

國際文化交流活動報告表

註：如本表不敷使用，請自行影印。

※一、您所參與的活動(請勾選參與性質，並填寫相關活動/機構名稱，其欄位可自行增加)	<input type="checkbox"/> 藝術節 <input type="checkbox"/> 音樂節 <input type="checkbox"/> 戲劇節 <input type="checkbox"/> 研討會 <input type="checkbox"/> 展覽 <input type="checkbox"/> 駐村計畫 <input type="checkbox"/> 競賽 <input type="checkbox"/> 影展 <input checked="" type="checkbox"/> 其他：研究參訪
	活動名稱(中文)：「回到民眾劇場的搖籃——巴西民眾劇場參訪計畫」
	(英文)：“Back to Birthplace of the People’s Theater: Visiting and Researching Theater of People in Brazil”
	網站： http://ducky22.pixnet.net/blog (個人部落格)
	主辦單位(中文)：黃馨儀(個人參訪計畫)
	<input type="checkbox"/> 學校邀請 <input type="checkbox"/> 機構邀請 <input type="checkbox"/> 人才徵選 <input type="checkbox"/> 課程/講座 <input checked="" type="checkbox"/> 其他：自主參訪
※二、活動期程	機構/舞團名稱(中文)：「我們再次於此」劇團
	(英文)：Ói Nóis Aqui Traveiz 劇團
	網站： http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/
※三、活動地區 (請詳列)	(1)巴西南大河州阿格雷港
※四、活動簡介 (或藝術節起源、特色、重要性與現況)(約400字)	<p> 本次在 Ói Nóis Aqui Traveiz 為期十天之參訪計畫，與筆者前期自主在里約被壓迫劇場中心的「被壓迫者劇場」國際工作坊，兩者具體輝映出巴西劇場發展的特色——劇場美學與政治相呼應的藝術與社會實踐性。 </p> <p> 當奧古斯托·波瓦於軍政府獨裁流亡後 1986 年歸國成立里約被壓迫者劇場發展中心(Centro do Teatro do Oprimido, CTO)，映照在南方的阿格雷港，則由一群不滿現狀的年輕人在軍政的壓迫下於 1978 成立了 Ói Nóis Aqui Traveiz 劇團，秉著波瓦的精神與亞陶的美學，從地下開始實踐與實驗他們的劇場可能。在集體工作的堅持下，不停實踐他們的烏托邦理念，以劇場創造的魔術空間製造社會改變的可能。 </p> <p> Ói Nóis Aqui Traveiz 以四十年不變的堅持，並每個作品都以兩年投入研究與取材，一再從巴西在地文化、甚而南美文化圈尋找美學符號。以此精神對應到台灣的民眾劇場，著實值得借鏡——當台灣的工作者希望以戲劇啟發民眾的思辨時，我們自己願意投入多少時間思辨？能投入多少時間準備並正視在地文化，融合發展？能直視民眾劇團應有的政治訴求與涉入的政治結構而不閃躲？ </p> <p> 此參訪行程全程參與並記錄劇團 40 周年慶祝活動的排練：前東德女作家 Christa Wolf 以另類/女性觀點寫作之《米蒂亞》、以及 </p>

街頭劇場新作《卡利班》、參與其民眾劇場學校儀式劇場工作坊、並進行與劇團主要成員之訪談。

場地名稱（中文）：Ói Nóis Aqui Traveiz 排練場
（英文）：Tereira da Atribo—Ói Nóis Aqui Traveiz

場地簡介(含該場地技術設備、觀眾席數、場地特色)：

該劇團空間為一個分為前後兩部分之兩層樓建築。前棟二樓為民眾劇場學校理論課教室、小型圖書館、劇團簡易辦公室、縫紉空間。前棟一樓至後棟為排練空間與服裝道具存放間，視情況會改裝成演出舞台。如參訪期間排練場與後棟空間皆建置為《米蒂亞》的演出空間。此檔演出，因為觀眾會根據演員與場景變化流動，演出可容納 50 名觀眾。劇團具備自己的搭台設備以及燈具、控制台。後棟二樓亦有小型廚房與盥洗室，方便團員使用。

場地網址：<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>

※五、活動場地
資訊



※六、檢附場地
照片（含室內、
室外，至少兩張）



※七、主辦單位/ 機構聯絡方式	聯絡人	Pascal Berten	電話	+5551-9502-1737
	e-mail	pascal.oinois@gmail.com		
	地址	Rua Santos Dumont, 1186 - Bairro São Geraldo, POA/RS, Brazil		
※八、主辦單位 簡介	Ói Nóis Aqui Traveiz 為巴西南大河州阿格雷港(Proto Alegre)知名民眾劇場劇團，創立於 1978 年軍政府獨裁時期，以戲劇作為民眾反動的力量。演出作品或改編知名經典劇作，並著重討論其政治意涵；或取材於巴西歷史與時事，並常於街頭或非典型空間演出。除演出外，服裝、布景等皆由團員共同製作，融合巴西多元民族的文化符碼，有其獨到美學觀。亦自行成立表演學校，兩年為一期，免費進行培訓，有自身獨到之表演者身體訓練。德國後戲劇劇場大師漢斯-提爾·雷曼亦多關注其發展。			
※九、當地住宿 及交通建議	住宿：此次配合劇團緊湊的工作 流程，經由劇團安排，居住於劇 團團員住宅。	交通：以捷運或是 UBER 為主。		
	地址或網址： Rua Santos Dumont, 1186 - Bairro São Geraldo, POA/RS, Brazil			
※十、本屆及歷 年來參與之台灣 藝術家或團體名 單(項次可自行 增加)	(1)目前除筆者外無台灣藝術家與之接觸			

附件一：參訪照片



劇團空間：
集體搭建之《米蒂亞：聲音》其一場景。



自行建構的舞
台空間的高低
運用。《米蒂
亞：聲音》其
一場景。



民眾劇場學校
當每日早上舉
行之「儀式劇場
工作坊」。



聲援前總統魯
拉的街頭演出。



街頭演出揭露貪腐，引起現場觀看民眾積極附和。



街頭劇場《卡利班》在劇團前的排練，所有服裝面具都是團員一起發展製作。



《卡利班》街頭排練：躍動高蹺、大型車具即能吸引在觀眾！



訪談後與主要女演員 Tania、翻譯 Alisson 合照。



2018/4/4 埔里
分享討論會



2018/4/18
新竹或者書店
分享會

附件二：文字發表

回到民眾劇場的搖籃：巴西

2017 年尾聲，我前往巴西，參與了里約熱內盧被壓迫者劇場的國際工作坊(Centro do Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, 以下簡稱 CTO-Rio)，並在 2018 年初，參訪南部知名民眾劇場團體 Ói Nóis Aqui Traveiz（意譯：「我們再次於此」）的排練與工作。雖然只有與此兩個劇場團體的互動，並無法據此真實拉出巴西作為世界第五大國的劇場全貌。然而這分散兩地，運作皆逾 30 年以上，持續以戲劇和社會對話並企圖帶動改變劇團，他們在美學與政治實踐上的相呼應，在某種程度上亦是體現出了巴西劇場的特殊性。

波瓦的被壓迫者劇場

說到巴西劇場，如果對劇場有認識的人多半會想到奧古斯托·波瓦(Augusto Boal)以其開展的「被壓迫者劇場」(Teatro do Oprimido)。而目前在里約被壓迫者劇場中心，即是波瓦 1986 在流亡後回到巴西所創建，至今已有 32 年歷史。然而波瓦的被壓迫劇場完整的理論與手法，則是在其創建 CTO-Rio 之前，及隨著流亡過程而產生。【1】

