人的自己，已經在台灣成為被憎恨、拒絕、孤立而無從自保的人」，因而決定提出辭呈。這個段落，一樣充滿以李為觀看主體的，折射的視線。

另一方面，我以為百貨公司場景的設定，展示了陳映真小說的當代性所在；他總是能透過敏銳的觀察力，共時性地找出足以代表當下社會發展的空間，並在一篇小說中，歷時性地貫串不同時間的空間，讓讀者不致滯留於對過去的認識，而是使讀者通過當代的空間及場景，與過去建立一種歷史化的連結。

另一個讓我在閱讀時連結陳映真與魯迅的點，是李自殺時的形象——李清皓把睡褲倒著綁在浴室的蓮蓬上，把頭伸進了褲襠，而後猛然跪下來，自縊而死。——容我將「把頭伸進了褲襠」加上引號，並引王德威對中國現代文學「斷頭敘事」的相關討論為參照，且先結論地說：李的自殺便是某種斷頭敘事的形變。無論是〈阿Q正傳〉或魯迅因目睹砍頭場景而自我啟蒙的「幻燈事件」等，斷頭或砍頭，在魯迅的文學中皆具鮮明的意義。到了〈夜霧〉的自殺場景，雖然也是「無頭」，但非身首異處，而是「沒臉見人」。不過伸進褲襠的「不可見」的頭，（廣義地來看）一樣指涉精神的蒼白，但更絕望的是，這裡沒有刑場，也就沒有可能因觀看砍頭死刑而自我啟蒙的民眾。——或者，觀看李死亡的群眾，僅能是歷史的幽靈，而這會賦予李的自殺具有某種基進性？

再多說一點，就台灣的現代藝術發展，亦有幾條與頭有關的線索，譬如張照堂在六零年代的無頭攝影、王墨林在1991年創立身體氣象館時，使用巴塔耶的無頭人做為這個非主流策展團體的主視覺，以及陳界仁的作品，如《凌遲考：一張歷史照片的迴音》（2002）等，其中後兩者的策展或創作，皆充滿歷史的、複雜的「身體」思想與實踐。在這裡，頭與身體的分別並非部位的區分，而可能是理性vs.非理性、認知vs.存在的身體反抗路徑。

回到小說，李的自殺形象雖然不是斷頭、砍頭，並不血腥，但「把頭伸進了褲襠」就是完全沒臉見人，對「天生正直」的李來說，這是何等的精神失落。一個十分正直的人，竟然到生命最後，沒臉見人。但就像小說的命名來自「十幾、二十萬人哪！你們是這城市裡到處漂流籠罩著的夜霧」，這裡的十幾、二十萬人，指的是「曾經以『同志』稱呼過我的人。」如果互換角度，李何嘗不可以是這十幾、二十萬人的「夜霧」，或說「陰影」。雖然陳的小說並沒有往這裡寫。

顯然，政權更迭並沒有為社會帶來希望，即便是在小說最後，有望進入新政權擔任策士而竊喜的丁秘書，在小說的一開始，一樣僅能以一個器官退化的老人形象出場（或生命將盡）。在這裡，陳對丁秘書晚年家況的描寫，頗為駭人，同時賦予一種台灣作為第三世界的雜種想像／認知：十多年前離世的妻、一對兒女都在美國（未來的希望在美國）、已然罕見的日式木質房舍（殖民者的遺留物）、一週前來清掃一次的越南女傭（從社會主義體制國家過來的新移民），以及沒裝上義齒的嘴（不再需要任何布建與遊說的人生）。

而丁秘書的幻聽，不也是監控從未消失的殘響？丁秘書那張一時「沒裝上義齒的嘴」，讓總操演著厲害話術的他，終於無話可說。

《無法對白》：在劇場練習對話 / 黃馨儀

《無法對白》這作品的誕生有著一連串巧合，後來想，就是時機成熟而孵育出來的吧，如同喋聲許久的五零年代地下黨人歷史，他們經歷過什麼、進行過什麼抉擇，終於在臺灣社會氛圍也有一定轉化後，能更全面地揭露出來——



2018年底，因為夥伴進駐一個空間的機緣，我參與了歷史學者林傳凱給藝術創作者的白色恐怖主題分享會，那個週末午後，在狹小的地下室空間裡，傳凱有系統地從二二八和白色恐怖的差別談起，介紹了從日治到國民黨接收的那個時代，經歷希望與幻滅之後，無法再相信政府體制的各階層的人們所做出的決定。在那個地下室，我終於靠近了「地下黨」一些。當時的高資訊密集的分析，解答了我從2009年看了流民黨的帳篷劇《無路可退》開始接觸到的白色恐怖歷史，進而在參加人權營時，接觸到左統政治犯所產生的理解困難。十年來，我對於五零年代受難者理解的困難，其實也是黨國教育成功的意識建構，「共產黨」已經被貼上負面標籤，實質意涵不明，因此除了「冤假錯」的理解途徑，我讀不到當時參與者的生命脈絡與選擇。

差不多的時間點，黑眼睛跨劇團在景美人權園區邀請了四位創作者，策劃《夜長夢多：異境重返之求生計畫》。當時的一個橋段，作為觀眾的我們簽下切結書，經歷刑求與審訊，試圖藉由劇場的「再現」，讓我們體會時人的受迫害。然過程中我一直在想，真的要這樣「經歷」才能「理解」嗎？當體驗被去脈絡，參與者不知道影響如此多人的「鹿窟事件」時，在體驗之後會留下什麼？又或，「轉型正義」只是簡單的「是否要懲罰加害者」嗎？

作為應用劇場工作者，我一直覺得體驗與互動應該有不同的意涵，對應著2018年底大選帶來的世代對立後，激起我尋找了幾位夥伴，一起以集體創作的方式，以劇場為媒介，共同發展一個以開啟對話為目的的互動演出。

《無法對白》的創作初衷其實很單純：我們想要以劇場進行對話，利用戲劇策略引領觀眾經歷與思考每一個處境下的選擇。而在閱讀臺灣民間真相與解促進會出版的《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告》之後，我們也希望呈現受難者家屬的遭遇，帶入「家屬也是受難者」的思考，尤其當五零年代受難者已漸年長、凋零，在我們身邊的受難者家屬，其實也帶著許多故事與證言。

另外，在傳凱的報告中，讓我們看見了白色恐怖不只是知識份子的，農民、工人各階層都深深參與其中，甚至為了理想的生活，更為堅定參與地下串連與行動。就此，白色恐怖也不只是城市的，而是各鄉鎮都有的經歷。他提出「歷史鄉鎮化」的概念，希望能帶案件故事回到鄉鎮。

於是，為了開啟對話，以及帶故事回家，《無法對白》在製作初期便帶有移動意識，增加劇組編制與場景設計的機動性，並設定目標觀眾為一般民眾，甚至越沒有接觸過劇場的人越好！因此，演出免費，並在民眾容易靠近的空間進行——活動中心、社區大學、書店、老屋等，以降低靠近的門檻，期待能觸及不同的在地觀眾。2019年至2021年，兩年間我們除了台北，也依序去了嘉義朴子、新北市鶯歌、宜蘭羅東與冬山、高雄鳳山、台南新營、新竹市、苗栗三灣、花蓮豐田、桃園中壢，共計12地22場演出。在每地演出尾聲，以介紹在地案件脈絡，並唱名案件受難者作為一個記憶的儀式，希望讓可能還沒被記憶就被遺忘的名字能再迴響。

而作為互動演出，我們以「選擇」為切入，也製造情境與帶入基本知識，設計了四層次的互動：從被動分享，到需要給予建議、協助做出選擇，再到最後共同的開放討論時間。以建構安全的參與空間為前提，邀請觀眾與我們一起進行思考，演到主要的互動點就暫停，使觀眾直接和角色對話。透過演員即興，試圖從情感與認知上靠近1988年頒布的《戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例》，並了解當時此法對受難者與家屬的影響，加上社會氛圍的不友善，影響左翼受難者的口述表態。

以劇場作為對話練習，《無法對白》選擇從一個家庭三代的故事開始，以此隱喻臺灣的歷史進程，並在巡迴鄉鎮時，進入地方空間，也建構開放安全的空間，讓理解與靠近發生、從真實的交流產生思辨、看見每個人的選擇。在疫情影響下，目前還不知道能往哪裡走，但兩年來，因為我們行動了，而有許多遇見，尤其經由演出認識了不同的受難者家屬，並得到她們的支持與現身分享，這些對我們來說比作品還重要。

在演出上，我們仍有許多進步空間，但也是一站一站的移動、一地一地的遇見下，成長、調整，作品也因此帶上更多不同故事而更為豐厚。《無法對白》僅能呈現一個受難家庭的故事，即使它已企圖展示許多切面，但每一處、每一個受難者與家屬的經驗都是如此不同，這也是在演出結束後邀請受難者家屬現身時，希望讓我們的觀眾看見的——在覺得遙遠的歷史下，看見一個個立體的人。



感知的共同體

／簡章樵

在日帝時期「農組」的餘燼上，50年代初，新竹龍潭一帶的貧窮農民，吹旺了簇簇殷紅的火舌。當肅清的寒冬襲來，「走路人」張興，貧民范天寒和他的弟兄們，寫下了這一首悲愴的戰歌……——鍾喬，《人間》雜誌39期。

「范天寒」此虛構之名最早出現在一九八九年《人間》雜誌，由陳映真特別企劃的「台灣客家」專輯。當時在雜誌任職的鍾喬走入桃園三治水的村莊，採訪一名曾經參與五〇年代地下黨運動的梁雲漢農民。即使事情過了三十多年，鍾喬為了不讓梁雲漢內心惶恐而替他隱姓埋名，在雜誌報導上以范天寒為化名，並象徵著白色恐怖時期天寒凜冽的窘境。在二〇一八年，亦是發生於上世紀客家族群的「還我母語運動」三十週年，當時鍾喬領導的差事劇團演出《范天寒和他的弟兄們》（以下簡稱《范天寒》），「范天寒（們）」又重新被揭露，他們代表著已經不是梁雲漢一人，而是整個在五〇年代的政治受難者、八〇年代末客家運動及「遠化罷工」，甚至是二十一世紀的「華光反迫遷運動」參與者。

鍾喬作為美學政治化的基進派，表達出藝術需要懷抱足夠的歷史意識，重返歷史不單單指向過往的再現，更是一場文化行動的基礎。不管是二〇一八年的首演及二〇二〇的再演，依然引起諸多劇場界及社運界的若干迴響與發酵，在作品輻射出來的後冷戰時代的劇場美學、左翼思潮、革命運動歷史，冀望能夠從此次「歷史與劇場論壇」各方析論中，梳理過去與當代社會構造場景下的感性連結。

本次論壇分為三場，演講依序為「運動、歷史在劇場中的形象與表現」、「劇場中的歷史敘事與美學」以及「儀式、歷史與劇場的追溯」主題進行美學、潛在政治、歷史意識種種層面關係討論。首先由差事劇團團長李哲宇開場引言，闡述美蘇冷戰體制瓦解後的台灣，從現代性、民主實踐到轉型正義的人權政策依歸於得勝的資本主義陣營之社會形態，左翼運動系譜的辨識系統逐漸被新自由主義潮流抹煞，往後思想的開展與延伸該何去何從？

劇場若是作為革命的預演，它能否成為革命的再現？

第一場次安排戲劇研究學者許仁豪及來自台灣勞動歷史與文化學會的張宗坤接續從「自身生命史」的左翼與民眾經驗到「勞工運動史」在台灣的承續與斷裂間，兩者放置於劇場作品所形成交匯點，歷史的模糊性和不可言說性在劇場能否做到真正的記憶再現？兩位講者分別對二〇二〇年版本的《范天寒》，無論是敘事上或者對歷史人物刻畫上的「模糊性」作出解釋。許仁豪述說著它想要打破一種「紀念碑式的再現」，從僵硬的意識型態找到破口，在三小時劇裡不停尋找范天寒行動中，呈現出歷史不可輕易或直接相信的表演；而張宗坤則認為此劇刻意地創造的疏離與扞格，是斷除了左翼傳承關係及近乎否定了運動先烈，如苦勞網記者張智琦的劇評：「我們卻看到這個難得重見天日的『左翼歷史敘事』，幾乎瀕臨全面瓦解的地步。」到底此版本牽引的政治受難者和敘事情境，再加以打斷冒犯、破碎到不可辨別的狀態中，是反應了當代對左翼運動的焦慮，還是左翼與社會運動早已淪為形式化或消失的主體？

二〇一八年的「范天寒」跑去哪了？

延續對二〇二〇年版本《范天寒》的批判，戲劇研究學者汪俊彥表達即便對二〇一八年版本的范天寒的喜愛和精準的美學處理，但是對二〇二〇年的版本卻是失望的。同時，他拋出些許疑惑，為何他邀請學生觀賞的結果得到的回應是「滿足」？他們似乎覺得單憑這齣戲，就領略了白色恐怖的歷史，跟上了當今白色恐怖議題的風潮，歷史變得在為當下而服務，獲得的滿足感居然不是對歷史生產的質疑，而是對歷史的肯定？因應著當今記憶工程的操作是對眼下日常生活史的價值肯定，是對此刻現身和發聲的自己加以讚譽，「當下」與「自我」成為二〇二〇版本的關鍵字，從舊版本的「未明」走向現在的「光明」，演員無庸置疑地在光照之下講述自身過往，我們彷彿因為國家感召，順應政策在背後的動作，使每個人以「虛偽的和諧」展示、揭露，保證多元的運作，看似以個體自由之名讓一切一目了然，卻欠缺歷史的否定意識，「左」抱持著質疑和深掘在本劇早已被撫平。

即使台下有的年輕世代的聽眾對於導演的美學實驗和演員共創的當代及民眾觀點頗有讚賞，包括融入華光社區運動將先前的社會運動史行感性連結，在不同時代所建立的感知歷史，放在作品獲取共同的情感經驗，並得以深刻於心的看待自身所處的境遇。然而有的聽眾則呼應著學者對於新版的《范天寒》「模糊性」的呈現感到憂心忡忡。若《返校》透過娛樂性、商業性風靡的展示是對時代殘酷的藐視和抹平，影響年輕人對歷史簡化、標籤化看待，就國家人權博物館所做的五〇年代白色恐怖都不願意去恢復白色恐怖受難者擁有「紅色中國」的思想正義，承襲「人間雜誌」系統的差事劇團製作的《范天寒》能否讓一般觀眾真正地去省思重點人物，如許金玉、林書揚等人的社會主義思想史？二〇一八年版本繫著五〇年代的鈴繩，怎麼在二〇二〇年版本就斷掉了？台上表現得各說各話的結果就是缺少強烈核心對話與教育性。

藝術當然屬於政治

對筆者而言，《范天寒》的可貴之處在於它以解構、介入、擾動、碎裂、重塑尋覓著論辯的可能，場上的演員像是一種「觀演者」的角色目睹歷史前人、現下的他者，並反身檢討著自己，並非等待著被意識形態啟蒙，而是主動找到解放的契機。當然，光停留在自我的確定、自戀的幻象還不夠。想想「自由」早已變得是權威者與主流的意識形態宣傳和規訓的工具，傳播於各個階層，其實也是在反智、愚化的洗腦、國族主義下的囚禁行徑，讓邊陲身體、記憶與生命經驗的敘事悄悄流逝或者被異化，使命感的召喚進而肯定宰制。

我們都知道劇場從來沒有自律、自主的可能，無人能在所謂「後現代文化時代」中自詡崇高主體，保有與政治脫鉤的廉潔。左翼被折翅後，我們真的走向歷史終結的時代，忘記怎麼否定、排斥國家與機構的單一文化輸出模式，就這樣獲得足夠的滿足？因為二〇二〇版本的《范天寒》像許仁豪所言是弱化藝術作品承載歷史使命的責任，張宗坤談及是宣告勞工運動失敗的作品，汪俊彥嘆聲著對當下與自我只剩高度的確認，「轉身」之後何以延續范天寒前人們的精神託付，又怎麼善用左派的「殘餘價值」抵抗被收編的苦悶，提出「不入流」的異見？我們總是在會意班雅明提醒著我們是被賦予「微弱的救贖力量」，亦是這股驅力，使我們不停想要往前，摸清范天寒模糊的輪廓。

歷史與劇場論壇：從《范天寒和他的弟兄們》談起

時間：2021/1/2 Sat. 2:30-5:30pm

地點：牯嶺街小劇場2F藝文空間

場次一「運動、歷史在劇場中的形象與表現」

與談：許仁豪、張宗坤

主持：李哲宇

場次二「劇場中的歷史敘事與美學」

與談：王璋廉、汪俊彥

主持：吳思鋒

場次三「回應與討論」

與談：鍾喬、王璋廉

主持：李哲宇

永遠的未竟之業 / 謝宗宜

自從開始在大學裡教通識的哲學課後，每次的期末報告都會開放一類主題：寫一件跟您切身相關或在您生命歷程中影響至深的事件。訂定這樣的主題，其中一個原因是，過往的學習使我深信，動人的哲學總是來自對生命的經驗與感觸，也因此，哲學思維或哲學態度的培養，應該從生活點滴當中提煉出來，最終也應該能運用到生活，融溯回生命裡去。（然而關於這番說法，即使經過了幾年的嘗試，依舊提不出甚麼確切的實證。因此必須、也願意坦承，這些表達了應然的語句，充其量只能是一種個人的信念或期許，並非具規範性的要求。）