波瓦的被壓迫者劇場論述，非一朝一夕而成，而是形成於其當代巴西政治背景，以及其於 1956 年起與聖保羅的阿利那劇團(Teatro de Arena de São Paulo)【2】在巴西各地演出的省察，乃至其在 1971 年被軍政府囚禁假釋後的流亡生活而成。而「被壓迫的」一詞亦是根據南美不公不義的社會環境而生，並向巴西知名解放教育家 Paulo Freire 的《受壓迫者教育學》呼應與致敬。因應現實的實踐而發展，波瓦的被壓迫者劇場極有其發展結構與層次，並以「樹」的形象象徵其因應環境的生命力與循環變革性。波瓦的被壓迫者劇場理念，強調根據所處文化的土壤，了解教育、哲學、歷史各面，進而藉由基本的創作元素：文字、聲音與形象。更通過「遊戲」的方式，開展身體並解放社會的束縛，逐一衍伸其他操作手法，如「形象劇場」、「隱形劇場」或是「論壇劇場」等【3】，因應各種可能，利用劇場喚起被壓迫者的意識，並使其能藉之開展討論、預演革命，並進一步組織彼此。

而後「被壓迫者劇場」的概念，亦在巴西劇場中廣為流傳，在南大河州阿格雷港的 Oi Nois Aqui Traveiz 亦受其影響，在劇團美學上結合了亞陶殘酷劇場【4】以及葛羅托夫斯基貧窮劇場【5】的精神原則，在軍政府仍橫行獨裁的 1978 年半地下成立。

民眾與劇場

由此兩劇團的成立背景即知，這類的巴西劇場與其所屬的政治連結極深。「政治」除了指涉到政治掌權者與所處的政治處境外，更重要的是身處其中的人民。他們的劇場核心概念，即在於對話的對象：民眾。【6】他們持續建構各自的美學策略、釐清自身政治意識，並以文化／劇場作文行動手段，並以所接觸的民眾為主要對象——和民眾站在一起、一同工作(Of the People)；了解與探究民眾所需求，進一步試圖提出共同行動與解決的方法(For the People)；並讓民眾以自己的方式展現自己的訴求、發出自己的聲音，並有組織地透過當地社區或社群來串連突破，完成一個個民眾劇場計畫或作品(By the People)。【7】

故而無論是 CTO-Rio 持續深入社群的劇場倡議與組織工作，或是 Ói Nóis Aqui Traveiz 以烏托邦式的集體創作，在街頭或自造的劇場空間帶入欲討論的社會議題，皆不斷努力以劇場藝術，向民眾揭露其所處的政治處境，並嘗試以戲劇的手法，創造出一個或是魔幻或是鬆動現實的空間，進而帶來改變的動能。

從拉丁美洲開始，遍布各發展中國家，民眾劇場的概念，亦深深影響台灣民眾劇場的實踐。回看台灣自身戲劇與民眾的關聯，或多或少受到戒嚴影響而有所延宕。1989 年，鍾喬在「人間雜

誌」創辦人陳映真先生的介紹下，赴韓國參加民眾文化工作者的訓練；1992年進而成立「民眾文化工作室」，以其在韓國接觸到的菲律賓教育劇場(Philippine Educational Theater Association, PETA)的民眾劇場工作方式，以及經由對於波瓦被壓迫者劇場的認識，這兩種工作方法匯聚成在台灣的民眾劇場工作動能。【8】又於之後，在1996年成立「差事劇團」，匯聚彼時回台、帶著不同戲劇方法與信念的年輕人，開展了在台灣不同的劇場光譜，成為台灣民眾劇場重要代表。

回到源頭

2009年波瓦離世，十年來以其作為精神代表的CTO-Rio雖然仍在，然同時也面臨重大的環境挑戰與外界對其發展的觀望。目前CTO-Rio主要主持者之一Geo Britto笑稱自己是留到現在的「老恐龍」，與之相應，Ói Nóis Aqui Traveiz的Paulo Flores，也是目前團內唯一從創團延續至今的成員。然而現在巴西正面臨嚴峻的政治考驗：右派政府執政，向資本看齊，貪腐加劇，並砍除多項文化、教育與社會福利政策，讓巴西的貧富問題激增。而在台灣，轉型正義尚未完成，卻又面臨在全球市場下中國的進逼，以及島內部的發展選擇。台灣的民眾劇場如何面對這樣的政治局勢（或是可以忽略）？又面對現代社會快速變遷、科技加速發展，劇場到底能如何真正的與民眾對話，甚至一起發聲？這些提問引領我飛向巴西。

【1】波瓦(Augusto Boal, 1931-2009)為巴西著名劇場代表。1964-1984年巴西軍政府獨裁時期，對於巴西的劇場進行嚴格的審查，並逮捕殺害異議人士。1971波瓦曾被捕入獄，其後開始流亡生活，足跡遍布南美各國、美國與歐洲，帶出被壓迫者劇場理論，並在各地有所不同調整開展。

【2】阿立那劇團(Teatro de Arena de São Paulo, 1955-1977)，可謂巴西小劇場運動的龍頭老大。1950至1970年代是巴西小劇場最蓬勃發展的時期。波瓦自美國返回巴西後的第一份工作，就是在該團擔任藝術總監。從1956年起，以本土化為依歸，他將阿立那劇團的成就推向顛峰，並推出經典代表，首齣巴西本土音樂劇《阿立那說孫比》(Arena conta Zumbi, 1965)。註釋參考自謝如欣：〈波瓦的戲劇政治化——從「被壓迫者劇場」到「立法劇場」〉，《台南大學戲劇教育與劇場研究期刊》，2014年3月第五期。頁29。

【3】礙於文章字數與本文脈絡，筆者只能簡述「被壓迫者劇場」之表面，有興趣者歡迎參考賴淑雅翻譯的《被壓迫者劇場》：揚智文化出版，2000年。以及謝如欣：〈波瓦的戲劇政治化——從「被壓迫者劇場」到「立法劇場」〉，《台南大學戲劇教育與劇場研究期刊》，2014年3月第五期。頁23-55。

【4】亞陶(Antonin Artaud, 1896 - 1948)是法國的戲劇理論學者，他在20世紀初期所提出的「殘酷劇場」(the Theater of Cruelty)理論，一反過去劇場對語言的偏重，進而強調肢體的重要性。亞陶所要求的「殘酷」，不管是在形式的直接與狂暴、或內容上的禁忌與暴力，其實都是以是否能呈現出「能量」而定：「觀眾將會為劇中的『內在活力』所震撼，並被推擠到臨界點」。

【5】葛羅托夫斯基(Jerzy Grotowski, 1933-1999)，知名波蘭劇場大師，他提出的「貧窮劇場」(Poor Theatre)，試圖透過身體技藝的訓練來展現人的本來面目。在他的劇場訓練中，以各個古老傳統文化戲劇的演出技巧，藉由演練先人累積傳承的世代記憶，用身體知覺來重現表演時的狀態。以此達成儀式化的共同經驗，讓演員與觀眾能真實交流。

【6】劇場評論者郭亮廷提問「民眾」字詞背後的民族與民眾的意涵性，甚至具有階級的意涵，的概念是否還適用於現今？或許「諸眾」(multitude)會是更好、更開放的說法。然筆者以在巴西的經驗，覺得依巴西的至今的政治背景，以即被壓迫者劇場中的概念與其實踐，「民眾」或許仍是較好的詞彙。參考郭亮廷：〈文字之前——民眾劇場的美學與政治〉，《路有多長——差事二十周年紀念文集》，頁275-283。

【7】此段參引自林寶元於《民眾劇場與草根民主》的〈序言〉，頁7-9；唐山出版社，1994年。

【8】香港民眾劇場資深工作者莫昭如在台灣版《被壓迫者劇場》序中則言：「菲律賓教育劇團自成一套的方法，部分是從波瓦借用過去的。據說菲律賓教育劇團早年也曾每年派人參加波瓦的工作坊。」——〈莫序〉頁29。揚智文化出版，2000年。

持續對抗暴虐的現實——巴西民眾劇場的政治意識

1978 年軍政府獨裁時期 Ói Nóis Aqui Traveiz 劇團成立於南大河州阿格雷港；1986 年流亡回巴西後，波瓦創立「里約被壓迫者劇場中心」(Centro do Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro，以下簡稱 CTO-Rio)，兩個劇團跨過了巴西結束軍政獨裁後的民主時期，至今仍然以其政治意識為核心的劇場美學活躍著。然而，是什麼讓他們走過數十年而不動搖？為什麼政治與社會意識如此強烈地紮根在他們的劇場實踐之中？或許，我們可以由最近的一起暗殺事件談起：

貧民窟黑人女性之死

2018 年 3 月 14 日晚間，巴西市議員 Marielle Franco 在里約市中心參與完會議回家途中，遭並肩行駛的車輛，朝車內連開九槍暗殺。其中四槍直擊她的腦門，其司機也中彈身亡，只有助理倖存。

Marielle Franco 是「巴西貧民窟養大的黑人女性與母親」【1】，她生長於里約知名的貧民窟馬雷 (Maré)，集女性、黑人、貧民窟、同性戀等社會負面標籤於一身，然而卻於 2016 年代表社會主義自由黨 (Psol) 以第 5 高票數當選里約市議員，展現了民眾對於腐敗貪汙的政府的憤怒，以及貧民窟居民在歧視與迫害下的反抗。

Franco 致力於捍衛婦女及兒童青少年安全，她被暗殺引起巴西民眾的憤怒，各大城市紛紛串聯遊行，抗議潮甚至延燒海外。民眾稱 Franco 如同處決式的死亡是「政治暗殺」，因為她大聲疾呼與反對今年 2 月初起，中央政府在里約州發動、形同戒嚴的聯邦緊急狀態——在軍政府獨裁結束後首次派遣軍隊入城，超過 5 萬軍隊大舉武裝進駐貧民窟，發動大規模的「貧民窟掃黑行動」。雖說是掃黑，但卻是暴力恣殺，尤其貧民窟那被黑幫與軍警勾結的勢力佔據，金錢的利益淹沒不值錢的貧民窟黑人。在遇事的前一天，Franco 才剛在推特發文質疑：「還需要犧牲多少條人命，才能終結戰爭？」

當一個議員都可以如此輕易的死於政治鬥爭下，更何況平民百姓，以及里約人口四分之一之多的貧民窟居民？而當社會中橫溢著無家可歸的流浪者、政府的貪腐滲入生活、貧富差距懸殊讓人得時時提防偷盜槍擊，時時處於暴虐現實中、懷抱信念的劇場工作者，如何能不與政治接軌，致力以另一種方式，鬆動現實？【2】

和被壓迫者在一起

巴西社會上對黑人的歧視、對貧窮者的驅逐，兩者加成形成以黑人為主要組成的貧民窟成為巴西最受迫害的底層。CTO-Rio 長年與 Franco 生長的馬雷貧民窟工作，推動以戲劇療癒受暴青少年心靈，同時以藉由劇場方法激起社區民眾的公民意識。【3】即使政府切斷給予 CTO-Rio 在馬雷的工作經費後，目前亦有三個自主發展與創作的青少年論壇劇場團體，繼續以戲劇的方法，在貧民窟中討論歧視、女性等議題。

在參與 CTO-Rio 工作坊時，除了被壓迫者劇場的方法學習與交流外，我們亦前往參訪與 CTO-Rio 長期合作的底層組織，如佔屋運動、無土地運動，以及黑人人權等，據此了解巴西的歷史社會與政治環境——因為此即「被壓迫者劇場」的誕生背景，也在此直接面對這一群「被壓迫者」！

值得一提的是「被壓迫者」的主體性與能動性：雖然處於社會弱勢結構中，但被壓迫者並非被動等待救助的人，在了解自身面臨的不公義結構處境後，反是最有行動能量的公民。當被壓迫者起身行動，亦能顛覆「壓迫者」鞏固權力的僵化社會，進而在探求結構問題後，形成改變可能。如波瓦在《被壓迫者劇場》引用 George Ikishawa 所言：「布爾喬亞階級的劇場是已完成的死寂劇

場。.....布爾喬亞階級呈現了世界景象。相反的，無產階級與被壓迫者階級還不知道自己的世界將會是什麼樣貌，因此他們的劇場將是預演的、不是已完成的景象。」【4】

故而就 CTO-Rio 而言，在劇場工作之外，更重要的是後續的組織與延續工作，讓被壓迫者能真實行動與串聯。在此想法之下，2017 年 CTO-Rio 核心團隊的 Geo Britto 和波瓦的兒子，Julian Boal 無酬開設「民眾學校」(Popular School)直接邀請各組織工作者參與，了解他們的實踐需求，並思考如何以被壓迫者劇場手法進行組織工作，希望藉此強化倡議工作與文化行動的合作。

用劇場作為對抗現實的方式

另一方面，Ói Nóis Aqui Traveiz 劇團以另種方式開展他們的美學與政治理念。為了觸及主要的觀眾群——受壓迫、貧困、沒有文化與金錢資源者，他們發展出街頭劇場(Teatro de Rua)，直接在民眾常聚集的街頭與廣場上演出。他們亦有進入社區的工作坊、每週六在劇團固定的免費工作坊，讓有興趣認識劇場、學習戲劇做為社會溝通媒介的人可以參與。

然不同於 CTO-Rio，Ói Nóis Aqui Traveiz 以創作演出為主軸。延續巴西小劇場運動的能量，他們以突破美學、政治與社會疆界為理念原則，劇團運行至今。40 年來都在劇團的核心團員 Paulo Flores 說：「我們不怕被說是政治宣傳，因為我們就是有意識型態的劇團，但我們在意我們傳達的美學圖像。」

而面臨巴西目前艱難的政治社會情勢，Paulo 輕輕說到：「這 40 年來，巴西多半處於封閉的狀態，我們能做的只有盡量用劇場打開人們的心。關於未來目前還無法多想，因為現在是個艱難的時期，只能繼續用劇場作為對抗現實的方式，凝聚力量面對現況。」因為越艱難，所以越要繼續……。

【1】題名引於自由時報電子新聞〈「貧民窟養大的黑人女性和母親」 巴西議員遭槍殺震驚社會〉。
(<https://udn.com/news/story/6809/3034250>)

【2】Franco 之死與巴西此時社會背景，可參考〈里約市議員之死：巴西悲憤，舉國上街反「政治謀殺」〉、〈請記住這個名字：Marielle Franco ——因為她就是里約，遭謀殺的里約〉兩篇報導。

【3】Franco 與 CTO-Rio 的合作參考謝如欣的文章：<http://blog.xuite.net/kelly.cute/wretch/571393834>

【4】摘引自波瓦《被壓迫者劇場》，賴淑雅譯；2000 年，揚智文化出版，頁 199。

走至不惑：以劇場實踐烏托邦 ——Ói Nóis Aqui Traveiz 四十年

在噤聲年代暗湧的信念

1964 年至 1985 年，巴西處於軍政府獨裁時期。政府驅除、捕殺異議人士，甚至在 1968 年 12 月頒布審查藝文作品的五號憲法 (AI-5, Ato Institucional número 5)，使得巴西正蓬勃發展的新民謠、新電影及活躍一時的重要改革巴西小劇場人士，紛紛流亡他鄉，本土藝術出現嚴重斷層。