實際收到的相關報告內容，確如日常生活一般包羅萬象，雖然認真歸整，似乎也不脫人生在世一些慣常性、階段性的事件。有些譬如情感關係、青春期自我認同焦慮、來自升學壓力或思考未來出路而質疑體制與傳統價值，因為多少呼應了自己共通的經歷，瞭解箇中滋味，亦明白有些體認是要親身走過才能終究釋懷，感同身受之餘，總有些會心的輕盈；而有些涉及生死、對存在虛無感的無力嗟嘆、遭逢人性衝突與不公義的兩難和吶喊，即使能夠同理共鳴，卻也苦無良策，知其出路難尋，因此多了點心疼的沉重。每次回想，都由衷地感謝這些同學們，因為閱讀、參與了他們各自的生命經驗，讓我真正學習與練習（而不只是理解）珍視這些獨特的「小敘事」，對於正在遭逢、經歷這些事件的個人來說，這都是前所未見、超溢出現有經驗之外的，它們既切身又真實，無法共量，沒有深淺優劣之分。這幾年得緣參與一些劇場作品的創作，在過程當中也常來回思考這樣的問題：創作者的「小敘事」與所謂「（理論的）大敘事」之間，個殊的生命經驗與群體的共識共感之間，究竟是如何產生關係、進而連接運作的呢？為什麼有些作品能夠透過個殊身體在當下的具現，引發表演者與觀看者的共同構作，進而使得劇場空間能夠瞬移幻化，成就那個既在現實之中，卻同時溢出、偏離、在現實之外綻放的故事時空？

以此問題為線索，進入差事劇團的脈絡，更是饒富趣味。在有幸合作過的《范天寒和他的弟兄們》（2018 / 2020）、《戲中壁》（2020）兩部作品中，皆帶有強烈的批判意識，亦顯見由左翼立場出發的種種史觀及敘事，更不乏攝接歷史與當代對話的企圖。在創作過程中，編、導、演之間展開了許多論辯，其中便有圍繞著「敘事」而開展的思索與探討，包括「誰是敘事的主體？」、「聲稱代表歷史真相的敘事存在嗎？」等等或可溯源至廿世紀前中期新史學方法的提問。相關議題的牽涉不可謂不大，但若希冀透過作品在近代台灣政治及思想史中保留左翼的席位，並要在現代社會中持續發揮其影響力，追問下去是至關重要的。

資本主義發展所催生的中產階級，可謂是近代最奇妙的現象之一，它徹底地印證生產方式可能多大程度地促成生活方式的改變，迅速而有效地建構出現今的政治經濟架構；也恰如其名地拆解了上下層階級，藉由精確的計算、規則的建立與自我調校，以眾生喧嘩的「多元立場」消化異己的對立，以眼不見為淨的「尊重」取代暴力鎮壓。既放任又禁錮，既文明又野蠻。我們必須問，如果左派思想落入一種學術性、概念性的框架，如果其理念是由下層階級的位置對現實提出批判，而今這樣的批判服膺的卻是某種資本消費運作下的表現形式，那麼違論持守立場，恐怕由敘事的一開始便丟失了批判的力量。

顯然這不能是一個能從理論概念上解決的問題，也幸而在劇場這樣保留著經驗的有機生成與滾動的場域裡，我們還有機會回到最原初的行動、回到遊戲、回到當下的真實、回到表現與注視之間相互激發的力量：先有共感，然後才有共識。也正是在這樣的發現裡，我們有機會突破那種尋求烏托邦的想像：認為摒棄掉惡劣的現實、取下大壞蛋的首級，才能跨過那道未知的鴻溝，去到完美的地方。在一切由現實構成及運行的劇場作品裡，小敘事取得了它超越日常經驗的地位，同時動搖了、或重塑了大敘事的構圖，但也如同所有的演出都會謝幕、所有的遊戲都會重啟、所有的故事都會回到「從前從前……」一樣，以行動在現實中開啟異托邦（heterotopia）的工作將是永遠的未竟之業，我們無法一勞永逸、克竟全功，只能在巨石滾落山腳之後，再次昂首闊步，承擔下一趟負重前行的路程。



痠麻痛的甘味人生—— 少女到農婦 石岡媽媽楊珍珍的路

/ 黃顯淨 文、攝影

1999年，九二一大地震，差事劇團的「吹鼓吹災區藝文工作隊」來到災區，利用影像、戲劇、歌謠等形式，與災民進行心靈重建的工程。此時，差事劇團團長鍾喬與當時的課程助理李秀珣，來到台中石岡鄉做戲劇工作坊，讓居民用戲劇的形式，演出關於地震的故事，並以此作為培力的方法，進行心靈重建。「石岡媽媽劇團」即是在此過程中誕生的民眾戲劇團體。在這二十多年間，石岡媽媽們與劇場工作者李秀珣，持續不斷地往返於劇場與日常生活間，進行戲劇工作坊，偶有展演，但最主要的是互相陪伴，並利用藝術的方式，在日常生活的酸甜苦辣間，找到安適的位置。

進一步地，這種互相陪伴，讓她們從日常的事務中，找到共同的議題，伙房的重建、客家婦女文化、勞動的身體……瑣碎的日常生活，就像拼圖一樣，一塊一塊地，在劇場的遊戲中、敘事中，被拼湊起來，並以此發聲。

在石岡媽媽劇團二十年週年的劇作《梨花心地》中，探索了農民勞動的身體，其為演出中重要的一環，並將近年與新加坡國立大學共同發展的「益身美學」概念置入其中，有意識地將勞動的身體，轉化為表演的身體，並期待這樣的劇場形式，可以為勞損的身體機能，帶來舒緩或修復。有別於過往石岡媽媽的經驗，除了強調心靈重建與精神上的互相支持以外，益身美學的概念更將身體的勞動、損傷、抵抗、舒緩、治癒等關鍵字凸顯出來。

石岡媽媽劇團以身體的「痠、麻、痛」作為線索，並以劇場形式敘事，複合性的訴說了「勞動、女性與身體」的議題，是我認為在《梨花心地》一劇的發展過程中最有意思的部分。同樣地本文希望藉由石岡媽媽的「痠、麻、痛」來開啟敘事，看見日常的生活社會性，並訪談石岡媽媽劇團團長楊珍珍（珍珍姐），作為認識的對象。

疼痛的來源 細數勞動的日常

劇團團長楊珍珍，與大部分種梨子的媽媽們不同，她種植的是文心蘭，雖然種植作物不同，但是大抵反應在農民身上的問題有兩種相同來源，一種是季節性的過度勞動，一種是機械化的工作模式導致身體不適。

關於季節性勞動，珍珍姐說，以前家裡曾經種植外銷韓國的「國蘭」，它是兩年收成一次，賣的是花苗，不是花朵，工作上沒有這麼耗工，就是施肥、播藥。但是種文心蘭就比較忙，文心蘭一年會有幾個階段價格比較好，所以要把它調整在價格好的時候花開，調節花期使得工作耗時又耗工。

文心蘭的生長型態，是球莖旁邊的花梗會開花，將此花朵整支剪下，包裝之後即可販售。也就是說，文心蘭賣的是「切花」，而不是花苗。一般而言，文心蘭的自然產期是在10月左右，但因為產量大，所以價錢不好，採收再多也沒用。農民會藉由「除芽」來調節產期，將球莖旁邊的花採摘以後，主幹會重新發芽、生長。珍珍姐說：「文心蘭的生長期是8個月到10個月，所以我們會在5月到6月底除芽，開花期就調節到12月中旬到隔年4月之間。會讓它在這個時間點開花，主要是因為我們家文心蘭，百分之九十都是外銷到日本，而在12月至4月這段期間，正逢聖誕節、元旦、女兒節，所以比較容易賣到好價錢。」

為了符合市場機制的供應需求，在這段期間，珍珍姐一家會在花園裡拼命工作，身體就像一台高效能的採花機器，雖然高效，但卻忽略了身體的不適，進而產生「勞損」。珍珍姐說：「旺季的時候我們要採花，量很大，一天可能要採好幾千支，當一個人重複做一個動作好幾次，從肩頸到隻手臂，整隻手都痛到不行，而且會僵硬在那裡，但是你有錢可以收，你有可能不做嗎？不可能，還是要做。而且事情一多，你又急，就埋起頭來做，也許做的當下沒有感覺，但是下班以後，你就會很累很累，又很痛很痛。」

隨著科學技術的發達，多年以來往返於實驗室與田間的試驗，使得農業的發展更加地成熟與穩定，尤其反應在經濟價值上更是如此，甚至有許多農民在長期實作經驗中，能夠自主地發展出有利於作物的專業化管理長才，並提供農試所、農改場等機關作為專業研究場域。

珍珍姐說，以文心蘭而言，相關團體有文心蘭發展協會、花卉改良場、各地方的農改場等等，會有一些專家學者提供報告，但是他們的報告也是由農民田間經驗去取經、合作發展。珍珍姐的老公范大哥補充說明，大部分的研究調查，都是著重在作物的研發、技術的協力，以及農機具的使用等。換言之，農民接觸到的相關團體很少會特別關注「勞損」的狀況，偶有一些農機具的研發，可以減輕農民的勞動負荷，例如輕巧型的電動剪刀，讓梨農可以比較輕鬆的修剪枝條，種梨樹的石岡媽媽們使用過後直呼「好輕鬆、好好用」。近年也有為葡萄農研發的穿戴式輔具，提供農民採果時抬舉的支撐力，但這些工具仍是少數。

范大哥進一步說明，採花是很細緻的工作，採收方式就跟採茶一樣，茶葉片也是很輕，要用機械去結合是很困難的，雖然它本身重量並不重，但是手的動作得一直重複，長時間下來，就會導致身體不適。對於這樣子的勞動情況，范大哥說也只能去習慣或適應，晚上睡覺的時候，手就僵硬在那裡，這就是花農的職業病，他似乎也坦然接受。珍珍姐說，其實同行的朋友，很多人都是一樣的狀況，為了避免長期損傷，有些人會每個月或固定幾周去復健、推拿。在農機具或相關輔具的使用上，種植文心蘭似乎沒有辦法投入相關的農機具，像是梨農的電剪或是葡萄農的輔具，所以當然也不會有相關政策上的補貼。但是如果維持工作效率，又要減少勞損的話，還有一種選擇，就是多聘請人來工作，但如果是這樣，利潤就會降低，而且還有農業缺工的問題，所以許多時候還是會把成本轉嫁到身體上，去承受身體的不適。

對珍珍姐而言，成本轉嫁到身體，最具體的案例就是她自己。她回溯種文心蘭的這十年，初創的時候，很多事都要自己做，先生做技術工作，她就幫忙搬運亞管、花床的鐵材，很多粗重的工作她都自己做，她當時心想：「請一個工人要一千塊，那我就自己做，省一個工人的錢。」哪知道，在花園建置完成了以後，才發現自己的腳怎麼變得那麼無力，隨著日復一日的勞動，她覺得自己的身體一天天的老化，直到五、六年前，發現膝蓋的半月板膜受傷，治療了好幾年，才勉強回復到健康的狀態。她說：「說實在，後來覺得，拿來看醫生的錢，倒不如當初請工人來幫忙做。」

日常勞動之二 從少女到客家農婦的楊珍珍

在《梨花心地》一劇中，詩人葉子鳥撰寫了一首詩，結合了珍珍姐在石岡媽媽劇團部落格〈曬香腸〉一文的記述，內容大致是客家媽媽的生活與勞動，詩中提及：

「你看過我冬天忙著曬福菜乾、灌香腸
春天醃梅子、端午包粽子、天熱做豆腐乳
中秋做月餅、深秋醃洛神，然後又要種大芥菜了……
一年裡的順應天時，卻餘震不斷
即將被掏空的骨質疏鬆，還有多少四季？」

因為這首精彩的詩作，我便問起珍珍姐，是從什麼時候開始寫作的？她說：「其實這樣我有點難為情，因為我也不會寫什麼，應該是說，我也不知我也能寫什麼，只是那時候因為鍾喬老師來跟我們上課，然後發展些表演，他說旁邊要有一個說書人的角色，他可能覺得我還可以說，所以就叫我寫一下我想寫什麼、要說什麼這樣。一次、兩次、三次，就一直寫，後來演出我就在旁邊作說書人的角色……我也很難為情，其實對我來說，我知道的也不多，書也唸得不多，常覺得自己很詞窮，我只是將心裡的感覺寫出來。」

雖然「只是將心裡的感覺寫出來」但其實像〈曬香腸〉一文，或者戲中的詩句，都富有強烈的情感，描寫了農村婦女生活中的家務事、農事等等，並熟稔地游移在這些工作間。但是誰也不是一開始都會種田、會燒得一手好菜、成為一個家庭照顧者。珍珍姐向我說：「其實一開始我都不會，我什麼都不會，真的什麼都不會……」她說的一開始，是從台南嫁到台中的一開始。

珍珍姐在閩南家庭長大，父親是廣東梅縣人，其實也算是客家人。雖然如此，但她從小在新營長大，成長經驗中，也沒什麼和客家文化有關聯的環境。高中的時候是讀綜合商科，畢業之後就當店員，曾經在新營市、台南市、台中市的百貨公司上班，也因為這樣，認識了在台南六甲當兵的范大哥，畢業三年後，二十歲的她就結婚了。

珍珍姐說，其實自己對於家庭是非常有期待的，她說：「我的原生家庭不是很好，我爸爸是老兵，我媽媽就是有一點點的弱勢，那時候常常老兵就會娶台灣弱勢的女子，我就是他們的第二代，爸爸媽媽相處得不是很好，因為這樣，我就住在外婆家，不會很想待在家裡。我先生大我五歲，所以我就有一點戀父情結的那種感覺，希望有人疼我，而且我又是老大，沒有哥哥姐姐，我的環境就是得靠自己，就連要結婚也沒有人可以商量，因為我媽媽比較鈍一點，所以我也很渴望有一個家，而不是住在外婆家，我很希望可以有一個自己的家庭，我很希望可以這樣子……」

帶著潛藏於原生家庭的心理因素，珍珍姐從台南新營嫁到台中和平，婚後在和平住了五年，然後又搬出去豐原，地震前七、八年才搬來石岡。剛結婚，搬到和平鄉的時候，與丈夫一家住在山裡，也許是年紀輕，適應能力比較好，所以從都市搬到鄉下沒有太大的違和感，倒是有同學到山裡拜訪的時候，劈頭第一句話就說：「楊珍珍，沒有肉圓、沒有鹹酥雞、沒有臭豆腐欸！」

珍珍姐說，因為夫家在物資方面都蠻充足的，婆婆也很會煮菜，我們在外面用買的，他們想吃什麼就自己做，想吃包子就做包子，想吃炸物就自己炸，山上人就是這樣子。在山上，人與人的關係也比較密切，大馬路就一條而已，只要有客人來，你就知道客人在哪裡，因為每一家都有小狗，客人走到哪，小狗就吠到哪。她說：「我很喜歡那種感覺，年節的時候大家都回來，很熱鬧，山上比較有這種感覺。我在新營的時候，那種感覺沒有那麼強烈。」

在新營的時候，因為主要沒有主要的學習對象，所以嫁到和平以後，珍珍姐很積極地向婆婆學習做菜，扎下基本功，習得好廚藝。之後搬到石岡，她也參加了家政班、媽媽教室，學了很多的料理，像是做月餅、做臘肉、醃洛神等等，但除了學習廚藝，更重要的是，這是婦女融入當地的一種方法，藉由下廚，漸漸地編織屬於客家婦女的社會互動網絡。九二一地震後，也因為珍珍姐是媽媽教室的班長，聽聞有人要來辦戲劇工作坊，便與其他成員一起加入，因此與戲劇結了二十餘年的緣份。

從結識劇團夥伴到重新結識自己

談到自身的成長歷程與劇團的經驗，珍珍姐說：「你沒有辦法想像，我是因為劇團上課，有一些東西進來，就像我重新在唸書一樣……其實我在上劇團課的時候，我都內心跟自己一直講說，我為什麼那麼好，為什麼有那樣的福氣去上這樣子的課，我都非常感恩地上著每一課，我可以上到這樣的課，可以改變，讓我知道自己可以有怎樣的可能性！因為參與劇團，我才有點自我的意識長出來，像有一些觀念，鍾喬、秀珣、還有你們跟我講，我就覺得有個人的意識出來，不然完全沒有，不可能。」

上了劇團課以後，在想法上的改變，影響到許多層面，例如開始會去關注身邊的公共議題、關注自己的身體等等，而在家庭層面上，珍珍姐說，以前完全以先生為主，可是開始上課學習後，就會慢慢開始跟他一起決定事情，有了自主性。珍珍姐提到她的自主性缺乏，很多時候也是來自於兒時經驗，她說：「小時候我不敢自己做主要去做什麼，因為我都會覺得沒有人支持我，像是其實我也不想要學商科，我想做設計，可是沒有人支持我。那個時候都是成績比較不好的人才去念設計，成績比較好的男生去機工科，女生就是做會計，但是其實我那個時候是想要去念美工科，可是沒有人支持我。」

珍珍姐進一步說，如果在小的時候有人可以跟自己說：「你要做什麼事，你就放手去做。」她可能會往前衝，可惜身邊沒有這樣的角色。於是就放棄了美工科的興趣，去讀了一般性別印象中較適合女性且具社會優勢的商科，但她其實一點興趣也沒有。雖然自己已經不是那個沒人支持的小女孩，甚至在劇團的成人教育過程中產生巨變，但是在社會現實層面上，改變並不是那麼容易。記得曾經有一位劇團媽媽說到，老公覺得太太去上了戲劇課以後，怎麼變得這麼叛逆？甚至有一些流言開始在村子裡滿天飛。而這些問題則仰賴劇團的姐妹與戲劇引導者李秀珣，實質地進入到每一個媽媽的生活場域泡茶聊天、搓麻將，讓大家慢慢地認識、互動，理解劇團在做什麼。

如今，從少女到客家農婦，對珍珍姐而言，花園的農事與廚房的炊事，成為了生活不可或缺的元素。她打趣地向我說：「每到過年，我就會灌香腸、曬臘肉，我先生特別喜歡冬天的時候，臘肉一條一條的掛在竹竿上，讓太陽灑下來那種紅通通的感覺。我自己是覺得這麼做特別有『春耕、夏做、秋收、冬藏』那種隨著四季、節慶而生活的感覺。像我們灌香腸的時候，得要把灌好的香腸晾著風乾，但我們還是要出去工作，如果放在家裡，萬一突然下雨，或者有小動物來，會比較麻煩，所以我們就會拿去花園曬。結果我先生那一天就不工作了！就顧著那一串一串紅通通的香腸，享受這樣的景象。然後我們每年，就會為了香腸要曬一天、兩天或三天的事情拌嘴，我是覺得曬一天半就好，先生則堅持曬兩天……」