【1】

然而 1978 年末，獨裁情勢稍稍鬆動，街頭抗議又起，並開始爭取政治犯歸國與釋放。在此風起雲湧之際，一些年輕藝術家以及劇場學生半地下化創立了 Ói Nóis Aqui Traveiz 劇團。在此時機創立劇團，始於青年劇場人對於當時劇場的不滿，以及對於劇場應該回應巴西社會的企盼與信念。他們批判當代劇場的專業分工——導演、製作人和演出者這樣清楚的權力結構分層與既定工

作形式，消弭了劇場的自我反省與表達社會的力量。

以儀式建構魔幻場域

對於 Òi Nóis Aqui Traveiz 來說，建立不同於傳統劇場的新的劇場特色是重要的，尤其是如何以自身的文化元素出發，並挑戰殖民美學。此外，他們著重於新的演員與觀眾的關係，尋找新的表達方式與演員的演出可能，以批判現實的問題連結社會議題。

期待以劇場作為改變的契機，Òi Nóis Aqui Traveiz 特別著重戲劇營造的「場域性」，藉著劇場重構現實，營造新的空間與氛圍——如若魔術一般，給予觀演者新的刺激，進而由個人起產生轉化！為了帶領觀眾進入魔幻，亦對於劇場實驗性與表現可能的探求，Òi Nóis Aqui Traveiz 極重視表現與建構劇團特有的美學與表現形式。如若西班牙劇作家費南度·阿拉巴爾所說：「要改變美學得先改變形式。」【2】在此脈絡下，他們以亞陶與葛羅托夫斯基為借鏡【3】，潛心發展「儀式劇場」（Teatro Ritual）。

Òi Nóis Aqui Traveiz 的儀式劇場著重在演員表演的精神性與肢體性，以此展現不一樣的表演感。藉由演員陌異化與專注地表演，讓觀眾在觀看時被收攝；也因此，他們極重視表演空間的突破。自 1990 年至 1992 年創作演出希臘悲劇《安蒂岡妮》起【4】，便開始觀眾跟著表演者遊走的表演形式：觀眾隨著劇情在不同場景穿梭，並近距離圍繞演員觀看，甚至被引入互動，藉此帶入對於國家法律的思考，亦呼應當時巴西得來不易的民主直選【5】。

《安蒂岡妮》可說是 Òi Nóis Aqui Traveiz 「儀式劇場」的開山作品，除了演員精神力與肢體性表演方式的初步確定，團員共同搭建設計舞台、設計服裝與道具，思索帶領觀眾進入演出的不同可能性。因著表演美學、文本研究，以及觀演空間與關係的嘗試，《安蒂岡妮》經兩年完成，而於此之後 Òi Nóis Aqui Traveiz 的作品都會經過兩到三年的長時研究、創作與排練，乃至演出。

有意識地以集體創作

因為反對資本主義與現代劇場分工對人的分化，Òi Nóis Aqui Traveiz 有意識地維持長時間的集體創作方式。「畢竟早期的劇場是沒有導演的」，目前劇場專業化體制是近代才產生。集體創作確實讓創作過程變得漫長，然而這樣的時間亦提供很好的實驗養分。「比起作品，過程是更重要的，而我們也是為了實驗和探索而存在。」Paulo 說道。

另外，Òi Nóis Aqui Traveiz 雖是專業劇團，但團員基本上不支薪，各自以其他工作維持生計。他們並不是要成為表演者才在此，而是因為對劇場的信念而聚集。問到團員為何沒有收入、要付出許多創作與排練時間卻仍在此？對於劇場作為烏托邦的嚮往與實踐，是許多人共同的回答。畢竟青春只有一次，而在這裡，他們可以一起工作、創作，以藝術連結現實。

在自由的前提之下，Òi Nóis Aqui Traveiz 吸引了不同的新成員加入。因為信念、因為相信自由，這群人進入了 Òi Nóis Aqui Traveiz，使劇團不對更新、激盪、創作與再組織。

政治意識即為美學的一部分

而在我參訪的第二天，正巧是巴西前總統魯拉貪腐開庭前的聲援遊行。劇團特地排開四十年慶祝活動的排練，全團舉著大偶與支持旗幟，上街演出、聲援。第二日也輪班聚集到魯拉貪腐案的審理法庭前，和民眾一起聲援，希望魯拉可以從貪腐案中脫身，參與今年的巴西總統大選。

這樣直接表現政治立場的劇團我還是第一次看到。在團 23 年的主要女演員 Tânia Farias 笑笑回應：「Òi Nóis Aqui Traveiz 從來不避談政治立場，並且一直展現著。我們不是支持單一候選人或黨派，而是支持民主。這次上街聲援是因為巴西現在在一個極大的民主危機階段，除了魯拉都是右派，甚至是恐同、歧視黑人這樣的右派種族主義份子。這些政客的理念是與我們大相逕庭的，所以我們一定得現身！」

因為對於巴西民主的焦慮與挺身的執著，從軍政末期起隨著巴西的政治與社會脈動，Òi Nóis Aqui Traveiz 不懈地工作了四十年。四十年來，他們不停在思考，在阿格雷港、在巴西可以怎樣做劇場？他們共同企求怎麼樣的劇場景觀？在自由的前提之下，Òi Nóis Aqui Traveiz 發展出自己的道路，持續相信著劇場有能力改變與轉化政治，在風雨中以熱情和抵抗，維持著他們的烏托邦。

【1】參引自謝如欣〈巴西戲劇史述—從最初到阿利那劇團〉，國立臺南大學戲劇創作與應用學系「戲劇教育與劇場研究」期刊，2013年9月，第四期，頁35。

【2】費南度·阿拉巴爾(Fernando Arrabal)(1932年生)，西班牙詩人、劇作家、小說家、劇場和電影導演。阿拉巴爾的思想開放、自由，創作挑戰社會固有的道德與宗教觀，是一九六〇年代法國重要的無政府主義者。一九七一年，阿拉巴爾發表〈給佛朗哥將軍的一封信〉引起廣大迴響，因而在獨裁政權後期被列為五大危險人物。

【3】關於亞陶與葛羅托夫斯基兩位現代劇場重要影響者，可參筆者〈回到民眾劇場的搖籃：巴西〉文中註釋介紹。(http://artmagazine.com.tw/ArtCritic/article1940.html)

【4】《安蒂岡妮》("Antigone")為著名希臘悲劇之一，劇作家索福克利斯(Sophocles，西元前497/496-406/405BC)以伊底帕斯的女兒安蒂岡妮為主角創作。伊底帕斯死後，克里昂為王，因安蒂岡妮之弟叛變而死，克里昂將其屍曝屍荒野，以為懲戒。安蒂岡妮因而面臨人倫情感與國家律法的兩難抉擇。

【5】1985年軍政獨裁結束後，巴西「民主」時期開始。1988年10月5日正式頒布巴西新憲法，確立總統由直接選舉產生，任期五年(後改為四年)。1989年舉行了自1964年軍政府獨裁後的第一次全民總統直選和國會選舉。

【6】Luiz Inácio Lula da Silva(1945年生)，巴西政治人物，被巴西民眾暱稱為「魯拉」。2003年至2010年出任巴西總統。魯拉可說是巴西政界的傳奇，由貧窮的擦鞋童出生，進而組織巴西工人運動，在三次參選失敗後成為巴西總統。在任期間以左派理念推動許多消弭貧富差距，或是改變黑人地位的社福計畫，深獲底層人民支持。2015年4月，魯拉捲入巴西石油公司貪腐案，後於2016年9月被正式起訴。魯拉涉貪對巴西社會投下了震撼彈，使許多支持者心碎，然也有不少認為其貪腐案是資本右派人士的政治栽贓。2017年魯拉被判定受賄罪名成立，入獄9年半，但法官批准保釋等候上訴[4]。2018年魯拉上訴被駁回，刑期增至12年1個月。