然而，家務勞動是享受也是負擔，珍珍姐說，其實現在白天在農田工作，也沒那麼大的力氣可以做。就如同在戲裡的演出狀態，你不想做也不行，因為年節到了，還是要準備那些東西，她說：「你至少要灌個香腸才像過年，但你又會有一個壓力要做這件事」聽起來又愛又恨。

也許很多的例行工作，最終成為了生活的儀式，夾雜在細瑣的日常間，既想突破，又不想要全然放棄，唯有在疲憊與舒適間擺盪，找到適切的平衡點，才是生活的全貌。有時也許又像「花園裡的香腸」得突發奇想，才能兼顧生活與工作。活脫脫地，這就是生活的技術！是客家農婦用生命經驗告訴我們的生活之道。



換幕到真實的民眾戲劇工作

／講者 李秀珣（石岡媽媽劇團、台南土城仔鄉音劇團駐團講師、中部168劇團團員） 紀錄、整理 劉沁、編輯部

關於民眾戲劇，或者社區劇場、應用劇場也好，有許多方法技巧，大家都不陌生，但為什麼要單獨說「身體」？身體，特別是民眾的身體，作為我的一個實踐方法，我希望能夠整理出一個比較清楚的脈絡。

在石岡媽媽二十年來的實踐歷程，我們一直覺得大家對農婦變成演員，多半是存在著獵奇心態，我們經常面對著，他人對我們的想像與期待，以至於為什麼我們還能、還要站在舞台上，在他者眼裡似乎變得已不是那麼重要。故農婦要變成一個舞台上的演員，在過程當中如何轉換，使自己成為一個演員？做一個演員之後，我們要做什麼？我們走入了劇場，又是以什麼樣的行動姿勢存在？這些提問是浮現於石岡媽媽的實踐經歷當中，也可以說成為了我從事劇場工作快二十九年的實踐、反思。

講到民眾戲劇，還是有必要談小劇場運動，讓大家了解我的生命脈絡怎麼跟民眾戲劇匯聚。小劇場運動的時候我還在高中，對升學唸書、考試很反感，所以大學聯考考一次之後就跟我媽說要去當女工，後來到工廠發現裡面很多媽媽姐姐都是從國高中就當女工，我彷彿從她們身上看到我未來的影子，我開始慌了。可能媽媽覺得我還有一點點能力念書，在我工作半年後她偷偷的塞了錢讓我去補習繼續升學，殊不知遇上補習班坐我前面外號阿豹的新同學，她瘋狂迷戀著屏風表演班，最後影響了我開始跟她一起翹課看表演，但第一次看表演的經驗卻是舞蹈演出。高二時因為一場車禍，我的脊椎受傷，必須持續復健長達一年，車禍導致身體動作的局限，開始讓我很嚮往舞者在台上的身體，上大學後便立刻報名學校舞蹈社團。到了大二時因為機緣參加了社會服務工作隊，在一個半月裡，一日一村跑遍西部所有的部落、農村，停留在高雄縣的時候，隨團的原住民醫生，利用中午休息時間帶我們幾個學生來到林園，一個曾經發生化工汙染的抗爭事件現場，因此他繼續提起了蘭嶼的反核運動，以至於我開始注意這些相關的新聞，好奇而莫名其妙地跟進了反核現場。這時期，在第一代，第二代的小劇場運動之間，也生出了一個比小劇場運動還要小的民眾戲劇，即差事劇團的前身「民眾劇團」，後來還有一個「烏鶯社區教育劇場劇團」，也就是台灣應用劇場發展中心的前身，可以說是我在小劇場運動時期，與民眾戲劇的關係，開始萌芽的一些小點點。

因為家裡經濟條件，我唸了夜間部，白天打工。會計系畢業之後（1991）到一間貿易公司當學姊的秘書，但我覺得劇場或文化活動，一直是現實生活裡滋養我精神的補給品，在校時期於社團認識了一位舞蹈老師，畢業後持續每晚去她的舞蹈教室學舞，同時當她的助教，禮拜六、日有機會則去當文化活動志工。有一天騎著機車在台北街頭，突然拋錨在大安森林公園旁，當時還是國際學舍，正舉辦書展，因此巧遇了《人間》雜誌合訂本在書展出售，當時大約是一萬三千元，同時我又發現了一本書《城市邊緣》，作者是鍾喬（那時候還不知道鍾喬是誰），我不停地翻閱著，一直猶豫買還是不買，最後才狠下心分期付款買了《人間》雜誌與《城市邊緣》，那是一種說不清、卻想要接近的情感使然。後來，1993年來到了「江之翠社區實驗劇場」，現在叫做「江之翠劇場」，團長是周逸昌。而民眾劇場在九〇年開始冒出來後，想要透過亞洲連線找到亞洲的身體，特別是東方的身體，故在江之翠接受了南北管、舞蹈啦、鈴木忠志、民俗藝陣等身體訓練，後來，我索性辭去了貿易公司的工作，成為專職團員，開始幾乎每天從早上練到晚上十一點的訓練。在這一個基礎上，江之翠跟「民眾劇團」有了接觸，於1996年，參與了由ACPC的Al Santos主持，長達十天的民眾戲劇工作坊，因此認識了菲律賓BITAW戲劇方法。沒想到，在1999年發生九二一大地震，台中石岡產生了鉅變，我的生命也是如此。原本以為一輩子就會待在江之翠社區實驗劇場，後來因為與團長的口角，離開了江之翠。沒想到，曾經和我學南管二弦的差事劇團團員Erika，跟我透露差事劇團有一個災區計畫，正在找工作人員。於是離開江之翠後，有了這個機緣，正式的成為差事劇團的一員，與民眾戲劇的關係更加緊密了，陸續隨著鍾喬到菲律賓、香港認識更多民眾劇場工作者前輩的經驗，特別是東南亞的民眾劇場工作者。

1999年發生了九二一大地震，2000年四月，成為差事劇團的一員後，隨即跟著鼓吹吹災區藝文工作隊進入雙崎部落、石岡，還有埔里的大愛組合屋等災區。當時來到災區的專業藝文團隊，大多是表演給民眾看，以撫慰民眾災後受創的心靈。但鍾喬認為，與其讓專業藝術工作者服務他們，不如讓他們自己起身來參與戲劇。殊不知，工作隊來到石岡三個月之後，參與的媽媽卻要成立劇團，差事全員感到很驚訝，為此特別南下要去說服媽媽們，說「不要啦，不要組

劇團啦！（台語）組劇團要用電腦，要寫計畫，要什麼……」，結果差事卻反被說服了，轉而支持並協助石岡媽媽成立了劇團。

石岡是在台中山線的客家聚落，大地震後很多房屋都倒了，產業也滯銷了，重建需要仰賴外來的資源注入，在社區居民不知如何爭取重建資源下，則必須透過外來的工作者夾帶計畫資源進入社區。石岡的客家伙房便是重建工作很重要的項目，再來是產業，那時候參加劇團的媽媽們很多是農民身分，以種高接梨、水果為主要的產業，地震過後，水果不僅滯銷，灌溉水因地表變形無法注入到田裡。當時，伙房、產業重建的急迫性，很容易成為了重建焦點，可是走進了村落之後，經常會看到一群婦女在貨櫃屋旁，那臨時搭起的洗衣槽，努力的搓洗著被地震壓壞或弄汗的棉被、衣服與設備，她們的身影卻是沒有聲音的、沉默的。



也因此，工作隊決定針對客家女性做心靈重建的工作，當時我們好奇媽媽們的地震經驗是什麼，所以才會有「九二一婦女心靈重建工作坊」；我們透過劇場遊戲的形式，紓解媽媽們對重建遙遙無期的內在焦慮，平時媽媽們生活的記事簿都是儲存在她們的腦袋裡面，因為地震，腦袋中的電話號碼因驚嚇全部給忘光光，起初戲劇工作坊的目的，便是希望她們從每天的勞動中進行放鬆，再進行地震當時的個人經驗分享。但是，上了第一天課後，卻有媽媽心想：「唉喏，不知道在幹嘛，一直在玩遊戲，不太想了」，或是有人以為要演歌仔戲，然而，也正因為經歷第一天的課程後，月霞姐發現，腦袋中忘光光的電話號碼，好像突然都記了起來，為此，叫她老公一個一個丟出名字考她，還真的讓她馬上記了起來，因此才開始意識到戲劇好像藏著說不出來的魔力。再者，或許客家媽媽總是有一種善良吧，得知差事的我們一趟從台北下來的辛勞，覺得不來上課會對差事說不過去。最後，在三個月之後，我們有計畫地選在母親節當天，用「形象劇場」於社區裡呈現媽媽們對地震的集體記憶，現場觀眾很多都是社區居民，因為共同經歷過地震，所以演完之後台上台下是哭成一團，當時我還只是擔任鍾喬助教，在第一階段結束後，才開始獨自挑起了後續石岡的工作，同時學習著認識民眾戲劇。



沒多久，差事在台北的華山開展了一個帳篷戲劇節，因為有些媽媽在地震後住帳篷住了三個月，石岡媽媽們若能參與帳篷戲劇節，必然帶有特別的意義，故我將媽媽在社區裡演的戲，再進一步發展，整理出《戲臺頂的媽媽》，來到帳篷戲劇節。當時帳篷戲劇節是在成立劇團之前，那時候華山還是到處雜草叢生景象，大家從遊覽車下來後，一路走到演出的帳篷，竟然是一個雜草叢生的地方。各個面露嚇一跳難

看的表情，而我也著實地因石岡媽媽們一身特別的打扮給嚇了一跳，每位媽媽為了台北演出特別去做了頭髮，買了套裝衣服，儼然為此做了一番精心的打扮，原來她們心裡以為是要到國家劇院等級場所演出。當下使我意識到，原來民眾對於戲劇的想像跟我們是很不一樣。來到帳篷，好死不死前一天經過一場颱風的襲擊，帳篷被吹垮了幾公分、又漏水，此刻的鍾喬正光著上半身、穿短褲迎接石岡媽媽的到來，而帳篷全體工作人員，正在帳篷外搭伙吃飯，最後是在一個到處漏水的帳篷劇場演出，種種畫面，與國家戲劇院的想像極其的南轅北轍，深刻衝擊著石岡媽媽。但是，在這些戲劇參與的經驗後，開始有一位媽媽說：如果我們可以把我們的經驗在其他災區演出，把其他人拉出來，對我們來說會很有意義，也正是重建過程中得到他人協助後，想要回饋社會的一種方式。因此，也激發了我們安排媽媽們到災區巡演的想法，故在這種經驗累計後，媽媽們開始想要成立劇團。

台北的帳篷戲劇節雖然帶給媽媽們極大衝擊，但災區農民演戲不免引起眾多都市人的好奇與鼓勵支持，為此也夾帶著許多媒體的光環，讓她們覺得可以透過戲劇，透過媽媽的視線進行實踐。過去身為農民的她們，認為農民的生計被行口掌控著，價格經常被剝削，因此成立劇團後不久後，又開始籌畫成立農民合作社。為什麼她們區到帳篷戲劇節演出，中間產認為劇場提供了沉默的媽媽們間，她們發現身分轉換了，體驗影響別人，她們覺得生命開的身分了，而是還有更多的角



所以媽媽們決定要挺身為伙房重建問題表達一些她們的想法，當時伙房重建遇上了不同地方派系聲音、外來的重建工作者與在地居民的矛盾跟衝突，導致重建一直延宕，而重建的公聽會向來是沒有女性的聲音，記得一位女性忍不住表達了心中的想法後，當場即遭指責說女人沒有資格講話。住在時而悶熱或濕冷貨櫃屋的石岡媽媽，擔憂重建遙遙無期，因此有了以論壇劇場呈現伙房重建的決議。殊不知，上台取代角色的觀眾們都是男人，其中一位正是地方的官員，他站上台即說：「我們客家女人的美德就是家醜不可外揚」。此刻，我才開始意識到，我們帶著對於論壇劇場形式有一種進步性的認知斷裂了，原來現實的權力是會闖入舞台，原來女性的公共參與角色在這裡不被允許。當很多事已經跳出了劇場空間，延燒到現實的時候，我發現自己帶著所謂民眾戲劇的進步性，其實是一場虛妄的想像。然後我在後來事件延燒的過程當中，只能用情緒來抒發，我變得無語、空白，以至於最後在2010年回到理論與實踐的對話，開始重新思考做為一個文化知識分子的定位，以至於認知到我在思想上的匱乏，所以來到了社發所接觸社會學。自此，社發所給予我的，與我的實踐經歷產生對焦了，我更明白要如何回應實踐的困境、回應民眾與之對話，而不再陷入一種道德焦慮的情緒當中。從劇場換幕到真實，一直讓我反思的是，民眾要如何走進現實，如何進行改變？如果民眾沒有改變，我們以一種形式的想像去想像民眾，高喊把劇場交給民眾的時候，民眾真的站起來了嗎？還是民眾的存在是我們在用形式給運作出來的一種概念式的民眾，卻沒有真正的行動？我住在石岡，每天遇到的現實無時無刻都在回應我們的戲劇、劇場的行動，所以我認為，劇場必須走進現實進行改變，否則它可能只不過成就了我們這樣的劇場工作者。也因為有這樣的實踐認知的斷裂與質變，我開始思考，民眾在哪裡？什麼是民眾？民眾的主體在哪？

在講「民眾在哪裡」之前，我想先提在江之翠認識的張在我老師，我認為他才是我非常重要的民眾戲劇啟蒙老師。他是南管老師，也是所謂的民間藝人，卻是中國傳統戲曲的國寶，也是農民。從我跟他學習的時候，老師已經八十多歲重聽了，所以沒有教南管，回到農村。也因為這樣，我才有了在中國大陸的農村經驗，每年至少三個月待在中國農村，後來我們把老師請到江之翠做傳習計畫，那是大約從1996年到2002年，後來即便我離開了江之翠，我還是維持自己每年到中國農村探望老師。住在老師家時，我發現老師藏著不輕易讓人看的壓箱寶，裡面很多是宣揚中國共產思想的南管創作，當時我問他，傳統音樂界對傳統音樂創新經常是頗有微詞的，為什麼你做這樣的創作？他說，只有這樣子創作，他才能唱南管啊。那時正值文化大革命時期，他所有的南管樂器在當時全被抄掉給火燒掉。老師教我的是南管二弦，類似二胡，文革時他把唯一、最心愛的二弦，偷藏在某戶人家的豬圈裡，殊不知，多年以後我親眼目睹被鄰居給發現，拿給老師指認，被發現的二弦已是泥土覆蓋，早已斷了不能拉，但自此老師卻每天開始拿著那把斷了線的二弦在拉，持續編寫南管蕭弦法（後來出書成冊），弦斷了，在老師的心中永遠有音樂。而他有一個弟弟在台灣，也是台灣很有名的南管老師，兄弟兩人感情極好，相隔兩地，在戒嚴的時候兩岸透過南管團體協助，藉由交流名義各自來到了香港，兄弟之情，見了面卻又不敢在眾人面前講話，最後經過南管弦友的安排，秘密的進行碰面，解嚴之後，弟弟終於可以回大陸探望哥哥時，兄弟倆人竟是握著雙手躺在床上聊天到天亮。從他們的身上，看到南管藝術，在小市民的生活處境，如何成爲了一種對現實生存的抵抗經驗；因此，回過頭來，如果劇場真的要交給民眾，那麼劇場是否可以變成民眾於現實生存中作為抵抗的自身經驗？



我開始慢慢回頭思考過去在江之翠的身體訓練，如何從身體找到抵抗的自身經驗？民眾的身體是什麼？不論是大陸的老師，甚至是台南的鼓花陣老師，即便在他們面臨自身的身體老化，在指導我們這一身技藝時的精神態度，那其中投入的生命力，那種力量我無法用言語表達，它又跟我們認識的身體訓練是很不一樣。也因此，我在劇團開始用一些方式讓大家去思考，在現實生活裡是什麼讓人感到綑綁，沒有辦法訴說但是有一種慾望想要掙脫，那個慾望是不是可以成爲驅動身體的力量？而當開啟了某種身體的能量，然後呢？會不會只是變成一種經驗、體驗？在媽媽們的現實裡，遇到權力闖入劇場，我們用這樣的一個身體站在舞台上的時候，身體又是否足以鍛鍊出抵抗不畏懼的持續行動？

我開始慢慢理解，抵抗性是從民眾的集體記憶，有可能是個人的，但是這個個人其實攸關集體，但我們又怎麼從個人找到集體、從集體回到個人，回到身體的抵抗性？涉及伙房重建議題的論壇劇場在社區演出後，批評的耳語開始傳入到媽媽家人耳裡，有先生曾納悶自己的老婆怎麼突然開始變得很有意見，在聽到社區耳語後，才似乎明白了原因，而不讓太太繼續參與，但是媽媽們卻又想要來，她們說：



回不去了。珍珍姐更說：你要馬兒吃草，卻又不讓馬兒長大，怎麼可能？那一種「她們想要來」的心理就是抵抗，但是這個抵抗如何不是抱怨，可以從集體記憶引發集體抵抗的力量？也因此，我們在2002年有了新的創作，《心中的河流》。與媽媽們做更深度地訪談，把她們在2000年到2002年的經驗重新咀嚼，找了鍾喬根據訪談資料進行第一輪的劇本編寫，也開始跟其他專業劇場工作者合作，當劇本初稿完成後，便交由石岡媽媽們共同討論。在與專業藝術工作者一起工作時，我們經常面臨到身為知識分子、創作家、劇作家的想像，這時劇本當中的許多用語，經歷過論壇劇場中，那張張都是男人的臉帶來現實衝擊經驗後，媽媽們更加敏感而小心，以至於我們產生了更多機會，共同討論如果劇本講的事情在現實發生衝突或矛盾，要怎麼回應？當權力壓迫又闖入了舞台，要怎麼面對？這時候，每一個人都得面對行動的選擇，討論出再次面對權力壓迫時可能的策略，怎樣能夠夠互相的支持，然後抵抗。如此，不管它是一個進行式，或是過去的記憶、身體的記憶，都可以找到我們共同抵抗的身體因子。

近年，媽媽的勞動身體在這幾年已明顯面臨老化了，因此我們決定藉打鼓喚醒身體記憶，喚醒我們對勞動損傷的身體觀照，不只是身體的，還有心靈的。我們又要怎麼樣透過劇場不僅抵抗現實，更多是回到身體對自我的觀照檢視，以至於我們跟新加坡國立大學展開了「益身美學」計畫；與專業推拿、整椎、復健老師合作，經過診斷後由他們教媽媽們進行自我身體復健，我們再從復健的身體思考如何轉換成表演的身體，如此排練的同時我們也在進行復健，同時藉由身體異化的觀照發現，那觸及我們心理上所處的現實壓迫與個人困境的溝通與對話。今年的《梨花心地》中，有些身體的練習或表現，就是來自於復健的身體、損傷的身體的行伸，並與媽媽們現實受壓迫的生命經驗做連結。

我其實很討厭人家說我蹲點，但我對它的認知是覺得很重要，蹲點不是在於展現個人實踐的毅力，而是「蹲下」才能看到真實。「蹲」是有階級高低的，我們只有「蹲下」才可以看到民眾的現實，也因為這樣，我才真正打開左眼，從民眾的真實裡，才終於懂得《人間》或鍾喬過去講的左翼思想是什麼，這是透過石岡媽媽的視線而學習認知到的。在《梨花心地》有兩個例子，第一個是珍珍姐，她為什麼會表演舞蹈？舞蹈的身體是想要站起來的屍體，既然是死去的屍體，為什麼還想要站起來？那想要站立的意識，便是一個抵抗的意志，也因為有這樣的意志，讓她以舞蹈的身體站在舞台上。如果我沒有蹲下來進入珍珍姐抗爭舞台摧毀家園的現實世界，我絕對不會知道她生命裡存在的抵抗力量是什麼，也不會想到過去《梨花心地》演出的其中現場，事實是，因為面臨國道四號延長道路的土地徵收，延長的部份路段會通過這裡，故而放棄了整理，呈現一片荒蕪。當我們被現代化發展壓迫的身體、老化的身體來到這凋零的現場，還能存在什麼？我覺得還存在一種民眾的抵抗意志，所以讓舞蹈的身體在這即將被徵收的土地上發生。故《梨花心地》的劇本是為了石岡的環境空間而寫，不是台北，舞蹈這個角色其實在2004年就有，可是每一次演出我們都試圖找出一樣的體會與意涵。當珍珍進一步分享自己喜歡畫畫，又女人常常是一個沉默者時，我們決定用口紅讓她將自己的嘴唇畫出來，開始說出那段抵抗性的詩詞。而另外一個媽媽也是，原本說不想要打鼓，但是與這位媽媽重新梳理了過去二十年來面臨先生、女兒、兒子去世，而她獨自扛起家庭照顧者的角色，劇團因此會藉機會把她拉出來，希望她偶爾能喘息，故有時不免把先生託付在長照機構一兩天，卻也能被社區說三道四：她怎能如此狠心，不守客家婦道，把先生丟在機構不顧。這一種經常出現在媽媽們現實生活的耳語，讓她有很多苦沒有辦法述說，而她恰巧在劇團裡是一位最不擅言語表達的媽媽，但總是在劇團的身體練習裡，看到她表現出巨大的身體能量，故我們透過她長期以來被壓抑的生命經驗，找到一個想要述說的身體性，不只是個人的，同時連結到她的現實處境。當她坐在梨園裡，身旁的兩棵梨樹正是一個充滿生命結果的梨樹，與一棵早已生病枯死的梨樹，面對生死處境的內心吶喊，有一天她突然改變心意說自己想要去打鼓來表達。

《梨花心地》的行動，也不只在於客家女性及反土地徵收的議題上，媽媽們面臨身體老化的同時，社區也正面臨高齡化的凋零處境，一直以來，我們也期望著青年的參與，故石岡媽媽劇團試圖尋找在地青年的參與協作，並與一群年輕的專業劇場工作者合作，開始學習讓劇團成為一個平台，創造一個共融的機會與意涵；所以我們後來找到瓜瓜擔任《梨花心地》執行製作，瓜瓜是石岡的女兒，然後她把她的爸爸媽媽，還有姊妹妹都捲進來。而專業者的協作則可以把我們想要做的行動更凸顯，鄉下地區總是會對專業者帶有某種尊敬與好奇，恰巧使得媽媽們受壓迫的處境，拉開了一個縫隙，讓我們的行動可以在這個過程當中藉由外力支持，得以讓行動更順利通過進行培力，也因為有這樣的培力行動，我們開始真正透過自己的身體實踐，真正地理解所謂的壓迫關係跟結構是什麼，那不是經由邏輯上的演算去體驗，而是用我們的身體進入劇場再現進行現實的行動。所以我們必須越界，二十一年下來，我們演的戲都是延續我們在戲之前發生的現實故事，透過行動的再現，與權力關係所帶來的真實壓迫感進行對話。故劇場必須越界，回到現實，透過這樣的身體行動，所有參與者才能真正感受所謂的結構壓迫是什麼，也才能夠跟民眾的現實接合，改變現實。除了劇場演出，組織培力工作的認知也是很重，必須讓媽媽們認知到，這個劇團是屬於每一個人的，妳如果還願意站在台上，也必須要參與幕後的分工工作，經由這背後的組織工作，同樣又讓每一人從「個人」進入到「集體」。

不管在石岡或很多農村，劇場話彙對她們來說，是很菁英、很知識分子的語彙，而在這個過程當中要找到共同的通關密語，也就是彼此可以溝通理解的語彙。因此，我認為「回到現實」去探索，才可以盡可能地避免用知識份子的想像思考民眾。也因為二十一年來，我們共同面臨了共同現實困境而共同實踐，因此有了共同的經驗歷程，這些經驗同時也是我們行動的通關密語，所以我們後來在很多排練的時候，經常是「不用說了，妳知道我的意思就好（台語）」在這裡面，我們已建立一個實踐的關係，不是只有民眾，也包含了我；我們又怎麼透過生活現場的互動，把我們的生命經驗或相關議題，真正地走入現實，進行行動反思，也才能真正轉變成思想。我相信媽媽們也只有透過行動的實踐，才能夠把它變成一種思想，有了思想才能讓行動有動能，透過戲劇再現，再進入現實。如此劇場跟現實是融合一體的，沒有所謂的劇場歸劇場，現實歸現實。我認為劇場的越界行動是透過互為學習、互為組織分工，然後集體行動，這種思想的養成絕對不會通過單一的劇場事件，它是得通過行動不斷地相互捲動，慢慢地積累螺旋往上，每一次行動產生新的訊息、新的通關密語，使得我們在共同的通關密語裡面進行對話，再思考下一步新的行動，如此一直捲動，我們才能夠慢慢與現實連結，從中建立實踐感。

在地行動必然要跟世界接軌，我們走出社區，走出生活圈，在這個世界看到更多的相似的現實，然後學習。近來的五、六年，我們有意識地跨文化、跨世代，特別是跨世代，把來自不同地區的年輕人捲進來，也因此《梨花心地》沒有這些年輕人、專業者，是不可能的。我也認為，民眾戲劇的參與者、實踐者，不是只有石岡媽媽，還包含了我，包含了後面很多的專業工作者及友人。

經過這麼多年，很有趣的是，2017年當石岡媽媽邀請外國藝術家友人，來石岡進行一場音樂會表演，勞動部卻說我們表演場所不在他們行政表列場所項目中，不准我們表演，最後團長珍珍出面跟區長、里長、宮廟的管委會溝通，這些人平常的政治立場不一樣，最後願意跳出來幫我們，對應那個時候做的論壇劇場，現在看到石岡媽媽如何結合不同派系，完成這件事，以至於現在《梨花心地》是大家共同撐起來的。所以民眾戲劇的現實化行動是什麼？我認為必須走入現實，否則民眾可能只是被運作出來的。當我們說「跟民眾在一起」，民眾主體的「在場」很重要，我們從個體的經驗、生命記憶到群體，透過身體的行動建立實踐感，也因為來自現實生活中大大小小、眉眉角角壓迫的實踐感，我們才可以從「個人」藉由身體的行動，了解社會結構。這裡面跨領域的協作很重要，可是我們也必須不斷地用游擊戰的方式，進行策略性的組織分工，因為民眾的現實、權力關係不斷在變。而劇場再現的時候，我們不斷思考怎麼越界到現實，讓每一個參與的人活在自己的生命現場而努力。故「民眾參與的在場」是從民眾現實的身體記憶/技藝結合了劇場，培養出一個共同的現實生存技藝的美學。

在這個過程當中，團長珍珍為了抗爭台電，她竟把另一個村的組織者拉進來，一起開會討論如何策畫，走上山城村落街頭抗爭。當然，這個抗爭的力量對很多街頭運動來說是很微小，但是會看到當我們在劇場找到一個身體抵抗的力量，怎麼從換幕回到現實，而在真實的生活現身。當遇到土地徵收的困難，另一位媽媽，月霞姐，從來沒有想到，她竟然也自主地參與了石岡反土地徵收的抗爭運動現場。2005年國際「世界貿易組織第六次部長級會議」在香港舉行，引起各國農民到香港抗爭，2007年當石岡媽媽劇團在香港演出時，我們把2005年國際農民在香港抗爭的影像紀錄，經剪接放進《梨花》演出中播放，同樣是農民的月霞姐在戲中述說了自己與土地的情感後，走入了劇場安排的抗爭影像裡。殊不知幾年後，有一天我在台北，珍珍突然打電話來說，快點快點妳去看電視看電視（台語），我才發現原來這位月霞媽媽拿著鋤頭，親臨抗爭現場。

這一張是《觀眾請站起來》的書封，當我們邀請觀眾站起來，觀眾如何站起來？是他們自己站起來嗎？還是因為我們的邀請、協助、運作？觀眾站起來之後，如何繼續站立？這些都牽涉到我在劇場相遇的過程裡面，它如何影響我怎麼看待「觀眾站起來」。當我們說要把劇場交給民眾的時候，民眾真的擁有劇場嗎？民眾可以擁有劇場而起身嗎？我不斷問我自己，也在過程中才發現自己的空白，以至於唸了社發所，經由實踐與理論的對焦後，才確實地建構出我在行動中的思想認知。



到2010年，我開始多了一個「家庭照顧者」的身分，必須照顧一個憂鬱症的媽媽，還有一個年老的爸爸。開始承擔照顧的責任後，我並沒有讓自己停止我的劇場實踐，卻也在家庭照顧的現實裡糾葛，就在同時，我也才開始我在社發所的學生生涯，重新想把思想補足；回頭看二十九年的劇場經驗，在這種其糾葛的歷程中，我同樣也在壓迫的現實裡，面臨著自身的行動選擇，我也才慢慢理解到民眾戲劇，何以會成為了我未來社會實踐的志業。

從劇場相遇到越界，我的劇場實踐經驗，很重要的是來自石岡媽媽劇團的經驗，它呈現出我在劇場脈絡裡面行動的轉變、對自身的檢視、學習與成長，以至於如何影響後面的劇場實踐。中間我一度發現自己有點走不下去，很多時候用情緒在回應現實矛盾，也因此去唸社發所，實習時有機會接觸到南洋姊妹劇團，讓我重新看到劇場工作者如何與較有批判性、社會運動的NGO團體一起工作。

逐漸我又開始遇到劇場、社區的朋友，跟我年紀相近的，包括石岡媽媽，都面臨家庭照顧的困境。而且「長照1.0」（〈長期照顧十年計畫〉）沒有把家庭照顧者包含在政策裡，特別是我們夾在新舊世代之間，很多老年人不能諒解我們蠟燭兩頭燒，認為把他們送到安養院就是遺棄他們，家庭照顧者經常得背負家族的批評壓力與罵名。我身邊的朋友，包括我自己，一度覺得自己似乎已陷入了憂鬱症。當我在唸社發所之後，讓我更清楚地思考，我可以用劇場做什麼事情，在現實兩難間努力地堅持劇場志業的工作

2010年的成立的中部168劇團，便是跟我在社發所很有關，因為在石岡的實踐，待久了其實是很孤獨的，因為存在著城鄉差距、資源不對等等問題。2006年我開始承接社區劇場的計畫後，從中發現一些社區媽媽對於劇場是很有興趣，而且她們對社區投入的經驗值，有些也正是我缺少的。念了社發所之後，有幸我拿到了社發所「成露茜紀念獎學金」的五萬塊，一來補充我每週上臺北或是去農村的車馬費之外，有了這些錢，我找了一些專業劇場朋友，針對這些有興趣從事社區劇場的社區媽媽，進行師資培訓並後來一起工作，最後成立了這個劇團，一直到現在，維持著共學、共伴的實踐關係。

也許有些人認為民眾戲劇較具有批判性，對社區劇場有時會抱著一種沒有進步性觀點來認知，但我認為，不管民眾戲劇或社區劇場，我們遇到的都是民眾，都是人，不管這個民眾戲劇是不是包裝在文化政策裡面，當劇場工作者走入社區，面對的種種就是一種「現實」，所以沒有社區劇場或民眾劇場的分別，而是我們面對什麼樣的現實，以及可以怎麼樣進行的行動抵抗。

我覺得我們透過劇場不斷磨練自己，我個人也因此重新找到劇場作為一個生存技藝，我自身抵抗的民眾性身體，也因此我才還能與媽媽們站在一起持續地走下去。所以民眾的現身到底是一個概念的、理論的，還是透過實踐去完成？「概念」是不是讓「行動」消失了？也在這個過程當中，做為民眾劇場工作者，是不是看到自己的權力的合法性？當我們進入社區劇場，某種程度是不是又成就了我們作為專業者的個人成就？那民眾、觀眾要如何回到民眾性、現實的身體實踐？在這個過程當中，我們彼此看見、彼此學習非常重要。我剛剛講我是一個家庭照顧者，其實在這個過程當中我好幾度要放棄；對我的爸爸媽媽來說，從事戲劇工作的我是一個loser，也因為這樣，從媽媽的驟逝、爸爸失去媽媽後如何找到心靈的治療，我深深陷入了一個泥濘裡失去了希望。但沒有想到是石岡媽媽走進了我的現實，改變了我爸爸，為此，我才又更大膽地說，民眾戲劇是我實踐的志業。

圖13*或可獨立出來，單獨一頁放大

從相遇到越界，這是一個解放的旅程，我很喜歡《梨花心地》的海報；一個左腳，一個右腳。我跟夥伴是彼此的左腳，也是右腳，當我的左腳踏出去的時候，右腳在支撐著我，當我的右腳踏出去，左腳也在支撐，也因此，我們在這條路上才越走越感到腳踏實地。



益身美學與石岡媽媽 / 梁培琳

田野相遇：從台上到台下

2006年，在台北歸綏戲曲公園的「春天把戲」【編註】與石岡媽媽相遇。當時我還是個博士班的學生，在台灣進行田野調查。深深烙印在腦海的是《梨花》裡身著白婚紗，髮簪紅花的舞蹈新娘。緩緩，賣力地，她扛著吊滿廚具和兩隻雞的扁擔，出現在夜晚的黑暗。因為《梨花》的第一次相遇，開啟了我長期與石岡媽媽的田野調查。從2006至2017年，我目睹這群客家婦女從媽媽轉化成阿嬤的身份，生命的成熟與流逝也帶來了身體的老化與衰退。處在傳統客家的父系文化與資本主義的經濟結構裏，媽媽因繁重的勞動，身體退化的現象尤其明顯；肩膀僵硬、手臂麻木、膝蓋受損、腰酸背痛等，是媽媽普遍的身體狀況，這些狀況隨著更年期、家庭長期照顧與經濟的需求更加惡化。每回望著她們拖著沉重的身體來到梅子活動中心上戲劇課，在疲憊的狀態下思考議題、進行劇場活/勞動，我不禁思索戲劇在社區裏所扮演的角色與功能。

在被壓迫者劇場裏，Augusto Boal 透過遊戲與戲劇練習，企圖喚醒被壓迫者因壓迫而喪失知覺與觀感的身體，透過被喚醒的身體，去完成思想的解放 (Boal 1985, 2002)。然而，壓迫在身體上的印記是長期的疼痛與傷害，而這些疼痛與傷害不會在玩了遊戲或作了論壇劇後即時消失。如果身體長期處在疼痛與傷害中，是否這也意謂戲劇解放思想的能力有它的局限呢？戲劇的參與是培力，還是再度消耗參與者有限的體力，最終導至自主力的喪失呢？

「島上的家」：以實踐作為研究的介入

為了回應以上的提問，2018至2019年我們展開了兩回合以實踐作為研究 (Practice as Research) 的跨國計劃「島上的家」。透過這個計劃，我們試圖尋找一種益身創作方法 (probody artmaking) 和益身美學 (probody aesthetics)。

最終，希望發展一種創作與排戲也是療癒、復健的過程與方法。兩回合的計劃合作參與者包括了石岡媽媽劇團、鳳梨急行軍以及新加坡國立大學的戲劇學生。我們也邀請了脊椎神經醫師跟我們一起工作。每回合是為期五天的戲劇工作坊，在石岡進行。工作內容包含：農耕、田野調查、戲劇創作與復健運動的學習。第一回合，我們嘗試將復健運動轉化成舞蹈。第二回合，我們嘗試將復健運動轉化成非寫實表演。

年輕的參與者分配成幾個小組，每組都有石岡媽媽的加入。清晨，年輕參與者到媽媽的田裡工作，觀察、體感勞動身體的環境與日常，認識媽媽、聆聽她們的生命故事。下午，回到活動中心學習復健運動，練習將運動轉化成表演的肢體語言。傍晚，媽媽們放工後來到活動中心，與年輕參與者一起將她們的生命故事串連成戲。按各組媽媽的身體狀況，組員選擇與練習媽媽需要的復健運動，之後，將復健運動轉化成表演的肢體語言。每次計劃的參與人數約30至40人。2020與2021年因全球疫情，新加坡的計劃參與者無法抵台，慶幸的是台灣當時的狀況尚允許排練，媽媽們也因此能順利地在2021年3月與4月完成《梨花心地》的演出，在疫情中紀念二十年前的921地震與劇團的成立。