像瘋馬般前行：Òi Nóis Aqui Traveiz 的劇場美學

接觸到 Òi Nóis Aqui Traveiz 的作品，除了堅定的政治創作意識外，其美學的完整度與豐沛可說最令我驚異。為了要使劇場成為「魔法」，成為另一種現實的可能，讓「政治意識即為美學的一部分」，Òi Nóis Aqui Traveiz 以自己的方式，結合了亞陶的殘酷劇場與葛羅托夫斯基的貧窮劇場，並融合了波瓦的被壓迫者劇場【1】，創造出專屬於他們的美學實踐。

Òi Nóis Aqui Traveiz 不斷實驗，尋找屬於拉丁美洲與巴西的文化元素、並藉由演員與空間建立戲劇的魔幻場域。圖為 "Viúvis--Performance Sobre a Ausência"演出畫面。| 圖片來源:Òi Nóis Aqui Traveiz 臉書頁面

驅魔／驅除現實的符號

對應亞陶的殘酷劇場宣言，可以找到 Òi Nóis Aqui Traveiz 美學建構上的關懷：「重新找回一種介於動作與思想之間的、獨特的戲劇語言」【2】，尤其據此，他們得以探索殖民美學以外的在地符碼。Òi Nóis Aqui Traveiz 極重視作品中的符號建構，當所有製作的工作都拉到兩年以上，他們有足夠的時間針對他們所想要表達的主題研究、收集建構相關的元素——準確發展表演的符

碼。

在烏托邦式的集創作實踐中，Òi Nóis Aqui Traveiz 不放過所有音樂與節奏、服裝與布景、空間使用與觀眾互動等安排，並運用偶與面具等，「強調意象和表達方式具體的一面」，讓「演出從頭到尾都經密碼般設計」。**【3】**其中，音樂與節奏更是他們所著重，畢竟這反映了巴西與拉丁美洲，殖民者、非洲奴隸與印地安人所共同創造的新文化語言。

他們的排練工作通常不以劇本語言開始，而是先探詢身體性，當身體質感出現後再帶入語言。就像亞陶說的：「找到一種新的、更深刻的知性，是隱藏於手勢和符號之下的，而這種手勢和符號已提升為一種特別的驅魔儀式。」這樣的過程可以「關係創造、演化、混沌，屬於宇宙層次。讓我們對劇場這個已完全被遺忘的領域，有初步概念，可以在人、社會、自然、物體之間，創造一種精彩的對應關係。」**【4】**

而這樣的對應關係與「驅魔」，在有政治意識為核心的表現之下，就成為了解構和建立新的現實想像的方式！

當儀式元素進入政治

通常若談及「殘酷劇場」或「貧窮劇場」，其較有一種出世性，尤其對應目的著眼於討論社會結構、以求改變的「被壓迫者劇場」，然 Òi Nóis Aqui Traveiz 踏出他們的蹊徑。德國劇作家海涅穆勒**【5】**給予他們整合布萊希特**【6】**和波瓦的政治性劇場與亞陶與葛氏的儀式性劇場的參考，藉由身體去建立政治性劇場美學。

Òi Nóis Aqui Traveiz 的表演者從工作自身開始，而至工作社會，這樣的過程使得表演者本身「政治化」，因為自身有意識了，所以也給予了改變觀眾的能量。關於「儀式」能減少現代社會對人的干擾，並給予新的、更強大的能量，產生新的場域。而政治性劇場的更進一步具體實踐是在街頭，因為那裏是更開放的空間，有更大的移動性。儀式劇場和街頭劇場提供與觀眾對話的不同方式。

他們的街頭劇場演出，利用鮮豔的服裝、大型的裝置、偶等道具，吸引觀眾的目光，並藉由視覺符號表達意念。像是討論軍政府獨裁迫害的“O Amargo Santo da Purificação”**【7】**一劇中，使用猩猩、老鷹等侵略性動物來表示獨裁軍政府的形象，被恐怖統治噤聲的人民則被一個個套上駝鳥面具，只能看、不能說，跟著前行。而在新作《卡利班》**【8】**中，也藉由偶展現黑人在巴西的形象變化——受奴役者、以及被帶到歐洲的滑稽形象與性感象徵。

於是從亞陶而出的「殘酷儀式」有了具體的投射，投射向現實世界。如同巴西波瓦的被壓迫者劇場美學：「藝術的工作必須能夠使人覺醒，即使在那些沒有參與審美的過程。……審美過程不是藝術作品，它的重要性和價值性，歸於其刺激和發展的洞察力和創造能力，在可能被萎縮的主題發展其能力，可能它是多麼的小，但每一個主題都隱含著現實。」**【9】**

像瘋馬一般前行

因為對於自身表演美學與政治意識的清晰，除了儀式劇場與街頭劇場的作品之外，Òi Nóis Aqui Traveiz 自 1999 年起還開設了免費的民眾劇場學校（Escola de Teatro Popular），以兩年為期，訓練專業青年劇場人。此學校以理論、實踐和工作坊為組合，並以政治性美學為依歸進行課程。因應教育上的需求、以及其實踐建構，也是作為每一次製作過程的研究紀錄，他們固定每半年出版一本刊物“Cavalo Louco”（瘋馬），取自原住民部族首領的通靈意象，展現他們深根踩踏在巴西土地文化上，以劇場為媒介面對世界的祈願；而「瘋馬」也展現他們的特性：面對固著不公的現實，持續以戲劇恣意、突破與癡狂！

【1】關於亞陶、葛羅托夫斯基與波瓦，請參考筆者此系列前文〈回到民眾劇場的搖籃：巴西〉註釋。

【2】引自亞陶〈殘酷劇場（第一次宣言）〉，《劇場及其複象阿鐸戲劇文集》，劉俐譯；2003年，聯經出版。頁97。

【3】同上，頁105-107。

【4】同上，頁99。

【5】海涅穆勒（Heiner Müller, 1926-1955），知名東德劇作家、劇場導演。其作品影響20世紀德國劇場甚鉅，他用後現代戲劇的手法，將語言破碎化，讓作品富有意涵與詩意，在台灣最廣為人知的作品為《哈姆雷特機器》／"Hamletmaschine"。

【6】布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956），德國戲劇家、劇作家及詩人。二次大戰前因逃避納粹黨而流亡歐洲多國及美國，其間一直創作劇本及研究其戲劇理論。戰後回到東德成立柏林人劇團（Berliner Ensemble）實踐其戲劇理念。其「史詩劇場」（Episches Theater）與「疏離理論」（Verfremdungseffekt）形構了新的劇場概念：演員作為有意識的表演者、帶領觀眾思考。

【7】全劇名為“O Amargo Santo da Purificação—Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella”，為該團2008年起發展演出的作品，藉由巴西非裔共產知識分子與游擊隊領袖 Carlos Marighella(1911-1969)的反抗，討論巴西2011年遲來的轉型正義。

【8】劇團2017年街頭劇場新作“Caliban—A Tempestade de Augusto Boal”／《卡利班》，取材自波瓦1974年藉由改編莎士比亞的《暴風雨》，討論拉丁美洲被殖民的處境。呼應當今巴西右派與資本橫行的政治困境。

【9】引言出自 Augusto Boal: “The Aesthetics of the Oppressed”. Translated by Adrian Jackson. 2006. 中譯引自周舜裕論文《被壓迫者劇場作為社會運動之實踐探究》，頁40。

附件二：訪談稿

01

訪談時間：2018/01/29 14:30-18:00

受訪者：Paulo Flores(Oi Nois 資深成員 1978-2018)

訪問與整理：黃馨儀

現場翻譯：Alisson Damasceno

我生於 1954 年(63)。我年輕時就開始接觸劇場，當時是 Teatro de Arena Porto Alegre, Boal1960-1970 帶領的 Teatro de Arena Sao Paulo 的分支。當時很多城市都有 Teatro de Arena，試圖以劇場去接觸公眾，呈現劇场的政治與社會性。我因為對劇場很有興趣所以後來去大學念戲劇，那個年代不像現在，不進學院沒辦法接觸劇場。