1 | 2
3 | 4

【圖1】農耕於石岡媽媽的梨園，2019年2月25日。照片提供：「島上的家」。攝影：梁培琳

【圖2】梅子活動中心，前組與媽媽排練在梨園從梯子上跌下，導至手肘與腰椎受傷的經過。

後組與媽媽排練「春」的歲月，2018年2月25日。照片提供：「島上的家」。攝影：梁培琳

【圖3】學習針對頸椎與肩膀僵硬的復健運動，2019年2月25日。照片提供：「島上的家」。攝影：黃顯淨

【圖4】小組呈獻：《出/初嫁》，2019年2月27日。將頸椎運動轉化後的肢體語言。照片提供：「島上的家」。攝影：黃顯淨



邁向益身美學：以身體為軸心的劇場

在「邁向照顧的美學」(“Towards an Aesthetics of Care”)一文裡，應用戲劇學者與工作者James Thompson提出劇場作為照顧的概念。在戲劇創作過程裏的準備、執行與展演，參與者透過多元的觀感互動而完成，作品最終呈現的美感其實反映著參與者彼此互動的關係。回應Thompson的提出，如果戲劇創作要成為一種落實的照顧，我想我們必須回歸到「益身」。啟發於哲學家Michel Foucault「自我照顧」(the care of the self)與Richard Shusterman「身心美學」(somaesthetic)概念的交匯，益身美學是一種透過以「身體為軸心」(body-centric)的方式完成創作的結果，創作過程透過微觀的方式檢視身體的部位，藉此強化宏觀的身體主體性。從身體的照顧延伸至心理的照顧，益身美學的目標是要邁向創造一種以藝術照顧藝術工作者身心的創作思維與方法。

在目前的劇場裏，我們常看到有幾種劇場型式。其中包括：以「身體為基底的劇場」(body-based theatre)，例如：特技雜耍表演、肢體劇場。另一種是以「身體為主體的劇場」(body-centered theatre)。這類劇場通常強調表演者的身體自主性。在台灣當代的劇場裏有許多此種例子，石岡媽媽劇團是其一。以「身體為軸心的劇場」是把以「身體為主體的劇場」推得更極至。它強調表演者在創作過程裡，仔細檢視身體的部位，例如損壞的膝蓋、僵硬的肩膀，及其隱含的生理、社會與文化，透過這些過程去了解表演者整體的身心狀態，而訓練與創作【註1】。

為了把益身美學從一個概念性的討論變為可落實的實踐，我把人體工學(ergonomics)放在藝術創作的範疇裡，提出三個面向的探討，這三個面向包括身心的人體工學(somatic ergonomics)，有關身體與自我的關係；物質性的人體工學(physical ergonomics)，有關身體與物質性的關係；以及協作的人體工學(collaborative ergonomics)，有關身體與身體的關係【註2】。因為篇幅有限，在本文，我針對身心人體工學作討論【註3】。國際人體工學協會將「人體工學」定義為：「人類與社會、科技在有意義之互動中所產生的人類行為與表現。透過對此行為與表現在實際與理論上的了解，將這了解應用在生活環境與互動的設計。」(Taveira and Smith 2012, 274頁)。人體工學企圖按人體的結構、律動以及與環境互動的模式，透過設計提升勞動者的工作效率與安全。不過目前人體工學的概念較廣泛運用在工廠生產線與企業管理，在藝術勞動領域裏，鮮少有人談人體工學，也因此，劇場勞動的現場潛伏著許多職業傷害危機(Prior et al. 2015)。而社區劇場工作者在創作過程中至少要面對兩種身體傷害：一是社區民眾本身的職業傷害，二是社區民眾在劇場中有可能面對的勞動傷害。從石岡媽媽劇團的案例出發，我試著去探索身心人體工學，這是益身美學中一個很重要的面向，目前仍然持續在實驗與發展中。

身心人體工學：邁向身心相扣的創作與復健

身心的人體工學是表演者將自我的身體從一個工作的對象轉化成工作與照顧的對象。「身心」(soma)的字根在希臘文意指「身體」，身心學(somatics)意指「從第一人稱的視角由裏向外觀看身體」(Hanna 1995)，身心相扣，同屬一個系統，彼此互相影響。因此，我對身心人體工學的了解，它是一種擁有高度反身性(reflexivity)與精準度(precision)的身體工作方式，透過這樣的反身性與精準度，表演者將「藝身」的實踐變成「益身」的自我照顧。例如：表演者在創作過程中透過律動，了解自己的身體狀況，了解後，用適合、精準的律動，一方面創作，一方面復健。透過改善身體的狀態，試圖達到最理想的人體工學狀態，而照顧也從身體的照顧延伸至心理的照顧。透過這樣的創作實踐，表演者與她的身體成為工作與彼此照顧的最佳夥伴。

身心的人體工學也是拆解與顛覆資本主義對「效率」定義的場域。效率通常是透過律動而完成。法國哲學家Paul Souriau形容效率為「用最省的力量達到最有效用的結果」(1983, 10頁、38頁)。在劇場裏，效率通常是指著除去不必要的律動，讓內在的自我順暢無阻地表達出來(Evans 2009, 15頁)。在消費主義、機械化、軍事化、工業化、健康與生產相關的論述裏，效率在民族、性別、階級與國家意識形態裏扮演重要的詮釋角色。有史以來，效率的功用時常是控制階級制度與維持最高的生產量(同上)，也因此，資本主義與殖民主義能邁向全球化(同上)。但也是在這個脈絡裏，身心人體工學在社區劇場創作的應用與操作成為了一個解構、顛覆一般對效率認知的場域，效率不只是為了工作，還為了自身的照顧，藉著表演者與自身工作與照顧的關係，重新檢視效率的意涵，將效率轉化為療癒的一個關鍵因素。因此，身心人體工學企圖達到的，不止於提升民眾的身體意識，更是試著提出面對與解決身體傷痛與壓迫的可能方案。

編註：

此展演源自跨界文教基金會於2005年初發起的「媽媽劇場連線」計畫，一年來，連結了包含台北市「婦慈協會」與「女巫劇團」、桃園縣「好小劇場」、台中縣「石岡媽媽劇團」、高雄縣「原住民婦女永續發展協會」與「辣媽媽劇團」等社區/婦女劇團，以尊重各團體發展形式與期望出發，進行講師交換工作坊、戲劇排練與演出、座談會等活動。此計劃同時結合了花蓮縣「牛犁社區交流協會」等團體的共同參與，進行相互協力工作，經過一年的交流與通訊，終於匯聚台北市，在2006年4月22日當天長達六個小時的戲劇、歌舞展演中，完成此一連線的首次活動計畫。

註釋：

- 1、以身體為基底的劇場、以身體為主體的劇場、以身體為軸心的劇場，這三者有可能重疊，不一定抵觸。
- 2、對於益身美學較詳盡的討論，請見Liang 2019。
- 3、對於協作人體工學較詳盡的討論，請見Liang 2020。

參考文獻：

- Boal, Augusto. 1985. *Theater of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.
- Boal, Augusto. 2002. *Games for Actors and Non-Actors*. 2nd ed. New York: Routledge.
- Evans, Mark. 2009. *Movement Training for the Modern Actor*. New York: Routledge.
- Foucault, Michel, and Robert Hurley. 1985. *The History of Sexuality, Vol. 3: The Care of the Self*. New York: Vintage Books.
- Hanna, Thomas. 1995. "What is Somatics?" in *Bone, Breath and Gestures*, edited by Don Halon Johnson, 341–352. Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Liang, Peilin. 2019. "Towards a Probody Aesthetics: Ageing and Occupationally Damaged Bodies in Performance." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 24 (2): 211–224.
- Liang, Peilin. 2020. "Towards a Collaborative Ergonomics: From Strangers to Symbiotic Community Through Boundary Traversal in Performance." *Theatre Research International* 45 (3): 245–263.
- Prior, Ross, Ian Maxwell, Marianna Szabó, and Mark Seton. 2015. "Responsible Care in Actor Training: Effective Support for Occupational Health Training in Drama Schools." *Theatre, Dance and Performance Training* 6 (1): 59–71.
- Souriau, Paul. 1983. *The Aesthetics of Movement*. Translated and edited by Manon Souriau. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Shusterman, Richard. 2008. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taveira, Alvaro D., and Michael J. Smith. 2012. "Social and Organizational Foundation of Ergonomics." In *Handbook of Human Factors and Ergonomics*, edited by Gavriel Salvendy, 4th ed., 274–297. Hoboken, NJ: Wiley.
- Thompson, James. 2015. "Towards an Aesthetics of Care." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 20 (4): 430–441.

有 / 沒有澳門的「民眾劇場」？

／ 講者 莫兆忠（澳門劇場編導、評論、活動策劃，《劇場·閱讀》季刊及《評地》主編）
紀錄、整理 簡章樵、編輯部

在澳門劇場，很多表達的方式從外地引進，如近幾年的沉浸式劇場、教育劇場、社區劇場等，而民眾劇場的討論，不管是在澳門的表演藝術討論平台、評論文章，或者研討會，幾乎沒有。澳門公共媒體極少使用「民眾」，多半使用「市民、居民、公眾、大眾、民間」等。

澳門民眾劇場的起點？

我最初接觸「民眾劇場」這個名詞的第一本書是《民眾劇場與草根民主》，莫昭如的文章提及民眾劇場的解釋：

這句話本來是用來闡釋民主制度的，不過應用到「民眾戲劇」上，大概是指一些關於民眾的戲劇，為民眾而演的戲劇和民眾自己去演的戲劇吧。而自詡為民眾戲劇工作者或認同「民眾戲劇」工作的人大概都會把「民眾」是為勞苦大眾、共產者、受壓迫的人，他們要為這些人演戲、演繹他們的故事，不過最重要的還是鼓勵和協助民眾自己編戲劇或其他創作活動去演、去提出自己想法和要求。【註1】

如果我們按照這種定義，尋找澳門的民眾劇場，澳門到底有沒有比較接近此形式的劇場？澳門的劇場發展離不開「交流」，因為澳門在幾百年來是一座東西交流和移民頻繁的城市，因此戲劇發展與文化交流關係密切。澳門有一個演出團體「石頭公社」，在1996年成立，算是最早與亞洲的民眾劇場工作者，尤其是與香港的交流。約莫在1998年，莫昭如的亞洲民眾戲劇協會（香港，1997-2000）製作《澳門故事之一、二、三》，我記得創作團隊在1997年就來到澳門，與當地創作者一起討論和搜集故事，是以從英美引進香港的一人一事劇場（Playback Theatre）（亦是一人一故事在澳門第一次出現）方式跟澳門的朋友搜集故事和資料。所以，如果在上述「民眾劇場」定義的框架底下尋找澳門民眾劇場，我會將1997年莫昭如引領亞洲民眾戲劇協會來澳門搜集資料為起點。



因為一人一故事首次在澳門登場，莫昭如、石頭公社和另外一些戲劇界的朋友如許國權逐漸熟悉，他們連續幾年都帶來當時香港流行的不同類型的民眾劇場工作坊，例如石頭公社及服務弱智孩童的機構共同合作的大木偶工作坊，還會介紹老師來帶領基本綜合藝術工作坊，石頭公社之後也陸續與他們合作。另外，台灣被壓迫者劇場推展中心在澳門做了導師培訓工作坊，在澳門的一些邊緣青少年機構進行活動，石頭公社如今在這點上有持續發展。

除了石頭公社、一些官方機構，如我那時在澳門演藝學院工作，發現民眾劇場有不同的方式，尤其是一人一故事劇場對當時的我來講滿震撼。將一人一故事劇場引進香港的老師連續在澳門帶了三、四年的工作坊後，便開啟了澳門屬於自己的一人一故事劇場團隊，這些團隊雖然無持續很久，但曾經在工作坊上課的學員們從起初的團體合作至分開以後，並在自己領域上運用此技巧，例如有些人會在青年組織裡使用，後來就衍生成一個團體「零距離合作社」（2008）等，有些團體的創辦成員在那時學習過李械基的一人一故事劇場工作坊（2000-2003），澳門演藝學院後來在2015年，也邀請了台灣的賴淑雅前來舉辦社區劇場工作坊及講座。

演藝學院以外，接觸民眾劇場的場合便是澳門藝穗節。當時藝穗節的統籌許國權提及，1997年莫昭如來搜集資料時，他們就認識了。因此，在他統籌的早期，大概是2002年至2005之間，邀請了許多港台民眾劇場的團隊和演出來到澳門，例如台灣的差事劇團、香港的亞洲民眾戲劇節協會、展能藝術會、無言天地（聾人劇團）、亞洲外勞劇團，後來也請了捷克的聾劇團來澳門做街頭演出，及給特殊學校學生看的演出，所以澳門藝穗節連續幾年引進很多民眾劇場演出。

後來有些零碎的，可以歸納為民眾劇場的活動和計畫，如2010年「牛房劇季」，就邀請台灣的藍貝芝演出「《無枝 nostalgia》離家行動」，是一齣談及外籍移工的獨腳戲。在演出期間，我邀請她和澳門的印尼移工團體合作，辦工作坊，也邀請一些對教育與社區劇場有興趣的澳門朋友參加。之後就很少有民眾劇場相關團體出現於澳門，當然也會有零散的工作坊及活動，比如2008年澳門基督教青年會邀請香港康福會、陳美心老師來帶民眾劇場工作坊、基本綜合藝術工作坊，2017年，台灣的曾靖雯到澳門辦了兩場給不同對象的工作坊，一是受澳門劇場文化學會邀請，以老師為對象的「對話式教育」工作坊，另一是受小城實驗劇團邀請，和關注新移民、移工議題工作者舉辦的「不同面孔·同一住民」培訓工作坊。

走入人群的澳門劇場

我們看到在文化與戲劇的交織底下，澳門的民眾劇場是有被啟發和引起一些可能性。剛剛提到一大堆交流，在澳門發生了什麼影響？石頭公社創辦人之一李銳俊後來另外成立「風盒子社區藝術發展協會」（2013，下稱「風盒子」），製作了兩部重要作品。一部是《其實我們》（2013、2014、2015），他們和「澳門青年挑戰綜合培訓中心」合作，成員是一些曾經吸毒或加入黑社會等，被社工帶到培訓中心的青少年們。他們用戲劇工作坊和集體創作，跟這些青少年共同創作，由他們去講自己的親身經歷，或對澳門的想法。另外一部《離下班還早——車衣記》（2017、2019）較多人關注，用紀錄劇場呈現澳門的製衣產業。澳門是車衣工廠很多的城市，但後來這些工廠都移到大陸。對我們這輩的澳門記憶而言，很多家庭的成員、媽媽們皆有擔任女工的經歷。風盒子便和這些人做了很多訪談，爬梳澳門製衣業資料，製作這部演出。曾經擔任車衣女工的人也擔任演員，表演當時自己在工廠裡的工作模樣。

剛剛提到的一人一故事劇場團體「零距離合作社」，大概從2013年至今，持續跟不同社群進行一人一故事劇場的培訓和演出，甚至編排系列演出《蝶谷新語》（2016）、《蝶谷日出》（2017）和《彩蝶展翅》（2019）。他們在澳門經濟房屋的社區裡做田野調查，並和社區居民溝通，定期在社區的公共空間演出一人一故事劇場，讓居民能夠說出自己社區的故事或面對的處境。那個社區非常獨立，比較底層的人會住在那裡，因為旁邊是給觀光客去的「大熊貓館」，或者走幾步就都是豪宅，和其他澳門社區都沒有臨近，所以他們在那裡，每隔一段時期就開始做一人一故事劇場演出，搜集居民對社區的想法。



「小城實驗劇團」從2016至2018年，與兩個關於印尼移工的機構合作，做了三部演出，主要是跟在澳門打工的女性家傭共同創作。第一個演出《我們也有的故事》（2016），主要在說為什麼這些移工會來澳門、對故鄉的鄉愁為何，以及帶了家裡什麼東西來到澳門等等。第二部《同樣的身體》（2018），比較是從勞動身體的紀錄與經歷發想，在澳門藝術節進行大型的演出。這應該是澳門藝術節史上，第一次有上述定義下的「民眾劇場」演出。第三部《洄游》（2019）的內容上較接近移工的鄉愁，其中部分是請了拍紀錄片的創作者，直接拍攝當印尼移工回到家鄉時，家鄉的景況及家人的模樣，因此在演出後就播放紀錄片。

一個青年劇場團體「夢劇社」，從2016到2019年，到天主教老人中心「聖安多尼堂頤老之家」合作一個計畫，團隊每個禮拜都會去中心上課，不管是肢體的、手工的或者戲劇等的工作坊皆有，中間也會在社區做小型的演出。到了2019年的澳門藝穗節，他們演出了《握握手，做個老朋友》，把在工作坊上搜集的老年人的故事與現況，穿插著青年演員的故事。「卓劇場」剛演出論壇劇場《在家·工作》（2021），探討學校教師如何在工作與家庭之間找到平衡。前年開始，卓劇場和新加坡的戲劇盒合作，曾在澳門演過論壇劇場《一堂課·澳門》（2019）。《在家·工作》延續了前面的工作方式，由於疫情，就延到了2021年才發展出來。

剛剛提到的石頭公社算是澳門最早與香港民眾劇團合作的團體，到了2018年演出《世界和我怎麼樣》，則跟「澳門弱智人士家長協進會」合作。後來與瑞士劇團Theatre Hora合作，在最近兩、三年以集體創作演出、發表；今年則發表兩部，一部在澳門藝穗節，另一部《未境作業·挫敗之慾》在澳門藝術節演出。後者跟以往不同的是，更凸顯特殊人士在現實生活中的情緒，包括可能會吵架、發脾氣或者重新講一些我們習以為常的故事，但他們用了自己的方式演出，就變成另外一種劇場美學的展示。他們對於工具的使用、表達情緒及與人溝通的時間感跟一般人不同，所以觀眾需要去感受演出過程，慢慢把劇場美學的想像與習慣打破，接受這類型的作品。