加上 1974-1977 我念了 Brecht 和亞陶的東西，很感興趣，後來這也成為 Oi Nois 的基本。那時候雖然仍在獨裁時期，但 1977 街頭運動再度盛行，也開始鼓吹釋放政治犯。那時雖然很多劇場說自己是左派，但做的仍是右派的内容，又將劇場限制在導演、演員和製作的分工上，我們很不滿所以決定組劇團。

那時候組團是地下的，1978 組團時還是有軍政府的審查，也不太知道外間的劇場做法，但我們就自己研究。Fernando Arrabar 說：「要改變美學得先改變形式。」但也不能只是閱讀，便從身體的探索開始。組團是大家決定的，就是一股勇氣和反叛吧，想要批判政治。

美學

我們也被說是活動的政治宣傳，但我們不在意。我們在意的是美學，在意我們呈現的劇場形象、怎麼真正和觀眾接觸？尤其在街頭。我們相信美學和政治是不牴觸的。

在初期，達達主義、超現實主義、前衛劇場等都是重要研究素材。而在 Brecht 和 Arturd 後，又接觸到 Grotowski 的貧窮劇場和 Boal 的被壓迫者劇場。尤其是 Boal 的《給演員與非演員的 200 種遊戲》。我之前沒見過波瓦，目前和 CTO 也沒有緊密的合作，他們持續在波瓦的被壓迫者劇場操作上，我們是以另一種方式在進行，但都是以劇場在對抗現實。而關於製作 Caliban，波瓦遺孀有主動和我們研究討論。

我們也受德國劇場許多影響——畢竟巴西的劇場始於歐洲，但我們試圖讓概念在地化。Heiner Mueller 算是給予我們整合政治劇場的 Brecht 和 Boal 與儀式劇場的 Grotowski 和 Arturd 的參考，藉由身體去建立政治性劇場。表演者從工作自身開始而至工作社會，這樣的改變也使人政治化，也給予改變觀眾的能量。關於儀式能減少干擾並讓能量更強大。政治劇場的實踐主要是在街頭，有更大的移動性。儀式劇場和政治劇場提供我們不同的方式和觀眾對話。

製作

集體工作是成員都有的意識，我們也努力每天實踐之。畢竟現代社會核心化，日常的常態是個人主義的。作為 anarchist，沒有前例，只能嘗試。

關於要做哪個作品則是團員對日常的思考和反省。像是 2015 年在巡演時，便在討論下一齣要做什麼？Caliban 是改編波瓦改編莎士比亞的暴風雨，關於拉丁美洲的受壓迫，我們覺得和現況呼應，剛好波瓦遺孀也來電。1974 年波瓦在阿根廷做了這齣戲，以討論拉丁美洲該有

的自由、民主和獨立，揭示美國的政治介入。這樣的狀況在現在依然適用。

我們經歷過很多困難，現在也是個艱難的時刻，2015 年起我們基本上就沒有拿到政府的補助了，只有一些企業文化基金會的製作金。五月要去古巴卻也遇到協助運輸的企業突然反悔的問題。2016 年後文化局根本就名存實亡，很多團隊找不到資金、排練場地，或是能搭檔的夥伴，全無援助。這是經濟面與社會結構面上的問題。

教育

可以觸及最多的民眾對我來說就是民眾劇場。一般劇場是有限制的，比如說票價，所以我們上街演出，或是進社區，希望能讓沒有機會接觸劇場的人接觸到。因為我們相信戲劇會帶來改變，而這其中的改變只有自己做的人最知道。

在我們的演員學校 Teatro do Popular 中，即有分三個領域：Teatro da Rua、Teatro de Autencia(Teatro Ritual)，以及 Artisco de Tratro Padagogia，也是 Teatro Popular。在社區部分始於我們帶了「以劇場作為社會工具」的工作坊。1988 年近社區後持續至今，有時候社區會繼續自己的劇場活動，也的人在社區的劇場結束後來到 Oi Nois(舉例)。進社區希望以社區的主題的演出為主，但帶領的人也會看狀況調整，畢竟有時候他家談論的東西可能很暴力、或是材料還沒辦法那麼豐富，所以需要藉由其他已有的文本拉出距離。但無論如何我們都仍希望建立創作的美學。

現在仍持續進入社區，這兩、三年都有和八個社區工作，但目前經費被限縮，可能只能進兩個社區。另外，禮拜六我們會在劇團有固定的開放工作坊，可以免費參與。

基本上我們都很開放新成員加入，但他們也會先知道我們的意識形態和工作方式。這其實也是種過程，在劇團的理念下工作，也會經歷自己的階段變化，所以會有人來有人走。目前有 20 餘名成員，其中九名是核心成員。「核心」的概念 2008 才有，因為那時市政府提供一個場地，由聯邦政府出資 150,000,000 里拉來興建市立劇院，劇團可以駐紮。因為等於有兩個場地需要照顧。核心成員有我、Tania(1995 加入劇團)、Clelio(1986 加入劇團)、Mata(2001 加入劇團)、Eugenio、Paula、Roberto(2003 加入劇團)、Pascal、Leticia(2010 加入劇團)。核心有微薄薪水，因為要承擔比較多責任，有些團員不想做這些所以沒有入核心。

未來

這 40 年來，巴西多半處於封閉的狀態，我們能做的只有盡量用劇場打開人們的心。有些人也質疑我們做的劇場窮人又看不懂，但總是有觸及的。關於未來目前還無法多想，因為現在是個艱難的時期，只能繼續用劇場作為對抗現實的方式，凝聚力量面對現況。

訪談時間：2018/01/31 9:45-12:00

訪問對象：Tânia Farias(劇團主要女演員，年資 23 年)

現場翻譯：Alisson Damasceno

訪問與整理：黃馨儀

我和劇場的接觸主要有兩個部分，一是看演出時藉由劇場的生命力與感染力，看見了另一種真實的可能；而接觸到 Oi Nois 的作品後則找到了接觸社會的途徑。

認識 Oi Nois 作品是先在街頭看到他們的演出“*So Não Tem Pão, Comam Bola!*”（沒有麵包就吃蛋糕吧！），不過真正讓我想加入的是看到了“*Fausto*”，真正發現到劇場可以做到這麼多甚至更多！《浮士德》的緊湊性與強度極高，視覺與美學上極美，讓我覺得好像處於一場夢境，在另一種現實中。整齣戲也有種神秘感，感官上處於魔幻與神祕。這使我加入 Oi Nois，進入製作魔法的烘焙坊。

我的表演上亞陶和葛氏的理論與方法是基礎，藉此了解到了劇場是以整個身體在工作、並且能藉由感受投射反映出現實。另外 Oi Nois 的表演態度也是我的參考點，所以 Paulo 也是我的老師。此外日本舞蹈也影響我很大，這是我和爸媽聊天時聊到的，平常的生活也給了很多材料。演 *Ophelia* 時我也學到很多，她是個堅強與脆弱同在的女人，這影響我的表演很大。這些都是伴隨著我表演方法的「鬼魂」。我沒有想要形塑「我的」表演技巧，重要的是能保持靈活，並且先做了再說。實驗過，在找資料繼續研究。

後來我做了“*Desmontagem*”，當時做這演出是因為我個人經歷的危機。當時我很想要有孩子，但是無法。我覺得成為母親養育孩子是生命的一種轉化方式。那時候我很低潮，但我開始思考與反省我的這願望，並連結到在 Oi Nois 的集體工作——我在團體中，如何以個人去提問、回應集體工作與表演。因此成了這個 solo 作品。

而女性主義／女性議題是 Oi Nois 一直在處理的，尤其關於女性在劇場中的角色。女性堅強、有力的那一面是應該被看見的。每個女團員都以她的特質與經驗為演出帶來新的刺激。確實我的加入後對這一塊有加成，也是因為我對於一些細節的追求吧。像是《米蒂亞：聲音》，儀式場景中，手上拿著穀粒這點，就是不一樣的連結細節。

製作

我們希望團體能夠藉由集體工作凝聚，這是基本概念。然而也要能清楚知道不是每個人都是一樣的，每個個體之間有所差異，這需要許多的溝通、協調和理解，才能尊重與接受每人不同的狀態。在理解自己與他者的差異後，這會成為一個基礎，連結到社會實踐。

因為是集體工作的關係，所以其實無法選擇和你一起工作的對象，因為是和對這項目有興趣的人一起工作。這過程會清楚知道每個人的差異、學會尊重並且相互學習。不能否認，因為要集體工作，所以整體花費的時間會常很多，其中也有很多相互的妥協。在團體裡，大家參與的時間不同，像我 23 年、Paolo 四十年，也有 5 到 7 年，或是才剛加入兩年的，因為一起工作的經驗上有差別，待久的難免會提醒、或是提示怎樣可以怎麼做。這是經驗的關係，但我們沒有要形塑階層差異。

創作上，每個人都可以帶入自己的想法，因為每個人都很不一樣。再來就是如何和劇團

一起前進。團內有些行政工作，這就不是每個人都會想要做的了，我其實也不想，比起坐在電腦前，我更喜歡進排練場，和身體與空間工作。可是如果想這是為了劇團整體，創造更多資源或機會的話，那就值得做。每個人都可以找到他能夠為團體做的事，這裡提供了空間。

教育

民眾劇場學校部分只要分理論、實踐和工作坊三部分，其中又有不同主題。我主要教「肢體表達」(Expressão corporal) 和「方法詮釋」(Interpretação)，這部分又分 A：各種表演方法的理論與實踐，如史坦尼、布萊希特或是葛式；B：Oi Nois 我們的方法實踐。兩者皆是理論與實務並重。或是演員表演的工作坊。所有理論課程基本上是一年半完成，分成三大塊：西方戲劇史、巴西戲劇史，以及表演政治史。但因為去年我們有巡演，現在又有 40 周年的演出準備，所以第二學期的理論課程有些停擺，目前這三個月主要進行「儀式劇場」工作坊。

對我來說重要的不是表演，而是，學生如何學會集體工作，以及觀看他者以及自我省察。在這方面上可以學會批評表述，並且也知道自己是怎麼被觀看的，不是只是埋頭做作品。對我來說劇場是一個 idea，需要有新的刺激，在這之下可以影響其他人，甚至整個世界。

我相信劇場是能改變社會的神奇魔法，但表演創者須需要很明確知道自己在做什麼、知道自己是被觀看的，如此才有改變的可能。

許多現有團員都是接觸到我們的工作坊後才加入。

未來

現在是很困難的時期，因為目前政治局面很動盪。另一點是在阿格雷港，許多劇團很封閉，他們會不想要承認 Oi Nois 的作品是好的，如此形同表示他們的作品是有問題的。或是覺得我們搞太複雜，這樣風險太大。相對來說，其他地區比較認識與喜歡我們的作品。

但我們就是覺得有必要就去做，不放過細節。好像也只能相信，並持續去做，去承擔風險。冒險才能成就好的作品，藉由嘗試，即使錯了也能學習到許多。布萊希特說：「重要的不是，過去的成就，而是持續的進步。」

關於未來我期待的是能夠有更多的「驚喜」，更種層面的，並持續在街上嘗試，與人對話溝通。然後我希望 Oi Nois 能持續長長久久！

我們一直想出去別的國家，但政府不支持。我覺得 Oi Nois 是巴西很重要、很具代表性的劇團，我們結合了舞蹈、音樂、視覺藝術等等在創作。政府寧願花大錢請歐美團隊來演出，但不願意支持我們出去。

附件三：每日筆記摘要

時間	行程	筆記摘要
1/22	抵達 18:00-21:30 劇團 40 週年活動會議	
1/23	9:00-13:00 民眾劇場學校： 儀式劇場工作坊 15:00-20:00 街頭演出與聲援	<p>◎「儀式」的連結在於身體性，因身體不同處的震盪（胸、丹田、尾椎/薦骨），帶出內在聲音，不同部位激發的聲音也不同，連帶到表情，可能是狂喜或苦痛。這方面感覺有點希臘，也讓我想到了酒神，其中和亞陶和葛式的關係也值得了解。身體—聲音的同時解放與連結不管在 CTO 或此都很明顯，即使方式不同。</p> <p>◎下午則是隨劇團去市中心參與聲援涉貪腐被判案他前總統魯拉的遊行。魯拉涉貪的故事有些疑雲，在軍政獨裁結束後他擔任總統八年，實行許多左派的政策，比如黑人受教、佔屋運動和土地運動他都有著力且立法保障。波瓦的立法劇場也是源自協助魯拉參選而促成。因此有許多人覺得魯拉「涉貪」是右派的手段，把他打黑以奪權。也因此，在罷免魯拉後繼的 Dilma 後，現在的總統十分右派，砍了許多教育與土地、佔屋的保障，在 CTO 的工作坊時接觸的組織接有提到對現況的不滿。明天恰巧在此城將舉行魯拉的判決，故而有今天的聲援以及魯拉的公開發言。</p> <p>聲援現場一片紅通通，各左派組織都到場。Oi Nôis 也拿出大偶，並上演一齣小戲——政治靠攏資本，象徵美國的資本進入巴西，什麼都要開始收費，水、食物、住家，甚至受教權在資本運行與貪污下都不再屬於人民。觀眾看得很有反應，印象深刻的是一位婦女就幫著抓扮演美帝的演員，並且每個點都很激動跟著反應。另一則是無家者也推著家當跟著看戲，並看得點頭連連。雖是行動劇但極有劇團美學，以偶、歌舞，甚至反串製造娛樂和觀眾互動，但又不失每個元素的精準符碼。因為是戶外廣場演出，又有議題性，也很注意和觀眾的「互動」，比如窮到脫褲時不只用眼神和觀眾求援，甚至直接觸碰觀眾，當下生氣但無能為力的觀眾亦因此有所回應——觸摸是同理的連結與唯一的安慰。</p>
1/24	11:00-13:00 街頭聲援 14:00-17:00 《卡利班》排練	<p>早上記完昨日筆記就接獲消息跟著去審判附近的地點聲援。相較於昨天的封街，今天民眾分散遍佈著被封鎖的道路與河岸空地，在拒馬與武裝警察、一般警察與騎馬警隊之外自成一個世界，有點像「抗議市集」那樣。昨晚夜宿的人群亦分聚在河邊樹下，要不是—堆共產紅衣，可能會錯以為是來度假的吧。不過劇團的人仍是帶著聲援標語，</p>