石頭公社最近一兩年的創作核心放在「如何跟不同的社群去合作」、「用藝術跟居民的工作方法是什麼」，在今年澳門藝穗節，除了跟一些智能障礙人士，也跟長者、身體不便的人，一起透過戲劇、舞蹈做了一些活動，像《Todos Fest!》（2021）。Todos是葡萄牙語「大家一起」的意思，他們在廣場上演出《共生之花》，以及延伸出專題討論會「藝術無疆界——弱勢在社區的藝術發展」，算是系統性的嘗試。

以上說了很多在主流定義下的澳門「民眾劇場」演出，但澳門不算擁有一個屬於「民眾劇場」的團體。雖然近十年來澳門出現了很多戲劇團體，但對我而言，在嚴格定義下，澳門沒有「全職」劇場團體，只有全職劇場人。直到2012年至2013年澳門文化局增加了兩種給予行政人員的補助方式，「文化藝術管理人才資助計劃」（2012）和「社區藝術資助計劃」（2013），澳門所謂的由全職人員營運的全職團體才慢慢增加。澳門沒有全職劇場團體，當然也就沒有全職的民眾劇場團體。

在這種情況底下會發現很多民眾劇場的問題，如官方與民間從原本的業餘戲劇生態，慢慢將重視的核心、補助方式及劇團運作的傾向等，都往專業化的模式發展，例如政府補助是以提高戲劇發展的水平為優先條件，包括設定了售票與品質的指標等，「社群」難以作為首要條件。澳門做劇場的人並不多，但文化資源高度集中在同一個補助的機構，機構補助了演出，同時摻雜了許多購買服務般的要求，像要為社區觀光景點宣傳，像教育部門要團隊到學校推廣與宣傳公部門政策的演出。加上近二十年來，澳門經濟水平一直都高，博奕業的興盛使得人民在經濟上的「幸福感」高，每次澳門出現了什麼問題就靠發錢、給補助解決，所以討論公共議題的社群沒有很多，之間的對話也不足。除了少部分的獨立媒體，親政府的媒體佔大多數，真正報導民眾遇到的問題的並沒有很多，導致大家對其他的社群與不同的「眾」的了解非常少，讓民眾劇場的發展受到一定影響。以下我嘗試從主流定義下的「民眾劇場」跳脫出來，思考澳門本身條件下的民眾劇場發展。

回到歷史資料，當我在思考受壓迫的人群在哪裡時，我在想，戲劇和他們的關係是什麼？如果大家知道廣東粵劇的歷史，澳門曾經有「志士班」。志士班為反清革命人士推動粵劇改革，利用粵劇且以話劇演出的方式改良，內容暴露官僚罪惡及排斥專制虐政。1907年志士班的「優天影」劇團在澳門成立，但隔年就被清政府解散，轉到廣東等地活動。要講過去澳門有沒有在上述定義以外的「民眾劇場」，大概這時（十九世紀末、二十世紀初）就出現了此類型的劇場。現在我們在廟前看的粵劇、神功戲也出現了過往志士班演出貪官污吏的事情，但我在觀賞時卻沒有把它當成與民眾有關的劇場形式，只覺得是跟節日、儀式有關的演出。

所以我一直認為，澳門有「民眾劇場」的話，就是一種不斷走進人群的方式，如志士班了解到舊式的粵劇戲曲難以和當代對話及表達當下的關注，因而找出新的方式。由此可見，從過去到現在，人們不斷透過戲劇，尋找新的方式走進人群。

周樹利與簡陋劇場

周樹利是我第一位戲劇老師，他今年已經80幾歲了。他在六〇年代從濠江中學畢業後，教學一段時間，然後去美國唸伊利諾州立大學 (ISU) 的戲劇碩士，當時已經30多歲。周樹利的上一代做的是三〇至四〇的抗爭時代的戲劇和教育工作，他受到一些影響，也確定戲劇能夠教育人及社群，所以周樹利提出「群眾戲劇」。他去老人中心和校園，使老人家與學生一起演戲，並教育學校老師，讓老師帶領學生進行演出。這是他從外國回到澳門後，持續不斷的工作，總共有40年之久。去年他說要退休了。和我們接觸的民眾劇場不同，他依舊以演出製作為中心，但對象是非劇場從業人員，通常是在其他領域有工作的人，用額外時間來學習與排戲，他也堅持戲劇必須要跟不同年齡層接觸，他認為自己接觸的是草根階層。周樹利發明「簡陋劇場」，與葛羅托斯基 (Jerzy Grotowski) 的貧窮劇場不同，他也會自己寫和老人家、學生有關的小故事、劇本，並讓他們演出十五分鐘的小品話劇，因為他認為這對非專業的業餘者而言，比較好掌握，排練時間不長；道具的使用較為簡便，也方便將演出帶到學校與社區。



雖然周樹利的劇本不一定是讓小學生或者老人家等參與創作，但的確用戲劇走進人群，並結合不同的人群進行演出，讓身在戲劇其中的人們受到演出故事的薰陶，算是澳門曾經出現過的「民眾劇場」。現在回想，那個時代 (1981至1999年) 只有周樹利一個專業戲劇工作者在澳門推廣、普及戲劇活動，走入不同的草根階層。所以，如果他每一個演出如果都以集體創作的方式，或者讓那些老人家去講故事並編成演出，以當時條件，可能做不到，包含他當時對戲劇觀念的理解的限制，他認為沒有劇本就不是戲。但當時他做的，也是透過戲劇走進民眾，讓民眾透過戲劇去表達自己。

另外，我想提「土生土語話劇團」。「土生土語」為澳門「土生葡人」的特有語言，話劇團每年在澳門藝術節都有作品。土生葡人在一般澳門人眼中並不是受壓迫的人群，很多是澳門的中產階級，然而，我為何覺得他們做的是民眾劇場？這確實是我帶有矛盾的思考。他們的演出比很多華人劇團演出更大膽諷刺政府和社會，劇團導演接受媒體訪談時，問到他們為何特別喜歡做針砭時弊的喜劇？他的回應是，土生土語跟講笑話很有關係，語言本身帶有喜感，過去底層用此種語言並以講笑話的方式表達生活問題與無奈，所以如果要做出針砭時弊的喜劇且接近社會底層的環境，就選擇這階層最接近的語言，讓土生土語與諷刺社會的喜劇產生強大的連結。【註2】雖然他們在經濟上、社會地位並非弱勢，但在語言和傳統領域，和華人主流文化相比之下卻是弱勢，甚至慢慢消失，他們面臨的壓迫感也產生了一種文化身份危機。若要定義澳門的民眾劇場，土生土語話劇應該可以放在這個脈絡思考。

回到民眾劇場，「眾」到底是什麼？如果沒有「People」，「眾」還能包括什麼？是邊緣、壓迫的文化，或是被壓迫的非人社群，如自然環境？如果有一天我想做反圈養的動物議題演出，是否可放進民眾劇場？動物算不算民眾？這也是在此題目延伸思考的問題。弱勢的「眾」是什麼？如果要談澳門劇場裡的民眾，「眾」到底在哪？或者說如何走進「眾」？澳門民眾劇場可以說暫時性的狀態是還在尋找走進人群的方式。

最後，我想引用常在街頭講故事的雄仔叔叔，在一場座談上說的一句話：「我的旅程不是為了要到達，是為了繼續走下去。」 (I do not travel to arrive. I travel to go.) 【註3】

註釋：

- 1、引自莫昭如、林寶元編著，〈亞洲民眾戲劇節一二三〉，《民眾劇場與草根民主》(台灣：唐山，1994年)，頁170。組體為講者當日強調的部分。
- 2、見〈笑聲背後 深思當下——土生土語話劇的澳門故事〉，《論叢》第73期，2019年5月。
- 3、引自〈莫昭如、郭達年、雄仔叔叔談邊界與革命〉，刊載於「流動的邊界」官方網站，網址：<https://www.driftingborder.com/>



二十一世紀以來中國大陸的新工人劇場

/ 講者 趙志勇 (中央戲劇學院教授, 中國內地社區戲劇實踐者)

照片提供 趙志勇

紀錄、整理 許映琪、編輯部

講座原來的題目是講木蘭社區的女工戲劇,但我在準備的過程中,覺得有必要向大家勾勒新世紀以後工人群體的劇場,所以我就改題目為「二十一世紀以來中國大陸的新工人劇場」。我開始對這題目感興趣,是以劇場研究者的身份接觸到一些工人群體的戲劇活動,然後和一些研究對象建立了比較親密的關係,也開始介入,成為一名實踐者。

「新工人」這個群體以前叫做農民工,或外來勞工群體等等。簡單說,新工人的形成要追溯到1950年代以來中國的城鄉結構、戶籍制度,我們的戶口區分為城鎮戶口和農村戶口,一直延續下來,其中很大的區別是,城鎮戶口有一些醫療、教育、養老等保障,但在九〇年代以前,農村戶口在整個社會資源分配當中比較弱勢。那時候特殊的歷史背景是,中國在快速實現工業化的過程中,和西方的發達資本主義國家處於敵對狀態,所以它只能通過剝奪農民的剩餘價值,實現國家的工業化和現代化。所以這是一種歷史邏輯,它帶來的後果是,農民這個群體為二十世紀下半葉中國社會發展承受了最多的代價。

到九〇年代,中國開放農村戶籍人口進城務工,這就意味著農村戶口可以流動到城市,通過打工的方式獲得農業生產之外的收入,所以當時有大量的農民工群體來到城市,現在的統計數字,全中國大概有三億打工人群。隨著這個群體進入到城市,出現一些詞語去對其加以描述,一開始他們被稱作「盲流」,盲目流動,那個時候城市對他們的控制和管理非常嚴格;到二十一世紀之後,出現「新工人」這樣的詞語。它比較中性,主要用來區分在整個社會主義時期,就是從五〇年代到八〇年代,國有企業和集體所有制企業的老工人。新工人從農村流動到城市,並不享有城市戶口以及城市戶口所帶來的各種社會保障,他們的子女也是一樣,所以他們在尋求新身份的確認。關於新工人,還有更多問題涉及中國社會在九〇年代後的大轉型,很複雜,這方面的研究非常多。有一位中國學者呂途關注新工人的文化,也寫了三本書,有很多田野經驗、感性經驗的描述、很多非常生動的故事,大家感興趣的話,可以去看。

在中國二十一世紀之後的社區劇場,非常重要的現象就是在新工人群體當中,無論戲劇、文學和音樂都非常活躍,甚至「打工文學」在九〇年代以後已經變成當代文學研究的一門顯學,特別是打工詩歌,非常強而有力。這現象跟九〇年代開始,中國社會的變遷有很大關係,九〇年代前,就是中國還沒有開始快速地新自由主義化的社會主義時期,文化消費品的分配,在整個城鄉都有一種比較平等主義的色彩。以我個人的經驗,我是在八〇年代讀小學和中學,我的家鄉是在中國西南邊疆省份的小城市。那時候,中國剛開始改革開放,我在很多的公共電影院,包括在我的小學旁邊,有一個紡織廠的工人俱樂部電影院,看很多歐洲新浪潮的電影。各種外國文學名著的翻譯也非常活躍;但到了九〇年代後情況有很大的變化,市場化的改革導致所有文化資產的分配都商品化,商品化的結果就是它慢慢會根據不同的人群量身訂製文化消費品,到近十幾年變得非常明顯,中國的農村和小城鎮,越來越變成文化垃圾消費品的傾銷市場。在這些農村和小城鎮,你常會看到孩子們去超市買廉價的劣質零食。這裡的文化消費品也一樣,很多網劇、手機遊戲都特別針對打工群體和農村用戶,充斥暴力、色情等不健康內容。中國的文化資本對此有一個說法叫做「面向下沉市場」,所謂下沉市場就是三、四線城市以下,甚至小縣城和農村的文化消費市場;前兩年還有一個詞叫做「小鎮青年電影」,影視公司說:我們的電影不是給北京、上海、廣州的中產菁英們看的,是要給小鎮青年看。這個觀念聽起來好像很民主,但它預設了「下沉市場」的「小鎮青年」審美趣味低級,只配看那些粗製濫造的東西,而且刻意用充斥著低級惡俗橋段的作品去迎合他們,實際上非常惡劣。

另一方面，九〇年代出現了一個社會菁英階級，推動文化的廟堂化，比如說在九〇年代，世界三大男高音來北京，在太廟辦音樂會，票賣到一千多塊，非常昂貴，只有少數人才能聽。這個變化的結果是，普通人，特別是農民的公共文化空間越來越被蠶食，當這些中國新工人群體從九〇年代開始登上歷史舞台，有一些經驗需要通過文化去處理的時候，他們實際上可以支配的文化資源非常貧乏。

在這裡，我想先說明，我看待過去二十年來的工人戲劇，沒有用民眾戲劇這個詞，因為二〇、三〇年代中國有一個「民眾戲劇」的脈絡，包括後來熊佛西的定縣農民戲劇實驗，以及南京國民政府在三〇年代為了抗衡左翼戲劇而一度鼓吹的民眾戲劇。我認為過去二十年的工人戲劇和這個民眾戲劇的歷史脈絡沒有關係；今天看到的這些新工人群體的文化，是在獨立於官方的意識型態話語發展而來，所以我會避免使用在中國政治文化語境中有特定內涵的民眾戲劇一詞。

中國新工人戲劇的起源，有一條脈絡非常明顯；從九〇年代開放農民工進城務工以來，這個群體爆發出文學創作的巨大能量，開始出現打工文學和新工人音樂，後來出現新工人戲劇。就打工詩歌而言，比較早被注意到是鄭小瓊，寫一個女工在工廠流水線上的經驗，二十一世紀之後有位許立志，在深圳富士康打工的工人，他後來在2014年跳樓自殺。他的作品也是非常有力。還有陳年喜，他前兩年得了塵肺病。在打工群裡出現了這樣一群非常有能量有才華的作家，以詩歌的方式書寫自己身處底層的生活經驗。除此之外，新工人音樂有深圳的「重D音」工人樂隊、北京的「新工人樂團」等。

新工人戲劇比詩歌和音樂稍晚，因為戲劇是集體創作，創作過程需要的條件比詩歌和音樂還要更複雜。新工人戲劇的出現有一個前提，就是專門服務勞工群體的機構在中國的出現，這些機構提供工人社交，發展文化與藝術的場所。另外還有香港、台灣、菲律賓等海外的民眾戲劇資源開始引入到大陸，這兩條是在中國大陸的新工人戲劇產生、發展的必要條件。新工人戲劇比較明確的起點是在2005年，莫昭如主持的「香港民眾戲劇節」和廣州の木棉劇團合辦「民眾戲劇工作坊」，工作坊結束之後，來自香港的導師要求工作坊的參與者，把學到的技術和方法用去服務社會的弱勢群體，所以木棉劇團的參與者就進入了打工群體當中。在這個嘗試之後，2006年到2007年，民眾戲劇工作坊做了第二屆，在北京和上海同時舉辦。這一屆邀請的是來自珠三角和北京的四個為打工群體服務的NGO，當時工作坊的目的是「通過與外來打工群體進行一連串民眾戲劇工作坊的培訓和演出，達到工人增權，並且豐富工友的文化生活。」



兩個早期在大陸從事新工人戲劇的機構，第一個是「小小草工友家園」，它是在深圳橫崗的189工業園區裡，專門為工人提供社會支持和文化服務的草根機構。剛開始，他們邀請廣州和香港的民眾戲劇工作者，那時候比較常用的方法是Playback，但他們觀察到Playback不容易處理工人的現實，它是撫慰性的，不能夠走得很深入。第二個是「北京工友之家」，早期叫「打工青年藝術團」。這是一群從外地農村來北京打工的青年，他們有藝術的理想，用藝術的技能和特長服務和自己一樣從農村來到城市的打工群體，最終幾個人一起創辦了機構。工友之家有自己的博物館，從工人的視角，通過各種展品講述新工人在中國的歷史狀況。在2009年的一月一號到一月三號，第一屆「打工文化藝術節」在工友之家舉辦，這是相當重要的一個事件，它是勞工群體、勞工NGO第一次主辦的藝術節，裡面演出的都是工人群體的創作。

文革之後，傳統左翼的革命話語在中國陷入前所未有的困境，傳統左翼的意識型態在經歷了一次次運動之後完全成為僵化虛假的政治教條，其實在民間已經沒有什麼感召力，它也無法闡釋九〇年代以後新的社會現實。另一方面，從九〇年代以後，在中國是歐美的新自由主義意識型態成為社會共識，變成一套無所不在的主流解釋體系，而這套話語又遮蔽了工人受剝削、受壓迫的社會處境。在這樣的社會意識型態場域中，工人的經驗變成某種不可言說的，幽靈般的存在。這也是為什麼在新世紀以來的新工人戲劇演出中，我會觀察到那麼多的錯位、斷裂、沉默、欲說還休。2009年到2013、2014年，是新工人社區機構的活躍時期，同時也是中國勞工抗爭活躍期，這兩個時期在我看來基本上是重疊的。但到了2016年，政府加大對工人抗爭的打擊，2018年之後，勞工機構已經所剩無幾。現在仍然在堅持從事工人文化活動的勞工機構可能只有北京木蘭和深圳小小草，工人的文化活動比較蕭條。

我的實踐經驗是從2009年開始接觸到一個女工群體，打工女之家，服務對象是從外地來北京做家政工的女性，這些女性的年齡主要在三十五到四十五歲。每星期我們會聚會一次，做一些戲劇活動，分享故事和經驗，最後我把大家分享的素材編成一齣戲。很多女工最初比較弱勢，經歷了工作坊，跟人溝通、表達和交流的能力都變強了，可能會讓她們有一些處境的改善。但我後來也有反思，如果打工群體在整個社會的政治經濟結構裡面的處境沒有改善的話，這種個體的賦權其實相當有限。

後來我把重心轉移到另外一個草根的「木蘭社區活動中心」。機構創始人之一的齊麗霞，早年就是在深圳的流水線打工，後來接觸到一些為工人服務的NGO，在這過程中慢慢成長，然後創辦自己的機構，為打工姐妹服務。木蘭在北京北六環邊上的城邊村，條件很簡陋，早期她們辦社區聯歡會的時候，就在露天找一塊空地。齊麗霞說，文化賦權非常重要，因為透過文化的方式，這些社區女工可以發出群體的聲音，讓社會看到這個群體的真實處境，這是她創立機構後一個非常重要的目標。所以中心成立之後，她組織了一個文藝隊，到現在已經十年。文藝隊的姐妹創作自己的歌曲，創作歌曲的時候會一起討論議題，通過討論議題找到歌詞，然後邀請一位專門做社區音樂的藝術家，用大家喜歡的調把它彈出來，通過這樣的方式集體創作歌曲。她們也會把女工的勞動場景編成舞蹈，然後演出。

從我加入到文藝隊之後，重心開始偏向戲劇。木蘭紮根在社區，跟它所服務的對象有很親密的關係，木蘭的社區中心就是女工們的社交場所。對於社區戲劇的實踐而言，這些都是很便利的條件。我們的工作方法是這樣的：齊麗霞和木蘭的同事跟社區裡的姐妹有很多交往，交往過程中她們會發現哪些議題是社區姐妹們想要表達的，或者哪些議題對她們的生活會產生至關重要的影響。確定了議題之後，木蘭的同事就會跟我討論，商定創作的主题。然後我們就組織社區的調研，做採訪、口述史，在這樣的基礎上做工作坊，約大家一起來聊天，等等。這個過程中收集的素材總匯到我這裡，由我把它編成劇本，然後邀請社區的參與者一起排練。我們做的是一種基於社區調研的紀錄劇場的作品。

講兩個我們的創作。在2014年做了一齣《我要上學》，因為在那時候，北京市教育局出台了新的文件，因為要紓解人口，市政府希望能夠把一些外來人口弄出去，想出一個招是限制這些外來打工群體的女子在北京受教育的權利，如果孩子沒有辦法在北京上學，大人就只能帶孩子回去了。2014年市教育局出台了一個政策，非北京市戶籍家庭的孩子如果要在北京上公立的初中的話，必須要提交「五證」，而到了北京各區政府的教育部門，又會針對這五個證提出各種更具體更繁瑣的要求。結果導致絕大多數外來打工群體家庭根本沒有辦法滿足政府的條件，可以讓孩子留在北京上學。但是孩子離開北京回老家也有很大的問題，因為北京用的課本跟老家不一樣，考試也不一樣，他們回老家完全不能適應當地學校的教學。而且現在很多農村因為大量青壯年外出打工，整個社會處於停滯衰敗狀態，治安很糟糕，家長也不放心讓孩子回去。

針對這個問題，木蘭決定做一齣戲，至少讓社區的姐妹看到，以後孩子升學到底會有什麼困難，起碼讓大家做好心理準備。我們當時做社區調研，採訪了很多社區裡的家庭，那些正在上學的孩子和他們的家長、採訪了一位曾經順利升入北京的公立初中的打工子弟，還採訪了一位打工子弟學校的校長，以及致力於創新教育事業的研究學者和公益機構。然後我們研究了這個政策具體的各種規定，它可能造成的各種影響，網友們在網路上針對它的討論，因為我們發現很多北京本地戶籍市民會在網上發言，說：你們這些外地來打工的人就應該回老家去，都是因為你們，把北京搞得這麼擁擠骯髒，你們現在居然還想要擠占我們的教育資源，等等。我們把這些材料匯集在一起，做了一齣戲，講一個外來的務工家庭，在北京生活十幾年，到孩子要上初中的時候，這個新政策出台，孩子根本沒有資格留在北京上學。父母想了各種辦法還是無能無力，孩子只好回家了。

創作過程中我們聽說在皮村有一個同學，跟戲的主人公一樣沒有辦法在北京上初中，但他在老家也沒有任何家人，父母不放心讓他回老家。最後沒有辦法，這個孩子上完小學就輟學，進了皮村的一家超市當收銀員。這個孩子特別好學，他在臨近輟學的時候寫了一封日記，表達自己的悲傷和無助。我們在演出的結尾，就讓主人公讀了他的日記。

我今天分享的最後一個內容是《生育紀事》，討論的是基層女工群體的生育經驗。她們很多是長年在外面打工，或是丈夫在外面打工然後把她們留在家裡，家庭經濟又不太寬裕，這些原因導致所以很多打工女性在生育過程中遭遇了很多身心創傷。我們當時會想到要做這齣戲，是因為在2018年，很多媒體報導了一些事件，比如陝西榆林一個孕婦因為疼痛，要求剖腹產，她的婆婆不同意，不允許醫生給她進行剖腹產手術，然後這個孕婦實在受不了疼痛，就趁人不注意從醫院五樓的窗戶跳下去自殺了。

看了不少類似新聞，我們覺得女性，特別是基層女性在生育的過程中，一些生理和心理的經驗其實沒有被關注。我們在社區裡面聊這個話題的時候，發現大家對這個話題有很強的傾訴欲望。於是我們決定把大家想說的這些編成戲劇。在社區姐妹的支持下，我們開始在社區做調研。邀請大家來參加焦點小組工作坊分享自己的經歷，我們在社區裡做關於生育主題的深度訪談，最終一共做了二十九個人的採訪，採訪記錄有三十多萬字。這些工作完成之後，我們就編了一齣戲，在社區排練，做了演出。

本來木蘭是一個為城邊村的女性服務的機構，主流的市民並不太知道它。但這戲演出之後引發很多人關注，很多媒體報導。我們參加一個在網路上的戲劇節，點擊量居然達到四千多，很多人看過這齣戲。很多女性觀眾雖然不是打工女性，但會在戲裡面的主人公身上得到共情。畢竟不同社會階層的女性在家庭婚姻，生兒育女等問題上面臨的困境有一定相似性。

這齣戲講的是一個出生於七〇年代初的的基層女工在九〇年代經歷的生育故事，她的老公常年在外面打工，她在老家生了兩個孩子，還有三次意外懷孕然後做了引產手術。每一次都是自己一個人在面對。家裡面除了她之外都是老人，婆婆又有病，所以她生第一個孩子時候都不能坐月子，要去幹各種農活。生第二個孩子外陰撕裂，因為在家裡生的，沒有條件接受醫療護理，只能讓傷口慢慢自然癒合。兩次生孩子都非常辛苦，沒有人照顧，自己要照顧自己，要洗衣服、幹活啊什麼的。而且她有三次意外懷孕。當時中國的計劃生育政策是農村已經生育過的育齡婦女要統一上節育環，而當時的節育環設計有缺陷，容易偏位和脫落。農村婦女要幹體力活，一使勁節育環就會偏位或者脫落，但本人根本不會意識到。我們戲裡的主人公幾次都是因為這樣的情況意外懷孕。

她說，一開始並沒有發現自己懷孕，只是覺得身體不舒服，但是田裡面有很多活兒要幹。等她幹完活之後去醫院一檢查，醫生說：妳懷孕了，妳不想要的話，現在就要開藥、做流產。她說，可是田裡的活還沒幹完，正好是收麥子的季節，麥子收完之後要種油菜，油菜種下去之後要澆水，老公又在外面打工，如果我現在做手術，家裡沒人幹活。等到所有農活都幹完，她再去醫院的時候，醫生跟她說：現在胎兒已經有兩三個月了，不能流產了，只能再等一個月然後做引產手術。有一次她一個人去做引產手術，縣醫院沒有空調。她老家在四川，冬天非常冷，她在病床上凍得全身發紫。手術結束後醫生很好心地倒一杯熱水讓她暖暖身子。她就捧着那杯剛從開水房裡接來的開水，都不覺得燙，一喝進嘴裡才被燙到，水灑了一身一地。真的是非常辛酸的經歷。

後來老人家去世，她跟著老公在北京打工，但是家裡面有兩個兒子。現在在中國大陸，農村的男孩結婚很難，因為人口的性別比嚴重失衡，男性人口比女性人口多了三千五百萬。很多男性，特別是農村底層男性找不到老婆。所以男孩子要結婚的話，家裡就要有很多錢給女孩子做彩禮。家裡有兩個男孩，她壓力很大，她跟老公就拼命幹活、攢錢，幫兒子娶媳婦。她的經歷其實是四十多歲的這一代進城打工的女性處境的縮影。

總結我自己做社區劇場的經驗。我的合作伙伴，這些女工們其實是城市文化生產、文化資源分配中最弱勢的一個群體。社區劇場創造了一個另類的文化空間，讓這個群體能發出自己的聲音，表達自己的經驗和處境。從另外一個意義上來講，社區劇場賦予這些女工參與社會文化生產的權利，讓她們在某種程度也獲得一個文化的主體位置。從這個意義上來說，劇場作為一種公共空間，其價值毋庸置疑。



從翻譯到實踐 — 被壓迫者劇場在台灣

/ 講者 賴淑雅 (台灣應用劇場發展中心負責人)

照片提供 台灣應用劇場發展中心

紀錄、整理 劉沁、編輯部

首先聲明，我的題目雖稱為「被壓迫者劇場在台灣」，但因還有其他朋友也在做被壓迫者劇場，他們的脈絡或方法跟我不太一樣，所以我今天的演講只代表我自己、以及應劇中心。我的實踐很難單純從被壓迫者劇場來談，因為實踐工作混雜了好幾個不同的哲學、方法，當然，被壓迫者劇場是很重要的其中一個方法。

首先回顧我的民眾劇場學習路。我在1992年，唸大學的時候，在學校選修劉靜敏開的「現代劇場」課，那時候優劇場還沒開始打鼓。她上課講的就是優劇場、以及Grotowski，上完課之後，正好優劇場舉辦學員招募，我跑去報名，在優劇場接受了一年的身體訓練，主要就是學習Grotowski和太極導引，期間認識了鍾喬，他當時是優劇場的團長。很巧的是隔一年1993年，六張犁的公墓被發現，陳映真老師因此寫了《春祭》報告劇劇本，鍾喬就帶著我和幾位優劇場的年輕學員，一起去排演《春祭》，演完之後，我再也沒有回優劇場，而是跟著鍾喬一起學習民眾劇場，接觸到很多亞洲和第三世界國家的民眾劇場實踐，知道它跟學院裡菁英的專業劇場、以西方為首的主流劇場相比，是很不同的實踐方法，甚至是一套完全不同的思想體系。

那時候台灣剛解嚴不久，有很多大型社會運動，那個年代的年輕人，對解嚴後台灣的改革運動，投注一定的熱情。民眾劇場以劇場結合社會改革，對我來講太吸引人，所以就一直留在民眾劇場這個範疇裡，持續學習。在這過程當中，鍾喬帶著我們這票年輕人做了好多不同的表演，現在回頭來看，主要是兩個主題：第一是五〇年代的白色恐怖歷史，第二是國際移工，當時還叫外勞。

1995年，我參加第二屆《亞洲的吶喊》，跟十位來自亞洲不同國家和地區的民眾劇場演員一起工作，在菲律賓待了四個月，這經驗成為我後來做民眾劇場的反思和成長的重要養分。1996年，我們跟江之翠劇團合作，邀請Al Santos來台灣，辦了十天的民眾劇場工作坊，比較完整地介紹PETA（菲律賓教育劇場協會）發展出來的BITAW（Basic Integrated Theatre Arts Workshop，基礎整合性劇場藝術工作坊）的方法。差不多也在同時間，鍾喬帶著我們這些民眾劇團的團員，開始讀波瓦的《被壓迫者劇場》中文版，我自告奮勇幫大家翻譯，後來無心插柳，在台南認識了于善祿，他當時任職揚智出版社，正策畫一系列戲劇叢書，便慫恿我把它出版。

對我個人來講，比較重要的是1996年在香港，我第一次參加波瓦親自主持為期一週的被壓迫者劇場工作坊，那應該是波瓦第一次來到東亞的華人社會，那年他剛結束里約熱內盧的第一任市議員任期，準備要出版他的第三本書《立法劇場》，香港的鄭為立通過香港藝術節的名義，把他請到香港來，聽說過程非常艱辛。那一次我算是比較完整地從波瓦身上學習到這套方法的精髓。很多知名的劇場工作者都參加了那次工作坊，包括雄仔叔叔、詹瑞文、甄詠蓀等人。我當時以記者身份，除了參加工作坊，也對波瓦進行深入的訪談。這是我第一次接觸到波瓦，後來再見到他已經是11年後在巴西，波瓦當時七十幾歲，左眼已經看不到，因為糖尿病侵犯到他的視神經，這第二次見到波瓦，也跟他有過一個很長的對談。



1996年「民眾劇團」結束了，「差事劇團」誕生了，同時我到台南，跟朋友一起成立「烏鶯社區教育劇場劇團」。1996年之前，接觸民眾劇場的時候，我一方面對它很熱情，一方面一直有些疑惑，最大疑惑就是，它叫民眾劇場，可是為什麼這麼小眾？為什麼我們要做白色恐怖？沒有幾個人懂，外勞的議題也是，在當時都好冷門。所以我到台南跟朋友組了烏鶯，心裡的想法就是希望可以用學到的這套方法，真正地跟民眾在一起，所以烏鶯只做民眾劇場工作坊、不作演出。



少說了一件事情，1994年我大學畢業之後，進入《破週報》當記者，主跑文建會和表演藝術的新聞，剛好讓我見證台灣剛起步的社區總體營造政策。也因為當記者，我認識了很多在台灣各地做社區、文化、文史工作的年輕人，所以當民眾劇團結束之後，我辭掉記者工作、成立烏鶯，想要把民眾劇場的方法應用到社區時，第一個想法就是一個一個詢問我認識的各地文化工作者，問他們想不想試試看社區裡搞劇場，大部分不收取任何酬勞，提供吃住就可以了。有一點莽莽撞撞的，想要把這套東西放在台灣的社區，但遭遇很多水土不服。水土不服的具體原因、以及如何解決，對當時的我來講並不清楚，我是帶著這些疑惑，繼續在這條路上實踐，有一些疑惑在好多年後才慢慢找到答案。

《被壓迫者劇場》2000年出版，那時候我在英國讀書，回到台灣之後，還沒有真正找到怎麼落實我以為的民眾劇場，或我翻譯的被壓迫者劇場。在一個偶然的機緣下，我接到桃園縣文化局的電話，說桃園有一個社區想做劇場，問我願不願意當他們的老師，我覺得可以用之前在烏鶯的劇場方法試試看，結果社區居民和文化局都很覺得很棒，我跟這個社區連續工作了五年，它就是後來命名為「好小劇場」的龍潭佳安社區。也因為這個案例的成功，文化局就邀我再去其他社區，大概2001到2004年這四、五年當中，我用民眾劇場方法跟好多個桃園社區的居民互動，當然，每個社區有不太一樣的過程跟結果。這就成為桃園文化局推動社造，別於其他縣市的一個亮點，這特色也被文建會（文化部的前身）注意到了，有一天我便接到文建會的電話，專委希望我幫忙規劃如何推動社區劇場。社區總體營造政策從1995年開始推動到2004年的前十年，大部分是做從硬體切入的社造，比方古蹟保存、老街再造、環境綠美化等等，透過這些方法動員社區居民參與。十年過後亟需轉型的瓶頸當口，他們想到兩個方法，一個是劇場、一個是影像，但到底劇場怎麼在社區推動，他們並不知道，後來得知法國巴黎有一個「被壓迫者劇場中心」在做的劇場工作跟生活劇場的概念很相近，又發現我翻譯過《被壓迫者劇場》，所以把我找去，請我幫忙規劃怎麼在社造裡推動社區劇場。因為這個緣故，我跟跨界文教基金會一起，跟文建會展開合作。

為了跟文建會合作，2005年我成立了台灣應用劇場發展中心。當時我刻意選用比較中性的「應用劇場」為名，這跟我在英國的學習有關，另有部分原因是想降低民眾劇場在當時被認為小眾邊緣、或紅色的色彩，減少推展民眾劇場的阻力，當時的想法不太成熟。與文建會合作時，我建議應該先做一個調查研究計畫，第一是調查台灣有哪些跟社區戲劇有關的團隊，其次是調查與我們文化、語言、生活經驗相似的兩岸三地華人地區可以參考的經驗案例，第三是在全球範圍內有哪些比較適用於社區或民眾群體的劇場實踐理論可以引薦。綜合這三個塊面，我們把這個研究調查成果，出版成一本書叫《區區一齣戲——社區劇場理念與實務手冊》。

書出版的隔年，2006年，文建會讓我們先做一個實驗計畫，差事劇團的憶玲在台北，我到屏東，一南一北，用一整年時間實驗怎麼把民眾劇場方法放到社區。2007年，文建會就正式委託應劇中心規劃了全台灣、中央層級的兩年期社區劇場推廣計畫。在這個推廣計畫中，我建議文建會做三件事，第一，培訓社區劇場的種子老師；第二，建立不同類型的社區示範點，包含都會型、農村型、原民部落型等，並且全程紀錄，讓後人有根據可以學習；第三，培訓全台各縣市文化局的承辦人認識這樣的社區劇場理念和做法。這是一個蠻大的計劃，我召集當時認識的、跟民眾劇場比較相關的朋友來一起來當師資，包括鍾喬、李秀珣、陳淑慧、孫華瑛、萬佩萱等等，分別在不同的縣市、區域做培訓的工作。同時也是在這個計畫期間，我們正式引入「被壓迫者劇場」以及「BITAW」這兩個工作方法進來。

2009年，文建會要我們再做一次，只針對種子師資做培訓，而且要擴及東部，就是培訓北、中、南、東四區的種子師資，讓種子師資有自己初步的教案規劃跟教學的能力。所以從第一個大計畫到第二個大計畫，中間歷經四年左右，我們估計總共培訓了超過一百位種子師資，社區示範點大概有十個。這是一個理想的狀態，是我們認為如果要在台灣推動這種以民眾劇場為基礎、為方法的社區劇場，應該要怎麼做的一項部署。等到這四年過了，2010年，文建會覺得它推動這個政策的任務已經完成，社區劇場就正式交接給縣市文化局各自推動，從那時起，社區劇場就成為社造政策的常態補助項目之一。