	<p>19:00-21:00 《米蒂亞：聲音》排練</p>	<p>靜坐一旁等待結果——晚上才得知，魯拉還得再上訴，而右派政敵似乎會試圖延遲判決，不會給他機參選。</p> <p>雖然感覺很不務正業沒在參訪，但「政治」和這劇團是息息相關，畢竟他們成立於軍政獨裁時期（今年是成團 40 年）。昨天 Tania 也跟我說，他們是有政治立場的劇團，無關黨派。</p> <p>之後前往排練場跟排，下午在排的是改編波瓦改編莎士比亞《暴風雨》的"Canibal—A Tempestade de Augusto Boal"。因為是分組排練，今天看到的部分比較不是劇情，但其音樂與節奏性仍令人敬佩。尤其知道這作品以無導演集體創作的方式發展了兩年，2017 剛在巴西巡演完，所以大家都不知道把劇本丟去哪了 XD</p> <p>晚上跟排東德劇作家 Christa Wolf 的《米蒂亞》，以女性主義角度切入的劇作。這齣也是發展了許久，3 年前參訪時即已有部分佈景——他們和海筆子一樣，全部的東西都自己做！的將整個劇團空間切割成不同的場景與人物房間，帶領觀眾上下穿梭，細沙地和大樹都搬進來了！今天看了三個場景的排練，只是排練就讚嘆連連，身體所呈現的符碼精準到位，面具、音樂與歌的運用也很豐富並且強化所欲呈現，沒有浪費。因為是米蒂亞的背景，吟唱的歌也在表演者集體研究討論之下，轉換了其他語言，故而聲音本身即開啟另一世界。</p>
<p>1/25</p>	<p>9:00-13:00 民眾劇場學校： 儀式劇場工作坊</p> <p>14:00-17:00 《卡利班》排練</p> <p>19:00-21:00 《米蒂亞：聲音》排練</p>	<p>主要思考的問題變成到底是什麼信念才能這樣做下去呢？Oi Nois 是不給薪的劇團，只有個位數團員有拿些許薪水，但一檔戲都會製作發展 2-3 年，且有 20 餘名演員；又像這次跟排，幾乎每天的白天都要排練，又他們排練都是能量大開那種，好難想像這樣到底要怎麼維生？為了什麼信念可以如此？不會有挫折的時候嗎？尤其當劇團這麼有理想時，對應到現在巴西的政局與腐敗不會沮喪嗎？</p> <p>這兩天我們聊最多，「副業」是製賣酒的 D 說：就是只有一次生命呀，所以要做值得的事。T 則說，她自己是從沒挫折過，因為她知道這就像是蓋房子，無法一蹴可及。其實這些我都知道，或是像阿先生樂觀的信念，只是看過些現實有時便會落入泥淖。我想我一輩子都無法所謂的「為藝術犧牲」，但應該會因為種種疑問和懷疑繼續走下去。懷疑地相信，矛盾地推進。</p>
<p>1/26</p>	<p>9:00-13:00 民眾劇場學校： 儀式劇場理論課</p> <p>14:00-17:00</p>	<p>早上的儀式劇場課主要在看劇團的工作紀錄，以及 1990-1992 演出的《安蒂岡妮》。此戲奠定他們儀式劇團的發展基礎，以及都以兩年從身體探索、文獻研究進而發展創作的過程——「因為我們覺得如果要實驗，那過程是很重要的，所以不該只是做出戲。」尤其儀式有其能量與形式，在美學上亦與當下的社會形成對抗，故而如何引入觀</p>

	<p>《卡利班》排練</p> <p>19:00-21:00</p> <p>《米蒂亞：聲音》排練</p>	<p>眾一直都是他們很在意的。</p> <p>近 40 年前的作品，相比現作音樂的使用還比較不完整，後面依循「戰爭」生成另加的場景對我來說亦過於冗長，但整個空間的安排、帶領觀眾隨戲移動的清晰、符號美學皆已建構完整，再次感到驚嘆，並且很需要拉時間軸來和台灣整體對照。</p> <p>下午 Caliban 的排練大頭偶、高蹺和樂器等等都出來了！街頭演出和室內儀式性演出的調性和表演法式真的很不一樣，然而當對象和意圖清楚，亦能知其乃一體兩面。</p>
1/27	<p>8:00-10:00</p> <p>運送準備排練道具至街頭</p> <p>13:00-18:00</p> <p>《卡利班》街頭整排與細修</p>	<p>"Caliban—A Tempestade de Augusto Boal" 在波瓦的改寫與 Oi Nois 的再製作後，在絢麗效果、歌舞音樂與喜劇的氛圍中，藉由其中的歐洲殖民、奴隸、資本主義等等都做了批判。尤其最後的歌，聽了很有感觸：「富者恆贏，窮者恆輸。受苦的人總是等待然沒有答案。如果只是埋首工作，將來也不會更好。……如果不改變就不會改變。」（憑印象初翻。）</p> <p>我因為語言隔閡，當場多以畫面感覺，因此覺得這次的編排有些時候感覺稀薄（但也可能是因為在空空蕩蕩的街上彩排沒有觀眾的關係），但阿先生看了極有感觸，每個劇中議題都和他有關，尤其一景黑人失語，並被各個栓上頸鏈，成為奴隸。</p> <p>劇場能說多少話？做多少事？美學與政治是否是悖反？在這裡他們實踐了 40 年，美學與政治俱在。等待時和團員閒聊，至少都待了 5 年以上，說起未支薪仍留下的原因，都是因為他們在這裡，看到了一個烏托邦的存在：集體工作、用身體與劇場連結社會。</p>
1/28	<p>14:00</p> <p>小組散排、嘉年華</p>	
1/29	<p>9:30-13:00</p> <p>民眾劇場學校： 儀式劇場工作坊</p> <p>14:30-18:00</p> <p>訪問 Paulo</p> <p>18:00-21:00</p> <p>《米蒂亞：聲音》排練</p>	<p>和走過 40 年的唯一團員 Paulo 的訪談算是釐清上週的觀察，從 23 歲演到 63 歲，始終以「團」而非個人角度發言，堅持劇場應有的政治與美學，「我們不怕被說是政治宣傳，因為我們就是有意識型態的劇團，但我們在意我們傳達的美學圖像。」「集體創作是我們的共識，不容易但我們每天都提醒自己，有意識地進行，畢竟這是個烏托邦。」</p> <p>訪談後下樓，團員已各自在準備整理接下來《米蒂亞》排練的場景道具與服裝，沒有指導誰，就協同完成。不過聽到巴西在地政府這幾年居然都沒投入資金到劇場，相當另人傻眼！劇團目前就是靠著以前的盈餘利息和少數演出費在運作，40 週年預計的系列演出、國際工作坊與講座都沒有拿到補助！所以關於願景，他只答到：「現在是巴西民主艱難的時刻，我們只能把握現在，繼續走下去。」</p>

1/30	<p>9:30-13:00 民眾劇場學校： 儀式劇場工作坊</p> <p>18:00-21:00 《米蒂亞：聲音》排練</p>	<p>◎每天跟儀式劇場工作坊都在做一樣的事哪！但也知道這就是其中的精髓，鍛鍊、練習、凝聚精神，在重複中又不鬆懈持續給與全力。這工作坊可是長達三個月呢。在身體與臺詞後，今天老師提供了儀式象徵與語彙字典的內容給大家研讀參照，接下來幾週就是要加上物件、儀式與服裝來創作。</p> <p>◎有成員車禍受傷，她的戲份目前由另個演員代替，所以這兩週都在帶她熟悉。目前在懇切祈禱最後一晚可以看到一段順走，想要知道更多整個空間的流動與運用。</p>
1/31	<p>9:30-12:00 訪談 Tania</p> <p>15:00-17:00 德籍成員 Pascal：現階段行政狀況</p> <p>19:00-22:00 《米蒂亞：聲音》前段整排</p>	<p>◎完成了最後的訪談，覺得信念的東西真可怕呢，被剝的有些無處躲藏。要多相信才能繼續，逾數十年。「我覺得演員最重要的是態度，看見自己也看見夥伴；也知道自己是被看的，可能會成為某種榜樣和信念的可能，所以要意識到自己在做什麼，要相信這些會成為改變的契機。」</p> <p>◎晚上看了《米蒂亞》場景連走，3.5小時共40景的演出，今天順走了兩大場近20景吧。儀式與凝練的身體、召喚與引導的歌聲、空間的變化誠若魔術，真的是目不轉睛又得多轉才會有更多發現。</p>