我和我的團隊，多年下來大致摸索出一個模式，是我們做社區劇場的三個步驟：第一是玩劇場遊戲，這階段通常要花一兩個月時間，通過遊戲打開心扉，鼓勵大家釋放及表達，藉此鬆動不同社會身分的成員之間的權力關係於無形中，並嘗試形成新的社會關係，作為劇場公共性的參與基礎。所以我常常講，這第一步驟是把麥克風從村里長手中交給社區居民。

第二階段，我們邀請社區學員述說他們的故事，從個別的故事形塑、提煉出集體或公共的民眾歷史和議題出來。採集生命故事或議題的方法很多，比方畫圖、剪貼、或用老照片、物件說故事等等，這很考驗劇場帶領人有沒有將個人故事提升到集體層次的引導能力，所以我認為需要有一些社會學式的結構性思考的敏感度。在這個工作階段，我們慢慢從諸多個人故事形塑出一個集體的歷史內容或議題時，其實也形成最後劇場演出的素材來源，所以說社區居民演自己的故事也是在寫民眾自己的歷史。



白色恐怖主題去年才開始展開，某個程度是在回應九零年代中期鍾喬帶我們做白色恐怖議題，那時幼稚懂懂的我所不了解的問題，現在慢慢找到答案；當時我不察覺為什麼要做，不察覺它跟台灣社會的關係。直到這幾年，現在的執政當局上台後，加大力度、放大資源在轉型正義工作上，但是這個轉型正義工程形塑出的主流論述，是威權政府恐怖抓捕政治犯、殘暴關押刑求、受難家庭破碎創傷等悲情訴求的論述，藉此將焦點鎖定在對加害者的究責，甚至以冤錯假案來帶風向，說當時很多犧牲者都是冤錯假，來掩蓋白色恐怖時期複雜的國際冷戰、和國共內戰的歷史事實，又因為目前兩岸關係敏感，本土政權當局不願意談冷戰、國共內戰和當時政治犯的社會主義理想，鋪天蓋地用冤錯假和悲情恐怖等主流論述來掩蓋，這讓我強烈感覺到應該要做一點什麼事。其實九零年代中期鍾喬帶我們去六張犁公墓的時候，已經啟蒙了，移工議題也是在當時就啟蒙了，只是我自己沒有長出肉，沒有長出眼睛，現在才看到。所以去年開始我就帶著中學教師們，嚴謹看待這段歷史，從歷史裡面再去看到人權、勞工議題等。我感到很欣慰的是，有一位公民教師在培訓過程裡問了一個問題，他說：東亞地區包括台灣、韓國、日本等等，都經歷過跟台灣五零年代相似的冷戰歷史，所以像台灣在那個時候很多有社會主義思想、左翼思想的優秀年輕人幾乎全被殺光，是不是因為這樣，導致東亞國家地區沒有發展出以工人為主體的政黨，全都是親資本家的政黨，不像歐洲很多國家有工人政黨的傳統，可以抗衡並執政？我覺得這是我們做師資培訓非常重要的一次回饋，我們希望老師們可以長出這樣子的眼睛，來看我們面對的那個白色恐怖是一段怎樣的歷史，而不是用一種西方的視角，抽空歷史脈絡、抽空兩岸複雜政治歷史在談人權民主的普世價值。

做移工議題是因為我住桃園，桃園是東南亞移工人口最多的城市。從2015年到現在，來來去去超過150位東南亞移工跟我們一起在劇場裡學習、互動，這些移工大部分來自桃園群眾服務協會的移工庇護中心，這個協會在桃園總共有安置菲律賓、印尼、越南等不同國籍移工的庇護中心，我們使用的劇場方法就是被壓迫者劇場跟BITAW。移工劇場的頭兩年是在「鬆土」，因為庇護中心的移工，都是被雇主非法對待、或是人口販運受害者，才會來到這裡，他們對很多台灣人其實沒有信任感，所以我們花了大概兩年時間，通過劇場活動跟移工們建立關係和信任感，沒有進行任何正式的戲劇演出。兩年鬆土工作之後，第三年才正式啟動「漂泊的聲音——關注移工劇場計畫」，這個計畫簡單來說是要做三件事，一是跟移工朋友做劇場培力與勞教，第二是倡議公演，第三是把這個過程紀錄出版。計畫啟動後每一次工作坊都有二、三十位移工自發地搭火車來到應劇中心的排練場上課，而不是我去庇護中心。我先跟他們做身體開發的工作，然後發展議題。在收束共同議題的時候，有一位學員說了一個故事很動人：她來自菲律賓的民答那峨島，那裡的農民大部分都是佃農，只有少數小農擁有一點點田地，但這些小農沒有辦法依賴種田養活自己，所以就將田地用非常低廉的價格租給美國跨國公司種香蕉，自己再受雇於跨國公司當香蕉工人，每天賺150披索的工資，相當於台幣93塊，她說，農民成了自己田地上的奴隸。這故事讓我想起，好多年前7-11剛開始賣單根香蕉的時候，我印象很深刻，一根25塊台幣，香蕉的包裝上都會貼一個小貼紙寫著DOLE，就是美國都樂食品公司。這間公司在全球很多第三世界國家做這樣的事，用很低的價格收購土地、種經濟水果，再賣給第一世界國家。7-11的香蕉，說不定就是移工學員家鄉的人種的，當我想到這件事的時候，就覺得我跟移工的處境息息相關；他們不是他者，我和他們都在全球資本主義的國際分工上。跟我們一起上課的移工組織者，就延續這個故事，引導移工從自己的生存經驗，看見資本全球化對他們個人的影響、對勞工的影響。所以劇場工作跟組織工作連在一起。

香蕉故事的出現，催生了移工們的第一齣正式戲劇演出《窮人的呼聲》，這劇名取自移工學員Joseph，他參加第六屆移民文學獎的得獎作品名稱。這齣戲的劇情非常簡單，只有三段：第一段是講他們在農村種田，養不起自己跟家人，所以把土地廉租給跨國公司種香蕉，然後他們就受雇當香蕉農種香蕉，沒有想到香蕉一種下去就半年沒工作，因為香蕉不需要照顧，所以就失業了。第二段講的就是他們後來移動到大都會馬尼拉找工作，做建築工、色情酒吧舞孃、保全、百貨公司櫃姐等，但面臨多數工作是短期契約工、以及低薪、被欠薪等問題，所以不得不離開馬尼拉，遷移到國外去找更好的生存機會，台灣就是他們的其中一個目的地。第三段表現的是他們來到台灣，當漁工、廠工、看護等，被不人道地對待、過勞累垮的情形。戲的最後，他們一起合唱菲律賓的地下國歌（Bayan Ko），這首歌是菲律賓在西班牙殖民統治時期的一首歌，人人都會唱，大意就是要脫離殖民的壓迫跟剝削，在發展戲劇過程中，他們說他們在台灣處境就像殖民時期一般，最後想要唱這首歌。演出《窮人的呼聲》挑戰度很高，每次演出人員將近三十位移工，全都是菲律賓籍，所以在2017年、2018年這兩年總共才演過三場，2019、2020兩年還是繼續演出，但只演出片段加播映過去演出的錄像。今年因為疫情沒有辦法演出，但是我們還在想，怎樣讓《窮人的呼聲》可以繼續傳送出去。



成了自己田地的奴隸



這個計畫還產出第二個戲劇作品，它是計畫一開始就設定好的，由我們組織一群專業的劇場演員、編劇，製作一齣互動式TIE教習劇場。這個設定跟我們從2013年就開始做教師培訓有關係，雖然培力出來的教師人數不多，但我們希望通過這些教師，可以把戲劇能量用不同戲劇形式帶到校園，讓更多年輕學子認識移工議題。所以這個TIE教習劇場的規劃有兩條線同時並行，第一條線是我們的專業劇組要進行的演員功課、田野調查、創作、排練、預演等；另一條線是TIE教習劇場演出會帶到學校免費演出，附帶條件是學校要有教師來參加我們辦的兩階段共八天的工作坊。我們在工作坊裡讓教師們認識、演練被壓迫者劇場及教習劇場，之後他們要設計移工主題的戲劇教案，並在我們進學校演出之前，先在班上實做自己設計的戲劇教案，讓學生對移工的主題有基本概念、對戲劇有基本感受之後，我們再進去班上演出。這是我們的工作方法。這個工作方法就產生了《尋找露西亞》以及各校的移工戲劇教案。《尋找露西亞》跟《窮人的呼聲》都是「漂泊的聲音」的計畫內容，「漂泊的聲音」後來又有機地延伸長出「新移民劇場工作坊」，是我們原本沒有設定的。

應劇中心另一大塊工作是論壇劇場，2009年我去香港參加一場研討會時認識了新加坡「戲劇盒」的藝術總監郭慶亮，他告訴我他們在1992、1993年就開始做論壇劇場，但因為演出太轟動，新加坡政府於是禁止了論壇劇場這種表演形式，他們就從禁演的命運裡找生路，甚至發展出廣播論壇劇場。他的經驗給我很大的鼓舞，覺得自己也應該要開始做，所以2011年我就邀請慶亮來導演應劇中心的第一齣論壇劇場《小地實》。決定在台灣做論壇劇場專業演出後，我們就策畫了為期一整年的「被壓迫者劇場學習系列」活動，紀念2009年辭世的波瓦。過去，幫文建會推廣社區劇場政策時期，我們有一點掛羊頭賣狗肉，到了2011年，我們就正大光明地把被壓迫者劇場正式介紹出來。

簡單來說，從我開始接觸民眾劇場到後來成立應劇中心，大概就是兩項工作一直不斷深耕、有機地延伸，一項是民眾劇場工作坊，另一項是互動式演出。民眾劇場工作坊包括社區 / 社群的組織培力、倡議公演、戲劇融入學校的議題教學；互動式演出就是製作教習劇場和論壇劇場，跟觀眾探討重要的社會議題。這兩大項工作一直持續進行到現在，我們想要體現的精神就是用劇場工作聽見不同群眾，尤其是受壓迫者的聲音，即便是在劇場的演出當中。

今年我終於把十年前就翻譯好的《給演員與非演員的遊戲》出版了。這十年來，國際局勢變化非常大，在台灣的實踐者怎麼回應局勢的變化？我們感受到的是一個什麼樣的社會？被壓迫者劇場有什麼切入點介入社會嗎？對此，我有兩個反思和疑惑，自己也還沒有答案：第一，我覺得被壓迫者劇場確實是非常好用的工具，但它常常被簡化為一套促進創新參與的互動技巧而已，它背後深刻的解放教育哲學和馬克思主義的左翼思想，卻經常被忽略，因而導致它被扭曲或誤用、甚至成為商業劇場的噱頭；這套工具的參與性和實用性，正好又跟近年來台灣社會非常熱絡的所謂「公民社會」潮流緊密契合，忽略了對於國家機器以公民參與為名的治理手段進行批判反思。第二，我們的被壓迫者劇場如何回應國際新冷戰及島內新威權局勢的興起？我常常感受到台灣社會高舉西方普世價值大旗，宣揚人權和民主自由，但同時夾雜著非常兇猛的反中抗中粹情緒，急遽壓縮著社會對話的空間，結構性的階級、國族、歷史等課題幾乎沒有什麼理性討論的餘地。也就是說，壓迫的結構、新冷戰思維、新威權統治整個攪在一起，我們可以找到什麼樣的切入點去做一點什麼事嗎？

編註：關於應劇中心的論壇劇場實踐，可參讀〈同床異夢：「跨越與連結——華人論壇劇場交流會」之後〉，賴淑雅作，《美育》第203期，2015年1月。

劇場的亞際串聯 / 鍾喬

戲劇作為一種文化行動的提出，對於「差事劇團」而言，開始於1990年代初期，創團之前與之初，因為在西方聲稱的後冷戰年代中，新自由主義假全球化之名，在國際分工體系中，意圖再造資本一體化的國際空間；這在一定程度上，將文化左翼的劇場經營、創作或思考者，逼入另類的文化行動與生產空間，重新思索作為民眾出發的戲劇實踐與論述，如何在一個社會內部檢視邊緣與底層，對於文化再生產的意涵；這樣的思考，自然來自一種第三世界的文化觀，也就帶動我們重新去省思在冷戰年代中，曾經因對抗資本主義而興起的另類國際觀。

從歷史脈絡看來，這是一種在後冷戰年代方興之際，對於文化新冷戰的預知與挑戰。於是，開展並爬梳了後殖民理論家薩伊德 (Edward Said) 在1990年代，深入探究的相關於「東方主義」所蔓延出來的意涵；即是，如何在異國情調的反思下，批判對於西方現代化的依附。這樣的現象，在1990年代普遍存在；就劇場而言，最常被列舉出來討論的，當然是以彼得·布魯克 (Peter Brook) 的《眾鳥會議》(Conference Of Bird) 一書為代表的跨非洲演出為案例。既在「奧德賽」(Odyssey) 的非洲之旅中，被譽為劇場跨文化的表徵，卻也引發如何跨越界線，以及界線如何被跨越的問題。這個議題的探討，會回到美學如何被構築，以及在構築過程中，如何展現相對主體性的問題。追根究底，是以第三世界為主體的論點，對於只是將跨劇場文化視作一種神聖或神秘性質的美學，提出了高度的質疑與批判。如此，批判異國情調的傾向呼之欲出；又或者說，探討在怎樣的美感裝飾下，古老或傳統的神聖與神秘，從過度的唯精神崇拜狀態，意識或潛意識底轉化為另一種商品拜物的特殊符碼。這樣的文化分析與觀察，從民眾性的劇場亞際串聯出發，穿透資本體系現代化魔咒的蔓延，並非太過遠或陌生。

恰是透過這樣的批判性反思，差事開啟了亞際的文化想像；最早，當然是在稱作《亞洲的吶喊》(Cry Of Asia) 的跨亞洲聯合匯演中，獲致更清楚理解與體會何謂「身體的對話」的歷程。如果，以一趟身體性的戲劇里程來形容這件事情的始末，其實是更有針對性與傾向性。怎麼說呢？應該從匯演本身，並非僅止於交流談起，其背後涉及的文化辨識與表現，涵帶著如何復甦民眾性的國際主義精神的問題。這並不是一件很艱深的問題，只不過一旦第三世界共識未被建構，或僅止於框框的設定，便無法落實於「亞際」的身體對話中時，外顯的民族本位便會與內化的現代化西方語境，不斷交疊、嘗試融合卻又拆毀；對話的框架，到頭來能夠容納的便是：個體與共同的主體性如何在交會的場域中，生產具衝撞性的跨文化劇場匯演。這在現實的層面上，其實充斥著挑戰性。

然則，將這樣的挑戰性提示出來，卻也在標示著亞洲成為一種主體的吶喊，即便並非如外在形式般水到渠成，卻其來有自。脈絡性地翻閱，自然與殖民主義以降，西方如何以現代化資本體系，在文化領域中形成霸權有著密切關聯；弔詭的是，宰制性的外來力量，在受到挑戰的過程中，竟也不免人為造就了反宰制內部的另一種美學複製。這一定程度，也是東方主義的來源；亦即，亞洲內部也在傳統中追尋一種符合市場想像的傳統主義，並視之為當代亞洲表現的一種範式，這是相對值得深思的議題。當然，與此同時，以民眾戲劇做為出發的聯合匯演，若以《亞洲的吶喊》為案例，重點仍在側重相關新區域經濟體系下，帶來的新移民與資本移動導致的剝削問題。這在一定程度上，讓亞洲的身體性的對話，浮現正面的意涵，不再僅僅環繞於傳統表演美學的競比。

這個面向的觀察，讓「亞際」(Inter Asia) 這個字眼的浮現，找到契機。藉此，我們將更清楚掌握：以互助作為合作基礎的這項亞洲匯演，並非僅止於美學展現上的狀態，更形具體的是，經由戲劇將跨亞洲的不等價差異議題，展現於美學的時空中。這日後形成《亞洲的吶喊》備受討論的關鍵。與這項重點共同被探索的議題，則是共同創作模式的形構；即便過程中，充斥著這樣或那樣的矛盾與衝突。個體在群體中的學習，卻看見差異用來被彌補成共同的過程中，面對差異是處理矛盾的唯一可行方案。相反的，先驗地將亞洲看作一個整體，或者以亞洲的整體做為表現的核心；反而失去以「亞際」作為一種交融匯演的方法。其實，方法本身便存在，一種流動性；蘊生出更為豐厚而獨特的亞洲性。

這亞洲性在「亞際」的身體對話下，也只有回到民眾性本身來對待，才能生產出進一步的表演美學特質。因而，民眾在一個社會群體中，如何以劇場作為文化行動，展現對於特定時空下的政經議題；對於「亞際」的交流與匯演，帶有決定性的影響。只有當個別民眾的新民眾性，透過劇場表現被個體推動出來時，「亞際」的交互視線才會具備文化生產的衍生性。「亞際民眾戲劇」是在「亞際」和「民眾」中間，不斷穿梭、斷裂、結構又解構的過程。這是一種以相互對話為視線，共同形構的民眾戲劇劇串聯。

從兼具在地性與美學表現性的民眾戲劇，進一步探究社區戲劇的論壇議題，如何表現於庶民美學的劇場主體化過程；也是在這樣的認知上，兩岸四地的民眾戲劇找到了以亞洲作為主體的「亞際」劇場深入對話的匯流！匯流，因為它不是一種固態的表演交流，或者僅止於，以共創戲劇節慶為嘉年華會的最終目的。

※本文首刊於「關鍵評論網」2021/7/28，刊出時題名為〈深入以亞洲為主體的「亞際」劇場，更清楚理解何謂「身體對話」的歷程〉，在此採用作者定的原題。



差事劇團

身體唱議 2021 · 冬

編輯顧問：鍾喬

主 編：李哲宇、吳思鋒

美術設計：洪紹昌

出版單位：差事劇團

出版日期：2021年12月

贊助單位： 財團法人
國家文化藝術基金會
National Culture and Arts Foundation
NCAF

身體唱戲

2021 秋

身體唱戲
2021 秋



差事劇團



面向記憶的裝置

專題: 石岡媽媽劇團二十年